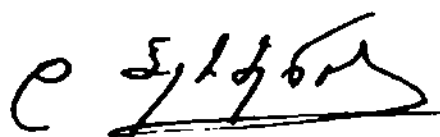


საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

3



რედაქტორი – გამომცემლები:

ნიკოლოზ ვახეიშვილი
იუზა ხუსკივაძე
მზია ჯანჯალია

სარედაქციო კოლეგია:

ნათელა აღადაშვილი
მიურეი აილახიძე (კალიფორნია, აშშ)
დევი ბერძენიშვილი
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელ)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მუნხენი)
ანელი ვოლსკაია
ვერნერ ზაიბტი (ვენა)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალობლიშვილი
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია)
რუსუდან ყენია
გიორგი ჭეიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე
კრისტეფორ პაასი (ვალანოვა, აშშ)

სარედაქციო საბჭო:

ნოდარ ბახტაძე
დიმიტრი თუმანიშვილი
ინგა ლორთქიფანიძე
მზია სურგულაძე
ირინა ღამბაშიძე

Publishers:

Mzia Janjalia
Nikoloz Vacheishvili
Yuza Khuskivadze

Editorial Board:

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

Reviewers:

Nodar Bakhtadze
Irina Gambashidze
Inga Lortkipanidze
Mzia Surguladze
Dimitri Tumanishvili

გოგაიუბაშვილი გომსახურება: ანდრო ქურდიანისა

თურნალი „საქართველოს სიძველენი“ გამოდის
ბიოგრაფიულ და ფინანსურ მხარდაჭერით

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

ჟურნალის გარეკანზე: ვარძია, სამხრეთი კედლის მოხატულობა 1185 წ.
On the cover: Vardzia, South wall mural decoration 1185.

© 2003 - გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი
© G. Chubinashvili Institute of History of Georgian Art
© 2003 - საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის საინფორმაციო ცენტრი
© The Georgian Cultural Heritage Information Centre

ინტერნეტ-მისამართი: www.heritage.ge

ISSN 1512-1321

ნოდარ ბახტაძე სამშვილდის ქვაბების კრეპაციული სამარხი და დაკრძალვის ხეობის წესი	7
მარიამ გაბაშვილი ვერცხლის “ემბლემა” ვანიდან	18
ნატო გენგიური ფარნაკის ეკლესია	31
ირინე გიგიაშვილი ზეგანის (იგივე ზაქის) ეკლესია (რეკონსტრუქციის ცდა).....	41
ლევლა ხუსკივაძე ოშკის სკულპტურულ „ვედრებათა“ თავისებურებების შესახებ	59
ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი XIII-XV საუკუნეთა ხუროთმოძღვრების დასახასიათებლად	91
იუზა ხუსკივაძე ნიკორწმინდის ტაძრის მოხატულობა	109
ეკატერინე კვაჭატაძე ქოლაგორის ციხის კარიბჭის „მიჯაჭვეული“ ლოშების რელიეფები	127
ავთანდილ მიქაბერიძე, სოფიო ქებურია დევხილი ქართული ძეგლის კვალი ტრაპიზუნდის ჭედურ სახარებაზე	143
მაია მანია ძველი თბილისის სარდაფები	150
თენგიზ მგელიაშვილი ქანანელის „უსწორო კარაბადინის“ ერთი ნაკლები ფურცელი („უსწორო კარაბადინის“ და ზაზა ფანასკერტელის „სამკურნალო წიგნის კარაბადინის“ ტექსტების ერთიერთშეპირისპირების ზოგიერთი შედეგი)	168
სამსონ ლევაგა ანთროპომორფულობის თარგმანებისა და „კოსმოგრაფიულობის“ პრინციპი ქართულ „ხალხურ“ ხუროთმოძღვრებაში	182
ანა მგალობლიშვილი კიათურის სამთო-ტექნიკური სასწავლებლის ეკლესიის კანკელი და დიმიტრი შევარდნაძე	187
ეკატერინე პრივალოვა გარეჯის მრავალმთის „უდაბნოს“ მონასტრის „მოწამეთას“ ეკლესიის შესახებ	196

Contents

Nodar Bakhtadze Incinerator Grave in Samshvilde Caves and Hittite Burial Ritual	7
Mariam Gabashvili Silver "Emblema" from Vani	18
Nato Gengyuri Parnaki Church	31
Irine Giviashvili To the Reconstruction of the Initial Forms of Zegani (Zaki) Church	41
Leila Khuskivadze To the Peculiarities of Sculptural Deesis in Oshki	59
Nicholas Vacheishvili To the Characteristics of the 13 th -15 th Century Architecture	91
Yuza Khuskivadze Murals of Nikortsminda Church	109
Ekaterine Kvachatadze "Chained" Lions on the Porch of Kolagiri Fortress (To the Interpretation of the "Chained" Lions in the Medieval Georgian Sculpture)	127
Avtandil Mikaberidze, Sopio Keburia Traces of the Exile Georgian King on the Chased Gospel from Trebizond	143
Maia Mania The cellars of Old Tbilisi	150
Tengiz Mgelishvili One Missing Page of Kananeli's "Incomparable Karabadini"	168
Samson Lezhava The Principle of Anthropomorphic Interpretation and "Cosmogramity" in the Georgian Vernacular Architecture	182
Anna Mgaloblishili Chancel-barrier of the Church of Chiatura Mining-Technical College and Dimitri Shevardnadze	187
Ekaterine Privalova On the "Motsameta" Church of "Udabno" Monastery in Gareji	196

სამშვილდის ქვაბების კრემაციული სამარხი და დაკრძალვის ხეობის წესი

უკანასკნელი 2 ათწლეულის განმავლობაში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქვემო ქართლის კლდის ძეგლთა შემსწავლელმა არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ, მდ. ხრამის და მის შენაკადთა ხეობებში, ხელოვნურ გამოქვაბულთა გრანდიოზულ სისტემებს მიაკვლია. ამ არაერთგზის რეოკუპირებულ და რეკონსტრუირებულ ძეგლთა არქეოლოგიურმა კვლევამ დაადასტურა, რომ მათი ძირითადი ბირთვები ჯერ კიდევ ბრინჯაოს ხანის სხვადასხვა ეტაპზე ყოფილა შექმნილი მსოფლიოს მრავალი უძველესი ცივილიზაციისათვის კარგად ცნობილი, კლდის გახურება-გაციებით დაბზარვის და გამოწვრევის წესით.¹ გამოქვაბული კომპლექსების სივრცობრივ-გეგმური გადაწყვეტა და მათში მოპოვებული არქეოლოგიური მასალა იმას მეტყველებს, რომ აღნიშნულ ეპოქაში ამ ძეგლთა უმრავლესობა ქვაბოვან დასახლებებს წარმოადგენდა. მეორე მხრივ, საქართველოს მეზობელ სინქრონულ კულტურათათვის დამახასიათებელი ანალოგიების გათვალისწინებით, არ გამოვრიცხავდით, რომ ქვაბთა ნაწილი ბრინჯაოს ეპოქის სხვადასხვა ეტაპზე მიცვალებულთა დასაკრძალავადაც გამოიყენებოდა.²

კლდის ძეგლთა სწორედ ამ უკანასკნელ ფუნქციაზე მიმანიშნებელ ფაქტებს მივაკვლიეთ ცოტა ხნის წინ სამშვილდის გამოქვაბულებში.

ისტორიულ ნაქალაქარ სამშვილდის მიდამოები აღნიშნული რიგის კლდის ძეგლების განსაკუთრებული კონცენტრაციით გამოირჩევა: ქვაბთა დაჯგუფებანი გამოკვეთილია როგორც ციტადელის შემოყოლებასზე, მდ. ხრამისა და ჭივჭავას „ხეობისის“ კლდოვან კონცხში, ისე მათ მოპირდაპირე კალთებში. ქვაბ-სათავსთა აბსოლუტური უმრავლესობა მეტად ინტენსიურად ყოფილა ათვისებული შუა საუკუნეების სხვადასხვა ეტაპზე, ამიტომ მათი შექმნისა და გამოყენების პირველი სტადიების ნივთიერი კვალი, იატაკთა ბზარებში შემთხვევით შემონახული თიხის ნაწარმის თითო-ოროლა ფრაგმენტით თუ იყო წარმოდგენილი.

მიუხედავად ამისა, ჩვენდა გასაკვირად, სამშვილდის სიონის ტაძრიდან სამხრეთით 50-ოდე მ-ზე მდებარე, მდ. ხრამის ხეობისკენ მიმართული ქვაბთა კომპლექსის ზედა რეგისტრის რამდენიმე გამოქვაბული სათავსი, შუა საუკუნეებში ინტენსიურად აღარ გამოუყენებიათ და მათში თავდაპირველი ცხოვრების კვალი პრაქტიკულად ხელუხლებლად იყო შემონახული (სურ. 1).

ჩვენთვის ამჟამად საინტერესო აღმოჩენის მოწმენი სწორედ ერთ-ერთ მათგანში გაუხდით. ეს ქვაბი თავდაპირველად შემთხვევითი გეგმის, მეტად დაბალი სათავსის ნაშთის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, მაგრამ გათხრის შედეგად გამოქვაბულმა რამდენადმე მოწესრიგებული ფორმა მიიღო (ნახ. 1, 2): მიწის ფენისგან განთავისუფლების შემდეგ გამოჩნდა ძირითადი ფართის მოხაზულობა 1.55 მ სიგანის შესასვლელით, ხოლო სიმაღლემ ცენტრალურ ნაწილში 2 მ-ს მიაღწია. ქვაბის ნაპრალებში აღმოჩნდა გამოწვრევის ხერხით კვეთის კვალიც – ხის სოლების ნაშთები.

ქვაბის გათხრამ შემდეგი სტრატეგია დაადასტურა: ზედაპირიდან დაახ. 30 სმ-დან დაწყებული, მიწის მასამ რამდენადმე შემცხვარი, ნესტიანი სახე მიიღო

¹ ნ. ბახტაძე. ქვემო ქართლის კლდის ძეგლები. თბ., 1991.

ნ. ბახტაძე. კლდის ხუროთმოძღვრების ნასახეა და განვითარების პირველი საფეხურები საქართველოში. კავკასიის მაცნე (სპეც. გამოცემა). თბ., 2002. გვ. 26.

და მასში აქა-იქ გვიან ბრინჯაოს ხანისთვის ტიპურმა, შავმა და ლეგა პრიალა კერამიკის მცირე ფრაგმენტებმა იზინა თავი. 50-70 სმ სიღრმეზე კი მოტკეპნილი მიწის იატაკის ზედაპირი მოფენილი აღმოჩნდა in situ შემონახული ნივთიერი მასალით – გვიანი ბრინჯაოს ხანის ნაირგვარი, სხვადასხვა სისრულის თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტებით და ობსიდიანის ანატკეცებით. მაგ., ამ მასალაში დიდი რაოდენობით გვხვდება სხვადასხვა ზომის შავი და ლეგა ფერის ნაპრიალები ქოთნების, დერგების, ტოლნების, ჯამებისა და თეფშების ფრაგმენტები (ნახ. 3). კერამიკული ნაწარმის მრავალი ნიმუში შემკულია აღნიშნული ეპოქისათვის ტიპური უჯრედოვანი, ტალღისებრი, სოლისებრი და გრეხილი ორნამენტით. მიკვლეული ჭურჭლის ფორმებიდან მეტად დამახასიათებელია ქოთნის ზოომორფული ყურები, გადმოკეცილი, დაკეცილი პირები და ძირები, ტალღოვნად პროფილირებული ჯამის გვერდები.¹ აღმოჩნდა ასეთივე ფაქტურის, მაგრამ დღემდე ამ ეპოქის ქართული ძეგლების განათხარი მასალებიდან უცნობი ტიპის მოზრდილი ფრაგმენტიც (ნახ. 3, №4): ნავისებრი ფორმის დოქის წაგრძელებულტუნიანი პირ-ყელი, რომლის ანალოგიები ჯერჯერობით მხოლოდ ხმელთაშუა ზღვის აუზის ქვეყნების მიკენური პერიოდის ძეგლების არქეოლოგიურ მასალებში მოვიძიეთ.²

გამოქვაბულის აღნიშნული მასალით მოფენილი იატაკის ცენტრში ჩადგმული აღმოჩნდა თიხის შავად გამომწვარი, საშუალო ზომის (დაახ. 20 სმ სიმაღლის), პირგაშლილი, უყურო ქოთანის ჭურჭელს სარქველად მოყვითალო-ლეგად გამომწვარი, სქელკეცვიანი, რელიეფური ზოლებით შემკული თიხის მოზრდილი დერგის ნატეხი პქონდა დაფარებული (სურ. 2; ნახ. 1, 2). თვით ქოთანი (ისევე როგორც დაფარებული ფრაგმენტი), მეტად სადა ნაკეთობას წარმოადგენს, ამიტომ მისი პირდაპირი პარალელის მოძიება საქართველოს გვიანი ბრინჯაოს ხანის განათხარი სამარხების მდიდრულად შემკული კერამიკული ინვენტარიდან ჭირს, თუმცა დამსაღების ტექნოლოგიითა თუ ზოგადი ფორმით, ის მაინც ემსგავსება აღნიშნული ეპოქის ხეხეთის ცნობილ ზოგიერთ ეგზემპლარს.³ ესეც არ იყოს, ამ ჭურჭლის სინქრონულობა ამავე პორიზონტზე, მის გარშემო დაფიქსირებულ აღწერილ ნივთიერ მასალასთან, სტრატეგრაფიის მიხედვით უდავოდ არის დადგენილი. ქოთანი სავსე იყო გაქვავებული, მონაცრისფრო ნაძწვი მასით. როგორც ჭურჭლის შიგთავსის თანამედროვე ტექნიკური მეთოდებით გამოკვლევამ დაადასტურა,⁴ ეს აღმოჩნდა კრემაციისას დაწვეარი მერქნის, გარდაცვლილი ადამიანის დაფერფლილი სხეულის და იგივე ნეშტის უწვრილეს ძვლოვან ნაწილაკთა ნარევი.

გამოქვაბულში დაფიქსირებული არქეოლოგიური სურათი იმას მიგვანიშნებს, რომ საქმე გვაქვს გვიანი ბრინჯაოს ხანის კრემაციულ სამარხთან. აღნიშნული თიხის ურნის თანმხლები კერამიკული ნაკეთობანი, მიუხედავად ნაკლებობისა და ფრაგმენტულობისა, სტრატეგრაფიული ვითარების გათვალისწინებით, სამარხეული ინვენტარის ან დაკრძალვის ცერემონიისთვის აუცილებელი ატრიბუციის ნაშთად უნდა მივიჩნიოთ.

ქვემო ქართლის ქვაბთა კომპლექსებში გვიანი ბრინჯაოს ხანის, შემთხვევით დაუზიანებლად შემორჩენილი კრემაციული სამარხის დადასტურება, თავისთავად

¹ ა. კაღანდაძე, გვიანბრინჯაოსა და ადრეული რკინის ხანის ძეგლები აღმოსავლეთ საქართველოში, საქართველოს არქეოლოგია, თბ., 1959; კ. ფიცხელაური, აღმოსავლეთ საქართველოს ტომთა ისტორიის ძირითადი პრობლემები (ძვ. წ. XV-VII სს), თბ., 1973.

² P. Warren, The Aegean Civilizations, Oxford, 1975, გვ. 136.

³ კ. ფიცხელაური, დას. ნაშრომი, გვ. 131, ტაბ. LXV.

⁴ ლაბორატორული გამოკვლევა ჩატარდა ციურისში, შვეიცარიის უმაღლესი ტექნიკური სკოლის ტექნოლოგიათა ფედერალურ ინსტიტუტში 2002 წელს, გეოლოგიის მეცნ. დოქტორ კონრად ზენდერის მიერ.

მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტია აღნიშნულ ეპოქაში ამ რიგის ძეგლთა ფუნქციურ-ტიპოლოგიური ნიშნით დიფერენციაციისათვის. გამოირკვა, რომ აღწერილი ტიპის გამოქვაბული კომპლექსების ან მათი შემადგენელი სათავსების ერთი ნაწილი მაინც, მახლობელი საზღვარგარეთის ანალოგიური ძეგლების დარად,⁷ ამ ხანაში აკლდამებად გამოიყენებოდა. მეორე მხრივ, ამ აღმოჩენის მნიშვნელობის სწორი ინტერპრეტაციისათვის, აუცილებელია იმ საკითხის გარკვევა, თუ რამდენად მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს დაკრძალვის აღნიშნული წესი მის თანადროულ ქართულ თუ საზღვარგარეთის მახლობელი რეგიონების არქეოლოგიურ ძეგლებზე დადასტურებულ მსგავს ტრადიციებთან.

თრიალეთური კულტურის გორა-სამარხებისა და მათი თანადროული ზოგიერთი სხვა არქეოლოგიური ძეგლის კვლევის მონაცემების მიხედვით, შუა ბრინჯაოს ეპოქაში საქართველოს ტერიტორიაზე, მიცვალებულთა კრემაცირებული ნეშტის დაკრძალვა საკმაოდ გავრცელებული ჩვევა ყოფილა.⁸ მეორე მხრივ, ამ რიგის ძეგლებში დადასტურებული დაკრძალვის პროცედურა: მიცვალებულის ეტლით დასვენება, მდიდრული, მდიდრულად ნატანებული სამარხეული ინვენტარი, სამარხ კამერაზე ქვაყრილის აღმართვა და სხვ., სამშვილდის ქვაბოვანი სამარხის მოწყობის მეთოდისგან საკმაოდ შორს დგას (თუმცა, აქ გასათვალისწინებელია მიცვალებულების სოციალურ სტატუსთა შორის შესაძლო განსხვავების ფაქტორიც).

ზოგიერთი მკვლევარი მრავალ საერთო ნიშანს ხედავს თრიალეთური ყორღანების მოწყობისა და ხეთური სამყაროს წიაღში დადასტურებულ დიდებულთა დაკრძალვის ტრადიციას შორის, ხშირად კი ამ სავარაუდო ჩვევებს „ზუსტად ანალოგიურსაც“ კი უწოდებენ.⁹ ეს ვარაუდი 1936 წ.-ს ბოდაზ-ქოის არქივში აღმოჩენილი ღურსმული ტექსტის შინაარსს ეფუძნება, რომელშიც ხეთების სამეფო ოჯახის წევრთა დაკრძალვის რიტუალია აღწერილი.¹⁰ ჩვენი დაკვირვებით, თრიალეთური კულტურის ყორღანებში დადასტურებულ დაკრძალვის წესს, აღწერილი რიტუალი რეალურად მხოლოდ მიცვალებულის კრემაციის ფაქტით ეხმიანება. მართალია ხეთურ ტექსტში საუბარია მიცვალებულის ნეშტის ეტლზე დასვენებაზე, მაგრამ ეს ხდებოდა კრემაციამდე, შემდეგ კი არსად არის ნათქვამი, რომ ფერფლი თუ ბოლომდე დაუწვავი ძვლები, ეტლზე დასვენებული შექონდათ დასაკრძალავ კამერაში, რომელსაც შემდგომ ქვის ან მიწის ყრილით ფარავდნენ. მეცნიერთა შორის აზრთა სხვადასხვაობაა მიცვალებულთა კრემაცირებული ნეშტის დასასვენებელი ამ ნაგებობის რაობის შესახებაც. ტექსტში ეს სათავსი მოხსენიებულია „ქვის სახლად“ ნაწილი მკვლევარებისა ამ ტერმინში გულისხმობს აკლდამას, სხვანი კი ერთგვარ საკულტო ნაგებობას.¹¹ ქართულ მეცნიერებაში აგრეთვე გამოთქმულია მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ შესაძლოა თრიალეთური ყორღანები და აღნიშნული „ქვის სახლი“ ერთი და იგივე დანიშნულების ყოფილიყო,¹² თუმცა ამ პიპოთეზის ფაქტობრივი მასალით შემაგრება ჭირს.

⁷ D. Ilan, Burial Sites, The Oxford Encyclopedia of archaeology in the Near East, vol.1, New York, Oxford, 1997, გვ. 384-386; S. Campbell, A. Green, The Archaeology of Death in the Ancient Near East, Oxford, 1994.

⁸ ბ. კუფტინი, ქართული კულტურის უძველესი კერა თრიალეთში, თბ., 1945, გვ. 22; ო. ჯაფარიძე, არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში (ქართველი ტომების ისტორიისათვის ძვ. წ. II ათასწლეულში), თბ., 1969, გვ. 70-72;

⁹ Б. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, I, Тб., 1941, გვ. 81, 89; გ. გობეჯიშვილი, შუაბრინჯაოს ხანა, საქართველოს არქეოლოგია, თბ., 1959, გვ. 125.

¹⁰ H. Otten, Hethische Totenrituale, Berlin, 1958; O. Gurney, The Hittites, London, 1966, გვ. 164-170; მ. ბერიაშვილი, დაკრძალვის რიტუალი ხეთებთან, საქ. სახ. მეზუემის მოამბე, XXXVI-B, თბ., 1982, გვ. 39-50.

¹¹ მ. ბერიაშვილი, დას. ნაშრომი, გვ. 41, 49.

¹² Б. Куфтин, დასახ. ნაშრომი, გვ. 83.

ჩვენ სრულიადაც არ მიგვაჩნია, რომ თრიალეთურ და აღნიშნულ ხეივანურ დაკრძალვის რიტუალთა შორის სავარაუდო განსხვავება, ამ ცივილიზაციით შესაძლო მჭიდრო ეთნო-კულტურული კავშირის საწინააღმდეგოდ მეტყველებდეს: თრიალეთური ყორღანების მშენებლობის ეპოქასა და ბოღაზ-ქოის აღნიშნულ, ძვ. წ. XIV-XIII სს-ით დათარიღებულ დოკუმენტს ხომ ერთმანეთისგან რამდენიმე საუკუნე აშორებს, ამ პერიოდის განმავლობაში კი დაკრძალვის წესებს შეიძლება მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განეცადა.

ჩვენი მხრივ, გვინდა უურაღდება გაავსახვილოთ იმ გარემოებაზე, რომ არანაკლები, შეიძლება უფრო არსებითი მსგავსებაც კი შეინიშნება ხეივანურ სამყაროში გავრცელებულ, მიცვალებულთა დაკრძალვის კიდევ ერთ წესსა და სამშვილდის კრემაციული სამარხის მოწყობილობას შორის.

ხეივანი ცივილიზაციის წიაღში, როგორც ადრეულ სამეფოში, ისე იმპერიის პერიოდში, გამოქვაბულებში მიცვალებულთა კრემაციული ნეშტების თიხის ჭურჭლით დაკრძალვის წესი, ინტუიციურ სამარხებთან ერთად, საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა. მაგ., საკულტო ცენტრ იაზილიქაიას მახლობლად (ხეთების სახელმწიფოს დედაქალაქ ხათუსას, თანამედროვე ბოღაზ-ქოის მიდამოები), ჯერ კიდევ დ-რმა კ. ვინკლერმა 1911 წ-ს და დ-რმა კ. ბიტტელმა 1952 წ-ს, მიაკვლიეს კლდის ბუნებრივ თუ ხელოვნურ ღრმულებში მოწყობილ ნეკროპოლებს, რომლებიც სხვადასხვა ზომისა და ფორმის თიხის ჭურჭელში მოთავსებული ათეულობით კრემაციული ნეშტისგან შედგებოდა. ნამწვი მასით სავსე, სარქველიანი ქოთნები პირებით შეწყვილებულ პითოსებში ან პირდაპირ კლდოვან იატაკზე იდგა და მიწის ფენით იყო დაფარული.¹³ ნიშანდობლივია, რომ უკანასკნელი მონაცემებით, თვით საკულტო ანსამბლი იაზილიქაიაც (დაარსებულია დაახ. ძვ. წ. XV ს-ში), კლდეში ნაკვეთ სამლოცველოთა და ანალოგიურ ქვაბოვან სამარხთა ერთობლიობას წარმოადგენს.¹⁴

როგორც ვხედავთ, სამშვილდის ქვაბების კრემაციული სამარხისა და იაზილიქაიას მიდამოების ნეკროპოლების როგორც ქრონოლოგიური, ისე ტიპოლოგიური სიახლოვე აშკარაა. ცხადია ხეივანურ სახელმწიფოში, რომლის შემადგენელი მოსახლეობა, მეცნიერთა უმრავლესობის აზრით რამდენადმე განსხვავებულ ეთნოსთა და კულტურათა კონგლომერატს წარმოადგენდა,¹⁵ მიცვალებულთა დაკრძალვის წესიც ალბათ არაერთგვაროვანი იქნებოდა. მიუხედავად ამისა, შევეცდებით გავარკვიოთ, რა მიმართებაშია ერთმანეთთან ბოღაზ-ქოის აღნიშნულ ტექსტში აღწერილი რიტუალი და „იაზილიქაია-სამშვილდის“ ტიპის კრემაციული სამარხები.

ღურსმული ტექსტის მიხედვით, კრემაციის ადგილიდან ნეშტის აკლდამაში გადასვენების შემდეგ, სხვადასხვა სახის მსხვერპლშეწირვა სრულდებოდა. ჩვენთვის საყურადღებოა, რომ მიცვალებულის სულის სახელზე რამდენჯერმე ჩატარებული ტრაპეზის დროს, იქვე გამართული იყო კერა, რომელზედაც აწყობდნენ მრავალნაირ შესაწირს, ასხამდნენ წმინდა ზეთს და ა. შ. ტექსტში ხაზგასმულია ისიც, რომ რამდენიმე დღის განმავლობაში, განსხვავებული რიტუალების დროს მოხმარებულ ღვინის და ღუდის თასებს, აგრეთვე სანოვაგის დასაწყობ სინებს თუ სხვა ჭურჭელს, ადგილზე ამტვრევდნენ.¹⁶

სამწუხაროდ ჩვენ ჯერჯერობით ხელი ვერ მიგვიწვდა იაზილიქაიას ქვაბ-აკლდამათა გათხრების ზუსტ დოკუმენტაციაზე, რათა გავვერკვია, ხომ არ იყო იქ

¹³ O. Gurney, დას. ნაშრომი, გვ. 185-199.

¹⁴ N. Joukowsky, Early Turkey, Anatolian Archaeology from Prehistory through the Lydian Period, Kendal, Hunt Publishing Company, 1996, გვ. 22-24.

¹⁵ Г. Меликишвили, К истории древней Грузии, Тбилиси, 1959, გვ. 166-172.

¹⁶ მ. ბერიაშვილი, დას. ნაშრომი, გვ. 42-44.

შემორჩენილი ასეთი რიტუალის მატერიალური კვალი. სამაგიეროდ, სამშვილდის აღნიშნული გამოქვაბულის იატაკზე დაფიქსირებულია ბრინჯაოს ეპოქისათვის დამახასიათებელი შვერილებიანი კერის და სხვადასხვა სახეობის დამსხვრეული ჭურჭლის ფრაგმენტები (მათი ნაწილების შეკოწიწებაჲ კი მოხერხდა), რომლებიც ცენტრში აბსოლუტურად ხელუხლებლად მდგარი, კრემა(კირებუღი ნეშტით სავსე, თიხის სარქველიანი ქოთნის გარშემოა მიმოხვეული. ასეთი არქეოლოგიური სურათი ძალაუხერხად გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა მიცვალებულის დაკრძალვისას აქ აღწერილი ხეთური რიტუალის მსგავსი პროცედურები ჩაუტარებიათ (მით უმეტეს, რომ ხეთური ტექსტის შედგენა და სამშვილდის ქვაბში მიკვლეული ჭურჭელი დაახლოებით სინქრონულია).¹⁷

თუკი ასეთ პარალელურობას შემთხვევითობად არ მივიჩნევთ და სამშვილდის ქვაბებში შემორჩენილ ამ კრემაციულ სამარხს, აღნიშნული ეპოქის ქართველური და ხეთურ-მითანურ სამეფოთა შემადგენელი ტომების საერთო კულტურული (შესაძლოა ეთნიკურიც) წრისადმი კუთვნილების ერთ-ერთ გამოვლინებად ჩავთვლით, დაკრძალვის მსგავსი წესების თაობაზე შედარებით თამამი პიპოთუზების გამოთქმაც შეიძლება. მაგ., გამორიცხული არ უნდა იყოს, რომ ბოლაზ-ქოის ტექსტში მოხსენიებული „ქვის სახლი“ სხვა არა იყოს რა, თუ არა გამოქვაბული-აკლდამა: იაზილიქაიას მიდამოების კრემაციული სამარხები ხომ სწორედ სამშვილდის ტიპის ქვაბოვან სათავსებშია დადასტურებული? ცენტრალური ანატოლიის იმ რეგიონში, სადაც ბუნებრივი პირობები ოდითგანვე სწორედ ქვის არქიტექტურის განვითარებას უწყობდა ხელს, მასალის ხაზგასმულად აღნიშვნა ტერმინით „ქვის სახლი“, ოდნავ უცნაურად გვეჩვენება. გამორიცხული არ არის, რომ ღურსმულ ტექსტში აღნიშნული ტერმინი ისეთივე აზრობრივი დატვირთვითაა გამოყენებული, როგორც საქართველოს (მესხეთის) ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში „კლდის სახლი“ და სომხურ ენაში „ქარ-ტუნ“ (სიტყვა-სიტყვით „ქვის სახლი“): ორივე ეს ცნება გამოქვაბულ საცხოვრებელს აღნიშნავს.¹⁸

და მაინც, რომ არა აღნიშნული ღურსმული ტექსტის ჩვენეული ინტერპრეტაცია, მხოლოდ იაზილიქაიას რამდენიმე ქვაბოვანი ნეკროპოლის არსებობის საფუძველზე, რამდენად რეალური იქნება მივიჩნიოთ, რომ მიცვალებულთა გამოქვაბულებში დაკრძალვის წესი ხეთურ სამყაროში და მის კულტურული გავლენის არეალებში ფართოდ იყო გავრცელებული?

ცნობილია, რომ წინა აზიისა და ხმელთაშუა ზღვის აუზის ქვეყნების ენეოლითურ თუ ბრინჯაოს ეპოქის სხვადასხვა სტადიათა უძველეს კულტურათათვის, ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა საზოგადოების გარდაცვლილ წევრთა პირდაპირ მათ სახლებში ან სპეციალურად ამ მიზნით მოწყობილ ტრადიციული საცხოვრებლების ზუსტ იმიტაციებში დაკრძალვა¹⁹. გამონაკლისს არც ქვაბოვან დასახლებებში მობინადრე ტომები შეადგენდნენ: მაგ., ლევანტში, ბერშებას და ჯერიკოს მიდამოებში დადასტურებულ ენეოლითურ-ადრებრინჯაოს ხანის დასახლებებში, სამარხებად ქვაბ-საცხოვრებლების „ორეულებია“ გამოყენებული. ასეთივე სურათია დაფიქსირებული სამხრეთ იტალიის,

¹⁷ როგორც აღვნიშნეთ, სამშვილდისა თუ ხრამის ხეობის მსგავსი სტრუქტურის ქვაბებში, შუა საუკუნეების ინტენსიური კულტურული ფენების ქვემოთ, გვიანი ბრინჯაოს ხანის თიხის ნაწარმის გარკვეული რაოდენობა მრავალგზისაა დადასტურებული. ხომ შეიძლება ასეთ ქვაბ-სათავსთა ნაწილი მაინც, აღნიშნული ტიპის სამარხებად გამოიყენებოდა და მათში შემორჩენილი ფრაგმენტები ურნების დაფიქსირებული ნივთიერი მასალის და რიტუალური ჭურჭლის ნაწილები იყოს?

¹⁸ გ. გაფრინდაშვილი, კლდის სახლები ნახოფლარ ფიაში, თბ., 1959, გვ. 15

¹⁹ S. Campbell, A. Green, დახ. ნაშრომი, გვ. 92-96.

სიცილიის, სარდინიის ბრინჯაოს ხანის გიგანტური გამოქვაბული კომპლექსების არქეოლოგიური კვლევისას და ა. შ.²⁰

აღნიშნულ კულტურათა გავრცელების რეგიონებში შეიმჩნევა შემდეგი კანონზომიერება(ც: როდესაც ამ ცივილიზაციათა მემკვიდრე საზოგადოებანი, საცხოვრებლების სტილის არსევანს საბოლოოდ მიწისზედა სახლების სასარგებლოდ აკეთებდნენ²¹, ძველ საცხოვრებელ-სამარხ კომპლექსებს წინაპართა თაყვანისცემის აღგილება დაიგულებდნენ ხოლმე და მიცვალებულებსაც ხშირად ისევ ქვაბოვან აკლდამებში მარხავდნენ.

სხვათა შორის, შიდა ქართლის ზოგიერთ ქვაბოვან ძეგლზე ჩვენ მიერ ბოლო ხანებში ჩატარებული გამოკვლევების მიხედვით,²² ქართული წინაქრისტიანული ხანის კლდის ხუროთმოძღვრების განვითარების პროცესშიც, დროთა განმავლობაში ანალოგიური ფუნქციონალური მონაცვლეობა შეინიშნება. ყოველივე ეს, კიდევ უფრო საფუძვლიანს ხდის ბოლო წლებში გამოთქმულ მოსაზრებას უფლისციხის ქვაბოვანი ანსამბლის თავდაპირველი ფუნქციის თაობაზე.²³

შესაძლოა ხეთური სამყაროს ზოგიერთ რეგიონშიც ისტორიულ-კულტურული მოვლენები მსგავსად განვითარდა. ბოლოდროინდელი გამოკვლევებით დადგენილია, რომ ხეთურ თუ პროტოხეთურ ცივილიზაციებს, კლდეში ნაკვეთ საცხოვრებლებში ბინადრობის ძირძველი ტრადიციები გააჩნდათ²⁴. მაგალითად, კაბადოკიის ვრცელ რეგიონში, უკვე 300-ზე მეტი გამოქვაბული ქალაქია დადასტურებული, რომელთაგანაც თითოეული მიწისქვეშ რამდენიმე სართულად ნაკვეთი, ერთმანეთთან გვირაბების სისტემით დაკავშირებული ასეულობით ქვაბ-სათავესიგან შედგება. ამჟამად მეცნიერებს უკვე გააჩნიათ არქეოლოგიური კვლევის შედეგებზე დამყარებული ფაქტობრივი მონაცემები იმის თაობაზე, რომ ამ ტერიტორიებზე მიკვლეული, მომდევნო ეპოქებში მრავალგზის რეოკუპირებული და რეკონსტრუირებული მიწისქვეშა თუ კლდოვან ქარაფებში განფენილი დასახლებების კვეთა, სწორედ ხეთების სახელმწიფოს დროსაა დაწყებული.²⁵ ეს გარემოება, ზემოთ აღნიშნულ უძველეს ცივილიზაციასათათვის საერთო ტენდენციის გათვალისწინებით, კიდევ უფრო გასაგებს ხდის საკითხს, თუ რამ გამოიწვია ხეთურ სახელმწიფოში მიცვალებულთა ქვაბოვან სათავეებში დაკრძალვის ტრადიციის ფართოდ გავრცელება. უფრო მეტიც, თუკი ამ ლოგიკით ვიხელმძღვანელებთ, თვით მიცვალებულთა კრემაციის წესიც, შესაძლოა არა მხოლოდ საკრალური მნიშვნელობით იყოს დატვირთული,²⁶ არამედ პრაქტიკულითაც: მიწისზედა საცხოვრებლებისგან განსხვავებით, საზოგადოების გარდაცვლილი წევრების ქვაბთა კლდოვან იატაკებში ინგუმაციური მეთოდით დაკრძალვა მთელ რიგ უხერხულობებს გამოიწვევდა.

²⁰ D. Baramki. The Art and Architecture of the Ancient Palestine. Beirut, 1969; B. Brea. Sicily before the Greeks. London, 1966, გვ. 103-110.

²¹ ეს მოვლენა უფრო ხშირად ბრინჯაოსა და რკინის ეპოქათა მიჯნაზე ხდებოდა, თუმცა მოსახლეობის ნაწილი კიდევ დიდხანს, ხშირად შუა საუკუნეებშიც "ტროგლოდიტური" სტილის ერთგული რჩებოდა.

²² ნ. ბახტაძე. შიდა ქართლის ახლად მიკვლეული კლდის ძეგლები, ძეგლის მეგობარი №92, №93, თბ., 1996.

²³ გ. ყიფიანი. უფლისციხე. პროგრამა "ლოგოსი", თბ., 2002.

²⁴ წარსულში ხეთებით დასახლებულ მცირე აზიის ტერიტორიებზე პრიმიტიული გეგმარების გამოქვაბულთა მრავალრიცხოვანი, გრანდიოზული კომპლექსების არსებობა დიდი ხანია ცნობილია, მაგრამ კლდის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი მრავალჯერადი რეოკუპაციის შედეგად, მათში თავდაპირველი არქეოლოგიური ფენები მინიმუმამდე იყო დაყვანილი და მეცნიერებს ამ ძეგლთა დათარიღება უჭირდათ.

²⁵ M. Gulyuz. The underground cities. Skylife, 192, Istanbul, 1999, გვ. 132-144

²⁶ მ. ბერიაშვილი, დას. ნაშრომი, გვ. 47, 50.

როდესაც ხეივან სამყაროში მიცვალებულთა ქვაბ-სათავსებში დაკრძალვის ტრადიციის შესაძლო მასშტაბზე ვსაუბრობთ, მხედველობიდან არც შემძლევი გარემოება უნდა გამოგვრჩეს. ხეივან-მითანურ იმპერიითა უშუალო მემკვიდრე სახელმწიფოებში – ფრიგია, ურარტუ, ლიღია, ლიკია, პაფლაგონია და სხვ., აგრეთვე მათ მეზობელ მიდიაში, გამოქვაბულ აკლდამებში მიცვალებულთა დაკრძალვის წესი უკვე სვეტლებრივ მოვლენას წარმოადგენდა. რაც აღნიშნული ტრადიციის უძველეს ადგილობრივ ფესვებზე უნდა მიგვითითებდეს (თუმცა, ქვაბებში კრემაციული ურნებით დაკრძალვა, ჯერჯერობით მხოლოდ ურარტუშია დადასტურებული).

მეორე მხრივ, მიცვალებულთა კრემაციის და გამოქვაბულ სათავსებში დაკრძალვის წესი, ძვ. წ. II ათასწლეულში მხოლოდ ხეივანი სამყაროსთვის არ ეოფილა დამახასიათებელი. ადრეულ ბერძნულ ცივილიზაციათათვის, მიკენური პერიოდიდან მოყოლებული (პომპროსის „ილიადას“ თუ ტროას გათხრების მიხედვით), არქაული პერიოდის ნათელით, მიცვალებულთა კრემაცია და ჭურჭელში მოთავსება მიღებული იყო, მაგრამ ნეშტის გამოქვაბულში დაკრძალვის შემთხვევა ჯერჯერობით დადასტურებული არ არის. სამაგიეროდ, მიცვალებულთა ურნისებრი ჭურჭელში (უმთავრესად ალბათ კერამიკულში) მოთავსებული კრემაციონები ნეშტების დაკრძალვა კლდეში ნაკვეთ ნიშებსა თუ გამოქვაბულებში, ამ სამარხებთან კი წინაპართა კულტთან დაკავშირებული ქვაბ-სალოცავების მოწყობა, საკმაოდ გავრცელებული ეოფილა ხმელთაშუა ზღვის აუზის მეზობელი რეგიონების ზოგიერთ სხვა უძველეს სახელმწიფოთა წიაღში. მაგ., ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე, დღევანდელი ბულგარეთის ტერიტორიაზე, კლდოვან მასივებში არც თუ იშვიათად გვხვდება სხვადასხვა ზომის, უფრო ხშირად კი დაახ. 30-50 სმ სიგრძე-სიგანის ხწორკუთხა, ტრაპეციული ან ოვალური მოხაზულობის ნიში-შედრმაკვებები. საზღვარგარეთელი მეცნიერები მათ წარმოშობას, ამ რეგიონში თრაკიული ტომების გამოჩენას უკავშირებენ, თუმცა ნიშების ფუნქციის თაობაზე ზუსტი ვერსია არ გააჩნიათ (მათ ზოგადად „საკულტოდ“ მოიხსენიებენ).²⁷ სხვნი აზრით ისინი სხვა რა შეიძლება იყოს, თუ არა კრემაციულ ფერფლიანი ურნების (ალბათ თიხის) შესაღებელი თაროები. ასეთი შეხედულების მართებულობაში საბოლოოდ დავრწმუნდით, როდესაც ბულგარეთში, „პარმან კაიას“ სახელწოდებით ცნობილი კლდოვანი მასივის ფარგლებში, ნიში-თაროების ერთ-ერთ ასეთ დაჯგუფებაში, მივაკვლიეთ არასწორი გეომეტრიული ფორმის მოზრდილ გამოქვაბულს, რომლის შესასვლელის აქეთ-იქით, სიმეტრიულად გამოკვეთილია ზუსტად აღწერილი ტიპის ორი ნიში, რითაც ხაზგასმულია ამ სათავსის განსაკუთრებული მნიშვნელობა. გამოქვაბულის იატაკზე, სხვნი ბულგარული კოლევების ნებართვით ჩატარებული არქეოლოგიური დასვერვის შედეგად,²⁸ მივაკვლიეთ აღნიშნული რეგიონის გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის ცივილიზაციათათვის ტიპურ კერამიკული ნაწარმის ფრავმენტებს. თითქმის დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ამ კომპლექსის სახითაც საქმე გვაქვს აღნიშნული ეპოქის ქვაბ-სალოცავებისა და ნეკროპოლის ერთობლიობასთან. ამ ფაქტის დადასტურებით, კიდევ უფრო გაჩივრცო კლდის საკულტო ძეგლებისა და ქვაბოვან-კრემაციულ აკლდამათა კომპლექსების გავრცელების არეალი ევროპის მატერიკის სიღრმეში.

სამშვიდლის ქვაბებში დადასტურებული და ხმელთაშუა ზღვის აუზის ცივილიზაციათათვის დამახასიათებელი კრემაციული სამარხების მოწყობის წესის ანალოგიურობა, ძვ. წ. II ათასწლეულის მე-2 ნახევარში ამ რეგიონთა მოსახლეობის

II Бербенлиев. Архитектурното наследство по Българските земи. София, 1987.

²⁷ 1999 წელს ჩატარებულ ამ კვლევაში ქართული მხრიდან მონაწილეობდნენ ნ. ბახტაძე, დ. მირიახაშვილი და თ. ჯოჯუა.

მეტ-ნაკლებად მჭიდრო კულტურულ ურთიერთობაზე მეტყველებს. ცხადია, მხოლოდ ცალკე აღებული ეს ფაქტი, აღნიშნულ ხაღხიაგან რომელიმე კონკრეტულ ჯგუფსა და ამავე ეპოქის წინარე-ქართულ ტომებს შორის უნიკური ერთობის დამამტკიცებელ არგუმენტად არ გამოდგება. მეორე მხრივ, თუკი გავითვალისწინებთ კულტურის კომპონენტთა იმ ფართო სპექტრს, რომელიც მრავალი ცნობილი მეცნიერის აზრით⁹ ხეთურ-მითანურ სამყაროსა და იმუამინდელ საქართველოს მოხახლეობას აკავშირებდა, ჩვენ მიერ შენიშნულმა ტრადიციათა მსგავსებამ, ამ საკითხის დაზუსტებაში შესაძლოა არცთუ უმნიშვნელო როლი შეასრულოს.

Resume

Nodar Bakhtadze

Incinerator Grave in Samshilde Caves and Hittite Burial Ritual

During the last two decades, grandiose systems of artificial caves were recorded in Georgia, in the river gorges of Kvemo (Lower) Kartli region. Architectural and archaeological study of these sites, which were more than once reoccupied and reconstructed, had led us to the conclusion that their major cores represent rock-cut settlements established in various periods of the Bronze Age.

Recently, during the archaeological study of such caves in the environs of the city-site Samshilde, in the gorge of the river Khrami, we have witnessed a discovery confirming that on certain stages of the Bronze Age, one part of these caves was used as burials and, presumably served for cult-memorial purposes. Namely, a medium-size clay pot was found in the layer containing fragments of ceramic objects (typical of the Late Bronze Age) on the rocky floor in one of the caves. The pot was covered by a large clay fragment decorated with relief stripes. Due to the technology of their production and style, both the pot and the fragment it was covered with, find direct analogies among ceramic objects unearthed in Georgian archaeological sites of the second half of the 2nd Mill. B. C. As confirmed by the spectral analysis of the pot contents, these were remains of the cremated deceased.

Ritual of burying cremated remains in the clay pot, ascertained in Samshilde cave is most likely to indicate close ties of this society with the Hittite culture. This point of view is also supported by the studies of foreign scholars, according to which similar burial ritual, alongside inhumatory burials, was quite wide-spread in Hittite civilisation both in early kingdom and the empire epoch.

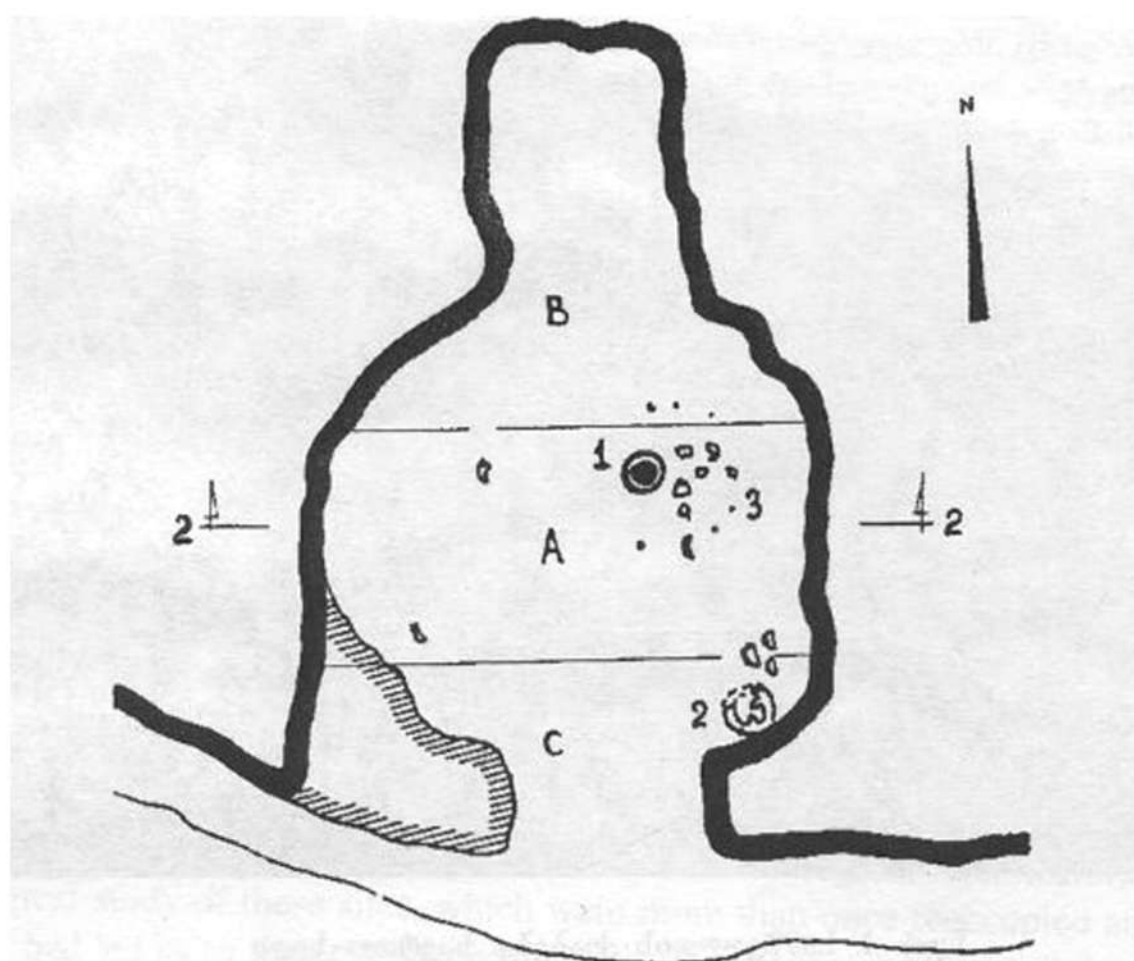
⁹ ბ. კეკელიძე, გ. მელიქიშვილი, გ. გიორგაძე, დახ. ნაშრომები.



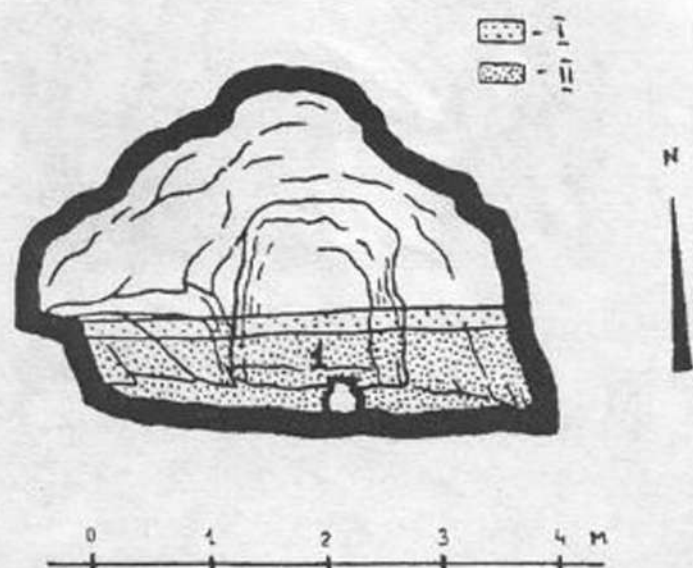
სურ. 1. სამშვილდის ქვაბები. საერთო ხედი



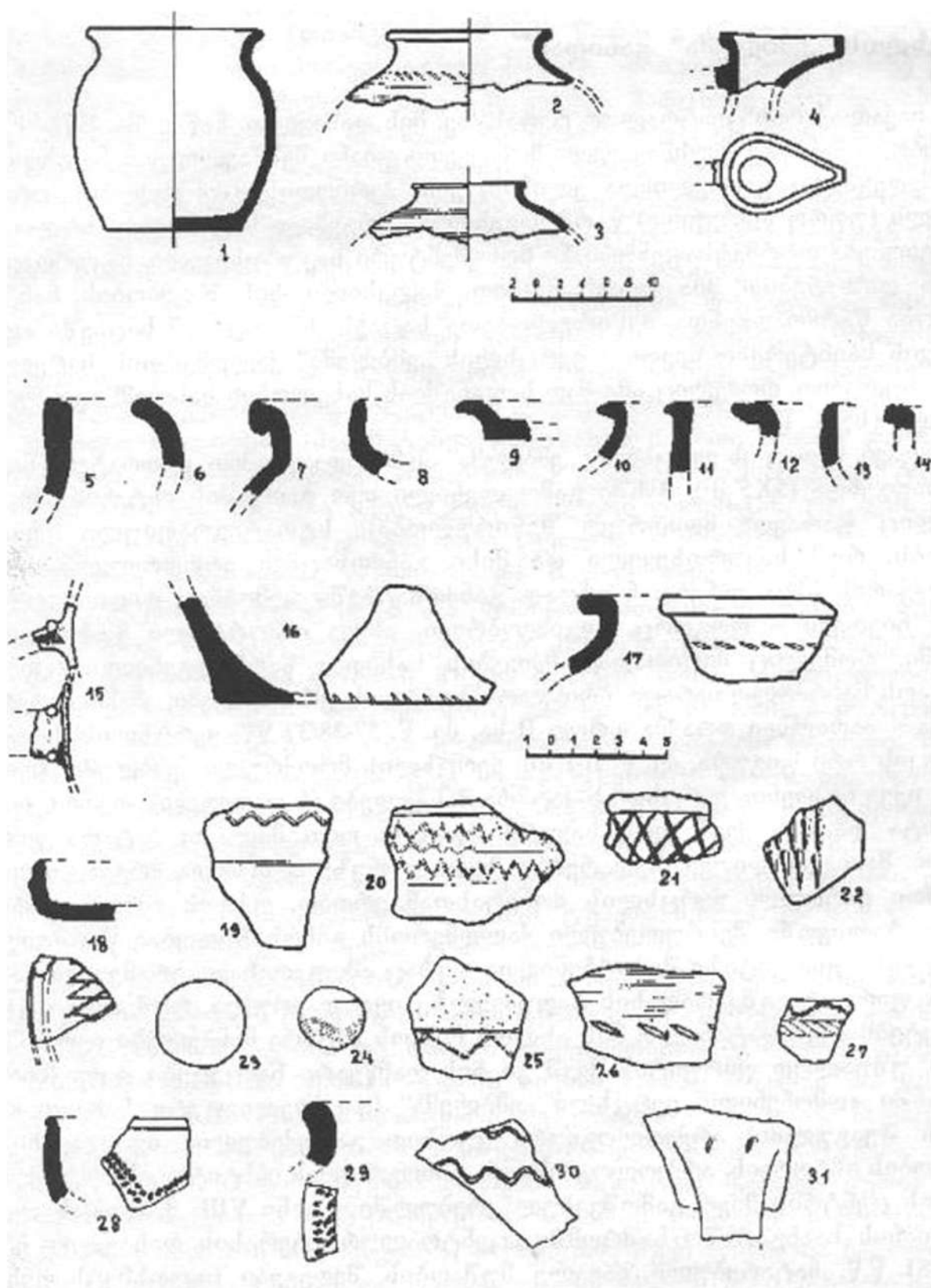
სურ. 2. შავად გამომწვარი ქოთანი გამოქვაბულის ცენტრში



ნახ. 1. სამშვილდე. სამარხიანი ქვაბი, გეგმა



ნახ. 2. სამშვილდე. სამარხიანი ქვაბი, გეგმა



ნახ. 3. სამშვილდე. გვიანბრინჯაოს ხანის კერამიკული ნაწარმი
სამარხიანი ქვაბიდან

ვერცხლის „ემბლემა“ ვანიდან¹

ვანის ნაქალაქარის ცენტრალურ ტერასაზე, მის დასავლეთ ნაწილში, 1978-81 წლებში ითხრებოდა მანამდე შეუსწავლელი მონაკვეთი. უბანი შესწავლილი იქნა დედაქანამდე, რის შედეგადაც გამოვლინდა ელინისტური პერიოდის მშენებლობის ორი რიგი² პირველი (უფრო ადრეული) წარმოდგენილია მრგვალი ნაგებობით, ხოლო მეორეს განეკუთვნება თორმეტსაფეხურიანი მონუმენტური საკურთხეველი. საკურთხეველიდან 6 მ-ის დაშორებით მიაკვლიეს თიხით შეღესილი ხის ნაგებობის ნანგრევებს. ნაგებობა წარმოადგენდა შეწირულობათა საცავს. სწორედ ამ საცავში აღმოჩნდა ჩვენთვის საინტერესო ნივთი – ვერცხლის „ემბლემა“ ქალღმერთის პორელიეფური გამოსახულებით, რომელიც ამჟამად ს. ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული (სურ. 1).

საცავი, სადაც ეს ვერცხლის „ემბლემა“ აღმოჩნდა, გვეძიოთ კვადრატულ ნაგებობას წარმოადგენდა (5X5 მ²). მასში გამოვლენილი იყო ბათქაშის ინტენსიური ყრილი, რომელიც ფარავდა მდიდრულ შეწირულობას. სტრატეგრაფიული მონაცემები მოწმობს, რომ საკურთხეველი და მისი განძთსაცავი ერთდროულად დაინგრა ნაქალაქარის სხვა უბნებთან ერთად. განძთსაცავში აღმოჩნდა დიდი რაოდენობით თიხის ნივთები – როგორც ადგილობრივი, ასევე იმპორტული ჭურჭელი, მინის ნაწარმი, რომელიც ძირითადად მძივების სახითაა წარმოდგენილი, რკინისა და ბრინჯაოს საბრძოლო იარაღი, ბრინჯაოს ჭურჭლის ფრაგმენტები; ამასთან: ვერცხლის მონეტა – პართული დრაქმა ოროდ II-სა, ძვ. წ. 57-38/37 წწ; ვერცხლის ქანდაკებები – ჭაბუკის ორი ფიგურა, ძვ. წ. II-I სს; ვერცხლის მოოქრული „ემბლემა“ (დიამეტრი 78 მმ), იქვე ნაპოვნია ვერცხლის პატარა მანჭვლები (5 ერთეული); ოქროს ოთკუთხა ფირფიტა და მის ქვეშ ორი საყურე რგოლი; ორი მილაკი; პატარა ფირფიტის ნაწილი. მათ გვერდითვე, შედარებით ზედა დონეზე აღმოჩნდა მრგვალი ფირფიტა და ერთი ვარდული ვერცხლის მონეტასთან ერთად. ოქროს ორივე ფირფიტაზე დაბალ რელიეფში შესრულებული ქალღმერთის გამოსახულებაა წარმოდგენილი. სწორკუთხა ფირფიტაზე შემორჩენილია ჯერაც ამოუკითხავი, არამეული წარწერის კვალი. ფირფიტა აშკარად ხის საფუძველზე იყო დაკრული, რომელსაც კიდევზე ნახვრეტები აქვს დატანილი; მის ახლოს ოქროს პატარა მანჭვლები იყო ნაპოვნი (5 ცალი). უშუალოდ ფირფიტის ქვეშ კი ხის დამწვარი ნამცეცხები დაფიქსირდა³.

ვანში აღმოჩენილი ვერცხლი „ემბლემა“ (ე.ი. რელიეფური სამკაული რაიმე ნივთის შუაგულში) არქეოლოგიური კუთხით გაშუქებულია ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის არქეოლოგიური კვლევის ცენტრის მიერ გამოშვებულ კრებულში – ვანი VIII, მ. ფირცხალავას და გ. ყიფიანის საანგარიშო ნაშრომში „ცენტრალური ტერასის დასავლეთ ნაწილში 1978-1981 წ.წ. ჩატარებული სავსელე მუშაობის შედეგები (თორმეტსაფეხურიანი საკურთხეველის არე)“, აღნიშნულია „ემბლემის“ აღმოჩენის პირობები და მოცემულია

¹ ავტორი დიდ მადლობას მოახსენებს ქ-ნ მარინე ფირცხალავას, რომელმაც დაუთმო ძეგლის გამოქვეყნების პატივი და პროფესორ კიტი მანაბელს, რომლის ხელმძღვანელობითაც შესრულებულია ეს ნაშრომი.

² მ. ფირცხალავა, გ. ყიფიანი, ცენტრალური ტერასის დასავლეთ ნაწილში 1978-1981 წ. ჩატარებული სავსელე მუშაობის შედეგები (თორმეტსაფეხურიანი საკურთხეველის არე). ვანი. VIII. არქეოლოგიური გათხრები, თბ., 1986. გვ. 52.

³ მ. ფირცხალავა, გ. ყიფიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74-75.

მისი მოკლე აღწერა. ამ მედალიონს მხოლოდ გაკვრით მოიხსენიებს ოთ. ლორთქიფანიძე მონოგრაფიულ ნაშრომში "Наследие древней Грузии"

ვერცხლის დისკოზე (დიამეტრი 78 მმ) წარმოდგენილია ქალღმერთის მკერდსავე მოთ გამოსახული პორელიეფური ბიუსტი. დისკოს გლუვ ფონზე ქალის ტახი ფრონტალურადაა ნახევნები, თავი კი ოდნავ მარცხნივ აქვს გადახრილი. ფიგურა შემოსილია უსახელო ქიტონით, რომელიც თითქმის მთლიანად ფარავს ქალის მხრებსა და მკერდს, ხოლო მკლავები და მკერდსავე მოთა ნაწილი შიშველი აქვს. სამოსი დრაპირებულია ვერტიკალური და დიაგონალური სქელი ნაოჭებით. სამოსის ქვეშ იგრძნობა სავსე მკერდი. ქალის ტალღოვანი, საფეთქლებთან აწეული და ყურების მიმართულებით თავისუფლად მორკალული თმის ხვეულები ერთმანეთის მონაცვლე, სქელ, ტალღოვან ნახატს ქმნის. დაზიანების მიუხედავად ჩანს, რომ შუბლთან თმა შუახე უნდა ყოფილიყო გაყოფილი. ამიტომაცაა, შუბლის არე, სამკუთხედად, ფრონტონის სახით რომ არის ნახევნები. ქალის თავი დაგვირგვინებულია სქელი, ოდნავ ტალღოვანი ღილვისებრი დიადემით, რომელზედაც ძალიან დაბალი რელიეფით პალმეტებია გამოსახული, მათ შორის დარჩენილი არეები გლუვია. ხოლო მანძილი თანაბრადაა დაცული. გვირგვინის ცენტრში გამოსახული პალმეტა შედგება სქელი ვერტიკალური ღეროსგან, რომლის ორსავე მხარეს მისკენ ნახევრული ფურცლების სამი წყვილია.

ქალღმერთის სახე ოდნავ ოვალური და სავსეა. თვალის ტრილი ფართოა, ნუშისებრი. გუგები ამოზრცულია და თითქმის მთლიანად ავსებს ბუდეებს. თითქოსდა ოდნავ შემუქებული ქუთუთოები პლასტიკურადაა ამოზნექილი და ბოლომდე მიუყვება ტრილის ფორმას. მზერა თითქოს შორს, უსასრულობისკენაა მიმართული. წარბების ხაზი მოცულობრივ გამოყოფილია რბილი ბურცოვებით. მათი ფორმის აღქმას ხელს უწყობს ქუთუთოებთან ჩამდგარი ჩრდილი. მათგან ხდება რბილი შუქ-ჩრდილოვანი გადასვლა ცხვირის ფორმაზე, რომელიც რელიეფურადაა ამოზნექილი, სახის სხვა ნაკვეთების მსგავსად ოდნავ ფართოა და მასიური და პროპორციულად ეხამება სახის მთლიან მოყვანილობას.

ამდენად, თითქოსდა ხერხდება თავდაპირველი სურათის აღდგენა: რბილი, დენადი ხაზებით ჩამომაველი, ოდნავ განიერი ცხვირი. ტუჩები სქელი და სავსეა, ოდნავ ამოზნექილი და მოკუმული. ზედა ტუჩი ქვედაზე მოგრძოა, მშვილდისებრი. ხაზგასმულად მოჩანს ტუჩებს შორისი გამყოფი პორიზონტალური ხაზი, რომელიც ორსავე ბოლოს თითქოსდა ჩაკეტილია ზედა ტუჩის დამაბოლოებელი კუთხეებით. პლასტიკური დენადი ხაზებისა და რბილი მოდელირების ფორმების მეშვეობით იქმნება ბაგეების მთლიანი ფორმა. ქალის ნიკაპი ოდნავ მოკლეა და თან წინ წამოწეული. იგი სახის ოვალის ერთგვარი შემკვრელი წერტილია, სადაც თავს იყრის სახის მდორე, თითქმის გამოუკვეთელი, რბილი ხაზები. მარჯვენა მხარეს აწეული თმის ერთი სქელი ხვეული თითქმის ნახევრად ფარავს ყურის ზედა ნაწილს. ყური ზოგადაა დაამუშავებული, ნიჟარის ღრმული გადმოცემულია პირობითად ვერტიკალური ჩადრმავებით, რომელშიც მუქი ჩრდილია ჩაწოლილი.

ქალღმერთის მოგრძო და საკმაოდ ფართო ყელი მარტივი, ცილინდრული მძივების სხმულით აქვს შემკული, რომელშიც დაკვირვების გარეშე მძივის მარცვლები არც კი განიჩნევა. ისინი ერთმანეთთან მიჯრითაა მიწყობილი და მხოლოდ წერილად ნატრილი ხაზებით გამოიყოფა. ოსტატი ცდილობს დაიცვას მარცვლების თანაბარი ზომა; მარჯვნივ, მძივის ერთ დაბოლოებას ეყვლიან სამოსი ფარავს, ხოლო მარცხნივ მძივის მარცვლები დაბალ რელიეფში გადადის, თანდათან ქრება და სხეულს ერწყმის.

ქალის უსახელო, ღრმა, ირიბი ნაოჭით მონიშნული ქიტონი შუა წერტილიდან მარცხენა მკერდისკენ მიმავალი გრძელი, ნატრილი სქელი ხაზებით გამოდის. ისინი

ქვეშ ევლებიან, გამოკვეთენ მკერდს, შემდეგ კი, ვერტიკალურად ამოუყვებიან მარცხენა მხარისკენ, ხადაც „თევზისფხური“ სქელი ნაოჭის სახით იყრიან თავს. მხარზე ასეთი სახის სამოსი, რაიმე სამაგრის გარეშე, ალბათ, არ გაჩერდებოდა, მაგრამ აქ არც ფიბულა არის ჩანვენი, არც მისი მსგავსი რამ. ყელის ორსავე მხარეს სამოსი თითქოს შიგნითკენაა ჩაკეცილი და არ ეხება ყელს, რის გამოც ყელსა და შეკეცილ ქსოვილს შორის ჩამდგარია ღრმა ჩრდილი, რომელიც მარჯვენა მხარეს საკმაოდ დიდ მანძილზე, თითქმის ყელის შუა წერტილამდე, შემოწერს ყელის ფორმას. ქიტონის ცენტრალურ, მკერდთან სამკუთხად ჩაკეცილ ნაწილში რელიეფური, სქელი დრაპირება ჩნდება, რომელიც ბუნებრივადაა შესრულებული. აქ შესაძლოა ორმაგი სამკუთხედი დაინახოთ – სქელი დრაპირების ზედა მონახაზი და ქვედა, რელიეფურად ამოზრცული მასა, რომელიც საკმაოდ თავისუფალი მანერით გეიზვენებს ქვემოთ „ნამოვარდნილი“ ქსოვილის „დაუდევარ“ სამკუთხედ ფორმას. ოსტატმა აშკარად დიდი ყურადღება დაუთმო სამოსის გადმოცემას, კარგად მიგვაჩვენა მისი სქელი ფაქტურა. ქსოვილის სისქეს განსაკუთრებით რელიეფურად გამოყოფილ ადგილებში ვგრძნობთ. იგი მკაფიოდ იკითხება როგორც ზემოთ აღნიშნულ სამკუთხედში, ასევე მარჯვნიდან მარცხნივ ძლიერად დენად დიაგონალური ჩაკეცების წყებასა და მარცხენა მხართან „თევზისფხურ“ ნახტში. რელიეფის ამ ნაწილში უფრო კუთხოვანი და მკვეთრი ხაზები დომინირებს, რაც სიმტკიცეს ანიჭებს ბიუსტის ყელსქვედა ნაწილს. დრაპირების მეშვეობით ხაზგასმულია ქალის მკერდი, რომლის პლასტიკური ბურცობები მისი მეშვეობით უფრო მეტადაა თვალში საცემი. აქვე, ერთი მეტად საინტერესო დეტალიც – მარცხენა მკერდზე წერილი, წერტილოვანი ნახერცებით დამრეცი რომბისებრი ფიგურაა მოცემული.

თვით დისკო ვერცხლის თხელ ფირფიტას წარმოადგენს, რომლის კიდეებსაც არათანაბარი შუალედებით ხუთი ნახერცი შემოუყვება. დისკოს აღმოჩენის ადგილზე ვერცხლის ხუთ პატარა მანჭვალსაც მიაკვლიეს, დისკოს ქვეშ კი ფიქსირებული იყო დანახშირებული ხის ნამცეცები. ყველაფერი ეს გვაფიქრებინებს, რომ „ემბლემა“ ხის დისკოზე იყო მიმაგრებული.

ქაღალმურთის ფიგურის რელიეფი თითქმის მთლიანად აესებს დისკოს სიბრტყეს. თავისუფალი არეები ზევით მხოლოდ თავისა და მხრების აქეთ-იქითაა დარჩენილი. მკლავებთან და მკერდს ქვემოთ მცირე ზომის არეებია, რომელნიც რელიეფის ქვედა ნაწილის პირობითად შემომსახდერელ ჩარჩოდ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თუმცა რეალური ჩარჩო არ არსებობს.

ქალის თავი შემადგენელია დისკოს კიდეგან და რამდენიმე სანტიმეტრით სცილდება მას. შემადგენელი თავი არდევს დისკოს საერთო წრიულ აბრისს და გადის მის ფარგლებს გარეთ. ბიუსტი მთლიანად წინაა გამოზიდული. თავი მრგვალ ქანდაკებას წარმოადგენს, იგი დასრულებული სკულპტურული ფორმაა და არა რელიეფი.

მთლიანობაში ქაღალმურთის რელიეფი მძლავრია, მძიმე, მასიური, ერთიანი მანერით შესრულებული. სახის ძირითადი ჩაკეთები – ყვრიმალეები, ცხვირი, ტუჩები, ნიკაპი და ყელი ძლიერი ფორმებითა და მასშტაბურობით ხასიათდება. ოსტატმა ქაღალმურთის მნიშვნელოვანებას, სიდიადეს სწორედ ფორმების ასეთი გაძლიერებითაც გაუსვა ხაზი.

თმის დამუშავებაში ოსტატის დიდი დახელოვნება ჩანს. იგი ფლობს დენად, პლასტიკურ ფორმასაც და ხაზსაც – წამყვანია დენადი, პლასტიკური, რბილი, თავისუფალი ხაზები, რომლებიც ქმნის სქელ, საგრძნობლად რელიეფურ, თითქმის ხელშესახებ ფაქტურულ ნახატს. თუ ერთი მხრივ, მანერა თავისუფალია, იმპროვიზებული, მეორე მხრივ, მორკალული ხვეულების რიგი მწყობრია და მოწესრიგებული. ამგვარად დამუშავებული თმა შეიძლება ფიგურის დეკორატიულ

კომპონენტადაც ჩაითვალოს, მით უმეტეს, რომ თმის პლასტიკური, დენადი ხაზებისგან განსხვავებით, სამოსის დრაპირება კუთხოვანი და ტეხილია. თმის სისქის და ბურცობებისგან განსხვავებით, ისინი უფრო გლუვია, დაუნაწევრებელი, ხისტია და მტკიცე, შედარებით გრაფიკული ხასიათისა. თმაზე ხაზი უფრო ცხოველხატულია, ხოლო სამოსზე მკვეთრდება, რაც არა მარტო სამოსს, არამედ გამოსახულების ყელსკვემოთა ნაწილსაც ანიჭებს მეტ სიმტკიცეს.

ცალკე აღსანიშნავია გვირგვინი, რომელიც ამ გამოსახულების ღვთაებრივობის სიმბოლოს წარმოადგენს. ამასთანავე იგი ფიგურის ერთ-ერთი სამშვენისიცაა, მისი ოდნავ ტაღლოვანი მოხაზულობა თითქოსდა სუსტი გამოძახილია თმის დამუშავებისა. იგი თითქოს განმუხტავს, ამსუბუქებს თმის დინამიკურობას, რაც სინაზეს მატებს ღვთაების სახეს.

გვირგვინზე ორი სხვადასხვა ტიპის პალმეტის გამოყენება ოსტატის თავისუფალი, იმპროვიზაციული ბუნებით შეიძლება აიხსნას – იგი გაურბის იმ მონოტონურობას, რომელიც წარმოიქმნებოდა ერთი ტიპის პალმეტის განმეორებისას. თვით ფორმა პალმეტებისა დახვეწილია, მაქსიმალური სიზუსტით გამოყვანილი. მოძებნილია ისეთი ზომა, რომელიც პროპორციულად და პარმონიულად ეთანხმება გვირგვინს, როგორც ვერტიკალურ, ისე პორიზონტალურ განფენილობაში. ძალიან დაბალი რელიეფი გრაფიკულობას სძენს პალმეტებს, მაგრამ მათი მოხაზულობა პლასტიკური, დენადი და მტკიცეა.

კომპოზიციაში ოსტატურად არის მოძებნილი დახვეწილი, საგულდაგულოდ დამუშავებული, მოქნილი, „ღირიკული“ ფორმებისა და დისკოს მარჯვენა ნაპირთან გამოსახული ღეროს ფრაგმენტისა და ფიგურის ყელის კონტრასტი.

ღეროს ფრაგმენტი, თითქოსდა ზედმეტი კომპონენტია კომპოზიციაში, მაგრამ, როგორც ჩანს აუცილებელი – შეიძლება იგი ღვთაების ატრიბუტია, რომელიც გარკვეულ მინიშნებას მოგვცემს მის ვინაობაზე.

ვანში აღმოჩენილ „ემბლემას“ უშუალო პარალელები არ მოეძებნება, თუმცა ჩნდება მთელი რიგი ნამუშევრებისა, რომლებიც მას სხვადასხვა ნიშნის მიხედვით უახლოვდება. იგი საერთო იერით მსგავსებას ავლენს იმ ოქროს „ემბლემებთან“, რომლებიც ძვ. წ. IV-III საუკუნეებითაა დათარიღებული.

ოქსალიაში, პალმირუსში (პალოსში), მდინარე ქსერიაქსის მახლობლად, 1929 წ. აღმოჩნდა ელინისტური პერიოდის დიდი განძი ოქროსა და ვერცხლის სამკაულებით, მათ შორის ოქროს მედალიონებიც ცენტრში გამოსახული ქალღმერთთა ბიუსტებით. ეს მედალიონები ამჟამად სხვადასხვა კერძო კოლექციებისა და მუზეუმებშია დაცული¹.

დ. რობინსონის კოლექციაში დაცული ოქროს მედალიონი წარმოადგენს უხვად დეკორირებულ მრგვალ ფირფიტას, რომლის ცენტრში აფროდიტეს პორელიეფური ბიუსტია მოთავსებული. მედალიონს კიდზე შემოუყვება 12 მარყუვი, რომელზედაც ჯაჭვებია ჩამოკიდებული. მათზე ექვსფურცლიანი ვარდულები და პატარა ოქროს ამფორებია დაკიდული (სურ. 2, 3).

ერთი შეხედვით ეს მედალიონი ვანში აღმოჩენილი „ემბლემის“ მსგავსია. ორივე მედალიონის ბიუსტი ფირფიტის ცენტრშია მოთავსებული, ორივე ზუსტად მკერდს ქვემოთაა გადაჭრილი, ორივეს თავი სრული სიმრგვალით, დანარჩენი ნაწილები კი პორელიეფურად არის წარმოდგენილი. მაგრამ შემდგომი დაკვირვებისას ვლინდება მთელი რიგი განსხვავებები სტილისტური თუ მხატვრული გადაწყვეტის მხრივ. აფროდიტეს ბიუსტი ისეთი ნიშნების მატარებელია, რომლებიც მაღალი კლასიკის ხელოვნებასთან უფრო ახლოს დგას. მოდელირების ხაზები რბილია, დენადი. სახე,

¹ იხ. D. Robinson, Unpublished Greek Gold Jewelry and Gems. American Journal of Archeology, vol. 57, N1, 1953, გვ. 5.

რომელზედაც მსუბუქი ღიმილია აღბეჭდილი ერთიან მასიურ ფორმად კი არ აღიქმება, როგორც ვანის ნიმუშში, არამედ უფრო ცხოველხატულია შუქჩრდილის ლიცლიცისა და რბილად მოდელირებული ნაკეთების მეშვეობით: დახვეწილია, ნაზი და ხალისიანი, თითქოს სუნთქავს და ცოცხლობს. მკერდის გამოყოფა სამოსის დრაპირების მეშვეობით და მისი ჩვენება გამჭირვალე ქსოვილის მიღმა მას ბუნებრიობას სძენს.

მეორე ოქროს მედალიონი, რომელზედაც ეურადღებას შევანერებთ, წარმოადგენს ჩარლზ ლუსიენ მორლის საკუთრებას (ნიუ-იორკი)⁴ (სურ. 5). იგი პირველ მედალიონზე ოდნავ მცირე ზომისაა (დიამეტრი 0.08 მ). მისი ფორმა ძალიან ჩამოკგავს რობინსონის მედალიონისას, თუმცა აქ მხოლოდ ერთი შემომსახდრელი ორნამენტული ჩარჩოა.

აქაც, ზემოთ აღწერილი ნიმუშის მსგავსად, აშკარად ჩანს სიახლოვე მაღალი კლასიკის ხელოვნებასთან, თუმცა, ისიც შეიმჩნევა, რომ გამოსახულება უფრო მეტადაა გამოსული მისი ჩარჩოებიდან, რაც გამოიხატება რეალიზმისკენ მეტი სწრაფვით (მაგ. ნახევრად მოშიშვლებულია მარცხენა მკერდი).

მსგავსი ნიმუშები სხვადაა შემორჩენილი. ასეთია, მაგ., ლოს-ანჯელესის მუზეუმში დაცული ერთი და ელენ სტატატოსის კოლექციის ორი მედალიონი.

არსებობს შედარებით განსხვავებული ნიმუშებიც: სახელდობრ, პრინსტონის ხელოვნების მუზეუმის ოქროს მედალიონები ცენტრში არტემიდეს და ათენას ბიუსტებით (სურ. 4). ეს მედალიონები რიგი ნიშნებით ძალიან ჰგავს ჩვენს მიერ მოხმობილ ნიმუშებს, მაგრამ აშკარად მათზე გვიანდელი პერიოდისაა. მოიპოვება ისეთი დეტალებიც, რომლებიც უფრო მეტად უახლოვდება ვანის „ემბლემას“.

პრინსტონის მედალიონები, როგორც ჩანს, წყვილად მედალიონებს წარმოადგენს. ერთნაირია მათი დეკორატიული გადაწყვეტა, ერთნაირია ბიუსტების მასშტაბი საერთო კომპოზიციაში. თვით ბიუსტები გაცილებით პატარაა, ვიდრე წინა მედალიონებისა და უფრო უხეშადაა დამაგრებული დისკოზე (ორივე მედალიონის დისკოს დიამეტრია 79 მმ) ბრტყელი ოქროს სარტყელით, რომელიც არასრულად ფარავს შეერთების ადგილს.

ვანის „ემბლემას“ ყველა ჩამოთვლილი მედალიონებიდან მთელი რიგი საერთო სტილისტური ნიშნებით უფრო მეტად, მაინც ათენას ბიუსტი უახლოვდება. ორივე მედალიონზე წარმოდგენილია მოწიფული ქალი და არა ნორჩი ქალიშვილი, ორივე სახე განზოგადებულია (მასიური და მძიმე, საესე ფორმები). განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ლოყა, მტკიცე ნიკაპი და სქელი ყელი (თუმცა პრინსტონის მედალიონებზე იგი უფრო მოდელირებულია). განსაკუთრებული ეურადღება ამ ბოლო დეტალზე უნდა შევანეროთ. (ვანის ნიმუშშიც ყელის სისქე ხომ ბევრად სცილდებოდა ბუნებრივს). ეს სტილისტური ნიშანია, რომელიც პრინსტონის მედალიონებზე თვალსაჩინოდ ჩანს – ისინი კი გვიანელინისტური ხანით თარიღდებიან⁵.

თესალიურ განძში აღმოჩენილი ოქროს მედალიონებისა და ვანის ვერცხლის „ემბლემის“ შედარებითი ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ოქროს მედალიონებიც და ვანის ვერცხლის „ემბლემა“ ელინისტური ხანის ძეგლებია, თუმცა აშკარაა მათ შორის ქრონოლოგიური განსხვავება. ოქროს მედალიონებში ჩანს, რომ კლასიკა უკვე განვლილი ეტაპია. მაგრამ წმინდა ფორმალური თვალსაზრისით, მასიური, განზოგადებული, რამდენადმე ზისტი ფორმებით ვანის ნიმუში უფრო არქაულ ნიმუშებს უახლოვდება და თითქოს მათი რემინისცენციაა. ამასთან, ოქროს

⁴ D. Robinson, დასახ. ნაშრ., გვ. 5.

⁵ D. Robinson, დასახ. ნაშრ., გვ. 11.

მედალიონებზე ცენტრში მოთავსებული ბიუსტები დეკორთან ერთად მოიაზრებიან, როგორც ერთი მთლიანი კომპოზიცია.

თუკი თესალიურ მედალიონებში სიცოცხლე, სიხალისე, ცხოველხატულობა, დაუფარავი ემოციებია გადმოცემული და მათ ერთგვარი დროისმიერი განგრძობითობა ახასიათებს, ვანში – ქალღმერთის მედიტაციურად ჩაღრმავებულ სახეზე სიმშვიდე, ღირიკულობა და მარადიული გარინდებულობაა დავანებული.

პატარა კირქვის თავი, რომელიც ბლისის კოლექციაშია დაცული (სურ. 6; სიმაღლე 6.5 სმ)⁶, მხატვრულ-სტილისტური ნიშნებით ასევე უახლოვდება ვანის „ემბლემაზე“ გამოსახული ქალღმერთის რელიეფს – კომპოზიციის საერთო ხასიათით, სახის ნაკეთებით, ცხვირით, ტუჩებით, თვალებით, თავის გადახრის მანერით (თუმცა ის აქ მარჯვნივაა გადახრილი ვანის ნიმუშის საპირისპიროდ). ფიგურის ყელი გადატეხილია თითქმის შუა ნაწილში, მაგრამ მაინც იგრძნობა სულ ოდნავი შესქელება, თუმცა ის გაცილებით გრაციოზულია და ვანის ნიმუშთან შედარებით მოდელირებაც ეტეობა. სახის მოდელირებაშიც არის ის განზოგადება, ნაკეთების პლასტიკური კონკრეტიზაცია და ფორმების ერთგვარი მონუმენტურობა, რაც ვანის ნიმუშსაც ახასიათებს. კირქვის თავი ძვ. წ. III საუკუნეს განეკუთვნება⁷. სავარაუდოა, რომ ვანის ვერცხლის „ემბლემა“ ფორმათა განზოგადების, მასიურობის, მონუმენტურობის მხრივ ძვ. წ. II საუკუნეს ეკუთვნოდეს, თუმცა ფორმის თვალსაზრისით ახლოსაა III საუკუნესთანაც. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ პრინსტონის მედალიონები გვიანელინისტური ხანისაა, ვანის „ემბლემა“ კირქვის თავის და პრინსტონის შუა პერიოდში ექცევა.

ვანის ვერცხლის „ემბლემის“ ტიპის ნამუშევრების კელევისას, აუცილებელია იმის გარკვევა, თუ როგორი სახის გამოსახულებასთან გვაქვს საქმე. საკმაოდ უხვი მასალა, რომელიც მოცემულია წერილობითი წყაროების, ტორეტიკის და გლიპტიკის ძეგლების სახით, საშუალებას გვაძლევს განვასხვაოთ გამოსახულებათა რამდენიმე ტიპი: ღვთაებათა სახეები, პორტრეტები, პერსონიფიკაციები, გმირები⁸.

ვანის ვერცხლის „ემბლემაზე“ ყურადღებას იპყრობს პალმეტებიანი გვირგვინი და მედალიონის მარჯვენა კიდეებთან გამოსახული ღეროს ფრაგმენტი, რომელიც ღვთაების ატრიბუტს უნდა წარმოადგენდეს. ამასვე გვაფიქრებინებს გამოსახულების საერთო იერიც. სწორედ ამ დამახასიათებელი ნიშნით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი ნაყოფიერების ქალღმერთ დემეტრას უნდა წარმოგვიდგენდეს. დემეტრას, როგორც წესი, გამოსახავდნენ თავზე გვირგვინით, თავთავებით ან ყაყაჩოებით ხელში; ასევე მისი ატრიბუტია კვერთხი ან ჩირაღდანი⁹. იგი ასაკოვანი ქალია და არა ნორჩი ქალიშვილი. ჩვენს შემთხვევაშიც, როგორც დავინახეთ, წარმოდგენილი ქალღმერთი საკმაოდ მოწიფულია, მკერდსავე. მართალია, ამ რელიეფზე არ ჩანს არც თავთავები, არც ყაყაჩოები, კვერთხი ან ჩირაღდანი, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს „ემბლემა“ როგორც უმრავლეს შემთხვევაში ხდება ხოლმე, წარმოადგენს რომელიღაც ორიგინალის ასლს. ნიმუშის კოპირება ყველა შემთხვევაში არ ხდებოდა იდენტურად და გააზრებულად, ხშირად, შემცირების დროს ოსტატის სურვილის მიხედვით ხდებოდა ნამუშევრის გადაკვეთა, რის შედეგადაც ფორმა დაუსრულებელი რჩებოდა. ასეთი მეთოდით შესრულებული ნამუშევრების მაგალითებია: ტიხე-ფორტუნას რელიეფი არმაზისხევის ფიალაზე, დ. რობინსონის და ნ. მორდის კოლექციებში დაცული ბიუსტები ოქროს მედალიონებზე და სხვა. ჩვენს ნიმუშშიც არა მხოლოდ გაურკვეველი

⁶ Catalogue of Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection by Gisela M. A. Richter, Harvard University Press, Cambridge, MCMLVI, გვ. 12, ტაბ III №7.

იქვე, გვ. 12.

⁷ К. Мачабели, Серебряные фиалы из Армазисхви (из истории античной торевтики Грузии), Тб. 1970, გვ. 31.

⁸ The Oxford Classical Dictionary – The Ultimate Reference work the classical world, Third Edition, გვ. 447-448.

დეროს ფრაგმენტია ორივე ბოლოში გადაჭრილი, არამედ დაუსრულებელია გამოსახულების ორივე მკლავი. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა თავდაპირველ გამოსახულებას ჰქონოდა მისთვის დამახასიათებელი გარკვეული ატრიბუტები, რისი მეშვეობითაც დაკონკრეტდებოდა მისი ვინაობა. ჩვენ სხვა არაფერი დაგვრჩენია, გარდა იმისა, რომ დავეყრდნოთ ჩვენს ხელთ არსებულ იმ მცირე ინფორმაციას, რასაც იძლევა „ემბლემაზე“ გამოსახული ღვთაების რელიეფი.

დემეტრას კულტის გავრცელება მიწათმოქმედებისა და სოფლის მეურნეობის წამყვანი როლით იყო განპირობებული¹⁰. მიწათმოქმედების განვითარებასთან ერთად იზრდებოდა დემეტრას კულტის გავლენაც. პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური მიზეზები ხშირად სტიმულს აძლევდა კონკრეტული ღვთაებების შემოყვანას და მათ შემდგომ განვითარებას. ამ მხრივ საინტერესოა, თუ როგორი სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური მდგომარეობა იყო ვანში ჩვენთვის საინტერესო ეპოქაში და არსებობდა თუ არა რაიმე ნიადაგი იმისათვის, რათა სხვათაგან გამორჩეულიყო დემეტრას თაყვანისცემა. ძვ.წ. VI-II საუკუნეებში კოლხეთში სოფლის მეურნეობა წარმოადგენდა მატერიალური წარმოების წამძღოლ დარგს. ფართოდ იყო განვითარებული მიწათმოქმედება, რასაც ღიდად უწყობდა ხელს კოლხეთის ბუნებრივი პირობები – განსაკუთრებით, მისი ყველაზე ნაყოფიერი, ცენტრალური რაიონები. ქვეყნის ამ რეგიონში ასევე წამყვანი ადგილი ეკავა მევენახეობა-მეღვინეობას. ძვ.წ IV–II საუკუნეებში კოლხეთის ეკონომიკის საფუძველს წარმოადგენდა ინტენსიური სოფლის მეურნეობა და სავსებით ბუნებრივია, კოლხურ ღვთაებათა პანთეონში მიწათმოქმედებასთან და ნაყოფიერებასთან დაკავშირებული კულტის ფართოდ გავრცელება.

ვანის ნაქალაქარის ცენტრალური ტერასის ჩრდილო-აღმოსავლეთით, მდებარეობს ე.წ. „მრგვალი ტაძარი“ – თოლოსი, რომელიც სავარაუდოდ ხტონიურ კულტებთან უნდა იყოს დაკავშირებული. ტაძარი არც ისე დაშორებულია იმ თორმეტსაფეხურიან საკურთხეველს, რომლის საგანძურშიც აღმოჩნდა ჩვენთვის საინტერესო ვერცხლის „ემბლემა“ „მრგვალი ტაძრის“ შიგნით ადგილი უნდა ჰქონოდა სისხლიან მსხვერპლშეწირვას. აქ უნდა ყოფილიყო ელინისტური ეპოქისათვის დამახასიათებელი მონუმენტური სახის ნაგებობა – საცერემონიო, საზეიმო საკურთხეველი („მეგას ბომას-ის“ ტიპის), რომელიც მიძღვნილი იყო ხტონიური ღვთაებებისადმი. ერთ-ერთი ხტონიური ღვთაება, რომელსაც აქ სწირავდნენ მსხვერპლს, შეიძლება ყოფილიყო დემეტრა¹¹. ფ. რობერმა სპეციალურად შეისწავლა თოლოსის ტიპის ნაგებობები და მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ისინი წარმოადგენენ საკულტო ნაგებობებს, რომლებიც დაკავშირებულია ხტონიურ და მიწათმოქმედების ღვთაებებთან. ელინისტური ეპოქიდან ფართოდ ვრცელდებოდა გეგმით მრგვალი საკულტო ტაძრები, რაც ფ. რობერის აზრით ხტონიური ღვთაებების კულტთან და მათ მისტერიებთან იყო დაკავშირებული¹².

დღემდე აღმოჩენილი არქეოლოგიური ძეგლების მიხედვით, ვანის ნაქალაქარი თითქოს არ წააგავს „ნამდვილ“, „საერო ქალაქს“. უკვე საკმაოდ თვალსაჩინოა ამ ქალაქში სატაძრო-საკულტო ნაგებობათა დიდი ხვედრითი წილი. აქ საქმე უნდა გვექონდეს ელინისტური ხანის საქართველოს დიდ სატაძრო ცენტრთან, ანუ სატაძრო ქალაქთან. ეს იმავე რიგის ქალაქი უნდა ყოფილიყო, როგორიც ძველ ეგვიპტეში კარნაკი იყო, ხოლო არქაული და კლასიკური ხანის საბერძნეთში ოლიმპია, დელფი, დოღონა და სხვა; უფრო კი ელინისტური ხანის მცირე აზიის დიდი სატაძრო

¹⁰ Г. Лорткипанидзе, Колхида в VI-II в.в. до н.э., Тб. 1978, გვ. 60-61.

¹¹ იქვე, გვ. 122-123.

¹² იქვე, გვ. 124.

გაერთიანებები: პონტოს კომანა და ზელა, ზევისის და აპოლონის ტაძრები კაპადოკიაში, ოღბოის სატაძრო სახელმწიფო კილიკიაში, ანაიტიის ტაძარი არმენიაში და სხვა. სწორედ ვანში აღმოჩენილ ქალაქს უნდა გულისხმობდეს ბერძენი გეოგრაფოსი სტრაბონი, როდესაც კოლხეთში აღწერისას ასახელებს ლევკოთეას მდიდარ სატაძრო (ვენტრს)¹². ლევკოთეას სახელით აქ იხსენიება ადგილობრივი, ძველი ქართული წარმართული პანთეონის ღვთაება, რომელიც გარეგნული ნიშნებით ემსგავსებოდა ბერძნულ ლევკოთეას – თეთრ ქალღმერთს¹³ თავისებური საკურთხევლების მთელი კომპლექსია დაკავშირებული ვანის ნაქალაქარის აკროპოლისის ციხის გაღავნის ჭიშკართან. ერთ-ერთმა ნაგებობამ მაღალი სწორკუთხა საკურთხეველი შემოგვიჩაჩა, რომლის ირგვლივ ჯამები, დოქები, ქოთნები და სხვა ამ სახის ნივთები ეყარა. ეს ნივთები შემოწირულობის ხასიათს ატარებენ. აქვე აღმოჩნდა ფეტვით სავსე 3 ამფორა. ქართული ეთნოგრაფიული მონაცემების მიხედვით, ფეტვს მნიშვნელოვანი როლი ეკავა ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ რიტუალებში. როგორც ცნობილია, ქანდაკების პოსტამენტთან, კედელზე აღმოჩნდა გრაფიტი, რომელიც იუწყებოდა – „გეგედრები, ო, დედოფალო, – არაომას, ოუ აგასსა“. „აგასსა“ წარმოადგენდა ნაყოფიერების ღვთაების, მარცვლეულის მფარველის – დემეტრას – ერთ-ერთ მთავარ ეპითეტს. კერამიკა, რომელიც მიძღვნილი იყო ქალღმერთისადმი, არის კოლხური წარმოების, რაც იმის თქმის უფლებას გვაძლევს, რომ გაღავნის კარის ტაძარი ეკუთვნოდა ნაყოფიერების ადგილობრივ კულტს.

ვანის ნაქალაქარში ასევე აღმოჩენილია ყელის ძირში გადატეხილი ტერაკოტის ქანდაკების ნაწილი – ახალგაზრდა ქალის თავი თავსაბურავით. ეს დეტალი და ქანდაკების საერთო იერი, ქ. რამიშვილის აზრით, ქალღმერთის ქანდაკების ნაწილი უნდა იყოს¹⁴. როგორც ცნობილია, მაღალთავსაბურავიანი ქალღმერთების გამოსახულებანი ფართოდ იყო გავრცელებული ანტიკურ კოროპლასტიკაში. კერძოდ, დედა-ღმერთი, მიწის ნაყოფიერების და მიწათმოქმედების მფარველი ღვთაება დემეტრა, ძირითადად სწორედ მაღალი თავსაბურავით – სტეფანასა და კალათოსით – გამოხატული გვხვდება. დემეტრას კულტი დაუკავშირდა ღვთისმცოდნეობის და V საუკუნიდან იგი თითქმის ისეთივე პოპულარობით სარგებლობდა. ქ. რამიშვილის თქმით, არსებობს მოსაზრება, რომ ღვთისმცოდნეობა, არა მხოლოდ მეცენახეობის, ღვთისმცოდნეობის აყვავების მფარველია, არამედ საერთოდ ნაყოფიერების მფარველი ღვთაება. სწორედ ამის გამო, მისი კულტი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მიწისა და ნაყოფიერების ქალღმერთ დემეტრას კულტთან; ამიტომაცაა, რომ ღვთისმცოდნეობის მისტერიები, კერძოდ კი დღესასწაული ალოი და დემეტრას ელევსინური მისტერიები ბევრ რამეში ემთხვევა ერთმანეთს¹⁵. ამიტომაც შეიძლება თამაშად ითქვას, რომ დემეტრას კულტი არამცთუ უცხო იყო ღვთაებათა პანთეონში, არამედ ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი ეკავა ღვთისმცოდნეობის კულტთან ერთად.

1998 წელს ფიჭვნარში აღმოჩნდა ტერაკოტის ორი ფიგურა, რომელიც საქართველოში არსებულ დემეტრას გამოსახულებათაგან ყველაზე ადრეულია¹⁶. შემთხვევითი არც ისაა, რომ ფიჭვნარში აღმოჩენილი დემეტრას გამოსახულებები სამარხეულ ინვენტარს წარმოადგენს. ცნობილია, რომ ათენელები გარდაცვლილ

¹² 1995 წ. აღმოჩენილი ბერძნული წარწერის თანახმად თვით ქალაქს „სურიისი“ რქმევია – ეს პლინიუსის ნახსენები „სურიუმი“ და პტოლემეოსის „სურიონია“.

¹³ ით. ლორთქიფანიძე, ვანის ნაქალაქარი. ვანი I, თბ., 1972, გვ. 38.

¹⁴ ქ. რამიშვილი, ტერაკოტები ვანიდან. ვანი II. არქეოლოგიური გათხრები, თბ., 1976, გვ. 192.

¹⁵ იქვე, გვ. 201.

¹⁶ ნ. ძეგლაძე, ტერაკოტები ფიჭვნარში, ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმი, შრომები, ტ. I, ბათუმი, 2000, გვ. 26.

ახლობლებს დემეტრიოსებად მოიხსენიებდნენ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჩრდილოეთი შავიზღვისპირეთის ისეთი პოლისები, როგორიც იყო პანტიკაპეა და ფანაგორია, ძალიან მდიდარია კოროპლასტიკით, რომელშიც ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი, ქანდაკებებისა და პროტომების სახით გადმოცემულ, დემეტრას გამოსახულებებს უჭირავთ, ისინი აქაც, სამარხეულ ინვენტარში უხვადაა წარმოდგენილი¹⁵. ეს კიდევ ერთხელ გამოაჩენს ამ ღვთაების ხოთონიურ ბუნებას და რა გასაკვირია, რომ თორმეტსაფეხურიანი საკურთხელის შემოწირულობათა საცავში, ვერცხლის „ემბლემასთან“ ერთად იყო ისეთი ნივთები, როგორიცაა ვერცხლის ორი ქანდაკება ჭაბუკისა თასით ხელში.

ფლინისტურ ხანაში საკმაოდ ხშირად გვხვდება ბრინჯაოს მცირე ზომის ისეთი ფიგურები, რომლებსაც ხელში თასი უპყრიათ, რაც იმას მიგვანიშნებს, რომ ფიგურა მონაწილეობს ღვთისმსახურებასთან დაკავშირებულ რიტუალში. ეს ვერცხლის ფიგურები შემოწირულობათა საცავში აღმოჩნდა გვერდიგვერდ, მათთან ერთად იყო მინიატურული სარიტუალო ჭურჭელი-ქოთანა და ღოჭი. ბერძნულ სამყაროში მინიატურული ვოტივური ჭურჭელი ხშირად იპოვება მცირე ქანდაკებებთან ერთად იმ სამლოცველოების შეწირულობათა შორის, რომლებიც ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული ღვთაების სახელზეა აგებული¹⁶.

ეს კიდევ ერთხელ განამტკიცებს რწმენას, რომ ვერცხლის მედალიონზე გამოსახული ქალის ფიგურა ნაყოფიერების ქალღმერთი დემეტრაა. ზემოთ ვახსენეთ, რომ სტრაბონი კოლხეთის აღწერისას ასახელებს ლევკოთეას მდიდარ სატაძრო ცენტრს ანუ ვანს. ლევკოთეას აქ თავყვანს სცემდნენ როგორც ნაყოფიერებისა და მოსავლის ღვთაებას. ეს კულტი ფართოდ იყო გავრცელებული¹⁷. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ადგილი ჰქონდა დემეტრასა და ლევკოთეას კულტის ერთგვარ სინკრეტიზმს, რაც ერთხელ კიდევ შეგვახსენებს ქალღმერთ დემეტრას კულტის გავლენას ადგილობრივ ღვთაებებზე, მით უმეტეს, რომ მსხვერპლშეწირვის რიტუალი დემეტრას კულტის რიტუალის ანალოგიურია.

როგორც დასაწყისში აღვნიშვნეთ, ვანის ნაქალაქარში თორმეტსაფეხურიანი საკურთხევის შემოწირულობათა საცავში გამოვლენილი ნივთების აღწერისას, აღმოჩნდა, რომ ვერცხლის „ემბლემის“ უკანა მხარეს შეიმჩნეოდა ხის დანახშირებული კვალი, იქვე „ემბლემის“ მახლობლად კი 5 ცალი ვერცხლის მანჭვალი იპოვებოდა. ისიც აღვნიშნეთ, რომ „ემბლემა“ ამ მანჭვალის საშუალებით სავარაუდოდ ხის დისკოზე იყო დაკრული. ძნელია იმის დადგენა, თუ რა ფუნქციის მატარებელი უნდა ყოფილიყო „ემბლემა“. თუმცა, სავარაუდოდ, რამდენიმე მოსაზრება მაინც შეიძლება გამოითქვას: იგი შეიძლება ყოფილიყო: თაყვანისცემის საგანი, რომელსაც კიდებდნენ ღვთაებისადმი განკუთვნილ სამლოცველოში, სადაც მიჰქონდათ შესაწირავი და მიდიოდნენ რათა თაყვანი ეცათ მისთვის. ეს ვარაუდი შეიძლება გამყარებულ იქნეს თორმეტსაფეხურიანი საკურთხევის არსებობით.

იგი შეიძლება ყოფილიყო ავეჯის მორთულობის ნაწილი, ე.წ. ფულკრა, რომელიც ანტიკურ სამყაროში იყო გავრცელებული. ეს თუ ასეა, მაშინ „ემბლემას“ წმინდა დეკორატიული დანიშნულება აქვს, რაც საფუძველს მოკლებულია, რადგანაც არ ჩანს შესაბამისი არქეოლოგიური ნაშთები.

დასასრულ, ვანის „ემბლემა“ შეიძლება წარმოადგენდეს ვოტივური დანიშნულების ნივთს, მით უმეტეს, რომ იგი შემოწირულობათა საცავში აღმოჩნდა ისეთ ვოტივურ ნივთებთან ერთად, როგორიცაა ჭაბუკის ვერცხლის ქანდაკებები და მინიატურული

¹⁵ М. М. Кобылина, Терракотовые статуэтки Пантикалея и Фанагории, Москва, 1961, гл. 14.

¹⁶ ზ. ფირცხალავა, გ. ყიფიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 77.

¹⁷ О. Лорткипанидзе, Наследие древней Грузии, Тб., 1989, гл. 305-306.

ვოტივეური ჭურჭელი, ოქროს ფირფიტის ფრაგმენტები, რომლებზეც დაბალ რელიეფში შესრულებული ქაღალდმერთის გამოსახულებებია. ისინიც, მ. ფირცხალავას აზრით, რაღაც ვოტივეური ნივთის ნაწილები უნდა იყოს.²¹

საგულისხმოა, რომ ფანაგორიის ნაქალაქართან, ვულკან მაისის ბორცვთან (ადრე მას ბლევაკა ერქვა) ნაპრაღში აღმოჩენილია დემეტრას და კორეს ასობით გამოსახულება. მ. კაბილინას აზრით აშკარაა, რომ ისინი წარმოადგენდნენ ახლომახლო მდებარე ამ დვთაების ტაძრის ვოტივეურ ძეგებს²². ვანის შემთხვევა ანალოგიური ჩანს, ვინაიდან შეწირულობათა საცავი არამცთუ ახლოს მდებარეობს თორმეტსაფეხურიან საკურთხეველთან, არამედ მისი კომპლექსის ნაწილია, ხოლო თვით საკურთხეველი კი ნაყოფიერების კულტის მსახურების ადგილი ყოფილა.

ჯერჯერობით ძნელია რისიმე გადაჭრით თქმა ნივთის შესრულების ადგილის თაობაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ძალიან ხშირად ელინისტურ და რომაულ პერიოდში ტორევეტიკის ძეგლები იმდენად მსგავსია ერთმანეთისა, რომ მიუხედავად სხვადასხვა წარმომავლობისა, მათ ერთიანი მხატვრული და სტილისტური იერი აქვთ და, ამდენად, ძალზე რთულია მათი წარმოშობის შესახებ საუბარი. მეორე მხრივ, ძნელდება მხატვრული ცენტრებიდან შემოსული ნიმუშების განსხვავება ადგილობრივად დამზადებული ნიმუშებისგან, რადგანაც ჩამოსხმული გამზადებული მოდელები მოგზაურობდნენ ერთი ქვეყნიდან მეორეში²³. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი ადგილობრივი ნაწარმია, რომელიც რომელიმე ბერძნული ნიმუშის მიხედვითაა დამზადებული, და ისიც, რომ იგი ელინისტური პერიოდის რომელიმე ანტიკური კულტურის მატარებელი ქვეყნიდან არის შემოსული.

Resume

Mariam Gabashvili

Silver "Emblema" from Vani

During the archaeological excavations on Vani city-site (western Georgia), a treasury was discovered in the Hellenistic structures unearthed in 1978-1981; among other objects, this treasury also contained a silver medallion (diameter: 78 mm), the so called "emblema" bearing a female deity. This is a high relief bust of a middle aged woman, represented frontally, with her head slightly turned side-wards, clad in a sleeveless chiton and a diadem on her curly hair with a parting in the middle; a rod is seen on the right edge of the disk. This medallion shows similarity with golden medallions discovered in Thessalia, Halmyrus (at present in the collections of D. Robinson and Ch. L. Morley), those in Los Angeles and two medallions of Helen Statatos (4th-3rd cc. B.C.), as well as two medallions of somewhat later date in Princeton Art Museum. Based on its artistic-

²¹ მ. ფირცხალავა, გ. უფსიახი, დასახ. ნაშრ., გვ. 78.

²² M. M. Кабылина, დასახ. ნაშრ., გვ. 14.

²³ K. Мацабелу, დასახ. ნაშრ., გვ. 13.

stylistic characteristics, it bears affinity with a small limestone head from Bliss collection. Due to the generalised, massive, monumental rendering of forms, Vani medallion should be ascribed to the 2nd c. B.C.; however, it does not seem to be much remote from the 3rd c. B.C. samples and can be placed in a spell between the limestone head and Princeton medallions.

Age of a woman depicted on Vani disk, her crown and a rod by her side, draws her closer to the image of Demetra, deity of fertility. This supposition is grounded on the fact that agriculture, as a leading branch of production was well developed in old Kolheti, in Vani tolos cult of chthonic deities is ascertained, which might be Demetra, as well as other arguments, such as: donations (e.g. millet) unearched in various places, inscription on a pedestal of a statue, containing Demetra's epithet, terracotta statuette – Demetra's face (two terracotta images of Demetra are also found in Pichvnari, near Batumi). Noteworthy are two silver statuettes of young men and minute vessels, discovered together with the "emblema", which were also linked with the veneration of the deity of fertility.



