

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

საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

საიუბილეო კრებული

80 

15

თბილისი
Tbilisi
2012



მის უწმინდესობას სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-
პატრიარქს, მცხეთა-თბილისის მთავარეპისკოპოსსა და ცხუმ-
აფხაზეთის მიტროპოლიტს იღია II-ს მოწიწებით

*To His Holiness Ilia II, Catholicos Patriarch of All Georgia, Archbishop
of Mtskheta-Tbilisi and Metropolitan of Tskhum-Abkhazeti, with re-
spect*

რედაქტორ-გამომცემლები
დიმიტრი თუმანიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers
Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია
მიურეკი აილაიანი (კალიფორნია აშშ)
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მიუნხენი)
ვერნერ ზაიბტი (ვენა)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალობლიშვილი
თემურ საყვარელიძე
ენტონი ქათღური (პენსილვანია)
გიორგი ჭკიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე
ქრისტეფორ ძაიხი (ვაღანოვა აშშ)

Editorial board
Beat Brenk, Basel, Zwitterland
Anthony Bryer, Birmingham, United Kingdom
Anthony Cutler, Pensilvania, USA
Johanness Deckers, Munchen, Germany
Murray Lee Eiland, California USA
Giorgi Gagoshidze, Tbilisi, Georgia
Christopher Haas, Villanova, USA
Leila Khuskivadze, Tbilisi, Georgia
Samson Lezhava, Tbilisi, Georgia
Tamila Mgaloblishvili, Tbilisi, Georgia
Temur Sakvarelidze, Tbilisi, Georgia
Werner Seibt, Viena, Austria
George Tcheishvili, Tbilisi, Georgia

სარეცენზიო საბჭო
ნოდარ ბახტაძე
მზია სურგულაძე
ირინა ღამბაშიძე

Rewievers
Nodar Bakhtadze
Irina Gambashidze
Mzia Surguladze

ეურნალი “საქართველოს სიძველენი” დაფუძნდა
გიორგი ლეჟავას შემწეობით

ნომერი დაფინანსებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის
შეზღოვებით

**This Journal is published by the financial
support of Giorgi Lezhava**
This issue was financed from the budget of the G. Chubinashvili Centre

ეურნალის გარეკანზე ხობი, 13-14 საუკუნეები.
On the cover Khobi, 13th-14th centuries.

© 2009 გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი

© G.Chubinashvili National Centre of Georgian Art History and Monuments Protection
<http://gch-centre.ge>

მარიამ დიდებულიძე

საქართველოს პატრიარქის აღსაყდრების 35 წელი 9

გიორგი ლაღიაშვილი, დავით ჯაფახიშვილი, გიორგი პატაშური

ხუროთმოძღვრების უცნობი ძეგლები კისისხევის ხეობიდან 14

ნინო ჭიჭინაძე

ზარზმის ფერისცვალების ხატის თაყვანისცემის ისტორიისათვის 33

მარინე ბულია

თეთრი უდაბნოს მოხატულობა და აღრეული ქართული
მხატვრობის ზოგი საკითხი 48

კიტი მაჩაბელი

აშოტ კეხის ტბეთის რელიეფური პორტრეტის ინტერპრეტაციისათვის. 74

ირმა მათიაშვილი

გრიგონის სიმბოლო ოშკის საფასადო რელიეფებში 96

ირინე ელიზბარაშვილი

ვერეს ბაზილიკა ისტორიული მიმოხილვა 107

თამარ დადიანი

წმ. მხედრების იკონოგრაფია შუა საუკუნეების
ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს.) 131

დიმიტრი თუმანიშვილი

ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობისთვის 144

თამარ ხუნდაძე, ანა შანშიაშვილი

სვეტიცხოვლის სიმბოლური სახე ტეობა-ერდის
გელესიის ფასადის მორთულობაში 156

მარინე ყენია

ზემო სვანეთის კედტურის ისტორიისთვის.
სინელი ხეცების წარწერების ინტერპრეტაციის გამო 167

ეკატერინე გუდევანიშვილი

ქართულ მოხატულობათა ერთი იკონოგრაფიული თავისებურება .186

თინათინ ხოშტარია

გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მოწამეთა გელესიის მოხატულობა 199

თამაზ სანიკიძე	-
წაღენჯიხის მაცხოვრის ტაძარი	217
ეკატერინე კვაჭატაძე	
“ხელჯუკური” ორნამენტი ქართულ და სომხურ არქიტექტურულ სკულპტურაში	272
იუზა ხუსკივაძე	
წევა – წმ. გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა	285
თემო ჯოჯუა	
ხობელი ეპისკოპოსების ნიკოლოზ I წულუკიძისა და ნიკოლოზ II ნოდოფაშვილის ფრესკული პორტრეტები ხობის ტაძარში	331
თამარ ხოსროშვილი	
ღოშისის საგანძური	398
მამია მანია	
ციხისუბანი – ძველი თბილისის დაკარგული ფასეულობა	412
ციცინო ჩაჩხუნაშვილი	
საქართველოს თეატრის, მუზიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა	457
ანა მგალობლიშვილი	
ვაღურთან სიღამონ-ერისთავის შესრულებული თელავის ფერისცვალების ეკლესიის ტრიპტიქონები	476
ცისია კილაძე	
ავტოპორტრეტი შალვა ქიქოძის შემოქმედებაში	487
თამარ ბელაშვილი	
ახალი მხატვრული ტენდენციები XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ქართულ სცენოგრაფიაში	501
თამარ გიორგაძე	
ჭკირული თავსამკაული ვანიდან	516

Mariam Didebulidze The Anniversary 35th of Ordination Catholicos Patriarch Ilia II	9
George Laliashvili, David Javakhishvili, George Patashuri Unknown Architectural Monuments in Kisiskhevi Gorge	14
Nina Chichinadze From the History of Veneration of Zarzma Transfiguration Icon	33
Marine Bulia Tetri Udabno Murals and Some Aspects of the Early Medieval Georgian Mural Painting	48
Kitty Machabeli On the Interpretation of Tbeti Relief Portrait of Ashot Kukhi	74
Irma Matiashvili Gryphon Symbolism in the Oshki Facade Reliefs	96
Irine Elizbarashvili Veré Basilica. Historical Overview	107
Tamar Dadiani Iconography of the Equestrian Warrior Saints in the Medieval Stone Reliefs (10th-11th cc.)	131
Dimitri Tumanishvili On the Significance of the Architecture of Bichvinta Cathedral	144
Tamar Khundadze, Ana Shanshiashvili Symbolic Image of Svetitskhoveli Cathedral in the Exterior Decoration of Tkoba-Erdi Church	156
Marine Kenia On the Interpretation of the Inscriptions of Priest Sineli	167
Catherine Gedevanishvili One Iconographic Peculiarity of the Georgian Murals	186
Tinatin Khoshtaria Murals of the Motsameta (Holy Martyrs) Church in David Gareji Monastery	199
Tamaz Sanikidze Tsalenjikha Church of the Saviour	217
Catherine Kvachatadze “Seljuq” Ornamentation in Georgian and Armenian Architectural Sculpture	272
Yuza Khuskivadze Tseva Church of St. George and Its Mural Decoration	285

Teimuraz Jojua	-
Portraits of Khobi Bishops Nikoloz I Tsulukidze and Nikoloz II Cholokashvili in the Murals of Khobi Church	331
Tamar Khosroshvili	
Lomisi Treasury	398
Maia Mania	
Tsikhisubani – Loosing the Values of Old Tbilisi	412
Tsitsino Chachkhunashvili	
Building of the State Museum of Theatre, Music, Cinema and Choreography of Georgia	457
Anna Mgaloblishvili	
Triptychs of the Telavi Transfiguration Church Painted by Valerian Sidamon-Eristavi	476
Tsisia Kiladze	
Self-portrait in Shalva Kikodze's Creative Activity	487
Tamar Belashvili	
New Tendencies in the Georgian Scenography in the First Decade of the 20th c.	501
Tamar Giorgadze	
The open-worked head-dress from Vani	516

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

საქართველოს პატრიარქის აღსაყდრების 35 წელი

ყოველი ერის ისტორიაში არის მოვლენები, რომლებიც წარუშლელ კვალს ტოვებს მის ცხოვრებაში და განაპირობებს მის მომავალს. საქართველოს უახლეს ისტორიაში ერთი ასეთი დღე 1977 წლის 25 დეკემბერი გახდა – უწმინდესისა და უნეტარესის საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის ილია II-ს აღსაყდრების დღე.

მაშინ საქართველო ჯერ კიდევ საბჭოთა იმპერიის ნაწილი იყო და სახელწიფოებრიობისა და ეკლესიის ავტოკეფალიის დაკარგვის თითქმის ორ-საუკუნოვანი ისტორია აქონდა. მაგრამ, როგორც აკად. ვახტანგ ბერიძე ამბობდა „XIX ს-დან საქართველოს თავისი სახელმწიფოებრივი და პოლიტიკური ისტორია აღარ გააჩნდა, მას მხოლოდ სულიერი და კულტურული ისტორია გააჩნდა“-ო.

მუხედავად მედმივი და მძლავრი მცდელობებისა, საქართველოს ვერ დაავიწყეს თავისი „შეობა“ და ამ „სიჯიუტეში“ უდიდესი წვლილი საქართველოს ეკლესიას მიუძღოდა, თავად უუფლებო და პატივყარილი, მაინც განუხრელად რომ ცდილობდა ერის საუკეთესო მამულიშვილებთან ერთად ქართული სულის, დამოუკიდებლობის დაბრუნების სურვილისა და ეროვნული თვითშეგნების შენარჩუნებას. გაეიხსენოთ თუნდაც კათალიკოს-პატრიარქების კირიონის, დეონიდეს, ამბროსის მოღვაწეობა.

ახალი თაობებისათვის აღბათ ძნელია საბჭოთა დროის ჩვენი ფსიქოლოგიური განწყობის წარმოდგენა, როდესაც რელიგიურობის გამოხატვა ხშირად პროტესტის ფორმა უფრო იყო, ვიდრე ჭეშმარიტი რწმენის ნაყოფი.

მაგრამ როდესაც 1977 წელს, ხანგრძლივი და დიდი წინააღმდეგობის მიუხედავად, საქართველოს ეკლესიამ მაინც აირჩია თავის საკეთმპერობლად ილია შიოლაშვილი, საქართველოს მოსახლეობას სრულიად ერთმნიშვნელოვანი რეაქცია აქონდა: მოხდა სასწაული! საქართველოს ცხოვრებაში არნახული ცვლილებები იწყება! ეს საერთო განწყობა იყო, საერთო აღფრთოვანება. ურწმუნონი იცა და მორწმუნენიც რაღაც უკეთესის, განახლების მოლოდინმა შეიპყრო, საერთო სიხარულმა. მახსოვს, მცხეთიდან მობრუნებულმა ჩვენმა მეგობარმა, ზაალ ქიქოძემ სასწრაფოდ რომ გაამედავნა და დაბეჭდა სვეტიცხოველში გადაღებული ფოტოები, რა ამბავი ატყდა ამ ფოტოების ხელში ნახააგდებად!

ეს მართლაც საყოველთაო და სახალხო ზეიმი იყო, ნამდვილი დღესასწაული. ის, რაც 25 დეკემბერს ხდებოდა, იყო უტყუარი და ზუსტი რეაქცია სინამდვილეზე – ილია შიოლაშვილის პატრიარქად კურთხევა საქართველოში საბჭოთა რეჟიმის ერთი პირველი დიდი დამარცხება იყო, დასასრულის დასაწყისი, ისევე როგორც მომდევნო, 1978 წლის 14 აპრილი.

ყველას ესმოდა, რომ რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი მოხდა და რომ ჩვენი ცხოვრება ამიერიდან სხვანაირი იქნება. და თუ ახლა ვინმეს ეპარება ეჭვი, თუ ვის „აწეობდა“ ილია II-ს კათალიკოსობა, გაეიხსენოთ სახარების სიტყვები: „ნაყოფით შეიცნობიან“-ო.

იმ დღის ნაყოფი კი ბევრად აღემატა წვენს მოდოდინს: არა მხოლოდ საქართველოს ეკლესიამ მოიპოვა ღირსეული საკეთმპერობელი, რომელმაც აღუდგინა კიდევ ავტოკეფალია, არამედ მოეღმა ერმა მოიპოვა ჭეშმარიტი პატრონი, მფარველი, მზრუნველი.

მართლაც, როცა წარმოვიდგენ ხოლმე წვენი ისტორიის ბოლო სამ ათწლეულს, სტრესებით, გამართლებული და გაუმართლებელი ამბოხებებით, კეთილი ზრახვებითა და ბოროტი განზრახვებით, დაღაბითა და გმირობით, მანკერებითა და თავდადებით, ისტორიული ძნელბედობების და სოციალური და სულიერი კატასტროფებით ხაფხუფს, საშინელ მორევად წარმომიდგება, რომელშიც მუდამ იყო და არის ერთი ხელი, რომელიც წვენი თავები ამ აბოზოქრებულ ზეობებში დახრწობის საშუალებას არ გვაძლევს, მამაშვილურად გვფარავს და გვეუბნება: “ნუ დაკარგავთო იმედს, მე თქვენთან ვარ!” – ეს წვენი პატრიარქის ხელია. 1977 წლის 25 დეკემბრის შემდეგ არ ყოფილა კარგი თუ ცუდი, ტრაგიკული თუ სასუიმი, სამარცხვინო თუ დიადი, დიდი თუ უმნიშვნელო მოვლენა წვენი ქვეყნის ცხოვრებაში, მისი უწმინდესობა თავისი ხალხის გვერდით რომ არ ყოფილიყო, ჭეშმარიტად სახელმწიფოებრივი პოზიცია რომ არ პქონადა. გავიხსენოთ თუნდაც 1978 წლის 14 აპრილი, 1989 წლის 9 აპრილი, 1991-1993 წლების აფხაზეთის ომი, 2003 წლის ნოემბერი, 2008 წლის აგვისტოს ომი და მრავალი სხვა. 2008 წლის ომის დროს პატრიარქმა სიმამაცე და შეუდრეკელობა შთაბერა წვენს ხალხს, სწორედ მისი მოწოდებით ნაველით წვენ ერთსულოვნების ჯაჭვში, რათა, როგორც პატრიარქმა ბრძანა „დაუუმტკიცოთ მოეღს მსოფლიოს, რომ ვართ თავისუფლების ღირსი და თანადგომის ღირსი“.

35 წლის წინ ყოველივე ეს ჯერ არ ვიცოდით, მაგრამ მოელი ხალხი უტყუარად გრძნობდა, რომ იმ დღეს საქართველოს ისტორიაში ახალი ეპოქა დაიწყო.

ენით აუწერელია ყოველივე ის, რაც პატრიარქს გაუკეთებია საქართველოსთვის: აღორძინებული სულიერება, განახლებული რელიგიური ცხოვრება, გაცოცხლებული ეკლესია-მონასტრები; 7 ჯერ ღოცვა, რაც ბევრი წვენგანის ცხოვრების რიტმი გახდა; მოწოდება ოქროს შუაღელისკენ – სამეუფეო გზა, რომლის იგნორირება წვენი ახალი დროის უბედურებაა; მუდმივი მოწოდება ურთიერთშენდობისა და სიყვარულისკენ; შრომის მნიშვნელობა; დემოგრაფიული ზრდის წახალისება; გამოცემები და თარგმანები სასულიერო სფეროში, აკადემიისა და უნივერსიტეტის დაფუძნება; ქართული საგალობლების პროპაგანდა და ვინ მოთველის კიდევ რამდენი რამ.

ხემათვის, ცხადია, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რაც საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისა და ხელოვნების აღორძინებასთან არის დაკავშირებული. XX საუკუნის ბოლო მეოთხედი ქართული საეკლესიო ხელოვნების აღორძინების, ფაქტურად ახლად »დაბადების« ხანაა, რაც უშუალოდ დაკავშირებულია მისი უწმინდესობისა და უნეტარესობის, საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, ილია II-ის მოღვაწეობასთან. მისი ღოცვა-კურთხევით დაიწყო ახალი ტაძრების აღმშენებლობა, ფერწერით შემკობა, ხატებისა და მართლმადიდებლური მღვდელმსახურებისთვის საჭირო ღირებულებით დანიშნულების ნივთების შექმნა. საგულისხმოა, რომ მისმა უწმინდესობამ ეს მოღვაწეობა ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში დაიწყო, როცა საქართველოს ეკლესიას ძალიან ცოტა უფლე-

ბა და, მითუმეტეს, ცოტა შესაძლებლობა ჰქონდა. საპატრიარქოს დაკვეთით! თბილისის სიონისა და დიდუბის ტაძრების მოხატვა მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა, ისევე, როგორც სამების ტაძრის პროექტების კონკურსი. ამ მოვლენებმა არა მხოლოდ გაუჩინა მრავალ ქართველ შემოქმედს საეკლესიო ხელოვნებაში თავისი ძალების გამოცდის სურვილი, არამედ ნათლად გამოავლინა ის სირთულეები, რომლებიც ახალი საეკლესიო ხელოვნების წინაშე დადგა.

მის უწმინდესობას იღია II-ს კარგად ესმოდა, თუ პრობლემები ახლდა საეკლესიო ხელოვნების აღორძინებას, და რომ ქართული ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში ორსაუკუნოვანი წყვეტილის შევსება ძნელი და ხანგრძლივი საქმე იქნებოდა. მაგრამ მან ბრძნულად განსაზღვრა, რომ 70-წლიანი კომუნისტური რეჟიმ-გამოვლილ ქვეყანაში საეკლესიო ხელოვნების განახლება აუცილებელი იყო ქრისტიანული რწმენის განსამტკიცებლად და ეს საქმე დროულად თუ არ დაიწყებოდა, თუნდაც არახელსაყრელ პირობებში, ჭეშმარიტად ახალი და ცოცხალი ქართული საეკლესიო ხელოვნება კიდევ დიდხანს ვერ შეიქმნებოდა და ვერ განვითარდებოდა.

მისი უწმინდესობის, საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის იღია II-ს უდიდესი დამსახურება სწორედ ის არის, რომ ამგვარ პირობებში მან აკურთხა და წააქეზა ხელოვანნი საეკლესიო ხელოვნების სფეროში მოღვაწეობისკენ, რათა გზა გაეკაფათ მისი აღორძინებისკენ, ძალიან რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა, გზა საკუთარ შეცდომებზე სწავლებისა.

სწორედ საეკლესიო ხელოვნებასთან დაკავშირებით შედგა ჩემი პირველი შეხვედრა მის უწმინდესობასთან 1978 წელს. დიმიტრი თუმანიშვილმა და მე მივმართეთ პატრიარქს თხოვნით, რათა ხელოვნებათმცოდნე ქალებისთვის ფრესკებით შემკულ საკურთხეველში მუშაობის საგანგებო უფლება მიეცა.

პატრიარქმა დიდი გულსიყურით მოგვისმინა და ასევე დიდი მოთმინებით აგვისხნა, აკრძალვის ეკლესიური გაგება: აკრძალვა იცავს არა სიწმინდეს, რომელსაც დაცვა არ სჭირდება, არამედ სწორედ მას, ვინც საგანგებო სულიერი მომზადების და გარკვეული პირობების დაცვის გარეშე ეხება სიწმინდეს. ანუ აკრძალვა სასჯელი კი არ არის, არამედ დაცვა, ამ შემთხვევაში იმ ქალბატონებსა რომელთა შესვლა საკურთხეველში (გარკვეულ ასაკში) მათთვისვე საზიანო შეიძლება გახდეს. ცხადია, მიახლოებითაც ვერ გადმოვცემ ახლა იმას, რაც მაშინ პატრიარქმა ბრძანა. მაგრამ პირველად ჩემს ცხოვრებაში სწორად გავიგე „ტაბუს“ მნიშვნელობა. სწორედ პატრიარქს უნდა ვუმაღლოდუ, რომ ჩემს წინ გაიხსნა ბევრი ცნების სრულიად ახალი გაგება. პატრიარქის ქადაგებმა და ეპისტოლეებმა უამრავ სხვა სიღრმეებსაც მაზიარეს, მაგრამ ეს პირველი შეხვედრა განსაკუთრებული იყო.

იმ დღიდან დაიწყო ჩემი განათლება საეკლესიო საიდუმლოთა და ფარულ მნიშვნელობების წვდომასა და სწორ გაგებაში.

1988 წელს მისმა უწმინდესობამ ჩვენი ინსტიტუტის რამდენიმე ხელოვნებათმცოდნე მიგვიწვია სასულიერო აკადემიაში ახლადგახსნილი ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტზე ლექციების წასაკითხად, შემდეგ კი

პატრიარქმა ბრძნულად განსაზღვრა, რომ მის მიერ წამოწყებული საეკლესიო ხელოვნების აღორძინებისთვის აუცილებელი იყო თვით ეკლესიის წიაღში აღზრდილები, სპეციალისტები, რომლებიც სამეცნიერო კვლევას დააფუძნებდნენ რწმენასა და ქრისტიანული მოძღვრების დრმა ცოდნაზე და ამით ეს ორი სფერო – რწმენა და ცოდნა – გააერთიანა.

საქართველოს საპატრიქროსთან საეკლესიო ხეროთმოძღვრებისა და ხელოვნების საბჭოს დაფუძნებაც ამავე მიზნებს ემსახურებოდა – ეკლესიის მხრიდან საქართველოს კულტურული მემკვიდრების სათანადო დაცვას ხარესტავრაციო საქმის საეკლესიო სპეციალისტების მონაწილეობით და, ამავედროულად, ახალი ქართული საეკლესიო ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების.

საქართველოს ეკლესიის წმ. სინოდის დადგენილებით, საეკლესიო ხელოვნებასთან დაკავშირებული ყოველგვარი მოღვაწეობა და საქმიანობა უნდა შეთანხმდეს ამ საბჭოსთან, რომელშიც სასულიერო პირებთან ერთად (საბჭოს თავმჯდომარე აღავერდის მიტროპოლიტი მეუფე დაეითი, მოადგილე – თბილისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის დეკანოზი მამა ბესარიონი (მენაბდე), მოღვაწეობენ სხვადასხვა დარგის მეცნიერები და სპეციალისტები: ხელოვნებათმცოდნეები, არქიტექტორები, მხატვარ-რესტავრატორები, არქიტექტორ-რესტავრატორები, ინჟინერ-კონსტრუქტორები, ხატმწერნი, სამუზეუმო საქმის სპეციალისტები. საბჭო არა მხოლოდ განიხილავს წარმოდგენილ პროექტებს, არამედ საფუძვლიან კონსულტაციებს უწევს ყველა მსურველს, რათა ხელოვნების განვითარება სწორი მიმართულებით წარიმართოს, არ მოხდეს მისი პროფანაცია, მისი პრინციპების დარღვევა უცოდინარობის ან ანქარების და ზედაპირული მიდგომის გამო.

ყოველივე ამის გამო, პატრიარქთან ხშირი და საქმიანი შეხვედრები გვაქვს და ხანდახან არც კი მჯერა, რომ ასე „ჩვეულებრივად“ ვხვდებით ამ არაჩვეულებრივ ადამიანს. ილია II-ის გარშემო რომ განსაკუთრებული გარემო იქმნება, რომელსაც ქმნის მისი სიბრძნე, სიკეთე და სიყვარული.

ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ბოლო 30 წელი სწორედ ილია II-ის პიროვნებით არის აღნიშნული. გაუთავებელ პოლიტიკურ კატაკლიზმებში იგი გვევლინებოდა და გვევლინება ურყევ საყრდენად და იმედად, გამაერთიანებლად, მომდგარი ბოროტების – განცალკავებისა და ქიშპის – მძლავრ ჯებირად, სიყვარულის მოქსველად.

მუდამ მახსენდება ერთი მისი მშვენიერი სახე-ხატი, რომელიც ადამიანების ღმერთთან და მოვეასთან ერთიერთობის არს ხსნის: სამყარო წრეა, ღმერთი კი წერტილი მის ცენტრში, ადამიანები კი რადიუსები. და რაც უფრო სცილდებიან ისინი ღმერთის (ცენტრის), ერთმანეთსაც მით უფრო შორდებიან.

მძიმეა პატრიარქობის ჯვარი, ჩვენს დროში, იქნებ, კიდევ უფრო მძიმე,

ვიდრე ოდესმე. ჩვენ, ურნები და უმაღურები, ხშირად ვერც კი ვაცნობიერებთ! მართლაც რა წარმოუდგენელ სასწაულთან გვაქვს საქმე, სასწაულთან, რომელსაც ხშირად თვალს ვერ ვუხსოვრებთ.

თქვენი უწმინდესობავ, გილოცავთ საიუბილეო თარიღს! ღმერთმა ნუ მოაკლავთ თქვენი ღოცვა-კურთხევა საქართველოს და ყველა ჩვენთაგანს.

გიორგი ღაღიაშვილი
ი. გოგებაშვილის სახ. თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დავით ჯავახიშვილი
ი. გოგებაშვილის სახ. თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
გიორგი პატაშერი
გ. ნუბინაშვილის სახ. ქართული ხელეწიწების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ხუროთმოძღვრების უცნობი ძეგლები კისისხევის ხეობიდან

მდ. კისისხევი, რომელიც სათავეს იღებს ციფ - გომბორის მთიდან, ალაზნის მარჯვენა შენაკადია. იგი სამხრეთ-დასავლეთიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთის მიმართულებით, ტყიან ფერდობებს შორის მოედინება და სოფელ კისისხევთან¹ ალაზნის ველზე გადის. გზადაგზა მას მრავალი მცირე დედაქვითვის, რომელთაგან უდიდესია მარჯვენა შენაკადი „თეთრაანის“ ხევი². იგი სათავეს იღებს მთა „დასტაფუდან“ (1522 მ. სიღის დონიდან). ეს მთა წარმოადგენს მდინარეების: კისისხევისა და ჭერმისხევის ხეობების წყალგამყოფს, საიდანაც გამოედინებიან თეთრაანის, ვანთისა და ჭერმის ხეხევი.

2012 წლის ივლისში იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტის, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოსა და ილიას უნივერსიტეტის კახეთის ინტერდისციპლინარული კვლევის ცენტრის ერთობლივმა ექსპედიციამ³ ისტორიულ-არქეოლოგიური დასვერვები აწარმოა აღნიშნულ ხეობაში. სამუშაოებისას მიკვლეული იქნა ადრე შუასაუკუნეების ორი ტაძარი და მათთან დაკავშირებული სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობათა ნაშთები, აგრეთვე ამავე პერიოდის ნამოსახლარი. ექსპედიციამ მოახდინა ასევე ამ ძეგლების შესახებ ადგილობრივ მოსახლეობაში დაცული გადმოცემებისა და ტოპონიმების ფიქსაცია.

ექსპედიციის დაგეგმვის დროს წყენი ეურადლება მიიპერო 1975 წლის

1 სოფელი კისისხევი გაშენებულია ციფ-გომბორის ქედის აღმოსავლეთ ფერდობზე. იქ, სადაც ამავე სახელწოდების მდინარე მთა ციფის ფერდობებიდან ალაზნის ველზე გამოდის, იგი თელავის მუნიციპალიტეტს მიეკუთვნება, თელავიდან აღმოსავლეთით 5-6 კმ დაშორებით, თელავი-გურჯაანი-თბილისის ავტომაგისტრალიდან სამხრეთით 2 კმ-ზე მდებარეობს.

2 ეს ხევი სოფელთან რუკაზე აღნიშნულია ღომისღელეს, სოფ. კი დეკისღელეს სახელწოდებით. თუმცა, ადგილობრივი მოსახლეობა არც ერთ დასახელებას იცნობს, არც მეორეს და მას წვეულებრივ „თეთრაანის ხევს“ ან „თეთრაანის ხეობას“ უწოდებენ.

3 ექსპედიციის შემადგენლობა: გ. ღაღიაშვილი (თესაუ არქეოლოგიის კაბინეტის ხელმძღვანელი; საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს მონიტორინგის სპეციალისტი), დ. ჯავახიშვილი (თესაუ ისტორიის დეპარტამენტის სპეციალისტი; საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს საგანმანათლებლო პროგრამების სპეციალისტი), ა. ჯიფაშვილი, რ. ხუნაშვილი, ზ. ჯანაშვილი (თესაუ პუბლიკარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სტუდენტები). გვინდა ვისარგებლოთ შემთხვევით და ექსპედიციის ორგანიზებაში გაწეული დახმარებისათვის მადლობა გადავუხადოთ თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორს, ქალბატონ თინათინ ჯავახიშვილს, პრორექტორს, ბატონ დავით მაჩაშვილსა და უნივერსიტეტის ადმინისტრაციას.

რუკაზე აღნიშნულმა ტოპონიმმა „ნაქარავალი“, რუკაზე ეს ადგილი დოკუმენტურად აღნიშნულია მდ. კისისხევისა და თეთრაანის ხევის შესართავის ზემოთ 1,5-2 კმ. დაშორებით, კისისხევის მარჯვენა ნაპირზე. ადგილზე გამოირკვა, რომ ეს ტოპონიმი დღეს ცოცხალი აღარ არის და ადგილობრივები ამ ადგილს „ღვთისმშობლის ჭაღას“ უწოდებენ.

ადგილი „ღვთისმშობლის ჭაღა“, იგივე „ნაქარავალი“ მდებარეობს სოფ. კისისხევიდან სამხრეთ-დასავლეთით, 7 კმ. დაშორებით, მდ. კისისხევის მარჯვენა ნაპირზე. იგი წარმოადგენს მდინარისპირა, ტყით დაფარულ, დაცემულ ვაკეს, რომელსაც დაახლოებით 2 კვადრატული კილომეტრი უკავია. აღმოსავლეთით მას „თეთრაანის ხეობა“ ესაზღვრება, დასავლეთით „ჭინჭრიანის დეღე“, ჩრდილოეთით კისისხევის კალაპოტი, ხოლო სამხრეთით „თეთრაანისა“ და კისისხევის ხეობების წყალგამყოფი.

აღწერილ ვაკეზე დაგადასტურეთ დღემდე უცნობი, საყურადღებო კომპლექსი, რომელსაც დღეისათვის ადგილობრივ მოსახლეობაში დამკვიდრებული ამ ადგილის აღმნიშვნელი ტერმინის მიხედვით „ღვთისმშობლის ჭაღის“ კომპლექსს ვუწოდებთ.

„ღვთისმშობლის ჭაღის“ კომპლექსი მდებარეობს აღწერილი ვაკის („ღვთისმშობლის ჭაღა“, იგივე „ნაქარავალი“) ჩრდილო-დასავლეთ განაპირას, ტყეში, მდ. კისისხევიდან პირდაპირი ხაზით 500 მ-ში. კომპლექსში შედის: 1. ტაძარი, 2. სასახლე, 3. მარანი.

ტაძარი სამნავიანი ბაზილიკაა (ხერ. 1,4,5), ნაგებია საშუალო ზომის, პორიზონტალურ რიგებად დალაგებული, საგულდაგულად შერწყმული რიყის ქვით. აღმოსავლეთით ნეკელებისამებრ მოქცეულია საკერთხეველის აფსიდი, რომელიც მკვეთრად გამოხატული ნალისებური მოყვანილობისაა. აფსიდის ღერძზე თაღოვანი სარკმელია გაჭრილი, რომლის წირთხლები და თავსართი შირიმის ქვითაა გამოყვანილი. საკერთხეველის ჩრდილოეთით და სამხრეთით განლაგებულია ვიწრო (სიგანე 0,9 მ), სწორკუთხა პასტოფორიუმები, რომლებსაც აღმოსავლეთით სარკმლები არ გააჩნიათ. ეკლესია თითქმის მთლიანად დანგრეულია. შემორჩენილია მხოლოდ აღმოსავლეთი ნაწილი, კონქის ფუძემდებ. აფსიდის ორივე მხარეს პასტოფორიუმები გვაფიქვინებს ტაძრის სამნავიანობას. მიწის ზედაპირზე იკითხება აგრეთვე მისი სამხრეთ-დასავლეთის და ჩრდილო-დასავლეთი კუთხეები. ეკლესიის დანარჩენი ნაწილი თავისივე ნანგრევითაა დაფარული. ინტერიერში ნანგრევი ქვა-ღორღის მასა აღმოსავლეთი სარკმლის ფუძის დონემდე აღწევს.

ეკლესიის ხეროთმოძღვრული სახე მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით ახლოს დგას V-VI საუკუნეების ნაგებობებთან. ეკლესიის წყობა და გეგმა უახლოვდება ისეთ ნაგებობებს როგორიც არის ნატკორის და კონდამიანის ბაზილიკები. ამ ნაგებობებშიც გვერდითი ნაგები აღმოსავლეთით, აფსიდის აქეთ-იქით არ იკეთებს გამოყოფილ სათავსოებს. ეს კი მისი ადრეული წარმომავლობის ერთ-ერთ მანკვნებლად შეიძლება ჩაითვალოს. ამასთანავე ამ ეპოქაზე მოგვანიშნებს მკვეთრად ნალისებური აფსიდი და სარკმლის პარალელ-

4 თვით ადგილ „ნაქარავალს“ სახელწოდება „ღვთისმშობლის ჭაღა“ უნდა მიეღო ამ კომპლექსში შემავალი ტაძრის მიხედვით, რომელიც ადგილობრივების გადმოცემით ღვთისმშობლის სახელობისაა.

ღუერი წირთხლები.

ეკლესიის შიდა ზომებია: სიგრძე - 9,6 მ; სიგანე - 5,4 მ; კედლის სისქე - 0,8 მ; ეკლესიის კოორდინატები: X 0541060; Y 4634980.

სასახლე⁵ (სურ.3) დგას ეკლესიიდან დასავლეთით 13 მეტრის დაშორებით. იგი შედგება ორი სათავესაგან.

I სათავეს ერთსართულიანი, კვადრატული გეგმის ნაგებობაა (შიდა ზომები: 3,9X3,52-3,64 მ; კედლის სისქე - 0,6 მ.), ნახევარწრიული კამაროვანი გადახურვით, რომელიც ეყრდნობა დასავლეთ და აღმოსავლეთ კედლებს. იგი ნათდება ორი სწორკუთხა სარკმლით, რომელთაგან ერთი გაჭრილია დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ მონაკვეთზე, ერთიც ჩრდილოეთი კედლის შუა ნაწილში. აღმოსავლეთი კედლის სამხრეთ ბოლოში დატანებულია თაღოვანი თახნა. სათავეს სამხრეთი კედელი გახსნილია ფართო თაღით (სურ.7). ამ დიობის საშუალებით იგი II სათავეს უკავშირდება.

I სათავეს⁶ სამხრეთის მხრიდან მიდგმულია საკმაოდ ვრცელი (12X7 მ.), II სათავეს. ეს არის მართკუთხა გეგმის, დასავლეთ-აღმოსავლეთის ღერძზე დამხრობილი ნაგებობა. ალაგ-ალაგ კედლები შემორჩენილია 1-1,5 მ. სიმაღლემდე. ინტერიერი მთლიანად ნანგრევი ქვა-ღორღით არის დაფარული. თაღოვანი შესასვლელი მას სამხრეთ კედელში, I სათავეს შესასვლელის მოპირდაპირედ პქონია. შესასვლელის წირთხლები და თავსართი გათლილი შირიმის ქვისაა. ნაგებობის დანარჩენი კონსტრუქციული დეტალები (I სათავეს გადახურვის კამარა, თახნისა და გასასვლელის თაღები, სარკმლების წირთხლები) და მთლიანად კედლები ნაგებია რიყის ქვით, ღუდაბზე, ირეგულარული წყობით.

მარანი⁷ მდებარეობს ეკლესიიდან სამხრეთ-დასავლეთით 38 მეტრის დაშორებით (კოორდინატები: X 0541049; Y 4634940). პატარა ღელისაგან დახრამულ ადგილზე ჩანს რიყის ქვით ღუდაბზე ნაგები კედლის ნაშთი (კედლის ხილული ნაწილის სიგრძე - 3 მ.), რომლის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ბოლოში ნაღმებულია ქვევრი. ჩანს, ეს ნაგებობა ეკლესიასთან და სასახლესთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

დაზვერვებისას მივაკვლიეთ მეორე ტაძარს, რომელიც ასევე დღემდე უცნობია სამეცნიერო საზოგადოებისათვის. მას ადგილობრივი მოსახლეობა „ნინოწმინდას“ ან „წმინდა ნინოს“ უწოდებს. გადმოცემის მიხედვით, მეოცე საუკუნის სამოციან წლებამდე აქ საღოცავად მოდიოდა საგარეჯოს მენიცი-პალიტეტის სოფელ ნინოწმინდის მოსახლეობა⁷.

წმინდა ნინოს სახელობის ტაძარი მდებარეობს „ღვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთით, პირდაპირი ხაზით 1,5 კმ. და-

5 ამ ნაგებობას პირაბითად ვუწოდებთ სასახლეს (მასშტაბურობის გამო), მისი ფუნქციური იდენტიფიკაცია მხოლოდ გათხრის შემდეგაა შესაძლებელი.

6 ისევე როგორც „სასახლეს“, ნაგებობის ამ ნაშთსაც პირაბითად ვუწოდებთ „მარანს“ მხოლოდ კედლის ნაშთი ჩანს წელისაგან დახრამულ ადგილზე და, რასაკვირველია, გათხრის გარეშე შეეძლებელია მისი ფუნქციის განსაზღვრა. „მარნად“ იმიტომ მოვიხსენიებთ, რომ ჩანს კედლის ძირში ნაღმებული ქვევრი, რამაც გვაფიქრებინა მისი ამგვარი დანიშნულება.

7 გადმოცემა წაწერილია ჩვენს მიერ, მოხრობელი - სოფ. კისისხევის მცხოვრები ელიზბარ ლაზარიაშვილი, დაბადებული 1959 წელს.

შორებით, „თეთრაანისა“ და კისისხევის ხეობების წყალგამყოფი სერის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ფერდობზე, ბუნებრივ ტერასაზე, „თეთრაანის“ ხეობის მარცხენა შენაკადი პატარა დელის სათავესთან. ტაძართან მისვლა შეიძლება თეთრაანისა და კისისხევის ხეობების შესართავიდან მიმავალი გზის საშუალებით, რომელიც ციცაბო ფერდობს მოჰყვება და აღნიშნულ წყალგამყოფზე გადის. ხევიდან ტაძრამდე მისასვლელად სულ 2-3 კილომეტრის გაგება საჭირო, თუმცა გზა ძლიერ გაფუჭებულია და მასზე გადაადგილება მხოლოდ ფეხითაა შესაძლებელი.

ტაძარი (სურ. 2, 6, 8, 9) დარბაზული ნაგებობაა, ხუთწახნაგა შევრილი აფსიდით. ჩრდილოეთი მხრიდან მას აქვს სწორკუთხა გეგმის ეკვდერი, რომელსაც ეკლესია ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე გაჭრილი სწორკუთხა გასასვლელით უკავშირდება.

ეკლესიას მინაშენი აქვს სამხრეთი მხრიდანაც. თუმცა, შემორჩენილია მხოლოდ მინაშენის დასავლეთი კედელი და სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთი 1-1,5 მ. სიმაღლემდე; მინაშენის დანარჩენი ნაწილი დანგრეულია.

თავად ტაძარი ძალზე დაზიანებულია. ნანგრეულია გადახურვის კამარა. მთლიანადაა დანგრეული მისი სამხრეთის კედელი. დანარჩენი კედლები კამარის ფუძის დონემდეა შემორჩენილი. ინტერიერში ნანგრევი ქვა-ღორღის მძლავრი ფენაა წარმოქმნილი. ასევე ნანგრეულია ჩრდილოეთი ეკვდერის გადახურვის კამარაც.

ეკლესიას შემორჩენილი აქვს სამი თაღოვანი სარკმელი. ერთი მათგანი მოთავსებულია აღმოსავლეთით აფსიდის ღერძზე, ერთიც დასავლეთ კედელზე, შესასვლელის თავზე, ხოლო კიდევ ერთი ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე. ეკვდერს ორი თაღოვანი სარკმელი აქვს: აღმოსავლეთით და ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე.

ეკლესიის გადახურვის კამარა ეერდნობოდა სამ წვეილ კონსოლზე შეკიდულ საბჯენ თაღებს. ჩრდილოეთი ეკვდერის გადახურვის კამარა გვერდით კედლებზე იყო დაფუძნებული.

ტაძარი ძირითადად ნაგებია რიყის ქვით, მტკიცე დუღაბზე. ქვა საგულდაგულოდაა შერჩეული და კორიზონტალურ რიგებად დალაგებული. შირიმში გამოყენებულია მხოლოდ კონსტრუქციულ ნაწილებში. კერძოდ: შირიმის კვადრებითაა ამოყვანილი ტაძრის კუთხეები, წახნაგოვანი აფსიდის წიბოები, ასევე სარკმლების წირთხლები და თავსართები. შირიმის დამუშავებული კვადრებით ყოფილა გადაყვანილი კამარის საბჯენი თაღებიც, ერთი მათგანის ფრაგმენტი შემორჩენილია ეკლესიის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში. საერთოდ ყურადღებას იპყრობს ქვის უხადო წყობა და მშენებლობის ტექნიკის მაღალი დონე. ეკლესიის დასავლეთი ფასადის ზედა ნაწილები მოგვიანებითაა აღდგენილი.

ეკლესიას სხვა მხრივაც ემჩნევა რესტავრაციის კვალი. აღმოსავლეთი მაღალი თაღოვანი სარკმელი დავიწროვებულია - ამოშენებულია მისი წირთხლები და თაღს შეისრული ფორმა აქვს მიცემული. ეს მშენებლობა განხორციელებულია წვრილი რიყის ქვითა და გვიანი შუა საუკუნეების აგურის ნატეხებით. ცხადია, რომ ტაძარი გვიან შუა საუკუნეებშია რესტავრირებული.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ტაძრის გეგმა, ვინაიდან წახნაგიანი შევრილი აფსიდი ადრეულ შუა საუკუნეებში კახეთის ტერიტორიაზე თითქმის

უცნობია. მის ადრეულობას კი ტაძრის კედლის წყობა, გეგმა და სხვა მრავალ დეტალი მიუთითებს. აღმენად, აქ შესაძლოა ერთგვარ იმპორტთან გვექონდეს საქმე. უახლოესი მაგალითი შეიძლება იყოს თიანეთის სიონის ეკლესია; ამგვარივე შევრილი აფსიდები ხშირად გვხვდება ამ პერიოდის ქართლის ეკლესიებში.

ტაძრის გარე ზომებია: სიგრძე - 14,6 მ; სიგანე (სამხრეთის მინაშენიანად) - 9,7 მ. კოორდინატები: X 0541769; 4634240.

სამეურნეო სათავსო: ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთით 25 მეტრის მოშორებით შეიმჩნევა საწნახელი და სამეურნეო სათავსოების (საგარაუდოდ მარნის) ნაშთები. საწნახელი ქვიტკირისაა, მართკუთხა მოუყანილობის (3,2X1,9 მ.). მის წინ, აღმოსავლეთ მხარეს შეინიშნება ასევე ქვიტკირის სათავსოს ნანგრევი, რომლის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების მხოლოდ ფრაგმენტებია შემორჩენილი 1,2 მ. სიმაღლემდე. როგორც ჩანს, საწნახელი ამ სათავსოში უნდა ყოფილიყო მოქცეული. იგი სათავსოს დასავლეთი კედელს მოედს სიგანემდე გახდევდა; სათავსოს ზომებია: 2X5,4 მ.

აღწერილ სათავსოს სამხრეთიდან ეკვრის დაახლოევებით ანალოგიური ზომების მქონე მეორე სათავსო, რომლის კედლები მიწის პირამდეა დანგრეული და მხოლოდ მისი კონფიგურაციის გარნევა ხერხდება.

ტაძარსა და ნამარჩაღს, როგორც ჩანს, დაახლოევებით 50 მ-ის რადიუსში გარს უვლიდა გაღაფანი. მისი ნაშთები ამჟამად ალაგ-ალაგ ირხევა მიწის ზედაპირზე.

ნამოსახლარი: მდებარეობს წმინდა ნინოს სახელობის ტაძრიდან დასავლეთით, 500-700 მ. დაშორებით, თეთრაანისა და კისისხევის ხეობების წყალგამყოფ სერზე. მოელი ეს ტერიტორია ამჟამად ტყითა და მაყვლის ბუჩქნარითაა დაფარული. ამდენად, მიწის ზედაპირზე რაიმე ნაგებობის კონტურის გარნევა არ ხერხდება. თუმცა, პატარ-პატარა ღელეებისაგან დახრამულ ადგილებზე აიკრიფა მოჭიქელი და მოუჭიქავი სასუფრე ჭურჭლის (ჯამები, დოქები) ფრაგმენტები, აგრეთვე გვერდებაკეცილი კრამიტისა და თონეების ნატეხები. ზედაპირზე ანაგრევი მასალა მოწმობს, რომ აღნიშნულ სერზე შუა საუკუნეებში სამოსახლო უნდა ყოფილიყო. ნამოსახლარის კოორდინატებია: 0541455; 4634018.

ექსპედიციის მიერ მოპოვებული სხვადასხვა სახის მასალის გაანალიზებისას, პირველ რიგში, დგება კისისხევის ხეობის, როგორც საკომუნიკაციო მაგისტრალის საკითხი. ნვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში გაკვრით გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ამ ხეობაზე შუა საუკუნეებში რაღაც გზა გადიოდა⁸. ამ თეაღსაზრისით უდავოდ საყურადღებოა ტაპონიმი „ნაქარავალი“ და ამ ადგილას ნვენს მიერ დადასტურებული „ღვთისმშობლის ჭაღის“ კომპლექსი. სავარაუდოა, რომ იგი წარმოადგენდა რაღაც შეაღედურ პუნქტს გზაზე, რომელიც ამ ხეობაზე გადიოდა. ნვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში გამორკვეულია, რომ შუა საუკუნეებში დღიური საქარაფო სავალი მანძილი დაახლოევებით 30 კილომეტრს უდრიდა. შუა საუკუნეთა გზებზე ყოველ ოცდლაათ კილომეტრში იყო გასანერებელი ფუნდუკი ან ქარვასლა, სადაც ქარავანი წერდებოდა და ღამეს ათევდა⁹ როგორც ზემოთ აღინიშნა, „ნაქარავალი“ დოკალიზდება თეთრაანისა

8 თ. პაპუაშვილი, კერეთის ისტორიის საკითხები, თბ., 1970, გვ. 125.

9 ლ. ჭილაშვილი, კახეთის ქალაქები, თბ., 1980, გვ. 233-234.

და კისისხევის შესართავთან. აქედან თეთრაანის ხევის აუოლებით, მთა-დახ-
ტაფეზე გაველით ნაქალაქარ ჭერემაძე დაახლოვებით 20-30 კილომეტრია. ასე-
თივე მანძილია კისისხევის აუოლებით საგარეუკამდე. ამგვარად ირკვევა, რომ
„ნაქარავალი“ იყო შეღუფური პუნქტი, საიდანაც ერთი დღის სავალი რჩებოდა,
როგორც ჭერემაძე (თეთრაანის ხეობის გაველით), ასევე გარე კახეთამდე (კი-
სისხევის დინების აუოლებით). და, რაც მთავარია - ნაქარავალი მდებარეობს ამ
ორი გზის შესაყარზე. ამგვარად, ვფიქრობთ, აღარ რჩება დაეჭვების საფუძველი
და შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ეს პუნქტი შუა საუკუნეებში ერთგვარ გზა-
ჯვარედინსა და ქარავენების გასახურებელ ადგილს წარმოადგენდა.

როდესაც კისისხევის ხეობის ზემო წელზე გამავალი გზის დოკა-
ლიზაციაზე ვსაუბრობთ, აუცილებლად წამოიჭრება საკითხი, თუ კახეთ-ქერეთის
გზათა რომელ სისტემაში იყო იგი ნართული და რა პერიოდში მოქმედებდა.

ამ რეგიონის სავაჭრო მაგისტრალების დოკალიზაცია არაერთი მკვ-
ლევარის ნაშრომშია მოცემული¹⁰. გამორკვეულია, რომ ჯერ კიდევ ადრეულინ-
ისტური ხანიდან ცნობილი დიდი საერთაშორისო სატრანზიტო ტრასის - ე.წ.
„ფასის-პირკანის“ მაგისტრალის ერთ-ერთი განშტოება ქერეთზე გადიოდა.
მას ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში „ქერეთის შემოვლით გზას“ უწოდებენ.
ეს გზა ამჟამად ასეა დოკალიზებული: მინგეჩაური-ხორანთა-ხორნაბუჯი-და-
გოდუხი-ნეკრესი. ნეკრესის სიახლოვეს გზა მდ. ალაზნის გადაკვეთდა, თელავის
გაველით იგი გომბორის უღელტეხილზე გადადიოდა, გაივლიდა ქალაქ უჯარმას
და მიაღწევდა თბილის-მცხეთას¹¹. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ გზის თ. პაპუაშ-
ვილისეული დოკალიზაცია მრავალი არგუმენტით არის დასაბუთებული და
სარწმუნოდ მიგვანია. აქვე მკვლევარი აღნიშნავს, რომ გზის ამ მონაკვეთს
უერთდებოდა გზების მთელი წყება, რომლებიც ქერეთის რაიონებს ერთმანეთ-
თან ან მთლიანად ქერეთს მეზობელ ქვეყნებთან აკავშირებდა¹².

ჩვენს ევრადღებას იპერობს ამ გზის ის მონაკვეთი, რომელზეც იგი
მდ. ალაზნის მარჯვენა ნაპირზე გადმოდიოდა. მკვლევართა უმრავლესობა
თანხმდება იმაზე, რომ ეს გადმოსახლელი სავარაუდებელია სადღაც ნეკრე-
სის მიდამოებში, თუმცა მისი ზუსტი დოკალიზაცია ჯერჯერობით არავის
მოუხდენია. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენ გვაქვს გარკვეული მოსაზრება:
კისისხევის ხევი ალაზნის ერთვის სწორედ ნეკრესის მოპირდაპირედ, ევარ-
ლის მუნიციპალიტეტის სოფ. შილდასთან. შესართავთან ალაზანი ქმნის ფონს,
რომელიც დღემდე გამოიყენება და ზაფხულის წყალმარნხობის დროს მეტად
მოხერხებული გადასახლელია ალაზნის ერთი ნაპირიდან მეორეზე. აქვე, ფონ-
თან ალაზნის მარცხენა ნაპირზე (კისისხევის შესართავის მოპირდაპირედ)
მდებარეობს „ტურის ციხე“, რომლისგანაც ამჟამად შემორჩენილია რიყის ქვით

10 დ. მესხელიშვილი, ციხე-ქალაქი უჯარმა, თბ., 1966; დ. მესხელიშვილი, საქართველოს
ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1977; ნ. ლომოური, ძველი
საქართველოს სავაჭრო გზების საკითხისათვის, ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, IV,
ნაკვეთი I, თბ., 1958; დ. კილაშვილი, ქალაქები ფეოდალურ საქართველოში, ტ. I, თბ.,
1970; დ. კილაშვილი, კახეთის ქალაქები, თბ., 1980; თ. პაპუაშვილი, ქერეთის ისტორიის
საკითხები, თბ., 1970; თ. ლომოური, ფელის მიმოქცევის ისტორიისათვის შუა საუკუნეების
საქართველოში (თ. ქეთელიას რედაქტორობით), თბ., 2005 და სხვ.

11 თ. პაპუაშვილი, ქერეთის ისტორიის გვ. 355.

12 იქვე.

დღეობზე ნაგები სახიმავრო კედლის ნაშთები. აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის საკითხებზე მუშაობისას აკად. ივ. ჯავახიშვილის ევრაღლება მიუყვება ამ ციხის ღოკალიზაციის საკითხს, თუმცა მეცნიერი წერდა, მას ვერ მივაკვლიეთ¹³. ვფიქრობთ, როდესაც კისისხევის ხეობაზე გამავალ გზაზე ვსაუბრობთ, ევრაღლება ამ პუნქტს უნდა მიექცეს. იგი, როგორც აღინიშნა კისისხევის შესართავის მოპირდაპირედ, აღაზნის მარცხენა ნაპირზე, ფონთან მდებარეობს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი რაღაცნაირად ამ ფონთან არის დაკავშირებული და, ვფიქრობთ, არ შევცდებით, თუ ვივარაუდებთ, რომ „ტურის ციხეს“ ამ გადასასვლელის სადარაჯო ფუნქცია უნდა ჰქონოდა. ევრაღლებას იპყრობს ის გარემოება, რომ „ტურის ციხიდან“ კისისხევის აუღლებით აღვიღ „ნაქარავლამდე“ დაახლოვებით 25 კილომეტრია - ერთი დღის საქარავნო სავალი. ამრიგად, კისისხევის ხეობაში ქარავნის მოძრაობის სავარაუდო მარშრუტი ამგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: „ტურის ციხე“-„ნაქარავალი“; აქედან უკვე გზა ორად იყოფოდა, თეთრაანის ხეობით - ქალაქ ჭერმისაკენ და კისისხევის აუღლებით - გარე კახეთისაკენ (აღრე შუა საუკუნეების სუჯეთი) და გადიოდა დღევანდელი სოფ. ნინოწმინდისა და პატარძელის მახლობლად (საგარეჯოს მუნიციპალიტეტი). ჩვენ შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ ეს გზა წარმოადგენდა აღაზნის ველისა და გარე კახეთის დამაკავშირებელ ძირითად მაგისტრალს. იგი უნდა ყოფილიყო ერთ-ერთი მსხვილი განშტოება იმ დიდი მაგისტრალისა, რომელიც, როგორც აღინიშნა, ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში „პერეთის შემოვლითი გზის“ სახელწოდებით არის ცნობილი.

აღაზნის ველიდან გარე კახეთში მოსახვედრად საჭიროა ცივ-გომბორის ქედის გადაკვეთა. ეს ქედი არ არის მაღალი (მისი მწვერვალების სიმაღლე მერყეობს ზღვის დონიდან 1500-1900 მ.-მდე), თუმცა დახერხილია მრავალი პატარა ხევითა თუ დეღეთი, რაც თვალსაჩინო დაბრკოლებას ქმნის. ამის გამო, უძველესი დროიდან ამ ქედზე გადასასვლელად გამოიყენებოდა შედარებით მოზრდილი მდინარეების ხეობები, ისეთი, როგორიც კისისხევა. ცივ-გომბორის ქედზე ასეთივე სხვა გადასასვლელიც მოქმედებდა (და მოქმედებს დღესაც). ესენია: ბარჯისხევის აუღლებით - ბაკურციხეზე გავლით; ჭერმისხევის აუღლებით ქალაქ ჭერემზე გავლით; და თურდოსხევი, საიდანაც გზა გომბორის უღელტეხილზე გადადიოდა, დაეშვებოდა ივრის ხეობაში და უჯარმის გავლით მიაღწევდა თბილის-მცხეთას. თითოეული ამ გადასასვლელის სიძველესა და მნიშვნელობაზე მიუთითებს ის არქეოლოგიური ძეგლები, რაც ამ ხეობების გასწვრივაა გამოვლენილი. მაგალითად: გვიანბრინჯაო-აღრერკინის ხანის მასალები ბაკურციხიდან¹⁴; ჭერმისხევიდან¹⁵, თვით ჭერემში გამოვლენილი გვიანბრინჯაო-აღრერკინის ხანის არქეოლოგიური ძეგლები¹⁶; გომბორის უღელტეხილთან გათხრილი გვიანბრინჯაო-აღრერკინის ხანის სამაროვანი¹⁷, უჯარმა და სხვ.

13 ივ. ჯავახიშვილი თხზულებანი 12 ტომად, ტ. 2, თბ., 1970, გვ. 92.

14 ა. კალანდაძე, გვიანბრინჯაოსა და აღრერკინის ხანის ძეგლები აღმოსავლეთ საქართველოში. საქართველოს არქეოლოგია, თბ., 1959, გვ. 162.

15 ლ. ჭილაშვილი ქალაქები ფეოდალურ საქართველოში, ტ. II, თბ., 1970, გვ. 44.

16 ნ. მაძიაშვილი, ქალაქი ჭერემი...

17 ბ. მასიურაძე არქეოლოგიური გათხრები სოფ. თეთრწველებში. კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, ტ. IV, თბ., 1980, გვ. 81.

ამრიგად, დასახელებული გადასახვევლების დარად წარმოგვიდგება კისისხევის ხეობაც. იმისდამოუხედავად, რომ იქ ჯერ კიდევ არ ნატარებულა სტაციონარული გათხრები, შემთხვევითი მონაპოვრები და ზედაპირული დასვერვები გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნიან ამ ხეობის მატერიალური კულტურის ძეგლთა სიმრავლესა და მასზე გამავალი გზის მნიშვნელობაზე. კისისხევის მიდამოებიდან თელავის ისტორიულ მუზეუმში შესულია ბრინჯაოს ბოლოკვეთილი მახვილი; აქვე, ადგილ „კალო მიწებზე“ XX საუკუნის 50-იან წლებში შემთხვევით აღმოჩნდა ადრე შუა საუკუნეების სამაროვანი, საიდანაც თელავის მუზეუმში შესულია თიხის სარკოფაგი და სხვადასხვა სახის სამარხეული ინვენტარი (ბროწეულისთავიანი საკინძი, რკინის ფიბულები, ბრინჯაოს სამაჯურები, ბეჭდები). 2012 წელს აქვე, კისისხევის ხეობასთან, სოფელ ბუშეტში ასევე შემთხვევით აღმოჩნდა სასანურ-არაბული მონეტების განძი, რომელიც ორასამდე მონეტას ითვლის¹⁸. ეს უჩვეულო დასტურია იმისა, რომ ეს ხეობა, მასზე გამავალი გზის საშუალებით ნართულია საერთაშორისო ვაჭრობაში.

ხუროთმოძღვრების ძეგლთაგან, გარდა ჩვენს მიერ მიკვლეული ობიექტებისა, კისისხევის ხეობიდან ცნობილია ადრე შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის ისეთი მნიშვნელოვანი ნიმუშები, როგორებიცაა: „კონდამიანის“ კომპლექსი და „ეველაწმინდა“¹⁹.

ჩვენი მსჯელობისას წამოჭრილ სხვა მრავალ საკითხს შორის უმთავრესია, თუ დროის რომელ მონაკვეთში მოქმედებდა ეს გზა. ამ ეტაპზე ჩვენს ხელთ არსებული მასალების მიხედვით ისე ჩანს, რომ იგი აქტიურად გამოიყენება ადრე შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე. ამის მანიშნებელია აღნიშნული პერიოდის მატერიალური კულტურის ძეგლების სიმრავლე კისისხევის ხეობაში. ეს გააქტიურება დაკავშირებული უნდა იყოს აღმოსავლეთ საქართველოს პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ცხოვრებაში უჯარმისა და ჭერმის როლის წინა პლანზე წამოწევასთან. თუმცა ეს, რასაკვირველია, იმას არ ნიშნავს, რომ მანამდე ან მას შემდეგ ეს გზა არ მოქმედებდა.

ყოველივე ზემოთთქმული, ჩვენი აზრით, მიუთითებს, ერთი მხრივ, იმაზე, რომ კისისხევის ხეობაში გამავალი გზა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გადასახვევლი იყო ალაზნის ველიდან გარე კახეთისაკენ და თბილის-მცხეთისაკენ; მეორე მხრივ კი, ამ ხეობაში საგულისხმეოა რაღაც მნიშვნელოვანი დასახლებული პუნქტი, რომლის ლოკალიზაცია და წერილობით წყაროებში დამოწმებულ პუნქტებთან იდენტიფიკაცია შემდგომ მუშაობას მოითხოვს. აშკარაა, რომ დღევანდელი დასახლებული პუნქტის სახელწოდება - კისისხევი - შედარებით მოგვიანოა. ასეთივე სახელწოდების სოფელი, გვიანი შუა საუკუნეების საბუთების მიხედვით დასტურდება არაგვის ხეობაშიც²⁰. ალაზნის ველზე არაგვისა და ივრის ხეობების ტოპონიმის გავრცელება თითქმის მთელს შუა საუკუნეთა მანძილზე დასტურდება. მაგალითად, ბუშეტი (სოფ. წინანდალთან), - ბუშატი ივრის ხეობაში; ყვარელი (კახეთში), - ყვარა, ნასოფლარი ივრის ხეობაში; გომეწრელი (კახეთში), - გომეწარი სოფელი ფშავეში; ხორხელი (კახ-

18 განძი ამჟამად საქართველოს ეროვნულ მუზეუმშია გადატანილი. წინასწარულად განსაზღვრა აღნიშნული მუზეუმის ნუმიზმატიკის ფონდის მეცნიერ-კონსულტანტმა, ქალბატონმა თინათინ ქეთელიამ.

19 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии. Тб., 1959, გვ. 150, 255.

20 საქართველოს ისტორია ტოპონიმიაში, ტ. 1, თბ., 2010, გვ. 440.

ეთში), - ხორხი ივრის ხეობაში და სხვ. ეს აიხსნება მოსახლეობის მიგრაციით ადნიშნული ხეობებიდან კახეთის ბარში²¹. ვფიქრობთ, კისისხევის შემთხვევაშიც ამგვარ მოვლენასთან უნდა გვეკონდეს საქმე. კახეთში მდინარისა და დღევანდელი დასახლებული პუნქტის სახელწოდება - კისისხევი ამგვარ პირობებში უნდა იყოს განიხილი. როდის მოხდა ეს, ჩვენ არ ვიცით. კისისხევი წერილობით წყაროებში პირველად იხსენიება ბასილი ეზოთმოდგართან, რომლის ცნობითაც თამარ მეფე შწიგნობართუხუცეს ანტონი გლონისთავისძეს უბოძებს კისისხევს²². თუმცა, წყაროს შინაარსით არ ჩანს, რომელ კისისხევეზეა საუბარი, არაგვის ხეობის სოფელზე თუ კახეთისაზე. ასეა თუ ისე, ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვიცით, ადრე შუა საუკუნეებში მაინც რა ეწოდებოდა აქ მდებარე დასახლებულ პუნქტს.

ინტერესს იწვევს XX საუკუნის დასაწყისში პოლიექტრე კარბელაშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ დასახლებული პუნქტი „ქველ დაბა“ (ტელიშერი რედაქციის „ქველ დაბა“), სადაც წმინდა ნინო დასახლებულა - კისისხევის ხეობაშია საგულეებელი²³. ამ პუნქტის ლოკალიზაციის საკითხს შეეხო ს. ერემაიძე, მისი აზრით, ქართული წყაროების ქველ დაბა უნდა იყოს სომხურ გეოგრაფიაში დასახლებული „ქუშედა“ მისი შეხედულებით, ეს პუნქტი არის დღევანდელი ძველ დაბა, რომელიც თიანეთის ადმოსავლეთით მდებარეობს²⁴. დ. მუსხელიშვილის აზრით კი, „ქუშედას“ ქვეშ იგულისხმება არა „ქველ დაბა“, არამედ წუქეთი²⁵.

იმისგან დამოუკიდებლად, არის თუ არა წერილობით წყაროებში მოხსენიებული „ქველ (ქველ“) დაბა“ კისისხევის ხეობაში, ერთი კი მაინც ცხადია - წმინდა ნინოს მარშრუტი საფიქრებელს ხდის კისისხევის ხეობაში მის ყოფნას. წმინდა ნინოს მისიონერული მოღვაწეობის საკითხი და მის მიერ გავლილი მარშრუტი არაერთი მკვლევარის ნაშრომშია გაშუქებული²⁶. ამდენად, აღარ შეუვადგებით მის დაწვრილებით განხილვას და მოციქულთაწლის მოღვაწეობის იმ პუნქტზე გადავალთ, როდესაც იგი კახეთ-ჰერეთის ტერიტორიაზე ქადაგებს ქრისტიანობას. საერთოდ, ჩვენს წერილობით წყაროებში წმინდა ნინოს მოღვაწეობის ასპარეზი ერთნაირად არ არის ლოკალიზებული. პირველ რიგში, ეს შეეხება ღვონტი მროველისა და „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ცნობებს. ღვონტი მროველის მიხედვით, წობენიდან ნინო გადადის ჟალეთს, აქედან კი კუხეთის

21 დ. მუსხელიშვილი, ქიზიყის ძველი ისტორია, თბ., 1997, გვ. 49.

22 „ქართლის ცხოვრება“, ს. ვაუხნიშვილის რედაქციით, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 122-123.

23 ცხოვრება წმინდა ნინოსი, საეკლესიო მუხეუმის გამოცემა, №10, პოლიექტრე კარბელაშვილის რედაქტორობით, ტფ., 1903, გვ. 40-41. აქვე ავტორი აღნიშნავს, რომ დღესდღეობით სოფელი ქველდაბა მდებარეობს ქსნის ხეობაში, დაბაკეთის ახლოს.

24 თ. პაპუაშვილი ჰერეთის ისტორიის... გვ. 126, ლიტ. იხ. იქვე.

25 დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული... გვ. 176.

26 თ. პაპუაშვილი ჰერეთის ისტორიის საკითხები, თბ., 1970; დ. მუსხელიშვილი ქიზიყის ძველი ისტორია, თბ., 1997; დ. მუსხელიშვილი, ციხე-ქალაქი...; დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული...; ბ. მკვლდიშვილი, ქალაქ უჯარმისა და დაბა ბოდბის ლოკალიზაცია. ძეგლის მეგობარი, 1986, 1; ლ. მირიანაშვილი, ბოდბის ლოკალიზაციისა და წმინდა ნინოს ჰეკროპოლისის საკითხისათვის. თსუ-ს ხიდნადის ფილიალის სამეცნ. შრომ. კრებული, ტ. V, 2004; ჯ. ლიმაშვილი, ვ. აბრამიშვილი, ბოდბისა და ბოდბის შესახებ, კვისკარი, 1972, 4; ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, რას მოგვითხრობს მირიანის წიგნი. „კრიტიკა“, თბ., 1985. და სხვ.

დაბა ბოდისში („კუხეთს, დაბასა ბოდისსა“), სადაც დასწევდებოდა და გარდაიცვალა²⁷ „მოქცევაი ქართლისაჲს“ მიხედვით კი, ქალეთიდან მოციქულთაწარი გადადის კაწარეთს, ამის შემდეგ ნინო „გარდავიდა კახეთად (ჭელიშურ ტექსტში: „დიდად კახეთად“) და დადგა ქველ დაბას და დასწევდოდა და წარმოემართა მცხეთად, და ვითარცა მოიწია კხოეთას, დაბასა, რომელსა მკვიან ბოდინი, ვერდარა ეძღო სღვად“²⁸. წმინდა ნინოს მიერ განუღიო პუნქტების ლოკალიზაცია გამორკვეული აქვს დ. მუსხელიშვილს: კაწარეთი - დღევანდელი ხაშშია, ტერმინის - „დიდ კახეთად“ ქვეშ იგულისხმება ალაზნის ხეობა - დღევანდელი შიდა კახეთი²⁹.

როგორც ვხედავთ, ლეონტი მროველთან გამოტოვებულია წმინდა ნინოს მოღვაწეობის ის ეპიზოდი, როდესაც იგი დღევანდელ შიდა კახეთში („დიდ კახეთად“) ქადაგებს ქრისტიანობას. სწორედ ამით უნდა აიხსნას, რომ აღნიშნული წყარო არ ასახელებს „ქველ დაბას“, რომელიც შეჰყვალა ამ რეგიონში მღებარეობს.

ინტერესს იწვევს საკითხი, თუ რა გზით უნდა გადასულიყო წმინდა ნინო შიდა კახეთში.

დ. მუსხელიშვილის აზრით, წმინდა ნინო კაწარეთიდან ალაზნის ველზე უნდა გადასულიყო გომბორის უღელტეხილზე გამავალი გადასასვლელით³⁰, რომელიც ჯერ აღმა მიუყვება ივრის ხეობას, შემდეგ გადაკვეთს რა უღელტეხილს, თურდოს ხევის გაყოლებით მიემართება და ალაზნის ველზე გადის. ეს დებულება დამყარებულია იმ ფაქტზე, რომ კაწარეთი (დღევანდელი ხაშში) ივრის ხეობაზე მდებარეობს და აქ განერებული ნინო, ბუნებრივია გვეფიქრა, რომ უჯარმისა და გომბორის უღელტეხილის გაველით გადასულიყო შიდა კახეთში. მაგრამ თუ ყურადღებით დავაკვირდებით წმინდა ნინოს მიერ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთიდან კუხეთისაკენ გაველილ მარშრუტს, ვნახავთ, რომ შესაძლებელია სხვა ვარიანტიც დავეშვათ. მოციქულთა სწორი არაგვის ხეობიდან (წობენი) გადადის ივრის ხეობაში (ქალეთი). აქედან იგი სვლას აგრძელებს ივრის ხეობის დაყოფებით, გაივლის უჯარმას და წერდება ამ ხეობის შუა წელზე მდებარე პუნქტ კაწარეში (დღევანდელი ხაშში). აქედან ალაზნის ველზე („დიდ კახეთად“) გომბორის უღელტეხილით გადასასვლელად წმინდა ნინოს უნდა გაეფლო ის გზა, რაც ერთხელ უკვე გაიარა ქალეთიდან კაწარეთამდე, ანუ უკან უნდა მიბრუნებულიყო - ივრის ხეობის დაყოფებით და შემდეგ გადასულიყო გომბორის უღელტეხილზე. ეს კი ძნელად წარმოსადგენად მიგვაჩნია და აი რატომ: ჯერ ერთი, ნებისმიერი მისიონერისათვის მნიშვნელოვანია გააფართოოს საკუთარი მოღვაწეობის ასპარეზი და რაც შეიძლება მეტ პუნქტებში იქადაგოს ახალი რელიგია. აქედან გამომდინარე, ძნელი წარმოსადგენია ერთხელ უკვე გაველილ პუნქტებში (სადაც, რასაკვირველია, ქრისტიანობასაც იქადაგებდა) ნინო მეორედაც მიბრუნებულიყო. ასეთი ვარიანტის დაშვება გამართლებული იქნებოდა მაშინ, თუ გომბორის უღელტეხილი ერთადერთი გზა იქნებოდა შიდა კახეთში მოსახვედრად. მაგრამ, როგორც ხემათ ვნახეთ, ასეთივე სხვა გადასასვლულებიც არსებობდა და

27 „ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით ტ. I, თბ., 1955, გვ. 125-126.

28 ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. I, გვ. 89.

29 დ. მუსხელიშვილი, ქიზიყის..., გვ. 59.

30 იქვე.

წმინდა ნინოსათვის მაინცდამაინც აუცილებელი არ უნდა ყოფილიყო ერთხელ უკვე გავლილი გზის ხელმეორედ გავლა.

მეორეც: ღვინტი მროველი გარკვევით გვისახელებს წმინდა ნინოს მოგზაურობის მიზანს, იგი ეძღუთქმევ განიზრახავს რანში (პერეთში) წასვლას და ფეროზისათვის ქრისტიანობის ქადაგებას³¹. ასე რომ, წმინდა ნინოს, ეძღუთქმევ არაგვის ხეობის დაყოფებით სვლისას, როგორც ჩანს, აქონდა სრულიად გარკვეული მიზანი - პერეთში წასვლა. ამ ფონზე კი, როგორც ზემოთ აღნიშნა, ძნელი დასაჯერებელია წმინდანი ერთხელ უკვე გავლილ გზაზე ხელმეორედ შემდგარიყო. მით უფრო, რომ კაწარეთიდან, სადაც იგი იყო განერებული, უკვე პერეთი იწყებოდა. ქართული საისტორიო ტრადიციის (ღვინტი მროველი, ეახუშტი ბაგრატიონი) მიხედვით ხომ თურდოს, სტორისა და სამეხის ხეუბი კახეთ-პერეთის საზღვარია; სამეხის ხევი კი სწორედ კაწარეთთან (დღევანდელ ხაშმთან) ჩამოედინება.

კაწარეთიდან, როგორც ჩანს, წმინდა ნინო აღმოსავლეთის მიმართულებით აგრძელებს სვლას, დღევანდელი სოფლების: პატარძეული-ნინოწმინდა-გიორგიწმინდას გაყოფებით³². ამ რაიონში უკვე კისისხევის ხეობის ზემო წელი იწყება, რომელიც კვეთს (ვიე-გომბორის ქედს და ალაზნის ველზე გადის. ეს ხეობა დასახლებული რაიონიდან ეველაზე უფრო მოკლე გადასასვლელი იყო ალაზნის ველზე. ამდენად, ვფიქრობთ, რომ წმინდა ნინო სწორედ კისისხევის ხეობის საშუალებით უნდა გადასულიყო „დიდ კახეთად“ აღნიშნული არ უნდა იყოს მოულოდნელი, თუ გავიზიარებთ ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ კისისხევი იყო ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გადასასვლელი, რომელიც ალაზნის ველს, საქართველოს სხვა მხარეებთან აკავშირებდა. პ. კარბელაშვილის აზრით სწორედ აქ (კისისხევის ხეობაში, - „ქველ დაბაში“) წერდება წმინდა ნინო, სადაც მონათლა „კაცნი მთაყარნი“ და აქვე დასნეულდება.

ამ კონტექსტში, ვფიქრობთ, ეურადსაღებო უნდა იყოს კისისხევის ხეობაში ჩვენს მიერ მიკვლეული წმინდა ნინოს სახელობის ეკლესია და მასთან დაკავშირებული ხალხური ტრადიცია (იხ. ზემოთ). ერთი მხრივ, აქ ადრე შუა საუკუნეთა ხანის წმინდა ნინოს სახელობის ეკლესიის არსებობა, ვფიქრობთ, კიდევ ერთი, თუნდაც ირიბი, მაგრამ მაინც დამატებითი საბუთია ჩვენს მიერ გამოთქმული მოსაზრების სასარგებლოდ. მეორე მხრივ კი, ის რომ სოფლიდან (ეგელისხმოთ ნინოწმინდას), სადაც წმინდა ნინოს სახელობის უძველესი (VI ს.) კათედრალია და მისი მოსახლეობა მაინც კისისხევის ხეობაში გადმოდის წმინდა ნინოს ტაძრის მოხალოცად, ახსნას საჭიროებს. ეს ტრადიცია, შესაძლოა გამოიხილი იყოს ხალხის ისტორიულ მეხსიერებაში დალექილი ინფორმაციისა, რომ წმინდა ნინომ მართლაც გაიარა აღნიშნული ხეობა. ინტერესს იწვევს საკითხიც - რატომ მაინცდამაინც სოფ. ნინოწმინდის მოსახლეობამ შემოინახა ეს ტრადიცია და არა (ვიე-გომბორის ქედის დასავლეთით მდებარე სხვა რომელიმე პუნქტისამ (ვთქვათ, გიორგიწმინდა, საგარეჯო, პატარძეული),

31 „ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 125-126.

32 ხევთა შორის, XX ს-ის 50 - იან წლებში უჯარმის ისტორიულ-არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ დაადასტურა ძველი ნაგზაური, რომელიც ხაშმიდან აღმოსავლეთის მიმართულებით - ნინოწმინდა - პატარძეულისაკენ მიემართება. იხ. გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება აღგეთისა და ივრის ხეობებში, თბ., 1989, გვ. 135.

ანდა ამავე ქედის აღმოსავლეთ ფერდობზე მდებარე სოფლებისამ (კისისხევი, წინანდალი და სხვ.).

რიგი მკვლევარები, დღევანდელ სოფელ ნინოწმინდას უკავშირებენ წმინდა ნინოს მისიონერული მოღვაწეობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეპიზოდს. კერძოდ: ნვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში ჯერ კიდევ არ არსებობს შეჯერებული აზრი, თუ სად ღოკადიწდება წერილობითი წყაროების „ბოდი“, („ბოდისი“). მეცნიერთა ერთი ნაწილის აზრით, ბოდისი საგარეჯოს მუნიციპალიტეტის სოფ. ნინოწმინდის ძველი სახელწოდებაა, ხოლო იქ არსებული კათედრალი წმინდა ნინოს დაკრძალვის ადგილზეა აგებული მირიან მეფის მიერ. მოგვიანებით (VI ს.) წმინდანის ნეშტი გადაასვენეს ახლანდელ ბოდბეში, რასაც სახელწოდებისა და საეპისკოპოსო კათედრის გადანაცვლება მოჰყვა. ეს აზრი პირველად ს. კაკაბაძემ გამოთქვა და მოგვიანებით გაზიარებული იქნა რიგი მკვლევარების მიერ³³.

მკვლევართა მეორე ნაწილის აზრით კი, სწორედ დღევანდელი ბოდბის მონასტერია ის პუნქტი, სადაც წმინდა ნინო მიიციკვალა³⁴.

არსებობს მესამე ვერსიაც, რომლის მიხედვითაც წმინდა ნინო თავდაპირველად დაკრძალეს ფშავში მდებარე ბოდავში, ხოლო ახლანდელი ბოდბე წარმოშობილია VI საუკუნეში, როდესაც აქ გადმოასვენეს წმინდანის ნეშტი, რის შემდეგაც ბოდბეში დაარსდა საეპისკოპოსო კათედრა³⁵. ინტერესმოკლებული არ იქნება მოკლედ მიმოვიხილოთ ყოველი ეს მოსაზრება და ის არგუმენტები, რითაც მკვლევარები ამაგრებენ ზემოთ დასახელებულ ჰიპოთეზებს. დაეიწყებოთ ბოლოდან:

ვერსიას, რომლის მიხედვითაც წმინდა ნინო თავდაპირველად დაიკრძალა ფშავში მდებარე ბოდავში, ავტორები ამაგრებენ იმ არგუმენტით, რომ ბოდბე პერეთში მდებარეობს, ხოლო წმინდა ნინოს დაკრძალუასთან დაკავშირებულ წერილობით წყაროებში პერეთი არსად იხსენიება გარდა ეახეშტი ბაგრატიონის ნაშრომისა. ამგვარი პიპოთეზის წამოყენებისას, გამოკვლევის ავტორებს აუცილებლად უნდა გაეთვალისწინებინათ ნვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული და მრავალი არგუმენტით გამაგრებული დებულება, რომ ქართულ წერილობით წყაროებში კახეთის, კუხეთისა და პერეთის საზღვრები ხშირად ერთმანეთშია არეული, რის გამოც ერთი და იგივე პუნქტი ხან ერთშია ნახვენები, ხან მეორეში³⁶. გარდა ამისა, წმინდანის მიერ გავლილი მარშრუტი არ გვაძლევს ამ მოსაზრების გაზიარების საშუალებას - ყველა წყარო მიუთითებს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთიდან ნინო მიემგზავრება კუხეთში, იგი უკანა გზაზე, მცხეთისაკენ მიმავალი გარდაიცვალა. თუ გავიზიარებთ ზემოხსენებულ მოსაზრებას, გამოდის, რომ მცხეთისკენ მიმავალი ნინო უკან აბრუნებულა ფშავში, რაც ძნელი დასაჯერებელია. ამრიგად ვფიქრობთ, რომ

33 ს. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი რას მოგვითხრობს...; ბ. მჭედლიშვილი, ქალაქ უჯარმისა და დაბა ბოდისი...

34 ც. ნანსუნაშვილი, ბოდბის წმინდა ნინოს მონასტერი (მთავარი ტაძრის და საეპისკოპოსო სასახლის ხუროთმოძღვრება), ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბ., 2006 წ. (ხელნაბეჭდი), გვ. 2-6, ლიტ. იხ. იქვე.

35 ჯ. ლომაშვილი, ე. აბრამიშვილი, ბოდისა და ბოდბის...

36 თ. პაპუაშვილი პერეთის ისტორიის... გვ. 127, ლიტ. იხ. იქვე.

ეს ვერსია საფუძველზეა მოკლებული და იგი დასაბუთებულადაა უარყოფილი³⁷.

ვერსია, რომლის მიხედვითაც დღევანდელი ბოდბის მონასტერია ის პუნქტი, სადაც წმინდა ნინო გარდაიცვალა, ემყარება ძირითადად ხალხურ ტრადიციას და XVIII-XIX საუკუნის წერილობით წყაროებს, სადაც დღევანდელი ბოდბის მონასტერი წმინდა ნინოს საფლავად იხსენიება³⁸. ამ ჰიპოთეზის სუსტ მხარეებად ჩვენ შემდეგი გარემოებები მიგვაჩნია: ჯერ ერთი, წყაროების მიხედვით დაბა ბოდი (ბოდბის) მნიშვნელოვანი დასახლებული პუნქტი, სავაჭრო და კულტურული ცენტრია³⁹. დღევანდელ ბოდბის მონასტერთან მდებარე დასახლებულ პუნქტს კი ქედელი ეწოდება. ხოლო ქიზიყში მდებარე პუნქტები: ბოდბე და ბოდბისხევი იმდენად მოშორებით მდებარეობს მონასტრისაგან, რომ შეუძლებელია ამ პუნქტების ქვეშ ვიგულისხმოთ წერილობითი წყაროების ბოდი (ბოდბის).

გარდა ამისა, განსახილველი ვერსიის ავტორები ხაზს უსვამენ იმ გარემოებას, რომ ნინოწმინდის კათედრალი VI საუკუნის ძეგლია, ამიტომაც ის ვერ იქნება მირიანის მიერ წმინდა ნინოს საფლავზე აგებული ტაძარი⁴⁰. ამ თვალსაზრისით კიდევ უფრო დიდ წინააღმდეგობას აწელება დღევანდელი ბოდბის მონასტრის წმინდა ნინოს თავდაპირველ საძვალედ წარმოიხსენა, რადგან 2005 წელს ტაძარში წარმოებული არქეოლოგიური და სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ არც დღევანდელი ტაძრის სამშენებლო ფენები და არც თავდაპირველი იტაკის დონეზე გამოვლენილი კულტურული ფენა IX საუკუნეზე ადრეული არ არის⁴¹. გარდა ამისა, საკონტროლო შურფებმა ცხადყო, რომ აღნიშნული ფენის ქვეშ ხელუხლებელი დედაქანია წარმოდგენილი⁴², რაც შეუძლებელს ხდის IX საუკუნეზე ადრე ამ ადგილას რაიმე ნაგებობის არსებობის შესახებ ვარაუდის დაშვებას. ვფიქრობთ, ეს უკანასკნელი გარემოება, ჯერჯერობით მაინც გადაუღახავ წინააღმდეგობად რჩება დღევანდელი ბოდბის მონასტრის წმინდა ნინოს თავდაპირველ საძვალედ მინიჭებისათვის.

და ბოლოს, მესამე ვერსია, რომლის მიხედვითაც დღევანდელი სოფელი ნინოწმინდაა წერილობითი წყაროების ბოდი (ბოდბის), სადაც თავდაპირველად დაიკრძალა წმინდა ნინო და შემდეგ მოხდა მისი გადასვენება დღევანდელ ბოდბეში, რასაც სახელწოდებისა და საეპისკოპოსო კათედრის გადანაცვლება მოსყვა. თვით სოფელ ნინოწმინდას კი ეს სახელი ეწოდა მოციქულთა სწორის აქ მიცვალების შემდეგ. ამ ჰიპოთეზის ავტორებს დაშვებული აქვთ ფაქტობრივი შეცდომა, როდესაც ნინოწმინდის კათედრალს მირიან მეფის მიერ აგებულად თვლიან, იგი VI საუკუნის ძეგლია. სწორედ ამ შეცდომის გამო უარყოფენ ნინოწმინდა-ბოდბის იგივეობას ის მეკვლევარები, ვისაც წმინდა ნინოს თავდაპირველი საფლავი დღევანდელ ბოდბის მონასტერში ეგულება. ვფიქრობთ, ხსენებული ფაქტობრივი შეცდომა არ ცვლის საკითხის ძირითად არსს. ქართული ხეროთმოძღვრების ისტორიაში მრავალი მაგალითი ვიცით იმისა, რომ წმინდა

37 დ. მირიანაშვილი, ბოდბის ღოკალიზაციისა...

38 ც. ნახუნაშვილი, დახახ, ნაშრ, გვ. 5. წყაროები იხ. იქვე.

39 დ. მესხელიშვილი, ქიზიყის... გვ. 61.

40 ც. ნახუნაშვილი, დახახ, ნაშრ, გვ. გვ. 3.

41 იქვე, გვ. 112-113.

42 იქვე, გვ. 4.

ნაწილებთან დაკავშირებული საკულტო ნაგებობა საუკუნეთა განმავლობაში არაერთ გადაკეთება-განახლებას განიცდიდა, ხშირად ძველის ადგილას ახალი ტაძარიც შენდებოდა (მცხეთის სვეტიცხოველი, მანგლისი და სხვ.). ნინოწმინდის კათედრალი კი, არქეოლოგიურად შეუსწავლელია და ჩვენ არ ვიცით, რას მაღავენ მისი ნანგრევები. ამდენად ვფიქრობთ: ის, რომ დღევანდელი ნინოწმინდის კათედრალი VI საუკუნის ძეგლია, არ არის საკმარისი არგუმენტი განსახილველი პიპათეზის უარსაყოფად. გარდა ამისა, ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში დადგენილია, რომ ადრე შუა საუკუნეებიდან მაინც, ქართუბის აღმოსავლეთით ინფილტრაციის შედეგად პერეთში ნნდება მისგან დასავლეთით მდებარე ტერიტორიების ტოპონიმიკა⁴³. ამგვარად, ვფიქრობთ, ტოპონიმის ბოდი (ბოდისი) აღმოსავლეთით (პერეთში) გადანაცვლება არ უნდა აწელებოდეს დიდ წინააღმდეგობას.

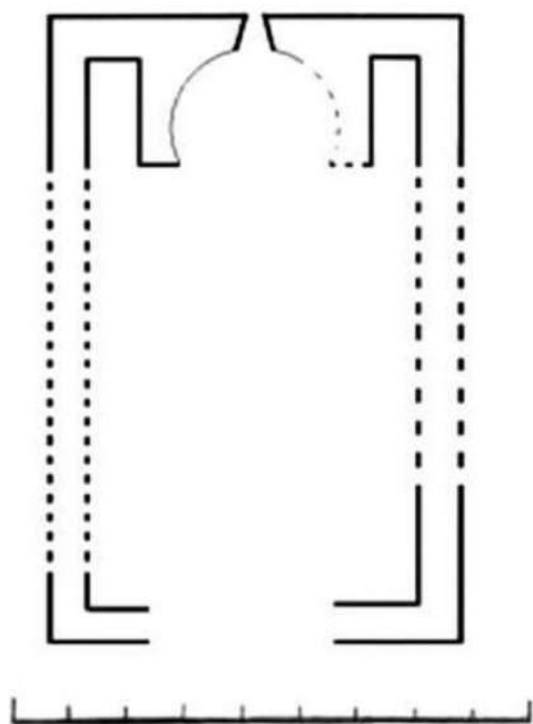
ამრიგად, თუ გავიხიარებთ მოსაზრებას, რომ დღევანდელი ნინოწმინდაა წერილობითი წყაროების ბოდი, მაშინ სრულიად გასაგები ხდება ზემოთ აღნიშნული ხალხური ტრადიციის არსი და ფესვები; - ნინოწმინდელები კისისხევის ხეობაში, წმინდა ნინოს ტაძრის მოსალოცად გადმოდიოდნენ იმიტომ, რომ ამ პუნქტის მოსახლეობის მეხსიერებაში დაღეჭილია მოციქულთაწარის ამ ხეობაში ეოფნისა თუ, დახნეულების ხსოვნა. ეს, ვფიქრობთ, კიდევ ერთი ირბი საბუთია ნინოწმინდა-ბოდის იგივეობის სასარგებლოდ. თუმცა, კვლევის ამ ეტაპზე ჩვენ მაინც არ შეგვიძლია კატეგორიული ხასიათის დასკვნების გაკეთება და ნინოწმინდა-ბოდის იგივეობის სრული სიცხადით დასაბუთება. ამიტომაც, გამოთქმული მოსაზრება ჯერჯერობით მხოლოდ სამუშაო პიპათეზად შეიძლება დარჩეს.

იმისგან დამოუკიდებლად, არის თუ არა წერილობითი წყაროების ბოდი დღევანდელი ნინოწმინდა, ერთი კი მაინც ცხადი უნდა იყოს: კისისხევის ხეობის მატერიალური კულტურის ძეგლები, მასზე გამავალი გზა და ხალხური ტრადიცია, ახალ პერსპექტივებს შლის ქართველთა განმანათლებლის ამ ხეობაში მოღვაწეობის შესახებ საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ გამოთქმული (პ. კარბელაშვილი, ის. ზემოთ) და შემდეგ მივიწეებული პიპათეზის საკვლეად.

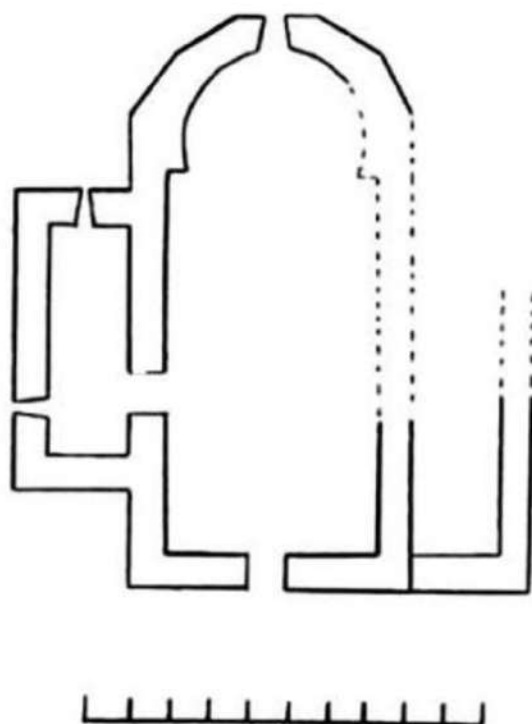
43 დ. მუსხელიშვილი, ქიზიყის... გვ. 48-50.

Unknown Architectural Monuments in Kisiskhevi Gorge

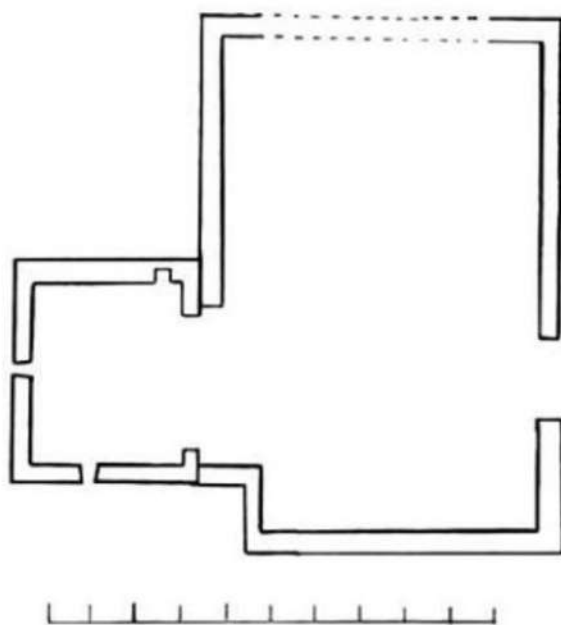
The article presents results of the reconnaissance expedition (joint project of I. Gogebashvili Telavi State University, National Agency of Georgian Cultural Heritage Protection, Kakheti Interdisciplinary Research Centre of Ilia University, Tbilisi) to Kisiskhevi gorge (historic Kakheti, eastern Georgia) in July 2012. The area “Nakaravali” (the same “Gvtismshoblis Chala”) was explored and following sites were discovered: a. unknown complex comprising a church (severely ruined three-aisled basilica, 5th-6th cc.), a two-chamber “palace” and wine-cellar ruins; b. unknown church “Ninotsminda” or St. Nino – a place of worship for the inhabitants of the vill. Ninotsminda up to 1960s (an aisles vaulted church with a projecting, pentahedral (from the outside) apse and annexes from the South and North, Early Middle Ages, with the traces of restoration in Late Middle Ages) and remnants of the subsidiary structures in its close vicinity; c. settlement-site covered with the forest, where ceramic fragments were collected. A viewpoint was put forward in the scholarly literature that in the Middle Ages a road was laid along the gorge and the explored area seems likely to be a settlement (which is also evidenced by its name), probably, one of the inn-caravanserais situated at a distance of 30 km from one another, along the road (from the settlement, located on the crossroads, Cheremi city-site is accessible by one route, some 20-30 km. afar, while another road leads to the vill. Sagarejo). It seems likely that one of the so called “Hereti detour” of the so called “Phasis-Hirkania route” going from the old “Turi Fortress” would pass this locality. It is likewise probable that St. Nino had taken this road proper to reach Inner Kartli, which might be indicated by the existence of the church; all the more, if we share a viewpoint that the vill. Ninotsminda is the place, where St. Nino, the Enlightener of Georgia had passed away and “Nakaravali” is the place, where she fell ill (as proposed by P. Karbelashvili in 1903).



სურ. 1 „დვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკა. გეგმა



სურ. 2 წმინდა ნინოს სახელობის ეკლესია. გეგმა



სურ. 3 „სასახლე“ „დვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკასთან. გეგმა



სურ. 1. „ღვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკა. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



სურ. 2. „ღვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკა. ინტერიერი. საკურთხეველის აფსიდა



სურ. 3. წმინდა ნინოს ეკლესია. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



სურ. 4. „სასახლე“. სათავსო №1 ინტერიერი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ



სურ. 5. წმინდა ნინოს ეკლესია.
დასავლეთი ფასადი



სურ. 6. წმინდა ნინოს ეკლესია.
აღმოსავლეთი სარკმელი

ზარზმის ფერისცვალების ხატის ისტორიიდან

*«მთასა ზედა ფერი იცვალე, ქრისტე ღმერთო, და უჩუენე მოწაფეთა შენთა
დიდება შენი ძალისაებრ მათისა და გამოგვიბრწყინეუ წყენცა ცოდვილთა
ნათელი შენი მიუწრდილებელი...» (ტროპარი)*

სასწაულმოქმედი ხატები ქრისტიანული კულტურის თავისებური პლასტია, რომელიც გავლენას ახდენდა ადგილობრივი საეკლესიო ტრადიციის ფორმირება-ტრანსფორმაციაზე (მხედველობაში მაქვს სხვადასხვა სასწაულმოქმედ ხატთა კულტის დამკვიდრება და თაყვანისცემის ფორმები, მათ სახელზე ტაძართა მშენებლობა, სასწაულმოქმედ ხატებთან დაკავშირებული ლიტურგიკული ტრადიცია და სხვ.). სასწაულმოქმედ ქრისტიანულ გამოსახულებათა ისტორია თვით იესო ქრისტეს მიერ სასწაულებრივად შექმნილ «მანდილიონს» (ხელთუქმნელ ხატს) უკავშირდება, რომელიც ხატის თაყვანისცემის საწინდარად იქცა.¹ ქრისტიანული ეკლესიის მიერ სასწაულმოქმედ ხატებად, როგორც წესი, მაცხოვრის, დედადუთისას ან ცალკეულ წმინდანთა ხატებია აღიარებული.² ამ ტრადიციისაგან ერთგვარ გამონაკლისად გვევლინება ზარზმის ფერისცვალების ხატი, რომელიც შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიის ერთ-ერთი გამოჩენილი სიწმინდეა. სწორედ აღნიშნული გარემოებითაა ნაკარნახევი რამდენიმე მოსაზრების გაზიარების სურვილი, რომელიც შესაძლოა დაგვეხმარება მომავალში უფრო ღრმად დავფიქრდეთ და საფუძვლიანად გავიაზროთ ამ სიწმინდის ისტორიულ-რელიგიური მნიშვნელობა, რომელიც, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, თავისი დროის უნიკალური კულტურული ფენომენია.

ზარზმის ფერისცვალების სასწაულმოქმედი ხატი (სურ. 1) ქრისტიანული კულტურის მრავალ ასპექტს ათვალსაჩინოებს, რომელთა შორის, უწინარეს ყოვლისა, ხატის თაყვანისცემის რაობა უნდა დავასახელოთ. ხატის თაყვანისცემის პრაქტიკის მნიშვნელობა კარგადაა თავჩენილი როგორც თვით ხატის შემორჩენილ ნაწილებზე, ასევე მისი თაყვანისცემის დამკვიდრების აღწერაში, რომელიც ბასილი ზარზმელის «სერაპიონ ზარზმელის ცხორების» პაგიოგრაფიულ ნარატივშია შენივთებული.

ქართული ხელოვნების ისტორიოგრაფიაში ეს ხატი საკმაოდ კარგადაა ცნობილი. გიორგი ნეზინაშვილის მიერ განსაზღვრული და გაანალიზებული ხატის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა და ადგილი, როგორც კონკრე-

¹ The Holy Face and Paradox of Representation, *Papers from a Colloquium at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, ed. H. Kessler and G. Wolf, Bologna, 1998.

² ამოუმასთანდაკავშირებთიხ. ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი ხატები და XI-XIV სს. ქართული ხატწერა. საქართველოს სიძველეები: ნაკვეთი 1 (მაცხოვრის ხატები), თბ., N 4-5, 2003, გვ. 131-146; ნაკვეთი 2 (დუთისმშობლის ხატები), თბ. N 6, 2004, გვ. 73-89; (ძირითადი ბიბლიოგრაფიის მითითებით); იხ. ასევე Чудотворная икона в Византии и древней Руси, Москва, 1996.

ტულად შუა საუკუნეების ქართული ჭეღური ხელოვნების, ასევე 'ზოგადად ქართული პლასტიკისა და სახვითი აზროვნების განვითარებაში ის მყარი საფუძველია, რომელსაც ვეგრძნობი ჩემ გამოკვლევაში.' გ. ჩუბინაშვილის შემდეგ ეს ხატი საგანგებო კვლევის საგანი არ გამხდარა. მომდევნო ხანის 'ზოგადი ხასიათის მიმოხილვით ნაშრომებში ჩუბინაშვილისეული განსაზღვრებები და დებულებებია განმეორებული. აღსანიშნავია, რომ აღნიშნული ხატისადმი ინტერესი ამ უკანასკნელ დროს გაიზარდა – განხდა შუა საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნების ამ გამორჩეული ქმნილების კონტექსტუალური გააზრების საჭიროება.³

ზარზმის ფერისცვალების ხატი იმთავითვე განსაკუთრებული თავეანისცემის საგანი იყო. ხატის ისტორია საკუთრივ საღოცავ ხატ'ზე, უფრო ზუსტად კი მის სხეადასხვა ქრონოლოგიურ ფენაზე იკითხება. როგორც გიორგი ჩუბინაშვილმა მხატვრულ-სტილური და პალეოგრაფიულ-ლიტერატურული მასალის ანალიზის საფუძველზე აჩვენა, თავდაპირველი ფერწერული ხატის მოჭედილობა, რომელიც წარწერის თანახმად 886 წელს შეესრულებიათ, მეტ-ნაკლები სიზუსტით ფერწერული ხატის იკონოგრაფიულ სქემას იმეორებს.⁴ ხატ'ზე წარმოდგენილი ფერისცვალების ექვსფიგურიანი კომპოზიცია ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას წარმოგვიდგენს, რომლის ცენტრში მთელი ტანით მაკერთხეველი მაცხოვარია ფრონტალურად გამოსახული, იგი 3/4-ში მობრუნებულ მოსე (ქრისტესგან მარცხნივ) და ელია (მარჯვნივ) წინასწარმეტყველთა ფიგურებითაა ფლანკირებული. ფრაგმენტირებული (მოსეს ფიგურისგან მხოლოდ მარჯვენა ხელის ნები და სამი თითი და მოხასხამის კონტურის ხაზიღაა შემორჩენილი); მაცხოვრის, წინასწარმეტყველ მოსესა და ელიას ფიგურების სტატიკური, ვერტიკალური აქცენტები კომპოზიციის ზედა ნაწილს ავსებს. მარცხნივ შემორჩენილია სტილიზებული მთის ფრაგმენტი, რომელზეც მოსე წინასწარმეტყველი დგას.

კომპოზიციის ქვედა ნაწილში, მაცხოვრის ფერხით, ორი მუხლმოდრეკილი, ერთმანეთისკენ, ანუ ცენტრისკენ და, შესაბამისად, ქრისტესკენ მიმართული მოციქულია გამოსახული. ფიგურებთან შემორჩენილია ნაკლები დაქარაგმებული განმარტებითი წარწერა «წ. იოვანე» (მარცხენა ფიგურასთან) და «წ. იაკობო». ფეხზე მდგომი პეტრე მოციქულის ფიგურა ელიას ქვემოთაა განთავსებული, მისი შარავანდი წინასწარმეტყველის ფიგურის ქვედა ნაწილს ფარავს.

3 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, გვ. 27-36, ფ. 1-4; იქვე იხილეთ სრული აღრეული ბიბლიოგრაფია, გვ. 27; ზარზმის ფერისცვალების ხატის ჭეღური აშის შესახებ იხ. А. Я. Каковкин, Вновь обнаруженные фрагменты чеканной иконы «Преображения» из Зарзмы. Восточное Средиземноморье и Кавказ, Ленинград, 1988, გვ. 105-112.

4 A. Eastmond, Messages, Meanings, and Metamorphoses: The Icon of the Transfiguration of Zarzma. *Images of the Byzantine World - Visions, Messages and Meanings. Studies presented to Leslie Brubaker*, ed. A. Lymberopoulou, 2011, გვ. 57-82; N. Chichinadze, Icons as Relics: Re-interpreting Repousse Revetments of Devotional Images in Medieval Georgia. *Iconographica*, Sienna, N10, 2011-2012, გვ. 48-50, ზარზმის ფერისცვალების ხატის შესახებ გვ. 48-50; მოხვევ Structuring Cult Icon: Sinai and Transfiguration Icon of Zarzma. 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia 22-27.08.11, v. III, Abstracts of Free Communications, Sofia, 2011, გვ. 361

5 Г. Н. Чубинашвили, დას. ნაშრ. გვ. 33-36.

დღეს, როდესაც ხატის ფერწერული ნაწილები დაკარგულია, ხოლო ჰელური ფიგურები დეფორმირებული და ფრაგმენტულია, რთულია თავდაპირველ მხატვრულ-ესთეტიკურ ეფექტზე ლაპარაკი, მაგრამ ამის მიუხედავად, მაინც გამოყოფ რამდენიმე იდეურ და სახვით მომენტს. ქრისტეს მონუმენტური ფიგურა მოედ კომპოზიციაზე დომინირებს, მისი მასშტაბი განსხვავდება დანარჩენ პერსონაჟთა ზომებისაგან; კლასიკური პროპორციებისგან საკმაოდ დაშორებული იესოს ფიგურა სასურათო სიბრტყის თითქმის 2/3 იკავებს. მაცხოვრის ფიგურა ინდივიდუალურობით გამოირჩევა – ქიტონსა და პიმანტიონში შეგრაგნილი ფიგურა ოთხშრიანი ოვალური დიდების ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა. შეკრულკონტურიანი, შინაგანი ენერგიით დამუხტული ფიგურა საოცარი მთლიანობითა და დამაჯერებლობით გამოირჩევა. იესოს მაკურთხეველი გაზრდილმტევნიანი მარჯვენა ხელის ქესტი კომპოზიციის მიზიდულობის ერთ-ერთი მთავარი ცენტრია (აწ დაკარგულ სახესთან ერთად). ქესტის აქცენტირებას განსუ გაწეული ხელის დიდების გარეთ გამოსახვაც უწყობს ხელს. მარცხენა ხელში იესოს ვერტიკალურად ტრადიციული ატრიბუტი – მომცრო ზომის გრაგნილი უკერია. დრაპირების ნახატი დუბლირებულია პენსონირებული კონტურით, ნაკაწრული წრეებითა და S-ბური მოყვანილობის მოტივით, რომელიც გულდასმითი დაკვირვებისას ჩანს. ეს არამკაფიო ნახსენებები ორნამენტი თითქოს ნაქარგ ქსოვილზე მიგვანიშნებს და აცოცხლებს ღითონის გლუვ ზედაპირს. ⁶

ხატის მხატვრული თავისებურება ქართული ხელოვნების ძირებისა და მისი განვითარების გეზის მკვერმეტყველი საბუთია. ხატი ძლიერ ესთეტიკურ-ემოციურ გამოძახილს პოვებს მაყურებელში მტკიცედ შეკრული კომპოზიციითა და ზუსტად დასმული აზრობრივ-ესთეტიკური აქცენტებით. სპეციფიკური მხატვრული ენის წყალობით – რეალურ ფორმათა პირობითობა არ გარდაისახება აბსტრაქტულ ნიშნებად – გამოსახულება დამაჯერებლობასა და ზემოქმედების ძალას ინარჩუნებს. თავისებური შინაგანი მუხტის მქონე სიბრტყობრივ-დეკორატიულად გააზრებული “ფერცვლილი” მაცხოვრის ფიგურა კომპოზიციის აზრობრივი და ვიზუალურ-ემოციური ფოკუსია. სხეულის ფორმები არაა მკაფიოდ გამოჯანუღ-მონიშნული – ირეგულარული ფორმის დამრეცი მხრების კონტური შეუმჩნევლად გადადის მკლავების მონახაზში, რის გამოც სხეულის ზედა ნაწილი საკმაოდ სოლიდურად გამოიკვეთება და გამოსახულების მონუმენტურობის საწინდარი ხდება. კონტურის ხაზი (განსაკუთრებით მარჯვენა მხარეს), პარალელური რელიეფური შეწყვილებული ხაზებით შექმნილი დრაპირების ნახატთან ერთად (ქიტონისა და პიმანტიონის დრაპირების ნაკვეთი ერთი ხერხითაა შესრულებული), სხეულის ძირითად ნაწილებს მიაწვდის (მარჯვენა თეძო, ფეხი, მხრები, მოსასხამის ქვეშ მოქცეული ხელები). ფონიდან ოდნავი რელიეფით ამოზიდული ფიგურა, “არა-კლასიკური” აგებისა და სიბრტყობრივი ინტერპრეტაციის მიუხედავად, არ არის მოკლებული რეალურობის განცდას. მთლიანი მხატვრული ეფექტის მიღმა შეუმჩნეველი რჩება იმგვარი დარღვევები, როგორიცაა “მოუხერხებლად” გადმოცემული მარჯვენა მხარი, ტანთან შედარებით მცირე ფეხის ტერფები, გაზვიადებულად გაზრდილი მარჯვენა და ა.შ.). მოქნილი, გარკვეული პლასტიკურობის მქონე შიდა ნახატის ხაზოვანი რიტმი

⁶ ფერისცვალების იკონოგრაფიისათვის იხ. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Bradford, London, 1971-1972, ტ. I, გვ. 145-152.

რეალური ფიგურის ნიველირება-უარყოფაზე კი არ არის ორიენტირებული არამედ რეალური სხეულის მნიშვნელოვანების გაზრდასა და თითქოს ახლებური “გადააზრებასკენ” ისწრაფვის. სამოსის ტარების წესში – მარცხენა მხარზე დაფენილი და იმავე ხელზე გადატარებული მოსასხამი – უხვი დრაპირების ნახატში “კლასიკური” მოდელის ანარეკლი ამოიკითხება. სხეულის ფორმათა მოცულობების ელინურ-რომაული გადმოცემა აღმოსავლური ხაზობრივ-პირობითი ენითაა ჩანაცვლებული. ეს რელიეფური ფიგურა კლასიკური შემკვიდრების თავისებური გადააზრება-ტრანსფორმაციის ძალზე საყურადღებო მაგალითია, სადაც ვხედავთ თვითმყოფად მხატვრულ ენაზე “გადმოთარგმანებულ” ანტიკურ ფორმებს, რომლებიც გარკვეულ იდეოლოგიურ-ეპოქისმიერ მხატვრულ-ესთეტიკურ მოთხოვნებსა და უფრო ფართოდ, ადგილობრივ მხატვრული აზროვნებისა თუ ფორმათგანცდის ნათელი დასტურია. კლასიკური მხატვრული ნორმებისა და სახეითი ხერხების ტრანსფორმირების მიღმა თვით სიწმინდისა და სპირიტუალურის აღქმა-გააზრების განსხვავებულობაც უნდა დავინახოთ.

ფერისცვალების ხატის ჭედური კომპოზიციის დანარჩენი ფიგურების მხატვრული თავისებურებების დეტალური განხილვა მათი ფრაგმენტულობის გამო შეუძლებელია, თუმცა მაინც ჩანს საერთო კომპოზიციური პრინციპი. კომპოზიციაში ფიგურათა პოზებითა და მასშტაბით გამოიჯნულია მიდმური, ზეციური და მიწიერი სამყაროები: ზედა ნაწილში სამი ფიგურის (ქრისტესა და წინასწარმეტყველების) სტატიკურ მწვობრ ვერტიკალებს უპირისპირდება შედარებით თავისუფლად განლაგებული მოციქულთა დანაქილი ფიგურები, რომელთა მასშტაბი შესაბამისად სხვაობს ქრისტესა და წინასწარმეტყველთა ფიგურებისაგან. თავდახრილი, თითქმის ერთნაირ პოზაში გადმოცემულ იოანესა და იაკობისგან განსხვავებით, პეტრე – ფეხზე დამდგარია გამოსახული.

არაამქვეყნიურის, მიდმურის, განსაკუთრებული სულიერი დატვირთვის მქონე გამოსახულებებში, ტრანსცენდენტურისა და ღვთაებრივის ვიზუალური წვდომის ხერხთა შორის, განხილულ ჭედურობაში სიბრტყობრივ-ხაზობრივი მიდგომა იწენს თავს. ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილებებში მოცულობით ფორმაზე ხაზის უპირატესობის შესახებ არაერთგზის თქმულა, ამიტომ მე მხოლოდ დაგეგნე, რომ ზარზმის ფერისცვალების ხატი – ღვთაებრივ-სიბრტყეობის ეს გამორსეული ქმნილება აღმოსავლურ ქრისტიანული სახეითი ტრადიციის ნათელი მაგალითია. ამ ხატის “აღმოსავლურობა”, ფორმათგანცდის გარდა, რაც პლასტიკურ-მოცულობითის ნაცვლად, მკაფიოდ დასაზღვრული «გაბრტყელებული» ფორმებისა და ექსპრესიული ხაზობრივი დეკორატიულობის ბატონობას გულისხმობს, კომპოზიციის აგებასა და ცალკეულ ნაწილთა (ფიგურათა) კონტრასტული იერატიული მასშტაბითაც ცხადდება.

ზარზმის ფერისცვალების ხატის კომპოზიციის თავისებურების სათანადოდ წარმოსენა-გააზრებისათვის მივმართავ ტექსტურ პირველწეაროს. საღვთო წერილის ნარატივში, რომელიც ქრისტიანული ხელოვნების იკონოგრაფიის უცვლელი პირველწეაროა, უფლის დიდებად, ანუ გლორიფიკაციად მოაზრებული, ეს ათორმეტ დღესასწაულთაგან ერთ-ერთი უმთავრესი სამ სინოპტიკურ სახარებაშია მოთხრობილი. სახარებაში ვკითხულობთ, რომ ფერისცვალებას ესწრებოდნენ პეტრე, იაკობი და იოანე, ასევე წინასწარმეტყველები მოსე და ელია. ფერცვლილი ქრისტეს სამოსი განბრწყინდა და ციოთ გარდმოსეულმა ხმამ ქრისტეს ღვთის ძეობა დაადასტურა. ძირითადი ნარატიული ელემენტების

მსგავსების მოუხედავად, მახარებელთა თხრობაში მცირედენი განსხვავებაა. –

მათე მახარებელთან ეკითხულობთ (17; 1-9): «წარიყვანა იესუ პეტრე, იაკობ და იოვანე, მამა მისი, და აღიყვანა იგინი მთასა მაღალსა თუსაგან

და იცვალა მათ წინაშე სხუად ყურად, და განბრწყინდა პირი მისი ვითარცა მზეცხი ხოლო სამოსელი მისი სპეტაკ იყო ვითარცა თოვლიდა ეწყენეს მათ მოსე და ელია მის თანა...

...აჲ ესერა ღრუბელი ნათლისაჲ აჴარეიდა მათ, და ჴმას იყო ღრუბლით გამო და თქვა: ესე არს ძე ჩემი საყვარელი, რომელი მე სათნო ვეყვ: მაგისი ისმინეთ»

მარკოზ მახარებლის თხრობა არსებითად მათეს სახარების მსგავსია (9; 2-9). მარკოზი შემდეგნაირად აღწერს ამ ეპიზოდს:

«... და იცვალა სხუად ხატად წინაშე მათსა

და სამოსელი მისი იქმნა ბრწყინვალე და სპეტაკ ფრიად, ვითარცა თოვლი, რომელი ყოველსავე მურჩევანსა ქაყანასა ზედა ვერ ჴელ-ეწიფების ეგრეთ განსპეტაკებად» (მკ. 9: 2-3)

ლუკა მახარებელთან უფლის ფერისცვალება თანავე განსხვავებულადაა აღწერილი (ლუკა: 9, 28-36): «და წარიყვანა იესუ პეტრე და იაკობ და იოვანე და აღვიდა მთასა ღოცვად

და იყო ღოცვასა მას მისსა ხილვად პირისა მისისაჲ სხუა და სამოსელი მისი სპეტაკ და ელვარე...

...ხოლო პეტრე და მისთანან დამძიმებულ იყვნეს ძილითა; ხოლო გან-რაჲ-იდგეს, იხილეს დიდებაჲ მისი და ორნი კაცნი მის თანა მდგომარენი...»

როგორც ვნახეთ, სახარებისეული ნარატივი კომპოზიციის აგებისათვის ზუსტად რეგლამენტირებულ წესს არ იძლევა, რაც ამ ეპიზოდის იკონოგრაფიულ სქემაში გარკვეული ვარიაციების გაჩენას განაპირობებს. ნიშანდობლივია, რომ ფერისცვალების დღესასწაულის აღნიშვნა ეკვე VI საუკუნიდან დასტურდება აღმოსავლეთ საქრისტიანოში.⁷ შესაბამისად, უფლის ფერისცვალება ქრისტიანულ ხელოვნებაში ეკვე VI საუკუნიდან წმდება. ამ დღესასწაულის მნიშვნელობასა და აღმსარებლობით დატვირთვაზე მეტყველებს ფერისცვალების კომპოზიციის ორი ტაძრის – რავენის სან აპოლინარე ინ კლასესა (548წ. ; სურ. 2) და სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კათოლიკონის (548-565წწ. ; სურ. 3) – საკერთხეელის აფხიდის კონქში გამოსახვა, რაც იმხანად ამ დღესასწაულის წინ წამოწევა-დამკვიდრებით უნდა აიხსნა.⁸ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფერისცვალების ერთ-ერთი უადრესი შემორჩენილი კომპოზიცია რავენის სან აპოლინარე ინ კლასეს ბაზილიკის საკერთხეელის აფხიდის კონქში სიმბოლურადაა გამოსახული. კომპოზიციაში იესოს ფიგურის ნაცვლად მრგვალ დიდებაში წაწერილი მონუმენტური ჯვარია წარმოდგენილი, რომლის მკლავების გადაკვეთაზე ქრისტეს ბეუსტია განთავსებული. ასევე სიმბოლურად, კრავების სახით, არიან გამოსახულნი მოციქულები.⁹

7 G. Schiller, დას. ნაშრ. გვ. 146.

8 Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of the Exhibiton at The Metropolitan Museum of Art, ed. K. Weitzmann, New York 1989, გვ. 562-563, cat N505, ადრეული ბიბლიოგრაფიის მითითებით; K. Weitzmann, Mosaics, in Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine, ed. K. Manafis, Athens, 1990, გვ. 61-68, განს. გვ. 62-63.

9 Age of Spirituality, გვ. 562-563, cat N505.

ბიზანტიური წრის ხელშეწყობაში, სახარების ტექსტის გათვალისწინებით, ფერისცვალების იკონოგრაფია დიდი მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა. ადრეული კომპოზიციები ერთმანეთისაგან საგრძნობლად არ განსხვავდება, მათში ვარიანტებს გამოსახულ პერსონაჟთა განლაგება, პოზები, ექსტრემი, ატრიბუტები და ანტურაჟი. მოუხედავად იმისა, რომ ზარზმის ფერისცვალების ხატის (ვალკუელ იკონოგრაფიულ ელემენტებს ხატმებრძოლეობის წინარე ხანის სხვადასხვა კომპოზიციებში მოუძებნება ანალოგები, ქართულ ხატზე ამ თემის დამოუკიდებელ იკონოგრაფიულ ვერსიას ვხედავთ. ზარზმის ხატის ოვალური «დიდება», ქრისტეს განზე გაწეული მაკერთხეველი მარჯვენის ექსტი რომის SS. Nero e Achilleo საკერთხეველის აფხიდის სატრიუმფო თაღისმოზაიკას (800წ.; სურ. 4) ეხმიანება.¹⁰ ზარზმის ჭედურ კომპოზიციაში მაკერთხეველი მარჯვენა«დიდებას» კონტურს გარეთაა გატანილი. როგორც ითქვა, წინასწარმეტყველები ქრისტესთან მიმართებით სხვადასხვაგვარად არიან განთავსებულნი – ზარზმის კომპოზიციურ სქემას (ელთა იესოს მარჯვენა მხარეს, ხოლო მთხე, შესაბამისად მარცხენა მხარესაა გამოსახული) ვხედავთ სინის მონასტრის კათოლიკონის კონქის მოზაიკასა და რომის უკვე დასახელებულ მოზაიკაზე.¹¹

ფერისცვალების გამოსახვისას მოციქულთა განლაგებასა და პოზებშიც გარკვეული ვარიაციები შეინიშნება. ზარზმის ჭედურ კომპოზიციაში მაცხოვრის ფიგურიდან მარჯვნივ ფეხზე დამდგარ პეტრეს ეხმიანება პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის გრიგოლ ნაზიანზელის პომილიების მინიატურის (879-883წწ.) სქემა.¹² მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში დაცული 850 წლის ახლოს შესრულებული ე.წ. ხლუდოვის ფსალმუნის ფერისცვალების მინიატურაზეც პეტრე ფეხზე დამდგარია გამოსახული, ოღონდ ამჯერად ქრისტესგან მარცხნივ.¹³ პეტრე მოციქულის მთელი ტანით გამოსახვა, ერთი მხრივ, ქრისტეს ეკლესიის დამკვიდრებაში მის პრივილეგიურებულ როლზე მეტყველებს, ხოლო, მეორე მხრივ კი, სახარების ტექსტის ვიზუალიზაციად გვესახება. თაბორის მთაზე თეოფანიისას სწორედ პეტრემ ამოიცნო წინასწარმეტყველები, იმავდროულად, მასვე ეკუთვნის იესოსა და წინასწარმეტყველთა საპატივცემლოდ სამი ტაღა-ვერის აღმართვის შეთავაზება (იხ. მთ. XVII: 4; მკ. IX: 5; ლკ. IX:33).

ნიშანდობლივია, რომ ზარზმის ხატი განსხვავდება სხვა შემორჩენილი ადრეული მაგალითებისაგან გარემოს ინტერპრეტაციითაც – ზოგიერთ კომპოზიციაში ღანდშაფტის გადმოცემაში შედარებით «რეალისტურ» მიდგომა ჩანს – გადმოცემულია მთიანი პეიზაჟი, სადაც შესაძლოა, ვეგეტაციაც იყოს მონიშნული.¹⁴ ზარზმის ხატზე, სინის საკონქო კომპოზიციის დარად, გარემოს

10 G. Schiller, დას. ნაშრ., გვ. 406; სინურ კომპოზიციაში ქრისტე ოვალური დიდებითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მისი მაკერთხეველი ხელის ექსტი მკერდის წინაა აღმართული, Sinai, იფ. 1-2

11 Sinai, იფ. 2; G. Schiller, დას. ნაშრ. სურ. 406.

12 G. Schiller, დას. ნაშრ. სურ. 409.

13 L. Brubaker, Vision and Meaning in Ninth Century Byzantium. Image and Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus, Cambridge, 2008, სურ. 122

14 იხ., მაგ., პალმები გრიგოლ ნაზიანზელის ქადაგების ილუსტრაციში, განვიარებული პეიზაჟური ღანდშაფტი ხლუდოვის ფსალმუნის მინიატურა, G. Schiller, დას. ნაშრ. სურ. 409; L. Brubaker, დას. ნაშრ. სურ. 122.

არ ექცევა ეურადლება.¹⁵ მოეხდაეად იმისა, რომ ზარზმის ხატის ძლიერ. და-
ზიანება არ გვაძლევს საშუალებას ვიმსჯელოთ პირვანდელი ფონის შესახებ
(ღანღმაფტის ელემენტების გადმოცემა), გამოსახულ სახარებისეულ პერსონა-
ჟთა მასშტაბები და სიბრტყის ფიგურებით მაქსიმალური შევსება გვაფიქრე-
ბინებს, რომ აქ პეიზაჟი არ იყო გამოსახული.

აღნიშნული კომპოზიციური ვარიაციების გათვალისწინებით აშკარავდუ-
ბა, რომ ზარზმის ხატზე ფერისცვალების იკონოგრაფიის ერთ-ერთი თავისუ-
ბური ვარიაციაა წარმოდგენილი, რომელიც ზედმოწევით არცერთ ცნობილ
მაგალითს არ იმეორებს. ხატის კომპოზიციის აზრობრივ-ფორმალური გადაწყ-
ვეტის სიდრმივი შეცნობისათვის აუცილებელია ამ ქრისტოლოგიური დღესას-
წაულის საღვთისმეტყველო არსის გათვალისწინება.

ფერისცვალება – ათორმეტ საუფლო დღესასწაულთაგან ერთ-ერთი
უმთავრესი – ძალიან ტევადი, მრავალგვარი აღიუზიებით გაჯერებული თემაა.
ფერისცვალებისას თეოფანია ეპიკური და დრამატული სახითაა წარმოსენილი
– თაბორის მთაზე უფალი ფერს იცვლის და «სხუად ხატად» მზის დარად
გაბრწყინებული წარსდგება დამსწრეთა, თავის რწეულ მოწაფეთა წინაშე.¹⁶

სახარებისეულ ნარატივში ფერისცვალებას გამორჩეული შინაარ-
სობრივი და სიმბოლური დატვირთვა აქვს – განკაცებული იესოს მიწერი
ცხოვრების ეს ეპიზოდი აერთიანებს წარსუელს (ძველ აღთქმას, რომელსაც
წინასწარმეტყველები განასახიერებენ), აწმყოს (მოციქულთა თვალწინ იესოს
ღვთაებრივი ბუნების გაცხადებას) და მომავალს (ესქატოლოგიურ ღიდებას).¹⁷
იმავდროულად, თაბორის მთაზე ერთმანეთს ხვდება კაცებრივი (მოციქულები)
და ღვთაებრივი განზომილებანი, წარმავალი მატერიალური და ზედროული
(მარადიული) ღვთაებრივი სამყაროები. იესოს ორბუნებოვნების თვალსაწინო
დეკლარაცია, რაც მის რწეულ მოწაფეებს ფერისცვალებისას გაეჩიდათ, ეხმი-
ანება ძველადთქმისეულ – საკეთრივ მოსეს მიერ უფლის ხიდვას.¹⁸

სახარების ამ ეპიზოდში გადაჯაჭვულია უფლის განკაცების, ვნების, აღ-
დგომის, მეორედ მოსვლისა და, შესაბამისად, ხსნის თემები. აღმოსავლეთის ეკ-
ლესიამ ფერისცვალების დღესასწაული და მისი დოგმატური არსი იმთავითვე
წინ წამოწია მთელი თავისი სიდრმისეული მნიშვნელობით, მაშინ როდესაც
დასავლეთის ეკლესია მხოლოდ XV საუკუნეში იწეებს ამ დღესასწაულის აღ-
ნიშვნას.¹⁹

ფერისცვალებაში გაერთიანებულია თეოფანიური და ესქატოლოგიური
საზრისი. განკაცებული ქრისტე ფერისცვალებისას, როგორც ღვთაებრივი ნათ-
ლის წყარო, უფლის ბრწყინვალეების მანიფესტაციად წარსდგება, რაც, თავის

15 ხინის კომპოზიციაზე იესო, წინასწარმეტყველები და მოციქულები

ტრანსცენდენტურ ოქროს ფონზე არიან გამოსახულნი; Sinai, სერ. 2.

16 მთის დასახელება არც ერთ სახარებაში არაა დაზუსტებული. ფერისცვალების
თაბორთან, გაღიდეველთა წმინდა მთასთან, დაკავშირება კირილე იერუსალიმელს
მიეკუთვნება, G. Schiller, დას. ნაშრ. გვ. 146.

17 D. Lee, Transfiguration (New Century Theology), London, New York, 2004, გვ. 5-6.

18 ფერისცვალებისას იესოს სახის განბრწყინება ეხმიანება ძველადთქმურ
მოსეს ისტორიას – ხინას მთიდან აღთქმის ფიცარწით დაბრუნებულ მოსეს სახე
გაბრწყინებული კქინდა (გამოსდგათა: 34; 29).

19 G. Schiller, დას. ნაშრ. გვ. 146.

მხრივ, მეორედ მოსვლისას მის ღვთაებრივ დიდებას მოახწავებს. ღუკასთან ვკითხულობთ, რომ მოციქულებმა ღვთაებრივი ნათლის «დიდებით» მოხილი «განსპეტაკებული» იესოს «დიდება იხილეს». ქრისტიანული ეკლესიის განუთარების სხვადასხვა საფეხურზე ფერისცვალების კონცეპტუალური და, შესაბამისად, ვიზუალური ინტერპრეტაცია იცვლებოდა. სვენ მიერ განხილულ ნამუშევართა ქრონოლოგიურ ფარგლებში – VI-X სს. – წინაა წამოწყებული ესქატოლოგიური თეორიები. ასე მაგალითად, პარიზის გრიგოლ ნაზიანზელის კომპოზიციის კომპოზიციის წინასწარმეტყველების ფიგურების ზურგს უკან ორი მოხრდილი პაღმაა ჩართული. პაღმები სიცოცხლის ხეზე და შესაბამისად სამოთხესა და ხსნაზე მინიშნებად აღიქმება. ეს დეტალები კომპოზიციის ესქატოლოგიურ საზრისს უსვამს ხაზს.²⁰ უკვე აღრეული ხანის კომენტატორებთან ვხვდებით ფერისცვალებისა და უფლის ესქატოლოგიურ დიდებას შორის კავშირზე მითითებას.²¹ აღნიშნული მაგალითებისაგან განსხვავებით, სინურ კომპოზიციის ესქატოლოგიური საზრისის «გახსნას» პეიზაჟისა და თაბორის მთის უბელებელყოფაში ხედავენ.²²

ზარზმის ხატის ფერისცვალების ვიზუალურ ინტერპრეტაციაშიც უფლის დიდებაა ხაზგასმული. ამის სახარგებლოდ, სინური კომპოზიციის დარად პეიზაჟის ნიველირების გარდა, ცენტრალური ფიგურის – იესოს ფეხსადგამზე გამოსახვაც მეტყველებს (ნემთვის ცნობილ ფერისცვალების სხვა კომპოზიციებში ეს დეტალი არ შემხვედრია). ოფიციალური საიმპერატორო იკონოგრაფიიდან მომდინარე ავეჯის ეს ელემენტი,²³ ბიზანტიურ ხელოვნებაში მეუფებისა და გლორიფიკაციის იკონოგრაფიულ თემებთანაა დაკავშირებული. ფეხსადგამი უფლის დიდების კომპოზიციის უცვლელი ელემენტია.²⁴

უკვე მეოთხე საუკუნეში ქრისტიანული დებატებში ფერისცვალება ქრისტეს ღვთაებრიობის მოწმობად მიიჩნეოდა.²⁵ მართლმადიდებელი ეკლესიის წიაღში შემუშავებული ფერისცვალების დოგმატური მნიშვნელობა ხატთა ეკონომიკის დისკურსშიც მკაფიოდ წარმოინდა.²⁶ ხატთა ეკონომიკის დისკურსის ფერისცვალებისა და გაცხადებული ქრისტეს ღვთაებრიობა მისი გამოსახვის ლეგიტიმაციად აღიქმებოდა. მართლმადიდებელთა არგუმენტი შემდეგში მდგომარეობდა: ღვთაება იხილვება და აქედან გამომდინარე, მისი გამოსახვაც

20 L. Brubaker, დას. ნაშრ. გვ. 307.

21 იქვე, გვ. 307.

22 K. weitzmann, დას. ნაშრ. გვ. 64.

23 M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leiden, Boston, 2003, გვ. 170-173.

24 იხ., მაგ., მოგვთა თაყვანისცემა და «საყდარი განმსადებელი» (ორივე კომპოზიცია უფლის გლორიფიკაციის განსახიერებაა), სანტა მარია მაჯორე, რომი, 432-440 წწ.,

საუშინის, თოკაღი კილისხეს (ნრდ. აფხილის) X საუკუნის თეოფანის ფრესკული კომპოზიციები, X ს-ის არბაილის, პეტრბურგის ერმიტაჟის სპილოს ძეგლის რელიეფური კარედები; მრავალრიცხოვანი ქართული მაგალითებიდან მხოლოდ რამდენიმეს დაეახილეთ – დავით გარეჯის წმ. დოდოს ეკლესიის კონქის, ნეაბიანის, ნესტენის, ფიის, X ს-ის კონქთა კომპოზიციები; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, 1979, გვ. 37, სურ. 22; M. Parani, დას. ნაშრ. სურ. 17, 171, 50, 98, 101; T. C. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, Тб. 1983, გვ. 16, 17, სურ. III.

25 G. Schiller, დას. ნაშრ. გვ. 147.

26 ამის შესახებ იხ. J. Pelikan, *Imago Dei: the Byzantine Apologia for Icons*, 1990, გვ. 92, 95.

შესაძლებელია, ზარზმის ფერისცვალების ხატი, სეენამდე მოღწეული უადრესი ქართული ხატი, რომელიც იმავედროულად, წმინდა სახის ღითონის პერანგით შემკობის მსოფლიოში შემორჩენილი ყველაზე უფრო ადრეული მაგალითია, სემოთქმულის მკვერმეტყველი დასტურია. ფერისცვალების კომპლექსური სიმბოლურ-თეოლოგიური საზრისი, რომელიც ასე მკაფიოდაა გადმოცემული ხატის ჭედურ კომპოზიციურ სისტემაში პაგიოგრაფიულ ტექსტშიცაა წარმონედი.

ბასილი ზარზმელის მიერ X საუკუნეში შედგენილი “სერაპიონ ზარზმელის ცხორება” ძველი ხელოვნების მკვლევართათვის მრავალმხრივ საყურადღებო წერილობითი პირველწყაროა. მასში განსაკუთრებული ძალითაა წარმონედი იმხანად ხატის თაყვანისცემის აქტუალობა, რაც ფერისცვალების ხატის აღწერილ «თავგადასაყადში» მკაფიოდაა გამჟღავნებული. ზარზმის ფერისცვალების სასწაულმოქმედი ხატის მნიშვნელობისა და თაყვანისცემის მაუწყებელი ეს უნიკალური წყარო სცილდება კონკრეტული ხატის ისტორიის ფარგლებს, მასში გამოვლენილია თანადროული საეკლესიო ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი აქტუალური საღვთისმეტყველო დებატების – საკუთრივ ხატის თაყვანისცემის რაობისა და შესაბამისი პრაქტიკის აღმსარებლობითი დასაბუთების – გამოძახილი.

მოელ თხრობას გასდევს ფერისცვალების ცხოველი ხატის შესხმა და მისი სასწაულმოქმედი ძალის განდიდება. საგულისხმოა, რომ ეს უნიკალური შემთხვევაა, როდესაც თხზულებაში ნახსენები ხატი დღემდეა შემონახული. თხზულებაში ხატი განსაკუთრებულად ხატოვნადაა განდიდებული. ავტორი არ იშურებს ეპითეტებს და ემოციურად გადმოგვცემს ამ სიწმინდესთან დაკავშირებულ ამბებს. მოელ თხზულებას გასდევს ღვთის განკაცების განსახიერებად მოაზრებული ფერისცვალების ამ ხატის ხოცბა. ხატი უხეადაა შემკული ეპითეტებით – ავტორი მას მოიხსენიებს, როგორც “ცხოველს”, “წმიდას”, “განმაცხოველებელს”, რაც ხატის განსაკუთრებულ მნიშვნელობასა და გამორჩეულ პატივს ცხადყოფს. “ცხორება” ხატის თაყვანისცემის პრაქტიკის ხატოვან ასახვას შეიცავს, რომელიც წმინდა სახეთა მართლმადიდებლურ სიმბოლურ-თეოლოგიურ ინტერპრეტაციას ეფუძნება.

სერაპიონის მოელი მოღვაწეობის საფუძველად ფერისცვალების ხატი წარმოგვიდგება, რომელსაც ფართო აღმსარებლობითი დატვირთვა აქვს. ტექსტიდან ვიგებთ, რომ სერაპიონი თაბიზაში დიდი შიო საკვირველმოქმედის მოწაფეს მიქაელ პარეხელს დაემოწავა.²⁷ ხატის განსაკუთრებულობა დასწავისშივეა მინიშნებული – მიქაელს დამის ღოცვის დროს “მღელღელშეწივრად შემოსილი” ეხვეწა და ებრძანა, მისევე მისი მოწაფეების სერაპიონისა და მისი ძმის იოვანეს სამცხედ წარგზავნა, რათა სასწაულებრივად მინიშნებულ ადგილას აეგოთ წმინდა ეკლესია, სადაც «განკაცების ხატს» დააბრძანებდნენ: “რათა ცხოველი ხატი განკაცებისა მისისაჲ იტვირთო და ეგრეთ განხვიდეთ, რათა აღ-რა-აშენოთ წმიდაჲ ეკლესიაჲ, მას შინა აღმართოთ იგი თაყვანის საცემელად და სენთა და უძღურთა განმდევნელად და სეღთა მრავალთა გამოსახსნელად”.²⁸ ამგვარად, ავტორის მიერ ზარზმის ფერისცვალების ხატის

27 ბასილი ზარზმელი, სერაპიონ ზარზმელის ცხორება, ქართული მწერლობა, ტ. 1, თბ., 1987, გვ. 642.

28 იქვე, გვ. 643.

კელტის დამკვიდრების ღვთაებრივ ნებად წარმოდგენა მის გამორჩეულ სიწმინდეზე, ძალმოსილებასა და განსაკუთრებულ სტატუსზე მიგვანიშნებს. როგორც ვხედავთ, ავტორი ამ გამოსახულებას “უფლის განკაცების” ხატად მოიაზრებს. რაც თავის მხრივ, ხატის თაყვანისცემის მართლმადიდებლური დოგმატის ასახვაა.

თხრობიდან ჩანს, რომ ფერისცვალების ხატი, რომელსაც სამცხის სულიერ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებოდა, იმ დროისათვის უკვე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ტექსტის თანახმად, ხატის შესრულების ადგილად, შესაძლოა, ოპიზა ვივარაუდოთ. ყოველ შემთხვევაში, სერაპიონის დროს ხატი ოპიზაში დამკვიდრებული ჩანს. სერაპიონი ხომ სწორედ იქ დაემოწავა მიქაელ პარეხელს და იქიდან ჩამოიტანა ეს სასწაუღმოქმედი ხატი სამცხეში. თვით ფერწერული ხატი, როგორც ეს “ცხოვრებიდან” ჩანს, უფრო ძველი უნდა ყოფილიყო, რომელსაც როგორც “ცხოვრების” დაწერის, ისე შემკობის დროისათვის, უკვე სახელგანთქმული სიწმინდე იყო.

“ცხოვრება” მოგვითხრობს, რომ სერაპიონი და იოვანე “წარმოემართნეს რაჲ, მათ თანაუტყირთა ცხოველი ხატი ფერისცვალებისაჲ თანაშემწედ და სასიღ ყოველთა ქრისტიანეთა”.²⁹ ეს სიტყვები გვინფენებს, რომ ხატის მნიშვნელობა სცილდება ღოკალურ არეალს და ავტორი მას ზოგადქრისტიანულ სიწმინდედ სახავს. ეს პაგიოგრაფიული თხზულება ცოცხლად გვინფენებს, თუ როგორ “აქტიურადაა” ჩართული ფერისცვალების ხატი მამათა ღვთიესასურველ მოღვაწეობაში. ასევე საგულისხმოა, რომ სწორედ ხატია ის ბირთვი, რომლის გარშემო იკრიბება მორწმუნეთა გუნდი და ახალი მძლავრი სულიერი საგანე ფუძნდება. როდესაც ღვთის წარგზავნილებმა მითითებულ ადგილს მიაღწიეს, მათ ააგეს “მცირე ტაღაყარი”, რათა “ცხოველი იგი ხატი მას შინა თაყვანის იცემებოდეს მათ მიერ”.³⁰ ამ პასაჟში შესაძლოა, ფერისცვალებისას წინასწარმეტყველთა ხილვისას პეტრეს მიერ სამი ტაღაყრის აგების სურვილის აღდექნა დავინახოთ. ფერისცვალების ხატის თაყვანისცემა მმართველთა პატივადაა წარმოდგენილი. სამცხის მმართველი გიორგი ნორჩანელი ეახლა სერაპიონსა და მის თანმხლებ ძმებს და “შეუვრდა ხატსა მას ცხოველსა და აგრეთვე წმიდანი იგი მოიკითხნა”.³¹ ამ წმიდა ხატის მნიშვნელობაზე ისიც მეტყველებს, რომ ღვთისმსახური გიორგი ღმერთს მადლობას სწირავს იმისათვის, რომ უფალმა იგი ღირსად წათვალა პირველს მიეგო პატივი “ცხოველთა ხატსა მისისათვის”.³² ამ სიწმინდის განსაკუთრებულობას სერაპიონის ის სიტყვებიც მოწმობს, სადაც ფერისცვალების ხატის თაყვანისცემა ღვთიებოძებულ პატივადაა მიჩნეული, რაც იმაედროულად, ამ ხატის თაყვანისმცემელთა ღვთიურ რწმუნელობაზეც მიგვანიშნებს: “რომელმან-იგი გაბაონს ისო ნავესა დაჟევნა მზე და კვალად წმიდასა მას ბერსა ბესარიონს, ამანვე წვენცა ღირს მვენეს მხესა ამას თანა ხილვად და თაყვანისა ცემად წმიდასა ხატსა მისსა”³³ ფერისცვალების ხატის თაყვანისცემა და მისი წვენში დამკვიდრება უფლის ნებადაა

29 იქვე, გვ. 644.

30 იქვე, გვ. 645.

31 იქვე, გვ. 649.

32 იქვე, გვ. 649.

33 იქვე, გვ. 657.

გაცხადებული.

“სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში” ხატის სასწაულმოქმედებაცაა აღწერილი. კლდის გაპობისა და ხათახვის ტბისწყლის დაშრობისა და ურს კაცთა დაფარვის სასწაულთან დაკავშირებით სერაპიონი ამბობს: “ნუ ჰგონებთ მთავარო და ერნო, თუძკა წვენითა რაითმე ძალითა ქმნილ იყვნეს სასწაულნი ესე, არამედ რამეთუ აღიდა ხატი პირისა თვისასაჲ ქრისტემან ღმერთმან, რადთა თქვენ გრწმენეს, ვითარმედ არა ტყუვილ და ამოთ არიან საქმენი ესე, რომელთა თქვენ ძხედავთ”.³⁴ ნიშანდობლივია, რომ მართლმადიდებლური პრაქტიკის თანახმად, წმინდა ხატთა სასწაულმოქმედება პირველსახესა და მლოცველთა შორის მისტიკური კომუნიკაციის ერთ-ერთი მთავარი გამოვლინებაა. რელიგიურ გამოსახულებათა სასწაულმოქმედების ზეპუნებრივი უნარი მათი “ჰემმარიტ ხატად” აღიარებისა და ღვთაებრივ პირველსაწყისთან ზიარების უტყუარი დასტური იყო. სასწაულთა ქმნა გარკვეულწილად ხატების “ლეგიტიმაციასა” და მათ მფლობელთა (ინდივიდის, გარკვეული სოციალური ჯგუფის ან მონასტრისა თუ ეკლესიის) პრესტიჟის დამკვიდრება-განმტკიცებასაც ემსახურებოდა. ხატის საკრალური განზომილება მისი ძველადოქმურ სიწმინდეებთან (მოსეს კვერთხი, შჯულის კიდობანი) ერთად მოაზრებითაა კიდევ ერთხელაა ხაზგასმული.³⁵

ბასილი სერაპიონის ღვაწლს ბიბლიური წინასწარმეტყველის მოსეს ღვაწლს ადარებს – იგი სერაპიონს ახალ მოსეს უწოდებს, რომელსაც “ებრძანა ახლისა ისრაელისა წინამძღურობაჲ” მოსე არა მხოლოდ “ნისლსა შევიდა და მცნების ფიცარნი ქვისანი მოიხვნა”, რომელზეც სჯულის კანონი და უფლის მცნებები ეწერა, არამედ თვით იგი “ადმწერელი მათი გონებითა მოაქვნდა, რომელი მასვე მოსეს ნაპრაღსა კლდისასა დაფარულსა ეტეოდა – “მე ვარ რომელი იგი ვარ” და მთასა ზედა თაბორსა მოსეს და ელიას თანა ზრახვიდა თავთა მათ თანა მოწაფეთასა ესე აქა ხორცითა გამოსახული მხართა ზედა ეტვირთა და თაყუანის საცემელად მორწმუნეთა აღემართა”.³⁶ როგორც ამ ფრაგმენტიდან ცხადდება, სერაპიონის მიერ ფერისცვალების ხატის «ტვირთვა» – მისი თაყუანისცემის დადგინების ღვაწლი მოსეს ღვაწლთანაა გაიგივებული. უფრო მეტიც, ავტორი სერაპიონის ღვაწლს უფრო წინ სწევს, რადგანაც მას, მოსესგან განსხვავებით, რომელმაც უფლისგან სჯულის კანონი და მცნებები მიიღო, უკვე განკაცებული უფლის ხატის «ტვირთვის» პარტიეი აქვს ღვთით ბოძებული.

პაგიოგრაფიულ ხარატივში ზარზმის ფერისცვალების ხატი უფლის განკაცების ვიზუალურ მანიფესტაციადაა წარმოდგენილი, რაც თავის მხრივ, ამ გამოსახულებას ქალკედონური დოგმატის ხატად გვისახავს. ფერისცვალების ხატი, თხზულების თანახმად, ხატის თაყუანისცემის დასტურის როლი ენიჭება. მთელი ხარატივი, რომელიც ხატის განდიდებისა და შესხმის მაგალითია, გადაჯაჭვულია ხატთაყუანისმცელთა სწაულებასთან. საგულისხმოა, რომ ტექსტში საკუთრივ ხატის სასწაულმოქმედებებს დიდი ადგილი არ აქვს დათმობილი, რადგან ხატის დოგმატური საზრისი იმხანად უფრო მნიშვნელოვანი უნდა

34 იქვე, გვ. 660.

35 იქვე, გვ. 660; ამასთან დაკავშირებით იხ. ქ. ჯერგალიძე, ძველი და ახალი აღთქმის ღმერთის იგივეობის საკითხი ბასილი ზარზმელის ცხოვრებაში, ბიზანტინოლოგია საქართველოში, რედ. ნ. მახარაძე, თ. დოლიძე, თბ., 2007, 549-573, განს. გვ. 567.

36 იქვე, გვ. 662.

ყოფილიყო. ტექსტში მკაფიოდ ჩანს VII საეკლესიო კრებაზე მიღებული «ხარ-
წმუნოებრივი განსაზღვრება, რომლის თანახმადაც, ხატს პატიოსანი და ცხოვ-
ელმყოფელი ჯერის დარი პატივი უნდა მიეგოს»³⁷: «და ესეცა ბრძანებადვე არს,
რათა რომელი გეტყოდა ჯვარისა ოდენ მარტოდ ტვირთვასა, იგივე გეტყვის,
რათა ცხოველი ხატი განკაცებისა მისიათ იტვირთო და ეგრეთ განხვიდეს».³⁸

განხილული პაგიოგრაფიული თხზულება ერთი კონკრეტული ხა-
ტის მაგალითზე იმდროინდელ საქართველოში ხატის თაყვანისცემის რაო-
ბის აქტუალიზაციას ათვალსანიშნობს. ტექსტში გამოყენებულ მეტაფორებში,
რომლებიც ფერისცვალების ხატის ღვთაებრივი წარმოშობის აღიარებასა და
მისი კელტის განმტკიცებას ასახავს, ადვილად ამოიცნობა ხატთაყვანისმცემ-
ლობასთან დაკავშირებული დებატების გამოძახილი. ბასილი ზარზმელის ეს
თხზულება აღმოსავლეთ საქრისტიანოში დამკვიდრებული ხატის თაყვანის-
ცემის დოგმატური საზრისითაა გამსჭვალული და, ამდენად, იგი ფართო აღმ-
სარებლობით უღერადობას იძენს. ამრიგად, ზარზმის ხატის სასწაულმოქმედად
«გამოცხადების» მიზეზთა შორის ამ ხატის თაყვანისცემის «ღვთაებრივი წარ-
მოშობა», ასევე მასზე გამოსახული ფერისცვალების კომპოზიციაში გაცხადე-
ბული ქალკელთური დოგმატი უნდა ვიგულისხმოთ, რაც, თავის მხრივ, ხატთაყ-
ვანისმცემლობის თეოლოგიური საფუძველიცაა.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, გადაჭარბებული არ იქნება,
თუ ვიტყვი, რომ ზარზმის მონასტრის ამ ხატს ქვეყნის სულიერი ცხოვრების
განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ნატვირთი აქონდა რელიგიური იდენტობისა
და სულიერი განვითარების გეზის მარკერის როლი, რაც სხვადასხვა დროს
მის შემკობა-თაყვანისცემაშიც აისახა.³⁹ ამ კომპლექსური ხატის თაყვანისცემის
ისტორია, რომელიც გამჟღავნებულია როგორც საკუთრივ ხატის ქარგაში, ასევე
პაგიოგრაფიულ ნარატივში, გვინგვნებს, რომ ქართული ეკლესია აღექვარებად
ქმნიანებოდა თანადროულ თეოლოგიურ დებატებსა და, აქედან გამომდინარე,
ვისუქალურ-იკონოგრაფიულ ინოვაციებს. ზარზმის ამ ხატის მნიშვნელობა
სცილდება ქართული ხელოვნების ფარგლებს და ზოგადად ქრისტიანული
კულტურის ფასდუქდებულ ნიმუშად ისახება.

37 დოგმატურ-ისტორიული საკითხები, თბ. 1994, გვ. 41ბ.

38 ბასილი ზარზმელი, სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება, გვ. 643.

39 X ს-ში ხატის ძღვენის სახით სამწეროებლების ბოძება, XI ს-ში ჭედური აშის
დამატება. გვიან პერიოდში სამცხე-საათაბაგოდან, ზარზმიდან თურქების შემოსევების
გამო შემოქმედის მონასტერში გადმობრძანებული სიწმინდეები, XVI საუკუნეში, კერძოდ
კი 1572 წელს, ვახტანგ გურიელისა და მისი მეუღლის ინიციატივით, სპეციალურად
ამისთვის აგებულ გუმბათიან ეკლესიაში დაუსვენებიათ, რომელსაც შემდეგ ზარზმის
ხატის სახელი ეწოდა. Г. Н. Чубинашвили, დას. ნაშრ. გვ. 127-133, სურ. 114, 115; ვ. ბერიძე,
XVI-XVII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხელოვნება, თბ. 1994, გვ. 172-173.

From the History of Veneration of Zarzma Transfiguration Icon

The article focuses on spiritual and symbolic significance of the Zarzma Transfiguration icon. This devotional image played a special role in the formation of religious identity on the early stage of spiritual development of medieval Georgia. The Metamorphosis of Christ on Mount Tabor, combining the revelation of Christ's divine nature and allusion to his Second Coming, gives way to various visual interpretations. Iconographic analyses of the icon together with textual evidences provided by the Life of Serapion of Zarzma, written by Basil of Zarzma, permit to conclude that the developed cult of Zarzma icon retraced throughout the centuries was determined by the theological and dogmatic meaning of this Feast, viewed as a manifestation of the Incarnation. Moreover, the miracle-working reputation of the icon must be explain by perception of the Transfiguration as a manifestation of Chalcedonian teaching about Christ's two natures, which on its turn was a basic argument of iconophiles in the defense of icon veneration during the Iconoclastic controversy.



სურ. 1. ზარზმის ფერისცვალების ხატის
ტელური შესამოსელი, 886 წ.



სურ. 2. ფერისცვალება, კონქის მოზაიკა, სან აპოლინარე ინ კლასე, რავენა,
549 წ.



სურ. 3. ფერისცვალება, სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კათოლიკონის კონქის მოზაიკური კომპოზიცია, 548-565 წწ.



სურ. 4. სატრიუმფო თადის მოზაიკა, SS. Nereo e Achilleo, რომი, 800 წ.

თეთრი უდაბნოს მოხატულობა და ადრეული ქართული მხატვრობის ზოგი საკითხი*

დავითგარეჯის თეთრ უდაბნოდ წოდებული მონასტრის ჩრდილოეთსადაგომიანი კვლესიის მოხატულობა ადრეული ხანის ქართული კედლის მხატვრობის განსაკუთრებულად ეურადსაღებ ძეგლთა რიგს განეკუთვნება.

ეს უძველესი მოხატულობა ქართული მხატვრობის განვითარების მრავალ მნიშვნელოვან საკითხს აღძრავს, რომელთაგან ნაწილს ძეგლის კვლევისას პასუხი მოუძებნა, მრავალ პრობლემასთან დაკავშირებით კი, მხოლოდ კითხვების დასმა და წინასწარული მოსაზრებების გამოთქმალა მოხერხდა.

მონასტერი თეთრი უდაბნო მრავალმთის დასავლეთ ნაწილში, ლავრიდან 15-იოდუ კილომეტრის სიშორეზეა განლაგებული. კედელია, რომლის საკერძოეველის მოხატულობასაც განვიხილავ, როგორც ნანს, მონასტრის მთავარ სადგომს წარმოადგენდა. დღეს მისგან მხოლოდ ვიწრო, უსვეულოდ მაღალი აფსიდი და ჩრდილოეთი სათაყისი ნაწილია შემორჩენილი. მოხატულობა საკერძოეველს მთლიანად ამკობდა. კონქში და ნაწილობრის აფსიდის კედელზე სამოთხის წიად წარმოდგენილი, შვიდფერ მანღორლაში მოქცეული, უზარმაზარი, გასხივოსნებული ჯვარი იყო გამოსახული. ეკისფერი ჯვარი ცენტრსა და მკლავების ბოლოებში დიდი ფირუხის თვლებით სრულდებოდა, მკლავთა გადაკვეთიდან კი ოთხი ძოწისფერი სხივი გადმოედინებოდა. ზედა მკლავის დამაბოლოებელი ფირფიტა წარწერით „**ᲙᲗᲐᲕ ᲕᲗᲗᲗᲕᲗᲗᲗᲕ ᲕᲗᲗᲗ ᲕᲗᲗᲗᲗᲗᲗᲗᲗ**“ (იესუ ნაზარეველი მეუფე პურიათაი) ცხადად მიგვანიშნებს, რომ აქ გოლგოთის ჯვარი იყო გამოსახული. მანღორლის ზედა ნაწილი ლაქ-ვარდოვანი, ვარსკვლავებიათი ცის ფონზე იყო გამოსახული (7-7 თითო მხარეს) ქვედა კი ძოწის ფართო ზოლზე, საიდანაც ტოტებგაშლილი პალმის ხეები იყო ამოზრდილი. საკონქო სცენის ქვემოთ მირქმის სამფიგურიათი, ხატისებრი სცენა იყო წარმოდგენილი (ის საკონქო სცენაზე ვიწროც იყო და გაცილებით უფრო დაბალიც, დაახლოებით 90 სმ). კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს ცენტრისაკენ ვედრებად მოქცეული ღმრთისმშობლის ფეხზე მღვთმი ფიგურა იყო გამოსახული. მის თავთან შემორჩენილია განმარტებითი ასომთავრული წარწერა **წ(მიდა)ო ს(ვმო)ნ, ქ(რისტე)ფ(ო)რე მდ(რ)დ[(ე)ლი] შ(ეიწყა)ლ(ე)ე**; ნუსხურით – **„წ(მიდა)ო სუმე(ო)ნ, | ამონ[ა]ს სული შეიწყაღე, რ(ომელ) ფ(რია) დ დაეშუერ ამის წ(მიდი)სა ეკლესიისა განახლებასა და ლოც[უ]ასა და ვინ წაჰკითხოთ, | [ლ]ოც[უ]ასა მომიკსენეთ“**, აქ წმ. სვიმეონ მიმრქმელისა და

*წერილი მომზადდა პროექტის – „დავითგარეჯის საფრთხის ქვეშ მყოფი შუა საუკუნეების

ერმა მაცხოვრის გამოსახულებათა არსებობას ადასტურებს¹.

საკონქო სიმბოლური სცენაც და მირქმის კომპოზიციაც სამი, ერთ-მანეთზე გადაგრეხილი საღტეებისაგან შედგენილი ორნამენტული არწიით იყო მოფარგლული და შესაბამისად, საკუროთხევლის ერთიან ხატად წარმოგვიდგებოდა.

ძლიერი დაზიანების გამო, 1998 წელს თეთრი უდაბნოს მოხატულობა კედლიდან ჩამოხსნეს, ამჟამად ის ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის ფონდებშია დაცული². სწორედ ამ დროიდან ხდება ის მეცნიერთა განხილვის საგანიც³.

თეთრი უდაბნოს პირველი მკვლევარი ზაზა სხირტლაძე ამ მოხატულობის ორივე ნაწილს თანადროულად თვლის, საკონქო სცენას ჯვრის ზეციურ, მარადიულ დიდებას უკავშირებს და მის ტრიუმფალურ ასპექტზე ამახვილებს ყურადღებას. მოხატულობის პროგრამის პირველწაროს მეცნიერი ამოუცნობად მიიხსენებს, ხოლო თავად მხატვრობის შესრულების ხანად, ხელმძღვანელობს რა ზოგადად საკონქო სცენის იკონოგრაფიული ტიპის ადრეულობითა და მხატვრობის ფურადღიან ფენაზე მიკვლეული ნაკაწრი წარწერების თარიღით (ზ. სხირტლაძის მიხედვით – IX ს.), მრავალმთის სამონასტრო ცხოვრების პირველი საუკუნეებით - VII-VIII სს. – „არაუგვიანეს VIII საუკუნისა“ – დ განსაზღვრავს⁴.

ძველის პირველი პუბლიკაციებისას წარმოდგენილი ზოგადი დებულებები, კვლევის დღევანდელ ეტაპზე ვფიქრობ, მეტ დაზუსტებას მოითხოვს. უპირველესად მოხატულობის შინაარსზე მიხდა შევანერო ყურადღება.

თეთრი უდაბნოს მოხატულობის საკონქო სცენის მსგავსი გამოსახულებ-

ქვაბოვანი მონასტრების ინტერდისციპლინარული შესწავლა“ (Swiss National Science Foundation) – ფარგლებში ნატარებული სამუშაოების საფუძველზე. მადლობას ეუბნები ეროვნული მუზეუმის გახერხებულ დირექტორს დავით ლორთქიფანიძეს და შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის კურატორს გია მარსაგიშვილს თეთრი უდაბნოს მოხატულობაზე მუშაობისას გაწეული დახმარებისათვის. მზია ჯანჯალიას და დიმიტრი თემანიშვილის კრიტიკული შენიშვნებისთვის, მარინე ევნიას კატრინ ჟულივიუ-ლევის ნაშრომის გაცნობისათვის, თამარ ხენდაძის აკანებისა და აკაურთას, მერაბ ბუნეკერს და დადო მირიანაშვილს თეთრი უდაბნოს ძველი და აწინდელი ფოტოების მოწოდებისთვის.

1 მოხატულობის განმარტებითი და ნაკაწრი წარწერები წაკითხული და დათარიღებულია თ. ჯოჯუას მიერ. წმ. სიმეონისადმი მიმართული ნესხური სავედრებელი წარწერა წაკითხვისა და კომენტარების გარეშე გრაფიკულ გამოსახულებად გამოქვეყნებული აქვს დ. კლდიაშვილსა და ზ. სხირტლაძეს, ის. გარეჯის ეპიგრაფიკული ძეგლები, ტ. I, ნაკვეთი პირველი, თბ., 1999, გვ. 14.

2 გარეჯის კედლის ცენტრის პროექტის მიხედვით (INTAS, 1997 წ.) სამუშაოები განახორციელა რესტავრატორთა ჯგუფმა მ. ბუნეკერის ხელმძღვანელობით (1998 წ.).

3 გარეჯის მრავალმთის მონასტრები. დასავლეთი მასივის გამოქვეყნებული მონასტრების არქიტექტურის, კედლის მხატვრობის და ეპიგრაფიკის სრული ფოტო და გრაფიკული ფიქსაცია. ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, საანგარიშო კრებული, 1997, გვ. 40-49. Z. Skhirtladze, Newly discovered early paintings in the Gareja desert, *Eastern Approaches to Byzantium*, Hampshire, 2001, გვ. 150-155; მ. ბუნეკერი, გარეჯის ფრესკების რესტავრაცია: შედეგები და პერსპექტივები, სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში, გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2001, გვ. 254-263; ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008, გვ. 114-119.

4 ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008; Z. Skhirtladze, Newly discovered early paintings in the Gareja desert, *Eastern Approaches to Byzantium*, Hampshire, 2001, გვ. 150-155.

ბების ინტერპრეტირებისას მკვლევარები, მათ მრავალგვარ შინაარსობრივ ასპექტს გამოყოფენ, უმთავრესად კი მაინც ესქატოლოგიურ და ტრიუმფალურ იდეას ასახელებენ⁵.

თეთრი უდაბნოს მხატვრობის შინაარსიც ძალზე არაერთმნიშვნელოვანია. მისი ყოველი იკონოგრაფიული ელემენტი თემის მრავალგვარ ელფერსა თუ ნაუანსს წარმოასწავს. დომინანტურ ტრიუმფალურ იდეასთან ერთად, ესქატოლოგიურ ელფერს მას ჯეროდან გადმომდინარი ძაწისფერი სხივები ანიჭებს, გოლგოთის ჯვარი უფლის ვნებისა და მსხვერპლის, მსხვერპლის გზით კი ხსნის იდეის გამომხატველია. მაგრამ უმთავრესი მაინც ის წარწერაა, რომელიც ჯვრის ზედა მკლავს აგვირგვინებს – „იესუ ნაზარეტელი მეფეჲ პერიათაჲ“ ეს წარწერა უფლის განკაცების, მისი ორი ბუნების დასტურია.

წარწერას, როგორც ქრისტეს კაცებრივი ბუნების წარმონეხის ნიშანს მარინე ექნიამაც მიაქცია ყურადღება. ის სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს: „თეთრი უდაბნოს მხატვრობაში, თითქოს აშკარად იხილება განკაცებული, ჯვარზე ვნებული, უფლის მაცხოვრებელი მსხვერპლის სიღიადის გამოსახულება და ნიშანდობლივია, რომ საამისოდ ოსტატი მიმართავს უადრესად ლაკონიურ, „სიმბოლურად დაწეხილ“ ფორმულებს – გოლგოთის ჯვარს კონქში და განკაცების „ნიშან-დასმულ“ მირქმის „ხატს“ – აფხიდის კედელზე“.

მაგრამ მირქმა, ხომ უპირველესად უფლის გამოცხადებისა და მსხვერპლის იდეის გამომხატველია და მხოლოდ შემდეგ ნიშანი განკაცებისა? მაშ რატომ შეირჩა წარმოსადგენად სწორედ მირქმის სცენა და არა ეთქვათ, შობა, რომელიც უფლის განკაცების პირდაპირი და უტყუარი დასტური იქნებოდა?

უნდა აღინიშნოს, რომ უფლის მირქმასა და ჯვარცმას შორის არსებული კავშირის წარმონეხას ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს ბიზანტიურ ლიტერატურაში. ეს ტრადიცია ემყარება ინტერპრეტაციას წმ. ლუკა მახარებლის ერთი ფრაზისა, რომელიც მირქმის აღმწერ, საყოველთაოდ ცნობილ ეპიზოდებს მოხდევს და ღმრთისმშობლისადმი არის მიმართული: „და თვთ შენსაცა სულსა განვიდეს მახვილი, რასთა განცხადნენ მრავალთაგან გულთა ზრახვანი“ (ლუკა, 2, 35). პიმნებსა და ქადაგებებში ეს ფრაზა განიხილება, როგორც წინასწარუწყება უფლის ჯვარცმისა და ღმრთისმშობლის დარდისა, რომელიც ჯვარცმული მაცხოვრის ხილვით არის გამოწვეული. VIII საუკუნის პოეტის კოსმას კანონში, რომელიც მირქმის დღესასწაულზე იგალობება, ეპისკოპოს ლეონტი ნეაპოლელის (Leontius of Neapolis) ქადაგებაში, ღმრთისმშობლის გოდებაში – Epitaphios Threnos, რომელიც XIV საუკუნიდან შაბათის დიდის ლიტურგიაში იკავებს ადგილს, სიმეონ მეტაფრასტის (Xს.) ღმრთისმშობლის გოდებაში და ა.შ. წმ. ლუკა მახარებლის ტექსტში წარმოდგენილი წმ. სვიმეონის ეს ფრაზა

5 E. Peterson, *La croce e la preghiera verso l'oriente*, *Ephemerides Liturgiae*, LIX, 1945; A. Grabar, *Martirium*, v. II; N. Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce*, T.II, Paris, 1994; C. Jolivet-Lévy, *Les Églises byzantines de Cappadoce. Le Programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991; T. Вирсаладзе, Грузинские купольные схемы зрелого средневековья, *Избранные труды*, Тб., 2007.

6 მ. ექნია, ადრეულ ქართულ მხატვრობაში პროგრამების თავისებურების გამო, საქართველოს ხოდველნი, II, 2007, გვ.47; E. Gedevanishvili, M. Kenia, On the Interrelation of the Word and Image in the Medieval Georgian Mural Painting, *Vaktang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture, Proceedings*, Tbilisi, 2009, გვ. 109.

7 D.S. Shorr, The Iconographie development of the Presentation in the Temple, *The Art Bulletin*, #1, 1946, გვ.17-32; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, B.1, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994, გვ. 473-477.

სწორედ უფლის ჯვარცმისა და ღმრთისმშობლის უბედურების წინასწარმეტყველებად არის მიხსენიებული. ტაძრად მიეწიანებისადმი მიძღვნილ ტექსტებში კი, დედის ხელებიდან წმ. სვიმეონისაკენ მიმართული უფლის ღვთაება (Periskirtion), სამსხვერპლო გზისადმი მისწრაფების, ვნებათაღმი მისი დამოკიდებულების გამოხატულებად არის მიხსენიებული. წმ. სვიმეონი, ხელავს რა მაცხოვრის მომავალ ვნებას, მას ხელში აყვანილს, როგორც მსხვერპლს წარმოგიდგენს⁸.

უფიქრობ, ნათელია, რომ თეთრი უდაბნოს მოხატულობის შინაარსის, ჯვარცმისა და მირქმის სცენათა კავშირის განმარტება მირქმისადმი მიძღვნილ და სახარების ამ ეპიზოდის ინტერპრეტაციების შემცველ ძველ ტექსტებში უნდა ვეძოთ.

მირქმის გამოსახულების მკვლევარი პ. მაგუაერი სცენის იმ იკონოგრაფიული ტიპის განენახა, რომელიც წმ. სვიმეონს ერმა მაცხოვრით ხელში წარმოგიდგენს (სწორედ ეს რედაქცია იყო წარმოდგენილი თეთრ უდაბნოში) და ამდენად უფლის ჯვარცმასთან არის დაკავშირებული, ხატმებრძოლეობის შემდგომ ხანას უკავშირებს და მიიხსენებს, რომ მის წარმოშობას IX საუკუნის ავტორის, გიორგი ნიკომიდიელის ქადაგება უდევს საფუძვლად. მკვლევარის აზრით, სწორედ პომილიის ტექსტმა განსაზღვრა ერმა იესოს გადანაცვლება ღმრთისმშობლისაგან წმ. სიმეონის ხელში და ის ემოციურება, რომელიც ამ სცენისათვის გახდა დამახასიათებელი ძირითადად XII-XIII საუკუნეების გამოსახულებებში⁹.

მაგრამ გიორგი ნიკომიდიელის საკითხავი მხოლოდ XII საუკუნიდან ხვდება ბერძნულ პომილეტიკურ კრებულებში, ქართული მრავალთავეები კი მას საერთოდაც არ შეიცავს¹⁰. გამომდინარე აქიდან საფიქრალია, რომ თეთრი უდაბნოს მოხატულობას სხვა, ქართულ პომნოგრაფიულ თუ პომილეტიკურ კრებულებში შესული და ქართულ მონასტრებში არსებული ტექსტი უნდა სდუ-

8 X. Бельтинг, *Образ и культ*, М., 2002, გვ. 331.

წმ. სვიმეონის ერმა იესოთან გამოსახულებებს მკვლევარები ღმრთისმშობლის ელექსას ტიპის ხატებს უკავშირებენ. ორივე მათგანი შინაარსობრივად მაცხოვრის მომავალი ვნების გამომხატველად არის მიხსენიებული (ელექსას ტიპის წყილედი ღმრთისმშობლის გამოსახულებების შინაარსზე იხ. N. Thierry, *La Vierge de tendresse à l'époque macedonienne*, *Зораф*, 10, 1979; A. Grabar, *Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et theme*, *Зораф*, 1975; Н. Кондаков, *Иконография Богоматери*, 1911). წმინდანთა გამოსახულებების ამ იკონოგრაფიულ ტიპთა შორის არსობრივი კავშირის საუკეთესო გამოსახულებად პ. ბულტინგი ხიზას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კიკკოს წყილედი ღმრთისმშობლის ხატს (XII ს.) მიიხსენებს. ხატის არშიებზე გამოსახული ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა შორის წმ. სვიმეონიცაა წარმოდგენილი, თანაც ისე, რომ ღმრთისმშობლის მხერგა სწორედ მისკენაა მიმართული. იხ. X. Бельтинг, *Образ и культ*, М., 2002, გვ. 331.

9 H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP*, #34, 1981, გვ. 261-269. პ. მაგუაერის აზრით, პირველი სცენა, რომელიც მირქმის ამგვარ იკონოგრაფიულ რედაქციას წარმოგიდგენს აღწერებით ცნობილი, კონსტანტინოპოლის წყაროს ღმრთისმშობლის ელექსის მოხატულობაა (*The Virgin of the Source*), რომელიც ბახილი 1-მა 869 წლის შემდეგ ადავინა. მრავალრიცხოვანი ნიმუშები კი უკვე XII საუკუნიდან არის ცნობილი. მაგ., ფსკოვის მირიქის მონასტრის მოხატულობა, Kasnitze მაკედონიის კასტორიაში, წმ. სტეფანეს ეკლესია ასევე კასტორიაში, დაგუდერას Panagia tou Arakou კვიპროსზე და ა.შ. პოპულარულია ეს თემა XIII, XIV საუკუნეებშიც და გვიან ბიზანტიურ ხანაშიც.

10 ქართულ მრავალთავეებში შესულია ამ ავტორის მხოლოდ ღმრთისმშობლის ტაძრად მიეწიანებისა და ჯვარცმის საკითხავები. იხ. ე. გაბიაშვილი, *ქართული ნათარგმნი პომილეტიკა*, თბ., 2009.

ბოდა იდეურ საფუძვლად.

უადრესი ამგვართა შორის, V საუკუნის ავტორისა და მოღვაწის, ეესუქი ხეცის იერუსალიმელის პომილიაა „მეორმოცის მის დღისა შობითგან ქალწულისა უფლისა წყენისა იესუ ქრისტისა, ოდეს მიიყვანეს ტაძრად, ვითარ აკურთხევდა წმ. სვმეონ“¹¹, რომელიც დაწერილებით განმარტავს წმ. ლუკა მახარებლის ტექსტსა და მირქმის ეპიზოდის მნიშვნელობას.

ეესუქი იერუსალიმელი ჯერ პირდაპირ მიგვითითებს უფლის განკაცუბაზე – „რომელმან წყენოვს ჰორცნი შეისხნა და ვიხილეთ წყენ.....“ და შემდეგ, რაც უმთავრესია, უფლის მომავალი ჯვარსა ზედა ვნებისა და აღსრულების წინასწარმაუწებლად გვევლინება. მაცხოვრის მირქმისას წმ. სვმეონისათვის მოვლენილი ხილვა უფლის მომავალი ვნების გაცხადებაა. და ღმრთეებრ აღიღებდა ერმად მიქმეული და მარიამს პრქუა, ვითარმედ შენსაცა სულსა განვიდეს მახვლი. ოდეს იხილო იგი ჯვარსა ზედა განკუართული, რომელსა იგი ამოსიეს დიდებაი მამისაჲ; ოდეს იგი იხილო, რომელ იგი შენ კმევე, რაჲმს ავინებდენ მას პურიანი და ყოველნი დაბადებულნი მათსა მას კადრებასა მის ზედა განკრთენ და შეიშაღნენ; ოდეს იხილო კრებული იგი, რომელნი კმობდენ: „აღიღე ეგე და ჯვარს აცუ“, ოდეს იძვროდეს ქუეყანაი და კლდენი განსოქდენ და ქვანი აღცვეოდინ, და ენებოს, რაითამცა დაჰკრბეს ღმრთის კმბრძოლთა მათ; ოდეს იხილო ცაჲ, რამეთუ მოაკლდებოდის ნათელსა და მოეწოდდეს ბნელსა, რაითამცა დაჰჰარა კადნიერებაი იგი ჯვარს-ცუმისა მისოვს, მაშინ განჰკრთე და შეჰსძრწუნდეს და ვითარცა მახვლმან განვლოს სული შენი; ოდეს იხილო ტაძარსა მას შინა თვნიურ ჰელისა განჰებაი იგი კრეთსაბძელისაი მის, და მაშინ გამონდენ მრავალთაგან გულთა ზრახვანი“¹².

ვფიქრობ, წარმოდგენილი ტექსტი ნათლად განმარტავს თეთრი უდაბნოს მოხატულობის არსს, იმ კავშირს, რომელიც გოლგოთის ჯვრის საკონქო სკენასა და მირქმის კომპოზიციას შორის არის დამყარებული. აქ წარმოდგენილი მირქმის სკენის იკონოგრაფიული რედაქცია (ერმა მაცხოვარი წმ. სვმეონის ხელში) ამ ევრსიის ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, თაგად თეთრი უდაბნოს მოხატულობა კი უადრესად იმ მოხატულობათა შორის, რომლებშიაც მირქმისა და ჯვარცმის სკენების კავშირი საგანგებოდაა წარმონედილი¹³.

მირქმის სკენის იკონოგრაფიული რედაქცია, ზემოთმოყვანილი პომნებისა თუ პომილიის შინაარსიც ნათლად მოწმობს, რომ თეთრი უდაბნოს საკონქო სკენა, არა მარტო „ძლევის მომტანი ჯვრის საუკუნო კოსმიური ტრიუმფის ხაზგასმაა“, არამედ მირქმის კომპოზიციასთან ერთად, როგორც ერთიანი სააფსიდო პროგრამა, უფრო მეტად განკაცებული, ჯვარსა ზედა ვნებული უფლის

11 კ. კეკელიძე, ვტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, V, თბ., 1957, გვ. 44-45; კ. კეკელიძე, ეცხო ავტორები ძველ ქართულ მწერლობაში, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, 1960, გვ. 553-555; ი. აბულაძე, შრომები, ტ. III, თბ., 1982; ე. გაბიაშვილი, ქართული ნათარგმნი პომილეტიკა, თბ., 2000, გვ. 245.

12 სინური მრავალთაგი, ა. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1959, გვ. 92-93.

13 მაგ., კასტორიის Hagia Anargiroi (XIII ს.), მონაგრის Panagia Amasgou და არაერთ სხვა მოხატულობაში ჯვარცმისა და მირქმის სკენები არამარტო საგანგებოდ ერთმანეთის პირისპირ არის განთავსებული, არამედ კავშირის მეტი თვალსაჩინოებისათვის, ამ სკენებში ღმრთისმშობლის პოზიციც კი იდენტურია.

მსხვერპლისა და მსხვერპლით მიღწეული ხსნის იდეის გამოხატულება¹⁴ 2-1

ეფიქრობ, ევსუქი იერუსალიმელის პოშილია, როგორც ნანს, სხვა, მსგავსი შინაარსის ნაწარმოებებთან ერთად გახდა სწორედ, თეთრი უდაბნოს მოხატულობის პროგრამის იდეური საფუძველი. ამ შინაარსის ნაწარმოებთან შორის (პიძნები, ქადაგებები, პოშილიები) ევსუქის პოშილია უადრესია. ამიტომაც, თეთრი უდაბნოს მოხატულობის შექმნის ქვედა ქრონოლოგიური საზღვრის დადგენა სწორედ მისი თარგმნისა და მრავალთავეებში ნართვის თარიღის მიხედვით მიმანია ყველაზე მართებულად.

ევსუქი იერუსალიმელის პოშილიას, ტექსტის ცალკეულ ტერმინებზე დაყრდნობით, ედიშერ ჭელიძე V-VI საუკუნეებით, არაუგვიანეს VI საუკუნისად ათარიღებს¹⁵. ცხადია, სავსებით შესაძლებელია გარეჯის მონასტრებში ის თარგმნისთანავე მოხვედრილიყო და იმთავითვე გამხდარიყო მოხატულობის პროგრამის შედგენის საფუძველი, მაგრამ ვინაიდან მონასტრების დაფუძნების პირველ საუკუნეებში (VI-VII სს.) სამონასტრო სადგომების მოხატულობებით შემკობის ტრადიციას თვალი არ გაედევნება, უფრო სარწმუნოდ მენვენება, საკითხავი მოხატულობისათვის პირველწაროდ გამოყენებინად უკვე მას შემდეგ, რაც მრავალთავე ერთიან, სპეციალურ კრებულად ჩამოყალიბდა.

მრავალთავეი იერუსალიმური განხილების პოშილეტიკური დანამატია და ლიტურგიკული ფუნქციის მქონე დამხმარე კრებულს წარმოადგენს. მისი ქართული ვარიანტი უცხოენოვანი ძეგლების ერთდროული თარგმანი არ არის, იგი სხვადასხვა ეპოქის თარგმანების კრებულად არის შეკრული. ევსუქი იერუსალიმელის პოშილია უფლის მიგებებისათვის, ანუ მირქმისათვის არა ერთ – ათონურ (A-1109, IX ს.), უდაბნოს (U-16, IX ს.), პარხლისა (IX ს.) და სინური (Sin-52, 864w.) მრავალთავეებშია შესული¹⁶. მათ შორის უადრესი და ზუსტად დათარიღებული სინური მრავალთავეია (864წ.). თუმცა ამ არსებულ კრებულთა თარიღები ქართულ პოშილეტიკურ კრებულთა ჩამოყალიბების დროს არ განსაზღვრავს.

მრავალთავეების როგორც ქართველი, ისე უცხოელი მკვლევარების აზრით ლიტურგიკული ძეგლების თარგმნა საქართველოს ეკლესიის პრაქტიკულ საჭიროებასთან იყო დაკავშირებული და ამდენად, ქრისტიანობის გავრცელების ადრეულ ეტაპზევე უნდა დაწყებულიყო. მრავალთავეის ქართული თარგმანის შესრულებისა და გავრცელების ხანად ისინი ვახტანგ გორგასლის ეპოქას ასახელებენ, კრებულის საბოლოო ჩამოყალიბების დროდ კი VII საუკუნის ბო-

14 თეთრი უდაბნოს საფსილო გამოსახულებების შინაარსს ლ. მირიანაშვილიც განიხილავს (მისხენება წაკითხულია გ. ნებინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნულ ცენტრში 2012 წელს) და მას მოღიაანად ესქატოლოგიური იდეის გამოხატულებად მოიხსენებს. ის რომ თეთრი უდაბნოს მოხატულობის შინაარსი ესქატოლოგიურ იდეასაც მოიცავს ეჭვს არ იწვევს (ამას ტექსტშიც აღვნიშნავ). თუმცა ეფიქრობ, ეს იდეა არ უნდა ყოფილიყო მოხატულობაში წარმმართველი. გასხივოსნებული გოლგოთის ჯერის წარმოდგენა სამოთხის წიადში ნათლად წარმოასენს სცენის სწორედ ტრიუმფალურ ხასიათს, მასთან ერთად კი უფლის განკაცებასა და მსხვერპლზე მიგვითითებს.

15 ედიშერ ჭელიძე ქართული საღვთისმეტყველო ტერმინოლოგია (სევერიანე გაბალოვნელის „ექსუთა დღუთა“-ს ებეგლეხი ქართული თარგმანის საფუძველზე), I, თბ., 1996.

16 იხ. ე. გაბიაშვილი, ქართული ნათარგმნი პოშილეტიკა, თბ., 2000; სინური მრავალთავეი, ა. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1959; ათონის მრავალთავეი, გამოსაცემად მოამზადეს: მ. მასიურაძემ, მ. მამულაშვილმა, ა. დამბაშიძემ, მ. ნხენკელმა, თბ., 1999; უდაბნოს მრავალთავეი, ა. შანიძის და ზ. ჭუმბურიძის რედაქციით გამოსაცემად მოამზადეს: ლ. ბარამიძემ, კ. დანელიამ, რ. კნუქაშვილმა, ი. იმნაიშვილმა, ლ. კიკნაძემ, მ. შანიძემ, ზ. ჭუმბურიძემ, თბ., 1994.

ლოს მიიხსენებ¹⁷.

როგორც შენიშნავს ა. შანიძე „მრავალთავე მეტად საჭირო წიგნი იყო და იგი ყოველ მონასტერს და საეპისკოპოსო საყდარს უნდა აქონოდა.“¹⁸ იქნებოდა ის უთუოდ, გარეჯშიც. როგორც ჩანს, სწორედ მისმა არსებობამ განსაზღვრა, თეთრი უდაბნოს მოხატულობის ის პროგრამაც, რომელიც ერთეულ გამოძახილად შემდგომი საუკუნეების გარეჯულ მოხატულობაშიც ჩნდება¹⁹.

ამდენად, თუკი მოხატულობის პროგრამის წარმოდგენილ ინტერპრეტაციას სახლოდ მივიხედვით, გამოვა, რომ მოხატულობის შექმნის ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი VII საუკუნის ბოლო – VIII საუკუნის დასაწყისი ყოფილა.

იმთავითვე მინდა შევნიშნო, რომ მოხატულობის შესრულების საბოლოო თარიღის დადგენა დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული, რადგან ყველა ის კომპონენტი, რომელსაც ზოგადად მხატვრულ ნაწარმოებთა დათარიღებისას ვიშველიებთ (სტილური ნიშნები, იკონოგრაფიული რედაქციები, თუ პროგრამის შინაარსი) თეთრი უდაბნოს შემთხვევაში ძალზე არაერთგვაროვან და უპირატესად, წინააღმდეგობრივ სურათს გვჩვენებს.

მოხატულობის ფრაგმენტულობა, ამ ფრაგმენტთა მდგომარეობა, მათი არა თავდაპირველ ადგილზე, არამედ სამუხეუმო სივრცეში განთავსება ძალზე ართულებს მხატვრობის სტილურ კვლევას. მირქმის სცენის ღმრთისმშობლის ფიგურის გარდა შემორჩენილია მხოლოდ მხატვრობის იმდენად ფრაგმენტული ნაწილი, რომ მისი რომელიმე გამოსახულებასთან იდენტიფიცირებაც კი საკმაოდ ჭირს (სავარაუდოდ, ეს ქსოვილის ფრაგმენტი უნდა იყოს). ღმრთისმშობლის ფიგურა მთლიანად ავსებს რეგისტრის სიმაღლეს. სხეულის დაქნაწევრებული, მოუხეშავი აბრისით შემოწერილი, გამთლიანებული კორპუსი თითქმის ფასშია წარმოდგენილი, ცენტრისაკენ მიმართული მსუბუქი მოძრაობის

17 M. Van Esbroeck, *Les plus anciens homéliaires Géorgiens*, Louvain, 1975; მ. ვან ესბროეკი, ქსე ტ. 7, თბ., 1984, გვ.162; ათონის მრავალთავე, გამოსაცემად მოამზადეს: მ. მასკერაძემ, მ. მამულაშვილმა, ა. ღამბაშიძემ, მ. ჩხენკელმა, თბ., 1999; უდაბნოს მრავალთავე, ა. შანიძის და ზ. ჭუმბურიძის რედაქციით გამოსაცემად მოამზადეს: ლ. ბარამიძემ, კ. დანელიამ, რ. ენუქაშვილმა, ი. იმნაიშვილმა, ლ. კიკნაძემ, მ. შანიძემ, ზ. ჭუმბურიძემ, თბ., 1994. ქართულმა მრავალთავეებმა შემოგვინახა VII ს-ის ლიტურგიკული კალენდრის თავისებურებანი – მათში შემორჩენილია რვაკვირიანი მარხვის ციკლი, რომელსაც ადგილი აქონდა იერუსალიმურ ღვთისმსახურებაში VII ს-ში მერაკლე კესრიისა და მოდესტოს პატრიარქის დროს. IX-X სს-ში, როდესაც ხელთარსებული მრავალთავეები დაშლად რვაკვირიანი მარხვის ციკლი უკვე შვიდკვირიანით იყო შეცვლილი. იხ. უდაბნოს მრავალთავე, გვ.171.

18 სინური მრავალთავე, ა. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1959, გვ.289.

19 იკონოგრაფიულ თემათა ამგვარივე, იშვიათი ერთობლიობა, თითქოსდა თეთრი უდაბნოს მოხატულობის ერთგვარ გამოძახილად, უფრო მოგვიანო ჩანს, გარეჯის კიდევ ერთი ეკლესიის მოხატვისას გამოიყენეს. ეს ნათლისმცემლის მონასტრის იოანე მამასახლისის ეკლესიის მოხატულობაა, რომელშიაც იდენტური გამოსახულებები, თუმცა კი განსხვავებული რედაქციით, არა სააფხიდო პროგრამად გააერთიანეს, არამედ მოხატულობის დროიდან გამომდინარე (X-XI სს-თა მოხნა). უკვე ეკლესიის იმ ნაწილებში გაშალეს, რომლებიც საიმდროოდ მოსახატად იყო მოღებული – საკურთხეველში, სადაც ზ. სხირტლაძის ვარაუდით, ჯვარი იყო გამოსახული და სრდილოეთ კედელზე, სადაც მირქმის ხატისებრი სცენაა წარმოდგენილი. ამ გამოსახულებებს აქ ხეიმონ მესვეტის ცხოვრების იშვიათი, ასევე ხატისებრი სცენა აქვთ დართული იხ. ზ. სხირტლაძე, იოანე მამასახლისის საკურთხელო მღვდლად გარეჯის მრავალმთის ნათლისმცემლის მონასტერში, სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2001, გვ.133-166.

ელფერს მხოლოდ ვედრებად გაწვდილი ოდნავ გაზრდილი ხელის მტკვნელები ჯდა¹ 3/4 შებრუნებული, ფართოდ გახედილი, დიდრონი თვალებით დამშვენებული სახე თუ ქმნის. დამუშავების ფერადოვანი ფენა გამოსახულებას ერთიანად გამჭრალი აქვს. კიდევ უფრო მეტი სქემატურობით ხასიათდება დრაპირების შემოთნახსენები ფრაგმენტი. აქ ნაკვეთების მოყავისფრო და ლაგვარდის ორ-ორი ზოლი რიტმულად ენაცვლება ერთი მეორეს და ერთგვარ გეომეტრიულ ნახატს ქმნის. ამ მოუხეშავი სწორხაზოვნების შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს თითქოს ფორმებში ჩასხმულ, ლოკალურ ფერზე დადებული თეთრი გრაფიკული ნახატი, რომელიც ფერადოვან ლაქას შიდა მხრიდან შემოწერს და ზუსტად იმეორებს მის ფორმას. შემოთმოყვანილი ნიშნებით თეთრი უდაბნოს მხატვრობა ასოციაციურად შესაძლებელია მრავალწეროსა (IX ს.) და საბერ-ეების VIII ეკლესიის (X ს.) მოხატულობებს დავეკავშიროთ, თუმცა ნახატის სქემატურობა, ფიგურის ბლოკურობა, ფორმათა მსუბუქი უტრირება და ა.შ. ის ნიშნებია, რომელთა საფუძველზეც მხატვრობა VII საუკუნესაც შეიძლება მი-ვაკეთვნოთ VIII-საც IX-საც და X-საც კი. შესაბამისად, შესრულების თავისუ-ბურებანი მოხატულობის მყარ დამათარიღებლად არ გამოდგება.

თუკი პროგრამის სავარაუდო შინაარსი VII-VIII საუკუნეების მიჯნის შემდგომ ხანაზე მიგვითითებს, გამოსახულებათა, უპირატესად კი საკონქო სცენის იკონოგრაფიული რედაქცია ძალზე ადრეული ნანს, უფრო ადრეულიც კი ვიდრე ქართული მომილუტიკური კრებულების ჩამოყალიბების ხანაა. უპირ-ველესად სწორედ ამ გამოსახულებაზე შევასწავროთ ევრაღლებას.

საკვირველია, მაგრამ, ჯერის თავეანისცემის ძალზე მყარი ტრადიცი-ის არსებობის მოუხედავად, ჯერისგამოსახულებიანი საკონქო სცენა ჩვენში პრაქტიკულად არ გვხვდება²⁰. ჯერების გამოსახულების ყველა შემორჩენი-ლი ნიმუში იდუარადაც და ფუნქციითაც თეთრი უდაბნოს მოხატულობისა-გან სრულიად განსხვავებულია. ყველა მათგანს საკურთხეველისა და ტაძართა კედლების ქვედა არეები ეთმობა, კედელზე გრაფიკულად არის დატანილი და ტიპითა და ხასიათით თუ ვიმსჯელებთ, აპოტროფული, დამცველობითი ფუნ-ქცია აქვს დაკისრებული²¹.

20 ზ. სხირტლაძე, თ. ვირსალაძე, ვიზუალური დაფორმებით არ გამოირჩეხავს, რომ ატენის ხოინის თავდაპირველ, ანოკონურ მოხატულობაში (VIII ს.), საკურთხეველის კონქს ფერწერული ჯვარი ამკობდა. იხ. ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელავიანის ჯვარპატიოსანი, გვ. 117. თავად თ. ვირსალაძე ატენის ხოინის ადრეულ მოხატულობაზე მსჯელობისას საგანგებოდ აღნიშნავს: „განსაკუთრებით გულმოდგინედ საკურთხეველის აფხიდის მხატვრობის ზედაპირი გავსინჯეთ, დავასკვნით, რომ მხატვრობის ზედა ფენა არც ჯერების გამოსახულებებს შეიცავდა, არც სხვა მსგავს გამოსახულებებსა თუ ორნამენტულ მოტივებს.“ იხ. თ. ვირსალაძე, ატენის ხოინის თავდაპირველი მოხატულობა, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 117. შესაბამისად, გამოდის, რომ არც ატენის საკურთხეველის კონქი ყოფილა ამ რიგში გამოჩენილი. 21 ითხი წითელი ჯვარია გამოსახული ნოქალაქევის ორმოც მოწამეთა ტაძრის საკურთხეველის ქვედა ნაწილში (პირველი ფენა, VI-ის ბოლო-VII-ის დასაწყისი); წითელი და თეთრი გარედლებული ჯვრები ამკობდა ატენის ხოინის აფხიდების 8 შეერილის ქვედა ნაწილებსა და სამკვეთლოსა და ხაღიაკენეს შესახვედლებს (VII-VIII სს.). ჯვრები ამკობდა გარეჯის წამებულის ეკლ. ხარიტონის ქვაბსაც (VIII ს.). იხ. ზ. სხირტლაძე, ნოქალაქევის ორმოც მოწამეთა ეკლესიის თავდაპირველი ფერწერული დეკორის შესახებ, კრებულში: ნოქალაქევი-არქეოპოლისი II, თბ., 1987, გვ. 126-135; ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელავიანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008; თ. ვირსალაძე, ატენის ხოინის მოხატულობა, თბ., 1984, გვ. 5; Т. Вирсаладзе, К вопросу о характере древнейших грузинских росписей. VII всесоюзная конференция византинистов

თავისი შინაარსით თეთრი უდაბნოს საკონქო გამოსახულება უფრო დიდ სიახლოვეს ადრეული ხანის ისეთ რელიეფურ კომპოზიციებთან ავლენს, როგორიცაა ბოლნისის ხიონის (V ს.), აკაურთასა (V ს.), და აკეანებას (VI ს.-ის ბოლო) რელიეფები. მათზე გოლგოთის ჯვრები, თეთრი უდაბნოს მსგავსად, სამოთხის ბაღის წიადში, სხვადასხვა სახის ცხოველთა თუ მცენარეთა გარემოცვაშია წარმოდგენილი²². თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ გამოსახულებათა სიახლოვე აქ მხოლოდ შინაარსისეულია. ტოპოგრაფიულად განსხვავებულთ, მათ არსობრივი დატვირთვაც არაერთგვაროვანი აქვს. თეთრი უდაბნოს საკონქო სცენა დოგმატურ ხატად გვევლინება, შესაბამისად, ის მეტად რელიეფური ჯვრების იმ გამოსახულებებს შეიძლება მივესადაგოთ, რომლებიც თანდათანობით ტაძართა საკურთხეველის ფასადებზე იკავენს ადგილს, ჯერ გოლგოთის სამი ჯვრის (VIII-IX სს.), ხოლო მოგვიანებით (XI ს.) ერთი, უზარმაზარი ჯვრის სახით²³.

თეთრი უდაბნოს მოხატულობის საკონქო სცენის ზუსტი ანალოგები ჩემთვის არც ბიზანტიური წრის ძეგლებში არის ცნობილი. მიმსგავსებელი, თუმცა არაიგივეობრივი ნიმუშები ქრისტიანული დასავლეთის ადრეულ მოხატულობებშიც ჩანს (ხოლა, ფენდი (IV ს.-ის ბოლო-V ს.-ის დასაწყ.), სან აპოლინარე ინ კლასსე (VI ს.) აქ მსგავსება პრაქტიკულად, მხოლოდ კონქში ჯვრის გამოსახულებებით შემოიფარგლება, იდეურად კი ისინი სრულიად განსხვავებულია)²⁴, თუმცა მეტ სიახლოვეს ის ქრისტიანული აღმოსავლეთის, ძირითადად სირიის, კოპტური ეგვიპტის თუ მესოპოტამიის IV-VI საუკუნეთა ძეგლებთან ამჟღავნებს. სამოთხის წიად წარმოდგენილ განდიდებულ ჯვრებს აქ ფერწერაშიც ვხვდებით, მოზაიკაშიც და რელიეფზეც²⁵.

ა. *Tinacsi*, 1965, გვ. 65; თ. ვირსალაძე, ატენის ხიონის თავდაპირველი მოხატულობანი, წიგნიდან: ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 112-126; გ. გაფრინდაშვილი, 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ, გარეჯის წამებულის უდაბნოს „ხარიტონის ქვაბიდან“, მაცნე, №2, 1976, გვ. 180. ქართულ მოხატულობებში ჯვრების გამოსახულებებზე ასევე იხ. E. Привалова, Тимотеусбани, Тб., 1980, გვ. 15.

22 დ. თემანიშვილი, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 63-64.

23 იხ. Л. Рчеулишвили, Композиция трех крестов в архитектурном декоре грузинских храмов средневековья, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1989, მოხსენებათა კრებული, თბ., 1998, გვ. 433-445. საკურთხეველის ფასადებზე გამოსახული გოლგოთის ჯვრები, საკურთხეველის სიმბოლიკიდან გამომდინარე, კვლავ სამოთხეში არის ნაგულები. ფასადებზე წარმოდგენილი ისინი მართლაც დოგმატურ ხატებად გვევლინება, აღბეჭდავს რა ტაძრის ქრისტიანობის ტრიუმფის ნიშნით.

24 ხოლასა და ფენდის ბაზილიკათა მშენებლობა და მოზაიკით გამშვენება ეპისკოპოს პაულინიუს ნოღანელის სახელთან არის დაკავშირებული. ამ მოზაიკათა იკონოგრაფიული პროგრამა, ეპისკოპოსის მიერ საგანგებოდ იყო შედგენილი თავისივე თხზულებათა საფუძველზე და სამების დოგმისა და განკითხვის დღის იდეათა გამომხატველია. იხ. C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art (300-1150): Sources and Documents*, Medieval Academy of America, 2003, გვ. 24.

25 მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ რესაფას სამხრეთი ეგვტრის კონქის V-VI სს-თა მოზაიკა, რომელზედაც მანდორლაში მოქცეული გასხვიოსნებული ჯვარი მცენარეულ ელორტებშია გამოსახული. იხ. M. Bogisch, Qalat Seman and Resafa / Sergiapolis: The Early Byzantine Pilgrimage centres in Northern Syria, *Byzantino-Nordica*, 2004, 52-73; ასეთივე სცენაა მარ გაბრიელის მონასტრის ეკლესიის კამარის აღმოსავლეთ მხარეს. იხ. E.J.W. Hawkins and M. Mundell, The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, Mar Simeon and Mar Gabriel near Kartmin, *DOP*, # 27, 1973; M. Mundell, *Monophysite Church Decoration. Iconoclasm*, Birmingham, 1977, გვ. 58-74; მცენარეული ელორტების გარემოცვაშია მრავალფერ მანდორლაში მოქცეული გასხვიოსნებული ჯვრები აია სოფიას სამხრეთ-დასავლეთი ვესტიბულის თავზე მდებარე ოთახების მოზაიკებზე. იხ. R. Cormack and E. W. Hawkins, The Mosaics

თეთრი უდაბნოს საკონქო სცენის იკონოგრაფიული რედაქციის ჯედაო არქაულობის (ჯერის გარშემო გაშლილი ვარსკვლავები, პალმები) საპირისპირო სურათს წარმოგვიდგენს მირქმის, მოკლე რედაქციის მიმდევარი, ძალზე ლაკონიური კომპოზიცია. ამ სცენის ადრეული – V, VI სს-თა ნიმუშების არსებობის მიუხედავად, მკვლევარები მისი იკონოგრაფიის საბოლოო ჩამოყალიბების ხანად მაინც VIII-IX საუკუნეებს მიიწინევენ²⁶. ეს მით უფრო საყურადღებოა, რომ იმ იკონოგრაფიული რედაქციის განენა, რომელიც თეთრი უდაბნოს მოხატულობაშია წარმოდგენილი და რომელშიაც ერმა მაღვთვარი წმ. სიმეონს ეგერია ხელთ, მხოლოდ IX საუკუნის შემდგომ არის ნაგარაუდგევი²⁷. საყურადღებოა ისიც, რომ X, XI საუკუნეებიდან ჩნდება მირქმის ისეთი იკონოგრაფიული რედაქციები, რომლებშიაც თეთრი უდაბნოს მსგავსად, ღმრთისმშობლის ფიგურა სცენის მარჯვენა მხარეს არის გამოსახული²⁸. შესაბამისად, გამოდის, რომ

of St. Sophia at Istanbul: The Rooms Above the Southwest Vestibule and Ramp, *DOP*, 31, Washington, 1977, გვ. 202-212; სამოთხის წიადში წარმოდგენილი რელიეფური ჯერები ამკობს მრავალი ხორიული ეკლესიის არქიტექტურულ ელემენტებსაც – კაპიტელებს, სარკმლის თავებს, კიბორჩეუმებს და სხვ. მაგ. ელ ბარა (V ს.), Deir Sambul (V ს.), კეფინთისის ხოფის ეკლესიის კიბორჩეუმი (V ს.) თუ სხვა. იხ. Ch. Strube, *Die "Toten Städte" Stadt und Land in Nord Syrien während der spätantike*, Mainz am Rhein, 1996. საყურადღებოა, რომ ძალზე ხშირად ამგვარი შინაარსის რელიეფები ამკობდა ადრეული ხანის (IV-VI სს.) ხორიულია საცხოვრებლებსაც, რაც ცხადია, ქრისტიანობის ტროუმფსა და აქ მაღვთვრებელთა ხსნასა და მფარველობა-დაცვას განასახიერებდა. იხ. I. Peña, *The Christian Art of Byzantine Syria*, 1966, გვ. 11, 80, 223. ვახისა და სხვადასხვა მცენარეულ ელემენტებში მოქცეული ცხოველებისა და ფრინველების წიადშია გამოსახული უხარმაზარი, ძვირფასი ქვებით შემკული ჯვარი კიხილ წეკერის ითაქიმება და ანას ეკლესიის ჭერზე; მრავალფერ დიდებაშია ჯვარი ნიკიტა სტილიტის ეკლესიის საკერთხეულის კონქში; სხვადასხვა ადგილას, სხვადასხვა ტიპის განდიდებული ჯერებია გამოსახული სელევს №1 და №4 ეკლესიებში. იხ. N. Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce*, T.II, Paris, 1994. C. Jolivet-Lévy, *Les Églises byzantines de Cappadoce. Le Programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991.

თეთრი უდაბნოს საკონქო სცენასთან მიახლოებულ კიდევ ერთ გამოსახულებას ღმ. მირიანაშვილმა მიაკვლია. ეს ვატიკანის საგანძურში დაცული მცირე ზომის ზარდახშაა, რომლის სახურავზეც თეატური მანდარლით მოცული ჯვარია გამოსახული. თქმვა ჯვარი აქ არა სამოთხეში (თეთრი უდაბნოს მსგავსად), არამედ გოლგოთაზე მიმანიშნებელ ბორცვზეა აღმართული, შესაბამისად, აქცენტიც უფრო მეტად სცენის ისტორიულ კონტექსტზე კეთდება კიდრე სიმბოლურ-ტროუმფალურზე.

26 მირქმის დღესასწაულის დადგენის სუხტი თარიღი უცნობია. ვიცით მხოლოდ, რომ იერუსალიმში ის უკვე IV საუკუნეში აღინიშნებოდა. ითანე Euboea – ს მიერ შედგენილ ათ დღესასწაულთა რიგში მირქმა VIII საუკუნეში ხედება, XI საუკუნიდან კი ათორმეტ დღესასწაულთა შემადგენლობაშია.

მკვლევართა აზრით, თავად სცენის იკონოგრაფია ჩამოყალიბებულ სახეს მხოლოდ VIII-IX საუკუნეებში იღებს, თუმცა რიგი მაგალითებისა ცხადყოფს, რომ სატადრო მოხატულობებში მას უკვე V, VI საუკუნეებში წარმოადგენდნენ. მაგ., სანტა მარია მაჯორე (V ს.), და'ხას წმ. სერგის ეკლესია (VI ს.) და ა.შ. იხ. D.S. Shorr, *The Iconographie development of the Presentation in the Temple*, *The Art Bulletin*, #1, 1946; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, B.1, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994, გვ. 473-477.

27 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, B.1, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994, გვ. 473-477; H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP*, #34, 1981, გვ. 261-269.

28 D.S. Shorr, *The Iconographie development of the Presentation in the Temple*, *The Art Bulletin* #1, 1946. სცენის მარჯვენა მხარეს არის გამოსახული ღმრთისმშობლის ფიგურა ნათლისმცემლის ითანე მამასახლისის ეკლესიის მოხატულობაშიც. ამ სცენის განხილვისას ზ. სხირტლაძეს ამგვარი რედაქციის არაერთი მაგალითი მოსკავს: ბიზანტიური სპილოს ძეგლის დიპტიქონი ერმიტაჟიდან (X ს.); სპილოს ძეგლის ფირფიტა მილანის კათედრალის საგანძურიდან (X ს.); ყარაბაღ ქილისეს მოხატულობა (XI ს.); კონსტანტინოპოლის დეკანოზის მოხატულობა (XI ს.) და ა.შ. სცენში ეს სცენა მოგვიანოდ, XIII ს-ის დასაწყისში, ტიმოთესებნის მოხატულობაში ჩნდება. იხ. ზ. სხირტლაძე, ითანე მამასახლისის საკტიტორო მოღვაწეობა გარეჯის მრავალმთის ნათლისმცემლის მონასტერში,

მოხატულობის ერთიანი იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელი ეს ლოგო-თემაც, წინააღმდეგობაში მოდის ერთმანეთთან იმდენად, რომ მათი სხვადასხვა ფენებისადმი კეთილდღეობაც კი შეიძლება ვივარაუდოთ. თუმცა, როგორც ფრაგ-მენტების კვლევამ გვიჩვენა, მოხატულობა მაინც ერთიანი და თანადროული უნდა იყოს²⁹. ამგვარად, მოხატულობის თარიღის, მეტ-ნაკლები სიზუსტით, გან-სახსნელად თავად ტაძრის ხეროთმოდერული თავისებურებები და განმარტე-ბით წარწერათა პალეოგრაფიული ნიშნები უნდა მოვიშველიოთ.

კლდის არქიტექტურის მკვლევარი ნოდარ ბახტაძე თეთრი უდაბნოს ეკლესიას ორნაჟიან ნაგებობად მიიხსენებს³⁰ და უპირატესად, მხატვრობის ს. სხირტლაძის მიერ შემოთავაზებულ თარიღზე (VII-VIII სს.) დაყრდნობით და VI-VIII საუკუნეების კაპადოკიური ანაგლოგიების გათვალისწინებით (ვერ მოი-ძიებს რა პარალელებს გარეჯის მონასტრებში) მის დათარიღებას VIII საუკუ-ნით, „სავსებით რეალურად“ მიიხსენებს³¹.

მაგრამ გარეჯის მრავალმთის ხეროთმოდერების შესახებ დღესარსე-ბულ ცოდნას თუ დავეყრდნობით, დავინახავთ, რომ საკონქო სცენის იკონო-გრაფიული რედაქციის თანადროული, „სავანეთა დაარსების ახლო ხანების სადგომები თითქმის სულ უფორმო, პაწაწინა ქვაბებია, რაიმე ხეროთმოდერულ სახეს მოკლებული“, ნაგები არქიტექტურის ელემენტების გამოყენება კი აქ მხოლოდ IX საუკუნიდან, გარეჯში იღარიონ ქართველის მოსვლის შემდეგ არის ნაგარაუდები³². თეთრი უდაბნოს ტაძარი კი საკმაოდ მოზრდილი, სუფთად ნაკვეთი, გამართული არქიტექტურული ფორმების მქონე ნაგებობაა, მსუბუქად ნაღისებრი მოყვანილობის აფხილით აღმოსავლეთ მხარეს. ტაძრის კვლევამ არც მისი ორნაჟიანობა დაადასტურა. თავისი აგებულებით ის თავი მონას-ტრების მთავარ ტაძართა რიგზე გამართულად შეიძლება მივიჩნიოთ – აქაც, ცენტრალურ ნაგებ ნრდილოეთი მხრიდან ტრადიციული, უფრო მცირე ზომის აფხიდიანი სადგომი აქვს დართული. ტაძრის მთავარ სივრცესთან ის, დო-ლორქის მთავარი ეკლესიის მსგავსად, ფართოდ გახსნილი თავით იყო დაკავ-შირებული³³. შესაბამისად, გამოდის, რომ თეთრი უდაბნოს ტაძარი, არამცთუ მონასტერთა დაფუძნების დროინდელად, IX ს-ის შუა ხანაზე ადრეულადაც კი ვერ ნაითვლება³⁴, სტრუქტურის მსგავსებაზე დაყრდნობით კი, უფრო მეტად

სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში. საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2001, გვ. 143-144.

29 მოხატულობის შემადგენელი ცალკეული ნაწილები ს. სხირტლაძესა და მ. ბუნიკერსაც თანადროულად აქვთ მისჩვენები. მხატვრობის ცალკეულ ნაწილთა თანადროულობა მ. ბუნიკერმა ახლახანს პირად საკუბარშიც დამოდასტურა.

30 უნდა შევნიშნო, რომ ეს ტაძარი გუმბათურად მხოლოდ ფონდის „ღია საზოგადოება საქართველო“ 1997 წლის საანგარიშო კრებულშია მოხსენიებული. იხ. გარეჯის მრავალმთის ტაძრები, ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, 1997, გვ.41. ამ თემისადმი მიძღვნილ სხვა პუბლიკაციებში ტაძრის ტიპი დასუსტებული არ არის.

31 ნ. ბახტაძე, კლდის ხეროთმოდერების გენეზისი და განვითარების გზები საქართველოში, თბ., 2007, გვ. 120-121.

32 დ. თემანიშვილი, მ. ბუღია, ა. ვილსკაია, დავითგარეჯის მონასტრები. ღაერა, უდაბნო, თბ., 2008, გვ.7.

33 ასეთივე თავის არსებობაზე მოგვანიშნებს ტაძრის სამხრეთით დ. ნიხლაძის მიერ მოკვლეული კვეთის კვალი, რაც მაფიქრებინებს, რომ დამატებითი სათავის ტაძარს სამხრეთი მხრიდანაც აქონდა დართული.

34 გარეჯის ხეროთმოდერების განვითარების შესახებ იხ. დ. თემანიშვილი, საბერძნეთის ეკლესიათა ხეროთმოდერება (ხელნაწერი); მისივე, წმ. იღარიონ ქართველის აღმშენებლობა წმ.

დოდორქის მთავარი ტაძრის თანადროულად თუ არა (არაუგვიანეს X ს-ის შუა ხანისა), მის ახლო ხანებში აგებული ჩანს. VIII საუკუნის შემდგომ ხანაზე მიგვიითთვებს ფრესკულ წარწერათა პალეოგრაფიაც³⁵.

ასეთნაირად კი გამოდის, რომ თეთრი უღაბნოს მოხატულობის შესრულების თარიღი საკონქო სცენის იკონოგრაფიული რედაქციის არქაულობის მიუხედავად, მირქმის სცენის იკონოგრაფიული რედაქციისა და ტაძრის გამოკაფვის სავარაუდო დროის გათვალისწინებით, IX საუკუნის შუა ხანასა და X საუკუნის პირველ ნახევარს შორის უნდა განისაზღვროს.

მოხატულობის შესრულების ამგვარი თარიღი, გამოსახულ თემათა შინაარსიცა და წარმოდგენის თავისებურებანი მრავალ კითხვას ბადებს. ერთი მათგანი, ქართულ მოხატულობებში ფიგურატიული და ანიკონური გამოსახულებების ურთიერთმიმართების საკითხია.

აღრეული ხანის ბიზანტიური არეალის ძეგლებში ამ ორი ტიპის დეკორის ერთმანეთში შერევა, სოგჯერ ერთი სცენის ფარგლებშიც კი, სვეულებრივი მოვლენაა. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ, როგორც დასავლური (სან აპოლინარე ინ კლასეს საკუროთხევლის მოზაიკა, ნოლა, ფუნდი), ისე აღმოსავლური მოხატულობანი (კიზილ ჩეკურის წმ. ნიკიტა მესვეტის ეკლესია; მესკენდიორის წმ. პეტრესა და პავლეს ეკლესია; Avcilar, Mazarlar alti Kilise; Cemil, Hagios Stephanos; Mustafapasu, Timios Stavros და ა.შ.)³⁶. ამ მხრივ, ქართული ძეგლები სრულიად განსხვავებულ სურათს გვიჩვენებს.

VI-X საუკუნეთა ქართულ მოხატულობებში გამოსახულებათა წარმოდგენის ორი ნაირგვარობა იხილვება – ანიკონური, რომელიც ძირითადად ჯერების გამოსახულებით შემოიფარგლება³⁷ და ფიგურატიული, თანაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ინტერიერის მხატვრობა დეკორირების რომელიმე კონკრეტულ მიმართულებას მიუყვება, ერთმანეთში აღრევის გარეშე³⁸.

არსებობდა თუ არა ტაძართა ინტერიერების მორთვის ორი განსხვავე-

დავით გარეჯელის დაგრაში, მოხსენება წაკითხულია გიორგი ზეზინაშვილის ფონდის სხდომაზე, ხელნაწერთა ინსტიტუტი, 5.XI.1996. (ხელნაწერი).

35 ტაძრის ხეროთმომდერებისა და ფერწერული და ნაკაწრი წარწერების შესახებ იხ. დავით ნიხლაძის და თეიმურაზ ჯოჯუას წერილები (იბეგდება).

36 საგანგებოდ შევნიშნავ, რომ ამ კაპადოკიურ მოხატულობათა თარიღები საბოლოოდ დადგენილი, როგორც ჩანს, არ არის. სხვადასხვა ავტორებთან თარიღები მერყობს VII საუკუნიდან მოყოლებული, ეიღრე X საუკუნემდე (ნ. ტიერი, ჟ. ლაფონტენ-დოზონი, მ. რესტლე, გ. შიმენცი). იხ. C. Jolivet-Lévy, *Les Églises byzantines de Cappadoce. Le Programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991.

37 ანიკონური მოხატულობები ხეწნში V საუკუნიდან მოყოლებული X საუკუნემდე იქმნებოდა. მაგ. ნოქალაქევი, V ს.; ატენის ხოინის თავდაპირველი დეკორი, VII-VIII სს.; შუამთა, VII ს.; წამებულის ხარიტონის ქვაბი, VIII ს.; ეანსაეთის კაბენი (VIII ს.), ერწოს ხოინი (VIII ს.), გოსტიბე (X ს.), ზემო კრიხი, I ფენა, X ს.; ოშკი, X ს.; იშხანი, X ს. და ა.შ.

38 ფიგურატიული და ანიკონური გამოსახულებები ერთად არის წარმოდგენილი ბერძენის სამარტვიდეს მოხატულობაშიც, მაგრამ ამ გამოსახულებებს მკვლევარები მოხატულობის განსხვავებულ ფენებს მიაკუთვნებენ. იხ. გ. აბრამიშვილი, ბერძენის სამარტვიდის მოხატულობა, სპექტრი, №1, 1998 გვ. 52-58; ა. ვოდსკაია, მ. ბუღია, დ. თუმანიშვილი, დავითგარეჯის მონასტრები, ნათლისმცემელი, ბერძენი, თბ., 2010. თანაარსებობს ამგვარი გამოსახულებები არმაზის წმ. გიორგის ეკლესიის ფერწერულ დეკორსა და კანკელზე (864წ.), თელავანშიც, მაგრამ იქ მოხატულობები ფიგურატიულია, ხოლო გილაგოთის ჯერები თუ სხვა ტიპის ანიკონური მხატვრობა (მაგ., თეთრი და წითელი სწორკეობისა ღაქები კედლებზე არმაზში) მხოლოდ აპოტროფიულ თუ დეკორატიულ დანამატად აღიქმება.

ბული ტრადიცია, თუ წესი, რომელიც გარკვეული დროიდან მათ გაერთიანებას გულისხმობდა, მასალისა და წყაროთა სიმწირის გამო რთული სათქმელია. შესაძლებელია მხოლოდ აღინიშნოს, რომ ქართულ მოხატულობათა შორის თეთრი უდაბნოს მხატვრობა პირველი და ერთადერთი მაგალითია, რომელშიაც დეკორირების ორი მიმართულება ტალღავსადა თანაარსებობს, ერთიან კომპოზიციურ თუ შინაარსობრივ მთლიანობად არის შეკრული და თანაც, სწორედ საკონქო სცენას წარმოგვიდგენს ანიკონური გამოსახულების სახით, აფსიდის ქვედა რეგისტრის სცენას კი ფიგურატიულად.

ანიკონურ გამოსახულებათა სიმრავლე და მათი შექმნის საკმაოდ ფართო ქრონოლოგიური დიაპაზონი (V-X სს.) ნათელყოფს, რომ ტაძართა დეკორირების სისტემა ერთმნიშვნელოვნად მარტივიდან რთულისაკენ არ განვითარებულა. თუმცა, რით იყო განპირობებული ქრისტიანობის დევნისას მიღებული და გასაგები სიმბოლური ხატების გამოყენების სერვილი მოგვიანოდ, მაშინ როდესაც ფიგურატიული გამოსახულებების შექმნა დასაშვები, VI მსოფლიო საეკლესიო ე. წ. ტრელის კრების (680-81 წწ.) შემდეგ კი ქრისტეს ორი ბუნების ამღიარებელთათვის სავალდებულოც კი გახდა³⁹ გაუგებარია. არ არის ბოლომდე გარკვეული ფასადისა და ინტერიერის დეკორის ურთიერთმიმართების საკითხიც (ეგულისხმობ ანიკონური დეკორით შემკულ ტაძართა ფასადების ფიგურატიული გამოსახულებებით მორთვას, მაგ., მცხეთის ჯვრის ტაძარი, ატენის სიონი, ოშკი, იშხანი და ა.შ.)⁴⁰. მაგრამ ამჯერად, თეთრი უდაბნოს საკონქო სცენის შინაარსიდან გამომდინარე, კვლავ ჯვრის გამოსახულებებზე გავემახვილებ ყურადღებას.

ცნობილია, რომ ჯვრის გამოსახულებები, თავად ჯვრების ნაირგვარობიდან, სცენათა იკონოგრაფიიდან თუ მათი ადგილმდებარეობიდან გამომდინარე მრავალი შინაარსობრივი იდეის მატარებელი შეიძლებადა ყოფილიყო. გოლგოთისა თუ განედლებული ჯვრები, სიცოცხლის ხეები ესქატოლოგიურ იდეასაც გადმოსცემდა, კონსტანტინეს ხილვაზეც მიგვანიშნებდა, თეოდოსი I-ის მიერ გოლგოთაზე აღმართულ ჯვარსაც განასახიერებდა, 351 წელს იერუსალიმის თავზე გამოწინებულ ჯვარსაც აღნიშნავდა⁴¹, საქართველოში კი იმავდროულად, ჯვრის თავგანისცემის ადგილობრივ ტრადიციასთანაც იყო დაკავშირებული⁴².

ქრისტიანობის რწმენის ეს საყოველთაოდ მიღებული სიმბოლო, როგორც საკონქო თემა, ფართოდ გამოიყენებოდა მთელს ადრექრისტიანულ სამყაროში. თუმცა მაგალითების სიმრავლით აღმოსავლეთი უფრო გამოირჩევა, თანაც არსებულ ნიმუშთა უმრავლესობა მონოფიზიტური მრწამსის მიმდევართა ტაძრებშია შემორჩენილი⁴³.

39 მსოფლიო საეკლესიო კრებები, გვ. 327.

40 ამ საკითხზე იხ. დ. თუმანიშვილი, სიმბოლოება შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხელოვნოვნებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 57-81.

41 F. Grabar, *Martirium*, v. II.

42 T. Virsaladze, *Грузинские купольные схемы*

43 თ. ქორსაღაძე შენიშნავს – „ის, რომ აღმოსავლეთში, დასავლეთისგან განსხვავებით, ანტროპომორფულთან ერთად წმინდა ანიკონურ მორთულობებს ქმნიდნენ და მათ ერთგვარ უპირატესობასაც კი ანიჭებდნენ, სხვა არაფერია, თუ არა გამოსატყულება აღმოსავლეთის ქრისტიანობის აბსტრაქტულ-სიმბოლური ხელსაწყოებისადმი მიდრეკილებისა.“ ეთანხმება რა ა. გრაბარს, ის ამგვარ გამოსახულებათა მრწამსებრივ საფუძველს გამორიცხავს (იხ. ატენის სიონის თავდაპირველი მოხატულობანი, გვ. 125). თუმცა, საკონქო თემაზე ჯვრის გამოსახულების

ნიშნეულია, რომ ამ თემის ესოდენი პოპულარობის მოუხედავად, თემა უდაბნოს მოხატულობა ჯვრის საკონქო, დოგმატურ ხატად გამოყენების, დღესარსებული ერთადერთი მაგალითია საქართველოში (საგანგებოდ ვესვამ ხაზს, რომ ეგულისხმობ ჯვრის გამოსახულებიან, სწორედ საკონქო, დოგმატურ ხატებს და არა აპოტროფული, დამცველობითი ფუნქციის მქონე ჯვრებს, რომლებსაც, როგორც ქრისტიანობის ეპირველეს და უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოს, ქრისტიანობის არსებობის მთელი ისტორიის მანძილზე გამოსახავდნენ და გამოსახავენ დღესაც). საკუროთხევლის კონქში ჯვრებს ჩვენში არ გამოსახავდნენ იმ ტაძრებშიც კი, რომლებიც ანიკონური დეკორით სრულად იყო მორთული და დეკორატიული სისტემის ძირითად მოტივს სწორედ ჯვრები შეადგენდა (ატენის სიონი, ზემო კრიხი, ოშკი, ოშხანი)⁴⁴.

არ გამოუსახავთ ჯვარი საკუროთხევლის კონქში არც VI-VII საუკუნეებში, ხანაში, რომელიც „ჯვრის ხანისეყოფის“ ეპოქად არის მიხსენილი⁴⁵ და რომელშიაც გოლგოთის ჯვარი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს მხატვრობაშიც, ფასადთა მორთულობაშიც⁴⁶, საფუძვლად უდევს ამ ხანის ტაძართა რიგ არქიტექტურულ თემებსაც (*croix libre*, ჯვრის ტიპის ტაძრები) და ქვაჯვარებსაც⁴⁷.

მაშ რა გახდა მიზეზი, ქართველებისათვის, როგორც ხანს, საკონქო თემად პრინციპულად მიუღებელი, ამ დროისათვის ესოდენ მოძველებული და შეიძლება ითქვას, არქაული თემის გამოყენებისა გარეჯის საგანებში, თანაც IX-X საუკუნეებში? მაშინ, როდესაც თავად ბიზანტიაში, სწორედ ამ დროს, ხატმებრძოლობის დამხობის შემდეგ, საკონქო ჯვრებს საგანგებოდ ანაცვლებდნენ განკაცების დოგმის გამომხატველი ნვილედი ღმრთისმშობლის გამოსახულებებით (მაგ., აია სოფია, ნიკეის მიძინების ტაძარი)⁴⁸.

გვიჩრბ, აქ უნდა გავიხსენოთ ძველი ქართული ხეროთმოდერების მკვლევართათვის კარგად ცნობილი, თუმც დღემდე შეუსწავლელი, ერთი მოუღენა – VIII-IX და X საუკუნეთა ქართულ ნაგებობებში ადრექრისტიანული ხანის სირიულ-მესოპოტამიური ელემენტები ტიპტივდება. ამის მაგალითად დიმიტრი თუმანიშვილი წირქოლში ფრონტონის გამოყოფას ასახელებს, ბიეთში – სამხრეთი ფასადის სარკმელზე შემოტარებულ სარტყელს⁴⁹. ამგვარ, ნახესხებ არქიტექტურულ ელემენტებს გარეჯშიაც ვპოულობთ. ეს საბერეების VII ეკლესიის გუმბათქვეშა თაღების ჩამოსაყრდნობი ვოლუტებია, რომელთა

გამოყენების ნიმუშებად მას მხოლოდ სირიული და ჩრდილოეთმესოპოტამიური მრავალრიცხოვანი ბაზილიკები მოქცეეს, და თანაც დასძენს, რომ ეს სისტემა II საუკუნის სირიულ თხზულებაში დამოწმებულ ტრადიციას ეთანხმება, რომლის მიხედვითაც პირველი ქრისტიანები თავიანთი სალოცავი დარბაზების აღმოსაყდრეთ კედელს ჯვრის გამოსახულებით მონიშნავდნენ. იხ. თ. კირსალაძე, ატენის სიონის თავდაპირველი გეგ. 123.

44 იქვე, გვ. 123.

45 დ. თუმანიშვილი, სიმბოლურობა გვ. 64.

46 Л. Рчеулишвили. Композиция трех крестов გვ. 433-445.

47 ფიგურატიული რელიეფებით შემკული ქვაჯვარების უმეტესობა VI საუკუნესა და VII საუკუნის დასაწყისში, ე.წ. „ერისმთავრობის“ ხანასაა შექმნილი, თავისი ფორმით და არსით ისინი გოლგოთის ჯვარს განსახიერებს. იხ. კ. მასიბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, გვ. 8.

48 C. Mango and J.W. Hawkins, The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work Carried out in 1964. *DOP*, 19, 1965, გვ. 115-197.

49 დ. თუმანიშვილი, საბერეების ეკლესიათა ხეროთმოდერება (ხელნაწერი), გვ. 19-20.

პარალელად მკვლევარს ჩანგლის ეკლესია – გეოგრაფიულად და კულტურულად სასახლერო ძეგლი – მოჰყავს. მეორე და უმნიშვნელოვანესი კი, ასევე საბერეების VII ეკლესიის გუმბათქვეშა ტრომპებია, რომელთა დამუშავების თავისებურებანი უცხოა, როგორც ქართული, ისე მეზობელი სომხეთისა თუ ბიზანტიის ხუროთმოძღვრებისათვის⁵⁰, სამაგიეროდ კი, დიდ მსგავსებას იწენს ადრექრისტიანული ხანის ეგვიპტურ ხუროთმოძღვრულ ელემენტებთან (მაგ., წითელი მონასტერი). უშუალო პარალელი კი VI საუკუნის ცნობილ მესოპოტამურ პახ ელ-ჰადრას ღმრთისმშობლის ეკლესიაში ეძებნება. როგორც შენიშნავს დ. თუმანიშვილი – „საბერეებისა და პახ ელ-ჰადრას მსგავსება იმდენად თვალშისაცემია, რომ ვერ მოიგერიებ სურვილს მათი დაკავშირების, ამასა თუ სხვა მსგავსი ნაგებობების X საუკუნის გარეჯელი ოსტატის მიერ „ნიმუშად მოხმობის“ ვარაუდს“⁵¹.

საგულისხმოა, რომ X საუკუნის შუა ხანებში, ადრეული ჩრდილოეთ-სირიული ელემენტები ბიზანტიის მონაპირე ტაოს ძეგლებშიც ჩნდება. ამგვარი გავლენის ნიმუშად ვახტანგ ჯობაძეს ოშკის ტაძრის გუმბათისა და დასავლეთი სარკმლის შემამკობელი ზოთმორფული გამოსახულებები მოჰყავს და მათ უშუალო პარალელებად ხელეკცია-პიერიას სამარტვილეს, დაფნე პარბიეს, ელ ბარას, ტურ აბდინს და დეირ ზაფარანის მონასტრის მთავარი ეკლესიის დეკორს ასახელებს⁵².

IX-X საუკუნეების ქართულ მოხატულობებში ადრეული ხანის აღმოსავლური იკონოგრაფიული თემების არსებობის შესახებ საყოველთაოდ არის ცნობილი. ამის საუკეთესო მაგალითი სხვა თუ არა, ისევ და ისევ გარეჯის საბერეების მოხატულობებია. აქ წარმოდგენილი გამოსახულებები პირდაპირ ანალოგებს სწორედ V-VII საუკუნეების კოპტური ეგვიპტისა და სირიის მოხატულობებსა თუ ხელნაწერებში პოულობს – სააფხიდო უფლის დიდება-ამაღლება ბაუიტიისა და საკკარას მოხატულობებს უკავშირდება, ადრეულ სირიულ-პალესტინურ იკონოგრაფიას მისდევს ჯვარცმის გამოსახულებებიც. VII ეკლესიაში გამოსახული ამ სცენის მეტად ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციისათვის კი პარალელად უშუალოდ რაბულას სახარება სახელდება⁵³.

რა იყო ადრეული ხანის აღმოსავლეთქრისტიანული ხუროთმოძღვრუ-

50 აქ ტრომპებშიორისი არეები ქვემოდან შეკრული სწორკუთხედებითაა შემოვლებული, რომელნიც თითქოს გადაიდურება ტრომპების შემომწერ თაღებში და გუმბათის ძირთან თავისებურ, რკალური და თარახული მონაკვეთებით შედგენილ სარტყლებს ქმნის. იხ. დ. თუმანიშვილი, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 17-18.

51 დ. თუმანიშვილი, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 17-18.

52 ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ. 133, 146-147. საგულისხმოა ისიც, რომ სწორედ ამ დროის ტაოურ მოხატულობებში ჩნდება ე.წ. ხატი-ჯვრებიც რომლებიც განმარტებითი წარწერებით თუ ეიმსჯელებთ, სიმბოლურად ამა თუ იმ წმინდანს განასახიერებს. იხ. დ. თუმანიშვილი, *საქართველოს წინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის (მასალები და შენიშვნები)*, ხელნაწერი. გვ. 8. დ. პაღლაძე ამგვარსავე ნიმუშებად კაპადოკიურ თუ სხვა ბერძნულ მოხატულობებს ასახელებს, სადაც მაცხოვარი, ღმრთისმშობელი, წმინდანები თუ წინასწარმეტყველნი, თანხმდები წარწერებით სახელდებალნი, ჯვრებად წარმოგიდგებიან – მაგ., სინასოსის ძაგის ბახიდელისში ჯვრები აღნიშნავენ ისააკს, იაკობსა და აბრაამს, აღ. ოღაში (იხაერთაში) – დედა ღვთისას. იხ. D. Pallas, Une note sur la décoration de la chapelle de Hagios Basilios de Sinasos. *Byzantion*, XLVIII, 1978, გვ. 208-228.

53 იხ. ა. ვოდსკი, დავით გარეჯის გამოქვაბული მონასტრების მოხატულობა. გარეჯი, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VIII, თბ., 1988, გვ. 135-136.

ლი თუ იკონოგრაფიული ელემენტებისა და თემების ჩვენში ესოდენ ჯგერად! გამოსახვის მიზნად და რა აკავშირებდა გარეჯის საგანგებო IX-X საუკუნეებში აღმოსავლეთსაქრისტიანოსთან, ცალკე კვლევის საგანია. ახლა შემოიღია მხოლოდ ვივარაუდო, რომ თეთრი უდაბნოს, ჩვენთვის ესოდენ უცხო, აღმოსავლეთსაქრისტიანოსათვის კი ტრადიციული საკონქო თემა სწორედ ამ გავლენათა შედეგად არის გარეჯში მოხვედრილი. ის ამ ხანის ქართულ ხელოვნებაში მოძღვრებასა და მხატვრობაში მიმდინარე პროცესთა კონტექსტში უნდა იყოს განხილული.

ცხადია, დამაფიქრებელია ის გარემოება, რომ თეთრი უდაბნო ქართულ მხატვრობაში ამ თემის წარმოსახვის ერთადერთი მაგალითია. მაგრამ, ხომ გამოიყენეს ტროპების დამუშავების ჩვენთვის სრულიად უჩვეულო ხერხი მხოლოდ ერთხელ, იმავე გარეჯის საბერეგების მონასტერში, ერთადერთია ბერთუბნის სამარტვილეს მოწამეთა ჯვართმკერობელი ხელების სცენაც (IX ს.)⁵⁴ და იოანე მამასახლისის ეკლესიაში გამოსახული სცენა სიმეონ მესვეტის ცხოვრებიდან (აქ სვეტზე დაყუდებული სიმეონის ორივე მხარეს მისი დედა, წმ. მართა და მოწაფე წმ. კონინი არიან გამოსახული) (X-XI სს-თა მიჯნა)⁵⁵, და თუკი საბერეგებში წარმოდგენილი სააფხიდო თემების თანადროული, მიმსგავსებული მაგალითები არსებობს (მაგ., თელოვანი (VIII-IX ს.), ნეზგენი (IX-X ს.), ჯვარცმის არქაული რედაქციების მოგვიანო ნიმუშები ქართული მხატვრობაში არ მახსენდება. როგორც ნახს, ამ თემების განხეა გარეჯის მრავალმთაში, ხელოვნებაში ელემენტების მსგავსად, ერთჯერადი დასახელების მაგალითი უფროა, ვიდრე კანონზომიერი განვითარების შედეგი.

ახლა კი მინდა იმ უჩვეულო წარწერას მივებრუნდე, რომელიც თეთრი უდაბნოს მოხატულობაში გოლგოთის ჯვრის ზედა მკლავზე იყო მიწერილი – „იესუ ნაზარეველი მეფეჲ პურიათაჲ.“ ანიკონურ გამოსახულებაზე განხილვი ეს წარწერა უფლის განკაცებასა და მის ორბენებოვნებას უსვამს ხაზს და მოხატულობას აშკარა პოლემიკურ კონტექსტს სძენს (თუ არა საკუთარი დიოფიზიტობის ჭეშმარიტების მტკიცება, სრულიად გაუგებარი გახდება სიმბოლურ სცენაში ამ წარწერის საჭიროება საერთოდ).

მაგრამ რაში დასჭირდათ თეთრი უდაბნოს ოსტატებს მაცხოვრის ორბენებოვნების საგანგებო წარმოსახვა IX ან X საუკუნეებში, მაშინ, როდესაც ამ თემას უწინდელი აქტუალობა თითქოს, უკვე დაკარგული უნდა აქონოდა. ამის გასარკვევად ვფიქრობ, უერადლება უფრო ადრეულ მოვლენებს უნდა მივაპყროთ.

„ჩვენ ქართველებს ვინაითგან ერთი ღმერთი გვცნობიეს არღარა უარგუოფიეს და არცა წვალებისა მიმართ მიდრეკილ არს ნათესავი ჩუენი, და ყოველთა უვარისმყოფელთა და მწვალებელთა შევანევენბთ და დავსწყევთ“⁵⁶. ანტიოქიის პატრიარქთან პაექრობისას გიორგი მთაწმინდელის (XI ს.) მიერ წარმოთქმული ეს სიტყვა ქართული ეკლესიის მართლმადიდებლური მრწამსის სიმტკიცისა და შეუხვედრადობის დასტურია. თუმცა, საფიქრალია, რომ წმინდა მამა მაინც VIII საუკუნის შემდგომ ქართლს გულისხმობდა, რადგან მანამა-

54 გ. აბრამიშვილი, ბერთუბნის სამარტვილის გვ. 52-58.

55 ზ. სხირტლაძე, იოანე მამასახლისის საეკლესიო მოღვაწეობა გარეჯის მრავალმთის ნათლისმცემლის მონასტერში, ... გვ. 151-157.

56 ივ. ჯავახიშვილი, თხზულებანი, ტ. I, თბ., 1979, გვ. 343.

დღე, IV-VII საუკუნეებში სხვადასხვა ანტიქალკედონური მრწამსის მიმდევრთა ცალკეული ჯგუფები თუ სექტები რომ არსებობდა ქართლში, დღეს უკვე ვერ გარეშვა და მრავალი წერილობითი ცნობითაც დადასტურებული. როგორც წერს ივანე ჯავახიშვილი „იმ მთავარი პრობლემების გამო ბრძოლა, რომელიც მხოფლით ეკლესიას აღელვებდა, ქართული სარწმუნოებრივი აზროვნებისთვისაც უცხო არ ყოფილა“⁵⁷. მართლაც, საიმდროოდ ქართლში მეტ-ნაკლები სიძლიერითა და თდენობით მანიქეელებიც⁵⁸ მკვიდრობდნენ, ნესტორიანებიც⁵⁹, მონოფიზიტებიც⁶⁰ და სავარაუდოა, რომ მონოთელიტებიც კი⁶¹. საუკრადებოა, რომ სხვადასხვა აღმსარებლობას აქ აღგნენ არა მარტო ცალკეული ეპარქიები, არამედ მათ შიგნითაც კი იქმნებოდა განსხვავებული მრწამსის ჯგუფები⁶².

57 იქვე, გვ. 353.

58 ცნობილია, რომ არჩილ მეფის დროს ქართლის ეპისკოპოსი ყოფილა მობიდანი (V ს-ის 30-იანი წწ.) „მოგვი უმჯუღლო და შემშლელი წესთა“ (სავარაუდოდ, მანიქეელები). ჯ'უანშური, ცხოვრება ეახტანგ გორგასხლისა, ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ., 1955.

59 V-VII საუკუნეებში წყნში ნესტორიანთა არსებობას კირან ქართლის კათალიკოსის რომის პაპისადმი მოწერილი ეპისტოლეც მოწმობს. მასში წყნი მწვემსმთავარი ქალკედონურ მრწამსზე მოქცეულ ნესტორიანთა ხელახალი ნათლობის საკითხს განიხილავს. ნესტორიანთა მიმართ კირანის შემწენარებლობა იმდენად ღრმა იყო, ისინი კი იმდენად მრავალრიცხოვანნი, რომ კათალიკოსს მათი სამწესობის, მათივე აღმსარებლობის ეპისკოპოსი – კისი – დაუნიშნავს. იხ. ზ. აღექსიძე, ქრისტიანობა საქართველოში ანდრია პირველწოდებულისა დღემდე, ქრისტიანობის ოცი საუკუნე საქართველოში, ხიმპოზიუმის მსხალეები, თბ., 2004, გვ. 38; ზ. აღექსიძე, ეპისტოლეტა წიგნი, თბ., 1968, გვ. 226.

60 ტანას ხეობაში (ატენში) მონოფიზიტურ-იელიანიტური მონასტრის არსებობას ვიკებთ VI საუკუნის ხირიელი ეპისტოლედან, რომელიც მოგვითხრობს ხირიელი მონოფიზიტი იელიანელი ეპისკოპოსის მიერ VI საუკუნის 50-იან წლებში ატენში მწვადებელი ეპისკოპოსის ანათემას გადაცემის შესახებ (იელიანელთათვის მწვადებელი იაკობიტიც შიბდებოდა ყოფილიყო, ნესტორიანიც და ქალკედონიტიც). იხ. გ. აბრამიშვილი, ბეით მარ ისააკ გაბუელელის მონასტრის წინამძღვარ თომას ეპისტოლე გვ. 64-70. დანამდვილებითაა ცნობილი VI-VII საუკუნეთა მიჯნაზე ცერტაეისა და თბილისის ეპარქიათა მონოფიზიტური აღმსარებლობა (მათ მისე ცერტაეული და პეტრე თბილელი ეღგნენ სათავეში). სავარაუდოა, რომ ამგვარი ეპარქია მხოლოდ ორი არ იყო. 614 წელს ირანის მბრძანებლის ხოსრო II მიერ მოწვეულმა ე.წ. სპარსულმა კრებამ ირანის ქვეშევრდომ ყველა ქრისტიანულ ქვეყნას ხომხური მრწამსის აღიარება დაავადლებულია, მიიღო თუ არა ქართლმა ოფიციალურად მონოფიზიტობა დანამდვილებით ცნობილი არა არის, ყიციოთ მხოლოდ, რომ მართმადიდებლური მრწამსის მიმდევარ აღარნასე ერისმთავარსა და კირან კათალიკოსს ქართლის იმელებით დატოვება მოეხდათ. ზ. აღექსიძე, ეპისტოლეტა წიგნი, თბ., 1968.

61 მონოთელიტური დოგმის ერთ-ერთი იდეოლოგი ქართლიდან დასაველეთ საქართველოში გადახეწილი. ქართლის ყოფილი კათალიკოსი და ფაჩისის მიტროპოლიტი კირანი იყო. ზ. აღექსიძის ვარაუდით, კირანს ეს უნიონალური დოგმა ჯერ კიდევ ქართლში კათალიკოსად ყოფნისას აქონდა შემქმნაველები იხ. ზ. აღექსიძე, კირან ქართლის კათალიკოსის დიპლომატია, ქართული დიპლომატიის ისტორიის ნარკვევები, გვ. 145. მონოთელიტობა უფლის ორ ბუნებასა და ერთ ნებას აღიარებდა. ის დიოფიზიტური იყო ბუნების თეაღსაზრისით, ნებისა და ქმედების მხრივ კი მონოფიზიტური. იხ. ნ. პაპუაშვილი, მხოფლით რელიგიები საქართველოში, თბ., 2002, გვ. 121-126; ზ. აღექსიძე, ეპისტოლეტა წიგნი, გვ. 216-220.

62 მაგალითად შიბდება მოვიყვანოთ ცერტაეის ეპარქია, სადაც თავის მსახურებას აღაველენდნენ მონოფიზიტებიც, მართლმადიდებლებიცა და ნესტორიანებიც. რამდენად ძლიერი იყო ანტიქალკედონური სექტები წყნში და რამდენად ახლენდა ყოველი მათგანი ტაძართა თუ რელიგიური დანიშნულების ნაწარმოებთა შემქმნაზე გაველენას დანამდვილებით ძალზე რთული სათქმელია, თუმცა ისიც სავიქრადია, რომ მათ არსებობას მოლაღ უკვადოდ არ უნდა წაველი. ამგვარი რელიგიური შემწენარებლობა ეკლესიის ერთობის, გამომდინარე აქედან კი პოლიტიკური მოღიანიბის შენარსუნების სურვილით უნდა ყოფილიყო განპირობებული და ქართლი ამ მხრივ

მაგრამ როგორც შენიშნავს კ. კეკელიძე – „ყველა წვადებათაგან, რომელთა კვალი დარჩენილა ქართულ პოლემიკურ მწერლობაში, ჩვენს წინაპრებს ამოძრავებდა უფრო მონოფიზიტობა განსაკუთრებით კი სომეხთა ანტიქალკედონიტობა“ და ამას თავისი ძალზე არსებითი მიზეზიც ჰქონდა.

ქალკედონის IV მსოფლიო საეკლესიო კრების დადგენილებები, უფლის ერთი და ორი ბუნების ამღიარებელთა შორის გამართული მწვავე პოლემიკის საგანი გახდა. საეკლესიო დაპირისპირებამ მთელი ქრისტიანული სამყარო მოიცვა და, ცხადია, ამ პროცესთა მიღმა არც კავკასიური ეკლესიები დარჩენილან. პოლიტიკური მოსაზრებებით, ბიზანტიის იმპერატორები ამ განხეთქილების განეიტრალებას სხვადასხვა ტიპის უნიების შემოთავაზებით ცდილობდნენ⁶³. სწორედ ამგვარ უნიატურ დოკუმენტს – იმპერატორ ზენონის მიერ 482 წელს გამოიცემულ ე.წ. კენოტიკონს შეუერთდნენ კავკასიური ეკლესიები 506 წელს გამართულ კავკასიის ეკლესიათა საერთო, დვინის I, ე.წ. ბაბგენის (სომხეთის პატრიარქის სახელის მიხედვით) კრებაზე. კენოტიკონი დაპირისპირებულ მხარეებს საყოველთაო შერიგებისა და თანხმობისაკენ მოუწოდებდა და ნეიტრალური იყო კამათის ობიექტის მიმართ⁶⁴. შესაბამისად, დვინის კრების მონაწილეებმა, მათ შორის ქართული ეკლესიის წარმომადგენლებმა – პატრიარქმა და 22 ეპისკოპოსმა დადგენილებაზე ხელის მოწერით, პრაქტიკულად მონოფიზიტური მრწამსის არსებობის უფლება დაადასტურეს.

