გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა
დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის საინფორმაციო ცენტრი

საქართველოს
სიძველენი

Georgian Antiquities

12

თბილისი
Tbilisi
2008

რედაქტორ-გამომცემლები
ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

სარედაქციო კოლეგია
მიურეი აილანდი (კალიფორნია აშშ)
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მიუნჰენი)
ანელი ვოლსკაია
ვერნერ ზაიბტი (ვენა)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალბლიშვილი
თემურ საყვარელიძე
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია)
რუსუდან ყენია
გიორგი ჭეიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე
ქრისტეფორ ჰაისი (ვალანოვა აშშ)

სარეცენზიო საბჭო
ნოდარ ბახტაძე
დიმიტრი თუმანიშვილი
მზია სურგულაძე
ირინა ღამბაშიძე

Publishers
Nikoloz Vacheishvili
Iuza Khuskivadze

Editional board
Beat Brenk, Bazel, Zwitserland
Anthony Bryer, Birmingham, United Kingdom
Anthony Cutler, Pensilvania, USA
Johaness Deckers, Munchen, Germany
Murray Lee Eiland, California USA
Giorgi Gagoshidze, Tbilisi, Georgia
Christopher Haas, Villanova, USA
Rusudan Kenia, Tbilisi, Georgia
Leila Khuskivadze, Tbilisi, Georgia
Samson Lezhava, Tbilisi, Georgia
Tamila Mgaloblishvili, Tbilisi, Georgia
Temur Sakvarelidze, Tbilisi, Georgia
Werner Seibt, Viena, Austria
George Tcheishvili, Tbilisi, Georgia
Aneli Volskaia, Tbilisi, Georgia

Rewievers
Nodar Bakhtadze
Irina Gambashidze
Mzia Surguladze
Dimitri Tumanishvili

ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი" გამოდის
გიორგი ლეჟავას შემწეობით

This Journal is published by the financial
support of Giorgi Lezhava

ჟურნალის გარეკანზე ზემო კრიხი, აფსიდის კუთხის რელიეფი, X ს.
On the cover. Zemo Krikhi. Bas-relief in the interior of the church, 10th century

© 2008 გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი

© G.Chubinashvili National Centre of Georgian Art History and Monuments Protection

© 2008 საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის კვლევის ცენტრი

© The Georgian Cultural Heritage Information Centre

ინტერნეტ მისამართი: www.heritage.ge

ISSN 1512_1324

ს ა რ ჩ ე ვ ი

მარიამ გაბაშვილი
მხატვრულ-პლასტიკური ტრანსფორმაციის საკითხისათვის
გვიანანტიკური ხანის ქართულ ლითონმქანდაკებლობაში 7

მერაბ მიქელაძე
„ყურშას“ მითოლოგიური სახის ინტერპრეტაციისათვის 30

კიტი მაჩაბელი
ღმრთისმშობლის სახის ისტორიიდან ქართულ ჭედურობაში
(*ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრია*) 52

ზაზა სხირტლაძე, ნატალია ჩიტიშვილი
კარბის წმ. სამების ეკლესია 76

გიორგი პატაშური
არსუკისძისეული სვეტიცხოვლის ფასადთა რეკონსტრუქცია
და მისი მხატვრული თავისებურებანი 101

მარინე ყენია
მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი
ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში 128

ნინო ჭიჭინაძე
შუა საუკუნეების ქართული ხატწერის ერთი იკონოგრაფიული
თემის ინტერპრეტაციისათვის („მთავარანგელოზთა კრება“) 152

თამაზ სანიკიძე
წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიისათვის 169

მარინე ბულია
თამარის ხანის მოხატულობათა ერთი იკონოგრაფიული
თავისებურება 192

გიორგი გაგოშიძე
ქვემო წყლულეთის დარბაზული ეკლესია.....213

დავით ხოშტარია
შენიშვნები თბილისის შუა საუკუნეების ეკლესიებზე 230

ნანო ზაზანაშვილი
ბეგლარ ახოსპირელის ქუჩისა და ერთი ტაძრის
ლოკალიზაციის საკითხისათვის ვახუშტი ბატონიშვილის რუკაზე 247

მანანა სურამელაშვილი, ციცინო ჩაჩხუნაშვილი
აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია 256

ვერიკო შანიძე
გორის განაშენიანების ისტორიისათვის 272

მაია იზორია
ზემო ომალოს განაშენიანებისა და ტრადიციული საცხოვრებლის
ტრანსფორმაციის შესახებ 294

პირველი პუბლიკაცია
თამარ დადიანი
წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების
ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.)....316

ნიკო ჩუბინაშვილი – 100
იულონ გაგოშიძე
ბატონი ნიკო – ჩემი უფროსი მეგობარი
და მასწავლებელი 342

თამაზ სანიკიძე
თვალსაჩინო მკვლევარი (მცირე მოგონება) 345

გიორგი მარსაგიშვილი
რამდენიმე მოგონება ნიკო ჩუბინაშვილზე 350

არქივიდან
ნიკო ჩუბინაშვილი
ქვემო ქართლის სტელა-ჯვრები 353

contents

Mariam Gabashvili
Artistic and Plastic Transformation in Late Antique Georgian Metalwork 7

Merab Mikeladze
On the Interpretation of the Mythological Hound „*Kursha*" 30

Kitty Machabeli
On the History of the Image of the Virgin in the Georgian Metalwork
(the Virgin-Hodegetria) 52

Zaza Skhirtladze, Natalia Chitishvili
Trinity Church in the Village Karbi 76

George Patashuri
Reconstruction of the Facades of the 11th C. Svetitskhoveli Cathedral and
Their Artistic Peculiarities 101

Marine Kenia
Peculiarities of the General Arrangement of the Decoration System in the
Early Medieval Murals in Svaneti 128

Nino Chichinadze
Some Aspects of Iconography of the Archangels in Medieval Georgia
(„Synaxis of the Archangels") 152

Tamaz Sanikidze
On the History of the Tsalenjikha Church of the Saviour 169

Marine Bulia
One Iconographic Peculiarity of the Mural Decorations of King Tamar's Epoch
(Late 12th – Early 13th cc.) 192

George Gagoshidze
Kvemo Tskluleti Aisless Vaulted Church 213

David Khostaria
Remarks on the Medieval Churches in Tbilisi 230

Nano Zazanashvili
On the Localisation of B. Akhospireli Street and One Church
on Prince Vakhushti's Map 247

Manana Suramelashvili
Tsitsino Chachkhunashvili,
A. Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts 256

Veriko Shanidze
On the history of Gori urban fabric 272

Maia Izoria
On the Rural Fabric of Zemo (Upper) Omalo and Transformation of the Traditional Dwelling 294

First Publication
Tamar Dadiani
Iconography of the Warrior Saints on Horseback in the Early Medieval Georgian Sculpture (6th-8th cc.) 316

Niko Chubinashvili – 100
Iulon Gagoshidze
Recollecting Niko Chubinashvili 342

Tamaz Sanikidze
Prominent Scholar (A Piece of Memoire) 345

George Marsagishvili
Recollecting Niko Chubinashvili 350

From the Archive
Niko Chubinashvili
Stele-Crosses from Lower Kartli 353

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

მხატვრულ-პლასტიკური ტრანსფორმაციის საკითხისათვის გვიანანტიკური ხანის ქართულ ლითონმქანდაკებლობაში

მელითონეობას საქართველოში ღრმა და შორეული ფესვები აქვს, განსაკუთრებულ ტრანსფორმაციას ის ანტიკურ ხანაში განიცდის. ეს პერიოდი ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური თუ მხატვრული ცხოვრების თვალსაზრისით მრავალფეროვნებითა და სირთულით გამოირჩევა. მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერებაში გვიანანტიკური ხანა საქართველოში ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მრავალი ძეგლითაა ცნობილი, ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების კულტურული ცხოვრების ხასიათი ბოლომდე მაინც არ არის გახსნილი. ამ ხანაში შექმნილი ხელოვნების ნიმუშები ბერძნულ-რომაული თუ ირანული სამყაროდან მიღებული მხატვრულ-სტილისტური გავლენების სფეროში ექცევა[1]. თუმცა არსებობს ნაწარმოებთა ისეთი ჯგუფი, რომელშიც ქართული ეროვნული კულტურული ტრადიციების თვითმყოფადობაა შენარჩუნებული. მათ შორის განსაკუთრებული ადგილი ბრინჯაოს ჭვირულგამოსახულებიან ბალთებს უკავია. ისინი წინაქრისტიანული ხანის ქართული ლითონმქანდაკებლობის დამასრულებელ ფაზას წარმოადგენს და საგულისხმო მხატვრულ-სტილისტურ თუ სემანტიკურ შრეებს მოიცავს.

აქვე დავსძენ, რომ ქრისტიანობის წინარე ხანის იბერიაში ფართოდ იყო გავრცელებული ადგილობრივი და ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ნიმუშები, რომლებშიც მთავარ დეკორატიულ და აზრობრივ ელემენტს ცხოველთა გამოსახულებანი წარმოადგენდა[2].

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები, რიგი ვარიაციების მიუხედავად, ერთ მტკიცედ ჩამოყალიბებულ ტიპს ქმნის (სურ. 1, 2 ,3). ისინი სწორკუთხა (კვადრატული) მოყვანილობისაა, გარშემო ორნამენტული სახეებით მორთული ჩარჩოს არშია შემოუყვება, რომლის ოთხსავე კუთხეში სხვადასხვა სიმაღლის თითო კოპია მოთავსებული. ყველა ბალთას უკანა მხარეს მარყუჟი და კავი აქვს მირჩილული. ჩარჩოს შიგნით წარმოქმნილ კვადრატულ კადრში ზოომორფული ფიგურებისგან შემდგარი კომპოზიცია ან, იშვიათად, კომპოზიციებია მოცემული, რომელთა მხატვრული და იდეური ღერძი ცენტრალური ფიგურაა. იგი სტილიზებული ირმის, ცხენის, ფანტასტიკური ცხოველის ან, იშვიათად, ხარის სახი-

---

[1] К. Мачабели. Позднеантичная торевтика Грузии. Тб., 1976, გვ. 5-23.

[2] კ. მაჩაბელი, ადრექრისტიანული ქართული პლასტიკის განვითარების ზოგიერთი თავისებურება. Ars Georgica, 9, თბ., 1987, გვ. 162.

თაა წარმოდგენილი. ცენტრალური ცხოველის ირგვლივ მასსე მცირე-ზომის ფიგურებია თავმოყრილი, რომელთა რაოდენობაც ერთიდან შვიდამდე მერყეობს. ფიგურები მჭიდროდ ებმიან ერთმანეთს (ბმა, დაკავშირება – აუცილებელი პირობაა, რომელსაც ოსტატი არასოდეს არღვევს) და მათ შორის წარმოქმნილი თავისუფალი არეები ჭვირულ სიერცეებად იქცევა. ერთი შეხედვით თითქოს-და ერთმანეთის მსგავსი კომპოზიციები მკვეთრად ინდივიდუალურ ხასიათს ატარებენ, თუმცა მათ საერთო მხატვრულ-სტილისტური ნიშნები და შესრულების ერთიანი მანერა აქვთ: ცენტრალურ ცხოველთა სხეულები ჰორიზონტალურად გაშლილი სპირალის ფორმას იძენს. ისინი მუდამ პროფილშია გამოსახული და ხშირ შემთხვევაში კომპოზიციის მარჯვნივ მიმართული. მათ ჩარჩოს შიგნით არსებული კადრის უმეტესი ნაწილი უკავიათ და სიგანით თითქმის მთლიანად ავსებენ არეს ჩარჩოს ერთი კიდიდან მეორემდე. ბალთებზე წარმოდგენილ ცხოველთა სხეულები ამობურცული, რბილი, დაუნაწევრებელი მოდელირებით ხასიათდება. გლუვ ზედაპირებზე ხშირ შემთხვევაში გრაფიკული აქცენტებია დატანილი კონცენტრული წრეების, „თევზისფხური“ ორნამენტის ან, ძალზე იშვიათად, ერთმანეთის პარალელური ჭდეების სახით.

საერთო ჯამში ფიგურები ლამაზია, დახვეწილი და იმგვარად სტილიზებული, რომ ორნამენტის კონფიგურაციას იძენს.

ჩარჩოს არშიის შემამკობელი ორნამენტები მკაცრად განსაზღვრულია. ისინი ძირითადად სამი სახისაა: გრეხილი, წნული, სპირალისებრი. მხატვრული თვალსაზრისით, ამგვარად შემკული არშიები კომპოზიციის ხაზგასმული გრაფიკული დეკორია.

ორნამენტულ მოტივებში სრულიად უგულვებელყოფილია მცენარეული სახეები. ამგვარი მიდგომა მკაცრადაა დაცული და იგი ამ ძეგლების ერთ-ერთი მკაფიოდ დამახასიათებელი „წესია“.

იკონოგრაფიული, ტიპოლოგიური და სტილური თვალსაზრისით ბალთები რამდენიმე ჯგუფად იყოფა, სადაც ნიშანდობლივია კომპოზიციის ცენტრალურ ფიგურათა მკაფიოდ გამოხატული პოზა და კონფიგურაცია, რომელიც ფაქტობრივად კომპოზიციის სტრუქტურასა და თავისებურებებს განსაზღვრავს. პლასტიკის თვალსაზრისით, ყველაზე საინტერესო უკანთავმიბრუნებული ცხოველია (სურ. 1). მისი ამგვარი აღნაგობა ექსპრესიულობის ფორმალური გამოვლინებაა, რომელიც განზოგადოებულ-სტილიზებული ხერხებით შექმნილი მოცულობითი ფორმებისა და ხაზგასმულად პლასტიკური აბრისის ურთიერთმიმართების ასპექტშია გააზრებული. ნიშანდობლივია ზურგისკენ მიბრუნებული და ცხოველის საპირისპირო მოძრაობით მიმართული კისრის რკალი – იგი, ერთი მხრივ, ფიგურის წინსწრაფვას ამუხრუჭებს, მეორე მხრივ კი, მძლავრი დინამიკით გამსჭვალული დაუსრულებელი სპირალისებრი მოძრაობის განცდას ბადებს. აქ ჩარჩოს შიგნით არსებული სივრცეც არის გასათვალისწინებელი, რომელიც მოიაზრება, როგორც ერთი მცირე კადრი, კვადრატული უჯრედი, რომელშიც მოძრაობისა და დინამიკის შეზღუდვის სანაცვლოდ, უკანთავმიბრუნებული ცხოველის ორიგინალური და უნიკალური პლასტიკური სახე იქმნება.

ყველა ტიპის ბალთაზე კომპოზიციები ერთმანეთის პარალელურ სამ ძირითად „ფრიზად“ ნაწილდება. აქვე აღვნიშნავ, რომ ამგვარი დაყოფა პირო-

ბითია – ზედა ფრინს რქები და თავი ქმნის, შუას ცენტრალური ცხოველის სპირალისებრი სხეული, ხოლო ქვედას ცხოველის ფეხები და ზოგიერთი დამატებითი ფიგურა. „ფრინსები" ჩარჩოს ჰორიზონტალური არშიებითაა შემოკავებული.

კომპოზიციის აგების თვალსაზრისით საგულისხმოა ასევე მკაცრად ჩამოყალიბებული პრინციპი – უკანთავმიბრუნებულ ცხოველებთან სიმეტრიის ღერძს მუდამ რქის ფუძე წარმოადგენს, სწორედ ამიტომაა, რომ იგი ერთი შეხედვით, თითქოსდა უადგილოდაა აღმართული ცხოველის კისერზე ან თავის სხვადასხვა მონაკვეთზე. სიმეტრიის ღერძის დაფიქსირებას ფიგურის წინა ფეხების მიმართულებაც გვიჩვენებს. მკაცრი და თავისებური იკონოგრაფიული ხერხის მიხედვით, ისინი უკანა ფეხების თანმხვედრი მიმართულებითაა შემოტრიალებული. გარდა ამისა, ბალთებზე დიაგონალურ ღერძზე აგებული კომპოზიციებიც გვხვდება, რომელსაც ცენტრალური ცხოველის მკვეთრად დახრილი წელის ფორმა ქმნის.

წინ მიმართული ცხოველების ტიპებთან სიმეტრიის ღერძი და კომპოზიციის ცენტრი ასე ხაზგასმულად არ არის აღნიშნული, სანაცვლოდ, ფიგურის კისერთან და წელთან წარმოქმნილი მახვილი კუთხე კომპოზიციის ერთგვარი მაკონცენტრირებელი სეგმენტია (სურ. 2).

ხშირად გვხვდება ისეთი ნიმუშებიც, სადაც კომპოზიციები ორიგინალური მხატვრული გააზრებითაა აგებული – ცენტრალური ცხოველების მკერდსა და გავაზე გამოსახული გრაფიკული აქცენტები კონცენტრული წრეების სახითა და კუდის დამაბოლოებელი სპირალური დისკოთი იქმნება წარმოსახვითი სამკუთხედი, რომელიც ასევე კომპოზიციის ცენტრად გვევლინება.

საგულისხმოა ბალთებზე ფიგურათა სხვადასხვა რაკურსით ჩვენება. ამ მხრივ, ძირითადად ხედვის ორი წერტილია დაფიქსირებული – ცენტრალურ ცხოველთა პროფილში გამოსახული ტორსი, ხოლო რქები ფრონტალურად. ზოგჯერ ხედვის მესამე წერტილიც ჩნდება – ზედხედით გამოსახული ფრინველის სახით (სურ. 3).

ცხოველთა ცენტრალურ ფიგურებში დუალიზმის აშკარად გამოხატულ ნიშნებს ვხვდებით, სადაც თითქოსდა მკაფიოდ იდენტიფიცირებული ცხოველი მისი ბუნებისთვის უჩვეულო სახეს იძენს, რაც არც სტილიზაციას უნდა გამოხატავდეს და არც დეკორატიულ-ორნამენტულ ტენდენციას. ამ მოვლენას სრულიად სხვა მხატვრული დატვირთვა ენიჭება – იგი კონკრეტული ზოომორფული სახის არაჩვეულებრივობის, მისი გამორჩეულობის, განსაკუთრებულობის აღმნიშვნელი უნდა იყოს.

დასაწყისშივე აღინიშნა ბალთებზე წარმოდგენილი ძირითადი მხატვრული კონცეფციის ერთიანობა. ამ მხრივ უნდა ითქვას, რომ გამოსახულებათა და ორნამენტთა მხატვრული რეპერტუარი მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა. გამოსახულებათა მხატვრული ინტერესი ზოომორფულ სახეთა სტილიზებული სახის გადმოცემაში მდგომარეობს. ფორმათა სტილიზაცია და განზოგადება ფიგურათა დამახასიათებელი თვისებებია. ფორმები სადა და გლუვ მოცულობამდეა დაყვანილი და ზოგჯერ აბსტრაჰირებულიც. წარმმართველი ფორმის მოცულობითი და სილუეტური დახასიათებაა. მოცულობითი ფორმები სი-

ბრტყესთან, ანუ ამ შემთხვევაში ფონთანაა დაკავშირებული. სხეულთა ერთიანი განზოგადებული ნაწილები იმას მიუთითებს, რომ პლასტიკურ-მოცულობით გამოსახულებებში განსაკუთრებულ მხატვრულ დატვირთვას სილუეტი იძენს. სილუეტი გვევლინება კომპოზიციათა მაორგანიზებელ ელემენტად და ფორმის ხასიათის განმსაზღვრელად. მასშივე მეღავნდება ფიგურათა იდენტიფიკაცია, განსაკუთრებით კი დამატებით ელემენტებთან. სილუეტში სპირალი-სებრი, ანუ, S-სებრი კონფიგურაციაა წამყვანი. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, პლასტიკურ გამოსახულებათა წარმმართველი მხატვრული თავისებურება ორი ძირითადი საწყისის – მოცულობისა და სილუეტის სინთეზია. კომპოზიციები სპირალური ფორმებით შექმნილი ტალღოვანი რიტმითაა გაჯერებული, სადაც დენად, რბილად მოდელირებულ ფორმებს გრაფიკული ამდიდრებს დეკორატიულად.

ფიგურებში სკულპტურული მიდგომა სწორედ ამგვარი მოცულობითი და სილუეტური პლასტიკით მიიღწევა. აქ, ფაქტობრივად, რელიეფია მოცემული, რომლის სკულპტურული ფორმები წარმოსახვითი სიბრტყისადმია დამორჩილებული. რელიეფი აქცენტირებულია აქა-იქ ჩართული, საერთო „ფონიდან" გამოსული მრგვალი ნაქანდაკარი – მაგ., დამატებითი ცხოველების, ხარების თავებით, რქებით, და ა.შ. ფიგურათა დანარჩენი ნაწილი ვერ გამოდის ფონის საზღვრებიდან და ბოლომდე ვერ არღვევს მას. სიბრტყე კი, ანუ იგივე ფონი, უდავოდ ის ქსოვილი ან ტყავის ფაქტურა იქნებოდა, რომელზეც ბალთა იყო დამაგრებული. ბალთების მხატვრულ სახეს მნიშვნელოვანწილად ლიოონის პოლიქრომიული ეფექტის გამოყენებაც განსაზღვრავს, რაც ფონისა და ბრინჯაოს ოქროსფერი ბზინვარების ერთობლიობას ბადებს: ბრინჯაოს მიმქრალ ოქროსფერ ბზინვარებასთან მიმართებაში წარმოქმნილი ფონი, რა ფერისაც უნდა იყოს, იგი დაჭვირულ არეებს სულ სხვაგვარ ინტერპრეტაციას ანიჭებს – ისინი უკვე ჰაეროვან, ცარიელ სეგმენტებად აღარ მოიაზრება, არამედ, ფონის შეფერილობით ამოიესება და ამგვარად წარმოქმნილი შუქ-ჩრდილის ცხოველხატული თამაში, ამობურცული ოქროსფერი ზედაპირების ლიცლიცი სულ სხვაგვარ მხატვრულ ეფექტს იძენს. შედეგად, ჭვირული არეები რელიეფურ კომპოზიციებში ორგანულად აღმოჩნდება ჩართული და უკეთესად წაიკითხება. ისინი ხან სხვადასხვა გეომეტრიულ მოხაზულობას იძენს და ამ მხრივ ბალთებზე მოცემულ პლასტიკურ თუ ორნამენტულ სახეებს ფორმალურად ეპასუხება, ხანაც სრულიად ამორფულია. ორივე შემთხვევაში მათ დეკორატიული დატვირთვა აქვს. თითქოსდა ქაოტურად გაბნეული ჭვირული არეების ფონზე მოწესრიგებული, კარგად გააზრებული კომპოზიციური სტრუქტურა ჩნდება. ჭვირულ არეებს, გარდა საკუთრივ ფორმალური დატვირთვისა, ის მხატვრული პრინციპიც უდევს საფუძვლად, რომ მთლიანად კომპოზიციაში მათ რიტმული პაუზები, ფორმათა გარღვევები შემოაქვთ და ამით მნახველზე გარკვეულ ოპტიკურ ზემოქმედებას ახდენენ. ამ მხატვრულ ტენდენციას პირველად გვიანრომაული ხანის ლითონის გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშების განხილვისას მიეპყრო ყურადღება. მის გამოსავლენად, პირველ რიგში, სწორედ ჭვირული ნაკეთობებია ხაზგასმული, კერძოდ კი ის, რომ ეს ხერხი პირველი მოასწავებს რომაულ ხელოვნებაში „ტაქტილურიდან" „ოპტიკურ" აღქმაზე

გადასელას – როდესაც „სიბრტყის ყველა ნაწილის უწყვეტი ხელშესახები შეერთება უკვე აღარ წარმოადგენდა აბსოლუტურ და პრინციპულ მხატვრულ მოთხოვნას“[3].

საგულისხმოა ბალთების შესრულების ტექნოლოგიური მხარე, რომელიც მათი მხატვრული ინდივიდუალური თვისებების ნიშანდობლივი წინაპირობაა. ისინი ჩამოსხმულია ცვილის მოდელის დაკარგვის ტექნიკით ე.წ. *cire perdue*, რომელიც ითვალისწინებს იმპროვიზირების საშუალებას.[4] ამგვარად, ნათელი ხდება ბალთების მხატვრულ თავისებურებათა ის მხარე, რომელიც ფორმათა ზუსტ განმეორებას გამორიცხავს[5]. ამრიგად, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებში შემუშავებულ მხატვრულ ნორმებში, ლითონის პლასტიკის ძალზე სპეციფიკურ, უნიკალურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, რომელიც არც ერთი ეპოქის ხელოვნებაში ასეთი თავისთავადი, თვითმყოფადი მხატვრული სახით არ გამოვლენილა, სადაც პლასტიკური და გრაფიკული ამოცანები სინკრეტულად ვითარდება და ყალიბდება ისე, რომ ერთი მტკიცედ ჩამოყალიბებული დამოუკიდებელი მხატვრული სახე იქმნება, რომელმაც შუა საუკუნეების ქართულ ლითონმქანდაკებლობაშიც გარკვეული ტრანსფორმაციით განაგრძო არსებობა.

ბალთების ასეთი დაწვრილებითი მხატვრული ანალიზი საშუალებას გვაძლევს უფრო ნათლად და გარკვევით წარმოვადგინოთ, თუ რა სახის ტრანსფორმაცია განიცადა ამ ნივთებზე მხატვრულმა ფორმებმა.

აღსანიშნავია, რომ ჭვირული ნივთების დამზადების ტრადიცია საქართველოს ტერიტორიაზე, გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის ე.წ. „ლჭაშენ-წითელგორის“ კულტურის საზოგადოებაში ჩნდება. იგი განსაკუთრებულ წარმატებას სწორედ ბრინჯაოს ჩამოსხმის ტექნიკაში აღწევს. აღნიშნული ტექნიკის მეშვეობით მზადდება რთული სხმულები, კერძოდ, ფულუროსხეულიანი ნაკეთობები მათ ზედაპირზე დატოვებული ღიობებით, როგორიცაა სატევარ-მახვილთა ტარები, ბრინჯაოს ჭვირული ქარქაშები, მცირე ზომის ზოომორფული ქანდაკებები. ამ ნივთებს დამზადების სირთულით ანალოგები არ გააჩნია მათ სინქრონულ ევრაზიის მასალებში[6].

მიჩნეულია, რომ ძვ. წ. I ათასწლეული ჭვირულ სკულპტურათა განვითარების ფინალურ ფაზას წარმოადგენს და მას შემდგომ საქართველოს ტერიტორიაზე აღარ შექმნილა ამ სახის ქანდაკებები, თუმცა, დარჩა ჭვირულ

---

[3] იხ. Al. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Wien, 1927, გვ. 265; გ. ჩუბინაშვილი, არმაზის საგანძური, თბ., 2007.

[4] მოდელის დაკარგვის ტექნიკის შესახებ დაწვრილებით იხ. გ. გობეჯიშვილი, ბრინჯაოს ქართული უძველესი ბალთები, საკანდიდატო დისერტაცია, ხელნაწერი, 1942, გვ. 234-235.

[5] აღსანიშნავია, რომ ლითონის ჩამოსხმის ეს ურთულესი და ფაქიზი ტექნიკა საქართველოს ტერიტორიაზე გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანაში უკვე ინტენსიურად გამოიყენება. სახელდობრ, ამ ტექნიკითაა შესრულებული ე.წ. ლჭაშენ-წითელგორის კულტურული ფენის მცირე პლასტიკის ნიმუშები, რომელშიც წამყვანი მხატვრული ნოვატორული მიდგომა ფულუროსხეულიან, დაჭვირულ ფიგურებში მდგომარეობს. ამდენად, საქართველოს ტერიტორიაზე უკვე კარგად აპრობირებული ტექნოლოგიური მხარე ქრონოლოგიურად საკმაოდ დაშორებულ გვიანანტიკური ხანის ნიმუშებზე აქტიურად და ნაყოფიერად გამოიყენება, იხ. ნ. გომელაური, გვიანბრინჯაო-ადრერკინის აღმოსავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს მცირე პლასტიკა, ავტორეფერატი, თბ., 2005, გვ. 3.

[6] ნ. გომელაური, დასახ. ნაშრ., გვ. 3.

ნივთთა დამზადების გამოცდილება, რომელმაც ახალი მხატვრული ფორმით, გვიანანტიკური ხანის ჭვირულ ბალთებში იჩინა თავი[7].

2003 წლის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ეანში მაღალმხატვრული ოსტატობით შესრულებული ოქროს ჭვირულგამოსახულებიანი თავსამკაული აღმოჩნდა, რომელმაც ეს დამკვიდრებული დებულება შეცვალა. სამარხი, სადაც იგი იქნა მოპოვებული ძვ.წ. IV ს-ის 30-იანი წლებითაა დათარიღებული[8]. სწორედ ეს უნიკალური ნივთია ჯერ-ჯერობით ის კონკრეტული ძეგლი, რომელიც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების წინამორბედად შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც კომპოზიციური სტრუქტურის მსგავსებით, ასევე მხატვრული კონცეფციის სოგიერთი თავისებურებითაც (სურ. 4).

თავსამკაული ორმაგკედლიანი, ტრაპეციული ფორმის ნივთია, რომელიც ოქროს მთლიანი ფირფიტის გადაღუნვის შედეგად არის შექმნილი. ნივთის ორსავ მხარეს სარკისებრი პრინციპით აგებული სოიმორფული სახეებისგან შემდგარი ოთხფიგურიანი ჭვირული კომპოზიციებია გამოსახული – ცენტრში, პროფილში წარმოდგენილი და მარცხნივ მიმართული დატოტვილრქიანი ირემია. მის გარშემო წარმოქმნილ ხალვათ სივრცეში შვლების უკანთავმიბრუნებული ფიგურებია ჩართული. ფიგურები თავისუფლად ავსებენ მოცემულ არეს და მათ შორის ამორფულ, ცარიელ სივრცეებს წარმოქმნიან. ფიგურათა ხასგასმულად სიბრტყობრივი ხასიათი განპირობებულია იმით, რომ ისინი ლითონის თხელი ფირფიტებისგან არის გამოჭრილი და არ გამოდიან წარმოსახვითი ჭვირული ფონის ფარგლებიდან. ბრინჯაოს ბალთების ფიგურების დარად, ისინიც ერთმანეთს მცირე შეერილების ან სხეულის რომელიმე დეტალით ებმის. ამ ნიმუშზეც ერთმანეთთან ბმის, დაკავშირების ერთგვარი მხატვრული პრინციპია გათვალისწინებული. ფიგურების დახვეწილი და მსუბუქი აღნაგობა წინა პლანზეა წამოწეული, რაც თხელი ფირფიტოვანი ზედაპირების ხალვათ. პაეროვან სივრცესთან პროპორციული მიმართებით, მსუბუქი და ნატიფი კონფიგურაციების, გრძელი, სახსარში მოხრილი ფეხებისა და ორად გატოტვილი რქების ხაზოვან რიტმში მეღავნდება. ოთხივე ცხოველის სხეულის კონტური ცვარას მწკრივებითაა მოფარგლული, ხოლო ფირფიტოვანი ზედაპირები გავარსით შექმნილი მარტივი გეომეტრიული სახეებით თავშეკავებულად, ლაკონიურად არის მხატვრულად გაფორმებული.

თავსამკაულის ოქროსვე თხელი და ფართო ზედაპირების სამივე კიდეში (მარჯვნივ, მარცხნივ და ქვედა ჰორიზონტალურ არეზე) 12-12 კონუსისებრი კოპია მოთავსებული. კოპები ბურთულისმაგვარი დაბოლოებითაა დასრულებული, რომელსაც გავარსის თითო მწკრივით წარმოქმნილი რკალი შემოუყვება.

თავსამკაულის მხატვრულ კულმინაციას მის ზედა ჰორიზონტალურ მონაკვეთზე გამოსახული სკულპტურული ჯგუფი წარმოადგენს. ეს ჯგუფი თავის მხრივ, დამატებით კიდეე სიმეტრიულად აგებული ჰერალდიკური კომპოზიციის ერთგვარ ვარიანტს ქმნის, სადაც ფრინველთა (თითო მწკრივზე რვა ფიგურაა) და ლომების გამოსახულებებია წარმოდგენილი.

---

[7] იქვე, გვ. 20.

[8] იხ. Dialogues d'histoire anciénne, Supplèment I, 2005. Presses Universitaires de Franche-Comtè. Publie aves le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, სურ. 2, გვ. 293.

უნდა აღინიშნოს ნივთის უმთავრესი მხატვრული მოტივი – ჭვირულობა, მასზე გამოსახული ზოომორფული სახეებისგან შემდგარი კომპოზიციური სქემა, რომლის შინაარსობრივი და ტიპოლოგიური ასპექტების შორეულ რეპლიკას ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კომპოზიციები წარმოადგენს. თუმცა აღნიშნულ ნივთზე ფიგურათა მხატვრულ გადაწყვეტაში სკულპტურულობის რაიმე ნიშანწყალი არ არის, პირიქით, ხაზგასმული სიბრტყობრივობა დომინირებს, რაც ნივთის მასალითაც უნდა იყოს განპირობებული, თუმცა ეს „დანაკლისი" ერთგვარად თავსამკაულზე მოცემული სკულპტურებითაა შევსებული.

წერილში არ შევუდგები ამ ჯგუფის ფიგურების განხილვას, ვინაიდან ისინი აღნიშნულ პრობლემას არა უკავშირდება და დამატებით კვლევას მოითხოვს სრულიად სხვა მიმართულების მხატვრული ასპექტების გათვალისწინებით.

ამ ნივთთან დაკავშირებით ერთი მნიშვნელოვანი მომენტია საგულისხმო: ნ. კონდაკოვსა და ი. ტოლსტოის 1890 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში a priori გამოთქმული აქვთ მოსაზრება, რომლის თანახმად, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს საფუძვლად ედო ჯერ კიდევ **უცნობი** (ხაზგასმა ჩემია – მ. გ.) უცხოეთიდან შემოტანილი ოქროს ბალთები, რომელთა მინაბაძსაც ისინი წარმოადგენდნენ, როგორც საერთო „ნახატით", ისე ფაქტურით. აი, ციტატა მათი ნაშრომიდან:

„Большие поясные четырехугольные бляхи от пояса... хотя и сделаны из бронзы, но во всем рисунке, в самой фактуре, видимо, подражают неизвестным пока изделиям из золота, других, вероятно, среднеазиатских местностей"[9]

ავტორებს მათ მიერ გამოთქმული მოსაზრების დასტურად არ მოჰყავთ რაიმეგვარი მაგალითი ან მტკიცებულება, უფრო მეტიც, აღნიშნავენ, რომ ოქროსგან შესრულებული ორიგინალები უცნობია. მათი აზრის დამადასტურებელ ნივთად შეიძლება ვანში აღმოჩენილი ოქროს თავსამკაული მივიჩნიოთ. მაგრამ იგი არამცთუ უცხოეთიდან არის შემოტანილი, არამედ ყველა მხატვრული ატრიბუტის თანახმად, ადგილობრივი ნახელავია. ამ ნივთის მაღალმხატვრული ღირებულება კი იმაზე მიუთითებს, რომ მის გარდა, ამ ტიპის ნიმუშები სხვაც იქნებოდა შექმნილი, თუმცა, დღეისათვის იგი ერთადერთია და შესანიშნავი ნიმუშია, რომელიც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ადგილობრივ მხატვრულ და კომპოზიციურ წინამორბედად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ბალთები შესაძლოა ვანის ნიმუშის, ან მისი მსგავსი სხვა ნივთების ერთგვარი ტრანსფორმირებული, რემინისცენციული ნაკეთობები იყოს, რომლებშიც მტკიცედ ჩამოყალიბებული მხატვრული ნორმებია კოდირებული.

გვიანანტიკური ხანის ქართული ლითონის პლასტიკის აქამდე უცნობი, განსხვავებული მხატვრული თვისებები მთელი სისრულით გამოვლინდება თუ მივმართავთ იმ საზოგადოებათა კულტურულ მემკვიდრეობას, რომელნიც ჭვირული ნივთების დამზადების ტრადიციით გამოირჩევა. ამ მხრივ ნიშანდობლივია

---

[9] И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып., III, 1890, გვ. 120; იხ. ასევე, მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1972, გვ. 5-6.

ლურისტანისა და სკვითური ხელოვნება. მართალია, ამ კულტურებისგან ჩვენს ბრინჯაოს ბალთებს დიდი ქრონოლოგიური დისტანცია აშორებს, მაგრამ ეს მასალა დაგვეხმარება ქართული ჭვირული ბალთების თავისებურებათა გამოვლენაში.

სამეცნიერო სივრცეში „ლურისტანული ბრინჯაოს" სახელით დასავლეთ ირანში, ზაგროსის მთიანეთში, დღევანდელი ლურისტანის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ლითონის ნაკეთობათა საკმაოდ დიდი ჯგუფია ცნობილი. ნივთები მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანია: იარაღი, სამკაული, საკულტო დანიშნულების საგნები თუ ცხენის აღკაზმულობის ნაწილები.

ჩვენთვის საინტერესო დამახასიათებელი მხატვრული ფორმა – სწორკუთხა ჩარჩოში გამოსახული ზოომორფული თუ ფანტასტიკური სახეები და ჭვირული კომპოზიციებია. ცალკეული ნივთის განხილვა შორს წაგვიყვანს, თუმცა მათი მხატვრული ენის დასახასიათებლად აუცილებლად უნდა გამოვყოთ ის საერთო და განმასხვავებელი მხატვრული ნიშნები, რაც მათ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებთან მიმართებით აქვს. უნდა აღინიშნოს ჭვირულ ნივთებზე გამოსახული ფიგურების პლასტიკური მეტყველება, რომელიც სიბრტყობრივ-სქემატური, ერთგვარად ხისტი მოდელირებით და დეკორატიულობისკენ მსწრაფი, სტილიზებული, ძალზე ძუნწი, ლაკონიურად გადმოცემული გლუვი ზედაპირების დამუშავებით ხასიათდება. ლურისტანული ბრინჯაოს რეპერტუარში მოცემულ ფანტასტიკურ სახეთა ფართო და მრავალფეროვანი სპექტრი, ისევე როგორც ზოომორფული ფიგურები, რადიკალურად განსხვავდება ქართულ ბალთებზე გადმოცემული სახეებისგან, ორივეგან ლოკალური ფაუნისთვის დამახასათებელი ცხოველებია ასახული. აქვე აღსანიშნავია მოტივთა ნაირგვარობაში სხეულთა ზოგიერთი დეტალის იმგვარი გადმოცემა, რასაც არა მხოლოდ ქართული ბალთების ზოომორფულ ფიგურებზე ვხვდებით, არამედ სხვადასხვა პერიოდის კულტურული საზოგადოების კუთვნილ ნაკეთობებსეც (მაგ., ასურულ-ბაბილონურზე, სკვითურზე და ა.შ.). კერძოდ კი კუდის ფორმა, მისი მოხრისა და ზურგზე გადადების მანერა, კიდურების დამაბოლოებელი ხელის მტევნების ან თათების დამუშავება. ლურისტანულ მხატვრულ ბრინჯაოში, დიდია ჭვირულგამოსახულებიან საკინძთა თავების ხვედრითი წონა, რომელზეც ძირითადად პოლიმორფული ღვთაება – დიდი დედაა გამოსახული, სხვადასხვა ცხოველებით, ფრინველებით, თევზებით თუ მცენარეული მოტივებით გარშემორტყმული. როგორც ცნობილია, ასეთი გამოსახულებები საკუთრივ ლურისტანულია და ადგილობრივ კულტურულ სივრცეს მიეკუთვნება. ამ შემთხვევაში კომპოზიციური აგებულების ერთგვარ მსგავსებასთანაც გვაქვს საქმე, თუმცა, აქაც ზუსტი ანალოგიები არ არსებობს. კერძოდ კი, დამატებითი ცხოველები, ანუ კონკრეტული ღვთაების ინკარნაციები ბრინჯაოს ქართულ ბალთებზე მუდამ ცენტრალურ ფიგურაზე მცირე ზომისაა და მის გარშემო თითქოსდა „წრიულად" ლაგდება და მათ შორის ყოველთვის სუბორდინაციის პრინციპია დაცული, მაშინ როდესაც ლურისტანულ კომპოზიციებში დამატებითი გამოსახულებები მცირე ზომისაც შეიძლება იყოს და ცენტრალური ფიგურის სიმაღლისაც და ბრინჯაოს ბალთებისმაგვარი დიფერენციაცია – მთელის მიმართ ნაწილების დაქვემდებარება, აქ სრულიად არ არის.

ლურისტანული ბრინჯაოს ნივთების მხატვრული ტენდენციების განხილვისას გვერდს ვერ ავუვლით ერთ ძალზე საგულისხმო ნიმუშს, რომელიც შეიძლება ქართული ბალთების ერთ-ერთ პროტიტიპად ჩაითვალოს. ეს დაახლოებით ძვ. წ. IX საუკუნით დათარიღებული საკინძი თუ ვოტიეური შტანდარტის თავი გახლავთ[10] (სურ. 5). სწორკუთხა ჩარჩოში მოთავსებულია ჰერალდიკური ჭვირული კომპოზიცია – ცენტრში მთელი სიმაღლით ფრონტალურად წარმოდგენილი ანთროპომორფული ფიგურა (ქალღვთაება), რომლის ორსავე მხარეს, პროფილში, ვერტიკალურად აღმართული ცხოველებია გამოსახული. გარდა ნივთის ფორმისა და კომპოზიციის ჭვირულობისა, კომპოზიციის შემომფარგველი ჩარჩოს არშია იქცევს ყურადღებას, როგორც ორნამენტული მოტივის, ასევე შესრულების მხრივ. აქ მოცემულია ბლუვი ლილვით გაყოფილი ორი გრეხილი, რომელიც წნული ორნამენტის სახეს ქმნის. ასეთივე ლილვებითაა მოფარგლული ჩარჩოს შიდა და გარე კიდეები – ეს კი ზუსტი ანალოგიაა ბრინჯაოს ქართულ ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილი, მკაცრად დადგენილი ჩარჩოს არშიის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სახეობისა. განსხვავება მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ლურისტანულ ნიმუშზე ჩარჩოს კუთხეებზე კოპები არ არის მოთავსებული. კუთხეები დაუდევრადაა ერთმანეთთან გადაბმული და ოდნავ არასწორი მოხაზულობისაა. აღნიშნული ორნამენტული მოტივითა და შესრულების თითქმის დუველირული მიდგომით გადმოცემული არშია არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს. მსგავსება იმდენად ძლიერია, რომ ჩვენი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები მათ ზუსტ ასლად წარმოგვიდგება და ეს ერთი შეხედვითაც ნათელია. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორ მხატვრულ სახეს შორის საკმაოდ დიდი ქრონოლოგიური პაუზაა. ეს მაინც უფლებას მაძლევს ვიფარაუდო როგორც გვიანანტიკურ ხანაში ახლოაღმოსავლური მხატვრული ტენდენციების აშკარა სიახლოვე და ერთგვარი რემინისცენციები, რაც ამ ორი კულტურის ახლო ურთიერთკავშირზე უნდა მიუთითებდეს, ასევე იმაზედაც, რომ საქართველო (კოლხეთი და იბერია) აქტიურადაა ჩართული და ინტეგრირებული იმდროინდელ საზოგადოებათა ცხოვრებაში. არც იმან უნდა დაგვაბრკოლოს, რომ ჯერჯერობით ასეთი მხატვრული ბუნების ერთადერთი ნიმუშია მიკვლეული, რადგან საყოველთაოდაა ცნობილი ლურისტანული ბრინჯაოს ნივთების ბედი, რომელნიც ე.წ. „შაეი არქეოლოგიის" მიერ მძარცველურადაა მოპოვებული, დაფანტული და შემდეგ შავ ბაზარზე სათითაოდ თავ-

---

[10] В. Афанасьева, В. Луконин, Н. Померацева, Малая История Искусств, Искусство древнего Востока, М., 1976, გვ. 163; ნიეთი დაცულია თეირანის ირან-ბასტანის მუზეუმში.

[11] იქვე, გვ. 162; თუმცა ამ კულტურის ცნობილი დასაელელი მკვლევარები მას სხვადასხვა ხანით ათარიღებენ: ა. გოდარს მიაჩნია, რომ მისი განვითარების უმაღლესი საფეხური ძვ.წ. XI-VI სს. ეკუთვნის, იხ. A. Godard, Les bronzes du Luristan, Ars Asiatica, XVII, 1931, გვ. 100-101; ე. ჰერცფელდი ამ კულტურას ძვ.წ. 1400-1100 წლებს მიაკუთვნებს, იხ. E. Herzfeld, Iran in the Ancient East, London, New York, 1941, გვ. 167; ს. შეფერი ლურისტანულ ნივთებს სამ ჯგუფად ჰყოფს და მათ ამის მიხედვით ათარიღებს: I-ძვ.წ. III ათასწლეულის II ნახევარი; II – ძვ.წ. 2100-1700 წწ.; III – 1500-1200 წწ. ანუ გვიანბრინჯაოს ხანა, იხ. C. Shaeffer, Stratigraphie comparèe et chronologic de l'Asie Occidentale, 1948, გვ. 490. აღნიშნული ინფორმაცია მოტანილია მ. ხიდაშელის ნაშრომში: ზოგიერთი საკულტო-რელიგიური პარალელი კავკასიასა და ლურისტანს შორის, ძველი ისტორიის საკითხები (კავკასიურ-ახლოაღმოსავლური კრებული, III), თბ., 1970, გვ. 90.

მოყრილი. ეს ამ ძეგლების დათარიღებასაც უქმნიდა გარკვეულ სიძნელეებს. და მეცნიერები ამ მხრივაც სხვადასხვა ვარაუდებს გვთავაზობდნენ. დღეისათვის, ლურისტანული ბრინჯაოს ოქროს ხანად ძვ. წ. X-VII საუკუნეებია მიჩნეული[11]. მოკლედ შევეხები წარმოდგენილი ფიგურების შესრულების მხატვრულ ხერხებს: ფიგურები ძალიან განზოგადებულად და ძუნწადაა მოდელირებული, ხასიათდება ხისტი დამუშავებით და არაპროპორციული აღნაგობით (განსაკუთრებით ანთროპომორფული ფიგურა). თუმცაღა აქაც, სუსტად, მაგრამ მაინც შეინიშნება გარკვეული სტილისტური მსგავსება, რაც ქალღვთაებისა და ცხოველთა კიდურების დაბოლოებაშია გამოხატული – კერძოდ, ხელის მტევნები, ფეხები და თათები მოდელირებულია ბრინჯაოს ბალთის ცხოველთათვის დამახასიათებელი დაღარული ფორმებით; ანალოგიურია აგრეთვე, ცხოველთა ლილვისებრი კუდების პლასტიკურად, S-ისებრ ჩახვევა. ქალღვთაების სამოსისა და „თმის" დამუშავებას ე.წ. „ლილვისებური" პლასტიკა ახასიათებს. რაც შეეხება მათ სახეებს, ისინი წმინდა „ლურისტანულია" და საერთო არაფერი აქვს ჩვენს ნიმუშებთან.

განხილული ნივთი ცხადყოფს ამ ორ, ერთმანეთთან სინქრონულად დაშორებული კულტურის ხელოვნებაში არსებულ საგულისხმო მხატვრულ ტენდენციათა გარკვეულ ერთიანობას, რომელიც ისტორიულ და პოლიტიკურ ჭრილში უფრო დაწვრილებით კვლევას მოითხოვს. მატერიალური კულტურის ძეგლებზე დაყრდნობით, აშკარა ხდება ძველი საქართველოს კავშირები გარე სამყაროსთან, რომელნიც მოგვიანებით, ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში, კვლავ უკვე გადამუშავებული და ტრანსფორმირებული სახით იჩენს თავს, სადაც წინა პლანზე პლასტიკური მეტყველების საგანგებოდ შემუშავებული ნორმაა წამოწეული[12].

---

[12] კავკასიასა და ლურისტანს შორის კულტურული ურთიერთობების შესახებ მოსაზრებებს გასული საუკუნის ცნობილი მკვლევრები გამოთქვამდნენ და ვარაუდობდნენ საკაცრო, სახმელეთო თუ საზღვაო გზების არსებობას, რომელნიც ლურისტანს კავკასიასთან აკავშირებდა, იხ. C. Shaeffer, დასახ. ნაშრ., გვ. 471; ლურისტანული ხელოვნების გაელენის შესახებ კავკასიურ ცხოველურ სტილზე იხ. Е. И. Крупнов, Древняя история Северного Кавказа, М., 1960, გვ. 369; ზაგროს-ელამური და კავკასიის ხალხების ერთ ოჯახში გაერთიანების საკითხსა და წინა აზიის კულტურულ ოჯახში მათ მნიშვნელოვან ადგილზე, იხ. მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 95. ისეთი მკვლევარი კი, როგორც ა. გოდარია ლურისტანული კულტურის წარმოშობის საკითხს განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს და საკმაოდ დამაჯერებლად მიიჩნევს სტრაბონის ცნობას ზაგროსის უძველესი მოსახლეობის კავკასიიდან გადმოსახლების შესახებ. იგი ასევე იზიარებს შეხედულებას კასიტური და კავკასიური ენების ნათესაობის თაობაზე და მიიჩნევს, რომ კასიტი ტომები თავდაპირველად კავკასიაში სახლობდნენ, იხ. A. Godard, დასახ. ნაშრ., გვ. 100, აგრეთვე, მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 87. ერთხმადაა აღიარებული, რომ ლურისტანში აღმოჩენილი ბრინჯაოს კულტურის ძეგლები ერთ გარკვეულ ეთნიკურ საზოგადოებას ეკუთვნის და ამ კულტურის მატარებელი ტომები კასიტები უნდა ყოფილიყვნენ, მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 94.

აღნიშნული ვარაუდების ღრმა კვლევა ძალიან შორს წაგვიყვანს და წინამდებარე წერილის მიზანი არც არის მისი დაწვრილებითი განხილვა, თუმცა მხატვრული მსგავსებანი, რომელიც კონკრეტულ ნივთებზე აშკარად მოიძებნება მართლაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი და ეს კავშირები ინტერდისციპლინარულ კვლევას მოითხოვს. კასიტი ტომების ენის კავკასიურ ენებთან სიახლოვის შესახებ იხ. D. Cameron, History of Early Iran, 1936, gv. 45; Г. Меликишвили, Наири-Урарту, Тб., 1954, გვ. 76-77, 120-124; Б. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Тб.,1941, გვ. 125.

მხედველობის მიღმა არც ის უნდა დაგვრჩეს, რომ ლურისტანელი ოსტატები, რომელთაც ბრინჯაოს მეტალურგიაში ათასწლოვანი ტრადიციები და უნარ-ჩვევები ჰქონდათ გამომუშავებული, ამზადებდნენ ნივთებს უამრავი დამკვეთისთვის, რომელთა შორის იყვნენ სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფის და ტომის მეფეები თუ ბელადები[13]. აქედან გამომდინარე, ლურისტანული ბრინჯაოს ნაწარმი ფართოდ იყო ექსპორტირებული მაშინდელი მსოფლიო ცივილიზაციის საეჭრო თუ კულტურულ ქსელში, რომელშიც, ბუნებრივია, კავკასია და, კერძოდ, ძველი საქართველოც აქტიურად იქნებოდა ჩართული.

ჭვირული ნივთების სიუხვით სკვითური ხელოვნებაც გამოირჩევა. ისინი უმთავრესად ცხენის აღკაზმულობისა და სამოსის დეტალებს, სამკაულებს, ბალთებსა და საკინძებს, კვერთხის ან შტანდარტის თავებს წარმოადგენს. სკვითური გამოყენებითი ხელოვნების ზოომორფული სახეები მდიდარი და მრავალფეროვანია. ამას მოწმობს ცხოველთა სახეებით შექმნილი უამრავი ნიმუში რომელთაც რიტუალურ-სიმბოლურთან ერთად, ესთეტიკური დანიშნულებაც აქვს, რაც სკვითურ ხელოვნებას გამორჩეულობის ნიშანს სძენს. ჭვირული ნივთები სხვადასხვა ფორმის და ზომისაა. მათ შორის ყველაზე ადრეული ე.წ. P-ური კონფიგურაციისაა, რომელსაც ცხოველის ან ცხოველთა სტილიზებული ფიგურა ქმნის. იგი ჯერ კიდევ ძვ. წ. IV საუკუნეში ჩნდება და ყველაზე მეტი რაოდენობით ალტაის ყორღანებშია აღმოჩენილი[14]. გარდა ამისა, სკვითურ ლითონმქანდაკებლობაში გარკვეულ ჯგუფს ქმნის ე.წ. B-ური ჭვირული ნივთები, დაბოლოს, სწორკუთხა ჩარჩოში მოთავსებული კომპოზიციები, რომელთა შინაარსი და სემანტიკა გარდა ზოომორფული გამოსახულებებისა გარკვეულ სიუჟეტურ სცენებსაც შეიცავს (მაგ., ნადირობის, გზად დასვენების, რომელიც მითოლოგიური კონტექსტის შემცველია და ა.შ.)[15].

სკვითური კულტურის გავრცელების გეოგრაფიული არეალი ევრაზიის საკმაოდ ვრცელ ტერიტორიაზეა გადაჭიმული და მოიცავს ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთს, დონის, ვოლგისა და ურალის დაბლობებს, შუა აზიას, სამხრეთ, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ციმბირს, ალტაისპირეთს და ნაწილობრივ ჩრდილოეთ ჩინეთის ტერიტორიასაც. აღნიშნულ არეალს ზოგადად ევრაზიის სტეპურ სარტყელსაც უწოდებენ[16]. დღეისათვის სკვითურ-ციმბირული ხელოვნებისა და კულტურის გავრცელების სამ რეგიონს გამოყოფენ: I – ჩრდილოშავიზღვისპირეთი; II – შუა აზია და მის დასავლეთით მოსაზღვრე სამხრეთ ციმბირი; III – სკვითური სამყაროს ყველაზე განაპირა აღმოსავლეთი – მინუსინის დაბლობი, ბაიკალისპირეთი, მონღოლეთი და ჩრდილოეთ ჩინეთი. მაგრამ მიჩნეულია, რომ სკვითურ-ციმბირული მხატვრული სტილის უძველესი ნიმუშები რომელიმე ამ რეგიონში კი არ ჩნდება, არამედ ჩრდილო-დასავლეთ ირანში, ზივიეს მახლობლად, ქალაქ საკიზში მდებარე უმდიდრეს სამეფო სამარხში ე.წ. საკიზის საგანძურში. სამარხი ძვ.წ. VII-VI საუკუნეებითაა დათარიღებული,

---

[13] В. Афанасьева, В. Луконин, Н. Померанцева, დასახ. ნაშრ., გვ. 163.

[14] М. И. Артамонов, Сокровища Саков, М., 1973, ęv. 167.

[15] სკვითური ჭვირული ნივთების შესახებ ვიზუალური მასალა იხ. М. И. Артамонов, დასახ. ნაშრ.; Treasure of the Eurasian Steppes, animal art from 800 BC to 200 AD, Ariadne Galleries, New York

[16] Д. С. Раевский, Мир Скифской Культуры, М., 2006, გვ. 17.

ანუ იმ პერიოდით, როცა მიდიელებმა VII ს-ის 70-იან წლებში წინააზიაში შემოჭრილი და მდ. არაქსისა და ურმიის ტბის ჩრდილოეთით დაფუძნებული სკვითური ტომები დაარბიეს და ისინი ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთში გააბრუნეს[17].

VII საუკუნის დასასრულისთვის ე.წ. ზივიეს განძში არსებული სკვითური ხელოვნების ნიმუშები უკვე სპეციფიკური სკვითური სტილით გამოირჩევა, რომელიც შემდგომში ჩრდილო შავიზღვისპირეთში, შუა აზიასა და ციმბირში მონათესავე ირანულ ტომებში ვრცელდება[18].

სამეცნიერო ლიტერატურაში წინა აზიის ამ ხელოვნებას სკვითურ-მიდიური ეწოდება[19].

ჩრდილო შავიზღვისპირეთისა და ციმბირული ხელოვნებაც ირანული ტომების ხელოვნებიდან გამომდინარეობს, რომელიც წინა აზიაში ძველაღმოსავლური მემკვიდრეობის ნიადაგზე აღმოცენდა, საკუთრივ სკვითური ხელოვნების თავისებურებები კი წინა აზიაში განისაზღვრა[20]

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ზოგიერთი ავტორის ვარაუდით, ე.წ. სკვითური „ცხოველური სტილის" დამახასიათებელი, საყოველთაოდ ცნობილი ტრიადა – მოხრილი ფეხებით გამოსახული ირემი, ნახტომის პოზაში გამოსახული ავაზა და გრიფონის თავი – პირველად ირანში ჩნდება. ეს მოტივები ლურისტანიდან დღევანდელი სამხრეთ აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე (თალიში) გადავიდა, შემდგომ სამხრეთ კავკასიაში და, ბოლოს, ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთში[21]. თუმცა ლურისტანის ბრინჯაოს კულტურის აღზევების ეპოქაში სამხრეთ კავკასიაში ეს მოტივები არ არის წამყვანი, სამაგიეროდ, სკვითურ ხელოვნებაში მათ იმდენად დაიმკვიდრა ადგილი, რომ მის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებლად გადაიქცა და მხატვრული სტილიც კი შექმნა. თუ ზემომოყვანილ დებულებას დავეყრდნობით, მაშინ გამოდის, რომ სამხრეთ კავკასია ამ მოტივთა ერთგვარი გამტარი ზონა უნდა ყოფილიყო და მედიატორული ფუნქცია შეესრულებინა, რაც უცილობლად თავის კვალს დატოვებდა. ამის დასტურად კი ჩრდილო კავკასიის (ჩრდილო ოსეთი) სამაროვნებში აღმოჩენილი ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის ის ნიმუშები იკმარებს, სადაც აღნიშნული მოტივებით გაფორმებული ნივთები სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ ჯგუფს ქმნის[22]. საქართველოს ტერიტორიაზე, საჩხერის რაიონში მოპოვებული ქამრის ბრინჯაოს აბზინდებიც ამის ნათელი დადასტურება უნდა იყოს[23].

ყაზახეთში, ნურმანბეტ I-ის №2 ყორღანში აღმოჩნდა მეტად საყურადღებო ბრინჯაოს ჭვირული გარსაკრავი. (სურ. 6). მას წაგრძელებული ფორმა აქვს

---

[17] იხ. R. D. Barnett, The Treasure of Ziwiye, „Iraq", XVIII, 1956.

[18] М. И. Артамонов, დასახ. ნაშრ., გვ. 219.

[19] იქვე, გვ. 219.

[20] იქვე, გვ. 221.

[21] В. Афанасьева, В. Луконин, Н. Померанцева, დასახ. ნაშრ., გვ. 163.

[22] იხ. П. Уварова, Могильники Северного Кавказа, МАК VIII, М., 1900; А. П. Мошинский, Взаимосвязь населения горных районов Северного Кавказа со скифами (по дигорским материалам). Российская Археология, Москва, 1997, გვ. 33-44; А. П. Мошинский, Е. В. Переводчикова, Скифский звериный стиль в Кобанских могильниках дигории. Боспорские исследования, вып. VII, Симферополь-Керчь, 2004, გვ. 5-26.

[23] იხ. დ. ქორიძე, მატერიალური კულტურის უძველესი ძეგლები (საჩხერის რაიონი), თბ., 1961.

და კიდეებში გულის ფორმის ჭვირული ორნამენტით ბოლოვდება. ნიეთის ცენტრში უკან თავმიბრუნებული, მუცელთან ფეხმოკეცილი, გრძელკისერა ფრინველის რელიეფური გამოსახულებაა. ამ ნიმუშზე ჭვირული ორნამენტაცია ყურადღებას იმდენად არ იპყრობს, როგორც ფრინველის გამოსახულება. საერთო აღნაგობითა და სილუეტით, ასევე გლუვი და რბილად ამობურცული სხეულის პლასტიკით იგი ძალიან დიდ მსგავსებას ავლენს ბრინჯაოს ქართულ ჭვირულ ბალთებზე გამოსახულ ფრინველებთან. მსგავსება კუდის ფორმასა თუ თავის (თვალის) გადმოცემის მანერაშიც, კისრის მოხრილობაშიც ვლინდება. ანუ როგორც საერთო იერში, ისე ცალკეული დეტალების დამუშავებაში. აკი აღნიშნავს კიდეც სკვითური კულტურის ცნობილი მკვლევარი მ. არტამონოვი, რომ „Своим схематизмом эта бляха напоминает бронзовые пластины с ажурными орнаментальними изображениями с Северного Кавказа"[24]. ავტორს, რომელსაც აშკარად ბრინჯაოს ქართული ჭვირული ბალთები აქვს ნაგულისხმევი უთუოდ კარგად აქვს დანახული მსგავსება, თუმცა ვერ დავეთანხმები იმაში, რომ ისინი ჩრდილო კავკასიის კუთვნილი ნიმუშებია. ერთი რამ კი უდავოა: ძვ.წ. I ათასწლეულის ბოლო პერიოდით დათარიღებულ ბრინჯაოს გარსაკრავზე წარმოდგენილი ფრინველის გამოსახულება საერთო იერითა და მხატვრული ნორმების თვალსაზრისით თამამად შეგვიძლია დავასახელოთ ბრინჯაოს ბალთების დამატებით ფრინველთა სკვითურ ანალოგიად.

მომდევნო ნიეთიც საუველირო ხელოვნების შუა აზიაში აღმოჩენილი ნიმუშია. იგი ალმა-ატის რაიონიდან, კარგალის ხეობაში, კლდის ნაპრალში არსებულ, ე.წ. „შამანის" სამარხეულ ინვენტარიდან წარმოდგება და ახ.წ. I-II საუკუნეებით თარიღდება[25] (სურ. 7).

ნივთი ორად გატეხილი ოქროს გრძელი ჭვირული ფირფიტაა, სავარაუდოდ, დიადემის ფრაგმენტი. მასზე წარმოდგენილია ფერადი ქვებით ინკრუსტირებული ცხოველთა ფრიზი და ორი მხედარი. გამოსახულებათა უკიდურესი დანაწევრება და მათ შორის უამრავი, სხვადასხვა ფორმის ჭვირული არე დეკორატიულობისკენ სწრაფვის გამომხატველია, რაც საერთო ჯამში დიადემას მაქმანისებურობას სძენს და ყურადღებაც ამ მიმართულებით მახვილდება. დეკორატიულობას აძლიერებს დიადემის მასალაც – პოლიქრომიული ინკრუსტაციით გამდიდრებული ოქროს რბილი ფაქტურა, რაც ქართული ჭვირული ბალთების დეკორატიულ ელემენტებსა და სტილიზაციასთან მიმართებაში სავსებით საპირისპირო მხატვრულ პრინციპზეა აგებული და სრულიად განსხვავებულ ესთეტიკურ პლანშია გადაწყვეტილი[26].

სწორკუთხა ჩარჩოში მოთავსებული ჭვირულგამოსახულებიანი კომპოზიციები ჩრდილოეთ ჩინეთიდანაცაა ცნობილი, სკვითური კულტურის ერთ-ერთი,

---

[24] М. И. Артамонов, დასახ. ნაშრ., გვ. 31.

[25] იქვე, გვ. 48; А. Н. Бернштам. Золотая диадема из шаманского погребения на р. Каргалинке. КСИИМК, вып. 5. 1940. გვ. 28-29.

[26] უნდა აღინიშნოს, რომ დასავლეთ ციმბირიდან ჩვენამდე მოღწეული მხატვრული ლითონის ნაწარმოები თითქმის სულ ოქროსია, მაშინ როდესაც სკვითურ-ციმბირული სამყაროს აღმოსავლეთ რეგიონის ხელოვნების ნიმუშები თითქმის მთლიანად ბრინჯაოსგანაა შესრულებული, იხ. М. И. Артамонов, დასახ. ნაშრ., გვ. 31.

ე.წ. „ორდოსული“ განშტოებიდან. ციმბირულ კოლექციაში დაცულ ნიმუშებთან შედარებისას აქ კომპოზიციურ ანალოგიებსაც ვნახავთ და განსხვავებასაც. ორდოსიდან ცნობილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კომპოზიციები, ძირითადად, ჰერალდიკურადაა აგებული. ზოომორფულ გამოსახულებებთან ერთად, აქ ეანრულ სცენებში ჩართული ადამიანთა ფიგურებიც გვხვდება. ადამიანთა ფიგურების ამგვარი სახით შემოყვანა მანამდე გაბატონებულ ზოომორფულ კომპოზიციებში, ამ ტიპის ნაწარმოებში ნოვატორულ მიდგომას გამოხატავს. „ორდოსული“ ნიმუშებისთვის ფიგურათა უფრო ნატურალისტურად გადმოცემის მანერაა ნიშანდობლივი – სტატიკური პოზებით, მძაფრი ექსპრესიისა და ბრძოლისთვის დამახასიათებელი დინამიკის გარეშე.

ამგვარი ტიპის „ორდოსული“ ნივთები ძირითადად ძვ. წ. III საუკუნით თარიღდება[27]. ის ნიმუშები კი, სადაც კომპოზიციები უკვე ხასგასმულად წმინდა ორნამენტულ-დეკორატიული პრინციპითაა აგებული, ყველაზე გვიანდელია. მასალათა შეჯერების საფუძველზე ცხადი ხდება, რომ სკვითურ ხელოვნებაში ჭვირულგამოსახულებიანი ნივთების არსებობა ახალი წელთაღრიცხვის მიჯნაზე წყდება და მის აქეთ აღარ გადმოდის[28]. (თუ არ ჩავთვლით „შამანის“ დიადემის ფრაგმენტს).

სკვითურ-ციმბირულ ხელოვნებაში, ალტაის ქვის ყორღანების სამაროვნებში წარმოდგენილი ნივთები, სახეთა დინამიზმითა და ექსპრესიულობით ხასიათდება. მრაველადაა ცხოველთა ბრძოლის სცენები, მოჭარბებულია ორნამენტულობა, შესაბამისად კი – რეალური ფორმების სქემატიზაცია.

ბრინჯაოს ქართული ჭვირული ბალთებისგან განსხვავებით, ზემოაღნიშნული ცხოველებისთვის დამახასიათებელია ცენტრალურ ფიგურასთან დამატებითი ფიგურების შერწყმა, რაც ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთის სკვითური ხელოვნების იკონოგრაფიული ნიშანია და ციმბირში არ განვითარდა. ივი არც ირანულ ხელოვნებას ახასიათებს და სპეციფიკურ სკვიოურ ელემენტად უნდა ჩაითვალოს.

ციმბირულ ხელოვნებაში უფრო ფიგურათა სიმეტრიულად განლაგებაა გაერცელებული. ხშირ შემთხვევაში ისინი ორნამენტული გააზრებითაა წარმოდგენილი, რის გამოც მათში რეალური სახის მოძებნა რთულდება. ასეთი ტიპის კომპოზიციები განსაკუთრებით დიდი რაოდენობით ალტაის ყორღანებში, ცხენის მოსართავების დეტალებშია აღმოჩენილი. ციმბირულ ხელოვნებაში, შავიზღვისპირეთის ხელოვნებისგან განსხვავებით, მნიშვნელოვან ადგილს ცხოველთა ბრძოლის სცენები იკავებს და ისინი რთული აგებულებითა და რაკურსებით გამოირჩევა. ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთის ხელოვნებაში ამგვარი კომპოზიციები ბერძნული ან ბერძნულ-ირანული მხატვრული სტილის ნიშნებს ატარებს და ფართოდ ვრცელდება არა უადრეს ძვ.წ. V-IV საუკუნეებისა[29].

V საუკუნისა და შემდგომი პერიოდის ციმბირული ხელოვნების დინამიკური ხასიათი გამოსახულებათა მოხრილ ფორმებსა და გრეხილ ხაზებშიც ვლინდება.

---

[27] იქვე, გვ. 152.
[28] იქვე, გვ. 167.
[29] იქვე, გვ. 228.

გამალებული მოძრაობის შთაბეჭდილებაა ფიგურათა მკვეთრ გადახრასა და ცხოველთა და ორნამენტთა S-ურ და ვოლიუტისებურ კონფიგურაციებში. შესაბამისად, ამ ხელოვნებაში უპირატესობა ენიჭება არა პლასტიკურად მომრგვალებას, არამედ რელიეფს და გამოსახულების სიბრტყობრივ და გრაფიკულ გადაწყვეტას. ამის გამო დეტალებიც გრეხილი ხაზების და კონტრასტული ფერადოვანი ლაქების ერთობლიობით პირობით-დეკორატიული.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ასურულ-ბაბილონური ხელოვნებიდან წარმომდგარი და ფართოდ გავრცელებული ხერხი, რომელიც სპეციფიკური გრაფიკული ნიშნებით ცხოველთა სხეულების ცალკეული ნაწილების აღნიშვნაში მდგომარეობს. ეს ნიშნები ძირითადად გეომეტრიულია – რვიანები, წრეები, წერტილები, მთვარისებური ან ფრჩხილისებური რკალები, მოხრილი სამკუთხედები, სპირალისებური ხვეულები და ა.შ. ამ ნიშნებით ძირითადად ცხოველთა მხრები, თეძოები, ნეკნები და სხეა ნაწილებია აღნიშნული. გარკვეულ როლს ასრულებს ლურისტანულ ცხოველთა მფარველი ღვთაებების იკონოგრაფიისთვის ნიშნეული კონცენტრული წრეებიც, რომელნიც ფიგურებს ხშირად ამკობს ხოლმე[30].

ცხოველთა სხეულის კონკრეტული ნაწილის აღნიშვნა გეომეტრიული სახეებით ბრინჯაოს ქართული ჭვირული ბალთების ერთ-ერთი დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშანიცაა, რომელიც ძალიან ძუნწად, წრით ან, უმეტეს შემთხვევაში, კონცენტრული წრით არის წარმოდგენილი. ეს კი არა მარტო სკვითურ და ლურისტანულ ხელოვნებასთან, არამედ, მათზე უფრო ადრეულ ასურულ-ბაბილონურ კულტურასთან გარკვეული მხატვრული კონტაქტების ნათელი დადასტურებაა. საქართველოს ტერიტორიაზე, ჯერ კიდევ გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის მცირე პლასტიკის ნიმუშებზე მრავლად გვხვდება ასტრალური ნიშნებით აღბეჭდილი ცხოველთა ფიგურები. საუკუნეთა შემდგომ, ეს მხატვრული ტრადიცია ქართულ ბალთებში კვლავ ვლინდება ცხოველთა მკერდისა და თეძოს არეში ნიშნების მოთავსებით იჩენს თავს. მათი განაწილება ცენტრალურ ფიგურათა აღნაგობითა და კომპოზიციაში მათი დაყენების მანერითაა განპირობებული, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, გეომეტრიული სახეები მხოლოდ წრეებით შემოიფარგლება. რაც მთავარია, ეს ნიშნები გვიანანტიკური ხანის მენტალურ ველში უკვე საუკუნეთა მანძილზე შემუშავებული სიმბოლური აზროვნების დეკორატიულად გარდაქმნილ ელემენტად გვევლინება.

რაც შეეხება სკვითურ დეკორატიულ-ორნამენტულ კომპოზიციებს, ნივთის დეკორატიულ დანიშნულებასთან შესაბამისად, მათში სახვითი ელემენტები ხშირად ორნამენტალიზებული ფორმებითაა შთანთქმული. ცხოველთა გამოსახულებები ან მათი ნაწილები სქემატიზებულია და ორნამენტულ მოტივად გარდაიქმნება. ორნამენტალიზაცია ძირითადად მკაცრად სიმეტრიულ კომპოზიციებში ჩნდება, შემდგომ კი, ციმბირული კოლექციის გვიანდელ ნიმუშებზე და ბაიკალისპირეთისა და ორდოსის ბრინჯაოში სქემატიზაცია საერთოდაც ნთქავს რეალისტურ და სახვით ელემენტებს. ცხოველთა მრავალჯერადი განმეორებისას მათი გამოსახულებები უხეშდება და გეომეტრიული ხდება. უპირატესობა ენიჭება ორნამენტულად გააზრებულ ფანტასტიკურ სახეებს.

---

[30] მ. ხიდაშელი, ზოგიერთი საკულტო-რელიგიური..., გვ. 110.

ამას ემატება ფერადი ინკრუსტაცია, რომელიც დამხმარედან თანდათან დამოუკიდებელ დეკორატიულ ელემენტად იქცევა და სახვითი მოტივების აბსტრაჰირება მოაქვს. საბოლოოდ კი სკვითურ-ციმბირული „ცხოველური სტილის“ ხელოვნება ადგილს უთმობს ახალ, გეომეტრიულ პოლიქრომიულ სტილს, რომელიც ახ. წ. პირველ საუკუნეებს მიეკუთვნება.

ამრიგად, სკვითური კულტურის ხანგრძლივი არსებობის მანძილზე, ვრცელ გეოგრაფიულ არეალში მისი ლოკალური თავისებურებების გათვალისწინებით, დასტურდება ჭვირული ნივთების საგულისხმო სპექტრი, რომელშიც ნათლადაა გამოვლენილი მათთვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილი და პლასტიკის თავისებურებანი. ვფიქრობთ, ამის შედეგად უფრო თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა გვიანანტიკური ხანის ქართულ ლითონის პლასტიკაში წარმოდგენილი ორიგინალური და ინდივიდუალური ნიშნები, რაც არსებითად განასხვავებს მას სკვითურისგან, თუმცა არც მათი ერთმანეთისგან მოწყვეტა შეიძლება.

ამრიგად, საქართველო (კოლხეთი და იბერია), როგორც ევრაზიული სამყაროს განუყოფელი ნაწილი, აქტიურად იყო ჩართული და ინტეგრირებული თანადროულ წამყვან კულტურულ საზოგადოებათა ცხოვრებაში, რაც მატერიალური კულტურის ძეგლებზეც მკაფიოდ აისახა. მიუხედავად ამ პერიოდში ანტიკური ტრადიციების ფართო და ღრმა კულტურული გავლენებისა, რომელიც განსაკუთრებით საზოგადოების არისტოკრატული ფენის კუთვნილ ნიმუშებშია თვალსაჩინო, აშკარა ხდება ძველი საქართველოს მჭიდრო კავშირები გარე სამყაროსთან, რომლებიც ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში უკვე ქართული ხელოვნების პრიზმაში გატარებული და ჩამოყალიბებული ფორმებითა და მხატვრული კონცეფციით წარმოგვიდგება. ამგვარად ტრანსფორმირებული ნაწარმოებებისთვის შემდეგი თავისებურებებია დამახასიათებელი:

ა) ქართული ბალთებისთვის შერჩეულია მხოლოდ ერთი ფორმა – სწორკუთხა, ლურისტანულსა და სკვითურ ხელოვნებაში კი ამავე ფუნქციის თუ სხვა დანიშნულების ჭვირული ნივთები განსხვავებული ფორმითაც გვხვდება (მაგ., მრგვალი ან ოვალური, უჩარჩოო, P-ური და B-ური სკვითურში და სხვ.)[31];

ბ) ბალთების ჩარჩოები მკაცრად განსაზღვრული სამი ტიპის ორნამენტითაა შემკული, მის ოთხსავე კუთხეში კი უგამონაკლისოდ რელიეფური კოპებია მოთავსებული, ლურისტანულსა და სკვითურ ნივთებზე ჩარჩო უმეტესწილად გლუვია ან იმგვარად შერჩეული ორნამენტებით მორთული, რომლებიც მკაცრად განსაზღვრულ მხატვრულ სისტემას არ ემორჩილება;

გ) ბრინჯაოს ბალთების თავისუფალ, სწორკუთხა „სივრცეში“ ფიგურები მკაცრად დადგენილი კომპოზიციური სქემის მიხედვითაა განაწილებული - ზომით ყველაზე დიდი ცენტრალური ფიგურის გარშემო დანარჩენი ფიგურები შემდეგნაირადაა თავმოყრილი: მის წინ, მის ფეხებს შორის და მის ზურგს ზემოთ, რაც გამორიცხავს ახლოაღმოსავლურ და სკვითურ ხელოვნებაში ფესვგამდგარ „ჰერალდიკური კომპოზიციის“ ტრადიციულ სქემასაც და ფიგურათა ქაოსურ, გაბნეულ ასახვასაც;

---

[31] ილუსტრაციები იხ. М. И. Артамонов, დასახ. ნაშრომში.

დ) განსხვავებულია გამოსახულებათა დამუშავების ხასიათი: ქართულ ბალთებში სილუეტის მოქნილი ხაზისა და რბილად ამობურცული ზედაპირების სინთეზია წამყვანი. სირბილე და რელიეფური ფორმებისაკენ სწრაფვა იმდენად ნიშანდობლივია, რომ თვით გრაფიკული ხასიათის დეკორიც კი – ჩარჩოს ორნამენტები – რბილად ნაძერწი „ბარელიეფურობით“ გამოირჩევა. სივრცობრივი მომენტის წამყვან მნიშვნელობაზე ჩარჩოს კუთხეებში მოთავსებული მასიური კოპები მეტყველებს, რომლებიც მთელი კომპოზიციის, როგორც ერთგვარი „მიკროკოსმოსის“, შემკვრელი აქცენტებია. ბალთების ამ დეტალებს მხატვრულის გარდა, ასრობრივი დატვირთვაც ენიჭება. ამგვარი მხატვრული კონცეფცია აქამდე ცნობილი ჭვირული (და არამარტო ჭვირული) ნივთების არც ერთი ჯგუფისთვის არ არის დამახასიათებელი, ქართულ ბალთებზე კი მკაფიოდ გამოხატულ ახალ იკონოგრაფიულ სქემას ქმნის. სწორედ იგი განაპირობებს ამ ნივთების მკვეთრად ინდივიდუალურ და თავისებურ ხასიათს.

ქართულ ნიმუშებზე ზოგიერთი ზოომორფული სახის „ფანტასტიკურობა“ ბუნებაში არსებული კონკრეტული ცხოველის სტილიზაციით ან აბსტრაჰირებით გამოიხატება. ახლოაღმოსავლური თუ სკვითური ნიმუშებისგან განსხვავებით, აქ არასდროს შევხვდებით ისეთ ფანტასტიკურ სახეებს, როგორიცაა „გრიფონი“, ფრთოსანი ცხოველები და ა.შ.

ე) გამოსახულებათა სტილიზაცია, რომელიც ზემოხსენებული სამივე კულტურის ხელოვნების ნიმუშებს აერთიანებს, სამივეგან სხვადასხვაგვარადაა გამოვლენილი: ქართულ ბალთებში სტილიზაციისთვის ერთი კონკრეტული ფორმაა მონახული სპირალის სახით, რომლის მუდმივი ვარირება ხდება. ფიგურათა დინამიკასა თუ ექსპრესიულობაში, ასევე კომპოზიციათა საერთო დეკორატიულ გადაწყვეტაში ზომიერების გრძნობა, თავშეკავებულობა, მხატვრული ფორმის ესთეტიკურობის განცდაა ხაზგასმული. ეს თავისებურება ყველაზე მკაფიოდ სკვითურ ნიმუშებთან შედარებისას ვლინდება, სადაც დინამიკის და ექსპრესიის სიმძაფრე, ხოლო ბოლო ეტაპზე ორნამენტირების სიუხვე ისეთ პიკს აღწევს, რომ ფიგურათა იდენტიფიკაციაც კი რთულდება (სურ. 8);

ვ) ბრინჯაოს ქართული ჭვირული ბალთების იკონოგრაფიის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია კონცენტრული წრეები ცენტრალური ცხოველების გავასა და მკერდზე. ძველაღმოსავლური ხელოვნებიდან მომდინარე ცხოველთა სხეულების ცალკეული ნაწილების აქცენტირების ეს სპეციფიკური გრაფიკული ნიშნები (სკვითურში ხშირად ინკრუსტირებული) ლურისტანულსა და სკვითურ ხელოვნებაშიც იყო გავრცელებული, რაც უძველეს ასურულ-ბაბილონურ ცივილიზაციასთან ამ კულტურათა მჭიდრო ურთიერთობის დასტურია.

მხატვრულ-სტილური ანალიზის შედეგად გამოვლინდა ქართული ბალთების მხატვრული სტილისა და კომპოზიციური სტრუქტურის თავისთავადობა. ამ მხრივ, პირველ რიგში, საგულისხმოა ბალთების მთავარი მხატვრული სქემა – ჭვირულგამოსახულებიანი კომპოზიცია, რომელიც ქართულ კულტურულ სივრცეში გარკვეული ქრონოლოგიური ინტერვალით თავს იჩენს, როგორც შორეული რემინისცენცია ამავე ლოკალურ ნიადაგზე გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის აღმოსავლეთ საქართველოში, (დაჭვირულ ბრინჯაოს სკულპტურათა ერთ-ერთ ძლიერ კერაში) და ელინისტური ხანის კოლხურ საოქრომჭედლო

ხელოვნებაში აღმოცენებული და განვითარებული კულტურული მიმდინარეობისა. ამავე დროს, ჭვირულ ბალთებში ჩანს სხვადასხვა კულტურის მატარებელი საზოგადოებების მხატვრული სახეების შეთავსება, რაც გარკვეულ კულტურულ კავშირებსე მიუთითებს. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები და ზემოგანხილულხ ნიმუშები ქრონოლოგიურად დაშორებულია ერთმანეთს, მაგრამ მაინც ერთი მხატვრული მოვლენაა და მათი შეჯერებით მკაფიოდ იკვეთება თითოეული მათგანის შემქმნელ კულტურაში პლასტიკური და კომპოზიციური აზროვნების თავისთავადობა.

ზემოთქმულიდან გარკვევით ისახება ბრინჯაოს ქართული ჭვირული ბალთების ადგილი ვრცელ და მრავალშრიან აღმოსავლურ-ევრაზიულ კულტურათა ქსელში.

ქართული ბრინჯაოს ბალთების კომპოზიციები გვიჩვენებს ძველ სამყაროში გავრცელებული ზოომორფული ფორმების ორიგინალურ ტრანსფორმაციას და ადგილობრივი მხატვრული ფორმების ავტოხტონურობას. ბალთების მხატვრული მოტივები ერთ მტკიცე იკონოგრაფიულ ფორმულად ყალიბდება, რომელიც მკაფიოდ გამოხატულ დამოუკიდებელ სტილს ქმნის.

Mariam Gabashvili

Artistic and Plastic Transformation in Late Antique Georgian Metalwork

The article deals with a group of open-work bronze buckles dated back to the 1st-3rd centuries, revealing some peculiarities of Georgian metalworking in Late Antique period. Pictorial language of these works reflects well-established artistic unity based on complex formal language combining three-dimensional and graphical tasks.