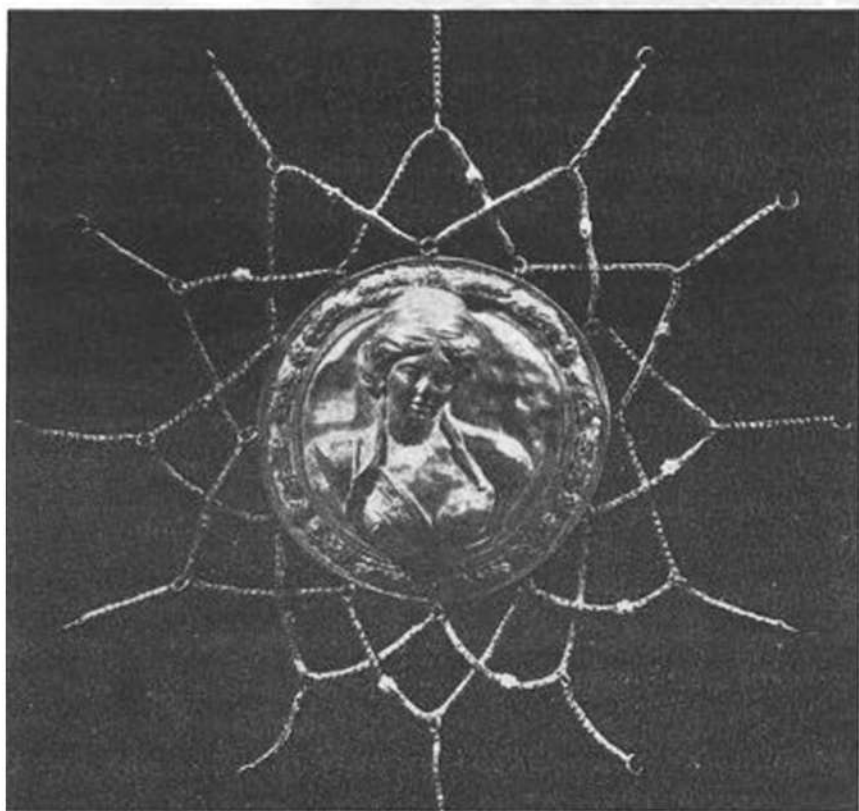
სურ. 1. მედალიონი ვანიდან



სურ. 2, 3. მედალიონი დ. რობინსის კოლექციიდან



სურ. 4. მედალიონები პრინსტონის ხელოვნების მუზეუმიდან



სურ. 5. მედალიონი ჩ. ღ. მორლის კოლექციიდან
სურ. 6. კირქვის თავი ბლისის კოლექციიდან

ფარნაკის ეკლესია

ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურის შესწავლისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ე. თაყაიშვილის სამეცნიერო მემკვიდრეობას. როგორც ვიცით, მან სამხრეთ საქართველოს უამრავი ძეგლი მოინახულა და აღწერა. მისი „არქეოლოგიური მოგზაურობანი“ იტევს ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ დარჩენილი ძეგლების შესახებ უმნიშვნელოვანეს ინფორმაციას, რომელიც საბჭოთა პერიოდში თითქმის ერთადერთი დასაყრდენი იყო მკვლევართათვის. დღესაც ეს ცნობები უმთავრესი წყაროა სამხრეთ საქართველოს იმ ძეგლების შესახებ, რომელნიც ან უკვე აღარ არსებობენ, ანდა ძლიერ დაზიანებულნი ძნელად წარმოგვადგენინებენ თავის პირვანდელ სახეს. ე. თაყაიშვილის ნაშრომები ღირებულია იმიტაც, რომ აღწერათა უმრავლესობას ერთვის ნახაზები და ფოტოები. თუმცა არის ისეთი ძეგლებიც, რომელნიც მხოლოდ გეგმით და მწირი აღწერილობითაა მოცემული. ასეთი მდგომარეობაა ფარნაკის ეკლესიასთან დაკავშირებით, რომელიც მკვლევარმა 1907 წელს კოლა-ოღთისში მოგზაურობისას მოინახულა¹. ეს მცირე, გუმბათოვანი ეკლესია მას შედარებით კარგ მდგომარეობაში დაუხვდა, თუმცა მონგრეული იყო გუმბათის ნაწილი. გასული საუკუნის 60-იან წლებში ძეგლი ნახეს ნ. და დ. გუჩუაშვილებმა². იმ დროს ეკლესია უკვე სახურავნამოქცეული და დასავლეთკედელმორღვეული იყო. არ ჩანდა გუმბათის კვალიც და მათ ეკლესია დარბაზულ ნაგებობად მიიჩნიეს. ფარნაკის შესახებ ცნობას შეიცავს ე.მ. ტიერის 1989 წელს გამოცემული ნაშრომიც³, მაგრამ ძეგლის სავალალო მდგომარეობის გამო, ის დამატებით ინფორმაციას ვერ იძლევა. ამ ფონზე განსაკუთრებულ ღირებულებას ე. თაყაიშვილის ცნობები იძენს. ეს არის პირველიცა და უკანასკნელი მასალაც, რომელიც, მართალია, რამდენადმე ბუნდოვან სურათს გვიხატავს, მაგრამ საშუალებას გვაძლევს მეტ-ნაკლები სიზუსტით წარმოვიდგინოთ ძეგლის თავდაპირველი სახე. ამ წერილში სწორედ მის მონაცემებზე დაყრდნობით შევეცდებით შეძლებისდაგვარად გავარკვიოთ ფარნაკის ეკლესიის არქიტექტურული რაგვარობა და დავაზუსტოთ მისი ადგილი ქართული არქიტექტურის ისტორიაში. ამ მსჯელობისას არ გვაქვს და, მწირი მონაცემების გამო, ვერც გვექნება რაიმეს დაბეჯითებით მტკიცების პრეტენზია; მოსაზრებები უფრო ვარაუდებია, რეკონსტრუქცია კი პირობითი.

ფარნაკის ეკლესია ბანასა და ოღთისის წყალთა შესართავთან, მაღალ კლდეზე აშენებული ციხის ტერიტორიაზე მდებარეობს. ეკლესია ა. კალგინის ანაზომებით შესრულებული გეგმის მიხედვით კუპელპალეს ტიპის მარტივი ვარიანტია: დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე წაგრძელებული, ის გარე სწორკუთხედში თავსდება; გუმბათი აღმოსავლეთით აფხიდის კუთხეებს ეყრდნობა, დასავლეთით – გრძივი კედლებიდან გამოსულ შევრილთა ერთ წყვილს; პასტოფორიუმები არ არის. ე. თაყაიშვილი აღნიშნავს რამდენიმე თავისებურებას: ეს არის გუმბათის

¹ ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოღთისში და სოფელ ჩანგალში 1907 წელს. დაბრუნება, I, თბ. 1991, გვ. 352-353.

² Niels und Daniehl Gutschow, Kirchen in Tao-Klardjethien in der Nordöstlichen Türkei. Archäologische Mitteilungen aus Iran (Deutsches Archäologisches Institut), 4, 1971, გვ. 237-247, ტაბ. 41-45.

³ Jean-Michel Thierry, Topographie et état actuel des monuments géorgiens en Turquie orientale. Revue des études géorgiennes et caucasiennes, №5, 1989, გვ. 129-167.

ყელის ოთხწახნაგა ფორმა; აგრეთვე, აფრების უქონლობა; გუმბათში მხოლოდ ოთხი წრიული ფორმის სარკმლის გაჭრა. სარკმელი ქვედა კორპუსშიც ოთხია (მათ ზომასა და ფორმაზე არაფერია ნათქვამი) – თითო ყოველ მხარეს; კარიორია – დასავლეთით და სამხრეთით. ეკლესია აგებული ყოფილა ტლანქად ნათალი წითელი ქვებით. გარე მასებზე ე. თაყაიშვილი მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ გუმბათის ყელი ოთხწახნაგა და დაბალიაო. ნაგებობა, როგორც ჩანს, შეუძკობელი იყო, რადგან მკვლევარი დეკორატიულ სამკაულს არ ახსენებს.

ამ მონაცემთა გაცნობის შემდგომ, მრავალი საკითხი გაურკვეველი რჩება (მაგალითად, გუმბათის და გუმბათქვეშა კონსტრუქციის ხასიათი, გარე მასების აგებულება და სხვა). ვფიქრობთ, დასაზუსტებელია მისი აგების პერიოდიც. სამეცნიერო ლიტერატურაში ფარნაკის ეკლესია X საუკუნის ძეგლთა შორის თავსდება⁴, თუმცა ე. ბერიძემ ყურადღება მიაქცია თვისებებსაც, რომელნიც ოდნავ უფრო ადრინდელ (VIII-IX სს.) თარიღს გვიაშკარავებდნენ. როგორც ვნახავთ, რამდენიმე გარემოება გვაძლავს გავიზიაროთ მისი ვარაუდი. პირველად კი შევეცდებით ეკლესიის აგებულებაში გავერკვეთ.

ფარნაკის ეკლესიის გარე მასებზე მსჯელობა ძნელია, მაგრამ გუმბათისა და მისი კონსტრუქციის შესახებ გარკვეული მოსაზრების წამოყენება შეგვიძლია. თავისებურად გადაწყვეტილი გუმბათის ოთხწახნაგა ყელისა და მის ძირში აფრული კონსტრუქციის არქონას ე. თაყაიშვილი საგანგებოდ აღნიშნავს, მაგრამ გეგმაზე გუმბათქვეშა კვადრატის კუთხეებში ტრომპები მიიწინებულნი. ეს საფუძველს გვაძლავს ვიფიქროთ, რომ ფარნაკში ნახევარსფეროზე გადასვლის კონსტრუქცია არსებობდა; იქნებ ის ტრადიციულ ადგილზე – გუმბათის ყელის ძირში – არ იყო?! შესაძლოა, გუმბათის ყელის ბოლოს, ნახევარსფეროს საფუძველში „აცურდა“, როგორც სამწევრის VII საუკუნის ტაძარში გვაქვს⁵. იქაც შიდა სივრცეს ფაქტიურად ოთხწახნაგა ყელზე აღმართული გუმბათი აგვირგვინებს, რადგანაც გუმბათქვეშა კვადრატი ისეა ამადლებული, რომ ნახევარსფეროს საფუძველამდე ადის, ტრომპების ორივე რიგი კი უშუალოდ მის ძირშია. ამდგომად გადაწყვეტა უნდა ყოფილიყო ფარნაკშიც, სადაც ე. თაყაიშვილმა ჩვეულ ადგილას ტრომპი (ანდა აფრა) ვერ იხილა...

არის სხვა თავისებურებანიც: ფარნაკის გეგმაზე საყრდენ შეერილთა ადგილი გრძივ კედლებზე ისეა შერწყმული, რომ გუმბათქვეშა მონაკვეთი, კვადრატული კი არა, მართკუთხა გამოდის; ამის გამო, გეგმის დონეზე ეკლესია უგუმბათო, დარბაზული ტიპისგან არაფრით განსხვავდება. ამიტომაცაა, რომ გუნოვებმა, რომელთაც ეკლესია სახურავნამოქცეული, გუმბათმორღვეული ნახეს, ის დარბაზულ ნაგებობად მიიჩნიეს. გუმბათქვეშ (სამხრეთ-ჩრდილოეთის მიმართულებით) სიგანეში გასული მართკუთხედის და არა კვადრატის არსებობა VIII საუკუნის ცნობილ თელოვანის ჯვარპატიოსანის ტაძარში გვხვდება⁶, მოგვიანებით, კი ნიქოზის მთავარანგელოზთა ეკლესიაშიც (X ს. ბოლო)⁷. ორივე ამ ძეგლში კვადრატის შექმნა მართკუთხედის გრძივი გვერდების ერთმანეთზე საფეხურებად გადმოკიდებული თაღების მეშვეობით „დამოკლებით“ ხდება. ფარნაკში კი პრობლემა სხვა ხერხითაა გადაწყვეტილი: მოკლე გვერდების გაზრდით, ქვედა კორპუსის სხვა მონაკვე-

⁴ В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджетии, Тб., 1981, გვ. 81. ერთგან ის VII საუკუნის ძეგლთა რიგშია დასახელებული; ე. ახვლედიანი, წინასწარი მონაცემები ადრეული შუა საუკუნეების ქართული გუმბათოვანი ეკლესიების კორპუსისათვის. არქიტექტურული მემკვიდრეობა, I, 2000, გვ. 57-72

⁵ Г. Чубинашвили, Вопросы истории искусства, т. I, 1970, გვ. 116-139

⁶ ე. ცინცაძე, თელოვანის ჯვარპატიოსანი. ქართული ხელოვნება, 5, 1959

⁷ ლ. რჩეულიშვილი, მთავარანგელოზთა ტაძარი ზემო ნიქოზში. ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 76-99.

თებში თითქოსდა „შეჭრის“ გზით – აღმოსავლეთი გუმბათქვეშა თაღი საკუთხეულის აფსიდის ფარგლებში „იჭრება“, დასავლეთი გუმბათქვეშა თაღის აღმნიშვნელი ხაზიც გეგმაზე შევერილთა ცენტრისაკენ არის გაწეული; თაღი შევერილზე ვიწრო გამოდის და აღგილს ათავისუფლებს გუმბათქვეშა კეადრატის შესაქმნელად. აქ უნდა ყოფილიყო თაღისა და საყრდენის ისეთივე მიმართება, რასაც ვხედავთ ვანქძორის წმ. სტეფანეს ეკლესიაში (IX ს.), სადაც გუმბათქვეშა თაღთა ქუსლებამდე ბურჯები სწორკუთხა და მასიურია, მათზე დაყრდნობილი თაღები კი შედარებით ვიწრო. გარკვეული მსგავსება გადაწყვეტაში გვაქვს იშხნის⁹ ანდა ოშკის¹⁰ გუმბათის საყრდენ აღმოსავლეთ თაღებსა და ბურჯებზე, სადაც მასიურ, წახნაგოვან ბურჯებს შედარებით ვიწრო საყრდენი თაღები ეფუძნება.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, ფარნაკის პირობით განაკვეთზე შევერილებისა და გუმბათქვეშა თაღების მიმართება ვანქძორის ეკლესიის მსგავსად წარმოვადგინეთ; ხოლო ტრომპები, სამწევრისის ტაძრის მსგავსად, ზემოთ, ნახევარსფეროს საფუძველში „ავწიეთ“ – შედეგად, ოთხწახნაგა გუმბათის ყელი გამოიკვეთა. ყოქრობ, აღდგენის ეს ვერსია მისაღებია ე. თაყაიშვილის მონაცემებისა და ჩვენი ხუროთმოძღვრების ზემონახსენებ ძეგლთა გადაწყვეტის შეჯერების საფუძველზე.

რა შეგვიძლია ეთქვათ ფარნაკის ეკლესიის თარიღზე?

ოთხწახნაგა გუმბათის ყელი, მასში გატრილი ოთხი წრიული ფორმის სარკმლით იმთავითვე მიგვითითებს, რომ ძეგლი განვითარებული შუა საუკუნეებისა არ უნდა იყოს. ყოქრობ, მას ვერც VI-VII საუკუნეებს მივაკუთვნებთ. ყოველ შემთხვევაში, მისი აგების ქვედა საზღვარი VII საუკუნის II ნახევარს არ უნდა სცილდებოდეს. ამ აზრისკენ სამწევრისთან მისი შედარება მიბიძგებს. სამწევრისი ქართული არქიტექტურის კლასიკური სტილის ტაძარია, მაგრამ მასში უკვე იგრძნობა გარკვეული ცვლილებები და თანაც არა მხოლოდ გუმბათის კონსტრუქციის საკითხში¹¹. საინტერესოა, რომ VII საუკუნის სხვა ძეგლში – ძველი შუამთის მონასტრის დიდ ტაძარში¹², სამწევრისის მსგავსად, ტრომპთა ორი რიგის ერთად „თავმოყრას“ ვხედავთ, თუმცა აქ ის გუმბათის ყელის ძირში იკავებს ადგილს. ყოველივე ეს VII საუკუნეში ახალი ამოცანების „ფრთხილ“ შემოუწონვას მოწმობს, მაგრამ სხვა მხრივ ეს ტაძრები – საერთო აგებულებით, შიდა სივრცის და გარე მასების ხასიათით, აგრეთვე, განათების სისტემით კლასიკური სტილის ნიმუშებს წარმოადგენს. რა მდგომარეობაა ამ მხრივ ფარნაკში? ერთი რამ ცხადია – აქ ცვლილებების პროცესი გაცილებით შორს მიდის.

სამწევრისში გუმბათის ყელის რვაწახნაგა ფორმა გარედან მაინც იკვეთება მაღალი გუმბათქვეშა კეადრატის თავზე; ფარნაკში კი, ე. თაყაიშვილის მონაცემებით, ოთხწახნაგა გუმბათის ყელი იყო... ის, რაც სამწევრისში მოკრძალებულად იცვლის „ელფერს“, ფარნაკში უფრო მძაფრდება... გუმბათის საკითხის ახლებურ გადააზრებაზე აქ ოთხი წრიული სარკმლის არსებობაც მიუთითებს. იქიდან შემოსული სუსტი სინათლე გუმბათის სრულ თუ არა, ნაწილობრივ ჩაბნელებას მაინც გამოიწვევდა.

⁹ ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 354-368; В. Беридзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 141-144; დ. ხოშტარია, წმ. სტეფანეს ეკლესია ვანქძორის მონასტერში. ძეგლის მეგობარი, 4 (98), 1997.

¹⁰ Е. Такашвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тб., 1952.

В. Беридзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 150-153; 164-166; П. Закарая, Зодчество Тао-Кларджетии, Тб., 1990, გვ. 21-42; 161-186.

¹¹ იქვე.

¹² კლასიკური წონასწორობიდან გადახრა ჩანს იმითაც, რომ სამხრეთი შესასვლელი ცენტრალურ ღერძს არის აცილებული.

¹³ Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959.

ისევე როგორც თელოვანის ჯვარპატიოსანშია (VIII ს.), სადაც გუმბათის მხოლოდ წრიული სარკმლებით განათება პირველად გვხვდება. ეს გარემოება ორივე ძეგლში გუმბათის პასიური როლის განმსაზღვრელი ხდება. აღნიშნული თვისება გარდამავალი ხანის სხვა ეკლესიებთან პოულობის პარალელურს (მაგალითად, წირქოლი ან არმაზი)¹³. გუმბათის ყელში მხოლოდ ოთხი წრიული სარკმელი კიდევ ერთ ძეგლში გვხვდება – ბობოსგირში, რომელსაც ვ. ბერიძე X ს. I ნახევარს აკუთვნებს, მაგრამ იქ სარკმლები შიგნით ფართოვდება, რაც გუმბათის გაცილებით მეტი სინათლით გააშუქებდა. X საუკუნიდან ამ მხრივ მიდის განვითარება – განვითარებული შუა საუკუნეები მცირე სინათლეს „ვერ გუობს“, რასაც შემდგომში წრიულ სარკმელთა განთავსების ხასიათიც გვიჩვენებს: გუმბათის ყელში ისინი ჩვეულებრივ, თაღოვან სარკმლებთან მონაცვლეობენ – ზეგანში (ზაქი) – X ს. II ნახ., უფრო ადრე კინეპოსში – IX-X სს. მიჯნა და XI ს.-ის I ნახევარშიც კი – იშხნის ცნობილ ტაძარში¹⁴.

ამდენად, ფარნაკში გუმბათისა და განათების სისტემის თავისებურ გაგებასთან გვაქვს საქმე. თავისებურია ის VI-VII საუკუნეების და განვითარებული შუა საუკუნეების ძეგლებთან შედარებითაც. ორივე ამ ეპოქაში გუმბათი განათების წყაროცაა და კომპოზიციის ბირთვიც. ეს თავისებურებანი – გუმბათისა და მისი კონსტრუქციის არატრადიციული, უჩვეულო გადაწყვეტა, იქ გაჭრილი წრიული სარკმლები, ოთხჯახნაგა ყელი – ძიებების ეპოქას, VIII-IX საუკუნეებს მიგვანიშნებს.

ამასვე გვეუბნება საერთო კომპოზიცია – ცალნავიანი სივრცისა და გუმბათის შერწყმა და მისი განხორციელების ექსპერიმენტული ხასიათი. ასეთი შემოქმედებით-მაძიებლური მიდგომა VIII-IX საუკუნეთა ნიშანია და ამ პერიოდის სხვა ძეგლებშიც დასტურდება (გურჯაანის ყველაწმინდა, ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა, წირქოლი...).

როგორც აღინიშნა, გარდამავალი ხანის ნიშნები ამ ძეგლში ვ. ბერიძემ შეამჩნია, თუმცა იქვე მიუთითა, „ორნაწილიანი კუპელპალე შედარებით გვიან უნდა გაჩენილიყო“-ო¹⁵, ასე რომ, სწორედ ტიპოლოგიურმა თავისებურებებმა გამოიწვია ძეგლის X საუკუნისთვის მიკუთვნება. საქმე ისაა, რომ დამკვიდრებული აზრით, კუპელპალეს ტიპის პირველი მაგალითები რთულ, ორწყვილშვერილიან ნაგებობებს წარმოადგენენ, გამარტივებული, ერთწყვილშვერილიანი ეკლესიები კი მერე ჩნდება. ასეთი სურათი კარგად ჩანს სომხურ არქიტექტურაში¹⁶, სადაც X საუკუნემდე კუპელპალეს მარტივი ვარიანტი არ დასტურდება. საქართველოში, საფიქრებელია, ვითარება განსხვავებული იყოს.

საქართველოში კუპელპალეს ტიპის პირველ ძეგლად ითვლებოდა ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის (IX ს.)¹⁷ ტაძარი, რომელიც ამ ტიპის რთული, ორწყვილშვერილიანი ვარიანტია. კელევის ამჟამინდელი ეტაპი საფუძველს გვაძლევს კუპელპალეს თემის ირგვლივ ძიებები უფრო ადრეც დავადასტუროთ¹⁸. დღეს ცნობილ ძეგლთა შორის კუპელპალეს თემის უადრეს გამოვლენას ვხედავთ დვანის წმ. გიორგის ეკლესიაში. მისი თარიღის შესახებ არსებობს ორგვარი შეხედულება. ნ. ჩუბინაშვილი

¹³ ორივე ძეგლის შესახებ: Г Чубинашвили, Вопросы..., გვ. 141.

¹⁴ ამ ტაძრების შესახებ: В. Беридзе, Архитектура Тао... გვ. 139-140; 148-149; 150-153; 153-155

¹⁵ В. Беридзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 81.

¹⁶ Н. Токасов, Архитектура древней Армении, Ереван, 1946; А. Якобсон, Очерки истории зодчества Ар-ме-нии V-XVIII веков, М.-Л., 1950; В. Арутюнян, Каменная летопись армянского народа, Ер., 1985, და სხვა.

¹⁷ Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959.

¹⁸ ამ საკითხებთან დაკავშირებით: ნ. გენგიური, კუპელპალეს ტიპის ადრეული ძეგლების თავისებურებანი შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 167, №2, 2003 წ., გვ. 378-380

მას VI საუკუნით ათარიღებს¹⁹; მაგრამ მთელი რიგი გარემოებების გამო, ვფიქრობ, ეკლესიის თარიღი გარდამავალ ხანაში, კერძოდ VIII საუკუნეშიც შეძლება მოვიხსნათ. მნიშვნელოვანი ისაა, რომ დვანის ეკლესიის ორივე თარიღი – VI საუკუნეცა და VIII საუკუნეც – კუპელძალეს თემის არსებობას ქართულ არქიტექტურაში IX-X საუკუნეებამდე პერიოდში გვიდასტურებს. თანაც იქ მარტივი, ერთწვეილშვერილიანი ნაირსახეობა გვაქვს²⁰. ფარნაკის არქიტექტურული კომპოზიციის უახლოესი პარალელიც სწორედ დვანის ეკლესიაა. ამ მხრივ მისი მონათესავე მეორე ძეგლია ფარნაკთან ახლოს, ოლთისშივე აგებული სოლომონ-ყალაც²¹, რომელიც X საუკუნის I ნახევრითაა დათარიღებული. ფარნაკის ისტორიული ადგილის დასაზუსტებლად ორივე ეს ნაგებობაც უნდა მოვიშველიოთ. დვანის ეკლესიაცა და ფარნაკიც ახლებური კომპოზიციის ფორმირების ფაზას გვიჩვენებს და აგებულების მსგავს პრიციპებს ავლენს (ცალნაფიანი სივრცისა და გუმბათის შერწყმის ამოცანა, თავისებურად გადაწყვეტილი გუმბათი, განათების სისტემა და ა. შ.).

საინტერესოა, რომ სოლომონ-ყალაც გუმბათის ყელშიც წრიული, პარალელურგვერდებიანი სარკმლებია გაჭრილი. თანაც მხოლოდ ორი... მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს ელემენტი ადრეული პერიოდის მიმანიშნებელი კი არ არის, არამედ ფარნაკის არქიტექტურული კომპოზიციის გათვალისწინების მაჩვენებელია; ვინაიდან სხვა ძეგლებში (კედელთა პლასტიკური დანაწევრების მეტობა შიდა სივრცეში, მეტი დეკორატიულობა, კომპოზიციაშიც შედარებით განსხვავებული მიდგომა) ის ცხოველხატული სტილის უფრო განვითარებულ საფეხურს ავლენს. როდესაც სოლომონ-ყალაც გეგმას და განაკვეთს ეეცნობით და მას დვანსა და ფარნაკს ეადარებთ, იგრძნობა, რომ აქ ტიპოლოგიურად ახლებური კომპოზიციის შექმნის ამოცანა არ პქონიათ. ამ ეკლესიის ამშენებლის წინაშე განსხვავებული ტიპების ელემენტთა ურთიერთდაკავშირების პრობლემა კი არ დგას, არამედ უკვე ნაცნობ არქიტექტურულ კომპოზიციაში ახლებური მხატვრული ამოცანის შემოტანა. დვანის ეკლესიის გეგმასთან შედარებით, სოლომონ-ყალაც კვადრატული თუ არა, კვადრატს მიახლოებული მაინც არის. გრძივი ღერძის გამოვლენა, დვანთან შედარებით, ფარნაკშიც შესუსტებული ჩანს. ფარნაკში, და განსაკუთრებით კი სოლომონ-ყალაცში, გუმბათქვეშა არის მნიშვნელობის ზრდა შეინიშნება, მაგრამ თუ სოლომონ-ყალაცთან დაკავშირებით ამის თქმის საფუძველს ცენტრალური კვადრატის პროპორციების მეტობა და დასავლეთი მონაკვეთის ძლიერი შემცირება გვაძლევს, ფარნაკის გეგმა სულაც არ ავლენს იმავე ნიშანს, უფრო პირიქით: გუმბათის საყრდენი შვერილები, აკი აღინიშნა კიდევ, დარბაზს ორ სიგანეში გასულ მონაკვეთად ჰყოფს. ამდენად, გეგმის დონეზე გუმბათქვეშა კვადრატი არ არის გამოვლენილი. ფარნაკში ცალნაფიანი სივრცისთვის სახასიათო დაყოფა გვაქვს ყოველგვარი ტრანსფორმირება-გარდაქმნისა და გუმბათთან შესაბამისობაში მოყვანის გარეშე. შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რა შედეგს მიიღებდა ხუროთმოძღვარი, როცა გუმბათქვეშა კვადრატის შესაქმნელად საკუთხეველისა და დასავლეთ შვერილთა ნაწილები „გამოიყენა“ – ასეთ ფართო კვადრატზე დაფუძნებული გუმბათი მთელი სივრცის დომინანტად გადაიქცეოდა. ვფიქრობ, ამაში ინტერიერის გუმბათის საშუ-

¹⁹ Н. Чубинашвили, Двани, храмы Грузии типа „croix libre“ и „вписанного в прямоугольник креста“ в VI-VII вв. Средневековое искусство – Русь, Грузия, М., 1978

²⁰ ე. თაყაიშვილი მსგავსი კომპოზიციის კიდევ ერთ ძეგლს ახსენებს – უკიამთან ახლოს აშენებული ეკლესია „სრულიად ისეთი რიგისაა“, როგორც ფარნაკიო. უკვე მაშინ ეს „ნახევრადთლილი ქვით შეძერწილი“ გუმბათიანი ეკლესია ძალზე დანგრეული ყოფილა.

ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 375-376

²¹ Е. Такашвили, Христианские памятники, Экскурсия 1902 г. МАК, XII, М., 1909

აღებით გამოთლიანების პრეტენზია იგრძნობა. რამდენად ორგანული და მხატვრულად დასრულებული იქნებოდა ამ ხერხით შექმნილი კომპოზიცია, სხვა საკითხია და ამ კუთხით ახლა უკვე ვეღარც ვიმსჯელებთ. თუმცა ეს დევანთან შედარებით ფარნაკში მხატვრული ამოცანის გარკვეულად შეცვლას უნდა მიგვანიშნებდეს: დევანის ეკლესიაში გუმბათიკა და სივრცის სხვა მონაკვეთებიც მეტ-ნაკლები დამოუკიდებლობის შენარჩუნებით გამოირჩევა. ფარნაკში, ერთი მხრივ, ნაწილთა ასეთივე დამოუკიდებლობა და თავისთავადობაც ჩანს – ცუდად განათებული გუმბათის „მიბმა“ ქვედა კორპუსთან, რომელსაც საკუთარი, გუმბათისაგან ვერ – განსახედრული რიტმული წყობა, დარბაზული ტიპის თავისებურების შენარჩუნება ახასიათებს... და, მეორე მხრივ, ახალი მხატვრული ამოცანა ისახება – ცენტრალური ბირთვის აქცენტირება. ეს ამოცანა სოლომონ-ყალაში პოეზებს განვითარებას. ამ ორი ძეგლის კავშირი არა მარტო დეტალების დამთხვევაში (წრიული სარკმლები გუმბათის ყელში) და ტიპოლოგიურ მსგავსებაში იხენს თავს, არამედ იმ მხატვრული ამოცანის განვითარებაშიც, რაც ფარნაკში გამოჩნდა: ცენტრის გაზრდილი მნიშვნელობა გეგმის დამოკლებით, დასავლეთი მონაკვეთის დავიწროებითა და საკუროთხეღისწინა სივრცის ზომის გაზრდით აღინიშნება; მთელი სივრცის ცენტრისკენ „მოკრეფის“ ტენდენცია სხვა ხერხითაც ძლიერდება: დასავლეთი კუთხის უბეების სიღრმე შემცირებულია, გრძივი კედლების ცენტრალური მონაკვეთებისაკი, პირიქით, გაღრმავებული. ამის გამო, დასავლეთი მონაკვეთის დამოუკიდებლობა იკარგება და ის ცენტრის დანამატად გადაიქცევა. სოლომონ-ყალას შიდა სივრცის გამოთლიანებას ხელს უწყობს სხვა პრინციპზე აწყობილი, წინა ორი ძეგლისაგან განსხვავებული, განათების სისტემა, სახელობრ, კუთხის უბეებში სარკმელთა მოთავსება.

ვფიქრობ, ეს ყოველივე საფუძველს გვაძლევს ფარნაკის ეკლესიის ქრონოლოგიური ადგილი ვივარაუდოთ სოლომონ-ყალას (X ს. I ნახ.) აგების თარიღამდე – VIII-IX საუკუნეებში. ფარნაკის ეკლესიის სხვა ნიშნებითაც ამ თარიღის სასარგებლოდ მეტყველებს: მისი არქიტექტურული ფორმების (შეკრებიების, კედლების) დაუნაწევრებლობა, უბრალო მოხაზულობა პარალელებს VIII-IX სს-ის ძეგლებში პოულობს – ვახეძორი, ისი²², ჯავახეთში – აღანძა²³, დუმეილა²⁴, ქართლში – წირქოლი, დევანი და ა.შ.

ე. თაყაიშვილის მიერ აღნიშნული უხეშად გათლილი ქვით ნაგები კედლებიც და ქვაზე ნაკვეთი დეკორატიული სამკაულის უქონლობაც X საუკუნემდე პერიოდში უნდა ათავსებდეს ნაგებობას, რამდენადაც X საუკუნის პირველი ნახევრიდანვე კარგად გათლილი ქვის პერანგი და დეკორატიული მორთულობა ამ რეგიონის ერთ-ერთი ნიშანდობლივი თავისებურება ხდება.

ამრიგად, არსებული არქიტექტურული მონაცემების მიხედვით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ფარნაკის ეკლესია VIII-IX საუკუნეების (უფრო კი IX საუკუნის) ძეგლია, რომელიც გვინფენებს ამ რეგიონის კავშირს ქართლის არქიტექტურასთან და გვიდასტურებს აღნიშნულ ეპოქაში კოლა-ოღთისის მხარეში შემოქმედებითი ძიების იმგვარივე მიმდინარეობას, როგორიც მთელ საქართველოში დასტურდება.

²² В. Беридзе, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 150.

²³ ნ. ნუბინაშვილი, *აღანძა. საქართველოს მეც. აკადემიის მოამბე*, XVII, 1956, 6.

²⁴ ი. მირიჯანაშვილი, *სოფელ დუმეილას ღვთისმშობლის ეკლესია. ძეგლის მეგობარი*, 1987, №3; *ჯავახეთი, ისტორიულ-ხუროთმოძღვრული გზამკვლევი*. თბ., 2000, გვ. 127-129.

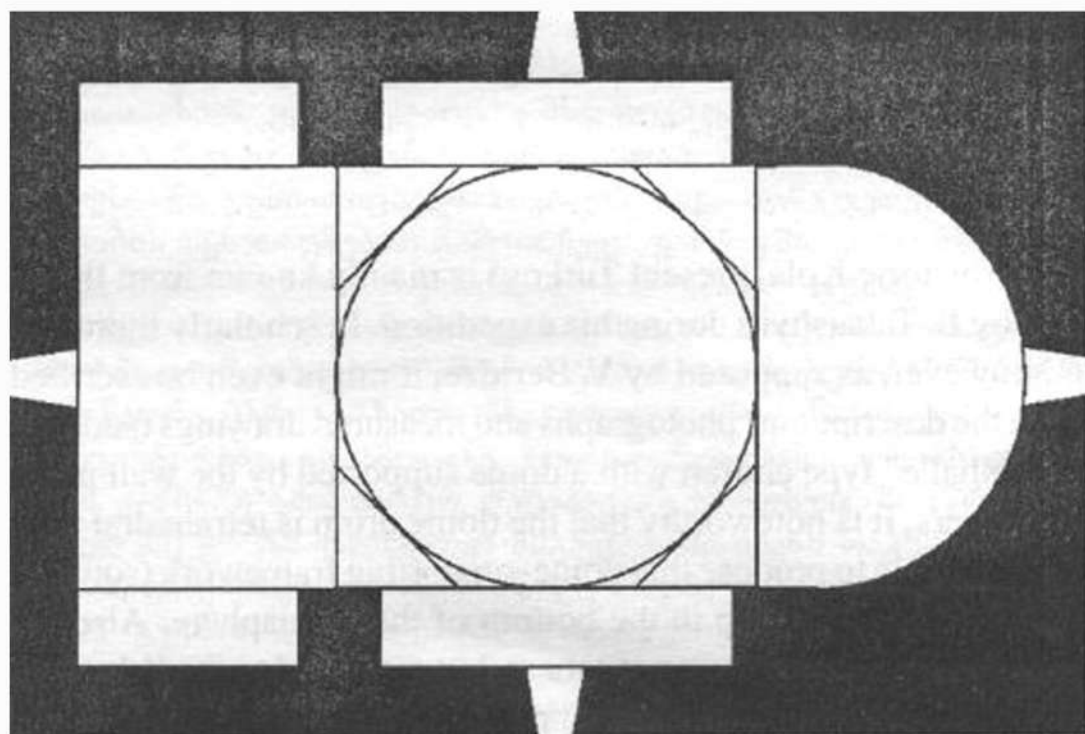
Resume

Nato Gengyuri

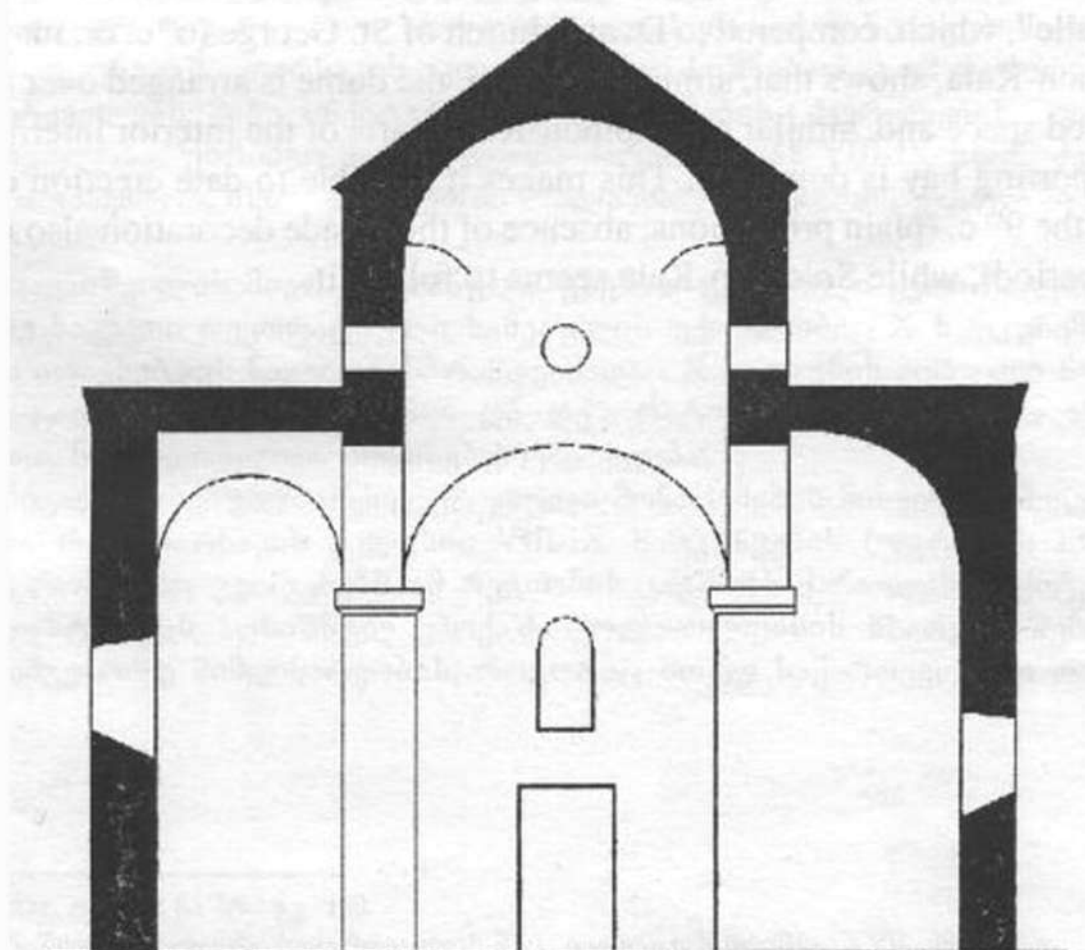
Parnaki Church

Parnaki church (historic Kola, present Turkey) is mainly known from the material obtained in 1907 by E. Takaishvili during his expedition. In scholarly literature it is dated to the 10th c., however, as supposed by V. Beridze, it might even be ascribed to the 8th-9th cc. Based on the descriptions, photographs and measured drawings made by A. Kalgin, this is a "Kuppelhalle" type church with a dome supported by the wall projections and chancel apse corners. It is noteworthy that the dome drum is tetrahedral in the exterior, which makes it possible to propose that dome-supporting framework (squanches?) might have been moved uppermost, up to the bottom of the hemisphere. Also interesting is the fact that dome-supporting bay is not square, but rectangular; "to balance" this dome-supporting arches are rested on the central part of the projections and not their edges.

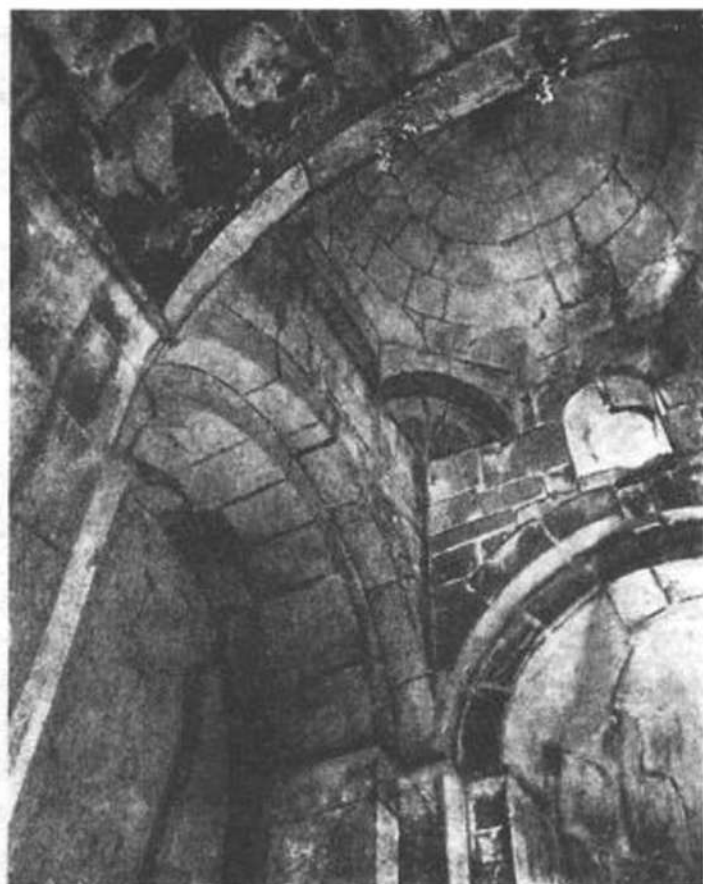
Four circular windows of the drum are important for dating the church. This element is first seen in the 8th c. Telovani Jvarpatiosani church and later, in the 10th c. Bobosgiri church and Solomon-Kala (two windows); at the same time, unlike these, in Parnaki, penetration of the light into the interior is even lesser, which makes it possible to ascribe it to an earlier date. In terms of the general composition, this is a two-partite "Kuppelhalle", which, compared to Dvani church of St. George (6th c. or, maybe, 8th c.) and Solomon-Kala, shows that, similar to Dvani, the dome is arranged over a "purely" single-aisled space and, similar to Solomon-Kala, parts of the interior intermingle and dome-supporting bay is dominant. This makes it possible to date erection of Parnaki church by the 9th c. (plain projections, absence of the façade decoration also indicate to the same period), while Solomon-Kala seems to follow it.



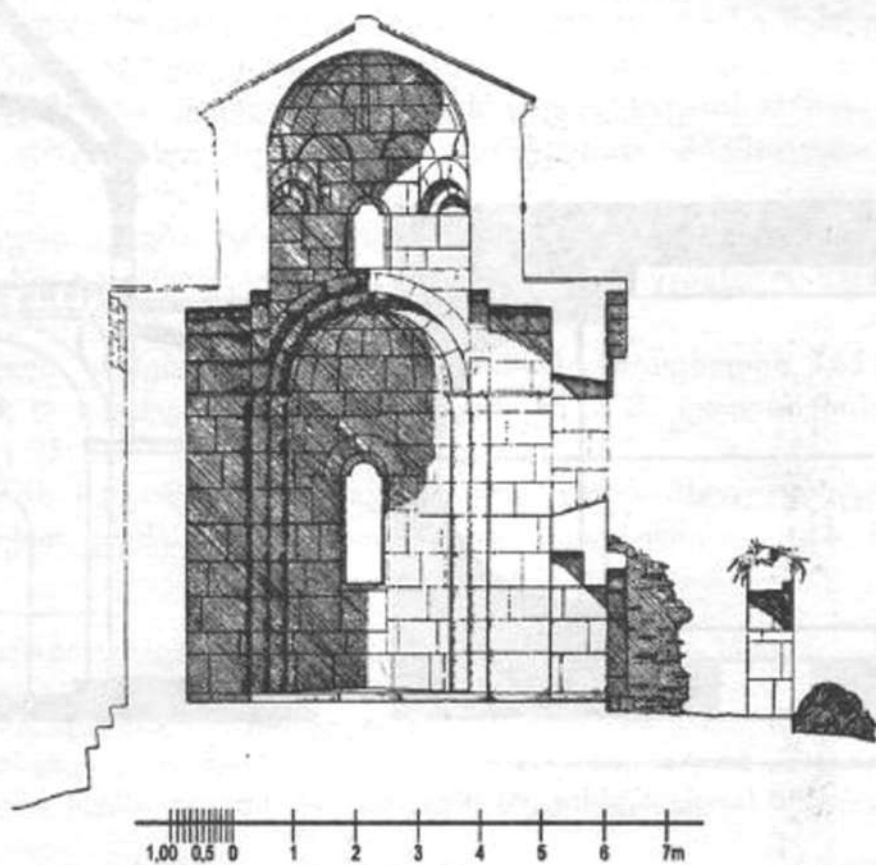
ნახ. 1. ფარნაკი. გეგმა ა. კალგინის მიხედვით



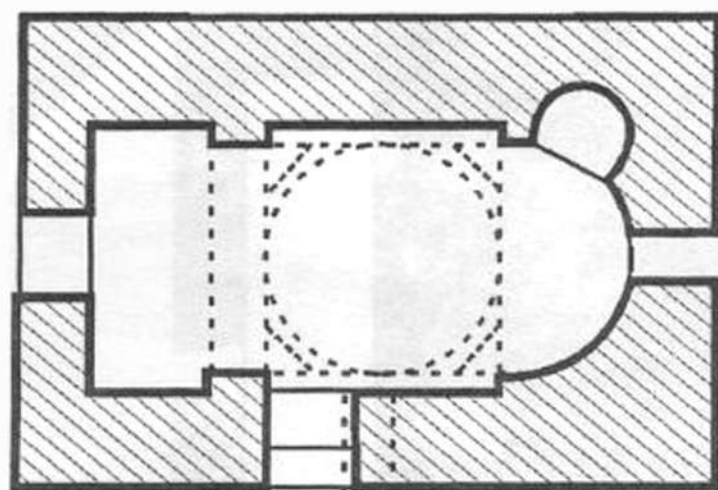
ნახ. 2. ფარნაკი. გრძივი განაკვეთის პირობითი რეკონსტრუქცია



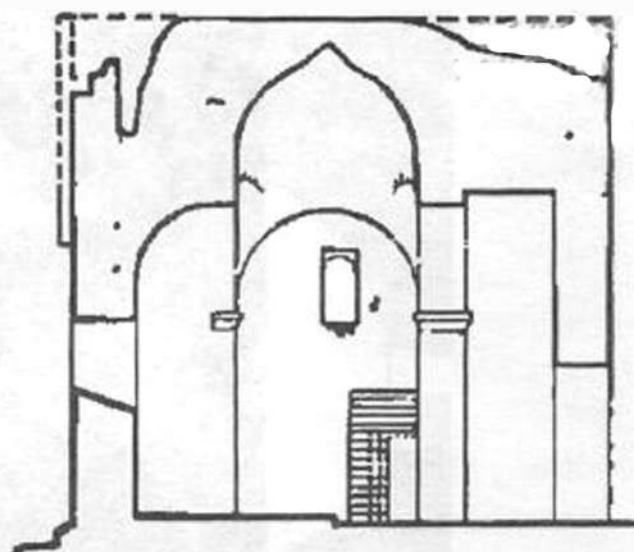
სურ. 1. სამწვერისი. გუმბათქვეშა სივრცე



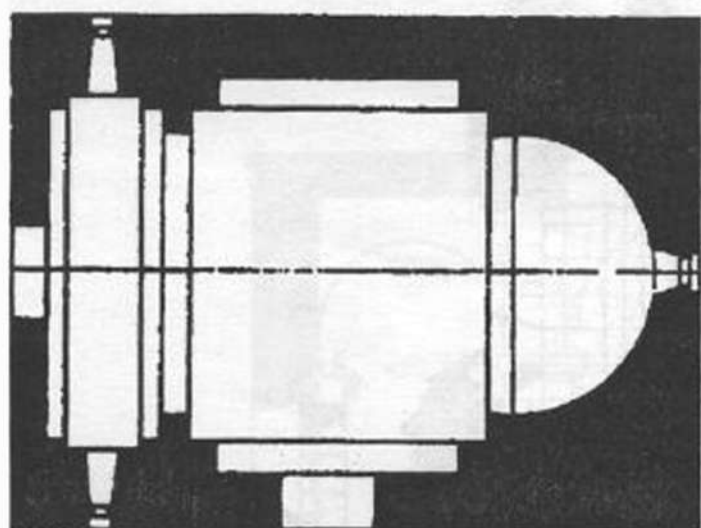
ნახ. 3. სამწვერისი. განაკეთი აღმოსავლეთით. ნ. სვეეროვის მიხედვით



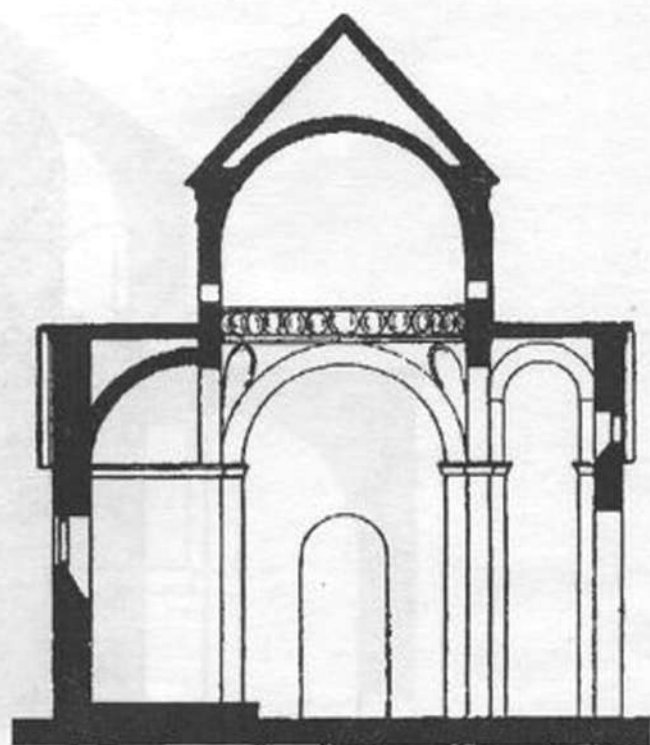
0 1 2 3 4



ნახ. 4, 5. დვანი. გუმბა და გრძივი ჭრილი. ს. კინწურაშვილის მიხედვით



0 1 2 3 4



ნახ. 5, 6. სოლომონ-ყალა. გუმბა და გრძივი ჭრილი. ა. კალგინის მიხედვით

ზეგანის (იგივე ზაქის) ეკლესია (რეკონსტრუქციის ცდა)

ზეგანის (იგივე ზაქის) ეკლესია მდებარეობს ისტორიულ ერუშეთში (დღეს თურქეთის საზღვრებშია), ახალციხის საზღვრიდან საკმაოდ ახლოს, ქალაქ ფოსოვთან, სოფელ ზარაბუკის ზეგით, პატარა მდინარის აუოლებასზე 2 კმ-ში, ქვადორდიან გორაზე.

ზეგანის შესახებ პირველი ცნობები ექვთიმე თაყაიშვილის 1902 წლის ექსპედიციის გამოქვეყნებული მასალების სახით მოგვეპოვება¹. ნაშრომში მოცემულია ძეგლის აღწერა, გეგმა და ჭრილი, შესრულებული არქიტექტორ ს. კლდიაშვილის მიერ და ა. მამუჩაიშვილის რამდენიმე ფოტო. თითქმის ერთი საუკუნეა ზეგანის შესახებ ახალი ცნობები არ შეგვემატებია. ზემოაღნიშნულ მასალებზე დაყრდნობით ძეგლის არქიტექტურა თავის მონოგრაფიებში განიხილეს ე. ბერიძემ² და პ. ზაქარაიამ³. 1995 წელს ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ექსპედიციის წევრებს⁴ ზეგანი აფეთქებული დახვდათ. ეკლესიის ნანგრევები არქიტექტორ ნინო ბაგრატიონთან⁵ ერთად მოუინახულეთ 1996 წლის 18 სექტემბერს; ჩატარდა ნანგრევთა ხელახალი აღმოჩენა, აღწერა და ფოტოფიქსაცია⁶. ზეგანის შესახებ მნიშვნელოვანი მასალა მოიპოვება კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ ექვთ. თაყაიშვილის არქივში, სადაც მოუძიეთ კლდიაშვილისეული, ადგილზე შესრულებული ჩანახაზები და ჩანახატები, აგრეთვე აქამდე უცნობი ფოტო-მასალა⁷. ჩვენს ხელთ არის თურქულენოვანი გამოცემა ნილდირის მხარის არქიტექტურის შესახებ, სადაც ზეგანის რამდენიმე ფოტო და სქემატური, სრულიად მიაშიტური გეგმაა გამოქვეყნებული⁸.

ეს მასალა, ტექსტური იქნება, გრაფიკული თუ ფოტო, საშუალებას გვაძლევს აღწეროთ ძეგლის სახე და შევეცადოთ მის რეკონსტრუქციას, რასაც მიზნად ისახავს კიდევ წინამდებარე სტატია.

ძეგლის გაბარიტული ზომებია: 20 X 13,50 მ; სამხრეთი აფსიდის 3.65 X 2.80 მ; კონქის სიმაღლე 2,19 მ; დასავლეთი მკლავის სიგრძე 16.60 მ; კედლის სისქე 1.30 მ; გუმბათის ყელის სისქე 75 მ;

სადღეისოდ შენობის მდგომარეობა სავალალოა. დგას მხოლოდ ტრიკონქის სამხრეთი აფსიდი კონქით, გუმბათქვეშა თაღითა და კაპიტელებით (ე.ი. სამხრეთ-

¹ Е. Е. Такашвили, Материалы по Археологии Кавказа, XII, М., 1909 64-68, სურ. 28-43.

² В. Бериძе, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981, გვ. 148-149, სურ. 103.

³ П. Закария, Золчество Тао-Кларджети, Тб., 1992, გვ. 103-105.

⁴ ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ: დ. ხოშტარია, ნ. ბაგრატიონი, გ. ბაგრატიონი, ნ. ვაჩიშვილი.

⁵ ძეგლი აზომა და გამოხატა გეგმა, ჭრილი და ფასადები (რეკონსტრუქცია) არქიტექტორმა ნ. ბაგრატიონმა.

⁶ ი. გივიაშვილი, ქართული ტრიკონქები ტაო-კლარჯეთში. ძეგლის მეგობარი, თბ., 1996.

⁷ კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი. ექ. თაყაიშვილის არქივი, საქაღალდეები № 534, 2066, 2084, 2092.

⁸ Hamza Gündoğdu, Tarihi Kalıntıları ile Cildir, Ankara 2001, გვ. 111-120, სურ. 115-131, ნახ. 28

ადმოსავლეთი და სამხრეთ-დასავლეთი გუმბათქვეშა კუთხეები), სადაც ჯერ კიდევ შერჩენილია პერანგის ქვები, ასევე ადმოსავლეთი აფსიდის კედლის ფრაგმენტი. გადარჩენილია სამხრეთ-ადმოსავლეთი პასტოფორიუმიც – მისი კამაროვანი გადახურვა, მცირე ზომის აფსიდი; ჩამოცვენილია სამხრეთი აფსიდის სარკმლის წირთხლების ნათალი ქვები. დარჩენილი კედლები მთლიანად გამურულია, საპირე ქვებისაგან არის გაძარცვული სამხრეთი მკლავის გარე კედლები (სარკმლის თაღიდა არის შემორჩენილი). სამხრეთ-დასავლეთით არსებული გალერეის სამხრეთით მცირე ზომის აფსიდის არსებობაზე მიუთითებს კონქის მოსაპირკეთებელი ქვების შერჩენილი ფრაგმენტები. ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი გალერეის სამხრეთი კედელი, საპირეშემორღვეული დასავლეთი მკლავი, ჩრდილოეთი აფსიდის გადაწოლილი კედლები. ნაგებობის შუაგულში კედლების მთლიანი ნაფლეოები – გუმბათის ყელის, აფსიდების, კონქების ფრაგმენტები, – ასევე კონსტრუქციული ელემენტები და სხვადასხვა სახის დამუშავებული დეტალებია ჩაყრილი, მაგრამ არ ჩანს ფიგურული რელიეფები თუ წარწერები, გარდა ცალკეული ასომთავრული ასოებისა.

ტაძარი აგებულია⁹ ტრადიციული ტექნიკით, როდესაც შენობის გარე და შიდა პერანგი, ასევე კონსტრუქციული დეტალები, მთლიანად კარგად გათლილი ქვის კვადრებითაა გამოყვანილი, ხოლო კედლის სისქე ამოვსებულია ფლეთილი და რიყის ქვებით დუდაბზე. რუხი წითელი ქვის კვადრები სწორ რიგებად არის ჩაღებულნი, როგორც ჩანს, ისინი ადგილობრივ კარიერებში არის მოჭრილი.

ზეგანის არქიტექტურა, პირველ ყოვლისა გეგმარებითაა მნიშვნელოვანი. ეს არის ტრიკონქის ტიპის ნაგებობა¹⁰. სამი აფსიდი განლაგებულია ცენტრალური გუმბათქვეშა კვადრატის გარშემო ადმოსავლეთით, სამხრეთით და ჩრდილოეთით; დასავლეთით დაგრძელებული სწორკუთხა მკლავია. საკურთხეველის აფსიდი შევრილია. ადმოსავლეთით მკლავებს შუა პასტოფორიუმებია, ხოლო დასავლეთ მკლავს სამხრეთ-დასავლეთით გარშემოსაველი აკრავს. შესასვლელი ორია, ორივე დასავლეთ მკლავში.

ტრიკონქის აფსიდებს ნაღისებრი მოყვანილობა აქვთ და არა ნახევარწრიული, როგორც ამას ე. თაყაიშვილი მიუთითებდა. ისინი კონქებითაა დაგვირგვინებული, გეგმის ნაღისებრი მოხაზულობისაგან განსხვავებით, კონქებსა და მათ წინ არსებულ თაღებს, რომლებიც პილასტრებს ეყრდნობა, ოდნავ შეისრული ფორმა აქვთ. ფორმების ასეთივე შეხამებას ეხედავთ მეზობლად მდებარე გოგიუბაში¹¹. მზიდი შეისრული და საფასადო ნაღისებრი მოხაზულობის თაღების ერთდროულ გამოყენებას ეხედავთ ოშკშიც¹².

⁹ რადგან აღევჩნენ რეკონსტრუირებულ ძეგლს, იქნება ეს შემორჩენილი ფრაგმენტები თუ უკვე გაანადგურებული ნაწილები. ყველა შემთხვევაში ესაუბრობთ აწმყო დროში (ი.გ.)

¹⁰ ტრიკონქის ტიპის ჩვენთვის ცნობილ ქართულ ძეგლთა უმრავლესობა ისტორიულ ტაო-კლარჯეთში მდებარეობს. ესენია: დორთ-ქილისა, ბახჩალო ყიშლა, ორთული, ისი, ზეგანი, ოშკი. საქართველოს რამდენიმე რეგიონში შემორჩენილია ტრიკონქის ტიპის ძეგლები. მაგ: სამცხეში – ურაველი, ქართლში – თელავანის ჯვარპატიოსანი, კახეთში – ალავერდი, ვანნაძიანის პასტოფორიუმები, იმერეთში – ბაგრატიის ტაძარი, სამეგრელოში – ჯვარზენი. ჩვენთვის ცნობილია, რომ ტრიკონქის ტიპის ეკლესიები შენდებოდა ქართულ მონასტრებში სახლვარგარეთ. მაგ.: ათონის ივერთა მონასტერი – საბერძნეთი, ედია – კვიპროსი, წმ. მარტას მარტიროუმი – სირია. ტრიკონქის ტიპის ტაძრების მშენებლობა შუა საუკუნეების საქართველოში IX-XI საუკუნეებზე მოდის.

¹¹ Е. Такашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 73-75, სურ. 47-49.

¹² Е. Такашвили, *Археологическая Экспедиция 1917-го года в Южные Провинции Грузии*. Тб., 1952, გვ. 45-55; ტაბ. 39-83.

W. Djbadze, *Early Medieval Georgian Monasteries*, Stuttgart, 1992, გვ. 92-141, ტაბ. 119-139.

სამხრეთი აფხიდი, ჯერ კიდევ შემორჩენილი, საკვლევად მეტ საშუალებას იძლევა. საყურადღებოა ერთი უმნიშვნელო დეტალი, რომელიც ადგილზე დაკვირვებისას დავაფიქსირეთ. აფხიდის თაღისქვეშა კარნიზი, ქუსლი წესისამებრ აღმოსავლეთ პილასტრსა და თაღთან შედარებით გამოწეულია, ხოლო მის საპირისპირო მხარეს კი, ე.ი. სამხრეთ-დასავლეთით, პირიქით, ქუსლი შეზნექილია და ფორმაც სუსტადაა გამოყვანილი. როგორც ეტყობა, ხელოსანმა ვერ მოხონა თაღის სიგანე და ქუსლის გამოსადგმელი ადგილი აღარ დარჩა, ამიტომაც იძულებული შეიქნა იგი უკან, კედლის სიღრმეში შეეგდო.

აფხიდის კედლები, პილასტრები, თაღი და კონქი კარგად გათლილი, სწორ რიგებად „ნაწიკჩიკებული“ ქვის კვადრებითაა მოპირკეთებული. კონქის ძირითადი ნაწილი განივი ქვის კვადრების რიგებად ღაგდება, ხოლო ბოლო რიგი უკვე მარაოსებრ წეობას ქმნის, მის შესაყარზე კი წრიული ფორმის ქვაა ნახმული. სარკმელი აფხიდის ცენტრში საკმაოდ მაღლა მდებარეობს, ისე, რომ მისი ნახევარწრიული დაგვირგვინება კონქის ღონეზეა ასული და პილასტრების დაგვირგვინების ღონეს შეესაბამება, ე.ი. როგორც კონქის თაღის, ისე სარკმლის თაღის წრიული მოხაზულობა ერთი დონიდან იწყება. ყველა ეს ფორმა გულმოდგინედაა ნაშენი.

სამხრეთ აფხიდშია პასტოფორიუმში შესასვლელი. ექვთ. თაყაიშვილის მიხედვით „ეკლესიის შიგნით, მარჯვენა გვერდითა აფხიდის შესასვლელის თავზე კვეთილი ჯვარია წრეში, ჯვრის მკლავებს შუა - მტრედები“¹³.

აღმოსავლეთი აფხიდი, როგორც საკურთხეველი, გვერდითი აფხიდებისაგან განსხვავებით ერთი დამატებითი თაღით აღინიშნება, რომელიც ბემისებრ სივრცეს ქმნის. ნვენთვის უცნობია, რამდენი სარკმელი იყო საკურთხეველში. ე. თაყაიშვილის თანახმად, ისევე როგორც სამხრეთ აფხიდს, საკურთხეველსაც რელიეფური ქვა ამშვენებდა: „საკურთხეველის თაღში ჩანს ქვის კვეთილი ჯვარი“¹⁴.

ჩრდილოეთი მკლავი სამხრეთის მაგვარია. ცენტრში აქაც სარკმელია და პასტოფორიუმში გასასვლელიცაა მოწყობილი.

აფხიდები ერთმანეთს ნაჭრილი კუთხით ადგება, ასე წარმოიქმნება ორსაფეხურიანი პილასტრები, რომელნიც გუმბათქვეშა კვადრატს ქმნის.

ყოველი პილასტრი სადა კარნიზით (მას კაპიტელს ვერც დავარქმევთ) გვირგვინდება და ჯვრის ოთხივე მკლავის წინა თაღს იჭერს. კონქები გუმბათქვეშა კვადრატისაკენ თხელი თაღების ორი რიგით გამოდის, ერთერთის ფრაგმენტი სამხრეთით ახლაც კარგად ჩანს. გუმბათქვეშა კვადრატიდან გუმბათის წრიულ მოხაზულობაზე გადასავლელად აფრა-ტრომპები გამოყენებული. დღეს ამ კონსტრუქციის მხოლოდ ქვედა, აფრის ნაწილია შემორჩენილი, მაგრამ ს. კლდიაშვილს ჩანახაზებზე აფრა-ტრომპები აქვს დატანილი და, როგორც ცნობილია, X საუკუნის მეორე ნახევრიდან თითქმის ერთი საუკუნის განმავლობაში, ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურული სკოლა გუმბათქვეშა კონსტრუქციად მხოლოდ აფრა-ტრომპებს იყენებდა¹⁵.

„გუმბათის ყელს შიგნით აქვს თაღედი, რომელიც შეწყვილებულ პილასტრებს ეყრდნობა. თავად გუმბათი სფერულია“¹⁶. ს. კლდიაშვილის ანაზომზე გუმბათის ყელში 12 თაღია. მისივე ჩანახაზების მიხედვით, გუმბათის სფეროს მიუყვება თაღების შესაბამისი რაოდენობის ღილეები, რომლებიც ცენტრში ერთდება, რაც ზეგანის შემკულობის ერთ-ერთი ორიგინალური ელემენტია.

¹³ E. Такашвили, Материалы ... გვ. 68.

¹⁴ E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 66.

¹⁵ დ. ხოშტარია, გუმბათქვეშა კონსტრუქციები V-X საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში (ტრომპი და აფრა-ტრომპი). არქიტექტურული მემკვიდრეობა, თბ., 2001, გვ. 73-100.

¹⁶ E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 66.

გუმბათის ეკლში ოთხი სარკმელია გაჭრილი, ჩრდილოეთითა და სამხრეთით მრგვალი, აღმოსავლეთითა და დასავლეთით – თაღოვანი (ეს სარკმლები საკმაოდ ვიწროა და მოკლე, გაცილებით მოკლე, ვიდრე სამხრეთი მკლავის სარკმელი).

იქიდან გამომდინარე, რომ საკერძოეველს არ აქვს განვითარებული ბემა, ხოლო დასავლეთი მკლავი საკმაოდ დაგრძელებულია, გუმბათქვეშა კვადრატი და, შესაბამისად, გუმბათი, ერთ მთლიანობად კრავს სამივე აფსიდს და ერთიან საკერძოეველისწინა სივრცედ აწესრიგებს მათ. ერთიანობის ეს შთაბეჭდილება გაძლიერებულია თავად აფსიდალური, მომრგვალებული ფორმებით, ასევე მათ შესაყარზე პილასტრების ისეთი განლაგებით, რომ ისინი წინ პილონებად კი არ გამოდის, არამედ საფეხურეობრივად უკან-უკან ღაგდება. გუმბათქვეშა სივრცის გამთლიანების ეს ტენდენცია გაწონასწორებულია აფსიდების ნაღისებრი მოხაზულობით, რაც აფსიდის ზედა ნაწილში იცვლება და ოდნავ შეისრულ მოხაზულობას იძენს. კერტიკალური მიმართულების ხაზგამსმედი კონქისა და თაღების ეს ფორმა გუმბათის ეკლზე ისევ ნაღისებრი თაღედით იცვლება. იქმნება ქართული არქიტექტურის ე. წ. „გარდამავალი პერიოდისათვის“ დამახასიათებელი „შეუსაბამობათა“ ერთიანობით მიღებული წონასწორობა.

დასავლეთი მკლავი წარმოადგენს წაგრძელებულ ერთნაგიან სივრცეს. განივ კედლებზე განთავსებული საკმაოდ წინ გამოსული პილასტრების საშუალებით სივრცე ორ ნაწილად იყოფა; მათგან აღმოსავლეთისა დასავლეთისაზე დიდია. ჯერ კიდევ დგას დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთი კედლის პერანგშემოცლილი ფრაგმენტი, სადაც შეიძლება დაეინახოთ, რომ კედლის ზედაპირი პილასტრებითა და მათზე გადაყვანილი თაღებით შექმნილი შედრმავეებითაა დანაწევრებული. ასევე არის გუმბათზეც (კედლის გამსუბუქების მსგავს ხერხს მრავალგან ვხედავთ, როგორც ინტერიერში, ისე ფასადებზეც; მაგ.: ოთხთა ეკლესიის ბაზილიკის¹⁷ შუა ნაგის გარე თაღნარი, ჯალას დარბაზული ეკლესიის¹⁸ ფასადებზე და სხვ.).

ე. თაყაიშვილის მიხედვით, დასავლეთ ნაწილში „განთავსებულია პატრონიკე, რომელიც თაღით იხსნება ეკლესიაში. ნაგის განივი კედლები შიგნით ქმნიან ორ ცრუ თაღს. პატრონიკეს აგებულია ზუსტად ისეთივეა, როგორც ვაშლობის ეკლესიაში“.¹⁹ ვაშლობში დასავლეთით მიდგმული სათავსი ორ სართულად იყოფა. პირველი სართული ძალზე დაბალია, ხოლო მეორე სართული პატრონიკეს სახით იხსნება ინტერიერში²⁰. ე. თაყაიშვილსაც და ს. კლდიაშვილსაც დაავიწყდათ ნაენიშნათ, თუ საიდან იყო ასასვლელი პატრონიკეზე და ამიტომ ის გეგმაზე ვერ მიუთითეს. „თუმც, თითქოს დასავლეთიდან არის-ო,“ დასძენს ე. თაყაიშვილი.²¹

დასავლეთი მკლავის დასავლეთ კედელში, პატრონიკეს ღონეზე მოთავსებულია ერთი ვიწრო სარკმელი. როგორც სამხრეთ-დასავლეთიდან გადადებულ ფოტოზე დაკვირვება გვჩვენებს, დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელში კიდევ ერთი სარკმელია გაჭრილი - საკმაოდ მაღლა, გარშემოსავლელის ზემოთ (გამონგრეული კედლის პირას ჩანს სარკმლის ნახევარწრიული თაღის წირთხლი).

ე. თაყაიშვილის მიხედვით, ეკლესიაში მოხვედრა გალერეის გავლით ხდებოდა. ორივე კარი დასავლეთ მკლავშია გაჭრილი. სამხრეთი კედელის განიერი კარი, ტრადიციისამებრ, მთავარ შესასვლელს წარმოადგენს, მეორე კარი კი დასავლეთ კედელშია.

¹⁷ W. Djobadze, Early Medieval გვ. 158-177, ტაბ. 216-224.

¹⁸ В. Беридзе. Архитектура Тао-Кларджети. Тб., 1981, გვ. 41, ტაბ. I.

¹⁹ Е. Такаишвили, Материалы... გვ. 65.

²⁰ Е. Такаишвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 61, სურ. 33, ტაბ. XI.

²¹ Е. Такаишвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 65.

ე. თაყაიშვილის თანახმად, იატაკი გათლილი ქვისა უნდა ყოფილიყო, სოფლა კი ერთი საფეხურით ამადლებული.²²

სამხრეთ-აღმოსავლეთით მოთავსებული სადგომი ტრაპეციული მოხაზულობისაა, აღმოსავლეთით არასრული ნახევარწრიული აფსიდით და სარკმლით. სათავეს გადახურულია ბემასებრ ვიწრო კამარით. ახლაც ჩანს პასტოფორიუმის მარჯვნივ გაჭრილი პატარა სარკმელი. მას ე. თაყაიშვილი ახასიათებს როგორც „ამბრაზურა“-ს.

ჩრდილო-აღმოსავლეთ სადგომს ოთხკუთხა მოხაზულობა აქვს, აფსიდის გარეშე, სარკმლით აღმოსავლეთით და შესასვლელით ჩრდილოეთი აფსიდიდან.

ჯვარ-გუმბათოვნება, რომელიც ნათლად იკითხება გეგმასა და ინტერიერში, მკვეთრად არის გამოვლენილი გარე მასებშიც. მიუხედავად იმისა, რომ სამხრეთითა და დასავლეთით ტაძრს გაღერეა ეკერის, მოცულობათა სიმაღლე, მასათა განლაგება და გადახურვა თვალნათლივ ქმნის საერთო სურათს. სამი აფსიდისა და დასავლეთი მკლავის შესაბამისად გუმბათის გარშემო ჯვრის ოთხი მკლავია. სამი მკლავი ორქანობა გადახურვის ქვეშაა მოქცეული და ფრონტონებით გვირგვინდება, აღმოსავლეთისა კი გარეთ ხუთწახნაგაა და შეყრილი.

პასტოფორიუმები გვერდითი აფსიდებთან არის შესისხლხორცებული, მაგრამ მათზე გაცილებით დაბალია. შეიძლება გვეფიქრა, რომ ეს ოთახები ორსართულიანი იყო. სამხრეთი აფსიდის გადარსენილი ფრაგმენტები, ასევე ექვთ. თაყაიშვილის ექსპედიციის ფოტოებზე დაკვირვება საკმაოდ ორიგინალურ ფორმას გვისახავს. კერძოდ, თუ აფსიდი, სიმეტრიულად ცენტრში გაჭრილი სარკმლით, ორქანობა ფრონტონის ქვეშაა მოქცეული, მასზე მიდგმული დამატებითი სათავეს საკმაოდ დაბლა, დასავლეთიდან აღმოსავლეთით დახრილი ცალქანობა გადახურვით სრულდება, რაც აღმოსავლეთით დამატებით საფეხურებს წარმოშობს. განივ გვერდებზე მკლავები გართულებული მოხაზულობისაა. აღმოსავლეთის ეს ფორმა, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ გაწონასწორებული იქნებოდა დასავლეთისკენაც, რაც შექმნიდა ბაზილიკური ტაძრის ფასადის ფორმას (იხ. მაგ., ოშკი). პასტოფორიუმები ცალკე მოცულობად გამოდის წყაროსთავშიც, უფრო შორეულ პარალელად კი შეიძლება ყარსის დიდი გუმბათიანი ეკლესიაც მოეიტანოთ, სადაც ასევე შეყრილი ხუთწახნაგა აფსიდია, კუთხეებში კი პასტოფორიუმები.

სამხრეთი ფასადის წონასწორობა გაღერეის ხარჯზე უნდა დამყარებულიყო. შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ ამ გაღერეის სახურავი „ქოლგისებრი“ იქნებოდა, რაც გუმბათის გადახურვის ღორფინების ფორმებიდან მომდინარეობდა. ამ თემის ბრწყინვალე განვითარებას ეხედავთ ოშკის მაგალითზე. თუმცა, შესაძლებელია, სახურავი ცალქანობა ყოფილიყო, დასავლეთი ნაგის ქანობის პარალელური.

აღმოსავლეთი ფასადი უკვე 1902 წლისათვის ძლიერ იყო დანგრეული. ექვთ. თაყაიშვილმა და ს. კლდიაშვილმა ფაქტიურად გეგმის მონაცემებით და ჩრდილო-აღმოსავლეთი ფასადის მცირე ფრაგმენტებით აღადგინეს მისი მოხაზულობა და ფორმები და, როგორც ჩანს, სავსებით სწორადაც.

აღმოსავლეთი აფსიდი ხუთწახნაგშია მოქცეული. გვერდითი აფსიდები პასტოფორიუმებითურთ სწორკუთხედში თავსდება, რომლებიც აღმოსავლეთით კედლის ზედმეტი მასისაგან განთავისუფლების მიზნით აღმოსავლეთი აფსიდის კედლის წახნაგებთან 45°-ითაა ჩაჭრილი, რაც სამკუთხა ნიშებს წარმოქმნის, რომლებიც, გარდა ამისა, ფასადის დეკორატიულ დანაწევრებას ქმნიან. ნიშებს სხვადასხვაგვარად მორთული მარაოსებრი დასრულება აქონიათ. ექვთ. თაყაიშვილი სწორედ ამ ფასადს მიაკუთვნებს ნანგრევებში ნანახ სხვადასხვა რელიეფურ ქვებს: „...განირწევა ორი

²² E. Такашвили, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 68

ქვა. ერთზე ოთხი ერთმანეთზე გადაჯდობილი ფიგურაა, მეორეზე თითქოს ღომის განმეორავეი სამსონის გამოსახულება; აქვეა რამდენიმე ქვა, ფრიზის ნაწილი, სოლომონის ბეჭედი, დიდი ქვა მშენებელი კვეთილი ჯვრით, როგორც ჩანს, აღმოსავლეთი სარკმლისა და სხვა.²³ ს. კლდიაშვილის ჩანახაზებს შორის არის ნაღისებრი თავსართი წნული ორნამენტით. შესაძლებელია, რომ იგი სწორედ აღმოსავლეთი ფასადის იყო, რადგან მსგავსი დეტალი არ გვხვდება არც გუმბათზე და არც სამხრეთსა და დასავლეთ ფასადებზე. 1902 წლის ფოტოზე მკრთალად მოჩანს ლილვის ფრაგმენტი ჩრდილო-აღმოსავლეთ წახნაგთან, რომელიც კარგად გამოყვანილი ფორმის ბურთულით არის დაგვირგვინებული. ბურთულა საკმაოდ მაღლა მდებარეობს. როგორც ჩანს, წახნაგის კიდეები ლილვებით იყო აღნიშნული, ხოლო მათზე შეერილი აფსიდის წახნაგებზე გადაყვანილი თაღები ეყრდნობოდა. საინტერესოა ერთი დეტალი, რომელიც ასევე აღმოსავლეთი ფასადის ჩრდილოეთი ნაწილის დანგრეულ მონაკვეთში ჩანს. კარგად გათლილი ქვის წყობა წახნაგის გარე კედელს მოიცავს ფასადის შუა ნაწილში და სწორი პორიზონტალური თავით სრულდება. ეს ერთგვარი „წირთხლი“ არ შეიძლება სარკმლისად მივიჩნიოთ, რადგან მისი მიმართულება მკლავის (ამ შემთხვევაში აღმოსავლეთი ფასადის ჩრდილოეთი კედლის) პერპენდიკულარულია და არა დამრუცი, როგორიც გვერდით სარკმლს უნდა ჰქონოდა. გარდა ამისა, მისი ზედა დაგვირგვინებაც სწორხაზოვანია და არა ნახევარწრიული, როგორც ყველა სარკმლისა ჩვენს ტაძარზე. ერთადერთი, რაც ამ შემთხვევაში შეგვიძლია ვივარაუდოთ, არის სახატე ნიშის (ნიშების?) არსებობა.

სამხრეთი ფასადი მოიცავს ფრონტონით დაგვირგვინებულ სამხრეთი მკლავისა და მასზე გადაბმული პასტოფორიუმის კედლებს. ამასთან, დასავლეთი მკლავის სამხრეთ გრძელ კედელს გარშემოსავლელითურთ. ექვთ. თაყაიშვილის ფოტოს მიხედვით, სამხრეთი კარის გასწვრივ (ოღნავ დასავლეთით) მას ერთი ან ორი თაღოვანი ღიობი უნდა ჰქონოდა. თუ ზეგანის ქტიტორის (იხილეთ ქვემოთ) ხელზე დასვენებულ ეკლესიას ჩვენი ტაძრის მოდელად მივიჩნიეთ, მაშინ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ გაღერება სამხრეთით თაღებით იყო გახსნილი, მაგრამ რელიეფზე დაკვირვება გვაფიქრებინებს, რომ ეს სულაც არ არის სამხრეთი ფასადი (აღმოსავლეთისაა) და საერთოდაც არ უნდა იყოს ზეგანის ფასადი: ეს ზეგანის ეკლესიის სახე კი არ არის, არამედ სიმბოლური ხატია უფლის სახლისა.

ზეგანის ფოტოსურათების ორიგინალებზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს დავახასიათოთ ფასადთა შემკულობის ცალკეული დეტალებიც. კერძოდ: ფრონტონის კარნიზი წნული ორნამენტით იყო შემკული, ხოლო ფრონტონის ქვევით ასევე წნული ორნამენტით წარმოქმნილი ჯვარია გამოკვეთილი („სამხრეთი ფრონტონის კუთხის ქვეშ ჩანს კვეთილი ჯვარი საუცხოო ნამუშევარი“²⁴). აფსიდის სარკმელი შემკული იყო თავსართით კრონშტეინებზე, რომლის ორივე ქვედა და ზედა ზედაპირები დაფარული იყო მცენარეული ორნამენტებით, ხოლო თაღს ქვევით, სარკმლის მონოლითურ ქვაზე მოთავსებული იყო რელიეფური კომპოზიცია წმ. გიორგის გამოსახულებით. იქნებ იმიტომაც, რომ სწორედ წმ. გიორგის სახელზეა ეკლესია აშენებული.

დასავლეთი მკლავის სამხრეთ ფასადზე, კარნიზს ქვევით, მოთავსებულია რელიეფური ქვა სამი ცხოველის (ხარი, ღომი და მელა ან ცხენი) გამოსახულებით. რელიეფი ბრტყელია და ძალიან ახლო პარალელს წარმოადგენს ოშკის ჩრდილოეთი ფასადის სარკმლის რელიეფისა, რომელზედაც ასევე ხარი და ღომია გამოსახული²⁵.

²³ E. Такашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 68.

²⁴ E. Такашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 66.

²⁵ E. Такашвили, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 53.

დასავლეთი ფასადი სადა იყო: ქვემოთ გაღერვის კედელი, სადაც დასავლეთი კარის სწორზე ერთი შესასვლელის ღიობი უნდა ყოფილიყო. ფრონტონს ქვეშ თაღოვანი სარკმელია, ერთი სადა თავსართით აღნიშნული. ყველგან ხისუფთავითა და აკურატულობით გამორჩეული ქვის წყობა, დასავლეთ ფასადზე გაღერვის დონეზე იცვლება. ქვები აქ უფრო მცირე ზომისაა და ნაკლებადაა დამუშავებული, მათი პირი პირს ადარ ეკვრის, ალბათ, ეს იმიტიაა გამოწვეული, რომ კედლის ეს ზედაპირები ფასადზე არ ჩანდა და ილესებოდა.

ჩრდილოეთ ფასადზე არაფერი ვიცით. ალბათ, ის ყველაზე სადა იქნებოდა, ტრადიციულად არაფრით გამორჩეული.

გუმბათი ზეგანის ეკლესიას ცილინდრული მქონია. ექვთ. თაყაიშვილის თქმით, ერთობ დამჯდარი პროპორციებისა, რაც მთლიანად ნაგებობის სახეს განსაზღვრავს. მისი მონაცემებით, გუმბათის ყელის სიმაღლე მისი სიგანის $2/3$ -ს უდრის, ხოლო თავად გუმბათის – $1/3$ -ს. უფრო სწორი კი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ გუმბათი დაბალი კი არაა მის სიგანესთან შედარებით, არამედ განიერი და დიდია ტაძრის საერთო მასებთან მიმართებაში.

მხატვრულ-დეკორატიული თვალსაზრისით ყველაზე მეტად გუმბათი არის დატვირთული. გუმბათის შემკულობა ორიგინალობით გამოირჩევა. „სრულიად მრგვალი გუმბათის“ (ექვთ. თაყაიშვილი) ყელს ზევით და ქვევით წნული კარნიზები ერტყმის, მათ შუა კი ნალისებრი უწყვეტი თაღნარია. თავად თაღებით შემკობა ქმნის განსხვავებულ აქცენტს ტაძრის სხვა მასებისგან გამოსარჩევად.

ზედა კარნიზი, მცენარეული ორნამენტით დაფარული, გუმბათის ყელის კონუსის ძირშია, ქვედა კი გუმბათის ყელის ფუძეს ქვების ერთი, საკმაოდ მაღალი რიგითაა აცილებული. ასე რომ, კარგად გამოინდებოდა მკლავების ორქანობა სახურავების მიღმა. ეს ღავეგარდანი მორთულია ორნამენტის ორი ზოლით – ქვევით „გულების“ წნულია, ზევით – დიდი და პატარა წრეებისა. სწორედ ამ კარნიზს „ადგას“ გუმბათის შემამკობელი თაღნარი, რომელიც მონაცვლეობით ეყრდნობა შეწყვეტილებულ პილასტრებსა და კრონშტაინებს: აქ, ამდენად, თექვსმტი თაღია, გადაყვანილი რვა ლილვოვან სვეტსა და რვა კრონშტაინზე; უკანასკნელთაგან ოთხი სარკმელთა თავზეა მოთავსებული. ზუსტად ასევეა შემკული გოგიუბას ეკლესიის გუმბათის ყელი, ოღონდ იქ თორმეტი თაღია (თორმეტი წახნაგის შესაბამისად) და ექვსი სარკმელი.

პილასტრებზე დაყრდნობილი თაღნარი ლილვების სახით კი არ დევს კედლის სიბრტყეზე (როგორც, მაგ., ხანძთაში, წყაროსთავში, თელოვანში), არამედ კედლის რელიეფურ ზედაპირად აღიქმება და მხოლოდ მცირედ ამოდის მისგან. თაღების შეყრის ადგილზე გამოკვეთილია „ცრემლები“, ოღონდ – ზევით მიმართული.

1902 წელს გადაღებულ ფოტოებსა და ს. კლდიაშვილის კროკებზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს დავაზუსტოთ ზოგიერთი აქამდე უცნობი დეტალიც. კერძოდ, სამხრეთ სარკმელს ადგას საკმაოდ გამოწვეული ნალისებრი მოხაზულობის თავსართი. ამ თავსართს დამატებით შემოუყვება დაბალი რელიეფის მოსართავი – ნალისებრი მოხაზულობის ღერო, რომელსაც მხოლოდ სამხრეთით ამშვენებს სამყურა ფოთოლი. ღერო ორადაა გაყოფილი შეწყვეტილებული თაღების კრონშტაინის ძირში ჩადგმული ბურთულით; სამხრეთი მრგვალი სარკმლის შემამკობელი ქვა დღესაც ნანგრევებში გვხვია. გუმბათის აღმოსავლეთ მოგრძო სარკმელს, ფოტოს მიხედვით, თავსართის ნაცვლად ფიგურული გამოსახულება ადგას, რომელიც იმავედროულად კრონშტაინის ფუნქციასაც ასრულებს. შესაძლოა, რომ ეს ხარის გამოსახულება იყოს. ჩრდილოეთი თავსართის ნაწილი მოჩანს აღმოსავლეთი ფასადის ფოტოსურათზე. გუმბათის თაღოვანი დასავლეთი სარკმელი ასევე სადაა – მას მხოლოდ მასიური კრონშტაინი აგვირგვინებს.

კრონშტაინებიცა და კაპიტელებიც წნული ორნამენტით არის დაფარული. დასავლეთიდან სამხრეთის მიმართულებით მათი ფორმები მეორდება და ერთმანეთს მისდევს სადა „თაროები“ და ბრტყელი ბურთულები, ხოლო სამხრეთიდან აღმოსავლეთით, ხარის რელიეფის ჩათვლით, ყოველი კაპიტელის ფორმა იცვლება. თავად კაპიტელის „თაროები“ სამკუთხა მოცულობად ამოდის და მათ წნული ორნამენტი ამშვენებს. საინტერესოა გუმბათის შემკულობის კიდევ ერთი დეტალი: აღმოსავლეთი სარკმლის სამხრეთით თაღებს ზემოთ, პირდაპირ გუმბათის ზედა ლავგარდანს ქვეშ, გაჭრილია კიდევ ერთი მრგვალი სარკმელი, გაფორმებული მასიური, თითქმის მრგვალი ნაღისებრი თავსართით, რომლის ორივე მხარეს ფრინველთა გამოსახულებებია მოთავსებული – სამხრეთით არწივი, ხოლო აღმოსავლეთით – მტრელი.

გუმბათს დაბალი კონუსის ფორმის საბურველი აქვს. ის გადახურულია ქვის ლორწინებით. საგულისხმოა, რომ ლორწინები ქვევით დასრულებულია სამკუთხა წაწვეტებული წახნაგებით, ხოლო სახურავის ქვედა კიდე ზემოდან ეფინება კარნიზს და ზიგზაგისებრ მიუყვება გუმბათის მთელ წრეს, რაც ერთგვარად ქოლგისებრი გადახურვის გამოძახილი უნდა იყოს (ეკეთ. თაყაიშვილის აღწერაში ამის თაობაზე არაფერია ნათქვამი). ზიგზაგის ყოველი შეტეხილი კუთხიდან კონუსის წვერისკენ ლილვები მიემართება.

ეს მოტივი X საუკუნეში ჩვენთვის მხოლოდ ერთგანაა ცნობილი და ისევე გოგიაში ფიქსირდება (ს. კლდიაშვილის ჩანახაზზე ჩანს). ვხვდებით მას მოგვიანო ხანის ზოგიერთ გუმბათზე (ზარზმისა და ნიქოზის ეკლესიები, ხანძთისა და ზარზმის სამრეკლოები)²⁶, თუმცა ორი ადრეული ნიმუშით გამოკვეთილი ის არსად არის.

ნანგრევებში უხვად არის მიმოძნეული დამუშავებული ორნამენტირებული ქვის ფრაგმენტები. ძირითადად ეს უნდა იყოს იმპოსტებისა და გუმბათის კარნიზების წნულები (მაგ., გულების რიგი, ანდა ერთმანეთში გადაწნული წრეების მწკრივი).

ერთ-ერთ მათგანზე განირჩევა ქართული ასომთავრული ასო „ე“. ეკეთ. თაყაიშვილმა გუმბათის ფრიზზე გაარჩია ასომთავრული ასოები „თ“, „უ“, „დ“, რაც ქვის მჭრელის ინიციალები უნდა იყოს.

ზეგანში არ ჩანს ტაძრის მხატვრული შემკობის ერთიანი ჩამოყალიბებული სისტემა. მიუხედავად იმისა, რომ გამოყენებულია გაფორმების თითქმის ყველა ხერხი (თაღნარი, ფიგურული რელიეფები, მცენარეული თუ გეომეტრიული ორნამენტები, კარნიზები თუ ფრიზები, სარკმლის შემამკობელი თავსართები და სხვ.). ეს ყველაფერი უსისტემო, ფრაგმენტულ სახეს ატარებს და არ ტოვებს ერთ მთლიან სისტემაში შემავალი ნაწილების შთაბეჭდილებას.

საკმაოდ აქცენტირებული იყო, როგორც ჩანს, აღმოსავლეთი და, განსაკუთრებით, სამხრეთი მხარეები. მთელი დატვირთვა, ყველა ფიგურული თუ ორნამენტული რელიეფით სწორედ ამ კედლებზე მოდიოდა. სამხრეთი კარის თავზე, გაღერის შიგნით მოთავსებული იყო მთავარი, ერთ მონოლითურ ქვაზე ამოკვეთილი საქტიტორო რელიეფი. ეს რთული კომპოზიცია მოიცავს რამდენიმე ფიგურულ გამოსახულებას (ღმრთისმშობელი ყრმით, ანგელოზი, ფეხმორთხმული მამაკაცი, ქტიტორო ეკლესიით ხელში, კურდღელი²⁷, ორი ფეხზე მდგომი ფიგურა), რომლებიც ერთმანეთთან თხრობითი სიუჟეტით არიან დაკავშირებული. ყრმა ქრისტეს თავზე ასომთავრული მინიშნებაა:

²⁶ W. Djobadze, Early Medieval... ტაბ. 36; R. Mepisaschwili, R. Schrade, W. Zinzadse, Georgien. Wehrbauten und Kirchen, Leipzig, 1986, სურ. 479, 480, 487.

²⁷ ი. გივიაშვილი, კურდღლის სიმბოლური მნიშვნელობა ზეგანის რელიეფზე. ოსუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, №4, თბ., 2002, გვ. 37-49.

„ქმ“. ექვთ. თაყაიშვილი აქვეყნებს კიდევ ორი რელიეფის ფოტოს, ერთ-ერთზე გამოსახულია ოთხი ერთმანეთზე გადაჯდობილი ფიგურა, მეორეზე კი სოლომონის ბეჭედი. ექვთ. თაყაიშვილის აზრით, ეს რელიეფები აღმოსავლეთ ფასადს ამკობდა, ყოველი ფრონტონის კარნიზები მორთული იყო მსხვილი წნული ორნამენტით, ხოლო პორტიკონტალურ მონაკვეთებზე კარნიზი სადაა.

ზემოთქმულიდან აშკარაა, რომ ზეგანის ეკლესია იყო სრულიად გამორჩეული, ორიგინალური ნაწარმოები, ახლის შექმნის სურვილით შებერობილი ოსტატის ნახელავი. ხუროთმოძღვარი ცდილობდა ფორმის ძიება შესაბამისობაში მოეყვანა სტილის მოთხოვნებთან და, ამავ დროს, შეექმნა განსხვავებული, მაგრამ ნაცნობი, ორიგინალური და იმავედროულად ტრადიციული, პროგრესული, მაგრამ მისაღები არქიტექტურა, რომელიც საყოველთაოდ სანიმუშო თუ არა, საინტერესო უნდა ყოფილიყო შემდგომი ოსტატებისთვის ქართული არქიტექტურის ახალი საფეხურების განვითარებისას.

Resume

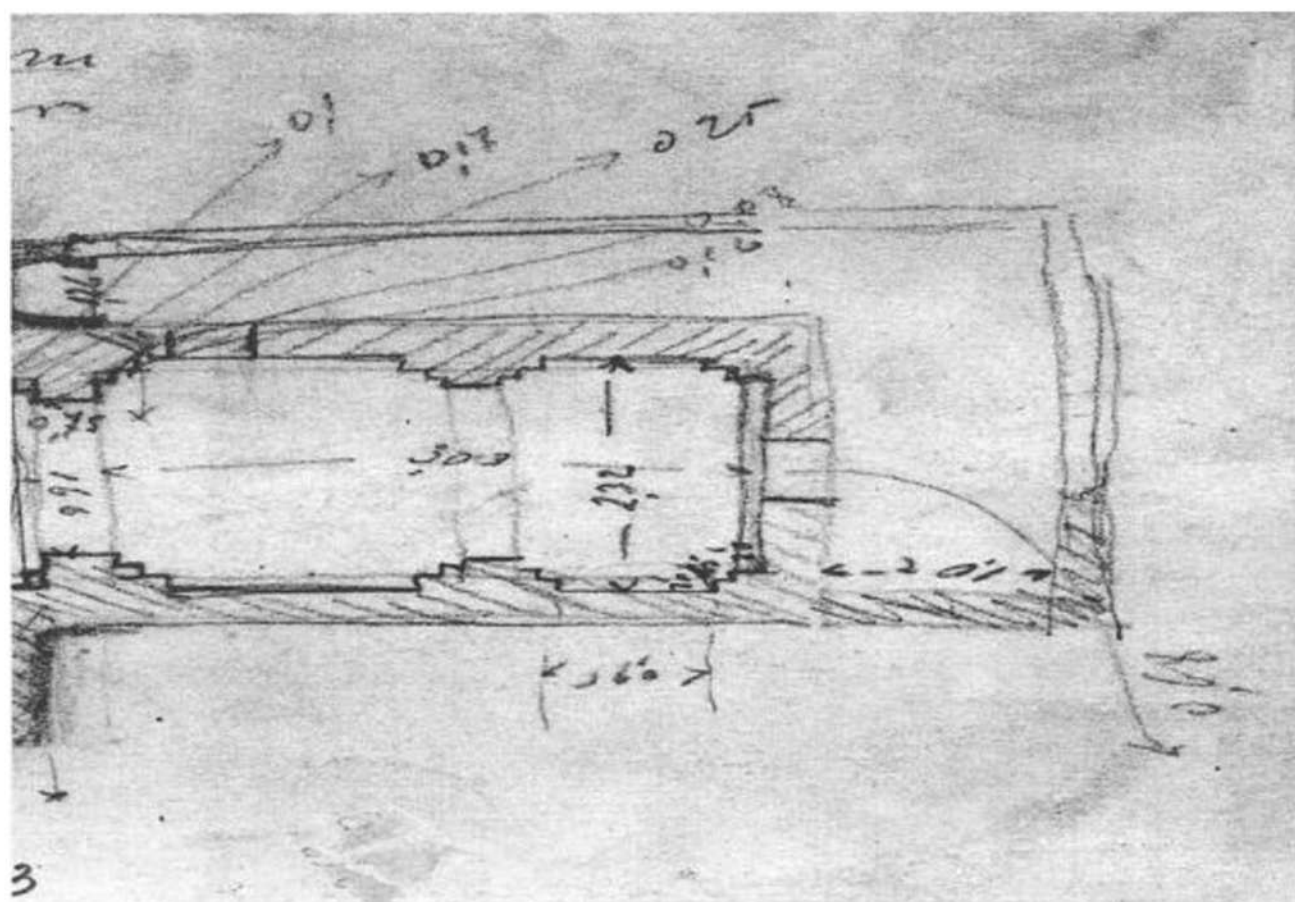
Irine Giviashvili

To the Reconstruction of the Initial Forms of Zegani (Zaki) Church

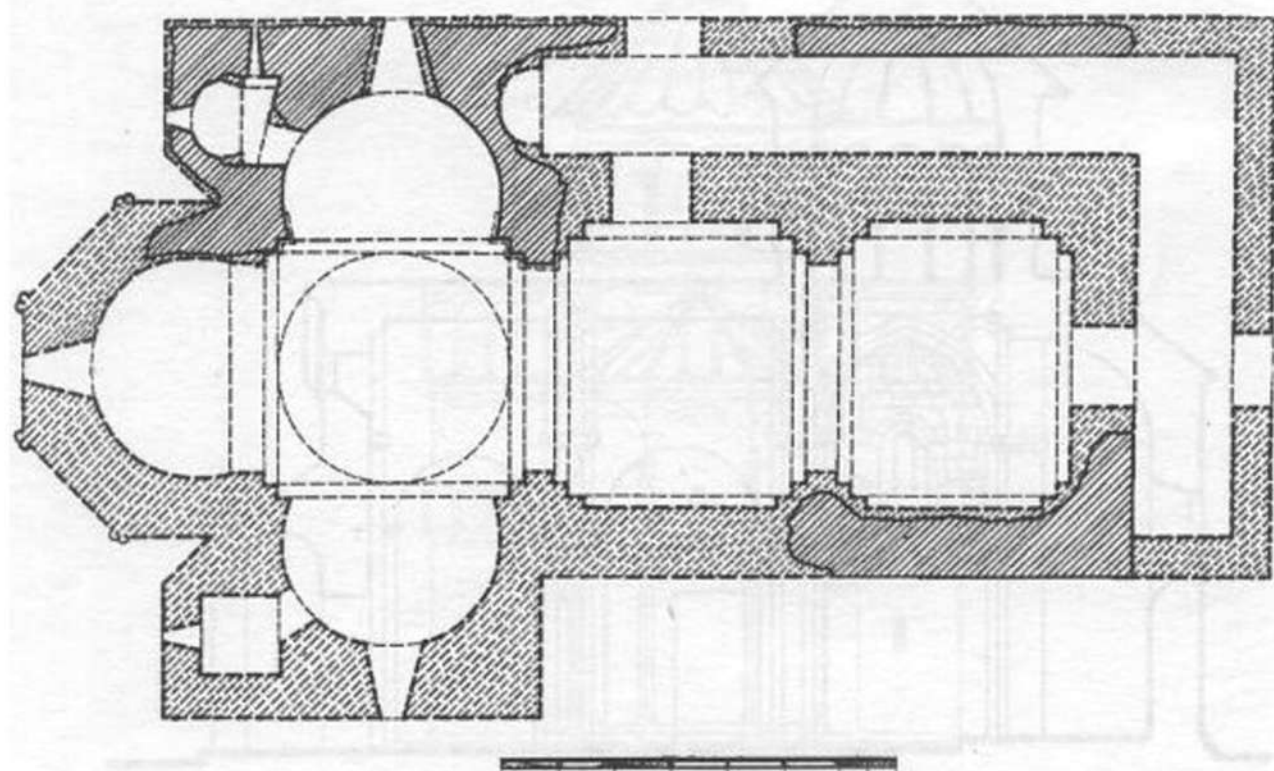
Zegani (Zaki) church is located in historic Erusheti (present Turkey). At present it is exploded (preserved are south apse and a chancel fragment of triconch), but available archival material – descriptions made by E. Takaishvili in 1902, measured drawings and sketches made by S. Kldiashvili, photographs taken by A. Mamuchaishvili – makes it possible to reconstruct initial forms of the church.

Zegani church faced with hewn stone both in the interior and exterior, was a triple-apsed domed structure with elongated west cross-arm and projecting chancel apse. Apses are horseshoe-shaped, while the arches are pointed; entrances arranged in the side apses lead to pastophories. Pendentive-squins are placed between the stepped dome-supporting arches; four windows (two round, two – east and west – arched) were cut in the dome drum articulated by means of twelve blind-arches (12 shafts connected at the top, were placed along the dome sphere). West cross-arm is articulated by means of projecting pilasters and deep blind-arches. The gallery was located here, as well as both entrances of the church (the main one – to the south). North pastophory is apseless, rectangular, while the south one is trapeziform, with irregular semicircular apse and a window to the south.

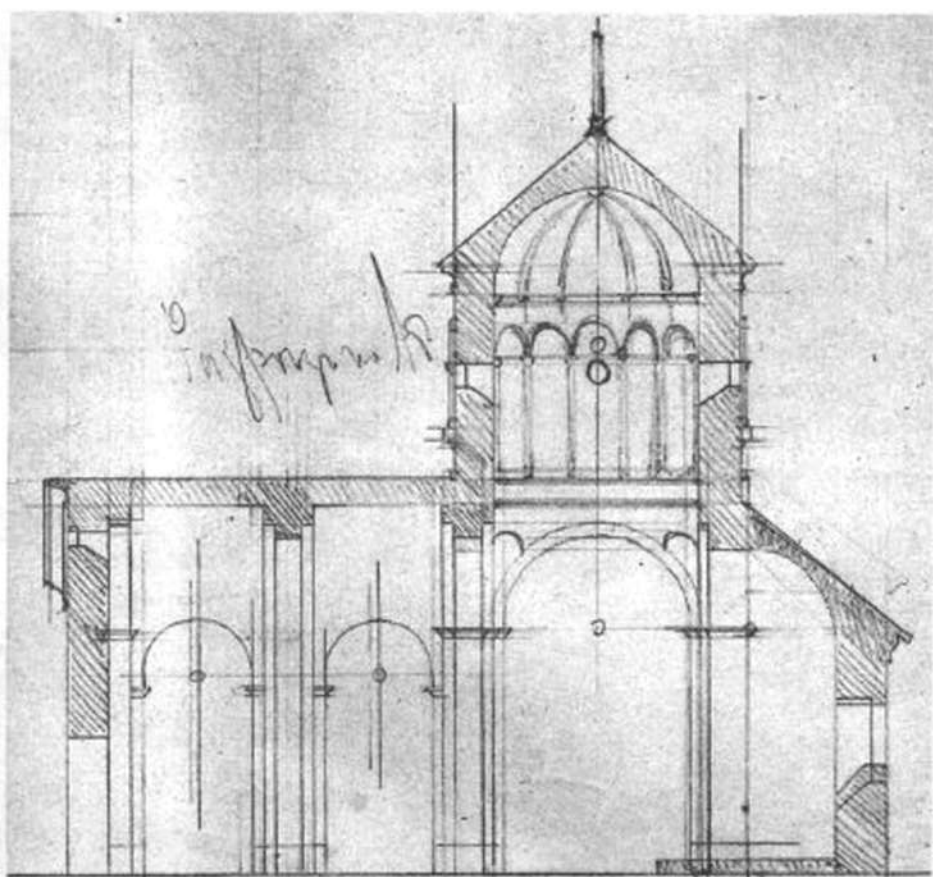
Porticos are arranged from the south and the north. Chancel apse is pentagonal; rectangular pastophories have pent roofs sloping westwards; triangular niches are formed between the apse and pastophories. Shafts are placed along the apse edges; rectangular niches – probably to house icons – are also seen. Cornice was adorned with the interlace ornament, a relief of St. George was placed below a chancel window termination; images of animals on three plaques were embodied in the south wall of the west cross-arm; multi-figured donor relief was placed above the south entrance. Dome drum was cylindrical, with ornamental cornices in its upper and lower parts, and articulated by means of sixteen blind-arches (eight are rested on a column with shafts and eight – on a corbel); windows are adorned with terminations, corbels are ornamented, reliefs are also included. The dome is covered with stone slabs pointed at the top.