მაგრამ მომდევნო ერთი საუკუნე, როგორც ქართული, ისე სომხური ეკლესიებისთვის პოზიციების უკეთ წამოყალიბების ხანად შეიძლება მივიჩნიოთ. პოზიციების დადგენას ხარწმუნოებრივთან ერთად პოლიტიკური ორიენტირების ძიების მნიშვნელოვანი პროცესიც განსაზღვრავდა.

ქართული მხარე მიზანმიმართულად დიოფიზიტობისაკენ მიისწარაფვოდა,

გამონაკლისი სულაც არ ყოფილა. იმავე პროცესებს გაედევნება თვალი თავად ბიზანტიაშიც. IV-VII საუკუნეებში მომდინარე დოგმატური პოლემიკისა და ბრძოლების მიუხედავად, ბიზანტიის იმპერატორები გასაოცარ შემწეობას იწვევდნენ მონოფიზიტთა მიმართ. მონოფიზიტ პატრიარქებს იმპერატორთა სასახლეში ედოთ ბინა, თავის მრევლსაც ხელმძღვანელობდნენ და ეპისკოპოსებსაც აკურთხებდნენ. იმპერატორები მონოფიზიტ დეკრიმ ბერებსაც იფარებდნენ და მათთვის ტაძრებსაც აგებდნენ. იუსტინიანეს მმართველობისას, დედოფალ თეოდორას დიდი შემწეობით, ოფიციალური ორთოდოქსული ეკლესია, როგორც ქალკედონიტებთან ყველაზე მეტად დაახლოვებულ მწვალებელთა – ნესტორიანელთა და ხევურთა მონოფიზიტთა ნათლობასაც აღიარებდა და მღვდლობასაც და ა.შ. ამ საკითხებზე, იხ. <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0205/0205000/htm>; J. Bardell, The Church of Saint Sergius and Baccus at Constantinople and the Monophysite Refugees. *DOP*, 54, 2000, გვ. 1-11; C. Mango, The Church of Saint Sergius and Baccus at Constantinople and the Alleged Tradition of Octagonal Palatine Church. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972, გვ. 189-193.

63 ბიზანტიის იმპერატორები გრაციანი, ზენონი, ანასტასი I, იუსტინე I და სხვა უნიონალური პოლიტიკის გატარებით დაპირისპირებულ პარტიათა შერიგებას ცდილობდნენ. ცნობილია მათ მიერ გამოცემული მრავალი უნიატური დოკუმენტიც, მათ შორის, იმპერატორ გრაციანის ედიქტი (IV ს.), იმპერატორ ეპიფანის 474 წლის უნიკლასიონი, 482 წლის ზენონის კენოტიკონი და ა. შ. იხ. მსოფლიო საეკლესიო კრებები (ისტორია, დოქტრინა, კანონები), თბ., 2009, გვ. 265; И. Мейендорф, Халкидониты и монофизиты, после Халкидона, *Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата*, №52, Париж, 1965, <http://www.vizantia.info/docs/158.htm>.

64 კენოტიკონი აღიარა პრაქტიკულად ყველა ქრისტიანულმა საპატრიარქო, რომის პაპის გარდა, რაც ბიზანტიასა და რომს შორის 35 წლიანი განხეთქილების მიზეზი გახდა კიდევ. ეს განხეთქილება „აკაკიანელთა სქიზმის“ (კონსტანტინოპოლის პატრიარქის სახელის მიხედვით) სახელით არის ცნობილი. იხ. ნ. პაპუაშვილი, მსოფლიო რელიგიები გვ. 116; ზ. ალექსიძე, საეკლესიო განხეთქილება

დიოფიზიტობისაკენ სწრაფვა კი პოლიტიკურად დასაველურ (ბიზანტიურ) ორიენტაციასაც ნიშნავდა. თუმცა კი ქვეყნის დასაველური კერსი უკვე აღრიდებულ იყო განსაზღვრული. როგორც წერს დავით მუსხელიშვილი – „სვენი წელთაღრიცხვის პირველივე წლებიდან ქართლი არსებითად დასაველურ პოლიტიკურ-ეკლტურულ ორიენტაციას დაადგა. ამდენად არსეჟანი უკვე დიდი ხნის წინ იყო გაკეთებული და სომხეთთან სარწმუნოებრივი განხეთქილება გარდუვალი იყო“⁶⁵.

551 წელს გამართულმა დეინის II ადგილობრივმა კრებამ ნერსეს კათალიკოსის წინამძღოლობით, პირველად დაადასტურა სომხური ეკლესიის როგორც იდეოლოგიური (მონოფიზიტობა), ისე პოლიტიკური (ირანი) ორიენტაცია. დიდი საეკლესიო განხეთქილება, რომელიც მოხდა VI საუკუნეში მზადდებოდა. საბოლოოდ VII საუკუნის დამდეგს, დაახლოებით 607-608 წლებში ეკლესიათა სრული განყოფილად დასრულდა.

აბრაამ სომეხთა კათალიკოსის საყოველთაო ეპისტოლე გვამცნობს: „... ებრძანებ ქართველებზე: სრულიად არ ეზიაროთ მათ არც ღოცვაში, არც ჭამაში, არც მეგობრობაში, არც დედამძუძუობაში, არც საღოცავად წასვლით ჯვარში და არც მათი წვეწვანის ეკლესიაში მიღებით. მათთან ქორწინებისგანაც სრულიად განეშორეთ; მხოლოდ იყიდეთ და მიჰყიდეთ“⁶⁶.

საკვირველია, მაგრამ ამ დიდი რელიგიური განხეთქილების დრამატული მოვლენების შესახებ თანადროულ წყაროთაგან მხოლოდ „ეპისტოლეთა წიგნის“ სომხური ვერსიიდან ვიგებთ (მიმოწერის ქართულ ვარიანტს წვეწვანამდე არ მოუღწევია, თუმცა დაბეჯითებით არც ზოგადად მისი არსებობაა დადასტურებული).⁶⁷ ქართულ წყაროთა მეტი წილი კი ისტორიულ მოვლენებს საკმაოდ დაშორებულია. ანტიმონოფიზიტური, როგორც ნათარგმნი, ისე ორიგინალური თხზულებანი წვეწვანში მხოლოდ X საუკუნიდან წნდება⁶⁸. XI საუკუნეში თარგმნა არსენ ვანესიმე ღოგმატიკონი, რომელიც ანტიმონოფიზიტურ ტრაქტატს – „თაფნი სომეხთა წვალებისანი ოცდაათნი“-ს შეიცავს⁶⁹. XI საუკუნეში უნდა იყოს დაწერილი არსენი საფარელის – „განყოფისათვის ქართლისა და სომხეთისა“⁷⁰, დავით აღმაშენებლისა და არსენ ბულმაისიმისძის თხზულებანი კი XII-XIII საუკუნეებს განეკუთვნება⁷¹.

ზ. ალექსიძე ძალზე ზუსტად ახასიათებს ამ მოვლენების ასახვის ქართულ და სომხურ თავისებურებებს – „ეკლექტიური მეხსიერება – წერს

65 დ. მუსხელიშვილი, საქართველო IV – VIII საუკუნეებში, თბ., 2003, გვ. 250-251; ი. სერგულაძე, აღარნახე I ქართლის ერისმთავარი, <http://www.qim.sitel1.com/adarnase%20/html>.

66 უხტანესი, ისტორია განყოფისა ქართველთა სომეხთაგან, სომხური ტექსტი ქართული თარგმანითა და გამოკვლევით გამოსცა ზ. ალექსიძე, თბ., 1975, გვ. 211.

67 ეპისტოლეთა წიგნი VII საუკუნის ძეგლია. იხ. ზ. ალექსიძე, ეპისტოლეთა წიგნი, თბ., 1968.

68 უადრესი ანტიმონოფიზიტური კრებული X ს-ის ხელნაწერშია შემონახული ფრაგმენტულად. იხ. ქართული ხელნაწერი წიგნი. კანონიკურ-დოგმატური ხელნაწერები. <http://www.geomanuscript.ge/?page=kanonikuri-dogmaturi>.

69 ზ. ალექსიძე, ეპისტოლეთა წიგნი, გვ. 242.

70 არსენ საფარელის მოღვაწეობის თარიღი მერყეობს VII-დან XIV საუკუნემდე (ი. ჯავახიშვილი, ს. კაკაბაძე, თ. კორძანია, დ. მელიქსეთ ბეგი, კ. კეკელიძე). ზ. ალექსიძე მიიჩნევს, რომ არსენი XI საუკუნეზე ადრეული ავტორი ვერ იქნება. იხ. ზ. ალექსიძე, არსენ საფარელის ტექსტის – „განყოფისათვის ქართლისა და სომხეთისა“ – თარიღისათვის, მაცნე, 1975, №4.

71 კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1960.

იგი – ერთი თავისებურებით ძალზე წააგავს ინდივიდუალურ მეხსიერებას: ყველაზე უფრო ძლიერი შთაბეჭდილებები ზოგჯერ ხალხში მრავალსიტყვაობით პოულობს გამოსავალს, ზოგჯერ კი დუმდით. კავკასიის ეკლესიებს შორის მომხდარი განხეთქილების ისტორიის ორი მოდელი ამ მხრივაც განსხვავებულია ერთმანეთისგან: მონოფიზიტურმა მოდელმა იშვიათი მრავალსიტყვაობით აღადგინა განხეთქილების ფინალური სცენა, ხოლო ქალკედონურმა თითქმის სრულად დაივიწყა იგი⁷².

რა იყო მიზეზი მოვლენებისადმი ქართველთა ამგვარი დამოკიდებულებისა? – იქნებ ის, რომ VII საუკუნეში ამ საკითხს ნეწთვის დროებით, აქტუალობა ჰქონდა დაკარგული, რადგან მოვლი ეს ხანა, ბიზანტიის იმპერატორთა ზეგავლენით, სომხური საპატრიარქო საყდარი ქალკედონიტებს ეპყრათ⁷³? ანდა იქნებ ის, რომ ქართველებს უბრალოდ „რცხვენოდათ“ თავიანთი წარსულისა, მისი დაიწყოება სურდათ და ანტიმონოფიზიტური ტრაქტატების შექმნა და პოლემიკის გამართვა მხოლოდ მას შემდეგ დაიწვეს, რაც ქალკედონური მრწამსი უკვე განმტკიცდა და გაძლიერდა? დღეს ამ კითხვებზე პასუხების ძიება ძალზე რთულია. შემოძლია მხოლოდ შევნიშნო, რომ მართლმადიდებლობის ჭეშმარიტებაზე მიმანიშნებელი წარწერები ქართულ მოხატულობებში სწორედ პოლემიკურ თხზულებათა თითქმის თანადროულად ჩნდება (IX-X სს.) და თეთრი უდაბნო ამის ერთადერთი მაგალითი არ არის.

უფლის განკაცების, მისი კაცებრივი ბუნების, როგორც მართლმადიდებლობის არსის წარმონეხა, ზოგადად ადრეული ხანის ქართული მოხატულობების პროგრამებისათვის არის დამახასიათებელი. განსაკუთრებული სიძლიერით ეს იდეა საბერეების მოხატულობებში და მეტადრე VII ეკლესიის მოხატულობაში ელერს. ამ იდეის ხაზგასმას აქ დიდწილად ერცელი, გამოწველიდებით განმარტებითი წარწერები განაპირობებს. მათი დიდი წილი სომხურად არის შესრულებული და მარინე ექნიას განმარტებით არაქართველი, მართლმადიდებლობას ჯერ არ ნაზიარები მრევლისთვის იყო განკუთვნილი⁷⁴.

ჰყავდა თუ არა ანტიქალკედონიტი, ან საერთოდაც მრევლი თეთრი უდაბნოს მონასტერს, ან რა სახის სამონასტრო ცხოვრება მიმდინარეობდა ამ დროს

72 უხტანესი, ისტორია განყოფილა ქართველთა ხომესთაგან, სომხური ტექსტი ქართული თარგმანითა და გამოკვლევით გამოსცა ზ. ადექსიძემ, თბ., 1975, გვ.7.

73 იხ. И. Казарян, *Краткий очерк истории Армянской Церкви с I по VII века*, 2006, http://www.ortodoxengland.org.uk/pdf/armenia/_kratkiy.pdf; Ованес Драсханакертци, *История Армении*, Ереван, 1984.

სომხურმა ეკლესიამ მხოლოდ 726 წელს, მანასკერტის კრებაზე მიიღო ხამელამოდ მონოფიზიტური დოგმატიკა და დოტერგია, დადგინდა დეოთისმასხერებისას წყაღაურეველი ღვინისა და უცომო (უხაფეარო) პურის, როგორც მონოფიზიტობის, უფლის მხოლოდ ერთი, ღვთაებრივი ბუნების დასტურისა და სიმბოლოს ხმარება. იხ. არსენ საფარელი, განყოფილისათვის ქართველთა და სომხთა, ტექსტის კომენტარები და გამოკვლევა დაურთო ზ. ადექსიძემ, თბ., 1980, გვ.57. ამავე კრებაზე იქნა მიღებული, მონოფიზიტთა მიერ აღიარებული ეწ. ხანეცარიც (ნეწთის ჯვარცმელი), რაც „სამწმიდაობის“ - Trisagion ფორმულისათვის (წმიდაი ღმერთო, წმიდაი ძლიერო, წმიდაი უკვდავო) ფრაზის – „რომელი ნეწთის ჯვარს ეცე“ - ხ დამატებას გველისხმობდა და ქალკედონიტთა მიერ დიდ მწვალებლობად – სამების ჯვარცმულად გამოცხადებად იქნა მიხნეული. Trisagion -ის დოცევაში ხაზდის შემომტანი მონოფიზიტი პატრიარქი პეტრე გნაფეი (the Fuller, суконник) იყო. იხ. J. Meyendorff, *Christ in Eastern Christian Thought*, st. Vladimirs seminary Press, 1975; მობივე, *Введение в Святоотеческое Богословие*, <http://www.krotov.info/library/m/meyendorff/pair-22.htm/>, მობივე, Христос в восточном православном предании, <http://www.apologia.nord.ru/basis/djgoslovie/meyendorff/1.sus-r.htm>.

74 მ. ექნია, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების გვ. 48-49.

გარეჯის საგანეებში დანამდვილებით ცნობილი არ არის. დაბეჯითებით შესაძლებელია მხოლოდ აღინიშნოს, რომ საკონქო ჯვარზე გამოსახული, უფლის განკაცების მიმანიშნებელი წარწერა ადგილობრივი ბერებისათვის განკუთვნილი ნამდვილად არ ყოფილა. გარეჯა, რომ დაფუძნებისთანავე ქალკელონის ოროსის გამზიარებელი იყო დღეს, თითქოს, საეკლესიო აღარ არის⁷⁵.

მაშ ვის უმტკიცებენ გარეჯელი ოსტატები თავისი გზის ჭეშმარიტებას? აქ შემოიღია მხოლოდ ვარაუდი გამოეთქვა – იქნებ, ქრისტიანული, უმეტესად მონოფიზიტური აღმოსაყდრითიდან, იკონოგრაფიული თემის დასესხებისას, გარეჯელთ მათგან მრწამსით გამოჯენა სურდათ? სურდათ დიოფიზიტობის ნიშნით აღებეჭდათ ის გამოსახულება, რომელიც წყნთვის საუკუნეთა მანძილზე, უცხო და უწყველო იყო, მათთვის კი ტრადიციული?

თეთრი უდაბნოს მოხატულობის პროგრამის განხილვისას ზა'ზა სხირტლაძე აღნიშნავს: „ვერ გამოირიცხება იმის შესაძლებლობა, რომ თეთრი უდაბნოს შემთხვევაში კერძო, სხვათაგან გამორჩეულ გადაწყვეტასთანაც შეიძლება გადაწყვიტონდა საქმე.“ თუმცა კი ეს “ნაკლებ საგარაუდოა”⁷⁶. ამგვარ დასკვნაში მკვლევარს ნაწილობრივ თუ შემოიღია დავეთანხმო. თეთრი უდაბნოს მოხატულობაში ცალკეული იკონოგრაფიული თემები მართლაც შემოტანილს რომ პგავს, ხადაო არც არის⁷⁷, თუმცა პროგრამის გამორჩეულობით, გამოსახულებათა ინტერპრეტაციით ის, ვფიქრობ, სწორედაც გარეჯელი ტრადიციის მიმდევარია. სამხატვრო სკოლის არსებობის რამდენიმე საუკუნის მანძილზე, აქ ხომ ხშირად ტრადიციული, ზოგჯერ კი ნასესხები იკონოგრაფიული თემებით, მოხატულობათა სრულიად თავისებურ, ყველასაგან გამორჩეულ პროგრამებს ქმნიდნენ. მათ უმეტესობას კი კონკრეტული ლიტერატურული თხზულებები და ისტორიული მოვლენები უდევს საფუძვლად.

75 თანამედროვე გამოკვლევათაგან იხ. რ. თვარაძე, ასურელი მამების მოღვაწეობის თაობაზე, თხუთმეტსაუკუნოეანი მიდლიანობა, თბ., 1985, გვ. 150-171; ა. გოთლაძე, საიდან და როდის მოვიდნენ სირიელი მამები საქართველოში, მნათობი, 1992, № 5-6, გვ. 192-201; დ. მერკვილაძე, ასურელ მამათა ქართლში მოხელის დრო, არტანუჯი, 1995, №4, გვ. 13-24; დ. მერკვილაძე, ასურელ მამათა აღმსარებლობა, რელიგია, 1998, №1-2, გვ. 14-39; დ. მესხელიშვილი, საქართველო IV-VIII საუკუნეებში, გვ.248.

76 ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული გვ.119.

77 არ არის გამორიცხული აღმოსაყდრითიდან შემოტანილად ვივარაუდოთ არამარტო საკონქო ხეგნა, არამედ მირქმის კომპოზიციის ის კონკრეტული იკონოგრაფიული ვარიანტიც, რომელიც თეთრ უდაბნოშია წარმოდგენილი. ღმრთისმშობლის განმარტებითი წარწერა – წმიდას მარიამ, ატიპოურია მართლმადიდებელთათვის, რომლებიც უფლის დედას ღმრთისმშობლად, ან დედაი ღმრთისად მოიხსენიებენ. წყნში ღმრთისმშობლის წმ. მარიამად მოხსენიების მხოლოდ ერთეული შემთხვევები გვხვდება (მაგალითად, დავათის ქვასვეტი). მაგრამ, კიტი მანაბლის შენიშვნით, კონფესიური ელფერის მქონე, ამგვარი წარწერები, როგორც ჩანს, ძველი ნიმუშების გამოყენებით უნდა იქონ განპირობებული. იხ. კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, გვ. 13.

Tetri Udabno Murals and Some Aspects of the Early Medieval Georgian Mural Painting

Murals of the so called “Tetri Udabno” monastic-site of Davit Gareji desert are among the most significant samples of the Early Medieval Georgian mural painting (at present they are kept at Sh. Amiranashvili State Museum of Art, Georgian National Museum). Only the chancel was painted in this single-nave rock-cut church with the north annex; conch bore radiant jewelled Cross with the inscription: “Jesus of Nazareth King of the Jews”, depicted against the starry background and flanked by the palm trees; on the lower tier fragments of the three-figure Presentation at the Temple are traceable.

Zaza Skhirtladze, who was the first to study Tetri Udabno murals, had dated them to 7th-8th cc., identifying their contents as Celestial, Eternal Glory of the Cross, i.e. highlighted triumphal aspect; later Marine Kenia paid her attention to the accentuation of the human nature of Christ here. At the same time, it should be taken into account that Presentation at the Temple is, first and foremost, manifestation of the Theophany-Sacrifice, which in Byzantine literature is interpreted based on Luke 2:35 (Leontius of Neapolis, Kosmus of Majum, Simeon Metaphrastes, etc.); as noted by H. Maguire, one iconographic detail of Tetri Udabno Presentation scene, namely Christ in Symeon’s hands, is linked with the homily of the 9th c. author, Georgios of Nikomedia, which is unknown to the Georgian literary tradition. However, on the other hand, Lectionary compiled by the late 7th c. – it should definitely be available at Tetri Udabno – comprises a 5th c. homily highlighting links between the Presentation at the Temple and Crucifixion; the homily was translated into Georgian in the 5th-6th cc. (E. Chelidze). Accordingly, 7th c. is a *terminus ante quem* for Tetri Udabno murals, while due to their stylistic features, they can be ascribed to the 7th c., 8th c., 9th c., and even 10th c., whereas the iconography should be considered as no earlier than the 9th c. (depiction of the Virgin to the right would have been likewise impossible before the 10th c.).

Glorification of the Holy Cross, well known in the 5th-6th cc. Georgian stone reliefs, contrary to other countries of the West and East Christendom, is found nowhere else as a conch composition; analogies of the composition proper can be found among the 4th-6th cc. images, mainly, in Syria, Egypt and North Mesopotamia. Remarkable is the combination of the aniconic and iconic images, which are used simultaneously and are of equal significance. It can be supposed that introduction of extremely archaic East Christian composition in the 9th-10th cc. might be the same, as presence of the elements inspired by even older East Christian models in the 9th-10th cc. Georgian architectural decoration, including 9th-10th cc. chapel #7 of “Sabereebi” monastic complex in David Gareji, while accentuation of the Incarnation in its murals is indicative of the anti-Monophysite polemics, which was especially acute in the 9th-10th cc.



სურ. 1. მონასტერი თეთრი უდაბნო



სურ. 2. მონასტრის მთავარი ტაძარი



სურ. 3. გოლგოთის ჯვარი სამოთხის წიაღში (აფსიდის კონქი, 1998წ.)



სურ. 4. ღმრთისმშობელი, მირქმა, ფრაგმენტი (აფსიდი, 1998წ.)



სურ. 5. გოლგოთის ჯვარი სამოთხის წიაღში (ხელოვნების მუზეუმის საცავი, 2012წ.)



სურ. 6. ღმრთისმშობელი, მირქმა, ფრაგმენტი (აფსიდი, 1998წ.)



სურ. 7. ღმრთისმშობელი, მირქ-
მა, ფრაგმენტი (ხელოვნების
მუზეუმის საცავი, 2012წ.)



სურ. 9. აკაურთას ტაძრის რელიეფური
ფილა, ჯვარი სამოთხეში, V ს.



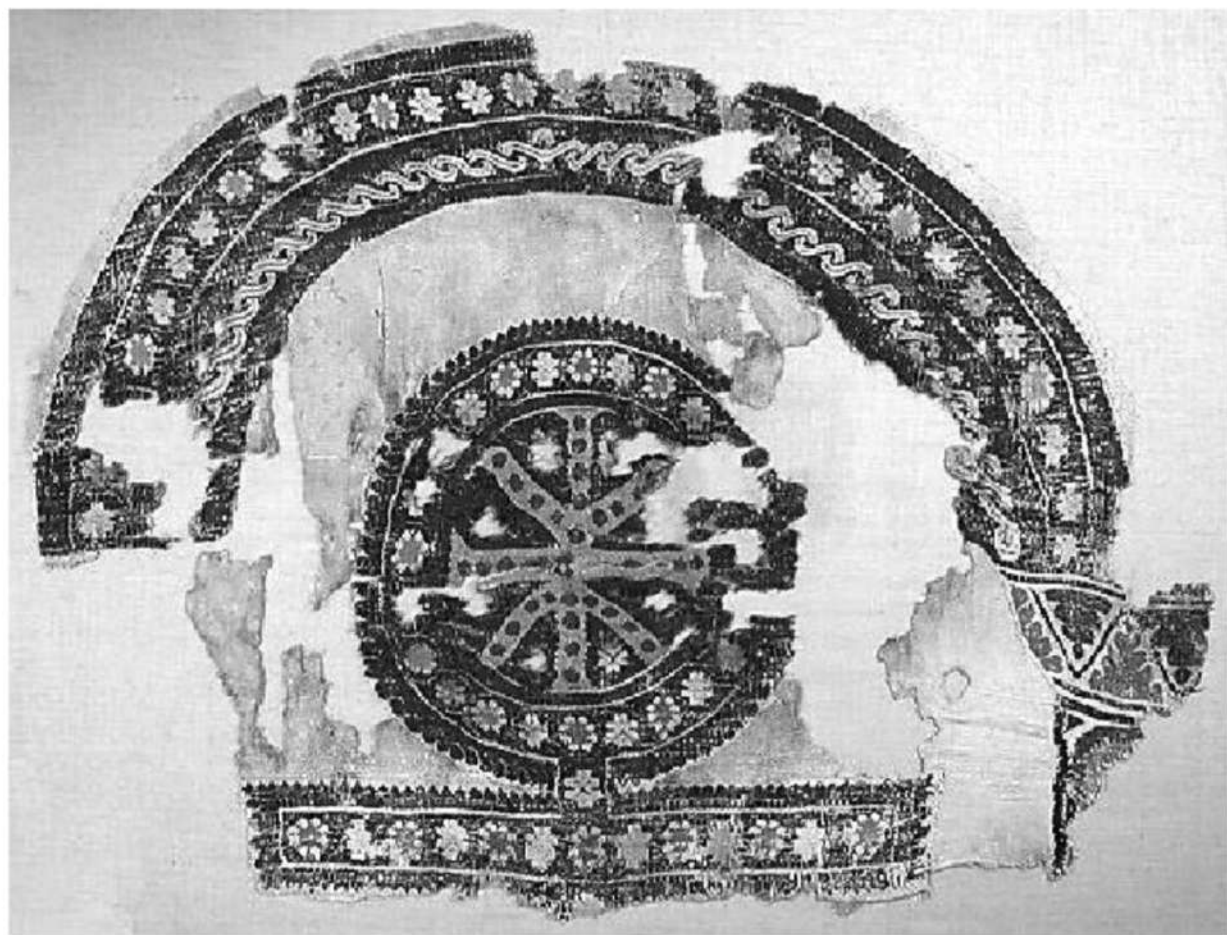
სურ. 8. მოხატულობის ფრაგმენტი (ხელოვნების
მუზეუმის საცავი, 2012წ.)



სურ. 10. აია სოფია, ოთახის დეკორი, გასხივოსნებული ჯვარი, VII ს.



სურ. 11. კოპტური ტაძრის კრეტსაბმელი, ტრიუმფალური ჯვარი, V-VI სს.



სურ. 12. სირიული ტაძრის ხის კარის ზღუდარი, ტრიუმფალური ჯვარი, 400-550 წწ.

აშოტ კუხის ტბეთის რელიეფური პორტრეტის ინტერპრეტაციისათვის*

ისტორიული პორტრეტი შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემაა. საერო პორტრეტი, რომელიც ქრისტიანული ხელოვნების წიაღში ვითარდებოდა, ორგანულად იყო ჩართული ტაძრების სკულპტურულ თუ ფერწერულ ანსამბლებში და რელიგიური ხელოვნების განუყოფელ ნაწილად მოიაზრებოდა.

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში საერო პორტრეტის განენა ქართლში ფეოდალური საზოგადოების მომძლავრების პროცესთან იყო დაკავშირებული და ადრებიზანტიური ხელოვნების ანალოგიურ მოვლენას ეხმიანებოდა. ახალი სოციალურ-პოლიტიკური სისტემის შექმნამ სახვით ხელოვნებაშიც იმისა თავი. ამ დროისათვის ბიზანტიაში იმპერატორის უზენაესობა «ღვთაებრივი» ხასიათს იღებს, რაც ხელოვნების ნაწარმოებებში თავისებურად აისახა. ტაძრების კედლებზე მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის, წმინდანთა წინაშე იმპერატორთა და დიდ ფეოდალთა გამოსახულებები ჩნდება. ფეოდალური ხელისუფლება ამით თავის «ღვთით რწმუნობას» ადასტურებდა. ეს მოვლენა ღვთაებრივი მფარველობის იდეის გაძლიერებასთან იყო დაკავშირებული, რაც განსაკუთრებული მკაფიოებით იმპერატორ იუსტინიანეს ეპოქაში გაცხადდა. განუზომლად გაიზარდა იმპერატორის, «ღვთის განგების» აღმსრულებლის როლი ქვეყანაში. გაძლიერდა ციური მფარველების – ღმრთისმშობლისა და წმინდანების კულტი. ეს იყო ნიშნები, რომლებიც ბიზანტიაში პოლიტიკურ ურთიერთობათა ახალი სისტემის შექმნას მთავრად აჩვენებდა.

ადრეული ქრისტიანობის პლასტიკურ ხელოვნებათა ხასიათი მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ კონცეფციას ემყარებოდა – მიწიერის, ხორციელის, ხილულის გადალახვა და იდეასთან, სიღრმისუფლთან მიახლოება, რაც მხატვრული შემოქმედების გარკვეულ ტიპიზაციას განაპირობებდა. აქეთკენ იყო მიმართული ფიგურული გამოსახულებების მაქსიმალური განზოგადება, ყოველივე შემთხვევითის და არაარსებითის უკეცდება, დეკონკრეტიზაციისაკენ მიდრეკილება, დროისა და ადგილის ნიშნებისაგან გათავისუფლება. ადრექრისტიანული ესთეტიკის თანახმად, სახის კონკრეტულობის უარყოფა მას «მარადიულობას» ანიჭებდა. შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების (ისევე, როგორც ბიზანტიურისა, ფართო გაგებით) ხატოვანი სისტემის სტანდარტიზაცია მხატვრულ-იდეური ფორმულების ტრადიციულობას გულისხმობდა.

ეს პრინციპები შუა საუკუნეების საქართველოს პორტრეტის ხელოვნებაშიც განხორციელდა. რელიეფური პორტრეტის იდეურ-მხატვრული კონცეფცია სრულად პასუხობდა ეპოქის მიერ დასმულ ამოცანებს. მაგრამ საერთო

ნემი გამოკვლევა აშოტ კუხის პორტრეტული ქანდაკების შესახებ გამოქვეყნდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის «მაცნეში» (1968წ. N5, «აშოტ კუხის რელიეფი ტბეთიდან», გვ. 150-162). წინამდებარე პუბლიკაცია შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის ამ უნიკალური ქმნილების გადააზრებასა და ახლებურ ინტერპრეტაციას გთავაზობთ.

მხატვრულ-იდეური ტენდენციები არ გამოირჩევადა შემოქმედებით გადაწყვეტათა მრავალგვარობას. ყოველ ქვეყანას, მათ შორის საქართველოს, თავისი ორიგინალური წვლილი შეჰქონდა პორტრეტის ხელოვნების საერთო განვითარებაში.

შუა საუკუნეების მონუმენტური საერო პორტრეტის იშვიათი ნიმუშია ერისთავთ-ერისთავის **აშოტ კუხის** (გარდ. 918) სკულპტურული პორტრეტი ტბეთიდან.¹ ისტორიულ წყაროებში ნათლად იკვეთება აშოტ ერისთავთ-ერისთავის (კუხის) აქტიური როლი სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს გრანდიოზულ სამონასტრო მშენებლობაში. მის სახელთანაა დაკავშირებული ტბეთისა და ხანძთის ტაძრების აგება. მანვე დააწესა ტბეთში საეპისკოპოსო კათედრა.²

ტბეთის დიდებული ტაძარი, „გუნბათიანი, მდიდრად ნაგები და დიდ-მშვენიერი“, როგორც მას ვახუშტი ბაგრატიონი მოიხსენიებს, სამხრეთ საქართველოს მნიშვნელოვანი სულიერი და კულტურული ცენტრი იყო. ტაძრისა და მისი მშენებლის შესახებ ცნობებს სემბათ დავითის ძის ქრონიკა და გიორგი მერჩულეს თხზულება გვაწვდის: „აშოტ ერისთავთა-ერისთავმან, ძემან გურგენ კერაპალატისამან, რომელსა ეწოდა კუხი, აღაშენა **ტბეთი შავშეთს** და განასრულა იგი ყოვლითა განგებითა, და დასუა პირველად ეპისკოპოსად ხანატრელი სტეფანე უწყებითა სულისა წმიდისათა, და გარდაიცვალა ესე აშოტ კუხი ქრონიკონსა რელი (918).“³

ტბეთთან დაკავშირებით გვაქვს ის ბედნიერი შემთხვევა, როდესაც წერილობითი წყაროები გვაწვდის ცნობას ტაძრის აღმშენებლის პიროვნების შესახებ – ტბეთის ტაძრის აგება აშოტ კუხის მმართველობის ხანას (891-918) განეკუთვნება.⁴

XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული, ტბეთის ტაძრის შესახებ მეცნიერთა და მოგზაერთა მთელი წევა გვაწვდის ინფორმაციას.⁵ ყველა ცნობა ტოლფასი არ არის, მაგრამ ისინი ერთმანეთს აესებს და წარმოდგენას გვიქმნის ტბეთის ტაძარზე, რომლის შესახებ მისი პირველი აღმწერი გ. ვაზბუგი აღნიშნავდა, რომ იგი მთლიანად იმდენად სრულყოფილია, მისი ცალკეული ნაწილები ისეთი დახვეწილია, რომ მას შეუძლო თვით რომი დაემშვენებინა. გ.

1 აშოტ კუხის რელიეფური პორტრეტი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (მ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი). რელიეფი რუხი ქვისაგანაა გამოკვეთილი (ზომები 113-36), რელიეფი ფიჩიდან 10 სმ-ითაა ამოხიდილი.

2 «იქდა იქ ეპისკოპოსი, მწვემხი ანაკერტს ზეითისა, სრულიად შავშეთისა და არტანუჯისა» (ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1941, გვ. 136).

3 ქართლის ცხოვრება, გამოც. ს. ყაუხჩიშვილი, თბ., 1955, გვ. 380.

4 მემატიანე აშოტ კუხის ტბეთის ტაძრის გარდა ხანძთის ტაძრის აგებასაც მიაწერს: «არამედ შემდგომად გურგენ კერაპალატისა, ძემან მისმან, აშოტ ერისთავთა-ერისთავმან, ხანძთას ახალი ეკლესიაი დაიწყო წადიერად და ურიცხვი შესაწირავი გარდაჰმატა მას» (გიორგი მერჩულე, ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა და მოყვასთა და მოწაფეთა მისთა, პ. ინგოროყვას გამოც. თბ., 1949, გვ. 260).

5 Дм. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Записки Общества любителей Кавказской Археологии, кн. I, Тифлис, 1875; იგივე, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, СПб., 1878; იგივე, Заметки о Батумской области. Известия КОИРГО, Тиф. 1879-1881; Г. Н. Казбег, Три месяца в Турецкой Грузии. Известия КОИРГО, кн. X, вып. III, Тиф. 1876; А. М. Павлинов, Экспедиция на Кавказ 1888 года. МАК, вып. III, Москва, 1893.

ვახუშტი აღტაცებული აღწერს ტბეთის ტაძრის ინტერიერს, რომელიც წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მნახველებზე. მისი სიტყვით, ტბეთის ტაძრის დიდებული შიდა სივრცე უფრო შთაბეჭდავია, ვიდრე მცხეთის, ზარზმისა, თუ საფარის ტაძრებისა.⁶

თუ კი საკუთრივ ტაძრის შესახებ ცნობები საკმაოდ მრავალრიცხოვანია, ქტიტორული გამოსახულებების (ხურ. 1-4, ნახ.1) შესახებ in situ ცოტა რამ არის ცნობილი. ხუთი ავტორიდან, რომლებიც გვაწვდიან ცნობებს ტაძრის ხეობთ-მოძღვრების შესახებ, სამი მას საერთოდ არ ახსენებს (ვახუშტი, გ. ვახუშტი, ა.პავლინოვი), ორ მკვლევარს კი (დ. ბაქრაძე, ნ. მარი) იგი ტაძრის ინტერიერში უხილავთ და აღწერენ კიდევ მას. დიმიტრი ბაქრაძემ ტბეთი 1879 წელს მოინახულა და სინანულით აღნიშნა ტაძრის აღმშენებლის რელიეფური პორტრეტის სავალალო მდგომარეობა: „К сожалению, барельеф строителя, находящийся внутри на колонне, с моделью церкви в руке и рельефная надпись кругом весьма изгладилась. Во всяком случае, следует снять и этот барельеф с его надписью, которая, как палеографический памятник, может указать приблизительную эпоху появления Тбети“.⁷

დ. ბაქრაძე ვახუშტის “საქართველოს ისტორიის” 1885 წლის გამოცემაში წერს: “ისტორიული წარწერა იმისი, შიგნით მარცხენა სვეტზე გამოქანდაკებული მშენებლის სახითურთ ისეთ მდგომარეობაში ვნახე 1879 წელს, რომ აღარ იკითხებოდა”.⁸

ტბეთის ქტიტორის გამოსახულებების შესახებ ცნობების ნაკლებობა კომპენსირებულია ნ. მარის დღიურით, რომელშიც ტბეთის ქტიტორული რელიეფი დაწვრილებით არის აღწერილი. «В северной колонне помещен цельный серый камень с высеченным горельефно изображением строителя, державшего в руке модель церкви» – აღნიშნავს მკვლევარი და რელიეფური პორტრეტის ზუსტ და დაწვრილებით აღწერას იძლევა.

ამგვარად, ორივე ავტორი, რომელიც ტბეთის ქტიტორის გამოსახულებას აღწერს, ზუსტად მიუთითებს მის მდებარეობას – “მარცხენა სვეტზე”, როგორც დიმი. ბაქრაძე აღნიშნავს, ან “ჩრდილოეთის სვეტზე”, როგორც ვიგებთ ნ. მარის დღიურიდან. საყარაუდოა, რომ თავდაპირველად საქტიტორო პორტრეტი, ტრადიციისამებრ, ტაძრის ფასადზე იქნებოდა განთავსებული და ინტერიერში იგი შემდგომი გადაკეთების დროს მოხვდა.

ორივე მკვლევარი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ რელიეფს ასომთავრული წარწერა ახდა. წარწერა დ. ბაქრაძეს 1879 წელს უკვე დაზიანებული დახვდა, 1911 წელს კი ნ. მარმა მხოლოდ რამდენიმე ასოს გარჩევა მოახერხა.⁹ რელიეფთან არსებული წარწერის გარდა, ა. პავლინოვმა XIX საუკუნის 80-იან წლებში ტაძრის გარეთ, მის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში, ნანგრევებში წარწერაინი ქვა

6 Г. Н. Казбек, Три месяца г. 54.

7 Дм. Бакрадзе, Заметки г. 163.

8 ვახუშტი, საქართველოს ისტორია (დიმი. ბაქრაძის რედაქციით), ტფ., 1885, გვ. 126-127, n 2.

9 Н. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию. ТР, VII, С.-ПБ, 1911, стр. 15; «За тылом строителя и перед лицом, так же под моделью церкви имелась грузинская надпись изящными буквами горельефно. Надпись эта старательно отбита молотком. Разбираются лишь несколько букв в начале за тылом (დიდი...) и несколько букв в третьей строке в конце (სმენა)» (Н. Марр, დასახ. ნაშრ. გვ. 1).

ადმოახინა, რომელიც პ. უვაროვამ გადაიღო. ა. პავლინოვს მოჰყავს ამ წარწერის ერთი ნაწილის ა. ხახანაშვილისეული წაკითხვა: „წმ. დვთისმშობელი და წმინდაო მოციქულნი პეტრე და პავლე, მეოხ ექმენ წინაშე იესო ქრისტესი ჟამსა მის განკითხვისასა...“¹⁰ წარწერის მეორე ნაწილში, რომელიც ძნელად განირჩევა, ა. ხახანაშვილმა წაკითხა სახელი „კუხ“ ამგვარად, კიდევ ერთხელ დასტურება ტბეთის აგება აშოტ კუხის მიერ.¹¹

აშოტ კუხი ქტიტორის ტრადიციული პოზაშია გამოხატული. იგი სამ მეოთხედშია მიბრუნებული, ფეხები პროფილშია გადმოცემული. ერისთავთ-ერისთავს მარცხნივ გაწვილ ხელებში ეკლესიის მოდელი ეკავა. ამჟამად რელიეფი უკიდურესად დაზიანებულია, დარსნილია მხოლოდ მარჯვენა ხელის ნაწილი. 1911 წელს ნ. მარს შავშეთში მოგზაურობისას ქტიტორის ხელში მხოლოდ ეკლესიის მოდელის ნაწილი უნახავს („...ეკლესიისგან დარსნილია გუმბათის ედლის ნაწილი სარკმლებითურთ. მარჯვენა ხელის მტკვანი ნამოტეხილია“).¹² ქანდაკების თავის ზედაპირი ნამომტვრეულია, მაგრამ ნესტოების კვალისა და ცხვირის ხაზის ნაშთის მიხედვით ირკვევა, რომ მას საკმაოდ მაღალი თავსაბურავი ჰქონდა.¹³

X საუკუნის დასაწყისით ზუსტად დათარიღებულ აშოტ ერისთავთ-ერისთავის სკელპტურულ პორტრეტში მკაფიოდ გამოუვლენილი პლასტიკური თავისებურებები დიდად უწყობს ხელს შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების განვითარების სრული სურათის აღდგენას.

ტბეთის ქტიტორის თავი ფონიდან საგრძნობი მოცულობითაა ამოზიდული. იგი თითქმის მრგვალი ქანდაკებაა. თავის ზედაპირი ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ მაინც ხერხდება ზოგიერთი დეტალის გარკვევა: თავსაბურავის ქვემოთ კარგად განირჩევა თმის ზოლი, აგრეთვე წვერის დამუშავება პარალელური ირიბი ნაკაწრული ხაზებით.

10 А. М. Павлинов, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 71 («Найден камень с надписью, которая снята гр. Уваровой, но к несчастью, плохо сохранилась и поэтому не дает при чтении желательных результатов; часть этой надписи, прочитанной А. С. Хахановым, следующего содержания: «Св. Богородица и святые первоапостолы Петр и Павел, будьте заступниками перед Христом при его пришествии...»).

11 აშოტ კუხის შესახებ არც ისე ბევრი ცნობაა შემონახული, ძირითადი წყაროა სემბათ დავითის ძის თხზულება. აქ მოთხრობილია გურგენ კერაპალატის ბრძოლაზე ადარნერსე ქართველთა მეფისა და ბაგრატ არტანუჯელის წინააღმდეგ არტაანის ხევთან, სოფ. მგლინავთან. ამ ბრძოლაში დაიღუპა „გურგენ კერაპალატი, ძე ადარნერსესი, ძისა აშოტ დიდისა, ქორიონიონისა რია (891), და დაუტევნა ორნი ძენი: ადარნასე ერისთავთა ერისთავი და აშოტ ერისთავთა ერისთავი“ (§51). აშოტ კუხის დროს საქართველოს სამხრეთ რაიონებში კულტურული ცხოვრების დიდი აღმავლობა შეინიშნება. ეს განსაკუთრებით შეეხო მწერლობას. ტბეთის საეანეში მოღვაწეობდა არაერთი სახელგანთქმული საეკლესიო მწერალი. ამ ეპოქის ერთ-ერთი სახელოვანი მწერალი იყო ტბეთის პირველი ეპისკოპოსი, ცნობილი პავლიოგრაფი სტეფანე მტბეპარი, ავტორი თხზულებისა «წამებაი წმიდისა მოწამისა გობრონისი», რომლის მინაწერში იგი აშოტს მოიხსენიებს: «მე სტეფანე მტბეპარ ეპისკოპოსიჲმან დავსწერე ბრძანებითა აშოტ ერისთავთ-ერისთავისათა» (საქართველოს სამთხვე, პეტერბურგი, 1882, გვ. 393).

12 Н. Мapp, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 15.

13 მანიძის ცხვირსა და თავსაბურავის ზედა ნაწილს შორის მეტად დიდია და სახის სავარაუდო პროპორციები ამგვარი დასკვნის შესაძლებლობას იძლევა.

სვენამდე მოღწეული ქართული საქტიტორო რელიეფური გამოსახულებები საკმაოდ მცირერიცხოვანია, რაც არ გვაძლევს საშუალებას თვალი გავადევნოთ პლასტიკის განვითარების უწყვეტ ხაზს შუა საუკუნეების პირველი ცნობილი ქმნილებებიდან (V-VIII სს.) აშოტ კუხის პორტრეტამდე (X საუკუნის დასაწყისი).

მცხეთის წმ. ჯვრისა და ატენის ხოთის ქტიტორული რელიეფების შემდეგ უნდა ვახსენოთ აშოტ კურაპალატის რელიეფი ოპიზიდან, რომელმაც, როგორც გ. ნუბინაშვილი აღნიშნავს, „ნიადავი გაწმინდა, შესაძლებელი გახადა სკულპტურის ორგანული განვითარება, ე.ი. შექმნა პირობები, რათა თანდათან შეეცნოთ სამეაროს სკულპტურული გაახრების, ნამდვილი მოცულობითი გადაწყვეტისა და ამ გადაწყვეტათა შემდგომი დახვეწების ამოცანა.“¹⁴ სწორედ აშოტ კურაპალატის ოპიზის რელიეფი წარმოადგენს დღეისათვის ცნობილ პირველ ძეგლს, რომლიდანაც იწყება „მხატვრული ამოცანისადმი ნამდვილი სკულპტურული მიდგომის ბუნებრივი, თანდათანობითი დამოუკიდებელი განვითარება.“¹⁵

ტბეთის საქტიტორო პორტრეტი ოპიზის რელიეფისაგან სრულიად განსხვავებულ მიდგომას ამჟღავნებს. აქ უკვე თვისობრივად სხვა მხატვრულ ამოცანებთან, ახალ მოთხოვნებთან გვაქვს საქმე – სხეული მიისწრაფის მოწყდეს ფონს და დამოუკიდებლად იარსებოს. ტბეთის რელიეფის ოსტატი მოცულობით ახროვნებს. ფაქტობრივად, აქ უკვე საქმე გვაქვს არა რელიეფთან, არამედ მრგვალ ქანდაკებასთან, უფრო სწორედ – მის წინათგრობასთან.

რელიეფის სიმაღლე არ არის გადამწყვეტი ფორმების სკულპტურულობის გამოსავლენად, მაგრამ იგი მაინც განაპირობებს ფონიდან ფიგურის მოცულობის გამოყოფას. სამ მეოთხედში ფიგურის დაყენებაც აძლიერებს მოცულობითობის შეგრძნებას. ეს უკვე ძველი სიბრტყითობის სრული უარყოფაა. თუმცა ტბეთის რელიეფზე სხეული ჯერ კიდევ ფონის ტყვეობაშია, ვერ შორდება სიბრტყის შემოჭრავ ძალას. მასში უკვე იგრძნობა პლასტიკური დამოუკიდებლობისაკენ მიწრაფება. აშოტის ფიგურა თითქოს ცდილობს თავი დააღწიოს სიბრტყეს, მაგრამ მას ჯერ არ შეუძლია სიბრტყისგან მოწყვეტით არსებობა. საინტერესოა, რომ ევროპულ პლასტიკაში ანალოგიური მოვლენა თითქმის ერთი საუკუნით უფრო გვიან, 1000 წლისათვის ჩნდება. პირველი ათასწლეულის ბოლოსთვის ევროპაში „ფიგურებმა და საგნებმა თითქოს შეძლეს უფრო მეტად გათავისუფლებულიყვნენ სიბრტყობრივი გარემოდან, მაგრამ არა იმდენად, რომ არ დამეარებოდნენ მას და მის გარეშე არსებობა შეძლებოდათ.“¹⁶

აშოტის სხეული ფონიდან ერთ მთლიან, დაენაწევრებულ მოცულობადაა ამოზიდული. ნათლად ჩანს თავისუფალი მრგვალი ფორმის შექმნის ტენდენცია, მაგრამ ჯერ კიდევ არ არის დასმული ფიგურის საკუთრივ სკულპტურული გადმოცემის ამოცანა, არ ჩანს სხეულის პროპორციული აგების, ნაკეთების ზუსტი გადმოცემის ცდა, რაც მხოლოდ შემდგომ ხანაში იქცევა ქანდაკების აქტუალურ პრობლემად. აშოტის ქანდაკში ყველაფერი – სამოსლის ნაკეცები, შიდა ნახატი თავის იერის თანაბარ სიმძივრად მომრგვალებულ ბლოკში, ტანსაცმლის

14 გ. ნუბინაშვილი, ქართული ოქრომკედლობა VIII-XVIII საუკუნეებისა, თბ., 1957.

გვ. 5.

15 იქვე.

16 H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland [XI-XII Jahr.], Leipzig, 1924, გვ. XIX.

მძიმე, მოუქნელი გარსის ქვეშ სხეულის საერთო მასიდან არცერთი ნაკეთი არ გამოიყოფა.

ტბეთის რელიეფი განეკუთვნება ხელოვნების „არაპლასტიკურ“ სტილს, რომელიც „მოქმედებს ფართო, პლასტიკურად დაუნაწევრებული საერთო მასებით, რომლებიც ხანდახან რელიეფის ფონიდან ძლიერად გამოიყოფა.“¹⁷

აშოტ კეხის ეკლესიის მოდელიანი ხელები (უფრო სწორედ – ხელი, რადგან ამჯერად მხოლოდ მარჯვენა ხელი ჩანს) იდავეშია მოხრილი. ქეხტი სრულიად პირობითია. იგი არ არის ორგანული, მოკლებულია შინაგან დინამიკას, რაც შემდეგ ოშკის ქტიტორებთან ასეთი ბუნებრივი და თავისუფალი გახდება.

ტბეთის რელიეფი ერთგვარად გარდამავალი ეტაპია ქართული პლასტიკის განვითარებაში. IX-X საუკუნეთა მიჯნის ეს ქანდაკი ბევრ მომიჯნავე მომენტს აერთიანებს. უკან, IX საუკუნისკენ მას სწევს სტატიკურობა, გაშუშებულიობა, სხეულის არაპროპორციულობა (თავისა და სხეულის შეფარდება 1:4), ნაკეთების ფორმების შეგრძნების არარსებობა. ამ თვისებების გვერდით ტბეთის რელიეფში არსებობს სტილური ნიშნების მთელი რიგი, რომლებიც სრულად მომდევნო ხანაში იხენს თავს. ფეხების პროფილში გამოსახვისას ტბეთის ოსტატი მათი ერთმანეთის უკან, სივრცობრივი განლაგებით ქმნის პლანებს, ერთ ფორმას მეორეს აფარებს და ამით ფიგურას უფრო მეორად დგამს ნიადაგზე.

მისწრაფება ფორმების მოცულობითი გადმოცემისაკენ ცალკეულ დეტალებში იგრძნობა. ეს ჩანს ხელების მოცულობის გამოყოფაში. ოსტატი ამისათვის გულმკერდის არეში დამატებით აღრმავენს რელიეფის ზედაპირს, რითაც თითქოს არღვევს სხეული რეალურ სტრუქტურას, მაგრამ გამოყოფს ხელის ფორმას. იგივე ხერხია გამოყენებული სახელოს მაჯის დამუშავებაში. თავად სახელო თანავე ამადლებული სიბრტყითაა გადმოცემული, მაჯის მოხაზულობის მიხედვით სიბრტყის ნაკვეთით სახელოს მოცულობითობის შთაბეჭდილებაა შექმნილი.¹⁸

იგივე პრინციპია გამოყენებული აშოტ კეხის მოსახსამის ნაკვეთა გადმოცემაში. ნაკევები უკვე ხაზოვან-გრაფიკული კი აღარ არის, როგორც წინა პერიოდში, არამედ მიღისებურად ეშვება, რაც თავისთავად გარკვეულ მოცულობაზე მიუთითებს, მაგრამ რეალურად არ პასუხობს სხეულის ფორმებს. ვერტიკალური პარალელური ნაკევების ბოლოები ზედაპირის უმნიშვნელო ნაღრმავებებით მრგვალდება. ნაკევების სახედურების მკაფიო გამოყოფით და მათი წიბოების დამახასიათებელი კლანილი ნახატით აღნიშვნით ნაკევების ერთმანეთზე დაშრეების შთაბეჭდილება იქმნება.¹⁹

17 H. Beenken, დასახ. ნაშრ. გვ. XXVII.

18 რელიეფის დამუშავების ანალოგიური ხერხები ევროპულ ხელოვნებაში XI საუკუნის დასაწყისიდან გვხვდება: ეპისკოპოს იმადის დევისმშობელი პადერბორნიდან (ხიმაღლე 1,12მ.), სადაც ნაკევები სრულიად ბრტყელია, პლასტიკურად არ არის შეგრძნებული, მაგრამ მათი ნახატი უკვე შემდეგი განვითარების მონახასის იძლევა: წმ. ემერამისა და წმ. დიონისეს ფიგურები რეგენსბურგიდან (ხიმაღლე 1მ.) – 1050-65წ. აქ ჯერ კიდევ არ არის დაუნაწევრებული პლასტიკა, როგორც მომწიფებულ XII საუკუნეში, მაგრამ ამ ნაწარმოებებში უკვე ჩანს პლასტიკური მასის შემჭიდროება (H. Beenken, დასახ. ნაშრ. 12, 14 a,b).

19 ნაკევების ანალოგიური დამუშავება გვხვდება რეგენსბურგის წმ. ემერამის ტაძრის პორტალის ქრისტეს ფიგურაში, სადაც ტექნიკური შესრულების ხერხი ზუსტად იგივეა.

მოსახლამის გადმოკეცილი კალთაც აშკარად მოწმობს, რომ ტბეთის რელიეფის ოსტატი გარკვეულად სივრცობრივ-პლასტიკურად აზროვნებს. ეს ვლინდება კაბის კალთის გადმოცემაში, რომლის შიდა მხარე დაბალ რელიეფად ნანს ფონზე. ამ ნაწილსა და რელიეფის ზედაპირს შორის შექმნილია რელიეფის ფონის პერპენდიკულარული ოვალური სიბრტყე (სიგანე 7-8სმ), რომლიდანაც საყსებით რეალისტურადაა გამოსანილი ფეხები, როგორც სხვადასხვა სიბრტყეში მოთავსებული ორი მოცულობა.²⁰ ამ შემთხვევაში უკვე მრგვალი ქანდაკების ნანახხოვანი ელემენტები გვაქვს.

აშოტ კეხის სკულპტურული პორტრეტის ეველა ზემოაღნიშნული ნიშანი იმის დასტურია, რომ მოქანდაკის წინაშე იდგა კარგად გაცნობიერებული ამოცანა – ფიგურის მოცულობის წყენება, ბლოკისებურ, სტატიკურ ფიგურაში მონუმენტურობის განცდის მიღწევა, პლასტიკური მასების შემჭიდროება. ეურადლება არ წერდება ფიგურის ცალკეულ ნაწილებზე, ნაკეცთა ღინებაზე, მოცემულია ერთიანი, მონუმენტური, შეკრული მოღიანობა. ეს ის ახალი ამოცანაა, რომელიც ჯერ კიდევ ძველი ტენდენციის ნარჩებშია მოქცეული, მაგრამ უკვე განვითარების მუხტს შეიცავს.

ტბეთის რელიეფში ნათლად ნანს ფიგურის ქანდაკებრივი გამოყოფისაკენ მისწრაფება, რაც მას IX საუკუნის ნაწარმოებებისაგან და აგრეთვე X საუკუნის ბევრი ნიმუშისაგან განასხვავებს. ამასთან დაკავშირებით, წამოიჭრება საკითხი, თუ რა განვითარება აქვია ამ ახალმა ტენდენციამ X საუკუნის განმავლობაში, როდესაც ჯერ კიდევ გრძელდებოდა რელიეფისადმი სიბრტყობრივი მიდგომა და იმავედროულად, საფუძველი ეყრებოდა ქანდაკების შემდგომ განვითარებას.

შუა საუკუნეების საქართველოში გარკვეულმა მიზეზებმა ქანდაკების განვითარება შეაფერხა, მაგრამ არსებული მასალები ცხადყოფს, რომ ქანდაკებრივი აზროვნება ქვეყანაში მუდამ არსებობდა და ცდებიც ამ მიმართულებით საკმაოდ რაოდენობით გვხვდება.²¹ ქვის პლასტიკაში ამგვარი ნიმუშები წვენამდე არც ისე ბევრია მოღწეული, ამიტომაც უნდა გავიხსენოთ აშოტ კეხის ქანდაკისაგან ერთი საუკუნით დაცილებული „სვეტის“ ფრაგმენტი „შიომღვიმის მონასტრის“ წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიიდან. ამ ფრაგმენტზე გამოკვეთილ ოთხ თავს, რომლებიც სვეტზე მხოლოდ კეფით არიან მიმაგრებულნი, მხოლოდ ძალზე პირობითად შეიძლება ეწოდოთ პორელიეფურნი, რადგან თავისი ბუნებით, „სივრცობრივი, მოცულობითი განვითარებით, აღქმის პლასტიკურობით, შემოღობვა სიბრტყისაგან პლასტიკური მოცულობის სრული გათავისუფლებით“, ისინი მრგვალი ქანდაკების სფეროს განეკუთვნებიან, „მათი კავშირი სვეტთან საყსებით პირობითია და თითქმის ერთი წამი აშორებთ მათ სრული დამოუკ-

რაც აშოტის რელიეფზე, აღინდაც ნაკეცები იქ საფუძვრებადაა განლაგებული; იგივე მხატვრული მიდგომა ნანს რედოლფ შვაბიელის საფლავის ბრინჯაოს ფილაზე მერსებურგში (1080წ.), სადაც სრულიად ბრტყელ ფიგურაში ამგვარი ნაკეცები მოცულობითობის შეგრძნებას ქმნის (H. Beenken, დასახ. ნაშრ. 13, 22).

20 ამგვარადვეა გადმოცემული ახპატის ტაძრის (X ს. ბოლო) ქტიტორთა ფიგურები (სმბატ და გურგენ ბაგრატიონი), აღინდაც ახპატში ფიგურები ფონიდან თითქმის მოღიანი მოცულობითაა გამოყოფილი (S. Mnatzakanian, N. Stepanian, Architectural Monuments in the Soviet Republic of Armenia, Leningrad, 1971, tab. 63);

21 Г.Н. Чубинашвили, Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида Курапалата. საქ. მეზეუმის მოამბე, ტ. XV-B, თბ., 1948, გვ. 133-134.

იდებლობის მიღწევისაგან.”²²

საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მეზეუმის ექსპოზიციაში აშოტ კეხის ქანდაკი და ოშკის ქტიტორების – დავით მაგისტროსისა და ბაგრატ კურაპალატის (X ს. ბოლო) რელიეფური პორტრეტების ასლები ერთმანეთის გვერდით იყო გამოფენილი და ასეთი მეზობლობა სრულებითაც არ აკნინებდა ტბეთის რელიეფის მონუმენტურობას და გამომსახველობას. ამ რელიეფების შედარება ნათელყოფს, თუ რა ძვრები მოხდა ქართულ მონუმენტურ პლასტიკაში X საუკუნის განმავლობაში.

ტბეთის რელიეფში კარგად ჩანს, რომ საჭიროა ძალების სულ მცირე დაძაბვა და ფიგურა თავის დაადწეეს ქვის შემბოჭავ ძალას და თავისუფლად გაიწვდის ეკლესიით დატვირთულ ხელებს. თუმცა აშოტ კეხის რელიეფი წინ გადადგმული ნაბიჯია ქანდაკების განვითარებაში, მაგრამ მასში ჯერ არ არის მიღწეული ის ეტაპი, როდესაც მოძრაობა ფიგურის ბუნებრივ მდგომარეობად იქცევა. მტკიცედ შეკრული ბლოკიდან ფიგურის გამოთავისუფლება მოხდება უფრო გვიან. ტბეთის ქანდაკში მხოლოს ჩანასახია იმისა, რაც შემდგომში ასე თავისუფლად და ოსტატურად გამოვლინდება ოშკის ქტიტორთა რელიეფებში. ოშკის ქტიტორთა ფიგურები თავისი გამართული ნაბიჯებით, თავისუფალი მოძრაობით გვიხვენებს, თუ როგორ განვითარდა ტბეთის რელიეფში ჩახახული ტენდენციები.

ტბეთისა და ოშკის რელიეფებს შორის საკმაოდ დიდი ქრონოლოგიური ინტერვალია (ოშკის რელიეფები – X ს. დასასრული) და მათში საკმაოდ შეცნობადი თვისობრივი ცვლილებები შეინიშნება. დიდი მიღწევებია ადამიანის ფიგურის გადმოცემაში. ფიგურათა ზომის გაზრდისა (ოშკი ქტიტორების სიმაღლე 143 სმ.) და რელიეფის ამადლების კვალდაკვალ სწორად არის გადმოცემული ფიგურების სტრუქტურა. ფიგურების მოძრაობა გართულებულია, ექსტიკულაცია – ბუნებრივი და თავისუფალი. სამოსის ჩაკეცთა დინებაში სხეულის ფორმები იკვეთება. ქვის მონუმენტური ქანდაკების შემდგომი განვითარება ეველასე საინტერესო მომენტში შეჩერდა, ძიებათა და აღმოჩენათა რთული და თავისებური გზა დასრულდა. ამიერიდან პლასტიკური ხელოვნების განვითარების ასპარეზად ჭეღური ხელოვნება იქცა, რომლის ჭეშმარიტი აყვავება შემდეგ საუკუნეში მოხდა.

აშოტ კეხის რელიეფი შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების ეტაპური ნაწარმოებია, რომელმაც ნვენთეის ცნობილ ძეგლთა შორის პირველმა დასვა მონუმენტურ პლასტიკაში რელიეფის მრგვალ ქანდაკებად გადაქცევის ამოცანა. ტბეთის რელიეფის შეჯერებამ წინამორბედ და შემდგომი პერიოდის ძეგლებთან საშუალება მოგვცა გვეხვენებია, თუ რამდენად დაძლია ტბეთის ოსტატმა ეს ამოცანა თავის ქმნილებაში, რომელიც შუა საუკუნეების საქართველოში საკუთრივ სკულპტურული განვითარების საწყის წერტილად შეიძლება მივიხსნოთ.

ტბეთის რელიეფის მხატვრულმა ანალიზმა ნათლად წარმოაჩინა მისი ადგილი შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის განვითარებაში. არანაკლებ ღირებულია ამ ქტიტორული პორტრეტის სოციალურ-პოლიტიკური ასპექტები, რომელთა შესახებ მაქსიმალურ ინფორმაციას გვაწვდის აშოტ ერისთავთ-

22 P.O. Шмерлинг, Фрагмент «столбика» из храма Иоанна Крестителя в Шиомгвимском монастыре. Ars Georgica, V, თბ., 1959.

ერისთავის კოსტაუმი, კლასობრივი კეთილდღეობის მკაფიო ნიშანი. ქართველთა მმართველის სამოსელში ასახულია არა მხოლოდ მისი სოციალური სტატუსი, არამედ ქვეყნის საგარეო ორიენტაციის საკითხი. აშოტ კუხის პარადული კოსტუმის ხასიათი ბიზანტიური კოსტუმის გავლენის კვალს ატარებს. თუკი ადრეულ შუა საუკუნეებში ქართველ მმართველთა სამოსელში სასახური კოსტუმის ეპირატესი ზეგავლენა იგრძნობოდა, X საუკუნის სამხრეთ საქართველოს ერისთავთ-ერისთავის კოსტუმში, ბიზანტიურ ელემენტებთან ერთად ისეთი ნიუანსები იხსენს თავს, რომლებიც მნიშვნელოვანი დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა.

აშოტ კუხის საზეიმო სამოსელი მოსაეს. მხრებზე მას მძიმე ქსოვილის გრძელსახელოებიანი მოსასხამი აქვს მოსხმული, რომელიც მეხლებს უფარავს და წვივებამდე ჩამოდის. თავისუფლად დაშვებულ გრძელ და ვიწრო სახელოში ხელი არ არის გაყრილი. აშოტ კუხის ზეითი სამოსლის ცრუ სახელოები თავისი საწყისებით უშუალოდ დაკავშირებული მცხეთის წმ. ჯვრის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოსახულ ქართლის ერისმთავართა კოსტუმებთან, რომლებშიც ცრუ სახელოები პარადული სამოსის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნაწილია.²³

აშოტის ზედა სამოსელს მაღალი, ყელთან მომდგარი საყელო აქვს, მის კიდეც თასმა დაუყვება და ბოლოებგაფართოებული დაბლა ეშვება. სწორი მოხაზულობის მოსასხამი შეკრული არ არის, მისი კალთები ფართო ნაკეცებიან მძიმე დრაპირებას ქმნის, რომელიც რელიეფის ზედაპირზე დამატებით მოცულობებად გამოიყოფა. მოსასხამის კეთილშეგონი მარჯვენა კალთა ქვემოთ ოდნავ გადმოკეცილია და ირიბი პარადული ხაზებით დამუშავებული შიდა ზედაპირია გამოსხივებული. ამგვარი ხერხით სარწულის განსხვავებული ფაქტურაა გადმოცემული (შესაძლოა, ბეწვისა). ამ ზედა სამოსელს ქვემოთ მოსიანს უფრო გრძელი, თითქმის კოჭებამდე „ქვეითი“ სამოსი. ამგვარ შესამოსელს ივ. ჯავახიშვილი „კაბას“ ეწოდებს.²⁴ გრძელსახელოებიანი კაბა ბოლომდეა ნახსნილი

23 მოსასხამის ამგვარი გრძელი სახელოები პრაქტიკულ დანიშნულებას იყო მოკლებული. ეს ცრუ სახელოებია, რომელთაც ივ. ჯავახიშვილის აზრით, სამკაულის მნიშვნელობა აქონდა (ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართული ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III-IV, თბ., 1962, გვ. 101 შემდ.). ასეთივე გრძელსახელოებიანი მოსასხამებია მცხეთის წმ. ჯვრის ქტიტორების რელიეფურ პორტრეტებზე, ატენის, კუმურდოს, ჯავახეთის ზეგანის საქტიტორო რელიეფებზე. ცრუ სახელოებიანი მოსასხამი არა მხოლოდ ტანსაცმლის მონუმენტურ რელიეფურ პორტრეტებში გვხვდება, არამედ ისეთი მცირე არქიტექტურული ფორმების რელიეფურ დეკორში, როგორიც იყო ქვაჯვარები. VI-VII საუკუნეთა რამდენიმე ქვაჯვარას სვეტზე დმანისიდან ქართველ წარწინებულთ მოხავეთ მოსასხამი, რომლის ცრუ სახელო საგანგებოდ არის მკაფიოდ გადმოცემული (დ. მუსხელიშვილი, დმანისი, კრებ. შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა, თბ., 1938, სურ. 29).

24 ივ. ჯავახიშვილი ქართული ეროვნული სამოსის ნაირსახეობათა ტერმინების გარკვევისას საგანგებოდ წერდება ტერმინზე „კაბა“ წერილობითი წყაროები და ლიტერატურულ ნაწარმოებების მონაცემებზე დაყრდნობით იგი ასკვნის, რომ „კაბა“ შიგნით ნახატიანი სამოსი იყო, რომ მხოლოდ კაბით გამოსვლა არ შეიძლებოდა. მკვლევარს მოჰყავს ეპიტაფიკონის (XIV ს.) ცნობა დავით ნარინის შესახებ, რომელიც მონღოლთა მოულოდნელი თავდასხმის დროს სინქარეში „ერთი კაბითა მარტო ივლტოდა“ (ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 34). აშოტ კუხის სამოსის აღწერისას ივ. ციციშვილი ამ ქვედა სამოსს „ჯუბას“ ეწოდებს (ივ. ციციშვილი, მასალები ქართული

და შესაკრავის ხაზი მკაფიოდ განირსევა. განიერი სარტყელი წელქვემოდაა შემორტყმული. კარგად განირსევა დამახასიათებელი ფორმის საკმაოდ მსხვილი ბაღთა ზუსტად გადმოცემული დეტალებით. კაბა სახიანი ქსოვილისაა – ორნამენტი რომბული ბადისაგან შედგება, რომელი არეები კონცენტრული წრეხაზებითა და S-ისებური ფიგურებითაა შეესებული. ქსოვილის ამგვარი ნახატი – სხვადასხვაგვარი ორნამენტული სახეებით შეესებული რომბული ბადე – გავრცელებული ჩანს შუა საუკუნეების ქართულ კოსტუმში, რისი მაგალითები გვაქვს ფრასკულ მხატვრობასა და ჭედურობაში.²⁵

აშოტის მოსახსამიც არ არის „უხახო“, ან როგორც სულხან-საბა ორბელიანი „უჭრედო“ ქსოვილისაგან დამზადებული. მოსახსამის მთელ ზედაპირზე გარკვეული წესით ღომების გამოსახულებებია მოფენილი. ღომების სტილიზებული ფიგურები ოდნავი რელიეფითაა ამოწეული და მათი ზედაპირი გრაფიკულად მსუბუქადაა დამუშავებული. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ღომების ფიგურები ქსოვილზე ოქრომკელითაა ამოქარგული. ამგვარი სახიანი ქსოვილისათვის შუა საუკუნეების საქართველოში საგანგებო ტერმინიც კი არსებობდა – „ღომოანი“. ნიკორწმინდის XI საუკუნის სიგელში ნათქვამია: „ივანე ღიპარიტის (ძემან შემოსწირა) სტავრთა ღომოანნი (sic.) ბერძნ...“.²⁶ ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, რომ აქ უთუოდ ბიზანტიაში გავრცელებული სახიანი ძვირფასი ქსოვილის აღმნიშვნელი ძველი ქართული ტერმინია გამოყენებული.²⁷

ბიზანტიაში გავრცელებული იყო ღომებიანი ქსოვილების დამზადება, რაშიც, უთუოდ, სასაზღვრო ხელთახანების გავლენა იქნება თავს. ამგვარი ქსოვილები უპირატესად სამეფო კარისათვის იყო განკუთვნილი. ძველი აღმოსავლეთის სამკაროდან წარმომავალი ღომის სიმბოლური თემა სამეფო ძალაუფლებასა და უძლეელობას განასახიერებდა (მაგ. ღომების გამოსახულებები პერსეპოლისში).

ამგვარი „ღომოანი“ ქსოვილების არსებობა უკვე ძვ.წ. V საუკუნეში დასტურდება: პაჩირიკის ერთ-ერთ ყორდანში აღმოჩნდა შალის ქსოვილი ღომების გამოსახულებებით, რომლებიც თითქმის ზუსტად იმეორებს აქემენიდურ კლდის რელიეფებზე, ტორეეტიკასა და გლიპტიკაში გავრცელებულ ღომების ფორმებს.²⁸ IX-X საუკუნეების ბიზანტიური ღომებიანი ქსოვილის საინტერესო ნიმუშია აბრეშუმის ქსოვილი რიმინიდან (რავენის ეროვნული მუზეუმი): მეწამულ ფონზე გარკვეული სქემით ოქროსფერ ორნამენტულ მედალიონებში ღომების ფიგურებია განთავსებული (სურ. 5).²⁹

გეომეტრიულ ორნამენტში ჩართული ცხოველებისა და ფრინველების სტილიზებული სახეები (ღომები, ვერძები, სპილოები, ფარშევანგები, ფასკენჯები) პოპულარული ირანული სახიანი ქსოვილების ტრადიციული სამკაული იყო, რომელიც გავრცელდა ბიზანტიაში და სხვადასხვა ქვეყანაში, სადაც მან

ნაცვლელობის ისტორიისათვის, თბ., 1954, გვ. 71). ნ. მარი აშოტის სამოსის ამ ნაწილს უწოდებს „бешмет“ ან „ახალუხს“ (Н.Я. Марр, დასახ. ნაშრ. გვ. 15). სვენ ვიფენბოთ ივ. ჯავახიშვილის დადგენილ ტერმინს, რომელიც უფრო სარწმუნოდ მიგვაჩნია.

25 ნ. ნიფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი, თბ., 1964, გვ. 116.

26 თ. ყორღანია, ქრონიკები და სხვა მასალები საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, II, ტფ., 1897, გვ. 44.

27 ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 180.

28 В. Г. Луконин, Искусство древнего Ирана, Москва, 1977, გვ. 78.

29 W.F. Volbach, Il tessuto nell' arte antica, Milano, 1966, გვ. 139.

ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ზეგავლენით გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა.³⁰

ადმოსავლეთში გავრცელებული ქსოვილებისაგან განსხვავებით, აშოტ კეხის სამოსელზე ღომები გეომეტრიულ ფიგურებში კი არ არიან წასმული, არამედ თავისუფლად გაშლილი ქსოვილის მთელ არეზე. სახიან ქსოვილზე ცხოველთა განლაგება გეომეტრიული ბადის გარეშე ირანშიც გვხვდება, მაგრამ ხადა ფონზე ფიგურების განლაგების ამგვარი პრინციპი, როდესაც ისინი ქსოვილზე ლაკონიურ აქცენტებად არიან მიმოფანტულნი, უფრო მეტად ბიზანტიისათვის არის დამახასიათებელი.³¹

ქართული ერისმთავრის მოსახსამის ქსოვილი თავისი დეკორატიული პრინციპით ზუსტად შეესაბამება ბიზანტიურ ქსოვილების დეკორს, მაგრამ ღომების გამოსახულებები სრულიად განსხვავებულია რიშინის ზემოსხენებული ქსოვილის ღომების ფიგურებისაგან. ბიზანტიურ ქსოვილზე პროფილში გამოსახული, საკმაოდ რეალისტურად გადმოცემული ღომები თავისუფლად მიაბიჯებენ მეწამულ ფონზე. აშოტის მოსახსამის ქსოვილზე ღომები გადმოცემულია სხეულის ხაზგასმული გეომეტრიზაციით, მსუბუქად ამოხიდული, ბრტყელი აპლიკაციისებური ფორმებით, გრაფიკულად დამუშავებული შიდა ნახატი, პროფილში გადმოცემული სხეულისა და ფასში გამოსახული თავის დამახასიათებელი შეთავსებით. ღომების ამგვარ სტილიზებულ გამოსახულებებს ხშირად ვხვდებით ქართულ პლასტიკაში. ღომების მსგავსი რელიეფური სახეებია ჩართული სამხრეთ საქართველოს ტაძრების რელიეფურ დეკორში (იხ. ხახულის ტაძრის სამხრეთი კარიბჭის გვერდზე მოთავსებული რელიეფები ღომების გამოსახულებით, X ს.-ის მეორე ნახევარი; პარხლის ტაძრის ჩრდ. სარკმლის სათაურის რელიეფი, X ს. ბოლო).³² ღომების ანალოგიური გამოსახულებები გვხვდება ქართულ კერამიკაშიც (იხ. ჯამი კახიდან, XI-XIII სს.).³³ ხავსებით შესაძლებელია, რომ ტბეთის რელიეფის ოსტატი ამ ქსოვილის გადმოცემისას უცხოურ (ბიზანტიურ თუ ირანულ) ნიმუშებს კი არ ბაძავდა, არამედ ამ ძვირფასი ქსოვილის გადმოსაცემად მის ხელთ (ან მის გარშემო) არსებულ ქართულ ნიმუშებს იყენებდა.

ამგვარად, აშოტ კეხის კოსტუმის ანსამბლი შედგება რომბული ქსოვილის ქვეითი გრძელი კაბისაგან და მის ზემოდან „ღომოანი“ ქსოვილის პარადული ზეითი სამოსისაგან. ორნაწილიანი კოსტუმის ამგვარი ვარიანტია გამოსახული მოგვიანო ხანის (XIV ს.) ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში. ეს არის კონსტანტინოპოლის ხორას მონასტრის არკოსოლიუმის ფრესკაზე მამაკაცის პორტრეტი, რომლის კოსტუმში შედგება რომბულ ორნამენტური ტუნიკისა და ფიგურული გამოსახულებებით შემკული მოსახსამისაგან.³⁴

აშოტ კეხის თავი ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ დარჩენილი ნაწილის ნაკვთების მიხედვით შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ მას საკმაოდ მაღალი

30 R. Girshmann, Iran. Parthes et Sassanides, Paris, 1962, გვ. 228-233, 312-314.

31 R. Mènard-Cl. Sauvageot, Vie privée des anciens. L'Egypte et l'Asie, Paris, გვ. 14-15; Н. В. Соболев, Очерки по истории украшения тканей, М.-Л. 1934, გვ. 64, ნახ. 22.

32 Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тб., 1952, ნახ. 104, 141.

33 ვ. ჯაფარიძე, ქართული კერამიკა, თბ., 1956, ტაბ. XLIV, გვ. 45-46.

34 Maria G. Pazani, Reconstructing the reality of images, Leiden-London, 2003, ტაბ. 72.

თავსაბურავი ეხურა. ნაღმისებური თავსაბურავი ცალკეული ზოდებისგანაა! დაწნული.³⁵ წნულის ნახატი კარგად განირჩევა. ზოდებს მომრგვალებული ზედაპირი აქვს, მათ შორის დარები დრმადაა ჩაჭრილი. საგანგებოდაა გამოსახული თავსაბურავის ფონი. თავსაბურავის ამგვარი ფორმის ზუსტი ანალოგის მიკვლევა გაძნელდა. აღმოსავლური ეპიდის თავსაბურავები (ნაღმები) მრავლადაა ცნობილი, მაგრამ ისინი სრულიად განსხვავებული ხასიათისაა.³⁶

ქართულ ისტორიულ წარსულში საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა ასეთი „ქედის“ ფეხვების აღმოჩენა. ამგვარი რამ დასტურდება ისტორიული მეხსეთ-ჯავახეთის მოსახლეობაში: „მეხსები ატარებენ აგრეთვე ფეხს და ყაბაღახს. წითელ ფეხზე ქრისტიანები იხვევდნენ ღურჯ „საროდს“ (მანდილს), მაჰმადიანები სხვადასხვა ფერის „საროდს“ – ვკითხულობთ ს. მაკალათიას ნაშრომში მეხსეთ-ჯავახეთის შესახებ.³⁷ ძნელია იმის თქმა, თუ რამდენად ემსგავსებოდა ეს „საროდი“ იმ თავსაბურავს, რომელიც ტბეთის აღმშენებელს ახურავს, მაგრამ მნიშვნელოვანია, რომ ერისთავთ-ერისთავის თავსაბურავი თავისი ფორმით საქართველოს ამ კუთხეში გავრცელებული ყაბაღახის თავისებური ვარიანტია.

აშოტ კეხის რელიეფის აღწერისას ნ. მარს საგანგებოდ აღნიშნავს: „На голове сплетенная повязка, быть может, башлык по шавшетики». მეცნიერი, რომელიც ერთ-ერთ ნაშრომში საგანგებოდ იკვლევს აღმოსავლეთის მბრძანებელთა თავსაბურავებს (სომხეთის მეფე გაგიკის გამოსახულებასთან დაკავშირებით), აშოტ კეხის თავსაბურავს უწოდებს „დაწნულ თავსაბურავს“, ან „შავშელთა წესისამებრ წაკრულ ყაბაღახს“, რითაც მის ჩაღმად მიხნევის შესაძლებლობას სავსებით გამორიცხავს.³⁸ ნ. მარს შავშელთა მოგზაურობის დროს აშოტ კეხის რელიეფი უთუოდ უკეთეს მდგომარეობაში ექნებოდა ნანახი. ამასთანავე, შავშელთა მკვიდრთა ნაცმულობის გაცნობის შედეგად მან ქართველი ერისთავთ-ერისთავის თავსაბურავი ადგილობრივ ქართულ ნიადაგზე შექმნილად მიიხსია.

საქართველოს სამხრეთ რეგიონებში ბიზანტიის გავლენის მომძლავრების პირობებში საინტერესოა ბიზანტიის ოფიციალურ კოსტუმში თავსაბურავის ტიპების გათვალისწინება. ბიზანტიის ისტორიული კოსტუმის მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ არ არსებობს XI საუკუნეზე ადრეული არც წერილობითი და არც ვიზუალური მოწმობები ბიზანტიური ოფიციალური თავსაბურავების შესახებ. მხოლოდ ამ დროიდან შემოგვრჩა ბიზანტიური პორტრეტები ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, რომელთა მიხედვით შესაძლებელია სამეფო კარზე გავრცელებული თავსაბურავების ფორმებზე მსჯელობა. სხვადასხვა თავსაბურავებს შორის საგანგებოდაა გამოყოფილი ჩვენთვის საინტერესო ე.წ. „ნაღმისებური“ ტიპი („turban“), რომელიც მხოლოდ XI საუკუნის პორტრეტების მიხედვით არის ცნობილი, მაგრამ მეცნიერთა აზრით, იგი გაცილებით უფრო ადრე უნდა ყოფილიყო ხმარებაში. ერთ-ერთი წერილობითი წყაროს ცნობით, ბიზანტიის იმპერატორ ბასილი I-ს აღმოსავლეთის საზღვრებთან მოპოვებული

35 ამგვარი ზოდებისგან დაწნული თავსაბურავია გამოსახული H-1665 ხელნაწერის ერთ-ერთ მინიატურაზე, მაგრამ განსხვავებულია მისი ფორმა (ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 53, 5).

36 მსგავსი თავსაბურავი გვხვდება სომხეთშიც – ახპატის მთავარი ეკლესიის (957-991) ფრონტონზე გამოსახულ ერთ-ერთ ქტიტორს ასეთი ტიპის თავსაბურავი აქვს.

37 ს. მაკალათია, მეხსეთ-ჯავახეთი, თბილისი, 1938, გვ. 90.

38 Н. Я. Марр, Ани, М.-Л. 1934.

გამარჯვების აღსანიშნავად გამართულ სატრიუმფო პროცესიაში (878) თავსუქხურა „turban“³⁹

განსაკუთრებით საინტერესოა კაპადოკიის ერთ-ერთი ეკლესიის ფრესკაზე (გერემე, კარინლიკ-კილისე, კაპელა 22, XI ს.) დონატორის თეოგნოსტოსის პორტრეტი, რომელსაც თავსუქხურა ქსოვილის 'ხოდებისაგან' შედგენილი მაღალი თავსაბურავი ხურავს, 'ხესტად' იმგვარი, როგორც აშოტ კეხს.⁴⁰ ასევე კაპადოკიაშია შემონახული პროტოსპათარიოს (*protospatharios*) სკეპიდისის ფრესკული პორტრეტი (ხოდანლი, კარაბაშ-კილისე, 1060/1), რომელზეც წარჩინებულ მამაკაცს ანალოგიური ფორმის თავსაბურავი აქვს.⁴¹ კაპადოკიური ფრესკული პორტრეტები განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს, რადგან კიდევ ერთხელ დაგვაფიქრებს კაპადოკიასა და საქართველოს შორის არსებულ კონტაქტებზე, რისი არა ერთი მაგალითი გვაქვს შუა საუკუნეების ქართული და კაპადოკიური ხელოვნების ნაწარმოებებში.⁴²

აშოტ ერისთავთ-ერისთავის რელიეფზე ფეხები დასიანებულია, რაც ანთულებს მისი ფეხსაცმლის დეტალების დახუხუქებას. კოჭებთან რელიეფი პროფილირებულია, რაც მოგვების (მაღალეფელიანი ფეხსაცმელი) არსებობაზე მიუთითებს. ნ. მარი შენიშნავს, რომ აშოტს ქესლიანი ფეხსაცმელი სცმია. ამჟამად ქესლების კვალი აღარ შეიმჩნევა.

აშოტ კეხის რელიეფური პორტრეტის მიხედვით შესაძლებელი გახდა IX-X საუკუნეთა მიჯნის ქართული ერისთავთ-ერისთავის კოსტუმის ხასიათის გარკვევა. მნიშვნელოვანია, რომ აშოტ კეხის კოსტუმში შემკვიდრუბითობისა და ტრადიციულობის მჭევრმეტყველი მაგალითია. კაბისა და მოსახამისაგან შემდგარი მეფეთა და წარჩინებულთა კოსტუმში საქართველოში ტერიტორიული საზღვრებით არ იყო შეზღუდული. ასეთი სამოსელი აკვიათ ქტიტორებს შიდა ქართლში (მცხეთის წმ. ჯვარი), სამხრეთ საქართველოში, შავშეთში (ტბეთი), ჯავახათში (კემურდო) და ქვემო ქართლში შემონახულ რელიეფებზე (დმანისის რაიონის ქვაჯვარები). აშოტის მოსახამს, ისევე, როგორც ღეონ მეფისას რელიეფურ პორტრეტზე კემურდოდან (964), გრძელი ცრუ სახლოები აქვს, რომლებიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, სამოსლის უბრალო სამკაული კი არ არის, არამედ პიროვნების გარკვეული სოციალური სტატუსის აღმნიშვნელი კოსტუმის ნაწილი. მოსახამის ამგვარი ცრუ სახლოები, როგორც პიროვნების სოციალური სტატუსის მიმანიშნებელნი, ქართულ რელიეფურ პორტრეტებზე უკვე VI-VII საუკუნეებიდან გვხვდება.

შუა საუკუნეების მხატვრები და მოქანდაკეები რელიგიური საუკუნეების გამოსახვისას კანონიკურ იკონოგრაფიულ და ვიზუალურ სქემებს იყენებდნენ, საერო პორტრეტების შექმნისას კი მათ მეტი შემოქმედებითი თავისუფლება ჰქონდათ. აშოტ კეხის რელიეფური გამოსახულება ტბეთიდან სწორედ ამგვარი შემოქმედებითი მიდგომის ღირსშესანიშნავი მაგალითია.

X საუკუნის დასაწყისით 'ხესტად' დათარიღებული ტბეთის საქტიტორო

39 Maria G. Pazani, დასახ. ნაშრ. გვ. 68.

40 იქვე, ტაბ. 78.

41 იქვე, ტაბ. 77c.

42 N. Thierry, *La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne*: Zograf, 10, Beograd, 1979, გვ. 59-70.

პორტრეტს განვიხილავ არა მხოლოდ მისი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობით, არამედ როგორც ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიის მნიშვნელოვან საბუთს. საქართველოში საკულტო ძეგლებზე ქტიტორთა გამოსახულებები განსდა ბიზანტიასთან ერთდროულად. მეფის განდიდების ვიზუალიზაცია სწორედ ბიზანტიიდან მომდინარეობდა და საქართველო, რომლის ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში გადამწვევტი იყო უდიდესი ქრისტიანული იმპერიის გავლენა, ხელისუფალთა განდიდების ბიზანტიურ მოდელს იზიარებდა. იმავედროულად, ქვეყანაში არსებობას განაგრძობდა უძველესი ადგილობრივი ტრადიციები, რომლებიც გარეშე გავლენების კორექტირებას ახდენდა. საქართველოში პლასტიკური ხელოვნებისადმი განსაკუთრებულმა მოდრეკილებამ ბიზანტიურ და ქართულ საერო პორტრეტებს შორის განსხვავება განაპირობა. ბიზანტიაში სამეფო პორტრეტები ტადართა ინტერიერების მოზაიკურ და ფერწერულ დეკორში იყო წართული, საქართველოში კი სუვერენთა ნაქანდაკარი გამოსახულებები ტადართა ფასადებს ამშვენებდა და უშუალოდ ერწმნოდა არქიტექტურულ ფორმებს. სვენთან შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე საერო პორტრეტის განვითარების მთავარი ასპარეზი რელიეფის ხელოვნება იყო.

ტადრების ფასადებზე გამოსახულ ხელისუფალთა რელიეფურ პორტრეტებს ორმაგი დატვირთვა ჰქონდა. საერო პირთა წართვა რელიგიური ხელოვნების კონტექსტში (ტადრების ფასადებზე, ქვაჯვარებზე) უპირველესად ქრისტიანობის სადიდებლად მათ მიერ გაწეული დვაწლის იდეესტრაცია იყო და ამასთანავე, სიწმინდესთან, ღვთაებრივთან მიახლოების, ზეციური მფარველობის მიღების პირობა. საეკლესიო ხელოვნებაში ხელისუფალთა გამოსახულებების წართვას სხვადასხვა ასპექტი ჰქონდა. ამ მოვლენას რელიგიურ-სოციალური და პოლიტიკური საზრისი ჰქონდა. ტადრის კედლებზე ქართულ მმართველთა პორტრეტების გამოსახვით მათი ძალაუფლება ღვთისაგან ნაკურთხად მოიაზრებოდა. ეს მოვლენა ზუსტად შეესატყვისებოდა ბიზანტიის იმპერიაში არსებულ ვითარებას, რომელიც ქართველ ხელისუფალთათვის კარგად იყო ცნობილი. საქართველოშიც მმართველთა ძალაუფლების უზენაესობის იდეა ანალოგიური საშუალებებით ცხადდებოდა.

ქვეყნის მმართველთა რელიეფური გამოსახულებები, ეპოქის მხატვრული კონცეფციიდან გამომდინარე, კონკრეტული პიროვნებების პორტრეტები კი არ იყო, არამედ ძლიერი ხელისუფლის ზოგადი იდეის გამოხატულება. ტადრის საკრალურ სივრცეში სამეფო გამოსახულების არსებობა ხაზს უსვამდა მის გამორწეულობას ქვეყანაში, განსაკუთრებულ ღირსებას მატებდა მას. ეკლესიის კედელზე მეფის პორტრეტის განთავსება მის განდიდებას ემსახურებოდა. ტადრის მოდელი აშოტ კუხის გაწვდილ ხელებში – უფლისადმი მირთმეული ძღვენი – ხილულად ქმნიდა ერისმთავრის დვაწლს წმინდა ეკლესიის წინაშე, ხაზს უსვამდა მის ღვთისმოსაობასა და რწმენის სიმტკიცეს. ეს ეველაფერი კი მისი მიწიერი ყოვლისშემძლეობის დემონსტრაცია იყო.

სამხრეთ საქართველოს ერთ-ერთი დიდებული ტადრის ფასადზე მისი აღმშენებლის სკულპტურული გამოსახულების მოთავსება სახელმწიფოში მისი უზენაესობის დასტურია. მატიაზეებში საგანგებოდაა აღნიშნული აშოტ კუხის წვდილი საქართველო ამ მხარეში გაწვდილ გრანდიოზულ სამონასტრო მშენებლობაში. მისი შეწვენითა და ცდით აიგო ტბეთის ტადარი, ხანძთის ახალი ეკლესია. საერო ხელისუფალთა განსაკუთრებული ეურადღება ეკლესიისადმი სახუდიერო ხელისუფალთა კეთილგანწეობის მოპოვების სურვილითაც იყო

განპირობებული, რადგან გაძლიერებული ეკლესია ქვეყანაში განუხასტვრედო ძალაუფლებით სარგებლობდა.

ძვირფასი ქსოვილის საზეიმო შესამოსელი აშოტის ხელისუფლების ძლიერების დემონსტრაციაა. იგი წარმოადგენს გვიქმნის ერისთავთ-ერისთავის მმართველობის ხასიათზე, მის სტატუტზე სახელმწიფო იერარქიაში. აშოტ კუხის კოსტუმში ზუსტ მინიშნებებს შეიცავს, როგორც მისი ხელისუფლების ხასიათზე, ასევე მის საგარეო ორიენტაციაზე. იმისათვის, რათა სწორად შევაფასოთ აშოტ კუხის რელიგიური პორტრეტი ტბეთის ტაძარში, უნდა გავარკვიოთ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს საშინაო და საგარეო ვითარება IX-X საუკუნეთა მიჯნაზე და განვსაზღვროთ აშოტ ერისთავთ-ერისთავის ადგილი საქართველოს ფეოდალურ იერარქიაში.

ბაგრატიონთა საგვარეულო, რომელიც გაერთიანებული საქართველოს სამეფო დინასტიად ჩამოყალიბდა IX საუკუნის დასაწყისში აშოტის I დიდის ძალისხმევით, საფუძველს უყრის ტაო-კლარჯეთის სამთავროს, რომლის მმართველიც ბიზანტიისაგან მაღალ საკარისკაცო ტიტულს „კურაპალატი“ იღებდა, რაც იმპერიასთან კონკრეტულ ურთიერთობებს, მის მხარდაჭერას ასახავდა. აშოტ I კურაპალატი მთელი ტაო-კლარჯეთის სამთავროს ხელისუფალი იყო. აშოტის უფროსი ვაჟის ადარნასეს შვილი გურგენი (აშოტ კუხის მამა) შავშეთსა და არტაანში დამკვიდრდა.⁴³ ოფიციალურად კლარჯეთის ბაგრატიონები ტაოს ბაგრატიონების ქვეშევრდომებად ითვლებოდნენ. ჩამოყალიბებულ ფეოდალურ სისტემაში ერისთავები და ერისთავთ-ერისთავები მეფე-კურაპალატის დაქვემდებარებული მოხელეები იყვნენ.

ბიზანტია ცდილობდა საქართველოში, განსაკუთრებით მის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში, თავისი გავლენის გაძლიერებას. ამ მიზნით იგი ბაგრატიონთა სხვადასხვა შტოს უწევდა მფარველობას, რითაც ადგილობრივ მთავრებს ერთმანეთს უპირისპირებდა. ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონები IX საუკუნის დასასრულისთვის, ფაქტობრივად, ბიზანტიასთან უახლოურ დამოკიდებულებაში იყვნენ. ეს ძირითადად საგარეო საქმეებში, სამხედრო კავშირში გამოიხატებოდა. საშინაო საქმეებში ბაგრატიონები დამოუკიდებელნი იყვნენ.⁴⁴

საქართველოს ამ სამხრეთ სამთავროებში ბიზანტიის ინტერესების მიხედვითა შესახებ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს კონსტანტინე პორფიროგენეტის (952) ცნობა იმის შესახებ, რომ სამთავროს (ტაო-კლარჯეთის) უმთავრეს ქალაქთაგანი არტანუჯი და მისი პროვინცია მთელი საქართველოს გასაღები იყო. კერძოდ, აქედან ვრცელდებოდა საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე ბიზანტიური, სირიული და სხვა საქონელი.⁴⁵

ბაგრატიონთა სხვადასხვა შტოს შორის არა მხოლოდ პოლიტიკური, არამედ იდეოლოგიური ბრძოლაც მიმდინარეობდა. ამ დაპირისპირებაში ეკლესიასაც იყენებდნენ. ტაოს ბაგრატიონების მიერ იშხანსა და ბანაში საეპისკოპოსოების დაარსებას (ადარნასე ქართველთა მეფემ /888-923/ ტაოს ბაგრატიონთა სამფლობელოში ბანას საეპისკოპოსო დააარსა) მოჰყვა არტანუჯელ-კლარჯი ბაგრატიონების წარმომადგენლის აშოტ კუხის მიერ ტბეთში ახალი საეპისკოპოსო

43 ს. ჯანაშია, საქართველოს ისტორია უძველესი დროიდან მე-13 ს-მდე, შრომები, თბ., 1952, გვ. 422;

44 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 2, თბ., 1972, გვ. 465-67.

45 ს. ჯანაშია, დასახ. ნაშრ. გვ. 423.

კათედრის დაარსება (იხ. ზემოთ ხემათ დავითის ძე). ამ საშუალებით ვრ-
ისმთავრები თავის ხელისუფლებას განამტკიცებდნენ.⁴⁶ აშოტის მიერ ტბეთში
საეპისკოპოსო სამწყვსო დაწესება პოლიტიკური ნაბიჯიც იყო, მითუმეტესად
რომ, როგორც საისტორიო წყაროები იუწყება, ეს საეპისკოპოსო დიდ ტერიტო-
რიას მოიცავდა: „იჯდა იქ ეპისკოპოსი, მწყემსი ანაკერტს ზეითისა, სრულიად
შაეშეთისა და არტაანისა“.⁴⁷ ამგვარად, ტბეთის ტაძრის აგება, იქ საეპისკოპოსო
კათედრის დაარსება და ეკლესიის ფასადზე ერისთავთ-ერისთავის გამოსახვა
მის მიერ აგებული ეკლესიის მოდელით ხელში ბაგრატიონთა საგვარეულოს
ერთ-ერთი წევრის პრესტიჟის ამაღლებასა და მისი მნიშვნელოვანების დემონ-
სტრაციას ემსახურებოდა. ამასვე ისახავდა მიზნად აშოტის მიერ ხანძთის
ახალი ეკლესიის მშენებლობა და მისთვის „ურიცხვი შესაწირავის“ გაღება
(„აშოტ ერისთავთა-ერისთავმან, ხანძთას ახალი ეკლესიაი დაიწყო წადიერად
და ურიცხვი შესაწირავი გარდაჰმარა მას“, გიორგი მერჩულე).

წმ. გრიგოლ ხანძთელის მიხედვით, ტბეთში მის დროს უკვე არსებობდა
მონასტერი, ხადაც მისი თქმით, ანხელ ეპისკოპოსს ზაქარიას არაერთი სას-
წაული მოუხდენია. ტბეთის მონასტერი მწიგნობრობის მნიშვნელოვანი კერა
იყო. იქ მოღვაწეთაგან აღსანიშნავია ტბეთის მონასტრის პირველი ეპისკოპოსი
(პირველი მტბევეარი) სტეფანე მტბევეარი, რომელმაც აღწერა ქრისტიანობისთვის
თავდადებული გობრონის მარტვილობა (914წ.) („წამებაი წმიდისა მოწამისა
გობრონისი, რომელი განიყვანეს ყუელის ციხით“).⁴⁸ ეს პაგიოგრაფიული თხ-
ზულება არა მხოლოდ რწმენისთვის თავგანწირვის მაღივებული ნაწარმოე-
ბია, არამედ X საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ბელუკუდმართობის ჯეშ-
მარიტი მატიანე. წყნთვის საინტერესოა, რომ თავად ავტორი აღნიშნავს, რომ
ამ თხზულების დაწერა აშოტ კეხის ინიციატივა იყო: „მე სტეფანე მტბევეარ
ეპისკოპოსმან დაგმსწერე ბრძანებითა აშოტ ერისთავთ-ერისთავისათა“.⁴⁹

ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა საგვარეულოს სხვადასხვა შტოს წარმო-
მადგენელთა შორის გამყდმებული მეტოქეობა არსებობდა, ყოველი მათგანი
თავს უზენაესი ხელისუფლის სწორად თვლიდა. სწორედ ამ პოლიტიკური
ამბიციების აშკარა გამოვლინებაა ერისთავთ-ერისთავის სკელპტურული პორ-
ტრეტის გამოსახვა ტაძრის ფასადზე.

ბიზანტიის პროტექტორატის ქვეშ მყოფ ბაგრატიონებს კარგად უნდა
სცოდნოდათ იმპერიაში არსებული საიმპერატორო კულტის თავისებურებე-
ბი. როგორც ცნობილია, ბიზანტიური საიმპერატორო იკონოგრაფია ყვეუძნე-
ბა გავრცელებულ დოქტრინას, რომლის თანახმად, იმპერატორი ღვთის მიერ
შთაგონებული, მისი მფარველობის ქვეშ მყოფი და დედამიწაზე მის სახელ
მოვლენილი სუვერენია. მისი ძალაუფლების წყარო მისი რწმენაა. ღვთის ნების

46 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 2, გვ. 460-461.

47 ვახუშტი, დასახ. ნაშრ. გვ. 135-136.

48 კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980, გვ. 145-146.

49 «საქართველოს სამთხუ», პეტერბურგი, 1882, გვ. 393-400; ტბეთის მონასტერი
კულტურის მნიშვნელოვანი ცენტრი იყო. X საუკუნეში იქ მოღვაწეობდნენ: დავით
ტბელი (მტბევეარი) (მოხსენებულია დავით ტბელის ძმისწულის მიქელ მოდრეკილის
„საგალობელში“, 978-988), პიმონგრაფი იოანე მტბევეარი – მოდრეკილის თანამედროვე.
ტბეთის სახარების მინაწერში ვკითხულობთ: „ქრისტე, აღიდე იოვანე მამამთავარი.
პირველი მტბევეარი... დაიწერა საყდარსა შინა ტბეთისასა, ქორთონიკონსა ხიე (995)“; კ.
კეკელიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 180.

მორწილებით იმპერატორი საკუთარ ძალაუფლებას განამტკიცებდა. ხელისუფალი ეერ გაიმარჯვებდა ზეციური მეფის უზენაესობის აღიარების გარეშე. ამ ორი ძალაუფლების – მიწიერისა და ზეციურის – აღიარება მხოლოდ მაშინ განხორციელდება, როდესაც დედამიწის „ერთადერთი სუვერენი“ – იმპერატორი „ერთადერთი დამფუძნებელი“, ზეციური სუვერენის „უნივერსალურ ძალას“ დაექვემდებარება.⁵⁰

ეს დოქტრინა, რომელიც იმპერატორისა და მისი ზეციური სუვერენის სიმბოლურ კონტაქტს ეფუძნება, საკრალურ სივრცეში იმპერატორის გამოსახულებების წართვის ბაზაა. ტაძრის ფასადზე მმართველის პორტრეტის გამოსახვის ტრადიცია სწორედ ამ დოქტრინის განსახიერებაა.

ბიზანტიაში ტაძრის მოდელით ხელში იმპერატორის გამოსახვის ყველაზე ადრეული მაგალითია კონსტანტინოპოლის აია სოფიას ტაძრის სამხრეთ ეგზიტაბულის გვერდითი შესასვლელის ღერძის მოზაიკა (XI ს.). ცენტრში გამოსახულ აღსაყდრებულ ერმიან ღმრთისმშობელს მარჯვნიდან იმპერატორი კონსტანტინე დიდი კონსტანტინოპოლის მოდელს მიაერთმევს, მარცხნიდან – თეოტოქიას აია სოფიას ტაძარს უძღვნის.⁵¹

ამგვარი გამოსახულებების ბიზანტიურმა ადრეულმა ნიმუშებმა სვენამდე არ მოაღწია, მაგრამ ბიზანტიის გარეთ შემოგვრჩა XI-XII საუკუნეთა ვოტივური ნაწარმოებები, სადაც იმპერატორები ქრისტეს ან ღმრთისმშობელს მათ მიერ აგებულ ეკლესიებს უძღვნიან.⁵²

ამგვარად, აშოტ კეხის რელიეფური გამოსახულება ტბეთის ტაძარზე ქრისტიანულ სამყაროში ამ ტიპის ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ნაწარმოებად უნდა მივიჩნიოთ,⁵³ რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ქართველი ისტატები თავისი დროის ხელოვნების ყველაზე დაწინაურებულ ტენდენციებს იცნობდნენ და მათ თავის შემოქმედებაში იყენებდნენ.

აშოტ კეხის პორტრეტთან დაკავშირებით უთუოდ გასათვალისწინებელია მისი თანამედროვე ბიზანტიულ ხელისუფალთა გამოსახულებები. ამ ეპოქაში (IX ს. ბოლო–X ს. დასაწყ.) ბიზანტიულ იმპერატორთა მხოლოდ ორი პორტრეტია ცნობილი, ორივე კონსტანტინოპოლის აია სოფიას ტაძარში: ნარტექსის მოზაიკაზე (დაახლ. 900 წ.) იმპერატორი დეონ VI (886-912), თაყვანისცემით გახრთხმული აღსაყდრებული ქრისტეს წინაშე (მას აცვია მოქარგული ტუნიკა და აბრეშუმის ქლამინდი გეომეტრიული მოტივით) და სრდილოეთ გალერეაში, სრდილო-დასავლეთ ბურჯზე, 912 წლით დათარიღებული იმპერატორ ალექსანდრეს მოზაიკური პორტრეტი (დეონ VI-ის ძმა, 912-913 წ., რომლის როლი უმნიშვნელო იყო ქვეყნის ისტორიაში) ხაიმპერატორთა ხაზიში ღორონიან სამო-

50 A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London, 1971, გვ. 98-99.

51 იქვე, გვ. 109-110, ტაბ. XXI.

52 მონრეაღეში (სიცილია) ნორმანთა მეფე გიიომ II ღმრთისმშობელს მიაერთმევს მის მიერ აგებული და შემკული ტაძრის მოდელს (1174-1182); სოვეროდში სპას-ნერედიცას ეკლესიის ფრესკაზე (1199) უფლისწული იაროსლავ კხვევოლოდოვიჩი ქრისტეს მიაერთმევს მის მიერ აგებული ეკლესიის მოდელს; სერბიაში ამ რიგის პორტრეტის ყველაზე ადრეული მაგალითია სტეფენიკას ფრესკა (1196), რომელზეც მთავარი ნემანდა ეკლესიის მოდელს აწვდის ქრისტეს (A. Grabar, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 110-111).

53 აშოტ კეხის პორტრეტის თანადროულია ახთამარის ტაძრის (915-926) აღმოსავლეთ ფასადზე ქტიტორის, ვასპურაკანის მეფის გაგიკ არწრუნის რელიეფი ეკლესიის მოდელით ხელში.

აშოტ კეხის რელიეფური პორტრეტი ტბეთის ტაძარში თავისი იდეური კონცეფციით ბიზანტიის საიმპერატორო დოქტრინის თავისებური ანარეკლია, მაგრამ მისი მხატვრული გადაწყვეტა – პლასტიკის ხელოვნების გამოყენება, კოსტუმის თავისებური ხასიათი (არა ღორწიანი საიმპერატორო სამოსელი, არამედ ადგილობრივი ეროვნული ისტორიული კოსტუმის ორიგინალური ვარიანტი, რომელშიც ბიზანტიური ძვირფასი ქსოვილია გამოყენებული) ადგილობრივი საქტიტორო პორტრეტების ტრადიციის გაგრძელებაა. აშოტის სკულპტურულ პორტრეტში, მის ნაცმულობაში ზუსტადაა ასახული ერისთავთ-ერისთავის მდგომარეობა სახელმწიფოში: ერთი მხრივ, ტბეთის ბრწყინვალე ტაძრის აგებითა და იქ საეპისკოპოსო კათედრის დაარსებით აშოტი შეეცადა გატოლებოდა ბაგრატიონთა ტაოს შტოს, რასაც ხაზს უსვამს ბიზანტიაში არსებული იმპერატორის კულტის მიბადებით საკუთარი პორტრეტის წართვა ტაძრის საკრალურ სივრცეში და ამით ზეციური მფარველობის მოპოვება. მეორე მხრივ, მისი კოსტუმი სრულიად განსხვავებულია ბიზანტიური სამეფო სამოსლისაგან, ეფუძნება უძველეს ადგილობრივ ტრადიციას და მისი მიახლოვებული ანალოგი შეიძლება მოვიძიოთ ბიზანტიის ზედა ფენის ზოგიერთი წარმომადგენლის ნაცმულობაში.

შემთხვევითი არ არის, რომ IX-X საუკუნეების ქართული ქანდაკების გამორჩეული ქმნილებები, ქართველ ხელისუფალთა სკულპტურული პორტრეტები შეიქმნა ტაო-კლარჯეთში, რომლის განსაკუთრებულმა პოლიტიკურ-კულტურულმა ვითარებამ შექმნა პირობები ხელისური ცხოვრების ყველა სფეროს აღმავლობისათვის, რაც მკაფიოდ გამოვლინდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში (ხუროთმოძღვრება, ქანდაკება, მხატვრობა). სრულიად ბუნებრივია, რომ საქართველოს ამ კუთხეში განვითარდა პლასტიკური ხელოვნების მოწინავე ტენდენციები, რამაც განსაკუთრებული სიძხადით სკულპტურულ პორტრეტში იზინა თავი. სწორედ ტაო-კლარჯეთის ტაძრების ფასადებზე გამოსახულ ხელისუფალთა სკულპტურულ პორტრეტებში, რომელთა ერთ-ერთი გამორჩეული მაგალითია ტბეთის ქტიტორის ქანდაკი, გამოვლინდა ძლიერი სამეფოს მმართველთა იფიციალური იდეოლოგია.

54 Le monnayage byzantin, édité par T. Hackens, Louvain-la-Neuve, 1984, doc. n. 6, p. 65; doc. n. 7, pp. 67.

On the Interpretation of Tbeti Relief Portrait of Ashot Kukhi

Historical portraiture is one of the significant subjects of the medieval Georgian art. Secular portraiture developed within the realm of the Christian art, was organically fit to the sculptural and mural decoration of the churches and was perceived as an inseparable part of the religious art.

Introduction of the secular portraiture in the medieval Georgian art was linked with the process of feudalisation in Kartli, echoing analogous developments of Early Byzantine art.

In the Byzantine churches royal portraits were included in the interior mural and mosaic decoration. In Georgia, in Early Middle Ages, portraits were mainly made in relief. Relief portraits of the historical persons were placed on the exterior walls of the churches and organically fit to the architectural forms.

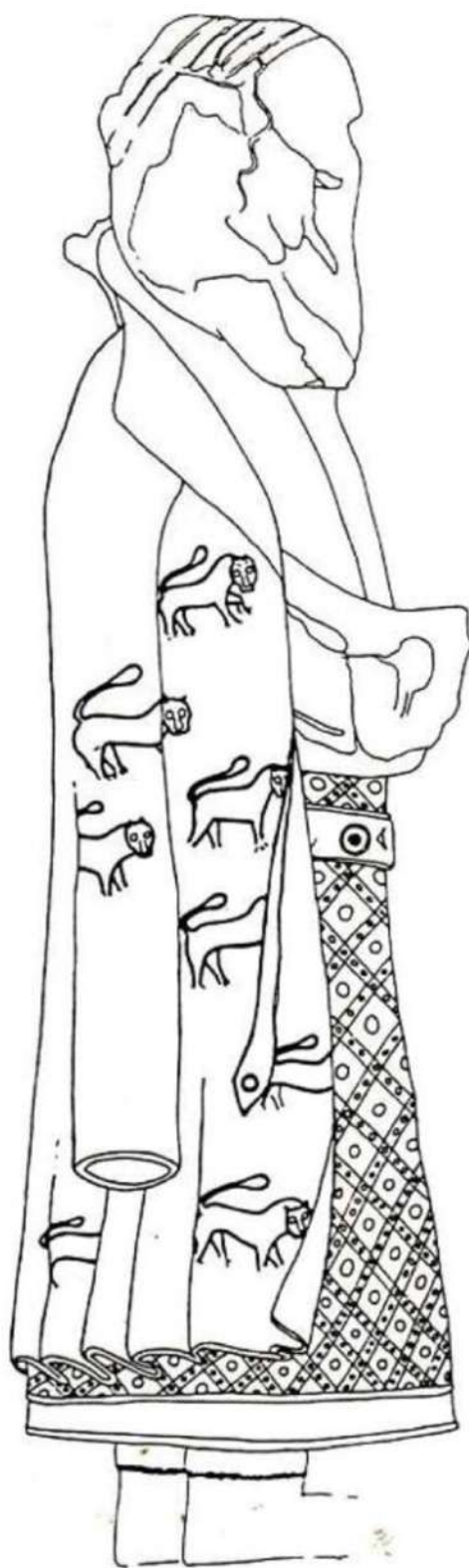
Sculpture portrait of *eristavt eristavi* Ashot Kukhi (†918) from Tbeti is a distinguished sample of the medieval monumental secular portraiture. Historical sources bear vivid evidence of the active role played by *eristavt eristavi* Ashot (Kukhi) in the grandiose monastic construction activity in south-west Georgia. Erection of Khandzta and Tbeti churches, establishment of the Episcopal See in Tbeti is linked with his name.

Sculpture portrait of Ashot Kukhi accurately dated to the early 10th c. is significant not only in terms of art history, but also in socio-political aspects.

Donor portrait of Ashot Kukhi (he is represented with the church in his hands) is most important monument of the medieval Georgian sculpture. It is the first among surviving Georgian sculptures to introduce the task of turning a relief into a round sculpture.

Donor costume, a vivid sign of the social standing, provides maximum information about Ashot Kukhi. The vestment of the Georgian ruler reflects both his social status and political orientation of the country. Ceremonial dress of Ashot Kukhi bears the traces of the Byzantine attire influence. If in Early Middle Ages, dress of the Georgian rulers shows predominant influence of the Sassanian costume, the vestments of the 10th c. southern Georgian *eristavt eristavi* is definitely Byzantine-oriented, being in concert with the relations between the Georgian Kingdom and Byzantine Empire at that epoch.

Sculpture portrait of Ashot Kukhi is not exceptional for Tao-Klarjeti. Specific political and cultural situation in this region of Georgia had created favourable conditions for the efflorescence of all spheres of spiritual life. That is why, progressive tendencies of the plastic art developed in this region of Georgia, being especially vivid in the sculptural portraiture. These are portraits of the rulers (see Oshki donor portraits) on the exterior walls of Tao-Klarjeti churches that reveal official ideology of the rulers of this powerful Kingdom.

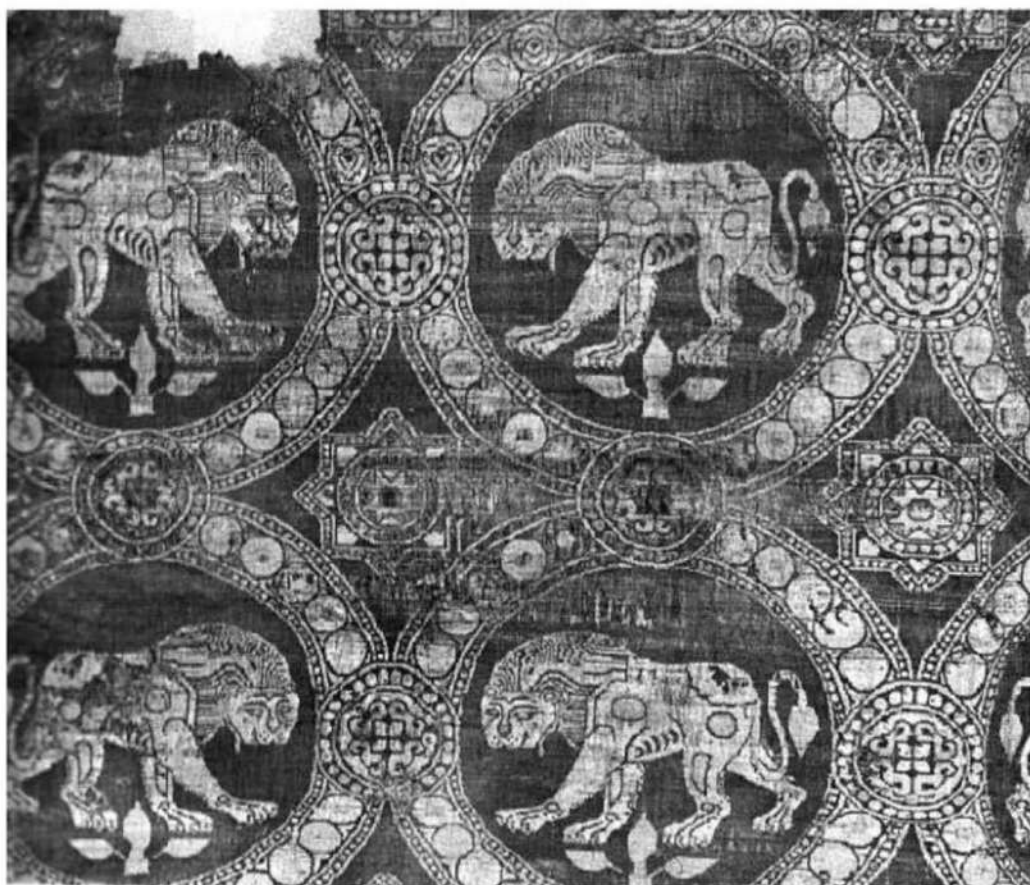


სურ. 1. აშოტ კუხი. შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი

ნახ. 1. აშოტ კუხი. სქემა. ვ. ჯობაძის მიხედვით



სურ. 2, 3, 4. აშოტ კუხი. დეტალები



სურ. 5. ბიზანტიური ქსოვილი. IX-X სს. სან ჯულიანოს ეკლესიიდან რომინიში. რავენის ნაციონალური მუზეუმი. ვ. ფ. ფოლბახის მიხედვით



სურ. 6. იშხნის რელიეფი ღომის გამოსახულებით

გრიფონის სიმბოლო ოშკის საფასადო რელიეფებში

შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის მდიდარ ზოომორფულ რეპერტუარში რეალური სამყაროს სახეებთან ერთად (ღოძი, არწივი, ხარი) მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს ფანტასტიკურ არსებებსაც. წინაქრისტიანული ეპოქიდანვე ცნობილი ფრთოსანი ცხოველებიდან (ფრთოსანი ღოძი, ფრთოსანი ცხენი, გრიფონი- უფლისციხე, ბაგინეთი)¹ გრიფონის თემა აქტიურად შემოდის საფასადო რელიეფებში X საუკუნის მეორე ნახევრიდან, რაც ტაო-კლარჯეთის აღორძინებულ ხუროთმოძღვრულ სკოლას უკავშირდება².

წინამდებარე ნაშრომის თემა მიზნად ისახავს ოშკის საფასადო რელიეფებზე გამოსახული გრიფონის ტიპოლოგიურ-სემანტიკურ კვლევას და ამ სიმბოლური ფორმის ქართული ინტერპრეტაციის წარმონეხას. კვლევის საკითხი რამდენიმე მიზეზით არის განპირობებული. მათგან უპირველესი ოშკის მაღაღმბატვრული სახე და მისი ისტორიული როლია. ოშკი ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრულ სკოლაში, და, შესაბამისად, ამ პერიოდის ქართულშიც, უადრესი ძეგლია, სადაც უკვე ჩამოყალიბებულია სტრუქტურული, მხატვრულ-დეკორატიული, სიმბოლური და იდეური აზრის წვენება. ამავე დროს, ეს ტაძარი შემდგომი პერიოდების ნარევის გარეშე მოღწეული მთლიანობაა, რომელიც ორიგინალად შეგვიძლია განვიხილოთ. მისი მშენებლობის კონკრეტული თარიღი და ასევე, ქტიტორების სახელები ტაძრის მხატვრულ-იდეური პრინციპების განმარტებისათვის ერთ მნიშვნელოვან წახნაგს ქმნის. მიზეზთაგან ერთ-ერთია მათი მდებარეობაც: ერთ-ერთი გრიფონი გამოსახულია გუმბათის ყელზე ანუ ქრისტიანული ტაძრის იმ ნაწილზე, რაც უკვე ადრექრისტიანულ პერიოდშივე არსებული განმარტებით ზეცის სიმბოლოდ გაიაზრება³.

ოშკის გუმბათის ყელზე წარმოდგენილი გრიფონი ნართულია ქვედა

1 კ. მანაბელი, ძველი საქართველოს ვერცხლი, თბ., 1983, გვ. 108, ილ. 46. დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე - ქალაქი კლდეში, თბ., 1989, გვ. 24.

2 გრიფონი ანუ ფასკუნჯი, რა სახელითაც არის ცნობილი ქართულ მითოლოგიაში, ნიკორწმინდის საფასადო რელიეფებშიც „ფასკუნჯის“ სახელით არის მოხსენებული. სულხან - საბა ორბელიანის ლექსიკონში ფასკუნჯის განმარტება შემდეგნაირია: „ფასკუნჯი (პასკუნჯი) ფრინველი, ეთიოპიას გვარობს, ტანითა მსგავსი ღოძისა; თავი, ნისკარტი, ფრთე და ფერკი მსგავსი არწივისა, ნაერტენ-მრავალი. რომელიმე არს ოთხფეხი, რომელიმე ორფეხი, პილსი ა(დ)იტაცებს, ცხენთ მაზიანებელ არს, სხვაგვარიცა არის, სრულიად არწივის მსგავსი და ფრთად დიდი. ღაათინები უწოდებენ გრიფონს, ხოლო სომეხნი - პასკუნჯს“ ამავე ლექსიკონის მიხედვით ნაერტენი ფრინველის ბუმბულია. ამ განმარტებიდან ცხადია, რომ XVIII ს-ის ქართულ ლექსიკოგრაფიაში ასახული ცოდნა გრიფონის ანუ ფასკუნჯის შესახებ აერთიანებს ამ ზოომორფული არსების ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ცნობილი ორივე ტიპის - მკირვახიურისა და ანტიკურის ეპიზოდურად არსებულ სახეებს. თუმცა, ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების რელიეფებში წარმოდგენილი გრიფონი (ოშკი, ხახული, მარტვილი, ქუთაისის ბაგრატის ტაძარი, ნიკორწმინდა, სამთავისი, რუისი) ერთი ტიპის მხატვრულ ვარიაციებს წარმოადგენს.

3 Настольная книга священнослужителя, М., т. 4, 1983 გვ.18.

ფრიზის იმ ზომორფულ რიგში, რომელიც ნაწერილია მცენარეული ჰერონის! მსგავსი ხღართით შექმნილ წრულ სიბრტყეებში. მთლიანობაში ეს ფრიზი მდიდრული დეკორია, რომელიც თავისი განლაგების თავისებურების გამო, ვახტანგ ჯობაძის დაკვირვებით, ნინეზულად გამოისწავებოდა წრდილო-აღმოსავლეთით აღმართული ეპისკოპოსის პალატიდან⁴. შეწყვილებულად განაწილებული ცხოველთა სამყაროს სხვადასხვა სახე, ერთი გამონაკლისის გარდა (არწივი და გოჭი) ერთმანეთისკენ თაემობრუნებულად არის წარმოდგენილი. ოშკის გუმბათზე არსებული ეს გამონაკლისი ზოგადად ქართულ სახვით ხელოვნებაში არსებულ გამონაკლისსაც წარმოადგენს. შეწყვილებულ მედალიონებს შორის, ასევე შეწყვილებული, ერთმანეთისკენ ღრმად მიმართული კერძო ჯგუფების რელიეფებია. კერძოდ, ღრმად წყვილებშიც ერთი გამონაკლისი არსებობს: გრიფონის საპირისპირო მხარეს ღომი და ქერციკია. ისინი ერთი მიმართულებით იდგებიან. ღომს კი წინა კლანჭებით ქერციკის უკანა თათები აქვს ნაბღუჯული და პირიც ფეხზე აქვს წაღებული.

გრიფონის ეს ფიგურა თავისა და კისრის ნაწილით არის გამოხატული. თუმცა, ღომისეურებიანი არწივის თავი დამახასიათებლად გამოკვეთს მის ტიპოლოგიურ ფორმას. თავის ნაწილშივე არსებული ღომის ფიგურის ნაკეთი მას წინააზიურისაგან განსხვავებით, კლასიკურ ტიპთან აახლოებს. გუმბათზე მდებარე გრიფონის ტიპის წარმოსახვითი დასრულებისათვის შეიძლება მივმართოთ ამავე ტაძრის დასავლეთ ფასადზე არსებულ გრიფონთა შეწყვილებულ ფიგურებს, რომლებიც სრული ტანით არიან წარმოდგენილები. დასავლეთ ფასადზე ეს ორი გრიფონი შეწყვილებული სარკმლის საპირეზეა გამოსახული. ისინი ერთმანეთის მიმართულებითაა განლაგებული. შიდა მხარისკენ მიმართული რკალური ფორმის ფრთებით და ღომისათვის სახასიათო, მაგრამ ნახევარპაღმეტიანი დაბოლოების მქონე კედლებით⁵ მთლიანობაში ეს ფიგურები პერადიკურად წარმოდგებიან. არწივის თავისა და ღომის ტანის მქონე ფიგურებს თათებიც ღომისა აქვთ, რაც ნათლად წარმოაჩენს ამ სიმბოლური სახის კლასიკურ ტიპს. მათ ნისკარტებში სამნაწილიანი საკიდები უკავიათ. გუმბათის ეკლის გრიფონისაგან განსხვავებით, ეს ორი, სარკმლის საპირეში ჩართული ფიგურა უფრო თავისუფლად და მთლიანობაში აღიქმება.

ოშკის გუმბათის გრიფონისათვის მდებარეობის, ზომებისა და ფრიზულ რიგში ჩართულობის თავისებურებით მხატვრულ-იდევრი გადაწყვეტით ეველაზე ახლოს მდგომი ნიკორწმინდის (1014 წ.) გუმბათის ფრიზის გრიფონებია⁶. ოშკის ეს ფიგურა გარკვეულწილად განსხვავდება თავისი სხვა მხატვრული მემკვიდრეებისაგან (ხახული, სამთავისი, რუისი)⁷ და ასევე X-XI საუკუნეების სხვა ზომორფული ფიგურების (ხახული, სვეტიცხოველი)⁸ მხატვრულ-იდევრი სახისაგან. ნათელა აღადაშვილის დაკვირვებით, ამ უკანასკნელთა მდებარეობა ფასადების მკაფიოდ თვალსაჩინო ადგილზე და მოზრდილი ზომები ფორმის მხატვრულ ღირსებასთან ერთად მათ დამოუკიდებელ

4 ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ. 134.

5 ასეთივე კუდი აქვს სამთავისის გრიფონს და ღომს წმ. მამაის ტონდოზე (XI ს.).

6 Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ. 179..

7 იქვე, გვ. 108, 201, 228.

8 იქვე, გვ. 196, 198, 233.

მნიშვნელობას წარმოაჩენს და „ისეთივე ედერალობა აქვთ, როგორც საეკლესიო სცენებს“⁹. ამ განსხვავების მიუხედავად, არსებული ნიშნები საკმარისია იმისათვის, რომ განისაზღვროს ამ სიმბოლური ფორმის შინაარსი. ოშკის ტაძრის ვახტანგ ჯობაძისეულ კვლევაში აღნიშნულია ოშკისა და ზოგადად ქრისტიანული მხატვრობისა და რელიგიისათვის მნიშვნელოვანი მახასიათებელი - ის, რომ „ოშკის რელიეფები განლაგებულია იერარქიული კანონის მიხედვით; რამდენადაც უფრო მაღლაა მოთავსებული გამოსახულება, მით უფრო დიდია მისი საკრალური პატივი“¹⁰. ამ თვალსაზრისით, გრიფონის თავი, გუმბათის ყელზე მდებარეობის გამო, საკრალური სამყაროს უმაღლეს სფეროს მიეკუთვნება. ამ კუთვნილების გამოვლენის ასპექტებია ცხოველთა წყვილების ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიულობა და თითოეულის წრიული ფორმით შემოსაზღვრა. ამას განმარტავს ფრიზში არსებული დარღვეული სიმეტრიაც არწივისა და გოჭის თავების მიმართ, რაც ამ სიმბოლოთა ქრისტიანული შინაარსით აიხსნება. არწივი, როგორც სამეუფო სიმბოლო, წინაქრისტიანულ კულტურებშივე არსებობს და ქრისტიანული სახისმეტყველებითაც აგრძელებს მისი სახის ამ ძირითად ნიშანს. გოჭი ანუ ღორი სახარების იგაყურ თხრობაში ფარისევლის სიმბოლოა: „ნუ მისცემთ სიწმიდესა ძაღლთა, ნუცა დაუფვნთ მარგალიტსა თქვენსა წინაშე ღორთა, ნუჟკეჲ დათრგუნონ იგი ფერხითა მათითა და მიიქცენ და განგხეთქნენ თქვენ“ (მათე. 7; 6). თხზთავის მიხედვით ფარისევლის ეპითეტი „ორგული“ - „ვარი თქვენდა, ფარისევლნი ორგულნი (მარკოზი, 11; 43) და იქვე: „ვარი თქვენდა მწიგნობარნი და ფარისევლნი ორგულნი, რამეთუ ხართ ვითარცა საფლაფნი უხინანი და კაცნი ზედა ვლენ და არა იციან“ (მარკოზი, 11; 44). სახარების ამ მონაკვეთით ცხადი ხდება ოშკის ფრიზში არსებული ორგული ფარისევლის სიმბოლური გამოსახულების - ღორის დინგშექცეული ყოფნა სამეუფო სიმბოლოსთან - არწივთან.

ამგვარად, გუმბათზე მდებარეობა, კლიპეატური სახე და სიმეტრიული წყვილადობა ის პრინციპული ნიშნებია, რაც ოშკის გრიფონის ამ გამოსახულებებს მკაფიოდ საკრალურ ხასიათს ანიჭებს. დაახლოებით ნახევარი საუკუნის შემდეგ აგებულ ნიკორწმინდის (1014 წ.) გუმბათის ზოომორფულ ფრიზშიც გრიფონთა საკრალური დატვირთვა ერთი, სრულიად უტყუარი ნიშნითაც იხსება: ზოომორფულ ფიგურებს შორის ჩართულია წმინდა მამათა გამოსახულებანი. შედეგად, ერთ რიგში ყოფნა ერთი და იმავე სფეროსადმი კუთვნილების გამომხატველია.

ოშკის საფასადო რელიეფებში არსებული გრიფონის სიმბოლურ მნიშვნელობას განმარტავს ტაძრის დასაფლეთი ფასადის გრიფონთა წყვილის ერთი ატრიბუტიც - მათ ნისკარტებით საკიდები უკავიათ, რომლებიც ვ. ჯობაძის განმარტებით სამეფო სამკაულებია¹¹. ეს ატრიბუტი არსებობს ამავე ტაძრის ფასადზე დავით მაგისტროსის ქლამიდის წრეში ჩაწერილ არწივთა ნისკარტებში. ძველადმოხაველური წარმომავლობის ეს სამეფო ნიშანი დავით კურაპალატის ეპოქის სხვა ძეგლებზეც გვხვდება: პარხლის ტაძრის ჩრდილოეთის ფასადის სარკმლის ზედა ქვაზე ფარშეევანგთა ერთმანეთისკენ

9 Н. Аладашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 217.

10 ვ. ჯობაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 135.

11 ვ. ჯობაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 140.

მიბრუნებულ წყვილს ნისკარტებით ამდაგვარი საკიდები უკავიათ¹². — 1

ეველა ამ ჩამოთვლილი თავისებურებით გრიფონის ეს ფიგურა პოზიტიურ შინაარსს იტევს და X-XI სს. ქართულ ხელოვნებაში არსებული ამ ფანტასტიკური არსების ერთ, მთლიან ჯგუფში შედის, რომლის არსებითი ნიშანია მტაცებელთა ტიპის ზოომორფული სიმბოლიკისათვის სახასიათო დუალიზმისაგან თავისუფლება. ნ. ალადაშვილის შენიშვნით „ქართულ რელიეფში გამოსახული გრიფონები წარმოდგენილია დიდებული, ღირსებით სავსე პოზით, ხანდახან შეადგენს პერადდიკერ ჯგუფს, ჩანს გამოსახულების რეპრეზენტაციული ხასიათი. ეს არის ძლიერი არსება მძლავრი ტანით, მაგრამ საერთოდ არ არის ხაზგასმული მუქარის ნიშნები“¹³. ეს ხასიათი განასხეავებს მათ შუა საუკუნეების დასაველეთევროპულ ხელოვნებაში არსებული ამ ტიპის მრავალრიცხოვანი ფანტასტიკური ცხოველებისაგან, რომლებიც ხშირად დემონური ძალების სიმბოლოს განასახიერებენ.

გრიფონის, როგორც ბრტყალიან მტაცებელთა ტიპის საკრალური შინაარსი ქართულ კულტურაში, გარკვეულწილად, დაკონკრეტებულია წერილობით წყაროებშიც. თუ „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს საისტორიო წყაროში მტაცებელი ფრინველი - ორბი - სიმბოლურად გაიგივებულია წმინდა მოღვაწესთან (წმ. ნინო)¹⁴, XII ს-ის კიმნოგრაფიულ ტექსტში, ნიკოლოზ გულაბერისძის „სვეტიცხოვლის საკითხავში“ „ბრტყალიანობა“ უშუალოდ მაცხოვრის ატრიბუტია: „ერმა მცირე ქრისტე ღმერთი, რომელი ბრტყალითა იპყრობს და განაგებს ზეცისათა და ქუეყანისათა“¹⁵. ნიკოლოზ გულაბერისძისეული ეს მიმართება ზოომორფული სამყაროსათვის სახასიათო ნიშანთან, მის არსებით თვისებას ითვალისწინებს, რადგან ბრტყალები, მიუხედავად მცირე ზომებისა, მტაცებელთათვის (მით უმეტეს მტაცებელი ფრინველისათვის) უტყუარი ნაკეთია მონადირეების საგულდაგულ პყრობისათვის. ასეთი შედარებითაა წარმოდგენილი მაცხოვრის მიერ ხილული და უხილავი სამყაროს სრული და დაჯერებული განგება. მითოლოგიაშიც ფასკუნჯი ის არსებაა, რომელსაც მთავარი გმირი ქვესკნელიდან ამოჰყავს და ზეცაშიც ფრენს. ამ მხრივაც ეს სიმბოლური ფორმა პირდაპირ კავშირშია იესო ქრისტეს მაცხოვრებელ მისიასთან და მკვდრეთით აღმადგინებელ ძალასთან.

გრიფონის ფიგურის საკრალური სფეროსადმი კეთვნილება კარგად ჩანს ხატწერული ნიმუშებითაც. XI ს. ფხოტრერის მთავარანგელოზთა ხატის ზურგის გამოსახულება წრეში ჩაწერილი ორი გრიფონია¹⁶. ქრისტიან-

12 საკიდი ანუ სამეფო სამკაული უკავია ნისკარტით გრიფონს ბაგრატის ტაძრის კაპიტელზე (1003წ), რაც უშუალოდ ტაო-კლარჯეთის ხეროთმოდერული სკოლის გავლენად იკითხება. თუმცა, სათხის რელიეფზე (V-VI სს.) ფარშევანგთა წყვილის ნისკარტებში არსებული საგნები (სამეფო სამკაული) ძველი აღმოსავლეთის უშუალო გავლენის მანევრებელია.

13 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 229.

14 ა. თქროპირიძე, სახელის სამხრეთ სარკმლის მორთულობისათვის, „სვეტიცხო“, 2011, № 1, გვ. 7.

15 ნ. სულაგა, XII-XIII საუკუნეების ქართული კიმნოგრაფია. ნიკოლოზ გულაბერისძე, „გალობანი სვეტიცხო ცხოველისანი“, გვ. 49-68, თბ., 2003, გვ. 63.

16 თ. საყვარელიძე, გ. აღიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980, ილ. 8.

ული სამეაროს ერთ-ერთი უდიდესი ხიწმინდის - გენუის სან ბართოლომეო-
დელი არმენის მონასტერში დაცული მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის ზურ-
გის გამოსახულება კი - ფრთოსანი ღომია (X-XI სს.), რაც პირდაპირ კავშირ-
შია სამეფო სიმბოლიკასთან¹⁷. ასეთი კონტექსტუალური გააზრება სრულად
გამორიცხავს ამ ფანტასტიკური არსების დეალისტურ გაგებას.

ამგვარად, ოშკის ტაძრის გრიფონთა, ისევე როგორც ქართულ ხელოვნება-
ში არსებული ამ ჯგუფის სიმბოლიკის ზოგადი შინაარსი საკრალურ სფეროს
უკავშირდება. მისი სიმბოლური კუთვნილების დაკონკრეტება შემდგომ, გაღ-
რმავებულ კონტექსტუალურ კვლევას ითხოვს.

ზემოთ განხილული შინაარსი კი გამოხატავს ბიზანტიასა და აღმოსავ-
ლურქრისტიანულ ხელოვნებაში არსებული გრიფონის სიმბოლიკის ზოგად
ტენდენციას. რუსული საფასადო რელიეფის მკვლევარის - კ. გ. ვაგნერის
დაკვირვებით ვლადიმირ-სუზდალის არქიტექტურაში გრიფონები უკავშირდება
ბიბლიურ და სახარების კომპოზიციებს¹⁸. ზოგადად, რუსულ ხელოვნებაშიც
მათ საკრალური დატვირთვა აქვთ. ამ კავშირს მოწმობს რუსეთში აღმოჩენილი
ქრისტიანული სამარხების მასალაც. 1932 წელს ჩატარებული ხერსონესის არ-
ქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი გრიფონის ფიგურა სხვა ზოო-
მორფულ ტიპებთან ერთად დასაკრძალავი სუღარის ელემენტია¹⁹.

აღრებიზანტიური წარმომადგენლობის რელიეფური ფილა ჩივიდალედან
გრიფონთა წყვილს წარმოადგენს კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულ ჯვარ-
თან და მის ქვემოთ არსებულ ცხოვრების ხესთან, ხოლო ფილის კუთხეები ოთხ
მახარებელს ეთმობა. სახეთა ამგვარი ერთობით აღნიშნულ ფილაზე ზეცოური
იერუსალიმის ხატი იქმნება²⁰. ასევე, კენეციის სან მარკოს რელიეფზე გრიფონ-
თა წყვილი შადრევანთან ანუ სიცოცხლის წყაროსთან არის გამოსახული²¹.

ბიზანტიურ კულტურაში გრიფონის სიმბოლოს სასულიერო შინაარსთან
ერთად საერო ხასიათის დატვირთვაც გააჩნია და კესაროსის ანუ ბასილევსის
შემდგომ იმპერიის უმაღლესი იერარქის ემბლემა წარმოადგენს²². ამ ას-
პექტით კი იგი არც ოშკის სამეფო ქტიტორების და არც მათი თანამედროვე,
სხვა ქართველი საერო იერარქების ხარისხის გამომხატველი არ უნდა იყოს.
ტაძრის მშენებლობის პერიოდში ტაოს ძლევამოსილი ხელისუფალი დავით III
მაგისტროსის ბიზანტიური ხარისხის მფლობელია; მისი ძმა ბაგრატ კი ერ-
ისთავთ-ერისთავის ადგილობრივი ტიტულით მოიხსენება. დავითი 978 წელს,
კარგად ცნობილი ღაშქრობის შემდეგ იღებს კურაპალატობას, ხოლო კესარო-

17 Gerhard Wolf in collaborazione con la Prof. Colette Bozzo Dufour e con il sostegno della Prof. Anna Rosa Calderoni Masetti, Mandylion. Intorno al Sacro Volto. Genova, 2004. ამ პუბლიკაციის შესახებ ინფორმაცია მომალა ჩემმა კოლეგამ - ეკა გუდუგანიშვილმა, რისთვისაც მადლობას ვუხდით.

18 Г. К. Вагнер, Грифон во владими́ро-суздальской фасадной скульптуре. Советская археология. 1962, №3, გვ. 79.

19 А. Банк, Прикладное искусство Византии IX-XII вв. М., 1978, გვ. 11.

20 К. Верман, История искусства всех времен и народов, т. II, СПб., 1896, გვ. 102-103.

21 Н.П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага. 1929, გვ. 105.

22 Г. К. Вагнер, Грифон во владими́ро-суздальской фасадной скульптуре, გვ. 87.

Э.В. Удальцова. Дипломатия. В кн. Культура Византии. VII-XII в. М., 1989, გვ. 251.

სის ხარისხი, როგორც ცნობილია, მას არც შემდგომში მიუღია.

რა მიმართებაშია ბიზანტიის იმპერიის უპირატესი კარისკაცის ემბლემა ოშკისა და მისი ქტიტორების ისტორიულ რეალობასთან?

მასშტაბურობითა და მხატვრული ღირსებით გამორჩეული ოშკის ტაძარი ნამოყალიბებული არქიტექტურული სტრუქტურითა და სიბრტყის გამშვენების ახალი პრინციპებითაც გამოირჩევა. იგი ძლიერ იმპულსად იქცა ამ ეტაპის ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარებისათვის. ეროვნული ისტორიისათვის ასეთივე დიდი იმპულსის მიმცემი გახდა მისი ერთ-ერთი ქტიტორიც - ბიზანტიასა და ახლო აღმოსავლეთში ანგარიშგასაწევი პოლიტიკოსი და სარდალი-დავით III, რომლის ღრმა სახელმწიფოებრივმა აზროვნებამ შეუცვლელი როლი შეასრულა ქართული სამეფოების გაერთიანების პროცესში. ამავე ტაძრის მთავარ რელიეფზე ქტიტორთა საიმპერატორო სამოსი, ინსიგნიები და ატრიბუტები ამ დიდი პოლიტიკოსის ფართომასშტაბიანი მიზანსწრაფვის გამოხატვაა. ოშკის ახლად აღმოსანილი სტელების რელიეფთა სიბრტყის განაწილების თავისებურებაში ი. გივიაშვილი დავით კურაპალატის განსაკუთრებული როლის ხაზგასმას ხედავს - როგორც სახელმწიფოსა და სარწმუნოების დამცველი ფარის²³. ამ თემის განვრცობა ხდება დავით კურაპალატის ზეობისას აგებული ხახულის ტაძრის საფასადო რელიეფებითაც. ხახულის პორტალის დეკორის მრავალფიგურიანი კომპოზიცია აღექსანდრე დიდის ამადლებას ეთმობა, სადაც გრიფონებს განსაკუთრებული ფუნქცია ეკისრებათ - სწორედ ისინი აღამადლებენ ადამიანის ფიგურას. მაკედონური ეპოქის ბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელებული ეს თემა მმართველი დინასტიის იდეოლოგიას გამოხატავს, რაშიც მთავარი დატვირთვა მათ მაკედონურ გენეზისზე ხდება. დავით კურაპალატის სახელისუფლო მიწაზე აშენებული ტაძრის - ხახულის ფასადზე - ბიზანტიის იმპერატორთა დარად მოხმობილი სიმბოლიკა, იმდროინდელი ქართული ისტორიული სინამდვილის გათვალისწინებით, თ. ხუნდაძის აზრით, ბაგრატიონთა გვარის განსაკუთრებული როლის და ამ დინასტიის დიდი წარმომადგენლის - დავით III -ის შორსგამიზნულ მიზანსწრაფვას აცხადებს²⁴. აღნიშნულ იდეურ კონტექსტში იკითხება ოშკის ფასადებზე და მით უფრო, გუმბათის ელზე გრიფონის - კესაროსის - ემბლემის გამოყენებაც: საკრალურისა და საეროს უზენაეს სფეროსთან დაკავშირებული ეს სიმბოლო ლიტურგიკული სივრცის შემამსახვრავ კედლებზე თავსდება, რითაც ზეციური იერუსალიმისა და მისი ამქვეყნიური სიმბოლოს - ტაძრის კავშირის ხაზგასმასთან ერთად ხდება ასევე, მისი ქტიტორების - დავითიან-ხოლომონიან-ბაგრატიონთა სამეფო სახლის წარმომადგენელთა რწმუნულობის წყენება.

23 ი. გივიაშვილი, ი. კოპლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004, გვ. 173.

24 თ. ხუნდაძე, აღექსანდრე დიდის ამადლება ხახულის ეკლესიის რელიეფზე, საქართველოს სიძველენი, №10, 2007.

Gryphon Symbolism in the Oshki Facade Reliefs

Medieval Georgian architectural sculpture comprises images of the real beasts (lion, ox, eagle), as well as of fantastic creatures, among which gryphon is quite widespread. It is seen on the exterior wall of the Oshki cathedral (second half of the 10th c.), namely, among the zoomorphic images on the lower frieze of the drum and, similar to other effigies, is inscribed in the circle formed by the plant stem; apart from this half figure, paired gryphons (similar to the drum gryphon, they are of a "classical" type with the eagle head and the lion body) are placed on the west facade. Closest parallel to the Oshki dome gryphon is found in 1014 Nikortsminda cathedral – image on the drum, while, as stated by N. Aladashvili, 10th-11th cc. similar images equal the subject scenes, due to their location and dimensions. According to W. Dgobadze, Oshki reliefs are subject to the hierarchy canon, thus, gryphon is placed in the supreme, celestial sphere. This is also indicated by the fact that pairs of these – as well as other – creatures are represented and inscribed in circles (among others, in a sequence of figures facing each other, an eagle, the symbol of the royal power and a swine, the image of Pharisee, are shown with their backs turned to one another); in Nikortsminda, sacredness of the zoomorphic images is confirmed by representing Holy Fathers among them, and in Oshki – by the fact that gryphons on the west facade are holding pendants – royal adornment, according to W. Dgobadze – in their beaks (cmp. similar pendants in the beaks of peacocks on the north facade of Parkhali church).

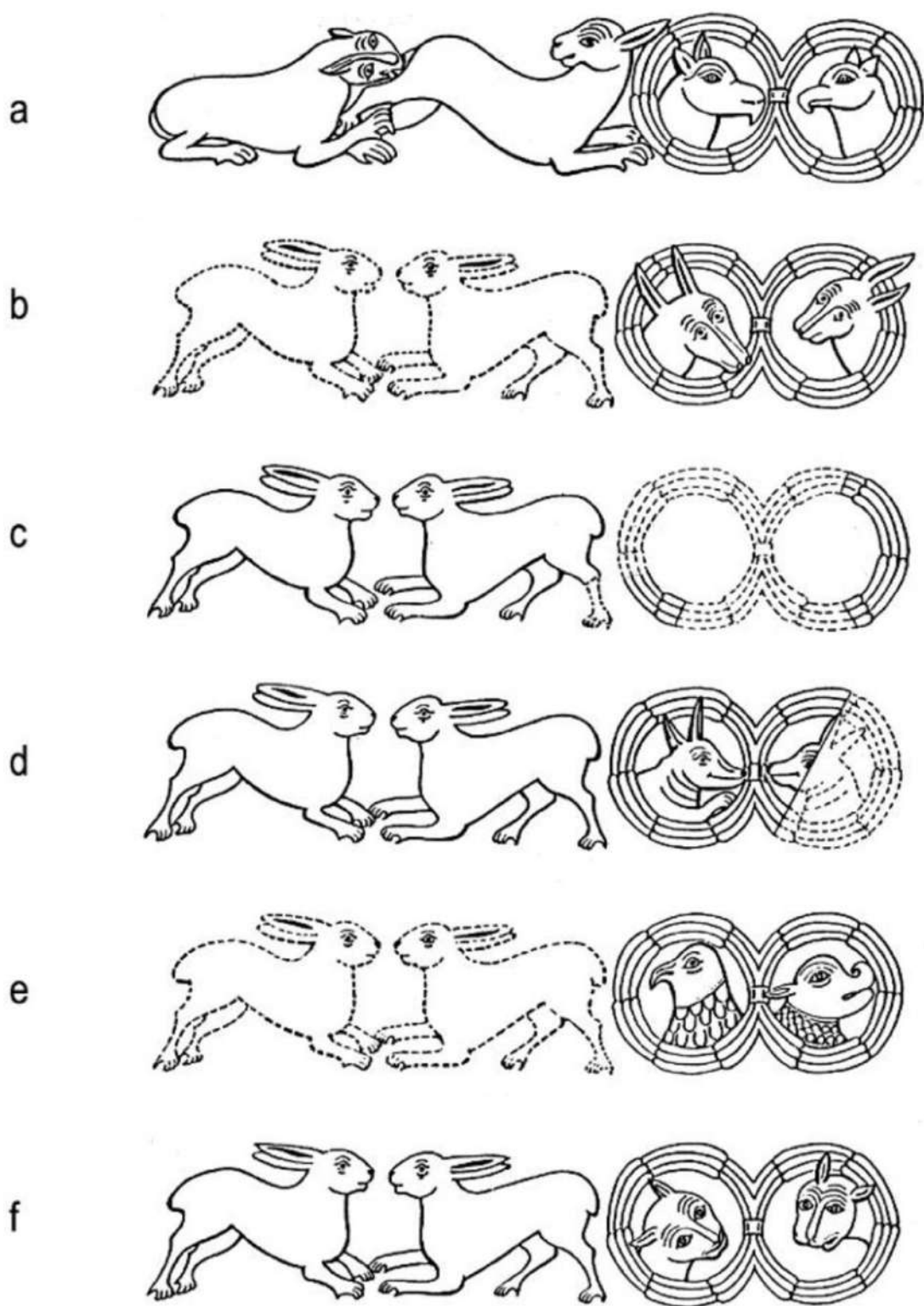
Thus, in Georgian art, similar to a whole group of beasts of prey, gryphons are also deprived of dualism characteristic of the zoomorphic images and have straightforwardly positive meaning (it is noteworthy that in "Conversion of Kartli" eagle is the epithet of St. Nino, while in the poetic works of the 12th c. Catholicos Nikoloz Gulaberidze, "having claws" is the characteristic feature of Christ. In Georgian mythology, paskunji (gryphon-like beast) is the creature that unites the earth and the heaven). Sacredness of the gryphons is also evidenced by their depiction on the back of the 11th c. icon of Archangels from Pkhotreri; the same is obvious in the art of other countries (e.g. Italy, Russia). Taking into account contacts with Byzantium maintained by David III Curopalates, builder of Oshki cathedral, the gryphon, emblem of the emperor, seems likely to bear an additional connotation of the concept that the Bagrationi family are the elect.



სურ. 1. ოშკი, დასავლეთ სარკმლის გრიფონები



სურ. 2. ოშკი. გუმბათის ფრიზი. გრიფონი



ნახ. 1. ოშკი. გუმბათის ფრიზი. სქემა. ვ. ჯობაძისმიხედვით



სურ. 3. ოშკი. შეწყვილებული სარკმელი. დასავლეთი ფასადი



სურ. 4. ოშკი. გუმბათის ფრიზი



სურ. 5. რუისი. გრიგონი. აღმოსავლეთი ფასადი



სურ. 6. სამთავისი. გრიგონი. აღმოსავლეთი ფასადი

ორინე ელი'ზბარაშვილი

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

ვერეს ბაზილიკა

ისტორიული მიმოხილვა

ექვთიმე ღვთისმეტყველის ხსოვნას

“ამას დასაველით არს ჳეობა ატენის მდინარისა. ტანა გამოსდის ჳიმჳამს და საცხენის მთას, დრისა უკუნეჳეჳამდე დის აღმოსაველეთით მერმე დის ჩრდილოთ. ერთეის მტკეჳარს სამხრიდამ. კვალად ატენის-წეალს მოურთვის აღმოსაველიდამ ვერის-ჳევი. აჳ არს ციხე მადალს კლდისა ჴედა. და ჳეობა ესე არს ვენახო-ან-ხილიანი. ვერის დაბის დასაველით არს დანახვისის მთის ძირს მონასტერი კეთილშეჳენიერი ყოვლადწმიდისა”. ახე აღწერს ვახუშტი ბატონიშვილი იმ დიდებულ, უღამაზეს ხეობას, რომელშიც ვერეს მონასტერია აგებული - მდინარე ტანას მარჯვენა შენაკად ატრევის (ათრევი), მარცხენა ნაპირზე.

ვახუშტის მიხედვით ეს “ქვეყანა” ყოველი სიკეთით შემკული მხარეა, სადაც ხარობს ყველაფერი ბრინჯი-ბამბის გარდა. სოფლის მეურნეობის ასეთი აყვავება იქმნებოდა კარგად ორგანიზებული ირიგაციით. ტანას ხეობა “ფიც-ხი ადგილია, კლდიათი, უქარო და მზიანი”. ეს მცირე გეოგრაფიული ერთეული, ამავე დროს, თვითკმარი ეკონომიკური ერთეულიც არის თავისი საკუთარი “მთითა, ბარითა, წყლითა, სახმარითა და უხმარითა”¹ ყველაფერი ეს გარკვეული დროიდან ქმნიდა ხეობის ადმინისტრაციულ ერთეულად ჩამოყალიბების კონკრეტულ პირობებს საკუთარი ციხეებით (როგორც ხეობის ცენტრით) და საკუთარი მონასტრებით (როგორც ხეობის საკულტო ცენტრით)². მონასტრები ხეობის ყველაზე მჭიდროდ დასახლებულ ადგილებში შენდებოდა, მდიდარი დაბა-სოფლების სიახლოვეს. ასეთია სწორედ ვერეს მონასტერი ატრევის ხევში (ანალოგები - რკონის მონასტერი თეძმის ხეობის და ატენის მონასტერი ტანას ხეობაში). ღვთისმეტყველის მოსახრების თანახმად, ამ ადგილებში, უძველეს ხანაში წინაქრისტიანული სალოცავეებიც არსებულა.³

საინტერესოა ამ “ქვეყნის” გეოგრაფიულ სახელთა ტოპონიმიკაც. ს.მაკალათიას ვარაუდით, მდინარე ტანას სახელწოდება წარმოებულია ტინისგან (კლდე).⁴ მართლაც, ამ მდინარის სათავე და ნაპირები კლდოვანია. ტოპონიმი, “ტინის მთა” გვხვდება ვახუშტის გეოგრაფიაშიც. სავსებით დასაშვებია მდინარის სახელის წარმოება იმ მთის სახელიდან, საიდანაც ის გამოედინება.⁵

1 ვახუშტი ბატონიშვილი, «აღწერა სამეფოსა საქართველოსა», თბ., 1941, გვ. 56-57.

2 იქვე, გვ. 42.

3 იქვე, გვ. 57.

4 დ. ბერძენიშვილი, ისტორიულ-გეოგრაფიული დასკვნები თეძმის, ხოვლეს და ატენის ხეობებში 1959-61 წწ. (ანგარიში).

5 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

6 ს. მაკალათია, ატენის ხეობა, თბ., 1959, გვ. 23.

7 ვახუშტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

8 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

რაც შეეხება სახელწოდება ატრეუს (ათრევი), რომელსაც ატარებს ჭაბ-ას შენაკადი, იგი აკადემიკოს ა. შანიძის ვარაუდით “ევ” სუფიქსიან სახელთა ჯგუფთან უნდა იყოს დაკავშირებული: “მგონი არ უნდა შევცდეთ, რომ ეხვევი იხვე-ევ-ად, ანუ იხვე-ებ-ად ვთარგმნოთ, კნოლ-ევ-ი, კნოლ-ებ-ად, ანუ გნოლ-ებ-ად... ატრ-ევ-ი, ატერ-ებ-ად ანუ ეტერ-ებ-ად, (ეტერი - უმწიფარი პერი, ატრევი ძველად ადგილის სახელიც უნდა ეოფილიყო).”⁹

განხილული ტერიტორია უძველესი ადმინისტრაციული დაყოფით შედი-ოდა ზენა-სოფელში (შიდა ქართლი) და წარმოადგენდა სასპასპეტოს, რომელიც იყო “შემდგომიდეე წინაშე მეფისა, მთავრობის განსგებლის ერისთავთა ზედა”¹⁰. ამის შესაბამისად, ეს მხარე მცხეთის საეპისკოპოსო კათედრას ემორჩილებოდა.

აქაურ, ადგილობრივ მფლობელთა შესახებ ადრეუფოდალურ ხანაში ცო-ტა რამ ვიცით და ძირითადად მათ ვეცნობით ატენის სიონისა და ვერეს წა-რწერების საშუალებით, ისიც ფრაგმენტულად. თ. ბარნაველის მიხედვით, ესენი არიან ატენის სიონის კედლებზე მოხსენიებული პირები – სტეფანოზ და ნერსე (VII ს-ის დასაწყისი) და სტეფანოზ მამფალი (VII-VIII სს-ები).¹¹

მომდევნო ხანის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანია 853 წლის ატენის ფრესკული წარწერა, სადაც ბუღას ღაშქრობაზე, კახასა და მისი ძის, თარხუჯ-ის შეპრობაზეა საუბარი. იგი არაერთხელაა გამოცემული და კომენტირებული (დ. ბაქრაძე, ი. ჯავახიშვილი, თ. ბარნაველი, ს. ჯანაშია, ანა ბაქრაძე) ი. ჯავა-ხიშვილის შენიშვნით, სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ წარწერაში ნახსენები პერსონაჟები (კახა და ძე მისი თარხუჯი) დაკავშირებულია თემისა და ძამის ხეობაში დამკვიდრებულ თორელთა საგვარეულოსთან.¹² არსებობს ვარაუდი, რომ მათ მამულები აქონდათ ამ ხეობაში შორის მდებარე ტანას ხეობაშიც.¹³ თუ როდის დამკვიდრდნენ თორელები შიდა ქართლში ჯერაც დანამდვილებით ცნობილი არ არის, მაგრამ, რომ გარკვეული დროიდან ისინი მართლაც ფლო-ბდნენ ატენის ხეობას, ნახს გრიგოლ ლიპარიტის ძის თორელის წარწერიდან.¹⁴

IX საუკუნის შუა წლებში, ატენის წარწერებში იხსენიება აშოტი, ხო-ლო მოგვიანებით, 885 წელს - მამფალი სუმბატ აშოტის ძე, რომლებიც ბაგ-რატიონთა საგვარეულოს წარმომადგენელნი იყვნენ. ს. ჯანაშიას აზრით, კახას შემდეგ, ატენის ხეობა ბაგრატ აშოტის ძე კერაპალატმა მიიღო არაბთა სარდ-ლის მოპამედ ხალილოს ძისგან, ხოლო შემდეგ, იგი მის შთამომავალთა ხელში რჩება ვიდრე X საუკუნის II ნახევრამდე.¹⁵

ამრიგად, ამ რაიონის მფლობელ პირთა წამოთვლაც კი გვიჩვენებს, რომ

9 აკ. შანიძე, «ევ კიდოს კვალი საქართველოს ტოპონიმოკაში». საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. II, №8, 1941, გვ. 22.

10 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ. 1955, გვ. 243.

11 თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, თბ., 1957, გვ. 88.

12 თ. ვირხალაძე, ატენის სიონის მხატვრობის დათარიღებისა და ქტიტორთა პორტრეტების ილენტიფიკაციის საკითხისათვის. საბჭოთა ხელოვნება №6, 1988, გვ. 89.

13 ნ. შიშიაშვილი, შოთა რუსთაველი, ისტორიულ-ფილოლოგიური ძეგლები. თბ., 1966, გვ. 18, შენ. 31; გ. აბრამიშვილი, ს. აღექსიძე, ფრესკული წარწერები I. ატენის სიონი, თბ., 1989, გვ. 39.

14 თ. ვირხალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 89.

15 ს. ჯანაშია, არაბობა საქართველოში, შრომები, ტ. II, თბ., 1952, გვ. 297.

თორელთა და ბაგრატიონთა ექსპანსია ამ მხარეში ადრევე დაწყებულია. ამით-
თვის ხელი უნდა შეეწყო იმ მარჯვე, უმოკლეს გზებსაც, რომლებიც ამ ხეობას
აკავშირებდა თრიალეთთან, თორთან და საერთოდ ზემო ქართლთან.¹⁶

876 წლიდან ეს ქვეყანა ღიპარიტ ბაღვაშმა მოიპოვა, ააგო ციხე კლდე-
კარი და ნაუყარა საფუძველი კლდეკარის საერისთავოს და ამ მხარესაც ახა-
ლი ბატონი გაუწნდა.

X-XI საუკუნეები ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდია საქა-
რთველოს ისტორიაში. განსაკუთრებით მკვეთრად ეს ქართლის მაგალითზე
ნანს. ეს არის ფეოდალური სტრუქტურის საბოლოო ჩამოყალიბებისა და სა-
ხელმწიფოებრივი ცენტრალიზაციისათვის მძაფრი ბრძოლის ხანა. ამ კუთხით
განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ბაღვაშთა და მეფის კარის შორის მიმდინარე
ხანგრძლივი ბრძოლაც.

X საუკუნიდან მოყოლებული განსაკუთრებით ძლიერდება ქართლზე
აფხაზ მეფეთა შემოტევა. ექსპანსია ხორციელდებოდა ტანას ხეობაზე გამავა-
ლი გზით. (შესაძლოა ამან განაპირობა ვერეს ბაზილიკის XI საუკუნისთვის
ხელმეორედ მოპირკეთების აუცილებლობა). ამ გზით, აფხაზთა მეფე ქართლის
გულს ურტყამდა - უფლისციხეს, გორს... ამიტომაც ქართლის დიდებულებზე
ძლევამოსილი გიორგი აფხაზთა მეფე X საუკუნის პირველ ნახევარში ატენში
'ხის, ხოლო მისი ძე ლეონი - ქართლის ერისთავია.¹⁷ დ. ბერძენიშვილის აზრით,
V საუკუნეში ტანა-თემის ხეობას ისევ თორელთა (შემდეგ ჯავახიშვილთა)
საგვარეულოს წინაპრები განაგებდნენ.¹⁸

X საუკუნეში, იოანე მარუშიძის შემდეგ, ქართლში ბაგრატ III-ის დედა -
გურანდუხტი ერისთავობს, ხოლო აქაური აზნაურნი "თითოეულად განაგებდის
საქმეთა ქართლისათა."¹⁹ რა თქმა უნდა, შექმნილი ხელსაყრელი მდგომარეობ-
ით ხარგებლობს რატი კლდეკარის ერისთავი, კარგად იყენებს თავის საერის-
თავოს შესანიშნავ გეოგრაფიულ მდებარეობას და იერთებს მეზობელ მიწებს,
მათ შორის თემისა და ტანას ხეობებსაც.

XI საუკუნის ორმოციან წლებში დაუჩლიბელი ბრძოლა მიმდინარეობს
ბაგრატ IV-ისა და ღიპარიტ IV ბაღვაშს შორის. ამ პერიოდში ტანა-თემში
ხან მეფეს უპყრია, ხან ღიპარიტს. კლდეკარის ერისთავის წინააღმდეგ, მეფის
ამ ბრძოლაში აქტიურად მონაწილეობდნენ ადგილობრივი ფეოდალები. განსა-
კუთრებით საყურადღებოა წვენთვის მირიან ერისთავის, იგივე მირიან თარხონ-
ის ძის სახელი, რომელიც არაერთგზისაა ნახსენები ვერესა და ატენის სიონის
წარწერებში და მრავალი მკვლევარის აზრით თორელთა გვარისა უნდა ყო-
ფილიყო.²⁰ ე.ი. იგი უნდა იყოს ღიპარიტ ერისთავის წინააღმდეგ ბრძოლაში
აქტიური მონაწილე, ტანა-თემის ხევის ძირძველი ფეოდალების, წვენთვის უკვე
ცნობილი კახასა და თარხუჯის, (რომლებმაც ღიპარიტის დამარცხებით თა-
ვისი სამკვიდრო დაიბრუნეს) ჩამომავალი. ამგვარად, მირიანი, ადგილობრივი
ერისთავი, ახლა ღიპარიტისთვის წართმეულ სამეფოდ ქვეულ მხარეს მართ-

16 დ. ბერძენიშვილი, დახახ. ნაშრ.

17 დ. ბერძენიშვილი, დახახ. ნაშრ.

18 დ. ბერძენიშვილი, დახახ. ნაშრ.

19 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, გვ. 304.

20 თ. ვირსალაძე, დახახ. ნაშრ., გვ. 88-89.

ავს. ჩანს, ლიპარიტის "შეპერობის" შემდეგ, მირიან თარხონის ძეს მეფემ უბოძა საგამგეოდ "ლიპარიტეთი".²¹

1097 წელს, მეფე დავითმა, ლიპარიტ ივანეს ძე საქართველოდან გააძევა და მთელი მისი მამული სამეფო საკუთრებად გამოაცხადა. დავითის მეფობიდან მოკიდებული, მომდევნო საუკუნეთა მანძილზე ტანა-თეძმის ხეობათა მფლობელები უცვლელი ჩანს.

როგორც დავინახეთ, ისტორიული ცნობები ძირითადად ხეობის ცხოვრებას ეხება. უადრესი ცნობა უშუალოდ ვერეს მონასტრის არსებობის შესახებ დაცულია ვახუშტი ბატონიშვილთან: "ვერის დაბის დასავლეთ არს დანახვისი მთის ძირს მონასტერი კეთილშეუენიერი ყოვლადწმიდისა".²²

XIX საუკუნის 50-იან წლებში, ფრანგი მოგზაურისა და მკვლევრის მარი ბროსეს კორესპონდენტმა - დიმიტრი მელვინეთუხუცესიშვილმა მიაწოდა ბროსეს ცნობები ვერეს მონასტრის წარწერების შესახებ. 1851 წელს მ. ბროსემ თავის რაპორტებში გამოსცა მოწოდებული მასალა საკუთარი კომენტარებით,²³ სადაც უთითებს ვერეს ეკლესიის მსგავსებას უფლისციხის ბაზილიკასთან (აქ, აღბათ, ტიპოლოგიური მსგავსებაა ნაგელისხევი). აღწერს რა აღმოსავლეთი ფასადის მორთულობას, იგი დასძენს, რომ ეკლესიის კედლებზე სამი ძალიან საინტერესო წარწერაა აღმოჩენილი. ბროსეს ყურადღებაც ძირითადად ამ წარწერებზეა გამახვილებული, თუმცა მათი ადგილმდებარეობა აღნიშნული არ არის.

პირველი, მოკლე წარწერა ბროსეს მიხედვით შემდეგნაირად არის გაშიფრული:

წმიდა ღვთისმ(შ)ბ

ელო შ(ეიწყალ)ე მიქაელ დ(ე) დიდებული.

წარწერის გადმოცემაში შემოკლება-დაქარაგმების გამო ბროსე სახელის ამოკითხვაში თავისი ინტერპრეტაციის სიზუსტეს არ ნემულობს.

მეორე წარწერა ბროსესთან შემდეგნაირად არის მოყვანილი.

წმიდა ღვთისმშო

ბელო ვერისაო. ადიდე

ერისთავი მირა

ნ და მეოხ ყეაე წინაშე

ძისა შენისა.

და, ბოლოს, მოტანილია ექვსსტრიქონიანი წარწერა, რომლის პირველ ოთხ სტრიქონს საწყისი ასოები აკლდა. (ქვემოთ მოყვანილ წარწერაში ნაკლები ასოები ბროსეს ვარაუდით არის შევსებული):

წმიდა ღვთისმშობელო შეიწყალე

გრიგოლ ციხისთავი და მეოხ ყეაე

დიდსა მას დღესა სახჯელისასა

21 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

22 ვახუშტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

23. M.Brosse, Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie. VI, S-Pt, 1847-1848, gv. 29-30.

„შენისა

ბოლოს - ქრონიკონი.

ამ ბოლო ორ წარწერაში ბროსე ძირითადად ეკრადლებას ამახილებს იქ ნახსენებ ისტორიულ პირებსე და აიგივებს მათ ატენის სიონის დიდი წარწერის "მოქმედ პირებთან" ამის საბუთად მას, ერთი მხრივ, მოყავს ამ ძეგლთა ტერიტორიული სიახლოვე, მეორე მხრივ, ის "არასეველებრივი თანხვედრა" ამ ორ ტაძარში ნახსენები ერთი და იმავე სახელებისა: მირან ან მირიან ერისთავის და გრიგოლ (გრგნელ) ციხისთავის შორის, რაც, ბუნებრივია, გამოორიცხავს შემთხვევითობას. ამის გასამტკიცებლად იგი კიდევ ერთ არგუმენტს იშველიებს: მისი აზრით, სახელი მირან (მირონ) საერთოდ იშვიათია საქართველოში.

რაც შეეხება თარიღს, ბროსე ანალიზებს ბოლო წარწერაში მოცემულ არაბულ ციფრებს, აკავშირებს მათ ქუთაისის საკათედრო ტაძრის ციფრებთან, მიუთითებს მათ სიძველეზე და ცდილობს თარიღის დადგენას. ანალიზის შედეგად მან მონასტერი ვარაუდით 1001 წლით დაათარიღა. თითქმის იმავე პერიოდზე, XI საუკუნის პირველი ნახევრის ცოტა მოგვიანო ეტაპზე მეტყველებს ატენის სიონის დიდი წარწერაც, ბაგრატ IV სევასტოხის (1027-1072წწ.) ხსენებით. ეს აძლევს ბროსეს საშუალებას გამოთქვას მოსაზრება, რომ ვერეს კვლეხიის აღშენება წინ უსწრებდა ატენის სიონს.

ბროსეს მიერ გამოქვეყნებული, ეს დიდად ღირებული ეპიგრაფიკული მასალა დაადასტურა ექვთიმე თაყაიშვილმაც.²⁴

ექ. თაყაიშვილს ვერეს ბაზილიკა არ უნახავს - მას ხელთ ჰქონდა ვერესიდან წამოღებული ორი წარწერის პირი. პირველი წარწერა მირიან ერისთავის ხსენებით მასთან ისევეა წაკითხული, როგორც ბროსესთან, და შეუცვლელად არის მოყვანილი. მეორე, ნაკლებ წარწერას ექვთ. თაყაიშვილი ასევე ავსებს - აქაც სრული თანხვედრაა ბროსესეულ ინტერპრეტაციასთან. ერთადერთი სხვაობა ციხისთავის სახელის წაკითხვაში მდგომარეობს - თაყაიშვილი აზუსტებს ციხისთავის სახელს - გრიგოლს ცვლის გრგნელით.

საეკრადლებოა, რომ ბროსესთან გამოქვეყნებული სამი წარწერიდან სწორედ ეს წარწერა შემორჩა ძეგლს გარკვეული ხანი. 1915 წელს, როდესაც გ. ნუბინაშვილმა პირველად ინახულა ვერეს ბაზილიკა, წარწერა თავის ადგილზე იყო დაცული. 1922 წელს, მისივე ინფორმაციით, წარწერის ნახევარიდა იყო დარჩენილი. ამავე წარწერის ფრაგმენტები რამდენიმე ასოთი, უკვე საკმაოდ დანგრეულ-დაზიანებულ ძეგლზე, 1961 წლის ექსპედიციის დროს აღმოაჩინა დ. ბერძენიშვილმა. მათ შორის არ იყო ბროსეს მიერ დაფიქსირებული, მათარიღებული არაბულ-ნიშნისანი წარწერა - არაბული ასოები უკვე ექვთიმე თაყაიშვილის ხელთ მეოფ წარწერის პირსაც აკლდა.

ქვემოთ მოყვანილია დ. ბერძენიშვილის მიერ თაყაიშვილის მიხედვით აღდგენილი ეს წარწერა: კვადრატულ ფრჩხილებში ჩასმულია წარწერის დაკარგული ნაწილი.

1. [წმიდაი ღვთის მ] შ(ო)ბ [ელი შიწყალე
2. გრგლ ციხი] სო (ა) ვიდ(.)
3. [მეოხ ეყავ დი] დსა მ(ა)ს

24 Екв. Такаишвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, IV, 1914, გვ. 30.

4. [დღესა სა] სჯ(ს)ლი
5. [სასა წინაშე] ძისა
6. [შენისა].

როგორც დავინახეთ, წარწერიდან რამდენიმე ასოღა იყო დარჩენილი. გადარჩენილი ასოების უკულო “დ”, “ჯ” და “ა” დ. ბერძენიშვილის აზრით ამ კუთხის XI საუკუნის წარწერებისათვისაა დამახასიათებელი.²⁵

საეკრადღებოა, რომ ეკელა ზემოთ მოხსენიებული მკვლევარი ცდილობს წარწერებში ნახსენებ ისტორიულ პირთა ვინაობის დადგენას. როგორც ვიცით, ვერეს წარწერების ორივე პერსონაჟი - მირიან ერისთავი და მისი ციხისთავი გრგნელ, მოყვანილია ატენის სიონის ცნობილ დიდ წარწერაში, სადაც ისინი ბაგრატ IV სვეასტოსის ბრძანებით აშენებენ ქალაქს “სეფესა სეფარსა შინა”, აქ მირიანი უკვე გარდაცვლილად არის ხსენებული.²⁶

გარდა ამ წარწერისა, მირიანი ნახსენებია პოლკოვნიკ ბარტოლომეის მიერ მანგლისის სიახლოვეს აღმოჩენილ წარწერაში და სოფელ ეძანში (ბარმაკისი) ქვის ხიდის მარცხენა ბურჯის ძირში ნატანებულ წარწერაში ქვაზე. ეს უკანასკნელი ექვთიმე თაყაიშვილს სრულად აქვს მოყვანილი: „სახელითა ღმრთისათა მე მირიან თარხონის ძემან აღვაშენე და დირს ვიქმენ წმიდას ეს ეკლესიაჲ საყოფელი წმიდისა დემეტრე მოწამისაჲ საღოცავად აცოცხლენ ღმერთმან საგარეოს (?) შინ(ა) უამთას ბაგრატ მეფეთა მეფე სვეასტოსი ამინ.“

საეკრადღებოა, რომ აქ მსგავსება არა მარტო ისტორიულ პირთა იდენტიფიკაციაში, არამედ თვით ასოთა მოყვანილობაშია, თუ, ცხადია, ვენდეთ ექვთიმე თაყაიშვილის ვერსიას.

როგორც ჩანს, მირიან თარხონის ძე ცნობილი პიროვნება იყო. იგი კონკრეტულ ქრონოლოგიურ მონაკვეთში მრავალჯერ იხსენიება. ერისთავი მირიან თარხონის ძე ტანუეკერადაც არის ნახსენები ატენის სიონის კიდევ ერთ წარწერაში.²⁷ “ატენის მფლობელ მირიან თარხონის ძის პიროვნებაში ალბათ უნდა ვნახოთ ღიპარიტის მეტოქე (მას უჭირავს იგივე ადგილები რაც კლდეკარის ერისთავთ უჭირათ ბაგრატ III-ის დროს - თრიალეთი, ეძანი), რომელიც, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ატენის ძველ მფლობელთა საგვარეულოდან უნდა ყოფილიყო”.²⁸

ამით ამოიწურება ისტორიული მონაცემები ვერეს მონასტრის წარწერების, მათში მოხსენიებულ ისტორიულ პირთა და მოღიანად ამ შესანიშნავი ხეობის შესახებ. რაც შეეხება უშუალოდ არქიტექტურას, იგი დღემდე დამოუკიდებელი კვლევის საგანი არ გამხდარა, მაგრამ გარკვეული აზრი მის შესახებ სპეციალურ ლიტერატურაში საუკუნის დასაწყისში უკვე ჩამოყალიბდა.

ხუროთმოძღვრების ისტორიის თვალსაზრისით ბაზილიკა პირველმა გ. ნუბინაშვილმა განიხილა. როგორც იყო უკვე აღნიშნული, მან ვერე 1915, 1922 და 1925 წლებში მოინახულა. გ. ნუბინაშვილი ვერეს ბაზილიკას VII საუკუნით ათარიღებს, საბუთად მოჰყავს გეგმის დამოკლება, ნათა გამყოფი სვეტების რაოდენობის დაყვანა ოთხამდე, რასაც გუმბათური ხუროთმოძღვრების, კერძოდ კი,

25 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

26 თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 88.

27 თ. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 88. ს. ბარნაველი, ატენის ახალი წარწერები, გვ. 97.

28 ს. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 88.

წოდის გაველენით ხსნის, თუმცა აქვე დასძენს, რომ შემჭიდროვებული გეგმა VIII-IX საუკუნეების და მომდევნო პერიოდის ქართულ ბაზილიკებში (ხედახენი, აკერა) სისტემატურად იხმარება. წოდის ნიშებს იგი ვერეს აღმოსავლეთი ფასადის ნიშების პროტოტიპად თვლის. ამავე ფასადის დეკორატიული გაფორმება, კერძოდ კი, ცენტრალური სარკმლის სწორკუთხა ღიღვოვან არშიაში ნახმა, მას აგონებს VI-VII საუკუნეებისა და უფრო ადრეული ხირიული ძეგლების ფასადთა მართულობას. გ. ნუბინაშვილი ეთანხმება წარწერების მონაცემებს და აღიარებს XI საუკუნის ფენის არსებობასაც²⁹. საყურადღებოა, რომ ძეგლის შემდგომმა შესწავლამ მას პირვანდელი თარიღი შეაცვლევინა. 1962 წლის ივნისში წაკითხულ მოხსენებაში ბ-ნი გიორგი ახალ თარიღს მიუთითებს - ვერეს ბაზილიკის თავდაპირველ სახეს X საუკუნეს მიაკეთებენ, ხოლო მშენებლობის მეორე ეტაპად, კვლავინდებურად XI საუკუნის 60-იან წლებს მიიხსენებს.

ვერეს ბაზილიკა მოკლედ განხილული აქვს ნ. ნუბინაშვილსაც³⁰. ანოტაციაში, გარდა მოკლე აღწერისა, იგი ძირითადად გ. ნუბინაშვილის მოხაზვრებების კომენტარს იძლევა. ნ. ნუბინაშვილი ხაზგასმით აღნიშნავს ვერეს ბაზილიკის ისტორიულ მნიშვნელობას და გამოთქვამს წეხილს ძეგლთა დაცვის სამმართველოს მიერ ძეგლის უყურადღებოდ დატოვებასთან დაკავშირებით.

ვერეს მონასტრის საგადაღო მდგომარეობა, ჯერ კიდევ გიორგი ნუბინაშვილმა აღნიშნა. მის თვალწინ დაიღუპა აღმოსავლეთ ფასადზე არსებული ციხისთავ გრგნელის საადმშენებლო წარწერა. 1922 წელს, ვერეს მონასტერში მეორედ ჩახვლისას გ. ნუბინაშვილი ხაზს უსვამს კომპლექსის დაღუპვის განსაკუთრებით სწრაფ პროცესს და აზუსტებს, რომ შვიდი წლის მანძილზე ეკლესიამ თავისი დეკორატიული მართულობის მრავალი ნაწილი დაკარგა³¹.

ამასთან ერთად, ორივე მკვლევარი საგანგებოდ აღნიშნავს იმ გარემოებას, რომ ძეგლის სრული გაწმენდისა და დეტალური ახომვის გარეშე შეუძლებელია მისი სრულყოფილი კვლევა.

1985 წელს ძეგლთა დაცვის მთავარ სამმართველოს არქიტექტორთა ჯგუფის (ჯგუფის ხელმძღვანელი არქიტექტორ-რესტავრატორი ლ. კალმახელიძე) მიერ ძეგლი აიხიმა. ამ დროისათვის, ბაზილიკის ინტერიერი თაღების ღონემდე შევსებული იყო მთიდან მოვარდნილი ღვარცოფის დანალექებითა და ნამოქცეული კამარის ქვებით. მიწით მოღიაანად დაფარული იყო სამხრეთისა და დასავლეთის ფასადები. ვინაიდან, მისი სრულყოფილი ახომვა გაწმენდამდე შეუძლებელი იყო, ამ ეტაპზე აიხიმა მხოლოდ ხელმისაწვდომი ნაწილები.

1989 წელს ძეგლი გადაეცა სარესტავრაციო კოოპერატივ “ბაღაყარს” (პროექტის ავტორი არქიტექტორ-რესტავრატორი ა. ფაველენიშვილი). ამავე წელს დაიწყო ძეგლის სისტემატური არქეოლოგიური გაწმენდა (ხელმძღვანელი არქეოლოგი ღ. ახადაია). გაწმენდამ არასევეულებრივი შედეგები გამოიღო: 1990 წლის გაწმენდითი სამუშაოების დროს, ბაზილიკის დასავლეთ ფასადთან, კარიბჭის სახურავზე, მიწაყრილში გამოვლენილ იქნა დღემდე დაკარგულად მიჩნეული წარწერიანი ქვები. ქვები იდენტიურია ბროსესთან გამოქვეყნებულ პი-

29 გ. ნუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, ტფ., 1936, გვ. 199-202.

30 Н. Чубинашвили, Церовани, Тб., 1976, გვ. 43-44.

31 გ. ნუბინაშვილი, იქვე, გვ. 44.

რველი და მეორე წარწერებისა. მესამე წარწერის ფრაგმენტი, როგორც ვრცობ, 1961 წლის ექსპედიციის მიერ იყო დაფიქსირებული. გარდა ცნობილი წარწერებისა, დღეს ნაწილობრივ გახსნილია კიდევ ერთი წარწერა, რომლის გაშიფვრა ძეგლის სრული გაწმენდის შემდეგ იქნება შესაძლებელი.

XX საუკუნის 90-იან წლებში, ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ-ეკონომიკურ კრიზისთან დაკავშირებით, ძეგლზე შესერდა ეველანაირი სამუშაო, რამაც გაართულა მისი ფიზიკური მდგომარეობა. ვერ განხორციელდა სამაგრი კედლის მშენებლობა, ძეგლი დარჩა მიწის საფარის გარეშე, რომელიც თავისებურად დამკავ სტერილურ ფენას წარმოადგენდა და საუკუნეების განმავლობაში საიმედოდ იცავდა მას ატმოსფერული ცვლილებების ზეგავლენისაგან. ამდენად, ნაცვლად კარგი საქმისა გამოვიდა ისე, რომ ძეგლი გაშიშვლდა და ავარიულობის რისკი გაიზარდა.

2004 წელს, საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდის დაფინანსების წყალობით, ძეგლზე მუშაობა განახლდა. პროექტით გათვალისწინებული იყო გაწმენდითი სამუშაოები, საველე კვლევა, ძეგლის სრულყოფილი აზომვა-ფიქსაცია და მისი შესწავლის საფუძველზე საპროექტო წინადადების მომზადება.

აღწერა

ქართული არქიტექტურულ-ხელოვნების აზროვნებისთვის უცხო ბაზილიკური ტიპი ადგილობრივ ნიადაგზე გარკვეულ გარდასახვას განიცდიდა, თავისებურ ელფერს იძენდა და ამ თემას, ქართველი ხელოვნების მემკვიდრეობით იშვიათადაც მიმართავდა. ამიტომაც, გასაკვირი არ არის, რომ ამ ტიპის ნებისმიერი ნიმუში ცხოველ ინტერესს იწვევს ხეონში. მით უფრო, როცა საქმე ეხება მხატვრული თვალსაზრისით გამორჩეულ, როული გეგმარების მქონე, მრავალფენოვან, დეკორითა და წარწერებით მდიდარ ისეთ ნაგებობას, როგორც ვერეს ბაზილიკაა.

ვერეს ბაზილიკა, გორის რ-ნის სოფელ გარდატენიდან ხუთიოდე კმ-ის მანძილზე, ათრევის ხევის (ადგილობრივი მოსახლეობა მას “მონასტრის ხე-ვსაც” უწოდებს) სამხრეთით, ტყით დაფარული მთის ფერდის მოსწორებულ ბაქანზე გაშენებული არქიტექტურული კომპლექსის მთავარი ნაგებობაა. იგი განლაგებულია ბაქნის სამხრეთით და ესაზღვრება მთის დამრეც ფერდს. სადღესოდ ეს მხარე ბუნებრივ ზღუდეს ექმნის კომპლექსს. ნაგებობა დროთა განმავლობაში საგრძნობლად დაზიანებულია. ინტერიერი თაღების დონემდე შევსებული იყო ჩამოქცეული გადახურვითა და მიწით; მიწითვე იყო მოლიანად დაფარული სამხრეთი და დასავლეთი მინაშენები. 1990 წლის გაწმენდითი სამუშაოების შედეგად გაიხსნა ინტერიერის ძირითადი მოცულობა, გარედან გაიწმინდა ეკლესიის დასავლეთი მხარე. ამ უკანასკნელმა გამოავლინა დამატებითი მოცულობები. ბაზილიკის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში გამოჩნდა მცირე დარბაზული მოცულობა – ფლეთილი და რიყის ქვის შერეული წყობით ნაგები სამლოცველო და კარიბჭე.

ბოლო გაწმენდის დროს, ბაზილიკის გარშემო მიწის მოჭრის შედეგად, ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთით გამოვლინდა ერთნაგვიანი დარბაზული ტიპის ეკლესიის გეგმის კვალი, რომელიც, როგორც ჩანს, ეველაზე ადრეული იყო

კომპლექსის ნაგებობათა შორის. ეკლესია მცირე ზომისაა (9X5 მ.). იგი-მიუყვება ბაზილიკის ნრდილოეთ ფასადს შესასვლელამდე, ხოლო მისი სამხრეთი კედელი ჩართულია მთავარი ტაძრის ნრდილოეთ კედელში და გარედან არის მოპირკეთებული.

ამგვარად, კომპლექსი (სურ. 2) წარმოადგენს კომპაქტურ, ერთიან, სხვადასხვა დროისა და ტიპის მინაშენებით გართულებულ სიერციო-კომპოზიციურ ორგანიზმს. ამ ძირითადი ბირთვის დასავლეთით და ნრდილოეთით შემორჩენილია გაღაენის ფრაგმენტები, რომელიც ამ მონაკვეთში კომპლექსის ეზოს შემოსაზღვრავს. გაღაენის ნრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნაწილში შესასვლელის წირთხლები და სამრეკლოს ძირია დაცული, რომელთა შემორჩენილი ნაწილები, მსგავსად ტაძრის ნრდილო-დასავლეთით მიდგმული სამლოცველოსი, ფლეთილი და რიყის ქვის შერეული წყობით არის ამოყვანილი. ბაზილიკის გვერდით, მის ნრდილოეთ მხარეს იკითხება ახლად გამოყვანილი დარბაზული ეკლესიის გეგმა. ვერეს ეკლესია ღმრთისმშობლის სახელზეა აგებული და წარმოადგენს სიგრძეში საგრძნობლად დამოკლებული გეგმის მქონე სამნავიან ბაზილიკას (ზომები 10.7X7.5 მ), რომელსაც აშკარად აღშენების ორი ძირითადი ეტაპი ეტყობა. (თუ არ ჩავთვალეთ დარბაზული ეკლესიის ბაზილიკის ფარგლებში მოქცევა.)

ფასადები (სურ. 2-3) მთლიანად მოპირკეთებულია ქვიშაქვისა და შირიმის კვადრებით. აღმოსავლეთ, დასავლეთ, სამხრეთ ფასადებსა და ნრდილოეთი ფასადის დასავლეთი ნაწილის ქვედა რეგისტრებში ქვიშა ქვაა გამოყენებული.

კედლის დარჩენილი ზედა ნაწილები – შირიმისაა. ალაგ-ალაგ ჩართულია ღვინისფერი ბაზალტის ქვაც (აღმოსავლეთი ფასადის ზედა რეგისტრი, წარწერები დასავლეთ და სამხრეთ ფასადზე). განსხვავებულია წყობის ხასიათიც: ერთმანეთთან კარგად მიჯრილი, ქვიშაქვის დიდი ზომის ბლოკები ტაძრის ქვედა მონაკვეთში სიმკვრივეს და მონუმენტურობას სძენს ტაძარს; ზევით კერ კედელი მსუბუქდება, მაგარი ჯიშის ქვიშაქვა მსუბუქი შირიმით იცვლება, მცირდება ქვათა ზომა და წყობაში ნახტომებიც ჩნდება.

ინტერიერი შესაღვსად იყო გათვალისწინებული და ამიტომაც ძირითადად კედლები ამოყვანილია მოხწორებულ ზედაპირიანი კლდისა და რიყის ქვის შერეული წყობით. კონსტრუქციული ნაწილებისთვის (თაღები, სვეტები, პილასტრები, იმპოსტები და ა.შ.) თლილი ქვა იყო გამოყენებული, დღეს ნაღვსობა ფრაგმენტულად არის შემორჩენილი.

ბაზილიკის გეგმის კომპოზიცია (ნახ. 1) წარმოადგენს გარე კედლების სწორკუთხედში მოქცეულ სამ ნავს, რომელთაგან ცენტრალური მაღალი და გაწივრია, გვერდითები კი დაბალი და ვიწრო. ცენტრალური ნავი აღმოსავლეთით ნახევარწრიული მოხაზულობის ატეორცნილი, “ენთაზისიანი” საკურთხევლით სრულდება; მის მომრგვალებას საფეხური მიუყვება (ნახ. 1; სურ. 4). საკურთხეველში, დაცულია ჯვრის ბუნი ბოლნური ჯვრის გამოსახულებით, მისი სარკმლის წირთხლს კი წითელი ხალებით შესრულებული არშია მიუყვება ჯვრებისა და მცენარეული ორნამენტის გამოსახულებით³². საკურთხევლის ორივე მხარეს აფხილით დახრულებული პასტოფორიუმებია გამოყოფილი. შესასვლუ-

32 გ. სუბინაშვილის 1920-იანი წლების ჩანაწერებში აღნიშნულია, რომ კონქში მაცხოვრის გამოსახულება იყო შემონახული.

ლი ამ სათავეებს დღეს გვერდითი ნაევებიდან აქვთ, ხოლო თავის დროზე კახ-ტოფორიუმები კედლის მოვლ სიგანეზე გადაყვანილი თაღით იყო გახსნილი ნაევების მიმართულებით, (ამჟამად დიობები ამოვსებულია და კედელში სწორ-კუთხა კარებია გაჭრილი). აფსიდი, ორივეგან მაღალი და ვიწროა, ნალისებრი მოყვანილობის. ჩრდილოეთ პასტოფორიუმში, ტიმპანის ქვა, თავისი მორკალვით ჩასმულია აფსიდის ძირში და მასზე ტრაპეზია ჩამაგრებული. შესაძლოა ეს ტიმპანი თავდაპირველი თაღოვანი შესასვლელის შემავსებელი ყოფილიყო.

საგულისხმოა, რომ ამ ნაწილში შემორჩენილია თავდაპირველი კამა-რა, რომელიც ნავის გაყოლებაზე, გრძივი მიმართულებით არის გადაყვანილი. გვერდითი ნაევების კამარებს ამჟამად აშკარა შეკეთების კვალი ანხია. პასტო-ფორიუმების კედლის ჩაშენების შემდგომ, ბაზილიკის შეკეთება- განახლების-ხას, გვერდითი ნაევი ორი წვეილი ორმაგი, ნახევარწრიული მოხაზულობის თაღით სამ სეგმენტად იქნა დანაწევრებული, თითო სეგმენტის კამარა, ნავის პერპენდიკულარულად (მიმართულება S-N) არის გადაყვანილი. მის დუდაბ-ში განვითარებული შუა საუკუნეების კრამიტის ნატეხებია აღმოჩენილი, რაც ადასტურებს მის გვიან წარმომავლობას.

ძირითადი ნავი გვერდითებს ნახევარწრიული მოხაზულობის თაღებ-ით უკავშირდება. დასავლეთი ორი წვეილი ორმაგი თაღი აღმოსავლეთისკენ იცვლება ერთი წვეილი უფრო დაბალი და ვიწრო, მოხდენილი თაღით. თაღ-ები ეყრდნობა ოთხკუთხა ცოკოლზე დაფუძნებულ მასიურ, განიერ, დამჯდარი პროპორციების მქონე რვაწახნაგა ბურჯებს, რომელთა კაპიტელები რთული პროფილისაა, მძიმე და მასიური. (ღიღვი, ნაკვეთილი სამკუთხა პროფილის მქონე მონაკვეთი და ბრტყელი ნახევარწრეებით დამუშავებული სიბრტყე). ას-ეთივე პროფილის იმპოსტებია ჩასმული საკურთხეველის კუთხეში. ბურჯების კაპიტელებიდან ორსაფეხურიანი პილასტრებია ამოზიდული, რომელთა პირვე-ლი საფეხურიდან კამარის საბჯენი თაღია გადაყვანილი, ხოლო მეორე საფე-ხური პილასტრის კაპიტელთან წყდება. ამორღვეულ ნაწილებში აქაც შირიმია ჩასმული.

კედლისი ჩრდილოეთ, სამხრეთ და დასავლეთ კედლებში იდენტური ფორმის, ძალიან მაღალი და განიერი თაღოვანი შესასვლელებია გაჭრილი. სამხრეთი შესასვლელის გრანდიოზული დიობი გარედან გადანაკეცვლიანი თაღით სრულდება, რომელიც შირიმის ქვაშია გამოკვეთილი. ანალოგიურია დასავლეთი შესასვლელი, იმ განსხვავებით, რომ გადანაკეცვლიანი წარბი აქ ქვიშაქვაშია გამოყვანილი, ხოლო უშველებელი, ერთიანი, სადა ტიმპანის ქვის ქვედა ნაწილი პორიზონტალური დარებითაა გაფორმებული. პასტოფორიუმბ-ის გვიანი შესასვლელები ნავის მხრიდან არქიტრავით სრულდება, შიგნიდან კი თაღოვანია. საეყრადღებოა სამკვეთლოს მხრიდან ჩრდილოეთი პასტოფორიუ-მის კარის უხეველო, სამკუთხა, წვეტიანი დასრულება.

კედლისაში ახლა შვიდი სარკმელია შემონახული. სამი მაღალი სარკ-მელია გაჭრილი აღმოსავლეთ კედელში (ერთი -საკურთხეველის ცენტრში, თი-თო-თითო - გვერდით სათავეებში), ერთი დასავლეთი კედლის ცენტრში, ორიც, შედარებით მცირე ზომისა, ცენტრალური ნავის ჩრდილოეთ კედელში და ბოლ-ოს, საეყრადღებოა ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილი მცირე სარკმელი, რომელიც ინტერიერისკენ ვიწროდება, ანუ იგი, როგორც ვიცით, ადრეული, დარბაზული კედლისი საფასადო სარკმელია.

გაწმენდისას დაფიქსირდა ტაძრის თიხატკეპნილი იატაკის თავდაპირ-
ველი დონეც. ნავთა გამყოფ ადმოსავლეთ წვეთს სვეტებს შორის, სადაც ჯერ
კიდევ დაცულია მოგვიანო კირხსნარით მოღესილი იატაკი, ნახმულია ძველი
კანკელის ორნამენტირებული ფრაგმენტებისგან შეკოწიწებული ახალი კანკე-
ლი. ე.ი. ამ გვიანი "გადაკეთება-აღდგენის" შედეგად საკურთხეველის მოცულო-
ბა ხელფერად იქნა გაზრდილი.

ვერეს ბაზილიკის ფასადები (სურ. 2-3) უხედად იყო დეკორირებული.
ამაზე მეტყველებს უამრავი მოხუქურთმებული ქვა, რომელიც ძველის ტერი-
ტორიაზეა აღმოჩენილი. ეკლესიის ფასადებიდან შედარებით სრულყოფილად
მხოლოდ ადმოსავლეთის ფასადია შემონახული. აქ შეწყვილებულია პილასტრებიდან
გადაყვანილი თაღნარი ფასადს ხუთ მაღალ ყოფს. თაღები
ფასადის სამივე სარკმელსა და საკურთხეველის გამომყოფ ნიშებსაც ევლე-
ბა. ისინი ერთიან, უწყვეტ ზოლს ქმნის. ცენტრალური სარკმლის მოწარმოება
სწორკუთხაა, სწორედ აქ ადმოსავლეთი სარკმლის ჩარჩოზე იყო დაცული აწ-
დაკარგული სამშენებლო წარწერა ატენის ციხისთავ გრგნელის ხსენებით, რო-
მელსაც XI საუკუნის 60-იან წლებში აღუდგენია და ხუქურთმით მოურთავს
ეკლესია.

ადმოსავლეთი ფასადის ზედა ნაწილში, ძირითადი სარკმლის შემომსა-
ზღვრელი ღილის ზემოთ, შინდისფერი ქვით, ფერადოვანი აქცენტებია შექმნი-
ლი. ცენტრში მოთავსებულ ერთ-ერთ ქვაზე აევაგებული ჯვარია გამოსახული
(სურ. 5). სწორმკლავა ჯვარი, სიბრტყიდან ოდნავ ამოწეულ, წერილი ღილვე-
ბით შემოსაზღვრულ კვადრატულ ჩარჩოშია ნახმული. მთელი ზედაპირი და-
მუშავებულია ძველირეული სიწმინდით შესრულებული პლასტიკური ნახატი-
თ, რომელიც მთლიანად ფარავს ფილის ზედაპირს. ქვის ქვედა ნაწილში წერილ
ზოლებად დამუშავებული ჯვრის ფეხი-თაღია მოცემული, რომელიც ფლანკირე-
ბულია მორკალური ფოთლის გამოსახულებით. ეს მონაკვეთი სიბრტყიდან ოდ-
ნავაა ამოწეული და მას ეყრდნობა ჩარჩოში ნახმული ჯვრის გამოსახულება.

საყურადღებოა, რომ ქვიშაქვის წაშლილ, გამოქარულ ქვებზე, ჩრდილოეთი
ნიშის ირგვლივ მსგავსი ფოთლოვანი ორნამენტის ზოლია მოცემული, ხოლო
სამხრეთი ნიშის სამხრეთ გვერდზე მკრთალად იკითხება წნული ორნამენტის
ფრაგმენტი.

სამხრეთი ფასადის ძირითადი ნაწილი მიწაში იყო ჩაძირული, გაწმენდის
შემდეგ, გამოვლინდა შესასვლელი თავისი გრანდიოზული ტიმპანით, რომელიც
იქვე, მიწაზე დევს. აქაც, ფასადის ქვედა რეგისტრში ქვიშაქვაა გამოყენებული
რომელიც ზედა რეგისტრებში შირიმით იცვლება. გვიან შუა საუკუნეებში, ამ
ფასადს მიადგეს მინაშენი, რომელიც აშკარად იცავდა შენობას ფურცლიდან
ჩამოშლილი მიწისგან. ეს გვიანი მინაშენი ფლეთილი ქვით არის ნაგები.

ჩრდილოეთ ფასადზე ჩამოცვენილი შირიმის პერანგის შიგნით, იკითხება
აღრუელი ეკლესიის კედელი თავისი სარკმლით. როგორც ვიცით, ამ ფასადის
ადმოსავლეთი ნაწილი შესასვლელამდე, შირიმით იყო მოპირკეთებული, ხოლო
შესასვლელის შემდეგ - ქვიშაქვით. ბაზილიკის ცენტრალური ნაგის ეს ფასა-
დი სულ გაძარცვულია, აქა-იქ, ფრაგმენტულად შემორჩენილია შირიმის წებობა.
ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში დაცულია კარნიზის ქვა, რომელიც წარმოადგენს
ნაღისებრი თაღებითა და გრეხილი ღილვით დამუშავებულ სიბრტყეს.

ანალოგიურია დასავლეთი ფასადის გადაწყვეტა. ქვედა რეგისტრში

ქვიშაქვა, ზედაში - შირიში. ფასადს კარიბჭე აქვს მიდგმული. ამიტომაც, მისი ცენტრალური ნაწილი თაღებს არის მოკლებული. გვერდით ნაფებს თაღი მიუყვება. (ნრდილოეთი თაღი დაფარულია გვიან მიშენებული სამლოცველოს მოცულობით). დასავლეთი ფასადის ზედა ნაწილში პერანგი შემოცლილია. თუმცა სწორედ აქ, დასავლეთი კარიბჭის თავზე, გათხრისას გამოვლინდა რამდენიმე წარწერა და მოსუქურთმებული საპირე ქვა. სარკმლის განიერი საპირეები წარმოადგენს რთული პროფილის მქონე სიბრტყეს, რომელიც დაფარულია წნულით, გადახლართული წრეებით, რომელთა ცენტრში ჯერებია ნაქსოვილი.

თარიღი და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი

მცირე ბაქანზე მდგარი, დროის უღმობლობით დანგრეული, დეკორშემოცლილი და ნაწილობრივ გაძარცვული ვერეს ეკლესია, მიუხედავად ასეთი შელახულობისა, საკმაოდ იმპოზანტურად გამოიყურება. ამ თითქოსდა მოფარებულ, ნაკეტილ გარემოში მისი მკვერივი, შეკრული სხეული ღონიერ, ერთიან მოცულობად აღიქმება. გზას მოცილებული, თვალს მოფარებული, იგი უცებ ამოიზრდება მნახველის წინაშე ეველაზე მორთული და შედარებით უკეთ შემონახული აღმოსავლეთი ფასადის მხრიდან.

პირველ შეხედვისთანავე ეკლესია X-XI საუკუნეების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

როგორც ვიცით, მისი გეგმის კომპოზიცია (ნახ. 1) წარმოადგენს სამნავიან ბაზილიკას სიგრძეში საგრძნობლად დამოკლებული ნაგებობით. ტაძრის ინტერიერში მძაფრად შეიგრძნობა ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობის მსგავსი სივრცითი აღქმის უპირატესობა. აქ ეველაფერი კონტრასტზეა აგებული. ეკლესიაში შესვლისთანავე (ამჟამად შესვლა ნრდილოეთი კარიდან წარმოებს) მაყურებელი ხვდება ვიწრო და დაბალ ნრდილოეთ ნაგში, ნავთა გამყოფ ორ ძირითად სვეტს შორის მოქცეული ცენტრალური მაღის წინ. მაღალი, გაშლილი მოყვანილობის თაღი იზიდავს მნახველს მთავარ ნაგში და იგი უეცრად ხვდება მასიური, ღონიერი თაღებით შემოსაზღვრულ, კვადრატს მიახლოებულ შუა მონაკვეთში, რომელიც ქმნის ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობის სივრცით შეგრძნებას.

დასავლეთიდან შესვლისას უშუალოდ ცენტრალურ ნაგში ვხვდებით (სურ. 1). ნავთა გამყოფი, განსხვავებული ზომის მაღისა და სიმაღლის თაღების არათანაბარი რიტმი დადმა ხვლას, ქვეხვლას ქმნის საკერთხეველისკენ (თაღები დაბლდება და ვიწროვდება). ნავთა გამყოფ მასიურ სვეტებთან შეფარდებით მცირე, ნახევარწრიული მოხაზულობის ნატიფი და მოხდენილი, ზემოთკენ შევიწროვებული, "ენთაზისიანი" საკერთხეველი თითქოს უფრო ძაგროვან და მსუბუქ შთაბეჭდილებას ტოვებს. აქაც კონტრასტია: კონტრასტია თვით შინაარსშიც. რვაწახნაგა სვეტები, როგორც ცნობილია, მარადიულობას, უკუდავების აღმნიშვნელი სიმბოლოა, საკერთხეველი - ღვთის საუფლოა. ტაძრის ძირითად მოცულობაში, მრევლის სამყოფელში გამოყენებული ღონიერი, ძლიერი უფრო მატერიალური, არქიტექტონიკური ფორმები იცვლება ატეორცნილი, მსუბუქი, ამაღლებული, ძაგროვანი ღვთის სამეაროთი (საკერთხეველი). აქაც შეგრძნებათა კონტრასტი გაერთიანებულია შინაარსობრივი ღოგიკით, სახეზეა

ბურჯების არათანაბარი მალეები და განსხვავებული შეგრძნებების თანაარსებობა დინამიკურს ხდის სივრცის აღქმას, თემცა, ამასთან ერთად, გრანდიოზული, მძიმე ბურჯები, თავისი ასეთივე განიერი, მასიური ბაზებითა და მძლავრი კაპიტელებით მონუმენტურობას მატებს სივრცეს.

მისწრაფებას გეგმის დამოკლებისაკენ მიყვავართ ქართული ბაზილიკათვის ერთ-ერთ ყველაზე სახასიათო ნიშნის - გრძივი ღერძის უარყოფისაკენ. ამ ტიპის შედარებით დამოკლებული ნიმუშები ადრეულ ხანაშიაც არის ცნობილი. ანისხატი (VI ს.)³³, რკონი (VII ს.)³⁴. ქრისტიანული აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებშიაც ამ ადრეულ ხანაში გეგმის დამოკლება თემცა იშვიათად, გამოჩენილია სახით, მაგრამ მაინც გვხვდება: სირიაში ნუმერიანის ეკლესია იდი ჯიმალში,³⁵ ნრდილოეთი ეკლესია ბრადში,³⁶ რუვეას ბაზილიკა,³⁷ იტალიას ეკლესია³⁸ და იკსიდას მთავარი ეკლესია ლატმოსში³⁹. სომხეთში მოკლე ბაზილიკები საერთოდ არ შენდებოდა.⁴⁰

საყურადღებოა, რომ ამ ადრეული ხანის მოკლე ბაზილიკები საგრძნობლად განსხვავდება გვიანისაგან. მათში ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია სივრცის ბაზილიკური ხასიათი, რაც გამოხატულია გრძივი ღერძის ხაზგასმაში.

განსაკუთრებული ინტენსივობით საქართველოში კომპოზიციის დამოკლება და ინტერიერში გუმბათური არქიტექტურის შესაბამისი მხატვრულ-სივრცეული შეგრძნებების შეტანა ვლინდება ე.წ. "გარდამავალი ხანის" ხუროთმოძღვრებაში (VII ს-ის II ნახევარი - X ს.). ამ დროის ისეთ ეკლესიებში, როგორიც არის ალვანის ნათლისმცემლის ბაზილიკა (VIII-IX სს.)⁴¹ ერწოს, იგივე ივრის ხიონი (VIII-IX სს-ები),⁴² ხანაგირე ვახსიუბანთან (X-XI სს.),⁴³ ერთას ეკლესია (X ს-ის შუა ხანა),⁴⁴ ქაღუთისა (IX ს.)⁴⁵ და ხევის ხიონი (IX-X სს.)⁴⁶ ტაძრის სიგანე (საკუთრებელის გარეშე) აღემატება სიგრძეს.

საყურადღებოა ერწოს (ივრის) ხიონის ბაზილიკა, გახსნილი და გამოვლენილი ნ. ბერძენიშვილის ექსპედიციის მიერ. გეგმით ეს სამნავიანი ბაზილიკაა, სადაც ნაუთა გამყოფი ოთხი ბურჯი გუმბათური ტაძრისათვის ჩვეული განლაგებით არის განთავსებული. აქაც, მსგავსად ურთისა და ალვანის ბაზილიკებისა, სიგრძე-სიგანის შეფარდება კვადრატს უახლოვდება. ამგვარად, ამ ნიმუშშიაც ბაზილიკური გრძივი ღერძი უარყოფილია და უპირატესობა გუმბათ-

33 რ. გვერდწითელი, "წმინდა მარიამის" ეკლესია თბილისში, ანისხატი, თბ., 2001.

34 Н.Г.Чубинашвили, Шашианис Семеба, Тб., 1988, გვ. 106.

35 Н.В. Beyer, Der Syrische Kirshenbau, Berlin, 1925, გვ. 17.

36 იქვე, გვ. 164, 165.

37 Н. С. Butler Early chrches in Syria. Princeton, 1929, გვ. 145, 155.

38 იქვე, გვ. 164, 165.

39 T. Wiegand, Der Latmos, Berlin, 1913; გვ. 36, f. 47.

40 Н.М. Токарский, Архитектура Армении IV-XI вв., Ереван, 1961.

41 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, თბ., 1959, გვ. 95.

42 ნ. ქაღუთიშვილი, ქაღუთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი თბ., 1964, გვ. 31, ნახ. 12.

43 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 124.

44 ი. გიგიაშვილი, ი. კოპლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004, გვ. 28.

45 ნ. ქაღუთიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 43.

46 იქვე, გვ. 31, ნახ. 12.

თურ გადაწვევას ენიჭება.

სწორედ ინტერესმა ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობის მიმართ (ეს უკანასკნელი უფრო ორგანული აღმოსნდა ქართველი შემოქმედისათვის), შეასუსტა ქართულ უგუმბათო ხუროთმოძღვრების თვითმყოფადი განვითარება. ამიტომაც, უკვე VIII-X საუკუნეებში მასში ძალოვნად იჭრება გუმბათური ხუროთმოძღვრების ნიშნები, რაც ბაზილიკური თემის მნიშვნელობის დაქვეითებაზე და ამ ტიპის უსიცოცხლობაზე მეტყველებს. თუმცა, ამისდა მიუხედავად, ჩვენში ეს არქიტექტურული ტიპი არ წყვეტს არსებობს, განსაკუთრებული ძალით, შემოქმედებითი ენერგიის უხვეულო მობილიზაციით მან სწორედ X-XI საუკუნეების მიჯნაზე იხიწა თავი ისეთ რაფინირებულ-სრულყოფილი სივრცით-კომპოზიციური სტრუქტურის მქონე ნიმუშებში, როგორიცაა ოთხთა ეკლესია (X ს.),⁴⁷ პარხალი (X ს.),⁴⁸ სანაგირე (X-XI სს.).⁴⁹

საგულისხმოა, რომ იმ დროისათვის ბიზანტიაში ჯერ კიდევ გრძელდებოდა ბაზილიკების მშენებლობა. მაგალითად: X საუკ. წმ. სტეფანეს ეკლესია კასტორიაში ე.წ. ანარგირონი.⁵⁰ ტაქსიარხის XI საუკ. (საბერძნეთი),⁵¹ ხოლო მეზობელ სომხეთში ეს თემა მოღიწილად იცვლება გუმბათიანით.

ვერეში სწორედ "გარდამავალი ხანის" გვიან პერიოდზე – X საუკუნეზე მიგვანიშნებს გეგმის კომპოზიციის ყველა დეტალი. სვეტების განთავსება, მათ შორის არათანაბარი მანძილის შექმნა ზუსტ ანალოგებს პოულობს X საუკუნის ტაურ ბაზილიკებში. ვერეში სამი მაღიდან აღმოსავლეთი წვეილი უფრო ვიწრო და დაბალია. მსგავს გადაწვევას X საუკუნის 70-იან წლების ოთხთა ეკლესიასა⁵² და პარხალში⁵³ ვხვდებით. ეს მომენტი ცვლის სივრცის აღქმასაც. სივრცე უფრო მეტად ემსგავსება გუმბათურს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ვერეში გვერდითი ნაგებობის სეგმენტებად დაყოფა და თითოეული მათგანის სიგრძეში კი არა, განში გადახურვა, რაც უფრო ნაწერილი ჯვრის მკლავების შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვიდრე ნაესია – გადაკეთების შედეგია, რამაც გარეგნულად კიდევ უფრო დააახლოვა ბაზილიკის სივრცით-კომპოზიციური გადაწვევა გუმბათურს.

X საუკუნეზე მიგვანიშნებს წახნაგოვანი, კერძოდ კი რვაწახნაგა სვეტების გამოყენებაც (ოშკი X ს.,⁵⁴ იშხანი X ს.⁵⁵), ასევე კაპიტელების პროფილი და ნახევარწრიული ფესტონებით იშპოსტების დამუშავების ხერხი (X-XI საუკუნეების ძეგლები – კემურდო⁵⁶, ოშკი, ხახული, ოთხთა ეკლესია, ტბეთი⁵⁷, იშხანი, კაცხი, კვეტერა, აღავერდი და სხვა).

47 ვ. ბერიძე, ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურა, თბ., 1981, გვ. 163.

48 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., იქვე, გვ. 167.

49 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 124-129.

50 Alpago Novello, Grecia, Bizantia, 1969; გვ. 78-84. ფ. 16, 17

51 Cyril Mango, Byzantische Architektur, Stuttgart-Mailand, გვ. 252, ფ. 171.

52 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 163.

53 იქვე, გვ. 167.

54 ექვ. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1952, ტაბ. 39, 66.

55 იქვე, ტაბ. 17, 18, 21, 25.

56 ქართული ქრისტიანული ხელოვნება, თბ. 2008, გვ. 127.

57 დ. ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბ. 2005, ტაბ. 47.

ვერეს ეკლესიის წრდილოეთი და სამხრეთი კარები აცდენილია „ერო“ მანეთს. წრდილოეთისა უფრო დასავლეთით, სამხრეთისა კი აღმოსავლეთით არის გაჭრილი. ესეც, ხსენებული ეპოქისთვის დამახასიათებელი კომპოზიციის ცოცხალი, მოძრავი, უფრო დინამიკური გადაწყვეტის მანიშნებელია. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ წრდილოეთი კარის გაჭრა ამ ფასადთან არსებულ, ახლადგამოვლენილ დარბაზულ ეკლესიასთან იყო დაკავშირებული და შესაძლოა ამ კარის ადგილმდებარეობა და ზომები სწორედ ამ ეკლესიის არსებობითაცაა განპირობებული.

ამგვარად, დღეს ძეგლის ინტერიერი ძირითადად X საუკუნისაა, თუ არ ნათვლით გვიან გადაკეთებებს: პასტოფორიუმის ამოშენებულ შესასვლელ დიორებს, გვერდითი ნაეზის გადაკეთებულ კამარებს, საფეხურს სამხრეთი ნაეზის სამხრეთ კედელთან, რომელიც კვეთს გასასვლელს სამხრეთ მინაშენში და, ეტეობა, მაშინ იყო მიდგმული, როდესაც სამხრეთი მინაშენი აღარ ფუნქციონირებდა. ასევე გვიანია კირხსნარით მოლესილი იატაკი, რომელზედაც შემორჩენილია XI საუკუნის ორნამენტირებული ფილების ფრაგმენტებიდან შედგენილი კანკელი. ეს უკანასკნელი არც თავის ადგილზე არის და თავისი მხატვრულ-ფუნქციური მნიშვნელობაც დაკარგული აქვს.

ამავე პერიოდზე მეტყველებს საშენი მასალის გამოყენების თავისებურებაც. X საუკუნის დასაწყისიდან ხშირ შემთხვევაში კედლები ნაწილობრივ შერეული წყობით არის ამოყვანილი; ე.ი. ვერეს მსგავსად კონსტრუქციულ ნაწილებსა და ფასადების მოსაპირკეთებლად თლილი ქვის კვადრები, ხოლო ინტერიერის კედლების ზედაპირი, ნაკლებად დამუშავებული მოუწესრიგებელი წყობით (დანკალი - X ს., დოლისყანა - X ს.).

იმისდა მიუხედავად, რომ ვერეს ბაზილიკის გარე პერანგი ძირითადად ჩამოშლილია, საფასადო დეკორის შემორჩენილი ფრაგმენტები მისი ძირითადი სტრუქტურის აღდგენის საშუალებას იძლევა. აქ წვენ საქმე გვაქვს არა აქცენტის სახით ნახმარი ცალკეული დეკორატიული ელემენტების გამოყენებასთან, არამედ ფასადთა გაფორმების უკვე ჩამოყალიბებულ დეკორაციულ სისტემასთან. სწორედ ამ პერიოდში გააზრებული სახით წარმოგვიდგება ცხოველბრუნულ - დეკორატიული სტილი.

X საუკუნეში ხდება მოდერნიზებული აღორძინება ძველი თემებისა. ამის შესანიშნავი ილუსტრაციაა ვერეს აღმოსავლეთი ფასადი (სურ. 3) - აქ სამკუთხა ნიშების მოტივი, რომელიც ჯერ კიდევ VII საუკუნიდან მომდინარეობს (წროში, რკინი) სრულიად ახლებურ სახეს იძენს. მას არა მარტო კონსტრუქციული, არამედ დეკორატიული მნიშვნელობა ენიჭება. ნიშების გამოყენება არც X საუკუნის უგუმბათო ძეგლებისთვის არის უცხო (ფექრაშენი - X ს.⁵⁸, ურაველის აგარა - X ს.⁵⁹, კენტრის საყდარი - X ს.⁶⁰ და სხვა). საყურადღებოა ერთი შეხედვით თითქოს უმნიშვნელო განსხვავება VII საუკუნის წრომსა და X საუკუნის ვერეს ნიშებს შორის. წრომში ორნამენტული ზოლი ნიშებს შიგნიდან მოუყვება. იგი არ არღვევს ფასადის სისადავესა და სიმკაცრეს და, ამასთან, კიდევ მეტად უხვამს ხაზს მის კონსტრუქციულ მნიშვნელობას. ვერეს

58 ე. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 44, ნახ. 8.

59 იქვე, გვ. 135.

60 იქვე, გვ. 57.

ფასადზე ნიშების გარეპირზე გამოტანილი ეს ზოლი უკვე სხვაგვარად ედგმის ერთდროულად აქცენტიც არის და სამკაულიც და გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს ფასადის მთლიანი დეკორაციული კომპოზიციის განრიგებაში. ვერეს ნიშებს ღილეებისგან შემდგარი არკატურაც რომ წამოაცილო, ის მაინც უკვე VII საუკუნისგან განსხვავებულ დეკორაციული დატვირთვის მატარებელია.

საერთოდ, აღმოსავლეთი ფასადი სადღეისოდ ეველა დანარჩენზე საინტერესო, კარგად შემონახული და მეტყველია. მას აშკარად ეტეობა აღშენების ორი ფენა. როგორც ვიცით, ფასადის ზედა და ქვედა ნაწილი ქვიშაქვის კარგად დამუშავებული ბლოკებით არის ამოყვანილი. ზედა მონაკვეთში ღვინისფერი ქვების რამდენიმე რიგია ჩასმული. კედლის სიბრტყეზე მოცემული ფერადოვანი ლაქა დროის ზუსტი განმსაზღვრელია. იგი ინტენსიურად გამოიყენება X საუკუნეში. "თუ ადრეულ პერიოდში ფერადოვანი ლაქების არსებობა ერთდროულად წმიდათა-წმიდისაკენ მოაქცევს და კონსტრუქციულადაც მნიშვნელოვან აქცენტს აღნიშნავენ - მათი შემოტანა როგორც შინაარსობრივ-იდუერი, ასევე ტექტონიკური ღოგიკით არის ნაკარნახევი."⁶¹

თუ რამდენად უქვემდებარებენ ადრეული პერიოდის მშენებლები ფერად მახვილებს ნაგებობის სტრუქტურას, მეტი თვალსაზრისით მოგვიანო ტაძრებთან შედარებისას ჩანს.

VIII-X საუკუნეებში ფერადოვანი ლაქები სხვადასხვა ადგილას ჩნდება. წირქოლში (IX ს.), ცივი ნაცრისფერი ლაქა ფრონტონის ძირშია. ფრონტონშივე, ოდნოდ მის წვერთან - კემურდოში (X ს.), მოზრდილი ფართობი სარკმელთა თავზე შეფერილია ტაოურ ძეგლებში; დანკალში, ისევე როგორც ვერეს აღმოსავლეთ ფასადზე, სარკმლის თავზე ღვინისფერი ქვის რამდენიმე რიგია ჩასმული. "ამ ძეგლებში ფერადოვანი აქცენტი ეველგან დამოუკიდებლობას ნემულობს - ის არ ემთხვევა ნაგებობის რომელიმე კონსტრუქციულად არსებით ნაწილსა თუ ხაზს, არ მიგვითითებს მის ტექტონიკურობაზე. რაც შეეხება ფერადი ლაქის შინაარსობრივ დატვირთვას, იგი კიდევაც იზრდება, იმიტომ სწორედ, რომ იმატა მისმა თავისთავადობამ, იგი ახლა ცალკე გამოსახულებაც კი ხდება ფასადის სიბრტყეზე, ასე ვთქვათ "ინკრესტირებული" თუ ფერით მონიშნული. ერთი სიტყვით, ხდება არა ტექტონიკის ხაზგასმა, არამედ კედლის ზედაპირზე ჩნდება მისი თავისით, საკუთარი გამომსახველობის ძალით დამანაწევრებელი ლაქა. ეს კი, რა თქმა უნდა, საზოგადოდ მომატებულ მნიშვნელობის მანველებელია, მისი წინანდელზე მეტი აქტიუობისა და გამომხატველობისა, VIII-X საუკუნის ნაგებობებთან შედარებით, ადრეულები თითქმის მონოქრონულად მონანს, თითქმის მთლიანად წმინდა მოცულობის მეტყველების დანდობილად."⁶²

ვერეში ფერადოვანი ლაქის თავისთავადობა, დამოუკიდებლობა, სიბრტყის მნიშვნელობის ზრდა აშკარად X საუკუნის ძეგლებს აახლოვებს მას. (ფია - X ს., კემურდო - X ს., დანკალი - X ს., ტაბაწეურის წითელი საყდარი - X ს., ტაოური ძეგლები და სხვა).

ამავე დროზე (X ს.) მიგვანიშნებს ფასადის ხსენებულ მონაკვეთში ჩასმული ქვა (სურ. 5) ავეჯებული ჯვრის გამოსახულებით. (იშხანი - X ს.,⁶³ ერედვი.

61 დ. თუმანიშვილი, ნაირფერადოვნების შესახებ V-XIII საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 94.

62 იქვე, გვ. 94, 95.

63 ე. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 87.

ბერის საედარი - X ს.,⁶⁴ ქემერთი - IX-X სს.,⁶⁵ ნადარბაზევი - X ს.⁶⁶ და სხვა);

ამგვარად, აღმოსავლეთი ფასადის ზედა ნაწილი მკაფიოდ გამოხატული X საუკუნის ხელობაა. იგივე ითქმის ფასადის მსგავსი წილების ქვედა მონაკვეთზედაც.

დეკორატიული ხუთთაღედი, თავდაპირველი, X საუკუნის ფასადზეც უნდა ყოფილიყო. ამასვე მეტყველებს ქვიშაქვის ღილეების კონები, შემორჩენილი ფასადის ქვედა ნაწილში, რომელნიც ცენტრალურ მონაკვეთში ერთიანად იცვლება შირიმით. ერთ ფართო ზოლად მოცემული ეს შუა ნაწილი მთლიანად XI საუკუნეშია აღდგენილი. ამასვე, ერთი მხრივ, ამ მონაკვეთში არსებული და სადღეისოდ დაღუპული გრგნელ ციხისთავის წარწერა მიგვანიშნებს და, მეორე მხრივ, ხაზგასმულად განსხვავებული საშენი მასალა და დეკორი. შემორჩენილი სარკმლის ორნამენტირებული მონარხობის ფრაგმენტები, თავისი დრმაკვეთითა და ნახატის პლასტიკით ანალოგებს პოულობს XI საუკუნის ისეთ ძეგლებში, როგორიცაა ნიკორწმინდა, სამთავისი, იკვი, მანგლისი და სხვა. X საუკუნეში თაღნარს იშვიათად ხმარობენ, მაგრამ თუკი იყენებენ, სახეზეა მისი სხვადასხვაგვარი ვარიაციები. ეს ჭეშმარიტად ის წინა, მოსამზადებელი ეტაპია, რომელიც წინ უსწრებს XI საუკუნის 30-იან წლებში აღმოსავლეთი ფასადის უკვე სრულად ჩამოყალიბებული, რაფინირებული კომპოზიციის შექმნას.

საუურადღებოა, რომ X საუკუნეში ფასადის თაღნარით დამუშავება არსებითად განსხვავდება XI საუკუნის დანაწევრებისაგან. XI საუკუნეში ცენტრალური თაღი ძირითადად ატყორცნილია ფრონტონისკენ, რაც ფასადს მეტ მოხდენილობასა და სიმსუბუქეს მატებს (იხ. განვითარებული შუა საუკუნეების ნებისმიერ ძეგლის აღმოსავლეთი ფასადი); X საუკუნეში თაღების სიმაღლეში სხვაობა მთელ რიგ ძეგლებში უმნიშვნელოა, ბევრად უფრო რბილ-ტალღოვანი, მკვეთრი ნახტამის გარეშე.

ვერეში ნიშები და გვერდითი ნავის სიბრტყეები აღმოსავლეთ ფასადზე სიმაღლეში ტოლი თაღებით არის შემოფარგლული, ხოლო ნიშებს შორის მოქცეულ ცენტრალურ არეს შემოვლებული აქვს არა თაღოვანი, არამედ სწორკუთხოვანი არშია. ასეთ გადაწყვეტას ზუსტი ანალოგი არ გააჩნია. ამასთან დაკავშირებით გასათვალისწინებელია, რომ X საუკუნეში ხშირია არაორდინარული, ორიგინალური გადაწყვეტა. ვფიქრობ, ვერეს აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიციაც თავისებური, ინდივიდუალური მიდგომის გამოვლენად შეიძლება შეფასდეს.

საუურადღებოა, რომ ვერეს ამ ფასადზე ნათლად იკითხება ორგანული კავშირი ორ კარდინალურად განსხვავებულ საუკუნეთა შორის, რაც XI საუკუნის რესტავრატორის დამსახურებაა და გამომდინარეობს მისი ფაქტისი დამოკიდებულებიდან შერჩენილი ნაწილების მიმართ. XI საუკუნეში, შირიმით რესტავრაციის დროს, ცენტრალური სარკმლის თავზე თაღი სწორხაზოვნად წარმართეს, ვინაიდან მორკალვის საშუალება არ მისცა ბაზალტის ქვის იქ არსებულმა, შემორჩენილმა პორიზირებულ დაწყობილმა კვადრებმა. ამ შემთხვევაში, "რესტავრატორმა" ანგარიში გაუწია წინამორბედი ხუროთ-

64 P. Меписашвили, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии Шида Картли, Тб., 1975, გვ. 65.

65 იქვე, გვ. 45, ნახ. 35.

66 იქვე, გვ. 80.

მოდღურის ჩანაფიქრს, არ შეეხო შემორჩენილ წყობას და მის მიერ დასრულებულ ცენტრალურ თაღს სხვა, XI საუკუნის მხატვრული აზროვნებისთვის საკმაოდ უჩვეულო, სწორხაზოვანი მიმართულება მისცა.

როგორც აღვნიშნეთ, ფასადები დეკორატიული არკატურით უნდა ყოფილიყო შემოსილი. ამჟამად, გარდა აღმოსავლეთი ფასადისა, თითო თაღია შემორჩენილი სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ და დასავლეთი ფასადის სამხრეთ კუთხეში.

საგულისხმოა ძეგლზე დაცული თაღოვანი კარნიზის სახე: თაღებით დამუშავებულ თაროს ძირში გრეხილი ღიღვი მიუყვება. ჩვენს მიერ მოკვლეულ მასალაში ზუსტი ანალოგი ამ ფორმას არ მოენახა. როგორც ცნობილია თაღოვანი თარო კარნიზი არქაული წარმომავლობისაა. იგი ძირითადად გვხვდება VI-VII საუკუნეების ნიმუშებში, გამოყენებულია გარდამავალ ხანაშიც, თუმცა აქ იგი უფრო განსხვავებული, ხშირად სრულიად ორიგინალური სახის მატარებელია. ამიტომაც ის, რომ ამ კარნიზს ზუსტი ანალოგი არ მოეძებნა, გასაკვირი არც არის. გრეხილი ღიღვის არსებობა განვითარებული ფეოდალური ხანის არქიტექტურის ნიშანია, ამიტომაც, ვერეს კარნიზის მხატვრული სახე, რომელშიც თანაარსებობს არქაული და პროგრესული ელემენტები ამ ეპოქათა მიჯნაზე მიგვანიშნებს, რაც ისევ და ისევ X საუკუნის ნიმუშად შეიძლება ჩავთვალოთ.

ამჯერად შევხერხებით ამ ფასადის მხოლოდ ერთ დეტალზე - დასავლეთი შესასვლელის ტიმპანზე, რომელიც წარმოადგენს სადა, ერთიან ქვის ბლოკს. მისი ერთადერთი გაფორმების ელემენტია ვიწრო, პორიზონტალური ღარები ფილის ქვედა ნაწილში. ამხელა ზედაპირის დაუმუშავებლად დატოვება არაა ადეკვატური ფასადის ზედა ნაწილის გაფორმებისა, სადაც ქვის ჩამოცვენილ ბლოკებს შორის უამრავი ორნამენტირებული და წარწერიანი ფილებია აღმოჩენილი.

ერთიანი, სადა, დაუმუშავებელი ტიმპანი ან არქიტრაფი ხშირია X საუკუნის ძეგლებში. ის გვხვდება ამ პერიოდის ისეთ ნიმუშებში როგორიცაა დანკალი (X ს.), მიტარბი (X ს.), სათხე (X-XI სს-ების მიჯნა),⁶⁷ ფაენისი (X-XI სს-ბის მიჯნა).

ფაენისის ტიმპანი ვერეს დასავლეთი ტიმპანის უზუსტესი ანალოგია. აქაც, ტიმპანის გრანდიოზული ზედაპირი დაუმუშავებელია, ხოლო ფასადის ზედა ნაწილი წარწერებით და დეკორატიული ჩანართებით არის გაფორმებული.

მსგავსი მიდგომა სიბრტყის მიმართ, მისი თავისთავადობის, დამოუკიდებლობის ხაზგასმა, სიბრტყის მნიშვნელობის ზრდა, ტკბობა გლუვი და სადა, ამასთან მონუმენტური და არქიტექტონიკური ფორმით ის ესთეტიკური პრინციპებია, რომლითაც ასე მკვეთრად გამოიყოფა X საუკუნე.

XI საუკუნიდან კარდინალურად იცვლება დამოკიდებულება სიბრტყის მიმართ. კარის დამასრულებელი დიდი სიბრტყის დაუმუშავებლად დატოვება ამ პერიოდისთვის ეოვლად მიუღებელი და წარმოუდგენელია.

ბაზილიკის დანარჩენ კედლებზეც, მსგავსად აღმოსავლეთი ფასადისა,

67 ვ. დოლიძე, სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი. ქართული ხელოვნება № 7, თბ., 1971, გვ. 150.

აღმენების ორივე ეტაპის კვალია დაფიქსირებული. კელევის მეშვეობით დადგინდა ის ეტაპობრიობა, რომლითაც იყო აგებული მონასტერი.

როგორც იყო აღნიშნული, ამ ბოლო გაწმენდის დროს, მიწის მოჭრის შედეგად, ბაზილიკის ნრდილო-აღმოსავლეთით, გამოვლინდა ერთნაგვიანი დარბაზული ტიპის ეკლესიის გეგმის კვალი, რომელიც ყველაზე ადრეული იყო ანსამბლის ნაგებობათა შორის. ბაზილიკის აგება, მონასტრის მშენებლობის შემდგომ ეტაპად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამაზე ის მეტყველებს, რომ ამ პატარა დარბაზული ნაგებობის სამხრეთი კედელი ბაზილიკის ნრდილოეთ კედელად იყო გამოყენებული. ამით აიხსნება ამ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში ინტერიერის მიმართულებით შევიწროვებული სარკმლის არსებობა და წყობის განსხვავებული ხასიათი. ეკლესიის ეს კედელი, ბაზილიკის აღდგენისას გარედან შირიმით მოაპირკეთეს (შესახვედელამდე). ამაზევე მეტყველებს ნაკერი აღმოსავლეთი ფასადის ნრდილოეთ კეთხეში, რასაც შირიმის წყობა ემატება. დარბაზული ეკლესიის თარიღზე მასალის უქონლობის გამო ძნელია ლაპარაკი, თუმცა მშენებლობის დანარჩენი ეტაპები საკმაოდ მკაფიოდ იკითხება.

ამგვარად, ეკლესიის გახსნილი ნაწილების შესწავლამ დაგვანახა, რომ ვერეს ბაზილიკა ძირითადად X საუკუნეში იყო აგებული. ამაზე მეტყველებს გეგმის კომპოზიცია და სივრცითი სტრუქტურა, ცხოველხატულობა და ფასადებზე შემორჩენილი დეკორატიული ფრაგმენტების ნაწილი.

XI საუკუნის მეორე ნახევარში ეკლესია განაახლეს. ფასადები შეუმოსავთ შირიმით და მოურთავეთ ორნამენტითა და წარწერებით, შეცვლილია ინტერიერში ამოცვენილი ქვებიც. აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიცია ახლებური ნარევის შესანიშნავი ილუსტრაციაა.

ეს არის განსაკუთრებული ნიმუში შუა საუკუნეების აღდგენისა, სადაც ოსტატი განსხვავებული მასალით ავსებს დაზიანებულ ან დაკარგულ აღგებებს და, ამაყდროულად, შეძლებისდაგვარად იმეორებს ავტორისეულ ნაწილებს, მიუყვება უკვე არსებულ პროფილებს. ეს ხდება როგორც ფასადებზე, ასევე ინტერიერში, სადაც ამოყარდნილი ქვიშაქვა იცვლება შირიმით, პროფილების გამეორებით.

როგორც ვიცით, ეკლესიას უფრო გვიანი გადაკეთების კვალიც ეტყობა. როდესაც ხელმოკრედ ამოღდა იატაკი, XI საუკუნის დამსხვრეული კანკელი შეეკოწიწებითა და ბურჯების პირველ წყვილთან გადმოუტანიათ, რითაც ფორმალურად საკურთხეველი გაადიდეს. ეტყობა, ეს უკვე საკმაოდ გვიანი გადაკეთებაა, როდესაც არაერთგზის შეღახული ეს ეკლესია სამოქმედოდ იყო აღდგენილი. ალბათ, ამავე დროს შეავსეს პასტოფორიუმების ღიობებიც.

დღეს ძნელია რაიმე დაბუჯითებით ითქვას ეკლესიის ნგრევის მიზეზის შესახებ. თუმცა სავარაუდოა, რომ ასეთ მოკლე ქრონოლოგიურ მონაკვეთში ეკლესიის განახლების აუცილებლობა გამოწვეული უნდა ყოფილიყო რთული ისტორიული ვითარებით, რომელიც სუფევდა ამ პერიოდში (X-XI სს.) ტანას ხეობაში. ბაღვაშებისა და მეფის გამუდმებულმა ბრძოლამ, რომელშიც ნარეულები იყვნენ ადგილობრივ მფლობელთა, თორელთა საგვარეულოს წარმომადგენლები, ალბათ ამ ტერიტორიაზე არსებულ ნაგებობათა ნგრევასაც იწვევდა. საუკუნეთა მანძილზე ფორტუნა ხან თორელებს ნაუგდებდა ხელთ ამ ხეობას და ხან ბაღვაშებს. ბრძოლის საბოლოო მოგების შედეგად ეკონომიკურად და პოლიტიკურად გამაგრებული ადგილობრივი ფეოდალები არა მარტო აგებენ

ახალ ეკლესიებს, არამედ ისწრაფვიან ძველ ნაგებობათა გაფართოებას და ჰოვ შემთხვევაში რესტავრაცია-განახლებასაც, რის დამამტკიცებლადაც მრავლდება ამ პერიოდში სააღმშენებლო წარწერები. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა ტანას ხეობის ძირძველი ფეოდალური გვარის, თორელუბის წარმომადგენელი - მირიან ერისთავი, რომელიც ამ ხეობაში, ამ პერიოდის სხვადასხვა ეკლესიის წარწერებში მრავალგზის არის ნახსენები. (აჭენის სიონი, მანგლისის სიახლოვეს აღმოსწვრივ, წმ. დემეტრეს ეკლესიის წარწერა, ვერე).

ვერეს ბაზილიკა რთული, მრავალფენოვანი, გამორჩეული მხატვრული-ისტორიული მნიშვნელობის მქონე ნაგებობაა. ტაძრის მკვერთმა, ძლიერმა სხეულმა მრავალი ნგრევა-გადაკეთების მიუხედავად შეინარჩუნა თვითმყოფადი მხატვრული სახე. ტაძრის კედლებზე გამოკვეთილი ეპოქათა ერთიანობა სრულიად გამორჩეული, ინდივიდუალური მხატვრულ-სტილისტური თუ სივრცით-კომპოზიციური გადაწყვეტისა და სხვადასხვა სამშენებლო ეტაპის პარმონიულად თანაარსებობის შესანიშნავი ნიმუშია.

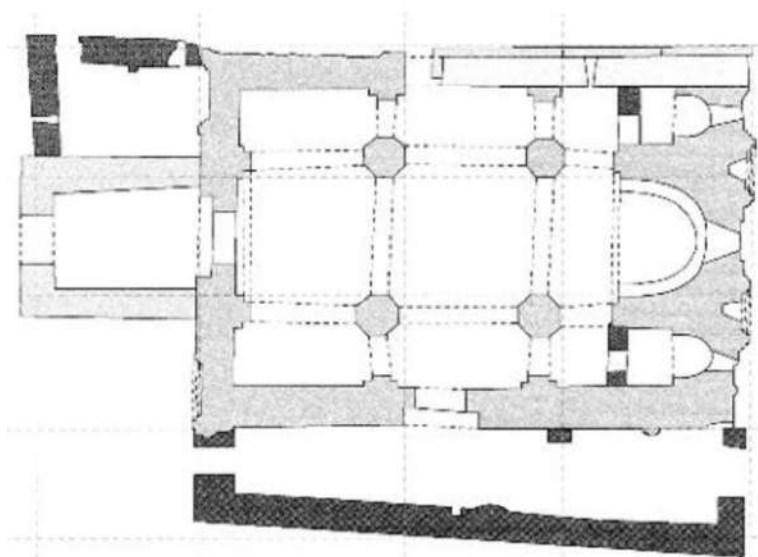
Veré Basilica. Historical Overview

Veré three-aisled basilica of the Virgin occupies a special place among the monuments preserved in the Tana gorge – over the Middle Ages, it was alternately in the hands of the Bagrationi royal family, the Toreli-Javakhishvili family and in the 10th-11th cc. – the Baguashi family. Abandoned for a long spell, it had not escaped the attention of the 19th-20th cc. scholars – its inscriptions were studied by M. Brosset, E. Takaishvili, D. Berdzenishvili, its architecture is analysed by George and Niko Chubinashvili. It is important that inscriptions mention eristavi Mirian, son of Tarkhan and commandant Grgneli, who are known from the mid 11th c. inscriptions of Ateni Sion church and were the rulers of this region at that time. Veré inscriptions were considered lost, but they were discovered during the conservation works in 1985-2004, when the ruins of the church and parts covered with the fallen earth are cleaned. Cleaning and study had shown that initially a single-nave church was built on the site, south wall of which is embodied as the east portion of the north wall of the present church. Afterwards it was replaced by a basilica with two pairs of octahedral piers dividing the aisles, tripartite chancel, triangular niches on the east facade, west porch and exterior walls articulated by the blind arches.

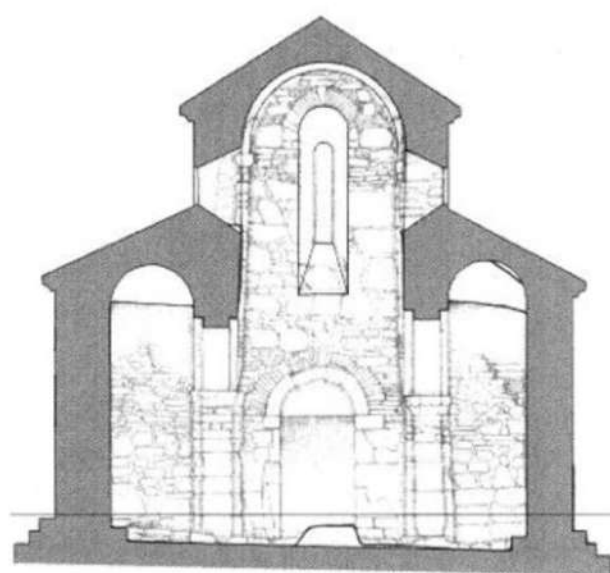
The study has confirmed that large tartar-colour hewn sandstone quadrate and basalt additions were used during the construction; chronology proposed by G. and N. Chubinashvili was also confirmed – plan layout of the church, structural and decorative elements (parts of the walls, piers, plain tympanon of the west entrance, exterior blind arches, a Cross on the east facade, a cornice) were dated to the 10th c., based on analogies. In mid 11th c., mainly keeping to the 10th c. forms, a considerable restoration of the church was undertaken and hewn travertine quadrae were used; this construction layer is dated by the inscription of Grgneli and, most likely, was a response on damages caused by the war. The church was once again damaged later (even now it lacks a part of the nave vault and exterior facing) and renovated (e.g. in the aisles, vaults were arranged perpendicularly to the nave vault, the chancel was enlarged, 11th c. broken chancel-barrier stones were used in the erection of the a new one, floor paving was replaced, pastophory doors were narrowed, south and north-west annexes were built).



სურ. 1. ვერეს ბაზილიკა გაწმენდამდე



ნახ. 1. ვერეს ბაზილიკა. გეგმა



ნახ. 2 ვერეს ბაზილიკა. ჭრილი



სურ. 2. გერგის ბაზილიკა. საერთო ხედი



სურ. 3. გერგის ბაზილიკა. აღმოსავლეთი ფასადი



სურ. 4.ვერეს ბაზილიკა. ინტერიერი გაწმენდის შემდეგ



სურ. 5. ვერეს ბაზილიკა. ჯვარი აღმოსავლეთ ფასადზე

წვეილედ წმ. მხედართა იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს.)