Being rectangular in shape, the compositions of these buckles are enclosed with an ornamented frame with each corner emphasized by a knob of different heights. The inside of the frame has a relief composition featuring zoomorphic figures, the artistic and conceptual centre of which is a stylized representation of a deer, a horse, and rarely an ox or a imaginary animal in profile and mostly turned to the right. They are closely linked to one another and the free areas among them form open-work patterns. The smooth surfaces of strongly stylized figures are graphically emphasized by means of concentric circles, herring-bone or parallel notches. It is significant that figures on buckles are shown from different view points – facing, in profile or as viewed from above.The frame ornamentation is mainly of three types: twisted, plaited and spiral. Vegetal ornaments never appear in the motifs featured.

A stylized rendering of zoomorphic representations is the main artistic feature of the images depicted. Relief is accentuated by round sculptures protruding from the 'background'. The artistic character of the buckles is largely defined by the use of polychrome effect of bronze, which results in a synthesis between the fabric or leather background and the glittering gold effect of bronze. Harmoniously incorporated into relief compositions, the open-work

areas are perceived as rhythmical pauses and as elements breaking the forms, as a result of which optical effect is attained. Thanks to the use of cire perdue technique every buckle is marked with a distinctive artistic rendering.

The peculiarities of Georgian open-work bronze buckles are clearly shown in compare with the pieces of metalwork belonging to the cultural heritage of Luristan an Scytian societies. Their art is renowned for the tradition of manufacturing open-work objects. Although there is a great time gap between these cultures and that of the bronze buckles of Georgia. The plastic rendering of Luristan open-work objects is characterized by schematic, two-dimensional, coarse modeling and stylized, laconically presented smooth surfaces demonstrating a trend towards decorativeness. Apart from differences, it is possible to notice various similarities in the depiction of some of the bodies of animals, which point to a common artistic concept, such as rendering of animal horns, tails and limbs with 'cylinder-shaped~ design.

The earliest Scythian open-work objects date from the 6th century BC and are no more in evidence beginning from the turn of the millennium. Scythian works are distinguished by dynamic and expressive compositions of animal battles, in which figures are characterized by complex structures and are shown from different foreshortenings.

A solid gold open-work headgear uncovered in Vani in 2003 can be considered a precursor of bronze open-work buckles. This highly artistic work of jewellery remains to be the only object which has an affinity with the latter bronze buckles in terms of compositional structure and artistic concept. The grave where the item was found dates from the 330s BC.

Being an inseparable part of Near East, Georgia (Colchis and Iberia) was integrated into the life of the leading cultural centers of the time, and this left its mark on the country's material culture. In the early centuries of the new millennium, the connections became apparent in the forms and artistic concepts redeveloped under the influence of the Georgian artistic tradition. Designed as a result of such transformation, Georgian works reveal the following features:

a) buckles are invariably rectangular, while Luristan and Scythian open-work objects of the same or other functions are designed in a variety of shapes (e.g. round or oval, without a frame, Scythian P-shaped or B-shaped);

b) buckle frames are adorned with three types of strictly defined ornamentation with each of the four corners bearing a relief knob, while the frames of Luristan and Scythian works are usually smooth or bear such ornaments not subordinating to a certain artistic schema;

c) in the free, rectangular 'space' of bronze buckles the figures are arranged following a strictly defined compositional scheme with the largest figure located in the centre; the figures surrounding it are arranged in the following way: one in front, and two others between the legs and above the back all of which contradicts both the traditional 'heraldic composition' widely spread in the art of the Near East and the practice of chaotic depiction of figures;

d) the works under discussion also differ in terms of rendering of representations: Georgian buckles are dominated by a supple silhouette outline and a gently protruding surface. The main artistic feature of plastic figures is the synthesis of their volume and outline. At the same time, a silhouette, mainly represented by spiral, S-shaped design, organizes compositions and defines their forms. Softness and predilection for relief forms are so strongly pronounced

that even graphical decorations, such as frame ornaments, are rendered as gently modeled 'bas-relief~. The emphasis on the spatial aspect is further demonstrated by large knobs in the frame corners, which are perceived as the accents consolidating the 'micro-cosmos'. Apart from bearing an artistic meaning, these details also have a semantic importance. Such artistic conception is atypical of the groups of works with or without open-work details of an earlier date. On Georgian buckles such compositions form a new, distinctive iconographic schema, which defines a highly individual character of these objects;

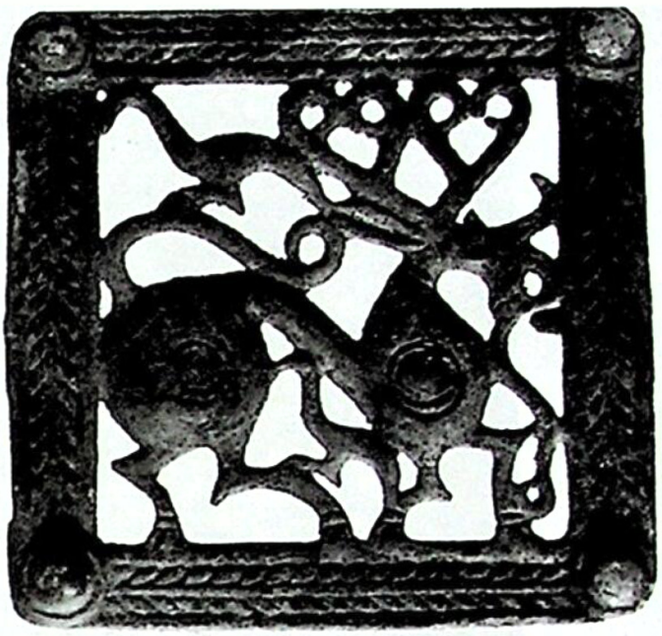
e) stylization, a feature that unites the artwork of above mentioned three cultures, is manifested differently in each culture: in Georgian buckles, stylization usually appears in the form of a spiral, which varies further in its composition. Restrained dynamism and expressiveness, as well as a sense of aesthetic nature of an artistic form are highlighted. This becomes particularly obvious when comparing these objects with Scythian works, in which dynamism and expression are so strongly pronounced that the stylization of figures goes beyond the bounds of reality and thus often becomes difficult to identify;

f) the iconography of Georgian bronze open-work buckles is also notable for concentric circles on animal rumps and breasts. The use of specific graphical patterns (often inlaid in Scythian art) for accentuating various parts of animals, which originated in ancient oriental art, is yet another proof of the close connection of these cultures with the Assyrian-Babylonian civilization.

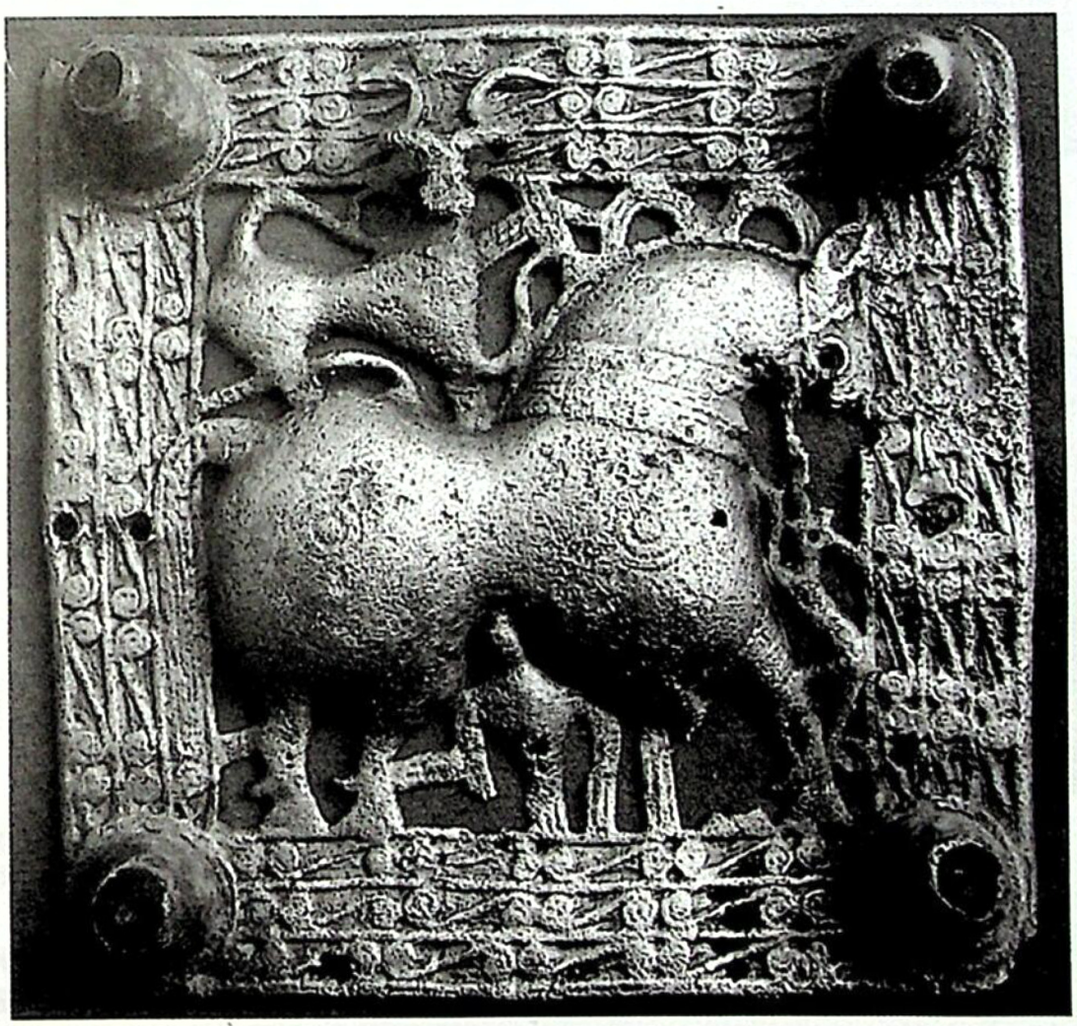
A comparative artistic and stylistic analysis of Georgian open-work bronze buckles revealed a highly individual character of their style and compositional structure. In this regard, of particular note is the main artistic device - an open-work composition, which came into use in Georgia from time to time as a distant reminiscence of a cultural trend. The trend had also originated and developed on local soil, and remained in evidence throughout the period from the Late-Bronze to Early Iron Age in eastern Georgia, one of the strong centres of manufacturing open-work bronze buckles. At the same time, adoption of the imagery deriving from the various cultural traditions in bronze open-work buckles reveals cultural relations between above mentioned societies. Although created at different periods, these bronze open-work buckles and the Luristan and Scythian metalwork artifacts make a single artistic unity revealing the individuality of the plastic rendering and compositional solution of each culture within which they were created.

The composition of Georgian bronze buckles exhibit an original transformation of zoomorphic forms prevalent in the ancient metalwork and the autochthonic character of artistic forms. The representations appearing on the buckles form a clear iconographic system, which sets a distinguished style of its own.

სურ. 1



სურ. 2

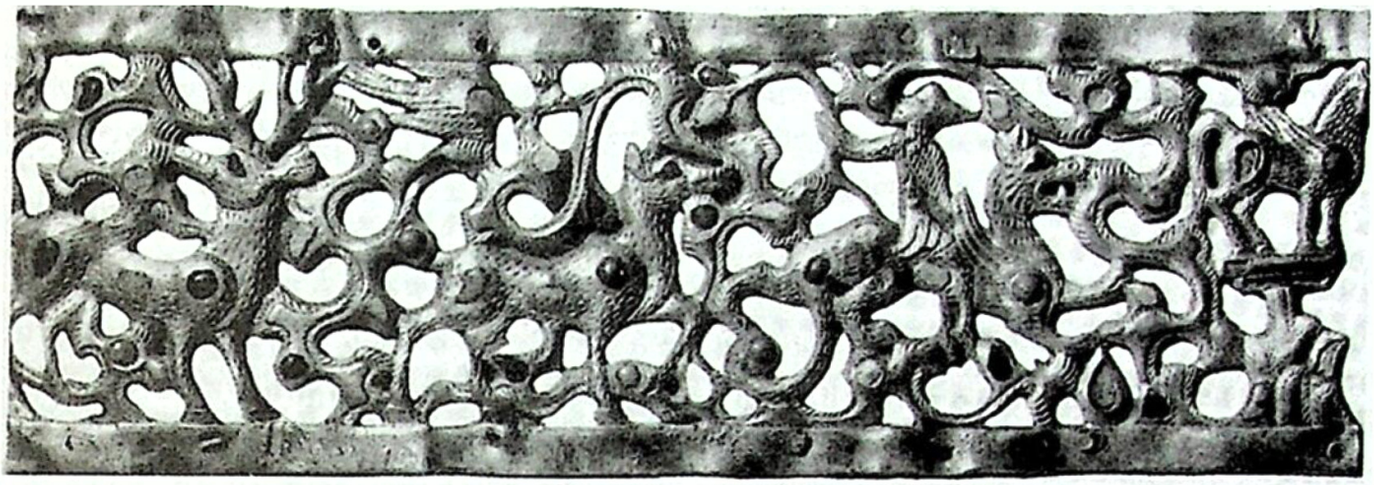


სურ. 1, 2, 3 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ზემო რაჭიდან
(ბრილის ნეკროპოლი, სოფ. კვაშხიეთი)

სურ. 4 ოქროს თავსამკაული ვანიდან

სურ. 5 ლურისტანული საკინძის თავი

სურ. 6 სკვითური გარსაკრავი (მ. არტამონოვის მიხედვით)



სურ. 7 „შამანის" დიადემის ფრაგმენტი
(მ. არტამონოვის მიხედვით)

სურ. 8 სკვითური ბალთა
მ. არტამონოვის მიხედვით)

მერაბ მიქელაძე
თბილისი

„ყურშას“ მითოლოგიური სახის ინტერპრეტაციისათვის

„ყურშასთან“ დაკავშირებული მითოლოგიური მოტივი ერთ-ერთი ნიმუშია ქართველური ტომების საერთო უძველესი ფოლკლორული მარაგისა.[1] მისი პირველწყაროა ქართული სამონადირეო ეპოსი, თუმცა ასევე ვლინდება ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ ადრესაგაზაფხულო დღეობათა ციკლშიც, რომელიც, თავის მხრივ, კვირიას, ბერიკას სახელებს უკავშირდება. ვფიქრობთ, ამ უკანასკნელთან კავშირზე უნდა მოწმობდეს ყურშას „ღვთაებრივი ნიშნებიც,“ რაზედაც წინამდებარე სტატიაში დაწერილებით გვექნება საუბარი.

„ყურშას“ მოტივი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვანაირად იშლება, თუმცა მეტ-ნაკლებად საერთო სიუჟეტური ქარგა აქვს. არსებულ თქმულებათა თანახმად, ყურშა ორბის, ყორნის ან ზღაპრული ფასკუნჯის შვილია, ფრთოსანი ლეკვი, რომელიც დროდადრო გამოიჩეკება ხოლმე ბუდეში და დედა ჩიტი მას ბუდიდან გადმოაგდებს; ფრთოსან ლეკვს მონადირე იპოვნის და გაზრდის. ყურშას იღბალი მოაქვს ნადირობაში, მაგრამ ერთხელაც ის თავის პატრონს მაღალ კლდეზე შეიტყუებს. მონადირე უკან დასაბრუნებელ გზას ვეღარ პოულობს, დაკლავს ყურშას, მაგრამ ვერ შეჭამს და ბოლოს იღუპება. მითიურ ყურშას ყურ-ტუჩი ოქროსი ასხია, ყურშას თვალები „მთვარის ან საცრის ოდენაა“, ყურშას ყეფა „რუხუნსა გავდა ცისასა“, ყურშას წარბები გველებია. ჩვენს თვალწინ ნათლად იხატება მითიური ფრთოსანი ძაღლი მთვარის ოდენა თვალებითა და ქუხილის მსგავსი ყეფით. ამ ძაღლის გამოხატულებას ე. ვირსალაძე მრავალ უძველეს ქართულ არქეოლოგიურ ძეგლზე ხედავს. ასეთია, ავტორის აზრით, კოლხურ ცულებზე დაცული ძაღლის გამოსახულება, ასეთია ბრინჯაოსგან თუ რკინისაგან გამოქანდაკებული ძაღლის გამოსახულებანი, რომელიც უხვად არის მოპოვებული როგორც საქართველოს ტერიტორიაზე, ისე სხვა ხალხთა არქეოლოგიურ ძეგლებში.[2]

ჩვენი აზრით, „ყურშას“ მითიური სახე უნდა მოწმობდეს მგელ/ძაღლის უძველესი კულტის არსებობაზე საქართველოში. ამ კულტს, როგორც ქვემოთ მოყვანილი მასალა მიგვანიშნებს, მკვეთრად გამოკვეთილი სოლარული ასპექტები აქვს. ამის დასტურად მიგვაჩნია ქართულ სახვით ხელოვნებაში, კერძოდ ბრინჯაოს სარტყელების დეკორში, მგელ-ძაღლების გვერდით, მზის გამოსახუ-

[1] ე. ვირსალაძე, ქართული სამონადირეო ეპოსი, თბ., 1964, გვ. 54.
[2] იქვე, გვ. 66.

ლებები (სურ. 1).[3] მზესთან და ცეცხლის სტიქიასთან მგელ/ძაღლის კავშირის გამომხატველია საქართველოში ძაღლის გავრცელებული სახელები: ალმასა, ბროლია, მურია და სხვ. აქვე გავიხსენოთ ნადირის პირის შესაკრავი ქართული ხალხური შელოცვის ტექსტი, სადაც მოცემულია მგლის „მზიური" ხასიათი: „მგელი მოვა მგელოსანი, თვალი მოაქვს **ცეცხლოსანი**, კბილი მოაქვს **ოქროსანი**".[4]

როგორც ცნობილია, მგელი გამოირჩევა არაჩვეულებრივი მხედველობის უნარით, დიდი ფიზიკური ძალით, მოხერხებით და ამტანობით. სვანეთში გავრცელებული რწმენა-წარმოდგენებით „მგელს შეუძლია 12 მთის გადაღმით მომხდარი განჭვრიტოს და გაიგოს, ანუ **ეს ის მანძილია, რომლის გარბენაც მგელს ერთ ღამეში შეუძლია**".[5] საქართველოში და ზოგადად კავკასიაში იკვეთება მგელ/ძაღლის კავშირი ლომთან, რომელიც ასევე მზის ზოომორფული სიმბოლოა. ამაზე მიუთითებს თუნდაც მგელ-ლომის გამოსახულება ვახტანგ გორგასლის მუზარადზე. ჩეჩნებისთვის ლომი იგივე მგელია, ოღონდ ფაფრიანი.[6] აქვე აღვნიშნავთ, რომ მგლისა და ლომის ამგვარი კავშირი შეინიშნება სხვადასხვა, ძველ და ახალ კულტურებში. ასე, მაგალითად, ეტრუსკული რწმენა-წარმოდგენების თანახმად, ზოდიაქოს ცენტრალური ფიგურა – ლომი, მგლით ან ქიმერით ჩაინაცვლება ხოლმე.[7] შესაძლოა სვანებში დაფიქსირებული მგლის ერთ ღამეში 12 მთის შემორბენის უნარი და მისი არაჩვეულებრივი მხედველობა ასევე უკავშირდებოდეს ეკლიპტიკას, მზის წლიურ ზოდიაქალურ ციკლს, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მგლის კავშირს მზესთან. შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ ჰერაკლე გმირობათა 12 საფეხურიან ციკლს ასრულებს სწორედ ჰადესის მგელ-ძაღლის, კერბეროსის ამოყვანით.[8] მგელ/ძაღლისა და ლომის კავშირზე მიუთითებს ასევე „სირიუსი", იგივე „ქოფაკის ვარსკვლავი", რომელიც ცაზე იმ დროს ჩნდება, როცა მზე შედის ლომის ზოდიაქოში (23 ივლისს), როცა განსაკუთრებული სიცხე იწყება. ამის გამო მგოსნები **ლომსა და ძაღლს** ხშირად აიგივებდნენ".[9]

როგორც ამას ვ. ბარდაველიძე შენიშნავს, „ყოველ ასტრალურ ღვთაებას ქართულ პანთეონში თავისი დამხმარე ჰყავდა ზოომორფული და ანთროპომორფული სულების სახით".[10] ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით, მგელ-ძაღლები დაკავშირებულნი არიან აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში დადასტურებულ რწმენა-წარმოდგენებთან. პირველი, რაც გვაფიქრებინებს მგელ/ძაღლის კავშირს მზესთან, ეს გახლავთ ღვთაება **კვირია**, რომლის „დაქვემდებარებაში არიან **იასაულნი**, ანუ მგლების ლაშქარი, რომლის მოვალეობას შეადგენს

---

[3] იხ. Я. В. Доманский, Древняя художественная бронза Кавказа (в собрании Гос. Эрмитажа) М., 1984, სურ. 3, გვ. 13.

[4] ქართული ხალხური შელოცვები, ბათ., 1994, გვ. 242.

[5] В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство Грузинских племен, Тб., 1957, გვ. 44.

[6] В. Виноградов, Тайны минувших времен, М., 1966, 112.

[7] G. Feo, Miti, Segni e Simboli etruschi, 2003, 29.

[8] ბერძნული მითების სამყარო, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თბ., 2003, გვ. 98.

[9] ვ. ნოზაძე, ეეფხისტყაოსნის ვარსკვლავმეტყველება, თბ., 2005, გვ. 245.

[10] В. Бардавелидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 23.

მიწაზე ღვთის ნების აღსრულება".[11] ი. ჯავახიშვილი შენიშნავს, რომ „კვირია მორიგე ღმერთის შემდეგ უძლიერესს ღვთაებად იყო მიჩნეული. სამართლის წარმოება კვირიას უფლებას შეადგენდა. მას მორიგე ღმერთის კარზე თავისუფალი მოქმედების უფლებაც ჰქონდა, ანუ ღვთის კარზე მოარული იყო".[12] ავტორი ასევე აღნიშნავს კვირიას კავშირს მზესთან: „შატილის ღვთისმშობლის ხატის ხუცისაში ნათქვამია: „დიდება ღმერთსა, მადლი ღმერთსა მზესა, მზისმყოლ ანგელოზთა, დიდს კვირიასა, ღვთის მაღლის მაკარეესა!" ამ სავედრებელისგან გამომდინარეობს, რომ კვირია მარტო „მორიგესთან" კი არ იყო დაკავშირებული, არამედ მზესთანაც".[13] აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში და კერძოდ, მთიულურ რწმენა-წარმოდგენებში კვირიასთან კარავი და ცეცხლია დაკავშირებული (ამაზე უფრო ქვემოთ). მისეული „დასჯის ერთ-ერთი მეთოდი სწორედ სახლ-კარის გადაწვა იყო".[14] ასევე მხედველობაშია მისაღები საკითხის ეტიმოლოგიური მხარეც, რაზეც ყურადღებას ამახვილებს ვ. ბარდაველიძე: სახელ **კვირიას** ეტიმოლოგიური სიახლოვე საწესო პურთან **კვერთან**, რომელიც კერიის ნაცარში ცხვებოდა. **კვართა** (სინათლის წყარო) და თავად სიტყვასთან **კერა**, **კერია**.[15] ამასთანავე მკვლევარი აღნიშნავს, რომ კვერი შეიძლება ყოფილიყო თეოფორული სახელი პურისა, რომელიც ოდესღაც კვირიას ეძღვნებოდა. ის გარემოება, რომ კვირია დამსჯელ საშუალებად ცეცხლს იყენებდა შეიძლება მიუთითებდეს კავშირზე ამ ღვთაებასა და ცეცხლის კულტს შორის; ოღონდ აქ, ავტორის შეხედულებით, უნდა იგულისხმებოდეს მიწიერი, კერიის ცეცხლი, რაზეც მიუთითებს კვირიას ეპითეტი: „ხმელთმოურავი".[16] ვ. ბარდაველიძის ამ მოსაზრებას ემხრობა ი. კიკვიძე. ავტორს მიაჩნია, რომ კვირიას სიმბოლო ცეცხლი და კერია უნდა ყოფილიყო. ამას უნდა მოწმობდეს მტკვარ-არაქსის ადრებრინჯაოს ხანის ნამოსახლარები, სადაც სხვადასხვა ფენის შენობების იატაკები ერთმანეთზეა გადალესილი. როგორც ი. კიკვიძე ფიქრობს, ახალი სახლის შენების დაწყებამდე ძველი საგანგებოდ იწმინდებოდა; გამონაკლისი მხოლოდ დამწვარი ნაგებობებია. ნახანძრალი შენობების გაწმენდას რატომღაც ერიდებოდნენ. ცეცხლისადმი ამგვარ მოწიწებას მკვლევარი იმით ხსნის, რომ ქართველთა რელიგიური წარმოდგენებით, შეცოდება კვირიას წინაშე ხანძრით ისჯებოდა. შესაბამისად, ავტორი ვარაუდობს, რომ ქვაცხელების, ხიზანაანთ გორისა და გუდაბერტყის ნამოსახლარები შეიძლება გადამწვარი ყოფილიყო ნაყოფიერების ღვთაების – კვირიას დღესასწაულის დროს, რადგან ადრეული ბრინჯაოს ნამოსახლარებზე ნაყოფიერების კულტსა და აქტს განსაკუთრებით აქვს ხაზი გასმული. თუკი კვირია იგივე კერაა, შენიშნავს ავტორი, რომელშიაც ცენტრალური ადგილი ცეცხლს უკავია, როგორც

---

[11] იქვე, გვ. 48.

[12] ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, შესავალი, წიგნი I, თბ., 1950, გვ. 202.

[13] იქვე, გვ. 203.

[14] В. Бардавелидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 14.

[15] ვფიქრობთ, თუკი გავითვალისწინებთ ქ და კ ბგერების ურთიერთშანაცვლებას ქართულ ენაში, კერიის სინონიმად ნახმარი – ყვერფი კიდევ უფრო მეტ ფონეტიკურ სიახლოვეს ამჟღავნებს კვერთან და, შესაბამისად, კვირიასთანაც.

[16] В. Бардавелидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 13-14.

ნაყოფიერების აქტის შედეგს, მაშინ ეს დღესასწაული ცეცხლის დღეობად უნდა წარმოვიდგინოთ; ქართულ რეალობაში არაერთი ასეთი დღეობაა დადასტურებული: ჭიაკოკონობა, კუდიანწუხრა, ლიქურეში, მარიამწმინდობა და სხვ. ამ მხრივ, განაგრძობს ავტორი, მეტად საინტერესოა გადასატანი კერები, რომლებსაც იგივე დანიშნულება შეიძლება ჰქონოდათ, როგორც ქართველ მთიელთა რელიგიურ წარმოდგენებში ხატის დროშებს; სამლოცველოს ან სახლის გარეთ ყოველგვარ საკულტო რიტუალში, იგი სტაციონარულ კერას ცვლის, ე.ი. კვირიას გადასატანი ხატია.[17]

კვირიასთან ერთად, მზისა და ცეცხლის კულტთან დაკავშირებულია კვირისტავიც, რომელიც მოყოლებული ენეოლითის პერიოდიდან **ერთ-ერთ უპირველეს საკულტო-რელიგიური დანიშნულების მქონე საგნად ითვლება** საქართველოს ტერიტორიაზე. როგორც ამას ი. კიკვიძე შენიშნავს, „კვირისტავების უმრავლესობაზე ვხვდებით მზის სტილიზებულ გამოსახულებას: სხივისებურად განლაგებულ წერტილოვან, წიწეოვან, ხაზოვან და ფრჩხილისებურ ჯდეებს, რომლებიც დინამიურადაა გადმოცემული, რაც შესაძლოა იმის მაუწყებელი იყოს, რომ საქმე გვაქვს სიცოცხლის, მზის კულტთან".[18]

ა. სვანიძის მოსაზრებით, ღვთაება კვირიას პარალელი მოეპოვება ძველურარტული ღვთაება **კვარას** სახით: „ხალდური ღვთაება კვარას სახელი საქართველოში გვხვდება ციხე-სიმაგრეთა, სოფლებისა და მთების სახელებში. XVIII საუკუნის ცნობილი ქართველი გეოგრაფი, ვახუშტი ბატონიშვილი გვამცნობს, რომ დაწყებული გორდიდან კავკასიის უღელტეხილამდე მთებს ჰქვიათ **თაკვერა**, რაც ნიშნავს „**კვერას მთებს**". რაჭის რაიონში ასევე გვაქვს მთათა რიგი, კვერა-თას სახელით, რომლის შემოკლებული ფორმაა კვერ-თა. რაჭაშივე გვაქვს კვარას სახელით ცნობილი ციხე-სიმაგრე. ხალდური ღვთაება კვარას სახელი, შემონახულია კვირის დღის აღმნიშვნელ ქართულ სახელში. ქართული გამოთქმა კვირა-დღე შეესაბამება, ალბათ, **„კვარას დღეს"**. მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ქართული კვირა-დღის სახელი მომდინარეობს ბერძნული უფლის აღმნიშვნელი დღიდან – **„კირიუ იმერა"**-დან მცდარ შეხედულებად მიგვაჩნია".[19] მკვლევარი ასევე აღნიშნავს, რომ ურარტუს მეფე სარდურ II-ის წარწერაში, ევფრატის მეორე ნაპირას, მალატიაში, დაპყრობილ ქალაქებს შორის მოხსენიებულია **კვერა ტაზე**. ამასთან დაკავშირებით, ლემანზე დაყრდნობით, ავტორს მიაჩნია, რომ საქმე ეხება ღვთაებას, რომელიც იყო საერთო სხვა მეზობელი ხალხებისთვისაც. ვინაიდან საქართველოში, ძალიან ხშირად გეოგრაფიული სახელწოდებები დაკავშირებულია **კვერას**–თან, მკვლევარი ასკვნის, რომ მნიშვნელოვანი ნაწილი წინა აზიის თავდაპირველი მოსახლეობისა ქართველურ ტომებთან ეთნიკურად ერთგვაროვანი იყო.[20]

დავუბრუნდეთ „ყურშას" საკითხს. ე. ვირსალაძის მიხედვით, ჩვენამდე მოღწეული „ყურშაოს" სიმღერა წარმოადგენს საგალობელს, ჰიმნს, ქებას, მიმართულს ზებუნებრივი არსებისადმი, რომელზედაც ძველი რწმენა-წარმოდგენე-

---

[17] ი. კიკვიძე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, თბ., 1976, გვ. 195, 206.

[18] იქვე, გვ. 155.

[19] А.Сванидзе. Материалы по истории Алародийских племен, Тб., 1937, 39.

[20] იქვე, გვ. 76.

ბის მიხედვით, დამოკიდებული იყო მონადირის იღბლიანობა. ამასთანავე ავტორი ფიქრობს, რომ ძაღლის გამოსახულებას ცულებზე შეიძლება სამონადირეო დატვირთვა ჰქონოდა,[21] თუმცა არც ნაყოფიერების ფუნქციაა გამოსარიცხი, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი. ქართველებს ყურშა შავ ძაღლად წარმოუდგენიათ. ბოლო გამოკვლევების თანახმად: „ყურშა – **ყურშავის** შემოკლებული ფორმაა. მისი შავი ფერი მეტეოროლოგიურ სიმბოლიზმთანაა დაკავშირებული. იგი სამგლოვიარო ფუნქციასაც ინარჩუნებს. მნიშვნელოვანია, რომ ყურშა ერთსა და იმავე დროს **„ოქროს მორთულობით" დაკავშირებულია ზეციურ ძალებთან, ხოლო შავი ბეწვის შეფერილობით ღვთის მგლებთან**. ყურშას სახეში დაფარულია მისი საბედისწერო ხასიათი. პატრონი და ძაღლი თვალს თვალში უყრიან გადამწყვეტ წუთებში პირველად გაელვებისას, როცა პატრონი თავისი თანხმლების არსს ჩასწვდება; მეორედ, როცა ყურშა დაკვირვებით შესცქერის თვალებში მას, ვისაც რამდენიმე წუთში უფსკრულში გადასჩეხავს".[22] ყურშას „ღვთაებრივობას" ხასს უსვამს, ერთი მხრივ, მისი ციური წარმომაელობა (ორბის, ქორის, არწივის ნაშობი), მეორე მხრივ კი, მისი ჭექა-ქუხილის ხმა. როგორც ცნობილია, ჭექა-ქუხილი ითვლება ღვთის ნების გამოვლინებად. საკრალურად სწორედ ნამეხარი ხე იყო მიჩნეული. საქართველოში და ზოგადად კავკასიაში, **მეხით მკვდარს ღმერთის რჩეულად თვლიდნენ**. ძველად ასეთი სიკვდილი ბედნიერებად მიაჩნდათ. ასე, მაგალითად: „აფხაზები მეხით მკვდარს „ღვთის საგალობელს" უგალობდნენ, ზესადგარებზე დაასვენებდნენ და მარხავდნენ; ამასთანავე მართავდნენ ცეკვა-სიმღერას, ტირილი აკრძალული იყო"[23]. აღსანიშნავია, რომ „მზისა და ცეცხლის ძველინდური ღვთაება აგნი დაბადებულია როგორც ელვა წვიმაში, **„ხმა წყლისა"**, აგნი არის შვილი მზისა; იგია მზე"[24]. ყურშა როგორც ბედისმწერალი და დამსჯელი, ფუნქციონალურად უახლოვდება კვირიას მგელ–ძაღლებს, რომელიც, როგორც აღინიშნა, სწორედ ცეცხლის სტიქიით სჯიან. ძველ მსოფლიოში „მზე ყველგან სამართლიანობის დამდგენელად ითვლებოდა".[25] აღვნიშნავთ იმასაც, რომ კვირიას, როგორც სამართლის გამტარებლის „მზიური, ცეცხლოვანი ასპექტი" ანალოგს პოულობს ხეთურ სამყაროსთან, სადაც მზის ღვთაება, უპირველეს ყოვლისა, სამართლის გამგებლად გვევლინება: „ცის, მზის ღვთაებავ, ზღვიდან ამოდიხარ, და ცად ამაღლდები; კაცის, ძაღლისა (და) ღორის, გარეული ცხოველების სამართალს ყოველდღიურად შენ, მზის ღვთაება, ქმნი"[26]. ამრიგად, ყურშას ჭექა-ქუხილის ხმა და ოქროს ყურ-ტუჩი, უპირველეს ყოვლისა, გვახსენებს მის კავშირს მზესთან.

6. მარი მიიჩნევს, რომ ეთნიკური თვითსახელწოდების ფუძე-მარცვალი **ქართ**-ი იხსნება როგორც „ცის შვილები", „მზე"; მსგავსი მნიშვნელობა აქვთ

---

[21] ე. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., 66.

[22] ნ. აბაკელია, სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997, გვ. 63, 67; იხ. ასევე, G. Charachidze. Promethee ou le Caucase, Essai de mythologie contastive, 1986.

[23] ი. სურგულაძე, მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., 2003, გვ. 271.

[24] ვ. ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის მზისმეტყველება, თბ., 2006, გვ. 36.

[25] იქვე, გვ. 317.

[26] ი. ტატიშვილი, ხეთური რელიგია, პროგრამა "ლოგოსი", თბ., 2004, გვ. 97.

მის დერივატებს: მეგრულ **ქორთუ**-ს, თურქულ „**გურჯი**“-ს, რუსულ „**გრუზინ**“-ს. „მზის“ კოსმიურ სახელთან დაკავშირებით, **kar//kur** მარცვლები, ავტორის აზრით, გამოიყენება მიკროკოსმიური ტერმინის „თვალის“ აღსანიშნავად, რაზედაც მოწმობს ქართული სიტყვა **კურცხალი**, რომელიც პირდაპირ შეიძლება თარგმნილ იყოს როგორც „თვალის წყალი“[27]. იმის გათვალისწინებით, რომ **ყ** და **კ** ბგერების მონაცვლეობა ქართული ენისთვის ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს (მაგ., ყურდღელი/კურდღელი), შესაძლოა **ყურშა** დავუკავშიროთ ქართველების ეთნიკურ სახელში წარმოჩენილ მზის აღმნიშვნელ **kar/kur**[28] მარცვლებს; შესაბამისად, უკვრო თვალნათელი გახდება ყურშას კავშირი თვალთან და ყურებასთან. აღნიშნულ ვარაუდს აძლიერებს ისიც, რომ მონადირის დაღუპვამდე სწორედ შეხედვა, ყურება, „თვალის თვალში გაყრა“- იქცევა გადამწყვეტ, ფატალურ აქტად. საცრისოდენა თვალები კი, ერთი მხრივ, ხასს უსვამს ყურშას „ფართო ხედვას“, ხოლო მეორე მხრივ კი, მის უნარს გარკვეული ზემოქმედება იქონიოს ამინდის ცვალებადობაზე, რადგან „საცრის ტოლა“ თვალი „საავდროდ გამზადებულ სახეზე, ამინდის ღვთაების მრისხანების, გაავდრების სურათის მეტაფორული გადმოცემაა“.[29] გავიხსენოთ, რომ „რაჭული ვერსიით, „ყურშასადმი“ მიძღვნილ სარიტუალო ფერხულის შესრულებას ამინდის ცვალებადობა მოჰყვებოდა ხოლმე“.[30]

თვალთან და ყურებასთან დაკავშირებული და შესაბამისად მზის სემანტიკაში მოქცეული kur მარცვალი შესაძლოა თავს იჩენდეს ისეთ სიტყვებში, როგორიცაა **საკურთხეველი** და **კურთხევა**. რაც შეეხება საკურთხეველს, აღსანიშნავია, რომ ის, რაც ქრისტიანობაში ნიშნავს კანკელით გამოყოფილ ეკლესიის წმინდა ნაწილს, წარმართულ ეპოქაში გულისხმობდა სწორედ სამსხვერპლო ადგილს, სადაც დაუშრეტელი **წმინდა ცეცხლი** ენთო.[31] სიტყვის მეორე ნაწილი **თხევა** კი „ისეთი თვისებების მქონე სუბსტანციის გადაადგილებას აღნიშნავს, რომელსაც არ გააჩნია სიმყარე, ანუ რაც წყალივით „თხევას“ ექვემდებარება“[32]. შესაბამისად, კურთხევა შეიძლება მივიჩნიოთ სწორედ მზის მანათობელ, „ღვთაებრივ ენერგიასთან“ ზიარებად.

kur მარცვლის ქართველთა ეთნიკურ სახელთან მიმართებასთან დაკავშირებით მხედველობაშია მისაღები „ქვეყანა **კურიანი/გურიანი, (Guriania-Qurian**i), რომელიც **მდინარე მტკვრის სათავეების მიდამოებში თავსდება ასურულ**

---

[27] Н. Марр. Грузинский язык. Сталинир. 1949. გვ. 8.

[28] ყურშას პარალელურად, მზის სემანტიკის მატარებელი „კურ“ მარცვლის წარმოჩენა „კურდღელში“ საკმაოდ ბუნებრივად მიგვაჩნია, თუკი მოვიგონებთ იმას, რომ ფშავში, ნაყოფიერებასთან დაკავშირებული „ბერიკაობის“ დღესასწაულის ერთ-ერთი მთავარი მონაწილე სწორედ **კურდღელია**, რომლის ბეწვს ბარაქის დასაბედებლად ბეღელსა და საფქვილეში ნადებენ, იხ. ჯ. რუხაძე, ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, თბ., 1999, გვ. 33.

[29] ი. სურგულაძე, დასახ. ნაშრ., 251.

[30] ე. ვირსალაძე, დასახ, ნაშრ., გვ. 72.

[31] ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, VI, თბ., 1960, გვ. 666.

[32] ი. სურგულაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 253.

და ურარტულ წარწერებში“.[33] შ. ასათიანი აღნიშნავს, რომ ურარტულში „კურიანი“, ფონეტიკური თვალსაზრისით, მდ. მტკვრის ძველბერძნული სახელწოდება „**კუროს**“-ის მსგავსია. აქედან გამომდინარე, ავტორი თვლის, რომ გასაზიარებელია, გ. მელიქიშვილის მიერ გამოთქმული ვარაუდი, რომ ძველბერძნული კუროსი (რუსული кура) შესაძლოა კურიანის ქვეყნის სახელიდან მომდინარეობდეს. მით უმეტეს, რომ იგი, როგორც აღინიშნა, მდინარე მტკვრის სათავეებში ლოკალიზდება. კურიანსე მსჯელობისას არც ურარტუ-ნაირის ქვეყნის ჩრდილოეთით მდებარე **კურხის** მხარე უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, სადაც „ასურეთის მეფე ტიგლატპილასარ I (1115-1103 წ.) ანადგურებს ჩრდილონაირის მხარის გაერთიანებულ ჯარს და ასურეთს უბრუნებს მუშქების მიერ დაპყრობილ პურუკუცისა და ალზის ოლქებს“[34] აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართველური ტომები: თაბალები, მუშქებთან, ქაშქებთან და დაიანებთან ერთად იღებდნენ მონაწილეობას ასურეთის სახელმწიფოს წინააღმდეგ მიმართულ ყველა სამხედრო ოპერაციაში. თუკი **კურხის** ჩამოვაცილებთ ქართულისთვის დამახასიათებელ **ხი** ბოლოსართს, მივიღებთ იმ ფუძისეულ **კურ** მარცვალს, რომელიც „მზის მნიშვნელობით“ უნდა იქნას გააზრებული. **კურ** მარცვლის მზესთან გაიგივება სავსებით ბუნებრივად მიგვაჩნია, თუკი გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ „ხეთი და მესხ-თაბალელი მეფეები საკუთარ თავს მზესთან აიგივებდნენ“[35], ხოლო „ძვ. წ. I ათასწლეულის კარხემიშის მმართველთა ხეთურ-ეროგლიფურ წარწერებში მეფის აღსანიშნავად გამოიყენებოდა იდეოგრამა **KUR. EN** ანდა **tarwanas** და **KUR. EN** ერთად აღებული“[36]. შესაბამისად, „მეფედ კურთხევა“, „მზედ აღიარების“ ტოლფასი იყო.

ნიშანდობლივია, რომ მზისა და ცეცხლის აღმნიშვნელი ქართული ლექსიკა ბევრ პარალელს პოულობს წინა აზიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის უძველეს ენებთან. ასე, მაგალითად, თუკი დავრჩებით **kur** მარცვლის „არეალში“: „ქართული **ქურა**[37] (ბრძმედი, ღუმელი, სახმილი, მაყალი) და შუმერული „**გირუ**“ (ასურულ-ბაბილონურ პანთეონში ცეცხლის ღმერთი, რომელიც მონაწილეობს ქალაქთმშენებლობისთვის აუცილებელი აგურის გამოწვაში, სამჭედლო საქმიანობაში, ადნობს და წმენდს ლითონებს – ოქრო-ვერცხლსა და ბრინჯაოს). იგივე **გირუ** და ქართული **კერ-ა**, მეგრული კერ-ი-ე, ჭანური კერ-ა, კირ-ა, იმერული და რაჭული კერ-ი-ა, კერ-ი-ე. აქვე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ „გირუს“ მსგავსია მეგრული სიტყვა „კირილი“, რომელიც ცეცხლთან ასოცირდება და დახრაკულს, დამწვარს ნიშნავს. გვერდს ვერ ავუვლით „ცეცხლის“

---

[33] შ. ასათიანი, ისტორიული სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ონომასტიკა ასურულ და ურარტულ წერილობით წყაროებში, საქართველოსა და ქართველების აღმნიშვნელი უცხოური და ქართული ტერმინოლოგია, საქ. მეც. აკადემიის კრებული, თბ., 1993, გვ. 14,15.

[34] A. Сванидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 68.

[35] ნ. ხაზარაძე, საქართველოს ძველი ისტორიის ეთნო-პოლიტიკური პრობლემები, თბ., 1984, გვ. 107.

[36] ნ. ხაზარაძე, სამხრეთ კავკასია და ახლო აღმოსავლეთი, თბ., 2005, გვ. 50.

[37] ქურ-ისა და ცეცხლის მიმართებასთან დაკავშირებით, ყურადღებას იქცევს მთაში საწვავად გამოყენებული ბრიკეტებად დაჭრილი საქონლის ნეხვის სახელი – ქურთი, (იხ. გ. ხორნაული ფშაური ლექსიკონი, თბ., 2000, გვ. 252) რომლის სინონიმია – წიკა, რაც ასევე წვას უნდა უკავშირდებოდეს.

აღმნიშვნელ ქართულ „ყვერბსაც“, რომელიც გარკვეულ სიახლოვეს ავლენს ამავე მნიშვნელობის შუმერულ „გიბილ“-თან“[38]. ძალზე საინტერესოა, უკვე ხათურ-ქართული პარალელი, კერძოდ „ხათური **თუხხუქურუ** – „ხედვა“, რომლისგანაც – **ქურუ** გამოიყოფა და ქართული „**ყურება**“.[39] ამრიგად, თუკი **kur** მარცვალი შუმერულთან დაწყვილდა „ცეცხლის“ გაგებით, ხათურთან ის უკვე „ყურების“ მნიშვნელობით წარმოჩინდა, რაც კიდევ ერთხელ გვახსენებს ქართულში „მზისა“ და „მზერის“ საერთო წარმომავლობას, ანუ ქართველთა წარმოდგენით თვალი, როგორც სინათლის წყარო – „წილია მზისა“.

ზემოთმოყვანილი პარალელები დამაჯერებლობას მატებს „ყურშას“ ნათესაურ კავშირს ხეთური მითების ფრთოსან „ყვავ-ძაღლებთან“ – **kursas**-თან.[40] მსგავსება მოცემულია არა მარტო ლინგვისტური კუთხით, არამედ შინაარსობრივი თვალსაზრისითაც, ვინაიდან ორივე „ყურშა“ „ციური“ წარმომავლობისაა და ორთავეს სადამსჯელო ფუნქციები ეკისრება.

ყურშას ოქროს ყურ-ტუჩი და ჭექა-ქუხილის ხმა „ღვთის სიტყვად“, „ღვთაებრივი ენერგიის გამტარად“ შეიძლება მოვიაზროთ. პირისა და ზოგადად მეტყველების კავშირს მზესთან და ცეცხლთან შეიძლება მივაკვლიოთ ქართული მითოლოგიის პერსონაჟების, **პირიმზისა** და **პირცეცხლის** სახელებში. ცეცხლისა და მეტყველების კავშირზე მიუთითებს ქართულ ენაში ალის მნიშვნელობით ნახმარი: **ცეცხლის ენა** და გამოთქმა **ენამზიანი**, რომელსაც მჭერმეტყველის, ლამაზი ენით მოსაუბრეს დატვირთვა აქვს. იგივე მნიშვნელობა აქვს კონსტანტინოპოლის მთავარეპისკოპოსის, ცნობილი ღვთისმეტყველის, იოანეს ზედწოდებასაც – **ოქროპირი**. თუკი გავითვალისწინებთ ოქროს მზიურ სემანტიკას. ღმერთის „ოქროპირობა“ მოცემულია ქართულ ხალხურ პოეზიაშიც, როცა ღვთის კარზე მისული პირქუში ღმერთს მისი ყმის შეწყალებას სთხოვს: „**ბაგენ დაუძრნა უფალმა, ხედავს ოქროსა პირსაო** .“.[41] ანალოგიური შეხედულებები დასტურდება მრავალ მითოლოგიაში, მაგალითად: „უპანიშადებში“ აღწერილია პირველარსის პურუშას შექმნა პირი გამთბარისა გაიღო როგორც კვერცხი; **პირიდან გამოვიდა სიტყვა, სიტყვიდან – ცეცხლი** .“.[42]

ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ჭექა-ქუხილის გაჩენის ალტერნატიული ვარიანტი, „რომელიც ფშაურ პოეტურ ტრადიციას ემყარება, რომლის მიხედვით ჭექა-ქუხილის გაჩენა ღმერთს კი არ უკავშირდება, არამედ ერთ-ერთ ღვთიშვილს, როსტომს. იგი დევებთან მებრძოლი გმირია. გაუგებრობის გამო, მას საკუთარი შვილი შემოაკვდება; გამწარებული როსტომი ისე შეჰკივლებს, რომ ჭექა-ქუხილს გააჩენს“.[43] ფშაური პოეზიის ამ ფრაგმენტში ნიშანდობლივია ის, რომ აქაც იკვეთება ხმისა და ჭექა-ქუხილის ურთიერთმიმართება.

„ჭექა-ქუხილის ხმა“ თუკი ღვთაებრივი ნების გამოხატულებაა, მაშინ ადვილად იხსნება კავკასიურ-ნართულ ეპოსში ყურშას ნათელხილვის, გულთმისნობის

---

[38] ნ. ხაზარაძე, სამხრეთ კავკასია , გვ. 270.

[39] იქვე, გვ. 283.

[40] რ. ცანავა, მითოლოგიური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-ეთნოლოგიური პარალელები, თბ., 2005, გვ. 229.

[41] ქართული ხალხური პოეზია, I, თბ., 1972, გვ. 121.

[42] ი. სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის ისტორია, თბ., 1993, გვ. 129.

[43] მ. ხიდაშელი, სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბ., 2001, გვ. 117.

უნარი.[44] ბაგისა და ცეცხლის მიმართება ბიბლიაშიც დასტურდება. ხწორედ ცეცხლის სტიქიით ხდება ესაია წინასწამეტყველის „ბაგეთა განწმენდა“ და მისთვის წინასწარმეტყველების უნარის მინიჭება: „მოფრინდა ჩემთან ერთ-ერთი სერაფიმი და ხელში სამსხვერპლოდან აღებული მუგუსალი ეჭირა მაშით. ბაგეზე შემახო და მითხრა: აჰა, შეეხო ეს შენს ბაგეს და მოგცილდა უკეთურება, მიტევებულია შენი ცოდვა“.[45] სულიწმინდის მადლი მოციქულებზე **ცეცხლოვანი ენით** გადმოდის აღდგომიდან ორმოცდამეათე დღეს: „და მოევლინათ მათ გაყოფილი ენები, როგორც ცეცხლოვანნი და თითო-თითოდ დაედგნენ ყოველ მათგანზე. და ყველანი აღივსნენ სულიწმინდით და იწყეს ლაპარაკი სხვა ენებზე, როგორც სული აძლევდა მათ ამეტყველებას“.[46] ქართველთა მეფე ფარნავაზის სიზმარიც სრულიად ბუნებრივად ჯდება ამავე კონტექსტში, თუკი გავითვალსწინებთ მის დიდ მისიას **ქართული ენის განვრცობისა და განმტკიცების საქმეში**: „მაშინ იხილა ფარნავაზ სიზმარი, რეცა იყო იგი სახლსა შინა უკაცურსა და ეგულვებოდა განსვლა და ვერ განვიდა. მაშინ შემოვიდა სარკუმელსა მისსა შუქი მზისა და მოერტყა წელთა მისთა და განიზიდა და განიყვანა სარკუმელსა მას და ვითარ განვიდა ველად, იხილა მზე ქვეე-მდაბლად, მიჰყო ხელი მისი **მოჰხოცა ცუარი მზისასა და იცხო პირსა** მისსა“.[47]

ახლა გავიხსენოთ, რომ ჭექა-ქუხილი ცეცხლთან ერთად წვიმას, წყალს უკავშირდება.[48] როგორც ჩანს, მგელ/ძაღლის კულტს საქართველო'ში მზესთან ერთად მჭიდრო კავშირი უნდა ჰქონოდა წყლის სტიქიონთანაც. ამის ნათელი დადასტურებაა **მესეფეებთან** ერთად ზღვიდან ამოსული ძაღლები, რომლებსაც მეტეოროლოგიური ფუნქცია ენიჭებოდათ[49] და ასევე **გვერის**, ანუ გველებისფეხებიანი **მგელ-დრაკონის** არსებობა კოლხურ ცულებზე.[50] მგელ/ძაღლების გამოსახულებები გვხვდება ფარფლის ფორმის ფეხებითაც (სურ. 2), რაც „ასევე ქვესკნელურ წყალთან კავშირზე მიუთითებს“.[51] მგელისა და გვერის ფონეტიკური მსგავსება გველთან დამაჯერებელს ხდის იმ ვარაუდს, რომ **მგლის ტოტემის უფრო არქაული სახე, როგორც ამას ნ. მარი შენიშნავს, გველი ან ციური გველეშაპი უნდა ყოფილიყო,**[52] რომელიც კოსმიურ ოკეანეს, ზესკნელისა და ქვესკნელის წყლებს, პირველად ქაოსს წარმოადგენდა: „ქაოსს უფრო ხშირად დრაკონი[53] განასახიერებდა. გველი, რომელიც ქვესკნელს ეკუთვნოდა,

---

[44] ამბავი ნართებისა, თბ., 2007, გვ. 167.

[45] ძველი აღთქმა, ესაია წინასწარმეტყველი, VI, 5-7.

[46] საქმე 2, 2.

[47] ქართლის ცხოვრება, ტომი I, 1955, თბ., გვ. 21.

[48] ნ. მარის მოსაზრებით, ცეცხლის აღსანიშნავად ქართული ენა იყენებს იმავე სიბილიანტურ ნაირსახეობას – ცხალ, რომელიც წყალს ნიშნავს, თუმცა უმატებს ცე-ს (იგივე ზე-ს) „ზედა“-ს მნიშვნელობით, იხ. Марр Н., Из Пиренейской Гурии. Известия Кавказского Историко-Археологического Института, Тиф., 1927, გვ. 26.

[49] ზ. კიკნაძე, ქართული მითოლოგია, ბაკმი, თბ., 2007, გვ. 127.

[50] მ. ვადბოლსკი, საქართველოს პერალდიკური სიმბოლიკა, თბ., 1980, გვ. 29.

[51] მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 132.

[52] Н. Марр., Я. Смирнов, Вишапы, М., 1931, გვ. 32.

[53] წყლის სტიქიასთან დრაკონის კავშირზე მიუთითებს ძველი ჩინური ტრადიცია, რომლის მიხედვით, გვალვის დროს „წვიმის-ღვთაებას“, უსარმაზარ დრაკონს გამოჭრიდნენ ქაღალდისგან და სოფელსოფელ დაატარებდნენ, იხ. Д. Фрэзер, Золотая ветвь, М., 1986, გვ. 76.

მზიურადაც მიიჩნეოდა. ქართველთა რწმენით, მზე გველზე შემჯდარი, ზესკნელისა და ქვესკნელის წყალთა შორის თავისი მოძრაობის აუცილებელ ციკლს ასრულებდა. ღამე ქვესკნელში მზის ჩაძირვის შედეგი იყო, სადაც მას ამ წყლების გამგებელი დრაკონი შთანთქავდა, მაგრამ მზე თავს დააღწევდა და ყოველ დილით ზეცაზე ამობრწყინდებოდა".[54] იგივე მოტივები ჩანს თრიალეთის კულტურაში. კერძოდ, ასეთი მტკიცების საფუძველს გვაძლევს „XVII ყორღანში მოპოვებული ჭურჭელი, რომლის-ძხარზე, შუა წელამდე, გამოსახულია წყლის კლაკნილი ხოლი. ხვეულებში ხის დისკოები, მზის გამოსახულებებით. ასეთი კლაკნილი, გაღმა-გამოღმა დასმული ასტრალური ნიშნები თრიალეთში ჯერ კიდევ ადრებრინჯაოს ხანაშია დამოწმებული. თრიალეთელთა მხატვრობაში იკვეთება წარმოდგენა კოსმოსური წყლებით გარემოცულ სამყაროზე, რომელსაც გარს უვლის მზე".[55] ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას იმსახურებს, ერთ-ერთი კოლხური ტიპის ცული, რომლის ტარზე მოცემულ ტალღოვან კლაკნილის, რაც წყლის სტიქიაზე მიგვანიშნებს, აქშვენებს არა მზის, არამედ ძაღლისმაგვარი თავების გამოსახულებები. ნახატი ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ძაღლებმა ესესაა „წყლიდან ამოყვინთეს" (სურ. 3). თუკი გავითვალისწინებთ, მგელ/ძაღლის ხოლარულ ასპექტს, შეიძლება დავუშვათ ვარაუდი, რომ ამ შემთხვევაში, მზის გამოსახულებას უკვე მისი ზოომორფული სიმბოლო ჩაენაცვლა.

ამრიგად, გველებისფეხებიანი მგელ/ძაღლი ორი სტიქიის კავშირზე მიუთითებს: წყლისა და ცეცხლის და პირდაპირ სიახლოვეს ავლენს კოსმიური წყლებიდან „მზის დაბადების" მითოლოგემასთან. შესაბამისად, საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ წყალში „გაჩენილი" ჭექა-ქუხილი იდეურად უკავშირდება „შესაქმის" აქტს, ანუ ღვთის სიტყვის გამოვლინებით კოსმიურ, ქაოსურ წყლებში სამყაროს დაბადებას: „სული ღვთისა იძვროდა წყლებს ზემოთ. თქვა ღმერთმა: იყოს ნათელი! და იქმნა ნათელი".[56] სწორედ აქედან უნდა იღებდეს სათავეს ჭექა-ქუხილის საკრალური ხასიათი, რომელიც „ყურშას" მითოსურ სახეშია შემონახული. ამგვარად, **კოლხურ საწესო-სარიტუალო ცულებზე გამოსახულ გველებისფეხებიან მგელში, რომელიც ორი სტიქიის: წყლისა და ცეცხლის[57] კავშირზე მიუთითებს, შესაძლოა დავინახოთ ნაყოფიერების უმაღლესი გამოვლინება სამყაროს „შესაქმის" თვალსაზრისით და ამასთანავე განვჭვრიტოთ სიკვდილისა და კვლავ დაბადების იდეა, რომელიც უკავშირ-**

---

[54] ნიშანდობლივია, რომ გერმანულ მითოლოგიაში მზეს, გველეშაპის ნაცვლად მგელი ელაპარაკა, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, მგლის ტოტემის გველიდან, გველეშაპიდან მომდინარეობას, იხ. გერმანული მითები, თქმულებები და ბალადები, თბ., 1986, გვ. 25; გველეშაპის როგორც „მცველის", „დარაჯის" ფუნქციები საკარაუდოა მგელმა ჩაინაცვლა, რაზედაც მოწმობს თუნდაც ჰადესის მგელძაღლის „კერბეროსის" სახე, რომელსაც ტანი გველებით აქვს დაფარული.

[55] ი. სურგულაძე, მითოსი, კულტი , გვ. 197.

[56] დაბადება, I.

[57] წყალსა და ცეცხლს ოდითგანვე პირველადი სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა; ამაზე მიუთითებს სიბრძნე ზირაქისა: "ადამიანისთვის სიცოცხლის სახსართაგან მთავარია: წყალი და ცეცხლი .", იხ. სიბრძნე ზირაქისა, 3940, 26; ამასთანავე აღვნიშნავთ, რომ ძველი რომის კანონმდებლობით, ვინმესთვის წყლითა და ცეცხლით სარგებლობის აკრძალვა: **„aqua et igni interdictum"** ნიშნავდა მისთვის ცხოვრების შესაძლებლობის მოსპობას, რაც უმკაცრეს სასჯელს გულისხმობდა – რომის ტერიტორიიდან გაძევებას.

დება ქვესკნელური წყლებიდან მზის დაბადების ყოველდღიურ ციკლს. ეს ციკლი კი ალეგორიულად დაკავშირებულია კვდომა-გაცოცხლების გამანაყოფიერებელი ძალების მქონე უძველეს ღვთაებებთან და მათთან დაკავშირებულ საგაზაფხულო დღესასწაულებთან, რომლებიც საქართველოში **კვირიას, ბერიკას სახელებს უკავშირდებიან.**[58] ამიტომაც, „ყურშაოს" საწესო ფერხული „რომელიც დაღუპული მონადირის დატირების ტექსტს მოიცავს, ემთხვეოდა გაზაფხულის დადგომას".[59] დაღუპული მონადირის სახე კი, „რომელიც ხშირ შემთხვევაში ნაყოფიერების ქალ-ღვთაებასთანაა დაწყვილებული, მისის ნაყოფიერების მამრობით ძალებს განასახიერებდა. ნადირობის სცენები, სადაც ლომები (და ვფიქრობთ ზოგადად სოლარული ნიშნით გამორჩეული ცხოველები, მათ შორის მგელ/ძაღლები[60]) ან მონადირენი დასდევენ ირმებს, უნდა განვიხილოთ როგორც ბუნების კვდომა-აღორძინების სიმბოლური ასახვა. **მათი დაპირისპირებით გამოსახულია დედური და მამური პირველსაწყისების კოსმოგონიური პრინციპები".**[61] ქართულ საქორწილო რიტუალს ამის ზოგიერთი ნიშანი შერჩა: „ხშირია ნეფის – მონადირის სახით, ხოლო დედოფლის – მონადირებულის, ნანადირევის სახით წარმოდგენა".[62]

დავუბრუნდეთ კვირიას საკითხს. ა. ლეკიაშვილი თვლის, რომ თეონიმში „კვირია" უწინარეს ყოვლისა, **იესო ქრისტეს ადგილობრივი ზედწოდება უნდა დავინახოთ**, იმის გათვალისწინებით, რომ „კვირადღე ქრისტიანული კალენდრით „საუფლო" დღეა არა მხოლოდ მამა-ღმერთის მიერ „ქვეყნის შესაქმის" გამო, არამედ „უმეტესდიდებული აღდგომისათვის ქრისტეისა"".[63] ჩვენი აზრით, კვირიას ქრისტიანობამდელ წარმომავლობაზე მიგვანიშნებს მის დაქვემდებარებაში მყოფი მგელ/ძაღლების ლაშქარი, რიტუალური კავშირი ცეცხლთან და კერასთან, რომლის ნაკვალევი, როგორც აღინიშნა, ადრებრინჯაოს ხანიდან შეინიშნება და უძველეს ხალდურ სამყაროსთან ის პარალელები, რაზედაც ზემოთ ვისაუბრეთ. თუკი გავითვალისწინებთ მოსაზრებას, რომ „თანამედროვე ქართები (იგივე ქართველები) და კარდუ-კარდუხები წარმოადგენენ ქალდების, იგივე ხალდების შთამომავლებს და შეესაბამებიან ქსენოფონტესა და სხვა ბერძენი ავტორების **კარდებს**",[64] კვირიას „გენეალოგია" შესაძლოა ურარტუ-ქალდეის წინარე ქართველურ სამყაროში იყოს საძიებელი. ნათქვამს აძლიერებს ჟ. ერიაშვილის ეარაუდი ხევსურების სატომო სახელში დავინახოთ **ხელ/ხალ** ფუძიანი სახელწოდების ტომი და მასში **ხალდი/ხალიბების** სახელი ამოვიცნოთ, მით უმეტეს, რომ ხელ/ხალ ფუძიანი ტომის ძირითადი საქმიანობა არის

---

[58] ი. სურგულაძე, მითოსი, კულტი , გვ. 107.

[59] ე. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 123.

[60] კოლხურ-ყობანურ ბალთებზე გამოსახული ძაღლები ძირითადად გამოსახულნი არიან „ნადირის დევნის" პროცესში, წინსწრაფვის ხაზგასმით, ფართო დაკიდული ყურებით, უკან აპრეხილი კუდებით და დაღებული ხახით, იხ. А. Миллер. Изображения собаки в древностях Кавказа, Известия Российской Академии истории материальной культуры, Т. II , М., 1922, გვ. 297.

[61] ი. სურგულაძე, მითოსი, კულტი , გვ. 35.

[62] ე. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 148; ი. სურგულაძე, მითოსი, კულტი , გვ. 115.

[63] ა. ლეკიაშვილი, აღმოსავლეთ საქართველოს მოიელთა თეონიმიიდან: ღვთაება კვირიას სახელები და ეპითეტები. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, № 23, თბ., 1987, გვ. 168.

[64] А.Сванидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 21.

ხელობის ცოდნა, ხელოსნობა, ლითონის დამუშავება, მჭედლობა და სხვ. ამასთანავე ავტორს მიაჩნია, რომ **ხელ-ხალი** შესაძლოა ასახულიყო სამძიმარ ხელი ყელღილიანისა და შესაძლებელია, **ხმალას** მთავარანგელოზის სახელწოდებაშიც.[65] ხელს რომ მნიშვნელოვანი დატვირთვა ჰქონდა ქართველურ ტომებში, ამასვე მიუთითებს თუნდაც ისეთი რელიგიური ხასიათის ტერმინოლოგია, როგორიცაა „**სახელოში ჩადგომა**" და „**ხელ-მხარის** განათვლა",[66] რასედაც მკვლევარი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას[67]. აქვე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ ურარტუს უსენაესი ღვთაება „ხალდი" ასევე ეთნიკური სახელის ეპონიმიცაა, რაც, როგორც აღინიშნა, გამოძახილს პოულობს ასევე ქართების ეთნიკურ სახელშიც და მათ რელიგიურ წარმოდგენებშიც, როგორც ეს ხევსურეთის მაგალითშია დამოწმებული. საკითხთან დაკავშირებით, მნიშვნელოვანია, რომ „**ხმლის არქეტიპს ნ. მარი ასეთი სახით აღადგენდა – qar – mar**. ტერმინის პირველ ნაწილს იგი თვლიდა **ხელ** (ხელის მნიშვნელობით) ტერმინის **ხალ** გახმოვანების resp. qar ფორმად. ტერმინის მეორე ნაწილიც მას ხელის მნიშვნელობით ესმოდა (მარ-ჯვენა და მარცხენა)".[68] ხმალს, ისევე როგორც მამაკაცის მარჯვენას, სიმბოლურად გამანაყოფიერებელი ფუნქციები გააჩნდა და მზის კულტთან იყო დაკავშირებული. ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ „ბერიკაობის" ცნობილ საგაზაფხულო დღეობათა ციკლში, ხმალს არა საბრძოლო, არამედ გამანაყოფიერებელ-ფალიკური ასპექტი ჰქონდა: „ასეთი ხმალი თავბერიკას ხელში, სიკეთისა და ნაყოფიერების მომტანი იყო".[69] ერთი დეტალიც: „იეროგლიფურ-ლუვიურ ნიშნებში, შვილის, ვაჟის, უფლისწულის ცნების გადმოსაცემად მაინცადამაინც მარჯვენა ხელის გამოსახულებაა შერჩეული, რაც, როგორც ჩანს, ორგანულად უკავშირდება „მარჯვენის", „**მარჯვენა ხელის**" „მარჯვენა მხარის" სიმბოლიკას, რომელიც წარმოდგენილია სხვადასხვა, მათ შორის, ინდოევროპულ ტრადიციებში".[70] „მარჯვენა ხელით" ვაჟიანობის ხასგასმა სწორედ იმით შეიძლება ყოფილიყო განპირობებული, რომ ქართულ ცნობიერებაში ვაჟის, გვარის გამგრძელებლის დაბადება, მზესთან ასოცირდებოდა, ამასვე მოწმობს თუნდაც ქართული ხალხური ლექსი, სადაც ვაჟის დაბადება იგივე ოჯახში „მზის შემოსვლის" ტოლფასია: „მზე შინა და მზე გარეთა, მზევ შინ შემოდიო, ჩვენ ვაჟი დაგვბადებია, მზევ, შინ

---

[65] ე. ერიაშვილია, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ძველი მოსახლეობის ეთნოსოციალური სტრუქტურის საკითხები, თბ., 2001, გვ. 164.

[66] სხვათაშორის ხევსურთა ეთნიკური სახელის ინტერპრეტაციისათვის, საეარაუდოა იგი ასევე დავუკავშიროთ წელის, მდინარის აღმნიშვნელ – ხევ ფუძეს, მით უმეტეს, რომ ქართველური ტომების აღმინისტარციული დაყოფა „ხევებად" უძველესი დროიდან ფიქსირდება, იხ. ი. ჯაფარიძე, ქართველი ერის ეთნოგენეზისის სათავეებთან, თბ., 2006, გვ. 358; ნიშანდობლივია ისიც, რომ წელის გამანაყოფიერებელი ძალა და მისი კავშირი ხელთან მოცემულია ქართულ გამოთქმაში: „ხელდასხმული", რომელსაც იმთავითვე საკულტო-რელიგიური დანიშნულება ჰქონდა, ისევე როგორც „ხელ-მხარის განათელასა" და „სახელოში ჩადგომას".

[67] ე. ერიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 89.

[68] იქვე, გვ. 121

[69] ჯ. რუხაძე, ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, თბ., 1999, გვ. 53.

[70] ნ. ხაზარაძე, ძველაღმოსავლური და ქართველოლოგიური ძიებანი, თბ., 2001, გვ. 158.

შემოდიო".[71] საქართველოს მთა'ში მოკლული მტრისთვის მარჯვენის მოჭრის წესიც, მისთვის „მ'ხის დაბნელების" გამოხატულებაა. საყურადღებოა ისიც, რომ ფრანგ'ულ ენა'ში „სამართალი" და „მარჯვენა ხელი" ერთი სიტყვით გადმოიცემა: **droit**, რაც კიდევ ერთხელ გვახსენებს იმას, რომ მ'ხე უპირველეს ყოვლისა „სამართლის გამგებელია". ამავე სულისკვეთების გამომხატველია ქართული გამოთქმა: „რა ხელი გაქვს?", რომლის იდენტური იდიომი ნ. მარს უკვე საფრანგეთის ბასკეთ'ში აქვს მიკვლეული.[72] სავარაუდოა, რომ ხმლის გამანაყოფიერებელი, სიმბოლური ასპექტი იხსნება აგრეთვე ჭექა-ქუხილთან მისი მსგავსებითაც. ეს ასახულია ხალხურ ეპოს'შიც. საკმარისია გაეიხსენოთ ამირანის ხმლის წრთობის პროცესი, რომელიც დაკავ'შირებ'ულია ჭექა-ქუხილთან: „მაშინ სად იყავ შავ ბადრო როს ნემი ხმალი წრთებოდა, ცა ქუხდა მიწა გერგვინავდა, სამჭედლო ექანებოდა ..."[73]. ქართველთა წარმართული ღმერთის, არმაზის მახვილიც ელვასაკითაა: „აქვნდა ხმალი ბრწყინვალე, **ვითარცა ელვა**, და იქცეოდა ხელთა შინა"[74]. ხალხურ თქმაშიც, მოქნეული ხმალი ხ'შირად: „ელვასა ჰგავდა ცისასა"[75].

ამრიგად, კოლხურ ცულებ'ზე გამოსახულ მგელ/ძაღლებ'ში იკვეთება, ერთი მხრივ, „სამართლის გამტარებლების" ფუნქცია, ხოლო მეორე მხრივ, მათი გამანაყოფიერებელი, მამრულ-ფალიკური ფუნქცია. ვფიქრობთ, ეს ორი ასპექტი: სამართლიანობა და მზიურობა, დღევანდელ ეთნოგრაფიულ ყოფა'ში მიიკვლევა საქართველოს მთიანეთ'ში გავრცელებ'ული კვირიას სახე'შიც. ახლა თუკი მოვიგონებთ ხმლისა და მარჯვენა ხელის კავ'შირს მზესთან, გასაგები ხდება, თუ რატომ შეიძლება კოლხურმა მგელ/ძაღლმა სარიტუალო ცულიდან „გადაინაცვლოს" შოლტივით გაწედილ მარჯვენა ხელ'ზე, როგორც ამას ადგილი აქვს ბრინჯაოს საკიდ'ზე (სურ. 4, 5).[76]

„ხელისა" და „ხალდის" ურთიერთმიმართებასთან დაკავ'შირებით, ნ. მარი აღნი'შნავს, რომ „ხელი" საფუძვლად დაედო იმ ტერმინთა წარმო'შობას, რომ'ლებიც აღნი'შნავდნენ „ძალაუფლების ტარებას", „სამართალს", „სიმდიდრეს", **„ხელისუფლებას"**, „წყალობას", „ქვეყანას", ასევე „ხელი" „მეფის", „თავადის", „მმართველის" მნი'შვნელობით მოიაზრებ'ოდა, ხოლო ეთნოკულტურულ, რელიგიურ სიბრტყე'ში განხილვისას „ხელი" აღნი'შნავდა „ღმერთს", 'სუსტად ტომის „ღმერთს" და შესაბამისად ტომის სახელწ'ოდებასაც. **ასეთია სახელწ'ოდება ვანის ხალდების იაფეტური სატომო ღმერთისა – „ხალდი"**.[77] აღსანი'შნავია, რომ ნ. მარს ცულის აღმნი'შვნელი ქართული წალდი და იმავე მნი'შვნელობის მქონე სომხური კარდინ/კალდინი ფუძე საერთო იაფეტური წარმომავლობის **kar//kor** მარცვლებამდე დაპ'ყავს, რასაც, ავტორის ვარაუდით, თავდაპირველად ქვის

---

[71] „ლექსო არ დაიკარგები", ხალხ'ური პოეზიის კრებ'ული, თბ., 1985, გვ. 39.
[72] Н. Марр, Из Пиренейской Гурии . . . გვ. 8.
[73] მ. ნიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, თბ., 1947, გვ. 194.
[74] ქართლის ცხოვრება, ცხოვრება ქართველთა მეფეთა, წიგნი I, თბ., 1955, გვ. 89.
[75] ი. სურგ'ულაძე, მითოსი, კ'ულტი..., გვ. 157.
[76] А. Миллер, დასახ. ნაშრ., გვ. 311.
[77] Н. Марр, Яфетический Кавказ и третий этнический элемент в созидании средиземноморской культуры, 1920, Лейпциг, გვ. 25.

მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა, რამეთუ ყველანაირი იარაღი ადრეულ ეპოქებში სწორედ ქვისგან მზადდებოდა.[78] ვფიქრობთ, მსგავსება, რასაც ქართული წალდი და სომხური კარდინი ამჟღავნებს ურარტულ ხალდთან//ხალიბთან და, შესაბამისად, ქართულ ხელთან, შემთხვევითობით არ უნდა იყოს გამოწვეული, თუკი ამ ერთ დროს სარიტუალო საგანს მარჯვენა ხელისა და მზის ერთიან სიმბოლიკაში გავიაზრებთ. ამასთან დაკავშირებით, მ. ჩართოლანი **კერის** სახელს უკავშირებს ასევე ცეცხლგამძლე ქვის აღმნიშვნელ **კარ, კარ-ალ** ფუძეს.[79] კერის დაკავშირება კარ მარცვალთან, როგორც ცულის, წალდის აღმნიშვნელ სიტყვასთან არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული, თუკი გავითვალისწინებთ იმას, რომ საწესო ცული იმთავითვე დაკავშირებული იყო ცეცხლთან, კერასთან და, შესაბამისად, განაყოფიერებასთან და ზოგადად მზესთან დაკავშირებულ რელიგიურ სემანტიკაში მოიაზრებოდა, მით უმეტეს, რომ „მტკვარ-არაქსის კულტურის რქიან სადგარებსა და კერებში შეინიშნება ორმაგი ცულის დამაგრება".[80] ნათქვამთან დაკავშირებით, საყურადღებოა ღმერთის აღმნიშვნელი სვანური შედგენილი სიტყვა: ღერ-მეთ ან ღერ-ბეთ, ჭანურად – ღორ-მოთ. ნ. მარის აზრით, „ქართულში სიტყვის პირველი ნაწილის აღმნიშვნელად, უნდა გვქონოდა – **ღარ**, ან უფრო არქაული ფორმა – **ყარ/კარ**, ან კიდევ **წარ**, რომელიც შემონახულია ღმერთის აღმნიშვნელ ერთ-ერთ სვანურ სიტყვაში **წარ-მათი** და ამ სიტყვის კიდევ უფრო რთულ ქართულ ფორმაში – **წარმართი**, რომელმაც შემდგომში წინარე რელიგიის მიმდევრის მნიშვნელობა შეიძინა".[81] ამრიგად, ქართულ წალდში და სომხურ კარდინში წარმოჩინდა, ღმერთის აღმნიშვნელი **კარ//წარ** მარცვლები, რაც მიუთითებს ერთ დროს საწესო-რელიგიურ დანიშნულებაზე ამ იარაღისა, რომელიც ფართოდ გამოიყენებოდა ქართველურ ტომებში და არა მარტო: „აღმოსავლურ-ამიერკავკასიური ტიპის ცულის გამოსახულება რელიეფურად გამოკვეთილი მეომრის ხელში გვხვდება ხატუშაშის „მეომრის კარიბჭეზეც". ეს კარიბჭე ძვ. წ. XIV საუკუნით თარიღდება. ეს ფაქტი, გარდა თავისი დიდი ისტორიული მნიშვნელობისა, აშკარად მიუთითებს საქართველოსა და მცირე აზიის გვიანბრინჯაოს პერიოდების სინქრონულობაზე".[82] ამ თვალსაწიერიდან, მეტი ნათელი ეფინება **ხევსურთა ყოფაში „ხელის" რელიგიური მნიშვნელობის გააზრებას ხალდი/ქართველების ისტორიულ-რელიგიური წინაპირობების გათვალისწინებით.**

ყურადღებას იმსახურებს კვირიას ეპითეტები – „კარავიანი", „ღვთის კარზე მოკარე", „ღვთის მოკარე". გასათვალისწინებელია ადგილობრივი რელიგიური წარმოდგენები კვირიას „კარავთან" დაკავშირებით, რაზედაც ყურადღებას ამახვილებს ა. ლეკიაშვილი: „ხევსური მთხრობლის გიორგი (ძაღლიკა) ლიქოკელის

---

[78] Н. Марр, Из Пиренейской Гурии..., გვ. 50.

[79] მ. ჩართოლანი ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, თბ., 1961, გვ. 49.

[80] ი. კიკვიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 193.

[81] Н. Марр, Из Пиренейской Гурии..., გვ. 14.

[82] თ. მიქელაძე, ძიებანი კოლხეთისა და სამხრეთ-აღმოსავლეთი შავიზღვისპირეთის უძველესი მოსახლეობის ისტორიიდან, თბ., 1974, გვ. 60.

სიტყვით: **„კვირაეს კარავი ცაშია გადაფენილი“, მას „ყოველ შაბათს ხმელზე გადმოდგამს და კვირას ნაშუადღევს უკან აიღებს“**. ამავე მთხრობელმა ხევსურული სადიდებლის შემდეგი სიტყვებიც გაიხსენა: **„დიდო კვირაევ, ძალიანო, ხმელზე კარავის გარმამდგმელო“**.[83] თუკი მხედველობაში მივიღებთ, **კერისა** და **კარის** შესახებ ზემოთ მოყვანილ მსჯელობას, კვირიას „კარვიანობაც“ ბუნებრივია ცეცხლს, მზეს დავუკავშიროთ. კერისა და კარის ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებით, ისიც უნდა მოვიგონოთ, რომ „კერას“ სწორედ „კარის“ ფუნქცია ჰქონდა ქართველთა საცხოვრისში, ვინაიდან წარმოადგენდა ღვთიურ სამყაროში „გასასვლელს“, რომლის გარშემოც მთელი რიგი საწესო რიტუალები სრულდებოდა. ბუნებრივია **კარიცა** და **კარავიც** ასევე დავუკავშიროთ ნ. მარისეულ **kar** მარცვალს, რომელიც ღმერთის გაგებით მოიაზრება. კარისა და კარვის „ღმერთის იდეასთან“ კავშირზე შეიძლება ასევე მიუთითებდეს ქართული ასომთავრული ასონიშანი **„ღანი“**, რომელიც უხილავი ღმერთის სამყოფელია, ღვთის კარია, რომლის გრაფიკული მოხაზულობა სწორედ **კარის, თაღის ფორმას იმეორებს**.[84] რ. პატარიძე „ღანის“ სიმბოლოდ თვალს მიიჩნევს, რაც სინათლის წყაროზე კიდევ ერთხელ მიგვითითებს, თუკი ზოგადად კარი[85] და კერა ერთ სემანტიკურ მწკრივში შეიძლება განვიხილოთ. კიდევ ერთი დეტალიც, რაც ნათელს ჰფენს კარისა და თაღის კავშირს სინათლესთან, ნათებასთან. გამოთქმულია ვარაუდი „თაღის აღმნიშვნელი ლათინური სიტყვა – **arcus** დავუკავშიროთ ხარისა და მთვარის ასურულ სახელწოდება – „**arhu**“-ს და ქართულ სიტყვა „რქა“-ს, რომელიც შეიძლება ხარის სინონიმად მივიჩნიოთ. მხედველობიდან არც სომხური სიტყვა „არქა“ უნდა გამოგვრჩეს, რომელიც უკვე მეფის მნიშვნელობით გვხვდება“.[86] რომ რქას გარკვეული კავშირი უნდა ჰქონოდა თაღთან, ამაზე მოწმობს, თუნდაც ქართული სიტყვა: **რკალი**, რომელიც სწორედ ნახევარწრის, თაღის, კარის იდეას გადმოსცემს. კარის, თაღისა და ღვთაების ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებით, დროულია ასევე გავიხსენოთ ცის ძველეგვიპტური ღვთაება **ნუთი**, რომელიც „გადაფოფრილია“ დედამიწაზე ვითარცა „ცის თაღი“. ნიშანდობლივია ისიც, რომ, როგორც ს. კიკნაძე შენიშნავს, არსებობს კავშირი შუმერულ და სემიტურ ენებში „რქასა“ და „სხივს“, „შარავანდედს“, „ბრწყინვალებას“ შორის: „ცნობილია, რომ მეფის, ღვთაებრივობის იდეა წყვილი რქით არის გამოსახული; იგი მოუცილებელი ატრიბუტია „მელამისა“, რომელიც აქადურად ნიშნავს ელვარებას, ბრწყინვალებას. სიტყვაში „მელამ“ უნდა იგულისხმებოდეს რაღაც ზებუნებრივი კერა ცეცხლოვანი თუ სხივური ენერგიისა, საიდანაც მთელ სამყაროს ეფინება ბრწყინვალება. თავად მელამი

---

[83] ა. ლეკიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 170.

[84] რ. პატარიძე, ქართული ასომთავრული, თბ., 1980, გვ. 241.

[85] თუკი კარს „ღვთაებრივი სინათლის„ წყაროდ მივიჩნევთ, ყურადღებას იმსახურებას მსგავსება რასაც „მიკროკარის„ მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვა – სარკმელი ამჟღავნებს საკმელთან და საკმეველთან, მით უმეტეს, რომ ეს უკანასკნელი ცეცხლის სტიქიას და, შესაბამისად, მზესთან აკავშირებს.

[86] მ. მიქელაძე, ტოტემი და ძველი სამყარო, თბ., 2001, გვ. 129.