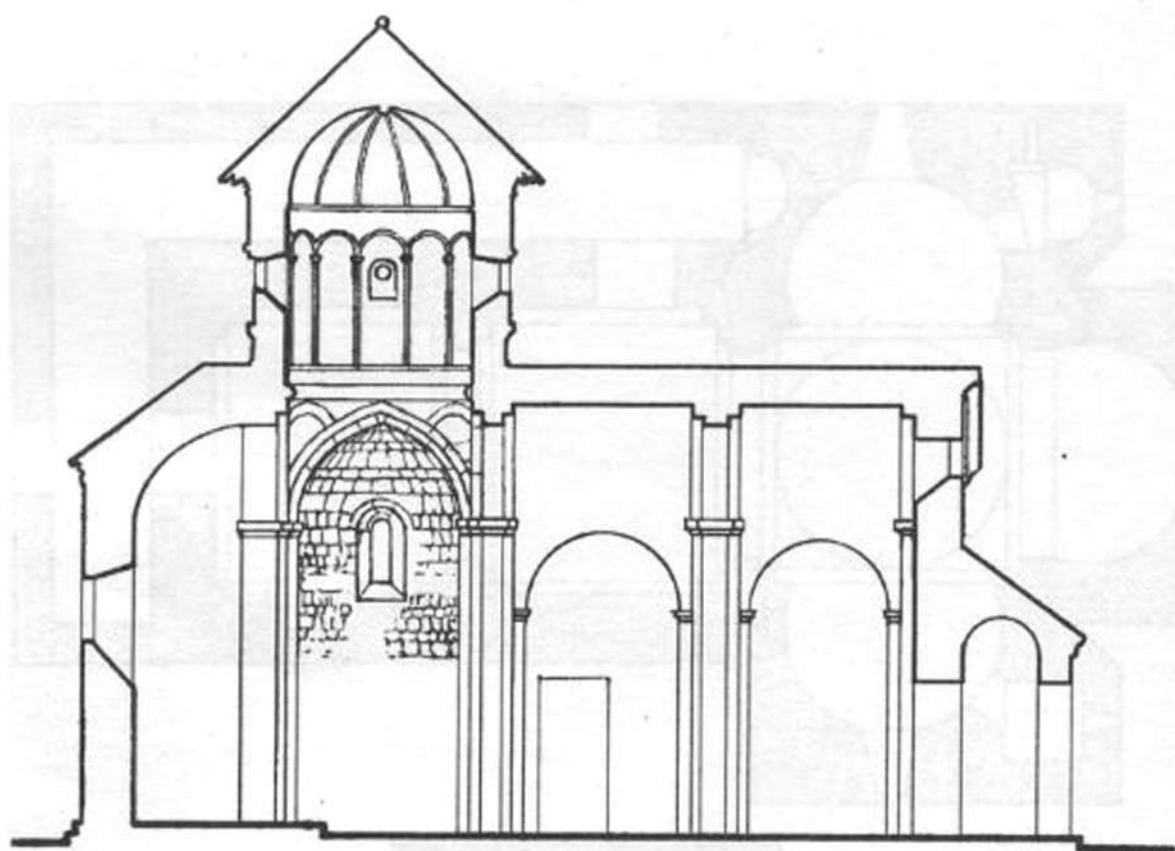
ნახ. 1. ზეგანი. გეგმა ს. კლდიაშვილის მიხედვით



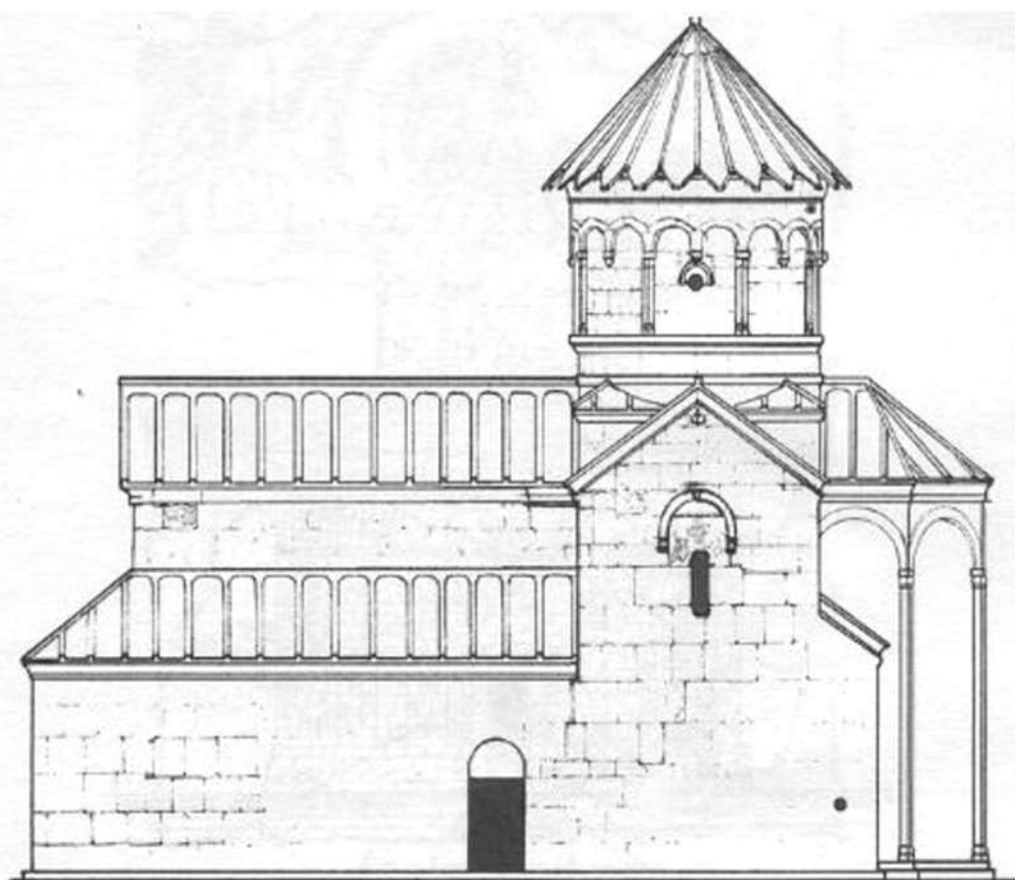
ნახ. 2. ზეგანი. გეგმა ნ. ბაგრატიონის მიხედვით



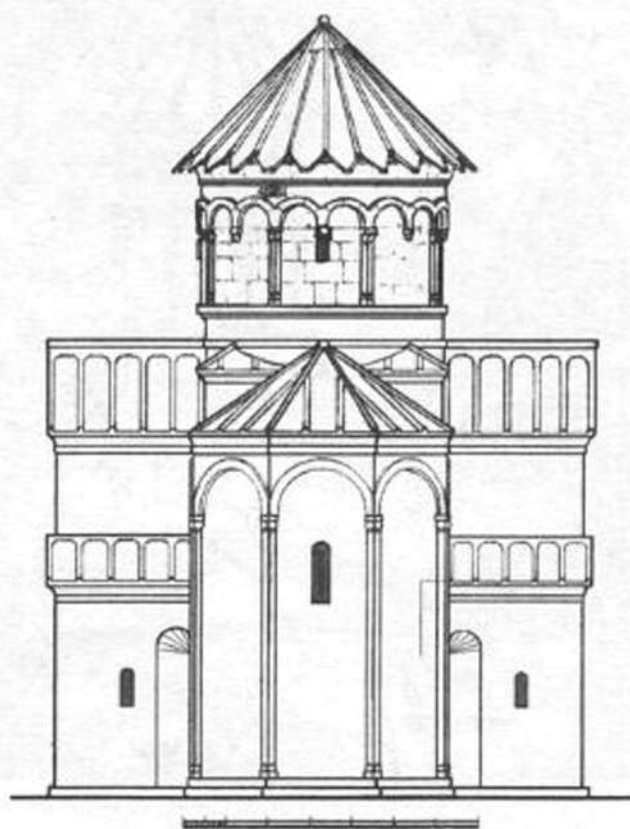
ნახ. 3. ზეგანი. განაკვეთი ს. კლდიაშვილის მიხედვით



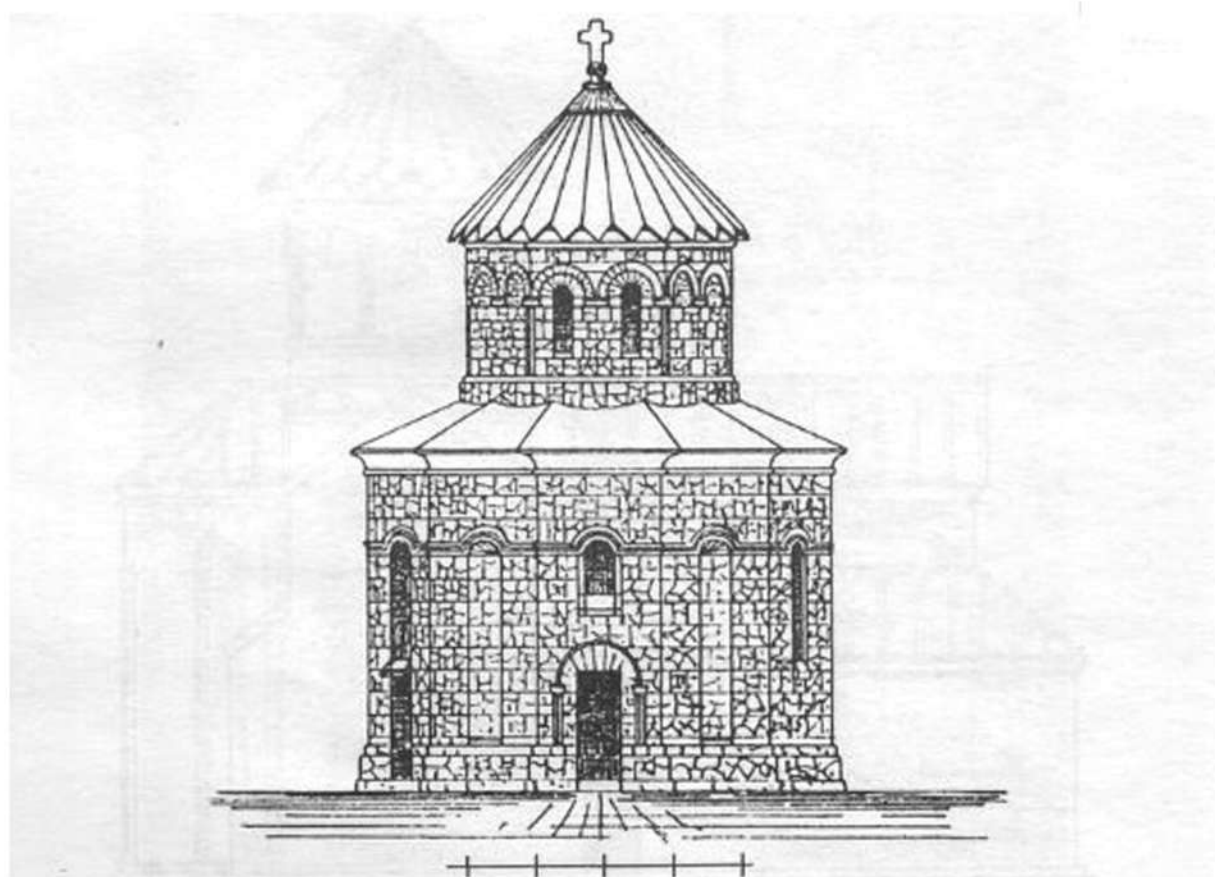
ნახ. 4. ზეგანი. განაკვეთი ნ. ბაგრატიონის მიხედვით



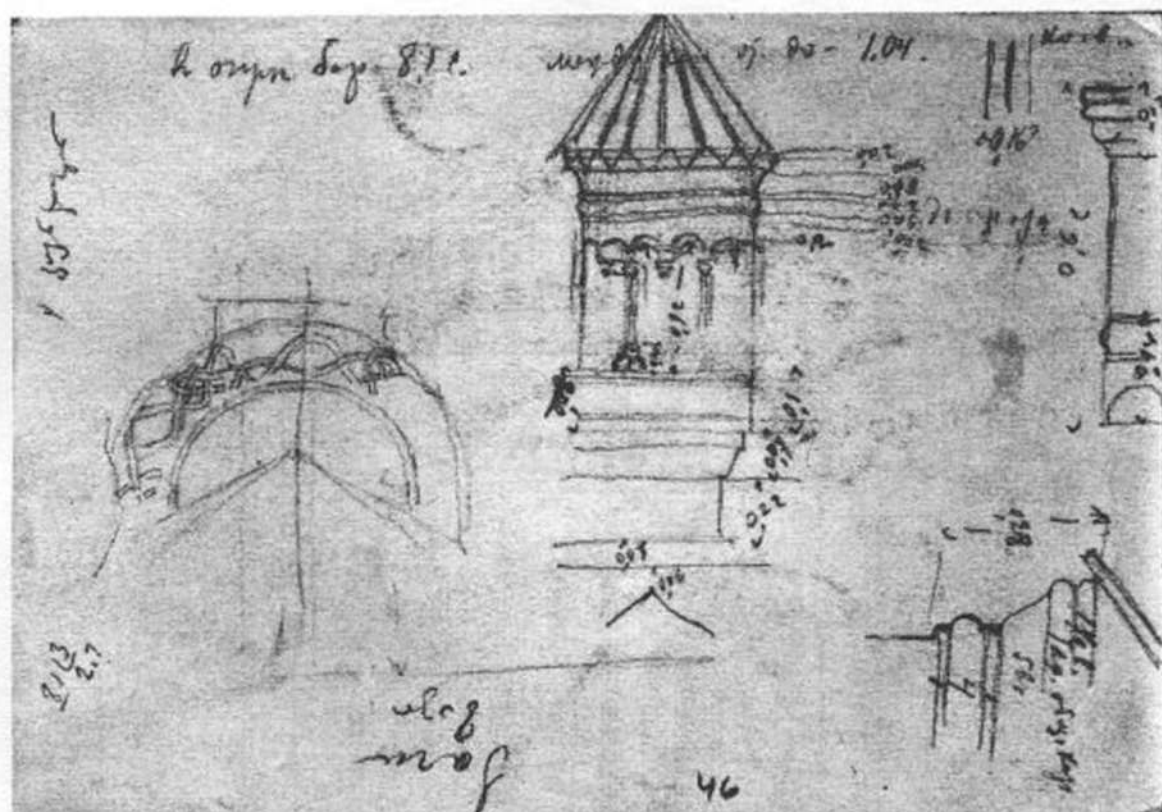
ნახ. 5. ზეგანი. სამხრეთი ფასადი. ნ. ბაგრატიონის რეკონსტრუქცია



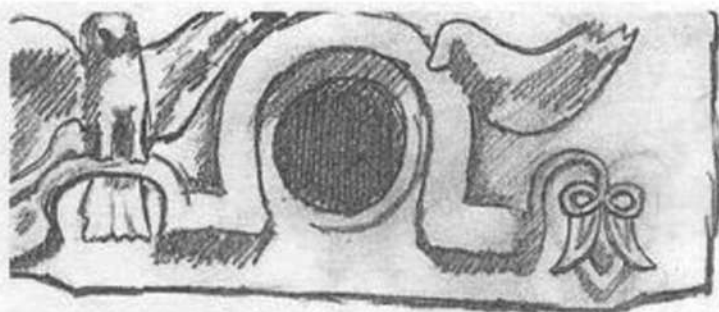
ნახ. 6. ზეგანი. აღმოსავლეთი ფასადი. ნ. ბაგრატიონის რეკონსტრუქცია



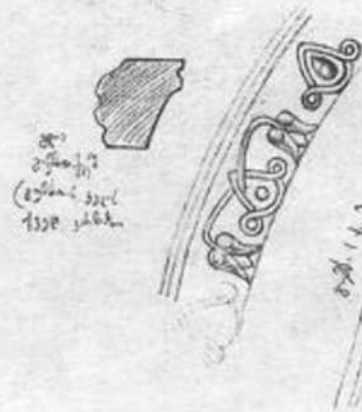
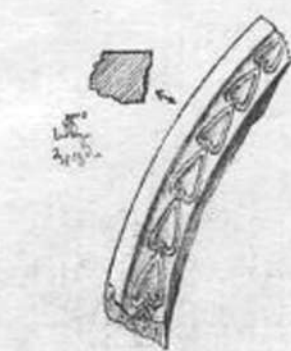
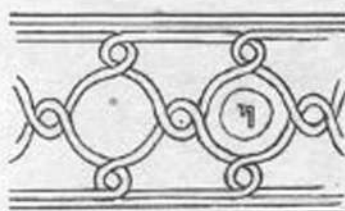
ნახ. 7. გოგიუბა. აღმოსავლეთ ფასადი. ს. კლდიაშვილის მიხედვით



ნახ. 8. ზეგანი. გუმბათი, კარნიზი. ს. კლდიაშვილის ჩანახატი



ნახ. 9. ზეგანი. გუმბათის სამხრეთ-აღმოსავლეთი მრგვალი
სარკმლის შემკულობა. ნახ. ი. გივიაშვილის
ნახ. 10. ზეგანი. დასავლეთი მკლავის რელიეფი. ნახ. ი. გივიაშვილის



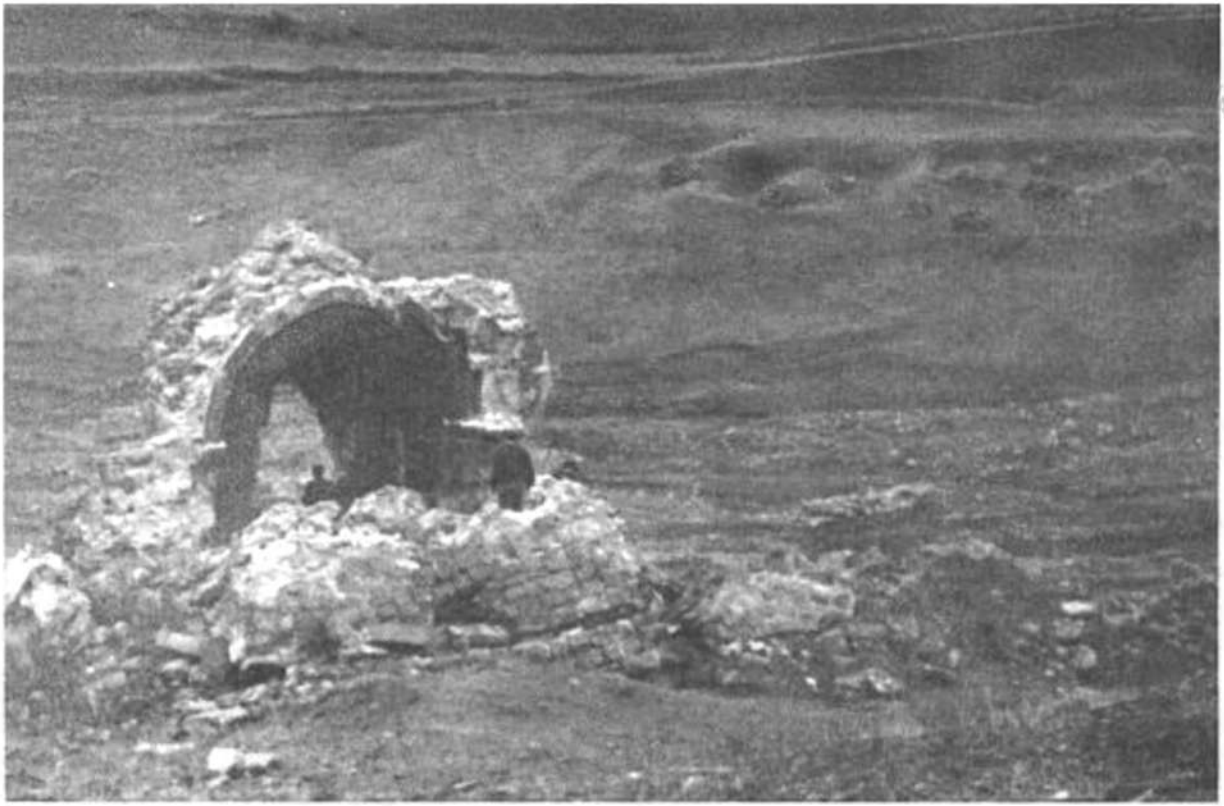
ნახ. 11. ზეგანი. კარნიზები, ფრიზები. ნახ. ი. გივიაშვილის
ნახ. 12. ზეგანი. კარნიზები, ფრიზები. გ. ბაგრატიონის ჩანახატი



სურ. 1. ზეგანი. ეკლესია სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან. 1902 წ. ფოტო
ა. მამუჩაიშვილის



სურ. 2. ზეგანი. ეკლესია სამხრეთ-დასავლეთიდან. 1902 წ. ფოტო
ა. მამუჩაიშვილის



სურ. 3. ზეგანი. სამხრეთი მკლავი. 1996 წ. ფოტო ი. გივიაშვილის



სურ. 4. ზეგანი. სამხრეთ-დასავლეთ აფრა-ტროში. 1996 წ. ფოტო
ი. გივიაშვილის



სურ. 5. ზეგანი. სამხრეთ კარის საქტიტორო რელიეფი. ფოტო
ა. მამუჩაიშვილის



სურ. 6. ზეგანი. გუმბათის სამხრეთი მრგვალი სარკმლის შემკულობა. ფოტო
ი. გივიაშვილის

ოშკის სკულპტურულ „ვედრებათა“ თავისებურებების შესახებ

„თურქეთის საქართველოში“, ისტორიული ტაო-კლარჯეთის მიწაზე შემონახული ქართული სიძველეები კარგა ხანია შველას ითხოვს. მათი მოვლა-პატრონობა, მათი ფიზიკური გადარჩენა გადაუდებელი და ხაშური საკმეა. გარდა ქამთა სიაყით მოტანილი დანაკარგებისა, ბოლო დროს ამ ძეგლების ახალი უბედურება დაემატა: ადამიანის (უთუოდ, უცხოელი ტურისტების) ეანდალური ხელი. ასეთი ბედი ეწია ოშკის ტაძრის რვაწახნაგა ბურჯს (სამხრეთი გალერეის ინტერიერში). ნამოხსნილია და, სამწუხაროდ, უკვალოდ გამქრალი ამ ბურჯის უნიკალური რელიეფები: „ვედრების“ კომპოზიცია და მასთან დაკავშირებული ქტიტორის (გრიგოლი) ფიგურა, წმ. ნინოს გამოსახულება, ნამოტეხილია წახნაგის კიდე, დაზიანებულია წმ. კოსმას ნახევარფიგურა.

მოწოდებული ცნობებისა და ფოტოსათვის მინდა დიდი მადლობა გადავუხადო არქიტექტორ ნინო ბაგრატიონს, რომელმაც 2000 წლის 23 აგვისტოს დააფიქსირა ეს ფაქტი.

ოშკის ბრწყინვალე, მაღალმხატვრული არქიტექტურული რელიეფების კვლევა უკვე რამდენიმე ათეული წელია, რაც წარმატებით მიმდინარეობს. ამის ნათელი დასტურია ის მნიშვნელოვანი ნაშრომები, რომლებიც ქართველ თუ უცხოელ მკვლევარებს ეკუთვნის¹. ამ გამოკვლევათა შედეგები იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ მუშაობა გაგრძელდეს საკითხთა უფრო ფართო არეალის წარმონებით, რაც მოგვცემს საშუალებას ზოგადად მაინც გამოიკვეთოს ტაო-კლარჯეთის პლასტიკური ხელოვნების გარკვეული თავისებურებები.

ოშკის ტაძრის „ვედრების“ ორი რელიეფური სცენიდან ერთი – ექსტერიერის სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილს ამკობს და შეიცავს ქტიტორთა გამოსახულებებს², ხოლო მეორე – სამხრეთი გალერეის დასავლეთ კიდეშია მოთავსებული. ოშკის ეკლესიის მშენებლობის თარიღიდან გამომდინარე (963-973 წწ.), მისი რელიეფების შესრულების დრო X საუკუნით განისაზღვრება.

¹ E. C. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917го года в южные провинции Грузии. Тб. 1952, გვ. 51-57, 61, 62, 67. ტაბ. 54, 73-78; D. Winfield, Some Early Medieval Figure Sculpture from North – East Turkey. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V. Thirty-one, London, 1968, გვ. 33-72, სურ. 1-30; W. Djobadze, The Donor Relief and the Date of the Church at Oski. Byzantinische Zeitschrift, B. 69, Munchen, 1976; Four Deesis Themes in the Church of Oski. Oriens Christianus, B. 79, Wiesbaden; Д. Уинфилд, Некоторые примеры раннехристианского влияния на памятники Тао-Кларджети. II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977, გვ. 8; ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, თბ. 1991; W. Djobadze, Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao. Kladjetii, Savseti, Stuttgart, 1992; Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М. 1977. Н. А. Аладашвили, Восьмипростанная колонна южной галереи храма Ошкы. Ars Georgica A – 10, თბ., 1991, გვ. 69-88, ტაბ. 39-50; ნ. ალადაშვილი, ქართული სკულპტურის ბიზანტიურთან მიმართების საკითხი (ოშკის ტაძრის „ვედრების“ რელიეფი – X საუკ.). ქართული ხელოვნების ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 34-35; M. F. Castelfranchi Palestina – Tao – Athos. Sull' origine del Triconco Atonita. Appendice – L' iconografia della Deisis con i donatori. Con una proposta circa la dedicazione della chiesa di Oski. L'arte georgiana. Atti del Tezzo Simposio internazionale sull'arte georgiana, Bari – Lecce, 1980, v. I, Galatina, 1986, გვ. 46-50, ტაბ. XXVIII-XXX.

ეკლესიის სამხრეთ მკლავში. ნიშის კონქის გვერდით განლაგებული დაყუთ მავისტროსისა და მისი ძმის ბაგრატის რელიეფური ბიუსტები, ვ. ჯობაძის ვარაუდით, უნდა შეადგენდეს „ვედრების“ კიდე ერთ სცენას, რომელიც სამხრეთი ფასადის გამოსახულების ეკვივალენტია, თუმცა გარკვეული ცვლილებებით – იხ. ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 44, აგრეთვე გვ. 38 – 45.

ოშკის სამხრეთი ფასადის „ვედრება“ (სურ. 1) ხუთი ფიგურისაგან შედგება: ცენტრში ფრონტალურად გამოსახული ქრისტეა ღოცვით ზეაწეული მარჯვებით, მის ორივე მხარეს – ღმრთისმშობელი (მარჯვნივ) და წმ. იოანე წინამორბედი, სამხედროხედ პოზაში, მიმართულნი ვედრებით მაცხოვარისაკენ, და ბოლოს, – ქტიტორთა გამოსახულებანი – ოშკის ეკლესიის მაშენებელნი – ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი (გარდ. 966 წ.) და დავით მაგისტროსი (გარდ. 1001 წ.), რომლებსაც ეს ტაძარი უჭირავთ ხელში. უნდა აღინიშნოს, რომ რელიეფის შესრულების დროს ქტიტორები ცოცხლები იყვნენ, რაზედაც მათი მართკუთხა შარავანდები მიუთითებს.³ ასეთი შარავანდების გამოყენება საკმაოდ იშვიათია და უკავშირდება ადრეულ პერიოდს. მართკუთხა შარავანდით შემკული გამოსახულება, ამჯერად სასულიერო პირი, გვხვდება ამავე X საუკუნით დათარიღებულ კიდევ ერთ ქართულ ძეგლზე – საბერეგების ეკლესიის (№ 8) მოხატულობაში.

ოშკის სამხრეთი ფასადის კომპოზიცია, ნ. ალადაშვილის თქმით, უნიკალურია – „ვედრების სცენაში ნართული ქტიტორთა ფიგურები საღვთო პერსონაჟებთან ერთიან რიგს ქმნიან და იმავე ზომით არიან წარმოდგენილი“.⁴ დიდი ზომის თითოეული ფიგურა (სიმაღლით 1.46 მ-ია) მთელი თავისი მნიშვნელოვანებით მოცემულია ცალკე ფილაზე. ამ გამოსახულებათა პოზები და ქესტები ქმნის ფორმალურ კავშირს და აერთიანებს მათ ერთ მონუმენტურ და რეპრეზენტატულ კომპოზიციაში. მაგრამ ეს რეპრეზენტატულობა არ არის მკაცრად სტატიკური, იგი შერბილებულია ფიგურათა გარკვეულწილად თავისუფალი, განხმული პოზით. მე მენვენება, რომ ქრისტეს მარჯვენა ფეხი უკან, სიღრმეში უნდა ყოფილიყო გაწეული, იმ დროს, როდესაც მარცხენა წინაა გამოტანილი. ამის საფუძველს მაძლევს გარკვეული მინიშნებები ფილის ამ ნაწილში, თუმც მისი დაზიანების გამო დაბეჯითებით ამაზე საუბარი არ ღირს. ფაქტია, რომ ქრისტეს ფიგურაში ერთგვარი თავისუფლება აშკარად იგრძნობა, ისევე, როგორც სხვა გამოსახულებებში. გამოსახულებათა მეტი სირბილე და თავისუფალი პოზები გამოარჩევს ამ სცენას ბიზანტიური რელიეფებისაგან, სადაც „თვალს ხედება ფიგურათა იერატიული სტატიკურობა, კომპოზიციის რეპრეზენტაციული და ცერემონიალური ხასიათი“.⁵

როგორც საფასადო გამოსახულება, ეს სცენა გარკვეულწილად დაშორებულია მაყურებელს – მართალია, იგი არ არის მოთავსებული მაინცდამაინც დიდ სიმაღლეზე (იგი მხოლოდ სამ მეტრს უდრის), მაგრამ მისი წარმონეხა ღია სივრცეში, მის დიდებულ კომპოზიციას უფრო განყენებულ ხასიათს ანიჭებს. შთამბეჭდავია მონუმენტური, თავისი მნიშვნელოვანებით გამხოლოებული ფიგურების მშვიდი თანაბარზომიერი რიტმი, შთამბეჭდავია თვით ქრისტეს ცენტრალური ფიგურა, განსაკუთრებით მისი მარჯვენის ქესტი. მართალია, დღეს ძნელია იმის დადგენა, თუ კონკრეტულად როგორი იყო მაცხოვრის მაცურთხეველი ხელი, მაგრამ იმის თქმა დანამდვილებით შეუძლება, რომ იგი მკვეთრად იყო აწეული ზემოთ. ვ. ჯობაძე თვლის, რომ ეს ქესტი ამ შემთხვევაში მიუთითებს ქრისტეს აქტიურ ღოცვაზე, რომლის შესახებაც მოთხრობილი იქნებოდა დღეს უკვე გამქრალ (მისგან მხოლოდ ორი ასოა შემორჩენილი) ვერტიკალურ წარწერაში.⁶ ვფიქრობ, სწორია ტ. ველმანისი, როდესაც ამ ქესტს უკავშირებს რომაული ტრიუმფატორების ქესტს, რომელიც მისი თქმით, ზოგიერთმა ადრექრისტიანულმა

³ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М. 1977, გვ. 120, შენიშ. 69; D. Winfield, დასახ. ნაშრომი, გვ. 40; ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 23; M. Castelfranchi, დასახ. ნაშრომი, გვ. 47; W. Djobadze, Early Medieval Georgian Monasteries..., გვ. 116.

⁴ ნ. ალადაშვილი, ქართული სკულპტურის ბიზანტიურთან მიმართების საკითხი, გვ. 34.

⁵ ნ. ალადაშვილი, ქართული სკულპტურის..., გვ. 34.

⁶ W. Djobadze, დასახ. ნაშრომი, გვ. 115 (აქ და შემდეგში დასახ. ნაშრომში იგულისხმება – Early Medieval Georgian Monasteries. .).

სქემამ შეითვისა.⁷ მე უფრო შორეულ მაგალითსაც გავიხსენებდი, კერძოდ, ბერძნული კლასიკიდან – ფიდიასის ხრიზოელეფანტურ ფიგურას ზევისა ოლიმპიიდან. დეისუსის კომპოზიციაში უფრო ჩვეულია ქრისტეს მაკურთხეველი მარჯვენის ხელის მკერდთან მიტანა. მაგრამ შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის ადრეული პერიოდისათვის ხშირად გვხვდება ქრისტეს განზე გატანილი, ზეაწეული მარჯვენა. ამას აღნიშნავს შ. ამირანაშვილიც, ა. ვოლსკაიაც და მათ კვალად ტ. ველმანსიც.⁸ ნიშანდობლივია ა. ვოლსკაიას ერთი საინტერესო დაკვირვება, რომელიც დაკავშირებულია უდაბნოს სატრაპეზოს საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობასთან. დეისუსის ადრინდელმა კომპოზიციამ განახლებისას განიცადა ზოგი ცვლილება, რომლებიც შეეხო, უპირველეს ყოვლისა, „ქრისტეს ფიგურას, მისი მაკურთხეველი ხელის ექსტის, რომელიც მან (მხატვარმა – ლ. ხ.) გამოსახა მკერდთან“, იმ დროს, როდესაც მის ქვეშ გამოჩნდა ამავე ხელის სხვა ნახატი – ირკვევა, რომ „თავდაპირველად იგი იყო განზე გაწეული და ფართოდ გაშლილი (ამჟამად ფერწერის პირველი ფენის ქრისტეს ხელი ზემოდან ედება ფერწერის მეორე ფენის დმრთისმშობლის სახეს)“.⁹ ამგვარად, დეისუსში ქრისტეს ამგვარი ექსტის ამსახველ ქართულ ფერწერულ ძეგლებს უდაბნოს სატრაპეზოს საკურთხეველის აფსიდის ადრინდელი მოხატულობაც (XI საუკ. დასაწყ.) ემატება. ტ. ველმანსი, ეთანხმება რა ქართულ მკვლევარებს, რომ „ეს ექსტი დეისუსში ხშირადაა გამოყენებული ქართულ მხატვრობაში“, კიდევ ერთ ასხნას უძებნის მას. იგი თვლის, რომ მაცხოვრის მარჯვენის ასეთი პოზიცია „ხაზს უსვამს ქრისტეს საბოლოო თეოფანიის დიდებასაც“.¹⁰ არსებობს ასეთი იკონოგრაფიული დეტალის უფრო

რინდელი ნიმუშიც – ესაა მარტვილის ტრიპტიქონის მინანქრული დეისუსი (IX საუკ. ბოლო)¹¹, სადაც მაცხოვარი ყურადღებას იპყრობს არა მხოლოდ ზეადმართული მარჯვენით, არამედ თავისი პოზითაც. იგი მთელი ტანით არის გამოსახული, რაც შ. ამირანაშვილის აღნიშვნით, აგრეთვე ცნობილია ქართული ხელოვნების ადრინდელი ძეგლებისათვის, კერძოდ, მარტვილის ტრიპტიქონის გარდა, საფარისა და ხოვლეს კანკელების დეისუსებისათვის (XI საუკ.).¹² მე დავამატებდი კიდევ X-XI საუკუნეების მიჯნის ჭელურ ხატს დეისუსის გამოსახულებით ღაგურკიდან.¹³ ამგვარად, ოშკის სამხრეთი ფახადის დეისუსის, ისევე, როგორც ბურჯის „ვედრების“ აღნიშნულ იკონოგრაფიულ დეტალებს კარგად იცნობს ქართული ხელოვნების ადრეული ეპოქა. საფასადო კომპოზიციის უშუალო იკონოგრაფიულ პარალელად შეიძლება დავასახელოთ ამ სცენის ერთ-ერთი უადრესი მაგალითი, მარტვილის მინანქრული დეისუსი – უადრესი არა მხოლოდ ქართულ, არამედ მთელ ბიზანტიურ სამყაროში. ოშკის აღნიშნულ „ვედრებაში“ კი ქრისტეს ექსტი არსებითად უნდა ყოფილიყო ტრიუმფალური ექსტი დიდებისა, სამყაროს ბედის გამგებლისა, გამარჯვებისა, „სიკვდილთა სიკვდილის დამორგუნველისა“ ასეთი ექსტი საცხებით შეეფერება აქ წარმოდგენილი სცენის სახეიშო, დიდებულ ხასიათს.

გამოსახულების სახეიშო განწყობის შექმნაში გარკვეულ როლს ქტიტორთა მდიდრული, სამეფო ბრწყინვალებით აღბეჭდილი, მმართველთა სამოსი თამაშობს.

⁷ T. Velmans, *La pittura murale in Georgia*, წიგნში: T. Velmans, A. A. Novello, *L'arte della Georgia*, Milano, 1996, გვ. 34, 37; T. Velmans, A. A. Novello, *Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VI-XV s)* Milano, 1996, გვ. 34, 37.

⁸ შ. Я. Амيرانашвили, *История грузинской монументальной живописи*, т. I, Тб., 1957, გვ. 61; А. И. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии*, Тб. 1974, გვ. 59; T. Velmans, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 37.

⁹ А. И. Вольская, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 58-59;

¹⁰ T. Velmans, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 37.

¹¹ მარტვილის მინანქრული კომპოზიციის თარიღის დაზუსტება (IX საუკ. ბოლო) იხილეთ: Л. З. Хускивалдзе, *Грузинские эмали*, Тб., გვ. 44-45.

¹² Ш. Я. Амيرانашвили, *История грузинской монументальной живописи*, т. I, გვ. 61, შენიშვნ. 1.

¹³ ლ. ხუსკივაძე, *ღაგურკის „ვედრების“ ხატი*, *Arts Georgica*, 11, თბ., 2001, გვ. 75, 232, სურ. 71.

დავითისა და ბაგრატის ნაცმულობის გამოწვლილვით განხილვას ე. ჯობაძე იმ დასკვნამდე მიყავს, რომ იგი ბიზანტიური წარმოშობისაა და შესაძლოა ასეთი შესამოსელი ბიზანტიელი იმპერატორების ძღვენი იყო ქართველ ხელისუფალთათვის მათ მიერვე ნაბოძებ ტიტულებთან ერთად.¹⁴ ოშკის ორივე ქტიტორის სამოსი – ქლამიდა და ტუნიკა მდიდრულადაა მორთული მარგალიტებით შემოვლებულ წრეში ჩასმული ორნამენტული მოტივებით, ხოლო დავითის მოსახამზე – პროფილში გამოსახული არწივით, რომელსაც ნისკარტში ე. წ. „სამეფო სამკაული“ უჭირავს, სასანური ხელოვნებისათვის და, კერძოდ, სასანური ქსოვილისათვის დამახასიათებელი მოტივი, რომელიც კარგად იყო ცნობილი ბიზანტიაშიც, საქართველოშიც და სომხეთშიც.¹⁵ ე. ჯობაძის აღნიშვნით, დავითისა და ბაგრატის ნაცმულობის პრინციპს კიდევ ერთ ტაო-კლარჯულ გამოსახულებაში ვხედავთ – ესაა ტბუთის რელიეფის ქტიტორი(სურ. 11).¹⁶ მისი მოსახამი ზომორფული მოტივებითა, ხოლო შიდა სამოსი გეომეტრიული ორნამენტით – რომში ჩაწერილი წერტილიანი წრეებით არის მორთული. სხვა მსგავსი მაგალითები ქტიტორთა ნაცმულობისა ქართული ხელოვნების ძეგლებზე ჩვენ არ ვიცით, ხომ არ არის ეს ის ერთი პატარა სპეციფიკური ნიშანთაგანი, რომლითაც გამორჩეულია ტაო-კლარჯეთის ხელოვნების ზოგიერთი ნიმუში და რომელიც გულისხმობს ამ რეგიონის ძლიერ მეზობელ ბიზანტიაზე ეროვნულ სწორებას.

გარკვეული მანძილის გათვალისწინებითაა გამოწვეული ფიგურათა ოდნავი დაგრძელება, განსაკუთრებით საგრძნობი მათი სხეულის პატარა თავებთან შეფარდებისას, რაც მაყურებლის თვალში, პერსპექტივის კანონის თანახმად, პროპორციული სიმწკობრის ეფექტს იძლევა (სურ. 1). სრულიად კანონზომიერად ჩანს მოცულობის ზოგადი გადმოცემა, მისი დაუნაწევრებელ ბლოკად წარმოიქმნება. ამ შთაბეჭდილებას არ ცვლის არც წერილი ნაოჭების დენადი რიტმი, გამორჩეული თავისი სიმსუბუქით, არც საერო პირთა სამოსის მორთვა დიდ დეკორირებულ წრეებად, რაც კი არ აქეცმა(ებს ზედაპირს, არამედ მჭიდროდ მიჯრილი ელემენტებით ქმნის ერთიან დეკორატიულ სიბრტყეს. აქ გარკვეული როლი განათების ეფექტსაც განეკუთვნება. სამხრეთი ფასადის უხვი განათება თითქმის მთლიანად მოიცავს მსუბუქი, ნარნარი გადასვლებით გადაწყვეტილ სამოსთა რბილ ნაოჭებს და ნათლად ავლენს ფიგურათა ზოგადი მოცულობების შემომსახვერულ შეკრულ სილუეტს. სინათლის ნაკადი გამოიყოფს პლასტიკურ ბლოკებს, გამორჩეულს ძლიერი და მეტყველი ფორმებით. სინათლის შექმნა გათამაშებული შექმნილი და რელიეფის ფერების – წითელი, მოწისფერი, ვარდისფერი და განსაკუთრებით ოქროს – გაბრწყინება დავით კურაპალატის სამეფო ტახსაცმელზე, უდავოდ, ზრდის იმ შთაბეჭდილებას, რომელსაც ახდენდა მაყურებელზე ეს დიდებული კომპოზიცია.

სხვა მხატვრულ ეფექტზეა აგებული სამხრეთი გალერეის ბურჯის დასავლეთ წახნაგზე მოთავსებული „ვედრება“,¹⁷ მოქცეული სხვა, ინტერიერის შეზღუდულ გარემოში (სურ. 2,3). შემოფარგლული ბურჯის წახნაგის ფართით, სცენა შედგება სამი მთავარი პერსონაჟისაგან, რომლებიც, ისევე თავისუფლად განლაგებულნი, როგორც სამხრეთი ფასადისა, უფრო კომპაქტურ ჯგუფს ქმნიან ფასადის გაშლილ კომპოზიციასთან შედარებით: „ვედრების“ ეს სცენა ჩართულია ბურჯის ძირითად

¹⁴ ე. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 25-37; W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 116-119.

¹⁵ ე. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 27-32; W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 117-118.

¹⁶ W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 119.

¹⁷ სამხრეთი გალერეის რეაწახნაგა ბურჯის წახნაგებსა და კაპიტელებზე მოთავსებულია ზეციური ძალები და სხვა გამოსახულებები, რომლებიც მონაწილეობას იღებენ „ვედრებაში“ და რომლებსაც მიმართავენ ლიტურგიის შესრულებისას დიდი სავედრებული ლოცვის დროს – იხ. ე. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 61.

წახნაგზე, რომელიც პირველი ეგებება აქ შემოსულ მნახველს. მასზე, უდავოდ, დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენდა ბურჯის არა მხოლოდ ეს მხარე, არამედ მთლიანად სვეტი, თავისი მდიდრული დეკორით, რომლის მსგავსი ქართულ ტაძრებში არ მოგვეპოვება. ამიტაც, როგორც სხვა ნიშნებითაც, ოშკი გამორჩეული ძეგლია.

კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს ქრისტე, კურთხევით ზეაწეული ხელით. მაცხოვრის მეტყველი ეესტი, წინ გაშვებული ორი თითით, მიმართულია მაყურებლისაკენ, ჩვენსკენ, ცოდვილებისკენ და იგი კურთხევას უგზავნის ამით მთელ კაცობრიობას. ქრისტეს ასეთი ეესტი ისევე უწვეულთა დეისუსის მაცხოვრისათვის, როგორც ეს საფასადო კომპოზიციაში ვნახეთ, მაგრამ განსხვავებით მისგან, აქ ეს ეესტი აღიქმება არა როგორც ტრიუმფალური, არამედ ხსნისათვის აქტიური ღოცვის მიმანიშნებელი. ყურადღებას იპყრობს ასევე ქრისტეს მარცხენა ხელში გაშლილი გრაგნილის გამოსახვა. გაშლილი გრაგნილი უჭირავს აგრეთვე მაცხოვრის მარჯვნივ მდგომ ღმრთისმშობელს. მისი მარჯვენა კი, ისევე, როგორც წმ. იოანე ნათლისმცემლის (მარცხნივ) ორივე ხელი ქრისტესკენაა ვედრებით გაწეული. გაშლილი გრაგნილების შემოტანა „ვედრების“ სცენაში საკმაოდ იშვიათი ფაქტია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. ჩვენთვის ცნობილია ამ უნიკალური დეტალის ორი ქართული მაგალითი¹⁸. სხვათა შორის, ერთი მათგანი, წამებულის (დავითგარეჯა) ფრესკა თარიღდება იმავე პერიოდით, რაც ოშკის აღნიშნული რელიეფი, კერძოდ, X საუკუნით, მაგრამ აქ გაშლილი გრაგნილები ღმრთისმშობელსა და იოანეს უჭირავთ. ასევეა ბიზანტიის ტ. ვულმანის მიერ მოყვანილ მაგალითში, კერძოდ, XIII საუკუნის უდაბნოს (დავითგარეჯა) სატრაპეზოს (რომელსაც ავტორი მოწამეთას ეკლესიად მოიხსენიებს – ლ. ხ.) წინამძღვრის ნიშის მოხატულობაშიც – აქაც გაშლილი გრაგნილებით ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელია წარმოდგენილი. ცხადია, გრაგნილის მიკუთვნება ამა თუ იმ პერსონაჟისათვის გარკვეულ დატვირთვას ატარებს. თუ გავითვალისწინებთ იმ მოსაზრებას, რომ გრაგნილის მეშვეობით იმართებოდა დიალოგი წმინდა გამოსახულებებს შორის, შეიძლება დავუშვათ, რომ ოშკის აღნიშნულ სცენაშიც ქრისტესა და ღმრთისმშობლის სწორედ ასეთ „საუბარს“ ეხედავთ. ალბათ, ამასვე გულისხმობს ე. ჯობაძეც, როდესაც განმარტავს იოანე ნათლისმცემლის უგრაგნილოდ გამოსახვის ფაქტს. „ეს უწვეულო სცენა, სავარაუდოდ, ასე შეიძლება აიხსნას: წინამორბედის საშუამავლო ვედრება და მისი ღოცვა უკვე ისმინა მაცხოვარმა, რომელსაც მარჯვენა კურთხევის ნიშნად აქვს აღმართული“¹⁹. ე. ჯობაძის აზრით, სწორედ პროდრომოსის მეშვეობით ქრისტემდე აღწევს იოანეს ქვემოთ მოთავსებული გრიგოლის ვედრება, რომლის ტექსტი უნდა ყოფილიყო ასახული ქრისტეს გრაგნილის აწ გამქრალ წარწერაში²⁰. ქრისტეს გრაგნილის წარწერაზე მსჯელობა დღეს შეუძლებელია, მაგრამ ოშკისავე ფრესკული ანალოგიიდან გამომდინარე²¹, ე. ჯობაძის ვარაუდის დაშვება სავსებით შესაძლებელია. ისევე აღნიშნული მხატვრობის ნიმუშის გათვალისწინებით, და იმის გამოც, რომ ოშკის ეკლესიაა აშენებულია წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელზე, მაცხოვრის გრაგნილი, ალბათ შეიცავდა წინამორბედის, როგორც წმინდანის ვედრებას, რომელშიც, შესაძლოა, დაკონკრეტებული ყოფილიყო მისი შევედრებული გრიგოლის სახელიც, ხოლო თვით გრიგოლი, ჩვეულებრივი ცოდვილი, თავის მხრივ, ზეაწეული ორივე ხელით ღოცვით მიმართავს უშუალოდ მაცხოვარს.

სცენის თავისებურებად ისიც უნდა ჩაითვალოს, რომ აქ ყველა პერსონაჟი, ქრისტეს ჩათვლით, ფეხსადგამის გარეშეა წარმოდგენილი. სამხრეთი ფასადის

¹⁸ T. Velinans, დახს. ნაშრ., გვ. 34; იხ. აგრეთვე A. И Вольская, დახს. ნაშრ., გვ. 60.

¹⁹ ე. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 60-61, 63.

W Djohadze, დახს. ნაშრ., გვ. 107;

²¹ ე. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 62-63.

„ვედრებაში“ ქრისტესა და წმ. იოანეს ფეხსადგამის გარეშე გამოსახვას (დმროისმშობლის სუპედანიუმი ნათლად ჩანს) ნ. ალადაშვილი ხსნის სხვადასხვა იკონოგრაფიული პროტოტიპების გამოყენებით.²² ასევეა წარმოდგენილი „დეისუსის“ ყველა მთავარი პირი X-XI საუკუნეების მიჯნით დათარიღებულ სვანურ ხატზე „ვედრების“ გამოსახულებით. ამ შემთხვევაშიც, ალბათ, ნიშუშების ზეგავლენაზე შეიძლება ვიფიქროთ. თუ ოშკის დავებრუნდებით, სამხრეთი ფასადის დეისუსზე აქ არ არის საუბარი, ვინაიდან ქრისტესა და იოანეს ფიგურები ძლიერაა დაზიანებული, ხოლო რაც შეეხება ბურჯის სცენის გამოსახულებებს, მათი ფეხსადგამების გარეშე გამოსახვა განპირობებული იქნებოდა, გარდა პროტოტიპების გამოყენებისა, კიდევ მხატვრული ამოცანებით (სურ. 2). ისინი ისე არიან ჩართულნი ორნამენტირებული ბურჯის მდიდარ დეკორში, რომ სუპედანიუმისათვის ადგილი არ რჩება და ეს აქ არც დეკორატიული დინების მიმართულებისათვის იქნებოდა გამართლებული. ის კი არაა, წინამორბედის ფეხები თითქმის გრიგოლის თავზე გადადის. გრიგოლის, მშენებლობის ხელმძღვანელის პატარა მუხლმოყრილი ფიგურა ისეა ნაწერილი პალმეტის ორნამენტში, რომ თითქოს ამ ორნამენტის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენსო. დეისუსის კომპოზიციას წახნაგის დაახლოვებით მესამედი ნაწილი უკავია. დასარწმუნა არემ, რომელიც ორჯერ მაინც აღემატება ამ მონაკვეთს და მთლიანად დაფარულია პალმეტის მსხვილი ორნამენტით, ვერ გადაფარა „ვედრების“ სცენის აშკარა გამორჩეულობა და მნიშვნელოვანება. ამას განაპირობებს კომპოზიციის მოთავესება წახნაგის ზედა ნაწილში, სადა ფონი, მასზე წარმონეილ გამოსახულებათა პლასტიკური გამომსახველობა, რაღაც განსაკუთრებული ემოციური მუხტი და ფერთა, უპირატესად, წითლის ელერადობა. სამხრეთ ფასადზეც „ვედრების“ სცენას კედლის ერთი მეოთხედი უჭირავს, მაგრამ აქ კედლის დარწმენილი ნაწილი, ბურჯის ზემოხსენებული წახნაგისაგან განსხვავებით, სრულიად სადაა, რაც მეტი მკაფიოებით გამოჰყოფს „დეისუსის“ რეპრეზენტატულ კომპოზიციას და სავსებით შეეფერება ამ საფასადო სცენის ხაზგასმულ მნიშვნელოვანებას. ბურჯის წახნაგის მთლიან კომპოზიციაში „ვედრების“ სცენის სამი ფიგურა არის აქცენტირებული. ხოლო სცენაში ჩართული ქტიტორის გამოსახულება მკვეთრად გამოხატულ მეორეხარისხოვან როლს თამაშობს. ეს მომენტი განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება, თუ შედარებისათვის სამხრეთი ფასადის სცენას მივმართავთ, სადაც რელიგიურ პერსონაჟთა და საერო პირთა შორის ურთიერთმიმართება სულ სხვაა (სურ. 1). მართალია, აქ ქტიტორებს ხელმწიფენი წარმოადგენენ, იქ კი – მშენებლობის ხელმძღვანელი, ანუ უბრალო მოკვდავია, მაგრამ მსგავს შემთხვევებშიც, გამოსახულებათა იერარქიული საფეხურები, ნეეულებრივ, არ ირღვევა ხოლმე. ამ მხრივ, როგორც ვნახეთ, ოშკის საფასადო სცენა გამორჩეულია – ქტიტორები უტოლდებიან წმინდანებს. ვ. ჯობაძის აღნიშვნით, საერო მმართველთა ასეთი განდიდება, და თანაც ამ ხარისხით, აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნების ქანდაკებაში არასოდეს გადმოცემულა – აქ მეცნიერი გულისხმობს აგრეთვე მეფეთა ორჯერ მაინც თავისთავის ჩართვას ციურ იერარქიაში²³ (სამხრეთი ფასადის სცენის გარდა, ეკლესიის სამხრეთი მკლავის გამოსახულება).

ბურჯის „ვედრების“ კომპოზიციაში მავედრებელი ქტიტორის პატარა, მუხლმოყრილი ფიგურა გამოძახიდს პოულობს შუა საუკუნეების ქართულ კედურ ხატებში. საერო პირის ასეთ პოზიციას ნვენ ვხვდებით ადრინდელი დროის ძეგლებში,

ნ. ა. ალადაშვილი, Монументальная скульптура..., გვ. 251, შენიშვ. 70.

²³ ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 45.

დაწყებული X საუკუნიდან, რაც შემდეგ გაგრძელებას პოულობს გვიანფეოდალური ხანის ჯეღურ ნიმუშებშიც (XVI-XVII სს.).

ბურჯისა და ფასადის „დეისუსის“ სცენებს ბევრი რამ აკავშირებს ერთმანეთთან. ბურჯის „ვედრებაშიც“ კომპოზიციის სრული წონასწორობაა დაცული, აგება ვერტიკალების რიტმზე ორიენტირებული, ფიგურები იზოკეფალურია (სურ.3). მნიშვნელოვანება არც ბურჯის სცენის ზომით უფრო მცირე, დამჯდარი პროპორციების მქონე გამოსახულებებს აკლია. მათი სახეები მსგავსი ნაკეთებითაა გამოწერილი. განსხვავება ბურჯის გამოსახულებათა ექსპრესიულად ფართო გახვდილ თვალებში თუა (რამდენადაც ამის თქმის საშუალებას იძლევა ფასადის ქრისტეს სახის ფოტო²⁴), ყოველ შემთხვევაში, ორივეგან პროპორციები დაცულია, გამოსახულებები ერთნაირადაა სავსე კეთილშობილებით, ღრმა შინაგანი ძალითა და დიდი განსჯიერებით. აქაც ოსტატის ძირითადი ამოცანაა სხეულის ზოგადი მოცულობის გადმოცემა. ორივეგან, ეს მოცულობა მოქცეულია ერთიან შეკრულ კონტურში, განსაკუთრებით მკაცრი სილუეტით სამხრეთ ფასადზე. სხვათა შორის, ინტერესი პლასტიკისადმი ფასადის სცენაში გამოიყვანება აგრეთვე დეტალების მოცულობითად წარმონეით, მაგ., ეკლესიებისა, რომლებიც ქტიტორებს უჭირავთ. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ ამ პერიოდის, უფრო ზუსტად X-XI საუკუნეების მიჯნის სხვა ქართული ნიმუშები პლასტიკური ხელოვნებისა, კერძოდ, საღოლაშენის ფირფიტები „ხარების“ და განსაკუთრებით „მირქმის“ სცენებით, სადაც ძლიერ მოცულობითი ფანატური წინაა გამოტანილი. ასევე ოშკის რელიეფში ეკლესიის გამოსახულებანი საგრძნობი მომრგვალებით არის ამოყვანილი, სივრცეში მათი მოთავსების მინიშნებით.

ამავე დროს, მიუხედავად ზოგადი საერთო ნიშნებისა, ფასადის და ბურჯის სცენებს შორის განსხვავებებიც აშკარაა. როგორც ზემოთაც იყო აღნიშნული, ბურჯის კომპოზიცია სხვა განწყობისაა. მისი ექსპრესიულად გადაწყვეტილი გამოსახულებები გადიდებული თავებითა და ხელებით, გაფართოებული თვალებითა და გამჭოლი მზერით საოცრად დიდ ზემოქმედებას ახდენს უფრო მიახლოებულ მაყურებელზე და უშუალო კონტაქტს ამყარებს მასთან. ფიგურათა კონტურული ხაზი უფრო მოქნილია, ზოგან ტეხილიც ნაოჭთა ნახატის გამო, თუმც იგი გარკვეულ ხარისხში მაინც არ სცილდება. მართალია, სცენა მოთავსებულია ბურჯის იმ წახნაგზე, რომელიც ყველაზე უხვად იღებს სინათლის ნაკადს, მაგრამ ეს მაინც ინტერიერის განათებაა და განსხვავდება ფასადის განათებისაგან. შესაძლოა, ამანაც ხელი შეუწყო იმ გადაწყვეტას, სადაც განსაკუთრებით ხაზგასმულია გამოსახულებათა სამოსის დამუშავების დეკორატიულ-ხაზობრივი პრინციპი. ტანსაცმელი დანაწევრებულია ნაოჭთა სხვადასხვა ნახატით – გრძელი პარალელური ნაოჭების რიტმი იცვლება წრიული და მსხლისებური მოხაზულობის ნაოჭებით, ნაწერილი სამკუთხედების ნახატითა და სამკუთხედებად ჩამოშლილი ქობით. ფასადის გამოსახულებათა სამოსის ნაოჭები, როგორც გრძელი პარალელური, ისე წრიული, ერთ მშვიდ, გრძელ რიტმზეა აგებული, ის ერთი-ორი ძუნწი, გრძელი და სწორი ნაოჭიც კი, რომელიც ქტიტორთა ორნამენტულ სამოსზეა აღნიშნული. ბურჯის ფიგურათა ტანსაცმელი უფრო წრიული რიტმისკენაა მიდრეკილი, ქმნის უფრო მოძრავ ნახატს, სადაც მეტადაა გამოვლენილი დეკორატიულ-ხაზობრივი ტენდენციები. ამასთანავე, სწორედ ეს ნაოჭები და, განსაკუთრებით, წრიული მოხაზულობისა გამოიყოფს კიდევ ცალკეულ მოცულობით ფორმებს, თუმც, რა თქმა უნდა, აქ არ არის საუბარი სხეულის სტრუქტურული ნაწილებისა და მათი

²⁴ დიდ მადლობას ეუხები თ. ხუნდაძეს ამ უნიკალური ფოტოს მოწოდებისათვის.

გადასვლების გამოვლენაზე. მსგავსი ხერხითაა დამუშავებული ოშკის სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი მიქელ მთავარანგელოზის ფიგურა²⁵, რომლის გამოხერხებული თქმების მოცულობა ხაზგასმულია სპირალური ხვეულებით (სურ. 5), მათ კი მსხლისებური ნაოჭები ენაცვლება. აქაც, ძირითადად წრიულ რიტმთან გვაქვს საქმე, აქაც წამოწყულია წინა პლანზე დეკორატიულ-ხაზობრივი რიტმი. საინტერესოა, რომ მისი წყვილი გამოსახულების, გაბრიელ მთავარანგელოზის სამოსის ნაოჭები სხვაგვარად არის დამუშავებული, უფრო რბილად; ძირითადად, სამკუთხედების რიტმს იძლევა და უპირისპირდება მიქელის სამოსის ნაოჭთა უფრო გეომეტრიზებული-ხაზობრივ ხასიათს. ამ შემთხვევაში, ალბათ, შეიძლება ვისაუბროთ როგორც სხვადასხვა ოსტატზე, ასევე სხვადასხვა ნიმუშზეც.

ოშკის აღნიშნული რელიეფის გამოსახულებათა სამოსის დამუშავებაში ხაზობრივ-დეკორატიული პრინციპის დომინირებაზე ურადლებას ამახვილებს ნ. ალადაშვილი. ამ ტენდენციის გაგრძელებას იგი ხედავს XI საუკუნის ქართულ ქანდაკებაში, კერძოდ, რელიეფების ერთ ჯგუფში (ნიკორწმინდა, კაცხი).²⁶ მე ვფიქრობ, რომ ოშკში გამოვლენილი ნაოჭთა დეკორატიული დალაგების პრინციპი მას საოცრად აახლოვებს XI საუკუნის დასაწყისის შიომღვიმის კანკელთან. სხვათა შორის, დ. უინფილდიც ოშკის ამ კომპოზიციას სწორედ შიომღვიმისა და საფარის კანკელებს უკავშირებს, მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ შესრულების მაღალი დონით, რასაც ბიზანტიურ გავლენებს მიაწერს.²⁷ შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ ქანდაკებაში, მართლაც, ძნელია ოშკის რელიეფის მსგავსი რაფინირების ნიმუშის დასახელება, თუმცა თვით ტაო-კლარჯეთში და მის გარეთაც იძებნება ასეთი რიგის ძეგლები, რომ არაფერი ვთქვათ პლასტიკურ ხელოვნებაზე ზოგადად, ბრწყინვალე ქვის კანკელებზე და ოქრომჭედლობაზეც. ასე რომ, შესრულების ხარისხზე მეტად ოშკის რელიეფისა და შიომღვიმის კანკელის კავშირი უფრო სხვა, საგულისხმო მომენტებს შეიცავს (სურ. 6). მთავარი აქ ისაა, რომ გამოსახულებათა სამოსი ორივეგან დაყოფილია დეკორატიულ მონაკვეთებად (ოშკში ეს დეკორატიულობა არ არის ისე გაზვიადებული) და ეს ნახატი მარჯვედაა მორგებული პლასტიკურ ფორმას. რ. შმერლინგის (შიომღვიმის კანკელთან დაკავშირებით გამოთქმული) სიტყვებით რომ ვთქვათ, ოსტატი ახერხებს „დაიცვას აუცილებელი შეფარდება ნაოჭთა დელიკატურად მოდელირებულ ზედაპირსა და მათ ხაზობრივ დამუშავებას შორის“.²⁸ არსებითად სწორედ ეს პრინციპი – დეკორატიულობის გამძაფრებული განცდა მოცულობითი ფორმის ხაზგასმულ წარმონეხასთან ერთად – არის ის, რაც ერთმანეთთან აკავშირებს ამ ორ ძეგლს. თუმცა გადმოცემის ხერხები და მანერა, რა თქმა უნდა, განსხვავებულია, შიომღვიმის ფიგურათა სამოსის ცალკეული მონაკვეთები პარალელური ხაზებითაა დაშტრიხული, უფრო მკაცრსა და ერთგვაროვან ზედაპირს იძლევა, იმ დროს, როდესაც ოშკის ბურჯის გამოსახულებებში მსგავსი მონაკვეთების სხვადასხვა ნახატი უფრო თავისუფალია. ნაოჭები აქ გამოირჩევა მეტი მოქნილობით და დენადი რიტმით, რაც დამახასიათებელია XI საუკუნის დასაწყისის კანკელთა გამოსახულებებისათვის (ხოვლე, საფარა) (სურ. 3). საინტერესოა, რომ ოშკის ბურჯის რელიეფის ოსტატი სხვადასხვაგვარად წყვეტს ერთისა და იმავე ნახატის მქონე ნაოჭს. ასეთია ერთმანეთში ჩაწერილი სამკუთხედები, რომლებიც გვხვდება X-XI

²⁵ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура..., გვ. 112, 113; W. Djohadze, *გახს. ნაშრ.*, გვ. 121, 122, სურ. 161.

²⁶ Н. А. Аладашвили, Восьмигранная колонна..., თბ. 1991, გვ. 77.

D. Winfield, *გახს. ნაშრ.*, გვ. 71.

²⁷ Р. О. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 140, სურ. 40-45.

საუკუნეთა როგორც ქართული ჭედურობის, ასევე ბიზანტიური სპილოს ძეგლის ნაწარმის გამოსახულებათა სამოსში.²⁹ ოშკის ოსტატი ტანსაცმლის ამ დეტალს ერთ შემოხვევაში ხაზობრივ-დეკორატიული ხერხით გადმოსცემს, მეორეგან კი – შუქ-ჩრდილის გამოყენებით. ღმრთისმშობლის მარცხენა ფეხზე სამოსის ეს ნაოჭები უფრო ხაზობრივი რიტმითაა გადაწყვეტილი და მოქცეულია მუხლიდან მოყოლებული მკვეთრად გამოყოფილი კონტურის ჩარჩოში. ამ ნახატის ხასიათი ყველაზე მეტად მოგვაგონებს X საუკუნის ქართული ხატის, ლაგურკის ღმრთისმშობლის³⁰ ანალოგიური დეტალის შესრულებას. წერტილიანი წრის სახითაა აღნიშნული ოშკის ღმრთისმშობლის მუხლიც, რაც მის დეკორატიულ-ხაზობრივ გადაწყვეტასთანაა დაკავშირებული. მსგავსი სპირალური ხეულები, ზოგჯერ წერტილიანი წრითაც გვხვდება X-XI საუკუნეების ქართულ ჭედურობასა და ტიხრულ მინაჩარში. აქ ჩვენ, ალბათ, შეგვიძლია დავუშვათ ჭედური ნიმუშების გარკვეული ზეგავლენა. სხვათა შორის, ღმრთისმშობლის მარჯვენა მუხლი სხვაგვარადაა გამოყვანილი. იგი ემსგავსება წმ. იოანეს მუხლის ფორმას, სადაც იგი უფრო მოცულობითია, ვიდრე დეკორატიული. წმ. იოანეს ფეხზე ვარდნილი სამოსის ნაოჭებიც, ჩაწერილი სამკუთხედების სახით გადმოცემული, განსხვავდება ღმრთისმშობლის იმავე ტიპის ნაოჭებისაგან – შუქ-ჩრდილის გამოყენების წყალობით მათი სკულპტურული კონტური უფრო შერბილებული ჩანს. წმ. იოანეს სამოსის აღნიშნულ დეტალებთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ, მაგ., ღმრთისმშობელი მარმარილოს ფრაგმენტზე (X-XI სს.), რომელიც თესალონიკის წმ. გიორგის როტონდაშია დაცული.³¹ ამ ბიზანტიური ფიგურის ტანსაცმელშიც, კერძოდ, მის ჩაწერილი სამკუთხედების სახით გადმოცემულ ნაოჭებში შუქ-ჩრდილია გამოყენებული, მათ გამოყვანაში კიდევ უფრო იგრძნობა გარკვეული სირბილე. მაგრამ განსხვავებით ოშკის ნაოჭებისაგან, აქ ანტიკიზირებული ფორმების გავლენით ნაოჭების დინება მეტი თავისუფლებითა და ბუნებრივობით ხასიათდება. მუხლის მოცულობაც რეალურად ამოწეული ფორმის ილუზიას იძლევა.

ოშკის ბურჯის „ვედრების“ კიდევ ერთი გამორჩეული ნიშანია ექსპრესიულობა, რომელიც აკავშირებს მას არა მხოლოდ მის თანადროულ რელიეფებთან, არამედ წინამორბედი და შემდგომი დროის ძეგლებთან (ხურ. 7). პირველ რიგში, უნდა დავასახელოთ ოპიზის აშოტ კურაპალატის ცნობილი რელიეფი, რომლის თარიღი, IX საუკუნე, ბოლო დროს ეჭვის ქვეშ დადგა. ნ. შოშიაშვილმა მიაკუთვნა იგი X საუკუნის პირველ ნახევარს, ვინაიდან, მისი აზრით, აქ წარმოდგენილი არიან აშოტ IV კურაპალატი (გარდაიცვალა 954 წელს) და მისი ძმა დავით ქართველთა მეფე (923-937 წ.წ.) და არა აშოტ დიდი კურაპალატი და ბიბლიური მეფე და წინასწარმეტყველი დავითი, როგორც ამას ადრე ფიქრობდნენ.³² მეცნიერის ვარაუდი გაიზიარეს ე. ჯობაძემ და პ. ზაქარიამ.³³ სხვათა შორის, ნ. შოშიაშვილის მოსაზრება არ უნდა იყოს მთლად უსაფუძვლო. დავითის ფიგურის ქტიტორად მიჩნევა მე საესებით დასაშვებად მიმაჩნია, მით უმეტეს, რომ კომპოზიცია დავით

²⁹ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, ფ. 47, 55, 130, 131, 134, 136, 137; სპილოს ძეგლის ნაკეთობები უტრეხტიდან, ლონდონიდან, საჩქტ-პეტერბურგის ერმიტაჟიდან – A. Goldschmidt, K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, B.II, Berlin, 1979, ტაბ. XX, №46, ტაბ. XXI, №51, ტაბ. XXXI, №78 a, ტაბ. LI, №143.

³⁰ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 55.

³¹ Byzantine Art on European Art. Second edition, Athens, 1964, გვ. 136, № 20, ტაბ. 20.

³² ნ. შოშიაშვილი, ლაპიდარული წარწერები, I, აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V – X სს.), თბ., 1980, გვ. 286-287.

³³ W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 66; П. Закарая, Зодчество Тао-Кларджети, Тб., 1992, გვ. 69-71.

წინასწარმეტყველის გამოსახულებით მე არ მეგულება. დამაფიქრებელია ის, თუნდაც ძლიერ პირობითი, „მოცულობითობაც“, რომელიც არ არის დამახასიათებელი IX საუკუნის ქართული პლასტიკისათვის. და მაინც ტაო-კლარჯეთის ქანდაკების თავისებურებათა გათვალისწინებით, ალბათ, არც ეს ნიშანი უნდა იყოს ხელისშემშლელი მისი IX საუკუნით დათარიღებისათვის, მით უფრო, რომ რელიეფის ზოგადი სულისკვეთება მაინც IX საუკუნისაკენ მიგვმართავს. და მაშინ, იქნებ, დავით წინასწარმეტყველის შემოყვანა ამ იკონოგრაფიულ სქემაში გამართლებულიც იყოს, როგორც საგანგებო შეხსენება იმ კავშირისა აშოტ დიდსა და ამ წინასწარმეტყველს შორის, რომელიც დამოწმებულია გიორგი მერჩულეს ცნობილ თხზულებაში, კერძოდ, წმ. გრიგოლ ხანძთელის მიმართებაში აშოტ დიდისადმი: „დავით წინასწარმეტყველისა და უფლისა მიერ ცხებულისა შვილად წოდებულს ხელმწიფეს“.⁴

ასეა თუ ისე, ერთი რამ უდავოა, რომ ოპიზის რელიეფი ოშკის ბურჯის „ვედრების“ წინამორბედი ძეგლია. ემოციურობის თვალსაზრისით საინტერესოა ოპიზის, ისევე როგორც ფეტობანის (X საუკ.) და ნიკორწმინდის (XI საუკუნის დასაწყისი) რელიეფების⁵ შედარება ოშკის აღნიშნულ სცენასთან. ყველა ამ ნიმუშს ქართული პლასტიკის გარკვეული პერიოდისათვის, კერძოდ, IX-X საუკუნეების (XI ს. დასაწყისში იგი უკვე არქაიზმად გამოიყურება) მახასიათებელი ეს საერთო ნიშანი აკავშირებს. თავისა და ხელების გადიდება და აქედან, ფიგურათა დისპროპორცია ამ პერიოდის ქართულ პლასტიკაში, ისევე როგორც ოდნავი ჩამორჩენით დასავლეთში, მეტად გავრცელებული იყო როგორც გამომსახველობის ერთ-ერთი საოცრად უშუალო ფორმა. ეხება რა ოპიზის რელიეფის ამ მხარეს, დ. უინფილდი მასში „სუფთა ქართულ ელემენტს“ ხედავს.⁶ ბიზანტიაში ასეთი ექსპრესიულობა არ შეინიშნება. ჩვენს მიერ მოხმობილ მაგალითებში თავებისა და ხელების გადიდება და ფიგურათა დისპროპორცია მეტ-ნაკლებად ყველგან აღინიშნება. ოპიზისა და ფეტობანის რელიეფებში ეს დისპროპორცია უფრო მკვეთრადაა გამოხატული, ოშკში და ნიკორწმინდაში – მეტი ზომიერებით. ოპიზისა და ფეტობანის რელიეფებში სწორედ ასეთი მკვეთრი დისპროპორცია, გაზვიადებულად გადიდებული თავები და ხელები ამ ექსპრესიულობას უფრო გარეგნულს ხდის, თუმცა გარკვეულ განწყობას უდავოდ ქმნის. ეს განსაკუთრებით იოქმის ოპიზის სცენაზე, სადაც გამოსახულებათა გაფართოებული თვალები ამობურცულ თეთრაზე ჩაღრმავებული გუგით აშკარად აძლიერებს ემოციურ მუხტს, იმ დროს, როდესაც ასეთი განწყობა ფეტობანის ფიგურებში უფრო შენელებულია სწორედ მოგრძო თვალების მხოლოდ ამობურცული თეთრათი გადმოცემისა და, აქედან გამომდინარე, „ჩამქრალი“ მზერის წყალობით.

ნიკორწმინდის „მეორედ მოსელის“ რელიეფში (სურ. 8) ემოციური ზემოქმედების ძალა არა იმდენად გამოსახულებათა ხელ-ფეხის გადიდებაშია, რამდენადაც მთლიანი კომპოზიციის დინამიკურ აგებაში, იმ წრიულ მოძრაობაში, რომელიც იკვრება ანგელოზთა ფართოდ გაშლილი ხელების ქესტიკულაციით, მათი გაფრიალებული ფრთებით, რასაც ემატება კიდევ სახეთა ერთგვარი დაძაბულობა და თუნდაც ზოგჯერ ასიმეტრიულად განთავსებული თვალები, ერთგან აწეული წარბი, ან ბაგეების ძირს ჩამოწეული კუთხეები, სხვაგვარად, – განწყობის შემომტანი ნიუანსები. ქრისტესა და მის ქვემოთ მოთავსებული მამა-ღმერთის მეტის-მეტად დიდი მარჯვენა ამ შემთხვევაში, ემსახურება ძალზე მნიშვნელოვანი აქცენტების ხაზგასმას და წინა ეპოქიდან გადმოტანილ მაარქაიზებულ ელემენტებად აღიქმება. და თუ გავიხსენებთ ქრისტეს გამოსახულებას, მისი გადიდებული ხელ-ფეხი, განსაკუთრებით მის მკაცრ,

⁴ მ. ლორთქიფანიძე, მეფე ბაგრატ მესამე, ქუთაისი, 2002, გვ. 23-24.

⁵ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура..., გვ. 66-68, 74, 76-77, 168-169, 176, 178

⁶ D. Winfield, დასახ. ნაშრ., გვ. 74.

სტატიკურად ფრონტალურ ფიგურასთან შეპირისპირებით, შესრულებული უხეში გულახდილობით, უფრო ეფექტური მოგონებაა, წინა დროიდან გადმოსული, ვიდრე ორგანული მოთხოვნილება.

სხვა შთაბეჭდილებას ქმნის ოშკის ბურჯის „ვედრების“ ფიგურები (სურ. 3). მათი საოცრად დახვეწილი გამოსახულებები აშკარად ხასიათდება ცოცხალი, ღრმა შინაგანი განცდით ანთებული ექსპრესიით. არც ისე მკვეთრია თავისა და ხელების გადიდება, შედარებით დაბალანსებულია სხეულის პროპორციები, ისე, რომ გარეგნული ხერხები აქ არ არის ემოციური მუხტის ძირითადი განმსაზღვრელი. იგი ჩართულია იმ საერთო განწყობაში, რომლითაც გამსჭვალულია როგორც თითოეული ფიგურა, ისე მთლიანად გამოსახულება, და რომელიც შექმნილია მთელი რიგი მხატვრული ხერხების ერთობლიობით. ეს არის ფიგურათა თითქოს „გაცოცხლებული“ პოზები, ოდნავ „ამოძრავებული“ კონტური, გამოსახულებათა წინსწრაფვა, მათი ხელების რაკურსი, ქრისტეს მარჯვენა, თითქოს „სივრციდან“ გადმოსული და წინ მიმართული, ფართოდ გახედილი დიდი თვალების გამჭოლი მზერა, აღსავსე საოცარი განსულებებით, განსაკუთრებით ღმრთისმშობლის უფრო ნაზი, ოდნავ შემობრუნებული სახე, რომლის თვალებში თითქოს რაღაც სევდაც კი გამოსჭვივის. შესაძლოა, ასეთი ნიუანსი ღმრთისმშობლის მზერაში იმანაც გამოიწვიას, რომ მისი გუგები, ქრისტესა და წმ. იოანესგან განსხვავებით, გადმოცემულია გლუვი ამოზურცულობით.³⁷ სწორედ ასეთი განწყობით მყარდება უხილავი კავშირი მაყურებელთან, რომლითაც ის უშუალოდ ერთვება ამ მნიშვნელოვანი აქტის თანაგანცდაში. და ალბათ, ამ სცენის თავისებურებად და განსაკუთრებული ხიბლის მიზეზად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ იგი, პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, მონუმენტურია, მონუმენტური თავისი გადაწყვეტით, ფორმებით და, ამავე დროს, რაღაც ახლობელი და არა განყენებულად შორეული. სამხრეთი ფასადის „ვედრება“ შედარებით მკაცრი, უფრო პარადული სცენაა; გამოსახულებები მოკლებულნი არიან ექსპრესიას, თუმც მათში აშკარად შეინიშნება ერთგვარი სირბილე და ემოციურობაც, რაზედაც მიუთითებს ქრისტეს ფართოდ გახედილი თვალები, დამუშავებული ბურჯის გამოსახულებათა თვალების მსგავსად. ბურჯის ფიგურათა სახეების ექსპრესია, განსაკუთრებით კი მათი დიდი, ფართოდ გახედილი თვალები, უფრო მომრგვალებული, ვიდრე მოგრძო ჭრილით, ამოზურცულ თეთრაზე ჩაღრმავებული გუგით, გვაგონებს ოპიზის რელიეფს. ამ ძეგლთან მას კიდევ სხვა რამ აკავშირებს, კერძოდ, სამოსის ნოტიო ზოგადი დეკორატიული გადაწყვეტის პრინციპი და ერთგვარად მათი წრიული რიტმი. მე ვფიქრობ, რომ მისწრაფება წრიული რიტმისადმი საერთოდ, საკმაოდ მიმზიდველია ქართველი ოსტატისათვის. ოპიზის რელიეფთან მიმართებით შეიძლება ვილაპარაკოთ იმ ცვლილებებზე, რაც ოშკის „ვედრების“ სცენებში აისახა, ე.ი. მოცულობითი ძიებების ერთი საფეხურიდან მეორეზე გადასვლა, ან კიდევ უდავო პროგრესი პროპორციების დახვეწის მხრივ. განსაკუთრებით ოშკის სამხრეთი ფასადის გამოსახულებაში, სადაც აშკარააა მისწრაფება პარმონიული აგებისაკენ, ისიც კი შეიძლება ითქვას, ბუნებრივი პროპორციებისაკენ, რამაც, ძირითადად, შემდგომი განვითარება პპოვა XI საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული პლასტიკის ყველა სახეობაში.

ოშკის საფასადო სცენის ღმრთისმშობლის „პარმონიული სკულპტურულობა“, მიღწეული „დრაპირების რბილი გრადაციით, რომელიც ექვემდებარება ღვთისმშობლის

³⁷ თვალის გუგებში ამ განსხვავებას, ერთ შემთხვევაში ჩაღრმავებული, გაბურღული (ქრისტე და წმ. იოანე), მეორეში კი – გლუვი (ღმრთისმშობელი, სხვათა შორის წმ. ნინოს გამოსახულებაშიც, რომელიც იმავე ბურჯზეა წარმოდგენილი), უურადლება მიაქცია ვ. ჯობაძემ – იხ. W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 107.

პროპორციულად აგებული სხეულის მოძრაობას“, აგონებს ვ. ჯობაძეს კონსტანტინოპოლის სახელოსნოებში შესრულებულ X საუკუნის სპილოს ქვლის რელიეფებს და მათ შორის, ტრიპტიქონს პალაცო ვენეციიდან³⁸. „პარმონიული სკულპტურულობით“ ოშკის ღმრთისმშობელი შეიძლება, მართლაც, ეხმიანებოდეს მეცნიერის მიერ მოტანილ მაგალითებს. მაგრამ არც პლასტიკური გამოსახველობით, არც დენადი კონტურით, არც სამოსის ნაოჭთა რბილი გადასვლებით და საერთოდ, მთლიანი იერით, რომელშიც მეტი სიღბო გამოსვლევის, ოშკის ღმრთისმშობელი ვერ მიეკუთვნება ამ ნაწარმოებთა ჯგუფს. ამავე რიგისაა ის განსხვავებები, რომლებიც შეინიშნება დ. უინფილდის მიერ მოტანილ ბიზანტიურ და ოშკის რელიეფებს და, კერძოდ, ზემოაღნიშნულ გამოსახულებებს შორის. დ. უინფილდი აქ ძეგლთა გარკვეულ ჯგუფს გულისხმობს – ფენერი ისა ჯამი (X საუკუნის დამდეგი), რელიეფები სტამბოლის არქეოლოგიური მუზეუმიდან, აფიონკარაჰისარის მუზეუმიდან³⁹. საინტერესოა, რომ თუ ოშკის გამოსახულებებს იგი, ერთი მხრივ, უკავშირებს ამ ბიზანტიურ რელიეფებს, მეორე მხრივ, ასეთივე მსგავსებას პოულობს იგი შიომღვიმის, საფარის კანკელებში, ე. ი. ქართულ ძეგლებში, სადაც იგი ძლიერ ბიზანტიურ გავლენას ხედავს. ფიგურათა ბუნებრივი პროპორციებით, შესრულების დახვეწილობით ყველა ეს ძეგლი, ოშკის რელიეფების ჩათვლით, მართლაც რომ უახლოვდება ერთმანეთს. მაგრამ არსებითი აქ ის განსხვავებებია, რომლებიც გამოარჩევენ ქართულ ძეგლს ბიზანტიურისაგან. ავიღოთ, თუნდაც, საფარის კანკელი. ის რბილი ელექტურობა, პლასტიკური მოძრაობის გამოსახველობა და საოცარი ღირიზმი, რომლითაც გეხიბლავს ამ რელიეფის ღმრთისმშობლის ფიგურა „ხარების“ კომპოზიციიდან (XI საუკუნის პირველი ნახევარი) უდავოდ, ქართული ფენომენია. მსგავს გამოსახულებას ჩვენ ვერ ვნახავთ ამ პერიოდის ბიზანტიურ თავშეკავებულ და მკაცრ გამოსახულებათა შორის, არც ხაზის დენადი რიტმით, არც სისხლსავსე პლასტიკითა და არც ემოციურობით. ამ მხრივ XI საუკუნის საფარასა და X საუკუნის ოშკს შორის ბევრად უფრო მეტი სიახლოვეა, ვიდრე თანადროულ ზემომოტანილ ბიზანტიურ რელიეფებსა და ოშკის გამოსახულებებს შორის და ეს სიახლოვე, დროისმიერი განსხვავების მიუხედავად, მის მხატვრულ არსშია გამოხატული.

6. აღადაშვილი, რომელმაც სპეციალური წერილი უძღვნა ოშკის საფასადო „ვედრების“ რელიეფის მიმართებას ბიზანტიურ ძეგლებთან, აღნიშნავს ქართული გამოსახულების განსხვავებას ბიზანტიური რელიეფური კომპოზიციებისაგან, სადაც „თვალს ხვდება ფიგურათა იერატიული სტატიკურობა, კომპოზიციის ხაზგასმულად რეპრეზენტაციული და ცერემონიალური ხასიათი“⁴⁰. რა თქმა უნდა, ფორმალურად, ალბათ, დ. უინფილდის მაგალითიც, კერძოდ, XI საუკუნის ბიზანტიური რელიეფი აფიონკარაჰისარიდან შეიძლება რაღაც კავშირში იყოს კიდევ ოშკის ზემომოტანილ რელიეფთან – პროპორციები (ოდნავე დაგრძელებულიც კი), სამოსის ნაოჭთა ნახატი და მათი რბილი გრადაცია, შუქ-ჩრდილით მოდელირება და მაინც ეს ბიზანტიური ნიმუში ოშკის ფასადის რელიეფის ანალოგიად არ გამოდგება, რომ არაფერი ვთქვათ, ოშკის ბურჯის სცენაზე, უპირველეს ყოვლისა, უფრო მკაცრი იერით, მკაცრი, სიმშრალემდე მისული, დახვეწილი ხაზით. ოშკის საფასადო გამოსახულების (კერძოდ, ღმრთისმშობლის) პლასტიკური ფორმის მეტი „გაცხოველება“, რბილი ხაზი და დენადი კონტური, საერთოდ, მთელი მისი სულისკვეთება უფრო დიდ სიახლოვეს პოულობს ქართულ ძეგლთან, X საუკუნეშივე შესრულებულ ბრილის ცნობილ

³⁸ ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 19. და შენიშვ. 10 ამავე გვერდზე.

³⁹ D. Winfield, დახახ. ნაშრ., გვ. 67-70, 71, სურ. 27b.

⁴⁰ ნ. აღადაშვილი, ქართული სკულპტურის ბიზანტიურთან მიმართების საკითხი., გვ. 34.

ჯვართან.⁴¹ იგი დამზადებულია ტაოს მფლობელის, მეფეთა მეფის დავით კურაპალატის დაკვეთით – ეს ის დავითია, რომელიც ოშკის ფასადის „ვედრებაში“ დავით მაგისტროსად არის მოხსენიებული. ჯვრის ქვედა მკლავზე მოთავსებულია ოდიგიტრიის ფეხზე მდგომი ფიგურა და სწორედ იგი შეიძლება ჩაითვალოს ოშკის ზემოხსენებული ღმრთისმშობლის უშუალო ანალოგიად. თვით ამ ჯვრის გამოსახულებათა შორის ეს ფიგურა გამორჩეულია, გამორჩეული თავისი პროპორციებით, კარგად შეკრული პლასტიკური სილუეტით, თავისუფალი პოზით, მოძრაობისა და სივრცითი მომენტის მინიშნებით, საოცარი სირბილითა და პლასტიკური გამომსახველობით, სამოსის ნაოჭთა დენადი რიტმით. ამ ნიშნებით ჯვრის ეს გამოსახულება აშკარად ენათესავება ოშკის საფასადო რელიეფს, რომელიც ნ. ალადაშვილის თქმით, წინ უსწრებს თავის დროს. ბრილის ჯვრის ოდიგიტრიაც უფრო პროგრესულად გამოიყურება არა მხოლოდ თანადროულ ქართულ ჯედურ გამოსახულებებთან შედარებით, არამედ თვით ამ ჯვარზე გამოსახულ ჯვარცმულის ფიგურასთან შედარებითაც, რომელიც განსხვავდება მისგან პროპორციებითაც, ბლოკურობის აშკარა დომინირებითაც და თავისი ექსპრესიულობითაც, რაც ქრისტეს თავისა და ხელების გადიდებით გამოიხატა. ეხება რა ქტიტორთა გამოსახულებებს ოშკის ფასადის რელიეფში, გ. ალიბეგაშვილიც აღნიშნავს, რომ მიუხედავად მათი შესრულების ადრინდელი დროისა (X ს.), ისინი გამოირჩევიან მეტი პლასტიკურობით, ვიდრე ქართულ ფასადთა სხვა უფრო ორნამენტულ-დეკორატიული ხასიათის გამოსახულებანი და, რა თქმა უნდა, ისიც ამაში ხედავს მათ პროგრესულ როლს. თუმცა ამ მოვლენის ახსნისას იგი ამახვილებს ყურადღებას ამ გამოსახულებათა განთავსებაზე ფასადის შედარებით დაბალ, იოლად მოსახილველ ნაწილში, რითაც იგი აახლოვებს მათ მცირე პლასტიკასა და, კერძოდ, კანკელებთან, სადაც „ხაზთა ნარნარი ღინება გამოხატავს დეკორატიულ ტენდენციებს და ერთდროულად, ემორჩილება რა ფორმას, უფრო მეტად, ვიდრე საფასადო რელიეფები, გადმოგეცემს მისი მოცულობითობის შთაბეჭდილებას“.⁴² იქნებ, ესეცაა იმის საფუძველი, რომ ოშკის სამხრეთი ფასადის „ვედრების“ გამოსახულება სიახლოვეს პოულობს მცირე პლასტიკის ისეთ ნიმუშებთან, როგორიცაა ჯედური ნაწარმოები, ხოლო ოშკის ბურჯის სცენის ფიგურები – კანკელებთან, რომლებიც ამავე სახეობის მცირე ხელოვნებათა წრეს განეკუთვნება და უფრო ახლო მოხილვაზე გათვლილი. ოშკის ფასადის „ვედრებისა“ და ბრილის ჯვრის ფიგურათა ნათესაობა, სხვათა შორის, გამაგრებული ამ ძეგლთა ფორმალური „ნათესაობითაც“, განპირობებულია იმ თავისებურებათა ასახვით, რომლებიც დამახასიათებელია სწორედ რომ ტაო-კლარჯეთის ძეგლებისათვის. ოშკის ბურჯის რელიეფიც, მიუხედავად განსხვავებული მხატვრული მანერისა და გამომსახველობისა, ისევე, როგორც ამ ტაძრის ფასადის გამოსახულება, გამოირჩევა პლასტიკურობის თავისებური გამოხატვით – ოშკის ამ რელიეფების თანადროული სხვა ქართული სკულპტურული ძეგლებისათვის დამახასიათებელი არქაული ბლოკურობა და მასიურობა აქ, უდავოდ, დაძლეულია.⁴³ ის, რაც XI საუკუნის დასაწყისის ბრწყინვალე ძეგლებში ქართული პლასტიკის განვითარების ლოგიკური გზის შედეგადაა მიღწეული, ოშკის ამ რელიეფებში, მათი შესრულების დროის გათვალისწინებით, აშკარად გვაოცებს. ამ რელიეფებს პირდაპირი ანალოგიები არ გააჩნია არც ბიზანტიურ და არც ქართულ თანადროულ მონუმენტურ სკულპტურაში.

⁴¹ Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 161-169, ფ. 85. ვ. ჯობაძის აზრით, ეს ჯვარი ოშკის ეკლესიის მდიდარი საგანძურიდანაა – იხ. W. Djobadze, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 131, სურ. 179, 180;

⁴² Г. В. Алибегашвили, *Символика и тема светского портрета в грузинской средневековой скульптуре*. *Arts Georgica*, A-10, 1991, გვ. 87.

⁴³ Н. А. Аладашвили, *Восьмигранная колонна...*, გვ. 75.

მათი თავისებურებები რთული მხატვრული განვითარების პროცესებში უნდა ვეძიოთ. როგორც ცნობილია, X საუკუნის ბიზანტიურ პლასტიკურ ხელოვნებაში ანტიკური ტრადიციების გამოცოცხლება მოხდა. ამ გავლენებმა მოცულობითი ფორმა ნეოკლასიციზმური ხელოვნების მკაცრი სისტემის ფარგლებში მოაქცია. ქართული პლასტიკა, ძირითადად, ასეთი გავლენებისაგან თავისუფალია. მაგრამ ტაო-კლარჯეთის ბიზანტიასთან მჭიდრო კავშირის გამო, ანტიკურ ტრადიციებს, ვფიქრობ, გარკვეული ზეგავლენა უნდა მოეხდინა ამ რეგიონის სკულპტურაზე. რამაც დამოუკიდებელი განვითარების გზით მიღწეულ ქართულ ფორმათქმნას პლასტიკური გამომსახველობის ახალი ნიუანსი შესძინა. მით უფრო, რომ ელინისტური რემინისცენციები, გაშუალებული ბიზანტიურით, ან კიდევ ბიზანტიური გავლენები, ტაო-კლარჯეთის ხელოვნების სხვა დარგებშიც შეიმჩნევა. იქნება ეს ფერწერა თუ არქიტექტურა. ალბათ, მართლაც, შეიძლება ბიზანტიური ძეგლების გახსენება, როდესაც საუბარია ოშკის რელიეფების მთელ რიგ პროგრესულ ნიშნებზე ამ დროის სხვა ქართულ პლასტიკურ ნიმუშებთან შედარებით. ეს არის ფიგურის ბუნებრივი პროპორციები, პოზები, შებოჭილობას მოკლებული მოცულობა, რაზედაც მიუთითებენ ვ. ჯობაძე და დ. უინფილდი, გარკვეულწილად რაფინირებული დახვეწილობაც; დახვეწილობით არა ერთი ქართული ნიმუში გამოირჩევა, მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს ვაღიაროთ, რომ რაფინირებული დახვეწილობა, უდავოდ, გამორჩეული ნიშანია ბიზანტიური ძეგლებისათვის. და მაინც, მე ვფიქრობ, ეს არ შეიძლება სერიოზულ არგუმენტად წაითვალოს.

თანადროულ ბიზანტიურ ძეგლებს უკავშირებს ვ. ჯობაძე ოშკის რელიეფებს კიდევ ერთი, ანგარიშგასაწევი ნიშნით – სივრცითი მომენტი. ფიგურათა მხრების წინ წამოწევაში – ერთი მხარისა მეორის მიმართ, მკვედვარი ხედავს გამოსახულებების სიღრმეში განვითარების მცდელობას.⁴⁴ ასეა ეს სამხრეთი ფასადის ღმრთისმშობლისა და ქტიტორების ფიგურებში, ბურჯის რელიეფში კი – ღმრთისმშობლის გამოსახულებაში, სადაც მხრის გამოწევისაგან შექმნილი ჩრდილი, რომელიც შემობრუნებული სხეულის სილუეტს მოჰყვება, კიდევ უფრო ამძაფრებს ამ მდგომარეობას, ხოლო მისი მეორე ხელი, წინიდან ნაწევნები, ქმნის რაკურსს; ამას ემატება თითქოს სიღრმიდან გამოსული ქრისტეს მაკურთხეველი მარჯვენა და, საერთოდ, ყველა ფიგურის წინმსწრაფი პოზა, რაც სივრცითი მინიშნებების ერთგვარი ცდაა.

ოშკის ბურჯის რელიეფში აღნიშნული სივრცითი მომენტი კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება, თუ შევადარებთ მას ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადის „მეორედ მოსვლის“ სცენას, კონკრეტულად კი, ორივე რელიეფის მაცხოვრის ფიგურებს, რომელთა მარჯვენის მავედრებელი ეესტები იდენტურადაა გადმოცემული (სურ. 8). და იმ დროს, როდესაც ნიკორწმინდის ქრისტეს მარჯვენა მის თავთან ერთ სიბრტყეში მოაზრებული, თითქოს განრთხმულია ზედაპირზე, ოშკში ხელი, ძლიერი მოძრგვალებითაა ფონისაკენ გადახული, ხოლო ორი თითი, არათანაბრად წინ გამოშვერილი, დიაგონალს მიჰყვება, რაც სიღრმის შექმნის ერთგვარ ცდას წარმოადგენს.

ამ ნიშნით ოშკის რელიეფები უფრო ქართულ კანკელებს უკავშირდება, სადაც რ. შმერლინგის აზრით, აშკარად დგას სივრცითი კავშირების გამოვლენის ამოცანა.⁴⁵ ასე, მაგ., შიომღვიმის რელიეფებში (სურ. 6), კერძოდ, „სამების“ კომპოზიციაში, ა. ვოლსკაიას აღნიშვნით, ქრისტეს წინ გამოწეული, თითქოს გარეთ გამოსული ხელი,

⁴⁴ ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 23.

⁴⁵ P. Шмерлинг, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 130.

მისი მიმართულება და მომრგვალება ქმნის გარკვეული სიღრმის შთაბეჭდილებას, ისევე როგორც, აბრაამის ფიგურის ძლიერი, სამი მეოთხედით (თითქმის პროფილით) შემობრუნება.⁴⁶ და თუ შიომღვიმეს „სამების“ მარცხენა ანგელოზის თავის შემობრუნებით წინ წამოწეული ხელის მიმართულების საწინააღმდეგოდ გარკვეული სივრცითი ასოციაციები ჩნდება,⁴⁷ ოშკის ბურჯის ღმრთისმშობლის მხერა, ასევე საწინააღმდეგო მიმართულებით გატანილი, აშკარად იწვევს შემობრუნების ილუზიას, თუმც მას თავი შემოტრიალებული არა აქვს. ასეთი შთაბეჭდილება ქვეცნობიერად მაინც იქმნება და გარკვეული „გამოცოცხლების“ ნიუანსი შეაქვს მის პოზაში. და, ამგვარად, თითქოს სიღრმიდან იკვეთება ღმრთისმშობლის სახე, ოდნავ ხევდიანი, დაძაბული მხერით, რაც მეტ სიმძაფრეს სძენს მის ემოციურ განწყობას. ქართულ კანკელებთან ოშკის რელიეფებს, უდავოდ, კიდევ ბევრი რამ აკავშირებს. მაგრამ ამ კავშირში ბიზანტიური გავლენის გამაერთიანებელი ნიშნის ძიება, როგორც დ. უინფილდის ფიქრობს, რა თქმა უნდა, არ იქნებოდა მართებული. XI საუკუნის დასაწყისის შემოადნიშნულ ქართულ კანკელებში ფორმის სრულყოფა, მოწესრიგებული პროპორციები თუ პლასტიკური მოქნილობა და გარკვეული დინამიზმი მიღწეულია მოცულობითი ფორმების თანდათანობითი დახვეწის გზით, რაც დამოუკიდებელი განვითარების შედეგს წარმოადგენს. და როგორი პროგრესულიც უნდა იყოს ოშკის რელიეფების გამოსახულებები, ისინი მაინც ამ კანკელებთან შედარებით წინა საფეხურს წარმოაჩენენ. თუ შევადარებთ ერთმანეთს ოშკის სამხრეთი ფასადისა და საფარის კანკელის „ეგდრებათა“ გამოსახულებებს, დაერწმუნებით, რომ მიუხედავად გარკვეული სიახლოვისა, ოშკის ფიგურების მოცულობა, უფრო მონუმენტური და ზოგადი, მაინც ნაკლებად მოქნილია, დაუნაწევრებელი, საფარის გამოსახულებაში კი ფორმათა მეტი ელასტიურობა და დანაწევრებაა. და მაინც, თუ ოშკის რელიეფებს მათ თანადროულ ძეგლებს მივუყენებთ, მათში გამოვლენილი ნიშნები აშკარად უფრო პროგრესულია და გარკვეულწილად ეხმიანება XI საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებს. ქართული კანკელების სტილი კი სავსებით პასუხობს ქართული პლასტიკის განვითარების იმ პერიოდს, როდესაც ისინი არიან შექმნილნი. ამიტომ ის, რაც ასე უცნაურად ჩანს ოშკის რელიეფებში, შეიძლება კიდევაც აიხსნას ბიზანტიური ან ბიზანტიურით გაშუალებული ელინისტური გავლენებით. აქ არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ აგრეთვე ადრექრისტიანული ხელოვნების გარკვეულ გავლენასაც, რაც, პირველ რიგში, ოშკის ბურჯის ფიგურათა სახეებში აიხსნა. სპეციალურ წერილში, რომელიც ტაო-კლარჯეთის ძეგლებზე ადრექრისტიანულ გავლენებს ეძღვნება, დ. უინფილდი საუბრობს ამ პერიოდის მოხატულობებში გავრცელებულ სახეებზე, რომელთა ორივე ნახევარი ტოლია, ხოლო თვალები – დიდი, გამჭოლი მხერით.⁴⁸ ოშკის ბურჯის ფიგურათა სახეები შორეულ მოგონებად შეიძლება ჩაითვალოს იმპერატორ კონსტანტინეს სახისა (კონსტანტინეს კოლონალური თავი, IV ს.), სადაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა თვალებს ენიჭება. ორივე შემთხვევაში სახეთა სწორი, კარმონიული პროპორციების ნაკეთობა გამოყვანილი, მსგავსია მათი თვალების კეთაც – ამობურცული თვალის თეთრა და ნაბურღული გუგა. ამ საკითხთან დაკავშირებით, ეს, რა თქმა უნდა, ზოგადი მსჯელობაა, მაგრამ ასევე ზოგადად ჩვენ შეგვიძლია ქართული ადრექრისტიანული ძეგლები გავიხსენოთ: მაგ., VI საუკუნის სამწვერისის სტელაზე სახის ფრაგმენტი, სადაც ქუთუთოების ორმაგი ხაზით

* А. И. Вольская, Рельефы Шюмгвимы и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры, тб., 1957, გვ. 26, 30.

† А. И. Вольская, დასახ. ნაშრ., ტაბ. IV.

‡ Д. Уинфилд, Некоторые примеры... გვ. 13.

შემოწერილი მრგვალი ფორმის დიდი, ფართოდ გახედილი თვალი დიდ მსგავსებას იწენს ოშკის ბურჯის სახეებთან არა მხოლოდ ნაკეთის გამოყვანით, არამედ დამუშავებითაც – ქუთუთოების პლასტიკური ხაზი, მოცულობითი თეთრა შუაში ნაღრმავებული გუგით; ან კიდევ წრომის მოზაიკური სახეები, რომლებსაც ეხმიანება ოშკის ბურჯის ფიგურათა პირისახეები – საერთო ტიპით, ნაკეთებით, თვალების გამოყვანით. ამიტომ მეჩვენება, რომ დ. უინფილდის მიერ წრომის მოზაიკის მოხსენიება ოშკის ბურჯის რელიეფთან დაკავშირებით არც თუ ისე უსაფუძვლო ჩანს. თუმცა ამ შემთხვევაში წრომის (VII ს.), ისევე, როგორც გელათის (XII ს.) მოზაიკა მეცნიერს ახსენდება იმდენად, რამდენადაც იგი მათში „ძლიერ ბიზანტიურ გავლენებს“ ხედავს.⁴⁹ გელათისა და წრომის მოზაიკებში ბიზანტიური გავლენების უარყოფა არავის უცდია, მაგრამ სრულებით მიუღებელია იმ ეჭვის დაშვებაც კი, რომ მათ შექმნაში „სულაც ბიზანტიელი ოსტატის“ ხელი ერიოს. აი, როგორ ახასიათებს გელათის მოზაიკას თ. ვირსალაძე – იგი „თავისი მხატვრული პრინციპებით მიეკუთვნება ბიზანტიურ ხელოვნებას, იმავე დროს, მთელი რიგი სტილისტური ნიშან-თვისებებით განსხვავდება საკუთრივ კონსტანტინოპოლის სკოლის ქმნილებათაგან და მჭიდროდ უკავშირდება ქართული ხელოვნების ძეგლებს“.⁵⁰ და მიუხედავად ბიზანტიური პრინციპების დაცვისა, ნემი აზრით, იგი მაინც არ მისდევს ამ ხელოვნების განვითარების ზოგად ხაზს, თუმცა არც ქართული მონუმენტური ფერწერის ზოგად სურათში „ჯდება“ მთლიანად.⁵¹ ეს კი გელათის თავისებურებებს უკავშირდება. ოშკის რელიეფებში ბიზანტიური გავლენები მინიმუმამდეა დაყვანილი და მაინც, ვფიქრობ, ბიზანტიურთან შეხების კვალი მათში გარკვეულწილად ჩანს. ამ გავლენების წარმოჩენა ტაოს ძეგლებში არც უნდა იყოს გასაკვირი, თუ გავიხსენებთ აღნიშნულ პერიოდში ტაო-კლარჯეთის სამეფოს მჭიდრო კავშირებს ბიზანტიასთან. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მათ არ გამოუწვევია ძირეული ცვლილებები ტაო-კლარჯეთის ხელოვნებაში. აქედან გამომდინარე, ძნელია დაეთანხმო დ. უინფილდის აზრს, რომ XI საუკუნის ბიზანტიელი და ქართველი მოქანდაკეები ერთსა და იმავე მიმართულებით მუშაობდნენ,⁵² ვინაიდან მათი ამოცანები და მხატვრული პრინციპები, როგორც ვნახეთ, აშკარად განსხვავებულია. იგივე ითქმის ოშკის რელიეფებთან დაკავშირებით, აღნიშნულმა გავლენებმა მხოლოდ გამორჩეულობის დადი დაამჩნიეს მათ. ამ რელიეფებს და, განსაკუთრებით, ოშკის ბურჯის ფიგურებს არამც თუ კონკრეტული ბიზანტიური მაგალითები, არამედ ბიზანტიური სკულპტურის ზოგადი პრინციპებიც კი არ უდგება.

ნიშანდობლივია, რომ თვით დ. უინფილდსაც, როდესაც ოშკის ბურჯის კაპიტელის დეკორის პარალელად ამავე დროის პოსიოს ლუკასის გუმბათქვეშა სეუტების კაპიტელები მოჰყავს, მხედველობაში აქვს მხოლოდ იკონოგრაფიული სქემა, სტრუქტურა და საღებავების გამოყენება, და არა სტილი – მასზე მკვლევარი პირდაპირ ამბობს, რომ ამ მხრივ პოსიოს ლუკასის რელიეფები შორსაა ოშკისაგან.⁵³

ოშკის რელიეფისათვის პარალელების ძიებაში დ. უინფილდი აღთამარსაც კი მიადგა – აღთამარი X საუკუნის დასაწყისის სომხური ტაძარია, რომელიც ცნობილია სწორედ თავისი სკულპტურული დეკორის სიმდიდრით. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ დ. უინფილდი იქვე უარყოფს ასეთი დაშვების ყოველგვარ შესაძლებლობას; იგი

⁴⁹ D. Winfield, დასახ. ნაშრ., გვ. 71. დ. უინფილდს მეცდომით აქვს აღნიშნული გელათის მოზაიკის შესრულების თარიღი – XI ს. ნაცვლად XII საუკუნისა.

⁵⁰ გელათი. არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკები, თბ. 1982, გვ. 10.

⁵¹ ლ. ხუხიუაძე, გელათის მოზაიკა (ხელნაწერი)

⁵² Д. Уинфилд, Некоторые примеры... გვ. 8.

⁵³ Д. Уинфилд, Некоторые примеры... გვ. 8.

პირდაპირ წერს, რომ აღთამარი, თუ კიდევ რაღაც მცირედით უკავშირდება ტაოს უფრო პრიმიტიულ სტილს (მხედველობაში აქვს დოლისყანა – ლ. ხ.), ოშკის ჯგუფთან მას კავშირი არა აქვს.⁵⁴ ეს ასეც არის. აღთამარისა და ოშკის ქანდაკებების განსხვავება გამოიხატა, უპირველესად, მათი ოსტატების სხვადასხვა დამოკიდებულებით ქანდაკებისა და არქიტექტურის ურთიერთმიმართების საკითხისადმი. ეს არ ეხება მარტო ოშკს, ეს ვრცელდება საერთოდ ტაო-კლარჯეთის ძეგლებზე, სადაც ყველგან დაცულია ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ნიშანი – სუბორდინაცია სკულპტურისა არქიტექტურასთან. როგორც ვ. ბერიძე აღნიშნავს, „როგორც უნდა იყოს მათი (ე. ი. რელიეფების – ლ. ხ.) რაოდენობა, რელიეფები არასოდეს ეკამათებიან არქიტექტურას“.⁵⁵ თვით დ. უინფილდიც თვლის, რომ ქართველი ოსტატების რელიეფები გააზრებულია „არქიტექტურის მნიშვნელობის ასამაღლებლად“, მაშინ როდესაც აღთამარის ხუროთმოძღვარი განიხილავდა თავისი ტაძრის კედლებს როგორც სადემონსტრაციო პანელებს ქანდაკებისათვის, სადაც უპირატესობა სწორედ რელიეფებს ენიჭებოდა.⁵⁶

დიდად მნიშვნელოვანია ის აშკარა სხვაობა, რასაც აღთამარისა და ოშკის რელიეფების სტილი იძლევა. აღთამარის ქანდაკებებს გამოარჩევს სიბრტყობრივ-ხაზობრივი გადაწყვეტა.⁵⁷ ფიგურები, უპირატესად, ფრონტალური და ბრტყელია, გრაფიკულად გადაწყვეტილი მოცულობითი ფორმები ერთ სიბრტყეშია მოქცეული, სამოსთა ნაოჭები ხაზობრივ-დეკორატიული რიტმითაა დამუშავებული, გრაფიკულია თმებისა და წვერ-უღვაშის გადმოცემა, ნუშისებრი ფორმის თვალების ჭრილის შემოწერაც. მართალია, სირარპი დერ ნერსესიანის თქმით, მათში არ იგრძნობა „აღელვება“, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, განსაკუთრებული ექსპრესია; და ეს, მართლაც ასეა, მაგრამ, უდავოდ, არის გარკვეული განწყობა, რასაც ქმნის დიდი უშუალოდ მათი და სიმარტივით გადმოცემული ფიგურები, მათი თვალების „ცოცხალი“ მზერა. აღთამარის პერსონაჟები სახის ტიპითაც გამორჩეულია – სომხურია, განსაკუთრებით მეფე გაგიკის გამოსახულება, რაც თავისებურ იერს სძენს ამ გამოსახულებებს. ცხადია, აღთამარიც არ აღმოჩნდა ის გზა, რომელიც უშუალოდ ოშკის რელიეფებს დაუკავშირდებოდა. და ეს სწორადაა აქვს დანახული დ. უინფილდს. პოსიოს ლუკასის მაგალითით კი იგი ცდილობს მოათავსოს ოშკის ბურჯის რელიეფები, მისივე თქმით, „რაღაც გარემოცვაში მაინც“. და ამით გამოიყვანოს ისინი „უხერხული იხოლაციიდან“, სინამდვილეში კი მათი, ისევე, როგორც ოშკის სამხრეთი ფასადის რელიეფების რეალური გარემოცვა ქართულია, ისინი მთლიანად ქართული მსოფლგანცდით არიან შექმნილნი, რაც ერთი შეხედვითაც ცხადი ხდება. ამასთანავე, ოშკის რელიეფებში თვალნათლივ გამოჩნდა ის თავისებურებები, რომლებიც ამავე პერიოდის ტაო-კლარჯეთის არაერთ სკულპტურულ ძეგლს ახასიათებს. ავიდოთ, თუნდაც, ხახულის ტაძრის რელიეფები (X ს.). ხახულის ანგელოზი, ოდნავ შემობრუნებული მარჯვნივ, თავისუფალ პოზაში, სახის პროპორციული ნაკვთებით, დიდი თვალებით (გუგები ჩაბურღულია), დახვეწილი შესრულებით და, რაც მთავარია, მომრგვალებული მოცულობით, რომელიც შესანიშნავადაა შეთავსებული სამოსის დეკორატიულ რიტმთან, მსხლისებური, სამკუთხა, პარალელური ნახატის მქონე ნაოჭებთან – ყოველივე ეს დიდად გვაგონებს ოშკის გამოსახულებებს. დიდ

⁵⁴ D. Winfield, დასახ. ნაშრ., გვ. 69.