X-XI საუკუნეების ქართული ხელოვნება განსაკუთრებითაა მდიდარი დიოკლეტიანესა და გველეშაპის მლახერელ წმ. მხედართა გამოსახულებებით, რაც წმ. მეომართა, ძირითადად კი წმ. გიორგის, ძლიერი კულტით იყო განპირობებული. გ. ნუბინაშვილის დაკვირვებით, ამ ტიპის ეველაზე ადრეული კომპოზიციები სწორედ ქართულ ხელოვნებას მიეკუთვნება (დასავლეთ ევროპაში უადრესი ნიმუშები XII საუკუნით თარიღდება,¹ ბიზანტიაში კი უძველესად კაპადოკიურ ეკლესიათა მოხატულობანი (IX-XI სს.)² ითვლება). ამხედრებულ მეომარ წმინდანთა ამსახველი სცენები მრავლად გვხვდება მონუმენტურ მხატვრობასა და ჭედურობაში (უადრესი მაგალითები IX-X საუკუნეებით თარიღდება)³, ასევე ქვის პლასტიკაშიც, რომელმაც VI და VII-VIII საუკუნეების რამდენიმე ეველაზე ადრეული კომპოზიციაც შემოგვინახა⁴. წმ. მეომრების მარტვილობათა ჩვენთვის ცნობილი უძველესი თარგმანები კი მხოლოდ X საუკუნიდანაა შემორჩენილი.⁵

X-XI საუკუნეების ქართულ რელიეფებში წვეილედ წმ. მხედართა გამომხატველი სცენები გვაქვს ჯოისუბნისა (X ს.)⁶ (სურ.1) და ვალეს (X ს.)⁷ (სურ.2) ტაძრებში, ასევე ნიკორწმინდის ტაძრის (XI ს.)⁸ (სურ.3, 5) ფასადებსა და იყალ-

1 Г.Н.Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, иллюстрации, Тб., 1959, გვ. 369.

2 В.Н.Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. Русская средневековая живопись, М., 1970, გვ. 70.

3 მონუმენტურ მხატვრობაში წმ. მხედართა წვეილის უადრესი კომპოზიცია საბერძნეთის №5 ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზეა გამოსახული (IX ს.) – იხ. А.И.Вольская, Ранние росписи Гареджи. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, გვ.9; ჭედურ ხელოვნებაში ეველაზე ადრეული ნიმუშები X ს-ის მიეკუთვნება – იხ. Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 34-35, 38, 39 და ა.შ.

4 თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.), საქართველოს სიძველენი, 12, თბ., 2008, გვ. 316-332.

5 კ. კპკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. II, თბ., 1945, გვ.6; წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, ლექსიკონი და კომენტარები დაურთო ე. გაბიაშვილმა, თბ., 1991, გვ. 13, 14-16.

6 გ. ბოჭორიძე, რატის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მეზეუმის მოამბე, ტ. VIII, ტფ., 1935, გვ. 326-288, ტაბ. 6; გ. ბოჭორიძე, რატა-ლენისუძის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, თბ., 1994, გვ. 228-231; ნ. აღადაშვილი, ჯოისუბნის რელიეფები, საბჭოთა ხელოვნება, 7, თბ., 1978, გვ. 68-76; რატა, 1991. მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, თბ., 2008, გვ. 19-21, ტაბ. გვერდებზე 168-169.

7 რ. მეფისაშვილი, ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი. ქართული ხელოვნება, 3, თბ., 1950, გვ. 47-48, სურ.16; Н.А.Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ.100, 104-105, ტაბ. 94.

8 ნ. აღადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957, გვ. 20, 27-29; Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, გვ.146-193, ტაბ. 149-150, 156.

თოს ფილაზე (XII ს.)⁹ (სურ. 4).

სოფელ ჯაოისუბნის ე.წ. “მცხეთის” წმ. გიორგის დარბაზული ეკლესიის პლასტიკურ-დეკორატიულ ანსამბლში წმ. ცხენოსნების გამოსახულებებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.

რელიეფებით დაფარული ფილები აღმოსავლეთი სარკმლის გარშემოა თაყმირილი. სარკმლის ზედა ნაწილში აღსაყდრებული მსაჯული ქრისტე და მთავარმოციქულნი არიან წარმოდგენილნი (ამ ფილაზე სინგურით დაფარული წარწერებია მოცემული: “განკითხვად” და “მაცხოვარი”)¹⁰. ქვემოთ – ერთ მხარეს წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის მიერ განსახუელთა ხელების აწონვის კომპოზიციაა გამოქანდაკებული. მეორე მხარეს კი ხელის ხსნისათვის მავედრებული ქტიტორი განკითხვის დღის მაუწყებელ ანგელოზთან ერთად. ეს სამი მთავარი სცენა ქვედა კომპოზიციისაგან ორი დიდი ორნამენტირებული ფილითაა გამოყოფილი, რომლის ქვემოთ სარკმლის აქვთ-იქით ორ სხვადასხვა ფილაზე წმ. მხედართა წყნთვის საინტერესო გამოსახულებებია განთავსებული. (იკითხება წმინდანების სახელთა აღმნიშვნელი წარწერები: “წმიდაი გიორგი. წმიდაი გიორგი, შეიწყალე მონაჲ შენი კალატოზი” და “წმიდაი თევდორე.”)¹¹

წმ. გიორგი მარცხენა ფილაზე არის გამოსახული. ის უწვერული ჭაბუკის სახითაა წარმოდგენილი. წმინდანის შარავანდოსილი თავი და სხეულის ზედა ნაწილი ფასშია მობრუნებული, ხელები და ფეხები კი პროფილშია მოცემული. ერთ ხელში მას სადავეები უკავია, მეორე წინ გაწვდილ და იდაყვში ოდნავ მოხრილ ხელში კი ცხენის “უკან” ნახევრები გრძელი ჯვრიანი შუბი. მშვიდად მდგომი ცხენი აწეული წინა ფეხით მეფე დიოკლეტიანეს დანარცხებულ ფიგურას თელავს. წმ. თევდორე ზესტად იმავე პოზაში არის წარმოდგენილი. ის თავისი ტრადიციული იკონოგრაფიით – წვერიანი მეომრის სახით არის ნახევრები და ცხენის ფეხებქვეშ გახრთხმულ გველეშაპს ღახვრავს.

წმ. გიორგის პარალელური ხაზებით დაფარული და მეხლებამდე დაშვებული კაბა მოსავს, რომელზეც მოკლემკლავიანი (იდაყვამდე) ჯავშანია ჩამოცმული.¹² წმ. თევდორე პარალელურ ნაკვეთბად გაფორმებული კაბითაა შემოსილი. წმინდანთა უსანგებში გაყრილი ნექშებიანი ფეხები გლუვადაა დატოვებული. სარკმლებზე მათ ხმლები აქვთ მიმაგრებული. წმ. გიორგის ჯავშანი, ცხენთა უნაგირები და გველეშაპის სხეული ნაკვეთილ წრეთა რიგებითაა დამუშავებული.

ცხენის ფეხებქვეშ მწოლიარე ერწმენო მეფე სრულიად პირობით პოზაში არის გადმოცემული, ის (იხვევ როგორც გველეშაპიც) “პაერშია” ნახევრებიდა რელიეფის ქვედა ზოლს მხოლოდ თავით ეხება. საინტერესოა, რომ მას შარავანდი აღვას, რაც ნეკნი ვარაუდით, ბიზანტიულ იმპერატორთა იკონოგრაფიიდან უნდა

9 P.O. Шмерлинг, Плита из церкви св. Степана в селении Икалто. ქართული ხელოვნება, 8-А, თბ., 1979, გვ. 121-134, ტაბ. 60; N. Iamanidzé, Les Installations Liturgiques Sculptées des Églises de Géorgie (VI-XIII^e siècles). Bibliothèque de l'antiquité tardive, 15, Brepols, 2010, გვ. 99, ტაბ. 58, 59.

10 რაჭა. 1991. მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, გვ. 19.

11 გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები..., გვ. 229.

12 წმინდანი ბიზანტიული მეომრებისათვის ტრადიციული შეჭურვილობით არის გამოსახული – იხ. პარბაგიდოს ტრიპტიქონი (XI ს. ლუერი) – Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, Ashgate, 2003, ტაბ. 44; სპილოს ძვლის ტრიპტიქონი ვატიკანიდან (XII ს. ქრისტიანული მუხეუმი) – В.Н. Лазарев, დასახ. ნაშრ., გვ. 74.

გამომდინარეობდეს (იხ. სან ვიტალეს მოზაიკები იუხტინიანესა და თეოდორას! გამოსახულებებით (VI ს.)¹³ და მრავალი სხვა; ასევე მესტიის საწინამძღვრო ჯვარი (XI ს.), რომელზედაც ტახტზე მჯდომი დიოკლეტიანე შარავანდით არის წარმოდგენილი)¹⁴. თუმცა წმ. გიორგის გამომხატველ სცენებში დიოკლეტიანე ყოველთვის უშარავანდოდ გამოისახებოდა, რადგან ბოროტების განსახიერებად იყო მისჩვენებული. შესაძლებელია ასეთი უჩვეულო იკონოგრაფიული დეტალი ეპოქისმიერი ყოფილიყოს და ქვეყნის პოლიტიკური მდგომარეობით აიხსნებოდეს. როგორც გ. ნუბინაშვილი თვლის, X საუკუნეში გვირგვინოსნის დათრგუნვის კომპოზიციური სქემების საბოლოო დამკვიდრება და პოპულარობა ბიზანტიასთან დაძაბული ურთიერთობით უნდა ყოფილიყო განპირობებული.¹⁵ შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ჯოისუბნის რელიეფების შექმნელსაც დიოკლეტიანეს სიმბოლური სახის გამოსატყობი ბიზანტიელი იმპერატორის ანუ საქართველოს რეალური მტრის ჩვენება უნდა ნდომოდა.

კომპოზიციური წყობის თვალსაზრისით ჯოისუბნის რელიეფის უახლოეს პარალელად წებელდის კანკელის ფილა (VII-VIII სს.)¹⁶ შეგვიძლია დავასახელოთ, რომელზედაც მშვიდად განერებულ ტორაწეულ ცხენებზე მჯდომ წმ. მხედრებს წინ გაწვდილ ხელებში ევრტიკალურად დაშვებული გრძელი შუბები ეპერიათ. კიდევ უფრო დიდ მსგავსებას რელიეფი თანადროულ ჭედურ ხატებთან ამჟღავნებს – ხირსონისის, ნაკურალეშის, ჟამეშის ხატებზე (X ს.)¹⁷ შუბის დაჭერის ერთი, ჯოისუბანთან საერთო მანერაა მოცემული. ამასთანავე, ჯოისუბანში წმ. გიორგისა და წმ. თეოდორეს ცალ-ცალკე წარმოდგენილი გამოსახულებები რელიეფური ჩარჩოებითაა გარშემოწერილი (ისევე როგორც ამ ძეგლის სხვა კომპოზიციებიც) და დამოუკიდებელი ხატების შთაბეჭდილებას ტოვებს, რაც მათ ისევე ჭედური ხელოვნების ნიმუშებთან აახლოებს.

რაც შეეხება წმ. ცხენოსანთა გამოსახულებების ადგილს ჯოისუბნის საერთო იკონოგრაფიულ პროგრამაში, მათი აპოტროპეული ფუნქციები ამ შემთხვევაში სხვა სცენებთან ურთიერთმიმართებით არის ხაზგასმული. როგორც აღინიშნა, წმ. მეომრების ფიგურები ზედა ზეციური ზონისაგან ორი ორნამენტული ფილით გამოიყოფა (მსგავსი სქემა ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის (VI-VIII სს.)¹⁸ პროგრამაში გვაქვს, სადაც წმ. ცხენოსნის კომპოზიცია ნუქურთმიანი ჩანართით “შობისა” და “მოგვთა თაყვანისცემის” სცენებისგანაა გამოჯნული) და აღსაყდრებული მაცხოვრის ამსახველ ესქატოლოგიურ კომპოზიციასთან კავშირში უნდა იქნეს წაკითხული. მსგავსი იკონოგრაფიული ჩანაფიქრი ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფურ გაფორმებაშიც გვხვდება, რასაც უფრო დაწვრილებით ნვენ ქვემოთ შევეხებით.

წმ. მხედართა გამომხატველი კიდევ ერთი სცენა ვაღეს ტაძრის დასაყდრეთ პორტალზეა წარმოდგენილი. შესახვეული მდიდრულადაა მორთული მის

13 В.Н.Лазарев. История византийской живописи, М., 1986, таб. 54 და 57.

14 Ancient Georgian Art, Tbilisi, 2008, გვ. 28.

15 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 373.

16 Р.О.Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 69; Л.Г.Хрушкова, Скульптура средневековой Абхазии V-X вв., Тб., 1980, таб. XXVII.

17 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., таб. 34, 35, 42, 44.

18 გ. ჯაფახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები, თბ., 1998, გვ.33; თ. დადიანი, ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი, საქართველოს სიძველენი, 14, თბ., 2010, სურ. 5-6.

აქეთ-იქით განთავსებული ნახევარსუეტებითა და მათზე გადაყვანილი მონღო-ქურთმებული თაღით, რომლის ქვეშ უხვად ორნამენტირებული ტიშპანის არეა მოქცეული. ამხედრებულ წმინდანთა კომპოზიცია უშუალოდ კარის თავზე, არქიტრავის პორტიკულურად წაგრძელებულ ქვაზეა ამოკვეთილი.

გველემშაპისა და ადამიანის დამრთგუნველი წმ. ცხენოსნები ერთმანეთისკენ არიან მიმართულნი. ტორაწეულ ცხენთა მშვიდი პოზები ოდნავ მოხრილი მეორე ფეხის თითქმის შეუმჩნეველი “მოძრაობითაა” გაცხივლებული, რაც ჯაისუბნის სრულიად სტატიკურ კომპოზიციისაგან განსხვავებით მათ გარკვეულ დინამიკას სძენს და სცენა უფრო სახეიძო განწყობით იტვირთება. სამწუხაროდ, გამოსახულებები ძლიერაა გამოქარული და კომპოზიციის წაკითხვა ძირითადად კონტურების მეშვეობით თუ არის შესაძლებელი, სცენის სრული იკონოგრაფიული ანალიზისათვის აუცილებელი ბევრი მნიშვნელოვანი დეტალი დაკარგულია. რელიეფის ქვედა ნაწილი დაზიანებულია და ცხენთა ფეხებქვეშ დანარცხებული ფიგურების ნაგლეჯები ძალიან ცუდად განირჩევა. როგორც ნანს, დიოკლეტიანე ზურგზე მწოდლიარედ არის გამოსახული, წმ. გიორგის შუბი კი მის თავშია ნარტობილი.

წყვილედ წმ. ცხენოსანთა იკონოგრაფიის ექსპლუატაციის შესწავლისათვის მნიშვნელოვანია წმინდანების პოზები – მარცხნივ გამოსახულ გველემშაპს მღახერედ წმ. თევდორეს შუბი განზე ფართოდ გაწეულ ხელში დიაგონალურად უპერია. მეფის დამრთგუნველი წმ. გიორგის ვერტიკალურად დაშვებული შუბი კი ცხენის “ეკანაა” ნახევრები. შუბის დატერის ეს ორი განსხვავებული მანერა დამახასიათებელია ამხედრებულ წმინდანთა იკონოგრაფიისათვის.¹⁹ მაგრამ ქართულ ქვის პლასტიკაში სხვადასხვა მოძრაობათა ერთ კომპოზიციაში გაერთიანება, როგორც ნანს, პირველად ვალეს რელიეფზე ნნდება, შემდგომ პერიოდში კი უცვლელად მეორდება ნიკორწმინდის და იეალთოს კომპოზიციებში. აღსანიშნავია, რომ ვალეს სამხრეთ ფასადზე გამოკვეთილი ცხენოსნები (მათ თასი და ყურძნის მტევანი უპერიათ)²⁰ ხელთა იგივე მოძრაობით გამოირჩევიან, რაც პორტალის წმ. მხედრებიც. ჭელურობაში წმ. მხედრების პოზათა დიფერენცირება საყდრის საწინამძღვრო ჯვრებზე (Xს.)²¹ გვაქვს, რომელზედაც სხვადასხვა მხარეს მიმართული წმ. ცხენოსნების ფიგურები ცალ-ცალკე აღიქმება და ერთ საერთო კომპოზიციაში გაერთიანებული არაა.

ნიკორწმინდის ტაძრის ფასადებზე წმ. მხედრების წყვილთა ამსახველი ორი სცენაა გამოსახული: აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონში განთავსებული ცხენოსანი ფიგურები “ფერისკვალების” ცენტრალურ კომპოზიციისკენაა მიმართული და მასთან კავშირში იკითხება, დასავლეთი პორტალის ტიშპანზე ამოკვეთილი წმ. მხედრები კი ფეხსადგამზე მდგომი ქრისტეს ორსავე მხარეს არიან წარმოდგენილნი. როგორც ნ. აღადაშვილი აღნიშნავს, მაცხოვრის თემა წამყვანია ნიკორწმინდის პლასტიკურ დეკორში, რომელიც ქრისტეს დიდებისა

19 მაგალითად, მარტვილის ტაძრის ფრიზი (VII ს.), რომელზედაც ორივე წმინდანს ირიბად მიმართული შუბები უპერია – იხ. Н.А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 56; ასევე წებულდისა და ჯაისუბნის ზემოაღნიშნული რელიეფები წმ. მეომართა ვერტიკალურად დაშვებული შუბებით.

20 ნ. აღადაშვილის აზრით, ისინი საერთო პირები უნდა იყვნენ – იხ. იქვე, გვ. 104.

21 Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 38, 39.

და ძლევის ზოგად იდეას არის დამორჩილებული.²² ბნელ ძალებთან მეგრძოდ წმ. მხედრებს კი ამ საერთო იდეით გაერთიანებულ იკონოგრაფიულ კომპოზიციაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ.

აღმოსავლეთი ფასადის წმ. მხედრების გამოსახულებები სრულიად სტატიკურია, თავისი გაშეშებული პოზებით ისინი ჯოისუბნის ცხენოსნებს გვაგონებს. ცხენები მშვიდადაა განერებული, თუმცა ორივე წინა ფეხი მათ არაბუნებრივად აქვთ მოხრილი, რაც მოძრაობის პირობითად გამოხატვის სურვილით არის განპირობებული.

მარცხნივ წარმოდგენილი წმ. თევდორე დიაგონალურად მიმართული შუბით გველუშაას გმირავს, წმ. გიორგი ვერტიკალურად დაშვებული შუბით მეფის დაცემულ ფიგურეს დახვრავს. ორივე წმინდანი ჯავშანმოსილია, მათი მეხლე-ბამდე დაშვებული ქვედა კაბები ხშირი ნაკეცების ხაზებითაა დამუშავებული. მოსახამი მხოლოდ წმ. გიორგის აქვს მოსხმული. ამ წმინდანთა იკონოგრაფიის შესაბამისად, წმ. თევდორე წვერიანია, წმ. გიორგი კი უწვერულია და ახალგაზრდა. საინტერესოა დიოკლეტიანეს იკონოგრაფიული ტიპი – ჯავშნით შემოსილი მეფე პროფილშია ნახევნები (ისევე როგორც ზოგ ჭედურ ხატზეც მაგალითად, ღაბეჭინა (XII ს.)²³ და ამავე ტაძრის დასავლეთი პორტალის რელიეფზე).

იკონოგრაფიულად აღმოსავლეთი ფასადის სცენა გარკვეულ მსგავსებას ჯოისუბნის რელიეფურ ანსამბლთან ამჟღავნებს (ორივე ძეგლი საქართველოს ერთ რეგიონში მდებარეობს). წმ. ცხენოსანთა ფიგურები განცალკევებულია ნუქურთმიანი წარსოთი შემოფარგლული მთავარი კომპოზიციისაგან. წარსო ამ შემთხვევაში აღიქმება, როგორც ზეციური ზონის გამყოფი ელემენტი და ჯოისუბნის ორნამენტირებულ წანართებთან ბაღებს ასოციაციას. ამასთანავე, “ფერისცვალების” კომპოზიცია, რომელიც ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ქრისტეს მეორედ მოსვლის წინასახედია გააზრებული²⁴ ჯოისუბნის მსგავსი შინაარსის მქონე სცენასთან ავლენს პარალელს. განკითხვის დღის კომპოზიციასთან დაკავშირებული წმ. ცხენოსნები, ერთი მხრივ, როგორც ზეციური მხედრობის წევრები და დამცველები გვევლინებიან, მეორე მხრივ, ქრისტეს სიახლოვეს წარმოდგენილი წმ. მეომრების გამოსახულებათა საშუალებით ქრისტიანობის გამარჯვებისა და ტრიუმფის იდეა განსაკუთრებულადაა ხაზგასმული. წმ. გიორგის “ცხორებაში” კეთილშეობით: “...ნემდა მეუფე არს ზეცისაჲ ქრისტე და მომანიჭოს მე დიდებაჲ და ძლევაჲ, ეშმაკისა მიმართ და მსახურთა მისთა.” “პირველი და პატიოსანი სახელი ნემი არს ქრისტიანობად, ხოლო რომელი-თი კაცთაგან მეწოდა, გიორგი მრქვან.”²⁵

თავისი დამცავი ფუნქციებიდან გამომდინარე, ქრისტეს გვერდით გამოსახული წმ. მეომრები მრავლად გვხვდება ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე, მაგალითად, ერმიტაჟის ტრიპტიქონი (X-XII ს.), რომელზედაც წმ. მეომართა ფიგურები ორმოც მოწამესა და ანგელოზთა მიერ აღსაყდრებული ქრისტეს

22 ნ. აღადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, გვ. 27.

23 Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 181.

24 Н.А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 164.

25 ხელნაწერები: Ath.-8 (XI ს.), ფ. 259-267; Sin-62 (XI ს.), ფ. 29-38, H-535 (XI ს.), ფ. 126-139, გამოცემულია ერთი, XVIII ს.-ის ხელნაწერის მიხედვით მ. საბინინის მიერ (საქართველოს სამოთხე, 1882, გვ. 48-68). – იხ: წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, გვ. 50, 51.

ამაღლებების ამსახველი ცენტრალური სცენის აქეთ-იქით არიან გამოსახულები:²⁶ ასევე მაიურ ვან დენ ბერგის მუხეუმის ჭედური ხატი (XI ს. ანტვერპენი). „ვედრების“ კომპოზიციის ქვემოთ წარმოდგენილი წმ. მეომრებით;²⁷ ზემოთხსენებული სპილოს ძეღის ტრიპტიქონი ლუერიდან (XI ს.), სადაც წმ. მეომრები ისევ „ვედრების“ ორსავე მხარეს წარმოადგებიან; შეგვიძლია დავასახელოთ ქართული ჭედური ხატი ნაკიფარიდან (XI ს.), რომელზედაც „ვედრების“ კომპოზიცია ამხედრებული წმ. გიორგის თავზეა გაშლილი;²⁸ იფრარის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობაში (XI ს.-ის ბოლო) გვერდით კედლებზე გამოხატული მხედრები წმ. გიორგი და წმ. თევდორე კონქში მოცემული „ვედრებისკენ“ მოისწრაფვიან.²⁹

დასავლეთ პორტალში ამოკვეთილი ცხენოსანი წმინდანები ერთ პერაფდიკურ კომპოზიციაში არიან გაერთიანებულნი (მათ თავებთან განმარტებითი წარწერებია მოცემული - წმ. გიორგი და წმ. თევდორე). ვალესზე შემდგარ ცხენებზე ამხედრებული წმ. მეომრები აქტიური მოძრაობით ქრისტესკენ მიემართებიან. წმ. თევდორეს ტრადიციულად დიაგონალურად დახრილი შუბი უპყრია, წმ. გიორგის იარაღი კი ვერტიკალურადაა მიმართული. ჯოისებნის, ვალესა და ნიკორწმინდის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფებისაგან განსხვავებით, (რომლებზედაც სწორად მჯდომი, გაშეშებული ფიგურები იყო მოცემული) დასავლეთ პორტალში წარმოდგენილი ცხენოსანი წმინდანები ცოტა უკან არიან გადაწეულნი. აღსანიშნავია წმ. გიორგის ოდნავ დახრილი თავიც - XI-XII საუკუნეების ხატებისათვის ტრადიციული იკონოგრაფიული დეტალი³⁰, რომელიც მას განსაკუთრებულად ღირიკულ იერს სძენს. წმ. თევდორე თავისი წვეული იკონოგრაფიით არის წარმოდგენილი - წვერითა და ხვეული თმებით, როგორც ბრავაღმადის (X ს.), ნეკელისა და ჩიხარეშის ხატებზე (X ს.-ის ბოლო),³¹ თუმცა ჯოისებნისა და ნიკორწმინდის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფზე (ვალეს გამოსახულებები მეტისმეტადაა გამოქარული) მისი ვარცხნილობა საკმაოდ პირობითად, გლუვად დატოვებული მოცულობის სახითაა გადმოცემული. წმ. თევდორეს ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული ტიპი ქართულ ფრესკებზეცაა წარმოდგენილი.³² წმ. გიორგის იკონოგრაფიული სახე კი ოდნავ არის შეცვლილი - ხუჭუჭა თმებისგან შემდგარი ქელისმაგვარი ვარცხნილობის მაგივრად წვენ სწორი ხაზებით დამუშავებულ მოცულობით მასას ვხედავთ, რომელიც კისერთან მხოლოდ ერთი ხვეულითაა აღნიშნული. წმინდანის ტრადიციულ სახეს ხუჭუჭა თმებით ვხედავთ ზემონახსენებ ბრავაღმადის ხატზე, ნაიურადეშის (X ს.), ეამეშის (X ს.), ჩიხარეშის (X ს.) ხატებზე,³³ თუმცა ჯოისებანში ეს დეტალი ხაზგასმული არაა, ნიკორწმინდის აღმოსავლეთ ფასადზე კი წმინდ-

26 Ch. Walter, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 46.

27 იქვე, ტაბ. 47.

28 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 229.

29 Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.Л. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ.55, სურ. 13.

30 ხეცის წმ. გიორგი და ა. შ. იხ. - Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 182, 184.

31 იქვე, ტაბ. 37, 45-47.

32 იფრარის (XI ს.), ლავურკას (XIII ს.), ნაკიფარის (XIII ს.) მოხატულობები - იხ. ზემო ხვანეთი. შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ., 2010, გვ. 63, 77, 91.

33 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 42, 44.

ანის ვარცხნილობა მის თავს ირგვლივ დაღაგებულ წრეთა საშუალებითაა! ნახევრები. ასევე განსხვავებულია წმინდანის სამოსიც (წმ. თევდორეს სახელოებიანი გრძელი აბჯარი მოსავს (იხ. ნუკელი) - წმ. გიორგის კი ნუკელებრივი, წინ შეკრული საერთო კაბა.

ქრისტეს ფიგურა წმ. მხედრებისგან ორი განსხვავებული ფორმის მქონე ვარდულთ საკმაოდ პირობითად არის გამოყოფილი. ამასთანავე, მაცხოვრის გამოსახულება ამაღლებულია წმინდანთა ფიგურებთან შედარებით, მისი ფეხსადგამი თითქმის "ჰაერშია" ჩამოკიდებული და არ ეხება რელიეფის ქვედა ზღვარს. მსგავს იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას ვხედავთ ზემომოტანილ ხატზე ანტეერპენიდან, სადაც ქრისტეს, დმრთისმშობლისა და წმ. იოანე მახარებლის ფიგურები ზუსტად წმ. მეომართა თავსხვით "ჰაერში" ნახევრებ ფეხსადგამებზე არიან გამოსახულნი. თუმცა თუ ჯოისუბნის რელიეფურ ანსამბლში წმ. მხედრებისათვის მხოლოდ ქვედა ზონა იყო განკუთვნილი, ნიკორწმინდის აღმოსავლეთ ფასადზე კი ისინი მთავარი სცენის ფარგლებს გარეთ განათავსეს, ამ შემთხვევაში წმ. ცხენოსნები უკვე უშუალოდ მაცხოვრის ამსახველ კომპოზიციაში არიან ჩართულნი და მასთან საერთო სეკციურ სივრცეში არიან წარმოდგენილნი. წმინდანთა ზურგს უკან მოცემული აკანთის მაღალი ნახევარფოთლები სამოთხის აღმნიშვნელ სიმბოლოებად აღიქმება (იხილეთ, მაგალითად, წებულის კანკელზე წმ. მხედართა კომპოზიციაში ჩართული ხეები), რაც ნიკორწმინდის ტაძრის იკონოგრაფიულ პროგრამაში წმ. მხედართა განსაკუთრებულ მნიშვნელოვნებაზე მეტყველებს. ნ. ალადაშვილის დაკვირვებით: "...მეომარი წმინდანების კულტი რაჭაშიც, სვანეთის მომიჯნავე მთიან რაიონშიც, ძლიერ იყო განვითარებული. ამას მოწმობს ისიც, რომ სწორედ რაჭაში, ისევე როგორც სვანეთში, ჩვენს დრომდე მოაღწია დიდი რაოდენობით ტელურმა ხატებმა, წმ. გიორგის როგორც ცხენოსანი, ისე ქვეითი გამოსახულებით და რომ ეს კუთხე მხატვრული ტრადიციებითაც გარკვეულად იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული."³⁴

წმ. მხედართა წყვილი ასევე იყავთოს წმ. სტეფანოსის ეკლესიის ტრაპეზის ფილაზეა ამოკვეთილი (ამჟამად ძეგლი თელავის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმშია დაცული)³⁵.

წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს გამოსახულებები სახარებისეულ სცენათა ციკლშია ჩართული და ქრისტეს მედალიონში ნაწერილი ნახევარფიგურისკენ მიემართებიან. იკონოგრაფიულად იყავთოს გამოსახულებები ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის ტაძართა პროგრამებს უახლოვდება და მაცხოვრის თემასთან კავშირში აღიქმება. სცენა პალმის ხეებითაა ფლანკირებული, რომლებსაც, ისევე როგორც წებულის კანკელისა და ნიკორწმინდის შემთხვევაში, სამოთხის აღმნიშვნელი სიმბოლოების მნიშვნელობა აქვს.

წმინდანთა ფიგურები ძალიან ცუდად გაჩირხევა, თუმცა იმის თქმა კი შეიძლება, რომ წმ. გიორგი შეკველად მიმართული შუბით დიოკლეტიანეს ფიგურას განგმირავს (შემონახულია მეფის სახელის აღმნიშვნელი წარწერა). წმ. თევდორე კი, რომელიც ექსპაის დიდ ფიგურას თრგუნავს, განზე გაწეული ხელითა და დიაგონალურად დახრილი იარაღითაა მოცემული. საინტერესოა დიოკლე-

34 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, გვ. 29.

35 ფოტო მოგვაწოდა ქ. საბაშვილმა.

ტიანეს გამოსახულება, რომელიც საკმაოდ რთულ პოზიაშია წარმოდგენილი და თითქოს “იკლაკნება” ცხენის ფეხებქვეშ. მის ხელთა და ფეხთა მოძრაობები არ შეესაბამება ერთმანეთს და რაკურსების დაპირისპირებაზეა აგებული.

წმ. მხედრების იკონოგრაფიის შესწავლისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია გველეშაპისა და ურწმუნო მეფე დიოკლეტიანეს სიმბოლური სახეები. როგორც ვველაზე თვალსაჩინო და საინტერესო მაგალითი წვენ ნიკორწმინდის პორტალის გამოსახულებები გვინდა მოვიყვანოთ. მიწაზე დანარცხებული ვეშაპისა და ადამიანის ფიგურები ერთნაირ პოზებშია წარმოდგენილი. ზურგზე მწოდირე გვირგვინოსნის სხეული მეტისმეტადაა წაგრძელებული და უხერხემლო, მუხლებში მოხრილი მომრგვალებული მოხაზულობის მქონე ფეხები გველეშაპის მოქნილ რგოლებთან ბალებს ასოციაციას. (ამგვარ მსგავსებას იყალთოს ფილაზე მოცემული გვირგვინოსნის ფიგურაც ამჟღავნებს). წმ. დიონისე არეოპაგელის განმარტებით, ზურგი (ხერხემალი) – “მოასწავებს ეველა ცხოველმყოფელი ძალის შემამტკიცებლობას.”³⁶ რომელიც არა აქვს გველეშაპს და, აქედან გამომდინარე, არც მასთან გათვითქმედი დიოკლეტიანესაც. ეს იკონოგრაფიული მსგავსება იმითაც არის გაძლიერებული, რომ წმ. გიორგი შუბს მეფის პირში ურტყამს. წმ. თეოდორეც იარაღს გველეშაპის ხახაში არტობს (რაც დამახასიათებელია ამ ტიპის გამოსახულებებისათვის – იხ. მარტივი ფრიზი, ანალოგიურ სქემას ეხედვით წებელდის კანკელზე, ვაღეს პორტალისა და ნიკორწმინდის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფებზე, იყალთოს ფილაზე).

ამ გამოსახულებათა ერთმანეთთან გათვითქმედი იმით უნდა აიხსნას, რომ ქრისტიანულ ცნობიერებაში დიოკლეტიანე, როგორც წარმართობისა და ბნელი ძალების განსახიერება, იმავე სემანტიკითაა დატვირთული, რაც გველეშაპიც. იხილეთ წმ. გიორგის “ცხარებაში” მოყვანილი სიტყვები: “მოექცა მას დიოკლეტიანე ვეშაპი იგი ჯაჯახეთისაჲ კრქეა...”³⁷

ვეშაპი, როგორც მსოფლიო ბოროტება, ჯერ კიდევ ქრისტიანობამდე საკმაოდ პოპულარული იყო ინდოევროპელთა ესქატოლოგიურ წამოდგენებში.³⁸ ხილო ქრისტიანობაში ეშმაკისა და წარმართობის სიმბოლოდ იქცა, რაც ბიბლიური ტექსტებითაც იყო განპირობებული. როგორც კაცობრიობის მტერი, ის ითანეს გამოცხადებაში გვევლინება: “და იხილვა სხეაჲ სასწაული ცათა შინა: და აჲ ვეშაპი ცეცხლისაჲ დიდი... და იქმნა ბრძოლაჲ ცათა შინა: მიქაელ და ანგელოზნი მისნი კბრძოდეს ვეშაპსა მას, და ვეშაპი და ანგელოზნი მისნი კბრძოდეს მათ... და გარდამოვარდა ვეშაპი იგი დიდი, გუელი დასაბამისაჲ, რომელსა უწოდების ეშმაკი და სატანა, რომელი აკთუნებს ყოველსა სოფელსა...” (გამოცხადება იოჲანესი, XII.3-9). გამოცხადების ტექსტზე დაყრდნობილი სიმბოლური კომპოზიციები გვხვდება დასავლეთი ევროპის ხელოვნებაში – მაგალითად, მთავარანგელოზისა და გველეშაპის ბრძოლა ხან-მიშელ დ’ანტრაგის (შარანტი) ტაძრის პორტალის რელიეფზე (XII ს.)³⁹ მოცემული. აპოტროპეული ფუნქციის მქონე ზემოაღნიშნული გამოსახულება შინაარსობრივად ახლოს დგას წმ. მხედრების ამსახველ იმ იკონოგრაფიულ სქემებთან, რომლებიც ესქატოლოგიურ იდეა-

36 Дионисий Ареопagit, О небесной иерархии. Восточные отцы и учителя церкви V века, М., 2000, გვ. 350.

37 წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, გვ. 50.

38 Скандинавская мифология: энциклопедия, М., 2005, გვ. 128-137.

39 О.А.Лясковская, Французская готика, М., 1973, ტაბ. 31.

თა მატარებელ კომპოზიციებთან მიმართებითაა წარმოდგენილი (ჯოისუბანი, ნიკორწმინდა).

ამასთანავე, წვენ გვინდა წმ. მხედრების იკონოგრაფიასთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს შევეჩხოთ, რომელიც წმ. მეომართა ხელების მოძრაობასა და იარაღის დაჭერის მანერას ეხება. ამ მხრივ წვენ გვაქვს დინამიკურ პოზაში მოცემული წმ. მხედრები, რომლებსაც განზე გაწეულ ხელში დიაგონალურად მიმართული შუბები უკავიათ (ისინი, როგორც წესი მარცხნიდან მარჯვნივ მოძრაობენ) და წმ. ცხენოსნები წინ მიმართული იდაყვში მოხრილი ხელით, რომელიც ვერტიკალურად დაშვებულ შუბსაა ჩაჭიდებული (ამგვარი გამოსახულებები მარჯვნიდან მარცხნივ არიან მიმართული). მარტვილის ფრიზის რელიეფზე ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებულ ორივე წმ. მეომარს შუბები ირიბად უპყრიათ, წებულდასა და ჯოისუბანში კი წმ. მხედრები სარკისებურად ერთნაირ პოზებში არიან წარმოდგენილნი. ვაღუში ეს ორი ხერხი ერთ სცენაშია გაერთიანებული, ისევე როგორც ნიკორწმინდისა და იყალთოს რელიეფებზე, ასევე საყდრის ზემომოტანილ ჭელურ ჯვრებზე, ზემონახსენებ ფრესკებზე წმ. ცხენოსნების წვეილთა გამოსახულებებით. ეს იკონოგრაფიული სქემები საქართველოს გარდა კაპადოკიაშიც იყო მიღებული.⁴⁰ ასევე შესაძლებელია რუსული ხელოვნების ძეგლებიც მოვიყვანოთ – მაგალითად, შიფერის ფირფიტა წმ. მიქელის ოქროსსახურთვანი მონასტრიდან (XI ს., კიევი)⁴¹. ქართულ რელიეფებზე მარცხენა მხარეს წარმოდგენილი წმინდანი ძირითადად წმ. თევდორეა, მარჯვენა მხარეს კი წმ. გიორგი არის ხელმე გამოსახული. თუმცა წმინდანთა გამოსახულებათა ასეთი განაწილება, როგორც ჩანს, არ არის დაკანონებული – იხ. ქართული ფრესკები, რომლებზედაც წმ. მხედართა განსხვავებული განთავსებაც გვხვდება (ნაკიფარის, ლაგურკას მოხატულობები და ა. შ.)

შუბის დაჭერის ორი მანერა, ისევე როგორც ცხენთა განსხვავებული მოძრაობებიც (სრულიად სტატიკური X საუკუნესა და XI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებზე და უფრო დინამიკური XI საუკუნეში)⁴² სხვადასხვა ნიმუშთა ზეგავლენით უნდა ეოფილიყო განპირობებული. ვაღუზე შემდგარ ცხენებზე ამხედრებული მეომრები განზე გაწეული ხელის ფართო უესტით მრავლად გვხვდება ელინისტურ ხელოვნებაში (ამ კომპოზიციებშიც მხედრები, როგორც წესი, მარცხნიდან მარჯვნივ მიემართებიან).⁴³ პირიქით, მშვიდად მდგომ ტორაწეულ ცხენებზე მჯდომი ფიგურები წინ გაწეული ხელებით სასანურ პორელიფებზეა წარმოდგენილი.⁴⁴ ძნელი სათქმელია, რამ გამოიწვია ამ ორი კომპოზიციური ტიპის გაერთიანება წმ. მხედართა ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში, რომელმაც X-XI საუკუნეებში უკვე საბოლოოდ ჩამოყალიბებული სახე მიიღო, თუმცა

40 N.Thierry, *La Cappadoce de L'antiquité au Moyen Âge*. Bibliothèque de l'antiquité tardive, 4. Brepols, 2002, გვ. 155, ტაბ.59, გვ.196, ტაბ.74, გვ. 198, ტაბ.125.

41 В.Н.Лазарев, *Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве*, გვ. 83.

42 Р.О.Шмерлинг, *Плита из церкви св. Степана в селении Икалто* გვ. 131-132.

43 მაგალითები და გამოყენებული ლიტერატურის სია იხ. – თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.), გვ. 319-320.

44 იქვე, გვ. 320-321.

შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ გაძარბა შიდა და გარე კედლების შემამკობელო-
ერცელი და ჭედური ხატებისაგან განსხვავებით, უფრო მასშტაბური კომპოზი-
ციები უკვე არსებული იკონოგრაფიული ტიპების შემოქმედებითი გააზრებისა
და მხატვრული ხინთების გზით უნდა შექმნილიყო.

ამრიგად, ეოველი ზემოგანხილული ძეგლის მაგალითზე კარგად გამოჩნდა
წმ. მხედრების ჩამოყალიბებისა და განვითარების ისტორია ჯთისუბნის ეკლესი-
ის კომპოზიციიდან ნიკორწმონდისა და იეალთოს განვითარებულ სკვენებამდე,
რომელმაც განაპირობა წმ. ცხენოსანთა შემდგომ საუკუნეთა იკონოგრაფია.

Tamar Dadiani

Iconography of the Equestrian Warrior Saints in the Medieval Stone Reliefs (10th-11th cc.)

Paired images of the Warrior Saints – St. George and St. Theodore – are often seen on the fa-
cades and chancel-barrier plaques of the 10th-11th cc. Georgian churches. In Joisubani church
(10th c.) they are included in the east window framing, which is preconditioned by their apo-
thropheic function. In Valé church (10th c.) a pair of equestrian Warrior Saints is placed on the
tympanon of the west portal, while in Nikortsminda (11th c.) they are represented twice – on
the east facade, flanking the Transfiguration and on the west door tympanon (the first pair is
static and the second is actively turned towards Christ standing in the centre). On the altar
of the Ikalto church of St. Stephen equestrian Warrior Saints are included in the sequence of
Gospel scenes and they are represented in Paradise indicated by the trees (the same is the case
on Tsebelda chancel-barrier (7th-8th cc.) and Nikortsminda west portal).

All these images find analogies in the contemporary metalwork, as well as monuments of
earlier date (6th-7th cc. big Brdadzori High Cross, 7th c. Martvili reliefs, Tsebelda chancel-
barrier) and elsewhere (e.g. 10th-11th cc. Byzantine ivory icons). It is important that, as a rule,
St. George is piercing a human figure, while St. Theodore – a dragon. The human figure is
perceived as the emperor Diocletian (in Joisubani he even has a halo, which is rooted in the
Byzantine imperial iconography), symbolising the evil, the impious; dragon is also the oldest
symbol of the world evil. Noteworthy are two manners of holding a spear – dynamically, in an
outstretched hand and more statically, when the hand is bent in the elbow; the movement of
the horse is also of two types – static (10th c.) and dynamic (11th c.); the former seems going
back to the Hellenistic art, while the latter – to the Sassanid high reliefs.



სურ. 1. ჯოისუბნის წმ. გიორგის
ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმელი (Xს.)



სურ. 2. ვაღეს ტაძრის დასავლეთი პორტალი (Xს.)



სურ. 3. ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი (XI ს.)



სურ. 4. იეალოს წმ. სტეფანოს ეკლესიის ტრაპეზის ფილა (XI ს.)



სურ. 5. ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის დასაველეთი
პორტალი (XII ს.)

დიმიტრი თუმანიშვილი

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

ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობისთვის

ჩვენი ქვეყნის ეკლესიური თუ მხატვრული თვალთახედვით გამორჩეულ ტაძართა შორის ცოტა თუ არის ბიჭვინტის კათედრალიკით, ხელოვნებათმცოდნეობითა და ასე ვთქვათ, “მიუხედავად” თუმცა მეცნიერების რეალში იგი XIX საუკუნის შუა ხანებიდანაა მოხვედრილი, ჯერაც არ გვაქვს მასზე ჯეროვანი მოცულობის და ჯეროვნად გამოწვდილვითი გამოკვლევა და თვით მისი დასაბუთებული დათარიღებაც კი არ გაგვაჩნია. ამას არაერთი მიზეზი აქვს, უპირველესად კი – ქართულ არქიტექტურას გაჩეყული თვალისთვის მისი უჩვეულო იერი (სურ. 2) – მარტო მისი მრგვალი “თავი” რაღა დირს და მისი კედლების “ხოლიანი”, ასე აშკარად ბიზანტიური წყობა! უკანასკნელი გარემოება მისი კონსტანტინოპოლისა თუ საბერძნეთის ეკლესიებთან დაწვრილებითი შეპირისპირების აუცილებლობას ბადებს, რაც ჯერ კიდევ 25 წლის წინათ სრულებით შეუძლებელი გახლდათ – სწორედ ამიტომ შეწყვიტა ჩემმა მასწავლებელმა, ბაბა ლევან რჩეულიშვილმა მის შესახებ დაწყებული ნაშრომის წერა¹. ახლა ხუროთმოძღვრების ქართველ ისტორიკოსთათვის ახლანდელი თურქეთისა თუ საბერძნეთის მონახულება ბიჭვინტის ტაძრის დათვალიერებაზე ბევრად ადვილია. შესაბამისად, კვლავ შეუძლებელია ბიჭვინტის ტაძრის სრულფასოვანი შესწავლა. ეს არც გახლავთ წინამდებარე ნარკვევის მიზანი. ჩემი აწინდელი ამოცანა ბევრად მოკრძალებულია – ტაძრის ზოგიერთი, ასახულებითაც იოლად თვალმისაღწევი ნაკვთის XI-XII საუკუნის რამდენიმე ტაძართან კავშირის ჩვენება.

ვიდრე უშუალოდ ჩემს სამსჯელოზე მოგახსენებთ, ორიოდ სიტყვით იმაზე მსურს შევხერდე, რომ ახლანდელი “უცხო” იერი ბიჭვინტის ტაძრისა გარკვეული ზომით არცთუ დიდი ხნის წინანდელი, ნებისთა თუ უნებლიედ დამამახინჯებელი ცვლილებების შედეგია. ასე, ახლახანს ნახსენები ნახევარსფერულობა მისი გუმბათის გადახურვისა თავდაპირველი სულაც არ არის – ფრედერიკ დოუბუა დე მონპერის² გამოქვეყნებულ ნახატზე დახედვისას დავრწმუნდებით, ეკლესიას ჯერ კიდევ 1830-იან წლებში რომ კარვისებრ-კონუსური, ჩვენი ძველი ოსტატებისთვის ჩვეული მოეგანილობა აქონია. მასთანვე აღმოვაჩენთ, რომ ტაძრის შესასვლელებს დიდრონი თაღოვანი ბეჭებიც ახლდა, აფხაზეთში IX-X საუკუნეების გუმბათიანი ტაძრების გარე სახის აუცილებელი შემადგენელი, ამას გარდა კახეთის რამდენიმე ნაგებობაზეც ცნობილი (ბარკანა, იყალთოს “ღვთაება”, ღუქართის ერთ-ერთი ეკლესია). ყოველთვის მიკვირდა, რაოდენ დიდი ზემოქმედება შეუძლია მოახდინოს რისამე მთლიანობაში აღქმაზე თითქოსდა წერილმანს; ეს ჩვენს განსახილველ შენობაზეც ითქმის – მისი ვეება, ახლა პირდაპირ ხახასავით “დაღებული” შესასვლელები, როგორც

1 ლ. რჩეულიშვილი, ბიჭვინტა, კრ-ში: ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994.

2 იხ. თუნდაც: Ф. Дюбуа де Монпере. Путешествие вокруг Кавказа, т. 1, 1937, გვ. 102-104.

ირკვევა, ოდესღაც ქვის ზღუდართი ორად იყოფოდა, ეს კი ახელებდა დილობს! სიმუქის კედლის სიბრტყესთან დაპირისპირებას და უკანასკნელის “სიცარიელის” დამანაწევრებელიც შემოაქონდა. ინტერიერში განსაკუთრებით იტაცებს თვალს გუმბათქვეშა კონსტრუქცია – დიდრონი, ფართოდ გაშლილი აფრები, რომელთა ძირში მომცრო ტრომპებია ჩასმული (სურ. 1). ეს, ამდენად, ე.წ. “აფრატრომპია”, X საუკუნის ჩვენებური, პირველ ყოვლისა, სამხრეთ-ქართული სატაძრო ხუროთმოძღვრების ერთი მახასიათებელთაგანი. ეს უდავო მოწმობაა, რომ რაგინდ იყოს უჩვეულო, აფხაზეთის შავიზღვისპირეთის ეს ნაგებობა, მთელის გადაწყვეტით, ერთიანად აღებული მაშინდელი საქართველოს არქიტექტურულ შემოქმედებასთან არის გადახდართული. მეორე მხრივ, იგი, ალბათ, ტაძრის აშენების ეპოქასაც მოფარგლავს – არა უადრეს X საუკუნის შუახანისა და არა უგვიანეს XI საუკუნის პირველი მეოთხედისა. დასასრულ, სახსენებელია, რომ XIX საუკუნეში ტაძარში დადასტურებულია მხატვრობის ფრაგმენტებიც. დღეს ისინი თითქმის არ ჩანს, მხოლოდ ნართექსში დგას სამარხო-სამლოცველო, რომლის შიგნით XVI საუკუნის მოხატულობაა შემორჩენილი. თავისთავადაც საყურადღებო, ის მოწმობს მედმივ ზრუნვას ტაძარსა და მის გამშვენებაზე, მაგრამ ვერაფერს გვაგვბინებს ძველი ფერწერული სამკაულის რაობასა და, შესაბამისად, ხუროთმოძღვრებასთან მის შეფარდებაზეც.

თუ აქამდე უფრო მეტად ბიჭვინტის ტაძრის ტიპიურ ნიშნებზე ვისაუბრეთ, უფრო მნიშვნელოვანი მაინც მისი თავისებურებანია – უპირველეს ყოვლისა, ასე აღნაგ გვემას იშვიათად თუ ნახავთ ჩვენს მიწა-წყალზე (ნახ. 1). რასაკვირველია, მე ტიპს არ ვგულისხმობ – ბიჭვინტის ტაძარი, მოგვხსენებთ, “ნახაზული ჯვრის” ნიმუშთაგანია, სადაც გარეთა კედლების სწორკუთხედში ჯვარ-გუმბათოვანი სივრცეა მოქცეული, გუმბათი ბურჯებს ემყარება, დასაყდეთით ნართექსითა და მასა და დასაყდეთსავე მკლავთშორისებზე გადაყვანილი პატრონიკეთი. ასეთი გეგმარება, როგორც ვიცით, ჩვენში VII საუკუნეში შემოდის და მაშინ წრომის ტაძრით არის წარმოდგენილი; იქვე ნახავთ ნართექსს და დასაყდეთ მკლავს სამხრეთ შემოვლებულ პატრონიკენსაც. ამასთან, წრომში ოთხი გუმბათქვეშა ბურჯია, ბიჭვინტაში კი მხოლოდ ორი – მეორე წყვილს საკურთხეველის კუთხეები ენაცვლება – ასეთი ნაირსახეობა *croix inscrite*-ს გეგმარებისა ჩვენთან უკვე IX-X საუკუნეებში გვხვდება, XI საუკუნის 30-იანი წლებიდან კი იგი გუმბათოვანი ეკლესიის XVIII საუკუნის ბოლომდე გაბატონებული, თითქმის ერთადერთი ტიპოლოგიური ერთეულიც ხდება. წრომში არც საკურთხეველის აფხიდებია მომრგვალებულად გარედან გამოვლენილი – ეს ფორმა ადგილობრივ, შავიზღვისპირეთშია ფუძისოკიდებული, სხვაგან კი ისტორიულ საქართველოში იგი კანტი-კენტადლა შემოგხვდებათ. მაგრამ მთავარი ეს როდია – იშვიათობა სივრცის გეგმაზე ასახული სიგანიერეა, რასაც გუმბათქვეშა მონაკვეთის გვერდით მკლავებთან, სხვა ტაძრებთან შედარებით, განსხვავებული თანაფარდობაა. სახელდობრ, უკანასკნელთა სიღრმე შუანაკვადრატის სიგანეს შეეფარდება როგორც 1:2,³ მაშინ როდესაც – ალალ-

3 რიცხვითი მსხვერპლები გამოქვეყნებული გეგმების მიხედვითაა მიღებული და აბსოლუტურ სიზუსტეს არ ნიშნულობს, თუმცა, ნემს ფიქრით, ზოგად მიმართებას ასახავს. აქვე შევნიშნავ, რომ წინამდებარე ნაშრომი ნაწილობრივ ემთხვევა ნემს წერილებს “ეინცელისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების გაგებისათვის”, იხ. ნემს: “წერილები, ნარკვევები”, თბ., 2001 და “კვლავ ეინცელისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესახებ” (იხ. ნემსივე: “გზაჯვარედინზე, წერილები, ნარკვევები”, თბ., 2008) და იქ დამოწმებულ ლიტერატურას აქ მხოლოდ აუცილებლობის

ბედზე შერწყმული მაგალითებით “croix inscrite”-სა (ოთხბურჯიანი, რასაკეორქულია, სხვაგვარად იგება, რადგან იქ გუმბათისა და საკუროთხეველს შორის კიდევ ერთი მკლავია, მაშინ როდესაც ორბურჯიანში მკლავს საკუროთხეველი უდრის) – თხაანში (IX-XI სს.) იმავე ზომების თანაფარდობა $1:1_4$ -ია, სამთავისში (1030 წ.) ~ $1:2$, ქვათახეშში (XIII ს.) $1:1_3$. შესაბამისად, სხვადასხვანაირია სივრცის სურათიც – მეტ-ნაკლები ზეადმავლობით აღნიშნული დასახელებულ (და არაერთ სხვა) ნიმუშსა და გამოკვეთილი სიხალვათით ბიჭვინტის საკათედრო ტაძარში.

ამავე დროს, ამდაგვარი, არცთუ წვეულებრივი აღნაგობა გუმბათიანი ტაძრისა წვენთვის უმაგალითო მაინც არ არის. ადრეც იქნა შენიშნული, რომ მას “ბიძაშვილობს” გელათის მონასტრის ღმრთისმშობლის შობის, წმ. დავით აღმაშენებლის დაფუძნებული ეკლესია (სურ.3). მათი მიმართება საგანგებოდ განიხილა კიდევ გელათის მონასტრის ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში ქ.მა რუსუდან მეფისაშვილმა⁴. ბუნებრივია, რაკი მას გელათელი არქიტექტორის ნაწარმოები აქონდა ფიქრის საგნად, უპირველესად ეურადღუბაც მის თავისთავად, განსხვავებულ ნიშნებსა და თვისებებზე გამახვილდა. წვენ კი ახლა სწორედ საერთო და საზიარო მანევრებლები გვაქვს ხაზი-ბელო. პირველად სათქმელია, რომ გელათში ზემომოტანილი შეფარდება (ნახ. 2) მკლავებისა და გუმბათქვეშა კვადრატისა $1/2$ -ს უდრის, ოღონდ მსგავსება-მონათესაობა არც ამით ამოიწურება. გელათშიც ვხედავთ ნართექსს დასაყდებით და სამ შევრიდლ აფხიდს აღმოსავლეთით; ამას გარდა, როგორც ქ.მა რუსუდანმა თავის დროზე გაარკვია, ერთადერთი ელემენტი თვით ტაძრის კომპოზიციისა (კარიბჭე-ეგგერების საკითხი საკმაოდ ნახლართულია და მას აღარ გამოეყვიდები), რაც ბიჭვინტას არ აკავს, პატრონიკენი, თავიდან სხვანაირად იყო განზრახული. კერძოდ: ახლა იგი დასაყდეთი მკლავის გვერდითა “ნაგების” თავსეა განლაგებული და მისი მონაკვეთები ერთმანეთს ერთგვარი “ბილიკით” უკავშირდება, პირვანდელი ნანაფიქრით კი შემაერთებული სადგომი ნართექსის მეორე სართულად უნდა მოწყობილიყო და უარი ამ გადაწყვეტაზე – არ ვიცით, თუ რატომ – მშენებლობის მსვლელობაში ითქვა. ამდენი საერთო მონაცემი ძნელია შემთხვევითობად წაითვალოს, მათ აუცილებლად განაზრახი მიმსგავსება-სესხება უნდა აქონდეს საფუძვლად. ათიოდ წელია, რაც მანამდე კენტად გამომხიროდ გელათსაც მონათესავენიც გამოუჩნდა – 2002 წელს ბ.მა დავით ხოშტარიამ მიაქცია ეურადღება, რომ გეგმის დონეზე გელათის მთავარ ტაძარს აკავს შიომღვიმის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი, გელათის თანადროულად იმავე წმ. მეფე დავითის აგებული და თბილისის სიონი, ე.ი. ესეც მიძინებისადმი მიძღვნილი ოდინდელი კათედრალი ტფილელი მთავარეპისკოპოსებისა, რომლის გეგმარება, სწორედ ამიტომ, ახვეე XII საუკუნისად წაითვადა. სამწუხაროდ, უკანასკნელი ორი ნაგებობის შემთხვევაში, მიწაზე დაკვალული კომპოზიციის გარდა ხელთ თითქმის არაფერი გვაქვს – ორივე ხომ ძლიერაა გადაკეთებულ-სახეცვლილი. სიონი მართლაც თითქმის “საფუძვლითგან” არის XVII საუკუნეში ამოყვანილი, შიომღვიმის ტაძარი კი არა მხოლოდ იმავე საუკუნეში დიდწილად ახლად აგებული (XII ს-სა საკუროთხეულის ნაწილი თუა), არამედ სამნავიან ბაზილიკად გარდასახულიც. მიუხედავად ამისა, აქაც ვადასტურებთ პრინციპულად იმგვარივე შეფარდებებს (თბილისის

⁴ შემთხვევაში გაყიმურებ.

4 იხ. Р. Менисавили, Архитектурный ансамбль Гелати, Тб., 1966, გვ. 83-84.

სიონი - 1:3; 'შიომღვიმის' მიძინება - 1:3_{2,3} [სამხ.] და 1:4 [ჩრდ.] და ორთუგზან - შვერილ აფხიდებს; 'შიომღვიმეში' ნართექსიც გვაქვს და, საფიქრებელია, ის ადრე თბილისის სიონსაც კქონია. მართალია, დღეს მისი ნიშანწყალიც არ ნანს, მაგრამ 2001 წელს ეზოში მიწის სამუშაოების ნატარების დროს მხატვარ-ხელოვნებათმცოდნეებმა იოსებ ანდრიაძემ და დიმიტრი რაზმაძემ დასაყვლეთი ფასადიდან ხეთიოდ მეტრში სწორ ხაზზე დაწეობილი ქვები შენიშნეს (ვაჟ რომ ისინი აუზომავი დარჩა), რაც ნართექსის კედლის ნაშთი უნდა ყოფილიყო, რადგან დაახლოებით ასეთია გელათის ნართექსის ზომა, თან კი 1978 წლის გათხრებისას ტაძრის ამ კედელთ ძველი ზეპირკველი არ აღმოაჩნდა, რაც, ალბათ, იმის ნიშანია, რომ იგი რაღაც სათაყვის შიგნით იქნებოდა მოქცეული.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ აგებულებით ერთგვარ ოთხ ტაძარს, რომელთაგან ერთი, სულ ცოტა ერთი ასწლებლით უსწრებს დანარჩენ სამს, მიახლოებით თანადროულს. ასეთ ვითარებაში მხოლოდ ერთი დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ - "უმრწემესნი" იმ "უხუცესზე" უნდა იყოს დამოკიდებული. სანამ ამის თაობაზე განვავრცობდეთ მსჯელობას, ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩვენი "ოთხეული" ორ ქვეჯგუფადაც განიყოფა: ბიჭვინტა და 'შიომღვიმე' ძირითადად აგურითაა ნაგები და აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფხიდებით სრულდება, გელათი და სიონი კი ('შემორსენილი' ფრაგმენტების მიხედვით) თლილი ქვითაა შემოსილი, აფხიდები კი გარედან დაწახნაგებული აქვს. ისე გამოდის, რომ ბიჭვინტასთან უფრო ახლოს - 'შიომღვიმეა, სიონი კი - უფრო გელათს ემხრობა.

რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს ყოველივე? ხელოვანთა მიერ არჩეულ ნაწარმოებებს "დამოწაფება", მათგან რისამე მოსესხება თუ სულაც მისაბადად რისამე დასახვა ეველგან და ყოველთვის ხდებოდა - 'ზეინდივიდუალის-ტურ XX საუკუნეშიც კი. შუა საუკუნეებში, როგორც ცნობილია, "დედანს" და "ასლს" საგანგებო მნიშვნელობა მიენიჭა. ერთი მხრივ, სახვით, ნიშანდობლივ, საეკლესიო ხელოვნებაში "დედნის" გადმოღება გამოსახულის უტყუარობის (ესა თუ ის წმინდანი ნამდვილად ასე გამოიყურებოდა) ან მყის საცნობობის (ეს - "ქრისტეს შობაა", ეს კი - "ღმრთისმშობლის შობა", "წმ. გიორგის სასწაული" და ა.შ.) უზრუნველყოფას ემსახურებოდა. ამგვარი "ასლები", რომელნიც რომელსამე სათაყვანო ნაგებობას⁵ - მაგალითად, იერუსალიმის უფლის საფლავს ან, ვთქვათ, რომს წმ. თავთა მოციქულთა პეტრესა და პავლეს განსასვენებელ ბაზილიკებს - "ბაძავს", ხეროთმოძღვრებაშიც ვიცით. ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც, რომელიმე, შესამსგავსებლად აუცილებელი ნიშნები არის ხოლმე გადმოტანილი - ხატზე, მაგალითად, სახის ნაკეთები თუ სამოსელი, საჭიროების შემთხვევაში (მაგ., წვილუდი ღმრთისმშობლის სათაყვანო, ვთქვათ, ოდიგორიის ტიპის გადმოსაცემად) ფიგურების შემობრუნება, ხელის მოძრაობა, თავის დახრა და სხვა. ხეროთმოძღვრებაში იმეორებენ, მაგალითად, მოყვანილობას, საბჯენების რაოდენობას და მისთანებს. სხვაფრივ, "ასლი" "დედანს" შეიძლება სულ არ წააგავდეს - მედამ მომაქვს მაგალითად 1989 წელს თბილისის ათონის წმ. მოთდან ჩამოსვენებული "სახე" იბერიისა ანუ "კარის" ღმრთისმშობლისა, იმ დროსვე დაწერილი და თავად ეს, წვენდა საბედნიეროდ დღევანდლამდე შემორჩენილი ხატი - იკონოგრაფიულად იდენტურთ ფერწერული შესრულების მხრივ

5 იხ. რასარდ კრაუტსაიმერის უკვე კლასიკური ნაშრომი: Introduction to an Iconography of Medieval Architecture. Journal of Warburg and Courtauld Institutes, vol. V, London, 1942; გადაბეჭდილია: მისივე, Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art, N. Y., 1969.

საერთო არა აქვთ რა. სწორედ ამიტომ ეწოდა ამგვარადვე შესრულებულ არქიტექტურულ “მსგავსებებს” “სიმბოლური ასლები” მეორე მხრივ, ამ ხანაშიც გვაქვს პირწმინდა ფორმისმიერი გამოვრებები – დასავლეთში სოფჯერ დაბეჯითებითაა ცნობილი, რის ხანახავად და შესასწავლ-გადმოსადებად აგზავნიდა ხელოვანს დამკვეთი – ასეთი მეც მინდაო. საქართველოში ამგვარი წყარო – ახლა ხომ მაინც – არ მოგვეპოვება. საკუთრივ ხეროთმოდგერებაზე დაკვირვებით, თითქმის საუკუნის წინ, გიორგი ნუბინაშვილმა გამოარკვია, ატენის სიონი მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის უზუსტესი “ასლი” რომ ეოფილა⁶. 1980-იან-90-იან წლებში საგანგებოდ შესერდნენ ამ საკითხზე დაფ. ხოშტარია და ნიკოლოზ ეანეიშვილი⁷ მათ ასვენეს, რომ ასეთი “ფორმისმიერი” ასლები ნვენთან არცთუ უანაღლოგია, არცთუ – გამონაკლისი. წარმონინდა შემდეგიც: შეიძლება ასლი ერთდროულად “სიმბოლურიც” იყოს და სახოვან-ფორმისმიერიც – იგივე ატენიც ხომ, წმ. ჯვრის ტაძრის “გარეგნობასაც” იმეორებს და, აღბათ, მისი ვითარცა სიწმინდის სახელოვნებასაც მიაგებს პატივს.

“ნვენს” ტაძრებს რომ მივებრუნდეთ, ერთი მხრივ, ეველაფერი, რაზეც ვილაპარაკეთ, ნივთიერ ფორმას შეეხება და, ამდენად, “ასლობა” ამ ჯგუფში “ფორმისმიერია”; თუმცა, რამდენადაც დღეს შეგვიძლია აზრი გამოვიტანოთ, ზედმიწევნითი მიმსგავსება ამ ნაგებობებში არ არის – როგორც ენახეთ, მასალაც იცვლება, აფსიდების მოყვანილობაც. იმავდროულად, რაღაცით ხომ უნდა მიეხიდა ბიჭვინტას ოსტატთა, უფრო კი, ვგონებ წმ. დავით მეფის გულისყური? რატომ მაინცდამაინც ის გამოარჩია მან დასავლეთ თუ სამხრეთ საქართველოს დიდ საკრებულო ტაძრებს შორის? არა მგონია, დიდ ახირებად ჩამეთვალის შემდეგი ვარაუდი: თავის საძეღესა და თავისსავე საეკლესიო-საგანმანათლებლო კერაზე, გელათზე ფიქრისას მისი თვალი ბიჭვინტამ მიიპყრო როგორც, მაშინაც და მერეც, დასავლეთ საქართველოს თუ არა ეველაზე ძლიერმა, ერთმა უძლიერეს-ესახელგანთქმულესმა სალოცავმა: აფხაზეთის კათალიკოსთა საყოფელმა, იმჟამადაც, აღბათ, “წმ. ანდრია პირველწოდებულის საყდრად” წოდებულმა. თუ გავითვალისწინებთ, რა მნიშვნელობას აძლევდა წმ. გიორგი მთაწმიდელი ნვენში წმ. მოციქულთა ქადაგებას და რაოდენ ძვირფასი უნდა ეოფილიყო წმ. მეფის ოჯახისთვის ათონის “ივირონის” სახელგანთქმული წინამძღვარი თუ მისი ნააზრი, წმ. მეფის არნევენი არც ისე გაუგებარია, პირეკე – საკმაოდ ბუნებრივიც. თუ ასეა, მისი ხეროთმოდგარნი გელათშიცა და შიომღვიმეშიც “სიმბოლურ პირებს” აგებენ – მართლაც გელათში მასალა სხვაა, ხოლო ოსტატი ქვის ხმარების შესატყვისად, მართალია, თითქმის უნუქერთმო, მაგრამ მამკობი ედემენტების პლასტიკით შთამბეჭდავ ფასადებს ქმნის; შიომღვიმეში – თითქოს! – “სოლოვანი”, ქვა-აგურის მონაცვლე რიგები კი არ არის ტაძრის გარე იერის განმსაზღვრელი, არამედ, როგორც ეტეობა, მხოლოდ აგურის სადა ზედაპირები. ისე ჩანს, რომ გელათელმა გაღატოხთეხეცესმა წმ. მეფის განზრახვას უფრო “სიმბოლური” კეთხით შეხედა, შიომღვიმის ეკლესიისამ კი – უფრო ფორმისმიერით. უფრო გასაგებია თბილისის სიონი-გელათის ურთიერთდამოკიდებულება – სიონი აშკარად პირდაპირ გელათს გაჰყერებს. ამ კავშირუერთიერთობას გენეალოგიურ ტაბულად თუ გამოვსახავთ, შემდეგს

6 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948.

7 დ. ხოშტარია, ნიშუში და ასლი შუა საუკუნეების ქართულ ხეროთმოდგერებაში. დიტერატურა და ხელოვნება, 1990, №1; ნ. ეანეიშვილი, მასალები ნიშუშისა და ასლის საკითხის შესწავლისათვის ქართულ ხეროთმოდგერებაში. საქართველოს სიძეულენი, 2, თბ., 2002.

მოვიდებთ: თავში ბიჭვინტა მოექცევა, მისგან თანაბარ “შტოებად” შიომღვიმე და გელათი “გამოვა”, თბილისის სიონი კი უკანასკნელს “მიებმება” ბიჭვინტის “შვილიშვილად” მას არა მარტო მგვანობის მეტ-ნაკლებობა სახავს, არამედ დროითი რიგიც – თბილისის კათედრალის შენება მხოლოდ ქალაქის წმ. დავით მეფის ხელში გადმოსვლის მერე თუ დაიწყოება, გელათი და შიომღვიმე კი საიმდროოდ დასრულებას უახლოვდებოდა, შესაბამისად კი, ამ მხრივაც ლოგიკურია იგი უშუალოდ ბიჭვინტიდან არ “გამოვიყვანოთ”

როგორც ითქვა, შიომღვიმისა და თბილისის ტაძრების სიერცით-მოცულობითი სახე წვეთვის უცნობია და მათ შესამე განზომილებაში განფენასა, დანაწევრებასა თუ მორთულობაზე ვედარც როდის გავიგებთ რასმე – დროეამმა და “უამთა სიავემ” ამის შესაძლებლობა ხელიდან სამუდამოდ გამოგვაცალა. გელათთან მიმართებით საქმე უკეთესად არის, თუმცა ამჯერად მხოლოდ ერთ ელემენტზე გვერდითი მკვლევების გამნათებელი დიოპების განაწილებაზე შევანერგოთ თქვენს ყურადღებას. აქაც (სურ. 4) და ბიჭვინტაშიც (სურ. 2) სამ-სამი სარკმელია დატანებული, თან ერთნაირად დალაგებული: ფანჯრების ძირები, არსებითად, ერთ ხაზზეა, შეიანა სარკმელი კი გვერდითებზე ოდნავ მაღალია. არც ეს გახლავთ უბრალო დამთხვევა – იმ მარტივი მიზეზით, რომ ასეთი შეჯგუფებაც არაა ხშირი და, ისევე და ისევე, სხვა მსგავსებებთან ერთად, სესხებაზე მიგვითითებს. არის კი კიდევ ერთი ქართული საეღარი, სადაც მკვლევებისთვის შექის მიწოდება თუ ფასადის კომპონირება ასევეა განხორციელებული – ამჯერად იმერეთსა და ქართლში კი არა, კახეთში გადანაცვლება მოგვიწევს, რადგან მხედველობაში აღავერდის კათედრალი მაქეს (სურ. 5), ერთი უდიდეს ქართულ ტაძართაგანი. როგორ შეიძლება აქ “აფხაზური” ფორმა მოხვედრილიყო? ამის თქმა გამიჭირდება, თუმცა განა ასე ცხადია, რა გზით “შემთავლია” ამ ნაგებობის არქიტექტურაში სამხრეთ-ქართულმა მოტივმა – სხვაგან, აბა, სად უნდა ენახა აქ მომქმადვე არქიტექტორს აღმოსავლეთ ნიშებში “ნაფენილი” მტევნების მწკრივი? გარდა ამისა, ტაოხა, შავშეთსა (ტბეთი!) თუ ქუთაისის კათედრალზე მიგვანიშნებს გუმბათქვეშა საბჯენების კვარცხლბეკების პროფილირება, მაგრამ, ასე რომ, თავისთავად ცოდნა სამხრეთ-ქართული შენობებისა საეჭვო არ უნდა იყოს. არც ის მგონია ალბათი, აქ სურათმოდგვარი სხვაგნით მოეყვანათ – ერთი მხრივ, მომეტებული “ვერტიკალიზმი”, მეორეკერძ კი მოცულობათა, ასე ვთქვათ, “სიმკვრივე” და “მატერიალური სისავსე” სწორედ ადგილობრივ, კახეთის არქიტექტურულ გარემოსა და ნიადაგზე უნდა იყოს აღმოცენებული. კაცმა რომ თქვას, წვენ საერთოდ არ ვსვამთ კითხვას, რამ განაპირობა კვრიკე III, ის კახთა მეფის სურვილი თავისი საბრძანისის მთავარ ტაძარში ბაგრატიონთა სამკვიდროს სურათმოდგვრების თუნდაც გამო-ნაკრები ეხილა. მართალია, მან წლები დაჰყო მათ კარზე, მაგრამ ტყველ და ეკვლაზე უკეთ ეცოდინებოდა მათი სურვილი, ადრე თუ გვიან, შემოუერთებინათ მისი სამფლობელო. ხოლო თუ სამხრეთელი ისესხა, არც ის უნდა გავიკვიროთ, დასავლურ-ქართული რად უნდოდა. სამსარკმლელი კი, სადღესო წვენი ცოდნის კვალობაზე მაინც, სწორედ იქ, ე.წ. “აფხაზეთის სკოლის” ოსტატების ხელში გამოინაკეთა. ამჟამად ჯერაც სარკვევია, როგორ სამოყალიბდა იგი – იქნებ წინასახაედ მას ის ბერძნულ-“ბიზანტიური” ტაძრები აქონდეს, სადაც რამდენიმე რიგად ჩამწკრივებული სარკმლების გაჭრისას, ერთ-ერთმა მწკრივმა, ზემოთკენ, სამი დიობიდა დაიგია. ასეც რომ არ იყოს, ეს ხომ უეჭველია: “აფხაზეთის სკოლის” IX-X საუკუნეების გუმბათოვანი ეკლესიების ფასადე-

ბზე, მკლავების არეზე სამი ფანჯარაა ხოლმე მოწყობილი. მაინცაღამაინც ბიჭვინტას აღავერდი და გელათი იმ მიზეზით უნდა დაეკავშიროთ, რომ სხვაგან – ბზიფის ციხის, ანაკოფიის წმ. სვმონ კანანელის (ქალაქში), ღიხნუ-ზუფეს, მოქვის ტაძრების ფასადებზე პირამიდულად დაწყობილ სარკმლებს ნახავთ. თუ ამ კომპოზიციური ხერხის დიახაც ამ კუთხიდან მომდინარეობას ნაკლებად ვუფიქრდებით, ეს იმიტომ, რომ მოგვიანებით, XI-XIII საუკუნეებში, ის რამდენიმე საქრესტომათიო ნაგებობაზეც არის ნახმარი – რაც მთავარია, მცხეთის მელქისედეკ I-ისეულ-არსუკიძისეულ “ხვეტიცხოველზე”, ახევე 1172 წლის იკორთაზე, XIII საუკუნის დასაწყისის ეინცვისსა და ტიმოთესუბანზე. ამ დროს კი, ქართლ-კახეთ-ტაო-კლარჯეთში XI საუკუნემდე მკლავის პირზე თითო-თითო სარკმელს ეხედავთ (სამი – ნინოწმინდის კათედრალით დაწყებული – მხოლოდ საკუროთხვეულში გვაქვს), გარკვეული დროიდან, შეტყუებული სარკმლებიც წნდება; ეს უკანასკნელნი პირველად წირქოლის სამხრეთ ფასადზე გამოჩნდა, თუმცა კი “მკლავი” აქ ვერ იტყვი; მომდევნოდ საკმარისი უნდა იყოს ხახელის ღმრთისმშობლისა და ქეთაისის კათედრალის ხსენებაც და ამ ხაზს აგრძელებს XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII-ის პირველი ნახევრის (თუ შუა ხანის) ქართლის ტაძრები, ასე ვთქვათ, ბუთანიიდან პუჯაბსა და ერთაწმინდამდე. გიორგი III-ის, თამარის და მისი მემკვიდრეების ზეობის ამ ნაგებობებზე “ბეჭდად” (ქ. აბაშიძე-დადიანის გამოთქმას) დიახაც შეწყვიტებული, ფართოსაპირიანი სარკმლები ამშვენებს, მათ შორის მოქცეული ჯვრითურთ. ასე რომ, თავისით გამოდის: იმერეთის, მით უმეტეს, ღიხსგადმოღმეთის ხუროთმოძღვრებაში სამსარკმლელი წვენი შავიზღვისპირეთიდან შემოდის.

გეფიქრებათ, ალბათ – ეველა ეს წერილმან-წერილმან შედარება-შეპირი-სპირებანი ვის რად უნდაო. არ ვიცო, მოვახერხე იმის ნათელყოფა თუ არა, მინიშნება მაინც, ნამდვილად რაზეა საუბარი – ეს კი, თუ ასე შეიძლება ითქვას, “საერთო-ქართულ” არქიტექტურაში წვენი ქვეყნის დასავლეთის წილზე მსჯელობის დაწყებაა. 1940-იანი წლებიდან, ეხვევის ტაძარზე ვახტანგ ბერიძის და ნიქოზის “მთავარანგელოზზე” ღვეან რჩეულიშვილის ნაშრომების მერე წვენი უკვე მყარად ვიცით, რომ X საუკუნის ბოლოსთვის წვენი ტაძრების “ქართულობა” უფრო იოლად ამოსაცნობი გახდა – ეს იმიტომ, რომ ამიერიდან მათთვის საერთო მარტოაღენ ანაღიზით საწვდომი ფორმის აგების წესი კი აღარაა, თვალთ უმაღლ დასანახი გარეგნული ნიშნები, კომპონირების თუ შემკობის “იდეოები” კარგადაა ნახვენები და არც საცილოა: ეს დიდწილად სამხრეთ საქართველოში, ტაოელი ოსტატების შემუშავებული ხუროთმოძღვრული “ენის” სხვა კუთხეების ოსტატთაგან გაზიარებით მოხდა. ზემომოტანილი მაგალითები, წესით, უნდა შეგვაგონებდეს, სხვა მხარეებიც რომ არაა უცულებელსაყოფი; ეტყობა, ქართლის ხელისუფალთა ზეობის ძაფზე გაწყობილმა “ქართლის ცხოვრება”-მ შეგვანვია საქართველოს ისტორია მარტოაღენ მცხეთურ-თბილისური ძირის დინასტიების ღვწის კუთხით დავინახოთ. მგონი, აღარც ვწუხვართ, კახეთის მფლობელთა ანდა ღიხსიქითა ერისთავებისა და მეფეების “საკუთარი” მატიახეები რომ არ მოგვეპოვება და თითქმის ეველაფერი, რაც მათზე ვეწყით, ფართო აზრით, ქართლის (მესხეთ-ჯავახეთ-ტაო-კლარჯეთიანად)

8 ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი “დედა ღვთისა” ქართული ხელოვნება, I, თბ., 1942; ღ. რჩეულიშვილი, მთავარანგელოზთა ტაძარი ზემო ნიქოზში – მოხსენებად იქნა წაკითხული ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის I სესიაზე, 1946 წ-ის იანვარში, დასტამბულია ზემონახსენებ კრებულში “ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები”

ხელმწიფეებთან – მეფეები იქნება, გინდა ერისთავები – მოკავშირეობისა თუ! დაპირისპირების ამბები რომაა. რა იშვიათად ელაპარაკობთ, მაგალითად, იმის შესახებ, თუ როგორ აიყვანა ბაგრატონთა სახლი “ერთობილი” საქართველოს ტახტზე არა მარტო დავით III კურაპალატის, აფხაზთა სამეფოს მესვეურთა შორსმჭვრეტელობამაც – კი იყო უძეო დავითიცა და, მომავალი, ბაგრატ III-ის დედით ბიძა თეოდოსი უსინათლო, მაგრამ მათ სანათესაოში რაღა დასტურ სისხლისმძივრადვე ორი სამეფოს გამაერთიანებელი უფლისწული ამოიწიეს?... არც იმაზე ვბჭობთ ხშირად, რომ ბაგრატ მეფისთვის მისი სატახტო არც არტანუჯია, არც სხვა რამ ქალაქი, არამედ “ქეთათისი” ასეა მის მომდევნოთათვისაც და “ტფილისს ‘ხედა’ იბრძვიან რა, მათთვის ის არაა ღამისაა საქართველოს ტოლფასი რამ, როგორც სვენი ბოლო საუკუნის ავადმყოფური “თბილისოცენტრიზმი” ჩაგვაგონებს; ესეც ვიკითხოთ ერთი – **განიცდიდა კი თავის** დედაქალაქად მას თუგინდ წმ. დავით აღმაშენებელი, აქ სამეფო სასახლის გამართვა მაინც თუ მოასწრო? ან – რატომ გადადის წლის განმავლობაში ერთი კუთხიდან მეორესა და ერთი ქალაქიდანა თუ ერთი ციხიდან სხვაში წმ. თამარ მეფა – იმიტომ ხომ არა, თავისი სამეფო მისთვის რომ მოახლებით თანაბარმნიშვნელოვანი საყოფლების ერთობლიობად ესახება, საკეთარი თავი კი ყოველგანმყოფ ხელმწიფედ. არქიტექტურას თუ მივეპყევით – ბევრი კი გაგვიკეთებია თუგინდ დასავლეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრული ნამუშევრების შიგნით სხვადასხვა “ქვეტრადიციებისთვის” თვალის მისადევნებლად? არადა, ბიჭვინტის კათედრალი, ვგონებ, ერთ-ერთის შიგნით ხედება, მასკი წინ “მობიზანტიურ” ცანდრიუმ-განთიადის ბაზილიკა, ქართულის ოღნაე “გახახუნებული” “ბერძნული” დრანდა და სავსებით ქართული ამბარას “სამეკლესიოანი” ბაზილიკა უსწრებს. გაგვირკევეია, რას შეაპირობებს “აფხაზეთის სკოლაში” საუკეთესოდ თავჩენილი ღიხსიქითური ხუროთმოძღვრული გემოვნება თუნდაც სამეგრელოს მოგვიანი ტაძრების იურისას – გინდა ხობის, გინდა ცაიშის, გინდა წაღუნჯიხისას? ან, იქნებ, უკანასკნელის “ბიჭვინტურობა” აქ გელათის “შეამაველობითაა” შემოსული? ახლა – “ინტერნაციონალური” კავშირები ვიკითხოთ – ჯერაც ვერ დაგვიწერია დაწერილებით, სამეგრელო-აფხაზეთის გზით თუ როგორ ბიძგს აძლევს – თავისთავად ზემოქმედება უეჭველია! – სრდილოეთ კავკასიას (ხელენსუეის ხეობა, სენტა, შოანა⁹ და სხვ.) თუ, სულაც, ტრაპეზუნდის წმ. სოფიის ეკლესიის თუ ძველი რუსეთის მშენებელბს ქართველ ქვითხუროთა გამოცდილება.

სწორედ ასეთი კითხვების დასმისკენ გვიბიძგებს იმგვარი მოვლენები, ზემოთ რომ განვიხილეთ. მათი მსგავსი სხვაც მოიძებნება – მაგალითად, ქნი ირინე ელიზბარაშვილის აზრით, იკორთის წმ. მთავარანგელოზთა ეკლესიის სამკვეთლო-სადიაკვნე დასავლეთით თალით თუა ახდილი, ეს აფხაზეთთან კავშირს უნდა მივაწეროთ. თუ ასეა, იქნებ ზემოთ ნახსენები “სამსარკმლელებიც” აქ მცხეთის “სეგეტიცხოველიდან” კი არა, ზღვისპირა დაბა-ქალაქ-მონასტრებიდანაა “მოსული”? და რომც არა – სხვა რამ გამოხსნდება აუცილებლად: რადგან ქართული ხელოვნება – ხან პირდაპირ, ხან გაშუალებით, ხანაც პარადოქსულად – იმ ისტორიულ ძალთა შეჭიდებისა თუ თანახმიერების ნაკვეთებს ატარებს.

9 ამ ცალმხრივობის გასანელებლად ახლა ბევრს აკეთებენ სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტში მოღვაწე ისტორიკოსები.

10 ამის შესახებ თუნდაც: V. Kouznetsov, I. Lebedinsky, Les chretiens disparus du Caucase, Paris, 1999.

Dimitri Tumanishvili

On the Significance of the Architecture of Bichvinta Cathedral

Many issues are still left to be solved regarding Bichvinta cathedral of the Virgin, which is pre-conditioned by diverse political reasons at different periods. The case is further aggravated by the fact that the cathedral – this mainly concerns construction using opus mixtum technique – shows distinct links with the Byzantine world, especially after the renovation undertaken by the Russian authorities in the 19th c. (conic roof, characteristic of the Caucasus-Georgia was removed, large arched porches, typical of the 9th-10th cc. architecture in Abkhazia and Kakheti were demolished, etc.). In its initial appearance, the cathedral looked far more “Georgian”, while existence of the so called “pendantive-squiches” directly indicates links with the southern Georgian architecture and the tentative date – late 10th c. or turn of the 10th c. to the 11th c. At the same time, in Bichvinta, unusual (for the croix inscrite with two piers) is the correlation of the wide dome and the width of the cross-arms. On the other hand, in the 12th c. we have such churches as: Gelati church of the Birth of the Virgin, Shiomgvi church of the Dormition (on the plan layout level; the actual structure was transformed during the 17th c. renovation), and Tbilisi Sion cathedral. Apart from the plan proportions, in all three cases, again we have a projecting apse and a narthex, and in Shiomgvi – almost similar building material. Taking into consideration the chronological difference, this should most likely indicate an adoption; the latter should have taken place by the will of St. King David the Builder, while the fact itself is an evidence of the ecclesiastic significance of the Bichvinta cathedral, as the See of the so called Catholicos of Abkhazia, the Head of the western Georgian clergy, who was referred to as the “successor” of St. Apostle Andrew. Besides, in Gelati building material (hewn stone) and exterior outline of the projecting apses is changed – respectively, this is rather a “symbolic copy” according to R. Krautheimer and it is followed by the Tbilisi Sion, foundation of which was laid some 20 years later than Gelati and Shiomgvi (this was made possible only after Tbilisi was taken by St. David the Builder), while Shiomgvi rather repeats the individual forms. The fact that Bichvinta was used as a model is further confirmed by the fact that in Gelati (the same is the case in Alaverdi cathedral, some 80 years earlier), in the lateral cross-arms three windows are arranged on the same level (three windows are also found in other churches of Abkhazia – but in pyramidal arrangement – later repeated in Mtskheta Svetitskhoveli cathedral, Ikorta; while, usually in the 10th-13th cc. in southern and eastern Georgia, double or, later, twinned windows are very often seen on this place); this is an evidence of the direct links between these churches, as well as, according to I. Elizbarashvili, pastophoria lacking west walls. All these, once again reminds us that western Georgia, such an active and effective contributor to the establishment of the united Georgian Kingdom, should have had its own share in its art, namely, architecture.

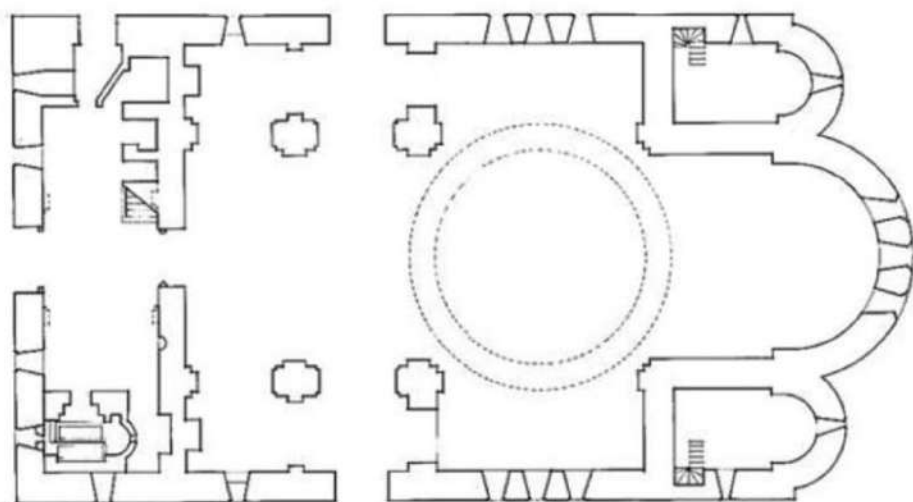
სურ. 1. ბიჭვინტის
ტაძარი. საერთო
ხედი

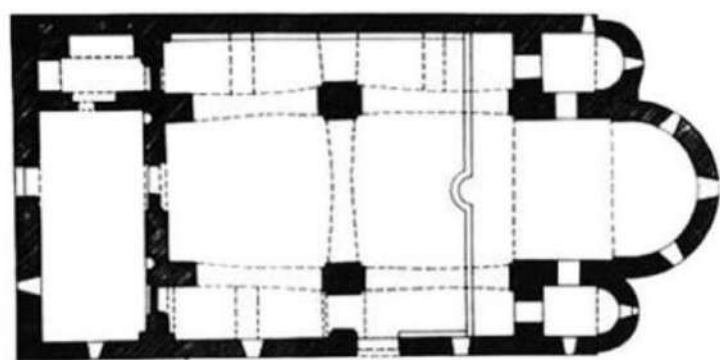


სურ. 2. ბიჭვინტის
ტაძარი. ინტერიერი

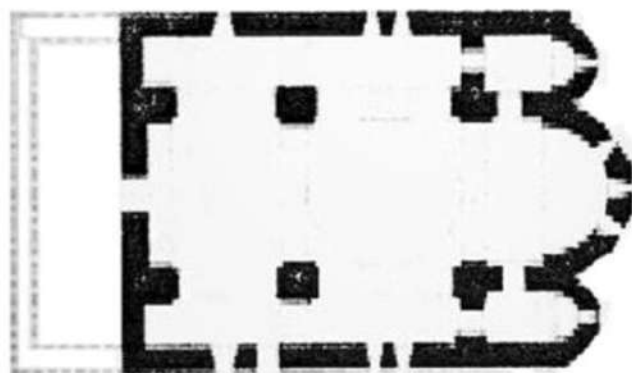


ბიჭვინტის ტაძარი.
გეგმა

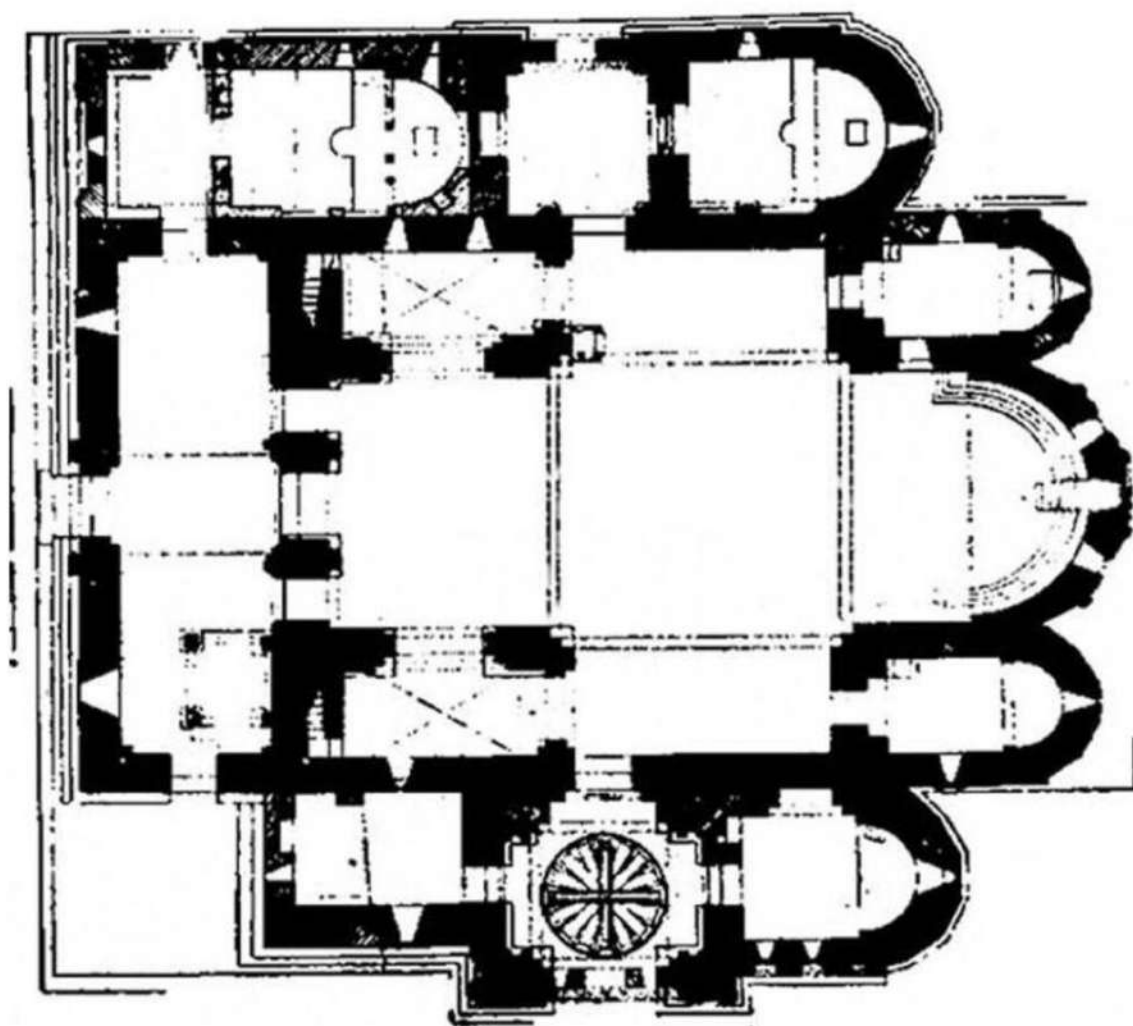




შიომღვიმე, მიძინების ტაძარი



თბილისი, სიონის ტაძარი



გელათი, ღმრთისმშობლის შობის ტაძარი

ნახ. 2. წმ. დავით აღმაშენებლისეული ტაძრების გეგმები



სურ. 3. გელათი, ღმრთისმშობლის შობის
ტაძარი



სურ. 4. ალავერდი, წმ. გიორგის ტაძარი

თამარ ხუნდაძე
 გ. ნუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
 და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი;
 ა. ქეთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია
 ანა შანშიაშვილი
 გ. ნუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
 და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი;
 ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახ. უნივერსიტეტი

სვეტიცხოვლის სიმბოლური სახე ტყობა-ერდის ეკლესიის ფასადის მორთულობაში

შუა საუკუნეებში საქართველოს ჩრდილოეთ კავკასიასთან მჭიდრო კავშირსა და ამ მხარეში საქართველოს ეკლესიის მისიონერულ მოღვაწეობას ისტორიული წყაროების გარდა, ქრისტიანული ტაძრების არსებობაც ადასტურებს¹. მათ შორის გამოირჩეული ადგილი უჭირავს ტყობა-ერდის ტაძარს ისტორიულ ღერძეკეთში², (დღევანდელი ინგუშეთი), რომელიც უხვად არის მორთული ფიგურული თუ ორნამენტული რელიეფებით და ქართული ასომთავრული წარწერ-

1 ხოხიტა მად მარიაშვილის ეკლესია (XI ს-ის დასაწყისი, ჩრდ. ოსეთი), აღბი-ერდი, "დათუნას" ეკლესია (X-XI სს. დაღესტანი), ნუხაღის ეკლესია (XIII ს. ჩრდ. ოსეთი), და სხვა, იხ. Г. Гамбашидзе, К вопросу о культурно-исторических связях средневековой Грузии с народами северного Кавказа, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი (თბ., 1977).

2 Steder, Tagebuch einer Reise, die um Jahre 1781 von der Graenzfestung Mosdok nach dem inneren Caucasus unternommen worden, in *Neue Nordische Beitræge*, Bd. VII. St. Petersburg und Leipzig, 1797; M. von Engelhardt und Fr. Parrot, *Reise in die Krym und den Kaukasus*, Bd. II (Berlin, 1815); В. Миллер, Археологические экскурсии, *МАК*, I (1888) გვ. 8-22; А. Генко, Из культурного прошлого ингушей, *Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее*, т. V (1930) გვ. 737-741; Е. И. Крупнов, Грузинский храм Тхаба-Ерди на северном Кавказе, *Краткие сообщения Института Истории Материальной Культуры им. Н. Марра*, вып. XV (1947) გვ. 16-125; ლ. ხიმშიაშვილი, მ. ანთაძე, ტყობა-ერდის სარგებტავერაციო სამუშაოების შედეგები, ძეგლის მეგობარი №26 (1971) გვ. 65-75; ა. ქაღდაბი, ქართული წარმომავლობის ქრისტიანული ძეგლები ინგუშეთში, ძეგლის მეგობარი, 1988, №1, გვ. 35-43; Г. Чубинашвили, К вопросу о культурных связях Грузии и Ингушетии, *Вопросы истории искусства*, т. II (Тбилиси, 2002), გვ. 142-163; Г. Гамбашидзе, К вопросу о гв. 7-10; Г. Гамбашидзе, Несколько ингушских фольклорных и этнографических парадигм, касающихся храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), *Международная конференция Археология. Этнология и Фольклористика Кавказа*, (Ереван, 2003), с. 351-354; Г. Гамбашидзе, Три лапидарные надписи епископа Георгия (X в.) из христианского храма Ткобья-Эрда (Ингушетия); საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, მოხსენებათა მოკლე შინაარსების კრებული, (თბილისი, 2004) გვ. 47-48; Г. Гамбашидзе, Изображение епископа Георгия (X в.) из храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), *Международная научная конференция археология и этнология* (Баку, 2009), с. 246-250; Г. Гамбашидзе, Надписи иерархов Грузинской апостольской православной церкви из Грузно-Ингушского храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, ერევანი, 2011-2012; А. Казарян, Д. Белецкий, Тхаба-Ерды: к вопросу о датировке церкви и ее месте в средневековом зодчестве Кавказа, *Вестник археологического центра*, Выпуск III, Назрань, 2009, გვ. 50-94.

ებით.

ტეოპა-ერდის ტაძარი (ხურ. 1) მიეკუთვნება ე.წ. „სამეკლესიოან ბაზილიკის“ ტიპს, რომელიც, როგორც ცნობილია, ბაზილიკური თემის საქართველოში გავრცელებულ ორიგინალურ ვარიანტს წარმოადგენს. ამ ტიპის ეკლესიები უმეტესწილად VI-X საუკუნეებში გეხდებოდა და განსაკუთრებით გავრცელებულია კახეთის რეგიონში³, საიდანაც მთაში ქრისტიანობის გავრცელება ხდებოდა.

ტეოპა-ერდის ტაძრისადმი ინტერესი ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში გაჩნდა: 1781 წელს ძეგლი აზომა და აღწერა რუსეთის არმიის კვარტერმეისტერმა შტედერმა⁴. 1811 ტაძრის შესახებ არსებული ცნობები და ნანახატები გამოაქვეყნა გერმანელმა გეოლოგმა, მორიც ფონ ენგელჰარტმა⁵. 1886 წელს ტაძრის ვრცელ აღწერილობა და ნანახატები გამოსცა ვსევოლოდ მიღერმა⁶. 1941 წელს გიორგი ნუბინაშვილის ხელმძღვანელობით ჩატარებული ექსპედიციის შემაჯობის შედეგად გამოიკვეთა ძეგლის სტრუქტურაში არსებული სხვადასხვა სამშენებლო ფენები და მათი თარიღები; პირველი ფენა VIII-IX საუკუნეებით დათარიღდა, მეორე ფენა – X-XI საუკუნეებით, მესამე ფენა – XII-XIII საუკუნეებით, ხოლო მეოთხე ფენა – XV-XVI საუკუნეებს მიაკუთვნეს⁷. ტეოპა-ერდის ტაძრის კვლევაში განსაკუთრებით დიდი ღვაწლი მიუძღვის გივი ღამბაშიძეს⁸, რომელმაც მრავალი ახალი აღმოჩენით გაამდიდრა ამ ძეგლის ისტორია.

ტაძარი ფიგურული და ორნამენტული რელიეფებითა და ასომთავრული წარწერებითაა დამშვენებული. დეკორში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ორი საქტიტორო რელიეფი, რომლებიც სხვადასხვა პერიოდს მიეკუთვნება. პირველი, VIII-IX საუკუნეების კომპოზიცია მოცემულია აღმოსავლეთი ფასადის შეწყვილებული სარკმლის თავსართზე, რომელზეც გამოსახულია ქართულ რელიეფურ სკულპტურაში გავრცელებული თემები: სამსონისა და ღომის ორთა-

3 Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959; Мепишашვილი Р., Основные особенности развития трехцерковных базилик Грузии, II Меж. симп. по груз. иск. Тб., 1997.

4 Steder, Tagebuch einer Reise, die um Jahre 1781 von der Graenzfestung Mosdok nach dem inneren Caucasus unternommen worden, in *Neue Nordische Beitræge*, Bd. VII. St. Petersburg und Leipzig, 1797.

5 M. von Engelhardt und Fr. Parrot, *Reise in die Krym und den Kaukasus*, Bd. II (Berlin, 1815).

6 В. Миллер, Археологические экскурсии, *МАК*, I (1888), გვ. 8-22.

7 Г. Чубинашвили, К вопросу о культурных связях Грузии и Ингушетии, *Вопросы истории искусства*, т. II (Тб., 2002). გვ. 142-163.

8 Г. Гамбашидзе, К вопросу о культурно-исторических связях средневековой Грузии с народами северного Кавказа, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი (თბილისი, 1977); გვ. 7-10; Г. Гамбашидзе, Несколько Ингушских Фольклорных и этнографических парадигм, касающихся храма Ткобя-Эрда (Ингушетия), *Международная конференция Археология, Этнология и Фольклористика Кавказа*, (Ереван, 2003), с. 351-354; Г. Гамбашидзе, Три лапидарные надписи епископа Георгия (X в.) из христианского храма Ткобая-Эрда (Ингушетия); საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, მოხსენებათა მოკლე შინაარსების კრებული, (თბ., 2004) გვ. 47-48; Г. Гамбашидзе, Изображение епископа Георгия (X в.) из храма Ткобя-Эрда (Ингушетия), *Международная научная конференция Археология и Этнология* (Баку, 2009), с. 246-250; Г. Гамбашидзе, Надписи иерархов Грузинской апостольской православной церкви из грузино-ингушского храма Ткобя-Эрда (Ингушетия), საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, ერევანი, 2011-2012.

ბრძოლა და სამფიგურიათი საქტიტორო კომპოზიცია. ამ პერიოდზე მიაწიშ-
ნებს ორმაგი სარკმლის დეკორატიული გადაწყვეტა ჯუჯა თაღნარის მოტივით,
რომელსაც პარადელები თანადროულ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში მოეპოვე-
ბა (რეისი, ცხინვალი, წირქოლი, შავი სოფელი და სხვა).

განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს მეორე სამშენებლო ფენის (X-
XI სს.) დასავლეთ ფასადზე მოთავსებული საქტიტორო რელიეფი (სურ. 2),
რომლის მნიშვნელობაც სცილდება საქტიტორო თემის ფარგლებს და ქრის-
ტიანული სახისმტყვევლებისა და ისტორიული რეალიების უფრო ხიდრმისეულ
შრეებს წარმოგვიდგენს.

რელიეფური კომპოზიცია საუკუნეების განმავლობაში საგრძნობლად
დაზიანდა და ჩვენამდე ფრაგმენტული სახით არის მოღწეული⁹ მისი პირ-
ვანდელი სახის აღსადგენად განსაკუთრებით ფასეულია ზემოხსენებული მ.
ფონ ენგელჰარტისა¹⁰ და ვ. მილერის მიერ შესრულებული ნანახატები¹¹, რომ-
ლებზეც ძეგლის XVIII-XIX საუკუნისათვის არსებული მდგომარეობაა აღბე-
ჭილი. ნანახატების მიხედვით კომპოზიციის პირვანდელი სახის აღდგენა (ნახ.
1) შემდეგნაირადაა შესაძლებელი: პროფილირებულ თაღში წარმოდგენილი
იყო სამი ფიგურა – საყდარზე დაბრძანებული ქრისტე კომპოზიციის ცენტრში,
გვერდებზე კი ორი მდგომარე მამაკაცის ფიგურა. ქრისტეს თავზე ნახმელი
იყო რელიეფურად გამოწეული სამწახნაგა ორნამენტული ფილა, რომელიც
მასზე აღმართული ტაძრის მოდელისთვის პოსტამენტს ქმნიდა. იქვე მოცემული
იყო ხუროთმოძღვრის ხელი და ორი წარწერიანი ფილა. თაღის გარეთ დამატე-
ბით სამი ფიგურული რელიეფი იყო განთავსებული: ზევით – საერო სამოსში
ნაცმელი მამაკაცის, მარჯვნივ – მთავანგელოზ მიქაელის, ხოლო მარცხნივ –
მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოსახულებით.

ამ კომპოზიციაში ეურადღებას იპყრობს ისეთი საინტერესო დეტალები,
როგორიცაა: ქტიტორთა ატრიბუტები (სურ. 3) – ხმლები, ორად გაყოფილი
წვერი, ხმლის ვადაზე მოჭიდებული ხელები, შარავანდების არატრადიციული
ინტერპრეტაცია – საფიქრებელია, ქრისტეს ჯერული შარავანდის მიბადებით, ქტი-
ტორთა თავების ორსავე მხარეს სწორკეთხა შვერილების (ერთ-ერთ შემთხვევა-

9 ფასადზე მხოლოდ ქრისტეს ფიგურა, მის მარჯვნივ გამოსახული მამაკაცი
და ხუროთმოძღვრის მარჯვენაა შემორჩენილი. ეს უკანასკნელი 1968 წლის
სარესტავრაციო სამუშაოების დროს ენგელჰარტისა და მილერის ნანახატების
მიხედვით დაუბრუნებით პირვანდელ ადგილას [ლ. ხიმშიაშვილი, მ. ანთაძე, 1971, გვ.
75]. ფასადზე დარჩენილია მამაკაცის ფიგურის სხეულის ფრაგმენტები თაღის ზემოთ,
ხოლო თავი, ტაძრის მოდელის ნაწილები და ორი ასომთავრულ წარწერიანი ფილა
გროსნოს მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში უნდა ინახებოდეს (იხ. Г. Чубинашвили, დასახ.
ნაშრ. გვ. 152). კომპოზიციიდან ამოღებულია მარცხენა ქტიტორის ფიგურაც, რომელიც
ტაძრის სხვა ფრაგმენტებთან ერთად 2009 წელს აღმოჩნდა მდ. ასას ხეობაში.
გამოსახულება ძალზე დაზიანებულია, თუმცა თავის გასწვრივ ეურმის მტევნების,
ისევე როგორც წარწერის გარნევა შესაძლებელია (იხ. Г. Гамბაшидзе, დასახ.
ნაშრ. 2009, 248). საყვარად, ეს უკანასკნელი, ისევე როგორც, მთავარანგელოზების
გამოსახულებები, ვ. ჩიტაიას ცნობაზე დაყრდნობით, ტყობა-ერდთან ახლოს
მდებარე ხევსურული დასახულების – ახიელის სალოცავში უნდა ინახებოდეს, იხ. Г.
Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 152.

10 М. von Engelhardt დასახ. ნაშრ.

11 В. Миллер, დასახ. ნაშრ., ტაბ. I.

ში ვაზის მტევნებით) გამოსახვა. ასევე უხვეულოა მაცხოვრის ქესტი (სურ. 4), რომელსაც ტრადიციული მაკურთხეველი მარჯვენის ნაცვლად, ორივე ხელით მკერდთან მიღებული სახარება უჭირავს.

და მაინც, ამ არატრადიციული დეტალების სიმრავლეში, განსაკუთრებული ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ აღნიშნული კომპოზიციის რამდენიმე ისეთ ასპექტზე, როგორიცაა:

- ორნამენტული სახეები და მათი წარმომავლობა;
- კომპოზიციის ორიგინალური გადაწყვეტა;
- ისტორიული კონტექსტი, რომელიც ასომთავრულ წარწერებში

მოხსენიებულ ისტორიულ პირებს უკავშირდება.

კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს რელიეფურად ამოზიდული სამ-წახნაგა ფილაზე ამოკვეთილი S-ისებრი ორნამენტული მოტივი (სურ. 2-4), რომელიც X-XI საუკუნეების ისეთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლებზე გვხვდება, როგორიც არის იშხანი¹², ნიკორწმინდა¹³, ქუთაისის ბაგრატის ტაძარი¹⁴, სვეტიცხოველი¹⁵, სამთაგრო¹⁶, იკვი¹⁷, (1014-1027), ხცისი¹⁸ (XI დასაწყისი), კაცხის რელიეფი¹⁹ (XI დასაწყისი) და მრავალი სხვა. იგივე თქმის ტეობა-ერდის ტაძრის სტრუქტურაში არსებულ სხვა მრავალ ორნამენტულ მოტივზეც. ნექურომის შესრულება გამოირჩევა ჭრის დახვეწილი ტექნიკით, XI საუკუნის ქართული საფასადე დეკორისთვის სახასიათო პლასტიკურობით და მაღალხარისხოვნებით, რაც ტეობა-ერდის ტაძრის მაშენებელთა X-XI საუკუნეების უმნიშვნელოვანეს კათედრალურ სწორებაზე უნდა მიუთითებდეს.

ყურადღებას იქცევს საქტიტორო თემის არატრადიციული გადაწყვეტაც: ქართულ ხეროთმოდერულ სკელპტურაში მრავლად შემორჩენილ საქტიტორო რელიეფებზე, ეკლესიის მოდელები უმეტესწილად მაშენებლებს ხელში უჭირავთ, აქ კი დიდი ზომის რელიეფური მოდელი (65 სმ) მაცხოვრის თავსება აღმართული.

საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ტრადიციულად საქტიტორო კომპოზიციებში გამოსახული ეკლესიის მოდელი ზოგად ფორმებში გადმოსცემს თავად ტაძრის არქიტექტურულ ტიპს, ტეობა-ერდში კი ბაზილიკის ნაცვლად ჯვარ-გუმბათოვნ ეკლესიის მოდელს²⁰ ეხედებით (ნახ. 1; სურ. 5).

ტეობა-ერდის რელიეფის გამოსახულებათა თითქოსდა უცნაური განაწილება, კერძოდ, ქრისტეს ფიგურის თავზე ტაძრის გამოსახულების მოთავსება, ჩვენი აზრით, შესაძლოა იმ ზოგადქრისტიანული კონცეფციის ხატოვან გადმოცემას წარმოადგენდეს, რომლის მიხედვითაც ეკლესიის საფუძველი იესო ქრისტეა. ამას ადასტურებს IV საუკუნის დიდი ეკლესიის მამის – წმ. ბა-

12 ი. გიგიაშვილი, ი. კოპლავაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004, გვ. 137.

13 რ. შმერლინგი, ქართული ხეროთმოდერული ორნამენტი, თბ., 1954, გვ. 54.

14 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 152; რ. შმერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 50-51.

15 რ. შმერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 60.

16 იქვე, გვ. 61-64.

17 იქვე, გვ. 64.

18 იქვე, გვ. 48.

19 იქვე, გვ. 57.

20 დიდ მადლობას ეუხებით ბატონ გივი დამბაშიძეს ეკლესიის მოდელის გადარჩენილი გუმბათის ფოტოს მოწოდებისთვის (სურ. 5). ეს გუმბათი გროსნოს მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში იყო დაცული (იხ. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 152).

სილი კესარიელის სიტყვები: „აქედან ხეროთმოძღვარი იგი უცხოიმედად დახედების საფუძველსა მას სარწმუნოებისასა, რომელ არს იესუ ქრისტე“²¹. კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტის პარალელად კი შეიძლება დავასახელოთ XI საუკუნის შიომღვიმის კანკელის ერთ-ერთი ფილა, სადაც ქრისტეს ფიგურის თავზე ეკლესიის გამოსახულებაა წარმოდგენილი²². სცენა ასახავს VI საუკუნის ერთ-ერთი ასურელი მამის – წმ. შიო მღვიმელის მიერ მონასტრის დაარსებას, სადაც ეკლესიის გამოსახულება ქრისტეს ფიგურის თავზეა მოცემული. თანადროულობა – XI საუკუნის პირველი ნახევარი, შესაძლოა აღნიშნული იდეს იმ პერიოდში განსაკუთრებულ გავრცელებაზე მიუთითებდეს (ეს, შესაძლოა, XI საუკუნეში ბასილი დიდის ნაშრომების წმ. ეფვთიმე ათონელის მიერ შესრულებულმა თარგმანმაც განაპირობა).

საეკრადღებოა თავად ტაძრის მოდელის ჯვარ-გუმბათოვნებაც, რაც ერთი შეხედვით მარტივად შეიძლება აიხსნას: შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრის ტიპი წამყვანია. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ტეობა-ერდის ტაძრის რელიეფზე გამოსახული მოდელი X-XI საუკუნეებში საქართველოს ცენტრალურ რეგიონებში აგებული ჯვარ-გუმბათოვანი კათედრალების ტიპს იმეორებს; იმდენად რამდენადაც, „ეკლესია“ ქართველთა ცნობიერებაში, უპირველეს ყოვლისა, ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრის სახესთან ასოცირდება, გასაკვირი არ არის, რომ აღნიშნული გამოსახულება ამ მხარეში ქრისტიანობის გამავრცელებელი ეკლესიის ზოგად ხატებას განასახიერებდეს.

თუმცა, ჩვენის აზრით, ტეობა-ერდის ფიგურული, ორნამენტული და ტექსტუალური ელემენტების ერთობლიობა, ამ მიმართულებით უფრო კონკრეტული ვარაუდების გამოთქმის საშუალებასაც იძლევა. როგორც ცნობილია, ქართველთა ცნობიერებაში ქრისტიანული ეკლესიის ზოგადი ხატი, უფლის საფლავის ეკლესიის მსგავსად, უფლის კვართზე აგებულ სალოცავს – სვეტიცხოველს უკავშირდება. ამის დასტურია ის, რომ ძველ წყაროებში სვეტიცხოველი „სიონად“, „დედაი ყოველთა ეკლესიათა“ და „კათოლიკე ეკლესიად“ იხსენიება. სვეტიცხოველი, ზეციური იერუსალიმის ერთგვარ ხატებადაც წარმოგვიდგება. ამის დასტურად გამოდგება მცხეთის იერუსალიმური ტოპონიმიკა, სვეტიცხოველის ტაძრის ინტერიერში არსებული XV საუკუნის მცირე გუმბათოვანი სამლოცველო – ე. წ. „უფლის საფლავი“²³. აქედან გამომდინარე, ტეობა-ერდის კომპოზიციაში ქრისტეს, ორანამენტისა და ტაძრის მოდელის ერთ ვერტიკალურ ღერძზე განაწილება ზოგადქრისტიანულ კონცეფციასთან ერთად, შესაძლოა, უშუალოდ, სვეტიცხოველის ტაძრის, როგორც უფლის კვართზე დაფუძნებული ეკლესიის ხატებას წარმოგვიდგენდეს. ამასთან მიმართებით საინტერესო კონტრასტს იძენს ორნამენტული ფილა, რომელიც თითქოს მაცხოვრის თავისებურად გადაწყვეტილი ჯვრული შარავანდის ზედა მკლავის ნაცვლად, ქრისტეს გვირგვინით ადგას თავს და იმავედროულად ეკლესიის მოდელის ნუქურთმით გამშვენებულ საძირკველსაც წარმოადგენს. თუ დავუშვებთ, რომ ტაძრის მოდელის ორნამენტით მორთული პოსტამენტი შესაძლოა საქართველოს ეკლესიის უმთავრეს სიწმინდეზე – სვეტიცხოველის ქვეშ დაფლულ უფლის კვართზე მინ-

21 ბასილი კესარიელის „სწავლათა“ ეფთიმე ათონელისეული თარგმანი (გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო (ვ. ქერციკიძემ), ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები, ტ. V თბ., 1983, გვ. 23.

22 А. Вольская, Рельефы Шномгвиме, Тб., 1957, таб. XIV

23 ზ. სხირტლაძე, ითხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009, გვ. 139-150.

იმნებდეს, მაშინ სამწახნაგა ყიფის ორნამენტის ხეიარაც თავისებურად ჩაზბოლურ მნიშვნელობას შეიძენს.

აღნიშნული პიპოთეზა შესაძლოა არცთუ დამაჯერებლად ედერდეს, რომ არა ორი უმნიშვნელოვანესი დეტალი. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ტაძრის მრავალრიცხოვან წარწერებს შორის გამორსეული წარწერა, რომელიც უშუალოდ ჩართული იყო დასავლეთი ფასადის კომპოზიციაში – “ქრისტე ადიდე აღმოსავლეთისა პატრიარქი მელქისედეკ, ამინ”²⁴. აღნიშნულ წარწერაში მოხსენიებული პირი იდენტიფიცირებულია საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქ - მელქისედეკ I-თან (დაახლ. 1010-1033 წწ.). როგორც ცნობილია, მელქისედეკი საქართველოს ისტორიაში მეტად მნიშვნელოვანი ფიგურაა არა მხოლოდ რელიგიური, არამედ დიპლომატიური მოღვაწეობითაც. სავარაუდოდ, მის სახელს უკავშირდება საქართველოში “კათალიკოს-პატრიარქის” ხარისხის შემოღება²⁵. ამასთან მიმართებით განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ ტეობა-ერდის აღნიშნულ წარწერაში ის მოიხსენიება, როგორც “აღმოსავლეთის პატრიარქი”²⁶. სწორედ მელქისედეკის სახელს უკავშირდება საქართველოს უმნიშვნელოვანესი სიწმინდის – მცხეთის სვეტიცხოვლის კათედრალური ტაძრის აღმშენებლობაც, რაც ისტორიული საბუთებითა და თავად ტაძრის სამშენებლო წარწერებით დასტურდება.

სვეტიცხოვლისა და ტეობა-ერდის ტაძრის კავშირზე მიუთითებს არანაკლებ მნიშვნელოვანი დეტალიც – ტეობა-ერდის დასავლეთი ფასადის კომპოზიციაში ჩართული საკმაოდ დიდი ზომის ფილა ოსტატის გონივრანი მკლავის გამოსახულებით (ხურ. 6), რომელიც მცხეთის კათედრალის მაშენებელი ხეროთმოდერის - არსუკიძის მარჯვენის ცნობილი გამოსახულების (ხურ. 7) თითქმის ზუსტ ანალოგიას წარმოადგენს. საქართველოში ამგვარი გამოსახულება ამ ორი ტაძრის გარდა ხევნთვის ცნობილი არ არის.²⁷

24 Г. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ. გვ. 156*; Г. Гамбашидзе, *Надписи иерархов Грузинской апостольской православной церкви из Грузино-Ингушского храма Ткобя-Ерда (Ингушетия)*, ხაერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, ერევანი, 2011-2012.

25 ზ. აბაშიძე, საქართველოს კათალიკოს პატრიარქები, თბ., 2000, გვ. 43-44.

26 “ქართლისა კათალიკოს-პატრიარქად” იხსენიება მელქისედეკი მის ანდერძში მცხეთის დაწერილში (XI ს.-ის ტექსტი XVIII ს.-ის პირით მოღწეული) იხ. ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა, საქართველოს ისტორიის საკითხები, წ. IV, თბ., 1967, გვ. 288; ასევე, პარხლის ტაძრის სამხრეთი ფასადის საფუძვალზე შესრულებულ 19 სტრიქონიან წარწერაში “აღმოსავლეთისა პატრიარქად” იხსენიება პატრიარქი თეანე, რომელიც ვ. ხილოგავას აზრით ქართლის კათალიკოსი მელქისედეკის წინამორბედი თეანე I თქორაპირი (980-1001 წწ.) უნდა იყოს; იხ. ვ. ხილოგავა, *თშკი – X ს. მემორიალური ტაძარი*, თბ., 2006, გვ. 160-165.

27 ხელის მინიჭებული, რელიეფური გამოსახულება სამუშაო იარაღით კვლავ გვხვდება სვეტიცხოვლის სამხრეთი ფასადის დიდი სარკმლის საპირეზე, რომელიც ორნამენტულ წნეულშია ჩართული (დ. თემაჩიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბ., 2012, გვ. 112); მსგავსი გადაწყვეტის შორეულ გამოცხადი გვხვდება გვიან შუა საუკუნეებში – ღარგვისის წმ. თეოდორეს ეკლესიის (XVIII ს.) დასავლეთი შესასვლელის ტიმპანის ზემოთ გამოკვეთილი სამუშაო იარაღიანი ხელი, მის გვერდით კი, ცალკე გამოსახული გონიო (ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხეროთმოდერება, თბ., 1994, გვ. 101-107, ტაბ., 130) და ასევე, ღვინჯების სიფ. მცხეთის წმ. გიორგის ეკლესიის (XVIII

ამდენად, ტეობა-ერდის ტაძრის დასაველეთი ფასადის კომპოზიციის ცალკეული დეტალების - ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრის მოდელის, წარწერის შინაარსის, ორნამენტული მოტივებისა და ისტატიკის გონივრული ხელის გამოხატულების ერთობლიობა ერთი მხრივ, მნიშვნელოვან სახისმეტყველებით კონტექსტს იძენს, მეორე მხრივ კი, გარკვეული ისტორიული მოვლენების ანარეკლს უნდა წარმოადგენდეს.

საბოლოო დასკვნების გამოტანამდე, გვინდა ეყრადღება გავამახვილოთ თავად ქტიტორთა ფიგურებზე. მათი ნაცმულობით თუ ვიმსჯელებთ, ქრისტეს მარცხნივ მდგომი ხმალშემორტყმული მამაკაცი საერო პირია, ხოლო მარჯვენა – სამღვდლო სამოსში ნაცმული სასულიერო წოდების წამომადგენელი, რასაც ადასტურებს ამ გამოხატულების თანმხლები წარწერა – “გიორგი ეპისკოპოსი” მისი სახელი მოიხსენიება ტეობა-ერდის კიდევ ორ წარწერაში²⁸, რითაც დასტურდება მისი ქტიტორობა. გიორგი ეპისკოპოსის თავთან გამოხატული უწყვეტო მოტივი - ეურძნის მტევნები, შესაძლოა, ერთი მხრივ, ვაზის ზოგადქრისტიანული სიმბოლიკის მატარებელი იყოს, მეორე მხრივ კი, წმ. ნინოს ვაზის ჯვრის თემასაც უკავშირდებოდეს. ამდენად, ჩრდილო კავკასიაში ქრისტიანობის გავრცელების იდეას დამატებით უსვამდეს ხაზს.

დაბოლოს, საგულისხმო ნანს ისტორიული ვითარება და პოლიტიკურ-რელიგიურ კონტექსტი, რომელმაც განაპირობა XI საუკუნეში ტეობა-ერდის ტაძრის “მეორედ გაშენება”: კახეთის მეფე კვირიკე III-ის მეფობისას (1010-1029 წწ.) ინგუშეთი – „ღურძუკეთი“ და ხენნეთი – „ღლიღუკეთი“ კვეტერის აღმოსტრაციულ ერთეულს ემორჩილება: დასუა კვეტერისა და მისცა უჯარმის ზემოთი ორთა მათთა შორისი, რომელ არიან კახეთისა და კუხეთისა, ვიდრე კავკასიამდე და გარდაღმად. ესე არს ერწო თიანეთი, ფხოველნი, ძურძუკნი და ღლიღუ“²⁹ თუმცა ტეობა-ერდის ტაძართან მიმართებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მელქისედეკ კათალიკოსის როლი და მისი ურთიერთობა კვირიკე მეფესთან. როგორც ცნობილია, XI საუკუნე ბაგრატიონთა მიერ საქართველოს გაერთიანების ხანაა. კახეთის მეფე კვირიკე III კი ჯერ ბაგრატ III-ის, ხოლო შემდეგ მისი მემკვიდრეების გიორგი I-ისა და ბაგრატ IV-ის მეტოქეა. მელქისედეკ კათალიკოსი ბაგრატიონთა კართან ძალზე დაახლოებული პირი და ბაგრატ IV-ის გამზრდელი იყო. როგორც ვარაუდობენ, იგი მონაწილეობდა ბიზანტიის იმპერატორის კარზე მივლენილ დიპლომატიურ მისიაში, რაც ბაგრატის იმპერატორ რომანოზ III არგვიროსის (968 – 1034 წწ.) ამისწუღთან – ელენესთან ქორწინებით დასრულდა (1036 წ.)³⁰.

და მაინც, მიუხედავად ამისა, როგორც ნანს, მელქისედეკს საკმაოდ კარგი ურთიერთობა ჰქონდა კახეთის მეფე კვირიკესთანაც. ამას ადასტურებს

ს.) აღმოსავლეთი ფასადის შუა სარკმლის საძირეზე გამოკვეთილი გაშლილი ხელის გული მის ზემოთ წარწერით – “ქ ხელი ნახიდას კალატაზის ქართლელის” (ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 187-193, ტაბ., 264).

28 Г. Гамбашидзе, Три lapидарные надписи епископа Георгия (X в.) из Христианского Храма Ткобая-Ерда (Ингушетия). საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, მოხსენებათა მოკლე შინაარსების კრებული, (თბ., 2004). გვ. 47-48.

29 ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV (თბ., 1973). გვ. 561.

30 ზ. აბაშიძე, საქართველოს კათალიკოს პატრიარქები, გვ. 43-44.

მისი ანდერძი, რომელსაც იგი გაერთიანებული საქართველოს მეფეს ბაგრატ¹ IV-სთან ერთად, ამტკიცებინებს კვირიკეს, რომელსაც მოიხსენიებს, როგორც "აღმოსავლეთისა კურაპალატს და ძლიერ მეფეს" – "ღმრთივ დიდებულნიო, ძლიერო ბაგრატ აფხა'სთა მეფეო და, ნებითა ღმრთისათა, ყოელისა აღმოსავლეთისა კურაპალატო და ძლიერო მეფეო კვირიკე, არწმუნოს ღმერთმან მეფობასა თქვენსა, ესე დაწერილი და განგებული ხელისა წემისათვის ხელითა თქვენითა დამამტკიცეთ"³¹. წინამდებარე საბუთი, მრავალ დამატებით ფაქტთან ერთად, ადასტურებს მეღქისედეკის გავლენას, როგორც დასავლეთ და ცენტრალურ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოზე³², რისი გათვალისწინებითაც მისი ინიციატივა კახეთის სამეფოში შემავალ დურძეკეთში ქრისტიანული ტაძრის მეორედ გამშვენებისა, არ უნდა იყოს გასაკვირი.

ამდენად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, ტეობა-ერდის ტაძრის დასავლეთი ფასადის კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტა, იმდროინდელი გავლენიანი მოღვაწეების მიერ ჩრდილოეთით მოსახლე მეზობელ ხალხებში საქართველოს ეკლესიისა და სახელმწიფოებრივი გაყვლების გავრცელების მკვეთრად შეიძლება მივიჩნიოთ.

მოუხედავად იმისა, რომ საქართველოსთან ამ ძეგლის კავშირი უდაოა, შეინიშნება გარკვეული თავისებურებებიც, რომლებშიც ადგილობრივ ოსტატთა თანამონაწილეობა შეიძლება დავინახოთ, რაც ზემოხსენებულ უნეულო იკონოგრაფიულ დეტალებში აისახება. სრულიად დასაშვებია, რომ რელიეფურ კომპოზიციაში წარმოდგენილი საერო სამოსით მოსილი პირები ადგილობრივი ფეოდალები იყვნენ. შესაძლოა ადგილობრივი თანამონაწილეობის დამატებით საბუთად გამოდგეს დღესდღეობით ისლამის მიმდევარი ადგილობრივი მოსახლეობის მხრიდან ტეობა-ერდის ტაძრისადმი განსაკუთრებული დამოკიდუ-

31 ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა, საქართველოს ისტორიის საკითხები, წ. IV, თბ., 1967, გვ. 293.

32 მეღქისედეკ კათალიკოსი ასევე იხსენიება შიომღვიმის რელიეფური ხეცის წარწერაზე (იხ. P. Шмерлинг, Фрагмент «столбика» из храма Иоанна Крестителя в Шиомгвимском монастыре, ქართული ხელთახება 5, თბ., 1959, გვ. 155-161). შიომღვიმის ხეცისა და კანკელის რელიეფებთან ორნამენტული მოტივებით, წარწერათა პალეოგრაფიით, ასევე გამოყენებული მასალით (მწვანე ტუფის) ახლოს დგას ალავერდის კანკელის ფილა, რაც საფუძველს აძლევს გ. გაგოშიძის ივარაუდოს, რომ ალავერდის კანკელი მცხეთის მახლობლად არსებულ სახელოსნოში მეღქისედეკის დაკვეთითაა შესრულებული (გ. გაგოშიძე, ალავერდის ტაძრის თავდაპირველი კანკელის ფრაგმენტები, ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები I, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 2007, გვ. 24-31). თავის მხრივ, საინტერესოა, რომ ალავერდის კანკელის ფილის წარწერა იხსენიებს კვირიკე ქორეპისკოპოსს, რომელიც იდენტიფიცირდება კვირიკე III-სთან. საეარაუდოდ, იგივე პიროვნება უნდა იყოს წარმოდგენილი მცხეთის მახლობლად, ზედაზნის მონასტრის კანკელის ერთ-ერთი ფილაზე, სადაც კვირიკე მეფე სამეფო სამოსელშია გამოსახული (იხ. ი. ნიკოლეიშვილი, საერო პირთა გამოსახულებები ზედაზნის კანკელზე, ძეგლის მეგობარი №2, 1989, გვ. 46-50; ი. ნიკოლეიშვილი, ისტორიული პირები ზედაზნის კანკელზე, ლიტერატურა და ხელოვნება, № 3, 1991, გვ. 187-209; ი. ნიკოლეიშვილი, ზედაზნის კანკელის ფილაზე გამოსახული ისტორიული პირების იდენტიფიკაციის საკითხისათვის, თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, №310, ისტორია, არქეოლოგია, ხელოვნებათმცოდნეობა, ეთნოგრაფია, 1992, გვ. 175-192). ყოველივე ეს, კვირიკე მეფისა და მეღქისედეკ კათალიკოსის – ამ ორი საერო და სასულიერო ხელისუფალის აქტიურ ურთიერთობაზე უნდა მიუთითებდეს.

ბეღება და ქრისტიანული ხაღოცავის ხაშმინდესთან გაგიგება³³, რაც, თავის მხრივ, მრავალხაუკუნოვანი კეთილმეზობლური ურთიერთობებისა და კულტურული კავშირების ხიკხოველეზე უნდა მიუთითებდეს.

Tamar Khundadze, Ana Shanshiashvili

Symbolic Image of Svetitskhoveli Cathedral in the Exterior Decoration of Tkoba-Erdi Church

Among the monuments testifying to the close connections between Georgia and North Caucasus, distinguished is Tkoba-Erdi church in Ingushetia, which, since 1781, has more than once attracted scholarly interest and was respectively published. The church has preserved many inscriptions and reliefs, among these noteworthy are two donor reliefs belonging to two periods of construction – 8th-9th cc. and 11th c. Especially remarkable is the second relief – only partially preserved in situ (its fragments are kept in various places). The relief bears an image of the Saviour among two donors, which is supplemented by the reliefs of an architect, one more secular person, two Archangels and plaques with the inscriptions, ornamented trihedral projecting plaque with the church model on it, above the head of the Saviour. Attention is drawn by the swords of donors, their beards divided into two parts, strange halos and the fact that the Saviour is holding the Gospel with his both hands.

Most important is the following: a. S-shaped ornament, a characteristic motif of the 10th-11th cc. Georgian ornamentation is executed with supreme perfection on the trihedral projecting plaque; b. The church is not held by the donors, it is placed above the Saviour's head; this is paralleled by the image on one of the plaques of Shiomgvi me chancel-barrier (11th c.) and is based on the maxims of Holy Bishops, e.g. St. Basil the Great (his works were translated in the 11th c. by St. Eptvime the Athonite!), stating that Christ is the foundation of the Church; besides, the model represents a cruciform-domed church, which, in this case, might be indicative of Mtskheta Cathedral Svetitskhoveli – the latter is referred to as “Sion”, “Mother of All Churches”, image of the Heavenly Jerusalem and, similar to the model above Christ's head, is erected over the Robe of Christ. This supposition is further strengthened by the fact that one of the inscriptions mentions Catholicos Melchizedek, builder of present Svetitskhoveli and a hand holding a square – exactly the same as carved next to the inscription of the architect Arsukisdze on the north facade of Svetitskhoveli; c. From the donors, one is a layman and another is a clergyman with the inscription “George bishop” and a bunch of grapes (can it indicate St. Nino's cross?) is carved by his head; d. Ingusheti – then Dzurdzuketia – formed part of Kakheti Kingdom in the 11th c., but Svetitskhoveli theme here can be explained by the fact that Catholicos Melchizedek, although an ally of the Bagrationi royal family, was in good relationship with Kviriké III, king of Kakheti.

33 Г. Гамбашидзе, Несколько ингушских фольклорных и этнографических парадигм, касающихся храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), *Международная конференция археология, этнология и фольклористика Кавказа*, (Ереван, 2003), 33, 351-354.



სურ. 1. ტეობა ერდის ეკლესია.
დასავლეთი ფასადი



სურ. 2. დასავლეთ ფასადის რელიეფები



ნახ. 1. დასავლეთ ფასადის რელიეფები.
მიღერის ჩანახატი



სურ. 3. საერო პირის
გამოსახულება



სურ. 4. მაცხოვრის გამოსახულება



სურ. 5. ეკლესიის მოდელის გუმბათი



სურ. 6. ტეობა ერდი. ოსტატის ხელის გამოსახულება



სურ. 7. სვეტიცხოველი. არსუკიძის ხელის გამოსახულება

სინელი ხუცესის წარწერათა ინტერპრეტაციის ცდა*

შუა საუკუნეების საქართველოს ხელოვნებისა, თუ, უფრო ფართოდ, კულტურის ისტორიის შესწავლისთვის ზემო სვანეთში დაუნჯებული სულიერ-მატერიალური საგანძურის მნიშვნელოვანება უკვე რა ხანია საყოველთაოდ აღიარებული ფაქტია, რომელიც საგანგებო მტკიცებას არც საჭიროებს. არქიტექტურის, სახვითი ხელოვნებისა და ისტორიული საბუთების გარდა, ამ მხრივ, მეტად საყურადღებოა აქ შემონახული მრავალფეროვანი ეპიგრაფიკული ძეგლები, რომელიც, ვ. სილოგავას დაუცხრომელი მეცადინეობით სათანადოდ შეგროვებულ-გამოქვეყნებული¹, მდიდარ მასალას იძლევა განსჯისთვის. ფრესკულ თუ ლაპიდარულ წარწერებთან ერთად, ნიშანდობლივია სხვადასხვა დროის ნაკაწრი წარწერების – გრაფიტების – სიმრავლე და ფართო შინაარსობრივი დიაპაზონი². ვ. სილოგავას სამართლიანი განმარტებით, “გარდა ქართული დამწერლობის განვითარების ისტორიისა, სვანეთის გრაფიტებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს წვენი ქვეყნის წარსულის სხვადასხვა კულტურულ-ისტორიული საკითხების შესასწავლად; კერძოდ, ამ ძეგლების მიხედვით თვალნათლივ ჩანს წერილობითი კულტურის მაღალი დონე შუა საუკუნეთა სვანეთში”³.

ამ დებულების მკაფიო ილუსტრაციას წარმოადგენს ვინმე სინელი ხუცესის სახელთან დაკავშირებული XI საუკუნის 6 გრაფიტი, რომელთაგან 5 გრაფიტი ზემო სვანეთში, იფარის თემის სოფელ პადიშის ეკლესიაშია შემორჩენილი (3 გრაფიტი მაცხოვრის ეკლესიაში; 2 გრაფიტი თარინგზელის

* დიდ მადლობას მოვახსენებ ბ-ნ თ. ჯოჯუას ნაშრომზე მუშაობისას გაწეული დახმარებისა და კონსულტაციებისთვის.

1 იხ. ვ. სილოგავა, ქტიტორთა ფრესკული წარწერები ზემო სვანეთში, კრებულში: სვანეთი I. მასალები სულიერი და მატერიალური კულტურის შესწავლისათვის, თბ., 1977, გვ. 43-82; სვანეთის ისტორიული ძეგლები, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევები და სამეცნიერო-საცნობარო აპარატი დაურთო ვალერი სილოგავამ, ტ. II. ეპიგრაფიკული ძეგლები, თბ., 1988; ვ. სილოგავა, ადიშის XI საუკუნის უცნობი ნაკაწრი წარწერები, კრებულში: სვანეთი – ქართული კულტურის სვანეთი, თბ., 2008, გვ. 253-259; ვ. სილოგავა, სეგიანთა//რესეგიანთა გვარის ისტორიის ფურცლები, კრებულში: სვანეთის ისტორიის ფურცლები, თბ., 2011, გვ. 8-21.

2 ვ. სილოგავას კლასიფიკაციით, სვანეთის გრაფიტები შემდეგ ძირითად ჯგუფებასა და ქვეჯგუფებად იყოფა: 1. მოსახსენებლები (ა. ოფიციალური დანიშნულების ტექსტები; ბ. პილიგრიმული წარწერები); 2. სასულიერო ხასიათის ტექსტები (ა. ღოცვების ნაწევრები; ბ. კვერექსების ნაწევრები); 3. ეპიგრაფიკული საბუთები (ა. კვლები; ბ. დაწერილები); 4. ყოფითი ხასიათის ცნობები (ა. დიდთოვლობა; ბ. ავადმყოფთა განკურნება; გ. შეწვევა ომის დროს; დ. მშვიდობით მგზავრობა; ე. დაწვევა და ხატზე გადაცემა); 5. სხვადასხვა სახის და დანიშნულების ნიშნები (ა. ანბანები; ბ. ნახატ-გრაფიტები; გ. წარწერიანი ნახატ-გრაფიტები). სვანეთის ისტორიული ძეგლები, ტ. II, გვ. 172-173.

3 იქვე, გვ. 7.

ეკლესიაში), ხოლო 1 გრაფიტი ქვემო სვანეთში, ნოდურის თემის სოფელ მამის (იგივე, თეკალის) მაცხოვრის ეკლესიაში⁴. ეს წარწერები მართლაც მრავალმხრივია საინტერესო. უპირველესად, ეურადღებას იქცევს მათი შინაარსობრივი მრავალფეროვნება – ა. მოსახსენებლები, ხან შეწყალების მარტივი ფორმულით (1 გრაფიტი პადიშის მაცხოვრისა და 1 გრაფიტი მამის მაცხოვრის ეკლესიებიდან), ხანაც ვრცელი, ვ. სილოგავას სიტყვები რომ მოვიხმო, “არატრაფარეტული შედგენილობით” (1 გრაფიტი პადიშის მაცხოვრის და 1 გრაფიტი პადიშის თარინგზელის ეკლესიებიდან); ბ. ცნობა დიდთოველობის შესახებ (1 გრაფიტი პადიშის თარინგზელის ეკლესიიდან); გ. ცნობა ეკლესიისთვის შეწირულის ნაბარების შესახებ (1 გრაფიტი პადიშის მაცხოვრის ეკლესიიდან). ასევე მნიშვნელოვანია ის ადგილიც, სადაც ეს გრაფიტებია ამოკაწრული – ხან ესაა ეკლესიის დარბაზი (1 გრაფიტი პადიშის მაცხოვრის, 1 გრაფიტი პადიშის თარინგზელის და 1 გრაფიტი მამის მაცხოვრის ეკლესიებიდან), ხანაც საკურთხეველი (2 გრაფიტი პადიშის მაცხოვრის და 1 გრაფიტი პადიშის თარინგზელის ეკლესიებიდან). არანაკლებ საგულისხმო მგონია წარწერებში სხვადასხვა დამწერლობის გამოყენებაც – პადიშის ეკლესიათა გრაფიტები გარდამავალი მხედრულითაა შესრულებული, ხოლო მამის ეკლესიისა კი, ასომთავრულით. დაბოლოს, ყველაზე მნიშვნელოვანი – რას ვიგებთ ამ წარწერებიდან? რას გვეუბნება ისინი მათ ავტორსა თუ იმ ეპოქაზე, რომელშიც იგი ცხოვრობდა?

ის, რომ სინელი ადგილობრივი, პადიშელი ხეცესი უნდა იყოს, როგორც ამას ხაზგებით სამართლიანად მიიხსენებს ვ. სილოგავა⁵, იმითაც დასტურდება, რომ მისი გრაფიტების უმრავლესობა სწორედ პადიშის ეკლესიებშია ამოკაწრული, თან არა მარტო ეკლესიათა დარბაზში, არამედ საკურთხეველშიც; შესაბამისად, მას, როგორც ჩანს, უფლება აქონდა საკურთხეველში ეოფნისა, სადაც მას შეეძლო დაეტოვებინა საკეთარი მოსახსენებლები აღსაყდრის კარის სვეტებზე (მაცხოვრის ეკლესიაში) და სარკმელთან (თარინგზელის ეკლესიაში). ნიშანდობლივია, რომ მამის ეკლესიაში, გამართული ასომთავრულით ამოკაწრული, სინელის მარტივი მოსახსენებელი – *ქრისტე შეიწყალე სინელი* – დარბაზში, სამხრეთ პილასტრზეა დატოვებული⁶. იქნებ, იგი მოსალოცად იყო ნასული ქვემო სვანეთში? პადიშის ეკლესიებში შემორჩენილი გრაფიტების ტექსტები კი უფრო ვრცელია.

თარინგზელის ეკლესიის გრაფიტში, შეწყალების მარტივი ფორმულის გარდა, დიდთოველობის ამბავიცაა მოთხრობილი: *ქრისტე შეიწყალე სინელი. თოვანეს თავისპოვასა წინადღესა თოვლმან ხახლი დაარღვია და ძელნი დაღუწნა*⁷. ამ წარწერის განხილვისას, ვ. სილოგავა აღნიშნავს, “როგორც ჩანს, სინელის ეს ცნობა XI ს-ის სვანეთში ერთ-ერთ დიდთოველობას შეეხება, რასაც გარკვეული ზარალიც გამოუწვევია”⁸, ხოლო უფრო მოგვიანო პუბლიკაციაში

4 წარწერების პუბლიკაციისთვის იხ.: სვანეთის ისტორიული ძეგლები, ტ. II, №2, გვ. 232; №4, გვ. 233-234; №5, გვ. 235; №6, გვ. 235; №7, გვ. 236; №29, გვ. 250-251, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით.

5 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, გვ. 204; ვ. სილოგავა, ჩვევანთა ისტორია გვ. 11.

6 იქვე, №29, გვ. 250-251.

7 იქვე, №6, გვ. 235.

8 იქვე, გვ. 212.

იგი იმასაც დასძენს, რომ ადრე გაზაფხულზე (ახ. სტ. 7 მარტს) დიდთოვლობა⁹ და მისი შედეგები “იმდენად მოულოდნელი და შთამბეჭდავი იყო, რომ ამის შესახებ ხეცვის ეკლესიის კედელზე (*უფრო სწორად კი, საკუთხეველში! მ. ყ.*) წარწერა მოუთავსებია”.

მაცხოვრის ეკლესიაში, აღსავლის კარის მარჯვენა სვეტზე, მართალია, მოკრძალებული მოსახსენებელია მოთავსებული: *ქრისტე შეიწყალე სინელი*¹⁰, მაგრამ მარცხენა სვეტზე ამოკაწრული წარწერა მრავალმხრივია საყურადღებო: *ქ. მეუფეო მეუფეთაო და უფალო უფლებათაო, წმიდაო მაცხოვარო აღიშინაო, შეიწყალე სინელი, მწარედ ცოდვილი, დღესა მას ხაშინელსა განკითხვისასა, შენსა დიდებით მოხსენასა, მათ დიდთა დაჯდომასა*¹¹. ამ წარწერის ანაღიზისას, ვ. სილოგავა აღნიშნავს, რომ მოსახსენებლის ტექსტის პირველი ნახევრის ფორმულის მსგავსია ღიხნეს ტაძრის, გარდამავალი მხედრულით შესრულებული, XI საუკუნის წარწერის დასაწყისი: *მეუფეო, ძეო მეუფისაო, ღმერთო, ძეო ღმრთისაო*¹²; თუმცა, მე მენხეება, რომ ეს უკანასკნელი სინელის მოსახსენებლის ტექსტის პირადად მაინცდამაინც ვერ გამოდგება. სინელის მოსახსენებლის დასაწყისი, დოგამტერი თვალსაზრისით ყოველმხრივ გამართულ, შეიძლება ითქვას, ტრადიციულ ფორმულას წარმოადგენს¹³, მაშინ როცა ღიხნეს წარწერის დასაწყისი გარკვეულწილად თავისებურ, ოდნავ სხვა აქცენტუაციის მომცველ ტექსტად წარმოგვიდგება – ორივე, როგორც ნანს, მაცხოვარს მიემართება, მაგრამ ღიხნეს წარწერაში, მთავარი აქცენტი, თითქოს, უფრო “ძეობაზე”, ანუ, მამასთან ძე-ღმერთის მიმართებაზე დაისმის, მაშინ როცა სინელის მოსახსენებელში ეს ნიუანსი ასე მკაფიოდ გამოკვეთილი არაა.

რაც შეეხება სინელის მოსახსენებლის ტექსტის მეორე ნაწილს, ვ. სილოგავა თვლის, რომ “იგი წარმოადგენს დანიელის წინასწარმეტყველების იმ ადგილის მინიშნებას, სადაც მეორედ მოხვლისას მამა-ღმერთის გამოცხადებასა და სამსჯავროს დაჯდომაზეა საუბარი: “*და ეხედევდ, ვითარმედ საყდარნი დაიდგნეს და ძეული დღეთა დაჯდა*” (დანიელ, 7:9)” და აქვე, დანიელის წინასწარმეტყველების ტექსტის განსხვავებული სახით ციტირების მაგალითად, მოჰყავს მანგლისის ტაძრის გუმბათის ეკლესიის მოხატულობაში წარმოდგენილი დანიელ წინასწარმეტყველის გრაგნილის წარწერა: “*და ვიხილე მე ძეული დღეთა მჯდომარე მარჯვენით მამისა*”¹⁴. სინელის მოსახსენებლის ტე-

9 ვ. სილოგავა, ნეკიანთა ისტორია გვ. II.

10 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №2, გვ. 232.

11 იქვე, №4, გვ. 233-234. ბოლოდროინდელ პუბლიკაციაში ამ წარწერის ოდნავ განსხვავებული წაკითხვაა მოტანილი: კითხვასხვაობა წარწერის ბოლო ნაწილს ეხება, სადაც მოითითებულია – “*მათ დიდთა დღეთა დაჯდომასა*” იხ. ვ. სილოგავა, ნეკიანთა ისტორია, გვ. II. თუმცა, თვით გრაფიკის ტექსტი ამგვარი წაკითხვის საშუალებას ჩამდევდა არ იძლევა.

12 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, გვ. 177, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით. გიორგი II-ის განმადიდებელი ამ წარწერის ბოლოდროინდელი პუბლიკაციისთვის, იხ. ვ. სილოგავა, სამეგრელო-აფხაზეთის ქართული ეპიგრაფიკა, თბ., 2004, №3, გვ. 203-207.

13 შეად. თუნდაც “*და არს წერილ სამსხელსა მისსა ზედა და თქმისა მისსა სახელი, ვითარმედ: მეუფე მეუფეთა და უფალო უფლებათა*” (გამოცხადება იოანესი, 19:16).

14 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, გვ. 177, სქ. 64, თ. ბარნაველის მიერ მანგლისის ტაძრის წარწერების გამოცემის შესაბამისი მითითებით. საქმე ისაა, რომ თ. ბარნაველს

ქსტის მეორე ნაწილის მიხედვით დანიელის ხილვის მითითებად მისაღებია: მაგრამ ნამდვილად ძნელია, გაიზიარო თვით ამ ხილვის ინტერპრეტაცია. საქმე ისაა, რომ დანიელის ხილვის “ძველი დღეთა”, როგორც საყოველთაოდ აღიარებული, გათავსება, ვითარცა ძე-დმერთის განკაცებადღელი, წინარეაშიერი სახე. ამას ცხადყოფს არა მარტო წმ. მამათა თარგმანებანი¹⁵, არამედ XIX თუ XX საუკუნის თეოლოგთა ნაწერებიც¹⁶. გასათვალისწინებელია აგრეთვე გარკვეული პარალელურობა დანიელის წინასწარმეტყველებისა და წმ. იოანეს გამოცხადების შესაბამისი ადგილებისა, რომლებშიც აღწერილია დანიელის მიერ ხილული “ძველი დღეთა” (დანიელ, 7:9-10) და წმ. იოანეს მიერ ხილული დმერთი (გამოცხადება იოანესი, 1:13-15). ორივე ხილვაში აღწერილია თეთრი სამოსით მოხილი, თეთრობიანი მეუფე, ბრწყინვალე საყდარზე დაბრძანებული¹⁷,

დამოწმებულისგან ოდნავ განსხვავებული წაკითხვა აქვს გამოქვეყნებული: “და ვიხილე ძე, ძოველი დღეთაჲ, მჯდომარე მარჯონით მამისა ხამოხი მისი სპეტაკი” წელს, მანგლისის ტაძრის მხატვრობის რესტავრაციის მიმდინარეობისას, საშუალება მქონდა ახლოდან შენახა გაწმენდილი მოხატულობა და, შესაბამისად, წინასწარმეტყველთა გრაგნილების წარწერებიც. დანიელ წინასწარმეტყველის გრაგნილის წარწერა შემდეგნაირად ამოვიკითხე: “და ვიხილე ძე ძოველი დღეთაჲ მჯდომარე მარჯონით მამისა ხამოხელი მისი სპეტაკი . . . აჲ” შესაბამისად გრაგნილის ტექსტში დანამდვილებით არ იხსენიება ძე – თ. ბარნაველის არასწორი წაკითხვა, როგორც ნახს. ტექსტის ამ ადგილის დაზიანებითა და ახომთავრული ძ და მ გრაფიკების მსგავსი დაწერილობით შეიძლება აიხსნას. ამ ერთი სიტყვის შეცვლა საგრძნობლად ცვლის თვით გრაგნილის ტექსტის საზრისისმიერ კონტაქტს – მასში აღარ ნახს ძველ აღთქმისეული ხილვის პირდაპირი დაკავშირება სახარებისეულთან, ძე-დმერთისა და “ძველი დღეთაჲ” სრული იგივეობის პირდაპირი გაცხადება, როგორც მე შეგონა, თ. ბარნაველისეულ წაკითხვაზე დაერდნობით. იხ.: მ. კენია, “ესქატოლოგიური მოტივების” შესახებ XIV საუკუნის საქართუელის სულიერ ცხოვრებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1990, №2.

15 იხ. წმ. დიონისე არეოპაგელის (ხადმროთა სახელთათქს, 10:2. პეტრე იბერიელი (ფხველი-დიონისე არეოპაგელი). შრომები, გამოსცა, გამოკვლევა და დექსიკონი დაურთო ს. ენუქაშვილმა, თბ., 1961, გვ. 85), წმ. თეოდორიტე კვირელის (Patrologia Graecae, coll. 1424, 1425), წმ. იოანე ოქროპირის (Patrologia Graecae, v. 56, coll. 232) თარგმანებანი დანიელის ხილვისა; წმ. ათანასი აღექსანდრიელის შობის საკითხავში ჩართული განმარტება (თქმული წმიდისა ათანასი აღექსანდრიელ მთავარეპისკოპოსისაჲ, ვითარ კაც იქმნა უფალი ნუენი იესუ ქრისტე და რამეთუ დმროთის-მშობელი მარადის ქალწული მარიამ და რომელი იშვა მისგან დმერთი და იგივე კაცი. სინური მრავალთაჲ 864 წლისა აკ. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1959, გვ. 33).

16 А. Лопухин, Толковая Библия, წგნ. 2, гл. V, гл. 51-53; მისივე, Библейская история при свете новейших исследований и открытий, СПб., 1890, гл. II, гл. 776; Л. Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, М., 1996, гл. 256.

17 შეად. დანიელის ხილვა – “და შესამოსელი მისი, ვითარცა თოვლი სპეტაკი, და თამა თაფისა მისისა, ვითარცა მატყლი განწმენდილი, საყდარი მისი აღი ცეცხლისაჲ, ეტლისთუაღნი მისნი ცეცხლი მოტყინარე. მდინარე ცეცხლისაჲ იზიდვოდა გამოშავალი წინაშე მისსა . . .”; წმ. იოანეს ხილვა – “ . . . მსგავსი მისა კაცისაჲ, შემოსილი ზეწითა, და ერტყა ხარტყელი ოქროსისა ძეძეთა თანა მისთა, და თაფი და თმანი მისნი სპეტაკი. ვითარცა თოვლი, და თუაღნი მისნი, ვითარცა აღი ცეცხლისაჲ, და ფერჭნი მისნი მსგავს იფერეს რეაღსა გუნდრუკსა, ვითარცა ცეცხლსა მისნა გამოკურეუბელნი, და კმაჲ მისი, ვითარცა კმაჲ წყალთა მრავალთაჲ” აგრეთვე, “და მჯდომარე იგი იყო მსგავსი ქებას მას იახსა და ხარდიონსა; და ორისე იყო გარემო საყდრისა მის, და ეგრეთვე ხილვას ხამარავდეთაჲ” (იოანე, 4:3).

ოდონდ, თუკი დანიელმა იხილა “*ვითარმედ საყდარნი დაიდგნეს და ძველი დღეთა დაჯდა*” (7:9), წმ. იოანეს თვალწინ წარმოუდგა “*აჲ ღვა საყდარი ცათა შინა და საყდარსა ზედა მჯდომარე*” (4:2); სხვა სიტყვებით, თუკი დანიელი ღირს-იქმნა, ასე ვთქვათ, გამხდარიყო მოწმე საყდარზე “*ძველი დღეთა*” დაჯდომისა, წმ. იოანემ ღმერთი უკვე საყდარსა ზედა **მჯდომარე** იხილა და ამიტომაც მგონია მისაღები სინელის მოსახსენებლის სწორედ დანიელის ხილვასთან და არა წმ. იოანეს გამოცხადებასთან დაკავშირება. ასევე, არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ “*ძველი დღეთა*” ხილვაში დანიელი ცალსახად ამბობს: “*ათასნი ათასთანი კმსახურებდეს მას და ბევრნი ბევრთანი წარდგომილ იყვნეს წინაჲ მისსა სამსჯავროს*”, ხოლო, როგორც გადმოგვცემს წმ. იოანე მახარებელი თავად უფლის ნათქვამს: “*არცაღა მამა მსჯის არავის, არამედ ყოველი სასჯელი მოჰსცა მესა*” (5:22).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ნათელია, რომ “*ძველი დღეთა*” ამგვარი გააზრება სავსებით ტრადიციული და მიღებულია ღვთისმეტყველებაში და ასევე გასაგებია, თუ რატომ არის “*ძველი დღეთა*” მაცხოვრის ერთ-ერთი ფართოდ გაერცყლებული იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც საეკლესიო მანძილზე გამოისახებოდა, როგორც თეთრი სამოსით მოხილი, თეთრთმიანი მოხეცი, **ჯერული შარავანდითა და ქრისტეს მონოგრამით**. სწორედ ასეა იგი წარმოდგენილი, მაგალითად, XII საუკუნის გელათის ცნობილ ოთხთავში (Q-908), ძალზე ნიშანდობლივად, იოანეს სახარების დასაწყისის თანმხლებ იდოესტრაციაზე – აქ, ოქროს ფონზე, ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამოსახულია ქრისტე-პანტოკრატორი, “*ძველი დღეთა*” და ქრისტე-ეგმანუელი, ანუ ძე-ღმერთის სამი განსახიერება: პანტოკრატორი – ყოვლისა მპყრობელი, მეორედ მოსვლის ეამს მსაჯულად მოვლინებული; “*ძველი დღეთა*” – მაცხოვრის წინარეისტორიული ხატება; ეგმანუელი – “*მობილი წინარე ყოველთა საეკლესიო*” და განკაცებადი ღოგოსი¹⁸.

ძველ აღთქმისეულ და სახარებისეულ ხილვათა ზემოხსენებული შერწყმის თვალსაზრისით, არანაკლებ საყურადღებოა ისიც, რომ “*ძველი დღეთა*” ნართულია განკითხვის დღის შემადგენელ ვედრების კომპოზიციებში, მაგალითად, ბოტორმის მოხატულობაში¹⁹, ტიმოთესუბნის მოხატულობაში (1205-1215 წწ.)²⁰, ფიტარეთის ეკლესიის მოხატულობაში (XVI ს.).

ზემო სვანეთში “*ძველი დღეთა*” პავლეოლოგოსთა ხანის ერთი ჯგუფის

18 ეგმანუელსა და მისი არსის შესახებ წინასწარმეტყველებდა ესაია, 7:14, 9:6; მასზე მოგვითხრობს მათე მახარებელი, 1:20-23; სიტყვის განკაცებას უძღვნა ერცველი ტრაქტატი “*Λογος περι της ενανθρωπησεως του λογου και της δια σωματος προς μας επιφανειας αυτου*” წმ. ათანასი აღექსანდრიელმა, რომელიც მძინეულია ღოგოსის შესახებ ქრისტიანული სწავლების პირველ, ყველაზე სრულად ჩამოყალიბებულ მოძღვრებად. ამ ნაშრომის მნიშვნელობის შესახებ, იხ.: Athanas d’Alexandrie, sur l’Incarnation du Verbe, introduction, texte critique, traduction, notes et index par Charlen Kannengiesser, Par., 1973; აგრეთვე, The Oxford Dictionary of the Christian Church, Lon., 1958, გვ. 818. ღოგოსის, ვითარცა წინარე ქრისტეს გააზრების შესახებ, იხ.: H. A. Wolfson, The Philosophy of the Church Fathers, Lon., 1976, გვ. 177-182; აგრეთვე, K. Onasch, Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten, Leipz., 1981, გვ. 73.

19 ა. ოქროპირიძე, ბოტორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, დისერტაცია

20 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани

მოხატულობათა მრავალპლანიანი, რთული თეოლოგიური იდეის წარმოშენი პროგრამების ერთ-ერთ უმთავრეს ხატებად წარმოგვიდგება, როგორც ამას ვხედავთ ენაშის ძანის (XIII-XIV სს-თა მიჯნა), ღაღამის მაცხოვრის ('ხედა ეკლესია; XIV ს-ის 'შეახანა) და ფარის სვიფის ჯგრაგის (II ფენა; XIV ს-ის მიწერული) ეკლესიებში. აქ იგი, კამარის ცენტრში, საუფლო დღესასწაულთა სცენებს შორის გამოსახული, საკურთხეულის, კამარის ცენტრისა და დასავლეთი კედლის ღიუნეტის კომპოზიციებთან ერთად, საკვანძო მნიშვნელობას იძენს მოხატულობის საერთო იდეის გახსნაში²¹. იგივე მნიშვნელობა აქვს ამ ხატებას მოხატულობის საერთო იდეის გასაგებად მაცხოვარიშის თარიღ'ხელის ეკლესიის მხატვრობაშიც (XVI ს.), სადაც 'ხემოხსენებულ პალეოლოგოსურ ანსამბლთა სქემის თავისებურ, შეიძლება ითქვას, ერთგვარად გართულებულ ვარიაციას ვხედავთ. კამარის ცენტრში გამოსახულ ამადლებასა და "ძველ დღეთას" აქ ემატება საბჯენი თაღის შიდა პირზე, ცენტრში წარმოდგენილი პირი ღმრთისა, რომელიც დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველთა ფიგურებითაა ფლანკირებული; კონქს, პალეოლოგოსური მოხატულობებისგან განსხვავებით, არა ვედრება, არამედ მაცხოვარი დიდებითა იკავებს, საკურთხეულის ნიშებში განედლებული გაღვთის ჯერებია, ხოლო დასავლეთი კედლის ღიუნეტში, მირქმისა (ენაში) თუ ფერისცვალების (ღაღამი, სვიფი) ნაცვლად, ღა'ხარეს აღდგინება თავსდება. ამასთანავე, საუფლო დღესასწაულთა ციკლიც, პალეოლოგოსურ მოხატულობათაგან განსხვავებით, არა სახარებისეული თხრობის შესაბამისად, ისტორიული თანმიმდევრობით იშლება კამარაკედლებზე, არამედ, თითოეულ სივრცით მონაკვეთზე გარკვეული იდეის საფუძველზე დაჯგუფებულ სცენათა ერთობლიობად წარმოგვიდგება – ჩრდილოეთით: ხარება და ფერისცვალება (კამარა); ჯვარცმა და სულიწმიდის მოფენა (II რეგისტრი); სამხრეთით: შობა და ნათლისღება (კამარა); მირქმა და მიძინება (II რეგისტრი); დასავლეთით: ჯოჯოხეთის წარმოცეცხვება და იერუსალიმად შესვლა (II რეგისტრი). ამდენად, აქაც ნათლად ისენს თავს მოხატულობის საზრისის განსაკუთრებული გართულების ტენდენცია, რომელიც, საზოგადოდ, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი.

ასევე რთული პროგრამის შემადგენელ ნაწილად გვევლინება "ძველი დღეთა" უბისის მოხატულობაში (XIV ს-ის II ნახ.), სადაც იგი, მედალიონში ნაწერილი, კვლავ კამარის ცენტრშია მოთავსებული, თღონდ, ამ შემთხვევაში, იმავე ღერძზე განლაგებულ, ასევე მედალიონში მოქცეულ ქრისტე-პანტოკრატორისა და სულიწმიდის ხატებებთან ერთად, სამების განშლილ პარადიგმად გაია'ხრება – "ძველი დღეთა", ანუ მამა-ღმერთთან თანა-არსი, დროში განუკაცებელი ძე-ღმერთის ხატება, აქ მიმანიშნებელია მამა-ღმერთზე, რომელიც უშუალოდ განსახიონებული არაა. გარდა ამისა, მედალიონებიდან გამომავალი სხივების მეშვეობით, ეს გამოსახულებანი კამარაზე განთავსებულ საუფლო დღესასწაულთა სცენებს მიემართება: "ძველი დღეთა" – ხარებასა და შობას, პანტოკრატორი – ღა'ხარეს აღდგინებასა და მირქმას, ხოლო სულიწმიდა – ნა-

21 დაწვრილებით ამ მოხატულობათა პროგრამების ანალიზისთვის, იხ.: მ. ენია, "ესქატოლოგიური მოტივების" შესახებ XIV საუკუნის საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1990, №2.

თლისდებარს და ფერისცვალებას. ამას ემატება ისიც, რომ აღმოსავლეთითა და დასავლეთით, სამების პარადიგმას მისი, ასე ვთქვათ, “რეალიზაციის” განცხადება ეხმოდება (ვედრება და სელიწმოდის მოფენა) და ასე ხდება ქრისტიანობის მთავარი დოგმატის ყოველმხრივ განფენა ინტერიერში²².

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმული თითქმის აშკარად უნდა მიუთითებდეს, რომ სინელის მოსახსენებლის ტექსტი უნდა გაეიგოთ, როგორც მინიშნება დანიელის ხილვისა და განკითხვისა.

თუმცა, კვლავ სინელის ზემოხსენებულ მოსახსენებელს რომ დაეუბრუნდე, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ვ. სილოგავა, ტექსტის გამართულობა, ისევე როგორც წარწერის დახვეწილი გრაფიკა, იმის დასტურია, რომ “სინელი თავისი დროის კარგი მწიგნობარიც ყოფილა”²³. ამის კიდევ ერთ მოწმობად გამოდგება სინელის გარდამავალი მხედრულით შესრულებული მოსახსენებელი, რომელიც პადიშის თარიღსხელის ეკლესიის სამხრეთ კედელზეა ამოკაწრული: *ქ. წმიდაო მთავარანგელოზო, შეიწყალე სინელი ხეცეხი, მწარედ ცოდვილი, დღეს მას საშინელსა განკითხვისასა, ოდეს ღმერთი მიაგებდეს*²⁴. აღსანიშნავია, რომ სინელის მოსახსენებლებს შორის ეს ერთადერთია, სადაც იგი იხსენიება, როგორც *სინელი ხეცეხი*. ამ მოსახსენებლის ანაღიშისას, ვ. სილოგავა გამოთქვამს ვარაუდს, რომ მისი დამასრულებელი ნაწილი მსგავსი უნდა იყოს იმ ფორმულისა, რომელიც დადასტურებულია გიორგი და იოვანე მოქალაქეებთან მოსახსენებელში, ნვაბიანის თარიღსხელის ეკლესიაში²⁵.

ნვაბიანის ეკლესიის სამხრეთ პილასტრზე, ნესხურით ამოკაწრული ეს წარწერა, რომელსაც ვ. სილოგავა XI საუკუნით ათარიღებს, ასე იკითხება: *ქ. წმინდანო მთავარანგელოზნო, შეიწყალეთ ხელი გიორგისი და იოვანე მქალაქეელისა დღეს მას საშინელსა, ოდეს მიქაელ ანგელოზი სცემოდეს ნესტესა მას საშინელსა საყვირისასა; მას ჯამსა მწარედ შეცოდებულთა ორთავე ძმათა გვიღხინეთ, მა ღიღნო მნათობნო; ამჟნ იყავნ*. ამ წარწერის კომენტირებისას, ვ. სილოგავა დასძენს, რომ აქაც “მინიშნებაა ბიბლიური წიგნების იმ ადგილებზე, სადაც მეორედ მოხვლა და ანგელოზთა მიერ ამის საყვირებით უწყებაა აღწერილ-გადმოცემული”, რის დასტურადაც დამოწმებულია II ნეშტთა, 23:13; IV მეფეთა, 11:14; II ეზრა, 3:10; მათე, 24:31²⁷.

22 უბისის მოხატულობის პროგრამის ანაღიშისთვის, იხ.: И. Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, შესაბამისი ბიზანტიური პარადიგმების მოხმობით; ნ. ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, მე-14 ს., თბ., 2006; მ. ეენია, “ესქატოლოგიური მოტივების” შესახებ აგრეთვე, ლ. ი. ლიფშიცი, უბისის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის სისტემის ზოგი თავისებურება, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1989, გვ. 204-207, სადაც იგი საგანგებო ყურადღებას უთმობს სამების გამოსახვის თავისებურებას და ღმერთგვითა მისი უშუალო კავშირის დასაბუთებას.

23 ვ. სილოგავა, ნუგთანთა ისტორია გვ. II.

24 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №7, გვ. 236. წარწერის დაზიანების გამო, მისი დასასრული ვეღარ იკითხება.

25 იქვე, გვ. 177-178.

26 იქვე, №222, გვ. 373.

27 იქვე, გვ. 178, სქ. 65.

ცხადია, ანგელოზთაგან საევირეობით მეორედ მოსვლის უწყება ნამდვილად დამოწმებულია საღმრთო წერილში, მაგრამ არა ძველი აღთქმის იმ წიგნებში, რომელთაც ვ. სილოგაევა უთითებს. საქმე ისაა, რომ IV მეფეთა და II ნეშტთა მის მიერ მოყვანილ მეხლეებში, არსებითად, ერთი და იგივე ამბავია მოთხრობილი, კერძოდ, როგორ სცხეს მეფედ იეზერი და როგორ შეეცყო ამის შესახებ გოლოთიამ ერის აღტკინებული შემახილებით, ხოლო ტაძარში შესულმა იხილა: „მეფე დგა სადგომელსა თვისსა და დგეს მთავარნი და ნესტუეები და მთავრები გარემო მეფისა და ყოველსა ერსა უხაროდა და სცემდეს ნესტუეებსა და შემახმელნი იგი სტვრითა შესხმასა და ახიობდეს ქებასა

(II ნეშტთა, 23:13)²⁸; იგივე სურათია დახატული მეფეთა IV წიგნშიც: „და იხილა და, აჰა, დგა მეფე ზედა სვეტსა მას მსგავსად სახისა მის და მთავარნი იგი და შემახმელნი და მსტვრეარნი, და ყოველსა მას ერსა ქუეყანისასა უხაროდა და სტვინიდე სტვრთა“ (II:14)²⁹. რაც შეეხება ეზრას II წიგნს, ვ. სილოგაევის მიერ მითითებული თავი მთლიანად ეძღვნება იერუსალიმის ბჭის აღშენებას და იმ პირობა ნამოთვლას, რომელთაც მონაწილეობა მიიღეს ამაში³⁰, მაშინ როცა ეზრას I წიგნში მოყოლილია: „და დადვეს საფუძველი და იწყეს შენებად სახლისა უფლისა; დგეს მღვდელნი, და შთაეცვა კუართები, და კბერვიდეს ნესტუეებსა თვისსა ღვეიტელნი და ძენი ასაფისნი წინწილითა აკურთხევდეს უფალსა ღმერთსა, ვითარცა განაწესა დაეით, მეფემან ისრაელისამან“ (3:10)³¹, ანუ, მოვლი ეს პასაჟი იერუსალიმის ტაძრის შენების დაწყებაზე მოგვითხრობს. რამდენადაც ნემთვისაა ცნობილი, ძველი აღთქმის წიგნთა დამოწმებული ადგილები არ გათავსდება მინიმუმად მეორედ მოსვლაზე³².

სამაგიეროდ, სავსებით მართებულია, მოჟალკველთა მოსახსენებელთან დაკავშირებით, მითითება მათეს სახარებისა, სადაც მართლაც უფალი განუმარტავს მოციქულთ, თუ რა ნიშნებით უნდა იცნონ კაცთა მისი მეორედ მოსვლა: „და მაშინ გამოიხდეს სასწაული ძისა კაცისად ვათა შინა, და მაშინ იტყებდნენ ყოველნი ტომნი ქუეყანისანი და იხილონ ძე კაცისად მომავალი ღრუბელთა ზედა ცისათა ძალითა და ღიღებთა მრავლითა, და წარაგლინნეს ანგელოზნი თვისნი საევრითა ღიღისადთა და შეკრიბნეს რჩეულნი მისნი ოთხთაგან ქართა კიდითგან ვათაით, ვიდრე კიდემდე მათა“ (24:30-31)³³.

მესაევირე ანგელოზთაგან მეორედ მოსვლის უწყებასთან დაკავშირებით,

28 მცხეთური ხელნაწერი, ნაკვ. II (მეფეთა I, II, III, IV, ნეშტთა I, II, ეზრას I, II, III წიგნები), გამოსაცემად მოამზადა ელ. დონანაშვილმა, თბ., 1982, გვ. 328.

29 იქვე, გვ. 215.

30 იქვე, გვ. 377.

31 იქვე, გვ. 359.

32 შეად. მაგალითად, А. Лопухин, Толковая Библия, წგნ. I, ტ. II, გვ. 515; ტ. III, გვ. 142-143; მისივე, დასახ. ნაშრ., წგნ. I, ტ. III, გვ. 248; მისივე, დასახ. ნაშრ., წგნ. I, ტ. III, გვ. 211-212.

33 შეად. მარკოზისა და ლუკას სახარებები, სადაც მარკოზი ანგელოზთაგან საევირის ცემას არ ახსენებს: „და მაშინ იხილონ ძე კაცისად მომავალი ღრუბელთა ზედა ძალითა და ღიღებთა მრავლითა, და მაშინ წარაგლინნეს ანგელოზნი მისნი და შეკრიბნეს რჩეულნი თვისნი ოთხთაგან ქართა კიდითგან ქუეყანისადთ, ვიდრე კიდემდე ცისა“ (13:26-27); ლუკასთან კი ანგელოზნიც არ არიან მოხსენიებული: „და მაშინ იხილონ ძე კაცისად მომავალი ღრუბელთა ძალითა და ღიღებთა მრავლითა, და ვითარცა იქნის ამან ყოველმან ყოფად, აღიხილენით თუქალნი და აღიპერენით თავნი თქვენნი, რამეთუ მოწვეულ არს გამოკისნად თქვენი“ (21:27-28).

მათეს სახარების გარდა, ხეში აზრით, უფრო სწორი იქნებოდა გახსენება იოანეს გამოცხადებისა, სადაც ნათქვამია: *“და ვიხილენ შვენი იგი ანგელოზნი, რომელნი წინაშე ღმრთისა დგანან, და მიეცნეს მათ შვენი საყვირნი. და ანგელოზთა მათ, რომელთა აქენდეს შვენი იგი საყვირნი, განჰმზადნეს თავნი თვისნი ცემად”* (8:2; 6), ხოლო შემდეგ დაწვრილებითაა აღწერილი, თუ რა მოხვეა თითოეული ანგელოზის მიერ საყვირის ცემას (8:7-13; 9:1-21; 10:7; 11:15-17). მოქალაქეებმა მოსახსენებლის ტექსტში, ალბათ, უფრო საინტერესო მიქაელ ანგელოზის ხსენებაა, რომელიც განკითხვის დღის ჯამს *სცეოძღეს ნესტებსა მას საშინელსა საყვირისასა*. როგორც ზემოთ მოყვანილი ციტატებიდან გამომჩნდა, არც მათეს სახარებაში და არც იოანეს გამოცხადებაში, მესაყვირე ანგელოზნი სახელობით მოხსენებულნი არ არიან, ხოლო მოსახსენებელში დასახელებული მიქაელ ანგელოზი, ალბათ, სხვა ვერაფერს იქნება, თუ არა მთავარანგელოზი მიქაელ, ზეცოური მხედრობის არქისტრატეგი, შემშვესვრელი და მძლეველი ბოროტისა³⁴. ამდენად, ამ შემთხვევაშიც, გვაქვს კიდევ ერთი მაგალითი მოსახსენებლისა “არატრაფარეტული შედგენილობით”, რომელიც წარწერის ავტორის ორიგინალურ ინტერპრეტაციად შეიძლება ჩაითვალოს³⁵; სამწუხაროა მხოლოდ, რომ იგი ვერ მოხედა მკვლევარის მიერ მოხმობილ სხვა ნიმუშებს შორის, რომელთაგან საყვარადღებოა წვადიანის მაცხოვრის ეკლესიაში შემორჩენილი ორი მოსახსენებელი. ორივე ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთი თაღის არეზე, გარდამავალი მხედრულითაა ამოკაწრული და X საუკუნის II ნახევრით თარიღდება. ერთი მათგანი დაუმთავრებლადაა დატოვებული და ასე იკითხება: *“ქ. სახელო ქრისტიანუბისაჲ, საღვარო სულისა წმიდისაო”*³⁶, ხოლო მეორე: *“ქ. წმიდაო მაცხოვარო, სახელო”* ქრისტეანობისაო, ხატო ღმრთაეუბისაო, შეიწყალე მწარედ ცოდვილი მონა და მოსავი შენი ამროლა³⁷.

34 შეად., გამოცხ., 12:7-9.

35 იქნებ ეს არაორდინარული მოსახსენებელი ეკლესიის პატრონის განდიდების სურვილზეც მიანიშნებდეს – წვადიანის ეს ეკლესია ხომ წმ. მთავარანგელოზთა სახელობისაა.

36 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №266, გვ. 401-402.

37 ამ სიტყვას ე. სილოგავა პირობითად აღადგენს №266 მოსახსენებლის ტექსტის მიხედვით.

38 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №271, გვ. 405. იგი მიიხვევს, რომ დაუმთავრებლად დატოვებული მოსახსენებლის ტექსტი “უნდა იყოს №271-ის დასაწყისის პირველი ვარიანტი, რომელიც აღარ გაუგრძელებიათ”, იქვე, გვ. 402. შეად. აგრეთვე, იქვე, გვ. 178. სვანეთის ნაკაწრი წარწერების დათარიღების მეთოდოლოგიაზე მსჯელობისას, ე. სილოგავა ეხება ამ მოსახსენებელსაც და სხვა რამდენიმესაც, რომლებშიც ამროლა იხსენიება; ესენია: იფხის ჯგრაგის (№67), მაცხვარიშის მაცხოვრის (№142) და წვადიანის თარინგსელის (№220) ეკლესიებში შემორჩენილი მოსახსენებლები, რომლებიც “შეწყალების მოკლე, ტრაფარეტულ ფორმულას შეიცავს”; წვადიანის მაცხოვრის ეკლესიის შედარებით ვრცელ მოსახსენებელში დასახელებული ამროლა კი, ე. სილოგავას მართებული შენიშვნით, იგივე ამროლა ამროლენია, ერთი იმ სამ ძმათა ამროლენათაგანი, რომელთა თაოსნობით შეიქმნა წვადიანის მაცხოვრის ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობა – ერთ-ერთი გამორჩეული, სვანეთის ადრეულ მოხატულობებს შორის. თავისი სულისკვეთებით, ამროლას ეს მოსახსენებელი მშვენივრად ეხადაგება იქ წარმოდგენილ უფლის თეოფანიური დიდების გრანდიოზულ საკონქო კომპოზიციას. ამროლენია ფრესკული საქტიტორო წარწერებისთვის, იხ.: სვანეთის

ამათ გარდა, გამოუყენებელი ფორმულების გასაოცარი მრავალფეროვნებისა და უწყვეტობის თვალსაზრისით, საინტერესო მენეჯერება აგრეთვე იფარის თემის სოფელ ნაკიფარის ჯგრაგის ეკლესიაში შემორჩენილი XII-XIII და XIV საუკუნეთა რამდენიმე მოსახსენებელიც წმ. გიორგისადმი მეოხების ვედრებით: მარუშიანის წარწერა (XII-XIII სს.): *† წმიდაო გიორგი იფარისაო, ნუ ამჟღის საფარველსა შენსა, მომეც გამარჯვებაი მონასა თქვენსა მარუშიანსა*³⁹; თევდორეს წარწერა (XIV ს.): *† წმიდაო გიორგი იფარისაო, მთავარმოწამეო, ნუ ამჟღე საფარველი შენი, დამიცვე ყოელისა ჭირისაგან თევდორე მაქრეშმანი (?) და მეუდლე სემი მარიამ (?)*⁴⁰; ენლოიაისძის (?) წარწერა (XIV ს.): *† წმიდაო გიორგი იფარისაო, ნუ ამჟღე საფარველი შენი, ნუ განმიშორე წყალობისა შენისაგან მონაი შენი ენლოიაისძე (?)*⁴¹; ანონიმის წარწერა (XII-XIII სს.): *† წმიდაო გიორგი იფარისაო, დაგვიდარე ყოელისა ჭირისაგან*⁴²; გორელდიანის წარწერა (XII-XIII სს.): *† წმიდაო გიორგი იფარისაო, დამოვიდარე ყოელი ჭირისაგან მიბოძე გამარჯვებაი მონასა შენსა გორელდიანსა*⁴³. მეოხების ფორმულების თავისებურების გარდა, ჩემი ფიქრით, საინტერესოა მსგავსი ფორმულებისა და მათი ვარიაციებისადმი მიმართვა ერთმანეთისგან საკმაოდ დაშორებულ ეპოქებში (მარუშიანის, თევდორესა და ენლოიაისძის (?) გრაფიტები). იქნებ ესაა კიდევ ერთი გამოვლინება წარსულისადმი მიქცევის იმავე ტენდენციისა, რომელიც პალეოლოგოსთა ხანის სვანეთის მოხატულობათა ერთ ჯგუფში მხატვრობის საერთო სისტემის აგებაში ცნაურდება⁴⁴? იქნებ, ერთგვარი “რეტროსპექტულობა” XIV საუკუნის სვანეთის სუღიერი ცხოვრების ერთ-ერთ ზოგად სულისკვეთებათაგანია?

თუმცა, კვლავ სინელისა და მოქალაქეულთა მოსახსენებლებს რომ დავუბრუნდეთ, როგორც ვეცადე მენეჯერებინა, მოქალაქეულთა მოსახსენებლის დასასრუ-

წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №1, გვ. 63-64; გვ. №3, 66-67; წარწერათა ანალოზისთვის, გვ. 11-15; გრაფიტების ტექსტები – იქვე, №67, გვ. 276; №142, გვ. 321; №220, გვ. 372; №271, გვ. 405; ანალოზი – გვ. 149-150. ნებაიანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ, იხ.: მ. ეენია, ანსამბლის საერთო გადაწვევების ზოგი თავისებურება სვანეთის მოხატულობებში, დიტერატურა და ხელოვნება, 1997, №1-2; უფრო ვრცლად, მისივე, ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1997.

39 მხედრულით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია ეკლესიის წრდილოეთ კედელზე, იხ.: სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №160, გვ. 336; ანალოზი – გვ. 178.

40 მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ეკლესიის სამხრეთ კედელზე, იხ.: იქვე, №151, გვ. 329-330; ანალოზი – გვ. 178.

41 მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ეკლესიის წრდილოეთ კედელზე, იხ.: იქვე, №150, გვ. 328; ანალოზი – გვ. 178.

42 მხედრულით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია კანკელის სამხრეთი სვეტის ძირში, იხ.: იქვე, №152, გვ. 330; ანალოზი – გვ. 178.

43 მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ეკლესიის წრდილოეთ კედელზე, იხ.: იქვე, №159, გვ. 334; ანალოზი – გვ. 178.

44 ამ მოხატულობათა საერთო კომპოზიციური აგების თავისებურებების შესახებ, იხ.: მ. ეენია, მხატვრობისა და არქიტექტურის ურთიერთმიმართება პალეოლოგოსთა ხანის სვანეთის მოხატულობებში, თინათინ ვირსალაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი გ. ნუბინაშვილის ხაზ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXI სამეცნიერო სესია, მეშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1995, გვ. 15-16.

ლი ვერ გამოდგება სინელის მოსახსენებლის დასასრულის პარაფრაზად. მარ-
თალია, ორივე ტექსტი შეიცავს ვედრებას მეოხებისთვის განკითხვის ქამს, მაგ-
რამ სინელის მოსახსენებლის ბოლოში შემორჩენილი *ოდეს ღმერთი მიაგებდეს*,
ნემი ფიქრით, უნდა მიაწინებდეს იოანეს გამოცხადების სიტყვებს: “და აპ-
გებრა მოვალ ადრე, და ხაყიდელი ნემი ნემ თანა მიგებად თითოეულსა, ვი-
თარცა საქმე მისი” (22:12), ან მათეს სახარების ტექსტს: “რამეთუ მოხლავად
არს ძმ კაცისაი დიდებითა მამისა თვისისათა ანგელოზთა მისთა თანა, და
მაშინ მიაგოს კაცად-კაცასა საქმეთა მათთაებრ” (16:27); ანუ, თუ აპოთეოზი-
რად დავასრულებთ სინელის მოსახსენებელს, იგი შეიძლება შემდეგნაირად
წარმოვიდგინოთ: *ქ. წმიდაო მთავარანგელოზო, შეიწყალე სინელი ხუცესი, მწა-
რედ ცოდვილი, დღესა მას საშინელსა განკითხვისასა, ოდეს ღმერთი მიაგებდეს
თითოეულსა, ვითარცა საქმე მისი ან კაცად-კაცასა საქმეთა მათთაებრ.*

სინელი ხუცესის მიერ დატოვებულ გრაფიკებთან დაკავშირებით,
უკრადლებამისაქცევი მგონია ერთი გარემოება. სვანეთის ეკლესიებში
შემორჩენილ 300-ზე მეტ გრაფიკს შორის, 54 – საკერთხეველშია ამოკაწრული,
ძირითადად, აფხიდის კედლებსა და კანკელზე (შიდა მხრიდან). მნიშვნელოვანია
ისიც, რომ ამ ნაკაწრი წარწერების ქრონოლოგიური საზღვრები საკმაოდ ვრცე-
ლია – X საუკუნიდან, ვიდრე XVIII-XIX საუკუნეების ნათელით⁴⁵ თუმცა, კიდევ
უფრო საგულისხმოა, აღბათ, ისაა, რომ ამ გრაფიკებიდან, რომელთა უმრავლესობა
სხვადასხვა პირთა მოსახსენებლებს წარმოადგენს, მხოლოდ 7 ეკუთვნის სასუ-
ლიერო პირებს, ესენია – გიორგი ხუცის მოსახსენებელი (XI-XII სს.); *ქ. წმიდაო
მთავარანგელოზო, შეიწყალე ხელი გიორგი ხუცისა დღესა მას განკითხვისასა,*
*ამენ*⁴⁶, გეორგე ხუცესის მოსახსენებელი (XI-XII სს.); *წმიდანო მთავარანგელოზნო,*
*შეიწყალეთ გეორგე ხუცესი*⁴⁷, იოვანე ხუცესის მოსახსენებელი (XI-XII სს.);
*ქრისტე შეიწყალე იოვანე ხუცესი დღესა განკითხვისასა*⁴⁸, ტიმოთე დეკანოზის
მოსახსენებელი (XV-XVI სს.); *წმიდაო მაცხავარო, შემიწყალე შენსა დეკანოზსა
მე, ტიმოთეს, დღესა მას განკითხვისასა*⁴⁹, ივანე მთავარდიაკონის მოსახსენებელი
(XVI-XVII სს.); *რომელმან ხუცეცმან სულისა ნემისა დაწერილი არა იკითხოს,*
ღმერთმან პური არა აჭამოსა, სულსა ამისა მწერელსა თავარდიაკონსა ივანესა,
*შეუნდაოს ღმერთმან*⁵⁰, იოვანე მთავარდიაკონის მოსახსენებელი (XVII-XVIII სს.);
*თავარდიაკონსა იოვანეს, შეუნდვენ ღმერთმან*⁵¹ და რომანოზ მთავარდიაკონის

45 ტექსტების სრული პუბლიკაციისა და ანალიზისთვის, იხ.: სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, თ. III. სვანეთის ნაკაწრი წარწერები (გრაფიკები), გვ. 130-440.

46 წარწერა მოთავსებულია სვაბიანის თარინგზელის ეკლესიის საკერთხეველის სრდილოეთ კედელზე, სარკმლის მარცხნივ. იხ.: იქვე, №238, გვ. 384.

47 წარწერა ამოკაწრულია წვირმის წიბან-თარინგზელის ეკლესიის საკერთხეველის სარკმლის მარცხნივ. იხ.: იქვე, №300, გვ. 422.

48 წარწერა შესრულებულია სვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანგაბლემენტზე. იხ.: იქვე, №262, გვ. 399-400.

49 წარწერა მოთავსებულია მესტიის ფუხდის ეკლესიის საკერთხეველის სარკმლის მარცხნივ. იხ.: იქვე, №94, გვ. 293-294.

50 წარწერა შესრულებულია წვირმის წიბან-თარინგზელის ეკლესიის საკერთხეველის სარკმლის მარცხნივ. იხ.: იქვე, №296, გვ. 419.

51 წარწერა ამოკაწრულია მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის საკერთხეველის სრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №134, გვ. 317-318.

მოსახსენებელი (XVII-XVIII სს.): *ხელსა მთავარიდიაკონსა რომანოზს შეუწდევნ ღმერთმან*⁵². დანარჩენ მოსახსენებლებში, რომელნიც რაოდენობრივად საგრძნობლად ჭარბობს ახლახანს ნახსენებთ, ხელის ხსნისთვის მავედრებელი სახელით და გვართ ან მხოლოდ სახელით მოიხსენიებიან⁵³ და, შესაბამისად, არ უნდა ვცდებოდეთ, თუკი ვივარაუდებ, რომ ისინი, ალბათ, საერო პირები უნდა ყოფილიყვნენ. საინტერესოა ისიც, რომ XI საუკუნის გრაფიკებს შორის, სინელის გრაფიკები ერთადერთია, რომელიც საკუთხეველში სასულიერო პირის მიერაა დატოვებული; ამავ ეპოქის, საკუთხეველში ამოკაწრული დანარჩენი 9 მოსახსენებელი საერო პირებს ეკუთვნის. ესენია – გიორგი ხაჭოშიანის მოსახსენებელი: *წმიდაო მაცხოვარო, შეიწყალე გიორგი ხაჭოშიანი და შეუწდევნ ყოველნი კადრებანი მისნი*⁵⁴; იოვანეს ორი მოსახსენებელი: *წმიდაო გიორგი, შეიწყალე იოვანე მ*⁵⁵; *ქრისტე, შეიწყალე მონაი შენი იოვანე*⁵⁶; იოვანე კა. – ს მოსახსენებელი: *ქ. წმიდაო მთავარანგელოზხო, შეიწყალეთ იოვანე კა.*

*ორხავე ცხორებასა*⁵⁷; მათეს მოსახსენებელი: *ქ. წმიდაო მთავარანგელოზო, მოიჭსენე ხელი მათეის ორხავე ცხორებასა*⁵⁸; ნიკოლოზის მოსახსენებელი: *წმიდაო მთავარანგელოზო, შეიწყალე ნიკოლოზ*⁵⁹; გიორგის მოსახსენებელი: *წმიდაო მაცხოვარო, შეიწყალე ხელი გიორგისი, დღესა მას ხაშინელსა*⁶⁰; მიქაე-

52 წარწერა ამოკაწრულია ფხოტერის თარიღხელის ეკლესიის საკუთხეველის ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №205, გვ. 363.

53 შესაბამისი ტექსტებისთვის, იხ.: სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №1, გვ. 232; №3, გვ. 233; №50, გვ. 264; №73, გვ. 280; №100, გვ. 297-298; №132, გვ. 316-317; №133, გვ. 317; №166, გვ. 339; №167, გვ. 339; №168, გვ. 340; №170, გვ. 341; №197, გვ. 358-359; №198, გვ. 359; №199, გვ. 359-360; №203, გვ. 362; №206, გვ. 364; №234, გვ. 381; №235, გვ. 382; №236, გვ. 382; №239, გვ. 384; №240, გვ. 386; №241, გვ. 386; №247, გვ. 389; №261, გვ. 399; №263, გვ. 400; №278, გვ. 409; №278ა, გვ. 410; №279, გვ. 410; №282, გვ. 411; №283, გვ. 412; №284, გვ. 412-413; №285, გვ. 413; №286, გვ. 413-414; №291, გვ. 417; №292, გვ. 417-418; №293, გვ. 418; №294, გვ. 419; №295, გვ. 419; №298, გვ. 421; №299, გვ. 421-422; №301, გვ. 423.

54 წარწერა შესრულებულია ქაღიშის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე. იხ.: იქვე, №1, გვ. 232.

55 სწორი, ეპიგრაფიკული ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკვეთილია მაცხოვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის საკუთხეველის ჩრდილოეთ კედელზე. იმის გამო, რომ წარწერის ნაწილი დაფარულია 1140 წლის მოხატულობის საკმაოდ სქელი ფენით, იგი მოღიახად არ იკითხება. ე. სილოგავა იძლევა წარწერის გაგრძელების სამ ვარიანტს – *...შეიწყალე იოვანე მწარედ ცოდვილი ან მას დღესა განკითხისასა ან მამასახლისი*. იხ.: იქვე, №132, გვ. 316-317.

56 სწორი ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია იქვე, №132 გრაფიკის ქვემოთ და მასაც ფარავს 1140 წლის მოხატულობის ფენა. იხ.: იქვე, №133, გვ. 137; იოვანეს კიდევ ერთი, ნუსხურით შესრულებული მოსახსენებელი – *ქ. წმიდაო მაცხოვარი შეიწყალე იოანე* – მოთავსებულია დარბაზში, ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №120, გვ. 308.

57 გარდამავალი მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია სვაბიანის თარიღხელის ეკლესიის საკუთხეველის სამხრეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №236, გვ. 382.

58 ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია სვაბიანის თარიღხელის ეკლესიის საკუთხეველის სამხრეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №240, გვ. 386.

59 ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია სვაბიანის თარიღხელის ეკლესიის საკუთხეველის ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №241, გვ. 386.

60 ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია სვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელზე, აღსაყდრის კარის თაღის ზემოთ. იხ.: იქვე, №263, გვ. 400.

ლის ორი მოსახსენებელი: *ქრისტე [შეიწავლე] მიქაელ⁶¹; ქრისტე შეიწავლე⁶² წმიდაო მაცხოვარო, შეიწავლე მიქაელ, სახელითა მამისა⁶³; გიორგის მოსახსენებელი: ქრისტე, შეიწავლე გიორგი⁶⁴. ამ, სულის საოხი ეკლესიების გარდა, ეურადსაღებია ნესხურით შესრულებული დაუმთავრებლად დატოვებული გრაფიტი ნვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე, რომელშიც, თითქოს, რაღაც ამბის გადმოცემა დაიწყეს, მაგრამ, რატომღაც შეწყვიტეს: *თუეხა იანვარსა ი.ე. წარწერის ტექსტს ვ. სილოგავა ასე აღადგენს: თუეხა იანვარსა იოვანე კრისტოავი, სულკერთხეული, გარდაიცვალა⁶⁵; ამგვარი აღდგენის საფუძველად მას მოჰყავს ამავე ეკლესიის დარბაზის ნრდილოეთ კედელზე მოთავსებული გრაფიტი: ქ. წმიდაო მაცხოვარო, შეიწავლე ეახლანგ ერისთავი; მაშინ დაეწერეთ, ოდეს იოვანე ერისთავი, სულკერთხეული, გარდაიცვალა⁶⁶. გარდამავალი მხედრულით შესრულებულ ამ გრაფიტს ორი ერისთავის მოხსენიებით, ვ. სილოგავა X საუკუნის II ნახევარს მიაკუთვნებს. მართალია, დაუმთავრებლად დატოვებულ წარწერას იგი ზოგადად XI საუკუნით ათარიღებს, ანუ, არ აზუსტებს სახელდობრ, რომელ მონაკვეთშია (დასაწყისი, შუახანა, მიწურული და ა.შ.) იგი შესრულებული, მაინც ცოტა უცნაური მენვენება, რატომ შეიძლებოდა განენიდიყო სურვილი, დაახლოებით 50 წლის წინანდელი ამბის საკუროთხეველში ყოფნისას გახსენებისა⁶⁷. იქნებ, სინელის გრაფიტის მსგავსად, აქაც რაღაც მნიშვნელოვანი მოვლენა სურდათ დაეცვათ მივიწყებისგან?**

ზემო სვანეთის ეკლესიების საკუროთხეველში დატოვებულ გრაფიტებთან დაკავშირებით ნნდება ერთი კითხვა, რომელზეც პასუხს, ალბათ, უკვე ვეღარასოდეს გავიგებთ – ვინ “წერდა” საერო პირთა მოსახსენებლებს, მათ ხომ უფლება არ ჰქონდათ საკუროთხეველში შესვლისა? არადა ეველა ის ეკლესია, რომელშიც ეს გრაფიტებია შემორჩენილი – პადიშის მაცხოვარი, მაცხვარიშის მაცხოვარი, ნეზგუნის მაცხოვარი, ნვაბიანის მაცხოვარი, ნვაბიანის თარიზგ’სელი, იფხის ჯგრაგი, დენაშის დანი, ნაკიფარის ჯგრაგი, ფხოტრერის თარიზგ’სელი, ჭოხელდის მაცხოვარი, წვირმის ნობან-თარიზგ’სელი, ფუზდი – საკმაოდ ადრეული ხანის მოხატული ეკლესიებია, თანაც, ზოგი მათგანი აგებისთანავე მოიხატა, ზოგში მოხატულობის რამდენიმე ფენაა შემორჩენილი, ზოგისთვის კი აგებისა და მოხატვის თარიღები საკმაოდ შორავს ერთმანეთს. ვფიქრობ, საერთო სურათის მკაფიოდ წარმოსახენად ქვემოთ მოტანილი ტაბულა უნდა

61 გარდამავალი მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ნვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე. იხ.: იქვე, №282, გვ. 411.

62 გარდამავალი მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ნვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე. ვ. სილოგავას აღდგენით, წარწერა უნდა დასრულებულიყო სიტყვებით *ძისა და ხელისა წმიდისათა* იხ.: იქვე, №283, გვ. 412.

63 გარდამავალი მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ნვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე, №282 გრაფიტის ქვემოთ. იხ.: იქვე, №283, გვ. 412.

64 იქვე, №281, გვ. 411.

65 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №265, გვ. 401.

66 დაუმთავრებლად დატოვებული გრაფიტის მეორე სავარაუდო აღდგენა *თუეხა იანვარსა იე* რომელსაც ვ. სილოგავა გვთავაზობს, ასევე საეჭვოა, რადგან წარწერის *იე* დაქარაგმებულია და აქ, ალბათ, უფრო *იოვანე* უნდა იკითხებოდეს, ვიდრე თარიღის მიმანიშნებელი რიცხვი. შეად., იქვე, №281, გვ. 411.

გამოდგეს. ტაბულაში მოყვანილი, ეკლესიათა აგებისა თუ მოხატვის თარიღები, სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში დამკვიდრებულ-მიღებული თარიღებია, ხოლო გრაფიკების თარიღები (და პირობითი აღნიშვნები), ცხადია, ე. სილოგავას მონოგრაფიის მიხედვითაა მოტანილი.

	ეკლესია	აგების თარიღი	მოხატვის თარიღი	გრაფიკი ავტორი	საკურთხეველში თარიღი
1	პაღიში, მაცხოვარი	XI ს.	XII-XIII სს.	გიორგი ნაჭიძისა, №1 სინელი, №2 სინელი, №4 ივანე ხუციშვილი, №3	XI ს. XI ს. XI-XII სს.
2	პაღიში, თარინგხელი	XI ს.	XII ს.	სინელი, №6	XI ს.
3	მაცხოვარიში, მაცხოვარი	X ს.	1140 წ.	იოვანე, II, №132 იოვანე, III, №133 სტაფორის შეწირვა, №147 იოვანე თაფარდაძის, №134	XI ს. XI ს. XIV-XV სს. XVII-XVIII სს.
4	ნეაბიანი, მაცხოვარი	X ს.	X ს.; გვიანი ხანა	გიორგი, №263 გიორგი, №284 იოვანე, №281 მიქაელ, I, №282 მიქაელ, II, №283 იოვანე, №261 იოვანე სურგული, №262 ნარტიტონი, №278 ო. ბ. №286 ივანე, №285 გიორგი, №278ა გიორგი თუფაძის, ავტო. №279 იოვანე, №236	XI ს. XI ს. XI ს. XI-XII სს. XI-XII სს. XI-XII სს. XI-XII სს. XI-XII სს. XV-XVI სს. XV-XVI სს.
5	ნეაბიანი, თარინგხელი	X-XI სს-ის მოჯნა	XII ს.	მათე, №240 ნიკოლოზ, №241 იოვანე, III, №234 გიორგი იოვანეს შვილი, №235 გიორგი სურგული, №238 გიორგი (ანბანით), №239 გიორგი, III, №247 მიქაელ, №166	XI ს. XI ს. XI-XII სს. XI-XII სს. XI-XII სს. XIV-XV სს. XVI-XVII სს.
6	ნეხეგენი, მაცხოვარი	IX სს.	IX-X სს.; XII ს-ის II ნახ.	იოვანე, №167 გიორგი, №168 ბაყაყიანი, №170 გიორგი ხუციშვილი, №300	XI-XII სს. XI-XII სს. XII ს. XI-XII სს.
7	წეორში, სოფანი-თარინგხელი	X ს.	XII ს.	ვახტანგ, №301 გიორგი, №293 გიორგი და მისი დედა-მამა, 291 ფარსადან ხაურბანი, №292 ჯანყვან მახუჩიანი, №295 ჯანყვან მახუჩიანის ხელი, 294 ბუღ. სამხატვრო, №298 ბუღ. სამხატვრო მშობელნი და შვილი, №299 ივანე თაფარდაძის, №296 ივანე, №297	XI-XII სს. XIII ს. XVI-XVII სს. XVI-XVII სს. XVI-XVII სს. XVI-XVII სს. XVI-XVII სს. XVI-XVII სს. XVI-XVII სს.

8	ტახუდო, მაცხოვარი	XI ს-ის დასაწყ.	XIII ს.	გიორგი პაპიაშვილი, №312	XIII ს-ის II ნახევ.
9	ნაქიფარი, ჯგრაგი	X ს.	X ს.	მეფოსა და ზეგენის ერთობა, №153	XIV-XV სს.
10	ფეხდი	XI ს.	XIII ს.	ტიმოთე დუქანოვი, №94 ანანაძე, №98 შიო, №100	XV-XVI სს. XV-XVI სს. XVI-XVII სს.
11	ფხოტრერი, თარინგზელი	X ს.; XIII-XIV სს.	X ს. XIII ს.	რომანოზ მთაწარდიაკონი, №205 მკარებელი, №206 იოვანე ქაცხლია, მკარე, I, №197 იოვანე ქაცხლია, მკარე, II, №198 იოვანე ქაცხლია, მკარე, III, №203 იოვანე და მიქაელ მკარე, №199	XVII-XVIII სს. XVII-XVIII სს. XVIII-XIX სს. XVIII-XIX სს. XVIII-XIX სს.
12	ფეხაში, ღანი	X ს.; XIII-XIV სს.	ადრეული ფენა; XIII-XIV სს-ის მოგზა	ათანასი, №30	XVIII-XIX სს.
13	იფხი, ჯგრაგი	X ს.	X ს.; XII-XIII სს-ის მოგზა (ფახადი)	იოვანე ქაცხლია, №203	XVIII-XIX სს.

შეიძლება ითქვას, რომ ტახუდის მონაცემები საკმაოდ დამაფიქრებელ სურათს გვიხატავს, რომლის ასახსნელადაც ერთი ვარაუდის გამოთქმაღა შემიძლება - ხომ არ არის საკუთხოველში დატოვებული გრაფიკები მიმანიშნებელი იმისა, რომ ეკლესიების ინტერიერში რაღაც სამუშაოები მიმდინარეობდა, რომელთა დასრულების შემდეგ მოხდებოდა ეკლესიის ხელახალი კურთხევა და სწორედ ამიტომ იყო შესაძლებელი საკუთხოველში წარწერების ამოკაწვრა?

იმის მოწმობად, რომ, გარდა კარგი მწიგნობრობისა, სინელი ხეცები აქტიური მოღვაწეც იყო, ვ. სილოგავას მოძიებს პადიშის მაცხოვრის ეკლესიაში, სამხრეთი შესასვლელის მარჯვნივ გარდამავალი მხედრულით ამოკაწრული წარწერის ფრაგმენტი: *აჟურა უ გეითვაღეთ, სინელი* ⁶⁷, ხოლო წვაბიანის თარინგზელის ეკლესიაში შემორჩენილი დაწერილის ანალოგიით, რომელშიც ხეცეს გიორგი ხაფთაიანისადმი სოფლის მიერ განძის “მოთვლაზეა” საუბარი⁶⁸, ასკვნის, რომ “მოღწეული ფრაგმენტის მიხედვით, ტექსტი ისე უნდა გავიგოთ, რომ აქაც, ისევე როგორც წვაბიანის “თარინგზელის” წარწერაშია, სოფელმა

67 იქვე, №5, გვ. 235; ანალოგი - გვ. 204-206.

68 იქვე, №219, გვ. 371-372; ანალოგი - გვ. 201-204.

სხვა ქონებასთან ერთად **ჟ** (400) აქურა მიუთვალა (“გუითვალუთ”) სინელში”⁶⁹.
 დაწერილი სოფლისა გიორგი ხაფთაანისადმი მართლაც საკმაოდ
 საინტერესო დოკუმენტია. იგი ნებსურითაა ამოკაწრული წყაბიანის ეკლესიის
 წრდილოეთი კედლის შიდა შეღებულობაზე და, სინელის წარწერების მსგავსად,
 XI საუკუნითაა დათარიღებული. დაწერილის ტექსტი შემდეგია: *ქ. ხამოცდასაში*
აქურა, შველი დრახკანი, ხუთისა დრახკნისა წინით სხვაი შეურილი ვერცხლი,
ხუთი ბეჭელი ეხე გიორგის, ხეცესსა, ხაფთაანისა მიუთვალა სოფელმან.
 ტექსტი სავსებით გამართულია და მკაფიოდ წამოთვლის, თუ ვინ, ვის და რა
 მიუთვალა. ამას ნამდვილად ვერ ვიტყვი სინელის დაწერილზე. მართალია,
 ტექსტი თავ-ბოლო ნაკლებია, მაგრამ, მაინც, შემორჩენილი ფრაგმენტის
 მიხედვით, შეუძლებელია არ განხდეს კითხვა – მასში მართლა მხოლოდ
 სინელისთვის აქურების მითვლაზეა საუბარი? ასე რომ იყოს, *სინელი* რატომ
 იქნებოდა სახელობით ბრუნვაში და არა მიცემითში, როგორც ამას გრამატიკის
 ელემენტარული ნორმები მოითხოვს და როგორც ეს გიორგი ხაფთაანისადმი
 დაწერილშიცაა. გარდა ამისა, ვისაც უნდა ამოეკაწრა ქადიშის დაწერილი, ისეთ
 კარგ მწიგნობარს, როგორიც სინელი ხეცესი ნანს, შეეძლო, შეეწინარებინა
 ასეთი მნიშვნელოვანი საბუთის ესოდენ გაუმართავად წაწერა? საუბარი ხომ
400 აქურას მითვლაზე, ანუ წაბარებაზეა, რაც საკმაოდ სოლიდური თანხა უნდა
 ყოფილიყო. ამაზე ე. სილოგავაც ამახვილებს ყურადღებას – “სოფლის მიერ
 გიორგი ხაფთაანისათვის მითვლილ 63 აქურასთან შედარებით, სინელისათვის
 მითვლილი 400 აქურა ერთობ დიდი რაოდენობა გამოდის”⁷⁰ და აქვე იმაწმებს
 XI საუკუნის კიდევ ერთ საბუთს, ე.წ. ნიკორწმინდის “დაწერილს”, რომელშიც
 მოთხრობილია იმის შესახებ, რომ ნიკორწმინდის წინამძღვარმა სოფ. ჰივშს
 “მოგებელი” ვენახი სხვა ადგილში გადაცვალა და ფასად დაუმატა *უღელნი*
კარნი და რეაი აქურაი, ხოლო საწირეს ვენახის ყიდვა ერთ ფურად და
 ორმოც აქურად (*ფური ა. აქურად ბ*) დაუჯდა; ამ მსჯელობას ე. სილოგავა
 ასრულებს ლოგიკური დასკვნით – “ყოველივე აღნიშნულის გათვალისწინებით,
 თითქოს ისე ნანს, რომ აქურა საკმაოდ მაღალი კერსის ფული ყოფილა”
 თუმცა, იქვე დასძენს, “ამიტომ, სინელის წარწერაში ციფრის აღმნიშვნელი **ჟ**,
 შესრულებული გარდამავალი მხედრული დამწერლობით, იქნებ უნდა წაეკით-
 თხით, როგორც **ქ** (გარდამავალ მხედრულ დამწერლობაში მათი მოხაზულო-
 ბის რამდენადმე მსგავსი გრაფიკა არ გამოირჩეხავს ამის შესაძლებლობას)
 და მაშინ აღმოჩნდება, რომ სინელისთვის მიუთვლიათ 90 აქურა, რაც ზემოდა-
 სახელებული სხვა წერილობითი ძეგლების (გიორგი ხაფთაანის წარწერა,
 ნიკორწმინდის წინამძღვრის დაწერილი) მონაცემებიდან გამომდინარე, უფრო
 რეალური რაოდენობა ნანს”⁷¹. მთელი ამ არგუმენტაციის ფონზე, გაუგებარი
 მეჩვენება უფრო მოგვიანო პუბლიკაციაში, ქადიშის დაწერილის ხსენებისას, ე.
 სილოგავას მიერ აქურას განმარტება – “წერილი ვერცხლის მონეტები”⁷². მე
 ვერ შევუდგები აქ იმის რკვევას, დიდი თუ მცირე თანხაა მითითებული ქადიშის
 დაწერილში, მაგრამ დანამდვილებით რომ 400 აქურას მიბარებაზეა საუბარი,
 ამას ე. სილოგავას მიერ გამოქვეყნებული წარწერის გრაფიკული მონახაზიც

69 იქვე, გვ. 204.

70 იქვე, გვ. 204.

71 იქვე, გვ. 205.

72 ე. სილოგავა, სეგვიანთა ისტორია გვ. 11.

ნათლად აწვევებს⁷³. იქნებ, სინელი რაღაც სხვა მხრივ იყო დაკავშირებული! ამ ამბავთან, როგორც რაღაც ქმედების განმახორციელებელი (ამასვე უნდა მიუთითებდეს, თითქოს, სინელის სახელობით ბრუნვაში მოხსენიებაც). თ. ჯოჯუას მართებული დაკვირვებით, აქ საქმე უნდა ეხებოდეს, არა უბრალოდ აუერების მითვლის ფაქტის კონსტატაციას, როგორც ეს გიორგი ხაფთაიანისადმი სოფლის მიერ განძის მითვლის შემთხვევაში იყო, არამედ, აქ გვაქვს, ფრაგმენტი “დაწერილისა”, რომელშიც სინელი ადასტურებს აუერების საბარებას – აქედან, *სინელი* სახელობით ბრუნვაში, როგორც მისი ერთგვარი “ხელრთვა” შესაბამისად, ესაა სინელის მიერ სოფლისადმი “გაცემული” “დოკუმენტური” დადასტურება აუერების მითვლისა. ამ მოსაზრებას შეამტკიცებს აგრეთვე თვით გრაფიკის შესრულების ხასიათი და ის ადგილი, რომელიც მას ეთმობა ეკლესიის ინტერიერში. ვ. სილოგაევს განმარტებით, წარწერა შესრულებულია, “მოზრდილი ასოებით და ღრმა კვეთით” (ასოთა სიმაღლე 1-1,5-4 სმ-ია), “სამხრეთი შესასვლელის მარჯვენა ანაეოლის შეღესილობაზე... იატაკის დონიდან 201 სმ-ის სიმაღლეზე”⁷⁴, ანუ, საკმარისად მაღლა და საგანგებოდ “გამოკვეთილად”, ღრმად ამოკვეთილი დიდი ასოებით, რომ ეკლესიაში შემსვლელს ადვილად შესძლებოდა მისი აღქმა.

და კიდევ ერთი კითხვა, რომელიც სინელთან დაკავშირებით წნდება, თავად მისი სახელდებაა – *სინელი*, *სინელი ხეცები* – როგორ უნდა გავიგოთ იგი? *სინელი* ამ ხეცების საკუთარი სახელია? სვანეთის ზემოთგანხილული 6 წარწერის გარდა, რომელიც, ეველა, მხოლოდ ერთ პიროვნებასთანაა დაკავშირებული, რამდენადაც სემთვისაა ცნობილი, ასეთი საკუთარი სახელი არსად გვხვდება ქართულ წერილობით ძეგლებში. არადა, სვანეთში შემორჩენილ, სამღვდელოების მიერ შესრულებულ გრაფიკებში, სასულიერო ხარისხის აღნიშვნის წინ, უმეტესწილად, სასულიერო პირთა სახელებია მითითებული, მაგალითად, გიორგი ხეცი (XI-XII სს.), გეორგე ხეცები (XI-XII სს.), იოვანე ხეცები (XI-XII სს.), ტიმოთე დეკანოზი (XV-XVI სს.), ივანე მთაწარდიაკონი (XVI-XVII სს.), იოვანე მთაწარდიაკონი (XVII-XVIII სს.), რომანოზ მთაწარდიაკონი (XVII-XVIII სს.)⁷⁵ და ა.შ. აქედან გამომდინარე, ალბათ, უფრო ლოგიკურია დავუშვათ, რომ *სინელი* პადიშელი ხეცების საკუთარი სახელია და ამ შემთხვევაში გვაქვს კიდევ ერთი, ოღონდ, ადრეული მაგალითი ტომონიმიდან ნაწარმოები საკუთარი სახელისა. ეს მნიშვნელოვანი მეჩვენება, რადგან მსგავსი პრაქტიკის არსებობა სვანეთში უფრო მოგვიანო ხანიდან იყო დადასტურებული ე.წ. სვანეთის ხელთა მატიანესა (“მატიანე სვანეთისა კრებისად”, XIII ს-ის II ნახ.) და სხვა წერილობით ძეგლებში არსებული მონაცემების მიხედვით, მაგალითად, ტბელი ასიანი (მატიანე, XII:73)⁷⁶; ვანელი ავინდულიანი (მატიანე, XII:96); ვანელი აშხიანი (მატიანე, X:23); ვანელი გურკელიანი (მატიანე, XXII:7); ვანელი მანასელიანი (მატიანე, XXIII:9); ვანელი წვერელიანი (მატიანე, V:43);

73 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, გვ. 235.

74 იქვე, გვ. 235.

75 მოსახსენებელთა ტექსტები შესაბამისი ბიბლიოგრაფიული მითითებებით, იხ. ზემოთ.

76 საეურადღებო მგონია, აგრეთვე, გვარ ტბელიანის დადასტურებაც სვანეთის წერილობით ძეგლებში, რაც, ალბათ, სახელ ტბელი-დან წარმოებული უნდა იყოს. იხ.: ტბელიანი (მატიანე, V:107); გიორგი ტბელიანი (მატიანე, V:107); იოვანე ტბელიანი (მატიანე, IV:23); ფერთეხ ტბელიანი (მატიანე, V:67).

მესხთა (მატიანე, IX:31); ფრანგი, შვილი ინას ხიჭიანისა (მატიანე, IX:28); ფრანგი მარეგისი (სვანური საბუთები, 117); ფრანგი მახუჯეგისი (სვანური საბუთები, 19); ღორ ხარკვანი (სვანური საოჯახო-საგვარეულო სულთა მატიანეები, 42:25); ჯაგახი ცხვიმიანი (მატიანე, III:4), წიფი (მატიანე, V:12)”

ამრიგად, სინელი ხუცესის გრაფიტები მრავალ საეურადღებო ცნობას გვაწვდის ზემო სვანეთის შესახებ და კიდევ ერთი ნათელი დასტურია იმისა, რომ სვანეთის მდიდარი წერილობითი ძეგლები ჯერაც ელის ჩადრმაყებულ, გამოწვდილვით კვლევას. მათში ხომ სვანეთის კულტურისა თუ ისტორიის არაერთი საგულისხმო ასპექტი ცნაურდება – საღვთისმეტყველო ცოდნისა და აზროვნების დონე, ცხოვრების წესი, კონკრეტულ ისტორიულ რეალიათა ანარეკლი და მრავალი სხვა.

Marine Kenia

On the Interpretation of the Inscriptions of Priest Sineli

Among the scratched inscriptions preserved in Svaneti, remarkable are 11th c. graffiti of a priest Sineli (5 inscriptions in Upper Svaneti, churches of the vill. Hadishi: 3 – in the church of the Saviour, 2 – in the church of the Archangels; 1 inscription in Lower Svaneti, church of the Saviour in the vill. Mami); it should be noted that 3 inscriptions are made in the chancel (2 – in Hadishi church of the Saviour and 1 – in the Hadishi church of the Archangels), besides, all inscriptions in Hadishi churches are “written” in transitional mkhedruli script, while graffiti in Mami church – in asomtavruli (uncial) script.

According to V. Silogava, Sineli seems most likely to be a local priest, however, some statements of the same author require further clarification; e.g., V. Silogava notes that the beginning of the inscription on the left column of the Holy Gates in the Hadishi church of the Saviour – “King of Kings and Lord of Lords, Holy Saviour of Hadishi, have mercy upon Sineli, severe sinner, on the horrible day of Judgement, on Your Glorious Coming, and great mounting of Throne” – is similar to the beginning of the 11th c. inscription in Likhne church – “King, Son of King, God, Son of God” – while the second part of the Hadishi graffiti is based on the prophesy of Daniel regarding Ancient of Days, which, according to him, indicates the manifestation of God the Father. Firstly, quite unusual inscription of Likhne church bears different emphasis, namely, on Christ as Son; secondly, the prophesy of Daniel, as widely recognized by the theologians, similar to the Revelation of St. John the Divine, Ancient of Days refers to the image of God the Son prior to Incarnation and, exactly as such, it is seen in the medieval book

77 ნიშანდობლივია, რომ სინელი, სინელი ხუცესიც ე. ხიფოგავას პირთა საბიებელში პაეხს შეეყვანილი.

illumination (e.g. Gelati Four Gospels, 12th c.) and mural painting (Bochorma, early 12th c.; Timotesubani, early 13th c.; Pitareti, 16th c. – in all these cases, in the Last Judgement), as well as in the complex programmes of the 13th-14th cc. (Yenashi, Lagami, Pari Svipi) and 16th c. (Matskhvarishi church of the Archangels) Svaneti murals and 14th c. Ubisi murals. Inaccurate is the reconstruction of the lost ending of the graffiti in Hadishi church of the Archangels (it is here that Sineli calls himself “priest”) based on the 11th c. inscription of Giorgi and Iovane Mzhalvelis in Chvabiani church, as well as quoting Old Testament as a literary source for the Angels holding trumpets in Second Coming – Revelation, 22:12 seems more adequate for the ending of Hadishi graffiti, while reference to the Angels sounding their trumpets is found not in Old, but in New Testament (Mathew, 24:30-31; Revelation, 8:2; 9:1-21; 10:7; 11:15-17). It should be noted that from 300 graffiti preserved in Upper Svaneti, 54 – are left in the chancel (they comprise vast chronology – 10th -18th cc.); from these, only 7 inscriptions are accurately ascribable to the clergy, while the rest, presumably, belong to the laymen (respective table is attached) – this strangeness can only be explained by admitting that this is indicative of works ongoing in the churches, during which laymen could also enter the chancel.

Based on the inscriptions, it can definitely be stated that Sineli was a man of letter and an active figure – e.g., in the inscription on the south wall of Hadishi church of the Saviour, Sineli confirms receipt of 400 azhuri (silver coins) from the Hadishi residents (i.e. this is a written statement provided by Sineli and not a document on handing over the sum by the Hadishi residents, as stated by V. Silogava). Finally, the name “Sineli” seems unlikely to be connected with the Mount Sinai, in the sense that the author of graffiti is a clergyman come from there; it is a first name derivative of the toponym (similar to Tbeli – derivative of Tbeti, Vaneli – derivative of Vani, etc.).

ქართულ მხატვრობათა ერთი იკონოგრაფიული თავისებურება

ქართული კედლის მხატვრობა, XII საუკუნიდან მოკიდებული, ბიზანტიური ხელოვნებისათვის ტრადიციულ სარკმელთა ორნამენტული მორთულობის ნაცვლად, ცალკეულ ფიგურებს, როგორც შემთხვევაში კი ხაუკეტურ კომპოზიციებს ანიჭებს უპირატესობას. საქართველოში წირთხლებზე ფიგურათა განთავსებას ხანგრძლივი ისტორია აქვს.¹ ამ მხრივ, უადრესი წრომის ეკლესიის მხატვრობაა (VII – VIII სს.), რომლის საკერთხეულის სარკმლის კედლებზეც მდგომარეობაში ჩაწერილი გვირგვინოსანი მოწამეთა წელსზემო ფიგურებია ასახული.² უკვე ოთხთა ეკლესიის მხატვრობაში (X საუკუნის მიწურული), ცალკეულ ფიგურებთან ერთად ხაუკეტური კომპოზიციაც ჩნდება.³ სულ მალე კი, სარკმლის წირთხლებზე ასახული ფიგურები საკერთხეულის სივრცესაც გაცდებოდა და ნაოსში გადაინაცვლებს. ეს იკონოგრაფიული თავისებურება XII – XIII საუკუნეებში იმდენად იკიდებს ფეხს, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში ქართული მონუმენტური მხატვრობის განმასხვავებელ ნიშნადაც კი არის დასახელებული.⁴

ღიობებზე ორნამენტული დეკორის ანტროპომორფული გამოსახულებით შენაცვლება ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში უწინარესად, დეკორატიული დინამიკური სტილის განვითარების კონტექსტში მოიხსენიება. სწორედ ამ პერიოდში მხატვრობათა ჩარატიული საწყისის გაძლიერება ტაძრის არქიტექტურას “სასურათო სიბრტყედ” წარმოგვიდგენს, ამიტომაცაა წირთხლების სიბრტყეები ცალკეულ ფიგურებთან ერთად, ახლა უკვე მთელს სკენებს რომ იტყვს.⁵

ამ მხრივ ერთ-ერთი ადრეული ნიმუში გელათის ღმრთისმშობლის “შობის” ეკლესიის ნართექსის მხატვრობაა (XII საუკუნის პირველი მეხამედი), სადაც სარკმელზე ქალკელის კრებასთან დაკავშირებული წმ. ეფემიას სახ-

1 წერილი წაკითხულ იქნა 2011 წელს გიორგი ნუბინაშვილის ხელოვნების ცენტრის, მაქს პლანკის ინსტიტუტისა და ბაზელის უნივერსიტეტის მიერ მოწოდებულ ერთობლივ კონფერენციაზე (Figure and Ornament. Aesthetics, Art and architecture in Caucasus Region, from 400 to 1700).

2 წრომის მხატვრობისთვის იხ: Z. Skhirtladze, A propos du decor absidal de Cromi. REGC, N 6-7, 1990-1991 (გვ. 163-183); ზ. სხირტლაძე, თელოუანის ჯვარპატიოსანი და მისი ფრესკები, თბ. 2009, გვ. 241-243.

3 ოთხთა ეკლესიისთვის იხ: ე.ჯობაძე, ოთხთა ეკლესიის ერთი გამოსახულების არხის შეცვლის ცდა, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 6 (2005), გვ. 292-307; თ. ვირსალაძე, ოთხთა ეკლესია - ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 17-48; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესია, თბ., 2009.

4 მ. დიდებულისძე, ეინცეისის წმ. ნიკოლოზის ტაძის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მისაპოვებლად წარდგენილი ისერტაცია, თბ. 2006, გვ. 92.

5 Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской монументальной живописи, Избранные Труды, Тб., 2007, гв. 20.

წაუღია ასახული (სურ.1).⁶ ამგვარი სცენა XII საუკუნის მიწურულის ვარძის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მხატვრობაშიც არის დამოწმებული – საკურთხევლისა და ნაოსში წარმოდგენილ წმინდანთა ცალკეულ ფიგურებთან ერთად, მაცხოვრის მიერ წმინდანებზე გვირგვინის დადგმის ორი კომპოზიციაა ასახული (სურ. 2) XIII საუკუნის დასაწყისიდან წირთხლებზე ასახული სცენები უფრო რთული და დინამიკური ხდება. ამ მხრივ, ნიშნულია ტიმოთესუბნის მოხატულობა, სადაც სამივე მკლავის ღიობთა წირთხლები სიუჟეტური სცენებითაა დატვირთული. სამხრეთის მკლავში სარკმლის წირთხლების სიბრტყეზე “შობისა” და “მირქმის” სცენებია განაწილებული, მათ ქვემოთ კი “აღდგომისა” და “ჯვარცმის” მრავალფიგურიანი კომპოზიცია იხილება. ჩრდილოეთი მკლავი, მისი სარკმლის კედლები “პილატეს სამსჯავროსა” და მაცხოვრის ვნების გამომხატველ ნარატიულ სცენებსაც კი იტევს.⁷ აქ წნდება განკურნების ამსახველი კომპოზიციებიც – იხინი დასავლეთი მკლავის სარკმლის სიბრტყეზეა განაწილებული (სურ. 3).⁸

სარკმლის წირთხლებზე წარმოდგენილ სცენათა სიმრავლით განსაკუთრებით გამორჩეულია ბეთანიის ღმრთისმშობლის ეკლესია.⁹ ჩრდილოეთ მკლავში ვნების ციკლის შემადგენელი სცენებია ასახული – “იუდას მიერ ოცდაათი ვერცხლის აღების”, “საიდუმლო სერობისა” და “ფერხთა ბანის” კომპოზიციები (სურ.4).¹⁰ სამხრეთ მკლავში კი, ძველი აღთქმის სიუჟეტები წნდება, უმთავრესად, ღმრთისმშობლის ძველადღქმისეულ წინასახეთა გამოსახულებანი – “მოსეს მიერ სჯულის ფიცართა მიღების” სცენა, “იაკობის სიხმარი” (სურ.5), “აარონის განედლებელი კვერთხი” და “დანიელ წინასწარმეტყველი კლდითურთ”

ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ეს იკონოგრაფიული თავისებურება უცხოა ბიზანტიური ტრადიციისთვის. (ამ მხრივ მხოლოდ ერთი მაგალითის მოძიება გახდა შესაძლებელი).¹¹ ბიზანტია სარკმლის წირთხლებში არა თუ სცენებს, არამედ ცალკეულ ფიგურათა გამოსახულებებსაც კი ერიდება; თუ ბიზანტიურ მხატვრობაში სარკმლის სიბრტყეზე გამოსახული ფიგურა წნდება, ის უმთავრესად, საკურთხეველის

6 Т. Вирсаладзе, Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма. *Ars Georgica*, 5, გვ. 183.

7 Е. Привалова, Тимотесубани, Тб., 1980, სქემა 6.

8 *ibid.*, სქემა 7.

9 ბეთანიის მოხატულობისათვის იხ: შამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971, გვ. 267-270; Е. Привалова, Новые данные о Бетании. IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, ბეთანიის წირთხლების მოხატულობას ეხებათ. ეტიმოლოგიც იხ: О. Этингоф, Образ Богоматери, Москва 2000, გვ. 16-17. ასევე იხ: ა. სიხარულიძე, ღმრთისმშობლის ძველადღქმისეული წინასახეები ბეთანიის მოხატულობაში, სადიპლომო ნაშრომი (თბილისის სასულიერო აკადემია), თბ., 2003.

10 მაღლიერებით მიხდა მოვისხენით ნინო დათუნაშვილი, რომელმაც ბეთანიის მოხატულობის ფოტოები მომაწოდა.

11 ეს დენიანის ეკლესიის მოხატულობაა, იხ: ინტერნეტ გვერდი: *Index of Christian Art, the Svetlana Tomekovic Database of Byzantine Art, Princeton University.*

სარკმლის სიბრტყეზე სცენათა გამოსახვის, თუმცა უიშვიათესი მაგალითები, რომანულ საეკლესიო მხატვრობაში იძებნება, მაგ., ტოსეს წმ. ქრისტეფორეს ტაძრის მოხატულობა.

მოხატულობის შემადგენელი ნაწილია.¹² საკერძოების გარეთ “გამოსულ” ფიგურები კი მეტად იშვიათია.¹³

ბიზანტია, ამ თვალსაზრისით, თითქოს მოხატულობის ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულ დეკორატიულ სისტემას გვთავაზობს. ორნამენტისთვის “განსაზღვრული” ღიობების მართულობა ბიზანტიური კლასიკური დეკორატიული სისტემისთვის იმთავითვე განუყოფელი ნაწილი ხდება. ოტტო დემუსის აღნიშვნით, ყოველი კომპოზიცია არქიტექტურული მონარქიებით იმდენად არის მოსაზღვრული, რომ ხოხოს ღუკასა და დაუნის მონასტრის მოზაიკები ბუდეში მოქცეულ ძვირფას თვლებსაც კი ემსგავსება.¹⁴ მხატვრობით ერთიანად დაფარულ ძეგლებში დეკორის ამგვარი “ცეხურული” ხასიათის შენარჩუნებას ბიზანტიელი ოსტატი, ბუნებრივია რომ, ვეღარ შეძლებს, მაგრამ ფერწერის ხაღისისებრ განფენის შემთხვევაშიც, აშკარაა სურვილი შენარჩუნებულ იქნას თუნდაც არქიტექტურული მახვილები. ამ შემთხვევაში, წამყვანი როლი სწორედ ორნამენტს ენიჭება და ისიც, თითქოს, თავისთავზე იღებს ფერწერის მიღმა არსებული არქიტექტურული ფორმის “ახშიანების” ფუნქციას. ფერადოვნებითა და რიტმულიად განმეორებადი ნახატით კედლებზე განფენილი მხატვრობის “სტრუქტურულობას” უსვამს ხაზს¹⁵ და ამგვარად, საერთო მხატვრულ სისტემაში შეტანილი კარმონია და წესრიგიც განსაკუთრებულ მხატვრულ-მინაარსობრივ მნიშვნელობასაც იძენს. ორნამენტის სწორედ ამგვარი “ფუნქციური” ხასიათი ბიზანტიურ მხატვრობას თავისი განვითარების მთელს გზაზე გახდევს. ამაში ოტტო დემუსი გარკვეულ კანონზომიერებასაც ხედავს – ეს ბიზანტიური სამყაროს ბერძნული მემკვიდრეობის მეხსიერების, იმ კლასიკური საფუძველის გამოხატულებაა, რომელსაც ბიზანტია არასდროს ივიწყებს.

და მაინც, რით შეიძლება აიხსნას წვენში გავრცელებული ტრადიცია? ჩუთუ მხოლოდ დეკორატიული სტილის მომძლავრებული ტენდენციები უნდა იყოს ამ “ადგილობრივი” ტრადიციის დამკვიდრების მიზეზი? საფიქრებელია, რომ ამ სტილისმიერი ცვლილების მიღმა გარკვეული იდეური საფუძველიცაა საძიებელი. სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის აღნიშნულა, რომ XI საუკუნიდან მოყოლებული, მთელს ბიზანტიურ სამყაროში მიმდინარე ესთეტიკური ცვლილებები სახით ხელოვნებაზე ახდენს გავლენას. ეს პროცესები, აღბათ, ყველაზე მეტად, გამოსახულებისა და რეალური სივრცის ურთიერთ-

12 იხ: Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries, Programs of the Byzantine Sanctuary*, London 1999, გვ. 96, გვ. 104. მაკედონიური ტაძრების აღწერისას, გერსტელი საგანგებოდ აღნიშნავს თესალონიკის წმ. ეფვთიმეს ტაძრის უწყველო იკონოგრაფიას – საკერძოებში სარკმლის წირთხლებში წმ. ეპისკოპოსებთან ერთად, ანგელოზის ფიგურაც რომ ჩნდება; იხ: Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, გვ. 104.

13 მაგ. კერძინოვოს წმ. გიორგის ეკლესია (მადლობა მინდა მოგახსენო მიქელე ბასისა და მანუელა დი ჯორჯის მოწოდებული ინფორმაციისთვის), რესავას მონასტრის (სერბეთი) მოხატულობა, სტუდენიკას ღმრთისმშობლის ეკლესია, პეჩის ღმრთისმშობლის ტაძარი, იხ: Index of Christian Art.

14 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, 1953, გვ. 20.

15 ორნამენტისთვის იხ: E. Привалова, Тимотесубани, Тб., 1980, გვ. 102-111; E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Harvard University, 1990, გვ. 247-259; Т. Вирсаладзе, *Фресковая роспись художника Михаила Маглакели в Мацхвариши*, Избранные ..., გვ. 179-183.

მიმართებაში მჟღავნდება¹⁶ – ამ მსოფლგანცდისეულ ცვლილებათა ფონზე¹⁷ ლიტურგიულ ხელოვნებათა ერთობლიობით დასახული საკრალური სივრცე მლოცველისთვის სხვაგვარი “სიახლეოთ” განიცდება.¹⁸

ხომ არ შეიძლება დავეშვათ, რომ სვენიში გაერცვლებული სარკმელთა მორთულობის თავისებურებაც – ორნამენტის როლის “დამცრობა” და ფიგურული გამოსახულების უპირატესობა – თავისებურად სწორედ ამ ეხთეტიკურ ცვლილებებს პასუხობდეს და საკრალური სივრცის ახლებურ განცდას გვიამკარავებდეს – “სღვარდადებულ”, ორნამენტულ “ნარჩოს” სარკმელთა წირთხლებზე “სღვარდადებული” სივრცის გამაერთიანებელი ფიგურები ენაცვლება – სარკმლის ღიობი, რომელიც სიმბოლურად ორი სამყაროს მთლიანობას გამოსატყვევს,¹⁸ ერთიანად მოხატულ სატაძრო სივრცეში ფიგურულ გამოსახულებათა მეშვეობით ორნამენტული მონარჩოებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული “პაუზის” შთაბეჭდილება განქარვდება. აქ მითუმეტეს, გასათვალისწინებელია ერთი გარემოება, სვენს მიერ ხსენებულ ქართულ ძეგლებში, უმთავრესად, სარკმელთა ფორმა განსაკუთრებული, თუ შეიძლება ითქვას, არქიტექტურული “აქტივობითაა” გამორჩეული. უპირველეს ყოვლისა, სარკმელთა ღიობის ზომასა და, რაც მთავარია წირთხლის, მისი კედლის სიგანეს ვგულისხმობთ. უმთავრესად, დიდი ზომის ღიობები კედლის განივი სიბრტყეებით გამოსახულების განსაკუთრებული აქცენტირების საშუალებას იძლევა – მეტიც, წირთხლებზე ასახული კომპოზიციები საერთო მოხატულობის პროგრამაში გარკვეულ “ავტონომიურ” მახვილებადაც კი აღიქმება და ამ არქიტექტურული მონარჩოების “პრივილეგიას” ქართველი ოსტატებიც, როგორც ჩანს, მხატვრულ ხერხად იყენებდნენ.

ამ მხრივ, ნიშნეულია ვარძიის მაგალითი – ქვაში ნაკვეთი ეს ეკლესია შედარებით ცუდადაა განათებული – ამდენად, ამ სივრცეში კონტრაქტურში – განათებულ სიბრტყეებზე წარმოდგენილი მაცხოვრის მიერ წმინდანებზე გვირგვინის დადგმის სცენები განსაკუთრებულ სიცხოველეს იძენს (ხურ. 2). აღსანიშნავია, რომ ეს ფიგურები, სოუვერენი კომპოზიციების ფიგურებთან შედარებით, საგრძნობლად დიდია, რის გამოც, ისინი საერთო მხატვრულ სისტემაში ატექტონიკური მახვილების მნიშვნელობას იძენს. ამ კომპოზიციათა მნიშვნელობა, თავის მხრივ, წირთხლის სიბრტყის ფორმით, მისი დიაგონალური მიმართულებითაც მდაურდება – თითქოს მიღმა სივრციდან შემოსული, სოფიტზე წარმოდგენილი მაცხოვრის ნახევარფიგურა გაშლილი ხელებით წმინდანთა კერთხევის სცენას ერთგვარ “ხილვად” აქცევს. ეს სტატიკური, რეპრეზენტატიული კომპოზიცია უშუალოდ მლოცველის წინაშე კოცხლდება. ამ სცენათა,

16 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, გვ. 15; ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ასევე: A. Kazdan, Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, 1990; H. Belting, *Likeness and Presence: History of the Image before the Era of Art*, Chicago, 1994. L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996.

17 H. Belting, *Likeness and Presence*, გვ. 265.

18 ღიობის სიმბოლური მნიშვნელობისათვის იხ. დ. თუმანიშვილი, *სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხელოვნებაში*, წერილები, ნარკვევები, თბ. 2001, გვ. 63.

საგულისხმოა ამ მხრივ, სანტა პრასედეს ეკლესიის მოზაიკური შემკულობა, სადაც “ვედრების” სცენაში მაცხოვრის გამოსახულება სარკმლის ღიობითაა შენაცვლებული.

თუ შეიძლება ითქვას, “შინაგან” დინამიკას ვარძიის მოხატულობაში ტაძრის შიდა სივრცის მთლიანობის “გარღვევის” შთაბეჭდილებაც შემოაქვს – სარკმელი თავისი სიმბოლური, თუ მხატვრული ფუნქციით შიდა – გარე სივრცის ერთიანობის მნიშვნელობასაც ათვალსაზიისებს.

მსგავს შთაბეჭდილებას ახდენს ტიმოთესუბნის დასაველეთი მკლავის სარკმლის წირთხლზე წარმოდგენილი განკურნების სცენაც. სამხრეთ წირთხლზე ბრმის, მის მოპირდაპირეთ კი, დავრდომილის განკურნებაა ასახული (ხურ. 3). სარკმელი, ამ შემთხვევაში, მასზევე გამოსახული სცენის იკონოგრაფიულ ნაწილად იკითხება და მლოცველისთვისაც ბრმის მიერ სინათლის ხილვა სარკმიდან შემოსული განათების წყალობით ხდება ხელშესახები. სარკმლის სხივს თითქოს სარკმლის ქვემოთ წარმოდგენილი “ვედრების” სცენაც ეპასუხება – მაცხოვრის ფერადი მონაცრისფრო-სინგურისფერი მანდორლა ღიობის ქვედა ზღვარს ებჯინება და “ვედრებაში” ასახული ცისარტყელისებრი ნათება სარკმიდან გამომავალ შუქს ეკედლება. ამგვარად, ღიობი ორი სამეაროს, სოფლისა და ზესთასოფლის, ხილულისა და უხილავის ერთიანობის თვალხილულ სიმბოლოდ წარმოგვიდგება და მლოცველს, თითქოს, ბრმის განკურნების სასწაულის მონაწილედაც აქცევს.

სარკმლის წირთხლებზე ფიგურათა განთავსება მხოლოდ სტილისმიერ თავისებურებად რომ ვერ ნათქვამია, ამაში, თითქოს, ტიმოთესუბნის მოხატულობაც გვარწმუნებს. ნეკნი მხატვრობის ისტორიაში დინამიკურ-დეკორატიული სტილის ერთერთ ბრწინვალე ნიმუშად დასახელებულ მოხატულობაში, მხატვარი ჩრდილოეთ მკლავში ცრუ სარკმლებზე მრავალფიგურიან, სფუეტურ კომპოზიციებს ისე განათავსებს, რომ გარკვეული სიმეტრიის შეგრძნება სწორედ სარკმლის კედელზე ასახულ ერთგვაროვან ფიგურათა გამოსახულების მეშვეობით შემოაქვს.¹⁹ ხალისისებრ განფენილ მხატვრობაში სარკმელთა წყვილადი ფორმა და მათ სიბრტყეზე ცენტრულად გამოსახული ფიგურები (სარკმელთ-შორისი სიბრტყე, რომელსაც მთლიანად მასშტაბურად გაზრდილი თითო-თითო ფიგურა იკავებს) თითქოს მკლავის შიგნით გაშლილ თხრობას “აწესრიგებს”

ამ ადგილობრივ იკონოგრაფიულ ტრადიციაში სტილურ ტენდენციებთან ერთად, როგორც ნანს, განმსაზღვრელი მაინც, სარკმელზე არსებული გამოსახულების სიმბოლური “სიმძაფრე” ხდება. შემთხვევითი არაა, ალბათ, ქართველი ისტატები სარკმელთა წირთხლებზე მნიშვნელობით გამორჩეულ სცენებს რომ განათავსებენ;²⁰ არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ განსაკუთრებული უპირატესობა სწორედ, მაცხოვრის ენების ამსახველ კომპოზიციებს ენიჭებათ (ტიმოთესუბანი, ბეთანია). ამგვარი არსევანი ენების ციკლისა კიდევ ერთხელ, სრულყოფილად გამოხატავს ამ ტრადიციის ძირეულ არსს – გოლგოთის გზით მოპოვებული სოფლისა და ზესთასოფლის მთლიანობის იდეას.²¹

19 E. Привалова, Тимотесубани, Тб. 1980, სქემა. 6.

20 იხ. მაგ., ზ. სხირტლაძის დაკვირვება, თხზთაველესია, გვ. 103.

21 ვარძიის მოხატულობაში ეს საზრისი თითქოს პირდაპირ წმინდანთა კერთხევის კომპოზიციის გვერდით “ჯვარცმის” სცენის განთავსებითაა გამოხატული.