უხილავია; ხილული და საგრძნობი შეიძლება იყოს მხოლოდ მისი მანიფესტაცია, მისი მრავალმხრივი გამოვლინებანი და ეფექტები".[27] ამავე „ნათელს" უკავშირდება მოსეს რქებიც. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ქართული არქეოლოგიური მასალა იცნობს იტიფალურ ღვთაებებს, რომლებსაც ერთი ან წყვილი რქა ამშვენებთ, რაც უდავოდ მათ ღვთაებრივობას უსვამს ხაზს. ჯ. რუხაძე ამ ღვთაებებს უკავშირებს ბერიკაობის საგაზაფხულო დღესასწაულებს.[28] რქისა და ღვთაების ურთიერთკავშირზე მიუთითებს ასევე ლომისის წმ. გიორგი, რომელიც ხალხური თქმულებით, „თეთრი ხარის, „ლომას" რქაზე მჯდარა და საქართველოში ირანიდან ისე შემოსულა".[29] ვფიქრობთ, ხარის, როგორც წმინდა ცხოველის რქებს, „ღვთიური კარის" ფუნქციაც ჰქონდათ, რაზედაც მიუთითებს თაღის, იგივე სალოცავის მნიშვნელობით ნახმარი ქართული სიტყვა **ნიში/ნიშა**, რომელიც იმავდროულად **„ნიშა-ხარის"** ეპითეტიც არის, რომელიც ისევე „როგორც ლომა, ნიკორა და სხვ. საკულტო სახელებს ადვილად შეგვიძლია მივუახლოვოთ".[30] საინტერესოა, რომ ყაზბეგის განძის საკულტო შტანდარტები მოიცავს „იტიფალურ ღვთაებებს, რომლებიც ხარის რქებს შორის მყარად დგანან" (სურ. 6)[31]. საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ რქებს შორის სივრცე, რომელიც სრულიად ბუნებრივად ქმნის კარისა თუ თაღის იმიტაციას, სოლარულ-გამანაყოფიერებელი ნიშნების მქონე „ღვთაებათა სადგომად" მიიჩნეოდა.[32] ამასთან დაკავშირებით, არც წმ. ესტატეს ნადირობის მისტერია უნდა დავიწყოთ, რომელსაც მანათობელი ჯვარი და ჯვარცმული ქრისტეს გამოსახულება სწორედ ირმის რქებს შორის გამოეცხადა. დაბოლოს, მზისა და კარის ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებით, საინტერესო ეპიზოდს გვთავაზობს ამირანის ეპოსი: „სადაც რომ მზემ პირი მოპკრა, ამირანმა მუხლი მგლისი, კოშკმა პირი იქ დააღო, იქ შაიბა კარი მისი".[33]

---

[27] ს. კიკნაძე, შეკამღინარული მითოლოგია, თბ., 1979, გვ. 89.

[28] ჯ. რუხაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 144.

[29] ს. მაკალათია, ჯვეგე-მისარიონის კულტი ძველ საქართველოში, თბ., 1938, გვ. 32.

ბ. აბაშიძე, მითოლოგიის ზოგიერთი საკითხი ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში, თბ., 1984, გვ. 149.

[31] გ. ჯაფარიშვილი, ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში, თბ., 1984, გვ. 68.

საკითხთან დაკავშირებით, მომყავს ფრაგმენტი შ. ამირანაშვილის ნაშრომიდან: ა. ტალგრენის აზრით, კავკასიის ხალხთა ხელოვნებაში, აგრერიგ გავრცელებული ადამიანის ფიგურის ცხოველის რქებზე მოთავსება, შემოტანილია მცირე აზიიდან, რადგან იგი გეხვდება ხირიის გლიპტიკურ ძეგლებზე. მაგრამ მცირე აზიის ხალხთა, განსაკუთრებით ხეთებისა და მითანელების მცირე პლასტიკა, ჯერჯერობით საკმაოდ არ არის შესწავლილი და ტალგრენის მოსაზრება ჯერჯერობით სადავოდ რჩება. ამ აზრის წინააღმდეგ, უმეტესობა ნიშნებისა, რომელნიც განასხვავებენ ბრინჯაოს ფიგურებს როგორც სტილის, ისე შინაარსის მხრივ, შეიძლება აიხსნას მხოლოდ ქართული მასალებით. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ხეთური ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის არც ერთ ნაწარმოებს არ ახასიათებს ითიფალობა. ეს იმით აიხსნება, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული ბრინჯაოს მცირე სკულპტურა მთლიანად დაკავშირებულია ნაყოფიერების მამრობითი სქესის ღვთაების კულტთან. ამ კულტის გადმონაშთს ვხედავთ ხალხურ სანახაობრივ წარმოდგენებში, განსაკუთრებით ბერიკაობასა და ყეენობაში, რომლებიც საქართველოში იმართებოდა გაზაფხულის პირზე, ნეფულებრივ, ყეელიერში, იხ. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 59.

[33] ამირანი, თბ., 1975, გვ. 26.

რას უნდა გულისხმობდეს კვირიას მიერ შაბათს ხმელზე კარეის გადმოდგმა და კვირას, ნაშუადღევს მისი უკან აღება? შესაძლოა კარვის გადმოდგმაში ვიგულისხმოთ გაღება იმ ღვთაებრივ-ძანათობელი „კარისა", რომელიც ღვთისთვის განკუთვნილ შაბათ-კვირის დღეს მრევლს სალოცავად უხმობს. ეს ის დღეებია, როცა აღასრულებენ ხატ-სალოცავებში ლოცვას კვირიასადმი და ასრულებენ რელიგიური ხასიათის რიტუალებს. ნიშანდობლივია, რომ კვირია ასევე „ღვთიშვილთა წინამძღოლია და უსენაესს მორიგე-ღმერთთან შუამავალი",[94] ანუ, თუ ასე შეიძლება, ითქვას იგი „კრებითი სახეა" იმ ხატ-სალოცავებისა, რომელთა მეურვეობაც გადანაწილებული აქვთ ღვთისშვილებს. სოლარული წარმოდგენების დროს ღვთაების ერთობა და მრავალწილიანობა წარმოდგენილია შემდეგნაირად: „ხევსურების, მთიულების და გუდამაყრელების რელიგიური რწმენებით დედამიწა **მზის სამეფოა**, მისი საკუთრებაა, სამსეოა, სადაც ყოველ ადამიანს პყავს თავისი მზე, „მზის წილი".[95] ამ მზის „წილში" შესაძლოა ვიგულისხმოთ თითოეული ოჯახის, გვარის, თუ თემის ხატ-სალოცავი, რომელიც შესაძლოა რომელიმე ღვთიშვილს ჰქონდეს მიბარებული. თითოეული მათგანის ღვთაებრივი „წილი" თუ „კარი" ერთიანობაში ქმნის იმ უსარმასარ „ცეცხლოვან კარავს", რომლის მპყრობელიც ხმელთმოურავი მზე-კვირიაა და რომელსაც იგი შაბათ-კვირას „ხმელზე გადმოდგამს" კერაში დანთებული „წმინდა ცეცხლი", რომელიც შიბსაკიდლით ეშვება ციდან სწორედ თითოეული ოჯახისთვის განკუთვნილი ღვთაება კვირიას „წილი სინათლეა", რომლის ჩაქრობაც და განელებაც სიკვდილთან, უბედურებასთან იყო ასოცირებული. ქართულ ყოფაში „ღვთაებრივი სიწმინდით" სარგებლობდა კერაც და საკიდელიც იმდენად, რომ „თუკი მას მოსისხლე მტერიც კი შეახებდა ხელს, სიცოცხლეს უნარჩუნებდნენ".[96] ამიტომაც, ქართველი, სახლის მნიშვნელობით ხმარობს **სახლ-კარს**, არა ჩვეულებრივი ყოფითი გაგებით, არამედ იმის ხაზგასმით, რომ ყოველი სახლი, კერია, ოჯახი საკრალურია, ვინაიდან გააჩნია „**კარი**", რომელიც „წილნაყარია" უფალთან. ნართების აღსასრულში მოთხრობილია, რომ „გადიდგულებულ ნართებს ეშმაკი სირდონი ურჩევს ღმერთისადმი ურჩობა იმით გამოხატონ, რომ სახლებს მაღალი კარი შეაბან, რომ იქ შესვლისას ღმერთს თაყვანისცემის ნიშნად თავი აღარ დაუხარონ".[97] თუკი გავითვალისწინებთ იმას, რომ მეტი წილი რელიგიური რიტუალებისა კერის გარშემო სრულდებოდა, სრულიად ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ოდესღაც სახლის „კარში შესვლა" იგივე „სალოცავში" შესვლის ტოლფასი იყო. კარი გვხვდება აგრეთვე საქართველოში სოფლების, დაბების დასახელებაში (მაგ., მაღალაანთ კარი, მაღაროს კარი და სხვ.), რაც უდაოდ გვაძლევს საშუალებას უფრო ფართო თვალთახედვით გავიაზროთ მისი სოციალური თუ რელიგიური არსი. შეიძლება დავუშვათ ვარაუდი, რომ ისევე როგორც კერაა ოჯახის ერთიანობის და ნაყოფიერების სიმბოლო, ასევე კარიც, გააზრებული რელიგიურ კონტექსტში, შეიძლებოდა ყოფილიყო უფრო ფართო სოციალური ერთეულის, თემის, საგვარეულოს ერთობის გამოხატულება.

---

[94] В. Бардавелидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 23.
[95] ი. კიკვიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 188.
[96] მ. ჩართოლანი, დასახ. ნაშრ., გვ.141.
[97] ნართები, ცხინ., 1977, გვ. 226.

საგულისხმოა აგრეთვე ფშაური წარმოდგენა კვირიას კარავის რაობაზე. ფშაველი ხევისბერის გადმოცემით, **კვირიას კარავი იგივე ეკლესიაა,** რაზედაც ა. ლეკიაშვილი შენიშნავს: „კარავი" განუყრელად უკავშირდება ქრისტეს, როგორც ახალი რელიგიის დამაარსებლის სახელს. „ზეციური, ანდა წმინდა კარავი", გამოხატავს ციურ სამლოცველოს (ტაძარს) და აგრეთვე ღმერთის ციურ სამყოფელს. ამ ქრისტიანული წარმოდგენების შუქზე ცხადი ხდება, რომ კვირიას კარავი, იგივე ქრისტეს კარავია – მისი ზეციური ტაძარი-სამლოცველო"[98] აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მოსეს „წამების კარავი", რომელიც მან უფლის მითითებით ააგო[99]. მოსეს „კარავი" ქრისტიანული ეკლესიის პირველსახედ შეირაცხა. შესაძლოა ფსალმუნში მოხსენიებულ „მეშეხთა" (რომლებსაც ზოგი ისტორიკოსი მესხებს უკავშირებს) კარვებსაც სწორედ ასეთი რელიგიური დატვირთვა ჰქონოდათ, რაზედაც მიუთითებს ის მონანიების კილო, რომლითაც დავით მეფე უფალს ეუბნება: **„ვაი მე, რამეთუ ვცხოვრობდი მეშეხთან, ბინა მქონდა კედარის კარვებთან"**.[100]

თუკი მხედველობაში მივიღებთ კარვის, როგორც „მოძრავი სალოცავის" ფუნქციას, რაც ვლინდება იმაშიც, რომ მას **კვირია გადმოდგამს შაბათს და კვირა ნაშუადღევს უკან აიღებს**, აღსანიშნავია, რომ **კარის** აღმნიშვნელი ლათინური სიტყვა **porta**, ასევე საფუძვლად დაედო ზმნებს: გადატანის, მოტანის, გადაადგილების მნიშვნელობით. ლათინური „კარის" ეს „დინამიკური" ხასიათი შეგვიძლია იმავე რელიგიური პრინციპის საფუძველზე ავხსნათ, რომლის მიხედვით, **კარი უპირველეს ყოვლისა ორ სამყაროს შორის მაკავშირებელი „გასასვლელია"** ქართული გამოთქმა „სამარის კარი" ამ მოსაზრების სასარგებლოდ ლაპარაკობს. შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ გადარჩენის მნიშვნელობით ნახმარი ქართული სიტყვა: ხსნა, ზმნა – გახსნას უკავშირდება, ვინაიდან, თუკი საკითხს რელიგიური კუთხით მივუდგებით, „სულის ხსნა" სწორედ „ღვთის კარის" გახსნაშია (ამავე კონტექსტში შეიძლება განვიხილოთ ისეთი გამოთქმები, როგორიცაა „ბედის შეკვრა" და „ბედის გახსნა").[101]

დავუბრუნდები მგელ/ძაღლის კულტს. საქართველოში, კერძოდ ქართლში დაფიქსირებული მასალის მიხედვით, „არსებობს რწმენა საიქიოს კარებთან მდგომი ძაღლების შესახებ, რომლებიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში გაატარებდნენ მიცვალებულის სულს, თუკი მის სახელზე ძაღლისთვის სააქაოს პური ქონდათ გადაგდებული".[102] თუკი ეს ძაღლები **კვირიას** ნების აღმსრულებლები არიან, სავსებით ბუნებრივია, რომ ისინი ასე იოლად **„ღვთის კარში"** არავის გაატარებენ. შესაბამისად, საწესო პურის – **კვერის** რელიგიური კავშირი **კვირიასთან** უფრო დამაჯერებელი ხდება. ამავე სულისკვეთების გამომხატველია იმერეთში დაფიქსირებული ტერმინი **„მეკრე-მებაჟე**, რომელიც „ძაღლისთვის განკუთვნილ" განსაკუთრებული ზომისა და ფორმის პურს გულისხმობს, რათა მან დაინდოს მიცვალებული".[103] ახლა თუკი იმასაც მოვიგონებთ, რომ **ყურ/**

---

[98] ა. ლეკიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 170.
[99] გამოსელა, 23-25.
[100] ფსალმუნი 119.
[101] ნ. აბაკელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 128.
[102] თ. ოჩიაური, დაკრძალვის წესები ქართლში ძველად და ახლა, თბ., 1987, გვ. 19.
[103] ნ. აბაკელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 76.

კურ მარცვალი მზის სემანტიკაშია გასააზრებელი, რაზედაც ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი, **ყურშა/ყურშავის** სახეში. უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავინახოთ „შავეთის, ქვესკნელური მზის" ზოომორფული სიმბოლო, რომლის ავბედითი მზერა, „ყურება," როგორც ითქვა, სასიკეთოს არავის უქადის.

თუკი კვირიასთან მიმართებაში ცეცხლის სტიქიას ამოსავლად მივიჩნევთ, კიდევ ერთხელ გავუსვამთ ხაზს ცეცხლით დასჯის მისეულ ასპექტს და გავითვალისწინებთ ვ. ბარდაველიძის მოსაზრებას ერთიან რელიგიურ სემანტიკაში იქნას განხილული ღვთაება კვირიას სახელი, კერაში გამომცხვარი საწესო პური – კვერი და სინათლის წყარო – კვარი, მხედველობიდან არც სამჭედლო საქმესთან დაკავშირებული **კვერი** და **კვერვა** უნდა გამოგვრჩეს, მით უმეტეს, რომ „მჭედელს, ისევე როგორც სამჭედლოს ერთ დროს რელიგიური ფუნქციები ჰქონდა და სამართალსაც განაგებდა, რაზედაც მოწმობს დღემდე შემორჩენილი რელიგიური საწყისის მქონე ქართული გამოთქმა: „კვერის დაკვრა".[104] სამჭედლო „კვერს", მისი „სამართლის წარმოების" კონტექსტში გააზრების გარდა, მადლიანობის, ღვთაებრივობის მნიშვნელობაც ჰქონდა; ამის ნათელი მაგალითია გამოთქმა „**მხარკვერიანი**, რომელიც ხშირად მეომარ არწივთან, ნაწილიან ვაუკაცთან მიმართებაში იხმარებოდა".[105] საკითხთან დაკავშირებით, არც **კვერთხი** უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, როგორც მეფე-ქურუმთა ინსიგნია, რომლის ტარებაც, ალბათ, იმთავითვე სწორედ **მხარკვერიანი** ვაუკაცების უფლება იყო, რაც კიდევ ერთხელ გვახსენებს მარჯვენა ხელის, საკრალურ, მზიურ ფუნქციას, თუკი ამ შემთხვევაშიც, „**კვერში**" კვირიას „ცეცხლოვან, მზიურ ბუნებას" ვირწმუნებთ. ამრიგად, სამჭედლო ცეცხლიც, ვითარცა „სამართლის გამრიგე", რაღაცა სახით დაკავშირებული აღმოჩნდა კვირიასთან. აღნიშნული, ისევე როგორც კვირიას წინაასიური ანალოგიები, რაზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი, არ უნდა იყოს სინამდვილეს მოკლებული, თუკი იმასაც მოვიგონებთ, რომ „ხეთების სამეფოს ავტორიტეტი მახლობელ აღმოსავლეთში, როგორც ლითონის მწარმოებელი ქვეყნისა, დამყარებული იყო ადგილობრივი მოსახლეობის, ტაბალების, ხალიბ-კაინთა საუკუნოვან მეტალურგიულ ტრადიციებზე. ამ ტრადიციების სათავეები კი იძირება იმ უძველესი ქართველური და დასავლეთ ამიერკავკასიური მოსახლეობის კულტურის მიღწევებში, რომელიც მცირე აზიაში ხეთების უწინარეს ივარაუდებიან".[106] ერთი დეტალიც, „მგლის მუხლი" ძალასთან, ვაუკაცობასთან არის გაიგივებული ქართულ მითსა და ეპოსში. გავიხსენოთ ამირანის „მგლის მუხლი" და ხალხური ლექსი: „გაგვიძეღ ბერო მინდიავ მუხლი მაიბი მგლისაო".[107] ნიშანდობლივია ის, რომ **მუხლის თავის** მნიშვნელობით ასევე იხმარება **მუხლის კვერიც**,[108] რაც ბუნებრივად გვაბრუნებს თეოფორულ სახელთა მწკრივში ხმელთმოურავი კვირიასი, რომლის დაქვემდებარებაშიც, ალბათ, სწორედ „მუხლკვერიანი" მგელ/ძაღლები იყვნენ. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ფიზიკური

---

[104] ბ. აბაშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 112.
[105] იქვე, გვ. 113.
[106] თ. მიქელაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.
[107] ქართული ხალხური პოეზია IV, თბ., 1975, გვ. 32.
[108] ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, IV, თბ., 1955, გვ. 1171.

ძალის, სიმაგრის, გამძლეობის გარდა „მუხლის კვერის“ თეოფორული ხასიათი შეიძლება ელინდებოდეს იმაშიც, რომ ადრეულ ეპოქაში, ლითონის ცივად ჭედვის პროცესში მუხლი ასრულებდა ფუნქციას გრდემლისა, რომელმაც შემდგომ საკრალურ-რელიგიური დატვირთვა მიიღო: „აფხაზური ვერსიით, ძველად ცხოვრობდა პირველი მჭედელი, რომელიც კვერის მაგივრად მუშტით სარგებლობდა, გრდემლად კი მუხლს ხმარობდა და ამასთანავე მხოლოდ სპილენძის ნივთებს ამზადებდა“.[109] ამასთანავე, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ისიც, რომ „ხევში ყვენის, ბერიკას სახელზე გადასახადს **„მუხლისკვერა“** ერქვა; მასში შედიოდა ერბო, ყველი, ხაბისგინები, ქადა, ხაჭაპურები და სხვ.“.[110] აღნიშნული მეტ დამაჯერებლობას ჰმატებს მოსაზრებას, „მუხლისკვერში“ კვირიას სახელი ამოვიკითხოთ, ვინაიდან მისი ღვთაებრივი სახე ბერიკასთან, ყვენთან ერთად სწორედ ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ ადრე საგაზაფხულო დღეობათა ციკლში მოიაზრებოდა.

დაბოლოს, გამორიცხული არაა რომ სიტყვა – **საკვირველში** ერთ დროს უფლის მნიშვნელობით ნახმარი **კვირიას** იმანენტური სახე იდოს, ისევე როგორც დასავლეთევროპულ ენებში მეტწილად სიყვარულის, აღტაცების მნიშვნელობით ნახმარი ლათინური ძირის მქონე – **adoratio** იმთავითვე უფლის თაყვანისცემას გამოხატავდა.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მგელ-ძაღლის კულტი საქართველოში დაკავშირებულია მზესთან და, შესაბამისად, სოლარულ ღვთაებებთან, რომლებსაც საქართველოში სხვა ფუნქციებთან ერთად ნაყოფიერების ფუნქციებიც აქვთ. ასეთად გვესახება ცეცხლთან, კერასთან დაკავშირებული პერსონაჟები: კვირია, ბერიკა და სხვ., რომლებიც ადრესაგაზაფხულო დღეობათა ციკლში მონაწილეობენ და რომლებთანაც რაჭაში დაფიქსირებული „ყურშას“ მითიური სახეც ასოცირდება.

რამდენადაც „ყურშა“ სამართალთან და სასჯელთან არის დაკავშირებული, ის შეიძლება ერთგვარად ემსგავსებოდეს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში არსებულ კვირიას სახეს, რომელიც ასევე სამართლისა და ცეცხლის გამგებლად გვევლინება.

ყურშას ღვთაებრივი ნიშნები: ოქროს ყურ-ტუჩი, საცრის, ან მთვარის ოდენა თვალები, ჭექა-ქუხილის ხმა დაკავშირებულია ღვთის ნების გამოვლინებასთან, კოსმიური წყლებიდან „მზის დაბადების“ მითოლოგემასთან და ღვთის სიტყვის გამოვლინებით კოსმიურ, ქაოსურ წყლებში სამყაროს დაბადებასთან. ეფიქრობთ, კოლხურ ცულებზე გამოსახული გველებისფეხებიანი მგელ-ძაღლი ასევე შიუთითებს ორი სტიქიის: ცეცხლისა და წყლის კავშირზე, რაც ასევე ნაყოფიერების გამოვლინებად გვესახება და კავშირშია სიკვდილისა და კვლავ დაბადების იდეასთან, რომელიც უკავშირდება ქვესკნელური წყლებიდან მზის დაბადების ყოველდღიურ ციკლს, რაც ალეგორიულად დაკავშირებულია კვდომა-გაცოცხლების გამანაყოფიერებელი ძალების მქონე უძველესს ღვთაებებთან.

---

[109] შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55.

[110] ჯ. რუხაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 53.

Merab Mikeladze

On the Interpretation of the Mythological Hound „*Kursha*"

In Georgia the cult of the wolf-hound is linked with the Sun and, respectively, solar deities, which, apart from other functions, also had fertility functions in Georgia. Such are personages connected with the Fire and Hearth, namely, *Kviria, Berika,* etc., who take part in the early spring festivals; mythological figure of a hound „*Kursha*" recorded in Racha is also associated with them.

Since „*Kursha*" is linked with the justice and punishment, it might bear certain affinity with *Kviria* widespread in eastern Georgian highlands, who is also a ruler of Justice and Fire.

Characteristic traits of „*Kursha*" – golden ears and lips, sieve or moon-size eyes, thunder-like voice – present it as a deity and are connected with the manifestation of the divine will, the mythologema of the „Sun's birth" from the cosmic waters, and the birth of the universe from the cosmic, chaotic waters through the manifestation of the divine word. It seems likely that a snake-legged wolf-hound seen on the Kolchian axes also indicate a union of two elements – Fire and Water. In its own turn, this is linked with the fertility and the idea of death and re-birth, which is connected with the daily cycle of the Sun's birth from the waters of the other world; the latter is allegorically linked with the oldest deities imbued with the fertilising powers of death and reanimation.

1. კოლხური ცული ყობანიდან
ი. დომანსკის მიხედვით
(ერმიტაჟის კოლექციიდან)

2. კოლხური ცული
ლ. ფანცხავას
მიხედვით

3. კოლხური ცული
მესტიის არქეოლოგიური
ბაზის ფონდიდან

4. ბრინჯაოს საკიდი ჩრდილო
კავკასიიდან (ყობანი)
ა. მილერის მიხედვით

5. ბრინჯაოს საკიდი ყობანიდან,
ი. დომანსკის მიხედვით

6. შტანდარტის თავი
ყაზბეგის განძიდან

კიტი მაჩაბელი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთან დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ღმრთისმშობლის სახის ისტორიიდან ქართულ ჭედურობაში (*ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრია*)

თემის არჩევა შემდეგმა გარემოებამ განაპირობა: ნიკოდიმე კონდაკოვის კლასიკურ ნაშრომში ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის შესახებ ჩემი ყურადღება მიიპყრო ერთმა ფრაზამ – „ოდიგიტრიას ხატი არა მხოლოდ ღმრთისმშობლის, არამედ ზოგადად ქრისტიანული ხატწერის მთავარი კვანძია. მისგან გამოსხივებული მიმართულებები გვეხმარება VI–XII საუკუნეთა სივრცეში სხვადასხვა მართლმადიდებელ ქვეყნებს შორის მხატვრულ ურთიერთობათა რთული სისტემის აგებაში". ეს აზრი იქცა იმ ამოსავალ წერტილად, რომელმაც მიმართულება მისცა ჩემს კვლევას.

ინტერესს ისიც აძლიერებდა, რომ ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც „გამოჩნდა ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიული ნაგებობის ზღურბლზე იუსტინიანეს ეპოქაში, მისი პირველი აყვავების კვალდაკვალ და წარმოჩნდა, როგორც დახვეწილი ბერძნული სტილის ნაწარმოები",[1] თავისი ძირებით სირიულ აღმოსავლეთთან არის დაკავშირებული და ამდენად, ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის საწყისი პუნქტის მიმანიშნებელი უნდა იყოს.

ღმრთისმშობლის ამ იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ მასალის სისავსითა და კვლევის სიღრმით დღესაც შეუდარებელია ნ. კონდაკოვისა და ნ. ლიხაჩევის ნაშრომები.[2] მათ თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგაც შეინარჩუნეს თავისი სამეცნიერო ღირებულება. მას შემდეგ ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიისადმი მიძღვნილი მრავალრიცხოვანი გამოკვლევები ახალი მასალებითა და სერიოზული დაკვირვებებით ავსებს და ამდიდრებს ამ ფუნდამენტურ ნაშრომებს. XX საუკუნის განმავლობაში ღმრთისმშობლისა და საერთოდ, წმინდა სახეთა შესახებ მრავალი ნაშრომი შეიქმნა. მათში განხილულია ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპები, კონკრეტული ხატები, ხატების ჯგუფები, გადაწყვეტილია ამ წმინდა სახეებთან დაკავშირებული არაერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა. მაგრამ მაინც რჩება საკითხთა გარკვეული წრე, რომლებზეც პასუხების გაცემა ჯერაც ვერ

---

[1] Н.П. Кондаков, Иконография Богоматери, II, Петроград, 1915, გვ.152.

[2] Н.П. Кондаков, დასახ. ნაშრ., ტ. I-II, Петроград, 1914-1915; Н. П. Лихачев, Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери и их влияние на композиции некоторых православных русских икон, С. Петербург. 1911; ამ საკითხთან დაკავშირებით საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ვ. ლაზარევის ნაშრომები: V. Lazareff, Studies in the iconography of the Virgin: Art Bulletin, 20, 1938, გვ. 26-65; В.Н. Лазарев, Этюды по иконографии Богоматери, Москва, 1971, გვ. 299-329.

ხერხდება. ჩემი ღრმა რწმენით, ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიასთან დაკავშირებული ბევრი საკითხის გადაწყვეტა მხოლოდ ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შექმნილ წმინდა სახეთა გათვალისწინებითაა შესაძლებელი.

ქართული ხელოვნების ისტორიის შესწავლის დღევანდელი დონის მიუხედავად, ქართული ხელოვნების ნაწარმოებები ჯერ კიდევ არ არის საკმარისად ჩართული ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების მაგისტრალურ ხაზში. ამ მხრივ გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება ქართულ ჭედურობას, სადაც ეროვნული მსოფლშეგრძნება და სამყაროს პლასტიკური აღქმის თავისებურებანი სრულადაა გამოვლენილი.

საქართველოში ღმრთისმშობლის კულტი მოციქულთა დროიდან არსებობდა. საკმარისია, გავიხსენოთ წმ. ანდრია პირველწოდებულის მიერ საქართველოში ჩამოტანილი ღმრთისმშობლის ხატი, „წარმოგზავნილი იგი სასოდ და მცველად წილ-ხდომილთათვის... რათა დაესვენოს აქა მკვიდრად უკუნისამდე ჟამთა". „ხატი ესე თვით ღვთისმშობლისა პირსა ზედა დადებით გამოსახულ არს" – მოგვითხრობს ლეონტი მროველი.

მთელს მართლმადიდებელ სამყაროში მხატვრებისათვის ნიმუშად იქცა წმ. ლუკა მახარებლის მიერ შექმნილი ხატები, რომლებიც, უთუოდ, ქართველი მხატვრებისთვისაც მისაბაძი ნიმუშები იყო.

ქართველებს მუდამ თან სდევდათ ღმრთისმშობლის შეწევნის, მისი მფარველობის იმედი. მათ ღმრთისმშობელი, „უშრომელად შუამდგომელი კაცთა მოკუდავთა და ღმრთისა" (იოვანე ღმრთისმეტყველი), თავის შემწედ და მხსნელად მიაჩნდათ. ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში ღმრთისმშობლის სახეები განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანია. ქართველმა ოსტატებმა საკუთარი წვლილი შეიტანეს ამ მარადიული თემის მხატვრულ ხორცშესხმაში.

ღმრთისმშობლის მხატვრულ სახეთა კვლევა, სხვა მრავალთა შორის, მოიცავს ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპებისა და მათთან მოთავსებული ეპითეტების ურთიერთმიმართების საკითხს. ეს პრობლემა არაერთი გამოკვლევის თემად იქცა და მაინც, კვლავ რჩება ამ საკითხის სხვადასხვა ასპექტი, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპების პირველწყაროთა დასადგენად. ქართულ ჭედურ ხატებზე ღმრთისმშობლის სახის განმსაზღვრელი ეპითეტები საკმაოდ შეზღუდულია, ხატიდან ხატზე გადადის წარწერა: „დედაი ღმრთისაი". ეს არის ამ წმინდა სახის თეოლოგიური არსის აღმნიშვნელი ტერმინი, ხსნის ისტორიაში წმ. მარიამის სტატუსის ოფიციალური აღიარება: „ღმრთისმშობელი" – „თეოტოკოსი".

ეკვესოს საეკლესიო კრების მიერ (431წ.) დამტკიცებული ეს ტიტული, უშუალოდ დაკავშირებული ლოგოსის განსხეულების დოგმასთან, მარადის ქალწულის ოფიციალურ ტიტულად იქცა.[3] ეს ეპითეტი ნაკურთხი იყო საღვთისმსახურო პრაქტიკითა და წმიდა მამათა გადმოცემით. ამ ტერმინის გამოყენების ადრეული მაგალითები გვაქვს ალექსანდრიულ ეკლესიაში (ორიგენე და წმ. ათანასე დიდი), კაპადოკიის კესარიაში (წმ. ბასილი დიდი), პალესტინის კესარია-

---

Семь Вселенских соборов. Москва-С.Петербург: 1996. состав. Архиепископ Аверкий (Таушев), сз. 22-39.

ში (ევსებიოს კესარიელი) და თვით კონსტანტინოპოლში (წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველი).[4] გამოთქმა „თეოტოკოსი“ გვხვდება უკვე IV საუკუნის შუა წლების ანტიოქიურ ტექსტებში.[5] ქართულ ჭედურ ხატებზე უპირატესად ხმარებული სახელწოდება „დედაი ღმრთისაი“ (ღმრთისმშობელი, თეოტოკოსი), არსებითად, აღმოსავლურქრისტიანული ეპითეტია, რომელშიც ღმრთისმშობელი წარმოდგენილია, როგორც ღვთაებრივი ლოგოსის განსახიერების სიმბოლო.

საქართველოში ღმრთისმშობლის სახელის ყველაზე ადრეული ხსენება გვხვდება ადრეული შუა საუკუნეების ქვის რელიეფების წარწერებში: „შეწევნითა ღმრთისმშობლისაითა...“ (პანტიანი, ქვაჯვარას კვარცხლბეკი, VII ს. 2/2), „აღვმართე პატიოსანი ჯუარი წმიდისა ღმრთისმშობლისა სახელსა...“ (აბასთუმანი, ქვაჯვარას კვარცხლბეკის ფრაგმენტი, 685/711),[6] „წმიდაო ღმრთისმშობელო...“ (მცხეთის ჯვრის ტაძარი, VI–VII სს. მიჯნა),[7] „წმიდაო ღმრთისმშობელო მარიამ, დედაო ღმრთისაო“ (უდე, ქვასვეტი X ს.).[8] ღმრთისმშობლის უძველეს პლასტიკურ სახეებს საქართველოში ახლავს მისი უმთავრესი თეოლოგიური არსის აღმნიშვნელი სახელწოდება „თეოტოკოსი“ ბიზანტიური ხელოვნების ადრეულ ძეგლებზე (მაგალითად, იუსტინიანეს ეპოქაში) ღმრთისმშობლის გამოსახულებებს ხშირად ახლავს წარწერა დაქარაგმებული „დედაი ღვთისაი“ ან „თეოტოკოს“,[9] მაგრამ ამ უმთავრეს სახელთან ერთად ბიზანტიურ ქმნილებებზე ღმრთისმშობლის სახეს სხვადასხვაგვარი ეპითეტები ერთვის: ოდოგიტრია, ვლაქერნიტისა, აგიოსორიტისა და სხვა. მიუხედავად იმისა, რომ ნ. კონდაკოვიდან მოყოლებული, ღმრთისმშობლის კონკრეტულ იკონოგრაფიულ ტიპებთან ამ ეპითეტების მიმართებების კვლევა გრძელდება, დღეისათვის მაინც რთულია დედაღვთისას იკონოგრაფიული ტიპების ზუსტი და სრული იდენტიფიცირება ამა თუ იმ ეპითეტთან თუ ტერმინთან. ღმრთისმშობლის ყოველი სახე შეიცავს რაღაც განმასხვავებელ ნიშანს, რომელიც ართულებს იკონოგრაფიული ტიპების ზუსტ ჩარჩოში მათ ჩასმას. ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის გარკვეული მხარეების დასაზუსტებლად ქართული ჭედური ხატები მნიშვნელოვან და საინტერესო მასალას იძლევა. ჩემი მოკრძალებული ამოცანაა ქართული ჭედური ხატების ერთი ჯგუფის მაგალითზე იმის გარკვევა, თუ რა თავისებურებებით ხასიათდება ღმრთისმშობლის ერთი იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც ოდოგიტრიას სახელითაა ცნობილი.

ღმრთისმშობლის უძველესი ჭედური სახეები X საუკუნის დასასრულს განეკუთვნება, თუმცა ამ წმინდა სახის პლასტიკური განსახიერება საქართველოში გაცილებით უფრო ადრე ჩნდება – VI-VII საუკუნეების ქვის რელიეფებზე.[10]

---

[4] იქვე, გვ. 39, ნ.1.

[5] M. Tatic-Djuric, L' icone de Kyriotissa. Actes du XV e Congrès International d'études byzantines, Athènes,1976, II, Art et Archéologie, Athènes, 1981, გვ.768-770, n. 51.

[6] ნ. შოშიაშვილი, ქართული წარწერების კორპუსი, I, თბ., 1980, გვ. 100,103.

[7] Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 148.

[8] ნ. შოშიაშვილი, დასახ ნაშრ., გვ. 139.

[9] M.Tatic-Djuric, დასახ. ნაშრ., გვ. 772-773, nn. 60, 61, 62.

[10] კ. მაჩაბელი, ღმრთისმშობლის ხატი ადრექრისტიანულ ქართულ ქვასვეტებზე. ქართული ხელოვნება, II, თბ., 2001, გვ. 61–74

საგულისხმოა, რომ ქვაჯვარებისა და კანკელების რელიეფურ პროგრამებში და ადრეული ქართული ეკლესიების ფასადებზე ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატის ჩართვა ზუსტად იმ ეპოქაში ხდება, როდესაც დასრულდა წმინდა სახეთა და ძირითადი ბიბლიური თემების იკონოგრაფიის ჩამოყალიბება. საგულისხმოა, რომ ქრისტიანული ხელოვნების ყველა უმთავრესი „პორტრეტული ტიპი", ისევე როგორც მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის სახეები, V-VI საუკუნეებისათვის იყო შექმნილი.[11] ამგვარად, ადრეული ქართული რელიეფები ადასტურებს, რომ საქართველოში, ბიზანტიასთან და მთელს საქრისტიანოსთან ერთად და ერთდროულად, ვრცელდებოდა იკონოგრაფიული სქემები და ტიპები, იქმნებოდა ორიგინალური იკონოგრაფიული პროგრამები.

ბიზანტიაში ღმრთისმშობლის ყველაზე გავრცელებული იკონოგრაფიული ტიპი ოდიგიტრია იყო.[12] ნ. კონდაკოვის აზრით, ეს სახე უნდა შექმნილიყო ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, სირია-პალესტინაში, კოპტებთან.[13] ვ. ლაზარევი, განიხილავს რა ოდოგიტრიას იკონოგრაფიულ ტიპს, თვლის, რომ მის ყველაზე ადრეულ ვარიანტებში ღმრთისმშობელი წარმოდგენილი იყო ფეხზე მდგომარე, მთელი ტანით, ჩვილით მარცხენა ხელში.[14] ოდიგიტრიას ამ იკონოგრაფიულ ტიპს შემდგომში სხვადასხვა ვარიანტი მოჰყვა: ტახტზე დაბრძანებული ჩვილედი ღმრთისმშობელი, ჩვილედი ღმრთისმშობლის ნახევარფიგურა. ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობლის სახე, რომლის ყველაზე ადრეული ნიმუშები აღმოსავლურქრისტიანულ ამპულებზე, კოპტურ რელიეფებზე, ფრესკებსა და ქსოვილებზე, ბიზანტიურ სპილოს ძვლის დიპტიქებზეა ცნობილი, საქართველოსთვისაც არ იყო უცხო უკვე ქრისტიანობის ადრეულ ხანაში.[15]

ვიდრე კონკრეტულ ძეგლებს განვიხილავდე, გავიხსენებ ოდოგიტრიას სახელით ცნობილი ორიგინალური ხატის ისტორიას. გადმოცემით, ღმრთისმშობლის ამ ტიპის პირველი ხატი თვით მახარებელმა ლუკამ შექმნა. V საუკუნის შუა წლებში ბიზანტიის იმპერატორის თეოდოსის მეუღლემ ევდოქსიამ ეს წმინდა ხატი წმინდა მიწიდან ჩამოიტანა და დედაქალაქის ვლაქერნის ტაძარში დაასვენა (სხვა ვერსიით – ოდეგონის მონასტრის ტაძარში, საიდანაც მომდინარეობს მისი სახელწოდება „ოდიგიტრია"). ამ ბერძნულ სახელწოდებაში თითქოს უკვე ჩადებული იყო ღმრთისმშობლის წმინდა ხატების უმთავრესი არსი. მას, ღმრთისმშობელს, გზის გამკვალავს, მეგზურს მიეყავართ ღმერთთან, იგი მიგვიძღვება ხსნისაკენ, მარადიული ცხოვრებისაკენ (ბერძნ. „ოდეგოს" – მეგზური, გზის მაჩვენებელი). ოდიგიტრიას იკონოგრაფიული სქემა ამ იდეის განსახიერებაა. ფრონტალურად წარმოდგენილ ღმრთისმშობელს ცალ ხელზე დაბრძანებული იესო ჰყავს (ჩვილი ან ყრმა), მეორე ხელით კი მასზე მიუთითებს. ქრისტეს მარცხენა ხელში გრაგნილი ან კოდექსი უპყრია, მარჯვენათი კი აკურთხებს. ქრისტეზე მიმათითებელი ღმრთისმშობლის ჟესტი მორწმუნეთა-

---

[11] A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, pp. 53-54; idem, Martyrium, II, Paris, 1946, გვ. 352-354.

[12] A. Grabar, Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge. Cahier Archéologique, XXVI, Paris, 1977, გვ. 174-175.

[13] Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ., გვ. 142_143.

[14] В.Н. Лазарев, Этюды по иконографии Богоматери: Византийская Живопись, сб., Москва, 1971, გვ. 299-303.

[15] კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 238-241.

თვის სულიერი ორიენტირია. იგი მიგვითითებს იმაზე, ვისკენაცაა მიმართული ადამიანთა ვედრება, ვინც კაცობრიობის სასოება და იმედია.

ოდოგიტრიას სახის დადგენა მოხდა ზოგიერთ ხატზე შემორჩენილი წარწერის მეშვეობით. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტერში არსებული XI საუკუნის უნიკალური ფერწერული ხატი, რომლის ზედა რეგისტრში ღმრთისმშობლის ხუთი სხვადასხვა სახეა გამოსახული.[16] ვარაუდობენ, რომ ღმრთისმშობლის ეს სახეები კონსტანტინოპოლის ყველაზე სახელგანთქმულ სასწაულმოქმედ და განსაკუთრებით სათაყვანებელ ხატებს გამოსახავს. ყველა სახესთან, ცენტრალური ხატის გარდა, წარწერაა მოთავსებული. მარცხნიდან მეორე ხატთან წარწერაა „ოდიგიტრია", რაც უფლებას გვაძლევს აქ გამოსახული ჩვილედი ღმრთისმშობლის წელსვითი გამოსახულება ამ იკონოგრაფიული ტიპის ნიმუშად მივიჩნიოთ. ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ მაკედონური ფრესკა მარკოვ მონასტირში (სკოპიეს მახლობლად), სადაც ოდიგიტრიას დიდი ფერწერული ხატის სასეიმო გადაბრძანების პროცესია გამოსახული. ფრესკაზე რეალისტური სიზუსტითაა გადმოცემული კომნენოსთა ეპოქის ერთ-ერთ ყველაზე თაყვანსაცემ ოდიგიტრიას ხატთან დაკავშირებული ცერემონია, რომელიც წერილობითი წყაროების მონაცემების მიხედვით, კომნენოსთა მმართველობის ხანაში თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ყოველკვირეულად სრულდებოდა.[17] მარკოვ მონასტირის ფრესკა წარმოადგენს არაპირდაპირ, მაგრამ უაღრესად ღირებულ საბუთს ოდიგიტრიას ხატის პირვანდელი სახის რეკონსტრუქციისათვის, ვინაიდან ტიპიკონში ნახსენებია ოდიგიტრიას ხატთან ჩასატარებელი ყოველკვირეული ლიტურგია, რომელიც იოანე კომნენოსმა დააწესა. ცხადია, რომ მაკედონურ ფრესკაზე სწორედ ოდიგიტრიას სასწაულმოქმედი ხატია გამოსახული. ყველა ზემოხსენებული ფაქტი საკმარის მასალას იძლევა კონსტანტინოპოლის ერთ-ერთი უდიდესი სიწმინდის, ოდიგიტრიას სახელით ცნობილი ღმრთისმშობლის სახის ორიგინალური იკონოგრაფიული ტიპის რეკონსტრუქციისათვის.

ქართული ჭედური ხატების თემებს შორის ღმრთისმშობლის სახეს გამორჩეული ადგილი უკავია. ღმრთისმშობლის ქართული ჭედური ხატები გვეხმარება ღვთისმშობლის იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში საქართველოს წვლილის განსაზღვრაში. ქართული ჭედური ხატები ყოველმხრივ და ღრმად არის გამოკვლეული გ. ჩუბინაშვილის ფუნდამენტურ ნაშრომში ქართული ჭედური ხელოვნების შესახებ, რითაც შეიქმნა ის ბაზა, რომელზეც უნდა დაეფუძნოს ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ სხვა-

---

[16] G. - M. Sotiriu, Icones du Sinai, I, Athènes, 1956, ილ. 146.

[17] ოდიგიტრიას ხატი მოხსენიებულია ბიზანტიური მონასტრების ტიპიკონებში. ასე, მაგალითად, ოდიგიტრიას ხატის თაყვანისცემა და მასთან დაკავშირებული საგანგებო რიტუალი აღნიშნულია კონსტანტინოპოლის პანტოკრატორის მონასტრისათვის ბიზანტიის იმპერატორის იოანე II კომნენოსის მიერ შედგენილ ტიპიკონში (1136–1137): A. Grabar, L'Hodigitria et l'Eleusa. Зборник за ликовне уметности, 10, Нови Сад, 1974, გვ. 7-9. გარკვეულ დღეებში ხატი მონასტერში უნდა გადაებრძანებიათ და მასთან ღმრთისმსახურება ჩაეტარებიათ.

[18] Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959.

დასხვა საკითხთა, მათ შორის – ჭედურ ხელოვნებაში ღმრთისმშობლის სახის თავისებურებათა კვლევა.[18]

გ. ნუბინაშვილი გასაოცარი ინტუიციით გამოპყოფს ჭედურ ხატებში იმ უნატიფეს ნიუანსებს, რომლებიც ვერცხლის ხატების არქიტექტონიკურ, პლასტიკურ-დეკორატიულ მეტყველებაში ფერწერული ნიმუშის არსებობას მიანიშნებს. მკვლევარი ჭედური ხატების მხატვრულ ხერხებსა და ტექნიკურ დეტალებში ხედავს ფერწერული ორიგინალის ნაკვალევს.[19] ამავე აზრს ავითარებს ჰანს ბელტინგი, რომელიც მიიჩნევს, რომ არა მხოლოდ ჭედური ხატების, არამედ საერთოდ, სკულპტურულ სახეთა შესაქმნელად (მარმარილო, სტეატიტი) პირველწყარო ფერწერული სახეები იყო. ეს გარემოება ჭედური ხატების მეშვეობით დღეისათვის დაკარგული ფერწერული ხატების იკონოგრაფიული ტიპების აღდგენის შესაძლებლობას იძლევა.[20]

ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის კვლევასთან დაკავშირებით ნ. კონდაკოვი სინანულს გამოთქვამს ხატმებრძოლეობისა და ბარბაროსთა თარეშის შედეგად არა მხოლოდ უძველესი ბიზანტიური სასწაულმოქმედი და განსაკუთრებით თაყვანისცემი ხატების, არამედ მათი უფრო გვიანდელი პირების დიდი ნაწილის განადგურების გამო. ამ ვითარებამ უკიდურესად გაართულა დედაღვთისას ხატის პირველსახის რეკონსტრუქცია. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ამ ვითარებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება საქართველოს ეკლესია-მონასტრებში შემონახულ ხატებს, რომლებიც უმთავრესი ბიზანტიური ხატების უშუალო ასლებს წარმოადგენს. ანგარიშგასაწევია მეცნიერის აზრი იმის შესახებ, რომ ქართული წმინდა სახეები „იძლევა უფრო ახლო და უფრო ზუსტ მონაცემებს ბიზანტიური ორიგინალების შესახებ, ვიდრე მათი გვიანდელი ბერძნული ასლები".[21] უნდა აღინიშნოს, რომ ბიზანტიურ ორიგინალებთან ასეთი მჭიდრო კავშირის პირობებში, ქართველი ოსტატები ღმრთისმშობლის ჭედური ხატების შექმნისას შემოქმედებით თავისუფლებასა და ორიგინალურ მხატვრულ მიდგომას ავლენდნენ.

ჭედური ხატების თავისებური სტრუქტურული და კომპოზიციური პრინციპები მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს წმინდა სახეთა იკონოგრაფიის შესახებ. ძვირფასი ლითონებისაგან ხატების შექმნა ან ფერწერული სახეების ოქროსა ან ვერცხლის მოჭედილობით შემკობა თავისებური საკრალური ქმედება იყო. წმინდა სახეთა შესაქმნელად ძვირფასი ლითონები ღირსეულ მასალად იყო მიჩნეული. ჭედურ ხატში მოხდა ახალ მსოფლმხედველობასთან უძველესი რწმენების ასიმილაცია. საქართველოში წმინდა სახეების შესაქმნელად ლითონის გამოყენება შემოქმედებითი იმპულსებისათვის ფართო ასპარეზს ქმნიდა.[22]

ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში ოქრომჭედლობასთან დაკავშირებული არაერთი ტერმინია შემონახული, რაც ხელოვნების ამ დარგის უძველეს ადგილობრივ ტრადიციაზე მიუთითებს. სინურ მრავალთავში (864 წ.) ნახსენებია „ვერცხლმოძერწულად და ოქროკოდილად" ეკლესიათა მშენებლობა.[23]

---

[19] იქვე, გვ. 41.

[20] H. Belting. Image et cult. Paris. 1998. გვ. 253.

[21] Н. П. Кондаков., დასახ. ნაშრ. ტ. II, გვ. 31-32.

კ. მანაბელი, ქართული ჭედური ხატების ისტორიისათვის. ხელოვნება, თბ., 5–6, 1999, გვ. 162–174.

[23] ა.შანიძე, სინური მრავალთავი 864 წლისა, თბ., 1959, გვ.161.

„ბალავარიანში“ მოხსენებულია ტერმინი „ოქროქანდაკებული“.[24] „მოციქულთა საქმეში“ (19,24) ვხვდებით ტერმინს „ვერცხლის მჭედელი“ („ვერცხლის მჭედელი იქმოდა ტაძართა ვერცხლისათა“ – ეფესოს ტაძრის მშენებლობის შესახებ). ოშკის ბიბლიაში ვკითხულობთ: „ქმნა ხატი ოქროისაი“.[25] ჭედური ხატების სიმრავლის დამადასტურებელია ტიპიკონებში მოხსენებული ტერმინები, რომლებიც ლითონის ხატებთანაა დაკავშირებული.[26] მეფეთა და ფეოდალთა მიერ ვერცხლისა და ოქროს ხატების შეკვეთა და მათი შეწირვა ტაძრებისათვის ღვთისმოსაობის ისეთივე გამოვლინება იყო, როგორც ეკლესიების აგება.

ა. გრაბარი ხატების შექმნის ორიგინალურ ვერსიას გვთავაზობს – ეს არის გზა რელიქვარიუმების წმინდა სახეებიდან საკუთრივ ხატებამდე: წმინდა ნაწილები კურთხეული ენერგიით აღავსებდა რელიქვარიუმების შემამკობელ წმინდა სახეებს, მუხტავდა მათ სიწმინდეებთან უშუალო შეხებით და ეს ღვთაებრივი ენერგია გადადიოდა ჭედურ გამოსახულებებზე, რომლებიც მთელი თავისი არსით არქეტიპის მადლს ითვისებდა და თავად იქცეოდა ხსნის იარაღად.[27]

ვერცხლისა ან ოქროს ჭედური ხატები, რომლებიც წარმოგვიდგენს მაცხოვარს, ღმრთისმშობელს, მოციქულებს, წმინდანებს, ანგელოზებს, თვითონ გარდაიქცეოდნენ რელიქვიებად, რომლებზეც პირველსახეთა, ხელთუქმნელ (ახეიროპოიეტოს) წმიდა სახეთა ძალა იყო გადმოსული.

ქართულ ჭედურ ხატებზე წმინდა სახეთა გამოსახვის ტრადიცია უთუოდ ადგილობრივ ძირებზეა აღმოცენებული. ჩვენამდე შემონახულ ჭედურ ხატთა დიდი რაოდენობა იმის ნათელი დადასტურებაა, რომ საქართველოში უპირატესობა სწორედ ჭედურ სახეებს ენიჭებოდა. გასათვალისწინებელია აგრეთვე ისიც, რომ ბიზანტიასა და სხვა მართლმადიდებელ ქვეყნებში არსად არის ჭედური ხატების ისეთი სიჭარბე, როგორიც საქართველოში. მხედველობაში მაქვს მხოლოდ მთლიანად მოჭედილი ქართული ხატები, რადგან ჭედურობით შემკული ფერწერული ხატები საგანგებო მიდგომასა და განსახვავებულ გააზრებას საჭიროებს. ამასთან დაკავშირებით, არ შეიძლება ყურადღების მიღმა დავტოვოთ წერილობითი წყაროების ცნობები ამ სფეროში ბიზანტიაში არსებული ვითარების შესახებ. საკმარისია მოვიყვანო ერთი ცნობა კონსტანტინე პორფიროგენეტის (905-959) თხზულებიდან დედაქალაქის ვლაქერნის ტაძრის შესახებ. აქ აღწერილია იმპერატორის ვიზიტი ამ სახელგანთქმულ ტაძარში და იქ ჩატარებული რიტუალები. ზუსტადაა გადმოცემული საზეიმო პროცესიის ყველა დეტალი, ჩამოთვლილია ყველა სიწმინდე, რომელსაც თაყვანი სცა იმპერატორმა (De cer. II, 12). ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რომ სიწმინდეებს შორის ღმრთისმშობლის ვერცხლის ხატია დასახელებული, რაც იმის მიმანიშნებელია, რომ ბიზანტიაში მარმარილოს, სტეატიტისა და სპილოს ძვლის რელიეფურ სახეებთან ერთად ვერცხლის ხატებიც არსებობდა. აქვე შევნიშნავ, რომ

---

[24] ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., 1973, გვ. 335.
[25] იქვე, გვ. 561.
[26] კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ. გვ. 172.
[27] A. Grabar, Martirium, Recherches sur le culte des reliques et l'art Chrétien antique, II, London, 1972, გვ. 340-350.

გავრცელებული მოსაზრების მიხედვით, ბიზანტიურ ჭედურ ხატებში მოჭედილობა მთლიანად არ ფარავდა ხატის ზედაპირს, სახე და ხელები, ჩვეულებრივ, ფერწერით იყო შესრულებული. ამგვარად, ჩვენს ხელთ არსებული მასალა უფლებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ მთლიანად ჭედური ხატები საქართველოში უპირატესად იყო გავრცელებული. მოვიყვან ჰანს ბელტინგის მოსაზრებას: „მხოლოდ საქართველოში, კავკასიაში ვხედავთ მთლიანად ლითონისაგან შექმნილი ხატების მრავალრიცხოვან ნიმუშს".[28]

ხატების გარდა ძვირფასი ლითონებისაგან შექმნილი ბევრი წმინდა სახე შემონახულია რელიქვარიუმებზე, სახარების ვერცხლის ჭედურ ყდებზე, სხვადასხვა საეკლესიო ნივთებზე, რიტუალურ ჯურჭელზე – საცეცხლურებზე, სურებზე, ფიალებზე. ბიზანტიაში ნაქანდაკარი წმინდა სახეები უპირატესად მარმარილოსგან, სტეატიტისგან, ბრინჯაოსგან, სპილოს ძვლისაგან სრულდებოდა (ასე ჩანს დღეისათვის შემონახული მხატვრული ნაწარმოებების მიხედვით, რომელთა შორის ვერცხლის ხატი სულ ორიოდეღაა შემორჩენილი). ეს პლასტიკური ნაწარმოებები მაღალი მხატვრული გემოვნებითა და დახვეწილი ტექნიკით გამოირჩევა. ბიზანტიური საეკლესიო ნივთები ფერწერულ ხატებთან ერთად ვრცელდებოდა მთელს საქრისტიანოში და ადგილებზე წარმოადგენდა ნიმუშებს, რომლებითაც ხელმძღვანელობდნენ სხვადასხვა ქვეყნის ოსტატები თავისი ნაწარმოებების შექმნისას.

ანდრე გრაბარი თავის ნაშრომში ქრისტიანული ხატების საწყისების შესახებ აღნიშნავს, რომ სახელწოდება „ხატი" უპირატესად ფიცარზე დაწერილი წმინდა სახეების მიმართ გამოიყენებოდა. მაგრამ მკვლევარი იქვე დასძენს, რომ ეს ტერმინი უთუოდ უნდა გავრცელდეს იმ წმინდა გამოსახულებებზეც, რომლებიც გამოქანდაკებულია ხეზე, სპილოს ძვალზე, ქვაზე, გამოჭედილია ლითონის ფირფიტაზე.

სკულპტურულ წმინდა სახეებთან დაკავშირებით უთუოდ გასათვალისწინებელია, რომ ქრისტიანობის ადრეულ ხანაში ეკლესია, იყენებდა რა სხვადასხვა მასალას – ძვირფას ლითონებს, მარმარილოს, სპილოს ძვალს, ხეს – რელიეფებით ამკობდა საეკლესიო ნივთებს, ავეჯს, ლიტურგიკულ ჯურჭელს, საკურთხევლის ტიხრებს, ტახტებს, ზარდახშებს. რელიეფური ხატები ჩნდება მხოლოდ ხატმებრძოლეობის შემდეგ. X საუკუნის რელიეფური ხატების მასალა (დიპტიქების, ტრიპტიქების) უპირატესად სპილოს ძვალი და სტეატიტია.[29]

ბიზანტიაში ძვირფასი ლითონის ხატები მხოლოდ XI საუკუნისთვის ვრცელდება. ამ დროისათვის, როგორც ჩანს, პლასტიკური, მოცულობითი გამოსახულებები უკვე აღარ მოიაზრებოდა წარმართული კერპის თანაზიარად. საქართველოში კი ყველაზე ადრეული დათარიღებული ჭედური ხატი IX საუკუნეს განეკუთვნება, რაც, შესაძლოა, დაკავშირებულია ქართულ რეალობასთან – ქვეჯანაში ხატმებრძოლეობის არარსებობასთან, კლასიკური ანტიკური მემკვიდრეობისადმი ბიზანტიისაგან განსხვავებულ დამოკიდებულებასთან, ლითონის პლას-

---

[28] H. Belting, დასახ. ნაშრ., გვ. 253.

[29] J. Kalavrezou-Maxeiner, Byzantine Icons in Steatite, Wien, 1985, გვ. 18.

ტიკისადმი განსაკუთრებულ მიდრეკილებასთან, რაც უძველეს ადგილობრივ ტრადიციას ეფუძნებოდა.

ქართული ჭედური ხატების გენეზისის შესახებ მსჯელობა იმის გამოა გართულებული, რომ არ შემოგვრჩა IX საუკუნეზე ადრეული ჭედური ხატები. უპირატესობა, რომელიც ენიჭებოდა საქართველოში ძვირფას ლითონებს წმინდა სახეთა შესაქმნელად, ზოგადი ახსნის გარდა, ალბათ, დამატებით მტკიცებულებებს საჭიროებს.[30]

დღეისათვის ბიზანტიური მთლიანად ჭედური ხატების მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშია შემორჩენილი: მთავარანგელოზი მიქაელის ორი ჭედური ვერცხლის ხატი სან მარკოს ტაძრის საგანძურში (კონსტანტინოპოლური ნახელავი, XI–XII სს. მიჯნა,[31] წმ. დემეტრეს ვერცხლის ხატი. ბერლინი, XII ს.).[32] ბიზანტიურ ჭედურ ნაწარმოებებთან დაკავშირებით ეთვვარი შეუსაბამობაა წერილობითი წყაროების ცნობებსა და დღეისათვის რეალურად არსებულ ვითარებას შორის.[33]

არსებობს მოსაზრება, რომ ჭედური ხატების შექმნა დაკავშირებულია დიდი ბიზანტიური ტაძრების კანკელების ტიხრებთან, რომლებიც მასიური ვერცხლისგან იყო შექმნილი. ლიტერატურაში დადასტურებულია ლითონის იკონოსტასზე ძვირფასი ლითონის რელიეფური ხატების მოთავსების პრაქტიკა. მოვიყვან ერთ ნაწყვეტს მიქელ ატალიატის „დიატაქსიდან" კონსტანტინოპოლის ქრისტე-პანოიქტირმონის მონასტრისათვის (1077 წ.): 2. მაცხოვრის დიდი ვერცხლის ხატი მოოქრულ სადგამზე („პროსენხადიონ"), ორმაგი კარით, კარების შიგნით უწმინდესი თეოტოკოსის სახით, სათაყვანო პროდრომოსით, წმიდა მოციქულებით პეტრე და პავლეთი (შემდეგ მოდის წმინდანთა ჩამონათვალი), 3. სხვა ხატი ვერცხლისა მაცხოვრისა, ცხრა ხატითა და პეტიმასიით გარშემორტყმული. 4. სხვა ხატი ყოველადწმინდა ღმრთისმშობლისა ყრმით მარცხენა ხელში (არისტეროკრატუსა), ცხრა ხატით გარშემორტყმული, ქვემოთ წარწერით, რომელშიც მოხსენებულია წმინდა თეოტოკოსის ეკლესია" შემდეგ ნახსენებია აღსავლის კარის მოოქრული ვერცხლის კაპიტელები.[34]

საინტერესო ცნობაა შემონახული ბულგარეთის ერთ-ერთი მონასტრის წესდებაში (ღმრთისმშობელ-ელეუსას მონასტერი სტრუმიცასთან, 1085წ.): XII საუკუნის დასაწყისის მდიდარ საიმპერატორო შეწირულებათა ჩამონათვალში ნახსენებია: „2. მოოქრული ვერცხლის ხატი წმინდა მეომრების სამი რელიეფური ფიგურით (წმ. გიორგი, წმ. თევდორე, წმ. დემეტრე), მოჩარჩოებაზე სხვადასხვა წმინდანთა ბიუსტებით".[35] კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძრის ხატებისა და რელიქვიების კატალოგში (XIს.) ნახსენებია: „ვერცხლის სურათი.... მთლიანად მოოქრული, რომელიც გამოსახავს ჯვარცმას ღმრთისმშობლითა და იოანე მახარებლით".[36]

---

[30] კ. მაჩაბელი, ქართული ჭედური ხატების ზოგიერთი ასპექტი. უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი, 2000, გვ. 118–131.

[31] The Treasury of San Marco. Venice. Milan. 1984. n. 12. 19. გვ. 141-147. 171-174.

[32] K. Wessel. Die byzantinische Emailkunst vom 5 bis 13 Iahrhundert. Reklinghausen. 1967. n.55.

[33] A. Grabar. Les revetements en or et en argent des icones byzantine du Moyen Age. Venise. 1975. გვ. 6.

[34] P.Gautier. La Diataxis de Michael Attaliate: Revue des Etudes byzantines. 35. Paris. 1981. გვ. 89-90.

[35] H. Belting. დასახ. ნაშრ., გვ. 703.

[36] იქვე, გვ. 708.

„Liber pontificalis"-ში ნახსენებია, რომ თავად იმპერატორმა კონსტანტინემ შესწირა ლატერანის ბაზილიკას ვერცხლის ჭედური ნაწარმოები აღსაყდრებული ქრისტეს გამოსახულებით, რომელსაც მცველებად ოთხი ანგელოზი ახლავს.[37] ამ ცნობათა მიხედვით ჩანს, რომ ბიზანტიის ეკლესიებში საკმაოდ მოიპოვებოდა ვერცხლის ჭედური ხატები, მაგრამ შემონახული ნიმუშები სრულიად უმნიშვნელოა ქართულ ჭედურ ხატებთან შედარებით. ბიზანტია რელიგიური ხელოვნების სფეროში წარმმართველი და კანონმდებელი იყო, იგი ბიბლიური თემების კანონიკურ ნიმუშებს მთელს ქრისტიანულ სამყაროს სთავაზობდა. საქართველო, სხვა მართლმადიდებლური ქვეყნების მსგავსად, იყენებდა ბიზანტიური ცენტრებიდან წარმომავალ ნიმუშებს. ასეთივე იყო ვითარება ღმრთისმშობლის სახეთა შექმნისას. თუ კი ბიზანტიაში ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიას ტიპმა მიიღო უპირატესი განვითარება, როგორც „ბერძნულმა ეროვნულმა სიწმინდემ" და როგორც „საზეიმო და უმეტესად აღიარებულმა იკონოგრაფიულმა ტიპმა".[38] ბუნებრივია, რომ ამ დიდებულმა წმინდა სახემ საქართველოშიც განსაკუთრებული გავრცელება ჰპოვა.

„...აჰა, ამიერიდან ნეტარად შემრაცხავს მე ყოველი მოდგმა" (ლუკა, 1,48) – ასე განჭვრიტა და იწინასწარმეტყველა თავისი მომავალი წმინდა მარიამმა, რომლის კეთილისმყოფელი ქმედებებისა და დახმარების ძალას ეკლესიის მთელი ისტორია ამტკიცებს. წმინდა მარიამი – კაცობრიობის შუამავალია ხსნის გზაზე, ადამიანთა მეოხი უფლის წინაშე. წმ. იოანე დამასკელის თქმით, ღმრთისმშობლის მეშვეობით „ზეციური გაერთიანებულია მიწიერთან, კაცობრიობა ღმერთთან, ღვთაებრივი – ადამიანთან".[39] წმ. იოანე ოქროპირი ღმრთისმშობელს უწოდებს „ყოველისა ცხორებისა მშობელს... რომელი უშრომელად შუამდგომელ არს კაცთა მოკუდავთა და ღმრთისა".[40] ღმრთისმშობლის შუამდგომლობის ძალა ხომ უკვე იმაში გამომჟღავნდა, რომ პირველი სასწაული (ქორწილი კანაში) იესომ მისი მოკრძალებული მიმართვის შემდეგ მოახდინა (იოანე, 2,1-11). ღმრთისმშობლის ამ ძალის ღრმა რწმენის დასტურია მისი ხატების განსაკუთრებული თაყვანისცემა მთელს ქრისტიანულ სამყაროში. ღმრთისმშობლის სასწაულმოქმედი ხატები ქრისტიანულ ქვეყნებში, მათ შორის საქართველოში, დედაღვთისას გაბრწყინებული და მადლიანი ყოფნისა და მის მიერ მოხდენილი სასწაულების სათაყვანო ძეგლებია, ადამიანთა შორის მისი მუდმივი თანაყოფნის უტყუარი ნიშნები.

ამ თვალსაზრისით საქართველო განსაკუთრებით მრავალრიცხოვან და ნაირგვარ მასალას გვთავაზობს. ღმრთისმშობლის სახეები ფერწერულ და ჭედურ ხატებზე, საღვთისმსახურო ნივთებზე ამ წმინდა სახის არაერთ მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოგვიდგენს, რომელთა შორის ღმრთისმშობლის ოდიგიტრიას ტიპს საგანგებო ადგილი უკავია.

---

[37] A. Grabar, L'empreure dans l'art byzantin, London,1971, გვ. 196.

[38] Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ., გვ. 192.

[39] В. Д. Сарычев, О почитании Божией Матери. Богословские Труды, XI, Москва, 1973, გვ. 87.

[40] კლარჯული მრავალთავი, თბ., 1991, გვ. 411.

ბედიის ოქროს ბარძიმი

ნ. კონდაკოვი და ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის მკვლევრები იზიარებენ მოსაზრებას, რომლის თანახმად ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი შექმნილია ქრისტიანულ აღმოსავლეთში და იქიდანაა შესული ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში.[41] სირიულ, კოპტურ, ქართულ და სომხურ ხელოვნებაში იგი უკვე VI–VII საუკუნეებში გვხვდება. ამ იკონოგრაფიული ტიპის ძირების კვლევისას უკლებლივ ყველა მკვლევარი მიმართავს კოპტურ, სირიულ და საერთოდ, აღმოსავლურქრისტიანულ ხელოვნებას, მაგრამ არცერთი მათგანი არ ითვალისწინებს ქართულ ხელოვნებას, რომელშიც ღმრთისმშობლის ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული ტიპები უკვე VI საუკუნიდან ჩნდება. სამწუხაროდ, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვის ხატები ღმრთისმშობლის წმინდა სახით არ არის მოყვანილი ამ თემისადმი მიძღვნილ არც ერთ ნაშრომში. ზუსტად განსაზღვრული ღმრთისმშობლის უძველესი ქართული რელიეფური ხატები კი ბევრ სასარგებლო ინფორმაციას გვაწვდის ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების ადრეული ეტაპის შესახებ.[42] აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის ამ იკონოგრაფიულ ტიპს ნ. კონდაკოვი მიიჩნევს „ღმრთისმშობლის თაყვანისცემის" სცენიდან გამოყოფილად.[43] აღმოსავლურქრისტიანულ ცენტრებთან დაკავშირებული ეს თემა არ გავრცელდა კონსტანტინოპოლში, იგი პრაქტიკულად არ გვხვდება ბიზანტიური ხელოვნების ნაწარმოებებში. სამაგიეროდ, ეს თემა განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ცენტრებსა და კავკასიაში. ეს დებულება ჩვენი დაკვირვებებითაც დასტურდება. შესაძლოა, ამ ტრადიციის გამოძახილია უპირატესობა, რომელიც საქართველოში ეძლეოდა ღმრთისმშობლის გამოსახვას ტაძრების საკურთხეველთა კონქებში (იხ. ვარძიის, ყინცვისისა და სხვ. ეკლესიების საკურთხევლის აფსიდის კონქის მოხატულობის თემები). საქართველოში ამ იკონოგრაფიული ტიპის უპირატესი გავრცელება შესაძლებელია სირია-პალესტინასთან მჭიდრო კონტაქტებით აიხსნას.

აღსაყდრებული ყრმიანი ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპის პოპულარობა საქართველოში და მისი ხატების მრავალრიცხოვანება უთუოდ იმ ტრადიციითაც იყო გაპირობებული, რომელიც საქართველოს ღმრთისმშობლისადმი წილხვედრილობას გულისხმობს და რომელიც საქართველოში IX საუკუნის II ნახევრიდან გავრცელდა.

ქართულ ჭედურობაში აღსაყდრებული ოდიგიტრიას ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულებების განხილვას დავიწყებთ ყველაზე ადრეული ნიმუშით. ეს რელიეფური სახე ოქრომქანდაკებლობის უნიკალურ ქმნილებაზე, ბედიის ოქროს ბარძიმზეა მოთავსებული (999წ.).[44] ვიდრე ღმრთისმშობლის ამ სახის მხატვრულ

---

[41] Н. П. Кондаков. დასახ. ნაშრ., გვ. 270; В. Н. Лазарев, დასახ. ნაშრ., გვ. 303- 306.

[42] კ. მაჩაბელი, ღმრთისმშობლის ხატი აღრექრისტიანულ ქართულ ქვასვეტებზე: ქართული ხელოვნე-ბა, 11, თბ. 2000, გვ. 61-74.

[43] Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ., გვ. 223.

[44] Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 150-157.

თავისებურებებს შეეეხებოდე, აუცილებელია ჭურჭლის რელიეფურ პროგრამაში მისი ადგილის გარკვევა. რელიეფურ სახეთა შერჩევა ბარძიმზე – უფლისა და ღმრთისმშობლის სახეები და მათ გარშემო შეკრებილი მოციქულები და წმინდანები (იოანე, ანდრია, ლუკა, მარკოზი, პავლე, პეტრე, ლებიოზ, თადეოზ, ბართლომე, იაკობი) ცხადჰყოფს, რომ ჭურჭელი ლიტურგიისთვის იყო განკუთვნილი. ღმრთისმშობლის სახე ბარძიმზე განსაკუთრებული ტაქტით არის გამოყოფილი. გ. ჩუბინაშვილს აღნიშნული აქვს, რომ თაღებს ქვეშ განლაგებული წმინდა პერსონაჟების ერთი შეხედვით ერთგვაროვან წყობაში თავისი მნიშვნელოვანებით ქრისტეს სახე გამოიყოფა. ღმრთისმშობლის გამოსახულება მასთან კომპოზიციურად თითქმის გათანაბრებულია (საყდარზე დაბრძანებული ქრისტე და დედაღვთისა მთელი ტანით წარმოდგენილ მოციქულთა სიმაღლისა არიან). ასეთ ვითარებაში ოსტატმა ძალზე ფრთხილი და სათუთი ხერხებით შესძლო ხაზი გაესვა ღმრთისმშობლის გამორჩეული მნიშვნელობისათვის. გ. ჩუბინაშვილს ჩამოთვლილი აქვს ის კომპოზიციური და მხატვრული მომენტები, რომელთა საშუალებითაც ხდება კომპოზიციაში ღმრთისმშობლის სახის აქცენტირება: მისი გამოსახულება ერთადერთია უწარწეროდ, ყველა დანარჩენ რელიეფურ სახეს წარწერა ახლავს (ქრისტეს – ბერძნული, მოციქულებს – ქართული ასომთავრული). მთავარი შესაწირავი წარწერა, რომელიც ჭურჭლის პირს მიუყვება და კომპოზიციას ზემოდან ორნამენტივით აჩარჩოებს, ქრისტეს თავს ზემოთ კი არ იწყება. არამედ მისგან მარჯვნივ და მიმართულია ღმრთისმშობლისადმი: „ქ. წმიდაო ღმრთისმშობელო, მეოხ ეყავ წინაშე ძისა შენისა ბაგრატ აფხაზთა მეფესა და დედასა მათს გურანდუხტ დედოფალსა". ამასთანავე, ბარძიმის ამჟამად დაკარგულ ფეხზე დ. ბაქრაძეს 1865 წელს ამოუკითავს ჭურჭლის განმაახლებლის ბედიელი მიტროპოლიტის გერმანე ჩხეტიძის შესაწირავი წარწერა, რომელშიც იგი ღმრთისმშობელს მიმართავს („ყოვლად წმიდაო დედოფალო ულაქერისა ღვთისმშობელო, შემიწყალე მე ბედიელ მიტროპოლიტი გერმან ჩხეტიძე, რომელ ღირს ვიქმენ კადრებად შემკობად ფეხსა წმიდისა ამის ბარძიმისა").[45] როგორც ჩანს, ბარძიმის შექმნიდან საუკუნეების გასვლის შემდეგაც მისი აღმდგენლისათვის ბარძიმი ღმრთისმშობლისადმი შეწირულად იყო მიჩნეული. ეს მომენტები ანგარიშგასაწევია, რადგან გვეხმარება ბარძიმის რელიეფურ პროგრამაში ღმრთისმშობლის მნიშვნელობის განსაზღვრაში.

აღნიშნული მომენტების გარდა ოსტატი იყენებს ძნელად შესამჩნევ კომპოზიციურ და დეკორატიულ ხერხებს, რომლებიც ღმრთისმშობლის გამოსახულების წინ წამოწევას ემსახურება. ქრისტეს დიდებული, იერატული, მკაცრად ფრონტალური სახე, თავისთავად, ბარძიმის ღრმად გააზრებული კანონიკური კომპოზიციის იდეური ცენტრია. ამასთანავე, ღმრთისმშობელი, რომელიც ანალოგიური პოზიციით არის წარმოდგენილი, გამორჩეულია მთელი რიგი ნიშნებით, რომელთა მეშვეობითაც ხდება მასზე ყურადღების აქცენტირება:

- ღმრთისმშობლის გამოსახულება ფლანკირებულია მთავარმოციქულების პეტრესა და პავლეს ფიგურებით.

---

[45] Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 153-157.

- ღმრთისმშობლის მომჩარჩოებელი სვეტების კაპიტელები სვეტის სიმაღლის მეტ ნაწილს იკავებს, მათი ქვედა ნაწილები თითქმის ღმრთისმშობლის იდაყვებამდე ჩამოდის, რაც ოპტიკურად ზრდის დედაღვთისას მასშტაბს.

- განსხვავებულია ღმრთისმშობლის საყდრის ორნამენტაცია. ქრისტეს გამოსახულებასთან სვეტების ორნამენტული ვერტიკალები ტახტის ფეხებზე გრძელდება. ღმრთისმშობლის ტახტის ფეხები მკაფიოდაა გამოყოფილი თავისი მოცულობითი, „კვეთილი" დეკორით, სვეტების ნაწილები კი ტახტის უკან, სივრცობრივად განლაგებულად აღიქმება.

- ქრისტეს იერატულ დიდებულებასთან და მოციქულთა ფრონტალურ, სტატიკურ რიტმულ წყობასთან შედარებით ყრმიანი ღმრთისმშობლის გამოსახულება გარკვეული ემოციით, ადამიანური სითბოთი და ნაზი სევდით გამოირჩევა.

- განსხვავებულია ღმრთისმშობლის შარავანდი. მოციქულთა შარავანდები ოდნავ ამოზიდულ, წვრილი რელიეფური ლილვით შემოსაზღვრულ გლუვ წრიულ ზედაპირს წარმოადგენს. ქრისტეს შარავანდის ზედაპირი თავთან ოდნავაა ჩაღრმავებული, რაც ქმნის თავის მოცულობითი გადმოცემის დამატებით პირობას. ღმრთისმშობლის შარავანდის გლუვი ზედაპირი ოდნავ ამოწეულია ფონიდან და მის კონტურს მძივისებური ორნამენტი, რელიეფური ბურთულების ზოლი შემოწერს.

ბედიის ბარძიმის სკულპტურული სახეები ქართული ქანდაკების მნიშვნელოვანი ეტაპის ქმნილებებია. მათში მკაფიოდ იჩენს თავს მონუმენტურობის ძიების, სკულპტურულობის პრობლემის გადაწყვეტის სურვილი. სახეების მოდელირებაში ნაკვთების გადმოცემის ოსტატობაა გამოვლენილი. ოქროს ბარძიმის მომრგვალებულ ზედაპირზე რელიეფური ფიგურების განთავსება გარკვეულ სირთულეებთანაა დაკავშირებული, რომლებსაც ოსტატმა შესანიშნავად გაართვა თავი და ფიგურების პროპორციული აგება ზედაპირის ფორმას შეუფარდა. სამოსლის დამუშავების ხასიათი ნიმუშის გამოყენებაზე მიგვანიშნებს. სხეული, როგორც პლასტიკური ორგანიზმი, ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე შეგრძნებული, არ არის მიღწეული დრაპირების მეშვეობით სხეულის ფორმების გადმოცემის სტადია, თუმცა უკვე ჩანს ფიგურების ფორმების მოცულობითი გამოვლენის ცდა.

ზიარებისათვის განკუთვნილი ამ ბარძიმის იკონოგრაფიული პროგრამისა და მასში ღმრთისმშობლის ადგილის გასარკვევად საინტერესო აღმოჩნდა ანალოგიურ ბიზანტიურ ჭურჭელთან მისი შედარება. წმინდა სახეთა ანალოგიური ანსამბლის შემცველმა ბიზანტიურმა ლიტურგიკულმა ჭურჭელმა ერთგვარი გასაღები მომცა ბედიის ბარძიმის კომპოზიციური სქემის არსის გასარკვევად. მხედველობაში მაქვს ორი უნიკალური ჭურჭელი – სარდონიქსის ბარძიმები, რომლებიც მინანქრის ხატების წყებითაა დამშვენებული.[46] მართალია, მინანქრის ამ ხატებზე ღმრთისმშობელი ორანტას პოზაშია გამოსახული, მაგრამ ჭურჭლის იკონოგრაფიულ პროგრამაში დედაღვთისას ჩართვა ბედიის ბარძიმის კომპოზიციის ანალოგიურია.

---

[46] M. E. Frazer, Byzantine Enamels and Goldsmith Work: The Treasury of San Marco. Venice, Milan, 1984, გვ. 110-111, 133, nn. 10-11.

ბიზანტიის იმპერატორის რომანოზ II-ის მიერ შეკვეთილი სარდონიქსის ეს ბარძიმები X საუკუნის ბოლოს განეკუთვნება, ე. ი. ბედიის ბარძიმის თანადროულია. ამ ლიტურგიკული ჭურჭლის მინანქრის დეკორის ხასიათი ბარძიმის, როგორც ზიარებისათვის განკუთვნილი ჭურჭლის ფუნქციითაა გაპირობებული. მათზე გამოსახული წმინდა სახეები – ქრისტე, ღმრთისმშობელი, მოციქულები, წმინდა პერსონაჟები ჩართულნი არიან იმგვარი წესით, როგორითაც ისინი მოიხსენიებიან პროსკომიდიის დროს. მკვლევართა აზრით, რომანოზის ბარძიმების სამინანქრო დეკორაციის თემა ღმრთისმშობლის გლორიფიკაციაა, რაც ესოდენ გავრცელებული იყო ბიზანტიურ მონუმენტურ ხელოვნებაში და, შესაბამისად, საღვთისმსახურო ნივთებზეც. ზუსტად იგივე იდეა – ღმრთისმშობლის გლორიფიკაცია – უდევს საფუძვლად ბედიის ბარძიმის რელიეფურ კომპოზიციას, სადაც ღმრთისმშობელი, ერთი შეხედვით, ქრისტესთან თანაბარ პოზიციაშია წარმოდგენილი, მაგრამ, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მისი სახე ძალზე ფაქიზი მხატვრული ხერხებით მაინც ერთგვარად წინ არის წამოწეული.

ბედიის ბარძიმზე ღმრთისმშობლის რელიეფური სახე X საუკუნის ქართული პლასტიკის ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებია. საყდარზე დაბრძანებული დედაღვთისა ოდნავაა მობრუნებული ქრისტესაკენ. მარცხენა ხელი მას ყრმისათვის მოუხვევია და ნაზი ჟესტით იკავებს მუხლზე მჯდომარეს. დამახასიათებელია ყრმის მარცხენა ფეხთან მიტანილი ამ ხელის ჟესტი. იდაყვში მოხრილი მარჯვენა ხელი მას მკერდთან მიუტანია კრძალვისა და სიყვარულის ნიშნად. ღმრთისმშობლის თავი გამოსახულების ყველაზე მოცულობითი ნაწილია. ოდნავი მობრუნების მიუხედავად, მისი მზერა პირდაპირ, გამოუცნობი მომავლისკენაა მიმართული. ყრმა ქრისტეს საკმაოდ დიდი ფიგურა დედის მუხლებზე მოხერხებულადაა მოკალათებული. მარჯვენა ხელი გულთან აქვს მიტანილი კურთხევის ჟესტით, მარცხენათი კი დახრილად განლაგებულ გრაგნილს ეყრდნობა. მუხლებში მოხრილი ფეხები სივრცეში თავისუფლადაა განთავსებული. ღმრთისმშობლის მუხლების სხვადასხვა დონეზე წარმოდგენით და ამის გამო ტანსაცმლის ნაკეცების დამატებითი დიაგონალის შექმნით ამ სტატიკურ, მშვიდ გამოსახულებაში შინაგანი დინამიკის ელემენტია შეტანილი. ფიგურის პროპორციები საკმაოდ კარგადაა გადმოცემული, ამავე დროს, ძალზე ფრთხილადაა გამოყენებული ექსპრესიული გამომსახველობითი ხერხები: დედაღვთისას თავისა და ხელის მტევნების ოდნავი გაზრდით ამ პლასტიკურ კომპოზიციაში ზუსტი აქცენტებია დასმული. ბედიის ბარძიმზე ღმრთისმშობელი წარმოდგენილია ოდიგიტრიას ტიპით, რომელიც გავრცელებული იყო ბიზანტიურ სამყაროში, ოღონდაც, არა ფეხზე მდგომი, არამედ აღსაყდრებული, საქართველოში გავრცელებული ტრადიციისამებრ. ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან, სირია–პალესტინასთან და კოპტურ ეგვიპტესთან დაკავშირებული ღმრთისმშობლის ამ ტიპის უპირატესი გავრცელება საქართველოში, უთუოდ, გარკვეულ კულტურულ-ისტორიულ მოვლენებთან უნდა იყოს დაკავშირებული. აღსანიშნავია, რომ ყოველი იკონოგრაფიული ტიპი თავისი ნაირსახეობებით შეიცავს უნატიფეს თეოლოგიურ ნიუანსებს და ამა თუ იმ ტიპის უპირატესი გავრცელება ღრმა იდეურ საფუძველს ემყარება.