⁵⁵ В. В. Бериძე, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981, გვ. 104

⁵⁶ D. Winfield, დასახ. ნაშრ., გვ. 69.

⁵⁷ Sirarpie Der Nersessian, Aght'amar. Church of the Holy Cross, Cambridge, 1965, გვ. 36; G. Jeni, Le arti figurative e i khatch'ar, წიგნში: A. A. Novello, G. Jeni, A. Manoukian, A. Pensa, G. Uluhogian, B. L. Zekian, Gli Armenia, Milano, 1986, გვ. 260, ტაბ. 76, 104-109.

მსგავსებას იწვევს აგრეთვე ძლიერ გამომსახველი არწივის ფიგურები ოშკისა და ხახულში.⁵⁸ შთამბეჭდავია ოშკის სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი არწივი – კოლბისებური ფორმის, დამრგვალებული, შეკრული სხეულით, მაგრად ჩაჭიდებული მსხვერპლს, რაც საოცარ სიძლიერეს ანიჭებს გამოსახულებას. ხახულის ტაძრის არწივი, ანალოგიურად გადაწყვეტილი, გამომსახველობის მეტი თვალნათლივობითაა წარმოსენილი (სურ. 10). არწივი, რომელსაც ღონიერი კლანჭებით ცხოველი უჭირავს, აგვირგვინებს სამხრეთი ფასადის ცენტრალურ სარკმელს, ამ ფასადის დეკორატიულ სიბრტყეზე მკვეთრად არის გამოყოფილი, როგორც ერთადერთი, პლასტიკურად შეკრული ძლიერი მოცულობა; იგი შეიძლება ითქვას, ბატონობს ამ სივრცეში. ოშკის არწივი კი, მართალია, განცალკევებული არ არის, ვინაიდან „შიაგრება“ იმავე სიბრტყეზე, მის თავს ზემოთ განლაგებული უფრო მოზრდილი ფიგურული გამოსახულებებით. ხახულის არწივის მნიშვნელოვანება უფრო ხაზგასმული ჩანს. ოშკისა და ხახულის ამ გამოსახულებათა თავისებურებები განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება, თუ შევადარებთ მათ ანალოგიურ ფიგურას, რომელიც წარმოდგენილია სვეტიცხოვლის ფასადზე (XI ს.)⁵⁹ მართალია, ოშკისა და ხახულის არწივები შესრულების დროით წინ უსწრებენ სვეტიცხოვლისას, მაგრამ ისინი თავისი პლასტიკური მეტყველებით, სივრცეში წარმოიქმნის ცდით (განსაკუთრებით ეს ითქმის ხახულის არწივზე) აშკარად პროგრესულად გამოიყურებიან, თუმცა ფორმის სიმკვრივე და ზოგადი გადმოცემა, უდავოდ, მათ X საუკუნესთან აკავშირებს. სვეტიცხოვლის არწივი, პატარა თავითა და გადიდებული ბრტყელებით თითქოს უფრო დინამიკურია, მაგრამ უფრო სიბრტყესაა მიჯაჭვული, უფრო გაფლაშულია მასზე – სხეულის მოცულობა კია ამოყვანილი ფონიდან, მაგრამ არაპროპორციულად გაზრდილი ფრთები სიბრტყეზეა განფენილი. ხახულის არწივის მიღისებურად დამრგვალებული ფეხები თითქოს გამოსულია წინ სხეულის მკერდით, ზოგადი მოცულობიდან ისე, რომ ნათლად იკითხება ფეხებისა და სხეულის პლანებად წარმოსენა; ძლიერი გაშლილი ფრთების დამუშავება პლასტიკური ფორმის გამოყვანას ემსახურება – გადასვლა ფრთების ამოწეული ნაპირიდან მისი ჩაღრმავებული ნაწილისაკენ, წინ წამოწეული მტაცებლის თავი – ყოველივე ის, რაც ქმნის თითქოს პაერში გადმოკიდებული, შინაგანი სიძლიერით დამუხტული ფრინველის საოცრად ცხოველსა და მეტყველ გამოსახულებას. ვფიქრობ, ფორმის სიმკვრივისა და „ძარღვიანი“ მოცულობის მხრივ ხახულის ამ ხაზის გაგრძელებაა ის არწივები, რომლებიც ამკობენ ქუთაისის ბაგრატიის ტაძრის სამხრეთი კარიბჭის სვეტის კაპიტელს (XI საუკუნის დასაწყისი) – კარგად მორგებულნი თავისი გამოწეული მკერდით კუთხის წიბოს, ისინი არბილებენ თვით კაპიტელის კუთხეების კონფიგურაციას. სხვათა შორის, ნ. ალადაშვილი აღნიშნავს, რომ კუთხეების ნაწილების ხაზგასმა წინ გამოსული არწივის ფიგურისა და ცხვრის თავებით „გვხვდება აღრინდელი ხანის ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებში: V-VI საუკუნეების ბიზანტიური კაპიტელები და როგორც ამ ხერხისადმი დაბრუნება, მაგრამ ახალი ევრსიით, – X საუკუნის კონსტანტინე ღიპსის ეკლესიის კაპიტელები კონსტანტინოპოლში“.⁶⁰ შეიძლება აგრეთვე გაეიხსენოს ზუართნოცის (VII ს.) კაპიტელი, რომელზედაც წარმოდგენილია ძლიერი მოცულობითი არწივი, გვერდზე გატანილი თავით და კაპიტელის კუთხეებზე გადასული ფართოდ გაშლილი ფრთებით. ასეთი კაპიტელი, ე. ნოიბაუერის აზრით, ჟღერს როგორც ბიზანტიური.⁶¹

⁵⁸ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура, გვ. 112; გვ. 233; W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., სურ. 201.

⁵⁹ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура, გვ. 232.

⁶⁰ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура, გვ. 218.

⁶¹ E. Neubauer, Armenische Baukunst von 4 bis 14 Jahrhundert, Dresden, 1970, გვ. 22, სურ. 17.

ოშკისა და ხახულის რელიეფების ტენდენციათა მატარებელია ტბეთის რელიეფი ქტიტორის გამოსახულებით⁶² (სურ. 11). ტბეთის ქტიტორად მიჩნეული იყო ეკლესიის აღმაშენებელი ერისთავთ-ერისთავი აშოტ კუხი (გარდაიცვალა 918 წ.) და, შესაბამისად რელიეფი თარიღდებოდა X საუკუნის დასაწყისით. მაგრამ ბოლო ხანებში გამოითქვა მოსაზრება, რომ ტბეთის რელიეფზე გამოსახულია არა აშოტ კუხი, არამედ კათედრალის აღმშენებლობის მეორე (X საუკუნის მეორე ნახევარი) ან სულაც მესამე ეტაპთან (X-XI საუკუნეების მიჯნა) დაკავშირებული ქტიტორი, რის საბაბსაც ტაძრის არქიტექტურული მონაცემებიც იძლევა.⁶³ მე სავსებით ვიზიარებ ნ. და მ. ტიერების მიერ შემოთავაზებულ წინადადებას და ვეთანხმები ტბეთის რელიეფის უფრო ფართო ქრონოლოგიურ საზღვრებს, ვინაიდან მიჭირს კატეგორიულად მივაკუთვნო იგი X საუკუნის მეორე ნახევარს და მთლიანად გამოვრიცხო X-XI საუკუნეების მიჯნა.

საინტერესოა, რომ ისევე, როგორც ოშკში, აქაც, ტბეთის რელიეფშიც, ნ. ალადაშვილის თქმით, „თვალნათლივ გამოხატულია სიბრტყობრიობის დაძლევა“ და ისევე, როგორც ოშკში, იგი „თავისი დროისათვის პროგრესული ძეგლია, რომელიც წინ უსწრებს შემდგომ განვითარებას“.⁶⁴ აქ იმდენად აქცენტირებულია ძლიერი „შეკრული მოცულობა, რომ, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ნ. ალადაშვილი, ქტიტორის ფიგურა კედელთან მიდგმულ მრგვალ კოლონას ემსგავსება და, პირველ რიგში, ემსგავსება მას სწორედ სხეულის მოცულობითი ფორმის „დამრგვალებით“ ქანდაკება გამორჩეულია თავისი პლასტიკური მნიშვნელობით, რომლის წინ წამოწევას ემორჩილება სამოსის დეკორატიული მორთულობის შესრულებაც – ზოომორფული ფიგურებისა და გეომეტრიული ნახატის გამოწერა მსუბუქი, თხელი, აკურატული ხაზებით და მხოლოდ ქამრის ბაღთა (თავისი ფორმით რეალისტური დეტალი) თუ იქცევის ყურადღებას თავისი მოცულობით. მოსასხამის ვარდნილი სახელო და გადმოფენილი ქობა ჩადარული ნახატითა და დიაგონალურად მიმართული ბოლოთი, ერთ ზოგად მოცულობად აღიქმება. აღსანიშნავია, რომ მოცულობითი ფორმის თვალსაჩინო გამოვლენას აქაც ემსახურება სიერცითი მომენტი, რომელიც აისახა ფიგურის პოზაში, მის დაყენებაში – გამოსახულება სამი მეოთხედით შემობრუნებულია ცენტრისკენ წინ გამოწეული მხარით; მიმართულებას ხაზს უსვამს აგრეთვე ქტიტორის მოსასხამის აწეული, მოცულობითად გამოყოფილი საყელოს დაქანებული ხაზი; ფიგურის ფეხები, ერთიმეორის უკან ოდნავ განსხვავებულ დონეებზეა მოცემული – ეს მათი სხვადასხვა პლანში წარმოჩენის მოკრძალებული ცდაა.

სიერცითი მომენტი ამავე პერიოდის ფეტობანის რელიეფშიცაა გამოვლენილი. ნ. ალადაშვილის თქმით, მისი „ფონი წარმოადგენს არა გლუვ სიბრტყეს, როგორც ჩვეულებრივ, არამედ მისი ზედაპირი დამუშავებულია ხაზებით, რომლებიც თითქოსდა აღნიშნავენ ფიგურებს უკან მოთავსებულ ფარდას, ფონის დამუშავების ხასიათი მიმართულია სიღრმის ილუზიის შექმნისაკენ“.⁶⁵ მაგრამ აქ სიღრმის განცდა ფიგურების ფრონტალურ-სიბრტყობრივი განშლის პირობებში თითქოს იკარგება,

⁶² კ. მანაბელი, ტბეთის რელიეფი აშოტ კუხის გამოსახულებით. „მაცნე“ საქ. მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე, 5, თბ., 1968, გვ. 150-152; I. A. Аладашвили, Монументальная скульптура, გვ. 76, 87, 88.

⁶³ N. et M. Thierry, La Cathédrale de Tbeti, Nouvelles données. Cahiers Archéologiques, t. 47, Paris, 1999, გვ. 87-89; B. B. Beridze, დასახ. ნაშრ., გვ. 175-176; დ. ხოშტარია, შავშეთ-კლარჯეთის ეკლესიები. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №2, თბ., 1998, გვ. 69-72.

⁶⁴ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура, гв. 88.

⁶⁵ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура, гв. 88-89.

ფონისა და ფიგურების ურთიერთმიმართება არ უწყობს ხელს მის ნათელ გამოვლენას. ტბეთის რელიეფში სივრცითი მომენტი და პლასტიკური ფორმა ურთიერთგანპირობებულია და ორგანულ კავშირშია ერთმანეთთან.

ტბეთის პორელიეფური გამოსახულების გაგრძელება უნდა იყოს ქუთაისის ბაგრატიის ტაძრის ვერძები (სამხრეთი კარიბჭის კოლონის კაპიტელი) და ორი სკულპტურული თავი (სამხრეთი ფასადი). როგორც ნ. ალადაშვილი აღნიშნავს, “სრული მოცულობით გამოყოფილ თავებში, თუმცა წინა მხრიდან რამდენადმე გაბრტყელებულთ და პირობითად გამოწეულთ ღერძის საშუალებით დაკავშირებულია კედლის სიბრტყესთან, მრგვალი სკულპტურისკენ გადასვლას აღნიშნავენ”⁶⁶ “ქუთაისის ამ თავების ტაო-კლარჯეთის ძეგლებთან დაკავშირება, ვფიქრობ, არ უნდა იყოს შემთხვევითი. როგორც ვ. ბერიძე აღნიშნავს, „უშუალოდ ტაო-კლარჯეთიდან განსაკუთრებით ბევრი რამ აითვისა დასავლეთ საქართველომ, იმერეთმა, რომლის მთავარი ქალაქი ქუთაისი კიდევ დიდხანს, XII საუკუნემდე, რჩებოდა გაერთიანებული სახელმწიფოს დედაქალაქად. სიმპტომატურია, რომ სწორედ სადედაქალაქო რეგიონი პოულობდა საზრდოს ტაო-კლარჯეთში: მისი მხატვრული მიღწევების დიდი მნიშვნელობის მოწმობა მთელი საქართველოსათვის“⁶⁷ ოშკის ზემოაღნიშნული რელიეფები სწორედ ამ ხაზში წაიწერა და არ არის გამორიცხული, რომ მათ და მათივე მხატვრული პრინციპების მქონე ტაო-კლარჯეთის ძეგლებმა მისცა ქართულ პლასტიკას დამატებითი სტიმული ამ მიმართულების გაგრძელებისა. თუ ნიკო ჩუბინაშვილს დავესესხებით და ამ მიმართულებას „შედარებით პლასტიკურს“ დავარქმევთ, მაშინ უნდა დავეთანხმოთ კიდევაც ავტორს, რომ იგი ქართული პლასტიკური ხელოვნების განვითარების ადრეული ხანიდან მოდის და თანაარსებობს მეორე, უფრო სიბრტყობრივ-დეკორატიული ტენდენციების ამსახველ მიმართულებასთან.“⁶⁸ შემდგომშიც, ეს ორი მიმართულება გააყვება შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის განვითარებას, ყველაზე შემოქმედებითი პერიოდების მთელ მანძილზე. ბუნებრივია, რომ ტაო-კლარჯეთის ხელოვნებაშიც, რომელიც შუა საუკუნეების ქართული კულტურის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, ამავე მოვლენასთან გვაქვს საქმე. ასე, მაგალითად, მეორე მიმართულების თვალსაჩინო ნიმუშია დოლისყანის რელიეფები (X ს.) – ეკლესიის ფასადზე გამოსახული მთავარანგელოზები და დიაკონი გაბრიელი მზის დისკოში, აგრეთვე მეფე სუმბატი, ხელთ ეკლესიის მოდელით“⁶⁹ (სურ.12,13). მეფე სუმბატის ფიგურა ფრონტალურია, სიბრტყობრივად გაშლილი, ერთი ფორმიდან მეორეზე გადასვლა ხდება ზოგიერთი ნაწილის ნაბრტყელებით, დამატებითი მოცულობის გარეშე: სამოსის ნაოჭები, დამუშავებული გრაფიკულად – სადა და სამკუთხედების ნახატი შემცველი მონაკვეთების მონაცვლეობით, ხაზს უსვამს ამ გამოსახულების სიბრტყობრივ-ხაზობრივი საწყისის აქცენტირებას. ამავე მიმართულებისაა პარხლის კაპიტელის

⁶⁶ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура, გვ. 134, 135.

⁶⁷ В. В. Беридзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 132. საინტერესოა, რომ ეს აზრი გამოთქვილს პოულობს თურქეთში 2000 და 2001 წლებში რამდენჯერმე გამოცემულ წიგნში (თურქულ და ინგლისურ ენაზე) „შავი ზღვა – მრდილოეთ თურქეთის გზამკვლევი ტურისტებისათვის“, რომლის ავტორები არიან ზომეხი ეროვნების თურქეთის მოქალაქეები ხეჟან და მუჟდე ნიშნიანები და სადაც ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურული ძეგლები განხილულია ობიექტურად და შეფასებულია როგორც ქართული კულტურის მიღწევები – იხ. გ. სორდია, ტაო-კლარჯეთი თურქულ გამოცემაში, ჟურნალში „აღმოსავლეთი და კავკასია“, №1, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საქართველოს ახალგაზრდა ორიენტალისტთა ასოციაცია, 1, თბ., 2003, გვ. 77, 79.

⁶⁸ Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тб. 1972, გვ. 25-27.

⁶⁹ W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., სურ. 81, 82, 85.

ანგელოზი, ორჯოლარის (ჯაგახეთი) რელიეფის ქტიტორები, კუმურდოს ტაძრის გუმბათქვეშა ტრომპის ქტიტორი – ყველა X საუკუნის.⁷⁰ კუმურდოს ეს ქტიტორი, ვარაუდობენ, დედოფალი გურანდუხტია, მეფე ბაგრატ III-ის დედა (სურ. 14). მისი ფიგურა, ცენტრისკენ გადახრილი თავის, სხეულის შემობრუნების ცდისა და ფეხების პროფილში დაყენების მიუხედავად, ფრონტალური და სიბრტყობრივად აღსაქმელია – მისი გეომეტრიზებული აბრისის სხეული თითქოს გაბრტყელებულია, სამოსის ნაოჭები გადმოცემულია სწორი, თხელი, პარალელური ხაზებით. პარხლისა და ორჯოლარის გამოსახულებები, იმავე პრინციპების დაცვით, ოდნავ განსხვავებულია დეტალებში, მაგ., მხრების მოცულობითი ფორმის მეტი ხაზგასმით, ტანსაცმლის ნაოჭთა განსხვავებული კვეთით. თუ კუმურდოსა და დოლისყანის ქტიტორთა სამოსის ნაოჭები ჩატრილი ხაზითაა გადმოცემული, პარხლის ანგელოზში ისინი წიბოს მაგვარად არიან დამუშავებული. მსგავსი კვეთაა გამოყენებული ოშკის ბურჯის დეისუის გამოსახულებათა სამოსშიც. ამასთანავე აქაც, ისევე როგორც მთელი ბურჯის გამოსახულებებში, აღინიშნება კვეთის სხვადასხვა ხერხების შეთვისება. დ. უინფილდი ამ განსხვავებებს ხსნის სხვადასხვა ნიმუშების გამოყენებით.⁷¹ კვეთის სხვადასხვა ხერხების შეთავსებას ჩვენ სხვა ქართულ ძეგლებშიც ვხვდებით. ამის მაგალითია ოშკის თანადროული კუმურდოს ტაძრის რელიეფები. ამ მხრივ განსაკუთრებით თვალსაჩინოა გუმბათქვეშა ტრომპის ქტიტორისა და სამხრეთი კარიბჭის ანგელოზის შედარება. აქ გამოყენებული კვეთის ხერხები განპირობებულია იმ განსხვავებული მიდგომით, რომლითაც ეს ფიგურებია გადაწყვეტილი. ქტიტორის სხეული ფონიდან ამოზიდულია ყოველგვარი მომრგვალების გარეშე, სწორხაზოვანი კონტურით შემოსაზღვრული ფონის პარალელურად ისე, რომ ხაზგასმულია მისი ზედაპირის სიბრტყე, რომლის წარმოსენას ხელს უწყობს ჩატრილი ხაზებით გადმოცემული სამოსის მქსხერი პარალელური ნაოჭები. ფიგურის სილუეტი თითქოს ჩაწერილია მართკუთხედში, რომლის ქვედა ნაწილს შეადგენს სამოსის სწორხაზოვანი ქობა. კუმურდოს ანგელოზის ფიგურა მომრგვალებული ფორმისაა, მისი სამოსის მრავალრიცხოვანი, წიბოს სახით დამუშავებული ნაოჭები მთლიანად მოიცავს სხეულს – მას თითქოს სვეტის მოყვანილობა ეძლევა, მოცულობითობას ხელს უწყობს სამოსის ქობის მორკალური მონახაზიც. ზოგადი მხატვრული მიდგომის მხრივ, კუმურდოს ანგელოზის ეს გამოსახულება ერთგვარად ეხმიანება ოშკის ბურჯის „ვედრებას“ პლასტიკური ფორმის განცდის, იქნებ, პროპორციული თანაფარდობის, სამოსის ნაოჭთა დეკორატიული რიტმის თუ ემოციურობის თვალსაზრისით. ყოველ შემთხვევაში, მხატვრული მიმართულებით ოშკის ბურჯის „ვედრება“ და კუმურდოს ანგელოზი ერთ, „შედარებითი მოცულობით“ ჯგუფში ექცევა და უპირისპირდება იმ „სიბრტყობრივ-გრაფიკულ“ მიმართულებას, რომლის ნიმუშია კუმურდოს ქტიტორი. ამგვარად, შუა საუკუნეების რელიეფურ ძეგლებში, ერთსა და იმავე ტაძარზეც კი, ჩვენ ვხვდებით სხვადასხვა მიმართულების მაგალითების შეთავსებას ერთი ზოგადი სტილური მოვლენის ფარგლებში. ოშკის რელიეფებში, როდესაც ერთი და იმავე „შედარებითი მოცულობითი“ მიმართულების კომპოზიციებთან გვაქვს საქმე (თუნდაც „ვედრების“ ზემოგანხილული ორი სცენა ავიდოთ), მათი გადაწყვეტა საერთო პლასტიკური ამოცანის, ზოგადი მოცულობის გამოვლენის სხვადასხვა ხერხით ხდება. ამ შემთხვევაში ბურჯის რელიეფებში უფრო იგრძნობა გადახრა დეკორატიულ-

⁷⁰ D. Winfield, დაახ. ნაშრ., ტაბ. 28 c; ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, საანგარიშო კრებული, თბილისი, 1997, ტაბ. 21, გვ. XV, №21; H. A. Алашавили, Монументальная скульптура. ... გვ. 83, 94.

⁷¹ H. A. Алашавили, Восмугранная колонна..., გვ. 76.

ხაზობრივი ტენდენციების აქცენტებისკენაც. და თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული სკულპტურული ძეგლების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დამახასიათებელი ნიშანი დეკორატიულობაც არის, მაშინ ოშკის ბურჯის რელიეფი შესანიშნავი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ორგანულად უკავშირებს ნაწარმოების ამ მხარეს ქართველი ოსტატი შუა საუკუნეების პლასტიკური ხელოვნების აღმავლობის ხანაში თავის ძირითად ამოცანას – მოცულობითი ფორმის ძიებასა და გამოვლენას. დეკორატიულობა სამხრეთი ფასადის „ვედრების“ კომპოზიციასაც ახასიათებს – ფიგურათა სამოსის თხელი ნაოჭების რიტმი, ნაოჭთა ხაზის სიმსუბუქით აღნიშნულ, რაც ხელს უწყობს მოცულობის გამოვლენას ისე, რომ არ გახდეს თვალშისაცემი მეფის ორნამენტირებული სამოსი, ასეთივე მიდგომით გადაწყვეტილი. ასე რომ, ოშკის „ვედრების“ ორივე სცენა განსხვავებულია ერთმანეთისაგან ასეთი აქცენტების სხვადასხვაობით და აქედან გამომდინარე, სხვადასხვა მხატვრული ხერხების გამოყენებით. პრინციპულად კი ორივე მათგანი ბრწყინვალე ნიმუშია მოცულობითი და დეკორატიული ამოცანების შერწყმისა, სადაც პლასტიკური ამოცანა ვერაფრით ვერ გადაიფარება დეკორატიულობით და რომლის მაგალითები მრავლად მოგვეპოვება ტაო-კლარჯეთის ძეგლებში.

როდესაც ოშკის რელიეფების დეკორატიულობაზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება ყურადღება არ შევანეროთ მათ დაფერვაზე. ოშკის ტაძრის მთლიანი აღქმაში მას, უდავოდ, მნიშვნელოვანი როლი ეკისრებოდა. ოშკი ამ მხრივ არ არის გამონაკლისი ტაო-კლარჯეთის ძეგლებს შორის, სადაც ფერს დიდი ადგილი უთმობოდა. ამაზე მეტყველებს დღეს შემორჩენილი კვალი. ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურულ დეკორს რომ ამჩნევია. ამ საკითხს ეხება ე. თაყაიშვილიც, ვ. ჯობაძეც, დ. უინფილდიც, ვ. ბერიძეც და ფერწერის მკვლევარი-სპეციალისტი ე. პრივალოვაც (თავის გამოუქვეყნებელ ნაშრომში ტაო-კლარჯეთის მხატვრობათა შესახებ).

ფერის გამოყენების მხრივ ოშკი ერთ-ერთი გამორჩეული ძეგლია, სადაც უხვადაა დაფიქსირებული ეს დეკორატიული ხერხი – შედებილია ცალკეული არქიტექტურული დეტალებიც, ასევე ფიგურული გამოსახულებები. ეხება რა ოშკისა და პარხლის სარკმლების დეკორს, ვ. ბერიძე აღნიშნავს, რომ სარკმლის ზემოთ რადიალურად განლაგებული „სხივები“ შესრულებულია წითელი საღებავით, რაც „გვიჩვენებს, რამდენად არსებით როლს ასრულებდა ამ პერიოდის არქიტექტურაში წმინდა დეკორატიულობა“.⁷² ოშკის ტაძარში, როგორც ჩვეულებრივ, გაბატონებულია წითელი ფერი: წითელითაა შესრულებული წარწერები, ზოგან ფონებიც და ზომორფული გამოსახულებები (ძოწისფერი), წითელ წრეში ჩაწერილი სხივები და ექვსქიმიანი ვარსკვლავი (მაგ., აღმოსავლეთ ფასადზე), ჯვრები, აღმართული პოსტამენტზე (გუმბათის ყელის სარკმლებში) და სხვა.⁷³ ფიგურულ რელიეფებშიც უპირატესობა ამ ფერს ეძლევა. სამხრეთი ფასადის ზედა ნაწილში მოთავსებულ გაბრიელ მთავარანგელოზის ფრთებს შემორჩა წითელი ფერი. აღბათ, სხვა მთავარანგელოზთა ფრთებიც ასევე იქნებოდა დაფერილი.⁷⁴ ამასთანავე, მართალია, იშვიათად, მაგრამ მაინც აქა-იქ სხვა ფერებიცაა გამოყენებული – ცისფერი, ლურჯი, თეთრი და მწვანე. ასე, მაგ., პოლიქრომულადაა გადაწყვეტილი მარათსებური მორთულობა ფასადებზე, კაპიტელის ანგელოზებზე, მაგალითად, მათი სახეები, თვალები, ფრთები და ზოგან სამოსი ნაწილობრივ დაფერილია ძოწისფრად, ლურჯად ან მწვანედ.⁷⁵

⁷² B. B. Беридзе, დასახ. ნაშრ. გვ. 94.

⁷³ E. Такайшвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 48, 49, ტაბ. 47, 48. W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 100.

⁷⁴ D. Winfield, დასახ. ნაშრ., გვ. 42.

⁷⁵ D. Winfield, დასახ. ნაშრ., გვ. 108.

კოლორიტის მხრივ გამოჩენულია სამხრეთი ფასადი და, განსაკუთრებით, მასზე განთავსებული „ვედრების“ სცენა. ამ რელიეფშიც ოსტატი უფრო ხშირად წითელ დაფერვას მიმართავს – წარწერები წითელია, საერთო ფონი ძოწისფერი, ღმრთისმშობლის სამოსი ინტენსიური ვარდისფერი (ძოწისფრისა და ვარდისფრის საფუძველი ხომ წითელია). გამოყენებულია სხვა ფერებიც – ღმრთისმშობლის ფეხსაღბამი ცისფერია, დავით კურაპალატის სამეფო სამოსში კი გამოყენებული ყოფილა ოქრო, რაზედაც მასზე შემორჩენილი კვალი მეტყველებს.⁷⁶ აქედან გამომდინარე, ვ. ჯობაძე ვარაუდობს, რომ მთლიანი კომპოზიცია იქნებოდა დაფერილი ნათელი ფერებით. ავტორი ხატონად წარმოგვიდგენს იმ შთაბეჭდილებას, რომელიც უნდა მოეხდინა მაყურებელზე ორი მმართველის დიდებულ ფიგურებს, გამორჩეულს აგრეთვე თავისი კოლორიტით – ორივე „განგებისგან ღვთაებრივად განსაზღვრული სუვერენი წარმოჩინდება როგორც იდეალური უმაღლესი მბრძანებელი და ეკლესიის დამცველი... თავისი დაუინებული მზერით და თვალისმომკრელი კოლორიტული ეფექტით მათ შეეძლოთ მაგიური გრძნობები გამოეწვიათ მაყურებელში“.⁷⁷

ფერების გამოყენება დეკორატიულობას მატებდა ბურჯის „ვედრების“ რელიეფსაც. აქ ქრისტეს შარავანდი წითლითა და ღურჯით არის შემოხაზული. ქ. აბაშიძის ცნობით, ქრისტეს დაწვები წითლითაა დაფერილი, რაც ჩემი აზრით, ფერწერის ხერხთან უფრო უნდა იყოს დაკავშირებული. ღმრთისმშობლის სამოსს შემორჩა წითელი საღებავის კვალი, მისი მოსასხამი მორთული ყოფილა ღურჯწერტილიანი ვარსკვლავებით, ხოლო გრაგნილის წითელი ღღეს უკვე გამქრალია.⁷⁸

ფერების გამოყენება არქიტექტურულ დეკორში და, კერძოდ, რელიეფებში, სხვა ქართულ ძეგლებშიცაა დადასტურებული. ქართულ მონუმენტურ ქანდაკებაზე ღღესაც შეიმჩნევა საღებავის კვალი. ასეთია რელიეფები მარტვილიდან (VII საუკ.), წირქოლიდან (VIII-IX სს.), ატენიდან, ვალედან, ჯოისუბნიდან, ორჯოლარიდან – ყველა X საუკუნისა, აგრეთვე ნიკორწმინდიდან (XI საუკუნის პირველი ნახევარი).⁷⁹ ჯოისუბნის რელიეფის გარდა, ყველა ამ ძეგლში მხოლოდ წითელი ფერის კვალია შემორჩენილი (ნიკორწმინდაში კი, გარდა წითლისა, ზოგ ადგილას ფონებში ღურჯიცაა გამოყენებული). თ. ხუნდაძის აღწერით, წირქოლის რელიეფზე „წარწერების გრაფიკებში ნახსმულია სინგური, რაც კიდევ უფრო ამკვეთრებს მათ მოხაზულობას. როგორც ჩანს, სინგურით იყო დაფერილი მთელი რელიეფი. მისი კვალი შემორჩა ფიგურათა სამოსზე, ღომების ფაფრებისა და ნიტების ფრთების ჩაჭრილ ხაზებს შორის, ნიტების ფეხებზე“.⁸⁰ საყურადღებოა ვალეს ჩამოვარდნილ ფილაზე მამაკაცის სახის ნაკეთების – თვალებისა და ბაგეების წითლით გამოყოფა. ეს მომენტი მაგონებს არქაული პერიოდის ბერძნულ ქანდაკებას, სადაც წითელი ფერით აღნიშნული იყო თვალები, ბაგეები და თმებიც (გავიხსენოთ ჩვ. წელთაღრიცხვამდე VI საუკუნეში შესრულებული კორები თავისი არქაული „ღიმილით“, გაცხოვლებული სწორედ ამგვარი შეფერილობით). ასოციაციები ნნდება აგრეთვე ოშკის ბურჯის კაპიტელის ანგელოზებთან, რომელთა თვალები წითლითაა დაფერილი.

⁷⁶ W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 119; ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 21.

⁷⁷ W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 119;

⁷⁸ ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 21; W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 107; D. Winfield, დასახ. ნაშრ., გვ. 49.

⁷⁹ მაღლობას ეუხედი თ. ხუნდაძესა და ქ. აბაშიძეს რელიეფების ფერთან დაკავშირებით საგულისხმო ცნობების მოწოდებისათვის.

⁸⁰ თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის სიუჟეტები რელიეფურ ფრაგმენტებზე წირქოლიდან. Academia, II, თბ., 2001, გვ. 81, 89.

ჯოისუბნის რელიეფში, წითლის გარდა, გამოყენებულია ფირუზისფერი-ცისფერი, ყვითელი და მწვანე. აქაც, აღბათ, ისევე, როგორც ოშკის ბურჯის დეისუსზე, გარკვეული ზეგავლენა ფერწერამ მოახდინა. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ გამოსახულებათა (მაცხოვარი, წმ. პეტრე და წმ. პავლე) სახეებზე ყირმიზის გამოყოფა (შეწითლებული დაწეები) მხატვრობიდან ნასესხები ხერხი უნდა იყოს, ისევე, როგორც შარავანდების ყვითლით აღნიშვნა. ფირუზისფერი-ცისფერი და მწვანე გამოყენებულია ამ რელიეფის ფიგურების სამოსზე.

უხვადაა გამოყენებული საღებავი – სინგურის დომინირებით – ნიკორწმინდის რელიეფებშიც, აქ სინგურითაა დაფერილი ფიგურების სამოსის ნაოჭები, ცხენის ენები და, ძირითადად, ფონები.

ნიშანდობლივია, რომ საღებავების კვალი შემორჩა ქართული პლასტიკური ხელოვნების სხვა სახის ნიმუშებშიც, კერძოდ, სტელებსა და კანკელებს¹¹: აქ ჩვენ კიდევ უფრო ადრინდელი მაგალითებიც მოგვეპოვება, ვიდრე ეს მონუმენტურ ქანდაკებაშია. ედი-ქილისას სტელის ბაზისზე (წალკა), რომელიც V-VI საუკუნეებით თარიღდება, წითლით დაფერილი ბოლნური ჯერის გამოსახულებაა. უფრო გვიან, ოშკის ტაძარში წითელი და ღურჯია გამოყენებული ისევ ბაზისების ორნამენტში – ამ შემთხვევაში ეს ბაზისები ტაძრის ცენტრალური საყრდენი ბურჯის კვარცხლბეკებია.¹² წითლით დაფერილი ბოლნური ჯვარია გამოსახული ადრინდელი დროის კიდევ ერთ ძეგლზე, კერძოდ, VII-VIII საუკუნეებით დათარიღებულ ძაძვების კანკელის ფრაგმენტზე. აქ ფერის კვალი ოდნავ შესამჩნევი თუა. წითელი საღებავის სუსტი კვალი შეინიშნება აგრეთვე გველდუხის (VIII-IX სს.) კანკელის სვეტის ფრინველთა კუდებზე და მონარხოების ნაწილზე (მარცხნივ).¹³ სამაგიეროდ, ოშკის თანადროულ, ე.ი. X საუკუნის უდეს სტელაზე კარგად განირჩევა წითელი და ღურჯი ფერები – მთავარანგელოზის ტანსაცმლის ნაოჭებზე (წითელი) და ექვსფრთედის ფრთებზე (ღურჯი).

წითელი ფერის გამოყენების ტრადიცია არც შემდგომი დროის კანკელებში ირღვევა – საფარის როგორც „მიძინების“, ასევე წმ. საბას ტაძრებიდან (XI ს. პირველი ნახევრის); წითელი ფერითაა შესრულებული ტყემლოვანის კანკელის მონარხოებაც (XIII საუკ.) წითლის უპირატესობა, ტაო-კლარჯეთის ძეგლთა მსგავსად, სხვა ქართულ რელიეფებშიაც აშკარაა.

ოშკის რელიეფების ფერთან დაკავშირებით დ. უინფილდსა და ე. ჯობაძეს ბიზანტიისა და ჩრდილო-სირიის ნიმუშები მოჰყავთ.¹⁴ მათ მიერ მოტანილი პარალელები, მართლაც, არქიტექტურულ დეკორში ფერის გამოყენების მსგავს მაგალითებს წარმოგვიდგენს, მაგრამ მე მიმაჩნია, რომ, უპირველეს ყოვლისა, ოშკის რელიეფები ქართულ ძეგლებს უნდა დაუკავშირდეს. ამ მხრივაც ისინი ბუნებრივად ქართულ გარემოში ექცევა. ამას გვიდასტურებს ქართული პლასტიკური ხელოვნება, რომლისთვისაც, როგორც ვნახეთ, დაწყებული ადრექრისტიანული ხანიდან თავისი

¹¹ რელიეფების დაფერვაზე იხ. გ. გაგოშიძე, ხოვორნის გუმბათიანი ეკლესია, ქართულ-ხომხური კულტურული ურთიერთობის ისტორიიდან, თბ., 2003, გვ. 57, შენიშვ. 11.

¹² W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 97.

¹³ Г. О. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 72-73., თვით სვეტი ღია მომწვანო ქვისგანაა გამოკვეთილი.

¹⁴ ოშკის ბურჯის კაპიტელის მორთვაში საღებავების გამოყენება დ. უინფილდს მოსიოს ლუკასის დეკორს აგონებს – Д. Уинфилд, Некоторые примеры..., გვ. 8; ოშკის გუმბათის კარნიზის სოომორფულ გამოსახულებებს კი ე. ჯობაძე ჩრდილო-სირიის კონკრეტულ ადრექრისტიანულ ძეგლებს უკავშირებს: „მსგავსება ჩვენს ცხოველურ ფრთხსა და დეორ ზაფარანის მონასტრის მარტირიუმისა უფრო ახლოა, ვიდრე სხვა სირიულ მაგალითებთან, ვინაიდან წითელი ფერი ხაზგასმულად არის წარმოდგენილი ფონებში“. W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 110, ნახ. 31.

განეითარების სხვადასხვა ეტაპზე რელიეფებში საღებავების გამოყენება სრულიად ორგანულ მოვლენად ჩანს, თუმც კოლორისტული ეფექტი ამ სახის ძეგლებში მარტო საღებავების ხმარებით არ ამოიწურება, ასევე შთამბეჭდავი და ორგანულია ფერადი ქვების გამოყენებაც.

ამრიგად, ტაო-კლარჯეთის მონუმენტურ ქანდაკებაში ნათლადაა გამოვლენილი ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც ზოგადქართულ პლასტიკურ ხელოვნებას ახასიათებს. მან, უდავოდ, დიდი წვლილი შეიტანა ზოგადეროვნული სკულპტურის აყვავების საქმეში. და სწორედ ამაშია მისი განსაკუთრებული ღირებულება, თუმც არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ მან გაამდიდრა შუა საუკუნეების ხელოვნება ბრწყინვალე და რიგ შემთხვევაში სრულიად განუმეორებელი შედეგებით, რომელთა შორის ოშკის ტაძრის რელიეფებს გამორჩეული ადგილი აქვს დამკვიდრებული.

Resume

Leila Khuskivadze

To the Peculiarities of Sculptural Deesis in Oshki

Numerous reliefs of the Oshki church (963-973, historic Tao, present Turkey) also comprise two images of the Deesis – one on the south façade and the other, on the sculptured pier of the south gallery. First of these also contains donor “portraits”, which determines its uniqueness. Noteworthy is representational character of this composition (although softened by free attitudes), its monumentality, gesture of Christ’s upraised glorifying right hand (known in other Georgian monuments of the early date) and festivity, which is reached by the ornamented vestments of the donors (earlier the same effect was achieved by their polychromatic treatment). In the Deesis on the pier, attention is drawn by Christ’s gesture (right hand upraised in prayer), a scroll in His left hand and depiction of figures without the supedaneum; a kneeling donor is represented icon-like at their feet. Despite certain similarities of both compositions, figures on the pier are more expressive (enlarged features, character of the design); due to the peculiarities of the design, they show affinity with the early 11th c. chancel-barrier reliefs and the 10th c. metal icon of the Virgin from Lagurka, while due to the voluminous rendering – with a number of 9th-11th c. samples, although they are not identical to the latter. Figures of the façade relief show affinity with the image of the Virgin on Brili processional cross (late 10th c.). Certain spatial rendering of Oshki reliefs, which is also traceable in some 10th c. reliefs, again affiliates them with the chancel-barrier reliefs.

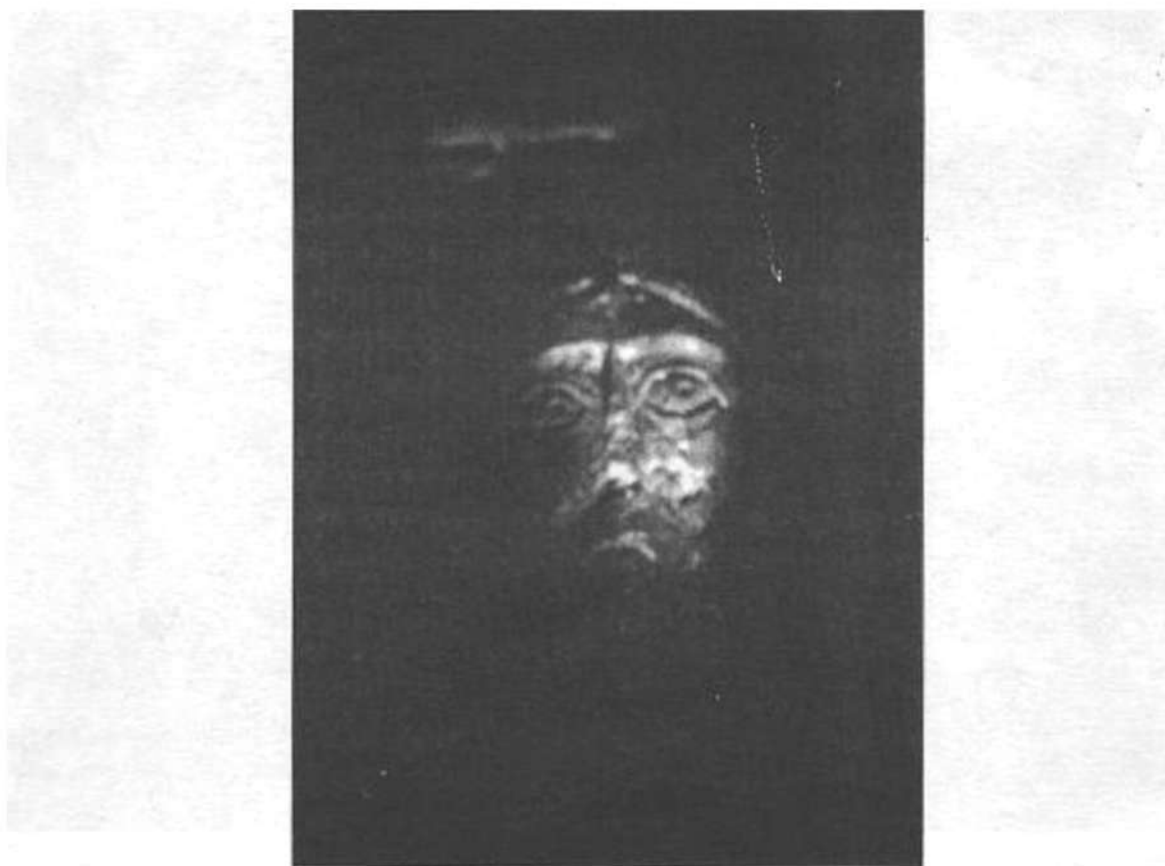
Oshki reliefs are samples of the so called “relatively voluminous” trend (N. Chubinashvili) in the medieval Georgian sculpture, which co-exists with the “flat-graphical” group (e.g. Doliskana reliefs and major part of Kumordo images). Significant is the role of colour in these reliefs and colouring of other samples (as well as their inscriptions and architectural details) – here, apart from the purple (traditional for the Georgian sculpture), one can see blue, light blue, green, pink, white and even gold (on the donor’s vestments on the façade). Polychromy is used on numerous Georgian reliefs from the 7th c. onwards, including the 11th c. and if, in this, as well as other aspects, Byzantine and Syrian parallels can be quoted, still, Georgian tradition is of major importance.



სურ. 1. ოშკი. “ვედრების” გამოსახულება სამხრეთის ფასადზე



სურ. 2. ოშკი. სამხრეთი გალერეის ბურჯი. სქემა ვახტ. ჯობაძის მიხედვით



სურ. 3. ოშკი. მაცხოვარი ვედრების კომპოზიციიდან



სურ. 4. ოშკი. ვედრების გამოსახულება სამხრეთი გალერეის ბურჯზე



სურ. 5. ოშკი. მთავარანგელოზთა გამოსახულება სამხრეთ ფასადზე



სურ. 6. შიომღვიმის კანკელი. სამება



სურ. 7. ოპიზის რელიეფი



სურ. 8. ნიკორწმინდა. მეორედ მოხელა. სამხრეთი ფასადი



სურ. 9. ბრილის ჯვარი. ოდიგიტრია



სურ. 10. ხახული. არწივის გამოსახულება სამხრეთ ფასადზე



სურ. 11, ტბეთი. ქტიტორი



სურ. 12. დოლისყანა. მეფე სუმბატი



სურ. 13. დოლისყანა. გაბრიელ მთავარანგელოზი დაგაბრიელ დიაკონი



სურ. 14. კუმურდო. ქტიტორი

XIII-XV საუკუნეების ხუროთმოძღვრების დასახასიათებლად*

აკად. ვ. ბერიძის ფუძემდებლურ გამოკვლევებში მთელი სისრულითაა ნაჩვენები XIII-XIV საუკუნეების არქიტექტურის ადგილი ქართული ხელოვნების განვითარების სურათში, ეს ნაშრომები იძლევა მყარ საფუძველს ამ პერიოდის შესახებ სამომავლო კვლევის წარმოების დროსაც. მათ ეფუძნება წინამდებარე წერილიც.

როგორც ცნობილია, XIII-XIV საუკუნეებისათვის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში აუვაეების მნიშვნელოვანი ეტაპები უკვე გარდასულია. XI საუკუნის I ნახევრის შემდეგ, ხელოვნების განვითარების წინსვლის დიდ ხანას, ჯერ თამარის დროის ძეგლების „ჩუქურთმის საშემსრულებლო ხელოვნების“ სტაბილური საფეხური ცვლის (XII-XIII საუკუნეთა ძეგლები – ბეთანია, ქვათახევი, იკორთა და სხვა.), შემდეგ კი, ამ „ვირტუოზული“ ხელოვნების ნელ-ნელა ბუნებრივი დამცრობისას, საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საერთო კრიზისის მანევრებული პერიოდი (XIII საუკუნის II ნახევრიდან მოყოლებული – საფარა, ზარზმა, ჭულე და სხვა).

ეს პროცესი სხვა სიტყვებით შესაძლებელია ასეც დავახასიათოთ:

XIII საუკუნისათვის ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრული ძეგლების ტიპოლოგია უკვე კარგა ხანია ჩამოყალიბებულია – მასების აღნაგობა, მოცულობების კომბინირება, არქიტექტურის სამეტყველო რეპერტუარი მნიშვნელოვან ცვლილებებს აღარ განიცდის, პირიქით: ტიპოლოგიის, აღნაგობისა და მორთულობის სტანდარტიზაციას ვაღვენებთ თვალს – ჩაწერილი ჯვრის ტიპი ორ ბურჯსა და საკურთხევის შვერილებზე დამყარებული გუმბათით, მოხატული ინტერიერითა და „სამთაჟნურად“ თლილ-შემკობილი ფასადებით. ამ „ფორმულის“ შიგნით ხდება მხოლოდ დეტალთა ვარირება (მაგ. კარის გადაადგილება, მორთულობის არსებულ ნაწილთა დამატება ან პირიქით – გამოხშირვა, სარკმლების ძველი და „ახლებური“ (თაფ-ბოლო თაღოვანი, წრიული, სწორკუთხა) ფორმების დამატება-მოკლება, ნაგებობის მოცულობის შემადგენელი კომპონენტების (!) – გუმბათის, მკლავების, ბურჯების, (და არა მთელი შენობის!) პროპორციების ცვლა – (მაგ. წულრუდაშენი – ნემსივით გუმბათით).

ამგვარად, ნაგებობათა სტრუქტურა ჩამოყალიბებული, „სტანდარტული“ ხდება. ამასთანავე დაკავშირებული ეკლესიების კედლების გასქელება, თითქოს „შენერება“. კედლის სისქეს უპირველეს ყოვლისა არა ქვა, არამედ სხმული დუღაბი-გული ქმნის (შეად. X-XI საუკუნეების მოხრდილ და საშუალო ქვებით პირიქით – თხელი კედლების შენება – მაღალი ოსტატობის მანიშნებელი). ინტერიერიდან მხატვრობით, ფასადებიდან კი სხვადასხვა ფასის პერანგით „მოპირკეთებულ“-შემოსილი“ (იხ. ქვემოთ). ამ ფასადებზე, იმის გამო, რომ ჩუქურთმის ვირტუოზული შესრულება, მოტივთა მრავალფეროვნება და რელიეფების სიმდიდრეც უკვე მრავალგზის გამოყენებული და „მოძველებული“ ხერხია – XIII-XIV საუკუნეებიდან ან უარი ითქმის მათზე, რაც ფასადთა „გაცარიელებას“ იწვევს, ან უხახო, ნებისმიერი ქვისა და ჩუქურთმის მხატვრულად კელექტურ თანაყოფნას ვხედავთ (მაგ. გუდალეოთი

* მოხსენებად წაკითხულია 2002 წელს გ. ნუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის აკად. ვ. ბერიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო სესიასზე.

ქართლში, ან ჩიტიკიბეს მონასტრის ეკლესია სამცხეში, სადაც შენობის იმ ადგილებში, რომელსაც თვალი ხედავს, მშვენიერი მორთულობა კეთდება, „მოფარებულში“ კი ტეხილი ქვა გამოიყენება).

ყველაფერი აჩვენებს, რომ XIII საუკუნის II ნახევრიდან ხუროთმოძღვარნი სიმნელის წინაშე დგანან – განვითარების წინა ეტაპის საშუალებები ახალი დროისთვის „მოღლილი და ამოწურულია“. საჭიროა ახალი სამეტყველო ენის გამოძებნა. ეს კი ორმაგობასა თუ ერთგვარ „ნაკეტილ წრეს“ ქმნის: ნამოყალიბებულ ფორმისმიერ და ტიპოლოგიურ არეალში, არსებულებიდან ახალი სტრუქტურის გამოსენის ძნელი შესაძლებლობა, მეორე მხრივ, განსხვავებული სამეტყველო ენის გაჩენის აუცილებლობა.

შემოქმედთა მიერ ამ პერიოდში გარეგნული (ქვეყნის პოლიტიკური ვითარება) და შინაგანი (თუნდაც ამოწურული ფორმისმიერი მოცემულობა) კრიზისის რეალური შეგრძნებისას, მათი ნახელაუი შეიძლება რამდენიმე ჯგუფად დაიყოს:

I ჯგუფი.

ეკლესიები, რომლებიც ცალკეული მხატვრული მიგნებების მიუხედავად, ზემოხსენებულ საერთო დაქვეითების ხაზს ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე არიან მიჩნდილობნი, ამ ეკლესიებში სრულად გამოვლინდა ფორმათა დაბრეცვა, კონსტრუქციულ ნაწილთა გაუთვითცნობიერებლობა, შეიძლება ითქვას, რომ ეს არა ნაგები, არამედ ხსნარით უსწორო ყალიბში ჩამოსხმული ეკლესიებია, რომლის სქელ ხსნარში (ვარიელი ადგილები – დიდი ფულუროები ჩნდება (სამალაეები (?) ხის ძელთა დრმულებიც).

ივანწმინდის ეკლესია ზემო იმერეთშია, მის კარიკატურულად (!) დაბრეცილ ინტერიერში, მხოლოდ ჩრდილო პილასტრის სხვადასხვა ნიშნულზეც კი, ზომათა სხვაობა 20-30 სმ-ს აღწევს. ასეთივეა მისი კედლის თაღებიც (სურ. 1, 2)*.

ძველ აბში (XIII საუკუნე, სამცხე) კი კედლის გული ისე სქელია, შიგნით უფუნქციო ფულუროებია ჩატოვებული – ზედმეტი ხარჯის თავის ასარიდებლად, საფასადო პერანგი კი ძალიან თხელია – 7 სმ. ამიტომაც საპირე ქვებისგან გაძარცვული ეკლესია დღემდე ხსნარის სახით დიდ სიმაღლეზე დგას (სურ. 3).

მსგავსი ნიშნები გვხვდება სხვა, მრავალ თანადროულ ტაძარში (შოღავერი, პატარა სმადა, ჩორჩანი, აბასთუმნის რუსუდანის მონასტრის მცირე სამლოცველოები, არგვეთი, ასპინძის ეკლესიის II ფენა და სხვ.).

II ჯგუფი ორი ქვეჯგუფისაგან შედგება:

ა. ეკლესიები, რომელთა მხატვრული სახე დიდწილად იქმნება სწორედ არა XII–XIII საუკუნეების, იმ დროისათვის უკვე „ნაკლებპერსპექტიული“ ძეგლების მიხედვით, არამედ უმთავრესად XI საუკუნის მოტივების გულმოდგინე და ინტენსიური გამოყენებით. ასეთებია მაგ., **მღვიმევი**,² **ცხნარი**,³ **საყვარი**⁴ (ყველა XIII საუკუნე). ეს უკანასკნელი დარბაზულია, ფასადებიდან და ინტერიერიდან დიდი თლილი ქვებით, ცრემლიანი ღილეკებით, პალმეტებით, ნუქურთმებში ჩაწნული ფრინველთა

² ი. გომელაური. მღვიმევი.

³ დ. ბერძენიშვილი. წარწერები სოფ. ცხნარიდან ძეგლის მეგობარი, 43–44, გვ. 13–20

⁴ ფონდ „ღია საზოგადოება-საქართველოს“ კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა. საანგარიშო კრებული, თბ. 1998, გვ. 17

⁵ თანდართული ფოტოები ეკუთვნის ავტორს.

რელიეფებით, როულადპროფილირებული კარნიზით (სურ. 4-6). ისინი მზერას XI საუკუნის ბრწყინვალე ძეგლებს უსწორებენ (მაგ. მრავალჯერ აღნიშნულა, რომ მღვიმევი – ნიკორწმინდას „უმზერს“ (სურ. 7).

ბ. ტაძრები, რომლებიც წინანახსენებთა მსგავსად უარს ამბობენ სულ ახლო წარსულზე. XII-XIII სს-ში გავრცელებულ ხერხებსა და ტექნიკაზე (ფასადის ნუქურთმები, მდიდრული პროფილირება, მორთულობის სხვადასხვა ელემენტები, ინტერიერის უხარისხო ქვით შემოსვა), ემიჯნებიან მას და იმეორებენ უფრო ადრინდელ, სხვა მხატვრული გამომსახველობის ეკლესიებს. მიბაძვა ხდება ორი დროის არქიტექტურისა:

– კლასიკური, VI-VII საუკუნეების პრინციპების, ტიპოლოგიის, შენების ხერხების, ცალკეული ფორმებისა. მაგ. **ორცევის ეკლესია** (სურ. 8, 10) სამცხეში (XIII საუკუნის ბოლო) ორნაჟიანი ტაძარია დასაქვლეთის დერეფნით მთელ სიგანეზე. ნაგებია თლილი ქვით, ადრეული ვიწრო და მაღალი, ბოლნის-ქაფანაქისებრი პროპორციით, სუფთად ამოყვანილი კონქით, მეორე მხრივ კი XIII საუკუნის ნიშნებით (ქვის წყობის ზედაპირუდობა, ზოგან მოხაზულობათა დაბრეცვა, სქემატურობა და სხვა). ასეთსავე წაბაძვას აჩვენებს **უყეშის გორისკარის** (XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნა) დარბაზული ეკლესია რაჭაში (სურ. 11, 12) – თლილი, დიდკვადროვანი, უდგეკორო, მკაცრფორმებიანი, რომელიც უდავოდ რომელიღაც VI-VII საუკუნეების ნიმუშს მისდევს. ცალკეულ ძველ ხერხთა გამოყენებაზე საუბრისას ტიპიურია XIV საუკუნის **ღრიანის ორნაჟიანი ბაზილიკა** (!) (სამცხე), რომელშიც VI-VII საუკუნეების ეკლესიებისთვის დამახასიათებელი წყობის ხერხი – ქვათა კიდეების ირიბად გადათლისა (ჯვარი, წრომი) – პიპერტროფირებულად გაკეთდა და უხერხულად დიდ კიდუ-ზოლებად იქცა (სურ. 13).

– მიბაძვა ხდება VIII-IX საუკუნის არქიტექტურაში ცნობილი პრინციპებისა: უთღეული ქვები, კუთხეების თლა, სხმული კამარები, ნაღისებრი ფორმები, (მაგ. **ნიჯგორი¹, ურაგლის გიორგიწმინდა², დიდი დაღეში³** – სამცხე-ჯავახეთი) **ურაგლის გიორგიწმინდაში** „გარდამავალი ხანის“ ეკლესიებისთვის დამახასიათებელი კედლის ამოყვანის ხერხი – თლილი კუთხეები, უთღეული კედლები, ნაღისებრი ფორმები – ასევე XIV საუკუნის კონტექსტში მოექცა – ფასადზე თლილი ქვების უმასშტაბობა, მოხაზულობების (მაგ. კიდეებნაღისებრი სატრიუმფო თაღი, სარკმლის სათაური) დაბრტყელება აქ XV საუკუნეს ათვალსაწინოებს (სურ. 14-16). **ნიჯგორსა და დაღეშში** კი გვიანა ხანისათვის (XIV-XV საუკუნეები) დამახასიათებელი სიგანიერე, კედლის უხაშველო – „თავის დასაზღვევი“ სისქელე, ფორმათა დაბრეცვა, უცნაურად შეერწყა გარდამავალი ხანიდან მოსულ წყობის სურათსა და სახვით ხერხებს (სურ. 17) (მაგ. სათაურებს, აყვავებული ჯვრის გამოსახულებას და სხვა).

საყურადღებოა, რომ აღნიშნული მასალა ამ ნაგებობების ოსტატების მიერ წარსული ნიმუშების გულმოდგინე გაცნობას გვიჩვენებს. წარსულის კვლევა რომ ლიტონი სიტყვა არაა, ნაგებობათა შემდეგი ჯგუფი ცხადყოფს.

¹ დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვანიშვილი, ც. ჩანჭუჩაშვილი. ჯავახეთი. ისტორიულ-ხუროთმოძღვრული გზამკვლევი, თბ; 2000, გვ. 138–139

² ფონდ „ღია საზოგადოება-საქართველოს“ გვ. 18–19

დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი... გვ. 136

III ჯგუფი

ეს შენობები ერთმნიშვნელოვნად გვინვენებენ, რომ XIII საუკუნისა და შემდგომი ხანის ოსტატები, წარსულის შესწავლას მართლაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ. ისინი უშუალოდ ბაძვენ იმ რეგიონებში მდგარ განთქმულ ტაძრებს და სანტიმეტრ-სანტიმეტრ კოპირებენ მათ. ასეთებია ბჭითი, ანდრეაწმინდა და სხვა¹.

IV ჯგუფი

დასასრულ იმ ოსტატთა ნაგებობებზე შევხერდებით, რომლებიც გრძნობენ დამდგარ კრიზისს და არა წარსულზე ორიენტაციით, წარსულში მიგნებული ხერხებისა და ფორმების გადმოღებით, არამედ ახლებური კომბინაციების მოსიზღვით ცდილობენ მხატვრულ-ფორმისმიერი ასპარეზის განენას და ცნობილ ფორმათა განსხვავებული კომპონირების მეშვეობით ქმნიან ნაგებობებს. სივრცით-მოცულობითი ძიება განაპირობებს შედარებით ნაკლებცნობილი ისეთი ეკლესიების უცნაურობას, როგორიცაა:

რუსუდანის მონასტრის მთავარი ტაძარი აბასთუმნის სიახლოვეს.² (XIV საუკუნე). დიდი დარბაზული მოცულობა და თანადროული სამხრეთის მინაშენი ორ ორქანობა მასივს ქმნის, მათ შორის ნალექების გადასაყვანი ქვის გრძელი ღარი. (ნახ. 1)* აშკარად, წნდება სრულიათ ახალი, აქამდე არ არსებული კომბინაცია – ორი დამოუკიდებელი ორქანობა მოცულობის „შეხორცებით“ მიღებული.

მსგავს სივრცით-მოცულობით ექსპერიმენტებს გვინვენებს ქვემოთოყვანილი მაგალითებიც:

ჯაბიეთის ეკლესია (სამცხე, XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნა), კლდეზე მიდგმული დარბაზული ტაძარია ჩრდილოეთის ორნაწილიანი, გადახურვის ორდონიანი მინაშენით, რომელიც ძირითადი სივრცის მსგავსად ორქანობა იყო, მათ შორის კი ქვის საწვიმარი ღარი გადიოდა (ნახ. 2). ასეთ რთულ კომბინაციას კიდევ უფრო ართულებდა დასავლეთიდან მიდგმული თანადროულივე სამრეკლო, რომლის ქვედა სართული გეგმით სწორკუთხა კარიბჭეა, ზედა კი წრიული ფანატური – მისმა არსებობამაც დასავლეთის სარკმლის ღერძიდან გადაწევა გამოიწვია.

ძალზე საგულისხმოა **სქურის დარბაზული ეკლესია** (სამეგრელო, XIII საუკუნის მიწურული). ეს დიდი ზომის (14,5X8,მ. სიმაღლე 12,30 მ.), განსხვავებული ძალისხმევით აშენებული (მხოლოდ სამხრეთი კარის ზომებია: 187X3 მ.). ტაძარი მოზრდილი თლილი ქვითაა ნაგები, მრავალრიცხოვანი დეტალებით, სამხრეთის, დასავლეთისა და ჩრდილოეთის მინაშენებით, რომლებსაც სხვადასხვა ორიენტაციის კამარები და სახურავები აქონდათ (დღეს საკმაოდ დაზიანებულია). სამხრეთის კარიბჭეს ზემოთ დაფარული სართული ერთვოდა, რომელიც ეკლესიის ძირითად სივრცეში გადადიოდა დიდი კარით. აშკარად, მასები ძალზე მრავალფეროვან, რთულ სურათს ქმნიდნენ (ნახ. 3).

დამახასიათებელია **ჩიტიკიბის მონასტრის ეკლესია** (სამცხეში, ასპინძისა და აწყურის გამყოფ მთაზე – XIII-XIV სს მიჯნა)³. იგი დარბაზულია, სამხრეთის აფსიდოანი

¹ ამის შესახებ იხ. ნ. ვაჩიშვილი, მახალები ნიმუშისა და ახლის საკითხის შესწავლისათვის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, საქართველოს სიძველენი, II, 2002, გვ. 107–126

² ფონდ „ღია-საზოგადოება-საქართველოს“... გვ. 30–31

³ იქვე, გვ. 24

⁴ საექსპედიციო მასალების საფუძველზე შესრულებული ნახაზები ეკუთვნის არქ. შ. მელიქიძეს

მოკლე მინაშენით. აქ საკვირველი ისაა, რომ მინაშენის მეორე სართულის დიდ ნაწილზე მოწყობილი იყო ბრტყელიატაკიანი აივანი (მინაშენის მხოლოდ აღმოსავლეთის კიდე, აფსიდის მონაკვეთია ორქანობად დასრულებული). აივანი გადახურული იყო კლესიის მთავარ ქანობზე დაყრდნობილი სახურავით. ამგვარად, იქმნებოდა სრულებით უნიკალური, აივნია-მინაშენიანი ტაძრის კომპოზიცია (ნახ. 4).

ნამოთვლილი მაგალითების გარდა, ამ დროის ხუროთმოძღვრების სივრცით-მოცულობით ძიებებს შეგვიძლია დავუკავშიროთ **არტოზანის (რუისპირის) წმ. შიოს ეკლესია** (XIII საუკუნის 60-იანი წლები) სამი მხრიდან მინაშენებით, რომელთაგანაც ჩრდილოეთისა ორსართულიანი იყო (სურ. 18).

ასევე **ახატანის დარბაზული ეკლესია** (XIII საუკუნე) მასათა „ასათამაშებლად“ მოდებული ჩრდილო კარიბჭით, რომელიც უფუნქციო – ძალზე მოკლეა და მხოლოდ სივრცითი კომპოზიციის გასამდიდრებლად ნანს აგებული (სურ. 19).

ამგვარივე ძიებებით უნდა იყოს ნახაზდობები **ხოზის** (სამეგრელო, XIII საუკუნე) ეკლესიის ცნობილი უცნაურობაც, ერთმანეთში გაყრილი ორი დარბაზული ეკლესიის მოცულობით, რომელსაც დასავლეთიდან თაღებით გახსნილი კარიბჭე ემატება.

ასეთი „ექსპერიმენტების“ ფონზე უფრო გასაგები ხდება **ღრტილას 1308 წლის** ეკლესიის ხუროთმოძღვრების თავისებურება (სურ. 20), მისმა ოსტატმა ამგვარივე მხატვრული მიზანი არა დარბაზული, არამედ გუმბათიანი ეკლესიების მკლავთა რეკომბინაციით განახორციელა.

აღნიშნული ტენდენციების გაანალიზება გვიხსნის ამ ეპოქისათვის ნიშნულ კიდევ ერთ მოვლენას – ნახევარწრიულად ან წახნაგოვნად შევრილი აფსიდების გაზრდილ პოპულარობას (წერაქვი, ნხარის ოქონი, ცაიში, ტყვირი და მრავალი სხვა). სწორკუთხედში დამალული საკურთხეველის ნაცვლად დამოუკიდებელი მოცულობის მქონე შევრილი „მასათა კომბინაციის“ კარგ საშუალებას იძლევა.

ამგვარად, ამ ჯგუფის ნაგებობების განხილვით ვხედავთ, რომ XIII-XIV საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში ახალი სივრცითი ექსპერიმენტები მიმდინარეობს, ერთი ნაგებობის სხეულის მოცულობებით – მინაშენებით, აივნებით, მკლავებით, სამრეკლოებით „დახუნძვლითა“ თუ გადახურვების განსხვავებულად მოწყობით¹². ამგვარი ძიებები ძალიან გვაგონებს ადრეული, კლასიკური და გარდამავალი ხანის მიჯნაზე შექმნილ შემოქმედებით ვითარებას, როდესაც სიმეტრიული და წონასწორი კომპოზიციების საწინააღმდეგო ახალი ექსპერიმენტები ბუნებრივად გახდა აუცილებელი. ჩვენს შემთხვევაში, XIII-XV საუკუნეებში, VIII-IX საუკუნეთა ხუროთმოძღვრებისგან განსხვავებით, გადახალისება არქიტექტურის სიღრმისეულ თვისებებს (გეგმარება, ტიპოლოგია, მასალა, შენების ხერხები, არქიტექტურული დეტალები) არ შეეხება. მათგან მხოლოდ ერთზე – მასათა შედგენილობაზე იქონია გავლენა, ისიც ექსტერიერში წარმონეხის უპირატესობით.

სხვა მიზეზებთან ერთად, ამანაც განაპირობა ადრეულივით არქიტექტურის არა ორგანული და ყოვლისმომცველი გადახალისება, არამედ, ერთეულ ოსტატთა მოწადინების საზღვრებში „სუბიექტური“ ახლის დანერგვა. ამავე სუბიექტურობამ განსაზღვრა, რომ ოსტატთა ეს წადილი ხან ძალზე ეფექტურად, ხან კი პარადოქსულად გამოიყურება.

¹² ნ. ვასიშვილი, არტოზანის წმ. შიოს ეკლესია, მაცნე, ისტორიის სერია, 1993, III-IV გვ. 130-141

¹³ ამ მხრივ საგულისხმო მგონია ხოფას მონასტრის მთავარი ტაძარი XIII საუკუნისა – დიდი დარბაზული ეკლესია ოდნავ შემდგომი დროის დასავლეთისა და სამხრეთის მინაშენებით. ამ უკანასკნელზე გვიანი ხანის სამრეკლოს ფანსატური იდგა, ხომ არ აღმართეს იგი ადრეულის ადგილზე? თუკი ასეა ტაძრის მრავალნაწილიანი სივრცითი კომპოზიცია აქ განხილულ ჯგუფში დაიკავეს ადგილი. ხოფას შესახებ იხ. პ. ზაქარაია, ხოფას სამონასტრო კომპლექსი. მაცნე, ხელოვნების ისტორიის სერია, 1992, 1. გვ. 106-133.

Resume

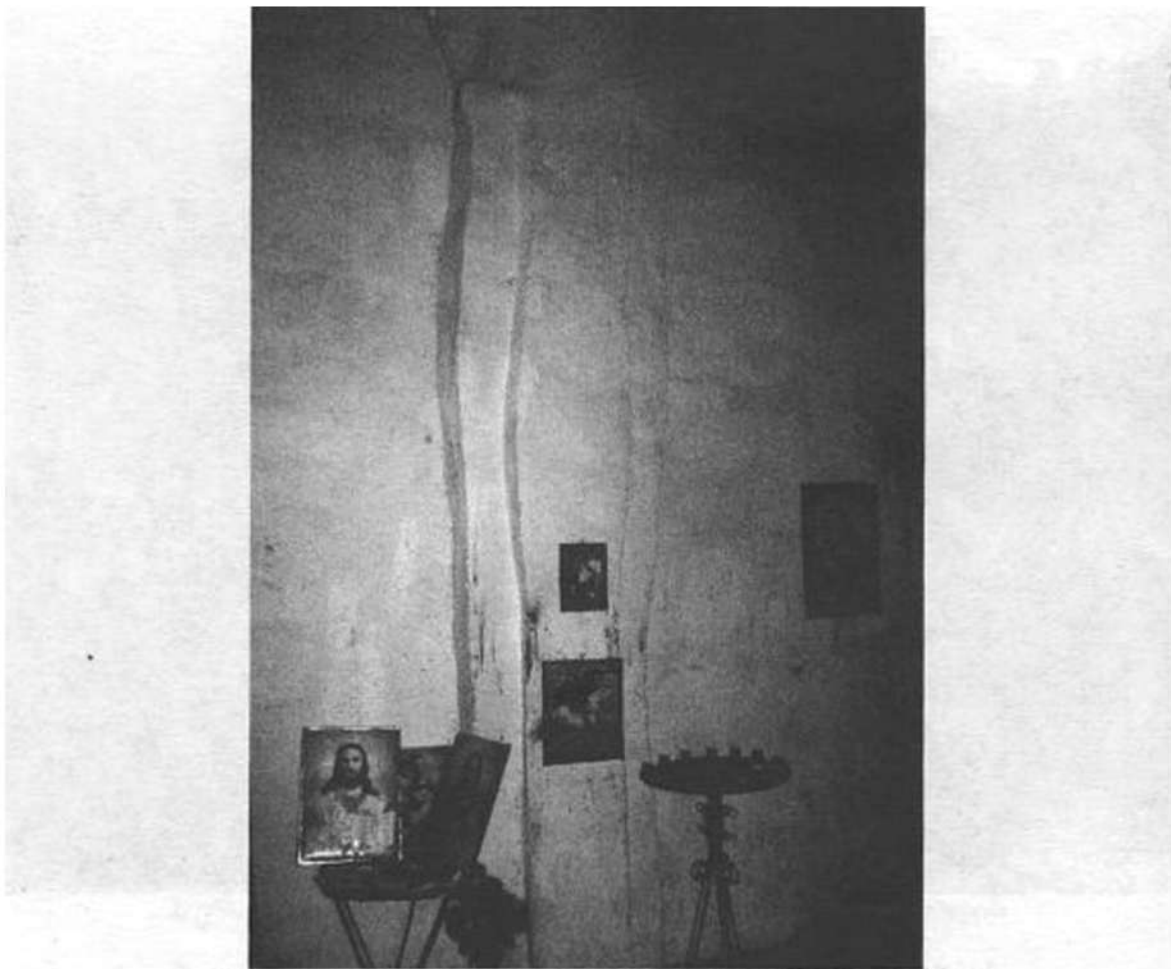
Nicholas Vacheishvili

To the Characteristics of the 13th-15th Century Architecture

As is well known, by the 13th-14th cc. significant stages of efflorescence in the Georgian architecture were already in the past. After the first half of the 11th c., great period of advanced development of art was first succeeded by a stable stage of the "ornament execution art" in "Tamar's epoch" (12th-13th cc.) and afterwards, under the conditions of natural decline of this direction, by a general crisis of architecture (from the second half of the 13th c. onwards).

Several groups can be singled out among the edifices of this period:

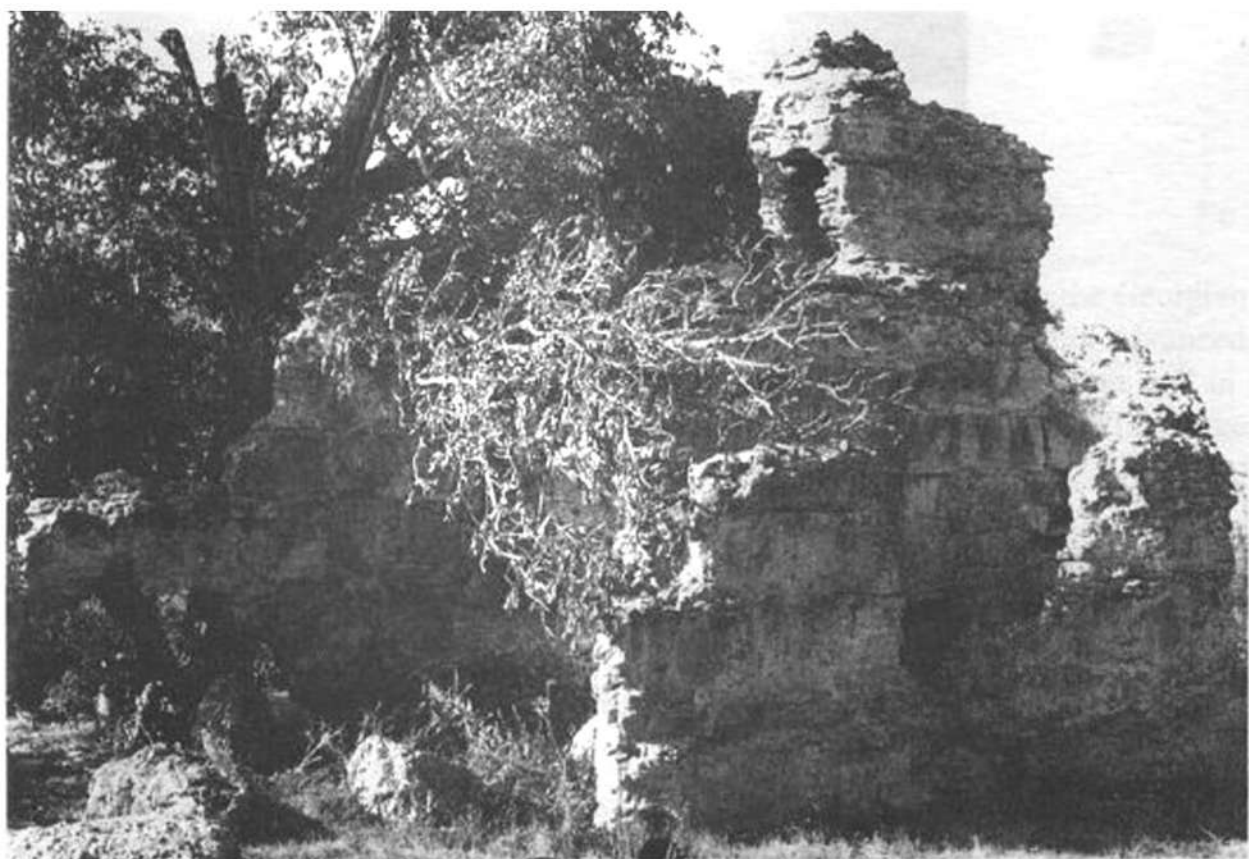
- 1 group:* churches, which despite separate artistic achievements, follow the general decadence and, on the whole, fully reflect all components of decline (e.g. Ivantsminda in Upper Imereti, Sholaveri, Patara Smada, Chorchani, minor chapel of Rusudan's monastery in Abastumani, Argveti, second layer of Apindza church, etc.).
- 2 group:* churches, which more or less successfully repeat old, 6th-10th cc. motifs (e.g. Shoka, Bolajuri, Mgvimevi, Chivinta, etc.).
- 3 group:* churches, which are totally oriented towards the past (e.g. Giorgitsminda in Uraveli, Nijgori, Dzveli Toloshi, Ortsepi, Berta in Samtskhe, Didi Dadeshi, Khriani, Sakevari, etc.).
- 4 group:* it comprises those churches, which show new spatial and structural experiments (e.g. main church of Rusudan's monastery, Dzveli Abi, Jabieti, Skuri, Chitikibe, Akhatani, Khobi, Grtila, etc.).



სურ. 1. ივანეშინდა. ინტერიერი. ჩრდილოეთი პილასტრი



სურ. 2. ივანეშინდა. ინტერიერი. ჩრდილოეთი კედელი



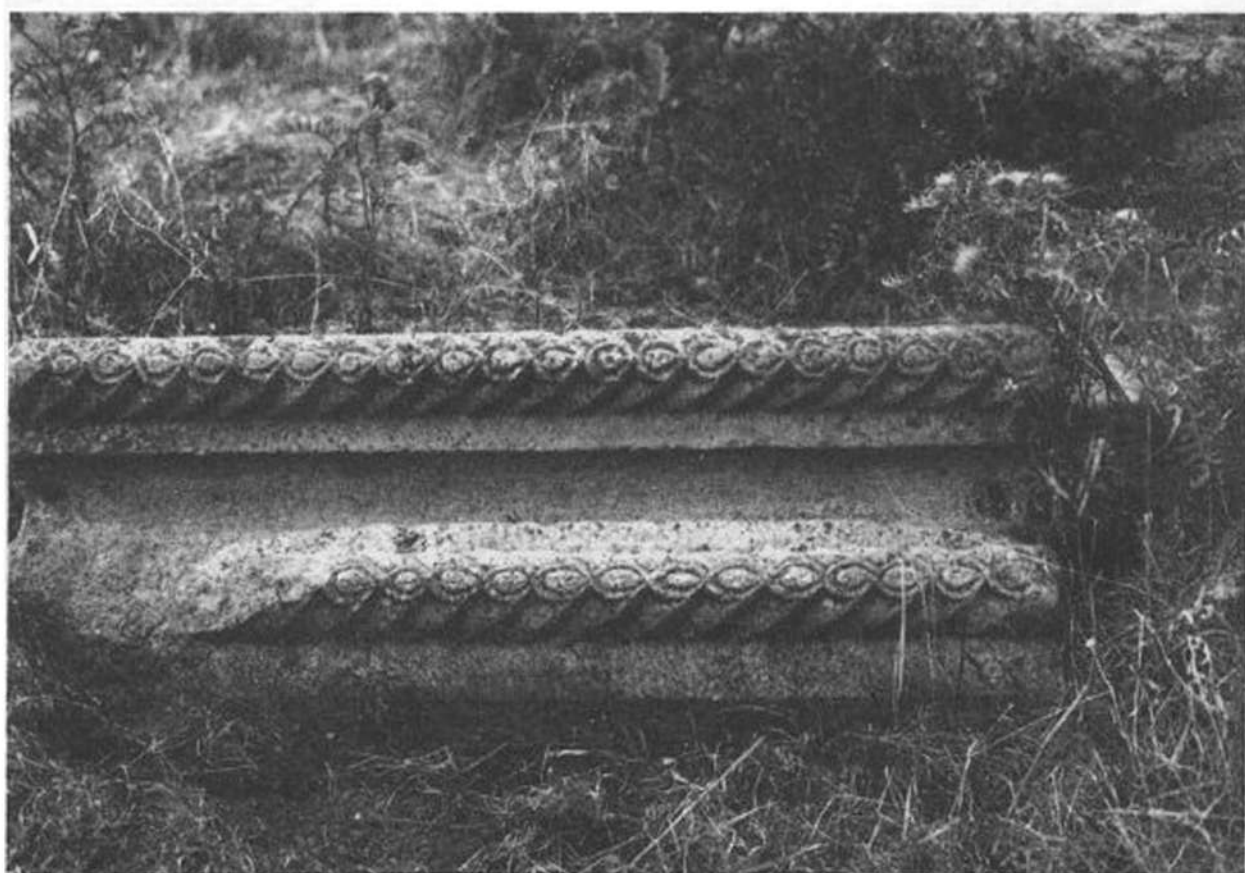
სურ. 3. ძველი აბი. ხედი სამხრეთ დასავლეთიდან



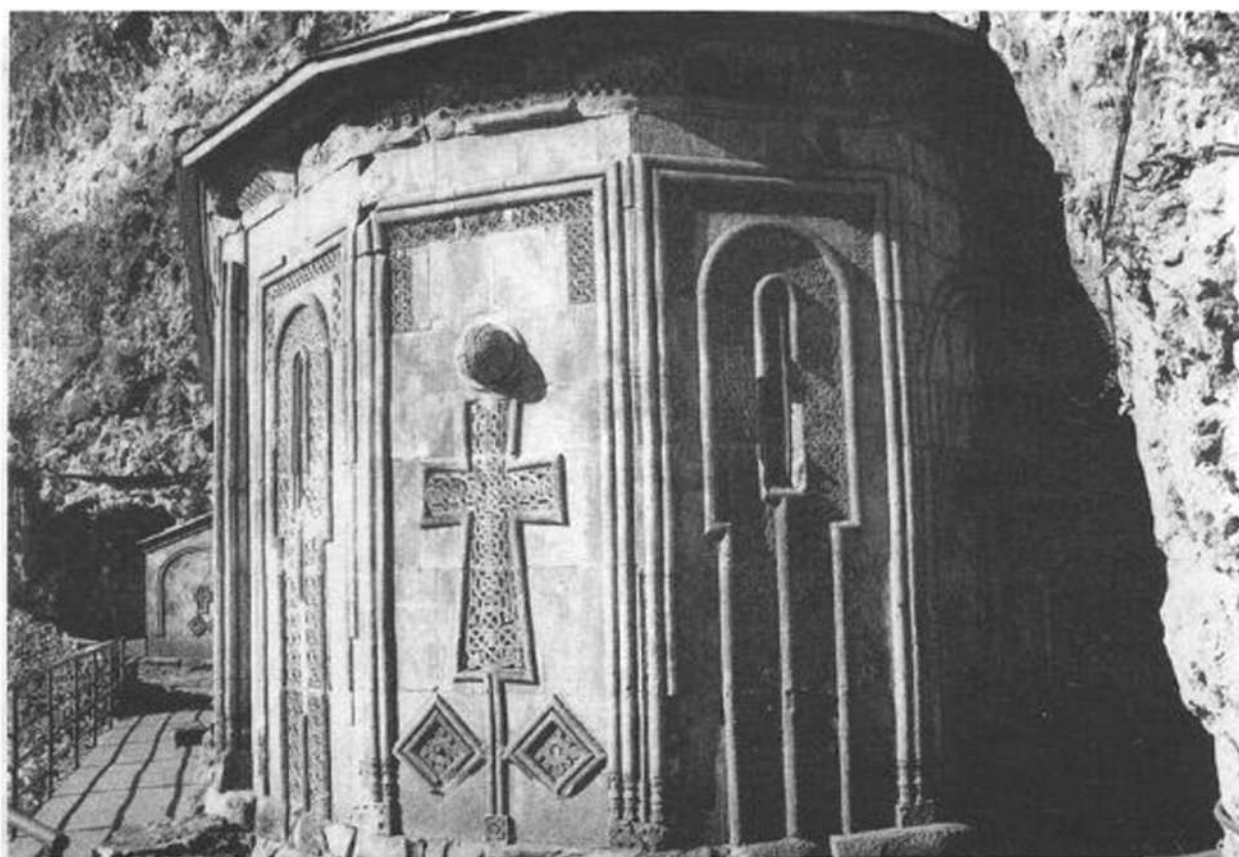
სურ. 4. საყვარი. საკურთხეველი



სურ. 5. საყევარი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



სურ. 6. საყევარი. კარნიზი



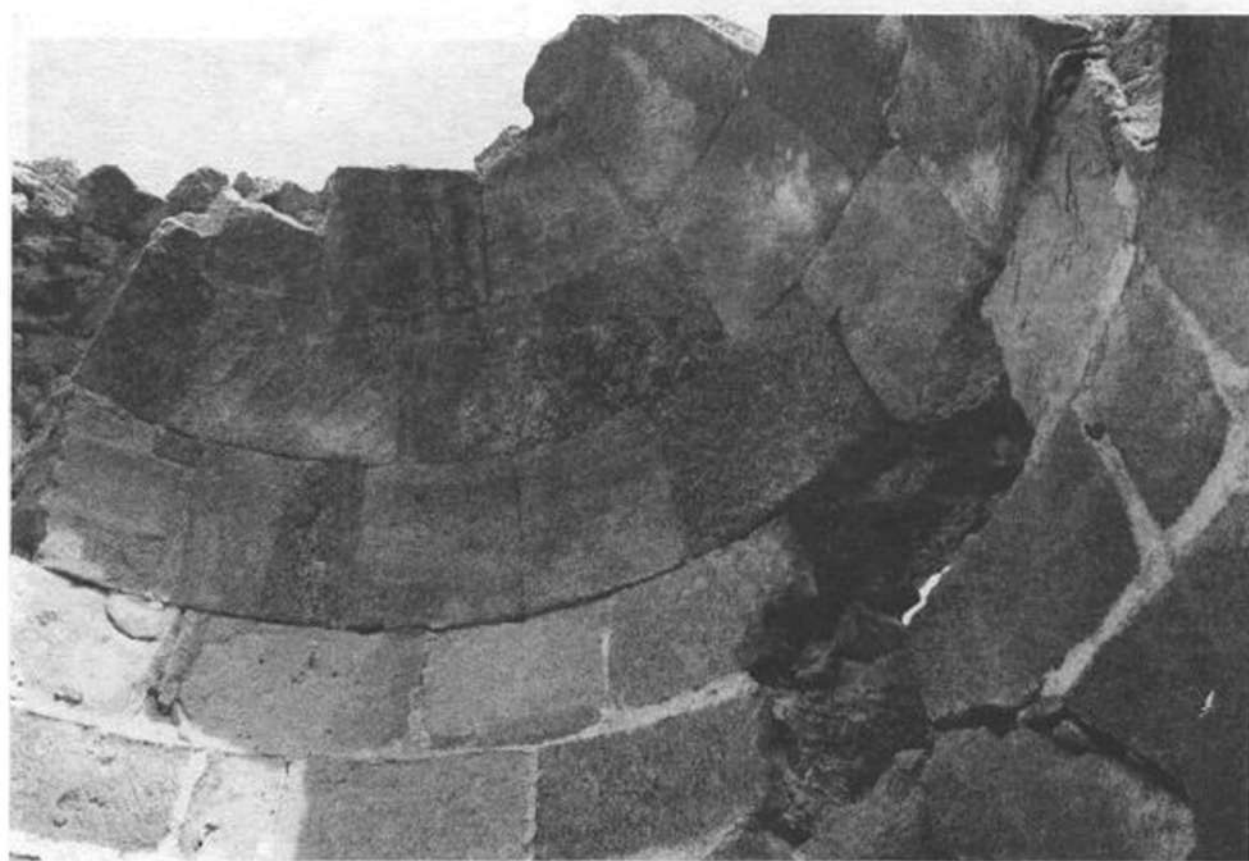
სურ. 7. მღვიმევი. მთავარი ტაძარი. ხედი აღმოსავლეთიდან



სურ. 8. ორცეფი. სამხრეთი მინაშენი



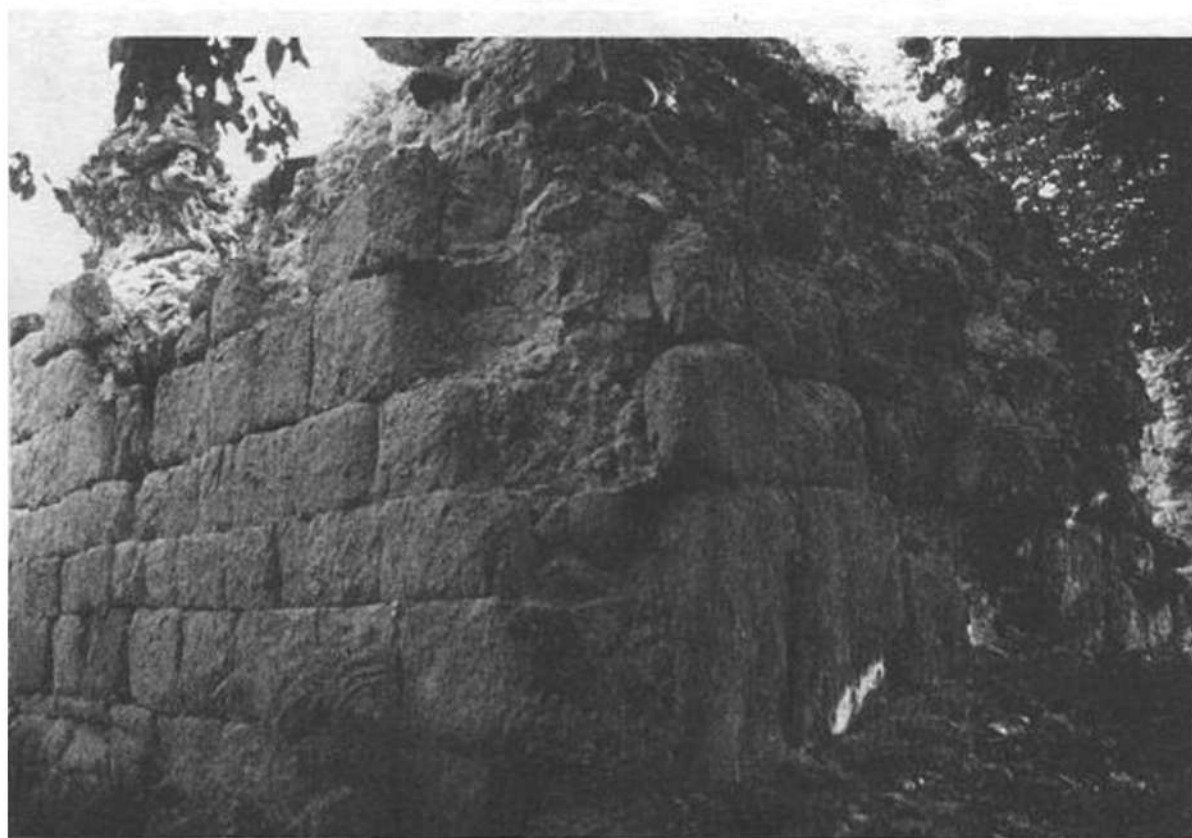
სურ. 9. ორცეფი. მთავარი ნაღი



სურ. 10. ორცეფი. საკურთხეველის კონქი



სურ. 11. უყეშის გორიკარი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



სურ. 12. უყეშის გორიკარი. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



სურ. 13. ღრიანი. ეკლესიის საპირე წყობა



სურ. 14. ურავლის გიორგიწმინდა. საკურთხეველის კონქი



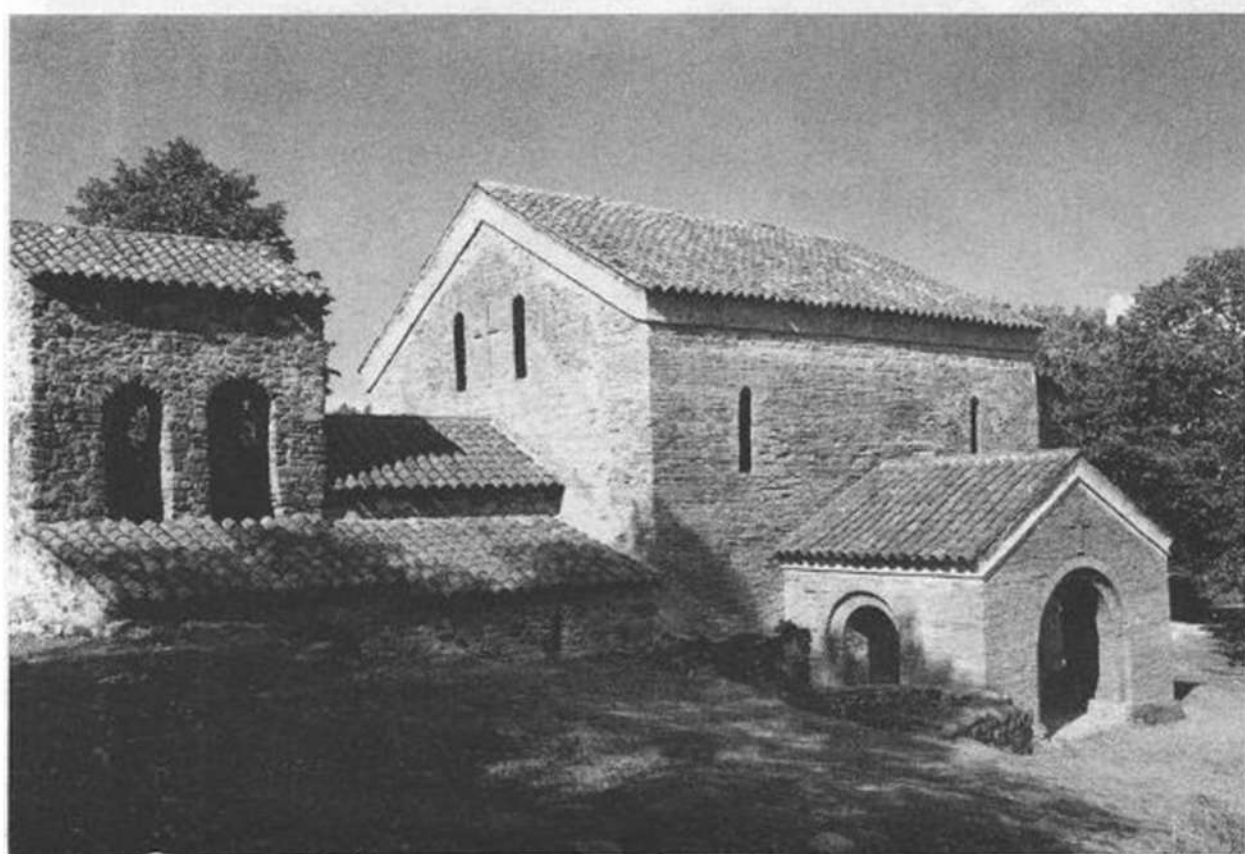
სურ. 15. ურავლის გიორგიშინდა. აღმოსავლეთი ფასადი



სურ. 16. ურავლის გიორგიშინდა. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



სურ. 17. ნიჯგორი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



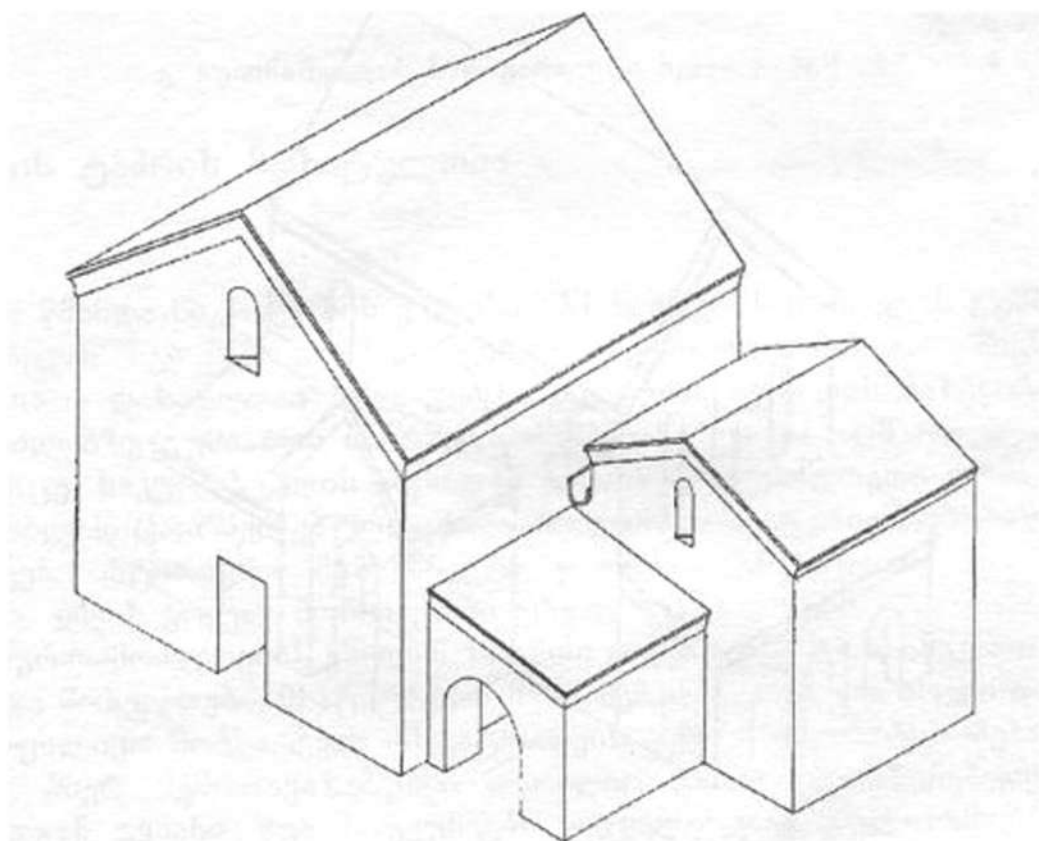
სურ. 18. არტოზანი. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



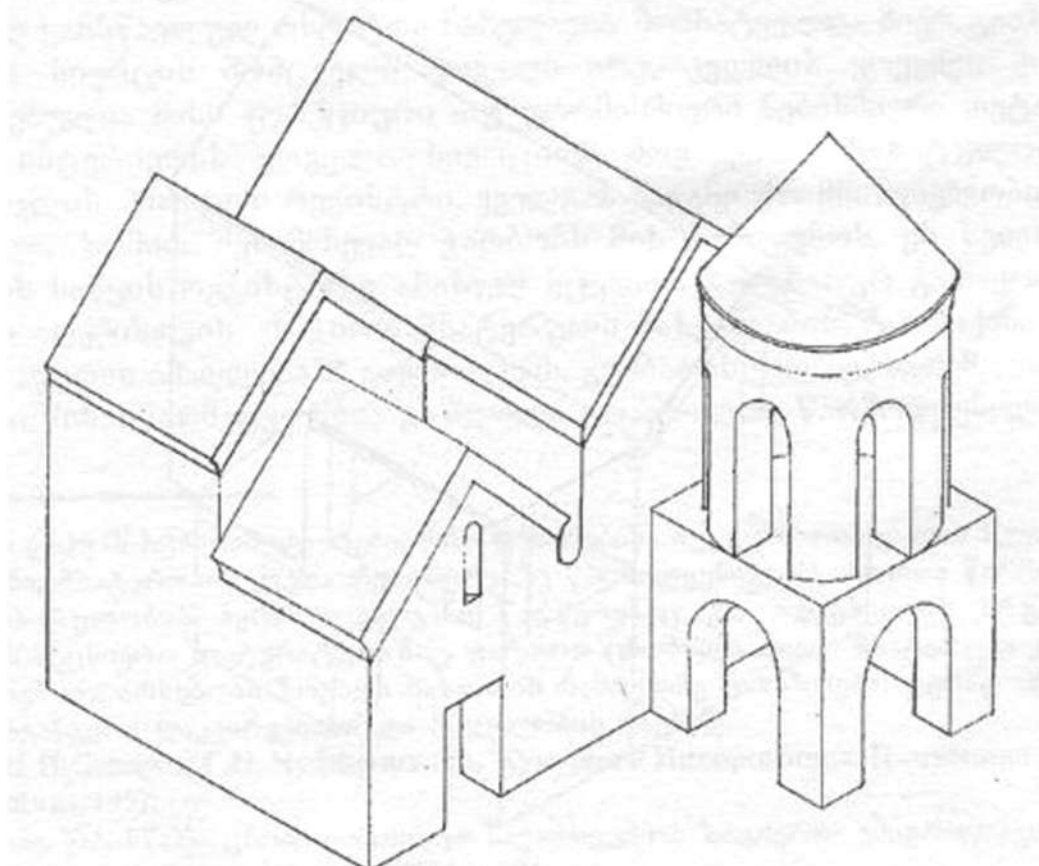
სურ. 19. ახატანი. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



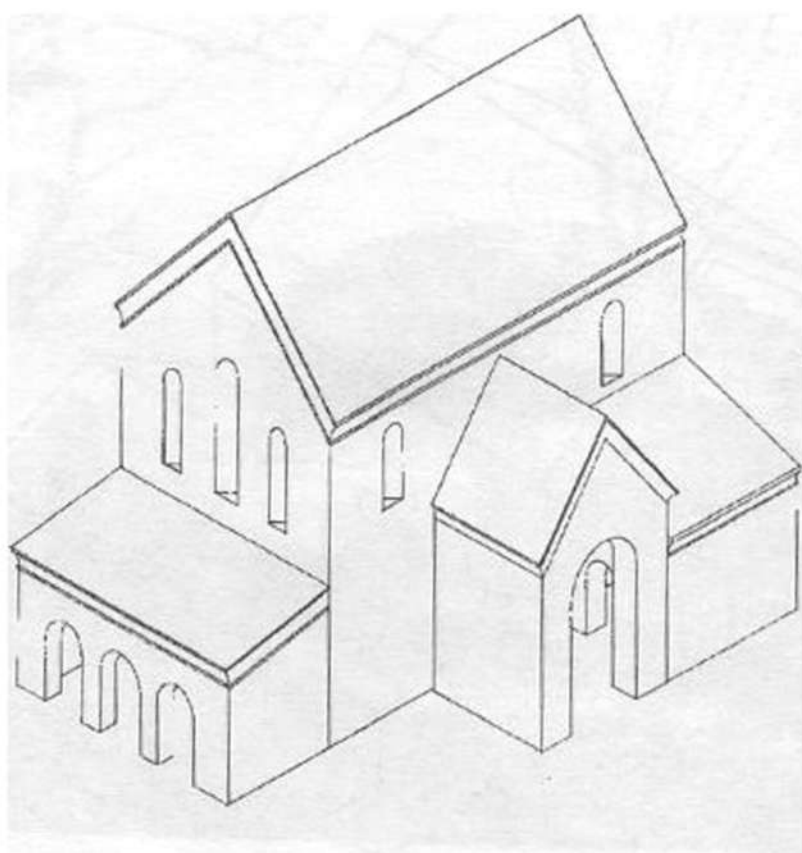
სურ. 20. ღრტილა. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



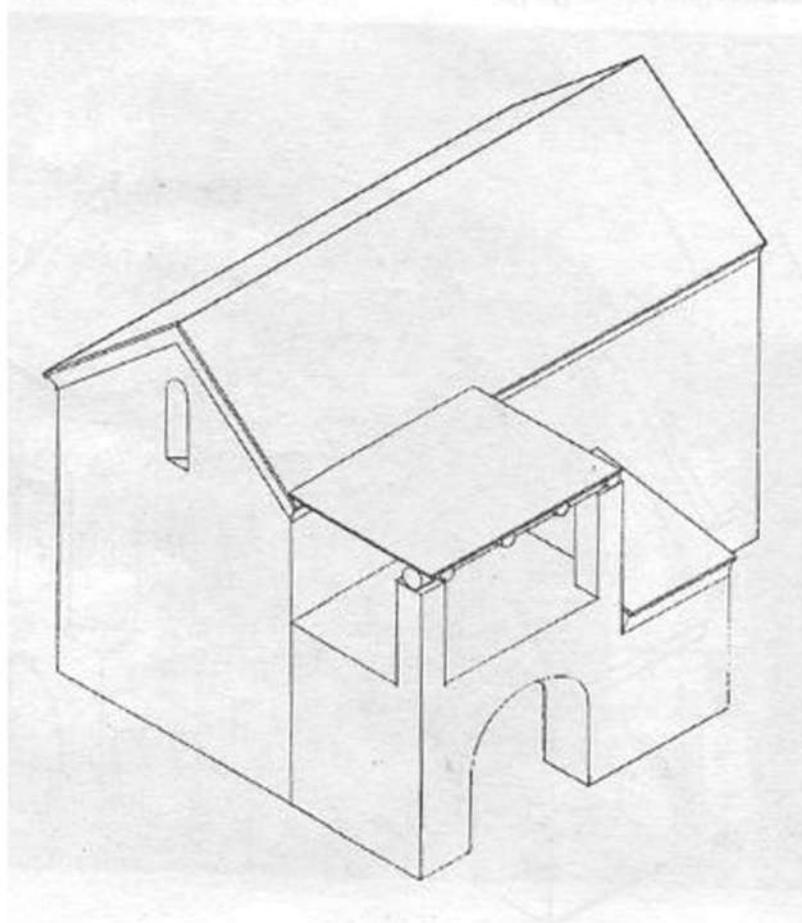
ნახ. 1. აბასთუმანი. რუსუდანის მონასტრის მთავარი ეკლესია.