აქვე, ალბათ, გუთური ხუროთმოძღვრების გახსენებაც შეიძლება. მისი შემკულობის უმნიშვნელოვანესი, ფაქტობრივად, მთავარი ელემენტი ხომ სწორედ სარკმელთა მოხატულობანი – ეიტრაუი ხდება. მინის ფერადი გამოსახულებანი, სიმბოლურად და, ალბათ, “სუბსტანციურადაც” (ისინი ხომ მათში გამავალი მზის სხივის მეშვეობით

ქართული კედლის მხატვრობის ამ ტრადიციაში თითქოს თავისებურად¹ ედუკაციის ან სოფლის პირობაში გამეფდებულ სარკმლის სიმბოლურობის “იდუგუ-ტორებასაც” ეხედავთ – სარკმლის ღიობი სახარებისეული ტექსტის დარად, უფლის სიმბოლოდაა დასახელებული. ერთია მხოლოდ, სირიული ტექსტი სარკ-მელს ასევე წმინდანთა სიმბოლოდაც ასახელებს.²² და ქართული ტრადიცია, სარკმლის კედლებზე გამოსახული წმინდანებითურთ, თითქოს სწორედ ამ ლიტ-ერატურულ წყაროს ათვალსაჩინოებს! აქ ნებაუნებურად, ქართულ პაგიოგრაფი-ულ თხზულებებში წმინდანთა მიმართ მოხმობილი ეპითეტიც გვაგონდება – “კაცი ზეცისა და ანგელოზი მიწისა”,²³ ეპითეტი, რომელიც სწორედ, სარკმლის წითელზე გამოსახული წმინდანის დარად, განდმართილი სხეულის ამიერ და იმიერ ქვეყანასთან თანაზიარებას გამოხატავს.²⁴

ქართული მხატვრობის ამ ტრადიციაში, როგორც ნანს, თავისებურად ქართული კულტურის “ხსნილობაცაა” გამეფდებულ – საკრალურის ეოფ-ლისმომცველობის განცდა, რომელიც ქართული შუა საუკუნეების კულტურის დამახასიათებელ თვისებადაა დასახელებული და, პირობითად, “უფალთან სიახლოვედაა” განსაზღვრული.²⁵ ქართული ტაძრების მომხატველთა ამგვარი სწრაფვა ხელოვნების ამ ერთი დარგის თვისება რომ არ არის, ამას სახე-თი ხელოვნების სხვადასხვაგვარი ნიმუშებიც გვიდასტურებს. ამ მიმართების თავისებური გამოხატულებაა, უწინარესად, ნვენი შუა საუკუნეების ტაძართა სა-ფახადო მართელობის ტრადიცია, ექსტერიერ-ინტერიერის ერთიანობის იდეას თავისებურად რომ ათვალსაჩინოებს.²⁶ ბიზანტიელისაგან განსხვავებით, ქართ-ველი ისტატი, ხომ იმთავითვე ტაძრის გარე იერზეც იწეებს ზრუნვას;²⁷ ნვენში,

(კოცხლდებიან) კიდევ უფრო მძაფრად ათვალსაჩინოებს ტაძრის სიმბოლიკაში ნაგულებს სამყაროთა ერთიანობის იდეას.

22 K. McVey, *The domed church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbols*. DOP, 1983, N.33. გვ. 95. ამგვარი სიმბოლიკა ვარძიის მოხატულობაში შედარებით სხვაგვარად წარმოდგება. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა სრდილოეთ კედლის მოხატულობის ის ნაწილი, სადაც წმინდანებთან ერთად რატი სურამელია გამოსახული. კედლის სრდილო-დასავლეთ მონაკვეთზე მცირე ზომის ორი სარკმელია, მის ქვემოთ კი წმინდანთა ფრონტალური რიგია. ფეხზე მდგომი მომცრო ზომის წმინდანთა ფიგურები პროპორციულად სარკმლის ღიობის ზომას ეხიტევიებიან და ამგვარად, ორსავე სარკმელთან ფიგურათა ვერტიკალური რიგის ერთგვაროვანი რიტმი, ერთ მთლიანობად მოიხილება. 23 გიორგი მცირე, გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება, ქართული მწერლობა, ტ. 2, თბ., 1987, გვ. 77.

24 ამ ტრადიციის ერთგვარ იკონოგრაფიულ “განმარტებად” ბეთანიის სამხრეთი მელაის წითელში გამოსახული “იაკობის კიბის” გამოსახულება გვევლინება. ზეცისა და მიწის ერთიანობის სიმბოლოდ ნაგულები “კიბე იაკობისა”, მასზე აღმაყალი ანგელოზებით, თითქოს, თვალსილუღლად მოწმობს სარკმლის ღიობის მეშვეობით გამოხატულ სამყაროთა ერთიანობის იდეას.

25 დ. თუმანიშვილი, საეკლესიო ხელოვნება და ისტორია, წერილები, ნარკვევები, გვ. 213.

26 საფახადო შემკულობის სიმბოლური მნიშვნელობისათვის იხ: დ. თუმანიშვილი, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხელოთმოდერებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 62-63; O. Grabar, D. Hill, *Islamic Architecture and its Decoration*, London, 1967.

27 ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხელოთმოდერება, თბ. 1974, გვ. 30 – 32; დ. თუმანიშვილი, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხელოთმოდერებაში, წერილები,

ზეციური იერუსალემის ხატება ტაძრის შიდა სივრცესთან ერთად, თითქოს, მის გარეგან იერსაც ითვალისწინებს.

ამ კონტექსტში, განსაკუთრებით ნიშნუელია ქართულ სატაძრო ხეროთ-მოდურებაში საფასადო მართულობად გაგრძელებული სარკმლის შემკულობის ე.წ. მარაოსებრი ორნამენტი, რომელიც სინგურიტ ან ღურჯი საღებავით თუ ქვის წყობით სარკმლის გარშემო სხივების რადიალურად განშლის იმიტაციას წარმოგვიდგენს და სიმბოლურად, შესაძლებელია, ნათლის საკრალური სივრციდან გარეთ გამოდწევას, მოფენას გულისხმობდეს.²⁸

ნენი კედლის მხატვრობის ამ “აღვილობრივ” თავისებურებას საგულისხმო პარალელი ქართულ ხელნაწერთა დასურათებაშიც ეძებნება. ამ დროის ხელნაწერთა შორის, ალბათ, ეველაზე მკაფიოდ ეს ტენდენცია ჯრუჭის II სახარების დასურათებაშია ასახული. თავისი ხასიათით გამორსეულად “ქართული” ხელნაწერი კომპოზიციური გადაწყვეტის სითამამითა და ორიგინალურობითაცაა ნიშნუელი. აკვარელისებრი გამჭვირვალების მინიატურებს ვიწროდ მოსახლერული ღურჯი ან სინგურის არშია დაუყვება, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, არქიტექტურულ ნაგებობათა თუ პეიზაჟის ცალკეული ელემენტებით არის დარღვეული. ამგვარი კომპოზიციური დინამიკა ზოგადად ამ ეპოქისათვისაა დამახასიათებელი, მაგრამ ჯრუჭის მხატვარი, რიგ შემთხვევაში, მხოლოდ კომპოზიციის სახდერებს კი არ სცდება, არამედ მინიატურის ფურცლის სახდერებსაც. ამ მხრივ, ნიშნუელია, “ამაღლების” სცენა (სურ. 6).²⁹ კომპოზიციურ სახდერებს აქ ცალკეული ფიგურები არღვევს - გარე, მარჯვენა კუთხიდან “შემოჭრილ” ანგელოზთა გამოსახულებანი. ამგვარი მაგალითი, გამონაკლისის სახით, მართალია, ბიზანტიურ მინიატურაშიც მოიხიბნება.³⁰ მაგრამ უფრო უცნაური ისაა, რომ მინიატურისტს ფიგურები, არა მხოლოდ დასურათებული ფურცლის სიბრტყეზე “შემოჰყავს”, არამედ “გაჰყავს” კიდევ. მაგ., “ჯვარცმის” ერთ-ერთი სცენა, სადაც ანგელოზი ერთი ხელით წმ. დავით მეფსაღმუნესაა ჩაჭიდებული, მეორე ხელით კი ფურცლის გარეთ ამოუცნობ ფიგურას განდევნის (სურ. 7). ეს შთაბეჭდილება სასურათე სიბრტყის “შეუზღუდაობისა”, მეტად მძაფრდება იმის გამო, რომ ხშირად, ფიგურები სხვადასხვა მიმართულებითაა წარმოდგენილი. ესა თუ ის გამოსახულება ფურცლის სახდერებს სცდება, და, პირიქით, გარედან შემოდის. ამგვარი კომპოზიციური გადაწყვეტით, როგორც ნანს, კერბერტ კესლერის მიერ დასურათებული წიგნის ხატად აღქმული “სივრცის” უსაზღვრობაა ხაზგასმული.³¹ ფურცელს გარეთ “გაცდენილი” გამოსახულებანი თავისებურად ნენივე საეკლესიო მხატვრობის დარად, საღვთო სივრცის ყოვლისმომცველობას უნდა გულისხმობდეს.

ამ მიმართებას უშგულის ჯვარცმის ჭედური ხატი შეუდარებელი სითა-

ნარკვევები, გვ. 58-72.

28 ამგვარი სიმბოლური ინტერპრეტაცია აღნიშნული სამკაულისა, პირველად ქუთეფან აბაშიძის მიერაა გამოთქმული.

29 ხელნაწერის ფოტოების მოწოდებისთვის დიდი მადლობა მიხდა მოვასხენო ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის დირექციას.

30 მაგალითისათვის იხ: H. Kessler, Seeing Medieval Art, Canada 2004 გვ. 35. სურ. 9.

31 H. Kessler, The book as Icon. In Beginning: Bibles before Year 1000, Edited by H. Kessler, H. Gamble, M. Blanchard, P. Brown, Smithsonian Inst, 2006, გვ. 15.

მამით გამოსახატავს (სურ. 8). ფართოდ გაფრცქვნილი ტრადიციის შესაბამისად, პუნსონურ მონარხოებაში ფიგურული მედალიონებია ჩართული. კომპოზიციის შემომსახდრელი საკმაოდ ფართო არშია - მარჯვენა ბორდურზე გამოსახულ ფიგურათა მეშვეობითაა “გარდეველი” - ღოცვად ხელაპყრობილი დედალ-მრთისა და წმ. პავლე ცენტრისკენ, ჯვარცმისკენ კი არა, მის საპირისპირო მხარეს არიან მიმართულნი. ეს “უზუსტობა”, ერთი შეხედვით, შტამპის მექანიკური გამოყენების შედეგად შეიძლება მოგვეჩვენოს. მითუმეტეს, რომ სვანეთში ამგვარი არაერთი ხატი, თუ საკუთხეველისწინა ჯვარი შეიძლება დაიძებნოს. მაგრამ ხომ არ შეიძლება დავუშვათ, რომ თუნდაც მექანიკური შტამპირების შემთხვევაში, ესოდენ თვალში ხაცვში “შეცდომა” მხატვარს “სათავისოდაც” გამოეყენებინა და მასზე საგანგებოდაც ეფიქრა. ერთი ხომ აშკარაა - ოსტატის ხელაღკ არ უშლის ხელს - ეს ასეა, რადგან ხატის გარეთ მომხიარული წმინდანები ჩარჩოს მიღმა, უკვე მლოცველის სიერცხვში ექცევა და ჯვარცმისადმი “სურგშექცეულნი”, გამოსახულების “საზღვარს გაცდენილნი”, უფლის ყოვლისმყოფობას მოწმობენ. გლენ პირსის მიერ ხატის მონარხოების არატრადიციული ინტერპრეტაცია, რომელიც ჩარჩოს არა საზღვრად მოიაზრებს, არამედ პირიქით, საზღვრის რღვევად მიიხსენებს, აქ შეუდარებელ თვალსაზრისობას იძენს.³²

ეს თვისება, ალბათ, არსად ჩნდება ისე, როგორც ქართული სახვითი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ერთ ისევე დაისევ “ადგილობრივ” თავისებურებაში. არაერთ კედლის მხატვრობისა თუ ხელნაწერი წიგნის დასურათების ნიმუშში წმინდა გამოსახულებათა თანმდევ განმარტებით წარწერებს წამოღვარებული აქვს სიტყვა – “აქ” (მაგ., “აქა ბრმის განკურნება”, “აქა წმინდა გიორგის თავის კვეთა”, “აქა იაკობის კიბე” და სხვა). ამგვარი ზედწარწერის ფორმა, რამდენადაც ცნობილია, ბიზანტიამ არ იცის. განმარტებითი წარწერის ამგვარი სახე კი სრულად ცვლის გამოსახულებისადმი დამოკიდებულებას, ის მლოცველს ასახული საუფლო მოვლენების თანამონაწილედ, ან თუნდაც, ხალხთა ისტორიის მოწმედ აქცევს. ბიზანტიური ხელოვნების “განყენებულობა”, თუ “დისტანციურობა” ამ გზითაც “კონკრეტულობად” იქცევა და სახარებისეული სიტყვებიც - “მოვა ჟამი და აწვე არს” კიდევ სხვა “უშუალობით” განიცდება.

32 ჩარჩოს მხატვრულ-სიმბოლური ფუნქციის შესახებ იხ: G. Peers, Sacred Shock, Framing Visual. Experience in Byzantium, Pennsylvania Un. Press, 2005, გვ. 132.

One Iconographic Peculiarity of the Georgian Murals

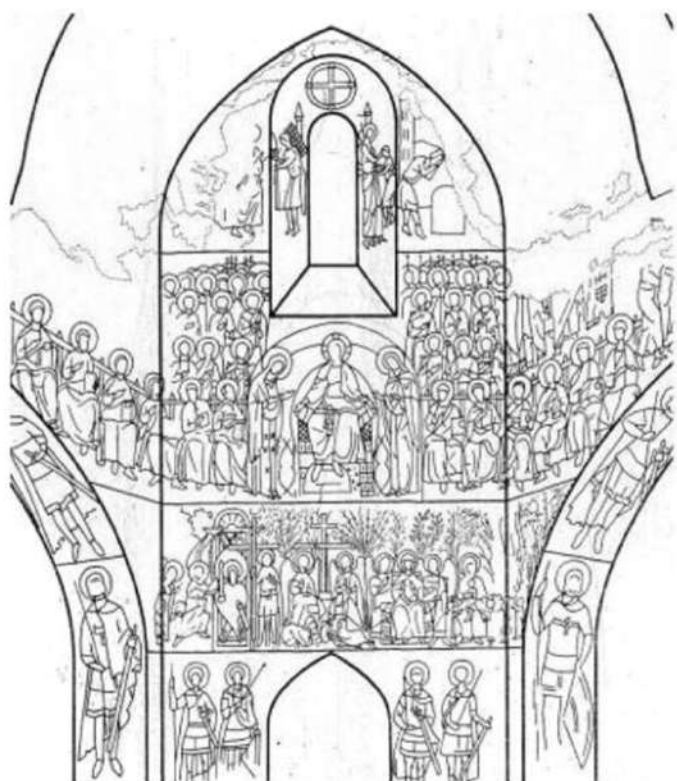
From the 12th c. onwards, in the Georgian mural decorations, window jambs begin to bear not only individual figures (the same practice is found very rarely in Byzantium, while in Georgia it is rooted in the 7th-8th cc. Tsromi and Otkhta Eklesia (second half of the 10th c.) murals), but subject scenes, whereas earlier, similar to Byzantium, they were covered with the ornamentation. This change is considered to mark development of the decorative-dynamic style. The earliest example of placing a subject scene on the window jamb is seen in the murals of the Gelati narthex (second-third decades of the 12th c.), where the Miracle of St. Euphemia is depicted on the window jambs; in late 12th c. Vardzia murals window jambs bear not only individual figures, but also Coronation of the Saints by the Saviour; in early 13th c. Timotesubani murals Feast cycle scenes (Nativity, Presentation at the Temple, Crucifixion, Resurrection) and Passion cycle scenes are also placed on the window jambs. Especially abundant are scenes on the window jambs in the 12th c. Betania murals – Passion scenes are depicted in the north cross-arm windows and Old Testamental pre-figurations of the Virgin (Moses Receiving the Law, Jacob's Ladder, Aaron's Rod, Daniel with the Rock) are placed in the south cross-arm windows; in the contemporary Byzantine painting, only Decani murals can be quoted as a parallel. Taking into consideration the fact that ornamental bands retain "structural characteristics" to the murals, a question arises – can stylistic change of the Georgian mural painting be linked with any conceptual basis. As such, one can deem the feeling of greater "intimacy" in perception of the sacred space by the devout, traceable in the Orthodox Christendom from the 11th c. onwards; it might be reflected in the obliteration of the ornamental "framework", in the unification of the earthly and the sacred spaces by the windows and figures placed in them (dimensions of the windows and width of the jambs should also be taken into account). In Vardzia, figures in the windows, exceeding the others in their size, in the light flowing from the outside, seem like emerged from the beyond, like a "vision"; the same is true of the "Healing of the Blind" in Timotesubani (placed in the west window), where the natural daylight seems to be a ray of light seen by the healed blind and, at the same time, it blends into the radiance of Deesis depicted below the window. In Timotesubani and Betania, placing of the Passions in the windows highlights "intensity of symbolism" – it is through the Calvary that unity of the world and the heaven is established; depiction of the Saints here presents them as dwellers of the earth and the heaven. It might be possible that this is reflective of the feeling of emphasized intimacy with the Lord in the Georgian culture, which might also be evidenced by the colour "fans" on the 10th c. Tao churches. Certain samples of the Georgian book illumination are likewise noteworthy in terms of inter-connection of this world and that world; in this respect, special mention should be made of the so called Jruchi II Gospels, where the figures not only violate the miniature frame (the same is sometimes found in the Byzantine manuscripts), but move in and out of it; it is noteworthy that on the frame of the Crucifixion icon from Ushguli, the Saints in intercession are turned outwards; one more evidence of this "local" peculiarity might be the introduction of the word "here" (e.g. "Here the Jacob's Ladder") in the tituli of the images, which implies the co-presence of the viewer in the sacred history.



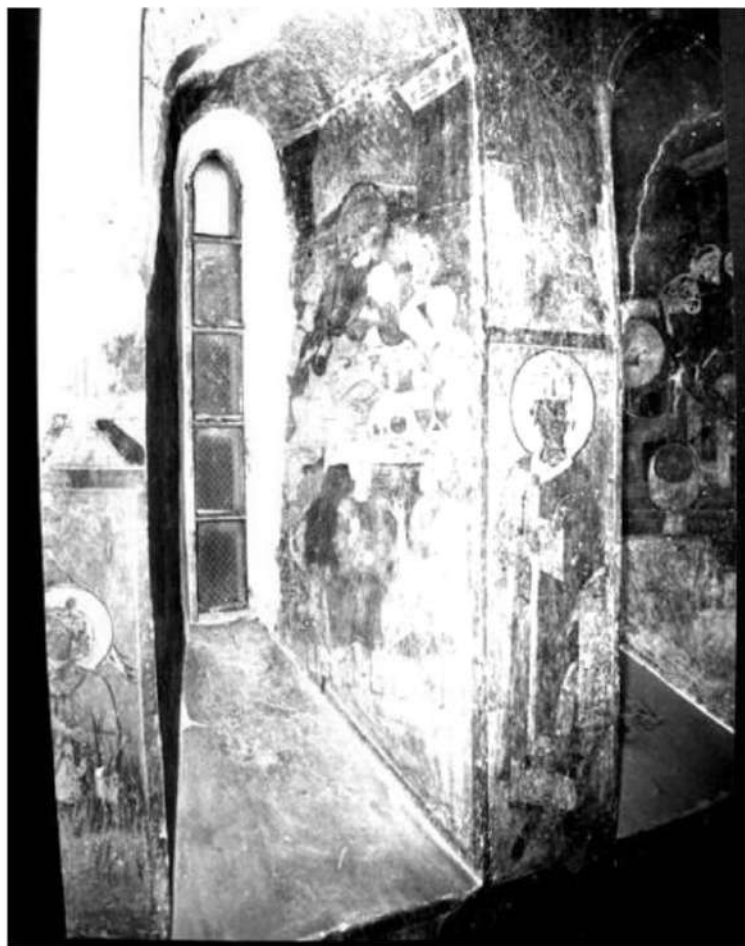
სურ. 1 გელათი. ღმრთისმშობლის შობის ტაძარი. ნართექსის მოხატულობა. წმ. ეფემიას სასწაული



სურ. 2 ვარძია. ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი. სარკმლის მოხატულობა



სურ. 3 ტიმოთესუბანი. დასავლეთი მკლავის მოხატულობა



სურ. 4. ბეთანია. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ჩრდილოეთი მკლავის სარკმელთა მოხატულობა. ფრაგმენტი



სურ. 5. ბეთანია. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სამხრეთი მკლავის სარკმელთა მოხატულობა. ფრაგმენტი



სურ. 8. ჯვარცმა. ჭედური ხატი უშგულის მუჯხეუმიდან

გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მოწამეთა კვლევის მოხატულობა

მოწამეთა კვლევის გარეჯის მრავალმთის მასივზე მდებარეობს და უდაბნოს მონასტრის კომპლექსს მიეკუთვნება. სამლოცველო კომპლექსის დასავლეთით, მთის თხემის ოდნავ შემადგენელ კლდოვან მასივში გამოკვეთილ გამოქვაბულზე მოშენებულ ნაგებობას წარმოადგენს, რომლის ორქანობიანი სახურავიც ჩრდილოეთის მხრიდან მთის ფერდობს ერწყმის. ეკლესიაში სამხრეთის მხრიდან შევდივართ, ინტერიერში მოხვედრისას ცხადი ხდება, რომ იგი გამოქვაბულზე არის მოშენებული. სწორედ ეს არაწესიერი, თითქმის კვადრატის ფორმის გამოქვაბული წარმოადგენს იმ სამლოცველოს, სადაც წმ. დავითი ღოცვას აღაუდგენდა – „ხოლო წმიდა მამა დავით [გარეჯელი] ღლითი-ღღუ განვიდის პარესთა კლდეთასა და მარტოს მეუდროებით აღასრულებდა წმიდათა ღოცვათა და ოფლთა და ცრემლთა ნაკადულითა რწევიდა უდაბნოთა მათ“! ამ ადგილას შეხედნენ წმ. დავითი და რუსთაყის მთავარი ბუბაქარი – აქვე აღსრულდა წმ. დავითის ის სასწაული, რაც შემდგომში ამ ეკლესიის მოხატულობაში აისახა.

საკურთხეველი უაფხიდოა, ბრტყელი, შუა ადგილას სწორკუთხა ტრაპეზით. მის მარცხნივ პატარა საფეხურია, რომელიც საგარეუდოდ სამსხვერპლოს წარმოადგენდა. ჩრდილოეთი კედლის გასწვრივ, როგორც პაგიოგრაფი ანტონი კათალიკოსი აღწერს, გამოტრილია საწნახელი, სადაც ჯერ კიდევ იმ დროს მოწამეთა ძეგლები ეყო.² საწნახელი 139-140 სმ. სიმაღლისაა, ჩრდილოეთ კედელს მოუყვება, და სწორკუთხა სარკოფაგს წააგავს (ხურ. 1). საძვალის ზედა ნაწიდან მოყოლებული, ორივე კედელი ერთ სიმაღლეზეა მოხატული.

ინტერიერის სიღრმეში შესვლისას, სინათლის სიმცირის გამო ძნელია გაარჩიო მოხატულობა, მაგრამ შემდგომ, როდესაც თვალი სიბნელეს ეჩვევა, ეჭრადღებას ნებაჟენებურად იპერობს მოხატულობა, რომელიც დაზიანების მოუხედავად, ძლიერ მხატვრულ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მოწამეთა კედლის მხატვრობის თარიღის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. გიორგი ნუბინაშვილის მიხედვით, მხატვრობა ფერადოვნებით ემსგავსება უდაბნოს მთავარ ეკლესიას და სატრაპეზოს. ამ უკანასკნელის მხატვრობის შესრულების დრო კი მკვლევარებმა XI საუკუნით განსაზღვრეს.³ შალვა ამირანაშვილი ძეგლს XI საუკუნეს მი-
აკუთვნებს.⁴

გურამ აბრამიშვილი მოწამეთა ეკლესიის მოხატულობის ერთ ნაწილს

1 ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები, ტექსტები გამოკვლევისა და ლექსიკონით გამოსცა ილია აბულაძემ თბ., 1955 წელი, გვ. 167-168.

2 ანტონი I კათალიკოსი, „წიგნი მარტირიკა“, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, VI, გვ. 206.

3 Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Изд. АН Груз. ССР, Тб., 1948, გვ. 95-80.

4 Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи. Тб., 1957, გვ. 50.

XI საუკუნით ათარიდებს, ხოლო მეორეს XII-XIII საუკუნით,⁵ რასაც ანუდო ვოლსკაიაც ეთანხმება.⁶ დიმიტრი გორდეევის აზრით, მოწამეთას ფრესკები შესაძლოა XIII-XIV საუკუნის მიჯნის არა უადრეს იყოს შექმნილი.⁷

მოხატულობის პირვანდელი სახით აღდგენა ჭირს, რადგან ფერთა ემ-
ქტესი ნაწილი დეფორმირებულია და საკმაოდ შეღახულიც. მოხატულია ორი
კედელი – დასავლეთი და ჩრდილოეთი, ასევე საკურთხეველი და ჭერი, რომელ-
იც, ნაწილობრივ დაზიანებულია.

სცენები მონარხოების გარეშე ერთ რეგისტრში, ფრიზულად არის გან-
ლაგებული, ფიგურები, გამოქვაბულის სიმცირის მიუხედავად, თავისუფლად
თავსდება კედლის სიბრტყეზე; ამგვარი მხატვრული გადაწყვეტა გარკვეული
შეუბოჭაობის, შეუხდუდაობის, თავისუფლების განცდას ბადებს.

კადკეული სუქეპტები ერთმანეთისაგან მხოლოდ მოეხის გამოსახულე-
ბათა საშუალებით განიყოფა. მაღალი, მომრგვალებულთავიანი მოეხის ფონზე
ასახული ადამიანების ეერტიკალური ფიგურები ერთგვარ რიტმს ქმნის. ყველა
მათგანი ერთ სიბრტყესა და ერთ ხაზზე, თითქოს ფიცარნაგზე დგას და ქრის-
ტიანული ცხოვრების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ისტორიას ერთგვარ თხრობით-
სა და წარდგენითი ხასიათის სცენად წარმოგვიდგენს.

დასავლეთ კედელზე წმ. დავით გარეჯელის ცხოვრებისა და სასწაულის,
ჩრდილოეთ კედელზე კი მოწამე ბერების დასჯის სცენებია წარმოდგენილი.
ბრტყელ საკურთხეველში გამოსახულია სამი წმიდა მამა: წმ. ბასილი დიდი,
კომპოზიციის მარცხენა მხარეს, წმ. იოანე ოქროპირი მარჯვენა მხარეს, ხოლო
შუაში – წმ. გრიგოლ დმრთისმეტყველი.

საღოცავის ჭერი დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის მრავ-
ალი სხვა ეკლესიის და, საზოგადოდ, გუმბათიანი ეკლესიის მოხატულობის
იკონოგრაფიულ სქემას იმეორებს. ეს არის ცენტრში ანგელოზების მიერ ამ-
აღლებული ჯვარი (ან ქრისტე) და ოთხივე კუთხივ მედალიონში ნახატული
მასხარებლების გამოსახულებები. მოწამეთას შემთხვევაში, მართალია, ჯვრის
გამოსახულება მთლიანად ჩამომტვრეულია, მაგრამ გ. ნუბინაშვილის აზრით,
გარეჯის სკოლის თავისებურებიდან გამომდინარე, აქ სავარაუდოდ ჯვრის ამ-
აღლება უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.⁸

დასავლეთი კედლის მარცხენა მხარეს გადმოცემულია ბუბაქარის ხე-
ლის განხმელების, ხოლო მარჯვნივ – ბუბაქარის მოქცევის სცენები. წმიდა
დავითის „ცხოვრების“ მონათხრობით, ერთ დღეს, როცა წმინდანი ღოცულობდა,
დაინახა კაკაბი, რომელსაც ქორი მოსდევდა. ფრინველმა თავი წმ. დავითის
კაღთას შეაფარა. ამ დროს რუსთავის მთავარი, ბარბაროსი ბუბაქარი ნადი-
რობდა და მოინდომა ფრინველის მოკვლა. რაკი ფრინველმა წმინდანს შეაფარა
თავი, ბარბაროსი მიეჭრა მას და კვითხა, თუ ვინ იყო იგი. წმ. დავითმა უპასუხა,
რომ ის მონაა ღვთისა და ევედრება ღმერთს ცოდვების შენდობას. თან სთხოვა

5 გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში „ხელოვნება“, თბ., 1972, გვ. 112.

6 А. Вольская, Роспись пещерных монастырей Давид Гареджи. გარეჯი. კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები VIII, მეცნიერება, თბ., 1988.

7 Д. Гордеев, Архив Гордеева, Материалы связанные с Гареджийским Мравалмта, 1920-21 (260 лист.).

8 Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри ... გვ. 94.

ბუბაქარს, რომ დაენდო კაკაბი და სხვაგან ენადირა რადგან ფრინველთ მას⁹ შეეფარა. გაბრაზებულმა ბუბაქარმა უპასუხა, რომ საფრთხე არათუ კაკაბს, თვით წმ. დავითსაც კი ემუქრება და ხმალი აღმართა მის წინააღმდეგ, მაგრამ ბარბაროსის მეცხეულად შეახმა ხელი. შემინებული ბუბაქარი დავარდა წმინდანის ფერხით და ცრემლით შესთხოვა ცოდვათა მიტევება. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც წმ. დავითი შევედრა ღმერთს ბუბაქარის განკურნებას და შეეხო მის ხელს, ღვთის შეწევნით იქვე განკურნა. ამ სასწაულის მომსწრე ბუბაქარი მოექცა და ირწმუნა ჭეშმარიტი ღმერთი.⁹

პირველ კომპოზიციაში ბუბაქარის გამოსახულების მარცხნივ, დაახლოებით ზეადმართული ხმლის ვადის ღონეზე, შემორჩენილია ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტი: კ(ა)კაბს ცით მ[ოფრენი]ლს ხ(ოლო) წ(მიდამა)ნ დ(ავით) კ(ეაღა)დ [აგო] [ბარბარო]სმან] მ(ა)ნ ეო რწ(მე)ნ(ა)

გ. აბრამიშვილის აზრით, მოწამეთა ეკლესიის მომხატველი თემათა გაერთიანება-განხილვებისადმი ერთგვარ მიდრეკილებას ამჟღავნებს; იგი დახატულეთი კედლის წარწერის შინაარსს და კომპოზიციის სუბექტს ერთმანეთთან აკავშირებს¹⁰. როგორც კომპოზიციის ხავეჭტიდან ჩანს, აქ წარმოდგენილი უნდა იყოს წმ. დავით გარეჯელის მიერ ბუბაქარის ხელის განხმელების სასწაული, მაგრამ წარწერა გვამცნობს, რომ ეს სუბექტი სასწაულის ერთ კონკრეტულ მომენტს კი არ ეხება, არამედ საკვირველებას დინამიკაში ასახავს. ამაზე მეტყველებს მესამე სტრიქონი: "მან ეო რწმუნად", რაც უნდა მიუთითებდეს არა ხელის განხმელება-განკურნების სასწაულზე, არამედ ამ სასწაულის შედეგად ბარბაროსის მიერ ქრისტიანული სარწმუნოების აღიარებაზეც. გ. აბრამიშვილის აზრით, წარწერა ფრაგმენტულობის მოუხედავად, მაინც საყურადღებო ცნობას გვაწვდის აქ წარმოდგენილი თემის გახარკვევად. მისი აზრით, კომპოზიციაში ხელის განხმელება, ხოლო შემდეგ განკურნება, ანუ "კეაღად გებაი" ეოფილა გაერთიანებული, და მხატვარი, რომელიც წინა კომპოზიციაში ორ, მეტად მნიშვნელოვან თემას აერთიანებს, მეორე კომპოზიციაში მხოლოდ ერთ მომენტზე საგანგებოდ არ შეჩერდებოდა. შემდეგი სასწაული, „ცხორების“ მიხედვით, ბუბაქარის მის განკურნებას ეხება. მეორე კომპოზიციაში წმ. დავითი მთის მაღალ, ყვითელი მასივის ფონზეა წარმოდგენილი.

აქედან გამომდინარე, გ. აბრამიშვილის აზრით, მოქმედება სულ სხვა გარემოში მიმდინარეობს, ვიდრე პირველ კომპოზიციაში. მისი აზრით, აქ წარმოდგენილია ბუბაქარის მის სასწაულებრივი განკურნების შედეგად ბუბაქარისა და მთელი მისი სახლუელის გაქრისტიანება. მისივე აზრით – ხსენებულ სცენაში, ნათლისღების გარდა შეიძლება საქტიტორო ღვაწლიც ეიგულისხმოს; ამ მოსაზრებას იგი იმითაც ამყარებს, რომ მეორე კომპოზიციაში წმ. დავით გარეჯელი მთის მასივის ფონზეა წარმოდგენილი.¹¹

ჩვენი აზრით, მეორე კომპოზიციაში წარმოდგენილია ბუბაქარის მოქცევის სცენა, ხოლო ნათლისღებაზე, ისევე, როგორც საქტიტორო ღვაწლზე, მხოლოდ ვარაუდის ღონეზე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რადგან ამის დამადასტურებელი არაერთარი ნიშანი არა გვაქვს. ცხადია, ქრისტიანული მსოფლმხედ-

9 ასურულ მოღვაწეთა 1955, გვ. 168-170.

10 გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ციკლი „გვ. 106.

11 გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის „გვ. 106-107.

ველობისთვის თემის, როგორც ასეთის, გან'სოგადება წვეულებრივი მოუღუნა-
ოყო, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში გამოსახული ისტორიული ფაქტი
ამგვარ გან'სოგადებას ნაკლებად საჭიროებს.

შ. ამირანაშვილის აზრით, პირველი კომპოზიცია წმ. დავითის მიერ ხე-
ლის განხმელების სცენას წარმოგვიდგენს, ხოლო მეორე – წმ. დავითის მიერ
ბუბაქარის განკურნების სცენას.¹² გ. სუბინაშვილის მოსაზრებით კი, პირველ
კომპოზიციაში ასახულია ბუბაქარის ხელის განხმელება, ხოლო მეორეში წმ.
დავითის მიერ ბუბაქარის მოქცევა.¹³

პირველ სცენაში, რაც ზემოთაც ითქვა, გამოსახულია მუხლმოყრილი,
მაყურებლისაკენ სამი მეოთხედით მობრუნებული წმ. დავით გარეჯელი. მისი
ფიგურა თითქმის მთლიანად ჩამორეცხილია, გაირსევა მხოლოდ შარავანდის
მკრთალი კონტური, მოყავისფრო გრძელი, თხელი წვერი და მკერდის გასწვრივ,
ბუბაქარისაკენ გაწედილი ხელი. წმ. დავითის მუხლმოყრილი ფიგურა ბუ-
ბაქარს თითქმის მკერდამდე წელება. ცოტა მოშორებით, კომპოზიციის მარჯვე-
ნა მხარეს გამოსახულია ბუბაქარის, სხვა ფიგურებთან შედარებით მოზრდილი,
ხმაღალმართული ფიგურა. მარცხენა ხელი მას თემოსთან ჩამოკიდებულ ქარ-
ქაშზე უდევს. ბუბაქარის ნაცმელობა აღმოსავლურ სამხედრო კოსტიუმზე მოუ-
თითებს. ბუბაქარს ღოკალური ღია აგურისფერი, მუხლებზე ოდნავ ქვეითამდე
მისული კაბა მოსავს. მისი სამაჯუკები, კაბის ქობა და სამკლაურები თეთრია.
კაბას მარჯვენა მხრიდან იდლიამდე დიაგონალურად თეთრი ხარტყელი დაუყ-
ვება. კაბის გულისპირი მარცხენა მხართან ჩატრილია თხელი დიაგონალური
ზოლით, რომელიც რკალით ბოლოვდება და გულისპირის ჭრილს ასახავს.
ფეხთ მოგვები აცვია, ხოლო თავზე მაღალი ოთხკუთხა, მომრგვალებულკუთხ-
ეებიანი ქელი ხურავს, რომელსაც ღია აგურისფერი, პატივის აღმნიშვნელი
ქსოვილი ამშვენებს. ქსოვილი ქელის ზედა ნაწილის ცენტრში დამაგრებული
წვეტიდან იწეება და ორივე მხრივ დაბლა ეშვება ყურებზე, კისერსა და მხრებზე.
ქელის ზედა ნაწილის სიბრტყე დაბოლოებულია კონუსისებრი მცირე ზომის
თეთრი წვერით. ბუბაქარის სახე ამოფხაჭნილია და კარგად არ ჩანს, თუმცა
ზოგადად მაინც შეიმჩნევა, რომ მას სახის წვრილი ნაკვთები: თვალები, ცხ-
ვირი, ტუჩები, თხელი წვერი და წვრილი, მორკალული უღვაშები აქვს. ამ ორი
ფიგურის შუა ნაწილში ცუდად, მაგრამ მაინც განირსევა საკმაოდ მოზრდილი
ფრინველის – კაკაბის გამოსახულება.

ბუბაქარისა და წმ. დავით გარეჯელის ხელუეცები ერთმანეთისაგან
განსხვავდება. ბუბაქარის ფიგურის ხელუეცი შედარებით უხეში და კუთხოვა-
ნია – ჩამოსწორებული ტრაპეციის ფორმის, მკერდის და წელის გამოუყოფლად.
დაბლა დაშვებული მკლავი ნახევარწრიულია, ხოლო მაღლა აწეულ გაშეშე-
ბულ ხელში თეთრეადიანი მოხრილი ხმალი უჭირავს. ხმლის ფორმას შესა-
ძლოა იმ ადგილას კედლის სიმრუდე განაპირობებს, რადგან ხმლის წითელი
გრძელი ქარქაში სრულიად სწორია. დახავლეთი კედლის მარჯვენა ნაწილში
წარმოდგენილია ფეხზე მდგომი წმ. დავითი და მის წინ მაყედრებული ბუბაქარი;
ორივე ფიგურა ისევეა შემოსილი, როგორც წინა, ხსენებულ კომპოზიციაში.

დახავლეთ კედელზე წარმოდგენილ ორ კომპოზიციაში წმ. დავითისა

12 Ш. Амиранашвили, История გვ. 50.

13 Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри... გვ. 95-80.

და ბუბაქარის ფიგურები ერთმანეთის მონაცვლეობით საკმაოდ ხალვათადაა განლაგებული. მთელ დასავლეთ კედელზე თითქმის თანაბარი მანძილით დაშორებული მხოლოდ ოთხი ფიგურა არის გამოსახული, ხოლო მათ შორის დატოვებულ ადგილებს მთის მასივები ავსებს, რომლებიც სიმაღლით ფიგურებს აჭარბებს. აქ გვაქვს ორი სცენა, რომლებიც ერთმანეთის მიყიდვებით, ნარჩოების გარეშე არის წარმოდგენილი, მაგრამ მოუხედავად ამისა, ისინი დამოუკიდებელ კომპოზიციებად აღიქმება. ეს გარკვეული მხატვრული ხერხით მიიღწევა. კერძოდ, ორივე სცენაში წმ. დავითი და ბუბაქარი ერთმანეთისაკენ არიან მიბრუნებული, ამასთან, ეს ორი კომპოზიცია ერთმანეთისაგან იმიჯნება მწვანე და ყვითელი მთების ფონებით, რომლებიც ერთმანეთს ეხება და კედლის სიბრტყეს ორ თითქმის თანაბარ ნაწილად კეფს. ასე მაგალითად, თუ ხელის განხმელების სცენაში გამოყოფილია ბუბაქარის ფიგურა და, შესაბამისად, მისი მოქმედება – ფეხზე დგომით (წმ. დავითი მუხლმოდრეკილია), წითელი შესამოსელით, აღმართული ხმლით და მწვანე მთის ფონით – მოქცევის სცენაში ეურადლება გამახვილებულია წმ. დავითის ფიგურასა და, შესაბამისად, მის ქმედებაზე; წმ. დავითი უფრო დიდი ზომისაა, ვიდრე ბუბაქარი, უფრო მაღლა დგას და ყვითელი ფონით გამოიყოფა. ამავე დროს, გარკვეული ელემენტებით თვით სცენებია შეკრული, რითაც მხატვარი კომპოზიციების დამოუკიდებლობას აღწევს, ისე, რომ აზრობრივი ერთიანობის, თხრობითობის განცდა არ დაირღვეს. პირველ რიგში, ეს იმით მიიღწევა, რომ როგორც აღვნიშნეთ, სცენები ნარჩოთი არ არის შემოსაზღვრული. იგივეს მცირე ღეჭალებიც ააშკარავენ. მაგ., ბუბაქარის წითელი ქარქაში დიაგონალურადაა შეკრილი მომღვწეო კომპოზიციაში, რითაც მხატვარი თითქოს აკავშირებს ამ ორ სცენას. ამასთანავე, წაწვეტებული მთები მარჯვნივაა გადახრილი, თითქოს ხაზს უხვამს დასავლეთი კედლის კომპოზიციებიდან ჩრდილოეთი კედლისაკენ მოქმედების მიმართულებას (სურ. 2).

ჩრდილოეთ კედელზე უფრო მეტი და მრავალი ფიგურის მომცველი სიუჟეტი გადმოიკვმა, რის გამოც კომპოზიციები მეტადაა შემჭიდროებული (სურ. 3). დასავლეთ კედელზე ასახული ორი ორფიგურიანი სიუჟეტური კომპოზიციისაგან განსხვავებით, აქ ოთხი დამოუკიდებელი სცენაა. თავდაპირველად მწვანე მთის ფონზე წარმოდგენილ ბერმონაზონთა ჯგუფს აღვიქვამთ, რომელთაგან მთლიანად მხოლოდ წინა პლანზე მდგომი ორი ფიგურა და მათ შუა ერთი ბერმონაზვნის თავი არის გამოსახული, ხოლო დანარჩენები მათ უკან, მიჯრით, თავების კონტურების სახითაა წარმოდგენილი. აქ სვენ საქმე გვაქვს ადამიანთა ჯგუფის პერსპექტივაში წარმოდგენის მკვლელობასთან. ფიგურათა ამგვარი განლაგებით მხატვარი აღწევს მთლიანობის, შეკრული გაწონასწორებულობის ეფექტს. ფრანტალურად მდგომ ფიგურებს გარს ერტყმის მათ უკან აღმართული მაღალი მწვანე მთა, რომელიც მთლიანობად ჰკრავს და აერთიანებს ამ სცენას. დასავლეთ კედელზე ასახული მთებით მინიშნებული მიმართულება, რომელიც თითქოს განსაზღვრავს მაყურებლის ეურადლებას, აქ ერთგვარად განელებულია.

შემდგომი სცენა მუხლმოდრეკილი მონაზვნის მორკალულ ზურგს და მის უკან, ხელში ზეაპურობილი ხმლით მდგომ მეომარს ასახავს. მათ გვერდით ჯარისკაცების ჯგუფია, რომლისკენაც მთავარხარდლის ეურადლება არის მიპერობილი. კომპოზიციას განასრულებს ჯარისკაცი ურთო ხელში. ამ სიუჟეტურ კომპოზიციას აწესრიგებს და ერთიან მთლიანობად წარმოგვიდგენს

ნრდილოეთი კედლის კედლების, დასავლეთით – მწკანე, ხოლო აღმოსავლეთით – ნარინჯისფერი მთების მასივები.

ამრიგად, მხატვარი გამოაყოფს რა ცალკეულ სცენებს, ამავედროულად კრავს მათ ერთიან მხატვრულ მთლიანობაში.

საკურთხეველის სამი ფიგურა – წმ. ბასილი დიდი, წმ. გრიგოლ დმრთისმეტყველი და წმ. იოანე თქროპირი, სხვათაგან განსხვავებით, ხალვათად არის განლაგებული. გამოქვაბულის შეიანა, ზედა ნაწილში კედელი ამობურცულია, ეს კი გამოსახულების უეჭველ დეფორმაციას გამოიწვევდა და აღბათ ამიტომაც კედლის ეს ადგილი მხატვრობით შეუვსებელია. ტრაპეზის თავზე ნახევარწრიული ფორმის გამოსახულება იხაზება, რომელიც კედლის საკმაოდ დიდ ნაწილს იკავებს, მისი რადიუსი დაახლოებით 20 სმ-ია და მნიშვნელოვან აქცენტს წარმოადგენს აღმოსავლეთ კედელზე გამოსახულ წმ. მამათა ფიგურებს შორის. იგი ძლიერ არის შეღახული, რის გამოც შეუძლებელია იმის გარჩევა – იყო თუ არა მასში ნახატული რაიმე გამოსახულება. საკონქო კომპოზიცია, როგორც ითქვა, გამოქვაბულის სიმცირის გამო არაა გადმოცემული.

ჭერის ცენტრში გამოსახული (სავარაუდოდ) ჯვრის ამადლების კომპოზიცია თავისი ზომით, მთლიანი სამლოცველოს დომინანტია. ჯვრის მედალიონის ოთხივე მხრიდან პაერში მოფარფარე ანგელოზები ამადლებენ. ჯვრის მედალიონთან ერთად, თითქმის მთლიანად დაკარგულია სამხრეთ-აღმოსავლეთი ანგელოზის ფიგურა, მონანს მხოლოდ მისი ფრთების წვეროები. ასევე დაზიანებულია სამხრეთ-დასავლეთი ანგელოზიც – იკითხება მხოლოდ მუხლს ქვევით, მწკანე სამოსიდან გამოყოფილი ფეხის მონახაზი. ნრდილო-აღმოსავლეთ და დასავლეთ ანგელოზთა გამოსახულებები თითქოსდა ერთმანეთის მსგავსია, მაგრამ დაკვირვებისას ცხადი ხდება, რომ მათი მოძრაობა განსხვავებულია. პაერში აფრენილი ანგელოზთა ფიგურები თითქოს ზეცაში მიისწრაფიან. ნრდილო-აღმოსავლეთ ანგელოზს მედალიონი გვერდიდან უჭირავს და მისი მოძრაობა დიდი სირთულით არ გამოირჩევა, თავი ჩვენსკენ აქვს მობრუნებული სამი მუთხედით, ხოლო მეგრდი მედალიონისაკენ, ტანი კი გრაციოზულადაა აზნექილი (სურ. 4). თეთრი, გრძელი ზედა სამოსის გადაწეული კადათის ქვეშ მუქი ფირუზისფერი ქვედა კაბა მოუჩანს. ფრენის იდეუზიას ამძაფრებს თეთრი მოსახამის აფრიალებული კალთა, რომელიც ტანის მოძრაობას იმეორებს. ანგელოზის გრძელი ფრთები ერთმანეთის პარალელურია; წითელ ფრთებს ქვედა მხარეს, მთელ სიგრძეზე, ჯერ თეთრი, შემდეგ კი შავი გრაფიკული ხაზი დაუყვება. შავ ზოლს თანაბრად დაშორებული, დიაგონალურად ნალაგებული შტრიხები მოჰყვება, რომელნიც ფრთის ბუმბულებს ასახავს. ნრდილო-დასავლეთით წარმოდგენილი მეორე ანგელოზი, რომელიც ასეთსავე, მხოლოდ ფირუზისფერ სამოსშია გამოწყობილი, შესაძლოა თავისი ოდნავ განსხვავებული მოძრაობით, მაინც წინა ანგელოზის გამოსახულების რიტმულ გამოძახილს ეხმიანებოდეს. იგი მედალიონს ქვევიდან იჭერს, და ამიტომაც თითქოს მეტი ფიზიკური დატვირთვა აკისრია (სურ. 5). ორთავ გრძელი ფეხი, ნრდილო-აღმოსავლეთის ანგელოზისაგან განსხვავებით, განზე კი არაა გაზნექილი, არამედ შედარებით ქვევით ეშვება, კაბის კალთაც თითქოს წინა ანგელოზის მსგავსია, თუმცა ის შედარებით ქვევითაა დახრილი. ნრდილო-დასავლეთი ანგელოზის ფრთები უფრო განზეა გაშლილი, ნრდილო-აღმოსავლეთისა კი ზეცისკენ მიისწრაფის. სამხრეთ-აღმოსავლეთით გამოსახული ანგელოზის ფრთების შემორჩენილი

ფრაგმენტები, წრდილო-აღმოსავლეთი ანგელოზის ფრთების პარალელურად არის განლაგებული და სხეულის ანალოგიურადაა დამუშავებული.

როგორც ითქვა, ანგელოზთა სხედასხვა მიმართულებით გაფრიალებული სამოსი, ასევე მათი სხეული თანავე განსხვავებულ მდგომარეობაშია. ამ მცირედ ასიმეტრიას გარკვეულწილად ფერების მონაცვლეობა აწესრიგებს. მხატვარი შესრულების ამგვარი თავისებური მანერით მთლიან კომპოზიციას თავისუფლების, სიცოცხლის, მოძრაობის, სიღაღის შთაბეჭდილებას ანიჭებს, რაც მხატვრის ოსტატობასა და შემოქმედობითობაზე მიუთითებს. მომხატველი აშკარად იმპროვიზაციის დიდი ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატია. განკვიფრებას იწვევს ანგელოზთა გრაციოზული, თხელი, მშვენიერი ფიგურები. ოთხი მახარებლის, წრეში ჩასმული, აღმოსავლეთისაკენ ორიენტირებული ნახევარფიგურები, ფაქტობრივად დამოუკიდებელ სურათს წარმოგიდგენს. მაგრამ, ამავდროულად, ჭერზე ასახული ჯვართაძაღვების კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილებადაც აღიქმებიან. დამოუკიდებლობას მათ თანაბარი ზომის და სიმუქის, წითელი, თითქოს ფარგლით შემოხაზული წრეწირები ანიჭებს, მაგრამ ამ მედალიონების საკმაოდ მკაფიო სილუეტს, მათი განლაგება ოთხივე მხრიდან გარკვეულწილად ფლანკირებს ჯვრის ამაღლების სცენას და ამით ისინი თითქოს კომპოზიციას საზღვრავენ, ოთხკუთხა სივრცეში განათავსებენ.

დახვეწილი ფერადოვნებით გამორჩეული ფერითი კომპოზიცია ერთიან მხატვრულ პროგრამას ექვემდებარება. მხატვრობა შესრულებულია მწკნე, ცისფერი, ოქრისფერი-ყვითელი, ნარინჯისფერი, მოწითალო აგურისფერი, სურ-მუხტისფერი-მწკნე და ფირუზისფერი ტონებით, რომელთაც აცოცხლებს მარჯნისფერი ლაქები. მთელი ეს ფერადოვანი პალიტრა განფენილი იყო ამჟამად ძლიერ დეფორმირებულ რუხ ფონზე. თუ რა ფერის იყო იგი თავდაპირველად, დღეისათვის რთული სათქმელია, საყარაუდოდ (ლაბორატორიული ანალიზის პასუხს თუ გავითვალისწინებთ) ღურჯი ან მწკნე უნდა ყოფილიყო. ფერს მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება და იგი რამდენიმე ნიშნის მატარებელია. პირველ შემთხვევაში იგი მთლიან მხატვრობაში ფერადოვან ლაქად აღიქმება. მეორეში (მხოლოდ ჭერზე) – მისი საშუალებით ხელოვანი ტონალური გრადაციებით დამუშავებულ ფორმას გადმოგცემს. ხშირად ფერი ღია ტონიდან მექში გადადის, სოფ შემთხვევაში გრაფიკული თეთრი ხაზები პაეროვან ნისლოვან ლაქაში გადაიზრდება. მაგალითად, ბუბაქარის გამოსახულება, ორივე კომპოზიციაში ღოკალური წითელი ფერისაა, წმ. დავითის – ერთიანი მოყვითალო; მათ უკან ფონად გამყოლი მთის მასივები კი მომწვანო-მოყავისფრო ტონებითაა გადმოცემული. მართალია, მთების ზედა ნაწილები გეომეტრიული სამკუთხა ხაზებითა და მცირედი წრდილებითაა დამუშავებული, მაგრამ მთლიანობაში მაინც ერთიან სიბრწყობრივ ლაქებად აღიქმება. იგივე შეიძლება ითქვას წრდილოეთი კედლის მხატვრობაზეც. ერთ ჯგუფად მდგომი ბერების ღია ნარინჯისფერ-ყვითელი ფერის, ასევე მუხლმოდრეკილი ბერის მოწითალო-მოვარდისფრო, მის უკან მდგომი ხმაღალმართული მეომრის თეთრსამაჯებიანი მექი რუხი ფერისა და ჯგუფად მდგომი მეომრების ფიგურების სამოსის ფერითი ლაქები ღოკალურია. იგივე ითქმის აღმოსავლეთი კედლის წმ. მამათა გამოსახულებაზე. ნახევარტონებისა და ტონების მეშვეობით წვენ თეაღწინ იშლება მდიდარი ფერადოვანი პალიტრა, რომელიც ფრიზულად მოეფინება კედელს.

ჭერზე გამოსახული ჯვრის ამადლების კომპოზიციაში ჩანს ახალგაზრდა ნიშანი - კერძოდ, კედლების კომპოზიციებისაგან განსხვავებული, ტონალური გრადაციით მიღწეული მოცულობა. ღერჯი ანგელოზის, ამჟამად გამჟღავნებულ ფიგურაზე, მუხლთან და ბარდაყთან დრავირებული ნაოჭები ცისფერი გამონათქვამებით გადმოიკვამა. აქ სვეტ ეხედავთ ხაზს, რომელიც მდიდრულ ფორმებს ნატიფად მოუქცევა და მსუბუქ, გრაციოზულ მოძრაობას იძლევა.

ჯვრის ამადლება, ანგელოზთა ფრთები, მედალიონების ფონები, მახარებლების თმები, ჯვრის მედალიონი - ეველა ეს მოწითალო-მოაგურისფროა. ანგელოზთა ფრთების ბუმბულები სახასიათოდ, შავი გრაფიკული ხაზით არის დამუშავებული და დეკორატიულობას ანიჭებს მხატვრობას. თითქოს ფარგლით შემოხაზული შარავანდები - ეველა თეთრი ფერისაა.

მწკანე ანგელოზის სამოსის დრავირება უფრო ნათელი ფირუზის-ფერი რბილი ღაქებით და პლასტიკურ-დეკორატიული გრაფიკული ხაზებით მუშავდება. თეთრი ანგელოზის კაბის კალთები კი, პირიქით, უფრო მუქი მოწითალო ხაზებით და ვარდისფერი ღაქებით.

ჭერის მთავარი ფერისმიერი აქცენტი ცენტრში გამოსახული - სავარაუდოდ ჯვრის - წითელი მედალიონია; შემდეგ იკითხება ანგელოზები, რომლებიც ხელში ატარებულ მედალიონს გარს ერტყმიან. ამგვარად, მოწამეთას მოხატულობა გამორჩეული კოლორიტის მქონე, საკმაოდ თავისუფალი მხატვრობაა, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს თავისი გამომსახველობა.

ინტენსიური, სუფთა და ამავდროულად ელერადი ფერები ამ პატარა სამლოცველოს ფერისმიერი სამკაულია. შეიძლება ითქვას, რომ თამამი, ნათელი კოლორიტის გამოყენებით ხელოვანი ფერის მნიშვნელობას, მის როლს წინა პლანზე წამოწევს.

ზოგადად, პლასტიკის თვალსაზრისით, მოხატულობაში გვხვდება ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ხასიათის შესრულება. ჭერის მოხატულობაში წარმოდგენილი ფიგურები მოცულობითია, ფორმები ნაზად ამოიძერწება ფონიდან. ხოლო კედლების მოხატულობა ნაკლებ პლასტიკურია, ფორმები, სიბრტყობრივი და პირობითობისაკენ მიდრეკილი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მოხატულობის დაზიანება არ იძლევა ფორმათა მოცულობითი დამუშავების სრული განსახლების საშუალებას, თუმცა აქაც არის ვარიაციები. მაგალითად, წმიდა დავითის გრძელი სამოსის ზედაპირი გაფერმკრთალებულია, ბუბაქარის წითელი კაბა კი შედარებით ლოკალური ფერისაა, მთების ზედაპირიც დამუშავებულია გრაფიკული ხაზებით, რომლებიც მთის რელიეფურობას გადმოგვცემს, ამავდროულად ჩანს შექმნილობები, რომლებიც მოცულობითობის ილუზიას ამძაფრებს; ასევე ბუნდოვანია ჩრდილოეთ კედელზე ასახული სცენები, ბერმონაზონთა, ჯალათების, ასევე საკურთხეველში გამოსახული წმინდა მამებიც. კედლის მოხატულობასთან შედარებით, ჭერის მოხატულობის შემორჩენილი ნაწილები მკაფიოდ იკითხება, ანგელოზთა სხეულზე გადიავეებული გამონათქვამების საშუალებით ამოიძერწება ფეხია, მუხლის, წვივის, მდიდრულად დრავირებული სამოსის ფორმები.

ხშირად ფიგურათა პროპორციებიც დარღვეულია (იმევე მთავარსარდალს ზედმეტად ზორბა ტანთან შედარებით პატარა თავი აქვს, მუხლმოყრილი ბერის თავიც ბევრად პატარაა ტანთან შედარებით).

საგულისხმოა, რომ თუ კედლების მხატვრობაში ჩანს პროპორციათა

დარღვევის ნიშნები, ხოლო ჯვართამაღლების სცენაში პროპორციები შედარებით დაცულია, იმ შემთხვევაშიც ელინდება ფორმათა გარკვეული, თუმცა სულ სხვაგვარი ეტრირება (აფრენის მომენტში გამოსახული მწვანე ანგელოზის მძაფრი რაკურსი, რაც ერთგვარი ექსპრესიის, გარკვეული ემოციის მატარებელია).

ისმის კითხვა, თუ ვინ არის გამოსახული წამებისათვის გამზადებულ ჯგუფში. შესამოსელის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ისინი მღვდელმონაზონნი არიან. მოწამეთაში გამოუღებელი XVI საუკუნის პილიგრიმული წარწერით, ეკლესია წმ. 40 სებასტიელი მოწამის სახელობისა უნდა ყოფილიყო.¹⁴ აქედან შესაძლოა განვსაზღვროთ კითხვა – წარმოდგენილი მარტვილობის სცენები ხომ არაა კავშირში სებასტიელ წამებულებთან?

ცნობილია, რომ ორმოცი სებასტიელი მოწამის იკონოგრაფია, პირველ რიგში, იმას ითვალისწინებს, რომ მოწამეები ჯარისკაცები იყვნენ, მოწამეთაში კი ბერმონაზვნები არიან გამოსახული. გარდა ამისა, აქ არ არის ასახული გაყვნილი ტბა, რაც ხშირად დამახასიათებელია ორმოცი სებასტიელის წამების სცენისათვის, სადაც შიშველი მოწამეები ყინულოვან ტბაში სატანჯველად არიან გამზადებული. მოწამეთას წრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი სცენები, სადაც უროიანი ჯაღათი და წამებულები ბერის თავის კვეთაა გამოსახული, თითქმის არ შეფერება ორმოცი სებასტიელი მოწამის იკონოგრაფიას.

ა. გრაბარი განმარტავს, რომ ბიზანტიურ მონუმენტურ კედლის მხატვრობაში დამკვიდრებულია თავის კვეთის ორი ძირითადი იკონოგრაფიული ვარიანტი. ერთ-ერთი გაერცელებული ტიპია ხმლით თავის მოკვეთის სცენა, სადაც გამოსახულია მეხლმოდრეკილი მოწამე და მის უკან ევ. „ფრონტალურად“ მდგომი ხმაღამართელი ჯაღათი. მეორე ტიპს ეწოდებენ „უკან გადახრილს“, როცა ჯაღათი ტანით მარჯვნივ არის მიტრიალებული, თავით მარცხნივ, ხოლო ხმაღლი ჯაღათის თავს ზევით ვერტიკალურად აქვს აღმართული. ეს არის მძაფრი მოძრაობა, ზოგჯერ მანერულიც. ჯაღათის მანტია ზევით ჰაერშია აფრიალებული და თვითონ არაბუნებრივად არის უკან გადახრილი.¹⁵ ა. გრაბარი ტირნოვოს 40 მოწამის ეკლესიის მოხატულობასთან (ძირითადი ფენა XVI-XVII სს.) დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ ამგვარი დინამიკური კომპოზიცია ჯაღათისა, რომელი პერიოდიდან მოდის.¹⁶ ამ ორ ვარიანტს შორის არის ვარიაციები, მაგალითად, ქარქაშიდან ხმლის ამოდების მომენტის ან უშუალოდ დარტყმის პროცესის ასახვით; ანდა ჯაღათი აღმართული ხმლითა და ცარიელი ქარქაშით და სხვა.

მოწამეთას წრდილოეთი კედლის თავის მოკვეთის კომპოზიცია სწორედ პირველ რედაქციას მიეკუთვნება – როცა ჯაღათი წამებულის უკან ქარქაშითაა წარმოდგენილი, რაც ამ რედაქციისათვის ერთგვარ დანამატს წარმოადგენს. მოწამის რამდენიმე იკონოგრაფიული ტიპი აქვს გამოკვლეული პელენია დელიანი-დორისს – მეხლმოდრეკილი და თავდახრილი მოწამე პირველ ვარიანტში გამოსახულია მოკვეთილი თავით, ხოლო მეორეში მოუკვეთელით; ზოგჯერ მოწამე ხელაღმართულია და თავი დაბლა აქვს დახრილი, ვოკაციის

14 Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри... გვ. 94.

15 A. Grabar, La Peinture religieuse en Bulgarie, in: Kirche der Vierzig Märtyrer in Timovo, Paris, 1928, გვ. 101.

16 A. Grabar, Christian Iconography: A Study of Its Origins, London, 1969, გვ. 15.

პროცესში. თავდახრა მორჩილებას, გოლგოთის სიმბოლიკას განასახიერებს.¹⁷

მოწამეთაში მეხლმოდრეკილი ბერის თავის მოკვეთამდე სცენაა წარმოდგენილი და ეს იკონოგრაფია საკმაოდ იშვიათია. უშუალოდ წამების იკონოგრაფიული სცენები ქრისტიანულ სამყაროში დამკვიდრებული იყო და გარეჯელი მომხატველიც მათ, ცხადია, ითვალისწინებს, თუმცა მოლიანობაში წრდილოეთი კედლის ფიგურული განლაგების სტრუქტურას უკვე თვითონ ქმნის, რადგან ამ თანამიმდევრობით დახატული ჯგუფური კომპოზიცია წვეწვრსად მოვიდით. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქ საქმე გვაქვს ადგილობრივი ბერების წამების ისტორიულ მოვლენასთან. ეს თუ ასეა, მაშინ იკონოგრაფია გარეჯის მონასტერშია შექმნილი და სამოყალიბებული.¹⁸

და ისევე დაისმის კითხვა, არის თუ არა მოწამეთა სამარტვილე ეკლესია. პირველ რიგში ამაზე თვითონ ეკლესიის სახელწოდებაც მიგვანიშნებს. ეკლესიას „მოწამეთას“ ასევე უწოდებენ ა. მურავიოვი,¹⁹ დ. გორდევევი,²⁰ გ. აბრამიშვილი,²¹ შ. ამირანაშვილი,²² ე. პრივალოვა,²³ გ. ნუბინაშვილთან 40 სებასტიელი მოწამის სახელი გვხვდება.²⁴

ეკლესიის წრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი ბერ-მონაზონთა წამების სცენები, ასევე სამლოცველოს წრდილოეთ კედელზე არსებული საწნახელი, რომელშიც ანტონი კათალიკოსის გადმოცემის თანახმად ინახებოდა წამებულთა ძეგლები, ასევე სამარტვილეზე მიგვითითებს.²⁵

ძეგლი გამოჩნეულია მრავალი წიწხით. პირველია ის, რომ საქართველო-

17 H. Delyanni-Doris, Die Wandmalerien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, München, 1975, გვ. 79-80.

18 როგორც ისტორიული, ასევე ეთნოგრაფიული მიმართულებით განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსი და მრავლისმთქმელია მოწამეთას მხატვრობაში ასახულ პესონაჟთა შესამოსელი. (ეს თემა წვენ ერცლად ცალკე გვაქვს განხილული).

X საუკუნის ბოლოდან საქართველოში ახალი ტიპის სამოსი ვრცელდება, რომელსაც სხვადასხვა ვარიანტებით XI, XII და XIII საუკუნის შუა წლებამდეც ატარებდნენ. ესაა – წელში დავიწროებული და ბოლოში გაგანიერებული ვიწრო და გრძელსახელოებიანი კაბები, რომლებსაც დეტალებში განსხვავებული, მაგრამ მაინც საერთო თარგი აქვთ, მოყვლებული X საუკუნიდან XIII საუკუნემდე. ამ კაბებს ხშირად ხაღლეველით შემკული ყოშები, ქობა, საყელისთან ქობამდე გაყოლებული ვერტიკალური ზოლი და სამკლაურები აქონდა. თუმცა ეს სამოსი ამ პერიოდის საქართველოში ერთადერთი არაა. ამგვარ სამოსში გამოწყობილი გამოსახულებები წვენ გვხვდება ფრესკებზე, რელიეფებზე, ფერწერულ ხატებზე, კედურ ხატებზე. გარეჯის საძეაღეს მოხატულობაზე ბუბაქარს აცვია დახშული, საქმეჭრილი შესამოსელი. ასევე სამოსი მოსავთ რკონის საღიაკენეს XII საუკუნის აღმოსავლეთი კედლის ფრესკაზე გამოსახულ პირებს და თხაანის ამადლების ეკლესიის XII-XIII საუკუნის ფრესკის ერთ-ერთ ქტიტორს. (ნ. ნოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმის ისტორია (VI-XIV სს.) თბ., გვ. 28-29..

19 А. Муравьев, Грузия и Армения 1845, ტომი I, გვ. 81-85.

20 Архив Гордеева Матералы связанные с Гареджийским Мравалмта, 1920-21, 260 ფურც., გვ. 53.

21 გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის გვ. 101.

22 Ш. Амиранашвили, История ..., გვ. 50.

23 ე. პრივალოვა, საქართველოს სიძველენი 3, თბ., 2003, გვ. 196.

24 Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри..., გვ. 13, 94.

25 ანტონ I კათალიკოსი, დასახ. ნაშრ.

ში სამარტვილე ეკლესიის მოხატულობის პირდაპირი იკონოგრაფიულად. პარალელური სვეტები ვერ მოვიპოვეთ და ძველი წარმოსადგენია, რომ გარეჯის სამხატვრო სკოლაში შექმნილ სამარტვილის იკონოგრაფიული სქემის მსგავს პროგრამას მსოფლიო ხელოვნების ნიმუშებში მოუძებნებოდეს უშუალო ანალოგი.

რთულია უფრო ღრმა ეკლესიის ნატარება, იკონოგრაფიული პარალელების მოძიება და ზოგადად სამარტვილეთა მოხატვის განვითარების ევოლუციის დანახვა. ამასთანავე ბიზანტიის, სირია-პალესტინის და ეგვიპტური სამარტვილე ეკლესიების მოხატულობებიც, ხატმებრძოლუობის დროს განადგურების გამო, ძალიან მცირე რაოდენობით და ისიც ფრაგმენტებად არის შემონახული.

ა. გრაბარი მარტირიუმ – ეკლესიათა მოხატულობისადმი მიძღვნილ ნაშრომში აღნიშნავს: „სამარტვილეში გამოიხატებოდა წმინდანთა ვნებების სცენები და მათი სასწაულები, ტრიუმფალურ ჯვართან მიახლოებულ მოწამეთა გამოსახულებები. კერძო პორტრეტები – უმთავრესად ისეთები, რომლებიც ორანტის პოზაში, არიან, და წმინდანთა გამოსახულებები. ყველა ადგილობრივი სკოლის მხატვრობაში ელინდება ინდივიდუალური იკონოგრაფია, ადგილისათვის დამახასიათებელ წმინდანთა მოხსენიება-გამოხატვა, მაგრამ მათ აერთიანებთ ერთი მნიშვნელოვანი იდეა, რომლითაც მათ გამოვეყოფთ – ადამიანის ხსნის იდეა“.²⁶

მოგვხსენებთ, ზოგადად სამარტვილეთა მოხატულობის სისტემა განსხვავდება სატაძრო არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი პროგრამისაგან, სადაც ხდება მაგალითად, ათორმეტი დღესასწაულის გამომსახველი სცენების თანმიმდევრული ასახვა და სხვა. მოწამეთას ეკლესია-სამარტვილეს მოხატულობის განხილვისას აღსანიშნავია იკონოგრაფიის ორიგინალობა. იგი შემოფარგლულია წმ. დავითის სასწაულების, ბერ-მონაზონთა მარტვილობის, ეკლესიის მამებისა და ჯერის ამაღლების გამოსახვით, რაც ზოგადად შეუფერება სამარტვილის პროგრამას და მხატვარმა არც თუ ისე უხვი რაოდენობის სცენებითაც შეძლო გამოეხატა ერთიანი მხატვრული იდეა.

შემთხვევით აღვნიშნეთ, რომ აღმოსავლეთ კედელზე მდებარე ბრტყელ საკურთხეველში გამოსახულია სამი წმიდა მამა. ისინი ფრონტალურად, ეპრტიკალურად, სახარებით ხელში, მთელი ტანით არიან წარმოდგენილი. წმიდა მამების ფრონტალური ფიგურები არიან ეკლესიის ერთიანობის, დროსა და სივრცეში მისი სტაბილურობის განსახიერება.²⁷ ერთი შეხედვით, მათი იკონოგრაფია არქაიზირებულია, კი შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, აქ სულ სხვა იდეაა გადმოცემული. ცნობილია, რომ წმ. მამათა ფრონტალური ფიგურები უფრო ხშირად XII საუკუნეში გვხვდება. XIII-დან ფიგურები სამი მეოთხედითაა მოტრიალებული და მათ წმიდა წერილის მაგივრად ხელთ გაშლილი გრაგნილი უჭირავთ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამგვარი კლასიფიკაცია იკონოგრაფიული ტიპებისა ქრონოლოგიურად მკაცრად არ არის დაცული. ამ პერიოდის ქართველი მხატვრები ზოგჯერ არქაულ იკონოგრაფიას მიმართავენ და წმიდა მამებს ფასში გადმოხევენ (დმანისის, სათხის, ზენობანის, გარეჯის ნათლისმცემლის მოხატულობები და სხვ.). ფრონტალურად გამოსახულ წმიდა

26 A. Grabar, *Martyrium II, de la decoration des martyria a la decoration des eglises*, Paris 1946, გვ. 292.

27 Sharon E.J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. (Programs of the Byzantine Sanctuary, Seattle and London 1999)*, გვ. 17-18.

მამებს საკმაოდ ვრცელად განიხილავს შ. გერსტელი²⁸. მ. ხაციდაკისი, რომელიც XIII საუკუნეში წარმოდგენილ ფრონტალურ ფიგურებს „არქაულს“ უწოდებს, თვლის, რომ ეს არის ნოსტალგიური დაბრუნება ადრეული გამოსახვის სახეებთან. შემდგომი კვლევების თანახმად, გაირკვა, რომ ამგვარ იკონოგრაფიას ზოგ შემთხვევაში სულ სხვა დატვირთვა აქვს და იგი გარკვეული იდეის მატარებელია. ეს სტადიები შეიძლება არ განვითარდეს მკაცრი თანმიმდევრობით ბიზანტიის იმპერიის სხვადასხვა კუთხეში. წმიდა მამათა გამოსახულებების შერწყმა დაკავშირებული იყო ეკლესიის აღმშენებელთა ან ადგილობრივ მმართველთა გადაწყვეტილებასაც; მაგალითად, XIII საუკუნის პორტა პანაგია თესალოში საკერთხეველის კედლებზე გამოსახულია ფრონტალური ფიგურები, რაც XIII საუკუნის გარკვეული სახელისნოს ტრადიციას შეესაბამება და ეს რეგიონალურ მივლენად შეიძლება ჩაითვალოს.²⁹

სამხრეთ საბერძნეთშიც XIII საუკუნეში ფრონტალურად მდგარი ფიგურებია, ხოლო სრდილოეთში XII საუკუნეში ისინი ძირითადად სამ მეოთხედ პოზაში არიან განლაგებული. ამასთან, შეგვიძლია დაეინახოთ სამხრეთ საბერძნეთის რეგიონალური შერწყვითობა - მაგ., XIV საუკუნის დასაკრძალი ფუნქციის კონსტანტინოპოლურ სამლოცველოში, ხორას მონასტრის (კახრიუ ჯამი) პარეკლესიონში, აფხილის ქვედა რეგისტრში გამოსახულია წმინდა მამების ფრონტალური ფიგურები; ასევეა წმინდა მარიამის სამლოცველოს პარეკლესიონში, კონსტანტინოპოლში; ორივე სამლოცველო დასაკრძალი ფუნქციისა იყო და იქ რეგულარული ლიტურგია არ ტარდებოდა.

დღეა მერიკიმ შეისწავლა ამ ორი სამლოცველოს მოხატულობა და მივიდა დასკვნამდე, რომ წმიდა მამების ფრონტალური გამოსახვა, რომლებსაც დახურული სახარებები უჭირავთ, იმაზე მიუთითებს, რომ მათი არსებობა არ უკავშირდება უშუალო მსახურებას და ეს შეიძლება აიხსნას სამლოცველოს სპეციფიკური ფუნქციით. ამიტომ ამ ორი ძეგლის შემთხვევაში წმ. მამები გამოისახება არა ეპქარისტიული ლიტურგიის, არამედ დღესასწაულის აზრით, რაც სვეულებრივ საკერთხეველის შინაარსობრივ-ფუნქციურ დატვირთვას გულისხმობს. ფრონტალური ფიგურები ემსახურებიან რელიგიურ მოთხოვნას და არ არის უშუალოდ დაკავშირებული ლიტურგიასთან. თუკი წმიდა მამები ფრონტალურად გამოისახებიან დასაკრძალავ იდეასთან მიმართებით, მათი პოზებიც შეიძლება კავშირში ყოფილიყო დაკრძალვის წესებთან, გარდაცვლილთათვის მღვდელმსახურებასთან. წმ. სიმონ თესალონიკელის თანახმად, ტაძრის შუა ნაწილში მომაკვდავს განათავსებდნენ, მას ხელში წმიდა წერილი უნდა სჭეროდა. იგი ან მას უნდა წაეკითხა ან მისი სიკვდილის შემდეგ მისთვის წაეკითხათ, რადგან წმიდა წერილის კითხვითა და ღოცვით მას ცოდვები მიეცემა. თუმცა, ცხადია, ყველა ფრონტალურად მდგომ ფიგურას არ აქონია დასაკრძალავი ფუნქციის იდეა.³⁰ ეს მონაცემები საინტერესო და მნიშვნელოვანია, რადგანაც სვენი ვარაუდით, გასაგები ხდება, თუ რა მიზნით ასახეს მოწამეთას სამლოცველოში წმიდა მამების ფრონტალური ფიგურები; მოწამეთას ხომ დასაკრძალავი ფუნქცია აქონდა და ღოცვები თუ წმიდა წერილი,

28 Sharon E.J. Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries, Programs of the Byzantine Sanctuary, გვ. 17.

29 იქვე, გვ. 19.

30 Sharon E.J. Gerstel გვ. 19-21.

აქ შესაძლოა გარდაცვლილ ბერთათვის იკითხებოდა. სამი წმიდა მამა: თეონ¹ ოქროპირი, ბასილი დიდი და გრიგოლ ღმრთისმეტყველი ასახევენ უშუალოდ მიცვალებულისადმი ღოცვის იკონოგრაფიულ ტიპს. აქედან გამომდინარე, მათი შერწყვა შემთხვევითობას არ უნდა წარმოადგენდეს (თუმცა ეს იდეა, ქართული რეალობიდან გამომდინარე, საჭიროებს შედარებით დრმა შესწავლას).

მოწამეთა ეკლესიაში ცხადია, წირვაც ტარდებოდა, მაგრამ რა სიხშირით და რა შემთხვევაში, ეს გამოსაკვლევეია. შესაძლოა აქ წირვის ნასატარებლად ბერების მარტვილობის მოხსენიების დღეს, ან გარკვეულ დღესასწაულებზე მათთვის პატივის მისაგებად ამოდიოდნენ.

მარტვილნი, რომლებიც ქრისტეს ვნებებს ემოწმებიან, ჩრდილოეთ კედელზე გამოისახებიან. აქ ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ მსხვერპლშეწირვის იდეა და შესაძლოა გასაკვირი არც იყოს, რომ საკურთხეველში სამი წმიდა მამა მსხვერპლშეწირვის კომპოზიციის გარეშეა წარმოდგენილი.

დახვედეთ კედელზე გამოსახული ხელის განხმელების და მოქცევის სცენები მიგვითითებს წმ. დავითის სასწაულებზე. ეს ბუნებრივია, რადგანაც სამლოცველო თავისთავად წმინდა ადგილია, და ამ სასწაულების მემორიალს წარმოადგენს. თუმცა წმინდანთა სასწაულების, სახულიერო პირთა ცხოვრების ამსახველი ღირსშესანიშნაუი ამბების გადმოცემა ასევე მარტივოლოგიური პროგრამისთვისაცაა დამახასიათებელი.

წმ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ეპიზოდის ასახვით უფლის მუხებისა და ხსნის იდეაა გადმოცემული. ბუბაქარის “პორტრეტი” ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმით, რომ იგი გარეჯის ერთ-ერთი პირველი ქტიტორია, რომელმაც შესწირა დიდძალი სიმდიდრე და მისი დახმარებით აიგო დავით გარეჯის მონასტრის ლავრა.

მოწამეთას მოხატულობაში ზოგადად გარეჯის სამხატვრო სკოლისთვის დამახასიათებელი ნიშნებია წინა პლანზე წამოწეული: ბუნების, ცოცხალი არსებების მიმართ დიდი სიყვარული, მფარველობა (წმ. დავით გარეჯელის კალთას ამოფარებული კაკაბი). მოწამეთას მოხატულობა მკაფიო მაგალითია გარეჯელი იკონოგრაფიის თვითმყოფადობისა და მისი ეროვნულ-ნაციონალური ხასიათისა.

მოხატულობაში სამონასტრო წმინდანთა, მეუდაბნოეთა და ასკეტთა სიმრავლე, მათი საპატიო ადგილზე წარმონეხა, ბერმონაზვნების წმინდა ღვაწლსა და ეკლესიის შეამავლობის იდეას წარმოაჩენს. წმ. დავითის ფიგურის გამოხატვა მთლიან პროგრამაში, მისი სიწმინდის ხაზგასმა და ღვთის მადლის მიერი ძალით წარმართი ბუბაქარის ხსნა, რომელიც შემდგომში თვით გახდა სამონასტრო კომპლექსის აღმშენებელი-მოდელაწე, წმინდანის ბერული ღვაწლის განდიდებაზე, სამონაზვნო ცხოვრებისა და ასკეტიზმის ხოტბის შესხმაზე, ამავე დროს, დავით გარეჯის მონასტრის დაარსება-აშენების მფარველთა და მეოხთა განდიდებაზე მიგვითითებს.

საკურთხეველში საკონქო კომპოზიცია არ არის, მაგრამ ჩვენი აზრით, ჯერის ამაღლება იმდენად დომინანტურია ამ პატარა სამლოცველოში, რომ მან, როგორც ჩანს, იტვირთა საკონქო კომპოზიციის მნიშვნელობა. ცნობილია, რომ ეს სცენა თეოფანური იდეის გამომხატველია – თეოფანია ანუ ღვთის გამოსინება კი, ა. გრაბარის აზრით, არის სწორედ მთავარი იდეური აქცენტი სამარტვილეთა იკონოგრაფიის თეოდოგიისა. მოწამეთას სამარტვილეში წარ-

მოდგენილი ჯერის ამაღლების სცენა მთლიანი რედაქციით მოიცავს მეორედ მოსვლის იდეას.

ა. გრაბარის ინტერპრეტაციით, ჯერის ამაღლების გამოსახულება, როგორც ღმრთის მოქცევა მეორედ მოსვლის დროს (თეოფანია), დადასტურებს ქრისტეს დიდებას, მის ტრიუმფს.³¹ ამას ამტკიცებს სცენაში წინასწარმეტყველთა ხილვების ისეთი მოტივების ჩართვა, როგორიცაა ტეტრამორფები, მახარებლების სიმბოლოები, რასაც ჯერის ამაღლებაშიც იგივე სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. საკუროთხეველში სამი წმინდა მამის გამოსახულება ხსნის იდეის გამომხატველია.

ამგვარად, ამ პატარა სამლოცველოს მოხატულობის მთავარი სახრიხი ხსნისა და მეოხების იდეაა, იდეა წმინდანთა შეწევნისა ცოცხალთა თუ მიცვალებულთათვის.

მთლიანობაში ძეგლი, მართალია, საჭიროებს დეტალურ გამოკვლევას, მაგრამ კვლევის ამ ეტაპზეც ცხადი ხდება, თუ რატომ მიენიჭა ამ შედარებით მოკრძალებული ზომის სამლოცველოს გარეჯის უდაბნოს მონასტრისათვის ესოდენ დიდი მნიშვნელობა.

31 Н.А. Аладашвили. Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977, გვ. 61.

Murals of the Motsameta (Holy Martyrs) Church in David Gareji Monastery

Irregularly carved chapel with a structure built to it, belonging to the Gareji desert monastery and located to the West of the main complex is known as “Motsameta” – this is the place, where St. David Garejeli (6th c.) used to pray and where, after the miracle performed by St. David Garejeli, Bubakar, ruler of Rustavi, embraced Christianity; besides, here a sarcophagus-like stone box shelters human bones – according to the oral tradition, belonging to the martyred monks.

“Motsameta” church has preserved mural painting, known since 1920s, although a number of questions concerning this mural decoration still requires further study. Murals cover three walls and the ceiling. Frameless scenes follow one another as a kind of frieze separated by the images of multi-coloured mountains.

West wall bears the scene of Bubarak’s hand parched by St. David Garejeli and Bubakar’s conversion to Christianity. Figures distributed on the wall surface freely, in even rhythm, differ in character, namely, Bubakar’s figure is more “angular”; figure attitudes highlight the contents of the “narrative” Four episodes of slaughtering the monks are depicted on the north wall – since this is not an image of the 40 Holy Martyrs of Sebaste (as evidenced by the literary sources, the church was consecrated to them), it seems most likely that martyrdom of the local monks is represented here. Four frontal Holy Bishops are seen on the chancel wall, while Ascension of the Holy Cross (or the Saviour) placed on the ceiling acquires the significance of the non-existent conch composition. Four angels with violent movements carry a mandorla and half-figures of the Evangelists inscribed in medallions are on their four sides – the composition proper is adopted from the dome decorations. Colour arrangement of the murals attracts particular attention and notwithstanding certain deterioration, it is still discernible that on the wall there is an alternation of colour spots (lacking tone gradations), while on the ceiling the figures are treated by the tone gradation of colours, which imparts certain voluminousness to them, whereas the images on the wall are more flat.

As a mural decoration of the martyrdom and, simultaneously, a memoria, murals of the “Motsameta” church cannot be expected to have close analogies. However, its programme is quite perceptible – martyrdom represents the idea of the Sacrifice, miracle of St. David Garejeli – that of Salvation and Intercession of the Saint before the Lord, Holy Bishops in the chancel (their frontal aspect points to their conceptual links with the martyrdom) – that of Salvation, ceiling painting, eschatological in its essence – that of Christ’s Glory.



სურ. 1 დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია.
ჩრდილოეთი კედელი. საძვალე



სურ. 2 დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია.
ჩრდილო-დასავლეთი კედელი. ბუბაქარის ხელის განხმელება, ბუბაქარის
მოქცევა, ბერმონაზონთა ჯგუფი, თავის მოკვეთა.



ნახ. 1. დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია. ჩრდილოეთ კედლის სკემა, ბერმონაზონთა ჯგუფი, ბერის თავის კვეთის სცენა, ჯარისკაცთა ჯგუფი, უროიანი ჯალათი.



სურ. 3 დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია. ჯვრის ამადლება. ანგელოზი



სურ. 4 დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია. ჯვრის ამადლება. ანგელოზი

წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძარი

ამასწინათ, ხანგრძლივი შეაღების შემდეგ, კიდევ ერთხელ მოვიჩახულე წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძარი, კიდევ ერთხელ ვიგრძენი მისი ზეძალა, სრულიად განსხვავებული ყველა ცნობილი თუ უცნობი სალოცავისაგან, რაც კი მინახავს ათეული წლების მანძილზე. ასე იყო მისი პირველი ხილვის დროს (1969 წელს), შემდეგაც არაერთხელ, და ასეა დღესაც – ასეა მასთან ყოველი მიახლებისას, მასში ყოფნის ყოველ ჯერზე. იქნებ, ნემი ეს განცდა (აწ უკვე ხანდაზმული კაცისა) არც გამემჩილა, მაგრამ ეატყობ, მე არა ვარ გამოჩაქვნილი, განსოგადუბაც შეიძლება ამ ძაღლისა, განვრცობა აქაურებზეც, შორიდან მოსულებზეც, რაც მთავარია, წარსულზე, და ამისათვის არაერთი საბაბი არსებობს.

მეჩვენება, რომ აქაურები – უჩვეულოდ მორწილნი და მოიძულები ტაძრისა, იმავედროულად მსრუენველნი მასზე (არანაკლებ, ვიდრე მისი უშუალო მსახურნი), წინაპართა სულებერებით არიან დამუხტულნი. ტაძარს გუმბათიანს და ამით აღმატებულს სხვა ტიპის ძეგლებზე, მაგრამ ხუროთმოძღვრული აღნაგობით მარტივს, არაფრით გამოირჩეულს, თვალთათვის თითქოს ნაკლებად ეფექტურს, საუკუნეების განმავლობაში მომგებელ-თაყვანისმცემელი არასოდეს მოკლებია. გაცილებით უფრო „მიმზიდველი“ ჩანს ახლომდებარე (შორეულზე რომ არაფერი ვთქვათ) ცაიშის, ხობის, ზუგდიდის, აწ დანგრეული სკერისა და ობუჯის ტაძრები, მაგრამ თაობათა ეერადლება ძირითადად და ყოველთვის წალენჯიხაზე იყო მიქცეული.

რა ზემოქმედებს?!

უწინარესად, ტაძრის ოდინდელი მნიშვნელოვნება – კარგა ხნის მივიწყებული, ტრადიციული და განუენილი მორწმუნეთა ქვეცნობიერში, მაგრამ მტკიცედ დადასტურებული ძეგლის მთელი ისტორიით; მისი კაცთაგან განრიდებული მდებარეობა მთებითა და ტყეებით შემოგარულ, მიშველ ბორცვზე; კედელ – გუმბათის გარეგანი სისადავე და მათზე შემოყოლებული თაღოვანი გაღერებები; ინტერიერის მოხატულობა – ერთ დროს ბრწყინვალე, ახლა დაფლუთილი, ნამქრალი, მაგრამ მაინც უცხოდ სახიერი, და მასში ღვთიურ ხილვებთან ერთად, ტაძრის მოამაგეთა პორტრეტები თუ მავედრებელი წარწერები მათი; და კიდევ – შორს „სადაც სდუმს მთები, სადაც ჩისლია“ ან „ცაზე ანთებელია ვარსკვლავები, სიმბოლო თეთრი მარადისობის“ (ტერენტი გრანელი).

ეკლესია ადარ არის უწინდელივით ჩანებებული და სევდიანი. გასული საუკუნის 90-იან წლებში ამოქმედდა; სწრაფად შემოიკრიბა მრევლი, მომძლავრდა. ახლა აქ ოდესღაც არსებული საეპისკოპოსოს აღდგენას ცდილობენ, რაც დიდად სასურველი იქნება¹.

ტაძარი, სამრეკლო, გაღავანი ასე თუ ისე მოწესრიგებულია. მისახედია

¹რამდენიმე წლის წინ წალენჯიხის გამგებელი თბილისში მესტუმრა და ამ საკითხზე საპატრიარქოსთან შეამდგომლობა მოხოვა, მაგრამ ჯერჯერობით შედეგს ვერ მივაღწიეთ.

ეხო და ნანგრევები დადიანების სასახლისა. წირვა-ლოცვა სისტემატიკურად ტარდება. ხალხი არც ისე ბევრია-დიდ დღესასწაულებს არ შეესწრებიან. გვიან იშვითად თუ ამოვა ვინმე. სადამოებით მხოლოდ ნიჭები დადიანები. ხოლო შებინდდება თუ არა „დგას მდუმარება შეურყეველი“

რაიონული ცენტრი – წაღენჯისა აქვეა, ქვემოთ, დასავლეთით, ოთხასობით მეტრის მანძილზე, მდ. ჭანისწყლის ნაპირას. ალბათ, ძველი დასახლებაა, ტაძრის დროინდელი, ან ცოტა მოგვიანებით გახენილი მისი „სატელიტი“ აქაურობა ისეა მოვლილ – გაკოხტავენებული და მწვანეში ჩაფლული, როგორც სამეგრელოს ნებისმიერი ქალაქი, სოფელი, სახლი, ეხო-კარი. მთავარ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს ტერენტი გრანელის სახლ-მუზეუმი, სახსე ღექსებით, ფოტოსურათებით, უცნაური ნაჩაბებით, რომლებშიაც – სიტყვაშიც და ნახატშიც „მოციმციმე საყდარი“ ილანდება, უნუგეშობის, განწირულობის, სიკვდილის ხილვები სუფევს, „ძლიერი ტალანტი, ზეციური არსება“, სხვა პლანეტისკენ, „ცისფერ სიმორისკენ“ ილტვის და ისმის „ლოცვა გაფრენისათვის“ – სხვაგან სად თუ არა ტაძრის წინაშე, „ამ მაღლობზე“, სადაც პოეტი „ქრისტეს გამოცხადებას“ ელოდა.

ქალაქიდან ტაძრისაკენ ორი გზა მიდის. ერთი – მოკლე, საცაღფეხო, დაბურულ ტყეში გამავალი, დაკლაკნილი და დამრეცო-ტაძარს დასავლეთიდან ადგება. მეორე – კარგად გამართული, ასფალტირებული, ორ კილომეტრზე მეტი სიგრძისა, ჩრდილოეთით გაივსება პლატოზე, კარგა ხანს მიეყვება მის ვიწრო ზოლს და მთავრდება გაშლილი წრე-მოედნით, რომელზედაც მაცხოვრის ტაძრის ანსამბლის ნაგებობებია განლაგებული.

პლატოს ორსავე მხარეს საზღვრავს ღრმა ფერდობები, რომელთაგან აღმოსავლეთისა მდინარე ღუღერამდე (ღელე, ნაკადული) ჩადის და მოღვიანად დასახლებულია². სახლების ნაწილი პლატოსთან საკმაოდ ახლოსაა, მაგრამ გზიდან სახურავიც კი არ ჩანს არც ერთისა. ტაძრისკენ მიმავალ გზაზე, მასთან შეესაბამო, არაფერი ხვდება თვალს, რაც ღანდშაფტის თავისებურებებით არ უნდა იყოს განპირობებული – ადამიანები ერიდებიან წმინდა სალოცავს.

ეს გზა, ანუ ვიწრო თხემი, უფრო კი ნახსენები წრე-მოედანი, აქაურებისთვის არის გა, რაც ისტორიაში ჩაღრმავების საფუძველს იძლევა და შეიძლება არანაკლებ მნიშვნელოვანი იმპულსიც იყოს ადგილის თავიანთი ცემისათვის, ამჯერად სრულიად გაუცნობიერებელი, ძველის-ძველი, შორეული წარსულისა.

გა ღექსიკონში განმარტებულია როგორც ბორცვი, გორაკი, ხერი, მხარე; მოტანილია სათანადო მასალა, ფრაზა – გამონათქვამები³, მაგრამ არსებობს სხვა მაგალითიც – კონკრეტული პირობებში და ტოპონიმი, ორი სიტყვისგან შემდგარი კომპოზიტი, რომელშიაც გას ასევე კონკრეტული მდგომარეობაა გაცხადებული. გახომილა – ასე იწოდება ეგრისის ძველ ღელაქალაქ ნოქალაქევის⁴

2. ცხოვრობს 18 ოჯახი. არა აქვთ სახნავ – სათესი მიწები. არსებობენ მხოლოდ თხილით და ხილით. ალბათ ტაძრის მიხიდულობის ძალით არიან აქ, თორემ ოდნავ მოშორებით უკეთესი საცხოვრებელი ადგილებიც ბევრია და სავარგულებიც.

3. ო.ქ. ა. ჯ. ა. ი. ა. მეგრულ – ქართული ღექსიკონი, ტ. 1, თბ. 2001.

4. ნ. ო. ქ. ა. ღ. ა. ქ. ე. ვ. ი. – ნემი მაშა-პაპის სამკვიდრო, ამქვეყნიური სამთხეგრანდიოზული ციხე – სიმაგრე, პალატები, ეკლესიები, ანკარა მდინარე ტეხირი (არა ტეხური), ფაქიზად

სამხრეთ ნაწილში მდებარე ხევი. „ხომილა“ ნიშნავს ხმელს. ხევი მშრალაა, მაგრამ არასდროს იწრიტება, ძლიერ მოწანწკარებს უზარმაზარ ღოდებს შორის, მხოლოდ წვიმების დროს აბობოქრდება ხოლმე, და, რაკი წყალი (ვერც ხევი) ხმელი ვერ იქნება, მისი სახელის წარმომავლობა სხვაგან არის საძიებელი. გახომილა აქვია ხევის ნაპირებზე გაშლილ მოზრდილ უბანსაც. ადრეც გამოიგონია და სამეგრელოში წემი ბოლო მოგზაურობისას გამიმეორეს, რომ ხეობაში ადამიანები მაინცა და მაინც თამაშად ვერ მოძრაობენ, ხეებსაც იშვიათად და გარკვეულ ადგილებში ჭრიან. განსაკუთრებული შიში და რიდი აქვთ ხევის სათავეებთან უცნაურად ამოზიდული ერთი გორაკისა, თუმცა იგი აშკარად, სხვათა მსგავსად, ტყით არის დაფარული და მასზე საშიში არაფერი ჩანს. და მაინც, ხეობაში არის რაღაც იდეალური და მისტიკური. ტაშის შემოკერასაც კი ისეთი რეზონანსი აქვს, რომ ტანში გაგაურიალებს⁷. გასთან, (გახომილასთან) მიმართებით გახსენდება ქართლის კერპები გაცი და გა („ახოს თანა ჰყვანდეს კერპნი ღმერთად, გაცი და გა“, ან „ძუელნი ღმერთნი მამათა წუენთანი – გაცი და გაიმ“). ხომ არ შეიძლება ეს სიტყვა, რომელიც მეგრულ ლექსიკაში არც ისე ორგანულად გამოიყურება, სწორედ ღვთაება გ ა ს დავეკავშირეთ? თუ ეს დასაშვებია, აქედან გამომდინარე შორსმომავალი დასკვნებიდან მთავარი იქნება ის, რომ წვენს აღმოსავლეთ – დასავლეთს ოდესღაც გას სახით, ამაღლებულ ადგილზე, მთაზე (კლატოზე) აღმართული (როგორც მცხეთაში) საერთო კერპი აყოლია, რომელიც ნოქალაქეში გამხმარა, ან სულაც ხისა იყო, ხმელი ხისა და, რომლის კვალი მხოლოდ ხევში, ხევის სახელში შემორჩა სამარადჟამოდ.

ვერც იმას გამოვრიცხავთ, რომ უწინ კერპი წალენჯიხის სერზეც იდგა, ისევე, როგორც იდგა სხვაგანაც. შემდეგ კი ეს სახელი განზოგადდა და გორაკის ცნებას ბუნებრივად მიესადაგა. ისიც კარგად ვიცით, რომ წვენში ქრისტიანობა ხშირად წარმართული ანუ ტრადიციული სალოცავების ადგილზე აშენებდა ეკლესიებს, მაგრამ არც წალენჯიხის და არც გახომილის ტერიტორიაზე კერპების ან მათი მსხერევის დროინდელი აღარაფერი იპოვება. წალენჯიხის აწინდელი ტაძარი მრავალი საუკუნის შემდეგ გაჩნდა ამ წმინდა ადგილზე.

აფერადებული სიმწვანე მათი, სადაც მდინარის ორსავე ნაპირზე, ხანიკიძეების ათი თუ თორმეტი კომლი სახლობს და, სადაც ბავშვობის არაერთი ბედნიერი ზაფხული მაქვს გატარებული. ხანიკიძეები არიან სენაკშიც, რომელსაც მეგრულად სანაკი აქვია და, რომელიც უთუოდ ძველი, შავი ზღვისპირელი კოლხი ტომების – სანებისა და ხანიგებისაგან მომდინარეობს. შესაბამისად, გარკვეულია გვარის წარმომავლობაც – სანაკი=ხანიკიძე. ძირითადად ცხოვრობენ გურიაში; არიან იმერეთსა და აჭარაშიც. ქვემოთ ვნახავთ, რომ ეს საკითხი გარკვეულწილად წალენჯიხასაც უკავშირდება.

5. ბიჭები ხევის სათავეებისკენ მივდიოდით. შემოგვესმა რაღაც უცნაური ხმა, ხმაური, გრგვინვა – გაბმული, გაურკვეველი, შემაშფოთებული, თანდათან მოგვიახლოვდა. უცებ, მოსახვევში გამოსნდა

ე რ ა ს ტ ო ბ ე ს ე ლ ი ა, ნოქალაქეველი ბრძენი მოხეცი, რომელიც საკუთარ თავს ღაღად ელაპარაკებოდა კლდოვან სივრცეში. „ენაწელიანი კაცი იყო, ათასნაირ „ისტორიებს“ ევებოდა. სტუდენტს, უკვე დაინტერესებულს ქართული სიძველეებით, ბევრი რამ მსმენია მისგან წემი პირველი „კვლევის“ ობიექტის – ნოქალაქევის შესახებ (გადმოცემები, ლეგენდები); პირველად გავიგე არა ერთი ძეგლის, მათ შორის წალენჯიხის სახელწოდება, მდებარეობა, მნიშვნელობა.

6. მ თ ქ ე ე ა მ ქ ა რ თ ლ ი ხ ა მ, შატბერდის კრებული, თბ. 1979, გვ. 320.

7 ქ ა რ თ ლ ი ხ ც ხ ო ვ რ ე ბ ა, სეაქსნიშვილის გამოცემა (ქვემოთ – ქ (კ), I, თბ. 1955, გვ. 106.

იღსე, და შესაძლოა, ამის ერთ-ერთი მიზეზი გასხვავება იყო. —

საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს ტოპონიმი წალენჯიხაც, რომლის ეტიმოლოგია ასევე შორეულ წარსულზე (გაქან პერიოდზე) და უფრო ფართო არეალზე მიგვანიშნებს. ისტორიულ წყაროებში იგი ერთმანეთისაგან მკორედად განსხვავებული ტრანსკრიპციით არის მოცემული. უძველესში (XIII-ს.) ნახსენებია წალენჯიხა, არის აგრეთვე ვარიაციები — წალენჯიხი, ჭელენჯიხა, ჭელენჯიხი.

ამ ლექსემის ახსნა პირველად მბროსემ სცადა. მკვლევარმა მიუთითა, რომ მისი მეორე ნაწილი — მეგრული ჯიხა, ქართულად ციხეს ნიშნავს⁸, მაგრამ წალენჯერ განმარტა. მართლაც, ასეთი ან მსგავსი ლექსიკური ერთეული მეგრულ, ქართულ, სვანურ ენებში არ მოიპოვება. შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ ეკლესიამ რომელიღაც ციხის სახელწოდება დაიმკვიდრა, მაგრამ ამგვარი ვარაუდიც უსაფუძვლო იქნება, რადგანაც ტაძრის მახლობლად ციხე ან ნაციხარი არსად ნახს. რაიმენაირ მითითებას აქ ციხის არსებობის შესახებ ვერც წერილობით დოკუმენტებში ვპოულობთ.

ი. იოფშიძის მიხედვით ეს სიტყვა გვხვდება სხვა ფორმითაც — წანდოხა, რომელშიაც წან შეიძლება მივიღოთ ჭან-ის ეკვივალენტად, ხოლო ჯიხა დისიბილირებულია როგორც დიხა ანუ მწა. საბოლოოდ ამ სახელწოდების მნიშვნელობა იქნება — წანე ბიხ ციხე (მწა)⁹.

აქაურები ტაძარსა და მთელ მიმდებარე ტერიტორიას წანდიხას რომ უწოდებენ პირველად ერთ-ერთი ადრეული ექსპედიციის დროს მოგვარი ეერი¹⁰ და შემდეგ რამდენჯერმე გადავამოწმე. წანდიხა (წან/წენ) ანუ ჭანდიხა, მართლაც, სხვა არაფერი შეიძლება იყოს, თუ არა წანების (=ჭანების) მიწა (დიხა=მიწა), მაგრამ საკითხი ამით არ ამოიწურება. მდინარე ჭანისწყალს, რომელშიაც ეთნიკური სახელი — ჭანი აშკარად არის გაცხადებული, აქ წანწარი ქვეია. ხადლაც ახლოს უნდა ყოფილიყო წამხარი (წანმხარი) და დადიანების კარის ეკლესია, საიდანაც ერთი ხატი წალენჯიხის ტაძარში მოხვედრილა (იხ. ქვემოთ). წალენჯიხიდან აღმოსავლეთით, ოტოფეხს წყლის (დელე, ხეობა) გადაღმა მდებარე სოფელი ნაკიფე ჭანიების გვარის საცხოვრისია, ხოლო ჩრდილო-დასავლეთით არის სოფელი თჭანიე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ძმები ჭანიები წალენჯიხის ტაძრის მშენებლობის შესახებ არსებულ ხალხურ გადმოცემებში ფიგურირებენ.

ამრიგად, ჭანი-წანის (ზანი, სანი) ფეხისეული იდენტურობა ამ მაგალითებითაც ნათლად დასტურდება. ნახს, ჭანისწყლის ხეობასა და მიმდებარე საკმაოდ დიდ ტერიტორიაზე უცხოურია ერთ შტოს ჭანების (სანების, სანიგების¹¹)

8. M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Georgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847-1848, 2^e livraison, St. Petersburg, 1850, 9^e rapport, გვ. 8.

9. И. Кипшидзе, Грамматика мингрельского (иверского) языка с хрестоматией и словарем, СПб, 1914.

10 წალენჯიხის მახლობლად, ნხორაწყეს რაიონის მაღალ მთებში მდებარე სოფ. ოცინდალესა და აქ არსებული XI ს-ის მშენებური დარბაზული ეკლესიის მოხილვისას, ნემმა ხანდაზმულმა მასპინძელმა მითხრა: ეკლესიისათვის ქვები წანდიხიდან არის ამოტანილი. წალენჯიხაშიც მისი სახელწოდების ამ ფორმას დღეს მხოლოდ მოხუცებისგან თუ გაიგონებთ.

11 იხ. აქვე — შენ. 4.

ოდესღაც ძლიერი ტომისა, რომლის ძირითადი ადგილსამყოფელი სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო იყო. სწორედ მათი სახელიდან უნდა მომდინარეობდეს წანდიხა და წანწყარი. წანდიხიდან წალენჯიხა კი, ერთი მხრივ ქართულის გავლენით ფორმირებული კონსტრუქციაა, მეორე მხრივ კი გალავანშემორტყმული ხუროთმოძღვრული ანსამბლის ციხესთან გაიგივებით არის განპირობებული; თანაც ეს ფაქტი ტაძრის აღმშენებლობის სულ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ წერილობით არის დაფიქსირებული.

წალენჯიხის ტაძარმა, უწინარესად მისმა მოხატულობამ, წარწერებმა, აქ დაცულმა სხვადასხვა დროის ხატებისა და სარიტუალო საგნების მდიდარმა კრებულმა, ქართულ სიძველეთა შესწავლის საწყის ეტაპზევე მიიქცია მკვლევარ – მოგზაურთა ყურადღება. მხატვრობის შესახებ არსებობს ქართულ და უცხოელ მეცნიერთა არაერთი საყურადღებო ნაშრომი. გარკვეულია მისი, როგორც ძირითადი ნაწილის, ისე შემდგომდროინდელი მინამატების მხატვრულ-სტილისტიკურ-იკონოგრაფიული მახასიათებლები. ამასთანავე, არსებობს კვლევების მიმოხილვა-შეფასებებიც¹². ამდენად, მათზე არაფერს ვიტყვი. მხოლოდ ერთს ვერ ავივლი გვერდს, უკანასკნელს – მოზრდილ ალბომს – მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე დაბეჭდილ ფოტო და გრაფიკული (სქემები) ილუსტრაციებით, ტექსტით და კომპოზიციების ჩამონათვალით.

ალბომი შესაძლებელი ხისრულით ასახავს შუა საუკუნეების ამ უნიკალურ მხატვრობას (ილუსტრაციები) და მოუხედავად ზოგი უზუსტობა – გადაცდომებისა, აშკარად დადებით შეფასებას იმსახურებს¹³. შესაბამისად, მასზეც მეტის თქმა (მით უფრო ნემგან) არ იქნებოდა საჭირო, რომ არა ერთი ნიშანდობლივი გარემოება: ალბომში წალენჯიხის ტაძრის არქიტექტურა, ფაქტობრივად, იგნორირებულია და არც ძეგლის ისტორიაა მაინცდამაინც დამაჯერებლად აწეობილი.

ახე იყო უწინაც და, მოუხედავად ნემი არაერთგზის მცდელობისა – მსმენელ – მკითხველისათვის მენვენებინა მისი ორგინალური, მაგრამ უდავოდ საყურადღებო ხუროთმოძღვრული თავისებურებები – ახეა დღესაც¹⁴. არადა,

12 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тбилисси, 1992.

13 ი. ლ. ო. რ. თ. ქ. ი. ფ. ა. ნ. ი. ძ. გ. მ. ჯ. ა. ნ. ჯ. ა. ლ. ი. ა., წალენჯიხა, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობა, თბილისი, 2011. ალბომი მომზადებულია განუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნულ ცენტრში. ქვემოთ – ა. ლ. ბ. ო. მ. ი.

აქვე მინდა სიამოვნებით დაეძინო: ანალოგიური გამოცემები უკვე ბევრია: უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებით მომრავლდა; თითოეული ქართული ხელოვნების ქვენი სულიერი მემკვიდრეობის ფართო პოპულარიზაციას ისახავს მიზნად და შედეგიც ამ ეტაპზევე საკმაოდ თვალსაჩინოა. მეტიც – ვიორგი ნუბინაშვილის სახელოვნებადმცოდნეო სკოლა ახალ გზებს ეძებს, პოულობს და იმავდროულად არ წყვეტს, წარმარებით აგრძელებს, მეარ, სამოცდაათწლიან ტრადიციებს.

14. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში წავიკითხე ვრცელი მოხსენება წალენჯიხის ტაძრის ისტორიისა და არქიტექტურის შესახებ (1972 წ.). პუბლიკაციები: წალენჯიხის ტაძრის დათარიღებისათვის, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, IV, 2005, გვ. 19-20; წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიისათვის, საქართველოს სიძველენი, 12, 2008, გვ. 169-191. (მოხსენებისა და წალენჯიხასთან ნემი „ერთიერთობის“ შესახებ იხ. იქვე გვ. 169, შენ 1). ქვემოთ ს. ა. ქ.

ეს არის სოლიდური, მკაფიოდ სტრუქტურირებული გუმბათოვანი ნაგებობა, რომლის მშენებელი ახალს არაფერს იგონებს, მაგრამ სრულად აქვს გათავისუბული შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების კონსტატა და შეძლები-სდაგვარად იკავს თავისი დროის მხატვრულ-კონსტრუქციულ პრინციპებსაც.

ძველი აგებობის (მ.ბროსე¹⁵, ექვთაყაიშვილი¹⁶) ტაძრის არქიტექტურისად-მი ნაკლები ინტერესი, მისი მოკლე და ზოგადი აღწერა, საესეებით ბუნებრივია. ისინი ძირითადად (ფაქტობრივად, მხოლოდ) ტაძრის ესოდენ უნვეულო შინაარ-სის მქონე ფრესკულ წარწერებს და მათი მიდევნებით მოხატულობას აქცევდ-ნენ ყურადღებას. გასაგებია არც თუ სახარბიულო შეფასებები არქიტექტურის თანამედროვე მკვლევართაგან, რომლებსაც მხოლოდ პარალელურ მასალად მოაქვთ წაღენჯიხის ტაძრის მონაცემები¹⁷.

მართლაც, ვერ იტყვი ტაძარი არქიტექტურის შედევრიაო, მაგრამ ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ამჟამინდელ დონეზე, ასეთ სქელტანიან აღბოძს რომ გამოსცემ, თანაც კარგად იცი – ძველი იმ დროისაა, როდესაც არქიტექტურა და მისი მოხატულობა, მით უფრო მთლიანად მომცველი ტაძრის ინტერიერი-სა (ვიზუალურად ასეთადაც შემორჩენილი) ერთიან კონტექსტში აღიქმებოდა და განიცდებოდა, ხედავ, რომ „მოხატულობა არსებითად ითვალისწინებს არ-ქიტექტურულ მოცემულობას“¹⁸ არ არის მართებული არქიტექტურაზე თვალის არიდება.

ტაძრის არქიტექტურა აღბოძში არც ილუსტრაციებითაა სათანადოდ წარ-მოსენილი. ხედაი შორი მანძილიდან, ტაძრის გეგმა, ინტერიერის ორიოდე ფოტო და ფრესკების სქემების წარწე-კონტურები ვერ ქმნის სასურველ სურათს. რა თქმა უნდა, ნაგებობისა და მისი მოხატულობის ცალცალკე განხილვა დასაშ-ვებია, და ამის არაერთი მაგალითი ვიცით, მაგრამ წაღენჯიხა მათი შერწყმის იმდენად იშვიათი ნიმუშია – ერთი მხრივ ფერი, ხაზი, კომპოზიცია, შინაარსი, მეორე მხრივ კი სიბრტყის, მოცულობის, ფორმის, სივრცის პლასტიკა იმდენად ამდიდრებს ერთმანეთს, იმდენად ძლიერია ამ მთლიანობის ამაღლებული სულ-იერება, რომ ასეთ მდიდრულ აღბოძში მათი გათიშვა სრულიად არაბუნებრივი წანს¹⁹.

აღბოძის ტექსტში მხოლოდ ისაა ნათქვამი, რომ ტაძარი გუმბათიანია, ნაწერილი ჯერის ტიპისა, ნაგებია შირიმით და „უხედად შემოდვრილი შექით არის გაჩათებული“ (ყველაფერი სწორია, გარდა „შემოდვრილისა“)²⁰. ამას რომ

ა რ თ ვ ე ლ ო ს ხ ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, №12.

15. მ. ბ რ ო ს ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 16-18.

16. ე ქ ვ თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, II თბ. 1914, გვ. 209-210.

17. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1994, გვ. 180-181. პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, ქართული ხუროთმოძღვრება, XI-XVIII-სს, თბილისი, 1990.

18. ა ლ ბ ო მ ი, გვ. 8. წაღენჯიხის არქიტექტურისა და მოხატულობის კარმონიულ ერთიანობაზე ხშირად მიუთითებს ი. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე თავის მონოგრაფიაში. იხ. მისი დასახ. ნაშრ.

19. გასული საუკუნის 80-იან წლებში ი. ლორთქიფანიძეს და მე დაგვეგმილი გვექონდა წაღენჯიხის შესახებ ნაშრომის მოსკოვში გამოცემა, რომელშიაც ძველის არქიტექტურა და მხატვრობა ერთიანად იყო წარმოდგენილი. წიგნი არ დაბეჭდილა.

20. ა ლ ბ ო მ ი გვ. 6.

სულ რამდენიმე აბზაცი მიმატებოდა, მკითხველი ცხადად დაინახავდა ფრესკების თავისებურებებსაც და ფერწერა-არქიტექტურის ორგანულ მოღიანობასაც²¹.

გაურკვევლობაა ტაძრის აგების თარიღის შესახებ მსჯელობის დროსაც. ალბომში ვკითხულობთ, – ამის „თაობაზეც ბევრი არაფერიაო ცნობილი“ შემდეგ არის მკვლევართა „ვარაუდების“ ჩამონათვალი: XIV საუკუნე – მბროსე, X-XI საუკუნეები – ექვთაყაიშვილი, X-XIII საუკუნეების „შემდგომი ხანა“ – ვბერიძე (მგონი, ვოტა უხერხულად არის ამოღებული ავტორის ტექსტიდან), XII საუკუნე – თ.სანიკიძე. მოსაზრებათა ქრონოლოგია დაცულია, მაგრამ სასურველი იყო რომელიმეს უპირატესობა (თუნდაც მცირე) მინიჭებოდა, რასაც გამოცემის სპეციფიკა თავისთავად მოითხოვს. აქ კი პირიქითაა – ემატება კიდევ ერთი „ფრონტილი“ ვარაუდი, რომელიც საბოლოოდ აბნევს მკითხველს. ხომ „შეიძლებაო – ბრძანებს ქნი ჯანჯალია – „დღევანდელი ტაძარი სხვა, უფრო მცირე ზომის ან დაზიანებული შენობის ნაცვლად აეგოთ“ (როდის? არ გვიმხელს). არ შეიძლება. ასეთი იქნება ამ კითხვაზე მოკლე პასუხი, რომელსაც ქვემოთ შეძლებისდაგვარად განვაერთებ. აქ კი მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ წაღუწების ტაძარს მართლაც ნაკლებად აქვს კონკრეტული დროის მკაფიოდ გამოხატული ნიშნები, თუმცა მისი ზოგადი მონაცემების, ცალკეული ელემენტების და ისტორიული წყაროების ურთიერთშეჯერებით მაინც ხერხდება ამ პრობლემის გადაჭრა²². ძეგლის თარიღი XII საუკუნის 80-იანი წლებით შეიძლება განისაზღვროს.

ცვაღუ ეს ვარაუდი ჩემს ხელთ არსებული ყველა ძირითადი მონაცემით, შეძლებისდაგვარად დამესაბუთებინა; მოკლედ, მაგრამ სრულად წარმომედგინა ტაძრის ისტორიის, აღმშენებლობის, ნგრევა-აღდგენის და მოხატვა-გამშვენებების ადრეული ეტაპები²³, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩემს პუბლიკაციებში მისი არქიტექტურული იერსახე არ არის დეტალურად განხილულ-დახასიათებული (მაშინ ამგვარ ამოცანას არ ვისახავდი მიზნად)²⁴. და თუ ეს გახდა „ალბომის“ ავტორთა „ურწმუნოების“ საფუძველი, ქვემოთ შევცდები, თანმდევ საკითხებთან ერთად, უფრო ძეგლის ხეროთმოდგრულ თავისებურებებზე გავამახვილო მკითხველის ყურადღება. მაგრამ რაკი „ალბომზე“ საუბრისას, ტაძრის ტიპოლოგიური სტრუქტურა და ზოგი კონკრეტული თავისებურებაც ასე თუ ისე გაირკვა, ამჯერად მეც სხვა ავტორებივით, დაეწეებ მასთან დაკავშირებული, უწინარესად, მის მართლაც უიშვიათეს ფრესკულ წარწერებში დაფიქსირებული ისტორიული ფაქტების მიმოხილვით, რაც საშუალებას მოგვცემს, გამოვკვეთოთ ტაძრის აღმშენებლობის ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი.

21. ამ ვითარების შესახებ მიზეზთ შესახებ აქ საუბარიარ დირს.

22. დღეს გუმბათოვანი ნაგებობის კი არა, სოფლის უბრალო ცაღნავიანი ეკლესიის უთარიღობა, მისი რომელიმე ასწლეულში მაინც ვერ მოქცევა, სრულიად გაუმართლებლად მენვენება.

23. ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ თ ს ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, №12.

24. რამდენიმე ათეული წლის წინ შესრულებული და შემდეგ არაერთგზის შეესებულ – კორექტირებული სემი ვრცელი ნაშრომის სრულად გამოქვეყნება დღემდე ვერ მოხერხდა.

წარწერები – ორი ქართული – ასომთავრული და ერთი ბერძნული მთავსებელია ტაძრის გუმბათქვეშა ბურჯების წახნაგებზე, ტაძარში მთავარი შესასვლელის პირისპირ, თვალშისაცემ სივრცეში. წარწერები დაზიანებულია, მაგრამ მათი სრული შინაარსის ამოკითხვა თავისუფლად ხერხდება²⁵.

ვიგებთ, რომ XIV საუკუნის 90-იან წლებში „პატრონისა, ერისთავთ-ერისთავისა და მანდატურთუხუცესისა დადიანისა ვამეყის ბრძანებითა“ მონასვნებს – მახარობელ ქებალიას და ანდრონიკე გაბისულავას კონსტანტინოპოლიდან ჩამოუყვანიათ მხატვარი კირ მანუელ ევგენიკოსი, რომელსაც მოუხატავს „ესე ეკლესია“ ბერძნული წარწერა იწვება ვედრებით „მანუელ ევგენიკოსისა, მხატვრისა, რომელმაც გაამშვენიერა (მოკაზმა, შეამკო) ეს ტაძარი“; ასხენებს ვამეყს, ორივე მონასხონს და მთავრდება სიტყვებით – „და ეს მხატვრობა ნემი, ყოველთა ქრისტიანთა შორის ცოდვილისა, შეიწყნარე“²⁶.

მაშასადამე, წარწერებში საესებით ნათლად არის გაცხადებული, რომ ვამეყ დადიანს – ერისთავთ-ერისთავს და მანდატურთუხუცესს (1384-1396 წწ.), კონსტანტინოპოლიდან მოუწვევია მხატვარი, მაინც და მაინც და კონკრეტულად – წაღენჯიხის ტაძრის მოსახატად. ევგენიკოსის შესახებ სხვა ინფორმაცია არ არსებობს, მაგრამ დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ იგი ბიზანტიაში ცნობილი მხატვარი უნდა ყოფილიყო, რაკი ვამეყის წარგზავნილებმა სწორედ ის აირჩიეს და წამოიყვანეს საქართველოში. ამას წაღენჯიხის მოხატულობაც ნათლად ადასტურებს. იგი მაღალი რანგის, კარგად ხელგაწაფული ოსტატის მიერ არის შესრულებული და პალეოლოგოსთა ხანის ბიზანტიური ფერწერის თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს, რაც არაერთი ცნობილი მკვლევარის მიერ არის აღიარებული.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ტაძრის მოცულობა და სტრუქტურა, მისი ხალვათად გახსნილი კედელ-კამარები, საშუალებას აძლევდა მხატვარს სრულად გაეშალა საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობები. მოხატულობის ვრცელი, რთული და გარკვეულწილად მწყობრი პროგრამა, მიუხედავად ტრადი-

25. წარწერები ბევრჯერ არის გამოქვეყნებული. იხ. ზემოთ დასახელებული პუბლიკაციები. ქართული წარწერები (ასომთავრულად, მხედრულად) იხ. ს. ა. ქ. ა. რ. თ. ე. ღ. ო. ს. ს. ი. ძ. ე. ღ. ე. ნ. ი. №12, გვ. 176-178. ისინი ნემს მიერ რამდენადმე განსხვავებულად არის წაკითხული და კომპენტირებული. აქვეა ბერძნული წარწერაც, სამწუხაროდ, დამახინჯებულად ამობეჭდილი სტამბაში (შრიფტი არეულია), რაც მიუხედავად ნემი არაერთჯერ თხოვნისა, კურნალის რედაქციას დღემდე არ გაუხსნარებია.

26. ს. ა. ქ. ა. რ. თ. ე. ღ. ო. ს. ს. ი. ძ. ე. ღ. ე. ნ. ი. №12, გვ. 178-179. წარწერის ქართული თარგმანი მოტანილია თვალსაჩინო შეიღისეული პირველი გამოცემიდან, სადაც ეს ფრაზა თარგმნილია შემდეგნაირად: „ვედრება... მანუელ ევგენიკოსისა, მხატვრისა რომელმაც აღმართა ეს ტაძარი“ იხ. თ. ე. ა. უ. ხ. ნ. ი. შ. ვ. ი. ღ. ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ. 1951, გვ. 51-53, ამას მოხდევს ნემი ვრცელი მსჯელობა იმის შესახებ, რომ ბერძენ მხატვარს არ აღემატათავს, ანუ არ აუშენებია და არც შეეძლო აეშენებინა წაღენჯიხის ტაძარი და, რომ იგი ჩამოიყვანეს მხოლოდ უკვე არსებული ტაძრის მოსახატად. თვალსაჩინო შეიღს ნაშრომის ახალ გამოცემაში სიტყვა „აღმართა“ შეცვლილი აქვს სიტყვით „მოხატა“ (კომპენტირების გარეშე). იხ. თ. ე. ა. უ. ხ. ნ. ი. შ. ვ. ი. ღ. საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი I, დასავლეთ საქართველო, თბ. 1999, გვ. 94-95; თუმცა უნდა ითქვას ისიც, რომ ბერძნულში აღნიშნული სიტყვა სხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებასაც იძლევა (ქვით მოფენა – შენება, ქვაფენილის დაგება, მოპირკეთება, მოკაზმვა). ნემი თხოვნით წარწერა გადაამოწმეს ნ. მ. ა. ხ. რ. ა. ძ. ე. მ. და ჯ. შ. ო. შ. ი. ა. შ. ვ. ი. ღ. მ. ა. რისთვისაც მათ დიდ მადლობას მოუახსენებ.

ცოცხლობისა, საკმაოდ მნიშვნელოვან იკონოგრაფიულ, კოლორისტულ თუ შინაარსობრივ სიახლეებს შეიცავს, მით უფრო, რომ მასში ჩართულია ქართული თემებიც, ალბათ, შესრულებული ევგენიკოსის ქართველი თანამემშვეტების მიერ²⁷.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს კიდევ ერთი, მოკლე ქართული წარწერა, ასევე ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ ბურჯზე, ნახსენები წარწერის ქვემოთ განთავსებული. წარწერა „ეკლესიის მაშენებელთა, გალატოზთა და ხელისუფალთა და მზარეულთა“ შენდობას ითხოვს²⁸.

უთუოდ, ეს და ტაძრის ამ დროის ისტორიასთან დაკავშირებული სხვა არაპირდაპირი მონაცემები იქცა საფუძვლად იმისა, რომ მბროსეს მისი აღმშენებლობა XIV საუკუნის დასასრულით განესაზღვრა²⁹, მაგრამ ასეთი დასკვნის საშუალებას არ იძლევა არც ტაძრის არქიტექტურა, რომელიც აშკარად უფრო ადრეულია, და არც სხვა, არანაკლებ სარწმუნო მასალები. მაშასადამე, ამ წლებში მოხდა ტაძრის აღდგენა-რეკონსტრუქცია, განხორციელებული იმ ადამიანთა ხელით, რომლებიც შენდობას ითხოვენ.

წალენჯიხის ტაძარი რომ ვამეყის მიერ იყოს აშენებული, წარწერებში უწინარესად სწორედ ეს იქნებოდა აღნიშნული და არა მხოლოდ მისი მოხატვა – გამშვენების ფაქტი. ამ თვალსაზრისით არაფერს გვაძლევს ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე არსებული ვამეყის საოჯახო პორტრეტი. ექთაყაიშვილის აზრით აქ „ეხატნენ“ მანდატურთუხუცესი ვამეყ დადიანი, მისი მეუღლე მარეხი და შვილი გიორგი³⁰. ფრესკა მბროსეს დროს უკვე ძლიერ ყოფილა დაზიანებული³¹. შესაძლოა, ვამეყს ეკლესიის მოდელი ეჭირა ხელში (ივარაუდება), რაც გარკვეულ საფუძველს მოგვცემდა გვემსჯელა მის დამსახურებაზე ტაძრის აღმშენებლობაში, თუმცა ვერც ეს იქნებოდა მაინც და მაინც მტკიცე საბუთი, რადგანაც სხვა ძეგლებზე ეკლესიის მოდელით ხელში თავდაპირველი მშენებლებიც გვხვდებიან და შემკეთებელ – მომგებელნიც. შორს რომ არ წავიდეთ, თვით წალენჯიხის ტაძრის სამხრეთი ეკვდერების კედლებზე გამოსახულ სამეგრელოს მთავრებს – ლევან I (1533-1572) და ლევან II (1611-1657) დადიანებს ეკლესიის მოდელი უჭირავს თითოეულს, მაშინ, როცა ისინი ნაგებობის ამ უკვე არსებული, ნაწილის საკუთარ საძვალედ მომწყობ – ამომეყანები არიან მხოლოდ³².

ვამეყის გამოსახულების თანმხლები წარწერიდანაც მხოლოდ რამდენიმე ასო იღანდება, მაგრამ არც არის სავარაუდო, რომ აქ ვრცელი საქტიტორო

27. ზოგი მკვლევარი ევგენიკოსის თანამემშვეტებად მახარობელ ქვაბაღიას და ანდრონიკე გაბისულაყას მიიხსენებს. შ. ა. მ. ი. რ. ა. ნ. ა. შ. ე. ი. ლ. ი. უბიხი, თბილისი, 1930, გვ. 39; მ. ი. ს. ი. ე. ე. – ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1961, გვ. 359-362; – Византийская живопись эпохи Палеологов и „национальные школы“ (Кир Мануил Евгеник). Тезисы докладов VII конференции Византинистов, Тбилиси, 1965, გვ. 55.

28. წარწერას მკვლევარები ზედასთან გადაბმულად კითხულობენ. მაგრამ იგი შინაარსითაც და ფორმითაც სრულიად დამოუკიდებელია – ჩარჩოც კი აქონია ცალკე შემოყოლებული. წარწერას თავში ორი თუ სამი სტრიქონი აკლია. მბროსეს დროს აქ მხოლოდ ორი გრაფემა არსებულა. დღეს ისიც გამქრალია. ს. ა. ქ. ა. რ. თ. ვ. ე. ლ. ო. ს. ს. ი. ძ. ე. ე. ლ. ე. ნ. ი. №12, გვ. 178.

29. მ. ბ. რ. ო. ს. ე. დასახ. ნაშრ., გვ. 17.

30. ე. ქ. თ. ა. ე. ა. ი. შ. ე. ი. ლ. ი. დასახ. ნაშრ. გვ. 33.

31. მ. ბ. რ. ო. ს. ე. დასახ. ნაშრ. გვ. 34.

32. ეკვდერების მოხატულობისა და წარწერების შეს. იხ. გ. კალანდია, წალენჯიხის მონასტრის ქტიტოროთა გადურეა, ქურ. ქართველოლოგია, №№3,4, 2008.

წარწერა ყოფილიყო. თუ გავითვალისწინებთ ვამეყის, მისი ოჯახის წევრების და მათ გვერდით არსებული ფერწერული კომპოზიციების მიერ დაკავებულ კედლის ფართობს, ასეთი ტექსტისთვის აქ ადგილი აღარ რჩება.

მთავარი წარწერები სწორედ იქ არის, სადაც სასურველი იყო მათში ნახსენები პიროვნებებისათვის და, სადაც საჭიროების შემთხვევაში, მეტი ინფორმაციაც დაეტეოდა, მაგრამ ეურადღება გამახვილებულია მხოლოდ ტაძრის მოხატვაზე. ნათლად ჩანს ისიც, რომ ვამეყს უცხოელი მხატვარი მოუწვევია „შესამკობად“ უკვე არსებული, მაგრამ დაზიანებული „ამ ტაძრისა“, რომლის მოწესრიგება – რეკონსტრუქცია მიმდინარეობს, ან ახალი დამთავრებულია.

აქვე უნდა შევეხო კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფაქტს და საბოლოოდ ცხადი გახდება, რომ წალენჯიხის ტაძარი ვამეყამდეც არსებობდა, თანაც არსებობდა არა მხოლოდ „შიშველად“, არამედ მოხატულიც იყო.

1976 წელს ჩატარდა ძველის სრული ფოტოფიქსაცია, რისთვისაც ტაძრის ინტერიერის მთელ სიმაღლეზე აღიმართა ხარაჩოები, დაიდგა ძლიერი განათების აპარატურა და პირველად მისი მოხატულობის მრავალწლიანი კვლევის მანძილზე ილორთქიფანიძეს და მე საშუალება მოგვცა ახლო მანძილიდან დაგვირგებოდა ნაგებობის კედელ-კამარებს (გუმბათსაც კი). გაირკვა, რომ ტაძარი სამჯერ მაინც არის შეღესილი და მოხატული. ზედა ფენა შედარებით მცირე ფართობს მოიცავს და XVII საუკუნეს განეკუთვნება³³. ძირითადი – XIV საუკუნისაა, შესრულებულია ევგენიკოსისა და მისი ქართველი თანამემწეების მიერ და ვრცელი კომპოზიციების სახით თითქმის მთლიანად ფარავდა კედლებს³⁴. მას ქვევით, ადგილ-ადგილ, ჩანს ნაღესობის კიდევ ერთი ფენა, უფრო ძველი, განსხვავებული სტრუქტურითა და ზედაპირით, და მასზე დატანილი ფურადოვანი (ფრესკული) დაქებით. ასეა ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ მკლავების შიშის მონაკვეთში (რეგისტრების გამყოფი წითელი ხაზი ევგენიკოსისეული „წმ. გიორგის სასწაულის“ ზემოთ), საკერთხეველის აბსიდში (წმ. მამების რიგის სამხრეთ კიდეზე) და კიდევ რამდენიმე ადგილას³⁵. ყოველივე ეს მოგვიანებით გადამოწმდა და დადასტურდა რენტგენოგრაფიული, ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი სხივებით დაკვირვებისას³⁶, თუმცა რაიმე დასრულებული ნახატი ან სახიერი ფრაგმენტი არ გამოვლენილა, რაც კიდევ ერთი მასშტაბი იქნება, თუ რა სავალალო მდგომარეობაში იყო ტაძარი მისი აღდგენა – განახლების წინა პერიოდში. მთავარი კი ის არის, რომ როგორც გაირკვა, ჩამონგრეული ყოფილა ტაძრის გუმბათი, დაზიანებული მისი თაღ-კამარები და აქაური ნოტიო კლიმატის ზეგავლენით, განძარცვული ნაღესობისა და მოხატულობისაგან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ შენობა საკმაოდ დიდ ხანს იყო ამგვარ მდგომარეობაში,

33. შ. ა. მ. ი. რ. ა. ნ. ა. შ. ე. ი. ლ. ი. ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971, გვ. 359-369.

ე. ქ. თ. ა. ე. ა. ი. შ. ე. ი. ლ. ი. დასახ. ნაშრ., გვ. 215. ა. ლ. ბ. ო. მ. ი. რეპროდუქციები, სქემები.

34. ი. ლ. ო. რ. თ. ქ. ი. ფ. ა. ნ. ი. ძ. ე. დასახ. ნაშრ., ა. ლ. ბ. ო. მ. ი. რეპროდუქციები, სქემები.

35. ინფორმაცია ტაძრის ადრეული მოხატულობის აღნიშნული ფრაგმენტების შესახებ ილორთქიფანიძეს შეტანილი აქონდა სვენს ერთობლივ ნაშრომში. იხ. აქვე, შენ. 19 (ნაშრომის მანქანაზე დაბეჭდილი ეგზემპლარი ინახება წმ. იოანე). მის შემდგომდროინდელ არც მონოგრაფიაში და არც სხვა პუბლიკაციებში ეს ფაქტი აღარ ჩანს. შევახსენე კიდევ, მაგრამ პასუხი წმ. იოანის გაუგებარი დარსა.

36. წემში ინიციატივით და მონაწილეობით სამუშაო ჩატარა ამ საქმის საქვეყნოდ ცნობილმა სპეციალისტმა, იმ დროს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ლაბორატორიის გამგემ – ივანე გილაგენდორფმა.

აღბათ, რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე, უფრო XIII-XIV საუკუნის მოგონებად.

XIII საუკუნეში ტაძრის არსებობა-ფუნქციონირება დოკუმენტურად არის დადასტურებული. ვგულისხმობ წალენჯიხის მაღხოვრის ჯვარცმის ხატის წარწერას, რომელიც ძეგლის ისტორიის უაღრესად ხაინტერესო ცნობებს შეიცავს.

წარწერაში ნათქვამია: „...სურვილით ვამკობ ჯუარსა შენსა, მაღხოვარო წალენჯიხისაო, მონღოთილნი შენნი – მანდატურთუხუცესი დადიანი ბედანი და ძე მათი მეორედ მამკობი – დადიანი გიორგი და მე დადიანი შერგილ და მეუღლე ნემი ნათელ, მესამედ მამკობი ხატისა თქვენისა“³⁷ აქ ნახსენებ პიროვნებათაგან ყველა ცნობილია სხვა წყაროებიდანაც. წარწერის შესრულების დროს ყველა მათგანი ცოცხალია, მათ შორის უფროსი – ბედანიც. ბედანი ანუ ბედიანი რუსუდანისა და მისი მემკვიდრის ხანაში ოდიშის ერისთავთ – ერისთავიც იყო და საქართველოს სამეფო კარზე მანდატურთუხუცესის სახელისაც ფლობდა. იგი მეორეა დადიანთა გვარში, რომელიც ამ სახელს ატარებს³⁸. ბედან I, ასევე ოდიშის ერისთავი, XII საუკუნის მეორე ნახევარში ცხოვრობდა და თამარ მეფის დროს ნანს ასპარეზზე³⁹.

წარწერიდან ირკვევა, რომ ბედან II-სა და მისი შთამომავლების დამსახურება წალენჯიხის მაღხოვრის ტაძრის წინაშე მხოლოდ ხატის შემკობით ამოწურება. მაშასადამე, ამ დროს ტაძარი არსებობს, მოქმედებს, არაფერი აკლია, თორემ ისინი ხატის წარწერაში, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ იმას იტყოდნენ, რაიმე წვლილი რომ ჰქონოდათ შეტანილი ტაძრის აღმშენებლობაში, ან მის აღდგენა – განახლებაში.

წარწერა შესრულებული უნდა იყოს XIII საუკუნის 60-იანი წლების დასასრულს, ბედანის ხანდაზმელობის ეპოქაში⁴⁰, რაკი გვარის ერთ-ერთი უმცროსი წარ-

37. ე. ქ. თ ა ე ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 225. არსებობს წარწერის სხვა (სრული) პუბლიკაციებიც: იხ. ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ე ე ლ ე ნ ო, 12, გვ. 171.

38. ე ა მ თ ა ა ღ მ წ ე რ ე ლ ი ბედან II-ს იხსენიებს XIII საუკუნის 60-იან წლებში. ქართლის ცხოვრება, II, თბ. 1959, გვ. 243. თ. ბ ე რ ა ძ ე, ოდიშის პოლიტიკური გეოგრაფიიდან, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, III, თბ. 1967, გვ. 159-160.

39. ისტორიანი და აზმანი მარავენდელთანი, ქ ც, II, 1959, გვ. 34. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, თბ. 1979, გვ. 360.

40. ბედან II-ს შემდეგ ოდიშის ერისთავობა მიუღია მის შვილს, წარწერაში ნახსენებ გიორგის.

თ. ბ ე რ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ. გვ. 159; მ. ბ ა ხ ტ ა ძ ე, ერისთავობის ინსტიტუტი საქართველოში, თბ. 2003, გვ. 244. გიორგის წალენჯიხისათვის კიდევ ერთი ხატი შეუწირავს, ისიც მაღხოვრისა, ოქროსი, მინანქრებით შემკული და წარწერით, რომელშიაც იგი უფლისაგან შენდობას ითხოვს. ე. ქ. თ ა ე ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 224. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Гузинское чеканное искусство, ТБ. 1959, стр. 579-584, таб. 116-118, Ф. 80-81. მბროსეს ვარაუდით აქ გიორგი III დადიანი (+1582 წ.) იგულისხმება, მაგრამ ექთაყაიშვილმა სამართლიანად უარყო ეს მოსაზრება და დაასაბუთა, რომ იგი XIII-XIV საუკუნეების მოგონების მოდერაა. იხ. მ ი ს ი დასახ. ნაშრ. გვ. 224. ვახუშტის მიხედვით გიორგი გარდაიცვალა 1323 წ. ე ა ხ ე შ ტ ი ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი, საქართველოს ისტორია, ტფ. 1913, გვ. 276. თ. ბ ე რ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ. გვ. 160. უფრო დამაჯერებელი ნანს მბახტაძის მტკიცება, რომლის მიხედვითაც გიორგი II დადიანის ზეობის პერიოდი XIII საუკუნის ბოლო ათეული წლებით არის განსაზღვრული. იხ. მ ი ს ი დასახ. ნაშრ. გვ. 242-244.

მომადგენელი – შერგილი უკვე დაოჯახებულია⁴¹. ცხადია ისიც, რომ ტაძარზე და ხატზე არსებობდა ბედან II-ზე ადრე, მისი ასაკის გათვალისწინებით – XIII საუკუნის დასაწყისში (უფრო დასაწყისამდე) მაინც, რაც საბოლოოდ ბედან I-მდე მიგვიყვანს.

წარწერაში ეურადღებას იქცევს ფრაზა – „მაცხოვარო წაღენჯიხისაო მონღობილნი შენნი“ აქ ნახსენებ პირებს სხვა ეკლესიებისთვისაც შეუწირავთ ხატები (ხობი, მარტვილი და სხვ.), მათაც აქვთ მავედრებული წარწერები, მაგრამ ამგვარ მიმართვას ვერცერთში ვერ ვხვდებით⁴². ეს კი იმაზე უნდა მიგვითითებდეს, რომ დადიანთა გვარი (ერთი შტო) იმთავითვე იყო „მინღობილი“ წაღენჯიხის ტაძრისადმი – იგი მათს მთავარ სალოცავს წარმოადგენდა. უკვე ვნახეთ და ქვემოთაც ბევრჯერ გამოვხატავთ, რომ მომდევნო საუკუნეებშიც დადიანები – ერისთავთ-ერისთავები და სამეგრელოს მთავრები, განსაკუთრებულ ეურადღებას ისენდნენ წაღენჯიხის ტაძრისადმი; სწორედ სამეგრელოს პატრონი დადიანები და არა ამ გვარის სხვა წარმომადგენლები, რომელთაგანაც ზოგი ორივე ბედანისა და გიორგის დროს ცხოვრობდა (ვარდან, ცოტნე, ხაჟიგ). ისინი ოდიშის ერისთავები არ ყოფილან⁴³ და არც წაღენჯიხასთან პქონიათ რაიმე კავშირი.

წაღენჯიხის ტაძრის ისტორიის შესახებ არც ამ დროისა და არც უფრო ადრეული აღარაფერი გვაქვს, მაგრამ შემორჩენილია „ცოცხალი“ არქიტექტურა, კონკრეტული, ეპოქისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით, რომლებიც გამოირჩევა როგორც მბრძოლეს, ისე ექვთაყაიშვილის ნაგარაუდევ თარიღებს (იხ. ზემოთ) და აღნიშნული ფაქტების კონტექსტში, საშუალებას გვაძლევს დავაკონკრეტოთ მისი აშენების დრო და აღმშენებლის ვინაობა.

ტაძრის აშენების პერიოდს, არქიტექტურასთან ერთად და უფრო მკაფიოდ ათვალსაწინოებს მისი მდებარეობა. სწორედ ასეთ თვალსმითვარებულ, ცხოველხატულ, მშვიდ გარემოშია „ნასმული“ მთელი XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველი ათეული წლების ტაძრების უმეტესობა (გელათი, თიღვა, იკორთა, ბეთანია, ქვათახევი, ფიტარეთი, ყინწისი, ტიმოთესუბანი). ეს კი თავისთავად ამ დროის საზოგადოების სოციალ-კულტურული სტაბილურობის, მისი ელიტარული ნაწილის სულიერი განწყობის, შინაგანი რწმენა – სიმშვიდის კიდევ ერთი მახვენებელია სხვა მრავალთა და კარგად ცნობილთა შორის. როგორც აკად. ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს – აღმშენებლობის „პერიოკული ეპოქა“ (XI საუკუნე), როცა თითქმის ყველა კათედრალი საერთო ეროვნულ სიმბოლოდ აღიქმებოდა – დამთავრდა. ეკლესიებს აშენებენ მსხვილი ფეოდალები, აშენებენ არა ხალხისთვის, არამედ საკუთარი სულის საოხად და საძვალედ თვისად. ეკლესიას ფაქტობრივად დაკარგული აქვს საზოგადოებრივი სალოცავის

41 წარწერის ავტორი, ნახს. შერგილია („მე დადიანი შერგილ...“). ხატზე არის უფრო გვიანდელი – XVI, XVII, XVIII საუკუნეების წარწერებიც, რომლებშიაც ასევე წაღენჯიხასთან დაკავშირებული პირები იხსენიებიან. ე ქ თ ა ე ა ი შ ე ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 226.

42. ექ. თ ა ე ა ი შ ე ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 49, 139, 141. აღნიშნული სიტყვა (ცნება) ოდონდ განსხვავებული ფორმითა და შინაარსით გვხვდება სხვა წარწერებშიც (იშვიათად). მაგ. იშხნის მაცხოვრის ხატზე (XI ს): „რათა შენივე შენდა შევსწიროთ, შენდა მიხღობილთა...“ Г.Н. Ч у б и н а ш в и л и, Гузинское чеканное искусство, стр. 586.

43. თ. ბ ე რ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 161. ი. ა ნ თ ე ლ ა ე ა, ლევან II დადიანი, თბ. 1990, გვ. 17.

ფუნქცია. იგი კერძო პირის და მისი ოჯახის საკუთრებას წარმოადგენს. შესაბამისად მცირდება ეკლესიების გაბარიტები⁴⁴. წალენჯიხა სწორედ ამ რიგის ნაგებობაა და ეპოქისათვის უთუოდ ერთ-ერთი დამახასიათებელი მაგალითი, რასაც ტაძრის არქიტექტურული ანალიზი უფრო ცხადად დაგვანახებს.

მეფე აშენებს მხოლოდ ერთს – პირველს – გელათის მეუღრო საგანეს, მღებარეობით და ხშირად არქიტექტურული კონცეფციითაც მისაბამ ნიმუშს მომღვწეობისთვის, მაგრამ საქვეყნო, საკაცობრიო მნიშვნელობის საგან-მანათლებლო ცენტრს – აშენებს „სხვა ათინად“ და „ახალ იერუსალიმად“ – დავით აღმაშენებლის დეაწლისა და სიბრძნის გამოხატულებას და ამით მიუწვდომელს ქვემდგომთათვის. ამ უკანასკნელთა შორისაა წალენჯიხის ქტიტორიც – მხოლოდ საკუთარ თავზე მოფიქრალი ფეოდალი.

ნიშანდობლივია, რომ გელათის მშენებელი, ჭეშმარიტად დიდოსტატი, რომლის შემოქმედებაში მკაფიოდ არის აკუმულირებული წვენი დასავლურ-აღმოსავლური (ნაწილობრივ ბიზანტიურიც) ხეროთმოდერული კანონიკა (კონსტატა) არ უყურებს, „ვერ ხელავს“ იქვე, ახლოს აღმართულ, იმ დროს ჯერ კიდევ ქვეყნის დედაქალაქ ქუთაისის თავზე ამაყად გადმომდგარ ბაგრატის ტაძარს, რომლის გამოწინებელი ბრწინვალება არ ხიბლავს „მონანიე“ მეფეს. და კიდევ: იმ (ჩამოთვლილ) ძეგლებს შორის, რომელთა არსობრივი იმპულსი გელათიდან მომდინარეობს, მისი გავლენა ყველაზე მეტად წალენჯიხის ტაძრის სტრუქტურაში იგრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ წალენჯიხის ქტიტორიც და ხეროთმოდგარიც „ქედმოდრეკილნი“ არიან გელათის წინაშე.

უფრო აშკარა კი ის არის, რომ მათს დაბად შესაძლებლობებსა და დონეზე რომ არაფერი ვთქვათ, ისინი სხვა თაობის წარმომადგენლები არიან. წალენჯიხის მშენებელზე არაფერი ვიცით და ვერც ვერაფერს ვივარაუდებთ, მაგრამ ტაძრის პატრონის (მესაკუთრის) შესახებ შეიძლება გადაჭრით ითქვას – ის სხვა ვერავინ იქნებოდა, თუ არა ბედან (ბედიან) I. იგი უნდა იყოს მისი მომხატველიც (ამ დროს ტაძარს მოეხატველს არ დატოვებდნენ) და ზემოთ ნახსენები მაცხოვრის ჯვარცმის ხატის შემწირველიც. ამიტომ არიან მისი შთამომავლები წალენჯიხის ტაძრისადმი „მონდობილნი“ და მასზე მზრუნველნი.

აქვე ცოტა რამ ხატის შესახებ: ხატი დაკარგულია; ვიცნობთ მხოლოდ ექთაყაიშვილის აღწერილობით და მისივე ფოტოსურათებით⁴⁵. ეს იყო ოქროს ტრიპტიქონი, ჯვარცმული ქრისტეს გამოსახულებით, დამშვენებული ორნამენტებით, მინანქრებით და უამრავი ძვირფასი ქვით. მკვლევარი მას ქართული ჭედური ხელოვნების თვალსაჩინო ნიმუშად მიიჩნევს და დასძენს – „ასეთ შესანიშნავ ხატებს უბრალო ეკლესიებში არ ათავსებდნენ მეფენი და მთავრებიო“⁴⁶.

44. В. Б е р и д з е, Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры. Тб. 1976, გვ. 11.

45. როგორც ჩანს, გაუგებრობის გამო ხატი წალენჯიხის ტაძრის მოხატულობათა შესახებ აღბომის ავტორებს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში ვგულებათ (აღბო მ. ი., გვ. 6).

46. ე ქ თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, II, ტფ. 1914, გვ. 226-227; E. Taqaidhvili, The icon of the Crucifixion in the Dsalendjikha Church in Megrelia, Georgica, Vol. I, N2 and 3, October, 1936, გვ. 12-13, ტაბ. I-IV. გ. ნ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 623, ხქ. 2; მკვლევარი ხატს ახსენებს მხოლოდ მისი და სხვა ხატების წარწერებში დაფიქსირებული ისტორიული პირების შესახებ მხჯელობის დროს. ხატი უნდა დაკარგულიყო 1920 წელს, როდესაც წალენჯიხის ტაძარი გაიძარცვა. გ. ნ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 579.

დაუბრუნდეთ ბედანს. მემკვიდრე მას ახსენებს თამარ მეფის ხანაში⁴⁷. ახსენებს ოდიშის ერისთავად და ქვეყნის სხვა ერისთავებს შორის⁴⁸. ცნობილია ისიც, რომ ამ დროს დიდად დაწინაურებულია დადიანთა მთელი საგვარეულო, რომ გვარის მეთაური (უფრო მეტადაც აღმატებული – შეუვალობისთვის მე-ბრძოლ ფეოდალთა ძლიერი ჯგუფის ერთ-ერთი თავკაცი) არის ბედანის ძმა, მსახურთუხუცესი ვარდან დადიანი⁴⁹.

დადიანები დასავლეთ საქართველოს სხვა დიდებულებთან ერთად (და გრაფიცივლი „წესის“ შესატყვისად)⁵⁰ მონაწილეობდნენ თამარის მეფედ კურთხევის ცერემონიაში (1184 წ.), მაგრამ მალე განუდგნენ მეფეს (სხვებთან ერთად), ხოლო რამდენიმე წლის შემდეგ აქტიურად ჩაერთნენ გიორგი რუხის მხარდამჭერთა აჯანყებაში⁵¹, რომლის დასავლეთ-ქართული ფრთა „დადიანთა წინაძღოლთა“ (უთუოდ ვარდანის და ბედანის) მოქმედებდა⁵². აჯანყება დამარცხდა. ამბოხებულთაგან დამსახურებული სიმკაცრით არავინ დაუსჯიათ, სამოხელეო პრივილეგიები

ნამოურთმევიათ მხოლოდ⁵³, რაც საქვეყნო საქმეებისაგან მათ იზოლირებასაც ნიშნავდა.

შეწყალებული, მაგრამ დამცრობილ-დაკნინებული ბედანი, ბუნებრივია, ვერც ვერაფერს ააშენებდა და ვერც ძვირფას ხატს მიუძღვნიდა უფალს. მას, ბევრზე გადარსენილს, ალბათ, იმის უფლებაც მისცეს, დამკვიდრებულიყო მის მიერვე სიჭარმაგეში აშენებულ წაღუნჯიხის სავანეში, აქ გაეტარებინა სიცოცხლის

47. „ისტორიანი და აზმანი შარავენდელთანი“: „და ერისთავნი მის ქამისანი იყვნეს... და ოდიშის ერისთავად ბედიანი“ ქ (ც, II, თბ. 1959, გვ. 34; ქართლის ცხოვრების მართამ დედოფლისეულ ნუსხაში წერია „ბედანი“ ქ (ც, თბ., 1906, გვ. 410. ი. ა. ნ. თ. ე. ლ. ა. ე. ა. ლეჟან II დადიანი, თბ. 1990, გვ. 18; მ. ბ. ა. ხ. ტ. ა. დ. ე. დასახ. ნაშრ., გვ. 234

48. „ვარდან დადიანი, მსახურთუხუცესი, ღიხთ-აქით პატრონი ორბუთის და კაენისა, ღიხთ-იქით ნიკოფსამდის უცდილობდად ქონებისა, და თვით ქვეშისა ციხესა მეოფი“; ქ (ც, II, გვ. 49. მემკვიდრის ამ ცნობაში კარგად ჩანს, რომ ვარდან დადიანი უძლიერესი ხელისუფალია, მაშინ, როცა არც აქ და არც სხვა წყაროებში იგი ერისთავად ან ერისთავთ-ერისთავად არ იწოდება. ცნობა ისტორიკოსებს სხვადასხვაგვარად აქვთ ინტერპრეტირებული (იხვევ. როგორც დადიანებთან დაკავშირებული ზოგი სხვა საკითხი), მაგრამ ერთი რამ ცხადია, რომ ვარდანი დასავლეთ საქართველოს ერისთავებზე უზენაესი იყო. თ. ბ. ე. რ. ა. დ. ე. დასახ. ნაშრ., გვ. 155; მ. ბ. ა. ხ. ტ. ა. დ. ე. დასახ. ნაშრ. გვ. 239-240. შესაბამისად, იგი „უზენაესი“ იყო საკუთარ ძმაზეც – ბედან ერისთავზე.

49. ქ (ც, II, გვ. 26. ივ. ჯ. ა. ე. ა. ხ. ი. შ. ე. ი. ლ. ი. ქართული სამართლის ისტორია, წ. II, ნაკვ. II, გვ. 196.

ჯ. ს. ტ. ე. ფ. ნ. ა. დ. ე. საქართველო XII საუკუნეში და XIII საუკუნის პირველ მეოთხედში, თბ. 1985, გვ. 83.

50. მ. ბ. ა. დ. რ. ი. დ. ე. საშინაო პოლიტიკური უთანრება თამარის მეფობაში, საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, თბ. 1979, გვ. 296-315. ჯ. ს. ტ. ე. ფ. ნ. ა. დ. ე. თვლის, რომ აჯანყების მეთაური (ღიღერი) იყო ვარდან დადიანი. იხ. მისი დასახ. ნაშრ. გვ. 84.

51. საქართველოს ისტორია, ტ. II, თბ. 2012, გვ. 427; ნაშრომის ამ ნაწილის ავტორს-რ. მეტრეველს მიაჩნია, რომ აქ მხედველობაში ვარდან დადიანი უნდა იყოს, მაგრამ რაკი გვარი მრავლობით რიცხვშია დასახელებული ცხადია, უნდა ვიგულისხმოთ ვარდანი და ბედანი.

52. რ. მ. ე. ტ. რ. ე. ე. ე. ლ. ი. შინაკლასობრივი ბრძოლა ფეოდალურ საქართველოში (XII ს.), თბ. 1973, გვ. 201-210.

ბოლო წლები და აქვე დამარხულიყო⁵³.

ბედანი გაქრა (ისტორიამ მისწავრების კი არა, ჭეშმარიტად დეაწმოსილი ადამიანების დავიწყება (იკის). გაქრა მისი საფლავიც. ხსოვნა შვილიშვილის – ბედან II-ის სახელში შემორჩა მხოლოდ. იბადება კითხვა: ამ უკანასკნელს და მის შთამომავლებს, მათი საგვარეულო ტაძრის მშენებელი და ძვირფასი ხატის შემწირველი ბაბუა ხომ შეიძლება რაღაცა ფორმით მაინც ეხსენებინათ ამავე ხატზე მათ მიერ გაკეთებულ საკმაოდ ვრცელ წარწერაში? მაგრამ არა – არ (ვერ) ახსენებდნენ და ამის ახსნა ადვილად შეიძლება.

ნიშანდობლივია, რომ ბედან I-ის უშუალო მემკვიდრე – ჯუანშერი ერთსთავადაც არ იწოდება. ბედან II კი ერთსთავიც არის და მანდატურთუხუცესიც, რადგან იგი „დადგა ერთგულებასა ზედა რუსუდანის ძისასა“⁵⁴; „დადგა“ – შემობრუნდა ანუ დადიანები კვლავ (და საბოლოოდ) ნადგნენ მეფის სამსახურში. შესაბამისად, მათ მიერ არსებული გზისგან აცდენილ (მეფის მოღალატე) წინაპარს, ღიად მაინც, ვერავის მოიხსენიებდა.

წაღენჯიხის ხატების წარწერები, რომლებიც სტიმულად იქცა ტაძრის ადრეული ისტორიის შესახებ ზემოთ მსჯელობა-ვარაუდებისათვის, კიდევ ერთი, ამჯერად სრულიად უტყუარი დასკვნის საშუალებასაც იძლევა. აშკარაა, რომ წარწერებში ნახსენები პირების ცხოვრების მანძილზე, ანუ აშენებიდან და შემდეგ თითქმის მთელი XIII საუკუნის განმავლობაში, ტაძარს რაიმე სერიოზული გასაჭირი არ დასდგომია.

ნანს, კატასტროფა XIII-XIV საუკუნეთა მოჯინს ახლო წლებში მოხდა. მიზეზი გაურკვეველია, მაგრამ კაცის ხელი ამ საქმეში არ უნდა იყოს გარეული. XIII საუკუნის თითქმის მიწურულამდე ქვეყანაში შედარებით სიმშვიდე სუფევს (გიორგი ბრწყინვალის და ბაგრატ V-ის ხანა). გარეშე მტრები უწინდელივით ვეღარ აქტიურობენ⁵⁵ მოგვიანებით დასავლეთ საქართველოს ხელისუფალთა შორის ურთიერთობა გამწვავდება, მაგრამ წარმოუდგენელია, რომ შინაურებს ერთმანეთის ტაძარ – სამლოცველოებისთვის რაიმე სერიოზული ზიანი მიუყენებინათ. და მაინც, წაღენჯიხის ტაძარი რომ სწორედ ამ დროს დაინგრა, აღარ უნდა იყოს საეჭვო, რაკი ადრე მოქმედი ეოფილა, მომდევნო საუკუნის დასასრულს კი მას ერთიანად აღდგენა-გაცოცხლება დასჭირვებია; თანაც, დაინგრა ერთბაშად – აღბათ, მიწისძვრის ან სხვა რაიმე ბუნებრივი მოვლენის გამო.

არ არის გამორიცხული, რომ ამავე მიზეზით, წაღენჯიხასთან ერთად, დანგრეულ-დაქცეულიყო ახლომდებარე ცაიში და ბედიის ტაძრები (იქნებ, ოცინდალეს მშვენიერი დარბაზივით ეკლესიაც XI საუკუნისა, თუ წაღენჯიხისგან სულ რამდენიმე კილომეტრში მდებარე სკერის არანაკლებ საინტერესო ეკლესია)⁵⁶, მაგრამ ის კი ვიცით,

53. ფეოდალები საკუთარ სავანეებში საფლავებსაც რომ სიცოცხლეშივე იმხადებდნენ ამის მაგალითები კვლავ აქვია – წაღენჯიხაში. ოდიშის მთავრებს ლევან I-ს (+1572 წ.) და ლევან II-ს (+1658 წ.) გარდაცვალებამდე ბევრად ადრე მოუწევიათ თავიანთი სამუდამო განსახვედრება.

54. ქ. II, გვ. 243

55. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, თბ. 1979, გვ. 624-667.

56. გვაქვს ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ სკერი რაღაცნაირად დაკავშირებული ეოფილა წაღენჯიხასთან. „Скури имеет легендарную связь с Цаленджихским монастырем“ Древности, труды МАО, т.

XV, вып. 2, 1894, გვ. 78-79, К.Мачавариани. აღწერილია სკერის ციხე „Странный замок...“

რომ სწორედ ამ დროს აღუდგენიათ (ხელშეორედ აუშენებიათ)⁵⁷ ერთიც და მეორეც, აუშენებიათ ხობის ტაძარიც⁵⁸ და კიდევ რამდენიმე ეკლესია (მეხერი, სეფიეთი). რატომ დარჩა მაინცდამაინც წალენჯიხა უყურადღებოდ – გაუგებარია. დადიანების გვარში თუ მოხდა ქიშპი თუ რა, სულაც მათი მთავარი ხალაჩავის გამოისობით, თორემ სხვას ვერაფერს ვივარაუდებთ.

არაერთი მნიშვნელოვანი ნაგებობა შენდება აღმოსავლეთ საქართველოშიც (თბილისის მეტეხი, ქართლის მეტეხი, ერთაწმინდა, საფარა, ზარზმა, გერგეტის სამება). ეს ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში კიდევ ერთი დიდი აღმშენებლობის ხანაა, მაგრამ ხანა არა ახლის ძიებისა, დადგავალ გზაზე შემდგარი ერის ბრწყინვალე წარსულთან შეთანასწორების სულისკვეთებით გამსჭვალული მცდელობებია მხოლოდ.

გაგა დრო და XIV საუკუნის დასასრულს, ქვეყნის ისტორიის ყველაზე ტრაგიკულ ეტაპზე (თემურ ღუნგის შემოსევები), იქ, სადაც გაშმაგებულ მტერს ხელი ვერ მოეწვდა – ოდიშის საერისთავოში, ადამიანები კვლავ წარსულში ეძიებენ სულიერი და ფიზიკური გადარჩენის გზებს, მაგრამ უკვე სხვა ხერხებით და უფრო შეზღუდული შესაძლებლობებით. ვამეყი განაახლებს და გაამშვენიერებს წალენჯიხისა და ხობის ტაძრებს. მოგვიანებით კი მეფე ალექსანდრე დიდი (1412-1442 წწ.) გადამწვარ-განანაგებელი, მაგრამ ასე თუ ისე ნაწენარებული ქვეყნის აღორძინებას, სწორედ არსებულ ეკლესიებზე ზრუნვით (ხვეტიცხოველი, რუისი, ნაბახტევი და სხვა), ანუ რწმენის განმტკიცების სურვილით იწეებს. მაშასადამე, ამ პერიოდისა და XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ხელისუფალთა მიზანი ერთია, მისი მიღწევის გზები კი სხვადასხვა, რასაც ამ ორი ეპოქის განსხვავებული ისტორიული კონტექსტი და საზოგადოების ფსიქო-სოციალური მდგომარეობა განაპირობებდა.

ვამეყმა ესეც არ იკმარა: „მოუხდა ჯიქეთს, ურწმუნოებისა და ორგულობისათვის... შეურაცხ და უხმარ იქმნა მათი სიმაგრენი, ყოველნივე ძალითა მოარბივნა... მივეაღნი წამოასხა და სხვანი აოტნა“⁵⁹, ანუ მოარჯულა ჭეშმარიტი სარწმუნოებისაგან გადამდგარნი, და ეს მაშინ, როცა თემურლენგი ქართლ-კახეთში დათარეშობს. მკაფიოდ მიზანმიმართული და კარგად გაცნობიერებული ქმედებაა.

ვამეყი თავისი ეპოქის გამორჩეული ხელისუფალია, გამორჩეული გონიერებით, ძალმოსილებით, შორსმჭვრეტელობით, აქტიური საქმიანობით. მიუხე-

расположенный на самом страшном обрыве реки Чанис-цкали” რა კონკრეტული მხნაარსი აქონდა სკურისა და წალენჯიხის

„აღუგუნდარულ“ კავშირს ვერ დაეადგინეთ – არ ჩანს არც ისტორიულ წყაროებში და არც ხალხის მეხსიერებას შემოუნახავს რაიმე ამ „საიდუმლოს“ ამოსახსნელი.

57 პ. ს ა ქ ა რ ა ი ა, ცაიშის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი, თბ. 1959. ცნობილია, რომ 1283 წ. აღმოსავლეთ საქართველოში მოხდა ძლიერი მიწისძვრა; დაზიანდა რამდენიმე ძეგლი, მათ შორის მცხეთის სამთავროს ტაძარი, მაგრამ ნაკლებად წარმოსადგენია, რომ რევეა, თანაც ასეთი დამანგრეველი ძალით, ოდიშსაც გადასწვდომოდა.

58 ვ. ბ ე რ ი ძ ე, ხობის ტაძრის ისტორიისათვის, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაგნე (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია), თბ. 1973, №2.

59. ფრაგმენტები ხობის ტაძრის ვრცელი წარწერიდან. წარწერა სრულიად იხ. ექ. თ ა ე ა ი შ ე ი ღ ი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, II, გვ. 133; ვ. ბ ე რ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ. გვ. 79; ს ა ქ ა რ თ ე ე ღ ი ს ი ძ ე ე ღ ე ნ ი, №12, გვ. 174-175.

ედავად იმისა, რომ იგი საქართველოს მეფემ-ბაგრატ V-ემ „დასუა“ დადიანად⁶⁰ ოდიშის (აღბათ, აფხაზეთისა(ც) სრული ბატონ-პატრონია; დამოუკიდებელია იმდენად, რომ საკუთარი ზარაფხანაც კი აქვს⁶¹; შეუძლია არც დაუთმოს ვინმეს რაიმე, არც ანგარიში გაუწიოს არავის, მაგრამ მასშტაბურად მოქმედებს – სამეფო-სამთავროებად დაშლილ – დასუსტებული ქვეყნისა და საკუთარ მომავალს მხოლოდ ერთიანობაში ხედავს და წარსული დიდება-მთლიანობით შთაგონებული, ძალას არ იშურებს ამისათვის. იგი ცენტრალური ხელისუფლების კარის მანდატურთუხუცესია და მოუხედავად იმისა, რომ თავის თანამდებობრივ მოვალეობას, აღბათ, ვერც ასრულებს სრულყოფილად, მეფეს, საერთო საქმეს ერთგულებს. დაუპირისპირდება იმერეთის მეფეს, დაამარცხებს და „მამის განზრახვითა ვამიყ დადიანისათა ჩამოვიდა გიორგი, ძე დიდისა ბაგრატ მეფისა და დაიპყრა ქველად იმერეთი“⁶².

ფაქტობრივად, იგივე მიზანს ისახავს და, არ არის გამორიცხული მეფისგანვე ყოფილიყო სანქცირებული, ვამეყის შორეული სამხედრო აქცია – ერთ დროს საქართველოს მორჩილი, ნაწილობრივ გაქრისტიანებული ჯიქეთის დალაშქვრა. არ ვიცით მიაღწია თუ არა სასურველ შედეგს – ჯიქეთის შემოერთგულებას, აღბათ, ვერა, მაგრამ თვით ფაქტი აშკარად მეტყველებს ვამეყის სწორ სახელმწიფოებრივ პოზიციასა და იმაედროულად მის ძლიერებაზეც.

ვამეყის საქმიანობის ესოდენ ფართო დიაპაზონი საფუძველს გვაძლევს კიდევ ერთი ვარაუდისათვის, რომელიც კვლავ წაღენჯიხის პრობლემატიკას უკავშირდება.

ამგვარი საქვეყნო ინტერესებით დამუხტულ პიროვნებას, არა მგონია, ასეთ შორეთში – კონსტანტინოპოლში, მართლმადიდებლობის ცენტრში, საკუთარი წარმომადგენლები მხოლოდ მხატვრის ჩამოსაყვანად გაეგზავნა. მხატვრებს ვამეყი საქართველოში უფრო ადვილად, ზედმეტი ხარჯის გარეშე, იპოვიდა, თუნდაც მათ, ვინც შემდეგ კირმანუელს შეგირდებად კი არა, თანაშემწეებად დაუდგნენ (საკმაოდ დამოუკიდებელ თანაშემწეებად, რაკი წაღენჯიხის მოხატულობაში მათი ხელწერის გარჩევა ხერხდება), ან ხობში მისეული ეკვლერის მისივე დაკვეთით მომხატველებს, რომლებიც იმდენად ხელგაწაფულნი ჩანან, რომ ბერძენ დიდოსტატს არც კი ჩამოუვარდებიან.

უკიდურესად შეჭირვებული ქვეყნის ერთადერთი წარმატებული მაღალჩინოსნის (სხვები მხოლოდ ერთმანეთთან დავა-კინკლაობას უნდებიან) საზრუნავი უფრო თანამდგომის, დამხმარის ძიება, მისი შესაძლებლობების გაგება-მოხიზვა უნდა ყოფილიყო. კონსტანტინოპოლში ვამეყის ემისრებიც (იქნებ, სულაც ელჩები) – მახარობელ ქებადია და ანდრონიკე გაბისუღავა არ არიან უბრალო ბერები: იციან ბერძნული, მხატვრობა, ღვთისმეტყველება (ამის გარეშე ვერაფერს შეძლებდნენ); რაც მთავარია, თავს უფლებას აძლევენ საკუთარი გვარ-სახელები პატრონისას, ფაქტიურად მათი ხელმწიფისას, თამამად მიაწერონ (სრულად და ორჯერ – ქართულად, ბერძნულად)⁶³. ასეთ პიროვნებებს

60. ქ. ც. IV, თბ. 1973, გვ. 263.

61. ხ. მ ა კ ა ლ ა თ ი ა, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ. 1941, გვ. 90-91. Д.К а п а н а д з е, Грузинская нумизматика, Москва, 1955, гв. 97.

62. ქ. ც. IV, გვ. 804.

63. ექ. თ ა ე ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 209-238; თ. ე ა უ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ. 1951, გვ. 51-53; საქართველოს სიძველენი, №12,

თავისუფლად შეეძლოთ მხატვრის მოძიება – ჩამოყვანა⁶⁴ზე უფრო ფართო მასივს ეტყირათ.

თუ ვამეყი მართლაც ქვეყნის მოკავშირე-თანამდგომს ეძებდა, რაც სამეფო კართან ასევე, უთუოდ შეთანხმებული იქნებოდა, ამოდ დაშურა. მის ამგავარ ნაწიფიქრს აღსრულება არ ეწერა. არც ბიზანტია იყო დაღხენილი. ათასწლოვანი იმპერია არსებობის უკანასკნელ წლებს ითვლიდა. ვამეყის ღესპანებმა მხატვრის შერნევა-ჩამოყვანა და აღბათ, კიდევ ერთი რამ შეძლეს მხოლოდ. ისინი უცხო ქალაქში მხატვრის ძებნას კარდაკარ არ დაიწყებდნენ, დაელაპარაკებოდნენ იქაურებს, უწინარესაც კონსტანტინოპოლის საპატრიარქოში. ასეთი კონტაქტები კი ქართული ეკლესიისათვის ყოველთვის, და მით უფრო იმ დროს, დიდად სასურველი იყო.

ეს არის და ეს, რაც ვიცით და რაც შეიძლება ვივარაუდოთ ვამეყის პიროვნებისა თუ საქმიანობის შესახებ. მაგრამ ამითაც ნათელია, რომ მას სრულად აქონდა გაცნობიერებული ქვეყნის ტრაგიკული მდგომარეობა. საკუთარი ოდიში, იმერეთი და ჯიქეთიც კი მის განუყოფელ ნაწილებად მიანდა და ზეობის არც თუ ისე ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე, ენერგიულად იღვწოდა ამ გარდასულ დროთა ერთობისათვის. ისიც ცხადად ჩანს, რომ ვამეყი ქვეყნის გადარსენის პრიორიტეტულ ფაქტორად ადამიანებში ქრისტიანული რწმენის განმტკიცებას და ამით მათში ეროვნული სულისკვეთების გაძლიერებას თვლიდა, რაც მის მიერ ეკლესიებისადმი გამოსენილი განსაკუთრებული ყურადღებითაც დასტურდება⁶⁵.

ვამეყს ახალი ეკლესიების მშენებლობა არ უცდია – ძველები მოაწესრიგა მხოლოდ, მოუარა წაღენჯიხას, ხობს და აღბათ, არც სხვა ეკლესია-მონასტრები დაუტოვებია უყურადღებოდ. იგი განსაკუთრებული მოწიწებით ეკიდება წარსულს. წაღენჯიხას ადაღგენს თავდაპირველი მასალით და ისეთი გულმოდგინებით, რომ ჭირს ნაგებობის რესტავრირებული ნაწილების ადრეულისგან გარნევა-გამოწვლილვა. შეეძლო რაღაცა შეეცვალა, სამკაულებით მაინც გაუმდიდრებინა კედლები, მაგრამ არა ქნა. ძეგლს მისთვის მართლაც ძეგლს – საგვარეულო ნიშანსვეცს (მემორიალს) სრულად დაუბრუნა პირვანდელი სახე. იგი ვამეყმა მხოლოდ მოხატა ახლად და ახლებურად. სხვა გზა არ აქონდა, ისე გადაშლილ – ჩამორეცხილი იყო ადრინდელი ფრესკები. ივარაუდება, რომ ვამეყს ტაძრის მოხატულობის პროგრამის ჩამოყალიბებაშიც მიუღია მონაწილეობა⁶⁶, აღბათ, უფრო ქართული თემატიკის შერნევაში. მაგრამ წაღენჯიხაზე ზრუნვა მას მარტო ამ ქმედებით არ დაუმთავრებია. მან ტაძარს განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა; აღაზევა ისე, როგორც სხვა არც ერთი, მის თვალწინ, მისსავე სამფლობელოში არსებული მორთულ-მოკაზმული ეკლესია. ამის მიზეზად კი შეიძლება ვიგულისხმოთ კვლავ და მხოლოდ ის, რომ მისი გვარი, არც თუ ისე შორეული წინაპრის კვადდაკვად, „მინდობილი“ იყო წაღენჯიხას.

გვ. 176-179; ქობალიები შემდეგაც ჩანან წაღენჯიხის ისტორიაში. ისინი გარკვეული პრივილეგიებით სარგებლობენ დადიანების კარზე. გ. კ ა ლ ა ნ დ ი ა, დასახ. ნაშრ., ქართველოლოგია, №4, 2008, გვ. 17.

64

სამწუხაროდ ვამეყ დადიანი ესოდენ მრავალმხრივი და აქტიური მოღვაწეობა ქართულ ისტორიოგრაფიაში არ არის სათანადოდ შეფასებული.

65 ა. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 109-110.

თავდაპირველად – XII საუკუნეში წაღენჯიხა, როგორც უკვე ითქვამოდა! ახტერს წარმოადგენდა, ერთი განდიდებული ფეოდალის საოჯახო მონასტერს. ვამეყმა იგი საზოგადოებრივ საღოცავად, საკრებულო ტაძრად აქცია. მეტიც – სავარაუდოდ აქ მასვე უნდა შეექმნა საეპისკოპოსო კათედრა. წაღენჯიხა საეპისკოპოსოა XVII-XVIII საუკუნეებში, თანაც ძლიერი და მდიდარი ეპარქია⁶⁶. მაგრამ არა ამ დროს დაფუძნებული (იხ. ქვემოთ). მანამდე კი არაუინაა ისეთი, გარდა ვამეყისა, რომელსაც შეეძლო ასეთი მაღალი სტატუსი მიენიჭებინა ტაძრისათვის. ამასთანავე, იგი XIV საუკუნიდან, მბროსესა⁶⁷ და ექთაყაიშვილის⁶⁸ მოსაზრებით, დადიანების უმთავრესი საცხოვრებელი ადგილი და საძვალე ყოფილა. მართლაც, ისე ჩანს, რომ ვამეყს და მის შემკვიდრებს ამ ბუნებრივად დაცულ, უღამაზეს გარემოში პქონიათ თავიანთი ერთ-ერთი (მთავარი) რეზიდენცია და, რომ ტაძრის დასავლეთით მდებარე სასახლის ნანგრევები სწორედ ვამეყის დროინდელია. რაც შეეხება საძვალეს, ადრეული დადიანებისა აქ იყო თუ არა უცნობია, მაგრამ ის კი დანამდვილებით ვიცით, რომ ვამეყს არ განუზრახავს საკუთარი საძვალის წაღენჯიხაში მოწყობა. მშობლებისა და დის ნემტი საიდანაც ხობში გადმოუსვენებია⁶⁹ და თავისთვისაც იქვე დაუბევებია სამარადისო სასუფეველი. შესაძლოა, მან სასახლე-საცხოვრებლის გვერდით, საკრებულო ტაძარში საფლავეების (ახლობლების, საკუთარი) ზნეობრივი პოზიციის გამო არ ისურვა (მით უფრო, რომ აქ მისი ღვაწლი, სახე, სახელი ისედაც და „ცოცხლად“ იყო უკვდავეოფილი). თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მისი ეს თითქოს წვეულებრივი, ადამიანური რიდი ვერ გახდა მისაბადი მაგალითი მთამომავალთათვის. პირიქით, წაღენჯიხა ოდიშის შემდგომდროინდელი მთავრებისათვის საპატიო განსახვენებლად, მისი გაფერეები მათ ეკვდერ-ძვალშესაღაგად იქცა. სწორედ მათი საფლავეების, წარწერა-ეპიტაფიების, ტაძრის მიმართ თავყანისცემა – ამავის მიხედვით შეიძლება ავწყოს ძეგლის ისტორიის კიდევ ერთი, ხანგრძლივი მონაკვეთი.

ყველაზე ადრეული სამარხი აქ XV საუკუნეში განიხილა – ტაძრის დასავლეთ დია თაღოვანი კარიბჭის მარცხენა კუთხეში, რომლის წარწერა მბროსეს უნახავს მხოლოდ. შემდგომი დროის მკვლევარებს კი აღარ დახვედრიათ. წარწერა ამოკვეთილი ყოფილა ქვის მოზრდილ ფილაზე. იგი ბროსესაც ვერ წაუკითხავს სრულად. მის მიერ გადმოწერილი ფრაგმენტების მიხედვით წარ-

66. ა რ ქ ა ნ ჯ ე ლ ო ლ ა მ ბ ე რ ტ ი, სამეგრელოს აღწერა, თბ. 1938, გვ. 120; ე ა ხ უ შ ტ ი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ. 1941, გვ. 167.

67. მ. ბ რ ო ს ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 21. მკვლევარი, როგორც ვნახეთ, ტაძრს XIV საუკუნის დასასრულთ ათარიდებს. აქ კი ამბობს – „წაღენჯიხა XIV საუკუნის შუა წლებიდან დიდი რეზიდენცია იყო“, რაც გაუგებარია.

68. ექ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 209.

69. საიდან გადმოასვენა უცნობიათ – ბრძანებს აკად. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, იქნებ ობუჯიდან, სადაც არქ. ლ ა მ ბ ე რ ტ ი ს ცნობით დადიანებს საგვარეულო სამარხი პქონიათ. იხ. მისი დასახ. ნაშრ., გვ. 121. ვამეყს საკუთარი „მამა დედანი“ ხობის ტაძრის სამხრეთ ეკვდერში დაესაფლავებია, შეუკეთებია და მოუხატია ეკვდერი და ჩანს, თვითონ მშობლების გვერდით დაკრძალულა კიდევ. მას შემდეგ ეკვდერი მისი სახელით არის ცნობილი. აქვე, კედლებში ნაშენებულია ვამეყის მიერ ჯიქეთიდან სამოტანილი უზარმაზარი „სვეტნი და ფიქალნი მარმარილოსანი“ აქვეა ვრცელი წარწერა, რომელიც ჯიქეთში მისი ძლევაძიხილი ღაშქრობის ამბავს მოგვითხრობს. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 79-80. ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, №12.

წერის მხოლოდ ზოგადი შინაარსის დადგენა ხერხდება. მასში მოხსენებულნი არიან გიორგი, მისი თანამეცხედრე თეთუა და ძე მათი, რომლებიც გვამცნობენ, რომ აფხაზთა მიერ აოხრებული „ამ ტაძრისათვის ხატით, ჯვარით და მამულით გავიხარჯებით“, რისთვისაც ეს აღგილი „ჩუქნდა საძვალედ დაგვიტყუიას“⁷⁰.

დაკრძალულნი, ცხადია, დიდგვაროვანთა წარმომადგენლები არიან, ჯვარ-ხატებისა და მამულის გაცემის შემძლებელნი, რაკი ესოდენ საპატიო აღგილი – ტაძრის მთავარი კარიბჭის თვაღსაწინო კუთხე „დაუტყუიას“ წარწერაში ნახსენები პირების შესახებ სხვა არაფერი ვიცით, მაგრამ თამამად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ისინი დადიანების გვარისანი იყვნენ; სხვა ევრაჟინ გაბედავდა აქ „დამკვიდრებას“; თუმცა ისტორიულ წყაროებში ამ საუკუნის დადიანთაგან გიორგი არ არის ცნობილი.

ოჯახის წევრთაგან სამივეს კარგა ხანს წენარად უცხოვრიათ ამქვეყნად – მოესწრიათ უფლის წინაშე ვაღის მოხდაც, საკეთარი საფლავის სრულად მოწყობაც და კმაყოფილნი დაშორებიან საწუთროს. მაგრამ ადამიანთა ყოფაში ასეთი მშვიდი წლები ძალიან ცოტაა. ქვეყანა კვლავ არეულია – დაშლილია სამეფო-სამთავროებად. გახშირებულია ურთიერთ თავდასხმები, ერთმანეთის ტერიტორიებისა და მოსახლეობის რბევა-აწიოკება. დასავლეთ საქართველოში განსაკუთრებით მწვავეა მეგრელებსა და აფხაზებს შორის დაპირისპირება⁷¹. სრდილოეთიდან გადმოსული და აფხაზეთის ტერიტორიაზე დამკვიდრებული უცხოტომელები (აფსეები) მცირე რაზმებით, ყანაღურად ესხმიან და არბევენ სამეგრელოს. და ასე ხდება სისტემატურად, მთელი ოთხი საუკუნის მანძილზე. საქმე იქამდე მივიდა, რომ XVII საუკუნის შუა ხანებში სამეგრელოს კიდევ ერთმა ძლიერადმოხილმა მთავარმა – ლევან II დადიანმა, რომელმაც არაერთხელ დალაშქრა აფხაზეთი, სამიჯნე კედელი ააშენა სამეგრელოში აფხაზთა თარეშის აღსაკვეთად, თუმცა ვითარება არც ამით ჩაწყნარებულა⁷².

იძარცვებოდა ეკლესია – მონასტრებიც, მაგრამ ვერ ანგრევდნენ, ვერც აწიანებდნენ მნიშვნელოვნად; იქნებ ეკლესიის შიშით, ან უფრო იმიტომ, რომ ამას მეტი დრო და ფიზიკური ძალა სჭირდებოდა. მოტანილ წარწერაში წაღენჯიხის ტაძრის დარბევის ფაქტი, ალბათ, არც პირველი იყო და არც უკანასკნელი, მაგრამ ნანს, რომ თვითონ ძეგლი მაინც და მაინც არ დაუწიანებით. ვამეყ დადიანის მიერ აღდგენის შემდეგ მას რაიმე არსებითი შეკეთების კვალი აღარ ეტყობა. პირიქით, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, სწორედ XV საუკუნეში აშენდა ტაძრის გარე სტოა – გალერეები, თითო ეკვდერით მათს აღმოსავლეთ მონ-

70. მ. ბ რ თ ს ე. დასახ. ნაშრ., გვ. 10-11. მკვლევარს წარწერის პალეოგრაფიული დახასიათება არა აქვს მოცემული. აქ უფრო ძველი სამარხები არ ნანს. ვფიქრობ არქეოლოგიური გათხრები გამოაუღენს; მცირე მასშტაბის გათხრები სასურველია ძეგლის ისტორიასთან დაკავშირებული სხვა საკითხების გასარკვევადაც. ტაძრის ეზოში თანამედროვე (XX საუკუნის) საფლავები უწინ ბევრი იყო. დარსენილია რამდენიმე და ისიც ძალიან არ უხდება აქაურობას; განსაკუთრებით ერთი-მაცი მარმარილოს მაღალი კედლითა და ჯებირით; მეორეც – სვეტზე შედგმული ქვიშაქვის ბოესტი.

71. მ. ხ თ რ ა ვ ა. ოდიშ-აფხაზეთის ურთიერთობა XV-XVIII სს. თბილისი, 1999. ნაშრომში მოტანილია მეგრელებსა და აფხაზებს შორის როგორც მტრული, ისე კეთილშესობლური დამოკიდებულებების არაერთი ფაქტი.

72. ლ ე ვ ა ნ II-ის ცხოვრება-მოღვაწეობის შესახებ დაწერილებით იხ. ი ა ნ თ ე ლ ა ვ ა. ლევან II დადიანი, თბ. 1990.

აკვეთში⁷³, ხოლო შემდეგ, საეკლესიოების განმავლობაში, მასში და მის გარშემო ინტენსიური ცხოვრება-საქმიანობა აღარ შეწყვეტილა.

ამავე საეკლესიო იწყება და XIX საუკუნემდე გრძელდება დადიანების მიერ ტაძრის გაღვრეუბის პირადად ეკვდურებად დასაკუთრება, მათი დანაწევრება, ამოშენება და საგულდაგულოდ მოხატვა. ჯერ აუთვისებიათ თავიდანვე იზოლირებული აღმოსავლეთის ორი სამლოცველო-ეკვდური, რომლის პატრონები არ არიან ცნობილნი. ჩრდილოეთი ეკვდურის მოხატულობა XV საუკუნის მეორე ნახევარს, ხოლო სამხრეთისა XVI საუკუნის დასაწყისს უნდა განეკუთვნებოდეს. სამხრეთისაში მბროსეს უნახავს მამაკაცისა და ქალის ფრესკული პორტრეტები, მაგრამ მათი გვარიშვილობის შესახებ არაფერი აქვს ნათქვამი. მამაკაცს ვამეყის, ლევან I-ის და ლევან II-ის მსგავსად, ეკლესიის მოდელი სჭერია ხელში⁷⁴ და მოუხედავად იმისა, რომ ფრესკას წარწერა არ ჰქონია, ესეც კმარა იმისათვის, რათა ისინი დადიანებად მივიჩნიოთ. გამოსახულებები ძლიერ ყოფილა დაზიანებული, ხოლო შემდეგ საერთოდ გამქრალა. 1863 წ. მათ აღგიღზე დუტუ დადიანი, მისი მეუღლე მარიამი და ძე მათი – გიორგი დაუხატიათ⁷⁵.

სამლოცველოს დასავლეთისაკენ, ასევე მოხატული კარიბჭის კამაროვანი ღიობის გამოტოვებით, მოხდევს დანარჩენებთან შედარებით დიდი, ორ აბზაცად გაყოფილი გუმბათოვანი ეკვდური ლევან I-ს (1533-1572) და მისი შვილის – მანუჩარისა (1590-1611), რომლის მოხატულობაში უფრო ადრეული ფენის ფრაგმენტებიც გაირჩევა. აქვეა ქტიტორებიც – ლევან I დადიანი – მარჯვენა ხელში ეკლესიის მოდელით, და მისი მეუღლე მარეს. ლევან I თავისი დროის საკმაოდ ძლიერი ხელისუფალია: განუდგება იმერეთის მეფეს – უარს იტყვის „ლაშქრობასა“ და „ქვეგანწესებაში“ მასთან მონაწილეობაზე და იგი – ოდიშის უკანასკნელი ერისთავთ-ერისთავი, გახდება პირველი დამოუკიდებელი მთავარი, „ხელმწიფე“, რომლის შთამომავლებიც ზოგჯერ უფრო აღმატებული ხარისხით „ხელმწიფეთა-ხელმწიფე დადიანად“ იწოდებიან⁷⁶.

ტაძრის სამხრეთ ფასადის გაყოფებით, სამარხ-ხალოცავების რიგი მთავრდება სახელოვანი ლევან II-ის „აკლდამა“ – ეკვდურით, რომელიც სხვებზე პატარაა, მაგრამ უკეთესად არის დაგეგმარებული და ნაშენი. ეკვდურის სამხრეთ ეკვდულთან, იატაკზე განფენილია უხარმახარი მარმარილოს ფილა (210X105სმ), ზედ 15 სტრიქონიანი წარწერით. „...პირველად წყნის მამისა და პაპის ეკუდური ეს წინა ეკუდური იყო და სრულებით წყენი ნათესავი ხელმწიფე ვინც გამოხელა ამ წინას ეკუდურში საფლაობდეს და ეს წყენი აშენებული ეკუდური, წინა კარის ბჭე და ცუდი ალაგი იყო და აწ წვენ ხელმწიფემან დადიანმან ბატონმან ლევან, ძემან დადიანის ბატონისა მანუჩარისამან და თანამეცხრედრემან წვენმან დედოფალმან ნესტან-დარეჯანმან, ასულმან ჳილაძისამან ეს კარის ბჭე

73. ვ. ა. მ. ე. ე. ი-ს შემდეგ, XV საუკუნეში, სამეგრელოს მთავრები არიან მამია II (1396-1414), დიპარიტ I (1414-1470), შამადავლა (1470-1474), ვამეყ II (1474-1482), დიპარიტ II (1482-1512). მ. ბ. ა. ხ. ტ. ა. დ. დასახ. ნაშრ., გვ. 244. ტაძრის გაღვრეუბი ამათი აშენებული უნდა იყოს, გარკვეული ინტერვალებით.

74. მ. ბ. რ. თ. ს. ე. დასახ. ნაშრ., გვ. 15.

75. ექ. თ. ა. ე. ა. ი. შ. ე. ი. ლ. ი. დასახ. ნაშრ., გვ. 221.

76. ი. ა. ნ. თ. ე. ლ. ა. ე. ა. დასახ. ნაშრ., გვ. 11.

ეკედრად ავაშენეთ, ქვეშ ორი ტანი აკლდამა გაგაკეთეთ”⁷⁷ – ნათქვამია ჭარ-
წერაში, რომელიც მამა-პაპათა კრძალვა-პატივისცემასაც გამოხატავს დამწერ-
ისას და მათ სამარადისო სასუფეველზეც ნათლად მიგვითითებს. ეკედერი
აშკარად გამორჩეულია სხვებისგან, ადგილიც უფრო თვალსაჩინო უჭირავს,
პატრონი კი ამბობს, „ცუდი აღაგი იყო“; „ცუდი“, მოუხერხებელი, ალბათ, იმი-
ტომ, რომ დანარსენებისგან განსხვავებით, სამ მხარეს თაღებით იყო გახსნილი
და უშუალოდ უერთდებოდა ტაძრის მთავარ „კარის ბჯეს“ ისევე, როგორც მისი
შესატყვისი გაღერვის ჩრდილო – დასავლეთის დღემდე თავდაპირველი სახით
შემორჩენილი კუთხე.

ეკედერი ორსართულიანია: აქვს ღრმა სარდაფი, შიგ მთავრისა და მისი
მეუღლის „დასაწოლი ტახტი“ – „აკლდამა“, სადაც კიდევ ერთი მარმარი-
ლოს ფილის მოზრდილი ნატეხებია დაცული. „მარმარილოს ქვა გვაკლდა და
კონსტანტინეპოლიდან მოგვიტანინებია – ერთზე დაწვლილვართ და მეორე
გულზე წარგვიდგამსო“ ეს „გულზე წარდგმული“ კი ზევით, ორი მეტრის სიმა-
ღლეზე, ეკედერშია და მის სამშენის წარმოადგენს. უხვეულო ფაქტია, მაგრამ
ხავსებით მოსალოდნელი ისეთი არაორდინარული „ხელმწიფისაგან“, როგორიც
ღევან II იყო.

ეკედერის კედლები, გუმბათი, პილასტრები, აფრები მთლიანად მოხატუ-
ლია საღვთო სცენებით და მთავრის, მისი მეუღლის, შვილების, ნათესავების
ფიგურებით. ღევანს და ნესტან-დარეჯანს საოჯახო სცენაში, ორივეს ერთად,
ერთმანეთისკენ გაწედილ ხელებში ეკლესიის მოღელი უჭირავთ⁷⁸ – სიმბოლო
მათი ღვთისსიერებისა. ეკედერი „განქმზადებით“ დედოფლის სიცოცხლეში,
1639 წლამდე.

ღევან II-ის (1611-1657) შესახებ ისტორიული წყაროებიც ბევრია და
გამოკვლევებიც არანაკლები⁷⁹. იგი ყველაზე გამორჩეული ფიგურაა XVII
საუკუნის მეფე-მთავართა შორის, ენერგიული და გამჭრიახი პოლიტიკური მოღ-
ვაწე, რომელიც ამ საყოველთაო არეულობის ხანაში წარმატებით ართმევდა
თავს თავისი ქვეყნის საშინაო და საგარეო საქმეებს. იყო ღრმად მორწმუნე
ღვთისმოსავი, მოწყაღე და მფარველი მოყვასთა⁸⁰, იმავდროულად უხასტიკესი
– პირადი თუ საქვეყნო საქმის მტრების მიმართ⁸¹, თავისი ბოიოქარი ეპოქის
პირში, ისეთი, როგორიც არაერთი ყოფილა ჩვენშიც და სხვაგანაც.

77. ექ. თ ა ე ა ი შ ე ი ღ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 222, გ. კ ა ლ ა ნ დ ი ა დასახ. ნაშრ.,
ქართველოლოგია, №4, 2008, გვ. 11-12.

78. ა ლ ბ თ მ ი, ფოტო-166, სქემა-გვ.193. გამოსახულნი არიან ცოლ-ქმარი და მათი
ორი შვილი-გოგო და ბიჭი. ექსპლიკაციაში კი მითითებულია სამი ვაჟიშვილი. (!).

79. ი. ა ნ თ ე ლ ა ვ ა, დასახ. ნაშრ., გვ. 135-142. წყაროები და ლიტერატურა.

80. „უსაქმურად მისი ნახვა შეუძლებელია. მედამ დაუდასტავად შრომობს. ისე
უყვარს თავისი ქვეშევრდომები, რომ როდესაც მათ რაიმე მწუხარება შემთხვევით, ან
ანუგეშებს მამობრივი სიყვარულით, ანდა აღმოუჩენს კიდევ შესაფერის შემწეობას
მათს გაჭირებაში. ტკბილად და ზრდილობიანად ექცევა თავის კარისკაცებს... ამის
გამო ყველას ისე უყვარს მთავარი, რომ არც ერთი მისთვის სიცოცხლეს არ დასოფავს“
არ. ღ ა მ ბ ე რ ტ ი, სამეგრელოს აღწერა, თბ. 1938, გვ. 22.

81. თავის პირველ ცოლს სიძეა შესწამა, ცხირი და ეურები დაატრა და ასე გაუგზავნა
მამას – აფხაზეთის მთავარს. საკუთარ ბიძას ცოლი წაართვა. მის წინააღმდეგ
შეთქმულების მთავე დეიძლი მძა

დააბრმავა, ხოლო მისი ერთ-ერთი თანამოაზრე ზარბაზანში წაატყენინა. თვალები
დასთხარა ყოფილ სიძესაც – გურიელს... არ ქ. ღ ა მ ბ ე რ ტ ი, დასახ. ნაშრ. გვ.15-27.

ლევან II-ის დროს ოდიშის სამთავრო „მანამდე არნახულ და შემდეგ არ-
განმეორებულ“ (ს.ჯანაშია) ძლიერებას აღწევს⁸². იგი თავდაუხოვავად იბრძვის
ქვეყნის ძლიერება – ერთიანობისათვის, და ამით თითქოს გვაგონებს ვამეყ I-ს,
მაგრამ სიღრმისეულად განსხვავდება მისგან – უწინარესად საკუთარი პირ-
ველობისათვის იღვწის, აღწევს კიდევ გარკვეულ წარმატებებს, თუმცა საბო-
ლოდ ისე წავა ამქვეყნიდან, რომ ოდიშსაც და მთელს დასავლეთ საქართვე-
ლოს კვლავ აშლილ-დასუსტებულს დატოვებს⁸³.

ლევან II-ს მნიშვნელოვანი წვლილი აქვს შეტანილი ქართული კულტურ-
ისა და სულიერების ისტორიაში. მის კარზე მოღვაწეობდა იმ დროის არაერთი
თვალსაჩინო, განათლებული პიროვნება – ოდიშარი, მოწვეულ-მოყვანილი თუ
ღვთაღმადი ქართლ-კახეთიდან. იქმნებოდა ლიტერატურული ნაწარმოებები, და
„ჟამთა“ ქრონიკები; გადაიწერა „კეფისისტიკოსანი“ და საღვთისმეტყველო ტე-
ქსტები; მოქმედებდა კარგად ორგანიზებული საოქრომჭედლო სახელოსნო –
ხელოვნების ამ დარგის ერთ-ერთი მძლავრი კერა მთელი გვიანფეოდალური
ხანის საქართველოში⁸⁴. აქ გაკეთებული „თვალმარგალიტითა და ძვირფასი
ქვებით შემკული“, „უთვალავი ოქრო-ვერცხლის ხატი“, „დადიანმა თავის სამთა-
ვროს ყველა ეკლესიას დაურიგა“⁸⁵. მისივე მოწადინებით, 1643 წ. ნიკიფორე
ირუბაქიძე – ნოლოყაშვიდს (ირბახი) საფუძვლიანად განუახლებია იერუსალ-
იმის ჯვრის მონასტრის მხატვრობა, სადაც მთავრის, მისი მეუღლისა და შვი-
ლის პორტრეტებიც ყოფილა წარმოდგენილი⁸⁶. იგი დიდად უწეობდა ხელს და
მფარველობდა საქართველოში მოღვაწე კათოლიკე – მისიონერებს.

სვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებო კი ის არის, რომ ლევანს საკუთარ
სამთავროში 60-მდე ციხე-ქალაქი, ეკლესია-მონასტერი და სასახლე აუშენებია⁸⁷.
მათგან გამოწველივით აღსანიშნავია კორცხელის ეკლესია, რომელიც ნახს,

82. ლევან II იმთავითვე აუმხედრდა იმერეთის მეფეს და დაამარცხა იგი. დალაშქრა
და ხარკი დაადო გურიისა და აფხაზეთის სამთავროებს და ამით მთელი დასავლეთ
საქართველოს ფაქტობრივი „ხელმწიფე“ გახდა. აქონდა ფართო საერთაშორისო
კონტაქტები – ირანთან, თურქეთთან, დასავლეთ ევროპასთან, რუსეთთან. ზრუნავდა
ქვეყნის ეკონომიკურ განვითარებაზე. დააფუძნა ქალაქი რუხი, სადაც ხომეხი და
ებრაელი ვაჭრები დაახსახლა. ცდილობდა გამოეყო ცხლეზიანა „აბრეშუმის გზა“ საკუთარ
ზარაფხანაში კრიდა სპარსული ყაიღის მონეტებს საერთაშორისო ბაზრისათვის.

83. საყვარელი მეუღლე – ჭილაძის ასული ნესტან-დარეჯანი ადრე გარდაეცვალა.
სიცოცხლის ბოლოს კი უფრო დიდი უბედურება დაატყდა თავს. მოუკვდა შვილი
– მანუჩარი, რომელსაც მთავრად ამზადებდა. „მამამ შვილის ტირილში ღახტი
თავს გარდიკრა და შვიდს ზედ დააკვდა დაემარხავს“ (ფარსადან გორგიჯანიძე).
დაუეონებლივ გასაღდა ბრძოლა ტახტისათვის – დადიანებს, ლიპარტიანებს, გურიელებს
და იმერეთის მეფეებს შორის. დასავლეთ საქართველო სრულმა ანარქიამ მოიცვა. ი. ა
ნ თ ე ლ ა ვ ა, დასახ. ნაშრ., გვ. 130-134.

84. ლ. ხ ე ს კ ი ვ ა ძ ე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, თბ. 1974.
ავტორს სრულად აქვს განხილული და მეცნიერულად გააზრებული ამ სახელოსნოს
დღემდე შემორჩენილი (რამდენიმე დაკარგულიც) ნიმუშები ოქრომჭედლობისა და მათი
არანაკლებ მნიშვნელოვანი წარწერები.

85. ა რ ქ ლ ა მ ბ ე რ ტ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 26-27.

86. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1961, გვ. 366.
G. Peradze, Concerning the Georgian inscription and caucasian studies, V. 1. N 4-5, 1937, გვ. 246.

87. დონ ჯ. უ. ზეპე ჯ. უ დ ი ნ ე მილანელი, წერილები საქართველოზე, XVII საუკ., თბ.
1964, გვ. 54. აღმშენებლობათა რაოდენობა ამკარად გადაჭარბებულია, მაგრამ ბევრად
ნაკლებიც მრავლისმეტყველად უნდა წაითავედოს.

მისი უშუალო ხელმძღვანელობით აშენდა; ხუროთმოძღვარს ააშენებინა მინაბადი წალენჯიხის ტაძრისა, უფრო მცირე ზომის გუმბათოვანი ტაძარი, რამდენადმე განსხვავებული სტრუქტურის მქონე, მაგრამ მაინც მინაბადი. აქ იგი უკვე ნამდვილად გაეს – გარკვეულწილად აჭარბებს კიდევ, ვამყენ წალენჯიხის მაცხოვრის მიმართ მოწიწება – თაყვანისცემაში, რომლის წინაშეც მას ბევრი სხვა დამსახურებაც მოუძღვის.

ლევან დადიანის დროს წალენჯიხაში ცხოვრება, შეიძლება ითქვას, დუღს და გაღმოდუღს. იგი თავისი მოღვაწეობის ადრეულ ეტაპზევე იწვებს წალენჯიხაზე ზრუნვას – გამოაცოცხლებს, მოაწესრიგებს, შეაკეთებს ტაძარს⁸⁸, რომლის ნაღესობა აღაგ-აღაგ ჩამოცვენილია და ფრესკებიც შეღახული. მოგვიანებით ფრესკებსაც მიხედავს და, როგორც ითქვა, საკეთარ აკლდამა-ეკვდერსაც მოიწივს. ახლა კი იმერეთის მეფეზე გამარჯვებული და მდიდრული ნადავლით ხელდამშვენებული (1623 წ.) გვამცნობს: „...შეესწირეთ წალენჯიხას მეფისა ქაიხური დროშა, ჯუარი ხალასათ შეკერული აღმითა და ოქროსა ხატი მოვატყდინეთ, შევაძკეთ პატიოსნის თეაღითა და დავასვენეთ წალენჯიხას“⁸⁹.

შენაწირი თანდათან გამრავლდა. მათ შორის იყო უძვირფასესი ეროვნული რელიკვია – წმ. ქეთევან დედოფლის ხატი ღვთისმშობლისა, რომელიც მიტროფანე აღავერდელს „ისპაანში თეთრით“ დაუხსნია და „აგარიანთა ღაშქართაგან მეოტქმნილი“, იდიშში (არა კახეთში ან იმერეთში) ჩამოსულა. აქ იგი წალენჯიხაში დაუვენებიათ, სადაც გარდაიცვლილა კიდევ. ლევან დადიანს ხატისათვის გაუკეთებია ვერცხლით მოჭედილი ნახახვენებელი, ვრცელი წარწერით: „...აწ უკვე გვევდრები შენ მიერ ძლევამოსილი მე მოსავი შენი ხელმწიფე დადიანი, პატრონი ლევან, ძე ხელმწიფისა დადიანისა მანუჩარისი, რათა ორსავე ცხოვრებასა ნემსა მცველ და მფარველ მექმნა...“⁹⁰ ლევანს ეკუთვნოდა აგრეთვე წალენჯიხის ღვთისმშობლის ხატი წამხარის სახახლიდან, ასევე სათანადო წარწერით⁹¹. მისივე „მონღოლებით“ წალენჯიხაში მოხვედრილა და აქვე მოუტყედიათ აღავერდის ცნობილი ოთხთავი და ცაიშის გეგანი; გადაუწერიათ კერთხევანი⁹².

აღბათ, არ შეეცდებით თუ ვიგულისხმებთ, რომ წალენჯიხაში წევნს მიერ აქ და ზემოთ მოხმობილი საეკლესიო სიწმინდეების გარდა, კიდევ ბევრი რამ იყო დაუანებელი, მაგრამ ექ.თაყაიშვილს 1913 წ. ესენი და კიდევ რამდენიმე სხვა

88. ხანგრძლივი დროის მანძილზე, ბუნებრივია, ტაძრის დაზიანების უამრავი მიზეზი არსებობდა. მათგან ზოგი ზემოთ ვივარაუდეთ, ერთი კი სულ ახლო ხანებში უნდა მომხდარიყო. 1614 წელს ამ მიდამოებში მიწისძვრამ „შეადრწოვა და შეარყია ქვეყანა... შეიმუხრნეს ეკლესიანი მრავალნი და დაირღვნეს დაბანი, ხოლო საყდარიცა ესე ცაიშისა დაეცა, შეიმუხრა თავითგან ვიდრე საფუძვლამდე“ პ. ს ა ქ ა რ ა ი ა, ქართული ხუროთმოძღვრება, XI-XVIII სს, თბ. 1990, გვ. 172. რა თქმა უნდა, ასეთი „დიდი და საკვირველი ძვრა“ არც წალენჯიხას დატოვებდა უვნებლად.

89. ეს ხატი შემდეგ ილორში მოხვედრილია. ქ გ რ ი გ ო ლ ი ა, ილორის ხატის წარწერა, ენბქის მთაბბე, ტ. XIII, თბ. 1942, გვ. 157. А.Кация, Илори, Сухуми, 1963. стр. 24, таб. XXI.

90. ექ. თ ა ე ა ი შ ვ ი ლ ი, დახახ. ნაშრ., გვ. 227-231; Г.Н.Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, I, Тб., 1959, გვ. 635, ფ. 550, 551; ლ. ხ ე ს კ ი ვ ა ძ ე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, თბ. 1974, გვ. 86.

91. ექ. თ ა ე ა ი შ ვ ი ლ ი, დახახ. ნაშრ., გვ. 230-233. ლ. ხ ე ს კ ი ვ ა ძ ე, დახახ. ნაშრ., გვ. 84.

92. გ. კ ა ღ ა ნ დ ი ა, დახახ. ნაშრ. ქართველოლოგია, №3, 2008, გვ. 21, 25.

დახვედრია მხოლოდ.

ლევან II დადიანის სახელთან არის დაკავშირებული კიდევ ერთი და უფრო მნიშვნელოვანი ფაქტი წალენჯიხის მაგხოვრის ტაძრის ისტორიაში – მისი ფრესკების მოღიანად განახლება – გაცხოველება. ფაქტიურად ხელმეორედ მოიხატა ტაძრის გუმბათის ნახევარსფერო, კამარების დიდი ნაწილი და აქა-იქ კედლებიც. ეს საკმაოდ რთული სამუშაო ჩატარდა XVII საუკუნის 40-იან წლებში. ორგანიზატორი ყოფილა წალენჯიხის ეპისკოპოსი – ევდემონ ჯაიანი რომელიც ტაძრის სრული გუმბათქვეშა ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზეა გამოსახული⁹³. მასვე უნდა ეკუთვნოდეს საპირისპირო ბურჯის ამავე მხარეს მიშენებული, მშვენიერი სვეტებითან – გუმბათიანი და მოხატული ეპისკოპოსის ტახტი-საყდარი. თქმა არ უნდა, რომ მთელი ამ საქმის ინიციატორი და აღბათ „ხარჯის“ გამძღებიც იყო, იმ დროს თავისი ძლიერების პიკში მყოფი ლევან დადიანი. და მაინც, ერთი კითხვა რჩება უპასუხოდ: ხელმწიფემ როგორ დართო ნება ეპისკოპოსს, მის ქვეშევრდომს, საკუთარი პორტრეტი ტაძარში, ესოდენ საპატიო ადგილზე დაეხატა, თვითონ კი თავისი სახე მხოლოდ პატარა ეკვდერში დაეტოვებინა შტამომავალთა სახილველად. ეს ვითომ კვლავ კრძალვა და თავმდაბლობაა? როგორც ჩანს, არა, რაკი მის მიერვე მოხატულ ხობის ტაძარში იგი, მისი მეუღლე და შვილი მოხატულობის ერთიან სისტემაშია ჩართული.

არადა, მათ შორის ურთიერთმიმართება ისეთია, როგორიც მოხალოდნული და მიღებული იყო. ევდემონი გულმოდგინედ ემსახურება დიდ ბატონს, რაც კარგად ჩანს ტაძრის ერთ-ერთ წარწერაში. „ქ. მე. ეპისკოპოსჲმან წალენჯიხელმან ევდემონ ჯაიანმან, დავახატე ეკვდერის კარი წუენის ხელმწიფის დადიანის ლევანის სადღეგრძელოთ და კურთხეულის ბატონის დედოფლის ნესტან-დარეჯანის სულისათუის. დაიხატა კარი ესე დროსა და უამშია დიდისა ხელმწიფისა დადიანისა ბატონისა ლევანისათა ქორთნიკონს სამას ოცდა ათ-ექვსმეტსა. ამინ და კორიელეისონ. დავწერე მე ესე წინამძღვარმან საყდრისა ამის მაქსიმე მეღიადისამან“⁹⁴. ცხადია ისიც, რომ წარწერაში საუბარია არა მხოლოდ „ეკვდერის კარის“ გამშვენიერებაზე, არამედ ლევან დადიანის ეკვდერის მთელს მოხატულობაზე, რომელიც ევდემონისავე დვაწლით განხორციელებულა. ამას თვალნათლივ ადასტურებს ტაძრისა და ეკვდერის ამ დროის მოხატულობათა სტილური მსგავსება, განსაკუთრებით კი ის, რომ ტაძრის გუმბათის კომპოზიცია მოღიანად (შემცირებული ზომით) არის გადმოტანილი ეკვდერში.

წარწერა საშუალებას გვაძლევს ეწერადღება გაემახვილოთ კიდევ ერთ საკითხზე. ვიცით, რომ ტაძარს („საყდარს“) წინამძღვარი ყოლია. სხვა წყაროებიდან ისიც ვიცით, რომ მაქსიმე მეღიადის წინამორბედი (უშუალო?) ყოფილა ზებედე-ასევე ლევან დადიანის მორჩილი. უფრო ადრე ეს თანამდებობა სჭერია ელისე ჯაფარიძეს, რომელსაც XVI-XVII საუკუნეთა მიჯნაზე, კიდევ ერთხელ შეუმკია წალენჯიხის მაგხოვრის ჯვარცმის ხატი და ზედ წარწერა გაუკეთებია. აქვე, უფრო მოგვიანო წარწერაში ნახსენები არიან კანდელაკი გერასიმე ქობალია და იოანე ეჯიბია – ესეც, ეთუოდ, საეკლესიო პირი. კიდევ ერთი კანდელაკი – მოძღვარი „მელქისედეკ ყვემიძე“ („მოლა ყოფილი“) ითხოვს

93 .მ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1961, გვ. 359.

94 ექ. თ ა ე ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 215-216.

შენდობას ღუგან I-ის ეკლერიის წარწერაში⁹⁵ ისახება სრულიად ჩვეულებრივ ვითარებას: საეპისკოპოსო ტაძარს მეთაურობს ეპისკოპოსი და ეავს წინამძღვარი, კანდელაკი და, რა თქმა უნდა, საეკლესიო იერარქიის სხვა წარმომადგენლებიც, რომელთაგან ერთ-ერთი – იღარიონი „მოძღვართმოძღვრის“ პატივითაც სარგებლობს – აღბათ, რაღაც პიროვნული ღირსებების გამო. ცხოვრების ამგვარი, მეტნაკლებად მწყობრი სურათი, დროდადრო ნგრევა-შენების წყვეტილებით, საუკუნეების განმავლობაში გრძელდება, მაგრამ ყველაზე მკაფიოდ, თანაც პერსონალიზებით დატვირთული, მაინცა და მაინც ღუგან II-ის ზეობის ხანაში იკვეთება. მხოლოდ ამ დროს ვხედავთ წალენჯიხის ეპისკოპოსსაც⁹⁶. ყოველივე ეს ზოგს აფიქრებინებს, რომ აქ საეპისკოპოსო კათედრა ღუგანმა დააფუძნა და მის „ეპიმოვე“, გაუქმდა კიდევ⁹⁷ (უცნაურია ისიც, ეკლემონის ნაღვაწის შესახებ ტაძრის წინამძღვარი რომ მოგვითხრობს და თვითონვე „აწერს ხელს“), მაგრამ ამგვარი ვარაუდისათვის სხვა რაიმე მონაცემი არ გაგვანხია. გაცილებით მეარი საფუძველი გვაქვს იმისათვის, რათა წალენჯიხის საეპისკოპოსო აღზევება ვამეც I-ის დამსახურებად (იხ. ზემოთ), ხოლო მისი გაუქმება ღუგანის „ქამიდან“ ერთი საუკუნის შემდეგ მომხდარ ფაქტად მივიჩნიოთ.

გაუქმებამდე ცოტა ხნით ადრე კი (XVIII ს. შუა წლებში) ვახუშტი ბატონიშვილი წერს: „ამ ზეგდიდის აღმოსავლით, მთის ძირზედ, არს ჭელენჯიხი, ეკლესია გუნბათიანი, დიდშენობა, შეენიერი, კეთილს ადგილს. ზის ეპისკოპოსი, მწყემსი ჭანის მდინარისა და დაღის მდინარის შორის ადგილთა, კავკასიდან ზღვამდე“⁹⁸. „ზის ეპისკოპოსი“ და ამაში საეკლესიო არაფერია.

განვლილი, კვლავ მძიმე, ასწლეულის მანძილზე არც ქვეყანაა დაღუპილი და აქაურობასაც ბევრი უსიამოვნება გადახდებოდა, მაგრამ ჩანს წალენჯიხა კვლავ ძლიერ ეპარქიად დარჩენილა. არ ვიცით რომელია ვახუშტის მიერ ნახსენები „დაღის მდინარე“ – დღეს ასეთი სახელწოდების პიდრონიში დასავლეთ საქართველოში არ არსებობს და ამდენად, წალენჯიხის იმდროინდელი სამწყემსოს საზღვრების დადგენა ჭირს, მაგრამ ისედაც ცხადია, რომ ეპარქია საკმაოდ დიდი ემა-მამულის პატრონი ყოფილა.

ამასვე ადასტურებს (გარკვეულწილად აკონკრეტებს კიდევ) და წალენჯიხის ისტორიის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტზე მოგვითხრობს ე.წ.

ბიჭვინტის საბუთი №18, კაცია დადიანის წიგნი, შესახებ წალენჯიხის კათედრის მამულების გადაცემისა საკათალიკოსო ტახტისადმი⁹⁹, დაწერილი 1758-1765 წლებს შორის¹⁰⁰. ერცელი დოკუმენტის ჩვენთვის საინტერესო, „საქმიანი“, ნაწილი შემდეგნაირად არის ჩამოყალიბებული: „...აწ მე უღირსსა ამის გან-

95. ექთაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 225-226; ზებედეშ შესახებ იხ. კგრიგოლია, ზებედე მღვდელ მონაწილი და მისი ანდერძი, საქართველოს სახ. მეზეუმის მონაშე, XVII-B, თბ. 1953; გკაღანდია, დასახ. ნაშრ., ქართველოლოგია, №3, 2008, გვ. 22-24;

96. არქლაშბერტი გვამცნობს, რომ „ამჟამად ოდიშში ექესი ეპისკოპოსია, რადგან დანარჩენი ექესი კათედრა გადაკეთებულია მონასტრად“ მოქმედია დრანდის, მოქესის, ბუდიის, ცაიშის, წალენჯიხის,

მარტვილის ეპარქიები. აუტორი იქვე დასძენს, რომ წალენჯიხის „ეკლესია ფერისცვალების სახელობაზეა აშენებული“ იხ. არქელამბერტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 120.

97. გკაღანდია, დასახ. ნაშრ., იქვე, გვ. 24.

98. ვახუშტი, აღწერა, ... გვ. 167.

99. ს. კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, II, თბ. 1921, გვ. 22-27, დოკუმენტის სათაური უნდა ეკუთვნოდეს გამომცემელს.

მოწესებიც: იესოს ღმერთმამაკაცისა სახელსა ზედან აღშენებული ეკლესია, რომელიც არს ჭელენჯისა, რათა ეგოს თანაშემდეგებულად და თანშესწორებულად მადლისა ეკლესიისა ბიჭვინტისა, არა თუ მხოლოდ ეკლესია, არამედ ყოველნივე სამსახურებელნი ეკლესიისანი, შენდა შეწირულ მიქმნიეს, პირველად წმიდათა ხატთა წყობილებანი და მერმე სამსახურებელნი ეკლესიათანი ყოველნი, და შემდგომად ძველთა და ახალთა წერილნი და სამღვდელთა სამოსნი, ხოლო შემდგომად ემანი მის ეკლესიისანი ყოველნივე უნაკლოდ; მთანი და ბარნი მისნი, მდინარენი, ხეენი და წყარონი; ტყენი და ბაღხანი და საყანენი და ყოველივე, რაცა ძველად მიძღვნილწირულ ქონებეს წმიდასა ეკლესიასა ჭელენჯისასა, ესრეთ სრულდით შეგვიერთებეს ეკლესია ესე, მადლისა ეკლესიისა ბიჭვინტისასა და ვითარ იგი არს პირველი ეკლესია და განსახელებელი და საყდარი ყოველად უსანატრელესისა კათალიკოზისა: ესეცა ეგოს თან სახმოდ და განსახელებლად და შეერთებულად ბიჭვინტასა უკენისამდე”

ყველაფერი ცხადია და გარკვეული, გარდა ერთი – მთავარი საკითხისა. ბიჭვინტის კათალიკოსის ანუ უმაღლესი საეკლესიო ხელისუფლის გამგებლობაში დასავლეთ საქართველოს ყველა ეკლესია – მონასტერი, ხომ, ისედაც შედიოდა? მაშ რაღა საჭირო იყო საგანგებო „წიგნი“ იმისათვის, რაც თავისთავად იგულისხმებოდა? რა გააუქმა კაცია დადიანმა? რა თქმა უნდა, საეპისკოპოსო კათედრა, თუმცა ამის შესახებ საბუთში პირდაპირ არაფერია ნათქვამი; სხვა ვარაუდი, ვფიქრობ, გამოირიცხულია. ცხადია ისიც, რომ ასეთი რამ იოლი გადასაწყვეტი არ უნდა ყოფილიყო. საერო ხელისუფალი აუქმებს დიდ საეკლესიო საფუძვალს და ამ აქტს სათანადო საფუძველი (მოტივაცია) უნდა მქონოდა. იქნებ წაღენჯისის ეპისკოპოსი ზედმეტ დამოუკიდებლობას ჩემულობდა და კაცია დადიანს მისი დამცრობის სურვილი ამოძრავებდა; ან (და უფრო) ეს იყო დადიანთა ახალი დინასტიის (ლიპარტიან-ჩიქვაძეების) ძველზე საბოლოო გამარჯვების აქტი, დადიანების უწინდელ დინასტიაზე, რომელთა ერთ-ერთ დასაყრდენს წაღენჯისა წარმოადგენდა. მათ შორის დაპირისპირება XVII საუკუნის 60-იანი წლებიდან დაიწყო და დიდხანს გაგრძელდა¹⁰⁰. ყოველ შემთხვევაში, კაცია დადიანს სარწმუნოებისგან რამენაირ გადახრას ვერ დაუწამებო. ეკლესიისადმი მისი ღრმა მოწიწება მოტანილ დოკუმენტსა და სხვა საქმეებშიც კარგად ჩანს¹⁰¹.

კაცია დადიანის „წიგნში“ არ არის დასახელებული (არც იყო მოხალოდნელი) ამ საქმის ერთ-ერთი მთავარი ფიგურანტი – წაღენჯისის ეპისკოპოსი. აქაურ ეპისკოპოსთაგან, ევდემონ ჯაიანის გარდა, სხვას არავის ვიცნობთ, მაგრამ ამაში მოულოდნელი არაფერია. იყო ეპარქიები, რომელთა მეთაურთაგან არც ერთის შესახებ არავითარი ინფორმაცია არ არის შემორჩენილი¹⁰². ეპისკოპოსების კი არა, მგონი, პატრიარქების (საქართველოს, აფხაზეთის) რიგისა და

100 ი. ჯ. ჯ. ა. ვ. ა. ხ. ი. შ. ე. ი. ლ. I, ქართველი ერის ისტორია, III, თბ. 1966, გვ. 118-128. თ. ს. ბ. ს. ე. ლ. ი. ა. სამეგრელოს სამთავროს წარმოშობის საკითხისათვის, მიმოძიებული, ტ. II, თბ. 1951.

101 მაგალითად: 1777 წ. კაცია დადიანს „ქვეყნის მიმორეველობის“ გამო მიტოვებული და გაუქმებული ცაიშის კათედრა აღუდგენია და მისთვის უწინდელი მამულებიც დაუბრუნებია.

პ. ზ. ა. ქ. ა. რ. ა. ი. ა. დასახ. ნაშრ., გვ. 174-175.

102 თვით ევდემონი „დრანდელყოფილია“, მაგრამ დრანდში არ ჩანს.

სახელების დადგენა ვერ ხერხდება. შესაბამისად, ჩვენს ვარაუდს წაღენჯიხაში საეპისკოპოსო კათედრის ხანგრძლივი დროის (ოთხი საუკუნის) მანძილზე არსებობის შესახებ, ვგონებ, არაფერი აკლდება.

კაცია დადიანის ეპრდიქტი წაღენჯიხის მიმართ საბოლოო აღმოსნდა. საეპისკოპოსო აღარ აღუდგენიათ. გვაქვს მინიშნება, რომ XIX საუკუნის შუა წლებში წაღენჯიხისათვის დაუბრუნებიათ მისი პირვანდელი, ბედან I-ის დროინდელი ფუნქცია – იგი მონასტრად გადაუკეთებიათ¹⁰³, მაგრამ აღბათ, მცირე ხნით, რადგან ექთაყაიშვილს ამის შესახებ არაფერი აქვს ნათქვამი.

ლევან II-ის შემდეგ წაღენჯიხაში დადიანთაგან აღარავინ დაუკრძალავთ. ტაძრის უწინდელი პოპულარობა საგრძნობლად შემცირდა; მისი როლი და მნიშვნელობა დაქვეითდა, მაგრამ დადიანები მას კიდევ დიდხანს არ მოსცილებიან. ეურადღება და შენაწირი გაუიშვიათდა, თუმცა დროდადრო ესეც აქვს: XVIII საუკუნის შუა წლებში მიუღია „სახარებანი გარესჯის მრავალ მთის ნათლისმცემლისასა“, გადაწერილი 1713 წელს. კაცია ჩიქოვანის (ჩიქოანის) ძეს-გიორგი ლიპარტიანს შეუწირავს „ბარძიმ – ფეშხეში, წირვის იარაღი“ დუტუ დადიანის მეუღლეს, სვანთა ერისთავის ასულს – მარიამს მიუერთმევია ცნობილი ოქრომჭედლის, პეპუ მეუნარგიას მიერ 1843 წ. შესრულებული ღვთისმშობლის ევრცხლის ხატი¹⁰⁴. ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეკვდერში, ზემოთ ნახსენები დუტუსავე საოჯახო პორტრეტი საგვარეულო საღოცავისადმი თავიანთი ცემის გამოხატულებათ. 1847 წ. წაღენჯიხაში ბროსეს მასპინძლად დახვედრია გრიგოლ დადიანი, რომელიც აქვე ცხოვრობდა¹⁰⁵ და უვლიდა კიდევ ტაძარს.

ტაძარზე მზრუნველთაგან, როგორც ვნახეთ, ზოგმა დატოვა თავისი სახელი – მცირე ნაწილმა, უმეტესობამ ვერა – ვერ აღმოსნდნენ თამამნი უფლისა მიმართ, მაგრამ რაკი ყველა მათგანის – სახელოვანთა და უსახელოთა „ნაშრომი პიეს“, ნდება აუცილებლობა კონკრეტული ფაქტების – ცნობილის, ნაგარაუდუის სრული კონცენტრირებისა ერთზე – თვით ტაძარზე, ზედროულ მოძღვრებაზე, რომელიც ღვთიური ძალით რვა საუკუნის განმავლობაში ასაზრდოვებდა ადამიანებს მამაველის იმედით და რწმენით სულის უკვდავებისა.

პირველი რაც უშუალოდ ტაძარზე დაკვირვებისას და მისი აღწერა – ანალიზის დასაწყისშივე აუცილებელია აღინიშნოს ისაა, რომ იგი ხეროთ-მოძღვრულ ანსამბლს, ოთხი ობიექტისაგან – ტაძრის, სამრეკლოს, სასახლის და მათი გამაერთიანებელი გალავნისაგან შემდგარ მთლიანობას წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი არ არის ერთმანეთის თანადროული, არსებულთან გვიანდელის კომპოზიციური თუ ფუნქციური შეხამება და ურთიერთმიმართება კარგად არის გათვლილი. ეს კი საზოგადოდ ჩვეულებრივია სამშენებლო ხელოვნებისათვის, კერძოდ ქართული ხეროთმოძღვრებისათვის, კონკრეტული გარემოებებით განპირობებული (ადგილმდებარეობით, სტილითა

103. Древности, труды МАО, 1894, т. XV, вып. 2, стр. 78-79.

104. ექთაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 127-128.

105. მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ. გვ. 8. გრიგოლის მამა-ტარეულ დადიანი, ცოლისძმა იმერეთის უკანასკნელი მეფის – სოლომონ მეორისა, 1802 წელს სადადიანის მმართველი ყოფილა. ყოველივე ამას მკვლევარი, აღბათ, იმითაც გვაქვს, რომ გრიგოლი დადიანთა გვარის ძველი შტოს წარმომადგენელი იყო და ამიტომ ცხოვრობდა წაღენჯიხაში. იხ. აგრეთვე – Дм. Баградзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Тб. 1875, стр. 66.

აღრევით...), იშვიათი გამოჩენილების გარდა. აქვე დავძენთ, რომ შუა საუკუნეებში ბის ქართულ საკულტო არქიტექტურაში ანსამბლის დომინანტს წარმოადგენს ტაძარი (მთავარი ტაძარი). ასეა წაღწეულიაშიც, სადაც ტაძრის ეიზენგური ეპირატესობა ხაზგასმულია არამარტო მისი გაბარიტებით, არამედ იმითაც, რომ იგი გაღაჟნით შემოხდული საკმაოდ ვრცელი მინდურის ზესტად ცენტრშია აღმართული.

ტაძარი, როგორც ითქჳა, გუმბათოვანი ნაგებობაა, ძირითადი სივრცე – მოცულობების ჯგურისებური წყობით, რომელთაც აგვირგვინებს გუმბათი, აღმართული ორ ოქტოგონურ ბურჯსა და აფსიდის კიდეებზე. აქვს სამი კარი – ჩრდილოეთით და სამხრეთით ეიწრო, დასავლეთით ფართო და მთავარი. გარედან ყველა კარი სწორკუთხაა, შიგნიდან კი კედელში ნაღრმავებული ნახევარწრიული თაღი გადაჟდით.

დასავლეთიდან ტაძრის ინტერიერის სამივე განზომილება მთლიანად გახსნილია თვაღთათჳის. აქეთ-იქით თითო მძღაერი ნახევარწრიული თაღი და მათზე გადაჟეანილი კამარა თავისუფლად ჟერთდება ჟფრო ზეაწჳელ გუმბათქვეშა თაღებს, გუმბათს, კელაჟ დაბღა ეშჳება განიერი ბემის თაღ-კამარით, საკურთხევეღის კონქით, ღრმა აფსიღით და იატაკზე დაღის. ნახევარწრიულ საკურთხევეღს შემოჟეჳება ეიწრო, ფაქტიურად სიმბოლური ნამოსაჯღოში, შუაში გამოწჳელი, ჟფრო დაბაღი მეორე საფეხურით. ერთსაფეხურიანი, მაგრამ ჟფრო მაღაღი ნამოსაჯღოში (30 სმ) მოჟეჳება ტაძრის კედლებსაც. საკურთხევეღის ცენტრში დგას კვადრატული ფორმის, მასიური ტრაპეზი. მის წინ კი არის კანკელი, ახაღი და ჟსახური. საკურთხევეღი ბემის არეში გაჭრიღი თითო კარით ჟეაჟშირღება პასტოფორიჟებს – კებური მოცულობის მცირე სათაგსებს, რომლებიც ასევე აფსიღებით მთაჟრღება. სამკვეთღოს აფსიღის სამხრეთი მონაკვეთი და საღიაკენის ამავე მხარის კედელი არასწორაღაა ამოჟეანიღი, აღბათ, რომელიღაც შჳეკეთების ღროს. საღიაკენე ძირითად სივრცეს ეიწრო კარით ჟეაჟშირღება მაშინ, როცა სამკვეთღო დასავლეთით მთღიანად არის გახსნიღი. იშჳიათი შემთხვეჳაა, მით ჟფრო, რომ სამკვეთღო საიღჟმღო რიტჳაღებისათჳის არის განკეთჳნიღი, რისთჳისაც აქ აფსიღის კედელთან მიდგმული ტრაპეზიც არსებობს.

მკაფიოდ არის ფორმირებული ტაძრის განივი მკღაჟები, დასავლეთი მკღაჟებსშირისი მონაკვეთები და მათი კამარები. ყვეღა მრუღი ნახევარწრიულია, ყვეღა ვერტიკაღი – სწორი. მასების რღეჟეა-მოდრაობისა და შჳეკეთებების შუღღეღად კამარები ბეჳრგან, კედლები კი აქა-იქ დეფორმირებულია, რაც ხშირად ჟსიამოვნოდ ხეღება თვაღს, მაგრამ იმაჳდროულად ნაგებობის სიმკვეღის შთაბეჭდილებას აძღიერებს. მარტივი ფორმის კაპიტელები და იმპოსტები შუღღება ოღნაჟ შუღრმაჟებული წრეთარგისა და თაროსაგან.

გუმბათქვეშა კვადრატის მოცულობა ძირითადი ღერძის გრძელ და განივი მკღაჟების მოკლე სივრცეებთან შუთანასწორებულია ისევე, როგორც ამას განჳითარებულ შუა საუკუნეებში ამავე ტიპის ძეგლებში ვხეღავთ. გუმბათის კელი ციღინღრული ფორმისაა, ზეჳითკენ ოღნაჟ შჳეჳიწროჟებული – შუღარებით ნაკლებად, ჳიღრე ექსტერიერში, და ნახეჳარსჳერულად გვირგვინღება. დაფჳქნებულია კვადრატიდან აფრებით შჳექმნიღ წრეზე, რომელსაც სქელი და განიერი თარო შემოჟეჳება. სწორედ აქ, დაახლოებით ერთი მეტრის სიმაღღის ფარგლებში, დახეთქიღ – ამოცჳენიღი ნაღესობის ქეღშ, ჟფრო გარკვევით ნანს,

რომ ძველი წყობა დარღვეულ – აღდგენილია და გუმბათის ეკლი ხელახლა არის ამოყვანილი.

ტაძრის გუმბათში ათი ფანჯარაა გაჭრილი, საკურთხეველში – სამი, თითო-თითო მკლავებსა და პასტოფორიუმებში, რაც უსრუქველყოფს ინტერიერის რბილ განათებას, თანაბარზომიერად განფენილს გუმბათქვეშა კვადრატულ პერიფერიებისაკენ. შედარებით დაბინდულია დასავლეთის მკლავებსშირისი მონაკვეთები, მაგრამ თავდაპირველად მათაც კქონია თითო ფანჯარა. XIV საუკუნეში მათი წირთხლები ისევე, როგორც სხვებისა მოუხატავთ; გვიან კი ორივე ამოუშენებიათ, თხლად მხოლოდ გარედან ისე, რომ არც ფრესკებია დაზიანებული და აღათების შიდა პირიც დღემდე კარგად ჩანს. ტაძრის ფანჯრები სვეტულბრივი ფორმისაა – თაღოვანი, ზოგი გვიან დაკეთებული, გარედან ეიწრო, შიგნით ძლიერ გაშლილი და მკვეთრად დაქანებული ქვედა ნაწილით.

ტაძრის ინტერიერი ზედმიწევნით მარტივი და სადაა. მის ერთადერთ არქიტექტურულ აქცენტს „სამკაულს“, წარმოადგენს ნახსენები საეპისკოპოსო საყდარი (XVII ს.), მიშენებული გუმბათქვეშა ბურჯის საკურთხეველისკენ მიქცეულ წახნაგზე; იატაკიდან კიბის სამი საფეხურით აწეული კოხტა აღმოსავლური ბაღდაქინი, წვრილ სვეტებზე „ამაღმცმელი“ გუმბათით, „უცხო სხეული“ მუდრო არქიტექტურულ გარემოში, მაგრამ მოხატული და ამით მაინც რბილად შერწყმული ირგვლივ განფენილ ფერადოვან ანტურაჟთან.

ტაძრის მოხატულობა წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მიუხედავად იმისა, რომ ძლიერ არის დაზიანებული და ჩამქრალ – გახუნებული. ფრესკების სიძველით დადღასმული მონაკვეთები არანაკლებ ზემოქმედებს თვალსა და გონზე. ბერძენ ხელოვანს მოუხატავს ყველა სიბრტე, ყველა მრუდი, კუთხე, ჭრილი, პროფილი, თანაც ისე, რომ სიუჟეტური კომპოზიციების თუ ცალკეული ფიგურების უმეტესობა ზუსტად არის ჩასმული არქიტექტურული მოცემულობების პარამეტრებში. ზოგან შემორჩენილია თავდაპირველი ცოცხალი, მკდერი ფერებიც, რაც უფრო მსაფრად განგვაცდევინებს მთელი ამ მასშტაბური ხაქმის – ტაძრის აღდგენისა და მოხატვის ორგანიზატორ – თავკაცის – ვამეყ დადიანის, მისი თანამედროვეების თუ შთამომავალთა „ამაღლებელ სულიერ მღვთმარებას“ ამ არამიწიერ, ფერადოვან სივრცეში.

ტაძრის კედელ – კამარებზე გაშლილია ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდები, მისი ზეცოერ თუ მიწიერ ქმედებათა შინაარსი; მოცემულია სცენები წმ. დვთისმშობლის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის, წმ. გიორგის, წმ. ნიკოლოზის და სხვა წმინდანთა ცხოვრებისა. მოხატულობაში დიდი ადგილი უჭირავს ანგელოზთა, წინასწარმეტყველთა, წამებულთა ფიგურებს, არის ბიბლიური სიუჟეტებიც. კომპოზიციებს თუ ცალკეულ პერსონაჟებს თან ახლავს ბერძნული და ქართული წარწერები.

მოხატულობის ძირითადი რეპერტუარი, შესრულების სტილი და მანერა, რა თქმა უნდა, ბიზანტიურია. არც ქართული თემები, შესრულებული ბერძენი მხატვრის ადგილობრივი თანაშემწეების მიერ, არ არის ამოვარდნილი ამ საერთო სურათიდან (მაგ. წმ. დავით და კონსტანტინე არგვეთელების გამოსახულებები); მაგრამ მთელი ეს „სანახაობა“ გათვლილია და ორიენტირებული ქართულ მენტალიტეტზე, ქართველ კაცზე. დაკმაყოფილებულია დონატორის კანონზომიერი სურვილიც – ვამეყისა და მისი ოჯახის წევრების პორტრეტული უკვდავყოფით, ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე, სადაც ბევრ სხვა შემთხვევაშიაც არიან ხოლმე

ქტიტორები გამოსახულნი.

ფრესკებში ცხადად ჩანს, რომ დამკვეთსაც და შემსრულებელსაც სრულად აქონდათ გაათავისუფლებული და გააზრებულნი ქრისტიანული სწავლა – მოძღვრება, ძალა მათი სახიერი შემოქმედებისა ადამიანებზე. კარგად ესმოდათ ისიც, რომ ტაძრის ინტერიერის მარტივი არქიტექტურა, ამგავარი ერთიანი, ინტენსიური მოხატვის გარეშე, ვერ იქნებოდა სათანადოდ მიმზიდველი, შთამბეჭდავი, ეფექტური. შესაძლოა, ამავე მიზეზით და მათვე გაათავისუფლებს ტაძრის შიგა კედლები მთლიანად ძველი, დაზიანებული ნაღესობისა და ფრესკებისაგან.

არ არის და არც იყო მოხალოდნელი მკვეთრი კონტრასტი XIV საუკუნის და XVII საუკუნის მოხატულობებს შორის. განმარტებელიც არ ჩანს დაბალი რანგის ოსტატი. გულმოდგინედ და დაკვირვებით ავსებს ფერგადასუფლ ან ნაკლულ ადგილებს (იშვიათად „ავიწროვებს“ ძველს, მხოლოდ ზოგჯერ გადადის მასზე). რაც მთავარია, შეძლებისდაგვარად ბაძავს წინამორბედ დიდოსტატს. მათ შორის უდავოდ არის სტილური განსხვავებებიც, მაგრამ ეს დაკვირვებისას, კვლევისას ირკვევა მხოლოდ. ერთადერთი, რაც მთლად ვერ არის შერწყმული დუთაებრივ სახეებთან, ესაა ევლემონ ჯაიანის პორტრეტი – შეახსნის წვეროსანი მამაკაცის გამოსახულება, გარინდებული სახით და გამჭოლოდ მზერით; აქვს ორსავე მხარეს ქართული და ბერძნული წარწერები და ჩარჩოშემოყოფილებული უფრო ხატს წააგავს, ვიდრე ფრესკას. თუმცა, გამომსახველობის ხატწერისეული მანერა სხვაგანაც შეინიშნება და პორტრეტის მოყავისფრო კოლორიტიც დამახასიათებელია მთელი მოხატულობისათვის.

ტაძრის ძირითადი სიერცისაგან იზოლირებული გაღერვა – ეკვდერების მოხატულობები ცალკეა, გვიანდელია (XVI-XVII სს) და არაერთგვაროვანი; მათში აღმოსავლურ ელემენტებსაც ეხედავთ, მაგრამ ამ ფრესკების ავტორებიც ევგენიკოსის მიმდევრები არიან. არც არის გასაკვირი. ბერძენი მხატვრის შემოქმედებასთან სიახლოვე მარტო აქ კი არა, სხვაგანაც – თანადროულში (ხობი, ნაბახტევი) თუ გვიანდელ (კორცხელი) მოხატულობებშიც აშკარად თვალსაჩინოა.

ერთი სიტყვით, წაღუნჯიხის ტაძრის ინტერიერების მოხატულობას, გარე სამყაროს მოწყვეტილ, უფლის მოიმედვ მორწმუნეთათვის, ნამდვილად არ აკლია მხატვრული მთლიანობა და სწორედ ეს განაპირობებს მის განსაკუთრებულ ხიბლს და მიმზიდველობას¹⁰⁶.

ნაგებობის გარე მასები და ფორმები მკაფიოდ ავლენს ხეროთმოძღვრული სტრუქტურის ჯერისებურ წყობას, უფრო მკაფიოდ ვიდრე ინტერიერში, რაც სვეტულბრივია ამ ტიპის ძეგლებისათვის. ცენტრში დომინირებს გუმბათი. ფრონტონებითა და, შესაბამისად, ორფერდად გადახურული ზეაწეული მკლავები, მათ ქვევით მკლავებსშორისი მონაკვეთები, ცალქანობიანი სახურავებით, ორგანულად ერწყმიან გუმბათქვეშა კვადრატს, რომლის კუთხეები ცალკეულ მოცულობებად არის ჩამოყალიბებული. სამი ფასადის (გარდა აღმოსავლეთისა) ცენტრში, ფრონტონების კეხქვეშ, თითო ფანჯარა გამოდის. მათგან სამხრეთისა

106. ტაძრის მოხატულობათა შესახებ იხ. И. Л о р д к и п а н и д з е, Роспись в Цаленджиха, ТБ. 1992; შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971; Н. В е л т и н г, La peinture Manuel Eugenikos de Constantinople, en Georgie, Cahiers archeologiques, 28, 1979; ა ლ ბ თ შ ი, ტექსტი, რეპროდუქციები, სქემები, ბიბლიოგრაფია.

და ჩრდილოეთისა შემკულია ძლიერ გადაცვეთილი დეკორატიული გირსებით.

შედარებით მოძრავი და პლასტიკურია აღმოსავლეთის ფასადი, შუაში მთავარი აფსიდის ხუთწახნაგა შევრილით, რომლის ასევე წახნაგოვანი სახურავი მკლავის ფრონტონის კესზეა მიბჯენილი. უფრო მცირე და ერთნაირი მოცულობის მქონე გვერდითა შევრილი აფსიდები მომრგვალებულია წრის მესამედით და ხიდრმეშია შეწყული. ამათ ემატება ჩრდილო – აღმოსავლეთი კედლის კელაე მომრგვალებული, მაგრამ სიგანე – სიმაღლით პატარა შევრილი აფსიდი. მის შესატყვის სამხრეთ – აღმოსავლეთ კედლს გარედან სწორი კედელი აქვს. ფასადზე მარტივ აქცენტებად აღიქმება მცირე აფსიდებზე თითო, მთავარზე – სამი ვიწრო ფანჯრის ჭრილები. აქ განსაკუთრებით კარგად და სრულად ჩანს ნაგებობის ცოკოლი – ორი სწორკუთხა თარო და მათ ზევით ცვრად ჩამოკვეთილი ზოლი, რომლებიც სამივე აფსიდზე ერთნაირად არის შემოყოლებული. ანალოგიური პროფილი აქვს დასავლეთი კედლის ცოკოლსაც, მხოლოდ იგი უფრო მაღალია (60 სმ.) და განიერი (40 სმ.) ცოკოლის ფრაგმენტებს ვხედავთ სხვა ფასადების გასწვრივაც.

ტაძრის სამშენებლო მასალად, ფასადებზეც და ინტერიერშიც (საპერანგედ), გამოყენებულია შირიმის თლილი კვადრები, ძირითადად ერთნაირი (დაახ. 30X40 სმ.), ზოგჯერ კი მკვეთრად განსხვავებული ზომებისა¹⁰⁷. ტაძრის გუმბათის ეელი გარედან ათწახნაგაა, ყოველ წახნაგზე თითო ვიწრო ფანჯრით, რომელთაც ზევით ორი, ერთმანეთისგან დაშორებული, თხელი და ბრტყელი ლილვი გადაედის. კონუსური სახურავით დაგვირგვინებული გუმბათი, როგორც ითქვამს, ზევითკენ ვიწროვდება, რაც გარედან უფრო შესამჩნევია. ნაგებობის ეველა ვერტიკალური სიბრტყე განსრულებულია თაროს, წრეთარგისა და ლილვისაგან შედგენილი, ქვიშაქვის მარტივი კარნიზით რომელიც მკლავებზე უფრო განიერი და მძლავრია, ვიდრე გუმბათის ეელზე.

ინტერიერში, სადაც ნაღესობა და მათთან ერთად ფრესკების ფრაგმენტები ჩამოცვენილია, ასეთი ადგილები კი საკმაოდ ბევრია, კარგად ჩანს შირიმის კვადრები. ასევე მრავლადაა რიყის ქვის წყობაც, თანაც არასისტემურად, ზოგჯერ კედლების შუა ნაწილებში, სადაც შირიმი ამოცვენილი ყოფილა და, რადგანაც კირხსნარით უნდა გაედღესათ, აღედგენიათ რიყის ქვით. ამავე მასალით არის ამოყვანილი სამხრეთი მკლავის კამარა, თითქმის მთლიანად, და გუმბათის ნახევარსფერო, მაგრამ არა სწორხაზოვნად, არა ისე, როდესაც მშენებლობისას ერთ სამშენებლო მასალას, რაღაც მიზეზის გამო, მეორით ცვლიან, არამედ ნგრევის შესატყვისი ზიგზაგებით, დანგრეულის აღდგენა – ამოკებით, რაც შემდეგ ნაღესობით არის გასწორებული, მაგრამ მაინც დეფორმირებულია. მთელი ეს სამუშაო, რა თქმა უნდა, ერთდროული არ არის; სრულდებოდა პერიოდულად, საუკუნეების მანძილზე, აუცილებლობის, სურვილისა და შესაძლებლობების მიხედვით.