ღმრთისმშობლის სახე X საუკუნის დასასრულით დათარიღებულ ბედიის ბარძიმზე ჭედურ ნაწარმოებებში ამ იკონოგრაფიული ტიპის ჩვენამდე მოღწე-

ული უძველესი ნიმუშია, რომელსაც შემდეგ მოპყვება ვერცხლის ხატების წყება, სადაც ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი ბრწყინვალედაა წარმოდგენილი.

X საუკუნის ვერცხლის ხატები

სვანეთმა რადენიმე ვერცხლის კარედი ხატი შემოგვინახა, რომელთა ცენტრალურ ნაწილზე ოდიგიტრიას იკონოგრაფიული ტიპის აღსაყდრებული ღმრთისმშობელია გამოსახული. გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევით დადგინდა, რომ ჩუკულის, ჩიხარეშისა და ჯახუნდერის ვერცხლის ჭედური კარედები ერთ მჭიდროდ შეკრულ ჯგუფს შეადგენს, რომელიც ერთ იკონოგრაფიულ სქემას ემყარება. გ. ჩუბინაშვილი პრიორიტეტს ანიჭებს ჩუკულის კარედს, რომლის განმეორებად მიიჩნევს ორ დანარჩენს.[47] ერთნაირია კარედების რელიეფური პროგრამები, დაახლოვებით ერთნაირია მათი ზომები (ცენტრალური ხატის ზომებია – 47x43სმ.; 45x41სმ.; 63x50სმ.). კარედების ეს ჯგუფი ქრონოლოგიურადაც ახლოა ერთმანეთთან – ისინი X საუკუნის ბოლოსაა შექმნილი და ამ ეპოქის ყველა მხატვრულ-სტილურ ნიშანს ავლენს.

კარედების ცენტრალურ არეზე გამოსახულია აღსაყდრებული ოდიგიტრიას ტიპის ღმრთისმშობელი წმ. პეტრე და წმ. პავლე მოციქულების თანხლებითა და ზედა რეგისტრში ცენტრისკენ მიმართული მფრინავი მთავარანგელოზებით მიქაელითა და გაბრიელით. ცენტრალურ წმინდა სახეს კარედების გვერდით ფრთებზე ფრონტალურად გამოსახული წმინდა მეომრები – წმ. გიორგი და წმ. თევდორე უდგანან დარაჯებად. ყოველ პერსონაჟთან ასომთავრული წარწერაა. ამას გარდა, სამივე კარედზე შემორჩენილია შესაწირავი წარწერები:

– „წმიდაო ღმრთისმშობელო, შეიწყალე ესე სოფელი, აზნაური დიდი და მცირე“ (ჩუკული).

– „წმიდაო ღმრთისმშობელო, შეიწყალე ესე ხევაი და ხევის აზნაური“ (ჩიხარეში).

– „წმიდაო ღმრთისმშობელო, ადიდე აზნაურნი, შეიწყალე სოფელი ჯახუნდერი“ (ჯახუნდერი).[48]

ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი კარედების იდეური პროგრამა შესანიშნავად ასახავს შემკვეთთა და შემწირველთა მთავარ მიზანს – ღმრთისმშობლის განდიდებას. მას გვერდს უმშვენებენ თავიმოციქულები წმ. პეტრე და წმ. პავლე. ერთი შეხედვით, ორი კარედის – ჩუკულისა და ჩიხარეშის – ცენტრალური ხატები თითქოს იდენტურია, მაგრამ დაკვირვებისას მათში საკმაოდ ბევრი განმასხვავებელი დეტალი შეინიშნება, რაც უთუოდ, ოსტატთა დამოუკიდებელი შემოქმედების ნაყოფია.

ჯახუნდერის კარედის ცენტრალური სახე, რომელიც პრინციპულად იმავე პლასტიკურ მიდგომას ავლენს, რასაც ზემოხსენებული ორი კარედი, ოსტატის მეტ თავისუფლებას ამჟღავნებს, თუმცა იგი მაინც მჭიდროდაა დაკავშირებული

---

[47] Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 409-413, ფ. 45-46, 47, 48-49.

[48] იქვე, გვ. 410.

ორ დანარჩენთან. გ. ჩუბინაშვილი ამ სამი კარედის შესრულებაში სამი სხვადასხვა ოსტატის ხელს არჩევს და კარედების სხვადასხვა ნაწილთა შექმნაში თითოეული მათგანის მონაწილეობას აზუსტებს.[49]

საკმარისია ამ კარედების ნებისმიერ ნაწილზე დაკვირვება, რათა ცხადი გახდეს, რომ ყოველი ოსტატი თავისებურად წყვეტდა მხატვრულ-კომპოზიციურ ამოცანას. მაგალითად, მოციქულების გამოსახულებათა შეჯერება გვარწმუნებს, რომ მოჩვენებითი ერთფეროვნების მიუხედავად, მათ სახეებში საკმაო განსხვავებები შეინიშნება:

– ჩუკულისა და ჯახუნდერის კარედებზე წმ. პაველე ღმრთისმშობლის მარცხნივ არის გამოსახული, ჩიხარეშის კარედზე – მის მარჯვნივ.

– ჩუკულის ხატზე წმ. პაველეს სახარება ორივე ხელით გულში აქვს ჩაკრული, ჩიხარეშის ხატზე მას მარცხენა ხელში გრაგნილი უპყრია, მარჯვენა ხელი კი გულთან აქვს მიტანილი. ჯახუნდერის ხატზე – მოციქულს ორივე ხელით უკავია სახარება.

– ჩუკულის კარედზე წმ. პეტრეს მარცხენა ხელით სახარება უკავია, მარჯვენა კურთხეის უესტით გულთან აქვს მიტანილი, ჩიხარეშის კარედზე მას სახარება მარცხენაში უკავია, მარჯვენა გულთან აქვს მიტანილი, ჯახუნდერის ხატზე წმ. პეტრეს სახარება ორივე ხელით უპყრია.

განსხვავებულია კარედებზე ღმრთისმშობლისა და მოციქულების მასშტაბების თანაფარდობა: ჩუკულისა და ჩიხარეშის ხატებზე მოციქულების ზომები ყრმა იესოს მასშტაბთანაა გათანაბრებული, რითაც ვიზუალურად საგრძნობლად გაზრდილია ღმრთისმშობლის მნიშვნელოვანება, ხაზგასმულია მისი როლი კომპოზიციაში. ჯახუნდერის ხატზე ღმრთისმშობლისა და მოციქულების ზომებს შორის საგრძნობი განსხვავება არ არის. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ იზოკეფალურობა, როდესაც ტახტზე დაბრძანებული და ფეხზე მდგარი ფიგურების თავები ერთ დონეზეა, ეს თავისთავად განაპირობებს დამჯდარი ფიგურის უპირატესობას და ხაზს უსვამს სხვათაგან მის გამორჩეულობას.

ზემოხსენებულ სამ ანალოგიურ კარედში სხვა განსხვავებებიც აღინიშნება – კომპოზიციის სტრუქტურაში, კამაროვანი კონსტრუქციების ხასიათში და სხვა. მაგრამ უმთავრესია მაინც თავად ღმრთისმშობლის სახის გადმოცემის თავისებურებანი. დავიწყებ ჩუკულის ხატიდან.

ჩუკულის ვერცხლის კარედის ცენტრალურ არეზე აღსაყდრებულ ღმრთისმშობელს მარცხენა მუხლზე ყრმა იესო უზის, რომელსაც მარცხენა ხელში გრაგნილი უკავია, მარჯვენით კი აკურთხებს (ნეკი და არათითი ცერთან აქვს მიტანილი და ორი თითით აკურთხებს). ღმრთისმშობელი მკვეთრადაა გამოყოფილი თავისი რეალური ზომითა და კომპოზიციური ხერხებით. ცენტრალურ ფიგურასა და მის გვერდებზე მდგარ მოციქულებს აჩარჩოებს გრეხილი ლილვი, რომელიც ღმრთისმშობლის თავს ზემოთ ქმნის თაღს, რომელიც აძლიერებს აქცენტს ცენტრალურ სახეზე. დედაღვთისას დიდი შარავანდი (მისი დიამეტრი ფიგურის სიმაღლის მესამედზე მეტია), რომელიც ზომით თითქმის თაღს უტოლდება, ვიზუალურად კიდევ უფრო ზრდის ღმრთისმშობლის ადგილს კომპოზიციაში.

---

[49] იქვე, გვ. 411.

მარტივი და ლაკონურია ღმრთისმშობლის ტახტის ფორმები. იგი შედგენილია ორი ვერტიკალური გრეხილი სვეტით, რომლებიც ერთდროულად ტახტის ფეხებსა და მის საზურგესაც წარმოადგენს. ღმრთისმშობლის მხრების დონეზე, ზურგს უკან მოჩანს საზურგის აღმნიშვნელი ორი ვიწრო ჰორიზონტალური ზოლი, პარალელური ღარებით დამუშავებული. ტახტის საზურგის სვეტები ზემოთ კონცენტრული ორნამენტით შემკული ნახევარსფერული ბურთულებითაა დაგვირგინებული. ქვემოთ ტახტის ფეხები ეყრდნობა ორნამენტულ ნაწილს, რომლის ფორმა და კონსტრუქცია მინიატიურაში იმეორებს ქართული ტაძრების ფასადებზე განთავსებული შეწყვილებული გრეხილი ნახევარსვეტების ბაზების სტრუქტურას (იხ. სამთავისი, სამთავრო, ნიკორწმინდა, სავანე, იშხანი და სხვა).

საინტერესოა ღმრთისმშობლის შარავანდის შემამკობელი ბრტყელი „ღილაკების" მოტივი, რომელიც ამ ჯგუფის სხვა ხატებზეც გვხვდება. ეს ორნამენტული მოტივი ფართოდ იყო გამოყენებული სვანურ ხეზე კვეთის ნაწარმოებებში, რომელთა არაერთი შესანიშნავი ნიმუშია დღემდე შემონახული. ამგვარი ორნამენტის გამოყენების საუკეთესო მაგალითებია ხის მოჩუქურთმებული კარები სოფ. ჯახუნდერიდან და სოფ. ჩუკულის მთავარანგელოზების ეკლესიიდან (XIს. I ნახ.).[50] „ღილისებრი" ორნამენტი გვხვდება ქართულ ჭედურ ნაწარმოებებშიც: ბრეთის ჯვარი, საღოლაშნის ფირფიტის ფრაგმენტი და სხვა.[51]

ღმრთისმშობლის ტახტის ფორმა ახლოა ილორის ვერცხლის ბარძიმზე გამოსახულ მაცხოვრის ტახტის ფორმასთან (X ს-ის ბოლო).[52] ანალოგიურია ვერტიკალურად აღმართული გრეხილი სვეტი, რომელიც ტახტის ფეხებიდან პირდაპირ გადადის საზურგეში, ერთნაირია სვეტების დაგვირგვინება ბურთულისებრი მოტივით (ამ შემთხვევაში სტილიზებული ბროწეულის ნაყოფის ფორმისა), ოღონდაც განსხვავებულია საზურგე, რომელიც ილორის ბარძიმზე წარმოადგენს რომბული ბადით დაფარულ მთლიან სიბრტყეს, რომლის ზედა ნაწილში რიტმულადაა განმეორებული ბროწეულის ნაყოფის ორნამენტული მოტივი.

ჩუკულის კარედის ღმრთისმშობელი მშვიდი და დიდებულია. მკაცრად ფრონტალური ფიგურა ხაზგასმული მოცულობითობით გამოირჩევა, თუმცა ტახტის გადმოცემაში სრულიად იგნორირებულია სიერცითი მომენტი. ტლანქი, მასიური ფეხები რეალური ფორმების გაუთვალისწინებლად ორ დაუნაწევრებელ გამოცალკევებულ ბლოკად არის გამოკვეთილი. განზე გაწეული, პროფილში გამოსახული ტერფები, რომლებიც ვიწრო ორნამენტულ ზოლად მოცემული ფეხსადგამის ქვემოთაა განლაგებული, გარკვეულად სიმყარეს მატებს ღმრთისმშობლის მონუმენტურ ფიგურას, მაგრამ იმავდროულად გვიჩვენებს ოსტატის მიერ რეალური სივრცობრივი მიმართებების უგულვებელყოფას. ფიგურის სამოსლის დრაპირება საკმაოდ პირობითად მიანიშნებს რეალური ჩაცმულობის ნაკეცებს (ნაკეცთა ნახატი დუბლირებული ხაზებითაა გადმოცემუ-

---

[50] Н. Г. Чубинашвили, Грузинская средневековая резьба по дереву. Тб., 1958, ტაბ. 34- 40, 43-57.

[51] Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ფ. 101-102. 106.

[52] იქვე, ფ. 98.

ლი), რომლებიც სრულებით არ არის შეფარდებული სხეულის ფორმებთან და, როგორც ჩანს, რომელიღაც ნიმუშზე არსებული სამოსლის პირობითი განმეორებაა. ერთი შეხედვით, ფორმების საკმაოდ ტლანქ, უხეშ გადმოცემაში აისახა პლასტიკის განვითარების განსაკუთრებული ეტაპი, რომელიც გ. ჩუბინაშვილის მიერ განსაზღვრულია, როგორც „გარე სამყაროს სკულპტურული აღქმისა და გადმოცემის საწყისი სტადია".[33] ტლანქი, ბლოკური ფორმები, რომლებიც ნაკვთების მოცულობითი გადმოცემისადმი გამძაფრებულ ინტერესს გვიჩვენებს, სკულპტურული ასროვნების აღნიშნული სტადიის მკაფიო გამოხატულებაა. ეს არის პლასტიკური შემოქმედების ის ეტაპი, როდესაც სხეულის რეალური დანაწევრება, მისი ნაკვთები, მოძრაობა ჯერ კიდევ არ მოხვედრილა მოქანდაკის თვალთახედვის არეში და მის უმთავრეს საზრუნავს ფორმის ზოგადი მოცულობის მკაფიოდ გამოკვეთა წარმოადგენდა, რაც ინდივიდუალობას მოკლებული, სტანდარტული, უტრირებული სახეების შექმნას იწვევდა.

ღმრთისმშობელი და ყრმა იესო პირით მაყურებლისკენ არიან მობრუნებულნი. ღმრთისმშობლის პოზა მკაცრად ფრონტალურია. ქრისტეს ფიგურა წელს ზემოთ ფრონტალურია, ფეხები კი პროფილშია გადმოცემული. ღმრთისმშობლის ფიგურის ვერტიკალს იმეორებს ყრმის სხეულის ზედა ნაწილი. მოციქულთა მდგომარე ფიგურები და ტახტის სვეტების ვერტიკალები კომპოზიციის მთავარი ღერძის აკომპანიმენტს წარმოადგენს.

ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი ზუსტადაა განმეორებული ჩიხარეშის ზემოხსენებულ ჭედურ კარედზე.[34] აქაც იგივე კომპოზიციური სქემაა გამოყენებული და, მცირე განსხვავებების მიუხედავად, აშკარაა, რომ ჩიხარეშის ოსტატმა ზუსტად გაიმეორა ჩუკულის კარედი ხატის მხატვრულ-კომპოზიციური წყობა. ემთხვევა არა მხოლოდ კარედების ზომები, არამედ ჭედური ნაწარმოებების პლასტიკური მეტყველება, ფიგურების გადმოცემის სპეციფიკური სკულპტურული ხერხები. ჩიხარეშის ხატის ოსტატი იმეორებს ჩუკულის კარედის ცენტრალური ხატის სქემას და წყობას, ერთნაირია პლასტიკური ფორმებისადმი მიდგომა. ამასთანავე, ოსტატი ერთგვარ „დამოუკიდებლობას" ავლენს: ღმრთისმშობლის ფიგურის განთავსებაში გარკვეული „დინამიკაა" შეტანილი. ცენტრალური ფიგურა საკმაოდ მაღალი თაღითაა გამოყოფილი და, იმავდროულად, მისი შარავანდის დიამეტრი საგრძნობლად შემცირებულია (ჩუკულთან შედარებით). სრული ფრონტალობის პირობებში ოსტატი ამ იერატულ კომპოზიციაში შინაგანი მოძრაობის შეტანას ახერხებს – ღმრთისმშობელი ზუსტად ცენტრში კი არ არის მოთავსებული, არამედ მარჯვნივ არის გაწეული (მისგან მარცხნივ ტახტის მეტი ნაწილი მოჩანს), ტერფები საკმაოდ რეალისტურად და მყარად განზე აქვს გადგმული და დაბალ სუპედანეუმზე ბუნებრივად განლაგებული (ჩუკულის ხატზე ეს დეტალი სრულიად პირობითადაა გადმოცემული). ჩიხარეშის პლასტიკური სახე ჩუკულის ღმრთისმშობლის ფიგურასთან შედარებით ფორმების უფრო ლოგიკურ გადმოცემას გვიჩვენებს. სამოსლის დრაპირების დამუშავებაში საერთო პირობითი მიდგომის მიუხედა-

---

[33] იქვე, გვ. 407.
[34] იქვე, გვ. 411-412, ფ. 47.

ვად, მომეტებულად ჩანს სხეულის ნაკვთებთან დრაპირების შეჯერების სურვილი.

ამ ჯგუფის მესამე ტრიპტიქი ჯახუნდერიდან ტახტზე დაბრძანებული ჩვილედი ღმრთისმშობლის ცენტრალური სახით ანალოგიური იკონოგრაფიული სქემითაა წარმოდგენილი, თუმცა მთავარი ფიგურისადმი ოსტატის დამოკიდებულება თავისუფალი შემოქმედების ნაყოფია.[55] ოქრომქანდაკებელმა წინა ნიმუშების განმეორებისას კომპოზიციის თავისი ორიგინალური ვარიაცია შექმნა:

- შერბილდა ღმრთისმშობლის ხასგასმული მასშტაბური გამოყოფა. იგი თავისი ზომებით აღარ დომინირებს კომპოზიციაში, მოციქულთა ზომებთან შედარებით უმნიშვნელოა განსხვავება. გამოყენებულია იზოკეფალიის პრინციპი (დამჯდარი ღმრთისმშობელი, ფეხზე მდგომი მოციქულები), რასაც უფრო ბუნებრივი და ორგანული კომპოზიციის შექმნა მოჰყვა შედეგად (შეად. წინა ტრიპტიქებში ღმრთისმშობლის მკაცრად ფრონტალური ფიგურა თავისი მასშტაბით მკვეთრად გამოიყოფა წინამდგომელთა ფიგურებისაგან).

- წინ არის წამოწეული ემოციური მუხტი. ღმრთისმშობელს თავი ყრმისაკენ აქვს მობრუნებული და მისკენ ოდნავ დახრილი. მკაცრი ფრონტალობა ფიგურის ზედა ნაწილის მსუბუქი მობრუნებითაა შეცვლილი.

- სამივე ფიგურის ერთი ფართო თაღის ქვეშ მოთავსება ხელს უწყობს სცენის მთლიანობის შეგრძნებას (შეად. წინა ტრიპტიქებში ღმრთისმშობლის საგანგებო ორნამენტული თაღით გამოყოფა).

- პლასტიკური ფორმებისადმი წინა ტრიპტიქების მსგავს მიდგომასთან ერთად, ჯახუნდერის ტრიპტიქში განსაკუთრებულადაა აქცენტირებული რელიეფის ზედაპირის დეკორატიული დამუშავება. ღმრთისმშობლის სამოსელი, რომელიც ტრადიციულ სქემას მიუყვება, პარალელურ ხასთა ხშირი ქსელითაა დაფარული. პრინციპულად სწორად გადმოცემულ სამოსლის დრაპირებას, რომელიც შეესაბამება სხეულის დანაწევრებასა თუ ნაკვთების მიმართულებებს, პარალელურ ხასთა დინებით შექმნილი ნატიფი ნახატი პირობითობასა და დეკორატიულობას ანიჭებს. ფიგურის გადმოცემაში ამგვარი დუალიზმი ამ სკულპტურულ სახეს თავისებურ ხიბლსა და ემოციურობას მატებს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ X საუკუნის ქართველი ოსტატი, რომელიც კარგად გრძნობს პლასტიკური ფორმების გადმოცემის ახალ ტენდენციებს, ცდილობს მათ შეთანხმებას წინარე ხანიდან მომდინარე და ამ დროისათვის ჯერ კიდევ ცოცხალ ხაზოვან-დეკორატიულ და ექსპრესიულ ტენდენციებთან (შეად. ზარზმის ფერისცვალების ხატის განსაკუთრებული სიბრტყობრივ-ორნამენტული გამომსახველობა), რომლებიც აგრერიგად ნაცნობი და ახლობელი იყო სვანი ოსტატისათვის (გავიხსენოთ სვანეთში შემონახული ხეზე კვეთის ეროვნული ხელოვნების უნიკალური ნიმუშები, სადაც ეს დეკორატიული მიდგომა ტრადიციული ხალხური ხელოვნების თანამდევი მხატვრული საშუალება იყო).[56]

ზემოაღნიშნული დუალიზმი თავს იჩენს ღმრთისმშობლის ფიგურისა და ტახტის ურთიერთმიმართებაში. ტახტის რეალური ფორმა აქ იღებს უკიდრესად

---

[55] იქვე, გვ. 412-413, ფ. 48-49.

[56] Н. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 30, 46, 100

პირობით სახეს და იქმნება თითქოს მისი პროექცია სიბრტყეზე. მაშინ, როდესაც ღმრთისმშობლის ფიგურის ფორმები სავსებით შეესაბამება მის მჯდომარე პოზას, ტახტი გაშლილი ნახატის სახითაა წარმოდგენილი, რომელიც გრეხილი ორნამენტის ზოლით აჩარჩოებს ფიგურას. ზედხედშია მოცემული მუთაქის ფორმა. მისი ორნამენტული ნახატი, სიმეტრიულად რომ მოჩანს ფიგურის ორივე მხარეს. შებრუნებულ პერსპექტივშია გადმოცემული სუპედანეუმი ღმრთისმშობლის ფეხქვეშ.

ჯახუნდერის ტრიპტიქის ამ ცენტრალურ ხატში საინტერესოდაა შეთავსებული ორი ზემოაღნიშნული ტენდენცია. ღმრთისმშობლის ექსპრესიულად გაზრდილი თავი (შეფარდება 1 4), გადიდებული ხელის მტევნების ჟესტიკულაცია რელიეფურ კომპოზიციას განუმეორებელ გამომსახველობას ანიჭებს.

ჯახუნდერის კარედის ამ ცენტრალური ხატის მხატვრულ თავისებურებებთან დაკავშირებით უთუოდ დგება საკითხი ამ ნაწარმოების შესრულების ოსტატობის შესახებ. ამასთან დაკავშირებით მხედველობაში უნდა მივიღოთ ხატების შექმნის იდეური საფუძვლები, რომლებიც, მართალია, ძირითადად, ფერწერულ ხატებს ეხება, მაგრამ მათი პრინციპები უთუოდ ჭედურ ხატებზეც უნდა გავრცელდეს. ფიგურათა აგებაში, აგრეთვე ფონებსა და სხვადასხვა კონსტრუქციებში (მაგ. ტახტის სტრუქტურაში) პერსპექტიული რაკურსების რთული გააზრება უალრესად წინააღმდეგობრივ შედეგს იძლევა. დაკვირვებისას ცხადი ხდება, რომ უსწორო ნახატს, ფიგურის უცნაურ დისპროპორციას, გარემოსთან მის „ალოგიკურ" მიმართებებს მეტწილად ისეთი რთული მხატვრული გაანგარიშება უდევს საფუძვლად, რომ შეუძლებელია ამგვარი ნაწარმოები, მისი „უსწორობის" გამო, გულუბრყვილო ან პრიმიტიულ ქმნილებად მივიჩნიოთ. პირიქით, ამგვარი ნაწარმოები უფრო ცოცხალი, მეტყველი და გამომსახველია, ვიდრე პერსპექტივის კანონებისა და ადამიანის სხეულის პროპორციული აგების წესების სრული დაცვით შესრულებული. გაეიხსენოთ პავლე ფლორენსკის უნიკალური გამოკვლევა შებრუნებული პერსპექტივის შესახებ, სადაც იგი იშვიათი სიღრმითა და მხატვრული ალღოთი განიხილავს ფერწერული ხატების ზედაპირის დამუშავების სისტემას, როდესაც დრაპირების დამუშავება არ ითვალისწინებს ფიგურის რეალურ ფიზიკურ ფორმას და წარმოადგენს უფრო „აღნიშნული საგნის აღნაგობის მოხაზულობის პოტენციურ ხაზთა სისტემას, ელექტრული ან მაგნიტური ველის ძალთა ხაზებისა, ან ეკვიპოტენციურ ან იზოთერმულ და მათ მაგვარ მრუდთა სისტემების მსგავსად".[57]

ანალოგიურად, ჭედური ხატის ზედაპირის დამუშავება პარალელურ ხაზთა და მრუდთა, კონცენტრულ რკალთა რთული სისტემით, როგორც ამას ჯახუნდერის ხატზე ეხედავთ, მოცემული საგნის მეტაფიზიკურ სქემას, მის დინამიკას წარმოადგენს. პ. ფლორენსკის აზრით, ამგვარი სისტემის გამოყენების დროს ეს რეალური ნაკეცები კი არ არის, არამედ „ძალოვანი ხაზები, ძაბვის ხაზებია," რომლებიც მეტს ეუბნება თვალს გამოსახულების სტრუქტურაზე, ვიდრე ნებისმიერი „სწორად" აგებული გამოსახულება. ჯახუნდერის ხატის რელიეფური ზედაპირის ხაზოვან-დინამიკური ნახატი ამ დებულების საუკეთესო ილუსტრაციაა.

---

[57] П. А. Флоренский. Иконостас. Москва. 1995. გვ. 76-77.

აღსაყდრებული ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიას პლასტიკური სახე ამ სვანურ ხატებზე მნიშვნელოვანია დედაღვთისას იკონოგრაფიისათვის, რადგან გვიჩვენებს კანონიკური სახის სრულიად თავისთავად, ორიგინალურ ინტერპრეტაციას X საუკუნის საქართველოს ერთ-ერთი ძირძველი კუთხის – სვანეთის ოქრომქანდაკებელთა შემოქმედებაში.

საქართველოს გარეთ აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის-ოდგიტრიას იკონოგრაფიული ტიპის მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშის მიკვლევა მოვახერხე, მათ შორის – სპილოს ძვლის ტრიპტიქის ცენტრალური ხატი (XI ს. ბერლინი, კაიზერ-ფრიდრიხ მუზეუმი), სპილოს ძვლისავე დიპტიქი ჩემბერის კათედრალის საგანძურში (XII ს.).[58] ორივე სკულპტურული სახე თავისი მხატვრული ხასიათითა და სტილის ნიშნებით მკვეთრად განსხვავდება სვანური ხატების ექპრესიულ-პლასტიკური მხატვრული მეტყველებისაგან და მკაფიოდ გამოხატული ელინიზირებული ხასიათისაა. განსხვავება უფრო თვალსაჩინოა, თუ სვანური ხატების პლასტიკურ კომპოზიციას შევადარებთ ჩემბერის კათედრალის სპილოს ძვლის ზემოაღნიშნულ რელიეფს. ორივე რელიეფის იკონოგრაფიული სქემები სავსებით იდენტურია: ცენტრში – წმინდა მოციქულებით პეტრე და პავლეთი ფლანკირებული ტახტზე დაბრძანებული ყრმიანი ღმრთისმშობელი, ზემოთ – ანგელოზები. მაგრამ საერთოა მხოლოდ კანონიკური კომპოზიციური სქემა, ანალოგიები ამაზე თავდება და ჩვენს წინაშეა ქართველ ოქრომქანდაკებელთა სრული შემოქმედებითი თავისუფლება, რაც მათ საშუალებას აძლევს, თუნდაც ერთი სახელოსნოს ფარგლებში, შექმნან ორიგინალური, დამოუკიდებელი, ცოცხალი სახეები.

ამ სვანური ჭედური ტრიპტიქების სახით ჩვენ გვაქვს შესანიშნავი მაგალითი იმისა, თუ როგორ ვლინდება კანონიკური რელიგიური ნორმების ჩარჩოებში არა თუ სხვადასხვა ხალხის ეროვნული მხატვრული თავისებურებანი, არამედ ცალკეულ შემოქმედთა ინდივიდუალური შესაძლებლობები. სვან ოქრომქანდაკებელთა შექმნილ ღმრთისმშობლის წმიდა სახეებში ნათლად გამოიკვეთა, რომ „კანონი" არ წარმოადგენს მხატვრული შემოქმედების შემაფერხებელსა თუ „შემზღუდველს", არამედ პირიქით, „კანონიკური ფორმა მხატვრის შემოქმედებით ენერგიას ახალი მიღწევებისათვის, შემოქმედებითი აღმაფრენისათვის გამოათავისუფლებს. კანონიკური ფორმის მადლი მხატვრისთვის გათავისუფლებაა და არა შეზღუდვა".[59]

---

[58] A. Goldschmidt-K. Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.- XIII. Jahrhunderts, II: Reliefs, Berlin, 1979, გვ. 32 (N 29), ტაბ. IX, გვ. 78-79 (N 222), ტაბ. LXXII.

[59] П. А. Флоренский, Обратная перспектива. Сокровищница русской религиозно-философской мысли. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв., Москва, 1993, გვ. 251 შემდ.

Kitty Machabeli

On the History of the Image of the Virgin in the Georgian Metalwork (the Virgin-Hodegetria)

On the example of the medieval Georgian metal icons, the article is focused on one of the most widespread iconographic types of the Virgin – the Hodegetria. This image comprises diverse variations, among which the Enthroned Virgin was most popular in the medieval Georgia. This theme is rooted in the East Christian art.

The Virgin was represented on the metal icons, as well as liturgical objects, which contributed to the dissemination of these iconographic types all over the Christendom.

Present study of the oldest Georgian samples of the Virgin-Hodegetria is limited to the discussion of the 10th c. metal icons representing the Enthroned Virgin, namely, a golden chalice from Bedia and several triptychs from the Lower Svaneti.

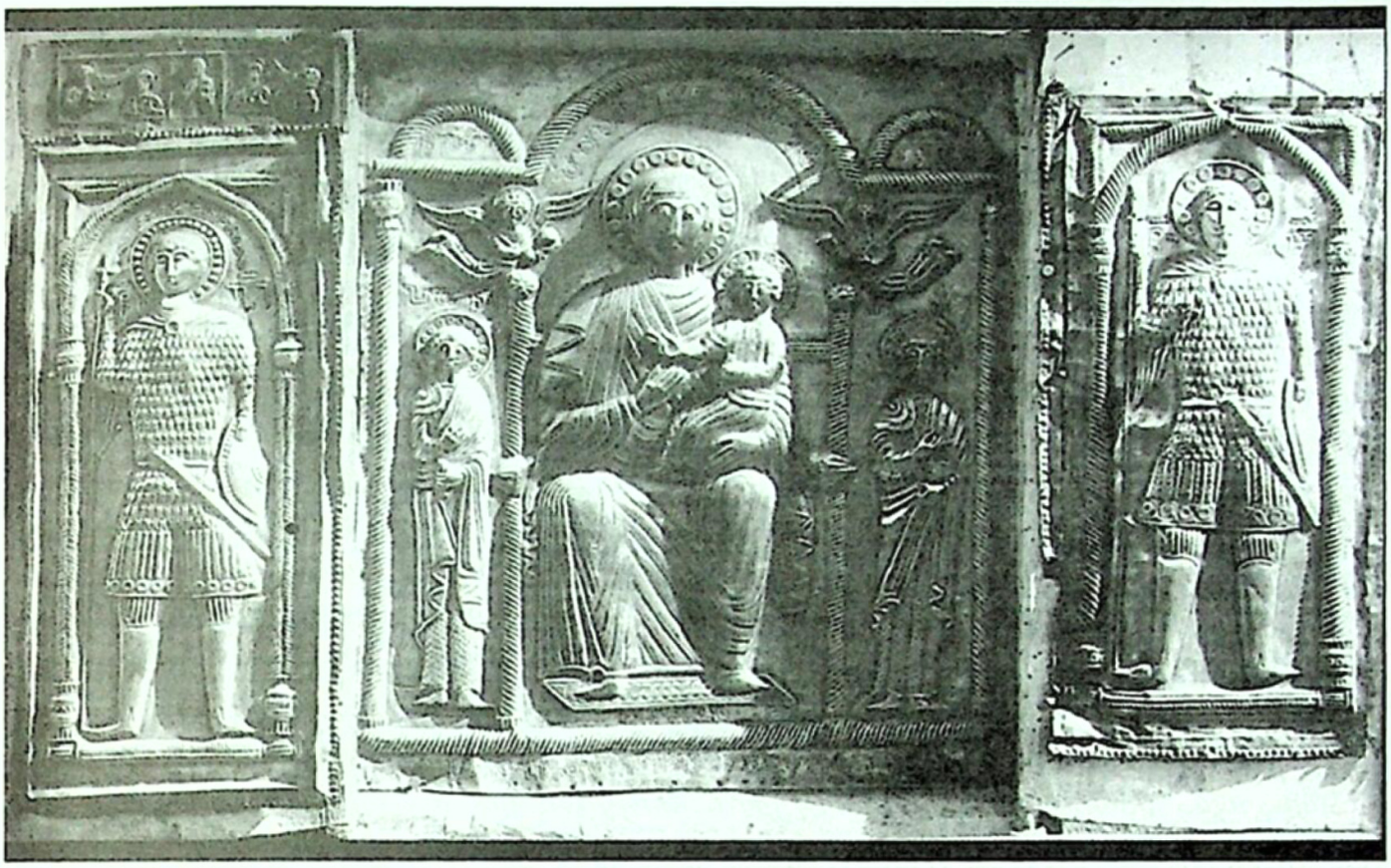
Based on the analysis of the iconographic programme and style of the Bedia chalice, the author shows its affinity with the contemporary Byzantine liturgical objects (sardonyx chalices of the Emperor Romanos II), major concept of the enamel decoration of which is the Glorification of the Virgin. The same is the general concept of the Bedia chalice iconographic programme, on which the image of the Virgin is accentuated using certain artistic and compositional modes.

Enthroned Virgin-Hodegetria is represented on the central part of the silver triptychs from Lower Svaneti (Chukuli, Chikhareshi, Jakhunderi triptychs, late 10th c.). Based on the stylistic analysis of these icons, the author highlights free creative approach of the Georgian craftsmen towards the traditional iconographic schemes.

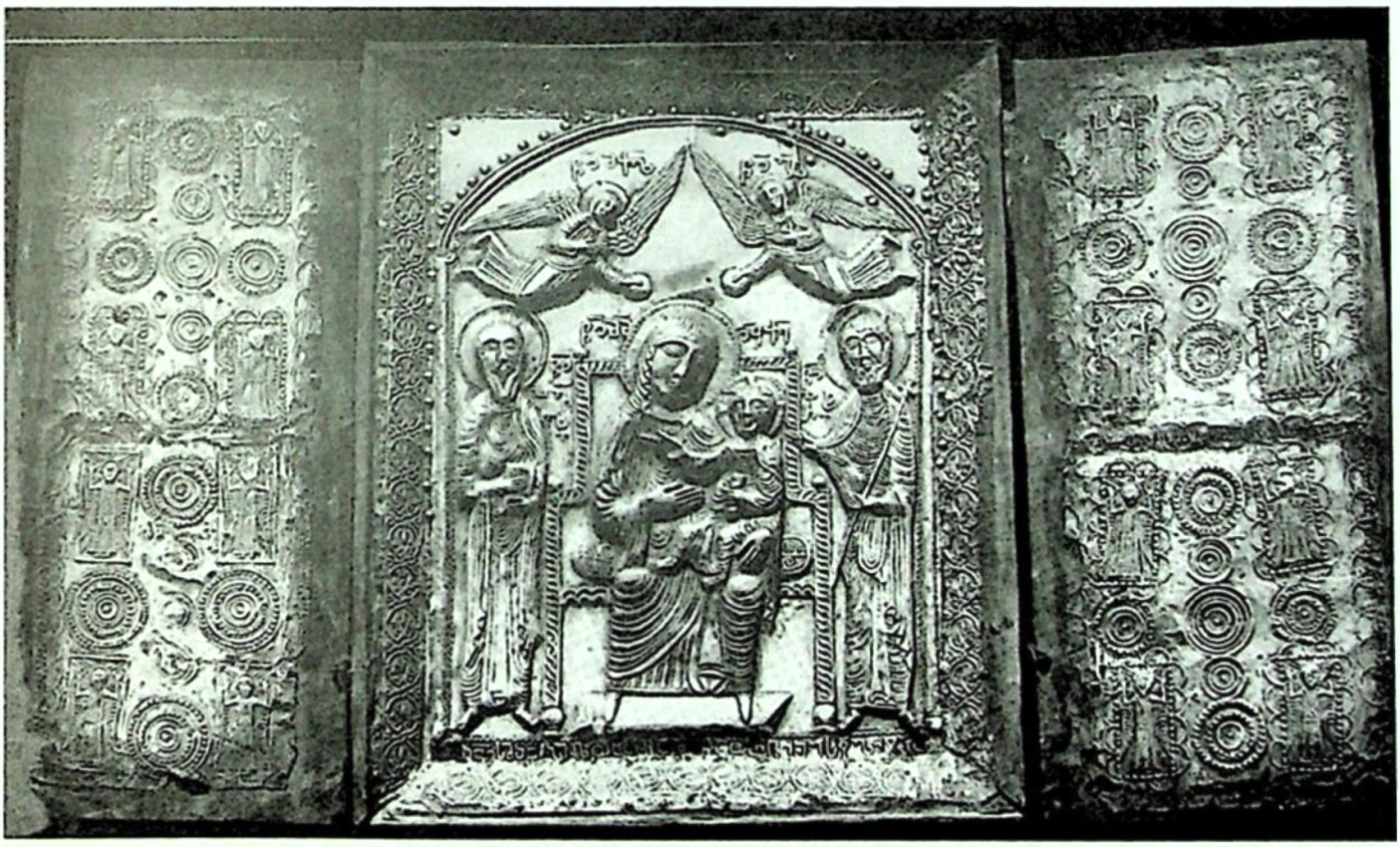
The article also touches upon the predominance of the silver icons in Georgia, evidence of the old Georgian sources concerning the production of metal objects in Georgia and old terminology linked with it.

1. ბედიის ბარძიმი. 999 წ.

2 კარედი ხატი ჩუკულიდან. X ს. ბოლო.



3. კარედი ხატი ჩიხარეშიდან. X ს. ბოლო.



4 კარედი ხატი ჯახუნდერიდან. X ს. ბ

ზაზა სხირტლაძე
ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნატალია ჩიტიშვილი
ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

კარბის წმ. სამების ეკლესია

სოფელი კარბი გორის რაიონში, ცხინვალთან ახლოს მდებარეობს. წერილობით წყაროებში იგი XI საუკუნიდან ჩანს: 1068 წელს კარბში დაბანაკებულა თურქ-სელჩუკთა სულთანი ალფ-არსლანი, რომელიც თავისი ლაშქრით ქართლს შემოესია – *„და დაყო ექუსი კვირა. და იწყო ოხრებად და ხოცად კაცისა, და გარდავიდა მარბიელი მისი არგუეთს. მიუწიეს და დაარბიევეს ვიდრე სუერის ციხემდე. და მოისრა ურიცხვი სული ქრისტიანეთა და ტყუედ იქმნა; და იქმნა საძაგელ ქუეყანა ქართლისა სახილველად კაცთა... ხოლო ყოველსა ქართლსა შინა დადგა ლაშქარი, და თვით თავადი სულტანი დადგა კარბსა, და მერმე ჩამოდგა შერთულთა. და აჭირვა სიძნელემან ზამთრისამან და ბუქთა ძლიერთა“.*[1]

იმ დროიდან მოკიდებული, შიდა ქართლისათვის, განსაკუთრებით კი ქვეყნის ერთ-ერთ უმთავრეს პოლიტიკურ, სავაჭრო-ეკონომიკურ და კულტურულ გზაჯვარედნიზე მდებარე მისი ცენტრალური რეგიონისათვის, ხშირი შემოსევები არასდროს ყოფილა უცხო; მიუხედავად ამისა, ეს კუთხე ასწლეულთა მანძილზე რჩებოდა არამარტო ინტენსიური სამეურნეო საქმიანობის, არამედ გამუდმებული აღმშენებლობის არეალად.[2]

XIV საუკუნის პირველი ნახევრის მიწურულიდან კარბი ქსნის ერისთავთა მფლობელობაში ჩანს. 1348 წელს მეფე ანდრონიკემ ქსნის ერისთავს წითლოსან ქვენიფნეველსა და მის შვილებს სამამულედ დაუმტკიცა *„ქართლის სოფელნი კარბაი და გარეჯარ ბაკურისუბანი, მათითა სამართლიანითა მძღერითა, მთითა, ბარითა, ტყითა, ველითა, ეენაჯითა, წყლითა, წისქვილითა, გალითა, სათიბითა, სანადიროთა, მკუიდრად, სამამულოდ, შეუვალად, მათითა საკმარითა, უკმარითა, ერთობ ყოველითა“*. ქართლის ეს სოფლები ქსნის ერისთავს, სავარაუდოდ, ნამზითვად, ანდერძით მიუღია თავის ცოლისძმის სალარე მუხუსძისაგან (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Hd-3493).[3]

---

[1] *ქართლის ცხოვრება, ტ. I, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ* (თბ., 1955), გვ. 309.

[2] ჯ. გვასალია, *აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ნარკვევები*, (თბ., 1983), გვ. 69.

[3] ე. თაყაიშვილი, *საქართველოს სიძველენი*, ტ. II, (თბ., 1909), გვ. 10-12; *ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. II, ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო ი. დოლიძემ* (თბ., 1965), გვ. 98-99.

მოგვიანო ხანის ისტორიული წყაროებით, XV საუკუნეში კარბი ქართლის ამილახორ-ზედგინისძეთა მფლობელობაში რჩება და საამილახეროში შედის. 1433 წლის საბუთით, თაყა ზედგინისძეს სვეტიცხოვლისათვის კარბში საკანონოდ მიუცია ორ გლეხი.[4] ამ დროიდან მოკიდებული, კარბი ამილახორთა მფლობელობაშია. 1569 წელს ირანელთა წინააღმდეგ წარმოებულ ბრძოლაში ფარცხისთან დამარცხებული მეფე სიმონ I-ის (1537-1603 წწ.) ტყვედ ჩავარდნის შემდგომ, ირანელებმა ქართლის სამეფო ტახტზე მისი ძმა, დაუდ-ხანი დასვეს. ამ ვითარებით უსარგებლიათ ქსნის ერისთავსა და ბარძიმ ამილახვარს და მეჯვრისხევში მყოფი დედოფალისათვის ქონება წაურთმევიათ.[5] 1578 წელს ტყვეობიდან დაბრუნებულმა მეფემ მოღალატე ქსნის ერისთავისა და ამილახვარისაგან საუპატიოდ მიიღო მითვისებული მიწები, რომელთა შორის იყო კარბიც: *„ქსნის ერისთავმან მიართუა საუპატიოდ მეჯუდისხევი და ახალგორი, და ამილახორს გამოართუეს კარბი და კასპი“*.[6] კარბში ზედგენისძეთა მხრივ მამულის მფლობელობა დოკუმენტურად დასტურდება გვიანი ხანის წყაროებითაც: 1646 წელს კარბში მდებარე თამაზის კერძი მამული გივი ზედგინისძისთვის უბოძებია მეფე როსტომს (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Hd-2133). 1784 წელს მეფე ერეკლე II-ის განჩინებაში გოგნიაშვილისა და ფავლენიშვილის ყმის საქმეზე კი აღნიშნულია, რომ სადავო ყმა *„ხან ამილახორის მამულში კარბს მდგარა, ხან კათალიკოსის ყმობა უთქვამს“*.[7] კარბში ყოფილა საბატონოშვილო მამულებიც.[8] იმ პერიოდიდან ხდება დადასტურება ადგილობრივი მცხოვრებლებისაგან ოსი ტყვეების ყმად სყიდვის შესახებ, რაც, როგორც ჩანს, ოსების მხრიდან ხშირად სოფლის დარბევის მიზეზი ხდებოდა.[9] ამდენად, კარბი, დოკუმენტური წყაროებით, რუსეთის მიერ საქართველოს შეერთებამდე საამილახოროს შემადგენლობაში შედიოდა.

კარბსა და მის შემოგარენში შემორჩენილი არქიტექტურული ძეგლები ძირითადად XVI-XVIII საუკუნეებს განეკუთვნება – ესაა რამდენიმე ციხე-კოშკი (გნოლიძეების, დავითაშვილების, ხუბაშვილების), აგრეთვე ღმრთისმშობლის, წმ. მარინეს და წმ. სამების ეკლესიები. კარბის როგორც თავდაცვითი ნაგებობები, ისე ეკლესიები საგანგებო კვლევის საგანი აქამდე არ გამხდარა; ის მოკლე ინფორმაცია, რომელიც კარბის სიძველეების შესახებ მოიპოვება *საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობაში* ზოგადი ხასიათისაა და მხოლოდ მათი მოკლე აღწერით იფარგლება.[10]

კარბის წმ. სამების ეკლესიის აგების სავარაუდო პერიოდად გვიანი შუა საუკუნები, კერძოდ კი, XVI-XVII საუკუნეები სახელდება.[11]

---

[4] ს. კაკაბაძე, *ისტორიული საბუთები*, II, (ტფ., 1913), გვ. 4.

[5] ჯ. გვასალია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 70; შდრ.: ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, *ქართლის ცხოვრება*, ტ. IV, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ (თბ., 1973), გვ. 412; ბერი ეგნატაშვილი, *ახალი ქართლის ცხოვრება* (თბ., 1940), გვ. 85-87.

[6] *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირით დი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1959, გვ. 372.

[7] *ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. V, ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო ი. დოლიძემ* თბ., 1974, გვ. 259; იხ. აგრეთვე, *ქართული სამართლის ძეგლები*, ტ. VII თბ., 1981, გვ. 369.

[8] *ქართული სამართლის ძეგლები*, VII, გვ. 351.

[9] იქვე, გვ. 397-398.

[10] *საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა*, V (თბ., 1990), გვ. 75.

[11] იქვე.

ეკლესია სოფლის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, მის განაპირას მდებარე სასაფლაოზე დგას. მასთან მისასვლელი გზა ჩრდილოეთიდანაა – სწორედ ამ მხრიდან შორიდანვე ჩნდება მოზრდილი, საკმაოდ შემაღლებული პროპორციების მქონე ტაძრის ჩრდილოეთი ფასადი, ორქანობა სახურავის კეხის დასავლეთ კიდეზე აღმართული მომცრო სამრეკლოთი (სურ. 1). ეკლესიის გარშემო შემორჩა გალავნის ნაშთები. მის უშუალო სიახლოვეს, სახელდობრ, სამხრეთ და დასავლეთ კედლებთან, მიწის ზედაპირზე ქვევრის პირები მოჩანს – მოწმობა ერთ დროს იქ არსებული საეკლესიო მეურნეობისა.

ერთსაფეხურიან ცოკოლზე მდგომი, აზიდული პროპორციების, დარბაზული ეკლესია (სურ. 2) ნაგებია კარგად თლილი, მუქი ღვინისფერი ტუფის კვადრებით, რომლებიც ერთმანეთთან მჭიდროდ და ზედმიწევნითაა მორგებულ-მისადაგებული. წყობათა რიგები სწორია, თარაზული; აქა-იქ ჩართულია უფრო მუქი, მოყავისფრო კვადრები და რამდენიმე თეთრი ფერის ძალზე პატარა, თავისი ზომით სხვებთან შეუსაბამო, თუმცა ფერით ინტენსიური ქვა. გულდაგულ ნაწყობი თანაბარზომიერი კვადრების ერთიანობით შექმნილ მუქ ფონზე ისინი მკაფიო ლაქებად ჩნდება, რაც თავიდანვე უნდა ყოფილიყო განსაზღვრული, როგორც ტაძრის საერთო მხატვრული სახის შემადგენელი. ნაგებობა დროთა განმავლობაში დაზიანებულა და რამდენჯერმე აღუდგენიათ – პირველყოველისა, კამარა და სამხრეთი კედლის ზედა ნაწილი. აღდგენისათვის გამოუყენებიათ იმავე ჯიშის ქვა, თუმცა ფასადის დასავლეთი ნაწილის აღსადგენად სხვა ქვაც უხმარიათ. პერანგი გადაწყობილია სამხრეთი ფასადის დასავლეთი სარკმლის ირგვლივ. მოგვიანო განახლების კვალი თვალსაჩინოა ნაგებობის ჩრდილოეთ ფასადზე – აქ წყობისათვის გამოუყენებიათ როგორც უფრო უხეშად ნათალი ტუფი, ისე რიყის ქვა (ძირითადად ფასადის აღმოსავლეთი მონაკვეთის ზედა ნაწილში), აგრეთვე მოყავისფრო ქვიშაქვის დიდი ზომის კვადრები. ფასადის ამ მონაკვეთზე წყობაც განსხვავებულია, უხეში; ქვებს შორის ჩანს დუღაბის ფენა. ტაძრისათვის ჩრდილოეთი მხრიდან აღმოსავლეთ ნაწილთან რიყის ქვითვე მოგვიანებით უნდა მიეშენებინათ კვადრატული მოხაზულობის მომცრო სათავსი (ამჟამად მისი ზედა ნაწილი და აღმოსავლეთი კედელი მთლიანად დარღვეულია – დარჩენილია დასავლეთი კედელი და ჩრდილოეთი კედლის ქვედა ნაწილი) (სურ. 3).

ეკლესიაში შესასვლელი სამხრეთიდანაა – სადა ტიმპანიანი, თაღოვანი კარი მის დასავლეთ ნაწილში, უშუალოდ პილასტრის გვერდითაა გაჭრილი.

ტაძრის შიდა სივრცე სამი თაღოვანი სარკმლით ნათდება: მათგან ერთი საკურთხევლის აფსიდშია, ორი – სამხრეთი კედლის ზედა მონაკვეთზე. დარბაზული ტიპის ეკლესიათა დიდი უმეტესობის მსგავსად, კარბის ეკლესიის ინტერიერიც სადაა; მაღალი, აზიდული პროპორციების მქონე დარბაზს ორსაფეხურიანი პილასტრების წყვილი ორ არათანაბარ ნაწილად ჰყოფს. ამ პილასტრებიდანვე გადადის როგორც ცილინდრული კამარის საბჯენი ნახევარწრიული თაღი, ისე გვერდითა – სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების თაღებიც. ყველა მათგანის ქუსლები ეყრდნობა პილასტრების მარტივ იმპოსტებს – მათ ოდნავ შედრეკილ ლილვზე დადებული თაროს პროფილი აქვთ. კამარის ქუსლი კედლის თაღების ქუსლთან შედარებით რამდენადმე მაღლაა ანაცვლებული. დარბაზის კედლებს ერთსაფეხურიანი ხარისხი გასდევს; საკურთხ-

ეველ'ში ორივე მხარეს თითო ნახევარწრიული არასწორი მოყვანილობის ღრმა თაღოვანი ნი'შაა; ისინი იატაკის დონიდან სხვადასხვა სიმაღლეზეა განთავსებული (მარჯვენა – 0.98 მ., მარცხენა – 0.38 მ.). უჩვეულოდ აღიქმება უშუალოდ ნი'შებს 'ზემოთ განთავსებული, რთული პროფილის მქონე თითო იმპოსტი. რაც მთავარია, იმპოსტების კიდევ ერთი, დამატებითი წყვილია რამდენადმე უფრო ზემოთ, კონქის ქუსლთან. ქვის ტრაპეზი უშუალოდ საკურთხეველის კედელთან მიუდგამთ.

ტაძრის ინტერიერი გვიანი ნალესობის სქელი ფენითაა დაფარული, რაც გარკვეულწილად ართულებს მისი შიდა სივრცის საერთო მხატვრული იერის თავდაპირველი სახით აღქმას; უცნობი რჩება შიდა პერანგის წყობის ხასიათიც.

ინტერიერ'ში 'ზეა'სიდულობის შთაბეჭდილებას რამდენადმე აძლიერებს ტაძრის განივი კედლების დამანაწევრებელი ორ-ორი თაღი, რომლებიც ჩვეულებრივ'ზე ბევრად უფრო მაღლაა ა'სიდული. ამასვე უწყობს ხელს განიერი, მსხვილი, საგრძნობლად წინ წამოზიდული ორსაფეხურიანი პილასტრები, რომლებსაც კამარის საბჯენი ასეთივე თაღები ემყარება.

ტაძარ'ში შედარებით უკეთ განათებული ჩრდილოეთი კედელია – დარბაზს შუქი სამხრეთიდან, გარდა კარისა, მომცრო სარკმლიდანაც ეფინება. უფრო ნაკლებაა განათებული ვიწრო, მაღალი საკურთხეველი, განსაკუთრებით კი მისი ღრმა ნი'შები. ნაგებობის შედარებით მცირე ზომებისა და სიმაღლეში ა'სიდულობის გამო, ინტერიერში შუქჩაღვრილი და ნახევრად განათებული მონაკვეთების კონტრასტული მონაცვლეობის ნაცვლად, იქმნება განათების რბილი, თითქმის შეუმჩნეველი გადასვლები.

გრძივი კედლების სხვადასხვა ზომის უბეებით დანაწევრების მხატვრული ხერხისათვის ქართველ ოსტატებს არაერთხელ მიუმართავთ გარდამავალი ხანის უგუმბათო არქიტექტურაში. ცხადია, ყველა ცალკეულ შემთხვევაში ეს ხერხი სხვადასხვაგვარადაა გააზრებულ-განხორციელებული. დარბაზული ნაგებობების შიდა სივრცეს პილასტრები ძირითადად ანაწევრებენ ორ ან სამ სხვადასხვა ზომის უბედ; გამონაკლისის სახით გვხვდება ოთხ და ხუთ მალად დანაწევრების შემთხვევებიც. სამ უბედ დანაწევრებისას, მაგალითად, ღვიარასა (X ს.)[12] და ბრეძა'ში (X ს.)[13] ეკლესიის დარბაზის დასავლეთი ნაწილის პირველ მალას შედარებით დიდი მონაკვეთი ეთმობა, შუა მალა უფრო პატარაა, ხოლო აღმოსავლეთისა – ყველაზე მოკლე; შესაბამისად, საკურთხეველისკენ უბეთა ზომა მცირდება. გვხვდება შიდა სივრცის დაყოფის სხვაგვარი ხერხიც (ნეძვი – IX ს.[14], ზემო ყარაბულახი – X საუკუნის მეორე ნახევარი[15]),

---

[12] გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, *საქართველოს მუზეუმის მოამბე*, ტ. VII ტფ., 1933, გვ. 211-212.

[13] *საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა*, ტ. V, გვ. 361-362; ს. მაკალათია, *ფრონეს ხეობა* თბ., 1963, გვ. 51; ჯ. გვასალია, ფრონის ხეობათა ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, *საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული*, VII, თბ., 1989, გვ. 20.

[14] იქვე, გვ. 171; რ. მეფისა'შვილი, გრიგოლ ხანძთელის მოწაფეების სააღმშენებლო მოღვაწეობა ქართლ'ში. *საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე*, №4, 1963, გვ. 232-241.

[15] ვ. დოლიძე, სათხის ხეროთმოძღვრული ძეგლი, *Ars Georgica*, ტ. 7-A, 1971, გვ. 140.

როცა დასავლეთი უბე ყველაზე მცირეა, საკურთხეველისკენ კი უბეთა-ზომები თანდათანობით იზრდება. თანაგვარი სურათი იკვეთება ორმალიან ეკლესიებში – ზოგ შემთხვევაში დასავლეთი მონაკვეთია შედარებით ვიწრო (სოფელ სუქითის წმ. სამების ეკლესია – IX-X სს.[16]), ზოგან კი პირიქით – აღმოსავლეთისა (ქუსირეთი – VIII-IX სს.[17] გოსტიბე – X-XI სს.[18], დიღომი – X-XI სს.[19], დირბი – X საუკუნის შუახანები[20]). შიდა სივრცე სწორედ მათ თანაგვარადაა დანაწევრებული კარბის წმ. სამების ეკლესიაშიც, თუმცა მალების სხვადასხვა ზომა ტაძრის ინტერიერში მკვეთრად არ აღიქმება.

საერთო მხატვრული გადაწყვეტის მხრივ ბევრად უფრო გამომსახველი და შთამბეჭდავი (მით უფრო ამ ეტაპზე, გვიანი ნალესობით ინტერიერის საგრძნობი სახეცვლისას) კარბის ეკლესიის გარესახეა. მისი ფასადების მოსაპირკეთებლად ძირითადად სხვადასხვა ტონალობის ის მუქი ღვინისფერი ტუფია გამოყენებული, რომელიც ამ რეგიონში მოიპოვება და რომლითაც შიდა ქართლის სხვადასხვა კუთხეში ასწლეულების განმავლობაში არაერთი ეკლესია აუგიათ. სხვადასხვა ზომის კვადრების თანაბარზომიერი წყობით შექმნილი ნახატი (სადაც თარაზული რიგები ყოველთვის არაა დაცული) უკვე თავისთავად განაპირობებს ფასადების მხატვრულ გამომსახველობას. ამასთანავე, ფასადებზე რამდენიმეგან ჩაურთავთ თეთრი ფერის მცირე ქვებიც – საგანგებოდ დაჭრილ-დანაწევრებული სტელის ფრაგმენტები. ეს ჩანართები, გულდაგულ ნათალი საპერანგე ქვის სხვადასხვა ტონალობის კვადრთა მონაცვლეობასთან ერთად, გარკვეულწილად აცოცხლებს ფასადთა ფერადოვნებას, მკვეთრ აქცენტებად აღიქმება და რელიეფურ დეკორთან ერთად გარკვეულ ცხოველხატულობას სძენს ტაძრის გარესახეს. ყოველივე ამას ემატება ფასადებზე განაწილებული სადა რელიეფური სამკაული: აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებზე ესაა სარკმელთა ღიობების მამკობი ჯვრები; დასავლეთ ფასადზე – ფრონტონთან ახლოს ჩასმული მოზრდილი კვადრი ქტიტორის გამოსახულებით, ხოლო მის მარჯვნივ – ფილა მრავალსტრიქონიანი საქტიტორო წარწერით.

არაერთხელ აღუნიშნავთ, რომ საფასადო სამკაულის სისადავე IX-X საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი მახასიათებელთაგანია. იმხანად ძირითადი ყურადღება გადატანილი იყო პერანგის წყობის ხასიათზე, ერთიან სიბრტყეებზე, რომლებზეც ორნამენტებითა და სახეებით გამშვენებული კარ-სარკმელთა ტიმპანები, თავსართები, მათთან ერთად კი ცალკეული რელიეფები აქა-იქ გაბნეული დეკორატიული აქცენტების სახით

---

[16] *საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა*, V, გვ. 394.

[17] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе. *Архитектура нагорной части исторической провинции Шида Картли* Тб., 1975 . с. 30-32, სურ. გვ. 21.

[18] Р. Меписашвили. Памятники архитектуры X-XI веков в сел. Кабери и Гостибе. *Ars Georgica*, 8-А, 1979, გვ. 57-63.

[19] პ. ზაქარაია, დიღომი, *საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე*, ტ. XVII-B 1953, გვ. 81-103.

[20] ბ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, *დირბის ღვთისმშობლის მონასტერი*, თბ. 2006, გვ. 9.

წარმოჩნდებოდა (შდრ. დირბი,[21] შეპიაკი,[22] კაბერი[23], გოსტიბე[24], სათხე,[25] – ყველა X საუკუნისა). ასეთ შემთხვევაში, კედლის წყობა, მისი აღნაგობა და ნახატი თავისთავადი მხატვრული ღირებულებისაა და ნაქანდაკევ დეკორთან ერთად (ზოგჯერ მასზე მეტადაც კი) მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ნაგებობის გარესახის საერთო გამომსახველობას. კარბის წმ. სამების ეკლესიის ფასადების საერთო გადაწყვეტაში მკაფიოდ გამჟღავნებული ეს თავისებურება საგულისხმო ჩანს როგორც საზოგადო ტენდენციისადმი მისი მიმართების თვალსაზრისით, ისე მისი შექმნის სავარაუდო პერიოდის განსაზღვრისათვისაც.

წმ. სამების ეკლესიის საფასადო რელიეფური დეკორი შესრულების მხრივ რამდენადმე სხვაობს ერთმანეთისაგან. ყოველივე ეს სხვადასხვა წინაპირობებით შეიძლებოდა ყოფილიყო განპირობებული – ვერ გამოირიცხება ცალკეულ ოსტატთა ხელი, ისევე როგორც წინასწარ გამიზნული მიდგომა ამა თუ იმ ფასადზე განსხვავებული მხატვრული ეფექტის მისაღწევად.

ეკლესიის სარკმელთაგან ორი – აღმოსავლეთ ფასადზე (სურ. 4) და სამხრეთი ფასადის დასავლეთ ნახევარზე (სურ. 5) განთავსებულნი – თარაზულად მკლავებგადაკეცილი წარბებითაა გაფორმებული. ესაა ერთსაფეხურიანი, ბრტყელი ზედაპირის მქონე, მარტივი ფორმის თავსართი. რაც მთავარია, ორივეგან წარბთა ზემოთ, იმავე ფილაზე რელიეფებია განთავსებული. აღმოსავლეთ ფასადზე ესაა გრეხილით შექმნილ მედალიონში ჩაწერილი ე.წ. ბოლნური ჯვარი, სამხრეთ ფასადზე კი განედლებული ჯვარი. სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე არსებული სარკმელი შეუმკობელია.

აღმოსავლეთი სარკმლის მამკობი ბოლნური ჯვრის წვერები უშუალოდ ებჯინება გრეხილი ლილვით შექმნილ მედალიონს. თავის მხრივ, ჯვარი აღმართულია მომცრო ბუნზე, რომელიც სარკმლის სათაურს ემყარება; ამის გამო მედალიონი არაა შეკრული – იგი ჯვრის ქვედა მკლავის განზე გასულ წვერებს ებჯინება. ფონი ჯვრის მკლავებს შორის თეთრია (ქვის ზედაპირი კირის თეთრათია დაფერილი). ამგვარი ხერხი, შუქ-ჩრდილთან ერთად კიდევ უფრო გამოჰკვეთს გამოსახულებას მუქი ღვინისფერი ფასადის ერთიან სიბრტყეზე. მსგავსი, წრეში ჩაწერილი ჯვრები გვხვდება დირბში,[26] ტაბაწყურში,[27] ფრისში[28], გოსტიბეში[29].

სამხრეთი ფასადის დასავლეთ ნაწილში განთავსებული სარკმლის წარბის თავზე ჯვრის ქვედა მკლავი რამდენადმე დაგრძელებულია; ამასთანავე, ჯვრის ყოველი მკლავის ორივე წვერი ე.წ. „ღილებითაა" გამშვენებული. „ღილია" ჯვრის ცენტრშიც, მკლავთა შეერთების ადგილას. ჯვრის ისეთი გამოსახულება, რომელიც

---

[21] იქვე. გვ. 13.
ლ. რსეულიშვილი, თრიალეთის X საუკუნის ერთი ძეგლი, *Ars Georgica*, 6-A 1963, გვ. 167-180.

[23] Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 47-57, ტაბ. 21-29.

[24] იქვე, გვ. 57-63, ტაბ. 30-35.
ვ. ლოლიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 131-159.

[26] გ. გაგოშიძე, ნ. სიხლაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38, ნახ. 12.

[27] *ჯაფახეთი, ისტორიულ-ხელოვნებითმოძღვრული გზამკვლევი* თბ., 2001, გვ. 81-83, სურ. 260

[28] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 94, ნახ. 84.

[29] Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 33.

კარების სამხრეთ ფასადზეა. ქართული ხელოვნების ადრეული პერიოდიდანაა ცნობილი როგორც სტელებზე,[30] ისე ეკლესიათა ფასადებზე.[31]

თავსართს სარკმლის ღიობის შესამკობად და ფასადების ერთიანი, დაუნაწევრებელი სიბრტყეების გასაფორმებლად ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იყენებდნენ. V საუკუნიდან დაწყებული ვიდრე X საუკუნემდე. ასწლეულების განმავლობაში სარკმელთა მორთულობის პრინციპები იცვლებოდა. თავდაპირველად სარკმლის ზემოთ დამოუკიდებელი სახით არსებული თავსართი – გეომეტრიული ან მცენარეული მოტივებით გამშვენებული საკმაოდ დიდი ზომის წარბს (აკვანება,[32] მცხეთის ჯვარი,[33] წრომი[34], ატენის სიონი,[35] სამშვილდის სიონი[36]), მოგვიანებით, VIII საუკუნის ბოლოდან, სარკმლის მორთულობის რამდენადმე უფრო გართულებული კომპოზიცია ენაცვლება – ჩნდება წარბს ზემოთ განთავსებული ჯვრები (გურჯაანი – VIII ს.[37], სოფ. გლდანის წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის ეკლესია IX-X სს.,[38] ფავნისი – X ს. [39]) და სხვადასხვა სახის დეკორატიული აქცენტები (დირბი[40], შეპიაკი – X ს.,[41] ღვიარა – X ს.[42]). ამასთანავე, უკვე IX საუკუნის მიწურულს – X საუკუნის დასაწყისისათვის ჩნდება პირველი ცდები სარკმლის საპირის გამოყენებისა (ბიეთი – IX ს.,[43] ხეითი – X საუკუნის პირველი ნახევრისა[44]). რიგ შემთხვევებში ზედანი უკვე აღარ იმეორებს სარკმლის თაღის მოხაზულობას და თითქოსდა დამოუკიდებლად არსებობს (კიანეთი – X ს[45]., კუმურდო – 964 წ. ს.,[46] ვალე – X ს.,[47] ოშკი - 963-976 წწ.[48]). ამავე დროს,

---

[30] Н. Чубинашвили. *Хандиси* Тб., 1972.

[31] სოფელ საცხენეთის გომარეთის ეკლესიის დასავლეთი ფასადის სარკმლის თავზე (ციდა ქართლი, ჰატარა და დიდი ლიახვის ხეობების არქიტექტურული მემკვიდრეობა, ტ. I, თბ., 2002, გვ. 162-163, ერედვის ბერის საყდრის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე (Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 64-65).

[32] ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი უცნობი ძეგლი, *Ars Georgica*, 2 (1942), გვ. 34-38, სურ. 12, ტაბ. 12.

[33] Г. Чубинашвили. *Памятники типа Джвари* Тб., 1948; ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება (თბილისი, 1974), გვ.103-105.

[34] გ. ჩუბინაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, ტ. I (თბილისი, 1936), გვ. 145-168; ირ. ციციშვილი, *ქართული არქიტექტურის ისტორია* (თბილისი, 1955), გვ. 45; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 33-35, 112-113.

[35] გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ.128-136; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ.108.

[36] Н. Чубинашвили. *Самшвилдский Сион*. Тб., 1969.

[37] Н. Северов, *Памятники грузинского зодчества* (Москва, 1947), с. 201-202; Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, т. I, Тб., 1958), с. 273-286, т. II, ил. 190-204.

[38] Р. Шмерлинг, В. Долидзе, Т. Барнавели. *Окрестности Тбилиси*, Тб., 1960, с. 94-95.

[39] Е. Привалова, *Павниси*, Тб., 1977, გვ. 9.

[40] გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 21, ნახ. 3, სურ. 9.

[41] ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 167-180.

[42] გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, *საქართველოს მუზეუმის მოამბე*, ტ. VII, ტფილისი, 1933, გვ. 211-212.

[43] გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 194-198.

[44] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 47-51.

[45] რ. მეფისაშვილი, სოფელ კიანეთის X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, *ძეგლის მეგობარი*, №30, 1972, გვ. 59-68.

[46] ირ. ციციშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 58-59; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 49-50.

[47] რ. მეფისაშვილი, ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი, *Ars Georgica*, 3 1950, გვ. 25-52. ვ. ბერიძე, *სამცხის ხუროთმოძღვრული ძეგლები*, თბ., 1970, გვ. 43-46.

[48] W. Djobadze, *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjeti and Šavšeti* (Stuttgart, 1992), ტაბ. 182.

სარკმლის თავსართი, ე.წ. წარბი კვლავ განაგრძობს არსებობას და ინტენსიურად გამოიყენება იმ პერიოდის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში. შესაბამისად, კვლავ დასტურდება, როგორც ცალკე არსებული თავსართი, ისე მის ზემოთ განთავსებული სიუჟეტური სცენებიც (კაბერი – X ს.,[49] გოსტიბე – X-XI სს.,[50] აძიკვი – X ს.,[51] ბზა – X ს.,[52] ფრისი – X ს.[53]); XI საუკუნიდან მოყოლებული, უკვე ფართოდ გამოიყენება რთული ორნამენტული დეკორის მქონე სარკმლის საპირეები, რომლებიც ერთიანად მოიცავენ სარკმლის ღიობს და ფასადების დეკორატიულ თაღნართან ერთად, საგრძნობ როლს თამაშობენ ფასადების მხატვრული გამომსახველობის განსაზღვრაში.

კარბის ეკლესიის თავსართი, თავისი ხასიათით XI საუკუნემდე აგებული ტაძრებისთვისაა დამახასიათებელი. ჯვრის ეს ორი რელიეფური გამოსახულება დამუშავების მხრივ სხვაობს ერთმანეთისაგან. სამხრეთ ფასადზე სწორკუთხა მოხარჩოებაში მოქცეული გამოსახულება ფონის ამოღებით იქმნება – ამის შედეგად ჯვრის რელიეფის ზედაპირი კედლის სიბრტყეს უსწორდება. აღმოსავლეთ ფასადზე ჯვარი კვადრის ზედაპირზეა რელიეფურად ნაკვეთ-ნაძერწი. სხვადასხვაგვარადაა დამუშავებული რელიეფის ზედაპირიც – სამხრეთ ფასადზე ჯვრის ზედაპირი მოცულობების ოდნავი დადაბლება-ამაღლებით იქმნება, აღმოსავლეთ ფასადზე კი – ჯვრის სწორი ზედაპირის (ფონის) და გრეხილის ერთმანეთთან შერწყმით. პირველი, რაც ასეთ შემთხვევაში შეიძლებოდა გვევარაუდა, სხვადასხვა ოსტატის მიერ მათი შესრულება იქნებოდა. თუმცა არ გამოირიცხება იმის შესაძლებლობაც, რომ ამგვარი ხერხი განსხვავებული მხატვრული ეფექტისათვის წინასწარგამიზნულად იქნა შერჩეული.

ტაძრის ლავგარდანი მარტივი პროფილისაა – თაროზე დადებულ საკმაოდ მსხვილ ლილვს ურთიერთპარალელური დამრეცი ჭდეები ამკობს. ამგვარი სახის გრეხილით გაფორმებული ლავგარდანი აქვს ფავნისის წმ. გიორგის ეკლესიას, რომლის აგებაც X საუკუნეში ივარაუდება.[54]

კარბის ეკლესიის დასავლეთი და აღმოსავლეთი ფასადების საერთო მხატვრული სახისათვის უთუოდ მნიშვნელოვანი ჩანს ლავგარდანის აღნაგობა – მას მკლავები შიგნით „ეკეცება“ (სურ. 6). კარგადაა ცნობილი, რომ ამგვარი სახის, თარაზულ გადანაკეცებიანი ლავგარდანის არსებობის ვრცელი დროითი დიაპაზონის (IV-X სს.) პირობებში ცალკეული დროითი მონაკვეთებისათვის იცვლებოდა მისი ნახატის ხასიათი და პროპორციებიც კი. დღეისათვის

---

[49] Р. Меписашвили. დასახ. ნაშრომი, გვ. 46-57, ტაბ. 21-29.

[50] იქვე, გვ. 57-63, ტაბ. 30-36.

[51] Р. Шмерлинг. Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза. *საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა გამყოფილების მაცნე*, 1969, №2, გვ. 115-121, სურ. 26-41.

[52] იქვე, გვ. 105-115, სურ. 6-25.

[53] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 94.

[54] Е. Привалова. *Дависи* , Тб., 1977, გვ. 9.

[55] გ. გაფრინდაშვილი, 995 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი ნასოფლარ ფიაში, *საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე*, ტ. XVII, №8, 1956, გვ. 761-767; გ. მარსაგიშვილი, აგარის მონასტრის უძველესი ეკლესია. *ძეგლის მეგობარი*, №60, 1982, გვ. 13-21.

ამ მხრივ გამოკვეთილი სურათის[55] გათვალისწინებით, კარბის წმ. სამების ეკლესიის ლავგარდნის აღნაგობა, მასში აღბეჭდილი მხატვრული კონცეფცია, გარდამავალი ხანის გვიანი ეტაპის, სახელდობრ IX საუკუნის მიწურულისა და X საუკუნის პირველი ნახევრისათვის დასახულ ტენდენციებზე მეტყველებს, ამასთან წარმოაჩენს თანაგვარ ძეგლთა რიგსაც (ფიას წმ. გიორგის ეკლესია,[56] კაჭიო[57]).

ეკლესიის საფასადო მორთულობაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დასაელეთი ფასადია – სწორედ აქაა ჩართული საქტიტორო რელიეფი, აქვე ამოუკვეთავთ წარწერებიც (სურ. 7).

საქტიტორო რელიეფი განთავსებულია კედლის ზედა ნაწილში, ფრონტონის სიახლოვეს, კეხიდან სამი წყობით ქვემოთ, ღვინისფერი ქვის მოსრდილ (54x65 სმ.) ფილაზე. ფასადის ზედა ნაწილში განთავსებული ფილა და მასზე არსებული გამოსახულება ახლო მანძილიდანაც კი მხოლოდ ზოგადი სახით აღიქმება. აშკარაა, რომ რელიეფის ზომა არ ყოფილა ზედმიწევნით შეფარდებულ-მისადაგებული ნაგებობისა და მისი ფასადის ზომებთან; ასევე არ ყოფილა ყურადღება გამახვილებული მისი შეძლებისდაგვარად სრული აღქმის შესაძლებლობებზე. ამგვარი გადაწყვეტა ერთი შეხედვით უჩვეულოა, თუმცა კი გამონაკლისად ვერ ჩაითვლება, რადგან ადრეული ხანიდან მოყოლებული, მსგავსი შემთხვევები ქართულ საფასადო ქანდაკებაში არაერთგზის დასტურდება.[58]

ფილის მარცხენა ნაწილზე წარმოდგენილია მამაკაცის ფიგურა. მარჯვნივ დარჩენილ არეს თორმეტსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა ავსებდა (სურ. 8). მსხვილი გრაფემებით (1,4-3,5 სმ) შესრულებული ტექსტისაგან (განაწილებული იყო დაახლოებით 19,5x50,5 სმ ფართობზე) ამჟამად ცალკეული ასოებიღა შემორჩა (სურ. 9):

[. .]Ⴗ
[- -]Ⴗ[- - -]
[. .]
ᲘᲯ[- - -]
[. .]
[. .]
[. .]Ⴚ
[- - -]Ⴗ[-]
[- -]Ⴙ[- -]
[. .]
Ⴚ[. .]
Ⴜ[. .]

[...]ი[- -]ე[- - -][...]ლმ[- - -][...][...][...]ა[- - -]ე[-][- -]ს[- -][...]ა[...]ვ[...]

---

[56] გ. გაფრინდაშვილი, IX-X სს-ის არქიტექტურული ნაგებობა ნასოფლარ ფიაში, *საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე*, ტ. XVII, №6, 1956, გვ. 564-572.

[57] ჯაფახეთი, *ისტორიულ-ხუროთმოძღვრული გზამკვლევი*, თბ., 2000, გვ. 79-80, სურ. 239- 247.

[58] მცხეთის ჯვრის გუმბათის სამხრეთი წახნაგის რელიეფიდან მოყოლებული, მსგავსი მაგალითები არც თუ მცირეა (წყაროსთავის საკათედრო ტაძარი – X ს., დირბი – X ს. კუმურდო – 964 წ., მრავალი სხვა).

ჩარჩოს ვიწრო, რელიეფური ხაზი სწორკუთხა ფორმად შემოწერს რელიეფურ კომპოზიციას; მარჯვენა ზედა კუთხეში იგი კვადრის კუთხის ფორმის დარად ცერადაა ჩაკვეთილი. ჩარჩოს ზედაპირი, ერთი შეხედვით, სადაა, თუმცა ახლო მანძილიდან დაკვირვებისას ზედა და ქვედა თარაზულ ზოლებზე გაირჩევა მარტივი გრეხილი ორნამენტის კვალი; როგორც ჩანს, ჩარჩოს თავდაპირველად გრეხილის ფორმა ჰქონდა.

ფორებიანი ტუფისაგან გამოკვეთილი კვადრის მარცხენა ნახევარზე, მსუბუქად ჩაკვეთილ არეზე ქტიტორი მამაკაცი მუხლმოყრილია წარმოდგენილი. ასწლეულების მანძილზე გამოქარული რელიეფის კონტურების სიგლუვე გამოსახულების დეტალურ გარჩევას ართულებს. რელიეფის სიმაღლე არ სცდება ჩარჩოს სიმაღლეს.

შარავნდმოსილი ფიგურის თავი და სხეული ფრონტალურადაა მოცემული (მხოლოდ ქვედატანია თითქოს ოდნავ მიტრიალებული მარცხნივ), მუხლმოყრილი ფეხები კი მარცხნივ მიმართული. თავის ზედა ნახევარზე, შარავანდის პარალელურად გადაყოლებული რკალი თმებს აღნიშნავს. სახე ამომტვრეულია – დაზიანებულია თვალის, ცხვირის და ღაწვების ადგილი. გაურკვეველად იკითხება მარჯვენა თვალის ფოსო, წარბის ნაკვთების მომცველი შუბლის ვიწრო ხაზი და საფეთქლების დონეზე გამოკვეთილი, განზე გასული და ფრონტალურად ნაჩვენები ყურები. სახის ქვედა ნაწილში ჩაკვეთილი არე მკვეთრ ასიმეტრიულ ჩრდილს ქმნის და გამომსახველობას მატებს ქტიტორის ბაგეებს. დაბლა დახრილი ულვაში უერთდება სამკუთხა ფორმის, მოკლე, ბოლოში ოდნავ წაწვეტებულ წვერს, რომელიც თითქმის მთლიანად ფარავს ყელს (გაირჩევა კისრის მარჯვენა ზოლი).

რელიეფის ცუდი შემონახულობის გამო დაწერილებითი საუბარი სამოსის თაობაზე ძნელდება. მამაკაცს ტანთ მოსავს გრძელსახელოებიანი, გრძელი და სწორი კვართი და შედარებით მოკლე, მუხლებამდე დაშვებული მოსასხამი. ყელთან მრგვალად მოჭრილი კვართის გლუვ ზედაპირზე დრაპირების აღმნიშვნელი ხაზები არ ჩანს. ფიგურის მხრებთან მოსასხამი სამოსს ზემოდან არ ეფინება – იგი მხრებს პარალელურად, ვიწრო ზოლად გასდევს და დაბლა სწორად ეშვება. კვართის ჩამოსწვრივ, გვერდებზე, ჩანს მოსასხამის კალთები. მარჯვენა მხართან, მოსასხამის ზედაპირზე არათანაბრად ამოღარული წერტილების რიგია: ეს ქსოვილის დეკორატიული სახე უნდა იყოს. მარჯვენა მუხლს ზემოთ, მოსასხამის ქვედა ბოლოს გასწვრივ, კალთაზე, მოჩანს თარაზულად დადებული ხაზი, რომლითაც მაღალი რელიეფიდან შედარებით დაბალზე გადასვლა ხდება. შესაძლოა ეს ხაზი კაბის მოკლე კალთის აღმნიშვნელი იყოს, რომლის შიგნით ქტიტორს შარვალი მოსავს (ნაკლებ სავარაუდოა, რომ მას მარცხენა ხელში სჭეროდა ქისა ან რამე სხვა ნივთი, რომლის ძირიც სწორედ ამ ხაზით იქნებოდა აღნიშნული). ფიგურის მარცხნივ ერთმანეთზე ზემოდან დადებული შარვლის ორი ტოტის ბოლო და მოხრილი ფეხები მოჩანს. ფეხსაცმელი, სავარაუდოდ, დაბალქუსლიანი და წვრილცხვირიანი უნდა ყოფილიყო (ამ ადგილზე რელიეფი ძალზე დაზიანებულია და, შესაბამისად, გაურკვეველი).

ერთიანი ბლოკის სახით მოცემული ტანიდან გამოიკვეთება მოხრილი ხელები, რომელთაგან მარჯვენა მკერდის დონეზე, ხოლო მარცხენა – წელის

არეზე იკითხება. მარჯვენა ხელის ბეჭედან იდაყვამდე მანძილი მეტად მცირეა, მარცხენას შემთხვევაში კი პირიქით – გაზრდილი. შესაბამისად, იცვლება იდაყვიდან ხელის მტევნამდე მანძილიც. ქტიტორს მარჯვენაში დიაგონალურად, ზედა მარჯვენა კუთხიდან ქვედა მარცხენა კუთხისკენ მიმართული, ჯვრულთავიანი წვრილი კვერთხი უჭირავს. წელზე სარტყელია გადმოცემული. მარცხენაში რაღაც გაურკვეველი საგანი უჭირავს. კვერთხს შეკლებული მარცხენა ხელის მტევანზე ჩანს შედარებით მოკლე, წვრილი თითები. მარჯვენა ხელის მტევნის ადგილზე ქვის ზედაპირი ჩამოშლილია.

გამოსახულების ქვედა ნაწილში, რამდენიმეგან ჩანს მკვეთრი ფართო ღრმულები, რაც ნალექებისაგან დაზიანების შედეგი უნდა იყოს.