ნახ. 2. ჯაბიუთი. აქსონომეტრია



ნახ. 3. სკური. აქსონომეტრია



ნახ. 4. ჩიტიკიბუ. აქსონომეტრია

ნიკორწმინდის ტაძრის მოხატულობა

ნიკორწმინდის წმინდა ნიკოლოზის ეკლესია XI საუკუნის დამდეგის გუმბათოვანი ტაძარია.¹ გარედან იგი მოკლემკლავებიანი ჯვრის ფორმისაა, შიგნიდან კი ხუთაფსიდიანია – დასავლეთი სწორკუთხა მკლავით. აფსიდის ნახევარსვეტების ფორმის შეკერილობზე გუმბათის თორმეტსარკმლიანი ყელია აღმართული. ტაძრის შინაგანი სივრცე, საკურთხევლის აფსიდის ბემისა და დასავლეთი ღრმა მკლავის გამო, საგრძნობლად დაგრძელებულია მთავარი ღერძის გასწვრივ აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ. ინტერიერი შესამჩნევად ფართოა, სიმაღლითა და სივრცით გამოირჩეული – დღის ყოველ მონაკვეთში უხვად განათებული.

ტაძრის ხუროთმოძღვრების ესოდენ ზოგადი აღწერითაც ჩანს, ამგვარი სივრცით მოცემულობათა მოხელთება, მხატვრობით მისი შემკობა, არც თუ იოლი დასაძლევია რომ უნდა ყოფილიყო მომხატველ ოსტატთათვის. აქვე მხატვრობის შესრულების, მკვლევართა მიერ შემოთავაზებული თარიღიც გასათვალისწინებელია (XVII საუკუნე), რადგან გვიანი შუა საუკუნეები აუცილებლად გულისხმობს ტაძრის შიდა სივრცის ყოველი მონაკვეთის სრულად მოხატვას – მოხატულობით არა მხოლოდ კედელთა, არამედ ბურჯებისა და პილასტრების, შესასვლულებისა და სარკმელთა წირთხლების შემკობასაც კი.

ინტერიერის პირველი მოხილვითაც ჩანს, რომ ნიკორწმინდის მხატვრობა პროფესიულად განსწავლულ ოსტატთა ნახელავია: მომხატველთა მიერ გააზრებულია ტაძრის შიდა სივრცის მომცველი ყოველი არე, კედლის ყოველი მონაკვეთი, გათვალისწინებულია მისი ფუნქციური თუ ფორმისმიერი ნებისმიერი დეტალიც კი.

ტაძრის ინტერიერის ყოველი სივრცითი მონაკვეთი მოხატულობის ოთხ რეგისტრს ითვლის. პირველი რეგისტრი, ყველგან საგანგებო მნიშვნელობის სცენით წარმოდგენილი, ზომით შესამჩნევად ჭარბობს მის მომდევნოს. ეს ხელს უწყობს მოხატულობის საწყის რეგისტრზე ასახულ სცენათა მასშტაბურ გამოყოფასაც და მონუმენტური ადქმისთვის საჭირო მხატვრული მახვილების წარმოქმნასაც.

გუმბათი „ჯვრის ამადლებას“ გადმოსცემს. გუმბათის ეულზე, სარკმელთა შორის, ჯერ თორმეტი წინასწარმეტყველია გაშლილი გრაგნილით წარმოდგენილი, შემდეგ

¹ ნიკორწმინდის ტაძრის ხუროთმოძღვრება, მისი ფასადებისა თუ გუმბათის ყელის ხეულპტურული გამოსახულებანი, მხატვრობის ქვედა რეგისტრებზე წარმოდგენილ ქტიტორთა წარმომავლობის საკითხები, მოხატულობის ბერძნულენოვანი წარწერებიც კი, დღეისათვის სრულად არის შესწავლილი, სამეცნიერო ლიტერატურაშიც ფართოდ ცნობილი. თვით მხატვრობა კი, რომლის თარიღის შესახებ თუ არსებობს ზოგადი ხასიათის რამდენიმე მოსაზრება, ჯერაც არ გამხდარა მკვლევართა საგანგებო დაკვირვებისა და მსჯელობის საგნად.

დაწერ. იხ. Н.И.Северов, Г.Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорциминда, Памятники грузинской архитектуры, Москва, 1957;

სარგ. კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთი ეპიგრაფიკული მასალის შესახებ. საისტორიო კრებული, IV, თბ., 1929. გვ. 04.

გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, V, თბ., 1930, გვ. 202; ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში, თბ. 1931; თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ. 1951. ნ. აღადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957; ი. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, II, თბ., 1981, გვ. 64, 67.

კი ეკლესიის მამების ფიგურები. გუმბათის ყელის დამასრულებელ რეგისტრად შეიდი სოუვეტური სცენა ნიღება: „აბრაამის მსხვერპლშეწირვა“, „ძველადოქმისეული სამება“, „ელთას ამაღლება“, „ყორნისაგან ელიას დაპურება“, „ღმრთისმშობლის შობა“, „ღმრთისმშობლის მიძინება“, „ქორწილი გალილეას კანაში“² ძველი და ახალი აღთქმის ამ თანხვედრ თემათა ერთობით ნათლად გამოიკვეთება კაცებრივი ხსნის თემა, რაც, შემდგომ, არსებრივად, ტაძრის ოთხივე აფსიდალურ მონაკვეთზე ასახულ სცენებში პოულობს თავისებურ განვითარებას.

საკურთხეველის კონქი „ვედრებას“ წარმოგვიდგენს; მომდევნო რეგისტრი „ზეციურ ღიჭურვას“ მის ქვემოთ, ორ რეგისტრად გაშლილ წმიდა მამების წელზემო ფიგურებს ეხედავთ – ხუთ-ხუთს სარკმლის როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს. ბემის კამარის ცენტრალურ მონაკვეთზე მრავალფიგურიან კომპოზიციად აისახება თანამდევნი წარწერით „ღვთისმსახურებად“ მოხსენიებული „ძველი დღეთა“.

საკურთხეველის საპირისპირო დასავლეთი მკლავი „განკითხვის დღეს“ გადმოსცემს (მეორედ მოსვლის „ვედრებას“, „ცის შეგრაგნის“ ეპიზოდს, „სამოთხეს“, „საუდარს განმზადებულს“, ცეცხლოვან მდინარეს, მართალთა და ბრალეულთა ფიგურებს).

ტაძრის ოთხივე აფსიდის კონქი და მისი მომდევნო რეგისტრი ყველგან საუფლო დღესასწაულთა ციკლს ეთმობა. მესამე რეგისტრად წმინდა მეომართა წელზემო ფიგურებია გამოსახული. ბოლო, დამასრულებელ რეგისტრად კი გამორჩეულად ნიღებიან მოხატულობის დამკვეთნი – წულუკიძეთა გვარის იმეამინდელი წარმომადგენლები (გამონაკლისი სამხრეთ-დასავლეთი აფსიდის ბოლო რეგისტრია, სადაც წმინდა გიორგის სასწაულის სცენაა ასახული).

სამხრეთ-აღმოსავლეთი აფსიდის კონქში „შობა“ გამოისახება, მეორე რეგისტრად „მირქმა“ და „ნათლისღება“, სამხრეთ-დასავლეთით „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“ და „იერუსალემად შესვლა“, ჩრდილო-დასავლეთ აფსიდში „ჯვარცმა“, „ტაძრად მიყვანება“ და „გარდამოხსნა“, ჩრდილო-აღმოსავლეთ კონქში „ამაღლება“, მის მომდევნოდ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ და „გვერდის განხილვა“

ნიკორწმიდის მხატვრობა გახსნილად გვიმჟღავნებს მასში დატეულ ძირითად იდეას, მის მხატვრულ თეოლოგიურ არსს. თავიდანვე საგულისხმოდ ნიღება ქართულ მოხატულობათა სისტემის ერთი თავისებურება – კლასიკური პერიოდის ჩვენზე მხატვრობისამებრ, გუმბათში ქრისტე ყოვლისმპყრობელი კი არა, „ჯვრის ამაღლება“ გამოსახული. ამ კომპოზიციის გახსენება თავისთავადაც მრავლისმეტყველია, რადგან იგი არსად, გვიანი საუკუნეების არცერთ სხვა ძეგლზე არ არის დამოწმებული. „ჯვრის ამაღლების“ სცენა თავისი შინაარსით რომ ქრისტიანობის ტრიუმფს აღნიშნავს – ეს ცნობილია. ისიც არის, რომ მას ამ კონკრეტულ შემთხვევაში სხვაგვარი შინაარსობრივი დატვითვაც აქვს: თუ მოხატულობის ქვემოდან ზემოთ, გუმბათის მიმართულებით მოხილვისას ზეცად მიმართული ჯვარი ქრისტიანობის ტრიუმფის განმაზოგადებელ სიმბოლოდ აღიქმება, ზემოდან ქვემოთ აღქმული იგივე ჯვარი დასავლეთ მკლავში გამოსახულ „განკითხვის დღესთან“ ერთად ისევე უდერს, როგორც მეორედ მოსვლის მაუწყებელი³. ამას ისიც ემატება, „ჯვრის ამაღლების“

² საზრისის მხრივ ეს სცენები ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: „აბრაამის მსხვერპლშეწირვა“ - მაცხოვრის ნებით აღსრულების, ხსნის, ზიარების წინასახე. „ძველადოქმისეული სამება“ - კაცებრივი ხსნის წარდგინება. „ელთას ამაღლება“ - წინასახე ქრისტეს ამაღლებისა. „ყორნისაგან ელიას დაპურება“ - ზიარების წინასახე. „ღმრთისმშობლის შობა“ ქვეყნიერების განახლება, საწყისი განკაცებისა და ამდენად, ხსნის დასაწყისი. „ღმრთისმშობლის მიძინება“ ცხოვნება, სხეულებრივი ამაღლება. „ქორწილი გალილეას კანაში“ - ზიარება, ცხოვნების (ხსნის) წინასახე-შდრ. Lexikon der christlichen Ikonographie, 1.4. Rom - Freiburg - Basel - Wien, 1974.

³ ა. ოქროპირიძე, ფრესკა – ამქვეყნიურისგან განწმენდილი და სიბრტყეში გადასული რეალობა. „სკოლა და ცხოვრება“, 1990, 3, გვ. 15.

ნიკორწმინდისეულ კომპოზიციაში ტეტრამორფების ჩართვით გამოცხადების ჯვარი რომ არის ასახული. საბოლოოდ ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში არა მარტო აღდგენილია ქართულ ტაძართა კლასიკური ხანის მოხატულობათა სისტემის თავისებურება, არამედ თავიდანვე, თვით ამ სცენაშივე დაუფარავადაა მინიშნებული განკითხვის დღის საზრისიც. ეს თემა შემდგომ ტაძრის მთელს მოხატულობაშია განსაკუთრებული მნიშვნელობით ასახული – დასავლეთი მკლავის ფართო არეზე კი, თვით მეორედ მოსვლის მრავალნაწილიანი კომპოზიციით წარმოდგენილი. ამავე იდეის წარმონეხას, მის გამახვილებულ ნეწებსას არა მარტო საკურთხეველისეული „ვედრება“ და ოთხივე აფსიდის საკონქო კომპოზიციად ასახული ოთხი საუფლო სცენა („შობა“ და „ფერისცვალება“, „ჯვარცმა“ და „ამაღლება“) ემსახურება, არამედ მოწამეთა მრავალრიცხოვან ფიგურათაგან შედგენილი ის გაბმული რიგიც, რომელიც ყოველი აფსიდის მხატვრობაშია ცალკე რეგისტრად გადმოცემული.

მეორედ მოსვლის წინასწარუწყების თემისადმი მძაფრი დამოკიდებულება, მართალია, გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობას ახასიათებს, მაგრამ თუ გავიხსენებთ, იგივე თემა ტაძრის აშენების თანადროულ რელიეფურ გამოსახულებებშიც ასევე ხაზგასმულად არის გამოკვეთილი.⁴ ეს თუ ასეა, მაშინ იმის თქმაც შეიძლება, ნიკორწმინდის ამ გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობის ძირითადი იკონოგრაფიული იდეა გარკვეულად რომ ეხმიანება ამავე ტაძრის XI საუკუნის დამდეგის საფასადო რელიეფების შინაარსობრივ დატვირთვას.

გასათვალისწინებელია ინტერიერის ამ მხატვრული დეკორის კიდევ ერთი თავისებურება. ნიკორწმინდის ტაძრის გეგმა დიაგონალურად განლაგებული ოთხი აფსიდით თითქოსდა ქრისტეს მონოგრამას იმეორებს. ამ დიაგონალურ დერძზე გაშლილი საუფლო სცენები, ქრისტიანობის ძირითადი თეოლოგიური არსის გამოკვეთის მიზნით ისე არიან შერჩეული, რომ საზრისის მხრივ მხოლოდ იდეურად (და არა ისტორიული თანამიმდევრობით) ეპასუხებოდნენ ერთმანეთს. „შობა“ დაიგონალურად განთავსებული „ჯვარცმის“ თანხედრია, „ფერისცვალება“ – „ამაღლებისა“. თუ პირველ ორ სცენაში მსხვერპლის იდეაა დაკვეთული, მომდევნო ორში გამოცხადებისა.

საუფლო სცენები საკონქო კომპოზიციათა ქვედა რეგისტრებზეც იმავე მიდგომითაა განლაგებული. „მირქმასა“ და „ტაძრად მიყვანების“ სცენაში პირმშოსა და რწეულის ტაძრად მიძღვნაა ასახული. „ნათლისღებასა“ და „გარდამოხსნა-დატირებაში“ კი, მოვლინება ტარიგისა და მისი აღსასრული. „ლაზარეს აღდგინებას“ – აღდგომის ამსახველ ამ მრავალფიგურიან სცენას, თვით აღდგომის იდეის მომცველი „ჯოჯოხეთის წარმოტყუენა“ ეპასუხება, ხოლო „იერუსალემად შესვლას“, სადაც იერუსალემს მაცხოვრის მეუფედ მოვლინებაა წარმოდგენილი, საპირისპიროდ „ბვერდის განხილვა“ იგივე „თომას დარწმუნება“ ანუ მოციქულთა მომართ, ახლა უკვე, აღმდგარი და გამარჯვებული ღმერთის ხილვა-მოვლინებაა ასახული (ოთხივე სცენა ესქატოლოგიური შინაარსის მომცველია – ოთხივეში აღდგომის ხატებაა ნაგულვები).

ასე რომ, მაცხოვრის შობით დაწყებული თხრობა ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, თანმიმდევრულად ვითარდება ყოველ მომდევნო აფსიდში, რათა საბოლოოდ ჩრდილო-აღმოსავლეთით ამაღლებით დაგვირგვინდეს. ამდენად „ამაღლება“, რადგან იგი საკონქო კომპოზიციად არის წარმოდგენილი, განზოგადებულ

⁴ ნიკორწმინდის ტაძრის ფასადთა რელიეფების ქვედა სიუჟეტური კომპოზიცია მდიდარი პარალელური მასალის მოშველიებით, დეტალურადაა განხილული ნ. აღადაშვილის მონოგრაფიაში: ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ. 1957, გვ. 19-30.

შინაარსის იძენს და ქრისტეს მარადიულ დიდებას, მის მეორედ მოსვლას და განკითხვას უკავშირდება.

ამგვარი სიერცული მონაცემების ტაძარში – საუფლო სცენების, ცალკეულ სიუჟეტურ კომპოზიციათა, წმინდანთა თუ ქტიტორთა ფიგურების სიმრავლის მიუხედავად – გარკვეულად წარმოქმნილია კლასიკური პერიოდის ძეგლთა დეკორისაგან თუმცა განსხვავებული, მაგრამ მაინც საკმაოდ მწყობრი მხატვრული სისტემა.

კომპოზიციური ადლო მოხატულობის არცერთ მონაკვეთზე არ დაღატობს მის შემსრულებელს. მნიშვნელოვნებით გამორჩეული საკონქო კომპოზიციები აგებულია სიმეტრიულად – მასშტაბურია, მყარია და ტექტონიკური, ხაზგასმულად სტატიკური. მომდევნო რეგისტრზე მოქცეული, ფიგურების ზოგან საკმაოდ მკვეთრი მოძრაობის რიტმით გაცხოვლებული საუფლო სცენები შედარებით „დინამიკური“ სქემის შთაბეჭდილებას წარმოქმნიან, რათა შემდეგ, მესამე რეგისტრზე, თანაბარი ინტერვალით გადმოცემულ ცალკე მდგომ ფიგურათა ვერტიკალებით თავისებურად ჩაიკეტოს და, ამდენად, გასრულდეს კიდევ ერთიანი თეოლოგიური იდეის წარმოქმნილი მოხატულობის მთლიანი ციკლი. დასასრულ, ბოლო, ქტიტორთა რიგის მომცველი რეგისტრი, სადაც გამოსახულებათა უმრავლესობა გამორჩეული მასშტაბითა და ფერადოვნებით, მკაცრი ფრონტალობით ისეა წარმოდგენილი, რომ ბუნებრივად შეიქმნას ამ ფართო სიერცის მომცველი მხატვრობის კომპოზიციური საყრდენი.

ინტერიერის მხატვრული დეკორის ამგვარი კომპოზიციური გადაწყვეტა თავისებური სულაც არ არის – XVI-XVII საუკუნეებში არსებითად ასევეა წარმოდგენილი გელათის წმიდა გიორგის, ხობისა თუ ციიშის ეკლესიათა მოხატულობა. დამახასიათებლად XVII საუკუნისეული კი, თუმცა ნიუანსისმიერად, ნახატსა და ფერადოვნებაში, ფიგურის თავისებურ წარმოდგენასა და სახეების წერის მანერითაა მეტ-ნაკლებად გამელაგებული.

ცნობილია, ჩვენი ტაძრების XVII საუკუნის მხატვრობა მხოლოდ შემოქმედებითი მუხტით კი არა, შესრულების დონითაც რომ ჩამოუვარდება წინარე საუკუნეებისას. სანიმუშო (მხოლოდ და მხოლოდ გვიანპადეოლოგოსური) მასალისადმი მექანიკური მიდევნება, ახლა უკვე, სრულიად აშკარაა და, ამდენად, გასაგები ხდება ამ დროის მომხატველ-ოსტატთა მიერ მოწოდებული ნახატის სიმშრალე და ერთფეროვნება, ერთგვაროვნებაც, ადგილ-ადგილ სქემატურობაც.

უპირატესობა თუმცა ცივ ფერთა ერთობას ენიჭება – მონაცრისფროსა და ნამუქებულ ყავისფერს, მწვანეს – შედარებით მოკრძალებულად, უფრო ხშირად კი, მოშავო-ღურჯ ტონებს, მაგრამ აქვე ორად-ორი თბილი ფერიც ნნდება – მოყვითალო ოქრა და მიხაკისფერი, რაც შესამჩნევად აცხოვლებს ტაძრის ინტერიერის დეკორის უსახურ ფერადოვნებას. ამ ცივ ფერთა თითქმის მონოტონურად აუღერებულ ფერადოვნებაში, განსაკუთრებულად წარმონეილი მიხაკისფერი, ზოგან მისივე ტონალური სახეცვლილება (მოწითალო, ყავისფერი თუ მკრთალი ვარდისფერი) XVII საუკუნის მხატვრობამ მოიძია გამორჩეულად. გამონაკლისი ამ მხრივ არც ნიკორწმინდის ტაძრის მოხატულობაა, ოდონდ ამავე დროის სხვა ამგვარ ნიმუშებთან (მაგ., ხობის მხატვრობასთან) შედარებით თავისი ბუნებით ეს საკმაოდ ინტენსიური ფერი არა მხოლოდ ზომიერად, თავისებურადაც ნნდება საუფლო სცენების მომცველ სიუჟეტურ კომპოზიციებში. გუმბათისა და გუმბათის ყელის თვალისათვის შორიდან საჭერეტ არეებზე (სადაც ზეცად ამაღლებული ჯვარი, გასხივოსნებული დისკოს შუანა, ზომით გამორჩეული მონაკვეთი და წინასწარმეტყველთა ფიგურების ფონად გაშლილი პორიზონტალური ზოლებია) მიხაკისფერი შედარებით მკრთალი ტონალობისაგაა და შესამჩნევად ჭარბადაც გამოყენებული. მოხატულობის მომდევნო, ქვედა რეგისტრებზე თანდათან მატულობს მისი ინტენსიობაც და ტონალური სიმუქეც და, ახლა უკვე, მოწითალო-ყავისფერს მიახლოებულ ფერად აუღერებული, ის

თავშეკავებულად, მხოლოდ მომცრო ზომის ლოკალურ ლაქებად ან აქა-იქ ჩაკრულ ფერადოვან მახვილებად თუ არის წარმოდგენილი.

XVII საუკუნემ სახეების დამუშავების შედარებით ახლებური წესიც შემოგვთავაზა. ჩამუჭებული ოქრას სქელი ფენით დაფერილი სახეები, წინა საუკუნის მოხატულობათა მსგავსად, თეთრანარევი მონაცრისფრო ტონით კი არა, შეურეველი თეთრათია „მოღვლირებული“. თეთრა სრულიად პირობითად, ერთ მთლიან, ფართო ლაქად არის დატანილი. უფრო ხშირად ქათქათაა, იშვიათად ერუ – ყველგან მონაცრისფროა, ფუნჯის სწრაფი მონასმით შესრულებული. შეიმჩნევა გაღიავება-ჩამუჭების მკვეთრი, ხაზგასმულად კონტრასტული დაპირისპირება, სადაც სახის ნაწილები (წარბები, თვალის გრილი, ბაგეები) გუელდასმით არის გამოყვანილი მოშავო კონტურით. აქვე, არც თუ მეტყველ სახეებზე, ტრადიციული მომწვანო ფერის ჩრდილებიც ჩნდება თვალის უკუებთან, ოღონდ მინიმუმებულია ისე მკრთალად, რომ მხოლოდ მიახლოებებისას ხდება შესამჩნევი, ყველგან სრულიად აშკარაა ფორმათა მიმანიშნებელი, მოცულობითი „ამოყვანის“ წესის გამარტივებისკენ მიმართული ტენდენცია.

საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟთა სახეებზე დაკვირვებით ჩანს, ნიკორწმიდის მხატვრობა XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედში რომ უნდა იყოს შესრულებული. თუ ამ საუკუნის დასაწყისში (მაგ., ცაიშის ტაძრის მოხატულობა) ფორმის „ამოძერწვის“ პროცესი ჯერ კიდევ „თანდათანია“, მომდევნოდ (მაგ., წაღენჯიხის ღეგან II დადიანის ეგეტერის 40-იანი წლების მოხატულობა) შედარებით მატულობს გაღიავება-ჩაჩრდილების სიმკვეთრე. ამ მხრივ კიდევ უფრო შორს მიდის 60-70-იანი წლების ამ დარგის მხატვრული შემოქმედება: ტონალური დაპირისპირება მეტადაა გამკვეთრებული, ხოლო ფორმათა „თანდათანია“ ამოძერწვა მხოლოდ მინიმუმებულია, აქა-იქ – უარყოფილიც კი.

ნიკორწმიდის მოხატვის თარიღს ასევე გვიაშკარავებს ქტიტართა ფიგურებზე დაკვირვება – მათი იდენტიფიკაცია. ტაძრის მხატვრობაში გამოყვანილი ყველა ქტიტორი მამაკაცი წულუკიძეთა გვარის წარმომადგენელია, რომელთაგან ზოგიერთი მოხსენიებულია XVII საუკუნის სხვადასხვა სახის ისტორიულ წყაროებში. სწორედ ამ წყაროებზე დაყრდნობით, ტაძრის მოხატვის დრო ზუსტად შეიძლება განისაზღვროს XVII საუკუნის 60-იანი-70-იანი წლებით.⁵ იგივე ქტიტორთა შესრულების თავისებურებითაც ჩანს.

⁵ მოხატულობის, ქტიტორთა რიგის მომცველ მონაკვეთს ჩვენამდე სრულად არ მოუღწევია: ზოგი გამოსახულება დაღუპულია, ზოგიც, შესამჩნევად დაზიანებული, ფრაგმენტულად შემორჩენილი. იგივე მათ სახელმძღვანელო წარწერებზეც ითქმის, რაც, ცხადია, აძნელებს თავდაპირველი სურათის წარმოდგენას.

სამხრეთ-აღმოსავლეთი აფხიდის ქვედა რეგისტრზე 4 ქტიტორის სანაცვლოდ ღღისათვის მხოლოდ ერთის – „პაატა წულუკიძის“ გამოსახულების გარჩევა შეიძლება.

დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე გვერდიგვერდ მდგომი ორი ქტიტორია: „ნიკოლოზ ხოპარი წულუკიძე“ და „ბეჟანან წულუკიძე კაციას ძე“.

ჩრდილო-დასავლეთის აფხიდალური მონაკვეთი, როგორც ჩანს, მოთავე ქტიტორებს აქონიათ დათმობილი, ამ რიგში პირველი „[სე]ჩინა წულუკიძე“, მეორე – „მერაბ ძე დათუასი“ მომდევნო პატარა ბიჭია წარწერით – „ლევან“, შემდეგ კი – „ბერი ნიკოლოზი“ (სადაც ბერი სასულიერო წოდების აღმნიშვნელი კი არა, საკუთარი სახელი უნდა იყოს). აქვე ჩნდება თანამეცხედრეთა წყვილი, რომელთაც ეკლესია უპყრიათ. მათ თავს ზემოთ მაკურთხეველი მაცხოვრია, ქვემოთ კი, თანამეცხედრეთა ხელების გადაკვეთაზე, ყრმის გამოსახულება წარწერით: „... და ქაიხოსრო“. სახელმძღვანელო წარწერა ქალის გამოსახულებასთანაც გაიჩნევა: „თანამეცხედრე [მისი] ჩი ს კოპაძის ქალი ანა“.

ჩრდილო-აღმოსავლეთი აფხიდის ქტიტორთა რიგი ყველაზე მრავალრიცხოვანია. აქ ამგვარი თანამიმდევრობაა: „ბეჟანის ძე ვარაღებულ“, „ბეჟან წულუკიძე“, „ჩიჯ[ავაძის] ქალი საზუა თანამეცხედრე მისი“, „ქორთაძის ქალი ელენე თანამეცხედრე მისი“, „ა... წულუკიძე“, „გიორგი წულუკიძე“, „თანამეცხედრე [მისი] ჭილაძის ქალი ელენე“.

ქტიტორთა სახის წერის მანერა, საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებთან შედარებით, გაცილებით მარტივი და უბრალოა. არ ჩანს მრავალშრიანი წერის ტექნიკა. ლოყაზე წითურებიც არ დაიტანება და აქა-იქ სახის სარჩულის ფერადოვნება იცვლება მხოლოდ (მოყვითალო ოქრა ან, უფრო იშვიათად, მუქი ნაცრისფერი). თვალის უბეებთან, აქაც, ღია მომწვანო ტონის ჩრდილები შეინიშნება. ასეთივე ჩრდილები მხოლოდ ვიწრო ზოლად, სახის ოვალის გაყოლებაზეც და ცხვირთანაც ჩნდება. უფრო მცირედ და ისიც ცალ მხარეს – ყელზე და ქვედა ტუჩთან. აშკარაა ქტიტორთა სახეებზე უკიდურესად გამარტივებული, მხოლოდ სქემატური სახით შემოთავაზებული და მხოლოდ ერთადერთი ფერით აღნიშნული ის თავისებური ჩრდილებია გამოყენებული, რომელსაც კედლის მონუმენტური მხატვრობის ადრეული

მოხატულობის თარიღის განსაზღვრის საშუალებას, პირველ რიგში, თანამეცხედრესთან ერთად გამოსახული, ასომთავრული წარწერით მოხსენიებული პაატა წულუკიძე გვაძლევს (ჩანს 1615-1618, 1628-1639, 1628-1656, 1639-1640 წლების სხვადასხვა რიგის საბუთებში. იხ. სარგ. კაკაბაძე. დასახ. ნაშრ. გვ. 04). ეს ის პაატა წულუკიძეა, XVII საუკუნის პირველი ნახევრის ცნობილი ისტორიული პირი, რომელიც იერუსალემის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წინაშე დამსახურების გამო, ამ მონასტრის კედლის მხატვრობაში რომ არის გამოყვანილი (იხ. ელ. მეტრეველი, მასალები იერუსალემის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის – XI-XVIII სს, 1962, გვ. 60). უთანხმოებაშია მეფე გიორგი II-სთან, რომელმაც „შერისხნა“ ის „რაიმესა ზედა“ და მამულები ჩამოართვა (იხ. ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ. გვ. 50). პაატა ოდიშს გადაიხვეწა – ლევან II-ს შეაფარა თავი. აქ ის მალე დაწინაურდა, სამეგრელოს მთავრის კარზე „ეეზირობა“ უბოძეს (იხ. ო. სოსელია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 51). ვახუშტის ცნობით მას „უხმობენ წუწკად“, რომელმაც „უმეტესად შთაუღვა“ დადიანს გიორგი იმერთა მეფის მტრობა და რომელიც ოდიშის მთავარს იმერთა სამეფოს სამტროდ ამზადებდა (იხ. ო. სოსელია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 52). პაატა I წულუკიძე 1656 წელს გარდაიცვალა. მხოლოდ მას შემდეგ შეძლეს წულუკიძეებმა გიორგი III-ის მიერ ჩამორთმეული თავიანთი საგვარეულოს ადგილ-მამულების დაბრუნება (ალექსანდრე III-ის სიკედილის – 1660 წლის შემდეგ) – საუკუნის 60-იან, 70-იან წლებში მაშინ, როცა ამ საგვარეულოს თავკაცი პაატას ძე მერაბ წულუკიძეა.

ნიკორწმინდის მოხატვის თარიღის დაზუსტებას აქვე გამოყვანილი სხვა ქტიტორიც გვიაღვივებს – მხედრული წარწერით „მერაბ ძე დათუასი“ – ის მერაბ წულუკიძეა, რომელიც ხოტევის ეკლესიის 1671 წლის წარწერაში მოიხსენიება და, რომელიც, თანამეცხედრე ანუასთან ერთად, თელუდის ეკლესიის მხატვრობის ქტიტორადაც ჩანს. ჩანს იგი ნიკორწმინდის 1660-1690 წლების შეწირულების წიგნშიც (იხ. გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი გვ. 108).

დასასრულ, ის ორი ისტორიული პირი – ბეჯან წულუკიძე და გიორგი წულუკიძე – რომლებიც ჩრდილო-აღმოსავლეთი აფსიდის მოხატულობაშია წარმოდგენილი. პირველი ბეჯან II უნდა იყოს პაატა I-ის ძე, ძმა მერაბ I-ისა (იხ. დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, I, გვ. 87, 91, 101, 102); მეორე – გიორგი II – წულუკიძეთა გვარის ის ცნობილი პირი, რომელიც იმერთა მეფის ალექსანდრე III-ის 1651 წლის საფიცრის წიგნში მოიხსენიება (გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 107). მოიხსენიება იგი იოსებ წულუკიძის მიერ დაწერილ, ნიკორწმინდის მონასტრის XVII საუკუნის მეორე ნახევრის ალაპშიც (იხ. საქართველოს სახელმწიფო ცენტრალური არქივის 1448, 1531 ნომრით დაცული საბუთები).

სხენებული საბუთებითა თუ ეპიგრაფიკული მასალით ცნობილ ამ ქტიტორთა იდენტიფიკაციით ერთი რამ უდაოდ ცხადდება – ყველა მათგანი XVII საუკუნის მეორე ნახევრის ის ისტორიული პირია, რომელთა შემწვობითაც უნდა შესრულებულიყო ნიკორწმინდის ტაძრის ამჟამინდელი მხატვრობა. უფრო ადრე, ამ საუკუნის თუნდაც პირველ ნახევარში, ეს შეუძლებელი იქნებოდა. XVII საუკუნის მეორე ნახევარი, დაახლოებით 60-იანი, 70-იანი წლები ის პერიოდია წულუკიძეთა საგვარეულო ისტორიაში, როცა მათ კვლავ დაიბრუნეს იმერთა მეფის გიორგი III-ის მიერ ჩამორთმეული ადგილ-მამულები და გასაგებია, სწრაფად დაწინაურებულნი უმაღლ ცდილობენ ხაჰისკოპოსო კათედრის გაძლიერებას, რაც, ახლა უკვე, მათ მიერ, ნიკორწმინდის ეკლესიის განახლებით უნდა ყოფილიყო შემტკიცებული.

დროის ნიმუშები მიმართავდა⁶ ამ ე.წ. ჩრდილებმა, ამ მოგვიანო დროისათვის არსებითად დაკარგეს პირვანდელი მნიშვნელობა და მათი ფუნქციაც წმინდა დეკორატიული ეფექტის გარდა, ისიც უნდა იყოს, რომ მოხატულობაში გამოყვანილ ისტორიულ პირთა სახეებზე მჭკრეტელის ყურადღება გამახვილდეს.

საგულისხმოა, რომ ქტიტორთა დეკორატიულად გადაწყვეტილ ფიგურაზე პირისახის გამოსაყოფად, სახეზე რაიმე სახასიათო ნიშნის გასამახვილებლად მათი შემსრულებლების მიერ, ჩვენივე ძეგლის საუფლო სკენების პერსონაჟთაგან განსხვავებით, წინარე, XVI საუკუნის ოფიციალური რიგის ეკლესია-მონასტრების მომხატველ ოსტატთათვის ჩვეული მხატვრული ხედვის თავისებურება კი არ არის მოხმობილი, არამედ ის, მეტნაკლები სხვაობით წარმონეხილი, გამოცდილება, რომელიც ხალხურად სახელდებულ ძეგლთა ქტიტორულ პორტრეტში იქნა გამჟღავნებული (ჭაღასა და ბუგეულში, ილეშში, წითელხეხსა და გელათის წმიდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში). ამდენად საფიქრებელია, რომ ნიკორწმინდის ტაძარში გამოსახულ საერო პორტრეტთა შემსრულებლისთვის ეს საკმაოდ მწირი სახვითი საშუალებები არა მხოლოდ საკმარისია, არამედ უფრო მისაღებიც.⁷

გასათვალისწინებელია თვით შესრულების ხარისხიც, რაც შედარებით თავისუფალ, ოფიციალური რიგის იმჟამინდელ ნიმუშებზე ნაკლებდამოკიდებული მხატვრული ხედვითაა განსაზღვრული. ქტიტორთა ფიგურის მნიშვნელოვნება მხოლოდ მისი გაზრდილი ზომით როდი წარმოჩინდება, არამედ რაღაც მარტივი, ხალხურად სახელდებულ ძეგლთა საერო პორტრეტისთვის დამახასიათებელი რიგი ფორმალური ნიშნების გამოყენებითაც. ეს თავიდანვე ფიგურის წარმოდგენის თავისებურებით ჩანს – შედარებით დამჯდარი, შედარებით ჯშუხი და მყარი პროპორციებით, მკვეთრი სილუეტით, სახის წერის, როგორც ითქვამს, სრულიად უბრალო, ფერადოვანი შრეების გარეშე შემოთავაზებული მანერით – ყურთან დატანილი კლაკნილი ხაზითა თუ ტუჩის ქვემოთ ჩაკრული მოკლე სწორკუთხა ჩრდილით, გარეგნულად გამოვლენილი ძალის ექსპრესიით, ხელების დამახასიათებელი მოძრაობის ცოცხალი რიტმით, მჭკრეტელს მინდობილი მხერით, გამოსხელების სიწრფელითა და უშუალოდ. ყველა ამ ფორმალური ნიშნით ნიკორწმინდელ ქტიტორთა პორტრეტები აშკარად შეგვახსენებენ იმ საერო ციკლის პერსონაჟებს, რომლებიც XVI საუკუნის ხალხურთან წილნაყარმა ძეგლებმა შემოგვინახა. ოღონდ ეს მსგავსება, რადგან ორგანიზულად არ არის წარმოქმნილი, სრულად როდია

⁶ ჩვენი მხატვრობის ქტიტორთა სახეებზე გამოყენებული „ჩრდილები“ არსებითად განსხვავდებიან იმ ფერადოვან ლაქათაგან, რომლებსაც პალეოლოგოსთა მხატვრობა მიმართავდა. იმ ქართულ ძეგლებში, სადაც პალეოლოგოსთა დროის მხატვრული საშუალებები და სქემები დამკვიდრებული, ჩანს, რომ ჩრდილების აღმნიშვნელი ლაქები (ლოყაზე, შუბლზე, კისერთან – ხელის მტევანზეც კი) ჩვენი ძეგლისგან განსხვავებით, რამდენიმე ფერისგანაა შედგენილი – თხელია და გამჭვირვალე, მსუბუქი, რომლის ქვეშ ამა თუ იმ ფერის ქვედა ფენები გამოსტევივს. ეს ის „ფერწერული“ ლაქაა, რომელიც არა მარტო მონიშნავს მოცულობას (ცხადია, მხოლოდ პირობითად, ოღონდ კლასიკური პერიოდის ძეგლებთან შედარებით მაინც ისე, რომ როგორღაც დაუახლოვდეს მოცულობის ილუსტორულ ჩვენებას). არამედ დამატებით, თბილი და ცოცხალი ფერის ფუნჯისმიერი სწრაფი მონასმით კიდევ უფრო აცოცხლებს სხეულისა თუ სახის სარწმუნოს შედარებით სიმუქეს (ამ მხრივ, წინარე საუკუნეების ძეგლებზე რომ არაფერი ვთქვათ, სამაგალითოა ნიკორწმინდის მხატვრობასთან ქრონოლოგიურად უახლესის – გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მეორე ნახევრის საქტიტორო პორტრეტი).

⁷ ი. ხუციყვაძე, გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ ტაძართა „ხალხური“ მოხატულობანი, სადისერტაციო მაცნე, თბ. 1995, გვ. 35-44.

გამოხატული და უფრო მეტად მაინც გარეგნული, შედარებით ვიზუალური ხასიათისაა.⁸ ამის მიუხედავად, მხოლოდ ამ სახით გამოვლენილი მსგავსებაც იმ დროისათვის სულაც არ იყო უმნიშვნელო. ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი მიმართულების ისეთ დამახასიათებელ ძეგლში, როგორიც ნიკორწმინდის ტაძრის XVII საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობაა – აქ წარმოდგენილ საქტიტორი პორტრეტში პოსტბიზანტიური ნიმუშების მოხალოდნელი გავლენა კი არ ჩანს, არამედ იმ თავისებური გამოცდილებისა, რომელიც XVI საუკუნის ხალხურად სახელდებულ ძეგლებში იყო შენიშნული. ეს კი, უკვე თავისთავად, ტაძრის მომხატველთა იმგვარ სწრაფვასაც ნიშნავდა, რამაც მონუმენტური ფერწერის ამ დამასრულებელი ეტაპის ძეგლში ასახულ ისტორიულ პირთა პორტრეტები ეროვნული ელფერითაც დატვირთა.

ამგვარი ტენდენცია ამავე XVII საუკუნის სხვა ამგვარივე ნიმუშებისთვისაც საყოველთაო სულაც არ არის – მხოლოდ იმ ერთი ჯგუფის დასავლეთ ქართულ ძეგლებშია შენიშნული, სადაც ნიკორწმინდასთან ერთად, სამაგალითოდ, ნაკურალეშისა და კულაშის დარბაზულ ეკლესიათა მოხატულობის ისტორიულ პირთა პორტრეტები მოიხსენიება. ეს იმითაც ჩანს, ქტიტორთა გამოსახულებებს შედარებით სხვაგვარად რომ წარმოგიდგენს ამგვარივე ყაიღის ისეთი დამახასიათებელი ნიმუშები, როგორიც ცაიშის, მარტვილის XVII საუკუნისეული ფენისა და წალენჯიხის ლევან II დადიანის ეგვტერის მოხატულობაა. ქტიტორთა აქ ასახულ პორტრეტებში პარადულობა, გელათის მთავარი ტაძრისა და წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის ქტიტორთათვის მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი, საერთო საზნო ელფერი უფრო გამოკრთება, ვიდრე უბრალოება, ხალხური ხედვით ნასაზრდოებ ოსტატთა შემოქმედებაში ასახულ პირთა უბრალო ადამიანური თავისებურებანი. ისიც უნდა ითქვას – აქვე თუმცა შორეულ გამოძახილად, მაგრამ მაინც შესამჩნევად რომ ჩნდება მუსულმანური სახვითი ხელოვნების ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი საერთო მხატვრული იერი.

ტაძრის მომხატველთა ამგვარ მხატვრულ ხედვას სრულად ესიტყვება შესრულების საერთო მანერა. ფიგურის ძირითადი, გარშემომწერი კონტური, ახლა უკვე სქელი, მოუხეშავი და გაურანდავი როდია, არამედ შესამჩნევად თხელია, შედარებით განატიფებული, განსწავლული ოსტატის ხელით ისეა შემოწერილი, რომ თითქოსდა მიჩქმადულიცაა, თითქოს არც იყოს დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე. მრავალშრიანი წერის ტექნიკა თუმცა გამარტივებული სახითაა შემოთავაზებული, მაგრამ ისე, რომ ყველგან შესაძლებელია მისი წაკითხვა. ყველგან (განსაკუთრებით ცაიშში) გარკვევით ჩანს ფორმის ამოყვანის თავისებური ცდა. ქტიტორთა ფიგურის შესრულებისას, მხოლოდ დეტალიზაციას კი არა, თვით

⁸ ეს გასაგებია: XV საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის, ქართული კედლის მხატვრობის ამ ეველაზე კრიზისული პერიოდისთვის, ერთიან ნაკადად მოვლენილი და მთელი XVI საუკუნის განმავლობაში მომძლავრებული, ხალხურობით აღბეჭდილი ჩვენი მხატვრული შემოქმედება XVII საუკუნისთვის შეუძლებელია წინანდელი სახით ყოფილიყო წარმოდგენილი. ხალხურმა ხედვამ მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთში შეძლო კედლის მონუმენტური მხატვრობის არც თუ შემოქმედებითად მოაზრებულ იმეამინდელ სქემებში შეეტანა ჩვეულებრივის, კონკრეტულის ასე თუ ისე გამედავებული ცოცხალი განცდა. ეს კი შემდგომი განვითარებისთვის ხელშემწყობი ფუნქცია იყო არსებითად. მხოლოდ მშველელი და არა მონაცვლე, რადგან მისივე განსაკუთრებული თავისებურების – სხვაზე რომ არაფერი ეთქვათ, თუნდაც მეტად მოკრძალებული სახვითი საშუალებების გამო, ხალხური ნაკადი ვერ შეძლებდა გადამწყვეტი კორექტივი შეეტანა, სრულად გადაეხალისებინა კედლის მონუმენტური მხატვრობის იმ დროისთვის თუმცა სქემადქცეული. მაგრამ მაინც მკაცრად ჩამოყალიბებული სისტემა. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ XVII საუკუნისთვის ის მხოლოდ აქა-იქ, მხოლოდ გამოძახილად – ძირითადად მხოლოდ ისტორიულ პირთა გამოსახულებებში და ისიც გარეგნულად გამოვლენილი სქემის დონეზე შეიძლება შემოგვხედეს. დაწვრ. იხ. ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 39–45

ცალკეულ დეტალთა გულმოდგინედ წარმოჩენასაც, ფაქიზი ხაზით დეტალთა გამოყვანას – თმა-წვერისა და წარბების ნახატი იქნება ეს თუ საშოსის ორნამენტის რაიმე სახე – გაცილებით მეტი ყურადღება ეთმობა, ვიდრე იქ, სადაც ნიკორწმინდასთან ერთად, ნაკურალეშისა და კულაშის ვკლესიათა მხატვრობა მოიხსენიება.

ნიკორწმინდის ტაძრის მოხატულობა თუმც მთლიანია ზოგადი მხატვრული განწყობით, მაგრამ დაკვირვებისას ნანს, აქ რომ ორ სხვადასხვა ჯგუფად გაერთიანებულ ოსტატებს უმუშავიათ. აქა-იქ (განსაკუთრებით ჩრდილო-დასავლეთისა და ჩრდილო-აღმოსავლეთი აფსიდთა ცალკეულ მონაკვეთებზე, ნაწილობრივ დასავლეთი კედლის ქვედა რეგისტრზეც) თავდაპირველი მხატვრობის ხელმოწერად გადაწერისა თუ განახლების კვალიც შეინიშნება.⁹ მოხატულობის განმაახლებელი თავდაპირველ მხატვრულ ხასიათს თითქმის არ ცვლის – ყველგან გარკვეულად ცდილობს გამოსახულებათა ოდინდელი სახის შენარჩუნებას. ამიტომაც ადვილად შესაცნობია ტაძრის ორ სხვადასხვა ჯგუფად გაერთიანებულ მომხატველ-ოსტატთა თუმც ნიუანსისმიერი ცვლილებით აღბეჭდილი, მაგრამ მაინც განსხვავებული მხატვრული მანერა, მათი მხატვრული მისწრაფება.

ამ ორი სხვადასხვა მხატვრული ჯგუფის გამოსახულებანი, არსებითად, სახის დამუშავებით გამოიყოფიან ერთმანეთს (სახის ერთფეროვან სარჩულს თუ რაგვარი ინტენსიობით ედება თეთრას ყრუ ლაქები ან რა სიძლიერისა თუ რა ზომისაა ღია ყავისფერი ჩრდილები ყელსა თუ სახის ოვალის გაყოლებას); ამასთან, მეტ-ნაკლები გრაფიკულობითა და ფერის მხოლოდ ოდნავ შესამჩნევი ტონალური სახეცვლილებით. სხვა მხრივ – კომპოზიციური აგებულება იქნება ეს, ფიგურის გარშემომწერი კონტურის მდინარება თუ თვით შიდა ნახატის დამამუშავებელი ხაზების სიმწობრე, ორივეგან თითქმის ერთნაირია, თითქმის ერთგვაროვანი ნახატის წარმომქმნელი.

ნიკორწმინდის ტაძრის ამ ორივე ჯგუფის მომხატველთათვის და საერთოდ მთელი XVII საუკუნისთვისაც ყველაზე დამახასიათებელი სცენების მოქმედ პირთა თავისებურება უნდა იყოს. შეიძლება უცნაურადაც ჩანდეს, მაგრამ დამუშავების ხსენებული ხერხების სქემატურობის მიუხედავად, მათ გაუჩნდათ ახალი, წინარე საუკუნეებისათვის უჩვეულო თვისებები. ისინი აშკარად უფრო „ხორციელნი“ არიან და თვით XVI საუკუნის მხატვრობისთვისაც არც თუ დამახასიათებელი წონა და სიმკვრივე გააჩნიათ. ეს, რასაკვირველია, ილუზორული ხელოვნების მატერიალურობა არ არის, მაგრამ აღარც კლასიკური შუა საუკუნეების სრული განსულიერებაა. შესაბამისად, მათმა ქმედებამაც კონკრეტულობა შეიძინა. XVII საუკუნის მხატვრები, კერძოდ, ნიკორწმინდის ტაძრის მომხატველნი ზედროულ ხატებას არ გვიჩვენებენ, მათი პერსონაჟები მოძრაობას კი არ მიგვანიშნებენ, არამედ მოძრაობენ და, ზოგჯერ, საკმაოდ მკვეთრადაც (მაგ. ხელების მტევენების მძაფრი გადახრა, ან განზე ძლიერ განზიდული მკელავეები „გარდამოხსნასა“ და „გვერდის განხილვის“ სცენებში და სხვ.).

ამ ორი სიახლის წყალობით მხატვრობა დროით კონკრეტულობასაც დაიმჩნევს. თუ XVI საუკუნის „ხალხური ნაკადის“ მოხატულობებში წარმავალობა, მიწიერება ჯერ კიდევ მხოლოდ მინიშნებით იჩენდა თავს, ახლა იგი გაცილებით აშკარა გახდა და, შეიძლება ითქვას, ერთი ნაბიჯიდაა XVIII-XIX საუკუნეების ხელოვნებამდე, რომელიც უკვე ფართოდ წარმოაჩენს წუთისოფლის ნიშან-თვისებებს.

⁹ მოხატულობის უახლოესი განახლებაზე ის ადგილები მიგვანიშნებენ, სადაც ამა თუ იმ სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა თუ ცალკე მდგომ ფიგურათა სახეების სარჩული ძლიერად ჩამუქებული მოყვითალო ოქრათია დაფერილი, ხოლო ნაკვეთები მექი ყავისფერი კონტურით ამოწერილი, სადაც სამოსის ინტენსიურ და ლოკალურ ფერთა ლაქები, შუა საუკუნეთა ჩვენი მხატვრობისთვის უჩვეულოდ, ისე პრიალებს, და არც თუ სასიამოვნოდ, თითქოს ზეთის ფერწერული ტექნიკით იყოს შესრულებული.

Resume

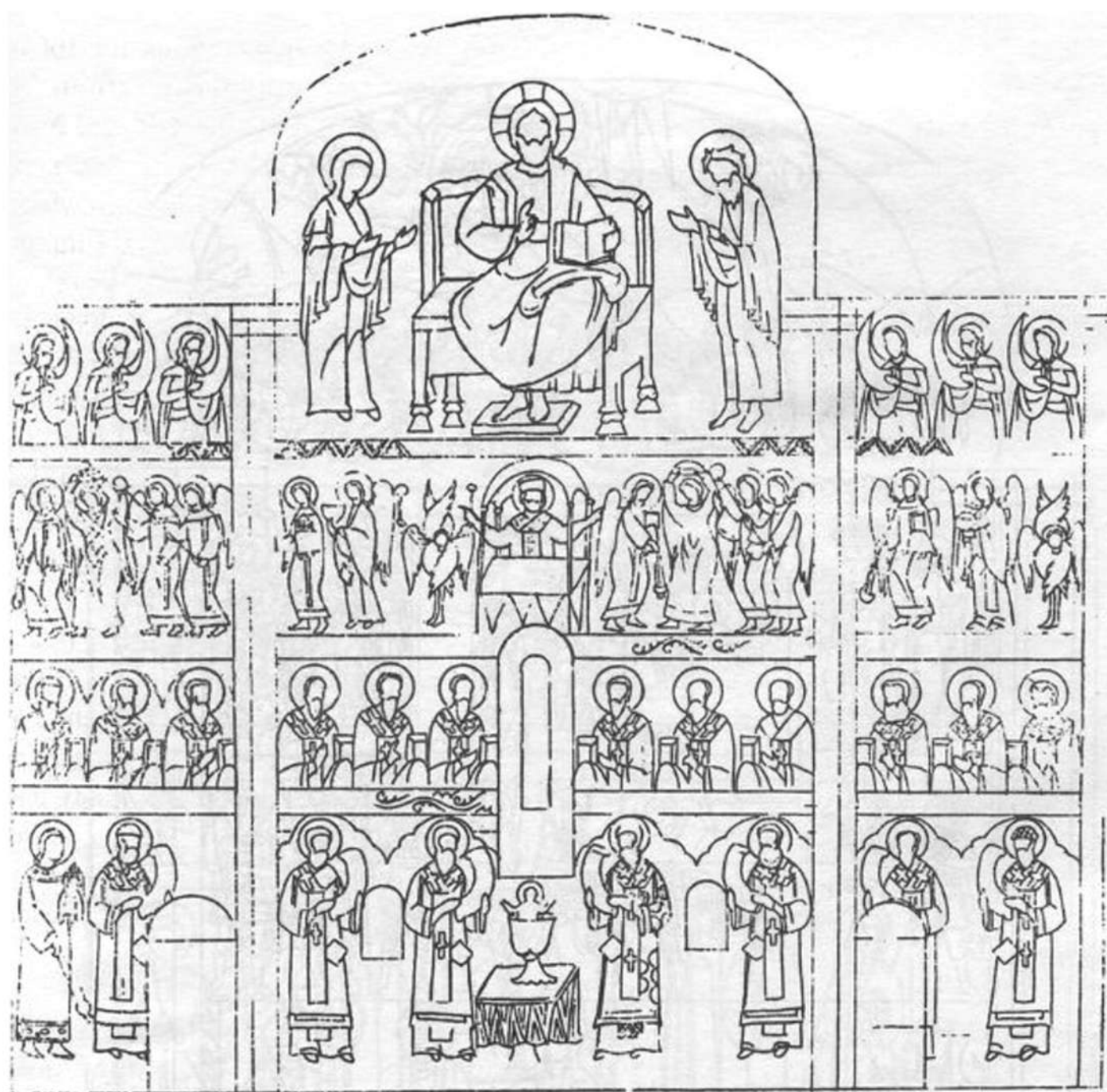
Yuza Khuskivadze

Murals of Nikortsminda Church

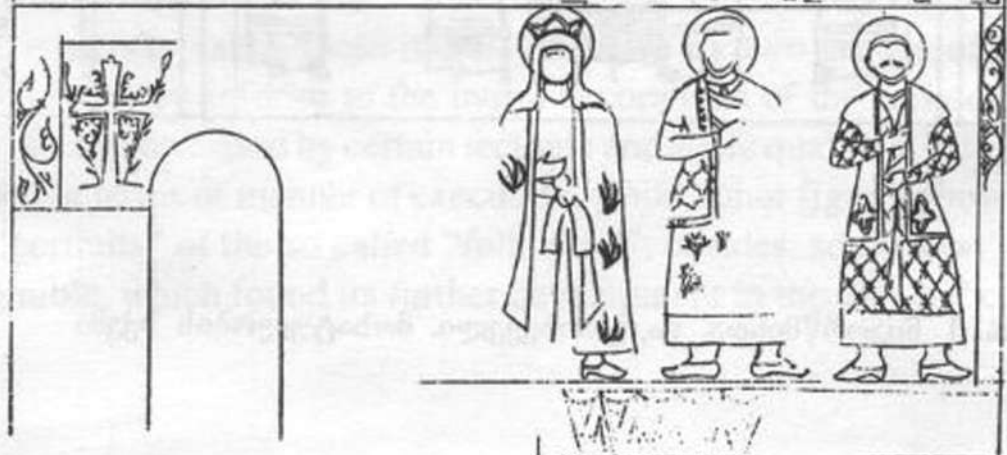
Early 11th c. multi-apse Nikortsminda church of St. Nicholas is painted in the 1660-1670s. The church interior is divided into four registers. Dome drum bears (from the top, downwards): Ascension of the Cross, 12 Prophets, Holy Bishops, Old and New Testament scenes (Sacrifice of Abraham, Hospitality of Abraham, Ascension of Elijah, Elijah Fed by the Raven, Nativity of the Virgin, Dormition, Miracle at Canna), which reveal the main concept of murals. Apse conch bears Deesis, lower – Celestial Liturgy, half-figures of Holy Bishops (arranged in two registers), in the fore-choir vault represented is Christ Ancient of Days. West cross-arm is occupied by the Last Judgement; in the conchs of other four apses depicted is (from the south to the north): Nativity, Transfiguration, Crucifixion and Ascension; in the next register of: the south-east apse – Presentation at the Temple and Baptism; south-west apse – Raising of Lasarus and Entry into Jerusalem; north-west apse – Entry of the Virgin into the Temple and Deposition; north-east apse – Harrowing of Hell and Touch of Thomas. Third register is given to Warrior Saints and the last one – to the donor portraits of the Tsulukidze.

Ascension of the Cross (accompanied by Tetramorphs), depicted in the dome in accordance with the old tradition, together with the mural decoration of the west cross-arm, bears an indication to the Second Coming, thus emphasising the significance of this theme in the entire painting. Images of the diagonal apses are united into conceptual pairs according to a Chrism principle (e.g. images in the conches – Nativity and Crucifixion, displaying the idea of Sacrifice; Transfiguration and Ascension, denoting Theophany); the same is true of the next register. Narration unfolded in such a way, starts with Nativity and ends with Ascension, which is again linked with the Second Coming.

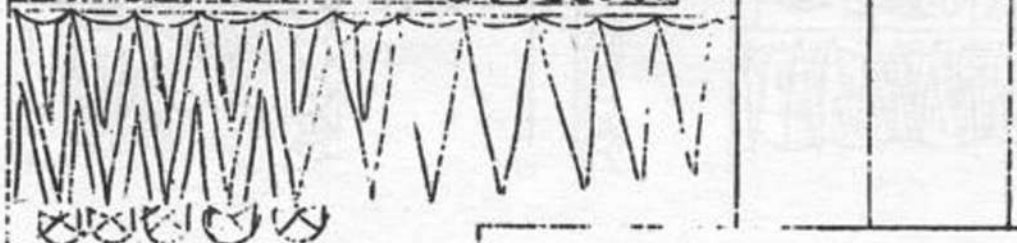
Due to their artistic value, these murals executed by two groups of painters and renewed a bit later, are inferior to the mural decorations of the early date. At the same time, they are characterised by certain tectonic and static qualities, being typical sample of the epoch in terms of manner of execution, while donor figures show certain affinity with the “portraits” of the so called “folk trend”; besides, some new “corporality” is also discernible, which found its further development in the 18th-19th cc.



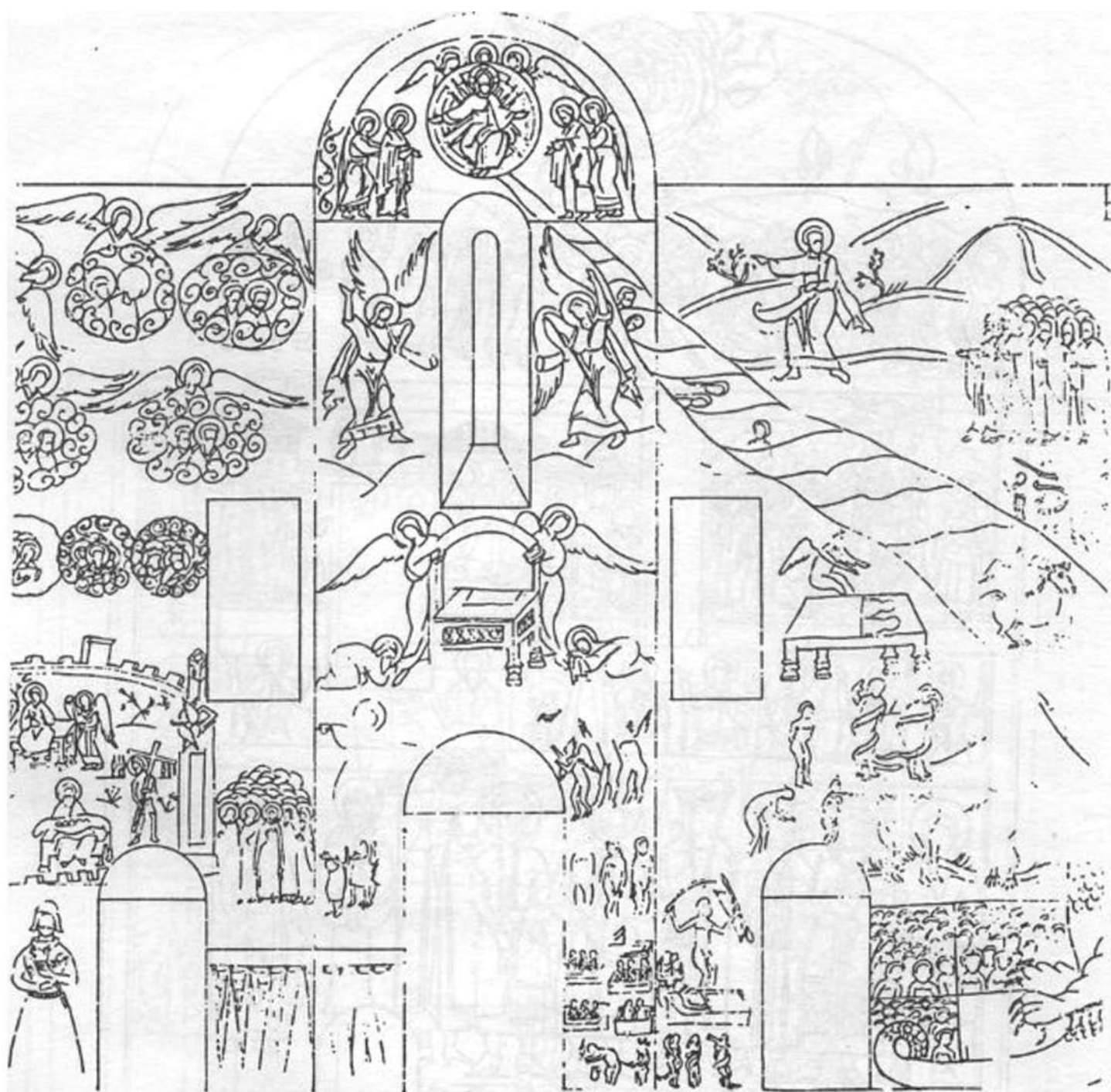
ნახ. 1. ნიკორწმინდა. საკურთხეველი. მოხატულობის სქემა



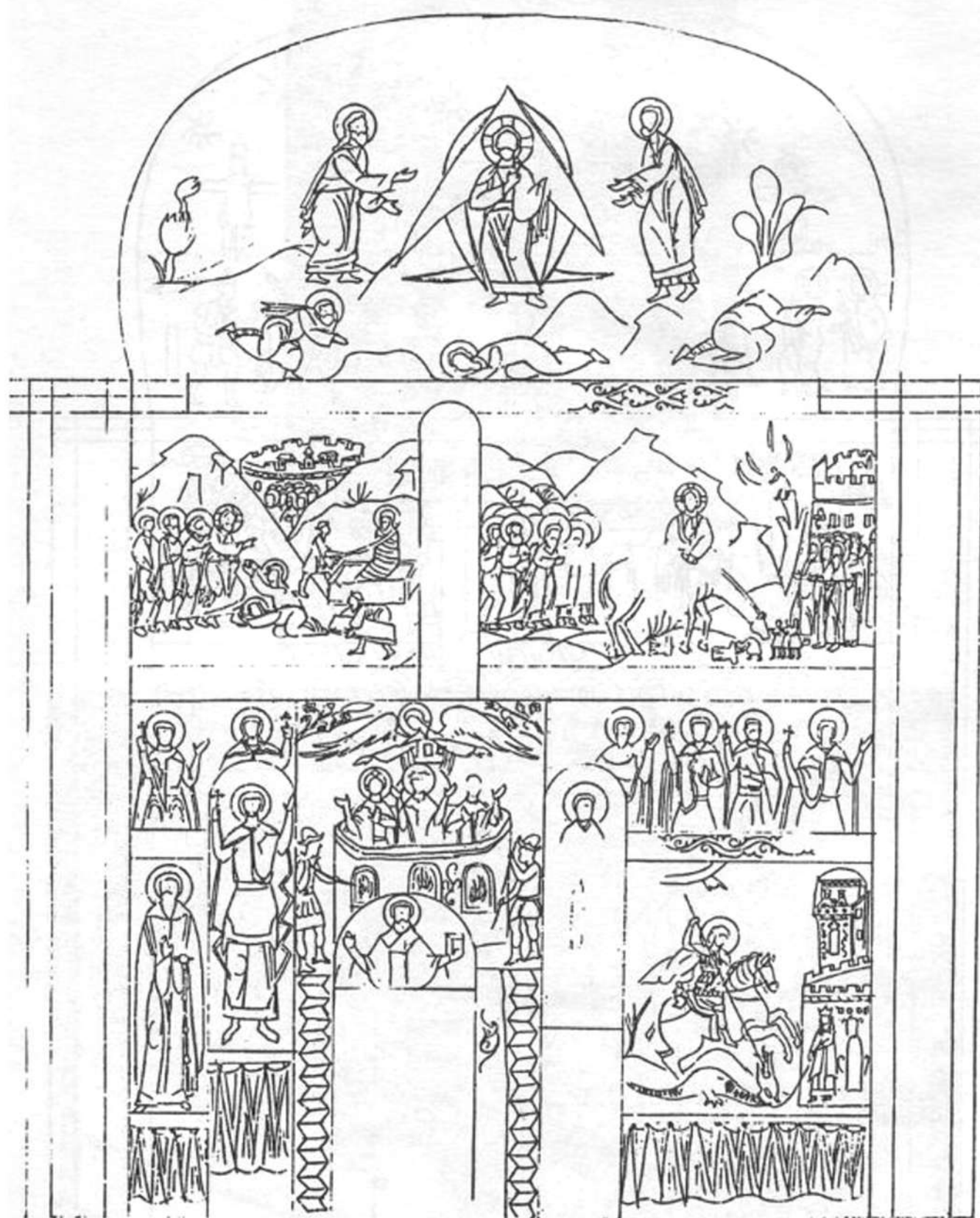
ნახ. 2. ნიკორწმინდა. სამხრეთ-აღმოსავლეთი აფსიდი. მოხატულობის სკემა



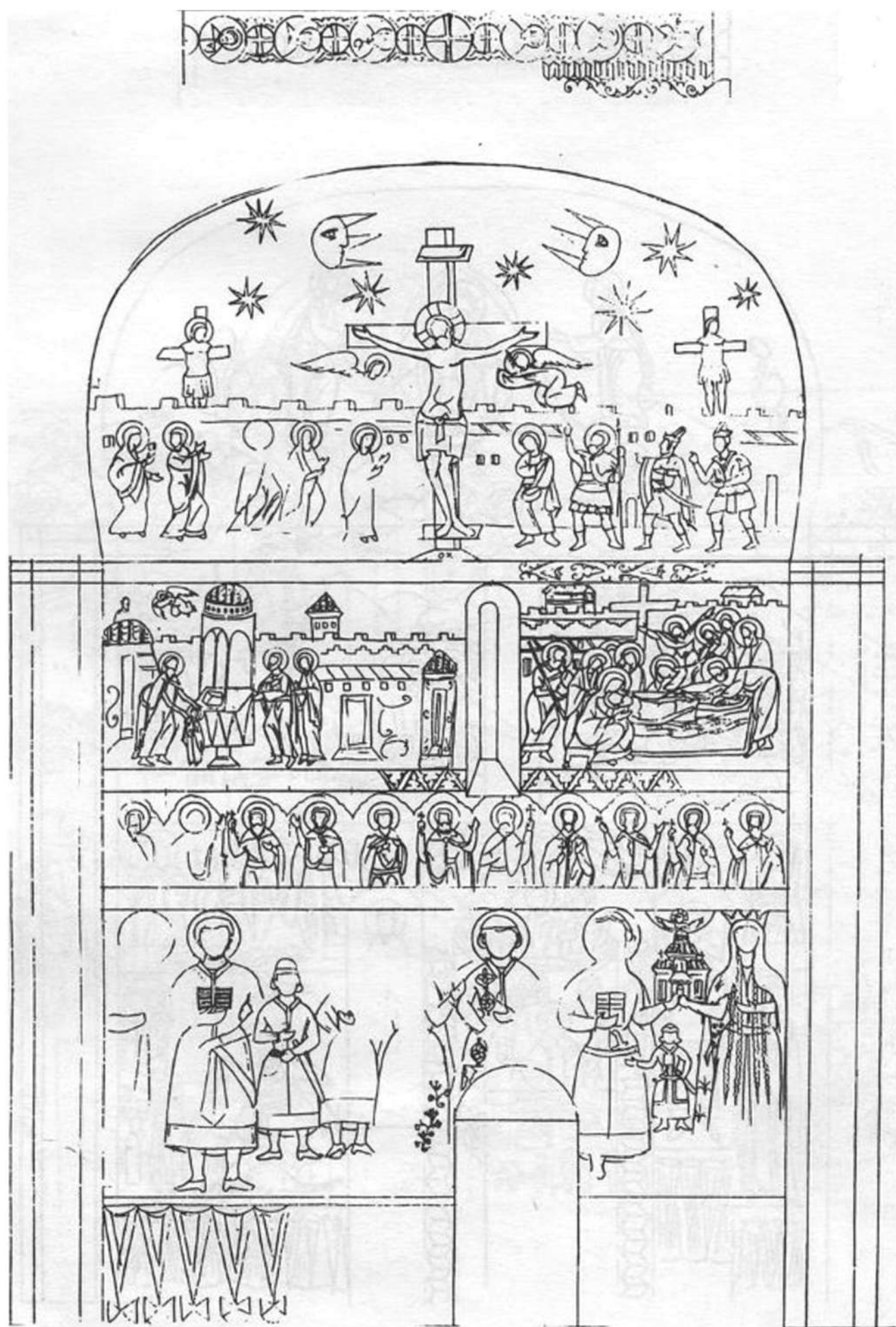
ნახ. 3. ნიკორწმინდა. ჩრდილო-აღმოსავლეთი აფსიდი. მოხატულობის სქემა



ნახ. 4. ნიკორწმინდა. დასავლეთი მკლავი. მოხატულობის სქემა



ნახ. 5. ნიკორწმინდა. სამხრეთ-დასავლეთი აფსიდი. მოხატულობის სქემა



ნახ. 6. ნიკორწმინდა. ჩრდილო-დასავლეთი აფსიდი. მოხატულობის სქემა



სურ. 1. ნიკორწმინდა. დასაუღეთი მკლავის მოხატულობა



სურ. 2. ნიკორწმინდა. “ლაზარეს აღდგინება”



სურ. 3. ნიკორწმინდა. “ძველი ღღუთა” (ფრაგმენტი)



სურ. 4. ნიკორწმინდა. “ჯოჯოხეთის წარმოცვევნა”

ქოლაგირის ციხის კარიბჭის „მიჯაჭვული“ ღომების რელიეფები („მიჯაჭვული“ ღომების გამოსახულებათა ინტერპრეტაციისათვის შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში)

შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურულ ძეგლთაგან ქოლაგირის ციხე (ბოლნისის რაიონი; დღეს სოფ. თამარისი) ის უიშვიათესი მაგალითია, რომლის აგების დოკუმენტაციამაც ჩვენამდე მოაღწია (პროექტი 2 ვარიანტად, ნახაზები, განმარტებითი ბარათი).¹ იგი 1788-1798 წლებში ერეკლე მეფის მეუღლეს-დარეჯან დედოფალს მისთვის მეფის მიერ ქვემო ქართლში ნაბოძები მამულის ცენტრში აუგია. მოსახლეობის გასახიზნად ვაკე ადგილზე აღმართული ციხე-გალავანი მტრისგან შეჭირვებული ქვეყნის პოლიტიკურ არასტაბილურობას გვამცნობს.

ქოლაგირის² ციხე-გალავანი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დიდი ნაგებობაა ქართულ „გალავნებს“ შორის. თუ ამ ხანის გალავნები გეგმაში კვადრატს უახლოვდებიან (მატანი, ღაღისყური), იგი ზუსტად და საგანგებოდ კვადრატულია – 135×135 მ. (ფართობი-18225 კვმ), რის ხაზგასმულ მითითებასაც თვით ხუროთმოძღვარ (სარაიდარ) სტეფანესთვის განკუთვნილ განმარტებით ტექსტში ვნახულობთ: „როგორც თქვენთვის მითქვამს ამ ციხეს განი და სიგრძე ერთი უნდა ქონდეს“.³

ქოლაგირის ციხე-გალავანი თავდაპირველი პროექტით რვა მთავარი კოშკით უნდა ყოფილიყო შემაგრებული-ოთხი კუთხისა და ოთხივე შუაბურჯით (აქედან ორი შუაბურჯი რეალურად არ განხორციელებულა). ყველაზე უფრო საყურადღებო კი, პროექტის განმარტებით წარწერაში მოხსენიებული თითოეული ამ კოშკის სახელდებაა⁴ – კუთხის ბურჯისა: „ქ. ჯვარი“; „ქ. მაცხოვარი“; „წმიდა გიორგი, წმიდა ევსტატე“, „მიხაილ გაბრიელ//ქალაქისკენ“, „წმიდა თეოდორე, წმიდა დიმიტრი“, „პეტრე პავლე//სოფლისკენ“.

ვფიქრობთ, საერო-საფორტიფიკაციო ნაგებობისთვის ქრისტიანულ-სარწმუნოებრივი შინაარსის მინიჭების ეს სურვილი შემთხვევითი არ უნდა იყოს იმ გარემოების გათვალისწინებითაც, რომ ციხე-გალავნის მშენებლობის დამკვეთი თვით დეთისმოსავი დედოფალია. ამ მხრივ, ვერც „აღორძინების“ ხანის ქართული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ესკატოლოგიური ხასიათის ტენდენციები დარჩება ყურადღების მიღმა (XVIII საუკუნეში წმ. გრიგოლ დეთისმეტყველის, წმ. ეფრემ ასურის, წმ. ბასილ კესარიელის ნაშრომებისადმი გაძლიერებული ინტერესი; დ. გურამიშვილის შემოქმედება).⁵ ყოველივე კი, ფროთხილად ნათქვამი მოსაზრების

¹ ვ. ბერიძე, XVII ს-ის ქართველ ხუროთმოძღვართა ნახაზები, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. XIV- თბ., 1947, გვ.219-234.

² ქოლაგირის ციხე განმარტებით ტექსტში „დარ აშადად“ არის წოდებული- „დარ-კარი“, აქ, როგორც ჩანს, ციხის აზრითაა, აშადა-ძლიერ მაგარი, მტკიცე (არაბ.). ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 227

³ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ.228: „ორ ვარიანტად შემოთავაზებულ პროექტთან შედარებით რეალურად აგებული გალავანი რამდენადმე შეცვლილია, გამარტივებულია. მაგრამ მისი კვადრატულობა გულმოდგინედ მისდევს პროექტის თავდაპირველ ჩანაფიქრს“.

⁴ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 227.

⁵ ლ. რუხაძე, სიკვდილ-სიცოცხლის კამათის თემა და აღორძინების პერიოდის პოეზია (ხადისერტაციო ნაშრომი ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად), თბ., 1987.

გამოთქმისკენ გვიბიძგებს: ხომ არ არის მკაცრად ხაზგასმული კვადრატული ფორმის (თავისი ქრისტიანული იდეური კონტექსტით) ქოლაგირის ციხე-გალავანი „ციური იერუსალიმის“ ხაზით შთაგონებული ანუ „ზეციური გალავნის“ იდეით აღჭურვილი, გალავნისა, რომელშიც მხოლოდ მართალნი და რწმუნნი შეეღწევიან.⁶ გავიხსენოთ: „ზეციური იერუსალიმის“ გალავნის „სიგრძე და სიგანე და სიმაღლე მისი სწორ არიან“;⁷ ხოლო მისი ათორმეტნი ბჯენი და ათორმეტნი საფუძველნი ძეთა (12 ტომი) ისრაელისათა და ათორმეტთა მოციქულთა სახელებით სახელდებულნი.⁸

დაუმუშავებელი ქეითა და დუდაბის შემაკავშირებელ ხსნარში აგურის წყობანარევი⁹ მტკიცედ ნაგები ციხის ბურჯთაგან მნიშვნელოვანებით, როგორც ზომის, ისე მორთულობის მხრივ, ჩრდილო-აღმოსავლეთი გვერდის შუა ადგილზე განლაგებული მომრგვალებული კოშკი გამოირჩევა (სურ. 1*).¹⁰ სწორედ აქ არის მოწყობილი მთავარი შესასვლელიც (გალავანს მეორე კარიც აქვს). ზღუდიდან მძლავრად ამოსული გოდოლის შებრტყელებულ წინა პირზე, შუაში სწორკუთხა ნაწეული არეა ამოღებული. მისი მეტი ნაწილი განიერ, შეისრული თაღით მოთავებულ დიობს უჭირავს, მის აქეთ-იქით დარჩენილ სწორკუთხედის მონაკვეთებს კი ერთმანეთის მონაცვლე მუქი (მოწითალო) და ღია (ქვიშისფერი) აგურების ირიბი „სხივებით“ შექმნილი ნახატი ავსებს. გვერდებიდან ჩატრილ არეს აგურის სადა წყობა ფარგლავს, ხოლო ზევიდან-აგურისავე სამრიგა „ხერხულა“ კოზმიდი. კოზმიდს უშუალოდ ესაზღვრება და ვიზუალურად აგრძელებს უკვე კოშკის ზედაპირზე აგურითვე გამოყვანილი გადაჭიმული ფრიზი. ცენტრში, თაღის წვერის ასწვრივ აგურების ამოღებით¹¹ მიღებული ტანწყობილი „გოლგოთის“ ჯვარია გამოსახული; მის ორსავე მხარეს ასევე შესრულებული რომბებისა და სამკუთხედების მწკრივებია. უშუალოდ ამ ფრიზის დამაბოლოებლად და მთლიანი სიმეტრიული კომპოზიციის შესაკრავად, აქეთ-იქით მონაცრისფრო სწორკუთხა ქვაზე რელიეფურად გამოსახული „მიჯაჭვული“ ღომების ფიგურებია (სურ. 2). ეს რელიეფური ფილები, მიუხედავად მცირე ზომებისა, თავისი ადგილმდებარეობით ამახვილებენ ფრიზის პორიზონტალობას. კოშკის გარე სახის მხატვრულ გადაწყვეტაში, მისი სიმეტრიული კომპოზიციის შექმნაში გარკვეულ როლს ასრულებენ კოშკის ზედა ნაწილში, უშუალოდ კარის ჩარჩოს გასწვრივ სიმაღლეზე განლაგებული ქვის სამი ლოდსატყორცნისა და ორი სარკმლის (მესამე შესაძლოა ამოქოლილი იყოს) აქცენტები.

ჯვრისკენ პირმიქცეული „მიჯაჭვული“ მწოლიარე ღომების ფიგურები თითქმის იდენტურია. ისინი შედარებით მაღალი რელიეფით, მაგრამ სიბრტყობრივი, მოუქნელი, მარტივი, ბლოკისებრი, თითქმის დაუნაწევრებელი ფორმებით გამოისახებიან. ერთიანი თანაბარი სისქით ამოზიდული, განზოგადებული, მხოლოდ გვერდებში მომრგვალებულად მოხაზული ღომების ფიგურების ზედაპირი ბრტყელია; მათ გლუვად,

* ფოტოები ეკუთვნის ავტორს

⁶ ფსალმუნი 117, 19-20; ესაია 60,21; გამოცხადება 21,26-27.

⁷ იოანეს გამოც. 21, 12-14; ესაია 28,16.

⁸ იოანეს გამოცხ. 21, 12-14; ეფეს. 2,20; საინტერესოა, რომ ქოლაგირის ციხე-გალავნის კოშკების (თაბიების-მცირე შევრილი კოშკების ჩათვლით) რიცხვი 24 შეადგენს. „ზეციური იერუსალიმის“ იდეა, იქნებ ჯერაც არ ჩამქრალა, XVII ს-ის ბოლოს აგებულ ანანურის დარად, რომელიც, „მეორედ იერუსალიმად“ ნაგულებს სვეტიცხოვლისკენ მზირადია?!

⁹ სალოდეებისა და კოშკთა დეკორაციული სახეებით გასაწყობად აგურია გამოყენებული; აგურის ორი რიგით შექმნილი ზოლები შეუოლებულია ძირითად წყობაშიც.

¹⁰ ვფიქრობთ, რომ ეს ცენტრალური კარიბჭე შეიძლება გავიფიქროთ თავდაპირველი პროექტის განმარტებით წარწერებში მითითებულ შუაბურჯთან, რომელიც წოდებულია „პეტრე პაულე/სოფლისკენ“

¹¹ ფონის ამოღებით გამოსახვის ხერხი, ისევე როგორც აგურის ამგვარი აქტიური გამოყენება ამ ეპოქის ქართლ-კახური არქიტექტურის მახასიათებელი ნიშანია.

არაპლასტიკურად დამუშავებულ სხეულზე შედარებით უფრო გულმოდგინედ ფასში წარმოდგენილი სახე მუშაედება: დაცქვეტილი ყურები, ოდნავ ამობურცვით გამოყვანილი თვალები, დრუნხი მათ თავისებურ ხასიათს ანიჭებენ. ღომთა ფაფარზე მხოლოდ მკერდის მორკალული კონტური მიაინიშნებს. წინა თათებზე შემდგარი და პროფილში გამოსახული ღომების გრძელი, ღებნისებრი დეკორატიული ელემენტით დაბოლოვებული კუდი უკანა მორთხმულ თათებს შორისაა ამოტარებული და მარჯვნივ, უკანვე გაზიდული ქვემოთ ეშვება. ღომის გავის და კუდის გამოსახვაში ოსტატი რელიეფის სხვადასხვა დონეების შეთანადებით განსხვავებასაც იძლევა. აღსანიშნავია ქოლაგირის ღომთა სხეულების თავისებური ღუნე მოშვებულობა და ღომის ძლიერების არგადმომცემი ხასიათი. საინტერესოა ღომის ჯაჭვის ბრტყელი ზედაპირის დეკორატიულად, ერთმანეთზე გადაბმული ოვალებით წარმოდგენა. იგი ღომის სხეულს მკერდთან აბსოლუტურად პირობითად ებმის (კისერზე იგი არ აღინიშნება) და ასევე პირობითად მაგრდება რელიეფური ფილის გვერდით, ცალკე ნადგმულ მომცრო სწორკუთხა ქვასთან (ქვების ზედაპირზე თითქოს ოდნავ წრიულად ჩაღრმავების კვალი ჩანს, რაც მათზე გირჩების არსებობას გვაფიქრებინებს).

სანამ „მიჯაჭვული“ ღომის სახის სემანტიკას შევხებოდეთ, თვალი უნდა გადავაგდოთ ქართული მონუმენტური ქვის პლასტიკაში ამ იკონოგრაფიული ტიპის სხვა მაგალითებსაც, რომელთაგან ქოლაგირის ციხის „მიჯაჭვული“ ღომები ყველაზე გვიანდელია.

„მიჯაჭვული“ ღომის უადრეს მაგალითს ქართულ მონუმენტურ პლასტიკაში კაზრეთის ეკლესიის (XIII ს-ის პირველი მეოთხედი)¹² დასავლეთ ფასადზე ეხედებით (სურ.3). ერთი შეხედვით, მისი ადგილმდებარეობა ფასადზე მიმოფანტულ სხვა რელიეფურ გამოსახულებებთან მიმართებაში ერთიანი კონტექსტის შექმნას ძნელად უწყობს ხელს. მაგრამ თუ დავუკვირდებით, იგი შემთხვევით როდი ჩნდება სწორედ ეკლესიის კარის სიახლოვეს, მისი ტიპის მარცხენა კიდის ასწვრივ. ვფიქრობთ, ყურადსაღებია აგრეთვე კარის შუა ღერძის გაყოფებაზე ზემოთ მდებარე, ქვაში მარტივად ჩაკვეთილი, საკმაოდ დიდი ზომის ოთხყურა ვარდულის გამოსახულებაც. კაზრეთის „მიჯაჭვული“ ღომი საკმაოდ პლასტიკურია, რასაც განსაზღვრავს შედარებით მაღალი რელიეფი მომრგვალებული ნაპირებით და დანაწევრებული სილუეტით, მისი მეტკველი, მოქნილი სხეული, შემართული, ოდნავ წინ გაზნექილი პოზა. ღომის კუდი აქაც ფეხებს შორის მუცელზეა ამოტარებული, მაგრამ ზემოთკენაა აბზეკილი და მოქნილად საგანგებოდ გადაკვანძული. ღრმად, უხეშად ჩაკვეთილი ბრტყალები, ასევე პარალელური, ტალღოვანი, მსუბუქად ჩატრილი ხაზებით ნაჩვენები თმა, ფაფარი, გრძელი უღვაშები, გრეხილი დაწნული ჯაჭვი აქ უფრო დეტალურად, გულმოდგინედ არის ნაჩვენები. მკაფიოდაა აღნიშნული „სახის“ ნაკეთებიც: რბილად ამობურცული ცხვირთან გადაბმული მორკალული წარბები, ასევე რელიეფური კონტურით მოვლებული ნუშისებრი თვალები გაბურღვით აღნიშნული გუგებით, ოდნავ ბრტყელი, ჩამოგრძელებული ცხვირი; პლასტიკურადაა გამოყვანილი ზემოთ დაცქვეტილი ღებნისებრი ყურებიც. რბილი გადასვლებითა და რელიეფის სიმაღლის ცვალებადობითაა გადმოცემული თათების კუდის სხეულის სხვა ნაწილებთან შეფარდება. კაზრეთის ღომის გამოსახულების გარკვეული პლასტიკურობა წინა საუკუნეების (X-XI სს.) ქართული სკულპტურის მიღწევების რემინისცენციად წარმოგვიდგება.

ღომის გვერდით მდებარე ქვა, სადაც სავარაუდოთ „მიჯაჭვული“ ღომის მისაბმელად გირჩა იქნებოდა რელიეფურად გამოსახული, მთლიანად დაზიანებულია, შესაძლოა, გამოცვლილიც.

¹² ვ.დოლიძე, კაზრეთის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი. ქართული ხელოვნება, 9, თბ., 1987, გვ. 26-57.

ლომის ამ იკონოგრაფიული ტიპის მომდევნო მაგალითი კაზრეთისგან დროის საკმაო ინტერვალით დაცილებული ანანურის ღმრთისმშობლის ტაძრის (1689წ.)¹³ „ლომებია“ (სურ.4). გამოსახენ ადგილზე, სამხრეთი ფასადის სარკმლების თავზე გამოსახული „მიჯაჭვული“ ლომები რთულ მხატვრულ ანსამბლსა და იკონოგრაფიულ პროგრამაში არიან ჩართულნი და ჯვრისა (ასეა ქოლაგირშიც) და „სიცოცხლის ხის“ პირისპირ პერალდიკურ კომპოზიციას ქმნიან. ლომების ფიგურები (სურ. 5) ანანურში ეპოქის სტილის კვალად სიბრტყობრივ-კუთხოვანი მანერით გამოისახება; ამასათანავე, ოსტატის ხელწერა დატალღებისადმი სიყვარულითაა გამორჩეული: ბასრი ბრჭყალები (თათებზე წრეებად ამოჭრილი და ცენტრში გაბურღული), პარალელური, რიტმულად ნაკვეთილი ღარებით „დაფარცხილი“ თმა, ქვემოთ დაშვებული უღვაშები, რომლებიც მოკლე, გაბრტყელებულ ცხვირს ებმის, უფრო დაბალი კონტურით სამგზის შემოხაზვით გამკვეთრებული ზემოთკენ წაგრძელებული ნუშისებრი თვალები ლომის გამოსახულებას თავისებურ, რამდენადმე მიაშიტურ გამომსახველობას ანიჭებს.

მართალია, ლომები აქაც მწოლიარეა, მაგრამ მათი სიბრტყობრივად, გლუვად ნაჩვენები სხეული თითქოს შემართულია; თავისი ბასრი ბრჭყალებით, სახსრებში კუთხოვნად გამოკვეთილი თათებით და უკნიდან მუცელზე გადატარებით თავისკენ გაწვდილი აპრეხილი, სხეულის სიდიდესთან შეუფარდებლად წვრილი კუდით ისინი ერთგვარად გვაფრთხობენ კიდევ. დატალღურად არის გადმოცემული გრძელი, ორნამენტული ჯაჭვი, რომლითაც ლომი ვარდულისებრ გირჩაზეა „დაბმული“.

ანანურის სამხრეთი ფასადის იკონოგრაფიულ პროგრამას მისდევს საგარეჯოს პეტრე-პავლეს (1690-1712წწ.)¹⁴ აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიცია. აქ „მიჯაჭვული“ ლომების ფიგურები (სურ.6), ანანურისგან განსხვავებით, საგანგებოდ და თვალშისაცემად არ არიან წარმოჩენილ-ხაზგასმულნი. ისინი, აქაც, ბოროტის დამთრგუნეულ, შთამბეჭდავი ზომის ექვსფრთედი სერაფიმების გამოსახულებებით დაბოლოვებულ ტრიუმფალურ ჯვართან მიმართებაში წარმოდგებიან, უშუალოდ ჯვრის განივი მკლავების განედლებული რტოებითა და გირჩებით დასრულებულ წვეროთა თავზე (ფასადის მარჯვენა მხარეს „მიჯაჭვული“ ლომის გამოსახულება, ისევე როგორც, ამ მხარეს-სერაფიმისა, გადარეცხილია და მხოლოდ ლომის ფიგურის რელიეფის დეფორმირებული კვალი იკითხება).

მოხრილად მდგომარე „მიჯაჭვული“ ლომი აყვავებული ხისა და რტოების გამოსახულებებთან ერთად მცირე ზომის სწორკუთხა ფილას მჭიდროდ ავსებს; ამავე ფილაზეა ლომის თათების წინ მსხვილად დაწნული ჯაჭვის მისამაგრებელი – ძლივს დატეული მცირე გირჩაც. საგარეჯოს პეტრე-პავლეს ლომი სახეობრივადაც დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს ანანურის ლომებთან: „მიჯაჭვული“ ლომი აქაც მუცელზე მძლავრად გადაჭდობილი და თავისკენ გაზიდული, მსხვილად ამობურცული კუდით გამოისახება, ისევე, როგორც სქელი კონტურით ნაჩვენები დიდრონი ნუშისებრი თვალ-წარბი, წვრილად ნაკვეთილი გრძელი უღვაშები; ხოლო მისი გრძელი ფაფრის აღმნიშვნელი ოდნავ სიბრტყობრივად ამოსული და კლაკნილად ჩატრილი კონტურები მეტად დეკორატიული ხასიათისაა. მთლიანობაში, საგარეჯოს „მიჯაჭვული“ ლომი, ანანურთან შედარებით, ნაკლებად ექსპრესიული და დამაფრთხობელი ჩანს. იგი, ასევე სამოთხის წალკოტთან და ადღგომისა და მეორედ მოსვლის ტრიუმფალურ ჯვართან სიახლოვეს წარმოდგენილი, სამოთხის კარიბჭის მცველად გვევლინება.

ისევე როგორც ქოლაგირის ციხეში კარიბჭის, „მცველებად“ გვევლინებიან და ანანურისა და საგარეჯოს მსგავსად კედლის საერთო მხატვრული გაფორმების

¹³ ვ. ბერიძე, XVI-XVIII სს. ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, გვ. 48-68.

¹⁴ იქვე, გვ. 142-148.

სისტემაში მოიაზრებიან „მიჯაჭვული“ ლომები დავით-გარეჯის ლავრის 1695 წლის კარიბჭეზეც (სურ. 7). კარის ტრილი აქაც, ქოლაგირივით, შეწეულ, აგურით შემოვლებულ, ზემოდან „ხერხულა“ კოზმიდით მოსაზღვრულ ზედაპირზეა მოცემული. ოღონდ დადაბლებული არე აქ თლილი ქვიშაქვის ფილებითაა შემოსილი. ამასთანავე, ეს არე სწორკუთხა კი არ არის, არამედ სიმაღლის შუა წელზე მოკლე მკლავებად განხეცადის და თავისებურ ჯვრისებრ მოყვანილობას ღებულობს. მის ცენტრში ღრმად გამოკვეთილი ორმაგი გლუვი ღილეებით მოვლებული შეისრულთაღოვანი ტიშპანით დასრულებული კარია მოქცეული. „მიჯაჭვული“ ლომები სწორედ ტიშპანის გასწვრივ, გვერდებში განხილულ „მკლავებში“ თავსდება. ისინი პირმიქცეულნი არიან ტიშპანისკენ, სადაც დაქარაგმებული ასომთავრულით ნაწერი ფსალმუნის ტექსტია გულმოდგინედ, ნატიფად ამოკვეთილი: „განმიხუენით მე ბჭენი სიმართლისანი, შევიდე მათ შინა და აუვარო უფალსა. ესე არს ბჭე უფლისაი და მართალნი შევლენ მას შინა“ (ფს. 117, 19-20)¹⁵. „მიჯაჭვული“ ლომის ფიგურები კარიბჭის ერთიანი იკონოგრაფიული პროგრამით არიან დაკავშირებულნი კარიბჭის ქვით მოპირკეთებულ ზედა ნაწილში წარმოდგენილ რელიეფურ კომპოზიციებთან, რომელთაგან შინაარსობრივ-იდეურ ცენტრს ზედა რეგისტრის შუაში გამოსახული თევზზე წამოდგარი არწივის (ქრისტეს აღდგომის სიმბოლო) და მის აქეთ-იქით ნაწვენები ჯვრების გამოსახულებები ქმნიან; ჯვრების გვერდით მხარეებზე ჯვრისკენ მფრინავი ჩიტები გამოისახებიან, რომლებსაც ნისკარტებით ხეფისკვერები უჭირავთ. კარიბჭის ზედა ნაწილში წარმოდგენილი მთელი ეს კომპოზიცია ტიშპანში მოთავსებულ წარწერასთან ერთად სულის ხსნის, აღდგომის იდეას უკავშირდება.

დავით-გარეჯის „მიჯაჭვული“ ლომების (სურ. 8) ფონიდან ოდნავ ამოსული, დაბალი რელიეფით, თითქმის სრულებით გლუვად და სქემატურად ნაწვენები ფიგურები ოთხკუთხად ამოჭრილ ჩარჩოებშია მოთავსებული. აქ ლომების ზემოთ განხილული გამოსახულებებისგან განსხვავებული იკონოგრაფიული ტიპია მოცემული. ლომები ფეხზე დგანან, ხოლო ზემოთ აპრეხილი კუდები ოდნავ შეზნექილი ზურგის მოხაზულობას მიუყვება. დავით-გარეჯის ლომები ზემოთ აღწერილებზე კიდევ უფრო არადიფერენცირებულად გამოისახებიან. ფიგურებზე მხოლოდ ზედაპირიდან ოდნავ ამაღლებული, დაუდევრად ამოკვეთილი ცხვირი და მასზე გადაბმული წარბები და ასევე მარტივად ამოზრცული ნუშისებრ წაგრძელებული, თითქოს დაბრეცილი თვალები და ძლივს შესამჩნევი უღვაშების გრაფიკული კონტური, აგრეთვე ჯაჭვის ორნამენტი აღინიშნება. ფეხზე მდგომი ცხოველების პოზა „უწყინარია“; თავისი კონფიგურაციით ეს არსებები თითქმის ძაღლებსაც მიემსგავსებიან, მხოლოდ ბასრი ბრტყალები და რქებივით წამახეილებული ყურები მიაწინებენ ლომისთვის დამახასიათებელ ძლიერებას. აქ არც ჯაჭვის მისამაგრებელ გირჩას ვხვდებით (ამ შემთხვევაში ჯაჭვი უშუალოდ ქვის ჩარჩოს კიდეს ებმის).

„მიჯაჭვული“ ლომების ორი ფიგურა ჩხარის სამრეკლოს (XVIII ს.)¹⁶ ერთადერთ პლასტიკურ სამკაულს წარმოადგენს (სურ. 9). აქ ისინი ცალ-ცალკეა გამოსახული. ერთის გამოსახულება აღმოსავლეთ მხარეს, დღეს ამოქოლილი შესასვლელი კარის თავზე ფართოდ გაჭრილი თაღის ცენტრალური ღერძის აყობებით მოქცეული, ღილეებითა და ნახევარსვეტებით მოზარჩოებული ფართო სწორკუთხა არეს ქვედა ნაწილშია მოთავსებული. რელიეფის ნაწილობრივი დაზიანების მიუხედავად (თავი

¹⁵ ამ წარწერის ასომთავრული ტექსტი გამოქვეყნებულია მონოგრაფიაში: Г Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Тб., 1948, გვ. 99.

¹⁶ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 113.

თითქმის მთლიანად მოტეხილია), მაინც ცხადად განირჩევა მწოლიარე ღომის ფიგურა, რომლის დაუნაწევრებელი სილუეტიც ერთგვარად დუნედ, არამეტყველადაა გამოვლენილი. მისი კუდი უკნიდანაა ამოტარებული სხეულზე, ზემოთ კი გაკვანძულია. ღომის მეორე ფიგურა სამრეკლოს დასავლეთ ფასადზეა განლაგებული. იგი თითქმის იდენტურია აღმოსავლეთ ფასადის ღომისა, იმ განსხვავებით, რომ მისი კუდი ზემოთაა აპრეხილი და ზურგის სილუეტს პარალელურად მიუყვება. ჩხარის სამრეკლოს მაღალი რელიეფით შესრულებულ ღომთა გამოსახულებებში განზოგადებულად, მარტივი მოცულობის სახით არის მოცემული ღომების სხეული; შედარებით დეკორატიულია ფაფრის აღმნიშვნელი, კისრის გარშემო ნახევარწრიულად მოვლებული, თითქოს აუქურული ორნამენტული სახე. ჩხარის „ღომებს“ განსაკუთრებულ სტატიკურობას, შეიძლება ითქვას, დაუძაბობას ანიჭებს თოკივით გრეხილი, აბსოლუტურად სწორხაზოვნად გავლებული ჯაჭვით მიბმა მცირე ზომის, შორიდან სულაც შეუმჩნეველ გირჩებზე. ისინი არც რაიმე (ჯვარი, „სიცოცხლის ხე“ და ა.შ.) გამოსახულებას უკავშირდებიან.

მარტო მდგომი „მიჯაჭვული“ ღომის რაიმე კონტექსტის გარეშე გამოსახვა ღომის თავისი დამოუკიდებელი მნიშვნელობის – მცველის ფუნქციის მატარებლად წარმოიქმნება და მას უშუალოდ კარიბჭეს უკავშირებს.

ზემოთ ჩამოთვლილ მაგალითთაგან სრულიად განსხვავებული ადგილმდებარეობა აქვს თბილისის სიონის ტაძრის გუმბათის ყელის დასავლეთ წახნაგზე გამოსახული „მიჯაჭვული“ ღომის მასშტაბური ზომის ფიგურას (1710 წ., სურ. 10).¹⁷ თავისი იკონოგრაფიით (პოზა, სახის ტიპი, კუდის, ფაფრის დამუშავება) იგი, ისევე როგორც გარკვეულად სახეცვლილი ანანურის ღომი, მისდევს კაზრეთის ღომის რელიეფს (ამ შედარებით ადრინდელი ხანის გამოსახულებას, როგორც ჩანს, ქართულ ხელოვნებაში პროტოტიპის მნიშვნელობა ჰქონდა); ოღონდ სიონის „მიჯაჭვული“ ღომის გამოსახულებას ამ ხანის რელიეფებისათვის დამახასიათებელი სიმშრალე და სიხისტე ამჩნევია (მაგ., ფაფრის აღმნიშვნელი წვრილად ჩატრილი, „გრაფიკული“ ხაზები მოსაბეზრებელი გულმოდგინებითაა შესრულებული). მისი საკმაოდ მაღალი რელიეფით გამოსახული, მეტ-ნაკლები სიმკვეთრით გამოვლენილი სხეულის ფორმები ოდნავ მოუხეშავი და ტლანქია, ხოლო მისი კონტურის მოხაზულობა-მკვეთრი და არადენადი. სიონის ღომი ყელზე მობმული გრძელი, თოკივით გრეხილი ჯაჭვით მარცხენა მხარეს, შედარებით მაღლა მოთავსებულ გირჩაზეა მიბმული (თითქმის ისე, როგორც ანანურში). „მიჯაჭვული“ ღომი, აქაც, ანანურის მსგავსად, სარკმლის თავზეა გამოსახული; გარდა ამისა, იგი პირმიქცეულია მისგან მარცხენა წახნაგზე წარმოდგენილი განედლებული ჯვრისკენ და მასთან ერთად, ერთიან კომპოზიციადაც შეიძლება იყოს მოაზრებული.¹⁸

როგორც უკვე აღინიშნა „მიჯაჭვული“ ღომების მაგალითები ჩვენში გვიან შუა საუკუნეებს განეკუთვნება, მაშინ, როდესაც „მიუჯაჭვავ“ ღომთა გამოსახულებებს ქართულ ხელოვნებაში მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე ეხვდებით. მათი გავრცელების ასახსნელად ღომის სახის სემანტიკის გააზრება დაგვეხმარება.

ზოგადად აღებული ღომის სიმბოლური მნიშვნელობა შუა საუკუნეების სახითმეტყველებაში მრავალპლანიანია და, თანაც, ამბივალენტური.¹⁹ იგი სახით

¹⁷ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 110-113.

¹⁸ ამგვარი ხასიათის „მიჯაჭვული“ ღომი ამკობდა ამავე პერიოდში (XVIII ს. დასაწ.) აგებული თბილისის „ჯივრაშენის“ ეკლესიის გუმბათის ყელს. „1949 წ. ეკლესიის დარღვევის შემდეგ, იგი გადაიტანეს აკად. ს. ჯანაშიას სახ. საქ. მუზ. ქვისაცავში“, პ. ზაქარაია, ქართული ხელოვნების ისტორია XI-XVIII სს., თბ., 1990; შტრ.: საქართველოს ძველი ქალაქები, „თბილისი“, თბ., 2002 წ., გვ. 122 (ანოტ. 30).

¹⁹ Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd.3, Freiburg, 1994, გვ. 112-119.

ხელოვნებაში ხან ქრისტეს, მესიას, მოციქულ მარკოზის სიმბოლოს, ხან მეფეს, იმპერიულ ძალებს, გუშაგს, წმიდა ადგილის ძლიერ მცველს (ძირითადად პორტალებზე), და, ხანაც დათრგუნულ ბოროტ ძალებს ან თვით დემონს თუ თავად სატანასაც განასახიერებს. შუა საუკუნეების „ფიზიოლოგი“²⁰ მას ცხოველთა შორის უპირველესად განიხილავს და „მხეცთა შარავანდედად“ ასახელებს. იგი ღომს ქრისტეს სამი „სახის“, თვისების განსახილველად ახასიათებს და განმარტავს განკაცების, ჯვარცმის, აღდგომის სიმბოლურ გამოხატულებებად.

არც ჩვენთვის ამჯერად საინტერესო იკონოგრაფიული ტიპის, „მიჯაჭვული“ ღომის ინტერპრეტაციაა ერთმნიშვნელოვანი, თუმცა მისი უძირითადესი-აპოტროპეული, მცველი ფუნქცია, უდავოდ, უპირატესია.²¹ ამ ფუნქციის მატარებელ – მიუჯაჭვავ! – ღომთა ასე ფართოდ გავრცელებული გამოსახულებანი ხომ ჯერ კიდევ ძველი აღმოსავლეთის, შემდგომ კი ანტიკურ სახვით ხელოვნებაშიც გვხვდება. მათ ხშირად გამოსახავდნენ რომანული ტაძრების პორტალებზე,²² კაოედრებსა თუ სვეტებზე, საფლავის ქვებზე, ქსოვილებზე. ვხვდებით მათ აგრეთვე ისლამურ, სელჯუკურ საკრალურ თუ საერო ნაგებობებზე. ამ მნიშვნელობით დატვირთული ღომების გამოსახულებათა უმეტესობა პერადდიკური კომპოზიციის სახით გადმოიცემა, ზოგჯერ კი ისინი „სიცოცხლის ხის“ აქეთ-იქით დგანან.

საინტერესოა, რა დამატებით, საგანგებო აზრს ანიჭებდნენ ძველი ოსტატები ღომის ფიგურებს მათი „მიჯაჭვით“ გამოსახვისას?

ვ. ბერიძე,²³ ქართულ პლასტიკაში ამ მოტივის ზოგადი მიმოხილვისას და გენეზისის ახსნისას, მის საწყისებს, ს. ბარნაეელის გამოკვლევებზე დაყრდნობით, წარმართულ რწმენაშიც ხედავს. „დაბმული ცხოველები, კერძოდ, დაბმული (მიჯაჭვული) ღომები დაბმულ ღვთაებას განასახიერებენ. ამ გამოსახულებას კავშირი აქვს ამირანის თქმულებასთან, ე. ი. ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან, რომელშიც არსებითი ადგილი უჭირავს ღვთაების სიკვდილისა და აღორძინების მითს“²⁴ ამ მხატვრული სახის დაკავშირება ადგილობრივ რწმენა-წარმოდგენებთან გასათვალისწინებელია, მაგრამ, ვფიქრობთ, ამ მოტივის იდეის ასახსნელად მნიშვნელოვანი მათი განთავსების ადგილის (ციხე-გადავლების შესასვლელები, ეკლესიის კარიბჭეები), ტოპოსის სიმბოლიკაა. ღომის „მიჯაჭვით“ ბოროტი ძალები უვნებელყოფილია და სიკეთის სამსახურად მოქცეული.²⁵ ღომი-მცველის სიფხიზლეო, „ფიზიოლოგიც“ გვამცნობს და ამით ქრისტეს მარადიულობას მიაწვდისო²⁶ - „აჰა არა პრუღეს, არცა დაიძინოს მცველმან ისრაელისამან“ (ფს. 120,4).

ტოპოსის უკავშირდება ღომების გამოსახულების დაცვითი, აპოტროპეული ფუნქცია, რაც ზოგ შემთხვევაში მკაცრი, აგრესიული ხასიათით და ერთგვარი შიშისმომგვრელობითაც კი არის ნაჩვენები (აღბათ, ჯაჭვის შესაძლო აწვევების გამოც). მაგ., კაზრეთისა და ანანურის ღომები, (რამდენადმე სიონისაც), სადაც რელიეფის დამუშავებისადმი განსხვავებული სტილური მიდგომის მიუხედავად შთაბეჭდავია ძლიერებით აღვსილ არსებათა დამაფრთხილებელი ხასიათი. ღომთა

²⁰ შატბერდის კრებული (X ს.), გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა, თბ., 1979, გვ. 175-176.

²¹ ღომის ძალმოსილების გამოხატულებათა ძველი აღთქმის მეფის სოლომონის საყდრის მცველებად ღომთა ფიგურების დადგმა (III მეფეთა, 10, 18-20).

²² R. Bernheimer, Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive, München, 1931, გვ. 82-125.

²³ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 221-222.

²⁴ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 222, ავტორს მოჰყავს ციტატა ს. ბარნაეელის ხელნაწერიდან.

²⁵ Lexikon... Bd. 3, გვ. 176.

²⁶ შატბერდის კრებული, გვ. 176.