მეტი გაურკვეველობაა ფასადებზე, რომლებიც ასევე ბევრჯერ არის შეკეთებული, მგონი უფრო ხშირად, ვიდრე სხვა ძეგლებისა, რაც ადგილ-ადგილ მეტ-

107. წაღწეხის ამჟამინდელი მდგდლის – თეიმურაზ მესხიას ცნობით, ამ ქვის კარიერები ყოფილა ჩრდილოეთით, დაახ. 15 კმ-ში, ჭანისწყლის კლდოვან ნაპირებზე. წავედი, ენახე, თითქმის არის შირიმის ქანები და კარიერის კვალი. ადგილობრივებმა მითხრეს სკურის მთაში უფრო კარგად ჩანსო. იხ. აგრეთვე აქვე, შენ. 10; ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ თ ს ს ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, №12, შენ. 48.

ნაკლები სიცხადით ხვდება თვალს, მაგრამ კედლების წყობაში თავდაპირ-
ველსა და შემდგომდროინდელს, ადრეულსა და გვიანდელს შორის რაიმენაირი
ზღვარის დადგენა, ან მათს ქრონოლოგიურ განშრეუებაზე მსჯელობა, ფაქტო-
ბრივად, შეუძლებელია, ვერ ხერხდება ორი მიზეზის გამო: ჯერ ერთი – რესტა-
ვრატორებს ვამეყ დადიანის დროიდან მოყოლებული, შემდეგ მთელი ისტორიის
მანძილზე, XIX საუკუნეშიც, ნახმარი აქვთ მხოლოდ პირვანდელი მასალა –
შირიში, კარგად გათლილი და აკურატულად ჩასმული ნაკლულ ადგილებში;
და მეორეც – ტაძარი გარედან ცემენტით არის შელესილი, სავარაუდოდ XIX
საუკუნის დასასრულს. ამჟამად ნაღესობა თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია,
მაგრამ კედლებზე მისი ზემოქმედების კვალი უკვე აღარახოდეს წაიშლება.

მთავარი კი ისაა, რომ ტაძრის ძირითადი კორპუსის სტრუქტურა არ არის
გადაკეთებული და არსებითად სახეშეცვლილი. არც მისი XIV საუკუნეში აღ-
მართული გუმბათი არღუევს ტაძრის მასების მთლიანობას. პირიქით, და თუ
რატომ, აქ მხოლოდ ზოგადად ვიტყვი. თავდაპირველად გუმბათი უფრო მაღალი,
მკლავებისა და მკლავებსშორისი მონაკვეთების სახურავები უფრო ზეაწეული
უნდა ყოფილიყო. მას შემდეგ კი, რაც ტაძრის ზედა ნაწილების აღდგენა მოხდა,
გუმბათი დადაბლდა და უფრო ბუნებრივად შეერწეა მას ქვევით ასევე მიიმე
და ღუნე მკლავებს, მათს უნეულოდ გაშლილ ფრანტონებს.

ცოტა მოგვიანებით, ვამეყის უშუალო შემკვიდრების ხანაში, ტაძარს კიდევ
ერთი, ფრიად მნიშვნელოვანი სიახლე შეემატა – თაღოვანი სტოა-გალერეები,
ორგანულად ჩართული ნაგებობის გარეგან კონფიგურაციაში. „უწვევტი ღია
სტოა, რომელიც დასავლეთიდან და ჩრდილოეთიდან ევლის ტაძარს და დიდად
იმპოზანტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს (სამხრეთის სტოა დახურულ ეგვტერ-
ებადაა გადაკეთებული)“¹⁰⁸. ეს კი ასეა, მაგრამ აქვე დაისმის კითხვა – მანამდე
მისი კედლები მიშველი იყო, მათზე რაიმე მინაშენი არ არსებობდა? იშვიათი
მაგალითი იქნებოდა, უფრო გვიანი შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი
(გრემი)¹⁰⁹. მანამდე კი ყველა ამგვარ გუმბათოვან ძეგლს ფასადებზე რაღაც
(კარიბჭე, ეკვდერი) უსათუოდ აქვს მიშენებული და წაღენჯიხაც არ უნდა ყო-
ფილიყო გამოჩენილი. ამის დამადასტურებელი მასალა ცოტაა, მაგრამ მაინც
არსებობს. თავდაპირველად ტაძრის სამხრეთ, ჩრდილოეთ და დასავლეთ შეს-
ასვლულებს კარიბჭეები უნდა აქონოდა – გვერდითებს პატარა, დასავლეთი-
სას მოზრდილი ზომისა, თითო ბლოკად ჩამოყალიბებული, თაღებით გახსნილი
და ორფერდად გადახურული, დაახლოებით ისეთივე, როგორიც ქვათახევის ან
იკორთის კარიბჭეებია¹¹⁰. შემდეგ ისინი ჩაურთავთ გალერეების „მწკრივში“
და გადაუკეთებიათ ისე, რომ არც ერთი ფაქტორად არაფრით განსხვავდება
გალერეის მონაკვეთებისაგან. ტაძრის ჩრდილო შესასვლელის წინ, კამარაში
ჩასმულია რამდენიმე ორნამენტული ფრაგმენტი (ქაოტურად) უწინდელი კარიბ-
ჭის კამარის სხიური გაფორმებისა, ასევე სვეტლებრივი და ხშირად გამოყენ-
ებული სხვა ტაძრების კარიბჭეებში, რომლებიც თავდაპირველი, XII საუკუნისა
უნდა იყოს. ძველი კარიბჭის არსებობის კვალი შეინიშნება აგრეთვე ტაძრის

108. ვ. ბ. ე. რ. ი. ძ. XVI-XVIII საუკუნეების სართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ. 1994, გვ.

109. იქვე, გვ. 131.

110. პ. ზ. ა. ქ. ა. რ. ა. ი. ა. ქართული ხუროთმოძღვრება, XI-XVIII სს. თბ. 1990. ნახ. 11, ტაბ. XI, ნახ. 19, ტაბ. XXIX.

დასავლეთი შესახველის გვერდებზეც.

2-

გალერეებიდან დასავლეთისა ხუთი თაღით ყოფილა გახსნილი. მათგან სამი-ფაქტიურად ტაძრის ცენტრალური კარიბჭე, განიერია და ერთი ზომისა. უფრო ვიწროა ჩრდილოეთი დიობი. ასეთივე უნდა ყოფილიყო სამხრეთისაც, ლევან II-ის სამარხად ამოშენებამდე. ჩრდილოეთი გალერეა ოთხი თაღისაგან შედგება. მისი აღმოსავლეთი ნაწილი იმთავითვე დახურული უნდა ყოფილიყო და ცალკე ეკლერ – სამლოცველოს წარმოადგენდა. იგივე ფუნქცია კქონდა სამხრეთ-აღმოსავლეთ ანალოგიურ სათაფსოს, რომელიც დასავლეთით თავდაპირველად ასევე ღია გალერეებით გრძელდებოდა, მაგრამ როგორც უკვე ვიცით, სხვადასხვა დროს ეველა ამოშენებით, მათი ეკლერებად გადაკეთების გამო. ღიად დარჩენილია მხოლოდ ტაძარში შესახველის წინა მონაკვეთი და მისი თაღი. ეკლერების გარე კედლები კვლავ შირიმის კვადრებით არის ამოყვანილი, თანაც ისე, რომ თავდაპირველი თაღების არსებობის ან ეკლერების აგების თანმიმდევრობის გარჩევა მხოლოდ ინტერიერების ფორმებით და მოხატულობებით ხერხდება.

გალერეებისა და ეკლერების ეველა მონაკვეთი დაგვირგვინებულია ოდნავ შეისრული, მაგრამ უსწორმასწორო გუმბათოვანი კამარებით. დასავლეთ გალერეისა და სამხრეთ ეკლერების კედლებზე, აქა-იქ შემორჩენილია მოხატულობის ნაშთები, ალბათ, მათი აშენების დროისა, ანუ ღია გალერეები მოხატული ყოფილა. თაღები ეყრდნობა მაღალ (40 სმ.) ცოკოლზე აღმართულ, კვადრატული ჭრილის მქონე, მძლავრ, ფაქტიურად დაუნაწევრებელ ბოძებს, ასევე მარტივი ბაზებითა და კაპიტელებით; ეველა თაღი ნახევარწრიულია, მაგრამ განსხვავებით ტაძრის თაღებისაგან, არც ერთი არ არის ზესტად გამოყვანილი. გალერეების ცალფერდა სახურავის ერთიანი ზოლი ტაძრის კორპუსის მესამედს ფარავს.

გალერეების აღმშენებლობის დაბალი დონე, აშკარად მეტყველებს, რომ ისინი აშენებულია ვამეყ დადიანის მიერ ტაძრის აღდგენის შემდეგ, XV საუკუნეში, რაც ზემოთ ნახსენები ამ საუკუნის საფლავითა¹¹¹ და მოხატულობათა ფრაგმენტებით¹¹² დასტურდება; მაგრამ აშენებულია არა ერთდროულად, არამედ გარკვეული ინტერვალებით, დასავლეთისა ადრე, დანარჩენი ორი ცოტა მოგვიანებით, რადგანაც მათი კუთხეები არ არის ერთმანეთთან გადაბმულ – შეწიაღებული. ასეთი ინტერვალის სავარაუდოდ სხვა, უფრო წერილმანი მონაცემებიც არსებობს.

წალენჯიხის ტაძრის სტოა-გალერეები არ არის ერთად ერთი ამ რეგიონისათვის (ხობი); გვიან ფეოდალური ხანის სამეგრელოში საკმაოდ გავრცელებული იყო, რომელთაგანაც კორცხელის დასავლეთი ფასადის მთელ სიგანეზე გაშლილი, წალენჯიხისას იმეორებს¹¹³.

პუბლიკაციის ეს ზემორე ნაწილი, ვიმედოვნებ, საკმარის წარმოდგენას შეუქმნიდა მკითხველს წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის როგორც ზოგადი ხუროთმოძღვრული აღნაგობისა და თავისებურებების, ისე მისი შინაგანი სივრცე-

111. მ. ბ რ ი ს ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 10-11.

112. ა ლ ბ ი მ ი, სქემები.

113. გ. ბ ე რ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 180-181.

მოცულობების, გარე მასების, ფორმების, ელემენტების, დეტალების, თავდაპირველი თუ გვიანდელი მონაკვეთების, სამშენებლო მასალებისა და ხერხების შესახებ. უფრო ზოგადი მსჯელობა მასზე, ვფიქრობ, უმჯობესი იქნება ბოლოსთვის გადავლოთ. ახლა კი მივხედოთ ანსამბლის სხვა ნაგებობებს – სამრეკლოს, დადიანების სასახლეს, გალაგანს. ტაძრის ეზოში უთუოდ, არსებობდა სხვა შენობებიც, აღბათ გალაგანის კედელზე მიდგმული. სხედასხვა სახისა და დროის საცხოვრებელი თუ სამეურნეო დანიშნულებისა, ტაძრის (მონასტრის) მღვდელმონაზონთათვის. ე. ს. ო. საკმაოდ დიდია (დაახ. 700-800 კვ.მ). და დაეგოდა იმდენი, რამდენიც საჭირო იყო. ყველა ისინი აუცილებლად ხისა იქნებოდა, დაბალ ბოძებზე (ქვის, ხის) შედგმული, ქვევიდან ღია (აქაური ნოტიო კლიმატის გამო), პატარა ოდა-სახლები. ამიტომაც, რომ მათგან არცერთის კვალიც კი არ ნანს¹¹⁴. ამჟამად ეზო ბაღახით და დაბალი ხეებით არის დაფარული.

სამრეკლო დგას ტაძრის ჩრდილოეთით, 60 მ-ის მანძილზე, საკმაოდ დიდი და მაღალი შენობაა, მაგრამ ტაძრის არც ერთ მონაკვეთს არ ფარავს. პირიქით – გარკვეულ აქცენტად აღიქმება მისკენ მიმავალ გზაზე. სამრეკლო ორიარუსიანია და ამით მიმსგავსებული სხვა ცნობილ სამრეკლოებთან, მაგრამ თავისი ერთმანეთთან შეუხამებელი, ქვევით ტლანქი და მძიმე, ზევით მსუბუქი და გახსნილი ფორმებით ვერ „ჯდება“ ძველ ნიმუშთა შორის. აშენებული, უფრო კი ერთიანად განახლებული უნდა იყოს XIX საუკუნის დასასრულს.

მისი ქვედა, კუბური მოცულობის მქონე, იარუსი შიგნიდან გადახურულია მძლავრ სარტყელზე დაბჯენილი ბეტონის გუმბათით. ჩრდილოეთით და სამხრეთით გახსნილია თითო სწორკუთხა კარით. ადრე ტაძრის ეზოში შესასვლელი აქედან ყოფილა. დღეს ამ საკმაოდ მოზრდილ დარბაზს სატრაპეზოდ და სხვა ყოფითი საქმიანობისთვის იყენებენ, რისთვისაც აღმოსავლეთ კედელში ფართო ფანჯარა გაუჭრიათ. უფრო ვიწრო სარკმელს ეხედავთ დასავლეთ კედელში. ეზოში შესასვლელი კი, ფარდაღალა ჭიშკარი, აქვეა, სამრეკლოს გვერდით.

სამრეკლოს ქვედა კუბის სამხრეთ და აღმოსავლეთ კედლებზე აყობუბული რივის ქვის ვიწრო კიბე ადის მეორე იარუსზე, რომელიც ოთხ, რკინის საღტით შეკრულ ბოძზე ამოყვანილ, თაღებით გახსნილ, გუმბათით და ოთხ-ქანობიანი სახურავით განსრულებულ „ფანნატურს“ წარმოადგენს. მას, ანუ უშუალოდ სამრეკლოს, რომელიც ნაცრისფერი თლილი ქვებით არის აშენებული, ქვედა კუბის მხოლოდ შუა ნაწილი უჭირავს. ამის გამო თავლიად დარჩენილი კუბის კედლებს ცალკე სახურავი აქვს შემოყობებული.

ნაგებობის ამ ქვედა იარუსის კედლები ძირითადად რივის ქვისაა, რომელშიაც ტეხილი ქვები, შირიმი, აგური ბევრგან არის ჩართული. ამ ქაოტურ წყობაში ეურადღებას იქცევს ჩრდილო-აღმოსავლეთის კუთხე, სრულიად განსხვავებული და მრავლისმეტყველი. იგი მოყვითალო ქვიშაქვის კარგად პირგათლილი, მოზრდილი ქვებითაა ამოყვანილი და ეურდნობა თაროსა (15=10 სმ) და მძლავრი (22 სმ) ღილვისაგან შედგენილ ცოკოლს. რამდენიმე ასეთი ქვა სხვაგანაც

114. ოთხი-ხუთი ათეული წლის წინ სამეგრელოში სახლები მხოლოდ ასეთი, ხისა იყო, უღამაზესი, მოსუქურთმებული აივნებითა და ქვის (ღოდების) კიბეებით. დღეს თითო-ორიოდა თუ არის შემორჩენილი, ცენტრებისგან დაშორებულ, მიერუებულ ადგილებში.

არის კედლებში ჩართული. ყოველივე ეს კი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც საშუალებას იძლევა არსებითი დასკვნა-ვარაუდისათვის. საქმე ისაა, რომ ამავე ჯიშის ქვას, მხოლოდ რამდენადმე განსხვავებულად დამუშავებულს, ვხედავთ ტაძრის გაღერების მაღალ ცოცოლში (იხ. ზემოთ). მაშასადამე, შეიძლება ვივარაუდოთ რომ აქ, ამ ადგილზე სამრეკლო ადრეც არსებობდა (XV საუკუნედან?), ძეგლის ანსამბლურობის თვალსაზრისით, უთუოდ, უფრო შეხამებული ტაძართან; შემდეგ იგი დანგრეულია (აღბათ, არაერთხელ) და აღუდგენიათ იმ სახით, როგორითაც დღემდეა შემორჩენილი.

და დ ი ა ნ ე ბ ი ს ს ა ს ა ხ ლ ე ტაძრის დასავლეთით, პლატოს ფერდობზე ყოფილა „გადაკიდებული“ შემორჩენილია მხოლოდ ნანგრევები მისი პირველი სართულისა, რომელიც ღრმად არის კლდეში ნამჯდარი. აშენებულია მსხვილი რიყის ქვებით და, აღბათ, შიგნიდანაც და გარედანაც გალესილი იყო. მისი აღმოსავლეთი კედელი ოთხი განიერი „თალით“ არის გახსნილი. მოზრდილი ღიობი ჩანს ჩრდილოეთითაც. შიგა სივრცე მონაკვეთებად (ოთახებად) ყოფილა დანაწევრებული, რომელთაც დამხმარე სათავეებად (მარანი და სხვ.) იყენებდნენ. კედლები, თაღები და სხვა ღიობები იმდენად არის დანგრეულ-დეფორმირებული, რომ ძნელია მათი თავდაპირველი სახით წარმოდგენა.

ნაწილობრივ არის შემორჩენილი ნაგებობის სახურავიც, მაგრამ ცხადად ჩანს, რომ იგი ბევრად ფართო, სწორი და ერთ სიბრტყეზე იყო განფენილი (ამჟამად მთლიანად დაფარულია ხავერდოვანი ხავსით), რაც თავისთავად გვკარნახობს, რომ მასზე რაღაცა იდგა – უეჭველად, ხის ოლა-სახლი, რა თქმა უნდა, დიდი და მდიდრული, ხელმწიფე – დადიანების ღირსების შესატყვისად მორთულ-მოკაშმული. ისიც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თუ სასახლის ქვედა სართულის ნაშთები ვამეე დადიანის დროინდელია, რაც ასეც უნდა იყოს (იხ. ზემოთ), ზედა – უშუალოდ სასახლე საუკუნეთა მანძილზე იცვლებოდა, მაგრამ როგორც მოსალოდნელი იყო, არც ერთის ნაშთი (მათი საყრდენი ბოძების თუ კოჭების ბუდეები აღბათ ამოვსებულია) არ არის შემორჩენილი. და კიდევ: სასახლე არ უნდა ყოფილიყო მაღალი, არ ემეტოქებოდა ტაძარს. ამიტომ არის მისი პირველი სართული მიწაში ასე ჩაღრმავებული.

გ ა ლ ა ვ ა ნ ი სუელ ახლო წარსულში ძლიერ ყოფილა დაზიანებული¹¹⁵ ამჟამად სრულად და ძველი სახით არის აღდგენილი. აგებულია ტეხილი ქვებით. თხელია – დაახ. 50-70 სმ. სიგანისა; სიმაღლით 2-2,50 მ. უდრის; ზოგან შეტეხილ – შემოტეხილია, მაგრამ ძირითადად სწორი მრუდით მიუყვება პლატოს თხემს; წყდება მხოლოდ ეზოში შემოსასვლელ ჭიშკართან. მისი აშენების დროზე მიმანიშნებელი რაიმე მონაცემი არ არსებობს, მაგრამ ტაძარს გაღაეანი თავდაპირველადვე რომ ექნებოდა, არ არის გამორიცხული. ნიშანდობლივია, რომ მასში კოშკები არახდროს ყოფილა ნაშენებული; მათს არსებობაზე მიმანიშნებელი გაღაეანს არსად არაფერი ეტყობა.

¹¹⁵ ა ლ ბ თ მ ი, ძეგლის საერთო ხედი. ძველი ფოტოსურათი.

დაუებრუნდეთ ტ ა ძ რ ს.

ტაძრის სიერცე – მოცულობების ჯერისებური ერთიერთმიმართება, ცენტრში ორ ბურჯსა და აფსიდის შვერილებზე აღმართული გუმბათი, ეს ის ძირითადი მონაცემებია, რომლებიც მის მხატვრულ-კონსტრუქციულ სტრუქტურას განსაზღვრავს; ანუ ძეგლს საფუძვლად უდევს შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში დროის დიდი დიაპაზონისა და უამრავი ნაგებობის მომცველი ტიპოლოგიური სქემა. ამ ზოგად სურათში თითოეული ძეგლის, მათ შორის წაღენჯიხის თავისებურებანი – ინდივიდუალური თუ გარკვეული ეპოქის დამახასიათებელი, მხოლოდ ცალკეულ დეტალებში და მათ ერთობლიობაში ვლინდება. მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში არც ეს დეტალებია საკმარისი და მაინცდამაინც მკაფიოდ გამოხატული, ამიტომ მოგვიხდება ზოგიერთი, კარგად ცნობილი ფაქტის გამეორება, რათა წაღენჯიხის ტაძარს, ტიპის ევოლუციის პროცესში, კეთილი ადგილი მიუჩინოთ, რაც ისტორიული რეალიებით ზემოთ უკვე გამოიკვეთა.

საქართველოში ამგვარი გეგმის მქონე, მარტივი და კომპაქტური გუმბათოვანი ტაძრები IX-X საუკუნეებში წნდება (ბარცანა, ოზაანი, არტანუჯი, ხანძთა, ბიჭვინტა, ვაღე) და ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს XI საუკუნის პირველ ათეულ წლებში (სამთავრო, სამთავისი), როდესაც ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ფაქტიურად წდება კონსტრუქციული ხასიათის ძიებანი და ევრადლების კონცენტრაცია ხდება ნაგებობათა გარეგან მორთულობაზე. ამ ტიპის ძირითადი თავისებურებებია, სხვა გუმბათოვან ტაძრებთან შედარებით მცირე ზომები, გეგმის სიმარტივე და თანდათან კვადრატთან დაახლოება, აფსიდის კედლებსა და ორ თავისუფლად მდგომ ბურჯზე აღმართული გუმბათი. XI საუკუნეში იგი საკულტო ნაგებობების სხვა ვარიანტებთან თანაარსებობს, ხოლო შემდეგ თითქმის უგამონაკლისოდ, გუმბათოვანი ტაძრები ყველგან და ყოვეთვის მხოლოდ ამგვარი სტრუქტურისა შენდება¹¹⁶. ასეთივეა წაღენჯიხის ტაძრიც და მისი წრის ყველა ძეგლი. რა თქმა უნდა, საუკუნეთა მანძილზე ამ ტიპის (უფრო ოთხბურჯიან ნაგებობათა ქვეტიპის) ეკლესიებს შორისაც არის ვარიაციული სხვაობები, რაც საშუალებას იძლევა ესა თუ ის ძეგლი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის რომელიმე კონკრეტულ ხანას დაუკავშიროთ.

ამთავითვე დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ წაღენჯიხის ტაძარი ტიპის ევოლუციის ადრეულ საფეხურს არ განეკუთვნება. ნაგებობის გეგმის, შინაგანი სიერცის, გარე მახებისა და ფასადების სისტემაზე ერთი თვალის შევლებითაც ცხადად ჩანს, რომ მას სტილისტურად IX-XI საუკუნეთა ძეგლებს შორის ანალოგიები არ ეძებნება. ტაძარს გაცილებით მეტი აქვს საერთო XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნის ნაგებობებთან, მაგრამ მათ შორის განსხვავება ბევრად უფრო თვალსაჩინოა ვიდრე მსგავსება. წაღენჯიხისათვის ყველაზე ახლო პარალელები XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებს შორისაა, რის დასაბუთებასაც ქვემოთ შევეცდებით.

ევოლუციის ადრეულ საფეხურზე ამ ტიპის ნაგებობათა გეგმების

116 В. Б е р и д з е, Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры со второй половины до X в. до конца XIII в., Тб. 1976. ქართული გუმბათოვანი ნაგებობის აღნიშნული თავისებურებები განხილული აქვთ სხვა მკვლევარებმაც.

კვადრატულობისაკენ მისწრაფება ნაკლებად იგრძნობა. XII საუკუნიდან. გეტენდენცია თანდათან ძლიერდება. ბეთანიის, ფიტარეთის, ქვათახევის, ხუჯაბის და შემდეგ სამცხის ძეგლების (საფარა, ზარზმა, ჭელე, ბიეთი) გეგმები იმდენად უახლოვდება კვადრატს, რომ მათ სიგრძესა და სიგანეს შორის სხვაობა მინიმუმამდე დადის¹¹⁷. წალენჯიხის გეგმაც, თუ შევრიდო აფხიდის სიღრმეს არ მივიღებთ მხედველობაში, თითქმის კვადრატულია. აფხიდთან ერთად კი მისი სიგრძე მხოლოდ 2,30 სმ-ით ჭარბობს სიგანეს.

თავისი დროის კვალი განსაკუთრებით გუმბათქვეშა კვადრატს ეტყობა. მისი გვერდების ზომები ისეთივეა, როგორიც მისგან გამომდინარე მკლავებისა. ასეა თიღვაში, ყინწისში, ტიმოთესუბანში, ბეთანიაში, ქვათახეში და ფიტარეთში; მაშინ, როცა ერთი მხრივ სამთავროში, ხოლო მეორე მხრივ სამცხის ძეგლებსა და გერგეტის სამებაში გუმბათქვეშა კვადრატის გაბარიტები მაქსიმალურად არის გაზრდილი.

XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის დასაწყისის ძეგლთა უმეტესობას წინა ქრონოლოგიური საფეხურის ნაგებობათაგან განსხვავებული ფორმის გუმბათქვეშა ბურჯები აქვთ. ეს არის ბურჯი – ოქტოგონი, რომელიც იკორთაში (1172 წ.), თბილისის ღურჯ მონასტერში (XIII ს. დამდეგი), ბეთანია – ფიტარეთის ჯგუფის ძეგლებსა, ტიმოთესუბანსა და წალენჯიხაში პრინციპულად ერთნაირია. ბურჯების განაკვეთი და კონფიგურაცია, ეპოქების მიხედვით იცვლება, მაგრამ არც თანადროულ ძეგლებშია სტანდარტული სახისა. ასეა XII-XIII საუკუნეთა მოჯნაზეც, თუმცა სრულიად აშკარაა, რომ ამ დროს უპირატესობა ენიჭება ბურჯის ოქტოგონურ ფორმას, რომელიც ვერტიკალის რბილი მოდელირებით აძლიერებს ნაგებობის შიგა სივრცის ვიზუალურ გახსნილობას. მომდევნო ეტაპზე, XIII-XIV საუკუნეთა ძეგლების ბურჯები უფრო რთული აღნაგობისაა (საფარა, ზარზმა, გერგეტის სამება)¹¹⁸.

წალენჯიხაში გუმბათის აღმოსავლეთი საყრდენები აფხიდის კედლებია და არა მათთან დაკავშირებული პილასტრები. ადრე, როდესაც ამ მხარის გუმბათქვეშა წყვილი ბურჯი აფხიდის კედლებს ერწყმის, მათ ერთგვარი მოცულობითი დამოუკიდებლობა მაინც შენარჩუნებული აქვს. სამთავროს გუმბათის აღმოსავლეთი საყრდენები, მრავალსაფეხურად პროფილირებული პილასტრებით, ჯერ კიდევ ახდენენ მზიდი ელემენტების შთაბეჭდილებას. ფაქტურად ასევეა სამთავისშიც, სადაც აფხიდის გაგრძელებაზე, ბემის კედლების ქვედა ნაწილში თაღოვანი გასახვედლებია გაჭრილი.

განვითარების მომდევნო საფეხურზე სურათი იცვლება – გუმბათი უშუალოდ აფხიდის კედლებზე ინაცვლება. ჯერ გელათის დიდ ტაძარში აფხიდის პილასტრები ძლიერ გათხელებულია, შემდეგ კი თიღვაში (1152 წ.) ისინი საერთოდ ქრება. მეტიც – ქრება ის მცირე პილასტრებიც კი, რომლებიც პასტოფორიუმების წინა კედლებს მოჯნავდა საკურთხეველის აფხიდისაგან (ყინცვისი, ტიმოთესუბანი, წუღრუღაშენი, ერთაწმინდა). წალენჯიხის მშენებელი უფრო

117 ე. ბ. ე. რ. ი. ძ. სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ. 1955, თ. ს. ა. ნ. ი. კ. ი. ძ. გერგეტის სამება, თბ. 1975.

118. ოქტოგონური ფორმის ბურჯები გვხვდება გვიან შუა საუკუნეებშიაც (კახეთის ძეგლები), მაგრამ მათზე გადაწვდამა არ მომასწავლებს, მათი განსხვავებული ფორმის გამო, განსაკუთრებით კი იმიტომ, რომ წალენჯიხისათვის გვაქვს კონკრეტული ისტორიული მოჯნა – XIV საუკუნე, როდესაც ტაძარი აღდგა და მოიხატა.

შორს წავიდა – სრულად გახსნა ჭერამდე და ძირითად სივრცეს შეუერთა სამკვეთლო (ასეა კორცხელშიც და სხვაგან არსად)¹¹⁹.

ბეთანია – ფიტარეთის ჯგუფის ძეგლებში ამ საკითხის ორგვარი გადაწყვეტა გვაქვს. ბეთანიასა და ქვათახევეში გუმბათის საყრდენი აფსიდის კედლები ცერად არის ჩამოკვეთილი, რითაც კედლის მასა უფრო ელესტიურ ფორმას იძენს. ფიტარეთში პილასტრები კვლავ არსებობს, მაგრამ სამ ნაწილად არის დაწახნაგებული და მსუბუქად პასუხობს მძლავრ ბურჯებს – უმნიშვნელოვანეს ელემენტებს აქაც, წალენჯიხაშიც და სხვა გუმბათოვანი ტაძრების სტრუქტურაშიც.

წალენჯიხის ტაძარში ეურადღებას იქცევს ისიც, რომ ორივე პასტოფორიუმი უშუალოდ უკავშირდება ცენტრალურ აფსიდს. მათი ოთხკუთხა, ასევე ნახევარწრიო განსრულებული კარები გაჭრილია ღრმა ბემის კედლებში. ამ ღრის და უფრო ადრეც მიღებულია სამივე შესაძლო ვარიანტი. ჩვეულებრივ აფსიდს სამკვეთლოც უკავშირდება და საღიაკენეც (ბეთანია, ფიტარეთი, ქვათახევი) ან მხოლოდ სამკვეთლო (იკორთა, ყინცვისი, ტიმოთესუბანი). ზოგჯერ კი საერთოდ არც ერთი (თიღვა), მაშინ, როცა XIII საუკუნის დასასრულისა და XIV საუკუნის უგამონაკლისოდ ყველა ტაძარში (ცაიში, ბუდია, სამცხის ძეგლები, გერგეტი) საკურთხეველს მხოლოდ სამკვეთლო უკავშირდება.

ნებისმიერი ნაგებობისათვის, მით უფრო სალოცავისათვის, შესასვლელთა რაოდენობას და მათ მდებარეობას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. მაყურებლის მიერ ნაგებობის შინაგანი სივრცის აღსაქმელად არსებითია ის, თუ საიდან მოხედება იგი ტაძრის ინტერიერში. დასაველეთი კარი უმეტესად კედლისა და სივრცის სიმეტრიის ღერძზეა გაჭრილი, რაც ნაგებობის მხატვრულ – სტრუქტურული ლოგიკითაა ნაკარნახევი. წალენჯიხისაც არის იქ, სადაც უნდა იყოს, ტრადიციულ და ბუნებრივ ადგილზე, რაც შეეხება გვერდით შესასვლელებს, მათი ადგილი რომელიმე ეპოქაში არ არის მკაცრად განსაზღვრული (თუ ამას ნაგებობის სტრუქტურა, ან რაიმე კონკრეტული გარემოება არ მოითხოვს). მათგან სამხრეთისა აუცილებელია და ხშირად ძირითადი კარის ფუნქციას ასრულებს, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა დასაველეთი კარი არსებობს. ჩრდილოეთისა შედარებით იშვიათად გვხვდება. წალენჯიხაში ჩრდილოეთი კარის აუცილებლობის ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ ტაძარს მისასვლელი მხოლოდ აქედან აქვს, მაგრამ აქ ერთსაც და მეორესაც ნაკლებად მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება და თითოეული სიგანითაც დასაველეთ კარს საგრძნობლად ჩამოუვარდება. უფრო არსებითი კი ის არის, რომ ისინი გაჭრილია ნაგებობის განივ მკლავებში და არა დასაველეთ მკლავებს შორის მონაკვეთებში. მათგან შესული ადამიანის ეურადღება, უწინარესად, ტაძრის უმთავრეს ნაწილებზე – საკურთხეველზე და გუმბათზეა კონცენტრირებული, ხოლო დანარჩენ სივრცეს გვიან თუ მოუბრუნდება. გვერდითი შესასვლელების ორივენაირი განლაგების მაგალითები ბევრია, მაგრამ წალენჯიხაზე დაკვირვებისას კვლავ და მაინც

119. „ამ უცნაურ თავისებურებას სხვაგან ვერსად ვნახავთ, თუ არა ამ ორ ძეგლში“ ვ. ბ. ე. რ. ი. ძ. XIV-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 180. სამკვეთლო – საიდუმლო რიტუალების ადგილი, ალბათ, რადაც სიმაღლეზე ფარდით იქნებოდა დაფარული, მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც მისი გახსნილობა, უთუოდ, მაინც უწყობდა ხელს ტაძრის შინაგანი სივრცის მოდიალობას.

უფრო გელათი გვახსენდება; ჯერ ერთი გელათის დიდ ტაძარს ასევე თითო-გვერდითი კარი აქვს (უწინ ანსამბლის ეზოში შესასვლელი მთავარი კარიბჭე სამხრეთით იყო) და იმიტომაც, რომ ისინი, წალენჯიხის მსგავსად, მკლავებშია გაჭრილი. სამხრეთი მკლავის არეში მდებარეობს ფიტარეთის ერთადერთი კარიც. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ თუ გელათსა და ფიტარეთში შესასვლულების დასავლეთი წირთხლი გუმბათქვეშა ბურჯების აღმოსავლეთ პირს უსწორდება, წალენჯიხაში რამდენიმე გაწეულია მკლავების ცენტრისაკენ (45 სმ-ით), რაც სულაც არ არის უმნიშვნელო – მცირედად, მაგრამ მაინც აფართოვებს ადამიანის თვალთახედვის არეალს. ამის ზუსტ ანალოგს ვხედავთ ფეძნარის ღვთისმშობლის ეკლესიაში, რომელიც XIII საუკუნის პირველი ნახევრით თარიღდება¹²⁰.

ტაძრის კომპაქტური გეგმა სრულად განსაზღვრავს სტრუქტურას მისგან ამოზიდული ფორმებისას, რომელთაც ზედა ნაწილებში არც ემატებათ და არც აკლდებათ რაიმე მნიშვნელოვანი დეტალები. პროფილები მარტივი და ნაკლებად დანაწევრებულია. თაღების, კაპიტელების, იმპოსტების გეომეტრიული სიზუსტე არსად არ არის დარღვეული, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გვიანდელი შეკეთებების დროს დეფორმირებულ ზოგიერთ ელემენტს.

ტაძრის ინტერიერი მოკლებულია ყოველგვარ მოულოდნელ ასპექტებს და ეფექტებს. მიუხედავად იმისა, რომ მასში, თუ შეიძლება ითქვას პირველი და მეორე ხარისხოვანი მონაკვეთები არსებობს, ისინი ერთმანეთისაგან მკვეთრად არ არის გამოიჯნული; სადიაკვნის გარდა, არც ერთი სხვა ნაწილი ცალკე, დამოუკიდებელ უჯრედად არ არის გამოყოფილი. დასავლეთისკენ ფართოდ გახსნილი სამკვეთლო კი, ფაქტობრივად, მოღიაანი, გაწონასწორებული, მშვიდი სივრცის ერთ-ერთ პერიფერიულ უბედ აღიქმება.

სივრცე წალენჯიხის ტაძარში განათებულია ისევე, როგორც XII-XIII საუკუნეთა გუმბათოვანი ნაგებობების უმეტესობისა – რბილად და გარკვეული გრადაციებით, უხვად შექმნილი გუმბათქვეშა კვადრატოვანი შედარებით დაბინდული პერიფერიებისაკენ. თუმცა ზოგადად ამგავრი განათების სისტემის ქრონილოგია ბევრად ფართოა, როგორც ერთი, ისე მეორე მიმართულებით. წალენჯიხაში ინტერიერის მონაკვეთები მათი განათების მიხედვითაც მკაფიო ზონებად არის დაყოფილი და, თუ არ მეხვეწება, მათი მოხატულობის (ბერძენი მხატვრისა) კოლორიტის ინტენსივობა ამ ზონებს შეესატყვისება: ათფანჯრიან გუმბათში ფერები თითქოს მექია, გვერდით მკლავებსა და სამი ფანჯრით განათებულ, დრმა საკურთხეველში შედარებით ბაცი და მედური, დასავლეთ მკლავსა და განსაკუთრებით მკლავებს შორის მონაკვეთებში ოდნავ უფრო ღია. ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ მკლავებს შორის სივრცეებს თავდაპირველად განათების კიდევ ერთი წყარო ჰქონდათ, დასავლეთი თითო ვიწრო ფანჯრის სახით, რომლებიც ტაძრის მოხატვის დამთავრებიდან ახლო ხანებში ამოუშენებიათ და ასეა დღემდე. აქვე დავძენ, რომ ტაძრის დასავლეთ კედელში არსებული სამი ფანჯრის მიხედვით შეიძლება განათების ამდენივე წყარო ვივარაუდოთ განივ მკლავებშიც.

წალენჯიხის საკურთხეველში სამი ფანჯრის არსებობა, ერთის მხრივ, აფხიდის წახნაგოვნებით არის განპირობებული (ერთფანჯრიანი წახნაგოვანი აფ-

120 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб. 1959, გვ. 424.

სიღების მაგალითებს იშვიათად და სხვა პერიოდებში ეხედებით), მეორე მხრით კი დროის მოთხოვნილებითაა ნაკარნახევი. XII-XIII საუკუნეების გამორჩეულ გუმბათოვან ნაგებობებს ცენტრალურ აფსიდში სამი ფანჯარა აქვს. მოგვიანო ხანის უგამონაკლისოდ ყველა ძეგლზე კი ამ აღვილას ერთი ფანჯარაა გაჭრილი.

ტაძრის ინტერიერში სინათლის ძირითად წყაროს, რა თქმა უნდა, გუმბათის ყელის ათი ფანჯარა წარმოადგენს. თავდაპირველად შესაძლოა გუმბათის წახნაგებიც და ფანჯრებიც ერთი მეტი აქონდა. თორმეტი ფანჯარაა თიღვის, იკორთის, ბეთანიის, ყინცვისის, ტიმოთესუბნის გუმბათებში. თუ ამას დავამატებთ ჩამოთვლილებს, მათთან ერთად ორს, ამოშენებულს დასავლეთ კედელზე და ოთხს – ნაყარაულევს გვერდით მკლავებში (პასტოფორიუმების თითო სარკმლის გამოკლებით) მივიღებთ 22 ფანჯარას. ეს კი კვლავ წვეთვის საინტერესო ეპოქაზე მიგვანიშნებს. XII-XIII საუკუნეების ძეგლები კარგად არის განათებული, რაც მათ სახეიმი იერს ანიჭებს. არსებობს ტაძრები, რომლებიც 24-26 ფანჯრით ნათდება (იკორთა, ქვათახევი, ყინცვისი). მომდევნო ეტაპზე ფანჯრების რაოდენობა მკვეთრად მცირდება (საფარის წმ. საბას ტაძარს 12 ფანჯარა აქვს, ზარზმას – 10, გერგეტის სამებას – 9) შესაბამისად, ინტერიერების განათებაც საგრძნობლად ნაკლებია. სწორედ ამ დროს უნდა იყოს ამოშენებული წალენჯიხის სამივე მკლავის ფანჯრები. უფრო შორს თუ გავიხედავთ, ეკლესიებს დახშული ფანჯრებით სხვაგანაც შევხვდებით. მაგ., გელათის მთავარი ტაძრის გუმბათში 16 ფანჯრიდან რამდენიმე ამოქოლილია (საკმაოდ უხეშად). ასეთი რამ სათანადო მოტივაციის გარეშე შეუძლებელია მომხდარიყო, მაგრამ რა იყო ამის წინაპირობა, ძნელი სათქმელია. შედეგი კი ერთ მარტივ ვარაუდამდე მიგვიყვანს: ეკლესია – უფლის საბრძანებელი – უხვად „შემოდვრილი“ შექმნილ განათებული, XII-XIII საუკუნეების (უფრო ადრეულისაც), ხოლო დაბინდული XV და შემდგომი საუკუნეების სასოგადოებათა განსხვავებულ განწყობა – მდგომარეობას, ერთის მხრივ ძლიერ და აყვავებულ, მეორეს მხრივ უკიდურესად დაბეწავებულ ქვეყანაში არსებულ ვითარებას ნამდვილად შეესატყვისებოდა.

ახლა თუ წალენჯიხის ინტერიერის სხვა ასპექტებსაც მოვიხილავთ ვნახავთ, რომ დროში დამკვიდრებული „სტანდარტების“ ფარგლებს, ფაქტობრივად, არაფერი სცდება, განსაკუთრებით ცენტრი, სადაც ოთხი თაღითა და მათი შემავსებელი აფრებით კვადრატულად გუმბათის წრეზე გადასვლა განხორციელებულია ისევე, როგორც სხვა ძეგლებში. რამდენადმე იშვიათია მხოლოდ გუმბათის საყრდენი წრიული თარო – ღიღვის დაუნაწევრებელი ფორმა. აქ უმეტესად რთული პროფილის მქონე, რამდენიმე მძლავრი ღიღვისაგან შედგენილი სარტყელი კეთდებოდა, რომელიც სოგჯერ გუმბათქვეშა თაღებთანაა გადახლართული (თიღვა, იკორთა, ფიტარეთი). წალენჯიხის სარტყლის ზუსტ ანალოგს – ფორმითაც და თაღებისაგან დაშორების მანძილითაც, ტიმოთესუბანში ვხვდებით.

თუმცა წალენჯიხის გუმბათი გვიანდელია (ამ საკითხს ქვემოთ კიდევ ერთხელ დავებრუნდებით), უთუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი დამჯდარი პროპორციების მქონე ინტერიერს უფრო მაღალი გუმბათი არც მოუხდებოდა. ამდენად, მას დისონანსი არ შეაქვს ტაძრის არც შიგა და არც გარე ასახეულობაში. სწორედ გამოვევანილი ნახევარსფერული გუმბათი ღოგიკურად აგვირგვინებს ინტერიერის საფეხურებად განლაგებული სივრცობრივი უჯრედუ-

ბის წყობას.

2-

წალენჯიხის ტაძარში მხოლოდ ნახევარწრიული თაღები და კამარები გამოყენებული. აშკარად ჩანს ხუროთმოძღვრის მიდრეკილება ერთნაირი ფორმებისაკენ, მაშინ როცა მისი დროის ძეგლებშიც (გელათი, თიღვა, იკორთა, ყინკვისი, ქვათახევი, ახტალა) და გვიანაც (საფარა, ზარზმა, ჭულე, ბიკოთი) ვხვდებით როგორც ნახევარწრიულ, ისე ისრულ თაღებს. ამდენად, არც წვენითვის საინტერესო ხანას და არც მომდევნო პერიოდს თაღების აბრისის ერთგვაროვნება არ ახასიათებს, თუმცა სწორედ XII საუკუნის ბოლო ათეული წლებიდან მაინც წამძღოლი მნიშვნელობა ისრულ თაღს ენიჭება (მრუდის დაბალი მოხაზულობით ამ ეპოქის ისრული თაღი არსებითად განსხვავდება XVI-XVIII საუკუნეების საქართველოში ფართოდ გავრცელებული ისრული ფორმებისაგან). აღსანიშნავია ისიც, რომ წალენჯიხის ხუროთმოძღვარს ამჯერადაც ადლო არ დაღატობს – ნახევარწრიული თაღები უფრო ორგანულია ტაძრის ინტერიერისათვის. და კიდევ – დასავლეთ საქართველოს ძეგლებზე, გელათს გარდა, ისრული ფორმის თაღებს საერთოდ ვერ ვხვდებით.

წალენჯიხის ინტერიერის ფორმები, დეტალები, ასპექტები ერთიან კონტექსტში, ერთი მხივ, კვლავ გელათთან, მეორე მხრივ და უფრო მეტად XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის პირველი ათეული წლების ნაგებობებთან კავშირს ადასტურებს. ამ საკმაოდ ხოლიდური ზომა – გაბარიტების მქონე ნაგებობის ავტორი, რომელსაც კარგად აქვს დაგეგმილ – გააზრებელი ტაძრის მოლიანი სტრუქტურა, მშვენივრად გამოყავს თაღი, კამარა, კუთხე, პროფილი – დიდი გაქანების არა, მაგრამ გამოცდილი პროფესიონალია, რომელსაც შეუძლებელია არ სცოდნოდა და იცის კიდევ თავისი დროის მოთხოვნები და ტენდენციები, რაც უწინარესად ტაძრის დაბალი, დინჯი სივრცე – მოცულობებით შედგენილება, განაპირობებს მისი ინტერიერის თავისებურ ინტიმურობას, დამახასიათებელია ეპოქისათვის¹²¹ და ნაგებობათა მხატვრული ხაზის შექმნაში პრინციპული მნიშვნელობისაა.

ტაძრის ინტერიერის ამგვარი გააზრება კიდევ კარგა ხანს დარჩება აქტუალური, მისაღები იყო ვამეყ დადიანის დროისთვისაც და შესაძლოა ესეც გახდა ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ტაძრის რესტავრაციისას მან მხოლოდ გუმბათის გაბარიტები შეაცვლევინა და სხვა თითქმის არაფერი.

ტაძრის კორპუსის ხიმაღლე ინტერიერ-ექსტერიერში, მისი მონაკვეთების პროპორციული ერთიერთშესატყვისობა კვლავ და უფრო ბეთანია – ფიტარეთის ჯგუფის ძეგლებში კპოვებს უახლოეს ანალოგიებს. ამ თვალსაზრისით ტიპის ევოლუციის პროცესს თუ გადავაგვლებთ თვალს, ვნახავთ, რომ XI საუკუნიდან XIV საუკუნის ჩათვლით ნაგებობათა კორპუსები თანდათან დაბლდება. წალენჯიხის ტაძარი თავისი პროპორციებითაც ამ ორი სტილისტიკური ეპოქის შუაში ეძევა.

ტაძრის გარეგანი ხაზის, მისი მხატვრული ღირსებების შესახებ გაცილებით ძნელია მსჯელობა. ექსტერიერი ისეთ დახრულებულ სურათს ვერ იძლევა, როგორც ინტერიერში ვხვდავთ. ვფიქრობ, კედლებს ბევრი თუ არა, ზოგი რამ მაინც აკლია. მიწეზეები უკვე დაეახახელეთ, მაგრამ ძირითადი ფორმირებისა და მასების წყობა სრულად არის დაცული და ზუსტად პასუხობს ნაგე-

121. Г.Н. Ч у б и н а ш в и л и, Вопросы истории искусства, т. I, Тб. 1970, გვ. 290.

ბობის შინაგან აღნაგობას. აქაც, ისევე როგორც სხვა ძეგლებში, დომინანტის როლი, ოდნავ აღმოსავლეთით გაწეულ გუმბათს ეკუთვნის. მასთან შერწყმული მასები – ჯერის მკლაეები, შეაღდებული მონაკვეთები, ცალ-ცალკე გადახურული შევრილი აფსიდები დადმაგალ საფეხურებად ნაწილდებიან. გვიანდელი მინაშენებიც – გალერეები და ეკვდერები, მიუხედავად იმისა, რომ ნაკლებად ხელგაწაფული ხელოსნების მიერ არის აგებული, ორგანულად უკავშირდებიან ტაძრის კორპუსს და კიდევ ერთ მოცულობით საფეხურს ქმნიან მისი ფასადების აღსაქმელად.

ტაძრის კედლებზე, ადგილ-ადგილ, სადაც ნაღესობა აღარ არის შემორჩენილი, ქვის წყობის თავდაპირველი ხასიათი კარგად გაირჩევა – განსაკუთრებით აფსიდების ქვედა ნაწილებში. შირიმის კვადრები მშვენიერად არის დამუშავებული და ერთმანეთზე მორგებული; დაცულია წყობის რიგების პორტიკალობაც, რაც გეოფიქრებინებს, რომ ტაძარი მთლიანად ასევე იყო აგებული. ღვინისფერი შირიმის გლუვი ფასადების მონუმენტურობა თავის დროზე უფრო შთამბეჭდავი უნდა ყოფილიყო.

იგივე არ ითქმის გუმბათის ყელზე, რომელიც ნაგებია შირიმითვე (ოდნავ განსხვავებული სტრუქტურის და მეტი ფერის). მაგრამ დაბალი რანგის თხილატის ნახელაფია. თავისი ფორმებით იგი ყველაზე ახლობელ პარალელებს XIV საუკუნის ძეგლებში კპოებს. ათწახნაგა გუმბათი საერთოდ იშვიათობაა. ნემთვის ცნობილია მხოლოდ სამი ასეთი მაგალითი: წუღრულაშენი¹²², საჩინის ეკლესია ზემო ხოდაშენში¹²³ და გერგეტის სამება¹²⁴. წუღრულაშენი მხედველობაში მისაღები არ არის, რადგან აქ გუმბათის ათწახნაგოვნება მისი დიამეტრის სიმცირით არის განპირობებული. ორი დანარჩენი კი XIV საუკუნისაა. აღსანიშნავია ისიც, რომ გერგეტის გუმბათის 10 წახნაგზე მხოლოდ ხუთშია ფანჯარა გაჭრილი, რაც ეპოქის კონცეპტუალურ თავისებურებას გამოხატავს (სინათლის წყაროთა რაოდენობის შემცირება). წალენჯიხის გუმბათის ფანჯრების თავზე ღიღევები უმეტესად ამ დროის ძეგლებში გვხვდება. გუმბათი რომ ზევითკენ ვიწროვდება ამის მაგალითებსაც უფრო ხშირად XIII საუკუნის დასასრულსა და XIV საუკუნეში ვხვდებით (სამთავრო, ქართლის მეტეხი, გერგეტის სამება) და თავისთავად მშენებლობის პროფესიული დონის დაქვეითების შედეგია. ყოველივე ეს, ვფიქრობ, საბოლოოდ ადასტურებს მოსახრებას იმის შესახებ, რომ წალენჯიხის გუმბათი ვამეყ დადიანის დროს არის აღდგენილი. მაგრამ როგორი იყო იგი მანამდე, თავდაპირველად? უთუოდ, უფრო მაღალი, სწორკედლიანი და თორმეტ წახნაგა. XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის ძეგლების გუმბათები უნვეულოდ მაღალია, ზოგჯერ იმდენად, რომ ნაგებობათა საერთო ასახეულობაში მათი სიმაღლე არაბუნებრივად გამოიყურება. გუმბათის ვერტიკალის ზრდა იწყება იკორთიდან (1172 წ.) და წუღრულაშენში (1222 წ.) იქამდე აღის, რომ ტაძრის კორპუსისა და გუმბათის სიმაღლე თითქმის უტოლდება ერთმანეთს. რა თქმა უნდა, წალენჯიხის გუმბათი ასეთი ვერ იქნებოდა. იყო, ალბათ, უფრო ზომიერი მოცულობისა, შესაძლოა, იკორთის გუმბათის ტოლი და მსგავსი (ცაიში და ბეღია გვიანდლებია).

122. პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, წუღრულაშენი, თბ. 1952.

123. Г. Ч у б и н а ш в и л и, Архитектура Кахетии, გვ. 429-432.

124. თ. ს ა ნ ი კ ი ძ ე, გერგეტის სამება, თბ. 1975.

ტაძრის გარე ფორმების მოხილვისას, უწინარესად, ეურადღებას იქცევს აღმოსავლეთის ფასადი, რაც ეკლესიის და ყოველთვის ასეა და სრულიად ბუნებრივია ქრისტიანული ეკლესიისათვის. აქ გვეგმის კეთილშეშობის მოხაზულობიდან გარეთ გამოტანილი სამი შვერილი აფსიდი – ცენტრალური ხუთწახნაგა და გამოწეული, გვერდები კი მომრგვალებული, ფასადს სხეებისაგან მკვეთრად გამორჩეულ იერს ანიჭებს. ანალოგიური სამაფსიდიანი სისტემა უფრო გავრცელებული იყო დასავლეთ საქართველოს შავიზღვისპირეთის ადრეულ ძეგლებში¹²⁵. შედარებით გვიან, ჩვენთვის საინტერესო ხანაში, გვაქვს რამდენიმე მაგალითი აღმოსავლეთ საქართველოშიც. სამეგრელოში ასეთი ორად-ორია – წალენჯიხა და მისი მიწაბადი – კორცხელი, სადაც სამივე აბსიდი ნახევარწრიულია. ნიშანდობლივია, რომ იმ მცირერიცხოვან ძეგლთა შორის, რომელთაც სამი შვერელი აფსიდი აქვს არც ერთი არ არის XIII საუკუნეზე გვიანდელი (კორცხელის გარდა).

გარკვეული მსგავსება ჩანს წალენჯიხისა და ბიჭვინტის (X ს.) აღმოსავლეთ ფასადებს შორის, მოეხედავად იმისა, რომ ბიჭვინტის აფსიდები ნახევარწრიულია, მაგრამ ამ ორ ძეგლს სხვა არაფერი აქვთ საერთო. იგივე შეიძლება ითქვას თბილისის მეტეხის ტაძარზეც (XIII ს. დასასრული). მისი აფსიდებიც ნახევარწრიულია და წალენჯიხასთან მსგავსება ამით ამოიწურება.

პრინციპულად ანალოგიურ ხურათს ვხედავთ შიომღვიმის დავით აღმაშენებლის დროინდელ და XII-XIII საუკუნეთა მოჯინის ტიმოთესუბნის ტაძრებში. თუმცა ტიმოთესუბნის სამივე აბსიდი ერთ ხაზზეა განლაგებული, მათი წახნაგები არ არის ერთნაირი ზომისა, ზოგან წიბოები არც კი ემნევა და აფსიდის გარე კონტურებს დეფორმირებული ოვალის მოყვანილობა აქვთ¹²⁶. მაგრამ მგონია, რომ აქ მთავარი და არსებითი საკითხის უფრო ზოგადი ასპექტია და არა მისი კონკრეტული გამოვლინება.

შავი ზღვის აფხაზეთის სანაპიროზე შვერილაფსიდიანი ძეგლების თარიღები X საუკუნის აქვთ, ფაქტიურად, არ გადმოდის¹²⁷ ახი წლის შემდეგ ამ სისტემის აღორძინება, ტაძრის უმთავრესი საკრალური ნაწილის – საკურთხევლის (საკურთხევლების) გარედანაც აქცენტირდება, კვლავ გელათთან და შიომღვიმესთან, კვლავ დავით აღმაშენებლის სახელთან არის დაკავშირებული, მისი ფართო თვალსაწიერის ერთი გამოხატულებაა ამჯერად ხურათში მოძღვრებაში.

შვერილი აფსიდების სისტემა ბიზანტიურ და მისი მიდევნებით მართლმადიდებლური ქვეყნების არქიტექტურაში ხშირად გამოიყენება (არა ყოველთვის და არა ერთნაირად). ქართულ ეკლესიას ბრძენი მეფე რწმენის მსოფლიო ერთობაში ხედავს და ამ იდეას გელათში ტაძრის ერთი, მაგრამ მთავარი ნაწილის პლასტიკური მიმზიდველობით გამოხატავს. გელათის შვერილი აფსიდები,

125 . ლ. რ ჩ ე უ ლ ი შ ვ ი ლ ი, Купольная архитектура VIII-X веков в Абхазии, Тб. 1988. В. Б е р и д з ე, Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры, , Тб. 1976, გვ. 21.

126. პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, ქართული ცენტრალურ – გუმბათოვანი არქიტექტურა, 2. თბ. 1978, გვ. 97-112. მკვლევარის მიერ მოცემული ტიმოთესუბნის აღმ. ფასადის ეს აღწერა, ეფიქრობ, ტაძრის ამ ნაწილის ნგრევა – აღდგენის შედეგს ასახავს. ჩემი შთაბეჭდილებით, ტაძრის ეს ფასადი თავდაპირველად ისევე მოწესრიგებული იყო, როგორც მისი სხვა კედლები.

127 ლ. რ ჩ ე უ ლ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. Д. Т у м а н и ш в и ლ ი, Средневековая церковная архитектура в Абхазии, Разыскания по истории Абхазии-Грузии, Тб. 1999, გვ. 375-390.

მათი სადა და დეკორაციული თაღები, ღიღუკებით გაფორმებული ფანჯრები, ცენტრალური აფსიდის შუა წახნაგზე, ფარჯრის ქვეშ, დიდი, წრებში შემოვლებული და მოხატული გირნი – ფაქტობრივად ერთადერთი მძლავრი ორნამენტირებული აქცენტი ტაძრის ექსტერიერში, რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო შთამბეჭდავია¹²⁸, ვიდრე წაღენჯიხის ან დასახელებული ძეგლების მოკრძალებული ანალოგიური მონაკვეთები, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მათი ფორმები გელათისგან მომდინარეობს.

წაღენჯიხის ტაძრის გლეჯ ფასადებზე ერთადერთ აქცენტს წარმოადგენს ფანჯრები. მათი ფორმები ერთნაირი არ არის. სამხრეთისა სწორკუთხაა, ჩრდილოეთისა თაღოვანი, დასავლეთისა ასევე სწორკუთხაა და კედელში ნაჭრილი თაღით გვირგვინდება. სწორკუთხაა, მაგრამ შედარებით პატარა ზომებისა აღმოსავლეთი შევრილი აფსიდების ხეობი და მინაშენების თითო, უფრო მცირე ფანჯარა. თითქმის ყველა მათგანისათვის გვიან, აღბათ, XIV საუკუნეში, სამსამი ღიღუკისაგან შედგენილი ჩარჩოები შემოუკოლებიათ. ასევე გაფორმებული გუმბათის რამდენიმე ფანჯარაც. XIX საუკუნეში, ტაძრის შეღესვის დროს ეს ღიღუკები გადაუთვლიათ. ისე, რომ მათი პროფილის გარსევა მხოლოდ აქა-იქ ხერხდება.

დასავლეთ ფასადზე რომ სამი ფანჯარა იყო გაჭრილი კარგად ჩანს და ამის შესახებ უკვე ითქვა. სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფანჯრები არაბუნებრივად არის მალა ატეორცხილი, განსაკუთრებით სამხრეთისა, რომელიც ინტერიერში პირდაპირ მკლავის კამარაზეა მიმჯდარი, გარედან კი ფრონტონის არეშია შესული. ამგვარი რამ სხვაგან არხად გვხვდება, გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც კედლებზე სამფანჯრიანი კომპოზიცია გვაქვს ხოლმე. ჩვეულებრივ ეს სამი ფანჯარა შემდეგნაირად არის განლაგებული – ქვემოთ ორი, მესამე კი მათ შორის, ძლიერ აწეული. ესეც XII-XIII საუკუნეთა ძეგლებისთვის არის დამახასიათებელი და ამ სახით სხვა დროს არ გვხვდება. იკორთაში, ყინწისში და ტიმოთესკუბანში ფანჯრების სწორედ ასეთი წყობა გვაქვს. ყინწისის სამხრეთ ფასადზე ზედა ფანჯარას ზუსტად იგივე ადგილი უჭირავს და ისეთივე ფორმა და ზომა აქვს, როგორიც წაღენჯიხისას. ბუთანიახა და ფიტარეთში კი მესამე, ზედა სარკმელი მრგვალია, მაგრამ აქაც კომპოზიციის შექმნის პრინციპი, ფაქტობრივად, იგივეა. მაშასადამე, ის, რომ წაღენჯიხის გრძივ კედლებში თავდაპირველად სამსამი ფანჯარა იყო გაჭრილი, ეჭვს აღარ უნდა იწვევდეს, მით უფრო, რა კი დასავლეთ კედელში იგივე სერათს ვხედავთ. მაგრამ დასავლეთი ქვედა ფანჯრები მხოლოდ გარედან არის ამოშენებული, მაშინ, როცა გვერდით კედლებზე მათი შესატყვისი ღიბებისგან, არც შიგნით და არც გარეთ, არაფერია დარჩენილი. ეკლესიებში აქაც და სხვაგანაც ფანჯრების დახშობის ერთ-ერთ მიზეზად გვიან შუა საუკუნეებში მათი ინტერიერის ნაკლენად განათების ტენდენცია (გაუგებარი) ვივარაუდეთ. ჩვენს შემთხვევაში ამის სხვა ფაქტორიც არსებობდა – გვიანდელი სტოა – გაღურეების სახურავი, რომელმაც ქვედა ფანჯრები ნაწილობრივ დაფარა. შიგნიდან კი ფანჯრები ამოშენებულია ტაძრის განივი მკლავების კედელ – კამარების ძლიერ დაზიანების გამო (კედლების განახლებულ ნაწილებზე ფრესკებიც გვიანდელია), დასავლეთი მკლავებში მათი

128 Р. М е п и с а ш в и л и. архитектурный ансамбль Гелати, Тб. 1966, გვ. 2, 8, 13, 19.

მონაკვეთები კი სრულყოფილად არის შემორჩენილი.

2 -

წალენჯიხის ტაძრის ფასადები თავდაპირველადაც მოურთველი იყო და ასეთივე დარჩა ბოლომდე. კედლებში ჩასმული რამდენიმე მოხუკერთმებუღი გირჩი არაფერს მატებს მათს მხატვრულ სახეს. ამის უმთავრეს მიზეზს სამშენებლო მასალა – ფორთვანი შირიმის წარმოადგენს, რომლის ორნამენტირება ფაქტიურად შეუძლებელია; თუმცა არსებობს ძეგლები, გაფორმებული განსხვავებული ჯიშის ქვებზე ნაკეთი დეკორით. თვით წალენჯიხის კარნიშები ქვიშაქვისაა და მისი გამოყენება სხვა მიზნითაც შეიძლებოდა. ამ თვალსაზრისით წალენჯიხა თითქოს შავიხდვისპირეთის ხეროთმოდვრულ მემკვიდრეობასაც უკავშირდება, რომლის დამახასიათებელ ნიშანთვისებას გლევი, მოურთველი კედლები წარმოადგენს (არის შირიმის გამოყენების შემთხვევებიც)¹²⁹. და მაინც, წალენჯიხა ისევე, როგორც შუა საუკუნეების სამეგრელოს უკლებლივ ყველა ძეგლი, სტრუქტურული თუ მხატვრული თავისებურებებით, აშკარად აღმოსავლეთისკენ – იმერეთისკენ, ქართლისკენ არის ორიენტირებული.

განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული ხეროთმოდვრების ნიმუშებს თუ გადავაკლებთ თვალს, დავინახავთ, რომ XI საუკუნის არც ერთი ნაგებობა, მით უფრო გუმბათივანი, დეკორატიული მართულობის გარეშე არ არის დარჩენილი. წალენჯიხის მეზობლად ოცინდალეს დარბაზული ეკლესიაც, მოეხდებოდა იმისა, რომ შირიმითაა ნაგები, მაინც უხვად არის დეკორირებული. იგივე სურათს ვხედავთ XIII საუკუნის დასასრულისა და XIV საუკუნის ძეგლებზეც. ამ დროის ყველა ტაძარი, მათ შორის ხობი და ცაიში, მართულობის სიმდიდრით (არა ხარისხით) გამოირჩევა. და მხოლოდ XII საუკუნისა და XIII საუკუნის დასაწყისის ისეთი ბრწყინვალე ორნამენტული მართულობის მქონე ძეგლების – საორბისის, იკორთის, ბეთანიის, ფიჭარეთის, წედრუდაშენის გვერდით ვხედავთ ნაგებობებს, რომლებიც ან შედარებით ძუნწად არის დეკორირებული, ან საერთოდ მოკლებულია ორნამენტაციას.

გელათის შესახებ მკვლევარები ერთ ხანს ფიქრობდნენ, რომ მისი ფასადების მართულობა დასრულებული არ არის. დღეს გარკვეულია, რომ მას არაფერი აკლია და, რომ იგი დიდი მეფის მიერ თავიდანვე ასე იყო ნაფიქრებული¹³⁰. რა თქმა უნდა, გელათის დეკორატიული თავლებით, ნახევარსვეტებით და ღილეზებით გაფორმებული, პლასტიკურად მეტყველი ფასადები წალენჯიხისათვის შესადარებლად არ გამოგვადგება, მაგრამ გელათის მშენებლის მიერ მდიდრულ სექტორმაზე უარის თქმის თვით პრინციპია საინტერესო და ნიშანდობლივი.

თიღვაში (1952 წ.) მხოლოდ ტაძრის რამდენიმე მონაკვეთია მოხუკერთმებუღი, ხოლო გუმბათის ეკლი და ფასადები ფაქტიურად გლევიან. ღრწეულიშვილი ამას ქტიტორის, დავით აღმაშენებლის ასულის, „ღმრთის მსახურის“ – თამარის სურვილით ხსნის, რაც საესებით დამაჯერებელია¹³¹, მაგრამ თუ ამ ფაქტს განვახილავთ, შეიძლება ისიც ითქვას, რომ ტაძრის პატრონს, თანაც სამეფო ოჯახის წარმომადგენელს, არ შეიძლებოდა აკონოდა ეპოქის საპირისპირო მოთხოვნები.

129 ლ. რ ნ ე უ ლ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 5, 10.

130. Р. М е п и с а ш в и л и, архитектурный ансамбль Гелати, Тб. 1966.

131 ლ. რ ნ ე უ ლ ი შ ვ ი ლ ი, თიღვა, თბ. 1960, გვ. 49-89.

და ბოლოდ, ამ პერიოდისაა აგურით ნაგები სამი ტაძარი – შიომღვიმე, ჟამთაფნისა და ტიმოთესუბანი, რომლებსაც ბუნებრივი მიზეზის გამო ორნამენტული მორთულობა არა აქვთ. საესებით ნათელია, რომ ამ დროის საზოგადოების რელიგიურ – მხატვრული მრწამსისათვის ერთნაირად მისაღები იყო როგორც დახევეწილი და მდიდრული დეკორით მორთული ნაგებობები, ისე ორნამენტაციას სრულიად მოკლებული შენობები. ამ უკანასკნელთაგან თარიღითაც და კონცეპტუალურადაც პირველობა დავით აღმაშენებლის უზენაესი ნებით და ბერი არსენის ხელით აშენებულ შიომღვიმის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძარს (1103-1133 წწ.) ეკუთვნის. სწორედ ის უნდა ყოფილიყო სადა ფასადების მქონე ტაძრების პატრონთა იმპულსი და მისაბამი, მაგრამ იგი ისე ძლიერ არის დანგრეული და გადაკეთებული, რომ მასზე მეტს ვერაფერს ვიტყვი.

ამრიგად, ვფიქრობ, წაღენჯიხის ტაძარი გარე მასებისა და ფასადების იერსახითაც თავის ადგილს სწორედ XII–XIII საუკუნეთა ძეგლებს შორის პოულობს. ამასთანავე, ტაძრის, როგორც ხუროთმოძღვრული სტრუქტურის, დამახასიათებელი სტილისტიკური ნიშნების დიდი უმეტესობა, მას უფრო XII საუკუნის მეორე ნახევრის ნაგებობად წარმოგვიდგენს, რასაც ისტორიული წყაროების მონაცემებიც მხარს უმაგრებს და ძეგლის აღმშენებლობის თარიღს აკონკრეტებს ამავე საუკუნის 80-იანი წლებით.

Tsalenjikha Church of the Saviour

The church is located 400 m. to the East of Tsanlenjikha regional centre (historic Samegrelo, western Georgia), on a plateau surrounded by the gorges and a forest. This is an architectural ensemble comprising a church, a bell-tower and a palace (now destroyed) of Dadianis, rulers (patrons) of Samegrelo (Odishi). The ensemble is encircled by a high enclosure.

The domed church built of travertine hewn quadrate, is of almost square plan and low proportions; however, its forms are well-fit to one another. The dome is supported by two octagonal piers and apse (fore-choir) walls. The interior is integral, cosy and intimate. Arches and vaults are semicircular (vaults of the lateral cross-arms are deformed due to later renovation), capitals and corbels have simple moulding. The church is provided with three entrances – from the West, South and North. The windows are cut: one (originally – three) in each of these walls; ten – in the drum and three – in the chancel.

Exterior of the church is likewise simple and plain. East facade is accentuated by three projecting apses, of which the central apse is pentahedral and the lateral ones are semicircular. Evenness of the masonry courses is kept to in certain places.

The church is not distinguished by artistic or structural merits. Due to its major architectural characteristics it is closely linked with the monuments of the 12th c. and first decade of the 13th c. Indirect evidence of the historical sources makes it possible to ascribe the erection of the church to 1180s and identify the builder – cristavi (governor) Bedan I Dadiani.

Based on the inscription of Tsalenjikha icon of the Saviour (lost at present) it can be stated that during almost entire 13th c. the church functioned normally. On the turn of the 13th c. to the 14th c., it was severely damaged. In late 14th c. the church was restored and given a status of the cathedral by Vamek Dadiani, eristavt eristavi and mandaturtukhutsesi (Minister of Internal Affairs). He also commissioned painting of the church by Cyr Manuel Eugenicos, the painter specially brought from Constantinople and his assistants, which is evidenced by the inscriptions (Georgian and Greek) preserved in the church. The murals (damaged) are recognized as a remarkable sample of the Byzantine-Georgian mural painting. Most likely, Vamek Dadiani had built the Dadianis family palace.

In the 15th c., open, quite striking galleries were built to the church from the South (excluding the eastern part). In the same epoch, the Dadianis, patrons of Odishi, started to wall up south galleries, transforming them into their burial-chapels/annexes and embellishing them with mural decorations. This process lasted till the second half of the 17th c. South-west annex belongs to the famous Levan II Dadiani (17th c.), who had once again repaired the church, renovated its murals and made huge donations.

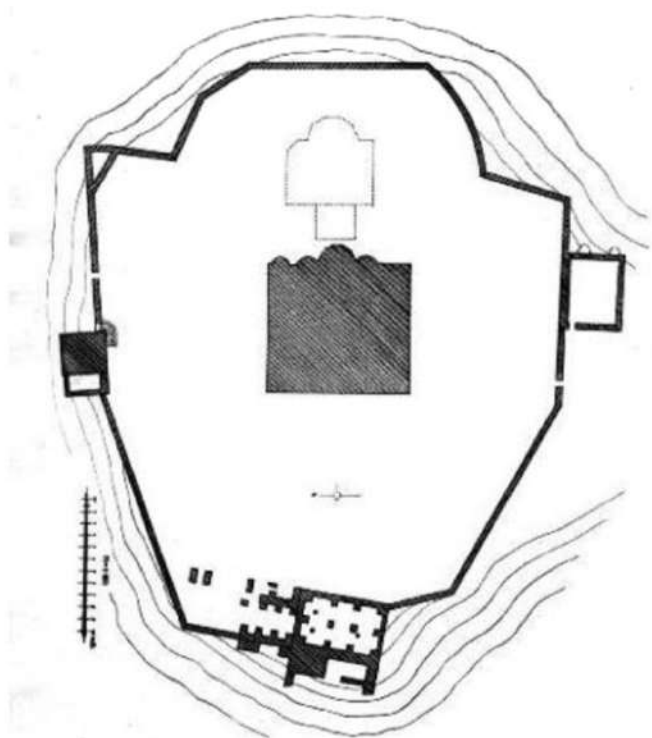
In 1760s Tsalenjikha episcopate was abolished. Its rich treasury and vast properties were handed over to Bichvinta episcopate.

In late 19th c., new, traditionally two-tiered, but awkward structure was built on the ruins of the old (15th c.) bell-tower. At the same time, the walls were plastered with cement. At present cement plastering is removed, but the damage caused by it will never be cured.

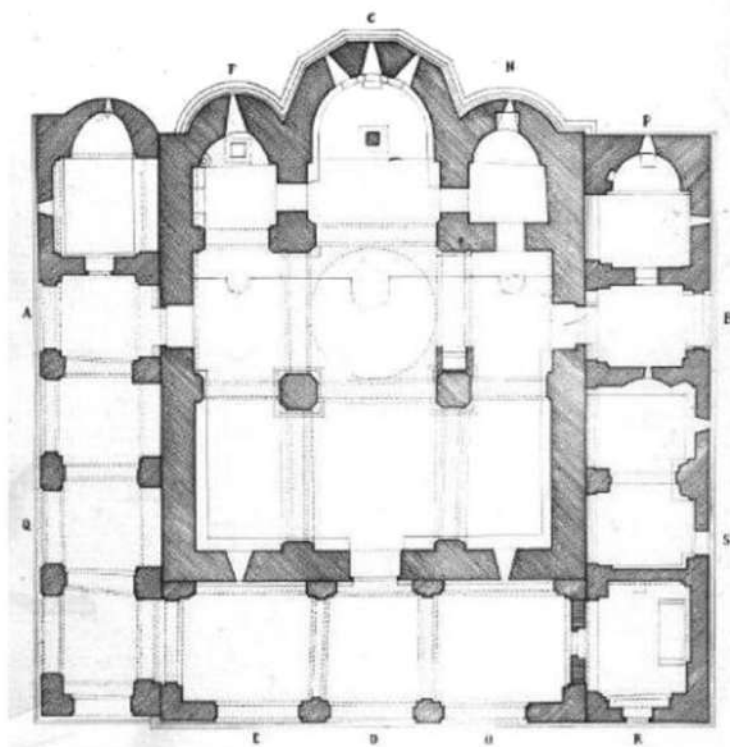
In the 20th c. restoration and conservation of both, the architecture and mural painting of the church was undertaken. At present the church is functioning.



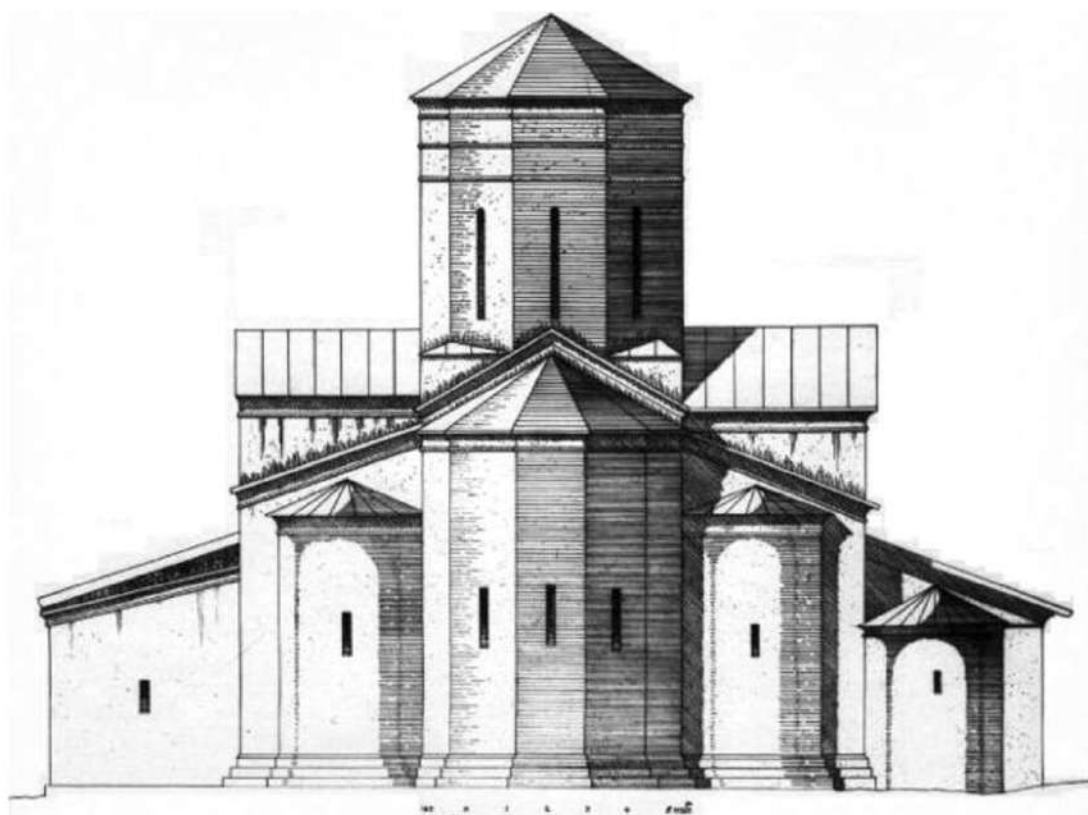
1. წაღენჯიხა. საერთო ხედი (ძველი ფოტო)



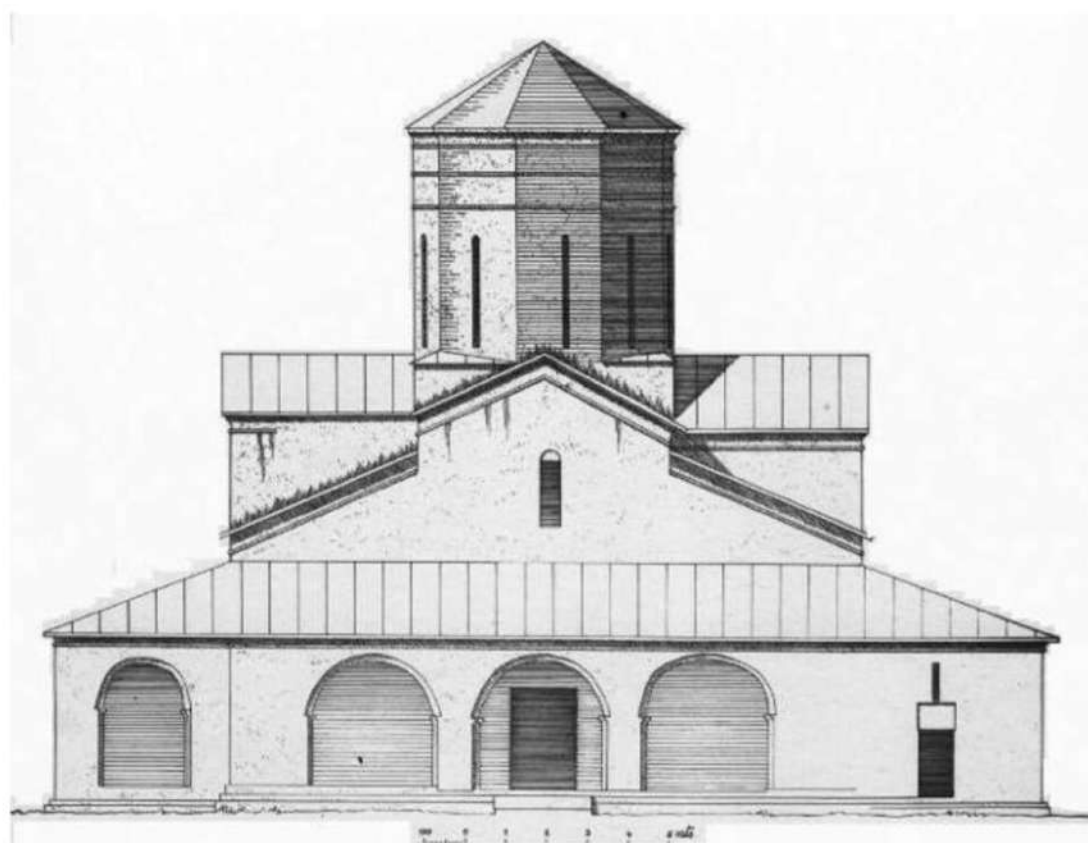
2. ანსამბლის გენ. გეგმა



3. ტაძარი. გეგმა



4. გაძრის აგმ. ფასადი



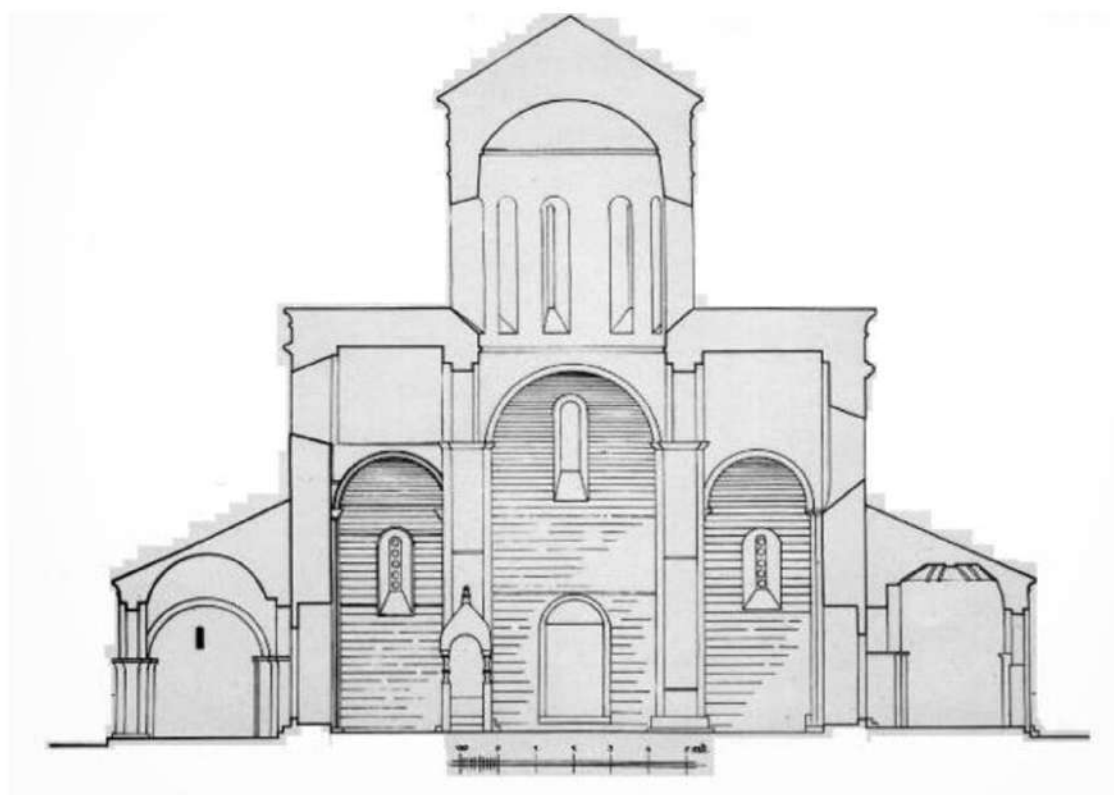
5. გაძრის დას. ფასადი



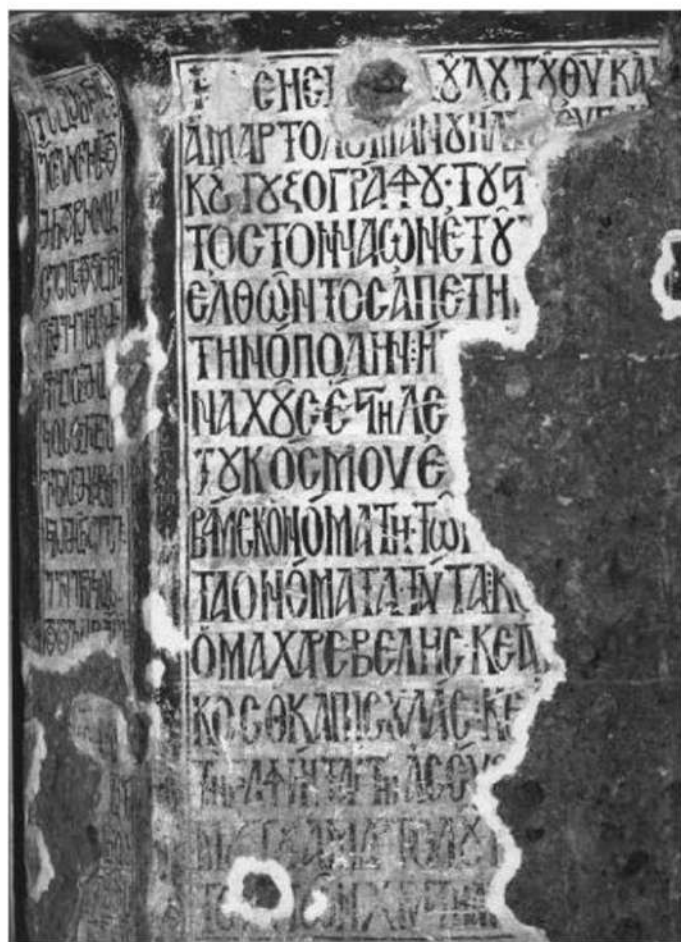
6. ტაძარი. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან



7. ტაძარი. ჭრილი აღმოსავლეთისაკენ



8. ტაძარი. კრილი დასავლეთისაკენ

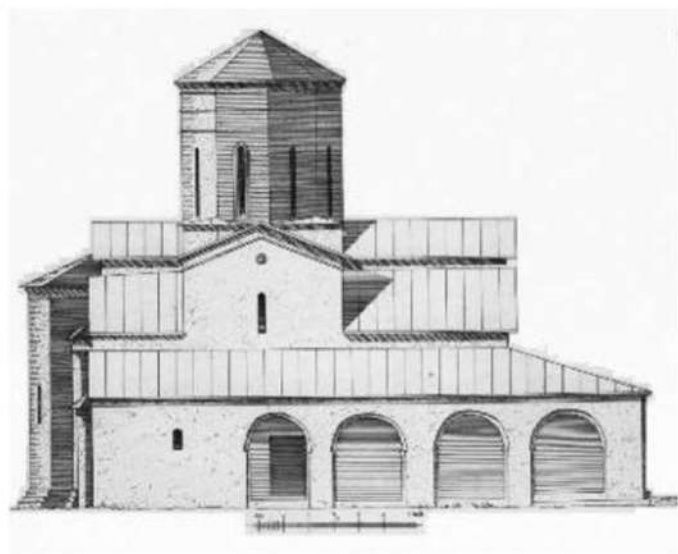


9. ტაძარი. წარწერები: ქართული, ბერძნული

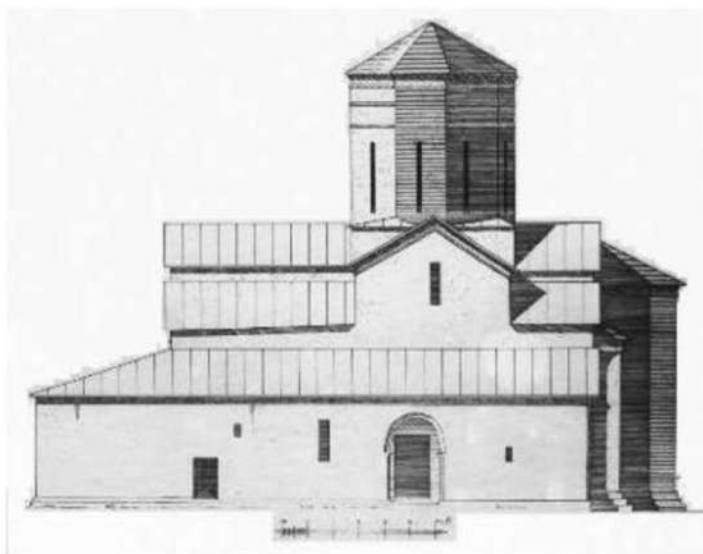
10. ტაძარი. ჩრდილო.-დას. მკლავთაშორისი მონაკვეთი



11. ტაძარი. ინტერიერი. ხედი აღმოსავლეთისაკენ



12. ტაძარი. ჩრდ. ფასადი



13. ტაძარი. სამხ. ფასადი



14. ტაძარი. ადმ. ფასადი



15. სამრეკლო



16. ტაძარი. მთავარანგელოზი



17. ეპისკოპოსი ევდემონ ჯაიანი



18. ტაძარი. ინტერიერი. გუმბათი

“სელჯუკური” ორნამენტი ქართულ და სომხურ არქიტექტურულ სეულატურაში

თავისთავად მრავლისმეტყველია ქართულ ეკლესიებზე ე.წ. “სელჯუკური” ორნამენტიკის არსებობა. ეს ძეგლები დასავლეთ-აღმოსავლეთის გასაყარზე მდებარე საქართველოს კულტურის იმ სივრცეს წარმოადგენს, სადაც თავს იყრის სხვადასხვა კულტურათა გადაჯვარედინების გზები.

თავიდანვე გვინდა შევნიშნათ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში დამკვიდრებული ტერმინის - “სელჯუკური ხელოვნების” რაობის შესახებ. საინტერესოა, თურქ-სელჯუკთა დაწინაურებული დინასტიის სახელი რატომ შემორჩა საუკუნეების მანძილზე ხელოვნების გარკვეულ სტილს, რომლის გავრცელებაც გეოგრაფიულად საკმაოდ დიდ არეალს მოიცავს?

როგორც ცნობილია, XI საუკუნის 30-იანი წლებიდან მახლობელი აღმოსავლეთის კულტურულად საკმაოდ განვითარებულ ქვეყნებს შემოესივნენ თურქმანული ტომები, რომელთა სათავეშიც სელჯუკიდთა დინასტია იდგა. მათ ამავე ხანაში მიიღეს წარმართული რწმენის სანაცვლოდ ახალი რელიგია – ისლამი. სელჯუკებმა 1050-იანი წლებისათვის დაიპყრეს მცირე აზიის უმეტესი ნაწილი, ირანი, შუამდინარეთი, სომხეთი, აზერბაიჯანი, ბიზანტიის იმპერიის ნაწილი და ამ ტერიტორიაზე შექმნეს დამოუკიდებელი ემირატები, რომელთა შორის გამოირჩეოდა რუმის სასულთნო, დედაქალაქით – კონია. საქართველოში თურქ-სელჯუკები XI საუკუნის 60-იანი წლებიდან წნდებიან, სადაც რეგულარულად მართავენ დაპყრობითი იმებს 1118 წლამდე – დავით აღმაშენებლის მიერ მათი საქართველოდან საბოლოო განდევნამდე.

ბუნებრივია, მომთაბარე სელჯუკებს XI საუკუნეში თავიანთი სამოყალიბებელი სტილი ხელოვნებაში ჯერ არ კქონდათ შექმნილი. ხელოვნებათმცოდნეები (ი. ორბელი, ა. ხალვახიანი, ა. ავაზიანი, რ. ოსტერჰუტი, ა. გრაბარი, კ. ოტტო-დორნი, ი. გირლიხსი და სხვ.) მის ფორმირებას ხსნიან სელჯუკთა დაპყრობით ქვეყნებში ადგილობრივი ხალხის ხელოვნებასთან ურთიერთგავლენის პროცესებით; დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ისინი ამიერკავკასიისა და შუა აზიის ხალხთა როლს მის სამოყალიბებაში, ხოლო მის წარმომავლობას ირანულ ფესვებს უკავშირებენ. მაგ., მათი აზრით, გუმბათის ფორმა, ე.წ. “სამაღალი გუმბათი”, ისევე როგორც თაღოვანი დანაწევრება მათ მავზოლეუმებზე სომხური და ქართული არქიტექტურიდან არის ათვისებული, აგრეთვე დიდი

1 A. Ghazarian and R. Ousterout, A Muqarnas Drawing from Thirteenth-Century Armenia And The Use Of Architectural Drawings During The Middle Ages. Muqarnas, Vol. 18 (2001), pp. 141-154. И. А. Орбели Проблема сельджукского искусства. В кн: «III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии». Доклады. М. Л., 1939. О. Х. Халпахчян, Средневековое Зодчество Армении Его Значение В Истории Мировой Архитектуры, с. 51-60. O. Grabar, D. Hill, Islamic Architecture and its Decoration, London, 1967. Katharina Otto-Dorn, Figural Stone Reliefs on seljuk sacred Architecture in Anatolia. Kunst des Orients. XII, 1978/1979, Heft 1/2, Wiesbaden, გვ. 103-149. J. Gierlichs, Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolien und Nordmesopotamien (Untersuchungen zur Seldschuken, Artuquiden und ihrer Nachfolger bis ins 15. Jahrhundert), Tübingen, 1996.

გაელენა იქონია სომხურმა ხანკარებმაც და ასე შემდეგ. ე.წ. “სელჯუკური” სტილის არქიტექტურის პირველი ნიმუშები XII საუკუნიდან გვხვდება, ხოლო სელჯუკური ხელოვნების ბრწყინვალე ძეგლები ძირითადად XIII-XIV საუკუნეებს განეკუთვნება. თუმცა სელჯუკური არქიტექტურული ორნამენტი მომდევნო საუკუნეებშიც (თითქმის XIX საუკუნემდე) აქტიურადაა გამოყენებული სხვადასხვა ქვეყნის მრავალ ძეგლზე.²

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ქვეყნების საქარავნო, საეკლესიო, აბრეშუმის გზაზე მდებარეობა მნიშვნელოვნად განაპირობებდა იმ სოციალურ-კულტურულ მჭიდრო კავშირებს, რაც იმ დროისთვისაც კი საკმარისადაქტიური მიმოსვლით ხორციელდებოდა. სწორედ ამიერკავკასიაზე იკვეთებოდა ის საქარავნო გზები, რომელნიც ევროპას აზიასთან და ჩინეთთან აკავშირებდა. ცნობილია ჯგუფები ხელოსან-ოსტატებისა, რომლებიც თურქეთში, სომხეთში, ირანში მოღვაწეობდნენ. ასე, მაგალითად, სომეხი ოსტატები თურქეთში აგებენ ძეგლებს და, პირიქით, იქაურები – სომხეთში (ხლათში, ერზერუმში) და ა.შ.; კონიაში 12 ს. აღა-ედდინ ჯადის მინბარი სომეხი ხეზე მჭრელის მიერ არის შესრულებული, ან მოსულის al-Amadiya მეხეთის მინბარს (XII ს.) ახლავს ვრცელი წარწერა, სადაც მოიხსენიება ხეზე მჭრელის ვინაობა, რომლის წარმომავლობა ქართულია და სხვა. ცნობილია აგრეთვე, რომ მრავალი სომეხი ოსტატი იღებდა მონაწილეობას ანატოლიის სელჯუკების ქარვასლების მშენებლობაში. სომეხმა ოსტატებმა ააგეს სხვადასხვა ნაგებობა სივანში, კონიაში და სხვ.³ ამგვარი ინტენსიური ინტერკულტურული გაცვლა ბუნებრივად განაპირობებდა არქიტექტურისა და მისი ორნამენტის მხატვრულ ფორმებს, ხერხებს, გემოვნებას. სწორედ ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ სელჯუკური ორნამენტი თითქმის არც ერთ ძეგლზე ხელოვნურად მოხმობილ, ექსტრაქტურ იერს არ იძენს, არამედ ორგანულად ერგება იმ კონკრეტულ ძეგლს, რომელზეც იგი თავსდება, თუნდაც, ზოგადად სელჯუკური ორნამენტი არ ყოფილიყო დამახასიათებელი, პოპულარული და ორგანულად შეთვისებული თავად იმ ქვეყნის ხელოვნებაში, მის კულტურულ სივრცეში ჩაწერილი (მაგ., როგორიცაა ქართული არქიტექტურა).

საინტერესოა ე. ისტმუნდის მოსაზრება თავად ტერმინთან დაკავშირებით⁴. იგი ფიქრობს, რომ გადასაფასებელია ტალბოტ რაისის ორნამენტის როგორც “სელჯუკურის” დესკრიფცია, თუმცა მისი წარმომავლობა სელჯუკურთან, თურქმანულთან არის დაკავშირებული, იგი ხშირად სხვა კონტექსტში გვხვდება. მისი აზრით, ტერმინი “სელჯუკური ხელოვნება” პარადოქსულად ეღერს ქართული და სომხური არქიტექტურის მიმართ და უფრო ზუსტი იქნება მისი უფრო რეგიონალური ტერმინით – “ანატოლიურით” შეცვლა. სხვაგვარ ინტერპრეტაციას ვხედავთ სხვა მეცნიერებთან. ერთ-ერთი მათგანი, ი. გირდიხის თავის ნაშრომში შუა საუკუნეების ცხოველთა გამოსახულებების შესახებ ანატოლიასა და ჩრდილო მესოპოტამიაში, ქართულ და სომხურ მემკვიდრეობას დიდ როლს (ზოგჯერ ნიმუშის მნიშვნელობასაც) ანიჭებს ართუკიდებისა და

2 J.D Hoag, Islamic Architecture, New York 1975.

3 A.A. Ghazarian and R. Ousterout, A Muqarnas Drawing...; A.Л. Яковсон, Очерки зодчества Армении, V-XVIII веков, М.-Л. 1950, გვ. 91-93. J. Gierlichs, Mittelalterliche Tierreliefs გვ. 80-84. Kurt Erdmann, Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts, 3 vols. (Berlin, 1961), 1:62-67.

4 A. Eastmond, Art and Identity in thirteenth-Century Byzantium (Hagia Sophia and the Empire of Trebizond). Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, vol. 10, 2004, გვ.91

სელჯუკების ფიგურული არქიტექტურული პლასტიკის ჩამოყალიბებაში მის უკუგავლენებზეც საუბრობს ბოლო ხანს ა. დურუკანმა შემოგვთავაზა შეცვალათ ტერმინი “სელჯუკური ხელოვნება”, მისი აზრით, უფრო ზუსტი გამოთქმით “სელჯუკური პერიოდის ხელოვნება”, ვინაიდან ამ ხელოვნების შექმნაში მონაწილეობდნენ არა მხოლოდ სელჯუკიდები, არამედ ანატოლიის სხვა თურქული დინასტიებიც – ართუკიდები, დანიშმენდიდები, სათუკიდები და ა.შ.⁵ ფიქრობთ, დღეისათვის ტერმინმა “სელჯუკური ხელოვნება” იმდენად ფართო, განზოგადებული ცნების სახე მიიღო, მიუხედავად მისი, ზოგიერთ ძეგლთან მიმართებით, არაზუსტი დეფინიციისა, ძნელია მისი დიფერენცირება რეგიონების მიხედვით. რაც შეეხება საქართველოს, ჩვენში ე.წ. “სელჯუკური” ორნამენტი აღმოსავლურ, ისლამურ მოტივებთან ასოცირდება ან იგიველება კიდევც და, ხშირ შემთხვევაში, მას ასევე მოვისხენიებთ.

და მაინც, რა არის სელჯუკური ორნამენტის სპეციფიკური თავისებურება? შექმნილი კონტრასტზე აგებული, ხალისისებურად დაფენილი, გამეტრიზებული წნულის პრიორიტეტით შედგენილი სახე?! გადავხედოთ ქართულ და სომხურ ძეგლებს.

სელჯუკური ორნამენტული მოტივების სხვადასხვაგვარი აქტივობით გამოყენებას საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის თემც მცირერიცხოვან ძეგლებზე, დროით ერთმანეთისგან დაშორებულ საუკუნეებში ვხედავთ. ძეგლები, პირობითად, შეიძლება ორ ჯგუფად დავეყოთ: XIII-XIV საუკუნეების ახტალა (ღორეს რაიონი) და მისგან არც ისეთი შორეული პროვინციის - სამცხის ძეგლები და მოგვიანო - XVII-XVIII საუკუნეების, აღმოსავლეთ საქართველოს (ქართლის) ძეგლები. ეველაზე უფრო ადრეული ნიმუში XIII საუკუნის 20-იან წლებში აგებული ახტალის⁶ ჯვარ-გუმბათოვანი ეკლესიაა (ხურ. 1). იგი მდებარეობს საქართველოს ისტორიულ ღორეს პროვინციაში, დღეს სომხეთის ტერიტორიაზე. ტაძრის წრდილოეთ და დასავლეთ პორტალთა გაფორმების დეკორატიული სისტემა, სახელდობრ, მათი რთული პროფილირება, ზოგიერთი ელემენტი სომხურ და სელჯუკურ პორტალებს მოგვაგონებს, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ტაძრის ფორმები მისი პროტოტიპი ძეგლების (დღევანდელი თურქეთის, ირანის და სხვ.) ცხოველხატულ ეფექტებს ვერაფრით ასახავს. სწორედ ამ დროს უკავშირდება ქართულ არქიტექტურაში კარის მონარჩოების ახლებური გადაწყვეტა, რაც სელჯუკურ პორტალებთან ნახევლობს საერთოს. შესასვლელი ფორმდება მაღალი და გაჩიერი სწორკუთხა წარსითი, რომელიც ორნამენტით იფარება, ეშვად კარის ირგვლივ კი ნახევარწრიული ან შეისრული (უფრო XVII-XVIII სს-ში) თაღით დასრულებული წარსია შემოვლებული. სელჯუკურისგან განსხვავებით, აქ ძალიან იშვიათად ვხვდებით პერსპექტიულად, საფეხურებრივად სიღრმეში შეჭრილ პორტალებს, რომლებიც ანატოლიის ნიმუშებზე ბევრად უფრო რთულადაა პროფილირებული. ახტალის ორნამენტულ კაში უპირატესობა ენიჭება გუმეტრიული სტრუქტურის ორნამენტს, წნული სახე ჭარბობს მცენარეულს, რაც თანადროული

5 J. Gierlichs, *Mittelalterliche Tierreliefs...* გვ.80-84

6 A.Durukan, *The Cultural Milieu of the Anatolian Seljuk Period I, Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ I*, Ankara 2007, გვ. 157-158

7 Р.О.Шмерлин, К вопросу о характеристике главного храма Ахталы как памятника пограничного района Грузии и Армении: амюркавკასийских проблем; тб., 1991 წ. გვ. 227.

ქართული ძეგლებისთვისაც დამახასიათებელი ხდება. ტაძრის ორნამენტაციაში გამოარჩევენ წერილი, თითქოს დაქუცმაცებული, მარტივი ხეშის, თითქმის უწყვეტი, ხაღისისებური ნახატი, რაც შემდგომი ხანის ძეგლებშიც კპოვებს ასახვას. პროფილების ამობორცულ ნაწილებს მჭიდროდ ნაქსოვი, წმინდად, ფილიგრანულად კვეთილი, მაქმანისებური ორნამენტი ერთგვარად ბადისებურად ფარავს. მსუბუქად კვეთილი ორნამენტის ამოდრმავებული ფონის მექი ღაქები შუქნრდილის ცხოველხატულ თამაშს ქმნის. სწორედ XIII-XIV საუკუნეების ძეგლებზე ვრცელდება ნუქურთმის კვეთის ახალი ხერხი: ორნამენტის ზედაპირი კედლის სიბრტეის დონეს არ სკივდება, ნუქურთმის არე ნადრმავებულია კედლის ზედაპირის მიმართ. ახტაღის ორნამენტი გათელილია საერთო შთაბეჭდილებაზე და არა ცალკეული მოტივის ინდივიდუალურ აღქმაზე. პორტაღის ნარნოზე ვხედავთ “ხელჯუკური” ორნამენტისთვის დამახასიათებელ ვარსკვლავისებრ მოტივსაც.

რ. შმერლინგის აზრით, ეს მოტივები “ხელჯუკურ არქიტექტურაში მიღებული ორნამენტის პირდაპირ, ან ნაწილობრივად სახეცვლილ, გამოვრებას წარმოადგენს”.⁸ მეცნიერი ახტაღის ეკლესიის პორტაღის განხილვისას ასკვნის, რომ ქართული ეროვნული გემოვნებისთვის შეუფერებელი ხელჯუკური პორტაღის თემა, რომელიც საქართველოში სომხეთის გზით შემოვიდა, მაშინათვე განიცადა საკუთარი ეროვნული ხელვით გადამუშავება და შედეგად მისი ახალი რედაქცია განჩდა.⁹ იგი მართებულად შენიშნავს იმასაც, რომ ძალიან ნიშანდობლივია “ხელჯუკური ორნამენტი” პირველად ქართულ ძეგლთაგან სწორედ ახტაღის ეკლესიაზე რომ გვხვდება, სწორედ იმ რეგიონში, რომელიც, თუმც იმ დროისთვის საქართველოს შემადგენლობაში შედიოდა, მაგრამ სომხეთის მოსახლდრე იყო და დიდწილად სომეხი მოსახლდობით დასახლდებული.

არქიტექტურული ორნამენტის რეპერტუარში ხელჯუკურ მოტივებს ვხვდებით XIV საუკუნის დამდეგის ბორჯომის რაიონის დაბის (სამცხე ღორესთან არაც ისე შორს მდებარე პროვინცია) ეკლესიის ფასადებზეც.¹⁰ ამ მხრივ ეველაზე მნიშვნელოვანი დასავლეთი ფასადია, რომლის შესასველელიც დეკორატიულად გაფორმებულ პორტაღადაა გააზრებული (ხურ. 2.3). დაბის ეკლესიის ორნამენტაცია საკმაოდ მრავალფეროვანია და, ამავდროულად, იმ დროისათვის, სრულიად ახლებური. ორიგინალურია ამ ძეგლზე გამოყენებული ახალი ხერხიც: უშუალოდ პორტაღის მონარნოებაზე დასმული სარკმლის ნარნო და შესასველელის კუთხეებზე მკირე ნახევარსევეტები, წახნაგოვანი პრიზმებით დაბოლოებული. პორტაღის სწორკუთხა, პროფილირებული ნარნოს გარეთა ზოლი მეანდრისებური ორნამენტია, რომელიც ე.წ. “ხელჯუკურ ჯაჭვს” ემსგავსება, რაც ქართულ ძეგლებზე პირველად გვხვდება, ხოლო სომხურ არქიტექტურაში ხშირადაა გამოყენებული. ტაძრის გეომეტრიზებულ-კუთხოვან ორნამენტულ სახეებში ასევე არის ქართული ვარსკვლავთა გამოსახულებები.¹¹ წ. ისღამური ვარდულები, მრავალკუთხა ფორმის მოტივები, კარის

8 რ. შმერლინგი, ქართული ხერთომოდერული ორნამენტი, თბ., 1954, გვ. 10.

9 P.O. Шмерлинг, К вопросу... გვ. 227.

10 რ. შმერლინგი, ქართული ხერთომოდერული... გვ. 10; P.O. Шмерлинг, Постройка моларет-ухуцеса царя Георгия Блистательного в сел. Даба Боржомского района: ქართული ხელოვნება 2, 1948, გვ. 111-122.

თადის ორნამენტს წარმოადგენს რომბისებური ფორმით გააზრებული ოთხეფურები. ისევე როგორც ახტალაში, დაბის ეკლესიის ფასადებზე ამ ორნამენტ-თა გვერდით მოთავსებულია ქართული ტრადიციული ნუქურთმაც, რომელიც საკმარისად ორგანულადაა ჩართული და ერთ მთლიანობად მოაზრებული. აღსანიშნავია დაბის რელიეფების კვეთის სისუფთავე, აკურატულობა, თუმცა აქვე შესამჩნევია ამ ეპოქაში უკვე თანდათან შემოუღნილი ტექნიკური და მხატვრული დონის დაქვეითებაც (ორნამენტი დუნე და სქემატური ხდება), რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო XI საუკუნის ქართული ძარღვიანი პლასტიკური ნუქურთმის ბრწყინვალე ნიმუშებთან შედარებით ხდება. ნიშანდობლივია ისიც, რომ XIII საუკუნიდან ქართული არქიტექტურის ნაწარმოებების ფასადებზე ფიგურულ რელიეფებთან შედარებით ორნამენტის როლი ძლიერდება. ორნამენტი, ფაქტობრივად, არქიტექტურული სკულპტურის, ფასადთა მხატვრული გამომსახველობის ძირითადი, პრიორიტეტული ელემენტი ხდება. ორნამენტით შემკულ ამ ხანის ქართულ ტაძრებზე თვალშისაცემია ისიც, რომ განსხვავებით სომხურისგან, აქ ფიგურულ გამოსახულებებს თითქმის არ ვხვდებით.

სამცხეში მდებარეობს, აგრეთვე, საფარისა და ჭელეს ეკლესიებიც¹¹, რომელთა ფასადებიც ზემოთ აღნიშნულ ძეგლებთან შედარებით ნაკლებად “სელჯუკურია” აქ “სელჯუკური” ორნამენტის მხოლოდ ცალკეული მოტივებია შესანიშნავი. საფარის წმ. საბას (სურ. 4) XIII საუკუნის ეკლესიის დეკორატიულად გაფორმებული ჩრდილოეთი კარის ჩარჩო დაფარულია გეომეტრიული სტრუქტურის მქონე წნულით, ხოლო ფრონტონის წნულსახიანი, აუქურული ვარდულების გულები მრავალწახნაგა და ვარსკვლავისებური ფორმებით ივსება. ამგვარივე გეომეტრიული სქემის მქონე ორნამენტული რაპორტივაა შემკული ტაძრის დასავლეთი კარიბჭის კარის მოხარჩოვება და თაღები. “სელჯუკური” ორნამენტის ხასიათი აშკარად აისახა ჭელეს XIII საუკუნის მეორე ნახევრის წმ. გიორგის ეკლესიის სარკმლების საპირეთა ნუქურთმაშიც (სურ. 5). საინტერესოა ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ნიშათა დეკორის მუქარნასის (სტაქტივების) სახით გააზრებაც. აღსანიშნავია, XIII საუკუნის დასასრულის თბილისის მეტეხის ტაძრის კარიბჭის ნუქურთმის რეპერტუარში ჩართული “სელჯუკურის” მსგავსი ორნამენტებიც.

“სელჯუკური” ორნამენტული სტილი სერთგვარ “გახსენებად” ჩნდება XVII-XVIII საუკუნეების აღმოსავლეთ საქართველოს რამდენიმე ძეგლის არქიტექტურული დეკორი. საგარეჯოს პეტრე-პავლეს ეკლესიას “სელჯუკური” ორნამენტით უხვად შემკობის მხრივ შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში პირდაპირი ანალოგი არც მოუძებნება.¹² ტაძრის დასავლეთი ფასადი თითქოს “სელჯუკური” ორნამენტისადმი მიძღვნილი (სურ. 6,7). მისი იმპოზანტური, სტაქტივებით შემკული პორტალისკედლიდან ფართო სარტყლად შემოვლებული საპირე გარედან შიგნითკენ საფეხურებრივად, “პერსპექტიულად” ღრმავდება, რაც თავისებურ ხიდრმობრივ-ხივრცობრივ ეფექტსაც ქმნის. საფეხურთა თითოეული სარტყელი სხვადასხვა

11 ე. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII-XVI სს., თბ., 1955.

12 E. Kvatchatadze, The Seljuk-style ornament on the western fasade of the St. Peter and Paul church in Sagarejo, Islamic Art and Architecture in the European Periphery (Crimea, Caucasus, and the Volga-Ural Region), in: Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, Band 63 – (Ed. B. Kellner-Heinkele – J. Gierlichs), Wiesbaden, 2008.

ორნამენტული სახით იფარება: სამღილეიანი გრეხილით და რვაჯერასებრ-ვარსკვლავისებური წნული, გეომეტრიზებული ორნამენტებით, ხოლო ერთი საფეხური მოღიახად მიქარნახით არის გამოკვეთილი. საინტერესოაა გააზრებული დასავლეთი ფასადის ე.წ. “სელჯუკური ჯაჭვით” მონარხობული ჯვრის გამოსახულებაც. “სელჯუკურ” ორნამენტს გვიანი შუა საუკუნეების კიდევ რამდენიმე ძეგლზე ვხვდებით: XVII საუკუნის ქვემო ნიშბისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის და გორულის ზემო ეკლესიის პორტალებზე. ვფიქრობთ, გვიანი შუა საუკუნეების ამ ძეგლებში “სელჯუკური” არქიტექტურული ორნამენტის შთაგონების წყარო უკვე ირანულ პოლიტიკურ-კულტურულ გავლენებს უკავშირდება (სურ. 8).

საგანგებოდ უნდა შევნიშნოთ საქართველოში “სელჯუკური” ორნამენტით შემკული ძეგლების ამგებთა (ქტიტორთა) ვინაობა, რაც ამ ძეგლებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს. ახტალის ეკლესიის ამგები თამარ მეფის კარის საკმაოდ მაღალი თანამდებობის და ავტორიტეტის მქონე ივანე მხარგრძელია (ათაბაგის ტიტულის მქონე, იგი იყო თამარის ვაჟის ღაშა-გიორგის აღმზრდელიც). მან ახტალის ტაძარი თავისივე საძვალედ ააგო. ბორჯომის დაბის ეკლესიის მაშენებელი კი მეფე გიორგი ბრწყინვალის მოღარეთუხუცესია. საფარის მონასტერს თავის რეზიდენციად და საძვალედ აგებენ ჯაყელი ათაბაგები, რომლებიც იმ დროისათვის ისე გაძლიერდნენ, რომ სამეფო ხალისუფლებისგან დამოუკიდებლად ავტონომიას ქმნიან. ჭულეს ეკლესიის მაშენებლებიც შემდგომი თაობის ათაბაგი ჯაყელები არიან. მოგვიანებით, XVIII საუკუნის დასაწყისის საგარეჯოს პეტრე-პავლეს ეკლესია საქართველოში იმხანად ყველაზე დაწინაურებული მონასტრის წინამძღვრის ინოფრე მაჭუტაძის თაოსნობით აიგო. ამგვარად, “სელჯუკური” ორნამენტებით მკულ უმეტეს ძეგლთა ქტიტორები პოლიტიკურად და სოციალურად დაწინაურებული პირები არიან, რომელთაც სრულებით არ ეხამუშებათ ისლამური სელჯუკური ნუქურთმით შეამკონ ქრისტიანული ტაძრები. ვფიქრობთ, სხვადასხვაგვარი ახსნა შეიძლება აქონდეს ქრისტიანულ საქართველოში “სელჯუკური” ორნამენტის გამოყენებას. გარდა ახალი, უცხო მხატვრული ფორმების შემოქმედებითად ასახვის ინტერესისა, რომელიც ერთგვარად იმ ეპოქის ესთეტიკად თუ მოდად და გემოვნებადაც შეიძლება განვიხილოთ და რომელსაც არანაირი ეთნიკური თუ პოლიტიკურ-გეოგრაფიული საზღვრები არ გააჩნია, ვფიქრობთ, ამას, ამავდროულად, თავისებური პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ელფერიც შეიძლება აქონდა. სოფ. შემთხვევაში, საქართველო, როგორც იმ დროისთვის (XIII ს. დასაწყისში) კავკასიაში პოლიტიკურად ყველაზე დაწინაურებული ქვეყანა, ან, XIV და მოგვიანო XVII საუკუნეებში უკვე სხვა ისლამურ დამპყრობ ქვეყნებთან გამუდმებით მეტოქე საქართველო პოლიტიკური გავლენის დემონსტრირებასაც ახდენს. ამ მხრივ საინტერესოა, ე. ისტმუნდის¹³ მსჯელობა ტრაპეზუნდის აია-სოფიას ტაძრის სელჯუკური ორნამენტების შესახებ, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ ბიზანტიის იმპერატორის-მანუელის მიზანი ქრისტიანულ ტაძარზე მუსულმანური ორნამენტის ასახვისა იყო იმპერატორის ძალაუფლების უნივერსალობის (პოლიტიკურ-რელიგიური უპირატესობის) წარმოჩენა.

რაც შეეხება მეხობელ ხომხეთს, იქ ისლამურ სამყაროსთან ურთიერ-

13 A. Eastmond, *Art and Identity*. . 2004, გვ.95.

თობა გაცილებით უფრო მჭიდრო იყო. ამდენად, ბუნებრივია, რომ სომხურ არქიტექტურულ-დეკორატიულ ხელოვნებაში სომხურ-სელჯუკურ ურთიერთ-გავლენათა პროცესების ამსახველი მრავალი ძეგლია ცნობილი.¹⁴ მათთან სელჯუკური ქვის არქიტექტურული ორნამენტის სქემები თუ სისტემა ჩვენზე უფრო ადრეც იქნა ათვისებული და ისინი სომხურ ძეგლებზე ხანგრძლივად, საუკუნეების მანძილზე, თვით XIX საუკუნემდე უწყვეტად იქნა შენარჩუნებული, ისე, რომ იგი იქ თითქმის გრადიციადაც კი იქცა. XII-XIV საუკუნეების სომხური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელია ცხოველხატულობა, სხვადასხვა ფერის ქვის გამოყენება, შექმნილი კონტრასტული თამაში, რაც სელჯუკური არქიტექტურის მხატვრულ ტენდენციებთან ნახულობს საერთოს. ამ ხანის მდიდარი დეკორით მკული არქიტექტურა მონუმენტური სკელპტურის ავეაგებას ცხადყოფს. თანადროულ ძეგლთა უმრავლესობის პლასტიკის რეპერტუარში “სელჯუკური” ორნამენტი უხვადაა გამოყენებული, მათ შორის ქართულთან შედარებით ბევრად ხშირად მიმართავენ მექარნახის დეკორატიულ მოტივსაც. აღსანიშნავია, ასტვაცნკალის ეკლესიის გავითზე (XIII ს.) ამოკვეთილი მექარნახის კამარის სამუშაო სქემა, რომელიც ერთ-ერთი ადრეულია ახლო აღმოსავლეთში შემორჩენილ ამგვარ სქემებს შორის¹⁵. “სელჯუკური” ორნამენტით მკულ სომხურ ძეგლთაგან გამორჩეულია: არიჭევანკი (1201 წ.), სანაძინი (1181), ახპატი (1245 წ.), ამაგუ-ნორაჟანქი (1261-1331 წწ.), ანისის პარონის სასახლე (XIII ს.), მოციქულთა ეკლესიის გავითი (XIII ს.), დედარდი (XIII ს.), ეღვარდი (XIV ს.) და სხვ.¹⁶ მოგვიანებით საინტერესოა მედნის წმ. გიორგის (1661 წ.) ეკლესიის სამხრეთი პორტალი, ახევე სოფ. დორის (ზანგეზურში) 1664 წელს აგებული ეკლესიის პორტალის დეკორატიული გაფორმება, რომელთა სქემა გარკვეულ სიახლოვეს ამუღანებს გვიანი შუა საუკუნეების ზემოთ დასახელებულ ქართულ ძეგლებთან. სომხურ ნიმუშებთან შედარებით ქართულ ძეგლებში, ყვიქრობთ, უფრო მოკრძალებულადაა გამოყენებული “სელჯუკური” ორნამენტი. სომხურ ძეგლებში ორნამენტულ მოტივთა მეტი მრავალფეროვნებაცაა და მეტი სითამამეცაა გამოხატული. კვეთის სტილის თვალსაზრისით ქართული წარული ორნამენტული ნაჲში უფრო გაშლილად, ხალუათად ეღება ფონს, რომელიც “გამჭვირვალედ” იხილვება, ხოლო სომხურ ძეგლებში ისე მჭიდროა ორნამენტის ქსოვა, რომ მის ფონს ძნელად თუ ამოიკითხავ. ამას გარდა, ქართულ ძეგლებზე ორნამენტის კვეთაც გაცილებით ნაკლები სიღრმით სრულდება.

ყვიქრობთ, რთულია გადატრით ითქვას ქართული ტაძრების სელჯუკური ორნამენტული დეკორის შესრულებისას, იღებდნენ თუ არა მონაწილეობას ქართულ ოსტატებთან ერთად სომეხი ოსტატებიც, თუმც ზოგ შემთხვევაში ეს უდაოდ იქნებოდა; ფაქტი ისაა, რომ სელჯუკური ორნამენტული მოტივების სხვადასხვაგვარი აქტიუობით გამოყენებას ჩვენ საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის ძეგლებზე, დროით ერთმანეთისგან დაშორებულ საუკუნეებში ვხვდებით. უკვე გვიან შუა საუკუნეებში (XVII-XVIII სს-ში) თითქმის თანადროულად

14 Katharina Otto-Dorn, Figural Stone Reliefs ...გვ. 103-149; В.М. Арутюнян, С.А. Сафарян, Памятники армянского зодчества, М. 1951; О.Х. Халпахчян, Архитектурные ансамбли Армении, М. 1980; А.Л. Якобсон, Очерки зодчества Армении, V-XVIII вв., М.-Л. 1950.

15 A.A. Ghazarian and R. Ousterout, A Muqarnas Drawin Vol. 18 (2001).

16 Jean-Michel Thierry, P. Donabedian, Les Arts Arméniens, Paris 1987.

აგებული ეკლესიების ფასადებზე დახელოვნებით შესრულებული ხელჯუკური! ორნამენტული სახეები და პორტალები ქართველი ოსტატების ამ უცხო დეკორის შესრულების გარკვეულ პრაქტიკას ასახავს. ვ. ბერიძის აზრით, ამ ძეგლთა ფასადებზე მოთავსებულ ხელჯუკურ ორნამენტულ მოტივთა დიდი ურთიერთ-მსგავსება "ერთი მრავალრიცხოვანი საბუთთაგანია შემუშავებული "სასკოლო" ტრადიციების არსებობისა".¹⁷

მიუხედავად იმისა, რომ უფრო სავარაუდოა საქართველოში ხელჯუკური არქიტექტურული ორნამენტის სიმხეთის გზით შემოღება, გასათვალისწინებელია ისლამურ ქვეყნებთან საქართველოს პოლიტიკურ-კულტურული დამოუკიდებელი საკონტაქტო არხებიც. თუნდაც, XIII-XIV საუკუნეებში სამეფო-ოჯახური კავშირები: დედოფალ რუსუდანსა და მის ქალიშვილს თამარს (გურჯი-ხათუნი) ხელჯუკი ქმრები პეაგდათ და სხვ¹⁸. მოგვიანებით კი, პოლიტიკურ-ისტორიული ვითარების გათვალისწინებით, ირანის პოლიტიკური ბატონობის ხანაში, ისლამური ხელოვნების ქართულ ხელოვნებაზე გავლენა (თუმც არაარსებითი) განსაკუთრებით XVII საუკუნეშია საგრძნობი: არქიტექტურაში, საერო მინიატურაში, აგრეთვე ეოფაში, ნაცმულობაში.

და მაინც, მიუხედავად ხელჯუკური ორნამენტის გამოსახვისას ქართველი ოსტატების შემოქმედებითი მიდგომისა, ნეკნში არ მოხდა ხელჯუკური ორნამენტული დეკორის ორგანული მიღება-ათვისება, მისი ფართოდ გავრცელება და იგი ქართული მხატვრული გემოვნებისთვის დროებით, ეგზოტიკურ-დეკორატიულ "გატაცებად" დარჩა.

თავისთავად საინტერესოა, თუ როგორ ხსნიან ისლამური ხელოვნების მკვლევარები პროტოტიპ ძეგლებზე გამოსახული ხელჯუკური ორნამენტის სემანტიკას.¹⁹ ისლამურ ხელოვნებაში ორნამენტის მნიშვნელოვანია თავისი შინაარსით, რომლის მსოფლადქმა დმერთისა და სეადამიაურის მედამ განმეორებულ დადასტურებას ეფუძნება; იგი ადამიანის სულიერ აზრთა ნაღრმავებული ჭკერების გამომხატველია. ხელჯუკების ორნამენტისაში განსაკუთრებული ადგილი ვარსკვლავიან წნულ ორნამენტს უკავია. აქ უსასრულო, ერთმანეთის გადამკვეთი რეგულარული ხაზებით, ვარსკვლავთა და გასხივოსნებულ მხეთა გამოსახულებები კონცენტრირდება, რაც განახახიერებს პლანეტარულ სისტემას, სადაც ცალკეული მოტივები თავისი მწყობრი კანონზომიერებით და, ამავე დროს, უსასრულო "დაუხაბამობით" კოსმოსის აბსოლუტურ წესრიგს ემორჩილება. ამ ქარმონიას ქმნის არა მხოლოდ გეომეტრიული, არამედ მცენარეული მოტივებიც, თუმც გეომეტრიული ფორმები, როგორც კოსმოსის ხატება-სიმბოლოები წამყვანია "ხელჯუკურ" ორნამენტაციაში. სტალაქტიდური კამარების სიმბოლური ინტერპრეტაციაც ისლამურ ხელოვნებაში ამგვარივეა - მისი არსებობა ქრისტიანულ ნაგებობებზეც ასევე შეიძლება აიხსნას: განა-

17 ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების საქველხიო ხელოვნებებზე, თბ. 1994, გვ. 141-148.

18 A.C.S. Peacock, Georgia and Anatolian Turks in the 12th and 13th centuries. in: Anatolian Studies 56(2006) გვ. 127-146, 137.

19 Semra Ögel. Einige Bemerkungen zum Sternsystem in der Steinornamentik der Anatolischen seldschuken. in: Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens-Bahama Matmaasi-Istanbul, 1963; E. Nuebert, Islamische Sternflechtornamente. Forschungen und Fortschritte 30. Jahrgang Heft 3. März 1956 Berlin; Catherina Otto-Dorn, Figural... 1978/1979; Semra Ögel The Seljuk Face of Anatolia: Aspects of the Social and Intellectual History of Seljuk Architecture, in: The Seljuk Face of Anatolia January, 2008

სახიერებდნენ მცირე ნაწილებისაგან შემდგარ სამყაროს და ადასტურებდნენ ღმერთის ეველგანმყოფობისა.²⁰

ძნელია იმის მტკიცება, რამდენად ღრმა იყო საქართველოში ხელჯუკური-ისლამური ორნამენტის სიმბოლიკის ცოდნა, რამდენად შეგნებულად მიმართავდნენ ოსტატები მას ქართულ ძეგლებზე. ვფიქრობთ, საეურადღებოდ რჩება ის, რომ ნებისთი თუ უნებლიეთ, ამ ქართულ ძეგლებზე ორნამენტთა აბსტრაქტირებული უცხო სამეცველო ენით კოსმოსის უნივერსალური, აბსოლუტური წესრიგია სხვაგვარად აღდერებული.

ამგვარად, “ხელჯუკური” ორნამენტის ფენომენი უადრესად დიდი მასშტაბის კულტურის სივრცეს წვდება. მისი გავრცელების ინტენსივობა დიდ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს, რასაც განაპირობებდა ეპოქის სტილის, გემოვნების, ხერხების, ფორმების, ოსტატობის გამოცდილების გაზიარების საოცარი ტემპი და გახსნილობა, ხადაც სხვადასხვა ხალხების მიერ ინტერნაციონალური ხელოვნების გვერდით და მისი წართულობით იქმნება სრულიად ორიგინალური სტილი, რომელმაც არქიტექტურისა და ხელოვნების ისტორიაში საუკუნეების მანძილზე დაიმკვიდრა თავი.

Catherine Kvachatadze

“Seljuq” Ornamentation in Georgian and Armenian Architectural Sculpture

The so called “Seljuq art” is a complex phenomenon, its establishment being contributed to by many peoples and countries – Central Asia, Persia and South Caucasus – Armenia and Georgia; namely, buildings constructed by Georgian or Armenian masons can be quoted. Due to its specific character, the concept proper is considered doubtful and it is even proposed to name it “Anatolian” (A. Eastmond) or “Seljuq period” (A. Durukan).

In Georgia, the ornamentation called “Seljuq” is found on quite small number of buildings. They are subdivided into two groups: 13th-14th cc. and 17th-18th cc. structures. The first group is located in Loré province bordering Armenia and in southern Georgia, Samtskhe, while the second group – in eastern Georgia, Kartli. The earliest among them is Akhtala church (second decade of the 13th c.), built by Ivané Mkhargrdzeli, a high ranking official of King Tamar’s court, as his burial chapel – this is the first case, when the portal akin to the Seljuq one is seen, as well as ornamental patterns, which, according to R. Schmerling, are direct or transformed imitation of the Seljuq ornament. “Seljuq” ornamentation is found on the 14th c. Daba church (near Borjomi city), namely, on its west facade, on originally designed portal; Daba stone carving is quite masterly, although marked with the traces of decadence specific of the epoch. The same is true of the Sapara and Chule churches (Samtskhe) of the second half of

20 AA. Ghazarian and R. Ousterout, *A Muqarnas Drawin* Vol. 18 (2001).

the 13th c., where “Seljuq” motifs are quite scanty and ornamental patters on the north porch of the Tbilisi Metekhi church. From the 17th-18th cc. monuments remarkable are Sagareji church of Sts. Peter and Paul, where “Seljuq” motifs are seen on the west facade. They are also found on other churches, e.g., 17th c. Nichbisi church of St. Nicholas and Goruli church portal decorations. It should be noted that all these churches were commissioned by people of high social standing – apart from Ivané Mkhargrdzeli, these were – treasurer of the king George V (Daba), the Jakelis, powerful rulers of Samtskhe (Sapara, Chule), archimandrite Onofre Machutadze, famous ecclesiastical figure (Sagarejo). Apart from responding to the fashion of the epoch, here one might deal with the varied reactions on the political and ideological situation – e.g. according to A. Eastmond, emergence of the Seljuq ornamentation on the 13th c. Hagia Sophia in Trabzon, could have been indicative of the universal power of the Trabzon Komnenoi emperors.

In Armenia, “Seljuq” ornamentation is found from the 12th c. onwards, being uninterruptedly preserved till the 19th c. – it is seen on the exterior walls of the churches and the so called “khachkars” (stone plaques with the Cross); it is noteworthy that, contrary to Georgia, here churches with such ornamentation also bear figure reliefs. Armenia might be one of the sources through which “Seljuq” forms penetrated to Georgia, although, Georgia had direct contacts with the Islamic-Seljuq world (e.g. Rusudan, daughter of King Tamar and Tamar – called “Gurji-Khatun” – daughter of Rusudan were married to Seljuq princes). It might be hypothetically proposed that semantic meaning of the “Seljuq” patters – embodiments of the cosmic order – could also have contributed to their wide spreading.



სურ. 1. ახტაღა. XIII ს.



სურ. 2. დაბა (ბორჯომი). XIV ს.



სურ. 3. დაბა (ბორჯომი). XIV ს.



სურ. 4. საფარა. XIII ს.



სურ. 5. ჭულე. XIII ს.



სურ. 6. საგარეჯო. XVI-XVIII სს.



სურ. 8. ნიხბისი. XVII ს.



სურ. 7. საგარეჯო. XVI-XVIII სს.

წევა –

წმ. გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა

წევის წმ. გიორგის ეკლესიის მომხილველი თავიდან ვერა და ვერ მოიაზრებს, თუ რაოდენ ვრცელი ისტორიული წარსულის მქონე, მხატვრულადაც რაოდენ გამორჩეული ხეროთმოდგრული ნაგებობაა მის წინ წარმომდგარი.¹ ეს ასეა, რადგან ეკლესიის ამჟამინდელი გარეგნული სახე ძირითადად ისაა, რომელიც მან მე-19 საუკუნის გასულს, ბერძენი ოსტატების მიერ საფუძვლიანი გადაკეთებისა და სათანადო შემოსვის შემდეგ მიიღო. მხოლოდ შემდეგ, ეკლესიის გარშემოვლითა და მისივე შიდა სივრცისთვის თვალის მიდევნებით ირკვევა, რომ ნაგებობა არაერთი სამშენებლო ფენის შემცველია – სავარაუდოდ XI საუკუნისა, XV–XVI საუკუნეებისა და XIX საუკუნის.

გარედან მხოლოდ ერთადერთი, აღმოსავლეთი ფასადის შენა, მოხდენილპროპორციებად აზიდული მონაკვეთი და საფასადო მორთულობის ცალკეული ფრაგმენტები გვაფიქრებინებს ეკლესია წვენი ისტორიის შედარებით ადრეულსა და შედარებით უკეთეს პერიოდში რომ უნდა იყოს აგებული. ეს შთაბეჭდილება ტაძრის ინტერიერში მეტად ხდება ხელშესახები.

ეკლესია დღეისათვის თუმც სამნავიან ბაზილიკად წარმოგვიდგება, მაგრამ მისი შიდა სივრცის ამჟამად უკვე შენა ნავის აღმოსავლეთი არე, საკურთხეველი და გრძივ კედელთა არცთუ მცირე მონაკვეთი, მოგვიანო ჩარევის მიუხედავად, მაინც ისეა შემორჩენილი, რომ შესაძლებელია ნაგებობის თავდაპირველი სახის აღდგენა. როგორც ირკვევა, ეკლესია თლილი ქვის დარბაზულ ნაგებობას წარმოადგენდა სამხრეთი და შესაძლოა, ჩრდილოეთი მინაშენებით.² შემორჩენილი დარბაზის ამჟამად თუმც შეკვეცილი, სემსწრაფი და ნათელმოსილი სივრცე, შეიძლება ითქვას, უსაზღვროდ შთაბეჭდავია.

ეკლესიის აღმოსავლეთით ნახევარწრიული მოხაზულობის აფხიდი დარბაზის სივრცეს ორსაფეხურიან პილასტრებზე გადაყვანილი სატრიუმფო თაღით გამოეყოფა. გრძივი კედლები დანაწევრებულია ერთსაფეხურიან პილასტრებზე გადაყვანილი საბჯენი თაღით და კედლის ნახევარწრიული თაღნარით.

ეკლესიის აზიდული, მოხდენილი პროპორციები, საკურთხეველის ორივე მხარეს არსებული მაღალი, გეგმაში ნახევარწრიული მოხაზულობის ნიშები, კედლის არათანაბარი თაღების მკაფიო მონახაზი და მათი არქიტექტონიკერობა ასოციაციას იწვევს XI ს-ის ისეთ ძეგლებთან, როგორიცაა სავანე, სათხე, პატარა ონი, ხცისი. მასთან ერთად გეგმის კომპოზიცია, კარგად თლილი ქვის წეობა, დარბაზის სამხრეთი ფასადის (რომელიც ახლა ბაზილიკის სამხრეთ

¹ წევა მთის კალთას შეფენილი სოფელია შეაგულ იმერეთში – ზესტაფონის რაიონშია, სარაიონო ცენტრს 8–10 კმ-ით დაშორებული.

² სამხრეთი მინაშენის არსებობას ეკლესიის თავდაპირველი დარბაზული ნაწილის გარეთა, სამხრეთ კედელზე შემორჩენილი მოხატულობის ძნელად გასარჩევი ფრაგმენტებიც გვაფიქრებინებს.

ნაეშია მოქცეული) სარკმლის საპირის დამუშავება, ძველიდან შემორჩენილი კარნიზის პროფილი, მისი ორნამენტული მოტივი, კვეთის ხასიათი – და თუ ყოველივე ამასთან, სხვა ნიუანსისმიერ თავისებურებებსაც გავითვალისწინებთ, დაერწმუნდებით, რომ ეს დარბაზული ეკლესია XI საუკუნეში უნდა იყოს აგებული.³

წვეის წმინდა გიორგის ეკლესიის სამხრეთი ფასადის სარკმელი, რომელიც ახლა ბაზილიკის სამხრეთი ნაეის ინტერიერშია მოქცეული, საგარეოდ, XI ს-ის ნაგებობიდან უნდა იყოს შემორჩენილი. თაღოვანი სარკმლის გეომეტრიული მოტივებით მორთული, სხვადასხვა ზომისა და სახის ორნამენტული წნულისგან შედგენილი ფართო, დროუამისაგან მიმქრალი საპირე უშუალოდ მოუყვება დიობს. კვეთილობა კედლის სიბრტყესთანაა გათანაბრებული.

თავდაპირველ ნაგებობას უნდა ეკუთვნოდეს სამხრეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე ფრაგმენტულად ჩართული პროფილირებული კარნიზი, რომლის ორ დიდეს შორის მოქცეულ დახრილ სიბრტყეს სამხრეთი სარკმლის საპირის მსგავსი ორნამენტული წნული ამკობს.

ეკლესიის მოგვიანო (XV-XVI სს.) განახლებისდროინდელი უნდა იყოს აღ-

3 იგივეს თეიმურაზ ბარნაველის მიერ შედგენილი კულტურის ძეგლთა სია (ემოწმება (თბ., 1959, გვ. 58), რომლის მიხედვითაც წვეის წმინდა გიორგის ეკლესია XI ს-ის ნაგებობად მოიხსენიება, ხოლო მხატვრობა – XVI-XVII საუკუნეებისა.

ზოგადად დიდად მწირია წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის შესახებ არსებული ისტორიული ცნობები, ბატონიშვილი ეახუშტის ისტორიაში მხოლოდ ერთგან გამოკრთება მისი სახელი... „ძირუღას ჩრდილოეთ და შორაპნის აღმოსავლეთ, არს წვეის ეკლესია წმიდის გიორგისა, სასწაულთმოქმედი“ (ქართლის ცხოვრება, IV, ბატონიშვილი ეახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ხ. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 758). მოტანილი ცნობით ჩანს, რომ ეკლესია XVIII საუკ. მოქმედი ყოფილა და რომ, შესაძლოა, აქვე იყო დასვენებული ხატი წმიდისა გიორგისა – „სასწაულთმოქმედი“

წვეის წმ. გიორგის ეკლესიას განსაკუთრებული პატივითა და კრძალვით რომ უყურებდნენ, თვით მოგვიანო პერიოდშიც კი, ეს მოხადში შეწირული ხატის წარწერიდანაც ჩანს „ქ. ეპა, შვიდ წილ უძლეველო ახოვანო მხედარო ქრისტეს მეუფისაო, ღვაწლით შემოიხილო წემის სამკვიდრო // წვეის ეკლესიას შინონ(?) მ(თ)კერობელი წმინდანო, დიდო მოწამეო გიორგი! მონამან და მონდომილმან შენისამან, მე, მაჭავარიანმა // ელიზბარმა მოგიდგენი კინი ესე მკირე სამკაული მოგედა წემთვის სასიცოცხლოთ და სადღეგრძელოთ, და სულის სათხ(ა)თ, და მე/ელლისა წემის აბაშიდის ასულის ანასათვის, ძეთა და ასულთა განსაძლიერებლათ. // წელით წყით (1819 წ.)“ გ. ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ., 1995, გვ. 146.

XX საუკუნის 20-იან წლებში ეკლესია გიორგი ბოჭორიძემ მოინახულა და საგულისხმო ცნობებიც დაგვიტოვა ნაგებობის, მისი მოხატულობისა და ეკლესიაში დაცული სიძველეთა შესახებ (გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 145-146).

ეს არის და ეს – წვეის წმ. გიორგის ეკლესია დღემდე არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი.

2008-ისა და 2012 წლის ზაფხულის თვეებში ჩატარებული ექსპედიციის წევრების, წმთან ერთად მყოფი წემი კოლეგების ირინე ელიზბარაშვილის, მანანა სერამელაშვილის, ციციხო ნახუენაშვილისა და ბაადურ კეპრეიშვილის დახმარებით, მათი უშუალო მონაწილეობით ეკლესიის მხოლოდ ამ ეტაპზე, თითქოსდა შესაძლებელი გახდა ნაგებობის თავდაპირველი სამშენებლო ფენის გამოყოფა და ეკლესიის პირვანდელი სახით წარმოდგენა, მისი დათარიღებითურთ.

მოსავლეთი ფასადის მოპირკეთება სიძველისაგან სამუქებელი შირიმის ფიფქით და საკურთხეველის სარკმლის საპირის შემორჩენილი ძირი, რომელიც სადა, გრეხილი დიდიელებით შემოსასხდურელ წარმოს წარმოადგენს. ჩანს, ამავე დროსვე უნდა მომხდარიყო საკურთხეველის ნიშების გატიხვრა-გაფართოვება და აფსიდის თავზე სამაღაფის მოწყობა.

ნაგებობამ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება XIX საუკუნეში განიცადა. ბერძენი ოსტატების მიერ 1863 წელს განახლებული, სამნავიან ბაზილიკად გადაკეთებული ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე მკაფიოდ იკითხება მონაცრისფრო ქვიშაქვით მოპირკეთებული გვერდითი ნაგები.

დარბაზის შემორჩენილ კედელთა ბათქაშშემოცლილ არეებზე თლილი ქვის ერთი და იმავე ზომის კვადრები, ისეთი სიზუსტით არის დამუშავებული, ისე გულმოდგინედ ამოუკანილი, რომ გვაფიქრებინებს ეკლესია თავდაპირველად მოსახატად არ უნდა ყოფილიყო გამოიზნული. ამის მოუხედავად, ტაძარი სამჯერ მოუხატაუთ – ჯერ, სავარაუდოდ, XI საუკუნის ბოლო მეოთხედში;⁴ მომდევნოდ, XIV საუკუნის გასულს ან XV საუკუნის პირველ მეოთხედში;⁵ მოგვიანებით კი XVI საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, როდესაც დარბაზული ტიპის ნეკნი ტაძრების კედლის მონუმენტურ მხატვრობაში ხალხური ნაკადი მძლავრობს. სწორედ იმ მოგვიანო დროის თუმც უბრალო და ჩამოუქნელი, მაგრამ, იმავე დროს, თითქოსდა ბავშვური გულახდილობით გამორჩეული მხატვრობა განსახდვრავს დარბაზული სივრცის ამჟამინდელ მხატვრულ სახეს. ერთია მხოლოდ – ნაგებობის გვიანი გადაკეთების შედეგად მოღიანად მოიხგრა დარბაზული ეკლესიის დასავლეთი კედელი, თაღის გაყოლებით, ბაზილიკური ნავის მისადგბად, გაიხსნა გრძივ კედელთა ქვედა არეები, რასაც, ცხადია, სრულად შეეწირა კედლის ამ მონაკვეთებს დატანილი მხატვრობა. ასე რომ მოხატულობა დღეისათვის მხოლოდ სანახევროდაა შემორჩენილი, მაგრამ შემორჩენილიც გულგრილად როდი ტოვებს მნახველს.

სიწრფელითა და გულუბრყვილო უშეაღლობით შემაგრებული მხატვრული მოღიანობა ნეკნი მოხატულობისა, თავიდანვე მიგვანიშნებს თუ რაგვარ შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე. ეს ხომ XV-XVI საუკუნეების ის „ხალხურად“ სახელდებული მხატვრობაა, რომელიც ქართულ დარბაზულ ეკლესიათა მოკრძალებულ სივრცესაა შეკედლებული.

ამ მომცრო დარბაზის კედელ-კამარათა მომხატველი-ოსტატი ხალხურ სახვით ხელოვნებასთან თანახიარობის მოუხედავად, სრულად მიხდობილია ქართულ ტაძართა დეკორის ტრადიციულ სისტემას. მან უტყუარად იცის, სად რა განათავსოს; რაგვარად, რაგვარი ისტორიული თანამიმდევრობით და, არცთუ იშვიათად, თავისებურ იკონოგრაფიულ ვერსიადაც კი მოიაზროს ესა თუ ის

4 ამ ადრეული მხატვრობიდან დღეისათვის სრდილობით კედლის ფართო არეზე წარმოდგენილი, მხოლოდ აქა-იქ, მხოლოდ მკრთალ სილუეტად შემორჩენილი წმ. გიორგის ფიგურის გარდა, საკურთხეველში ამოუცნობი წმინდანის სახის ნახატი გაირჩევა. გრძივ კედელთა გამყოფ პილასტრთა შუაანა მონაკვეთზე კი – ჯვრის მკლავის უსახური მონახაზი.

5 ეს დღეისათვის ძნელად ამოხატვრობი მხატვრობა, მხოლოდ სამხრეთი მინაშენის სრდილობით კედელს შემორჩა. რამდენიმე ხელეკტური კომპოზიციიდან, ამჟამად, მხოლოდ ერთადერთი – ღმრთისმშობლის მიძინების ფრაგმენტული მონახაზი თუ იკითხება.

საუფლო სცენა, მოწამეთა ცალკეული ფიგურა თუ წმინდანთა ერთიანი რიგი. ამ მხრივ ის წინარე საუკუნეებიდან მომდინარე ჩვენივე მხატვრული შემოქმედების უშუალო მემკვიდრეა, მისი უშუალო გამგრძელებელი.

ჩვენივე ე.წ. „კლასიკური“ ხელოვნების მხატვრული მემკვიდრეობისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, წარსულისადმი რიდი და მოწიწება თავიდანვე იმითაც ჩანს, ამ გვიანა დროის ოსტატი ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის ფართო მონაკვეთზე ხელუხლებლად რომ ტოვებს ეკლესიის პატრონის პირვანდელი (სავარაუდოდ XI საუკუნის) ფენიდან შემორჩენილ გამოსახულებას. დღეისათვის დიდმოწამის ხატება თუმცა გაცრეცილ ხილუვებად იკითხება, მაგრამ საგანგებო მნიშვნელოვნებით წარმოდგენილი მისი მასშტაბური ფიგურა და მისივე მოსახსამის აფრიალებული კალთის პლასტიკური მონახაზი, გვაფიქრებინებს ის რომ ადრეული დროისა უნდა იყოს.

ხალისისებრ გაშლილ ამჟამინდელ მოხატულობასა და მასში ჩართულ, ადრეული ფენიდან შემორჩენილი ფიგურის შეთანადებისას ჩანს, თუ რაოდენ სხვაგვარია ხალხურს წილნაყარი მხატვრული შემოქმედება. ეს გასაგებია, რადგან აქ მომხატველი-ოსტატის არა მხოლოდ განცდა, თვალთახედვის კეთილ-ეც სახეცვლილია – მხოლოდ წინარეთაგან განსხვავებული კი არა, არამედ თვით ამავე დროისა და ხელოვნების ამავე დარგის ოფიციალური რიგის ე. წ. სამეფოსკარო მხატვრულ შემოქმედებასაც გარიდებული.

საკურთხეველის მოხატულობა ოთხ რეგისტრს ითვლის. კონქში ამ ძეგლთათვის ტრადიციული „ვედრებაა“ – გაერცობილი რედაქცია „ვედრების“ თემისა, რომელიც უფლის დიდებასთან ერთად (მაცხოვარი სადღესასწაულოდ მოსილ ღმრთიან მთავარანგელოზთა შორის), წინასწარმეტყველთა თეოფანიურ ხილუასაც შეგვახსენებს (კომპოზიციაში ქერებიმთა და სურათიმთა ჩართვით). ეურადსაღები საკონქო კომპოზიციაში ისაა, მაცხოვრის ხაზგასმულად მასშტაბური, კურთხევად ჩვენსკენ მომართული ფიგურა ზომით დიდად რომ სჭარბობს ყველა დანარჩენს. კიდევ ის, რომ – მავედრებელთა ფიგურები გაწვდილი ხელის პირობითი ექსტის შესატყვისად სამმეოთხედში რიდი დგანან, არამედ ფრონტალურად და, ამდენად მაცხოვრისკენ კი არა, ჩვენსკენ, მჭერეტელისკენ არიან მომართულნი. თავიდანვე აქაც აშკარად ჩანს ის ნაცნობი სურათი, რომელიც ხალხურ ხელოვნებას ნაზიარებ ოსტატთა შემოქმედებისთვისაა ნიშნული – წარმოდგენილი სცენის ტაძარში მეოფთან რაც შეიძლება მეტად დაახლოების სურვილი, მისი და, შესაბამისად, მისი შინაარსის, სრულად და ხავსებით თვალნათლივ გადაშლა, მისი მკაფიოება, მისი სამეტყველო ენის უბრალოება.⁶

საკონქო კომპოზიციის ქვემოთ ვიწრო, ფრიზისებრ გაშლილი ზოლია მოხატულობისა, სადაც მასშტაბით გამორჩეული და ერთმანეთის გვერდით შესამჩნევი ინტერვალთა გამოსახულ წმ. მოციქულთა წელსზემო ფიგურებია წარმოდგენილი. რვა მოციქულთაგან (რომელთაგან წარწერა მხოლოდ ორგან იკითხება – წმ. მარკოზ, წმ. პეტრე) ყველას ძვირფასი ქვებით მოთვალული შარავანდი ადგას (ისეთი, ჭედური ხელოვნების ჩვენს გვიანა ნიმუშებს რომ მოგვაგონებს) და ხელთ ყველას დახურული სახარება უჭირავს. მათი სამოსის თბილი და

6 ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 390-403.

ცივი ფერის რიგრიგობა (ჯერ ღურჯი მოსასხამი და აგურისფერი გულისპირი! შემდეგ კი პირიქით – აგურისფერი მოსასხამი და ღურჯი გულისპირი და ა.შ.) მარტივ ფერადოვან რიტმს წარმოქმნის, რომლის ერთიან რიგშიც ცხოვლად გამოკრთება მათივე გულისმიერული წიგნების მკრთალი მოყვითალო ოქრისფერი. მხატვრულად საგულისხმო აქ ისაა, რომ მოციქულთა კერთხევედ მიმართული ხელისა თუ თავის სხვადასხვაგვარი მოძრაობის მცირეოდენი ცვლილებით ოსტატურადაა დაძლეული ამგვარად მოაზრებული კომპოზიციური წყობისთვის მოხალოდნელი ერთფეროვნება. ამ ფიგურების მოხილვა, მათზე დაკვირვება არა მხოლოდ ხაღხურს „მიდევნებულ“ ძეგლთათვის დამახასიათებელ გულუბრყვილო მონუმენტურობას შეგვახსენებს, არამედ ჩვენივე კედლის მხატვრობის ადრეული ტრადიციის გამოძახილსაც. ხომ ცნობილია – მოციქულთა წელსზემო გამოსახულებებს, როცა, მათ ქვემოთ გაშლილ რეგისტრზე, უშუალოდ ეპასუხება ეკლესიის მამათა გაბმული რიგი, რაოდენ გავრცელებულია ქართულ ტაძართა XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის კედლის მხატვრობაში (როგორც მაგ., XII საუკუნის მეორე ნახევრის ფაენისში, XIII საუკუნის შიომღვიმესა და ატენის ნათლისმცემელში, ზენობანში, გელათის დაეით ნარინის ეგვტერის საკურთხეველის XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედის მოხატულობაში).⁷ ეს ასეა ჩვენთანაც და საკურთხეველის ეველაზე მაღალი და არცთუ თანაბრად გაშლილი მესამე რეგისტრიც წმ. მამებსა და წმ. დიაკვანთ წარმოგვიდგენს. ტრადიციული ხამოსით გამოსახულ მღვდელმთავრებს გრაგნილები უჭირავთ და წესისამებრ, თავდახრილნი ერთმანეთის საპირისპირო ფრთიდან ცენტრისკენ არიან მიმართულნი. თუ მარჯვენა ფრთაზე წმ. მამის სამი ფიგურაა (მათგან წარწერა ორად-ორს შემორჩა: „წმ. მქს“ – წმ. მაქსიმე აღმსარებელი და „წმ. გრ დღ“ – წმ. გრიგოლ ღმრთისმეტყველი) მარცხნივ – ორი ფიგურაა მხოლოდ (ერთადერთი ასომთავრული წარწერით „წმ იონ ოქრი“ – წმ. იონაჲ ოქროპირი).⁸ მღვდელმთავართა რიგს როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს ზეაწეული სანაწილეთი და საცკცხლურით გამოსახული, ჩვენსკენ მომზირალი პირველმოწამე და მთავარდიაკონი წმ. სტეფანე („წმ. სთფ“) და ზუსტად ამგვარივე იკონოგრაფიით წარმოდგენილი, მართლმადიდებელი ეკლესიის იმავე რანგის მოღვაწე – მთავარდიაკონი წმ. ფილიპე („წმ. ფლპ“) გაასრულებს.

საკურთხეველის წმინდანებთან – წმ. მამებთან თუ წმ. მოციქულებთან მრავლად შემოგვხვდება ინდივიდუალური, შედარებით დახვეწილი სახეები.

7 Э. Привалова, Павниси, Тб., 1977, გვ. 13. მ. დიდებულისძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია (ხელნაწერი), 1990, გვ. 26. (ვ. კილაძე, შიომღვიმის ჯვართამაღლების ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგიერთი თავისებურება, საქართველოს სიძველეები, I, 2007, გვ. 101-110.

8 ეს შესაძლებელია საკურთხეველის თავდაპირველ მონახაზში გვიანი წარუვსის შედეგი იყოს. საქმე ისაა, რომ ტაძრის XVI საუკუნის მომხატველს გადაკეთებული დახვდა საკურთხეველის ის მონაკვეთი, სადაც სხვადასხვა დონეზე განთავსებული, განსხვავებული სიდიდის ორი, ორიარქიანი ნიში იყო უთანაბროდ კედელში შეჭრილი. მოსახატი კედლის მარცხენა მონაკვეთი ზომით ამიტომაც ჩამოუყარდება მის მარჯვნივ მოქცეულს და გასაგებია, საკურთხეველის კედლის ეს ერთმანეთისაგან განსხვავებული ზომის მოსახატი არე თანაბარი რაოდენობით რომ ვერ დაიტევდა წმინდა მამების ერთგვაროვან ფიგურებს.

განსოგადების ხარისხიც აქ შესამჩნევად მეტია და კონტურიც, ოდნავ თითქმის და უფრო დახეწილი, საუფლო სცენებთან შედარებით. ფორმას მეტი დამაჯერებლობით მიღევენებული. ამ ფიგურების მომხატველს მხოლოდ მათი სიწრფელე და ეშვადობა რიდი ხიბლავს, არამედ მათივე გამოხედვის ნაქანის მიერ ცვლილებებთან ერთად, შთამბეჭდავად მოქმედი ის სრულიად უბრალოდ მოასრებული სახითი დეტალები (წმ. მოციქულთა ღოცვად მიმართული ხელის დამახასიათებელი მოძრაობა იქნება ეს, მკერდის მიტანილი წიგნი და წიგნის ჩაჭიდებული ხელის მტევანი თუ პიროვნული ხასიათის შესატყვისად შეცვლილი თმა-წვერის სხვადასხვაგვარი მონახაზი), რომლითაც ამა თუ იმ წმინდანის თავისებურება, მისი ერთადერთობაა დამახასიათებლად გამოვლენილი.

სხვათაგან განსხვავებული ოსტატის ხელი აქ თავიდანვე აშკარად ჩანს – არა მხოლოდ უფრო გაწაფული, არამედ სხვაგვარი მხატვრული განცდის მიმცელი. ამ წმინდანთა მკვეთრად გამოკვეთილი პორტრეტულობა (რაოდენ მეტყველია ამ მხრივ წმინდა პეტრეს გვერდით მდგომი მოციქულის უწარწეროდ შემორჩენილი ფიგურა), შორეულად დაზგური სურათის პერსონაჟებს შეგვახსენებს, რაც იმათაც გვაფიქრებინებს, რომ ეს ფიგურები იქნებ ხალხურ ნიმუშებზევე დახელოვნებული ხატმწერის მიერ იყოს შესრულებული.

ერთი რამ ცხადია – კედელ-კამარათა საუფლო სცენებში, რომლებიც სხვაგვარად განსწავლული ოსტატის ნახელავად ჩანს, ნაკლებად თუ შემოგვხვდება ამგვარი პორტრეტები.

თუ საკუთრხეველის ხსენებული სამი რეგისტრის ასახელობანი ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის ტრადიციულია, სხვათაგან ფართო ორნამენტული ზოლით გამოყოფილი ბოლო, დამასრულებელი რეგისტრი მოხატულობისა შედარებით უხვეულო იკონოგრაფიული სქემით არის წარმოდგენილი.

ცენტრალური არე კომპოზიციისა საგანგებოდ გაზრდილი ზომით, ფერადოვნებითა თუ მდიდრული ორნამენტით ყოველმხრივ გამახვილებული, საზეიმოდ წარმოდგენილი განედლებული ჯვრითაა შემკული. ჯვრის მიმდებარე, მარჯვენა მონაკვეთზე უწარწეროდ შემორჩენილი ორი ფიგურა ჩნდება – ორივე ახალგაზრდაა, ორივე ფრონტალურად გამოსახული და, რაც მთავარია, ორივე ეველა დანარჩენთაგან განსხვავებით, უშარავანდო. მათგან უკიდურესი, მოხატულობის ამ მონაკვეთის ნამკვერტიკალად წარმოდგენილი ახალგაზრდა მამაკაცი დიაკონია – დახურული სახარებითა და საცეცხლურით გამოსახული; მეორე კი, მის გვერდით მდგომი, ისეთივე საერო სამოსით ჩანს, როგორიც მრავლად შემოგვხვდება ამავე პერიოდისა და ამგვარივე ყაიდის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორებთან (ფართოდ დაშვებული კაბა, რომელსაც ქსოვილის სახის სანვენებლად ჭარბად დაუქვევბა ოვალისებრი ნახატი და, რომლებიც სხივისებრ გაშლილი მოკლე-მოკლედ მონიშნული ხაზებითაც არის დამატებით გაცხივებული). ამ უსახელოდ შემორჩენილი ქტიტორის სამოსი ტოდმკლავა ჯვრებით გაწვობილი ოღარითაც არის შემკული, რაც ნიშნავს, რომ აქ თეთრი სამღვდელთა წარმომადგენელია გამოყვანილი, რომელსაც უფლება ეძლევა წოდებრივი წარმომადგენლობის მინიშნებით ატაროს საერო სამოსი.⁹

9 მოხატულობის სრდილო-აღმოსავლეთი კედლის ქვედა, დამასრულებელ რეგისტრზე უწარწეროდ და ნაწილ-ნაწილ შემორჩენილი ფიგურის სამოსის ნახატი ჩანს, აქ რომ ქტიტორი ყოფილა გამოსახული. ვედრებად გაწვდილი ხელის მტევანი იქვე, მის მარცხნივაც იკითხება – ფიგურისა, რომელიც შემდგომ პერიოდში გაჭრილი კარის

საკურთხეველში ქტიტორის გამოსახვამ არ უნდა გაგვაკვიროს — ამგვარი რამ არცთუ იშვიათად შემოგვხვდება გვიანი საუკუნეების "ხალხურად" სახელდებულ მხატვრობაში. საგულისხმოა ისიც, რომ საკურთხეველში ასახული ეველა ქტიტორი, როგორც წყნთან, სასულიერო პირია და ისეა წარმოდგენილი, როგორც კანონიკურ სცენებში მონაწილე პერსონაჟები (წითელხევი ივანე ფაიქრიძე და საბა კვირიკაძე, ხოლო ვანში გელათის მონასტრის წინამძღვარი მელქიშედეგ აბაშიძე).¹⁰

საგულისხმოდ ჩნდება მოხატულობის ამ ქვედა რეგისტრის მარცხენა არე, სადაც ახალგაზრდა მამაკაცის სადა საერო სამოსით მოხილი ფიგურა იკითხება. ფონი აქ წითელია — არა მხოლოდ სხვათაგან განსხვავებული, არამედ ფერის ინტენსივობითაც გამორჩეული. დაზიანების მიუხედავად, ჩანს ფიგურა ფრონტალურად, მთელი ტანით რომ უნდა ყოფილიყო გამოსახული. ახალგაზრდას, წმინდა მოციქულთა დარად, ძვირფასი ქვებით მოთვალული შარავანდი ადგას და ხელთ დახვეული გრაგნილი უჭირავს. ასომთავრული წარწერით ეს წმ. ესტატეა („წმ. ეს ტტ“) — აღბათ, დიდმოწამე ევსტათი პლაკიდა.¹¹ სამართლმადიდებლო ეკლესია წმინდანად თუმცა რამდენიმე ესტატეს მოიხსენიებს, მაგრამ მათგან წყნის ტაძრების უმრავლესში ევსტათი პლაკიდას ნადირობა და მისივე ხილვაა ასახული.¹² ეს ასეა, მაგრამ წყნის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში არც ამხედრებული, ისარშემართული მონადირე ჩანს და არც მღვდრისაგან დამფრთხალი ირემი (ზოგან ორი ან სამიც), რომლის რქებს შორის ჯვარი იხილვება. ამგვარი სეუექტური კომპოზიციის სანაცვლოდ ჯერ, საკურთხეველის დამასრულებელი რეგისტრის შუანა არეზე, როგორც ითქვა, სახეიმოდ აკიაფებული ჯვარი გამოსახება, შემდეგ კი — კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე წითელ ფონზე ხატისებრ წარმოდგენილი წმ. ევსტათის ფიგურა. არატრადიციულობა ასახული სცენისა აღბათ, იმით უნდა აიხსნას, რომ ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ისტატიისთვის, რომელმაც შესაძლოა არც კი იცოდეს წმ. ევსტათის მოქცევის ისტორიის ცალკეული დეტალები, ხალხური

ლიობმა შეიწირა. კედლის ეს მონაკვეთი, როგორც ჩანს, ამავე მოგვიანო დროის მხატვრობაში გამოყვანილ რამდენიმე ქტიტორს აქონდა დათმობილი.

10 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 86.

11 „ევსტათის“ სანაცვლოდ წმინდანის წარწერისეულმა სახელმა „ესტატემ“ არ უნდა გაგვაკვიროს, რადგან წყნის ეკლესიების მოხატულობათა ხალხური ნაკადის ძეგლებში თანისა (თ) და ტარის (ტ) ადრეუა სვეულებრივია — ქრისტე-ქრისტო, სტეფანე-სოფიანე და სხვა.

უხვეულო არც ის უნდა იყოს, წმ. ევსტათი გრაგნილით რომ არის წარმოდგენილი. სამართლმადიდებლის ეკლესიათა მხატვრობაში ხშირია მარტვილთა გრაგნილით გამოსახვა (თუნდაც წმ. კვირიკე ღაგურკის ეკლესიის 1130 წლის მოხატულობაში ან წმ. დიაკვანი გერმანე ღაღამის ზედა ეკლესიის XIV საუკუნის მხატვრობაში და სხვა). გრაგნილი ხომ დამოწმების ნიშნად მოახრებულ საბუთს გულისხმობს, თვით გრაგნილზე კი სამღვდელმსახურო ტექსტი — კონდაკი უნდა იკითხებოდეს.

12 საკურთხეველისეული წმინდანის თანამდევნი წარწერით — წმ. ესტატე („წმ. ესტტ“) ევსტათი მცხეთელიც შეიძლება ყოფილიყო, მაგრამ, რაც სხვა ფაქტორებთან ერთად, ადგილობრივ წმინდანთან, მით უფრო გვიანა საუკუნეებში, სახელთან ერთად თითქმის აუცილებელი ხდება ზედწოდების აღნიშვნაც, მაგ., წმ. დავით გარეჯელი, წმ. იოანე ზედაზნელი და სხვა.

შემოქმედებითი აზროვნებისთვის დამახასიათებლად არსებითი უნდა ყოფილიყო წმ. ჯვრის სასწაულმოქმედების არა რაიმე კონკრეტული გამოვლენა, არამედ ვრცელ ისტორიულ დროში დანახული (თუნდაც გახსენება მირიან ქართლის მეფის ხილვისა) მისი ზოგადი სახით წარმოდგენა, მისი განზოგადებული ხატება (და არა მომავალი დიდმოწამის მოქცევის ამსახველი ეპიზოდი, მისი, თუ შეიძლება ითქვას, იდოუსტრაცია). ამიტომაც, ამ კომპოზიციური ქარგის მიხედვით მთავარია წმ. ჯვარი – არა მხოლოდ სხვათაგან გამორჩეულად ასახული, არამედ გამორჩეულ ადგილზეც წარმოდგენილი. ამგვარად მოაზრებული წმ. ჯვრის გამოცხადება გარკვეულად ეპასუხება, თანხვედრა კიდევ ნათლისღების სახით წარმოდგენილ ერთარსება სამების გამოცხადებას, რომელიც, სავარაუდოდ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, საკერთხეველში განთავსებული სცენის საპირისპიროდ, დასაველეთ კედელზე უნდა ყოფილიყო ასახული. დასასრულ, ისიც ხომ არის, წითელი ფონითაც სხვათაგან, არც თუ შემთხვევით, გამორჩეულ სცენას წმ. ევსტათის ხილვისა უფრო მსაფრად რომ უნდა წარმოეჩინა საკერთხეველისეული ეედრების თეოფანიური კონტექსტი.

ერთმანეთისაგან ფართო პორიზონტალური ზოლით გამოყოფილ რეგისტრთა ამგვარი თანამიმდევრობით, მათში ასახულ გამოსახულებათა ამგვარი რიგით გასრულება საკურთხეველის, სვენი ეკლესიის ამ უმნიშვნელოვანესი მონაკვეთის მოხატულობა – გასრულება ისე, რომ ტრადიციულთან ერთად, არცთუ ჩვეული იკონოგრაფიული თავისებურების მოშველიებით სრულად გამჟღავნდეს არა მხოლოდ საკურთხეველის, არამედ მთლიანი მოხატულობის ძირითადი იდეური საზრისი.

და აქვე, ვიდრე მოხატულობაში კედელ-კამარათა საზუო სცენებით უმთავრესი გამოიკვეთება იმ ცალკეულ ფიგურულ გამოსახულებათა შესახებ, რომლითაც წინასწარუღადაა გაცხადებული მსხვერპლისა და ხსნის უძირითადესი ქრისტიანული იდეა. ეს, თავიდანვე, კამარის აღმოსავლეთი საბჯენი თაღის მოხატულობით იკითხება – სრულიად აშკარად, მრველისათვის თვით რაიმე დამატებითი განმარტების გარეშეც კი.

თაღის ცენტრში წრეში ჩაწერილი ტოლმკლავა ჯვარი ბატონობს, რომლის ორსავე მხარეს სვენი ოსტატი იმ მეფე-წინასწარმეტყველთ – დავითსა („წდ[ავი]თ“) და სოლომონს („წწ სოლ[ომ]ონ“) წარმოგვიდგენს, რომელთა შთამომავალთაც იუდაისტიური და ქრისტიანული ტრადიცია მესიისადმი სახოებას უკავშირებს. ქვემოთ, პილასტრის ზემო მონაკვეთზე, კაპიტელის ქვეშ თითო მეუღაბნოეს ფიგურა ჩნდება – ჩრდილოეთით წმინდა მაკარია გამოსახული, სამხრეთით, რაც ძლიერად შეღახული ფრაგმენტით ჩანს, ასევე მეუღაბნოე ასკეტი ყოფილა წარმოდგენილი (ქართულ ეკლესიათა მოხატულობაში გაერცელებული წესით, ალბათ წმ. ონოფრე მეუღაბნოე).

ამ ცალკეულ ფიგურათაგან ერთის გარდა ყველა შეღახულია, ყველა ძნელად გასარჩევად ფრაგმენტულად შემორჩენილი. ეს ერთი კი, პილასტრის მთელს სიგრძეზე ფრონტალურად მდგომი, უფროსი მეუღაბნოე წმინდა მაკარი „მეგვიპტელია“ (იკონოგრაფიასთან ერთად, ამას სახელმძღვანელო წარწერიდან შემორჩენილი ასომთავრული „მანიც“ მიგვანიშნებს).

წარმოდგენილია წმინდა მაკარი ტრადიციისამებრ, სვენი კედლის მხატვრობის ამა თუ იმ ძეგლის ანალოგიურად (ძირითადად იმ ეკლესიათა მოხატულობებში, რომლებიც სამონასტრო კერებთანაა დაკავშირებული – XIII საუკუ-

ნის ბერტუბანსა და რკონში, XIV საუკუნის უბისასა და აბასთუმნის წმინდა გიორგის ეკლესიაში, XVI საუკუნის აღვანსა და ჩეგრესში. ხაღხურს ნაზიარებ ძეგლთაგან – XVI საუკუნის იღუმსა და კაღაურში). მეუდაბნოეს ფიგურა სწორედ იმ იკონოგრაფიულ ხატებად წარმოგვიდგება, რომელიც XIII საუკუნიდან დამკვიდრდა აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებაში¹³ – შიშველია, ორივე ხელი ასკეტისთვის დამახასიათებლად ვედრებად შეკრდთან აქვს მიტანილი. სახეს ხშირი თმა-წვერი უფარავს. თმები იმდენად გრძელია, რომ მოწამდე სცემს.

წმინდანის ფიგურა წვენი ეკლესიის საკერთხეულის ძირითადი ნაწილის მომხატველის ნახელავი არ უნდა იყოს. ეს მისი შემსრულებელი-ოსტატის ნაკლები გაწაფულობით ნანს. მეუდაბნოეს შიშველი სხეულის გარშემომწერი კონტური მსხვილი და მოუხეშავია, შესამჩნევად დაუხვეწავი; უხახურია მისი სხეულის ჭარბად თეთრანარევი ვარდისფერიც. ამის მიუხედავად, კედელ-კამარათა მოხატულობაში მეუდაბნოე ასკეტის ფიგურა მაინც გამორჩეულად იკითხება – მხოლოდ მასშტაბის გამო კი არა (ის ხომ ფრონტალურად, პილასტრის მთელს სიგრძეზეა გამოსახული), არამედ სხვათაგან დამოუკიდებლად, განმარტებით რომ არის წარმოდგენილი. ესეც გვაფიქრებინებს – XVI საუკუნის დამდეგი დროისათვის შესრულებული მხატვრობის საუფლო ციკლში წმინდა მეუდაბნოე მამათა ესოდენ გამორჩეულად ჩართვა, იმხანად წვეის წმ. გიორგის ეკლესიასთან მონასტრის არსებობას ხომ არ უნდა მიანიშნებდეს.¹⁴ თითქოსდა ამასვე უნდა მიუთითებდეს წვეის მოხატულობაში წმინდა მოწამე დედათა საგანგებო მნიშვნელობით წარმოდგენა.

სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი თაღის თავზე, მის მთელს სიგრძეზე წმინდა მოწამე დედის სამი ფიგურა ეოფილა გამოსახული. მათგან თითქმის დაუზიანებლად და თანამდევი წარწერითაც შემორჩენილი მხოლოდ ერთია: წმინდა ბარბარე („წმ ბ[არ]ბ[არე]“) – კამარის საწვის არეზე წელსზემოთ გამოსახული, წვეისკენ სანახევროდ შემობრუნებული, გულსმიკრული სახარუბითა და გაწვდილი ხელებით ღოცვად მიმართული. მათ ქვემოთ თაღით შემოსაზღვრულ სიბრტყეზე, სარკმლის ორსავე მხარეს წმინდა ბარბარესებრ გამოსახული თითო მოწამე დედის ფიგურაც წნდება, რომელთაგან შედარებით სრულად მხოლოდ მარცხნივ მდგომი გაირჩევა – ასომთავრული წარწერით წმინდა ირინა („წმ ირ[ინ]ა“).¹⁵

13 Restle, Die byzantinische... II, გვ. 7, 11; ტაბ. 248, 249, 330, 335 და სხვა.

14 წმინდა მამათა და მეუდაბნოეთა გამოსახულებებს სამონასტრო კომპლექსებში, ბიზანტიური კედლის მხატვრობის მაგალითზე, სვეტლანა ტომეკოვიჩი განიხილავს. იხ.: S. Tomeković, Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine (Paris, 2011), გვ. 199-225.

15 ამავე სარკმლის ქვემოთ გაშლილი რეგისტრის თითქმის მოღიანად შედარებულ არეზე, ძნელად აღსადგენ წარწერასთან („ქირ[ი]სთ[ე]“) ერთად, მაცხოვრის სახის, ჯერული შარავანდისა და მაკერთხეველი ხელის მტკვანი იკითხება – საფიქრებელია, რომ შემორჩენილი მოწამეობრივი საზრისის მომცველი საუფლო სცენის რომელიღაც სიუჟეტური კომპოზიციიდან. დღეისათვის თითქმის სრულად გამქრალი სცენა, მაცხოვრის ვნების ციკლისა რომ უნდა იყოს, ეს, თითქოსდა თავისთავად, მოხატულობის ამ ნაწილში მისი განთავსებით ნანს. სცენა არა მხოლოდ მოწამეთა ცალკეულ გამოსახულებებს შორისაა მოქცეული, არამედ საპირისპირო მხარესაც მას ღიდმოწამის,

მოწამეთა ფიგურები, დაწიანების მიუხედავად, ეკელგან ცხადლივ იკითხება. მათი წარმომქმნელი ხაზი ერთგვაროვანია, ძირითადად, ერთი სიძლიერის, ერთნაირად გამკვეთრებული, როცა ფორმას შემოწერს და მაშინაც, როცა შიდა ნახატად გამოიყენება (ესეც, აღბათ ერთი ნიშანთაგანი ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის ამოსაცნობად). ამ ფიგურების მკაფიოდ წაკითხვას ხელს უწყობს არა მარტო ამ ჩამოუქნელი, მომხატველის ხელს თავისუფლად მინდობილი ხაზის გამომსახველობა, არამედ ისიც – ყოველი მათგანი სრულიად ნეიტრალურ, ერთადერთ ღია მონაცრისფრო ფონზე რომ არის რაიმე, თვით მსუბუქი მონარსიების გარეშე წარმოდგენილი. თუმცა ძალზე უბრალოა მათი შესრულების მანერა, მაგრამ თვით ამგვარი უბრალოებაც – მკვეთრი გრაფიკული კონტურითა და დაუნაწევრებული ფერადოვანი ღია ფიგურის სილუეტის გამოყოფა – გარკვეულ მხატვრულ ხერხად იკითხება. ეს ასეა, რადგან ამ თავისებური, ხალხურს „მიდევნებულ“ ძეგლთათვის დამახასიათებელი უბრალოებითაც მიიღწევა თითქოსდა ცალკეულ ვერტიკალებად მოწოდებულ ფიგურათა ხაზგასმული აქცენტირება, გარკვეული მნიშვნელობით მათი წარმოსენა. აქაც ისევე, როგორც საკუთოხეულის წმინდა მოციქულთა რიგში, დაფენილი უნდა იყოს ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ძეგლთა მხატვრული მიღწევების სუსტი შრეები, იქნებ მიდრეკილებაც მათი მიბადვისა, ოღონდ, არცთუ დახვეწილი ოსტატობით შესრულებული, გულუბრყვილო უშუალოდობითაა დანახული და განცდილი.¹⁶

ადრეული მხატვრობიდან შემორჩენილი მასშტაბური ფიგურა ეპასუხება. მოწამეობის არსი ხომ ქრისტეს ვნებათა ბაძვაში, ქრისტეს ვნებათა დამოწმებაში მდგომარეობს: მარტვილნი საკუთარი ტანჯვით ემოწმებთან მაცხოვრის ვნებებს, ადასტურებენ ღვთაებრივთან ერთად მის ადამიანურ ბუნებას და გვიჩვენებენ კიდევ, რომ ადამიანის ამქვეყნიური მისია წარმატებულ ღირებულებათა მიღმა სულიერი ღირებულებებისკენ სწრაფვა და საკუთარ „მეში“ მოფლემარე ღვთაებრივი არსის გაღვიძებაა (თოვანე ოქროპირი, მოწამეთათვის (პირველი): ხინური მრავალთავე 864 წლისა, აკაკი შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევიტ, 1959). ამიტომაც, რაოდენ ბუნებრივია, რომ მოწამეობის ზოგადი იდეის წარმოსახენად, წმ. მოწამე ღვდები ვნების ამსახველ სცენებთან ერთად არიან გამოსახული, მათთან უშუალოდ დაკავშირებული. სამაგალითოა ამ მხრივ რომის სანტა მარია ანტიკვას ეკლესიის მოხატულობა (VIII საუკუნე), რომლის იკონოგრაფიული მოდელიც თითქმის საყოველთაოა საქრისტიანოს სახვითი ხელოვნებისთვის. აქ საგულისხმოა ჩნდება „ჯვარცმის“ საპირისპიროდ წარმოდგენილ წმ. მოწამე ღვდათა მაკედრებული ფიგურები, რომლებიც წმ. მოწამეთა – კვირიკესა და ივლიტას ვნების ამსახველ სცენებთან ერთად მოთხილება. ეს ასეა ჩვენთანაც – უბისის ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობაში, სადაც მარტვილთა წედსზემო ფიგურები თან სდევს წმ. გიორგის წამების სცენებს. ხალხურს ნაწიარებ ძეგლთაგან კი – კელაშისა და გელათის წმ. ელიას ეკლესიათა მოხატულობაში წმ. ღვდები „ჯვარცმის“ ამსახველი სცენის გასწვრივ არიან ვრცელ, გაბმულ რიგად წარმოდგენილი.

16 ცალკეულ გამოსახულებათა ხატისებრ აღქმა გვიანი პერიოდის კედლის მხატვრობაში იშვიათად და ისიც მხოლოდ ხალხურ შემოქმედებით ბუნებას ნაწიარებ ძეგლებში თუ შემოგვჩვენება – XVI საუკუნის გელათის წმ. ელიასა და ფარახეთში (იხ., ი. ხუხიკიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 132, 286-288). ეს მაშინ, როცა ამგვარი რამ უფრო მეტად და დამახასიათებლადაც ადრეულ საუკუნეთა მხატვრობაში აშკარაა – მაგ., ისე როგორც XIII საუკუნის შუა წლების შიომღვიმესა და ხეს XIII საუკუნის პირველი ნახევრის წმ. ბარბარეს ეკლესიაში. ეს გასაგებია, რადგან მოგვიანებით, XIV საუკუნიდან

მხატვრობა წვენი ეკლესიისა თუმცა გრძივ კედელთა ზემო რეგისტრებს შემორჩა მხოლოდ, მაგრამ ესეც, ნაწილობრივ შემორჩენილიც თითქოსდა იძლევა იმის საშუალებას, რათა თანმიმდევრულად აღვიდგინოთ მთლიანის თავდაპირველი სურათი.

მოხატულობის ძირითადი შინაარსობრივი ქარგა, ტრადიციისამებრ, საუფლო დღესასწაულთა ციკლის ამსახველი სცენებით რომ უნდა ყოფილიყო განსაზღვრული, ეს თავიდანვე აშკარად ჩანს. ჩანს ისიც, რომ მომხატველი-თხტატი საუფლო სცენებს განაღებებს არა მხოლოდ ისტორიული თანამიმდევრობით, არამედ საზრისისეული თანხვედრითაც.

თხრობა სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის ზემო რეგისტრიდან იწყება. პირველი სცენა „ხარებაა“ (ნაკლული ასომთავრული წარწერით „ხარებ“).¹⁷ მოხატულობის მეორე რეგისტრად - „ევედრება იოსებისაგან მარიამისა“ (თანამდევნი წარწერით „ევედრება იოს[ებ]ის[გ]ან მ[არ]ი[ამ]ისა“) - მათ ქვემოთ ფართო სარკმელია, რომლის მარცხნივ, მოხატულობის ბათქაშაყრილ მონაკვეთზე წმინდა მოწამის ზემოთ უკვე ნახსენები ფიგურა გაიჩნევა. მოხატულობის მომდევნო, წინათგან პილასტრით გამოყოფილ არეზე „ეფლის შობაა“ ფართოდ გაშლილი (ნაკლული, არცთუ გამართულად დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერით - „შობა“, „ქ[რ]ის[ტ]ე“, „მ[ო]ც[ვ]ნ[ი]“).

საპირისპირო ჩრდილო-აღმოსავლეთ გრძივ კედელზეც მოხატულობის მხოლოდ ზედა რეგისტრია შემორჩენილი, სადაც საუფლო სცენები ასე ნაწილდება: პილასტრებს შორის მოქცეულ ფართო მონაკვეთზე „ფერისცვალება“ (თანამდევნი ასომთავრულით - „ფერი[ს]ცვ[ალ]ება“) და „ღაზარეს აღდგინებაა“ გაშლილი (წარწერით „ღ[ა]ზ[არ]ეს [აღ]დგ[ი]ნება“). მომდევნო სცენა კი, მაცხოვრის ზეცად ამაღლებას („ამაღლება“) წარმოგვიდგენს.

მოხატულობამ (რადგან დასავლეთი კედელი ეკლესიის მოგვიანო გადაკეთებამ შეიწირა) საუფლო ციკლის ეს რამდენიმე ეპიზოდი შემოგვინახა, რაც, ცხადია, საკმარისი ხელაღ არ არის აქ გაშლილი მხატვრობის ძირითადი თეოლოგიური იდეის შესაცნობად. ეს თუმცა ასეა, მაგრამ ხომ არსებობს ამავე დროისა და ამავე ეპიდის, დღევანდლამდე სრულად შემორჩენილი ძეგლები, რომელთა მოშველიებით თითქოსდა ხერხდება ნაკლული ადგილების შევსება და მოხატულობის თავდაპირველი სურათის მთლიანობაში წარმოდგენა.

ერთი ასეთი ბუგეულია, რომლის დეკორის საერთო სისტემა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, თვით მხატვრული გადაწყვეტის მხრივაც, უშუალოდ ენათესავება წვენი დარბაზის მოხატულობას.¹⁸

მოყოფებელი, როცა გაცილებით ვრცლად, უკვე ერთიან რეგისტრად გადმოიცემა მოწამეთა წელსხვეთი ფიგურები, აუცილებელი ხდება, ამ სახის გამოსახულებათა არა მარტო მსგებუქად მონარჩოება, არამედ ფართოდ ორნამენტირებულ მედალიონებად წარმონეცა (A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, გვ. 100-101).

17 მხატვრული დატვირთვის მქონე, სცენის ამხსნელი დიდრონი წარწერები ნებისმიერად არის დაქარაგმებული, გაუმართავია, გვიანა შუა საუკუნეების ასომთავრულისთვის დამახასიათებლად ირიბად დაკეთხელი.

18 პირველი სცენა, ბუგეულის დარბაზული ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის ზემო რეგისტრზე „ხარებაა“, მომდევნოდ - „შობა ეფლისა“ მათ ქვემოთ „ევედრება იოსებისაგან მარიამისა“, შემდეგ კი - „იერუსალიმად შესვლა“ თხრობა წვენთვის საუფლოსხმო დასავლეთ კედელზე გადაინაცვლებს, სადაც ზემო რეგისტრზე ერთმანეთის

ბუგაქელისა და წვენი ეკლესიის მოხატულობიდან შემორჩენილი სცენების შედარებისას აშკარაა, რომ გრძივ კედელთა ზემო რეგისტრებზე ასახული ეპიზოდები საუფლო ციკლისა, ერთმანეთის ანალოგიურადაა შერწყმულიც და განაწილებულიც. ორივეგან: სამხრეთ-აღმოსავლეთით – „ხარება“, „შიბა უფლისა“, ჩრდილო-აღმოსავლეთით – „ფერისცვალება“, „ღაზარეს აღდგინება“ ეს თუ ასეა, მაშინ ისიც დასაშვებია ამ ორი ეკლესიის საკურთხეველის საპირისპირო კედელზეც ერთმანეთის მსგავსი სცენები ყოფილიყო განთავსებული. ასე, რომ წვეის დარბაზის ამჟამად მთლიანად დაღუპული დასავლეთი კედელი – არა მხოლოდ ბუგაქელის, არამედ ხალხურად სახელდებულ სხვა ძეგლთა, მაგ., ჭაღისა და წითელხევის ეკლესიების¹⁹ ამავე მონაკვეთების მოხატულობათა დარად – უფლის გაცხადების, მსხვერპლისა და ხსნის თემათა მომცველ სცენებს („მირქმა“, „ნათლისღება“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“) ექნებოდათ დათმობილი. ეს თითქოს ასეა, მაგრამ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, წვეის ეკლესიის მოხატულობაში „ღაზარეს აღდგინება“ ზუსტად ისეა მოაზრებული და მხატვრულადაც ისე გადაწყვეტილი, როგორც „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ (დავით წინასწარმოტყველითა და ჯოჯოხეთის დამორგუნველი მაცხოვრის ჯვრით წარმოდგენილი ფიგურით). ამიტომაც საფიქრებელია, რომ წვეის დარბაზის დასავლეთ კედელზე „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სანაცვლოდ, ამ ჯგუფის სოგიერთი ძეგლისთვის დამახასიათებლად, აღდგომის მახარებელი ანგელოზი ყოფილიყო წარმოდგენილი (თუნდაც ისე, როგორც ჭაღაშია დამოწმებული). რაც შეეხება დანარჩენ სცენებს, ისინი მეტ-ნაკლები სხვაობით წვეთაზნაც ხსენებული ეკლესიების მოხატულობათა რიგზე იქნებოდა გაწყობილი. ეს მხოლოდ სავარაუდოდ, თუმცა ისიც ხომ არის: წვენი მოხატულობის მეორე რეგისტრს შემორჩენილი ერთადერთი სცენა – „ეკვდრება იოსებისაგან მარიამისა“ ბუგაქელშიც ამავე ადგილზე, აქაც სამხრეთით და აქაც მეორე რეგისტრის დასაწყის ეპიზოდად რომ არის გამოსახული. გასათვალისწინებელია ხალხურად სახელდებულ ძეგლთა ერთიანობაც არა მხოლოდ მხატვრულ-სტილისტურად, არამედ საზრისის – მოხატულობაში დატეხული ერთიანი თეოლოგიური აზრის, იდეის – მხრივაც (მათი იკონოგრაფიული სქემები ამიტომაც თანხვედრა ერთმანეთს).

საკურთხეველისა და დარბაზის გრძივ კედელთა თუნდაც ასე მიახლოებით აღდგენილი იკონოგრაფიული პროგრამა, სოგადად თითქოსდა გვიამჟღავნებს წვენი ეკლესიის მოხატულობაში წარმოდგენილ წამევან საღმრთისმეტყველო იდეას: მსხვერპლს, როგორც მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების მისიას,

გვერდიგვერდ, „მირქმა“ და „ფერისცვალება“ ასახული, მეორე რეგისტრად „ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ წნდება მესამე დამასრულებელი რეგისტრიც მოხატულობისა, ხადაც, ჯერ, კარის მარცხნივ, წმინდა გიორგის ამხედრებული ფიგურაა გამოსახული, შემდეგ კი, კარის მარჯვენა მონაკვეთზე – ორი მთავარანგელოზი, რაც შეეხება ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის ზემო რეგისტრს, ის სამ საუფლო სცენას – „ფერისცვალებას“, „ღაზარეს აღდგინებას“ და „ამაღლებას“ წარმოგიდგენს; მეორე რეგისტრად კი, „ათორბეტი“ სადღესასწაულო ციკლის დამასრულებელ ეპიზოდებს – „სკელიწმინდის მოფენას“ და „ღმრთისმშობლის მიძინებას“

19 ჭაღის ეკლესიის დასავლეთი კედელი „მირქმას“, „იერუსალიმად შესვლას“, „ჯვარცმას“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას“ წარმოგიდგენს. წითელხევში კი „მირქმა“, „ფერისცვალება“ და „ჯვარცმა“ ასახული.

მსხვერპლის შედეგად განხორციელებულ აღთქმას, ხოლო დამაგვირგვინებელ!²⁰ საკონქო კომპოზიციად – მაცხოვრის მარადიულ სახეს, მის დიდებას.

ქვემოთ, შემორჩენილი ცალკეული სცენების განხილვით, იმის შესახებ თუ რაგვარი მხატვრული ფორმით გვეძლევა სახვითად მოწოდებული ეს თეოლოგიური იდეა.

ამ სცენათა მომცველი რეგისტრები მოეწესრიგებლად დაიტანება კედლის სიბრტყეს. სხვადასხვაგვარია, ზოგან ერთმანეთისაგან დიდად განსხვავებულიც არა მხოლოდ თვით გვერდიგვერდ განლაგებული სცენების ზომები, არამედ მათში გამოყვანილი ფიგურებიც. სრულიად სვეტლებრივია რეგისტრთა დარღვევის ან თუნდაც ერთი სცენის პერსონაჟის მეორე სცენაში შეჭრის მაგალითები და სხვა. და მაინც, განსაკუთრებით თვალშისაცემი ისაა, როცა ურთიერთშეუწონავი და შეუთანადებელია ის სცენები, რომლებიც საპირისპირო კედლებზეა განლაგებული (თუ სამხრეთ-დასავლეთი კედლის თაღით შემოსაზღვრული სიბრტყის ზემო რეგისტრზე ერთადერთი საუფლო სცენაა ფართოდ გაშლილი – ჩრდილო-დასავლეთის ამავე ზომის არეზე ორი, ერთმანეთში შეჭრილი სცენა). ასახვის საგნისადმი ამგვარი დამოკიდებულება ოსტატის „არააკადემიურობით“ ან, იქნებ, დაუხელოვნებით ნაკლებად თუ აიხსნება. თავდაპირველი კარაუდით ეს, უფრო მეტად, ჩვენი ეკლესიის ამ გვიანა დროის მომხატველის თავისებური აღქმის შედეგი უნდა იყოს – მისთვის, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ეს თითქოსდა ერთიანი, დაუნაწევრებელი სიბრტყეა, რომელიც ხალისისებრ გაშლილ მოხატულობას სრულად, გაბმულად წარმოგვიდგენს.

პირველივე საუფლო სცენა ღმრთისმშობლის ხარების ამსახველი, საგულისხმოა თუნდაც იმით, რომ აქ ის უჩვეულო კომპოზიციურ-იკონოგრაფიული მახვილი ნნდება, რაც შედარებით ფართოდ, მრავალმხრივ წარმოგვიდგენს სახარებისეული თხრობის საკრალურ ეპიზოდს. ღმრთისმშობელს ამ სცენისთვის დამახასიათებლად თუ ერთ ხელში თითისტარი უჭირავს, მთავარანგელოზისკენ გაწვდილ ზეადმართულ მარჯვენაში – მეწამული ძაფის გორგალი. აქვეა მტრულიც – ღმრთისმშობლის ხელსა და მარავანდს შორის ხელიწმინდად მოვლენილი. სცენისათვის თვალის მიდევნებით ჩანს, რომ „ხარების“ ღმრთისმშობელი ერთ-ერთი გაერცელებული იკონოგრაფიული ევრსიისამებრ ძაფს როდი ართავს თითისტარით და ამდენად, თავისივე განუმეორებელი მისიის აღსასრულებლად როდი ემზადება, არამედ მეწამული ძაფის გორგალს, რომელიც ისეა ნაწვენები თითქოსდა ქსოვილის ნაჭერი იყოს, დასახაზად უწვდის მახარებელ მთავარანგელოზს. ეს, თუ დავუკვირდებით, სიმბოლოს შინაარსის გათვალისწინებას უნდა ნიშნავდეს, საკრალურად დაფარულის ცხადლივ ჩვენებას და ამდენად, ხსენებულ სცენაში მხოლოდ წინასწარუწეება კი არ არის ოსტატის მიერ სახიერად მოწვდილი, არამედ იკონოგრაფიული დეტალის უჩვეულო წარმოდგენით, მარიამის თანხმობაც, სულიწმინდის მყისვე გარდამოსვლაც და ქსოვილად დანახული მეწამული ძაფის გორგალით ანუ ღმრთისმშობლის სისხლით ღვთაების სამომავლო განსხვეულებაც (ლუკა 1,28). ასე რომ, არსებითი იდეა წევის წმ. გიორგის ეკლესიის „ხარების“ სცენისა, არა მარტო უშუალოდ არის აღქმული, არამედ ვრცელ ისტორიულ დროშიც დანახული²⁰.

²⁰ მომხატველი-ოსტატის ამგვარივე სწრაფვა, ოღონდ სხვაგვარი იკონოგრაფიული სქემით შემოთავაზებული, ასევე ნნდება ქორეთის ეკლესიის, ხალხური ხელოვნების

წევის მხატვრობის სრულიად ერთგვაროვნად შესრულებულ ფიგურებში მცირედენი ნიჟანისის შეცვლა აშკარად აჩენს ხასიათებრივ სხვაობას. მთავარანგელოზი უფრო მონუმენტალიზებულია. მის ტანმორჩილ ფიგურაში ხაზგასმუდლად გამახვილებულია სხეულის ნაწილები. სამოსის ნაკვეთებიც გამქსხურებულია – არ ჩანს ფორმათა ამოტაცების (თუნდაც ისეთი, როგორადაც წრიული ხაზებით მუხლის თავია მონიშნული) პალეოლოგოსური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ტენდენცია; და მხოლოდ გაწვდილი ხელი კი არა, ხელის მტყეპანიც შესამჩნევად გაზრდილია, ფართოდ მოხაზული. მისი სახის ოვალიც მძიმეა, ნიკაპთან ოდნავ დავიწროვებული, გადადრეკილი წარბები, მეტყველი თვალების ოვალისებრ დაგრძელებული ჭრილი და შესწერებული მხერა მისსავე წინაგაწვდილი ხელის შესატყვის ნებას გამოხატავს. მარიამთან სხვა სურათია.

მისი ისედაც თხელი ფიგურა კიდევ უფრო მეიფე ჩანს მთავარანგელოზის თითქოსდა განზრახ გამსხვილებულ ფიგურასა და ღმრთისმშობლისავე ფართოდ მოხაზვრულ ტახტთან შედარებით. მისი მარჯვენა ხელი ნებისმიერი სიმკვეთრით კი არა, მოკრძალებული სიმსუბუქითაა წინ გაწვდილი. სახის ეიწრო და მოგრძო ოვალი, თხელი ცხვირი, მოკლე-მოკლე ბაგეები, მცირედ მონიშნული მანძილი ცხვირსა და ტუჩს შორის, აწეული წარბები, რომლითაც გაოცებაა გამოხატული, ქაღწულებრივ კრძაღვას დაგვიანახებს.

იგივე სცენა, ამავე ეპიდისა და ამავე პერიოდის ძეგლში ბუგეულშიც ამგვარადვეა ნახეწები. და არა მხოლოდ ამ მხრივ – განწყობისეულადაც ბუგეულისეული ღვთისმოსვლების წინასწარუწება სვენის ანალოგიურად არის მოაზრებული.

აქაც და ბუგეულშიც პორიზონტალურად, თითქმის ფრისისებრ გაშლილი კომპოზიცია (და არა ვერტიკალურად, როგორც ამავე დროისა და ამავე მხატვრული მიდგომით შესრულებულ მოხატულობათა უმრავლესობაში). ბუგეულის დარად, აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც ორი ფიგურის ურთიერთობის მოსანიშნად თითქოსდა აუცილებელი სამშეოთხელიანი პოზიცია აშკარად შეცვლილია და ხაღხერ ნიმუშებზე დახელოვნებულ ოსტატის მხატვრული განკლდისთვის უფრო ორგანულსა და მეტად წვეულს – ფრონტალურ პოზიციასაა მიახლოებული (მთავარანგელოზთან ეს უკეთ ჩანს – ფართო შარავანდსა და ფართოდ მორკალული ფრთების ფრონტალური წვენებით თუ რაგვარადაა განქარვებული ღმრთისმშობლისკენ მისი შემობრუნება). აღბათ ამიტომაცაა – ორი ფიგურის ურთიერთობა ერთდროულად მოთხრობილიც და წარმოდგენილიც. ეს ორი მხატვრული ხასიათი ორივეგან ძაღდაუტანებლად, ბუნებრივი უშეაღობით ერწმის ერთმანეთს.

თვალის ერთი შევლება ც გვარწმუნებს წევის მოხატულობის ”ხარება” ბუგეულის ამავე თემის მომცველი სვენის უშეაღო გამოძახილი რომ უნდა იყოს, თითქოსდა მისით იყოს ნახაზრდოები. და მაინც, ეს ამ ორი მხატვრული შემოქმედების სრულ მსგავსებას სეულაც არ ნიშნავს. ოსტატისეული, რომლითაც საბოლოოდ ხასიათებრივი სხვაობაა წარმოქმნილი დამახასიათებლად წნდება როგორც წევის, ისე ბუგეულის მოხატულობის არა ერთ სახეითს ღეცალში. მათ შორის სხვაობაზე თავიდანვე მეტიც შეიძლება ითქვას. წევის ეკლესიის

თავისებურებებით აღბეჭდილ მოხატულობაში. დაწვრ. ის. ი. ხესკივაძე, ღასახ. ნაშრომი, გვ. 175-176.

მომხატველი ხომ „ხარების“ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ ეერხიას ირწყვს ჯდა! ამდენად, აქ არ ჩანს ბუგეულის მხატვრობის ამ საკრალურ სცენაში ასე უჩვეულოდ გამოყვანილი ორი წმინდანი – ნინო და სისო²¹. თავიდანვე თვალს ისიც ხვდება, რომ წევის „ხარებაში“ ნახატი (ხამოსელისა იქნება ეს, ტახტისა თუ პირობითად მონიშნული ნაგებობის) შესამჩნევად დანაწევრებულია და, აღბათ, ამიტომაც ბუგეულის ამავე თემის მომცველ კომპოზიციასთან შედარებით, ნაკლებად მთლიანია, ნაკლებგამართულიც. ეს „ხარების“ სცენის არქიტექტურული ფონისთვის (სხვაგან ამ მხატვრობაში არქიტექტურა არსად შემოგვრჩენია) თვალის მიდევნებითაც ჩანს. სიღრმის აღსანიშნად ზოგადად მონიშნულია იატაკის დამრეცი ზოლი, რომლის პირობითად ასახულ სიბრტყეზეც, კედლის ხანვენებლად, ვერტიკალური ხაზების უსწორ-მასწორო მწკრივია გაშლილი. მასზე, მარჯვნივ და მარცხნივ, ორი კომკია აღმართული, ორივე კეთხით დაეყნებული კვადრატებით დაგვირგვინებული – მოტივით, რომელიც ხალხურ ხელოვნებაში გავრცელებული ხისკეთილობით უნდა იყოს შთაგონებული. შენობა-ნაგებობა, სადაც საკრალური სცენაა ასახული, ასე გაებრალოებული – განზოგადებული სახითაა წარმოდგენილი.

არქიტექტურული ფონი, ბუგეულის „ხარებასა“ და „ვეედრების“ ამსახველ სცენებშიც ასევეა გადმოცემული, რითაც ცხადლივ ჩანს ერთი საერთო ნიშუშის არსებობა. არსებით მსგავსებას ამ ორ სხვადასხვა ძეგლში, ის ორი კომკერა ნაგებობა და მათი „თავსამკაული“ წარმოქმნის, რომლებიც ისე უმეტეს-ნაკლებოდ (ფორმითაც, მონახაზითაც, ფერადივნებითაც) იმეორებს ერთმანეთს, რომ საფიქრებელია ოსტატ-მომხატველთა მიერ რაიმე სიმბოლოდ, აღბათ იერუსალიმის ტაძრის სიმბოლურ სახედ იყოს მოაზრებული.

კომპოზიციის სხვა, დანარჩენ დეტალთა თუ ელემენტთა ცვალებადობა, მათი სხვაობაც თითქოსდა ამასვე უნდა მიუთითებდეს. ბუგეულის მხატვრობაში არ ჩანს იატაკის დამრეცი სიბრტყეები, წევის მხატვრობა კი უარს ამბობს იმ მრავალდღიობიან კედელზე, რომელიც ფონად გასდევს მთელ სცენას. არსებითი განმასხვავებელი ნიშანი მათ შორის, აღბათ, მაინც ისაა, ფონად წარმოდგენილი ხეროთმოძღვრება (და თვით ზეციდან გარდამოსული სულიწმიდის ამსახველი სხივებიც კი) წევის ხსენებული სცენისა გრაფიკული თუ მონასმისმიერი ხაზებით რომ არის გადატვირთული, მეტად დეტალიზებულიც.

წევის ეკლესიის მომხატველი, თუ შეიძლება ითქვას, ყოფითი დეტალების სიმდიდრის წვენებით ცდილობს ჩვეულებრივზე ამაღლებულად წარმოგვიდგინოს წინასწარუწეების სცენა. ამას არა მარტო ღმრთისმშობლის თვალმარგალიტით შემკული მაღალი საუფლო ტახტი მიუთითებს, არამედ ზურმუხტიანი და ფირუხისფერის ძვირფასი ქვებით მდიდრულად მორთული შარავანდები. ბუგეულში სხვა სურათია – ღმრთისმშობლის დაბალი და უზერგო სკამი უბრალოზე უბრალოა, ხოლო შარავანდები როგორც მისი, ისე მთავარანგელოზისა სრულიად სადაა, ფართოდ გაშლილია და თეთრას განიერი ზოლიც დაუყვება გარშემო, მით არის გამშვენებული. ამ სრულიად მარტივი მხატვრული ხერხით ოსტატი როგორღაც ახერხებს ნათლით შემოსოს ბუგეულის წმინდანთა სახეები.

ბუგეულის მხატვრობაში სახის მოდელირებისთვის გამოიხეული წერილი

21 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 279.

და ღენადი ხაზები, წევასთან შედარებით, მხოლოდ მცირედ და ისიც მხოლოდ აქა-იქ თუ შემოგვხვდება. სამაგიეროდ და, ალბათ, მათ სანაცვლოდ აქ ის, წევის მხატვრობისთვის სრულიად უცხო, სახის ნაწილების თანაბრად და მსუბუქად მიღვენებული გამონათებები ჩნდება, რაც თითქოსდა სინათლეს მატებს წმინდანთა ნათლით მოხილ სახეებს.

ამგვარი, ერთი შეხედვით არცთუ მკვეთრი ცვლილებები საბოლოოდ განსხვავებულ მხატვრულ სურათს იძლევა – მხოლოდ ოსტატობის დონით კი არა, რომლითაც ბუგაქელელი ოსტატი, როგორც იტყვიან, ფრთის ერთი მოქნევით მაღლა დგას წევის ეკლესიის მომხატველზე, არამედ შემოქმედებითი განცდის სიმძაფრის მხრივაც – ამიტომაცაა ბუგაქელის მოხატულობის ხსენებულ საუფლო სცენაში გამოყვანილი წმინდანები, სისადავისა და უბრალოების მიუხედავად, მიწიერზე მეტად რომ არიან ამაღლებულნი.

წევის მხატვრობის წმინდანთა შედარებით ნაკლებდახვეწილი, მხატვრულადაც არცთუ გამართული ფიგურები ერთგვაროვანი როდი არიან. „ხარების“ დედა ღმრთისა, განსხვავებული განწყობით დატვირთული სცენის შესატყვისად იცვლება, თავადაც აჩენს სხვაგვარ ადამიანურ ბუნებას. ამასთან, მოხატულობის თვალისაგან მოშორებულ სხვა რომელიმე სოუპერტურ კომპოზიციაში კი არა, არამედ იქვე, „ხარების“ მომდევნოდ წარმოდგენილ „იოსებისაგან ევედრების“ ამსახველ სცენაში. აქაც სახის იგივე ტიპი ღმრთისმშობელისა, იგივე სამოსი, ისეთივე შარავანდი ძვირფასი ქვებით მოთვალული. ერთია მხოლოდ – აქ არც წარბებია გაოცების ნიშნად აწეული და არც თავშალია „ხარების“ სცენის დარად თავისუფლად შემოქცეული – არაბუნებრივად დაკუთხულია. სახის მოღიან თვალს მჭიდროდ მორგებული. ჩნდება დაფიქრებული მზერა მსმენელისა, რომლითაც წვენთვის უკვე ნაცნობი კონკრეტული სახე რაღაც ოდენობით, ახლა უკვე, განსოგადებულად წარმოგვიდგება.

ერთი შეხედვით, უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ მსხვერპლისა და ხსნის ქრისტიანული იდეის მომცველ მოხატულობაში, საუფლო ციკლის საგანგებოდ შერჩეულ კომპოზიციებთან ერთად, მათთან გათანაბრებულად ჩნდება ისეთი შედარებით ნაკლებმნიშვნელოვანი სცენა, რომელსაც „იოსებისაგან მარიამის ევედრებად“ მოიხსენიებენ²². ამ უმარტივესი კომპოზიციური სქემის მომცველი სცენისადმი ხალხური ოსტატის განსაკუთრებული დამოკიდებულება, როგორც ჩანს, მისივე შინაარსის თავისებურებით უნდა იყოს შეპირობებული. მათე მახარებლის მონათხრობის მიხედვით (მათე I, 18-20) აქ ხომ მართალი იოსების დაეკვების ამბავია სახიურად გარდაქმნილი და, ამდენად, სცენაში მშვენიერი განცდის წვენებით არის მოთხრობილი ყოფითი ამბავი ადამიანური სისუსტის, მისი დაძლევისა და, მომდევნოდ, მასზე გამარჯვების შესახებ²³.

22 ღმრთისმშობლის ცხოვრების ეს ეპიზოდი ძალზე იშვიათად და ისიც მხოლოდ წვენს გვიანა ძეგლებში თუ შემოგვხვდება. წვენთვის ეს სცენა, ბუგაქელის გარდა, ცნობილია ხობის XVII საუკ. მოხატულობიდან. ამასთან ის, სოფელ ღავერთვის (დასავლეთი უკრაინა) წმ. თნოფრეს მონასტრის კარიბჭის მოხატულობა – XV-XVI სს. „ევედრების“ ამსახველი სცენა აქ ღმრთისმშობლის აკათისტოშია ჩართული. *А. И. Рогов, Фрески Лаврова: Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа, М., 1973, გვ. 341.*

23 სახარებაში მხოლოდ მინიშნებული ევედრება იოსებისაგან მარიამისა იაკობის პირველ სახარებაშიც იკითხება (თავი 13-16). ამ ვრცელ მონათხრობში თითქოსდა მეტად საგრძნობია ის საპასუხო ემოცია, რაც წმიდათაწმიდაში გახრდილი ქალწულის

სცენის საუქვეტური ქარგის ეს თავისებურებაც, რიგ ფორმისმიერ ნიშნებთან ერთად, დამახასიათებლად გვიმჟღავნებს ხალხურ შემოქმედებასთან წვენი ოსტატის სიახლოვეს. ცნობილია – „ფოლკლორულ შემოქმედებას ყოფაში უდგას ფესვი და მისგან მოწვევტილი კარგავს თავის არსებით ნიშნებს. ეს არის მისი ერთ-ერთი ფუნდამენტური ნიშანი, რომელიც მას ლიტერატურული შემოქმედებისგან განასხვავებს“²⁴. სხენებული სცენა ექვედრების ამსახველი ამიტომაცაა ასე ორგანულად მისაღები წვენი ოსტატისთვის და, ამდენად, ბუნებრივადაც ჩართული მკაცრად კანონიკურ სახეო ციკლში.

ეს ორფიგურიანი კომპოზიცია კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ბუგეულის მოხატულობას. აქაც იგივე, წვენის ანალოგიურად მოწვედილი, იმავე თემის მომცველი საუქვეტური ქარგა. ოღონდ მსგავსებასთან ერთად, განსხვავებაც წინარე, „ხარების“ ამსახველ სცენასთან შედარებით აქ თითქოსდა უფრო თვალსაჩინოა და, ამდენად, თავისებურებაც წვეის დარბაზის მოხატულობისა მეტად საგრძნობი.

პირველი, რაც თვალს ხვდება, ისაა, რომ წვეის ეკლესიის მომხატველი, როგორც ჩანს, გრძნობს „ექვედრების“ ამსახველი სცენის ნაკლებმნიშვნელოვნებას და, ალბათ, ამიტომაც „ხარებასთან“ შედარებით საგრძნობლად ამცირებს ამ სცენისთვის გამოყოფილ სასურათე არეს; შეკვეცილ ადგილებზე კი, კომპოზიციის ვერტიკალურ ფრთებზე ხაზგასმულად დაიტანს ფართო ორნამენტულ არშიას. თვალს ხვდება ისიც, რომ თუ ბუგეულები ოსტატი აქაც, ამ აპოკრიფულ მონათხრობში ზუსტად იმეორებს „ხარების“ სცენის კომპოზიციით დაგვირგვინებულ მრავალფეროვან არქიტექტურულ ფონს, წვეის ეკლესიის მომხატველი სრულიად სადა, ნეიტრალურ ფონს გვთავაზობს. წვეაში, ბუგეულისაგან განსხვავებით, წმ. იოხები და მარიამი საუფლო ტახტის მსგავს მაღალზურგიან სავარძელზე სხედან, რომლის ზურგიც სამოთხის სიმბოლურ მინიშნებად მინიშნული სამეურა ფოთლოვანი ყვავილებითაა შემკული. სხვაობა სცენის ამხსნელ წარწერათა (ერთგან – ერთადერთ გაშლილ სტრიქონად, მეორეგან – სამსტრიქონად) განაწილებაშიც ჩანს და სხვა.

და მაინც – ბუგეულისა და წვეის მხატვრობაში ასახული სცენა „იოსებისაგან მარიამის ექვედრებისა“, ცალკეულ ელემენტთა ამგვარი სხვაობის მიუხედავად, იმდენად ერთგვაროვანია (მხოლოდ ზოგადად კი არა – მხატვრული ხედვის თვალსაზრისით თუ განცდის სიმსაფრით, არამედ კონკრეტულადაც – კომპოზიციის სრული იგივეობით, პერსონაჟთა გამომეტყველებით, მათი პოზით თუ ექსპრესიით), რომ ეჭვს არ იწვევს ერთი საერთო ძირიდან მათი წარმომავლობა. არსებითი აქ საერთოა – ორივეგან ერთი საერთო შემოქმედებითი ორგანიზმი და მათი მხატვრული შემოქმედებაც ისე თანაბრად ერთნაირი, რომ ორივე, შესაძლოა, ერთი და იმავე სამხატვრო სახელოსნოს ნახელავიც კი იყოს.

ეს უფრო ნათლად იმ შემთხვევაში გამოჩნდება თუ შესადარებლად ამავე გვიანი დროის იმ ნიმუშს მოვიშველიებთ, რომელიც ბუგეულის მსგავსად ხალხურს კი არა, ე.წ. სამეფისკარო შემოქმედების მხატვრულ მიმდინარეობასაა „მიღვენებული“. წვენი სახვითი ხელოვნების ამგვარი ნიმუშებიდან ხობის XVII

მიდგომილობით არის გამოწვეული. ასე რომ, წყარო წვენი ოსტატისთვის მათეს სახარება კი არა, შესაძლოა, სხვა რომელიმე საეკლესიო გადმოცემა ან ტექსტი ყოფილიყო.

24 ზ. კიკნაძე, ქართული ფოლკლორი, თბ., 2008, გვ. 13.

საუკუნის მხატვრობა ის ერთადერთია, რომელმაც ღმრთისმშობლის ცხოვრებზე ამ ეპოქის ასახელობა შემოგვინახა (ტაძრის ცენტრალური ნაწილის კამარაზე, სადაც ხარების რამდენიმე ეპიზოდად დანაწევრებული სცენებია წარმოდგენილი). კომპოზიცია აქაც ინტერიერშია გაშლილი, ოღონდ ესაა – წმინდა მარიამი აქ უკვე მართალი იოსების წინაშე დგას და მისკენვეა მიმართული. წმ. იოსებს მარჯვენა მარიამისკენ აქვს გაწვდილი, მზერით კი კამარის ცენტრში, „ცის სფეროს ამადლების“ კომპოზიციისკენ არის მიქცეული. თავიდანვე აშკარად ჩანს, აქ რომ სხვა მხატვრული იდეალია და, ამდენად, ოსტატის დამოკიდებულება ასახეის საგნისადმი წვენი საგან, ახლა უკვე, ძირეულად განსხვავებული.

წვეის თემც ნაკლებნათკატარ მხატვრობაში (ეს ბუგეულის მხატვრობაა ცხება) ეურადღებას იქცევს ხსენებული კომპოზიციური სქემის სიცხადე და ლაკონიურობა, ფორმის მთლიანობის განცდა – მარჯვნივ ოდნავ დაძრული კომპოზიცია გარკვეულად ქმნის მოულოდნელობის შთაბეჭდილებას, რაც არა მხოლოდ სიმდაფრეს მაგებს, არამედ აცოცხლებს კიდევ ასახულ სცენას. ამის საპირისპიროდ, ხობში თავიდანვე აშკარად საგრძნობია ფორმის მთლიანობის, მისი ნორმალური სტრუქტურის რღვევის, დაშლის ნიშნები – სიმეტრიის ღერძისკენ მიმართული კომპოზიციური სქემის სიმშრალე და შაბლონურობა.

წვეული (იხვევ, როგორც ბუგეულები) ოსტატი ნაკლებად თუ ესწრაფვის მოქმედების იმგვარ დაკონკრეტებას, როგორადაც ეს ხობშია ჩანვენები. წმ. იოსების ოდნავ უკან გადახრილი ფიგურა, მისი და მარიამის ხელის გადიდებული მტევნები, მათი უტრირებული ექსტეზები, თითქოსდა თავისთავად გვიანშკარავებს სცენის სიუჟეტურ ქარგას. ეს ასეა, რადგან ერთი შეხედვით არცთუ ჩამოქნილი, შედარებით ნაკლებგანვითარებული, მხოლოდ უმცირესი, მხოლოდ უბრალო და მარტივი სახითი საშუალებებით თუ არის მინიშნებული ხსენებული სცენის აპოკრიფული მონათხრობი. სიბრტყეს მკვეთრად დატანილი მსხვილი ხაზებით წარმოქმნილი ნახატი მხოლოდ უმთავრესსა და უზოგადესს წარმოგვიდგენს (ფიგურის უტრირებული პროპორციები, ხაზგასმულად გამომსახველი ექსტეზები, მათივე ფართოდ შარავანდომილი დიდრონი სახეები, გადიდებული თვალის გუბები და სხვა), რაც, ხალხური შემოქმედებისთვის დამახასიათებლად, მარტივად მოახერხებულ მონუმენტურ სტრუქტურას წარმოქმნის.

განვენებულობა შესამჩნევად იკლებს ხობელ ოსტატთან. მხატვრისათვის მთავარი, არსებითი, ახლა უკვე, საგნობრივად განსაზღვრულის, შედარებით ზუსტისა და თვალსაჩინოს ხელშესახებად წვენებაა და „ვეედრების“ მისეულ სცენაში მხოლოდ მინიშნებული კი არა, როგორც ეს წვეასა და ბუგეულშია, არამედ თითქოსდა გარკვევით არის გამოხატული რეალური მოქმედება. წმ. იოსების წინ ძლიერად გადადგმული ნაბიჯი, გაწვდილი ხელის მოურიდებელი ექსტეზი, მისივე მოსასხამის ფართოდმოფარებული, დაკეთხული კალთები, დაძაბული მზერა სწორედ რომ მეტი რეალობის სანვენებლად არის გამიზნული. ოღონდ ესაა, რაც ზემოთაც ითქვა, ამ სახის რეალობა მოკლებულია ორგანულ მთლიანობას – ფორმები დაქეცმაცვებულია, ხოლო ნახატი, სიმკვეთრის მიუხედავად, ძალაგამოცლილია, შესამჩნევად გამოფიტული, იქნებ სქემატურიც კი. ფიგურაც მხატვრის მიერ სრულად როდია დანახული – თითქოსდა ცალკეულ, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ სახით დეტალებად და დანაწევრებული. წმ. იოსების მოსასხამის გაშლილი კალთები ფიგურისგან დამოუკიდებელ ორნამენტულ დეკორად აღიქმება, რის გამოც წვენი მზერა მას ერთმანეთისაგან

განსხვავებულ არაერთგვაროვან ნაწილებად ხედავს. ხობის სცენის პერსონაჟთა ურთიერთმოქმედება (თუმც თავშეკავებული მოძრაობა ღმრთისმშობელისა შედარებით მაინც მოქმედია) შინაგან ძაღასა და ენერგიას მოკლებულია, თუ შეიძლება ითქვას მაშინაღური, უფრო სანვენებლად გამოიხეული, ვიდრე ბუნებრივი და, ალბათ, ამიტომაც მხოლოდ ნაკლებად თუ არის დატვირთული იმ სადღესასწაულო ელფერით, როგორცაც ეს წევაში, განსაკუთრებით კი ბუგეულის მოხატულობაშია ნანვენები.

ხობის ტაძრის მოხატულობისგან განსხვავებით, სადაც ინერციით მომდინარე, იმეამად უკვე შტამპად ქცეული და შემოქმედებით მეხტს მოკლებული ეკლექტური სქემები მოქმედებენ, წევაში (და მით უფრო ბუგეულში) საგრძნობლად აშკარავდება, თუმც შედარებით მწირი და დაუხვეწავი სახვითი საშუალებებით მოტანილი ის მხატვრული მთლიანობა, რომელიც ხალხური ხელოვნების შემოქმედებითი გამოცდილებით არის გაჯერებული.

ამ ნამოუქნელი, ერთი შეხედვით არცთუ შთაბეჭდავი მხატვრობის შინაგანი სიღაღის მომცველი სახეიმო განწყობილება თან ხდევს ყველა იმ საუფლო სცენას, რომელიც წევის დარბაზშია შემოგეინახა. გამონაკლისი, ამ მხრივ, მოხატულობის არც ამავე, სამხრეთ-დასავლეთი მონაკვეთის ზემო რეგისტრის შემორჩენილი სცენაა, უფლის შობის ამსახველი. ფრაგმენტულობის მიუხედავად (თითქმის მთლიანად დაზიანებულია ღმრთისმშობლის ფიგურა) ნათლად იკითხება როგორც ზოგადად ხალხური სახვითი ნიმუშებისთვის ჩვეული კომპოზიციური ქარგა, ისე ოსტატისეული თავისებურებაც. ფონად წარმოდგენილი მთების ტეხილი ხაზებით პირობითად მონიშნული მონახაზი მხოლოდ ნაწილ-ნაწილ თუ გაირჩევა და ისიც, ამ ყაიდის ძეგლებში ასახულ ბუნების ფორმებთან შედარებითაც კი, სრულიად უბრალოა, უკიდურესად სქემატური. ამგვარად ასახული მთების ფონზე წარმოდგენილ მოგვთა ფიგურებს მთლიანად ეთმობა კომპოზიციის ქვედა მონაკვეთი. მათ ზემოთ კი – ღმრთისმშობელისა და ბაგაში მწოდლიარე წვილისკენ ხელგაწვდილი ორი მახარებელი ფრთაგაშლილი ანგელოზი ზეციდან მოისწრაფის და თავიანთი მოძრაობით აცოცხლებს სტატიკური ფიგურებითა და მსხვილად გამოუყვანილი ასომთავრულით დატვირთულ საუფლო სცენას.

უჩვეულო აქ თითქოსდა არაფერია თუ არა ის, რომ დაფიქრებული წმ. იოსები, ტრადიციისამებრ, სურათის მარცხენა კუთხეში კი არ ჩნდება, არამედ „შობის“ სცენისაგან ფართო ორნამენტული ზოლით გამოყოფილ მოხატულობის ქვედა, თავისუფალ არეზეა ცალკე, დამოუკიდებლად წარმოდგენილი (სამხრეთი კედლის დასავლეთი თაღის თავზე, კამარის საწყისში). მრგვალ, უზურგო სკამზე ნამომჯდარი, ფართოდ მარავანდმოსილი ფიგურა წმინდანისა შედარებით დიდი ზომისაა, მასშტაბით სხვათაგან გამორჩეული. თავიდანვე სწორედ ეს გვაფიქრებინებს, რომ წვენმა ოსტატმა ამ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში, იქნებ ადგილის სიმცირის გამო განაცალკევა წმინდანის მასშტაბური ფიგურა. ერთი შეხედვით, ეს თითქოსდა ასეა, მაგრამ მას ხომ შეეძლო წმ. იოსებიც ისეთივე ზომის გამოესახა, როგორიც მოგვთა მოკრძალებული ფიგურებია. ამიტომაც აქ სხვა რამ უნდა იყოს საგულგებელი. წვენი ეკლესიის მომხატველი მოურიდებლად იმიტომ უნდა არღვევდეს „შობის“ სცენის ტრადიციულ კომპოზიციურ სქემას, რომ მისთვის არსებრივად მოაზრებული, დვთის ნება-სურვილის აღსრულებად მისჩეული განაცალკეოს მიწიერი ყო-

ველდლოერობისაგან (ან, იქნებ, ასეც ითქვას – საკრალურისაგან პროფანუდო გამოჟნოს, ისინი ერთმანეთს დააცილოს). ხალხური ოსტატისთვის წმ. იოსები – „ქმარი მარიამისა“ ამ საკრალური სცენის დამსწრე და მხილველია მხოლოდ და არა მისი ძირითადი პერსონაჟი – და, იქნებ, ამიტომაც განარიდა იგი უფლის შობის ამსახველ ძირითად სოუვერტურ ქარგას. ეს არა მხოლოდ თავისუფალი, თავისებური დამოკიდებულებაა, ამა თუ იმ, კანონიკურად დადგენილი საუფლო სცენისადმი, მოხატულობის მომდევნო განხილვით თითქოსდა უფრო აშკარად გამოხედება²⁵.

თხრობა, რადგან დასაველეთი კედელი მორღვეულია, ახლა კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გრძელდება, სადაც სამი საუფლო სცენაა უხვევლოდ გაშლილი. უხვევლოა ის, რომ სამთაგან ორი – „ფერისცვალება“ და „ლაზარეს აღდგინება“ მონარხოების გარეშე მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ ეკერის ერთმანეთს და ისიც, რომ ფართო ორნამენტული ზოლით მონიშნული ქვედა რეგისტრი მოხატულობისა სხვა რომელიმე სოუვერტურ კომპოზიციას კი არ ეთმობა, არამედ ისევ და ისევ ამავე სცენის პერსონაჟებს – „ფერისცვალების“ ქვემოთ მაცხოვრის თანმხლებ სამ მოციქულს, „ლაზარეს აღდგინების“ ქვემოთ კი ღაზარს დებს – მართას და მარიამს. რაც შეეხება მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მესამე, „უფლის ამაღლების“ ამსახველ სცენას – ის ხომ სოუვერტურად და, ამდენად, კომპოზიციურადაც ორნაწილიანია, ორი ზონის – ზეციერისა და მიწიერის მომცველი, ოღონდ თუ ვველგან, დაკანონებული იკონოგრაფიული რედაქციით, მთლიანია, მუდამ ერთიანი და, მხოლოდ იშვიათად, პირობითად გამოჯნული – აქ სხვა სურათია. ზედა და ქვედა მონაკვეთები კომპოზიციისა, მსხვილად მონიშნული შეწყვილებული ხაზით ისეა ერთმანეთისაგან გამოჯნული, რომ ნებაუნებურად ორ დამოუკიდებელ სცენად იკითხება, თითქმის ისე, როგორც მის გვერდითვე წარმოდგენილი – „ფერისცვალება“ და „ლაზარეს აღდგინება“.

ხალხური ოსტატის დამოკიდებულება საიდოესტრაციო მასალისადმი თავიდანვე აშკარაა. მოხატულობის ერთსა და იმავე მონაკვეთზე უფლის გამოცხადების მომცველ ამ ორ სცენათა შორის მოქცეული „ლაზარეს აღდგინება“ ისევე იკითხება, როგორც გამოცხადება. აღდგომის წინასწარუწყების საზრისის მომცველი ეს სცენა წვენი ეკლესიის მოხატულობაში წინასწარუწყებად კი არა, არამედ თავად აღდგომად, ქრისტიანული მისიის ზედროულ განსახიერებად არის მოაზრებული. ამას აშკარად გვეუბნება, თითქოსდა „ჯო-

25 ქართულ ფოლკლორში ხშირად გვხვდება ბიბლიიდან მომდინარე სოუვერტები, საიდანაც კარგად ნახს ხალხის დამოკიდებულება წმინდა წიგნებისადმი. ფოლკლორული ტექსტი, მართალია, იმეორებს ბიბლიურ ამბავს, მაგრამ ხალხურ მოქმედს გარკვეული ინოვაციები შეაქვს მასში და ქადაგებაზე მოსმენილ ტექსტს არა მხოლოდ ხალხისათვის გასაგები და მარტივი ენით გადმოგვცემს, არამედ ხალხური ლოგიკისათვის ადვილად აღსაქმელი პასაჟებითაც განაურცობს. შედეგად კი ბიბლიური სოუვერტების ხალხური ვერსია წარმოადგენს კანონიკურ და აპოკრიფულ სოუვერტთა სინთეზს, მნიშვნელოვანი ხალხური ინოვაციებით. დაწვ. იხ.: ეთ. ინსკირველი, ბიბლიური სოუვერტების ხალხური ვარიანტები – საკანდიდატო დისერტაცია ხელნაწერის უფლებით – თბ., 2004; მისივე, წიგნიერ და ფოლკლორულ კულტურათა ურთიერთმიმართების საკითხი შუა საუკუნეებში – VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი – ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები – მასალები I, თბ., 2012.

ჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენიდან გადმოსული ქრისტეს მნიშვნელოვნებით! გამორჩეული ჯვარაპერობილი ფიგურა, თვალგახელილად გამოსახული ღაზარე და მოციქულთა ჯგუფის საჩაცვლოდ წარმოდგენილი, ჩვენსკენ ღოცვად მომართული დაკით წინასწარმეტყველი – „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ (იგივე „აღდგომის“) სცენის დამსწრე და მხილველი, რომლის წმინდა წიგნიც „უგალობს ქრისტეს შობას, აღსრულებას, აღდგომას, ამაღლებას და კეაღად მოსვლას“ იგივეს ღაზარეს დებიც გვეკარნახობენ, რომლებიც ამ სცენის ქრესტომათიული იკონოგრაფიისამებრ მაცხოვარს კი არ ეგებებიან ძმის გარდაცვალების მაცნედ, არამედ ძირითადი სცენის ქვემოთ, სოფლისეულ ზოლში მოქცეულნი (ისე როგორც გამოცხადების სცენათა სამი მოციქული და მოციქულთა ჯგუფით გარშემორტყმული ღმრთისმშობელი), ღოცვად ხელაპერობილნი, ფართო-ფართო ფოთლოვანი ყვავილებით შემკულნი ზეიმობენ აღსრულებულ სასწაულს – „მკვდრეთით აღდგომას“.

„ღაზარეს აღდგინების“ სცენაში ჯერით გამოსახული მაცხოვრის, ისევე, როგორც ღაზარეს დის მართას ფეხზემდგომი ფიგურა, მხოლოდ ერთეულ მაგალითად და ისიც, მხოლოდ ადრექრისტიანული ხელოვნების სარიტუალო ნივთებზე თუ შემოგვხვდება (სპილოს ძეგლის 500 წლით დათარიღებულ დიფტიქონზე მურანოდან, მე-5 საუკუნის სპილოს ძეგლის ორ ხირიულ პიქსიდაზე).²⁶ განვითარებული შუა საუკუნეები, ტაძართა მოხატულობის უკვე დადგენილი და ნამოყალიბებული იდეოლოგიური სისტემა, როგორც მოსალოდნელი იყო, უარს ამბობს ამგვარ ტრადიციასზე და ჯვრისმკვრობელი მაცხოვარი მხოლოდ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაში, ქრისტიანული მისიის საბოლოო აღსრულებისას არის იკონოგრაფიულად დამკვიდრებული. ქართული სახვითი ხელოვნების ოფიციალური რიგის ძეგლებში ამიტომაც შეუძლებელია პოვნა ისეთი ნიმუშისა, სადაც „ღაზარეს აღდგინების“ სცენის იკონოგრაფია წვეწვანის მსგავსად, ასეთივე მოულოდნელი თავისებურებით და ასეთივე სისრულით იქნებოდა გადაწყვეტილი. ასე რომ, წვეწვანის ეკლესიის მოხატულობის თავისებურებანი პარალელური მასალის მოშველიებით, მათში გაცხადებულ ცალკეულ იკონოგრაფიულ მოტივთა თუ ელემენტთა იგივეობით კი არა, არამედ, როგორც ჩანს, სხვა მხრივ უნდა იყოს მოძიებული და თუნდაც ზოგადი სახით დადგენილი.

იკონოგრაფიულ თავისებურებას წვეწვანის მოხატულობაში არც საუფლო ციკლის დამაგვირგვინებელ სცენაა მოკლებული. ზეციურ და მიწიერ ზოლად გაშლილი კომპოზიცია უფლის ამაღლების ამსახველი ისეა წარმოდგენილი, რომ ზედა ზოლი მოხატულობისა, სადაც მაცხოვარს ორი მთავარანგელოზი ამაღლებს ზომით შესამჩნევად სტარობს ღმრთისმშობელისა და მოციქულთა ჯგუფის მომცველ ქვედა მონაკვეთს – ამ ჯგუფის ძეგლთათვის ნიშანდობლივი ის ხვეული ტენდენცია, როცა შინაარსობრივად მთავარი, არსებითი გაზრდილი მასშტაბითაა ჩაწვენები.

მაცხოვარს ორივე ხელი კურთხევად აქვს ხაზგასმულად ფართოდ გაშლილი. მისი ფიგურა მთავარანგელოზთა ღიდრონ გამოსახულებებთან შედარებით შესამჩნევად მცირე ზომისაა, ნათების ფართო ზოლით გარშემორტყმული. ძვირფასი ქვებით უხვად მოთვალული მისი შარავანდი და მდიდრულად შემკული მისივე მანძორლა მაცხოვრის დიდებას წარმოგვიდგენს.

26 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian art*, vol. I, New York, 1971, ტაბ. 424, 463, 464.

ქვედა ზოლი ამადლების სცენისა შედარებით მოკრძალებულია. კომპოზიციის ცენტრში მავედრებული ღმრთისმშობელი ერთადერთი შარავანდო-ხილი ფიგურაა მის ორსავე მხარეს მარტივი რიტმით განლაგებულ მოციქულთა შორის. ღვთის სადიდებლად აღმართული მათივე ხელის დაგრძელებული მტევნები შინაგანად დაძაბული მოძრაობის სახეებებად უნდა იყოს გამოიხატული. ფართო სამეურა ფოთლოვანი ყვავილები არც აქ არის დავიწყებული, აქაც თან ერთვის ამადლებულ მაცხოვარს.

ყვავილოვან ბუჩქებს, ან თუნდაც ამ სახის რაიმე მცენარეულ მოტივს ხომ სამოთხის სიმბოლურ მინიშნებად მიიხევენ²⁷. მართალია, იმ შემთხვევაში მხოლოდ, როცა ის ღმრთისმშობლის დიდების საკონქო კომპოზიციად გაშლილ სცენათა თანმხლებია (ბეთანია, ვარძია).²⁸ მაგრამ აქ არც ხალხური ოსტატის განცდა უნდა იყოს დავიწყებული. მისთვის ამ იკონოგრაფიული მოტივის კანონიკურობა კი არა, არამედ მისი მეშვეობით განსახიერებელი ხსნის ქრისტიანული იდეაა მთავარი და არსებითი. ხალხურით ნასაზრდოებ ძეგლებში ამიტომაც წნდება „ხარებასა“ და „ვედრების“ საკონქო კომპოზიციაში²⁹ – ამასთან, ყველგან (წვეთანაც ისე, როგორც ჭალასა და ბუგეულში) ერთი საერთო ნიშნებიდან მომდინარედ – ერთმანეთის მსგავსად, ერთნაირი ფორმის, ზომისა და ფერის, სამეურად გაშლილ ფოთლოვან ყვავილებად მოწყვდილი. ერთია მხოლოდ – ხსენებული მოტივი წვეთის მხატვრობაში არა მხოლოდ სიკვდილის დათრგუნვის მომსწრე ღაზარეს დებთან იხილვება, არამედ ამადლებულ მაცხოვართანაც „უფლის ამადლების“ თავისებური იკონოგრაფიით მოაზრებულ კომპოზიციაში. აქვე, სამოთხის სიმბოლურ მინიშნებასთან ერთად, თავისებურად უსვეულოა ისიც, რომ მაცხოვარს, ტრადიციისამებრ ანგელოზები კი არ აამადლებენ, არამედ, გამორჩეული მასშტაბითა და ხაზგასმულად დიდრონი ასომთავრულით წარმოდგენილი წმინდა მთავარანგელოზნი – მიქაელი („წმ. მქლ“) და გაბრიელი („წმ. გბლ“). სცენაში შედარებით იშვიათ იკონოგრაფიად, ასევე იკითხება მაცხოვრის მოწითალო-ღვინისფერი მანდორლა („თავადაც ნათელი“), რომელიც, თავის მხრივ, ჩაწერილია ღვთაებრივი ნათლის მდიდრულად მოთვალულ სიმბოლურ გამოსახულებაში.

ყველა ეს იკონოგრაფიული თავისებურება, როგორც ჩანს, იმისკენაა მიმართული, რათა „უფლის ამადლების“ გამძაფრებული ესქატოლოგიური კონტექსტით მოწოდებულ კომპოზიციაში სამოთხის სიმბოლოდ მიხნეული, სამად გაშლილი ფოთლოვანი ყვავილების ჩართვით, ამადლების ისტორიული სცენა საუფლო სასუფეულის ხატებად გარდაიხახოს. აქაც, როგორც „ღაზარეს აღდგინების“ სცენაში, ხსნის იდეა მხოლოდ შინაარსობრივად ნაგულისხმევი კი არაა, არამედ იკონოგრაფიულადაც არის გათვალისწინებული.³⁰

27 Suzy Dufrenne, Les programmes iconographiques des l'églises byzantines de Mistra, Paris. 1970. გვ. 54.

28 მართალია, მსგავსი რამ ბეროებნის ტაძრის მოხატულობაშიც შემოგვხვდება, მაგრამ იქ მოქმედება მთლიანად ღვთაებრივ სკნელში (ნათლისმიერი თეთრი ფონი და თეთრივე ნიადაგი) არის გაშლილი.

29 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 40-47.

30 ეს სამი საუფლო სცენა ბუგეულის მოხატულობაშიც ერთმანეთის გვერდით, ასევე წრდილოეთი კედლის პირველსავე რეგისტრზეა ფართოდ გაშლილი, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ ბუგეულში სღვარდაუდებლად, ერთმანეთში გადამდინარედ

სვენს მოხატულობაში ამგვარივე ვარიაციული სახესხვაობით უნდა ვიხილო წარმოდგენილი „უფლის ამადლების“ ქვემოთ, მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მეორე რეგისტრად მოწოდებული სცენა, რომლითაც ეორნისაგან ელია წინასწარმეტყველის დაპურებაა ნანვენები. ელია წინასწარმეტყველის გარდა, რომელსაც ეორანი ნისკარტით აწვდის პურს, ამ ფრაგმენტულ, დღეისათვის მხოლოდ მცირედ შემორჩენილ კომპოზიციაში ორი შარავანდმოხილი ფიგურის სახის კონტურული მონახაზიც გაიჩნევა. სცენა, როგორც ჩანს, თავიდანვე მრავალფიგურიანი ეოფილა, რითაც ის ნაკლებად ეთანხმება ამ ძველადთქმისეული საკრალური ეპიზოდის ტრადიციულ იკონოგრაფიას – წმინდა წინასწარმეტყველი ელია იმავეს ბრძანებით ხომ მარტოდმარტო იმალება „ნადვარეებსა მას ქორათისასა“ (III მეფეთა, 17, 2 – 4)³¹.

აქ, ისევ და ისევ, საფიქრებელია, რომ თავს იხენს საილუსტრაციო მასალისადმი ხალხურ მხატვრულ შემოქმედებას ნაზიარები ოსტატის თავისებური დამოკიდებულება – კანონიკურ სქემას ნაკლებად მინდობილი, თხრობითობით გამოჩნეული მისი ნახელავი მეტწილ შემთხვევებში ხომ ვრცელ ისტორიულ დროშია დანახული. ალბათ, ამის გამოცაა რომ მას ამა თუ იმ სცენაში ხშირად შემოეკვს ისეთი დამატებითი პერსონაჟები, რომლებიც, ერთი შეხედვით, თითქოსდა უცხოა მათში ასახული ეპიზოდებისთვის (გაგისხენოთ ბუგაქელის „ხარება“, სადაც წმინდანთა წინოსა და სისოს ფიგურებია შემოყვანილი ან „უფლის ამადლების“ სცენა ქორეთში, სადაც უწვეულოდ წნდება სამი დაეკვებული მოციქული და წმ. მარინა)³². სვენს შემთხვევაში უფრო დამაჯერებელი, ალბათ, ისაა, რომ ეორნისაგან წმ. ელიას დაპურების ამსახველ სცენაში წმ. ელიას ზეცად ამადლების თანადამსწრის, მისივე მოწაფისა და უახლოესი თანამდგომის წმ. წინასწარმეტყველი ელისეს ურთიერთობა იყოს ნანვენები. აქ, თითქოსდა ერთი საერთო ნაწარმოებით გაერთიანებული ორი სხვადასხვა, თუმცა ერთმანეთის მიმყოფი ბიბლიური მონათხრობი უნდა იყოს ურთიერთშეფარდებული: ძირითად სცენასთან ერთად, წმ. ელისეს დამოძღვრა ან, იქნებ, წმ. ელია და ელისე მდინარე იორდანესთან – ეპიზოდი, რომელიც თან სდევს წმ. ელიას ზეცად ამადლებას და მის მიერ წმ. ელისესათვის ხალხის გადაცემას (IV მეფეთა, 2, 13-15)³³. უფრო კონკრეტულად, სცენის ფრაგმენტულობის გამო, ძნელია

„ფერისცვალება“ და „ღაზარეს აღდგინება“ კი არ გამოისახება, არამედ უფლის გამოცხადების ორი კანონიკური სცენა – „ფერისცვალება“ და „ამადლება“, რაც შეეხება „ღაზარეს აღდგინების“, ახლა უკვე, ტრადიციული იკონოგრაფიით (მოციქულთა ჯგუფითა და მაცხოვრის ფერხითი დაცემული ღაზარეს დებით) წარმოდგენილ სცენას – ის მათი მომდევნოა, წინა ორისგან პილასტრით გამოყოფილი.

31 სვენს კედლის მხატვრობაში შედარებით იშვიათად წარმოდგენილი სცენა წმინდა წინასწარმეტყველ ელიასთან დაკავშირებული სასწაულისა (მაგ., მღვიმევი, XIII საუკუნე) შედარებით ფართოდ რუსულ შეასაუკუნოვან ხატებშია გაერთიანებული – მაგ., ფერწერული ხატი ტრეტიაკოვის გალერეიდან, ფსკოვის სკოლა XIII საუკუნე; კედლის მონუმენტური მხატვრობის უცხოური მასალიდან კი, სვენოვის ის ერთადერთი შემთხვევაა ცნობილი, რომელიც ათონის ღაერის სატრაპეხოს 1502 წლის მხატვრობას შემორჩა.

32 ი. ხესკიფაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 192, 241-243.

33 ამ მხრივ საგულისხმოდ წნდება მორაკას (სერბეთი) ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის XIII საუკუნის მოხატულობა, სადაც წმ. ელიას ცხოვრების თერთმეტი ეპიზოდია ასახული. ამ სცენებში მხოლოდ ორგან წნდება მათში მონაწილე მეორე პერსონაჟი –

ამ ძველადღებულ სცენის შესახებ რაიმეს თქმა.

2-

ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტები მოხატულობის ერთსა და იმავე მონაკვეთზე, ერთიერთშეფარდებით რომ არის წარმოდგენილი, უნეველოდ არ უნდა მოგვეჩვენოს – ეს ხომ მრავალ სვეტს ძეგლზეა დამოწმებული (განსაკუთრებული მნიშვნელობით და დატვირთვით სახვითი ხელოვნების იმ ნიმუშებში, რომლებიც პალეოლოგოსურის გავლენითაა წარმოქმნილი – ზარზ-მასა და საფარაში, ღიხნესა და წაღუნჯიხაში...)³⁴. რაც შეეხება სვეტი მოხატულობის ამ ორი ხსენებული სცენის დაწვეილებას, მათ ბუნებრივ კავშირს, არც ეს უნდა იყოს მოულოდნელი. ელია წინასწარმეტყველი ხომ წინამორბედი და წინასწარმაცქეპებულია მესიის მოსვლისა; „მეორედ მოსვლის“ უწყების წინასწარმეტყველიცაა³⁵ და ერთადერთი, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთაგან, რომელიც ცოცხლად, სიკვდილის უნახავად ამადლდა ზეცად³⁶ –, რითაც ის, ახლა უკვე, იდუერადაც ეპასუხება „უფლის ამადლების“ სახარებისეულ სცენას.