გამოსახულება ზოგადი ფორმებით ხასიათდება. იგი ნაკვეთილი ფონიდან ამოიზიდება. რელიეფის სიღრმე დაბალია, პროპორციები – დარღვეული: თავის ზომა ტანთან შედარებით შეუსაბამოდ დიდია, ხელებისა – მცირე. განსაკუთრებით მცირე ზომისაა მტევნები. ტანის ოთხკუთხა ფორმას ქმნის ზედა ნაწილში მოსასხამის გადმოცემის ხერხი, ქვემოთ კი მოხრილი მუხლის დეტალი. გამოსახულებაში გარკვეული დინამიურობის შემომტანია ფიგურის მოხრილი ხელები, ხოლო თავისა და სხეულის ფრონტალურობა და მარცხნივ ერთმანეთზე დადებული გაშეშებული ფეხები, პირიქით, სტატიკურს ხდის მას. რელიეფი წითელი ოქრას საღებავით ყოფილა შეღებილი – პიგმენტის კვალი ამჟამად თითქმის მთლიანადაა გადარეცხილი და ალაგ-ალაგ უმნიშვნელო ნაშთების სახითდა ჩანს.

საქტიტორო გამოსახულებიანი კვადრის გვერდით, მის მარცხნივ, რამდენადმე ქვემოთ, იმავე ფერის მომცრო ფილაზე ამოკვეთილია რვასტრიქონიანი წარწერა (სურ. 10-11):

ᲰᲦᲚ ᲚᲠᲚᲠ Ო
ᲯᲠᲒᲚᲠᲔ
ᲩᲠᲒᲚᲚᲠ
ᲠᲣᲠ ᲒᲝ[Ლ]Ს
ᲜᲚᲠᲠ ᲩᲠᲚ
ᲧᲚᲪᲔᲘᲡ Ნ
ᲘᲠᲜᲠ ᲧᲯ
ᲘᲡ

ᩬᩬ-სასა ᲓᲩᲠᲐᲛᲘᲡᲐᲘ | ᩬᩬᲐᲛᲘᲒᲘᲐ | ᲐᲥᲐᲛᲓ[Ი]Ს; | ᲕᲘ(Ნ)ᲪᲐ ᩬᩬᲐᲘᲙᲘᲗᲮᲝᲡ, ᲚᲩᲝᲪᲕᲐ ᲧᲝᲩᲡ.

წარწერა XX საუკუნის 20-იანი წლებისათვის უნახავს და გადმოუწერია გ. ბოჭორიძეს.[39] ამ გადმონაწერიდან ჩანს, რომ ტექსტი იმხანადვე ყოფილა დაზიანებული.

წარწერაში პირდაპირაა მითითებული, რომ რელიეფზე გამოსახულ პირს ეკლესიის ასაგებად გაუღია გარკვეული თანხა – 1500 დრამი. სიტყვები „*აქა-*

[39] ეკლესიის აღწერა და წარწერების გადმონაწერი მოიპოვება გ. ბოჭორიძის პირად არქივში, რომელიც ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრშია დაცული (საქმე №48, გვ. 12-14).

მომდის წამიგია" იმაზე მიუთითებს, რომ წარწერა საალმშენებლოა და თანხა ეკლესიის ასაგებად იქნა გაღებული.

დრამი, როგორც ფულის ერთეული ფართოდ იყო გავრცელებული მახლობელ აღმოსავლეთში, აგრეთვე საქართველოში. მის წარმომავლობაზე, ასევე რაობაზე, როგორც წონისა და ფულის ერთეულზე საგანგებოდ დაიწერა.[60] დრამის გავრცელება ადრეული შუა საუკუნეებიდან ივარაუდება, ქართულ წყაროებში კი რამდენადმე ძოგვიანოდ – IX-X საუკუნეებიდან ჩნდება, ჯერ როგორც მონეტის სახელწოდება, შემდეგ კი წონის ერთეულიც.[61] იმ ქართულ ეპიგრაფიკულ ძეგლთა შორის, სადაც დრამი დასტურდება, ყველაზე ცნობილი ოშკის ტაძრის ცნობილი საამშენებლო და მშენებელ ქტიტორთა მოსახსენებელი წარწერაა (973-976 წწ.), სადაც აღნიშნულია, რომ წელიწადში ტაძრის ასაშენებლად წაეგებოდა *„დრამა კ (20) ათასი"*.[62]

ოშკის ტაძრის მასშტაბების გათვალისწინებით, კარბის ეკლესიისათვის 1500 დრამი არც თუ მცირე თანხა ჩანს. გამოსახულებისათვის შერჩეული ადგილი და მითითებული თანხა იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ სწორედ რელიეფზე წარმოდგენილი პირი უნდა ყოფილიყო ეკლესიის აგების მოთავე.

გამოსახულება მოცემულია ხაზგასმულად განზოგადებული ფორმებით; დამახასიათებელია დარღვეული პროპორციები, ასიმეტრიულობა, ფორმათა სიმარტივე, ფიგურათა გადმოცემის თავისებური ხერხებით მიღწეული ექსპრესიულობის განცდა. ამგვარი გამოსახულებები „ბრტყელ რელიეფებად" იწოდება; ამასთანავე, მითითებულია, რომ ისინი შიდა ქართლის X საუკუნის რიგი ძეგლების ტიპური სტილის ნიშნებითაა აღბეჭდილი.[63] მართლაც, ზემოთ დასახელებული მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები კარბთან ერთად გამოკვეთს წრეს, რომელშიც ერთიანდება შიდა ქართლის საკმაოდ ვრცელ არეალში X საუკუნის მეორე ნახევრისათვის ადგილობრივ ოსტატთა მიერ შექმნილი ეკლესიები (ერედვი,[64] დირბი,[65] ბრეძა,[66] ნადარბაზევი,[67] კვაისა-ჯვარი[68], ქასაგინი,[69] სოხთა[70]).

---

[60] გ. ჯაფარიძე, *ნარკვევები ქართული მეტროლოგიის ისტორიიდან*, თბ., 1973, გვ. 33-34, 39.

[61] იქვე, გვ. 33.

[62] Е. Такаишвили, *Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии*, Тб., 1952, გვ. 85-86; В. Бекридзе, *Архитектура Тао-Кларджети*, Тб., 1983, с. 163-164; W. Djobadze, *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjeti and Savseti*, Stuttgart, 1992, გვ. 158-170; ვ. სილოგავა, *ოშკი. X ს. მემორიალური ტაძარი*, თბ., 2006, გვ. 92-96. კარგადაა ცნობილი წყაროსთავის სახარების მინაწერიც, სადაც აღნიშნულია, რომ *„ამას ოთხთავსა ზედა არს ორასი დრამისა ვეცხლი და ოცისა დრამისა ოქროდ თელები და მარგალიტი და ოქრომჭედლისა ჭელფასი �е"* (შ. ამირანაშვილი, *ბექა ოპიზარი*, თბ., 1956, გვ. 7.)

[63] გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 26.

[64] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 64-67.

[65] იქვე, გვ. 21-22.

[66] Н. Чубинашвили, Зедазени, Кликис Джвари, Гвиара, *Ars Georgica*, 7-А (1971), გვ. 65, ტაბ. 73.

[67] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 79-80.

[68] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 83-85; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, москва., 1977, გვ. 72, ნახ. 68; *შიდა ქართლი, ჯავის რაიონის არქიტექტურული მემკვიდრეობა. ჯავის რაიონი*, თბ., 2004, გვ. 41-42.

[69] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81-83; *შიდა ქართლი, ჯავის რაიონის არქიტექტურული მემკვიდრეობა. ჯავის რაიონი*, გვ. 84-86.

[70] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 88-91.

რელიეფის ჩამოსწორივ, ეკლესიის დასავლეთი ფასადის შუა მონაკვეთზე, მოზრდილი (65x59 სმ) კვადრის შუა არეზე შემორჩა X-XI საუკუნეების რამდენიმე სტრიქონიანი, ნუსხური წარწერის ფრაგმენტები. საკმაოდ ფაქიზად, არც თუ ღრმად ამოკვეთილი, მოზრდილი (0,9-3,8 სმ) გრაფემებით შესრულებული ტექსტი, ქვის ზედაპირის გამოქარვის გამო, ძნელად გაირჩევა, თუმცა ახლოდან დაკვირვებისა და გრაფიკული ასლის შესრულებისას ცხადი გახდა, რომ წარწერა ქვის მხოლოდ შუა არეზე იყო განთავსებული. ამჟამად დარჩენილი ექვსი სტრიქონიდან ძირითადად მხოლოდ ცალკეული ასოები, ალაგ-ალაგ კი მოკლე ფრაგმენტები იკითხება (სურ. 12). მათ მიხედვით ტექსტიდან აზრის გამოტანა შეუძლებელია:

Ჩ[-] ᲧᲮᲡ[- -]Ი [...]
[- - -] Ლ[-]ᲫᲘᲫ[- - - - -]ᲚᲘ[- -]Ხ
[- -]ᲪᲮ ᲫᲮᲝ[- -]Ხ[...]
ᲜᲝᲧᲚᲘᲡᲮᲨ [- - -]ᲮᲨ
[- - - -]ᲡᲘᲮ[-]ᲮᲨ [- - - -]Ლ[-]
[...]

კ[-] ყას[- -]ი [...] | [- - -] გ[-]დიდ[- - - - -]გი[- -]ა | [- -]თა დაუ[- -]ა[...] |
ლოშგისაი [- - -]აი | [- - - -]სი ა[-]აი [- - - -]ბ[-] | [...]

საქტიტორო რელიეფის სამხრეთით, მისგან მცირე მანძილით განთავსებულ მართკუთხა ფორმის, მომცრო, თეთრ ფილაზე *ნათლისღების* კომპოზიციაა ამოკვეთილი (სურ. 13). ვიწრო შვეული ქვის კვადრი ზომით დაახლოებით საქტიტორო გამოსახულებიანი ფილის მეოთხედია (17,5x30 სმ.). ნათელია, რომ ესაა ნაწილი წმ. სამების ეკლესიის აგებამდე იქვე აღმართული სტელისა, რომელიც ამ ადგილას ტაძრის აშენებამდე უნდა მდგარიყო. მოგვიანოდ იგი დაუნაწევრებიათ და ეკლესიის ფასადებზე კვადრებად გამოუყენებიათ. ნაგებობის პერანგის წყობაში ჩართვისას დანაწევრებული სტელის კვადრებისათვის გვერდები ჩამოუჭრიათ, რის გამოც დასავლეთ ფასადზე ჩართული ფილის კიდეებზე წარმოდგენილი ფიგურები მხოლოდ ნაწილობრივაა შემორჩენილი.[71]

ქვემოდან, შორი მანძილიდან რელიეფი მხოლოდ კედელზე დადებულ თეთრ ლაქად აღიქმება. აზიდული პროპორციების (დაახლ. 6 მ.) ნაგებობის ფასადზე ფილაზე არსებული გამოსახულებები ფაქტობრივად არც აღიქმება, თუმცა ეს არც ჩანს კარბის ეკლესიის მშენებელთა ერთადერთი მიზანი – მთავარ მიზანს ამ შემთხვევაში წარმოადგენდა სტელის, როგორც საკრალური სალოცავი ნიშის ნაწილების ჩართვა ეკლესიის აღნაგობაში, ისევე როგორც მათი თეთრი ფერის გაბნეული ლაქების ფერადოვანი გამომსახველობა მუქ სისხლისფერ ფასადზე.

---

[71] გ. ბოჭორიძემ რელიეფი ძველი კანკელის ფრაგმენტად მიიჩნია: „ქვა რომელიღაც ეკლესიიდან არის დარჩენილი, იგი კანკელის ნაწილი უნდა იყოს(?); კედელში უადგილოდ არის დატანებული“. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, გ. ბოჭორიძის პირადი არქივი, საქმე №48, გვ. 13-14.

ფილაზე გამოსახულებები დაბალი რელიეფითაა შესრულებული. ცენტრში წარმოდგენილია ემბაზში მყოფი ყრმა მაცხოვრის ნახევარფიგურა. მოჩანს მისი ჯვრული შარავანდი და მცირე ზომის მრგვალი თავის. მოხაზულობა, სამკუთხა სახის ოვალზე – ფართო თვალების ჭრილი, ცხვირისა და პირის მონახაზი. მაცხოვარს ტანთ მოსავს სახიანი კვართი, რომლის შიგნით სხეული დაუნაწევრებელი ოთხკუთხა ბლოკის სახით იკითხება. კვართის ზედაპირზე არსებული გაფორმების გარჩევა არ ხერხდება. მაცხოვრის მარჯვნივ წმ. იოანე ნათლისმცემელი მთელი ტანითაა მოცემული. იგი ოდნავ გადახრილია უფლისკენ. მარჯვენა ხელი მის თავთან გაუწვდია და თავზე წყალს ასხურებს. ტანთ მოსავს კოჭებამდე სიგრძის სახელოებიანი კვართი, რომლის ზედაპირზე სხვადასხვა მხარეს მიმართული, ნაოჭთა აღმნიშვნელი ხაზების სიუხვე ორნამენტულ სახეს იღებს. წელზე ოდნავ შესამჩნევი ვიწრო სარტყელი აკრავს. თითქმის აღარ გაირჩევა ფიგურის შარავანდი. ფრაგმენტულად იკითხება ფართო, დიდი ზომის, თვალის შემომწერი რელიეფური რკალები, ცხვირი და ბაგეები. მარცხენა მხარს ზემოთ შემორჩენილი, ირიბად დადებული, პარალელური ხაზებით თმებია გადმოცემული. ასეთივე ხასიათის, წვერის აღმნიშვნელი, შედარებით მოკლე ხაზების კვალი ჩანს მარჯვენა ყბის გასწვრივაც. მარჯვნივ მიმართული ფეხის ტერფები დაუნაწევრებელი, ერთიანი სახითაა მოცემული. ნათლისმცემლის მარჯვენა მხარს ზემოთ, კვადრის კუთხეში, შვეულად განთავსებულია ოთხსტრიქონიანი წარწერა (სურ. 14):

Ა̅ ᲩᲗ
ᲩᲪᲥ[Ნ]
ᲡᲫᲪᲗᲫ
ᲗᲜᲗ

ᲘᲝ(Ა)ᲜᲔ | ᲜᲐᲗ[Ლ(Ი)]ᲡᲛᲪᲔᲛᲔᲚᲘ

ქრისტეს მარცხნივ თითქმის მთელი ტანით წარმოდგენილია ანგელოზის ფიგურა, რომელიც კომპოზიციის მარჯვენა კიდისკენაა მიმართული. ანგელოზის თავი და სხეულის მარცხენა მხარე ქვის ჩამოთლის გამო აღარ შემორჩა. მისი კვართის ზედაპირზე ისეთივე ხასიათის ნაკეცები შეინიშნება, როგორიც ნათლისმცემლის სამოსზე იყო მოცემული. თითქმის სხეულის სიგრძის მარჯვენა ფრთის ზედაპირს შორი-შორს დადებული პარალელური ხაზები ფარავს. ანგელოზის ფეხის ტერფები ნათლისმცემლის ტერფთა იდენტურია.

ფილის ზედა ნაწილში ციდან გარდამომავალი სულიწმიდაა. მტრედის სახით, რომელსაც ნისკარტით სეფისკვერი უჭირავს. გამოსახულება საკმაოდ დიდი ზომისაა. ბუმბული ისეთივე ხერხითაა გადმოცემული, როგორც დრაპირება ფიგურათა სამოსზე.

ქვედა ნაწილში, ქრისტეს ფიგურის გასწვრივ, ჩანს კრავის გამოსახულება, რომლის სხეულის ზედაპირი დაუნაწევრებელია (შესაძლოა ამჟამად რელიეფის დამუშავების სახე აღარ გაირჩევა). მის გვერდებზე გამოსახული ორი ნახევარფიგურიდან ერთი ანგელოზია; მას მარჯვენა ხელი კრავისკენ გაუწვდია, ხოლო მარცხენა სხეულზე ზემოდან აქვს დადებული. მისი სახის ნაკვთები ფილაზე წარმოდგენილ ფიგურათა შორის ყველაზე სრულადაა შემონახული.

ძალზე დიდი ზომის თვალები ბოლოში ოდნავ ვიწროვდება; მათ სიდიდეს შთაბეჭდილებას განაპირობებს თვალის ფორმას მოვლებული რელიეფური ხაზები, რომლებიც შიდა მხრიდან ცხვირის ხაზს ეხება. ზედა ორი რკალი კი მასზე ზემოდანაა გადადებული. ცხვირის ხაზი შუბლამდე აღწევს და რამდენადმე მსივალდება. გარე კონტურის შიგნით შეინიშნება თვალის შიდა კონტური, რომელთა შორის არსებული მრგვალი კაკლები ერთმანეთთან ახლოს მდებარეობს. ბაგეები სიგანეზე გაჭიდული ოვალური მოხაზულობის რელიეფური ხაზით იქმნება; მის შიგნით არსებული ღრმული გადებული პირის შთაბეჭდილებას ქმნის. სამკუთხა ფორმის ოვალს ზემოდან ასრულებს ომის რელიეფური ნახატი, რომლის სახე თითქმის აღარ იკითხება. ფიგურის მხრებს უკან მოკეცილი ფრთების ზედა ნაწილი ჩანს. ორმაგი კონტურით შემოსაზღვრულ შარავანდს ზედა მხრიდან ნათლისმცემლის ფეხის ტერფები ეხება.

მეორე, ანგელოზის მოპირდაპირე მხარეს წარმოდგენილი, ფიგურა ისტორიული პირი უნდა იყოს. შემორჩა მისი მხოლოდ მკერდსზედა ნაწილი. საკმაოდ ბუნდოვნად გაირჩევა მრგვალი თავის ფორმა და სახის ნაკვთები. გაურკვევლად იკითხება თვალების ფართო ჭრილი, რომლებიც ფონიდან ამოზიდული წვრილი რელიეფური კონტურითაა შექმნილი. ცენტრში თვალის კაკლების აღმნიშვნელი ნასვრეტებით. თითქმის შეუმჩნეველია ცხვირის ხაზი. აღარ გაირჩევა ბაგეების ფორმა. სახის ოვალზე მოვლებული მოკლე წვერი პარალელური ხაზების რიგითაა გადმოცემული. თმების ადგილზე გაურკვეველი ფრაგმენტები ჩანს; შესაძლოა ფიგურას თავზე ეხურა ქუდი, რომლის ფორმა ამჟამად აღარ გაირჩევა. გრძელსახელოებიანი სამოსის ზედაპირი დრაპირების აღმნიშვნელი ხშირი ნაკეცითაა დაფარული. მისი სახე ე.წ. „თევზიფხურ" ორნამენტს ჩამოჰგავს. მარჯვენა მოხრილი ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი. სხეულის ნაწილი ფილის გადაჭრის გამო აღარ შემორჩა.

ფიგურის მარჯვნივ არსებული წარწერა, სადაც რელიეფზე გამოსახული ქტიტორის სახელი იკითხება (სურ. 15), ნაწილობრივ დაზიანებულია:

ᲦᲚ
ᲙᲥ
ᲐᲠᲓ
ᲐᲜ

ბ(ა)|კუ|რავ|რი

წარწერიდან ცნობილი ხდება სტელის ქტიტორის, სახელი ბაკურავრის. ბუნებრივად ჩნდება ვარაუდი, რომ ბაკურავართან გარკვეულწილად შეიძლებოდა ყოფილიყო დაკავშირებული კარბთან მდებარე სოფელი გარეჯარ ბაკურისუბანი – ეს, შესაძლოა სწორედ ის სოფელი იყოს, რომელიც ქსნის ერისთავებმა XIV საუკუნის პირველ ნახევარში ნამზითვად მიიღეს.[72] შესაბამისად ჩნდება კითხვა – ხომ არ არის ნაწარმოები ტოპონიმი ბაკურისუბანი ამ ადგილების ადრინდელი მფლობელის ბაკურავრის სახელის გათვალისწინებით?

კომპოზიციაში წარმოდგენილ ფიგურათა სიმრავლის გამო მასზე თითქმის არ რჩება თავისუფალი არე. ფიგურათა შორის არსებული ვიწრო მონაკვეთები

[72] იხ. ზემოთ, გვ. 1.

წარწერებითაა შევსებული. ქვის სედაპირზე ფიგურები დაბალი რელიეფით, თითქმის ნაკაწრის დონეზეა შესრულებული. მათი დაბალი რელიეფური კვეთით გადმოცემის გამო კომპოზიცია სიბრტყობრივ, ხაზობრივ ხასიათს იძენს. წარწერები ნაკვეთითაა შესრულებული, ხოლო ფიგურები უმნიშვნელოდ დადაბლებული ფონიდან ოდნავი სიმაღლით გამოიკვეთებიან.

რელიეფი თავისი მხატვრული გადაწყვეტით უსანეთის სტელის (VIII-IX სს.)[73] სედმიწევნით ანალოგს წარმოადგენს. შესაბამისად მისი შექმნის სავარაუდო პერიოდიც VIII-IX საუკუნეებით უნდა განისაზღვროს. რაც მთავარია, მსგავსება კომპოზიციური სქემის, გამოსახულებათა შესრულების ხასიათის, წარწერების მოხაზულობის მხრივ უსანეთისა და კარბის სტელებს შორის იმდენად მკაფიოა, რომ ჩნდება ვარაუდი – ხომ არ ეკუთვნის ორივე მათგანი ერთ ოსტატს. ამგვარი ვარაუდი სავსებით მისაღები ჩანს თუნდაც იმის გათვალისწინებით, რომ კარბი და უსანეთი ერთმანეთის სიახლოვეს მდებარეობენ.

კარბის წმ. სამების ეკლესიის აგების სავარაუდო პერიოდად მკაფიოდ იკვეთება გარკვეული ქრონოლოგიური მონაკვეთი – X საუკუნის მეორე ნახევარი, აგრეთვე საერთო მხატვრული ნიშნებით მასთან ახლო მდგომ ძეგლთა რიგი, IX-X საუკუნეების განმავლობაში შიდა ქართლში რომ იქმნება – მომცრო ზომებისა, გულმოდგინე წყობით, შიდა სივრცისა და ფასადების თანაგვარი გადაწყვეტით (რამდენადმე ზეაზიდულობით, სისადავით და მასზე აქცენტებით, საქტიტორო რელიეფებით და წარწერებით). ბოლო ხანებში ეს ჯგუფი ე.წ. ხალხური წრისად იქნა სახელდებული[74] (მასში გაერთიანებულ ძეგლთა შორისაა სნეკვი – IX საუკუნის მიწურულის ან X საუკუნის დასაწყისისა,[75] ქვემო დმენისი – X საუკუნის პირველი ნახევრისა,[76] დირბი – 957-967 წწ., ფრისი – X ს.,[77] არბო – X ს.[78] კოშკები – X საუკუნის მეორე ნახევრისა,[79] გოსტიბე – X საუკუნის მიწურულისა,[80] ძველეთი – სავარაუდოდ X-XI სს. მიჯნისა[81]). ყოველივე ეს თავისთავად სვამს კითხვას – საკმაოდ ვრცელ პერიოდში, განსაკუთრებით კი X საუკუნის მეორე ნახევარში ქართლის საკმაოდ ვრცელ ტერიტორიაზე მომქმედი ერთიანი სახელოსნოს არსებობის თაობაზე.

---

[73] გ. ნუბინაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, თბ., 1936, გვ. 212-213, სურ. 166-167; თ. ბარნაველი, უსანეთის სტელის თარიღისათვის, *საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე*, 1969, №1, გვ. 191-202, ტაბ. 2; გ. ჯაფარიშვილი, *ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები*, თბ., 1998, გვ. 38-39, ტაბ. LXXXVIII, სურ. 1- 4; კ. მაჩაბელი, *ქართული ქვაჯვარები*, თბ., 1998, გვ. 306-309, სურ. 10, 22.

[74] იქვე, გვ. 15.

[75] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 93; *შიდა ქართლი. პატარა და დიდი ლიახვის ხეობების არქიტექტურული მემკვიდრეობა*, თბ., 2002, გვ. 99-100.

[76] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 101-102; *შიდა ქართლი. პატარა და დიდი ლიახვის ხეობების არქიტექტურული მემკვიდრეობა*, გვ. 187-188.

[77] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 94-95.

[78] იქვე, გვ. 99.

[79] პ. ზაქარაია, სკრის ხეობის რამდენიმე ხუროთმოძღვრული ძეგლი, *საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე*, ტ. 20 B (1959), გვ. 207-215.

[80] Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 57-63, ტაბ. 30-36.

[81] *შიდა ქართლი, ზნაურის (ეორნისის) რაიონის არქიტექტურული მემკვიდრეობა*, თბ., 2004, გვ. 135-138.

ამ მხრივ განსაკუთრებით ნიშნეული ჩანს კარბისა და დირბის ეკლესიათა მრავალმხრივი თანაგვარობა: X საუკუნის 50-60-იან წლებში აგებული დირბის ეკლესია თავდაპირველად დარბაზული იყო; ბაზილიკური სახე მან მოგვიანოდ, გვერდითა ნაგებების მიშენების შემდეგ მიიღო – განახლება-გადაკეთებამდე მისი სიახლოვე კარბთან კიდევ უფრო თვალსაჩინო უნდა ყოფილიყო როგორც საალმ-შენებლო მასალით და კედლის წყობის ხასიათით (მუქი წითელი ქვის კვადრთა რიგებით შექმნილი საერთო მხატვრული სახით), ისე საერთო პროპორციებით (აზიდულობით), შიდა სივრცის გადაწყვეტით (მისი შედარებით დამოკლებული და ვიწრო, შემაღლებული მოცულობის განათებითა და გრძივი კედლების ორი არათანაბარი თაღით დანაწევრებით), ფასადების გაფორმების პრინციპებით (ღიობების შემკობის ხასიათით, ლავგარდანის აღნაგობით, რელიეფური დეკო-რით და წარწერებით მორთვის პრინციპით), რელიეფთა განთავსებით (უკეთ სახილველ ფასადზე, საგრძნობლად მაღლა), მათი კომპოზიციითა და სქემით (იმ განსხვავებით, რომ დირბში ორი ფიგურაა წარმოდგენილი, თუმცა მათგან ერთს კარბის მსგავსად ჯვრით განსრულებული კვერთხი უჭირავს), შესრულების ხასიათით. ნიშნეულია ამ ორი ეკლესიის წარწერების მსგავსება როგორც საქტიტორო რელიეფთან მიმართების (რელიეფურ ფილაზეე და ცალკე ჩასმულ კვადრზეც) და შინაარსის, ისე პალეოგრაფიით (მათ შორის ცალკეულ გრაფე-მათა – Ⴢ, Ⴣ, Ⴤ, Ⴥ, ⴦ – ძალზე დამახასიათებელი მოხაზულობით[22])

XX საუკუნის დასაწყისში, 1911 წელს ტაძრისათვის გალავანი შემოუშენებიათ. ამჟამად მისგან მხოლოდ ნაშთებიღა შემორჩა. გალავნის განახლებაზე მოგვითხრობს ნაცრისფერი ტუფის ქვაზე (56x37 სმ.) შესრულებული მხედრუ-ლი წარწერა (სურ. 16), რომელიც ტაძრის გარეთ, მის კართან დაუდვიათ: ეს წმიდის სამების გალავანი | ავაშენეთ სოფლის შემწეობით მზრუნველებმა ლადო | ბიძინაშვილმა, იგორ | გნოლიძემ და სანდრო ძიმა | კურიძემ 1911 წ. მაისისა.

ეკლესია, როგორც ჩანს, XX საუკუნის დასაწყისშივე გადახურეს თუნუქით. იმავე პერიოდშივე უნდა დაედგათ მის დასავლეთ კედზე პატარა სამრეკლო; იმხანადვე ჩანს შელესილი ტაძრის ინტერიერი. სავარაუდოდ, იმავე დროს დაამატეს ტაძრის ინტერიერში კედლების გასწვრივ ერთსაფეხურიანი შემაღ-ლება; ამაზე უნდა მეტყველებდეს გამოყენებული საშენი მასალა – რიყის ქვა და ცემენტი. საფეხური ტაძრის ცენტრში შემოსასვლელიდან იწყება და საკურთხეველს უერთდება.

გალავანი ეკლესიის გარშემო არსებული სასაფლაოს ზრდასთან ერთად უნდა მოშლილიყო, მაშენებელთა წარწერიანი ქვისთვის კი ადგილი ეკლესიის შესასვლელში მიუჩენიათ. სასაფლაოზე ძირითადად XIX-XX საუკუნეების საფლავებია. ძველი სასაფლაოს ნაწილი ამჟამად დაფარულია ხშირი ბუჩ-ქნარით, საიდანაც ალაგ-ალაგ ძველი საფლავის ქვები ჯერ კიდევ მოჩანს. საფლავის ქვებზე შეიძლება ამოიკითხოთ კარბის ძველ და თანამედროვე მცხოვრებ ოჯახთა გვარები: მარიამიძე, გვიმრაძე, დავითისძე, რაზმაძე, ჩალაური, ქურთაული, რთველიაძე, გნოლიძე და სხვ.

Zaza Skhirtladze, Natalia Chitishvili

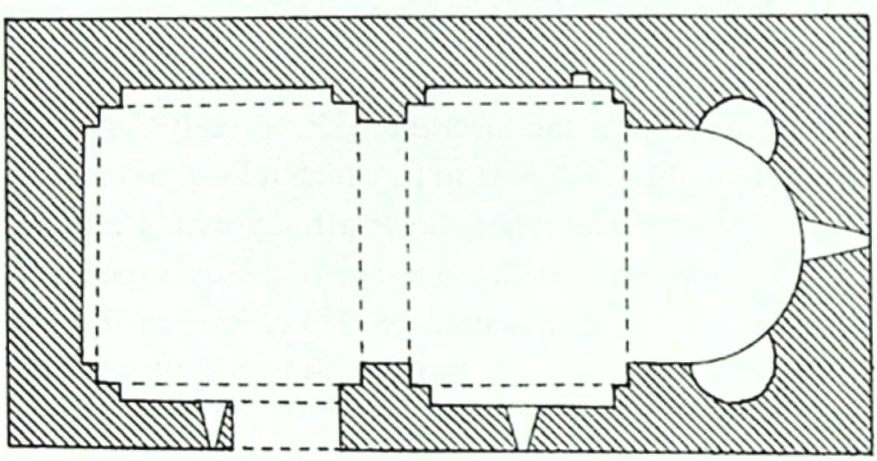
Trinity Church in the Village Karbi

The village Karbi, located in Kartli (Eastern Georgia), present Gori district, near Tskhinvali, which is known in the historic sources from the 11th c., in the 14th c. was in the possession of the Ksani *eristavs* (governors) and from the 15th c. belonged to the Zedgenidze-Amilakhori family. The Trinity church built on the village cemetery, is recorded as a monument of the 16th-17th cc. architecture in the inventory of the Monuments of History and Culture of Georgia (v. V, 1990).

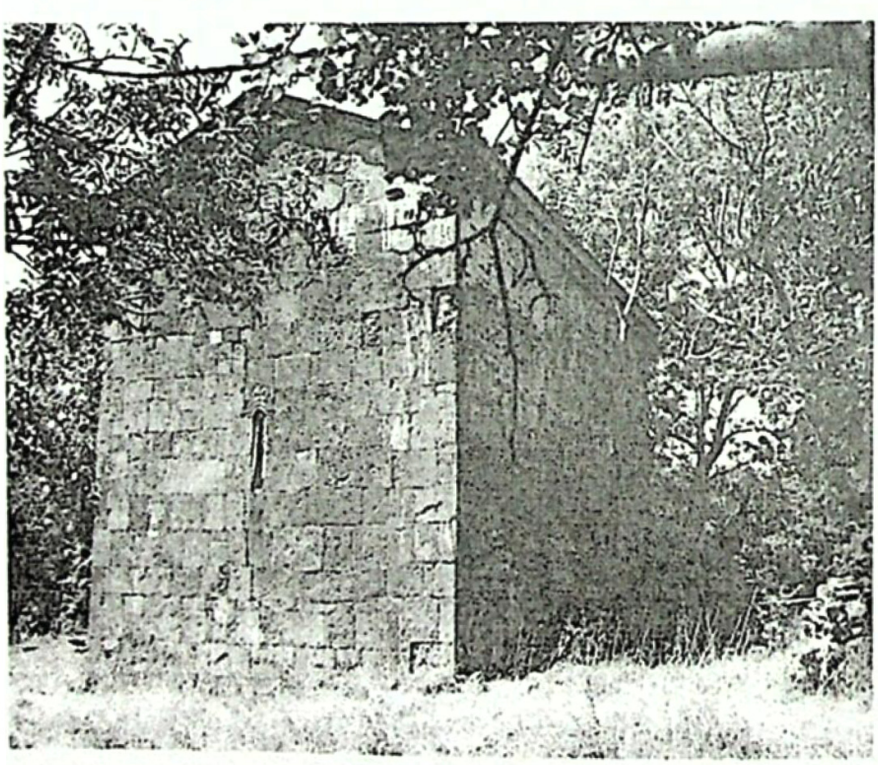
This is a single-nave church of slender proportions (separate parts of the vault and exterior facing are renovated even later), built of dark wine-red hewn stone (with the brownish and white stones included in the masonry here and there). Inside the church is divided into two asymmetrical parts by means of a pair of pilasters (they support bellyband and blind arches); the chancel is provided with two niches and corbels above them; one more pair of corbels is a placed at the conch springing. Asymmetrical articulation of the interior is usual during the 9th-early 11th cc., likewise, 9th-10th cc. traits are discernible in the plainness of the exterior walls (white ascents against the dark background – fragments of the old stele, crosses, window terminations at the east and south facade windows, Ù-shaped cornice) – all these point to the late 9th and first half of the 10th c.

The relief figure of a kneeling donor, as well as the inscription, is severely damaged. Better preserved is a fragmented inscription on the stone next to it, which tells of a donation of 1500 dramas for the construction of the church. The relief shows affinity with the 10th c. reliefs from Kartli. The fragment of a stele – Baptism – with the image of a secular person – a Bakuravri – included in the composition, is of an earlier date, 8th-9th cc. Preserved is the inscription telling about the repair of the church in1911 – a small bell-tower built over the church is also dated to the same period.

1. კარბი.
სამების ეკლესია.
ხედი სამხრეთ-
დასავლეთიდან



2. კარბი. სამების
ეკლესია. გეგმა
(ნახ. ნ. ჩიტიშვილი)

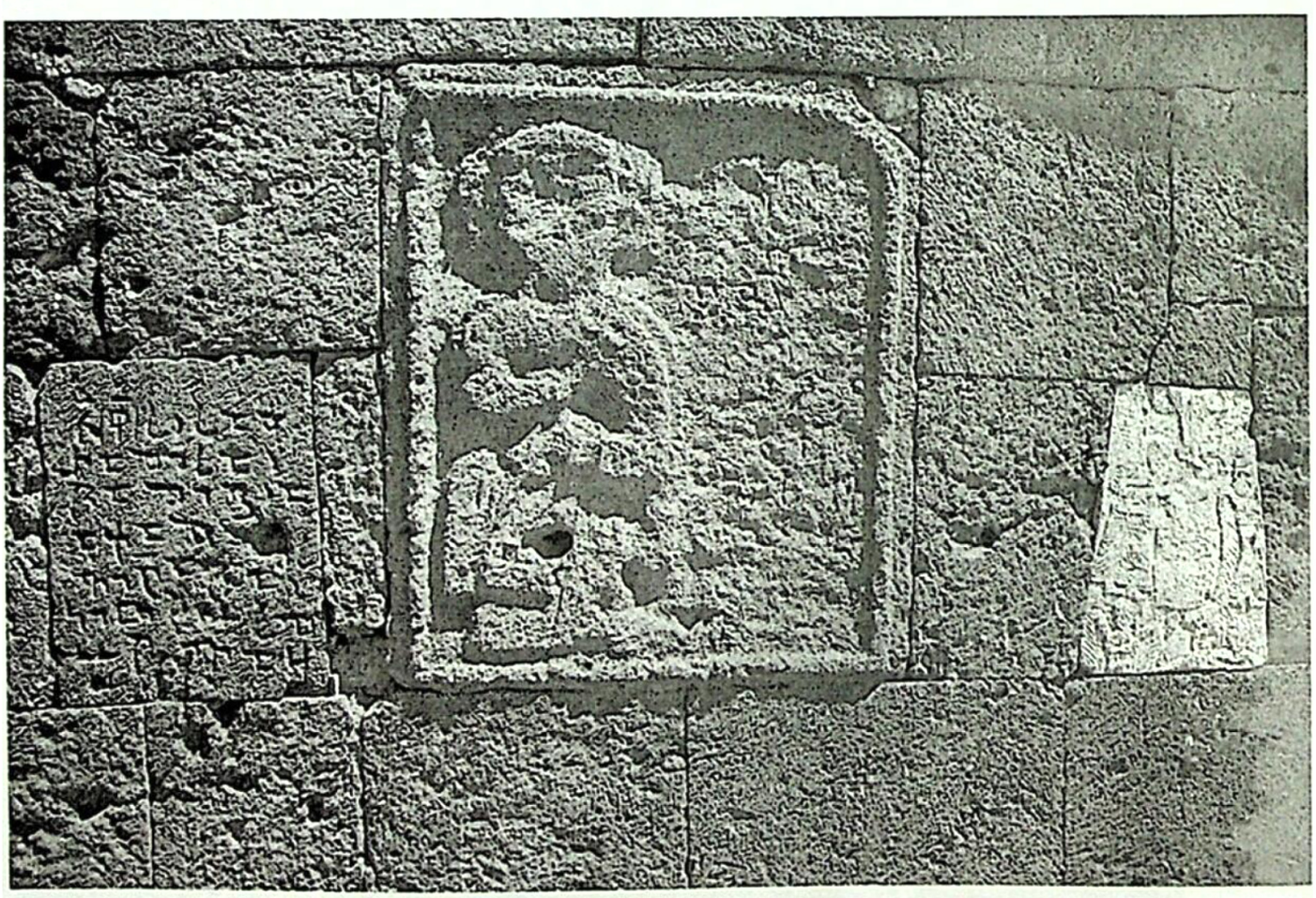


3. კარბი. სამების
ეკლესია. ხედი
ჩრდილო-
აღმოსავლეთიდან

4. კარბი. სამების ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი. საკურთხევლის სარკმლის თავსართი

5. კარბი. სამების ეკლესია. სამხრეთი ფასადი. სარკმლის თავსართი

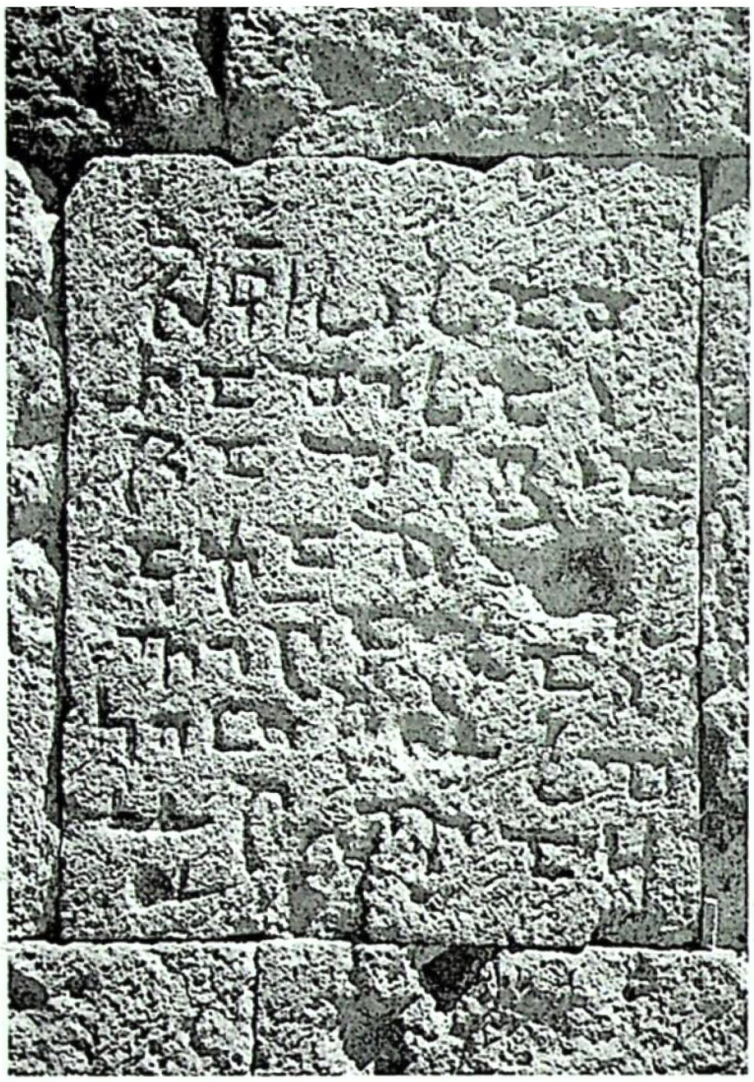
6. კარბი. სამების ეკლესია.
დასავეთი ფასადი. კარნიზი



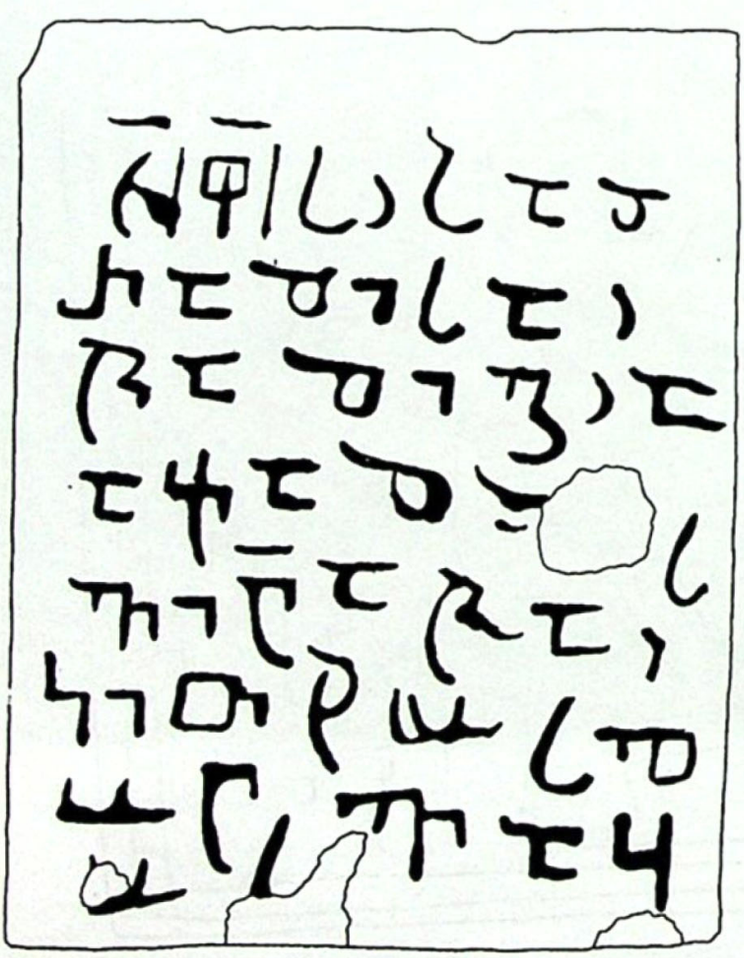
7. კარბი. სამების ეკლესია.
დასავლეთი ფასადი

8. კარბი. სამების ეკლესია. ქტიტორის გამოსახულება

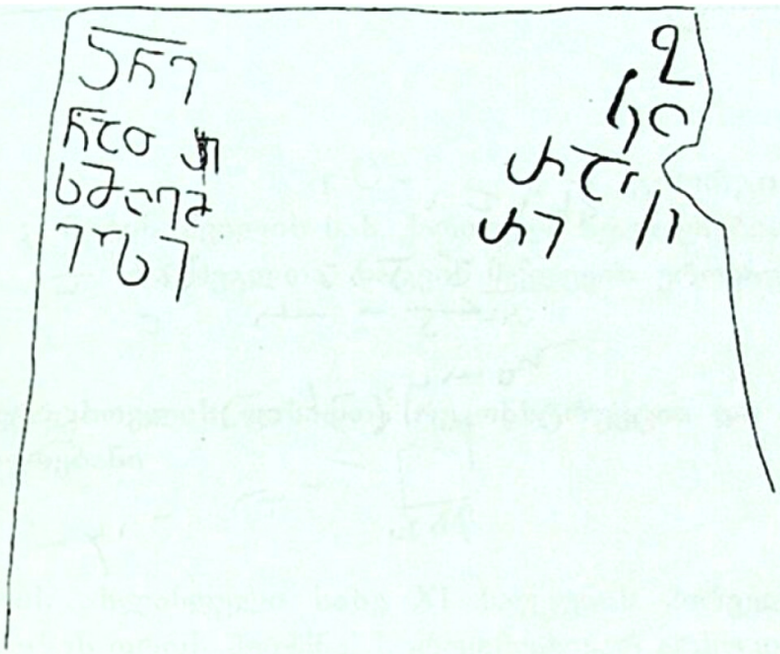
9. კარბი. სამების ეკლესია. ქტიტორი (ნახ. ზ. სხირტლაძე)



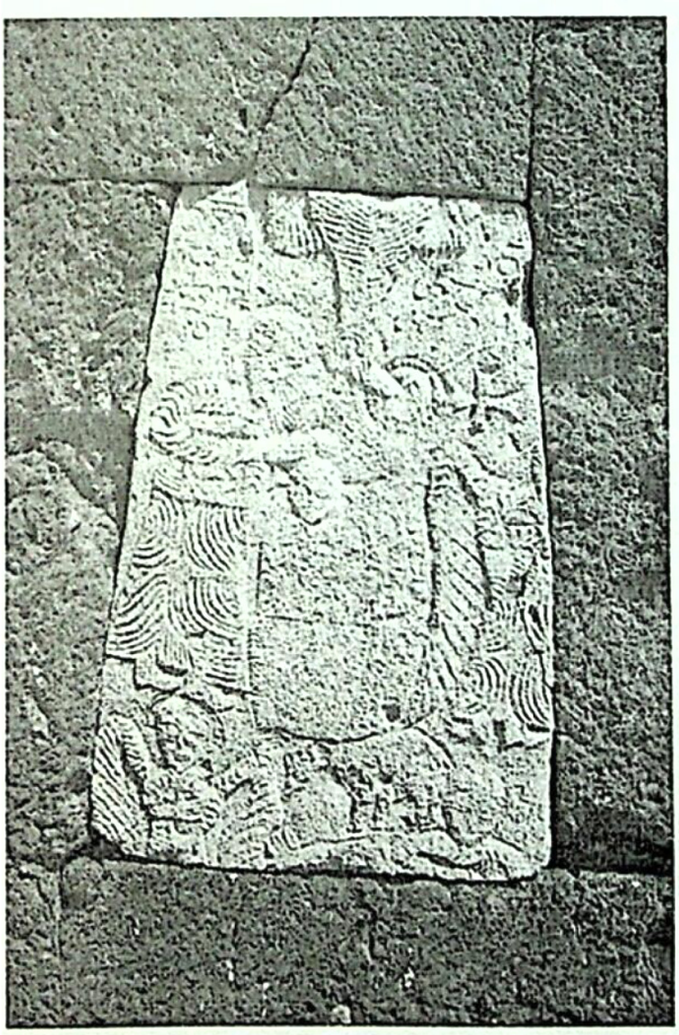
10. კარბი. სამების ეკლესია. წარწერა



11. კარბი. სამების ეკლესია. წარწერა (ნახ. ზ. ხირტლაძე)

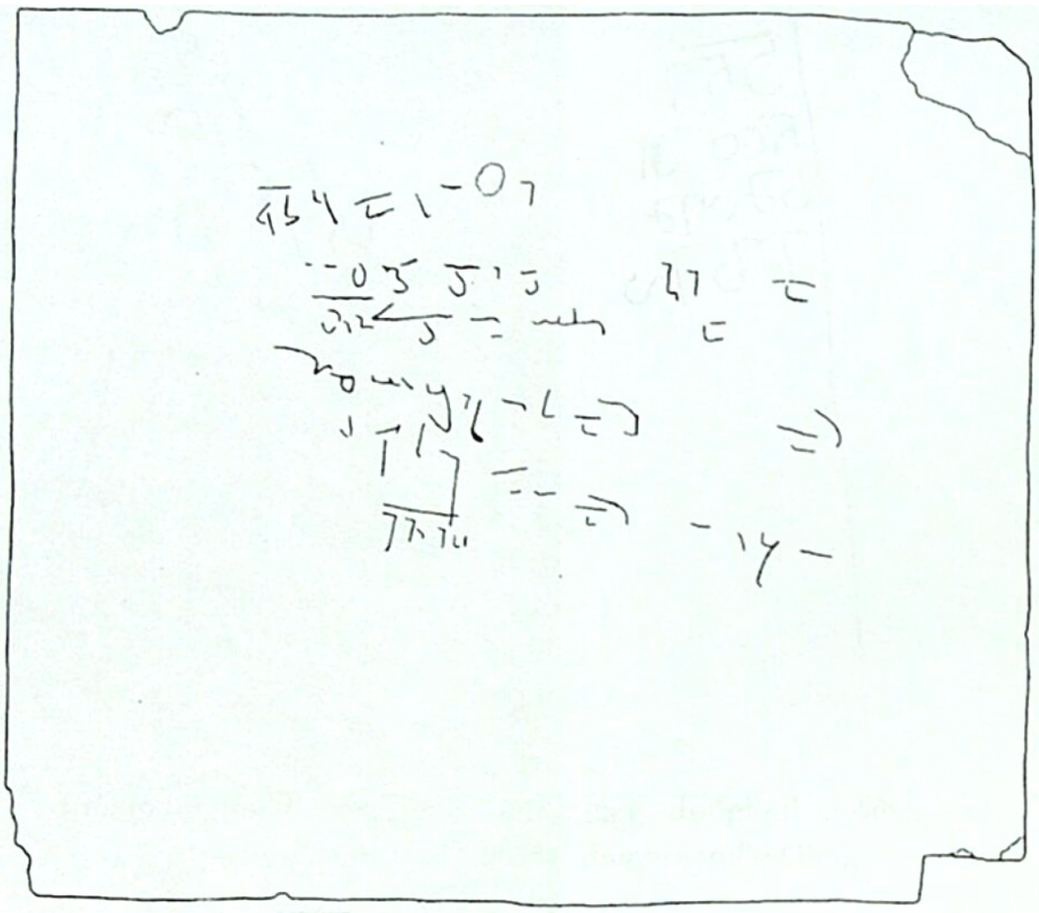


15. კარბი. სამების ეკლესია. წარწერა ნათლისღების კომპოზიციიდან (ნახ. ზ. სხირტლაძე)

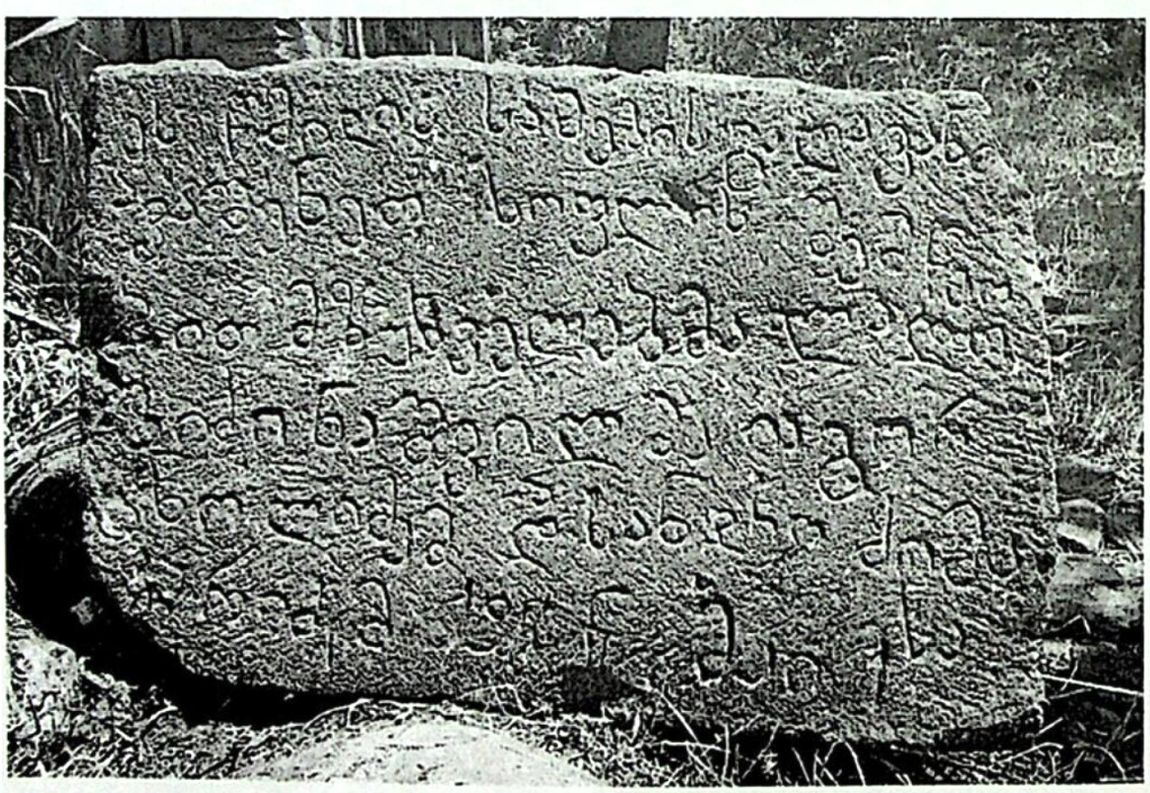


13. კარბი. სამების ეკლესია. ნათლისღება

14. კარბი. სამების ეკლესია. ნათლისღება. ფრაგმენტი



12. კარბი. სამების ეკლესია.
წარწერა (ნახ. ზ. სხირტლაძე).



16. კარბი. სამების ეკლესია. ეკლესიასთან
მდებარე წარწერიანი ქვა.

გიორგი პატაშური
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

არსუკისძისეული სვეტიცხოვლის ფასადთა რეკონსტრუქცია და მისი მხატვრული თავისებურებანი

სვეტიცხოვლის ტაძრის ახლანდელი სახე XI საუკუნის პირველ მესამედში მელქისედეკ კათალიკოსის დროს შეიქმნა, ხუროთმოძღვარ არსუკისძის ხელით. მას მერეც არა ერთხელ დანრეულა იგი ბუნებრივი მოვლენების თუ მომხვდურთა მიერ. მიუხედავად ამისა, მცხეთის სვეტიცხოველი, სადაც დაფლულია უფლის კვართი, მუდამ იყო ქართველი მეფეების და პატრიარქების მზრუნველობის ქვეშ. მათი ხუროთმოძღვრებიც, მართალია, ეპოქის შესაბამისი ხარისხით, მაგრამ მაინც ცდილობდნენ არ დაერღვიათ ძველი (XI ს.) ტაძრის მხატვრული გაფორმების სისტემა, რომელიც შედგება ყველა ფასადის მომცველი დეკორატიული თაღნარისაგან.

ჩვენ შეეცადეთ მოგვეხდინა XI საუკუნის ფენის გამოყოფა და მისი რეკონსტრუქცია, ხოლო შემორჩენილის და რეკონსტრუირებულის საფუძველზე გაგვერკვია მისი მხატვრული თავისებურებები იმ პერიოდის ხუროთმოძღვრებასთან მიმართებაში.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს XI საუკუნის წყობის რაგვარობა, რითაც ჩვენ ვანსხვავებთ მას გვიანი წყობისაგან და რომელიც ებმის უტყუარად XI საუკუნის ისეთ ელემენტებს, როგორიცაა: აღმოსავლეთი ფასადის დიდი „მარაო" მელქისედეკის საქტიტორი წარწერით და ჩრდილოეთი და სამხრეთი ფასადის დიდი სარკმლები. პირველ რიგში ესაა მისი საუცხოო პოლიქრომია, რომელიც ძირითადად შედგენილია სამი ფერის ქვის ჯადრაკული მონაცვლეობით. ესენია: ბაცი მწვანე თეძმის ტუფი, ღია მოყავისფრო-მოვარდისფრო და შედარებით მუქი ქვიშაქვა. ერთ რიგში ორი ერთი ფერის ქვა არსად არის ერთმანეთის გვერდზე, ანუ ფასადზე არ იქმნება ერთი ფერის დიდი ლაქა, როგორც არის გვიანა წყობაში, სადაც კედლის წყობის ასეთ ცხოველხატულობას, ასეთ ფერწერულობას ვერსად შევხვდებით, ყველა გვიანა წყობა მონოტონურია, ერთი ფერისგან შედგენილი. ამ ფენისთვის ასევე დამახასიათებელია სწორი რიგები, ხოლო თუ ისინი მაინც დარღვეულია (ეს ხშირია ჩრდილოეთ ფასადზე), არსადაა შელახული კვადრის სწორკუთხოვნება, რაც ასე დამახასიათებელია იმავე გვიანი შეკეთებებისთვის.

დავიწყოთ აღმოსავლეთი ფასადით, სადაც მოცემულია ცხოველხატული სტილისთვის ტიპური, ხუთი თაღის ცენტრისკენ რიტმულად განვითარებული კომპოზიცია, რომელშიც, ჩვეულებისამებრ, ჩართულია ნიშები. ამ ფასადის XI საუკუნის თაღნარი აგებული იყო ღია მწვანე ფერის თეძმის ტუფისაგან, რომელიც

ძეძორჩა მხოლოდ შუა და მის მომდევნო სამხრეთი ნიშის თაღ'ზე. ამ პერიოდის წყობა ძირითადად გადარჩენილია შუა თაღის ზედა ნაწილში, ფრი'ზის ზემოთ და ამ თაღის მომიჯნავე, მცირე მონაკვეთებში. ასევე კარგად არის შემორჩენილი თავდაპირველი წყობა საფასადო ნიშებში (სურ.1).

სამხრეთ ფასად'ზე XI საუკუნიდან კიდევ უფრო ნაკლებია შემორჩენილი. აქაც, აღმოსავლეთი ფასადის მსგავსად, ამ ფენის მონაკვეთები ძირითადად ცენტრალ'ური, დიდი თაღის არეშია გადარჩენილია, სადაც წარმოდგენილია სამი სარკმლის კომპოზიცია – ორი მომცრო თანაბარი სარკმელი ქვეეით და ერთი დიდი მაღლა (სურ.2).

XI საუკუნის ფენა ჩრდილოეთ ფასად'ზეც ძირითადად ცენტრალური თაღის შიგნით არის მოქცეული, ისიც მხოლოდ ზედა ნაწილში (სურ.3). შუა თაღი, ისევე როგორც აღმოსავლეთ ფასად'ზე, აწყობილია მწვანე ფერის თეძმის ტუფისაგან. რაც შეეხება ქვედა ორი სარკმლის მორთულობას, ფრაგმენტულად შემორჩენილი ორნამენტი მართლაც XI საუკუნეს განეკუთვნება, თუმცა იგი, როგორც ჩანს, გვიანა შეკეთების დროს უნდა აეწყოთ.

თავდაპირველი წყობა უნდა იყოს შემორჩენილი აღმოსავლეთი მკლავის ჩრდილოეთ კედელ'ზე, ზევით, სადაც გაჭრილია კონქის გვერდითა დერეფნების გამანათებელი ხუთი სარკმელი, რომლებსაც ლილვოვანი თაღები შემოუყვება.

თუ წინა სამ ფასად'ზე, XI საუკუნის ფენა'ში ვხედავდით სწორ, კანონ'ზომიერ რიგებს, პოლიქრომიულ ეფექტ'ზე გათვლილ ზედაპირებს, აქ, დასავლეთ ფასადზე სრულებით საპირისპირო მდგომარეობაა. ვერ ვხედავთ ვერც ერთ სწორ რიგს, თაღის შიგნით მთელი მონაკვეთი შევსებულია შავი ფერის ქვით. ასეთი დამოკიდებულება სრულებით უცხოა XI საუკუნის ოსტატისთვის, იგი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ერთ ქვას აუცილებლად უხამებდა განსხვავებული ფერის ქვას (სურ.4).

ამრიგად, ვფიქრობთ, რომ ამ ფასადის პერანგი (შიდა კედელი სადაც შემორჩენილია თანადროული მხატვრობის ფრაგმენტიც XI საუკუნისაა[1]) საერთოდ თავიდან არის აწყობილი, თუმცა XI საუკუნის ნაწილების გამოყენებით. აშკარად XI საუკუნეს უნდა მიეკუთვნებოდეს: ვაზის მოტივი – „სიცოცხლის ხეები" ფასადის ორივე მხარეს, თუმცა მათი ახლანდელი ადგილსამყოფელის თავდაპირველობა ძლიერ საეჭვოა, ვინაიდან რელიეფის კვადრებს აშკარად ეტყობა გვიანი ჩამონათალის კვალი, რითაც შეეცადნენ მათ ამ მონაკვეთებში ჩაჭედვას; ასევე თავდაპირველია დიდი თაღის კაპიტელები და თაღის მთელ პერიმეტრ'ზე „გადმოკიდებული" ფოთლები; ასევე, სამი წვრილი დაწნული ლილვი, თავისი „კორინთული" კაპიტელებით, რომელთაც უკავიათ დიდი წარბი (მის შიგნითაც თაღს გაყოლებული „გადმოკიდებული" ფოთლების კიდევ ორი მწკრივია). ამათგან XI საუკუნის მხოლოდ მარჯვნიდან პირველი ოთხი, მარცხნიდან კი, მხოლოდ ორია შემორჩენილი. მთლიანად განახლებულია ფასადის ორივე ფრთის პერანგიც.

---

[1] გ. მასხარაშვილი, მცხეთის სვეტიცხოველის ახლადგახსნილი მხატვრობის ფრაგმენტი. ძეგლის მეგობარი, 1969, №18, გვ. 3.

ამგვარად, როგორც გამოჩნდა, ახლანდელი სვეტიცხოველის ფასადებზე ძალზე ცოტაა შემორჩენილი თავდაპირველი, არსუკისძის დროინდელი ნაგებობიდან. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გვიანი ხანის ხუროთმოძღვრები ყველანაირად ცდილობდნენ შეენარჩუნებინათ XI საუკუნის ნაგებობის გაფორმების სისტემა, რასაც, შეიძლება ითქვას, მეტნაკლებად კარგად გაართვეს თავი.

სვეტიცხოველის ფასადების ზუსტი რეკონსტრუქცია, ამდენი გადაკეთებების პირობებში, ძალზე ძნელია.

შედარებით ადვილად შეგვიძლია მოვახერხოთ აღმოსავლეთი ფასადის მორთულობის სისტემის აღდგენა. შეკეთების დროისათვის, როგორც განშრევიდან გამოჩნდა, ძველი თაღნარის საკმაოდ დიდი ნაწილი იყო დარჩენილი, ასე რომ, აღმდგენლებს არ მოუხდათ რაიმე ახლის გამოგონება, ახლანდელი თაღნარი ზუსტად უნდა იმეორებდეს თავდაპირველს, თუმცა, რა თქმა უნდა, აღდგენილი ლილვები და მათი კაპიტელები გაცილებით დაბალი ხარისხისაა და საკმაოდ დაბრტყელებულიც, რაც ადვილი შესამჩნევია ჩრდილოეთ თაღზე.

ამრიგად, ფასადის თაღნარის სისტემა, შეიძლება ითქვას, კარგად ინარჩუნებს თავდაპირველ სახეს.

რაც შეეხება სამხრეთი ფასადის თაღნარით გაფორმებას, აქ საქმე გაცილებით რთულად გვაქვს, ვინაიდან ამ გრძივ ფასადზე XI საუკუნიდან ფაქტიურად შემორჩენილია მხოლოდ ცენტრალური, დიდი თაღი, ხოლო დანარჩენი ნაწილები სხვადასხვა დროსაა აღდგენილი. ასეთ მდგომარეობაში გვრჩება მხოლოდ ვარაუდი, თუმცა ზოგი დეტალის გათვალისწინებით მაინც შეიძლება წარმოვიდგინოთ მისი თავდაპირველი სახე (სურ.5).

გრძივი ფასადების თაღნარის სისტემაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ტაძრის ინტერიერმა. შიგნით, ძველი, ბორგასლისეული ტაძრის განიერი პილონები კედლებს უჯრედებად აყოფს და სარკმლები მხოლოდ ამ მონაკვეთების ცენტრალურ ადგილებში თუ მოთავსდებოდა. გუმბათქვეშა ბურჯების უკანა სადგომებს, რომლებსაც ფასადზე შეესაბამება ბაზილიკური მონაკვეთის გვერდითი ფრთების არეები, ანათებს ამ არის ცენტრში გაჭრილი სარკმელი, რომლის ასეთი განთავსება არასახარბიელო აღმოჩნდა თაღნარის სისტემისთვის, ვინაიდან ცენტრალურ თაღს გადაბმული დიდი თაღი რომც გადაეყვანათ, სარკმელი მაინც არ მოხვდებოდა თაღის ცენტრში, რაც აუცილებელი პირობა იყო იმდროინდელი ფასადის გაფორმების სისტემისთვის. ამრიგად, რადგანაც არსუკისძეს არ გამოსდიოდა ერთდროულად სარკმლის თაღის შუაში მოთავსება და ამ თაღის ცენტრალურ თაღზე მიბმაც, ხუროთმოძღვარმა გააკეთა ერთი ვიწრო თაღი შუა თაღის აღმოსავლეთით, ხოლო რაც შეეხება სარკმლის მონაკვეთს, აქ, შეიძლება ითქვას, ყველაფერი სარკმლის მდებარეობამ განსაზღვრა. აღმოსავლეთი სარკმელი, რომელიც ანათებს მეორე სართულის სადგომს, დასავლეთ სარკმელთან შედარებით გაცილებით მაღლაა. მიუხედავად იმისა, რომ შიგნიდან თავდაპირველი წყობა ამათგან უეჭველად დასავლეთისაზეა შემორჩენილი, მაინც დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ აღმოსავლეთი სარკმელი არ იქნებოდა ახლანდელზე ბევრად ქვემოთ; იგი აშკარად ამუამინდელზე განიერი იქნებოდა, თუმცა არამც და არამც დაბლა, რადგანაც სარკმელი რომ ქვემოთ ჩამოეცოცებინათ, იგი მეორე სართულის იატაკში მოყვებოდა, ხოლო დასავლეთი სარკმელი ზემოთ რომ აეწიათ, კამარაში ამოყ-

ოფდა თავს, რადგანაც ამ მხარეს ჯვრული კამარა ჩრდილოეთ მხარესთან შედარებით გაცილებით დაბლაა. ამრიგად, არსუკისძეს, ყველაფერთან ერთად, ამ ფასადზე მოუხდა ორი არათანაბარი სიმაღლის სარკმლისათვისაც მოერგო თაღნარი. მისი რეკონსტრუქციისთვის კი ჩვენ ვიცით ორი მნიშვნელოვანი დეტალი: პირველი – ცენტრალურ თაღს აღმოსავლეთით ებმოდა მცირე სიგანის თაღი და მეორე – ეს არის სვეტიცხოვლის XI საუკუნის თაღნარის აგების პრინციპი: გადაბმული თაღების წყვილი ლილვები ეყრდნობიან სამ-სამი ლილვის კონისგან შემდგარ სვეტებს, ანუ, თაღების შეერთების ადგილას თაღების ზედა ლილვები ებჯინება სვეტის განაპირა ლილვებს, ხოლო თაღის განაპირა ლილვები ერთდება და სვეტის შუა ლილვის შესაბამისად ეშვება. ამას ვერ ვხედავთ ცენტრალური თაღის დასავლეთი ლილვის კონაზე, სადაც, მიუხედავად იმისა, რომ ლილვები კაპიტელამდე მთლიანად გამოცვლილია XIX საუკუნეში, შემორჩენილია კაპიტელის ზედა, პირველივე ლილვოვანი ქვა, რომელიც შედგება მხოლოდ ორი ლილვისაგან და რაიმე გადაკეთების ან ჩამოთლის კვალი არ ამჩნევია. ამრიგად, თუ მას თაღი ებმოდა, აქ მესამე ლილვის რაიმე ნაშთი მაინც უნდა დარჩენილიყო. ამიტომ, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ცენტრალურ, დიდ თაღს დასავლეთით არ ებმოდა თაღი. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, ჩვენ გვაქვს საფუძვლიანი შესაძლებლობა ჩრდილოეთი ფასადის მსგავსად ამ ადგილზე ნიშის მოთავსების, ანუ იქვე სადაც ის ახლა არის, რაც საშუალებას მისცემდა ხუროთმოძღვარს ერთგვარად გაემართლებინა თაღნარის გაწყვეტა და, ამავე დროს, შესაძლებელს გახდიდა მომდევნო თაღი სარკმლისთვის სწორად გადაეტარებინა.

რაც შეეხება ამ ფასადის დასავლეთი მონაკვეთის ორ თაღს, რომლებიც გვიან ერთმანეთისგან პატარა ნიშით გამოყოფილნი აღადგინეს, იმის გამო, რომ აქ არანაირი კვალი აღარ დარჩა თავდაპირველი წყობისა, გვრჩება მხოლოდ ვარაუდი, რომ ისინი, როგორც ერთმანეთზე, ასევე მათ აღმოსავლეთით შედარებით დიდ თაღზე იყვნენ გადაბმულნი. ამ სამი თაღის ქვედა მონაკვეთები ექცეოდა ეგვტერში, თუმცა, როგორც ცნობილია ეს ეგვტერი ტაძარს XI საუკუნის 40-იან წლებში მიაშენეს, კათალიკოს იოანე ოქროპირის დროს. ამიტომ, სავარაუდოდ, თაღნარის ლილვები ცოკოლამდე უნდა ჩამოსულიყო. ასეთი შემთხვევა კი არ არის ანალოგიის გარეშე თუნდაც ამ საუკუნეში – ნიკორწმინდის ტაძარს დასავლეთი კარიბჭე ფასადის გასრულებიდან ძალიან მალე მიაშენეს, რამაც დაფარა ფასადის ლილვები.

სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთი მონაკვეთი, როგორც წარწერიდან ჩანს, აღდგენილია ქართლის კათალიკოს ნიკოლოზის მიერ XVII საუკუნეში და ახლა იგი შედგება სამი თანაბარი სიმაღლის თაღისაგან. ჩვენი აზრით, ამ სამი თაღიდან მარცხენა, რომელიც ებმის ვიწრო თაღს, ადიოდა ამ თაღის სიმაღლემდე და გადაევლებოდა მეორე სართულის სარკმელს. ეს ორი შედარებით ვიწრო თაღი უკეთ უნდა შეპირისპირებოდა დასავლეთი, მისი შესაბამისი მონაკვეთის ერთ განიერ თაღს, რითაც დღევანდელ ასიმეტრიულ თაღნართან შედარებით უფრო მოწესრიგებული, ცენტრული კომპოზიცია შეიქმნებოდა – ფასადის კიდეებში ორ-ორი შეწყვილებული თაღი, შემდეგ, არა ერთნაირი, მაგრამ თანაბარმნიშვნელოვანი თაღნარის ზედა საფეხური და ცენტრალური, დიდი თაღი.

რაც შეეხება ჩრდილოეთ ფასადს, მიუხედავად იმისა, რომ აქ XI საუკუნის ფენიდან გაცილებით ნაკლებია შემორჩენილი, მაინც უკეთ შეიძლება წარმოვიდგინოთ მისი თავდაპირველი სახე, რაშიც განშრევის დროს გამოვლენილი ორი-სამი ელემენტი დაგვეხმარება. პირველ ყოვლისა, ეს არის ცენტრალური, დიდი თაღის აღმოსავლეთი ლილვები, რომლებისგანაც, მართალია, ქვედა ნაწილი არა, მაგრამ საკმარისად შემოგვრჩა იმის გასარკვევად, თუ დაახლოებით სად ჰქონდა მას კაპიტელი, საიდანაც გადადიოდა თაღი აღმოსავლეთით. ვინაიდან XI საუკუნის ფენაში მოქცეული ლილვების არცერთ ქვას არ ეტყობა გადაკეთების კვალი, გვერდითი თაღი უფრო ქვემოდან უნდა დაწყებულიყო, დაახლოებით იქ, სადაც ის არის ახლა და, შესაბამისად, რადგანაც პირველი თაღი დაბალი იყო, მისი მომდევნო თაღებიც მისი სიმაღლის იქნებოდა, ისევე როგოც აღადგინეს XV საუკუნეში, მხოლოდ, რა თქმა უნდა, ამჟამად შეწყვეტილი თაღნარი ძირამდე უნდა ჩამოსულიყო (სურ.6).

იგივე მდგომარეობა გვაქვს ფასადის დასავლეთ მონაკვეთში. როგორც ჩანს, ამ ნაწილის აღმდგენლებსაც ზუსტად უნდა გაემეორებინათ თავდაპირველი თაღნარის სისტემა. იმავე ადგილას, სადაც სამხრეთ ფასადზე ნიში ვივარაუდეთ, აქ მისი არსებობა განშრევიდან დასტურდება. სამხრეთი ფასადის მსგავსად, ამ ნიშის აქ განთავსება საშუალებას იძლევა მომდევნო თაღის (დასავლეთ მხარეს) კარისა და სარკმლის შესაბამის ვერტიკალზე განთავსებისა. ფასადის ამ მონაკვეთში მოთავსებული სამი თანაბარი ზომის თაღის არცერთი ფრაგმენტი არ არის XI საუკუნის, თუმცა არა გვგონია, რომ არსუკისძეს დაერღვია ფასადის სიმეტრიულობა და აქ დიდი, სარკმელს შემოტარებული თაღი გაეკეთებინა სამხრეთი ფასადის მსგავსად, ვინაიდან ამ ფასადზე მას არ შეხვდა ის პრობლემები, რაც სამხრეთით ჰქონდა. კერძოდ, აქ ორივე სარკმელი ერთ დონეზეა, მაღლა, ხოლო სამხრეთ ფასადზე დასავლეთი სარკმელი, ინტერიერის გათვალისწინებით, ქვემოთ არის ჩამოწეული და იქ სარკმლისთვის თაღის არგადატარება არ გამოდიოდა.

დაგვრჩა უკანასკნელი, დასავლეთი ფასადი, რომლის პერანგი სრულებით თავიდან უნდა იყოს აღდგენილი ძველი ქვების გამოყენებით. ამრიგად, რეკონსტრუქციისთვის აუცილებელია ამ ქვების გამოყენება. გადმოკიდებული ფოთლებით გაფორმებული თაღის ძველი ქვები, ჩვენი აზრით, სხვა არაფერი იქნებოდა თუ არა ახლანდელის მსგავსი დიდი, ცენტრალური თაღის შემადგენელი ნაწილები და, შესაძლოა, ის თაღი კიდევ უფრო განიერი ყოფილიყო, რითაც საშუალება იქნებოდა მასზე გადაბმულიყო გვერდითი, პატარა თაღები, რომელთა აქ არსებობა საკვლევით საკვარაუდოა. და თანაც ორ-ორის ფასადის ორივე ფრთაზე: ერთი სარკმელს გადატარებული, მეორე კი – კუთხეში. რომ არა ეს თაღები, ფასადის ეს ფრთები ახლანდელივით სადა იქნებოდა და ტაძრის ფასადების მომცველ თაღნარის ერთიან ჯაჭვში უკვე დიდი წყვეტა გამოვიდოდა. (სურ. 7)

რაც შეეხება სარკმლის ზედა დიდ თავსართს და მის არეში მოქცეულ ფოთლებს – ისინიც საკვარაუდოდ თავის თავდაპირველ ადგილზე უნდა აღედგინათ, მხოლოდ ნაკლული ქვები შეცვალეს ახლით. ცენტრალური სარკმლის საპირე XV საუკუნისაა, ხოლო XVII საუკუნეში იგი კიდევ დაავიწროვეს და შიგნიდან დაამატეს ვიწრო ორნამენტული ზოლი. ასე რომ, სარკმელი ახლანდელზე ბევრად განიერი უნდა ყოფილიყო.

ამრიგად, როგორც ვნახეთ, არსუკისძემ მიუხედავად რთული ამოცანისა, შესძლო ფასადები მოერთო XI საუკუნისთვის დამახასიათებელი უწყვეტი თაღნარით და ამასთანავე გაეთვალისწინებინა ტაძრის ძველი ინტერიერის ნაშთები.

სვეტიცხოვლის ტაძრის გალავანშემორტყნული ეზოს მთავარი შესასვლელი დასავლეთ კედელშია მოწყობილი. ამ სასეიმო კარიბჭიდან[2] შემავალთ, ტაძარი ოდნავ ჩრდილო-დასავლეთი კუთხით წარმოგვიდგება, ისე რომ, მნახველს ერთბაშად შეუძლია „შეიგძრნოს" ტაძრის სიდიდე, იგი მთლიანად აღიქვამს ტაძრის, იმ დროისთვის გრანდიოზულ მასშტაბებს.

ამის შემდეგ, თავისი მორთულობით თვალს დასავლეთი ფასადი იტაცებს. ფასადის ფრონტალური აღქმა მთლიანად აქ შეუძლებელია. კარიბჭის და ნართექსის მეშვეობით თვალი საფეხურებრივად ადის ფასადის ცენტრალური ნაწილისაკენ და, ბოლოს, გუმბათისკენ გადაინაცვლებს. ფასადის შუაში მდგარი მცირე, ორკალთიანი გადახურვის მქონე კარიბჭის შემდეგ მოდის ფასადის მთელი სიგანის ტოლი ნართექსი, რომელიც იმეორებს მის ბასილიკურ კონტურს. სამწუხაროდ, ნართექსის და კარიბჭის ფასადების თავდაპირველი გაფორმების წარმოსადგენად არანაირი ხელმისაჭიდი არ მოიპოვება; ისინი მთლიანად გადამოსეს გვიანი რესტავრაციის დროს, თავის დროზე კი, ალბათ, მთავარ ფასადთან ერთად გაფორმების ერთიან სისტემას იქნებოდა დაქვემდებარებული. სვეტიცხოვლის დასავლეთ ფასადზე, ისევე როგორც ქართული ტაძრების უმეტესობაში, მორთულობის სისტემის განმაპირობლებად კარ-სარკმელთა ღიობები გვევლინება. აქ წარმოდგენილია სამი სარკმელი: ცენტრალური, დიდი სარკმელი გაჭრილია ფასადის ფრონტონიანი არის შუაში, ხოლო ორი გვერდითი, მცირე სარკმელი ერთ სიმაღლეზეა, გვერდითა ფრთების არეში. ამ სამ სარკმელს გადაეკვეთება სამი ლილვოვანი თაღი, ხოლო თითო-თითო თაღი დამატებული იყო ფასადის კუთხეებში. ამრიგად, ხუთი თაღისგან იქმნება ცენტრისკენ რიტმულად განვითარებული კომპოზიცია. არსუკისძემ ხუთი თაღის კომპოზიციის ეს თემა, რა თქმა უნდა, იმ დროს ფართოდ გავრცელებული აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიციიდან ისესხა, რომელიც თვით სვეტიცხოველის აღმოსავლეთ ფასადზეც არის, მაგრამ ამ ფასადზე მან ეს თემა თავისებურად გადაამუშავა. აქ, დასავლეთ ფასადზე ცენტრალური თაღი გადასროლილია თითქმის მთელი ფასადის სიგანეზე და გვერდითა თაღებთან შედარებით იმდენად დიდია, რომ, შეიძლება ითქვას, იგი არ არის მათი კანონზომიერი განმასრულებელი, ეს თაღი თითქოს გვერდითა თაღებისგან დამოუკიდებლად არსებობს. ამ შთაბეჭდილებას ხელს უწყობს და ამის ერთ-ერთი განმაპირობებელიც ის არის, რომ ფასადზე ხუთივე თაღის ერთდროული დანახვა თითქმის შეუძლებელია. ძლიერ გამოწეული ნართექსის მოცულობის გამო ფასადის აღქმა ხდება რაკურსში – როდესაც ჩრდილოეთ მხარეს ვდგავართ, შეუძლებელია სამხრეთი ფრთის დანახვა და პირიქით. ასეთ რაკურსში ჩვენ თვალს ვადევნებთ თაღნარის მხოლოდ ცალმხრივ განვითარებას. ამგვარად, ეს ყველაფერი ხელს

[2] ლ. რჩეულიშვილი, მცხეთის სვეტიცხოველის კარიბჭის ფუნქციისათვის. მისივე, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 169.

უწყობს ფასადის ცენტრალური ნაწილის უკეთ წარმოჩინებას, რომელიც ყველა მხრიდან კარგად ჩანს და რომლის ყურების დროსაც ის თვალს ატყვევებს ფასადის არანაკვეულებრივად მდიდრული გაფორმებით: სარკმლის ღიობს შემოვლებული განიერი ორნამენტული საპირე, მას გვერდით აყოლებული დაგრეხილი ლილვების „სვეტების კონა“, მასზე დაყრდნობილი დიდი, რთულად პროფილირებული თაღსართი და მის თაღოვან არეში, მაღალი რელიეფით შესრულებული, გადმოკიდებული ფოთლების ორნამენტი. ამ უხვად დეკორირებულ მონაკვეთს კიდევ უფრო ამდიდრებს მის თავზე გადასროლილი დიდი თაღი, თავისი გაფოთლილი, კორინთული კაპიტელებით და თაღზე ერთი ლილვის მაგივრად ჩამწკრივებული გადმოკიდებული ფოთლებით, რომლებიც ეხმიანება თაღსართის არის ამავე ტიპის ფოთლებს. არსუკისძეს ამ ფასადის გაფორმებაში ნოვატორული ელემენტიც შემოაქვს. იმ დროის არც ერთ ტაძარზე დეკორატიული თაღი არ არის თითქმის მთელი ფასადის სიგანე. ცენტრალური თაღები ყოველთვის ოდნავ აღემატება სიგანით გვერდითა თაღებს. ისინი ვიწრო და მაღალი არის ხოლმე, რითაც ხელს უწყობს ფასადის ზესწრაფულობას, მის ვერტიკალურ მიმართულებას. აქ, სვეტიცხოვლის დასავლეთ ფასადზე, ყველაფერი პირიქითაა. ოსტატმა იმ დროისთვის ისედაც ყველაზე მაღალ ტაძარს თითქოს „აღვირი ამოსდო“ იგი ზევითკენ უსაშველოდ რომ არ დაგრძელებულიყო. თუმცა, ამით მან ფასადს ზემსწრაფულობა კი არ დაუკარგა, არამედ, შეიძლება ითქვას, ოდნავ შეასუსტა ის. ამ ფასადზე გამოვლენილ ვერტიკალიზმის შესუსტებას კიდევ შევხვდებით ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზეც. ჩვენი აზრით, სვეტიცხოველში ფასადზე თაღის ასეთმა მორგებამ გამოხმაურება ჰპოვა XII საუკუნის იკორთის[3] ტაძრის დასავლეთ ფასადზე, სადაც ლილვების „გადატეხის“ შემდეგ განიერი, ოდნავ დაბრტყელებული თაღი, ორ შეწყვილებულ სარკმელს გადაფარებული, მიუყვება ფასადის აბრისს. უფრო გვიან ასეთივე სიგანის თაღს ვხედავთ XVII საუკუნის ანანურის[4] დასავლეთ ფასადზეც, თუმცა ანანური არა მხოლოდ ამ თაღით, არამედ ფასადთა გაფორმების მხრივ, კიდევ ბევრი სხვა დეტალით იყურება სვეტიცხოველისკენ.