ფიგურები თავიანთი გადრეკილი სხეულებით, გამოხატული ბასრი ბრტყალებით, წამახვილებული ყურებით, სქელი კონტურით გამკვეთრებული დიდრონი თვალებით, გაკვანძულ-გადახლართული კუდებით მსაფური ენერგიით დამუხტულან, რასაც ძლივს ანელებს მათი გირჩაზე ჯაჭვით მიბმა-დამორჩილება. მეორე მხრივ, ისინი ერთდროულად თავიანთ ორბუნებოვნებასაც ავლენენ, მცველობენ რა იმ ზღურბლს, რომელსაც არა ბოროტი ძალა გადააბიჯებს და გვახსენებენ ფსალმუნის სიტყვებს: „მიხსენ მე პირისაგან ლომისა“ (ფს. 21, 21); „ნუსადა წარიტაცოს ვითარცა ლომიანი სული ჩემი“ (ფს. 7, 2); ანდა-მოციქულთა ეპისტოლედან: „განიფრთხეთ, მღუძარე იყვენით, რამეთუ წინა-მოსაჯული თქვენი ეშმაკი ვითარცა ლომი მყვრალი მიმოვალს და ეძიებს, ვინმცა შთანთქა“ (1 პეტრე, 5, 8). ლომის, როგორც ბოროტი, დემონური ძალების დათრგუნვა ისევ ფსალმუნის სიტყვებშია პირდაპირ გამჟღავნებული: „დათრგუნო შენ ლომი და ვეშაპი“ (ფს. 90, 13), რისი ერთგვარი ილუსტრირება ამგვარი სახით-ლომთა „მიჯაჭვით“ ხდება კიდეც. ბოროტ ძალაზე გამარჯვება, რაღა თქმა უნდა, ძლევამოსილი ჯვრის მეოხებით (ქრისტეს მასზე ენებითა და აღდგომით) გახდა შესაძლებელი. ზემოთ მოყვანილ უმეტეს მაგალითზეც „მიჯაჭვული“ ლომები ხომ უშუალოდ ჯვართან მიმართებაში გამოისახებიან (ანანური, საგარეჯო, თბილისის სიონი, ქოლაგირი; ჩხარის სამრეკლოზე განედლებული ჯვარი შესასვლელის ტიმპანშია გამოსახული, დავით-გარეჯის ლავრის შესასვლელზე გამოსახული ლომები კი საერთო იკონოგრაფიულ პროგრამაში ჩართულ ჯვრებთან ერთად მოიაზრებიან). სწორედ ჯვართან კავშირში გამოსახვა სძენს „მიჯაჭვულ“ ლომებს ამ შინაარს (აზრობრივი სხვა მრავალი შრიდან მას ენიჭება უპირატესობა) და წარმოაჩენს ამ იდეის-დათრგუნული, აგრეთვე მოთვინიერებულ-უენებელყოფილი ბოროტი ძალების განზოგადებულ ხატს, რაც, უფრო გლობალურად, ისევ და ისევ, ქრისტიანობის ყოვლისშემძლეობისა და ტრიუმფის ნაოელ გამოხატულებად გვევლინება.

ეს იდეა, ვფიქრობთ, ყველაზე უფრო თვალსაჩინოდ და ცხოველმყოფელად ანანურის სამხრეთი ფასადის ერთიან იკონოგრაფიულ პროგრამაში ისახება (სურ. 4). ფასადის ცენტრში ბოროტების (ორთავიანი გველეშაპის სახით) დამთრგუნველი უზარმაზარი, ტრიუმფალური ჯვარი წარმოგვიდგება (იგი „სიცოცხლის ხესთან“ შეიძლება გავაიგივოთ).²⁷ მის განივ მკლავებქვეშ ორსავე მხარეს ნაჩვენები ქერუბიმების გამოსახულებები და სამოთხის წალკოტის გამომხატველი ნაყოფითა და ცხოველებით დახუნძლული ხეებია გამოსახული (მათაც, აგრეთვე „სიცოცხლის ხის“ მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეთ – მათზე გამოსახული ცხოველები ხის ნაყოფს – უკვდავების საკვებს შეექცევიან). ამ კომპოზიციის აქეთ-იქით წარმოდგენილი „მიჯაჭვული“ ლომები კი სამოთხის „კარიბჭის“ „დადგენილ“ მცველებად გვევლინებიან. რაც შეეხება ქოლაგირის „მიჯაჭვულ“ ლომებს შორის ცენტრში აღმართულ „გოლგოთის“ ჯვარს, იგი უფრო ქრისტეს ენებებზე უნდა მიანიშნებდეს: გოლგოთის მისტერიით, ანუ ენებით, მაცხოვრის ჯვარცმით ბოროტი ძალების-„ლომების დათრგუნვით“ ჯოჯოხეთისგან გამოხსნა და ა.შ.

საგულისხმო დეტალია „მიჯაჭვულ“ ლომთა კუდის გამოსახულება, რომელიც უმეტეს მაგალითზე უკნიდან მუცელზეა ამოტარებული და ბოლოში გაკვანძული ან გადახლართული, რაც ტირანიის, ძალაუფლების, საშიშის, მიწიერი ენებების თვისებათა სიმბოლოა.²⁸ ასეთნაირად გამოისახება კაზრეთის, ანანურის, საგარეჯოს,

²⁷ ჯვრისა და „სიცოცხლის ხის“ ხშირ შემთხვევაში იდენტიფიცირების შესახებ იხ. გ. ჩიტაია, სიცოცხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტულაში. ენიშის მოამბე, ტ. X, თბ., 1941; W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Graz, 1968, გვ. 193-194; G. B. Ladner, Handbuch der frühchristlichen Symbolik, Stuttgart-Zürich, 1992, გვ. 99.

²⁸ გამოცხ. 12, 4; W. Blankenburg, Heilige und dämonische Tiere, Leipzig, 1943, გვ. 135-137.

ჩხარის აღმოსავლეთი ფასადის, თბილისის სიონის ღომები (სურ. 10), ხოლო დავით-გარეჯისა (სურ. 7) და ჩხარის დასავლეთი ფასადის ღომთა ზემოთ აბზეკილი კუდები ზურგის მოხაზულობას მიჰყვება; რაც შეეხება ქოლაგირის ღომებს, მათი კუდი უკანა თათებს შორისაა ამოტარებული და ქვემოთ დაშვებული (სურ. 1, 2)

ღომების მუცელზე გადაჭდობილი კუდებით გამოსახვის თავისებურებას გ. ვაგნერი, სოლომონის საყდრის ღომების მსგავსად, მორჩილების პოზის გამომხატველად მიიჩნევს, როგორც უხეში ძალის უძღურებისა მართლმსაჯულების წინაშე.²⁹

ეფიქრობთ, ჩვენს მაგალითებში ღომთა კუდების გამოსახვისას (ორივე ტიპის-როგორც მუცელზე ამოტარებული, ისე ზურგის ხაზს მიყოლებული) ოსტატები, მიუხედავად იმისა თუ კუდის სიმბოლიკა როგორ იქნება ინტერპრეტირებული, მათ აქტიურ კომპოზიციურ მახვილად წარმოაჩენენ და ღომთა სახის დასახასიათებლად მათ კონკრეტულ, შინაარსისმიერ თუ კომპოზიციურ როლს ანიჭებენ.

ასევე საყურადღებოა გირჩების გამოსახულებები, რომლებზედაც ღომები უშუალოდ ჯაჭვით, ან თოკით არიან მიბმულნი. გირჩების გამოსახვის ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობს წარმართობიდან მოყოლებული, ხოლო ქრისტიანულ ხელოვნებაში ისინი ნაყოფიერებისა და სიცოცხლის სიმბოლოდ წარმოსდგებიან³⁰ (იხ. მაგ. გირჩების გამოსახულებები ნიკორწმინდის დასავლეთ ფასადზე ქრისტეს გვერდით, როგორც მარადიული ცხოვრების მომნიჭებელისა).

ეფიქრობთ, რთულია ჩვენს მაგალითებზე ზედმიწევნით აიხსნას გირჩა-კოპების გამოსახულებათა სიმბოლიკა; საუარაუდოდ ისინი, ალბათ, აქაც სწორედ, „სიცოცხლის ხესთან“, ჯვართან (ანანური, საგარეჯო, ქოლაგირი, თბილისის სიონი, დავით-გარეჯი) კავშირში უნდა მოვიაზროთ, ბოროტების დამთრგუნველ და სიცოცხლის განმაახლებელ თუ მომნიჭებელ ძალად. ზოგიერთ მაგალითში (ანანური, საგარეჯო, სიონი) გირჩების ყვავილისებრ ფურცლებად დაღარული ორნამენტული სახე თითქოს ვარდულებს ემსგავსება, რაც, შესაძლოა, არა მხოლოდ დეკორატიული მიზნით იყოს განპირობებული, არამედ თავისი შინაარსით ვარდულთან (სამოთხის ატრიბუტი) ან მნათობთან (ბორჯღალი-მზე) ასოცირდებოდეს კიდევ. გავიხსენოთ ისიც, კაზრეთის ღომთან სიახლოვეს რომ ოთხეურა ვარდული გამოისახება. ღომების ასტრალურ მოტივებთან კავშირში გამოსახვის მაგალითებიც მრავლად მოიპოვება როგორც ქრისტიანულ, ისე ისლამურ ხელოვნებაში. ქრისტიანულ ხელოვნებაში მნათობები (მზე, მთვარე) ჯვარცმის კომპოზიციის ხშირი მონაწილეა, როგორც ქრისტეს კოსმოსზე, წარმართულ მნათობთა ძალებზე გამარჯვების გამომხატველი.³¹ ასევე ფართოდაა გავრცელებული ღომის ვარდულთან ერთად გამოსახვა სელჯუკურ პლასტიკაში, სადაც ისინი ასტრალურ-მითოლოგიურ წარმოდგენებს, ზოდიაქოს ცხოველთა ციკლებს ეხმიანებიან.³²

რთული აღმოჩნდა ქართული მონუმენტური პლასტიკის „მიჯაჭვული“ ღომების ნიმუშებისთვის პროტოტიპების და საერთოდ ამ იკონოგრაფიული ტიპის წყაროების დაძებნა. ჯერჯერობით ჩვენ მხოლოდ სულ რამდენიმე არაპირდაპირი შესაძარებელი ნიმუშის მოხმობა შეეძლო.

²⁹ სწორედ ამგვარი ტიპის (მიუჯაჭვავ!) ღომებს ეხედებით იურიევ-პოლსკის წმ. გიორგის ეკლესიის დას. და სამხ. ფასადებზე. Г. К. Вагнер, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси (Г. Юрьев-Польской), М., 1964, გვ. 109.

³⁰ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ. 156.

³¹ Lexikon... Bd. 2, გვ. 147.

³² K. Otto-Dorn, Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia. Kunst des Orient, XII, Heft 1/2, 1978/1979, Wiesbaden.

1283 წლით დათარიღებული გედართის (სომხეთი)³³ საძვალეზე გამოსახული ლომები რთული კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენენ; ისინი ჯაჭვით მიბმულნი არიან მათ ცენტრში ასევე რელიეფურად ნახვენებ წრეზე, რომელიც მათ ამ უკანასკნელის ზემოთ მაღალი რელიეფით გამოსახულ ხარის თავთან აკავშირებს, ხოლო ლომებს ქვემოთ. შუაში, კომპოზიციას ასრულებს არწივის ფიგურა, რომელსაც კლანჭებში ოთხფეხა ცხოველი პყავს მოქცეული (სომეხი ხელოვნების ისტორიკოსები მას საგვარეულო ემბლემატური მნიშვნელობით ხსნიან).

ადრეული ხანის, თუმცა არაპირდაპირი პარალელია დამასკოს ნაციონალური მუზეუმის ექსპონატი – სასახლის პარაპეტის ორი რელიეფური ფილა ქაშრ ალ-ჰაირ ალ-ჯარბიდან (VIII ს. მეორე ნახევარი), რომელნიც ლომებს (იქნებ პანტერებს) სიარულისას წარმოგვიდგენენ. აქ ლომებს მხოლოდ ყელზე მობმული (მომდგარი და არა ჩამოგრძელებული) გრეხილი თოკები აღენიშნებათ, რაც ლომებს სასახლის მფლობელის საკუთრებად წარმოაჩენს.³⁴

ი. გირლიხსი ჯაჭვზე მიბმული ლომების მაგალითად ასახელებს XIII ს. პირველი ნახევრის ორ მონუმენტურ რელიეფს ურფას მუზეუმიდან (სამხრეთი ანატოლია; თავდაპირველად ისინი კარიბჭეს ამკობდნენ).³⁵ აქ ლომთა ჯაჭვები აღამიანს უჭირავს. ავტორი აქვე ვარაუდობს, რომ „მიჯაჭვული“ ლომების იკონოგრაფიული მოტივი სომხეთის და საქართველოს არქიტექტურულ პლასტიკაში სამხრეთ-აღმოსავლეთ ანატოლიურ-ჩრდილომესოპოტამიური კულტურული წრიდან არის ნასესხები.

ამრიგად, „მიჯაჭვული“ ლომების გამოსახულებათა ზოგადი იკონოგრაფიული ანალიზითაც კი ნათელი შეიქნა, თუ რა რთული და მრავალფეროვანია ამ მოტივის ინტერპრეტაცია, რამდენად ხანგრძლივია ლომის სახის არსებობა მრავალი ხალხისა და სხვადასხვა ეპოქების ხელოვნებაში და რა ღრმად ფესვგადგმულია იგი მათ ცნობიერებაში, სადაც როგორც მითოლოგიურ-წარმართული, ისე ქრისტიანული მსოფლმხედველობაა დაშრელებული. როგორც „მიჯაჭვული“ ლომების საქართველოში ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშების განხილვით გამოჩნდა, მათში გამოსახულების აპოტროპეულ-დაცვითი ფუნქცია ქრისტიანული მსოფლმხედველობით ნასაზრდოვებ, ბოროტებაზე გამარჯვებული ქრისტიანობის მარადიულ იდეას უკავშირდება. ამ გამოსახულებათა სემანტიკასთან მჭიდრო კავშირშია „მიჯაჭვული“ ლომების ადგილმდებარეობაც (უმთავრესად კარიბჭეებთან მიმართებაში).

თავად კარიბჭესაც (როგორც საკრალურ, ისე საერო ნაგებობათა), ისევე როგორც პორტალს, თავისი იმანენტური სიმბოლიკა აქვს,³⁶ როგორც ორ თვისობრივად განსხვავებულ სივრცეთა მიჯნისა. ქრისტიანული თვალთახედვით კი იგი ქრისტეს ენებითა და აღდგომით მოპოვებული სამოთხის „უფლის ბჭედ“ განიხილება, სადაც მხოლოდ მართალნი შევლენ.³⁷ ეს, როგორც ვნახეთ, არაჩვეულებრივად ზუსტად და თვალსაჩინოდ დავით-გარეჯის ლავრის კარიბჭის ტიმპანის ლაპიდარულ წარწერაშიც ცხადდება. სწორედ ამგვარი საკრალობის მქონე საზღვარ-ზღურბლის, კარიბჭის „მცველობა“ „დაეკისრათ“ ლომთა ფიგურებს.

³³ А. Григорян; Н. Степанян, Ереван, Гарни, Герард, Эчмиадзин, Аштарах, М., 1985, ტაბ. 93, გვ. 170.

³⁴ Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 4., 1973, ტაბ. 45 a,b, გვ. 173.

³⁵ J. Gierlichs, Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolien und Nordmesopotamien, Tübingen, 1996, გვ. 88.

³⁶ Lexikon... Bd. 2, გვ. 518; №4, გვ. 339; J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, (2 Aufl.), 1964, Münster, გვ. 222, 348.

³⁷ იოვანე 10,9- „მე ვარ კარი: ნემ მიერ თუ ვინმე შევიდეს ცხოვდეს“; ფსალმ. 117,20 - „ეს არის ბჭე უფლისაი, და მართალნი შევლენ მას შინა“; გამოცხ. 22,14; ხელოვნების ნაწარმოებებთან მიმართებით ამ თემას ეძღვნება: E. Frazer, Church Doors and the Gates of Paradise. Dop 27, 1973, გვ. 147-162.

Resume

Ekaterine Kvachatadze

“Chained” Lions on the Porch of Kolagiri Fortress

(To the Interpretation of the “Chained” Lions in the Medieval Georgian Sculpture)

Kolagiri fortress, commissioned by Darejan, queen of Kartl-Kakheti (eastern Georgia), is erected in 1782-1798. Preserved is the project of the fortress, denoting towers consecrated to St. Cross and Saints. This, together with the square shape of the fortress plan, makes it possible to propose that the fortress was built as an image of the “Celestial Jerusalem”. In the north-east middle tower, where the main entrance is arranged, “Calvary Cross” shaped within the brick masonry, is flanked by the reliefs of chained lions. This motif is first found on the west façade of Kazreti church (first quarter of the 13th c.), near the entrance. Other examples are of far later date – Ananuri church of the Virgin (1689), where chained lions are included in a heraldic composition comprising huge Cross and the “Tree of Life” on the south façade, above the window. Of the same period (1690-1712) is a composition on the east façade of Sagarejo church of St. Peter and St. Paul, where lions are placed on both sides of a big Cross, above its horizontal arms. On the porch of St. David Garejeli’s Laura in David Gareji monastic complex (1695), lions are presented on both sides of an entrance (on a surface recessed cross-like), together with other images (an eagle, birds with the Communion Bread in their beaks, crosses). On Chkhari bell-tower (17th c.), lion figures are placed on east and west facades, above the entrances. Lion figure (together with other images, including a cross) is embodied in the dome drum decoration (1710) of Tbilisi Sion church.

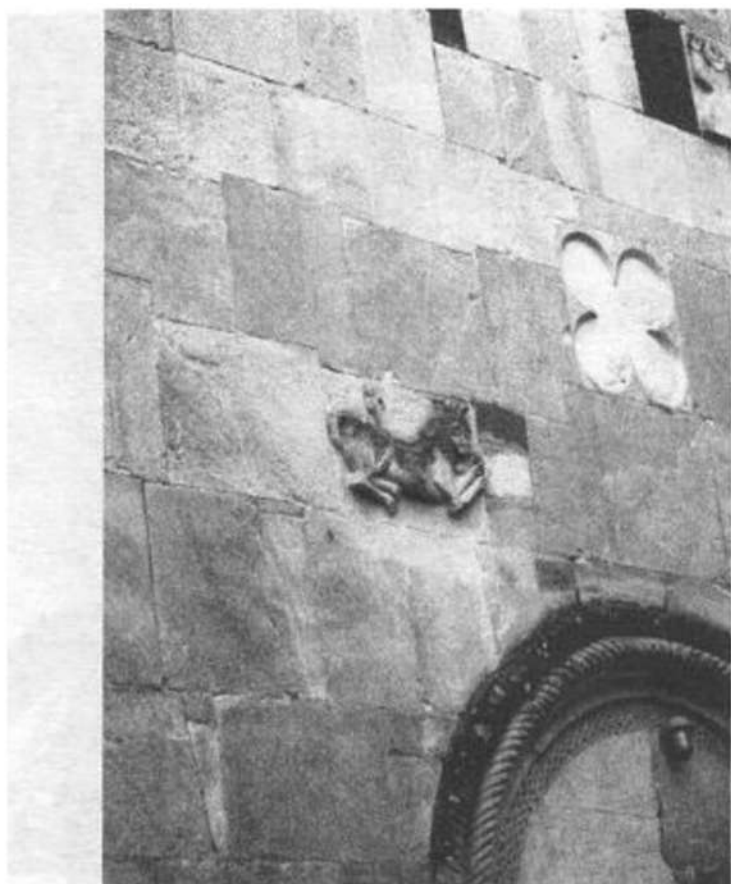
In general, symbolic meaning of a lion is ambivalent – denoting both good and evil powers. However, its major concept is apotropical. Due to their location (mainly near the entrance), above quoted reliefs of chained lions bear the latter concept. Also noteworthy is their depiction together with a cross, emphatically severe, aggressive character of lions in some cases (Kazreti, Ananuri, Tbilisi Sion church). Taking all mentioned above into account, “chaining” of a lion denotes suppression of evil power, its assignment as a guard, which became possible through the Triumphant Cross.



სურ. 1. ქოლგირი. აღმოსავლეთი კოშკი



სურ. 2. ქოლგირი. აღმოსავლეთი კოშკი. ფრაგმენტი



სურ. 3. კაზრეთი. დასაუღლეთი ფასადი. ფრაგმენტი



სურ. 4. ანანური. სამხრეთი ფასადი



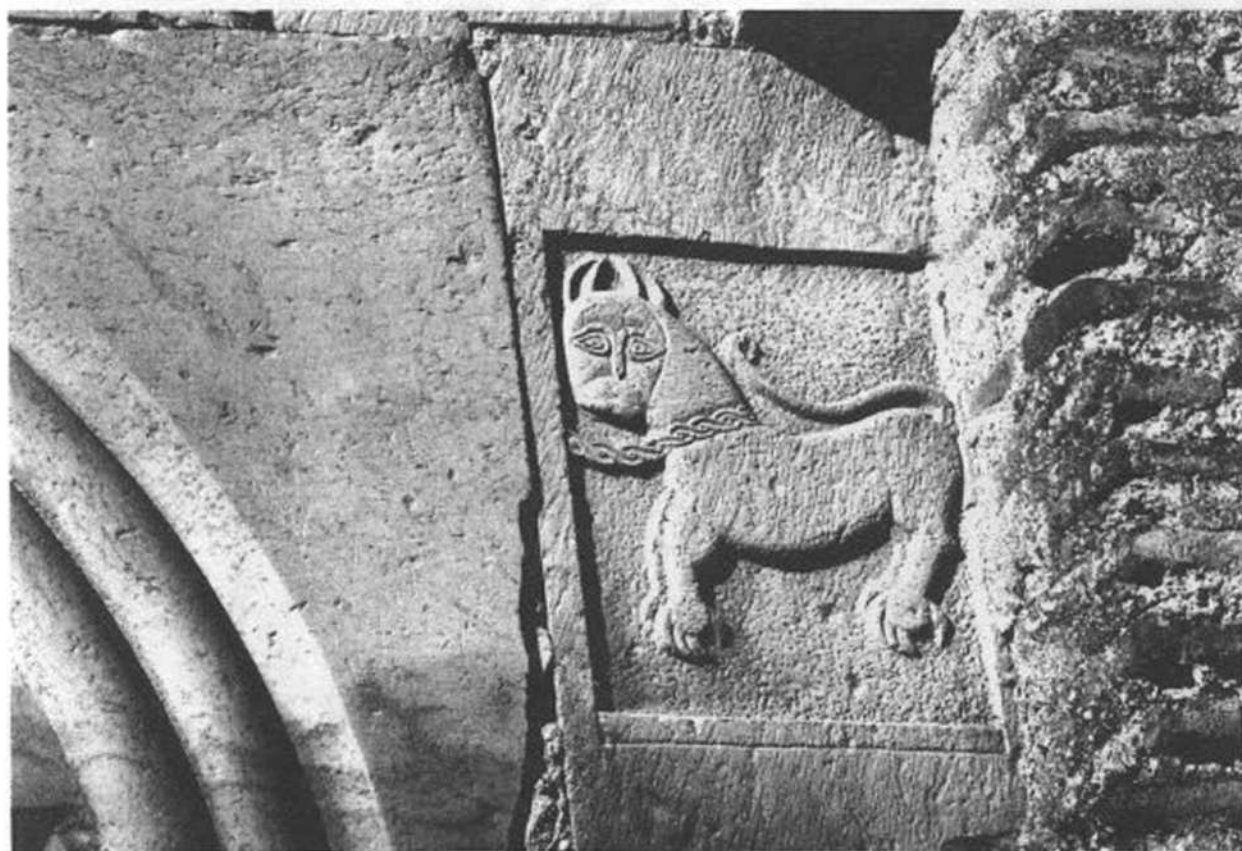
სურ. 5. ანანური. სამხრეთი ფასადი. ფრაგმენტი



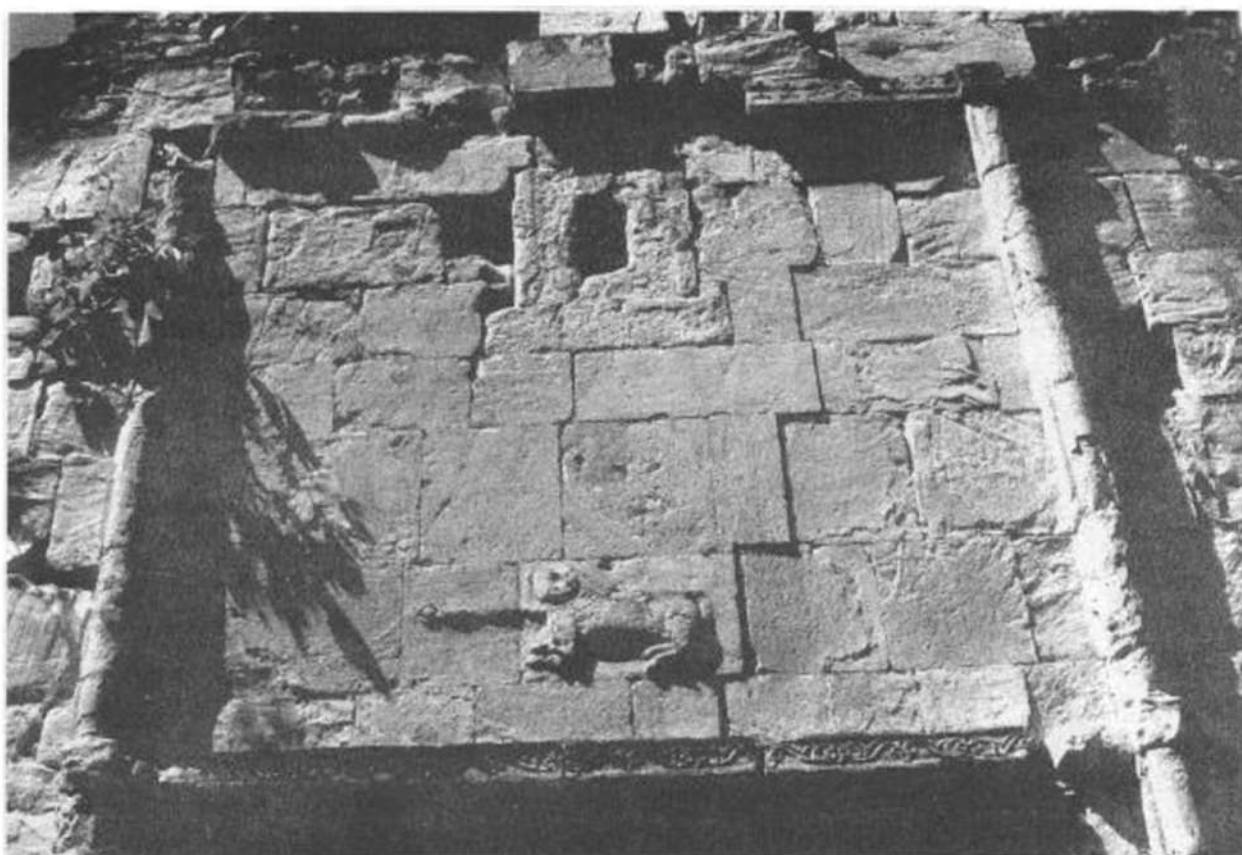
სურ. 6. საგარეჯო. პეტრე-პავლე, აღმოსავლეთი ფასადი



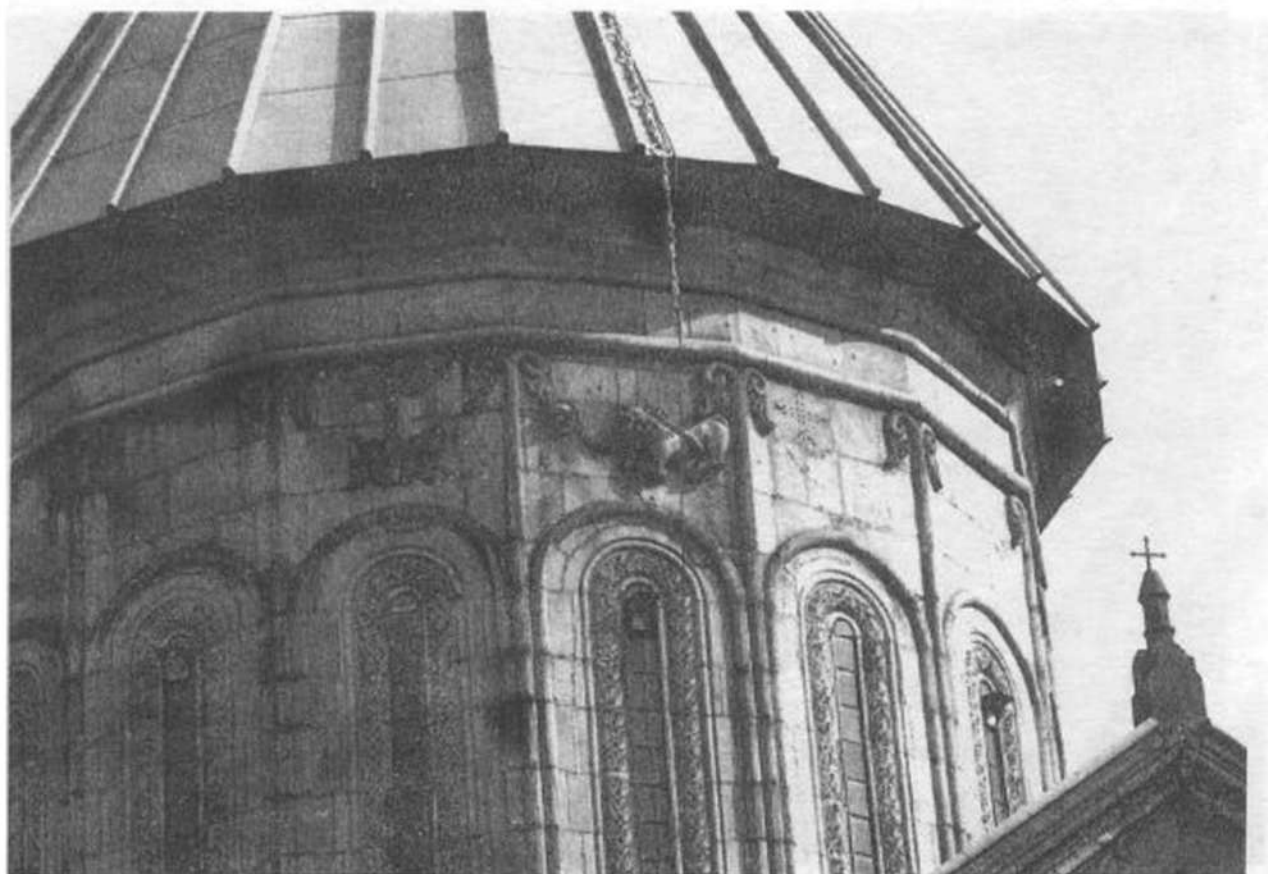
სურ. 7. დავით-გარეჯი. წმ. დავითის ლავრის კარიბჭე



სურ. 8. დავით-გარეჯი. წმ. დავითის ლავრის კარიბჭე. ფრაგმენტი



სურ. 9. ჩხარი. სამრეკლო. ფრაგმენტი
ფოტო ნ. ვახეიშვილის



სურ. 10. თბილისის სიონი. გუმბათის დასაფლეთი წახნაგი

დევნილი ქართველი მეფის კვალი ტრაპიზუნდის ჭედურ სახარებაზე

საქართველოს საოქრომჭედლო ხელოვნების ისტორიის სურათის სისრულისათვის მნიშვნელოვანი ასპექტია ურთიერთობა მეზობელი ქვეყნების საოქრომჭედლო ცენტრებთან. ამგვართა შორის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი კერა მდებარეობდა პონტოში, კერძოდ, ქალდიის დედაქალაქ არღირუპოლისში, რომლის სახელწოდება ბერძნულად „ვერცხლის ქალაქს“ ნიშნავს.¹

ქალდიის მთიანი პროვინციის ბიზანტიურ ციხე-სიმაგრე ძანიჩას მახლობლად, ვერცხლის საბადოები, ბერძნული წყაროების თანახმად, XVI საუკუნეში აღმოჩნდა. 1644 წელს, თურქი მოგზაური ევლია ჩელები აქ აღმოცენებულ მეტალურგიულ ქალაქს აღწერს, როგორც მდიდარს და მჭიდროდ დასახლებულს. XVII-XVIII საუკუნეებში გიუმუშჩანე (არღირუპოლისის თურქული სახელწოდება) ოტომანური იმპერიის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ლითონმწარმოებელ ცენტრს წარმოადგენდა, რომელიც საიმპერიო ხაზინას ყოველწლიურად 7,000 კგ. სუფთა ვერცხლით ამარაგებდა. ტრაპიზონსა და ქალდეაში საბადოებს 36, ხოლო პონტოს გარეთ – 27 დასახლება ემსახურებოდა. დასახლებები ვრცელდებოდა: ჩრდილოეთით – შავი ზღვის სანაპიროს გასწვრივ, სამხრეთით – ერზერუმისა და ბეიბურთის მიმართულებით, ეფურატის გაყოლებაზე – არდანამდე. აღსანიშნავია, რომ მუსულმანი ადმინისტრატორის გარდა, გიუმუშჩანეს სამთამადნო საქმეს ტრადიციულად, ბერძენი მართლმადიდებელი ოსტატიც მართავდა.²

ბუნებრივია, რომ ძვირფასი ლითონების მოპოვების ესოდენ მძლავრ რეგიონში, შესაბამისი პირობები ყოფილიყო საოქრომჭედლო ცენტრის არსებობისთვის. არღირუპოლისის წმ. გიორგის სამიტროპოლიტო ტაძრის სიგელთა კრებულში დაცულია ცნობა იმის შესახებ, რომ საოქრომჭედლო ბაზარი ქალაქის ცენტრში მდებარეობდა და ამ სახელოსნოთა გადასახადები ეკლესიის შემოსავლის ნაწილს შეადგენდა.³ ცხადია, სახელოსნოთა ნაწარმის დიდი წილი საეკლესიო ნივთებს წარმოადგენდა. ტრაპიზუნდელი ოსტატები XVI საუკუნეში იმდენად განთქმულნი იყვნენ თავისი ხელობით, რომ ორი დიდი სულთანი – სელიმ I და სულეიმან ბრწყინვალე სწორედ ტრაპიზუნდში, მართლმადიდებელ ბერძენ ოსტატთაგან სწავლობდნენ საოქრომჭედლო საქმეს.

¹ ჩვენი ბერძენი კოლეგების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ამ ცენტრის ისტორია და მისი საოქრომჭედლო ნაწარმი ჯეროვნადაა შესწავლილი. ბიბლიოგრაფია მოიცავს როგორც ადგილობრივი ვერცხლის საბადოების, ასევე საოქრომჭედლო სახელოსნოების, მემთამადნეთა და ხელოსანთა ახალი კოლონია-დასახლებების გაჩენის, შედეგად კი – საეკლესიო იურისდიქციითა ინტერესების შეჯახებისა და ამ ასპექტში იერარქთა ურთიერთობების ისტორიასა და კონტაქტების კვლევას მეზობელი რეგიონების (კრეტა, ბულგარეთი, ტრანსილვანია, ვლაქეთი, მოლდავეთი) საოქრომჭედლო ცენტრებთან. ბიბლიოგრაფიის საკმაოდ ვრცელი ჩამონათვალი იხ. *The Greeks in the Black Sea. ΠΑΝΟΡΑΜΑ*, Athens, 1991, გვ. 293-94.

² A. Ballian, Argyroupolis-Gümüşhane: mining capital of Pontos. *The Greeks*, გვ. 229-239; A. Ballian, Argana on the Tigris and Vank on the Euphrates: Pontic Mining Expansion and Church Silver from Argyroupolis-Gümüşhane. *Οπισθοα. Μουσείο Μπενάκι, τ. I Αθήνα*, 1994, გვ. 15-22.

³ A. Ballian, Argyroupolis-Gümüşhane... გვ. 18.

1920-იან წლებში, თურქეთ-საბერძნეთის შორის მოსახლეობის გაცვლას მოჰყვა ხელოვნების ნიმუშთა გადენაც. ამგვარად, არღირუპოლისისა და ტრაპიზუნდის საოქრომჭედლო ხელოვნების მრავალმა ნიმუშმა საბერძნეთში მოიყარა თავი. ათენის ბენაკის მუზეუმში ეს სკოლები საკმაოდ ფართოდაა წარმოდგენილი: განთქმული ოქრომჭედლის, სებასტიანე ჰანის (1675-1713 წწ.) ნახელავი, ახალი აღთქმის ჭედური ყდა, მიქაელ სარასიტის ენკოლპიონი (1736 წ.), და სხვ. მათ შორის არის ვენეციაში დაბეჭდილი სახარება ჭედური ყდით, რომელიც იმერეთის უკანასკნელი მეფის, სოლომონ II-ის სახელთანაა დაკავშირებული. მეფის სახელი მოხსენიებულია სავედრებულ წარწერებში როგორც თვით ყდაზე, ასევე წიგნის ორ მინაწერში.

სახარება ინახება მუზეუმის ფონდში (იგი არ არის ექსპონირებული), საინვენტარო ნომრით: 34152. ზომები: სიმაღლე – 37,5 სმ; სიგანე – 27 სმ; სისქე – 5 სმ.

სახარების ყდის ორივე მხარეს გამოსახულებები ერთი სისტემითაა განაწილებული – ცენტრალური სცენის გარშემო განთავსებულია მომცრო სცენები, მოჭედილი გრძივ და განივ ფირფიტებზე, რომლებიც შემდეგ, ერთმანეთზე ღურსმნებით მიჭედებული, აჩარხოებენ ცენტრალურ სცენას. წინა პირზე „ღმრთისმშობლის მიძინება“ გამოსახული. გარშემო თერთმეტი სცენაა მისი ცხოვრებიდან. კუთხეებში – წინასწარმეტყველები. ქვედა სარტყელზე, გვირგვინოსან წინასწარმეტყველთ – დავითსა და სოლომონს შორის, ქტიტორის წარწერის გვერდით წარმოდგენილია წმ. გრიგოლის წელსხედა გამოსახულება ბერძნული წარწერით – „წმ. გრიგოლ ნოსელი“ და თარიღი – 1815.

ზურგის პირის ცენტრალური არე უკავია „ჯოჯოხეთით წარმოტყუების“ სცენას. გარშემო – ქრისტოლოგიური ციკლის თოთხმეტი სცენაა – 1. „მეომრები უფლის საფლავთან“; 2. „აღდგომა“; 3. „მენელსაცხებლუ დედანი უფლის საფლავთან“; 4. „საიდუმლო სერობა“; 5. „ფერხთა ბანა“; 6. „გეთსიმანიის ბაღი“; 7. „იუდას ამბორი“; 8. „სინედრიონი“; 9. „პილატეს ხელთა ბანა“; 10. „განბასერა“; 11. „გაშოლტვა“; 12. „გზა გოლგოთისაკენ“; 13. „ჯვარცმა“; 14. „გარდამოხსნა“. კუთხეებში – მახარებელთა გამოსახულებებია სიმბოლოებითურთ. საინტერესო დეტალია, რომ წმ. ლუკას ინტერიერში კედელზე გამოსახულია ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშობლის ხატი, გვიანი ტრადიციის თანახმად. სცენებს ორსავე პირზე ერთმანეთისაგან მიჯნავს გეომეტრიზირებული მცენარეული ორნამენტის ზოლი.

ბენაკის მუზეუმში ინახება იდენტური ყდა, რომელიც 1787 წელს შექმნილი სომხური სახარების მოხატულ ხელნაწერს მოსავს. ასეთივე ყდები მზადდებოდა ბრაშოვში (ტრანსილვანია), XVII-XVIII საუკუნეების მიჯნაზე. ამავე სქემითაა აგებული ბანკოვოს მონასტრისათვის შექმნილ სახარებათა ჭედური ყდები.⁴ ანა ბალიანის აზრით, პონტოს საოქრომჭედლო ხელოვნებამ ბევრი რამ სწორედ ტრანსილვანიის სკოლის გაუღებით შეიმუშავა.⁵ ამ ნაწარმოებთათვის საერთო, პირველ რიგში, არის გამოსახულებების განაწილების სისტემა.

ამდენად, ყდის ჭედურობა, სქემითა თუ იკონოგრაფიით, ორიგინალური არ არის. ამგვარი ყდები ტრაპიზუნდში სერიულად მზადდებოდა და ადგილობრივ საოქრომჭედლო ბაზრებზე მზა ნაწარმად იყიდებოდა. ჩვენთვის იგი წარწერების გამოა ღირებული და საინტერესო, როგორც დევნილი ქართველი მეფის სიცოცხლის უკანასკნელი დღეების მოწმობა.

⁴ Мина Иванов. Златарските произведения от XVI-XIX вв. в Музея на Бачковския манастир, София. 967, №№ 2, 3, 4, 5.

⁵ A. Ballian, Argana on the... გვ. 22.

ყდის ორსავ მხარეს, ცენტრალური გამოსახულების ქვეშ მოთავსებულია იდენტური შინაარსის ორენოვანი წარწერა. ქართული წარწერა:⁶ „შეიწირე, წმინდაო გრიგოლ, აქ მდებარე სრულიად იმერთა ძე არჩილისა მეორე მეფე სოლომონისა მიერ წმინდა ესე სახარება“ და თარიღი – 1815.

წიგნის კონტრტიტულზე შავი ხელით შესრულებული მინაწერი ასე იკითხება: „მოიხსენე უფალო ს(რულია)დ იმერთა არჩილის ძე მეფე სოლომონ რომელ არს მდებარე წმინდა გრიგოლის საყდარზედ ტრაპიზონს მიიცვალა წელთა ჩყიე (1815) თებერვალს 7 და შესწირა ესე წმინდა სახარება წმინდის გრიგოლის ეკლესიას სულის საოხად რათა შენდობა უბრძანოთ ქრისტეს მოყვარებან მხილველმან სახარებისა ამისმან“

სატიტულო ფურცელზე, გრავეურის ქვეშ ჩნდება მინაწერი იმავე ხელით: „მოიხსენე უფალო მშრომელი სახარებისა ამის მეფის მოძღვარი მღვდელი ყანაშვილი იესე. ეთხოვ მეცა ყოველთა ქ(რისტ)ეს მოყვარეთაგან შენდობას. მონა და მოსამსახურე მეფისა ამის. მადლითა ღვთისათა ექმენ შეძლებისაებრ ჩემისა“ (სურ. 1, 2).

ამ სავედრებელმა მინაწერებმა შემოგვიჩინა ცნობილი ქართველი სასულიერო მოღვაწის, იესე, მოგვიანებით, ბერობაში – ილარიონ ყანაშვილის, იგივე ყანაველის ხელწერა. ბერი ილარიონი 1864 წელს გარდაიცვალა ათონის მთაზე. ღღეს იგი ცნობილია, როგორც ილარიონ ახალი ქართველი. იგი აგრეთვე იხსენიებოდა ტრაპიზუნდში, წმ. გრიგოლის ტაძრის ეზოში მდებარე, სოლომონ მეფის საფლავის ერცელ იამბიკოში, რომელიც გვამცნობდა, რომ მეფის გარდაცვალების წინ, იმერეთის კარის მოძღვარმა იესემ მიიღო მისგან აღსარება და ახიარა იგი. როგორც მინაწერიდან ჩანს, მოძღვარმა ამ სახარების წმ. გრიგოლ ნოსელის ტაძრისათვის შეწირვით, უკვე სწეული მეფის ერთ-ერთი უკანასკნელი ნება აღასრულა. ამაში იგულისხმება წიგნის შეძენა, წარწერის ტექსტის შედგენა, შესაძლოა, ყდაზე ამოკვეთაც კი, ანუ, ტექნიკური მხარე. სწორედ ეს უნდა ეგულისხმა მღვდელ იესე ყანაშვილს, როდესაც თავს უწოდებდა „მშრომელს სახარებისა ამის“. ყდაზე სავედრებელი წარწერა ჩანაჭდევია, მაშინ, როცა ყდის დეკორი ჭედურია. ანუ: წარწერა შეძენისას გაუკეთდა. ამას მოწმობს ის, რომ ყდაზე წარწერისათვის დატოვებული არე წინა პირზე ორენოვანმა წარწერამაც კი ვერ აითვისა სრულად – უკანასკნელი ბწკარისათვის განკუთვნილი ზოლი ცარიელი დარჩა, ხოლო უკანა პირზე, რიგიანად ვერც კი დაეტი. აქვე ვიტყვით, რომ მოძღვარის მიერ ყდაზე წარწერის ამოკვეთა მხოლოდ სავარაუდოა. მეფეს ტრაპიზუნდში ხომ სხვა ქართველებიც გაჰყვნენ. ცნობილია, რომ ერთ-ერთი იმერელი, მეფის მხლებელი, ტრაპიზუნდში დამკვიდრდა და იბერპულოსის გეარს ატარებდა.⁷

ათონელი ბერის გაბრიელის მიერ ჩაწერილი, ილარიონ ბერის მონათხრობის⁸ გარდა, სხვადასხვა მონაცემებით, შესაძლებელია აღვადგინოთ ის გარემო, რაც დახვდა ხიზან მეფეს ტრაპიზუნდში. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო ის, რომ, როგორც მეფის საფლავის ეპიტაფია გვამცნობდა, ტრაპიზუნდის ქრისტიანთა წინამძღოლმა იგი ისე მიიღო, როგორც საკუთარი მეფე. იმ ხანს ტრაპიზუნდის მიტროპოლიტი იყო პართენიოსი (1798-1830 წწ.), განთქმული გულკეთილობითა და ქველმოქმედებით.⁹ სავარაუდოა, რომ დეკანოზი იესე ყანაშვილი სწორედ იმ პერიოდის სამიტროპოლიტო, წმ. გრიგოლ ნოსელის ტაძრის თანამწირველი ყოფილიყო.

⁶ წარწერები ქვეყნდება პირველად.

⁷ S. Balance, A. Bryer, D. Winfield, Nineteenth century monuments in the city and vilayet of Trebizond. Αρχαίον Πόντου., τ.28, Αθηναι, 1966-67.გვ. 247.

⁸ ანდრე კარბელაშვილი, იმერეთის მეფის გაქცევა თბილისიდან. „თბილისი“, 11 ოქტ. 1990, გვ. 6.

⁹ Μητροπολίτου Τραπεζουντος Χρυσανθου. Η Εκκλησία Τραπεζουντος. Αρχαίον Πόντου, 1933. გ. 611-15.

ტაძარი ქალაქის სანაპიროზე მდებარეობდა, წმ. ანდრიას მღვიმესა და მიტროპოლიტის რეზიდენციის სიახლოვეს, ბაზრის მთავარ ქუჩასთან. ეს ყოფილა სამნავიანი ეკლესია. სამივე ნავი ნახევარწრიული აფსიდით სრულდებოდა. ტაძარი ააგეს ტრაპიზუნდის იმპერატორმა იოანე II-მ (1280-1285 წწ.) და მისმა მეუღლემ ეედოკიამ. იგი ტრაპიზუნდის ავტოკრატორის, მიხეილ V პალეოლოგოსის (1259-1282 წწ.) ქალიშვილი იყო. ტაძარი აიგო, როგორც კარის ეკლესია. მას შემდეგ, რაც თურქებმა ქრისტიანები გააძევეს წმ. გიორგის სამიტროპოლიტო ტაძრიდან, 1665 წლიდან კათედრა გადადის წმ. გრიგოლ ნოსელის ტაძარში. ტრაპიზუნდის მიტროპოლიტი ქრისანთე (ფილიპიდესი) გვამცნობს, რომ წმ. გრიგოლ ნოსელის ენორიაში, ანუ დაქვემდებარებაში, სამიტროპოლიტო ტაძრისა და რეზიდენციის გარდა, შედიოდა ხუთი პარეკლესიონი (წმ. ანდრიას, წმ. კვირიკეს, წმ. მთავარანგელოზთა, წმ. პარასკევასა და წმ. ანასტასიას) უკანასკნელი სასაზღვრო საბაჟო პუნქტი, ქალთა სკოლა, ღმრთისმოყვარეთა ფონდის საბავშვო ბაღი და კეთილშობილ ქალთა საქველმოქმედო ორგანიზაცია.¹⁰ ამგვარი დახვედა სოლომონ მეფეს სამიტროპოლიტო, რომელმაც იგი შეიფარა. 1863 წელს ტაძარი დაინგრა.¹¹ მოგვიანებით, ტალბოტ რაისის აღწერით, ტაძრის ცენტრალური ნავი საბძელად გამოიყენებოდა, ხოლო სამხრეთის ამოშენებულ ნაგებობაში იყო მოწყობილი. ფრესკები მთლიანად იქნა შეთეთრებული.¹²

რაც შეეხება ქართველი მეფის საფლავს, როგორც ვიცით, იგი სავარაუდოდ, 1935 წელს განადგურდა.¹³ დ. უინფილდს მიუღია ცნობა, რომ მახლობელ დაფნუს პორტში აღმოჩნდა ქართული წარწერა. იგი ვარაუდობდა, რომ შესაძლებელია, იქ ყოფილიყო სოლომონ II-ის საფლავის ქვის უკანასკნელი ადგილსამყოფელი.¹⁴

ისტორიული საბუთების გარდა, სოლომონ მეფის სახარების დარად, ხელოვნების ზოგიერთი სხვა ნიმუშიც გვიდასტურებს პონტოსა და საქართველოს შორის მჭიდრო ურთიერთობის უწყვეტობას. ათენის ბენაკის მუზეუმში ამ კონტაქტის დამადასტურებელი კიდევ რამდენიმე ნაწარმოები ინახება. ერთი მათგანი – არღირუპოლისელი იერარქის, სილვესტრის საპატრიარქო საკოსში ჩაკერებული, ნაქარგი ფელონის ფრაგმენტია, რომელიც ქიზიყის მოურავ რევაზ ანდრონიკაშვილს 1702 წელს შეუწირავს გარეჯის უდაბნოს მონასტრისათვის.¹⁵ მუზეუმში აგრეთვე დაცულია ქართული საიუველირო ხელოვნების რამდენიმე ნიმუში – მიჩანქრებითა და ძვირფასი თევლებით შემკული ჯვრები (საინვენტარო №№ 107/15; 107/22; 107/28; 107/34; 107/40).¹⁶ ისინი ბენაკის მუზეუმში მოხვდა ე.წ. „გაცვლითი ბანკის“ („Ταμείο ανδραλξίμων“) მეშვეობით, სადაც თურქეთიდან ლტოლვილი ბერძნები ამ ნივთებს სურსათში ცვლიდნენ.

რაც შეეხება საოქრომჭედლო ხელოვნებას, საქართველოში კიდევ მოსაძიებელია პონტოელ ხელოსანთა მოღვაწეობის კვალი. ვფიქრობთ, ამ კუთხითაც უნდა

¹⁰ Μητροπολιτου Τραπεζουσας... გვ. 454-55, 587, 620-2.

¹¹ მიტროპოლიტმა კონსტანტინოსმა (1830-1879 წწ.) მის ნაცულად, იქვე, ახალი კათედრალი ააგო, კვლავ წმ. გრიგოლ ნოსელის სახელობისა.

¹² D. Talbot Rice, Notice on some religious buildings in the city and vilayet of Trebizond. Byzantion. t.V, 1929-1930., Fasc. I. Paris-Bruxelles, 1930. გვ. 59-60.

¹³ კ. საღია, საქართველოს მეფის, სოლომონ II-ის საფლავის დანგრევა თურქეთში. „ბედი ქართლისა“, №8, ნოემბ., 1950.

¹⁴ S. Balance, A. Bryer, D. Winfield. დასახ. ნაშრ., გვ.251.

¹⁵ ი. ნიკოლეიშვილი, ე. ახვლედიანი. ანტიოქიის პატრიარქის საკოსი ქართული ნაქარგობით. თხუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული. II. თბ., 2001. გვ. 130-143.

¹⁶ B. Segall, Katalog der Goldschmied-Arbeiten. Muzeum Benaki, Athen, 1938. გვ. 195, 196, 202)

გადავხედოთ XVIII-XIX საუკუნეების ჯედურ ნაწარმოებებს, რადგანაც სწორედ ამ პერიოდში ხდებოდა ძვირფასი ღვთისების მოპოვებაში დახელოვნებულ პონტოელ ოსტატთა მასობრივი ჩამოსახლება საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. მიგრაციის მასშტაბი კი მართლაც შთამბეჭდავი იყო:

1774 წელს მეფე ერეკლე II-ემ სამთამადნო მრეწველობის დასანერგად მოიწვია ბერძენი ოსტატები ოჯახებითურთ არზრუმისა და ყარსის ოლქებიდან. ისტორიკოს ომან ხერხეულიძის გადმოცემით, „მაშინ ფრიადისა ღონისძიებითა და შრომითა ეძება მამულსა თვისსა მიწა ოქროსი და ვერცხლისა, რომელმანცა იპოვა სომხეთის მამულსა შორის აღტალას, რომელ არს მამულობით თავადთა სომხეთისა მეღიქისა, და მოიყვანნა საბერძნეთით ბერძენნი მცირედნი, გამომდნობელნი ოქროსა და ვერცხლის მიწისანი“.¹⁷ 800-მდე ოსტატს ახტალასა და ალავერდში (დღევანდელი სომხეთის ტერიტორია) ახლად დაარსებული ქარხნები დახვდა. ამ რეგიონში ბერძენთა ჩამოსახლება XIX ს-მდე გაგრძელდა. XIX საუკუნეში ისინი უკვე საქართველოს სხვა კუთხეებს აფარებდნენ თავს. 1830-იან წლებში დაფიქსირებულია გიუმუშქანელ ოსტატთა მასობრივი ჩამოსახლება (სარდალ პასკევიჩის კუთილგანწყობა ბერძენ ლტოლვილთა მიმართ რუსეთ-ოსმალეთის დიპლომატიურ ურთიერთობათა გამწვავებით იყო გამოწვეული). 1860-იან წლებში მათ აფხაზეთი „აითვისეს“, ხოლო 1880-იან წლებში პონტოელ ბერძენთა დიდი ტალღა დასახლდა აჭარაში. გადმოსახლების პროცესი 1920 წლამდე არ შეწყვეტილა.

მართალია, ცნობებში არ არის პირდაპირი მითითება ოქრომჭედელთა შესახებ, მაგრამ ფეიქრობთ, ამგვარი ვარაუდისთვის საკმარისი საფუძველი არსებობს. ამდენად, ბერძენ ოსტატთა კვალი ქართულ საოქრომჭედლო ხელოვნებაში კიდევ მოსაძიებელი და გასათვალისწინებელია.

Resume

Avtandil Mikaberidze, Sopio Keburia

Traces of the Exile Georgian King on the Chased Gospel from Trebizond

Benaki Museum in Athens houses a Greek Gospel (N 34152) printed in Venice, which used to belong to Solomon II, last king of Imereti (western Georgia), repressed by the Russian authorities and exiled to Turkey. The Gospel is put in a chased silver cover, executed by the craftsman from Trebizond – beginning from the 16th c., onwards, when silver mine was discovered in Argirupolis, a strong metalwork centre emerged in Ponto.

¹⁷ ციტატა ამოღებულია წიგნიდან: „ბერძნები საქართველოში“, თბ., 2000, გვ. 85. ამავე კრებულიდან არის წყარო მთავარი მოწმობები ბერძენთა საქართველოში მიგრაციის შესახებ. ვრცელი ბიბლიოგრაფია ამ საკითხის გარშემო იხ. იქვე, გვ. 207-210.

Front side of the cover bears the central image of the Dormition, surrounded by the 11 life-scenes of the Virgin and images of the Prophets and St. Gregory of Nyssa, while on the back side, central image of Harrowing of Hell is surrounded by the 14 Chrystological cycle scenes and 4 Evangelists with their symbols. Similar book-covers were produced in Brashovo (Transylvania) in the 17th-18th cc., as well as for Bachkovo monastery; similarly chased is the cover of the Armenian Gospel (1787) kept in Benaki Museum.

On both sides of the cover, central image is accompanied by the Georgian-Greek inscriptions (dating to 1815) stating donation of the Gospel to the church of St. Gregory of Nyssa in Trebizond by the king Solomon II. A colophon (?) on the front page of the Gospel, left by Iese Kanchashvili (Kanchaveli), confessor of the king, mentions death of Solomon II on 7 February, 1815 and donation of the Gospel. Later, priest Iese, took monastic vows on Mount Athos, was named Ilarion and died in 1864, at present he is referred to as Ilarion New Georgian. At that time (from 1665 onwards) church of St. Gregory of Nyssa was a Metropolitan See of Trebizond and the king Solomon II was buried in its courtyard. The church was destroyed in 1863, while the tomb of the king – presumably, in 1935. Other samples of the Ponto metalwork might be still discovered in Georgia.

ძველი თბილისის სარდაფები

შეუძლებელია ვისაუბროთ ძველი თბილისის არქიტექტურაზე და არაფერი ვთქვათ მის თვალისათვის უხილავ იმ ნაწილზე, თბილისის ქუჩებში მოსიარულეთათვის დაფარულ იმ საფუძველზე, რომელსაც ძველთბილისური სახლები ეყრდნობა.

თბილისური - საზოგადოებრივი დანიშნულების მქონე თუ საცხოვრებელ სახლთა - სარდაფები თბილისის არქიტექტურის და თბილისური ურბანული ლექსიკის ისეთივე ნაწილია, როგორც თბილისური ეზოები, ეზოს ზღუდე, ხის თუ რკინის აივნები, გადასასვლელები, ფასადები და ფასადთა არქიტექტურული მორთულობა და სხვ.

ძველთბილისური საცხოვრებელი სახლის სარდაფზე მსჯელობისას ჩვენთვის ამოხაველ წერტილს წარმოადგენს, უპირველეს ყოვლისა, თვით ცოცხალი ქალაქი. თბილისის ძველ უბნებში თავდაპირველი სახით შემორჩენილი სარდაფების სიმრავლე, მათი ტიპოლოგიური და კონსტრუქციული მრავალფეროვნება, ზოგიერთი მათგანის განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულება საფუძველს გვაძლევს ძველთბილისური სარდაფი ისტორიული თბილისის კონტექსტის შემქმნელ მნიშვნელოვან კომპონენტად მივიჩნიოთ.

როდესაც ვსაუბრობთ კალასა თუ ისნის მხატვრულ-არქიტექტურულ თუ ისტორიულ ღირებულებაზე, როდესაც ვიაზრებთ ცალკეულ საცხოვრებელ სახლებს, მათ ეზოებს ერთიან სივრცით სტრუქტურად, ძველი თბილისის სპეციფიკის შემქმნელ მრავალ თავისებურებასთან ერთად (მრავალფეროვანი რელიეფი, საცხოვრებელ სახლთა ტიპები, ეკლესია-სამრეკლოთა გაფანტული ვერტიკალები, ქარვასლათა ნაგებობები და სხვ.), უწინარესად, მის შუასაუკუნეებრივ ქსოვილსაც ვგულისხმობთ.

ცხადია, შუასაუკუნეებრივი ქსელი კალას თუ ისნის ზოგიერთ ნაწილში იდეალურად არ ემთხვევა XIX საუკუნისას. მაგრამ ქუჩების თუ ნიხების საერთო ხასიათი, მათი ხშირად არასწორხაზოვანი, მიხვეულ-მოხვეული, ზოგჯერ გატეხილი მოყვანილობა, სივიწროვე, უთუოდ ფეოდალური ქალაქისათვის დამახასიათებელ სივრცით აღქმას ბადებს. სწორედ შუასაუკუნეებრივი, ირეგულარული ქსელის არსებობა კალასა და ისანში არის ის ერთერთი ნიშანი, რაც განასხვავებს მათ თბილისის შედარებით გვიანი, მთლიანად XIX საუკუნეში დაგეგმილი, ჩამოყალიბებული და აშენებული მეტ-ნაკლებად რეგულარული გარეთუბნისაგან (შოთა რუსთაველის პროსპექტი და მისი მიმდებარე უბნები, დავით აღმაშენებლის პროსპექტი და მიმდებარე კვარტლები) და განსაკუთრებულად ღირებულს ქმნის ძველ ნაწილს.

არაერთხელ გამოთქმულა თვალსაზრისი, რომ 1795 წელს სპარსელთაგან თბილისის დანგრევის შემდეგ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მშენებლობა შეძლებისდაგვარად ძველი საძირკვლების გამოყენებით მიმდინარეობდა. მართლაც, სწორედ ამის წყალობით თბილისის უძველეს უბნებში - კალასა და ისანში, საკუთრივ თბილისში ქუჩათა შუასაუკუნეებრივი ქსელია შემორჩენილი. ქუჩათა უძველესი ქსელი უდევს საფუძვლად ავლაბრის ზოგიერთ ნაწილსაც. ამას მოწმობს გვიანშუასაუკუნეებრივი ხანის თბილისის გეგმების ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ 1735 წელს და აღექსანდრე პიშნევიჩის მიერ 1785 წელს შედგენილი გეგმების რუსული ხელისუფლების მიერ XIX საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთში შექმნილ

გეგმებთან შედარება. შუა საუკუნეებიდან მომდინარე ქუჩათა ქსელი დღევანდელ კალა - ისანშიც იკითხება. თუ ეს აზრი სავსებით გასაზიარებელია ქუჩათა ქსელის მიმართ, იმავეს ვერ ვიტყვი ამ უბნების შიდაკვარტალური გეგმარების შესახებ, სადაც სულ სხვა მდგომარეობაა.

ცხადია, შიდაკვარტალური გეგმარება XIX საუკუნეში შუასაუკუნეებრივი ვერ დარჩებოდა. ბურჟუაზიული ქალაქისთვის დამახასიათებელი ცხოვრების ახალი წესი, მშენებლობის სწრაფი ტემპი ახლებურად აგეგმარებდა ძველ კვარტლებს. XVII-XVIII საუკუნეთა თბილისის საცხოვრებელი სახლის ორმა ძირითადმა ტიპმა - მცირე ზომის ერთსართულიანმა დარბაზმა და შირვანულად დახურულმა ბანიანმა სახლმა - შედარებით მსხვილმასშტაბიან, ორ-სამ სართულიან ეზო-აივნიან საცხოვრებელ სახლს დაუთმო ადგილი, ადგილი დაუთმო სახლის იმ ტიპს, რომელმაც არსებითად განსაზღვრა XIX საუკუნის თბილისის გარეგანი სახე, და რომელიც დღესაც ძველი თბილისის განაშენიანების ძირითად ნაწილს შეადგენს.

დრომ ადრეშუასაუკუნეებრივი და გვიანშუასაუკუნეებრივი საცხოვრებელი სახლები ვერ შემოგვჩაბა. დიდი ხანია გამონაკლისს აღარ წარმოადგენს ფორაქიშვილის დარბაზის სახელით ცნობილი ნაგებობა ისანში (ა. ნეხოვის ქუჩა № 1). დავიწყებას მივცა მის ახლო მდებარე XVIII საუკუნის ორი ბანიანი სახლიც. საკულტო თუ საერო ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ნიმუშთან ერთად, XVII-XVIII საუკუნეების მხოლოდ სარდაფებიდა მოიპოვება ქალაქის ძველ უბნებში (კალა-ისანი). ეს სარდაფები ნართულია უფრო მოგვიანო, XIX საუკუნეში აშენებული სახლების სტრუქტურაში, უხილავია ქალაქში მიმომავალთათვის, თუმცა კვლავაც სახლის არქიტექტურის განუყოფელი ნაწილია.

ძველი თბილისის უმთავრესი სამოსახლო უბნები (კალა, ისანი) მუდმივ განახლებას განიცდიდა XIX საუკუნის მანძილზე და XX საუკუნის დასაწყისშიც. ეს პროცესი დღესაც გრძელდება. 1795 წელს დანგრეული ქალაქი XIX საუკუნეში თითქმის მთლიანად ხელახლა აშენდა - საცხოვრებელი ფონდი არაერთხელ განახლდა. XIX საუკუნის I ნახევარში აშენებული სახლები XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ან ძლიერ გადაკეთდა ან დაინგრა და ხელახლა აშენდა. იგივე ხვედრი ერგო XIX საუკუნის შუა ხანებში აგებულ კალა-ისნის მრავალ სახლსაც. მათი უმრავლესობა XIX საუკუნის მიწურულში ახალმა სახლებმა შეცვალა, XIX საუკუნის შუა ხანებში აშენებული გოლოვინის პროსპექტი XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ხომ სრულიად შეიცვალა. იგივე ბედი გაიზიარა თბილისის სხვა ძველმა უბნებმაც.

ამას მოწმობს საარქივო მასალაც და, რაც მთავარია, თვით ცოცხალი ქალაქი. ყოველივე ამაზე დაკვირვებისა და შესწავლის შესაძლებლობა თბილისის ერთერთ უმთავრეს სამოსახლო უბანში - ქვემო კალაში მოგვეცა 1999-2000 წლებში საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფონდში პროექტზე მუშაობისას. პროექტი სრულდებოდა ევროსაბჭოს დაფინანსებით და ტექნიკური დახმარებით და რომელიც მიზნად ისახავდა ქვემო კალას არქიტექტურულ-ურბანულ კვლევას მრავალი თვალსაზრისით. ამანვე განსაზღვრა ჩემი შემდგომი დაინტერესება და შემდეგ უფრო ფართოდ სამუშაოს გაგრძელება შენობათა მიწისქვეშა ნაწილზე - სარდაფებზე: ისანში, ზემო კალაში, სოლოლაკში, მთაწმინდის ფერდის თუ დავით აღმაშენებლის პროსპექტის მიმდებარე განაშენიანებაში და სხვა. თუმცა ჯერჯერობით მსჯელობა უპირატესად მაინც კალა-ისნის სარდაფებზე გვექნება.

ძველთბილისურ სარდაფებს ძირითადად სამეურნეო დანიშნულება ჰქონდათ. ისინი გამოიყენებოდა სურსათ-საწოვავის შესაჩახად, არაერთი მათგანის იატაკში ძველი აგურით მოპირკეთებული ოთხკუთხა ნაღრმავებები - მაცივრებია მოწყობილი. სარდაფს სავაჭრო ფუნქციაც ჰქონდა. ხშირია სარდაფი - მარანი მიწაში ჩაფლული

ქვევრებით. ზოგჯერ სარდაფი საცხოვრებელ ფუნქციასაც ითავსებდა. საყოველთაოდ ცნობილია თბილისური სარდაფი-დუქნები და დუქან-სახელოსნოები თავისი შიდა ცხოვრებით.

კალა-ისნის სარდაფებზე დაკვირვებამ გამოავლინა საცხოვრებელ სახლთა რამდენიმე ისეთი სარდაფი, რომელიც ქრონოლოგიური თვალსაზრისით საყურადღებოა და თბილისის უძველეს სარდაფებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამ სარდაფების მოხაზულობა, როგორც წესი, არ ემთხვევა იმ სახლების პერიმეტრს, რომელიც მათზეა დაშენებული. ახალი, XIX საუკუნეში აშენებული სახლის კონტური გარბობს სარდაფისას. არის შემთხვევები, როდესაც სარდაფი არა სახლის, არამედ მისი ეზოს კონტურს ან მის ნაწილს ემთხვევა. ასეთ სარდაფში ჩასასვლელი შეიძლება ეზოდან, ან უშუალოდ სახლიდანაც იყოს მოწყობილი. ეს სარდაფები ძველი აგურით არის ნაშენი და, როგორც წესი, შეუღესავია. მათი გადამხურავი კამარა შეისრულთაღოვანია, გვხვდება ჯვაროვანი კამარაც, რომელიც ისრულ თაღებს ეყრდნობა, კედლის წყობაში შეისრულთაღოვანი ნიშებია დატანებული, ზოგჯერ სადგომი შეისრულთაღოვანი ბუხრით არის აღჭურვილი.

ასეთ სარდაფთა მცირე მოცულობა, შეუღესავი აგურის სპეციფიკური წყობა, კამარის თუ ნიშების შეისრულთაღოვანი მოყვანილობა, ზოგჯერ კამარის ან საბჯენი თაღის არათანაბარი წყობა გვაფიქრებინებს, რომ ისინი გვიანფოდალური ხანისაა და ბანიანი ან დარბაზული სახლის ნაწილი უნდა იყოს, რომელიც XIX საუკუნეში აშენებული სახლის სტრუქტურაში მოექცა. ეს სარდაფები სავარაუდოდ XVII-XVIII საუკუნეებით შეიძლება დავათარილოთ. ისრული თაღი უტყუარად XVII საუკუნის კუთვნილებაა. მის პარალელურად XVIII საუკუნეში ნახევარწრიული ფორმაც ჩნდება. ისანში შევხვდი სამცხენტიანკამაროვანი გადახურვის მქონე რამდენიმე სარდაფს, რომელიც, ჩემი დაკვირვებით, XIX საუკუნეზე ადრინდელი უნდა იყოს (ფერისცვალების ქ. №6, (სურ. 1)* მეტეხის ქ. №18). სამცხენტიანთაღოვან ფორმას უახლოვდება მეტეხის I შეს. №6 სახლის ქვეშ შემორჩენილი სარდაფის გადამხურავი კამარაც. XVIII საუკუნეში უნდა იყოს აშენებული ბ. ახოსპირელის II ნიხი №7/8 სახლის ქვეშ მდებარე სარდაფიც ბრტყელთაღოვან-კამაროვანი გადახურვით. მოგვიანო, XIX საუკუნის ნახევარწრიული ან სამცხენტიანი მოხაზულობის თაღის თუ კამარის კონსტრუქციებისაგან, XVIII საუკუნისაა განასხვავებს თაღის მოხაზულობის ზოგჯერ ოდნავ უსწორ-მასწორო მოხაზულობა. მშენებლობის ხარისხი XVII-XVIII საუკუნეებში არათანაბარია. კალაში გადარჩენილი, ჩემი ვარაუდით XVII საუკუნის საცხოვრებელი სახლის რამდენიმე სარდაფის კედლის თუ კამარის აგურის წყობა უფრო არაერთგვაროვანი და მდარეა, ვიდრე ამავე პერიოდის ქარვასლათა სარდაფების თაღების ან საცხოვრებელი სახლის ჯვრულკამაროვანი წყობა. ეს სურათი მკვეთრად განსხვავდება XIX საუკუნის დასაწყისისა და შუა ხანების სარდაფებისგან, სადაც მშენებლობის ხარისხი, უიშვიათესი გამონაკლისის გარდა, ერთგვაროვანია - შეძლებული თუ ღარიბი პატრონის სახლებისა და ქარვასლათა სარდაფები ერთნაირად მაღალი ხარისხით შენდება, რასაც მრავალი გადარჩენილი ნიმუში მოწმობს.

უძველესი, XVII საუკუნის სარდაფები მდებარეობს ასკანის ქ. №10/1, (სურ. 5) ბ. ახოსპირელის I ნიხის №1/6, ბ. ახოსპირელის III ნიხი №9 (სურ. 1); XVII საუკუნის ფრაგმენტებს შეიცავს XIX საუკუნის ნაწილებთან ერთად ხოდაშენის ქუჩის №12-ის ეზოს ქვეშ მდებარე სარდაფიც.

XVIII საუკუნით შეიძლება დავათარილოთ ნახევარწრიულკამაროვანი გადახურვის მქონე ზოგიერთი სარდაფიც. ისინი ან სახლის ერთი ნაწილის ქვეშ (ფერისცვალების ქ. №6 (სურ. 2), გომის ქ. №3 (სურ. 3), ასკანის შესახვევი №3, ა. ჩეხოვის ქ. №10, ბ. ახოსპირელის III ნიხი №1/17 (სურ. 4)), ან ეზოს საფარის ქვეშ

* თანდართული ფოტოები ეკუთვნის ავტორს

(ხოდაშენის ქ. №3, ასკანის IV ნიხი №3, საიათნოვას ქ. № 20) ან ახლადაშენებული სახლის და მისი ეზოს ქვეშ (მიასნიკოვის ქ. № 20) არიან მოქცეულნი.

ფორაქიშვილების დარბაზს ისანში თბილისის არაერთი მკვლევარი იხსენიებს (მათ შორის ლ. სუმბაძე, ვ. ცინცაძე, ვ. ბერიძე). მსურს საგანგებოდ შევეხო ფორაქიშვილების დარბაზის სარდაფს. დარბაზი ერთადერთი იყო, რომელმაც 1970-იანი წლების ბოლომდე (თუმცა გვირგვინმოხსნილმა) მოაღწია. არქიტექტორ კარლ ცაარის მიერ 1903 წელს შესრულებულ ნახატიზე, ფორაქიშვილების დარბაზი ჯერ კიდევ სრული სახით არის წარმოდგენილი¹. დღეს დარბაზის ადგილას (ა. ნეხოვის ქ. № 1) ახლადაშენებული ნაგებობა დგას, რომელიც გვირგვინოვანი გადახურვის მოუხედავად სრულიად არ მოგვაგონებს ფორაქიშვილების დარბაზს. სწორკუთხა მოცულობის მქონე სადგომის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში სარდაფში ჩასასვლელია მონიშნული. სარდაფს ორი ვიწრო მრუდი და სწორხაზოვანი – კიბე ჩაუყვება. სარდაფის ფართი ყოფილი დარბაზის მთელი ფართის მცირე ნაწილს შეესაბამება მხოლოდ და მის კონტურს სცილდება. მისი ვიწრო სივრცე, შეუღესავი აგურის წყობა, ცილინდრული კამარის არაიდეალური მოხაზულობა, კედლის შეისრულთაღოვანი ნიშები (სურ. 6) გვაფიქრებინებს, რომ ბევან ფორაქიშვილს, ბოლო დრომდე მოღწეული დარბაზის აღმშენებელს, მამა-პაპისეული დარბაზი გაუფართოვებია ან ხელახლა აუშენებია XVIII საუკუნეში და ძველი XVII საუკუნის დარბაზის სარდაფი შეუნარჩუნებია. ასე მოაღწია ჩვენამდე ასევე ფორაქიშვილების სახელგანთქმულმა ჭამ, რომელიც სარდაფის სამხრეთ კედელშია გატრილი და ამ კონკრეტული სარდაფის თავისებურებას წარმოადგენს; ისნის მკვიდრთ ჯერაც ახსოვთ მისი ამბავი.

XVII-XVIII საუკუნით შეიძლება დავათარიღოთ ბეთლემის უბანში, დედათა ყოფილი მონასტრის – სურბ-სტეფანოსის ეკლესიის დასავლეთით მდებარე ძველი აგურით ნაშენი წაგრძელებული ფორმის სარდაფი ნახევარწრიულკამაროვანი გადახურვით და საბჯენი თაღებით – მის პარალელურად მდებარე სამცკენრიანთაღოვან-კამაროვანი გადახურვის მქონე სადგომი. ამ სადგომთა თავზე ეურადღებას იპყრობს შეუღესავი აგურის ერთი სათაგისი გუმბათოვანი გადახურვით, სფერულ გუმბათში დატოვებული სანათურით და კვადრატული საფუძელიდან წრიულზე გადამყვანი ტრომპები (სურ. 7, 8). ეს აბანოა, ჩართული უფრო მოგვიანო, XIX საუკუნის სტრუქტურაში, რომელიც ბეთლემის უბნის კლდოვან, ციცაბო რელიეფს ერწყმის. ისტორიკოსი მამისა ბერძნიშვილი სამეფო რეზიდენციის გადმოტანას სპარსელების მიერ თბილისის დანგრევის შემდეგ ბეთლემის უბანში ვარაუდობს – “1800 წლის გეგმაზე № 59-ით სურბ-სტეფანოსის მონასტერსა და მოღნიის ეკლესიას შორის მდებარე ტერიტორია სახელდება როგორც “нынешнее местопребывание его высочества царя”². ასე რომ, დოკუმენტურ მასალაზე დაყრდნობით მამისა ბერძნიშვილი სწორედ აქ ადასტურებს საქართველოს უკანასკნელი მეფის, გიორგი XIII-ის რეზიდენციის არსებობას. ეგებ ზემოხსენებული აბანოც და სარდაფის ფრაგმენტებიც იმ სასახლის გადარჩენილი ნაწილები იყოს, რომელშიც გიორგი XIII სახლობდა. აბანოს ინტერიერი, თავისი იერიით, XVII-XVIII საუკუნეთა მიჯნით შეიძლება დავათარიღოთ.

XVII-XVIII საუკუნეთა სარდაფებისგან განსხვავებით, XIX საუკუნეში აშენებული სარდაფების უმრავლესობა (კალაში, ისანში), სახლის პერიმეტრს შეესაბამება.

სარდაფთა სამშენებლო მასალა, XIX საუკუნის პირველ ორ მესამედში და 1880-იან წლებში, ისევე როგორც მის წინამორბედ ეპოქაში, როგორც წესი, ძველი

¹ ლ. სუმბაძე, ი. კახიანი, ფორაქიშვილის დარბაზი. “დროშა”, თბ., 1957, გვ. 19; Лонгиноз Сумбадзе, Грузинские Дарбазы, Тб., 1960, გვ. 15, 26, სურ. 28.

² მამისა ბერძნიშვილი, თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბ., 1965, გვ. 30.

აგურია. მშენებლობის ხარისხი, როგორც უკვე აღინიშნა, იშვიათი გამოჩენის გარდა, ერთგვაროვნად მაღალია. ინტერიერი, ტრადიციისამებრ, შეუღესავია: ძველი აგურის წყობას მუდამ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ თბილისელი ოსტატები. მაგ., ხშირად კამარის გადახურვა ხალხისებრი წყობით იყო შესრულებული. იშვიათად სარდაფებში გვხვდება რიყის ქვის და აგურის ან ქვიშა ქვის და აგურის შერეული წყობაც. გაუღესავ კედლებში ხშირად აღვილი შესამჩნევია ხის მზიდი კონსტრუქციაც; ბრტყლად დახურულ სარდაფთა სართულშუა გადახურვაში, ხადაც ხის კოჭები გამოიყენებოდა და რომელიც განსაკუთრებულ იერს ანიჭებს შეუღესავი აგურის ინტერიერს.

XIX საუკუნის მიწურულის სახლები, რომლებიც საძირკვლიანად თავიდან აშენდა, ე.წ. ახალი აგურით ნაშენ სარდაფებს შეიცავს. კალაში და ისანში ძველი აგური, როგორც სარდაფის სამშენებლო მასალა ჭარბობს ახალს. ამის მიზეზი საცხოვრებელი სახლების მუდმივი განახლების პროცესში მკვიდრად ნაგები წინამორბედი სახლის სარდაფის გამოყენება-ხელშეუხებლობა უნდა მივიჩნიოთ³ დროთა განმავლობაში მრავალ ცვლილებასთან ერთად სარდაფებიც განიცდიდნენ გადაკეთებას - იცვლებოდა მათი გეგმარება, ტიპებით ხაწვევდებოდა ერთიანი სივრცე, თუმცა კი, საერთო სტრუქტურა ხელუხლებელი რჩებოდა (ბ. ახოსპირელის ქ. № 11 (სურ. 10)).

კონსტრუქციული თვალსაზრისით, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში აგებული სარდაფები განსხვავდება ერთი მეორისაგან ერთიანი დაუნაწევრებელი სივრცე შეიძლება გადახურული იყოს ნახევარწრიული კამარით (კალისტრატე ცინცაძის ქ. №8 (სურ. 11), ლადო ასათიანის ქ. № 7, 10, ერეკლე II მოედანი №2 (სახლის მარჯვენა ნაწილის ქვეშ მდებარე სარდაფი (სურ. 12)), საიათნოვას ქ. № 12, ა. დიუმას ქ. № 13 (სურ. 13), იერუსალიმის ქ. № 2/5, ა. ნეხოვის ქ. № 34, ამაღლების ქ. № 23 (სოლოლაკში) და სხვა), სამცენტრიანი (ბ. ახოსპირელის ქ. № 11 (სურ. 10), ლ. გუდიაშვილის ქ. № 2 (სახლის მარცხენა ნაწილის ქვეშ მდებარე სარდაფი (სურ. 14), და სხვა), ბრტყელთაღიანი (ასკანის I ჩიხი № 4, შ. დადიანის ქ. № 28 და სხვა). გვხვდება სამეურათაღიანი კამარაც (ვერცხლის ქ. № 26 (სურ. 15)). კამარის მოყვანილობის შესაბამისად მსგავს ფორმას იმეორებს მისი დამანაწევრებელი საბრჯენი თაღებიც და, შეძლებისდაგვარად, კედლის ნიშებიც. გვხვდება სარდაფები ბრტყელი გადახურვითაც (ვახტანგ გორგასლის I შესახვევი №7, ორხევის გასახველი № 4, ბეთლემის ქ. № 3, ურბნისის ქ. № 4). ასეთი სარდაფების კედლებში ნახევარწრიული ან შეისრულთაღოვანი ნიშები ან ბუხარია დატანებული. ვხვდებით ასევე კედლებში ამოღებულ აგურის თაროებს ან მცირე სიღრმის ნიშებს და ღრმა თახჩებს, ბუხრებს, სპეციალურ მაცივრებს (ლადო ასათიანის ქ. №10, ბეთლემის ქ. №7 (დღეს დანგრეულია), ასკანის I ჩიხი № 12).

XIX საუკუნის თბილისურ სარდაფთა დათარიღებისათვის ერთგვარ ათვლის წერტილად შეიძლება რომელიმე კონკრეტული, მეტ-ნაკლებად ზუსტად დათარიღებული საცხოვრებელი სახლის სარდაფი გამოგვადგეს. ასეთია, თუნდაც, ლადო გუდიაშვილის მოედნის № 2, ცნობილი სახლი, რომლის მარჯვენა ნაწილს (პირით ფასადისკენ!) გ. ჩუბინაშვილი და ნ. სვეეროვი და ვ. ბერიძე 1830-იან წლებს, მის მარცხენა ნაწილს კი 1850-იან წლებს მიაკუთვნებენ⁴. ცხადია, ამავე დროისაა მათი სარდაფებიც. სახლის მარჯვენა ნაწილის ქვეშ მდებარე სარდაფი შეუღესავი

³ В. Цинцадзе. Тбилиси, Тб., 1958, გვ. 104

⁴ Г. Н. Чубинашвили, Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры Тб., 1936, გვ. 114-118. ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება. 1801-1917 წლები, 1 თბ., 1960 გვ. 105

აგურით არის ნახევარწრიულკამარით გადახურული, ასეთივე მოყვანილობის საბრჯენი თაღებით, კედლის ნიშებითა და სარკმლის ღიობებით. მარცხენა ნაწილის ქვეშ მდებარე სარდაფის გადახურვა შებრტყელებული თაღ-კამარებითაა შესრულებული, აგურის კედლებში კი ნიშებია მოწყობილი (სურ. 12, 14).

თბილისის მრავალფეროვანი რელიეფი გავლენას ახდენს ამა თუ იმ მიკროუბნის საცხოვრებელ სახლთა სპეციფიკაზე. რთულ რელიეფზე მორგებული საცხოვრებელი სახლების სარდაფებიც გარკვეულ ღოგიკას ემორჩილება. ამ მხრივ საინტერესოა კლდისუბნის, ბეთლემისუბნის და ციხისუბნის სარდაფებზე დაკვირვება. იმის გამო, რომ სახლების აბსოლუტური უმრავლესობისათვის საძირკველად კლდოვანი ქანია გამოყენებული, მათი სარდაფები მცირე ზომისაა (ბეთლემის ქ. №7, გომის ქ. №5, ბეთლემის აღმართი №8, ასკანის ქ. № 11/7). კლდისუბანშიც ასევე კლდოვანი ქანის გამო უნდა გაჩენილიყო სარდაფი – გვირაბი. ეს ზურგიით მიწაში შეჭრილი სახლის სიღრმითა ნაწილში მოქცეული ვიწრო გვირაბია, რომელიც სამეურნეო ფუნქციასთან ერთად სახლის ორ ნიხთან დამაკავშირებლის ფუნქციასაც ასრულებს (გომის № 4).

ამ უბნებში ზოგიერთი სახლის უსარდაფობის მიზეზი ასევე რთული, კლდოვანი რელიეფი უნდა იყოს.

მოსახსენიებელია კიდევ ერთი სარდაფი-გვირაბი, რომელსაც კალაში წავაწყდით. იგი ბ. ახოსპირელის ნიხთა (III ნიხი) მიმდებარე განაშენიანებაში მდებარეობს და ვიწრო ზოლად ჰკვეთს სახლს სარდაფის დონეზე. იგი ორი სახლის ეზოს აკავშირებს ერთმანეთს (ბ. ახოსპირელის ქ. № 9/8 – ბ. ახოსპირელის III ნიხი № 8/9).

სარდაფის იატაკი კალა-ისანში მრავალგვარი გვხვდება: თიხატკეპნილი, მიწატკეპნილი, ძველი აგურის. კლდისუბნის სარდაფთა თავისებურებას შეადგენს კლდის საფარი და კლდის მასივის შემოჭრა სარდაფის ინტერიერში (გომის ქ. №2). კლდოვანი ფრაგმენტი კლდისუბნის და ბეთლემის უბნის რამდენიმე სარდაფის ატრიბუტიც არის (ბეთლემის აღმართი № № 5, 4, 8, გომის ქ. № 2), რაც მხატვრული თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ღირებულებას მატებს შეუღლესავი აგურის სარდაფებს.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია სარდაფების ის წყება, რომელიც თითქმის უწყვეტ ზოლად მიუყვება ოდესღაც აღმოსავლეთით კალას მომზღუდავი გაღავნის გასწვრივ XIX საუკუნეში აშენებულ სახლებს. ეს ა. პუშკინის ქუჩის და თავისუფლების მოედნის, ერთი მხრივ, და შ. დადიანის ქუჩის ერთი ნაწილის, მეორე მხრივ, მიმდებარე განაშენიანებაა. ეს სარდაფები, კალას ქუჩათა ქსელის სიღრმეში მოქცეული სარდაფებისგან განსხვავდება, უპირველეს ყოვლისა, მასშტაბით – ფართო ბიჯის მქონე კამაროვანი გადახურვით.

აღნიშვნის ღირსია ყოფილი დიდმის (ანუ შუა) კარის სიახლოვეს, ა. პუშკინის ქ. № 25 სახლის ქვეშ მდებარე სარდაფი. ამ სახლის ერთერთი უხუცესი მაცხოვრებლის გადმოცემით ეს სარდაფი სამიარუსიანი იყო და გვირაბს უერთდებოდაო (ეგებ იმ საკანალიზაციო სახიაღერე კოლექტორს, რომელიც ამადღების ქუნიდან იწყება?) დღეს ქვედა დონე ბეტონნახსმულია და მხოლოდ ორი იარუსია დარჩენილი.

აქვე გვინდა შევეხოთ კალას მომზღუდავი გაღავნის კიდევ ერთ – დიდმის და წყლის (ქვემო ან დაბლა) კარებს შორის მოქცეულ მონაკვეთს. გაღავნის ფრაგმენტი ნახევარწრიული კამარით გადახურულ რამდენიმე სადგომს შეიცავს. ვ. ცინცაძის მიხედვით ეს კედელი XVII-XVIII საუკუნეებში განახლებულა¹. XVIII საუკუნის უნდა იყოს ძველ კედელში დატანებული სარდაფებიც.

შ. დადიანის ქუჩის კალასპირა სარდაფები (შ. დადიანის ქ. № № 6, 8, 16, 20, 28) მრავალმხრივ ენათესავება მომიჯნავე სოლოლაკის დიდებული სახლების სარდაფებს.

¹ В. Цинцадзе, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 104.

როგორც კონსტრუქციული, ისე მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით (სოლოლაკის სარდაფები დამოუკიდებელ კვლევას საჭიროებს. ისინი სოლოლაკის არქიტექტურის განუყოფელი და თბილისის მიწისქვეშა ურბანისტიკის მნიშვნელოვანი ნაწილია).

გვინდა განსაკუთრებით აღვნიშნოთ სოლოლაკის სარდაფთაგან ერთი – პ. იაშვილის ქ. №16. 1880-იან წლებში აშენებული სამსართულიანი საცხოვრებელი სახლი პ. იაშვილის და ამადლეების ქუჩათა გადაკვეთაზე მდებარეობს. სწორედ აქ გადის 1860-იან წლებში აგებული ქალაქის პირველი საკანალიზაციო სანიადვრე კოლექტორი, რომელიც ამადლეების ქუჩიდან მიემართება, ჰკვეთს სოლოლაკის ერთ ნაწილს, გ. ლეონიძის ქუჩით თავისუფლების მოედანს უერთდება და ა. პუშკინის და ნ. ბარათაშვილის ქუჩათა გავლით მტკვარში ჩადის*. კოლექტორის ის ნაწილი, რომელიც პ. იაშვილის ქუჩის № 16 სახლს ემთხვევა, სახლის სარდაფში დიაგონალურად გაწოლილ, ძველი შეუღესავი აგურის ცილინდრულ მოცულობას წარმოადგენს. ეს საყურადღებოა! შეძლებული თბილისელი მეცენატის, გ. პიტოევის მიერ ოდესღაც თავისი ოჯახისთვის აგებული მაღალი მხატვრული ღირებულების მქონე სოლოლაკის ერთერთ ღირსშესანიშნავ ნაგებობას ეს კოლექტორი განსაკუთრებულ ისტორიულ მნიშვნელობას მატებს (სახლის ქვეშ გამავალ კოლექტორზე მიმითითა ინჟინერმა ზურაბ ხვედელიძემ, რისთვისაც მას დიდ მადლობას ვუხდით).

ვეხები რა თბილისურ სარდაფებს, გვერდს ვერც დავით აღმაშენებლის პროსპექტის, მ. წინამძღვრიშვილის, ი. ჯავახიშვილის, ყოფილი საბჭოს ქუჩათა მიმდებარე განაშენიანებაში არსებულ სარდაფებს აუუვლი. აქაც ზოგიერთი XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ან მიწურულში აგებული ნაგებობა უფრო ადრეულ სარდაფს შეიცავს, რომელიც XIX საუკუნის პირველი მეოთხედით შეიძლება დავათარილოთ. ეს სარდაფები თბილისური ტრადიციისამებრ ძველი აგურით არის ნაგები და შეუღესავია. მათი გადახურვა, ხშირად, ნახევარწრიულკამაროვანია, გვხვდება სამცხენტიანთალოვან-კამაროვანი და ბრტყელგადახურვიანი სარდაფებიც. კედლები ნიშებით არის აღჭურვილი. ეს სარდაფებიც სამეურნეო დანიშნულების არის (ივანე ჯავახიშვილის ქ. №№ 5, 9, 43/14, 66, კ. ხეთაგუროვის ქ. №2, მ. წინამძღვრიშვილის ქ. №№ 63, 84, 74, ე. სულიაშვილის ქ. № 3, ა. ჩიქობავას ქ. № 51, დავით აღმაშენებლის პროსპ. №№ 81, 103, 115 და სხვა).

დასასრულ, საგანგებო აღნიშვნის ღირსია თბილისურ ქარვასლათა სარდაფები. ქარვასლები შენდებოდა კალაში, ორთაგალაში, ავლაბარშიც. მათი აბსოლუტური უმრავლესობა ოდითგანვე კალაში იყო კონცენტრირებული. ზემო კალას კუთვნილებაა დღევანდლამდე შემორჩენილი, სიონის ქუჩის, ერეკლე II ქუჩის, ბაშბის და რკინის რიგის სწერივად მდებარე ქარვასლების მთელი ჯაჭვი. ისინი დღესაც დიდწილად განსაზღვრავენ, სხვა მომიჯნავე ნაგებობებთან ერთად, ძველი ქალაქის მხატვრულ სახეს. თბილისური ქარვასლებიც, მსგავსად საცხოვრებელი სახლებისა, მუდმივ განახლებას განიცდიდნენ. ქარვასლების შემონახულ სარდაფთა შორის უძველესი ტფილელის (დღევანდელი თბილისის ისტორიის მუზეუმის შენობა, სიონის ქ. №8) ქარვასლის სარდაფი უნდა იყოს, შეუღესავი ძველი აგურით ნაშენი, მსხვილ, ოთხკუთხა კვების მქონე ბურჯებს დაყრდნობილი ჯვაროვან-კამაროვანი გადახურვის მთელი სისტემით (სურ. 16, 17). იგი ნაგებობის მტკვრისპირა ნაწილში არის მოთავსებული. ეს ქართლის მეფე როსტომის მიერ 1650 წელს აშენებული იმ ქარვასლის ნაწილია, რომელიც მან მოგვიანებით თბილელ ეპისკოპოსს უბოძა. 1795 წელს დანგრეული ქარვასლის აღგებზე, ძველი საძირკვლის გამოყენებით, XIX

* გ. მინდაძე, მახაღები ძველი თბილისის წყლით მომარაგების საკითხისათვის. თბ., 1958, გვ. 14.

საუკუნის პირველ ნახევარში ქარვასლა არწრუნმა ააშენა. მერე და მერე შეიქმნა ნაგებობა, რომლის ფარგლებში თავმოყრილი იყო გვიანირანულ ყაიდაზე გამართული ინტერიერი, რუსული კლასიციზმის სტილში ნაგები მტკვრისპირა ფასადი, ქარვასლის ეზოსკენ მიმართული თბილისური რკინის შეკიდული აივნები, სიონის ქუჩისპირა მოდერნის სტილის ფასადი და სხვა - ხელუხლებელი მეფე როსტომის დროინდელი ხარდაფი რჩებოდა.

არქიტექტორ გ. ბათიაშვილის გადმოცემით, არწრუნის ქარვასლა მიწისქვეშა გვირაბით უკავშირდებოდა მის მოპირდაპირედ მდგარ, მეფის ფუნდუკის ადგილზე თუქლე ბატონიშვილის მიერ აშენებულ ქარვასლას (სიონის ქ. №13/40). ნაგებობას 1870-იანი წლებით ათარიღებენ (ვახტანგ ბერიძე). ქარვასლის შეუღესავი აგურის სარდაფი ბრტყელთაღოვანი გადახურვით განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებით გამოირჩევა.

მაღალი მხატვრული ღირებულების მქონე ნაგებობას ძველ თბილისში, სვეტლებრივ ასეთივე მხატვრული ღირებულების სარდაფი ახლავს. ამის ნათელი მაგალითი ერეკლე II ქ. № 8/10-ში მდებარე ყოფილი ქარვასლის ნაგებობაა, რომელიც 1850-იან წლებში უნდა იყოს აგებული. ნახევარწრიულკამაროვანი გადახურვის მქონე სარდაფი, თბილისური ტრადიციისამებრ შეუღესავი აგურისაა, ხოლო მისი ერთი ნაწილი კი ორიარუსიანია. დამაფიქრებელია არა ქარვასლის ძირითადი ბირთვის - სტუკოიანი პოლი - ვესტიბულის ქვეშ მდებარე სარდაფის ნაწილი, არამედ მისი გაგრძელება ჩრდილოეთით. ეს ძველი, კვადრატული აგურით ნაგები, ნახევარწრიული კამარით და საბრჯენი თაღებით გადახურული ორი ერთიერთპარალელური გამჭოლი სივრცეა სარდაფების (სარდაფის ერთ ნაწილს ერეკლე II შესახვევის მხარეს ბრტყელი გადახურვა აქვს), რომელიც უფრო ადრეული ქარვასლისგან (XVIII საუკუნე?) გადარჩენილი სარდაფი შეიძლება იყოს და, რომელსაც მოგვიანებით, XIX საუკუნეში, ერეკლე II ქუჩის № 8/10 ქარვასლის მიმდებარე ნაწილი გადაეხურა და მოხაზა მთელი კვარტალი ერეკლე II ქუჩის და ერეკლე II შესახვევს შორის (ხურ. 18).

არ შეიძლება ორიოდ სიტყვა არ ითქვას თბილისური სარდაფის რესტავრაცია-ადაპტაციის ერთი ნიმუშის შესახებაც. ეს შ. დადიანის ქ. № 9 სახლის ქვეშ მდებარე, ნახევარწრიული და ბრტყელთაღიანი კამარებით გადახურულ სარდაფთა გრძივ ღერძზე აკინძული სივრცეა. დღეს აქ რესტორანი "გრაცი" არის მოთავსებული. ინტერიერისათვის თავდაპირველი სახის დაბრუნების მიზნით რესტავრატორთა ჯგუფს მიზნად დაუსახავს შეღესილი სარდაფის კამარებისა თუ კედლების გასუფთავება-შეუღესავი ძველი აგურის წყობის გამოვლენა. ეს დღეს დანგრეული ვაჟთა მესამე გიმნაზიის შენობისგან გადარჩენილი სარდაფები უნდა იყოს, რომლის ადგილმდებარეობას არქიტექტორი თ. გერსამია შ. დადიანის ქუჩაზე, დღევანდელი მერიის შენობის გვერდით ასახელებს⁷ რესტავრაცია-ადაპტაციის წარმატებულ ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ ამადლების ქ. № 23-ში მდებარე სარდაფი. აქ 2003 წელს ტექსტილის განვითარების ცენტრმა დაიღო ბინა.

მასალა, რომელიც აქ წარმოვადგინეთ მხოლოდ მცირე ნაწილია იმ ვეებერთელა სამყაროსი რასაც თბილისის ძველი უბნები ინახავს.

მძიმე ფიზიკური მდგომარეობა ძველთბილისური სახლებისა და მათი სარდაფებისა საყოველთაოა, რაც მათი შესწავლის დიდ სირთულეს ქმნის. რამდენიმე მხატვრულ-არქიტექტურული თეატალური საინტერესო სარდაფის არათუ დათვალიერება, მასში შესვლაც კი ვერ ხერხდება. ზოგიერთი მათგანი ან

⁷ იხ. თ. გერსამია, თბილისი, თბ., ანოტ. № 168

დატბორილია ან ბიჯგებშეყენებული, რაც მაცხოვრებელთათვისაც სახიფათოა და მკვლევარისთვისაც. მაგრამ მუშაობა უნდა გაგრძელდეს რადგან სარდაფთა დეტალური შესწავლა, მაღალი მხატვრული ღირებულებით და კონსტრუქციული თვალსაზრისით გამორჩეული სარდაფების გამოქვეყნება ღიად შეავსებს ჩვენს ცოდნას თბილისის არქიტექტურის შესახებ. სხვა თუ არაფერი, უძველესი სარდაფების გამოვლენა თბილისის შუასაუკუნეებრივი ქსოვილის შემდგომ კვლევას გაგვიადვილებს.

Resume

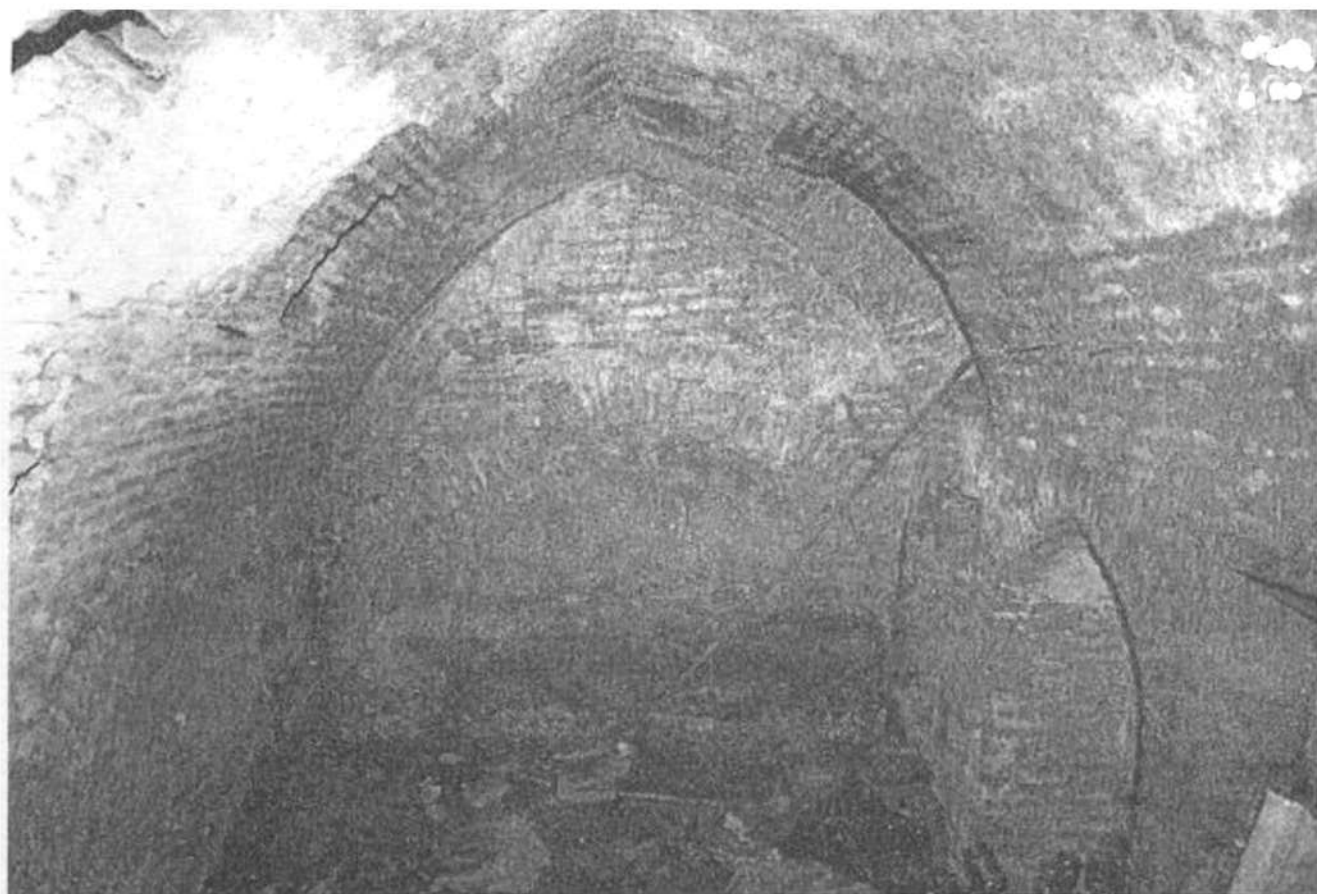
Maia Mania

The cellars of Old Tbilisi

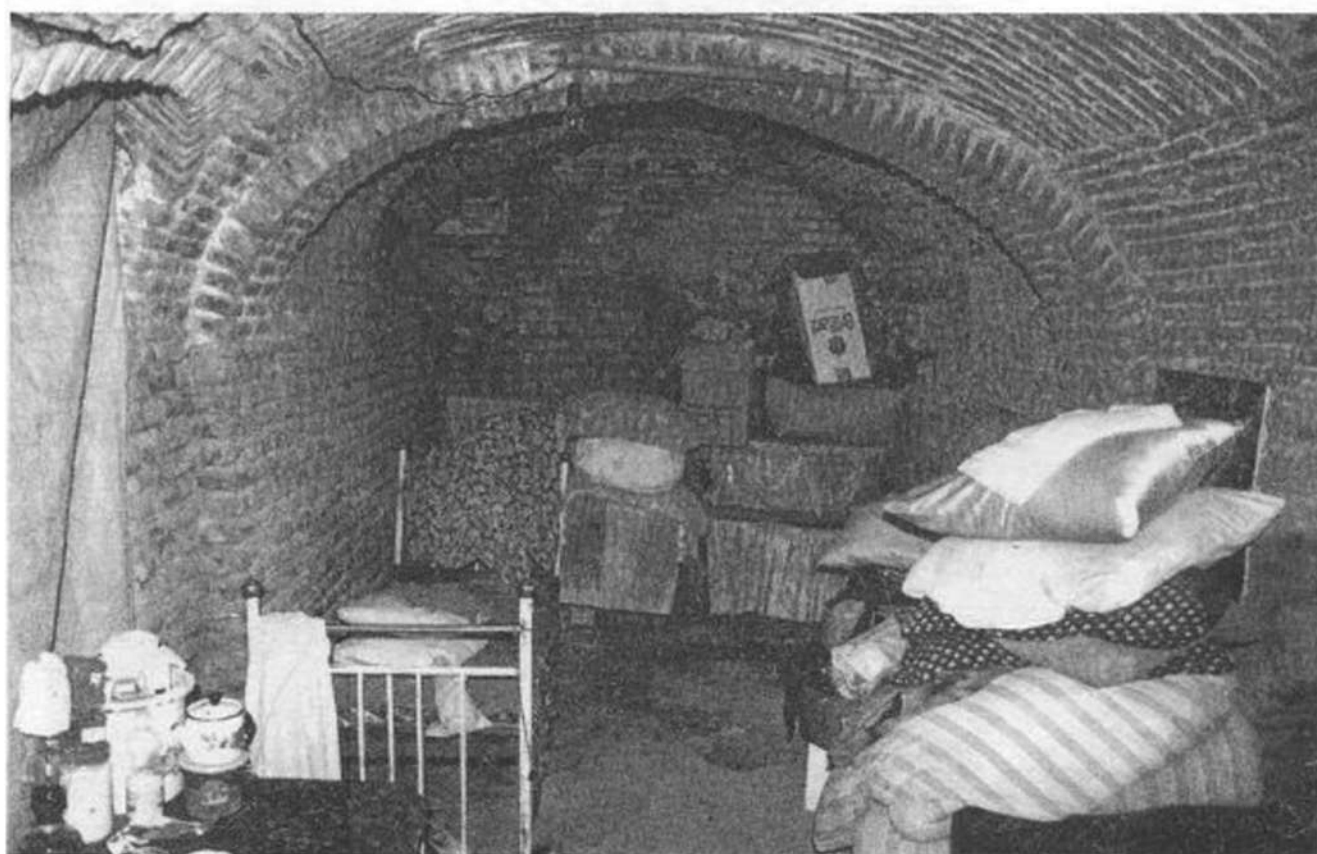
The article is concerned with the cellars of Old Tbilisi and is based on the research executed in the oldest parts of Tbilisi- Kala and Isani. The cellar is considered as an inseparable part of Tbilissian residential house and caravanseray and as one of the most important component of Tbilisi architectural context.