დღეისათვის მხოლოდ ამ რამდენიმე, არცთუ სრულად შემორჩენილი სახეო სცენით წარმოგვიდგება წვეის წმ. გიორგის თითქმის ხანახვეროდ დანგრეული დარბაზის კედელ-კამარათა მოხატულობა. ამის მოეხედავად, იგი ნაწილ-ნაწილ კი არა, ერთიანი განწყობის მომცველ მთლიანობად მოიხილება, რომლის ფონზეც მოულოდნელი თავისებურებითა და უნეველობით იკითხება როგორც ცალკეულ წმინდანთა, ისე ამა თუ იმ სიუჟეტური ქარგის მომცველი საუფლო სცენა.

მათი განხილვა გვარწმუნებს თუ რა განუზომლად გაიზარდა შინაარსის წილი გამოსახულებაში. შთაბეჭდილება ისეთია, მოხატულობის სახეონად უკვე შესამწნევად გაუბრალოებული დეკორი, თითქოსდა, კედარ მოიცავს იმ აზრს, რასაც უნდა იტყუდეს და უმთავრესი მახვილიც, ახლა უკვე, ამა თუ იმ სცენის შინაარსის განვრცობილ თხრობაზე გადაინაცვლებს ისე, რომ სრულიად თავისებურ იკონოგრაფიულ ვარიანტებსაც წარმოქმნის. ეს საგულისხმო პროცესი მხოლოდ წვეის კედელშია შემორჩენილი მხატვრობით როდი აშკარავდება, არამედ მეტ-ნაკლები სიცხადით, ერთი გარკვეული დროის ექველა იმ მოხატულობითაც, რომელიც ხალხური ხელოვნებითაა ნასაზრდოები³⁷ თუ

ერთგან ანგელოზი, მეორეგან კი – წმ. ელია მდინარე იორდანესთან ელისესთან ერთად. იხ. ინტერნეტ გვერდი www.ica.princeton.edu, Index of Christian Art, the Svetlana Tomekovic, Database of Byzantine Art, Princeton University.

34 И. Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, стр. 2.

35 „და აჰა, მე მოგივლენ თქვენ ილიას თუზბიტელს პირველ მოსვლისა დღისა უფლისაჲსა დიდსა და განწინებულსა, რომელმან კეალად მოაგოს გული მამისა ძისა მიმართ და გული კაცისა მოუქისა მისისა მიმართ. ნუ მოსრულმან მოვსპო ქვეყანა მკის“ (მაღაქია 4, 5-6).

36 „და იყო სღვასა ოდენ მათსა და ხიტყუასა, აჰა, ეტლნი ცეცხლისანი და ცხენნი ცეცხლისანი, და განემორჩენ იგინი ერთიერთსა და აღიტაცა ელია ძრვით ზეცად, და ელისე ხედიდა, დაღადებდა და იტყოდა: მამაო, მამაო, ეტლო ისრამლისაო და მკედარო მისო! და არღარა ხედიდა მას და შენმა – უყო სამოსელსა და განაპო“ (IV მეფეთა, 2, 11-12).

37 ამ მხრივ სვეტი წრის ძეგლებიდან, წვეის მოხატულობის, ზემოთ უკვე განხილულ იკონოგრაფიულ თავისებურებათა გარდა, არაერთი მაგალითის მოტანა შეიძლება: ჭალის მოხატულობის „ჯოჯოხეთის წარმოტყუევის“ სცენაში იაკობის მიერ ხილული

წინათ, ე.წ. კლასიკური პერიოდის ძეგლთა მოხატულობაში მისივე იდეური საზრისის შეცნობის მხრივ მხოლოდ მინიშნება იყო საკმარისი, ახლა საჭიროა განმარტება, დაბეჭდებით მტკიცება, თანაც ფორმის ზედმიწევნითი დახვეწით, მისი მხატვრული სრულყოფილებით კი არა, არამედ ვრცელ ისტორიულ დროში გაშლილი, განსოგადებული სახით მოწვდილი შინაარსით. შედეგად – ფორმის გაუბრალოების თანმდევად შესამჩნევად მძაფრდება მასში დატეული თეოლოგიური აზრი. საუფლო სცენებსა და ცალკეულ გამოსახულებებს შორის ნნდება ისეთი აზრობრივი კავშირები, რომლებიც მოვლენათა არსს მიუთითებენ. აქედან ის, შეიძლება ითქვას, არატრადიციული, ხშირად არცთუ კანონიკური იკონოგრაფიული თავისებურებანი, რომლებიც, ერთი შეხედვით, უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს. ამ „უცნაურობათა“ ერთობლიობა გვჩვენებს გამოსახულებათა შინა არსის გამძაფრებას და წარმოაჩენს საღმრთო წერილს, როგორც ყოველგვარი საღმრთისმეტყველო აზროვნების ერთიან ნიადაგს. ამ გაუბრალოებულ, გულუბრყვილო უშუალოდ დანახულ გამოსახულებებს სწორედ ეს სძენს მნიშვნელოვნებას – თვისებას, რომელსაც მონუმენტურის სახელით მოვიხსენიებთ და რომელიც ამ ყაიდის მხატვრობით შემკულ ეკლესიას აქცევს საგანგებო სივრცულ.

ხალხური თსტატი სულაც არ ნიშნავს უბირ ხელოსანს. მის შემოქმედებაში გონისმიერს დიდი ძალეობით ენაცვლება გულისმიერი, და გახაგებია, სახურათე სიბრტყეზე გაშლილი წარმოსახვითი სინამდვილეც, მის მიერ არცთუ სვეელი განცდით იქოს აღქმული და გარდასახული. გასათვალისწინებელია ისიც, მის ნახელავში საშემსრულებლო თავისებურებათა ერთობლიობაც რომ ნაკლებკანონიკურია – „აკადემიური“ განსწავლის მქონე თსტატთაგან თვისებრივად განსხვავებული.

ხალხური პოეზიისამებრ, რომელმაც არ იცის სიტყვიერი კეკლუცობა (ვახუშტი კოტეტიშვილის გამოთქმა), ხალხურ მხატვრულ განცდას ნაზიარები სახვითი ხელოვნებაც უბრალოა, არსებითად შეერეველი და ბუნებრივი, სრულიად სადა და ამა თუ იმ სცენის მომცველი კომპოზიციაც ბავშვური სიწრფელითა და უშუალოდ არის მოტანილი. ამასთან, ისინი ხელოვნურად განეყნებული, ცივი და მიუკარებელი როდია (ამავე გვიანი დროის ოფიციალური რიგის ძეგლთა დარად), არამედ ზღვარდაუდებლად შენიაჩი, იმდენად ახლობელი თავისი ადამიანური არსებით, რომ შეუძლებელია არ „ენდო“ – თავადაც ხომ გულუბრყვილად მიმნდობია, ზოგან მიაშიტიც კი.

სვენი დარბაზის მოხატულობა, კომპოზიციისა თუ ნახატის მხრივ ვერ

კიბეც გამოსახება, რომლის თავზე ღმრთისმშობელი დგას შეამდგამელი ღმერთისა და კაცთა მოდგმისა. ქორეთის დარბაზის მომხატველი „ხარების“ სცენაში მახარობელ მთავარანგელოზისა და ღმრთისმშობელს შორის მესამე ფიგურასაც გამოსახავს – თანხმობად გულხელდაკრევილ დედაღმრთისას; აქვე, „ამაღლების“ სცენაში ის სამი მოციქულიც ნნდება, რომელთაც ეკვს კითხვებით მიმართეს მაცხოვარს. ბუგუელის მხატვრობის „ხარების“ საკრალურ სცენაში ორი ადგილობრივი წმინდანი – ნინო და სისო თანადაჰსწრე პერსონაჟებად არიან გამოსახული. აქვე, „ნათლისღების“ სცენაში იესოს უშუალო წინაპარი დავით წინასწარმეტყველიც ნნდება. წითელხევში ადღვომის ხატების მომცველ სცენათა – „დაზარეს ადღვინებისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყუების“ ხანაცვლოდ თავად „ადღვომა“, საფლავზე აღმდგარი მაცხოვარია წარმოდგენილი და სხვა. დაწერ. იხ. ი. ხუციკვაძე, დასახ. ნაშრომი.

ეგუება მანერულს, არაბუნებრივს (თუნდაც იმ ოდენობით, რომლითაც ამავე გუ-
ანა დროის ე.წ. სამეფისკარო მხატვრობის ერთი რიგია დახასიათებული)³⁸. აქ,
მართალია, ჩნდება შედარებით ნაკლებგანვითარებული საშუალებებით მოტანი-
ლი, შესამჩნევად დაუხვეწავი, ნაკლებნათესტარო, რაიმე მხატვრული ფორმა,
მისი რომელიმე დაუმუშავებელი დეტალი, მაგრამ ესეც, თვით ცალკეული დის-
პროპორციული ელემენტებიც კი (მთელის ცალკეული ნაწილების ერთმანეთ-
თან შეუთანხმებლობა), მთლიანობაში ისე იკითხება, როგორც სტილი, როგორც
ნაივური ხალხური შემოქმედების ნიმუშებისთვის ნიშანდობლივი მხატვრული
მანერა.

ამგვარ შემოქმედებით პროცესში – და აქაც – ფერის ფუნქცია, როგორც
ყოველთვის, განსაკუთრებულია. მოხატულობა დარბაზისა მონოქრომული რი-
ლია – როგორც, მაგალითად, ამავე დროისა და ამავე მხატვრული მიმდინ-
არეობის ქორეთსა და თუნდაც წითელხევში³⁹. მას, ისე როგორც ბუგულში,
შეიძლება ითქვას, უფრო მეტად მაინც ფერადოვანი ხალხის იერი დაჰკრავს,
სადაც ფერთა უმარტივესი შეხამებით არა მხოლოდ შერბილებულია ნახატის
წარმომქმნელი ხაზის ნამოქმედლობა, სოგან შესამჩნევი კეთხოვანებაც კი, არ-
ამედ ერთიან თანხმიერ მთლიანობად გარდაქმნილია ამ მომცრო დარბაზის
მომცველი მოხატულობა.

ფონი ყველგან ცივია – თეთრანარევი ღურჯი ფერისა, სადაც ერთმანეთს
მარტივად ეთანაბრება აგურისფერისა და მონაცრისფრო ღურჯის თანაგვარი
ტონალობის ფერადოვანი ღაქები, ჩნდება თეთრანარევი ნაცრისფერიც და
ძვირფასი ქვებით მოთვალულ შარავანდთა ყვითლად გამომკრთალი ფერადო-
ვანი ღაქები. ყველა ეს ფერი „ერუა“, სასურათე სიბრტყეს სქელ, გაუმჭირ-
ვალ ფენად დატანილი – ყველგან, აუცილებლად, ნაცრისფერნარევი, რაც, უკვე
თავისთავად, აწენარებს და კრავს მთლიან მოხატულობას. ფერთა მეტად მოკრ-
ძალებული შეხამების მოეხედავად, სურათში გარკვეულად ჩნდება იმ სახის
ფერადოვანი რიტმი, რომელიც არც სიჭრელის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის
და არც მონოტონურობისას: ფერადოვანი რიტმი მთლიანია, დაუნაწილებადი,
განუყოფელი, ერთიანი განწყობის მომცველი.

რამდენიმე ოსტატის ხელი, ერთმანეთისაგან არცთუ დიდად განსხვავე-
ბული, თავიდანვე აშკარად ჩანს. მათგან გამორჩეულად ნათესტარო საკუთო-
ხელის მოხატულობაა – მისი, დღევანდლამდე არცთუ სრულად შემორჩენილი
ზედა სამი რეგისტრი. აქ მთავარი ისაა, რომ, სხვაობის მოეხედავად, ამ კონკრე-
ტულ შემთხვევაშიც, ჩვენივე ე. წ. კლასიკური პერიოდის შემოქმედების დარად,
ცხადლივ შეინიშნება საერთო სახელმძღვანელო მხატვრული იდეის არსებობა.
სხვა მრავალ ფაქტორთან ერთად, ესეც უცოდლოდ განაპირობებს ჩვენი ძეგლის

38 „XVI საუკ. მეორე ნახევრის მოხატულობანი – სამთავრო მცხეთაში, ნეკრესი,
გრემი, ახალი შუამთა, აღვანი, კაწარეთის სამება, ნაწილობრივ აღავერდი და სხვა
სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობათა წარმომადგენლებია. სოგიერთი მათგანი,
კვალიფიციური ოსტატების მიერ შესრულებულნი, იკონოგრაფიისა და სტილის მხრივ
გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის ტრადიციებს აგრძელებენ, ოღონდ რამდენადმე
აუხეშებენ მათ. ნახატი უფრო ხისტი და მანერულია, კალიგრაფი უფრო მშრალი.“
ტინათინ ვირსალაძე, *Избранные труды: Основные этапы развития Грузинской средневековой
монументальной живописи*, Тб., 2007, გვ. 23

39 ი. ხუსკივაძე, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 91, 179

მხატვრულ მთლიანობას: მოკლედ და მკაფიოდ „გამოთქმული“ კომპოზიციები; სისადავით გამორჩეული ფართო ფონები, რომელთა ხაოიან ზედაპირზეც მკაფიოდ იკითხება სცენათა თანამდევნი დაქარაგმებული ასომთავრულის დიდ-რონი წარწერები.

მოხატულობაში სიდიდით, მასშტაბით სხვათაგან გამორჩეული და, ამდენად, ამ ქაიდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ იკონოგრაფიული პროგრამის შესატყვისად მოაზრებული, თეოლოგიური საზრისით გამორჩეული რომელიმე საზეო სცენა, არამედ, და უფრო მეტადაც ის, რაც ოსტატის მიერ არის გამნიშვნელოვანებული (ლაზარეს დები იქნება „ლაზარეს აღდგინების“ სცენიდან თუ „უფლის ამადლების“ მთავარანგელოზები).

კომპოზიციაში ფიგურები ბატონობს – ზომებით გამორჩეულნი, ისინი კადრთან ახლოს მსხვილი ხედით ჩანან და, რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, უმეტესად ფრონტალურად წარმოდგენილნი არსებითად მოიცავენ კიდევ სასურათე სიბრტყის უმეტეს არეს. გაუბრალოებული სახით ან, ასეც შეიძლება ითქვას, გულუბრყვილოდ გამოვლენილი მონუმენტურობა, ამავე ქაიდის ძეგლთათვის დამახასიათებლად აქაც სახეზეა, ამ ფიგურებზეც აშკარად ჩანს. ერთია მხოლოდ – მხატვრული ფორმის არა მხოლოდ დაწვრილმანებული ხასიათი, მისი აშკარა სქემატურობაც, თვით ბეგეულის მხატვრობასთან შედარებითაც კი, შესამჩნევად ანელებს მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას. ამის მიუხედავად, ჩვენი გვიანი მხატვრობის ხაღხურად წოდებულ ძეგლებში მიმდინარე პროცესის საგულისხმო ანარეკლი ამ მხრივაც დამახასიათებლად არის გამოვლენილი. ეს ასეა, რადგან ამ სახეობის შემოქმედებითი ბუნების თავისებურებას თუ გავითვალისწინებთ, მაშინ მხატვრული ფორმის სრულყოფილება კი არ იქნება მთავარი და არსებითი, არამედ იმ მხატვრული ფორმის გახსენება და თუნდაც ასე უბრალოდ და გულუბრყვილოდ წარმოიწეა, რომელიც ჩვენი ტადრების კედლის მონუმენტური მხატვრობის ე. წ. კლასიკური პერიოდის ძეგლთათვის იყო ნიშანდობლივი.

ასეთივე უბრალო და მარტივია ჩვენი მოხატულობის ამა თუ იმ სცენის პერსონაჟთა სახის წერის მანერა. სინგურნარევი მოყვითალო ოქრათი მკრთადად დაფერილი სახის ოვალს მკვეთრად შემოწერს თანაბარი სისქის მსხვილი კონტური. ამგვარივე კონტური გამოჰყოფს სახის ნაწილებსაც. კონტური მუქია – თეთრანარევი შავი ფერისა. სახის ნაწილებთან – შებღსა და თვალის უკეებთან, კისერზე მკრთადად იკითხება დუბლირების ტადლისებრ მონიშნული მოწითალო-აგურისფერი ხაზები. ამავე ფერის მსუბუქი ღაქა დაწვებზეც ჩნდება, ყურის ბიბილოზეც. მსუბუქად დატანილი მოწითალო-აგურისფერისგვე მოკლე-მოკლე ხაზები, შიგადაშიგ, წვერ-უღვაშზეც გამოკრთება. შთაბეჭდილება ისეთია, ტადრის მომხატველ-ოსტატს, რაიმე მოცულობითი ფორმის წარმოქმნის მოხნით, ერთი მხრივ, თითქოსდა არ აინტერესებს სიბრტყიდან გამოსვლა, თუნდაც პირობითად მისი დაძლევა, ამასთან, ისიც ხომ არის – ამ მსუბუქად დაფერილი სახის მშრალად გამოწერილ გრაფიკულ ნახატზე მკრთალი მოწითალო-აგურისფერის მონახმისმიერი თუ ღაქისებრი ხაზები ისეთი მონაცვლეობითაა სიბრტყეს დატანილი, რომ, აქა-იქ, შესამჩნევად მონიშნავს მოცულობით ფორმას – ქეთუთოებსა და ნიკაპზე, ღოყაზეც.

ეს განსაკუთრებით, ეკლეხიის მამათა სახეებისა და მათივე სხეულის ნახატის შედარებით ჩანს – ერთგან, ამა თუ იმ პიროვნული ხასიათის საჩვენე-

ბლად გამიზნეული, ზემოხსენებული სწრაფვა სახის ნაწილების სიბრტყედან ამოწვევისა; მეორეგან – ნამოქმნელი ხაზით მონიშნული სრული სიბრტყეობა, სხეულის სრულიად ბრტყელი ფორმა. ნახატისადმი ამ არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებით წვენი ისტატი გამონაკლისი სულაც არ არის. იგივე ამავე დროისა და ამავე მხატვრული მიმართულების სხვა ძეგლებზეც ნახს – თუნდაც ჭალაში, ბუგაქელსა და წითელხევში. საგულისხმო აქ უფრო სხვაა.

წმინდანთა სახეებზე დაკვირვებით ისეთი შთაბეჭდილებაც იქმნება თითქოსდა სახის ნაწილების თანამდგევი დებლირების რკალისებრ ხისტად დატანილი ხაზები, მხოლოდ შორეულ გამოძახილად, უკიდურესი უბრალოებითა და სქემატურობით იმეორებდეს წვენსავე ე.წ. კლასიკური ხელოვნებისთვის ნიშანდობლივ სახეთა წერის იმ თავისებურ მანერას, როცა მოცულობითი ფორმა თეთრას ცხოვლად დატანილი მონასმისმიერი გამონათებებით არის მონიშნული. თუ სახეების წერის ამგვარი წესი ე.წ. კლასიკურ ხელოვნებაში მხატვრულადაც ამთლიანებს, კარმონიულობითა და გამომსახველობითაც მოსავს წმინდანთა სახეებს – წვენთან სხვა სურათია. ამის მიზეზი ისაა, რომ მხოლოდ გაუბრალოებული სქემის დონეზე შემოთავაზებული დეკორატიული ბუნების ხისტი და ნაკლებად მწვობრი ნახატი აშკარად ანაწევრებს, თუ შეიძლება ითქვას, აშიშვლებს კიდევ ამა თუ იმ ფიგურის სახის მოსაზღვრულ ფორმას, რითაც, საბოლოოდ, შესამჩნევად ირღვევა პირვანდელი მთლიანობა. თუმცა, ამასთან, ისიც ხომ არის, მის სანაცვლოდ აშკარად რომ ნდება სხვა ხარისხის მხატვრული მთლიანობა, რომელიც სხვადასხვა ტონალობის ვარდისფერის მომეტებული შემოტანით და ერთგვაროვანი, ერთი ბუნების ხაზოვანი ნახატი-თაა წარმოქმნილი. აქვე ისიცაა საგულისხმო, რომ სახის წერის მანერის ამგვარი გარდასახვა თითქმის სრულად ესიტყვება იმ ცვლილებას, რომელიც გვიანი პერიოდის წვენს მხატვრულ აზროვნებაშია შენიშნული.⁴⁰ მოხატულობაში გამოყვანილ წმინდანებთან შედარებით დაკარგულია ხატისებრ წარმოდგენილ სახეთა მნიშვნელოვნება. აქ საამსოფლოც თითქოსდა მეტადაა საგუდეუბელი, ვიდრე ის სხვა სამყაროსეული, რომელიც წვენი ისტორიის უკეთესი პერიოდის მხატვრობაში გამოყვანილ, მიწიერზე ამაღლებულ წმინდანათვის იყო დამახასიათებელი. მეტიც შეიძლება ითქვას – წმინდანები, ახლა უკვე, ნატიფი სახეებით კი არ გვევლინებიან, როგორც წვენივე, ე.წ. კლასიკური პერიოდის მხატვრობაში, არამედ თავისივე ხალხის წრიდანვე გამოსულნი, შედარებით დაუხვეწავე, სრულიად უბრალო, გლეხურ-მიამიტური იერით არიან აღბეჭდილნი.

დასასრულ, იმ იკონოგრაფიულ თავისებურებათა შესახებ, რომლითაც ასე გამოირჩევა წვეის დარბაზის მოხატულობა. ქრისტიანული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებში, წვენივე „ხალხური“ ნაკადის ამავე გვიანი დროის ნიმუშების გარდა, ვერ მოვიძიეთ სცენა საუფლო ციკლისა, სადაც სახარებისეული თხრობა ასე მრავალმხრივ იყოს წარმოდგენილი – ვრცელ ისტორიულ დროში განფენილი ამბავი ცალკეულ ეპიზოდებად კი არა, არამედ ერთდროულად, სიმბოლოს შინაარსის სახოვანი წვენებით იყოს მითითებული და საზრისის მხრივაც ხაზგასმულად გათვალსაზიარებული.

საფიქრებელია, რომ ამ ეველაფერს განწყობისეულად თავად ატარებდეს ხალხური ისტატი. აქ ერთდროულად ახალი მთელის, ახლებური მთლიანობის

40 ი. ხესკიკაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 400-405.

შექმნის (ზოგადად მხატვრისთვის დამახასიათებელ) მისწრაფებასთან ერთად, თავისებურად სახოვნდება კიდევ ობიექტურად არსებული, განხორციელებული და გაცხადებული საუფლო ისტორიანი.

აქვე ისიც ხომ საგულისხმოა, ჩვენის მსგავსად, ასევე მეტად თავისებურად წარმოდგენილი საუფლო სცენები სხვაგან კი არა, ამა თუ იმ რიგის ვარიანტულ სახესხვაობად ამავე „ხალხური“ ნაკადის მხატვრულ შემოქმედებაში რომ იპოვება – ბუგეულში, ქორეთსა თუ წითელხევში...

ხალხური შემოქმედებითი გამოცდილებით ნასაზრდოებ ძეგლთათვის დამახასიათებელი იგივეობა – მათი მხატვრული ბუნების ერთგვაროვნება, შესრულების ხერხების თავისებურებათა სრული მსგავსებაც კი, იქნებ, ასეც შეიძლება დადგინდეს: ხანიშეშო მასალა, ძირითადად, როგორც ნანს, მახსოვრობით მოაზრებული, ნებაუნებურად ექვემდებარება, კარდ გუხტავ იუნგის მოძიებულ ტერმინს თუ დავესესხებით,⁴¹ მომხატველ-ისტატთა „კოლექტიურ არაცნობიერს“, რომლის ძალითაც ამა თუ იმ სცენის კომპოზიცია, ნახატი თუ ფერადოვნება, პერსონაჟთა მოქმედება, მათი ტიპაჟი, თვით ესა თუ ის მხატვრული მოტივიც კი, იქნებ მთლად ზუსტად არა, მაგრამ თვალისათვის ოდნავ შესამჩნევი სხვაობით და, რაღა თქმა უნდა, ოსტატობის ერთმანეთისაგან განსხვავებულ დონეზე მრავალგზის მეორდება ამ ე. წ. ხალხურ ნაკადად წოდებულ ძეგლებში – ტაბაკინსა და ბორითში, წევასა და ბუგეულში... ამით აქ, ხალხური შემოქმედების ის აუცილებელი თვისებაა დაკვლეული, როცა თავისებურ სახესხვაობად წარმოგვიდგება ცნობილი, უკვე განცდილი, შემოქმედების ამ ეტაპისთვის შედარებით ჩამოყალიბებული. და კიდევ ის, რომ კოლექტიურობა, „ერთობითობა“, როგორც ერთი აუცილებელი ნიშანთაგანი ხალხური ხელოვნებისა ჩვენს შემთხვევაში შენიშნულია „არა რაოდენობრივად, არამედ თვისებრივად, არა როგორც ეტაპობრიობა შემოქმედებითი პროცესისა, არამედ კოლექტიურობა ინდივიდის ცნობიერებისა“.⁴²

ხალხურ მხატვრულ შემოქმედებაში ამიტომაც ძნელდება ორიგინალური ფორმის მოძიება. ეს ასეა, რადგან ამ ხელოვნებაში თვისებრივად თითქოსდა ერთიანდება თვით ძალზე იშვიათი ინდივიდუალობის მქონე მხატვრული ფორმაც კი, რათა ერთხელ და სამუდამოდ მიღებულ, გათანაბრებულ მზა ფორმად გადაიქცეს.

და მაინც – ხალხურ სახვითს ხელოვნებას ნაწიარებ ხსენებულ ძეგლთა ესოდენი მსგავსების მიუხედავად ვერ ვიტყვით, რომ ერთი თითქოსდა სწორედ და ზედმიწევნით, უმეტესკლესოდ იმეორებდეს ან თუნდაც ბაძავდეს მეორეს. ხალხური შემოქმედებისთვის ხომ უცხოა გამოხატვის „მაღალ“ ხელოვნებაში მიღებული კანონიკურობა და მისი შემოქმედიც – ხალხური ოსტატი, მისთვის უკვე დადგენილი, ცნობილი თემის სხვაგვარად თქმის მოწადინება მხოლოდ. ყველა მათგანში ამიტომაც ჩნდება ახალი შემოქმედება, სადაც მხოლოდ ვარიანტული სახესხვაობით იხილვება ხელახალი ქმნა ცნობილი თემისა.

41 Карл Густав Юнг и М.-Л. Фон Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А. Яффе, Человек и его Символы, Москва, 1997, гл. 13-102, 339-346 Э. Сэмьюэлз, К. Шортер, Ф. Плот, Критический словарь аналитической Психологии К. Юнга, Москва, 1994, гл. 34-35.

42 ვახუშტი კოტეტიშვილი, ფოლკლორული პარადოქსი, კრებულში: მართალს ვიტყვი. თბ., 2005, გვ. 91.

გამონაკლისი ამ მხრივ არც წყის წმ. გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის დამდეგი დროის გამგამოყვანილი მონაცემებია. აქ ერთ-ერთ თავისებურ ნაირ-სახეობად ცხადდება არა მხოლოდ იკონოგრაფიული, არამედ თავისი უბრალოებითა და სისადავით მიმზიდველი ყველა ის ფორმისმიერი ნიშან-თვისება, რომელიც ამ ე.წ. ხალხურად სახელდებულ ძეგლთათვის არის დამახასიათებელი.

Yuza Khuskivadze

Tseva Church of St. George and Its Mural Decoration

At present, visiting Tseva (Zestaponi district, Imereti, western Georgia) church of St. George, attention is first of all attracted by the 19th c. construction layer – work of the Greek craftsmen. However, a more thorough examination makes it obvious that extant three-aisled basilica used to be 11th c. aisles vaulted church with the southern and, presumably, northern annexes, as well as preserved details and ornamentation characteristic of this epoch; facing of the east facade and alteration of the chancel niches in the interior seem likely to be ascribable to the 15th-16th cc. Finally, renovation of the church and its transformation into a basilica had taken place in 1863.

The church, initially built without the intention to adorn it with the murals, was painted three times – presumably, in the 11th c (St. George on the north wall, Saint in the chancel, etc.), on the turn of the 14th c. to the 15th c. (Assumption – north wall of the south annex) and first decade of the 16th c. (due to the arrangement of the arches and demolition of the west wall, this layer is also half-preserved at present).

The craftsmen of the so called “vernacular trend” had left old mural fragments untouched and had made no changes to the overall system of the mural decoration. The upper tier bears Deesis, with the emphasized figure of the Saviour, Cherub and Seraph; the second tier – 8 half-figures of Apostles (similar to the case of the 12th-13th cc. murals); the third tier – Holy Bishops and Deacons (St. Stephen and St. Philip); fourth tier is quite unusual – Flourished Cross is flanked by the figures of two young men without nimbi – one, being a priest and the other, a deacon; they are definitely donors, similar to the case of the clergymen represented in the contemporary Tsitelkhevi and Vani murals; fragmented inscription “P –” of one more donor is observable on the east portion of the north wall. To the left an unusual image of St. Eustathius Placidus is preserved – depicted against the red background, as a kind of icon-like image, with a scroll in his hand. The painter, who had worked in naos, differs from the master, inclined towards relative perfection and individualisation of images, who had painted the chancel. East bellyband arch bears the Cross (in the centre) and figures of the Prophets David and Solomon (on the slopes); pilasters – St. Macarius the Egyptian (north) and, presumably, St. Onuphrius (south); above the south-east blind arch, depicted are 3 Female Saints (one of

them – St. Barbara), and two more are represented below the blind arch, flanking the window (one of them – St. Irene). Gospel scenes are visible on the walls – on the south wall (from the East, to the West), Annunciation; Joseph Reproaching the Mother of God (below the latter); Nativity (next to the pilaster). On the north wall only the upper tier is preserved – Transfiguration; Raising of Lazarus; Ascension.

Despite the damages, similarity of the Tseva murals with the Bugeuli church mural decoration (which is once again confirmed by the special significance of the colour) makes it obvious that here as well, the scenes are grouped according to their theological contents, consistently unfolding the ideas of Theophany, Sacrifice and Salvation. Noteworthy are unusual iconographic details – in Annunciation: The Virgin offers a ball of thread to the Archangel (the latter is emphatically monumentalised) – accentuation of Incarnation; in Nativity, Transfiguration, and Ascension: “terrestrial” personages – respectively, St. Joseph, Holy Apostles, Sts. Mary and Martha, a group of the Virgin and Apostles – are separated by a line; besides, in the Raising of Lazarus: Christ is holding a cross in His hand, Prophet David is standing behind him, sisters of Lazarus, surrounded by the vegetation, joyously upraise their hands – all these rather turns the scene into the image of the Resurrection proper and not its mere pre-figuration (it is noteworthy that some of these details are discernible on the 5th c. ivory objects only); in the Ascension: plants of the Paradise are depicted at the feet of the enthroned Saviour, Angels ascending the Saviour are named St. Michael and St. Gabriel in the accompanying inscriptions, while a dark red mandorla is inscribed in a halo adorned with precious stones – all these enhances eschatological context of the Ascension. Below Ascension a fragmented scene of Elijah Miraculously Receiving Food is depicted, in which two other figures are visible – most likely this scene was combined with some other episode of the Prophet’s life.

These unusual details evidence the general tendency towards enhancement of the theological contents and increased detailisation, common for the 16th c. Georgian “vernacular” mural painting, as well as perception of the episodes in “wide” historic time – combination of events having taken place at different spells, in order to better unfold the contents. At the same time, comparison with the samples of the “court” art (e.g., 17th c. Khobi murals) shows that this is achieved by a generalisation and not a detailed narration. Despite applied simple means of expression (increase of size to stress significance, simplified linear and painterly treatment), painters of Tseva achieve individual characteristics of the images (e.g., Mary and Gabriel in Annunciation) and, what is very important, create general joyous mood.



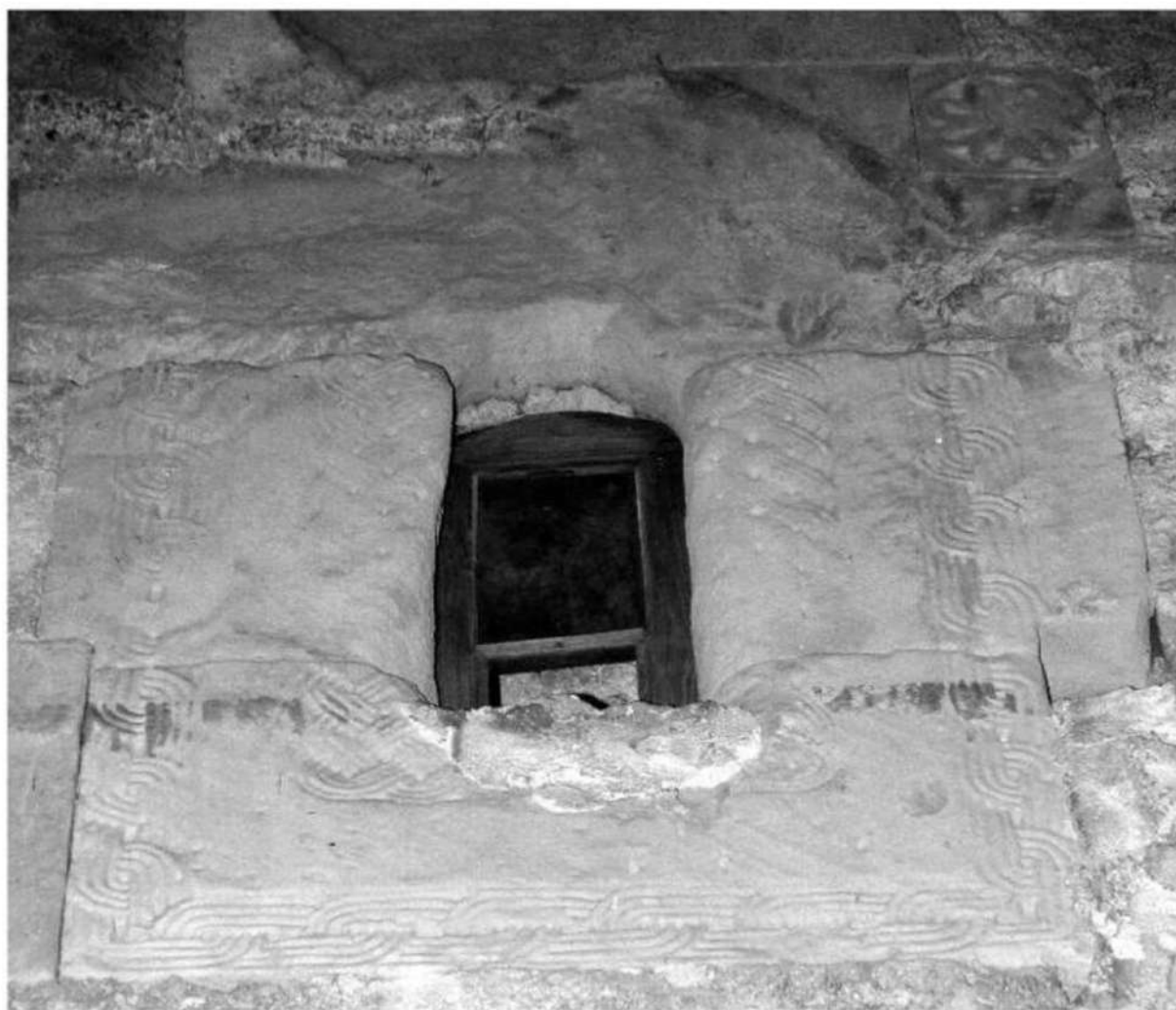
წევა. წმ. გიორგის ეკლესია. საერთო ხედი



წევა. წმ. გიორგის ეკლესია. ინტერიერი



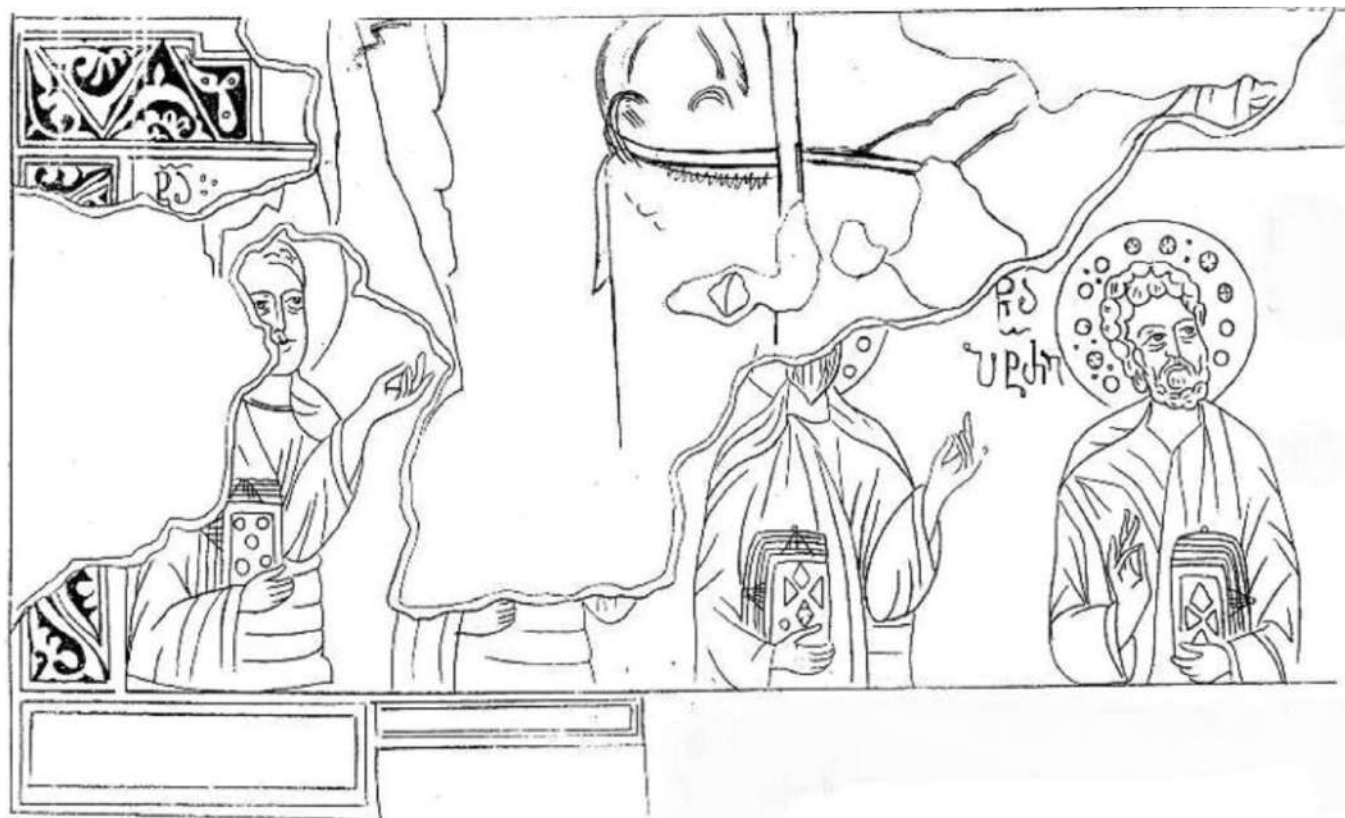
წვეა. წმ. გიორგის ეკლესია. ძველი კარნიზის ფრაგმენტი



წვეა. წმ. გიორგის ეკლესია. თავდაპირველი ნაგებობის სამხრეთ ფასადის სარკმელი



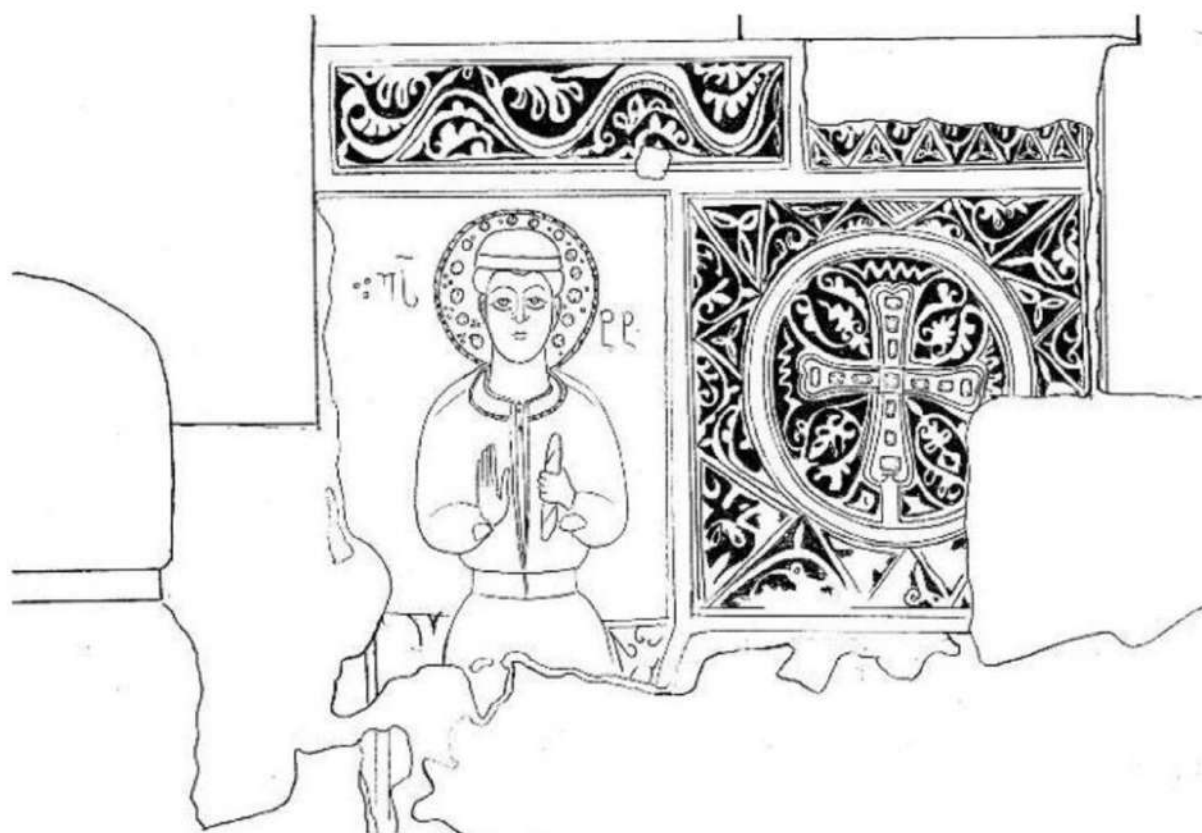
წვეა. წმ. გიორგის ეკლესია. საკუროთხევლის კონქი. სქემა



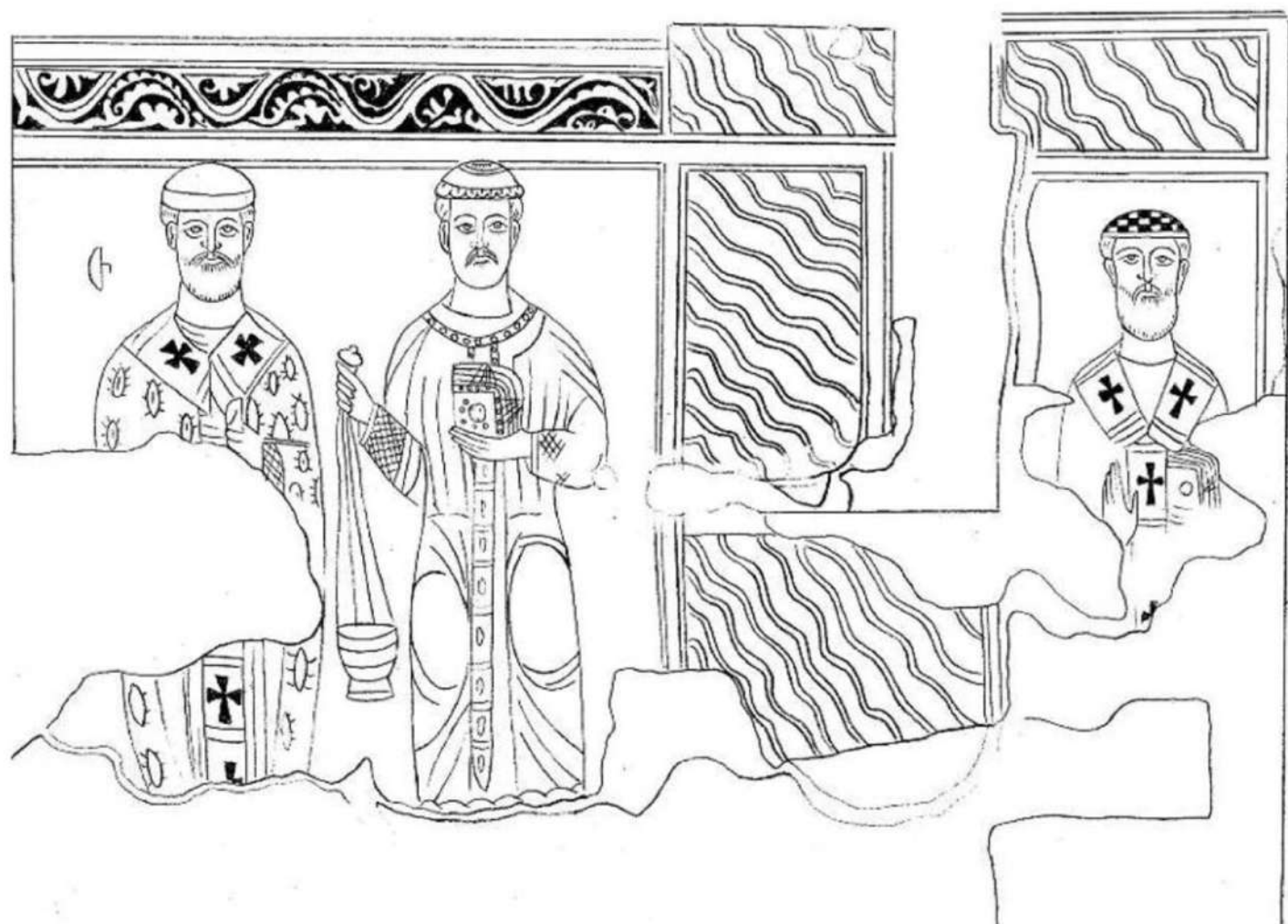
საკურთხეული. წმ. მოციქულნი. სქემა



საკურთხეული. წმ. მამები. მთავარდიაკონი წმ. ფილიპე. სქემა



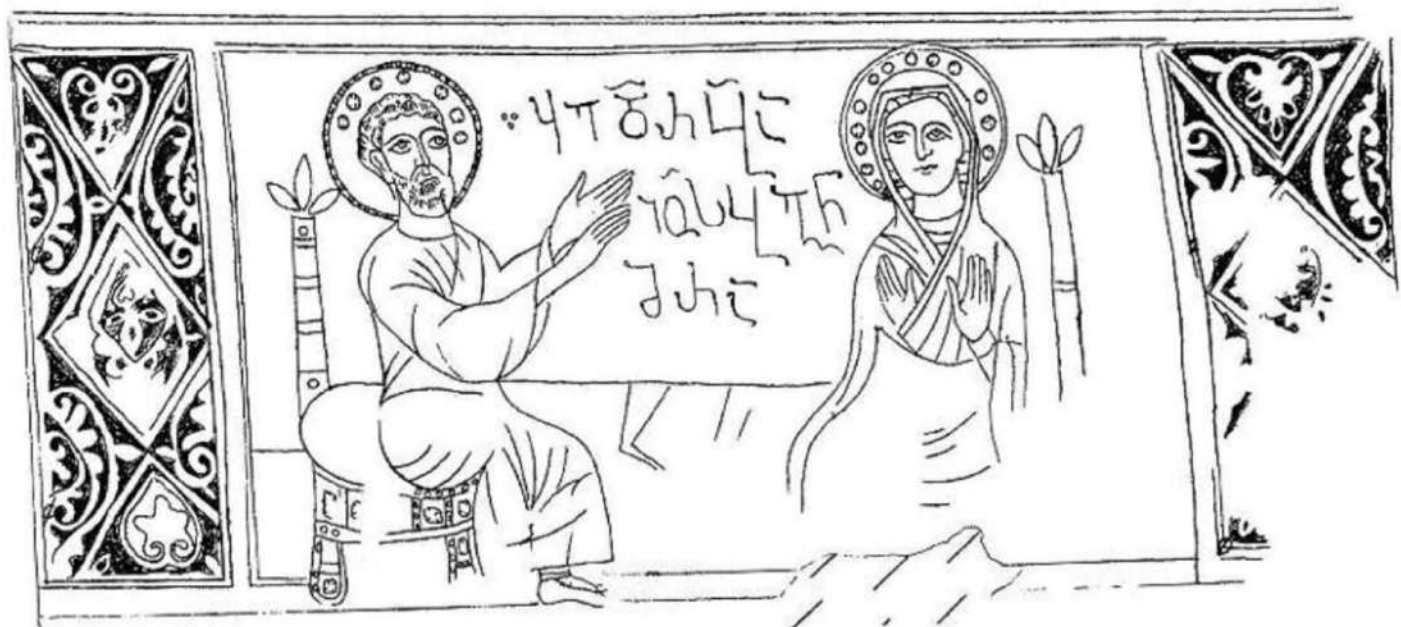
საკურთხეული. წმ. ესტატე. სქემა



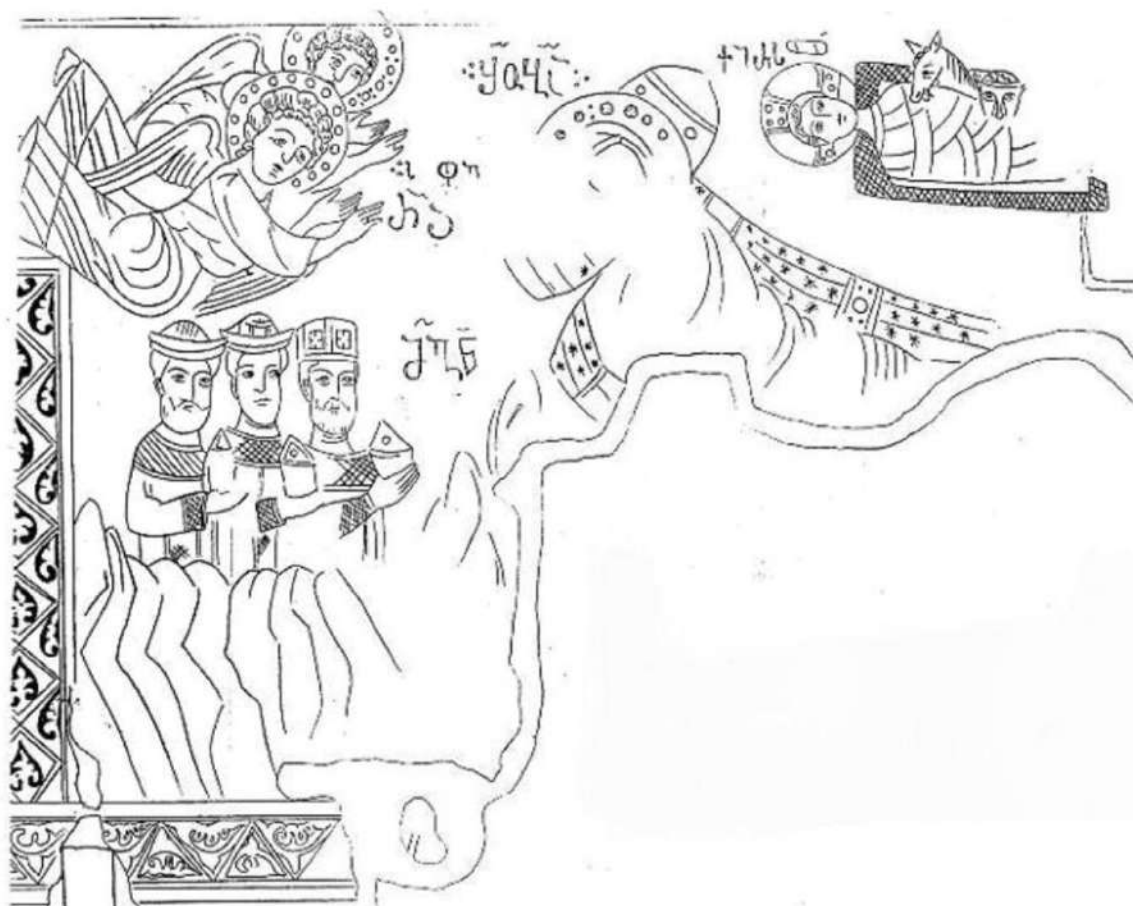
საკურთხეული. ქტიტორები. სქემა



სამხრეთ-დასავლეთი კამარა. ხარება. სქემა



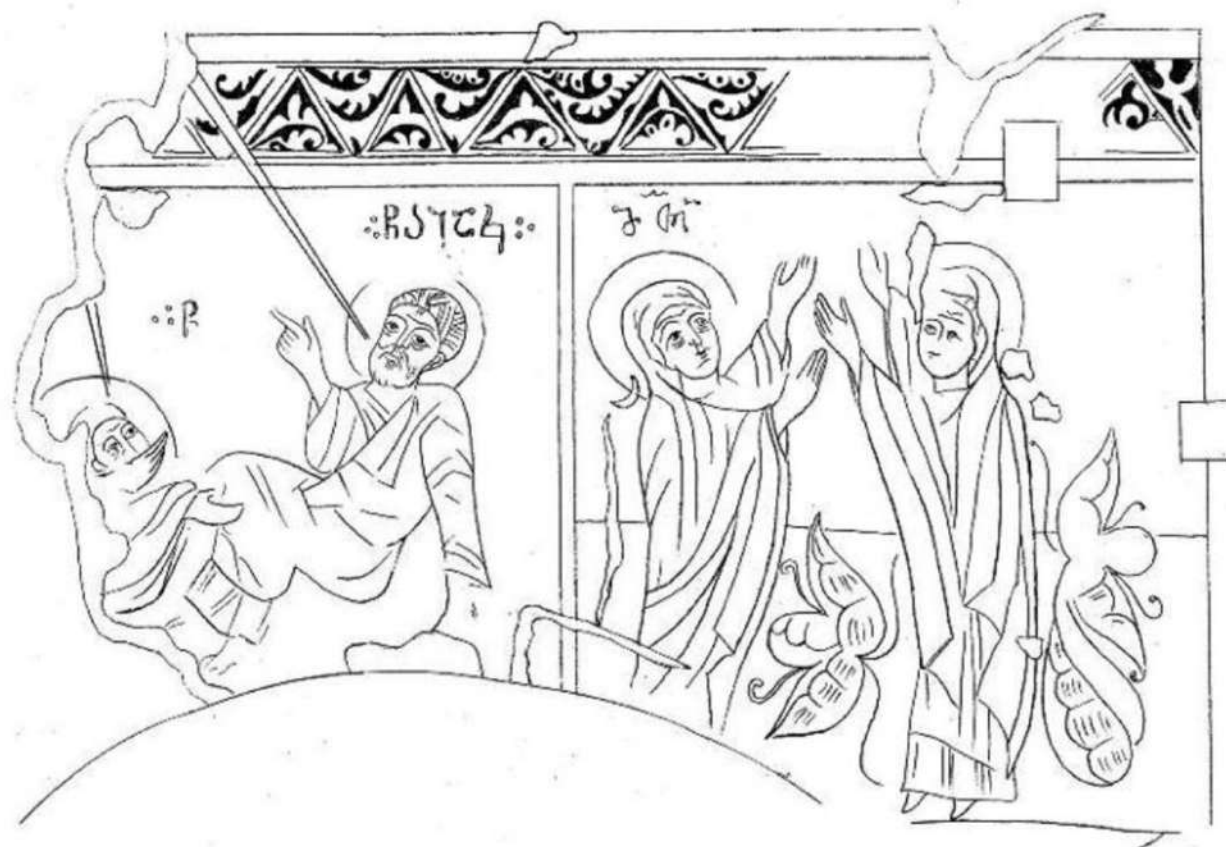
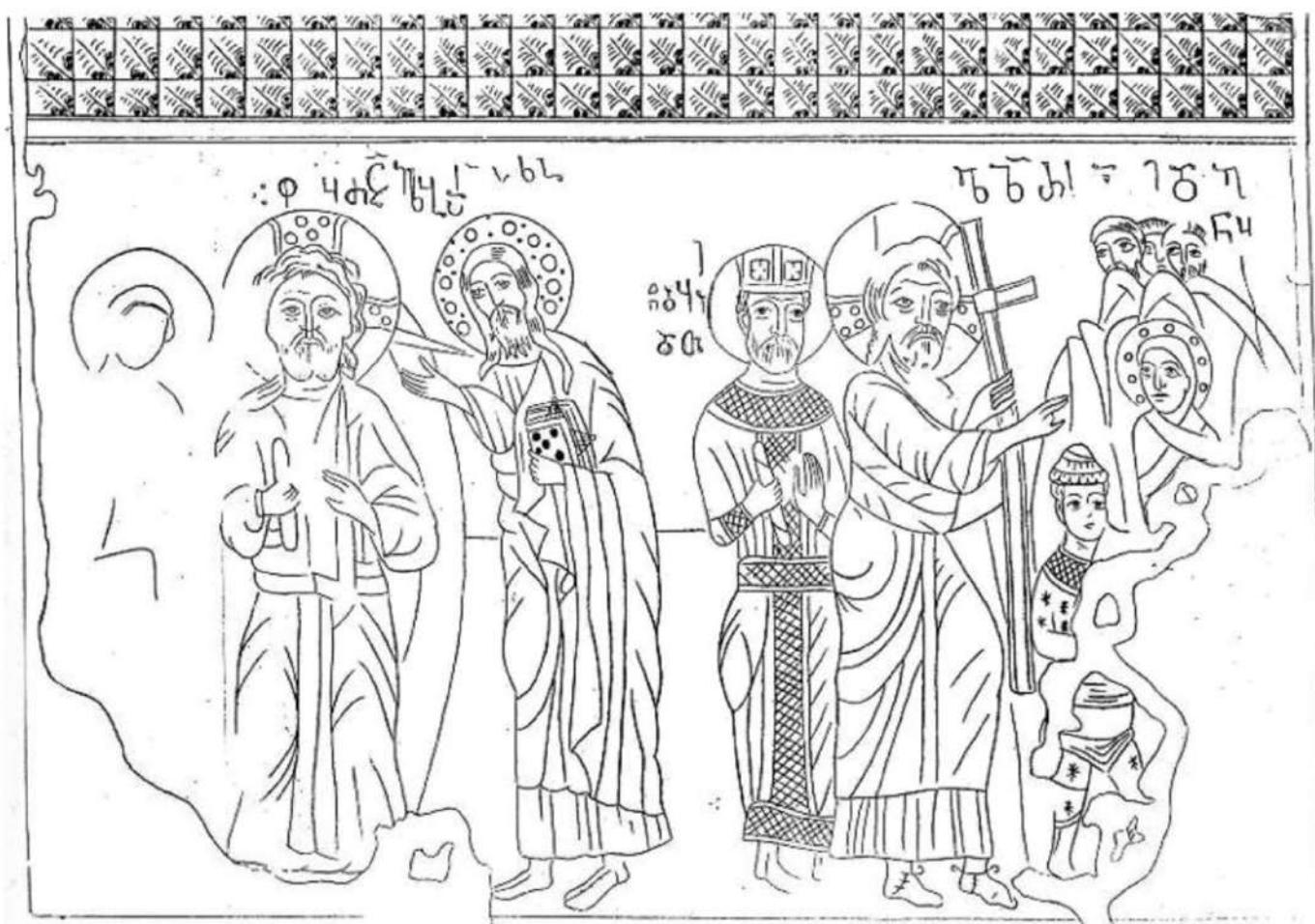
„ვედრება იკოსებისაგან მარიამისა“. სქემა



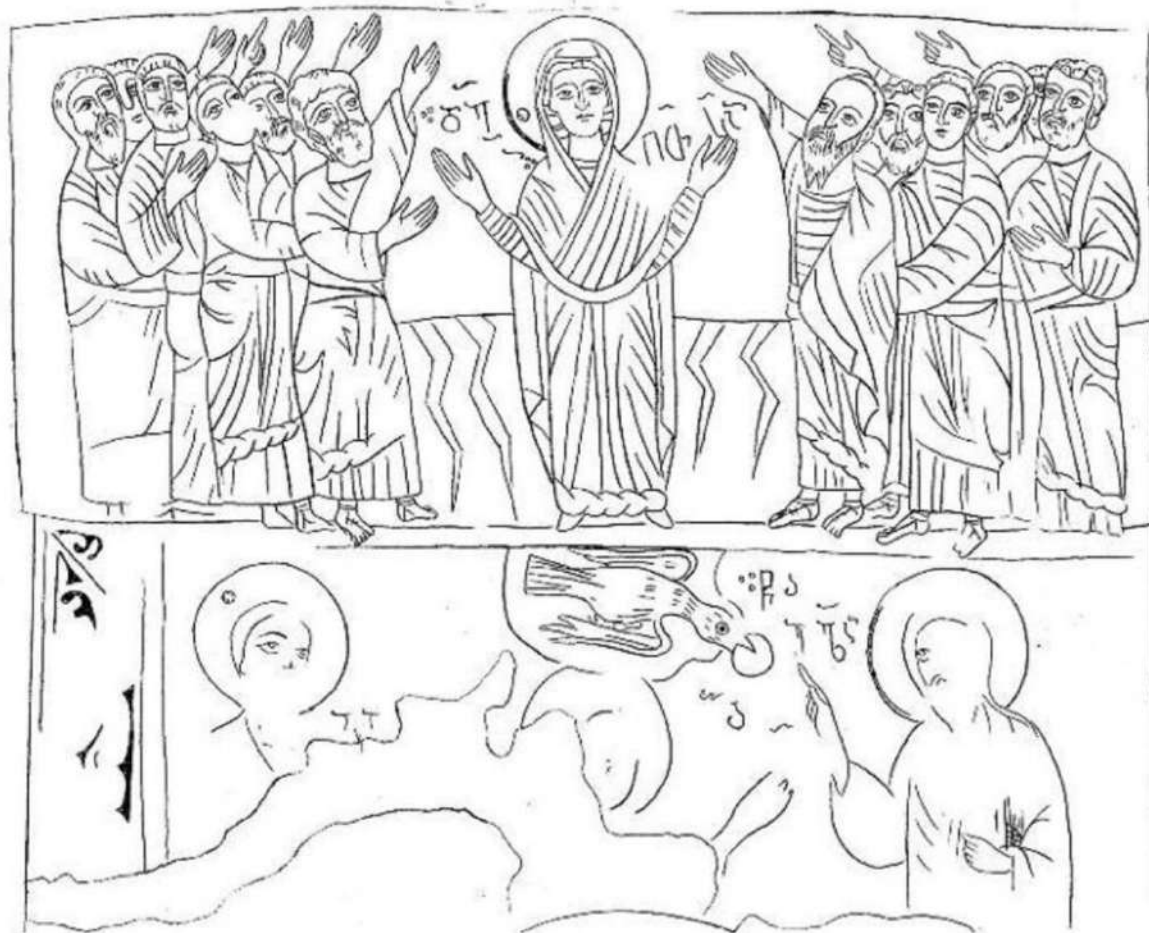
სამხრეთ-დასავლეთი კამარა. შობა. სქემა



წმ. იოსები. სქემა



ჩრდილო-დასავლეთი კამარა. ფერიცვალება. ღაზარეს აღდგინება. სქემა



ჩრდილო-აღმოსავლეთი კამარა. უფლის ამაღლება. წმ. წ. ელია „ნადვარეხა მას ქორათისასა“. სქემა



საკუროხეველი. წმ. მოციქულნი



საკუროხეველი. წმ. მამები. წმ. მთავარდიაკვანი

მთავარდიაკონი წმ. ფილიპე. დეტალი



მაცხოვარი. დეტალი





წმ. იოსები. დეტალი



ღმრთისმშობელი. დეტალი



ფერისცვალება. ღაზარეს აღდგინება



უფლის ამაღლება

თეიმურაზ ჯოჯუა
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ივანე ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი
ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

ხობელი ეპისკოპოსების ნიკოლოზ I წულგუიძისა და ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის ფრესკული პორტრეტები ხობის ტაძარში

ხობის მონასტრის ეკლესიაშია დმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიაში ოცზე მეტი ისტორიული პირის ფრესკული პორტრეტი წარმოდგენილი. ამ პორტრეტების ერთი ნაწილი ქართველი მკვლევრების მიერ საფუძვლიანად არის შესწავლილი, მეორე ნაწილთან დაკავშირებით სამეცნიერო საზოგადოებაში განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს, მესამე ნაწილი კი სრულებით შეუსწავლელია. წინამდებარე ნაშრომში ამ პორტრეტებიდან ორ ისეთ პორტრეტს გამოვიყოფ, რომლებზე გამოსახულ ისტორიულ პირთა ვინაობისა და მოღვაწეობის დროის საკითხები დღემდე გადაუწყვეტელია და შევეცდები, ეს საკითხები ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი ანალიზის საფუძველზე გადავჭრა¹.

ხობის ტაძრის ხსენებული ორი პორტრეტიდან პირველი პორტრეტი ეკლესიის საკურთხეველის წინ, ბემის ჩრდილოეთი კედლის ქვედა ნაწილშია გამოსახული (სურ. 1). ეს პორტრეტი იუზა ხესკივადის მიერ დეტალურად არის აღწერილი: „პორტრეტი, ყველა დროის საქტიტორო გამოსახულებათაგან განსხვავებით, სრულიად უხვეულოდ საკურთხეველის წინ, ბემის ჩრდილოეთ კედელზეა დახატული... მას თავს ადგას მონაცრისფრო ფონზე გრაფიკულად გამოსახული მაცხოვრის კურთხევად მიმართული წელხეშო ფიგურა. დღეისათვის ძნელად გასარჩევი, თანამდგომი მხედრული წარწერა ასე იკითხება... ფიგურა ქტიტორისა გამორჩეულად გაზრდილი მასშტაბისაა. ის სხვათაგან განსხვავებით ღია მოყვითალო თქრას ერთფეროვან ფონზეა გამოსახული და ნეკნსკენ, მკვრეტელზე მიმართული მზერით ფრთხილურად დგას. მარჯვენა კედრებად აქვს გაწვდილი, მარცხენათი სამწესოს მართვის უფლების სიმბოლოს – ეპისკოპოსის კვერთხს ეყრდნობა. მერთადად, მაგრამ ნანს კვერთხის თავზე ორი გველი და მათ ზემოთ ჯვარი რომ არის ქრისტეს მიერ სატანის დამარცხების აღსანიშნად გამოსახული. ბერობის ნიშნად თავს კენკელ-ბარტყელი მოსავს – შავი ფერის თავსაბურავი, რომლის ორი ფრთაც მხრებზე ეფინება. შუაში მარგალიტის ჯვრით დამშვენებულ თავსაბურავს (რაც, ისევე და ისევ, მის მღვდელმთავრობას მოწმობს) მოედს სიგრძეზე დაუყვება მონაც-

¹ წინამდებარე ნაშრომი ჩემს მიერ 2010-2011 წლებში კრებულის „ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის შრომები“ X-XI ნომერში გამოქვეყნებული სტატიის „აფხაზეთის კათოლიკოსი ილარიონი (1657-1658, 1669/1672-1673 წწ.)“ ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს. ხსენებულ პუბლიკაციაში ხობის ტაძარში გამოსახული კიდევ ერთი ისტორიული პირის, ეკლესიის ჩრდილოეთი ბერჯის აღმოსავლეთ წახნაგზე წარმოდგენილი, ქართული ისტორიოგრაფიისათვის ნაკლებად ცნობილი საეკლესიო იერარქის, აფხაზეთის (დასავლეთ საქართველოს) კათოლიკოსის ილარიონის ცხოვრება-მოღვაწეობის ძირითადი საკითხები მაქვს შესწავლილი (თ. ჯოჯუა, აფხაზეთის კათოლიკოსი ილარიონი (1657-1658, 1669/1672-1673 წწ.). ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის შრომები, X-XI, თბ., 2010/2011, გვ. 142-217).

რისფრო ფერის ძვირფასი ქვები. კაბა თაღხია; სამოსის განიერი სახედოები სამღვდელმთავრო ფილონს აღნიშნავს. სამღვდელმთავროა ისიც, მკერდზე სუელიერ ფარად რომ აღინიშნება სწორკუთხა ფორმის ნაქარგობა. ქვემოთ დაშვებული, მთელს სიგრძეზე მარგალიტის მწკრივით მორთული მექი ნაცრისფერი მანტია მეხლებთან იკვრება. [მღვდელმთავარი] შეახნის წარმოსადგები მამაკაცია, სახის მრგვალი თვალითა და ოდნავ წამოწეული ყვრიმალეებით; ფართოდ გახედილი მეტყველი თვალებით, სქელი წარბებით, მოკლე წვერითა და გრძელი უღვაშებით და, რაც განსაკუთრებით ხვდება მჭვრეტელის თვალს, ღირსებით სავსე მკაცრი გამოხედვით... სახის წერის მანერა ამ ქტიტორისა... ერთფეროვანია: სახეზე სარჩელის ერუდ დატანილ, ყავისფერნარევე მორუხო ტონს ერთიანად ედება თეთრა. ჩამოქცეულ ადგილებში (ტუნსქვემოთ, თვალის უკვებთან) ისევ სარჩელის ფერი გამოკრთება. სახის თვალის გარშემო, განსაკუთრებით ნიკაპს ქვემოთ, ღრმა ჩრდილი დაიტანება. ამ ერთფეროვანი მანერით შესრულებულ სახეზე, აქა-იქ, ის კონკრეტული, სახასიათო დეტალებიც ჩნდება, რაც გარკვეულწილად აცოცხლებს ქტიტორის სახეს. თეთრას პატარა მონასმით გაცხოვლებული მეტყველი თვალები ერთ ხაზზე კი არ არის გაშლილი, არამედ მარჯვენა ოდნავ უფრო ფართოა, მეტად მომრგვალებულია თითქოს. ოდნავ უფრო გადიდებულია თვალის კაკალიც და მზერაც, რომელიც ნეუნსკენაა მომართული, უფრო წამიერია; წარბები შესამჩნევად ზეატყორცნილია, უღვაშები სწორად გაშლილი. და კიდევ ერთი – სახის ამა თუ იმ ნაწილის მონახაზი შესამჩნევად მსხვილია და მოუხეშავი, შეიძლება ითქვას, მკვეთრიც და, სულ ოდნავ, თითქოსდა საგანგებოდ უტრირებულიც“ (სურ. 2)².

ხობის ეკლესიის ნვენთვის საინტერესო მეორე პორტრეტი ტაძრის სამხრეთი მკლავის სამხრეთი კედლის ქვედა ნაწილშია გამოსახული (სურ. 3). ეს პორტრეტი იმავე იუზა ხუსკივაძისა და თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ არის აღწერილი: „სამხრეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე... სამი რეგისტრია... ბოლო, დამასრულებელი რეგისტრი ტაძრის ამ მონაკვეთის მოხატულობისა ჯერ მასშტაბურად გამოსახულ, ცალკე მდგომ ფრონტალურ ფიგურას წარმოგიდგენს – იკონოგრაფიულად, ალბათ, წმ. იოანე ბქროპირს; შემდეგ კი, სარკმლის ქვემოთ, წელზევით გამოსახულ, სამშეოთხედში მობრუნებულ ღმრთისმშობელს ერმით. ღმრთისმშობელისა და წმინდა მამის გამოსახულებათა შორის საკმაოდ ფართე არეა მოხატულობისა, სადაც აუცილებლად იყო რაღაც გამოსახული, მაგრამ დღეისათვის ეს მონაკვეთი ისეა დაზიანებული, რომ შეუძლებელია მასზე რაიმეს თქმა“³; „ეკლესიის... სამხრეთის კედელზე აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ I მონაკვეთში, ქვემოთა ფენაში არის იოანე ბქროპირის ფრესკა წარწერით... მეორე ფრესკაზე გამოსახულია მარიამი, რომელსაც ხელში სჭერია ბერძნულ-წარწერიანი გრაგნილი (ახლა ეს გრაგნილი სულ ამოფხეკილია). მარიამს ხელში უჭირავს ერმა; მათ ზემოთ დგას კაცი, ხელში კრიალოსნით და გაშვერილი ხელით. ეინაა ეს კაცი, ძნელია გარკვევა, რადგან მისი გამოსახულება ძალიან დაზიანებულია. კომპოზიციის მიხედვით საფიქრებელია, რომ იგი წინასწარმეტყველია (?). ამ გამოსახულების მარცხნივ კეთხეში არის ოთხსტრიქონიანი ბერძნული წარწერა“ (სურ. 4)⁴.

2 იუზა ხუსკივაძე, ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა. საქართველოს სიძველენი. 7-8. თბ., 2005, გვ. 263-264.

3 იქვე, გვ. 275-276.

4 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ., 1951, გვ. 80.

ხობის ტაძრის ბემასა და სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტების¹ სამეცნიერო შესწავლის საქმეს საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს. მოკლედ მიმოვიხილავე ამ სამეცნიერო კვლევა-ძიების ისტორიის ძირითად ეტაპებს.

1894 წელს მღვდელმონაზონმა კალისტრატე ნინუამ გამოსცა წიგნაკი „ხობის მონასტერი და მისი ისტორიული წყარო, 1089-1125 წ.“, რომელშიც მწიგნობარმა მღვდელმა ჯერ ხობის ეკლესიის ბემასზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის მიხედული წაკითხვა წარმოადგინა, ხოლო შემდეგ, ამ წაკითხვაზე დაყრდნობით, ქართულ ისტორიოგრაფიაში პირველმა გამოთქვა მოსახსრება, რომ პორტრეტზე 1742 წლის ახლოხანებში მოღვაწე კათოლიკოსი ნიკოლოზ წულუკიძეა გამოსახული: „კანკელის მარცხენა სვეტზეა, ახალ გახდა შავი წვერიანი, მანტია-კვერთხით თავლია, მხედრულად მინაწერია: „წულუკიძე ნიკოლოზ კათალიკოზი, დავახატვინე ესე საყდარი სელისა ნემისა საცხოვნებლად“; „აქ, საჭიროდ მიგვანია ჩაურთოთ ხობის კათალიკოსებიც რამდენადაც ვიცით გუჯრებიდამ... 0 (10), ნიკოლოზ (წულუკიძე), 1742 წ.“

1897 წელს თეოდო ჟორდანიამ გამოაქვეყნა თავისი ცნობილი „ქრთიკების“ მეორე წიგნი, რომელშიც მკვლევარმა ხობის ეკლესიის ბემასზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის დასაწეის ფრაგმენტის მიხედული წაკითხვა წარმოადგინა: „ტაძრის წინა-სვეტებზე დახატულნი არიან ორნი მღვდელ-მთავარნი წარწერით: „ქ^აი იღარიონ“; „ქ^აი ნიკოლოზ“⁷

1913-1914 წლებში ექვთიმე თაყაიშვილმა გამოსცა ნაშრომი „არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში“, რომელშიც მკვლევარმა, ერთი მხრივ, ხობის ეკლესიის ბემასზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის მიხედული წაკითხვა წარმოადგინა, ხოლო, მეორე მხრივ, სამეცნიერო საზოგადოებას პირველმა მიაწოდა ცნობა ტაძრის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი ისტორიული პირის პორტრეტის შესახებ და იქვე, აღნიშნა, რომ ეს პორტრეტი მისი ხობის მონასტერში ყოფნის დროს (1913 წ.) უკვე „გაფუჭებული“ იყო: „საკურთხეველის სვეტზე დახატულია... ეპისკოპოზი, რომელსაც ხუცურად აწერია: **ԷՉԼՄՆԻԿԻՈՆԸՆ** (=ხობელი ნიკოლოზ). ქვემოთ მხედრულად: „დავახატვინე ესე საყდარი ნემისა სელისა მოსახსენებლად“; „სამხრეთის კარის მარცხნივ ღამაზად დახატული ღვთის-მშობელია ჩხვილელი. ამას წინ ყოფილა ისტორიული პირის ფრესკა, რომელიც გაფუჭებულია“.

5 ხობის მონასტერი და მისი ისტორიული წყარო, 1089-1125 წ., მღვდელმონაზონ კალისტრატეს მიერ, ახალი-სენ., 1894, გვ. 14, 41-42. მღვდელმონაზონი კალისტრატე ხობის მონასტერში ოცი წლის განმავლობაში (1862-1882 წწ.) მოღვაწეობდა (ხობის ყოფლადწმინდა ღვთისმშობლის მიძინების მონასტერი, შემდგენლები: ანხორ სიჭინავა, გოგიტა ჩიტაია, ხობ.-თბ., 2000, გვ. 17).

6 კათოლიკოსი იღარიონის პორტრეტი და მის განმარტებითი ასომთავრული წარწერა ხობის ეკლესიის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზეა წარმოდგენილი (კათოლიკოსი იღარიონის გამოსახულებისა და მისი ბიოგრაფიის შესახებ დაწერილებით იხ.: თ. ჯოჯუა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 142-217).

7 ქრთიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა. შეკრებილი, ქრთილოგიურად დაწეობილი და ახსნილი თეოდო ჟორდანიას მიერ, წიგნი მეორე (1213 წლიდან 1700 წლამდე), ტფ., 1897, გვ. 131. თეოდო ჟორდანია ხობის მონასტერში საველე სამეცნიერო-კვლევით სამუშაოებს 1890 წელს აწარმოებდა (იქვე, გვ. 93).

8 ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების კრებული, III, ტფ., 1913-1914, გვ. 136-137. შდრ.: ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან

1951 წელს თინათინ ეაქხნიშვილმა გამოსცა წიგნი „ბერძნული წარწერები საქართველოში“, რომელშიც მკვლევარმა, ერთი მხრივ, ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის მისეული წაკითხვა წარმოადგინა, ხოლო, მეორე მხრივ, ქართველ მკვლევართა შორის პირველმა აღნიშნა, რომ ტაძრის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი პორტრეტის ძნელად გასარჩევი განმარტებითი წარწერა ბერძნულ ენაზე იყო შესრულებული და იქვე, ამ წარწერის გრაფიკული მონახაზი, მისი ტექსტის ერთ-ერთი ფრაგმენტი და ამ ფრაგმენტის ერთი სიტყვის ქართული თარგმანი მოიტანა: „საკურთხეველი. მარცხნივ (მნახევლისათვის) ფრესკების I ფენაში დაბლა გამოსახულია საეკლესიო პირი, ახალგაზრდა კაცი; მასთან არის მოთავსებული მხედრული წარწერა, რომლის I სტრიქონი არ ირჩევა, ხოლო შემდეგ სწერია: „დავახატე ესე (საყდა)რი ნემის სულის საცხოვნებლად“ ამ გამოსახულების ზემოთ მოაგრული ასოებით სწერია: ხობელი ნიკოლოზ“; „ეკლესიის ძირითადი ნაწილი. სამხრეთის კედელზე აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ I მონაკვეთში, ქვემოთა ფენაში არის იოანე ბქროპირის ფრესკა წარწერით... მეორე ფრესკაზე გამოხატულია მარიამი, რომელსაც ხელში სჭერია ბერძნულ-წარწერიანი გრაგნილი (ახლა ეს გრაგნილი ხელ ამოფხეკილია). მარიამს ხელში უჭირავს ერმა; მათ ზემოთ დგას კაცი, ხელში კრიადოსნით და გაშვერილი ხელით. ვინაა ეს კაცი, ძნელია გარკვევა, რადგან მისი გამოსახულება ძალიან დაზიანებულია. კომპოზიციის მიხედვით საფიქრებელია, რომ იგი წინასწარმეტყველია (?). ამ გამოსახულების მარცხნივ კუთხეში არის ოთხსტრიქონიანი ბერძნული წარწერა (№189), რომელიც შეიძლება შეიცავდეს ტექსტს: τὸν ἐν χόλαις θάματα... μοιρὴ τὰυτῆς (მონასტრისა ამისა). მოუხედავად იმისა, რომ წარწერა საკმაოდ ვრცელი და მკაფიოდ ნაწერია, ამოშიფრული ვერ არის. უკანასკნელი ნაწილი μοιρὴ τὰυτῆς – მონასტრისა ამისა) მის ისტორიულ ხასიათზე მიუთითებს. ეგებ ეს გამოსახული პირი იყოს მონასტრის აღმშენებელი, მომხატველი ან მფლობელი“

1973 წელს ვახტანგ ბერიძემ გამოაქვეყნა სტატია „ხობის ტაძრის ისტორიისათვის“, რომელიც, ხობის მონასტრის ისტორიის თვალსაზრისით, ერთ-ერთ საეტაპო მნიშვნელობის ნაშრომს წარმოადგენს. მკვლევარმა სტატიაში ჯერ ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის თანმხლები წარწერის ტექსტი წარმოადგინა, ხოლო შემდეგ, შესაბამისი მსჯელობის საფუძველზე, ქართულ ისტორიოგრაფიაში პირველმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ამ პორტრეტზე ხობელი ეპისკოპოსი თუ ხობის მონასტრის არქიმანდრიტი ნიკოლოზ ნილოეაშვილი, იგივე ნიკიფორე ირბახია გამოსახული: „ამ სამღვდლო პირს, რომელიც საკურთხეველის წინ, ბემის ჩრდილოეთის კედელზეა დახატული, თავთან შემდეგი მხედრული წარწერა აქვს (სამწუხაროდ, დაზიანებულია და ნაწილობრივ გადაშლილი): მე: [] [ქმანი]: ხობელმან ნიკოლოზ | დავახ-

სამეგრელოში. არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი მეორე, ტფ., 1914, გვ. 136-137. ექვთიმე თაყაიშვილი ხობის მონასტერში სხველუ სამეცნიერო-კვლევით სამუშაოებს 1913 წელს აწარმოებდა (ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, ძველი საქართველო..., გვ. 1).

9 თინათინ ეაქხნიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 76, 80. თინათინ ეაქხნიშვილი ხობის მონასტერში სხველუ სამეცნიერო-კვლევით სამუშაოებს 1947 და 1982 წლებში აწარმოებდა (იქვე, გვ. X; თინათინ ეაქხნიშვილი, ხობის წარწერა, ეგრისი, თბ., 1988, გვ. 224).

აბვირე: ესე | საყდარი: ნემის: სულის | საცხოვნებლად. ვინ უნდა იყოს ჟეს: ნიკოლოზ ხობელი? სხვა საბუთებში ჩვენ მას ვერსად ვერ შევხვდებით, მაგრამ საკითხის გადასაწყვეტად რუსი ელჩების სახარისეოსა და ელჩინის ერთი ცნობა გვიშველის. სახარისეო და ელჩინი 1639-1640 წლებში იყვნენ „დადიანის ქვეყანაში“ და 1640 წელს, მაისის სამს ხობის მონასტერსაც ეწვივნენ. და აი, თავის ანგარიშში ორივეს ეწერია, რომ ისინი „пришли в Хабы в Пречистенский монастырь к Николозу епископу“ ამ ნიკოლოზს, რომელსაც სახარისეო ეპისკოპოსს ეწოდებს, ელჩინი კი არქიმანდრიტს, წირვა გადაუხდია, სტუმრებისთვის ტაძარში დაცული რელიკვიები უჩვენებია, „и после того Николас епископ Федота и пона Павла звал к себе хлеба есть“ საუბარში მას ისიც ეთქვამს, მე აქ არც ისე დიდი ხნის მოსული ვარო: „яз де здесь недавно“ ხომ არ არის ეს Николас епископ – ფრესკის ნიკოლოზ ხობელი? ჩვენი აზრით, მათს იდენტიფიკაციას არაფერი არ უშლის ხელს: 1640 წელს, როგორც ცნობილია, სამეგრელოს ჯერ კიდევ ლევანი განაგებდა, ხობელი ნიკოლოზი თავის თავს ტაძრის მომხატველს ეწოდებს, ლევანის დროს კი, როგორც ახლახან აღვნიშნეთ, ტაძარი უგზავლად არის მოხატული. ამგვარი დასკვნა კიდევ ერთი ვარაუდის უფლებას გვაძლევს: თუ სწორია კორნელი კეკელიძის მოსაზრება, რომ თეოდორე ელჩინისა და პავლე სახარისეოს მასპინძელი ნიკოლოზი თავისი დროის გამომჩენილი მოღვაწე ნიკოლოზ ნოლოვაშვილია, უფრო ცნობილი ნიკოლოზ ირბახის სახელით, მაშინ ხობში ამ უკანასკნელის პორტრეტი გვქონია¹⁰.

1987 წელს თინათინ ვაუხსიშვილმა გამოაქვეყნა სტატია „ბერძნული ფრესკული ისტორიული წარწერები სამეგრელოში“, რომელშიც მკვლევარმა ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტის ბერძნული განმარტებითი წარწერა და მისი ქართული თარგმანი უკვე მეორედ, ოღონდ, ამჯერად, 1951 წლის პეტილიკაციისაგან განსხვავებით, თითქმის სრული სახით წარმოადგინა და შესაბამისი მსჯელობის საფუძველზე, ქართველ მეცნიერთაგან პირველმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ამ პორტრეტზე ხობელი ეპისკოპოსი თუ ხობის მონასტრის წინამძღვარი ნიკოლოზ ნოლოვაშვილია გამოსახული: „ხობის ტაძრის ბერძნული ფრესკული წარწერების შესწავლამ გამოავლინა კიდევ ერთი დოკუმენტი ნიკოლოზ ნოლოვაშვილის შესახებ, რაც აქამდე სამეცნიერო ლიტერატურაში არ ეოფილა ცნობილი. სამხრეთის კედლის აღმოსავლეთის მონაკვეთში, ქვემოდან II რეგისტრში ხელოვნურად განადგურებული მამაკაცის გამოსახულების თავის მარცხნივ გამოყვანილია 4-სტრიქონიანი ბერძნული ასომთავრული წარწერა, რომელიც ამგვარია შევსების შემდეგ. Νικολας ἐν Χῳβῳ... αὐτος ἦν οὗς μεῖνος ᾤησεν ἀγίας“ მოიღეს ταῦτα. ქართულად იგი ასე ითარგმნება: „ნიკოლოზ ხობელი, ამ წმინდა მონასტრის მარადმოსახსენებელი წინამძღვარი“ რას სძენს ეს წარწერა ახალს მანამდე ცნობილ მასალას? რუსი ელჩების ჩანაწერების მიხედვით ცნობილი იყო, რომ მათ ლევან დადიანის კარზე 1639-40 წლებში ნახეს ხობის ეპისკოპოსი ნიკოლოზი. იოანე ბაგრატიონის „კალმასობაში“ ნათქვამია, რომ ნიკოლოზ ნოლოვაშვილი ერთ ხანს ხობისა და კორცხელის მონასტრების გამგებელი იყო. მოგვიანებით, 1657 წელს იგივე ნიკოლოზი ცოტა ხნით დას. საქართველოს ეკლესიის პატრიარქი კათალიკო-

10 ვახტანგ ბერიძე, ხობის ტაძრის ისტორიისათვის. მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის ხერია, 2, თბ., 1973, გვ. 81-82. ვახტანგ ბერიძე ხობის მონასტერში საველე სამეცნიერო-კვლევით სამუშაოებს 1943 წელს აწარმოებდა (იქვე, გვ. 73).

სია. ბერძნული წარწერა, როგორც ჩანს, მაშინ არის გაკეთებული, როდესაც ის ხობის ეპისკოპოსი, თუ წინამძღვარია. როგორც ჩანს, თავის ეპისკოპოსობაში ნიკოლოზ ნოლოცაშვილმა ხობის ტაძარს რაღაცა დიდი ღვაწლი დასდო. წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი გამოსახულება (ამჟამად განადგურებული) შესაბამისი ბერძნული წარწერით აქ არ გაკეთდებოდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ მან ფრესკათა განახლებაზე იზრუნა და თავისი სახე და სახელიც ამ ფრესკებზე დატოვა¹¹.

1988 წელს თინათინ ეაუხსიშვილმა გამოაქვეყნა კიდევ ერთი სტატია „ხობის წარწერა“, რომელშიც მკვლევარმა ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტის ბერძნული განმარტებითი წარწერა და მისი ქართული თარგმანი უკვე მესამედ, ამჯერად, დედნის გადმონაწერთან და ტექსტის დადგენასთან დაკავშირებულ მსჯელობასთან ერთად წარმოადგინა, შემდეგ კიდევ ერთხელ გაიმეორა მისსავე მიერ 1987 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ პორტრეტზე ნიკოლოზ ნოლოცაშვილია გამოსახული, ხოლო სველ ბოლოს განმარტებითი წარწერის ქრონოლოგია, ნიკოლოზ ნოლოცაშვილის ხობელი ეპისკოპოსობის მისეული დათარიღების (1632-1642 წწ.) შესაბამისად, 1632-1642 წლებით განსაზღვრა. გარდა ამისა, მკვლევარმა, იქვე, რაიმე პეზბლიკაციაზე მითითების გარეშე, აღნიშნა, რომ ხობის ტაძრის ბემაზე წარმოდგენილი პორტრეტი ეკლესიის მოხატულობის XVI საუკუნის ფენას მიეკუთვნება, ხოლო შემდეგ გაიმეორა მღვდელმთნაზონი კალისტრატეს მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ ამ პორტრეტზე ნიკოლოზ წულუკიძეა გამოსახული: „თხსტრიქონიანი წარწერა შესრულებული შავი ასოებით მექ შეინდისფერ ფონზე არის სამხრეთის კედლის ქვემოდან II რეგისტრში. მას უჭირავს 28 სმ სიგანეში და 26 სმ. სიმაღლეში. სტრიქონები ტოლია, დაახლოებით 4 სმ-ის სიმაღლის. ხელი – ღამაში მთავრული, ატრულებული მახვილებისა და სპირტუხის ნიშნებით. არის ლიგატურები H, A, H. ასოების ზომები: I სტრიქ. α – 3,7 სმ. სიმაღლე, 2,9 სმ სიგანე, II სტრიქ. H – სიმაღლე 3,7 სმ სიგანე – 1,8 სმ. მე-4 სტრიქ. M – სიმაღლე 3,8 სმ, სიგანე – 2,7. წარწერა მოთავსებულია ამ კედლის მარცხნიდან II გამოსახულების თავის მარცხნივ. თვით ეს გამოსახულება როგორია, სრულიად აღარ ჩანს, რადგან ამჟამად ფრესკა საგულდაგულოდ ამოფხეკილია. ჩანს მხოლოდ მისი კონტური. წარწერას ასე ეკითხულობ: 1. ΝΙΚΟΛΑΟCΕΝΧω 2. (...) Γ'ΟCΗΓΥΙ 3. ΜΕΝ...ΙC'ΑΓ'ΙΑC 4. ΜΟΝΗCΤΑΥΤΗC ΝΙΚ'ΟΛΑΟC 'ΕΝ Χω[Βω... 'ΗΓΟ'V {} ΜΕΝ[ΟC Τ]ΗC'ΑΓ'ΙΑC ΜΟΝΗC ΤΑΥΤΗC. თარგმანი: „ნიკოლოზი, ხობელი ამ წმინდა მონასტრის... წინამძღვარი“ საეკლესიო და შესავსები წარწერის მხოლოდ II სტრიქონია, სადაც უეჭველად იკითხება – Γ'ΟC 'ΗΓΟ'V და სადაც საეკლესიო არაა აღდგენა I ასოსი, რასაც ბუნებრივია ეკუთვნის დაბოლოება მიც. ბრუნვისა (სემის ახრით α) ამის მერე გვაქვს აღსადგენი 4 ასო ადგილისა, სხვა სტრიქონებში ასოთა რაოდენობისა (11-13) და გაურკვეველი, შემორჩენილი წერტილების მიხედვით. ცხადია, ეს არის ἡγούμενος-ის განსაზღვრა, დამთავრებული σTΩC-ზე. ეს შეიძლება იყოს რიგითი რიცხვითი სახელი (მაგ. εἰκοστός – მეოცე, ἑκατοστός – მეასე და ა. შ.). შეიძლება იყოს ეპითეტი: ἀριστός (საუკეთესო) და სხვა აღმატებითი ხარისხები. γωσTΩC (ცნობილი), ἀπταισTΩC (უცდომელი), ἀείμνησTΩC (დაუვიწყარი), приснопамятный, θαυμασTΩC (საკვირველი,

¹¹ თინათინ ეაუხსიშვილი, ბერძნული ფრესკული ისტორიული წარწერები სამეგრელოში. ქართული წყაროთმცოდნეობა, VII, თბ., 1987, გვ. 93-94.

სახაულებრივი). ძნელია ეველა შესაძლებელი ეპითეზის მოყვანა (მერამდენე! წინამძღვარი, ან ასეთი და ასეთი ღირებულებით შემკული წინამძღვარი – ცხადია, თუ რომელიმე ეპითეზს უარყოფითი მნიშვნელობა აქვს, ამ ეპითეზით თავს იმდაბლებს თვითონ წინამძღვარი), ამიტომ ამ საკითხს ჯერ კიდევ გადაუწყვეტად ვტოვებ. წარწერა არის ფრესკათა იმ ფენაზე, რომელიც ხელოვნებათმცოდნეების მიერ მე-17 საუკუნით არის დათარიღებული. ამ მონაცემების საფუძველზე მიღებულია დადგენა იმისა, თუ ვინ არის ხობის წინამძღვარი ნიკოლოზი (საქართველოში მაყურებლისთვის მარცხენა ბემაზე გამოსატყულია „ხობელი ნიკოლოზ“, ქართული ასომთავრული წარწერით, ფრესკათა ეს ნაწილი მოხუებულია მე-16 ს-სა და ნიკოლოზ – ნიკოლოზ წულუკიძედ. ეს ორი ნიკოლოზი ერთი და იგივე პირი არაა). რუსი ელჩების, ფედოტ ელჩინისა და პავლე სახარაიევის ჩანაწერებში (1639-40 წწ.) ნათქვამია იმის შესახებ, რომ სამეგრელოში ღვეან დადიანის სტუმრობის დროს ისინი შეხვდნენ სხვა პირთა შორის ხობის ეპისკოპოსს, ნიკოლოზს. ნიკოლოზი (ნოლოყაშვილი) ითანე ბაგრატიონის „კალმასობაში“ დაცული ცნობების მიხედვით სხვადასხვა დროს იყო მეტეხის ეკლესიის წინამძღვარი, კახეთის მოძღვართ-მოძღვარი, ხობისა და კორციელის მონასტრების გამგებელი, ბოლოს იერუსალიმში ჯვარის მამა და გოდგოთის არქიმანდრიტი. ღვეან დადიანის კარზე ის 1632-42 წლებში მოღვაწეობს. 1657 წელს ის კვლავ ღვეან დადიანთან არის და ცოტა ხნით დასავლეთ საქართველოს ეკლესიის კათალიკოს-პატრიარქი. ხობის ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, ნიკოლოზ ნოლოყაშვილი, იგივე ნიკიფორე ირბახია. რამდენადაც ვიცო, ეს ბერძნული წარწერა აქამდე არ ყოფილა გამოყენებული და ისიც ერთი საბუთია ნიკოლოზ ნოლოყაშვილის (ნიკიფორე ირბახის) ისტორიისათვის. სამწუხაროა, რომ მისი გამოსახულება ამჟამად ამოფხეკილია და მხოლოდ მისი კონტურების შესახებ შეგვიძლია ლაპარაკი (ეს ყოველივე 1947 წლის მერვა ნადენილი). წარწერა გამოსახულებითურთ 1657 წლამდეა გაკეთებული, 1632-42 წლებში, როდესაც ნიკოლოზი ხობის ეპისკოპოსი იყო (და არა დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსი), ალბათ, ფრესკათა ეს ფენა მისი ინიციატივით იყო შესრულებული¹².

1989 წელს ციციცნო ჩანხუნაშვილმა გამოაქვეყნა სტატია „ხობის სახახლე“, რომელშიც მკვლევარმა სრულად გაიზიარა ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ნოლოყაშვილია გამოსახული¹³.

1998 წელს მახარე ბუკიამ დაბეჭდა სტატია „ხობის მონასტრის მატიაზე“, რომელშიც მკვლევარმა, ციციცნო ჩანხუნაშვილის მსგავსად, სრულად გაიზიარა ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ნოლოყაშვილია გამოსახული¹⁴.

12 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა... გვ. 224-226. შტრ.: თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი. I, დასავლეთი საქართველო, თბ., 1999, გვ. 113; თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი. მეორე შესწორებული და შევსებული გამოცემა, თბ., 2004, გვ. 113; თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი. მესამე შესწორებული და შევსებული გამოცემა, თბ., 2009, გვ. 113.

13 ციციცნო ჩანხუნაშვილი, ხობის სახახლე, ძეგლის მეგობარი, კრებული ოთხმოცდამეოთხე, თბ., 1989, გვ. 55-56.

14 მახარე ბუკია, ხობის მონასტრის მატიაზე. საქართველოს ეკლესიის, ქართული

2000 წელს ანხორ სიჭინავამ და გოგიტა ნიტაიამ გამოსცეს წიგნაკი „ხობის ეოვლაღწმინდა ღვთისმშობლის მიძინების მონასტერი“, რომელშიც მკვლევრებმა სრულად გაიზიარეს, ერთი მხრივ, ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის პორტრეტია წარმოდგენილი, ხოლო, მეორე მხრივ, თინათინ ეაუხნიშვილის მიერ 1987 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე იგივე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული¹⁵.

2004 წელს გიორგი კალანდია გამოსცემს წიგნი „ოდიშის საეპისკოპოსოები“, რომელშიც მკვლევარმა, ანხორ სიჭინავასა და გოგიტა ნიტაიას მსგავსად, სრულად გაიზიარა, ერთი მხრივ, ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის პორტრეტია წარმოდგენილი, ხოლო, მეორე მხრივ, თინათინ ეაუხნიშვილის მიერ 1987 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე იგივე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული¹⁶.

2010 წელს დავით ჭითანავამ გამოსცა წიგნი „ეკლესიები და თავდაცვითი ნაგებობები სამეგრელოში (უძველესი დროიდან დღემდე)“, რომელშიც მკვლევარმა, ერთი მხრივ, გაიმეორა თინათინ ეაუხნიშვილის მიერ 1987-1988 წლებში გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ წულუკიძე, ტაძრის სამხრეთ კედელზე კი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული, ხოლო, მეორე მხრივ, ქართველ მკვლევართა შორის პირველმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ტაძრის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე 1569 წლის შეწირულების წიგნშია მოხსენიებული¹⁷.

2005 წელს იუზა ხუსკივაძემ გამოსცემს წიგნი „ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა“, რომელშიც მკვლევარმა, ციციხე ნახუნაშვილის, მახარე ბუკიას, ანხორ სიჭინავას, გოგიტა ნიტაიას, გიორგი კალანდიასა და დავით ჭითანავას მსგავსად, სრულად გაიზიარა ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული¹⁸.

როგორც ვხედავთ, XIX-XXI საუკუნეების ქართველი მკვლევრების მიერ ხობის ტაძრის ბემასა და სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტების შესახებ არაერთი საინტერესო მოსაზრებაა გამოთქმული. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ისიც სრულებით აშკარაა, რომ პორტრეტებზე გამოსახულ პირთა ვინაობასა და მოღვაწეობის ქრონოლოგიასთან დაკავშირებული საკითხები კვლავ საკამათოდ რჩება და საბოლოო გადაწყვეტას საჭიროებს. ქვემოთ შევეცდებით, ეს საკითხები ცალ-ცალკე გადავჭრა. თავდაპირველად ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახულ პორტრეტს შევეხები და საუბარს ამ პორტრეტის განმარტებითი

სასულიერო მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, სვეტიცხოველობისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, II-III სექტემბერი, 1995, თბ., 1998, გვ. 110.

15 ხობის ეოვლაღწმინდა ღვთისმშობლის მიძინების მონასტერი, შემდგენლები: ანხორ სიჭინავა, გოგიტა ნიტაია, ხობ.-თბ., 2000, გვ. 10, 13.

16 გიორგი კალანდია, ოდიშის საეპისკოპოსოები (ცაიში, ბეღია, მოქვი, ხობი), თბ., 2004, გვ. 160-162.

17 დავით ჭითანავა, ეკლესიები და თავდაცვითი ნაგებობები სამეგრელოში (უძველესი დროიდან დღემდე), თბ., 2010, გვ. 279.

18 იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 263.

წარწერით დაეიწებ.

ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერა, ეშუალოდ დედანზე დაყრდნობით, ხუთჯერ არის გამოცემული: პირველად, 1894 წელს, მღვდელმონაზონ კალისტრატე ჩინუას მიერ, სრული სახით: მხედრულად – „წელუკიძე ნიკოლოზ კათალიკოზი, დაეახატვინე ესე საყდარი ხელისა ჩემისა საცხოვნებლად“¹⁹; მეორედ, 1897 წელს, თეოდორე დანიას მიერ, ფრაგმენტული სახით: „კ...ზი ნიკოლოზ“²⁰; მესამედ, 1913-1914 წლებში, ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ, სრული სახით: ტექსტის დასაწყისი ასომთავრულად და მხედრულად – „**ქ**ელუკიძე ნიკოლოზ“ და „ხობელი ნიკოლოზ“; დანარჩენი ტექსტი მხედრულად – „დაეახატვინე ესე საყდარი ჩემისა ხელისა მოსახსენებლად“²¹; მეოთხედ, 1951 წელს, თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ, სრული სახით: ტექსტის დასაწყისი ასომთავრულად – „ხობელი ნიკოლოზ“; დანარჩენი ტექსტი მხედრულად: „დაეახატვინე ესე (საყდა)რი ჩემის ხელის საცხოვნებლად“²²; დაბოლოს, მეხუთედ, 1973 წელს, ვახტანგ ბერიძის მიერ, თითქმის სრული სახით (მკვლევარმა ტექსტის I სტრიქონის ერთი სიტყვა ვერ ამოიკითხა): მხედრულად – „მე: [] [ქელუკიძე: ხობელმან ნიკოლოზ / დაეახატვინე: ესე / საყდარი: ჩემის: ხელის / საცხოვნებლად“²³.

ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის ციტირებულ პუბლიკაციებზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ წარწერის ტექსტი ცალკეულ ავტორთა მიერ სხვადასხვა სახით არის წაკითხული და გამოცემული. აღნიშნულიდან გამომდინარე, საჭიროდ ჩავთვალე, რომ წარწერას ადგილზე გაეცნობოდი და მისი ტექსტი თავად წამეკითხა. ამ მიზნით, 2011 წელს, ხობის მონასტერში მოწყობილი სამეცნიერო ექსპედიციის დროს (31 მაისი – 3 ივნისი), წარწერა თითქმის სრული სახით წავიკითხე და მისი პალეოგრაფიული პირიც გადმოვიღე²⁴. ქვემოთ მოვიტან წარწერის ტექსტიკურ აღწერილობას, მისი ტექსტის გადმოწერის დედნის შრიფტის დაცვით, ამ ტექსტის ნემუელ წაკითხვას და წარწერის პალეოგრაფიულ პირს, აგრეთვე, წარწერის ფოტოს, რომელიც 2010 წელს, ფოტოგრაფმა მირიან კილაძემ გადაიღო.

19 ხობის მონასტერი..., გვ. 14.

20 ქრონიკები და სხვა..., გვ. 131.

21 ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო..., გვ. 136.

22 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები..., გვ. 76.

23 ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81.

24 სხენებული ექსპედიცია განხორციელდა სამეცნიერო პროექტის ფარგლებში, რომლის მიზანიც ხობის მონასტრისადმი მოძღვნილი სამეცნიერო კრებულის მომზადება და გამოცემაა. კრებულში ხობის მონასტრის ისტორიის, არქეოლოგიის, ხუროთმოძღვრების, ფერწერის, ჭედიერი ძეგლების, ეპიგრაფიკის, ისტორიული დოკუმენტების, ხელნაწერი წიგნებისა და სხვა სიძველეების სამეცნიერო კვლევის შედეგების ამსახველი სამეცნიერო ნაშრომები იქნება თავმოყრილი. 2011 წლის 31 მაისიდან 3 ივნისამდე მოწყობილ სამეცნიერო ექსპედიციაში ხელოვნებათმცოდნე იუზა ხუხუაძესთან ერთად ვიმყოფებოდი. აქვე, ესარგებლობ შემთხვევით და ხობის მონასტერში მეშაობისას გაწეული დახმარებისა და უდიდესი გულისხმიერებისათვის მადლობას მოვახსენებთ მონასტრის მოძღვარს, დეკანოზ ილია ღომაიას, მონასტრის იღუმენიას ანა მუსხელიანსა და მონასტერში მოსაგრე სხვა დედებს, აგრეთვე, ფოთისა და ხობის ეპარქიის სიწმინდეთა მოძიებისა და ძეგლთა დაცვის სამსახურის უფროსს, ისტორიკოს გოგიტა ჩიჭიას.

წარწერა შავი ფერის საღებავით გამოყვანილი მხედრული გრაფიკებით არის შესრულებული. ტექსტი ოთხ სტრიქონს შეიცავს. I სტრიქონი პორტრეტის ზედა კიდესთან, სასულიერო პირის გამოსახულებისა და მაკერთხეველი მაცხოვრის წელსზედა ფიგურის მომფარგელები წარმოადგენილი. I სტრიქონის მთელ რიგ გრაფიკათა ზედა ფრაგმენტები პორტრეტის მომფარგელები წარმოადგენს ზოლზეა გადახედილი. წარწერის II, III და IV სტრიქონები სასულიერო პირის ორსავე მხარეს არის შესრულებული: II სტრიქონი – სასულიერო პირის თავის, ხოლო III და IV სტრიქონები – მისი ყელისა და მხრების გასწვრივ. წარწერის ზომა 98 X 60 სმ-ია. ტექსტის ყველაზე დიდი გრაფიკის ზომა 10 X 8 სმ (III სტრიქონის მესამე სიტყვის მეხამე გრაფიკა ლ), ხოლო ყველაზე პატარა გრაფიკის ზომა 2,5 X 1,5 სმ-ია (III სტრიქონის პირველი სიტყვის მეხუთე გრაფიკა ა). წარწერაში განკვეთილობის ნიშნებად თითქმის ყოველი სიტყვის შემდეგ დასმული ორწერტილი ან სამი წერტილია გამოყენებული. ტექსტში ქარაგმის ნიშნები არ გვხვდება. წარწერის I სტრიქონის ოთხი გრაფიკა, აგრეთვე, I და III სტრიქონების ცამეტი გრაფიკის ზედა ფრაგმენტები, საღებავის გადახედვის გამო, დაკარგულია. ეს სრულად ან ნაწილობრივ დაკარგული გრაფიკები მათი შემორჩენილი ფრაგმენტების დახმარებითა და კონტექსტის გათვალისწინებით მაქვს აღდგენილი (სურ. 5 და ნახ. 1).

‘მე წულ[უკი]ქემან, ხოფელმან ნიკოლ{ო}ზ, | დავახ|ატვინე ესე | საუდარი

ღავახ | ატვინე: ესე

საუდარი: ჩემი | სულს

საცხოუნე | გლად

„მე წულ[უკი]ქემან, ხოფელმან ნიკოლ{ო}ზ, | დავახ|ატვინე ესე | საუდარი ჩემის | სულს | საცხოუნე<უ>{ვ}ნეხლად“.

მე უკვე აღვნიშნე ზემოთ, რომ ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერა დღემდე ხუთჯერ არის გამოცემული. წარწერის ტექსტის ნემუელი წაკითხვიდან ირკვევა, რომ ამ ხუთი პუბლიკაციიდან ოთხი გამოცემა, რომლებიც მღვდელმონაზონ კალისტრატეს, თეოდორდანიას, ექვთიმე თაყაიშვილისა და თინათინ ყაუხჩიშვილის ეკუთვნის, დიდწილად, მცდარია: ა) წარწერა თავიდან ბოლომდე მხედრულით არის შესრულებული და არა ნაწილობრივ ასომთავრულითა და ნაწილობრივ მხედრულით, როგორც ეს ექვთიმე თაყაიშვილისა და თინათინ ყაუხჩიშვილის პუბლიკაციებშია მითითებული; და ბ) წარწერაში პორტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირი „ხოფელად“ არის მოხსენიებული და არა „კათალიკოსად“, როგორც ეს მღვდელმონაზონ კალისტრატესა და თეოდორდანიას გამოცემებშია აღნიშნული²⁵.

25 ტაძრის „ხობი“ და საეკლესიო წოდება „ხობელი“ გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ წერილობით ძეგლებში ხშირად „ხოფი“-სა და „ხოფელი“-ს პარალელური ფორმებით გვხვდება. ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებით წარწერაშიც სწორედ ამ რიგის მოვლენასთან გვაქვს საქმე: ტექსტში პორტრეტზე გამოსახული სასულიერო პირი „ხოფელ“-ად არის მოხსენიებული და არა „ხობელ“-ად, როგორც ამას ექვთიმე თაყაიშვილის, თინათინ ყაუხჩიშვილისა და ვახტანგ ბერიძის პუბლიკაციებში ვხედავთ.

წარწერის მეხუთე, ეახტანგ ბერიძისეული გამოცემა, დანარსენ ოთხ პუბლიკა-
ციასთან შედარებით, დედანთან ბევრად უფრო ახლოს დგას. თუმცა, ერთი ნა-
კლი ამ გამოცემასაც აქვს: მკვლევარმა წარწერის I სტრიქონის მეორე სიტყვა,
რომელშიც პორტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირის გვარია მითითებული,
ვერ ამოიკითხა. ამან კი, თავის მხრივ, მკვლევარი, როგორც ქვემოთ ვნახავთ,
პორტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირის მკვდარ იდენტიფიკაციამდე მი-
იყვანა.

ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარ-
წერის შემდეგ წაკითხვას მხოლოდ ვიწრო, ტექსტოლოგიური მნიშვნელობა არ
აქვს და ის წარწერის მართებული ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი ანაღ-
იზის ძირითად საფუძველსაც წარმოადგენს. უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვა,
წარწერის ტექსტის შემდეგ წაკითხვა საშუალებას მაძლევს, ერთი მხრივ, პორ-
ტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირის ვინაობასა და მოღვაწეობის ქრონო-
ლოგიასთან დაკავშირებით სხვა მკვლევართა მიერ გამოთქმული მოსაზრებები
კრიტიკულად განვიხილო, ხოლო, მეორე მხრივ, ამავე საკითხების თაობაზე საკ-
უთარი, შესაბამის არგუმენტაციაზე დამყარებული მოსაზრება წამოყაყადიბო.

დღეისათვის ქართულ ისტორიოგრაფიაში პორტრეტზე წარმოდგენილი
ისტორიული პირის ვინაობისა და მოღვაწეობის დროის შესახებ ექვსი მოსაზრე-
ბაა გამოთქმული: 1. მღვდელმონაზონი კალისტრატეს აზრით, პორტრეტზე 1742
წლის ახლოხანებში მოღვაწე აფხაზეთის კათოლიკოსი ნიკოლოზ წულუკიძეა
გამოსახული²⁶; 2. თედო უორდანიას დაკვირვებით, პორტრეტზე კათოლიკოსი
ნიკოლოზია წარმოდგენილი²⁷; 3. ექვთიმე თაყაიშვილის აზრით, პორტრეტზე
ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზია გამოსახული²⁸; 4. ეახტანგ ბერიძე დაკვირ-
ვებით, პორტრეტზე XVII საუკუნეში მოღვაწე ცნობილი ისტორიული პირი,
ხობელი ეპისკოპოსი თუ ხობის მონასტრის არქიმანდრიტი ნიკოლოზ ჩოლო-
ყაშვილი, იგივე ნიკიფორე ირბახია წარმოდგენილი²⁹; 5. თინათინ ყაუხჩიშვილის
აზრით, პორტრეტზე XVI საუკუნეში მოღვაწე ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ
წულუკიძეა გამოსახული³⁰; დაბოლოს, 6. დავით ჭითანავას დაკვირვებით, პორ-
ტრეტზე 1569 წლის შეწირულების წიგნში მოხსენიებული და 1554-1569 წლებში
მოღვაწე ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძეა წარმოდგენილი³¹.

პორტრეტის განმარტებითი წარწერის შემდეგ წაკითხვიდან ირკვევა,
რომ აქ წამოთვლილი ექვსი მოსაზრებიდან სამი მოსაზრება აშკარად მკვდარ-
ია: ა) პორტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირი, განმარტებითი წარწერის
მიხედვით – ნიკოლოზი, ამავე წარწერაში „ხოფელად“ არის მოხსენიებული.
აქედან ირკვევა, რომ იგი ხობელი ეპისკოპოსი იყო და არა აფხაზეთის კათო-
ლიკოსი, როგორც ამას მღვდელმონაზონი კალისტრატე და თედო უორდანიას
ფიქრობდნენ; და ბ) პორტრეტზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელის გვარი –
„წულუკიძე“ განმარტებით წარწერაში გარკვევით იკითხება. შესაბამისად, დგ-
ინდება, რომ ნიკოლოზ ხობელი გვარად წულუკიძე იყო და არა ჩოლოყაშვილ-

26 ხობის მონასტერი..., გვ. 14, 41-42.

27 ქრონიკები და სხვა..., გვ. 131.

28 ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი
საქართველო..., გვ. 136.

29 ეახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81-82.

30 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 225.

31 დავით ჭითანავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 279, 290.

ირბახი, როგორც ეს ვახტანგ ბერიძეს მიაჩნდა, რაც შეეხება დანარჩენ- ხამ მოსაზრებას, რომლებიც ექვთიმე თაყაიშვილს, თინათინ ეაუხნიშვილსა და დავით ჭითანავას ეკუთვნის, ისინი პორტრეტის განმარტებითი წარწერის ნემუელ წაკითხვასთან რაიმე წინააღმდეგობაში არ მოდის, თუმცა რამდენად მართებულია ეს მოსაზრებები, ამას ქვემოთ, წარწერის ისტორიულ-წარმომცოდნეობითი ანალიზის პროცესში ვნახავთ.

ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის იდენტიფიკაციასა და მოღვაწეობის ქრონოლოგიასთან დაკავშირებულ საკითხებზე ზერელე დაკვირვებიდანაც კი ნათლად ჩანს, რომ ეს საკითხები ხობის ტაძრის მრავალფენიანი ფრესკული მოხატულობის ძირითადი ფენის დათარიღების საკითხთან არის გადაჯაჭვული და ამიტომ მათი გადაჭრა მხოლოდ ერთმანეთთან კავშირშია შესაძლებელი³². აღნიშნულიდან გამომდინარე, პირველ რიგში, ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენის ერთ-ერთ კონკრეტულ სეგმენტს, ტაძრის ჩრდილოეთი მკლავის ჩრდილოეთი კედლის ქვედა ნაწილის აღმოსავლეთ და შუა მონაკვეთებზე შესრულებულ ისტორიულ პირთა იმ ორ ფრესკულ პორტრეტს განვიხილავ, რომლებიც ეკლესიის მოხატულების ძირითადი ფენის დათარიღების უმთავრეს საფუძველს წარმოადგენს.

ამ ორი პორტრეტიდან ერთ-ერთ, აღმოსავლეთით განთავსებულ პორტრეტზე მდიდრულ საერო სამოსში გამოწყობილი საშუალო ასაკის, წვერულვაშით შემოსილი საშუალო ასაკის მამაკაცის ფრონტალურად მდგომი ფიგურაა წარმოდგენილი. მამაკაცს მარცხენა ხელით ხობის ეკლესიის მოღელი უპყრია, მარჯვენა ხელი კი, ვედრების ნიშნად, აღმოსავლეთისაკენ აქვს გაწედილი. პორტრეტის ზედა მარჯვენა (აღმოსავლეთ) კუთხეში პატარა ოთხკუთხა სეგმენტია გამოსახული, რომელშიც მაცხოვრის წელსზედა ფიგურაა წარმოდგენილი. მაცხოვარი ეკლესიის მოღელიანი მამაკაცისაკენ არის გადახრილი და მას მარჯვენა ხელით აკურთხებს. ეკლესიის მოღელიანი მამაკაცის ზემოთ და მისი თავის ორსავე მხარეს მხედრული განმარტებითი წარწერაა: „ამ ხაყდრისა აღმაშენებელი, ერისთავთერისთავი და მანღაქ<ა>ქუ<ა>ქროუხ<ა>ქუ<ა>ცხი, // დაღ<ა>ი<ა>ნი გ<ა>ი<ა>რგი. შექენდ<ა>ი<ა>ს დმ<ა>ქერ<ა>თმ<ა>ჩ<ა>ნ, ამინ“ (ტექსტის წაკითხვა ნემია – თ. ჯ.). ამავე წარწერის ხელით დაწერილი კიდევ ერთი მხედრული სიტყვა ეკლესიის მოღელის ზემოთ, მის სახურავზე აღმართული ჯვრის ორსავე მხარეს არის შესრულებული: „ხ<ა>ყდა<ა>რი“ (ტექსტის წაკითხვა ნემია – თ. ჯ.) (სურ. 6)³³.

32 ხობის ეკლესიის მრავალფენიანი მოხატულობის ძირითად ფენაზე საუბრისას მხედველობაში ის მოხატულობა მაქვს, რომელიც იუზა ხუსკივაძის დაკვირვებით, ტაძრის საკურთხეველს, შუა ნავის დასავლეთ უბეს, მის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებს, ეკლესიის ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავთა კამარებს, აგრეთვე, ამ მკლავთა კედლების შედარებით უფრო მაღალ მონაკვეთებს მოიცავს. აქვე დავძენ, რომ მკვლევრის აზრით, ხობის ეკლესიის ეს, ძირითადი ნაწილი ერთმანეთის პარალელურად მომუშავე ორმა ოსტატმა მოხატა: ტაძრის საკურთხეველი, შუა ნავის დასავლეთი უბე, მისი ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლები, ეკლესიის ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავთა კამარები – პირველმა მხატვარმა, რომელიც დახელოვნებული ოსტატი იყო, ხოლო ტაძრის ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავთა კედლების მომცრო მონაკვეთები – მეორე მხატვარმა, რომელიც, პირველ მხატვართან შედარებით, ნაკლებად გაწაფული ოსტატი იყო (იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 288-290).

33 შდრ.: *Rapports sur un Voyage Archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, Exécuté en 1847-*

მეორე პორტრეტი პირველი პორტრეტის მარცხნივ (დასაველეთით)-აბრის! შესრულებული და ამ უკანასკნელისაგან საღებავით გამოყვანილი ნარჩოს ზოლითაა გამოყოფილი. დღეისათვის პორტრეტი ძლიერ დაზიანებულია, რის გამოც აქ, პრაქტიკულად, აღარაფერი განირჩევა და ამიტომ, იძულებული ვარ, მასზე საუბრისას მხატვარ ალექსეი ეისნერის მიერ 1898 წელს შესრულებულ ჩანახატსა და ფოტოგრაფ თეოდორე კიუნეს მიერ 1913 წელს გადაღებულ ფოტოს დავეყრდნო, რომელთაგან პირველი – ალექსეი ეისნერის ჩანახატი 1900-1901 წლებში სანკტ-პეტერბურგში გამომავალი ჟურნალის “Искусство и Художественная Промышленность” II ტომის მე-7 ნომერში დაიბეჭდა, ხოლო მეორე – თეოდორე კიუნეს ფოტო, რომელიც მან ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ 1913 წელს სამეგრელოში მოწვობილ სამეცნიერო ექსპედიციის ეოფნის დროს გადაიღო, დღემდე გამოუქვეყნებელია და ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, ექვთიმე თაყაიშვილის პირად საარქივო ფონდშია დაცული. ხსენებული ვიზუალური მასალის მიხედვით, პორტრეტის მარჯვენა (აღმოსავლეთ) ნაწილში საშუალო ასაკის უღვაშიანი მამაკაცის, ხოლო მარცხენა (დასაველეთ) ნაწილში, დაახლოებით, ამავე ასაკის ქალის ფრონტალურად მდგომი ფიგურები იყო წარმოდგენილი. მამაკაცი და ქალი მდიდრულ საერო სამოსში იყვნენ გამოწყობილი. მამაკაცისა და ქალის ფიგურებს შორის მდიდრულ საერო სამოსშივე გამოწყობილი პატარა, დაახლოებით, 6-7 წლის ბიჭის ფრონტალურად მდგომი ფიგურა იყო გამოსახული. მამაკაცს ორივე ხელი, ვედრების ნიშნად, აღმოსავლეთისაკენ აქონდა გაწვდილი. ბიჭს მარჯვენა ხელი წელზე შემოკრულ ხარტყელზე ედო, მარცხენა ხელი კი, ვედრების ნიშნად, აღმოსავლეთისაკენ აქონდა გაწვდილი. ქალს მარცხენა ხელი ბიჭის მარჯვენა მკდავისათვის აქონდა ჩაჭიდებული, მარჯვენა ხელი კი, ვედრების ნიშნად, აღმოსავლეთისაკენ აქონდა გაწვდილი. ბიჭის ზემოთ, დაახლოებით, მამაკაცისა და ქალის თავების გასწვრივ, მაცხოვრის წელსზედა, ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურა იყო გამოსახული. მაცხოვარს ორივე ხელი განზე აქონდა გაწვდილი და პორტრეტზე გამოსახულ ოჯახს აკურთხებდა (სურ. 7 და სურ. 8)³⁴.

1848, par Marie-Felicité Brosset. 1^{re} livraison, Avec un Atlas de 18 planches lithographiées, S.-Peters., 1849, Septième rapport, 41; ხოლის მონასტერი... გვ. 11; Забытые сокровища Закавказья, Заметки Алексея Эйснера. Искусство и Художественная Промышленность, II, №7 (31), С.-Петер., 1900-1901, 214-215; ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო... გვ. 134-135; ეახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74; და სხვ. ციტირებული ორი წარწერის ხელით არის დაწერილი ამავე პორტრეტზე გამოსახული მაცხოვრის შარავანდიანი თავის ზემოთ, მის ორსავე მხარეს შესრულებული მხედრული წარწერაც: „იესოქ || ქრიქსიტეჲ“ (ტექსტის წაკითხვა ნებისა – თ. ჯ.). ნემი დაკვირვებით, ეს წარწერა ოდნავ ქვემოთ, მაცხოვრის ფიგურის ედლის გასწვრივ, მის ორსავე მხარეს შესრულებული ბერძნული წარწერის – „ΙΧ || ΧΙ“ მხედრულ ტრანსკრიპციას წარმოადგენს. ეს ფაქტი, პორტრეტის ვრცელ მხედრულ წარწერაში გამოვლენილ მრავალრიცხოვან ენობრივ უზუსტობებთან ერთად, მაფიქრებინებს, რომ გიორგი დადიანის პორტრეტის მხედრული წარწერები არა ქართველი, არამედ უცხოელი, სავარაუდოდ, ბერძენი თუ ბერძნულენოვანი მხატვრის მიერ იყო დაწერილი. აქვე, შევნიშნავ, რომ ამ მეტად საინტერესო საკითხის შესახებ დეტალური მხჯელობა ნემს ერთ-ერთ მომდევნო, საგანგებოდ გიორგი დადიანის პორტრეტისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ნაშრომში შექნება წარმოდგენილი.

34 Забытые сокровища..., стр. 214-215; ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ექვთიმე თაყაიშვილის პირადი საარქივო ფონდი. საქმე №414.

მამაკაცისა და ქალის თავების ორსავე მხარეს, აგრეთვე, ბიჭის თავზემოდ, მხედრული განმარტებითი წარწერები იყო შესრულებული. ამ წარწერებიდან ერთ-ერთი – ქალის თავთან შესრულებული წარწერა XIX საუკუნის შუახანებისათვის უკვე იმდენად იყო დაზიანებული თუ გადასული, რომ 1848 წელს ხობის მონასტერში მყოფმა მარი ბროსემ მისი წაკითხვა ვეღარ შეძლო. რაც შეეხება მამაკაცის თავთან და ბიჭის თავზემოდ შესრულებულ წარწერებს, ისინი მარი ბროსემ შემდეგი სახით წაკითხა: „დადიანი ლევან“ და „ბატონი-შვილი მანუჩარ“³⁵.

ხობის ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის პირველ პორტრეტზე გამოსახული ეკლესიისმოდელიანი დიდებულის, განმარტებითი წარწერის მიხედვით – მანდატურთუხუცესის და ერისთავთერისთავის გიორგი დადიანის ეინაობის შესახებ XIX საუკუნისა და XX საუკუნის I ნახევრის მკვლევართა მიერ რამდენიმე განსხვავებული მოსაზრება იყო გამოთქმული. აღნიშნული საკითხი საბოლოოდ ვახტანგ ბერიძემ გადაჭრა, რომელმაც, შესაბამის არგუმენტაციაზე დაყრდნობით, გაარკვია, რომ პორტრეტზე გამოსახული გიორგი დადიანი XIII საუკუნის ბოლო მესამედსა და XIV საუკუნის I მეოთხედში მოღვაწე ცნობილი ისტორიული პირი, გიორგი I დადიანი იყო, რომელიც პორტრეტის განმარტებითი წარწერის თანახმად, ხობის ტაძრის აღმშენებელი და ქტიტორი ყოფილა³⁶.

ხობის ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის მეორე პორტრეტზე გამოსახული მამაკაცის, ქალისა და ბიჭის ეინაობის შესახებ დღეისათვის მხოლოდ ერთი მოსაზრებაა გამოთქმული. ეს მოსაზრება მარი ბროსეს ეკუთვნის, რომელმაც თავისი ნაშრომის „Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, Exécuté en 1847-1848“ 1849 წელს გამოცემულ მეშვიდე ნაკვეთში დაასკვნა, რომ პორტრეტზე XVII საუკუნეში მოღვაწე ცნობილი ისტორიული პირები – ოდიშის მთავარი ლევან II დადიანი (1611-1657 წწ.), მისი მეორე ცოლი, დედოფალი ნესტან-დარეჯან ჭილაძე და მათი ვაჟი, ბატონი-შვილი მანუჩარი არიან გამოსახულნი³⁷ მარი ბროსეს მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება XIX-XXI საუკუნეების სამეცნიერო ლიტერატურაში სრულად არის გაზიარებული.

ხობის ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის ორი პორტრეტის დახასიათების შემდეგ ბუნებრივად იბადება კითხვა: რა დროით თარიღდება ერთმანეთის გვერდიგვერდ შესრულებული ეს ორი პორტრეტი, რომელთაგან ერთზე XIII-XIV საუკუნეებში მოღვაწე გიორგი I დადიანი, ხოლო მეორეზე XVII საუკუნეში მოღვაწე ლევან II დადიანია გამოსახული? აღნიშნულ კითხვას ამომწურავი პასუხი ექვთიმე თაყაიშვილმა გასცა. მკვლევარმა, ამ ორი პორტრეტის განმარტებითი წარწერების პალეოგრაფიული იდენტურობის საფუძველზე, გამოთქვა მოსაზრება, რომ პორტრეტები უეჭველად ერთი და იმავე ოსტატის ხელით, ლევან II დადიანის მმართველობის დროს იყო შესრულებული. იქვე, ექვთიმე თაყაიშვილმა ისიც დაასწავა, რომ მისი დაკვირვებით, მანდატურთუხუცესისა

35 Rapports sur un voyage..., septième rapport, 41.

36 ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74-78. სამართლიანობისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ ხობის ტაძარში გამოსახული ერისთავთერისთავი და მანდატურთუხუცესი გიორგი დადიანი გიორგი I დადიანთან, წემთვის ცნობილ ავტორებს შორის, პირველად არა ვახტანგ ბერიძემ, არამედ მღვდელმთნაზონმა კალისტრატემ გაათავივა, თუმცა მან ეს მოსაზრება, ვახტანგ ბერიძისაგან განსხვავებით, რაიმე დასაბუთების გარეშე გამოთქვა (ხობის მონასტერი..., გვ. 11).

37 Rapports sur un Voyage..., septième rapport, 41.

და ერისთავთურისთაჲ გიორგი დადიანის პორტრეტი ხობის ეკლესიის „შეხა-
ბამის ადგილას ადრეც არსებობდა, თუმცა ეს ძველი პორტრეტი XVII საუკუ-
ნეში, ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტის შესრულების დროს, საფუძე-
ლიანად განაახლეს და თავიდან გადაწერეს“.

ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება მოგვიანებით
ვახტანგ ბერიძემ არა მხოლოდ სრულად გაიზიარა, არამედ განავრცო კიდევ და
თავის მხრივ, გამოთქვა მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე
წარმოდგენილი ორივე განხილული პორტრეტი, ტაძრის ბემაზე გამოსახული
ნიკოლოზ ხობელის პორტრეტი, რომლის განმარტებით წარწერაშიც ნიკოლო-
ზი „საყდრის დამხატველად“ ანუ ეკლესიის მოხატვის ინიციატორად არის
მოხსენიებული და ტაძრის მოხატულობის უმეტესი ნაწილი ხობის ეკლესი-
ის მრავალფენიანი მოხატულობის ერთსა და იმავე, ნემს მიერ უკვე არაერთ-
გზის ნახსენებ ძირითად ფენას მიეკუთვნება. მკვლევრის დაკვირვებით, ტაძრის
მოხატულობის ეს ფენა ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპო-
სის ნიკოლოზის ინიციატივით იყო შესრულებული, რის გამოც ახლადშექმნილ
მოხატულობაში ნიკოლოზ ხობელი ქტიტორად იყო წარმოდგენილი, ლევან II
დადიანი და მისი ოჯახის წევრები კი ოდიშის სამთავროს იმ მმართველებად
იყვნენ გამოსახულნი, რომელთა ზეობის დროსაც ხობის ტაძარი მოიხატა. ად-
ნიშნული მოსაზრების გამოთქმის პარალელურად, ვახტანგ ბერიძე ეკლესიის
მოხატულობის ძირითადი ფენის დათარიღების საკითხსაც შეეხო. ამ მიმა-
რთულებით მუშაობისას მკვლევარმა, პირველ რიგში, სამი გარემოება გაითვალ-
ისწინა: ა) ოჯახურ პორტრეტზე წარმოდგენილმა ლევან II დადიანმა ამავე
პორტრეტზე გამოსახული დედოფალი ნესტან-დარეჯან ჭილაძე ცოლად 1625
წლის ახლოსანებში შეირთო; ბ) ოჯახურ პორტრეტზე ლევან II დადიანისა
და დედოფალ ნესტან-დარეჯანის გარდა, მათი ვაჟი, ბატონიშვილი მანუჩარიც
არის გამოსახული; და გ) ლევან II დადიანი 1658 წელს გარდაიცვალა. ვახ-
ტანგ ბერიძემ ეს სამი ფაქტოლოგიურ-ქრონოლოგიური მონაცემი ერთმანეთთან
შეაჯერა და დაასკვნა, რომ ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენა
1620-1630-იანი წლების მოჰნიდან 1658 წლამდე იყო შესრულებული. აღნიშნული
დასკვნის შემდეგ მკვლევარმა მის მიერ მიღებული საკმაოდ ვრცელი, დაახ-
ლოებით, მეოთხედი საუკუნის მომცველი ქრონოლოგიური მონაკვეთის კიდევ
უფრო მეტად დავიწროვება-დაზუსტებაც სცადა და ამ მიზნით, ხობის ტაძრის
ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელის პორტრეტზე გაამახვილა ყურადღება.
მკვლევარმა მიიხსია, რომ ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი
იგივე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი იყო, გაითვალისწინა ის გარემოება, რომ ეს
უკანასკნელი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1640-1643 წლებში განაგებდა და
საბოლოოდ, დაასკვნა, რომ ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენა, შე-
საბამისად კი, ნიკოლოზ ხობელის წვენთვის საინტერესო პორტრეტიც, 1640-1643
წლებში იყო შესრულებული“.

38. ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი
საქართველო..., გვ. 135.

39. ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74-78, 81-82. ხობის ტაძრის მოხატულობის
ძირითადი ფენის ვახტანგ ბერიძისეული დათარიღება (1640-1643 წწ.) სრულად გაიზიარა
იუზა ხესკიფაძემ, რომელმაც მოხატულობის ეს ფენა 2005 წელს გამოქვეყნებულ, ზემოთ
დასახელებულ ნაშრომში „ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა“ დეტალურად
შეისწავლა (იუზა ხესკიფაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 262).

ვახტანგ ბერიძის ამ კრცვლი და საინტერესო მსჯელობის ძირითადი ნაწილი სავსებით დასაბუთებული და დამაჯერებელია, თუმცა მკვლევრის მსჯელობის ბოლო მონაკვეთი მცდარია და ამიტომ, მასზე დამყარებული საბოლოო დასკვნაც მცდარი გამოდის. დიდი მეცნიერის მსჯელობის ბოლო მონაკვეთის მცდარობაზე საუბრისას მხედველობაში მაქვს ვახტანგ ბერიძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი იგივე ნიკოლოზ ნოდოეაშვილია. მკვლევრის ამ დაკვირვების საპირისპიროდ, კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ: ნიკოლოზ ხობელის პორტრეტის განმარტებითი წარწერის წყვეტილი წაკითხვიდან ირკვევა, რომ ტაძრის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი, სინამდვილეში, არა ნიკოლოზ ნოდოეაშვილი, არამედ სულ სხვა პირი – ნიკოლოზ წულუკიძეა. აღნიშნული ფაქტი, ცხადია, ყოველგვარ საფუძველს აცლის ვახტანგ ბერიძის საბოლოო დასკვნას, რომ ნიკოლოზ ხობელის ქტიტორული პორტრეტი, მასთან ერთად კი, ხობის ტაძრის მოხატულობის ძირითადი ფენა ნიკოლოზ ნოდოეაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში ანუ 1640-1643 წლებშია შესრულებული და საპირისპიროდ ამისა, ცალსახად მიგვითითებს იმაზე, რომ ნიკოლოზ ხობელის უფრო ზეხტად კი, ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ქტიტორული პორტრეტი, მასთან ერთად კი, ხობის ტაძრის მოხატულობის ძირითადი ფენა ნიკოლოზ ნოდოეაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნამდე ანუ 1640 წლის წინარე ხანებში ან კიდევ, მისი ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის შემდეგ ანუ 1643 წლის შემდგომ ხანებში იყო შესრულებული.

იმ საკითხის საბოლოოდ გარკვევაში, თუ, კონკრეტულად, როდის იყო შესრულებული ხობის ტაძრის მოხატულობის ძირითადი ფენა – ნიკოლოზ ნოდოეაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნამდე თუ მისი ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის შემდეგ, დახმარებას ღვეან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი გვიწევს. ამ პორტრეტზე ბატონიშვილი მანუჩარი, წემი დაკვირვებით, დაახლოებით, 6-7 წლის ბიჭის სახით იყო გამოსახული. იმავედროულად, ცნობილია, რომ ბატონიშვილი მანუჩარი 1632 წელს იყო დაბადებული⁴⁰. შესაბამისად, ირკვევა, რომ

40 ღვეან II დადიანის ვაჟების, ბატონიშვილების – ალექსანდრესა და მანუჩარის, აგრეთვე, ასულების – გულიასა და ზიღისხანის დაბადების ქრონოლოგიის შესახებ ზედმიწევნით ზუსტ ცნობებს გვაწვდის ოდიშის მთავრის მიერ რუსეთის მეფე მიხეილ თეოდორეს ძე რომანოვთან (1613-1645 წ.) გაგზავნილი 1636-1639 წლების ელჩობის ხელმძღვანელი, მღვდელი გაბრიელ გეგენავა, რომელმაც 1638 წლის 16 ნოემბერს რუსეთის სამეფო კარის მოხელეების მიერ წატარებულ დაკითხვაზე განაცხადა, რომ მოცემული მომენტისათვის ღვეან II დადიანის უფროსი ასული (გულია) 13 წელზე მეტი ასაკის, უფროსი ვაჟი ალექსანდრე 13 წლის, უმცროსი ასული (ზიღისხანი) 11 წლის, ხოლო უმცროსი ვაჟი მანუჩარი 6 წლისა იყო: *“И диакъ спрашивали посла: Государь ево Леонт царь в каковы лета ныне и женат ли и дети у него есть ли и сколько детей и как зовут и сколь велики? И послъ говорит: Государь де их Леонт царь давно женат; а детей у него 2 царевича да 2 царевны. Большой царевич Александр в 13 лет, а другой царевич Манучар в 6 лет; а царевны де одна болий болюго сына, а другая в 11 лет, а как дочерей зовут – того он не ведает”* (Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Далианскую землю (1639-1640). Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете, Книга вторая, Мос., 1887, стр. 271. მდრ.: Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Далианскую землю (1639-1640). Сергей Белокуров, Материалы для Русской Истории, Мос., 1888, стр. 271). დღეისათვის, ქართველი მკვლევრების მიერ, გაბრიელ გეგენავას ცნობებზე დაყრდნობით,

ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი, დაახლოებით, 1638-1639 წლებში. იყო შესრულებული. მეორე მხრივ, არ არის გამორიცხული, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული ბატონიშვილი მანუჩარის ასაკის ნემეული აღქმა მთლად ზუსტი არ არის და იგი პორტრეტზე არა 6-7 წლის, არამედ 5-6 წლის, ან კიდევ, 7-8 წლის ასაკის ბიჭის სახით იყო წარმოდგენილი⁴¹. ამ შემთხვევაში, გამოდის, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი არა 1638-1639 წლებში, არამედ 1637-1638 წლებში, ან კიდევ, 1639-1640 წლებში იყო შესრულებული. მიუხედავად ამისა, ნებისმიერ ამ ვარიანტის დაშვების შემთხვევაში, მაინც იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი ნიკოლოზ ნოღაიეაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის წინარე ხანებში ანუ 1640 წლამდე იყო შესრულებული. და პირიქით, თუ ჩვენ მისაღებად მივანხვეთ იმ პიპოთეზურ შესაძლებლობას, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი ნიკოლოზ ნოღაიეაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის შემდგომ ხანებში ანუ 1643 წლის შემდეგ იყო შესრულებული, მაშინ ავტომატურად მივალთ იმ დასკვნამდეც, რომ ამ პორტრეტზე ბატონიშვილი მანუჩარი, სულ მცირე, 11-12 წლის ბიჭის სახით იყო წარმოდგენილი. ამას კი ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე დაკვირვება ცალსახად გამორიცხავს, რადგან შეუძლებელია, აქ გამოსახული მცირეწლოვანი ბატონიშვილი მანუჩარი, რომლისათვისაც დედას ხელი აქვს ნაკიდებული, 11-12 წლის ან უფრო მეტი ასაკის ემაწვილად მივიჩნიოთ.

ამგვარად, ირკვევა, რომ ხობის ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი და ამავე კედლის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ქტიტორული პორტრეტი, ამ პორტრეტებთან ერთად კი, ხობის ეკლესიის მოხატულობის მთელი ძირითადი ფენა, ბატონიშვილი მანუჩარის 5-8 წლის ასაკში ყოფნის დროს ანუ 1637-1640 წლებში იყო შესრულებული.

მიღებული დასკვნის შემდეგ ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენის დათარიღებაზე საუბარი, წესით და რიგით, აქ უნდა დამესრულებინა. თუმცა, ნემი ყურადღება ორმა მნიშვნელოვანმა საკითხმა მიიპყრო, რომლებიც მიღებულ დასკვნასთან აშკარა წინააღმდეგობაში მოდის:

1. თუ მე, სხვა ქართველი მკვლევარების მსგავსად, უპირობოდ გავიზიარებ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული ბიჭის თავსხემით შესრულებული განმარტებითი მხედრული წარწერის მარი ბროსეს მიერ შემოთავაზებულ წაკითხვასა და ამ წაკითხვაზე დამყარებულ მოსაზრებას, რომ ეს ბიჭი ბატონიშვილი მანუჩარია, მაშინ ავტომატურად მივალ იმ დასკვნამდე, რომ ლევან II დადიანმა თავის ოჯახურ პორტრეტზე მისი უფროსი ვაჟის, ბატონიშვილი ალექსანდრეს გამოსახვაზე საერთოდ უარი თქვა და პორტრეტზე მხოლოდ უმცროსი ვაჟი, ბატონიშვილი მანუჩარი გამოსახა. ეს დასკვნა კი შუა საუკუნეების საქართველოში მიღებულ ფეოდალურ ეტიკეტს სრულებით არ

სავსებით მართებულად არის დადგენილი, რომ ლევან II დადიანის უფროსი ასული გულია 1625 წლის წინარე ხანებში, უფროსი ვაჟი, ბატონიშვილი ალექსანდრე 1625 (1638-13) წელს, უმცროსი ასული ზილიხანი 1627 (1638-11) წელს, ხოლო უმცროსი ვაჟი, ბატონიშვილი მანუჩარი 1632 (1638-6) წელს იყო დაბადებული.

41 მაგალითისათვის შევნიშნავ, რომ მღვდელმთნაზონი კალისტრატეს აზრით, მცირეწლოვანი ბატონიშვილი ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე 7-8 წლის ბიჭის სახით იყო გამოსახული (ხობის მონასტერი..., გვ. 11).

შეესაბამება და ნაკლებად სარწმუნო ჩანს.

2. თუ მე ძალაში დავტოვებ ზემოთ მიღებულ იმ დასკვნას, რომ ხობის ეკლესიის მოხატულობის მთელი ძირითადი ფენა და შესაბამისად, ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტიც 1637-1640 წლებში იყო შესრულებული, მაშინ ავტომატურად მივაღწეოთ იმ დასკვნამდე, რომ ამ პორტრეტის შესრულების დროს ლევან II დადიანი, რომელიც 1597 წელს დაიბადა⁴², 40-43 წლის ასაკში იყო. ეს დასკვნა კი ამავე პორტრეტზე ასახულ ერთ-ერთ რეალიასთან სრულ წინააღმდეგობაში მოდის: პორტრეტზე ლევან II დადიანი შედარებით უფრო ახალგაზრდა, მაქსიმუმ, 35 წლის მამაკაცის სახით არის გამოსახული.

დასახელებული ორი საკითხის საბოლოოდ გარკვევის მიზნით, პირველ რიგში, ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული ბიჭის თავს ზემოთ შესრულებული მხედრული წარწერით დავინტერესდი. ეს წარწერა, როგორც უკვე აღვნიშნე ზემოთ, პირველად მარი ბროსემ წაიკითხა და 1849 წელს შემდეგი სახით გამოაქვეყნა: „ბატონი-შვლი მანუჩარ“⁴³. ამის შემდეგ განსახილველი წარწერა, უშუალოდ დედანზე დაყრდნობით, კიდევ ორჯერ იქნა გამოქვეყნებული: 1894 წელს, მღვდელმთნაზონი კალისტრატე წიხუას მიერ – „ბატონი შვილი მანუჩარ“⁴⁴ და 1913-1914 წლებში, ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ – „ბატონი შვილი მანუჩარ“⁴⁵.

წარწერის ამ სამი პუბლიკაციის გარდა, სვენამდე მოაღწია ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტის ზემოთ უკვე ნახსენებმა ჩანახატმა და ფოტომ, რომლებიც, როგორც უკვე აღვნიშნე, მხატვარ ალექსეი ეისნერსა და ფოტოგრაფ თეოდორე კაუნეს ეკუთვნის. ალექსეი ეისნერის ჩანახატზე დაკვირვებამ არაერთი შედეგი არ მომცა, რადგან მხატვარმა, როგორც ჩანს, ქართული წერა-კითხვა საერთოდ არ იცოდა და ამიტომ პორტრეტის განმარტებითი წარწერების მხედრული გრაფემები ჩანახატზე ისეთი უცნაური და უზვეულო მოხაზულობებით გადაიტანა, რომ ამ წარწერების წაკითხვა, პრაქტიკულად, შეუძლებელია⁴⁶.

ალექსეი ეისნერის ჩანახატისაგან განსხვავებით, უადრესად საინტერესო შედეგი მომცა თეოდორე კაუნეს მიერ 1913 წელს გადაღებულ ფოტოზე დაკვირვებამ, რომლის გარსევალობის ხარისხიც, ხობის ტაძრის ჩრდილოეთი სარკმლიდან შემოძვავალი სინათლის კონტრნაკადის ფოტოაპარატის ობიექტივში მოხვედრის გამო, საკმაოდ დაბალია. ამ ფოტოზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ მისი გადაღების დროს ლევან II დადიანის პორტრეტზე გამოსახული ქალისა და ბიჭის ფიგურებთან შესრულებული განმარტებითი მხედრული წარწერები უკვე თითქმის მთლიანად იყო გადასული და მხოლოდ ბიჭის თავს ზემოთ შესრულებული ორსტრიქონიანი წარწერის ოთხი გრაფემაღა განირჩეოდა: I სტრიქონის ბოლო ორი გრაფემა – ლო და II სტრიქონის ბოლოდან მესამე და ბოლო გრაფემები – ზ და მ. აღნიშნულ გრაფემათა გათვალისწინებით, ვფიქრობ, სრულებით აშკარაა, რომ ბიჭის ფიგურის განმარტებითი წარწერა

42 იღია ანთელავა, ლევან II დადიანი, თბ., 1990, გვ. 36-37.

43 Rapports sur un Voyage..., Septième rapport, 41.

44 ხობის მონასტერი..., გვ. 12.

45 ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო..., გვ. 135. ზემოთის ცნობილ ყველა სხვა პუბლიკაციაში წარწერის ამ სამი – მარი ბროსეს, მღვდელმთნაზონი კალისტრატესა და ექვთიმე თაყაიშვილის წაკითხვიდან ერთი რომელიმე წაკითხვაა გამეორებული.

46 Забытыя сокровища..., стр. 214-215.

შემდეგი სახით უნდა იქნეს წაკითხული: „*ბატონიშვილი ალექსანდრე*“⁴⁷ -

მაშასადამე, თეოდორე კოუნეს მიერ 1913 წელს გადაღებულ ფოტოზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული ბიჭის თავს ზემოთ შესრულებული განმარტებითი მხედრული წარწერის მარი ბროსეს, მღვდელმონაზონ კალისტრატესა და ექვთიმე თაყაიშვილის წაკითხვები, ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის ქტიტორული წარწერის იმავე მღვდელმონაზონი კალისტრატეს, ექვთიმე თაყაიშვილისა და სხვა არაერთი მეცნიერის მიერ შემოთავაზებული წაკითხვების მსგავსად, მცდარია. სინამდვილეში, ამ, დღეისათვის მოღიანად დაკარგულ წარწერაში ბიჭის სახელი იკითხებოდა არა როგორც „მანუშარი“, არამედ, როგორც - „ალექსანდრე“

მიღებული დასკვნის შემდეგ ნემს მიერ ზემოთ დასმული საკითხი, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე ოდიშის მთავრის უფროსი ვაჟის, ბატონიშვილი ალექსანდრეს გამოსახულების არარსებობა და მასზე მხოლოდ უმცროსი ვაჟის, ბატონიშვილი მანუშარის გამოსახვა შუა საუკუნეების საქართველოში მიღებულ ფეოდალურ ეტიკეტთან სრულ წინააღმდეგობაში მოდის, დღის წესრიგიდან ავტომატურად იხსნება, რადგან ირკვევა, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე ოდიშის მთავრისა და მისი თანამეცხედრის, დედოფალ ნესტან-დარეჯან ჭილაძის გვერდით, არა მათი უმცროსი ვაჟი, ბატონიშვილი მანუშარი, არამედ უფროსი, პირმშო ვაჟი, ბატონიშვილი ალექსანდრე იყო გამოსახული, რაც ხსენებული ეტიკეტის გათვალისწინებით, ზუსტად ასე უნდა ყოფილიყო კიდევ.

ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული 5-8 წლის ბიჭის ბატონიშვილ ალექსანდრესთან გაიგივებას ამ პორტრეტის, შესაბამისად კი, ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენის დათარიღების საკითხში ავტომატურად შეაქვს კორექტივი. მართლაც, დღეისათვის დადგენილია, რომ ბატონიშვილი ალექსანდრე 1625 წელს იყო დაბადებული (ამის შესახებ დაწერილებით იხ. ზემოთ). შესაბამისად, ირკვევა, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი, რომელზეც ბატონიშვილი ალექსანდრე 5-8 წლის ბიჭის სახით იყო გამოსახული, დაახლოებით, 1630-1633 წლებში იყო შესრულებული.

მოუხედავად იმისა, რომ მიღებული ქრონოლოგიური მონაკვეთი (1630-1633 წწ.) საკმაოდ ხანმოკლე, სულ ოთხწლიან პერიოდს მოიცავს, ნემს ხელთ არსებული მასალა მისი კიდევ უფრო მეტად დაზუსტების საშუალებასაც იძლევა. მე უკვე აღვნიშნე ზემოთ, რომ ლევან II დადიანის მეორე ვაჟი, ბატონიშვილი მანუშარი 1632 წელს იყო დაბადებული. იმავდროულად, ვხედავთ იმასაც, რომ ხობის ეკლესიაში წარმოდგენილ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე ბატონიშვილი მანუშარი ჯერ კიდევ არ იყო გამოსახული. შესაბამისად, ვფიქრობ, არ შეეცდები, თუკი დავასკვნი, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი 1630 წლიდან ბატონიშვილი მანუშარის დაბადებამდე ანუ 1632 წლამდე იყო შესრულებული.

ამ ბოლო დასკვნის შემდეგ დღის წესრიგიდან ავტომატურად იხსნება ნემს მიერ ზემოთ დასმული მეორე საკითხიც, რომლის თანახმადაც ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტის 1637-1640 წლებით დათარიღება ამ პორტრეტზე ასახულ ერთ-ერთ რეალიასთან, კერძოდ კი, ოდიშის მთავრის ახალგაზრდულ

47 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ექვთიმე თაყაიშვილის პირადი საარქივო ფონდი. საქმე №414.

ასაკთან (მაქსიმუმ, 35 წელი) წინააღმდეგობაში მოდის. მართლაც, ლევან II- დადიანის ოჯახური პორტრეტის 1630-1632 წლებით დათარიღების შემდეგ ირკვევა, რომ 1597 წელს დაბადებული ოდიშის მთავარი ამ პორტრეტის შესრულების დროს, არა 40-43 წლის, არამედ შედარებით უფრო ახალგაზრდა, 32-35 წლის მამაკაცი იყო. ეს კი ხობის ტაძრის პორტრეტზე ასახულ მის ახალგაზრდულ ასაკს (მაქსიმუმ, 35 წელი) ზედმიწევნით ზუსტად შეესაბამება.

მაშასადამე, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საბოლოოდ დგინდება, რომ ხობის ეკლესიის ნრდილოეთ კედელზე გამოსახული ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი და ამავე ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ქტიტორული პორტრეტი, ამ პორტრეტებთან ერთად კი, ხობის ეკლესიის მოხატულობის მთელი ძირითადი ფენა ბატონიშვილი ალექსანდრეს 5-7 წლის ასაკში ყოფნის დროს და ბატონიშვილი მანუჩარის დაბადებამდე ანუ 1630-1632 წლებში, ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის წინარე ხანებში იყო შესრულებული და არა ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში ანუ 1640-1643 წლებში, როგორც ეს ქართულ ისტორიოგრაფიაში აქამდე იყო მიღებული⁴⁸.

ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის ნემუელი წაკითხვისა და ამ პორტრეტის 1630-1632 წლებით დათარიღების შემდეგ ბუნებრივად იბადება კითხვა – რა ვიცით ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის შესახებ, რომელიც, როგორც ირკვევა, ხობის ეკლესიის მოხატულობის მთელი ძირითადი ფენის შესრულების ინიციატორი და ქტიტორი იყო?

დასმული კითხვის საპასუხოდ, პირველ რიგში, ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მოღვაწეობის ქრონოლოგიის საკითხს შევეხები. ქტიტორული პორტრეტი, როგორც უკვე ვნახეთ ზემოთ, 1630-1632 წლებშია შესრულებული. აქედან, ირკვევა, რომ ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ქრონოლოგია, სულ მცირე, 1630-1632 წლებითა და ამ წლების ახლოხანებით უნდა განისაზღვროს. ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელობის ზედა ქრონოლოგიური

48 აქ შეიძლება გასინდეს აზრი, რომ ხობის ეკლესიაში გამოსახული ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტის ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის წინარე ხანებით დათარიღების სასარგებლოდ, ბატონიშვილი ალექსანდრეს ასაკის გარდა, კიდევ ერთი გარემოება მეტყველებს: ამ ოჯახურ პორტრეტზე ლევან II დადიანისა და მცირეწლოვანი ბატონიშვილის გვერდით, 1639 წელს გარდაცვლილი დედოფალი ნესტან-დარეჯან ჭილაძეც არის გამოსახული, რაც, თავის მხრივ, იმაზე მიუთითებს, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი დედოფალ ნესტან-დარეჯანის გარდაცვალებამდე ანუ 1639 წლამდე იყო შესრულებული. ამგვარი მსჯელობა, ერთი შეხედვით, სავსებით მისაღები ნაჩს.თუმცა შუა საუკუნეების ქართულ ქტიტორულ პორტრეტებზე დაკვირვება აწევენებს, რომ ამ პორტრეტების ერთ ნაწილზე ცოცხალი და გარდაცვლილი ისტორიული პირები ერთმანეთის გვერდიგვერდ, ყოველგვარი განმასხვავებელი ნიშნის გარეშე არიან გამოსახული. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ირკვევა, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე დედოფალი ნესტან-დარეჯანის არა მხოლოდ მის გარდაცვალებამდე, არამედ გარდაცვალების შემდეგაც შეიძლოა გამოესახათ. შესაბამისად, ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე დედოფალ ნესტან-დარეჯანის გამოსახულების არსებობის ფაქტი ამ პორტრეტის ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის წინარე ხანებით დამთარიღებულ არგუმენტად არ გამოდგება.

ზღვრის დადგენაში რუსეთის მეფის მიხედვით თეოდორეს ძე რომანოვის (1613-1645 წწ.) მიერ ოდიშის სამთავროში გამოგზავნილი 1639-1640 წლების ელჩობის ხელმძღვანელის, დიაკი ფედოტ ელჩინისა და ამავე ელჩობის ერთ-ერთი წევრის, მღვდელი პავლე ზახარევის „ანგარიშები“ („Статейные списки“) გვეხმარება. ამ „ანგარიშებიდან“ ირკვევა, რომ 1640 წლის 30 აპრილსა თუ 3 მაისს ფედოტ ელჩინი და პავლე ზახარევი ხობის მონასტერს ეწვივნენ, სადაც მათ მასპინძლობა ეპისკოპოსმა ნიკოლოზმა გაუწია. რუსი ელჩების ცნობით, ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, რომელიც წარმომავლობით კახეთიდან იყო, წლების განმავლობაში, იერუსალიმში ცხოვრობდა, შემდეგ კი ევროპაში გაემგზავრა და გერმანიაში, ლიტვასა და რუსეთში იმოგზაურა. ფედოტ ელჩინისა და პავლე ზახარევისავე ცნობით, ეპისკოპოსმა ნიკოლოზმა მათთან საუბრისას აღნიშნა, რომ იგი ხობის მონასტერში ახალი დამკვიდრებული იყო და ამიტომ აქ დაცული სიწმიდეებისა თუ საეკლესიო ნივთების წარმომავლების შესახებ არაფერი იცოდა⁴⁹. დღეი-

49 ფედოტ ელჩინის „ანგარიში“ („Статейный список Федота Елчина“) (1639 წლის 29 მაისი – 1640 წლის აგვისტო): „*Апреля в 30 де приехали в монастырь в Хони (იგულისხმება ხობი – თ. ჯ.) к архимориту Миклазу и на монастырь пришли; и архиморит оболочас в ризы и з братьею встретил нас с образом Пречистая Богородицы и со крестом и с евангелием. И мы образу поклонились и у евангелия и у креста были; а пошли во храм и во храму обедню слушали. После обедни архиморит Миклас показывал пречистые Богородицы срачицу да мученики Кирика ручка левая по запястья да мученицы Христовы Марыны ручка правая от ладони до локтя кость пересечена. А ворот пречистые Богородицы мал верышка на три и мы про то спросили: чего ради ворот мал? И архиморит Миклаз сказал: волею де божью год от году ворот зарастает. А срачица широка, а рукава коротки широки, а цветом выбайка багровая; и мы спросили про срачицу и про мощи: откуда взято и с кем принесены? И архиморит сказал: яз де здесь недавно, тако не ведаю откуда взято и кем принесено*“ (Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Даданскую землю (1639-1640). Чтения в Императорском..., стр. 333; მდრ.: Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Даданскую землю (1639-1640). Сергей Белокуров..., стр. 333); პავლე ზახარევის „ანგარიში“ („Статейный список священника Павла Захарьева“) (1639 წლის 2 ივნისი – 1640 წლის ივლისი): „*Майя в 3 де пришли в Хабы в Пречистенской монастырь к Николазу епископу. И в том монастыре каменный храм с олтарем прегражден, а в храме деисусы и месные образы по чину; и в той церкви при нас обедню служили после. И обедни Николаз епископ показывал нам пречистая Богородицы сорочка, та сорочка в выбойке сицита, а выбойка бывала багрова не тонка, а мерою сорочка долга да и широка да и рукава широки, якоже и мужския, а ворот у сорочки добре мал трех вершечков. И поп Павел у епископа у Николаза спрашивал: чеву для у сорочки ворот мал? И епископ Николаз сказывал: Божиим де изволением по всякой год у сорочки ворот убывает. А мощи святых показывал – Кирика мученика ручка левая по запястья да мученицы Марыны правая рука до локтя. И поп Павел говорит: в Дандремис... сказывали две кости ручных от запястья до локтя, а епископ Андрей сказывал те де кости мученицы Марыны, а ныне третья рука объявилась или мученица Марина о трех руках была? И Николаз епископ сказал: Андрей де епископ не ведаючи сказал, то кости ручные Марыны мученицы, а то де прямые кости те ручные мученицы Варвары... А тот Николаз епископ природою Грузинския Темрязовай земли, а был де он Николаз во Иеросалиме трицет лет и из Еросалима де был в немецких землях и в литовской земле и из литовской земли был он Николаз на Москве блаженный памети при великом Государе Филарете патриархе Никитиче московском и всеа Руси и великого праведного Государя царя и великого князя Михайла Федоровича всеа Руси жалование к нему де Николазу было и великого Государя святейшаго Филарета патриарха Никитича московского и всеа Руси у благословение он Николаз был; а лет не сказал в коем году он Николаз на Москве*

სათვის კორნელი კეკელიძის მიერ საესეებით მართებულად არის გარკვეული, რომ ის ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, რომელმაც რუს ელჩებს ხობის მონასტერში უმასპინძლა, ნიკოლოზ ნოდოეაშვილი იყო⁵⁰. ამგვარად, ფედოტ ელჩინისა და პავლე ზახარევის ცნობებზე დაყრდნობით, დგინდება, რომ ნიკოლოზ ნოდოეაშვილმა ხობელი ეპისკოპოსის საეკლესიო თანამდებობა 1640 წლის 30 აპრილსა თუ 3 მაისამდე მცირე ხნით ადრე ანუ იმავე 1640 წელს დაიკავა⁵¹. შესაბამისად, საბოლოოდ ირკვევა ისიც, რომ ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი 1640 წელი იყო. რაც შეეხება ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ქვედა ქრონოლოგიურ ზღვარს, მის მიახლოებით განსაზღვრაში ნიკოლოზ ხობელის ქტიტორული პორტრეტი გვიწევს დახმარებას. ამ პორტრეტის იუზა ხესკივადისეული აღწერილობიდან უკვე ვიცით, რომ ნიკოლოზ წულუკიძე პორტრეტზე „შუახნის, წარმოსადგეი“ მამაკაცის სახით არის გამოსახული. შესაბამისად, თუ აქ იმასაც გაითვალისწინებთ,

был и греческой де и латынской грамотам он Николас умеет” (Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадиянскую землю (1639-1640). Чтения в Императорском..., стр. 373; მდრ.: Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадиянскую землю (1639-1640). Сергей Белокуров..., стр. 373).

50 კორნელი კეკელიძე, ნიკოლოზ ირბახი – ინიციატორი ქართული სტამბის დაარსებისა რომში. ლიტერატურული მემკვიდრეობა, I, ტფ., 1935, გვ. 144-145.

51 ნიკოლოზ ნოდოეაშვილი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას საკმაოდ მცირე დროით განაგებდა. ამაზე პირდაპირ მიგვითითებს იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის საკრებულო ტაძრის მთავარი კარის თავზე განთავსებული 1643-1644 წლების ქართულ-ბერძნული წარწერა, რომელიც აღექვანდრე ცაგარელმა 1888 წელს გამოაქვეყნა: ქართული ტექსტი – „ქ. დაიხატა და განათლდა წმიდა ესე და ყოელად პატიოსანი ტაძარი ჯვარისა ცხოველის-მყოფელისა ჯერსინებითა დადიანისა ღეონისითა, ჰელითა და ფრიად-ჭირგანცდილებითა ყოელად-უღირსისა ჯვარისა და წმიდისა გოლგოთისა მამისა ნიკოლოზისითა ნოდოეას შვილისა თმანისა ძისათა, მსახიობელსა და ხარწმუნისა ამის მონასტრისასა, რომელმან გუმბაღი და წმიდა საკურთხეველი გაეკეთე, ხემისა საფასითა, ქორთიკონს ტაძარს (1643 წ.), ამინ“; ბერძნული ტექსტის რუსული თარგმანი: *“Расписан и возобновлен сей божественный и всечтимый храм честного и животворящего Креста издержками и пособием светлейшего властителя Леонтия Дадияна и содействием и трудам преподобнейшаго иеромонаха и архимандрита господина Никифора и рукой и искусством нижайших иеромонахов Моисея, Григория, сына Неофила и иеродиакона Герасима, сына Мины; в лето от Христа 1644, месяца Января 11-го дня”* (Александр Цагарели, Памятники Грузинской Старины в Святой Земле и на Синае. Православный Палестинский Сборник, IV, Выпуск первый, С. – Петер., 1888, стр. 241-242). როგორც ეხედავთ, ციტირებული წარწერიდან ირკვევა, რომ ნიკოლოზ ნოდოეაშვილი 1643 წელს უკვე წმიდა მიწაზე იმყოფებოდა, იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წინამძღვრის ანუ ჯვარის მამის საეკლესიო თანამდებობას ფლობდა და თავისი პირადი სახსრებითა და ოდიშის მთავრის ღვეჯან II დადიანისაგან მიღებული თანხებით ჯვრის მონასტრის საკრებულო ტაძრის გუმბათისა და საკურთხეველის განახლებით სამუშაოებს აწარმოებდა. გარდა ამისა, ციტირებული წარწერიდან ირკვევა ისიც, რომ განახლებული ეკლესიის მოხატვა სამი მოწესისაგან შემდგარმა ჯგუფმა 1644 წლის 11 იანვარს დაასრულა. ამგვარად, დგინდება, რომ ნიკოლოზ ნოდოეაშვილი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1643 წლამდე განაგებდა. ამ წელს მან ხობელი ეპისკოპოსის კათედრაზე უარი თქვა, წმიდა მიწაზე გაემგზავრა და ჯვარის მამის თანამდებობა დაიკავა. როგორც ცნობილია, ნიკოლოზ ნოდოეაშვილი წმიდა მიწაზე 1649 წლამდე იმყოფებოდა, შემდეგ კი საქართველოში დაბრუნდა და მოღვაწეობა სამშობლოში გააგრძელა.

რომ შუა საუკუნეების საქართველოში ეპისკოპოსის კათედრას, ძირითადად 35¹ წლის ან უფრო მეტი ასაკის პირები იკავებდნენ⁵², შეგვიძლია, დავასკვნათ, რომ ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი, დაახლოებით, 1620-იანი წლები იყო.

მაშასადამე, ყოველივე ზემოთქმულიდან ირკვევა, რომ ხობის ეკლესიის ქტიტორულ პორტრეტზე გამოსახული ნიკოლოზ წულუკიძე ხობის საეპისკოპოსო კათედრას, დაახლოებით, 1620-იანი წლებიდან 1640 წლამდე განაგებდა.

ხობის ტაძრის ქტიტორულ პორტრეტზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მოღვაწეობის ქრონოლოგიის დადგენის შემდეგ საჭიროდ ჩავთვალე, რომ წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის ისტორიას დეტალურად გავცნობოდი. აღნიშნული მიმართულებით მუშაობისას ნემო ყურადღება სამმა წერილობითმა ძეგლმა მითქერა, რომლებშიც ვინმე ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძეა მოხსენიებული. მოვიტან ამ სამი წერილობითი ძეგლის შესაბამის ფრაგმენტებს.

1. ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მიერ ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემული შეწირულების წიგნი, რომელმაც სვენამდე მოგვიანო ხანაში დედნიდან (?) გადაწერილი თავნაკლული პირის სახით მოაღწია: „...ეყოლაჲდწმიდასა და უფროსად კურთხეულსა დედოფალსა ხობისა ღუთისმშობელსა, ოღეს სხვა ხოფელი იჯდა და თათრისაგან გაოხრებული და გაცუდებული საყდარი და მონასტერი იყო, ესე მოგვცეს ჩვენ. წელიკიძეს, ხოფელს ნიკოლოზს, ესე აოხრებული მონასტერი და მამული. ვიგულე და ვიგულსმოდვინე და შემოგწირეთ მკირე და კინი შესაწირავი ესე შენ, თეთროსანსა ხობისა ღუთისმშობელსა: თავს – ვერცხლის ბარძიმი და ფეშხეში და კამარა, სამი ატლახის პერეჭლები, ერთი ოდიკი, ერთი ნაქსოვისა კრეცხაბმელი, ერთი ხელი შესამოსელი, სტიხარი და ფილონი ნაქსოვისა, ოღარი ნაქსოვისა, სამკლავე ნაქსოვისა, ერთი ღიღი ქვაბი სპილენძი გურიადამან მოვატანინე, გავატედიხე და შემოგწირეთ ჩვენის ხელის სახსრად და საოხად... კიდევ ამას გარეთ ერთი მოხახლე კაცო თათრისაგან ვიყიდე, სკეამიკონა ფაცისა და მოენათლე, დავასახლე ხოფს და ვინც კანდალაკი იყოს, იმისთვის მიმიცემია და ყოველს წელიწადს, ღუთისმშობლობას, ჩემი ხელისათვის ვამს სწირედექ. ვინაც ბერები და ხეცეები იყოს, იმთნათ სწირედექ. დამიც ბეგარა: ერთი ცხვარი, ერთი ღოღარიკონი ხანთელი, ორის შაურის საკმეველი, სამი კოკა ღვინო, ორი ქილა ღომი, რაეთიც ეშოვებოდეს, თევზი და ყველი და კვერცხი მთართვან. თუ ის დღე მარხვა მოხდეს, მეორე დღეს სახსნილო მთართვას და ჩემის ხელისათვის ვამს სწირედექ და მომიხსენებდეს და შემომიწირავს ხოფისა ღუთისმშობლისათვის ჩემი ხელის სახსრად და საოხად... ქ(რონი)კ(ონ)სა სმონ (257+1312=1569 წ.). ხეყელად: ნიკოლოზის ხოფელი. ქ. სხვა კიდევ ამას გარეთ, სამან ბარძიმისმ-

52 შუა საუკუნეების საქართველოს ეკლესიაში ეპისკოპოსად დასადგენი პირის ასაკობრივი ცენზი – 35 წელი 1105 წელს გამართული რეის-ურბნისის ადგილობრივი საეკლესიო კრების მიერ მიღებული „ძეგლისწერის“ მე-2 მუხლით არის განსაზღვრული, რომელიც, თავის მხრივ, „დიდ სჯულისკანონზე“ დაყრდნობითაა შედგენილი: „2. ამას თანა სულმოკლებასცა კელთდასხმათად ვითარცა ეწესოთ და უკანონო დაეკესენით და განვაწესეთ, რათა ამიერითგან არღარავინ იკადროს ქმნად თენიერ, ვითარიცა განაწესებს კანონი, რათა ეპისკოპოსი ოცდაათხუთმეტისა წლისა, მღდელი ოცდაათისა წლისა, დიაკონი ოცდახუთისა წლისა და წიგნისმკითხველი რეისა წლისა კელთდასხმელ იქმნებოდინ“ (ენრიკო გაბიაშვილი, რეის-ურბნისის კრების ძეგლისწერა (ფილოლოგიურ-რექსტოლოგიური გამოკვლევა), თბ., 1978, გვ. 95-100, 185).

ვიღო მოკვდა და მის ნიშანსა და ნაწირაჲში ამოევანია ივანე და სარჯელა და კაკელაია სერგია და ხატისდა შემოწირავს, ხოფისა ღუთისმშობლისათვის, მათის ცოლშვილით, სახლკარითა, ჭკერ-მამულებითა, მისის ყოვლის ფერითა. დამოც ხემის სულისათვის ერთის საკლავის ხანთელი, ოთხი ღოღაქრიკონი. სხვა რაცა ემართოს, ხოფელს მთარმევეს და შემოწირავს მე, წულუკიძეს, ხოფელს ნიკოლაქაჲს, ხოფისა ღმთისმშობლისათვის... ხეუელად: ნიკოლაოზ“ (პუნქტუაცია ხემია – თ. ჯ.)⁵³.

2. ნიკორწმიდის საეპისკოპოსო ტაძრის დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე გამოსახული, საბერო სამოსში გამოწყობილი სასულიერო პირის ფრესკული პორტრეტის ორსტრიქონიანი განმარტებითი მხედრული წარწერა: „ნიკოლაოზ ხოპარი, წულუკიძე“ (პუნქტუაცია ხემია – თ. ჯ.)⁵⁴.

3. რაგის სოფელ აგარის წმ. გიორგის ეკლესიის კუთვნილი ვერცხლის ფეშხუმის მხედრული წარწერა: „ქ. წმიდაო გიორგი, მხნეო და მხედარო აგარისაო, შემომოწირავს მე, წულუკიძეს მერაბს, ხემთვისნ ჯერ საღვცრძელოთა, მერმე ხელის საოხათ ორი ფეშხუმი, ერთი კამარა, ერთი ვერცხლის კობზი, ორი ვერცხლის ნიჭრა, ერთი სამღუღრაეი და ერთი სახედაშე. მე, დამიჭირავს, წულუკიძეს მერაბს, ჯინჭრალსა და იწროთას შუა, გაღმა – ჭრებალო და ზოგიში, მათს გარდაქაღმა – ოკრიბა და ტეიღბური და ძმა ნიკორწმინდჲქელათ დამიხვამს და მეორე ძმა კიდე ხოფს {ხოფქელად (ექვთიმე თაყაიშვილის ცნობით, დედანში იკითხება „ხოფლად“ – თ. ჯ.) დამიხვამს. {დამიჭირავს} ნახუჯუნევეს – ხორგას სასახლე მისის შემავლის კაციანათა და ხონი კიდე ხელათა“

53 ხარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, I, ტფ., 1921, გვ. 19-21. შდრ.: ქართული სამართლის ძეგლები, III, საეკლესიო საკანონმდებლო ძეგლები (XI-XIX საუკუნეები), ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაერთო პროფესორმა იხილორე ღოღოიძემ, თბ., 1970, გვ. 274-275.

54 გიორგი ბოჭორიძე, რაგის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მეზეუმის მოამბე, V, ტფ., 1930, გვ. 208; შდრ.: ამბროსი ხელაია, მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში, მწიგნობრობა ქართული, მრავალტომეული, 12, სასულიერო მწერლობა, ამბროსი ხელაია, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი მთავაურობა რაჭა-ლეჩხუმში, ჭკელიშის ვარიანტი „ქართლის მოქცევისა“, თბ., 2011, გვ. 179; ხარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთ ეპიგრაფიულ მასალის შესახებ, საისტორიო კრებული, IV, ტფ., 1929, გვ. 104; ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში 1919 და 1920 წლებში, თბ., 1963, თბილისი, გვ. 87. წარწერაში დადასტურებული საეკლესიო წოდება „ხოპარი“ ტოპონიმ „ხოპ“-ზე სადაურობის მაწარმოებელი მეგრული სეფიქსის „არ“-ის დართვით არის მიღებული: „ხოპ-არ-ი“ ამასთან, თავად ტოპონიმში „ხოპი“ ზემოთ ექვე არაერთგზის ნახსენები „ხობი“//„ხოფი“-ს პარალელური ფორმაა, ხოლო მეგრული სეფიქსი „არ“ ქართული სეფიქსი „ელ“-ის შესატყვისი ვარიანტია. შესაბამისად, ირკვევა, რომ ნიკორწმიდის ტაძრის დასავლეთ მკლავში გამოსახული სასულიერო პირის პორტრეტის განმარტებით წარწერაში დადასტურებული საეკლესიო წოდება „ხოპ-არ-ი“ შუა საუკუნეების ქართულ წერილობით ძეგლებში დადასტურებული „ხობ-ელ-ი“-სა და „ხოფ-ელ-ი“-ს პარალელურ ფორმას წარმოადგენს. დასასრულ, აღვნიშნავ იმასაც, რომ განსახილველი წარწერის ერთ-ერთმა გამომცემელმა, ჭკელიშის მონასტრის არქიმანდრიტმა (1902-1904 წწ.) შემდგომში საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა (1921-1927 წწ.) ამბროსი ხელაიამ ტექსტის მეორე სიტყვა, წარწერის სხვა გამომცემლების – ხარგის კაკაბაძის, გიორგი ბოჭორიძისა და ექვთიმე თაყაიშვილისაგან განსხვავებით, არა „ხოპარი“-ს, არამედ „ხობარი“-ს ფორმით წაიკითხა, რაც, სავარაუდოდ, შეცდომა უნდა იყოს.

(ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.)⁵⁵.

განვიხილოთ ციტირებული წერილობითი ძეგლების დათარიღებასა და მათ ტექსტებში მოხსენიებული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის იდენტიფიკაციასთან დაკავშირებული ძირითადი საკითხები.

ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მიერ ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემული შეწირულების წიგნი თარიღიანი ძეგლია. მის ტექსტში პირდაპირ არის მითითებული, რომ დოკუმენტი სმძ (257) ქრონიკონს ანუ 1569 (257+1312) წელს იყო შედგენილი. ამ ქრონოლოგიურ მითითებაზე დაყრდნობით, შეწირულების წიგნის ქრონოლოგია ჩემთვის ცნობილ უკლებლივ ყველა პუბლიკაციაში 1569 წლით არის განსაზღვრული.

განსახილველი საკითხის თაობაზე მე სხვა მკვლევართაგან განსხვავებული მოსაზრება მაქვს და ვფიქრობ, რომ შეწირულების წიგნი, სინამდვილეში არა 1569 წელს, არამედ 1669 წელს იყო შედგენილი: როგორც ჩანს, დედანში ტმძ (357) ქრონიკონი ანუ 1669 (357+1312) წელი იკითხებოდა, მისი პირის გადამწერმა კი მექანიკური შეცდომა დაუშვა და დედნიდან ასლში ქრონიკონის ასეულის აღმნიშვნელი გრაფემა ტ-ს (300) ნაცვლად, გრაფემა ს (200) გადაიტანა. აღნიშნული მოსაზრების მართებულობას, ჩემი დაკვირვებით, ორი ძირითადი გარემოება ადასტურებს.

ა) შეწირულების წიგნის დასაწყისში აღნიშნულია, რომ ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელად დადგინების წინარე ხანებში ხობის მონასტერი და მისი ემა-მამული „თათრისგან გაოხრებული და გაცუდებული“ ანუ თურქების მიერ აოხრებული და გაპარტახებული იყო. საკითხის შესწავლა აჩვენებს, რომ საქართველოს XVI საუკუნის ისტორია 1569 წლის წინარე ხანებში ოსმალთა მიერ ოდიშის ტერიტორიაზე რაიმე დაშქრობის მოწყობისა და ხობის მონასტრისა თუ მისი ემა-მამულის აოხრების ამბებს საერთოდ არ იცნობს. შესაბამისად, ბუნებრივად იბადება კითხვა – თურქების რომელი თავდასხმის ამბავს გადმოგვცემს ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის შეწირულების წიგნი?

დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა, დაახლოებით, ათი წლის წინ ვცადე და 2002 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven.4-ის) ერთი მინაწერი და აფხაზეთის უცნობი კათოლიკოსი ბართლომე (დაახლ. 1488-1519 წწ.)“ გამოვთქვი მოსაზრება, რომ დოკუმენტში ოსმალებისა და ყირიმელი თათრების მიერ 1553-1554 წლებში ოდიშის სანაპირო ზოლზე მოწყობილი საზღვაო ოპერაციაა ნაგულისხმევი. ეს მოსაზრება დასაბუთებულ ნაშრომში შემდეგი სახით მქონდა ჩამოყალიბებული: „[ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის 1569 წლის შეწირულების წიგნიდან] ირკვევა, რომ ნიკოლოზის მღვდელმთავრად (?) კურთხევის ეამს ხობში სასულიერო მოღვაწეობა შეწყვეტილი ყოფილა. მონასტერი „თათრებს“ აოხრებულია. მართალია, ტექსტში დარბევის თარიღი მითითებული არ არის, მაგრამ საფიქრალია, რომ ეს ამბავი საბუთის გაცემამდე არცთუ დიდი ხნით ადრე – XVI საუკუნის I ნახევარში ან ამავე საუკუნის შუა ხანებში უნდა მომხდარიყო. ამ პერიოდის ოდიშის ისტორია მტრის არც ერთ სახმელეთო დაშქრობას არ იცნობს, სამაგიეროდ, დასტურდება მრავალრიცხოვანი საზღვაო თავდასხმები. ამ მხრივ, განსაკუთრებით, ღიქები აქტიურობდნენ. XVI საუკუნის დასაწყისიდან ვიდრე 1560 წლამდე ისინი განუწყვეტლივ შეკობრობდნენ დასავლეთ საქართველოს სანაპირო ზოლში. შეი-

55 ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში... გვ. 41-42 შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 206.

ძლებოდა გვეფიქრა, რომ ხობი ერთ-ერთი ასეთი თავდასხმის მსხვერპლი გახდა, მაგრამ ნიკოლოზ წულუკიძის საბუთი ასეთი დასკვნის საფუძველს არ იძლევა. ტექსტში გარკვევით არის ნათქვამი, რომ მონასტერი „თათრებმა“ დაარბიეს. ასე, რომ ხობის აოხრება უნდა უკავშირდებოდეს არა – ჯიქების, არამედ ოსმალებისა თუ ყირიმელი თათრების საზღვო თარეშს. ეს გარემოება საგრძნობლად აიოლებს ჩვენს ამოცანას. 1569 წლამდე ოსმალებმა ერთადერთი საზღვო ოპერაცია განახორციელეს ოდიშში. 1553 წლის ზაფხულში სულთანმა სულეიმან I-მა (1520-1566 წწ.) დასავლეთ საქართველოსაკენ საბრძოლო კატარღები გამოგზავნა. პირველი ხუთი ხომალდი, სადაც ოსმალების გარდა ყირიმელი თათრებიც (?) იმყოფებოდნენ, რიონის აუზში შევიდა. ლევან I დადიანი (1533-1572 წწ.) საკუთარი საზღვო ძალებით ფოთის ნავსადგურში დაღვა და მტერი ალყაში მოაქცია. სულთანმა დასახმარებლად კიდევ სამი კატარღა გამოგზავნა. ლევან I-მა შეტაკებისაგან თავი შეიკავა და ფოთი დატოვა. ოსმალებმა ქართველთა უკან დახევით ისარგებლეს და 1554 წელს ოდიშის სანაოსნო მდინარეებზე საბაჟო კონტროლი დააწესეს. ვინაიდან, ოდიშის მთავარ სანაოსნო მაგისტრატებს შორის ერთ-ერთი ხობის წყალი იყო, საბაჟო კონტროლი მასზეც გაგრძელდებოდა. თურქული კატარღები უსათუოდ გამოწნდებოდნენ მდინარის ბოლო სანაოსნო პუნქტის – ხობის მონასტრის მისადგომებთანაც. ჩვენი აზრით, სწორედ ამ მოვლენებს უნდა უკავშირდებოდეს „თათრების“ მიერ ხობის დარბევის ფაქტი. როგორც ჩანს, ოსმალო მეზღვაურები და ყირიმელი ჯარისკაცები მხოლოდ საბაჟო საქმიანობით არ კმაყოფილდებოდნენ და მშვიდობიან მოსახლეობასაც ესხმოდნენ თავს. ხობი, ამ მხრივ, წინეპული სამიზნე იქნებოდა – იგი ერთ-ერთი ეველაზე მდიდარი მონასტერი იყო გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში. ყოველივე ზემოთქმულოდან გამომდინარე, ხობის მონასტერში სასულიერო ცხოვრების შეწყვეტა 1553-1554 წლებით უნდა დათარიღდეს⁵⁶.

როგორც ვხედავთ, 2002 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის შეწირულების წიგნში მითითებული თარიღი (1569 წ.) სავსებით ხარჭმუნოდ მივიჩნიე, მთელი ზემოთ წარმოდგენილი მსჯელობა აღნიშნულ თარიღს დავამყარე და შეწირულების წიგნში აღწერილი ამბებიც შესაბამისი ეპოქის ცნობილ ისტორიულ მოვლენებს დავეკავშირე. იმხანად, საკითხის გარკვევის ეს გზა სავსებით მართებულად მიმაჩნდა, თუმცა ახლა, როცა წინამდებარე ნაშრომზე მეშაობისას ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის შეწირულების წიგნი და ოდიშ-ოსმალეთის ურთიერთობების ისტორიის საკითხები კიდევ უფრო საფუძვლიანად შევისწავლე, ნემს მიერ 2002 წელს გამოთქმული მოსაზრება კვლავინდებურად დამაჯერებელი აღარ მენვენება და ვფიქრობ, რომ შეწირულების წიგნში მითითებული თარიღი მცდარია და დოკუმენტში არა 1553-1554 წლების, არამედ, დაახლოებით, ერთი საუკუნით უფრო მოგვიანო ხანის, უფრო ზუსტად კი, 1667 წლის ამბები უნდა იყოს მოთხრობილი.

ნემს ამ ბოლო დაკვირვებასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით საინტერესო ცნობებს იმერეთის მეფის ბაგრატ IV-ის (1660, 1663-1667, 1668-1678, 1679-

56 თეიმურაზ ჯაფარიძე, XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven.4-ის) ერთი მინაწერი და აფხაზეთის უცნობი კათოლიკოსი ბართლომე (დაახლ. 1488-1519 წწ.). საქართველოს სიძველენი, I, თბ., 2002, გვ. 128-129. აქვე შევნიშნავ, რომ ნემს მიერ 2002 წელს გამოთქმული ეს მოსაზრება მოგვიანო ხანის პუბლიკაციებში უპირობოდ არის გაზიარებული (გიორგი კაღაჩიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 158-159; დავით ჭითანაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 278-279).

1681 წ.) მიერ რუსეთის მეფე ალექსი მიხეილის ძესთან (1645-1676 წ.) გაგზავნილი II, 1668-1672 წლების ელჩობის საქმიანობის ამსახველი რუსულენოვანი საარქივო მასალის ამონაწერი გვაწვდის. ამონაწერში აღნიშნულია, რომ 1669 წლის დეკემბერში იმერეთის მეფის ელჩობის ხელმძღვანელებმა – მიტროპოლიტმა ევდემონ ინასარიძემ და თავადმა დიმიტრი არიშიძემ რუსეთის სამეფო კარის მოხელეებს ხობის მონასტერში დაცული უდიდესი საეკლესიო სიწმიდის, ყოველადწმიდა ღმრთისმშობლის კვართის შესახებ შემდეგი ცნობები მოაწოდეს: “А другая де срачица пресвятыя богородицы стоит в той же дадьянской земле в богородицком монастыре нарицасмая Хопия, положена в ковчеге древнянск, а тот же ковчег замкнут, и ключ бывает тогож монастыря у епископа... А как де приходили турские наши с воинскими людьми и хотели было то место засесть, и цар Баграт собрав со всей своей земли 20000 ефимков турским людем от того места дали, и турки де взяв ефимки отошли а положил де в том монастыре срачицу пресвятыя богородицы”⁵⁷

როგორც ვხედავთ, ციტირებულ ტექსტში პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ იმერეთის მეფის ელჩობის საქართველოდან რუსეთში გამგზავრების ანუ 1668 წლის ოქტომბრის წინარე ხანებში, სემი დაკვირვებით, 1667 წელს, ოსმალთა ღაშქარი ოდიშის სამთავროში შეიჭრა და ხობის მონასტრის მიდამოებში დაბანაკდა. თურქებმა, ხობის მონასტერი გაძარცვეს, აქ დაბრძანებული ღმრთისმშობლის კვართი მიიტაცეს და გადაწვიტეს, რომ ხობის მონასტერი სამხედრო ბანაკად გადაექციათ. ამავე ტექსტიდან ვიგებთ, რომ მოვლენების განვითარებით შემოვთვლებმა მეფე ბაგრატ IV-ემ მოეღოს იმერეთის სამეფოში 20 000 „ეფიშკა“ ანუ ოცდარვაგრაშიანი ვერცხლის ფული შეაგროვა და ოსმალებს ქრთამის სახით გაუგზავნა. თურქებმა მეფე ბაგრატ IV-ის მიერ გამოგზავნილი ქრთამი მიიღეს, ღმრთისმშობლის კვართი კვლავ თავის საბრძანებელში დაასვენეს და ხობის მონასტერს გაეცალნენ⁵⁸.

57 გიორგი პაიჭაძე, მასალები რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის ისტორიისათვის (1660-1685 წწ.). საისტორიო მუშაუბ., 23-24, თბ., 1970, გვ. 162-163.

58 ოსმალთა მიერ 1667 წელს დასავლეთ საქართველოში მოწყობილი ღაშქრობის ამბები XVIII საუკუნის ქართველი ისტორიკოსის ვახუშტი ბაგრატიონის მიერ 1742-1745 წლებში შედგენილ თხზულებაში „აღწერა სამეფოთა საქართველოსა“, მოკლედ არის გადმოცემული: ახალციხის (ნიღდირის) ფაშა ასლან I ჯაყელი (1659-1679 წწ.) „შემოდგომასა წარმოემართა სპითა... და ჩამოვიდა იმერეთს... მაშინ ოსმალთა მოსრნეს, მოსტყევევნეს იმერეთი, შემესრნეს მრავალნი ხატნი და ჯვარნი, მოწუნეს ქვეყანანი

და ეკლესიანი ქორანიკონისა ჩმღმ (1668 წ.), ქარ(თელსა) ტნპ (356+1312=1668 წ.)“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოთა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, IV, ტექსტი დადგენილი ეველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 838) როგორც ვხედავთ, ვახუშტი ბატონიშვილი მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ დასავლეთ საქართველოში შემოიჭრილმა ოსმალებმა იმერეთის სამეფო ააოხრეს, თურქების ოდიშის სამთავროში შეჭრის შესახებ კი არაფერს ამბობს. მეფე ბაგრატ IV-ის ელჩების – მიტროპოლიტი ევდემონ ინასარიძისა და თავადი დიმიტრი არიშიძის მონათხრობი ვახუშტი ბაგრატიონის მიერ აღწერილ ისტორიულ სურათს მნიშვნელოვნად აზუსტებს და გვაუწყებს, რომ ოსმალებმა იმერეთის სამეფოს დარბევის შემდეგ ღაშქრობა ჩრდილო-დასავლეთის მიმართულებით გააგრძელეს, ოდიშის სამთავროში შეიჭრნენ, მდინარე ხობისწყლის აღმოსავლეთით მდებარე ტერიტორია გაიარეს, ხობის მონასტრამდე მიაღწიეს და იქ დაბანაკდნენ. აქვე, დაემნენ, რომ ვახუშტი ბაგრატიონის ციტირებული ცნობის თანახმად, ოსმალებმა დასავლეთ საქართველო

ნემი დაკვირვებით, ნიკოლოზ წულუკიძემ ხობელი ეპისკოპოსის თანამდებობა სწორედ ამ, 1667 წელს მომხდარი ამბების შემდეგ, უფრო ზუსტად კი, 1669 წელს დაიკავა. ახლად აღსაყდრებული მღვდელმთავარი „თათრისგან გათხრებული და გაცუდებული საყდრის, მონასტრისა და მამულის“ აღდგენას ენერგიულად შეუდგა და ხობის მონასტერს, პირველ რიგში, თურქთა მიერ გატაცებული ის საეკლესიო ნივთები (ბარძიმი, ფეშხუმი, კამარა, პერექელები, ოდიკი, კრეტსაბმელი) და სამღვდლო შესამოსელი (სტიხარი, ფილონი, ოლარი, სამკლავეები) შესწირა, რომელთა გარეშეც მონასტერში ღმრთისმსახურების აღდგენა-განახლება უბრალოდ შეუძლებელი იყო. როგორც ჩანს, ზემოთ ციტირებული შეწირულების წიგნი ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მიერ ხობის მონასტრისათვის მიცემული სწორედ ამ, 1669 წლის შეწირულების ამხაველი თარიღი უნდა იყოს.

ბ) შეწირულების წიგნის ერთ-ერთ ბოლო ფრაგმენტში აღნიშნულია, რომ ხობელმა ნიკოლოზ წულუკიძემ ვინმე გარდაცვლილი ზამან ბარძიმის შვილის „ნიშანსა და ნაწირავში“ ანუ გარდაცვლილისათვის წესის აგებისა და მისი სულის მოსახსენებელი ღიჯურგის ნატარების ხანაცკელოდ ოთხი (?) გლეხი მიიღო. შეწირულების წიგნში დაცული ამ საინტერესო ცნობიდან ეურადლებას, პირველ რიგში, გარდაცვლილის ვინაობა იპყრობს – ვინ არის ეს ზამან ბარძიმის შვილი, რომელიც, დოკუმენტის მიხედვით, აშკარად მაღალი სოციალური ფენის წარმომადგენელი ანუ ფეოდალია? საკითხის შესწავლა აჩვენებს, რომ საქართველოს შუა საუკუნეების ისტორია ბარძიმის შვილთა ფეოდალური სახლის არსებობის ფაქტს არ იცნობს. შესაბამისად, ირკვევა, რომ დოკუმენტში მოხსენიებული ზამანის „ბარძიმის შვილობა“ არა საგვარეულო კუთვნილებად, არამედ მამის შვილობად უნდა იქნეს გააზრებული. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საფიქრებელია, რომ ზამანის მამას სახელად ბარძიმი ერქვა და ამიტომაც იგი შეწირულების წიგნში „ბარძიმის შვილად“ იყო მოხსენიებული.

თუ ნემი ეს დაკვირვება სწორია, მაშინ აქ კიდევ ერთი კითხვა იბადება – ვინ არის ეს ფეოდალი ბარძიმი, რომლის ვაჟი ზამანიც ოდიშის სამთავროში, ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის დროს გარდაიცვალა? დასმულ კითხვაზე პასუხის გასაცემად საგანგებოდ გავეცანი ოდიშის სამთავროში მოსახლე ფეოდალური სახლების – ჭილაძეების, გოშაძეების, ჯაიანების, ჩიხუების, ჩიქვანების, ფაღავეებისა და სხვათა ისტორიას⁵⁹, თუმცა ამ არისტოკრატიულ საგვარეულოებთან დაკავშირებულ მრავალრიცხოვან წერილობით

1668 წელს დაღაშქრეს. სწავლული ბატონიშვილის ეს ცნობა დღეისათვის ქართულ ისტორიოგრაფიაში სრულად არის გაზიარებული. აღნიშნული საკითხის თაობაზე მე განსხვავებული აზრი მაქვს და ვფიქრობ, რომ განსახილველ სამხედრო ექსპედიციას, რომლის დროსაც თურქებმა იმერეთის მეფე ბაგრატ IV (1660, 1663-1667, 1668-1678, 1679-1681 წწ.) სამეფო ტახტიდან მეორედ ჩამოაგდეს, მის ნაცვლად კი, სამეფო ტახტზე მეფე ბაგრატ IV-ის დედინაცვალი, დედოფალი ნესტან-დარეჯანი და ამ უკანასკნელის თანამეცხედრე, ვახტანგ ჭუჭუნაის შვილი მეორედ აიყვანეს, არა 1668 წელს, არამედ, ცოტა უფრო ადრე, 1667 წელს აქონდა ადგილი (ამ საკითხის შესახებ დაწვრილებით ნემს სხვა ნაშრომში შექნება საუბარი).

59 ოღდა ხოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), I, თბ., 1973, გვ. 271-326; ოღდა ხოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II, თბ., 1981, გვ. 187-194; და სხვ.

ძეგლებში ნემთვის საინტერესო ბარძიმის სახელს ვერსად მივაკვლიეთ. სამაგიეროდ, აღნიშნული მიმართულებით მუშაობისას წავაწყდით სამ წერილობით ძეგლს, რომლებშიც XVII საუკუნის I ნახევარში ოდიშის სამთავროში, ლევან II დადიანის კარზე მოღვაწე კახელი ფეოდალი, თავის დროის ცნობილი პოეტი, სახელოვანი „შაჰ-ნამეს“ ქართული ვერსიების ერთ-ერთი ციკლის „საამიანის“ გამღვქმავი ბარძიმ ვახანაძეა მოხსენიებული⁶⁰.

მოვიტან ამ სამი წერილობითი ძეგლის შესაბამის ფრაგმენტებს: 1. ოდიშში მოღვაწე კათოლიკე მისიონერის, თეატინელთა ორდენის პატრის დონ ჯუზეპე ჯუდისე მღვანელის 1640 წლის რელაცია: „პატიუცემულმა და კეთილშობილმა პიროვნებამ, ნეენმა კეთილისმყოფელმა ბარძიმ ვახანაძემ (Barzimi Vaccinaze) წელს საგანგებოდ საჯაროდ აღიარა, რომ პაპი (ახე უწოდებენ ნეენს უმაღლეს მღვდელმთავარს) ნეენს დროში წმინდა პეტრეს მოადგილეა და საყოველთაო მეთაური ყველა ქრისტიანისა, იგი სხვებს საქმით უხვევებდა, რომ იგი დიდად პატივს სცემს პაპს“⁶¹; 2. XVII საუკუნის ცნობილი პოეტისა და კალიგრაფის მამუკა თავაქლაშვილის მიერ გაღვივებული „შაჰ-ნამეს“ ქართული ვერსიების ერთ-ერთი ციკლი „საამიანის“ „[კარი] პირველი, დასაწყისი [„საამიანთა“]... / [ესე] [„საამიანის“] ნათქვამი არის მამუკა [მდივნისა], [ნარიშხანის] სიკეთედ [ამდი] / [და] [მას] უკანით საამის ანბანი – ბარძიმ ვახანაძის [ნათქვამი]“ (ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ნემია – თ. ჯ.)⁶²; და ბოლოს, 3. იმერეთის მეფის არხილ II-ის (1661-1663, 1678-1679, 1690-1691, 1695-1696 წწ.) პოემა „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“:

„ბარძიმ ვახანაძემ „საამის წიგნი“ გაღვივსა ოდიშსა,

სხვას მღვდლებთან ჯდომასი უხამს იხდიდეს ბოდიშსა!

თუ არ შეეძლო, რასთვის თქმა, რად შეიქნა საამბოდ იშსა?

და ვეჭვ, თუ არ ეთქვა, მით ეთქვამს, საქმეს უხეზდენ საშიშსა (32)...

მაღლი რა გკადრო, თუცაღა გარსევანს ესჯობდეს, ან ბარძიმს,

ხოდაეკს-შვილს და ვახანაძეს რადგან მაღარებ, არ მიმძიმს,

ერთს კონივარდას მქებარსა, მეორე აქებს მაშ თუ დიშს,

და ნუ ბძანებ, გაგემარჯვება, თორემ მსმენელსა გაადიშს“⁶³.

ციტირებული წერილობითი ძეგლების გარდა, ნვენამდე მოაღწია ბარძიმ ვახანაძისა და მისი ვაჟის მამუკა ვახანაძის გრაფიკულმა პორტრეტულმა ნახაბატებმაც, რომლებიც 1640-1652 წლებში ოდიშის სამთავროში მოღვაწე

60 ბარძიმ ვახანაძის შესახებ იხ.: შაჰ-ნამეს ანუ მეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები, ტექსტი გამოსცა და წინასიტყვაობა და ლექსიკონი დაურთო იესტინე აბულაძემ, თბ., 1916, გვ. VIII, X, XIX-XX, XXVIII, 6-7, 39; კორნელი კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტომი მეორე, თბ., 1981, გვ. 341-342, 344, 346-348; ალექსანდრე ბარამიძე, როსტომიანი, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტომი მეორე (XII-XVIII საუკუნეები), თბ., 1966, გვ. 308-309, 366; ალექსანდრე გუახარია, ვახანაძე ბარძიმ, ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, 4, ეგვიპტეთი, თბ., 1979, გვ. 332; და სხვ.

61 დონ ჯუზეპე ჯუდისე მღვანელი, წერილები საქართველოზე, XVII საუკუნე, იტალიური ტექსტი თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ბეჟან გიორგაძემ, თბ., 1964, გვ. 49-50.

62 შაჰ-ნამეს ანუ მეფეთა..., გვ. 6.

63 არხილი, თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად, ალექსანდრე ბარამიძისა და ნიკო ბერძენიშვილის რედაქციით, არხილიანი, ტომი მეორე, გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა, თბ., 1937, გვ. 4, 11.

იტალიელი მისიონერის, თეატინელთა ორდენის პატრის, ღონ კრისტოფორო დე კასტელის მიერ არის შესრულებული⁶⁴. ჩანახატს კრისტოფორო კასტელის ხელით შესრულებული რამდენიმე მინაწერი აქვს დართული: „ქართველი ფილოზოფოსი ბარდიმი“, „ამ მხარეში დაბადებული იუანე ბარდიმი გამონეხილი ქართველი მწერალია. იგი ცნობილი კაცი იყო და იმ ხანებში ნეენი პატრების მეგობარი“, „ბარდიმის შეილი მამუკა ნაკლებად მცოდნე იყო, მაგრამ კეთილისმყოფელი ნეენი პატრებისა“⁶⁵.

ამგვარად, თუ ნვენ ერთმანეთთან შევაჯერებთ, ერთი მხრივ, იმ ფაქტს, რომ ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის შეწირულების წიგნში ვინმე ბარდიმის ვაჟის ზამანის გარდაცვალების ამბავია მოთხრობილი, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ გარემოებას, რომ შუა საუკუნეების ოდიშში სახელი ბარდიმის მატარებელი მხოლოდ ერთი ფეოდალი – XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე ბარდიმ ვანნაძე ჩანს, მაშინ ლოგიკურად ირკვევა, რომ შეწირულების წიგნში მოხსენიებული ზამან ბარდიმის ძე ვანნაძე XVII საუკუნის II ნახევრის მოღვაწე იყო⁶⁶. შესაბამისად, საბოლოოდ დგინდება ისიც, რომ განსახილველი შეწირულების წიგნი XVII საუკუნის II ნახევარში იყო შედგენილი, ხოლო მისი შემდგენელი – ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე ამავე XVII საუკუნის II ნახევარში მოღვაწეობდა და არა XVI საუკუნის II ნახევარში, როგორც ეს აქამდე იყო მიღებული.

ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის სახელთან დაკავშირებულ მეორე წერილობით ძეგლს – ნიკორწმიდის ტაძარში გამოსახული სახულიერო პირის პორტრეტის განმარტებით წარწერას, როგორც ეს მოხალოდნელი იყო, თარიღი არ უჩის. დღეისათვის ამ პორტრეტისა და მის განმარტებითი წარწერის ქრონოლოგიის თაობაზე ქართულ ისტორიოგრაფიაში ორი განსხვავებული მოსაზრებაა გამოთქმული: ა) სარგის კაკაბაძის დაკვირვებით, პორტრეტზე გამოსახული სახულიერო პირი, ნიკორწმიდის ტაძრის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლებისა და დასავლეთი მკლავის ქვედა რეგისტრში გამოსახული სხვა ისტორიული პირების მსგავსად, XVII საუკუნის I ნახევრისა თუ შუახანების მოღვაწე იყო და ამიტომ, თავად პორტრეტიცა და მისი განმარტებითი წარწერაც იმავე XVII საუკუნის I ნახევრისა თუ შუახანებში იყო შესრულებული⁶⁷; და ბ) გიორგი ბოჭორიძის აზრით, ნიკორწმიდის ეკლესიაში გამოსახული „ხოპარი“ ნიკოლოზ წულუკიძე და ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემული 1569 წლის შეწირულების წიგნის გამცემი ნიკოლოზ ხობელი ერთი და იგივე პირია, რისი გათვალისწინებითაც, ირკვევა, რომ ნიკორწმიდის ტაძრის განსახილველი პორტრეტი და მისი განმარტებითი წარწერა XVI საუკუნეში იყო შესრულებული⁶⁸.

სარგის კაკაბაძისა და გიორგი ბოჭორიძის მიერ გამოთქმულ ამ მოსაზრებებს სამი ძირითადი მიზეზის გამო ვერ გაუიხიარებ: ა) ნიკორწმიდის ტაძრის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლებისა და დასავლეთი მკლავის ქვედა რეგისტრში გამოსახული ოცამდე ისტორიული პირის იდენტიფიკაციის საკითხი

64 ღონ კრისტოფორო დე კასტელი, ცნობები და აღბობი საქართველოს შესახებ, ტექსტი გაშიფრა, თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები დაურთო ბუენ გიორგაძემ, თბ., 1976, სურ. 114.

65 იქვე, გვ. 108-109.

66 აქვე, შევნიშნავ, რომ ეს ზამანი და კრისტოფორო კასტელის ჩანახატზე გამოსახული ბარდიმ ვანნაძის ვაჟი მამუკა ძეები უნდა ყოფილიყვნენ.

67 სარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა..., გვ. 104.

68 გიორგი ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 202, 208.

საბოლოოდ დღესაც არ არის გადაჭრილი. შესაბამისად, სარგის კაკაბაძის მიერ რაიმე არგუმენტაციის გარეშე გამოთქმული მოსაზრება, რომ ეს ოცამდე ისტორიული პირი მაინც (ვადამაინც XVII საუკუნის I ნახევრისა თუ შეახანების მოღვაწე იყო, დაესაბუთებელი და ნაკლებად სარწმუნოა. შესაბამისად, დაესაბუთებელი და ნაკლებად სარწმუნოა მკვლევრის მიერ ამ მოსაზრებაზე დაყრდნობით მიღებული საბოლოო დასკვნაც, რომ ხსენებული ოცამდე ისტორიული პირის გამოსახულება და მათ შორის, სვენთეის საინტერესო ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის პორტრეტიც, თავის განმარტებით წარწერასთან ერთად, იმავე XVII საუკუნის I ნახევრისა თუ შეახანებში იყო შესრულებული; ბ) ნიკორწმიდის ეკლესიის დასაყდეთ მკვლავში, ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის პორტრეტის გვერდით, მასთან მიჯრით, საერო პირია გამოსახული, რომლის განმარტებითი მხედრული წარწერაც შემდეგი სახით იკითხება: „ბეჟან / წულუკიძე, // კაციახ / ძე“ (პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.)⁶⁹ ამ პორტრეტზე გამოსახული საერო პირის ვინაობის საკითხს, ქართველ მკვლევართა შორის, მხოლოდ ოღდა სოსელია შეეხო, რომელმაც გამოთქვა მოსაზრება, რომ ბეჟან კაციახ ძე წულუკიძე XVII საუკუნის II ნახევრის მოღვაწე იყო⁷⁰. ოღდა სოსელიას მიერ გამოთქმული ამ მოსაზრებიდან ავტომატურად გამომდინარეობს დასკვნა, რომ ბეჟან კაციახ ძე წულუკიძის პორტრეტი და მისი განმარტებითი წარწერა იმავე XVII საუკუნის II ნახევარში იყო შესრულებული. შესაბამისად, დიდი ალბათობით, დგინდება ისიც, რომ ნიკორწმიდის ტაძარში გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის პორტრეტი და მისი განმარტებითი წარწერა, იქვე გამოსახული ბეჟან კაციახ ძე წულუკიძის პორტრეტისა და მისი განმარტებითი წარწერის მსგავსად, აგრეთვე, XVII საუკუნის II ნახევარში იყო შესრულებული და არა XVII საუკუნის I ნახევარსა თუ შეახანებში და XVI საუკუნეში, როგორც ეს გიორგი ბოჭორიძეს მიაჩნდა; დაბოლოს, გ) ჩვენ უკვე ვნახეთ ზემოთ, რომ ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მიერ ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემული შეწირულების წიგნი, სინამდვილეში, 1669 წელს იყო შედგენილი და არა 1569 წელს, როგორც ეს აქამდე იყო მიღებული. შესაბამისად, თუ ამ დოკუმენტის გამცემი ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე და ნიკორწმიდის ტაძრის პორტრეტზე გამოსახული „ხოპარი“ ნიკოლოზ წულუკიძე ნამდვილად ერთი და იგივე პირია, რაც მართლაც ასე უნდა იყოს, მაშინ, ირკვევა, რომ ამ პორტრეტის განმარტებითი წარწერა XVII საუკუნის II ნახევარში იყო შესრულებული და არა XVI საუკუნესა თუ XVII საუკუნის I ნახევარსა და შეახანებში, როგორც ამას გიორგი ბოჭორიძე და სარგის კაკაბაძე ფიქრობდნენ.

ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის სახელთან დაკავშირებული მესამე წერილობითი ძეგლი – აგარის წმ. გიორგის ეკლესიის ფეშხუმის წარწერა, ნიკორწმიდის ტაძარში გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის მსგავსად, აგრეთვე, უთარიღია. ამ ხარეუხის დაძლევაში, პირველ რიგში, წარწერაში მოხსენიებული ცნობილი ისტორიული პირის მერაბ წულუკიძის მოღვაწეობის ქრონოლოგია გვეხმარება. ოღდა სოსელიას მიერ თავმოყრილი საისტორიო მასალიდან ვიგებთ, რომ ხსენებული მერაბ წულუკიძე, რომელიც ოდიშის მთა-

69 ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში..., გვ. 87. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 179; სარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა..., გვ. 104; გიორგი ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 208.

70 ოღდა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასაყდეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათაყადოები), II..., გვ. 67.

ვრის ღვეან II დადიანის გახრდილი იყო⁷¹, ორ, მეარად დათარიღებულ წერლობით ძეგლში – იმერეთის მეფის ბაგრატ IV-ის მიერ რუსეთის მეფის ალექსი მიხეილის ძისათვის 1668 წელს გაგზავნილ წერილსა და ხოტევის ეკლესიაში გამოსახული ქტიტორული პორტრეტის 1676 წლის განმარტებით წარწერაშია მოხსენიებული⁷². ამ ბიოგრაფიული მონაცემების ერთმანეთთან შეჯერების გზით, ირკვევა, რომ მერაბ წულუკიძე აქტიურ მოღვაწეობას, დაახლოებით, 1650-1670-იან წლებში ეწეოდა. შესაბამისად, დგინდება ისიც, რომ აგარის ეკლესიის ფეშხუმის წარწერა, რომელიც სწორედ ხსენებული მერაბ წულუკიძის სახელით არის შესრულებული, დაახლოებით, იმავე პერიოდში ანუ 1650-1670-იან წლებში იყო შედგენილი.

აგარის ეკლესიის ფეშხუმის წარწერის ხიბელ ნიკოლოზ წულუკიძესთან დაკავშირებული ფრაგმენტის შესახებ დღეისათვის ქართველ მკვლევართა მიერ ორი მოსაზრებაა გამოთქმული: 1. არქიმანდრიტი ამბროსი ხელაიას დაკვირვებით, წარწერაში მოხსენიებულია მერაბ წულუკიძის ძმა, ვინმე „ხო-

71 ის, რომ მერაბ წულუკიძე ღვეან II დადიანის „გახრდილი“ იყო, ხოტევის მაცხოვრის ეკლესიის სამხრეთი კარის თავზე ამოკვეთილ, ღექსის ფორმით გადმოცემულ, მერაბ წულუკიძის სახელით შედგენილ მხედრულ წარწერაში პირდაპირ არის აღნიშნული:

„ქ. მე დადიანმა გამზარდა, ღვეან ღვთივ დოუღათიანმან,
სრულ მას მონებდა ქვეყანა, დაიბერო მრავალყმინამან,
სწორუპოველმან ხმელეთსე, მან ჭკვიანმან და ხრმლიანმან,
და, ნახეთ, რა უყო სოფელმან, ამ მუხანათმან, ზიანმან.

ქ. შველურად მზრდიდა, მასწავლა ზნეობა, ყოველი წესები,
ნახეთ სოფლისა სიცრუე, სიზმარ-ყოფილი ესები,
არ მიაწნია წყევლსა უარეს-უკეთესები,

და, არაეის გაუთავდების, წავალთ გლახ დანაკუნესები“ (პუნქტუაცია ნემია – თ. ჯ.) (გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მეუხეუმის მოამბე, VII, ტფ., 1933, გვ. 222-223. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 208; ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში..., გვ. 41).

72 ოღდა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავედოები), II..., გვ. 65-67. მეფე ბაგრატ IV-ის წერილის ბოლო ნაწილში მოტანილი იმერეთის სამეფოს საეკლესიო იერარქებისა, სახელმწიფო მოხელეებისა და დიდი ფეოდალების წამონათვალის ერთ-ერთი ფრაგმენტი: „დიდი ბა[თა]რი წვენი სახლის უხუცესი ხეხნია, დიდი ბაიარი წვენი მითმ, დიდი ბაიარი წვენი სარდალი ხოხია, დიდი ბაიარი ნიჯავაძე სახვერელი, დიდი ბაიარი [და] მოღარეთუხუცესი ბეჟან, დიდი ბაიარი ციხისთავი, დიდი ბაიარი წულუკიძე მერაბ, დიდი ბაიარი აბაშიძე პაატა, დიდი ბაიარი და სარდალი წერეთელი ზაალ, დიდი ბაიარი იაშვილი მამუკა“ (ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ნემია თ. ჯ.) (Переписка на иностранных языках грузинских царей с российскими государями от 1659 года по 1770 году, Его превосходительству, господину тайному советнику и статс-секретарю Владимиру Петровичу Буткову с глубочайшим почтением посвящает Мари Броссе, С.-Петербург., 1861, стр. 83); ხოტევის ეკლესიის დასავლეთი კარის თავზე ამოკვეთილი მხედრული წარწერის შესაბამისი ფრაგმენტი: „[ალფა]შენეთ ეკლესია ეს[ე]... წვენ, წულუკიძემ მერაბ და თანამეცხედრემ წვენმა, ნიჯავაძის ქალმა სახსრად და საოხათ სულისა წვენისათვის და ძეთა წვენთა გიორგის და ქაიხოსროს წა[რ]ს[ს]კა[მ]ართებლ[ა]თ, აღვაშენეთ და დავახტვინეთ და შევაძვეეთ ხატთა და ჯვართა და წიგნითა... აღიშენა ეკლესია ესე ქ(ორონი)კ(ონს)ა სამას ოცდაოთხსა (324+1312=1676 წ.)“ (ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ნემია – თ. ჯ.) (გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მეუხეუმის მოამბე, VII, გვ. 221. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 208).

ბელი „უელუკიძე“, რომელიც უცნობი ისტორიული პირია⁷³; და 2. ოღდა ზოხელის აზრით, წარწერაში მერაბ უელუკიძის ძმის არა ხობელ ეპისკოპოსად დადგინებაზე, არამედ მის „ხოფელ ხოფში“ დამკვიდრებაზეა საუბარი⁷⁴.

ნემი დაკვირვებით, არქიმანდრიტი ამბროსის მიერ გამოთქმული მოსაზრების პირველი ნაწილი, რომ აზარფეშას წარწერაში მერაბ უელუკიძის მიერ მისი ერთ-ერთი ძმის ხობელად დადგინების ამბავია გადმოცემული, საესებით სწორია, თუმცა, ამავე მოსაზრების მეორე ნაწილი, რომ მერაბ უელუკიძის ხობელად დადგენილი ძმა უცნობი ისტორიული პირია, მართებული არ არის. ნვენ უკვე ვნახეთ ზემოთ, რომ XVII საუკუნის II ნახევრის ორ წერილობით ძეგლში – ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემულ შეწირულების წიგნსა და ნიკორწმინდის ტაძარში გამოსახული სახელწოდებების პირის პორტრეტის განმარტებით წარწერაში მოხსენიებულია ვინმე ნიკოლოზ უელუკიძე, რომელიც, მისი საგვარეულო კუთვნილების (უელუკიძე), საეკლესიო წოდებისა (ხობელი) და მოღვაწეობის ქრონოლოგიის (XVII ს-ის II ნახ.) გათვალისწინებით, სხვა არავინ შეიძლება იყოს, თუ არა აგარის ეკლესიის აზარფეშას 1650-1670-იანი წლების წარწერაში სახელის გარეშე მოხსენიებული „ხოფელად დასმული უელუკიძე“ ამგვარად, თუ ნემი ეს დაკვირვება სწორია, მაშინ ირკვევა, რომ აგარის ეკლესიის აზარფეშას წარწერაში მოხსენიებული ხობელი ნიკოლოზ უელუკიძე, არქიმანდრიტი ამბროსის მიერ მიერ გამოთქმული მოსაზრების საპირისპიროდ, უცნობი ისტორიული პირი არ არის და იგი, ამ წარწერის გარდა, XVII საუკუნის II ნახევრით დათარიღებულ კიდევ ორ წერილობით ძეგლშია მოხსენიებული.

რაც შეეხება ოღდა ხოსელის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ აგარის ეკლესიის ფეშხეშის წარწერაში მერაბ უელუკიძის ძმის „ხოფელ ხოფში“ დამკვიდრების ამბავია გადმოცემული, ეს მოსაზრება მოღიანად მცდარია, ვინაიდან ტექსტის ნვენთვის საინტერესო ფრაგმენტთან სრულებით აშკარად ნახს, რომ აქ მერაბ უელუკიძის მიერ მისი ორი ძმის საეკლესიო იერარქებად – ნიკორწმინდისა და ხობის ეპისკოპოსებად დადგინების ამბავია მოთხრობილი: „მე... უელუკიძეს მერაბს... ძმა ნიკორწმინდელად დამისხამს და მეორე ძმა კიდე ხოფს ხოფელად“. მეორე მხრივ, საესებით შესაძლებელია, რომ ფეშხეშის წარწერის დედანში, სიტყვის „ხოფელად“-ის დასაწყისში, გრაფემა „ხ“-ს ნაცვლად, მართლაც გრაფემა „ს“ იყოს შესრულებული, თუმცა ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა, რომ ამ შემთხვევაში, ტექსტის დამწერის მიერ დაშვებულ მექანიკურ შეცდომასთან უნდა გვექონდეს საქმე და განსახილველი სიტყვა, სინამდვილეში, წაკითხულ უნდა იქნეს, როგორც „ხოფელად“ და არა „ხოფლად“, როგორც ამას ოღდა ხოსელია გეთავაზობდა⁷⁵.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ უკრძალებას კიდევ ერთი გარემოება იპერობს. ნვენამდე მოაღწია ჯვარის მამა ნიკოლოზ უელუკიძის მიერ ქართლის კათოლიკოსის დომენტი III-ისათვის (1660-1676 წწ.) მიცემულმა 1675 წლის ერთგულების წიგნმა, რომლიდანაც ვიგებთ, რომ 1675 წელს კათოლიკოსმა დო-

73 ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 206, 551.

74 ოღდა ხოსელია, ნარკვევები ყუოდალური ხანის დასაყდეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II... გვ. 64-65.

75 აქვე შევნიშნავ, რომ ფეშხეშის წარწერაში მერაბ უელუკიძის ძმად მოხსენიებული „ნიკორწმინდელი“, იგივე ნიკორწმინდელი ეპისკოპოსი სვიმონ უელუკიძე ცნობილი ისტორიული პირი იყო (მალხაზ მურუსიძე, ნიკორწმინდელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგი, ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, XVIII, ქუთ., 2008, გვ. 55).

მენტი III-ემ იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წინამძღვრის-ანუ ჯვარის მამის საეკლესიო თანამდებობა ვინმე ნიკოლოზ წულუკიძეს უწვავლობა: „...ასრურომე ჯვარის მამა თქვენი ბრძანებით დადგომილა, ნიკოლოზ ქართველის ბატონისაგან და კათალიკოპოსისაგან და წყენცა გიახელთ და გთხოვეთ ჯვარის მამობა და გვიბოძეთ სრულიად საქართველოსა ჯვარის მონასტრის მამულები. აწ, ვიყოთ თქვენი ერთგული... რაც წემის ჰელით გამოვიდოდეს და რაც საიერუსალიმო ვიშოვნო ამ ოთხს საბატონოში, სრულიად მონასტრისათვის შევინახო და არც წემს შეიღება და წემს ნათესავს არ მიეცე უხასყიდლოდ და თქვენ, ბატონს კათალიკოპოსს მოგაბარო... დაიწერა ჰელითა მაღალადის ნიკოლოზისათა, ქ(რონი)კ(ონ)ს ტნიშ (363+1312=1575 წ.), ფებერვალსა მ (8)“ (ქარაგმის გახსნა და პუნქტუაცია წემია – თ. ჯ.)⁷⁶.

ვფიქრობ, აქ, ლოგიკურად იბადება კითხვა – ხომ არ არის ეს, 1675 წელს იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წინამძღვრად დადგენილი ნიკოლოზ წულუკიძე და XVII საუკუნის II ნახევარში მოღვაწე ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე ერთი და იგივე პირი? წემი დაკვირვებით, ამ შემთხვევაში, საქმე ნამდვილად ერთსა და იმავე პირთან უნდა გვქონდეს. აღნიშნული დასკვნისაკენ, პირველ რიგში, ის გარემოება მიბიძგებს, რომ წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის XVII საუკუნის II ნახევრის ისტორია ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის გარდა, სხვა ნიკოლოზ წულუკიძეს არ აცნობს. შესაბამისად, ჯვარის მამად დადგენილი ნიკოლოზ წულუკიძეც, დიდი ალბათობით, სწორედ ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე უნდა იყოს⁷⁷.

ამგვარად, რომ თუ წემს მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება სწორია და ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე და იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წინამძღვარი ნიკოლოზ წულუკიძე ნამდვილად ერთი და იგივე პირი იყო, მაშინ ამ ისტორიული პირის ცხოვრება-მოღვაწეობის შესაბამისი მონაკვეთი შემდეგი სახით დგინდება: ნიკოლოზ წულუკიძე ხობელი ეპისკოპოსის თანამდებობას 1669-1675 წლებში ფლობდა. 1675 წელს მან ხობის საეპისკოპოსო კათედრა დატოვა, საქართველოდან წმიდა მიწასზე გაემგზავრა და იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წინამძღვარის თანამდებობა დაიკავა⁷⁸. ნიკოლოზ წულუკიძე ჯვარის მამის წოდებას, ეველასზე უფრო გვიან, 1683 წლამდე ატარებდა⁷⁹,

76 ქრონიკები და სხვა..., გვ. 490. შდრ.: ოღდა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადიები), II..., გვ. 66; ნიკო ხუციშვილი, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მიწათმფლობელობა საქართველოში, თბ., 2006, გვ. 88, 116.

77 ამ საკითხთან დაკავშირებით ოღდა სოსელიას განსხვავებული მოსაზრება აქვს. მისი დაკვირვებით, ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემული შეწირულების წიგნის გამცემი და ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთ მკლავში გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე XVI საუკუნეში მოღვაწეობდა, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წინამძღვარი ნიკოლოზ წულუკიძე კი სულ სხვა პირი იყო და XVII საუკუნეში მოღვაწეობდა (ოღდა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადიები), II..., გვ. 64, 66).

78 სხვათა შორის, 1640-იან წლებში ზუსტად ასეთივე გზა გაჩნდო ნიკოლოზ ნოდოვასკიძემ, რომელსაც, როგორც ზემოთ ვნახეთ, 1640-1643 წლებში ხობელი ეპისკოპოსის, 1643-1649 წლებში კი იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წინამძღვრის თანამდებობა ეკავა.

79 1683 წლისათვის ჯვარის მამის თანამდებობას არა ნიკოლოზ წულუკიძე, არამედ

ამის შემდეგ კი მისი ცხოვრება-მოღვაწეობის შესახებ, შესაბამისი მასალების უქონლობის გამო, ჯერჯერობით, არაფერი ვიცით.

ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ქრონოლოგიის 1669-1675 წლებით განსაზღვრის შემდეგ კიდევ ერთი საინტერესო საკითხი იპყრობს უურადლებას. ზემოთ ნიკოლოზ ხობელის სახელთან დაკავშირებული ორი უთარიღო ძეგლი – ნიკორწმინდის ეკლესიის დასავლეთ მკლავში გამოსახული სასულიერო პირის პორტრეტის განმარტებითი ფრესკული წარწერა და აგარის ეკლესიის კუთხილი ვერცხლის აზარფეშას ჭედური წარწერა, სათანადო არგუმენტაციასზე დაყრდნობით, საკმაოდ ვრცელი ქრონოლოგიური მონაკვეთებით, შესაბამისად, XVII საუკუნის II ნახევრითა და 1650-1670-იანი წლებით დაფართოვდა. ახლა, როცა ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის დრო ზუსტად განვსაზღვრე, ამ ორი წერილობითი ძეგლის ზემოთ დადგენილ ქრონოლოგიას კიდევ უფრო მეტად ვაზუსტებ და გამოთქვამ მოსაზრებას, რომ ორივე ეს წარწერა ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში ანუ 1669-1675 წლებში იყო შესრულებული.

მაშასადამე, ყოველივე ზემოთქმულიდან ირკვევა, რომ XVI-XVII საუკუნეებში, ხობის ტაძრის ქტიტორულ პორტრეტზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის (დაახლ. 1620-იანი წწ. – 1639/1640 წწ.) გარდა, კიდევ ერთი ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე მოღვაწეობდა, რომელიც ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1669-1675 წლებში განაგებდა.

მე ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ვინაობის შესახებ თინათინ ეაუხნიშვილმა და დავით ჭითანაყამ გამოთქვეს მოსაზრება, რომ ეს ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე XVI საუკუნისა (თინათინ ეაუხნიშვილი) თუ 1554-1569 წლების (დავით ჭითანაყა) მოღვაწე იყო. საკითხის დეტალური ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი ანალიზის შედეგად, დგინდება, რომ ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ცხოვრება-მოღვაწეობის ფაქტი XVI საუკუნეში სერთოდ არ დასტურდება: ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიკუმული შეწირულების წიგნი, რომელიც აქამდე 1569 წლით იყო დათარიღებული, სინამდვილეში, 1669 წელს არის გაცემული, სხვა წერილობითი ძეგლი კი, რომელიც ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის XVI საუკუნისა თუ 1554-1569 წლების მოღვაწედ გამოცხადების საფუძველს მოგვცემდა, ქართული ისტორიოგრაფიისათვის ცნობილი არ არის. ასე რომ, თინათინ ეაუხნიშვილისა და დავით ჭითანაყას მიერ გამოთქმული მოსაზრებები, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე XVI საუკუნისა თუ 1554-1569 წლების მოღვაწე იყო, რაიმე საფუძველს მოკლებულია და სარწმუნო არ არის.

ზემოთ წარმოდგენილი ვრცელი მსჯელობა და ამ მსჯელობის საფუძველზე მიღებული დასკვნები მხოლოდ ხობის ეკლესიის ქტიტორულ პორტრეტზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის იდენტიფიკაციისათვის არ არის საყურადღებო და მას ხობელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგის დადგენა-შეცხებისათვისაც საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს. დღეისა-

უკვე ხელ სხვა პირი – ქრისტეფორე მუხრანბატონისშვილი ფლობდა (ისტორიული დოკუმენტები იმერეთის სამეფოსა და გურია-აფიშის სამთავროებისა (1466-1770 წწ.), I, ტექსტი გამოსცა, წინასიტყვაობა და საძიებლები დაურთო შოთა ბურჯანაძემ, თბ., 1958, გვ. 140-142. შდრ.: ნიკო ხუციშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 88, 116).

თვის ქართული ისტორიოგრაფია ხობელ ეპისკოპოსთა თუ ხობის მონასტრის წინამძღვართა სამ ქრონოლოგიურ რიგს იცნობს, რომლებიც ანზორ სიჭინავას, გოგიტა ჩიტაიას, გიორგი კაღანდიასა და დავით ჭითანავას მიერ არის დადგენილი. მოვიტან ამ ქრონოლოგიური რიგების ჩვენთვის საინტერესო, XVI-XVII საუკუნეების მომცველ ფრაგმენტებს.

ანზორ სიჭინავა და გოგიტა ჩიტაია:

„ნიკოლოზ ხოფელი (წულუკიძე) – XVI საუკუნის II ნახევარი;

ნიკოლოზ ხობელი (ხოლოყაშვილი) – (1632-1642 წ.);

ილარიონი ხობელი – ?

ზებედე – ? [XVII საუკუნის მეორე ნახევარი];

ეფთიმი ფაღავა – XVII ს. დამდეგი – XVIII ს. დასაწყისი“⁸⁰.

გიორგი კაღანდია:

„5. ნიკოლოზ წულუკიძე – XVI ს., 1569 წლის ახლო პერიოდი, ეპისკოპოსი.

6. ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი – წინამძღვარი 1632-1640 წწ., ეპისკოპოსი 1640-1657 წწ.

7. ეფთიმე ფაღავა – XVII ს., მთავარეპისკოპოსი.

8. ზებედე – XVII ს. 80-იანი წწ., წინამძღვარი“⁸¹.

დავით ჭითანავა:

„ნიკოლოზ ხობელი (წულუკიძე) – 1554-1569 (არ ვიცით გარდაცვალება).

ნიკოლოზ ხობელი (ხოლოყაშვილი) – 1639-1640 წწ. (წინამძღვარი).

ზებედე – 1673-1696 (წინამძღვარი).

ეფთვიმე ფაღავა – XVII საუკუნის დასასრული, XVIII ს-ის დასაწყისი“⁸².

ჩემი დაკვირვებით, ხობელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგების მოტანილი მონაკვეთები ზუსტი არ არის და მათ შემდგენელთაგან განსხვავებით, ეფიქრობ, რომ ხობელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგის XVI-XVII საუკუნეების მონაკვეთი, ჩვენი ამჟამინდელი ცოდნის ფარგლებში, შემდეგი სახით უნდა დადგინდეს:

ნიკოლოზ I წულუკიძე – დაახლ. 1620-იანი წწ. – 1640 წწ.

ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი – 1640-1643 წწ.

ნიკოლოზ III წულუკიძე – 1669-1675 წ.

ექვთიმე ფაღავა – XVII-XVIII სს-ის მიჯნა“⁸³.

ხობის ტაძარში გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ II წულუკიძის ვინაობასა და მოღვაწეობის ქრონოლოგიაზე მსჯელობის შემდეგ მის ნათესაურ წრესთან დაკავშირებულ საკითხებსაც შევეხები. დღეისათვის წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის იმ წარმომადგენელთაგან, რომლებიც ხობელი

80 ხობის ეოვლადწმინდა... გვ. 36.

81 გიორგი კაღანდია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 167.

82 დავით ჭითანავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 290.

83 ხობელი ეპისკოპოსი ექვთიმე ფაღავა ჩვენამდე მოღწეულ ერთადერთ წერილობით ძეგლში, მისსავე მიერ ხობის ტაძრისათვის მიცემულ, 1700 წლის ახლოხანებით დათარიღებულ შეწირულების წიგნშია მოხსენიებული: „შემოგწირე შენ, ცათა მობაძესა ხოფისა ღმთისმშობელსა... ერთი კომლი კაცი, წაღუჯიხელისაგან ვიყიდე, როხოთმია ამინათაი, მისი ძმა ერცხაღაი, მათის შვილებითა, მათის სახლის კაცითა, მისის ეკლესიითა, სახლკართა, მიწა-მამულებითა, შესავალითა და გამოსავლითა... [შემო]გვიწირავს ხოფისა ღმთისმშობლისათვის ჩვენ, მთავარეპისკოპოს<მან>{ს} ეფთიმი ფაღავა<მ>{ს}<მ>“ (სარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს..., გვ. 84).

ნიკოლოზ I წელუკიძის თანამედროვეები იყვნენ და შესაბამისად, XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწეობდნენ, მხოლოდ სამი ისტორიული პირია ცნობილი.

XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე ამ სამი წელუკიძიდან, პირველ რიგში, პაატა, იგივე წუწკი წელუკიძე უნდა დაგასახელო, რომლის შესახებაც XVII-XVIII საუკუნეების ქართული და უცხოური წერლობითი ძეგლები საკმაოდ საინტერესო ცნობებს გვაწვდის. ხსენებულ ცნობებზე დაყრდნობით, რომლებსაც ოღდა ხოსელიამ მოუყარა თავი⁸⁴, ამ დიდი ფეოდალის ბიოგრაფიის ძირითადი ეპიზოდები შემდეგი სახით დგინდება. პაატა წელუკიძე მისი მოღვაწეობის ადრეულ ეტაპზე იმერეთის მეფის გიორგი III-ის (1604-1639 წწ.) ქვეშევრდომი იყო და ფეოდალურ ემა-მამულს იმერეთის სამეფოს ტერიტორიაზე სავარაუდოდ, რაჭასა და იმერეთში ფლობდა. 1615-1618 წლებში მეფე გიორგი III პაატა წელუკიძეს გაუწერა და ემა-მამული ნამთავროვა. შერისხული ფეოდალი იმერეთის სამეფოდან გაიქცა და ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის სამსახურში ჩადგა⁸⁵. პაატა წელუკიძე ლევან II დადიანის კარზე სწრაფად დაწინაურდა, 1620-იანი წლების II ნახევარსა თუ 1630-იან წლებში ოდიშის უმაღლესი სახელმწიფო მოხელის – ვახორის თანამდებობა დაიკავა და გაუღენითა და ძალუფლებით, მთელს სამთავროში, ლევან II დადიანის შემდეგ მეორე პირი გახდა⁸⁶. 1630-1640-იან წლებში პაატა წელუკიძე ოდიშის სამთავ-

84 ოღდა ხოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (ხათავადოები), II... გვ. 50-52, 64-65.

85 ეს ამბავი ვახუშტი ბაგრატიონის „ცხოვრება სამეფოსა საქართველოსაში“ შემდეგი სახით არის გადმოცემული: „ამა ეამთა (იგულისხმება 1615-1618 წლები – თ. ჯ.) იქმნა სიყმილი დიდი იმერეთს შინა. მეფემან გიორგი შესრისხა რადხამე ზედა წელუკიძეს პაატას და მოეხუნა მამულნი, და პაატა წარვიდა ლევან დადიანისა თანა. რამეთუ ესე ლევან იყო ბოროტი, ხუანჯიანი, ამაჟი, მსაკუარი და ძვრის მომკმენე და იმარჯვდა ეამთა. არამედ ამან პაატამ (რომელსა უკმობდნენ წუწკად უძღურებისათჳს, რამეთუ იყო ქუჩი) უმეტესად შთაუდგა ლევანს მტერობა გიორგი მეფისა და მარადის განქსრახვიდა“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა... გვ. 825-826).

86 დონ ჯუზეპე ჯუდისე მილანელის 1631-1640 წლების რელაციაში პაატა წელუკიძე სწორედ ვახორად და ოდიშის სამთავროს „მეორე პირად“ არის მოხსენიებული: „ამ ბოლო დროს მთავრის ვეხირმა პაპუა წელუკიამ (*Papa Zulachia*), დადიანის შემდეგ მეორე პირმა... გადაწვეიტა მონათლულიყო“ (დონ ჯუზეპე ჯუდისე მილანელი, წერილები საქართველოზე... გვ. 110). პაატა წელუკიძე, დაახლოებით, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული „ვახორის“ შესატყვისი რუსული „დუმნი დიაკის“ („думный дяк“) წოდებით არის მოხსენიებული რუსეთის მეფის მიხეილ თეოდორეს ძე რომანოვის მიერ ოდიშის სამთავროში გამოგზავნილი 1639-1640 წლების ელჩობის ერთ-ერთი წევრის, მღვდელი პავლე ზახარევის „ანგარიშის“ იმ ნაწილშიც, რომელშიც 1640 წლის 27 აპრილს ლევან II დადიანის კარზე გამართული დარბაზობის ამბებია გადმოცემული: „А как сидел царь Леонтей и по правую руку царя Леонтия сидел сын его Александр, а подле Александра сидел патриарх и митрополит и власти, а по левую руку царя Леонтия сидел Липортянов сын Вамех, а подле Вамеха думнай дяк Пата, а подле думново дяка меншой сын Липортянов Георгей; а те Липортяновы дети Вамех да Георгей - царя Леонтия пасынки“ (Сергей Белокуров, Посольство дяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадрианскую землю (1639-1640). Чтения в Императорском..., стр. 372-373; მდრ.: Сергей Белокуров, Посольство дяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадрианскую землю (1639-1640), Сергей Белокуров... стр. 372-373). პაატა წელუკიძის მიერ ოდიშის სამთავროს ვახორის თანამდებობის დაკავების ქრონოლოგიის საკითხი იღია ანთელავას მიერ არის შესწავლილი. მკვლევრის

აზრით, პაატა წულუკიძე ოდიშის სამთავროს ვაზირი 1622 წელს, ლევან II დადიანის წინააღმდეგ მოწოდებული შეთქმულების ერთ-ერთი ორგანიზატორის, ვაზირ შერაბ ქორთოძის სიკვდილით დასჯის შემდეგ გახდა (ილია ანთელაეა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 62-63). დღეისათვის აღნიშნული მოსაზრება ქართულ ისტორიოგრაფიაში სრულად არის გაზიარებული. ამავე საკითხთან დაკავშირებით მე განსხვავებული მოსაზრება მაქვს და ვფიქრობ, რომ პაატა წულუკიძემ ვაზირის თანამდებობა არა 1622 წელს, არამედ ცოტა უფრო მოგვიანებით დაიკავა. ამგვარი დასკვნისაკენ, პირველ რიგში, ლევან II დადიანისა და მისი თანამეცხედრის დედოფალ ნესტან-დარეჯანის მიერ ხანის საეპისკოპოსო საყდრისათვის მიცემული უთარიღო შეწირულების წიგნი მიბიძგებს. განსახილველი შეწირულების წიგნი მისმა პირველმა (?) გამომცემელმა სარგის კაკაბაძემ 1921 წელს დაბეჭდილი წიგნის „დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები“ I ნაკვეთში 1628-1639 წლებით დაათარიღა (სარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს..., გვ. 51). მართალია, სარგის კაკაბაძემ ამ მოსაზრების დასასაბუთებლად რაიმე არგუმენტაცია არ წარმოადგინა, მაგრამ სრულებით აშკარაა, რომ მკვლევარმა მის მიერ შემოთავაზებული დროითი მონაკვეთის ქვედა ქრონოლოგიურ ზღვრად ლევან II დადიანისა და ნესტან-დარეჯან ჭილაძის ქორწინების იმხანად მიღებული თარიღი – 1628 წელი, ხოლო ზედა ქრონოლოგიურ ზღვრად ამავე ნესტან-დარეჯან ჭილაძის გარდაცვალების თარიღი – 1639 წელი აიღო. დღეისათვის ქართულ ისტორიოგრაფიაში განსახილველი დოკუმენტის სარგის კაკაბაძისეული თარიღი უპირობოდ არის გაზიარებული (ილღა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათაყადაშები), II..., გვ. 64; პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, XI-XVII საუკუნეების ქართული ისტორიული საბუთების მიხედვით, II, გამოსაცემად მოამზადეს: დარეჯან კლდიაშვილმა, მზია სერგულაძემ, თბ., 1993, გვ. 7; და სხვ.). ამ საკითხთან დაკავშირებით, მე განსხვავებული მოსაზრება მაქვს და ვფიქრობ, რომ დოკუმენტი არა 1628-1639 წლებში, არამედ ცოტა უფრო ადრე, 1622-1625 წლებში იყო შედგენილი. აღნიშნული მოსაზრების გამოთქმისას, ძირითადად, ორ არგუმენტს ვემყარები: ა) დღეისათვის დასაბუთებულად არის დადგენილი, რომ ლევან II დადიანი ნესტან-დარეჯან ჭილაძეს 1622 წელს დაქორწინდა და არა 1628 წელს, როგორც ეს სარგის კაკაბაძის შემოხსენებული წიგნის გამომცემის დროს იყო მიღებული. შესაბამისად, შეწირულების წიგნის შედგენის ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი არა 1628 წლით, არამედ 1622 წლით უნდა განისაზღვროს; და ბ) დოკუმენტში შეწირულების გამცემი პირების – ლევან II დადიანისა და დედოფალ ნესტან-დარეჯან ჭილაძის გვერდით, მათი არც ერთი ვაჟი, არც 1625 წელს დაბადებული ალექსანდრე და არც 1632 წელს დაბადებული მანუჩარი, მოხსენიებული არ არის. აქედან, ირკვევა, რომ შეწირულების წიგნი ბატონიშვილი ალექსანდრეს დაბადებამდე ანუ 1625 წლის წინარე ხანებში იყო შედგენილი. ამგვარად, დგინდება, რომ განსახილველი დოკუმენტი ლევან II დადიანის მიერ 1622-1625 წლებში იყო გაცემული. შეწირულების წიგნს ბოლოში მოწმეთა სამონათვალი ერთვის, რომელშიც სულ შვიდი პირია მოხსენიებული. მოვიტან ამ პირთა სამონათვალს მათი მოხსენიების თანამიმდევრობის დაცვით: 1. კეონდიდელი ეპისკოპოსი (სახელის გარეშე); 2. იმერეთის მეფის ბოქაულთუხუცესი კაცია (გვარის გარეშე); 3. სვიმონ ნხიძე; 4. ოდიშის მთავრის ბოქაულთუხუცესი ჯავახ ჭილაძე; 5. შედან ჭილაძე; 6. პაატა წულუკიძე; დაბოლოს, 7. იმერეთის მეფის მდივანი მამუკა (გვარის გარეშე) – „არიან ამისნი მოწამე: თავად ღ(მერთი) და კაცთაგ(ა)ჩნ – თავად პატრონი კეონდიდელი, მეფის ბოქაულთუხუცესი კაცია, ნხიძე სვიმონ, (წ)უენი ბოქაულთუხუცესი ჯავახ ჭილაძე, შედან ნხიძე, წულუკიძე პაატა, მეფის მდივანი მამუკა და სხვანი კარის (წ)უენისა გამგენი უსესთაესნი და უქუშნაესნი“ (ქარაგმის გახსნა და პუნქტუაცია ნემია – თ. ჯ.) (სარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს..., გვ. 52). როგორც ვხედავთ, სამონათვალში პაატა წულუკიძე ბოლოსწინა, მეექვსე ადგილზეა დასახელებული. ეს ფაქტი, ვფიქრობ, ცალსახად მიგვითითებს იმაზე.