ცენტრისკენ საფეხურებრივად განვითარებულ კომპოზიციას ვხედავთ სამხრეთ, გრძივ ფასადზეც (სურ.5). ამ ფასადზე საუბრისას (და, რა თქმა უნდა, ჩრდილოეთ ფასადთან მიმართებითაც), უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს მისი შუა ნაწილის ბაზილიკური აბრისი: ფრონტონით დასრულებულ მკლავს ემატება გვერდითი ფრთები. გვერდით ფასადებს ბაზილიკური ფორმა მხოლოდ ოშკის ტაძარში აქვს. აქ ამის საშუალებას ტაძრის გეგმარება იძლევა. მისი ყოველი მკლავი გამოსულია სწორკუთხა აბრისიდან, რის გამოც თითოეულ მკლავს თავისი წინა და გვერდითი ფასადი მოეპოვება და ყოველი მკლავის ფასადის აღქმა დამოუკიდებელად შეიძლება. სვეტიცხოველის „ჩახაზული ჯვრის“ ტიპის ნაგებობაში კი მთელი გრძივი ფასადი ერთიანად წარმოგვიდგება. ამ ტიპის ნაგებობისთვის გრძივი ფასადების ბაზილიკური გადაწ-

---

[3] პ. ზაქარაია, XI-XVIII საუკუნეების ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა, თბ., 1975, გვ. 122-123, ტაბ. 74, 82.

[4] ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, გვ.58.

ყვეტა. არა მხოლოდ ო'მკის ტაძრის მიბაძვა იყო, ან 'ბიგნით დამატებითი სივრცეების 'შექმნისთვის გამოყენებული ხერხი, არამედ ამ შემთხვევა'ში ერთადერთი სწორი, უკვე ნაცადი ვარიანტი. სვეტიცხოველი იმ დროისთვის ყველა'ზე გრძელი ნაგებობა იყო. ქართული ტაძრებისთვის დამახასიათებელი სივრცის დამოკლება არსუკისძემ არა მხოლოდ ინტერიერ'ში[5], არამედ გარე მასების მიმართაც გამოიყენა. ამ დამატებითი ფრთების მეშვეობით ოსტატმა 'შეაჩერა ფასადების გრძივი დინება და თითქოს კუთხეებიდან ცენტრისკენ „ამოქაჩა" სვეტიცხოველ'ში, ინტერიერის გათვალისწინებით, გვერდითი მკლავების სიგანეში გა'სრდა არ ხერხდებოდა, ხოლო ეს მკლავები დამატებითი ფრთების გარე'შე რომ წარმოვიდგინოთ, ტაძრის მთელ სიგრძესთან მიმართება'ში მკლავი ძალ'ზე ვიწრო გამოჩნდებოდა. ახლა კი, თვალი ამ დამატებითი მოცულობების მეშვეობით საფეხურეობრივად ნელ-ნელა ადის გუმბათამდე. ამ საფეხურეობრივ მოძრაობას მიჰყვება ფასადის დეკორატიული თაღნარიც. ფასადის კუთხეებ'ში ორ-ორი ყველა'ზე დაბალი დეკორატიული თაღია. მომდევნო საფეხურია ბა'ზილიკური მონაკვეთების გვერდითა ფრთები, სადაც თაღების განსხვავებული რაოდენობა გვაქვს: აღმოსავლეთით ორი ერთი სიმაღლის თაღია, რომლებიც ცენტრალურ თაღსაც ებმის, ხოლო დასავლეთით ერთი განიერი თაღია, რომელიც თავისი მნი'შვნელობით 'უთანაბრდება აღმოსავლეთის ორ ვიწრო თაღს. იგი შუა თაღისგან ნი'შით არის გამოყოფილი. ნი'შის მე'შვეობით ვუკავ'შირდებით დიდ თაღს, რომელიც ადის ფრონტონის კენამდე, თითქმის ეხება კარნიზსაც და თავისი არის ფარგლებ'ში აქცევს სამი სარკმლისგან შემდგარ კომპოზიციას. ფასადის მთელი ორნამენტული მორთულობა სწორედ ამ ცენტრალური თაღის არე'ში, სარკმელთა ღიობების გარ'შემო იკრიბება. სარკმელთა სწორკუთხა საპირეებს გარკვეულწილად ეხმიანება დიდი სარკმლის თავსართის გრძელი მკლავები, რომლებიც დიდი თაღის კაპიტელებს უერთდება და ამ თაღის არე'ში თითქოს დამატებით სწორკუთხა არეს ქმნის.

განსხვავებულ სურათს ვხედავთ მის მოპირდაპირე, ჩრდილოეთ ფასადზე (სურ.6). აქ თაღნარი არ ეხმიანება ფასადის აბრისს. თავისი სიმაღლით და სიგანით გამოყოფილია მხოლოდ ცენტრალური თაღი, რომელიც ადის ფრონტონის არემდე, სამხრეთი ფასადის თაღის მსგავსად გადაეკვეთება რა ფასადის მთავარ სამ სარკმელს. გვერდითი თაღები (ოთხი აღმოსავლეთით და სამი დასავლეთით) ერთი სიმაღლისაა, რითაც ეს ფასადი, განსხვავებით დანარჩენი ფასადებისგან შედარებით მონოტონური ხდება. ცენტრალური თაღი აქ საერთოდ მთელ ფასადზე დომინირებს. ვერტიკალის ასეთი გამოყოფით არსუკისძე უპირისპირდება ფასადის სიგანეში გართხმულობას. ერთგვარი საფეხურის ფუნქციას ასრულებს ბაზილიკური მონაკვეთის გვერდითა ფრთების არეში მოთავსებული სარკმელთა ღიობები (სამწუხაროდ, ჩვენ არ ვიცით მათი თავდაპირველი საპირის სახე, შესაძლოა, ის საპირეები კიდევ უფრო კარგად უწყობდნენ ხელს მათ დამატებით საფეხურად წარმოჩინებას). ისევე როგორც წინა ფასადებზე, მთავარი მორთულობა აქაც ცენტრალური თაღის არეში, სამი სარ-

---

[5] Г. Чубинашвили, К вопросу о первоначальных формах Мцхетского Кафедрала Свети-Цховели. ქართული ხელოვნება 5, 1959, გვ. 133.

კმლის გარშემო არის თავმოყრილი, რაც დამატებით, ამ მონაკვეთის გამოყოფას ემსახურება. ეს არის ძირითადად სარკმელთა მდიდრულად მოჩუქურთმებული საპირეები, დიდი სარკმლის თავსართი და მის შიგნით მოქცეული ფარშევანგის გამოსახულება. სულ ბოლოს, ხუროთმოძღვრის ხელის გამოსახულებაა გონიოთი და მის ორივე მხარეს წარწერა არსუკისძის ხსენებით.

ფასადების თაღნარის იმგვარი გადაწყვეტა, როგორიც ჩვენი ტაძრის გრძივ ფასადებზე გვაქვს, ანალოგი თითქმის არ მოეძებნება. ლილვოვანი თაღნარის გავრცელების პერიოდში, X საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ან თუნდაც, IX საუკუნის აკურის ეკლესიაზე ლილვოვანი თაღნარით ირთვება მხოლოდ ერთი ფასადი. გვერდით ფასადებზე თაღები აღარ გრძელდება. ასეა ოშკის ტაძარზეც, სადაც მხოლოდ მკლავების წინა ფასადებზეა თაღნარი (სურ.8). მომდევნო საუკუნეში თაღნარით ფასადების მთელი სიბრტყე იფარება. თაღნარი აქ მხოლოდ კუთხეებში წყდება და არა თვით ფასადების შუაში. XII საუკუნის გელათის მთავარ ტაძარზე გვაქვს შემთხვევა, როდესაც თაღნარი კუთხეებთანაც კი არ წყდება, და ერთ ფასადზე დაწყებული თაღი, გვერდითაზე გრძელდება. თაღნარის უწყვეტობას განსხვავებულ ხერხს ვხედავთ ამავე საუკუნის იკორთის ტაძრის ფასადებზე, სადაც ოსტატმა გამოიყენა თაღნარის „სვეტების" გადატეხვის ხერხი და ასე გადააბა ისინი ერთმანეთს. საინტერესოა ასევე რკონის XIII-XIV საუკუნეები „ნათლისმცემლის" ეკლესიის ჩრდილოაღმოსავლეთი კუთხე, სადაც თაღები ზუსტად ცენტრალური ადგილით უერთდება ერთმანეთს კუთხესთან.

თაღნარის გაუწყვეტლობის ერთ-ერთ საუკეთესო მაგალითს ვხედავთ XI საუკუნის ნიკორწმინდის ტაძრის გრძივ ფასადებზე, სადაც ოსტატი იმის გამო, რომ თაღნარი არ შეწყვეტილიყო, სხვადასხვა სიგანის და სიმაღლის თაღების გაკეთებასაც არ მოერიდა.

სვეტიცხოველთან მიმართებით, თაღნარის გაწყვეტის მხრივ, ალბათ, ყველაზე საინტერესო ალავერდის ტაძრის სამხრეთი ფასადის ახლანდელი სახეა. მის დასავლეთ ნახევარში სამი დაბალი, განიერი თაღია, რომლებიც ერთმანეთისგან ნიშებით არის გამოყოფილი, სწორედ ისე, როგორც სვეტიცხოველში, თუმცა ძირითადი განსხვავება ის არის, რომ ალავერდის ეს მონაკვეთი თავის დროზე ფასადზე არ ჩანდა, აქ გალერეები იყო აგებული, რომელიც ამ სამი თაღის შესაბამისად სამ მონაკვეთად იყოფოდა, ნიშებიანი გასავლელებით[6].

რაც შეეხება სვეტიცხოველს, ამ ნიშების აქ მოთავსება და თაღნარის გაწყვეტა ძველი ინტერიერის და კარ-სარკმელთა ღიობების გათვალსწინებას უნდა გამოეწვია. თუმცა, ასეთი წყვეტის დროსაც არ ირღვევა თაღნარის ერთიანობა და რიტმი. ამგვარი, გაწყვეტილი „თაღები" მხოლოდ XVII საუკუნეში, ანანურელმა ოსტატმა გაიმეორა. სადაც, ლილვებისგან შემდგარ თაღებსა და გვერდითა სწორკუთხა მონაკვეთებს შორის სადა კედლის მონაკვეთებია დარჩენილი, რომლებიც აშკარად თიშავენ ლილვებს ერთმანეთისგან.

გრძივ ფასადებზე არსუკისძე თუ სიგრძის დამოკლებას ცდილობდა, აღმოსავლეთ ფასადზე, ისევე როგორც დასავლეთზე, იგი შეეცადა ვერტიკალის

---

[6] ამ ნიშების გადამუშავებას ვხედავთ სამთავროს სამხრეთ კარიბჭეში.

შესუსტებას. მძლავრ, სამსაფეხურიან ცოკოლზე აღმართული ხუთი თაღის კომპოზიციაში, ერთი შეხედვით, არაფერია უჩვეულო: მოცემულია ხუთი თაღის იმ დროს ფართოდ გავრცელებული, რიტმულად განვითარებული კომპოზიცია, რომელშიც ჩართულია ფასადის ორი დიდი ნიში. თუმცა თუ შევადარებთ სხვა ტაძრების აღმოსავლეთი ფასადის მსგავს კომპოზიციებს, ვნახავთ, რომ მათში (ოშკი, ქუთაისის „ბაგრატის" ტაძარი, ალავერდი, სამთავისი; თუნდაც იქ, სადაც სამი თაღის კომპოზიციაა – იშხანი, ნიკორწმინდა, სავანე) ცენტრალური თაღი ძალზე ჭარბობს დანარჩენებს სიმაღლით და თაღი, უგამონაკლისოდ, ყოველთვის შედის ფრონტონის არეში (ერთადერთი გამონაკლისი ტბეთის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადია, სადაც სამი თაღიდან ცენტრალური მცირედით აღემატება მომიჯნავეებს). მათში მეტად არის ხაზგასმული ვერტიკალური მიმართულება და თაღნარის რიტმიც ბევრად დინამიკურია. ოშკის ტაძრის სამივე ფასადზე (აღმოსავლეთი, სამხრეთი და ჩრდილოეთი), სადაც პირველად შემუშავდა ხუთი თაღისგან შემდგარი კომპოზიცია, ვხედავთ თითქმის იდენტურ თაღნარს: კუთხის თაღები ყველაზე ვიწრო და დაბალია; მომდევნო საფეხური – ნიშებს გადაფარული თაღებია, რომლებიც ადის გვერდითა ფრთების დასაწყისამდე და დანარჩენებზე განიერია, შესაბამისად მათზე თვალი შედარებით ნელა გადადის და ნიშის კონქში გამოსახული ფერადოვანი „ნიუარების" შემხედვარე, გარკვეული დროითაც ჩერდება. შემდეგ კი, მოდის ძლიერი ვერტიკალი – ცენტრალური თაღი, რომელიც თითქმის ფრონტონის კარნიზსაც სწვდება. მის ვერტიკალურ მიმართულებას ისიც აძლიერებს, რომ განსხვავებით სხვა, ნახევარწრიული ფორმის თაღებისაგან, მას ოდნავ შეისრული ფორმა აქვს და მის მომიჯნავე თაღებზე ვიწროა. ასე რომ, ოშკში გვაქვს საკმაოდ არათანაბარი რიტმი, როგორც თაღების სიგანეების, ისე სიმაღლეების მიმართებითაც.

ოდნავ განსხვავებულ სურათს ვხედავთ „ბაგრატის" ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე (სურ.9). ოშკისგან განსხვავებით, აქ თითქმის ყველა თაღი ერთი სიგანისაა (შეუმჩნევლად ჭარბობს დანარჩენებს ცენტრალური თაღი), თუმცა, იმავე ოშკის მსგავსად, გვერდითა თაღების, შეიძლება ითქვას, დუნე მოძრაობის შემდეგ, ცენტრალური, მაღალი თაღი მკვეთრ საფეხურს წარმოქმნის და აქაც ღრმად იჭრება ფრონტონის არეში.

განსხვავებული ვითარება არის ლიხსაქეთა საქართველოს ორი დიდი ტაძრის – ალავერდის და სამთავისის აღმოსავლეთ ფასადებზე. ალავერდელი ხუროთმოძღვარი ხუთი თაღის კომპოზიციის თავისებურ გადაწყვეტას გვთავაზობს (სურ.10). ერთი სიგანის, მდორედ მავალ საფეხურებად განლაგებულ გვერდითა თაღებს აქაც უპირისპირდება ვიწრო და მაღალი ცენტრალური თაღი. თაღნარის თავისებურება კი სწორედ ამ თაღის დეკორატიულ დანამატებში გამოიხატა. ცენტრალური თაღის ლილვებიდან, მისი კაპიტელების სიმაღლეზე „ამოიზრდება" ლილვოვანი თაღები, რომლებიც ფასადის კუთხეებისკენ გადადის და ავსებს ფრონტონიან არეს, ქვემოთ კი თავისივე დიამეტრის დეკორატიულ წრეხაზებს იკვეთებს, წრეში ჩასმული „სამყურა" ფოთლების მსგავსს. ამრიგად, ცენტრალური თაღი, ზედა ნაწილში დამოუკიდებლად ქმნის სამი თაღის კომპოზიციას. ეს თაღები ავსებს აღმოსავლეთი ფასადის ზედა ნაწილს, რის გამოც ცენტრალური თაღის ძლიერი ვერტიკალი საგრძნობლად მცირდება.

რაც შეეხება სამთავნელ ხუროთმაძღვარს. თავიდან აღვნიშნავთ, რომ სამთავისი ერთადერთი ძეგლია, რომელიც ყველაზე ახლოს დგას სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადთან. თუ რითი, ამას ოდნავ ქვეეით ვნახავთ, ახლა კი მოკლედ განვიხილავ სამთავისის ამ ფასადს[7] (სურ.11). გვერდითი, თითქმის თანაბარი, ურთიერთს საფეხურებად მიმდევარი თაღების შემდეგ, ცენტრალური თაღი აქაც დიდ ნახტომს აკეთებს და თითქმის ფრონტონის კარნიზამდე ადის. ცენტრალურ თაღს, ალაევერდის მსგავსად, ზედა ნაწილში „განეტოტება" ორი ვიწრო თაღი, თუმცა, მათ ქვედა წრიულ მონაკვეთებში ალაევერდის „სამყურას" ნაცვლად ჯვრებია ჩასმული[8]. ამ დანამატების მეშვეობით ფრონტონის არე აქაც მთლიანად ივსება. თუმცა, ალაევერდისგან განსხვავებით აქ ცენტრალური თაღი დანარჩენებზე გაცილებით განიერია. ამით თაღს მეტი მნიშვნელობა ენიჭება და მისი წანაზარდებიც მხოლოდ დეკორად აღიქმება, რასაც ვერ ვიტყვით ალაევერდზე, სადაც ეს თაღოვანი დანამატები, ვიწრო შუა თაღთან მნიშვნელობით თითქმის გათანაბრებულნი არიან. თუ შეიძლება ითქვას, რომ ალაევერდში ეს დანამატები ეწინააღმდეგებიან ვერტიკალურ მიმართულებას, სამთავისში ისინი განიერ თაღთან მიმართებაში „უძლურია" და ვერც მის ვერტიკალურობას აკლებს რამეს, მითუმეტეს, როდესაც აქ, ვერტიკალური მიმართულების განმსაზღვრელი უკვე არა ცენტრალური თაღია, არამედ, ფასადის შუა ღერძზე შექმნილი რომბების, სარკმლის სწორკუთხა საპირის და მასზე აღმართული მაღალი ჯვრის კომპოზიციაა. ამრიგად, სამთავნელმა ხუროთმოძღვარმა გამოიყენა ცენტრალური თაღის მორთვის ახლებური ვარიანტი ალაევერდის ტაძრიდან და თავისი ფასადის კომპოზიციის შესაბამისად გადაამუშავა იგი.

რა აქვს საერთო სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადის ამ თაღნარს სვეტიცხოველთან? ეს არის თაღნარის რიტმი. ორივე ფასადზე საერთოა თაღების სიგანის მიმართება – ორ-ორი თითქმის თანაბარი თაღი გვერდებზე და მათთან შედარებით განიერი ცენტრალური თაღი (სურ.12). ხოლო, რაც ყველაზე ძალიან გამოარჩევს ამ ორ ფასადს დანარჩენებისგან, ეს არის გვერდითი ორი თაღის სიმაღლეების მიმართება ერთმანეთთან და ფასადის აბრისთან. ორივე ფასადზე კუთხისა და ნიშის თაღების სიმაღლეების განსხვავება საკმაოდ დიდია; კუთხის თაღების სიმაღლე უახლოვდება მათი მომიჯნავე თაღების კაპიტელებს, ხოლო მათსა და ფასადის გვერდითა ფრთების კარნიზებს შორის კედლის საკმაოდ დიდი თავისუფალი მონაკვეთი რჩება, სადაც, ორივე შემთხვევაში, ზედა სართულის სარკმლები თავსდება (სამთავისში ისინი წრიული ფორმისაა). ამრიგად, სხვა ტაძრების მსგავსად (ოშკი, „ბაგრატი") გვერდითი თაღები ფასადის აბრისში კი არ „იჭედება", არამედ მას უფრო თავისუფლად, და, შეიძლება ითქვას, ჰარმონიულადაც ერგება. კედლის დიდი სიბრტყეა დატოვებული ალაევერდის გვერდითა თაღებს ზემოთაც, თუმცა აქ ეს ნაწილები აღდგენილია და თაღების რიტმიც განსხვავებულია.

---

[7] უფრო ვრცლად იხ. რ. შეყილა'შვილი, სამთავისის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული მორთულობის თავისებურება. ქართული ხელოვნება, ტ. 11, თბ. 2001. გვ. 35.

[8] ამ ჯვრების მნიშვნელობის შესახებ იხილეთ: Л. Рчеулишвили, Купольная архитектура VIII-X веков в Абхазии, თბ., 1988, გვ. 21-29; ასევე: დ. თუმანიშვილი, ჯვრის ხატება სამთავისის ტაძრის კედელზე. ჯვარი ვაზისა, 1990, № 1, გვ. 66-67.

ოშკსა, „ბაგრატის“ ტაძარსა და ალავერდში, როგორც ვნახეთ, გვერდითა თაღების დუნე რიტმს მოჰყვება ძლიერი ვერტიკალი, რაც მთლიანობაში თაღნარს დინამიკურობას ანიჭებს, ხოლო სამთავნელი ხუროთმოძღვარი და არსუკისძე მაღალი საფეხურების მძლავრ რიტმს თავიდანვე გვაჩვენენ და, ამიტომაც, აღარ გვიჭირს სამთავისის მაღალ თაღზე „ახტომა“, მითუმეტეს, როდესაც აქ დამხმარეებად ამ თაღიდან გამოზრდილი თაღები და წრეხაზები გვეველინება, ხოლო არსუკისძე გვერდითა თაღებით შექმნილ რიტმს, სხვა ტაძრებთან შედარებით დაბალი შუა თაღით ჰარმონიულად აგრძელებს. სვეტიცხოველის ცენტრალური თაღი არც კი უახლოვდება ფრონტონის არეს. ეს ხუთთაღედი თითქმის პირამიდული პრინციპით არის განლაგებული, ცენტრალური თაღი მცირედით ცდება გვერდითი თაღებისგან შექმნილ დიაგონალურ ხაზს. ამის გამო თაღნარის რიტმიც გაცილებით დამშვიდებულია, თვალი აუღელვებლად მისდევს ყველა თაღს, რაიმე ნახტომის გარეშე. დასავლეთ ფასადზე გამომეღავნებული ტენდენცია სხვა ხერხებით, მაგრამ გრძელდება აღმოსავლეთ ფასადზეც. შუა თაღის ასე დამოკლებით, იგი „ამცირებს“ ფასადის სიმაღლეს და შეიძლება ასეც ითქვას – მას ადამიანურ ზომებს უნარჩუნებს. რა თქმა უნდა, ზევით მოყვანილ ტაძართა თაღნარს შორის ასეთი განსხვავება არ არის რომელიმე მათგანისთვის რაიმე ნიშნით დამაკნინებელი. მათ მშენებლებს „განსხვავებით ძველი დროის ხუროთმოძღვრებისგან, უკვე აღარ იზიდავდათ რაიმე კონსტრუქციული ამოცანის გადაწყვეტა“[9], ისინი დიდ ყურადღებას უთმობენ ტაძრების საფასადო გაფორმებას; ზოგი მათგანი იგონებს ახალ კომპოზიციებს, ზოგი კი თავისებურად ამუშავებს მათ, ისე, რომ იღებს სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ სახეს. ეს ყველაფერი, ალბათ, მათი რეგიონული და ხუროთმოძღვრის ინდივიდუალური თავისებურებებით უნდა აიხსნას[10].

ფასადზე სარკმელთა განაწილება ჩვეულებრივია: აღმოსავლეთ ფასადზე დიდი სარკმელი ფასადის ცენტრში, სამკვეთლოს და სადიაკვნეს თითო-თითო მცირე სარკმელი გვერდითა თაღებში და თითო სარკმელი მათ ზევით, მეორე სართულის ოთახების გასანათებლად. სხვა სარკმლების მსგავსად, ცენტრალური თაღოვანი სარკმელიც, როგორც ჩანს, სწორკუთხა საპირეში იყო ჩასმული (ეტყობა, ახლანდელი საპირე XI საუკუნის ფილებით გვიანი რესტავრაციის დროს არის აწყობილი). მასთან მიმართებით კი, საინტერესოა ნიშის თაღების კაპიტელებს შორის გავლებული განიერი, ჰორიზონტალური, ორნამენტული ზოლი, რომელიც ცენტრალური თაღის ქვედა ნაწილში სწორკუთხა არეს ქმნის. სამხრეთ ფასადზე თავსართის მკლავების მიერ შექმნილი სწორკუთხე-

---

[9] Г. Чубинашвили, Грузинская средневековая архитектура и три ее величайших кафедрала. Из истории средневекового искусства Грузии, Москва, 1990, გვ. 47.

[10] ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე, ფრონტონის მონაკვეთში დარჩენილი დიდი ცარიელი მოანკვეთი ხუროთმოძღვარს ჩვენი ვარაუდით, ახლა დასავლეთი ფასადის ფრონტონში მოთავსებული „ზიარების“ კომპოზიციით უნდა შეევსო. მისი ახლანდელი მდებარეობა სრულებით არ შეესაბამება იმ პერიოდში ტაძრის ფასადზე რელიეფური კომპოზიციის მორგების პრინციპს და გვიანი ხანის მშენებლებსაც ამ რელიეფის აქ მოსათავსებლად მისი გარკვეული მონაკვეთების ჩამოთლაც მოუხდათ. ამრიგად, მის თავდაპირველ ადგილად სწორედ აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონი წარმოგვიდგება (შესაძლოა აქ ქრისტესა და ორი ანგელოზის გარდა კიდევ რაიმე ყოფილიყო გამოსახული).

დი თუ ნაკლებად შესამჩნევია, აქ იგი მკაფიოდ არის გამომჟღავნებული. თითქ-მის შუაში „გადებული“, ეს ჰორიზონტალური ზოლი თაღს ორ ნაწილად ჰყოფს. ამგვარად, ქვედა არეში მისი სწორკუთხა მოხაზულობის შესაბამისად ჩასმულია სწორკუთხა საპირიანი სარკმელი, ხოლო ზედა, თაღოვან არეს ავსებს ეაზის ღეროს მიმაგრებული დისკოდან გადაშლილი დიდი მარაო, მთავარი სამშენებ-ლო წარწერით. დისკოებისა და სხივებისგან შემდგარი მარაოს ორნამენტული მოტივი მეორდება ფასადის ნიშების კონქებშიც.

აღმოსავლეთ ფასადზე ხუთი თაღის კომპოზიციის მქონე ტაძრებს შორის ცალკე უნდა აღინიშნოს მცხეთაშივე მდგარი სამთავროს ტაძარი. იგი თითქოს „ამოვარდნილია“ ზემოთ ჩამოთვლილ ტაძართა ჯგუფიდან. მის აღმოსავლეთ ფასადზე განსხვავებულად არის მოწყობილი ფასადის სამკუთხა ნიშები: ისინი სხვებთან შედარებით საკმაოდ ახლოსაა ერთმანეთთან და, რაც ყველაზე უცნ-აურია, ეს ნიშები სიმაღლეში სცილდებიან გვერდითა ფრთებს და ფრონტონით გასრულებულ ცენტრალურ მონაკვეთში შედის. ნიშების ამგვარ მოწყობას ანალო-გი ქართული ხუროთმოძღვრების არც ერთ ეტაპზე არ მოეძებნება. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნიშებზე გადავლებული ლილვებით და მათ შორის მოთავსებული ვიწრო თაღით, ფასადის ამ ნაწილში იქმნება სამი თაღის კო-მპოზიცია, ხოლო გვერდითა ფრთების აბრისს გაყოლებული ძალზე განიერი კუთხის თაღები ამ სამთაღედის დანამატებად აღიქმება. სამთაროს ფასადის ამგვარი გადაწყვეტა ცალკე კვლევას მოითხოვს და ამიტომ ჩვენ მასზე ვრცლად აღარ ვისაუბრებთ.

ამრიგად, როგორც ვნახეთ, არსუკისძემ დეკორატიული თაღნარი გამოიყენა არა მხოლოდ ფასადების მოსართავად და მათთვის ცხოველხატული ეფექტის შესაძენად, არამედ მათი ფორმის მხატვრულად „გადასათამაშებლად“ და თუ საჭირო იყო, მათი რეალური ფორმის „შესაცველადაც“.

ლილვოვან თაღებს ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში გრძელი, თუმცა არათანაბარი განვითარების ისტორია აქვს. ტაძართა ფასადების მორთუ-ლობის ეს ელემენტი თავდაპირველად კარის ღიობის გამაფორმებლად მოგვეე-ლინა. მის წინასახეს ჯერ კიდევ მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიაში ეხედავთ (გ. ჩუბინაშვილის რეკონსტრუქცია)[11], სადაც მისი ორივე, საზეიმო თაღოვანი შესასვლელის კუთხეებს მსხვილი ნახევარსვეტები აუყვებოდა, მდიდრულად მოჩუქურთმებული ბურთულიანი კაპიტელებით. ამ ტიპის გაფორმებას ანვი-თარებენ კლასიკური ხანის ოსტატები – იმავე მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრის სამხრეთი კარი, ატენის სიონის ჩრდილოეთი კარი და წრომის ტაძრის დასავ-ლეთი შესასვლელი (ახლა ძლიერ დაზიანებული) გაფორმებული არის შეწ-ყვილებული, მსხვილი ლილვებით ღიობის ორივე მხარეს და მათზე გადასრო-ლილი პროფილირებული თაღით, რომელიც კარის თავზე ტიმპანის არეს ქმნის. კარის ღიობის ამგვარი გაფორმების პარალელურად, უგუმბათო არქიტე-ქტურაში განვითარდა გვერდითი ნაგების რამდენიმე თაღით გახსნის ტრადი-ცია, რომლებიც, თავის მხრივ, დაკავშირებული იყო ტაძრის მთავარ შესასვ-ლელებთან. ფასადი თითქმის მთელ სიგრძეზე ხუთი თაღით არის გახსნილი

---

[11] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტფ., 1936, ტ.I, გვ. 59-61.

V საუკუნის ბოლნისის სიონის ჩრდილოეთი გალერეა[12]; სამ-სამი თაღით V-VI საუკუნეების ბოლნის ქაფანაქჩისა[13] და ვანათის[14] სამეკლესიიანი ბაზილიკების სამხრეთი „ნავები", ასევე VII საუკუნის ზეგაანის ყველაწმინდის[15] დიდი სამეკლესიიანი ბაზილიკის სამხრეთი „ნავი", ხოლო მის დასავლეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე თაღების მოტივი შეკვეცილად, ორ-ორი თაღით მეორდება. ადრეული პერიოდის ძეგლებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ვაზისუბნის VI საუკუნის ბაზილიკა, სადაც, გარდა იმისა, რომ მისი სამხრეთი გალერეაც სამმაგი თაღით არის გახსნილი, პირველად არის გამოყენებული თაღი, როგორც ფასადის დეკორატიულად გამაფორმებელი და კედლის შემამსუბუქებელი ელემენტი – ცენტრალური ნავის გრძივი კედლები მორთულია ორმაგი თაღებით, რომელთა შორის კედლის მოზრდილი მონაკვეთებია დატოვებული; აქ ეს თაღები შექმნილია კედლის სიბრტყის ერთი საფეხურით ჩაღრმავებით. ამრიგად, VII საუკუნისთვის ქართველი ოსტატები უკვე იყენებენ თაღს, როგორ ფასადების მორთვის ერთ-ერთ ელემენტს.

დეკორატიული თაღნარის თემის შემუშავებაში ყველაზე დიდი ნაბიჯი ბანას საკათედრო ტაძრის ოსტატმა გადადგა. მან „ამ მხრივაც, ისევე როგორც მთლიანად ნაგებობის გადაწყვეტაში, ისეთი სითამამე გამოიჩინა, რომ ამ თემის სრულყოფილ ათვისებას შემდგომში, სულ ცოტა ორი საუკუნე დასჭირდა"[16]. ბანას ტაძრის თარიღზე მეცნიერებს შორის დღემდე ორი მოსაზრება არსებობს – IX საუკუნე, რომელიც მხოლოდ მატიანეს ცნობას ემყარება და VII საუკუნე – რომელიც გ. ჩუბინაშვილმა და შემდგომი თაობის ქართველმა თუ არაქართველმა არქიტექტურის ისტორიკოსმა ძეგლის მხატვრული ანალიზით შემოგვთავაზეს. შეწყვილებულ ლილვებზე გადასროლილი პროფილირებული თაღნარი ბანაში შემოუყვებოდა ტაძრის მთელ გალერეას. ეს ლილვები, ისევე როგორც მცხეთის ჯვრის, ატენის და წრომის პორტალის ლილვები, პირდაპირ კედლის ზედაპირზეა დადებული და, რაც აღსანიშნავია – ბანას ლილვებიც მათსავით მსხვილია, მათ შეიძლება ნახევარსვეტებიც ეწოდოთ. ამ ეპოქაზე მეტყველებს მათი კაპიტელებიც (ისინი ძალიან ცუდად არის შემორჩენილი, თუმცა ერთი-ორგან მაინც ხერხდება მათი სახის გარჩევა), ესაა: ქვევით ნახევარწრიული და ზევითკენ გაფართოებული ფოთლისმაგვარი მოტივი, თითო-თითო თითოეულ ლილვზე, რომლებიც შეხების ადგილას ერთმანეთს ერწყმის. ანალოგიურ კაპიტელებს ვხედავთ წრომის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ორივე ნიშაში ჩასმული შეწყვილებული ლილვების დამაგვირგვინებლადაც. იმასაც დავამატებთ, რომ კლასიკურ ხანაზეე მიგვითითებს ბანას კედლის წყობა, ესაა: დიდი, კარგად ნათალი კვადრები, რომლებსაც ოდნავ აქვთ მობლაგვებული კუთხეები, რის გამოც კვადრებს შორის ღარები რჩება, რაც ასე დამახასიათებელია ამ დროის ქვის თლისათვის.

---

[12] Г. Чубинашвили, Болнисский Сион, Из истории. . გვ. 60.
[13] ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ. 1974, გვ. 94.
[14] იქვე, გვ. 94.
[15] იქვე, გვ. 95.
[16] რ. მეფისაშვილი, დ. თუმანიშვილი, ბანას ტაძარი, თბ., 1989. გვ. 48.

ამრიგად, ბანელმა ოსტატმა ჯერ კიდევ VII საუკუნეში შექმნა ფასადის მამკობი სრულებით სრულყოფილი თაღნარი, თუმცა, როგორც ჩანს, იგი იმ დროის გემოვნებისთვის არცთუ მისაღები აღმოჩნდა, ვინაიდან ამ მოტივს (ლილვოვან თაღნარს) X საუკუნემდე მხოლოდ ორჯერ იხსენებენ. ლილვებზე დაყრდნობილი თაღნარით არის გაფორმებული VIII საუკუნის თელოვანის „ჯვარპატიოსნის“ გუმბათი და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, შეწყვილებული თაღებით ირთვება IX საუკუნის აკურას ეკლესიის[17] აღმოსავლეთი ფასადი. ლეკალური აგურით გამოყვანილი წყვილედი ლილვის სამი თაღი მისდევს ფასადის აბრისს – განიერი ცენტრალური და ვიწრო გვერდითი თაღებით. თაღნარის სწორედ ამ დინამიკურ კომპოზიციას ანვითარებენ X-XI საუკუნის ოსტატები. VIII-IX საუკუნეებშივე, ლილვოვან თაღნართან შედარებით ფართოდ გავრცელდა კედლის ზედაპირების ბრტყელი, თაღოვანი შეღრმავებებით მორთვა. ამ პერიოდში პირველად ჩნდება გუმბათის ყელის გაფორმების სურვილი; სიბრტყეში ჩაღრმავებული თაღებით არის მორთული: ქსნის კაბენის[18], ნეკრესის გუმბათიანი ეკლესიის[19] და „გუმბათიანი საყდრის“[20] გუმბათები. თაღოვანი შეღრმავებებით ირთვება ცალკეული ფასადებიც: სამი თანაბარი სიმაღლის თაღი ამშვენებს VIII საუკუნის წირქოლის[21] გრძივი ფასადების ცენტრალურ ნაწილებს; ამგვარი სამი თაღით იყო გაფორმებული ოპიზის IX საუკუნის (ან იქნებ X საუკუნეც) აღმოსავლეთი ფასადიც. დიდი ცენტრალური და ორ სართულად განლაგებული გვერდითა, კედლის სიბრტყეში ჩაღრმავებული თაღებით იფინება გურჯაანის ყველაწმინდის აღმოსავლეთი ფასადიც.

X საუკუნიდან ვითარება რადიკალურად იცვლება. დეკორატიულობისკენ სწრაფვასთან ერთად, ქართველი ხუროთმოძღვრების რეპერტუარში მეტ ადგილს იკავებს ლილვოვანი თაღნარი. ლილვოვანი თაღნარით თავდაპირველად იმკობა გუმბათების ყელი (ოპიზა, ხანძთა, დოლისყანა), თუმცა ტაძრის ძირითადი კორპუსისთვის ჯერ კიდევ ულილვო თაღებს ხმარობენ. ასეთია ტაოს ორი დიდი ბაზილიკა – ოთხთა ეკლესია და პარხალი და მათი თაღნარის მიმბაძველი შატბერდის გუმბათიანი ტაძარი[22]. სამივე ტაძარში ბრტყელ თაღებთან ერთად, ზედა ნაწილებში გამოყენებულია ლილვოვანიც. ბაზილიკებში ლილვებით ირთვება ცენტრალური ნავის გრძივი ფასადები, ხოლო შატბერდში გუმბათი. ოთხთასა და შატბერდში ლილვები „დაგრეხილია“, რაც ერთ დროით მონაკვეთსა და ურთიერთის მიბაძვაზე უნდა მიგვანიშნებდეს.

XI საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, ლილვოვანი თაღნარი ორი საუკუნით „კანონიკური“ გახდა მრავალი ქართული ტაძრისთვის, დიდი საკათედრო ტაძარი იქნებოდა ის თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი დარბაზული ეკლესია[23]. ქართული ხელოვნების ამ აყვავების პერიოდში, ხუროთმოძღვრებმა ფას-

---

[17] Г Чубинашвили, Архитектура Кахетии, თბ., 1959, გვ. 110-123.

[18] Г Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX века в ксанском ущелье. ქართული ხელოვნება, თბ., 1942, №1, გვ. 26.

[19] Г Чубинашвили, Архитектура Кахетии, თბ. 1959, გვ. 321-325

[20] დ. თუმანიშვილი, „გუმბათიანი საყდარი“ სოფ. მატანის მიდამოებში. ძეგლის მეგობარი, 1982, №60, გვ. 28-34

[21] Г. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX веков. . გვ. 16, ტაბ. 6.

[22] დ. ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბ., 2005, გვ. 152

[23] ამ პერიოდის თაღნარს ქვემოთ უფრო ვრცლად განვიხილავთ.

ადების მორთვის თაღოვანი სისტემა სრულყვეს; მათთვის იგი უკვე ადარ წარმოადგენდა რაიმე სიახლეს და მოგვიანებით, XII საუკუნის ბოლოდან იგი მთლიანად ამოიღეს ხმარებიდან. იკორთა და კოჯრის კაბენი, ალბათ, უკანასკნელ ძეგლებად უნდა ჩაითვალოს, სადაც ლილვიანთ თაღნარს ფასადების მორთვაში თავისი მნიშვნელობა ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს. ამის შემდეგ, თითქმის სამი საუკუნის განმავლობაში ლილვოვან თაღნარს მხოლოდ გუმბათის ყელის გასაფორმებლად თუ ხმარობენ, ხოლო ტაძართა ფასადები სრულებით თავისუფლდება თაღნარისგან და სადა კედლების მამკობად მხოლოდ სარკმელთა საპირეები რჩება (ბეთანია-ქვათახევის ჯგუფის ტაძრები, საფარა, სარსმა და სხვა).

ტაძართა ფასადებზე თაღნარს მხოლოდ XVI საუკუნიდან იხსენებენ. ახალი შუამთის და გრემის ტაძართა ფასადებზე ვხედავთ აგურის წყობაში თაღოვან ჩაღრმავებებს, რომლებიც დამატებით სწორკუთხედშია ჩასმული. თუმცა, მორთულობის ამგვარ გადაწყვეტას არ შეიძლება ვუწოდოთ თაღნარი იმ მნიშვნელობით, როგორც ის იყო XI-XII საუკუნეში, ვინაიდან აქ თითოეული თაღი თითქოს დამოუკიდებლად არსებობს; ისინი არ ქმნის რაიმე მოძრაობის შთაბეჭდილებას. თითქოს ძველი თაღნარის განმეორებას შეეცადა XVII საუკუნის მჭადიჯვარელი[24] ოსტატი. მისი ერთსაფეხურიანი თაღნარი შემოსდევს ფასადებს, თუმცა თაღების სიმაღლე და სიგანეები საკმაოდ არათანაბარი გამოუვიდა, რაც დიდწილად მოქმედებს მის მხატვრულ სახეზე. ფასადთა შესამკობლად ლილვები უკანასკნელად ანანურის მთავარ ტაძარზე[25] (XVII ს.) გამოიყენეს, სადაც დიდი თაღები გაკეთებულია მხილოდ ფასადთა ფრონტონიან, ცენტრალურ ნაწილებში, ხოლო გვერდებზე, ლილვებით სწორკუთხა არეები იქმნება. ამრიგად, ამ გვიანა საუკუნეებში კვალავ წინ მოდის ფასადის თაღებით გამოცოცხლების ტენდენცია. თუმცა ნამდვილი ლილვოვანი თაღნარი, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთ მათგანს არ შეუქმნია; ლილვებით ამ პერიოდშიც მხოლოდ გუმბათთა ყელი ირთვებოდა.

თაღნარის განვითარებასთან ერთად, საიტერესოა ასევე თავად ამ თაღნარის შემადგენელი ელემენტების ცვლილება და მათი მიმართება ფასადთან. ლილვოვანი თაღნარი უკვე X საუკუნის მეორე ნახევრიდან მყარად იმკვიდრებს ადგილს ქართველი ხუროთმოძღვრების რეპერტუარში. ამ ელემენტის წარმატებასა და პოპულარობაში უმნიშვნელოვანესი როლი 963-973 წლებში აგებულ, ოშკის საკათედრო ტაძარს აკისრია. მთელი ფასადის მომცველი ხუთი ლილვოვანი თაღის კომპოზიცია ოშკელი ოსტატის ინოვაციას წარმოადგენდა. თაღები შექმნილია ერთსაფეხურიან პილასტრზე დადებული ერთი მსხვილი (40 სმ. დიამეტრის[26]) ლილვისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ ხუროთმოძღვრის ჩანაფიქრშივე ეს თაღნარი იყო დეკორატიული, უბრალოდ ფასადის

---

[24] ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994. გვ. 34-35, ტაბ. 44-49.

[25] იქვე, სურ. 54-57, ტაბ. 57

[26] W. Djobadze, Early medieval Georgiam monasteries in historic Tao, Klarjeti and Savseti, Stuttgart, 1992, გვ. 130.

გამაფორმებელი. მისთვის დინამიკის შემძენი ელემენტი. თვალისთვის ეს ლილვები, თავისი მასიურობის და სისადავის გამო თითქოს კონსტრუქციულ ფუნქციასაც კისრულობს. საინტერესოა ისიც, თუ როგორ უკეთებს ოსტატი თაღნარის კაპიტელებს. იგი ყველა თაღის ქუსლს გამოყოფს, თუმცა იქ, სადაც კაპიტელის ხვეით გრძელდება მისი მომიჯნავე თაღის ლილვი, კაპიტელი უკეთდება მხოლოდ პილასტრისა და ლილვის ნახევარს. ხოლო როდესაც ლილვს მხოლოდ მისი თაღი ებჯინება კაპიტელიც სრული კეთდება. ასეთი გადაწყვეტა საშუალებას გვაძლევს მადალ ლილვს დაუბრკოლებლად ავაყოლოთ თვალი, რაც კიდევ ერთი გამოკვეთს მსხდი ელემენტის მნიშვნელობას. ლილვების და კედლის ზედაპირის ერთიერთობა აქ შეიძლება ითქვას, დაბალანსებულია. მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ დიდია კედლის სადა მონაკვეთები, თაღნარი მსხვილი ლილვების წყალობით მკაფიოდ იხატება ფასადზე და მის აღქმაში წამყვანი ადგილიც უკავია. თვალი პირველ რიგში მიყვება თაღნარის რიტმს, რისი მეშვეობითაც „იცვლება" ფასადის მოხასულობაც. თავისი გამოგონებით გატაცებულმა ოსტატმა, ლილვები საკმაოდ გაბედულად, მთელი თავისი სისრულით წარმოაჩინა. ოშკის ტაძარში გადაიდგა პირველი სრულფასოვანი ნაბიჯი, რითაც დეკორატიული თაღნარი დაუპირისპირდა ფასადის აბრისს და მხატვრული შთაბეჭდილების მოხდენა არა კედლის მასას, არამედ თაღნარს მიანდო.

ორი ვარიანტის ლილვებს იყენებს „ბაგრატის" ტაძრის 1003 წლის ოსტატი. სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე აქაც ერთსაფეხურიან პილასტრზე ერთი მსხვილი ლილვია დადებული, ხოლო – უკვე თავისი წინამორბედისაგან განსხვავებით, აქ პილასტრისა და კედლის კუთხესთან კიდევ ერთი ლილვია აყოლებული (სურ.13). ამით ხუროთმოძღვარი კიდევ ერთ ნაბიჯს დგამს ლილვოვანი თაღნარის საბოლოო სახის ჩამოყალიბებაში (თუმცა, მომდევნო ხანებშიც არის შემთხვევები, როდესაც ამ შიდა ლილვს არ იყენებენ). დამატებითი ლილვის გამო გაზრდილია პილასტრის სიღრმე და მისი ძლიერ ნაშვერი კუთხისა და მსხვილი ლილვებით იქმნება საკმაოდ პლასტიკური ფორმა. ოშკის თაღნარს თუ შევადარებთ, სადაც ერთსაფეხურიან, არც თუ ისე ღრმა პილასტრზე ერთი მსხვილი, „ნახევარსვეტის" მსგავსი ლილვი იყო დადებული, აქ „ბაგრატის" ტაძარზე თაღნარი უფრო „შემსუბუქდა", ოშკის ერთი მსხვილი ლილვის თაღის ფუნქციას, აქ უკვე სამი წვრილი ლილვისგან შემდგარი თაღი ინაწილებს. „ბაგრატის" ტაძარში ხასს უსვამენ თაღნარის უფრო დეკორატიულ ფუნქციას. თუმცა ოსტატი პილასტრის ძლიერი და მკაფიო გამოწვევით გარკვევით ამბობს, რომ: აქ მთავარი არის კედელი და მისი დამანაწევრებელი სუფთა პილასტრი, ხოლო ლილვები მხოლოდ დეკორატიული დანამატებია. ამრიგად, „ბაგრატის" ტაძრის ოსტატმა მკაფიოდ გამიჯნა ერთმანეთისგან კონსტრუქციული (პილასტრები) და დეკორატიული ელემენტები, რასაც ოშკელმა ხუროთმოძღვარმა მნიშვნელოვანწილად არ ისრუნა და დიდად არც უნდა ჰქონოდა ამის სურვილი; მან ეს ორივე ფუნქცია თითქოს ლილვებს დაუქვემდებარა. ამავე ბაგრატის ტაძრის აღმოსავლეთი მკლავის სამივე ფასადის თაღებზე სამ-სამი ლილვია დადებული. პილასტრის და კედლის კუთხეში თაღნარს აქ არ აქვს შიდა ლილვი.

თაღნარის ასეთსავე გადაწყვეტას ვხედავთ X საუკუნის კვეტერას ეკლესიაში. ამავე წლებში, „ბაგრატის" ტაძრის პარალელურად, ქართლში აშენებენ

ხცისის ტაძარს[27] (1002 წ.), სადაც დეკორატიული თაღნარის გადაწყვეტის სრულებით განსხვავებულ ხერხს გვთავაზობენ. დარბაზული ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის სამი თაღი და დასავლეთი ფასადის შუა თაღი შედგება ერთსაფეხურიანი, ძალზე დაბალი პილასტრისაგან და მასზე დადებული ორ-ორი, შეწყვილებული, წვრილი ლილვისაგან, რომლებიც „დაგრეხილიცაა". ანუ, ოშკისა და „ბაგრატის" ტაძრისგან განსხვავებით, აქ თაღები მოკლებულია რაიმენაირ კონსტრუქციულ სახეს. ისინი მთლიანად, თავისი არსით მორთულობას, ფასადის დეკორატიული გაფორმების ელემენტს წარმოადგენს (ისევე როგორც საპირე სარკმლისათვის). აშრიგად, უკვე XI საუკუნის პირველივე წლებში ქართველი ხუროთმოძღვრებისათვის კარგად იყო ცნობილი თაღნარის, როგორც კონსტრუქციული, ასევე „წმინდა" დეკორატიული იერი და მათ, თავთავიანთ ტაძრებზე, თავისუფლად შეეძლოთ თავისთვის მისაღებად აემეტყველებინათ იგი.

ხცისის ტაძრისნაირი დეკორატიული თაღნარი უფრო ფართოდ გავრცელდა დასავლეთ საქართველოში. ასეთია: ნიკორწმინდა, კაცხი და შემდეგ უკვე სავანე. 1014 წლის ნიკორწმინდის ტაძარზე თაღნარი შედგება ერთსაფეხურიან, დაბალ პილასტრზე დადებული ორ-ორი, წყვილედი ლილვისაგან, და პილასტრისა და კედლის კუთხეში აყოლებული ლილვისაგან. დეკორატიულობის კიდევ უფრო გასაძლიერებლად აქაც გამოყენებულია, ჯერ კიდევ ოთხთა ეკლესიასა და შატბერდში ნაცადი, ლილვის „დაგრეხის" ხერხი. ამგვარად, დაგრეხილი ლილვები სრულებით კარგავს, რაიმე „საქმიან" მხარეს და ფასადზე მიდებულ „ბაწრებად" აღიქმება. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ზრდის ცენტრალური თაღები, რომლებსაც არ აქვა კაპიტელები; ამიტომაც, ისინი ძალზე არამყარის განცდას ბადებს.

ასეთივე დეკორატიული თაღები აქვს კაცხის მრავალაფსიდიანი ეკლესიის XI საუკუნის გალერეას. აქ, ლილვები, გარდა იმისა, რომ დაგრეხილია და ზოგი „ცრემლოვანი" ორნამენტითაც იფარება, კიდევ პირდაპირ კედელზა დადებული (გარდა რამდენიმე თაღისა შესასვლელის გვერდებზე), ანუ ლილვი რთავს არა კედლის დამანაწევრებელ პილასტრს, არამედ, შეიძლება ითქვას, თვითონ ასრულებს მის ფუნქციასაც. თუმცა იქ, სადაც ოსტატი ლილვებს დებს პილასტრებზე, აკეთებს სრულებით უჩვეულო რამეს – პილასტრი მთლიანად იფარება წვრილ-წვრილი ფოთლოვანი ორნამენტით და ლილვებიც იმავე ორნამენტით იმკობა. ასეთი გადაწყვეტა მათ სრულებით უკარგავს რაიმე კონსტუქციულ მნიშვნელობას, ყოველ შემთხვევაში, ვიზუალურად, და მათ მთლიანად დეკორად აქცევს.

ნიკორწმინდის ტაძრის თაღნარს იგულვებს თავისი ეკლესიის ფასადებისთვის 1046 წლის სავანელი[28] ოსტატი. აქ, მხოლოდ აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადებია გაფორმებული სამი თაღის კომპოზიციით. ერთსაფეხურიან,

---

[27] Р. Шмерлинг, Древний цвимоетский храм близ селю Хциси. ქართული ხელოვნება, 4, თბ., 1955, გვ. 139.

[28] ვ. ბერიძე, სავანე (XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი). ქართული ხელოვნება, 1, 1942, გვ. 77.

დაბალ პილასტრს აუყვება ორ-ორი, დაგრეხილი ლილვი, ამის გამო ისინი ყოველად „უსაქმოდ“ გამოიყურება; ფასადზე მხოლოდ „ბაწრისებური“ ლილვების კონა აღიქმება, რომელიც თითქოს ესესაა უნდა დაიშალოს, მითუმეტეს, რომ ცენტრალური თაღის ქუსლებს, ნიკორწმინდის თაღების მსგავსად, არ აქვს კაპიტელები. სავანის ტაძარი უკვე ნათლად მოასწავებს ლილვოვანი თაღნარის დაკნინებას (სურ.14).

განსხვავებული მიმართულებით ვითარდება ლილვოვანი თაღნარი საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ პროვინციებში. დიდი ყურადღება აქ კედლის მასის პლასტიკურ დამუშავებას ექცევა და, ამიტომ, თაღნარიც უფრო „საქმიანად“ გამოიყურება. ტბეთის ტაძრის სამხრეთი, ჩრდილოეთი და აღმოსავლეთი ფასადები მეოთხე სამშენებლო პერიოდში (XI საუკუნის მეორე მეოთხედი)[29] სამსამი თაღით გააფორმეს. ზევით განხილულ თაღნარებს შორის იგი იმით გამოირჩევა, რომ ფასადის დამანაწევრებელი პილასტრები ძლიერ გამოწეული ორი საფეხურისგან შედგება; შეწყვილებული, ორ-ორი სადა ლილვი დადებულია პილასტრის ზედაპირზე, ხოლო ერთი ლილვიც აუყვება პილასტრის საფეხურების კუთხეებში. ასეთი ძლიერი შვერილები, შეიძლება ითქვას, „აქრობს“ კედელს. თუმცა, აქ ტბეთში, რადგანაც ეს თაღები ოდნავ სცილდება ფასადის სიმაღლის ნახევარს, მას ორ ნაწილად ჰყოფს: ქვედა – პილასტრებით და ლილვებით „აფორიაქებული“, ძლიერი პლასტიკური გამომსახველობის მქონე ნაწილი და ზედა – სრულებით საპირისპირო, კედლის სადა სიბრტყე, რაც ერთი შეხედვით სიმძიმის განცდას ბადებს. თაღნარი, მართალია, ძლიერ პლასტიკურია, მაგრამ მასში მეტად არის გამომჟღავნებული კონსტრუქციული საწყისი. ძლიერ და განიერ ორსაფეხურიან პილასტრებზე დადებული წვრილი ლილვები საკმაოდ უსუსურად გამოიყურება; პილასტრთა ასეთი შვერილობა კი, ფასადებზე ნიშების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

განსხვავებულია შთაბეჭდილება იშხნის ფასადების (1032 წ.) შემხედვარე (სურ.15). ტბეთის მსგავსად, აქაც ორსაფეხურიანი, საკმაოდ განიერი პილასტრებია, რომელთა კუთხეებს, თითქმის 3/4-ით გამოწეული, მსხვილი ლილვი აუყვება, ხოლო პილასტრების ზედაპირზე დადებულია სამ-სამი შედარებით წვრილი ლილვი. სამ-სამი ლილვის გამოყენება, როგორც ჩანს, XI საუკუნის 10-იანი წლების ბოლოდან უნდა დაეწყოთ. ქართული ტაძრებიდან იგი მხოლოდ „ბაგრატის“ ტაძრის აღმოსავლეთი მკლავის სამივე ფასადს, იშხნისა და სვეტიცხოველის ტაძრებს ამკობს (სამ-სამი ლილვი აქვს ჩანგლის ტაძრის თაღნარსაც). სამ-სამი ლილვის გამოყენება ამ ტაძრებში, ალბათ, მათმა მასშტაბებმა განსაზღვრა; მესამე ლილვი არა მხოლოდ პილასტრის ზედაპირზე დამატებით დეკორატიული ხაზის გაჩენას ნიშნავს, არამედ მას ამ ლილვებში გარკვეული სიმყარე და კანონზომიერება შეაქვს. ორი ლილვის შემთხვევაში მათ ეყრდნობა ლილვოვანი თაღების შიდა ლილვები, ხოლო გარე ლილვები ერთმანეთთან შეერთების შემდეგ ჩამოკიდებული რჩება, ყოველგვარი საყრდენის გარეშე. მესამე ლილვი „ჯდება“ ამ ორ ლილვს შორის და გარე თაღების საყრდენად იქცევა.

---

[29] დ. ხოშტარია, ტბეთის ტაძრის ისტორიიდან. საქართველოს სიძველენი, № 4-5, 2003, გვ. 84-85.

ტბეთთან შედარებით, ცარცალია, აქ თაღნარს ფასადის უფრო დიდი მონაკვეთი უკავია. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ფასადებზე კედლის მნიშვნელობა მაინც არ იკარგება. თაღებს შორის და ფრონტონში საუცხოო ფერადობის სადა კედლის მოზრდილი მონაკვეთები რჩება; ეს ძლიერ ნაშვერი თაღნარი კი კონტრფორსებად აღიქმება. განსაკუთრებით კუთხეებში, სადაც ორივე კედელზე საფეხურებრივი ჩაღრმავების ვამო, კუთხეები მრგვალ სვეტებს ემსგავსება. მიუხედავად თაღების ასეთი „კონსტრუქციული" გადაწყვეტისა, იგი მაინც პირნათლად ასრულებს თავის უპირველეს მოვალეობას – ფასადების დეკორატიულ გაფორმებას, ამ თაღების მეშვეობით ფასადის ძალზე პლასტიკურად ნაწევრდება, ხოლო მდიდრულად მოჩუქურთმებული კაპიტელები და სარკმელთა საპირეები მას მეტ სახეიმო განწყობას ძლენს.

ყველასგან მაინც ი'შხნის დასავლეთი ფასადი გამოირჩევა. სხვა ქართულ ტაძრებთან შედარებით, ნიკორწმინდის დასავლეთი და აღმოსავლეთი ფასადების, ასევე სამთავროს გვერდითი ფასადების შემდეგ ეს, ალბათ, ერთადერთი ფასადია, სადაც მნიშვნელოვნად არის შემცირებული სადა კედლის როლი, ფასადის მხატვრული სახის განსაზღვრაში. მაღალი, ძლიერ შვერილი სამთაღედით დანაწევრებული ფასადის გვერდითა თაღებში, მოწყობილია სამკუთხა ნიშები, კონქებში დაფერილი ნიუარისებური ორნამენტით, რაც დამატებით მეშაობს კედლის მასის შესუსტებაზე, როგორც კონსტრუქციული, ასევე მხატვრული თვალსაზრისით. რა თქმა უნდა, ჩვენ არ უარვყოფთ იმას, რომ ამ ჩამოთვლილ ტაძართა ფასადებზე (ნიკორწმინდა, სამთავრო, ი'შხანი), კედელი აშკარად საგრძნობია. თუმცა აქ, შეიძლება ითქვას, რომ ხუროთმოძღვრები კედელს ტოვებენ მხოლოდ შეგრძნების დონეზე. სადა კედლის დანახვა თითოეულ ფასადზე არის შესაძლებელი, მაგრამ აქ ფასადთა მხატვრულ სახეს მხოლოდ დეკორატიული თაღები, ნიშები, სარკმელთა მოჩუქურთმებული საპირეები, განიერი ორნამენტული ზოლები და რელიეფური გამოსახულებები ქმნის. მხოლოდ სარკმელთა მოჩუქურთმებული საპირეები ქმნიან მხატვრულ სახეს XII-XIII საუკუნეთა ბეთანია-ქვათახევის ჯგუფის ტაძართა ფასადებზე. თუმცა ეს, რა თქმა უნდა, არ არის ზევით განხილულ XI საუკუნის ძეგლების ფასადების იგივეობრივი რამ. XII-XIII საუკუნეთა ამ ეკლესიების სრულებით სადა ფასადებზე შეწყვილებულ სარკმელთა მდიდრულად მოჩუქურთმებული საპირეები და მათ შორის აღმართული დიდი ჯვრები ძლიერ აქცენტებს წარმოქმნის. ისინი მახვილებად აღიქმება ფასადების ცენტრალურ მონაკვეთებში; მხატვრული თვალსაზრისით კი, მათი მონაწილეობა მათ პროპორციებზეა დამოკიდებული. სრულებით განსხვავებული მიდგომაა წინა საუკუნის ძეგლებში, სადაც ფასადებზე განაწილებული ელემენტების ერთიანობა არის მთელი ფასადის სახის განმსაზღვრელი.

ზევით უკვე შეეხეთ აღმოსავლეთ საქართველოს ორ ძეგლს – ხცისსა და სამთავროს – თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ ისინი გაფორმების მხრივ „ამოვარდნილია" იმ დროის აღმოსავლეთ საქართველოს ტაძართა ფასადების მხატვრული გაფორმების პრინციპების საერთო სურათიდან. ხცისის ეკლესია სრულებით თავისუფლად მოთავსდებოდა დასავლეთ საქართველოში, ხოლო სამთავრო, დიდწილად საზრდოობს სამხრეთქართული ხუროთმოძღვრებიდან (სამხრეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრების გავლენა ამ პერიოდში მთელს

საქართველოშია თვალსაჩინო, თუმცა თავისი რეგიონის კვალი მაინც ყველა ტაძარზე ძლიერ საგრძნობია. საერთავრო კი, ამ მხრივ, შედარებით გამონაკლისად შეიძლება ჩაითვალოს).

ზოგადად თუ დავახასიათებთ ლიხსაქეთა საქართველოს თაღნარს, შეიძლება ითქვას, რომ აქ ნაპოვნია შუალედი დასავლეთ საქართველოს მკაფიოდ დეკორატიულსა და სამხრეთ საქართველოს „კონსტრუქციულ" თაღნარს შორის; აქ სადა ლილვები დადებულია ერთსაფეხურიან პილასტრებზე. ანუ, პილასტრის შვერილობა არ იძლევა საშუალებას, რომ თაღნარი კონსტრუქციულად წარმოვიდგინოთ, ხოლო სადა ლილვები, როგორც მორთულობის ელემენტი საკმაოდ თავშეკავებულად გამოიყურება.

XI საუკუნის 10-იანი წლების იკვის ტაძარზე ჩვენ ვხედავთ ხცისის კონფიგურაციის თაღნარს: დაბალი, თითქმის შეუმჩნეველი ერთსაფეხურიანი პილასტი და მასზე დადებული ორი, შეწყვილებული ლილვი. ანუ, ფასადის დამანაწევრებლად აქ არა პილასტრები, არამედ თვით ლილვები გვეელინება, რომლებიც თავისი სისადავის წყალობით საკმაოდ ბეჯითად ასრულებს ამ საქმეს. გარდა ამისა, აქ მოქმედებს ის ფაქტორიც, რომ ტაძარი მომცრო ზომისაა და ფასადებზე თუნდაც ეპილასტრო თაღნარი მაინც მკაფიო აღსაქმელია.

განსხვავებული ვითარებაა ალავერდის საკათედრო ტაძრის ფასადებზე. ძლიერი დაზიანების გამო, დღეისთვის საკმაოდ გართულებულია მასზე მსჯელობა, თუმცა ზოგან გადარჩენილ ნაწილებზე ჩანს, რომ აქ ერთსაფეხურიან პილასტრზე დადებულია ორ-ორი ლილვი, ხოლო კედლის კუთხესთან კიდევ ერთი ლილვი აუყვებოდა. პილასტრის შვერილობა მაღალია და, როგორც ჩანს, ლილვებიც მსხვილი უნდა ყოფილიყო. ამრიგად, ფასადები ალავერდში ძლიერი პლასტიკური გამომსახველობის თაღნარით ნაწევრდებოდა, მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ ამ თაღების მიერ შექმნილ სახეებს ტაძრის აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებზე[30]

ყველასგან გამორჩეულია სამთავისის ტაძრის თაღნარი. იგი სიმსუბუქისა და ძაეროვნების განცდას ბადებს მნახველში, რასაც იწვევს თაღნარის სტრუქტურა: ერთსაფეხურიან პილასტრზე დადებულია მხოლოდ ერთი, ნახევარზე მეტად გამოსული ლილვი, ხოლო პილასტრის და კედლის კუთხეებს კიდევ თითო-თითო, იმავე ზომის ლილვი აუყვება. ამრიგად, იქმნება პლასტიკური ფორმა, რომლის შემადგენელი, ერთმანეთის მონაცვლე ნახევარწრეები და კუთხეები, „კაპიტალურებივით" აუყვება ფასადს. გრძივ ფასადებზე ისინი საკმაოდ დიდ სადა კედელს ტოვებს, რის გამოც თაღნარი მასზე დახატულის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ეს ნახატი კი ზუსტად მისდევს ფასადის აბრისს. განსხვავებულია აღმოსავლეთი ფასადის თაღნარი, სადაც პილასტრებზე ერთის ნაცვლად ორ-ორი ლილვი დევს. ეს მეორე ლილვი ოსტატს სჭირდება დამატებითი დეკორატიული თაღებისა თუ სხვა გადაბმების მოხერხებულად შესასრულებლად. გარდა ამისა, გვერდითი ფასადების რაფინირებული თაღნარისგან განსხვავებით, ამ თაღნარს უფრო მეტი „სიმყარე" ესაჭიროებოდა, რაშიც მას წყვილი ლილვი კარგად დაეხმარა.

---

[30] ვინ იცის, რა იქნებოდა დანარჩენ ორზე?!

ახლა კი დავუბრუნდეთ სვეტიცხოველის თაღნარს და ვნახოთ, თუ რომელი ზევით გამხილული თაღნარის ახლოს დადგება იგი. როგორც ყველაზე დიდ ტაძარს მაშინდელ საქართველოში, არსუკისძემ მისი ერთსაფეხურიანი პილასტრები სამ-სამი ლილვით მორთო, ხოლო კედლისა და პილასტრის კუთხეში კიდევ ერთი ლილვი ააყოლა. სვეტიცხოველის თანადროულად შენდება სამთავისის და იშხნის ტაძრები. არსუკისძის თაღნარი, შეიძლება ითქვას, ამ ორი ტაძრის თაღნარის შუაში დგას. მასზე შეიძლება ის ნიშნები მოიძებნოს, რაც ამ ტაძრებს დამოუკიდებლად ახასიათებს. თუ სვეტიცხოველის მხოლოდ თაღების შემადგენლობას ავიღებთ, იგი უფრო ახლოს იშხნის თაღნართან მივა. მიუხედავად იმისა, რომ იშხნის ორსაფეხურიანი პილასტრების თაღები უფრო კონსტრუქციულად გამოიყურება, არც სვეტიცხოველის თაღებს აკლია დამაჯერებელი შვერილობა. იშხნის მსგავსად, პილასტრის ზედაპირზე დადებული სამ-სამი ლილვის წყალობით თაღები საკმაოდ მყარად წარმოგვიდგება. ამ თაღების კედლის ზედაპირთან მიმართება კი – მას სამთავისთან აახლოებს. კედლის დიდ ზედაპირებზე თაღები განიერი მალებით ნაწილდება, ამიტომ, მიუხედავად თაღების ასეთი „მდიდრული" აგებულებისა, ისინი ფასადებზე, იშხანთან შედარებით, საკმაოდ სუსტებად ჩანს; ისევე როგორც სამთავისში, თაღნარი აქაც მხოლოდ დეკორატიულ „სამკაულს" წარმოადგენს, როგორც თაღნარის შემადგენლობით, ისე მისი კედელთან მიმართებით.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ არსუკისძე იყენებს იმ დროისთვის „მოდურ" სამლილვიან თაღნარს, თუმცა მკაცრად უთავსებს მას თავის „ქვეყანაში" გავრცელებულ პრინციპებს. თავის თაღნარში იგი აერთიანებს როგორც „სამხრეთ-ქართულ" – კონსტრუქციულობას, ისე „დასავლურ-ქართულ" დეკორატიულობას (რომელიც დასავლეთი ფასადის დიდი თაღის ფოთლიანი ორნამენტისგან შემდგარ დეკორატიულ გადაწყვეტაში გამოიხატება) და, ბოლოს, აღმოსავლეთ საქართველოს სისადავეს.

George Patashuri

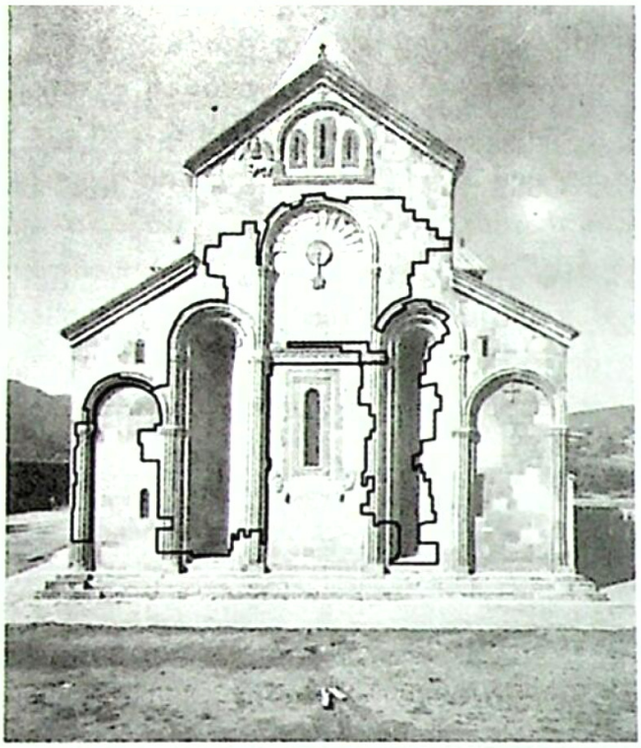
Reconstruction of the Facades of the 11th C. Svetitskhoveli Cathedral and Their Artistic Peculiarities

Present appearance of the Svetitskhoveli cathedral in Mtskheta, a Patriarchal See of the Georgian Orthodox Church, was created by the architect Arsukisdze in the 11th c. However, the 11th c. architectural body of the cathedral is quite disfigured by the late restorations and alterations (most considerable among them – those of the 15th and the 17th cc.); although during these interventions efforts were made to keep to the initial design of Arsukisdze, still it (mainly, facade blind arcade, the major component of the facade decoration) should be reconstructed.

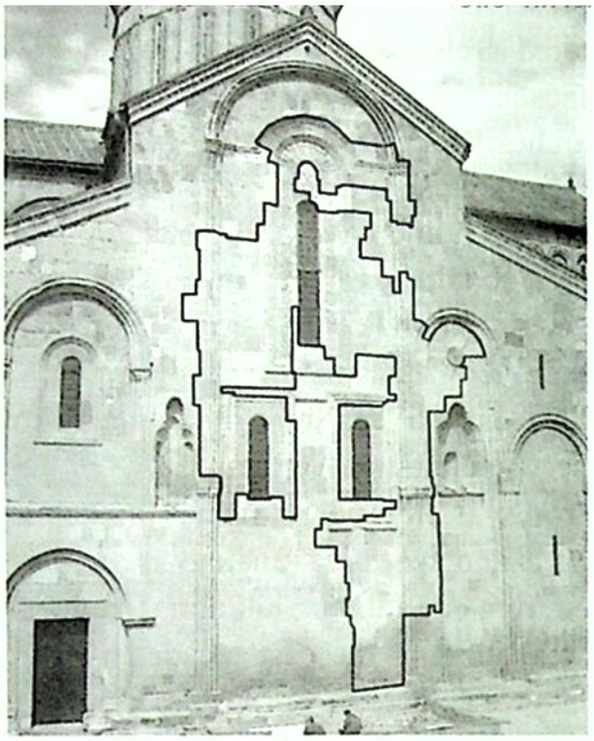
Identification of the 11th c. masonry (formed by the alternation of sandstone slabs of three different hues) leads to author to conclude that the authentic appearance is, mainly,

preserved on the east facade (however, its pediment is rebuilt – initially it should have sheltered a relief with Majestas Domini now embodied in the west facade pediment); on the south facade, from the East the central large arch was adjoined by a smaller arch and two lower arches, while from the West a small niche and three arches (two small ones and one larger) were attached; north facade is rebuilt almost in its authentic form (only initially, the east arches should have been reaching the socle); on the totally rebuilt west facade, central large arch should have been flanked by two narrow arches on either side. West facade is not fully visible and the central arch acquires a special significance, hindering vertical development of the overall facade composition. On the contrary, 'basilican~ silhouette of the longitudinal facades weakens their horizontal 'flow~ (although on the north facade the central arch is accentuated as a vertical, on the south facade arches follow architectural volumes). Noteworthy is inclusion of niches in the blind arcade – this is caused by the existence of old, 5th c. parts and apertures (analogy is seen on the 17th c. Ananuri church, where arches are separated from one another, imitating Svetitskhoveli). Vertical development of the composition is also weakened on the east facade, where the central arch of the five-arched composition (the latter originates from Oshki – 963-73) is less heightened as compared to other churches (although there as well, a ratio of the width to height varies).

Arcade formed by the shafts has a long history (starting from the 6th c. portal framing) and, especially in the 10th c., alongside the striving for decorativeness undergoes further development (blind arches without shafts can also be found). Besides, in the southern Georgia width and plainness of shafts or their plainness seem to make them 'structural~ (Oshki, Tbeti, Ishkhani); in western Georgia the shafts are thin, often 'twisted~ and, respectively, emphatically decorative; in eastern Georgia a somewhat intermediary solution is seen distinguished by plainness (Alaverdi, Samtavisi), while Arsukisdze combines all these three approaches.

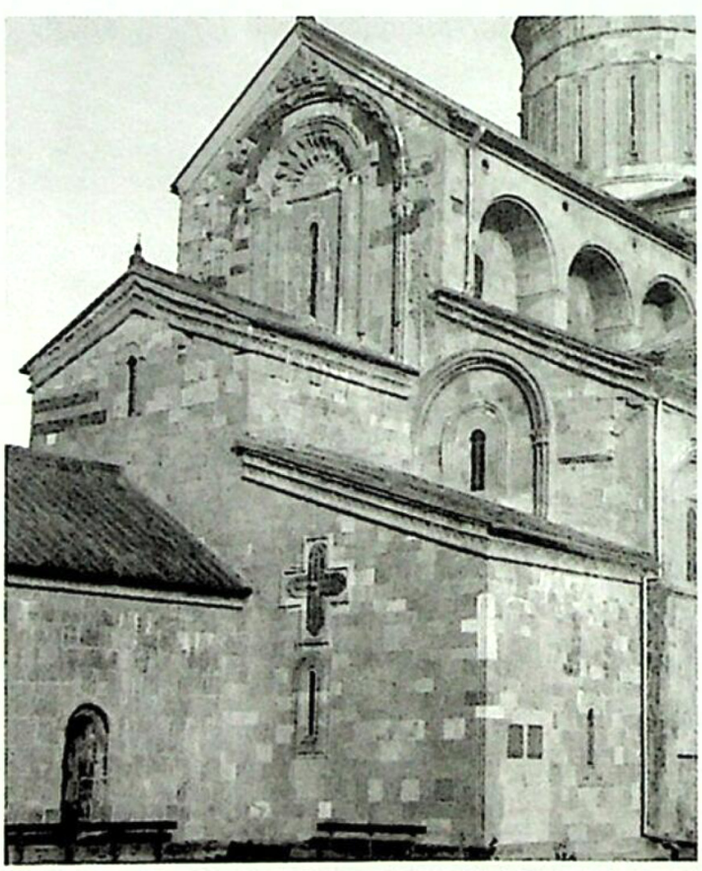


1. მცხეთის სვეტიცხოველი. აღმოსავლეთი ფასადი დღეს (XI ს.)



2. მცხეთის სვეტიცხოველი. სამხრეთი ფასადი დღეს (XI ს.)

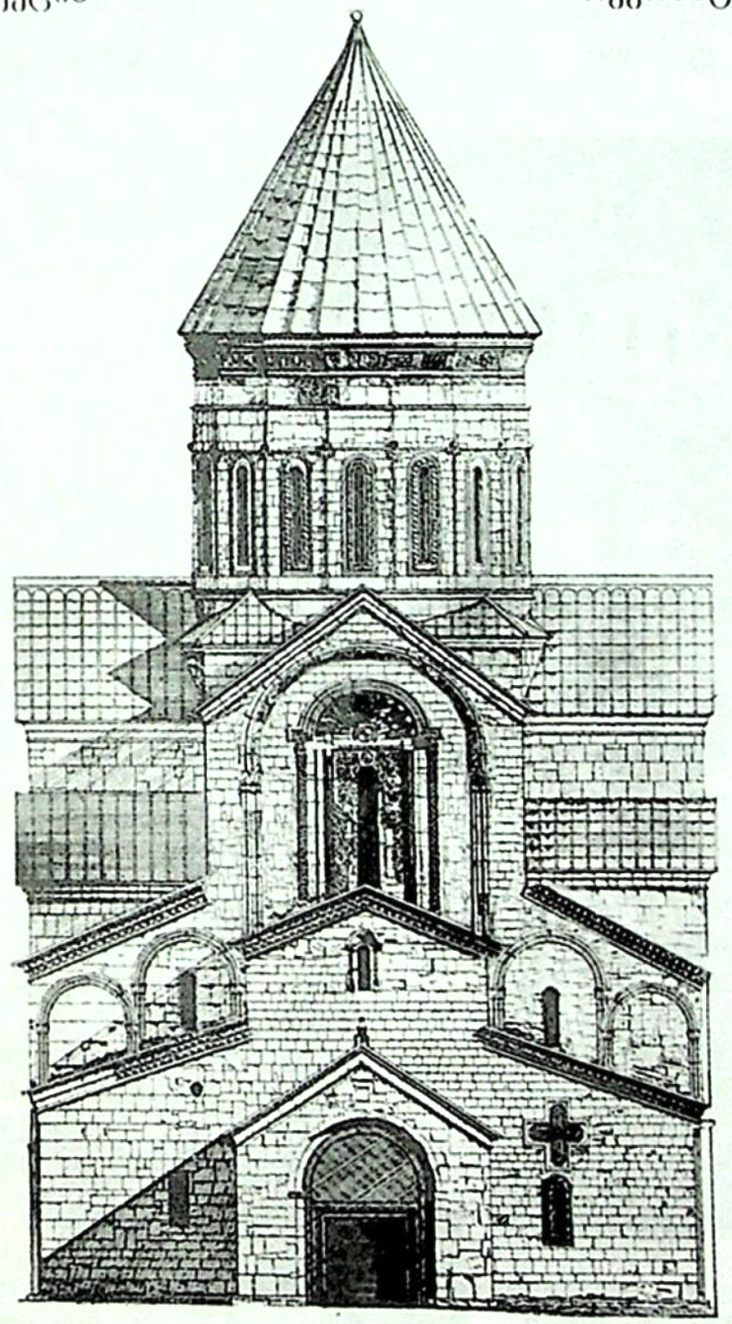
3. მცხეთის სვეტიცხოველი. ჩრდილოეთი ფასადი დღეს (XI ს.)



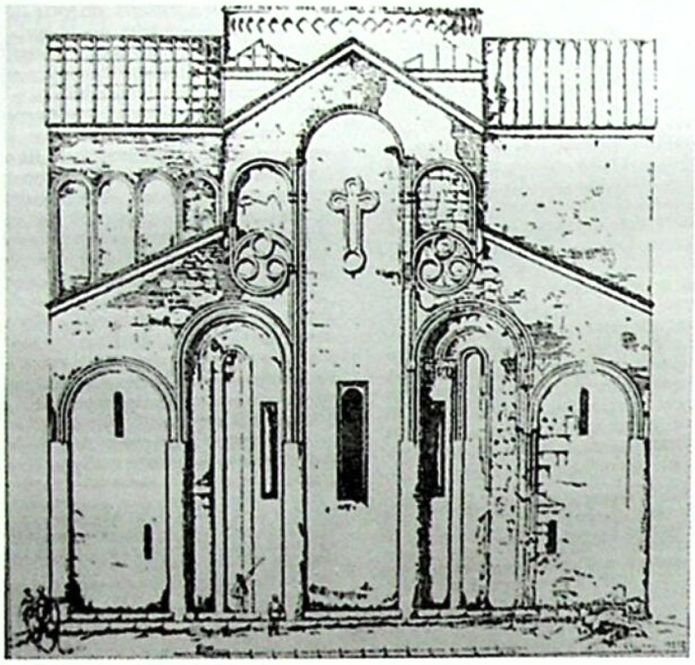
4. მცხეთის სვეტიცხოველი. დასავლეთი ფასადი დღეს (XI ს.)