The work reveals a first attempt of classification of the cellars from typological and chronological points of view. The article considers the constructive variety of cellars and high artistic value of some of the structures.

The study of cellars allowed me to make several assumptions about the townplanning traditions in the oldest residential districts of Tbilisi. If the famous thesis of different scientists about the medieval origin of layout of streets in Kala-Isani is acceptable, this cannot be said about districts planning, which is to be dated to strictly to XIXth century. The location of the oldest cellars (XVII-XVIII) under houses, or its courtyards, or under streets, and the fact that they never coincide exactly with the XIXth century structure, enables us to assume that in the XIXth century the medieval shapes of the streets and lanes were preserved, but inner parts of the districts were planned according to the rules established in the XIXth century. Only the fragments of walls of cellars of old houses were used, or the cellars as a whole were included in new buildings of bigger scale. We date several cellars (according to type of construction, shape of vault or niche, the use of wall material etc.) to early period-XVII-XVIIIcc., which can become a basis for future investigation of medieval period urban structure of Tbilisi.



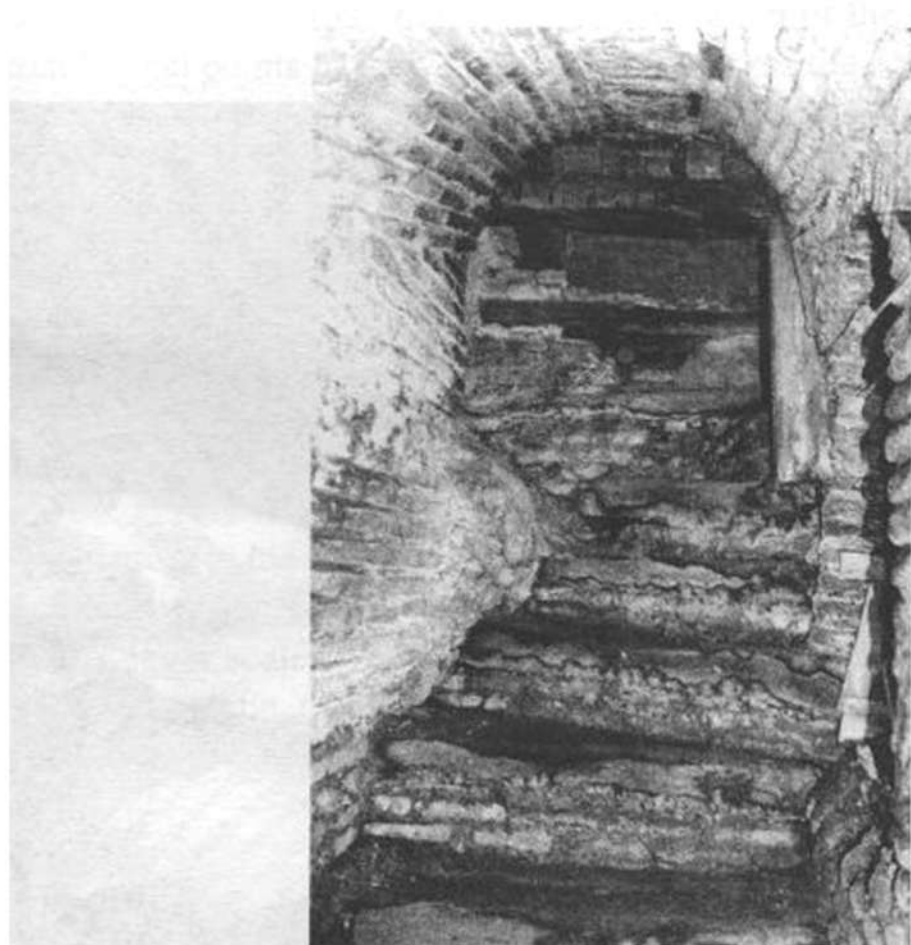
სურ. 1. ახოსპირელის III ჩიხი № 9



სურ. 2. ფერისცვალების ქ. № 6



სურ. 3. გომის ქ. № 3



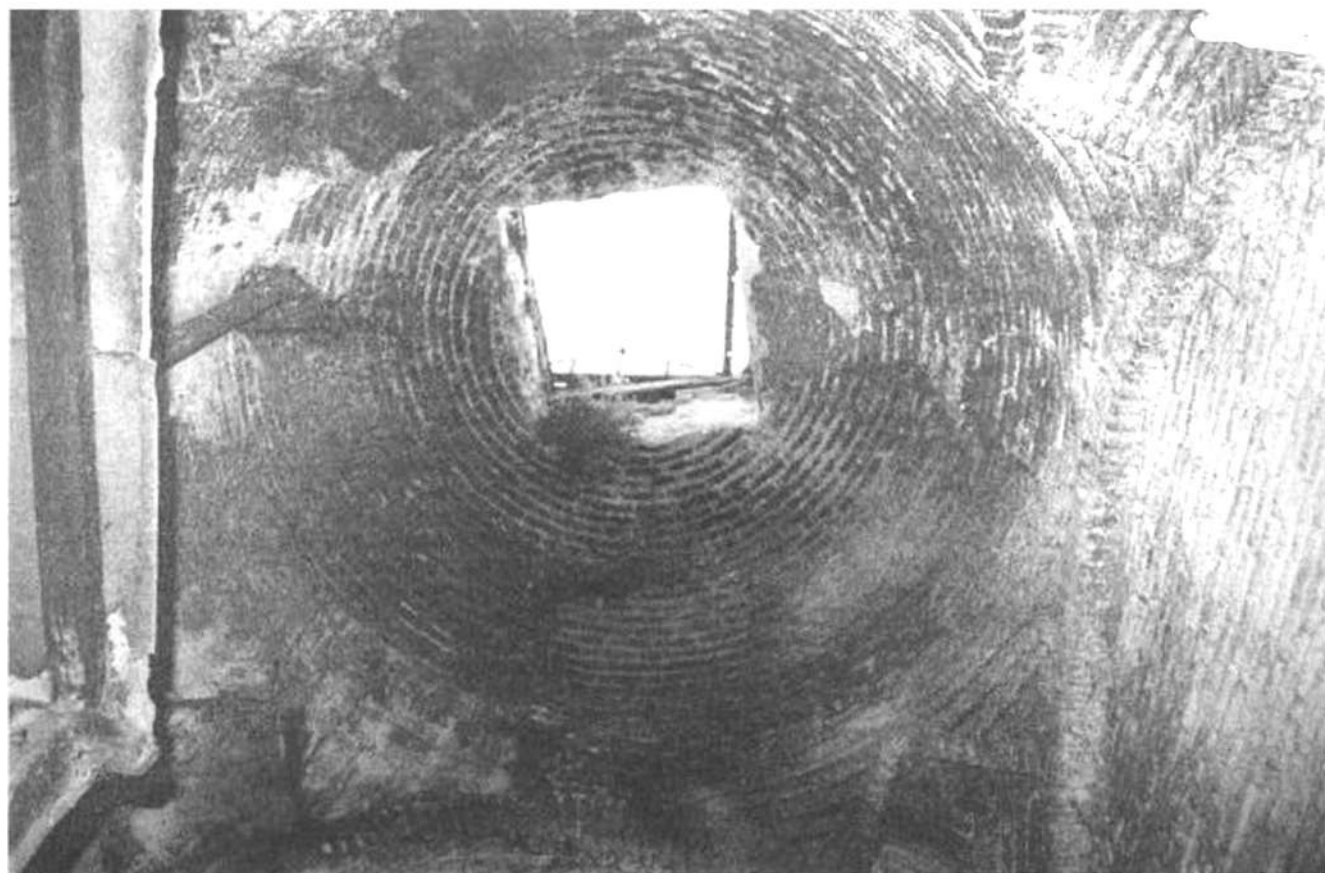
სურ. 4. ახოსპირელის III ნიში № 1/17



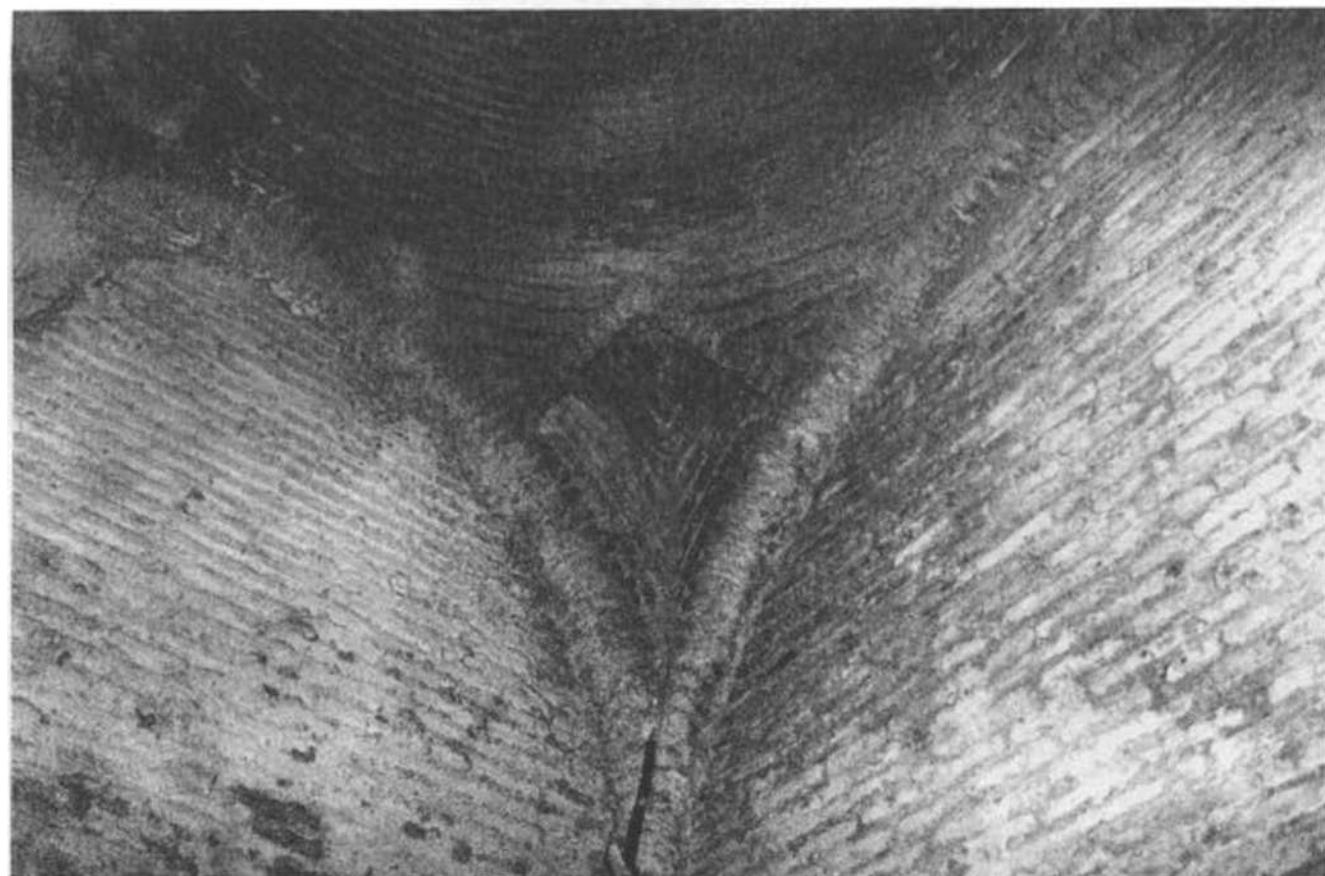
სურ. 5. ასკანის ქ. № 10/1



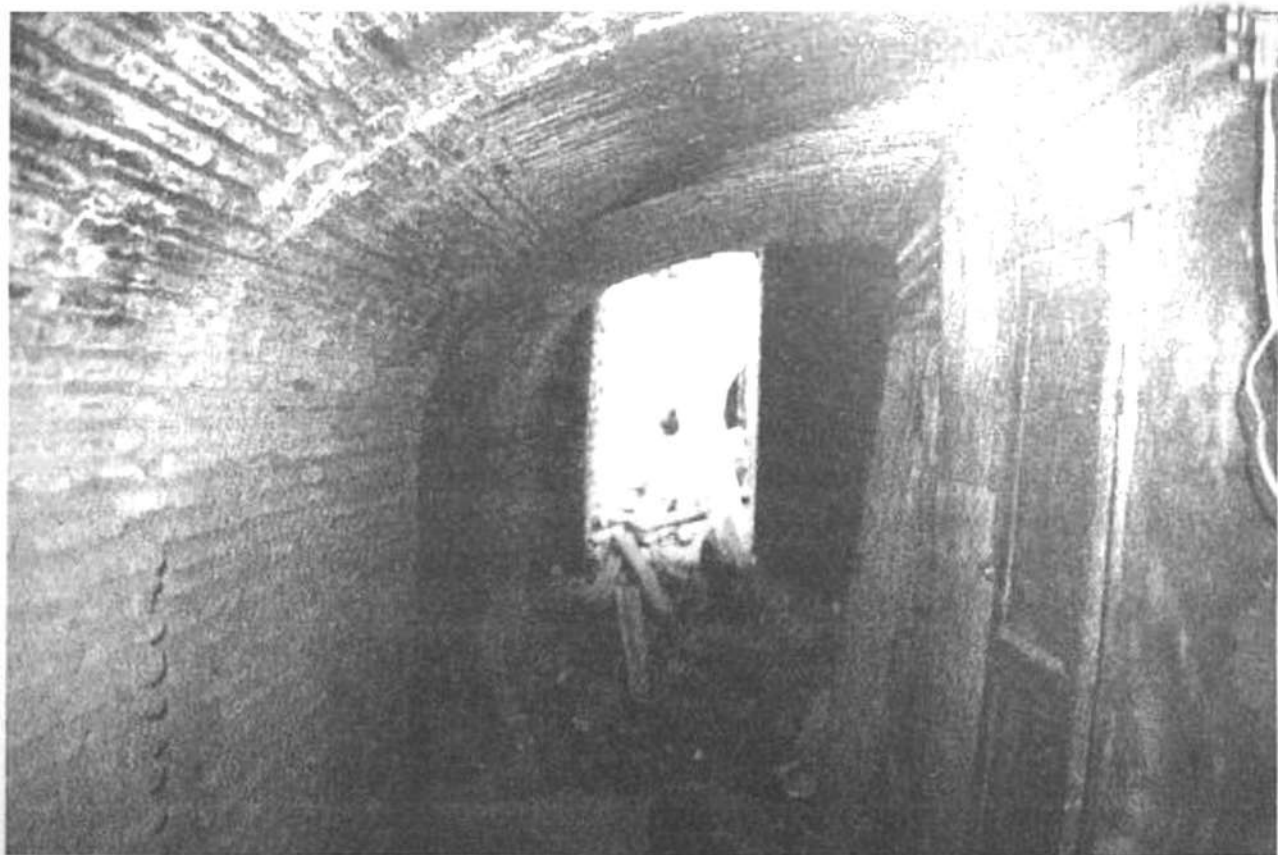
სურ. 6. ფორაქიშვილის დარბაზის სარდაფი



სურ. 7. ბეთლემის ქ. № 3



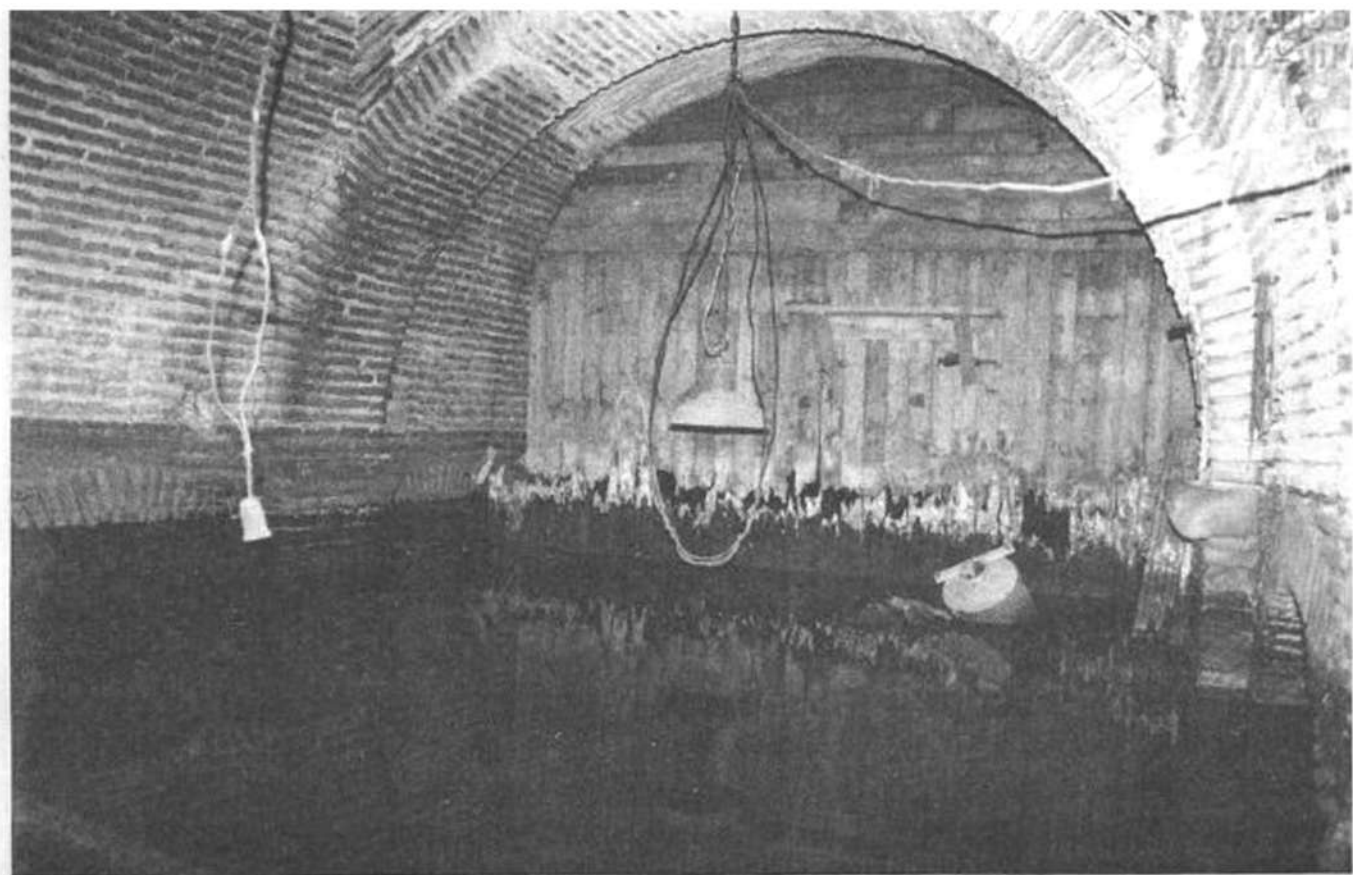
სურ. 8. ბეთლემის აღმართი № 3



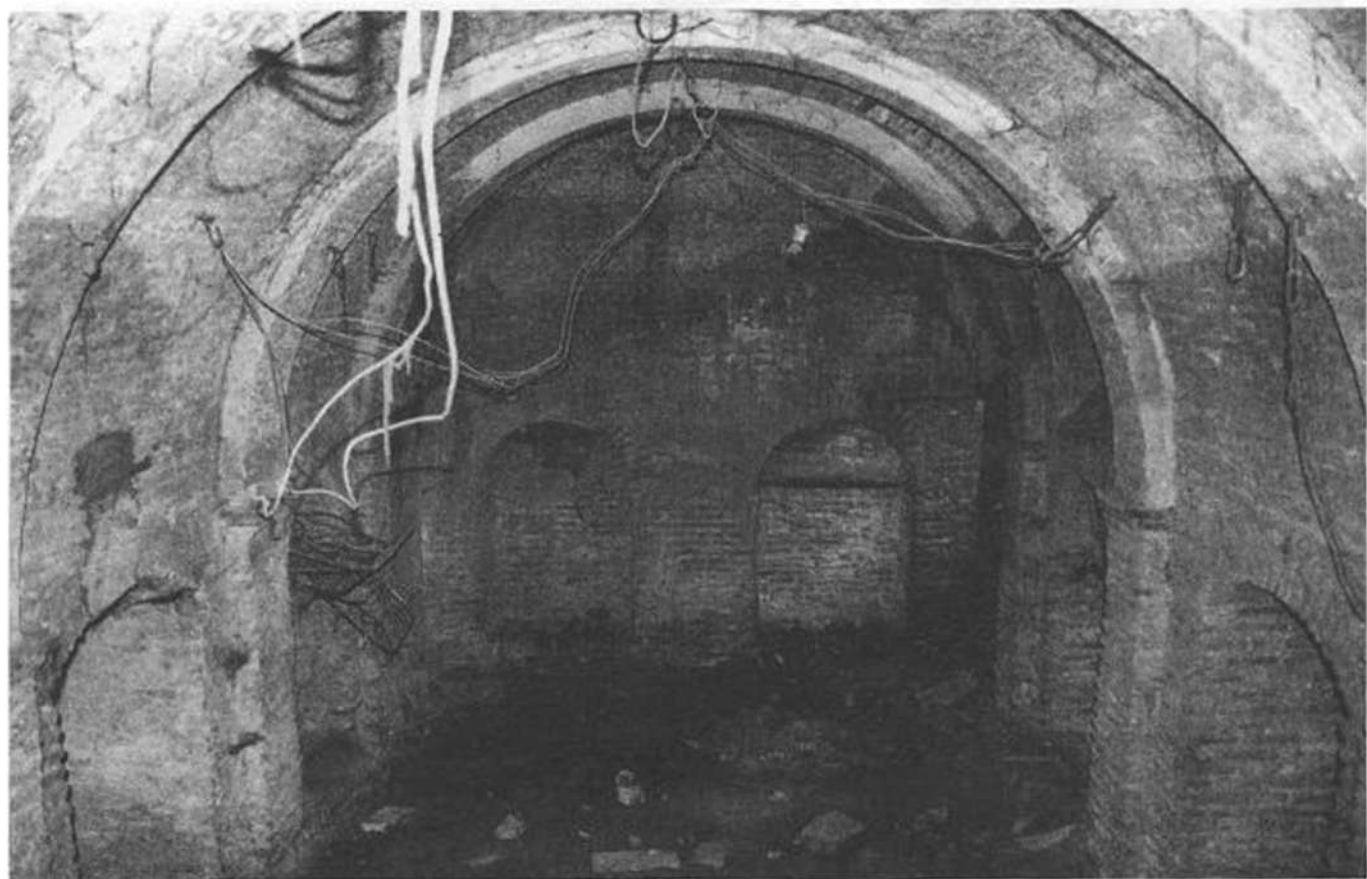
სურ. 9. ახოსპირელის ქ. № 11. სარდაფის მარცხენა ნაწილი



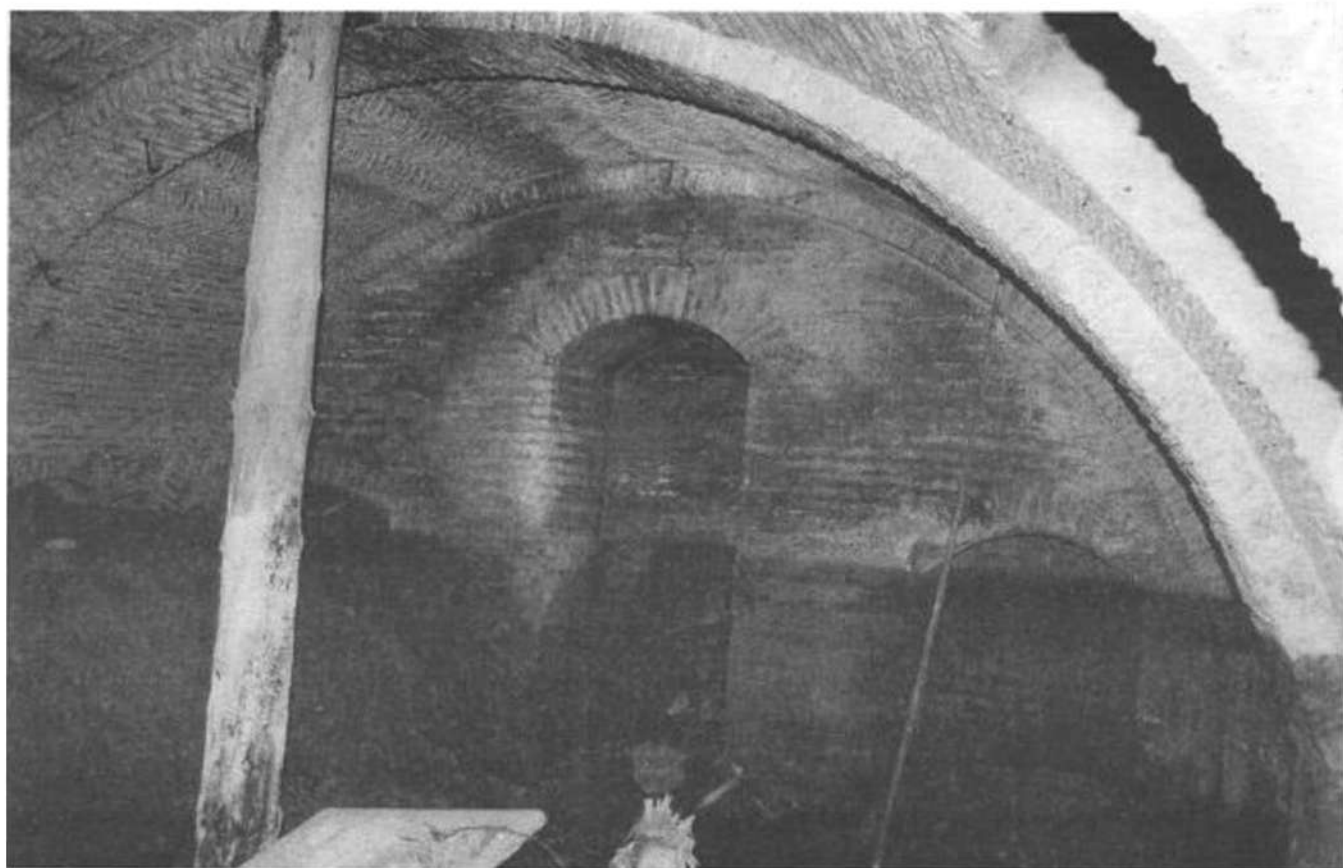
სურ. 10. ახოსპირელის ქ. № 11. სარდაფის მარჯვენა ნაწილი



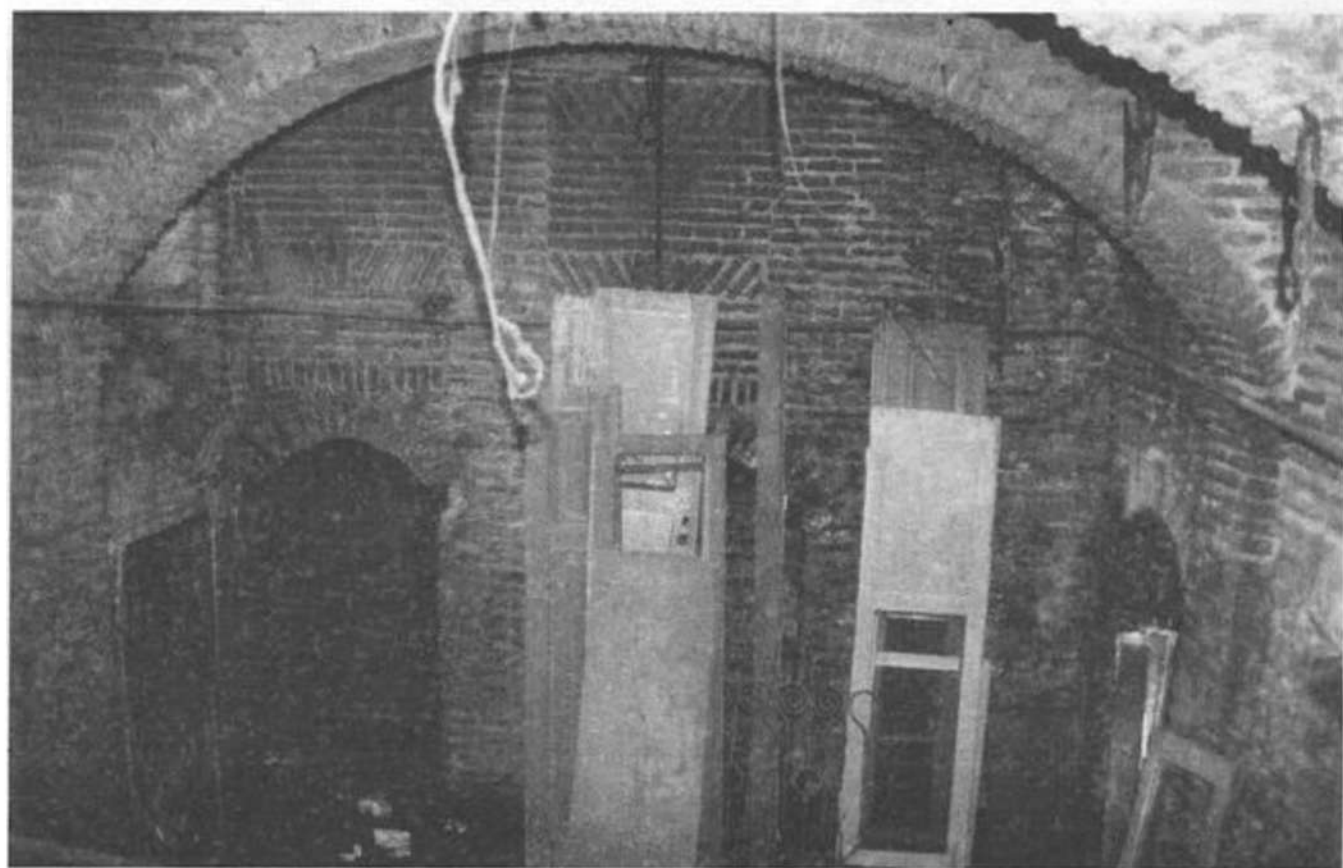
სურ. 11. კალისტრატე ცინცაძის ქ. № 8



სურ. 12. აბას-აბაღის მოედანი № 2



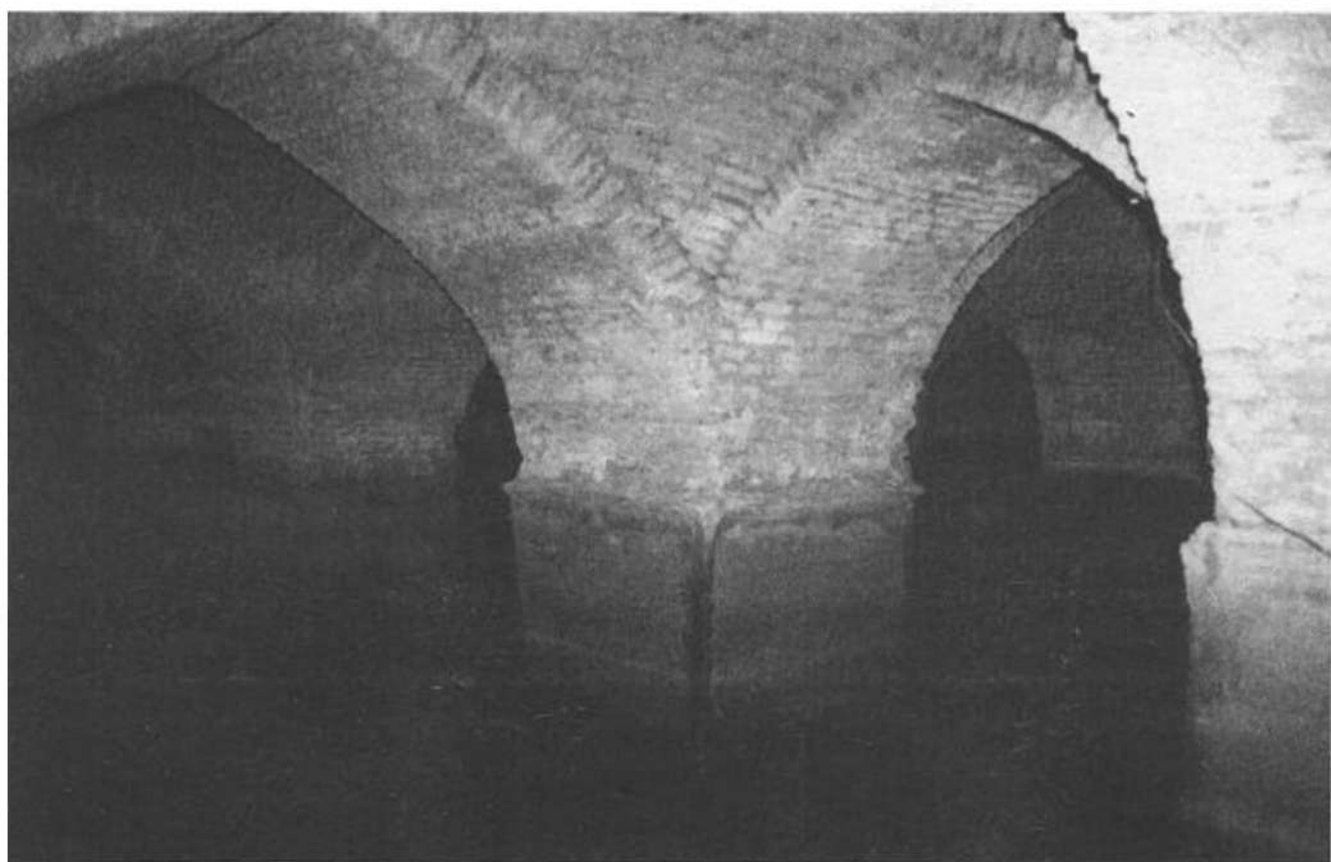
სურ. 13. ალექსანდრე დიუმას ქ. № 13



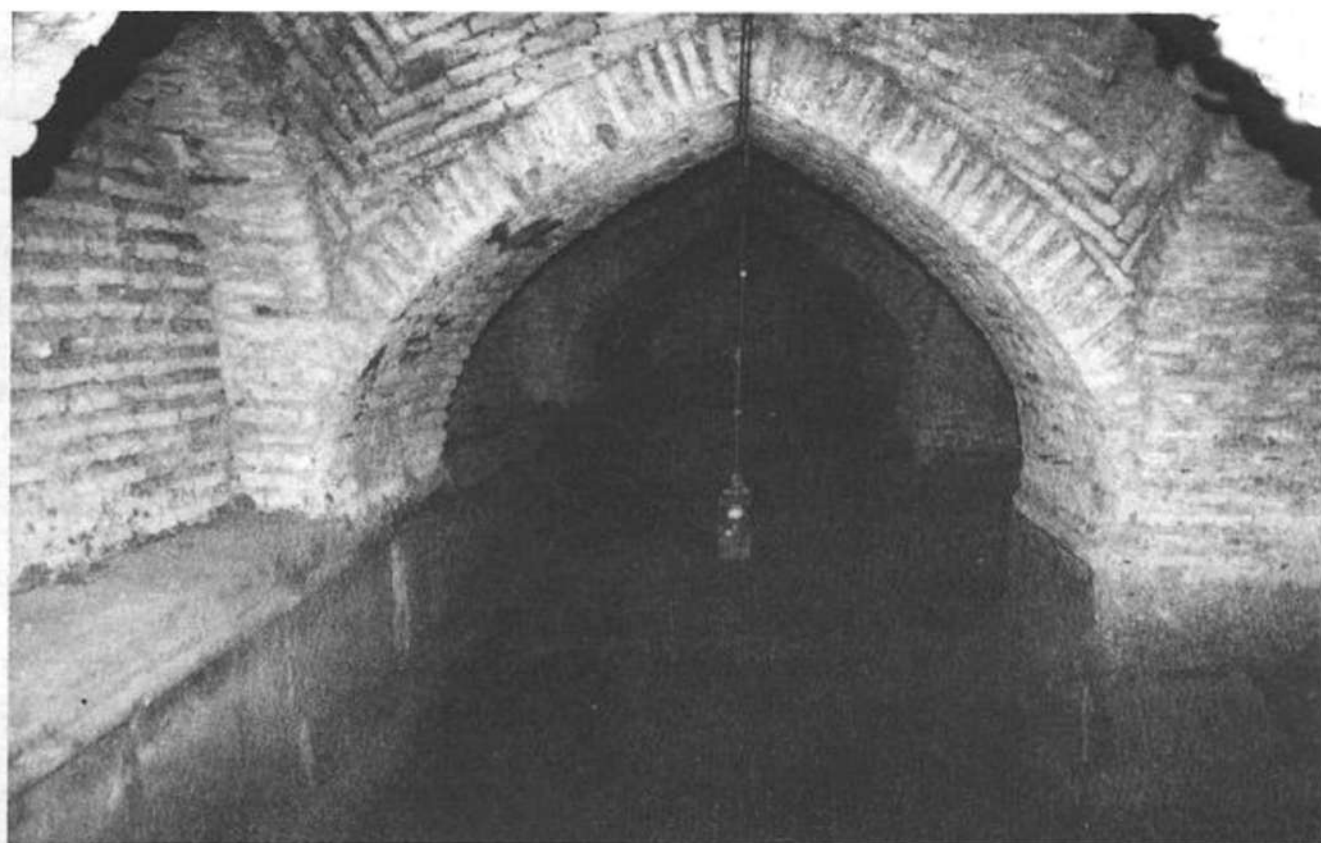
სურ. 14. აბას-აბადის მოედანი № 2



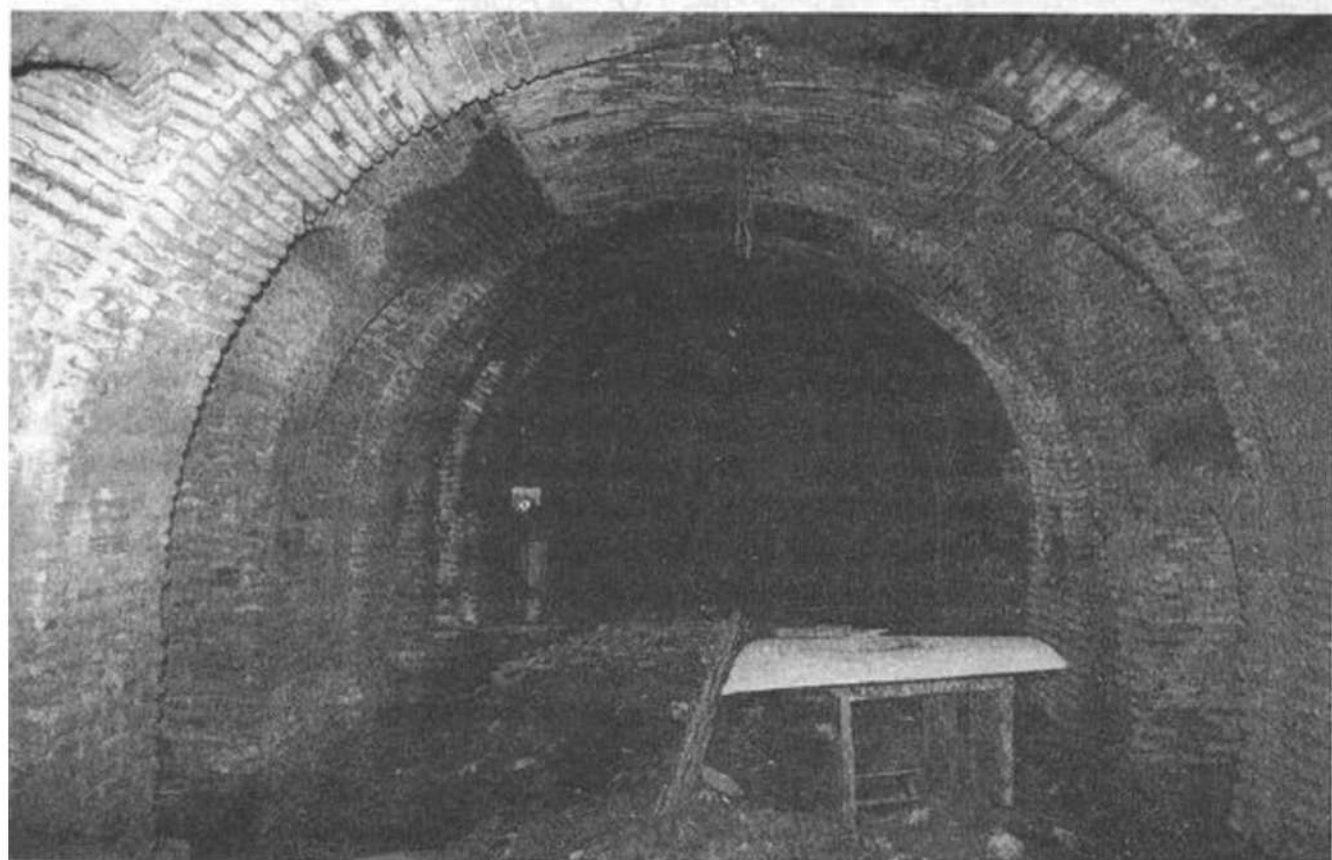
სურ. 15. ვერცხლის ქ. № 26



სურ. 16. სიონის ქ. № 8



სურ. 17. ხოზის ქ. № 8



სურ. 18. ერეკლე II-ის ქ. № 8/10

**ქანანელის „უსწორო კარაბადინის“ ერთი ნაკლული ფურცელი
(„უსწორო კარაბადინის“ და ზაზა ფანასკერტელის „სამკურნალო წიგნის
კარაბადინის“ ტექსტების ურთიერთშეპირისპირების ზოგიერთი შედეგი)**

„ჩვენ საქართველოს გამგებულმა ბატონიშვილმა პატრონმა
ვახტანგ, დავაწერინეთ კარაბადინი ესე საკითხავად და სამყოფად
დარბას სეფეთა ჩვენთა. ერთი ფურცელი აკლდა და მისი ვერსად
ვიპოვეთ რომ დაგვეწერინა (ქანანელი-უსწორო კარაბადინი,
თბილისი, 1940წ. გვ. 470).

სპარსეთის და ოსმალეთის ორსაუკუნოვანი განუწყვეტელი აგრესიის შედეგად XVII საუკუნის მეორე ნახევარი, ერთი შეხედვით, შედარებით მშვიდობიანი პერიოდი, კიდევ უფრო შემაშფოთებელი გამოდგა მრავალტანჯული საქართველოსათვის. აშკარად ხდებოდა ეროვნული ფასეულობების, ისტორიული მემკვიდრეობისა და სულიერი კულტურის გაქრობა-დაკნინება. ამ რთული და ძნელი პრობლემების დაძლევა უდიდეს შემართებას და დიდ შემოქმედებით მუშაობას მოითხოვდა. „საბედნიეროდ ქართველობამ ეს შეძლო“. შედეგი მეტად მნიშვნელოვანი გამოდგა: „შეიქმნა სულხან-საბა ორბელიანის ბრწყინვალე ლექსიკონი, შეივსო და გაგრძელდა ქართლის ცხოვრება, პირველად დაიბეჭდა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, ქართულ ენაზე ითარგმნა და შეიქმნა მნიშვნელოვანი ორიგინალური მკვნიერული ტრაქტატები და სხვა.

ივანე ჯავახიშვილი უდიდეს შეფასებას აძლევს ამ მეტად ხანმოკლე და პოლიტიკურად საკმაოდ მძიმე ხანას, რომელშიც უხდებოდა მოღვაწეობა ვახტანგ VI და მის გარშემო შემოკრებილ მოწინავე მამულიშვილებს. „სწორედ გასაოცარი ხანა იყო ეს ხანა! ასეთი დაუღალავი, მედგარი მუშაობა, რომელსაც ერთი საზოგადო მიმართულება ჰქონდა... უფლებას გვაძლევს ქართული მწერლობის ამ ხანას ენციკლოპედიური ხანა დავარქვათ სახელად... ამ დიდი საქმის მოთავედ და სულისჩამდგმელი გიორგი XI და მეტადრე დიდებული, დაუეწყარი ვახტანგ VI იყო“¹

საყოველთაოდ ცნობილია ვახტანგ VI ღრმა განათლება და ინტერესთა ფართო წრე. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ არ დარჩენილა საქართველოს სულიერი სამყაროსათვის საჭირო და აუცილებელი სფერო, რომელშიც მას თავისი ღრმა კვალი არ დაეტოვებინა. მის მიერ შექმნილი ე.წ. სწავლულ კაცთა კომისია (ან როგორც თვით უწოდებს დარბას სეფეთა) ახდენს ძველი ქართული წერილობითი ძეგლების შეგროვებას, მათ მოწესრიგებას და ხელახალ გადაბეჭდვას-გადანუსხვას. ვახტანგ VI უშუალო მონაწილეობით აღდგენილ იქნა ძველი ქართული მედიცინის ორი ბრწყინვალე ძეგლიც: ქანანელის „უსწორო კარაბადინი“ და ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილის „სამკურნალო წიგნი კარაბადინი“.

ქანანელის „უსწორო კარაბადინი“ ცნობილი ქართველი ექიმის, ქართული მედიცინის ისტორიის ფუძემდებლის ლადო კოტეტიშვილის მიერ 1940 წ. დაიბეჭდა. არ შეიძლება არ აღინიშნოს ლადო კოტეტიშვილის საოცარი მკვნიერული ერუდიცია, შემოქმედებითი ენერგია და ფართო განათლება. მან სულ რაღაც ოთხი წლის

¹ ჯავახიშვილი ი. თხზულებანი 12 ტომად. ტ. XII. თბ., 1998

² ჯავახიშვილი ი. თხზულებანი 12 ტომად. ტ. VI. თბ., 1982

განმავლობაში მოასწრო ძველი ქართული მედიცინის სამი ბრწყინვალე ძეგლის გამოცემა (ხოჯაყოფილის „წიგნი სააქიმო“, 1936წ.; დავით ბაგრატიონის „იადიგარ-დაუდი“, 1938წ.; ქანანელის „უსწორო კარაბადინი“, 1940წ.). სამწუხაროდ, რიგით მესამე წიგნის „უსწორო კარაბადინის“ დაბეჭდვამდე ლადო კოტეტიშვილი უკვე გარდაცვლილი იყო. რაც შეეხება ზაზა ფანასკერტელის „სამკურნალო წიგნს“ ის ქართველი მეცნიერული საზოგადოებისათვის მოგვიანებით გახდა ცნობილი. ეს წიგნი „300 წლის წინ გატანილ იქნა საქართველოდან და მხოლოდ შემთხვევის წყალობით მოაღწია ჩვენამდე“. ამ წიგნის ხელნაწერი აღმოჩენილი იქნა ქ. გორკის სახელმწიფო არქივში თ. ჯყონიას მიერ 1945 წ. და ამჟამად საქართველოს ხელნაწერთა ინსტიტუტშია დაცული (Q-877). ზაზა ფანასკერტელის წიგნი სრული სახით 1978 წ. დაიბეჭდა (უფრო ადრე წიგნის მეორე ნაწილი გამოიცა 1950წ. პროფ. მ. სააკაშვილის რედაქციით).

ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში არსებული გეოლოგიურ-მინერალოგიური ტერმინების შეგროვების და მათი იდენტიფიკაციის საკითხების გარკვევის დროს ჩვენი ყურადღება მიიქცია ძველმა ქართულმა სამედიცინო წიგნებმა, რომლებიც დიდი რაოდენობით შეიცავეს მინერალურ ტერმინებს და მდიდარია მეცნიერული ინფორმაციის თვალსაზრისით. ტექსტებზე მუშაობის დროს ისიც გამოიკვეთა, რომ ქანანელის „უსწორო კარაბადინი“ და ზაზა ფანასკერტელის „სამკურნალო წიგნი“ ხშირად სიტყვა-სიტყვით იმეორებენ ერთმანეთს, რაც ზოგჯერ რამდენიმე გვერდზე გრძელდება. აშკარა გახდა, რომ ზაზა ფანასკერტელის „სამკურნალო წიგნის“ ერთ-ერთი ძირითადი წყარო ქანანელის „უსწორო კარაბადინია“. ზაზას ღამოკიდებულება აღნიშნულ წყაროსთან მეტად თავისუფალია; ის იწერს მთელ გვერდებს, ახდენს მათ მცირეოდენ გადამუშავებას ანდა მთლიანად ცვლის და აესებს ტექსტს, თუმცა შინაარსობრივად ახლოა აღნიშნულ წყაროსთან.

ზაზა ფანასკერტელის „სამკურნალო წიგნის“ ტექსტის ზოგადი გაცნობით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მას შესაძლოა სხვა, ჯერ-ჯერობით ჩვენთვის უცნობი, ძეგლებიც აქვს გამოყენებული. ამასთან ერთად, კიდევ უფრო აშკარაა ზაზას მაღალი პროფესიონალიზმი მისთვის საჭირო მასალის შერჩევისა და საკუთარი ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით.

ჩვენთვის ზაზა ფანასკერტელის „სამკურნალო წიგნის“ განსაკუთრებული მნიშვნელობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ მას აქამდე არსებულ სამკურნალო წიგნებისგან განსხვავებით, მოცემული აქვს მთელი კარი, რომელშიც ძვირფასი ქვების მეტად ამომწურავი და, ამავე დროს, ლაკონური დახასიათებაა წარმოდგენილი. სამწუხაროდ, ეს კარი, რომლის სრული სათაურია: „სახელითა ღმრთისათა დაეწყეთ წერად ხასიათისა თუალებისა“, ნაკლული სახით არის მოღწეული. კერძოდ, აქ დახასიათებულია შემდეგი ძვირფასი ქვები (თუალები): იაგუნდი, ზურმუხტი, მარგალიტი, ფირუზი, ლალი, ჯაზი (ონიქსი-თ.მ.) ბანავარი, დანჯი, ბეჭედი (გრანატი-თ.მ.), ძოწი და ადამატი. ეს მცირე, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანი მინერალოგიური ტრაქტატი ჩვენში არსებულ ანალოგიურ წერილობით ძეგლებს შორის უძველესია.

უსწორო კარაბადინის და სამკურნალო წიგნის ტექსტების შედარებისას შევნიშნეთ, რომ უსწორო კარაბადინის საძიებელში არაა აღნიშნული კარი ღვინისა და წყლისა იმის გამო, რომ ტექსტს ამ კარის დასაწყისი აკლია. კარის დასახელებაც ტექსტში არ ჩანს (3,457). ეს ნაკლული ნაწილი (7 სტრიქონი) მთლიანად არის სამკურნალო წიგნში (772₂₇₋₃₀); შემდეგ იდენტური ტექსტი გრძელდება, როგორც სამკურნალო წიგნში (772₃₁₋₃₃ 773₁₋₄₁ და 774₁₋₁₁), ისე უსწორო კარაბადინში (457₂₋₃₁ 458₁₋₃₆ და 459₁₋₃). გვ. 459₅-ზე აღნიშნულია, რომ „ერთი ფურცელი დედანს აქ

¹ ზაზა ფანასკერტელი - სამკურნალო წიგნი კარაბადინი. ტექსტი მოამზადა, გამოკვლევები და შენიშვნები, საძიებლები და ლექსიკონი დაურთო პროფ. მ. შენგელიამ. თბ., 1978.

აკლია“ ეს ნაკლები ტექსტი სამკურნალო წიგნში მთლიანად არის წარმოდგენილი (774₁₋₄₀; 775₁₋₄₁ და 776₁₋₄). ამის შემდეგ უსწორო კარაბადინისა (459₄₋₃₅ და 460₁₋₁₄) და სამკურნალო წიგნის (776₃₋₄₁ და 776₁₋₄) ტექსტები ერთმანეთთან სრულ შესაბამისობაშია. ამრიგად, ვახტანგ VI მიერ აღნიშნული უსწორო კარაბადინის ერთი დაკარგული ფურცელი პირველად ჩვენს მიერ აღდგენილი იქნა ზაზა ფანასკერტელის სამკურნალო წიგნის საშუალებით.

უსწორო კარაბადინისა და სამკურნალო წიგნის ტექსტების დეტალურმა შედარებამ ცხადყო, რომ უსწორო კარაბადინის ტექსტის დაახლოებით 30% სამკურნალო წიგნშია წარმოდგენილი, რაც მისი მოცულობის 25% შეადგენს. რიგ შემთხვევაში უსწორო კარაბადინის და სამკურნალო წიგნის ტექსტები იმდენად მსგავსია, რომ შესაძლებელი ხდება, როგორც ერთ, ისე მეორე ძეგლში სიტყვა-კვლების, არასწორი ტერმინების, ცალკეული წინადადებების, საკმაოდ მოზრდილი ლაკუნების შევსება და რიგ შემთხვევაში ტექსტების სრულყოფილი გამაროვა.

ჩვენს მიერ ჩატარებული შედარებები და იქ აღნიშნული ცალკეული ტერმინებისა და სიტყვების აღდგენის საილუსტრაციოდ აქ წარმოვადგინეთ ზოგიერთი მაგალითი, როგორც ერთი, ისე მეორე ძეგლიდან.

ზაზა – სამკურნალო წიგნი	ქანანელი -უსწორო კარაბადინი
კარი და ხასიათი ღუინისა ღუინო მრავალფერია. ჩამიჩისა არს დანასკუდისა არის, ყურძნისაგან არის, ბრინჯისაგან არის, და ქრთილისაგან იქნების, ლელუისაგან იქნების და ყოვლისა ფერისა ტკბილისაგან იქნების. ზოგი უფრო მკურვალე იქნების, ზოგი უფრო გრილი, და ყოველსა ყურძნისა ღუინო უკეთესი იქნების. და ღუინო, რომელი დაძუელდების, უკეთესი და უსუბუქესი იქნების. ღუინო ყურძნისა არართი ღარიზასა (9) მოუმატებს და სტომაქსა შიგა ფიცხლა მოინდობის, და ქარი გატეხოს სტომაქსა, ძარღუები მოაფართოს და, რაც ასო იყოს, ყოველსა შიგა იაროს. და შეკერიოთ რომე იყოს, გაკსნის. სტომაქსა და ტანისა ბუხარი დააწენაროს და ზაფრასა და ბაღდაშსა უშუელოს, და ძარღუებსა შიგა რაცა ავი სისხლი იყოს, გამოიღოს. და კაცი რომე ნიადაგ ჭამდეს და ევრა გაძღებოდეს, მას, და არა სუქდებოდეს, მასცა ერგოს. ქარისაგან რომე ყოლინჯი იყოს, ისიცა გაკსნას, და მალხუდიასაც უშუელოს და გული გაამხიარულოს და რაცა ამას ზემოთ სწერია, სახელდობით ნიშანსა	ძივარდისი გრილი და ხმელია... ...[ღუინო] ქარსა გასტეხს, სტომაქსა ძარღუსა მოაფართოვებს, და რაცა ასოა ყველაშია გაიარს, და შეკერიოთ რომ იყოს გახსნის სტომაქსა და ტანის ბუხარს დააწენარებს, ზაფრასა და ბაღდაშს უშუელოს და ძეაღებშიგა რაც ავი ხილთი იყოს ყველას გამოიღებს, და კაცი რომე ნიადაგ სჭამდეს და არ ძღებოდეს მას ერგოს, და ქარისაგან რაც კოლინჯი იყოს, ყველა გატეხოს და მალახუდიასაცა უშუელოს და გული გაამხიარულოს. და რაცა ამას ზემოთ სწერია ნიშანს ქვემოთ, თუ კაცი ღუინის ნაჩვევი იყოს და აღარა სვას, რაცა კარგი სწერია ამთონიერთი სენი შეექმნების,

ზაზა - სამკურნალო წიგნი	ქანანელი - უსწორო კარაბადინი
ქუემოთ. თუ კაცი ღუინისა ნაჩუქვი იყოს და აღარა სუას, რაცა კარგი სწერია, ისდონი ე რ თ ი ს ე ნ ი შ ე რ ჩ ე ბ ი ს კ ა ც ს ა , გაუმძლავრდების და მოჰკლავს კაცსა. რაცა ღუინისაგან ძალი პქონებია და სენი გაყრია, კიდევ გაძლიერდების და კაცი ვედარა დარჩების. რასაცა კაცსა ანდაზითა ღუინო ესუას და თავი შეენახოს, მისგან, სიმრთელე პქონდეს. თუ მერმე დაიწყოს გარბობა ღუინისა იმა ანდაზაზედა, რაც პირველად სიმრთელე ყოფილიყოს, ისი ყუალა სენად და სნებად შეექნას. ვისცა ღუინის სმითა გული აევსების და ძარღუებშიგა სენსა შეიქს, და კაცისა არ-არითა ღარიზი მოარჩოს; აგრე რომე ცეცხლი ენთებოდეს, და კაცმან ბევრი შეშა დააყაროს ნედლი დაავსოს, ისრევე ბევრი ღუინო სტომაქისა და გულისა სინათლესა დაავსებს, და კაცი მოკუდების. რა ბევრი ღუინო ჩაეა, დამძიმდების სტომაქი, და ღუიძლი და საჭმელი შიგა დაღპების, კაცი ვედარა მოიდნობს, კაცისა სტომაქი და ღუიძლი წაღების, და ისი ავი ხლიტი კიდევ მოემატების, და შიგავე შერჩების სნება, და სიმმაგე დაემართების და გულმწყრალი შეიქნების, და თუალსა შიგა მღიერი დაუწყოს და ძილშიგა შეშინება დაუწყოს, და ძილი არა ღია მოეკიდოს. ეს ყუალაი მისგან იქმნების, როდეს დიდსა ღუინოსა სომს, ტუინშიგა შევარდების და იქიდალმან იქმნების ყუალაი. და რაცა ღუინისაგან სხუა სენი იქმნების, მასცა მოგა სენო. ერთი, რომე ყელი გაუსივდების და მოუჭირებს; ერთი - ნიკრისი; ერთი - ფილენჯი, რომე ელ-ფერი აუთრთოდეს და თავი და მაჯაში წაადინოს, და ღუიძლისა სნება შექნას; ერთი - ისთისყაი და თავის ტკივილი და კბილისა, და მურვალის სიმსივნე ფერად-ფერადი, და ცივება და ცხელება. და ესეცა ეგების, რომე ერთისა თუალისა წუთსა გახეთქოს იცოდი, რომე ღუინო მურვალისა და ნედლი და სიმურვალისაგან ცივი რამე ბუხარი გამოუნდეს და, რაცა სიმურვალე იქმნების, რომე თმისა ძირშიგა გაიაროს,	კაცსა გაუმძლავრდების და მოჰკლავს. კაცსა რაცა ღუინისაგან ძალი პქონებია და სენი გაჰყრია კიდევ გაძლიერდების და კაცი აღარ დარჩების. რასაცა კაცსა ანდაზითა ღუინო ესუას და თავი შეენახოს, მისგან სიმრთელე პქონდეს, თუ მერმე დაიწყოს გარბობა ღუინისა იმა ანდაზაზედა რაცა წინათ სიმრთელე ყოფილიყოს ისი ყუელა სენად შეექნების. ბევრის ღუინისა სმითა გული აევსების და ძარღუებშიგა სენს შეიქს და კაცისა არარითი ღარიზი მოარჩოს. ასრე რომე ცეცხლი ენთებოდეს და კაცმან ბევრი შეშა დააყაროს ნედლი და დაავსოს, ისრევე ბევრი ღუინო სტომაქისა და გულის სინათლეს დაავსებს და კაცი მოკუდების. რა ბევრი ღუინო ჩაეა დამძიმდების სტომაქი და ღუიძლი და საჭმელი შიგა დაღპების, კაცი ვედარ მოიდნობს და სტომაქი და ღუიძლი წახდების. ისი ავი ხილთი კაცს კიდევ მოემატების და შიგავე შერჩების სნება და სიმმაგე დაემართების და გულმწყრალი შეიქნების, თვალშიგა მღერა დაუწყოს და ძილშიგა შეშინება შექნას. და ძილი არა ღია მოეკიდოს. დიდსა ღუინოსა სეამს ტეინ შიგა შევარდების და იქიდალმა შეიქნების ყველა, და რაცა ღუინისაგან სენი იქნების, იმასცა მოგახსენებ: ერთი რომე ყელი გასივდების და მოუჭირებს, მეორე ნიკრისი, მესამე ფილენჯი რომე ხელ ფეხი აუთრთოდეს და თავი და მაჯაში წაახდინოს და ღუიძლსა სნება შექნას, მეოთხე ისთისყა და თავის ტკივილი და კბილისა. და მხურვალის სიმსივნე ფერად-ფერადი ცივება და ცხელება და ესეცა ერგების, რომე თვალისა წუთისა გახეთქოს. იცოდი რომე ღუინო მხურვალისა და ნედლია. და სიმხურვალისაგან ცივი რამე ბუხარი გამოუნდეს და რაცა სიმხურვალე იქნების, რომე თმისა ძირშიგა გაიაროს

ზაზა - სამკურნალო წიგნი	ქანანელი - უსწორო კარაბადინი
და ტანშიგა მისი სიგრილე და სისუელე დარჩების, თუ სიმჯურვალე კიდევუ თუ ამას ცოტა სიჯმე ჰქონდეს, რომე თავშიგან მისულა, მაშინ მიღახური შეჰქნას (მას ჰქუიან, რომე ანახდად კაცი ბნელსა საუბარსა და სხუასა რასმე ოცნებაშიგა ჩავარდეს). თუ კაცისა გული და კეფა ცხელი იყოს, ძველი და ან ახალი ღვინო რომე მოდულებული იყოს, ისი მჯურვალი და ჰმელთა, და იმისი ბუხარი იმა დამდაშიგა გავა. მისგან თავქედი შეუქნების, ასრე რომე კაცი რასა უბნობდეს არა იცოდეს. თუ მჯურვალი და ნედლი იყოს ისი თავშიგან გახულია, მერმე მისგან სიმსივნე ისი იქნების და ცივება და ჰურვება გამოაჩინე. და კაცმა შეიტყო, რომე სიცოცხლე სულისაგან არის და ისი სული აქიმთა გუერცა როგორაცა ქარი ასრე არის კაცისა გულშიგა და როგორაცა ღვინოს სუამს ბევრსა, ისი სისხლშიგა გაერევის და მერმე სისხლი წავა ღვიძლსა და ძარღუებსა, ყოველი სავსე არის და აღარა ჩავა რა. მერმე წამოვა ღვინო გულისაკენ და ისი სული გულშიგან არის. და რა ღვინო მიმართებს სულსა გზა აღარა აქუს. მერმე გამოვა სული და ღვინო ჩავა მისსა ადგილსა და კაცი მოკუდების ღვინისაგან. სიკუდილი ესე არის. ასრე ღვინისაგან მკუდარი ბევრი ნახულა, სული ფირტუსა შიგან გამოვა და რაცა კაცი ღვინითა აივსების, იმა სილისასა ხლსა მოუჭირებს, და ფირტი ნეშასა დაიწყებს. კაცსა ასრე ჰგონი ვითა¹	და ტანშიგა მისი სიგრილე და სისველე დარჩების. თუ სიმჯურვალე კიდევ დარჩომილი იყოს სტომაქშიგა იმის სიგრილესა, სინედლესა ტვინშიგა გაიდებს კაცის კეფასა. გრილია და ისიც იქივე მიუმატების და მისგან ბევრი სენი დაემართების. თვის თავსა ბნელსა შეაქს. თუ ამას ცოტა სიხმე ჰქონდეს რომე თავშიგა მისულია მაშინ მაღსიხლია ცა წაეკიდების, მას ჰქუიან რომე კაცი ანახდად საუმაშიგა და ბნელსა და სხუასა რასა მკ საოცნებელსა ჩავარდეს. თუ კაცისა გული და კეფა ცხელი იყოს და ძველი და ახალი ღვინო რომე მოდულებული იყოს, ისი მხურვალი და ხმელი არის და მისი ბუხარი იმა დამდაშიგა გავა და მისგან თავქედი შეუქნების, ასე რომე რას უბნობდეს არ იცოდეს. თუ მხურვალი და ნედლი იყოს ისი თავშიგა გახულა და მერმე მისგან სიმსივნე დაემართოს, ისი სისხლი იქნების და ცივება და ხურვება გამოაჩინოს, რომე კაცმა შეიტყოს. რომე სიცოცხლე სულისაგან იქნების და ისი სული აქიმთა თქვესცა როგორაცა ქარია ასრე არის კაცისა გულშიგა, და როგორაცა ღვინოსა სვამს ბევრსა, ის სისხლში გაერევის და მერმე ღვინო სისხლში წავა. ღვიძლისა და ძარღვებისა კვალი სავსე იქნების და აღარა ჩავარა. მერმე წამოვა გულისაკენ და ისი სული გულშიგა არის და რა ღვინო მიმართებს სულსა გზა აღარა აქუს. მერმე გამოვა სული და ღვინო ჩადგების და კაცი მოკუდების, და ღვინისაგან სიკუდილი ამას ჰქუიან; ასრე ღვინისაგან მკუდარი ბევრი ნახულა. სული ფირტვისაგან გამოვა და რაცა კაცი ღვინითა აივსებს იმას სულისა სახლსა მოუჭირებს და ფილტვი ხუნეშას დაიწყებს, კაცს ასრე ჰგონია ვითა...1

¹ ხელნაწერის ამ გვერდის ბოლო (481) დაუწერელია და აშიაზე დედნის ხელით წერია: "ერთი ფურცელი დედანს აკლდა" ლ.კ. 2. აღნიშნული ერთი ფურცელი მთლიანად არის წარმოდგენილი ზაზა ფანასკერტელის სამკურნალო წიგნში (გვ. 774_ა-776_ა); ეს ტექსტი იხილეთ ქვემოთ - თ.მ.

მოვისუენებო და დაწეების, და დაუჭირავს სულისა გზასა და კაცი მოკუდების. თუ სტომაქი გრილად ჰქონდეს საჭმელი ვეღარა მოიღნოს და სული ნიადაგ მჟავე აბოყინოს. და თუ ვერა მოედნოს, მის თანა სატკივარი სჭირდეს, წყალი სუას, რომ ქარი შეექნას. მისი ისევე სჯობს, რომე ცოტა-ცოტა ღუინო სუას, სხუა ღუინო, თუ რასთან ფერი არის, ღუინო მხიე და მომჟავო იყოს და კაცი სუმიდეს, სტომაქიდაღმა ფიცხლა გაიარს, ძარღუები ფიცხლა გაიცვლების, მერმე ტუი[ნ]შიგა გაუჯდების და ფიცხლა სიმრთელედ მიაგდოს და ფიცხლა მოაფხიზლოს.

ღ უ ი ნ ო თ ე თ რ ი ერთობ მჭურვალე არის. და თუ კაციკა მჭურვალი იყოს, მისი სმა არა ეგების, და კაცსა შარდისა ალაგსა გასწმედს.

ღ უ ი ნ ო წ ი თ ე ლ ი უფრო მჭურვალია თეთრისაგან. ღ უ ი ნ ო ლ ა ლი ს ფ ე რ ი უფრო მჭურვალია ყუითლისაგან, და ლალისფურისაგან უფრო წითელია, მას ესე უმჭურვალე იყოს. ესე ღუინო მან სუას, ვისცა ბაღდაში სჭირდეს. ღ უ ი ნ ო ც ე ც ხ ლ ი ს ფ ე რ ი, რაცა ღუინო იყოს, ყუადასა უმჭურვალ[ი]ა. ღუინო მერალი, მისი სულ[ი] კარგი არა არის; და თხელი ღუინო იყოს, სტომაქიდაღმან გუიან გაიარს. ამისი სუმა მჭურვალსა კაცსა არგებს.

ღუინო, რომე კარგი სუნი უდიოდეს, თუ კაცსა ხიფაყანი სჭირდეს, მას არგებს. კაცი რომე დაბნდებოდეს და კაცი რომე სტომაქსედა ავად იყოს, მასცა არგებს. ღუინო, რომელი კარგი სული არა უდიოდეს, ტუინსა აწყენს და რაცა ტუინშიგა მისგან დაემართების, სტომაქსა ავად მოუჭდების.

ღ უ ი ნ ო, რ ო მ ე გ ე მ ო ღ მ ო რ ჩ ი ლ ი ი ყ ო ს და მ ო თ ხ ე, მჭურვალსა კაცსა არგებს. ღუინო ტკბილი კაცსა გა [ა] ჴურვებს, სტომაქით გუიან გავა, მუცელსა და ტანსა შეჰკრავს, ტყირბსა გაადიდებს, გული და გულის პირი დააღბოს, კაცი გა [ა] სუქოს. ღუინო მწარე მჭურვალი არის და სტომაქსედა მარგე, საჭმელსა თუ შეკრვით იყოს, მას გაჭსნის. მსუქანსა კაცსა უკეთა მოუჭდების. ღუინო რომე პირსა ეჭიდებოდეს, ისი უფრო ძნელი და მძიმე არს. ღუინო რომე პირშიგან უგემური იყოს, იგი ავია და მისგან ტანშიგა სატკივარი გამოვანდების.

ღ უ ი ნ ო რ ო მ ე ა უ დ უ ღ ე ბ ლ ა დ და დ გ ო მ ი ლ ი ყ ო ს, ისი მაშუნეა და ფიცხლა მოიღნობის და კაცსა ფიცხლა დაათრობს. მისი მახმურობა ცოტა იყოს და გული გაუმხიარულოს, და სისხლი დაწმიდოს, გულსა და ტანს ძალი მისცეს.

ღ უ ი ნ ო მ ო ღ უ ღ ე ბ უ ლ ი ო რ ი ფ ე რ ი ს ა რ ი ს: ერთი-მწარე, ერთი-ტკბილი, და აუდუღებელისაგან უფრო მჭურვალია და ჴმელი. და მოდუღებული ღუინო უფრო მჭურვალ [ი]ა და ჴმელი და კაცი გუიან დაითროს, გულსა გაამჴიარულებს და ბერსა კაცსა არგებს, რომე გრილი და მსუქანი იყოს, სტომაქით გუიან გავა. კაცსა გააჭურვებს, ღულისათუის (?) კარგია მუცელსა გაჭსნის. გულისა და ღუიძლის გზა გაჭსნას, ბუშტსა და თირკმელშიგა ქვა გამოაჩინოს. ღუინო ახალი სტომაქსედა ქარიანი არის და გუიან გავა, ტუინს დააღბობს, ფერად-ფერადსა სიზმარსა აჩუენებს, ტანს და მუცელსა დააღბობს.

ღ უ ი ნ ო ძ უ ე ლ ი მჭურვალი და ჴმელია, სტომაქსა არგებს, ქვასა გახეთქს. ამისი სმა მსუქანსა კაცსა არგებს.

ღ უ ი ნ ო ნ ა მ ი ნ ი ს ა, მისი სიმჭურვალე და სინედლე ყურძენსა ცოტად ჩამოუჭდების. კაცი რომე სიმჭურვალისაგან იყოს და სიჭმისაგან, მას არა ესმის, სტომაქსედა ქარიანი არის.

ღ უ ი ნ ო ხ უ რ მ ი ს ა მჭურვალი და რბილი არის. გულსა კარგად მოუჭდების, კაცსა მოაწყურვებს და შეჰკრავს. და სეედაშიგა გაერევის, სისხლსა გა[ა]შავებს და სტომაქსა ძალსა მისცემს და გაასუქებს და ყოლინჯსა არგებს და

ტილსა დაასხამს. ღ უ ი ნ ო ბ ა რ ი ს ა უფრო მჭურვალ[ი]ა და მაძლოსი, ვირემ მთისა. ღუინო ჭაობისა უფრო თხელი იქმნების და კაცისა ტანშიგა უფრო რბილია; და კაცისა სტომაქი რომე მჭურვალი და ღმელი იყოს, მას არგებს. და [ღ]უინო, რომე კლდიანისა და ქუიშიანისა ალაგისა იყოს, უფრო მძიმე არის და მისი სისუელე ცოტა იყოს.

ნიშანი ყოვლისა ფერისა წყლისა. - აქიმთა და ბრძენთა ასრე დაუწერია, ვითა თეთრი და წმიდა წყალი სჯობს და ტკბილი, ასრე რომე ჭია არა ისხდეს და სასწორშიგა სუბუქი იყოს, და სტომაქით ადრე წავიდეს, და ასეთით ადგილით მოდიოდეს, მზე პირველად რომე ამოვიდეს, შუქი მას ეცემოდეს, ანუ წითელსა მიწასა ზედა დიოდეს ან ქუიშასა ზედა. თუ გაათბო, ფიცხლა გათბეს; თუ გააციო, ფიცხლა გაცივდეს. მართებს, კაცი რომე მღურივესა და მლაშისა წყლისაგან ფრთხილად იყოს. თუ უღონობა იყოს და შესუას, ზედა კარგი ღუინო შესუი, რომე მისი ზიანი წაიდოს. და წყალი კაცისა გუნებასა გაადნობს და ტანსა გააგრილებს და მუცელსა გაარბილებს და ყოველსა გრილსა და ბაღლაძიანსა კაცსა მართებს, რომე ცივსა წყალსა ერიდებოდეს; და თუ უღონობა იყოს, ადულოს, ასრე რომე ნახევარი დარჩეს, და მერმე სუას.

ზაზა - სამკურნალო წიგნი	ქანანელი - უსწორო კარაბადინი
წყალი წუიმისა სხუისა წყლისაგან უფრო რბილია და ნედლი. და ზაფხულის წყალი რომე წუიმისა იყოს, შემოდგომისა და ზამთრისა უფრო რბილი და ნედლია; მაგრა ამისთვის ავია ზაფხულის, რომე მიწა ზაფხულის მტუერიანია და ქარი ამა მტუერსა ღრუბლებშიგა გაიდებს და წუიმა მღურიე მოვა; და წუიმისა თუ კარგი არ იყოს, თუ ერთსა წამსა ჭურჭლითა დგას იმავე წამსა აყროლდების. თუ მოადულონ და აგრე შეინახონ, აღარა აყროლდების. წყალი ზღუისა და წყალი რომე მლაშე იყოს, კაცსა დაამტკლობს. თუ კაცსა სნება მღიერისა სიგრილისაგან იყოს და ნიკრისი სჭირდეს და კაცი რომე თრთოდეს და ელი და ფერ ი დაუმრუდდეს და სლიახაყა სჭირდეს და რაცა ფერი მღიერი სჭირდეს, ამა ყოველსა სატკივარსა ისი ზღუისა წყალი ანუ მლაშე წყალი, რაცა იყოს ნაჯდებოდეს და იბანდეს ისი კაცი. ვისცა ესე ყუალა სატკივარი სჭირდეს მას არგებს. წყალი თუ ან ზღუისა ან მლაშე არ იყოს წმინდასა წყალშიგა მარილი ნაყარონ, ანუ მზესა დაუდგან, ანუ მოადულონ, მისივე ხასიათი არის, და ამა სატკივარსა ისიცა არგებს, მღიერსა და ფხანას შეაქს. და მწარე წყალი ნიადაგ მუცელს გა სნის. ცივი წყალი გუარტიშნისა მაჯუნითა შეერგების; ასრე მოუგრილებს როგორაცა	წყალი წუიმისა სხუის წყლისაგან უფრო რბილი და ნედლია. ზაფხულის წუიმისაგან შემოდგომისა და ზამთრისა უფრო რბილი და ნედლია და მარგე. ამისთვის ავია ზაფხულის წუიმა, რომე ზაფხულის მიწა მტერიანია და ქარი ამა მტუერსა ღრუბელში გაიდებს და წუიმა მღურიეე მოვა და წუიმის წყალი მისთვის კარგი არ იყოს. თუ ერთსა წამსა ჭურჭლით დადგა იმავე წამს აყროლდების. თუ მოადულო და აგრე შეინახო არ აყროლდების. წყალი ზღუისა და წყალი რომე მლაშე იყოს კაცს დაამტკლობს. თუ კაცსა სნება მღიერისა და სიგრილისა სჭირდეს და ნიკრისისა და კაცი რომე თრთოდეს და ხელი და ფეხი დაუმრუდდეს და სისხა სჭირდეს და რაც მღერი სჭირდეს ამა ისი ყოველსა სატკივარსა ისი ზღუის წყალი ანუ მლაშე წყალი რაცა იყოს ნაჯდებოდეს და იბანდეს ისი კაცი. ვისცა ესე სენი და სატკივარი სჭირდეს მას არგებს. თუ ის ზღუის წყალი მლაშე არ იყოს, წმინდას წყალშიგა მარილი ნაყაროს და მზეს გაუდგან და ან მოადულონ, მისივე ხასიათი აქუს, ამა სატკივარსა ისიც არგებს...11. აქ ოთხი სტრიქონის ოდენი ცარიელი ადგილია დატოვებული (ღ.კ.) აღნიშნული ოთხი სტრიქონი ზაზა ფანასკერტელის სამკურნალო წიგნშია წარმოდგენილი-776

ზაზა - სამკურნალო წიგნი	ქანანელი - უხვორო კარაბადინი
წყალი წვიმისა ხსების წყლისაგან უფრო რბილია და ნედლია. და ზაფხულის წყალი რომე წვიმისა იყოს. შემოდგომისა და ზამთრისა უფრო რბილი და ნედლია: მაგრამ ამისთვის ავია ზაფხულის, რომე მიწა ზაფხულის მტყურობისა და ქარი ამა მტყურობისა დრუბლებშიგა გაიღებს და წვიმა მდუროე მოვა: და წვიმისა თუ კარგი არ იყოს, თუ ერთსა წამსა ჰურჭლითა დგას იმავე წამსა აეროლდების. თუ მოადუღონ და აგრე შეინახონ, აღარა აეროლდების. წყალი ზღუისა და წყალი რომე მდლაშე იყოს, კაცსა დაამკვლობს. თუ კაცსა სნება მდღერისა ხიგრიდისაგან იყოს და ნიკრისი სჭირდეს და კაცირომე თრთოდეს და ელი და ფერ ი დაუმრუდდეს და სლიახაჲა სჭირდეს და რაცა ყერი მდღერი სჭირდეს, ამა ყოველსა სატკივარსა იხი ზღუისა წყალი ანუ მდლაშე წყალი, რაცა იყოს ჩაჯდებოდეს და იბანდეს იხი კაცი. ვისცა ესე ყუალა სატკივარი სჭირდეს მას არგებს. წყალი თუ ან ზღუისა ან მდლაშე არ იყოს წმიდასა წყალშიგა მარილი ჩაყარონ, ანუ მზესა დაუდგან, ანუ მოადუღონ, მისივე ხასიათი არის, და ამა სატკივარსა იხიცა არგებს, მდღერსა და ფხანას შეაქს. და მწარე წყალი ნიადგ მუცელს გა სნის. ცივი წყალი გუარის შინსა მაჯუნითა შეერგების: ასრე მოუგრიდებს როგორცა სიცხესა შიგა ცივი ქარი და თავისა ბუხარსაცა დასუამს. (ხაზგასმულია უხვორო კარაბადინის ნაკლები თოხი სტრიქონი) 1. სამკურნალო წიგნის შენიშვნებში 776 გვერდზე აღნიშნულია რომ ამ წვერდის კიდევ სწერია: "და თბილი წყალი საჭმელსა სტომოქიდალმა ზეით მოიქცევს და წყალი ცივი რაცა მრთელი კაცი იყოს, ყუალასა ერგების: და ცივი წყალი ძარღვებშიგა სისხლსა კარგად ამყოფებს და არც წაა დენს" (გვ. 807-776-1 შენიშვნა.) წყალი რომე ერთობ თბილი იყოს, ყოველსა ქარსა გასტეხს, ყოლინჯსა არგებს. წყურვასა მოუმატებს, ნაზღასა, მაღახურსა და თუ დღსა სიბნელესა არგებს. შარდსა გა სნის, დედაკაცსა წესსა წაიკიდებს. წყალი გუბისა, რომე გზა არსით აქონდეს, შიგა ლერწამი და ჭაობი იყოს, ავია: რაცა კაცი სიხს ზიანსა უზამს. თუ ესე ავი წყალი და კარგი მიწა გაცრან, გაურიონ და მოადუღონ და დაწმინდონ, რაცა მისი სენი იყოს იმა ავისა წყლისა, მაშინვე გავიდეს. წყალი რომე სქელი იყოს ძირათა შესუას. წყალი მწოყუდ მდლაშე ძმრითა და სიქანგუბინითა სუას. წყალსა მდლაშესა და მოადუღებულსა მოცხარი გაურიონ, კაცის ყვანასა შეკრავს. წყალსა რომე არჯახისა სული უდიოდეს, თუ ის სუას, იმას ღუინო გასტეხს და მერმე ესეთი საჭმელი ჭამოს მუცელი დაუღბოს. წყალი რომე მწარე იყოს, თუ ისი ესუას, ტკბილი და მსუყე საჭამანდი ჭამოს. თუ სხუა რაცა ავი წყალი ესუას, ხახვი ჭამოს, რომე მისი ზიანი გაიღოს. ხახვი და ნიორი ძმრითა ჩაყენებული ჭამოს, მან უკეთ გაიღოს. და არის აღადგი, რომე წყალი ცოტა დიოდეს, ისი ძმრითა უნდა სუან. თუხმაქანი დანაყონ და მუხუდო ძმარშიგა გაურიონ და წყურვილი აღარა დაუგდოს. წყალი რომე ან უზმაძან სუას, ანუ აბანო ხაჯან გამოსრუდსა, ან მაშურაღმან, ან გზისა მავალმან, მისი ზიანი იყოს და ბუშტშიგა ქვა იყოს, ხანდახან ცივი წყალსა სუემდეს, მას არგებს. თუ საჭმელსედა ცივი წყალი სუას, ისიცა ზიანი არის. და თუ რა ზიანისა წყალი სოს, მისსა წყურვილსა მოიკლავს.	წყალი წვიმისა ხსების წყლისაგან უფრო რბილი და ნედლია. ზაფხულის წვიმისაგან შემოდგომისა და ზამთრისა უფრო რბილი და ნედლია და მარტე. ამისთვის ავია ზაფხულის წვიმა, რომე ზაფხულის მიწა მტყურობისა და ქარი ამა მტყურობისა დრუბელში გაიღებს და წვიმა მდუროე მოვა და წვიმის წყალი მისთვის კარგი არ იყოს. თუ ერთსა წამსა ჰურჭლით დადვა იმავე წამსა აეროლდების. თუ მოადუღონ და აგრე შეინახონ არ აეროლდების. წყალი ზღუისა და წყალი რომე მდლაშე იყოს კაცს დაამკვლობს. თუ კაცსა სნება მდღერისა სიგრიდისა სჭირდეს და ნიკრისისა და კაცი რომე თრთოდეს და ხელი და ფეხი დაუმრუდდეს და სისხსა სჭირდეს და რაცა მდღერი სჭირდეს, ამა იხი ყოველსა სატკივარსა იხი ზღუის წყალი ანუ მდლაშე წყალი, რაცა იყოს ჩაჯდებოდეს და იბანდეს იხი კაცი. ვისცა ესე სენი და სატკივარი სჭირდეს მას არგებს. თუ ის ზღუის წყალი მდლაშე არ იყოს, წმინდას წყალშიგა მარილი ჩაყაროს და მზეს გაუდგან და ან მოადუღონ, მისივე ხასიათი აქუსა, სატკივარსა იხიცა არგებს... 11. აქ თოხი სტრიქონის თქმით ცარიელი აღვლითა დატოვებული (დაკ) აღნიშნული თოხი სტრიქონი ზაზა ფანასკერტელის სამკურნალო წიგნშია წარმოდგენილი-776 21-242. სამკურნალო წიგნის შენიშვნებში აღნიშნული გვ. 776-ის კიდევ მიწერილი ტექსტი უხვორო კარაბადინში უშუალოდ აგრძელებს 2-ით აღნიშნულ სტრიქონს "თბილი წყალი საჭმელს სტომოქიდალმა ზეით მოიქცევს და წყალი ცივი რაცა მრთელი კაცი იყოს ყუალას ერგების და ძარღვებშიგა სისხლს კარგად ამყოფებს და არ წაახდენს (გვ. 459 20-23) წყალი რომე ერთობ თბილი იყოს ქარს გასტეხს, ყოლინჯსა გასტეხს, რწყევას მოუმატებს, ნაზღასა, მაღახურსა და თვალისა სიბნელესა არგებს. შარდს გასხნის, დედაკაცსა წესსა წაიკიდებს. წყალი გუბისა რომე გზა არსითა აქონდეს, შიგა ლერწამი და ჭაობი იყოს ავია, რაცა კაცსა ზიანს უზამს. თუ ესე ავი წყალი და კარგი მიწა გაცრან და გაურიონ და მოადუღონ და დაწმინდონ, რაცა მისი სენი იყოს იმა ავისა წყლისა, მაშინვე გავიდეს. წყალი რომე სქელი იყოს ძირათა შესუას. წყალი მწოყუდ მდლაშე ძმრითა და სიქანგუბინითა სუას. წყალსა მდლაშესა და მოადუღებულსა მოცხარი გაურიონ მუცელსა შეკრავს. წყალსა რომე არჯახის სული უდიოდეს და ისი სუას იმას ღუინო გასტეხს და მერმე ახი საჭმელი ჭამოს რომე მუცელი [გაწმინდოს]. წყალი რომე მწარე იყოს, თუ ისი სუას ტკბილი და მსუყე საჭმელი ჭამოს, და სხვა რაცა ავი წყალი ესუას, ხახვი ჭამოს, რომე მისი ზიანი გაიღოს. თუ ხახვი და ნიორი ძმრითა ჩაყენებული ჭამოს მან უკეთ გაიღოს და არის აღადგი რომე წყალი ცოტა დიოდეს, ისი ძმრითა უნდა სუან. თუხმაქანი დანაყონ და მუხუდო ძმარშიგა გაურიონ და წყურვილი აღარ დაუგდოს. წყალი რომე ან უზმაძან სუას ან აბანო ხაჯან გამოსრუდსა, ან მაშურაღმან, ან გზისა მავალმან, მისი ზიანი იყოს და ბუშტშიგა ქვა იყოს, ხანდახან ცივი წყალსა სუემდეს, მას არგებს. თუ საჭმელსედა ცივი წყალი სუას, ისიცა ზიანი არის. და თუ რა ზიანისა წყალი სუას მისსა წყურვილსა მოიკლავს.

ცხრილი 1

**უსწორო კარაბადინისა და სამკურნალო წიგნის ტექსტების შეპირისპირების
ზოგიერთი მაგალითი**

ქანანელი -უსწორო კარაბადინი (1940 წ.)	ზაზა ფანასკერტელი -სამკურნალო წიგნი (1978 წ.)
1... ქმრის ცოლი იყოს და გასწორებული იყოს უკანა, ვითა ქალწულის ცანკითა უძღები არის. თუ სიღრუვე შეიგნე თითთა ქვეშე ცან ქალი არის მუცელსა შინა. თუ ძარღვისა გული სავსედ იყოს და იმიერ და ამიერ ცარსიკლად იყოს წყლითა უძღები არის. 11 14-182. თუ ენა უნაზდოდ გაშადებოდეს ავისა ნიშანი არის. 22 25-263. თუ ქუთუთონი უსივდენ და წელსი სტკიოდეს სისხლისა ნიშანი არის. 2831-324. ემწვილი მკლე სენისაგან იქნების და ღიაცი კიდევ მოკუდების. 33 31-315. კაცის ტვისის შიგნით ორი საქმე არი ერთი ცნობა, ერთი ჭკუა, ერთი გაგონება, ერთი სიხათლე თეაღთა. 48 15-17.6. და ჯავაშირი და აფთიმონი აკრიტი და მუკელი ეკუდი 55 19.7 რომელნი ერგებიან ყოველთა ტკივილთა, საღმობათა, შედედებულთა ტანისათა 62 7-9.8. წყლითა თბილითა ან აფთიმონის ნაგბობითა. 55 28-29.9. ერვანდის ზომით მერთლად ქნა. 64 3610. ნიშანი მარცხელისა რომელი არის ათითა წამლითა. 66 16.11. შეასვით სიქანგუბინის წყლითა ანუ ისე სასმელითა. 73 24-25.12. გამოღებულ არის კარსა მეფისა. 78 37.13. და შემდგომად მისა ღარღარი ქნას ტყვილითა ზოფმსა და ანისუნითა. 85 33-34.14. რომე გვიხსენებია [ნებითა] დ თისათა 87 22 [ნებითა] ადღგენილია ღ. კოტეტი შვილის მიერ. 15. შეითარაჯი პინდი და ნიახურისა თესლი. 88 12-13.2. 1997 წ. გამოცემაში არის ნახსენას თესლი 165 25.16. და მერმე წამალნი თანა ჩაურთენით 90 233. 1997 წ. გამოცემაში არის [წამა] ღნითა 168 1517. და სუშბული ტიბი და აყარყარა. 91 354. 1997 წ. გამოცემაში არის ბიტი 170 818. და გარდასწეუტს წყურვილსა ფიცხელსა. 96 185. 1997 წ. გამოცემაში არის წყურვილსა. ძირითად ხელნაწერში -13 (ლენინგრადი) ასევე წყურვილსა. 19. და დაეხსენ ვირემ დაწმდეს. 96 19-20.6. 1997 წ. გამოცემაში არის დაეხსენ ხოლო -13 ხელნაწერშიც არის დაეხსენ 20. შარბათი ბროწეულისა. ხასიათი მისი. ერგების ცხროთა ფიცხელთა და [თაეის] ტკივილთა ფიცხელსა... 97 3-47 1997 წ. გამოცემაში სიტყვა [თაეის] ამოღებულია. 21. და ერგების დედათა უძღებთა რომელთა ეშინოდეს ერმისა ენებისაგან. 97 17-188 1997 წ. გამოცემაში ყოველგვარი და საბუთების გარეშე არის ცხროდეს. მით უმეტეს რომ -13 ხელნაწერშიც არის ეშინოდეს. 22. აიღე ნედლისა მურტისა თესლი, ან ხმელისა. 996 9. 1997 წ. გამოცემაში არის ხელისა. ხოლო -13 ხელნაწერშიც გვაქვს მედი. 23. თაფლისა სასმელისა, შექნილისა ხაზაგებლისათა. ხასიათი მისი ერგების ნოტითა და ვინ ჭრტინვიდეს სინოტიისა სტომაქსა შიგა. 102 29-3124. შარბათი სხალისა. ხასიათი მისი. ერგების რომე ზაფრისაგან გული ეშლებოდეს	თუ ქმრისა ცოლი იყოს და გასწორებული იყოს წიხა უკანა, ვითა ქალწულისაგან ვითა უძღები არს. თუ სიღრუვესა იგრძნობდეს თითთა ქვეშე, ქალი აქეს მუცელსა. თუ ძარღვის გული ს[ა]ქსედ იყოს და იქით და აქათ ცალმერად იყოს, წულითა უძღები არს. 83 12-16. თუ ენა უ[...], ახლოდ! გ[ა]ქ[უ]შ[ა]კვდეს, ავი ნიშანია - 87 14-15. ვისცა ქუქუთონი მ[...], გნენ და ზურგი სტკიოდეს სისხლისა ნიშანი არის 329 15-17. ემწვილი მკლე და სენიანი იქნების და ღიაცი კიდევცა მოკუდების. 67 711-12. ტუინ შიგა ოთხი ხასიათი და საქმე არს: ერთი-ჭკუა, ერთი-ცნობა, ერთი-გაგონება, ერთი-სიხათლე თუაღთა-264 28-30 და ჯავაშირი და აფთიმონი [...] ტი, მუკელი, კუდი. 326 20. რომელნი ერგებიან ყოველთა ტკივილთა და საღმობათა შედედებულთა ნატისათა. 186 35-36 წყლითა ტყვილითა, ანუ აფთიმონისა ნაგბობითა. 326 28-29. ერვანდის ზომად დაქნა მარცხელად. 189 35 ნიშანი მარცხელისა, რომელ არს ათლია წამალთა 1796. შესვას სიქანკუბინითა, ანუ იისა სასუმელითა 195 37. გაშოდებული არს კ[ე]ისარ მეფისა 1082. შემდგომად მისსა ღარღარი ყოს ტაბიხითა, ზოფფისა და ანისონისათა. 109 25-26. რომელი გუი სენებია ნებითა ღმრთისათა 135 11-12. შიტრაჯა პინდი და ნიახურისა თესლი 135 37. და მერმე წამალნი თანა ჩაართნე. 143 37. და სუშბული ტიბი და აყარყარა. 130 4-5. და გარდასწეუტს წყურვილსა ფიცხელსა. 227 34. და დაეხსენ ვიდრემდის დაწმდეს. 227 36-37. ბროწეულისა შარბათისა ხასიათი არგებს ცხროთა ფიცხელთა და თაეის ტკივილსა ფიცხელსა... 228 18-19. და ერგების დედათა უძღებთა, რომელთა ეშინოდეს ერმისა ენებისაგან. 228 33-34. აიღე: ნედლისა მურტისა თესლი ანუ მედი. 230 15. თაფლისა სასმელისა შექნილისა ზაგებულისა ხასიათი. ეს [უშუელის.]. ვინ ჭრტინვიდეს სინოტიისა სტომაქსისა. 233 34-35. ხსლისა შარაბის ხასიათი. რომე ზაფრისაგან გული ეშლებოდეს, მას უშველის [] რომე ურეედეს. მას უშველის და წყურვილსა ც გარდა[უგდებს]. 234 23-25. აიღე: ხიარი-შამბარი წონი ხუთისა დრამისა და თარანჯაბინი-წონი დრამისა ოცდაათისა, და ფშატი-ათი 71 128-29. ანუ დაეფშენათ პური და შევასუათ, ვითა ალი გრილითა წყლითა, და შაქარი ჩაურთით თანა. 71 30-31. და - ექმნათ ამას ცხროსა შინა, რომელ მხურვალე იყოს - არცა დიდი გასახსნელი წაეკიდოთ. 72 323-25. და პურსა მხურვალსა მფუანსა კვერცხსა შეგროვებულსა. 78 327-28. თხათა კურკლი თხათავე ფხელითა ანუ ერმათა მუცელსა ერთხა ხედ შემოსდევე და უჯვალეზადი მრავალჯერ და ვაც-წალისა ფხელი ასუი. 78 41-3. და რავუარაცა მცხროვიალესა აგრე ათრთოდებდეს. 274 37-38. და თუ სიმსივნე

მას უშველის და სტომაქსა რომე ურევდეს მას უშველის და წყურვილსა გარდაუდებებს. 103 22-2425. ავილოთ ხიარ შამბარი წონა ხუთისა დრამისა, ზანჯაფილი წონა დრამისა ოცდაათისა ყმტი ათი. 120 11-1226. და მერმე დაუფშუნათ პური და შევასვით ვითა წყალი გრილი და შაქარი ჩაურთოთ თანა. 123 27-2827. და არა უყოთ ამა ცხრთშიგან მხურვალი წამალი და არცა დიდი გასახსნელი [წამალი] მიესცეთ 134 16-17[წამალი]-ადდგენილია ლ. კოტეტიშვილის მიერ 28. და პურსა მხურვალსა - კეერცხსა შეგორებულსა. 15737-158129. თხათა კურკლი თხათავე ფსელითა ანუ ყრმათათა შევებე და მუცელსა ერთსა ხედ შემოსდევ და უცვალე ბედი მრავალჯერ გაცვლისა ფსელი ასეი. 15813-1530. და როგორც მცხარესა აგრე ათრთოლებდეს. 17918-1931. თუ სიმსივნე დაეშართოს სანდალი წითელი, ფულფული, ლუქი და ზაფრანი 10 და მწვანე წყლის ხავსი. 18026-27. 10. 1997 წ. გამოცემაში არის მაფრანი 32. ასეთი უნდა რომე მისცეს რომე ძილი მოკიდო და ტანშიგა სისუსტე 11 გამოუჩნდეს. 1851-3. 11. -13 ხელნაწეშიც სისველე სწერია. 33. და უნაყელსა კამასათ უაღშიგა ამოიფლებდეს-თუთიაცა კარგი არის 1993-6. 12. 1997 წ. გამოცემაში სწერია თუთაცა. 34. აიდე: თუთია ინდოური და სურმა ასპანი, კლიმა გერცხლისა ამათგან წონა ოროლი დრამი და კაცისა თხემისა ძვალი ერთისა დრამისა წონი და ნახევრისა და ზღვის პერული, და ალილა ქაბული, ნიშადური, დარიფილფილი მერცხლის სკინტლი. 21615-18. 35. რომე ყური აბანოსა თბილ ზედა დაიჭიროს. 223 5-6. 36. თუ ესე სენი ერთობ ძნელი იყოს, ხარბაყი შავი, ბორა, სონიჯი და ნავდელი რაცა იყოს მითა გაღესოს, გარიოს და ცხურისა შედვას. სათარი, სადაფი და პიტნა იორთქლოს ძმრითა, კარგებს. 227 32-35. 13. უსწორო კარაბადინის საშუალებით მოხერხდა ზაზას ტექსტის ნაკლული ადგილის აღდგენა. 37. ვისცა სურდო და ნაზლა ბეერი მორეოდეს, მისთვის აბი ყუყითა აღებინე, ერთობ მარგე არის. 235 8-9. 38. აბულასა 14 მერცხალა დანაყილი ძმრითა მოადუღე და პირშიგა იმეგუბე და გამოასხეზდი. 236 20-21. 14 აღ. კოტეტიშვილის შენიშვნა: აბულასა მოცხარია. მერცხალა შეცდომაა. 39. და რა მოგინდეს მიეც ერთი დრამი და თუ შეეძლოს ამაზე ნურას ატევეთ ეს გამოცდილია და უშველის. 260 12-14. 15. ზაზას ტექსტით მოხდა სრული ლოგიკური აღდგენა. 40. მისი [საჭმელი] 16 ნარდანგითა და ბროწეულთა საჭამადს შეუქმოდენ. 26537-38. 16. [საჭმელი] აღდგენილია ლ. კოტეტიშვილის მიერ, რასაც არ იზიარებს 1997 წ. გამოცემა. 41. და ხატმი გაურიონ და სტომაქს შემოსდვან [ხატმი] 17 ტუხტსა ქუიან. 2677-8. 17. [ხატმი] აღდგენილია ლ. კოტეტიშვილის მიერ, რასაც არ იზიარებს 1997 წ. გამოცემა. 42. თუ ესე სტომაქის ტკივილი ძველი იყოს, თურბითის ყურსი შეუწყევით ამა წესითა როგორაცა ყურსებშიგა სწერია და მუდამად დო შეასუთი, მერმე ეს წამალი შეასუთი, 18 აიდე: რკინის წიდა ხუთი დრამი. 267 27-30. 18. ასეა ლ. კოტეტიშვილის მიხედვით, ასეა -13

დაერთოს, წითელი სანდალი ფუფული, ლუქი, ზაფრანი მწვანე წყლის მხავსი. 27619-20 და ასეთი წამალი შეუწყევ, რომე ძილი მოეკიდოს და ტანშიგა სისუსტე გამოჩნდეს. 27428-30 და ბაბბითა მუდამად [კამი]სა წუნენსა ჩაუშვებდეს და კამის შტოთა თუთიასა ამოიფლებდეს. 33021-22. აიდე: თუქია ინდოური და სურმაგი ასპანი და კლიმა გერცხლისა, თუთი-ორი დრ[ამი] და ვაცისა თავისა ძვალი-ერთი დრ[ამი] და ნახევარი, ზღვის პერული და ხალილაგი, ქაბული და ნიშადური, დარიფილფილი და სლდბის (I) სკინტლი. 35125-29. რომე ყური აბანოსა თაფლზედა (I) დაიჭიროს. 35721 თუ ესე სენი ერთობ ძნელი იყოს, ბორა, სონიჯი და ნავდელი, რასაცა იყოს, იმითა გარიოს და ცხ... 36214-16. იმას რომე სურდო და ნაზლა მუდამად სჭირდეს ქაბიყუყია ჩაატქმევინოს... 36537-38. მოცხარი დანაყილი ძმრითა მოადუღოს, იმას იდარდარებდეს და დაასხმიდეს. 36934-35. და რა მოგინდეს მიეც ერთი დრამი, თუ შეძლოს ს[ამი] დრ[ამი] და ზედან ნურ[ას] ატევე. ესე გამოცდილია და უშველის. 3898-10. მისი საჭმელი: ნარდანგით ბროწეულთა საჭამადსა შეუქმოდ. 41312-13. და ხატმი გაურიონ და სტომაქსა ზედან დასდვან (და ხატმი ტუხტსა მქუიან). 4141-2. თუ ესე სტომაქისა ტკივილი ძველი იყოს, თურბითისა ყურსი შეუწყევით ამა წესითა, რაგუარიცა ყურსებშიგან სწერია, და მუდამ დოსა ასმევდით ახლითა კარაქითა. და აწ ესე წამლები შეასუთი: მოიღეთ რკინის წიდა ხუთი დრამი. 41428-32. მერმე გაახმე ზირა ქირმანი და უღბო ქასინი, სონიჯი, ნანხუა, ქართათით მისგან-ექუს-ექუსი დრამი. 41433-34. ყუითელი ალილა-ოცი დრამი. მუკაშრის მაგიერად დანაყე ინდოური ხურმა და ჩამიჩი, თუთოსაგან-თხუთმეტ-თხუთმეტი დრამი; სინჯიტი აილო [-] თუთოსაგან ოც-ოცი მარცუალი. 41511-13. ასრე შექენ, რომე ყუელა ორი დრამი შეიქნას. 41721-22. სალიხა, ფუყა, უსხული, თუთოსგან-სამი დრამი, ყუსტი, ფილფილი. 41730-31. თუთოსაგან-ხუთი მუტყალი. 40020. ასსა დრამსა ისრიმის წუნეშიგან და თხუთმეტსა დრამსა და ერთს ლიტრასა წყალშიგან დააღბე. 4679-10. ათი დრამი თაბაშირი დანაყილი ნახევარი მუტყალი ქაფური ამა შარბათშიგა ხუთ-ხუთი დრამი ვაშლის შარბათი გაღესე და შეასუა. 467 17-19. ასთონი შაქარი გაურივე სიმეავე გატეხოს. 4681 სამისაგან: თუთოს სამ-სამი დრამი ავსინთინდის შარბათი 469 12-13. თუ გინდა, რომ შეიტყო შავია იარაყანი. 5417 აიდე: იის ზეთი ორმოცდაათი დრამი აყიროსა-ოცდაათი დრამი, და ერთმანერჩიგა [...] და, რა წყლითა გამოვიდეს, იმით შემწვენ. 64319-21. ყუელა დანაყე (აგანშიგან ნუ დანაყე, ქვისა აგანშიგან დანაყე, მისი ჟანგი ავია). 65213-14. ორი დრამი პირშიგან აღებინე და ზედა ცივი წყალი შეასუი, რომე ჩაადებინოს და უშველოს. 64021-22. თუ ესე წამლები არ იშოვებოდეს, ზიბაყისა ზეთით დაზილოს, და იმითა ღარღარაცა აქნევიონ. 32736-38. მისი საჭმელი გიშრფეთი და ბრინჯი რძითა შექმნილი და შემწუარი ბატკანი და მსუქანი 6971-2.1. ხელნაწერში აღნიშნულია "აქ აკლია". თუ

1. ხელნაწერში და ასეა ზაზასთან. რატომღაც ეს ფრაზა გამოტოვებულია 1997 წ. გამოცემაში. 43. მერმე გააჩნე და სამი დრამი აწონემერმე დაიჭირე ზირა, უღბო, ქასინი, სონიჯი, ნანხუა, ქარვა თუთოსაგან [ექუს] 19 ექუსი დრამი. 267 31-32. 19. 1997 წ. გამოცემაში მხოლოდ ექუსი სწერია; კვადრატული ფრჩხილით აღდგენილია ლ. კოტეტიშვილის მიერ. 1997 წ. სქოლიოში არ არის მითითება ლ. კოტეტიშვილის წიგნზე და -13-ით მითითებულია ექუს-ექუსი. 44. ყუითელი აღილა ოცი დრამი, ხურმა, ჩამინი, თხუმეტი დრამი, სინჯიტი, ტყემალი 20 თუთოსაგან ოცი მარცვალი 268 10-12. 20. ე.ი. აღდგენილი იქნა ზაზას ტექსტში არსებული ხარვეზი. 45. ასრე ქენ რომე ყუელა ასი 21 დრამი შეიქნას. 268 17-18. 21. როგორც, უსწორო კარაბადინში, ისე სამკურნალო წიგნში ჩამოთვლილი წამლების რაოდენობა არაფრით არ შეიძლება ორი დრამი იყოს. ეს აშკარა შეცდომა სწორდება უსწორო კარაბადინის ტექსტით. 46. საღიხა, ფეყირა უსხური თუთოსაგან სამი (დრამი) 22 მური, ყუსტი, ფილფილი. 268 25-26. 22. მიუხედავად იმისა რომ -13 ხელნაწერში და ლ. კოტეტიშვილის ტექსტში არის სამი დრამი, 1997 წ. გამოცემაში ამოღებულია სიტყვა დრამი და გვაქვს სამი მური. ლ. კოტეტიშვილის ვარიანტი სრულ შეთანხმებაშია ზაზას ტექსტთან. 47. თუთოსაგან ხუთი 23 მურტყალი. 279 25. 23. მიუხედავად იმისა, რომ -13 ხელნაწერში არის ხუთი მურტყალი. 1997 წ. გამოცემაში კვადრატული ფრჩხილით მოცემულია [ოცი] მურტყალი ზაზას ტექსტი სრულ თანხმობაშია ლ. კოტეტიშვილის გამოცემასთან. 48. ასსა დრამსა ისრიმის წუნშიგა და თხუმეტსა დრამსა ძმარშიგა 24 და ერთს ლიტრასა წყალშიგა დააღბე. 281 13-15. 24. ზაზას ტექსტში აშკარად გამოტოვებულია სიტყვა ძმარშიგა. 49. ათი დრამი ტაბაშირი დანაყილი, ნახევარი მიტყალი ქაფური, ამა შარბათშიგა გაურივე, თუთო სმა ამა შარბათისა ხუთი დრამი. ვაშლის შარბათი გაღესე და შეასუი. 281 21-23. 50. ასთონი შაქარი გაურივე, რომ სიმჯავე გატეხოს 25. 282 7-8. 25. 1997 წ. გამოცემაში მიუხედავად იმისა, რომ -13 ხელნაწერში არის გატეხოს ჩნდება სრულიად გაუგებარი ტერმინი გახეხოს. ტერმინით გატეხოს მოცემულია სიმჯავის კონცენტრაციის განეიტრალება, ხოლო გახეხოს არაფრის მთქმელი ვარიანტია. 51. ამისგან თუთო სმა სამი 26 დრამი აესანთინის შარბაბითა. 284 31-32. 26. უსწორო კარაბადინის მიხედვით შესაძლებელი ხდება ზაზას ტექსტის გასწორება. 52. თუ გინდოდეს რომე [შეიტყო] 27 შავეი იარაყანია. 3179. 27. სიტყვა [შეიტყო] აღდგენილია ლ. კოტეტიშვილის მიერ, რომელიც ზუსტად ემთხვევა ზაზას ტექსტში არსებულ სიტყვას: შეიტყო. 1997 წ. გამოცემაში ეს სიტყვა ამოღებულია. ლ. კოტეტიშვილის აღდგენები მისი მაღალი პროფესიონალიზმის დადასტურებაა. 53. აიღე იისა ზეთი და აყიროსა ზეთი, იისა ზეთი ორმოცდაათი დრამი და აყიროსა ზეთი ოცდაათი დრამი. გაურივე ერთმანეთსა, და რა აბანოთა

მიუდამად ხუარბაღსა ჭამს, ჭიასა შეიქს. 762 16-17. აიღე თორმეტი წონი წყალი და ერთი ქერა, და მანამდი აღუდე, რომე თხუმეტისა წონისაგან ერთი დარჩეს. 763 7-9. ესე ყოველი ხასიათი აქუს ქერის წყალსა, მარილი უნდა. 763 14-15. თუ ნუშისა ზეთითა ანუ ბოლოკისათა და ან წყლის თესლითა მოხარშული ატამოქისი უკეთა მოუ დების. 763 38-39.