როს ცხოვრებაში იმდენად დიდ როლს ასრულებდა, რომ ლევან II დადიანს⁸⁷ მის გარეშე, პრაქტიკულად, არანაირ გადაწყვეტილებას აღარ იღებდა. პაატა წულუკიძის უხარმაზარი გავლენისა და ძალაუფლების საუკეთესო ილუსტრაციას 1651 წელს მომხდარი ერთი ფაქტი წარმოადგენს: 1647 წელს ლევან II დადიანმა ტყვედ ჩაიგდო მეფე გიორგი III-ის უმცროსი ძმა, ბატონიშვილი მამუკა, რომელიც ოდიშის მთავრის მიერ იმერეთის სამეფოს წინააღმდეგ მოწყობილ რეგულარულ სამხედრო ექსპედიციებს წარმატებით უწევდა წინააღმდეგობას. ძმის დატყვევებით შეპრწენებულმა მეფე გიორგი III-ემ დახმარებისათვის მის სიმამრს, იმხანად იმერეთის სამეფოში ხიზნად მყოფ ქართლ-კახეთის მეფეს თეიმურაზ I-ს (1625-1632 წწ.) მიმართა. 1651 წელს მეფე თეიმურაზ I, რომელიც ლევან II დადიანის ბიძაშვილი (დედის ძმისწული) იყო, ოდიშის სამთავროში გაემგზავრა და ლევან II დადიანს ბატონიშვილი მამუკას გათავისუფლება სთხოვა. თავდაპირველად ოდიშის მთავარი მეფე თეიმურაზ I-ის თხოვნას დასთანხმდა და საპატიო ტყვის გათავისუფლება გადაწყვიტა, თუმცა მოგვიანებით საქმეში პაატა წულუკიძე ჩაერია და ლევან II დადიანს გადაწყვეტილება შეაცვლევინა. საბოლოოდ, ოდიშის მთავარმა, პაატა წულუკიძის რწევით, მეფე თეიმურაზ I-ს თხოვნის შესრულებაზე უარი უთხრა და ეს უკა-

რომ შეწირულების წიგნი პაატა წულუკიძის ვაზირად დადგენამდე იყო გაცემული, რადგან წარმოუდგენელია, დოკუმენტის დამწერს მოწმეთა შვიდკაციან ჩამონათვალში ოდიშის სამთავროს უმაღლესი სახელმწიფო მოხელე – ვაზირი ბოლოსწინა ადგილას, შედარებით უფრო დაბალი რანგის სახელმწიფო მოხელეებისა თუ ყოველგვარი სამოხელეო წოდების გარეშე მოხსენიებული ფეოდალების შემდეგ დაეხატებინა. ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ორკვევა, რომ ლევან II დადიანის მიერ ხონის საეპისკოპოსო საყდრისათვის მიცემული შეწირულების წიგნის შედგენის დროს ანუ 1622-1625 წლებში პაატა წულუკიძე ოდიშის მთავრის ვაზირის სახელის ჯერ კიდევ არ ფლობდა და მან ეს თანამდებობა ცოტა უფრო მოგვიანებით, 1620-იანი წლების II ნახევარსა თუ 1630-იან წლებში დაიკავა.

87 ეს ფაქტი XVII-XVIII საუკუნეების ქართველი მემატიანის ბერი ეგნატაშვილის თხზულების „ახალი ქართლის ცხოვრების“ 1640-იანი წლების მოვლენების ამსახველ ფრაგმენტში პირდაპირ არის აღნიშნული: „ხოლო იყო... წულუკიძე პაატა წულკიძეულობელი, მეცხი და თანა-გამზრახი დადიანის ლევანისა... რამეთუ ესრეთ იყო დამორჩილებულ დადიანი, რამეთუ არარას მოქმედებდა, თგნიერ მისსა“ (ბერი ეგნატაშვილი, ახალი ქართლის ცხოვრება, პირველი ტექსტი, ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ეველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ, II, თბ., 1959, გვ. 429). სხვათა შორის, ბერი ეგნატაშვილის იმ ცნობას, რომ პაატა წულუკიძე ლევან II დადიანის „მეცხი და თანაგამზრახი“ იყო, მოლიანად ადასტურებს დონ ჯუზეპე ჯუდინე მილანელის 1631-1640 წლების რელაცია, რომელიც გვაუწყებს, რომ 1630-იან წლებში ოდიშის მთავარი კათოლიკე მისიონერებთან გამართულ კონფიდენციალურ შეხვედრებს პაატა წულუკიძესთან ერთად, ამ უკანასკნელის რეზიდენციაში აწყობდა: „ნეენი სარწმუნოების გარშემო მთავართან მრავალგზის გვისაუბრია. ერთხელ საგანგებოდ ვაზირის ოთახში დაგვიბარა. სადაც მთავრის, ვაზირისა და ნეენი ორი პატრის გარდა სხვა არაეინ იყო. მთავარმა ჭეშმარიტების გასაგებად სხვადასხვა მოსაზრება და საეკლე საკითხები წამოაყენა. პატრებმა მთავარს პასუხი გასცეს და მოლიანად დააკმაყოფილეს იგი. ვაზირმა, მისი სიტყვებით რომ გადმოგვცეთ, თქვა: „აო, რა ბრძენი კაცები ყოფილან ეს პატრები, ასეთები არასოდეს არ გამოცენიათ“ და სხვა შესაქები სიტყვებიც იხმარა, რაზედაც ნეენ დაეიმორცხვეთ“ (დონ ჯუზეპე ჯუდინე მილანელი, წერილები საქართველოზე..., გვ. 115).

ნასკნელიც მეფე გიორგი III-სთან გაწბილებული დაბრუნდა⁸⁸. პაატა წულუკიძე სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობის გარდა, ქტიტორულ საქმიანობასაც ეწეოდა. მან, თავის სახლიკაცთან, ჯერჯერობით დაუდგენელი მეხლის ნათესავთან, ქაიხოსრო წულუკიძესთან ერთად, იერუსალიმში წმ. ნიკოლოზის მონასტერი აღაშენა თუ განაახლა⁸⁹. როგორც ნახს, ამ ქტიტორული ღვაწლის სანაცვლოდ, იერუსალიმის ჯერის ქართველთა მონასტრის ძმობამ პაატა წულუკიძეს, წმ. ნიკოლოზის მონასტრის მეორე „მაშენებლის“, ქაიხოსრო წულუკიძის მსგავსად, ალაპი გაუწინა⁹⁰. პაატა წულუკიძე ოდიშის სამთავროში მისი ოჯახის წევრებთან ერთად ცხოვრობდა და ფეოდალურ ემა-მაძკლს, ძირითადად, ქალაქ ზუგდიდის მიდამოებში ფლობდა⁹¹.

88 ილია ანთელავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 125-128. აღნიშნული აზრავი ვახუშტი ბაგრატიონის „აღწერა სამეფოსა საქართველოსაში“ შემდეგი სახით აღწერილი: „ხოლო მოიმძლავრა დადიანმან ღუგუჩ სრულად იმერეთი და ვერ ეძლო წინააღდგომა და შემთხვევა აღექსანდრეს, მპერობელსა იმერეთისასა... ხოლო მამუკა, უმრწამესი ძმა მისი... მცირედითა სპითა თვსითა... სპათა მათ დადიანისათა შემთხვევის... და მრავალი მოსრის და მრავალი დარსენით შეიპერის და ტყუე-ყვის და შემოიქცის გამარჯუებული... და ვითარცა კეალად მოუჭდა დადიანი და მოაოჭრა ქუეყანა, დღესა ერთსა წუეულებრივ გაუჭდა მცირითა სპითა თარეშსა დადიანისასა, მიეცემა მკნელ, და მაშინ წარმოექცა ცხენი სისწრაფისაგან და დაეცა ქუე. მაშინ შეუტევს ოდიშართა და შეიპერეს და წარიყვანეს და მიჰგვარეს დადიანს, და დადიანი მხიარულ იქმნა შეპერობისა მისისათვის, წარიყვანეს და ტყუე-ყვის ოდიშს ციხესა შინა. ხოლო რა ესმა ესე აღექსანდრეს, მპერობელსა იმერეთისასა, დაუმძიმდა ფრიად, მოიპოვა ღონე ესევეთარი და აწვა ბატონი თეიმურაზს წარსვლად ოდიშად დადიანსა თანა. ხოლო მორსილ ექმნა ბატონი თეიმურაზს სიძესა თვსსა აღექსანდრეს და წარვიდა. და, ვითარცა მივიდა, მიეცემა დადიანი ღუგუჩ წინა, ისტუმრა კეთილად, დაუმზადა სერი ღიდი და კვლამწიფური და მხირულ იქმნეს ურთიერთის ხილვითა, რამეთუ მეცხსნიცა იყვნეს ესრეთ: ძე იყო ღუგუჩ თეიმურაზის მამის დისა. დღესა რაოდენსამე უკანა წარმოუთხრა მიზეხნი მისელისა მისისა და მოქენე იყო გაჭსნისათვის მამუკასა და განტევებად მისა, და არღარა შურებად და კდომად ურთიერთის. ხოლო იყო მუნ წულუკიძე პაატა... და ესე, პირველვე განიძებული მეფის აღექსანდრესაგან სამეოფთაგან თვსთა, ღტოლვილი წარვიდა ოდიშსა და მიერთო დადიანსა ღუგუჩსა და დიდად მტერ იყო იმერეთის მპერობელისა აღექსანდრესი: რამეთუ ენება დადიანს პარტივის დადება ბატონის თეიმურაზისა და განტევება მამუკასი. ხოლო იგი საესე შურითა არა უტევებდა... მაშინ მოიმტკიცა დადიანი პაატა წულუკიძის ენითა მზაკვართა და უარყო დადიანმანცა განტევება მამუკასი, აუწევს ბატონს თეიმურაზსა მეტრეველთა ესრეთ: „ვერ ეგების წუენგან განტევება მისი“ და იყო ხანსა რაოდენსამე მუნ ბატონი თეიმურაზ... და წარმოვიდა, მივიდა იმერეთს სიძესა თვსსა თანა“ (ბერი ეგნატაშვილი, ახალი ქართლის..., გვ. 428-430).

89 პაატა წულუკიძის მიერ იერუსალიმის წმ. ნიკოლოზის მონასტრის მშენებლობისა თუ განახლების აზრავს ქუთათელი მიტროპოლიტის ტიმოთე გაბაშვილის მიერ 1755-1764 წლებში შედგენილი სამოგზაურო ჟანრის თხზულება „მოძოსლვა“ გვაუწყებს: „ქ. მეორე წმიდა ნიკოლოზს ჯვარის მონასტერთან აღუშენებია წულუკიძეს პაატას და ქაიხოსროს“ (ტიმოთე გაბაშვილი, მოძოსლვა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ელენე მეტრეველმა, თბ., 1956, გვ. 81).

90 ელენე მეტრეველი, მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის (XI-XVII სს.), თბ., 1962, გვ. 62.

91 პაატა წულუკიძის ოჯახის წევრები მოხსენიებული არიან დონ ჯუზეპე ჯუდისე მილანელის 1631-1640 წლების რელაციასში, რომელიც გადმოგვცემს, რომ 1630-იან წლებში თეატინელმა მისიონერებმა ოდიშის სამთავროს ვახირი და მისი ოჯახის

„ზოგიერთი წვერი კათოლიკური წესით მონათლეს: „...ვეზირმა პაპუა წულუკიამ... წვენი საგონებთ გადაწყვეტა მონათლულიყო, რადგან ეტკი აქონდა, რომ არასრულყოფილად იყო მონათლული. მან თავისთან იხმო ერთი წვენგანი, რათა ორივე დასწრებიდა და ეხილათ – მართლმადიდებელი მღვდლები ეველაფერს სწორად ასრულებდნენ თუ არა. მერმე იკითხა: რაჩაირი წესით უნდა ეთქვა წემი ცოდვების აღსარებაო. ასეთი პასუხი მიიღო: ნათლობა არათუ თანდაყოლილ ცოდვებისაგან განწმენდს ადამიანს, არამედ მიეტევება ახლად ჩადენილი შეცოდებანი და დანაშაულობანიცო. ეჩაიდან არ იცოდა, კანონიერად იყო მონათლული თუ არა, ამიტომ ხელმეორედ მონათლა იმ პირობით, რომ ეველა თავისი ცოდვა ეღიარებინა და, მაშასადამე, პირობითვე ცოდვები მიეტევებოდა. შემდეგ კი უნდა ზიარებულყო, ეჩაიდან ბერძნები (რომელთა ღმერთმსახურების წესსაც მართლმადიდებლები აღიარებენ) მონათვლის შემდეგ მკისვე აზიარებენ ხოლმე. როგორც ვერხიეთ, მან ისე შეასრულა. შევეცადეთ და წვენ ვეზირთან ერთად მისი ოჯახის ზოგიერთი წვერიც მოენათლეთ. ხსენებული სინიორე (პაპუა წულუკია) იმდენად კარგ დამოკიდებულებაშია წვენთან, რომ მრავალგზის წინადადება მოგვცა (წვენთან შეთანხმებით) დადიანისათვის საგვეგონებინა მონათვლა. თუ სენიორე ასეთ წყალობას გვიზამს და ამას შეასრულებს, მაშინ, ეექველია, სამეგრელოს დიდი ნაწილი მონათლება“ (დონ ჯ. უსებე ჯუდისე მილანელი, წერილები საქართველოზე... გვ. 110). რაც შეეხება პაატა წულუკიძის ფეოდალური მამულების გეოგრაფიულ ლოკალიზაციას, ამ საკითხის შესახებ ხარგის კაკაბაძე შემდეგ დაკვირვებას გვთავაზობს: „ოდიშში პაატა წულუკიძეს მისცეს მამული და ამისი ნაშთია სოფელი ნაწულუკიო (ე. ი. წულუკიძის ნაქონი) ზუგდიდთან“ (ხარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა სურათები [იერუსალიმის ჯერის] მონასტრის კედლის მხატვრობიდან. საბჭოთა ხელოვნება, 8, თბ., 1958, ჩანართი, გვ. 7). პაატა წულუკიძის კეთილი მამულების გეოგრაფიული ლოკალიზაციის საკითხს, ხარგის კაკაბაძის გარდა, ოღდა სოსელიაც შეეხო. მეღვერის ახრით, „ღვეან II დადიანის მიერ პაატასათვის იყო უთუოდ ნაბოძები „ხოფს სოფლად“ ადგილ-მამული, სადაც შემდეგ, XVII ს. მეორე ნახევარში მისმა შვილმა მერაბ წულუკიძემ... თავისი ძმა „დასვა“... საბუთებში მოხსენიებული „ხორგას ნაპარკოს სასახლეც“, რომელიც ბეჟან წულუკიძეს ეჭირა და 1673-1696 წლებში კათალიკოს დავით ნემსაძეს მიყიდა... წვენი ახრით, ღვეან II დადიანის მიერ პაატა წულუკიძისათვის იყო ნაბოძები. აღსანიშნავია, რომ ამ ადგილს თავისად ასახელებს მისი მემკვიდრე და ბეჟანის ძმა მერაბ წულუკიძეც“ (ოღდა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები). II, გვ. 187-50). წემი დაკვირვებით, ოღდა სოსელიას ეს მოსაზრება, ორი გარემოების გამო, მართებული არ არის: ა) წვენ ემეჟენახეთ ზემოთ, რომ მერაბ წულუკიძემ მისი ერთ-ერთი ძმა „სოფელ ხოფს“ მემამულედ კი არ „დასვა“, არამედ „ხოფს“ ანუ ხობის საეპიკოპოსო კათედრაზე „ხოფელად“ ანუ ხობელ ეპისკოპოსად დაადგინა. შესაბამისად, ოღდა სოსელიას ის მოსაზრება, რომ ღვეან II დადიანმა „სოფელი ხოფი“ პაატა წულუკიძეს უწყალობა, აგარის წმ. გიორგის ეკლესიის აზარფეშის წარწერის ერთ-ერთი ფრაგმენტის არასწორ ინტერპრეტაციაზე დამყარებული და რაიმე საფუძველი არ გააჩნია; ბ) ოღდა სოსელიას ის მოსაზრება, რომ ღვეან II დადიანმა „ხორგას სასახლე“ პაატა წულუკიძეს უწყალობა, ოთხ წერილობით ძეგლზეა დამყარებული. აქედან, ერთ-ერთი წერილობითი ძეგლი – აგარის წმ. გიორგის ეკლესიის აზარფეშის წარწერა, რომელიც მერაბ წულუკიძის სახელით არის შესრულებული, ზემოთ ექვე მქონდა მოტანილი. ამ წარწერაში ირიბადაც კი არ არის მინიშნებული, რომ „ხორგას სასახლე“ პაატა წულუკიძემ ღვეან II დადიანისაგან მიიღო. პირქით, წარწერიდან უფრო ის დასკვნა გამომდინარეობს, რომ „ხორგას სასახლე“ წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის მომღვენო თაობის წარმომადგენელმა მერაბ წულუკიძემ თავად „დაიჭირა“. მე, დამიჭირავს, წულუკიძეს მერაბს, ჯინტროლსა და იწროთას შუა, გაღმა – ჭრებაღო და ზოგიში, მათს გარდაქმმა – ოკრიბა და

გეილბური... ნასუჯუნეს – ხორგას სასახლე მისი შემავლის კაციანათა და ხონი კიდე სულათა“ თითქმის ანალოგიური სურათია ოღლა სოსელიას მიერ მოხმობილ დანარსენ სამ წერილობით ძეგლთან – 1689-1701, 1700-1712 და 1712 წლების დოკუმენტებთან დაკავშირებითაც. ამ დოკუმენტებში ლევან II დადიანი და პაატა წულუკიძე არათუ ნახსენები, არამედ ნაგულისხმევიც კი არ არიან. საპირისპიროდ ამისა, ხსენებულ დოკუმენტებში მხოლოდ ის არის ნათქვამი, რომ „ხორგას ნაპარკევის სასახლე“ აფხაზეთის კათალიკოსმა დავით ნემსაძემ (1673-1696 წ.) ბეჟან წულუკიძისაგან იყიდა: 1689-1701 წლების დოკუმენტი – „ასრე და ამა პირსა ზედან, რომე ხორგას ნაპარკაო სასახლე, ცხრა კეამლის კაციო, კათალიკოსს დავითს ნემსაძეს წულუკიძისაგან ეყიდა“ (პუნქტუაცია ნემია – თ. ჯ.); 1700-1712 წლების დოკუმენტი – „ნაპარკევის სასახლე და მისი შემავალი აზნაურისშვილი და გლეხი... პირველ ნემსაძე კათალიკოსს ბეჟან წულუკიძისაგან შეიდას მარნილად ეყიდა“ (ქარაგმის გახსნა, ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ნემია – თ. ჯ.); და ბოლოს, 1712 წლის დოკუმენტი – „ხორგას ნაპარკეოს სასახლე, წელითა, ტეითა... ველითა, სქასქასფ<ა>ლ<ა>ოთაჲ, მქამქელითა და საყანოთა, შესაყალ-გამოსავალითა, მისის ეოელიფურითა, მოსახლე კაციტაჲ... პირველ ნეფსაძე კათალიკოსს ბეჟან წულუკიძისაგან ეყიდა“ (ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ნემია – თ. ჯ.) (სარგის კაკაბაძე, დასაყვლეთ საქართველოს..., გვ. 87, 101, 103-14). აღნიშნულიდან გამომდინარე, ეფიქრობ, სრულებით აშკარაა, რომ ოღლა სოსელიას იმ მოსახრებას, თითქოსდა ლევან II დადიანმა „ხორგას ნაპარკევის სასახლე“ პაატა წულუკიძეს უწყალობა, მკვლევრის პირველი მოსაზრების მსგავსად, რაიმე საფუძველი არ გააჩნია და ამიტომ მისი გაზიარება, აგრეთვე, შეუძლებელია.

92 ის მოსაზრება, რომ პაატა წულუკიძე 1656 წელს გარდაიცვალა, სარგის კაკაბაძეს ეკუთვნის (სარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პორთა..., ჩანართი, გვ. 7). სამწუხაროდ, მკვლევარმა ამ მოსაზრების დასახაზუთებლად რაიმე წერილობითი ძეგლი ან არგუმენტაცია არ მოუთიბა. შესაბამისად, სარგის კაკაბაძის ამ მოსაზრებას საბოლოოდ, ჯერჯერობით, ვერ გავიზიარებ. აქვე, დამატებით აღვნიშნავ იმ ფაქტს, რომ ნემთვის ცნობილი ქრონოლოგიურად ბოლო წერილობითი ძეგლი, რომელშიც პაატა წულუკიძე იხსენიება, 1639-1657 წლებით თარიღდება. მხედველობაში მაქვს ლევან II დადიანის მიერ სენაკის მაცხოვრის ეკლესიისა თუ მონასტრის კანდელაკის იორდანე ქვეთარიასა და მისი შვილის იოვანესათვის მიცემული წყალობის წიგნი, რომელშიც პაატა წულუკიძე რამაზ ნინუასა და ხახუ ჯოღიასთან ერთად, მოწმედ არის დასახელებული: „არიან ამისნი მოწამენი პაატა წულუკიძე, რამაზ ნინუა და ხახუ ჯოღია“ (საქართველოს სიძველენი, II, ექვთიმე თაყაიშვილის რედაქტორობით, ტფ., 1909, გვ. 75). დოკუმენტს თარიღი არ უხის. მისი დათარიღების საკითხს პირველად ექვთიმე თაყაიშვილი შეეხო და შეწირულების წიგნის ქრონოლოგია, დოკუმენტის გამცემის – ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის ზეობის მისეული დათარიღების (1628-1657 წ.) შესაბამისად, 1628-1657 წლებით განსაზღვრა (იქვე, გვ. 74-75). მოგვიანებით, შეწირულების წიგნის ეს დათარიღება ქართულ ისტორიოგრაფიაში უპირობოდ იქნა გაზიარებული (ოღლა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასაყვლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათაყადოები), II, გვ. 64; პირთა ანოტირებული..., გვ. 8; და სხვ.). ნემი დაკვირვებით, განსახილველი დოკუმენტის ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ დადგენილი ქრონოლოგიური მონაკვეთი გარკვეულ დაზუსტებას საჭიროებს. მართლაც, შეწირულების წიგნში ლევან II დადიანის გვერდით, მისი ვაჟები – 1625 წელს დაბადებული ბატონიშვილი ალექსანდრე და 1632 წელს დაბადებული ბატონიშვილი მანუჩარი არიან დასახელებული. იმავედროულად, დოკუმენტში მოხსენიებული არ არის ლევან II დადიანის თანამეცხედრე, 1639 წელს გარდაცვლილი დედოფალი ნესტან-დარეჯან კილაძე. აღნიშნული ორი გარემოება, ეფიქრობ, ლოგიკურად მიბიძგებს იმ დასკვნისაკენ, რომ შეწირულების წიგნი ბატონიშვილი მანუჩარის დაბადებისა (1632

გრაფია პაატა წულუკიძის ორ ფრესკულ პორტრეტს იცნობს. აქედან, პირველი პორტრეტი ნიკორწმიდის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი აფსიდის ქვედა ნაწილის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია გამოსახული. პორტრეტი იჯახური ხასიათისაა და მასზე პაატა წულუკიძე და მისი თანამეცხედრე, თეორეა ღაშხიშვილი არიან წარმოდგენილი⁹³. რაც შეეხება მეორე პორტრეტს, ის იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის ეკლესიის დასავლეთ კედელზე იყო გამოსახული. ხსენებული პორტრეტი, რომელზეც პაატა წულუკიძე ქაიხოსრო წულუკიძესთან ერთად იყო წარმოდგენილი, ამჟამად აღარ იხილება, თუმცა ჩვენამდე მოაღწია პაატა წულუკიძის გამოსახულების ჩანახატმა, რომელიც 1845 წელს ნიკო ჩუბინაშვილმა შეასრულა⁹⁴.

წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე კიდევ ერთი წარმომადგენელი პაატა წულუკიძის სახლიკაცი, ზემოთ უკვე ნახსენები ქაიხოსრო წულუკიძე იყო⁹⁵. ამ უკანასკნელის შესახებ, პაატა წულუკიძესთან შედარებით, უფრო მწირი ცნობები მოგვეპოვება, თუმცა ამ მწირი ცნობებიდანაც კი, რომლებსაც, აგრეთვე, ოღდა ხოსელიამ მოუყარა თავი⁹⁶, თვალნათლივ ჩანს, რომ ქაიხოსრო წულუკიძე ძლიერი და შეძლებული ფეოდალი იყო. ქაიხოსრო წულუკიძე ჩვენამდე მოღწეულ წერილობით ძეგლებს შორის პირველად მისი მშობლების – XVI საუკუნის II ნახევარში მოღვაწე დიდი ფეოდალის, ქალაქ ხონსა და მის მიდამოებში დიდძალი ემა-მამულის მფლობელი დავით წულუკიძისა და ფარსანგიჯაგარ ღაშხიშვილის დაკვეთით 1581 წელს გადაწერილი და ნიკორწმიდის საეპისკოპოსო საყდრისათვის შეწირული

წ.) და დედოფალ ნესტან-დარეჯანის გარდაცვალების (1639 წ.) შემდეგ ანუ 1639 წლის შემდეგამ ხანებში იყო შედგენილი. გარდა ამისა, მე უკვე აღვნიშნე ზემოთ, რომ შეწირულების წიგნში ერთ-ერთ მოწმედ დასახელებულია პაატა წულუკიძე, რომელიც ხარგის კაკაბაძის ცნობით, 1656 წელს გარდაიცვალა. აქედან, ირკვევა, რომ დოკუმენტის ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი 1656 წელია. ამგვარად, დგინდება, რომ განსახილველი შეწირულების წიგნი 1639-1656 წლებში იყო შედგენილი და არა 1628-1657 წლებში, როგორც ეს ქართულ ისტორიოგრაფიაში აქამდე იყო მიღებული.

93 ოღდა ხოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავედოები), II, გვ. 64-65. შდრ.: ხარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა..., გვ. 104; გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მეუხეუმის მოამბე, V, გვ. 207-208; ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა..., გვ. 89).

94 ხარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა..., ჩანართი, გვ. 3, 5, 7; ელენე მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38, 145). იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ტაძარში პაატა წულუკიძის პორტრეტის არსებობის შესახებ ცნობას პირველად ქუთათელი ტიმოთე გაბაშვილის „მომოსლვა“ გვაწვდის: „ქ. ჯვარის მონასტერში... ხატია წულუკიძენი პაატა და ქაიხოსრო“ (ტიმოთე გაბაშვილი, მომოსლვა..., გვ. 82).

95 ხარგის კაკაბაძის დაკვირვებით, ქაიხოსრო წულუკიძე პაატა წულუკიძის ძმა იყო (ხარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა..., ჩანართი, გვ. 7). მკვლევრის ეს დაკვირვება ქართველ მკვლევართა ერთმა ნაწილმა უპირობოდ გაიზიარა (ელენე მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38, 145), თუმცა მოგვიანებით ოღდა ხოსელიამ საკვებით არგუმენტირებულად გაარკვია, რომ ქაიხოსრო წულუკიძეს მხოლოდ ერთი ძმა – ივანე ჰყავდა და შესაბამისად, ქაიხოსრო და პაატა წულუკიძეები არა ძმები, არამედ მხოლოდ სახლიკაცები იყვნენ (ოღდა ხოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავედოები), II, გვ. 65).

96 იქვე, გვ. 49-50, 64-65.

სახარების ერთ-ერთ ანდერძში, მშობლებთან და უფროს ძმასთან – ივანესთან ერთად, არის მოხსენიებული⁹⁷ გარდა ამისა, ქაიხოსრო წულუკიძე, მშობლებთან და ძმასთან ერთად არის მოხსენიებული ნიკორწმინდის საეპისკოპოსო საყდრისათვის შეწირული კერცხლის საწინამძღვრო ჯვრის ერთ-ერთ წარწერაში, რომელიც, დაახლოებით, 1581 წლის სახარების ანდერძის თანადროულად არის შესრულებული⁹⁸. XVII საუკუნის I ნახევარში ქაიხოსრო წულუკიძემ, რომელიც იმ დროისათვის, როგორც ჩანს, უკვე უზარმაზარ სიმდიდრეს ფლობდა, წმიდა მიწის ქართულ კოლონიას უდიდესი მატერიალური დახმარება გაუწია. მან იერუსალიმის წმ. ნიკოლოზის მონასტერი და ამ უკანასკნელის კუთვნილი სამოცი სახლი საკუთარი საფასით ააშენა და განაახლა. გარდა ამისა, ქაიხოსრო წულუკიძემ საკუთარი ხარხრებით გამოისყიდა წმ. ნიკოლოზის მონასტრის კუთვნილი წიხვილი და ვენახი, რომლებიც, სავარაუდოდ, მევაღეთა ხელში იყო წაყარდნილი. ამ დიდი დახმარების სანაცვლოდ, დაახლოებით, 1643-1644 წლებში, იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის ძმობამ საკრებულო ეკლესიის დასავლეთ კედელზე ქაიხოსრო წულუკიძის პორტრეტი გამოსახა, ამ პორტრეტის წინ კი, აგრეთვე, ქრისტეს საფლავსა და გოლგოთასზე, ქაიხოსრო წულუკიძისათვის „დაუესებელი კანდელები“ დაჰკიდა. გარდა ამისა, დაახლოებით, იმავე პერიოდში ჯვარის მამამ, სემოთ უკვე მრავალგზის ნახსენებმა ნიკოლოზ ნოლოყაშვილმა მაცხოვრის საფლავისა და გოლგოთის ტაძრის სულთა მატთანებში (?) ქაიხოსრო წულუკიძის მოსახსენებლები წაწერა, იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში კი იმავე ქაიხოსრო ნოლოყაშვილისათვის აღაპი და წირვა გააჩინა⁹⁹. ქაიხოსრო წულუკიძის ხსენებული პორტრეტი, რომელზეც

97 ანდერძში ვკითხულობთ: „ში, დიდო მ[ღ]რდეელთმოდ[ღ]ვართ [წ(მიდა)ო ნიკოლო]ზ, გ(ვე)დრ(ებ)ით [ჩ(ვენ, დ(ავი)თ წულუკიძე დ(ა) თ(ან)ამეცხედრე] ჩ(ვენ)ი ფ[ა]რს[ა]ხგიჯ[ავარ] [დაშხის]შვილის ასული და [ძენი ჩენი – ივანე] [და] [ქაი]ხოსრო, რ(ამელმ)ან შეგ[ი]მ[კე]ე წ(მიდა)დ ესე ს[ახარება]ი“ (ქარაგმის გახსნა, ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.) (გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მეუხეუმის მთაბე, V, გვ. 220. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 195; და სხვ.).

98 წარწერა გვეწევს: „ქ. შ[ი], დიდო მ[ღ]რდეელთმოდ[ღ]ვართ [წ(მიდა)ო ნიკოლო]ზ, [შე]წირე მცირე ესე მსახურება, რომელ<ა>[ი] სახლებით შეე[ა]მკეცვით ჯ(უარ)ი ესე პატიოსანი სადიდებ[ე]ლად ტაძრისა შენისა წ(მიდ)ისა, რ[ა]თა მეოხ გ[ა]უეკმნე წინაშე დ[ე]მრთისა ორთ[ა]ვე შ[ი]ნისა ცხორებათა ჩვენს, და[ე]ით<ი>ს წულუკიძეს და [თ]ანამეცხედრესა ჩვენსა, დაშხისშვილისა ასულსა ფ[ა]რს[ა]ხგიჯ[ავარ]ს და ძეთა ჩუენთა – ივანეს და ქაიხოსროს“ (ქარაგმის გახსნა, ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.) (გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მეუხეუმის მთაბე, V, გვ. 213-214. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 196; სარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა, გვ. 104; ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში, გვ. 90-91; და სხვ.).

99 სარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა... ნაწარმოი, გვ. 7; ელენე მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38, 144-145. ქაიხოსრო წულუკიძისა და წმიდა მიწის ქართული კოლონიის ურთიერთობის ამბები ორ წერილობით ძეგლშია გადმოცემული: 1. იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის სააღაპე წიგნის №99 აღაპი (1643-1649 წწ.): „თუესა დეკენბერსა ექესსა, დღესა წ(მიდ)ისა ნიკ(ოლო)ზის(ა)სა გ(ა)ეჩინნეთ ჩ(ვენ, ჯ(უარ)ის მ(ა)მ(ამ)ან ნიკიფორემ კახმ(ან) და ეპი(ს)კოპოსმ(ან) თეოდოსემ, პაპა კირ მ(ა)რკოზ და აბრამ და მ[ა]თეოს და ელიამ აღაპი ქეიხოსრო წულუკიძეს ამისთვის, რომე აშენა ქრ[ი]სტე(ს) საფლავთანა წ(მიდ)ის ნიკ(ოლო)ზის ს(ა)ყდარი სამოციო სახლით, ქვთკირით

იგი პაატა წულუკიძესთან ერთად იყო გამოსახული, ამჟამად აღარ იხილეება¹⁰⁰ თუმცა მოგვეპოვება ამ პორტრეტის ჩანახატი, რომელიც, პაატა წულუკიძის პორტრეტის ჩანახატის მსგავსად, 1845 წელს ნიკო ნუბინაშვილმა შეასრულა¹⁰¹. დასასრულ, აღვნიშნავ, რომ სარგის კაკაბაძის აზრით, ქაიხოსრო წულუკიძე, პაატა წულუკიძესთან ერთად, იმერეთის სამეფოდან ოდიშის სამთავროში იყო გადასული და იქ მოღვაწეობდა¹⁰².

წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე დღეისათვის ცნობილი მესამე წარმომადგენელი, ოღდა სოსელიას დაკვირვებით, იოსებ წულუკიძე იყო. იოსებ წულუკიძე სვენამდე მოღწეულ ერთადერთ წერილობით ძეგლში – მის მიერ ნიკორწმინდის საეპისკოპოსო საეპროსთის მიცემულ უთარიღო შეწირულების წიგნშია მოხსენიებული. დოკუმენტს სარგის კაკაბაძე, პალეოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით, 1620-1640-იანი წლებით ათარიღებს¹⁰². დასახელებული შეწირულების წიგნიდან ირკვევა, რომ იოსებ წულუკიძემ ნიკორწმინდის ტაძარს გარკვეული შეწირულება მისცა და ამ შეწირულების ხანაველად, მისთვის და მისი მამის – გიორგი წულუკიძისათვის აღაპები განაწესა¹⁰³. სამწუხაროდ, იოსებ წულუკიძის შესახებ რაიმე სხვა ცნობა, ჯერჯერობით, არ მოგვეპოვება.

როგორც ვხედავთ, XVII საუკუნის I ნახევარში წულუკიძეთა ფეოდალური სახლი დასაყდრით საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი და დაწინაურებული არისტოკრატიული საგვარეულო იყო. მისი ზოგიერთი წარმომადგენელი ლევან II დადიანის კარზე მოღვაწეობდა და ოდიშის სამთავროს ცხოვრებაში უდიდეს როლს ასრულებდა. ამ მხრივ, პირველ რიგში, პაატა წულუკიძის მოღვაწეობაა აღსანიშნავი. ეს უკანასკნელი, დაახლოებით, 1620-იანი წლების მეორე ნახევრიდან 1650-იანი წლების შუახანებამდე ოდიშის სამთავროს უმაღლესი სახელმწიფო მოხელის – ვაზირის თანამდებობას ფლობდა და მოეღოს ოდიშში, გავლენითა და ძალაუფლებით, ლევან II დადიანის შემდეგ, მეორე პირად ითვლებოდა. ჩემი დაკვირვებით, სწორედ ამ პაატა წულუკიძისა

კ(ა)მარა შეკრულითა. და და[ი]ხსნა [წიქელი] წ(მიდ)ის ნიკ(ოლო)სისა და დაიხსნა ცხოვრებაჲ ამასი სამუქყოთ დაეხატეთ და დაუესებელი კანდელი დაუკიდეთ წინა და ერთი კ(ა)ნდელი ქრისტესს ს(ა)ფლაგშიგ დაუკიდეთ და ერთი გოლგოთას და ექმლგ(ა)ნ მოსახსენებელშიგ ჩავსწერეთ და აღაპი და წირვა გაეწინეთ საუკუნოდ მოუშლელი აწ, ვინცა და რამანცა ძემან კ(ა)ცისამ(ა) ეს მოუშალოს, ანუ ჯ(უარ)ის მ(ამა)მ(ა)ნ, ანუ პატრიარქ(ა)ნ, ანუ წინამძღუარმ(ა)ნ, რისხავმცა მ(ა)მ(ა)დ, ძე და ს(ულ)ი წ(მიდა)დ, [ქ]ოველნი [წ]ნი ღწთისნი ჰორციელნი და უკორცონი და წწთა... ბრალთა და ცოდვათა მზდ... [წ]ექელ იუენ[ნ], აწწ (იქვე, გვ. 88); და 2. ქეთათელი ტიმოთე გაბაშვილის „მომოსღვა“: „ქ. მეორე წმიდა ნიკოლოზ ჯვარის მონასტერთან აღუშენებია წულუკიძეს პაატას და ქაიხოსროს... ქ. ჯვარის მონასტერში... ხატია წულუკიძენი პაატა და ქაიხოსრო“ (ტიმოთე გაბაშვილი, მომოსღვა..., გვ. 81-82).

100 სარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა..., ჩანართი, გვ. 3, 6.

101 იქვე, ჩანართი, გვ. 7.

102 სარგის კაკაბაძის მიერ შემოთავაზებული ამ თარიღის კრიტიკული განხილვისაგან წინამდებარე ნაშრომში, რიგი მიზეზების გამო, თავს შევიკავებ. თუმცა კი, აქვე, ხაზგასმით აღვნიშნავ იმას, რომ ეს თარიღი აუცილებლად საჭიროებს დამატებითი არგუმენტაციით შემავრცელებას, რადგან მხოლოდ პალეოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით ხსენებული შეწირულების წიგნის მაინცადამაინც 1620-1640-იანი წლებით და არა, ვთქვათ, 1600-1610-იანი ან 1650-1660-იანი წლებით დათარიღდება, უბრალოდ, შეუძლებელია.

103 სარგის კაკაბაძე, დასაყდრით საქართველოს..., გვ. 52-53.

და მისი სახლიკაცის, იერუსალიმის წმ. ნიკოლოზის მონასტრის „მაშენებლის“ ქაიხოსრო წულუკიძის ნათესავი იყო წვენთვის საინტერესო ნიკოლოზ I წულუკიძე, რომელიც იმავე XVII საუკუნის I ნახევარში ხობელი ეპისკოპოსის თანამდებობას ფლობდა. მართალია, შესაბამისი მასალის უქონლობის გამო, ჯერჯერობით, უცნობია, კონკრეტულად, რა სახის ნათესაური კავშირი არსებობდა, ერთი მხრივ, ხობელ ნიკოლოზ I წულუკიძესა და მეორე მხრივ, პაატა და ქაიხოსრო წულუკიძეებს შორის, თუმცა მათი მოღვაწეობის დროისა (XVII ს-ის I ნახ.) და ადგილის (ოდიშის სამთავრო) გათვალისწინებით, აშკარაა, რომ ისინი სახლიკაცები იყვნენ.

ამგვარად, ირკვევა, რომ XVII საუკუნის I ნახევარში იმერეთის სამეფოდან გაქცეულმა და ოდიშის სამთავროში დამკვიდრებულმა წულუკიძეებმა, სახელმწიფო სამსახურის გარდა, საეკლესიო ასპარეზზეც გამოიჩინეს თავი და თუ ამ ფეოდალური სახლის ერთ-ერთი წარმომადგენელი პაატა წულუკიძე ეპისკოპოსი ანუ ოდიშის სამთავროს უმაღლესი სახელმწიფო მოხელე გახდა, მისმა სახლიკაცმა ნიკოლოზ I წულუკიძემ ოდიშის ერთ-ერთ უპირველეს სასულიერო ცენტრში, დადიანთა ძველ საგვარეულო საძვალეში, ხობის მონასტერში განთავსებული საეპისკოპოსო კათედრა დაიკავა.

მაშასადამე, ხობელი ნიკოლოზ I წულუკიძის ნათესაურ წრეზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ ამ, წარმომავლობით რაჭველი ფეოდალის მიერ სასულიერო მოღვაწეობის ასპარეზად არა მშობლიური რაჭისა თუ იმერეთის სამეფოში შემავალი რომელიმე სხვა პროვინციის, არამედ მაინცადამაინც ოდიშის არჩევა არა შემთხვევითი, არამედ სავსებით კაინახობიერი და ბუნებრივი მოვლენა იყო: როგორც ჩანს, ნიკოლოზ I წულუკიძე, თავის სახლიკაცებთან ერთად, იმერეთის სამეფოდან ოდიშის სამთავროში იყო გაქცეული თუ გადასული და საეკლესიო მოღვაწეობასაც ოდიშში ეწეოდა. გარდა ამისა, ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა ისიც, რომ ხობელ ნიკოლოზ I წულუკიძეს ოდიშის ერთ-ერთი საეპისკოპოსო კათედრის დაკავებისა და ამ კათედრაზე წარმატებული მოღვაწეობის საქმეში მისი გავლენიანი და მდიდარი ნათესავები, ოდიშში მოღვაწე პაატა და ქაიხოსრო წულუკიძეები უჭერდნენ მხარს, რადგან ამგვარი მხარდაჭერისა და პირდაპირი თუ ირიბი დახმარების გარეშე გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოს საეკლესიო იერარქიაში წინსვლა და აღზევება, პრაქტიკულად, შეუძლებელი იყო.

ამით ხობის ეკლესიის ბემასე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I წულუკიძის ცხოვრება-მოღვაწეობასთან დაკავშირებული საკითხების ანალიზს საბოლოოდ ვამთავრებ და ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის პორტრეტთან დაკავშირებული საკითხების შესწავლაზე გადავდივარ.

დღეისათვის პორტრეტზე წარმოდგენილი ისტორიული პირის გამოსახულება აღარ არსებობს: მთელი მისი ფიგურა, განზე გაპერობილი მარჯვენა ხელის იდაყვისა და ქვემოთ ფართოდ დაშეშებული მანტიის წვივების დონეზე მორკალვით მოჭრილი კაღთების გარდა, კონტურის ხაზის შემოყოფნაზე, ნაღესობის თხელ ფენასთან ერთად, საგანგებოდ არის ამოჭრილი. თინათინ ვაუჩხიშვილის აზრით, ისტორიული პირის ფიგურა 1947 წლის შემდგომ ხანებში ამოჭრეს¹⁰⁴. ამ საკითხთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრება აქვს ხელოვნებათმცოდნე შხია ჯანჯალიას, რომელმაც წყნთან პირადი საუბრისას აღნიშნა, რომ ისტორიული პირის ფიგურა არა 1947 წლის შემდგომ

104 თინათინ ვაუჩხიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 226.

პერიოდში, არამედ გაცილებით უფრო ადრე, ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში აქამო აღმოჩენილი. მკვლევრის დაკვირვებით, ხობის ეკლესიის სამხრეთი კედლის ის მონაკვეთი, რომელზეც ისტორიული პირის ამოჭრილი ფიგურაა წარმოდგენილი, გარკვეული დროის განმავლობაში ნაღესობის თხელი ფენით იყო დაფარული, რომელზეც, თავის მხრივ, მოხატულობა იყო შესრულებული. დღეისათვის ეს მოხატულობა, ნაღესობის ფენასთან ერთად, თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია და მისი მცირე ფრაგმენტები მხოლოდ ალაგ-ალაგ განირჩევა. მზია ჯანჯალიას აზრით, მოხატულობის ამ გვიან ანუ ჩამოცვენილ და შედარებით ადრეულ ანუ ჩამოცვენის შედეგად გამოსჩენილ ფენებზე დაკვირვება ასევეებს, რომ იმ დროს, როცა ეკლესიის სამხრეთი კედლის განსახილველი მონაკვეთი გვიანი მოხატულობის ნაღესობის თხელი ფენით დაფარეს, ისტორიული პირის ფიგურა უკვე ამოჭრილი იყო და ამიტომ ამოჭრილი ფიგურა გვიანი მოხატულობის ქვეშ ზუსტად იმ სახით აღმოჩნდა, რა სახითაც ის დღეს იხილება.

მზია ჯანჯალიას მიერ გამოთქმული მოსაზრების მართებულობას მთლიანად ადასტურებს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, ექვთიმე თაყაიშვილის პირად საარქივო ფონდში დაცული ერთი შავ-თეთრი ფოტო, რომელიც ზემოთ უკვე ნახსენები ფოტოგრაფის თეოდორე კაენეს მიერ 1913 წელს, ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ სამეგრელოში მოწყობილ სამეცნიერო ექსპედიციაში ყოფნის დროს უნდა იყოს გადაღებული (სურ. 9). ფოტოზე ჩანს, რომ მისი გადაღების დროს მზია ჯანჯალიას მიერ დაფიქსირებული გვიანი მოხატულობის ფენა მთლიანად ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოცვენილი და მის ზედა მარცხენა (აღმოსავლეთ) კიდეში წვილელი ღმრთისმშობლის, სავარაუდოდ, წელსზედა ფიგურა იყო გამოსახული. ფოტოზე გარკვევით განირჩევა მარჯვნივ (დასავლეთისაკენ) და ოდნავ ქვემოთ მომხირალი ღმრთისმშობლის მარჯვენა მხარი და შარავანდიანი თავი, აგრეთვე, ერმა მაცხოვრის შარავანდიანი თავის ფრაგმენტი. ღმრთისმშობლის თავის მარცხნივ (აღმოსავლეთით) ღია ფერის (თეთრი?) საღებავით გამოყვანილი ასომთავრული განმარტებითი წარწერის პირველი სიტყვაა შესრულებული: „ღ(ე)დ(ა)ო“. წარწერის მეორე სიტყვა „ღ(მრ)თისაჲ“, რომელიც ღმრთისმშობლის თავის მარჯვნივ (დასავლეთით) უნდა ყოფილიყო შესრულებული, ფოტოს გადაღების დროს, ნაღესობის ჩამოცვენის გამო, უკვე დაკარგული იყო.

თეოდორე კაენეს ფოტოზე დაერძნობით, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ფოტოს გადაღების დროს ანუ 1913 წელს ისტორიული პირის ფიგურა უკვე ნამდვილად ამოჭრილი იყო. ფოტოზე გარკვევით ჩანს, რომ ამოჭრილი ფიგურის ზედა, დაახლოებით, ერთი მესამედი ნაწილის კონტური, დღევანდელი მდგომარეობისაგან განსხვავებით, ჯერ კიდევ გვიანი მოხატულობის ქვეშ არის მოქცეული: ამოჭრილი ფიგურის მარჯვენა მხრისა და მისი განზე გაწვდილი მარჯვენა ხელის იდაყვის კონტურებს ღმრთისმშობლის გამოსახულების ქვედა სეგმენტი, ხოლო ფიგურის თავის კონტურს ერმა მაცხოვრის შარავანდიანი თავი ფარავს. გარდა ამისა, ფოტოზე ნათლად ჩანს ისიც, რომ ამოჭრილი ფიგურის ქვედა, დაახლოებით, ორი მესამედი ნაწილის კონტურიდან გვიანი მოხატულობის ნაღესობის ფენა თითქმის მთლიანადაა ჩამოცვენილი და კონტურის ეს ნაწილი ზუსტად დღევანდელი სახით იხილება (სურ. 10 და სურ. 11).

ამგვარად, თეოდორე კაენეს 1913 წლის ფოტოზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მზია ჯანჯალიას მიერ გამოთქმული მოსაზრება სავსებით სწორია და ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ფიგურა მარ-

თლაც შუა საუკუნეებში იყო ამოტრიალი და არა 1947 წლის შემდგომ ხანებში, როგორც ამას თინათინ ეახეხიშვილი ფიქრობდა.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ბუნებრივად იბადება ორი კითხვა: 1. რა დროით თარიღდება მოხატულობის მზია ჯანჯალიას მიერ დაფიქსირებული გვიანი ფენა? და 2. რა სცენა იყო გამოსახული მოხატულობის ამ გვიან ფენაზე?

პირველი კითხვის საპასუხოდ, დაბეჯითებით შემოიძლია ვთქვა, რომ მოხატულობის გვიანი ფენა და მის მომთქმევედ, ეკლესიის საკურთხეველის მიმდებარე სამხრეთ-აღმოსავლეთ კაპელაში არსებული ფრესკული მოხატულობა ერთსა და იმავე პერიოდს მიეკუთვნება. ამგვარი დასკვნისაკენ, პირველ რიგში, მოხატულობის გვიანი ფენის ზემოთ მოტანილი განმარტებითი ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტი მიბიძგებს, რომელიც, პალეოგრაფიული თვალსაზრისით, უმეტესად სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მოხატულობის ასომთავრული განმარტებითი წარწერების დამწერის ხელით არის შესრულებული. თავად სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მოხატულობა, იუზა ხესკივადისა¹⁰⁵ და მზია ჯანჯალიას დაკვირვებით, XVIII საუკუნით თარიღდება. შესაბამისად, საბოლოოდ ირკვევა ისიც, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთი კედლის განსახილველი მონაკვეთის მოხატულობის გვიანი ფენა ხობის ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მომხატველის მიერ, XVIII საუკუნეში იყო შესრულებული.

რაც შეეხება მეორე კითხვას, მისთვის რაიმე კატეგორიული პასუხის გაცემა, ჯერჯერობით, არ შემოიძლია. თუმცა კი, ვვარაუდობ, რომ მოხატულობის გვიანი ფენაზე ხობის ტაძრის პატრონის – ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის წინაშე მდგომი XVIII საუკუნეში მოღვაწე ისტორიული პირი, ხობის ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მოხატულობის ქტიტორი უნდა ყოფილიყო გამოსახული.

ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ამოტრიალი ფიგურის თავის კონტურის მარცხნივ (აღმოსავლეთით) შავი ფერის საღებავით გამოყვანილი ოთხსტრიქონიანი ბერძნული განმარტებითი წარწერაა შესრულებული. საგულისხმოა, რომ ისტორიული პირის ფიგურის ამოტრიალს დროს მისი თანმხლები ბერძნული განმარტებითი წარწერა ხელუხლებლად დატოვეს. თუთორე კუნეს ფოტოზე გარკვევით ჩანს, რომ 1913 წლისათვის წარწერა ჯერ კიდევ გვიანი მოხატულობის ქვეშ იყო მოქცეული და მას ღმრთისმშობლის გამოსახულება ფარავდა. ამჟამად გვიანი მოხატულობა, როგორც უკვე არაერთგზის აღვნიშნე ზემოთ, თითქმის მთლიანად სამოცვენილია და ბერძნული განმარტებითი წარწერის ოთხივე სტრიქონი დაუბრკოლებლად იკითხება.

დღეისათვის ბერძნული განმარტებითი წარწერა, უფრო ზუსტად კი, მისი ტექსტის წაკითხვა, უშუალოდ დედანზე დაყრდნობით, ექვსჯერ არის გამოცემული, ექვსივეჯერ – თინათინ ეახეხიშვილის მიერ: პირველად – 1951 წელს, ფრაგმენტული სახით, გრაფიკულ მონახაზთან ერთად: „τοις εν χάναις θάματα... μιν ης ταύτης“¹⁰⁶; მეორედ – 1987 წელს, სრული სახით, ქართულ თარგმანთან ერთად: „Νικόλαος εν Χάβφ... ατος ήγους μείνος τής άγίας μιν ης ταύτης“; „ნიკოლოზ ხობელი, ამ წმინდა მონასტრის მარადმოხახხელებელი წინამძღვარი“¹⁰⁷; მესამედ

105 იუზა ხესკივადი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 278.

106 თინათინ ეახეხიშვილი, ბერძნული წარწერები..., გვ. 79-80.

107 თინათინ ეახეხიშვილი, ბერძნული ფრესკული..., გვ. 93.

– 1988 წელს, სრული სახით, ტექნიკურ აღწერილობასთან, დედნის გადმოწაწ-
ერთან და ქართულ თარგმანთან ერთად: „NIKOLAOC'ENXω' (...) G' OCHΓYI' ¹⁰⁸
MEN... IC' AΓ' IAC' MONHCTAYTHC“ (დედნის გადმოწაწერი); „NIK' OΛAOC' EN
Xω[Bω... ' HΓO' V({)MEN[OC T]HC' AΓ' IAC MONHC TAYTHC“ (ტექსტის წაკითხვა);
„ნიკოლოზი, ხობელი ამ წმიდა მონასტრის... წინამძღვარი“¹⁰⁸; მეოთხედ – 1999
წელს, სრული სახით, დედნის გადმოწაწერთან, ტექნიკურ აღწერილობასთან,
პალეოგრაფიულ პირთან და ქართულ თარგმანთან ერთად: „NIKOLAOC'ENXω
I... IGO'C HΓΩI' MEN.. IC' AΓ' IAC' MONHCTAYTHC“ (დედნის გადმოწაწერი);
„Νικόλαος ἐν Χώβῳ ἀμείμνητος ἡγούμενος τῆς ἀγίας μονῆς ταύτης“ (ტექსტის
წაკითხვა); „ნიკოლოზი ხობელი ამ წმიდა მონასტრის მარადმოხახხენიებელი
(ან განსაკვირვებელი) წინამძღვარი“ (ნახ. 2)¹⁰⁹; მეხუთედ – 2004 წელს, სრუ-
ლი სახით, ტექნიკურ აღწერილობასთან, პალეოგრაფიულ პირთან და ქართულ
თარგმანთან ერთად: „NIKOLAOC'ENXω' I... IGO'C HΓΩI' MEN.. IC' AΓ' IAC' ¹¹⁰
MONHCTAYTHC“ (დედნის გადმოწაწერი); „Νικόλαος ἐν Χώβῳ ἀμείμνητος
ἡγούμενος τῆς ἀγίας μονῆς ταύτης“; (ტექსტის წაკითხვა); „ნიკოლოზი ხო-
ბელი ამ წმიდა მონასტრის მარადმოხახხენიებელი (ან განსაკვირვებელი)
წინამძღვარი“¹¹⁰; დაბოლოს, მეექვსედ – 2009 წელს, სრული სახით, ტექნიკურ
აღწერილობასთან, პალეოგრაფიულ პირთან და ქართულ თარგმანთან ერთად:
„NIKOLAOC'ENXω' I... IGO'C HΓΩI' MEN.. IC' AΓ' IAC' MONHCTAYTHC“ (დედ-
ნის გადმოწაწერი); „Νικόλαος ἐν Χώβῳ ἀμείμνητος ἡγούμενος τῆς ἀγίας μονῆς
ταύτης“; (ტექსტის წაკითხვა); „ნიკოლოზი ხობელი ამ წმიდა მონასტრის მარად-
მოხახხენიებელი (ან განსაკვირვებელი) წინამძღვარი“¹¹¹.

როგორც ვხედავთ, ბერძნული განმარტებითი წარწერის ზემოთ მოტანი-
ლი ექვსი პუბლიკაციიდან მეოთხე ანუ 1999 წლის გამოცემა ყველაზე უფრო
აკადემიური ხასიათისაა. ამ პუბლიკაციაში, ტექსტის პირველი, მეორე და მესამე
ანუ, შესაბამისად, 1951, 1987 და 1988 წლების გამოცემებისაგან განსხვავებით,
წარმოდგენილია: 1. წარწერის ტექნიკური აღწერილობა; 2. ტექსტის პალე-
ოგრაფიული პირი; 3. წარწერის გადმოწაწერი დედნის შრიფტის დაცვით; 4.
ტექსტის წაკითხვა ბერძნულ ენაზე; დაბოლოს, 5. წარწერის ქართული თარგ-
მანი. ტექსტის ეს, 1999 წლის პუბლიკაცია წარწერის ბოლო, მეხუთე და მეექვსე,
შესაბამისად, 2004 და 2009 წლების გამოცემებში აბსოლუტურად უცვლელი
სახით არის გამეორებული. აღნიშნული მიზეზის გამო წინამდებარე ნაშრომში
წარწერის სწორედ ამ, 1999 წლის გამოცემას დავეყრებით.

ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის
პორტრეტისა და მისი განმარტებითი წარწერის დახასიათების შემდეგ, პირ-
ველ რიგში, ამ ისტორიული პირის ვინაობის საკითხს შევეხები. აღნიშნუ-

108 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 225. თინათინ ყაუხჩიშვილის
განმარტებით, წარწერის ქართული თარგმანის ბოლოსწინა, გამოტოვებული სიტყვის
წაკითხვის შესაძლო ვარიანტებია: „მეოცე“, „მეახე“, „საუკეთესო“, „ცნობილი“,
„უცდომელი“, „დაუცოვარი“, „საკვირველი“ ან „სასწაულებრივი“ (თინათინ ყაუხჩიშვილი,
ხობის წარწერა..., გვ. 225).

109 თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, I..., გვ. 113.

110 თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, მეორე..., გვ.
113.

111 თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, მესამე...,
გვ. 113.

ლი საკითხის შესახებ საკუთარი მოსაზრება, ქართველ მკვლევართა შორის, მხოლოდ თინათინ ყაუხჩიშვილმა გამოთქვა. მკვლევარმა თავის 1987 წელს დაბეჭდილ ნაშრომში „ბერძნული ფრესკული ისტორიული წარწერები სამეგრელოში“ დაასკვნა, რომ განსახილველ პორტრეტზე ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ ნოლოყაშვილი იყო გამოსახული¹¹². თინათინ ყაუხჩიშვილმა საკუთარი დასკვნის დასაბუთება ხსენებული 1987 წლის პუბლიკაციის გარდა, 1988 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „ხობის წარწერა“ და 1999 წელს დაბეჭდილი წიგნის „საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი“ I ნაკვეთშიც სცადა. მკვლევრის მიერ მოტანილი ეს არგუმენტაცია, მთლიანობაში, შემდეგი სახით შეიძლება ჩამოყალიბდეს: ისტორიული პირის, ბერძნული განმარტებითი წარწერის მიხედვით – ნიკოლოზ ხობელის, ამოტრილი ფიგურა მოხატულობის იმ ფენას მიეკუთვნება, რომელიც ხელოვნებათმცოდნეთა მიერ XVII საუკუნითაა დათარიღებული¹¹³. ამგვარ დათარიღებას მხარს უჭერს ნიკოლოზ ხობელის ამოტრილი ფიგურის განმარტებითი ბერძნული წარწერის პალეოგრაფიული მონაცემებიც – ასეთა მოხატულობა, ლიგატურები, მახვილისა და ფშვინვის ნიშნების ჭარბად გამოყენება, რომლებიც სწორედ გვიანბნისანტიური ხანის ბერძნული დამწერლობისათვის არის დამახასიათებელი. იმავედროულად, წერილობითი ძეგლებიდან ცნობილია, რომ XVII საუკუნეში მოღვაწეობდა ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, რომელიც ქართველ ისტორიკოსთა მიერ ცნობილ ისტორიულ პირთან, ნიკოლოზ ნოლოყაშვილთან, იგივე ნიკოფორე ირბახთან არის გაიგივებული. აღნიშნულიდან გამომდინარე, დგინდება, რომ ისტორიული პირის ამოტრილი ფიგურა ნიკოლოზ ნოლოყაშვილს ეკუთვნოდა¹¹⁴.

თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ სამეცნიერო საზოგადოებისათვის 1980-1990-იან წლებში შეთავაზებული არგუმენტაცია, ქართული ისტორიოგრაფიის იმჟამინდელი ცოდნის პირობებში, საესებოთ სარწმუნო და დამაჯერებელი იყო: იმხანად მკვლევართათვის XVII საუკუნეში მოღვაწე მხოლოდ ერთი ხობელი ნიკოლოზის, იგივე ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I ნოლოყაშვილის სახელი იყო ცნობილი და ამიტომ თინათინ ყაუხჩიშვილს სრული უფლება ჰქონდა, ხობის ეკლესიის სამხრეთი კედლის XVII საუკუნით დათარიღებულ პორტრეტზე

112 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ფრესკული..., გვ. 93. თინათინ ყაუხჩიშვილის ეს დასკვნა უპირობოდ გაიზიარეს მოგვიანო ხანის მკვლევრებმა: ანზორ სიჭინავაძე, გიორგი ნიჭიაშვილი (ხობის ეკლესია, წმინდა..., გვ. 10), გიორგი კალანდიაშვილი (გიორგი კალანდიაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 160) და დავით ჭითანავაძე (დავით ჭითანავაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 279).

113 სამწუხაროდ, თინათინ ყაუხჩიშვილმა თავის პუბლიკაციებში არ დააკონკრეტა იმ ხელოვნებათმცოდნეთა ვინაობა, რომლებიც ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ამოტრილი ფიგურას მოხატულობის XVII საუკუნის ფენას მიეკუთვნებდნენ. უეჭველია, რომ მკვლევარი, ამ შემთხვევაში, ხობის ტაძრის მოხატულობით დაინტერესებული ქართველი ხელოვნებათმცოდნეების (ვახტანგ ბერიძის, თინათინ ვირსალაძის, ინგა ლორთქიფანიძის...) ზეპირ კონსულტაციებს ემყარებოდა, რადგან ჩემს ხელთ არსებული მასალის მიხედვით, პირველი პუბლიკაცია, რომელშიც ამოტრილი ფიგურის შემცველი მოხატულობის ფენა XVII საუკუნით არის დათარიღებული, იუზა ხუსკივაძის მიერ 2005 წელს გამოქვეყნებული სტატიაა „ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა“ (იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 275-276, 288-290).

114 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ფრესკული..., გვ. 93-94; თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 225-226; თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, I, გვ. 113.

გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი სწორედ ხობელი ნიკოლოზ I მოდოეაშვილთან გაეგიჟებინა. ამ თვალსაზრისით, სრულებით განსხვავებული ვითარება გვაქვს დღეს, რადგან როგორც წინამდებარე ნაშრომში გავარკვეე, XVII საუკუნეში სახელი ნიკოლოზის მატარებელი არა ერთი, არამედ სამი ხობელი ეპისკოპოსი მოღვაწეობდა – ნიკოლოზ I წულუკიძე, ნიკოლოზ II მოდოეაშვილი და ნიკოლოზ III წულუკიძე. შესაბამისად, სრულებით ცხადია ისიც, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელის ვინაობის გასარკვევად მხოლოდ თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ მოტანილი დასაბუთება საკმარისი უკვე აღარ არის და ამ საკითხის საბოლოოდ გადასაწყვეტად ახალი, დამატებითი არგუმენტების მოტანაა საჭირო. ქვემოთ, შევეცდები, ხსენებული ახალი მონაცემების გათვალისწინებით გავარკვიო ეს მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი.

XVII საუკუნეში მოღვაწე პირველი ნიკოლოზ ხობელი ანუ ნიკოლოზ I წულუკიძე, როგორც უკვე ვნახეთ ზემოთ, ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1620-იანი წლებიდან 1640 წლამდე განაგებდა და ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენის ქტიტორი იყო. ზემოთ გავარკვეეთ ისიც, რომ მისი ფიგურა, თანმხლებ ქტიტორულ წარწერასთან ერთად, ხობის ტაძრის ბემის ჩრდილოეთ კედელზეა გამოსახული. აღნიშნულიდან გამომდინარე, თუ ნვენ პიპოთეტურად დავეუშვებთ იმ შესაძლებლობას, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტი იმავე ხობელ ნიკოლოზ I წულუკიძეს ეკუთვნოდა, მაშინ გამოვა, რომ ხობის ეკლესიაში ნიკოლოზ I წულუკიძის ერთდროულად ორი პორტრეტი იყო გამოსახული: ერთი – ბემაზე, ხოლო მეორე – სამხრეთ კედელზე. ამგვარი დაშვება, თეორიულად, სავსებით შესაძლებელია, თუმცა კი, მეორე მხრივ, არსებობს ერთი საყურადღებო გარემოება, რომელიც ამგვარი შესაძლებლობის დაშვებასთან პრინციპულ წინააღმდეგობაში მოდის. მე უკვე აღვნიშნე ზემოთ, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ფიგურა XVIII საუკუნესა თუ ამ საუკუნის წინარე ხანებში საგანგებოდ იყო ამოტრილი. შესაბამისად, თუკი ნვენ მართებულად მივინჩევთ იმ პიპოთეტურ დაშვებას, რომ ხობის ტაძარში ხობელი ნიკოლოზ I წულუკიძის ორი პორტრეტი იყო გამოსახული, მაშინ ავტომატურად მივაღწეოთ იმ დასკვნამდეც, რომ ამ ხობელი მღვდელმთავრის ორი პორტრეტიდან ერთ-ერთი – ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტი მიზანმიმართულად იყო განადგურებული, ხოლო მეორე – ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტი ხელუხლებლად დატოვებული. ნემი დაკვირვებით, ისტორიული სურათის ამ სახით რეკონსტრუქცია ნაკლებად დამაჯერებელია, რადგან ძნელი წარმოსადგენია, რომ შუა საუკუნეების იმ საერო ხელისუფალსა თუ საეკლესიო იერარქს, რომელიც ხობის ეკლესიის მოხატულობიდან ნიკოლოზ ხობელის გამოსახულების წარმოცვას მიზანმიმართულად ცდილობდა, ამ ხობელი მღვდელმთავრის ერთ-ერთი – ტაძრის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი პორტრეტი ბარბაროსულად გაენადგურებინა, ხოლო მისი მეორე – ბემაზე ანუ საკურთხეველის წინ, ეკლესიის ბევრად უფრო გამოსაჩენ ადგილას გამოსახული პორტრეტი ხელუხლებლად დაეტოვებინა. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, არ შევეცდები, თუკი დავასკენი, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი და ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ I წულუკიძე სხვადასხვა პირები იყვნენ.

მიღებული დასკვნის შემდეგ ირკვევა, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ

კედელზე XVII საუკუნეში მოღვაწე დანარჩენი ორი ხობელი ეპისკოპოსადან ერთ-ერთი – ან ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილი ან კიდევ, ნიკოლოზ III წულუკიძე იყო გამოსახული. აღნიშნული საკითხის საბოლოოდ გადაწყვეტაზე მუშაობისას ჩემი ეურადღება ორმა მნიშვნელოვანმა გარემოებამ მიიპყრო: 1. ტაძრის სამხრეთ კედელზე ნიკოლოზ ხობელის პორტრეტი შუა საუკუნეების ქართული ისტორიული პორტრეტისათვის უნეულო სახითაა წარმოდგენილი: ხობის ეკლესიის ზეციური პატრონის – წმიდელი ღმრთისმშობლის წელსზედა (?) ფიგურა ნიკოლოზ ხობელის წინ (აღმოსავლეთით) და ზემოთ კი არ არის გამოსახული და ხობელ მღვდელმთავარს ზემოდან კი არ დასცქერის, არამედ ნიკოლოზ ხობელის უკან (დასავლეთით) და ქვემოთ, ხობელი მღვდელმთავრის წელისა და ფეხების გასწვრივია გამოსახული და მას ქვემოდან ზემოთ მკვერებს; და 2. ნიკოლოზ ხობელი მისი პორტრეტის ბერძნულ განმარტებით წარწერაში შუა საუკუნეების ქართული ისტორიული პორტრეტების განმარტებითი წარწერებისათვის უცხო და არადაძახასიათებელი განმადიდებელი ეპითეტით არის მოხსენიებული: იგი წარწერაში უბრალოდ „ხობელად“ და „მონასტრის წინამძღვრად“ კი არ იწოდება, არამედ „მარადმოსახსენიებელ“ თუ „განსაცვიფრებელ“ საეკლესიო იერარქად არის მოხსენიებული. აღნიშნული ორი გარემოება, ნებისთ თუ უნებლიედ, მაფიქრებინებს, რომ პორტრეტზე მომუშავე ოსტატი ამ საგანგებოდ შერჩეული ვიზუალური და ვერბალური ხერხების გამოყენებით იმ ფაქტს უსვამდა ხაზს, რომ ნიკოლოზ ხობელი დიდად სახელოვანი და განსაკუთრებულად პატივდებული საეკლესიო მოღვაწე იყო. თუ ჩემი ეს დაკვირვება სწორია, მაშინ დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა ისიც, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე უეჭველად ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილი იყო გამოსახული, რომლის მასშტაბის საეკლესიო და სახელმწიფო მოღვაწე არათუ XVII საუკუნის დიხთიმურეთში, არამედ მთელი გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოშიც კი ძნელად მოიძებნებოდა.

ამგვარად, საკითხის ჩემეული შესწავლა მოთიანად ადასტურებს თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრების მართებულობას და კიდევ ერთხელ აჩვენებს, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე ნამდვილად ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის პორტრეტი იყო გამოსახული.

ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ვინაობის საკითხის საბოლოოდ გარკვევის შემდეგ ეურადღებას უკვე თავად პორტრეტის დათარიღების საკითხი იპყრობს. აღნიშნულ საკითხს, ქართველ მეცნიერთა შორის, ამჯერადაც, მხოლოდ თინათინ ყაუხჩიშვილი შეეხო. მკვლევრის დაკვირვებით, პორტრეტი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში იყო შესრულებული. თინათინ ყაუხჩიშვილის აზრით, ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1632-1642 წლებში განაგებდა და ამიტომ მისი პორტრეტიც იმავე 1632-1642 წლებში უნდა ყოფილიყო შესრულებული¹¹⁵.

თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრების პირველი ნაწილი, რომ ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის პორტრეტი მისი ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში უნდა ყოფილიყო შესრულებული, ჩემთვის საესებოთ სარწმუნო და მისაღებია. რაც შეეხება მკვლევრის მოსაზრების მეორე ნაწილს, რომ ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1632-1642 წლებში განაგებდა, ის ბოლომდე მართებული არ არის. მართლაც, ჩვენ უკვე ვნახეთ

115 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა... გვ. 113.

ზემოთ, რომ ნიკოლოზ II ნოდოეაშვილი ხობელი ეპისკოპოსის პატივს, არა! 1632-1642 წლებში, არამედ 1640-1643 წლებში ფლობდა. აღნიშნულიდან გამომდინარე, დგინდება, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ II ნოდოეაშვილის პორტრეტი 1640-1643 წლებში იყო შესრულებული და არა 1632-1642 წლებში, როგორც ამას თინათინ ყაუხჩიშვილი ფიქრობდა.

ხობელი ნიკოლოზ II ნოდოეაშვილის პორტრეტის დათარიღების შემდეგ ბუნებრივად იბადება კითხვა: როგორ უნდა აიხსნას ის ფაქტი, რომ ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ნაწილი, რომელიც ნიკოლოზ I წულუკიძის ქტიტორობით იყო შესრულებული, 1630-1632 წლებით თარიღდება, ხოლო იმავე ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ნიკოლოზ II ნოდოეაშვილის პორტრეტი, დაახლოებით, ათი წლით უფრო გვიანდელ პერიოდს – 1640-1643 წლებს მიეკუთვნება?

დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა საკმაოდ იოლი ამოცანაა. ჩემი დაკვირვებით, 1630-1632 წლებში, ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I წულუკიძის ქტიტორობით ნატარებული სამუშაოების დროს, ხობის ეკლესიის ძირითად ნაწილთან ერთად, სავარაუდოდ, მთელი სამხრეთი მკლავიც მოხატეს. დაახლოებით, ათი წლის შემდეგ, 1640-1643 წლებში, ეკლესიის სამხრეთი მკლავის სამხრეთი კედლის ცალკეული ფრაგმენტები ხელმოკრულ მოხატეს და იქ ხობის ტაძრის პატრონის – ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის „წინაშე“ მდგომი იმჟამინდელი ხობელი ეპისკოპოსის, უდიდესი საეკლესიო და სახელმწიფო მოღვაწის, ნიკოლოზ II ნოდოეაშვილის პორტრეტი გამოსახეს.

ისტორიული სურათის სწორედ ამგვარი რეკონსტრუქციის სახარგებლოდ მეტყველებს იმავე ხობის ეკლესიის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგის მოხატულობა, რომელშიც, იუზა ხუსკივაძის დაკვირვებით, ერთმანეთზე დატანილი ორი სხვადასხვა ფენა გაჩირხევა¹¹⁶. აქედან, მოხატულობის ზედა ფენას ფრონტალურად მდგომი ისტორიული პირის, აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის (1657-1658, 1669/1672-1673 წწ.) პორტრეტი მიეკუთვნება, რომელიც, ჩემი კვლევის თანახმად, 1669/1672-1673 წლებში იყო შესრულებული¹¹⁷ რაც შეეხება მოხატულობის ქვედა ფენას, რომელზე წარმოდგენილი გამოსახულებაც დღეისათვის თითქმის მთლიანად კათოლიკოსი ილარიონის პორტრეტის ქვეშ არის მოქცეული, ის, იუზა ხუსკივაძის აზრით, ხობის ტაძრის იმ მოხატულობას უნდა მიეკუთვნებოდეს¹¹⁸, რომელსაც წინამდებარე ნაშრომში, პირობითად, ხობის ეკლესიის მრავალფენიანი მოხატულობის ძირითად ფენას ვეწოდებ და რომელიც, როგორც უკვე გაეარკვია ზემოთ, ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I წულუკიძის ქტიტორობით, 1630-1632 წლებში იყო შესრულებული.

აღნიშნულ მონაცემებზე დაყრდნობით, იუზა ხუსკივაძემ ხობის ტაძრის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზე ორფენიანი მოხატულობის არსებობა შემდეგი სახით აიხსნა: ხობის ეკლესიის ძირითადი ნაწილის მოხატვის დროს, ტაძრის სხვა ადგილებთან ერთად, ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთი წახნაგიც მოხატეს, მოგვიანებით კი მოხატულობის ამ ფენის ზედაპირი დაკეწეს და მასზე ნაღესობის ახალი ფენა დაიტანეს, რომელზეც, თავის მხრივ, კათოლიკოსი ილარიონის პორტრეტი გამოსახეს¹¹⁹.

116 იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 266-267.

117 თემო ჯოჯუა, აფხაზეთის კათოლიკოსი..., გვ. 207-208.

118 იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 266-267.

119 იქვე, გვ. 266-267.

ნემი დაკვირვებით, 1640-1643 წლებში ხობელი ნიკოლოზ II ნოდოყაშვილის პორტრეტის გამოსახვა ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე, რომელიც, სავარაუდოდ, 1630-1632 წლებში იყო მოხატული და 1669/1672-1673 წლებში კათოლიკოსი ილარიონის პორტრეტის შესრულება იმავე ტაძრის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზე, რომელიც, აგრეთვე, 1630-1632 წლებში იყო მოხატული, ერთი და იმავე პროცესის სხვადასხვა დროის გამოვლინება იყო: როგორც ნანს, 1630-1632 წლების შემდგომ ხანებში ხობის მონასტრის მესვეურები, რომლებიც საჭიროდ მიიჩნევდნენ, რომ ამა თუ იმ ისტორიული პირის პორტრეტი, რაიმე მიზეზის გამო, ხობის ეკლესიაში გამოეხატათ, ამ მიზნით, თითქმის მოღიანად მოხატულ ტაძარში რომელიმე კონკრეტულ ადგილს ირჩევდნენ და შერჩეულ ადგილას არსებულ, 1630-1632 წლების მოხატულობის ფენაზე მათთვის სასურველი ისტორიული პირის პორტრეტს გამოსახავდნენ. სწორედ ამ ხანგრძლივი და საინტერესო პროცესის შედეგია ის ფაქტი, რომ დღეისათვის ხობის ეკლესიის XVII საუკუნის მოხატულობაში სამი სხვადასხვა ქრონოლოგიური ფენა გამოიყოფა: I, იგივე, ძირითადი ფენა – ტაძრის საკურთხეველის, შუა ნავის დასავლეთი უბის, მისი ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების, ეკლესიის ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავთა კამარების, აგრეთვე, ამ მკლავთა კედლების მომცრო მონაკვეთების მოხატულობა, რომელიც 1630-1632 წლებით თარიღდება (მოხატულობის ამ ფენას მიეკუთვნება ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I წულუკიძის ქტიტორული პორტრეტი, ძველი დროის ქტიტორის, მანდატურთუხუცესისა და ერისთავთერისთავის გიორგი დადიანის პორტრეტი და ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის, მისი თანამეცხედრის, დედოფალ ნესტან-დარეჯან ჭილაძისა და მათი უფროსი ვაჟის, ბატონიშვილი ალექსანდრეს ოჯახური პორტრეტი); II ფენა – ეკლესიის სამხრეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ II ნოდოყაშვილის პორტრეტი, რომელიც 1640-1643 წლებით თარიღდება; დაბოლოს, III ფენა – ტაძრის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზე გამოსახული აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის პორტრეტი, რომელიც 1669/1672-1673 წლებით თარიღდება.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ, ბუნებრივად იბადება კიდევ ორი კითხვა: 1. რატომ გამოსახეს ხობელი ნიკოლოზ II ნოდოყაშვილის პორტრეტი ხობის ეკლესიაში? და 2. რა მიზეზის გამო ამოჭრეს ეს პორტრეტი ტაძრის სამხრეთი კედლის მოხატულობიდან?

აქ დასმულ პირველ კითხვასთან დაკავშირებით საკუთარი მოსაზრება, ქართველ მეცნიერთა შორის, კვლავ მხოლოდ თინათინ ვაუხნიშვილმა გამოთქვა. მექელვერის დაკვირვებით, ხობელი ნიკოლოზ II ნოდოყაშვილის პორტრეტის ხობის ტაძარში გამოსახვის ფაქტი იმაზე მიგვიბრუნებს, რომ ნიკოლოზ II ნოდოყაშვილმა ხობის ტაძარს „რადაც დიდი ღვაწლი დახდო“, უფრო ზუსტად კი, „ფრესკათა განახლებაზე იზრუნა“ და ამ ღვაწლის აღსანიშნავად, „თავისი სახე და სახელიც ამ ფრესკებზე დატოვა“¹²⁰.

განსახილველ საკითხთან დაკავშირებით, მე თინათინ ვაუხნიშვილისაგან განსხვავებული მოსაზრება მაქვს და ვფიქრობ, რომ ნიკოლოზ II ნოდოყაშვილი ხობის ეკლესიაში მისი ქტიტორული ღვაწლის გამო არ იყო გამოსახული, რადგან იგი ხობის ტაძრის ამა თუ იმ ნაწილის მოხატულობის ქტიტორი რომ

120 თინათინ ვაუხნიშვილი, ბერძნული ფრესკული..., გვ. 93-94; თინათინ ვაუხნიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 226; თინათინ ვაუხნიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, I..., გვ. 113.

ყოფილიყო მაშინ მისი ქტიტორობის ფაქტი პორტრეტის განმარტებით ჯერჯერაში უსათუოდ აიხსებოდა, როგორც ამას, ვთქვათ, იმავე ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ I წელუკიძის პორტრეტის თანმხლებ ქტიტორულ წარწერაში ვხედავთ.

ნემი დაკვირვებით, ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის პორტრეტი ხობის ეკლესიაში, დაახლოებით, იმავე მიზეზით იყო გამოსახული, რომელი მიზეზითაც 1669/1672-1673 წლებში იმავე ხობის ტაძარში აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის პორტრეტი გამოსახეს. თავად კათოლიკოსი ილარიონის პორტრეტის ხობის ეკლესიაში გამოსახვის საკითხი ნემს 2010-2011 წლებში გამოქვეყნებულ ნაშრომში „აფხაზეთის კათოლიკოსი ილარიონი (1657-1658, 1669/1672-1673 წწ.)“ დეტალურად შევისწავლე და იმ დასკვნამდე მივედი, რომ 1669/1672-1673 წლებში აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის რეზიდენცია ხობის მონასტერში იყო განთავსებული და მისი პორტრეტიც ხობის ეკლესიაში სწორედ ამ განსაკუთრებული მოვლენის – დასავლეთ საქართველოს ეკლესიის საკეთმპერობის ხობის მონასტერში მოხადრეობის ისტორიული ფაქტის აღსანიშნავად იყო შესრულებული¹²¹.

ამგვარად, თუ ნემი დაკვირვება სწორია და ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილისა და აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის პორტრეტების ხობის ეკლესიაში შესრულებას, დაახლოებით, ერთი და იმავე მიზეზი აქონდა, მაშინ შემოდისა ზემოთ დასმულ პირველ კითხვას საბოლოო პასუხი გავცე: როგორც ჩანს, ხობის მონასტრის მესვეურებმა საჭიროდ მიიჩნიეს, რომ ამ საეკლესიო სენიორიისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენა – თავისი დროის უდიდესი სასულიერო მოღვაწის ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის მიერ ხობის საეპისკოპოსო კათედრის დაკავების ისტორიული ფაქტი საგანგებოდ აღენიშნათ და ამ მიზნით, ახლადადგაყდრებული ხობელი ეპისკოპოსის პორტრეტი ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახეს.

გადავიდეთ ზემოთ დასმულ მეორე კითხვაზე – რა მიზეზის გამო ამოტრეს ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის პორტრეტი ხობის ტაძრის სამხრეთი კედლის მოხატულობიდან? აღნიშნულ კითხვაზე პასუხის გაცემა, ჯერჯერობით, არც ერთ ქართველ მკვლევარს არ უცდია. ნემი დაკვირვებით, დასმულ კითხვას ორი შესაძლო პასუხი შეიძლება აქონდეს: 1. გამოსახულება კონფესიური მოსაზრებით გაანადგურეს; და 2. პორტრეტი პოლიტიკური მოტივით ამოტრეს. ქვემოთ ორივე შესაძლო ვარიანტს დაწვრილებით განვიხილავ.

ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის პორტრეტის კონფესიური მოსაზრებით განადგურების შესაძლო ვარიანტზე საუბრისას მხედველობაში მაქვს მიხედვით თამარაშვილის მიერ 1902 და 1910 წლებში გამოცემულ წიგნებში „ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის“ და „ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე“ გამოთქმული მოსაზრება, რომლის თანახმადაც ქართლ-კახეთის მეფის თეიმურაზ I-ის მიერ რომის პაპთან ურბან VIII-სთან (1623-1644 წწ.) ელჩად გაგზავნილმა ნიკოლოზ ნოლოყაშვილმა 1628 წელს, რომში ყოფნის დროს, კათოლიკური მრწამსი აღიარა და იქაიდან მოყოლებული მთელი თავისი მოღვაწეობის განმავლობაში საქართველოში მყოფ კათოლიკე მისიონერებს სხვადასხვა სახის დახმარებასა და მფარველობას უწევდა¹²². ვფიქრობ, სრულებით

121 თ. ჯოჯუა, აფხაზეთის კათოლიკოსი..., გვ. 204-208.

122 მიქელ თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის, ნამდვილის საბუთების შემოტანითა და განმარტებით, XIII საუკუნიდან ვიდრე XX საუკუნემდე.

აშკარაა, რომ ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის ბიოგრაფიის ეს დეტალი, როგორც მის სიცოცხლეში, ისე მისი გარდაცვალების შემდეგ, სავსებით საკმარისი საფუძველი შეიძლება გამხდარიყო იმისათვის, რათა ხობის მონასტრის ორთოდოქსული მრწამსის აღმსარებელ ძმობას, რომელსაც, შუა საუკუნეების ქართველ სასულიერო პირთა უდიდესი ნაწილის მსგავსად, გაკათოლიკებული ქრისტიანი ქართველების მიმართ მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულება ჰქონდა, ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილი ჰემმარიტი რჯულისგან განდგომილ მწვალებლად მიენიოა და მისი პორტრეტი ხობის ეკლესიის სამხრეთი კედლიდან საგანგებოდ წარეხიცა.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის პორტრეტის განადგურების ფაქტის კონფესიურ ნიადაგზე ახსნა, ერთი შეხედვით, სავსებით სარწმუნო და მისაღები ჩანს, თუმცა საკითხის დეტალური შესწავლა აჩვენებს, რომ არსებობს ორი გარემოება, რომლებიც ამგვარ ახსნას საფუძველშივე გამორიცხავს: 1. დღეისათვის ელდარ მაძისთვალიშვილის მიერ არგუმენტირებულად არის გარკვეული, რომ 1628 წელს გაკათოლიკებულმა ნიკოლოზ ნოლოყაშვილმა ღათინთა მრწამსი რომიდან საქართველოში დაბრუნებამდე ანუ 1629 წლამდე უარყო, კვლავ ორთოდოქსული მრწამსი აღიარა და სიცოცხლის ბოლომდე ამ მრწამსის ერთგული დარჩა; და 2. იმავე ელდარ მაძისთვალიშვილის მიერ დამაჯერებლად არის დასაბუთებული, რომ ნიკოლოზ ნოლოყაშვილი საქართველოში მეოფე კათოლიკე მისიონერებს სხვადასხვა სახის დახმარებასა და მფარველობას არა საერთო კონფესიური მრწამსის, არამედ მათი საშუალებით ევროპასთან ურთიერთობების შენარჩუნების გამო უწევდა¹²³.

ამგვარად, დგინდება, რომ ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილი მთელი თავისი ცხოვრება-მოღვაწეობის მანძილზე (1628-1629 წლების რამდენიმე თვის მონაკვეთის გამოკლებით) ორთოდოქსული მრწამსის აღმსარებელი იყო და, შესაბამისად, ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული მისი პორტრეტის განადგურებას არანაირი კონფესიური საფუძველი არ შეიძლება ჰქონოდა.

მიღებული დასკვნის შემდეგ ზემოთ დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა უკვე ძალზე იოლი საქმეა: როგორც ჩანს, ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილი პორტრეტი ხობის ეკლესიის მოხატულობიდან პოლიტიკური მოტივით იყო ამოტრიალი. აღნიშნული მოსაზრების მართებულობას თვალსაჩინოდ ადასტურებს ოდიშის სამთავროში მოღვაწე კათოლიკე იტალიელი მისიონერის ანდრეა ბორომეოს მიერ რომში გაგზავნილი წერილი, რომელიც 1658 წლის 8 ივნისით არის დათარიღებული. დასახელებულ წერილში ავტორი დაწერილებით აღწერს ლევან II დადიანის გარდაცვალების (1657 წ.) შემდეგ ოდიშის სამთავროში შექმნილ ვითარებას და აღნიშნავს, რომ ოდიშის ახალმა მთავარმა ვამეყ III დადიანმა (1657-1662 წწ.) მასთან დაპირისპირებული აფხაზეთის კათოლიკოსი ნიკოლოზ ნოლოყაშვილი (1657 წ.), რომელმაც დასაველეთ საქართველოს მწვემ-

ტყ., 1902, გვ. 93, 105-106; მიხეილ თამარაშვილი, ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე, თან ახლავს 104 პორტრეტი და ქართულ ძეგლთა რეპროდუქციები, ორი გეოგრაფიული რუკა და მრავალი გამოუქვეყნებელი დოკუმენტი, რედაქცია გაუკეთეს, წინასიტყვა დაურთეს და გამოსაცემად მოამზადეს ზაზა აღუქსიძემ და ჯემბერ ოდიშელმა, თბ., 1995, გვ. 558, 565-566.

123 ელდარ მაძისთვალიშვილი, ნიკოლოზ ნოლოყაშვილი – დიპლომატი, პოლიტიკოსი, ეკლესიისა და კულტურის მოღვაწე. ქართული დიპლომატია, წელიწადი, 14, თბ., 2011, გვ. 22-26.

სმთავერის საყდარი ღუეან II დადიანის მხარდაჭერით დაიკავა, თანამდებობიდან გადააყენა, დააპატიმრა და გადასახლების მიზნით, ერთ-ერთ ციხე-კოშკში გაგზავნა. მოვიტან ანდრეა ბორომეოს წერილის შესაბამისი ფრაგმენტის მიხედვით თამარაშვილისა და ბექან გიორგაძის მიერ შესრულებულ თარგმანებს. მიხედვით თამარაშვილისეული თარგმანი: „...თუმცა შემდეგ ხევენ სახულიერო პირებმა მთავერობის შეცვლასთან დაკავშირებით აქ დაეკარგეთ კათოლიკე პატრიარქი, სახელად ნიკოლოზი (ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი – თ. ჯ.), დიდად კეთილშობილი ქართველი, რომელიც დაახლოებით ოცდაათი წლის წინ უბრალო ბერად მოვიდა რომში და ეზიარა ხარწმუნებას. უწმინდესი მამა ურბანო (რომის პაპი ურბან VIII – თ. ჯ.) მას ძალიან კარგი თვალით უყურებდა და გამორჩეულად უყვარდა. ნიკოლოზი ძალიან უყვარდა დადიანს (ღუეან II დადიანს – თ. ჯ.) და შემდეგ სამეგრელოსა და აფხაზეთის პატრიარქად დანიშნა, მაგრამ მთავეართან რაღაც უსიამოვნება მოსვლია და არც ღიპარტიანის (ვამეყ ღიპარტიანის, შემდგომში, ვამეყ III დადიანის – თ. ჯ.) ჯგუფში იყო. ამიტომ გადააყენეს და ციხეში ჩასვეს“¹²⁴. ბექან გიორგაძისეული თარგმანი: „ახლა რაც შეეხება სახულიერო საქმიანობას: მთავერობის გამოცვლის დროს, აქ ხევენ დაეკარგეთ კათოლიკოს – პატრიარქი, რომელსაც ნიკოლოზი ეწოდოდა ერეკლე, დიდებული ქართველი თავადიშვილი, რომელიც ოცდაათი წლის წინათ უბრალო ბერად მოვიდა რომში და კათოლიკობა აღიარა, მისმა უწმინდესობამ პაპმა ურბანო მერვემ ძალიან კარგად მიიღო იგი. დადიანს ეს ბერი ძალიან უყვარდა და ამიტომ სამეგრელოსა და აფხაზეთის პატრიარქად დანიშნა, რადგან ზემოდასახელებულ მთავერ ღიპარტიანს ბევრი უსიამოვნება მიაყენა, ამიტომ მისთვის შეუძლებელი შეიქმნა მისი დატოვება, იგი გადააყენა და ციხე-კოშკში გაგზავნა“¹²⁵.

ანდრეა ბორომეოს მიერ აღწერილ ისტორიულ რეალობებს დამატებითი ცნობებით ავსებს იერუსალიმის პატრიარქის დოსითეოსის (1669-1707 წწ.) მიერ ბერძნულ ენაზე შედგენილი ფუნდამენტური ნაშრომი „იერუსალიმის პატრიარქების ისტორია“, რომელშიც მოთხრობილია, რომ 1658 წლის ივლისში დასავლეთ საქართველოში ჩასული იერუსალიმის პატრიარქი პაისიოსი (1645-1661 წწ.) და მისი ამაღლაში მყოფი ნაშრომის ავტორი, იმხანად ჯერ კიდევ მთავერდიაკონი დოსითეოსი, მოქვის მონასტერს ეწვივნენ და იქ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილს შეხედნენ. მოგვიანებით ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილმა და მოქველმა ეპისკოპოსმა პატრიარქი პაისიოსი და მთავერდიაკონი დოსითეოსი ზუგდიდამდე, ვამეყ III დადიანის რეზიდენციამდე მიააცილეს. მართალია, „იერუსალიმის პატრიარქების ისტორიაში“ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის მოქვის მონასტერში ყოფნის მიზეზი დასახელებული არ არის, მაგრამ, ვფიქრობ, სრულებით აშკარაა, რომ აფხაზეთის კათოლიკოსის თანამდებობიდან გადააყენებული ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი ოდიშის სამთავეროს ჩრდილო-დასავლეთ პერიფერიაში მდებარე მოქვის მონასტერში გადასახლების მიზნით იყო გაგზავნილი და იგი იქ საპატიო პატიმრობაში ცხოვრობდა. მოვიტან „იერუსალიმის პატრიარქების ისტორიის“ ბერძნული ტექსტის შესაბამისი ფრაგმენტის მარი ბროსეს მიერ შესრულებული ფრანგული თარგმანის მ. სელეზნიოვისეულ რუსულ თარგმანს: “Мы вышли из порта Контози 8 Июля, и, прибывъ въ Мингрелию, бросили якорь въ порте Курса, где была древняя Диоскурия... Спустя два дня, явился къ намъ Мокфель, Епископъ Епархии

124 მიხედვით თამარაშვილი, ქართველი ეკლესია..., გვ. 461.

125 ბექან გიორგაძე, ახალი დოკუმენტი ნიკოლოზ ირეპაქიძე-ჩოლოყაშვილის შესახებ. მნათობი, I, იანვარი, თბ., 1960, გვ. 161.

Мокфельской... Онъ проводилъ насъ въ монастырь, где имель свое местопребывание... некто Николай, Грузинскаго дворянскаго происхожденія, который ушелъ въ Иерусалимъ и жилъ тамъ какъ монахъ въ монастыре Св. Креста, принадлежавшемъ Католикосамъ Иверіи. Этотъ человекъ, отличавшійся умомъ и ловкостью, бывалъ въ Венеціи, Риме, Франціи, Испаніи, Англіи и въ другихъ странахъ для изученія Истории; возвратясь въ Иерусалимъ, онъ неприметно втерся въ расположение Феофана, который, умирая, вручилъ ему свое достоинство. Однакожъ этотъ выборъ не утвердился въ действительности. Въ послѣдствіи Николай находился въ Иверіи. Онъ и Мокфель проводили Патриарха въ главный дворецъ Дадіана»¹²⁶»

მამასახლამე, ზემოთ მოტანილი ორი წერილობითი ძეგლიდან – კათოლიკე მისიონერის ანდრეა ბორომეოს 1658 წლის 8 ივნისის წერილიდან და იერუსალიმის პატრიარქის დოსითეოსის „იერუსალიმის პატრიარქების ისტორიიდან“ ირკვევა, რომ 1657 წელს აფხაზეთის კათოლიკოსი ნიკოლოზ ნოდოყაშვილი, ჯერჯერობით დაუდგენელი მიზეზების გამო, ოდიშის ახალ მთავარს ვამეყ III დადიანს დაუპირისპირდა. ეს დაპირისპირება სულ რამდენიმე თვის განმავლობაში გაგრძელდა და ოდიშის მთავრის გამარჯვებით დასრულდა: 1657 წელს ვამეყ III დადიანმა ნიკოლოზ ნოდოყაშვილი აფხაზეთის კათოლიკოსის თანამდებობიდან გადააყენა, დააპატიმრა და გადასახლების მიზნით, ოდიშის სამთავროს ერთ-ერთ, სავარაუდოდ, ჩრდილო-დასავლეთ პერიფერიაში, მოქვის მონასტრის მიდამოებში მდებარე ციხე-კოშკში გაგზავნა. ოდნავ მოგვიანებით, ვამეყ III დადიანმა ნიკოლოზ ნოდოყაშვილს პატიმრობის რეჟიმი, როგორც ჩანს, მეტნაკლებად შეუმსუბუქა. ციხე-კოშკიდან გაათავისუფლა და მას მოქვის მონასტერში ცხოვრების უფლება დართო. 1658 წლის ივლისში ნიკოლოზ ნოდოყაშვილი კვლავ მოქვის მონასტერში ცხოვრობდა და იმავე წელს, სავარაუდოდ, იქვე გარდაიცვალა კიდევ.

ნემი დაკვირვებით, ხობის ტაძარში გამოსახული ნიკოლოზ II ნოდოყაშვილის პორტრეტის განადგურების მიზეზი სწორედ აღნიშნული პოლიტიკური კონფლიქტი იყო. როგორც ჩანს, ოდიშის მთავარი ვამეყ III დადიანი მასთან დაპირისპირებულ ნიკოლოზ ნოდოყაშვილის აფხაზეთის კათოლიკოსის თანამდებობიდან გადააყენებით, დაპატიმრებითა და გადასახლებით არ დაკმაყოფილდა და მისი პორტრეტი დადიანთა ფეოდალური სახლის ძველი საგვარეულო საძეალოს, ოდიშის სამთავროს ერთ-ერთი უპირველესი საეკლესიო ცენტრის – ხობის ტაძრის მოხატულობიდანაც ამოაჭრევინა.

თუ ნემი ეს მსჯელობა სწორია, მაშინ შემოიღია ხელმეორედ დავუბრუნდე ხობელი ნიკოლოზ II ნოდოყაშვილის პორტრეტის ამოჭრის დათარიღების საკითხს და ამ საინტერესო ფაქტის ქრონოლოგია კიდევ უფრო მეტად დაეაზუსტო. მართლაც, ზემოთ მხოლოდ იმის გარკვევა მოხერხდა რომ ხობელი ნიკოლოზ II ნოდოყაშვილის პორტრეტი XVIII საუკუნესა თუ ამ საუკუნის წინარე ხანებში იყო ამოჭრილი, ახლა კი დამატებით ირკვევა ისიც, რომ პორტრეტი ოდიშის მთავარმა ვამეყ III დადიანმა, ნიკოლოზ ნოდოყაშვილთან პოლიტიკური დაპირისპირების ნიადაგზე, ამოაჭრევინა. თავად ეს კონფლიქტი, როგორც უკვე არაერთგზის აღვნიშნე ზემოთ, 1657 წელს დაიწყო, პორტრეტის განადგურების ინიციატორი ვამეყ III დადიანი კი მასთან დაპირისპირებულმა

126 О религиозномъ и политическомъ состояніи Грузіи до XVII века, Статья Академика Броссе, Перевел М. Селезневъ, Журналь Міністерства Народнаго Просвещенія, XL, №12, С-Петербург., 1843, стр. 223.

ფეოდალებმა 1662 წელს მოაკვლევინეს. შესაბამისად, საბოლოოდ ირკვევა ისიც, რომ ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის პორტრეტის ამოჭრის ფაქტს 1657-1662 წლებში აქონდა ადგილი.

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დგინდება, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის პორტრეტი 1657-1662 წლებში, ოდიშის მთავრის ვამეყ III დადიანის ინიციატივით, პოლიტიკური მოტივით იყო ამოჭრილი.

ამით ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის პორტრეტთან დაკავშირებულ საკითხებზე მსჯელობას საბოლოოდ ვამთავრებ, თუმცა კი, მანამდე შევეცდები, კიდევ ერთ საინტერესო კითხვას გავცე პასუხი – რა სახით იყო გამოსახული ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილი პორტრეტზე?

პორტრეტიდან ამოჭრილი ფიგურის კონტურსა და მის განადგურებას გადარჩენილ დეტალებზე – განზე გააყრობილი მარჯვენა ხელის იდაყვსა და ქვემოთ ფართოდ დაშვებული მანტიის წვივების დონეზე მორკალვით მოჭრილ კალთებზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილი პორტრეტზე ფრანტალურად იყო გამოსახული. მას მარჯვენა, იდაყვში მოხრილი ხელი, ვედრების ნიშნად, განზე აქვს გაწედილი, ხოლო მარცხენა, აგრეთვე, იდაყვში მოხრილი ხელით რაღაც მართკუთხა ნივთი, სავარაუდოდ, გადაშლილი წიგნი ეპყრა. ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილს ხობის ტაძარში გამოსახული სხვა საეკლესიო იერარქების – ხობელი ნიკოლოზ I წულუკიძისა და აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის კენკელ-ბარტყელის მსგავსი თავსაბურავი აქონდა, რომლის ფრთებიც მხრებზე ეფინებოდა. ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილს ტანთ სწორი, ქვემოთ ოდნავი გაფართოებით დაშვებული კაბა აქონდა, მხრებზე კი მანტია აქონდა მოსხმული, რომლის ქვემოთ ფართოდ დაშვებული კალთებიც წვივების დონეზე მორკალვით იყო მოჭრილი.

ხობელი ნიკოლოზ II ნოლოყაშვილის განადგურებული პორტრეტის ამგვარი სახით რეკონსტრუირების შემდეგ ჩემი ყურადღება ავტომატურად მიიპყრო ზემოთ უკვე ნახსენები იტალიელი კათოლიკე მისიონერის ღონ კრისტოფორო დე კასტელის მიერ შესრულებულმა ერთმა პორტრეტულმა ჩანახატმა, რომელზეც ნიკოლოზ ნოლოყაშვილია გამოსახული. ჩანახატს კრისტოფორო კასტელის ხელით შესრულებული სამი მინაწერი ახლავს: „ქართველი მეფის ელჩი“, „ეს ნიკიფორეა, გვარად ირბახი, მეფისა და საქართველოს პატრიარქის ელჩი, რომელიც რომში ჩამოვიდა წმინდა მღვდელმთავრის ურბანო მერვეს დროს, რომ აღმოხვედეთ ხალხთა სამოციქულოდ მღვდლები ეთხოვა, 1626 წელს“; „ახიზის წმ. ბასილის წესის მონაზონი, უკეთილშობილესი ქართველი ირბახი, სახელმთხვეჭილი კაცი იბერიას, კოლხეთის სამეფოსა და სამთავროებში“ (ნახ. 3)¹²⁷

კრისტოფორო კასტელის ჩანახატზე ნიკოლოზ ნოლოყაშვილი ფრანტალურად მდგომი ხანში შესული მამაკაცის სახით არის გამოსახული. მას მარჯვენა, იდაყვში მოხრილი ხელი, ვედრების ნიშნად, განზე აქვს გაწედილი, ხოლო მარცხენა, აგრეთვე, იდაყვში მოხრილი ხელით გადაშლილი წიგნი ეპყრია. ჩანახატზე ნიკოლოზ ნოლოყაშვილს, ისევე როგორც ამოჭრილ პორტრეტზე, ტანთ სწორი, ქვემოთ ოდნავი გაფართოებით დაშვებული კაბა აქონდა, მხრებზე კი მანტია აქვს მოსხმული, რომლის ქვემოთ ფართოდ დაშვებული კალთებიც

¹²⁷ ღონ კრისტოფორო დე კასტელი, ცნობები და აღბოძი... გვ. 154.

წიგნების დონეზე მორკალუითაა მოჭრილი¹²⁸.

როგორც ვხედავთ, კრისტოფორო კასტელის მიერ შესრულებულ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ჩანახატზე სერულე დაკვირვებითაც კი ნათლად ჩანს, რომ ეს ჩანახატი ხობის ეკლესიის სამხრეთი კედლის მოხატულობიდან ამოჭრილი ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტთან ძალზედ დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს. ამასთან, ეს მსგავსება იმდენად არსებითი ხასიათისაა, რომ ნებისთი თუ უნებლიედ იბადება აზრი, რომ კრისტოფორო კასტელის ჩანახატი ხობის ტაძარში გამოსახული პორტრეტიდან იყო გადახატული.

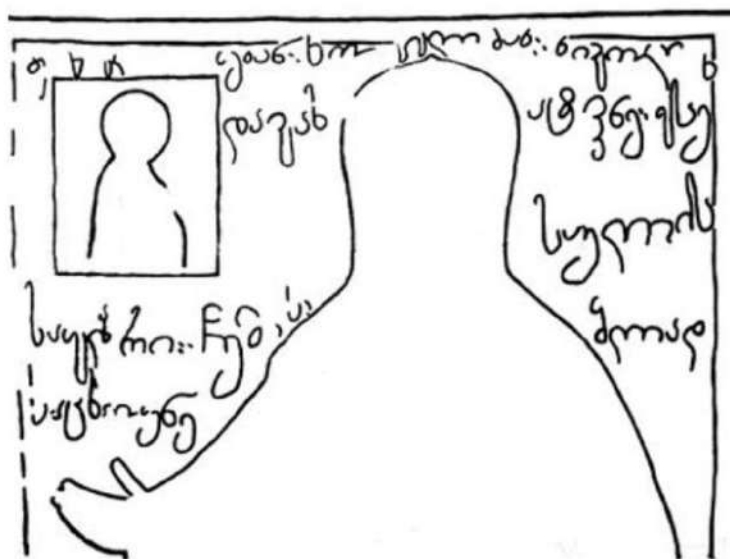
საერთოდ, სამართლიანობისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ ხობის ეკლესიაში გამოსახული ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტისა და კრისტოფორო კასტელის მიერ შესრულებული ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ჩანახატის ურთიერთმიმართების საკითხის საბოლოოდ გადაჭრა დეტალურ ხელოვნებათმცოდნეობით ანალიზს საჭიროებს, რაც, თავის მხრივ, ჩემი, როგორც ისტორიკოსის კომპეტენციის სფეროს მნიშვნელოვნად სცილდება. შესაბამისად, საკითხის შესწავლის ამ ეტაპზე, რაიმე კატეგორიული დასკვნისაგან, ჯერჯერობით, თავს შევიკავებ და მხოლოდ ვარაუდის სახით გამოეთქვამ მოსაზრებას, რომ კრისტოფორო კასტელის მიერ შესრულებული ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ჩანახატი ხობის ეკლესიაში გამოსახული ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტიდან არის გადახატული და ამ, დღეისათვის თითქმის მთლიანად განადგურებული ისტორიული პორტრეტის ნვენამდე მოღწეულ ერთადერთ, უზარმაზარი სამეცნიერო ღირებულების მქონე გრაფიკულ ასლს წარმოადგენს.

128 იქვე, სურ. 368. ამ ჩანახატის გარდაკრისტოფორო კასტელს ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის კიდევ ერთი ჩანახატი აქვს შესრულებული, რომელზეც ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის მიერ აფხაზი მთავრის ბესლაკო შარაშიას დაღოცვის სცენაა წარმოდგენილი. ჩანახატს შემდეგი განმარტებითი მინაწერი ახლავს: „აფხაზეთის მთავარი ბესლაკო შარაშია კავკასიის მთებში ეგებება იერუსალიმის არქიმანდრიტს ნიკოლოზ ირბახს“ (იქვე, გვ. 171, სურ. 439).

Portraits of Khobi Bishops Nikoloz I Tsulukidze and Nikoloz II Cholokashvili in the Murals of Khobi Church

Among the historical persons whose portraits are preserved in the church of the Dormition of Khobi monastery (Samegrelo, western Georgia), two bishops are represented. One of them is depicted on the north wall of the chancel bay and the other – intentionally destroyed at present – on the south wall of the south cross-arm. Based on different readings of the accompanying Georgian inscriptions, the former is identified as either Nikoloz Tsulukidze (16th or 18th c. clergyman – hieromonk Kalistrate Chichua; Tinatin Kaukhchishvili; David Chitanava) or Nikoloz-Nikipore Cholokashvili Irbach (V. Beridze and others). Reading of the inscription by the author has ascertained that this is Nikoloz Tsulukidze, bishop of Khobi. Since in 1640, Nikoloz Cholokashvili was the bishop of Khobi and as evidenced by the 1900s photograph, now vanished family portrait of Levan II Dadiani, governor of Samegrelo, included the image of his elder son Alexander (born in 1625), 5-8 years of age and not his younger son Manuchar (born in 1632), who is not depicted at all, the major layer of the Khobi murals should rather be dated to 1630-1632 and not 1640-1643. 1620s-1640 should be considered the period, when Nikoloz Tsulukidze was the bishop of Khobi. He seems most likely to be a relative of Paata and Kaikhosro Tsulukidzes, historical persons, who had moved from Imereti to Odishi-Samegrelo. The history knows another Nikoloz Tsulukidze, who was bishop of Khobi in 1669-1675 (the document, which, due to the mistake of the scribe was dated to 1559, while actually is it of 1669, belongs to him) and in 1675-1683 was the Abbot of the Holy Cross monastery in Jerusalem.

The author shares T. Kaukhchishvili's supposition that the portrait in the south cross-arm (which was covered with the 18th c. layer in the past) should represent Nikoloz Cholokashvili. It was painted over the older painting similar to the case of the portrait of Catholicos Ilarion in the same church, which was painted somewhat later. Intentional destruction of the portrait in the south cross-arm should have resulted from the conflict between Nikoloz-Nikipore and Vamek II Dadiani; sketch by Christophoro Castelli seems likely to be a graphical copy of this portrait.



ბიკოლონო ენქა

 მე
 მო











ლომისის საგანძური

თუ ქვემო მღვთაში წმ. გიორგის ეკლესიას ესტუმრებით, შესაძლებლობა გექნებათ თანამედროვე ჯვარ-ხატების გვერდით ადრეული ჭედური ნიმუშების მცირე ექსპოზიცია იხილოთ. ისინი შემინულ კიოტშია დაბრძანებული - სამი საწინამძღვრო ჯვარი, ერთი სამწერობელი, ერთი ხატი და ერთიც უცნაური ფორმის ნივთი - მღვთაში მას "ლომისის ხატს" უწოდებენ.

დღეს ქვემო მღვთაში მამათა მონასტერია, ეკლესიაში რეგულარულად ტარდება წირვა-ლოცვა. აქ ნებისმიერ დროს, ნებისმიერ მსურველს აქვს შესაძლებლობა ლომისის ჯვარ-ხატების ხილვისა და მოლოცვისა. რამდენიმე ათეული წლის წინ კი, ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, საქმე სრულიად სხვაგვარად იყო!

აი, რას გვიაზრობს 1969 წლის მოგზაურობის შემდგომ მწერალი დევან გოთუა:

“შარშანდელ საფხეულის მოგზაურობის დროს, სოფელ მღვთაში კითხვა-კითხვით მივაკვლიე ლომისას დეკანოზს მხცოვან ხევისბერს შიო ბურდულს. ნეწი ნაცნობობა იმით დაიწყო, რომ ლომისას ჯვარზე ჩამოეუგდე სიტყვა, ნანს არ მენდო, შორს დამიჭირა. წიგნი დავიშუამავლე, ნემი “მატიანური” ვანუქე. ამ ჯამეხმა, სიტყვაძვირმა მხცოვანმა, თვალით ამზომ-დამზომა, მერმე წიგნს დამხედა, ნადიებით დათითა გვარ-ხათაური. შუბლი შეკრა. რაღაც მძიმე საფიქრალს შენისდელად შეუდგა. აივანზე ვისხედით. მთის ირიბი მხაპუნა უთვალავ სიმებად ხერავდა ხეობას. ლომისას მთა ნისლა-ბურად იყო.

მოულოდნელად ოთახის ღია კარიდან ქალის ხმა მოისმა:

- სტუმარმა თავისი წიგნი მოგვცა... მწერალიც ქალაქელი ხევისბერია! ეგვეც მისი გულის ნადებია!.. შენც ენდე - ლომის-პაპაე!

შიოს ეერმძიმობა შეგატყვე. თუმცა ეს სიტყვა ნანს გაიგო. აღბათ გადაწევეტას ერთი წკიპარტი აკლდა. შიომ წიგნი ოთახში შეიტანა, ნემი წანაწერი იმავე ქალის ხმას წააკითხა, გახადებების შეკვრა გამოიტანა და მე უსიტყვოდ გამოიოლა. წვიმა ცისარტყელაში გაძვრა და გადიკარა. სოფლის თავში, გზის პირას, არც თუ ძველ საყდარს მივადექით. დარკინული კარიბჭე რამოდენიმე ბოქლომ-ურდულით იყო დაკეტილი. შიო ბოქლომებს ხელწვეულად აღებდა და მე ეჭვიანად მიმწერდა:

- ქალაქელო, შენ პირველი ხარ, ეისაც ეენდე! განვენებ ლომისას ჯვრებსა და შენაწირს... გფარავდეს მისი მადლი! საჩანებელი არ შემექნას..

ვანუგეშე და შიგ შევეყევი. ასე ენახე პირველად, ხალხის მიერ დაცული, მრავალი თვალსაზრისით საყურადღებო და მნიშვნელოვანი ლომისას განძი: დიდი, წინგასაძლოდი, ვერცხლისა და მოოქრული წარწერიანი ჯვრები, კეთილნაჭედი სამწერობლები, ხატები, უამრავი შემოწირული თასები და ეანწები...

...ლომისას საგანძურის მიგნებამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ ნეწნს მთაში გარდა სეანეთისა, რომელიც ცნობილია, კიდევ ბევრი არის საყურადღებო

ამ მოგზაურობის შემდგომ, 1969 წელს ძეგლთა დაცვის საზოგადოების პრეზიდიუმმა, მწერალ ლევან გოთუას ინიციატივით სოფელ მღუთაში ექსპედიცია მოაწყო. ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ ირაკლი ზაქარიაშვილი, გურამ აბრამიშვილი და ოთარ ხანებლიძე. მათ სრულად აღწერეს და ფოტოზე აღბეჭდეს იქ დაცული განძი, სამი ნიმუშის მცირე აღწერილობა და ფოტო კურნალ "ძეგლის მეგობარშიც" გამოაქვეყნეს.¹ დანარჩენი აღწერილობანი და ფოტოები სავარაუდოდ ძეგლთა დაცვის საზოგადოების არქივშია საძიებელი.

სწორედ "ძეგლის მეგობარში" გამოქვეყნებული სამი ნიმუშით დავიწყებ ღომის ჯვარ-ხატების დახასიათებას, უპირველესად კი ვერცხლის სამწერობელს წარმოვიდგენთ, რომელმაც პირველი ნახეისას ყველაზე მეტად მომტაცა თვალი (სურ. 1).

1. სამწერობელზე (37,5×28,20სმ.) ქერებიშია გამოსახული, რომლის ფრთებიც მის ოთხივე მკლავზეა განფენილი. მკლავებშია ჩასმული მახარებელთა მცირე ზომის სიმბოლური გამოსახულებებიც: სამწერობელის ზედა მკლავში წმ. იოანე მახარებლის სიმბოლო - არწივი, მარჯვენა მკლავში წმ. მარკოს მახარებლისა - ღომი, მარცხენაში წმ. ლუკა მახარებლისა - ხარი, წმ. მათე მახარებლის სიმბოლოდ კი თავად ქერებიშია ჩაგულები. სამწერობელს ოთხივემხრივ ვიწრო სამეურა ყვავილებისგან შემქმნილი ორნამენტული არშია შემოუყვება, რომელიც ფონისგან გრეხილი ხაზითაა გამოჯჩული. ფონიც მთლიანად ორნამენტითაა დაფარული. სამწერობელის უკანა მხარე სრულიად მოურთავია და უწარწერო (სავარაუდოდ ეს სადა ფირფიტა მოგვიანებით გადააკრეს დაზიანებულ ნიმუშს). 1969 წელს მოწეობილი ექსპედიციის წევრებმა ეს ნიმუში ორნამენტული დეკორიდან გამომდინარე XVI საუკუნით დაათარიღეს. ზუსტად ისეთი ორნამენტი, როგორიც ღომისის სამწერობელზეა ჩემს ხელთ არსებელ მასალაში ვერ მოვძებნე, თუმცა უნდა აღინიშნოს რომ XVI საუკუნის ნიმუშებში მრავლადაა გამოყენებული მსგავსი სამეურა ყვავილები. ძალზე დამახასიათებელია XVI საუკუნის ნიმუშებისთვის ყვავილებით ასე უხვად დატვირთული ფონიც.

სამწერობელზე გამოსახული ქერებიში ჯერისებრ გაშლილი ფრთებით, რომელსაც სამივემხრივ მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებანი აქვს, საკმაოდ გავრცელებული იკონოგრაფიაა საქართველოშიც და მის ფარგლებს გარეთაც. გ. ნუბინაშვილის წიგნში რამდენიმე მსგავსგამოსახულებიანი ნიმუშია წარმოდგენილი - ობუჯიდან, ქუთაისიდან, ზარზმიდან, მესტიიდან და შემოქმედიდან.² ჩვენს მიერ განხილული ნიმუში ამ კუთხით განსაკუთრებულად ობუჯის სამწერობელს ჰგავს, რომლის ცენტრშიც ისეთივე დიდი, ჯერისხასად ფრთებგაშლილი ქერებიშია გამოსახული. დანარჩენებზე ექვსფრთელები ბევრად უფრო მცირე ზომისაა არიან, იმდენად რომ ცენტრალურ ნაწილში ფრთებიანად თავსდება მახარებელთა სიმბოლურ გამოსახულებებთან ერთად, მკლავებზე კი სხვა გამოსახულებებია. მართალია, არსებობს კომპოზიციურად მსგავსი სამწერობლები, თუმცა ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი ყოველი მაგალითი

1 ლ. გოთუა, ძეგლების ცხოვრება (ფიქრები და ფაქტები). ძეგლის მეგობარი №19, თბ. 1969, გვ. 18-20.

2 ი. ხანებლიძე, სოფელ მღუთაში დაცული ღომისის საგანძერი. ძეგლის მეგობარი №19, თბ. 1969, გვ. 25-28.

3 Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, სურ. 22-27, 114-124.

იერ-სახით ძალზე განსხვავდება ღომისის გამოსახულებისგან (კომპოზიცია, დამუშავების მანერა, სტილი...).

2. მეორე, ძალზე საინტერესო ნიმუში ვერცხლის საწინამძღვრო ჯვარია (44×39სმ) (სურ. 2). მისი ოთხივე ტრაპეციულად გაფართოებული მკლავი ბოლოებში ბრტყელი მედალიონებითაა დაბოლოებული. გარდა გვერდითა მედალიონებისა, ზედა მკლავს ოდნავ მოზრდილი დამატებითი მედალიონიც აქვს მიმაგრებული, რომელზედაც ღმრთისმშობლის გამოსახულებაა ამოტვიფრული. ესეცა და დანარჩენი ეველა გამოსახულება ამ ჯვარზე ტვიფრული წესითაა შესრულებული. ჯვრის ცენტრში ცხენოსანი წმინდა გიორგია გამოსახული. მის ზემოთ, ზედა მკლავში თაღოვან მოხარწოებაში აღსაყდრებული წვილული ღმრთისმშობელია. გვერდითა მკლავებში ორსავე მხარეს ერთნაირი ჯვარცმია, მათსა და ცენტრალურ გამოსახულებას შორის თითო ძვირფასი ქვაა ჩასმული. ქვედა მკლავში მხოლოდ ორნამენტული დეკორია. მთლიანად ორნამენტითაა დაფარული ფონიც. ჯვრის ზურგზე ერთმანეთში არეული ასომთავრული და ხეცური 18 სტრიქონიანი წარწერაა, რომელიც წვეწვ მიერ დასახელებულმა ექსპედიციის წევრებმა წაიკითხეს და გამოაქვეყნეს კიდევ ჟურნალ “ძეგლის მეგობარში” (სურ. 3)

1. ქ: სახელით(ა) დვთისაით(ა) ესე

2. ხატი წყენ შევაქმნ

3. ევინეთ ბურ

4. დულმ(ა), ცხორე

5. ბელმ(ა)

6. ნუგზარ

7. ერისთავი

8. ისა ჟამსა (ოდეს)

9. გატეხილ (იყო)

10. მთავარმოწამე

11. ღომმ(ისა)ო

12. წემის სი

13. მრთელის

14. გულისთ (ვის)

15. წემის (უღ)ლის

16. საქონელისათვის

17. შევატედი

18. ნე ესე

19. ხატი წმიდაო

20. გიორგი

21. შეეცვალე

22. ღმერთმან მომიე

23. ღიბოს მკვდარსა

24. შეუნდვნენ ღმერთმან.

როგორც ზემოთ მოყვანილი წარწერიდან ირკვევა, ადგილობრივ მაცხოვრებელ ბერდულს შეუკეთებია ეს ჯვარი “ნუგზარ ერისთავის ჟამსა”, (ოდეს) გატეხილ (იყო)”

ნუგზარ ერისთავის სახელი მაშინათვე XVI-XVII საუკუნეების მიჯნაზე

მოდგაწე ცნობილ არაგვის ერისთავს გვაფიქრებინებს და ასეც მეგონა, მანამ სანამ ბ-ნ თეიმურაზ ჯოჯუას ვახუშტე წარწერა, რომელიც მან ოდნავ უფრო ადრეულად მიიწვია. ხოლო რაც შეეხება წარწერაში მოხსენიებულ ნუგზარ ერისთავს, მანვე შემახსენა რომ იყო ისტორიაში კიდევ ორი ნუგზარ ერისთავი – და შესაძლოა სწორედ ერთი მათგანი იხენიებოდეს ამ წარწერაში. ამ ნუგზარებთან დაკავშირებით ახრთა სხვადასხვაობაა, მ. ბახტაძე ერთს XIII საუკუნის მოდგაწედ მიიწევს, მეორეს კი XV საუკუნის მეორე ნახევრისად.⁴ თ. ჯოჯუას კვლევებით კი ირკვევა, რომ ერთი XV საუკუნის პირველ ნახევარში მოდგაწეობდა, მეორე – XVI საუკუნის დასაწყისში. წარწერაში, შესაძლოა, სწორედ ეს უკანასკნელი იხენიებოდეს – ძველი დინასტიის წარმომადგენელი, XVI საუკუნის დასაწყისის ნუგზარ ერისთავი შაბურისძე. (მოგვიხსენებთ, შემდგომ არაგვის ერისთავობა უკვე სხვა გვარის ხელში გადადის).

ეს წარწერა კიდევ ერთ საეურადღებო ინფორმაციას გვაწვდის, რომ ჯვარი შეაკეთეს “ოდეს გატეხილ იყო”-თ. ე.ი. ეს ჯვარი ნუგზარ ერისთავამდე ყოფილა შეტეხილი, რასაც არა მხოლოდ წარწერა, არამედ თავად ჯვრის ქვედა ფენაც გვიდასტურებს, რომელიც წმ. გიორგის დასიანებული გამოსახულების მიღმა მკაფიოდ მოჩანს. (სურ. 4) ესაა ნატიფი, ევაგილოვანი ორნამენტი, რომელიც ბევრად უფრო ადრეულ საუკუნეებს უნდა განეკუთვნებოდეს. ასეთ ხუთფოთოლა ევაგილებს ჩემს ხელთ არსებულ ფოტოებში ზუსტი ანლოგი ვერ მოვეძებნე, თუცა ეველაზე მეტად ისინი სტილისტურად XI საუკუნის ნიმუშებს ენათესავება.

ახლა კი, კვლავ გვიანდელ ფენას დავუბრუნდეთ, კერძოდ, ჯვრის ცენტრალურ ფიგურას – ცხენზე ამხედრებულ, გველეშაპის შემმუსვრელ წმ. გიორგის (სურ. 5). გამოსახულება ძალზე დასიანებულია და მისი დეტალური დახასიათებაც გაჭირდებოდა, რომ არა გ. ჩუბინაშვილის წიგნში წარმოდგენილი მისი იდეტიური ოთხი გამოსახულება. წიგნში წარმოდგენილია იმ მატრიცათა ფოტოებიც, რომლის მიხედვითაც შეიქმნა ეს შტამპირებული გამოსახულებანი.⁵ (ეს მატრიცები ახლა მ. ამირანაშვილის სახელ. საქართველოს სახ. ხელოვნების მუზეუმის საგანძურის ექსპოზიციაშია გამოფენილი). ამ ოთხი ნიმუშიდან, რომელიც ჩუბინაშვილის წიგნში ენახე, სამი ხატია – თბილისიდან (ის სიონში ინახებოდა, ახლა საგანძურის ექსპოზიციაშია), კიბიანიდან და გუდგუ-კარიდან, ჯვარი კი ბოდორნიდანაა. წიგნში ბოდორნის ჯვრის მხოლოდ ცენტრალური ნაწილის ფოტოა წარმოდგენილი, ამ ფრაგმენტითაც აშკარაა მსგავსება მასა და ღომისის ჯვარს შორის (სურ. 6) ეს ნიმუში ხელოვნების მუზეუმის საგანძურში მოვიკითხე, ჯვარი ფონდში აღმოჩნდა, მასთან ერთად კი, კიდევ ორი მსგავსი ჯვარი, ისინიც ბოდორნიდან. სამივე ძალიან პგავს ერთმანეთს და სამივეზე ერთი და იგივე მატრიცებია გამოყენებული, უბრალოდ გამოსახულებანია სხვადასხვაგვარად გადახაწილებული. დანარჩენ ორ, ჩემს მიერ მოედოვნად ნახს ნიმუშზე ღმრთისმშობლის გამოსახულებანი სჭარბობს. ამ უკანასკნელზე, კი როგორც აღვნიშნეთ ღომისის ჯვრის მსგავსად ცენტრში წმ. გიორგია ამოტვიფრული. ბოდორნის ჯვრის ადგილზე ნახვამ დამარწმუნა, რომ ის ძალზე პგავს ღომისის ჯვარს – არა მხოლოდ გამოსახულებებით, არამედ

4 მ. ბახტაძე, ერისთავობის ინტიტუტი საქართველოში, თბ. 2003, გვ. 203-213.

5 Г.Чубинашвили, дахав. ნაშრ., სურ. 519-525.

აღნაგობით, ზომით, ორნამენტული დეკორით, თელეების გადანაწილებითაც კი ეს არცაა გასაკვირი, ბოდორნაც ხომ არაგვის საერისთავოსში შედიოდა. მეტიც, ისაა საძვალე არაგვის ერისთავთა ადრეული დინასტიისა - შაბურისძეებისა. დასაზნაობა, რომ სამივე ჯვარი უწარწეროა, თუმცა მათი იერიცა და ადგილმდებარეობაც ამკარად ღომისის ჯვართან მჭიდრო კავშირს გვიდასტურებს და ამ მიდამოებში სახელმწიფოს არსებობასაც გვაფიქრებინებს.

გ. ნუბინაშვილი წერს, რომ ისეთი ნიმუშები, რომლებიც შტამპური წესითაა შესრულებული, კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას - არის კი ის გაკეთებული ადგილზე ან ახლომახლო, იმ ადგილებში სადაც ახლა იმყოფება. იქნებ სრულიად სხვა კეთხიდანაა მოტანილი სხვადასხვა ისტორიული ვითარების გათვალისწინებით? როგორც ჩანს, შტამპების გადატანის პრეცედენტიც იყო, რასაც გ. ნუბინაშვილი სწორედ წმ. გიორგის გამოსახულების მაგალითზე ამტკიცებს. მისი შტამში გერჯაანიდან მოუტანია მოქანდაკე გიორგი ხესიაშვილს. ამ შტამში შექმნილი, გ. ნუბინაშვილის წიგნში წარმოდგენილი ოთხი ნამუშევარი კი, როგორც დავინახეთ, სხვადასხვა კეთხეებს ეკუთვნის. შტამპებთან დაკავშირებით საქმეს ისიც ართულებს, რომ ერთი და იგივე შტამში ოსტატებს შესაძლოა არა მხოლოდ ათწლეულების, არამედ ახწლეულების მანძილზეც კი გამოეყენებინათ. ამიტომაც, ამბობს გ. ნუბინაშვილი, მკვლევარებისთვის ერთუღესი ამოცანაა შტამპებით შესრულებული ნამუშევრების დათარიღება.

ახლა, ამ ოთხ ნიმუშს ღომისის ჯვარიც დაემატა, რომელიც ავტორს ნახსენები არ აქვს, ეჭვსგარეშეა, მან არ იცოდა ამ ჯვრის არსებობის შესახებ. ღომისის ჯვართან დაკავშირებით საქმე შედარებით მარტივადაა, წარწერა დამკვეთის გვარსაც გვაუწყებს და იმასაც, რომ ეს ჯვარი კონკრეტულად ღომისისთვისაა შეკედილი. წარწერავეა ამ ნიმუშის მთავარი დამათარიღებელი.

3. მეორე საწინამძღვრო ჯვარი, რომელიც მღვთაშია დაცული და ჟურნალ “ძეგლის მეგობარშიცაა” ნახსენები, ზომით ბევრად აღემატება ნუგზარ ერისთავის დროს შეკედილ ჯვარს (98x65სმ) (სურ. 7). ამ ჯვარზეც გამოსახულებანი შტამპური წესითაა შესრულებული. ერთიან ვერცხლის ფირფიტაზე გამოსახულებები “ხატებადაა” ამოტვიფრული. თითოეულ მკლავზე სამ-სამი პატარა, ზომით ტოლი, ერთმანეთთან მიჯრილი ხატი და თითოც შედარებით მოზრდილი ზომისა. ოთხივე ამ მოზრდილ “ხატზე” ცხენზე ამხედრებული, დიოკლეტიანეს შემძესვრელ წმინდა გიორგია გამოსახული, ისინი თითოეული მკლავის ტრაპეციულად გაფართოებულ დაბოლოებაზეა ამოტვიფრული და ოქროთია დაფერილი. ისევე როგორც წმ. გიორგის ეს ოთხი იდენტური გამოსახულება, პატარა გამოსახულებებიც სარკისებურად, ოთხივე მხარეს მეორდება. ცენტრიდან ნაპირისკენ პირველია წვილელი ღმრთისმშობლის ეწ. “ხატები”, შემდეგ “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა”, ხოლო რაც შეეხება რიგით მესამე გამოსახულებას, ვერტიკალზე და ჰორიზონტალზე სხვადასხვა სცენაა გამოსახული - ორგან ადსაყდრებული ქრისტე, ორგანაც წმ. გიორგი, ოღონდ უკვე სხვა იკონოგრაფიით - ისევე ცხენზე ამხედრებული, მაგრამ ახლა დიოკლეტიანეს ნაცვლად გველუშაპის შემძესვრელი.

ჯვრის ცენტრში ევროპულ ყაიდაზე შესრულებული ჯვარცმის გამოსახულებიანი მოთქრული ფირფიტაა მიმაგრებული. რომელიც სტილისტურად XIX

საუკუნეს განგეოვნება, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ჯვარიც ამ პერიოდისაა, რასაც უპირველესად მის ზურგზე არსებული წარწერები გვიდასტურებს. ზურგზე ჯვარს ორი წარწერა აქვს. მასში ამოკითხული ინფორმაციით ვერაფერს ვიგებთ თარიღის შესახებ, მხოლოდ პალეოგრაფიული მონაცემები თუ დაგვეხმარება. წარწერა ორგანაა, თან ძალზე უცნაურად, თავისუფლად, თითქოს უცბად, კალმით მიაწერესო, ისინი იერთო, შესრულების ტექნიკით საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისგან – ერთი მარჯვენა მკლავზეა, მეორეც ქვედა მკლავზე. პირველ წარწერაში ვკითხულობთ:

“დიდ[ე]ბად წ[მი]დას[ა] გ[ი]ორგ[ი] ღომის[ის]ა მთარმოწ[ა]მესა” (სურ.8).

მეორეში კი:

“დიდი მოიჭირა ეკატრდ[ა]ს, შვეუნდენენ დემეტრ[ა]ს ბეურდელს” (სურ. 9).

ამ წარწერებზეც თ. ჯოჯუას ვთხოვე დახმარება. მისი ვარაუდით ეს უკნასკნელი XV საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს, მეორე კი, უფრო მოგვიანო პერიოდს – XVI საუკუნეს.

ნათელი ხდება რომ ეს ჯვარიც, ისევე როგორც ჩვენს მიერ აღწერილი წინა ნიმუში გვარად ბურდელს მოუჭედვინებია, სწორედ ღომისის წმიდა გიორგისთვის ე.ი. ეს ჯვარიც, სხვა რომელიმე კუთხიდან კი არ მოუტანიათ, არამედ ის სწორედ ღომისისთვის შეიქმნა.

4. მესამე საწინამძღვრო ჯვარზე პირდაპირაა მითითებული გაკეთების თარიღი, მოხსენიებულნი არიან შემკვეთნიც, მომკლევლნიც. (სურ. 10) ჯვარს მხედრული წარწერა შემოუყვება გარს და აი რას გვაუწყებს:

“ღომისის წმიდის გიორგის ხატები გაკეთდა თავისი საქონლიდამ დროსა ბურდულებისა, და დედელი ბესარიონის და დეკანოზების შიოსი და გამახარესი და ნიკოლოზის და აღმახი და მისი ხელმკადრე და გამკეთებული ვიყავით ჩვენ ოქრომკედლები სვიმონა და დავით. ქ(ორონი)კ(ონ)ს ყბ (502).” ანუ 1814 წელს.

ამრიგად, ეს ჯვარიც, ისევე როგორც წინა, სპეციალურად ღომისისთვის გაკეთდა და მის წარწერაშიც ბურდულთა გვარია ნახსენები. წინა ორივეთაგანაც შტამპური წესითაა შესრულებული, ორივე მხარე გამოსახულებებითაა, - ორივეგან ჯვარცმია, თუმცა ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული. წარწერიან მხარეს ზუსტად ისეთი ჯვარცმის გამოსახულებაა, როგორიც ჩვენს მიერ განხილულ წინა ჯვარზე მიმაგრებულ ფირფიტაზე, თანად ამ შემთხვევაში ეს გამოსახულება პირდაპირ ჯვარზე ამოუჭედიათ. სამაგიეროდ, მეორე მხარეს გამოსახული ჯვარცმია სხვა ფირფიტაზე შესრულებული და ჯვარზე მიმაგრებული, თან იმგვარად, რომ ზუსტად არ ერგება ჯვრის ხილველს და ოდნავ გვერდებზე გადმოდის (სურ. 11).

გარდა ამისა ცენტრში გამოსახული ამ ორი, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ჯვარცმისა, ორივე მხრიდან ჭედური გამოსახულებებითაა შემკული ჯვრის სამკურად დაყოფილი თითოეული მომრგვალებული ბოლო. რვავე ერთიდაიგივე გამოსახულებაა - ჯვრისხაზად განაწილებული, მედალიონებში ჩასმული მახარებელთა ნახევარფიგურები, მათ შორის, ცენტრში - წვილელი ღმრთისმშობელი. უცნაური ისაა, რომ ეს ფირფიტები ვერტიკალზე თუ წვეულებრივ, ვერტიკალურადაა მიმაგრებული, ძირითადი ნიშნავს მკლავებზე ამოუბრუნებით და ძირითადი ნიშნავს მიმართულებით მიმაგრებით, რაც მათ სამკაულის იერს უფრო სძენს. ესეც XIX საუკუნის ერთ-ერთი “თავისებურება”!

5. მღვთაში ერთი ჭედური ხატიცაა (სურ. 12). მას წვეულებრივი ხატებისგან

სახელური გამოარჩევს, რაც იმაზე მოუთხოვს, რომ ეს ხატიც საპროცესიო დან-
იშნულების იყო. ხატზე აღსაყდრებული ქრისტეა გამოსახული გაშლილი სახ-
არებით ხელში, მის ირგვლივ თორმეტი ფიგურა შემოჯარულა. ერთი შეხედვით
შესადგოთ თორმეტივე მოციქულად მიიჩნიოთ, თუმცა, მასზე ორი ფიგურა წმ.
დედებს უფრო მოგვაგონებს იერთა და ნაცმულობით, (თითქოს თავსაბურავი
ახურავთ). მათი ვინაობის დადგენას უწარწერობაც უშლის ხელს - არც ფიგ-
ურებს აქვთ წარწერები, არც ხატია დასათაურებული, და ქრისტეს გაშლილი
სახარებაც კი სულიად ცარიელია.

ხატს არც ზურგზე აქვს რაიმე წარწერა, რომელიც მისი შექმნის თარიღს
ან მის შემქნელთა ან დამკვეთთა ვინაობას ან მის სადაურობას გვამცნობდა.
ვინაიდან ეს ნიმუში შტამპურად არაა შექმნილი, “გასაღები” მისი იერ-სახეა,
რომელიც ძალზე ნამოკავს XVIII საუკუნის ნიმუშებს. უპირველესად ხატის
ნარჩოს ორნამენტი იპყრობს ამ მხრივ ევრადლებას, რომლის რიგმულად გამოი-
რებული, ზუსტად ერთნაირი ოთხეურო ევაილები ამ პერიოდის ორნამენტულ
დეკორს ენათესავენ. თუნდაც წმ. საბას XVIII საუკუნით დათარიღებული
ხატი გაეიხსენოთ.

6. დასასრულ, განსახილველად ერთი განსაკუთრებული ჯედური ნივთი შე-
მოვინახე, რომელიც ოთხივემხრივ ნახევარწრიულადაა შესწეილი და ფორმით
ოთხქიმიან ვარსკვლავს მოგვაგონებთ (სურ. 13). მისი ჯედური პერანგი ერთმან-
ეთს შეგვდილი სხვადასხვა ორნამენტული “ნაგლეჯებისგანაა” შეკოწიწებული.
ამ ნივთის რაობის დადგენა მისი ფორმით ან დეკორით შეუძლებელი იქნებოდა,
რომ არა ს. მაკალათიას წიგნი “მოთელეთი”, რომელშიც მრავალ საინტერესო
ცნობას ვიგებთ ღომისის და, კერძოდ, ჩვენს მიერ განსახილველი ნიმუშის
შესახებ - რამდენიმე ფოტოსთან ერთად წიგნში მისი ფოტოცაა⁷ და “ღომი-
სის ხატადაა” სახელდებული (სურ. 14). ფოტო შავთეთრია, პატარა ზომისა და
ძალზე უხარისხო, თუმცა ღანდებად მაინც გაირჩევა ზედ ამოჭედილ წმინდ-
ანთა გამოსახულებანი. დღეს მღუთაში დაცულ ნიმუშზე კი, როგორც უკვე
აღვნიშნეთ, სხვადასხვა ჯედური “ნაჭრისგან” შეკოწიწებული ორნამენტული
დეკორია. არადა, ახლანდელი ნიმუში და ძველ ფოტოზე აღბეჭდილი რომ ერთი
და იგივეა, ამას მოწმობს აბსოლუტურად იდენტური სილუეტი, წაწვეტებულ ბო-
ლოებზე მიმაგრებული მედალიონები (თუმცა ახლა ერთი დაკარგულია), სახე-
ლურის ფორმა, სახელურზე მიმაგრებული სფერო, რომელიც ზუსტად ისეა
შეჭეჭედილი, როგორ ფოტოზე. რაც შეეხება ადრინდელ ჯედურობას, მასზე სულ
ხუთი ფიგურაა გამოსახული, ერთი წმინდანი ცენტრშია, მთელი ტანით, ოთხი
კი ოთხ წაწვეტებულ ნაწილში, წრეებშია წაწერილი. უხარისხო ფოტოზე ფაქ-
ტობრივად შეუძლებელია მათი ვინაობის დადგენა, ამას ხელს უშლის ნივთზე
დაკიდებული ორი ჯვარიც, რომლებიც ზუსტად ცენტრალურ გამოსახულებას
ეფარება. თუმცა, ლოგიკურადაც და იერთაც ცენტრში მდგომი წმინდანი წმ.
გიორგი უნდა იყოს, ნახევარწრეებში წაწერილი ფიგურები კი - მახარებელი.

ამრიგად, მღუთის ეკლესიაში დაცული, ეს უცნაური ნივთი ე.წ. “ღომისის
ხატია”, რომელსაც 1930 წელს (ამ დროს დაიბეჭდა ს. მაკალათიას წიგნი) ნამ-
დვილად განსხვავებული, წმინდანთა გამოსახულებიანი ჯედურობა ამკობდა.

7 ს. მაკალათია, მოთელეთი, ტფ., 1930, გვ. 166-176.

8 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 168, სურ. 68.

დღეს კი, სვენთვის უცნობი მიზეზების გამო იმავე “ღომისის ხატს” სხვაგვარი პერანგი მოსავეს. იქნებ დაზიანდა ის აღრიხდელი ჭედურობა ან სრულიად გა-
ნადგურდა, ან რაიმე მიზნით მოიხსნა და დღევანდელით ჩანაცვლდა?

“ღომისის ხატთან” დაკავშირებული, ზემოთ ნახსენები რიგი პრობლე-
მური საკითხების გარდა, დასაფიქრებელია მისი იერ-სახე (ფორმას ვგულისხ-
მობ!), რომელსაც ანალოგი არ მოუძებნება. იქნებ პასუხი მის შესახებ არსე-
ბულ გადმოცემაშია საძიებელი, თქმულება კი ასეთია:

თერმე ხვარაზმელთა შემოსევისას, მტერს 7000 ქართველი დაუტყვევებია და
თან წაუყვანია. ტყვეებს მთიულეთის მთავარი ხატი “გზოვანის წმ. გიორგი”
წაებრძანებიათ უცხო ქვეყანაში. ამ ხატის გამო ხვარაზმელთა ქვეყანას მრავ-
ალი განსაცდელი დაატყდა თავს. როდესაც მიხედნენ, განსაცდელის მიზეზი
ქართველთა ხატი იყო, სულთანს ხატის საკირეში წაგდება უბრძანებია. ხატი
საკირიდან უმაღლ ამოფრინდა და თეთრი ხარის რქებზე დაბრძანდა. სულთანი
იძულებული გახდა უკან, სამშობლოში გაეშვა ტყვეები. გზად, სადაც ამ ხარს
შეესვენია, ხალხს ნიში აუგია, ბილოს კი ხარი ღომისის წვერზე ასულა და
გამსკდარა, ხატიც აქ დაფრენილა; სწორედ იმ ადგილას აშენდა ღომისის
ეკლესია. ამ ხალხური თქმულების თანახმად სახელი ღომისიც ამ თეთრ ხარ-
თანაა დაკავშირებული, რომელსაც ღომა რქმევია. ს. მაკალათია წერს, რომ
ღომისის ეს ხატი დღეს მთიულეთში არ მოიპოვებაო. დეკანოზების თქმით
შიშიანობის დროს ღომისას ეს ძველი ხატი დეკანოზებს გადაუმალაოთ და სა-
მაგიეროდ მისი მსგავსი ვერცხლის სხვა ხატი მოუჭედინებიათ, მაგრამ შემდეგ
ის გადამალული ხატი ვერ უპოვიათ და მის ძებნას დეკანოზები დღესაც განა-
გრძობენო.⁹ საყარაუდოდ, დღეს “ღომისის ხატად” წოდებული ნიმუშია სწორედ
ის “სხვა ხატი”, რომელიც შემდგომ მოაჭედინეს, მისი ფორმა კი, იქნებ, სწორედ
ხარის რქებს უკავშირდებოდეს?..

ამრიგად, დღეს, მღვთაში ინახება ექვსი საეკლესიო ჭედური ნივთი, რომელთა-
გან ოთხი ნამდვილად ღომისისთვისაა შეჭედილი, სამ შემთხვევაში ამას წარ-
წერა გვიდასტურებს, მეოთხე კი თავად “ღომისის ხატია” (ამ ეტაპისთვის
გასარკვევი რჩება სამწერობელისა და ხატის წარმომადგენლობა).

ვინ იცის, იქნებ 1969 წლის ექსპედიციის წევრებს სხვა ნიმუშებიც დახვდათ
(სტატია ხომ მხოლოდ სამის შესახებ მოგვითხრობს, ის სამი ნიმუში ახლაც
ადგილზეა!). ამის გასარკვევად მათ მიერ აღწერილი ნივთების ნუსხა დაგვეხ-
მარება, მაგრამ სად ინახება ახლა ეს დოკუმენტაცია უცნობია, ძეგლთა დაცვის
სახოგადოება დღეს აღარ არსებობს. ს. მაკალათიასთანაც ძალზე მწირია ამ
ნიმუშების შესახებ ინფორმაცია, აი რას წერს ავტორი: “ ღომისას ხატები
(ჯერებია) ვერცხლითაა მოჭედილი და უბრალო ფერად ქვებით შემკული. ორ
მათგანს ხუცური გვიანდელი (17 საუკ.) წარწერა აქვს.) სადაც ბურღულთა
გვარია მოხსენიებული. მესამე ხატი, რომელიც ღომისას ძველ ხატის პრო-
ტოტიპს უნდა წარმოადგენდეს უწარწერია. ღომისას ერთი ბავრაყი (დროშა)
და ალაშიც აქვს. ბავრაყი წითელ დროშითაა (ნაჭრებით) შემოსილი და ზედ
‘ხან’ საღაკი კვიდია. ალაში კი სამფეროვანია: წითელი (აბრეშუმში), თეთრი და
ლურჯი (სატინი). ალაშს წვერზე შებიანი თითბირის ბურთი უკეთია წარწერით:
“ალაში არაგვსა და ქსნის ღომისის წმიდა გიორგისა სახელზედა შეწიოს მათი

9 ს. მაკალათია, დაახ. ნაშრ., გვ. 167-171.

სოცნის კამადური ბაადურ კაშიბეგი წყნთ (1869) წელსა თიბათუქსა (6) დღესა¹⁰ ლომისას დეკანოზები ამ დროშას, აღამს და სამივე ხატს ქვემო მღვთის ეკლესიიდან გამოასვენებენ და ფერხელის სიმღერა-გალობით ლომისას წვერზე ავლენ, სადაც ლომისას ხატობა იმართება.”¹¹ საყარაუდოდ ის ორი, ხუცურწარწერიანი “ხატი”, წყნის მიერ აღწერილი ხუცურწარწერიანი ჯვრები უნდა იყოს...

ს. მაკალათია ლომისის ზედა ეკლესიის ჭედურ კარზეც გვაწვდის ინფორმაციას, მასზე 19 სტრიქონიანი ხუცური წარწერაა, ის კი შემჭედველთა, ოსტატთა და შემწირველთა ვინაობას გვატყობინებს. ეს კარი ახლაც იქ ინახება.

წიგნში იმასაც ვკითხულობთ, ლომისობაზე ვერცხლის ფიალა-ჯამებს ხმარობდნენ და ახლა ისინი სახელმწიფო მეუხეებში არის დაცულით. ამ ფიალების წარწერებიდან ირკვევა, რომ ისინი კონკრეტულად ლომისისთვის შეუწირავთ. უმეტესად შემწირველნი არაგვის ერისთენი ყოფილან. ს. მაკალათია ერთ კანდელსაც ასახელებს, რომელიც ლომისისთვის ერეკლე II –ის რძალს ქეთევანს შეუწირავს შვილიერების სათხოვნელად. ვერცხლის თასები ო. ხანებლიძის სტატიაშიცაა ნახსენები, გამოქვეყნებულია ფოტოც.¹²

“ლომისის საგანძურის მიგნებამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ წყნის მთაში გარდა სვანეთისა, რომელიც ცნობილია, კიდევ ბევრი არის საყურადღებო ჭედური მისაკვლევი და აღსარიცხი” – წერს ლევან გოთუა.¹³ მას შემდეგ 43 წელი გავიდა, ეს სიტყვები კი კელაუ აქტუალურია. მართლაც, კიდევ ბევრი რამ არის ჭედური მისაკვლევი და აღსარიცხი, შესანარჩუნებელიც...

ლომისობაზე, ურთულესი გზის მიუხედავად ლომისის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიას უამრავი ადამიანი მოილოცავს. მთელი დღის მანძილზე არ წყდება ხოლმე ხალხის ნაკადი, რომელიც არც მძიმე გზას უშინდება და არც ცუდ ამინდს. მაგრამ ახლა ვიკითხოთ, რა ვიცი ამ საკმაოდ ცნობილი ეკლესიის, მისი განძის შესახებ? მეცნიერულად ის არაა გამოკვლეული. გამოსაკვლევია და ერთიანად აღსარიცხი ლომისის კეთვნილი ჭედური ნივთები. სხვა ნიმუშებთან შესადარებელიც... მოსაძებნიც... შესასწავლია ლომისის შემოგარენიც, სადაც, როგორც ს. მაკალათიას წიგნიდან ვიგებთ, მრავალი ჭედური ნივთი ინახებოდა.¹⁴ ახლა სადაა ეს ნიმუშები? ვინ იცის...

10 ს. მაკალათია, დახახ. ნაშრ., გვ. 171-176.

11 ო. ხანებლიძე, დახახ. ნაშრ., გვ. 28

12 ლ. გოთუა, დახახ. ნაშრ., გვ. 20.

13 ს. მაკალათია, დახახ. ნაშრ., გვ. 148-184.

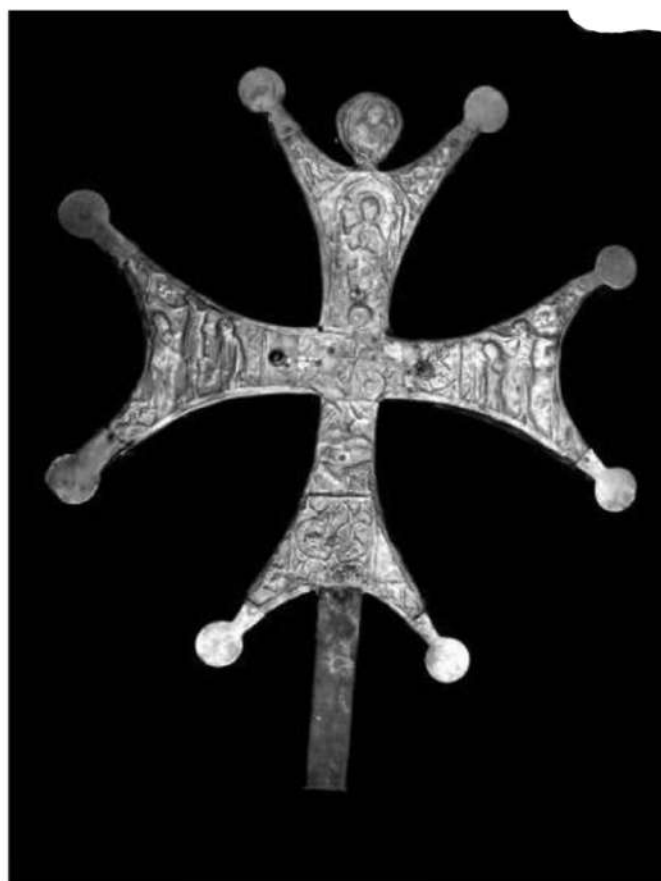
Lomisi Treasury

Lower Mleta church of St. George has preserved metal icons and other ecclesiastic objects, which form part of the treasury that used to belong to the church. In 1920s, these objects were seen in situ by the ethnographer Sergi Makalatia, in 1963 – by the writer Levan Gotua and the expedition (Irakli Zakarashvili, Guram Abramishvili, Otar Saneblidze) of the Monuments Protection Society, publications were also made – an article by L. Gotua and a brief report of the expedition; however, neither a full inventory of the objects was published, nor their scholarly study was undertaken.

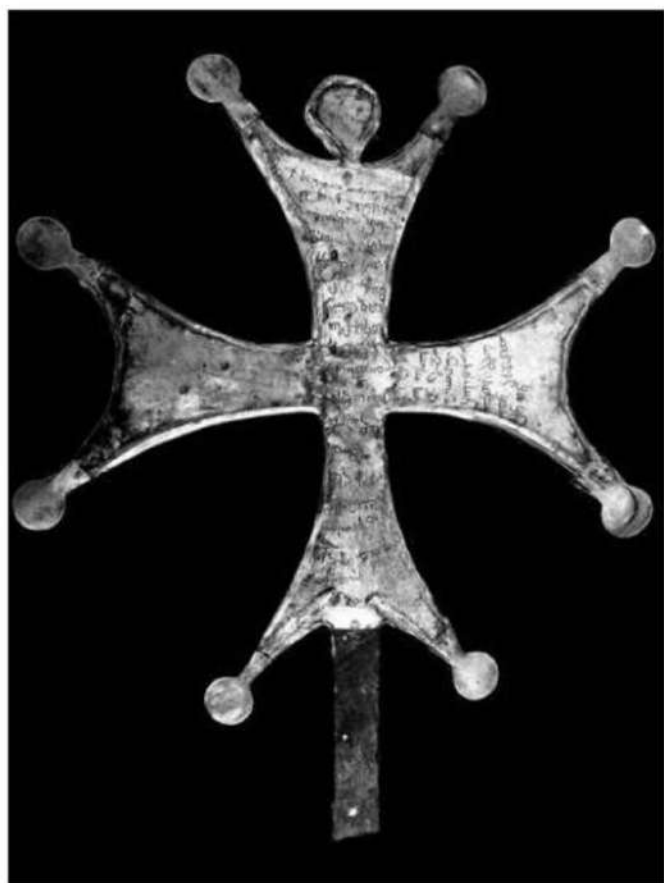
At present following objects are kept in the church: 1. silver ripidion with the images of Cherub and the Evangelists, most likely of the 16th c., and showing affinity to the 10th-11th cc. similar ripidia, especially Obuji ripidion. 2. silver processional cross with the stamped images of St. George in horseback, Crucifixion and the Virgin; the inscription on the back of the cross mentions Nugzar eristavi (as proposed by the historian Teimuraz Jojua, this seems most likely to be Nugzar Shaburisdze, 16th c. historical figure and not a famous 17th c. statesman) and a Burduli, who had commissioned repair of the broken “icon” – a lower layer, namely, an ornament of far earlier date, presumably even of the 11th c., is well discernible on the cross. There are several other objects (3 icons and a cross), on which the same stamp is used for the image of St. George; especially noteworthy is the cross from Bodorna church, which used to be located in Aragvi gorge and belong to Aragvi eristavs. 3. Second silver processional cross, far larger, again with the stamped images of St. George, the Virgin, Anastasis (four “icons” of each), one more image of St. George (in this case, piercing Diocletian and not a dragon) and two “icons” of the Saviour; in the centre, 19th c. European-type Crucifixion is fixed; as evidenced by the inscription (according to T. Jojua, it should be ascribed to the 16th c.), the cross was commissioned by a Vardan Burduli (one more, 15th c. intercession inscription is also preserved on the cross). 4. Third silver cross, as evidenced by the inscription, was commissioned by the Burdulis (priest Besarion, deans Shio, Gamakharé and Nikoloz) and made by the silver-smiths Svimona and Davit in 1814; on both sides the cross bears stamped Crucifixion – on one side, the one, similar to the Crucifixion fixed to the second cross and on the other, of different type; besides, trifoliate ends of the cross arms bear “icons” of the Evangelists and the Virgin. 5. Chased icon – the Saviour among the Saints, iconography of which should still be studied; however, the general appearance, especially, an ornamental frame, seems more indicative of the 18th c. 6. The so called “Lomisi icon” – a four-pointed star-like object with a sphere on the handle, at present covered with varied chased fragments. In the first decade of the 20th c. some other objects were also kept in Lomisi church, which now should be looked for locally or in the museum depositories.



სურ. 1. ღომისის სამწერობელი



სურ. 2. ნუგზარ ერისთავის საწინამძღვრო ჯვარი



სურ. 3. ნუგზარ ერისთავის ჯვრის ზურგი



სულ. 4. ნუგზარ ერისთავის ჯვარი. ჭედურობის ადრინდელი ფენა (დეტალი)



სურ. 5. წმ. გიორგი. ნუგზარ ერისთავის ჯვარი (დეტალი)



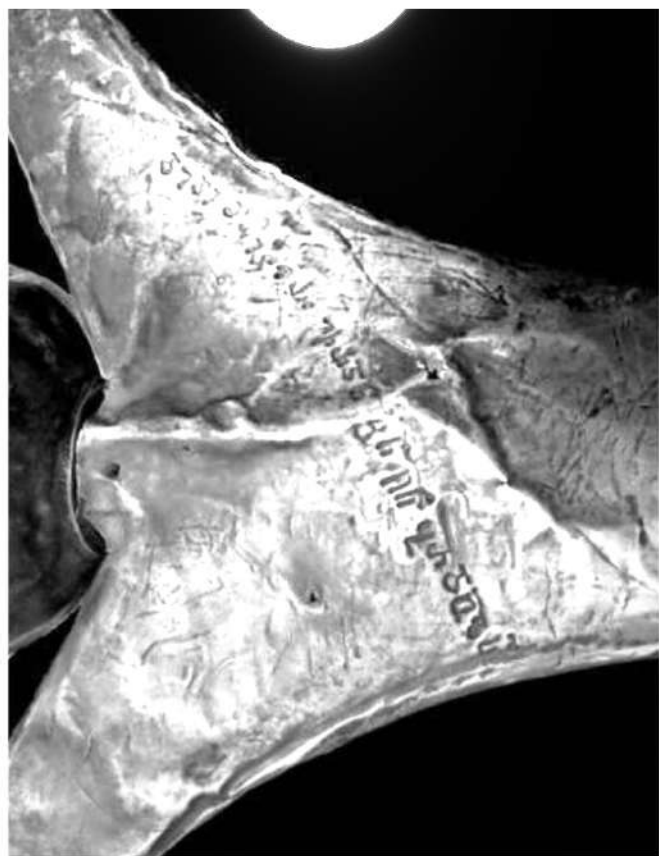
სურ. 6. წმ. გიორგი. საწინამძღვრო ჯვარი ბოდორნიდან (დეტალი)



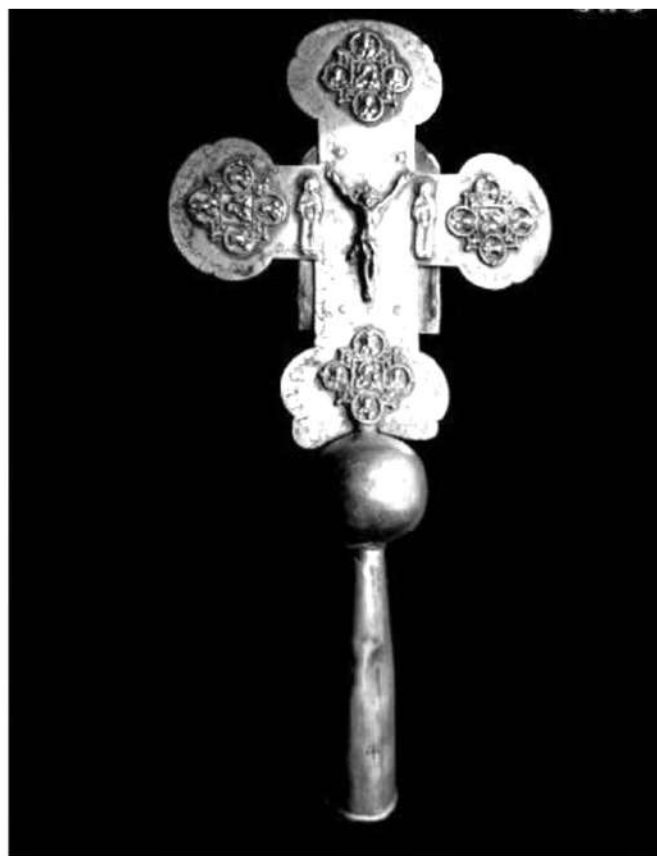
სურ. 7. ღომისის დიდი საწინამძღვრო ჯვარი



სურ. 8. წარწერა დიდი საწინამძღვრო ჯვრის ზურგზე (დეტალი)



სურ. 9. წარწერა დიდი საწინამძღვრო ჯვრის ზურგზე (დეტალი)



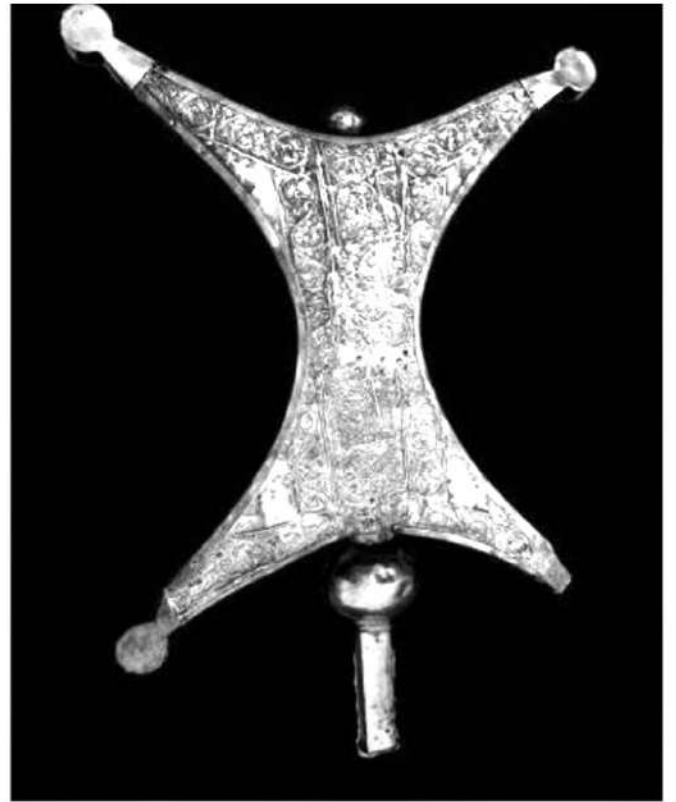
სურ. 10. ღომისის საწინამძღვრო ჯვარი (1834წ.)



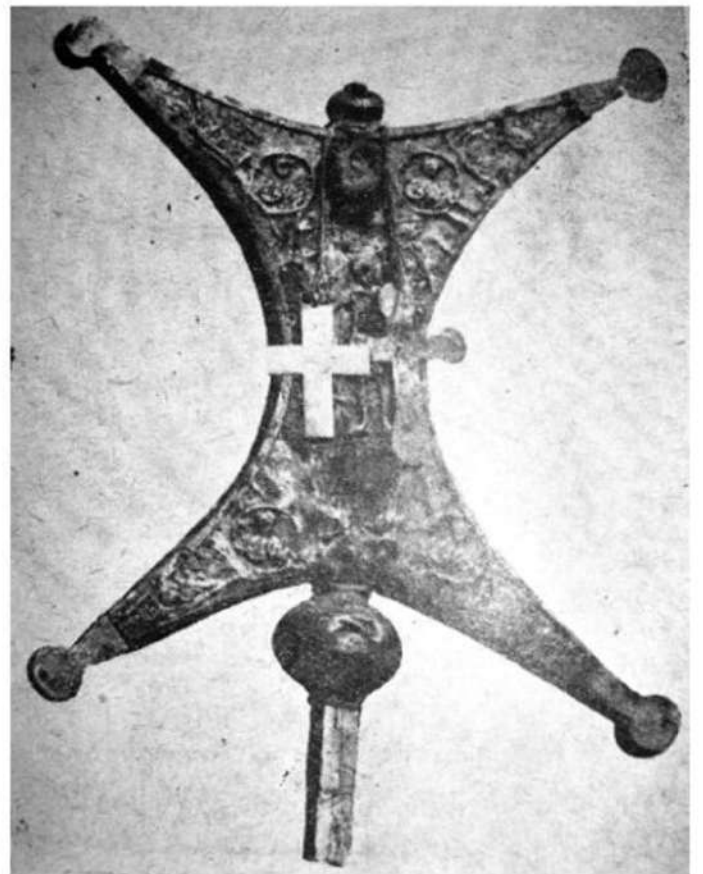
სურ. 11. ღომისის საწინამძღვრო ჯვარი (1834წ.). მეორე მხარე



სურ. 12. ღომისის ჭედური ხატი



სურ. 13. “ღომისის ხატი”



სურ. 14. “ღომისის ხატი”. ფოტო ს. მაკლათიას წიგნიდან “მთიულეთი”

ციხისუბანი – ძველი თბილისის დაკარგული ფასეულობა

ნაშრომი მიზნად ისახავს თბილისის ციხისუბნის ერთ ნაწილში 2011-2013 წწ. მიმდინარე სამშენებლო პროცესების განხილვას, რომელმაც გააქრო ქუჩათა შუასაუკუნეებრივი ქსელი, დაკარგა უძველესი ტიპოლოგიის საცხოვრებელი შენობები, დაარღვია ტრადიციული მიმართულებები ძველ შენობებსა და რელიეფს შორის, უგულებელმყო ძველი სამშენებლო მასალა, არ გაითვალისწინა საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული მასშტაბი და ტრადიციები.

ნაშრომის მიზანია ციხისუბანში ნგრევამდე არსებული განაშენიანების, მისი მრავალფეროვანი საცხოვრებელი სახლების, სამოსახლო ბაქნების ძველი საყრდენი კედლების ანალიზი.

შუასაუკუნეებრივი თბილისი სამ ნაწილს მთიცავდა, რომელთა შორის ხიდიდით კალა გამოირჩეოდა. კალას შემადგენელ ორივე ნაწილს – ზემო და ქვემო კალას, ისევე როგორც მის მიმდებარე საკუთრივ თბილისს (სეიდაბადს) შუასაუკუნეებრივი ქუჩათა ქსელი ედო საფუძვლად, რომელმაც დღევანდლამდე მოაღწია. აღნიშნული ორი უბნის გადასწვრივ, მტკვრის მარცხენა ნაპირზე მდებარე მეტეხის ეკლესიისა და ფერისცვალების მონასტრის მიმდებარე სამოსახლო უბნის ისნის აღმოცენება, რამდენადმე გვიანდელად არის მიხნეული, თუმცა მისი ქუჩათა ქსელი ასევე ძველია და შუა საუკუნეებით თარიღდება. აღნიშნული სამი უბნის ერთ-ერთ უმთავრეს დასაცავ ფასეულობას ძველი ქუჩების, გასასვლულების, ჩიხებისა და ორიოდე მოედნისაგან შემდგარი ირეგულარული ქსელი წარმოადგენს.

კალა-ისან-სეიდაბადშია თავმოყრილი თბილისის არქიტექტურული სიმდიდრე – ციხე-სიმაგრე, ცალკეულ ციხეთა გადარჩენილი ფენები, სხედასხვა კონფესიათა საკულტო შენობები, უძველესი აბანოები, ქარვასლები, სეიდაბადსა და კალაში მდებარეობს. თბილისის აღნიშნული სამი უბანი XIX საუკუნის განმავლობაში ჩამოყალიბებული საცხოვრებელი სახლების ტიპოლოგიურად და სტილისტურად მრავალფეროვან ნიმუშებს შეიცავს. აქ არის გაფანტული ძველთბილისური უსოიან-აივნებიანი საცხოვრებელი სახლების მაღალმხატვრული ნიმუშები, რომლებიც დღემდე დიდწილად განსაზღვრავენ ძველი თბილისის არქიტექტურულ ღირებულებას. ამ უბნებშია კონცენტრირებული საცხოვრებელი უბნების სიერციითი ორგანიზაციის ის ტრადიცია, რომელსაც თბილისის ახალი უბნების განვითარება დაეყრდნო.

ციხისუბანი, კლდისუბანი და ბეთლემისუბანი აღნიშნული მთლიანობის ნაწილია და ქვემო კალას მიკროუბნებს წარმოადგენს. ეს კალას სამხრეთ-დასავლეთით, მაღალ ნიშნულზე მდებარე ერთიანი, უწყვეტი განაშენიანებაა, რომელიც სოლოღაის კეხის, ნარიყალა-შახისტახტს შორის მოქცეული მონაკვეთის კლდოვან ძირს მიუყვება და თავს დაჰყურებს კალას და მის მიმდებარე უბნებსა და კლდეებს (სურ. 1). თბილისის რთული ოროგრაფიული ბუნებით და საუკუნოვანი ტრადიციებით ნაკარნახევი ამ ადგილის განაშენიანების სპეციფიკა საიდუმლოებითა და სიძველით სავსე სურათს ქმნის. ესაა კლდის

გახსწერივ გრძივად განვითარებული სამოსახლო ტერასები, ტერასულად გაწაღებული საცხოვრებელი სახლები, ამ ტერასების დამკვერი, ქუჩიდან ხილული თუ განაშენიანებაში ნამდგელი აგურის ან აგურისა და ქვის მონაცვლეობითი რიგებით ნაშენი საყრდენი კედლები, ტერასებისა და ცალკეული სახლების დამაკავშირებელი კლდეში ნაკვეთი თუ აგურით ნაშენი ქუჩა-კიბეები; ასევე ციხისდიდის (სურბგევორქის) და კლდისუბნის წმინდა გიორგის, ბეთლემისა და სურბ სტეფანოზის საკულტო შენობები, მაზდუანთა უძველესი ტაძარი, XIX საუკუნის საცხოვრებელ ნაგებობაში ნართული შუასაუკუნეებრივი სადგომი (ბეთლემის ქუჩა №7), ცალკეული საცხოვრებელი შენობების მრავალფეროვანი სივრცითი კომპოზიციები, ძველი საცხოვრებლების გადარჩენილი ნაწილები, აგრეთვე XIX საუკუნის სახლებში ნართული თუ დამოუკიდებლად არსებული ძველი ტიპოლოგიის სახლები მრავალფენიანი სარდაფებით.

XIX საუკუნის თბილისის ერთ-ერთი ადრეული, 1844 წლის ტოპოგრაფიული გეგმა, რომელიც კალას ქუჩათა მიხვეულ-მოხვეულ ქსელს მთელი შუასაუკუნეებრივი სიმდიდრით წარმოგვიდგენს, ციხისუბანს და კლდეზე შეფენილ მის მიმდებარე მიკროუბნებს ჯერ კიდევ მეჩხერად დასახლებულად გვჩვენებს, მაგრამ სამოსახლო ბაქნებს უკვე ნამოყალიბებულად წარმოგვიდგენს (სურ. 2). გომის ქუჩის ვიწრო ზოლი, რომელიც სამივე მიკროუბანს გრძივ მრუდად მიუყვება, ჯერ უსახელოა, დღევანდელი ბეთლემის ქუჩის წინაპარი ქუჩა კი, მკაფიოა. იგი № 35-ით არის მონიშნული და მას Церковная ქვეია. ამ ქუჩის მოხაზულობა თბილისის მაგრამ რამდენიმე სწორხაზოვანი მონაკვეთისგან შეგდება. გომის ქუჩის წინაპარი ქუჩის დასავლეთით № 52-ით კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიაა (Во имя Св. Георгия (Караи, ქარაფი, მ.მ.) ნაჩვენები. თბილისის მოგვიანო გეგმები (1867, 1898) აღნიშნულ უბნებს კიდევ უფრო აკონკრეტებს. 1903-1904 წლებისა (სურ. 3) და 1910 წლის რუკები Церковная Улица-ს უკვე Петхайнская-დ მოიხსენიებს. სახელი აქვს ციხისუბან-ბეთლემის მიკროუბნების თითქმის ყველა ნიხს. ქარაფის შესახვევი (Караи и. Sic!), ჯვარედინის (Перекрёстная), საღამის (Поклонная) და სხვა წერილი ნიხები და ქუჩები ამ უბნისა დატანილია აღნიშნულ რუკებზე. დღევანდელი გომის ქუჩის ბეთლემის ეკლესიისპირა ნაწილს მიძინების (Успенская) ქუჩა აქვია. ციხისუბნისპირა მხარე ჯერ კიდევ უსახელოა. კლდისუბნის წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესია თბილისის ყველა ხსენებულ გეგმაზეა დატანილი.

1860-იანი წლების თბილისის პანორამა ზემოაღწერილ მიკროუბანს, ჯერ კიდევ ბანია-აივნიანად წარმოგვიდგენს (სურ. 1). თიხატკეპნილი თუ მიწატკეპნილ-ბანიანი სახლების ღია სივრცისკენ მიპყრობილი არქიტრავული აივნების სიმრავლე, XIX საუკუნის შუახანებისთვის უკვე განიხილი, აქა-იქ აქცენტირებული აივნების სამყურათაღიანი ფორმები, საცხოვრებელი ბაქნებისა თუ ტერასულად განლაგებული საცხოვრებლების, ცალკემდგომი ბანიანი სახლების დამაკავშირებელი ქუჩა-კიბეები, ტერასათა საყრდენ კედლებიდან ამოზრდილი სახლების არქაული ძირები, აქა იქ ხილული კლდოვანი ქანის ბუნებრივი სიმდიდრე, ზოგან შეუღლესავი ძველი აგურის მონუმენტური სიბრტყეებით, ქვემო კალას ერთი კონკრეტული მიკროუბნის ერთიან სახეს ქმნის.

ზემოხსენებული პანორამა ძველი თბილისის უადრესი ფოტოა, რომელზეც

ქალაქის ფასადია აღბეჭდილი. ნეენს წინაშეა გვიანშუასაუკუნეებრივი თბილისის მოძრავი სახე, რომელსაც თანდათანობით ენაცვლება კლასიციზმის ფორმებით გამდიდრებული თალიან-აიენიანი ქალაქი. აღნიშნულ პანორამაზე სივრცითი კარკასის თვალშისაცემ “საყრდენებს” წარმოადგენს, XIX საუკუნის დასაწყისსა და მის შუახანებში შექმნილი, კლასიციზმურ ფორმებს შეგებული სამყურათაღიანი ან ნახევარწრიულთაღიანი ხის აიენიანი სახლები.

აქ, ნემო აზრით, XVIII საუკუნეში შექმნილი არქიტრაველ-აიენიანი, სპარსული ნგრევის შემდეგ ნაწილობრივ გადარსენილ-აღმდგარი, დიდწილად XIX საუკუნემდელი ქალაქია ასახული. პანორამის აღნიშნულ ნაწილში XIX საუკუნის ასე ვთქვათ, წვლილი კლდისუბნისა და ბეთლემისუბნის განაშენიანებაში არსებული, დღესაც კი აღვილად ამოხაცნობი თალიან-აიენიანი საცხოვრებლებია.

ქვემო კალას აღნიშნულმა ნაწილმა XIX საუკუნის თბილისის საცხოვრებელი სახლის არაერთი მაღალმხტვრული თუ სივრცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით საყურადღებო ნიმუში შემოგვინახა.

მაგრამ ქვემოთ მოვიყვანო ციხისუბანში 2011 წლამდე არსებულ ძველთბილისიური საცხოვრებლის იმ რამდენიმე ნიმუშს, რომელთა დანგრევამ, არა თუ ღახვარი ნასცა ციხისუბნის ძველ განაშენიანებას, არამედ კითხვის ქვეშ დააყენა საერთოდ შუასაუკუნეებრივი თბილისის არსებობა-არარსებობის საკითხი. ციხისუბანში მომხდარი ბოლო დროის რამდენიმე აუნახდაურებული დანაკარგი სწორედ რამდენიმე მაღალმხატვრულ და თბილისური საცხოვრებელი სახლის ევოლუციურად უმნიშვნელოვანეს და ძველი ტიპოლოგიის სახლებს მოიცავდა.

ციხისუბნის XIX საუკუნის თბილისურ საცხოვრებელ სახლებს შორის ერთ-ერთი უადრესი და ტიპოლოგიურად საყურადღებო ნაგებობა გომის ქუჩის № 18/4-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლი იყო¹ (სურ. 4,5,6). მოეხდავად იმისა, რომ ნაგებობას ძველის სტატუსი აქონდა და არც ავარიული იყო, იგი 2011 წლის 18-20 ნოემბერს დაშალეს (სურ. 13). ნაგებობა წარმოადგენდა თბილისური სპეციფიკით გამორჩეულ, საცხოვრებელი სახლის მაღალმხატვრულ ნიმუშს, რომელიც ეველა იმ ნიშნის მატარებელი იყო, რაც დამახასიათებელია XIX საუკუნის დასაწყისის თბილისური საცხოვრებლისთვის. აღნიშნული სახლი სივრცითი სტრუქტურის სპეციფიკური მოწყობის ახლებური გააზრების ერთ-ერთი პირველი მაგალითი იყო. იგი კლასიციზმური სტილის ნიშნებს და ადგილობრივ არქიტექტურულ ფორმებსა და კომპოზიციურ ხერხებს აერთიანებდა. სახლის ერთ-ერთ თავისებურებას, ციხისუბან-კლდისუბანში არსებული სხვა ნაგებობების მსგავსად, შეადგენდა ის, რომ იგი ზურგიტ მიწაში იყო შეჭრილი.

გომისა და ბეთლემის ქუჩებს შორის მოქცეული საცხოვრებელი სახლების სივრცითი აგებულების ტრადიციისამებრ, გომის ქუჩის № 18/4 სახლის ქუჩისპირა ფასადი ერთსართულიანი იყო, ღია სივრცისკენ მიქცეული კი – ორი. ფანჯრის დიობთა დამასრულებელი ხან სამკეთხა ფრონტონები, ხან კი აგურის თაროები, ძველი აგურით ნაშენ მაღალი სხეულის სართულის მომნიშვნელი ხის კოჭების მწკრივთან ერთად განსაზღვრავდა სახლის მთავარი

1 ციხისუბნის დღევანდელი მდგომარეობის ამსახველი ფოტოები გადაღებულია 1999-2012 წლებში და ეკეთენის ავტორს.

ფასადის მკაცრ და მონუმენტურ სახეს და ამასთან, კონტრასტს ქმნიდა ნაგებობის ფასადთან, რომელიც სამკურა თაღებიანი აივნებით ღია სივრცისკენ იყო მიპყრობილი. ფასადთა ვიწრო პროპორცია მთავარი ფასადის ხუთ ღიობს და აივნიანი ფასადის შეკიდული ხის აივნის ოთხ ბოჯს იტყვედა (სურ. 7, 8, 9, 10).

სახლის მოღიაობის ნაწილი იყო მისი სარდაფი, რომელიც საფიქრებელია, ამ ადგილას ოდესღაც არსებული ძველი, სავარაუდოდ, XVII საუკუნის ბანიანი სახლისგან გადარჩენილი ძირი უნდა იყოს. სარდაფი, მონგრეული სახლის გარეშე, დღესაც გადას (სურ. 11, 12). იგი წარმოადგენს, დაბრტყელებული, ნახევარწრიულ ფორმას მიახლოებული კამარით გადახურულ, გვეგმით წაგრძელებული ფორმის სწორკუთხედს, რომლის რელიეფში შეჭრილი კედელი სამი ისრული და მათ შორის მოქცეული ორი სატრაქე ნიშით არის დანაწევრებული. ამავე კედლის ჩრდილოეთ მხარეს ისრული თაღით მონიშნული კედლის სისქეში დატანებული ვიწრო კიბეა, რომელიც ოდესღაც ან სახლის მეორე სართულზე ან ბანზე აღიოდა. სადგომის ჩრდილოეთ ვიწრო კედლის ქვედა ნაწილში, კონსტრუქციული აუცილებლობით გამოწვეული ფართო ისრული თაღია ამოყვანილი. თაღი, ისევე როგორც შემოსხმებული ისრული და სატრაქე ნიშების შიდა სიბრტყეები აგურისა და ხან ფლეთილი, ხან რიყის ქვის მონაცვლეობითი წყობის არის.

აღწერილი სახლისგან განუყოფელი იყო მის გვერდით, გომის ქუჩის № 20-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლი (სურ. 14). კლდისუბან-ციხისუბნის ქუჩების განაშენიანების და სივრცითი სტრუქტურის მოწყობის ტრადიციისამებრ, აღნიშნული სახლიც ერთსართულიანი იყო გომის ქუჩის მხრიდან და სამსართულიანი (ორი სართული + სარდაფი) ბეთლემის ქუჩაზე მდებარე კვარტალის სიღრმის მხრიდან. ფასადი წარმოადგენდა ძველი აგურის და ადგილობრივი ფლეთილი ქვის რიგების მონაცვლეობით ნაგებ სიბრტყეს, მასში გაჭრილი ფანჯრის სწორკუთხა ღიობებით, რომლებსაც მიწაში მოქცეული სადგომების განათების მიზნით მოწყობილი ღიობები მიუყვებოდა. აღნიშნული სარდაფი ბეთლემის ქუჩის მხრიდან სახლის მეორე სართულს ქმნიდა.

№ 20 სახლის მიმდებარე შენობა ნარიყალასკენ გომის ქუჩის ხაზიდან შეწვეულ ეზო-ჯიბეს ქმნიდა. მის სიღრმეში მოქცეული, კრამიტის ციცაბო სახურავით გადახურული მინიატურული საცხოვრებელი სახლი გომის ქუჩის № 20-ში მდებარე სახლის სამკუთხა ფრონტონით დასრულებული, ძველი აგურის და ფლეთილი ქვების რიგებით ნაგები გვერდითი ფასადის ფონზე იკითხებოდა.

გომის ქუჩაზე ნარიყალას მიმართულებით მოძრაობისას, მოშენებას კიდევ ერთი ნაგებობა ქმნიდა, რომლის აღქმაც სახლის ბრტყელი გადახურვის წრიული კვეთის მსხვილი კოტებითა და უნეველო კედლის სიბრტყით შექმნილი გვერდითი ფასადით ხდებოდა. აღნიშნული გვერდითი კედლის სიბრტყეს სწორკუთხა თარაზულ არეებად დაყოფილი აგურის წყობის გაღვსილი ფრაგმენტების უცნაური ერთობლიობა ქმნიდა (სურ. 15).

გომის ქუჩის აღნიშნულ მონაკვეთზე მდებარე ყველა შემოსხმებული საცხოვრებლის ქუჩისპირა შესასვლელები ერთმანეთის მსგავსი სივრცითი კომპოზიციით ხასიათდებოდა. აქ შესასვლელი უშუალოდ ქუჩიდან იყო მოწყობილი, ქუჩის და იატაკის ნიშნული ერთ დონეზე იყო მოთავსებული და წარმოადგენდა კედლის სისქეში დატანებულ ღიობს, რომლის კარიც შიგნით იყო მოთავსებული და შესასვლელი ქუჩიდანვე ღრმა ნიშად იკითხებოდა.

გომის ქუჩის აწ დახგრეულ, აღნიშნულ რიგს, არაფერი აქონდა შემთხვევითი. აქ სახლის სივრცითი სტრუქტურა, მისი მიმართება რელიეფთან, სახლში შესასვლელი თუ სახლების ურთიერთმიმართება, საუკუნეების განმავლობაში დაფუძნებულ ტრადიციას ეყრდნობოდა. ყველაფერი ასახავდა უბნის ხასიათს.

ციხისუბნისგან განუყოფელი იყო გომის ქუჩის, გორგასლის I შესახვევის და ნარიყალაზე ამჟამად დიდი სერპანტინის შეყრის ადგილას აშენებული, ქუჩის შეასაუკუნებრივ მრუდს მორგებული კიდევ ერთი საცხოვრებელი სახლი. შეუღესავი ძველი აგურის, საყარაულოდ XVIII საუკუნეში აშენებული შენობა მისი მიმდებარე ნაგებობის შეუღესავი, ფახვერკული წყობის სამკეთილ ფრონტონიანი ნაწილით სრულად აღიქმებოდა ნარიყალადან ჩამომავალ სერპანტინზე მოძრაობისას. მრუდ კონტურზე იყო მორგებული სახლის უჩვეულო, კედლის მრუდი სიბრტყიდან სიღრმეში ღრმად შეწეული შესასვლელი და ბანიანი გადახურვის მომნიშვნელი წრიული კვეთის ხის კოჭების მწკრივი (ხერ. 16, 17). ნაგებობა ციხისუბანში მიმდინარე სამშენებლო სამუშაოებისას, 2011 წლის, საყარაულოდ იენის-ივლისში დაანგრეს).

ნარიყალას დამრეც ფერდზე მდებარე ვიწრო შუკისკენ მიმართული სახლის შეუღესავი ძველი აგურის ფასადი შეასაუკუნებრივ განცდას ბაღებდა. აღწერილი ადგილი წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა მნახველზე – ტურისტსა თუ ქალაქის მაცხოვრებელზე, ადგილობრივ მკვიდრზე და, რაც მთავარია იდექებოდა ბაეშვისა თუ მოზარდის მეხსიერებაში, რომელსაც ის ესთეტიკურად და ეთიკურად აყალიბებდა.

საგულისხმო იყო ერთ-ერთ უადრეს ფოტოზე და თბილისის უფრო ადრეულ ხედებზე (გრაფიურებზე, ნახატებზე) ასახული და ცოცხალ ციხისუბანში ჯერ კიდევ ბოლო დრომდე მოღწეული, დღეს აღარარსებული, XIX საუკუნის საცხოვრებელ სახლებში დაცული ან დამოუკიდებლად, თითქმის გადაუკეთებლად მოღწეული საცხოვრებელი სახლები, რომლებიც ძველთბილისური სახლის XIX საუკუნემდე ტიპოლოგიას ასახავდა.

კედლისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიის ჩრდილო-აღმოსავლეთით კლდოვან ტერასაზე აშენებული გომის II შესახვევის № 6-ში მდებარე ბანიანი საცხოვრებელი სახლი ციხისუბნის ერთ - ერთი ძველ სახლთაგანი იყო, რომელსაც ძველის სტატუსი აქონდა ² და რომელმაც 2011 წლის მაისამდე იარსება. აქ თვალშისაცემი იყო ტერასების წყება – ერთმანეთზე დადგმული ორი ბანიანი სახლის პორიზონტალურად განვითარებული სივრცითი კომპოზიცია, რომელსაც მისასვლელი გზა ქუჩა – კიბიდან აქონდა (ხერ. 18, 19), გომის ქუჩიდან კი მას ძველი აგურით ნაშენი, წერილ ნიშებში მოწყობილი სადრენაჟო არხებით მწკრივად დანაწევრებული, საყარაულოდ გვიან შეასაუკუნებში

2 აღნიშნულ სახლზე საგანგებო ეყრადღებას ამახვილებს ხელოვნებათმცოდნე მანანა სერამელაშვილი. იხ. მ. სერამელაშვილი, სიძველის შენარჩუნების ტრადიცია თბილისის ურბანულ მემკვიდრეობაში და დღევანდელი მდგომარეობა, ACADEMIA, №2, თბილისი, გვ. 131-145; იხ. აგრეთვე ი. ელიშბარაშვილი, მ. სერამელაშვილი, ც. ჩახუენაშვილი, ხ. ჭერდელია, არქიტექტურის რესტავრაცია საქართველოში, ისტორიოგრაფია, ტრადიცია, გამოცდილების ანალიზი, თბილისი, 2012, გვ. 215-216.

აშენებული საყრდენი კედელი იჭერდა (სურ. 22, 62, 30.11.2011). ორტერასიანი საცხოვრებელი, ციხისუბნის ერთ-ერთი სამოსახლო ტერასის ნაწილი, მკვეთრად იკითხება ფრედერიკ დიუბუა დე მონპერეს დროინდელი მხატვრის ფრიმანის გრაფიურაზე (სურ. 20), რომელიც სავარაუდოდ 1831-1834 წლებში არის შესრულებული (სურ. 19, 20, 21). აღნიშნული საცხოვრებელი სახლი სპეციალურად მოშანდაკებულ კედლის მასივს ეყრდნობოდა (სურ. 21) და კონსტრუქციული სიმყარით გამოირჩეოდა. ორტერასიანი, შეუღესავე ძველი აგურის საცხოვრებლის ადგილას უკვე რკინა-ბეტონის კონსტრუქციის, ბლოკით შევსებული, გამსხვილებული მასშტაბის ახალი შენობა დგას (სურ. 22).

ზემოაღწერილ ტერასიან სახლს დასაველეთით გომის ქუჩის № 13 სახლისგან დღეს სახეცვლილი ქუჩა - კიბე გამოჰყოფს. № 13 სახლის უკან, ქუჩაკიბის აეოლებაზე დასაველეთით, კედლისკენ, ბანიანი სახლების დღეს აღარარსებული რამდენიმე ბანიანი სახლი ქმნიდა ტერასულ განაშენიანებას (სურ. 23). ერთსართულიანი, ზურგით მიწაში შეჭრილი ბანიანი სახლების სიდაბლე გომის ქუჩის და კედლისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიის სრულად აღქმას განაპირობებდა (სურ. 24).

გომის ქუჩის № 13 სახლის მნიშვნელობაზე ნაგებობის ახილული პროპორციები, განაშენიანებიდან ძლიერად შევრილი მოცულობა, სახლის უხვეულო სივრცითი აგებულება (კედლის სისქეში ორ სართულად დატანებული ვიწრო კიბე, ოთახების ვერტიკალურ ღერძზე განლაგებული სადგომები) მიგვითითებს; სხვადასხვა ქრონოლოგიური ფენის შემცველი (სავარაუდოდ XVII, XVIII და XIX სს.) ნაგებობის ძველი აგურის ოსტატური წყობა, გვერდით ფასადზე ხილული ისრულთაღიანი ნიშები³, ინტერიერის მორთულობის თავისებურება (პროფილირებულ ნარჩოში მოქცეული კილისებურთაღიანი ბუხარი, თახჩები და სხვ.) მოვლის განუმეორებელ სახეს ქმნიდა და გამოარსევდა მას მიმდებარე განაშენიანებისგან (სურ. 24, 25, 27, 28).

დღეს ბეთლემის ქუჩის № 13 სახლის დიდი ნაწილი რკინა-ბეტონის კარკასიან ბლოკის კედლებშია ნართული და ბეტონის კიბეების რთულ სისტემაშია მოქცეული. გარედან ბეტონის ახალი ნაწილები ოთხად გაჭრილი ძველი, კვადრატული აგურით არის მოპირკეთებული. ძველი აგურით ნაგები სახლი სახედაკარგული და პროპორციაშეცვლილი, შეშაბანდიანი ფასადით გადაჟურებს თბილისს (სურ. 26).

გომის ქუჩის აღწერილი დანგრეული თუ სახეცვლილი ნაწილის პარალელურად, ბეთლემის ქუჩის №№ 15, 17 (სურ. 29, 30) 19, 21, 23, 25-ში მდებარე

3 იხ. მ. სურამელაშვილის დასახ. ნაშრომი, გვ. 137.

4 დღეს სახლი გარედანაც და შიგნიდანაც (კემენტით არის გაღესილი) გვერდით ფასადზე გამჭრალი არის ისრული ნიშების კვალი, გატისრულ-გადაკეთებულია სახლის თავდაპირველი გვემარება, პირველ სართულზე შემორჩენილი ძველი შენობის კვალი (კემენტით არის გაღესილი, კედლის სისქეში დატანებული, ორი სართულის დამაკავშირებელი, სხვენზე ამავალი ძველი აგურის კიბე ხის ფიცრებით არის შემოსილი, ძველი აგურის ავთენტური წყობა სხვენში, ბუხრის მიღის სახითაა არის გადარჩენილი, ამადღებელი სხვენის გარე კედლები კი ბლოკით არის აშენებული. ერთიან ვერტიკალურ ღერძზე აკინძული დიდი სადგომები ბლოკის კედლებით არის დაქუცმაცებული. ჯერ-ჯერობით დაუნაწევრებლად მხოლოდ ბუხრიანი ოთახია დარჩენილი.

საცხოვრებელი სახლების წყება თბილისური სპეციფიკის მატარებელი დაძვე-
ლი ტიპოლოგიის ნაგებობების შემცველი იყო. თბილისის უძველეს ორ ქუჩას
შორის მოქცეული სამოსახლო განაშენიანება იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ
აქ ქუჩების განსხვავებული ნიშნულის გამო, უძველესი დროიდან საცხოვრე-
ბელი ბაქნების დამკერი საყრდენი კედლები აშენდა. კედლები, ისევე როგორც
ციხისუბნის სხვა მონაკვეთებში ან მის მომდევნო კლდისუბანში, სხვადასხვა
ეპოქებს ასახავდა. საყრდენი კედლები იკითხებოდა ბეთლემის ქუჩის № 19
სახლის ეზოშიც (ძველი აგურის კედელი ჯერ კიდევ დგას, სურ. 31,32). ძველი
აგურის და ადგილობრივი ფლეთილი ქვის მონაკვეთებით ნაშენი (სავარაუ-
დოდ გვიანი შუა საუკუნეების) კედლები გომის ქუჩის აღნიშნული მონაკვეთის
ზედა მხარეს და ჯვარედინის შესახვევში არსებული სახლების სამოსახლო
ტერასებზეა ჯერ კიდევ შემორჩენილი⁵.

ბეთლემის ქუჩის №№23-25 სახლების კვალი დღეს გამქრალია. გომისა
და ბეთლემის ქუჩებს შორის მდებარე მონაკვეთის მოსწორებულ ადგილას მდუ-
ბარე ნაგებობა – ციხისუბნის ერთ-ერთი ძველი საცხოვრებლისგან გადარჩენი-
ლი სარდაფია (ბეთლემის ქ. № 25). ოდესღაც იგი ციხისუბნის განაშენიანების
მჭიდრო ქსელის ნაწილი იყო (სურ. 33). ძველი სახლი, მოგვიანებით ახალი
სახლის ნაწილი გახდა და შენობის ერთიან სივრცით სტრუქტურაში მოექცა
(სურ. 34). ბეთლემის ქუჩის № 25 სახლი 2011 წლის 2 მაისს უკვე დანგრეული
იყო. ის, რაც ამ კონკრეტული ადგილის სიძველეზე მიგვანიშნებს № 25 სახლის
ტანში მოქცეული, XVIII საუკუნის სახლისგან გადარჩენილი სარდაფია⁶.

ძველი სადგომის დახვეწილი პროპორციები, გრძივი კედლების თაღ-
ოვანი და სატრაქე ნიშების ურთიერთმიმართება და სიბრტყეზე განაწილება,
ნახევარწრიული თაღების იდეალური მოხაზულობა, გადარჩენილი კიბის მაღა-
ლოსტატურად ნაგები ფორმები, კედლის სიბრტყეების, აგურისა და ფლეთილი
ქვის მონაკვეთებითი წყობის ფრაგმენტების, რიყის ქვის ნანართების – იდე-
ალური წყობა, სარდაფის აღმშენებელთა დახვეწილ გემოვნებაზე, მაღალ თს-
ტატობაზე და შემოქმედებით ნიჭზე მეტყველებს.

სარდაფი მნიშვნელოვანია თბილისური სარდაფების ტიპოლოგიის
თვალსაზრისითაც, როგორც XVIII საუკუნის თბილისის სარდაფების ერთი
კონკრეტული ტიპის გადარჩენილი სახე (შდრ. გომის ქ. № 18/4-ში მდებარე
სახლისგან გადარჩენილ ზემოთ აღწერილ სარდაფს).

აღწერილი სარდაფის მონახულება შეუძლებელია. იგი ბეთლემის ქუჩის
№ 23-25-ში მშენებარე ნაგებობის კარკასშია მოქცეული ისე, რომ სადგომში
შედწევა ვერსაიდან ხერხდება (სურ. 35).

ზემოაღწერილი მთლიანობის ნაწილი იყო ბეთლემის ქუჩის 15-ში მდუ-
ბარე, ბეთლემისა და გომის ქუჩებს შორის მოქცეული, ზურგიით მიწაში შეჭრი-
ლი საცხოვრებელი ნაგებობაც, რომლის გახილი ტიპის ეზოს სახლი ხის ღია
აივნებით სამ ხართულად ორმხრივ შემოუყუებოდა (სურ. 36). შენობას ძველის
სტატუსი ჰქონდა მინიჭებული. ეზოს მესამე ზღვარს ბეთლემის ქუჩის № 13-ში

⁵ აღნიშნული კედელი 2012 წელს განადგურდა.

⁶ აღნიშნული სარდაფის დათარიღების საფუძველს 2011 წელს ნემს მიერ ჩატარებული
კვლევა და მხატვრულ-არქიტექტურული შეფასება მადლევს. ნაშრომი ჯერჯერობით
გამოუქვეყნებელია.

მდებარე სახლის ერთ კედელი წარმოადგენდა. აივნის ხის დორიული სვეტები! (სურ. 37) და აფიცრული მოაჯირი აქონდა. ეზოს სიღრმეში მდებარე სახლის ფრანგულურ ნაწილზე ხის სწორხაზოვანი ორი კიბე იყო მიდგმული. თავდაპირველი კიბე დაკარგული იყო. აღნიშნული ნაწილის მესამე სართულის საფახადო კედლის არქიტექტურული მორთულობიდან ეჭრადრებას იპყრობდა დიობთა კლასიციზტურ ყაიდაზე დამუშავებული თავსართები, რომელთაც თაროს პროფილის განსაკუთრებული სისადავე გამოარჩევდა (სურ. 38). მსგავსი თაროები XIX საუკუნის მხოლოდ ადრეულ ეტაპზე შეიძლება შექმნილიყო, მაშინ, როდესაც XIX საუკუნის დასაწყისიდანვე თბილისის არქიტექტურაში კლასიციზტური სტილის ნიშნები მკვეთრდებოდა და თბილისურ სპეციფიკას ერგებოდა და ეგუებოდა.

მაგრამ ის, რაც აქ გაოცებას იწვევდა, სახლის შიგნით გადარჩენილი სიძველე იყო. აივნის ფახადის ფრანგულურ ნაწილის უკან XVIII საუკუნის საცხოვრებელი იყო შემონახული. სიღრმეში დაცული სახლი, სავარაუდოდ XVIII საუკუნეში აშენებული ბანიანი საცხოვრებელი უნდა ყოფილიყო. ძველი ნაგებობის კედლების სისქე (1 მ. 50 სმ.), ძველი აგურის ხან თევზისფერი, ხან სწორი რიგებისა და რივის ქვის მონაცვლეობითი წყობა კირის დუღაბზე (სურ. 39), თახნების სიღრმე და პროპორციები, XIX საუკუნის დასაწყისის შენობაში დაცული ნაგებობის ძველ ტიპოლოგიას ასახავდა და მის ადრეულ ასაკზე (XVIII ს.) მიგვითითებდა. სახლის ადრეულ ასაკზე მეტყველებდა მის დასავლეთ საყრდენ კედელში დატანებული ნახევარწრიულ-თაღოვანი ნიშები (სურ. 40), რომლებიც გეგმით ნახევარწრიული იყო და კონქებით იყო გადახურული (სურ. 41). საერთო ნაგებობაში ჩართული კონქით გადახურული თახნა-ნიშები დიდ იშვიათობას წარმოადგენს გვიანშუასაუკუნეებრივ თბილისში. თვალში-საცემია ძველი აგურის და რივის ქვის წყობის კედლების ფერწერულობა და ცხოველხატულობა (სურ. 39, 40).

ბეთლემის ქუჩა ქვემო კალას აღნიშნული მიკროუბნების ყველაზე ვრცელი ქუჩაა. იგი სამივე მიკრო უბანს (ციხისუბანი, კლდისუბანი, ბეთლემისუბანი) აკვეთს, ნარიყალაზე ამავალ დიდ სერპანტინსაც სცდება და ბოტანიკურის ქუჩის სიახლოვემდე აღწევს. ბეთლემის ქუჩის კონტური დასაწყისში ძლიერ მრუდს შემოწერს. ბეთლემის ქუჩის მსგავსად, გომის ქუჩაც აღნიშნულ სამ მიკროუბანს მოიცავს, თღონდ იგი ბეთლემის ქუჩის ნიშნულზე მაღლა მდებარეობს და მასზე მოკლეა. გომის ქუჩა სოლოლაკის მთის ნარიყალა-შახისტახტს შორის მდებარე ხაზს მეტ-ნაკლებად პარალელურად მიუყვება. აღნიშნულ ორ ვრცელ ქუჩას შორის მდებარე ის სამოსახლო უბანი, რომელიც განაშენიანების ვიწრო ზოლს ქმნიდა რამდენიმე მოკლე ქუჩით უკავშირდებოდა ერთმანეთს. ასეთი ქუჩა დღეს სულ ხუთია (1. ბეთლემის ქუჩა-კიბე, 2. ასკანის ქუჩა-კიბე, 3. ბეთლემის ქუჩის დასაწყისის სიახლოვეს (№ 11 სახლთან, (სურ. 42) გომის ქუჩისკენ მიმართული ძლიერი მრუდი, 4. ბეთლემის ქუჩის ბოლოს, ნარიყალას სერპანტინამდე (№ 27 სახლთან) ქუჩის მოკლე მონაკვეთი, 5. გორგასლის I შესახვევი). განაშენიანების აღნიშნულ ვიწრო ზოლში ორიოდე ვიწრო ნიხი და გასახვლედიც იყო მოქცეული (მაგ., გომის ქუჩის № 18/4 სახლის აივნისპირა მხარეს, რომელსაც ნიკო მარის ქუჩის ტიპონიმის ამსახველი აბრა ბოლო დრომდე აქონდა შერჩენილი, სურ. 43).

თუ ზურგიით ქალაქისკენ დავდგებით და ბეთლემისა და გომის ქუჩე-

ბის დამაკავშირებელ ეველა ზემოსამთავროდ ქუჩას რელიეფის აღმა მიმართულებით შევხედავთ, თვალშისაცემი იქნება ამ ქუჩების პერსპექტივების არქიტექტურული გარემო და მათი დამასრულებელი არქიტექტურული აქცენტები. ბეთლემისა და გომის ქუჩების ერთი ასეთი დამაკავშირებელთაგანი სვენი ნუმერაციით № 3 ქუჩაა, რომელიც ბეთლემის ქუჩის განშტოებით შექმნილი მკვეთრი მრუდით ვიდრე გომის ქუჩამდე არის მონიშნული. ქუჩის მრუდის სიმკვეთრეს ოდესღაც ბეთლემის ქუჩის № 11 სახლი ქმნიდა (სურ. 43). ქუჩის პერსპექტივს დღესაც ასრულებს გომის ქუჩის დამჭერი ერთ-ერთი საყრდენი კედელი (სურ. 44, განახლებულია საქართველოს ICOMOS-ის მიერ 2004 წელს, სურ. 45). მის თავზე კი გომის ქუჩის პირზე მდგომი სახლების წყება მდებარეობდა (გომის ქუჩის № 7,9; სურ. 44). № 7 და № 9 სახლები დღეს დანგრეულია (სურ. 45,46,47).

გომის ქუჩის № 9 რამდენიმე ნაგებობას აერთიანებდა. იგი წარმოადგენდა ქუჩის ნიშნულიდან ვიდრე № 2/6 სახლამდე მდებარე, ხუთ ვიწრო ტერასაზე გაშლილ ბანიანი სახლების წყებას (მეხუთე ტერასაზე ბეთლემის II შესახვევის № 2/6 სახლი მდებარეობს, (სურ. 48). საკმაოდ დიდი სამოსახლო ტერიტორია აღმოსავლეთით კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიამდე მიმავალი ქუჩის საფეხურებიანი ქუჩა-კიბით იყო შემოსაზღვრული. საცხოვრებელი ნაგებობების დანგრევამ გამოაუვლინა, რომ ტერასების საყრდენი კედლები განსხვავებული წყობის არის (ძველი აგურის და ფლეთილი ქვის, ძველი აგურის და რიყის ქვის, ძველი აგურის, მხოლოდ ფლეთილი ქვის), რაც მათ განსხვავებულ ქრონოლოგიაზე მიგვითითებს (სურ. 49). ძველი ქალაქის განვითარების პროცესში ეპოქა ეპოქას ცვლიდა, ფენა ფენას ემატებოდა, სიძველე ინახებოდა.

აღწერილი ტერასების აღნიშნული კონკრეტული მონაკვეთის დამაკვირვებელი ზემოსხეხებული ბეთლემის II შესახვევის № 2/6 სახლია (სურ. 48). იგი კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიის უშუალო სიახლოვეს, მის დასავლეთით მდებარეობს. ორსართულიანი ნაგებობა მეორე სართულის გაყოფილებით მდებარე ხის აივნისა და მის თავზე მოქცეული მეზონინიანი ფასადით მოვლი ქალაქის გარდავლით ღია სივრცისკენ იყო მიმართული. აღსანიშნავია ის განწყობა, რაც სახლის აივანსა და მეზონინზე თუ მის ინტერიერში მოხვედრისას ეუფლებოდა ადამიანს. 1860-იანი წლებით დათარიღებულ ზემოსხეხილებულ თბილისის პანორამაზე აღნიშნული სახლი ჯერ დატანილი არ არის. იგი, სავარაუდოდ 1870-იან წლებში შეიძლება აგებულიყო. ძველ ფოტოსა და 1831-1834 წლების, მხატვარ მ. ფრიმანის ლითოგრაფიაზე, ამ ადგილას კუბური მოცულობის შენობები დგას (სურ. 50). ძველი შენობების ნაწილი №2/6 სახლის ინტერიერშია ჩართული. ერთსართულიანი ბრტყელგადახურვიანი მოცულობა №2/6 სახლის დასავლეთითაც იდგა. აღნიშნული ძველი ნაგებობებიდან სახლის ტანში ჩართული ნაწილები დღესაც გადარჩენილია, გვერდზე მდგომი ნაგებობა კი ნაწილობრივ დანგრეული და გადაგვარებული (შდრ. სურ. 52 და 53). კიხისუბან-კლდისუბან-ბეთლემისუბნის არაერთი სახლისთვის, ისევე როგორც სარდაფისთვის, ინტერიერში კლდის მასივის შემოჭრა არის დამახასიათებელი. აღნიშნული უბნების ეზოებში, კლდის მასივი, ზოგჯერ, ეზოს საფარსაც წარმოადგენს (გომის ქ. №2).

კლდის მასივი ბეთლემის II შესახვევის № 2/6 სახლის ინტერიერშიც არის შენახული (სურ. 51). იგი, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ინტერიერში

ნაერთავს მშენებელს და უწყველად მოუვახილადობის თაღით შემოუფარგდაჟს, რომელიც XIX საუკუნის საცხოვრებელსა და მის მიმდებარე ბრტყელი გადახურვის მქონე ნაგებობაშიც გადარჩა. კლდინი თაღოვანი ნიშის თავზე ხის ერთიანი კოჭი-არქიტრაჟით გაერთიანებული სამი სწორკუთხა, ღრმა ნიშაა. ნიშების სიღრმითა კედლები ძველი აგურის ხან სწორი, ხან თევზისფერი, ხან ფლეთილი ქვების რიგებით არის ნაშენი, მაშინ, როდესაც ინტერიერისკენ მიქცეული კედლის სიბრტყის დიდი ნაწილი ძველი აგურის წესიერი წყობისა არის. კოჭის თავზე კედელი ვიდრე ხართულშუა გადახურვამდე აგურისა და ფლეთილი ქვების ზოდლებით არის ნაგები. ⁷

დღეს ბეთლემის II შესახვევის №2/6-ში მდებარე საცხოვრებელ სახლს ახალი აივანი და მეზონინი აქვს, ოღონდ არა არქიტრაჟული არამედ თაღოვანს მიმსგავსებული. ეს სხვა სახელია, რომელსაც კლდისუბანთან აღარაფერი აქვს საერთო და თავის მიმდებარე გარემოსთანაც აღარ აქვს კავშირი (შდრ. სურ. 48 და სურ. 54).

ციხისუბანი, კლდისუბანი და ბეთლემისუბანი შეასაუკუნეებრივი თბილისის ურბანული ქსოვილის სხვა მიკროუბნების მსგავსად საქართველოს სატახტოს ისტორიულ მნიშვნელობაზე, ურბანული ქსოვილის თვითმყობადობაზე, თბილისელ ოსტატთა და ხეროთმომღვართა მაღალ ესთეტიკაზე, თბილისური თუ საყოველთაოდ ქართული საცხოვრებელი სახლის ტიპოლოგიის მრავალფეროვნებასა თუ მრავალგვარობაზე, სხვადასხვა ეპოქებში თბილისის მშენებლობის და ტექნიკური შესრულების მაღალ ხარისხსა და უწყვეტ ტრადიციებზე მიანიშნებს.

შეუძლებელია ერთი კვლევის ფარგლებში მოიცვა ციხისუბნის არქიტექტურა მთელი თავისი მრავალფეროვნებით. სირთულეს ქმნის ისიც, რომ იგი აღარ არსებობს.

ძნელია ქუჩების შეასაუკუნეებრივ ქსელს მორგებული სხვადასხვა ტიპოლოგიის და განსხვავებული ღირებულების ნაგებობების ერთი ნარკვევის ფარგლებში განხილვა. შეუძლებელია აღარარსებული შენობების არქიტექტურული მართულობის დეტალების დაზუსტება, გამქრალი საცხოვრებელი სახლების და ეზოების სივრცითი სტრუქტურის კომპოზიციური წყობის მესიერებაში აღდგენა. შეუძლებელია მთელი სიზუსტით აღწერო ის, რაც ასეთ ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენდა მნახველზე – დიდსა თუ პატარაზე, სტუმარსა თუ შინაურზე, პროფესიონალსა თუ არაპროფესიონალზე. წინამდებარე წერილი ვერ მოიცავს ციხისუბნის ყველა სახეცვლილი თუ აღარარსებული შენობის აღწერას. აქ წარმოდგენილია ის, რასაც ჩვენ გამუდმებით თვალს ვადევნებდით და ვსწავლობდით და რისი აღწერაც სადღეისოდ მოვასწარი.

აქ იყო ფიზიკურად ჯანსაღი შენობებიც, რომელთაც მხოლოდ რესტავრაცია სჭირდებოდა.

აღარ არსებობს უბანი, რომელიც საგანგებო კვლევას იმსახურებდა, შესწავლას საჭიროებდა. ეს მნიშვნელოვანი იყო მომავალი განვითარებისათვის. დღეს დანგრეული შენობების ზუსტი სტატისტიკის დადგენაც კი შეუძლებელია.

გაქრა ძველი თბილისის “ფოლორცნი ეშვერნი”, დაინგრა ქუჩა-კიბეები,

⁷ შდრ. მ. სურამელაშვილის დასახ. ნაშრომი, გვ. 134-136

განადგურდა შუკები და ძველი საყრდენი კედლები. დაინგრა და გაქრა ტრადიციული ხელები.

დაირღვა ძველი თბილისის მთლიანობა, აღიგაჟა პირისაგან მიწისა ძველი თბილისის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, ურომლისოდაც ძველი თბილისი თბილისის აღარ ჰგავს.

აღწერილი სიძველის სახლების, შუასაუკუნეებრივი ქუჩების, XIX საუკუნისა თუ უფრო ადრეული ფენების შემცველი უბნების დანგრევა და მის ადგილას ახლის შენება – ეს არ არის განვითარება. თუ ადრე საქმე გვქონდა საუკუნეების მანძილზე სახლების მოუველელობასთან, მათ არასწორ გადაკეთებებთან და ამ გზით სიძველე და ტრადიციები მაინც ინახებოდა, ახლა, საქმე გვაქვს ტრადიციების არ შენარჩუნებასთან, მის მოსპობასთან, რაც ურბანული ღირებულების შეუფასებლობით, უცოდინრობით, და ასევე, უგულობითაც შეიძლება აიხსნას მხოლოდ. ამ მხივ მნიშვნელოვანია, ვფიქრობ, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ელემენტარული საფუძვლების უქონლობაც.

მოეხედავად ყოველივე ამისა, ციხისუბან-კლდისუბანში ჯერ კიდევ დარჩა დასაცავი ფასეულობა. ეგებ ახლა მაინც შეწყდეს ნგრევა და შენარჩუნდეს ის, რაც თბილისის სიძველეს და ისტორიას ქმნის.

კალას, ისნის და საკუთრივ თბილისის ჯადოსნური სამოსახლო იდეებისა და შთაგონების უშრეტო წყარო იყო მუდამ, რომლის გადარჩენაც თანამედროვეობის ვადლებულებაა.

ციხისუბნის მონიშნული მონაკვეთის ზემოაღწერილი სამშენებლო ვითარება 2010-2011 წლებში მომხდარ ამბებს მოიცავს. 2012 წლის განმავლობაში ჩამოყალიბდა აღნიშნული მიკროუბნის ახალი სახე. სამუშაოები დღესაც გრძელდება.

ციხისუბნის, ჩვენს მიერ მონიშნულ მონაკვეთში არც ერთი ისტორიული ნაგებობის კლასიკური რესტავრაცია არ განხორციელებულა, მეტიც, არც რეკონსტრუქციას ქმნია ადგილი. აშენდა რკინა-ბეტონის კარკასის ახალი შენობები შეცვლილი მასშტაბით.

დანგრეული სახლების ადგილას, ზოგიერთ შემთხვევაში ძველი გეგმის კონტურის გაუთვალისწინებლად, რკინა-ბეტონის კონსტრუქციის ახალი შენობები აშენდა (ბეთლემის ქ. №15, 17, 19, სურ. 55, 56), არაერთი, ოდესღაც ძეგლად მისჩვეული სახლის სივრცითი სტრუქტურა ვერ პოულობს საერთოს თავდაპირველ შენობასთან (გომის II შესახვევი №6, გომის ქ. №18/4, ბეთლემის ქ. №15, 17, 19, გომის ქ. №7, 9, შდრ. სურ. 44 და 47), ზოგიერთი ძველი რკინა-ბეტონის ახალ გარსში მოექცა და შედეგად სახე იცვალა და მასშტაბიც გაიზარდა (გომის ქ. №13, სურ. 25 და 26), გაძარცვულია სიძველისა და თავდაპირველი არქიტექტურული მართულობისგან და სახეცვლილია ციხისუბან-კლდისუბნის ერთ-ერთი გამორჩეული ნაგებობა (ბეთლემის II შესახვევი № 2/6, იხ. ზევით ძირითად ტექსტში, შდრ. სურ. 48, 49, 54).

სრულიად სახეცვლილია მრავალი სიძველის შემცველი ე.წ. ფონური განაშენიანება - ნაგებობები გამსხვილებული და ხართუღდაშენებულებია. საცხოვრებელი სახლების შეუღესავი ძველი აგურის გადარჩენილი გვერდითი კედლები აგურის ახალი ფენით არის მოპირკეთებული.

გომის და ორპირის ქუჩების და გორგასლის I შესახვევის შესაყარის მრუდ კონტურზე მდებარე გვიანი შუა საუკუნეების ნაგებობა (იხ. აღწერა

ზევით) რკინა-ბეტონის კარკასითა და ბლოკით თავიდან აშენდა და წინამორბე-
დი დაშლილი შენობის სამშენებლო მასალით - შუაზე გაჭრილი ძველი აგურით
მოპირკეთდა, მრუდ კონტურს მიმოიღო ფასადი ვიწრო პროპორციის დიობებით
დანაწევრდა (შდრ. სურ. 16, 17 და 57).

ხელყოფილია ციხისუბნის შუახაუკუნეებრივი ქენათა ქსელიც და მისი
ძველად მისწეული სახლებიც, გამქრალია უძველესი ტიპოლოგიის საცხოვრე-
ბლები.

“განახლებული” ციხისუბნის რომელი ადგილი თუ რომელი სახლია
უცოდინრობის აპოთეოზი და უგულობის და უგემოვნობის კელმინაცია, ძნელი
ხატქმელია. მაგრამ ვფიქრობ, რომ გომის ქენის №18/4-ში მდებარე ნაგებო-
ბის დღევანდელი სახე სწორედ ერთ-ერთი ასეთია. XIX საუკუნის დასაწყისის
საცხოვრებელი (იხ. აღწერა ზევით, ძირითად ტექსტში), ვერ პოულობს საერთოს
თავის თავდაპირველ სახესთან, როგორითაც იგი ბოლო დრომდე იყო მოღ-
წეული (სურ. 5-10).

ძველი აგურით ნაშენი სქელი კედლები, სართულშეაგადახურვის ხის
მსხვილი კოჭები, შეუღესავი ძველი აგურის ფასადი მაღალი, ვრუ სხეენით და
სხვა რკინა-ბეტონის კარკასისა და ბლოკის შენობით არის შეცვლილი, ცემენ-
ტით გაღესილი ამაღლებული სხეენით, სხვენში გაჭრილი დიობებით. გომის
ქენისპირა კლასიციზისტური ფასადის თავდაპირველი მართულობის მხოლოდ
მინიშნებაა ახალ ფასადზე - დიობთა სამკეთხა ფრონტონები ცემენტის ღეს-
ვით არის გამოვრებული, თაროები კი უკუგდებულია (შდრ. სურ. 5-10 და 58,
59). ქალაქისკენ მიქცეული ხის აივნიაი ფასადის ნაცვლად რკინა-ბეტონის
აივნებია, თანაც ხის სამყურათაღიაი ოთხი ბიჯის ნაცვლად რკინა-ბეტონის
ოთხი “ნახევარწრიული”თაღის და ერთი არქიტრაველი ხუთი ბიჯია, კონსოლუ-
რად შეკიდული ბეტონის ვიწრო აივანი ხუთბიჯიან კომპოზიციას გარედან
მოუყვება (შდრ. სურ. 10 და 60, შენობა ჯერ არ არის დასრულებული). შე-
ნობა, თავდაპირველ ნაგებობასთან შედარებით გამსხვილებული და ამაღლე-
ბულია, ბეთლემის ქენის მიმდებარე შესახვევის მხრიდან მასზე ნახევარაგურით
მოპირკეთებული რკინა-ბეტონის ტლანქი კიბეა მიდგმული (სურ. 61). ელ-
ევანტური კონსტრუქციის, დახვეწილი პროპორციების მქონე საცხოვრებელი
სახლის ნაცვლად უხეში, ტლანქი, უპროპორციო ნაგებობა დგას, ჯანმრთელი
კონსტრუქციის ნაცვლად რკინა-ბეტონის უსიცოცხლო ხისტი კარკასია.

შენობის ტანში ის ძველი სარდაფია შემონახული, რომელიც XIX საუკუ-
ნის დასაწყისის მშენებელმა გადაარჩინა და ახალი ნაგებობის ტანში ორგანე-
ლად მოაქცია (სურ. 11, 12). დაზიანებული, ფიზიკურად არამყარი სარდაფის იქ
ყოფნა დღეს აზრს მოკლებული, გაუმართლებელი და სახიფათოა.

აღწერილი ახალი ნაგებობა ციხისუბანში 2010-2012 წლებში მიმდინარე
სამშენებლო პროცესის ილუსტრაციაა. ვფიქრობ, ერთი შენობის მაგალითზე
კარგად ნანს ტრადიციასა და სიძველისადმი დამოკიდებულება. აქ შემოქმელი
არა ერთი ადამიანი, არამედ მთელი ჯგუფია - ციხისუბანში ნატარებული სარე-
აბილიტაციო სამუშაოების დამკვეთიც და შემსრულებელიც, გამზიარებელიც
და მიმღებიც.

ვალკე თემას შეადგენს ის ძველი საერდენი კედლები, რომელიც ციხ-
ისუბნის სამოსახლო ტერასებს თუ ვალკეულ საცხოვრებლებს იჭერდა. ზოგი-
ერთი კედელი დაანგრიეს, ზოგიერთი სამუშაო პროცესში დაიდუბა, ზოგზე კი

აგურის ახალი წყობა განნდა თბილისის სიძველისთვის სრულიად უცხო-არ-ატრადიციული, არაღამახასიათებელი წყობით (შდრ. სურ. 62, 63, 64). ბეთლემისა და გომის ქუჩებს შორის მოქცეულ განაშენიანებაში არსებული სიძველიდან ბეთლემის ქ. № 19 სახლის ეზოში ჯერ კიდევ ხილული ერთი საყრდენი კედელია გადარჩენილი (სურ. 31, 32). განსხვავებული სიდიდის კონსტრუქციული ორი თალით დანაწევრებული შეუღესავე ძველი აგურის მძლავრი კედელი (სავარაუდოდ XVIII ს.) გომის ქუჩის ერთ კონკრეტულ მონაკვეთს იჭერს. ეს კედელი ჯერ-ჯერობით ხელშეუხებელია.

ძველი აგურით ნაგები ქუჩა-კიბეების მთელი სისტემით გამოჩენილი ციხისებანი გადაგვარებულია. სახეცვლილია შეკები, მოკირწყლული ქუჩები (სურ. 65, 66) და ქუჩა-კიბეები, გამქრალია ქუჩათა შეახავეკუნებრივი ქსოვილი, დაკარგულია სამუდამოდ როგორც უძველესი (XVII-XVIII სს.) ტიპოლოგიის, ისე XIX საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთით დათარიღებული საცხოვრებელი სახლები, განადგურებულია ძველი საყრდენი კედლების დიდი ნაწილი, დარღვეულია ძველი მიმართებები შენობებსა და რელიეფს შორის, ციხისუბნის ქუჩებსა და ქუჩა-კიბეებზე მოძრაობისას გამქრალია ხედები ნარიყადაზე, კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიაზე.

ციხისუბნის აღნიშნულ მონაკვეთს დღევანდელი სახით საერთო ძველ სახესთან აღარაფერი აქვს. უბანი უსიციცხლო და უუნაროა. ეს თბილისის კონტექსტიდან ამოგლეჯილი გარემოა, უცხო, სხვა (შდრ. სურ. 68, 69)

Maia Mania

Tsikhisubani – Loosing the Values of Old Tbilisi

The article is focused on the results of the 2011-2013 construction activities in one part of Tsikhisubani Quarter in Tbilisi. Tsikhisubani, together with Kldisubani and Betlemi Quarters forms uninterrupted urban fabric located on the south-east hilly portion of Kvemo Kala, one of the oldest parts of Tbilisi; it comprises terraces with supporting walls and houses built on the former, street-stairs connecting them and religious structures erected in the area. Tsikhisubani is shown as already developed, but not very densely inhabited on 1844 topographic plan, while further development of the Quarter is well discernible on 1867, 1898, 1903-4 and 1910 maps. As evidenced by 1860s panorama, houses with balconies and flat roofs were located here. This urban fabric seems most likely to reflect the situation prior to the 19th c.; new element is an arched balcony (architrave balconies were presumably made in the 18th c.).

Significant samples of the Tbilisian residential houses were: 18, Gomi street and 4, Jvaredini street – combining old forms and 19th c. Classicism elements with older, presumably 17th c. vaulted basement; although a listed building and quite intact, it was pulled down and rebuilt in a disfigured form using new materials (other similar cases can also be quoted), only

the basement, which was damaged, has survived. It was adjoined by 20, Gomi street and one more house located further towards Narikala fortress – these building contributed to the general aspect of the Quarter reflecting its specific character. Inseparable part of the Quarter was a presumably 18th c. building on the junction of Gorgasali I lane and Gomi street, which was rebuilt in an altered form. Likewise valuable was 6, Gomi II lane – two flat roofed structures superimposed on each other; several flat roofed houses behind 11, Gomi street, forming urban fabric of the terrace, were pulled down. Listed building 11, Gomi street, comprising 17th-19th cc. construction layers, was embodied in a new structure and plastered; more than one supporting wall was demolished, no traces are left of 23, Betlemi street, while only a basement has survived from 25, Betlemi street. Significant was 15, Betlemi street – here, 18th c. house was embodied in the structure of the first decade of the 19th c. 2/6, Betlemi II lane comprises remnants of the 18th c. and even older buildings; the balcony of the house was replaced and a mezzanine was built, while its directly neighbouring flat roofed house was demolished.

As a result of these changes and demolitions, historic pattern of the Quarter was violated, its features were harmed, buildings of artistic value were disfigured, the system of street-stairs, cul-de-sacs and narrow streets was eliminated.



სურ. 1. თბილისის 1860-იანი წლების პანორამის ფრაგმენტი, © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



სურ. 2. თბილისის 1844 წლის რუკის ფრაგმენტი



სურ. 3. თბილისის 1903-1904 წწ. გეგმის ფრაგმენტი



სურ. 4. თბილისის 1860-იანი წლების პანორამის ფრაგმენტი, © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

* სურ. 24 და სურ. 42 © საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს საინფორმაციო სისტემების სამსახური



სურ. 5 გომის ქუჩა. მარჯვნივ გომის ქ. № 18/4, © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



სურ. 6. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. 2005



სურ. 7,8. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. ქუჩისპირა ფასადის ფრაგმენტები. 2005



სურ. 9. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. ბეთლემის ქუჩისპირა ფასადი. 2011



სურ. 10. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. 2005



სურ. 11, 12. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. სარდაფი. 09.
10. 2011



სურ. 13. თბილისი. ციხისუბანი.
გომის ქუჩა №20. 2005



სურ. 14. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4 სახლის
აღგილი. 2011



სურ. 15. თბილისი. ბეთლემის ქუჩა № 25 სახლის გომის ქუჩისპირა მხარე



სურ. 16. თბილისი. გომის, ორპირის ქუჩების გადაკვეთა, 2010



სურ. 17. თბილისი. სურბ გეგორქის ეკლესია და მიმდებარე განაშენიანება. 2011



სურ. 18. თბილისი. გომის II შესახვევი № 6. 2005

სურ. 19. თბილისი. გომის II
შესახვევი № 6. 2005



სურ. 20. ფრიმანის 1830-იანი წლების დასაწყისის ლითოგრაფიის ფრაგმენტი.



სურ. 21. თბილისი. კლდის მასივი, რომელზეც გომის II შესახვევის № 6-ში მდებარე ბანიანი სახლი იყო აშენებული. 2011



სურ. 22. გომის II შესახვევის №6-ში მიმდინარე სამშენებლო სამუშაოები 2011 წელს.



სურ. 23. საცხოვრებელი სადგომი ჯვარედინის შესახვევში. 2005



სურ. 24. კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესია და მიმდებარე განაშენიანება. *



სურ. 25. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა №13, 2011



სურ. 26. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 13, 2011



სურ. 27. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 13, ბუხრიანი ოთახის აღმოსავლეთი კედელი, 2012



სურ. 28. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 13, ბუხრიანი
ოთახი, 2012



სურ. 29. თბილისი. ციხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 17, 2011



სურ. 30. თბილისი. ციხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 17, 2011



სურ. 31. თბილისი. ციხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 19, საყრდენი კედელი, 2010



სურ. 32. თბილისი. ციხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 17 და № 19 სახლების დანგრევის შემდეგ, 2011



სურ. 33. თბილისი. ციხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 25 და მისი მიმდებარე განაშენიანება, ხედი სოლოლაკის ხეივანის მიმდებარე ბილიკიდან, 2005



სურ. 34. თბილისი. ციხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 25.
სარდაფი, 2010



სურ. 35. თბილისი. ციხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 25. სარდაფი და
მიმდინარე ახალი მშენებლობა, 2010



სურ. 36. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15, 2005



სურ. 37 . თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15, ეზოსპირა ხის
აივნის კაპიტელი, 2005



სურ. 38. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15, ეზოს-
პირა ფასადის არქიტექტურული მორთულობის ფრაგმენტი,
2005



სურ. 39. . თბილისი. კლდ-
ისუბანი. ბეთლემის ქუჩა №
15, XIX საუკუნის საცხოვრე-
ბელში შემონახული ადრეუ-
ლი სახლის სამშენებლო
ფენა, 2010



სურ. 40. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15 სახლის
ადგილი, 2012



სურ. 41. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15. მიწაში ზურ-
გით შეჭრილი აღმოსავლეთი კედლის ნიშის კონქი, 2012



სურ. 42. ბეთლემის ქუჩის № 11. © საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს საინფორმაციო სისტემების სამსახური



სურ. 43. თბილისი. გომის ქუჩა №18/4. ბეთლემის ქუჩისპირა ფასადის ფრაგმენტი. რკინის აბრა, რომელზეც ნიკო მარის ქუჩის ამსახველი ტოპონიმი. 2010



სურ. 44. თბილისი. გომის ქუჩის განაშენიანების ფრაგმენტი. 1990.
© მაია მანია



სურ. 45. თბილისი. გომის ქუჩის განაშენიანების ფრაგმენტი. 2012



სურ. 46. თბილისი. გომის ქუჩის განაშენიანების ფრაგმენტი. 2013



სურ. 47. თბილისი. გომის ქუჩის განაშენიანების ფრაგმენტი. 2013



სურ. 48. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6, 1999



სურ. 49. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6, 2011



სურ. 50. ფრიმანის 1830-იანი წლების დასაწყისის ლითო-გრაფიის ფრაგმენტი. თბილისის 1860-იანი წლების პანორამის ფრაგმენტი, © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



სურ. 51. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6 -ის ინტერიერის ფრაგმენტი, 2012



სურ. 52. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6
სახლი მიმდებარე ბანიანი სახლი, 2010



სურ. 53. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6
სახლი მიმდებარე ბანიანი სახლი, 2012



სურ. 54. თბილისი. კლდისუბანი. გომის ქუჩის № 9 სახლის ადგილი. უკანა პლანზე მოჩანს ბეთლემის II შესახვევი № 2/6-ში მდებარე ნაგებობა განახლებული სახით, 2012



სურ. 55. თბილისი. ბეთლემის ქუჩა № 17. მიმდინარე ახალი მშენებლობა, 2012



სურ. 56. თბილისი. ბეთლემის ქუჩა №15. მიმდინარე ახალი მშენებლობა, 2012



სურ. 57. თბილისი. გომის და ორპირის ქუჩების გადაკვეთა, 2012



სურ. 58. თბილისი.
ცხისუბანი. გომის
ქუჩა № 18/4. 2013



სურ. 59. თბილისი.
ცხისუბანი. გომის
ქუჩა № 18/4. 2013



სურ. 60. თბილისი. ციხისუბანი.
გომის ქუჩა № 18/4. ბეთლემის
ქუჩისპირა ფასადი. 2013



სურ. 61. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. ბეთლემის
ქუჩისპირა ფასადი. 2013



სურ. 62. თბილისი. გომის ქუჩა. ძველი საყრდენი კედელი და გომის II შესახვევის №6-ში მიმდინარე სამშენებლო სამუშაოები, 2011



სურ. 63. თბილისი. გომის ქუჩა. ახალი საყრდენი კედელი და გომის II შესახვევის №6-ში მდებარე ახალი სახლი, 2013



სურ. 64. თბილისი. გომის ქუჩა. ახალი საყრდენი კედელი და მიმდებარე ახალი განაშენიანება, 2013



სურ. 65. თბილისი. გომის ქუჩა. 2011



სურ. 66. თბილისი. გომის ქუჩა. 2011



სურ. 67. თბილისი. ხედი საკუთრივ თბილისზე, ნარიყალასა და კალას ნაწილზე. მარჯვნივ, სოლოლაკის ქედის გასწვრივ მოჩანს ციხისუბანი და კლდისუბანი. 1999, © მაია მანია



სურ. 68. ციხისუბნის განაშენიანება დღეს, 2012

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა მდებარეობს თბილისში, მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე, ყოფილი ბაღის ქუჩაზე (ამჟამად – ია კარგარეთელის ქ. № 6). ნაგებობა დროის გარკვეული პერიოდებით დაშორებული სამი სამშენებლო ეტაპის მომცველ ხუროთმოძღვრულ მთლიანობას წარმოადგენს. მიუხედავად კვლილებების და დანაკარგებისა, შენობამ ბოლო დრომდე შეინარჩუნა უსვეულო, იმპოსანტური სახე, ურბანული და მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა (ნახ. 1, სურ. 1).

ნაგებობა სპეციალური კვლევის საგანი არ ყოფილა, მაგრამ იგი ხშირად მოხსენიებული თბილისის არქიტექტურისადმი მიძღვნილ გამოცემებში. თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში ვახტანგ ბერიძე შენობას გოთური ხუროთმოძღვრების სტილიზაციის ნიმუშად წარმოგიდგენს, იქვეა მოცემული ნაგებობის ფასადი არქიტექტორ პაულ შტერნის მიერ 1895 წელს შესრულებული პროექტიდან.¹

საქართველოს ძველი ქალაქების სერიის თბილისისადმი მიძღვნილ პუბლიკაციაში შენობის მოკლე შეფასებასთან ერთად აღნიშნულია, რომ არქიტექტორ პაულ შტერნის მიერ 1895 წელს აგებულ შენობას საბჭოთა პერიოდში მარჯვნიდან მიაშენეს დამატებითი მოცულობა, რომლის ფასადების გაფორმებაში გამეორებულია თავდაპირველი ბირთვის დეკორის ელემენტები.² 2004 წელს გამოცემული თბილისის გზამკვლევის მიხედვით ნაგებობის გაფართოება 1930-იან წლებს მიეკუთვნება.³ პუბლიკაციაში, რომელიც თბილისში მოღვაწე ევროპელი არქიტექტორების შემოქმედებას ეძღვნება, მოცემულია შენობის აღწერა და მხატვრული ღირებულების შეფასება. ამასთან ერთად, აღნიშნულია, რომ ნაგებობა სცილდება თბილისური საცხოვრებლის ტრადიციას.⁴

2009 წელს ძველი ქალაქის რეაბილიტაციისა და განვითარების ფონდის დაფინანსებით ჩატარდა ია კარგარეთელის ქუჩა №6 შენობისა და მიმდებარე ტერიტორიის ისტორიულ-არქიტექტურული კვლევა, რომელსაც ახლავს რეკონსტრუქციები ნაგებობის რეაბილიტაციისათვის.⁵

თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა თბილისში არსებულ იმ არცთუ მრავალრიცხოვან ნაგებობათა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლის პროექტის ავტორის ვინაობა ნეენთვის ცნობილია. საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალურ არქივში დაცულია პაულ შტერნის მიერ ხელმოწერილი, თბილისის საქალაქო მმართველობის

1 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801–1917, ტ. II, თბ., 1963, გვ. 128, 148.

2 მ. ბუღია, მ. ჯანჯალია, თბილისი, საქართველოს ძველი ქალაქები, თბ., 2002, გვ. 153.

3 J. Baulig, M. Mania, H. Mildenberger, K. Zeigler, Architekturführer Tbilisi, Saarbrücken, 2004, გვ. 57.

4 მ. მანია, ევროპელი არქიტექტორები თბილისში, თბ., 2008, გვ. 96–98.

5 დ. ხოშტარია, მ. ლილეაშვილი, ია კარგარეთელის ქუჩის №6 შენობისა და მიმდებარე ტერიტორიის ისტორიულ-არქიტექტურული კვლევა, თბ., 2009 (მასალა დაცულია ძველი ქალაქის რეაბილიტაციისა და განვითარების ფონდში).

(Тифлиская Городская Управа) მიერ 1895 წელს დამტკიცებული პროექტი შემდეგ სათაურით: „პროექტი, თბილისში, 10-ე უბანში, ბაღის ქუჩაზე ემილია ფრანკის ასული ტიტელის კუთვნილ მიწაზე სახლის ასაგებად“ (ფონდი 192/8ა № 4547).

აღნიშნული პროექტის მიხედვით გათვალისწინებულია შემდეგებული მოქალაქისთვის საკუთარი სახლის აგება მცირე ფართობის მიწის ნაკვეთზე. წარმოდგენილია გენერალური გეგმა, ნაგებობის სამი სართულის გეგმა, ქუჩისპირა ფასადი, ჭრილი და სახურავის მოწყობის ნახაზი. პროექტის გრაფიკა მეტყველებს ავტორის მაღალ პროფესიულ დონეზე.

გენერალურ გეგმაზე ნანს სამი მხრიდან მეზობლების კუთვნილი მიწის ნაკვეთებით შემოსაზღვრული 110 კვ. საუენის (501 კვ. მეტრი) ფართობის მქონე ტერიტორია, რომელიც თითქმის სრულადაა შევსებული ქუჩის ხაზიდან ოდნავ შეწეული საპროექტო შენობით. ცოკოლის სართულსა და პირველ სართულზე, სადაც ოთახების განლაგება თითქმის იდენტურია, მოცემულია ორ რიგად დალაგებული, ერთმანეთში შეჭრილი სხვადასხვა ზომის და მოყვანილობის სათავსები. ბოლო სართულის გეგმაზე წარმოდგენილია ვერანდაზე წახნაგოვანი აბრისით გამოშვადი კომპერა მოცულობა, მასთან კარით დაკავშირებული კვადრატული ოთახი, კიბის უჯრედი და სანკვანძი. საპროექტო დოკუმენტაციას ახლავს მიწის მფლობელის, ემილია ტიტელის ხელმოწერა დატვირთვად იმისა, რომ სახლი აშენდება დამტკიცებული პროექტის მიხედვით, მისგან გადახვევის გარეშე.

2010-2011 წლებში, სარეაბილიტაციო სამუშაოების პარალელურად განხორციელდა მეზუემის შენობის გახსნა, რომლის დროსაც გაირკვა, რომ აგებიდან მოკლე დროში იგი მნიშვნელოვნად გაფართოვდა, მეზობელი ნაკვეთების ხარჯზე გაიზარდა შენობის ეზო.⁶

ერთ-ერთი საარქივო დოკუმენტის მიხედვით ირკვევა, რომ ნაგებობის არაერთგზის გადაკეთება მის მფლობელთა ცვლასთანაა დაკავშირებული.

ამ მხრივ საინტერესო ცნობები მოიპოვება აკაკი ჭანტურიას (1881-1949) მიერ შედგენილ საბუთში, რომელიც დაკვლია თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მეზუემში.⁷ მანქანაზე ნაბეჭდი ეს ხუთგვრდიანი ტექსტი უთარიღოა, მაგრამ შინაარსიდან ირკვევა, რომ იგი 1921 წელსაა შედგენილი.

ცნობილმა საზოგადო მოღვაწემ და მეცნიერმა ა. ჭანტურამ საუნივერსიტეტო განათლება ევროპასა და ამერიკაში მიიღო. იგი საქართველოში დაბრუნდა 1920 წელს, ხოლო 1921 წლიდან – უკვე „სამეგრელოს მეზუემის“ დირექტორად გვევლინება (დღევანდელი ზუგდიდის დადიანების სასახლეების ისტორიულ-არქიტექტურული მეზუემი).

გიორგი ნუბინაშვილი, რომელსაც დიმიტრი შევარდნაძესთან ერთად დიდი დამსახურება მიუძღვის ამ მეზუემის დაარსებასა და ორგანიზებაში,⁸

6 ბოლო ათი წლის მანძილზე გარკვეული ინტერვალებით მიმდინარეობდა კვლევითი და ფიზიკური სამუშაოები შენობის გადასარსენად: 2000-2001 წლებში კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფონდმა შეასრულა გადაუღებელი სამუშაოები; 2006 წელს „ქართუ ჯგუფის“ მიერ მომზადდა საინჟინრო-კონსტრუქციული დოკუმენტაცია; 2010-2012 წლებში ძველი ქალაქის რეაბილიტაციისა და განვითარების ფონდის დაფინანსებით ჩატარდა კვლევითი და სარეაბილიტაციო სამუშაოები.

7 დოკუმენტის შესახებ ცნობები მოგვაწოდა ბატონმა გიორგი კალანდიაძემ, რისთვისაც მას დიდ მადლობას ვუხდით.

8 ი. ლორთქიფანიძე, გიორგი ნუბინაშვილი და დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველოს

აღნიშნავდა: „ა. ჭანტურიას პირველად გავცანი 1921 წელს, განათლების სახ. აღხო კომისარიატის მეზუემთა სამმართველოში. ამ კომისარიატის დაფალებით სხეებთან ერთად მიმავლინეს ზუგდიდში, რომ აღგილობრივ შეგვესწავლა მდგომარეობა, გამოგვეძებნა შესაფერისი შენობა, მოგვეგვარებია სამეგრელოს ყოფილი მთავრის სასახლის ქონებიდან ექსპონატების შერჩევის საქმე.“

გ. ნუბინაშვილის შეფასებით, ა. ჭანტურია „ჭაბუკური აღფრთოვანებით, ენერგიით და საკმაოდ პრაქტიკული მომზადებით შეუდგა სხვადასხვა მეზუემების შესწავლას, ექსპონატების ორგანიზაციას და თვით მეზუემის მნიშვნელობის პროპაგანდას მოსახლეობაში.“⁹

სამეგრელოს მეზუემის დაარსებას უკავშირდება საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მეზუემში დატყული ზემოაღნიშნული დოკუმენტი, სადაც ა. ჭანტურია აღნიშნავს: „საქართველოს რეკომისა და სახალხო კომისარის განკარგულებით „სამეგრელოს მეზუემის“ ორგანიზებისათვის მე ვიმოგზაურე ტფილისში მეგრულ თავადთა საგანძურის მოსაძიებლად“¹⁰ ამავე საბუთშია ახსნილი, თუ რა კავშირშია ნვენი საკვლევი შენობა მეგრული თავადების საგანძურთან: „განსაკუთრებით მიმზიდავია ბაღის ქენასუდ ახოურ-ვეროპულ სტილსუდ აშენებული სასახლე, რომელიც ჯერ გერმანელ პრინცს ოლდენბურგსა და დადიანის ქალს კეთვებია, შემდეგ კი უმცროს ბატონიშვილს ანდროს უცხოვრია. სასახლის ეზოში 18 მაისს შევედი“.¹¹

როგორც ჩანს, სხვადასხვა დროს შენობის მფლობელები იყვნენ საქართველოში – „პრინც ოლდენბურგად“ წოდებული, გერმანული სამეფო გვარის წარმომადგენელი – კონსტანტინ ფრიდრიხ პეტერ ფონ პოლშტეინ-გოტორპ, ოლდენბურგის პერცოგი (1850-1906)¹² და სამეგრელოს მთავრის დავით დადიანის და ეკატერინე ტავტავაძის უმცროსი ვაჟი ანდრია დადიანი (1850-1910).