5. მცხეთის სვეტიცხოველი.
სამხრეთი ფასადი.
რეკონსტრუქცია

6. მცხეთის სვეტიცხოველი.
ჩრდილოეთი ფასადი.
რეკონსტრუქცია

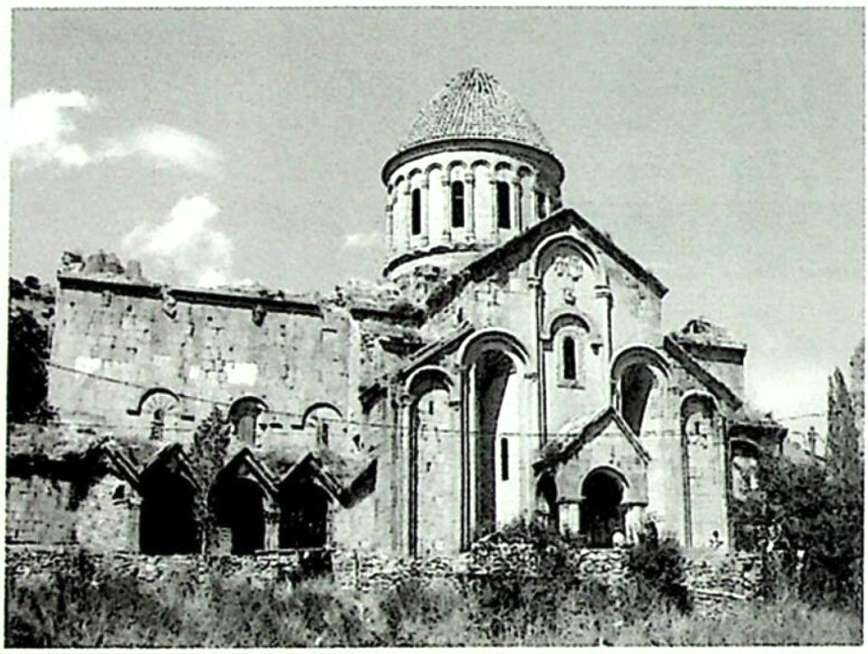


7. მცხეთის სვეტიცხოველი. დასავლეთი ფასადი. რეკონსტრუქცია

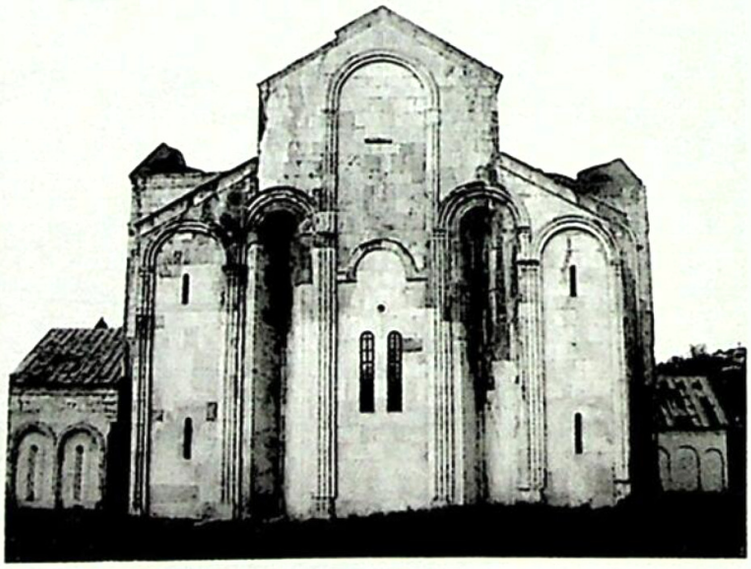


10. ალავერდის კათედრალი.
აღმოსავლეთი ფასადი

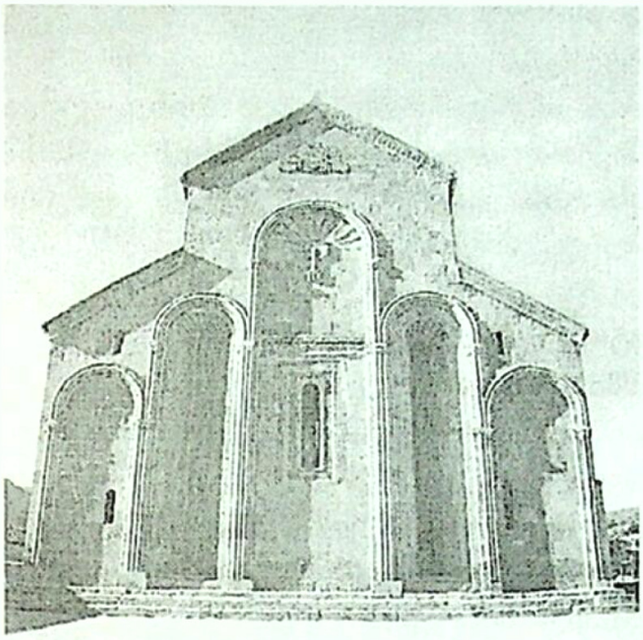
11. სამთავისის კათედრალი.
აღმოსავლეთი ფასადი



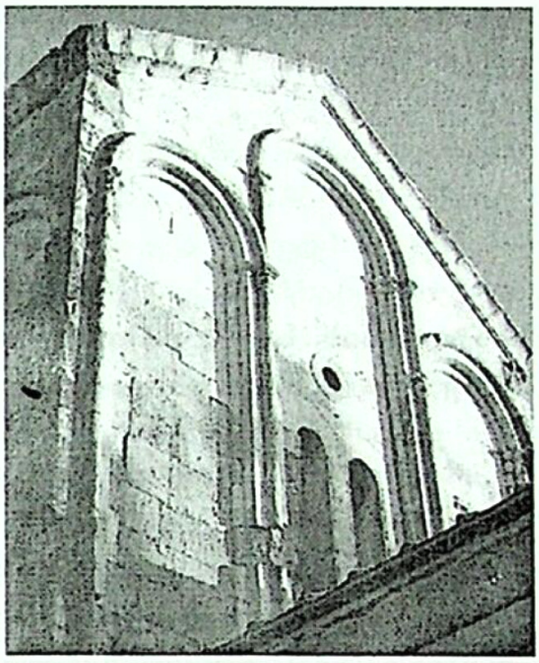
8. ოშკის ტაძარი.
სამხრეთი ფასადი



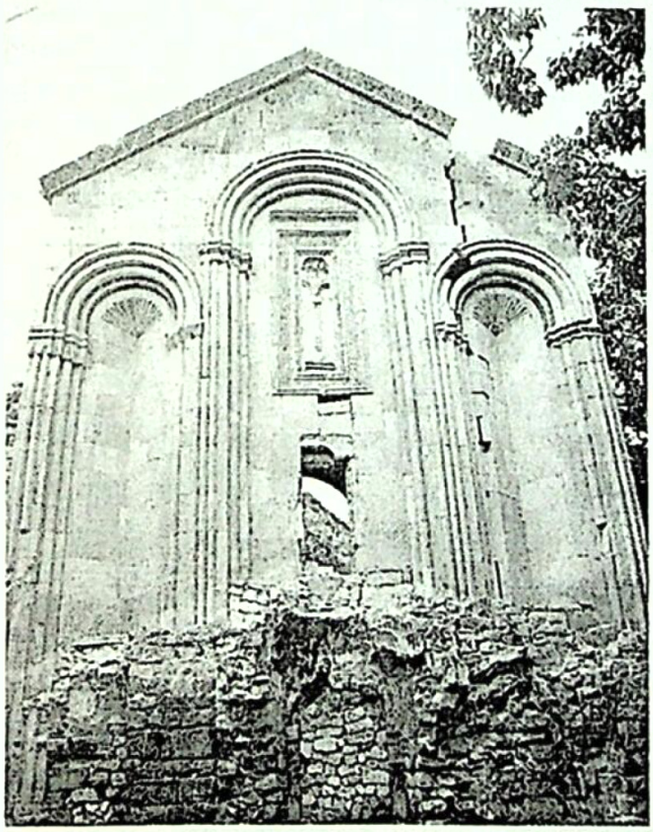
9. ქუთაისის „ბაგრატის ტაძარი“.
აღმოსავლეთი ფასადი



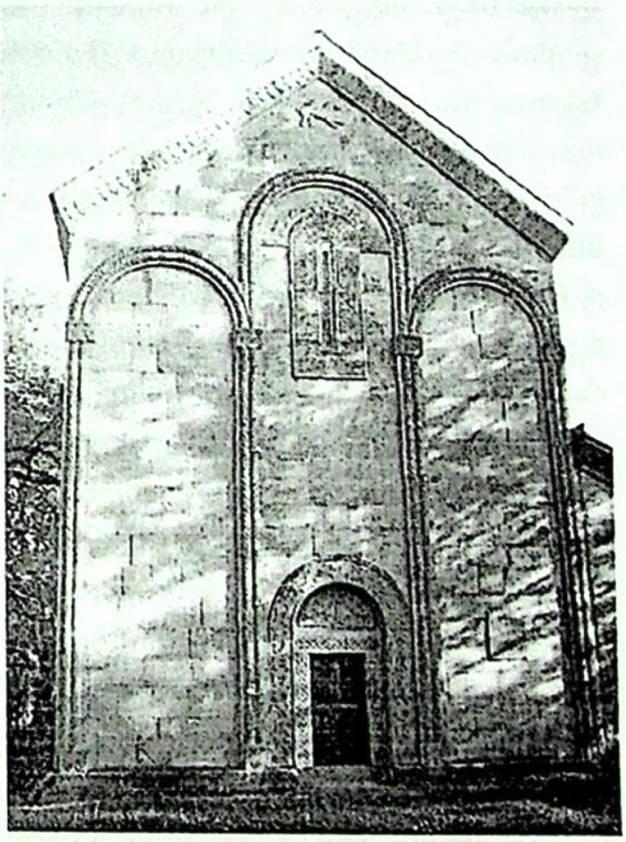
12. მცხეთის სვეტიცხოველი. აღმოსავლეთი ფასადი. რეკონსტრუქცია



13. „ქუთაისის ბაგრატის ტაძარი". სამხრეთი ფასადი



14. სავანის წმ. გიორგის ეკლესია. დასავლეთი ფასადი



15. იშხნის კათედრალი. დასავლეთი ფასადი

მარინე ყენია
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში

სვანური ფერწერული სკოლის თვითმყოფადობასა და თავისებურებებზე იმდენი დაწერილა, რომ, უკვე კარგა ხანია, ეს ლამისაა აქსიომატურ ჭეშმარიტებადაა აღიარებული. და მაინც, ყოველი ახალი მიბრუნება ამ საკმაოდ საფუძვლიანად შესწავლილი საკითხისკენ, ახალ-ახალ ასპექტებსა თუ ნიუანსებს აჩენს, რომელიც ყოველ ჯერზე არ შეიძლება არ განცვიფრებდეს იმის გაცნობიერებით, თუ რამდენია ჯერაც საკეთებელი და რაოდენ ამოუწურავია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების კვლევა. ამ მხრივ, მეტად საყურადღებოა დაკვირვება მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგების თავისებურებებსა და იმ მხატვრულ ამოცანებზე, რომელთაც სვანი ოსტატები სწყვეტენ ფერწერული სკოლის განვითარების საწყის ეტაპზე. აქვე უნდა ითქვას, რომ საქმე ეხება აქტიურ შემოქმედებით ძიებებს მხატვრობის სრული დეკორის სისტემის წიაღში, რაც კიდევ უფრო საკვირველია, თუკი გავიხსენებთ, რომ ამ დროს, საქართველოს სხვა რეგიონებში, მხატვრული შემოქმედება, ძირითადად, არასრული დეკორის სისტემის ფარგლებში რჩებოდა. ცხადია, ეს ბევრად უფრო ფართო საკითხია, რომელიც გამოწვლილვით ანალიზსა და მსჯელობას მოითხოვს, რაც, ბუნებრივია, საგანგებო კვლევის საგანი თუ შეიძლება იყოს. ამდენად, ჩემი უშუალო მიზნებიდან გამომდინარე, ამ პრობლემას აქ აღარ ჩავუღრმავდები. მხოლოდ უზოგადესი სურათის ძალზე სქემატურად შესახსენებლად დავსძენ, რომ საქართველოს ბარის ადრეული ხანის მოხატულობებში, ძირითადად, არასრული დეკორის რამდენიმე ნაირსახეობა დასტურდება: 1. ე.წ. საწყისი ტიპი, როდესაც მხატვრობით მხოლოდ საკურთხევლის კონქი ან მთელი საკურთხეველი იმკობა; 2. ე.წ. გარდამავალი ტიპი, როდესაც საკურთხეველის მოხატულობას დარბაზის რომელიმე მონაკვეთის მოხატვაც ემატება. ამათ გარდა, განცალკევებულ მაგალითებად ჩანს სრული დეკორის ნიმუშებიც.

ამ ფონზე, სვანეთში შემორჩენილი საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ადრეული მოხატულობანი ცოტა განსხვავებულ თანაფარდობას გვიჩვენებს: აქ გვაქვს მხოლოდ ორი ნიმუში (ნეზგუნის მაცხოვრისა [IX-X სს.] და ჩვაბიანის მაცხოვრის [X ს.] ეკლესიათა თავდაპირველი მოხატულობანი) არასრული დეკორის ე.წ. საწყისი ტიპისა, ხოლო სხვა დანარჩენი მოხატულობანი (ერცელი ჯგუფი X საუკუნის ანსამბლებისა [აცის თარინგზელის, იფხის ჯგრაგის, ჰადიშის ჯგრაგის [სოფლის გარეთ], ეიბიანის ლამარიას [თავდაპირველი მოხატულობა], სვიფის ჯგრაგის [თავდაპირველი მოხატულობა] ეკლესიათა შემამკობე-

ლი][1] და XI საუკუნის დასაწყისის, ფერწერული სკოლის ამ ადრეული ეტაპის დამასრულებელი [ლადამის მაცხოვრის ქვედა ეკლესიის] მოხატულობა) უკვე ეკლესიათა მთელს ინტერიერში განეფინება.

ამჯერად მე არ შევჩერდები იმაზე, თუ როგორ ხდება მოხატულობის საერთო კომპოზიციის აგება არასრულ მოხატულობებში. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ნესგუნში და ჩვაბიანში უფლის თეოფანიური დიდება მთელს საკურთხეველში ნაწილდება, ანუ, კონქსაც და აფსიდის კედლის რეგისტრსაც მოიცავს[2] და ამავე თემის ამსახველ, არა მარტო ქართულ მოხატულობათა ფართო წრეში ექცევა. განხილვის უმთავრესი საგანი სრულ მოხატულობებში მხატვრობის საერთო სისტემის აგების თავისებურებათა წარმოჩენა იქნება და ამიტომ, მსჯელობის გასამარტივებლად, უპრიანი მგონია, მოხატულობათა ქრონოლოგიურ რიგს მივყვე.

აცის ეკლესია საკმაოდ მცირე ზომისაა, მისი ინტერიერი სრულიად სადაა, არქიტექტურული ელემენტებით დაუნაწევრებელი, ხოლო მისი მოხატულობის პროგრამას მცირერიცხოვანი ხატებანი ქმნის – მაცხოვარი დიდებითა (საკურთხეველი), ამაღლება (კამარის ჩრდილოეთი ფერდი და კედელი), საფლავად დადება (სამხრეთი კედელი), წმ. ეკლესიის მამანი (დასავლეთი კედელი), წმ. მხედარნი (კამარის სამხრეთი ფერდი). ეკლესიის სრულად მოხატვისას აქ მომუშავე ოსტატი ინტერიერის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივი არქიტექტონიკიდან ამოდის, ანუ დამატებით ნაწილებად არ აქუცმაცებს მოსახატ არეს და თითოეულ კომპოზიციას მოსრდილ მონაკვეთებს უთმობს – ერთი კომპოზიცია მთელს საკურთხეველში (სურ. 1 ა), ერთი სცენა კამარის ჩრდილოეთ ფერდსა და კედელზე (სურ. 2), თითო კომპოზიცია დასავლეთ კედელსა (სურ. 1 ბ) და კამარის სამხრეთ ფერდზე. ამდენად, შეიძლებოდა მეთქვა, რომ მოსახატი ზედაპირი აქ მინიმალურადაა დანაწევრებული, თუმცა უფრო მართებული, ალბათ, იმის აღიარება იქნებოდა, რომ იგი ფაქტიურად დაუნაწევრებელია – რეგისტრების გამმიჯნავი ჰორიზონტალი ხომ არსადაა აღნიშნული. მართალია, აღმოსავლეთით, დასავლეთითა და ჩრდილოეთით ამის საჭიროებაც არ ჰქონია ოსტატს, რადგან აქ თითო კომპოზიციაა განთავსებული, ხოლო სამხრეთით, სადაც კამარაზე ერთი კომპოზიციაა გამოსახული, ხოლო კედელზე კი სულ სხვა სცენა, ანუ მხატვრობის ორ-რეგისტრიანობა, თითქოს, აშკარად სახეზეა, რეგისტრების დამაცალკევებელი ზოლი არ არის გაელებული. ამაში შეიძლებოდა დაგვენახა ანსამბლის საერთო აგების მკაფიოებისა და სიმწყობრის ერთგვარი ჩამოუყალიბებლობა და აქ ისიც გაგვეხსენებინა, თუ როგორ არ იცავს აცის ოსტატი მხატვრობის ნაწილთა ზუსტ იერარქიულ ურთიერთმიმართებებსაც (უპირველეს ყოვლისა,

---

[1] დასახელებულთა გარდა, ამავე ჯგუფში ერთიანდება ძლიერ ფრაგმენტირებული თავდაპირველი მოხატულობანი ფხოტრერის თარინგზელისა და ქურაშის ჯგრაგის ეკლესიებში, რომელთა შემორჩენილი ფრაგმენტები მხოლოდღა იმის დადასტურების საშუალებას იძლევა, რომ აქაც თავიდანვე მხატვრობა ეკლესიათა მთელს ინტერიერს ფარავდა. ბუნებრივია, ნეში ამოცანიდან გამომდინარე, ამ ანსამბლებს მე საგანგებოდ ვერ შევეხები.

[2] ჩვაბიანში აფსიდის კედლის რეგისტრის გამოსახულებანი ძალზე გვიანი გადაწერის კვალს ამჟღავნებს.

ვგულისხმობ წმ. მხედართა კამარაზე გამოსახვას)[3]. აქვე, ალბათ, იმის თქმაც შეიძლებოდა, რომ ანსამბლის საერთო გადაწყვეტას აქ ერთგვარი ასიმეტრიულობაც ახასიათებს – ჩრდილოეთით, მართალია ორ-ღარუსად გაშლილი, მაგრამ მაინც ერთი სცენაა წარმოდგენილი, მაშინ როცა, მოპირდაპირე მხარეს, სამხრეთით, ორი სხვადასხვა კომპოზიცია იკავებს. ცხადია, ყოველივე ეს, გარკვეულწილად, ართულებს ანსამბლის საერთო აგების მკაცრ არქიტექტონიკურობაზე მსჯელობას, თუმცა, ამის მიუხედავად, მაინც შესაძლებელია საუბარი იმაზე, რომ ანსამბლის ერთგვარი ორგანიზება, როგორც ამოცანა, აშკარად დგას ოსტატის წინაშე.

ამის სასარგებლოდ, უპირველეს ყოვლისა, მეტყველებს მხატვრობის საერთო ანსამბლში გამოკვეთილად დეკორატიული ეფექტის შემქმნელ ფერადოვან ლაქათა განაწილება და ის მაორგანიზებელი ფუნქცია, რომელსაც იგი ტვირთულობს; იგულისხმება კომპოზიციებში სხვადასხვა ფერის – წითელი და ფირუზისფერი – ფონების გამოყენება, რომელთა მონაცვლეობაში გარკვეული რიტმული შეთანადებულობა შეინიშნება. ამასთანავე, და ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ფერის მეშვეობით ხდება მხატვრობის ძირითად ნაწილთა ხაზგასმა და ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების გარკვეულად ურთიერთშესაბამისი გადაწყვეტა – ასე, წითელი ფონებია საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელზე, ხოლო ფირუზისფერი – კამარის ჩრდილოეთ ფერდსა და კედელზე და კამარის სამხრეთ ფერდზე. ამ შემთხვევაშიც, აცში მომუშავე ოსტატი ერთგვარ არათანმიმდევრულობას იჩენს და სამხრეთ კედელზე განთავსებულ სცენას წითელ ფონზე გამოსახავს, ე.ი. სამხრეთით იგი არა ერთი, არამედ ორი განსხვავებული ფერის ფონს იყენებს. შესაძლოა, ეს იმითაც ყოფილიყო განპირობებული, რომ რეგისტრების გამმიჯნავი ხაზის უქონლობის პირობებში, სამხრეთით კამარასა და კედელზე წარმოდგენილი ორი სხვადასხვა კომპოზიცია შერწყმულად არ აღქმულიყო[4] ამ ვითარებაში, სამხრეთით რეგისტრის ხაზის არარსებობაში შეიძლება ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო გადაწყვეტის თავისებური ურთიერთშეთანადების სურვილი ამოვიკითხოთ – ჩრდილოეთით, ორ-ღარუსიან, ერთმანეთისგან საგანგებო ჰორიზონტალით გაუმიჯნავ, კომპოზიციას ესადაგება სამხრეთით, ასევე საგანგებოდ, ჰორიზონტალით, გაუმიჯნავი (თუმც კი ფონის ფერადოვნებით ერთმანეთისგან მკაფიოდ გამოყოფილი) ორი სცენა. ასე რომ, გრძივ კედლებზე მხატვრობის ორ-ღარუსად განაწილება, შეიძლება ითქვას, შენარჩუნებულია. ნიშანდობლივია, რომ სვანური ფერ-

---

[3] უფრო დაწვრილებით აცის მოხატულობისა და სვანეთის სხვა ადრეულ მოხატულობათა საერთო იდეური გადაწყვეტის თავისებურებანი განხილული მაქვს ნაშრომებში: ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1997, 1-2, გვ. 142-169; ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურების გამო. საქართველოს სიძველენი, 2007, 11, გვ. 45-58.

[4] გასათვალისწინებელია, ალბათ, ისიც, რომ საფლავად დადების წითელ ფონზე გამოსახვა მხატვრობის საერთო ანსამბლში ამ სცენის საგანგებო გამოყოფის მნიშვნელოვან ხერხად იქცეოდა, რომელიც განაპირობებს საკურთხეველთან მისი მიმართების ხაზგასმას და მოხატულობის პროგრამის ძირითად იდეურ მახვილთა მკაფიო წარმოჩენას. დაწვრილებით ამის შესახებ, იხ. მ. ყენია, დასახელებული ნაშრომები.

წერული სკოლის მკვლევარნი, აცის მხატვრობის თავისებურებების განხილვისას, ასევე ამახვილებენ ყურადღებას ამ მომენტებზე[5].

აცის მხატვრობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ფერადოვან ლაქათა განაწილების მნიშვნელობაზე მსჯელობისას, ალბათ, არ შეიძლება არ გავიხსენო ფერადოვან ლაქათა როლი ცალკეული სცენის რიტმულ ორგანიზებაში, რაც მშვენივრად ჩანს, მაგალითად, ამაღლების სცენის გადაწყვეტაში. ღმრთისმშობლისა და მოციქულთა სამოსისა თუ შარავანდების ფერადოვნება წითელი, ფირუზისფერი, მონაცრისფრო, თეთრი ტონების ურთიერთმონაცვლეობით აგებული, ფერადოვან ლაქათა განაწილების მშვიდ, ურთიერთშეთანადებულ რიტმს ექვემდებარება, რომელიც განამტკიცებს კომპოზიციის საერთო აგების მკაფიოებას (ამაზე ყურადღებას ამახვილებს ტ. შევდაკოვაც აცის მხატვრობის განხილვისას[6]). იგივე მშვიდი, თანაბარზომიერი რიტმი შეინიშნება ცალკეული ფერადოვანი აქცენტების განაწილებაშიც ფონზე. აცში ხომ ფირუზისფერი და წითელი ფონები ერთიანადაა შეესებული დეკორატიული „როზეტებით", რომელნიც ოდნავ სხვაობს ერთმანეთისგან შესრულებითაც და ფერადოვნებით. აღსანიშნავია, რომ მწკრივებად განლაგებული, მიჯრით მიწყობილი როზეტები საკმაოდ რეგულარულ რიგებს ქმნის, რომელნიც ნათლად იკითხება როგორც ჰორიზონტალური, ისე ვერტიკალური მიმართულებით (სურ. 3). შესაძლოა, როზეტებით შექმნილი რიგების წრფივობა მკაცრად დაცული არ იყოს, მაგრამ საერთო შთაბეჭდილება ჩა-მწკრივებულობისა, მკაფიო მოწესრიგებული რეგულარობისა აშკარად განმსაზღვრელია[7]. ამდენად, ფონების ამგვარი „დასითვა" ცალკეული ფერადოვანი აქცენტების განაწილების რიტმის გაძლიერების გარდა, მხატვრობის საერთო ანსამბლში გარკვეული დამატებითი დეკორატიული ეფექტის შემქმნელიცაა, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს აცის მხატვრობის თავისთავადობასა და განუმეორებლობას.

მთელი რიგი ნიშნებით, აცის მხატვრობასთან პრინციპულ სიახლოვეს **იფხის** ჯგრაგის მოხატულობის საერთო კომპოზიციური წყობა ამყარებს. მხატვრობის პროგრამას აქაც მცირერიცხოვანი ხატებანი ქმნის – ვედრება (საკურთხეველი), შობა (კამარის ჩრდილოეთი ფერდი), მიძინება (ჩრდილოეთი კედელი), ამაღლება (დასავლეთი კედელი), წმ. ეკლესიის მამანი (სამხრეთი კედელი), წმ. მხედარნი (კამარის სამხრეთი ფერდი). უპირველესად აღსანიშნავია, რომ, აცის მსგავსად, იფხის ეკლესიის ინტერიერიც სადა და მარტივია და მხატვრის განკარგულებაში ერთიანი, დაუნაწევრებელი სედაპირებია, რომლებშიც აქაც მხოლოდ კარსარკმლები თუ იჭრება (ერთი სარკმელი – საკურთხეველში, სარკმელი და კარი – სამხრეთ კედელში). ამ შემთხვევაშიც ოსტატი ინტერიერის სრულად მოხატვისას მისდევს მის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივ არქიტექტონიკას და თითოეულ სცენას მოზრდილ, დაუნაწევრებელ მონაკვეთებს უთმობს. ასე, საკურთხეველს ერთი კომპოზიცია იკავებს (სურ. 4), ისევე როგორც ერთი სცენა თავსდება მთელს დასავლეთ კედელზე (სურ. 5). რაც შეეხება გრძივ კედლებს, აქ წარმო-

---

[5] Н. Алалашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская. Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ. 22.

[6] Т. Шевякова. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983, გვ. 18-20.

[7] N.Thierry, Notes d'un second voyage en Haute Svanétie (Géorgie), *Bedi Kartlisa*, 1980, 38, ტაბ. 5, სადაც მშვენივრად ჩანს ფონის გადაწყვეტის საერთო ხასიათი.

დგენილი გამოსახულებანი ორ რეგისტრადაა განაწილებული, რომელნიც მკაფიოდაა გამიჯნული ერთმანეთისგან საგანგებო ჰორიზონტალური ზოლით. ამდენად, აქაც მოსახატი არის დანაწევრება მინიმალურად ხდება და თითოეულ კომპოზიციას კვლავ საკმაოდ მოზრდილი, დაუნაწევრებელი მონაკვეთი ეთმობა – კამარის თითო ფერდზე თითო სცენა, კედლებზეც თითო კომპოზიცია (სურ. 6-7); ე.ი. შეიძლება ითქვას, რომ სამხრეთითა და ჩრდილოეთით რეგისტრების გამყოფი ხაზი თითქოს კიდევ ერთხელ განამტკიცებს განსხვავებული არქიტექტურული ელემენტების – კამარისა და კედლების – თავისთავადი მნიშვნელოვანების ხელშეუხებლობას და, ამასთანავე, ინტერიერის იერარქიულად განსხვავებულ ნაწილთა ურთიერთდაცალკევების მკაფიოებას. „მიწიერ" და „ზეციურ" ზონათა ასეთი ნათელი გამოყოფის პირობებში, წმ. მხედართა განთავსება მათთვის არც მოლად შესაფერის ადგილას, კამარაზე, თითქოს კიდევ უფრო თვალშისაცემია, ვიდრე აცში, სადაც კამარისა და კედლის კომპოზიციათა ერთმანეთისგან გამიჯვნა მხოლოდ მათი ფონების განსხვავებული ფერადოვნებით მიიღწევა და, შესაბამისად, იფხში წმ. მხედართა ჩვეული იერარქიული რიგის დარღვევა, თითქოს, უფრო მეტადაა ფიქსირებული, უფრო გამოკვეთილი და, ამიტომ, ოდნავ უფრო გაძლიერებულ ეღერადობას იძენს.

გარდა ამისა, ინტერიერში ფერწერული დეკორის ამგვარი განაწილებით ოსტატი აღწევს ანსამბლის საერთო კომპოზიციური სტრუქტურის გარკვეულ მკაფიოებასა და ადვილად აღქმადობას; ამასთანავე, ხდება ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების ურთიერთშეთანადებული, ერთმანეთთან შეხამებული გადაწყვეტა – ერთიანი სიბრტყე აღმოსავლეთითა და დასავლეთით და მინიმალურად დანაწევრებული მონაკვეთები სამხრეთითა და ჩრდილოეთით. დანაწევრებულ და დაუნაწევრებელ არეთა ამგვარი მონაცვლეობა ინტერიერში ერთგვარად აწონასწორებს ანსამბლის სხვადასხვა ნაწილს, თითქოს აერთიანებს მათ თანაბარზომიერი, მშვიდი რიტმით, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს ანსამბლის ერთიანი ორგანიზმის გამთლიანებასა და მისი სტრუქტურის მკაფიო რიტმულ ორგანიზებას.

ამასვე ემსახურება მხატვრობის საერთო კომპოზიციაში ფერადოვან ლაქათა განაწილებაც. აცის მსგავსად, იფხშიც ოსტატი მიმართავს სხვადასხვა ფერის „დაჩითულ" ფონებს, თუმცა მათი ფერადოვნება ოდნავ შეცვლილია აცთან შედარებით. იფხში გვაქვს წითელი და მოზურმუხტისფრო ფონები; ოდნავ სხვაგვარია მათი ინტერიერში განაწილებაც – ზურმუხტისფერი ფონად ედება საკურთხევლის კომპოზიციას, ხოლო დარბაზში ფონები წითელია. გარდა ამისა, გრძივ კედლებზე ქვედა რეგისტრის ქვეშ, აცის მსგავსად, მხატვრობის დამასრულებელი სადა ნაცრისფერი პანელია. ამდენად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ფერის მეშვეობით განმტკიცებულ-გაძლიერებულია მხატვრობის საერთო კომპოზიციის შემადგენელ ძირითად ნაწილთა დიფერენციაცია, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნათლად ემიჯნება ერთმანეთს საკურთხეველი და დარბაზი, თვით დარბაზში კი, ფერწერული დეკორისთვის განკუთვნილი და შეუმკობლად დატოვებული მონაკვეთები. ამასთანავე, ზურმუხტისფერი ფონის მხოლოდ საკურთხეველში გამოყენება კიდევ უფრო გამოკვეთილად გამოჰყოფს მას მხატვრობის საერთო ანსამბლში და მისი მნიშვნელოვანების ხაზგასმის კიდევ ერთ, დამატებით საშუალებად აღიქმება.

აცის მსგავსად, იფხ'შიც, მხატვრობის დეკორატიულობის დიდწილად განმსაზღვრელი, ფერადოვანი აქცენტების მონაცვლეობა უკვე ცალკეული კომპოზიციის ფარგლებ'ში აგრეთვე გარკვეულ 'შეთანადებულ რიტმს ქმნის, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს კომპო'ზიციის საერთო მკაფიო რიტმულ ორგანიზებას. მაგალითად, მიძინების სცენა'ში მოციქულთა ჯგუფების ნაირფერადი შარავანდებისა (თეთრი, წითელი, ნაცრისფერი) და სამოსის ტონები ჭადრაკისებურად ენაცვლება ერთიერთს; წმ. მხედართა პერალდიკურ კომპო'ზიციაში აგურისფერ ფონ'ზე მძლავრ აქცენტებად აღიქმება წმ. გიორგისა და წმ. თეოდორეს ცხენების თეთრი და ყავისფერი ტონები, თუ წმ. გიორგის ცხენის ფეხებქვეშ განრთხმული დიოკლეტიანეს რო'ზეტებით ერთიანად მოფენილი ზურმუხტისფერი სამოსის მო'ზრდილი ლაქა*. აქვე არ უნდა დაგვაეიწყდეს ისიც, რომ იფხ'შიც ფონები „დაჩითულია" – „რო'ზეტების" გამოსახვის პრინციპი იგივეა, რაც აცში. ამ 'შემთხვევა'შიც ფონის ამგვარი გადაწყვეტის წყალობით ანსამბლის საერთო კომპო'ზიცია'ში ფერადოვან აქცენტთა განაწილება'ში დამატებითი დეკორატიული ეფექტი ჩნდება.

როგორც 'ზემოთაც ვახსენე, იფხ'ში ა'შკარად ჩანს ერთმანეთის მოპირდაპირე, მოსახატად გამი'ნული, სივრცითი მონაკვეთების დანაწევრების ხასიათის ურთიერთ'შეთანადების სურვილი და დაუნაწევრებელ და მინიმალურად დანაწევრებულ არეთა რიტმული ურთიერთმონაცვლეობა, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს ანსამბლის საერთო კომპო'ზიციის გარკვეულ რიტმულ ორგანი'ზებას. მაგრამ, გარდა ამისა, აქვე 'შეინი'შნება ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო კომპო'ზიციური აგების ერთიერთთან მისადაგების მცდელობაც. ვგულისხმობ საკურთხევლისა და დასავლეთი კედლის გადაწყვეტას (სურ. 4-5).

ორივეგან მოსახატი არე მთლიანად ერთ სცენას ეთმობა და ორივეგან საკმაოდ გამოკვეთილია კედლის საერთო კომპო'ზიციის ცენტრული ხასიათი – მის 'ზედა ნაწილ'ში განთავსებული მაცხოვრის, თითქმის იდენტურ პოზა'ში გამოსახული, ფიგ'ურები' კომპო'ზიციის არა მარტო იდეურ, არამედ ფორმალურ ცენტრსაც წარმოადგენს, რომელიც, საგანგებოდ გამოყოფილ-აქცენტირებული, აგვირგვინებს მთელს კომპო'ზიციას, თითქოს თავს უყრის მას და, გარკვეულწილად, განსა'ზღვრავს კომპო'ზიციის 'შემადგენელ სხვა ელემენტთა განთავსება-განაწილებას სიბრტყე'ზე. ამ 'შემთხვევა'შიც, ალბათ, სავსებით 'შეიძლება საუბარი იმა'ზე, რომ წმინდა ფორმისმიერი ხერხებით კიდევ ერთხელ არის განმტკიცებული ის უ'შუალო იდეური ურთიერთკავ'შირები, რაც საკურთხევლისა და დასავლეთი კედლის გადაწყვეტა'ში იჩენს თავს და ამ უკანასკნელს საკურთხევლის pendant გაა'ზრებულად აღგვაქმევინებს (გავიხსენოთ იგივე მომენტი აცის მოხატულობა'ში).

რაც 'შეეხება გრძივ კედლებს, აქ მათი საერთო კომპოზიციის ურთიერთ'შეთანადებაზე საუბარი ცოტა რთულია (სურ. 6-7), რადგან თუ ჩრდილოეთ

---

* 'შეად. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа . . . გვ. 22 და 21.

[1] ქედრება'ში და ამაღლება'ში მაცხოვარი საკმარ'ზეა დაბრძანებული და მაკურთხეველი მარჯვენა განსე აქვს გაწეული; სხვაობა იმა'ში მდგომარეობს, რომ საკონ'ქო კომპოზიციისგან განსხვავებით, დასავლეთ კედელ'ზე მაცხოვარი მრგვალ დიდება'შია მოქცეული, რომელიც ანგელო'ზებს უჭერიათ.

მხარეს ორივე რეგისტრში ვრცელ, მრავალფიგურიან სცენებს ათავსებს მხატვარი, ე.ი. მოსახატი არე საკმაოდ ინტენსიურად დატვირთული გამოდის. მოპირდაპირე მხარეს, სამხრეთით, მოსახატი არე საკმაოდ ხალვათადაა შევსებული და სცენების ნაცვლად აქ, ფაქტიურად, ერთმანეთისგან მოწყვეტილი ცეზურებით დაშორებული ცალკეული ფიგურებია განაწილებული (თუმცა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ჩრდილოეთი კედელი სრულიად გლუვია, დაუნაწევრებელი, ხოლო სამხრეთ კედელში კარი და სარკმელია გაჭრილი).

თავი რომ მოვუყაროთ ყოველივე ზემოთქმულს, ალბათ, გადაჭარბებული არ იქნება იმის თქმა, რომ, აცთან შედარებით, იფხში მხატვრობის ანსამბლის ზოგადი „მოგვარებულობა-მოწესრიგებულობა", თითქოს, ოდნავ „წინწასულია"; თუმცა, აცშიც და იფხშიც, მხატვრობის საერთო კომპოზიციურ აგებაში თვალს ხვდება რიგი ნიშნებისა, რაც, სხვაობების მიუხედავად, ორივე ამ მოხატულობისთვის საზიარო ჩანს და, ამდენად, სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ამ ადრეული ეტაპისთვის დამახასიათებელ ზოგად კანონზომიერებად შეიძლება ჩაითვალოს.

ამ დებულების კიდევ ერთ ილუსტრაციად **ჰადიშის** ჯგრაგის (სოფლის გარეთ) ეკლესიის მხატვრობაც გამოდგება. ზემოხსენებულ მოხატულობათა მსგავსად, იგიც მცირე ზომის ეკლესიის დაუნაწევრებელ ინტერიერს ამკობს და მის პროგრამასაც მცირერიცხოვანი ხატებანი შეადგენს – ვედრება (საკურთხეველი), ცოდვილთა წამება ჯოჯოხეთში (დასავლეთი კედელი)[10], წმ. მხედარნი (კამარა და გრძივი კედლები). ამ შემთხვევაშიც, ალბათ, ბუნებრივი ჩანს მოხატულობის იმგვარი განფენა ინტერიერში, როგორსაც იქ მომუშავე ოსტატი გვთავაზობს. შესაძლოა, ეს სწორედ ის შემთხვევა იყოს, როდესაც დროისთვის ნიშანდობლივი ზოგადი მხატვრული მიდგომისა და თვით მოსახატი ეკლესიის, ასე ვთქვათ, ობიექტური არქიტექტურული მონაცემების თანხვედრა უკვე თავისთავად განაპირობებდეს იმ მხატვრული ორგანიზმის შექმნას, რომელსაც ესწრაფვის ოსტატი; ასე რომ აქ, ალბათ, თითქმის შეუძლებელიც კია (თუ საერთოდ საჭიროა ამგვარი რამ) იმის გარკვევა, თუ რომელი ფაქტორი თამაშობდა უფრო მნიშვნელოვან როლს მხატვრობის საერთო ანსამბლის ამგვარ გადაწყვეტაში – არქიტექტურის ობიექტური მონაცემები, თუ დროისთვის ნიშნეული ზოგადი მხატვრული მიდგომა. თუმცა, ალბათ, იმის აღიარება კი აუცილებელია, რომ თუ არა ამგვარი მიდგომა, ანსამბლის საერთო გადაწყვეტას, შესაძლოა, ცოტა სხვა ხასიათი ჰქონოდა, როგორც მაგალითად, უფრო მოგვიანო ეპოქებში, როდესაც მოსახატი არის მაქსიმალური დანაწევრება-დაქუცმაცება მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგების განმსაზღვრელი, ლამისაა ზოგადი ნორმის სახეს იღებს. გავიხსენოთ თუნდაც, გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ ხალხური ნაკადის მოხატულობანი, რომელნიც აგრეთვე საკმაოდ მცირე ზო-

---

[10] ამ სრულიად უჩვეულო კომპოზიციას, რომელიც განკითხვის დღის მეტად თავისებურ რედაქციად უნდა ჩაითვალოს (შეად., Т. Шевякова, Раннее средневековье Грузии . გვ. 25), დასავლეთი კედლის მთელი ზედა თაღოვანი არის შემავსებელი სამი ჯგუფი ქმნის – მარცხნივ, „მრუში დედაკაცია", რომლის კისერს გველია შემოხვეული, ხოლო ეშმაკს გველის თავი დედაკაცის სახესთან აქვს მიტანილი; მარჯვნივ, ეშმაკი მიათრევს წვეროსან მამაკაცს, რომელსაც ზურგზე ცოდვების ტომარა აქვს აკიდებული; ქვედა ნაწილში კი, ეშმაკი მუცელში გმირავს ძირს განრთხმულ მსუქან ცოდვილს.

მის, ასევე უმეტესწილად დარბაზულ სამლოცველოებს ამკობს. თავისი ზომით ისინი შესაძლოა არც აღემატებოდეს სვანეთის მცირე ეკლესიებს, ხოლო სცენათა რაოდენობითა თუ რეგისტრების რიცხვით, რომელშიც ისინია განთავსებული, საკმაოდ ჭარბობს მათ; და, რაც მთავარია, თვით ფერწერული დეკორის ინტერიერში განაწილების პრინციპი, ანუ მხატვრობის საერთო სისტემის ხასიათი, სრულიად განსხვავებულია".

კვლავ ჩვენი მსჯელობის უშუალო საგანს რომ დავუბრუნდე, ჰადიშში მხატვრობის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელი ოთხი კომპოზიცია ეკლესიის ინტერიერის თითო მხარეს იკავებს და, ამდენად, თითოეულ მათგანს მოზრდილი, დაუნაწევრებელი არეები ეთმობა – მთელი საკურთხეველი, კამარის ფერდი და კედლის უმეტესი ნაწილი, დასავლეთი კედლის ზედა თაღოვანი არე (სურ. 8-9), ე.ი. აქაც უპირატესობა ინტერიერის ბუნებრივი არქიტექტონიკის ხელუხლებლად შენარჩუნებას ენიჭება. გარდა ამისა, იფხისგან განსხვავებით, ჰადიშში უგულვებელყოფილია ინტერიერის იერარქიულად არათანაბარი მნიშვნელოვანების ნაწილთა ურთიერთგამიჯვნა – სამხრეთითა და ჩრდილოეთით განთავსებული კომპოზიციები ერთიანად იკავებს კამარის ფერდებსა და კედლის ძირითად, მოზრდილ მონაკვეთებს. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ჰადიშში მხატვრობის ანსამბლის შემადგენელ ნაწილთა კომპონირების წესი შედარებით გამარტივებულია და, შესაბამისად, ანსამბლის, ასე ვთქვათ, ორგანიზებულობის ხარისხიც არც ისე მაღალია, როგორც თუნდაც იფხში. ამ მოხატულობათა შედარება, ცხადია, საესებით იძლევა ამგვარი დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას. თუმცა, საკმარისია ერთმანეთს შევადაროთ ჰადიშისა და აცის მოხატულობათა საერთო სისტემა, რომელიც ასევე არ გამოირჩევა მაინცდამაინც დიდი სირთულითა და განვითარებულობით, რომ მაშინათვე ცხადი გახდება ერთი, თითქოსდა, პარადოქსული რამ. როგორც აცში, ასევე ჰადიშში, მიუხედავად მხატვრობის საერთო კომპოზიციის გარეგნული სიმარტივისა, მისი გარკვეულწილად ორგანიზება მაინც დგას, როგორც ცნობიერი ამოცანა, მისი შემქმნელი ოსტატების წინაშე; სხვა საქმეა, რომ ორივე შემთხვევაში ამ ამოცანის გადაწყვეტა სხვადასხვა ხერხით მიიღწევა.

თუ აცში, მხატვრობის, ასე ვთქვათ, ფიქსირებული არტიკულაციის უგულვებელყოფის პირობებში, ანსამბლის კომპოზიციის მაორგანიზებლის ფუნქციას ფერი ტვირთულობს, ჰადიშში ამგვარი დატვირთვა ორნამენტულ ზოლებს ენიჭება. ტ. შევდაკოვას დაკვირვებით, „მათი განლაგება უაღრესად მიზანშეწონილად და საესებით სიმეტრიულად ანაწევრებს კედლების ზედაპირს. ორნამენტის ერთი ზოლი მისდევს კონქის კიდეს, მეორე კი, მისი პერპენდიკულარული, გავლებულია კამარის საჭექზე. ჰორიზონტალური ფრიზი გამოჰყოფს მოხატულობას მაღალი გლუვი პანელისგან ერთსა და იმავე დონეზე ჩრდილოეთის, სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებზე და დასავლეთის კედლის კუთხეებში უერთდება ამავე სიგანის ვერტიკალურ ორნამენტს, რომელიც უელის მთელ

[11] ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური" მოხატულობანი, თბ., 2003.

დასავლეთის კედელს ლუსეტის ნათელით"[12]. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ორნამენტული ზოლები მკაფიოდ მოსაზღვრავს მოხატულობის საერთო კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილებს, თითქოს კიდევ უფრო განამტკიცებს მათ „ჩაკეტვას" გარკვეულ, ნათლად მოფარგლულ ნარნოებში და, ამასთანავე, რეგისტრის გამომყოფი ჰორიზონტალის ერთიანი ფონის შენარჩუნებით, კრავს და ამთლიანებს ანსამბლის მთელს ორგანიზმს და მისი სტრუქტურის გარკვეულ დიფერენცირებულობასაც უწყობს ხელს. ამასვე აძლიერებს მხატვრობის დამასრულებელი ნაცრისფერი პანელის არსებობაც.

აქვე უნდა აღინიშნოს, ალბათ, ისიც, რომ ზემოთგანხილულ მოხატულობათა მსგავსად, ჰადიშშიც ერთგვარად ჩანს ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო გადაწყვეტის ერთმანეთთან გარკვეულწილად შეთანადება-შეხამების სურვილი, რაც ელინდება გრძივ კედლებზე არსებითად იგივეობრივი, ურთიერთსიმეტრიული კომპოზიციების განთავსებაში, ხოლო აღმოსავლეთითა და დასავლეთით ფერწერულ გამოსახულებათა მხოლოდ კედელთა ზედა არეებზე განაწილებაში. შესაძლოა, რაღაც შორეული, იქნებ არც მთლად შემთხვევითი, შესაბამისობის გამოძახილი იმაშიც იყოს, რომ კონქის სამ-ელემენტოვან (ვედრების სცენის სამი ძირითადი პერსონაჟის მომცველ) კომპოზიციას დასავლეთით ეპასუხება სარკმლის გარშემო სამ ჯგუფად განაწილებულ წყვილთაგან (ეშმაკი და სხვადასხვა ცოდვილი) შემდგარი სამ-კომპონენტიანი კომპოზიცია; თუმცა, ყოველგვარი შესაბამისობა ამით ამოიწურება, რადგან არც ამ სცენათა საერთო კომპოზიციური წყობა, არც მათი რიტმული ორგანიზაცია ეპასუხება ერთმანეთს.

და კიდევ ერთი რამ. ზემოთგანხილულ მოხატულობათა ანალიზისას ვახსენე ცალკეულ ფერადოვან აქცენტთა როლი მხატვრობის საერთო ანსამბლის რიტმულ ორგანიზებაში. ჰადიშშიც, შეიძლება ლაპარაკი მსგავსი მოვლენის არსებობაზე, რომელიც აქ ცოტა სხვაგვარადაა გამოვლენილი, ვიდრე სვანეთის სხვა ადრეულ მოხატულობებში. უპირველეს ყოვლისა, ვგულისხმობ ორნამენტული ზოლების მომაჩარჩოებელი კიდეების გადაწყვეტას. როგორც აღნიშნავს ტ. შევდაკოვა, „ყველა ეს ფართო ორნამენტული ზოლები შემოფარგლულია არა მიხაკისფერი მოჩარჩოებით, როგორც ჩვეულებრივად, არამედ ვიწრო შავი ზოლებით, კამარაში კი მიხაკისფერი ზოლებით, რომლებიც მთლიანადაა დაფარული მონაცვლეობით განლაგებული ოთხი ფერის რგვალი ფოლაქებითა და დაწყვილებული გარდიგარდმო ხაზებით; კონქში ეს ფოლაქები და ხაზები ყვითელი ფერისაა"[13]. ორნამენტული ზოლების კიდეებში ჩამწკრივებული ეს „რგვალი ფოლაქები", რომელთა მონაცვლეობა მშვიდად შეთანადებულ თანაბარზომიერ რიტმს ქმნის, თავისებურ იერს ანიჭებს ამ ორნამენტულ ზოლებს და, თითქოს, მარგალიტებით ერთიანად მოოჭვილი არშიის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს კი, თავის მხრივ, ცალკეულ ფერადოვან აქცენტთა რიტმული განაწილების

---

[12] ტ. შევიაკოვა, სოფ. ადი'შის (ზემო სვანეთი) გარეთ მდებარე ეკლესიის „ჯგრაგ" მოხატულობის თარიღის საკითხისათვის. საქ. მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1961, ტ. XXVII, №3, გვ. 383.
[13] იქვე, გვ. 383-384, სადაც ავტორს გამოთქმული აქვს გარკვეული მისაზრებანი ამ მოტივის წარმოშობის შესახებ, შესაბამისი პარალელური მასალის მოხმობით.

გარდა, განაპირობებს მხატვრობის საერთო ანსამბლში აშკარა დეკორატიული ეფექტის გაჩენას (შეად. ფონების „დაჩითვა" აცსა და იფხში) და მთელი მოხატულობის თითქოს საგანგებოდ მოკაზმულად აღქმას.

ამრიგად, გარკვეული სხვაობების მიუხედავად, ჰადიშშიც, ალბათ, საესებით ნათლად იკვეთება იგივე ზოგადი მიდგომა, რაც ამ ადრეული ხანის სხვა სვანურ მოხატულობებში. თუმცა, კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, რომ ამ საზიარო, ზოგადი მიდგომის არსებობა სულაც არ ნიშნავს განხილულ ანსამბლთა ერთსახოვნებას საერთო გადაწყვეტის თვალსაზრისით.

სრული სახით შემორჩენილ სვანეთის ადრეულ მოხატულობათა განხილვის შემდეგ, შეეცდები, შეძლებისდაგვარად, გაეანალიზო ფრაგმენტირებული მოხატულობანიც, რამდენადაც ამის შესაძლებლობას თვით მათი მონაცემები იძლევა. მართალია, ამ მხრივ საკმაოდ შეზღუდული ვარ, რადგან ბევრი რამ გაურკვეველი რჩება მხატვრობის დაზიანებისა თუ ზედა, მოგვიანო ფერადოვანი შრით გადაფარვისა გამო. მაგრამ გარკვეული ეარაუდების გამოთქმა მაინც შესაძლებელი ჩანს.

ამ მხრივ საყურადღებო მასალას **ჟიბიანის** ლამარიას თავდაპირველი მოხატულობა იძლევა. სადღეისოდ არსებული მონაცემების მიხედვით, მოხატულობის პროგრამა შემდეგნაირად იკითხება – ვედრების ვრცელი „მრავალხატედი" (საკურთხეველი და კამარის ზედა ნაწილი)[11], ჯვარცმა და ფერისცვალება (კამარის ჩრდილოეთი ფერდის ქვედა ნაწილი), წმ. მხედარნი (კამარის სამხრეთი ფერდის ქვედა ნაწილი), ცალკეული წმინდანები (დასავლეთი კედელი). თავიდანვე გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ აქამდე განხილულ ეკლესიათაგან განსხვავებით, ჟიბიანის ეკლესია შედარებით მოზრდილი ზომისაა და მისი ინტერიერიც შედარებით მეტადაა დანაწევრებული არქიტექტურული ელემენტებით – კამარა ორ ნაწილად იყოფა საბჯენი თაღით, რომელიც შეკიდულ კონსოლს ეყრდნობა, ე.ი. გრძივ კედლებზე კვლავ ერთიანი, ბლუკი ზედაპირებია, ხოლო კამარაზე ერთმანეთისგან თაღით გამიჯნული ორი მონაკვეთი იქმნება. ამას ემატება ისიც, რომ გრძივ კედლებში არც კარია გაჭრილი და არც სარკმლები, ისინი საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელშია მოწყობილი (ერთი სარკმელი აფსიდის კედელში; ერთი სარკმელი და ერთი კარი დასავლეთ კედელში).

მხატვრობის საერთო ანსამბლის გადაწყვეტა, გარკვეულწილად, ინტერიერის არქიტექტურული დანაწევრების თავისებურებასაა მისადაგებული. ზედა რეგისტრი კამარის ფერდებს მოიცავს, ოღონდ არა მთლიანად, როგორც აქამდე განხილულ მოხატულობებში, არამედ ნაწილობრივ და თანაბარზომიერი რიტმის შემქმნელი ცალკეული ვერტიკალების მონაცვლეობით იგება; შუა რეგისტრი კამარის ნაწილსა და კედლის მოზრდილ მონაკვეთს იკავებს, ოღონდ ზედა რეგისტრის გადაწყვეტისგან განსხვავებით, სადაც სამხრეთითა და ჩრდილოეთით გამოსახულებათა განაწილებაში სრული იგივეობა და სრული ურთ-

---

[11] შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით, კონქში გამოსახული იყო აღსაყდრებული მაცხოვარი, მრავალფრთედნი და წინაშემდგომნი, ხოლო კამარის ფერდებზე თითო ლორონიანი მთავარანგელოზი და ექვს-ექვსი წმ. მოციქული.

იერთსიმეტრიულობა შეინიშნება. აქ ოსტატი ერთმანეთის მოპირდაპირე მხარეთა არაერთგვაროვან გადაწყვეტას გვთავაზობს – თუკი ჩრდილოეთით იგი ორ სხვადასხვა სცენას ათავსებს, სამხრეთით რეგისტრის მთელი სიგანე ცხენოსან წმ. მეომართა ერთ ჰერალდიკურ კომპოზიციას აქვს დათმობილი, ე.ი. იფხის მსგავსად, აქაც სამხრეთითა და ჩრდილოეთით მოსახატი ზედაპირის შევსების ინტენსივობა სხვადასხვაგვარია. კედლების დანარჩენ ნაწილში ამჟამად მხოლოდ მხატვრობის მეორე ფენა ხვდება თვალს, ამიტომ ძნელი სათქმელია, თავდაპირველად როგორი იქნებოდა მისი დანაწევრება, თუმცა, ძალზე ფრთხილი ვარაუდის სახით, შეიძლებოდა გვეფიქრა აქ ქვედა რეგისტრის არსებობა. რაც შეეხება დასავლეთ კედელს, აქ თავდაპირველი მოხატულობიდან მხოლოდ პირველი რეგისტრის გამოსახულებანია შემორჩენილი (სარკმლის ორსავ მხარეს ორ-ორი წმინდანის ფიგურა, რომელთაგან მეტ-ნაკლებად სრული სახით მოაღწია ორანტის ხატებამ, ხოლო დანარჩენებისგან მხოლოდ შარავანდების კვალიდა გაირჩევა), რომელთა განაწილება აგრეთვე თანაბარ მშვიდ რიტმს ქმნის.

შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობის მთელს ზედა რეგისტრს (სატრიუმფო თაღის შიდა პირისა და დასავლეთი სარკმლის წირთხლების ჩათვლით, სადაც ცალკეულ წმინდანთა ფიგურების კვალი იკითხება) ერთიანად გამსჭვალავს მშვიდი ვერტიკალების მონაცვლეობის თანაბარი, მწყობრი, ურთიერთშეთანადებული რიტმი, რომელიც, ალბათ, გარკვეულ გამოძახილს საკონქო კომპოზიციაში იპოვიდა, რომლის საერთო გადაწყვეთაც, ასევე ცალკეულ ვერტიკალთა გარკვეულ რიტმულ ორგანიზებას იქნებოდა დაქვემდებარებული.

ეიბიანის თავდაპირველ მხატვრობასთან შედარებით, **სვიფის** ჯვრაგის უძველესი მხატვრობა თითქოს მეტ მასალას იძლევა მსჯელობისთვის. მოხატულობის პროგრამის აღდგენა აქაც მეტ-ნაკლები მიახლოებით თუა შესაძლებელი – ვედრება (კონქი), წმ. მოციქულთა „ხატები" (აფსიდის კედელი)[15], ლაზარეს აღდგინება (სამხრეთი კედელი)[16], წმ. მხედარნი (ჩრდილოეთი კედელი)[17], ცალკეული წმინდანები (სამხრეთ კედელი). უპირველეს ყოვლისა, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ სვიფის ეკლესიის ინტერიერი, თავისი არქიტექტურული გადაწყვეტით, ბევრად უფრო განვითარებულ ხასიათს ატარებს,

---

[15] ოთხი ნახევარფიგურისგან შედგენილი რიგიდან სრულად ჩანს წმ. პეტრეს გამოსახულება და, მასზე დაყრდნობით, ნათელია, რომ წმ. მოციქულნი მსხვილი „თვლებით მოოჭვილ" ცალკე მოჩარჩოებებშია ჩასმული და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს კედელზე ჩამოკიდებულ ხატებს ხედავდეს ადამიანი.

[16] ზედა ფენის ლაზარეს აღდგინების სცენის ქვეშ ქვედა ფენის იმავე სცენის არსებობა 1978-79 წწ.-ში, სვიფის მოხატულობათა გაწმენდა-გამაგრების დროს გამოვლინდა (სამუშაოებს აწარმოებდა მხატვარ-რესტავრატორთა ჯგუფი გ. ქეიშვილის ხელმძღვანელობით); სამწუხაროდ, მაშინ ქვედა ფენის გამოსახულების ფოტო-ფიქსაცია ვერ მოხერხდა. ამჟამად ეს სცენა კვლავ II ფენის მხატვრობის ქვეშაა მოქცეული.

[17] ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ თაღში მხედარი წმ. გიორგის დასავლეთისკენ პირმიქცევით (ე.ი. საკურთხევლისკენ ზურგშექცევით) წარმოდგენის გამო, სამართლიანად ივარაუდება მის წყვილად, კედლის დასავლეთ თაღში, წმ. გიორგისკენ მიმართული მხედარი წმ. თევდორეს გამოსახვა. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 18.

ვიდრე ზემოხსენებულ ეკლესიათა უმრავლესობის სრულიად სადა, რაიმე საგანგებო არქიტექტურულ გაფორმებას მოკლებული ინტერიერები. ცხადია, გამონაკლისს ჟიბიანის ეკლესია წარმოადგენს, რომლის ინტერიერი, თავისი გადაწყვეტით, უფრო რთულია აცის, იფხის, ჰადიშისა თუ ლაღამის ეკლესიებთან შედარებით, თუმცა ნაკლებად დანაწევრებულია სვიფთან შედარებით. სვიფში ხომ კამარა და კედლები აღარ წარმოადგენს ერთიან, დაუნაწევრებელ სიბრტყეს; კამარა ორ თანაბარ ნაწილად იყოფა საბჯენი თაღით, რომელიც, თავის მხრივ, გრძივი კედლების შუაზე დამანაწევრებელ პილასტრებს ეყრდნობა. პილასტერების გარდა, გრძივ კედლებს დამატებით ნაწილებად ყოფს კედლის თაღები, ორ-ორი თითო კედელზე, რომელთა სიმაღლე კამარის ქუსლის დონეს არ აღწევს, ე.ი. წმინდა არქიტექტურული ხერხებით მიღწეულია ინტერიერის ცალკეულ ნაწილთა გარკვეული დიფერენცირება; უფრო მეტიც, ალბათ ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ინტერიერის ამგვარი გადაწყვეტა, ერთგვარი თავდაპირველი მოცემულობის სახით, გარკვეულწილად განსაზღვრავს ფერწერული დეკორის საერთო გადაწყვეტის ხასიათსაც.

როგორც შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით შეიძლება წარმოვიდგინოთ, მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგება სვიფში მკაფიოებითა და სიმწყობრით ხასიათდება. საკურთხეველში მხატვრობა ორ რეგისტრად იყო განაწილებული (სურ. 10). დარბაზში რეგისტრების საერთო რაოდენობის განსაზღვრა, დღესდღეობით, ცოტა რთულია, რადგან გრძივ კედლებზე მხოლოდ მეორე რეგისტრის გამოსახულებანი ჩანს (სურ. 11-12); ამიტომ ძნელი სათქმელია, იყო თუ არა მესამე რეგისტრი კედლის ქვედა ნაწილში. 2001 წელს თავდაპირველი მხატვრობის ახალი მონაკვეთების „გახსნამ"[18] აჩვენა, რომ დასავლეთ კედელზე მხატვრობა ორ რეგისტრად იქნებოდა განაწილებული და პილასტრებიც თავიდანვე მოხატული იყო[19]. ძველ და ახალ მონაცემებზე დაყრდნობით, სავსებით შეიძლება ითქვას, რომ თითოეული კომპოზიცია არქიტექტურული ელემენტებით მკაფიოდ მოსაზღვრულ მონაკვეთებზე იყო განთავსებული. მეორე რეგისტრი მთლიანად ჩაწერილია კედლის თაღებით მოფარგლულ არეში. მეტნაკლები უთუობით შეიძლება ისიც ვიეარაუდოთ, რომ მხატვრობის პირველი რეგისტრი მთლიანად კამარის საზღვრებში იქნებოდა მოქცეული. სავსებით მისაღები ჩანს ტ. შევდაკოვას მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, როგორც სამხრეთით, ისე ჩრდილოეთით, წმ. მთავარანგელოზთა სრული ტანით წარმოდგენილი თითო ფიგურა იქნებოდა გამოსახული[20]; შესაბამისად, დასავლეთ მონაკვეთში, კამარის სამხრეთსა და ჩრდილოეთ კალთას, ალბათ, უფრო თითო სცენა დაიკავებდა.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაშიც, ეკლესიის სრულად მოხატვისას, მხატვრისთვის ამოსავალ წერტილს ინტერიერის არქიტექტურუ-

---

[18] სვიფის მოხატულობათა რესტავრაციაზე მუშაობდა მხატვარ-რესტავრატორთა ჯგუფი მ. ბუხუკურის ხელმძღვანელობით.

[19] დასავლეთ კედელზე, კარის მარჯვნივ გაირჩევა ფიგურათა ქვედა ნაწილი, ხოლო სამხრეთ პილასტრზე – ფერის კვალი. ეს ნაშთები, ცხადია, გამოსახულებათა იდენტიფიკაციის საშუალებას არ იძლევა.

[20] Т. Шевякова, Раннее средневсковье Грузии . . . გვ. 23.

ლი დანაწევრება წარმოადგენს, რომელსაც იგი უთანადებს და უქვემდებარებს ფერწერული დეკორის განაწილებას. უფრო მეტიც, ზემოთ განხილულ უმრავლეს მოხატულობებთან შედარებით, აქ, თითქოს ჩანს ანსამბლის საერთო კომპოზიციის ცოტა სხვაგვარი ორგანიზებულობა, თითქოს მეტად შეიძლება საუბარი სავსებით ჩამოყალიბებულ, გამართულ არქიტექტონიკულ სისტემაზე. ამას მაფიქრებინებს არქიტექტურულად საკმაოდ დანაწევრებულ ინტერიერში გამოსახულებათა განაწილების ხასიათი; ცალკეულ ხატებათათვის ზუსტად შესაფერისი, იერარქიული თვალსაზრისით სწორად მოძებნილი ადგილის მიჩენა; ანსამბლის ცალკეულ შემადგენელ ნაწილთა არქიტექტურასთან მისადაგებით მათი მკაფიო დეფერენცირებულობის მიღწევა. გარდა ამისა, მხატვრობის შემორჩენილ ნაწილებზე დაკვირვება, თითქოს, გვიჩვენებს მოხატულობის საერთო კომპოზიციის ერთგვარ ნათელ რიტმულ აგებასაც და მოსახატი სიბრტყის გარკვეულად თანაბარ დატვირთულობას. იგულისხმება დიდი ზომის, მონუმენტური ფიგურებით გამოსახულებათათვის დათმობილი არის ერთიანი შევსება, იქნებ ოდნავი „გაჭედვაც კი კადრში" (საკურთხეველი, მეორე რეგისტრის გამოსახულებანი). მართალია, ჩრდილოეთ კედელზე თითო კედლის თაღში თითო წმ. მხედარი იყო წარმოდგენილი, ხოლო მოპირდაპირე მხარეს, ორი წმინდანი (დასავლეთი მონაკვეთი) და სარკმლის ორსავ მხარეს განაწილებული ერთი სცენა (აღმოსავლეთ მონაკვეთი), მაგრამ უფრო არსებითი ამ შემთხვევაში, ალბათ, ისაა, რომ ამ გამოსახულებათა განაწილებით შექმნილ რიტმს გარკვეულად უნდა შეხამებოდა კონქსა და აფსიდის კედელზე წარმოდგენილი მძლავრი ნახევარფიგურების მწყობრი რიტმი, რომელიც, თავის მხრივ, ალბათ, ერთგვარ გამოძახილს იპოვიდა კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთში განთავსებულ წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურებში და უკვე ოდნავ მიყრუებულ ექოდ გაეღერდებოდა ჩრდილოეთი კედლის მეორე რეგისტრის ხატებებში. ცხადია, სვიფში გრძივი კედლების გადაწყვეტაში ძნელია დაინახო მათი საერთო კომპოზიციის სრული სიმეტრიულობა, თუმცა, უფრო არსებითი, ალბათ ისაა, რომ, როგორც ჩრდილოეთი კედლის თითო ფიგურა, ისე სამხრეთი კედლის ორ-ორი გამოსახულება ერთიანად ავსებს სიბრტყეს და ამიტომ არ ტოვებს რაიმეგვარი შეუსაბამობის, ან მოსახატი არის განსხვავებულად დატვირთულის შთაბეჭდილებას (განსხვავებით, მაგ., იფხისა თუ ეიბიანის მოხატულობათაგან). ეს კი, გარკვეულწილად, განსაზღვრავს მათი მხატვრულად გამთლიანებულობისა და გაწონასწორებულობის შეგრძნებას.

სვანეთის ადრეულ მოხატულობათა შორის ყველაზე გვიანი, **ლაღამის** მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა, ამ ორსართულიანი ნაგებობის ქვედა ეკლესიას ამკობს და აქაც მოხატულობის პროგრამას მცირერიცხოვანი ხატებანი ქმნის – ვედრების „მრავალხატედი" (საკურთხეველი და კამარა)[21], ხარება (დასავლეთი კედლის ლოუნეტი), წმ. მეომარნი (სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლები)[22], წმ. დედანი (დასავლეთი კედელი). ამ მცირე ზომის სამ-

[21] შემორჩენილი ფრაგმენტები ცხადყოფს, რომ კონქში აღსაყდრებული მაცხოვარი და წინაშემდგომნი იყვნენ გამოსახულნი, ხოლო კამარის ფერდებზე – წმ. მთავარანგელოზნი და წმ. თავნი მოციქულნი.

[22] რადგან სამხრეთ კედელზე ფეხზე მდგომ წმ. მეომართა რიგში წარმოდგენილნი არიან წმ. თეოდორე, წმ. არტემი და წმ. გიორგი, ანუ აქ არ გვაქვს სვანეთისათვის ტრადიციული „სამეული" (წმ. გიორგი, წმ. თეოდორე, წმ. დემეტრე), ვფარაულობ წმ. მეომართა რიგის გაგრძელებას ჩრდილოეთ კედელზე.

ლოცველოს ზედმიწევნით მარტივად გადაწყვეტილი ინტერიერი მოკლებულია რაიმენაირ არქიტექტურულ დანაწევრებას. აქედან გამომდინარე, ეკლესიის სრულად მოხატვისას აქ მომუშავე ოსტატი, ისევე როგორც აცის, იფხისა თუ ჰადიშის ეკლესიათა მომხატველნი, შეიძლება ითქვას, თავისუფალი იყო ფერწერული დეკორის განაწილებაზე მოქმედი რაიმე გარეშე, ობიექტურად არსებული ფაქტორისგან და, ამდენად, მხატვრობის საერთო კომპოზიციის გადაწყვეტა მხოლოდ მისი მხატვრული აზროვნების ნაყოფად წარმოგვიდგება (სურ. 13-16).

მოხატულობის საერთო კომპოზიციური წყობა განსაზღვრავს ანსამბლის აგების მკაფიოებას, სიმშვიდესა და მონუმენტურობას. მხატვარი აქაც მინიმალურად ანაწევრებს მოსახატ ზედაპირს – მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელი გამოსახულებანი ორ რეგისტრადაა განაწილებული; რეგისტრებს შორის ჰორიზონტალური ზღვარია მონიშნული ორნამენტული ზოლის მეშვეობით; კამარის ცენტრში გამავალი ორნამენტული ზოლითვე ხდება მის ორ ფერდზე განთავსებულ გამოსახულებათა ერთმანეთისგან გამოყოფა. ამდენად, ორნამენტული ზოლების მეშვეობით მკაფიოდაა მონიშნული მხატვრობის, ასე ვთქვათ, ძირითადი კარკასი, ინტერიერის არქიტექტურულად განსხვავებული ნაწილები – კონქი, კამარის ფერდები, კედლები. ნიშანდობლივია აგრეთვე დარბაზში რეგისტრის ერთიანი ჰორიზონტალის ზუსტად დაცვა – სამხრეთსა და დასავლეთ კედლებზე კარგად შემონახული კიბისებრი ორნამენტის ზოლი ერთსა და იმავე დონეზე გადის და შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი უწყვეთ ზოლად შემოუვლიდა სამივე კედელს; გარდა ამისა, აღსანიშნავია კონქის კომპოზიციის განსაკუთრებული გამოყოფა-აქცენტირება, მხატვრობის საერთო ანსამბლში მისი მნიშვნელოვანების ხაზგასასმელად – კონქის კომპოზიციის ქვედა ზღვარი არ ემთხვევა დარბაზში რეგისტრის ერთიან დონეს და იგი ერთგვარად „ამოვარდნილია" დარბაზის მოხატულობის პირველი რეგისტრის ერთიანი გაშლა-განფენიდან; ამასთანავე, მისი მოსაზღვრა დარბაზისგან განსხვავებული მოტივის შემცველი (ჭადრაკისებრი) და ზომითაც საგრძნობლად გაზრდილი (საკურთხეველში ორნამენტული ზოლი ერთი ორად, თუ მეტად არა, უფრო ფართოა, ვიდრე დარბაზში) ორნამენტული ზოლით კონქის კომპოზიციის გამოყოფის საგანგებოდ მოხმობილ საშუალებად წარმოგვიდგება.

შესაბამისად, ორნამენტული ზოლები ძლიერ მაორგანიზებელ როლს თამაშობს მხატვრობის საერთო სისტემის აგებაში და ამ წმინდა ფორმისმიერი ხერხითაც, თითქოს, განმტკიცებულია მხატვრობის ანსამბლის შემადგენელ, ეირარქიულად განსხვავებული მნიშვნელოვანების ნაწილთა განცალკევება-გამოყოფა და მხატვრობის მთელი ზედა, „ზეციური" ზონის მკაფიო გამიჯვნა ქვედა, „მიწიერი" ზონისგან.

მოსახატი არის დანაწილებაში მხატვარი ინტერიერის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივი არქიტექტონიკიდან ამოდის, მისდევს მას და უთანადებს როგორც მოხატულობის რეგისტრების რაოდენობას, ისე გამოსახატი სცენების რიცხვსაც. თითოეულ კომპოზიციას საკმაოდ მოზრდილი მონაკვეთი ეთმობა – კონქი, კამარის მთელი ფერდი და კედლის მცირე ნაწილი, დასავლეთ კედლის მთელი ზედა ნაწილი, გრძივი კედლების ქვედა ნაწილი. მოსახატი ზედაპირის ამგვარი დანაწევრება, შესაძლოა, თვით ეკლესიის მცირე ზომითაც ყოფილიყო ნაკარნახევი, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ალბათ, უფრო მნიშვნელოვანი იქნებოდა თვით

მხატვრის მიდგომა, დროისთვის დამახასიათებელი მონუმენტურ-ტექტონიკური სტილის მოთხოვნებზე დაფუძნებული.

მთელი ანსამბლი, არსებითად, მშვიდი რიტმის შემქმნელი მკაფიო ვერტიკალების მონაცვლეობით იგება, ხოლო ერთმანეთის მოპირდაპირე სიერცითი მონაკვეთების გადაწყვეტა სიმეტრიულობითა და, საერთო კომპოზიციური წყობის თვალსაზრისით, ერთგვარი ურთიერთშესაბამისობით ხასიათდება. ეს განსაკუთრებით კამარასა და გრძივ კედლებზე ითქმის, სადაც პირველ და მეორე რეგისტრებში, ფაქტიურად, აგების მხრივ იგივეობრივი კომპოზიციებია განაწილებული, ფიგურების ოდნავ შეცვლილი რაოდენობით (ორ-ორი ვერტიკალი კამარის ფერდებზე და სამ-სამი – კედლებზე[21]). მხატვრობის მკაფიო რიტმული ორგანიზება ცალკეული კედლის გადაწყვეტაშიც ინენს თავს, რასაც დასავლეთი კედლის საერთო კომპოზიციური წყობა (როგორც იგი წარმომიდგენია) მიანიშნებს. ამჟამად, აქ პირველი რეგისტრის სცენიდან, წარწერის გარდა, შემორჩენილია მხოლოდ მახარებელი გაბრიელ მთავარანგელოზის უკანწადგმული ფეხი. ნიშანდობლივია, რომ იგი მეორე რეგისტრში გამოსახული წმ. ბარბარეს თავს ზემოთაა წარმოდგენილი. ხარების სცენის მეორე მონაწილე – ღმრთისმშობელი მარიამ – მეორე რეგისტრში განთავსებული წმ. ეკატერინეს ფიგურის ზემოთ იქნებოდა გამოსახული (ამას დედა ღვთისას ფიგურის შემორჩენილი მცირე ნაშთიც ადასტურებს) და ლოგიკურია დავასკვნათ, რომ მთელი ეს კედელი, არსებითად, ღიობების (ზემოთ – სარკმელი, ქვემოთ – კარი) ორსავ მხარეს სიმეტრიულად განთავსებულ ფიგურათა მკაფიო ვერტიკალების გადათამაშებით იგება; ანუ აქაც განმსაზღვრელი იგივე მშვიდი, ურთიერთშეთანადებული რიტმია. აქვე, ალბათ, ისიც შეიძლება დაემატოს, რომ ამგვარი გადაწყვეტით დასავლეთი კედელი კარგად უნდა მისადაგებოდა საკურთხევლის საერთო კომპოზიციურ აგებას, რომელშიც უმთავრესი დიდი ზომის ფიგურების იგივე მკაფიო რიტმული ორგანიზება იქნებოდა (ნიშანდობლივია, ამასთან დაკავშირებით, საკურთხევლისა და დასავლეთი კედლის პირდაპირი იდეური ურთიერთმიმართების მკაფიო ხასგასმაც). ამდენად, თითქოს გადაჭარბებული არ უნდა იყოს იმის თქმაც, რომ ანსამბლის საერთო კომპოზიციურ აგებაში, ფორმალურადაც, ერთგვარად განმტკიცებულია ანსამბლის შემადგენელ ცალკეულ ნაწილთა ის ურთიერთმიმართებები, რომელიც ნათლადაა გამოკვეთილი მის საერთო იდეურ გადაწყვეტაში.

მხატვრობის კომპოზიციურ გადაწყვეტაში გამოვლენილი, საერთო მონუმენტრობას კარგად მორგებული, იგივე მშვიდი რიტმი ჩანს ანსამბლის საერთო კომპოზიციაში ცალკეული ფერადოვანი აქცენტების განაწილებაშიც. იგულისხმება თეთრ ფონზე ბაცი და მუქი ტონების მონაცვლეობით აგებული რიტმი, რომელიც ფიგურათა სამოსისა და შარავანდების ფერადოვან გადაწყვეტაში შეინიშნება – კამარაზე, წმ. მთავარანგელოზის შარავანდი მუქი რუხია, სამოსიც რუხი, ყვითელი მანიაკით, წმ. პავლეს შარავანდი ყვითელია, ოდნავ მოტერ-

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

აკოტისფერი, წმ. პეტრეს სამოსი მოაგურისფერი ტერაკოტისფერია, ხოლო შარავანდი ყვითელი; კედლებზე, წმ. თევდორეს შარავანდი ბაცი ჟანგისფერი ოქრისაა, აბჯარი მოყვითალო ოქრისა, ხოლო მოსასხამი მუქი რუხი, თითქმის შავი; წმ. არტემის შარავანდი მუქი რუხია, აბჯარიც მუქი, თითქმის შავი, ხოლო მოსასხამი ჟანგისფერი ოქრისა, ოდნავ მოწითალო ელფერით; წმ. გიორგის შარავანდი კვლავ ოქრისაა, აბჯარი ასევე ოქრისა, ხოლო მოსასხამი მუქი რუხი, თითქმის შავი; წმ. ბარბარეს შარავანდი კი მუქი რუხია, ხოლო სამოსი მოწითალო ვარდისფერი. მუქი და ბაცი ფერადოვანი ლაქების ამგვარი ურთიერთმონაცვლეობა თეთრ ფონზე გარკვეულ ეღერადობას ანიჭებს მთელს მხატვრობას, ერთგვარად აცოცხლებს მის საერთო თავშეკავებულ კოლორიტს, გარკვეულწილად, თითქოს, მონოტონურობას არიდებს[24].

ამრიგად, შემორჩენილი ფრაგმენტებით შეიძლება ითქვას, რომ ლაღამის უძველესი მხატვრობის საერთო სისტემის აგება ემყარება, უპირველეს ყოვლისა, მოსახატი ინტერიერის არქიტექტურასთან მისადაგებას, ერთმანეთის მოპირდაპირე მხარეთა ურთიერთშესაბამისობას როგორც საერთო კომპოზიციური, ისე რიტმული ორგანიზების თვალსაზრისით, ერთი კედლის ფარგლებში კი, რეგისტრების გამთლიანებას ცალკეული ვერტიკალური ღერძების გამოკვეთის გზით. როგორც ზემოთაც ვეცადე მეჩვენებინა, მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგების ეს უმთავრესი მახასიათებლები, ამა თუ იმ სახით, ადრეული ხანის სხვა სვანურ მოხატულობებშიც დასტურდება, თუმცა, ლაღამთან მათი შედარება, თითქოს, კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩენს გარკვეულ სხვაობებს ამ ანსამბლებს შორის.

სამაგალითოდ, ერთმანეთის მოპირდაპირე, თუნდაც აღმოსავლეთ-დასავლეთ კედელთა საერთო გადაწყვეტის ურთიერთმიმართებაც შეიძლება გამოდგეს, რომელშიც, ერთი შეხედვით, განმსაზღვრელი ყველგან ცალკეულ ფიგურათა ვერტიკალების გადათამაშებაა. მაგრამ თუკი, მაგალითად, აცში დასავლეთ კედელზე იგი სარკმლის ორსავ მხარეს განაწილებულ, თანაბარი მნიშვნელოვანებისა და ზომის გამოსახულებათა ურთიერთმონაცვლეობას ეფუძნება, აღმოსავლეთით, ცენტრში გამოსახული, წმ. მთავარანგელოზთა და ოთხხატედთა ზემოთ წარმოდგენილი, მაცხოვრის ნახევარფიგურა აშკარად დომინირებს მთელს კომპოზიციაში, თითქოს თავს უყრის და აგვირგვინებს მას და, ამდენად, კომპოზიციის საერთო წყობაცა და საერთო რიტმული ორგანიზაციაც სრულიად სხვაგვარი გამოდის. ამის საპირისპიროდ ლაღამში, როგორც შევეცადე მეჩვენებინა, დასავლეთ კედელზე, ორივე რეგისტრში, ცალკეულ ვერტიკალთა განაწილება მკაფიოდ გამოკვეთილ ღერძებად იკითხება, რომელთა მონაცვლეობა თანაბარზომიერ რიტმს ქმნის და სწორედ მთელი კედლის საერთო კომპოზიციის ამგვარი ორგანიზება ზუსტად უნდა მისადაგებოდა კონქის კომპოზიციის საერთო წყობას, რომელშიც ცალკეულ ფიგურათა იგივე მშვიდი რიტმი იქნებოდა განმსაზღვრელი.

---

[24] გასათვალისწინებელია, რომ მხატვრის განკარგულებაში მინიმალური რაოდენობის „ფერადები" იყო – წითელი ოქრა, ყვითელი ოქრა, ნახშირი, კირის თეთრა და სინგური (ყირმიზისფერის). მხატვრობაში გამოყენებული პიგმენტების შესახებ, იხ. Г. Чейшвили. М. Бучукури, Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванетии: I. Росписи интерьера. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 9-10

სხვაობა ჩანს იფხის შემთხვევაშიც, სადაც უკვე აშკარად იგრძნობა ამ კედელთა საერთო კომპოზიციური აგების ურთიერთთან მისადაგების სურვილი[25]. და მაინც, თუკი საკურთხეველში წმ. მთავარანგელოზთა და წინაშემდგომთა ფიგურების სხვადასხვა დონეზე განლაგებითა და მათი თავების მოძრაობით იქმნება წარმოსახვითი რკალი, რომელიც კონქში გამოსახულ მაცხოვრის ფიგურას საკურთხეველის კედელზე წარმოდგენილ გამოსახულებათაგან გამიჯნავს, დასავლეთ კედელზე მაცხოვრის ამაღლების მომსწრეთა ფიგურები ერთ დონეზეა განაწილებული, რის გამოც მაცხოვარსა და მათ შორის წარმოსახვითი გამმიჯნავი წრფე იქმნება. ეს, ერთი შეხედვით, ნიუანსური სხვაობა დიდად ცვლის კომპოზიციათა საერთო წყობას; თუკი დასავლეთ კედელზე სცენის ზედა, ცენტრალური ჯგუფი ცალსახად ემიჯნება ქვედა, ცალკეულ ვერტიკალთა თანაბარზომიერი მონაცვლეობით შედგენილ, თითქოს ფრიზულად გაჭიმულ ჯგუფს, საკურთხეველში კომპოზიციის ქვედა ნაწილში ფიგურათა ცალკეული ვერტიკალების სხვადასხვა დონეზე განლაგება ერთგვარ არასწორხაზოვან, აღმავალ-დაღმავალ რიტმს ქმნის და თვით ცენტრალური გამოსახულების გარშემო მათ სხვაგვარ თავმოყრას უწყობს ხელს; ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მიუხედავად ამ კომპოზიციათა გარკვეული ურთიერთმისადაგებულობისა, მათი საერთო წყობა და საერთო რიტმული ორგანიზება არაერთგვაროვანია. ამის საპირისპიროდ, ლაღამში, როგორც უკვე ვთქვი, სწორედ აღმოსავლეთ-დასავლეთ კედელთა გადაწყვეტაში თავისი საერთო რიტმიკითა თუ მკაფიოდ გამოკვეთილი ვერტიკალური ღერძებით, რომელიც ძალაუნებურად იფრარის მხატვრობის (1096 წ.) ასოციაციას ბადებს, თითქოს უფრო შეიძლება ლაპარაკი მხატვრობის საერთო კომპოზიციის ცოტა სხვა რიგის სიმწყობრეზე.

იგივე შეიძლება ითქვას ჩრდილოეთ-სამხრეთ მხარეთა გადაწყვეტაზეც – თუკი, მაგალითად, იფხში ისინი მაინც მოსახატი არის დანაწევრების განსხვავებული ინტენსიობით ხასიათდება, ლაღამში სწორედ კამარისა თუ კედლის რეგისტრებში, ცალკეულ ფიგურათა მშვიდი ვერტიკალების მონაცვლეობის ერთიანად განმსჭვალავი რიტმი უფრო ურთიერთშეთანადებული, თითქოს უფრო თანაბარზომიერი, მეტად უწყობს ხელს მათ განთლიანებას, თითქოს სხვაგარ „შეკვრას".