გამოყოფის იმითა შესცხვ და შეზიდვ. 387 18-21. 54. ეველა დანაყე ხის ავანში ანუ ქვის ავანში, და სპილენძის ავანში ნუ დანაყ მისი ჟანგი ავი არის. 39434-36. 28. უსწორო კარაბადინის მიხედვით შესაძლებელი ხდება ზაზას ტექსტის სწორი გამართვა. 55. ორი ღრამი პირშია ჩაყარე ზელა ცივი წყალი შეასვი, 29 რომე ჩაიღოს და უშველი ღ თითა. 396 12-13. 29. 1997 წ. გამოცემაში შეასვის ნაცვლად არის შეასხი, რაც ტექსტთან სრულ გაუგებრობაშია. სწორ ფორმას ასევე ზაზას ტექსტიც ადასტურებს. 56. თუ ეს წამლები ეერ იშოვოს, ზამბახისა 30 ზეთითა დაზილოს და ღარღარა აქქნეინოს. 404 12-12. 30. ზაზას ტექსტში ტერმინი ზიბაყი აშკარა შეცდომაა. ზიბაყი ეერ ცხლის წყალია და მისი პირის ღრუში გამოვლება დაუშვებელია. სწორი ფორმაა უსწორო კარაბადინის ზამბახისა ზეთი. 57. საჭმელი გიშრაფეთითა იყოს და ბრინჯი რძითა შექნილი და შემწვარი ბატკანი და მსუქანი 31 ქათამი, შემწვარი ბატიმსუქანი კაკაბინუშის გულთ, წიფლის გული და თხილი და ინდოური ჩიგოზი შაქრითა და პურიჩაყაროს და რაც ხმელი ხორცი არის ეველა იყარეზოს. 4087-11. 30. ზაზას ტექსტის ნაკლები ნაწილი შეიძლება უსწორო კარაბადინის ტექსტით იქნეს აღდგენილი და გამართული. 58. თუ მედამ ხეარბალს სტამს, ჭამოს 32. 43437 ღ. კოტეტიშვილი სქოლიოში აღნიშნავს: "აქ უადგილოდ სწერია "შეაქს". ზაზას ტექსტი ამ უსუსტობას ასწორებს. 59. აიღე თხუთმეტი 33 წონი წყალი და ერთი ქერი მანამდე აღუღერო მე თხუთმეტის წონისაგან ერთი დარჩეს. 43538 - 4361. 33. ზაზას ტექსტში თხუთმეტის ნაცვლად რომ თორმეტი სწერია ამის გასწორება ხათანადო წესითაც შეიძლებოდა: ახლა კი ამ მარტივ შეცდომას უსწორო კარაბადინიც ცალსახად ასწორებს. 60. ეს ეველა ხასიათი აქვს ქერის წყალსა 344366. (სქოლიოში ღ. კოტეტიშვილი სიტყვის წყალსა შემდეგ აღნიშნავს: აქ უადგილოდ ჩასმულია "გრძელი უნდა"). 34. აშკარაა, რომ უსწორო კარაბადინშიც გრილის ნაცვლად უნდა მართილი იყოს. 61. თუ ნუშის ზეთითა, ან ბოლო კითა, ან წყლის ჭაკურტლის 35 თესლითა მოხარშო და აჭამო, ისი ხეობს. 436 31-32. 35. აშკარაა, რომ ზაზას ტექსტში გამოჩენილია სიტყვა ჭაკურტლის, რის გამოც ტექსტს აკლია აზრობრივი მხარე. უსწორო კარაბადინის ტექსტით ხდება ამ ხარვეზის გამოსწორება.

წარმოდგენილ ცხრილში მოცემულია ამ ძეგლების ტექსტების შეპირისპირებით აღდგენილი, შესწორებული და რიგ შემთხვევაში ნაკლული სიტყვები და მთელი ფრაზები. ცხრილში შეპირისპირებულია უსწორო კარაბადინის ღ. კოტეტიშვილისეული გამოცემა (1940წ.) და ზაზა ფანასკერტელის სამკურნალო წიგნის მ. შენგელიასეული გამოცემა (1978წ.). ამასთან, რიგ შემთხვევაში ვიძლევიტ ამა თუ იმ ტერმინის განსხვავებულ ინტერპრეტაციას 1997 წლის (დ. კუხიანიძე) გამოცემიდან. ძირითად ცხრილში ჩვენს მიერ განხილული ცალკეული სიტყვების,

ნაკლული ადგილების მთელი აღდგენები, რომელიც ზემოთ აღნიშნული ძეგლების შეპირისპირებით წარმოვადგინეთ აშკარა ხდება ლადო კოტეტიშვილის მიერ-1940 წლის გამოცემაში შემოთავაზებული რიგი აღდგენების და აზრობრივად შესაძლო ვარიანტების თანხვედრა ზაზა ფანასკერტელის სამკურნალო წიგნის ტექსტთან; სამწუხაროდ, 1940 წლის გამოცემაში წარმოდგენილი ვარიანტები მთლიანად უარყოფილია 1997წ. გამოცემულ უსწორო კარაბადინში.

ქანანელი-1940	ქანანელი-1997	ზაზა-1978
ტიბი- 91 ³⁵ .	ბიტი-170 ⁸ .	ტიბი-130 ⁴ .
ეშინოდეს-97 ¹⁸ .	ცხროდეს-176 ²⁶⁻²⁷ .	ეშინოდეს-228 ³³ .
ხმელის-99 ⁶ .	კელისა-178 ³⁰ .	კმელი-230 ¹⁵ .
ზაფრანი-180 ²⁷ .	მაფრანი-272 ²⁴ .	ზაფრანი-276 ²⁰ .
თუთია(ცა)-199 ⁶ .	თუთაცა-295 ²⁵ .	თუთიასა-330 ²¹⁻²² .
[საჭმელი]-265 ³⁸ .	სიტყვა ამოღებულია	საჭმელი-413 ¹² .
[ხატმი]-267 ⁷ .	სიტყვა ამოღებულია	ხატმი-414 ¹ .
[ექუს]ექუსი-267 ³² .	[ექუს] ამოღებულია	ექუს-ექუსი-414 ³⁴ .
დრამი-268 ²⁶ .	სიტყვა ამოღებულია	დრამი-417 ³¹ .
ხუთი-279 ²⁵ .	[ოცი]-384 ²² .	ხუთი-400 ²⁰ .
გატეხოს-282 ⁸ .	გახეხოს-387 ²⁵ .	გატეხოს-468 ¹ .
[შეიტყო]-317 ⁹ .	სიტყვა ამოღებულია	შეიტყო-541 ⁷ .
შეასვი-396 ¹³ .	შეასხი-515 ²⁰ .	შეასუი-640 ²¹⁻²² .

შენიშვნა: კვადრატული ფრჩხილით მოცემულია უშუალოდ ლ. კოტეტიშვილის მიერ შემოთავაზებული აღდგენა.

დასასრულს, უნდა აღინიშნოს, რომ:

1. მიკვლევა ქანანელის „უსწორო კარაბადინის“ ერთი ნაკლული ფურცლის შესახებ ზაზა ფანასკერტელის „სამკურნალო წიგნში“ და ამ ორი ძეგლის ურთიერთ შეპირისპირებით წარმოდგენილი ზოგიერთი აღდგენა ქმნის იმის აუცილებელ საფუძველს, რომ სრულყოფილი შედარებით დაზუსტდეს ძეგლების ტექსტი და უფრო ფასეული გახდეს მათში არსებული მეცნიერული ინფორმაცია.

2. ძველ სამედიცინო ძეგლებში არსებული ბოტანიკური, ზოოლოგიური, ზოგად-გეოლოგიური, მინერალოგიური და სხვა მეცნიერული ინფორმაცია კიდევ უფრო ზრდის მათ მნიშვნელობას. ამ ძეგლების სამკურნალო საშუალებებში (წამლებში) მინერალური შემადგენელის რაოდენობა (12%) ჩვენი გამოთვლით სრულ შესაბამისობაშია ჩვენს მიერ გამოთვლილი ალ-ბერუნის¹ (11,6%) და იბნ-სინას² (ავიცენას) (12,7%) ანალოგიურ მონაცემებთან.

3. ცალკე უნდა აღინიშნოს, რომ ჯერჯერობით ყველაზე ძველი მინერალოგიური ტრაქტატი ზაზა ფანასკერტელის სამკურნალო წიგნშია მოთავსებული. ზაზას სამკურნალო წიგნის კომპილაციური ხასიათი იმის დაშვების უფლებას იძლევა, რომ ჩვენში XV სუკუნეზე ადრინდელი სპეციალური მინერალოგიური ტრაქტატიც არსებობდა.

წარმოდგენილი მოკლე მიმოხილვა გვინდა დავამთავროთ ღადო კოტეტიშვილის მოსაზრებით, რომელიც დღესაც აქტუალური და მნიშვნელოვანია: „ნურავინ იფიქრებს, რომ ეს შემკვიდრება მხოლოდ ექიმების კუთვნილებას წარმოადგენს, და მნიშვნელობა აქონდეს მხოლოდ საექიმო დარგში. სრულიადაც არა.“ (1, გვ. III).

Resume

Tengiz Mgeliashvili

One Missing Page of Kananeli's "Incomparable Karabadini"

In early 18th c., Vakhtang VI, king of Kartli (eastern Georgia), initiated editing of a number of old Georgian literary works, including two medical treatises – Kananeli's "Incomparable Karabadini" (12th c.) and "Medical Book Karabadini" by Zaza Panaskertel-Tsitsishvili (15th c.). The first treatise is corrupted, among others, beginning of the section on wine and water is missing. Comparison of both above-mentioned treatises made it clear that Zaza Panaskertel-Tsitsishvili had used "Incomparable Karabadini" (maybe, even other treatises unknown at present) in his work. Moreover, 30% of "Incomparable Karabadini" which forms 25% of "Medical Book Karabadini" is taken by Zaza with minor changes. This makes it possible to fully reconstruct this part of Kananeli's treatise. Besides, comparison of other parts of these treatises makes it possible to verify both texts, which further increases scientific value of the information contained by them.

Botanical, zoological, overall-geological, etc. information preserved in old medical treatises makes their significance even greater. It is noteworthy that quantity of the mineral component (12%) of medical remedies described in these treatises is in full accord with the analogous data provided by Al Biruni (11.6%) and Ibn-Sina (Avicena) (12.7%). Special mention should be made of the fact that Zaza Panaskertel-Tsitsishvili had incorporated a special mineralogical treatise into his "Medical Book Karabadini". This is the oldest treatise of this type among Georgian literary works. However, since "Medical Book Karabadini" is a high quality compilation, one can suppose that other similar treatises of earlier date might have been known in Georgian.

¹ Ал-Беруни – Избранные произведения IV. Фармакогнозия в медицине. Ташкент, 1974

² Ибн-Сина (Авиценна) – Канон врачебной науки. Книга II, Ташкент 1982

ანთროპომორფულობის თარგმანებისა და „კოსმოგრაფიულობის“ პრინციპი ქართულ „ხალხურ“ ხუროთმოძღვრებაში

ე.წ. „ხალხური“ ხუროთმოძღვრებისათვის (ამ თვალსაზრისით გამოჩენილი არც ქართულია), არსებითია ანთროპომორფულობის თარგმანების პრინციპი. ამ სახის ხუროთმოძღვრებას ატყვია: 1) ადამიანის, როგორც ბიოლოგიური არსების; 2) როგორც ტრადიციულ კულტურებში სამყაროს მოდელად აღქმული „მიკროკოსმის“; 3) როგორც მაღალი სულიერების მატარებელი „არსის“, ცხადია, არა პირდაპირ – მიბაძვით, არამედ სიღრმისეული და განცდითად შესაგრძნობელი კვალი.

ეს ჩანს „დარბაზშიც“, კოლხურ ოდა-სახლშიც, მთიანეთის საცხოვრისშიც და დიდწილად – ტრადიციულ საქალაქო ხუროთმოძღვრებაშიც.

ჭეშმარიტი ხუროთმოძღვრება (და არა მისი თუგინდ „ესთეტიზირებული“ ხუროგატები), ატარებს ტექტონიკა-პლასტიკის განუყოფლობას, რაც „ხალხურ“ ხუროთმოძღვრებაში „პირველქმნილი“ სარწმუნოებით ხორციელდება. ჩვენში ეს ნიმუშები ხშირად „კრისტალისებრ“ აღნაგია,¹ მაგრამ მათვე გამოარჩევს არაუშუალოდ „ვიტალური, ხელთქმნილობა, სოგან კი ერთგვარი „სისხლ-ხორცეულობაც“. ამგვარ არქიტექტურაში, თავად ადამიანისათვის არსებით სიმეტრიულობასთან და მაღალორგანიზებულ წესრიგთან ერთად, მნიშვნელოვანი იყო არანაკლებ „ადამიანური“ საწყისების პროექცირება – ესაა ფორმის მოუხელთებელი „ფეთქვა“, ზედაპირთა „სუნთქვა“, ხანდახან თვით ფაქტურული გაჯერებულობაც კი. ასევე – სიხისტის გადამლახავი ირეგულარულობა და შეფარულ, თუ თვალსაჩინო რიტმთა სიმდიდრე. ამდაგვარი ფორმათაქმნა, გარდა საფუძველმდებელი ტექნიკურ-კონსტრუქციული გამართულობისა, (და სოგან – შებურვილი „ორგანიციტულობისა“), იტევს ვახუშტისეული „კეთილ-შენის“ საწყისსაც, რაც უპირველესად ტაძართშენებლობას, მაგრამ გარკვეულწილად, „ხალხურ“ არქიტექტურასაც ეხება და გულისხმობს ხურობის მაღალ სულიერებას. ჩვენს ეკლესიებში კონსტრუქციულ-ტექტონიკურის, პლასტიკურ-ვიტალურისა და „ზემატერიალურის“ ერთობა ეჭვმიუტანელია, მაგრამ იერარქიის საკუთარ წრეში იგი არც „ხალხური“ არქიტექტურისათვისაა უცხო, რომელშიც კონსტრუქციული სრულქმნა-სიმწვობრე როდი დაიყვანება მხოლოდ „წინასაინჟინრო“ ინტუიციასა და სპეციფიკურ, თუმცა ფუნდამენტურ ცოდნაზე. აქ არსებითია არა „სახლი-ხადგომი“, არამედ – „სახლი-კოსმოსი“² რაც გულისხმობს მრავალხობრივ კომპნიკაციათა მთელ სპექტრს – ოჯახისმიერ მიკროსოციალურ, ბუნებასთან, სამეურნეო კულტურასთან და სიმბოლურ „ზენა“ სფეროსთან – ხაკრალურ სივრცესთან. ყოველივე ამას გამოხატავს არა მხოლოდ სახლთა აგებულება, არამედ მათი „წიაღიდან“ ამომდინარე ორნამენტიც, რომელშიც, მთლიანობაში მაინც, თავს იხეხს ერთგვარი „კოსმოგრაფიულობა“.

მაგ., კოლხურ ოდა-სახლებში დასაშვებია დავისასოთ გეომორფულ, ვეგეტაციურ, ჰიომორფულ და ასტრალურ საწყისთა ერთობლიობა მორთულობაში, სამყაროული

¹ იმ. ლეჟავა. „კრისტალური სიბერეთის ქ. ცხოვრებელ ქ. ლეო“ – პირველი ქართული ხელოვნება – 2, 1948.

² А. Банбурин. Жилище в образах и представлениях восточных славян. М., 1983.

„შრეების“ სახით – მხედველობაში მათქვან არა იმდენად ცალკეული სახელები, არამედ მთლიანი, საყოველთაო რეპერტუარი, სადაც ზემოაღნიშნული საწყისები არა მხოლოდ თანაარსებობს, არამედ „თანაარსობს“ აღნიშნულ დეკორში სავარაუდოა, რომ „დედა-მიწაც“, მასზე „მსხმოიარე“ მცენარენივ, მისივე „პირველსაწყისისეულობით“ უზრუნველყოფილი სულდგმულნიც და მაღალი ციური სფეროც, თუნდაც გუჰანიო ადიქმებოდა არა როგორც ორდინარული, არამედ როგორც მისტერიალური.

სვენს ტრადიციულ „ხალხურ“ ორნამენტულ სისტემებში, სიმბოლურად ტყვადი „ხატები“ რეფუციირებულია, დაწურულ-გამარტივებული, გაცხრილული და კონცენტრულად ინფორმაციული. ისინი არაა სქემატური, არამედ ინტენსიურია და სუგესტიური. აღნიშნული სისტემები ზოგან გარინდულ რიტუალს გვაგონებს (მაგ., გადამახილით ძველთაძველ საფურსულოებთან). ამასთანავე, აღნიშნულ დეკორს გამოარჩევს ხოლმე თავისებური „კვრივულობა“.¹

ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა რატაში, სოფ. ჭელია დედეში დაცული, სოღარული დეკორით შემკული ერთი საუკეთესო ოდა-სახლი, რომელიც, შესაძლოა, XIX საუკუნის 80 წწ მიეკუთვნებოდეს, (ყოველ შემთხვევაში – XIX-XX საუკუნეთა მიჯნისა მაინც ჩანს), და რომელმაც უძლიერეს მიწისძვრას გაუძლო. ამ სახლის ამკები კ. აბუთიძე წყაროთა გამკვანი ოსტატიც ყოფილა.

სახლის შემამკობელ „ფარდაში“ დომინანტური მოტივია ბორჯღალა, რომლის ცენტრსაც ჯვარი აორგანიზებს, მისი აღსაგობა კი ვბარდაველიძისა და გ. ჩიტაიას მიერ ფიქსირებულ იმ მოტივთან აღძრავს ასოციაციას, რომელსაც „ხატი სიმრგვლივ შემოწვრილი“ ეწოდება.

უკანასკნელ ხანს, ბორჯღალას ხემატიკის კვლევა წარიმართა არა მხოლოდ არქეოლოგიური (ი. კიკვიძე), და ეთნოგრაფიული (ირ. სურგულაძე), არამედ საღვთისმეტყველო კუთხითაც, რაც სრულებით ახალ შესაძლებლობებს ქმნის მისი ამოუწურავი საზრისის შესაცნობად. მაგ., წმ. გრიგოლ ნოსელის თხზულებაში „პასუხი ექუსთა დღეთათვის“ არსებითად აღიწერება ბორჯღალა, როგორც გამოხატულება ცეცხლის ზესწრაფვისა შესაქმის საზღვრისაკენ, და მისი შექნერებელი რბოლისა სამყაროს ზღვარის გარშემო, რისი საფუძველიცაა მარადიული მიმართება ზენივთიერისადმი.² როგორც ჩანს, ბორჯღალას სიმბოლური დატვირთვა აღემატება მხოლოდ მზის ასახვას „მზისეულობა“ ამ ნიშნის მხოლოდ ერთ-ერთი შრის ამხსნელად თუ გამოდგება, თუმცა, მის „ფრთებში“ სხივურობა – ბრუნვაა თანაარსებული.

ამ სახლში ბორჯღალას აქცენტირება არა იმდენად მისი საზრისის სრულ ცოდნას, არამედ უფრო ძალუმ განცდას უნდა გულისხმობდეს – ჩანს ოსტატის განსაკუთრებული „სიმპათია“, ნდობა ბორჯღალას სასიკეთო ძალისადმი. შუაგულში კი ქრისტიანთათვის საზეო სიწმინდის – ჯვარის ჩასმას კიდევ უფრო ღრმა პლასტებში შევყავართ: ვიხსენებთ, რომ ჯვრიდან „ამოსხივოსნებული“ ბორჯღალა დედაბოძებშიც გვხვდება.

ცენტრალური ბორჯღალა ღარისებრ „ჭიმავს“ მხების პარალელურ „ხაზებს“, რომელნიც დიაგონალურობის კვალობაზე უფრო დინამიკურია. კიდებიდან ცენტრისაკენ „მსწრაფი“ რამდენიმე საფეხუროვანი, წრისებრი, თუ მის ფრაგმენტთა შემკველი რიგი მოძრაობის მდინარებით სოლიდარულია მახვილი კუთხის შემქმნელი იმ „წრფეებისა“, რომელნიც თითქმის „ესობა“ ბორჯღალას.

¹ რემონ ჯანენი, საქართველო, თბ., 1996.

² ცნება „კვრივი“ გაანალიზებულია წიგნში: ზ. კიკნაძე, ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა, თბ., 1985.

³ ა. ოქროპირიძე, ერთი ვიზუალური ნიშნის სიმბოლური გააზრებისათვის. „რწმენა და ცოდნა“, 5(9), 2001-2002, მარტი-მაისი.

კიდეთა კონცეპტუალური წრეებისმაგვარი ფიგურები თავისი ეხერგვის გაგრძელების პრინციპით, ოპიზის რელიეფს გვაგონებს.

დეკორი მკვიდრია, ძაღოვანი, მკაფიო და იშვიათად „ტექტონიკური.“

კომპოზიციური სრულყოფითა და ერთგვარი „ძაბვა-დასრულებულობის“ ბალანსით, ეს წინებული ნიმუში აღძრავს არაპირდაპირ ასოციაციას საღოლაშენის ღორფინებთან. ამასთან ერთად, მისი „გარდაუვალი,“ ერთგვარად სრულქმნილი ლოგიკა შეგვახსენებს ტექნიკურ აგრეგატთა მწყობრ გამართულობას. წმინდა ვიზუალურად, „ფარდის“ კომპოზიცია (თავისი „უღვევი ენერგეტიკით“) თავისებურ „პერპეტუუმ მობილედაც“ მოჩანს.

კონკრეტული და ძალზე ფასეული მაგალითის განხილვის შემდგომ, კიდევ ერთ საკითხს შევეხები „ხალხურ“ არქიტექტურასთან დაკავშირებით: ეს არის ამადლებულობა ყოველნაირ (მათ შორის ესთეტიკურ) იდეოლოგიებზე.⁶ ზემოაღნიშნული მომდინარეობს „ხალხური“ არქიტექტურისათვის არსობრივი, ფუნდამენტური კავშირიდან დასაბამიერ, მთელი კაცობრიობისათვის საზიარო გამოცდილებასთან, რაც სოფლური დასახლების სივრცეში, დიდწილად ბუნების წიაღიდან კულტურის მუდმივგანახლებად „აღმოცენებას“ გულისხმობდა.

ამასთანავე, სოფლური საცხოვრისისათვის ნაკლებ სახასიათო იყო ქალაქისათვის სპეციფიკური „ემანსიპირებულობა.“ დიდწილად სწორედ საკუთარი გარემოცვის მეტ-ნაკლებად უშუალო „განგრძობითობა“ (იმავდროულად, გარკვეული და მკაფიო „ავტონომიურობის“ შენარჩუნებისას), განსაკუთრებულ მიმზიდავობას სძენდა მის წყობასა და მხატვრულ სახეს. „ხალხურ“ ხუროთმოძღვრებაში სინკრეტულია, განუყოფელი წმინდა პრაქტიკული და რელიგიური, „ქვენა“ და „ხენა.“ ყოველივე ეს, ამდგვარ ნაგებობებს გამორსეულ სრულყოფას სძენდა. მათ ახასიათებდა საკუთარი პრინციპები, საკუთარი „გრამატიკა“ – თავისი შეუცვლელი ფასეულობით, რომლის დაისის მოწმენიც ვართ ამჟამად.

უნდა დავძინო, რომ წინამდებარე წერილი მნიშვნელოვანწილად ინსპირირებულია ა. გაბრიევესკის არაორდინალური, თუმცა კი სადავო ნააზრევით.⁷

Resume

Samson Lezhava

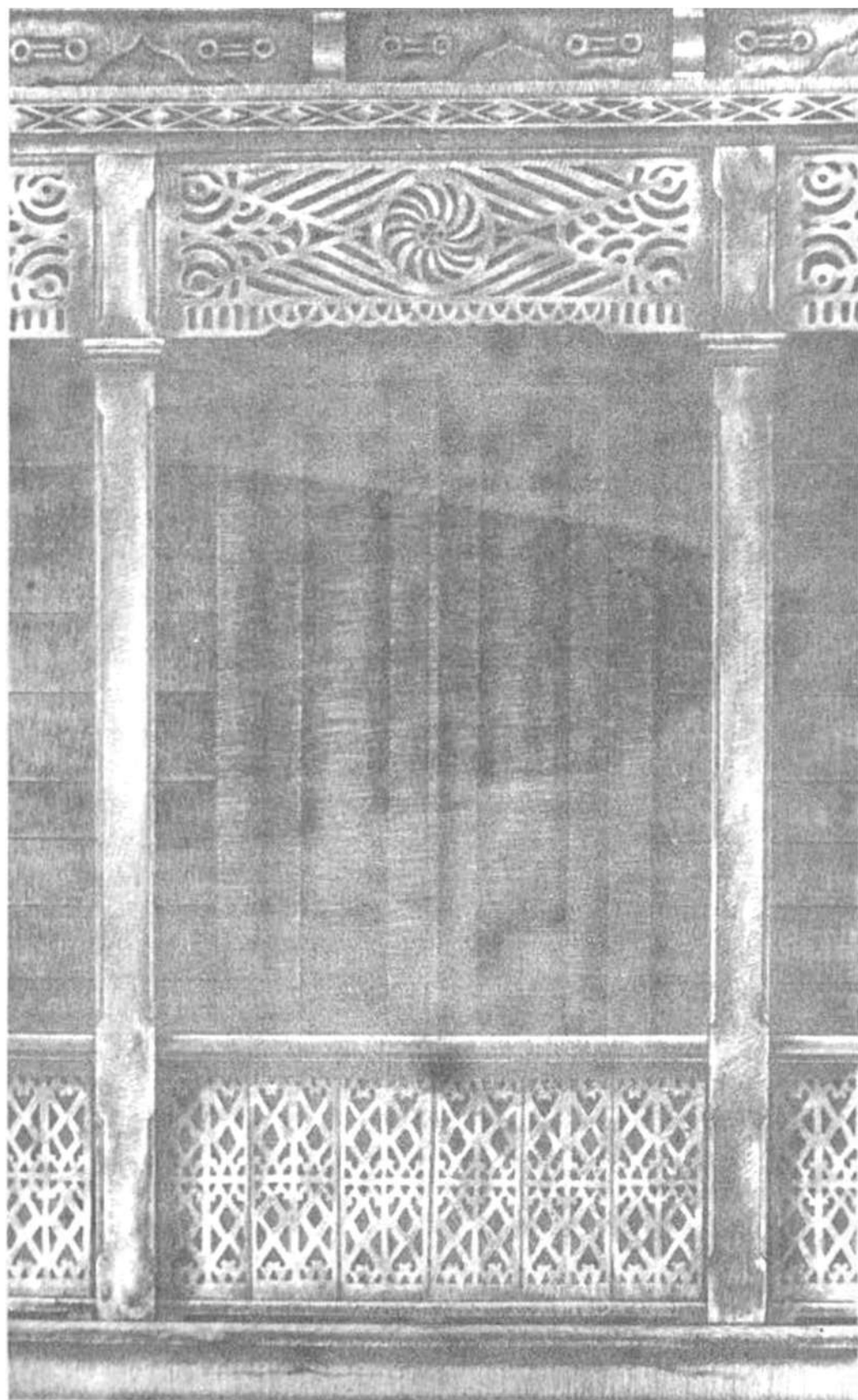
The Principle of Anthropomorphic Interpretation and “Cosmogramity” in the Georgian Vernacular Architecture

Revealing of the anthropomorphic basis, which implies non-imitative representation of a man, as a biological being, as a “microcosm” bearing high spirituality, is essential for the vernacular architecture in general, and traditional rural and urban architecture in

⁶ აღნიშნულ პრობლემას, თუმცა სხვა კუთხით, იხილავს ა. გოლდშტეინი წიგნში: Зодчество. М. 1979.

⁷ А. Габричевский, Морфология искусства, М., 2002.

particular. At the same time, both the composition of a dwelling and its ornamentation, presents it as an image of cosmos, a kind of "cosmogram" In Kolkhian "oda-sakhli", one can see a unity of geomorphic, vegetable, zoomorphic and astral elements, a system, in which reduced, simplified "images" are somewhat mysterial and ritual. Noteworthy in this respect is a house preserved in Racha (western Georgia), vill. Chelia Gele, "oda-sakhli" built by the craftsman K. Abutidze in ca. 1880s. The dominant motif of its "curtain" (a board with open-work decoration fixed between the columns in the upper part of the wooden balcony) is a whirling rosette with a cross in the centre. For the interpretation of this motif significant is the fact that it should denote not only the sun (and eternally rotating son), but, based on the treatise of St. Gregory of Nyssa, it can be supposed (A. Okropiridze) to be an image of the fire striving up towards the boundaries of the creation, of its uninterrupted movement around the verge of the universe, of its correlation with the material. K. Abutidze should have a deep understanding of the meaning of whirling rosette, its positive power, which – similar to the images carved on the so called "deda-bodze" (main supporting pier) in eastern Georgian dwelling, the so called "darbazi" – "irradiates" from the cross. All other straight and curved lines, artistic rhythm of which is reminiscent of the medieval Georgian plastics (9th c. Opisa relief, 10th-11th cc. Sagolasheti metal plaques), are directed towards this central element.



ნახ. 1. სოფ. ჭელია-დედე (რაჭა). კოლხური ოდა სახლი.
ნახატი ზ. ლუგვასი

ჭიათურის სამთო-ტექნიკური სასწავლებლის ეკლესიის კანკელი და დიმიტრი შევარდნაძე

დიმიტრი შევარდნაძე იმ ქართველ მამულიშვილთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებმაც მთელი თავიანთი შეგნებული ცხოვრება სამშობლოს კეთილდღეობაზე ზრუნვას მოახმარეს. დაუღალავი მოღვაწე იგი თითქმის ყველა იმ მოვლენის თანამონაწილე ან ინიციატორი გახდა, რომელთაც XX საუკუნის ათიანი-ოცდაათიანი წლების ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში ჰქონდა ადგილი: ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების, ეროვნული გაღერების, სახელმწიფო მუზეუმისა და სამხატვრო აკადემიის დაარსება, მხატვართა პირველი ექსპედიციების მოწყობა ფრესკების პირების გადმოღების მიზნით, ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების გამოფენა და შეგროვება. ამასთან, როგორც ნიჭიერი მხატვარი იგი თავადაც ღებულობდა მონაწილეობას გამოფენებში, შექმნა ახლად გახსნილი ქართული უნივერსიტეტის გერბი, დამოუკიდებელი საქართველოს ყუელის ნიშნებისა და ორდენის ესკიზები, ქართული შრიფტის ერთ-ერთი ვარიანტი¹. ქვეყნისათვის ეს თავდადებული ადამიანი 1937 წლის რეპრესიებს შეეწირა: მას სამშობლოს უსომო სიყვარულში, ერთგულებაში დაედო ბრალი.

დიმიტრი შევარდნაძეზე უკვე საკმაოდ დაიწერა, მაგრამ მისი მოღვაწეობის მრავალმხრივობის გათვალისწინებით ჯერ კიდევ ბევრი რამ რჩება გამოსაკვლევად, მითუმეტეს, რომ XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბების ახალ ეტაპზე განვითარებული პროცესების გაგება, ამ პიროვნების როლისა და ადგილის ჯეროვანი შეფასების გარეშე შეუძლებელია. ჩვენ შევეცდებით დიმიტრი შევარდნაძის მოღვაწეობის კიდევ ერთ ასპექტს — რელიგიურ მხატვრობას შევხვით, რაც თავის მხრივ, უფიქრობთ, ახალი შტრიხებით გაამდიდრებს მის შემოქმედებით ბიოგრაფიას.

XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს საეკლესიო მხატვრობის თავისებურებათა შესწავლას რომ შეუვლექით დიმიტრი შევარდნაძის პიროვნებამ ორი მიმართებით მიიპყრო ჩვენი ყურადღება. მხატვარმა, რომელმაც შეასრულა კანკელის მხატვრობა ჭიათურის სამთო-ტექნიკური სასწავლებლის ეკლესიისათვის და ორგანიზატორმა, რომელმაც იმ პერიოდის ახალგაზრდა პროფესიონალ მხატვრებთან ერთად ძველი ქართული ფრესკული ფერწერის შესწავლის მიზნით ექსპედიციების მოწყობა ითავა. ამჯერად მხოლოდ პირველს შევხებით.

ჭიათურის სამთო-ტექნიკური სასწავლებლის ეკლესიის კანკელის მხატვრობის შესახებ ცნობები ჩვენთვის დიმიტრი შევარდნაძისადმი მიძღვნილ ი. აბესაძისა და ქ. ბაგრატიშვილის ნაშრომის მიხედვით გახდა ცნობილი.²

დღევანდლამდე არ არის გამორკვეული ჭიათურის სამთო-ტექნიკური სასწავლებლის ეკლესიის კანკელის ბედი. ასე რომ ძეგლის არარსებობის პირობებში, ნამუშევრის ხასიათის დასადგენად ერთადერთი ხელმისაწვდომი საშუალება ჩვენთვის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცული დ. შევარდნაძის მიერ კანკელის მხატვრობისათვის შესრულებული ესკიზების არასრული ნუსხა გახდა, რომელიც მხოლოდ საკარავდო წარმოდგენების შექმნის შესაძლებლობას იძლეოდა. მოვლენათა უცნაურმა განვითარებამ დიმიტრი შევარდნაძის შთამომავალს ქალბატონ ქეთევან ყიფშიძეს შეგვასვენდრა, რამაც, თითქმის შეუძლებელი რეალობად აქცია. ქალბატონ ქეთევან ყიფშიძის ოჯახურ არქივში დ. შევარდნაძის ფოტოგრაფიების სახით წავაწვდამო მკვლევარს მისთვის მასაღას კანკელისათვის მოსამზადებელი პერიოდისა და, რაც მთავარია, თავად კანკელის შესახებ.

¹ ი. ღორთქიფაძე, მხატვრული ხსენება, გაზეთი "სამშობლო" 1996, №16(39), გვ. 1

² ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, თბილისი, 1998.

ამდენად, მოგვეცა საძულება, მართალია, შავ-თეთრი ფოტოს საფუძველზე. მაგრამ სრული სახით აღგვედგინა ჭიათურის კანკელის მხატვრული სახე, ხოლო ესკიზების დახმარებით თვალი გაგვედევნებინა თავად შემოქმედებით პროცესისა და მხატვრული ნანაფიქრის განვითარების თანამიმდევრობისათვის, რაც, თავის მხრივ, იშვიათი შესაძლებლობაა მხატვრის პირადი შემოქმედებითი დამოკიდებულების გამოსავლენად.

საქართველოს სახელმწიფო არქივში, კავკასიის სასწავლო ოლქის მზრუნველის კანცელარიის საბუთებში შემონახულია საქმე ჭიათურის სამთო-ტექნიკური სასწავლებლის გახსნის შესახებ, რომლის თანახმადაც ეს დაწესებულება, ჭიათურის შავი ქვის საბჭოს ფინანსური მხარდაჭერით, ჭიათურის ექსკლავისიანი სამოქალაქო სასწავლებლის ბაზაზე უნდა გახსნილიყო. სასწავლებელი მიზნად ისახავდა შტეიგერების მომზადებას სამთო მრეწველობისათვის¹. მოეხედავად იმისა რომ შავი ქვის საბჭოს 1911 წლის აგვისტოში ოლქის მზრუნველისაგან მიუღია დამტკიცებული წესდება², თავად ნებართვას გახსნის შესახებ დაუგვიანია, რის გამოც იმავე წლის შემოდგომისთვის ნავარაუდები გახსნა „სამთო ტექნიკური სკოლისა“ მხოლოდ 1912 წლის იანვრის შემდეგ გახდა შესაძლებელი³.

1912 წლის იანვრისათვის დამთავრდა სამთო-ტექნიკური სასწავლებლის ეკლესიის მშენებლობაც⁴. ჭიათურის ეკლესიისათვის კანკელის სტრუქტურის დადგენა და მხატვრობის შესრულება შავი ქვის საბჭომ იმავე მიუჩენის აკადემიაში მოღვაწე სტუდენტს, 1911-1912 წლების მიჯნაზე საქართველოში დროებით დაბრუნებულ, შავი ქვის საბჭოს სტიპენდიანტს, მხატვარ დიმიტრი შევარდნაძეს დაავალა და ამ სამუშაოებისათვის 1200 მანეთი გამოუყო. მიღებული დაკვეთით 1912 წლის 16 იანვარს ოცდაშვიდი წლის მხატვარი ისევ გერმანიას გაემგზავრა⁵.

ჭიათურის სამთო-ტექნიკური სკოლის ეკლესიის კანკელთან დაკავშირებული ჩვენთ ხელთ არსებული მასალა სამ ნაწილად შეიძლება დაიყოს:

1. ფოტოები, რომლებზეც ძველი ქართული ძეგლების ფრაგმენტებია ასახული.
2. ესკიზები: ნამუშევრებისა და ფოტოების სახით.
3. საკუთრივ კანკელის ფოტოები.

1912 წლის გაზეთ „კოლხიდაში“ სხვა ინფორმაციასთან ერთად ვკითხულობთ: „ეკლესიის მხატვრობისათვის ახალგაზრდა მხატვარს (დიმიტრი შევარდნაძეს—ა.მ.) გადაუღია რამდენიმე სახე-სურათი ჩვენი ძველი საეკლესიო მხატვრობისა“. ფოტოებს შორის მართლაც წავაწყდით ძველი ქართული ძეგლების ამსახველ ფრაგმენტებს: სამთავის ეკლესიის დასავლეთის ფასადზე გამოსახულ ფასკუნჯს, ეხვევის ეკლესიის პორტალის ტიმპანს, ბაგრატის ტაძრის სვეტის კაპიტელს, ქვათახევის ეკლესიის ღმრთისმშობლის ხატს... ჩვენ არ ვაპირებთ იმის მტკიცებას, თითქოს სწორედ ეს ფოტოები იგულისხმებოდეს ზემოთ მოყვანილ საგაზეთო ინფორმაციაში. მაგრამ ისინი რომ უდავოდ კანკელთან არიან კავშირში, ამაში ჩვენ ხელთ არსებულ მასალებზე დაკვირვებამ დაგვარწმუნა. მოეხედავად იმისა რომ კანკელის საბოლოო ვარიანტში ბევრმა ნანაფიქრმა განხორციელება აღარ (ან ვეღარ) კიოვა. მოსამზადებელი ესკიზები ნათლად წარმოაჩენენ მხატვრის სურვილს რათა ძველი ხელოვნების ზემოაღნიშნული ნიმუშები ან მათგან მონაბერი განწყობილებები გაცხოველებული ყოფილიყო კანკელის ფორმებსა და საერთო ხასიათში.

ჭიათურის კანკელის ესკიზების სახით არსებული მასალა იმდენად მრავალფეროვანია, რომ მომავალში, ალბათ, მათ ცალკე გამოკვლევა მიეძღვნება. ამჟამად კი მათ საფუძ-

არქივი, ფონდი 422, საქმე №11058

¹ გაზეთი „კოლხიდა“, 1911, №119, გვ.1

² გაზეთი „კოლხიდა“, 1911, №123, გვ.2

³ გაზეთი „კოლხიდა“, 1912, №6, გვ.2

⁴ გაზეთი „კოლხიდა“, 1912, №11, გვ.3

⁵ გაზეთი „კოლხიდა“, 1912, №6, გვ.2

ველზე მხოლოდ სახეხატის შექმნისას მხატვრის შემოქმედებითი ძიებების ეტაპობრივი განვითარების ჩვენულ ინტერპრეტაციას შემოგთავაზებთ. დაკვირვებას შედარებით ფართოდ, წმინდა გიორგის ამსახველი ესკიზების სერიაზე შევაჩერებთ. ჩვენი თვალთახედვით ძიებების საწყის ფაზაში მხატვარი ერთგვარ თხრობით მონახაზს ქმნის ზოგადად მეომარზე, მასთან მოაზრებული ატრიბუტიკით: მუზარადით, შუბით, ცხენით. შემდეგი ეტაპი უკვე აკადემიური სურათის ფარგლებში საყარაუდო პოზის ძიება და ნახატის ზუსტი აგებაა, რაც თავისთავში ნატურაზე, ნატურასთან ერთად მუშაობას გულისხმობს. მხოლოდ ამის შემდეგ, უკვე აგებული, აკადემიური ნახატის პირობებში იწყება სახე-ხატის გააზრების, მისი შინაგანი განსულებების ფაზა. წმინდა გიორგი ახლა უკვე, ასე ვთქვათ, პერსონიფიცირებულია. იგი ტანადი აღნაგობის ახალგაზრდა ჯაბუკია, მოკლე თმებით, სწორი სახის ნაკეთების მქონე, თავის ძაღლებში დარწმუნებული რაინდის გამომეტყველებით. მარჯვენა ფეხი სურათის ქვედა ნაწილში განგმირული გველეშაპის კლაკნილად მოცემულ სხეულზე უდგას, ხელებით ფარს ეყრდნობა. სურათის მარჯვენა ზედა კიდეში ცხენის თავის გრაფიკული მონახაზი ჩანს, რომლის ზუსტი ხასიათი მხატვარს, როგორც ჩანს, ჯერ არ დაუდგენია. ფონი რეალურ პეიზაჟს – (კასა და მინდორს – წარმოგვიდგენს. წერის მანერა თავისუფალი, დინამიკურია, ხაზი მგრძნობიარე, ფორმა სხვადასხვა ფერის მონასმების ერთმანეთთან შერწყმით, შეიძლება ითქვას, იმპრესიონისტული მიდგომითაა მიღებული. მომდევნო ესკიზი თითქმის იმავე კომპოზიციურ მონახაზს წარმოგვიდგენს, ოღონდ ცხენის ფიგურაა, ახლა უკვე, სრულად დადგენილი. წმინდანს მარცხენა ხელი აქვს ფარზე დაყრდნობილი, მარჯვენათი კი ცხენის სადავე უჭირავს. მუშაობის ამ ეტაპზე მხატვარს, თითქოს სრულიად ახალი ამოცანები დაეცა. ის მიდრეკილია ფორმების გამარტივებისა და გამთლიანებისაკენ. წინა სურათისგან განსხვავებით, ფერი ლოკალური ლაქების ხასიათს ღებულობს, მგრძნობიარე ხაზი კონკრეტული სახის კონტურად ქცეულა, ხოლო პეიზაჟი, რომელიც განყენებული ხდება, რეალურობის შეგრძნების განცდას ინარჩუნებს. გამოსახულება სიბრტყობრივ დეკორატიული გადაწყვეტისკენ მიდრეკილ ტენდენციას ავლენს. კანკელზე განთავსებული წმინდა გიორგის ხატი ჩანაფიქრის საბოლოო ვარიანტია. კომპოზიციაში აღგილი აღარ აქვს აღარც ცხენს და აღარც გველეშაპს. მხატვარს მთელი ყურადღება მარტოღმოყფი ფიგურისკენ აქვს მიმართული. მარჯვენათი შუბი უჭირავს, მარცხენა კი ქვევით აქვს დაშვებული და იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, ქრისტიანულ ხატწერასა და კედლის მხატვრობაში ამ სახეხატის მდგომარე გამოსახულების ვარიანტს მოგვაგონებს. ფონი ორ ლოკალურ ლაქად დაყოფილ, დროისა და ადგილის შეგრძნების სრულიად ნიუელირებულ, განყენებულ გარემოს წარმოგვიდგენს. ამდენად შეიძლება ითქვას, რომ მხატვარმა სახეხატის ძიების საკმაოდ გრძელი, თანმიმდევრული პროცესი გაიარა და საბოლოოდ ყველაზე ლაკონიურ, წარდგენითი ხასიათის, შინაგანად მდიდრულ ვარიანტზე შეჩერდა. ვარიანტზე, რომელიც თავის თავში ყველაზე მეტად ავლენს მარადიულთან ზიარების მარლთმადიდებლურ ქრისტიანულ გრძნობად განცდასთან სიახლოვეს.

საკუთრივ კანკელის ამსახველი ფოტოები, ისევე როგორც ესკიზები, ვფიქრობთ, მომავალში უფრო დეტალური შესწავლის საგანი გახდება (მეტადრე, რომ ისინი თავისთავში კანკელთან გადაღებული ადამიანების ფოტოებსაც მოიცავს). კანკელის აღწერამდე, ფოტოების საშუალებით რამდენიმე საკითხის გარკვევას შევეცდებით. პირველი ეკლესიის შენობას ეხება. ინტერიერი, რომელშიც უკვე გამართული კანკელია წარმოდგენილი, იშვამად მიღებული, სასწავლო დაწესებულებებთან არსებული სამლოცველო ოთახი უნდა იყოს და არა ცალკე ტაძარი. მეორე საკითხი კანკელზე მუშაობის დასრულების ვადაა. სხვადასხვა წყაროების შეჯერებით¹, ვფიქრობთ, კანკელი 1914 წელს, ფოტოების საფუძველზე კი საყარაუდოდ გვიანი შემოდგომისათვის ან ზამთრის დასაწყისისათვის დასრულდა. უკანასკნელს კანკელთან გადაღებული ადამიანების ჩაცმულობა გვიბედავებს. კიდევ ერთი საინტერესო დეტალი განსჯისათვის. კანკელის ამსახველ ფოტოებზე

¹ იგულისხმება ქ. ბაგრატიშვილისა და ი. აბესაძის წიგნში მოყვანილი თარიღები და სახელმწიფო მეზეუმში დაცული ნამუშევრების დათარიღება.

დაკვირვებით, ისეთი შთაბეჭდილება შეგვექმნა, რომ მხატვარმა ხატები, მართალია, უკვე მოძებნილი, მოსამზადებელი სამუშაოების ეტაპგავლილი პერიოდის შემდეგ, მაგრამ ზედ უკვე გამზადებულ კანკელზე შეასრულა, ანუ, კანკელზე მზა ნახატები კი არ განათავსა, არამედ თავად კანკელზევე შექმნა. კანკელზე მუშაობისას გამოვლენილ ამგვარ მიდგომაში ხატების ცალკეულ დაზგურ ნახატებად გააზრებიდან თავისდაღწევისა და მათ ერთი მთლიანი სივრცის შემადგენელ ნაწილებად გაგების მხატვრისეული სურვილი ხომ არ შეიძლება იქნას დანახული? (კანკელზე მუშაობის წლებში და უფრო ადრეც, საისტორიო საზოგადოების დაკვეთით ძველი ქართული ფრესკული მხატვრობის პირუბის გადმოღებისას, მხატვარს ჰქონდა მონუმენტურ საეკლესიო კედლის მხატვრობასთან ზიარების საშუალება და მას, შესაძლოა, დაბადებოდა სურვილი კანკელი ერთიან მონუმენტურ სიბრტყედ აღექვა.)

ფოტოები ხის მასალისგან დამზადებულ კანკელს წარმოგვიდგენენ. იგი ასევე ხისგან დამზადებული, იატაკიდან ერთი საფეხურით ამოდგებულ სოლფაზე დგას აღსავლის კართან მომრგვალებული ამბიონით. კანკელს საკუროთხველში ერთი ცენტრალური შესასვლელი - აღსავლის კარი აქვს. იგი ორქანობიანი სახურავის ქვეშ ერთ მთლიან ხის მასაში მოქცეულ ნახევარწრიული ფორმის მქონე კარს წარმოადგენს. აღსავლის კართან დაკავშირებული მთელი ეს სტრუქტურა კანკელის დანარჩენ ნაწილებთან შედარებით უფრო მაღალი და ოდნავ წინ წამოწეულია. თავად კარი შედგება: ორნაწილიანი, სწორკუთხა, აუზრული ორნამენტით გაფორმებული კარისა და მის თავზე ასევე ორნამენტული მოტივებით შემკული ტიმპანისგან. აღსავლის კარზე ექვსი (ორივე ნაწილზე სამ-სამად სიმეტრიულად განლაგებული) წრიული ფორმის ხატია დასვენებული. თითოეული მათგანი წელამდე გამოსახულ ფიგურას წარმოადგენს. ზედა წყვილი - ხარების სცენას ასახვს. მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოსახულება მარცხნივ არის მოთავსებული. იგი პროფილშია გამოსახული და სამხრეთისაკენ, ღმრთისმშობელისკენაა მიმართული. თავს გრძელი თმა და შარავანდი უმშვენებს. ხელში სამწვერი უჭირავს. მარცხნივ გამოსახულ ღმრთისმშობელს თავი პიმატიონით აქვს დაბურული. სახე სამ მეოთხედში, ოდნავ ქვევით აქვს დახრილი. თავზე შარავანდი აღვას. სურათის ქვედა კიდესთან მარჯვენა ხელის მტევანი მოწანს, რომელიც ღმრთისმშობელს გულთან მიუტანია. ხარების ქვევით ორ რიგად განლაგებული მახარებლები სიმბოლური მინიშნებების გარეშე არიან მოცემულნი, რაც მათი პიროვნული იდენტიფიკაციის საშუალებას არ გვაძლევს. მეორე რიგში განლაგებული ფიგურებიდან მარცხენა გამოსახულია ფრონტალურად, მარჯვენა კი - სამ მეოთხედში. ქვედა, მესამე რიგში ერთმანეთისაკენ მიმართული ორივე მახარებელი პროფილითაა გამოსახული. ოთხივე შარავანმოსილია, სახარებითა წარმოდგენილი.

აღსავლის კარიდან სამხრეთით და ჩრდილოეთით, კანკელის გვერდებზე (ორსავე მხარეს), ოთხკუთხა მონარჩოებაში, კანკელის ქვედა და ზედა ზღვარიდან თითქმის ერთნაირი მანძილით დაშორებული და ხის სტრუქტურით შემოსაზღვრული, სამ-სამი ხატია მოთავსებული. ხატების სამეულში ცენტრალური ოდნავ უფრო განიერია. სურათების მონარჩოების ზედა კიდიდან კანკელის დარჩენილი ხის სტრუქტურა ნიშასავით შიგნით არის შეწეული და, ერთი მხრივ, ქვევით დარჩენილი სივრცისა, მეორე მხრივ კი აღსავლის კართან დაკავშირებული სტრუქტურის ფორმებად გამოყოფას, მათ აქცენტირებას უწყობს ხელს. კანკელის გადახურვა, აღსავლის კარის თაღი, ნიშასავით შიგნით შეწეული ხის სტრუქტურის დეტალები ძველ ქართულ ორნამენტულ მოტივებზე შესრულებული არსიებითაა გაფორმებული. კანკელის ხის სამუშაოები დიმიტრი შევარდნაძის მიერ დადგენილი ნახატების საფუძველზე ხეზე ჭრის მცოდნე ოსტატის მიერ უნდა იყოს შესრულებული. სამწუხაროდ, ჩვენთვის ჯერ-ჯერობით ცნობილი არ არის ამ ოსტატის ვინაობა. ერთი კია, თუ შესრულებული სამუშაოს ხარისხით ვიმსჯელებთ, საქმე კარგ პროფესიონალთან გვაქვს.

აღსავლის კარიდან კანკელის სამხრეთის გვერდზე (მარცხნიდან მარჯვნივ) ხატები ასე იკითხება: იესო ქრისტე, წმ. ქეთევანი, წმ. გიორგი. აღსავლის კარიდან ჩრდილოეთის მხარეს (მარჯვნიდან მარცხნივ): ღმრთისმშობელი, წმ. ნინო და წმ. მეფე თამარ.

იესო ქრისტე ფრონტალურად არის გამოსახული. იგი გრძელი თმითა და წვერით შემოსილ, თხელი აღნაგობის ადამიანად წარმოგვიდგება. მოგრძო მოყვანილობის სახით, სწორი ცხვირითა და დიდრონი, ქვევით დახრილი თვალებით. ტანთ გრძელი კვართი აცვია, რომელიც წელზე შეკრულია და დანაოჭებული. ორივე ხელი მაცხოვარს ქვევით აქვს ჩამოშვებული, ხელის მტევნები ოდნავ გვერდითაა გაშლილი. სურათის ფონი ორ ლაქობრივ სიბრტყედ არის დაყოფილი და ზედა ნაწილში რკალისებრ შემოსაზღვრული. ზუსტად ასევეა გადაწყვეტილი ქვევითაღნიშნული ყველა დანარჩენი ხატის ფონი (გამონაკლისია წმ. ნინო).

წმ. ქეთევანი ფრონტალურად გამოისახება. შარავანდოსილი სახე ოდნავ წაგრძელებული აქვს. თავზე გვირვინი ადგას, რომელიც სამი განშტოებით ბოლოვდება. გვირვინის ქვემოდან თმა ორ-ორ ნაწნავად ეშვება, საიდანაც საყურეები მოუჩანს. დედოფალი XVII საუკუნის შესაფერისად, სპარსული ტიპის წელში გამოყვანილი, აზღუდიანი⁸⁰ კაბით, წელზე შეკრული კაბის ორტოტიანი სარტყელითა და კაბაზე ზემოდან მოდებული მოსასხამით წარმოგვიდგება. მკერდთან დედოფალს ორივე ხელით ჯვარი უჭირავს - რწმენისა და წამების სიმბოლო.

წმ. გიორგი ახალგაზრდა ჭაბუკია, სხეულითა და თავით მსუბუქად მიტრიალებული ჩრდილოეთისკენ. უწვერუღვაშო სახე შემოსილია მოკლე თმით. ახალგაზრდას მუზარადი აცვია, რომლის ქვემოდან მუხლზედა სიგრძის მქონე კაბის კალთა მოუჩანს.

მუზარადზე ზევიდან მარჯვენა მხარეს აგრაფით შეკრული მოსასხამი აქვს მოდებული. წელზე ხმალი პიკიდია. ყოგურა მარცხენა ფეხს ეყრდნობა, მარჯვენა ოდნავ მოხრილი თავისუფლად უდგას. მარჯვენა ხელში შუბი უჭირავს, მარცხენა - ქვევით აქვს დაშვებული. თავს შარავანდი უმშვენებს.

ღმრთისმშობელი მთელი სხეულით სამხრეთისაკენ არის მიმართული. მარცხნივ გადახრილი თავი სამ მეოთხედშია მოცემული. პირისახე მომრგვალებული მოყვანილობისაა, სწორი ცხვირით და დიდი ჭრილის თვალებით, რომელიც ქვევით აქვს დახრილი. კაბაზე ზემოდან პიმატიონი აქვს მოხვეული, რომელიც თავსაც უფარავს. პიმატიონის ქვემოდან, ნაოჭების მიმართულების მიხედვით ეხვდებით ხელების მოძრაობას. ორივე ხელი წმინდანს სახის მიმართულებით აქვს მოხრილი და თითქოს თავით მათ ეყრდნობა. ფეხებზე სანდლები აცვია. თავზე შარავანდი ადგას.

წმ. ნინო ფრონტალურადაა მოცემული, მხოლოდ თავი აქვს ოდნავ სამ მეოთხედში მარცხნივ გადახრილი. შუბლზე გადაწეული თმა მხრებს უკან ეშვება. მარჯვენათი ჯვარი, ხოლო ქვევით დაშვებულ მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს. ტანთ გრძელი კაბა აცვია, რომლის თავისუფლად დარჩენილი ბოლო პაეროვნად ღივლივებს პაერში. წმინდანი მარჯვენა ფეხს ეყრდნობა და მარცხენათი თითქოს ნაბიჯის გადადგმას აპირებს. ფონი მაღალი პორიზონტის მქონე, შრეებად დაყოფილ პეიზაჟს წარმოგვიდგენს.

თამარი მთელი სიმაღლით, მისი ეპოქისათვის დამახასიათებელ სამეფო, პარადულ ტანისამოსში წარმოგვიდგება - ბისონი გაწყობილია მანიაკით, სამხრეებით, სამაჯურებით და ღორონით⁸¹. ღორონის ერთი ბოლო მანიაკის ქვემოდან გამოდის და კაბის წინა მხარეს ეშვება, მეორე ბოლო დედოფალს მარცხენა ხელზე აქვს გადაფენილი. ორივე ხელი მარცხნივ ვედრებად აქვს მიმართული. მსუბუქ სამ მეოთხედში მოცემული სახე მომრგვალებული მოყვანილობისაა. თავზე რთული დაკბილული გვირვინი ადგას, რომელიც სამი წვეტიანი ბოლოთი მთავრდება. გვირვინის ქვემოდან ეშვება და მხრების უკან გადადის კუბახტი, რომელიც ერთი ბოლოთი ნიკაპს ქვეშაა ამოფენილი. კუბახტის ქვემოდან, მანიაკზე კაეები ეშვება. თავს წმ.თამარს შარავანდი უმშვენებს. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ კანკელის ფოტოების თანახმად, თამარის ადგილი ერთხანს კანკელზე ორი მეომრის გამოსახულებას ეკავა. ამჟამად ეს ხატი, რომელმაც ნვენთვის

⁸⁰ ივ. ჯავახიშვილი. მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III-IV, თბ., 1962, გვ. 81

უცნობი მიზეზების გამო საბოლოოდ კანკელზე ადგილი აღარ დაიკავა, სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში ინახება.

ცოტაოდენი რამ ზომების შესახებ. თავად კანკელის და მისი შემადგენელი ხატების სავარაუდო ზომების დადგენას სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ნამუშევრებისა და დიმ. შევარდანაძის საოჯახო არქივში შემონახული კანკელის გეგმის ამსახველი ესკიზების შეჯერებით შევეცდებით. სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში აღსავლის კარისთვის განკუთვნილ ტილოზე შესრულებული წრიული ფორმის ესკიზების დიამეტრი 21 სანტიმეტრია. კანკელის გვერდებზე განთავსებული ნამუშევრების ზომების განსაზღვრისას ორი მეომრის იმ გამოსახულებას დავეყრდნობით, რომელსაც როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ჭიათურის კანკელზე თამარ მეფის გამოჩენამდე ეკევა ადგილი, ნამუშევრის ზომაა 135 X 52 სმ. ქეთევან ყიფშიძის საოჯახო არქივში დაცული კანკელის გეგმის ამსახველი ესკიზების ფოტოებიდან ორი ანაზომებით არის მოცემული, მასშტაბით 1:4, საზომი ერთეულით ვერშოკებში (ვერშოკი 4,45 სმ-ია). გამოთვლების საფუძველზე მივიღეთ შემდეგი: აღსავლის კარზე მოთავსებული ხატების დიამეტრი 21 სმ., ქრისტე, ღმრთისმშობელი, თამარი. წმ. გიორგი - 134 X 45, წმ. ქეთევანი, წმ. ნინო 134 X 62 (ან 64) სმ., თავად კანკელის მიახლოებითი ზომები 5,60 X 3,50 მ., ამგვარად, ორი წყაროს თანახმად ზომები ერთმანეთის მსგავსია და თუ ზუსტს არა, ნამუშევრების სავარაუდო მასშტაბზე მაინც იძლევა წარმოდგენას.

ქრისტიანულ ტაძარში კანკელი ზღუდდა რომელიც საკურთხეველს - ზესთასოფლიურს, ეკლესიის დანარჩენი სივრცისაგან - სოფლიურისგან გამოყოფს და ხილულ და უხილავ სამყაროებს შორის გამაველ სიმბოლურ ზღვრად გვევლინება¹¹. დროჟამის მდინარების შესაბამისად კანკელი თავისი ფორმებისა და მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით გარკვეულ ცვლილებებს განიცდიდა, სპეციფიკური, დამახასიათებელი ნიშნები ყალიბდებოდა მისი სადაურობის მიხედვითაც.

სტრუქტურული თვალსაზრისით ჭიათურის კანკელი ქართული ტრადიციებისა და რუსეთში XIX საუკუნის II ნახევრიდან ნეობიზანტიური ტენდენციების მომძლავრების შედეგად შემუშავებული ნიშნების მატარებელია.

კანკელში მხოლოდ ერთი შესასვლელის არსებობა, კანკელის გვერდებზე ხის ოთხკუთხა მონარჩოების შიგნით მოთავსებული სურათების ხაზგასმით ნახევარწრიული, თაღოვანი ხასიათი, ჩუქურთმებით ოსტატურად გაფორმებული კანკელის სხვადასხვა დეტალები მეხსიერებაში ქართული კანკელისთვის ისტორიულად დამახასიათებელ თავისებურებებს წამოატივტივებს¹². იგი კიდევ ერთხელ იმის მტკიცებულებად გვევლინება, რომ მხატვარი კარგად იცნობდა თემას, რომლის გარშემოც უხდებოდა მუშაობა. ქართული ტრადიციებიდან მომდინარე ფორმებად მოიაზრება, ჩვენი აზრით, ორქანობიანი სახურავის ქვეშ მოქცეული აღსავლის კარის ტიპიანით გაფორმებული სტრუქტურა, რომელიც ქართულ ტაძარში შესასვლელ კარიბჭეს მოგვაგონებს¹³. ქართული კანკელისა და ტაძრისათვის დამახასიათებელი ნიშნებისა თუ დეტალების ამგვარი შეთანხმება ტრადიციულის სრულიად ახალ ფორმებად დაბადების განცდას იწვევს.

ხატების განთავსების წესი ჭიათურის კანკელზე რუსეთის იმპერიის ფარგლებში იმხანად მიღებულ იკონოსტასის გაფორმების „ნეობიზანტიურ“ სისტემას ეყრდნობა, რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან რუსეთში ბიზანტიურ ტრადიციებზე დაყრდნობით შემუშავდა¹⁴. (აღსავლის კარზე ზევით ხარების სცენა, ქვევით ოთხი მახარებელი, აღსავლის კარის მარცხენა მხარეს მაცხოვარი, მარჯვენა მხარეს ღმრთისმშობელი, დანარჩენი სივრცის მიხედვით წმინდანების, მთავარანგელოზების, დიაკვნების გამოსახულებები).

¹¹ Флоренский П., Иконостас, 1922, с. 1

¹² Шмерлинг Р., Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962, с. 57-59.

¹³ ზაქარაია პ., ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა XI-XVIII სს., ტ. 2, 1978.

¹⁴ Катсон Н., «Симфония священства и царства». Нео византийская алтарная преграда в духовной культуре Российской империи, из книги «Иконостас», Москва, 2000.

სიმბოლურად აღსავლის კარი ღვთის სასუფეველში შესასვლელია. სასუფეველში შესვლის შესაძლებლობა ადამიანებს მაცხოვრის მოვლინებით მიეცათ. ამიტომ აღსავლის კარზე ამ თემის ხაზგასმისათვის ხარების სცენა - ქრისტეს შობის შესახებ პირველი უწყების ამსახველი სიუჟეტით და მაცხოვრის ხორციელი მოვლინების მახარებელი ოთხი მოციქულია მოთავსებული. ამავე თემის გაგრძელებაა თავად მაცხოვრის, ღმრთისმშობელისა და წმინდანების გამოსახულებები. ღვთიური საქმეების მოწმენი, ისინი ადამიანებისთვის ღვთიური სიბრძნის ხელმისაწვდომად გასაცხადებლად, მათი გადარჩენისათვის მღოცხვებლად, მათ მოსარწმუნებლად მოიაზრებიან¹⁵.

წმინდანების თემა ჭიათურის კანკელზე ქართველი ხალხისთვის მეტად საყვარელი და სათაყვენო წმინდა დედებისა (წმ. ნინო, წმ. ქეთევანი, წმ. თამარი) და წმ. გიორგის გამოსახულებებითაა წარმოდგენილი.

კანკელის ხატები ზეთის ყვრწერით ტილოზეა შესრულებული.

თითოეული ხატი სრულიად განსაკუთრებული ხასიათის მატარებელია. წმ. მეფე თამარ, რომლის პროტოტიპი, ალბათ, ბეთანიის ეკლესიაში გამოსახული თამარის სახე-ატში უნდა ვეძიოთ, კანკელის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დეკორატიულ-ხაზოვან სტილისტიკაში გადაწყვეტილი ნამუშევარია და ქართული კლასიკური ხანის კედლის მხატვრობისადმი მსგავსებას აქვს. პირობითად „ხაზოვან-დეკორატიული“ სტილით შესრულებული შეიძლება ეწოდოს ღმრთისმშობლის ფიგურასაც. წმინდა ნინო კანკელის ერთადერთი გამოსახულებაა, რომელიც პეისაჟის ფონზეა მოცემული. აქტიურ მოძრაობაში მოცემული, გარემოსთან შერწყმული ეს სახეხატი ფორმების ძალიან ფაქიზი დამუშავებით, პაეროვნებით, პარმონიულობით რეზნესანსული ხასიათის მატარებელია. წმინდა გიორგი რომანტიული რაინდია. წმ. ქეთევანი, რომლის შექმნის დროსაც ესკიზების თანახმად მხატვარი გ. საბინინი „საქართველოს სამოთხეში“¹⁶ ქეთევანის სახეხატით სარგებლობდა, კანკელის ყველაზე რეალისტურ სურათად შეიძლება მივიჩნიოთ. ჭიათურის კანკელის მაცხოვრის გამოსახულება ამ სახეხატისათვის დამახასიათებელ არცერთ კანონიკურ იკონოგრაფიულ მონახაზში არ თავსდება. პოზის ასახსნელად ზუსტად ამავე მოძრაობით მხატვრის მიერ შექმნილ ერთ ესკიზს მოვიშველიებთ, სადაც ქრისტე ქადაგების დროს არის წარმოდგენილი და ამ ესკიზის შინაარსიდან გამომდინარე კანკელზე გამოსახულ მაცხოვარს მქადაგებლად, ხოლო ტაძრის მრევლს, მღოცხვებს კი მის მსმენელებად გავიაზრებთ. თავად მაცხოვრის ფიგურა მეორად დგას, ფორმებიც თითქოს რეალისტურადაა დამუშავებული, მაგრამ კიდურების ოდნავ წაგრძელებულ და დათხელებულ ხასიათში, გარკვეული სტილიზაციის სურვილი იგრძნობა. (საინტერესოა, რას გულისხმობს მხატვარი მაცხოვრის ქვევით დახრილი თვალებით, მითუმეტეს რომ ამგვარადვეა მოცემული ღმრთისმშობლიც. ისინი არაყის უმზერენ, რატომ? მზაობაა ნებაყოფლობითი მსხვერპლშეწირვისათვის?)

ყველა ის სტილისტური განსხვავებულობის ნიშანი, რომელიც ხატების დასახასიათებლად მოვიშველიეთ და რომელშიც, ალბათ, სტილისადმი მხატვრის „მოდერნისტული“ მიდგომა უნდა ვეძიოთ, საერთო მხატვრული მოღვიანობისა და კომპოზიციური გადაწყვეტის წიადში არსებობს და მხატვრის ჩანაფიქრის ორგანულ შემადგენელ ნაწილებად მოიაზრება.

კომპოზიციური თვალსაზრისით კანკელის მხატვრობა ერთ მთლიან პროგრამას წარმოადგენს, რომელიც ფიგურების ექსტემით, მოძრაობის რიტმით აღსავლის კარის, როგორც კანკელის იდეური ცენტრის, აქცენტირებას ემსახურება. ამავე იდეის მატარებელია კანკელის სტრუქტურის არქიტექტურული გადაწყვეტაც, რომელიც ასევე აღსავლის კარის მნიშვნელობის ხაზგასმისკენაა მიმართული. საერთო პროგრამული ხასიათის მატარებელია მხატვრის მიერ დასახული ამოცანა წარდგენითი, მაქსიმალურად ლაკონიური, მონუმენტური და განყენებული ხასიათის ფიგურები შექმნას და ამ კონტე-

¹⁵ Успенский А., Иконостас - из книги "Der Sinn der Ikonen", Bern, 1952.

¹⁶ საბინინი გ., საქართველოს სამოთხე, პეტერბურგი, 1882.

ქსტში არ არის შემთხვევითი მის მიერ ფონებად არჩეული, პერსპექტივს მოკლებული, დაბალი პორტიკის მქონე, ორი დოკადური ღაქის სახით გადაწყვეტილი ფიგურებისთვის განკუთვნილი საარსებო გარემოც, რომლის საწყისებიც მართლმადიდებლურ კედლის მხატვრობაზე და ხატწერაში უნდა ვეძიოთ (კიდევ ერთ დეტალს აღვნიშნავდით. ორი მეომრის ამსახველი სურათის ფონი, ოქროსფერია¹⁷ ვეფრობთ. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის გათვალისწინებით ეს ფერი ფონის სახით სრულიად გააჩრებულად შემოვიდა ნახაფიქრში და თუ ეს ელემენტი კანკელის ერთ ნაძეშვეარში გახსნა, დასაშვებია, რომ ის სხვებისთვისაც ყოფილიყო განკუთვნილი.)

ჭიათურის კანკელის ეკელა ზემოაღნიშნულ თავისებურებას თუ გავითვალისწინებთ. შეიძლება ითქვას, რომ იგი ზოგადად მართლმადიდებლური ტრადიციების, რუსული „ნეობიზანტიური“ და ქართული ქრისტიანული კულტურისათვის დაზახახათებელი ნიშნების, ამსხაწავე XIX საუკუნის ევროპული რეალისტური და რომანტიკული და XX საუკუნის დასაწყისის „მოდერნისტული“ მიდგომების გარკვეულ სინთესს წარმოადგენს, საიდანაც ქართული ტრადიციული (ქრისტიანული) საწყისების ძიება მხატვრისთვის წამყვანი მიმართულებაა, ეკელა დანარსენი კი მის სამსახურში მყოფი საშუალება და ხერხია.

მართებული იქნება, რომ ტრადიციული საწყისების ძიება XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში ეროვნული თვითგამორკვევის სულისკვეთების აღზევებით, ქართულ ხელოვნებაში ეროვნულობის საკითხის აქტუალობაში ვეძიოთ, დიმიტრი შევარდნაძე - ჯეშმარიტი მამულისშვილი ამ იდეების მატარებელ შემოქმედად წარმოვიდგინოთ. „ნეობიზანტიური“ ტენდენციები ჯერ კიდევ რუსეთის იმპერიის ქვეშ მყოფ ქვეყანაში რუსული გავლენებით, XIX-XX საუკუნის ევროპული მხატვრული მიმართულებების არსებობა ზოგადად დროის ნიშნით და ნიჭიერი მხატვრის დასავლური განათლებით აუხსნათ, მაგრამ ყოველივე ეს საკითხისადმი გამარტივებული მიდგომაა, თუ არ გავითვალისწინებთ მთავარს - დამოკიდებულებას, რომელშიც ყოველგვარი პიროვნული ამბიციურობისაგან თავისუფალი, მსახურების განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოვებული მხატვრის შინაგანი ბუნება მკლავნდება. შინაგანი ბუნება - ღვთისაგან ბოძებული საიდუმლო, რომელიც, შესაძლოა, თავად მხატვრისთვისაც კი ბოლომდე არ გაცნობიერებული, ჭიათურის კანკელს სრულიად განსაკუთრებული ღვთისმოყვარეობით მსჭვალავს.

Resume

Ana Mgaloblishvili

*Chancel-barrier of the Church of Chiatura Mining-Technical College
and Dimitri Shevardnadze*

The article is focused on D. Shevardnadze's activity in the sphere of the ecclesiastical painting. Based on the comparison of the materials available in the painter's personal archive and the State Museum of Georgia, the author analyses chancel-barrier of Chiatura Mining-Technical College, which was not studied up to now.

It is shown that painting of this chancel-barrier represents synthesis of the Georgian Christian traditions, traits of the Russian "Neo-Byzantine" style and artistic approaches of the late 19th c. and early 20th c. European art.

This study enriches creative portrait of the painter and contributes to the revealing and better understanding of the tendencies characteristic of the early 20th c. Georgian ecclesiastical painting.

¹⁷ Демус О., Мозаики византийских храмов. Москва, 2001



სურ.1. ჭიათურა, სამთო-ტექნიკური სასწავლებლის ეკლესიის კანკელი.
ფოტო დიპ. შევარდნაძის



სურ. 2. წმ. გიორგის გამოსახულება. ესკიზი დიპ. შევარდნაძის

გარეჯის მრავალმთის „უდაბნოს“ მონასტრის „მოწამეთას“ ეკლესიის შესახებ

ეკლესია იმ ქედის ბოლოში დგას, რომელიც წმ. დავითის ლავრასა და „უდაბნოს“ კუთვს; გადასახედები აქედან – ღვთაებრივია, ამაზე მეტიც. კრიპტა (დაახლ. 3 X 3 მ) საკმარისად სწორი კვადრატის მოხაზულობისაა, მთავარ სადგომს ის შეისრული თაღებით უკავშირდება. შესასვლელის მოპირდაპირე კედელთან (ვკონებ, ჩრდილოეთისა უნდა იყოს) მოწყობილია რაღაც „მარანის“ მსგავსი; ის საკმაოდ მაღალი და ვიწროა და მასში წამებულთა ძვლებია ჩაყრილი. ეს კრიპტა კლდეშია გამოკვეთილი, წინა სათაესი კი მასზეა მიშენებული.

კრიპტის კედელ-კამარები უსწორმასწოროა, თითქოს ჩანს განზრახვა კამარის ორ ქანობად დაყოფისა, რომელნიც საძეღეს სიგრძეზე მიუყვება.

კლდე ბათქაშის საკმაოდ სქელი შრითაა დაფარული. ის ძალიან ღია ფერისაა, ოდნავ მოყვითალო, თითქოს გლუვიც – ისეთი შთაბეჭდილებაც კი რჩება, გაპრიანებულიაო, მაგრამ საკმაოდ ხეშეშია, მოუხეშოც კი; ეტყობა ქვიშა ბევრი აქვს გარეული, ნამჯა კი ძალიან ცოტა.

მოხატულობა, რასაკვირველია, ძლიერაა შეღავებული. ჯერ ერთი, ჩამონგრეულია მთელი შუა ნაწილი, ქვემოთ კი ის ნაწილობრივ ჩამონგრეულია, ნაწილობრივ კი ატრელებულია წარწერებით, რომელნიც არათუ ნახშირითაა მიჯღაბნილი, ამოკაწრულიც არის. ამას გარდა, ის ძლიერ გადაცრეცილი, ჩამოშლილიცაა. როგორც ეტყობა, ფერადების დეფორმაციაც მომხდარა (ეს მოვლენა „უდაბნოს“ ხარების ეკლესიასთან საზიაროა – იქაც ფონები თითქმის ყველგან მუქ-ყავისფერი, ხავერდოვან-მეწამული გახდა, სახეები და გამოთეთრებები კი – შავი). გადარჩენილი სახეები და კისრები აქ მოშავო-ყავისფერია, რაც მთავარია, ფონი – ცა არის ერთიანად მოიასამნისფრო-ყავისფერი და ზემოთკენ, ის კიდევ მუქდება; ანგელოზების სამოსიც, ეტყობა, ცისფერი – ასეთივე მუქ-მეწამული შეიქმნა. ეს – არანეველებრივი სილამაზეა, მეტადრე ანგელოზების ფრთებისა და მედალიონების კაშკაშა ზურმუხტის ფერთან და სუფთა, კაშკაშა სინგურთან შესამებით.

ასე და ამგვარად, მოხატულობის კომპოზიცია ასეთია: კამარაზე, შუა ადგილას „ჯერის ამაღლება“ ყოფილა (მანდორლისგან პაწია ნაფლეთებიდაა დარჩენილი), ოთხი ამამაღლებელი ანგელოზით; ამათგან ნაწილობრივ ორია შემორჩენილი, მესამისა პაწაწინა ფეხებიდა დარჩა; ოთხივე კუთხეში მედალიონებია მახარებელთა ნახევარფიგურებით. ანგელოზები – სრულებით შესანიშნავია: თხელი, გრაციოზული, მსუბუქი, წაგრძელებული ფიგურები თავისუფალ ბრუნში, მსუბუქად ზეაწვდილი ფრთებით. განსაცვიფრებლად მსუბუქად, თავისუფლად, რბილად, მოხდენილადაა

ე. პრივალოვა (1990-1998) იმ თვალსაჩინო ქართველ ხელოვნებამცოდნეთაგანია, რომლის ძირითადი ნაშრომები, საბუნდუოდ, საზოგადოებისთვის უკვე კარგადაა ცნობილი. მაგრამ მის დანატოვარშიც მოიძებნება ნაწერები, რომელნიც მეცნიერებას დიდად წაადგება. ერთი ამათგანია 1965-1967 წლების საექსპედიციო დღიურები დავით-გარეჯის ერთი საეურადღებო მხატვრობის შესახებ, რომლებსაც ოდნავ გასაღებულს – აქ ვაქვეყნებთ (რედ.).

დაწერილი ანგელოზთა სამოსელნი – თუნდაც მეწამულსა და მწვანესი გამუწვრილი ანგელოზისა. იშვიათი თავისუფლებითა და ხილბოთითა აღბეჭდილი ქსოვილის ნაკეცების მედინი ხაზები – ხაზები კი არა, ნაოჭთა ერთმანეთში გადადენა – ხარების ეკლესიაში. მაგ., ხაზები ერთგვარად ხისტი და ორნამენტულია, განაზრახი, სქემას მიდევნებული (მართალია, ესეც ძალიან ღამაზია, მაგრამ მაინც...), აქ ამის მსგავსი არაფერია. იგივე ფრთებზედაც: ისეთი ხიმსუბუქა და თავისუფლება, არანაირი დაწვრილმანება, თითქოს ოდნავ დაუღუპრობაც კი. რაც უნდა იყოს, ეს საკვირველი ოსტატია.

მარცხენა, „მწვანე“ ანგელოზი – მისი ქვედა კაბა ახლა მუქ-მეწამულია, შემდეგ მთელი ფიგურა მწვანით დამუშავებული მეწამულითაა მოცული. მხოლოდ ხელიდან – თუ მხრიდან, – მოსასხამის ბოლო ეცემა – ის ვარდისფერია.

„თეთრი“ ანგელოზი – მარჯვნივაა; მისი ქვედა კაბა მეწამულია, ღია მწვანე ჩრდილებით (ეს ადგილი ნეგატივისებურია), ის მთლიანად თეთრებშია გახვეული; ნახატი (დიდწილად ჩამოცვენილი) წითელია, ნაჩრდილებები კი რაღაცნაირად მოვარდისფრო – მოიასამნისფრო.

მესამე ანგელოზს სამოსელი მუქი პქონია: ქვედა კაბა – მეწამული მწვანით, ზედა კი – მოიასამნისფრო-მოვარდისფრო. მოსასხამი მასაც, ისევე როგორც პირველს, ორმაგი აქვს – მეწამული მწვანითა და ვარდისფერი. ანგელოზთა თმა კაშკაშა სინგურისფერია, შარავანდები – ახლა ქათქათა თეთრია (ეჭვობა, ეს ნაღესობის ფერია), მაგრამ „მუქი“ ანგელოზის შარავანდის კიდეზე ღია ცისფერი ზოლია დარჩენილი, მეორე ანგელოზის შარავანდზეც ცოტაოდენი ცისფერი ნანს. როგორც ნანს, „ამაღლების“ ანგელოზებს ცისფერი შარავანდები პქონიათ. „ღია ფერის“ ანგელოზის წითელი თმა ძალიან ნაზად და ფაქიზადაა დამუშავებული მოთეთრო-ღია-ნაცრისფრით.

„მწვანე“ ანგელოზებს ძირითად ფერად, უთუოდ, ქვედა, მუქი პქონდათ (ის, ახლა რომ გაშუქებულია); ამ ფერისავე კონტურული ნახატი, ამის მერე კი დამუშავება მწვანით სრულდება. „მუქი“ ანგელოზის მოსასხამის გაფრიალებული ბოლო მეორე მხრიდან თითქოს თეთრითაა დუბლირებული. მაგრამ ეს, ალბათ, ნასწორებაა, ოსტატს ასე ადარც გაუგრძელებია, თაყიდან დაუწყია. იქ, სადაც ანგელოზთა შესამოსლები გაფრიალებულია, ნაკეცების ქვედა ნაწილის კონტური სუფთა ვარდისფრით არის ხაზგასმული – ფერთაც და სინატიფითაც ეს რაღაც არანეველებრივია, შედეგურია.

ახლა, ანგელოზების პაწია ფეხები რა დაწერილია! ეს კონტურული ნახატი კი არა, ფერწერაა – კოჭები ფართო, მსუბუქი მონასმებითაა მოცემული.

მახარებლების მედალიონები მკაფიოდ ფარგლითაა მოხაზული; გარეთა კიდეზე თეთრი ზოლია დატოვებული, თვით ისინი კი კაშკაშა-სინგურისფერია და არა, როგორც ნეველებრივ, მოყავისფრო წითელი. მახარებელთა თმა – წითელია, მხოლოდ სამხრეთ-აღმოსავლეთისას (მას იასამნისფერი აცვია) აქვს ღია ცისფერი, შავი ნახატი. სამხრეთ-დასავლეთი მახარებლის „ვარცხნილობა“ „შუბლზე დაცურებულია“, როგორ ხაერთოდ არის ხოლმე ადრეულ – მათ შორის, აქაურ – ძეგლებში; წითელზე ძალიან ღია ნაცრისფერი მოკლე-მოკლე ხაზებია; მასთან წარწერის ასოებიცაა შერჩენილი – წ. შარავანდები – თეთრია (ეს დამახასიათებელია, რადგან ადრეულ ხანაში ოქროსფერი ოქრა ჭარბობს).

აღმოსავლეთ კედელზე სამი წმ. მღვდელთმთავარი შემოგვრჩა, რომლებსაც, როგორც ეტეობა, წიგნები უპყრიათ. მარჯვნიდან პირველსა და მეორეს შორის – დიდი ცარიელი ადგილია – მისი ზედა ნაწილი ჩამოშლილია, ქვემოთკენ კი რაღაც სიმრგვალე მონანს – იქნებ, ეს მაგიდის გამოსახულებაა? პირველ მღვდელთმთავარს კვადრატული შავი წვერი აქვს, საყვლო მუქი ყავისფერია, შესამოსელი

მუხუდოსფერი, დაბურვილ ხელზე თეთრი დახურული წიგნია. მეორეს – თეთრი სამოსი აქვს, შავი ჯერებით ფარგლით დატანილ წრეებში (ფონი ნაცრისფერია); პაწია, მშვენიერი ხელი და სახე – მწვანეა; ოდნავ იტვირთება წითელი თმა – წვერი. სამხრეთიდან კიდურას მუქი სამოსელი აქვს, წიგნი ღია ფერისაა; ოდნავ მონანს წითელი თმა (ძალიან შეთხელებული – დიდი მომრგვალო შუბლი აქვს) და, ეტყობა, სულ მომცრო წვერი რადგან კისერი ღიაა: შარავანდები ბათქაშის ფერისაა, ფარგლით მოვლებული, ნაპირი შავი აქვთ, თეთრით ხაზგასმული.

დასავლეთისა და ჩრდილოეთ კედლებზე ერთი მეორეს, უწყვეტ ლენტად, ცხორებათა სცენები მისდევს. უცნაური ისაა, რომ გამყოფი ხაზები ხაერთოდ არაა, სცენები ერთმანეთში გადაედინება.

დასავლეთ კედელზე სამი გორაკია. შუათანა – კაშკაშა მწვანეა, მის წინ ბუბაქარია, წითელ, თეთრსამკლავებიანსა და თეთრსამაჯებიან კაბაში, მაღალი ქუდით; მარჯვენა ხელში მას ზევით ამართული გადრეკილი ხმალი აქვს, მარცხენათი ქარქაშს ისერებს. მარცხენა კუთხეში მოვარდისფრო ლაქაა, ქვევით კი შარავანდი გაირწყვა, ე.ი. ბუბაქარი, აღბათ, ამ, ნანს, მუხლმოყრილი ფიგურის წინაშე მდგარა; მათ შორის იხილვება რაღაც ოქრისფერი გორაკები. თვით ბუბაქარის საკმაოდ დაგრძელებული ფეხები ნაცრისფრითაა მოსილი (ტერფები აღარ არის). ქვემოთ კაშკაშა ცისფერი ზოლი გასდევს – ცისფერი სუფთაა, იქნებ, თეთრით განზავებული. ასეთივე ცისფერი ადევს მარცხენა მახარებლის თმასაც – აქ ის დეფორმირებული არაა, ცახა და სამოსლებზე კი მეწამულად გადაიქცა. მარჯვნივ – ყვითელი მთაა, მის წინ – წმ. დავით გარეჯელია, თეთრშარავანდიანი, ღია ფერის (თეთრ, ოდნავ მოყვითალო) სამოსელში, უგრძესი ყავისფერი წვერით. ის აკურთხებს მარჯვნივ მდგომ (მოწისფრო მოსილ) ბუბაქარს, რომლის ფიგურის ქვედა ნაწილი დაკარგულია. მარჯვენა დაბალ მონაკვეთზე მოყვითალო დაბალივე გორაკია, სულ კუთხეში – მოწითალო ლაქები, მაგრამ ვერ გაიგებ, ეს რა იქნებოდა.

ჩრდილოეთ კედელზე ორი მთით ფლანკირებული სცენაა: მარჯვენა წითელია, მარცხენა – ღია მწვანე (შავი ნახატი), მათ შუა მოდაბლო ყვითელი მთაა. ამ მთებს შორისა და მათ ფონზე ცალკეული პირები და ფიგურათა ჯგუფებია განთავსებული. ზურმუხტისფერი მთის წინ ბერიკაცები (ეტყობა, საერთოდ ერისკაცები) შეჯარულან, მათ წინ კი ხმალაქნეული მეომარია. ძალიან ცუდადაა შემონახული ცენტრიდან პირველი კაცი (მას მომცრო ყავისფერი წვერი აქვს, თეთრით – ქვევით, ოქროსფრითა და ყავისფრითაა შემოსილი). მარცხენა კიდზე მდგომის კაბა ქვევით მარჯნისფერ-ვარდისფერია, შიგნით – მწვანე (ყური – ყავისფრითაა დახატული), შუაში კი – ვარდისფერი ზოლია. მათ შუა ბერიკაცია მოლურჯო სამოსში, უკან – უამრვი თავი. მოხუცთა წვერი მომწვანია, სახეები – მოოქრისფრო, რაღაცნაირად ჩამწვანებული; შთაბეჭდილება ასეთია, რომ ნახატი ამ მუქი მომწვანო ოქრითაა დატანილი, ზევით – მოშავო; სახეები – დეფორმირებულია.

შუაში ნაცრისფრად მოსილი მეომარია. მას ქარქაშიდან ხმალი ამოუღია, ვერ კი გამიგია, წითელი ქვევით მისი ქვედატანია თუ მთა, რომელზედაც ხე ამოსულა; ის უკან იცქირება. მის წინ წითლით მოსილი, წვეროსანი კაცი დამხობილა; სახე-ლოები მას შავი აქვს, ოდნავ იხილვება პაწია მწვანე ხელები.

შუანა მოყვითალო გორაკი – ის ისეთი კაშკაშა არაა, როგორც მეორე კედელზე. კედლებზე მას რბილი ნაცრისფერი ჩანრდილვები აქვს, შუაში კი საკმაოდ აშკარა „ვარდნილია“ (წმ. დავითის უკან მთაზე მოოქროსფრო ოქრაზე შავი ნახატი დატანილი, ჩანრდილვები წითელია, კედლებისკენ რბილი ნაცრისფერი ჩრდილებია; შავი და ნაცრისფერი ჩრდილები, ეტყობა, ნახევრადმშრალი ფუხჯითაა დადებული).

მომდევნო ფიგურა – მეომარია, ღია ვარდისფერი, მუქ-ვარდისფერი სახელოებით; ქვემოთკენ რაღაც მოწითალოა. თავზე მას მუხარადი აქვს, რკინის პირბადით;

მუხარადი ზევითკენ ნაცრისფერითაა ჩარნდილული, წინ - წრეები აქვს, შუაში კი - ზოლი. ვარდისფერი ტანისამოსი ჯაჭვის პერანგია, ნახატი მოკლე-მოკლე ხაზებთანაა დატანილი. საზოგადოდ კი მეომრების ნაცრისფერზე უფრო მუქი რგოლები დაეტანებათ. წვერები - ყავისფერი და მწვანეა.

შემდეგი მეომარი (მათ შორის კიდევ თავებიც არის) წითელსახელოებიანია (ხამაჯები - თეთრი აქვს). ქვედა ნაწილი მთლიანად წითელი კია, ვერ კი გაირჩევა; წვერი, იქნებ, ხუჭუჭა ჰქონდა. სახის ნახატი, რა ზომითაც იხილეება, მწვანეა (იხ. ცხვირის ხაზები). ყველა სახე გაფუჭებულია, თვალები - დათხრილი.

კიდურა მარჯვენა მეომარი წითელი (ზემოთკენ - გამოწიფრებული) კლდის წინ დგას; ის მოხრილია (ოქრისფერი წვერი, წითელი ქამარი, თეთრი სახელოები), ხმაღლე (ის წითელია, წვერი - თეთრი აქვს) ნამოყრდნობილი.

რა დროისაა ეს მოხატულობა? მთაბეჭდილებით - ის „უდაბნოს“ ხარებაზე ადრეულია, უფრო რბილი, ანგელოზები (საუცხოო, მსუბუქი, განსაცვიფრებელი, ნაოსტარარი, ამ დროს კი, მხატვრობა ქვევით, თითქოს, უფრო პრიმიტიულია, თუმც კი ახლა ეს მხელი მიხახვედრია; ამავე დროს - ზევით განსწავლა ჩანს, ქვევით კი ოსტატს თავისით უხდა ემოქმედა) ძალიან მაგონებენ ვარძიას, ახევე ბუბაქარის ქუდიც, აი, ქერცლისებრი ჯაჭვის პერანგები კი ყინცვისს.

რახაკვირველია, „მოწამეთა“ - გარეჯულ მოხატულობათა შორის სავსებით თავისებური, გამორჩეული ძეგლია, სხვას არც ჰგავს. და თუმცა აქ ცოტა რამ შემოგვრნა, მცირედი დეტალებიც კი (ავიღოთ თუნდაც „ჯვრის ამადლების“ ანგელოზთა გამოსახულებების ნებისმიერი წერილმანი) მიგვანიშნებს, ეს რა განსხვავებული სიღამაზის ძეგლია.

მხატვრობაში სამი რამ იქცევა ეურადლებას: 1. კოლორიტი; 2. ნახატი; 3. კომპოზიციური აგება. ალბათ, აჯობებს უკანასკნელით დავიწყოთ. ამ მომცრო სათავეში მხატვრობა ისეა განთავსებული, რომ ერთი გამყოფი ხაზი, ერთი მოხარჩოებაც არ არის. მხოლოდ სადგომის ძირში, იყო, ეტყობა, გავლებული ზოლი (იქნებ ორნამენტური

ახლა აღარაფერი გვაქვს) და დასაველეთ კედელზე კაშკაშა და ბაცი ცისფერი ზოლია, რომელსაც, თანაცვე, ფიგურის ფეხები ეკეთს - ისინი ქვემოთკენაა ჩამოგრძელებული და ზოლი კოჭებთან მოედის). ამდენად, გამოსახულებები სრულიად თავისუფლადაა განთავსებული კედლებსა და (თითქმის ბრტყელ) ჭერზე, მათ არაფერი ბორკავს, აკაუებს, ადგილზე არაფერი ანერებს. აქედანაა თავისუფლების ის განცდა, აქ რომ სუფევს (თუმც კი, თავისუფლება - მოხატულობის მთავარი ნიშანია და არცთუ მარტოოდენ კომპოზიციური აგების მეოხებით მოწოდებული, რომელიც, ცხადია, ერთი უმთავრეს კომპონენტთანაა; ნახატი - აი, რა ბალებს თავისუფლებას; მაგრამ ამის თაობაზე - ქვევით). ცხორებათა სცენებიც ფრიად ღაგდება, ერთი მეორეში გადადის - ეს თითქოს ერთი ფრისისებრი კომპოზიცია იყოს, რომელშიც ფიგურების ვერტიკალები გორაკების ვერტიკალებს ენაცვლება ან მათზე პროეცირდება, მთების მომრგვალებულ მწვერვალებს კი შარავანდები და მუხლმოდრეკილთა მორკალული ზურგები ეპასუხება. ეს - კედლის რეგისტრია, ნაწილობრივ კამარაზეც გადახული (გორაკების მწვერვალები, აწვდილი ხმლები). აი, კამარაზე კი - „ჯვრის ამადლება“ და უბრალოდ თავისუფლება კი არა, „გრიგალის“ უტყუარი განცდაც - ანგელოზთა გაფრიალებულ შესამოსელთა განპერობილი ფრთების, „გაბიჯული“ ფეხების წყალობით (ანგელოზები თითქოს დატრიალებას უპირებენ - ან პირიქით, - მედალიონს, რომელიც უპერიათ. ის კი, ცოტაც და, ხელიდან დაუსხლტება და გაფრინდება) გამოსახულებათა განთავსებისას ოსტატი სულაც არ ზრუნავს სიმეტრიაზე, არც ხანტიმეტრებს ანგარიშობს - ახე, მაგ., ჩრდილო-დასავლეთით ანგელოზის ფეხები მედალიონთან უფრო ახლოს მიდის, ვიდრე სამხრეთ-დასავლეთისა; ანგელოზის ზეატეორცნილი ფრთები აღმოსავლეთისკენაა მიპერობილი, ფეხები - დასავლეთისკენ. „უდაბნოს“

ამაღლების ეკლესიაშიც, ისევე როგორც აქ (ფონის ფერი იქაც დეფორმირებულია, იასამნისფერია – მაგრამ უფრო ღია) ფიგურები თავისუფლად „ფორინვალებენ“; „ტივტივებენ“ პაერში, მაგრამ იქ ანგელოზი მანდორლას მიკრულია, გამოძეწვეულებაც მწუხარეზე მწუხარე აქვს. ოსტატობის მხრივ ეს მოხატულობა, რა თქმა უნდა – საგანძურია!

აი, კიდევ – წმ. მღვდელმთავართა სავსებით თავისუფალი, ხალვათი განლაგება. მაგრამ – შეიძლება კი მოწარმოებათა არარსებობა მხოლოდ და მხოლოდ კედლის უსწორმასწორობით ავხსნათ (მაგ., აღმოსავლეთ კედელზე გაუგებარი წრის ზევით ქანია ამოზიდული, რის გამოც აქ ეკლესიის წმ. მამები არ გამოუსახავთ; ეს წრე კი – ვითომ, ტრაპეზია? სათუთა). იქნებ – ეს ტრადიციაა? „უდაბნოში“ სცენები ყველგან საკმაოდ თავისუფლადაა განლაგებული, მაგრამ მთავარ ტაძარში გვაქვს სცენების გამყოფი ხაზები, დემეტრე თავდადებულის (ე.ი. ხარების) ეკლესიაში კი, მაგ., ე.ი. მოგვიანოდ, ყველაფერი მკაფიოდ მოსაზღვრულია, თან უბრალო წარწოებით კი არა, მომცრო თაღებითაც კი.

უნდა აღინიშნოს აქ, აგრეთვე, ფიგურების შეფარდებითი მონუმენტურობაც, რაც შედარებით ადრეულ ხანაზე მოწმობს. მაგ., „ხარებაში“ ეკლესია ბევრად პატარა კია, მაგრამ თითქოს უფრო მაღალი და ის მართლაცდა „გამოტენილია“ წვრილ-წვრილი გამოსახულებებით, რომელნიც მინიატურისტის შესრულებულს ჰგავს, თითქოს ხალისა გადააფარესო. აქ კი – არა. სუფთა, გლუვი ფონი, უვარსკვლავოც კი, გამოსახულებები კი თითქოს მასზე წნდებოდ; პაერში „მოტიეტივე“ ფიგურები – შთაბეჭდილება სწორედ ასეთია, ხუდაც არა ფონზე დადებული აპლიკაციების, ე.ი. აქ გვაქვს სიხალეათის, სივრცის, პაერის შეგრძნება, მახარებლებიდა არიან „შეკეტილნი“ თავის აღმისფერ-სინგურისფერ მედალიონებში.

მოხატულობის კოლორიტი, რასაკვირველია, სრულებით უნევეულოა, მას ევრაფერს შეადარებ. ფერების სიკაშკაშით (ოქროსფერი ოქრა, ეარდისფრით ჩანრდილული, ზურმუხტისფერი მწვანე) ის უფრო ადრეულ მხატვრობებს უახლოვდება. გამა მიახლოვებით მათნაირია, მაგრამ ფერები აქ ძალიან ინტენსიურია. მწვანე შემოგვხვდება წმ. ნიკოლოზისა და ამაღლების ეკლესიებში (ასევე სხვა ადრეულებშიც), ოღონდ ზურმუხტისფერი კი არა, მოფირუხისფრო. თმა ყველგან წითელია, მაგრამ აქ იგი უფრო ინტენსიურია და სრულიად უმაგალითო კაშკაშა (არა მოყავისფრო-წითელი) სინგური, აქ ასე რომაა მოჭარბებული (მახარებელთა მედალიონები, ანგელოზთა ფრთები, ცხორებისეული სცენების სამოსლები). ქათქათა თეთრ შარაყანდებთან, სახელოებთან, ხმლების ტარებთანა და დეფორმაციის შედეგად გახენილ ცის მკვირვალე – მსუბუქსა და ანგელოზთა სამოსის მუქ, სქელ, ხავერდოვან მეწამულთან ერთობლიობით – ეს საკვირველი სიღამაზგა.

საგულისხმოა, რომ დასრულებულობა აქ სრულებითაც არ არის – დარჩენილია ქათქათა, სულ ხელუხლებელი თეთრი, უსუფთავესი მწვანე („უდაბნოში“ მწვანით დამუშავება იმთავითვე გვაქვს – სატრაპეზოში, დიდ ტაძარში, ძალზე გამოკვეთილად კი – წმ. ნიკოლოზისა და ამაღლების ეკლესიებში). უნაზესი, უსუფთავესი ცისფერი, ამასთან კი – ის ფერები. სადაც ცისფერია გარეული, ძალზე დეფორმირებულია. ძლიერაა დეფორმირებული სახეებიც, განსაკუთრებით კამარაზე, ე. ი. ცისა და სამოსელთა ფერებში შემავალი საღებავები სახეებზეც გვაქვს. მაგრამ მაინც რომელი? ასეთ ძლიერ დეფორმაციას ღურჯი რომ მეწამულად აქცია, ხარების ეკლესიაშიც ეხედავთ. დეფორმირებულია „უდაბნოს“ სატრაპეზოს ზედა ფენაც – ე.ი. მოგვიანოდ მოხატულობებისა. მაგრამ დეფორმაციაა წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაშიც – ის კი, თითქოს, XII საუკუნის მუწურელისაა (მინიატურების მსგავსი ორნამენტი, ფაენურის მსგავსი ჯვარი, მუდმართა ჯაჭვის პერანგების მარგალიტისებრი მორთულობა – ის მე შორეულად კალოუბახს მაგონებს). მაშ, რადროიდან იწყება დეფორმაციის გა-

მომწვევი საღებავების გამოყენება?

კოლორიტის შესახებ: ჩრდილოეთ კედელზე – სამი „მთა“: აღმოსავლეთისა, წითელი; ძალზე ღონივრად და რბილად დამუშავებული შავით, თითქოს გაგლესილი ნახატით. მეტადრე გორაკის ზედა ნაწილზე (საყურადღებოა, რომ აქ ყველა გორაკი ძალზე დამუშავებულია, მაგრამ ნახატი, იმაედროულად, მსუბუქად, რბილად და თავისუფლად იდება, ის არსად პგავს რომელიმე ტრაფარეტის, შტამპის გამეორებას – შდრ. ხარების ეკლესიის გორაკები – კაშკაშა, ღია ყვითელზე შავი, ძალიან ინტენსიური „ჩაქუნები“ და „თაგომბალები“), მოგაგონდება ნახშირით ნახატის გაგლესა – მაგ., დავ. კაკაბაძის საფრანგეთის ჩანახატებში. მომდევნო გორაკი – ბაცი ოქრაა, ოდნავ მომწვანო, ამგვარივე ნახატით, ბოლო, დასავლეთისა, კაშკაშა ზურმუხტისფერია, შავი ნახატით, რომელიც ზეეითაა დაყურსული და ქვემოთკენ ზოლებად ეშვება. რაც გორაკების თავად მოყვანილობას შეეხება – ის ადრეულს მაგონებს, მაგ., ბეთანიას.

დასავლეთ კედელზე კიდურა გორაკი, ე.ი. ჩრდილოეთი კედლის მწვანე გორაკის მომიჯნავე – ოქროსფერი ოქრაა, შავი ნახატითა და ვარდისფერი ჩანრდილეებით – ის თითქოს აალებულიაო. მისი მომდევნო – კვლავ მწვანეა. ამგვარად, გამოდის, რომ ორ მწვანეს შუა ვარდისფერი მთაა (სამივე მიახლოებით ერთი ზომისაა), სამხრეთისა კი, დაბალი, ისევ ბაცი ოქრაა, ოდნავ მომწვანო, ზედ სამხრეთ კუთხეში კი რაღაც მოწითალო ყოფილა.

მწვანე ფონზე – წითელკაბიანი (თეთრი სამაჯგებით) ფიგურა (დასავლეთ კედელზე) და ა.შ. ჩრდილოეთ კედელზე მწვანე ფონზე, წინ თეთრითა და ვარდისფრით შემოსილთა ჯგუფია.

აი, ყვითელ-ვარდისფერი, მთის წინ კი წმ. დავით გარეჯელის გამოსახულებაა – თეთრი მარაგანდი, ხუდ ბაცი, მოვარდისფრო-მოყვითალო სამოსი; მის წინ – წითლით მოსილი ფიგურაა.

ჩრდილოეთ კედელზე, შუაში, ყვითელი მთის ფონზე, უფრო ზუსტად, მის გვერდით – მეომარი ვარდისფერ ჯაჭვის პერანგში, სხვა ჯარისკაცებს კი, წოდებით მასზე უდარესთ, ნაცრისფერი ჯაჭვის პერანგები აცვიათ; შუათანას პერანგი სხვაგვარიც არის – წითელი ზოლოვანი ნახატი.

ნახატი კი, რასაკვირველია, სავსებით განსაცვიფრებელია – სიმსუბუქით, მოხდენილობით, არტიზტიზმით, სიცოცხლით. ამ მხრივ შეიძლება კაღაუბნის წმ. გიორგის ეკლესიაც გავიხსენოთ აქაც ასეთივე ძალდაუტანებლობაა. შთაბეჭდილება ისეთია, რომ ოსტატი კი არ ხატავს და გადაგლესს, როგორც ჩვეულებრივ არის ხოლმე, არამედ სწორედაც ფერით წერს, რამდენიმე, ფართო ხაზით. განსაკუთრებით ანგელოზთა ფიგურებში ხელს უწყობს ასეთ შთაბეჭდილებას მუქზე გაკრული ბაცი მწვანე მონასმები. აღსანიშნავია, რომ ანგელოზთა გაფრიალებული სამოსი არსად მეორდება. განსწავლა, აქ, რა თქმა უნდა, იგრძნობა, არსად კი – შაბლონი, რაც ამ ფიგურებში შეიძლებოდა ყოფილიყო. ამას უახლოვდება წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მხატვრობის ნახატიც.

Resume

Ekaterine Privalova

On the "Motsameta" Church of "Udabno" Monastery in Gareji.

The article comprises data selected from the scholar's diaries, regarding one of the murals of David Gareji monastic complex. This mural decoration, significant in terms of its historic and artistic values, comprises Ascension of the Cross (ceiling), images of Holy Bishops, life-cycle scenes of St. David Garejeli and representation of the Massacre of Martyrs.



სურ. 3. დავით გარეჯი. მოწამეთას ეკლესიის მოხატულობა. ფრაგმენტი



სურ. 4. დავით გარეჯი. მოწამეთას ეკლესიის მოხატულობა. ფრაგმენტი



სურ. 5. სურ. 3. დავით გარეჯი. მოწამეთას ეკლესიის მოხატულობა. ფრაგმენტი



სურ. 5.სურ. 3. დავით გარეჯი. მოწამეთას ეკლესიის მოხატულობა. ფრაგმენტი