კონსტანტინე ოლდენბურგელი დაიბადა და გაიზარდა პეტერბურგში, 1877-1878 წლებში მონაწილეობდა რუსეთ-თურქეთის ომში (გენერლის წინით). ამავე პერიოდში იგი ჩამოვიდა საქართველოში და აქვე დაოჯახდა. მისი მეუღლის, აგრაფინა ჯაფარიძისთვის ეს მეორე ქორწინებას წარმოადგენდა (აგრაფინას პირველი მეუღლე – ტარიელ დადიანი). წყვილის არათანაბარი წოდებრივი წარმომადგელობის გამო ქორწინება მორგანატელი იყო, რის გამოც აგრაფინა ჯაფარიძეს არ შეეძლო ეტარებინა ქმრის ტიტული, მას მიაჩნტეს გრაფინია ზარნეკაეს წოდება. ქორწინების ცერემონიალი 1882 წელს, ქალაქ ქუთაისში შედგა.

კონსტანტინე ოლდენბურგელი საკმაოდ აქტიურად მოღვაწეობდა

მეცნიერებათა აკადემია, გ. ნუბინაშვილის სახ. ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXII სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი გ. ნუბინაშვილის ხსოვნისადმი, მეშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, 1997 წლის 28, 29 და 30 მაისი, თბ., 1997, გვ. 7-8.

9 გ. ნუბინაშვილი, აკაკი ჭანტურია, გაზ. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1949, №24, 19 ივნისი.

10 საბუთი 1921 წელს უნდა იყოს შედგენილი. ამაზე მიუთითებს შემდეგი გარემოებები: რევოლუციური კომიტეტები (რეკომი) საქართველოში მოქმედებდა 1921 წლის თებერვლიდან 1922 წლის მარტამდე. დოკუმენტის ტექსტში მოხსენიებულია, რომ ა. ჭანტურია სასახლეს ეწვია მაისში, რაც გამორიცხავს 1922 წელს.

11 ოლდენბურგის სახურცოვო, რომელიც მდებარეობდა თანამედროვე გერმანიის ტერიტორიაზე, 1180 – 1918 წლებში იმართებოდა ოლდენბურგელების დინასტიის მიერ.

საქართველოში. მან ხელი მიჰყო მეღვინეობას, კავალერიისათვის გამომყავდა საუკეთესო ჯიშის ცხენები. საქართველოში ოლდენბურგელების ოჯახი მასპინძლობას უწევდა რუსეთიდან ჩამოსულ მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლებს. მათ ახლო ურთიერთობა ჰქონდათ რუსეთის იმპერატორის ვაჟთან, დიდ თავად გიორგი რომანოვთან, რომელიც ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო ხანგრძლივად ცხოვრობდა აბასთუმანში.¹² კონსტანტინე ოლდენბურგელი გარდაიცვალა 1906 წელს, იგი დაკრძალულია პეტერბურგში.

კეთილშობილური წარმომავლობისაა აგრეთვე შენობის მეორე მფლობელი ანდრია დადიანი. მას დამთავრებული ჰქონდა პაიდელბერგის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი. სამხედრო საქმეში წარმატებულ სამსახურთან ერთად ცნობილია ა. დადიანის დიდი გარტაცება ჭადრაკით. როგორც რუსეთის არმიის გენერალს, მას ტურნირებში ოფიციალურად მონაწილეობის უფლება არ ჰქონდა, მაგრამ ა. დადიანი თვითონ მართავდა კერძო მატჩებს, აფინანსებდა ტურნირებს და საჭადრაკო გამოცემებს.

ა. ჭანტურიას მიერ შედგენილ დოკუმენტში დეტალურადაა აღწერილი ია კარგარეთელის ქ. №6 შენობის მდგომარეობა 1921 წლისთვის: “ნამტვრეული ფანჯრის დარბაზები მაგრად დაკეტილი იყო, იქვე საჯინბოში გერმანულ კოლონიისტს რომ სტოკს საცხოვრებელი ჰქონებოდა - - - დიდი კარები, რომლითაც სასახლის მთავარ დარბაზში შედიხარ ინდოეთიდან მოტანილი ხით ყოფილა დამზადებული, მისი თუჯის საჭიდურები კი ტფილისში გამოუწვრთნიათ რაჯასტანის ორნამენტების სტილზედ, ამისთვის ფერადი შეშებით აჭრელებულ დიდ კარებს ინდოეთის ჭიშკარს უწოდებდა ჩვენი მეგზური. პირველი პატარა ოთახი, რომელიც სასახლის მისაგებებლად შეიძლება იწოდოს, ძალიან პატარაა, მაგრამ კარ-ფანჯრის ფერადი შეშებისა და ჭერზედ მეოფი მოხატულობის ხელოვნებით ფრიად ღრმა განცვიფრებას სტოვებს მნახველზედ. შვინდისფერ გულზედ მორკალული სუხალისფერი კედლის ყვავილისა და ხილის ორნამენტები სივრცის დანახვას აძლიერებს.

გერმანელმა რომმა პირველივე სართულზედ კაბინეტი მანვენა შესანიშნავი ბიბლიოთეკითა და იარაღის დიდი საცავით. მათ შორის ბევრია მეზეუმის ინტერესებისათვის საჭირო. ეს იარაღი ჯერ ოლდენბურგის პრინცს უგროვებოდა, შემდეგ კი ნადირობით განთქმულ ანდრიასაც მიუმატებოდა და საინტერესო კოლექცია შექმნილა. ეს ოთახი სახალხო დათხრებისაგან გადარსენილა, რადგან მოსამსახურეთ ის რკინის ფერცლებით დაუჭვდავთ მღელვარების დროს. ბიბლიოთეკა სამ დიდ, ჭერამდე აწეილ კარადაშია მოთავსებული. აქ მომეტებულად გერმანული და იტალიური წიგნებია შენახული.

ყველაზედ საუცხოო სანახაუი სასახლის მთავარი დარბაზია. ის დუდოვიკო XIV სტილშია გაკეთებული, ჭადი და ავეჯის ინვენტარი ადგილზედ არ დამხვდა, ისინი ჯერ სომეხ ვაჭრებს ძაღმომრეობითა და მოტყეებით წაუღიათ, ის კი რაც დარჩენილა მღელვარების დროს მეზობლად მცხოვრებ ხალხს ღამე წაუღია. კედელზედ შერჩენილა ორად გახეული იტალიური ფარდავი ევროპის მოტაცების ფოტოგრაფიული ღითოგრაფიით და იატაკის კეთხეზედ გაყიდებული ხრესტალის რვაკეთხედები.

12 www.btinternet.com. Monarchies of Europe Oldenburg Royal family; <http://zarnekau.blogspot.com>.

ტფილისში ეს ერთადერთი წემს მიერ ნახელი სასახლეა, რომელსაც ასე! მშვენიერი პოლი პქონდეს, მისი განათების დროს წელის რაკრაკის სურათი იქმნებოდა და დარბაზშიდ შემოსული ქალ-ვაჟები გაოცებისთვინ შარვლებსა და კაბებს იკეცავდნენ. ეს ფრიად კელტურულოგიური ძეგლია და მისი დაცვა მუზეუმის ინტერესებისათვის აუცილებელი საჭიროების მოთხოვნისადაა უნდა იქცეს. რომმა აქ მღგარი პამიატნიკების მოტეხილი ხელები და ფეხები მანვენა. ისინი ქალაქის კომენდანტის განკარგულებით გაუგებარი მიზეზით ეზოშიდ გამოუტანიათ და ორ თვეს ყრილა თოვლსა და წვიმაშიდ, შემდეგ სასაფლაოს რწმუნებულს წაუღია მარმარილოს ქვის საჭიროებისათვის.

დიდი დარბაზის ხის ორსართულიანი აივანი იწეება, სწორედ ისეთივე როგორც დედოფლის სასახლეს შიგნიდან არტყია, იგი ხელ ბოლოს ანდრია დადიანს ექმნია და მისი მოაჯირები ჭადრაკის ფიგურებით მოურთაეს. მეორე სართულზედ აივნის ქვის კედლები ამპირის სტილშიდ დაუხატაეს იტალიელ მასტერს. აივნის ხის ბოძები კი წითელ-ყვითელი წამლით დაუფარავეთ. მეორე სართულზედ დიდი დარბაზი გრეციული სტილისაა აღექსანდრე ნეესკის ტაძარის ფერებშიდ. ღამაზი სანახავია პრინცისა და მისი ქალის ეგვიპტური ოთახი და საპირფარეშო. იგი პეტერბურგიდან ოლდენბურგს გაგრაში, მერე ფოთშიდ მოუტანია და დროშკის ცხენით ტფილისს წამოუღია - - - სასახლის მთავარი ღირსება კოშკია, მას სამალავი ოთახი აქვს. ოთახშიდ საძინებელი ყოფილა მოწყობილი, რომლის კედლებშიდ სამალავებია. უკანასკნელი ომის დროს მთელი ქენა საბადებულს თურმე აქ მაღაუდა.

სვენი ვაღია, როგორც პატიოსანი მომსახურებისა ამ დარსენილი ქონების აწერა და მუზეუმის საჭიროებისთვის შენახვა - - - - - ამიტომ წემი დასკენაა სასახლის დასახისრება უნდა შენერდეს და მისი ქონება სრულად უნდა გადაეცეს განსახკომსა და სამეგრელოს მუზეუმს.”

როგორც ნანს, ა. ჭანტურიას წინადადება ვერ განხორციელდა. 1920-იან წლებშივე შენობაში განთავსდა ერე-მუნჯ. ბავშვთა სკოლა-ინტერნატი. სასწავლებლის იმდროინდელი პედაგოგის გადმოცემით ბავშვთა დასაძინებელი ოთახები მდიდრული ავეჯით გაწყობილ ფართო დარბაზებში ყოფილა განთავსებული. პირველ სართულზე სახელოსნოები იყო მოწყობილი, სადაც ბავშვები შრომით წვევებს იძენდნენ.¹³ ეს შეფასება ეკეთვნის იმ პერიოდს, როდესაც სკოლა ჯერ კიდევ მხოლოდ ძველ შენობაში იყო განთავსებული (1930-იან წლებამდე) და შესაძლოა, პედაგოგის მიერ აღნიშნული ძვირფასი ავეჯი სასახლის მეპატრონის საკუთრებიდან ყოფილიყო დარსენილი.

2010-2011 წლებში საქართველოს თეატრის, მუხიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის მუზეუმის შენობაში განხორციელდა მასშტაბური სარეაბილიტაციო სამუშაოები, რის შედეგადაც ნაგებობა ფიზიკური განადგურებისაგან გადარნა, თუმცა ვერ მოხერხდა მისი ყველა თავდაპირველი არქიტექტურული მოცულობის, საფასადო დეკორის თუ დეტალების შენარსუნება.¹⁴ საკვლევი შენობის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის წარმოსახენად გასათვალისწინებელია

13 ლაპარაკობენ მუნჯები. ჟურნალი საბჭოთა ქალი, №6, 1959, გვ. 14-15.

14 ნ. ზაზენიშვილი, საქართველოს თეატრის მუხიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის რეაბილიტაცია. რესტავრატორთა საერთაშორისო კონფერენციის თეზისები, თბ., 2012, გვ. 40-41.

შენობის მდგომარეობა და აღწერის მონაცემები რეაბილიტაციის დაწყებამდე და ძველის გახსნის დროს გამოვლენილი დეტალები, რასაც ქვემოთ წარმოვადგენთ.

ია კარგარეთელის ქენა დავით აღმაშენებლის გამზირისკენ პერენდიკულარულად მიმართულ, სწორხაზოვნად განვითარებულ ქენას წარმოადგენს. მისი ძველი სახელწოდება – ბაღის ქენა – თავისთავად მეტყველებს მწვანე ნარგავების სიუხვეზე ამ უბანში.¹⁵ XIX საუკუნის დასაწყისში მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე, ძველი კუკიისა და დიდუბის ტერიტორიაზე არსებული გერმანელი კოლონისტების კარმიდამოები მწვანე საფარის სიუხვეით გამოირჩეოდა, რაც კარგად ჩანს თბილისის ძველ რუკებზე. საცხოვრებელი კარმიდამოების და ქუჩების გამწვანება კოლონისტების ვალდებულებას წარმოადგენდა.¹⁶ დროთა განმავლობაში ტერიტორიის განაშენიანებამ სიმწვანის დიდი ნაწილი შეიწირა.

ია კარგარეთელის ქენის თავდაპირველი სტრუქტურა და ხასიათი ძირითადად შენარჩუნებულია. საერთო არქიტექტურული კონტექსტიდან ამოვარდნილია №4, შედარებით ახლად აგებული ხუთსართულიანი საცხოვრებელი სახლი (მანსარდით). იგი მოქცეულია ქენის ხაზიდან შეწყველ ორ ნაგებობას (№№2,6) შორის, რის გამოც მისი უმასშტაბობა უფრო მეტადაა თვალშისაცემი.

ქენას ორივე მხარეს გაუყვება XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის I-3 სართულიანი ნაგებობები (გარდა ზემოაღნიშნული №4 შენობისა), რომელთა შორის გამოირჩევა მხატვრულად ღირებული შენობები. მოდერნის ტიპის ნაგებობების (№№3ა,3ბ) პლასტიკური, მრუდხაზოვანი სახურავები, №6 ნაგებობის კოშკურა მოცულობების ციცაბო დახრა და დავით აღმაშენებლისა კარგარეთელის ქუჩების გადაკვეთაზე მდებარე კინოთეატრ „აპოლოს“ გუმბათი ქენის პერსპექტივს და სივრცულ აღქმას მნიშვნელოვნებას სძენს (სურ.2).

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მეზეუმის შენობა დგას ეზოს სიღრმეში. ქენიდან იგი მოზღუდებულია ერთსაფეხურიან ცოკოლზე მდგარ, ოთხწახნაგა ბოძებს შორის ჩართული, დეკორატიული დეტალებით გაფორმებული ღვთისის გისოსებით, რომლის ფონზე გამოირჩევა ნატიფად მართული აქურულცხაურიანი ჭიშკარი. გაღავნის მარცხენა ნაწილის ბოძების წინა პირი პლასტიკურადაა დამუშავებული ზედაპირიდან ჩაღრმავებული შეისრულთაღიანი გამოსახულებით, რომლის წვერი ფრონტონის არეში იჭრება.

ნაგებობა ძირითადად სამ სამშენებლო პერიოდს მოიცავს. გეგმის სოგადი მოყვანილობა რუსულ T-ს უახლოვდება, რომლის ძირითადი მოხაზულობიდან განცალკევებულია ქენის მხარეს სამწახნაგა შეკერილით მიმართული კოშკურა მოცულობის აბრისი. ფრონტალურად გაშლილი მთავარი ფასადის მარცხენა მხარეს განთავსებულია XIX საუკუნის დასასრულის სახახლე, რომელსაც ეზოს სიღრმეში განვითარებული ფრთა ემატება. ფასადის მარჯვენა, საფარავლოდ, 1930-იანი წლების ნაწილი გამჭოლი ტალანთაა გამოყოფილი შენობის თავდაპირველი ბირთვისაგან (სურ.3).

15 XIX საუკუნის დასასრულისთვის ამ უბანში არსებობდა ზემო ბაღის ქენა, ქვემო ბაღის ქენა და ბაღის ქენა, Кавказский календарь, 1895, приложение к плану гор. Тифлиса.

16 გ. მანჯგალაძე, გერმანელი კოლონისტები ამიერკავკასიაში, თბ., 1974, გვ.15.

სამშენებლო მასალად ძირითადად გამოყენებულია ახალი აგური. შუღესილ და შეღებილ ფასადებს მონაცვლეობით დაუყვება ხორკლიანი და გლუვზედაპირიანი ზოლები. შენობის გასწვრივ ექვეყნად ღენადი პროფილირებული სარტყელები, დიობების საპირეები და ფასადზე ცალკეულ მახვილებად გამოყოფილი დეკორატიული დეტალები ნაღესობითაა გამოყვანილი. ხის მასალა გამოყენებულია კარნიზების და სახურავის ელემენტებისათვის (სურ. 7).

ძველი შენობის ახიმეტრიული ფასადის სივრცით დომინანტს წარმოადგენს წახნაგოვანი მოხაზულობის შუა კოშკერა, რომელსაც ფიგურულ კრონშტეინებზე დაყრდნობილი მკვეთრად შეერილი ხის კარნიზი, თუნუქით დაბურული შპილიანი ციცაბო სახურავი და ღითონის აქურული ცხაური ასრულებს. ქუჩის მხარეს მიმართული სახურავის შეისრული ხის თალი მოხარატებული აქურული ჩანართებითაა მორთული, ხოლო სიდრმეში, შეფიცრულ არეზე სიბრტყიდან საკმაოდ ამადლებული გერბია გამოსახული (სურ. 4).¹⁷

მთავარი შესახვლელი ცენტრალური კოშკის ღერძზე, რიზალიტის ფარგლებშია განთავსებული. მის თავზე თუჯისცხაურიანი მოაჯირით მოხლულული ღია ტერასაა, რომელიც გვერდითი ხათავის თავზეც ვრცელდება.

სასახლის მარცხენა, კიდურა ნაწილში ქონგურისებრი მოყვანილობის ელემენტებისაგნ შემდგარი პარაპეტით დასრულებული ორსართულიანი კოშკია (ცოკოლის სართულით) ამართული, მისი შესახვლელი შეისრული თაღებით დასრულებული პროფილირებული პორტალითაა გაფორმებული.

შენობის ფასადი მორთულია ნაძერწი დეტალებით. ნაღესობით გამოყვანილი სვეტისთავეები, ტონდოში ჩასმული მცენარეული და გეომეტრიული ელემენტები, მრავალსაფეხურიანი, რთულპროფილიანი კარნიზები მნიშვნელოვნებას და პომპეზურობას მატებს ნაგებობას.

საბჭოთა პერიოდში ჩატარებული გეგმიური რემონტების შედეგად ფასადის კედლის დამუშავება მრავალჯერ იქნა განახლებული. ამ დროს, როგორც ჩანს, ითვალისწინებდნენ თავდაპირველი მორთულობის ზოგად სახეს, თუმცა განახლებები სრულდებოდა სხვა მასალით, ძირითადად ცემენტის გამოყენებით. მრავალჯერადი რემონტის დროს ერთმანეთს ეღებოდა განახლებული ფენები (სურ. 6). არქიტექტურული ფორმების ასეთი გამსხვილება გაელენას ახდენდა შენობის მხატვრული სახესე, დროთა განმავლობაში მოხდა ცემენტის განახლებული ფენების ატკეწვა და ჩამოცვენა (სურ. 5).

შენობის გახსნის დროს გამოვლენილი, ფასადის გაფორმების შედარებით კარგად დაცული ფრაგმენტების მიხედვით აღმოჩნდა, რომ თავდაპირველად კედლის სიბრტყის დასამუშავებლად კირის ხსნართან ერთად გამოყენებული იყო აგურის ფხვილი და მდინარის წვრილი კენჭები. შენობის ისტორიის რაღაც პერიოდში ფერადოვნება ფასადის გაფორმებაშიც იყო ჩართული.

ამაზე მეტყველებს მთავარი შესახვლელის ორსავე მხარეს გახსნილი, კედლის სვეტებზე გამოვლენილი ოქროსფერისა და მექი ღურჯის მცირე ღაქები.

ძალზე ეყვექურია სხვადასხვა ზომის და მოყვანილობის (შეისრული,

17 აღნიშნული გერბი ძალიან წააგავს რუსეთის იმპერიის ერთ-ერთი კეთილშობილური წარმომადგენლობის საგვარეულოს, ვერიგინების კეთილ გერბს (იხ. <http://gerbovnik.ru/arms/71.html>), თუმცა არ ირკვევა, რა კავშირი შეიძლება ყოფილიყო საკვლე შენობას, მის მეფლობელებს და აღნიშნული გვარის წარმომადგენლებს შორის.

წრიული) ღიობების ხის აღათების და ფრამუგების აქურელი ნახატი. მთავარ შესასვლელ კარს თუჯისაგან გამოჰყდილი მორთულობა აქვს, რომელიც მუორდება მარცხენა კიდეურა კოშკის შესასვლელში და შენობის ინტერიერში არსებული ხის კარის მორთულობაში.

ეზოს ფასადის ერუ კედლები სწორკუთხა ღიობებითაა დანაწევრებული. მხოლოდ ეზოს ფრთის ერთ რიგად დალაგებული ოთახების წინ არსებული განიერი დერეფანია შემინული, რომელიც თავდაპირველად ღია აივანს წარმოადგენდა (სურ. 8).

განსაკუთრებით დიდი ცვლილებები და დანაკარგებია შენობის ინტერიერიერში, რომელიც თავდაპირველად კედლის მხატვრობით, მარმარილოს ქანდაკებებით და მდიდრული ავეჯით იყო გაწყობილი (იხ. ზემოთ, ა. ჭანტურიას მიერ 1921 წელს შედგენილი დოკუმენტი). გაფორმების თავდაპირველი სახისაგან მხოლოდ მცირე რამ გადარჩა, უმნიშვნელო ფრაგმენტები აკაკი ჭანტურიას აღწერილი „შინდისფერ გულზედ მორკალული სუსადისფერი“ ყვავილებისაგან და ძველი შპალერისაგან. გაიხსნა თხელ ბათქაშზე ხელით მოხატული ფრაგმენტები, სადაც უხვადაა გამოყენებული ოქროსფერი (სურ.9).

ნაძერწი დეტალები ინტერიერში მცირე რაოდენობითაა შემონახული. მათი შესრულების ხარისხი საკმაოდ მაღალია. შედარებით უკეთ გადარჩა სხვადასხვაგვარი მასალით შესრულებული, მხატვრულად გაფორმებული ბუხრები. ბიბლიოთეკიდან, ძველი ავეჯიდან და სასახლის სხვა ინვენტარიდან მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილია შემონახული.¹⁸

ცოცხლის სართულის სათაესები მრავალჯერადი გადაკეთების კვალს ატარებს. ქვედა სართული, საყარაუდოდ, სამზარეულოს, სამეურნეო სათაესებს და სასახლის მომსახურე პერსონალის საცხოვრებელს წარმოადგენდა. ერთ-ერთი მათგანი კარგად ნათლებოდა ოთხი დიდი სარკმლით, რომელთაგან ორი – კარის ღიობთან ერთად შენობის გაფართოების შემდეგ ამოქოლეს.

ნაგებობის გვიანდელი ნაწილი, მსგავსად შენობის თავდაპირველი ბირთვისა, გაფორმებულია გლუვხედაპირიანი და ხორკლიანი ზოლების მონაცვლეობით. მისი სართულები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია რთულპროფილიანი პორიზონტული სარკველით. მესამე სართულზე ორი თუჯისმოაჯირიანი ქვის ღია აივანია გადმოკიდული. ქვედა სართულების სწორკუთხა მოხაზულობის სარკმლებს მესამე სართულზე თაღოვანი ღიობები ენაცვლება. მათი აღათების და ფრამუგების ნახატი შენობის ძველი ნაწილის ღიობების გაფორმებასთანაა მიახლოებული. იდენტურია ტანდოში ჩასმული, ნაღესობით გამოყვანილი მცენარეული მორთულობის ნახატი. ხის კრონშტაინებზე დაერდნობილი, ძლიერად შეერილი ხის კარნიზი თითქმის არ განირჩევა შენობის ძველ ნაწილში არსებული კარნიზისაგან (სურ. 3).

ნაგებობის მარცხენა, ძველი ნაწილის ასიმეტრიული, კოშკურებიანი ფასადის გასაწონასწორებლად შენობის კიდეურა, მარცხენა ნაწილის სახურავის არეში სამკუთხა ფრონტონია ამოწვდილი, რომლის ნაწეული არე ხის ფიცრებითაა დაფარული, ხოლო ცენტრში წრეში ჩასმული ოთყურა ვარდულია სართული (სურ.10).

18 მეუხეუმის დირექტორის, ბ-ნ გიორგი კაღანდიას დიდი მცდელობით ბოლო ხანებში გადაიდგა ნაბიჯები სასახლის ბიბლიოთეკისა და ავეჯის ნაწილის მოხადიებლად და შესაძენად.

შენობის თავდაპირველი ნაწილის არქიტექტურას ანგარიშს უწევს აგრეთვე ეზოში გასასვლელი ტაღანის გაფორმება. ფასადის მხრიდან იგი შეისრულია და პროფილირებულ ნარნოშია ჩასმული, ხოლო ეზოს მხრიდან – მოუერთაჲ, სწორკუთხა დიობს წარმოადგენს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავისი არსებობის მადიდზე სასახლემ არაერთი გადაკეთება განიცადა და შესაძლოა, პროექტიდან გადაცდომები მშენებლობის პროცესშივე მოხდა. სარეაბილიტაციო სამუშაოების დროს ისიც აშკარად გამოჩნდა, რომ განახლება მოხდა აგებიდან დროის მცირე მონაკვეთში.

XX საუკუნის დასაწყისის ფოტოზე კარგად ჩანს, რომ ფასადზე, ნაგებობის მარჯვენა ნაწილში წარმოდგენილია პაულ შტერნის პროექტით გაუთვალისწინებელი, ქონგურისებრი დეტალებით გაფორმებული პარაპეტი დასრულებული ხეცია, შეისრულთაღიანი ფანჯრის დიობით, რომლის ფრამუგაში ჩანს მონარნოებით გამოყვანილია ოთხეურა ვარდული.¹⁹

პროექტისაგან განსხვავებულია აგრეთვე, სასახლის მთავარი კოშკურა მოცულობის გვერდზე არსებული, საფეხუროვანი პარაპეტი დასრულებული ნაწილი, ნაძერწობით შესრულებული ოთხეურა ვარდულით ცენტრში. ასევე – შენობის მარცხენა კიდეზე მხარე, სადაც დღემდე თითქმის უცვლელად დგას ორსართულიანი კოშკურა მოცულობა (ცოცხლის ხართულით) ნაცვლად პროექტზე გამოსახული – ერთსართულიანისა.

ზემოაღნიშნული ცვლილებები კონსტანტინე ოლდენბურგელის სახელთან უნდა იყოს დაკავშირებული, რაც მის გარდაცვალებამდე, (1906 წ.) უნდა მომხდარიყო.

კონსტანტინე ოლდენბურგელის შემდეგ შენობა ანდრია დადიანის საკუთრებაში გადავიდა, რომელმაც სასახლეს ეზოს მხრიდან ორსართულიანი აივანი მიაშენა. ა. ჭანტურიას აღწერის მიხედვით, 1921 წლისთვის ჯერ კიდევ სრულად იყო შემონახული აივნის მხატვრობით დაფარული ქვის კედლები, ხის სვეტები და ჭადრაკის ფიგურების მოყვანილობის დეტალებით გაფორმებული ხის მოაჯირი. ა. ჭანტურია იმასაც აღნიშნავს, რომ აივანი იყო იყო „სწორედ ისეთივე როგორც დედოფლის სასახლეს შიგნიდან არტყია“. შენობის რეაბილიტაციის დროს გაიხსნა „მოხატული ქვის კედლები“ (ხურ.11), მაგრამ ხის სვეტები და მოაჯირი – განადგურებული. ანდრია დადიანი 1910 წელს გარდაიცვალა. ე.ი. უნდა ვიფიქროთ, რომ სასახლის ზემოაღნიშნული გაფართოება 1906-1910 წლებს მიეკუთვნება.

შენობის კიდევ ერთი დიდი განახლება-გაფართოება საბჭოთა პერიოდს მიეკუთვნება. წერილობითი მონაცემები ამის შესახებ ვერ მოვიძიეთ, თუმცა შემთხვევით გადარსენილი ფოტოს მიხედვით აშკარად ჩანს, რომ სასახლეს მოანგრის მარჯვენა კიდეზე ნაწილი და მოემატეს ახალი სამსართულიანი ფრთა. თუ არ ჩავთვლით ნაგებობის ნაწილის მონგრევას, საბჭოთა პერიოდის მიშენება გარკვეული ტაქტით განხორციელდა.

საკვლევი შენობის საბოლოო სახის ჩამოყალიბებაში შეიძლება გამოვეყოთ სამი ძირითადი ეტაპი: 1. კონსტანტინე ოლდენბურგელის ინიციატივით

19 აღნიშნული ფოტოს ელექტრონული ასლი მოგვაწოდა მუხიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორმა ბნმა გიორგი კაღანდიაშ. მისივე გადმოცემით, ფოტოს დედანი ინახება ერუ-მუნჯთა სკოლის თანამშრომლის პირად კოლექციაში.

არქიტექტორ პაულ შტერნის მიერ 1895 წელს შედგენილი პროექტით აგებული სასახლის მნიშვნელოვანი გადაკეთება XX საუკუნის დასაწყისში. 2. ანდრია დადიანის მიერ ეზოს სიღრმეში განვითარებული აივნის ფრთის დამატება 1906-1910 წლებში. 3. შენობის მარჯვენა ნაწილის ნაჭრა და სამსართულიანი ფლიგელის მიშენება, რომელიც მთავარ ბიროვს ეზოში გასასვლელი ტალანით დაუკავშირდა – სავარაუდოდ, 1930-იან წლებში.

შენობის ძველი, XIX საუკუნის ბოლოს აგებული ნაწილი განსხვავდება ამავე საუკუნის მეორე ნახევრიდან თბილისში მომრავლებულ, გასაქირავებლად აგებული დიდი ზომის სახლებისაგან.²⁰ მათ გვერდიგვერდ ცალკე ჯგუფად შეიძლება გამოიყოს შემდგებულ მოქალაქეთა საკუთარი საცხოვრებლები. თბილისში არსებული ასეთი შენობები ძირითადად ეზოს ან ბაღის სიღრმეში დგას.²¹ მათი მეშვეობით გარკვეული პაუზები იქმნება ქალაქის ურბანულ სივრცეში, რაც განაპირობებს განაშენიანების ხასიათს. ამ შენობების ხეროთმოდგურულ სახეს კი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს არქიტექტორის პროფესიული ოსტატობა, მფლობელის (დამკვეთის) ნება-სურვილი, გემოვნება და შექმნა.

თა კარგარეთელის ქ. № 6 შენობის პროექტის ავტორი პაულ შტერნი თბილისში მოღვაწე იმ ევროპელ არქიტექტორთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა შემოქმედებაში დიდ განსწავლულობასთან ერთად იგრძნობა ადგილობრივი ტრადიციების სათანადო შეფასება და გათავისება, რაც მაღალ პროფესიონალიზმზე მეტყველებს.²² ასეთია, მაგალითად, პ. შტერნის მიერ აგებული საკუთარი საცხოვრებელი სახლი მიხეილის (ახლანდელი დავით აღმაშენებლის №128) პროსპექტზე, თუმცა ჩვენი საკვლევი შენობისადმი მიდგომა სხვაგვარია. იგი არ მოეყვება თბილისური საცხოვრებლის განვითარების ხაზს. შესაძლოა, ეს პროექტის ავტორის გადაწყვეტილება იყოს, თუმცა შენობის მფლობელთა ფაქტორიც გასათვალისწინებელია.

საინტერესოა, რომ ნაგებობის გეგმა და ეზოს ფასადი, ანდრია დადიანის ინიციატივით განხორციელებული გადაკეთების შემდეგ, გარკვეულად დაემსგავსა თბილისურ საცხოვრებელს. ეს მოხდა ეზოს სიღრმეში განვითარებული ხის აივნის ფლიგელის მიშენების წყალობით, როდესაც შენობის გეგმამ Γ-ს მოხაზულობა მიიღო.

ფასადის გაფორმების მხრივ საყურადღებოა ნაგებობის გახსნის დროს გამოვლენილი, აგურის წყობაზე დატანილი ნაღესობა, რომელზეც გლუვი და ხორკლიანი სარტყელების მონაცვლელობით ფიგურული წყობა იქმნებოდა. მისი შენარჩუნება და აღდგენა გარკვეული მიზეზების გამო ვერ მოხერხდა.²³ ძლიერი დაზიანების გამო შეუძლებელი აღმოჩნდა შენობის თავდაპირველი ნაწილის მთავარი შესასვლელის გვერდზე არსებული სათავეს შენარჩუნება, რომლის თავზე ღია ტერასა იყო მოწყობილი. იგი დაიშალა და თავიდან აიგო ძველის მიხედვით (ხერ. 12, 13, 14). შენობის საიმედოდ გამაგრების და კონსტრუქციული

20 ვ. ბერიძე, თბილისის ხეროთმოდგურება, 1801-1917 წლები, ტ. II თბ., 1963, გვ. 110.

21 იქვე, გვ. 96

22 მ. შანი, ევროპელი არქიტექტორები ... გვ. 118.

23 გართულდა ძეგლზე არსებული და რესტავრაციისათვის საჭირო სამშენებლო მასალის ლაბორატორიული გამოკვლევა. ასევე, ფასადის დამუშავების და მხატვრული გაფორმების ფრაგმენტების ტექნოლოგიური შესწავლა და თავდაპირველი ბიროვის ფასადის აღდგენა ძველი ტექნოლოგიის გამოყენებით, თავდაპირველი მასალით.

სტაბილიზაციის შემდეგ მისი ფასადები მოღიანად განთავისუფლდა ნადუხობისაგან და სხვა მახალით (უმეტესად კემენტის გამოყენებით) შეიღეს, შეიღება და მიიღო თავდაპირველთან მიახლოებულ სახე (ხერ. 15).

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა მნიშვნელოვანია ურბანული და მხატვრული თვალსაზრისით. ნაგებობის არქიტექტურული და მხატვრული კომპოზიციის მთავარი, თავდაპირველი ნაწილი წარმოადგენს ინდივიდუალურად გადაწყვეტილ, კამერული ხასიათის ნაგებობას, სადაც მხატვრულ მისწრაფებებთან ერთად არეკლილია დროის შესაბამისი პერიოდის ისტორიული ვითარება და საზოგადოების ცხოვრების ნიუანსები, რაც მოღიანობაში ეპოქის სურათს წარმოგვიდგენს.

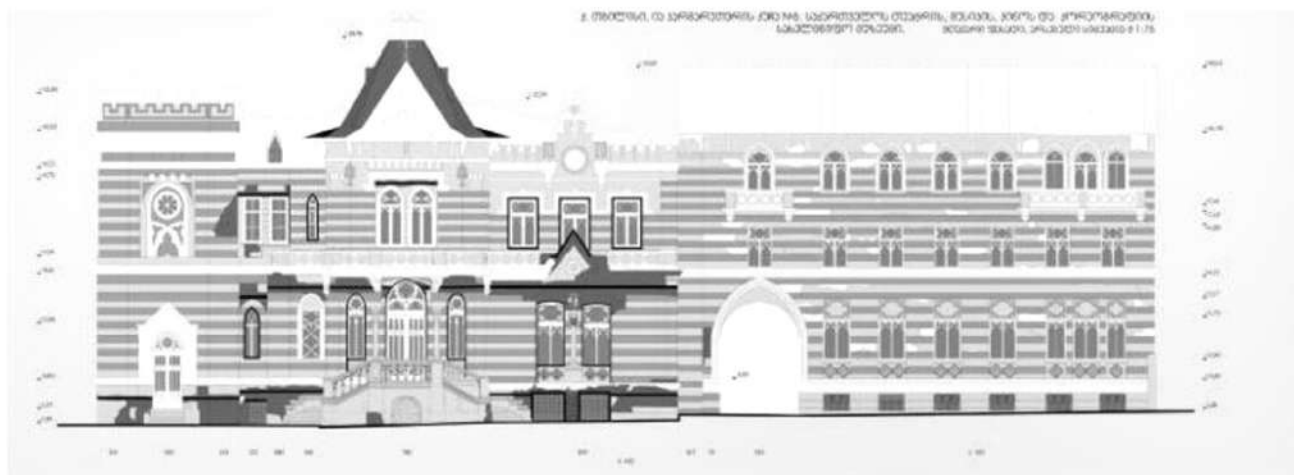
შენობის 1930-იანი წლების განახლება სათანადო პროექტის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა. ჩვენთვის უცნობია მისი ავტორის ვინაობა, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ნაგებობის ახალი მოთხოვნებისთვის მიხადაგება გარკვეული ტაქტიკითაა შესრულებული.

Tsitsino Chachkhunashvili

Building of the State Museum of Theatre, Music, Cinema and Choreography of Georgia

The Museum is located in Tbilisi, 6, Ia Kargareteli (earlier, Garden) street and is distinguished in the urban fabric of the Quarters on the left bank of the river Mtkvari. Although it is more than once mentioned in the scholarly literature, it is not yet monographically studied. Thanks to the preserved plan it is known that the house was designed in 1895 by the architect Paul Stern for Emilia Titel. Besides, it was ascertained that soon enough it was altered several times, due to the changes of ownership.

Based on data collected by Akaki Chanturia in 1921, the house was owned first by Constantine, Prince Oldenburg (1850-1906) and later, by Andria Dadiani (1850-1910). In 1921 the house was already looted, but many things lost at present, were still preserved in situ. Soon after this, the building functioned as a boarding-school for deaf mute children. C. Oldenburg made some additions (a wing to the right, non-existent at present and a turret to the left) and some alterations (a part next to the main turret) to P. Stern's building. A. Dadiani had built two-storied balcony (with the balustrade formed of chessmen) to the house (A. Dadiani was a famous chess-player). In the Soviet times, right wing of the building was demolished and replaced by a new three-storied wing – this seems likely to have happened in 1930s. It should be noted that, unlike other buildings designed by P. Stern – e.g. his own house – this building does not continue a tradition of the Tbilisian dwelling – it had rather acquired “Tbilisian” aspect in the hands of A. Dadiani. In 2010-2011, stabilisation of the building was undertaken; however, it turned impossible to preserve a compartment next to the main entrance and it was rebuilt; likewise, facade decoration was also made anew.



ნახ. 1. შენობის მთავარი ფასადი რეაბილიტაციამდე



სურ. 1. შენობის ძველი ნაწილი, მთავარი ფასადი, 2010 წლის ფოტო



სურ. 2. ია კარგარეთელის ქუჩის განაშენიანება



სურ. 3. შენობის გვიანდელი ნაწილი, 2010 წლის ფოტო



სურ. 4. გერბის გამოსახულება მთავარი კოშკურის ფრონტონში



სურ. 5. ზონდაჟით გამოვლენილი თავდაპირველი პროფილი



სურ. 6. ფასადის კედლის დამუშავების თავდაპირველი და შემდეგი დანამატები



სურ. 7. შენობის ფასადი, საერთო ხედი. 2010 წლის ფოტო



სურ. 8. შენობის ეზო რეაბილიტაციამდე. 2010 წლის ფოტო



სურ. 9. გახსნის დროს გამოვლენილი კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი. 2011 წლის ფოტო



სურ. 10. შენობის გვიანდელი ნაწილის ფრაგმენტი



სურ. 11. გახსნის დროს გამოვლენილი კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი. 2011 წლის ფოტო



სურ. 12. შენობის ძველი ნაწილი რეაბილიტაციამდე. 2010 წლის ფოტო



სურ. 13. შენობის ძველი ნაწილი დაშლილი სათავსით. 2011 წლის ფოტო



სურ. 14. შენობის ძველი ნაწილი
რეაბილიტაციის შემდეგ. 2012 წლის
ფოტო



სურ. 15. შენობის ძველი ნაწილი რეაბილიტაციის შემდეგ



სურ. 16. შენობის გვიანდელი ნაწილი რეაბილიტაციის შემდეგ

ვალერიან სიღამონ-ერისთავის შესრულებული თელავის ფერისცვალების ეკლესიის ტრიპტიქონები

XX საუკუნის დასაწყისის (1900-1921წწ.) საეკლესიო მხატვრობა, რომელიც კომუნისტური იდეოლოგიური წნეხის გამო ქართული საზოგადოებისათვის ათწლეულების მანძილზე თითქმის სრულიად დახურული თემა იყო, უამრავ საინტერესო მასალას გვთავაზობს განხილვა და ანალიზისათვის. ერთ-ერთი ამგვარი საკითხი ვალერიან სიღამონ-ერისთავის მიერ თელავის ფერისცვალების (იგივე ღვთაების) ეკლესიისათვის შესრულებული ტრიპტიქონებია.

ვალერიან სიღამონ-ერისთავი (1889-1943წწ.) ევარელში, იმჟამად სახელმწიფო სამსახურში მყოფი თავად ვასილ სიღამონ-ერისთავის ოჯახში დაიბადა. მხატვრობით გატაცებული ახალგაზრდა ჯერ თბილისში კერძო სამხატვრო სტუდიაში სწავლობს, შემდეგ მოსკოვს მიემგზავრება და სწავლას მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკების და ხერათმოდველების სასწავლებელში (1909წ.), ცნობილი რუსი მხატვრების ალექსანდრე არხიპოვისა და სერგეი ივანოვის კლასში აგრძელებს¹. უმაღლესის დამთავრებისთანავე იგი თელავში, საკუთარ საგვარეულო მამულში ბრუნდება და თელავის წმ. ნინოს სასწავლებელში ხატვის მასწავლებლად იწყებს მუშაობას. თელავში მოღვაწეობის პერიოდში იგი აქტიურად თანამშრომლობს გაზეთ “საქართველოში”, როგორც ილდუსტრატორი და კარიკატურისტი (1915-1916წწ.)², ძველი ქართული ფრესკული ხელოვნების შესწავლის და გადრეხვის მიზნით მონაწილეობს ნაბახტევის ექსპედიციაში (1916წ.)³ და, ჩვენი ვარაუდით, თანადროულად მუშაობს თელავის ღვთაების ეკლესიისათვის ორ ტრიპტიქონზე (ჩვენთვის ზუსტად არა არის ცნობილი ღვთაების ეკლესიის სიღამონ-ერისთავის ნამუშევრების შესრულების თარიღი, სავარაუდოდ, ჩვენ მათ მხატვრის თელავში მუშაობის პერიოდის შესაბამისად 1915-1916 წლებით ვათარიღებთ).

თელავის ფერისცვალების ეკლესია (ღვთაება) ქალაქის ცენტრალურ უბანში, გაღაენით გარშემორტყმულ ბორცვზე მდებარეობს. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ნაგებობა V-VI საუკუნეების ძეგლია და კახეთის უძველესი ბაზილიკების რიცხვს მიეკუთვნება⁴. ექვთიმე თაყაიშვილი ღვთაების ეკლესიას აგრეთვე მოიხსენიებს როგორც ყორნობაშიშვილ-რუსიშვილებისას⁵ ლევანდის თანახმად, სანადიროდ მყოფ თავად რუსიშვილს გამოცხადებია ანგელოზი და მოუთითებია ადგილი, სადაც შემდგომში ეკლესია აეგიათ⁶. ღვთაების ეკლესიის განახლება XVII საუკუნეში ბექან ყორნობაშის სახელს უკავშირდება. იმავე სახელს ატარებს ციხეც, რომელიც ტაძარს გარშემო აქვს შემორტყმული⁷.

1 В. Беридзе, Н. Езерская, Искусство Советской Грузии (1921-1970гг), Москва, 1975.

2 ლ. თაბუკაშვილი, ვალერიან სიღამონ-ერისთავი, თბ., 1958.

3 Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. 1. 1957.

4 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959.

5 ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960.

6 “ივერია”, 1887, №115.

7 П. Иоселиани, Путевые записки по Кахетии, Тифлис, 1846.

ღვთაების ეკლესია სამნავიანი ბაზილიკაა (ზომები 22,33მ 11,77მ). სამი ნავიდან ცენტრალური გვერდითებზე უფრო განიერი და მაღალია. ცენტრალური ნავის კამარა ოთხ ბურჯს ეყრდნობა. კამარის მზიდავი ეს ბურჯები ნავების გამყოფებიც არის. დასავლეთი მხრიდან ტაძარს მიშენებული აქვს კოშკის მსგავსი შენობა, რომელსაც სამრეკლოა მოთავსებული.

ტაძრის შიდა სივრცე ქვითკირითაა შედგენილი. კედლები მოხატული არ არის. იმ ისტორიული ხატებიდან, ტაძარს რომ ამშვენებს, ავღნიშნავდით იკონოსტასის ტიპის კანკელს. კანკელის ერთ-ერთი შემადგენელი ხატის მინაწერის შესაბამისად იგი დავით გეგელიძის, ეკლესიის მომხატველთა გეგელიძეთა დინასტიის წარმომადგენლის მიერ არის შესრულებული 1887 წელს; ხის ხელობა იოსებ დავითაშვილს ეკუთვნის.

სიღამონ-ერისთავის მიერ ღვთაების ეკლესიისათვის შესრულებული ორი ტრიპტიქონი, რომელთაგან ერთი ქართველ წმიდა ღვლებს (საქართველოში ქრისტიანობის გამავრცელებელ წმინდა ნინოს, მეფე თამარს და წმინდა მოწამე ქეთევანს), მეორე კი ქართველ წმიდა მეფეებს: მირიანს, ვახტანგ გორგასალს და დავით აღმაშენებელს წარმოგვიდგენს, სრდილობითა და სამხრეთ ნაევებში ხის სადგამებზეა მოთავსებული და გვერდითი ნაევების სივრცის ორ პირობით - აღმოსავლეთისა და დასავლეთ ნაწილებად გამოყოფას ემსახურება. აქედან, აღმოსავლეთის ნაწილი ღვთისმსახურებისთვის, მგალობელთათვის, მედავითნეთათვის ანუ, შეიძლება ითქვას, უფრო რიტუალური დანიშნულებისათვის გამოიყენება, დასავლეთისა კი მრევლისთვისაა განკუთვნილი.

ხის სადგამი სიმაღლით 130სმ, სიგანით 174სმ. სექტორთშემოთ მოვარაუებული ქვევით კიბისმაგვარი საფეხურით ბოლოვდება, ზევით კი სამი თადის მოყვანილობისაა. სურათები სადგამის ზედა ნახევარშია განლაგებული.

ცენტრში მოთავსებული სურათები ზომებით გვერდითებზე დიდია. პირველის ზომებია 90X53სმ, გვერდითებისა - 60X33სმ.

წმინდა ღვლათა ტრიპტიქონში (სამხრეთი ნავე; ნახ. 1) ცენტრალური ადგილი უჭირავს წმ. ნინოს, მარცხნივ მოთავსებულია თამარ მეფე, მარჯვნივ - ქეთევან დედოფალი.

მეფეთა ტრიპტიქონში (სრდილობითი ნავე; ნახ. 2, სურ. 1-2) ცენტრალური ადგილი უჭირავს წმ. დავით აღმაშენებელს, მარჯვნივ წარმოდგენილია წმ. მირიან მეფის, მარცხნივ - წმ. ვახტანგ გორგასალის გამოსახულება.

წმინდა ნინო ფრონტალურადაა გამოსახული. თავი მარცხნივ სამ მეოთხედშია მობრუნებული. სახის მოყვანილობა თანავე მოგრძოა, გრძელი, მომრგვალებული ფორმის წარბებით; თვალები დიდია, ნუშისებრი ჭრილით, ცხიერი სწორია და გრძელი, ბაგეები - მოკლე. თავს მას ორი თავსაბურავი უფარავს. ერთი, მეტი ღურჯი ფერისა, შიგნით აქვს წაკრული და მხოლოდ შუბლის არეში მოჩანს, მეორე, დიდი თეთრი მანდილი, თავსა და მხრებზე აქვს გადაფარებული. მარჯვენა მხარეს თეთრი ნაჭრის ქვემოდან მეტი ყავისფერი ნაწნავი მოეჩანს, რომელიც წელს ქვევით ჩამოდის. თავთან წარწერაა - "წმ. ნინო", თავის გარშემო კი ოქროფერი შარავანდი. წმინდანი მთელი ტანით ეყრდნობა მარჯვენა ფეხს რომელიც გამართულია; მარცხენა ფეხი თავისუფლად, თანავე მოხრილ მდგომარეობაშია. ზევით აღმართულ მარჯვენა ხელში მას თმით შეკრული ვახის ჯვარი, ჩამოშვებულ მარცხენა ხელში კი გახსნილი გრაგნილი

უჭირავს. წმინდანს თეთრი კაბა აცვია, მრგვალი, ოდნავ ამოღებული ყელით. კაბას ყელის გარშემო განიერი ცისფერი არშია მიუყვება, რომელიც შემდგომ ცენტრში ზონარის სახით (ღორღის მსგავსად) ჩამოეშლება. კაბის განიერი სახელოებიდან მოჩანს შიგნითა პერანგის უფრო ვიწრო და გრძელი წითელი სახელოები.

წმ. ნინო პეისაჟის ფონზეა წარმოდგენილი, არაგვისა და მტკვრის შესართავთან. სურათის მარჯვენა ქვედა კიდედან მდინარეების შესართავისკენ ოქრისფერი გზა მიემართება, რომლის ბოლოში, პერსპექტივის გათვალისწინებით, ურემთან მდგარი, ნახევრში გამოწყობილი მგზავრების პატარა ფიგურები მოჩანს. მდინარის წყალი წვრილ ნაკადებად მიედინება ქვიან ფლატეში. მდინარის უკან მთათა სამი მწკრივია განლაგებული. პირველი თბილი ოქრისფერი და მომწვანო ღაქების ერთობლიობას წარმოადგენს. ამ მწკრივის მარჯვენა მხარეს მთავსებულ მთის წვერზე (არაგვისა და მტკვრის შესართავის თავზე) მცხეთის წმ. ჯვრის ეკლესიაა გამოსახული, ხოლო მარცხენა მხარეს, ასევე მთის წვერზე, ციხე-სიმაგრე. მთების მომდევნო მწკრივი მონაცრისფრო-იასამნისფერშია გადაწვევტილი, მთათა მესამე, ყველაზე შორი რიგი კი ოდნავ ჩუნილი ღურჯი მწვერვალების სახითაა მოცემული. (ვა აღვიღ-აღვიღ მოცისფრო, ზოგან მოიასამნისფროა, დრუბელთან ერთად იგი თითქოსდა ტალღისებრ ფორმებად იკვეთება. მთლიანობაში პეისაჟი ფერადონად თბილია, ნათელი, მაგრამ, ამავე დროს, უდაბური, ამის გამო კი რამდენადმე მკაცრიც).

წმ. ნინოს ფიგურა ოქრისფერ, მომწვანო, მოცისფრო-მოიასამნისფრო პეისაჟისა და ცის ფონზე ერთიან დიდ ნათელ ღაქად აღიქმება.

თამარ მეფე მთელი სიმაღლით, სხეულის მოძრაობით მსუბუქ სამ-მეოთხედში, მარცხნისკენ არის ოდნავ მიბრუნებული; მომრგვალებული მოყვანილობის თამარის სახეს გრძელი, მორკალული წარბები, თაფლისფერი თვალები, სწორი ცხვირი და მოკლედი მოხაზული ბაგეები გამოარჩევს.

თამარი ბიზანტიურ, პარადულ ტანისამოსში წარმოგვიდგება. მოწითალო ბისონი გაწყობილია ოქრონემსუდლითა და მდიდარი ქვებით შემკული მანიაკით, სამხრეებით, ვიწრო მაჯებით⁹. მანიაკიდან ტანისამოსის წინა მხარეს ეშვება მოოქროვილი ღორღის მსგავსი, ბისონზე მიკერებელი არშია. სქელი ოქროსფერი არშია აქვს შემოკერებული კაბას ქვემოდანაც. თავს ძვირფასი ქვებით შემკული ოქროს გვირგვინი ადგას, რომელიც ზევითკენ ფართოვდება და სამი წვეტიანი ბოლოთი მთავრდება. გვირგვინის ქვემოდან ეშვება მოთეთრო, გამკვირვალე, მსუბუქი ქსოვილის კებასტი, რომლის ერთი ბოლო დედოფალს ნიკაპქვეშაა ამოფენილი, მეორე ბოლო კი მხრების უკან ეშვება და აღვიღ-აღვიღ წინიდან გადმოეფინება. ფეხზე თამარს წითელი, მაღალყელიანი ფეხსაცმელი აცვია, ოდნავ გამოყოფილი ქუსლით. ვედრებად გაწვდილი ხელები მარჯვნივ აქვს მიმართული. ტანთან შედარებით ხელები თითქოსდა უფრო მასიურია, მაშინ როცა ხელის მტევნები მსუბუქია და პატარა.

თამარი ყაყასებით მოფენილ ხასხასა მწვანე მონღორში დგას. ფეხებთან კაბიდან დაცემული წრდილი მუქი მწვანე ფერის წრედ აღიქმება. მინდვრის პეისაჟი რამდენიმე “იარუსად” იყოფა: წინა პლანზე ხასხასა მწვანე ფერის მინდვრის მოზრდილი მონაკვეთი თანდათან ჯერ ღია და ცივ მომწვანოში გადადის, შემდეგ მომწვანო-მოდურჯოში და შორს ღურჯი მთის მასი-

9 ნ. ნოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი (VI-XIV ს.), თბ., 1964.

ვად გარდაიქმნება. ფიგურის მეხლის გაყოფებაზე (ა იწყება, იგი საკუთრით¹⁰ ცისა და ღრუბლების სხვადასხვაგვარი ფორმისა და ფერის შრეებად გვევლინება: ქვევით მექი ცისფერი, რომელიც ჯერ თბილ ნაცრისფერში, ხოლო შემდეგ იასამნისფერში გადადის. წელის გასწვრივ ცაზე, თითქოს წამავალი მზის ანარეკლად, მოვარდისფრო ზოლია ამონათქვამი.

წმინდა დედოფლის თავთან წარწერაა დატანილი – წმ. თამარი. თავის გარშემო ერთი მოწითალო ხაზით შემოხაზული წრე უთუოდ შარავანდის მიგვანიშნებს.

წმ. ქეთევანი ფრონტალურადაა გამოსახული. მისი სახე ოდნავ წაგრძელებულია: გრძელი, სწორი წარბების, მრგვალი დიდი თვალების, გრძელი თხელი და სწორი ცხვირის, პატარა პირის მქონე. იგი, ისევე როგორც ჭიათურის კანკელზე, XVI საუკუნის შესაფერისად, სპარსული ტიპის ნაცმულობით წარმოგვიდგება¹¹. კაბა ღერჯია, წელში გამოყვანილი, აზღუდიათ, წინა მხარეს გულამოდებული. კაბის ქვევიდან მოჩანს მომრგვალებულსაყელოიანი, ნაქარგუბიანი საგულთ მართული, წინ შუაზე გაჭრილი, ვიწროსახელოიანი, ღია მწკანე ახალუხი. გაჭრილი საგულის ქვემოდან ყვითელი პერანგი მოჩანს. ყვითელია კაბის სარტყელიც, რომელიც წინ შეკრულია და ორ მოკლე ტოტად ეშვება კაბის კალთებზე. კაბაზე ზემოდან ქეთევანს წითელი მოსახსამი აქვს მოგდებული. სიგრძით კაბა კოჭებადღეა, ამიტომ მის ქვევით მოჩანს ნაცრისფერი ჯორაბი¹² და ყვითელი, ჭვინტიანი და ქუსლებიანი მაშია (ფეხსაცმელი). თავზე დედოფალს ჯიღიათ, მდიდრული, ქვებით მოჭედილი ოქროს გვირგვინი ადგას, რომელიც სამი განშტოებით ბოლოვდება. გვირგვინიდან უკან მხრებზე ეშვება თეთრი გამჭვირვალე ქსოვილის კუბასტი, რომელიც დედოფალს წინადაც ოდნავ გადაეფენება. მარცხენა და მარჯვენა მხარეს ორ-ორი გრძელი და სქელი ყავისფერი ნაწნავია ჩამოშვებული. სამკაულებიდან დედოფალს მარგალიტის საყბადური, საყურეები და წითელთვლიანი გულსაკიდი ამკობს. წითელთვლიანია ქინძისთავიც, რომელიც ყვითელ სარტყელშია ჩამაგრებული. ხელები ოდნავ, ძალიან ნაზი და სათნო ხელის მტევნებით ვედრების პოზაში მარცხნივია მიმართული.

პეიზაჟის ქვედა სივრცეს მომწვანო-მოყვითალო ფერის მინდორი ქმნის, მას თბილი მოღერჯო-მონაცრისფრო ზოლი მოხდევს და ბოდოს ღერჯი მთის მასივით მთავრდება. ცა მოცისფრო-მონაცრისფროა და თითქოს ტაღდებისმაგვარადაა დანაკეთული.

დედოფლის თავთან წარწერაა – წმ. ქეთევანი, თავის გარშემო კი ერთი მოწითალო ხაზით მონიშნული შარავანდი.

წმ. დავით აღმაშენებელი მთელი სიმაღლით, ფრონტალურადაა გამოსახული. მას მექი ყავისფერი გრძელი, ხშირი თმა და წვერი, მკვეთრად შავი წარბები, დიდრანი ნუშისებრი მოყვანილობის თვალები, სწორი და გრძელი ცხვირი აქვს. ტანზე კოჭებადღე დაცემული წითელი ბისონი აცვია, სახელოზე მოღვილი სამკლავე მოუჩანს. ბისონზე მანტია აქვს მოხევეული, რომელიც მარჯვენა

10 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, თბილისი, 1941. ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, ტ. III-IV თბ., 1962.

11 ნ. აღქესი-მესხიშვილი, ისტორიული პიესების წარმოდგენის გამო. "ივერია", 1904, №96.

მხარზე აგრაფითაა შეკრული. მექი ღურჯი მანტიის კიდეებს მარგალიტებით გაწობილი ოქროსფერი ზოდები მოეყვება. მარცხენა ხელში მეფეს გრავილი უჭირავს ტაძრის გეგმით, მარცხენა ხელში კი ვადაჯვარიანი ხმალი. ბისონს ქვემოდან მოსანს ნაცრისფერი წინდები და ოქროსფერი უქესლო ხამლი. მეფე უძვირფასესი სტემითაა თავდაბურული, რომლის ქვედა ღანგს ორივე მხრივ მარგალიტის კიდეები აბია.

წმ. დავითი სამშენებლო, თლილი ქვებით მოფენილ მწვანე ბაქანზე დგას. უკანა პლანზე, მარცხენა კუთხისკენ, ხარახოებით გარშემორტყმული ეკლესიის შენობაა - ეს ტაძარი გელათი უნდა იყოს. ფიგურისაგან მარჯვენით, პერსპექტიულ გასახედში მექი ფურის ხილუეცებად ადამიანების, ცხენოსნების და ქვეითთა ჯგუფი იკითხება. მარჯვენა მხარესვე, მთის წვერზე მოსანს მეორე ეკლესიის ხილუეტიც. (ვა მექი იახამნისფერია, თითქოსდა ერთიანად დატალღული. მოუხედავად იმისა, რომ ზოგან იგი ღიაედება, სურათზე ასახული სივრცე მაინც მზენაკლული ჩანს.

ხელმწიფის თავთან წარწერაა - წმ. მეფე დავითი, თავის გარშემო კი ერთი შავი ხაზით წრედ შარავანდია შემოვლებული.

დავითი მკაცრი, ღირსებით მოხილი წარმოგვიდგება. მხოლოდ ოდნავ ხეულიანი თვალები მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ამ გულმაგარი ადამიანის შიგნით სინანულითა და ადამიანურობით აღსავსე სული იმალება.

წმ. მირიან მეფე სრული ტანითაა გამოსახული. იგი ოდნავ მარცხნივია შემობრუნებული. პირისახე ნეშისებრი ტრილის თვალებით, სახასიათო ფორმის, ოდნავ კეხიანი და თხელი ცხვირით, გრძელი, ოდნავ აწეული წარბებით, თეთრი წვერ-უღვამის მქონე - სამ-მოთხედში მარცხნივ აქვს მიბრუნებული. თავზე ძვირფასი ქვებით მოთავსილი ოქროს გვირგვინი ადგას. გვირგვინი ზევით ფართოვდება და სამ საფეხურებიანი ფორმის განშტოებას ქმნის. ტანზე მირიან მეფეს მასრებიანი მწვანე წოხა აცვია, რომელსაც კიდეები მოთავსილი ზოდებით აქვს გაფორმებული. წოხა მუხლისთავეებს ფარავს. მის შიგნით ამოღებული გულისპირის ფარგლებში მოსანს ასევე გულამოღებული ღურჯი ახალუხი, რომელიც წინ დიდებითაა შეკრული. ახალუხის შიგნით მეფეს ველზე მომდგარი, მრგვალსაყელიანი წითელი პერანგი აცვია. წოხაზე კი ბეწვის საყელითი შემკული წითელი მოსასხამი აქვს მოგდებული, რომლის ბოლო ოქროსფერი ზოდითაა შემკული. გულთან ახლოს, მკერდთან მიტანილი ორივე ხელით წმ. მირიანს ჯვარი უჭირავს. წელზე ვერცხლისფერი სარტყელი არტყია. რომელშიც ჩამაგრებულია ხანჯალი და ხმალი. ღურჯი შარვლის ტოტები, რომლებიც წოხის ქვემოდან მოქსანს, თეთრ მაღაფელიან და ქუსლიან ნექმებშია ჩატანებული.

წმ. მირიან მეფის მარცხნივ აივნის მოაჯირის რიკულები იკითხება მარჯვენა მხარეს კი მაღალ ტუმბოზე მეფის წოდებისათვის დამახასიათებელი ინსიგნიები - ხვერო და ღაბარუშია დასვენებული. ეს დეტალები გვაფიქრებინებს, რომ ხელმწიფე შენობის შიგნით იმყოფება, და ქვევით არსებული ოქროსფერი სიბრტყე იატაკია. მოაჯირის უკან პეიზაჟია გაშლილი: მწვანე ბორცვს მოსდევს ღურჯი მთა, რომელიც მეფის ფიგურის წელის გასწვრივ მოდის და სურათის მარცხენა მხარეს ეკლესიის ხილუეტით მთავრდება. ცის არე ქვევით შედარებით მექი იისფერია, თითქოს დატალღული. იგი ნელ-ნელა ღიაედება და სურათის ზედა არეში უკვე მთითერთ-მოცისფროდ გვევლინება.

მირიან მეფის თავთან წარწერაა - წმ. მეფე მირიანი, თავის გარშემო კი

ერთი მოწითალო ხაზი შარავანდის წრეს მონიშნავს.

წმ. მეფე ვახტანგი ფრონტალურადაა გამოსახული. სახე ოდნავ სამ-
მეოთხედშია მოცემული, მარჯვენა მხარეს მიბრუნებული, სახე წაგრძელებულია,
ნუშისებრი ტრიდის თეალების, სწორი, გრძელი ცხვირის, თეთრი წვერის მქონე.
თავზე სამი წვერით განშტოებული ოქროს გვირგვინი ადგას. ტანო მუხლებ-
სქვემოთ დასული მწვანე, კიდებზე ოქროსფერი ვიწრო ზოლებით შემკული
ნოხა აცვია. ნოხის ზევიდან წელსქვევით ჩამოშვებულია ჯაჭვის პერანგი, რომ-
ელზეც სარტყელი აქვს შემორტყმული. სარტყელში ჩამაგრებულია ხანჯალი
და ხმალი. ჯაჭვის პერანგზე მეფეს მოცემული აქვს წითელი მანტია, რომელიც
მარჯვენა მხარეს მრგვალი აგრაფითაა შეკრული. მარჯვენა ხელი მეფეს გულ-
თან აქვს მიდებული, ხოლო მარცხენაში გრძელტარიათი ვარდისფერი დროშა
უჭირავს. ნოხის ქვემოდან მონახს ღურჯი ვიწრო შარვლის ტოტები, რომ-
ლებიც ხორცისფერი ტყავის მოგვებშია ჩატანიებული. მეფე მწვანე ფერის
მინდორში დგას, მხოლოდ შორს, მიახლოებით ფიგურის წელის გაყოლებაზე,
სურათის მარჯვენა კიდეში მონახს მექი ღურჯი ფერის მთა. ქვევით მოიახამ-
ნისფრო ცა ზევით ღიაფლება და მოცისფრო-მოთეთრო ხდება.

ხელმოწივის თავთან წარწერაა – წმ. მეფე ვახტანგი. თავის ირგვლივ
ერთი მოწითალო ხაზით წრეა მოვლებული, - აქაც, უეჭველად, შარავანდის
აღმნიშვნელი.

ტრიპტიქონების ხატები შესრულებულია ტილოზე ზეთის საღებავებით.
კომპოზიცია ორივე ტრიპტიქონზე ცენტრისკენელია. ცენტრში გამოსახული
ფიგურა ფრონტალურია, ხოლო გვერდითები თავისი ექსტრემითა და მოძრაობე-
ბით ცენტრში მოთაესებული ფიგურისკენაა მიმართული.

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით წმინდანები: ნინო, ქეთევანი, დავით
აღმაშენებელი ღვთისმეტყველებით, ნაცვამულობით, ექსტიკულაციით, ატრიბუტიკით იმეორე-
ბენ გობრონ საბინის “საქართველოს სამოთხეში”¹² ამავე წმინდანების გა-
მოსახულებებს. საბინის წიგნში შესული სახეხატები პეტერბურგის სამხ-
ატვრო აკადემიის პროფესორების დახმარებით შეიქმნა. დასაყვანად მოყვანილი
მხატვრობის ყაიდაზე შესრულებულნი, ისინი ერთგვარ მცდელობას წარმოად-
გენს ძველქრისტიანული ქართული ფრესკების დროის შესაფერისად გათან-
ამედროვეობისა და როგორც ახალ იკონოგრაფიულ ტიპებს მათ აქტიურად
იყენებდნენ XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისის საეკლესიო
მხატვრობის სფეროში მოღვაწე სხვა მხატვრების მსგავსად (დიმიტრი შევარ-
დნაძე¹³, ნიკოლოზ ანდრეევი¹⁴), და შესაძლოა ეკლესიის მესვეურთა თხოვნითაც,
მათ გვერდი ვერც სიღამონ-ერისთავმა აქარა. აქვე დავძენთ, რომ ამ სახეხ-
ატების სიღამონ-ერისთავისეული ვარიანტი სრულიად სხვაგვარ ხასიათებს
წარმოგვიდგენს. “საქართველოს სამოთხეში” აკადემიური სტილით შესრულე-
ბულ წმინდანთა გამოსახულებების სტატიკა და ცოტა ცივი, დისტანციური
განყენებულობა თელავის ხატებში უბრალოებით, მგრძნობიარობით, დინამიზმი-

12 გ. საბინი, საქართველოს სამოთხე, ტფ., 1882.

13 ა. მგალობლიშვილი, ჰიათურის სამთა-ტყეველი სასწავლებლის ეკლესიის კანკელი
და დიმიტრი შევარდნაძე, საქართველოს ხიბველენი 3, 2003.

14 ა. მგალობლიშვილი, რამდენიმე საკითხი შიომღვიმის მონასტრის დმრთისმშობლის
მიძინების ეკლესიის მოხატულობის შესახებ, საქართველოს ხიბველენი 14, 2010.

თაა ნიშნუელი. ამასთან, წმინდანთა პორტრეტები სახის მოყვანილობით, სახასიათო თვალწარბით და ტუჩ-ცხვირით, ქართული ეროვნული ხასიათის გამომჟღავნებისკენ არის მიდრეკილი.

წმ. თამარ მეფის ხატი პირისახის სტრუქტურით (მომრგვალებული სახის მოყვანილობა, პატარა პირი, სწორი ცხვირი, წარბების ფორმა), ისტორიული ნაცნობობით, ხელების მოძრაობით და საერთო განწყობით გვაფიქრებინებს, რომ ამ გამოსახულებისათვის პროტოტიპი ბეთანიის ეკლესიაში არსებული ფრესკა უნდა გამხდარიყო. საინტერესოა, რომ თამარის ხატის შექმნისას იმავე გამოსახულებას ეყრდნობიან ამ პერიოდში თავის საეკლესიო ქმნილებებში მხატვრები გიგო ზაზიაშვილი¹⁵ და დიმიტრი შევარდნაძე. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ შემთხვევაშიც სიდამონ-ერისთავი თავისუფალი ინტერპრეტაციის უფლებას იტოვებს და თელავის ეკლესიაში წარმოდგენილი წმ. თამარი ტრადიციული სახეხატვის სრულიად მოდიფიცირებული ვარიანტია.

წმ. მეფეების მირიანის და ეახტანგის ხატებს იკონოგრაფიული თვალსაზრისით პროტოტიპები არ მოუძებნა. ამდენად, ყველაზე, როგორც ეს სახეხატვები მთლიანად მხატვრის ინდივიდუალური ხედვის ნაყოფია. იმავე დროს, ორივე პორტრეტში მოცემული კოლორიტული და სახასიათო სახის ნაკეთები დასაშვებს ხდის მოსაზრებასაც, რომ შესაძლოა მხატვარმა ამ პორტრეტებისათვის კონკრეტული ნატურაც გამოიყენა.

მიუხედავად იმისა, რომ თელავის ტრიპტიქონებში მოცემული ფიგურები რეალურ და დამაჯერებელ პოზებს ასახავს, სახეზეა სტილიზაციის მცდელობა, რაც ფორმის გაუბრალოებაში, პროპორციების დარღვევაში გამოიხატება (მაგალითად თამარის ხელის მტევნები და ფეხები სხეულის პროპორციებთან შედარებით უფრო პატარაა, იგივეა წმ. ქეთევანთან; წმ. დავითსა და წმ. ნინოს უტრირებულად დიდი თვალები).

კომპოზიციებში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პეიზაჟს. ცა მონაცრისფრო-მოთასამნისფრო მოძრავ, ტაღლისებრ ფორმადქმნილ ღრუბლების მასას წარმოადგენს, მიწა – მინდვრებისა და მთების შრეებს, რომელიც ღოკალური ღაქების დინამიკური მონაცვლეობით იქმნება და ამ ღაქების ფერადოვანი წყობით (წინ – თბილი ფერით, უკან – ცივით) სივრცის ილუზიას იძლევა. პეიზაჟი არც შთანთქავს, არც ემორჩილება ფიგურებს, თითქოს მათთან თანაბარი უფლებებით ხარგებლობს და დეკორატიულობისკენ მიდრეკილ ტენდენციებს ამჟღავნებს.

ფერწერული თვალსაზრისით, ერთი შეხედვით საკმაოდ ელვრადი ღოკალური ფერები – წითელი, მწვანე, ყვითელი, ღურჯი, რომლებიც საკმაოდ დიდ ღაქებად იკითხება, ცის ჩამქრალ მოცისფრო-მოთასამნისფრო, თანავე მშენაკლულ ფერთან მიმართებით უფრო მოგუდულ ელფერს იძენს და ღირიკული, ინტიმური განწყობის შექმნას უწყობს ხელს.

წერის მანერა რბილია, საღებავის ფენა თხელი, რაც სურათების საოცრად მსუბუქ ხედაპირს განაპირობებს. მოცულობა ზოგიერთ შემთხვევაში ფერადოვანი ღაქისა და კონტურის დახმარებით იძერწება, ზოგჯერ კი ერთი ფერის ფარგლებში ტონალური გრადაციების საშუალებით მიიღება (მაგალითად დრაპირებებისა და ცის დეტალები).

¹⁵ ა. მგალობლიშვილი, გიგო ზაზიაშვილის საეკლესიო მხატვრობა. კავკასიის მაცნე №8, თბილისი, 2003.

თელავის ხატები ფერადოვანი ღაქის პრინციპით, მიდრეკილებით ჭიბრ-ტეობრიობისაკენ, ორნამენტულობისაკენ, ნატურალური მოძრაობებითა და ამ მოძრაობების შიგნით გარკვეული სახეცვლილებების სერვიდით, ხაერთო დინამიკურობით, რეალურისა და პირობითის სინთეზირებით XX საუკუნის “მოდერნის”, კერძოდ კი, სვენი აზრით, რუსული მოდერნის, “მირ ისკუსტვასთვის” დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელია¹⁶. პეტერბურგელ ხელოვნთა ამ გაერთიანებამ და ამავე დასახელების ჟურნალმა მხოლოდ რამდენიმე წელი იარსება, მაგრამ ძალიან საინტერესო როლი შეასრულა რუსულ კულტურულ სივრცეში ახალი ესთეტიკური ღირებულებების დამკვიდრებისათვის. ჯგუფის წევრები დასავლური რომანტიზმის და სიმბოლიზმის იდეებით სიაზრდოობდნენ, ცდილობდნენ ახალი და თვითმყოფადი, ეკლასაგან განსხვავებული, ინდივიდუალური მხატვრული ენა შეექმნათ. მრავალმხრივი იყო მათი შემოქმედებითი ინტერესებიც – ფერწერა, გრაფიკა, თეატრისა და ბალეტის მხატვრობა, წიგნის ილუსტრაცია. ვ. სიღამონ-ერისთავი მხატვრობას რუსეთში ამ მოვლენების თანადროულად ეუფლება, ბუნებრივია კარგად რომ იცნობდა ამ გაერთიანების შემოქმედებას და შესაძლოა იზიარებდა კიდევ მათ მხატვრულ მიდგომებს. შემოქმედთა ამ ჯგუფიდან ქართველი მხატვარი უფრო მეტად სიახლოვეს ღ. ბაქსტის, ა. ბენუას შემოქმედებასთან ავლენს თითქოს – მხატვრებთან, რომლებიც აქტიურად იყვნენ ჩართულნი თეატრისა და საბალეტო სპექტაკლების გაფორმებაში.

XX საუკუნის დასაწყისი საქართველოს ისტორიაში არაერთი მნიშვნელოვანი კულტურული თუ პოლიტიკური მოვლენითაა ნიშნული¹⁷. ეკელა ამ მოვლენას ერთი მახასიათებელი აერთიანებს – ღირსეული მამულიშვილების სწრაფვა საკუთარი ქვეყნის კეთილდღეობისათვის, რომელიც, თავის მხრივ წარმოუდგენელია წარსულის სიყვარულის და, ამავე დროს, ახლის ძიების გარეშე.

XX საუკუნის დასაწყისის საეკლესიო მხატვრობა ძალიან ბევრი ასპექტით საინტერესო სერათს წარმოგვიდგენს ეროვნულ ცნობიერებაში იმჟამად მიმდინარე პროცესების გასაგებად. ის სწორედ ძველისა და ახალი, თანადროული ტენდენციების შერწყმასაა ორიენტირებული. ვ. სიღამონ-ერისთავის თელავის ტრიპტიქონები, ერთი მხრივ, ტრადიციული საეკლესიო სახეხატების და, მეორე მხრივ, ევროპული მოდერნისათვის¹⁸ დამახასიათებელი ნიშნების სინთეზირების მცდელობის მაგალითია. ხაერთოდაც ამ მხატვრის ჩართულობა ამ სფეროში უკვე თავადაა გასააზრებლად საინტერესო ფაქტი. და მიუხედავად იმისა, რომ შესაძლოა ეს მცდელობა (ისევე როგორც სოგადად XX საუკუნის საეკლესიო მხატვრობაც) ჯერ ვერ გვთავაზობს საბოლოოდ დახვეწილ, სრულყოფილქმნილ ნიმუშებს, თავის წიადში ისეთ ჯანსაღ დამოკიდებულებას შეიცავს, რომელიც ეწერადლებას და ჩაღრმავებას საჭიროებს.

16 Д. Сарабьянов. Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX – начала XX века, Из книги -- Русская живопись XIX века среди европейских школ, Москва, 1980.

17 ვ. ბერიძე, კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში, თბ., 1992.

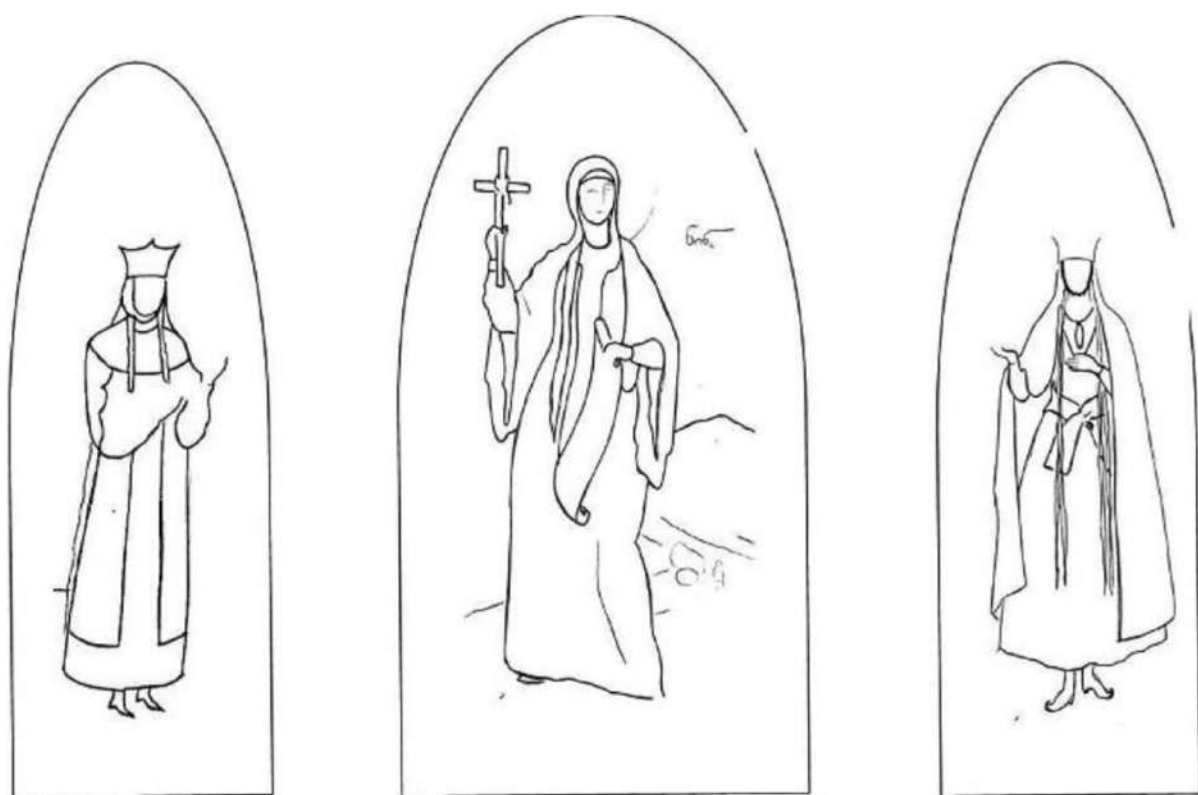
18 ი. არსენიშვილი, ვალერიან სიღამონ-ერისთავის დაზგური ფერწერა, თბილისის სახ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, №4, 2002.

Triptychs of the Telavi Transfiguration Church Painted by Valerian Sidamon-Eristavi

5th-6th cc. Transfiguration (also known as “Gvtaeba” [The Lord]) church, oldest church in Telavi, a three-aisled basilica, among other significant objects (e.g. 1887 chancel-barrier painted by David Gegelidze, with the wooden parts carved by Ioseb Davitashvili, a poet and wood carver) has preserved two triptychs (on 130 m. high supports) with the images of the Georgian Saints. They are painted by Valeri Sidamon-Eristavi (1889-1943), a famous painter born in Telavi; most probably, this should have happened in 1915-1916, when the artist worked in his native city after having finished his studies at the Moscow College of Painting, Sculpture and Architecture. One of the triptychs bears images of Female Saints – in the centre, St. Nino, against the background of the landscape, to the left, St. King Tamar in the Byzantine royal vestments, to the right, St. Queen Ketevan. The other triptych bears images of the Holy Kings – in the centre, St. David the Builder (most likely, on the construction site of the Gelati monastery), in the royal vestments, to the left, St. Vakhtang Gorgasali, to the right, St. King Mirian. In terms of iconography, St. Nino, St. Ketevan and St. King David follow the images published in the “Paradise of Georgia” by Gobron Sabinin in 1882 (however, generality of images “corrected” by the St. Petersburg Classicists is not found here, an attempt to emphasize Georgian ethnic features is quite obvious); donor portrait of King Tamar in Betania seems likely to have served as a prototype for her image on the triptych, while the images of Holy Kings Vakhtang and Mirian were most likely created without the use of any iconographic model, by the painter himself, he might have used sitters for their “portraits”

Although, on the whole, observation of nature is quite evident in the Telavi triptychs, no less discernible are stylisation and decorativeness characteristic of the art on the turn of the 19th c. to the 20th c., which draws these works closer to the contemporary Art Nouveaux, namely to the Russian “Modern”, in the form it is reflected in the creative activity of the artists gathered around the journal “Mir Iskusstva” (World of Art).

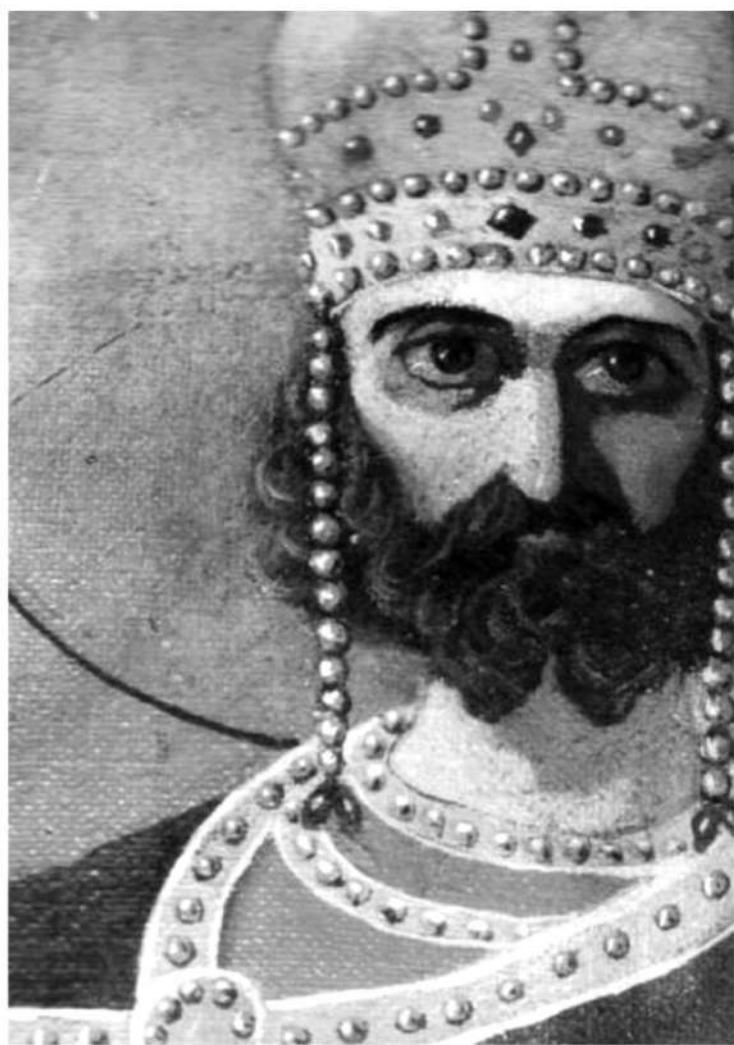
Apart from the artistic merits of the triptychs, remarkable is the fact that V. Sidamon-Eristavi turned to the domain of the ecclesiastical art, which, together with the works by other artists (e.g. D. Shevardnadze), indicate creative strivings in this direction, which were brought to nought by the establishment of the Communist regime in Georgia in 1921.



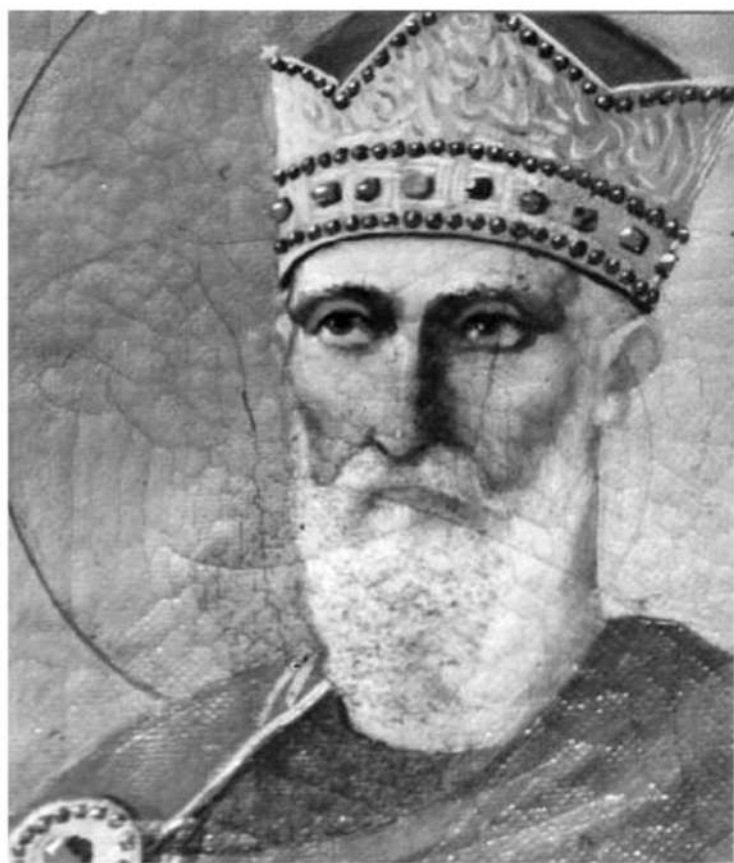
ნახ. 1. თელავი. ფერისცვალების ეკლესია. წმ. დედეთა ტრიპტიქონი. სქემა



ნახ. 2. თელავი. ფერისცვალების ეკლესია. წმ. მეფეთა ტრიპტიქონი. სქემა



სურ. 1. თელავი. ფერისცვალების
ეკლესია. წმ. მეფეთა ტრიპტიქონი.
დეტალი. წმ. დავით აღმაშენებელი



სურ. 2. თელავი. ფერისცვა-
ლების ეკლესია. წმ. მეფეთა
ტრიპტიქონი. დეტალი. წმ.
მირიან მეფე

ავტოპორტრეტი შალვა ქიქოძის შემოქმედებაში

ავტოპორტრეტი განსაკუთრებული ეანრია სახით ხელოვნებაში, ეს ასეა, რადგან ამ შემთხვევაში გამოსახული და გამომსახველი ერთი და იგივე ადამიანია. გამოსახულება ხშირ შემთხვევაში შემოქმედებით პროცესში მეოფი, დაძაბული, კონცენტრირებული მხატვრის სახეა და არა უშფოთველი, პასიური ნატურა. ავტოპორტრეტი სხვისი დაკვეთით არ იქმნება. აქ ხომ თვით ავტორია დამკვეთი, ეს მისი შინაგანი მოთხოვნილებაა და ნაწილობრივ შესაძლოა ესეც განაპირობებს გამოსახულების გულახდილ ან, პირიქით, სხვადასხვაგვარად შენიღბულ იყოს.

ავტოპორტრეტი ხშირად ძალზე პირადი, საკუთარ თავთან დიალოგის და ძიების ამსახველია (მაგ., ედვარდ მუნკი არავის ახვენებდა თავის ავტოპორტრეტებს, რომლებიც მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდეგ გახდა საზოგადოებისთვის ცნობილი¹, ვან გოგთან აშკარაა დრმა თვითანალიზის, ეგზისტენციალური პრობლემა და სხვა). ამავე დროს, შენიღბვაც ავტოპორტრეტისთვისაა დამახასიათებელი - საკუთარი პიროვნების სტილიზაცია, მასხრად აგდება (ტ. ლორცკი, ო. ბერდსლეი და სხვა) ან, პირიქით, განდიდება-რეპრეზენტაცია, სხვადასხვა ისტორიული თუ მითოური როლების მორგება (პ. გოგენი, ჯ. ენსორი, ლ. კორინთი, ე. ბერნარი და სხვა).

ავტოპორტრეტის ისტორიას თუ გადავხედავთ, აღმოვაჩენთ, რომ მხოლოდო ხელოვნებაში არსებული ავტოპორტრეტები გარკვეული თემებისა და ტიპების მიხედვით შეიძლება გაერთიანდეს. ამ შემთხვევაში ჩვენ უახლესი დროის (XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის პირველი ნახევრის) ავტოპორტრეტებს შევეხებით. ამ ეპოქაში გამოსახულების ფსიქოლოგიური სიმძაფრე მატებლობს (მანამდე ევროპაში ავტოპორტრეტი მეტწილად სხვა პორტრეტების მსგავსი წესით იქმნებოდა. ამ დროს კი ინდივიდუალიზმის განვითარებასა და კულმინაციასთან ერთად, სულ უფრო უწყველ მხატვრული თუ თემატური ფორმები ჩნდება). მხატვარი, შეიძლება ითქვას, თავისუფალი და ნაკლებ დამოკიდებულია დამკვეთზე, რასაც მისთვის თვითმყოფადობა და, ამავე დროს, იზოლაციაც მოაქვს. სხვადასხვა ტიპის ავტოპორტრეტი, მეცნიერთა აზრით, შემდეგნაირად იკვეთება:

1. *საკუთარ თავთან პირისპირ* - ა) ავტოპორტრეტი შტუდია-სასწავლო მიზნით, საკუთარი თავის შეცნობა და რეპრეზენტაცია ბ) ავტოპორტრეტი სარკეში - სარკის, როგორც მასწავლებლის გამოყენება (ჯერ კიდევ ლეონარდო ულდეზს სარკეს მეტრს, მასწავლებელს), მზერის განსხაავებული, ძირითადად ორი ტიპით გ) ავტოპორტრეტი სტილიზაცია, გროტესკი, ხშირად ნიდაბი და საგანგებო უტრირება სახის ნაკეთების, გამომეტყველების; მანკვა, კარიკატურა, ნიდაბი. დ) ავტოპორტრეტი და სიკვდილის თემა ანუ სიკვდილის პირისპირ.

2. *ავტოპორტრეტი - მხატვარი და საზოგადოება* - ა) კონფლიქტი სა-

1 *Munch by Himself*. Stockholm, 2005.

ზოგადობასთან და მარტოობის, გაუცხოების პრობლემა; ბ)მელანქოლია - და გაორება; გარიყულის, მოწამის როლში; გ)ავტოპორტრეტი, როგორც საკუთარი თავის დაცვა; დ)ავტოპორტრეტი მეგობრებთან, თანამოაზრეებთან ან სახელმწიფოში, ე)ავტოპორტრეტი ოჯახის წევრებთან ე) ავტოპორტრეტი და ნიუ ან ნატურა (ქალი).²

რა თქმა უნდა, ეს თემები ერთმნიშვნელოვანი არ არის და ამა თუ იმ კონკრეტულ ნამუშევარში როგორც შერეული სახით, ისე ვარიაციებად შეიძლება იყოს წარმოდგენილი.

თუ დასავლეთ ევროპულ მხატვრობას ავტოპორტრეტის ჟანრის ხანგრძლივი ისტორია აქვს, სვენს ხელოვნებაში ავტოპორტრეტის ჟანრი ფაქტიურად მოდერნიზმის ეპოქაში ჩნდება. არ შემოგვრჩა ნიკო ფიროსმანის ავტოპორტრეტი ან, იქნებ, მას იგი არც შეუქმნია - ყოველ შემთხვევაში, ავტოპორტრეტი მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ლაიტმოტივი ნამდვილად არ ყოფილა, როგორც ეს, მაგალითად, დავით კაკაბაძესთან ან შალვა ქიქოძესთან ან თუნდაც ლადო გუდიაშვილთან არის. ამის მაგალითზეც ჩანს, რომ ფიროსმანისთვის დრო და სივრცე შეასაუკუნებოვრებია და ერთიანი და მას არ სჭირდება საკუთარი თავის წარმოსენა თუ კვლევა, როგორც ეს მომდევნო თაობებისთვის ხდება აუცილებელი (როდესაც ერთიანი დროისა და სივრცის განცდა ირღვევა). მისი პიროვნება, როგორც ავტოპორტრეტი, შეიძლება ითქვას, განფენილია ყველა მის პანორამულ, ანიმალისტურ თუ სხვა სურათებში. კონკრეტული “მე”-ს პრობლემა აქ საერთოდ არ დგას და ამდენად, მისი “მე” ზოგადად სამყაროსაა შერწყმული.

დასავლეთ ევროპის მხატვრობაში განსაკუთრებით მწვავედ სწორედ მოდერნიზმის ეპოქაში ჩნდება პრობლემატური მე³ (მანამდე საკუთარ თავს, როგორც აღვნიშნეთ, მეტ-ნაკლებად სხვა პორტრეტების მსგავსად ასახავენ); ავტოპორტრეტი მოდერნიზტული ხედიდან პარადიგმად იქცევა.

შეიძლება ითქვას, რომ ავტოპორტრეტი დასავლეთ ევროპული ხელოვნების მონაპოვარია და სვენშიც მისი განენა მოდერნიზმის ეპოქის ემთხვევა. ფიროსმანისეული სამყაროს ხედვა - სამყაროს ერთიანობისა და პარმონიის განცდა ექსპრესიული, სუბიექტივისტური და უფრო მეტად გრძნობისმიერი ხედვით იცვლება (რომელშიც აქტიურად მონაწილეობს მხატვრის პერსონა). ავტოპორტრეტი ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო გამომხატველი ხდება მხატვრის ფილოსოფიისა და სამყაროსადმი დამოკიდებულებისა.

2 S. Holsten, *Das Bild des Künstlers, Selbstdarstellungen*, Hamburg, 1978. ამ გამოცემაში საინტერესოა, რომ ავტორი თემების მიხედვით დაჯგუფებულ ავტოპორტრეტების ნიმუშებს წარმოგიდგენს დაწეხული რენესანსის ეპოქიდან XX საუკუნის სათვლით.

3 გოტფრიდ ბდომიეს აზრით, XIX საუკუნის შუა ხანებიდან პორტრეტისადმი დამოკიდებულება სრულიად იცვლება, ერთგვარი დისტანციური პერსპექტივა ჩნდება, მნახველი და პორტრეტი კარგავს საერთო სამყაროს. გამოსახულება აღიქმება ისე, რომ მნახველი იქ აღარ მთავრდება, აღბად ფოტოგრაფიის „ბრალიც“ არის, რომ მხატვრულმა და ტექნიკურმა იდენტურობამ პორტრეტში კავშირი დაკარგა. ფაქტიურად ბდომიე აღბად დროის დეკონსტრუქციულ სუფსე ლაპარაკობს და ერთიანი მსოფლადქმის რღვევაზე. ასევე ამ შემთხვევაში საგულისხმოა მსგავსების საკითხი და ფოტოს როლი ავტოპორტრეტში; ფოტოს განენის შემდგომ მსგავსება აღარ არის აუცილებელი ფაქტორი.

ახლა იმის შესახებ, თუ როგორ მიმართება შიშა ევროპულ თანადროულ⁴ ავტოპორტრეტების თემატიკასა თუ მხატვრულ ფორმასთან ქართული ნიმუშები. შესაძლოა თუ არა ზემოთ ჩამოთვლილი თემატური ფორმები ქართულ მაგალითებს მოეპარგათ.

ამ შემთხვევაში ძირითადად შალვა ქიქოძის ავტოპორტრეტებს შევეხებით. თავიდანვე თუ შ. ქიქოძის ავტოპორტრეტებს გადაეკედებოთ თვალს, აღმოვაჩენთ, რომ ისინი ტიპოლოგიურად, კომპოზიციური თუ სტილისტური თვალსაზრისით, ფსიქოლოგიური სიმბოლოს ხარისხით ერთმანეთის მსგავსია. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა, ალბად უფრო მოგვიანოდ, სიკვდილის წინ ცოტა ხნით ადრე შექმნილი ავტოპორტრეტი - „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“ (სახელწოდებითაც არც თუ სვეულებრივი), რომელიც მხატვრის საეტიპო, პროგრამულ და ერთგვარი იდემალებით მოცულ ნამუშევარს წარმოადგენს. ჩემთვის ეს სურათი ერთგვარი ამოცანაა, რომლის ამოხსნა ნაწილობრივ მაინც (თუკი ეს შესაძლებელია) შალვა ქიქოძის პიროვნების, მისი შემოქმედების, და განსაკუთრებით ავტოპორტრეტების გადახედვითა და კვლევით თუ გახდება შესაძლებელი.

1916- 1920 - იან წლებში შესრულებული ყველა დანარჩენ ავტოპორტრეტში მხატვარი გამოსახულია ახლო ხედით, სამ მეოთხედში, მნახველისკენ მიმართული მხერით. აშკარაა, რომ მხატვრის მიზანია შინაგანი, ემოციური მდგომარეობის გადმოცემა ყოველგვარი ბიოგრაფიული ასპექტებისა თუ თხრობის გარეშე. მსგავსია მისი მიმიკა - ყველგან აქცენტირებულია ცოცხალი, მექი ფერის თვალები - წვეწკნისკენ მომართული, დაკვირვებული მხერით - სწორი ცხვირი, მექი ფერის თმა, ყველგან ერთნაირად მოკუმეული ტუჩები (რაც თითქოს დაძაბულობას მატებს გამომეტყველებას), კონცენტრირებული და ამავე დროს კეთილშობილი, მეღანქოლოური იერი.

განსაკუთრებით მომწესხველია და ზოგჯერ სიმბოლური მისტიფიკაციის შთაბეჭდილებასაც იწვევს საგანგებო ფოკუსი თვალებზე.⁴ ერთგვარი შინაგანი დინამიკისა თუ ექსპრესიის განცდა თან ახლავს ყველა პორტრეტს, რაც, რა თქმა უნდა, მხატვრული თვალსაზრისით სხვადასხვაგვარად ელინდება.

შემორჩენილ ავტოპორტრეტთაგან ყველაზე ადრეული უნდა იყოს გრაფიკული ჩანახატი, რომელიც შესაძლოა 1916-17 წლებში იყოს შესრულებული, რადგან 1916 წელს გადაღებულ ფოტოსურათზე შალვა ქიქოძე ისეთივე ახალგაზრდაა, როგორც ამ ჩანახატში (სურ.1). ეკვე ამ ავტოპორტრეტშიც ცნაურდება მისი მომღეწო ავტოპორტრეტების თავისებურება - აქცენტი მხერასა და ოდნავ მოკუმეულ ბაგეებზე, ერთგვარი ექსპრესია.

ადრეული ფერწერული ნამუშევრებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა 1919 წელს შესრულებული „ავტოპორტრეტი ქედით“ (სურ.2). ისეთია შთაბეჭდილება, რომ გზად მიმავალი მხატვარი თითქოს შენერდა და წვეწკნისკენ მოიხედა; ახლოს მოტანილი კადრი, მხატვრის გამჭოლი, კონცენტრირებული, მნახველისკენ მიმართული, რამდენადმე დაძაბული მხერა, მოტრიალებული თავი,

4 ამ შემთხვევაში საინტერესო იქნებოდა პიკასოს ადრეული ავტოპორტრეტების (1897 წლიდან-1918 წლის ჩათვლით) პარალელუბად მოყვანა. რომლებიც მინიმალისტურია მხატვრული ფორმით და ყველგან აქცენტირებულია თვალები მასზე ფოკუსით, მხერა თითქოს მაპიპნოზირებული ენერგიით გამსჭვალავს მნახველს.

სიღვემის მკაფიოება, ქედის ნახევარკაღოვანი მონახაზი, რომელიც ფონზე გამოსახული მთების ტალღოვან, გაზნეკილ კონტურებს ეხმიანება, მთლიანობაში ეს ყოველივე, ირიბ, ასიმეტრიულ და მძაფრდ დინამიკურ რიტმად ერთიანდება, შინაგანი დამუხტულობის შთაბეჭდილებას იწვევს და გააზრებულ, კომპოზიციის სტრუქტურულ მთლიანობას ქმნის. ექსპრესიის და თითქოს მისტიკურ, იდეალურ შთაბეჭდილებას იწვევს გარკვეული კონტრასტის განცდაც – უსვეულოა, რომ ევროპულ სამოსში გამოწეობილი მხატვრის შედარებით ხელშესახებითი ფიგურა უკაცრიელ და თითქმის აბსტრაგირებულ, პირობით-დეკორატიული ღანდშაფტის ფონზეა წარმოდგენილი.

პორტრეტი წარმოგიდგება, როგორც საკუთარი პიროვნების შეცნობათვითგამოხატვა, ასევე რეპრეზენტაცია ანუ, როგორც ითქვას, საზოგადოებასთან, მნახველთან აქტიური კონტაქტი – არა საკუთარ თავში (საკუთარი მე-ს საპერსონილეში) ჩაფლული მხატვარი, არამედ გარე სამყაროსკენ, მის შესაცნობად მომზადი. გამოსხედვის ორი ტიპის მიხედვით, რომელსაც პორტრეტის ეანრის მკვლევარები აკონკრეტებენ⁵ (მეცნიერი და პოეტი)⁶ მიუხედავად პოეტური იერისა შ. ქიქოძე, ამ შემთხვევაში, აღბათ მაინც მეცნიერის ტიპს შეიძლება მივაკეთოთ.

მსგავს გამოხედვას ვხედავთ შალვა ქიქოძის მომდევნო ავტოპორტრეტშიც. 1919 წელს შესრულებული გრაფიკული პორტრეტი შტუდიის შთაბეჭდილებას ტოვებს (სურ.3). თითქოს შინაგანი დამუხტულობის განცდას იწვევს ახლოს მოტანილი კადრი, რომელიც გაჭედულია გამოსახულებით, მკვეთრი ხაზოვანება. თუმცა ნახატი შესრულების მანერით, ხაზოვანი სტრუქტურით, ნაწრდილული და თუთრად დატოვებული არეების განაწილებით თითქმის რომ რენესანსული სიზუსტით გამოირჩევა.

ასევე მინიმალისტურია ავტოპორტრეტი თეთრი ქედით, სადაც კომპოზიციას დინამიკას ანიჭებს რაკურსით ოდნავ ქვემოდან დანახული გამოსახულება, ამაყად აწეული თავი, მეტყველი, ეურადღებოანი მზერა (სურ.4).

ანტურაჟი და გარემო უფრო მეტადაა დაკონკრეტებული „ავტოპორტრეტში მოლბერტით“, სადაც როგორც 1919 წელს შესრულებულ ავტოპორტრეტში მხატვრის მზერა კონცენტრირებული, რამდენადმე დაძაბულიც კია, პოზაც დინამიკურია – მან თითქოს ესესაა შემოიხედა კადრში. ფონის სიღმეში ჩანს მოლბერტი და სარკმლის ფრაგმენტი. ღაქოვანი სტრუქტურა, განათება, ლოკალური ფერების გამოყენება, მხატვრის პოზა და დაეინებული, რადაციისკენ მიმ-

5 W. Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig, 1908

ავტორი განიხილავს ფსიქოლოგიური თვითგამოხატვის სხვადასხვა მოტივებსა და საზღვრებს და გამოყოფს მზერის ორ ვარიანტს – ერთია მეცნიერის, ბუნების მკვლევარის გამოხედვა და მეორე პოეტის, მეოცნების. ღსანიშნავია, რომ მეცნიერი ახალგაზრდა, ადრე გარდაცვლილი მხატვრების ავტოპორტრეტებსაც ამსგავსებს ერთმანეთს ფსიქოლოგიური ნიშნებით, თითქოს მათ სიკვდილის მეღანქოლოგიური წინათგრძნობა ამსხვევიათ, როგორც სიკვდილის წრდილში მყოფი.

6 პორტრეტული მხატვრობა ხშირად ღირიკასაა შედარებული, რადგან ამ შემთხვევაშიც ხშირია სუფთა ემოციის გამოხატვის მკვლელობა. შესაძლოა მხატვრული ხერხების, ნარატიულობის უარყოფისა თუ მინიმუმამდე დაყვანის თვალსაზრისითაც ღექსი და პორტრეტი მართლაც ერთმანეთს ჰგავს.

როული მხერა კვლავ ექსპრესიის შთაბეჭდილებას ტოვებს (სურ.5). - - !

მნახველისკენვეა მიმართული უფრო მეტად მეღანქოლიური, 1920 წელს შესრულებული ავტოპორტრეტი, სადაც არანავეულებრივადაა შეხამებული ფერ-წერული, აბსტრაგირებული ფონისა და ფიგურის ფაქტურა (სურ.6). მარტივი, დამაჯერებელი და სწრაფი მონასმებით შესრულებული სამოსი, პასტოზურად დაწერილი სახე, ოდნავ აწეწილი თმა, თითქოს დაუხრულებელი დეტალები ეს-კიზურობას და ემოციურ ელფერს მატებს პორტრეტს, თუმცა ამ შემთხვევაშიც მხატვარს ბოლომდე, ზუსტად აქვს გააზრებული კომპოზიცია, ფერთა გამა თუ სხვა მხატვრული დეტალები, ასევე ფონის ფერწერული სტრუქტურა, რომლის კოლორიტიც ასახავს და ამოფრებს ნატურის ფსიქოლოგიურ განწყობას.

აღნიშნული ავტოპორტრეტების მაგალითზე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შალვა ქიქოძე აღბად უფრო ხარკეში ხატავდა თავის თავს, ვიდრე ფოტოდან.⁷ დაკვირვებული, კონცენტრირებული გამომეტყველება, ერთგვარი პოზირება უფრო მეტად ხარკეში დახატულ ავტოპორტრეტებს ახასიათებს, თუმცა ზუსტად ვერაფერს დავასაბუთებთ. ერთი რამ აშკარაა: როგორც ითქვა მხატვარი არა მხოლოდ საკუთარ შინაგან მდგომარეობას ასახავს, არამედ სამყაროს აკვირდება, სურს თავისი “მე” მნახველს წარუდგინოს, ისე, თითქოს მნახველისგან ან თუნდაც გარემომცველი სამყაროსგან ელის პასუხს. ამაში გარკვეულწილად ჩნდება მისი არტისტული ბუნება. ყველა პორტრეტში შალვა ქიქოძე როგორც ესთეტი, ბოჰემის წარმომადგენელი, ზოგან დენდი ისე გამოისახავს საკუთარ თავს. ყველგან აშკარა და მნიშვნელოვანია მისი წარმოსადგენი გარეგნობა, სიამაყე და ღირსების გრძნობა. ასევე საკუთარი თავის ზოგჯერ სიმბოლური მისტიფიკაცია, ბოლომდე გაუხსნელი, თითქოს დაფარული არსი საკუთარი პიროვნებისა. მაგ., მძაფრი თეითირონია გვხვდება თვალში აღუგორიულ-სატირული ხასიათის სურათში „სამი მხატვარი“ (სურ. 7) - ირონია მეგობრების და სამყაროს მიმართაც აშკარაა, საკუთარ პორტრეტზე კი იგი განსაკუთრებით მძაფრად აისახება: დამანჭული, ნიღბისებურია მისი მომღიმარი სახე; ის თითქოს გროტესკულობითაა შენიღბული. მიუხედავად თამაშის თუ დადგმული სცენარისა, სურათს ერთგვარი ტრაგიზმის განცდაც თან ახლავს, ღამის გაუცხოება საკუთარი თავის მიმართ.

უფრო უწყინარია მისი ავტოშარეები - მაგ., გერონტი ქიქოძესთან ერთად, სადაც ორივენი ფართო ნაბიჯებით სვლისას არიან გამოსახულნი, ანდა სამი პროფილი - კვლავ წინ მიმავალი გერონტი ქიქოძე, შალვა ამირეჯიბი და შალვა ქიქოძე (საკუთარი თავი სვლისა ან მოგზაურობისას სხვა ცნობილ მხატვრებსაც აუხასავთ, მაგ., ვინსენტ ვან გოგი) (სურ. 8, 9). თუმცა დინამიკა და ექსპრესია ამ შარეების მაგალითზეც საკმაოდ მძაფრია. აღსანიშნავია ასევე მისი ავტოშარეი - წარწერით ბ-ნი “მე”, სადაც მაღალი ცილინდრით და მონოკლით წარმოდგენილი, ის თითქოს კრიტიკულადაც კი იმზირება (სურ. 10). ჩანახატებში ბრიეს სპექტაკლისთვის „სარწმუნოება“ მას ასევე საკუთარი სახე

7 წარმოვიდგინოთ ხატვის პროცესი - ხარკეში ხატვა საკმაოდ განსხვავდება ნატურიდან ხატვისაგან, რადგან მხატვარს არ შეუძლია ერთდროულად ხარკეში იყუროს და თან ხატოს; ეს საკმარისად დაძაბული პროცესია და ის ბოლომდე მაინც ვერ მოიხელთებს საკუთარ გამოხედვას, ამიტომ კი განზოგადებას ახდენს და შესაძლოა მისი ეს კონცენტრირება, ფიქსირება ხარკის გამოსახულებაზე სურათის განწყობაზე აისახოს.

მოუხატავს (სურ.11) და აქაც მისთვის ტიპურია გამოხედვისა და საერთოდ გამომსახველობის სიმძაფრე. ამ ნახატებით ცხადი ხდება შალვა ქიქოძის თითქოს დაუოკებელი მიდრეკილება საკუთარი თავის კვლევისკენ, სამყაროს აღქმა საკუთარი მე-ს შეცნობისა თუ ძიების გზით.

მის მრავალფოგურიან ფერწერულ კომპოზიციებშიც კვლავ ჩნდება მისი პერსონა. შორიდან დამკვირვებლის როლში წარმოგვიდგება მხატვარი სურათში „ღმუქსემბურგის ბაღი“ - სადაც ის ფონზე, სურათის ხილრმეშია გამოსახული (სურ.12). აქაც თითქოს უწყინარი „რომანტიული“ თემატიკის მიღმა აშკარაა მძვრი სატირა და ექსპრესია. დროისთვის დამახასიათებელმა დეკონსტრუქციულობამ, შინაგანმა გაორებამ შ. ქიქოძის პიროვნულ „მე“-საც დაამჩნია თავისი კვალი. ავიღოთ თუნდაც, ერთი მხრივ, მისწრაფება ევროპისკენ, როგორც სიახლისა და განვითარებისკენ და, მეორე მხრივ, ემოციური იმედგაცრუება (იხ. პარიზიდან გამოგზავნილი წერილები). მხატვრული ფორმის დონეზე, განსაკუთრებით მძაფრად მის პარიზის თემაზე შექმნილ სურათებში ჩანს - „ღმუქსემბურგის ბაღი“, „ქეიფი შანტანში“, „მხატვრების ყავახანაში“ და სხვა, სადაც კომპოზიციური სტრუქტურის პლანებად დაყოფაც გვაქვს, კომპოზიციაში საგანგებო ასიმეტრიის შეტანაცა და, კადრის გადაჭრაც. თითქოს მეტი მოღიანობა და ერთიანობა ჩნდება ქართულ თემატიკაზე შექმნილ სურათებში - „აჭარელი ქალები“, „გურული ქალი დოქით“, „ქალ-ვაჟი ქართული პეიზაჟის ფონზე“ და სხვა, სადაც ფონისა და ფიგურის ურთიერთმიმართება - სამყაროს განუყოფელი ერთიანობის და პარმონიის განცდას ქმნის. კონკრეტულობაც თითქოსდა მეტად ქართულ თემაზე შექმნილ ნამუშევრებშია უარყოფილი, რაც ალბათ შემთხვევითი არ უნდა იყოს. კაკაბაძის სიტყვებით: „ადმოსავლეთის ხელოვნება ხასიათდება განყენებული ცნებით და ფორმებით. დასავლეთის ხელოვნება დამყარებულია კონკრეტულ და მატერიალურ ფორმებზე. ადმოსავლეთის ხელოვნება მიიღრვის მარადისაკენ, დასავლეთის დროულისკენ.“ „ადმოსავლეთი განიცდის სივრცეს განყენებულ ფორმებში, დასავლეთი კი კონკრეტულ სახეებში“.⁸

როგორც ჩანს, ეს „ადმოსავლური“ მიდგომა ჭარბობს შ. ქიქოძის ქართულ თემაზე შექმნილ ნაწარმოებებში.

საინტერესოა, როგორ აეღუნს ხილული, გარეგნული მხარე მხატვრის შინაგან, უხილავ მხარეს. მოუხედევად აღნიშნული ემოციური სიმძაფრისა, ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ მხატვარი ბოლომდე არ აშიშვლებს თავის სუფიერ მდგომარეობასა და მე-ს. იქნებ ეს ქართული ბუნებისთვისაა დამახასიათებელი: ერთი მხრივ, დიალოგი და პარმონიის ძიება გარემომცველ სამყაროსთან და, მეორე მხრივ, თავშეკავება, ზომიერება თვითგამოხატვისას, უკიდურესობების თავის არიდება. მაგ., დასავლეთ ევროპული ექსპრესიული ხასიათის მაგალითები რომ მოვიყვანოთ (რაკილა შალვა ქიქოძესაც ევროპაში ექტსპრესიონისტ მხატვარდ აღიქვამენ) აშკარა გახდება, რომ ევროპულ მხატვრებთან მთელი სამყაროა ჩართული თვითგამოხატვის გასამძაფრებლად. თვით გარემოსა და ფონის სუბიექტივიზაცია ხდება (ღ. კირხნერი, მ. ბეკმანი, ღ. მაილნი და სხვა), მათთვის გარემოც, როგორც საკუთარი თავი საპერობილდება ქცეულია, მაშინ, როდესაც ჩვენ შემთხვევაში მაინც პარმონიის ძიება უფრო საგრძნობია. როგორც ჩანს,

8 დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, ორნაირი კონცეფცია, გვ. 130-131

მარადიული კონფლიქტი რეპრეზენტაციასა და ექსპრესიას შორის⁹ ჩვენს-მოდ-
ერნისტულ მხატვრობაში არ დამდგარა.

ფაქტიურად არ ყოფილა ჩვენში კონფლიქტი საზოგადოებასა და მხატ-
ვარს შორის, რაც ძალზე აქტუალური იყო დასავლეთში, ქიქოძესთან მარტო-
ბის და გარიყეულობის განცდა თუ არის ეს, აღბად. უფრო მისი უცხოობისაგან
გამოწვეული მარტოობაა (იხ. წერილები).

ამრიგად, შალვა ქიქოძის აღნიშნული პორტრეტები ავტოფსიქოლოგიუ-
რიცაა და, ამავე დროს, აშკარად გამოხატავს მხატვრის ინტერესს გარემოსად-
მი და საკუთარი პიროვნების საზოგადოებისთვის წარდგენა-გაზიარებისადმი.
ეს პორტრეტები მინიმალისტურიცაა იმ თვალსაზრისითაც, რომ ისინი უფრო
მეტად საკუთარ “მე”-ზეა ორიენტირებული ანუ, შეიძლება ითქვას, უფრო სუბ-
იექტივისტურია, ვიდრე მისი მოგვიანო, უფრო პროგრამული და სიმბოლური
ნაწარმოები - „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“, რომელიც თითქოს
ერთგვარ წრეს კრავს და ბოლო, მნიშვნელოვან აკორდად წარმოგიდგება
ქიქოძისეული ავტოპორტრეტების რიგში. სანამ უშუალოდ ამ სურათს შევეხ-
ებით, აღსანიშნავია კიდევ ერთი ნახატი ავტოპორტრეტით, რომელიც 1921
წელს, აღბად ამ ფერწერული ტილოს შექმნამდე უნდა იყოს შესრულებული და
სადაც მხატვარი გროტესკული ფიგურებითაა გარემოცული (სურ.13). მათგან
ერთ-ერთი თ. როდენის მოაზროვნეს მოგვაგონებს, თღონდ ძალზე ეტრირებული
ფორმით. ქალის სახე და მანერულად გახეჩილი ფიგურაც ასევე მკვეთრად
გროტესკულია. მხატვარი ერთადერთია ამ გამოსახულებებს შორის, ვინც კე-
ლავ ამაყად ემშერს მნახველს. იქნებ ეს ნახატი უკვე ძიებაა მისი ფერ-
წერული ტილოს „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“ შექმნისთვის.

თუ შესაძლებელია მხატვრის ფსიქოლოგიური თუ პიროვნული
ევოლუციის აღქმა¹⁰ ავტოპორტრეტების მაგალითზე, მაშინ შეიძლება ითქვას,
რომ ამ მხრივ სწორედ ეს, აღბად, უკანასკნელი ფერწერული ავტოპორტრეტია
მნიშვნელოვანი. ის თითქოს ასრულებს ძიების პროცესს და მისი პიროვნება აქ
გაცილებით განზოგადებულ, სიმბოლურ და მონუმენტურ იერს იძენს. იგივე შეი-
ძლება ითქვას მხატვრული გადაწყვეტის მხრივაც - მისი მხატვრული ფორმის
თვალსაზრისით ძიებაც თითქოს ამ ავტოპორტრეტშია გასრულებული (სურ.14).

აღსანიშნავია ერთგვარი განვითარება მხატვრული ხერხების მხრივაც.
პორტრეტების უმეტესობის მაგალითზე გვიჩვენებს ესკიზის ასოციაცია. გა-
მოსახულის პოზა დინამიკურია, მკაფიოა მოძრაობის ასპექტი. ზოგჯერ სა-
განგებოდ დაუხრულებელია დეტალები. მრავალფიგურიან კომპოზიციებშიც
კი, სადაც ის თავის თავს გამოსახავს, კვლავაც მოძრაობის, ცვალებადობის
განცდა მნიშვნელოვანია. „სამ მხატვარში“ ის მკვეთრ მოძრაობაშია ახახული

9 J. Klein, *Matisse Portraits*. London.

თვითონ მატისი აღნიშნავს ნახატსა და ფერს, რეპრეზენტაციასა და ექსპრესიას შორის
კონფლიქტის შესახებ.

10 ბევრი ევროპელი მოდერნისტი მხატვრის შემოქმედებაში ვისთვისაც კი ავტოპორტრეტი
მნიშვნელოვანი თემა ყოფილა, ამ ეხრის ერთგვარი განვითარების ხაზი ნიშნება -
ადრეული პორტრეტები უფრო თვითდამკვიდრების და თვითანალიზის ეთმობა, ხოლო
უფრო მოგვიანებით პროგრამული ავტოპორტრეტები იქმნება (პ. სეზანი, ა. მატისი,
პ. პიკასო, მ. ბეკმანი, ჯ. ენსორი, ე. მუნკი, ქართული მაგალითები ამ შემთხვევაში
არაატიპიურია).

და ეს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს სურათის ემოციურ-გროტესკულ ხასიათს. „ღოუქსემბურგის ბაღშიც“ მხატვარი წუთიერი მომენტის დამკვირვებელია - ის უკანა პლანზე, შუქ-მრდილის ბუნდოვანებაში წარმოგვიდგება. ყველგან არის რაღაც ცვალებადობის განცდა, ნანახატის ასოციაცია. მხოლოდ ბოლო ავტოპორტრეტში ქმნის შ. ქიქოძე თითქმის რაციონალურ, ურყევ კანონზომიერ კომპოზიციურ სტრუქტურას. ადრეული პორტრეტების ფერწერულობა და თავისუფალი წერის მანერა აქ თითქოს მეტი თავშეკავებულობით და ზომიერებით იცვლება, ხოლო დინამიკა მეარი მონუმენტურობის განცდით.

მხატვრის გამოხატვაში - “მე არ ვიცი მხატვრობაზე დიდი ფილოსოფია” - სწორედ ამ სურათში ხდება უფრო მეტად თვალსაჩინო. ამ ავტოპორტრეტშიც შალვა ქიქოძე კვლავ ახალგაზრდა, ღამაში და წარმოსადგეი ღენდია, მაგრამ გაცილებით ძლიერია მისი მეღანქოლია და მისი სახეც თითქოს ფარული ტრაგიზმითაა აღსავსე. მხატვარი მნახველისკენ კი აღარ იმზირება აქტიური, ცნობისმოყვარე გამოხედვით, არამედ რაღაც შუაღელური, გაურკვეველი მიმართულებით, მისი მზერა არც სურათის სივრცეს ეკუთვნის და არც მაყურებელს. ამ შემთხვევაში მისი მოსწრაფება და ინტერესი გარემომცველი სამყაროს მიმართ მძაფრი მარტოობისა და გაუცხოების განცდით იცვლება. თუ ჩვენ შალვა ქიქოძის 1920-იან წლებში გადაღებულ ფოტოს შევხვდებით და ამ ავტოპორტრეტს შევადარებთ არ შეიძლება თვალში არ მოგვხედეს თითქმის რომ ზუსტი მსგავსება ფოტოსა და სურათს შორის (სურ.15). იქნებ მან ეს ავტოპორტრეტი ფოტოდან შეასრულა? ფოტო და არა ხარკე - ეს უკვე შ. ქიქოძის თანადროული და წინამორბედი არც თუ ერთი და ორი მხატვრის არჩევანია.¹¹ ფოტოდან და არა ხარკეში დახატული ავტოპორტრეტი იქნებ უკეთესი საშუალება იყო მხატვრისთვის გარედან დაენახა და აღეძრა საკუთარი თავი უფრო შორიდან თვითნაღიზისთვის და განზოგადებისთვის. მისი ეს განყენებული მზერა იქნებ თვითდაცვაა იმ საშინელი არსებებისგანაც, რომლებიც მას ამ სურათში გარემოიცავენ და საერთოდ გარე სამყაროსგანაც. ის რაღაც უხვეულო ხეყეუტის მონაწილედ წარმოგვიდგება - გემბანზე მეფისტოფელსა და წონხს ბანქოს ეთამაშება. სიკვდილის თემა უკვე სურათის უხვეულო სახელწოდებაშიც ეღერს - „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“, თუმცა მეგობარი არსად ჩანს, ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ მხატვარმა მეგობარი საკუთარი თავით ჩაანაცვლა, რითიც თითქოს იწინასწარმეტყველა კიდევ საკუთარი ნაადრევი სიკვდილი.

მხატვრის წმინდა ფანტაზიის და ინდივიდუალური ინტერპრეტაციის გარდა საინტერესოა, რომ მსგავსი იკონოგრაფია - სიკვდილი წონხსის სახით - ავტოპორტრეტთან ერთად ანუ, სიკვდილის თემა და ავტოპორტრეტი

11 ფოტოგრაფიამ განსაკუთრებით ავტოპორტრეტის უანრში ითამაშა მნიშვნელოვანი როლი. ხარკეში მხატვარი შეტრიალებულ გამოსახულებას ხედავდა, ფოტომ კი ზუსტი ასახულობა მოგვცა და გაუადვილა მხატვარს საკუთარი თავის ჭვრეტა. საგანგებოდ იღებდნენ ფოტოებს, რომ შემდეგ ფოტოდან დაეხატათ საკუთარი თავი. ჯერ კიდევ ე. დელაკრუას აქვს შესრულებული ავტოპორტრეტი დაგეროტიკის მიხედვით, ასევე ფოტო ნიმუშად აქვს გამოყენებული საკუთარი ავტოპორტრეტისთვის ფ. ლენბახს, ე. დეგას, ე. მუნეს, ე. შტუკეს და სხვა მხატვრებს. აღსანიშნავია ტ. ლოტრეკის ფოტომონტაჟი-ავტოპორტრეტი. ასევე დ. კაკაბაძისთან ფოტოავტოპორტრეტისა და ფერწერული ავტოპორტრეტის შედარება-კავშირი.

ძალზე პოპულარულია XX საუკუნის დასავლეთევროპულ მხატვრობაში. ჯერა! მრავალ, უფრო რომ ექსპრესიონისტ მხატვართა შემოქმედებაში გვხვდება.¹² ასევე ჰაინტერესია, საიდან განხდა მეფისტოფელის – დემონის სახე. მისი მხატვრული ფორმა თუ გარეგნობა, ალბათ, მეტადრე მხატვრის ინტერპრეტაციაა და მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი გროტესკისა და სატირისადმი მიდრეკილებას ამჟღავნებს. თუმცა შესაძლოა ისიც მსოფლიო მხატვრობის ისტორიაში არსებული გროტესკული სახეებითაა ნახაზდოები (ყ. გოია, ო. რედონი, ჯ. ენსორი, მ. ვრებელი, პ. ბრეიგელი)¹³ კი; შეიძლება მოგვიანო პერიოდის პ. ოცხელის სახეებიც გაგვახსენდეს).

მეფისტოფელის ფიგურა ქიქოძის ბიოგრაფიული ეპიზოდიდან აიხსნება. სერგო კლდიაშვილის მოგონებით, შალვა ქიქოძის უცვლელი თანამგზავრი იყო სტეკი (ჯოხი) მეფისტოფელის გამოსახულებით, რომელიც მხატვარმა საქართველოდან, კონსტანტინეპოლის გავლით, საფრანგეთში გემით მოგზაურობისას დაკარგა, როცა გემი დაზიანდა და ეკიპაჟს გაშლილ ზღვაში დაღუპვა ელოდა. აქ შეეჯახა მხატვარი პირველად სიკვდილს. წერილებში ის ძალზე ემოციურად წერს, რომ ამ გზამ დაანახა ზღვის საშინელება და სიკვდილის შიში, ადამიანის უსუსურობა.¹⁴

სურათზე მეფისტოფელი დაჟინებით უმზერს მხატვარს და იქნებ მის აღტერ ეგოსაც განახახიერებს, როგორც ეს ფაუსტის შემთხვევაშია. თითქოს შემთხვევითი არაა, რომ მისი ფიგურის მონახაზი კომპოზიციურად იმეორებს ავტოპორტრეტის ფიგურას. ბოროტებისა და სიკეთის საწყისი - სიმახინჯე და კეთილშობილება ურთიერთშეპირისპირებულია საკუთარი ავტოპორტრეტისა და მისი აღტერ ეგოს სახით.¹⁵

12 ც. კილაძე, „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“. ჟურნალი Academia, 2010; ძალზე ინფორმაციულია გამოცემა – A. Volker, *Der Künstler und Tod*, Koeln, 1993. აქ შეკრებილია XIX – XX საუკუნეების ევროპული მხატვრობის თითქმის ყველა ავტოპორტრეტი, რომელიც სიკვდილის თემასთანაა დაკავშირებული.

13 ჯ. ენსორის - „დემონები, რომლებიც მტანჯავენ“, 1895წ., ავტოპორტრეტი ნიდებთან ერთად, პლაკატი „la plume“, 1898, ფერადი ლითოგრაფია, ემილ ნოლდეს „ავადმყოფი, ექიმი, სიკვდილი და ეშმაკი“, 1911წ. მეფისტოფელთან დაკავშირებით ასევე არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს დელაკრუას ლითოგრაფიები, ვრებელის დემონები და განსაკუთრებით მისი „ფაუსტი და მეფისტოფელი“ 1896 - აქ როგორც შ. ქიქოძის ავტოპორტრეტში, ფაუსტის მზერა განეყნებულია, ხოლო მეფისტოფელი აქაც დაჟინებით უმზერს თავის მსხვერპლს.

შ. ქიქოძის სურათმა „დღეობა“ (ბახუხი) ბრეიგელის მრავალფიგურიანი კომპოზიციები შეიძლება მოგვაგონოს, მაგ. გლეხების ქორწილი და სხვა.

14 ი. აბესაძე, ქართული ფერწერის ექსპრესიონისტული ტენდენციები. საბჭოთა ხელოვნება, თბ., 1979, N3, გვ. 24.

ამ გზამ სტამბოლიდან მარსელამდე დამანახა ზღვის საშინელება და მისი ხილამაზე არახილეს დაევიწყებ მას, რაც გამოეცადა. სტამბოლიდან მარსელამდე შვიდი დღე ვიყავით შუაგულ ზღვაში. ოთხი დღე კი ისე, რომ გარშემო ევრაფერს ვხედავდით, გარდა ტლანქი, უსარმაზარი ტალღებისა და ტყეისფერი ცისა. მთელ დღეებს ბაქანზე ეატარებდი და მხოლოდ ერთი ფიქრი, რომ ამ მოსალოდნელი კატასტროფიდან, შენ, ადამიანი, მთელი შენი ჯკუით, მთელი შენი აზრით, ღონით და ხერხით არარა ხარ, მახედებდა მე, არ მინდოდა ზღვაში დაღუპვა.

15 მაგ. აღტერ ეგო და ავტოპორტრეტის თემა გვხვდება პიკასოს შემოქმედებაში.

აღსანიშნავია და, ალბათ, არც ესაა შემთხვევითი, რომ ყველა ეს პერსონაჟი გემბანზეა. აღნიშნული ბიოგრაფიული ეპიზოდის გარდა, იქნებ გემი მოგზაურობის - წუთისოფლის იდეას განასახიერებდეს? საერთოდ ხეტიადი. მოგზაურობა მრავალი მხატვრის ავტოპორტრეტში ჩნდება, როგორც შინაგანი ძიებისა ან ცხოვრებისეული გზის სიმბოლო. (პ. პიკასო, მ. ბეკმანი, ი. კოკოშკა). ასევე, შესაძლოა სიმბოლურ მინიშნებას იძლეოდეს ნატურმორტიც თეთრ სუფრაზე - სხედასხვა ნაყოფი - თითქოს სიცოცხლის სიმბოლოებად ჩნდება.

სიმბოლური მინიშნებებია, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შალვა ქიქოძე სურათში „უდროოდ დაკარგული მეგობრის მოსაგონრად“ საკუთარი ავტოპორტრეტის ფილოსოფიურ განზოგადებას ახდენს. ამასთან, თუ ჩავთვლით, რომ სურათი ავტორის ნაადრევი სიკვდილის წინათგრძნობასაც მოიცავს, მაშინ გასაოცარი იქნება ის ზომიერება და თავშეკავება, რაც მოუხედავად ამგვარი დრამატიზმისა ნაწარმოებს ახასიათებს - კომპოზიციის მოწესრიგებული, სტრუქტურული წყობა, მყარი ფორმების ძიება და მარადიულობის, უდროობის და არა ცვალებადობის განცდა. ხოლო თუ ამ სურათს ევროპელი მხატვრების მიერ სიკვდილის წინ¹⁶ შექმნილი ავტოპორტრეტებს შევადარებთ (ე. მიუნკი და პ. პიკასო), ცხადი გახდება გარკვეული მსოფლმხედველობითი სხვაობა. უკიდურესი სასოწარკვეთას და დრამატიზმს შ. ქიქოძესთან მარადიულის წინ წამოწევა და ფილოსოფიური ხედვა ფარავს, კვლავ შენარჩუნებულია მისი შემოქმედებისთვის და სოგადად ქართული გემოვნებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმის ესთეტიკურობა და ზომიერება.

დასასრულ, შეიძლება ითქვას, რომ შალვა ქიქოძე თავის უკანასაკნელ(?) ავტოპორტრეტში საკუთარი “მე”-ს მიღმა სამყაროს კრებითი, განზოგადებული ხატის შექმნას ცდილობს. ის სამყაროს ფილოსოფიურ-აღუგორიულ მოდელს გვთავაზობს საკუთარი “მე”-ს პოზიციიდან აღქმულს. ავტორის “მე” განზოგადებულია და მარადიულის ძიების ერთგვარ ხილვად, გამოხატულებადია ქცეული.

U.H.Schirlitz, *Picassos Selbstbildnisse im Spannungsfeld von Individualität und Transformation*, Bonn, 2004.

16 *Munch by Himself*, Stockholm, 2005.

Picasso and portraiture, edited by W. Rubin, 1996, New York.

Self-portrait in Shalva Kikodze's Creative Activity

Self-portrait, a specific genre of the Fine Arts, is divided into several types in the scholarly literature, e.g.: "facing oneself" (sub-topics – study; self-portrait in the mirror; stylisation – grotesque – mask); "artist and society" (conflict with the society; melancholy – split personality – alienation; with the death; with the friend; with the family; with the sitter – nude).

In Georgia self-portrait emerged in the Modernism epoch and acquired special significance in Shalva Kikodze's creative activity. All these self-portraits were created in 1916-1920s, except one – "In Memory of Untimely Deceased Friend", which is a turning point in his creative activity and a programme work; it shows the artist in close-up, 3/4 turn to the spectator; enchanting look of the dark eyes and expressiveness of compressed lips are particularly accentuated. These traits are also discernible in 1916-1917 graphical portraits. On the "Self-portrait with a Hat" (1919), Sh. Kikodze seems to turn round, having stopped on a road, against the background of a conventional and decorative landscape – this seems likely to become a perception – self-expression of the artist. The same is seen on the 1919 graphical sketch, which, due to the minimalistic approach, shows affinity with the "Self-portrait with the White Hat" (1919). The setting is specified on the "Self-portrait with the Easel" (1919); more melancholic self-portrait made in 1920 is painterly, with unevened brush strokes. All these works seem to be painted while looking into the mirror, in all of them, apart from emphasizing the significance of a personality, symbolic mystification and self-irony is discernible, which is especially vivid in the work "Three Artists", where Sh. Kikodze's face is shown as a kind of contorted mask (his graphical self-portrait is more "inoffensive"). The artist appears as a satyr in the depth of the painting "Luxembourg Garden", in the works "Artist in Chantant", "Artist in the Cafe", where the background is contrasted to the figures (which is not the case in the paintings on the Georgian subject matter "Ajarian Women", "Gurian Woman with a Jug", etc.). It is noteworthy that – maybe, due to the Georgia character – neither full stripping of the personal-self-expression in the visible, nor a conflict with the society is discernible here. However, these works are more "subjectivist" than programme and symbolic painting "In Memory of Untimely Deceased Friend" (1921) – one more self-portrait among grotesque figures is made in the same year). In this work the composition is emphatically regular and manner of execution – restrained, while the artist – he is "the friend" – most likely painted from the photograph, thus more objectivised – is far more melancholic, tragic and depicted on deck together with the Death and Mephistopheles (his alter ego?) is shown as a contemplator of the world perceived philosophically and allegorically and as a seeker for eternity.

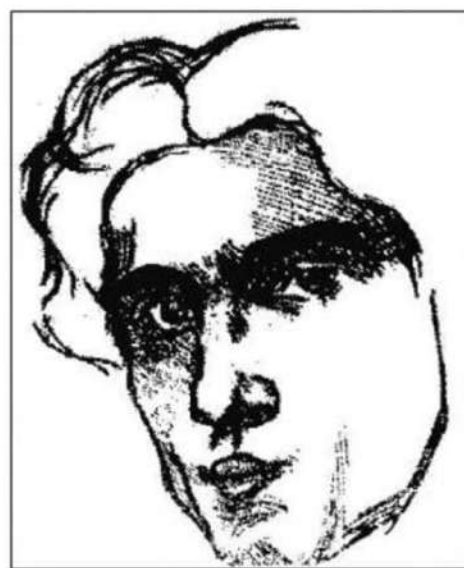


ავტოპორტრეტი

სურ. 1. შალვა ქიქობეავე, ავტოპორტრეტი. სავარაუდოდ 1916-17 წწ.



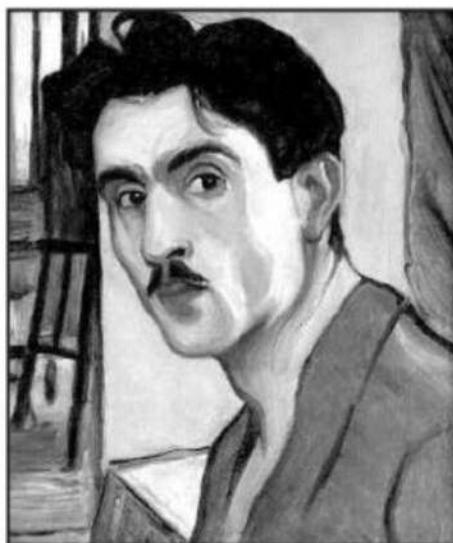
სურ. 2. შალვა ქიქობეავე, ავტოპორტრეტი შავი ქუდით. 1919 წ.



სურ. 3. შალვა ქიქობეავე, ავტოპორტრეტი. 1919 წ.



სურ. 4. შალვა ქიქობეავე, ავტოპორტრეტი თეთრი ქუდით. 1920-იანი წწ.



სურ. 5. შალვა ქიქობეავე, ავტოპორტრეტი. 1920 წ.



სურ. 6. შალვა ქიქობეავე, ავტოპორტრეტი. 1920 წ.

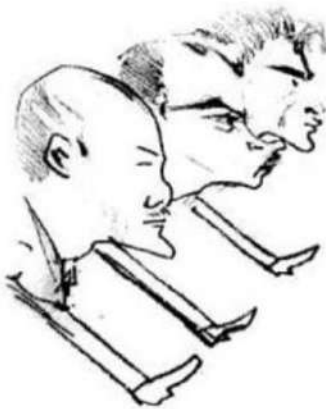


სურ. 7. შალვა ქიქოძე. სამი მხატვარი.
1920 წ.



გერონტი ქიქოძე და შალვა
ქიქოძე

სურ. 8. შალვა ქიქოძე. გერონტი
ქიქოძე და შალვა ქიქოძე. შარუი



გერონტი ქიქოძე, შალვა
ამირეჯიბი და შალვა ქიქოძე

სურ. 9. შალვა ქიქოძე,
გერონტი ქიქოძე, შალვა
ამირეჯიბი, შ. ქიქოძე.
შარუი



სურ. 10. შალვა ქიქოძე.
ბ-ნი მე. ჩანახატი



ესკიზური ჩანახატები ბრიეს
სპექტაკლისათვის
„სარწმუნოება“ მხატვრის
ავტოპორტრეტთან ერთად

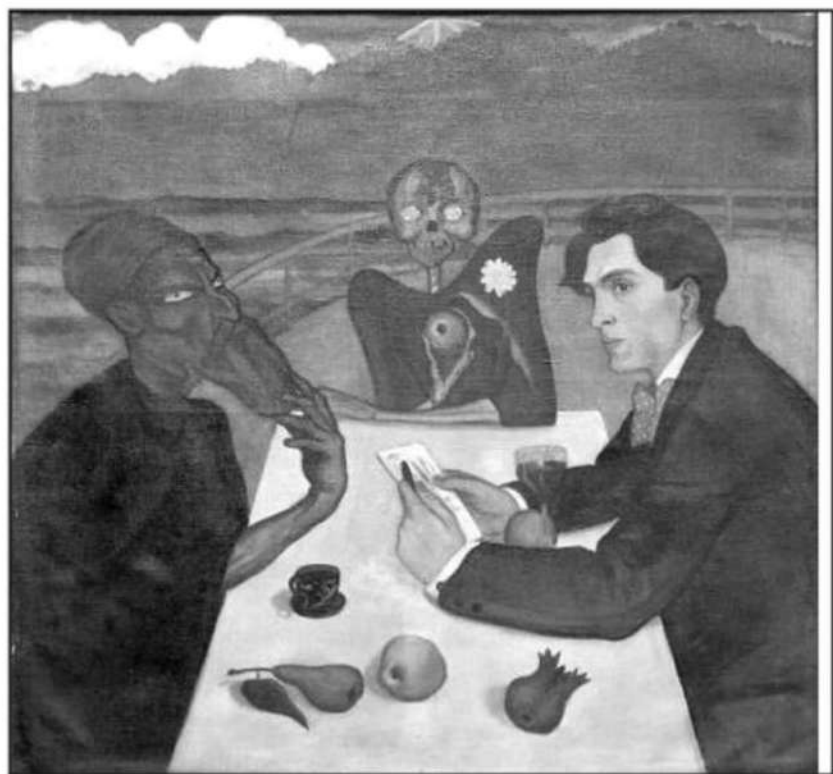
სურ. 11. შალვა ქიქო-
ძე. ჩანახატი ბრიეს
სპექტაკლიდან „სარ-
წმუნოება“ მხატვრის
ავტოპორტრეტთან
ერთად



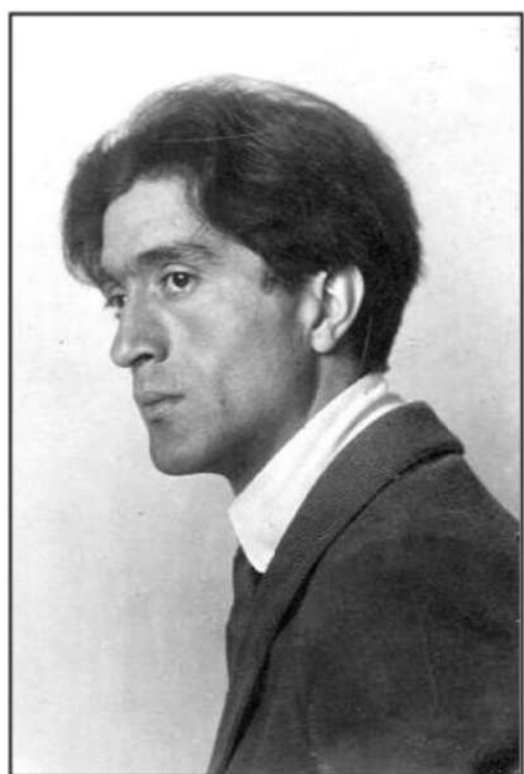
სურ. 12. შალვა ქიქოძე. ლუქსემბურგის ბაღი. 1920 წ.



სურ. 13. შალვა ქიქოძე. ჩანახატი. 1920 წ.



სურ. 14. შალვა ქიქოძე. ავტოპორტრეტი. უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად. 1920 წ.



სურ. 15. შალვა ქიქოძე. ფოტო

ახალი მხატვრული ტენდენციები XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ქართულ სცენოგრაფიაში

კოტე მარჯანიშვილის ინიციატივით 1923 წლის ზაფხულს რუსთაველის თეატრის დასი ბორჯომში ატარებს. მკაცრადია გაწერილი დღის ყოველი მონაკვეთი – უწყვეტი რეპეტიციები, ახალი თეატრალური ფორმების ძიება, პიესების ერთობლივი კითხვა, მზადება მომავალი სეზონისათვის. მარჯანიშვილი ცდილობს დასში შედმოვად შეინარსონ შემოქმედებითი ატმოსფერო და ხელოვნება ერთიერთობის მთავარ ფორმად აქციოს. „ეკლესიის გალაქანში“ რეგულარულად იმართება დასის შეკრებები, რასაც იმხანად რეჟისორის თანაშემწის – დიდილ ანთაძის მიერ წარმოებული დღიურები მოწმობს. აქედან ვგებულობთ დასის „პირველი კრების შესახებაც“, სადაც მარჯანიშვილმა სხვა საკითხებთან ერთად ისაუბრა „ახალ და ძლიერ მიმართულებაზე – ექსპრესიონიზმზე... გააცნო მსახიობთ შინაარსი ამ მიმართულების და ისიც, რომ მიმდინარე სეზონში დადგმულ იქნება, რამდენიმე პიესა ექსპრესიონისტული სტილით დაწერილი.“¹

მოგვიანებით, ტოტალიტარული რეჟიმის გამკაცრების კვალდაკვალ, დასის ხელმძღვანელის ამ გადაწყვეტილებამ არაერთი კითხვა დაბადა. თეატრის ისტორიკოსებმაც მრავალგზის „მოიბოდიშეს“ მარჯანიშვილისეული არწევანის გამო და 1920-იან წლებში რუსთაველის თეატრში დაწყებული ექსპრესიონისტული ძიებები რეპერტუარის ხიმწირით „გაამართლეს“.²

არადა, ნვენამდე მოღწეული, განადგურებას გადარჩენილი, დოკუმენტური მასალა სრულიად საპირისპიროს მოწმობს. 1923 წლის სარეპეტიციო დღიურებიდან ცნობილი ხდება, რომ რეჟისორის სურვილით ბორჯომშივე „წაკითხულ იქნა ერნსტ ტოლერის პიესა „კაცი-მასხა“! ის შეტანილ იქნა რეპერტუარში და ამის გამო მოიხსნა საზაფხულო სამზადისიდან „ხრისის გველი“ და მის ნაცვლად რეპეტიციები დაეთმო „კაცი-მასხას“.³

რთულია რეპერტუარის ხიმწირით აიხსნას მომავალი სეზონისათვის უკვე დაგეგმილი სპექტაკლების ახლით ჩანაცვლება. მით უფრო, რომ ექსპრესიონისტული მიმდინარეობით დაინტერესება რუსთაველის თეატრში ამით არ დასრულებულა და 1923-24 წლების სეზონში, ტოლერის პიესის შემდეგ, მალევე დაიდგა გეორგ კაიზერის „გაზი“ და გრიგოლ რობაქიძის „მალშტრეში“ მათი საშუალებით ქართულ სცენაზე დამკვიდრებულ რეალისტურ-ნაციონალისტურ დრამას, სინამდვილის ილუზიასა და ქმედების მართებულ ფსიქოლოგიურ მოტივაციას – გროტესკი, მისტიკა და მეტაფორა დაუპირისპირდა. სცენიური გარემოს ასახვის ფხველო-ნატურალიზმს კი ექსპრესიონისტული, ფუტურისტული, კეზო-ფუტურისტული და დადაისტური ძიებები ჩაენაცვლა.

1 სარეპეტიციო დღიური, სეზონი 1923-24წწ. შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი, ინვენტ. №3048.

2 ნ.კურაბანიძე, რეჟოლეციური თანამედროვეობა და თეატრი, თბ., 1981.

А.Февральский, Театр имени Руставели, М., 1959.

3 სარეპეტიციო დღიური, სეზონი 1923-24წწ. იხ.იქვე.

ექსპრესიონისტული პიესებისადმი ინტერესი რუსთაველის თეატრში მოგვიანებითაც არ განუღებულა. მაგრამ დასახელებული პირველი სამი დადგმის ზოგადმხატვრული მახასიათებლები იმდენად საინტერესოა, რომ მათი ცალკე განხილვის საბაბს და საშუალებას იძლევა. სამივე ამ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება კოტე მარჯანიშვილმა იმხანად სრულიად ახალგაზრდა, თუმცა მდიდარი კუბოფეტირისტული გამოცდილების მქონე მხატვარს – კირილე ზდანევისს მიანდო („მადლშტრემზე“ კ. ზდანევისი და ირ. გამრეკელი ერთად მუშაობდნენ). შედეგმაც არ დააყოვნა - მალე ამ დადგმებზე მოვლი თბილისი ალაპარაკდა, ვრცელი რეცენზიები დაიბეჭდა გაზეთებსა თუ სახელოვნებო ჟურნალებში. მაყურებლის რეაქცია არაერთგვაროვანი იყო. ქართული საზოგადოება თანამედროვე ევროპული მხატვრული ტენდენციების თეატრში დანერგვაზე, მათი სცენიური ადაპტაცია-ტრანსფორმაციის წარმატებულ თუ წარუმატებელ მცდელობაზე მსჯელობდა.

ამ პროცესებში განსაკუთრებული ყურადღება სპექტაკლების სცენოგრაფიას, მათ „ვისუქალურ დრამატურგიას“ ეთმობოდა.

XX საუკუნის პირველი ათწლეულების მწვავე სოციალური კონტრასტების ფონზე გერმანიაში ჩამოყალიბებულ ექსპრესიონიზმს საყოველთაო იმედგაცრუება, რევოლუციების უწყვეტი ციკლი და სამყაროს კატასტროფის გარდეგალობის შიში ასაზრდოებდა. „შეზღუდული ვეხებით ახალ დროს; მისი საუკეთესო ეპიტაფიაა: მითოსს მოკლებული დრო... მითოსს მოკლებული დრო უნდა დაძლეულ იქნას. მიტოვაც ექსპრესიონიზმი არ არის ლიტერატურული სტილის საკითხი. იგი უპირატესად ახალი რელიგიისთვის ფეხმძიმობაა. ახალი ეთოსი. ახალი კუმანიურობა. ახალი ადამიანი“⁴ ევროპიდან ახლადდბრუნებული კონსტანტინე გამსახურდია ექსპრესიონიზმზე საუბრისას ფნიცშეს სუბიექტივისტურ მოძღვრებასთან პირდაპირ პარალელისმს არ ერიდება. ეს დოგმატიკურიცაა, რადგან ო. შპენგლერისა და ა. ბერგსონის ფილოსოფიურ სწავლებებთან ერთად ექსპრესიონიზმს სწორედ ევროპული კრიზისის დაძლევის ნიშნად აღიქვამდა თეორიაც ასაზრდოებს. იგივე აზრს განავრცობს ვალერიან გაფრინდაშვილი: „ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელია ინტენსიური გრძნობა ქაოსისა და იმავე დროს სურვილი ქაოსის დაძლევისა. მათ არ უნდათ, რომ ადამიანი... იყოს მოვლენათა მონა; მათ სურთ გააბატონონ აბსოლუტური „მე“ მოვლეს მსოფლიოში.“⁵

არსებითია სწორედ ქართველი ავტორების დამოკიდებულების წარმონეხა ამ მიმდინარეობისადმი, რადგან ექსპრესიონიზმი (მისი პირველადი, კლასიკური ფორმა), თავისი ზოგადკულტურული მნიშვნელობის მიუხედავად, მაინც ნაციონალური სკოლის ხასიათს ინარჩუნებს და, შესაბამისად, რთულია მისი ნებისმიერი მხატვრული ადექვატის შექმნა წრდილო-ევროპული სამყაროს მიღმა, მით უფრო განსხვავებული ეროვნული მახასიათებლების, მსოფლადქმის, ესთეტიკისა და ისტორიის პირობებში.

ადამიანის, ინდივიდის, მასისა და ბრბოს პრობლემას განაზოგადებს ტოლერი პიესაში „კაცი-მასა“ ეს ნაწარმოები რუსთაველის თეატრის 1920-იანი წლების დოკუმენტაციაში ხშირად „ადამიანი-მასა“-დაც მოიხსენიება. ინდი-

4 კ. გამსახურდია, ახალი ევროპა. ეკავკასიონი, 1924, №3-4, გვ. 217.

5 ვლ. გაფრინდაშვილი, ექსპრესიონისტული ლირიკა. კმნათობი, 1924, №2-გვ. 91.

ვიდეოაღიზიანებელი პერსონაჟები, რომლებსაც ბევრი აქვთ საერთო: ჯერ! გეორგ გროსის, მოგვიანებით კი კ. ჰაუპტმანის გმირებთან, სადაც თავისთავად იკითხება დე კორიკოსა და კარლო კარას ნამუშევრების რემინისცენციები – პიესის ორიგინალშიც და მის მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციაშიც პერსონიფიცირებული იდეის დატვირთვას იძენენ. ადამიანსა და მასას შორის პოლარიზების მოუხედავად, ორივე ეს ცნება, ზოგადის კატეგორიაშია შენარჩუნებული. არც ერთი მოქმედი გმირის სახელი არ ვიცით. ისინი მამები, შვილები, ქალები, ქმრები და მოქალაქეები არიან. კ. ჰაუპტმანიც სწორედ ამ სოციალური სტატუსის შესატყვის ვიზუალურ აღქმვას ქმნის და ამისთვის უნიფორმის მხატვრულ ვარიანტებს იყენებს.

გასული საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა საბჭოთა იმპერიაში მწვავედ დგას რეჟიმის ზოგადი სიმბოლიკის შექმნის საკითხი. ვიზუალურ სახე-ხატებებს შორის განიხილება მოდაც. პროლეტარულ საზოგადოებაში აქტუალურია კომბინეზონის მსგავსი, სქესობრივი დიფერენციაციის ნიშნებს მოკლებული კოსტუმი,⁶ რასაც ოსტატურად იყენებს კ. ჰაუპტმანი (სურ. 3). დღეს უკვე აშკარაა ამგვარი სამოსის შინაარსობრივი ინტერპრეტაციის მკაფიო დუალიზმი, რაც სპექტაკლისეული მხატვრული რეალობის კონტექსტში კიდევ უფრო ხელშესახები ხდება და გროტესკის ელემენტებით არის გაჯერებული. მსგავსი სამოსის განენა გასული საუკუნის დასაწყისში ინდუსტრიული, სერიული წარმოების გააქტიურებას უკავშირდება და ძირითადად ფუნქციონალურ კონსტრუქტივიზმთან მიმართებაში განიხილება.

კონსტრუქტივისტული მახასიათებლების პარალელურად კ. ჰაუპტმანი თეატრალური დეკორაციებისა თუ კოსტუმების ესკიზებზე მუშაობისას ხშირად მიმართავს ფუნქციონალურ გამოცდილებასაც.

ფუნქციონალიზმი არსებობის მანძილზე არაერთი ცვლილება განიცადა. 1920-იანი წლების ევროპულ ფუნქციონალიზმს უკავშირდება „მაშინერიის“ ესთეტიკის შექმნა. ფუნქციონალისტების მედმივი აღფრთოვანების ობიექტი – მანქანა, გასული საუკუნის 10-იან წლებში თუ აგრესიული, ბუნებაზე გაბატონების სურვილით „აღრიალებული“ მექანიზმია, უკვე 20-იან წლებში ახალი სინამდვილის მაორგანიზებელ, მასტრუქტურირებელ, ხელოვნური რეალობის შემქმნელი საწყისის სიმბოლოდ გვევლინება. ამის ილუსტრირებაა კ. ჰაუპტმანის დეკორაციები სპექტაკლისათვის „კაცი-მასა“ (I მოქ., სურ.1)⁷ და „გაზი“ (I მოქ.), თუმცა იქვე „გაზის“ II მოქმედებაში სცენოგრაფი ქართულ სახელოვნებო სივრცეში იმხანად პოპულარულ, ფუნქციონალიზმის სინკრეტულ ვერსიას – კუბოფუნქციონალიზმსაც მიმართავს. „სხეულები, რომლებიც არსად, არასდროს მთავრდებიან“⁸ (ბონონი), თავადვე ქმნიან სივრცეს საკუთარი რიტმითა და ენერგეტიკით. ასეთია სასაფლაოს ხედი სპექტაკლისათვის „გაზი“ მსგავსი კომპოზიციები, სადაც დემატურიალიზებული რეალობის კონსტრუირებაა ნაგულისხმევი, ხშირად მკვეთრად დეკორატიულია და ასეა კ. ჰაუპტმანის შემთხვევაშიც; ამასთან, აბსტრაგირებისა და განზოგადების მაღალი ხარისხის მეშვეობით მათი თეატრის სივრცეში

6 А. Васильев, Этюды о Моде и Стиле, М., 2010, гл. 19.

7 ტექსტს თან დართული ილუსტრაციები დაცულია საქ. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

8 Е. Бобринская, Футуризм и кубофутуризм, М., 2000, гл. 17.

ადაპტირება საკმაოდ მარტივია. საკმარისია გაეხსენოთ მაღუგების დეკორაციები პირველი ფუნქციონირებული სპექტაკლისათვის „გამარჯვება მზეზე“ (1913).

ფუნქციონირებული თუ კუბოფუნქციონირებული მხატვრული ტენდენციების მსგავსი სიუჟეტის მიუხედავად, რუსთაველის თეატრის დადგმების ზღანევისი-სეულ დეკორაციებში მუდმივად იგრძნობა სივრცის ახლებურად კონსტრუირების ხერხების ძიებისაკენ სწრაფვა. მის დეკორაციებში მხატვრული სივრცე არა მოცულობის, არამედ სიღრმის ვიზუალური ეფექტის და სიბრტყეების მეშვეობით ცოცხლდება. სქემატურად ეს შეიძლება გამოისახოს, როგორც მოძრაობა პერიფერიული აღქმის წერტილიდან სიღრმისკენ და არა პირიქით. მსგავსი ვიზიონერული ეფექტი კი კონსტრუქტივისტული მანიფესტის ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატია.⁹

ქართულ თეატრში კონსტრუქტივისტული ძიებების აქტუალობაზე მიუთითებს ჟურნალში H_2SO_4 (1924 წ.) გამოქვეყნებული სტატია „თეატრი აბსურდი“ – „რა უნდა მხატვარს თეატრში. მხატვარი საჭირო არ არის. საჭიროა მხატვრის განდევნა თეატრიდან. ახალი მხატვარი არის თეატრის ინჟინერი. სქემატიზაცია ან სრული უარყოფა დეკორატიულობის თეატრში. თეატრის ინჟინერია. კონსტრუქცია სცენაზე. კონსტრუქცია სივრცეში. სცენის კონსტრუქტიული გაფორმება.“¹⁰

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მარჯანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრში ტოლერის პიესის დადგმას წინ ესწრებდა იმავე პიესის მეიერჰოლდ-პოპოვასეული ინტერპრეტაცია რუსეთში (1922 წ.), ხადაც მხატვარმა ფერისგან დაცლილი და მხოლოდ „ტონით“ ამოკვეთილი წმინდა კონსტრუქტივისტული სცენოგრაფია შესთავაზა მაყურებელს. თუმცა კირილე ზღანევის დეკორაციები, მისი „ორკესტრული ფერწერა“, მსგავს სტილისტურ მონოქრომულობას ვერ ეგუება. კმარჯანიშვილის ფეროვანი თეატრალური ესთეტიკისათვის, მით უფრო მიუღებელია მონოტონურობა, მაგრამ რუსთაველის თეატრის პირველი ექსპრესიონისტული დადგმების დეკორაციები კონსტრუქტივისტისთვის დამახასიათებელ ზოგადსტილისტურ ნიშნებს უდაოდ ავლენს.

მხატვრული მახასიათებლების თვალსაზრისით კიდევ უფრო მრავალფეროვანი იყო გრიგოლ რობაქიძის ექსპრესიონისტული პიესის – „მალ-შტრემის“ სცენიური ვარიანტი, კირილე ზღანევისა და ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფიით, რომელის პრემიერაც ასევე 1924 წელს შედგა რუსთაველის თეატრში.

„რობაქიძემ, ასე ვთქვათ, ფილოსოფიურად განამტკიცა მარჯანიშვილის თეატრალური პრაქტიკა“ და შექმნა „თანამედროვეობის ამსახველი მასშტაბური სიმბოლოები, ყოფლის წამლეკავი მორევივით რომ ბრუნავს და უფრო გამანადგურებელია, ვიდრე ედგარ ალან პოს ამავე სათაურის მოთხრობაშია“¹¹.

ქართული საზოგადოების მოლოდინი ამ სპექტაკლისადმი ძალიან დიდი იყო. ეს უფრო ქართული ორიგინალური პიესის მოლოდინი იყო, ვიდრე მარიგი პრემიერისა. სპექტაკლს დიდი ინტერესით ელოდა პიესის ავტორიც, რომლის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ამ ნაწარმოებისადმი ისიც ცხადყოფს, რომ

9 Н. Габо, Н. Певзнер, Реалистический манифест. М., 1920.

10 თეატრი აბსურდი. H_2SO_4 , 1924, გვ. 47.

11 თომას პოიზერმან, ამირ ფატი, თბ., 2006, გვ. 30.

მან „მალშტრემი“ ჯერ რომენ როლანს გაუგზავნა წასაკითხად, შემდეგ კი პირველ გვერდზე გაუკეთა მინაწერი „რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილს“ და პიესა იმ ხელთაგანს ანდო, რომელსაც „გრაადის მცველში“ გრაადის ერთ-ერთი გუშაგის – „მარჯანის“ – პროტოტიპად მოიაზრებდა.¹²

სანახაობის შინაარსისა თუ ფორმის სიახლით „ელდანაცემი“ საზოგადოება ჯერ ერთთავად აქებდა რობაქიძე-მარჯანიშვილის ერთობლივ ნამუშევარს, მოგვიანებით კი იმავე მონდომებით აკრიტიკებდა, გამობდა და დასცინოდა. პიესა მაყურებლის უმეტესობისათვის ძნელად გასაგები აღმოჩნდა. „ქარიშხალით შემოიჭრა და ბაბილონის გოდოლივით აღიმართა; მოდუნებული ინერციით მბუეტავი აზროვნება შეარხია და ეველა ააღაპარაკა.“¹³ შინაარსის გარდა სირთულეს „მალშტრემის“ ფორმისეული სპეციფიკაც ქმნიდა, თავად პიის წყობაც კი ეპატაჟის ელემენტებს მოიცავდა, რაც სპექტაკლმაც შეინარჩუნა.

ნაწარმოები 6 დამოუკიდებელი ნაწილისგან შედგებოდა – ფენომენოლოგია, ამორ ფატი, კენტავრები, კეთროვანთა დედოფალი, დადაისტების მოედანი და ანთებული საკირე, მაგრამ ისინი არ წარმოადგენდა ერთმანეთის პირდაპირ გაგრძელებას. განსხვავებული იყო სპექტაკლის მხატვრების – კ. ზდანევიჩისა და ირ. გამრეკელის ხელწერაც. სცენოგრაფიის სპექტაკლისეული არქიტექტონიკა, უკვე ნახსენები ორი წარმოდგენის მსგავსად, მხატვრულ ტენდენციათა მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა. უფრო მეტიც, აქ „გაზისა“ და „კაცი-მასა“ ფუნქურისტულ, კუბოფუნქურისტულ და კონსტრუქტივისტულ მივებს დადაიზმიც დაემატა. ყოველივე ეს ურთიერთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ორი ხელოვანის (ზდანევიჩი, გამრეკელი) ინტერპრეტაციის ნაშავის სახით მიეწოდებოდა მაყურებელს, რაც სპექტაკლის საერთო კონცეფციას ორგანულად შეესატყვისებოდა. 1, 3 და 6 მოქმედებების მხატვრობა ირ. გამრეკელს 2, 4 და 5 კი ზდანევიჩს ეკუთვნოდა.¹⁴ პრემიერის შემდეგ ეველა ერთთავად აღნიშნავდა, რომ 1 – „ფენომენოლოგია“ და 5 – „დადაისტების მოედანი“ – წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მნახველზე.¹⁵

ფენომენოლოგიის ხსენებისას, მით უფრო გახული საუკუნის დასაწყისში, პირველივე ასოციაციები ე. ჰუსერლის ფილოსოფიური მოძღვრებაა. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ფენომენოლოგიური ესთეტიკის პრინციპები 1920-იანი წლების გერმანიაში პოპულარული იყო, ადვილი მისახვედრი ხდება - ამ ტერმინს გრ. რობაქიძე მხოლოდ ტექსტისმიერი მანერულობის მიზნით არ იყენებს.

ე. ჰუსერლის თანახმად ფენომენოლოგიის ამოცანა უნივერსალური, იდეალური პრინციპების აღმოჩენაში მდგომარეობს, რომელთა მეშვეობითაც აღქმული და განცდილი სამყაროს წყობა განისაზღვრება, სამყაროსი, რომელიც ადამიანის ცნობიერების მიერ არის კონსტრუირებული და სრულიად დაცლილია ემპირიული შინაარსისაგან. შესაბამისად, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ გრ. რობაქიძე პიესის დასაწყისშივე იძლევა ნაწარმოების არსის წედომის, მისი

12 კალისტრატე ხაღია, „ბედი ქართლისა“, პარიზი, 1964, №47, გვ.5, „გრაადის მცველის“ მოქმედი პირი არიან ნამღვიღნი და არა გამოგონილნი. გრიგოლს ხურდა მათი ვინაობის გასხნა ერთ-ერთ ნომერში წყენი ევრნაღისა ხათანადო წერილის დართვით. მას ეს არ დასცაღდა. წყენ ვასრულებთ მის ხურვიდს“, იხ. წიგნში: ა. ბაქრაძე, კარდუ, თბ., 2000, გვ. 82.

13 „მალშტრემი“, კ. თეატრი და ცხოვრება, 1924, №4.

14 „მალშტრემი“ პროგრამა, ხელნაწერი, რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, დოკ. №2616.

15 ივ. გომართელი, „მალშტრემი“, თეატრი და ცხოვრება, 1924, №9, გვ. 3.

შინაარსის ავტორისეული ვარიანტის წაკითხვის მეთოდს. თავისთავად უხეც კონსტრუქციისმია, ოღონდ – გონისმიერი. პიესის სცენიური ვერსიის შექმნისას, ნაწარმოების აღქმის იმავე პრინციპს ინარჩუნებს მარჯანიშვილიც, რასაც უმთავრესად სცენოგრაფიის მეშვეობით ახორციელებს, თუმცა ამ ექველავურს მიუდმევად ახლავს ირონიისა და გროტესკის გამძაფრებელი განცდა.

1924 წლის თეატრალური სეზონის მთლიანი რეპერტუარის მიმოხილვისას, „მაღაშტრემის“ შესახებ ნათქვამია: „დადგმაში რეჟისორზე არა ნაკლები ადგილი უჭირავთ მხატვრებს... ზდანევიჩისა და გამრეკელის როლი ისეთივე მნიშვნელოვანია მათ მიერ ნაშენ პიესაში, როგორც რეჟისორის.“¹⁶

„მაღაშტრემისათვის“ შექმნილი დეკორაციებისა თუ კოსტუმების ესკიზებიდან, რომელთა საერთო რაოდენობაც, ალბათ მცირე არ იქნებოდა, ჩვენ ნამდევ სწორედ იმ მოქმედებებისათვის შესრულებულმა ნამუშევრებმა მოაღწია, რომელთაც საზოგადოების გამორჩეული მოწონება დაიმსახურეს. „ფენომენოლოგიისათვის“ (1 მოქ., სურ. 2) ირაკლი გამრეკელის მიერ შერჩეული გარემო საზოგადოების მხრიდან ცალსახად “თანამედროვე ბაბილონის ფანტასმაგორიად”¹⁷ იქნა აღქმული. მხატვარმა მაყურებელს ქალაქი-აბსურდის მოდელი შესთავაზა, ქალაქი, რომელიც დადაისტების არენადაა ქცეული. თუმცა დადაისტების მოქმედ გმირთა სახით წარმონეხა სპექტაკლის სცენოგრაფიაში ამ მხატვრული ტენდენციის უპირობო არსებობას, ბუნებრივია, არ გულისხმობდა. უფრო მეტიც, ირაკლი გამრეკელისეული დეკორაციის ესკიზი 1 მოქმედებისათვის ერთდროულად კუბო-ფუტურისტული, ესქპრესიონისტული და კონსტრუქციისტული ელემენტების მქონე იყო, ოღონდ არა დადაისტურის.

გასული საუკუნის დასაწყისის ქართულ რეალობაში არაერთი ახალი, ევროპული მხატვრული ტენდენცია იშენს თავს. ადგილობრივი შემოქმედებითი აზროვნების ტრადიციებთან შერწყმა-მორგების ურთულესი პროცესი დიდწილად განსაზღვრავს ამ მიმდინარეობების შემდგომ შესაძლო სიცოცხლისუნარიანობას ეროვნულ ნიადაგზე. ამიტომ ღოგიკერია, რომ მათი არსებობა ხშირად და უმთავრესად ეპიზოდური ხასიათისაა და ამ მხრივ გამოჩნადისი არც დადაიზში იყო.

XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ქართულ ხელოვნებაში დადაიზმისადმი გარკვეული ინტერესის არსებობის მოუხედავად, აღნიშნული მხატვრული ტენდენციის გავრცელების არეალი უმთავრესად პოეზიით შემოიფარგლა (სიმონ ნიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია, აკაკი ბელიაშვილი, ბენო გორდეზიანი და სხვ.). 1923 წელს ტიციან ტაბიძის ავტორობით შეიქმნა ქართველ დადაისტთა მანიფესტი, მაგრამ ანალოგიური მხატვრული ძიებების შესახებ ქართულ სახეით ხელოვნებაში თითქმის არაფერია ცნობილი.

1924 წელს სიმონ ნიქოვანი ამ მიმდინარეობის დახასიათებისას აღნიშნავს: „ომით ნივთების კრიზისი დაიწყო... მაშინ მანქანების გამდმურთებელი ფუტურიზმი დარწმუნდა, რომ შეიძლება არა მარტო რელიგიის დაღუპვა, არამედ ახალი ფეტიშის, ნივთის დაღუპვაც. ამან წარმოშვა დადა – პროტესტი ომის, რელიგიის და მეღანხოლია ნივთების კულტის გადაგვარების – ირონია

16 დელი, სეზონის თავი და ბოლო. თეატრი და ცხოვრება, 1924, №14, გვ. 4.

17 ვარამ გაგელი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი. ხელოვნების დროშა, 1924, №1, გვ. 25.

რომანტიზმის და ეოველგვარ აღტაცების.“¹⁸

ეს მიმდინარეობა, რომელიც გამძვინვარებულ სამყაროს – დაუგეგმავი, ეიფორიული მხიარულებით უპირისპირდება და ფორმისა თუ ტენდენციის თავისუფლებას ეფუძნება, გამომსახველობითობას ხშირად ეპატაურ ქმედებებსა და პროვოკაციულ თამაშშიც ეძიებს. დღევანდელი გადასახედიდან, დადაისტების შეკრებები, მათი გამოფენები თუ ლექციები სინკრეტული ხელოვნება-თამაშის კონტექსტში უფრო საინტერესოდ იკითხება, ვიდრე მხოლოდ სახვითი ხელოვნების ჭრილში. მართალია, ჭარბი თეატრალიზებულობა ფუტურისტებსაც ახასიათებდათ, მაგრამ დადაისტებისაგან განსხვავებით კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოების შექმნაზე ორიენტირებულობა მათთვის შედამივად განმსაზღვრელი იყო. დადაისტურ ნაწარმოებებში კი ქმნადობის პროცესი შედეგზე დომინირებს და თავისთავად თამაშის კატეგორიის დატვირთვას იძენს; ოდნოდ ამ თამაშში შედამივად ჭარბობს სევდანარევი ირონია და ქმედების აბსურდულობა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ დადაისტური მხატვრული მახასიათებლების ძიება „მალშტრემში“ საფუძველს მოკლებული არ არის. მინიშნებები მსგავს თავისებურებებზე მკაფიოდ იკვეთება სპექტაკლის მეხუთე მოქმედებაში – „დადაისტების მოედანი“ ამ აქტისათვის შექმნილი დეკორაციის ესკიზები შემორჩენილი არ არის, მაგრამ არის კოსტუმების ესკიზები და ფრაგმენტი კირილე ზდანევისის მოგონებიდან, სადაც მხატვარი „დადაისტების მოედნისათვის“ შექმნილი მხატვრულ-ეიზუალური გარემოს ძირითად მახასიათებლებს დეტალურად აღწერს: „სცენას, მაქსიმალურად განტვირთულს ეველფურისაგან, უკანა მხრიდან უზარმაზარი ცისფერი ფარდა შემოსაზღვრავდა. მის ცენტრში განთავსდა (მცირე გაბარიტების) ცირკის მსგავსი მრგვალი ნაგებობა-კონსტრუქცია აივნით და რამდენიმე გარე კიბით. მოქმედების მსვლელობისას სასცენო მოედანი ტრიალებდა. მსახიობები იყვნენ ეველგან – კიბეებზე, კონსტრუქციის შიდა სივრცეში, კონსტრუქციის თავზე თუ მის სხვადასხვა პორი-ზონტალურ დონეზე; ისინი საუბრობდნენ, მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, დახტოდნენ და წრეზე დარბოდნენ – ერთი სიტყვით მხიარულება სუფევდა ეველგან. ეველფური კიაფობდა: ნაირფერი ხოხბების და ფარშევაანგების დარად გამოწყობილი პერსონაჟები, მათი ფართო ფრიალა ქვედაბოლოები თუ შავი კინტოები... სხვადასხვა ეპოქის და სტილის კოსტუმებში (ნემი ესკიზების მიხედვით) შემოსილი გმირები ფანტასტიკურ სანახაობას ქმნიდნენ.“¹⁹

კოსტუმების შემორჩენილი ესკიზები (სურ. 4) ნათლად ცხადყოფს, რომ სცენაზე კლოუნადასა და აბსურდის ზღვარზე მყოფი სანახაობა თამაშდებოდა: ასიმეტრიული თუ ასოციალური კოსტუმები, ჯამბაზების იერს, რომ სძენს დადაისტებს; აბსურდული გარემო, შექმნილი მბრუნავი მოედნებით; სანახაობა ეოველგვარი სოციალური და ფუნქციური მახასიათებლების გარეშე; სიჭრელის ზღვარზე მყოფი ფერადოვნება და კლოუნადა დადაისტური კონტექსტით; გროტესკისა და ეპატაჟის მაღალი ხარისხი და სცენოგრაფიული ინტერპრეტაცია – რომელიც „თამაშის“ სახეს იღებს. ძნელია აქ ტექსტი, ქმედება და გამოსახულება ერთმანეთისაგან გამოჯნო, რაც მხოლოდ სანახაობის სასიკე-

18 სიმონ ნიქოვანი, სასწრაფო განმარტება ჟურნალ H_2SO_4 გამოსეღის გამო. მნათობი, №4, 1924.

19 კ. ზდანევისი, მოგონებები, ავტოგრაფი რუსულ ენაზე, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ხელოვნების მეზუუმის არქივი, საქ. №12.

თოდ მეტყველებს. ეს უკვე თითქმის დადასტურებული წარმოდგენა იყო, ოღონდ სარდაფებისა და კაბარეების ნაცვლად, თეატრალურ სივრცეში გათამაშებული.

დადას ცნობიერების ერთ-ერთ მდგომარეობად განიხილავს ტრისტან ტცარა. ის XX საუკუნის მიმდინარეობათა იმ კატეგორიას განეკუთვნება, რომელიც ხათქმელის სრულად, მთელი სისხვით წარმონებისათვის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის გამომსახველობითი ხერხების სინთეზს საჭიროებს. თეატრალიზებული ქმედება – ეს სიტყვათშეთანხმება, პლასტიკურ სტრუქტურებთან მიმართებით უკვე სულ უფრო ორგანულად ედერს და ზოგჯერ დომინირებს კიდევ მათზე. იგულისხმება დადასტურების გამოფენები ცაერისში, ბერლინსა თუ ნიუ-იორკში, რასაც შედამივად თან სდევდა პერფორმანსი, ხმამაღალი დეკლამაცია და მუსიკა. სტილთა აღრევა, პოლილინგვისტიკა, ქმედების აბსურდულობა, სინკრეტულობა, თამაში და ხელოვნების ცალკეულ დარგებს შორის საზღვრების რღვევა – აი ძირითადი კატეგორიები, რითაც დადასტურები საკუთარ, ახალ მხატვრულ ენას ქმნიდნენ.

„მალშტრემში“ „დადასტურების მოედნის“ ეპიზოდში (5 მოქ.) კიდევ ერთი მხატვრული ელემენტი – ნიღბები, უფრო კონკრეტულად კი ფილოსოფოსების ნიღბები ნნდება. პიესის ამ ნაწილს წინ უძღვის ავტორისეული რემარკა, სადაც მითითებულია: „ესტრადაზე პკილია მასკები: კანტის – აინშტაინის – გოეტესი – ნიცშესი – დოსტოევსკის. დროგამოშვებით დადასტურები მასკებს ეფარებიან და ისე წარმოსთქვამენ“²⁰ რეპლიკებს. სარეპეტიციო დღიურის თანახმად „როდესაც პერსონაჟები ფილოსოფოსების ციტატებს ამბობენ სახეზე იკეთებენ მასკებს.“²¹ ნიღბის თემა, თუნდაც მსგავსად ირონიზებული, თავისთავად არაერთი განზოგადების საბაბს იძლევა. ეპატაჟისა და კლოუნადის ხარისხი კი, ცხადია, ძალიან მატულობს.

ეს თამაშია, ოღონდ ამჯერად თამაში თამაშში. ინტელექტუალური თამაში-მასკარადი, სადაც სიცილს ირონია ენაცვლება. აღნიშნული განწყობის სცენაზე შექმნას კი ზდანევისისეული დეკორაციები თუ კოსტუმები უზრუნველყოფდა, მით უფრო, რომ პოლისტილურობა მისეული ორკესტრული მხატვრობის ძირითად მახასიათებელსაც შეადგენდა. როგორც ჩანს, მხატვარიც გულწრფელად კმაყოფილი დარჩა საკუთარი ნამუშევრით: „აქ კოლორიტისა და ფერადოვნების თვალსაზრისით შევძელი ის, რაც ვერ განვახორციელე წინა ორ სპექტაკლში – „კაცი-მასა“ და „გაზი“²², აღნიშნავს მხატვარი თავის მოგონებებში.

ის პოლისტილურობა, რაც კ. ზდანევისის შემოქმედებას ახასიათებს და რასაც თავად მხატვარი „ორკესტრულ მხატვრობას“ უწოდებს ხელოვანის სცენოგრაფიულ ნამუშევრებში განსაკუთრებული სისხვით ვლინდება.

დადასის თავისებურ წინამორბედად რუსეთში, ილიაზდის (ილია ზდანევისი) „ვსიონესტეო“ (1913 წ.) მიიჩნევა. „ვსიონესტეოს“ უმთავრეს მეთოდად ილიაზდის მიერ გამოცხადდა ხელოვნების ყველა ძეგლი, მანამადე არსებული ფორმის გამოყენება და მათი თავისეული კომბინირება. „ილიაზდის „ვსიონესტეო“ კაცობრიობის კულტურისადმი მეცნიერულ-რეტროსპექტულ მიდგო-

20 გრ.რობაქიძე, პიესები, თბ., 2000, გვ. 95-96.

21 1924წ. სარეპეტიციო დღიური, რუსთაველის თეატრის მეზეუმი, ინვენტ. №3049.

22 კ. ზდანევისი, მოგონებები, ავტოგრაფი რუსულ ენაზე, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ხელოვნების მეზეუმის არქივი, საქ. №12.

მას გულისხმობდა, ამ ნიშნით იღიახდი თანამედროვე პოსტმოდერნისტული კლასიკალიზმის ერთ-ერთი წინამორბედი.²³

სწორედ „ეხიოსტეოს“ ვიზუალურ აღქმვადანაა მისწეული კირილე ზდანევიჩისეული „ორკესტრული მხატვრობა“ წერილში „მემარცხენე მხატვრობა რუსეთში“ (1924წ.) კირილე ზდანევიჩი წერს: „შეიძლება ხატვა არა თუ სხვადასხვა მანერით, არამედ ერთ ტილოზე მხატვრობის სხვადასხვა გაგების შეერთებაც. თითოეული მანერა სწევებს ამა თუ იმ ამოცანას. მაგრამ არა სწევებს მხატვრობას სავსებით. მანერების შეერთებით თბატი ანთავისეფლებს ხელოვნებას დროებითი ამოცანების გაველებისაგან და, ეოველი სტილის შემთხვევითი ხასიათის მოსპობით, აძლევს ნაწარმოებს არანეეულებრივ სისრულეს.“²⁴ სწორედ ამ მოსაზრებების ხორცშესხმის მცდელობაა მისი სცენოგრაფიული ნამუშევრები სპექტაკლებისათვის „კაცი-მასა“, „გაზი“ და „მალშტრემი“ „ორკესტრული ფერწერის“ კონცეპტუალური საფუძველიც, ხომ, უმთავრესად სტილთა ადრევის შესაძლებლობებით ექსპერიმენტირებას გულისხმობს. მსგავსი სინთეზი შეუძლებელია ეკლექტიკრობით არ სცოდავდეს, მაგრამ ის რაც მოუდებელია დასგური ფერწერისათვის, ხშირად ორგანულია და ნაკლებად გამაღიზიანებელი სცენოგრაფიისთვის, რადგან თეატრის რთული სინთეტური ბუნება მსგავსი შემოქმედებითი ძიებებისთვის ხელსაყრელ პირობებს ქმნის. მომავალმა ცხადყო ამ ტენდენციების აქტუალობა და დღეს უკვე პოსტმოდერნული გამოცდილებიდან გამომდინარე, როდესაც სტილთა ადრევა ერთ-ერთი მთავარი გამომსახველობითი ხერხია, შეიძლება ნაითვალოს, რომ მარჯანიშვილი-ზდანევიჩისეული ექსპერიმენტები რუსთაველის თეატრში, ქართულ სცენოგრაფიაში აზროვნების ახალი მხატვრული სისტემის შექმნის უდაოდ გაბედული მცდელობა იყო.

აღსანიშნავია, რომ თანამედროვეთა მოგონებებში, ამა თუ იმ კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობისადმი „მალშტრემის“ სცენოგრაფიის მიკუთვნებულობაზე მსჯელობისას, დადაიზმი არც ერთხელ არ არის ნახსენები. საგაზეთო პუბლიკაციების ავტორები ძირითადად ექსპრესიონიზმით იფარგლებიან; ეველაფერს, რაც ოდნავ გაუგებარი ან უნეეულია ამ მიმდინარეობას „აბრადუბენ“ და დადაისტებსაც მხოლოდ მოქმედი გმირების სტატუსად აღიქვამენ. ამის მიზეზი, შესაძლოა, ქართული საზოგადოების დიდი ნაწილის დადაიზმისადმი ნეგატიური დამოკიდებულება იყო. გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ ვრცელ რეცენზიაში „მალშტრემის“ შესახებ შალვა დადაიანი აღნიშნავს: „ქალაქის გამანქანებამ კულტურაც მოკლა: ის უსიცოცხლო მექანიკურ ფენომენათ აქცია. მექანიკური კულტურა აბსურდია. ეს აბსურდულობა თავის უაღრესობას აღწევს დადაიზმში; დადაისტების მოედანში გაშლილია ევროპიულ კულტურის მთელი ბუნება: „გაბითურება“ ქვეყნის.“²⁵ სხვათა შორის „მალშტრემის“ მთავარი გმირიც დადაისტებს სინამდვილისაგან გაქცევაში ადანაშაულებს. „თქვენ მშიშრები ხართ“ - მიმართავს მათ მორელა – „თქვენ გეშინიათ სინამდვილის ხილვის; თქვენ გეშინიათ კედლის გარდვევის; თქვენ გეშინიათ სიგიჟის; თქვენ მხოლოდ თავს იგიებთ; თქვენ მხოლოდ თავს იგდებთ“²⁶ (აქ ისევ თამაშის თემა

23 კ.კატარავა, იღიახდი და თანამედროვეობა, სტატიების კრებული, თბ., 2006, გვ. 220.

24 კ.ზდანევიჩი, მემარცხენე მხატვრობა რუსეთში, მნათობი, 1924, №4, გვ. 228.

25 შდ. „მალშტრემი“ (გრიგოლ რობაქიძის ახალი პიესა), გაზ.კომუნისტი, 1924, 5 მაისი.

26 გ.რობაქიძე, პიესები, გვ. 106.

ფიგურირებს). ამ ბრალდების უკან თავად გრიგოლ რობაქიძის დადასტოვებული სუბიექტური დამოკიდებულება იხენს თავს. ტიცვიან ტაბიძე იხსენებს კაფე „იმედში“ ფუტურისტთა პაექრობაზე რობაქიძის გამოსვლას. „როცა ფუტურისტების ფრონტი მოიხსნა და აკრუნიონიხი წახალდა, როგორც მიგდებული კატა, სიტყვა აიღო გრიგოლ რობაქიძემ. ეს იყო ქარიშხლის მოვარდნა... ის ლაპარაკობდა გაცოფებული და ერთად ერთი სიტყვა იყო, როცა ის თავის წინ არავის ხედავდა... ამ აპოკალიფსის ორკესტრიდან რამდენიმე ფრაზა დავიმახსოვრე. აქ იყო ლაპარაკი ნიცშეს ინსტინქტების ანარქიაზე, ედგარ პოეს მიწის ქვესკნელის გაქრთლებაზე, გეოლოგიურ კატასტროფებზე... დასკვნა ასეთი იყო, ფუტურისტები გამართლებული არიან ცხოვრებით... ეს დამე მართლა იყო იერონიმუს ბოსხის ფანტასტიკიდან და ნაბნელებული ესკურიალივით... მხოლოდ უდიდესი სიყვარული, როგორც მეტრისადმი, მამუდიებს ესთქვა, რომ იმ დამეს გრიგოლ რობაქიძე დარწმუნდით თავის თავის მიმდევარი, დადასტოვებულ უკვე ფაქტი იყო საქართველოში.“²⁷

აღნიშნულმა დრამატურგიულმა დამოკიდებულებამ, რაც ტექსტის მიერ იყო და, შესაბამისად, ადვილად წაკითხვადი, როგორც წინასწარ, თითქმის სრულად გადაფარა რეჟისორისა და სპექტაკლის მხატვრების თამაში ექსპერიმენტი. მათ ხომ სწორედ დადასტურებული ესთეტიკა გამოიყენეს სპექტაკლის ცალკეული მონაკვეთების სცენიური სახის შესაქმნელად. ქმედების თამაშის მიერ პრინციპებით აწეობილი სანახაობა დადასტურებს „ცივილიზაციის გონებრივი აგონიის სიმბოლოდ“ ნათლავდა. როგორც წინასწარ, მაყურებელთან თამაში გრძელდებოდა.

სპექტაკლის „მალშტრემი“ ერთიანი არქიტექტონიკის საფუძველი კოტე მარჯანიშვილმა სწორედ დადასტურებული მხატვრულ რიტმში დაინახა. ცხადია, აქ არ იგულისხმება მხოლოდ მე-5 სურათში გამოყენებული „კასტრულების, კოფებისა და სხვა საგნებით აღჭურვილი ორკესტრი.“²⁸ სპექტაკლზე მომუშავე შემოქმედებითი ჯგუფის ერთ-ერთი მონაწილის, კპატარიძის თქმით: „დასაწყისში რეპეტიციები ვერ აეწყო, მარჯანიშვილი ვერ აენტო თავისი წვეული ცეცხლით, წინასწარ მიაგნო პიესის გასაღებს... ამ რეპეტიციებზე გვიყვებოდა სამხატვრო თეატრში მუშაობისა და კონფლიქტის შესახებ. ერთხელ საშამ (გველესიანი) რეპეტიციაზე მოიტანა სასტვენო, ვერიკამ როიალზე დაუკრა. ეს ხმები მოეწონა კოტეს, ამ დროს ტრამვაიმ გაიარა, ეს გამოგვადგებაო თქვა; შემდეგ უცვლელ აენტო და ითხოვა ფოქსტროტის დაკვრა; აი აქედან დაიწყო მუშაობა.“²⁹

აქ თავისთავად გახსენდება პანს არპის მოგონებები „კაბარე ვოლტერის“ დადასტურებული სადამოების შესახებ „ტცარა მეცლის ცეკვას ასრულებდა, იანკო უხილაე ვიოლინოზე უკრავდა, ქალბატონი პენინგსი მადონას გამომეტყველებით შპაგატში ჯდებოდა, პოულზენბეკი დიდ დოლზე ურტყამდა, ბალი

27 ტაბიძე, ჟურნალში „მეოცნებე ნიამორები“, 1923, №10, გვ. 64.

28 1924 წელი, რეპეტიციების დღიური, რუსთაველის თეატრის მუზეუმში, ინვენტ. №3049.

29 ე. დავითაია, კოტე მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, ხელნაწერი, 1973/74/75, რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.

მასალას მივაკვლიეთ რუსთაველის თეატრის მუზეუმში, სადაც დაცულია დავითაიას წიგნის – მარჯანიშვილის და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები (თბ., 1981) – ავტორისეული ხელნაწერი. აღნიშნული ტექსტის წიგნთან შედარებისას აღმოჩნდა, რომ ნაშრომის საბოლოო ვარიანტში არ შესულა რამდენიმე მოხრდილი მონაკვეთი, მათ შორის წვენი მიერ მოხმობილი ინფორმაცია „მალშტრემის“ შესახებაც.

კი როიალზე უკეთებდა აკომპანიმენტს“³⁰.

ცხადია, ცალსახად იმის მტკიცება, „მაღშტრემი“ მხოლოდ დადასტურებული ფაქტებით არის ნასაზრდოებო, მკვარია, თუმცა რობაქიძის პიესის გასცენიურების მთავარი ხიბლი არა რომელიმე კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობისათვის მის მიკეთებულობაში, არამედ თამაშისათვის, როგორც მხატვრული კარგობისათვის უპირატესობის მინიჭებაში გვესახება. სანახაობისადმი მსგავსი მიდგომა კი გაცილებით მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო მხატვრული ცნობიერების ევოლუციის თვალსაზრისით, ვიდრე ერთი რომელიმე კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობის ტენდენციების უპირობო გათვალისწინება შეიძლება ყოფილიყო.

არსებულსა და შესაძლებელს შორის მდგომარეობად მოიხსენიებს თამაშს ფინკე – კულტურის თამაშისმიერი კონცეფციის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. ის ადამიანის ყოფიერების ძირითადი ფენომენების ჩამოთვლისას, სიკვდილის, ჯაფის, ბატონობის და სიყვარულის გვერდით თამაშსაც ასახელებს, რადგან მიიჩნევს, რომ თამაში იმდენად მოიცავს ადამიანის არსებას, რომ მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ყოფიერებისადმი მისეულ დამოკიდებულებას.³¹

იოსან პეიზინგა კი თამაშის ფენომენის კვლევისადმი მიძღვნილ თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ადამიანი მოთამაშე“, აღნიშნავს, – ნებისმიერი თამაში უპირველეს ყოვლისა და პირველ რიგში თავისუფალი ქმედებაა. ის წინასწარ განსაზღვრულ დროსა და სივრცეში ხორციელდება, მოუხედავად იმისა, ეს სივრცე მატერიალურია თუ წარმოსახვითი. სივრცე სადაც განსხვავებული, მხოლოდ ამ გარემოს მორგებული წესები მოქმედებს.³²

თეატრალური სივრცე კი ორივე ამ თავისებურებას აერთიანებს, ის ერთდროულად მატერიალურიცაა და წარმოსახვითიც და უდაოდ იკავებს სიბრტყეს არსებულსა და შესაძლებელს შორის. უფრო მეტიც, ეს უმთავრესად მისი წვეული მდგომარეობაა, თუმცა „მაღშტრემის“ ტიპის სპექტაკლის შექმნისას აღნიშნული მახასიათებლების დებლირება ხდება. სცენაზე ცირკის არენაა ნაწვენები და მსახიობებიც თამაშობენ იმას, რომ თამაშობენ (იგულისხმება დადასტურების კლოუნადა). მსგავსი პრეკუდენტი კი ქართულ თეატრალურ სივრცეში მანამდე არ განხორციელებულა. არც ერთ ქართველ მხატვარს მანამდე მსგავსი სიროულის პრობლემაზე არ უმუშავია. გამოსავალი მხატვრული აზროვნების მრავალფეროვნებაში მოიძებნა. ორი ავტორის ორი სხვადასხვა მხატვრული სამყარო, მათი სინთეზი და ერთობლიობა სპექტაკლის საერთო მოზაიკური ხასიათის მთავარ ვიზუალურ საყრდენად იქცა.

დროითი დისტანცირების შემდეგ, ბუნებრივია, ძალიან დიდია „საფრთხე“ მსგავსი თამაშისმიერი ხელოვნება აღქმულ იქნას, როგორც პრეტენზიული, ადგილის დამკვიდრებას დაშვებული ადამიანების ფორმალური გართობა, ან პირიქით, მოხდეს მისი განსაზღვრა „მიკროესთეტიკის“ პოზიციის მოშველიებით და რთული ფილოსოფიური არსენალის გამოყენებით. არადა, ისტორიული ჭეშმარიტება მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ამ ტიპის ექსპერიმენტები, ალბათ, საკმაოდ მძიმე, საწვალუბელი, მეტწილად მხოლოდ შემოქმედებით ინტუიციასე

30 Михаил Герман, Модернизм, С.-П., 2003, გვ. 231.
31 Е. Финк, Основные феномены человеческого бытия. 1988, გვ. 9.
32 И. Хейзинга, Homo Ludens, М., 1997, გვ. 140

დამყარებული და შესაძლოა სპონტანური პროცესიც კი იყო. „მსურს თქვენთან შეხვედრები იყოს, რადაც შეაღწეოთ გასაგებას და გაუგებარს შორის“³³ მოკლედ მიუთითა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა მხატვარს „მალ'მტრემ'სე“ მუშაობის დაწყების წინ. მსგავსი შემოქმედებითი პროცესის დროს ხელოვანები, ისევე როგორც უბრალო მაყურებელი ცდილობდნენ სახიფათო და ხშირად გამოუცნობ დროსთან დიალოგში წაბმას. განსაკუთრებით სახიფათო კი ამ პროცესებში, ზღვარის დაცვა უნდა ყოფილიყო, ზღვარისა – პროფესიულ ექსპერიმენტებსა და დილექტანტურ ორიგინალობას შორის.

აქ ბუნებრივად წნდება კითხვა: რატომ ვერ გაძლო დასახელებულმა სპექტაკლებმა სცენაზე დიდხანს. ალბათ, ცნობილი ისტორიულ-პოლიტიკური მოვლენების გამო; ალბათ, იმიტომაც, რომ გერმანელი ექსპრესიონისტების პიესების მსგავსად რობაქიძისეული მისტერიებიც კონკრეტულ მაყურებელს საჭიროებდა და კიდევ: როგორც ცნობილია, თეატრალური ენა ნაციონალურ-კულტურული ტრადიციების პირშია და მაყურებელიც მთელი სიმძაფრით სწორედ მას განიცდის. აღნიშნული მხატვრული ტენდენციების ეროვნული ფორმისათვის მისადაგება კი ქართველი მოდერნისტების თაობას, სამწუხაროდ, აღარ დასცადა.

33 კ. ზდანევიჩი, მოგონებები, ავტოგრაფი რუსულ ენაზე, მოგონება კოტე მარჯანიშვილ'სე, ხელოვნების მეზღუდის არქივი, საქ. №12.

New Tendencies in the Georgian Scenography in the First Decade of the 20th c.

In 1923-1924, Kote Marjanishvili had staged three expressionistic plays – “Man-Mass” by Ernst Toller, “Gas” by Georg Kaiser and “Malstrem” by Grigol Robakidze – in Shota Rustaveli State Theatre. Stylistics of these performances – grotesque, mystique, metaphorical richness – opposed “realistic” manner prevalent on the Georgian stage, while “naturalistic” scenography was replaced by the Expressionistic, Futurist, Cubo-futurist and Dadaist strivings – production designers of the performances were Cyril Zdanevich and Irakli Gamrekeli.

In Georgia expressionism was considered as an attempt of overcoming European crisis (K. Gamsakhurdia, V. Gaprindashvili) and remarkable is how the Georgian culture had adapted the experience of the trend established in absolutely different conditions (however, Soviet totalitarianism had deprived it of a possibility to fully assimilate it); scenography of the mentioned performances make it possible to study this process.

“Man-Mass” and “Gas” were designed by K. Zdanevich – he applied Constructivism (with the grotesque tint), besides, Futurist and Cubo-futurist tendencies are also discernible here. It should be noted that in 1922, V. Meyerhold staged “Man-Mass” in purely Constructivist style, which was unacceptable to the fairy-like aesthetics – he gave preference to the K. Zdanevich’s “orchestrated painting”, which according to the painter, should have comprised diverse trends, which contributed to the eclecticism in the painting and diversity on the stage. In G. Robakidze’s “Malstrem”, staged in 1924, acts 1, 3 and 6 were designed by I. Gamrekeli, while acts 2, 4 and 5 – by K. Zdanevich. In this performance, above mentioned tendencies were enriched by Dadaism – one of its parts (act 5) is called “Dadaistic square” In Georgia it was echoed in poetry (in 1923, Titian Tabidze had written a Manifest of Georgian Dadaists), while its predecessor was “vsyachestvo” (1913) by I. Zdanevich-“Iliazdi”, K. Zdanevich’s brother. Dadaist elements – grotesque, clownery, epatage, and stressed absurdity – are obvious in the sketches of “Malstrem”; poly-stylistics declared by K. Zdanevich is especially vivid here – which is extremely significant taking into account Post-Modernist aesthetics. It is remarkable that Dadaistic aspects of the production design were left unnoticeable to the critics – most probably, because for their majority and G. Robakidze himself, Dadaism was a mere manifestation of the absurdity and flight from life.



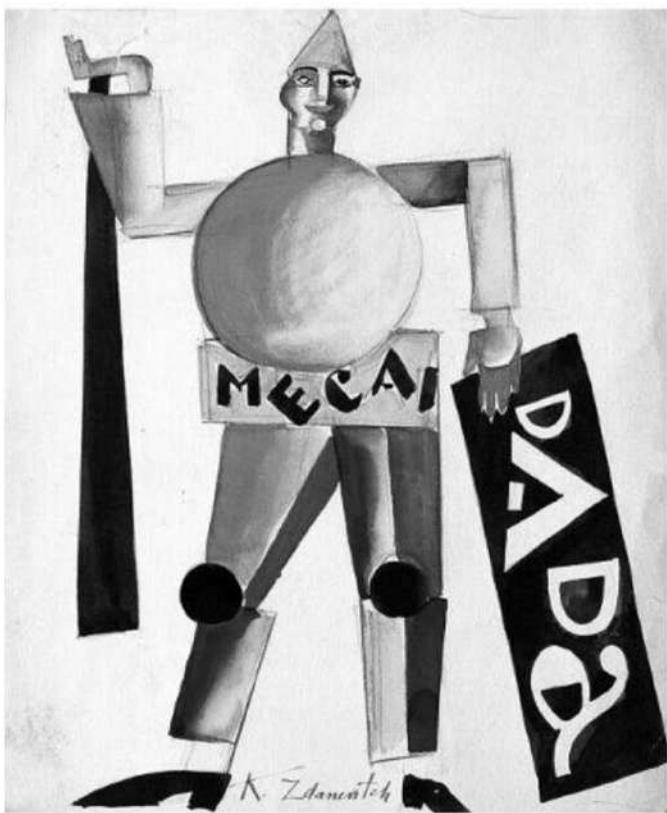
სურ.1 ირ. გამრეკელი. დეკორაციის ესკიზი, „მალ-
შტრეში“, I მოქ. 1924



სურ.2 კ. ზდანევიში. დეკორაციის ესკიზი, „კაცი-მასა“. 1924



სურ.3 კ. ზდანევიჩი. კოსტუმების ესკიზები, „გაზი“, 1923,



სურ.4 კ. ზდანევიჩი. დადაისტების კოსტუმების ესკიზები, „მალშტრემი“. 1924

ჭვირული თავსამკაული ვანიდან

ვანში 2004 წელს¹ №24 სამარხში აღმოჩენილი ჭვირული თავსამკაული ვანის ოქრომჭედლობის განსაკუთრებულ ნიმუშს წარმოადგენს. თვით ორმო-სამარხი (სურ. 1), სადაც ეს უნიკალური ნაკეთობა აღმოაჩინეს, ძვ.წ. IV საუკუნის I ნახევრით თარიღდება და თირის კლდეშია გამოკვეთილი. მასში დაკრძალული უნდა ყოფილიყო სოციალურად დაწინაურებული ფენის წარმომადგენელი, რაზეც მეტყველებს სამარხში აღმოჩენილი მდიდარი და მრავალფეროვანი ინვენტარი. გარდა ამისა, მიცვალებულისთვის ნაუტანებიათ ოთხი მსახური და ცხენი². სამარხეულ ინვენტარებში ნაპოვანია იმპორტული ნაწარმი: ათენში დამზადებული თიხის ჭურჭელი და პერიკლეს ხანის ამფორები. ვერცხლის ნივთებს შორის გამოარჩევენ მრავალფეროვანი კომპოზიციით დაცვითულ სარტყელს. სამარხში აღმოჩენილი ნივთებიდან უადრესია ასურულ – ნეობაბილონური ქალცედიონის საბუჭდავი, ყველაზე გვიანდელი არტეფაქტი კი ამ სამარხში ძვ.წ. 330-იანი წლების პანტიკაპეური ვერცხლის მონეტა უნდა იყოს³.

ოქროს ჭვირული თავსამკაული (სურ. 2) მიცვალებულის თავის არესთან ახლოს აღმოჩნდა. ამ ნივთის მოხარხოება და მის შიგნით მოთავსებული გამჭოლი კომპოზიცია ერთი მთლიანი ოქროს ფურცლისგანაა დამზადებული, ორ ტოლ ნაწილად არის გადაკეცილი და თითოეული მხარე ტრაპეციისებურ სიღრმეებს ქმნის. ორივე მხარეს წარმოდგენილი კომპოზიციები იდენტურად იმეორებს ერთმანეთს, რაც უთუოდ განაპირობა იმან, რომ ნივთი სივრცეში აღქმისათვის იყო განკეთებული. სამკაულის ორივე მხარეს, ჭვირულ არეებში მოცემულია სცენა ხარირმის და შვლის ნუკრების გამოსახულებებით, შიგნიდან კი ფირფიტის ზედაპირი მთლიანად გლუვია. ნაკეთობის სიმაღლე 64-65 მმ-ს აღწევს, ზედა გვერდის სიგანეც (ანუ გადაკეცვის ადგილი) – 65 მმ-ია, ქვედა გვერდისა კი – 55 მმ; წონა 62,856 გრამს შეადგენს. ფირფიტის დამაგვირგვინებელ ადგილზე, ძირსილულია ვიწრო ფირფიტა, რაც ნივთის გვირგვინზე დადგმული მომცრო ღომისა და ფრინველის პატარა სკულპტურებისათვის მყარ საყრდენს

1 გათხრები აწარმოა არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ დარეჯან კაჭარავას ხელმძღვანელობით.

2 აღმ. საქართველოს მთიანეთში გასულ საუკუნეებში შეავდათ „ხელის ცხენი“, რომელსაც მიცვალებულს მსხვერპლად სწირავდნენ. მიცვალებულისთვის ცხენის შეწირვის წესი სხვა კავკასიურ ხალხებშიც იყო გავრცელებული: ნურქესებთან, ინგუშებთან, ადიღებთან, ყაბარდოელებთან, ოსებთან და სხვ. მრავალი ხალხის ეთნოგრაფიულმა ყოფამ ბოლომდე შემოინახა ცხენის მოკვლა მიცვალებულთათვის მსხვერპლად შეწირვის მიზნით. ჯერ კიდევ XIX ს-ში ასე იქცეოდნენ სევაშები, მორღეეები, იაკუტები და სხვ. არქეოლოგთა მონაცემებით, ცხენის დასაფლავება მიცვალებულთან ერთად დადასტურებულია სკითებთან, ალთაიში აღმოჩენილ ყორღანებში და სხვა. (დ. გიორგაძე, დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში, თბ., 1987, გვ. 14).

3 ოქრომრავალი კოლხეთი, შემდგენელი დ. ღორთქიფანიძე, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, 2005, გვ. 30.

ქმნის. მცირე ზომის ფიგურები სარკისებური სიმეტრიის პრინციპითაა გან-
ლაგებული ანუ ისინი ორივე მხარეს პარალელურად განთავსებულ, ერთმან-
ეთის მსგავს კომპოზიციას იმეორებენ. სამკაულის ცენტრალურ, ჭვირულ ნაწ-
ილში მოცემულია ირმისა და სამი შვლის ნუკრის სტილიზებული გამოსახ-
ულება. მთავარი ფიგურა, ქორბუდა ირეში მოძრაობის (სირბილის თუ ხტომის)
დროს არის გადმოცემული. ის თავისი ზომით დანარჩენებს აღემატება, მისი
რქები სიმეტრიულად იშლება წარჩოთი შემოსაზღვრულ გამჭოლ არეში. ზემო
ნაწილში წარმოდგენილი შვლის ნუკრები მოძრაობაში არიან წარმოდგენილი
(თითქოს დარბიან), თავები უკან, მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით
აქვთ შებრუნებული. მესამე ნუკრის გაწოლილი ფიგურა ქორბუდას ფეხებს
შორისაა მოქცეული, რითაც იკვება ცარიელი სივრცე და ამით კომპოზიციას
ერთგვარი საყრდენი ექმნება. შვლის ნუკრები თითქოს გარს ეკლებიან ქორბუ-
დას, მათი რამდენადმე მანერული, ერთმანეთთან ორგანულად შეთავსებული
პოზებით კომპოზიცია იკვრება და მთლიანდება. ფიგურები შემკულია გავარ-
სის პატარა ბურთულებისგან კომბინირებული ორნამენტული მოტივებით,
რითაც დამშვენებულია ირმის, შვლის ნუკრების, ნიტებისა და ღომების ფიგ-
ურები. ჭვირულ არეში წარმოდგენილ გამოსახულებებს გავარსის ორმწკრივი-
ანი ზოლი კონტურად შემოუყვება და მათ სილუეტებს გამოაკეთს. ოთხივე
ცხოველის ფეხები მთლიანად მოგაგარსებულია. ოსტატი ცვარას მეშვეობით
პირობითად ხაზს უსვამს ცხოველის სხედასხვა ფორმებს. ირმის გულ-მკერდ-
სა და კისერზე სამ რიგზე გავარსის ბურთულებისგან შემდგარი სამკეთხედე-
ბია მოცემული. ყველაზე ზემოთ, კისერზე ორი სამკეთხედია დასმული, მის
ქვემოთ სამ წამწკრივებულ სამკეთხედს ვხედავთ. ცხოველის გულ-მკერდის
არეში კი ცვარას მარცვლები ოთხ-ოთხ მინიატურულ რომბისებურ ფიგურას
ქმნის (ანუ ორი სამკეთხედის კომბინაციაა მოცემული). ქორბუდას წელზე სამი
ვერტიკალური ზოლია დატანილი და თითოეული მათგანი გავარსის ოთხი
ბურთულისგან იქმნება. ამით ხაზი ესმება ცხოველის წვრილ წელს. ხარ-ირმის
გავაზე, კისერზე გამოსახულთაგან შედარებით, უფრო მოზრდილი სამკეთხედია
მოცემული, რომლის კეთხედები კვლავ მცირე რომბებითაა დაბოლოებული. ეს
სამკეთხედები გავის მოცულობაზე მიგვანიშნებს. მის ქვეშ თეძოსთან ცვარას
ნახევარკალისებური ზოლია მორჩილული, რითაც საგანგებოდ გამოიყოფა
სახსარი. ირმის სასქესო ორგანო სამკეთხედის ფორმისაა და მთლიანად გავარ-
სითაა დაფარული (რაც ცვარას რესურვირებული სტილის ნიშნად შეიძლება
იქნას აღქმული). ვხედავთ, რომ გავარსი მოცემულ შემთხვევაში ფორმად ქმნის
საშუალებადაა გამოყენებული. ამ პატარა ელემენტების გამეორებით იქმნება
დეკორის მთლიანობა. სამკეთხედების, ასევე სამი ორნამენტული რიგი, სამი
ვერტიკალური ხაზის გავლება ამ ციფრის სიმბოლურ მნიშვნელობასა და
ირმის გარკვეულ სემანტიკურ დატვირთვაზეც უნდა მიუთითებდეს. ირმის
მსგავსად შვლების ფიგურებსაც ცვარას კონტური ორ რიგად შემოუყვება, მათ
კისრებზე, წელსა და გავაზე პატარა რომბებია მორჩილული, რითაც მინიშნება
ხდება მათ ბეწვზე. ზედა არეში გამოსახულთაგან ერთ-ერთს მოძრაობაცა და
შემკუდობაც უფრო რთული აქვს: აქ ვხედავთ მოზრდილ და მომცრო რომბებს,
ასევე სამ ვერტიკალურ ხაზს წელზე. გამოსახულებათა სტილიზებისას გად-
მოცემულია განსხვავება ზრდასრული ირმისა და შვლის ნუკრების ბეწვს შო-
რის, ხდება მინიშნება ცხოველთა სხეულის ნაწილებზე, რითაც დეკორატიუ-

ღობასთან ერთად იქმნება მცირე მოცულობითი ევექტები და ნაწილობრივ
 ელინდება ოსტატის ერთგულება ნატურალური ფორმებისადმი. ამ სცენის ერთ-
 გვარ დეკორატიულ მონარხოებას წარმოადგენს საკმაოდ ფართო ჩარჩოზე და-
 ტანილი მოხრდილი მწკრივი ბორცვაკებისა, რომელთაც კონუსისებური დაბ-
 ოლოება აქვს. ამ ბურცობებთან, ფირფიტის კუთხეებში მირილდება ორი
 ზარნიში, რომელთა ცენტრში ანუ ფირფიტის კუთხეებში ნახვრეტებია მოცუ-
 მული, სადაც ალბათ თავსამკაულის დასამაგრებლად განკუთვნილ ზონარებს
 უერთდნენ. ბურცობების მონარხოებას გარსშემოუყვება მავთული, რომელზეც
 წვრილი ნაჭდეუებია დატანილი. ფურცლოვანი ფირფიტის ორივე კიდეზე განა-
 პირას, ოდნავ მომცრო ბურთულების მწკრივია მოცემული. ჭვირულ არეში
 წარმოადგენილი კომპოზიციის დეკორატიული მონარხოება სტრუქტურულადაც
 რთულია, მაგრამ რელიეფური ბორცვაკების, ნაჭდეუების და მომცრო ბურ-
 თულების წყობა რამდენადმე მკაცრ რიტმს ქმნის. ჩარჩოს სამი ნაწილი თავისი
 მყარი სტრუქტურით მდგრად საფუძველს წარმოადგენს დამაგვირგვინებელ
 ნაწილზე დადგმული, გაფარსით გაფორმებული, პატარა სკულპტურული ფიგ-
 ურებისთვის. როგორც ზემოთ ითქვა, გადაკეცვის ადგილზე ორი ღომის და
 შედარებით მცირე ზომის ფრინველთა სტერეოტიპულ გამოსახულებებს ვხე-
 დავთ. ღომების ზომა 7 მმ-ს აღწევს, ფრინველებისა კი 3 მმ-ს. როგორც უკვე
 აღვნიშნე, განაპირას განლაგებული ფრინველებიდან ორი ფასში დგას, დანარჩე-
 ნები კი – პროფილში. სამკაულის ცენტრალური, ორივე მხარეს სილუეტურად
 გამოსახული სცენები ძალზე ცოცხლად არის გადმოცემული, რადგან მათი
 მოძრაობები ბუნებრივია და არ ტოვებს აპლიკაციურობის შთაბეჭდილებას.
 სამკაულის ჭვირულ ნაწილზე წარმოქმნილი გამჭოლი არეები, სიბრტეობრივ,
 დინამიკურ გამოსახულებათა დაპირისპირება გვირგვინზე დადგმულ სტატიკურ
 ფიგურებთან წარმოქმნის კონტრასტულ ევექტს, რაც გაძლიერებულია ზედა-
 პირის მრავალფეროვანი დეკორატიული დამუშავებით. ნივთზე მოცემული კომ-
 პოზიცია მყარია, შეკრული. მინიატურული სკულპტურები, რომლებიც გვირგ-
 ვინს ამკობს, თითქოსდა ჭვირულ არეზე მოცემულ სცენას აწესრიგებს და
 ზემოდან ასრულებს მას. რამდენადაც შემონარჩოებულ სივრცეში ირმის რქები
 თანაბრადაა გაშლილი, ის შეესაბამება სიმეტრიულად განთავსებულ, დამაგვირ-
 გვინებელ გამოსახულებებს. თავსამკაულის კომპოზიციაში შეიძლება გამ-
 ოვკვეთით პირობითი სიმეტრიის ღერძი, რომელიც შეუუღლად განთავსებული
 დეტალებისგან შედგება, ესენია: ცენტრისკენ ღომების სილუეტების დადაბლე-
 ბა, ფასში წარმოადგენილი ნიჭები, მის გაყოფებაზე ქობულა რქების სიმეტრი-
 ული მოხაზულობა და გაწოლილი ნუკრის თავი. ფრინველების, ღომის, ირმის
 თუ შვლის რამდენიმე ფიგურა, როგორც ითქვა, მნიშვნელოვანწილად გაფარსი-
 თაა დამუშავებული და ხაზს უსვამს სამკაულის მხატვრულ მთლიანობას.
 უნდა აღვნიშნოს, რომ ოქრომჭდელი გაფარსის ტექნიკას იყენებს მეტად საინ-
 ტერესო მხატვრული ამოცანების ამოსახსნელად. როცა ირმისა და შვლის
 ნუკრის ფიგურებს ეუყურებთ, ნათელი ხდება, რომ სიბრტეის შემამკობელი და
 სილუეტის მთავარი გამომსახველი როლი ცვარას მრავალფეროვან კომბინა-
 ციებს ეკისრება. გაფარსის მარცვლები პატარა ღომებისა და ნიჭების ფიგ-
 ურებს სკულპტურულად ასრულებს. ანალოგიურ დეტალებს, რომლით დამშვენ-
 ებულ სამკუთხედებს №24 სამრახში აღმოსენილ სხვა სამკაულებზეც ვხვდებით,
 მაგალითად, სასაფეთქლეების ევრტიკალურ საკიდებზე, თუმცა ამ შემთხვევაში

გეომეტრიულ მოტივებზე მეტად მნიშვნელოვანი, ორივე ნივთზე მოცემული ჩიტი-ების მსგავსი გამოსახულებებია. ფრინველთა ანალოგიური ფიგურები დას-მულია ასეთივე ტიპის სასაფეთქლის სარტყლის ვარდულებსა და სამკაულის ღერძის ორგვლივ, ოქროს ფორფიტაზე, აგრეთვე დისკოსებურ გულსაბნევზე. ასეთივე ნიტებს ეხედებით აგრეთვე ძვ.წ. V საუკუნის სხივანა სასაფეთქლეზე (სურ. 5; რომელსაც ა. ჭეონია თავის შრომებში საყურედ მოიხსენიებს.). ა. ჭეო-ნიას მიერ V საუკუნის სასაფეთქლეზე მოცემული ფრინველების აღწერა ვანის თავსამკაულებზე დასმულ ფიგურებთან მიმართებითაც შეიძლება გამოვიყენოთ: „ფრინველს სადა, ოდნავ მოკაუჭებული ნისკარტი აქვს, სადა მავთულით გამოყ-ვანილი თვალები ერთიანად დაფარულია ცვარათი. სადა მავთულითაა მოხა-ზული ფრთებიც, რომლებსაც ორგვლივ ცვარა შემოუყვება. მკერდზე ორ რიგად მოთავსებულია ცვარასგან შემდგარი სამკუთხედები“⁴. თუმცა სამკუთხედების ორმაგი ზოლი მხოლოდ ფრონტალურად დასმულ ფიგურას ამკობს, როგორც თავსამკაულზე, ისე სასაფეთქლეებზე მოცემულ დანარჩენ ნიტებს გულმკერდს თითო-თითო პატარა სამკუთხედი უმშვენებთ. ჭვირულ თავსამკაულზე დარნი-ლულ ნიტებს სხვათაგან აგრეთვე კედი განასხვავებს. თავსამკაულის სტრუქ-ტურიდან გამომდინარე ამ ნიტების კედი დაბრტყელებულია, დეკალურად დაუ-მუშავებული. დანარჩენ ფრინველთაგან უმეტესობის კედი მავთულით ორადაა გაყოფილი, მაკრატელის მსგავსად, რაც პირდაპირ იმაზე მიუთითებს, რომ ეს მინიატურული სკულპტურები მერცხლებს განასახიერებს. ჭვირული თავსამ-კაულის შემთხვევაში ამ თემაზე დაკონკრეტებით საუბარი უსაფუძვლო იქნე-ბოდა, როგორც ითქვა, ღომები გვირგვინის შუა ღერძის გასწვრივ ერთმანეთის პარალელურად დგანან; თუ ჭვირულ არეებს ფრონტალურად შევხედავთ, ამ ღომებს პროფილში დაეინახავთ. მათ თითქოს ხახა დაუდიათ. ცვარას სამ-კუთხედებით შემქნილი ორნამენტული დეკორი სტილიზებულ ფაფარს გა-მოსახავს. მათი ყურები ხაკმაოდ მოზრდილია, ფოთლისებური მოყვანილობის. ღომების აპრეხილი კედები დაკბილული მავთულით არის გაკეთებული და მათი მოძრაობა დაბოლოებებში წრეებს კრავს, რაც სილუეტთა პლასტიკურობას აძლიერებს და დინამიზმის ელემენტები შეაქვს მათ პოზებში. თავსამკაულის ღომების ორნამენტული გაფორმების გარკვეული ელემენტები შეინიშნება გაც-ილებით უფრო ადრეული ხანის ნაწარმოებზე, როგორიცაა წინორის ოქროს ღოში ყორღანული სამარხიდან (ადრეყორღანული კულტურა; სურ. 6). მეტად საინტერესოა ამ პატარა მრგვალი ქანდაკების ფორმის განხილვა ოქროს თავს-ამკაულზე მდგარ ღომებთან მიმართებით, მიუხედავად იმისა, რომ მათ შორის დიდი ქრონოლოგიური სხვაობაა. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მკაცრ, სტა-ტიკურ ფიგურებთან. ვანის და კახეთის ნიმუშების საერთო მხატვრულ თავისე-ბურებას წარმოადგენს ძალზედ მცირე მასშტაბში ძლიერი ცხოველის ტიპის წარმოსენა. კახეთის მინიატურული სკულპტურის ზედაპირი გლუვია, მისი წინა მხარე: თავი, კისერი და ფეხები ცრუ გაფარსითაა შემკული, რითაც აქცენტირება ფიგურის წინა ნაწილზე ხდება. ღომის დრუნხი ბრტყელი და მრგვალია, კიდზე ოქროს მავთული აქვს შემოვლებული, თვალები უფრო მოზ-რდილი ბურცოვებით არის ამოყვანილი. კისერსა და ფეხებზე დეკორი იქმნება

4 ა. ჭეონია, ადრეანტიკური ხანი ოქროს საყურეები ვანის ნაქალაქარიდან, ვანი III, თბ., 1977, გვ. 82-83.

გაეარსის რიტმული ზოლებით. სამოთხელი ნაწიანები ერთიანობაში მკაცრ, აბსტრაგირებულ იერს სძენს ამ სკულპტურულ გამოსახულებას. წნორის მინიატურული ღომის კედი დაშვებულია, ფიგურის სიღრმეტი დაკონიურია და დაუნაწევრებული. ცვარზე დაკვირვებით ირკვევა დეკორირების განსხვავებული პრინციპები. თავსამკაულზე დასმული ღომების ცვარას დეკორი ასოციაციას იწვევს წნორის კახეთის ღომის გაეარსით შემკულობასთან. რაც შეეხება დეკორატიულ პრინციპს, თავსამკაულის ღომებს მეტი სიახლოვე მოეძებნება სამეგურში აღმოჩენილ სასაფეთქლეებთან, ვინაიდან ორივეგან ვხვდებით ცვარათი შექმნილ სამკეთხედებს, თუმცა სამეგურის ცხენები არა მხოლოდ სამკეთხედებით, არამედ ზიგზაგებითაცაა (ასევე ქონგურებით) გაფორმებული და მათი ფორმები მეტადაა დაკონკრეტებული, ვიდრე ღომების. ამ გამოსახულებათა დეკორატიულ გაფორმებაში განსხვავებული ტენდენციების არსებობის მიზეზი ისიც უნდა იყოს, რომ ისინი ძვ.წ. IV საუკუნეს, კლასიკური პერიოდიდან ელინისტური ეპოქისკენ გარდამავალ პერიოდს განეკუთვნება. თავსამკაულის თარიღი არაა დადგენილი. უფრო ადრეული, ძველი ფენის სამარხებში მოპოვებული მსგავსი ტიპის მასალა ცხადყოფს, რომ ძვ.წ. V საუკუნეში სხვა ტიპის თავსამკაულები იყო გავრცელებული. ვინაიდან სტრატეგრაფიული დაკვირვების და აღმოჩენილი ინვენტარის (ძვ.წ. 330-იანი წლების პანტიკაპეური ევრცხლის მონეტა⁵, ყველაზე გვიანდელი ნივთი №24 სამარხიდან) საფუძველზე სამარხს ძვ.წ. IV საუკუნის პირველ ნახევარს მიაკუთვნებენ. ეს გარემოებები გვაგარაუდებინებს, რომ თავსამკაულიც დაახლოებით ამ პერიოდისაა.

მხატვრულ-სტილისტური და ტექნიკური ერთიანობა არის ძლიერი, ადგილობრივი საოქრომჭედლო სკოლის არსებობის დამადასტურებელი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ჯერ-ჯერობით ანალოგიური ტიპის თავსამკაული არ არის აღმოჩენილი. აქედან გამომდინარე, საჭირო გახდა მასში გამოყენებული მხატვრული და ტექნიკური ხერხების ძიება უფრო ადრეული ლითონმქანდაკეობის ნიმუშებში, რამაც დაადასტურა, რომ ჭვირული და გრანულაციის ტექნიკის გამოყენებას დიდი ხნით ადრე ნაეყარა საფუძველი. მართალია, ანალოგიური ტიპის არტეფაქტი არ მოიპოვება, მაგრამ თავსამკაული სრულიად ორგანულად თავსდება იმ მხატვრულ მოლიანობაში, რაც ვანის ოქრომჭედლობას ახასიათებს. სამკაულის დეკორატიული ელემენტები იმავე პერიოდის და უფრო ადრეულ ნიმუშებზეც არის გამოყენებული. სახელდობრ, ეს ორნამენტული მოტივები როგორც №24, ისე სხვა სამარხებში აღმოჩენილ ნივთებზეც არის გამოყენებული. რაც შეეხება თვით ზოიმორფულ გამოსახულებებს, მათი ცალკეული ანალოგიები განსხვავებულ კონტექსტში მოიძებნა. მაგალითად, თავსამკაულზე მოცემული ირმისა და შვლის ნეკრების მოძრაობა და პლასტიკა უახლოვდება კოლხურ ცულებზე ამოკვეთილ ცხოველთა გამოსახულებებს. ნიტების ანალოგიები კი მოგვეძებნება როგორც იმავე სამარხის აღმოჩენილ სამკაულებზე, ასევე ერთი საუკუნით ადრეულ ნაკეთობებზე. ღომის ფიგურათა ორნამენტული გაფორმება სხვა ოქროს სამკაულებზე (სასაფეთქლეები, მილაკები (სურ. 34) და სხვ.) მოცემული დეკორის მსგავსია, თუმცა ნაწილობრივ უახლოვდება სამეგურის სასაფეთქლეების ცხენების შემკულობასაც. ამ მინიატურული ფიგურის სტატიკური ხასიათი გარკვეულ ასოციაციას იწვევს წნორის ღომთან,

⁵ ოქრომრავალი კოლხეთი, გვ. 30.

თუმცა ეს უკანასკნელი გაცილებით მეტადაა აბსტრაგირებული, ვიდრე ჭკვირუ-
ლი თავსამკაულის ღომები. აღსანიშნავია, რომ ვანის თავსამკაულის უშუალო
გვიანდელი სტრუქტურული ანალოგიები მრავლადაა ჭკვირული ბაღთების სახ-
ით. ნიშანდობლივია, რომ მათი სიუჟეტური მოტივებიც მსგავსია. თუ კოლხური
ლითონმქანდაკეობის განვითარების ხაზს წარმოვიდგენთ, ოქროს ჭკვირული
თავსამკაული არა მხოლოდ ქრონოლოგიურად, არამედ თავისი მხატვრული
ფორმითაც ორგანულად ექცევა კოლხურ ცულებსა და ჭკვირულ ბაღთებს შო-
რის. ნათელია, რომ სხვადასხვა ნაკეთობებში გამოყენებული მრავალსახოვანი
დეკორატიული ელემენტები თუ ტექნიკური ხერხები ამ სრულიად ახლებური
ტიპის, ახალი სტრუქტურის მქონე თავსამკაულზეა მოცემული. აღსანიშნავია
ისიც, რომ №24 სამარხში აღმოჩენილი ჭკვირული თავსამკაულის გარდა, სხვა
ნაკეთობებს: სასაფეთქლეებს, საყურეებს, ეელსაბამებს, სამაჯურებს, ქსოვილზე
დასაკერებელ ფირიფიტებს ზუსტი ანალოგიები მოუძებნებათ უფრო ადრეულ
ნიმუშებთან. ამ ეტაპზე თავსამკაულის ზუსტი ანალოგი ვერც ბერძნულ, რო-
მაულ, სკვითურ და აღმოსავლურ ლითონმქანდაკეობის ნიმუშებს შორის
მოიძებნა. სავსებით შესაძლებელია, რომ შემდგომი არქეოლოგიური გათხრების
შედეგად მსგავსი ნივთი იქნას აღმოჩენილი. შეიძლება ასეც ითქვას, რომ ღოკა-
ლურ მხატვრულ ტრადიციებზე დაყრდნობით ოქრომჭედელი სრულიად ახალ,
ორიგინალურ თავსამკაულს ქმნის.

ვანის ჭკვირული თავსამკაული სამარხეულ ინვენტარს წარმოადგენს, რაც
იმას გულისხმობს, რომ მას საკულტო დანიშნულება გააჩნია. რამდენადაც
ის წარმართული ეპოქის არტეფაქტია, მასზე წარმოდგენილ ზოომორფულ გა-
მოსახულებათა კონცეფციის შესწავლა უთუოდ ტოტემურ რწმენა-წარმოდგე-
ნათა კონტექსტში უნდა მოხდეს. რამდენადაც ეს ნივთი ფესვგადგმული მხატ-
ვრულ-სტილისტური ტრადიციების მატარებელია, იმდენად მისი სიმბოლიკაც
შორეული ფესვებიდან მომდინარეობს. ნაკეთობის ზოომორფული გამოსახ-
ულებები: ირემი, შველი, ღოძი და ნიტები სხვადასხვა საკრალურ სიმბოლოებს
წარმოადგენდა. როგორც ეთნოგრაფი ირაკლი სურგულაძე აღნიშნავს, ძველი
მსოფლიოს ხალხთა ხელოვნებაში, ასევე კავკასიის ლითონის თუ კერამიკე-
ლი ნივთების შემკულობაში უხვადაა გამოყენებული ზოომორფული მოტივები,
რომელთაც სიმბოლური ქვეტექსტები აქვს. ზოომორფული თემატიკა ანტიკურ
ხანაში საყოველთაო მოვლენას წარმოადგენდა და ერთ-ერთი შეხედულების
თანახმად, ის ტოტემური წარმოდგენების საფუძველზე ვითარდებოდა.

ქართულ მითოსში, სამონადირეო ეპოსსა და რელიგიურ წარმოდგენებში
ირემი „წმინდა ნადირად“ მიიჩნეოდა⁶. ირმის გამოსახულებები მუდამ ნიტების,
გველების და თევზების პატარა ფიგურებთან ერთად იყო ხოლმე წარმოდგე-
ნილი. ბრინჯაოს სარტყლებზე, ისევე როგორც კოლხურ ცულებსა და ბაღთე-
ბზე, სამი კლასის ცხოველები გამოისახებოდა. მათი სიუჟეტების გამეორება
უნდა მეტყველებდეს იმაზე, რომ ეს ცხოველები სიმბოლურად დიდი დედის
კულტს უკავშირდებოდა. დიდი დედა კი ბატონობდა მიწაზე, წყალსა, ზეცაზე
და უძველესი წარმოდგენების მიხედვით ცხოველთა სხეულებში განიცდიდა

6 მ. ზურაშვილი, ქართველთა მითო-რელიგიური წარმოდგენები და მათი სოციალური
არსი, თბ., 2006, გვ. 23.

ინკარნაციას⁷ ირემი ცასთან უნდა ეოფილიყო დამაკავშირებელი, რადგან მისი „ოქროს რქანი“ გამოიყენებოდა ღმერთამდე მისადღწევ კიბედ⁸.

გამოთქმულია აზრი, რომ ანტიკური ეპოქის კოლხური მითოლოგიის მიხედვით გეა – დედამიწა ითვლებოდა ყველა კოლხური ღვთაების დასაბამად, ხოლო ცა, როგორც მამაკაცური საწყისი, ანაეოფიერებდა მიწას⁹. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ირემი სიმბოლურად აკავშირებდა დედურ და მამაკაცურ საწყისებს. ირმის ეს ტრადიციული თემა ვანის ჭვირული სამკაულის მხატვრულ ფორმაში შეიძლება ასე ამოვიკითხოთ: შვლის ნუკრები, რომელთა მონათესავე გამოსახულებები კოლხურ ცულებზე შინაარსობრივად მიწასთანაა დაკავშირებული¹⁰, ამ შემთხვევაშიც მიწის დედური სფეროს პირობით განზომილებას ქმნის, ქობუდა ხარ-ირემი (მისი სქესი მკვეთრადია ხაზგასმული ცვარას მეშვეობით) ერთგვარი დამაკავშირებელი და შეამავალია ზესკნელთან, რომლის სიმბოლური ზომორფული გამოსახულებები მოცემულია თავსამკაულის ზედა მხარეს, დამაგვირგვინებელ ნაწილში.

ნებისმიერი ქვეყნის კულტურაში, იქნებოდა ეს ძველი კოლხეთი, ძველი საბერძნეთი, ეგვიპტე ან სხვა, წარმართულ სამყაროში ფრინველი სიმბოლურად უკავშირდებოდა ცას, ზესკნელს და ის გამოყვანილია ხოლმე როგორც კოსმიური პერსონაჟი.

შეიძლება, რომ ნიტი მზის ერთ-ერთ ატრიბუტად მივიჩნიოთ და ამის დასადასტურებლად რამდენიმე ოქრომჭედლობის ნიმუშიც მოვიყვანოთ: ვანში აღმოჩენილი დისკოსებური გულსაბნევი და სხივანა საყურეებიდან ერთი წევილი (№24 სამარხი, ძვ.წ. IV ს.), მეორე, მისი მსგავსი კი ძვ.წ. V საუკუნის (№VI სამარხი). ხსენებული სამკაულები როგორც ფორმით, აგრეთვე შინაარსობრივადც მზეს განასახიერებს: სარტყლის მსგავსი საკიდებიდან ირიბად სხივები გამოდის. ნიტის მინიატურული სკულპტურები კი მზის თანმხლებებადაა გამოყვანილი. ფრინველის მზესთან გამოსახვის მაგალითი ადრეული ეპოქის არტეფაქტებზეც ვიქსირდება (ბორჯომის დისკოები, ძვ.წ. XVI-XIV ს.ს.).

შეიძლება გამოითქვას მოსაზრება, რომ ჭვირულ სამკაულზე მოცემული ფრინველებიც ზეციურ სამყაროსთან უშუალოდ დაკავშირებულ არსებებს განასახიერებენ. №24 სამარხში ნანახი ნიტისა და არწივის, როგორც „მზის ფრინველის“ გამოსახულებების ქსოვილზე დასამაგრებელი ფირფიტების უხვი რაოდენობა არა მხოლოდ წარჩინებული მიცვალებულის მაღალ წოდებაზე, დიდებულებასა და ძალაუფლებაზე მიმანიშნებელი უნდა იყოს, არამედ საიქიოში წასული სულის თანმხლები, პირობით სიმბოლოებად შეიძლება წაეყილებინათ სამარხში. სამკაულის სკულპტურული ნიტები ღომების ერთგვარი

7 Manana Khidasheli, Mythological Motifs on the Bronze Articles OF Caucasus and Luristan, Acta Antiqua Academia, T.XXII. Fasc. Budapest, 1974, გვ. 358, 359.

8 ირემს ცის სკნელთან აკავშირებს ლეგენდა ირმის ნახტომის შესახებ, რომლის თანახმადაც, ირემი ხარს ეჯიბრება ცაზე სწრაფად გადარბენაში. იგი მოწქდა და დაიდუბა, მაგრამ მაინც დარჩა მისი კვალი ნახტომის სახით. სურგულაძე ი., მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., თსუ, 2003, გვ. 31, 32, 33.

9 ნ. აბაკელია, ცის თაყვანისცემა დას. საქართველოში, მაცნე, ისტორიის სერია, 1983, №2, გვ. 150.

10 ლ. ფანცხავა, კოლხური კულტურის მხატვრული ხედვის ნიშნების ძეგლები, თბ., 1998, გვ. 41, 42, 43.

თანმხლებნი არიან.

- - !

ლომს ძველი აღმოსავლეთის და ეგეოსის კულტურათა რელიგიურ წარმოდგენებსა და მითოლოგიაში აიგივებდნენ მზესთან. ანტიკური ხანის საზოგადოებისთვის იგი უზენაესი ძალის მატარებელ არსებად იყო აღიარებული. სამკაულის დამაგვირგვინებელ ნაწილში მოცემული ლომის ფიგურებიც მზის, უზენაესი არხის სიმბოლოებად უნდა იყოს წარმოდგენილი.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მინიატიურული სკულპტურები ლომებისა და ნიჭების სახით სამეაროს უზენაეს ძალას და მის მხლებლებს განასახიერებს. შველების კომპოზიცია კი – ამქვეყნიურ სფეროს, რაც ზეარსთან დაკავშირებულია ირმის გამოსახულებით. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჭვირული სამკაული სიმბოლურად მოიცავს ორი განზომილების, ცისა და მიწის სკენის საზრისს, მთავარი, მათი დამაკავშირებელი (შეამაყალი) კი არის ირემი. უნდა ითქვას, რომ ეს რთული, ძალზე სერიოზული თემა მხატვრულ ფორმაში გადმოცემულია მაქსიმალური ლაკონიურობითა და მეტად დახვეწილი საშემსრულებლო მანერით. მხატვრულ-სტილისტურ მხარისა და სიმბოლოების გაანალიზება ადასტურებს, რომ ეს სამკაული ადგილობრივ საოქრომჭედლო სახელოსნოშია შექმნილი და წარმინებული ფენისათვის არის განკუთვნილი. ჭვირული თავსამკაულის გადაწყვეტაში ვანის და, საერთოდ, კოლხური ოქრომჭედლობის თავისებურებათა და ამასთანავე მისი ორიგინალობის გამოვლენა მნიშვნელოვანია, რადგან ასვენებს თუ რაოდენ შეიძლება შენარსუნდეს და ამასთანავე განახლდეს მხატვრული ტრადიციები.

Tamar Giorgadze

The open-worked head-dress from Vani

The paper work concern the golden open-worked head-dress discovered in Vani 2004. The rich burial №24 where is found this diadem is dated IV century B.C. According annals and archaeological artifacts Vani was admittedly the political and culture centre of Gold-Rich-Colchis. This thing is made in the transitional period from classic to hellinistic. The form of open-worked diadem is very original and there is no analogic masterpiece, also the other ornaments found in this burial, have their similar patterns between more earlier artefacts then this object. This head-dress has a trapez silhuet, harmoinious, simetrial composition. Discribing the images represented in open spare and on the top of the work there have the parallels with other things and there are notable some common signs. The artistic analysis shows the peculiarities of structure and composition of this ornament. These signs are combined organically with the elements and principles of decoration. Analysing the artistical-stylistic character we see clearly the importance of granulation to make the picturesque effects. The application of

granulation in preference is as characterized of head-dress as generally as whole old Colchian-jewellery. The things discovered in burial №24 are characterized by unity of technique and artistic style, so this indicate the existence of local goldsmiths studios.

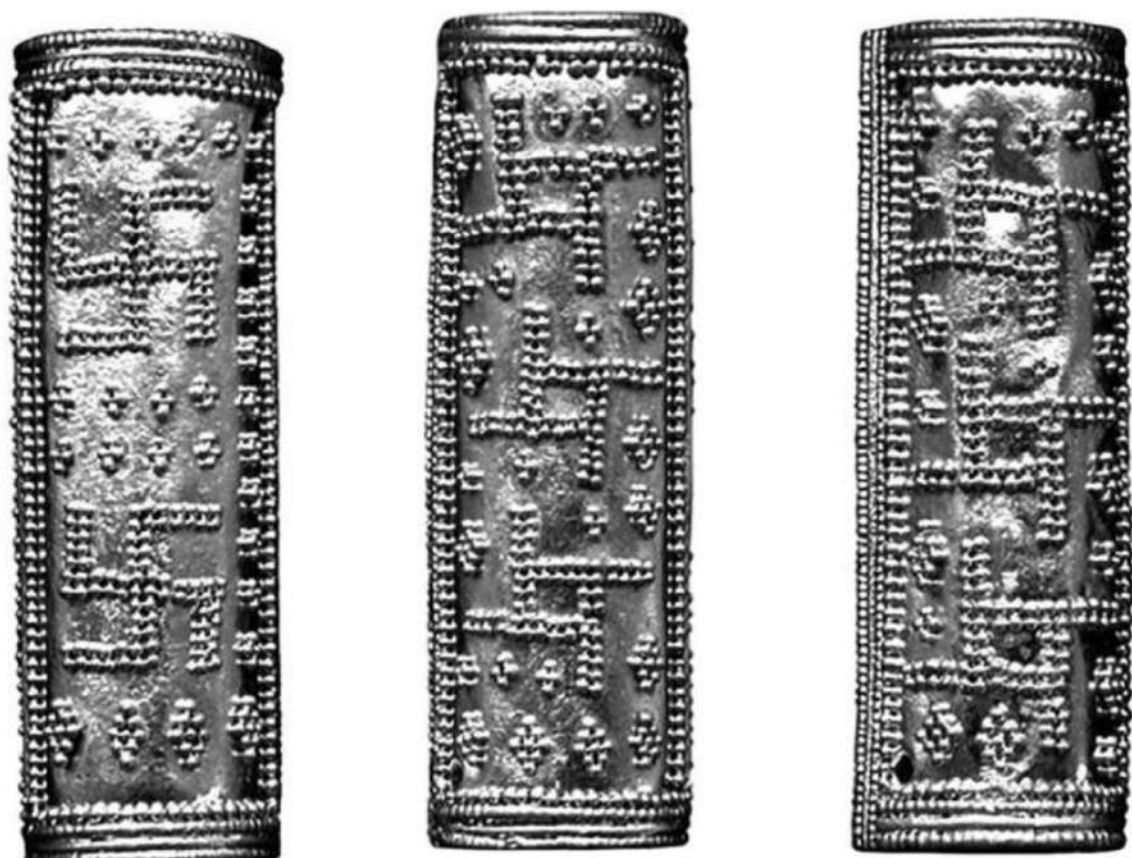
Analysing of semantique, here are applied the ethnographical materials to acquaint better the totemic believes from which were derived the sacred ideas of zoomorphic images. The figures represented on the head-dress symbolically personify profane and divine worlds. The symbol of connection of these two spheres is main representation of deer. I add that principle of vertical prescription of head-dress imitate the succession of two sphere. It's important that these representation symbolically relate to the Solar and Grate Mother cult. Because of it, there was necessary to acquaint the works about Caucasian, Greec and Eastern Mythology, which found some suppositions. This head-dress lets us to see how much laconically are represented traditional cult ideas in this elegant, original golden ornament and how much artistically are combined te aesthetic and signing functions of this golden masterpiece.



სურ. 1. სამარხი 24 (საერთო ხედი)



სურ. 2. ჭვირული თაესამკაული



სურ. 3. მილაკები. ვანი



სურ. 4. გარსაკრავი. ვანი



სურ. 5. სხივანა სასაფეთქლე-
ვანი



სურ. 6. ოქროს ღოში წნორის ყორღანიდან



სურ. 7. ოქროს სასაფეთქლე-
ები საძეგურიდან



სურ. 8. ჭვირული ბაღთა საჩხერის სამარხი-
დან