საკმაოდ არსებითი სხვაობა ჩანს ანსამბლის საერთო რიტმულ ორგანიზებაში ცალკეულ ვერტიკალთა მშვიდი, თანაბარზომიერი რიტმის მნიშვნელობაშიც. თუკი ლაღამში ისინი მოხატულობის ქვედა რეგისტრს იკავებს და ერთგვარად საყრდენს უქმნის ანსამბლის მთელს კომპოზიციას, ჟიბიანში, მაგალითად, მათ მხატვრობის უკიდურეს ზედა რეგისტრში ვხედავთ, რაც ანსამბლის საერთო კომპოზიციის მდგრადობისა და საერთო აგების ზოგადი ლოგიკიდან გამომდინარე, თითქოს ნაკლებ ბუნებრივი ჩანს. აქვე შეიძლება

---

[25] აღსანიშნავია ეედრების სცენის თავისებური კომპოზიციური წყობა – კონქის ძირითად არეს აღსაყდრებული მაცხოვრის ფიგურა იკავებს, კონქის კიდეებისკენ გადაწეულ, სრული ტანით წარმოდგენილ წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურები ნაწილობრივ აფსიდის კედელზეც ჩამოდის, ხოლო წინაშემდგომთა მომცრო ფიგურები უკვე აფსიდის კედელზე, სარკმლის ორსავ მხარეს ნაწილდება.

გავიხსენოთ ტ. შევდაკოვას ერთი დაკვირვება, რომ „კონქის საჭექსე მოჩარჩოების გამმიჯნავი ხოლი, როგორც ჩანს, არ არსებობდა (როგორც იფხში). არ იყო მოჩარჩოება კამარის გამყოფი თაღის კიდეებშიც და საერთოდ, არსად სცენებს შორის მოჩარჩოება არ შეინიშნება"[26]; ანუ, ჟიბიანში, მხატვრობის საერთო „კარკასიც" არაა ისე მკაფიოდ გამოყოფილ-მონიშნული, როგორც ლაღამში და, შესაბამისად, მის ცალკეულ ნაწილთა დიფერენცირების ხარისხიც თითქოს ნაკლებია.

რაც შეეხება ანსამბლის, როგორც ცალკეულ კომპონენტთა ურთიერთშეთანადებულ-შეწონასწორებული მთელის, საერთო ორგანიზებას, ლაღამის მხატვრობა, ამ მხრივაც, ერთგვარად განსხვავდება ადრეული ხანის სხვა მოხატულობათაგან. თითქოს, სხვებთან შედარებით, მეტი შეხების წერტილები სვიფის თავდაპირველ მოხატულობასთან ჩანს. მიუხედავად იმისა, რომ, შესაძლოა, იქ არ არის ანსამბლის ხუსტად ისეთივე ერთიანობა-შეკრულობა, როგორიც ლაღამის მხატვრობაში შეიძლება წარმოვიდგინოთ; მაგრამ, ჩემის ფიქრით, სვიფის მოხატულობის საერთო ორგანიზაცია, არსებრივად, მაინც, ასე ვთქვათ, უფრო მეტად წინწასულია, ვიდრე მაგალითად, აცის ან ჟიბიანის ფრესკული ანსამბლებისა და სწორედ ეს განაპირობებს სვიფისა და ლაღამის ანსამბლთა „ერთ სიბრტყეზე" განხილვის შესაძლებლობას. აქ, ალბათ, ისიც შეიძლებოდა თქმულიყო, რომ მხატვრობის საერთო იდეური გადაწყვეტის თავისებურებებიდან გამომდინარე, ეს ორი მოხატულობა აგრეთვე გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს ერთმანეთთან. ეს გარემოება კი, თავის მხრივ, თითქოს განამტკიცებს ამ მოხატულობათათვის სრულიად გარკვეული ადგილის მიჩენას სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ამ ადრეული ეტაპის დამასრულებელ საფეხურზე.

ამრიგად, განხილულ მოხატულობებში წარმოჩენილი ზოგადი პრინციპები საშუალებას იძლევა, გამოიკვეთოს ის კანონზომიერებანი, რომელნიც დამახასიათებელია ანსამბლის საერთო სისტემის გადაწყვეტისთვის სვანეთში ამ ხანაში (X-XI ს.-ის დასაწ.). უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ ეკლესიის სრულად მოხატვისას ოსტატები იფარგლებიან ინტერიერის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივი არქიტექტონიკით, მინიმალურად ანაწევრებენ მოსახატ ზედაპირს და თითოეულ გამოსახულებას მოზრდილ მონაკვეთს უთმობენ (მთელი კედელი, კამარის მთელი ფერდი, ა.შ.). ამასთანავე, ანსამბლის საერთო კომპოზიციის გადაწყვეტაში აშკარად შეინიშნება მისი გარკვეული რიტმული ორგანიზება, რაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ოდნავ განსხვავებული ხერხებითაა მიღწეული. აგრეთვე, გამოკვეთილ ამოცანად ჩანს ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის ერთმანეთთან ერთგვარი მისადაგებაც, რაც ყოველთვის ერონაირი თანმიმდევრულობით არ არის განხორციელებული, როგორც მაგალითად, აცის, იფხისა თუ ჟიბიანის მოხატულობებში. ამის საპირისპიროდ, სვიფისა და ლაღამის თავდაპირველი მოხატულობების გადარჩენილი ნაწილები თითქოს შესაძლებელს ხდის საუბარს საერთო სისტემის ოდნავ

---

[26] Т. Шевякова. Роспись первого слоя живописи церкви Ламариа села Жибиани сельсовета Ушгул (Верхняя Сванетия). ᲛᲐᲪᲜᲔ. 1964. N 2. გვ. 197.

უფრო მაღალ ორგანიზებაზე. მის შედარებით მეტად განვითარებულსა და გამართულ ხასიათზე და ამ შემთხვევაში, კიდევ ერთხელ, ოღონდ უკვე მხატვრობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში, დავადასტურო ის სხვაობა სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ადრეულ ეტაპზე შექმნილ მოხატულობებს შორის, რაც მათი საერთო იდეური გადაწყვეტის გაანალიზების შედეგად იკვეთება[27]. ამგვარი, სავსებით მოსალოდნელი და გარდუვალი თანხვედრა მხატვრობის საერთო ანსამბლის იდეური და ფორმისმიერი გადაწყვეტის თავისებურებებისა ნიშანდობლივია მით უფრო, რომ მოხატულობის საერთო ანსამბლში გამახვილებული იდეური აქცენტები მის კომპოზიციაშიც საგანგებოდაა გამოკვეთილი.

Marine Kenia

Peculiarities of the General Arrangement of the Decoration System in the Early Medieval Murals in Svaneti

Although Svanish school of painting is well studied, new topics to be discussed take shape over the time – one of them is the general arrangement of the ensemble in the 10th-early 11th cc. murals, forming a group of the full decorations, which emerge in Svaneti earlier than in the lowland regions of Georgia.

The article is focused on the analysis of the completely preserved murals in the Atsi, Ipkhi, Hadishi (outside the village) churches, as well as fragmented mural decorations in Zhibiani, Svipi and Lagami (lower church) churches (all three – first layer of painting) and identification of the general principles, which form basis for the general arrangement of the ensemble; namely, it can be stated that the painters, limited to the basic architectonics of the interior, fit the mural decoration to the architectural features of the church, portions intended for painting are minimally articulated, each composition occupies a large area (entire chancel,

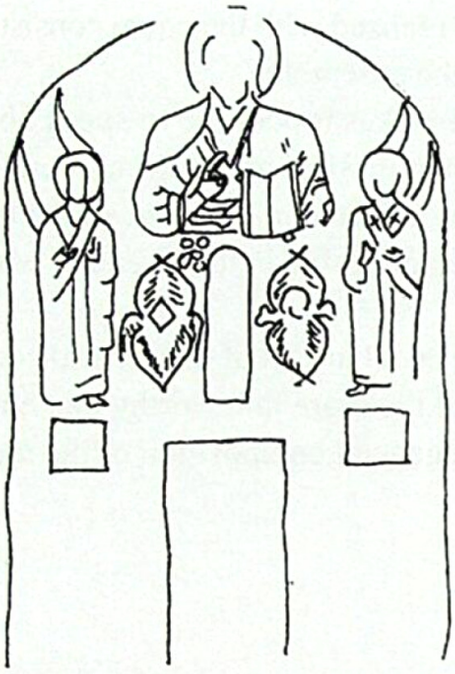
---

[27] სვანეთში შემორჩენილი ადრეული ხანის სრული მოხატულობებისთვის სახიერი ზოგად კანონზომიერებად იკვეთება მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელ სცენათა მინიმალური რაოდენობით შემოფარგვლა და მათი შერჩევა საერთო თეოლოგიური იდეის საფუძველზე მათი გაერთიანებიდან გამომდინარე. ამასთანავე, აცის, იფხის, ჰადიშისა და ჟიბიანის მოხატულობებში არ არის დაცული ცალკეულ გამოსახულებათა ზუსტი იერარქიული ურთიერთდაქვემდებარება, რაც იმის მიმანიშნებელია, რომ მოხატულობის სრული დეკორის სისტემა ჯერ კიდევ სრულად ნამოყალიბებული არ არის. მათგან განსხვავებით, სვიფისა და ლაღამის მოხატულობებში ცალკეული გამოსახულებების განთავსება ინტერიერში წმინდა ხატებათა, საეკლესიოდ დამკვიდრებული, მკაცრად იერარქიული რიგის ზუსტი მიდევნებით ხდება, ხოლო მხატვრობის საერთო თეოლოგიური იდეის წარმომჩენ გამოსახულებებს შორის უფრო რთული ურთიერთმიმართებები ისახება, რის გამოც მთელი ანსამბლი ოდნავ სხვა რიგზე ორგანიზებულ, თითქოს მეტად ურთიერთშემსჭვალულ ერთობლიობადაა გამოლიანებული.

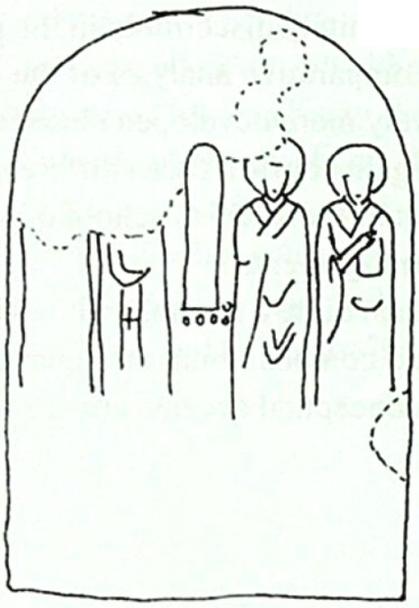
correlation of the opposite walls, which is not always realised with the equal consistency, all is definitely discernible in the general arrangement of the ensemble.

Comparative analysis of the murals under discussion makes it possible to speak about a relatively more developed character of the decoration system in Svipi and Lagami murals and once again confirm those differences between murals created on the initial stage of the development of the Svanish school of mural painting, which are noticeable in their general conceptual arrangement.

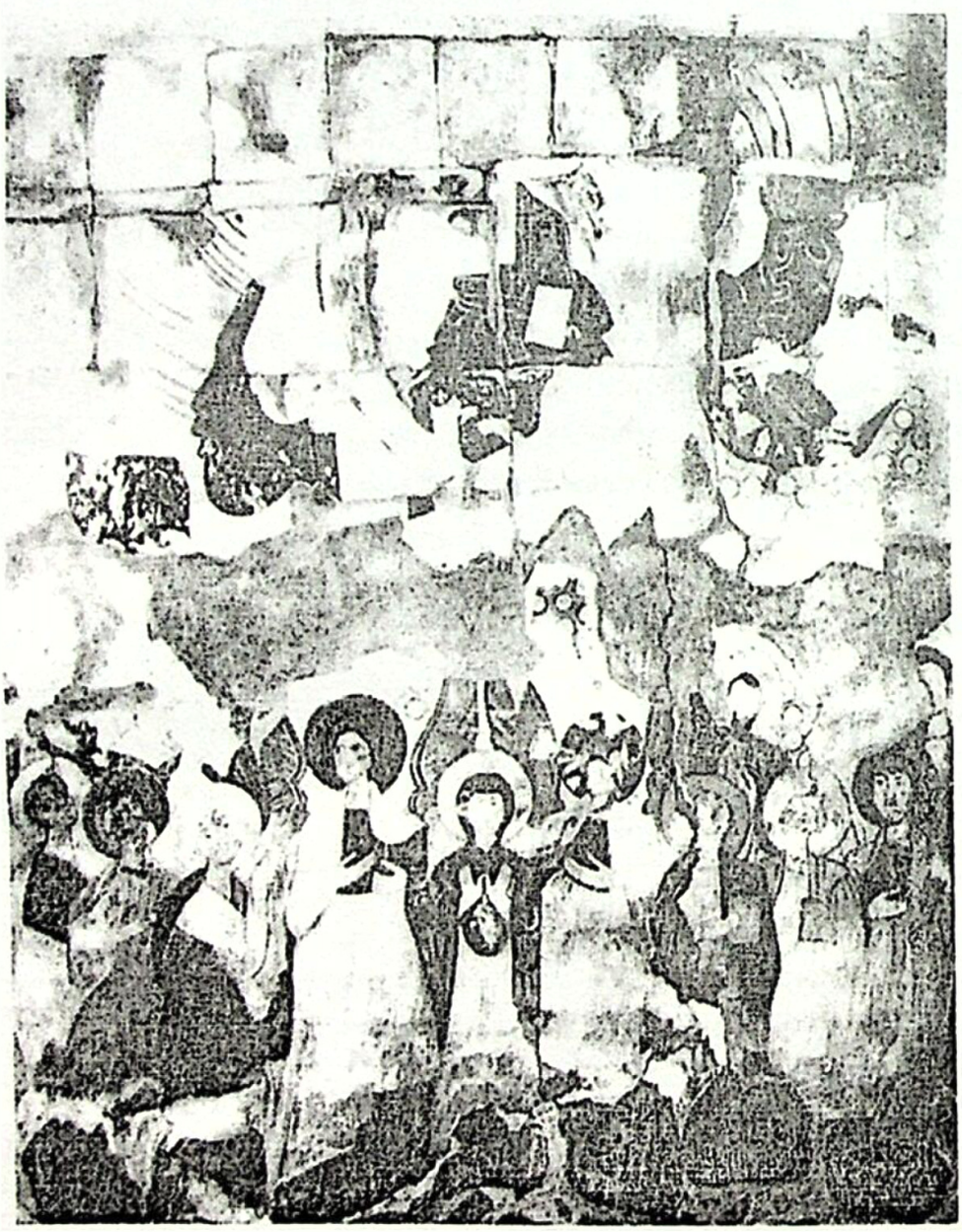
Such quite a natural and inevitable coincidence of the peculiarities of the general conceptual and compositional arrangement of the ensemble is all the more noteworthy that emphasized conceptual accents are also specially stressed in the general composition of the murals.



1. ა. აცი. თარინგზელის ეკლესია. საკურთხევლის მოხატულობა. სქემა

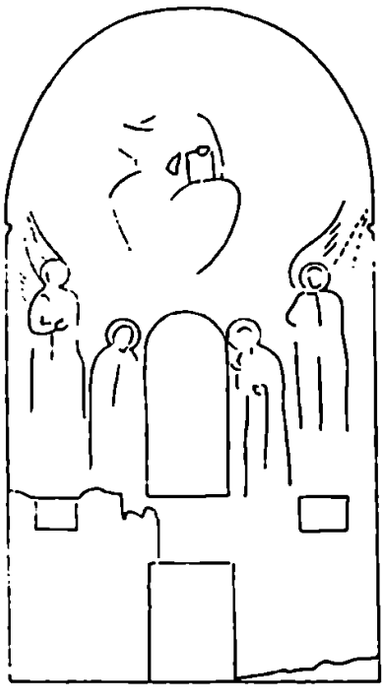


1. ბ. აცი. თარინგზელის ეკლესია. დასავლეთი კედლის მოხატულობა. სქემა

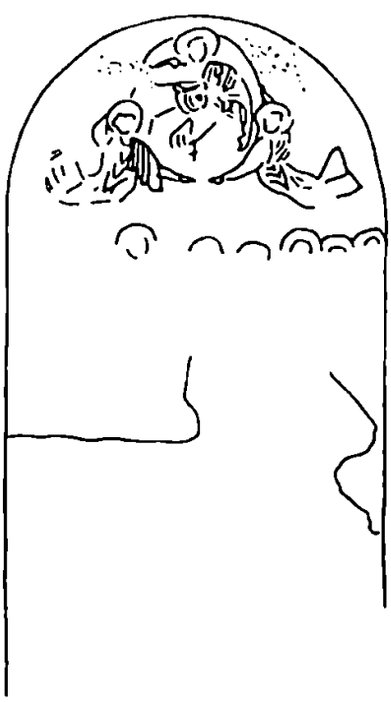


2. აცი. თარინგზელის ეკლესია. ამაღლება. ასლი

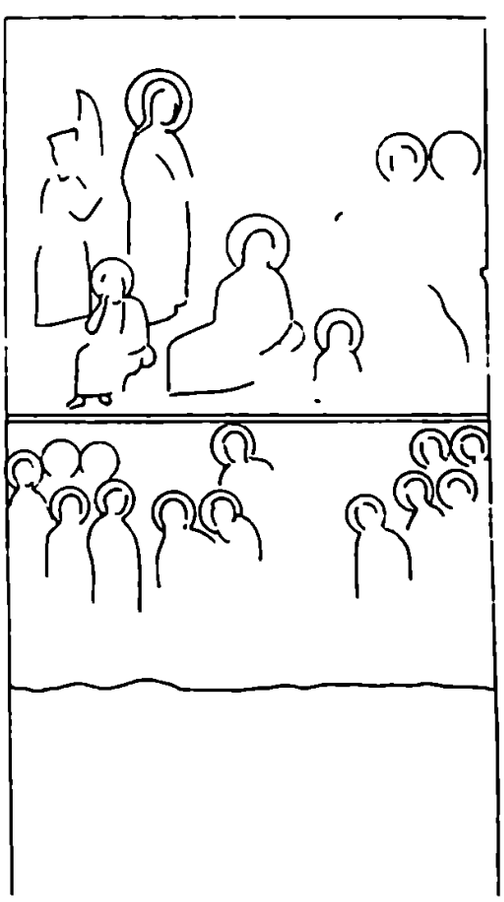
3. აცი. თარინგ'ხელის ეკლესია. მაცხოვარი დიდებითა. სქემა



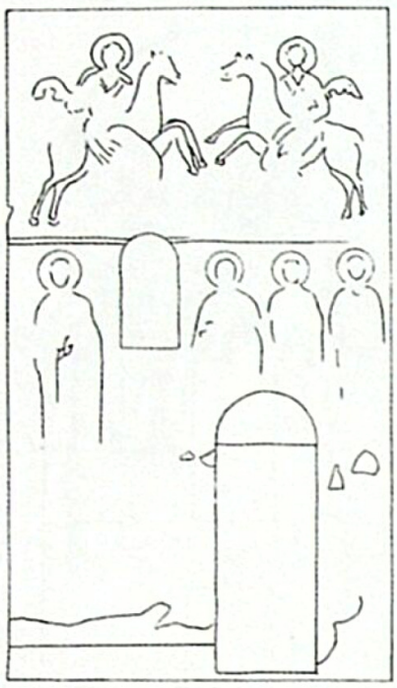
4. იფხი. ჯგრაგის ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა



5. იფხი. ჯგრაგის ეკლესია. დასავლეთი კედლის მოხატულობა. სქემა



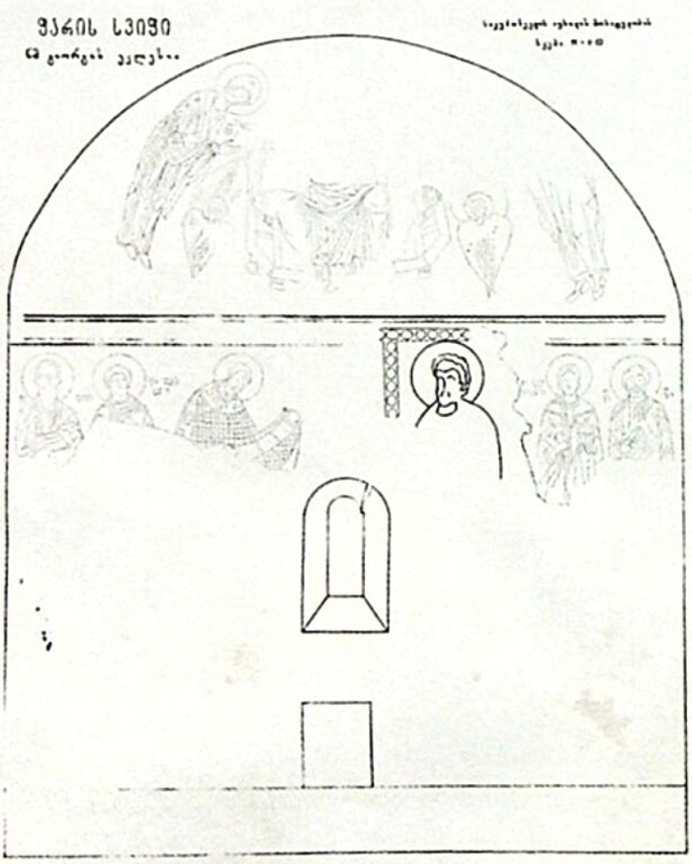
6. იფხი. ჯგრაგის ეკლესია. კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და კედლის მოხატულობა. სქემა



7. იფხი. ჯგრაგის ეკლესია.
კამარის სამხრეთი ფერდისა
და კედლის მოხატულობა. სქემა

8. ა. ჰადიში. ჯგრაგის ეკლესია.
საკურთხევლის მოხატულობა. სქემა

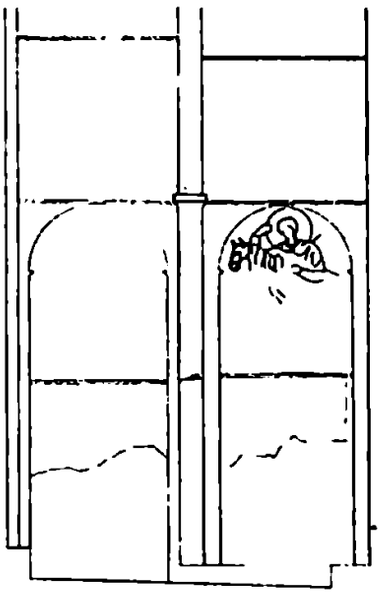
8. .ბ. ჰადიშის ჯგრაგის ეკლესია.
კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა
და კედლის მოხატულობა.



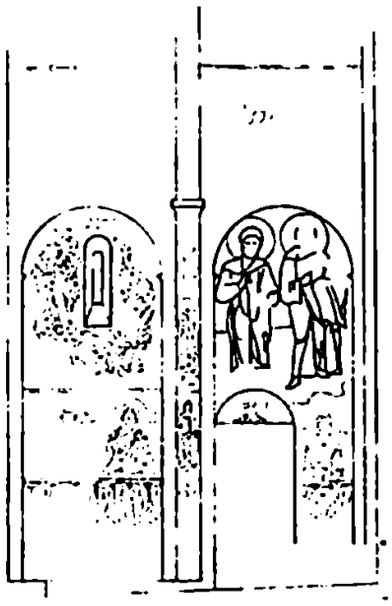
10. სვიფი. ჯგრაგის ეკლესია.
საკურთხევლის მოხატულობა. სქემა

9. ა. ჰადიში. ჯგრაგის ეკლესია.
დასავლეთი კედლის
მოხატულობა. სქემა

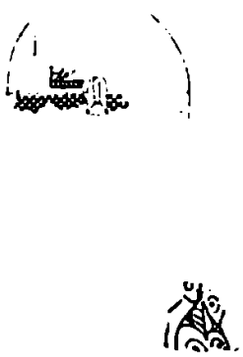
9. ბ. ჰადიშის ჯგრაგის ეკლესია.
კამარის სამხრეთი ფერდისა და
კედლის მოხატულობა. სქემა



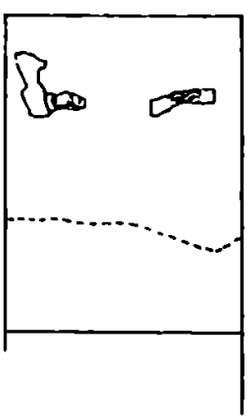
11. სვიფი. ჯგრაგის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა. სქემა



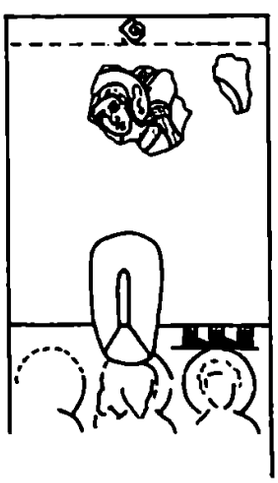
12. სვიფი. ჯგრაგის ეკლესია. სამხრეთი კედლის მოხატულობა. სქემა.



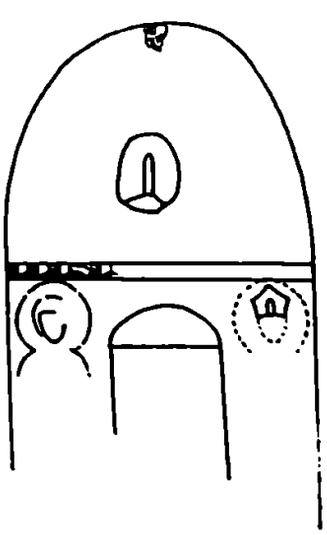
13. ლაღამი. მაცხოვრის ქვედა ეკლესია. საკურთხევლის მოხატულობა. სქემა



14. ლაღამი. მაცხოვრის ქვედა ეკლესია. კამარის ჩრდილოეთი ფერდის მოხატულობა. სქემა



15. ლაღამი. მაცხოვრის ქვედა ეკლესია. კამარის სამხრეთი ფერდისა და კედლის მოხატულობა. სქემა



16. ლაღამი. მაცხოვრის ქვედა ეკლესია. დასავლეთი კედლის მოხატულობა. სქემა

ნინო ჭიჭინაძე
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

შუა საუკუნეების ქართული ხატწერის ერთი იკონოგრაფიული თემის ინტერპრეტაციისათვის („მთავარანგელოზთა კრება")

ფერწერული ხატების იკონოგრაფია და მხატვრული სისტემები მართლმადიდებელი აღმსარებლობის მრავალი ასპექტის ვიზუალიზაციის საგულისხმო მაგალითებს გვთავაზობს. სალოცავი წმინდა სახეები, სასულიერო მწერლობასთან ერთად, ქვეყნის კულტურულ-რელიგიური ისტორიის მჭევრმეტყველ მოწმობად გვესახება. მთავარანგელოზთა თაყვანისცემას მთელს საქრისტიანოში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. შუა საუკუნეების საქართველოში მთავარანგელოზთა გამორჩეული თაყვანისცემის შესახებ არაერთხელ დაწერილა და თქმულა. წინამდებარე სტატიაში შემოგთავაზებთ რამდენიმე მოსაზრებას ქართული ხატწერის იკონოგრაფიულ თემებში გაცხადებულ მთავარანგელოზთა თაყვანისცემის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ.

შუა საუკუნეების ქართული ხატწერის იკონოგრაფიულ რეპერტუარში მთავარანგელოზთა თემა ერთ-ერთი უმთავრესთაგანია, რაც ჩვენში უფლის ამ ფრთოსან მაცნეთა განსაკუთრებული თაყვანისცემის გამოძახილია. თუ დასავლეთ ევროპასა და სლავურ ქვეყნებში მთავარანგელოზთა კულტი და მათი თაყვანისცემა ბიზანტიიდან გავრცელებულადაა მიჩნეული, საქართველოში მათი თაყვანისცემის დამკვიდრებისა და გავრცელების ერთ-ერთ შესაძლო გზად მცირე აზიაა სავარაუდებელი, სადაც ანგელოზთა კულტი ხაზგასმულადაა გამოკვეთილი. ეს კულტი განსაკუთრებით ლაკონიაში, ფრიგიასა და მათ მიმდებარე ტერიტორიებზე, ანუ სამხრეთ-დასავლეთ მცირე აზიაში აღინიშნებოდა. აქვე, კოლასეში იყო წმ. მიქაელ მთავარნგელოზის კულტის მთავარი ცენტრი. საგულისხმოა, რომ სწორედ კოლასეს, ანუ ხონას ტაძარი უკავშირდება წმ. მიქაელის სასწაულს. აქ მთავარანგელოზს თაყვანს სცემდნენ უფრო როგორც სასწაულმოქმედ მკურნალს და არა როგორც ზეციურ ძალთა მხედრიონის მხედართმთავარს[1].

ბიბლიური წინასწარმეტყველებით (დან. X,013; XII, 1) მთავარანგელოზი მიქაელი, „მთავარი დიდი", ისრაელიტელთა მფარველია. ქრისტიანული ტრადიციის თანახმად, უფლის ერთგულ სამსახურში მყოფი მთავარანგელოზები მცველებად და ძლევამოსილ მეომრებად წარმოგვიდგებიან. სწორედ ამ უკანასკნელმა თვისებებმა განაპირობა მათი როლი ბიზანტიის იმპერიის იდეოლოგიაში. მთავარანგელოზთა კულტის დამკვიდრების ზუსტი დროის დადგენა ვერ

[1] Cyril. Mango, St. Michael and Attis. *Deltion tes christianikis archeolo fikis eterias, periodos D, V. IB, 1984* გვ. 37-62.

ხერხდება, თუმცა ზოგიერთი მოწმობით, არქისტრატიგ მიქაელის თაყვანისცემისაკენ ნაბიჯები უკვე კონსტანტინე დიდის დროს იყო გადადგმული[2]. მთავარანგელოზთა კულტი იმპერატორის ძალაუფლების გაძლიერებასა და მის პროპაგანდას ემსახურებოდა. ციცერ მხედრიონში ყველაზე დაწინაურებული არქისტრატიგი მიქაელი ბიზანტიის დედაქალაქის კონსტანტინეპოლის მფარველად ითვლებოდა, სადაც მას, ისევე, როგორც იმპერიის მთელს ტერიტორიაზე, მონასტრები და ეკლესიები ეძღვნებოდა[3]. საეკლესიო და სამეფო ხელისუფლებაც ასევე მისი მეუფეობის ქვეშ იყო. მთავარანგელოზმა გაბრიელმა ვერ მოიპოვა მიქაელის მსგავსი ფართო პოპულარობა, თუმცა ზოგიერთი ეკლესია ორივეს – მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა სახელზე იგებოდა. ბიზანტიის იმპერიაში მთავარანგელოზთა განსაკუთრებით მზარდი პოპულარობა მიქაელ VIII პალეოლოგოსის (1259-1282) დროს აღინიშნა, რომლის პატრონიც წმ. მიქაელი იყო.

ნვენში მთავარანგელოზთა სახელზე აგებულ ეკლესიათა სიმრავლე და უკვე VI-VII საუკუნეებში საეკლესიო ხელოვნების ქმნილებებზე, კერძოდ, ქვის რელიეფებზე მათი გამოსახვა საქართველოში მათი თაყვანისცემის სიმტკიცესა და ხანგრძლივ ისტორიას მოწმობს[4]. IX–X საუკუნეებიდან მოყოლებული

ხიხიმენეთას ვხედებით ცნობას, რომ კონსტანტინე დიდს თავის დაარსებულ დედაქალაქში ბოსფორთან მიქაელ მთავარანგელოზის სახელზე ეკლესია აუგია, იხ. E. Bakalova. A Cycle of the Holy Archangels in a Thirteenth-Century Rock-cut Chapel near Ivanovo. Byzantine East. Latin West: art historical studies in honor of Kurt Weitzmann. eds. C. Moss. K. Kiefer. Princeton 1996. გვ. 217.

[3] ასე მაგალითად, V საუკუნეში წმ. იოანე სტუდიელს ნიკოლეაში (დღევანდელი Seyitgazi), ფრიგიაში, მთავარანგელოზ მიქაელის ეკლესია აუგია. მასვე, Du Cange-ის თანახმად, იმავე სახელდების ეკლესია გალატიაშიც; Germia-ში (დღევანდელ Yürme-s უკავშირებენ) აუგია. თეოფანეს ცნობით, VI საუკუნის 60-იანი წლებში იუსტინე II მიერ აგებულ კონსტანტინეპოლის Sophianae ის სახახლეში შედიოდა წმ. მიქაელის ეკლესია, სადაც იმპერატორის ეკეი იუსტუსი იყო დაკრძალული. ხატმბრძოლეობის პერიოდში, იმპერატორ თეოფილეს სახახლის სამხრეთ ნაწილში დეკოსმეობლისა და წმ. მიქაელის სამლოცველოები დაუმატებია. ბასილი I-ს კი ხელმეორედ აუგია (აღუდგენია) წმ. მიქაელის 2 ეკლესია. პირველი მათგანი მდებარეობდა უბანში, რომელსაც TZEROS უწოდებდნენ, ხოლო მეორე კი ქალაქის გარეუბანში ბოსფორთან. ნიკიტა ხონიატე გვაცნობებს, რომ ისაკ II ანგელოსს (1185-1204) მთავარანგელოზ მიქაელის ეკლესიის აღდგენა პქონია განზრახული, Anaplous-ში. C. Mango. Cyrl. The Art of Empire 312- 1453. Sources and Documents. Toronto. Buffalo. London. 1986. გვ. 45-47. 124. 163-64. 196. 199. 115. 236; მთავარანგელოზ მიქაელისადმი იოანე კომნენოსის (1118-1143) მიერ დაარსებულ კონსტანინეპოლის პანტოკრატორის მონასტერშიც იყო ეკლესია მიძღვნილი. ათონის დიქიარის მონასტერიც წმ. მიქაელს ეძღვნება (დაარს. 1083-1108წწ, ტიპიკონი 1118 წ. შეიქმნა). მიქაელ VIII პალეოლოგოსს კი ქალკედონის მახლობლად მდებარე აქსენტიოს მთის მთავარანგელოზ მიქაელის მონასტრისათვის საქტიტორო განწესება შეუდგენია(1261-80/81წწ.). Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typica and Testaments. Dumbarton Oaks Studies XXXV. eds. J. Thomas. A. Constantinides Hero. Washington D.C.v. 1. 2000. გვ. 756. v. 4. გვ. 1229. 1307.

[4] იხ., მაგ., ნალვარეთის ქვაჯვარას სვეტზე მიქაელ მთავარანგელოზის სახე წარწერით, დავითის ქვაჯვარას მთავარანგელოზთა გამოსახულებები, VIს-ის დასასრული, ორი მთავარანგელოზი ფსანეთის სტელაზე, VIII-IXსს., კ. მანაბელი *ქართული ქვაჯვარები*, თბ., 1998, გვ. 64-65, 123, 207, ილ. 3, 14, 6, 17, 10; იხ. ასევე ჯვრის ამღლების რელიეფური კომპოზიციები, მცხეთის ჯვრის ფასადებზე, ქანადანის ჯვარზე, საფარის რელიეფზე, VI-VIIსს. კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის ზოგიერთი სტრუქტურული თავისებურება. *ქსი XXXIV სამეცნიერო სესია*. თბ., 2000, გვ. 55-65; ნვენში ანგელოზთა კულტის სიძველესა და მნიშვნელობაზე ლიტერატურული ქმნილებებიც მეტყველებს – ასე, მაგალითად, ბასილი ზარზმელისეული სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში წმ. სერაპიონის მიერ მთავარანგელოზთა სახელზე ჯვრების აღმართვაა მოთხრობილი, ბასილი ზარზმელი, სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება, *ქართული მწერლობა, ტ. I. რედ. რ. სირაძე. თბ., 1987*, გვ. 658.

მთავარანგელოზების გამოსახულებები, როგორც წესი, თან ახლავს მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის ფრესკულ სახეებს, როგორც მათი თანმხლები „სეციური გვარდიის“ წარმომადგენლები. ისინი მეტწილად უფლის დიდების ეხქატოლოგიურ ხილვასა და ღვთისმშობლის განდიდების კომპოზიციებში გამოისახებოდნენ[5]. მთავარანგელოზთა სხვადასხვაგვარ გამოსახულებას ვხედავთ დღემდე შემორჩენილ დაახლოებით ოცამდე ქართულ ფერწერულ ხატზე, რომელთაგან ზოგიერთი ვედრების რიგის შემადგენელი ნაწილია, ხოლო ზოგი კი დამოუკიდებელი სალოცავი ხატია

მთავარანგელოზთა სახეებს შორის გამოირჩევა „მთავარანგელოზთა კრების“ სახელით ცნობილი რთული, აბსტრაქტული კომპოზიცია, რომლის საფუძვლები ერთი მხრივ, ქრისტიანულ სიმბოლურ-დოგმატურ აზროვნებასა, ხოლო, მეორე მხრივ, საიმპერატორო იკონოგრაფიაში მოიძებნება. „მთავარანგელოზთა კრების“ იკონოგრაფიული სქემა მონუმენტურობით, წარდგენითი ხასიათითა და მკაფიო კომპოზიციური სტრუქტურით ხასიათდება. მკაცრ სიმეტრიაზე დაფუძნებულ იერარქიულ კომპოზიციებში, ძვირფას საიმპერატორო სამოსლით – სკარამანგიონითა და ლორონიანი საკოსით (ან *დივიტისიონით)* მოსილი მთავარანგელოზები, ცალ ხელში კვერთხითა და მეორეში clipea-თი, ფრონტალურად, ან ოდნავ 3/4-ში გამოსახულნი, კომპოზიციის დომინანტს ქმნიან [7].

ლიტურგიკული კალენდრის მიხედვით მთავარანგელოზთა კრება წელიწადში რამდენჯერმე აღინიშნება: მთავარანგელოზ გაბრიელის კრება – 26 მარტს (8 აპრილს), 13 (26) ივლისს და მთავარანგელოზ მიქაელისა და სხვა უსხეულო ძალთა კრება – 8 (21) ნოემბერს. „მთავარანგელოზთა კრება“ უკავშირდება 8 ნოემბრის დღესასწაულს, თუმცა მისი სიღრმივი არსი ჯერ კიდევ ბოლომდე არ არის გახსნილი. ნიშანდობლივია, რომ ეს თემა ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილებებზე, უპირატესად მენოლოგიუმებსა და ხატებზე, სხვადასხვაგვარადაა გადმოცემული. ასე, მაგალითად, ბასილი II-ის (979-984) მენოლოგიუმში მთავარანგელოზ მიქაელისა და სხვა ზეციურ ძალთა კრება, რომელსაც ეკლესია 8

---

[5] იხ., მაგ., დავით გარეჯის საბერძნების V, VI, VII, VIII ეკლესიების, ლოდოს რქის IX-X სს მოხატულობები, აკის მთავარანგელოზთა, იყვის წმ. გიორგის ეკლესიათა საკურთხეველთა, ფხოტრერის მთავარანგელოზთა, ეიბიანის ლამარიას ეკლესიის კამარათა X-XI საუკუნეთა მიჯნის ფრესკები, Т. Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983, გვ. 14, 16, 20, 21, 24, ილ. 26-27, 33, 41, 45, 67, 101-102.

[6] ვედრების რიგიდან წარმოსდგება მთავანგელოზთა ხატები სვანეთის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის მუზეუმი შემდგომში (სიემ) და ლაგურკადან, XI-XIIსს., ასევე იყვარის, XIII ს., ფხოტრერის მთავანგელოზთა ეკლესიის XIVს. ფერწერული ხატები; В. Лихачева, Две иконы архангелов из Верхней Сванетии. Палестинский Сборник, 17 (80), Ленинград, 1967, გვ. 160-166, ნ. ჭიჭინაძე, ხატწერა. *ქართული ქრისტიანული ხელოვნება*. თბ., 2008, ილ. 171-172; დამოუკიდებელი სალოცავი ხატებია მთავარანგელოზის ხატი სიემ-დან, XIIIს(?), მაცხვარიშიდან, XIIIს., ლაბსკალდიდან, XIIIს., თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, *ქართული ფერწერული და ქანდური ხატები*, თბ., 1980: ილ. 11, 30, 33; Дж. Иосебидзе, Н. Бурчуладзе, Из коллекции историко-этнографического музея Сванети, Музей, 7, 1987, გვ. 230.

[7] მთავარანგელოზთა კრების შესახებ იხ. Г. Вздорнов, Synaxis +on Archangelon. Византийский Временник, т. XXXII, Москва, 1971, გვ. 157-83; Иконы Синайской и Афонской коллекции преосвященного Порфирия, Санкт Петербург, 1902, გვ .6-7; S. Kalopissi, Die Kirche der Hàgia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien, Institut fur Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universitat München, 1975, Miscenea Byzantina Monacensia, 20 (herausgegeben von Hans Georg Beck), გვ. 188-195, ილ. 22-24.

ნოემბერს ზეიმობს. წარმოდგენილია ლაბარუმიანი მთავარანგელოზ მიქაელის სახით, რომელიც დემონებს ამარცხებს. კომპოზიციას ახლავს წარწერა „Synaxis ton Archongelon" (Vat. gr. 1613, fol. 168r)[8], ვატიკანის ლექციონარის მინიატიურებში (Vat. gr. 1156, fol. 266r) ამ დღეს მთავარანგელოზ მიქაელის ხონას სასწაულის გამოსახულება ახლავს (6/19 სექტემბერი) წარწერით Synaxis ton Archongelon[9], ხოლო იოანე თოხაბის XI-XII საუკუნეების ხატ-მენოლოგიუმზე სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრიდან მთავარანგელოზთა კრებას ანგელოზთა დასი განასახიერებს, წინა პლანზე სამი ლორონიანი ანგელოზით[10]. იგივე სქემაა გამოყენებული ათონის დიონისიუს მონასტრის 1059 წლის ხელნაწერის მინიატიურებში (cod.587f. 123r)[11]. მართლმადიდებელი ქრისტიანული იკონოგრაფია იცნობს მთავარანგელოზთა კრების ისეთ გამოსახულებებსაც, სადაც ლორონიანი ანგელოზები უმედალიონოდ არიან გამოსახულნი[12]. „მთავარანგელოზთა კრების" მოკლე ვერსიადაა მიჩნეული ასევე სტეატიტის რელიეფური ლორონიანი მთავარანგელოზი გაბრიელი ქრისტე ევმანუელის გამოსახულებიანი დისკოთი ხელში ფიენოლედან (XIს)[13].

ეს პოლივალენტური თემა მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საფუძველს იძლევა. „მთავარანგელოზთა კრების" სასეიმო-რეპრეზენტაციული კომპოზიცია აღიქმება ღვთაებრივი თანაყოფნის ნიშნად, რომელშიც ტევადი ფორმით განკაცების დოგმაა განსახიერებული. ამ იკონოგრაფიულ თემაში ხაზგასმულია ზეციერ იერარქიაში მთავარანგელოზთა განსაკუთრებით მაღალი მდგომარეობა, მათი სიახლოვე უფალთან. ეს კომპოზიცია ასევე ასახავს ზეციერ მაცნეთა საშუამავლო როლს ცასა და „ქვეყანას", მორწმუნეთა და უფალს შორის. „მთავარანგელოზთა კრების" აბსტრაქტული არაისტორიული თემა ესაიას წინასწარმეტყველების ილუსტრაციად მოიაზრება (ეს. VII; 14), რომელიც ქრისტე-ლოგოსის მომავალი განკაცების წინასწარუწყებად წარმოგვიდგება:„ამისათვის თვით უფალმან მოგცეს სასწაული თქვენ: აჰა, ქალწულმან მუცლად-იღოს და შვეს ძე და უწოდონ სახელი მისი ევმანუილ". იმავდროულად, ეს იკონოგრაფიული თემა წარმოადგენს იოსებისადმი ანგელოზის ხარების სახარების ტექსტის ვიზუალურ ხატს (მთ. I, 23):„აჰა, ქალწული მიუდგეს

---

[8] G. Babi. Les chapelles annexes des eglises Byzantines, function liturgique et programmes iconographique. Bibliotheque des Cahiers Archeologiques. III, Paris 1969. გვ. 101, ილ. 65.

[9] Г. Вздорнов. დასახ. ნაშრ., გვ. 160.

[10] Sinai. Treasures of the Monastery. ed. K. Manafis. Athens. 1990. ტაბ. 16.

[11] The Treasures of Mount Athos. S. Pelekanidis. P. Christou. Ch. Tziumis. S. Kadas. Illuminated Manuscripts, vol. II. Athens. 1973. ილ. 242.

[12] იხ., მაგ., ქედური ხატები ხარაგაულიდან, X ს., ხუკულიდან, წვირმიდან და ღებიდან, XI-ს., XI-XII სს-თა მიჯნის ლიტურგიკული გრაგნილი პეტერბურგის საჯარო ბიბლიოთეკიდან ორი XIII ს-ის ხატი ხინალიდან, იგივე პერიოდის ორი სვანური ფერწერული ხატი სიეშ-დან და უშგულიდან, და სხვ. Г.Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство. Тб., 1959, ф. 28, 383, მისივე Грузинское чеканное искусство. с VIII по XVIII век. Альбом. Тб., 1957, ტაბ. 87, 88; V. Lichatcheva. . La decoration d' un rouleau liturgique byzantin de la Bibliotheque Publique d'Etat de Leningrad. Cahiers Archeologiques. 23. 1968. გვ. 124. ილ. 26; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, უშგული, თბ., 1986, გვ. 66-67, კატ. N 56, ფერ. ტ. 12-13; თ. ხაფარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი,დასახ. ნაშრ., ილ. 20

[13] I. Kalavrezou –Maxeiner. Byzantine Icons in Steatite. Byzantina Vindobonensia. 15. Vienna 1985. გვ. 119-122, N30.

და შვეს ძე და უწოდიან სახელი მისი ემმანოელ, რომელ არს თარგმანებით: ჩუენ თანა ღმერთი" ამრიგად, ამ იკონოგრაფიულ თემაში ზეციური მხედრიონის წინამდგომლობისა და მსახურების იდეასთან ერთად გაცხადებულია „მარადისმყოფი ყრმის" განდიდება, რომელიც კაცობრიობის ხსნისათვის განკაცდა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ კომპოზიციაში clipea-ს პანტოკრატორის ან ღმრთისმშობლის სახით იგივე დატვირთვა აქვს, რაც ღვთაებრივ ყრმას – ემმანუელს [14].

აღნიშნული იკონოგრაფიული თემის სიღრმივი არსის გასაგებად მნიშვნელოვანია მისი კონდაკოვისეული ინტერპრეტაცია, რომლის თანახმადაც, იგი ხატთაყვანისმცემლობის აღდგენის სიმბოლოდაა მიჩნეული[15]. ამავე მოსაზრებას ავითარებს ანდრე გრაბარი ბიზანტიური ხატმებრძოლეობისადმი მიძღვნილ თავის ნაშრომში. დისკოზე (clipea-ზე) განთავსებული წმინდა სახეები მათ ვირტუალურ თანაყოფნას გულისხმობს. ბიზანტიურ ხელნაწერთა ილუსტრაციებში ამგვარი გამოსახულებები რწმენის სიმბოლოდ და ხატთაყვანისცემის ტრიუმფის ნიშნადაა ნაგულვები (ხლუდოვის ფსალმუნი, დაახლ. 830 წ. ბასილი დიდის მენოლოგიუმი, gr.1613, დაახლ. 985 წ.). ხელნაწერთა მინიატურებში ხატმებრძოლეებზე გამარჯვებული პატრიარქის, ჩვეულებრივ, ქრისტეს სახიანი დისკოთი წარმოდგენა მოწმობს, რომ ეს გამოსახულება ტრიუმფატორის, მართლმადიდებელი პატრიარქის ნიკიფორეს ატრიბუტს შეადგენდა (ათონის პანტოკრატორის მონასტრის ფსალმუნი 61, fol. 61 e, IX ს. 80-იანი წწ., ბარბერინის ხელნაწერი ვატიკანში, Barb. 372, fol.85 v, XII ს. ე.წ. ჰამილტონის ფსალმუნი ბერლინის მუზეუმში, fol.114 v, XIII ს.) [16].

მთავარანგელოზთა კრების ვიზუალური ფორმულა, ა. გრაბარის აზრით, ხატმებრძოლეობის შემდგომ პერიოდში იღებს სათავეს და თანხმიანია ჰომილიის ტექსტისა „ზეციურ ძალთა კრება", რომელსაც თეოდორე სტუდიელს მიაწერენ. „მთავარანგელოზ გაბრიელის კრების" ჰიმნოგრაფ იოსების მიერ ეკლესიის კურთხევისათვის შექმნილი კანონიც ამ იკონოგრაფიული სქემის თანხმიან ლიტერატურულ წყაროდაა მიჩნეული. კანონი განადიდებს მთავარანგელოზ გაბრიელს, რადგან მან „დააახლოვა ხალხები, უსრუნველჰყო მართლმადიდებლობის გამარჯვება და დააცხრო განხეთქილება", რაც ხარებაში მთავარანგელოზ გაბრიელის როლის ალიუზიას წარმოადგენს, ეს კი, თავის მხრივ, ინკარნაციის დასაწყისია[17]

---

[14] ქრისტე პანტოკრატორია გამოსახული ლანჩვალის ქედურ ხატზე, არგოლიდაში მდებარე Aghia Triada-ს 1244 წლის ფრესკაზე, ათონის ვატოპედის მონასტრის ხატზე, XVI ს; Г.Н. Чубинашвили. 1959. ф. 384. Г.Н. Чубинашвили. 1957. ст. 89. S. Kalopissi. დას. ნაშრ. ილ. 22-24. The Treasures of Mount Athos. გვ. 101. N2.32: ბანკოვოს ხატზე (1360წ.) clipea-ზე ვლაქერნის ღმრთისმშობელია გამოსახული, ბაკალოვა 2000: 128, ილ.10: აღნიშნული თემის თავისებურ ინტერპრეტაციას ვხედავთ სამხ. სერბიაში წმ. ანდრეას ეკლესიის მოხატულობაში - დას. კედელზე შესასვლელის ორსავ მხარეს განთავსებულ მიაქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებს შესაბამისად ღმრთისმშობლისა და ემმანუელის გამოსახულებიანი clipea უკავიათ: I. Kalavrezou –Maxeiner. დას. ნაშრ. გვ. 122.

[15] Н. Кондаков. Иконы Синайской и Афонской коллекции преосвященного Порфирия, Санкт Петербург. 1902. გვ. 6-7.

[16] A. Grabar. L'iconoclasme byzantin, Dossier archéologique. Paris. 1998. p. 330.

[17] იქვე., p. 287; იხ. ასევე I. Ševčenko. The Anti-Iconoclastic Poem in the Pantocrator Psalter. *Cahiers Archéologique*, 15. 1965. გვ. 41. ილ. 1. 3. 4. 6a.

სვანეთში „მთავარანგელოზთა კრების“ რამდენიმე ფერწერული ხატია შემონახული, რომელთა იკონოგრაფია და ფერადოვანი სტრუქტურა ამ თემის სემანტიკის გადაანერების საგულისხმო მაგალითებად გვესახება. ფხოტრერის მთავარანგელოზთა ეკლესიის დიდი საპროცესიო ხატი ამ თემის დღეისათვის არსებული ყველაზე ადრეული მაგალითია მთელს საქრისტიანოში (166X102სმ, ხე, ტილო, ტემპერა, მოოქრული ვერცხლი, XI ს. ბოლო - XII ს-ის დასაწყისი) (სურ. 1)[18]. ეს ხატი საკუთრივ ქართული ხატწერის განვითარების ღირსშესანიშნავი რგოლია და, იმავდროულად, ძალზე მნიშვნელოვანი ქმნილებაა ზოგადად ქრისტიანული იკონოგრაფიისა და წმინდა სახეთა ისტორიის თვალსაზრისითაც. ხატზე წარმოდგენილი აღნიშნული იკონოგრაფიული თემის თავისებური ვარიანტი მისი ინტერპრეტაციისა და გააზრებისათვის მნიშვნელოვან დამატებით გასაღებს გვთავაზობს.

ფხოტრერის „მთავარანგელოზთა კრების“ ფერწერული ხატის მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტა ამ ეპოქის სახვითი ტენდენციების მკაფიო მაგალითია. ეს დიდი ზომის საპროცესიო ხატი გამორჩეულია თავისი მონუმენტურობით, სახეიმო, იერატიული ხასიათით, მკაფიო კომპოზიციური წყობითა და მაღალი მხატვრული ღირსებებით. ხატის იკონოგრაფიაში, მის მხატვრულ-სტილურ ხასიათსა და კომპოზიციურ სტრუქტურაში ხალხის სულიერი, კულტურული და სოციალური ცხოვრების თავისებურებებია ასახული.

ხატზე ფრონტალურად მდგომი მთავარანგელოზები მიქაელი და გაბრიელი განსაკუთრებული დიდებულებით გამოირჩევა, ისინი ძვირფასი საიმპერატორო სამოსლით – სკარამანგიონითა და ლორონით გამშვენიერებული საკოსით არიან მოსილნი. მთავარანგელოზებს ერთი ხელით, დაახლოებით მკერდის დონეზე, ქრისტე ემანუელის სახიანი медალიონი უპყრიათ, მეორეში კი კვერთხი. მთავარგელოზებს განმარტებითი ასომთავრული წარწერები ახლავს. ამ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას ხატზე ემატება მთავარანგელოზებს შორის, ცენტრში, медალიონის ქვემოთ დონორთა – საერო სამოსით მოსილი ქალისა და მამაკაცის უფრო მცირე მასშტაბის ფიგურები, რომლებიც ლოცვით ზეაპყრობილი ხელებით ერთმანეთის პირისპირ, ოდნავ სამ მეოთხედში, ცენტრისაკენ მობრუნებულები არიან გამოსახულნი. ყურადღებას იქცევს ერთი დეტალი – ქრისტე ემანუელის მაკურთხეველი მარჯვენა გამოდის clipea-ს ფარგლებს გარეთ და უშუალოდ წინამდგომელებისკენ, საერო წყვილისაკენაა მიმართული. ამგვარად აქცენტირებული მაცხოვრის მფარველობა ხატზე გამოსახული წყვილის პრივილეგირებულ მდგომარეობაზე მიგვითითებს.

მთავარანგელოზთა კრების კომპოზიციაში საერო პირთა ჩართვა უნიკალური იკონოგრაფიული ვარიანტია და ამ რთულ აბსტრაქტულ-იერატიულ კომპოზიციას ახალი შინაარსითა და სიმბოლური დატვირთვით ავსებს. ხატზე საერო პირთა საკმაოდ უჩვეულო - ცენტრალურ ადგილზე განთავსება, მაცხოვრის მიერ მათი კურთხევა, სავარაუდოდ, შეიძლება იმით აიხსნას, რომ ხატის შექმნის დროისათვის ისინი გარდაცვლილები არიან. медალიონსა და ამ ფიგურებს შორის არსებულ ფონზე განირჩევა წითელი საღებავით შესრულე-

---

[18] Н. Чичинадзе. -Икона "Собор Архангелов" из церкви Архангелов селения Пхотрери. *Памятники культуры-Новые открытия*. Москва. იბეჭდება

ბული ძლიერ დაზიანებული სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა, რომლის ამოკითხვა, სამწუხაროდ, ვერ ხერხდება (მხოლოდ მეორე სტრიქონში შესაძლებელია ორი ასო „დონის" გარჩევა)[19].

ერთი შეხედვით, ხატის ჩაკეტილი, სტატიკური, სიმეტრიული, გაწონასწორებული კომპოზიცია რთული შინაგანი სტრუქტურულობითა და იმავდროულად, გარკვეული დინამიზმით ხასიათდება. ხატის კოლორიტს მნიშვნელოვანი კომპოზიციურ-შინაარსობრივი და დეკორატიული დატვირთვა აქვს. თავდაჭერილი, მაგრამ ღრმა, „სავსე" კოლორიტი, რომელსაც მთავარანგელოზთა მოსასხამთა იასამნისფერი და ლურჯი () ფერი განსაზღვრავს, გაცოცხლებულია ქრისტე ევმანუელის ცეცხლისფერი სინგურის მედალიონით, რომელსაც მთავარანგელოზთა საიმპერატორო ჩექმების, მიქაელის ტუნიკის ქობისა და მამაკაცის კაბის (ამჟამად ორი-სამი უმნიშვნელო ფრაგმენტიღაა დარჩენილი) წითელი ლაქები ეხმიანება. ამგვარი მუღერი ფერადოვანი აქცენტები ვიზუალურად სამკუთხედს ქმნის, კომპოზიციურ-ასრობრივ ურთიერთმიმართებებს აძლიერებს – წარმართავს სამკუთხა აღმავალ და დაღმავალ დინებებს, რომლის ფორმალური და შინაარსობრივი ცენტრი ქრისტე ევმანუელია. Clipea-ს სინგურის მედალიონიდან თითქოს გამოდინდება ორი „სხივი" რომელსაც მთავარანგელოზთა მედალიონიან ზეაღმართულ ხელზე გადატარებული ლორონის სარჩული ქმნის, ხოლო ამ „სხივების" ქვეშ საერო პირთა ფიგურებია განთავსებული. ამგვარად, მათი მნიშვნელობის წარმოსაჩენად მხატვარი ძალზე ოსტატურად იყენებს ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემის შესაძლებლობას.

ხატზე გამოსახული ქალი და მამაკაცი ადგილობრივ დაწინაურებულ საზოგადოებრივ ფენას უნდა მიეკუთვნებოდნენ, რაზეც მათი სამოსი და კომპოზიციაში მათი ადგილი მიგვანიშნებს. მამაკაცის ფიგურა უფრო სრულადაა შემორჩენილი და შეიძლება გავარჩიოთ მისი კაბის თარგი – სამკლაურით შემკული ე.წ. ჯუბა[20]. ამ ხატზე წინამდგომელთა პოზიცია გარკვეულ თავისებურებას ამჟღავნებს – ისინი მცირე მასშტაბში ჩვეულ ადგილას კომპოზიციის კუთხეში კი არ არიან წარმოდგენილნი, არამედ მათი საკამოდ მოზრდილი ფიგურები ცენტრალურ ადგილასაა განთავსებული. დონატორთა ამბიციები უფრო შორსაც

---

[19] მთავარანგელოზთა დაქარაგმებული სახელები ხატის ზედა კუთხეებში, თაეების დონეზეა მოთავსებული: მარცხენა კუთხეში „მიქაელი", მარჯვენაში „გაბრიელი" ხატის ცენტრში, თაეების დონეზე წარწერაა „მთავარანგელოზები", ზემოთ კი კავშირი „და". მხატვარმა ორიგინალურად განათავსა წარწერა, რომელშიც გააერთიანა ორივე მთავარანგელოზის სახელები: „მთავარანგელოზები მიქაელ და გაბრიელ". მთავარანგელოზთა სახელებიან წარწერაზე ფერწერული ფენა გადაფხეკილია, რის გამოც ამჟამად დომინირებს ასოთა ქვედა ფენის შავი ფერი, რომელზედაც ძნელადღა განირჩევა პირვანდელი წითელი საღებავის კვალი. ამგვარად, ცხადია, რომ მთავარანგელოზთა განმარტებითი წარწერაცა და საერო პირთა შორის განთავსებული წარწერაც მათი თანადროული უნდა ყოფილიყო. რაზეც მიუთითებს აგრეთვე წარწერების პალეოგრაფიული ნიშნები – მაგალითად, გრაფემა „დონი" ორივე წარწერაში ზუსტად ერთნაირი მოხაზულობისაა, ზედა ჰორიზონტალური ხაზის ბოლოებში დამახასიათებელი შესქელებებითა და მრგვალი ნაწილის ტიპური წაწვეტებით

[20] შეად., მაგ., ზემო კრიხის, XIს., მაცხვარიშის, 1140წ. ბეთანიის, ყინცვისი, ბერთუბნის, XII-XIII სს-თა მიჯნა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკლესიის, XIVს., კტიტორთა ფრესკები, Г. Алибегашвили. Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, ილ. 10, 21, 25, 36.

მიდის - ისინი უშუალოდ ქრისტესგან იღებენ კურთხევას, რაც ჩვეულებრივ, ქვეყნის სუვერენებს პრეროგატივა იყო[21]. თანაც, მეფეთა კურთხევის ბიზანტიური გამოსახულებები, როგორც წესი, დამოუკიდებელ კომპოზიციებს წარმოადგენს, სადაც საერო მმართველები არ არიან ამგვარ „ციურ ხატებათა" აქტიური მონაწილეები. გარდა მაღალი სოციალური სტატუსისა, ამ წყვილის საკმაოდ თვალსაჩინო ადგილას განთავსება, მაცხოვართან მათი ხაზგასმული სიახლოვე შესაძლოა იმითაც აიხსნებოდეს, რომ ისინი „არამიწიერ" სფეროში მოიაზრებიან. მათი „ხესთასოფელთან" სიახლოვე, „ხეციურ" სივრცეში განთავსება იმის მიმანიშნებელია, რომ ამ შემთხვევაში გარდაცვლილთა გამოსახულებასთან გვაქვს საქმე. ხატის „სივრცეში" საერო პირთა ამგვარი განთავსება გვაფიქრებინებს, რომ ეს არის მათი სულის მოსახსენიებლად შექმნილი ხატი, რომელიც მათი განსასვენებლისთვის იყო გამიზნული.

ამგვარ ინტერპრეტაციას გვიანბიზანტიური ხანის ხატწერისა და ფრესკული მხატვრობის ნიმუშებიც უმაგრებს საფუძველს, სადაც მიცვალებულთა გამოსახულებები მაცხოვარს ან ჩვილადი დედაღვთისას ვედრებად წარუდგებიან[22]. ამასთანავე, როგორც უკვე ითქვა, „მთავარანგელოზთა კრება" 8 ნოემბერს იზეიმება, ხოლო ეკლესიის მამები სამყაროს დასასრულს - უფლის „მეორედ მოსვლასა" და განკითხვის დღეს სიმბოლურად სამყაროს შექმნის 7 დღესთან აკავშირებენ (ფს. 89.4:□„რამეთუ ათასი წელი წინაშე თუალთა შენთა, უფალო, ვითარცა გუშინდელი დღე, რომელ წარხდა და ვითარცა სახუმილავი ერთი ღამესა შინა"), ხოლო მერვე დღეს კი□„მოვიდეს ძე კაცისა დიდებითა თვისითა, და ყოველნი ანგელოზნი მისნი მის თანა, მაშინ დაჯდეს საყდართა დიდებისა თვისისა" (მთ. 25. 31).

გასათვალისწინებელია ასევე, რომ მთავარანგელოზთა სახეები ხშირად ამკობს სამარხებს, რაც განკითხვის დღის დადგომისას მათი როლითაა გაპირობებული (I თესალონიკელთა: 4.16)[23]. უფლის საყდრის წინაშე წარმდგარი მთავარანგელოზები ადამიანთა მოდგმის მეოხებად და შუამავლებლად მოიაზ-

---

[21] იხ., მაგ., დეკოფელების ხოთასა და თეოდორას კურთხევა, იოანე ოქროპირის მათეს სახარების 45 ჰომილიის ილუსტრაცია, 1042-50, წმ. ეკატერინეს მონასტერი (Cod. 364), ფერწერული ხატი წმ. გიორგისა და ქართველი მეფის გამოსახულებით, წმ. ეკატერინეს მონასტერი, სინა, XIII ს-ის I ნახ., Byzantium: An Oecumenical Empire. Byzantine and Christian Museum, Exh. Cat. Athens 2002. გვ. 87; N. Ševčenko. The Representation of Donors and Holy Figures of Four Byzantine Icons. DELTION TES CHRISTIANIKES ETERIAS. 1993-1994?. გვ. 161-63.

[22] იხ., მაგ., ხორას მონასტრის მიქაელ თორნიკესა და მისი თანამეცხედრის სამარხის ფრესკა, 1328, ვრონტოქიონის მონასტრის ღმრთისმშობელი ოდიგიტრიის ეკლესიის სამხ. სამლოცველო-სამკალე, 1322-1366, მისტრა, XIV და XV ს-ის კვიპროსული ფერწერული ხატები ნიკოზიის ბიზანტიური მუზეუმიდან: Byzantium Faith and Power (1261-1557). The Metropolitan Museum of Art, exhib. cat. ed., H. Evans. New York. 2004. გვ. 96, 97. ილ. 4.2-4.5; Annemarie Weyl Carr. A Palaiologan Funerary Icon from Gothic Cyprus. Acts of the 3rd International Congress of Cypriot Studies. Nicosia 2001. ილ. 1, 9, 10.

[23] იხ., მაგ., კონსტანტინეპოლის ხორას მონასტრის პარეკლესიონში თეოდორე მეტოქიტის, მიქაელ თორნიკისისა და მისი მეუღლის სამარხის არკოსოლიუმის დეკორი, არტას წმ. თეოდორეს ეკლესიის ნართექსში ეპირუსის დესპოტის თეოდორესა და მისი ვაჟის სარკოფაგის დეკორი, 1279 წ. R. Ousterhout. The Art of the Kariye Camii. London 2002. გვ. 86-88; Byzantium Faith and Power. გვ. 6-100. ილ. 4-2, 4-3, 4-7, 4-9.

რებიან. მთავარანგელოზი მიქაელი გარდაცვლილთა მფარველია და მართალთა სულების სამოთხეში წარმმართველი (*psychopomp*). განკითხვის დღესთან და ხსნასთან დაკავშირებულ მთავარანგელოზს მიქაელისადმი მიძღვნილი სამლოცველოები ხშირად სამარხის როლს ასრულებდა[24].

ყოველივე ზემოთქმულის ნათელ ილუსტრაციას განკითხვის დღის კომპოზიციებში ვხედავთ, სადაც მთავარანგელოზი მიქაელი მართალთა გუნდს სამოთხისაკენ მიუძღვება[25]. ფხოტრერის ხატზე სწორედ ამ კავშირების გათვალისწინებითაა წინ წამოწეული კომპოზიციის აპოკალიფსური არსი, რაც, როგორც უკვე ითქვა, საერო პირთა გამოსახვითია და ფერადოვანი აქცენტების საშუალებით მიიღწევა.

ბიზანტიელთათვის ფერი გამოსახულის შინაგან სიმბოლურ არსთან უშუალო კავშირში მოიაზრებოდა; იგი აუსებს და ხსნის ხატების რაობას, მათ საღვთისმეტყველო არსს. ფხოტრერის ხატში მკაფიოდაა გამოვლენილი მხატვრის მიერ თემის მაქსიმალური გახსნისათვის ფერის ქრისტიანული სიმბოლიკის ღრმა გააზრება.

ევმანუელის სახიანი ალისფერ-წითელი სინგურის დისკო, ხატის „ენერგეტიკული მიზიდულობის" ფოკუსია. მართლმადიდებლურ კულტურაში წითელ ფერს მრავალმხრივი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. იგი ღვთაებრივ დიდებასთანაა ასოცირებული, იმავდროულად ვნებასა და მსხვერპლზე მიმანიშნებელი მდგრადი სიმბოლოცაა. ფერთა ბიზანტიური სიმბოლიზმი, რომელიც სინათლის მეტაფიზიკას ემყარება, კონტექსტის მიხედვით იცვლება[26]. ფხოტრერის ხატის კომპოზიციის ხასიათის გათვალისწეინებით, clipea-ს ფერი ზუსტად შეეფარდება „ცეცხლოვანი" ესქატოლოგიის სიმბოლიზმს. კაშკაშა წითელი ფერი, განმწმენდელი ღვთაებრივი ცეცხლის განსახიერება, „ასხივოსნებს" კომპოზიციას და ხატის მძლავრ ესთეტიკურ-თეოლოგიურ აქცენტად წარმოგვიდგება.

ფხოტრერის ხატის გარკვეულ ანალოგი, უფრო სწორედ, მისი ერთგვარი „წინასახე" შესაძლოა ქართული საეკლესიო ხელოვნების სხვა დარგში – საფასადო სკულპტურაში დავინახოთ. X საუკუნის შუა ხანებით დათარიღებული დოლისყანის ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე სარკმლის ორსავ მხარეს მთავარანგელოზების ფრონტალური ფიგურებია გამოსახული. სარკმლის აღმოსავლეთით მთავარანგელოზს გაბრიელთან თავისებურ „სხივებიან" მედალიონში დეკანოზ გაბრიელის ნახევარფიგურაა. გაბრიელი ვედრებით გაწვდილი

---

[24] მაგ., იოანე კომნენოსის (118-1143) დაარსებულ კონსტანტინეპოლის პანტოკრატორის მონასტრის წმ. მთავარანგელოზ მიქაელის ეკლესია. *Byzantine Monastic Foundation Documents* 2000. ტ. I გვ. 756-757

[25] მაგ., აბენის სიონისა და ტიმოთესებანის მოხატულობები, შესაბამისად XIს და XII-XIIIსს-თა მიჯნა, იოანე თოხაბის ხატი, XI-XIIსს. ტორსელოს მოზაიკაზე წმ. პეტრეს სამოთხის კარისკენ მიქაელ მთავარანგელოზი მიუძღვება, XIIს, ხორას მონასტრის კათოლიკონის პარეკლესიონის განკითხვის დღის ფრესკულ კომპოზიციაში წმ. მიქაელი შიშველ ფიგურას წარადგენს, რომელიც საკარაუდოდ თეოდორე მეტოქიტეს სულს განასახიერებს, XIVს., და სხვ. Адольф Овчинников. Копия-реконструкция как метод восстановления утраченной иконографии (На примере композиции «Страшного суда» из Атени). Материалы IV Международного симпозиума по грузинскому искусству. Тб., 1983, gv. 8; R. Ousterhout. დას. ნაშრ. გვ. 116-117; Byzantium Faith and Power. გვ. 101, შენ. 21.

[26] ამ საკითხთან დაკავშრებით იხ. L. James, Lyght and Color in Byzantium. Oxford Un-ty Press, US, 1996.

ხელებით დასავლეთისკენ, მთავარანგელოზ მიქაელისკენაა მიბრუნებული. აქვეა წარწერაც:„შეიქმნა ხელითა გაბრიელ დეკანოზისაითა". ვახტანგ ჯობაძე ამ გამოსახულებაში imago clipeata-ს „გულუბრყვილო იმიტაციას" ხედავს[27]. გაბრიელ დეკანოზი თავის ხელიურ მფარველთან, თანამოსახელე მთავარანგელოზთან უშუალო სიახლოვესაა გამოსახული, მაგრამ მისი ვედრებად აპყრობილი ხელები მთავარანგელოზს მიქაელისკენაა მიმართული. ამგვარი კომპოზიციური ხერხით რელიეფის ოსტატმა ასრობრივად და კომპოზიციურად გააერთიანა სამივე გამოსახულება.

კომპოზიციის ესქატოლოგიური ელერადობაა წინ წამოწეული სოფ. ლახუშტის (ზემო ხვანეთი) წმ. გიორგის ეკლესიაში შემონახულ „მთავარანგელოზთა კრების" XIII საუკუნის ფერწერულ ხატზეც: სიმეტრიულ კომპოზიციაში მთავარანგელოზები ცენტრისაკენ ოდნავ 3/4–ში მობრუნებულნი, ცალ ხელში ტრადიციული კვერთხითა და მეორეში ქრისტე ევმანუელის სახიანი clipea-თი არიან გამოსახულნი (სურ. 2). მთავარნგელოზებს საიმპერატორო ლორონიან სამოსი მოსავთ – კაშკაშა ლორონით დამშვენებული წითელი სკარამანგიონის ქვემოდან ლურჯი საკოსი მოჩანს. ევმანუელი კი მოყავისფრო ძოწისფერი შესამოსლითაა გამოსახული. თითქმის ლოკალურ თეთრ, ლურჯ და წითელ ფერებზე დაფუძნებულ ხატის „აქტიურ-კოლორიტში" მთავარნაგელოზების სამოსის ცეცხლისფერი წითელი ძლიერ აქცენტად აღიქმება, რომელიც ხატის იდეურ მიზანდასახულობას ათვალსაჩინოებს. მთავარანგელოზების ერთნაირი კაშკაშა წითელი სამოსის აქტიურ ელერადობას აგრძელებს იმავე ტონისა და ინტენსიურობის საკმაოდ მოზრდილი მედალიონი, რომელზეც ქრისტე ევმანუელის გამოსახულება გამოიკვეთება. წითელი ფერის ჩექმები და ფრთების ბუმბულები ამ ალისფერი ტონის ანარეკლებად აღიქმება.

ლახუშტის ხატის თავისებური ფერადოვანი სიმბოლიზმი ცხადი გახდება, თუ თვალს გადავაგლებთ ამ თემაზე შექმნილ სხვა ფერწერულ ქმნილებებს, სადაც clipea უპირატესად ოქროსფერი, ლურჯი ან მწვანეა[28]. ამასთანავე, ქართული ხატის მთავარანგელოზთა ცეცხლისფერი სამოსიც ადგილობრივ თავისებურად უნდა ჩაითვალოს, რადგანაც უმეტესწილად მათი სამოსი ერთმანეთისგან შეფერილობით განსხვავდება, რითაც აქცენტირებულია მთავარანგელოზთა განსხვავებული ფუნქცია.[29]

---

[27] ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ. 2007, გვ. 81-82. ილ. 81. 84-85.

[28] მწვანეა კლიპეა XIIIს-ის ხატზე რუსულ მუზეუმში, ხოლო ბანკოვოს 1360 წლის ხატზე იგი ყავისფერია. ათონის ვატოპედის მონასტრის ხატზე ოქროს კლიპეაა, XVს, ჟიჩასა და სტარო ნაგორიჩინოს XIVს-ის ფრესკებზე ქრისტე ევმანუელი ცისფერ „ცისარტყელის" მედალიონზეა გამოსახული. მთავარანგელოზთა კრების კომპოზიციაში წითელი კლიპეა ჩვენთვის ხელმისაწვდომ მასალაში მხოლოდ ორჯერ შეგვხვდა: კ. კითერაზე მდებარე წმ. პეტრეს ეკლესიის XIII ს-ის შუა წლების მოხატულობასა და გერაკის წმ. იოანე ოქროპირის ეკლესიის ჩრდ. კედლის ფრესკაზე, XIIIს. თუმცა ქართულ ხატებზე ჩვენს მიერ აღნიშნული ესქატოლოგიური სიმბოლიზმი ამ ორი უკანასკნელი გამოსახულების კონტექსტში და წითელი ფერის ტონალობაში უფრო სუსტადაა გათვალსაჩინოებული. M. Chatzidakis, I. Bitha. Corpus of the byzantine Wall-Paintings of Greece, the Island of Kythera, Athens, 2003, p. 283.

[29] იხ., მაგ., მთავარანგელოზთა ხატები სიმშა და ლაგურკადან, ატენისა (გვიანი XIIს.) და გელათის (ადრ. XIIIს.) საკურთხეველის კონქის კომპოზიციები; ნ. ჭიჭინაძე, ხატწერა. გვ. 171-72, თ. ჟირსალაძე, *ატენის ხეთნის მოხატულობა*, თბ., 1984 ტ. 22, 24; თ. ჟირსალაძე, რ. მეფისაშვილი, *გელათი*, თბ., 1982, გვ. 10-11, ტ. 47-50.

ესქატოლოგიური ობერტონები შეინიშნება ზემო სვანეთში დაცულ „მთავარანგელოზთა კრების" კიდევ ერთ XIII საუკუნის ქართულ ხატზე (სიემ) (სურ. 3). აქაც მთავარანგელოზებს ხელთ კაშკაშა წითელი clipea-ზე გამოსახული ქრისტე ემანუელის სახე უპყრიათ. იმავე ტონისაა მარჯვენა მთავარანგელოზის (მიქაელის) სამოსიც. ეს ხატი მოკრძალებული ოსტატის ნახელავია, რაც თემის ინტერპრეტაციაშიც ჩანს. მედალიონზე, რომელიც მთავარანგელოზებს უპყრიათ ხელთ, ემანუელის მხოლოდ თავი და კისერია გამოსახული. როგორც ჩანს, ამ არცთუ ისე მაღალი მხატვრული დონის ხატის პროვინციელი ოსტატისათვის ეს აბსტრაქტული თემა გაუგებარი იყო და იგი მხოლოდ ემანუელის თავის გამოსახვას დასჯერდა.

ქართულ ხატებში მთავარანგოლოზთა კრების ესქატოლოგიური „ქვეთემის" წარმოჩენის დასახული ტენდენცია თავისებურადაა გაცხადებული XIV საუკუნის დასასრულით დათარიღებული მიქაელ მთავარანგელოზის ხატზე (პიზა, Museo Civico). მეომრის ტუნიკითა და მოსასხამით მოსილი არქისტრატიგი (ლათინური წარწერა წაშლილია), ოქროს ფონზე მთელი ტანითაა გამოსახული. მას მარცხენა ხელში ქრისტე ემანუელის მედალიონი მარჯვენაში კი შუბი უპყრია. იგი პატარა შავ დემონს გმირავს, რომელიც სასწორზე პატარა ოქროსფერი ფრთიანი ფიგურის – სულის თავისკენ გადაწონას ლამობს[30].

ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ველუსას ღმრთისმშობელ ელეუსას ეკლესიის ფრესკულ კომპოზიციას, სადაც ორ ლორონიან ანგელოზს წრეში ჩაწერილი ცისარტყელაზე დაბრძანებული მაკურთხებელი ქრისტე უპყრია ხელთ, ზოგიერთი მკვლევარი „მთავარანგელოზთა კრების" განსაკუთრებულ ვარიანტად მიიჩნევს[31]. ეს მაგალითი „მთავარანგელოზთა კრებასა" და ქრისტეს დიდების ესქატოლოგიურ თემას შორის შინაგანი კავშირის არსებობის დამატებით მტკიცებულებად შეიძლება გამოდგეს.

მთავარანგელოზთა კრების ქართულ ხატებზე ესქატოლოგიური საზრისის წინ წამოწევა უფრო გასაგები გახდება თუ გავითვალისწინებთ იმ ზოგად ტენდენციას, რომელსაც შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში გაედევნება თვალი. მხედველობაში მაქვს ჩვენი ტაძრების საკურთხევლის კონქში უფლის დიდების თეოფანიური ხილვის განთავსების მყარად ფესვგადგმული ტრადიცია[32]. ამ ტრადიციასთან მიმართებით უნდა განვიხილოთ ასევე ქართული საეკლესიო მხატვრობისათვის დამახასიათებელი თავისებური ფერადოვანი „ესქატოლოგიური სიმბოლიზმი", რომელიც წითელი ფერის სემიოტიკური საზრისის წინ წამოწევითაა აღნიშნული. შუა საუკუნეების ქართულ

---

[30] Byzantium Faith and Power., 496-97, N299.

[31] G. Babić, დას. ნაშრ. გვ. 94, ილ. 58.

[32] უფლის დიდების საკონქო კომპოზიცია ქართულ კედლის მხატვრობაში X ს-დან ჩნდება, Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1984, გვ. 17-18.

კედლის მხატვრობაში უპირატესად წითელი „დიდება“ გვხვდება[33], ბიზანტიური წრის ხელოვნების ქმნილებებში კი ცისფერი დიდება პრევალირებს[34].

„მთავარანგელოზთა კრების“ იკონოგრაფია ბიზანტიური და ქართული ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების ადრეულ ეტაპზე აგრერიგად გავრცელებულ მთავარანგელოზთა მიერ ჯვრის ამაღლების კომპოზიციას უკავშირდება, რაც ამ იკონოგრაფიული თემის ჩვენში დამკვიდრების კიდევ ერთი წინაპირობა უნდა იყოს[35]. თავისი იდეურ-სიმბოლური არსით ჯვრის ამაღლება უფლის ამაღლებისა და მისი მეორედ მოსვლის ალიუზიად გვეელინება, რაც თავისთავად ქრისტეს დიდებისა და ძლევამოსილების ასახვაა. ამრიგად, შესაძლებელია დავუშვათ, რომ უფლის დიდების თეოფანიური ხილვა – ქართული ხელოვნების ტრადიციული თემა, რომელიც ასე ხშირადაა ჩართული შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიების დეკორატიულ პროგრამებში, შეიძლება ჩაითვალოს დამატებით არგუმენტად და წინაპირობად, რომელმაც გარკვეულწილად განსაზღვრა ჩვენში „მთავარანგელოზთა კრების“ საკმაოდ ადრეული დამკვიდრება და მისი განსაკუთრებული პოპულარობა.

შუა საუკუნეების ქართული ფერწერული ხატების განხილვამ ცხადჰყო, რომ „მთავანგელოზთა კრების“ კომპოზიციის მრავალ ინტერპრეტაციათა შორის საგანგებოდ უნდა გამოიყოს ამ თემის ესქატოლოგიური საზრისი, რომელიც გამჟღავნებულია ერთი მხრივ, ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემაში დამატებითი გამოსახულებების შეტანითა (ფხოტრერის ხატი), ხოლო მეორე მხრივ, ფერთა თავისებური სიმბოლური აქცენტების დასმით – საკუთრივ ხატის სიმბოლურ-ხატოვან ქარგაში წითელი ფერის (სინგური), როგორც განმწმენდი ცეცხლის

---

[33] იხ. უფლის დიდების საკონქო კომპოზიციები ზემო კრიხსა და მაცხვარიშში, შესაბამისად XIს., და 1140წ. ჯვრის „დიდება“, მანგლისი, ძველი შუამთა იკორთა, ტიმოთესუბნის გუმბათის კომპოზიციებში, ვარძიის ხამს. ეკვლერის კამარის ჯვრის ამაღლების კომპოზიცია, XII-XIII სს-თა მიჯნა, საფარის გუმბათის უფლის ამაღლება, XIVს. „ვედრება“ ტიმოთესუბნის განკითხვის დღის კომპოზიციიდან, უფლის დიდების ხატი ს. ხე. წმ. ბარბარეს ეკლესიიდან, XIIIს., ა. ოქროპირიძე, ა. ოქროპირიძე, წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში. *მაცნე*, N3. 1989ნ გვ. 156-167; T.Velmans. A. Alpago Novello, Adriano. L'Arte della Georgia. Affreschi e Architetture. Milano. 1996. ტაბ. 31. იხ. ასევე ფერისცვალების ხატი ს. მუწდის ეკლესიიდან, ქვემო სვანეთი, ჯრუჭი II სახარების ამაღლება, XIIს. და სხვ.

[34] იხ. ქრისტეს ცისფერი „დიდება“ სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კათოლიკონის საკურთხეველის კონქის ფერისცვალების მოზაიკაზე, VIს., კაპადოკიის კარანლიკ ქილისეს ფერისცვალების ფრესკა, XIს., ღმრთისმშობლის მიძინების, უფლის ამაღლების, ჯოჯოხეთს წარმოტყვევნის კომპოზიციებში, კურბინოვოს წმ. გიორგის ეკლესია XII ს., პანაგია ოლიმპიოტისას ფერისცვალებისა და მიძინების ფრესკებზე, XIVს., ხორას პარეკლესიონის ჯოჯოხეთს წარმოტყვევნა, XIVს., ამაღლების, ფერისცვალების XVს., ფრესკებზე, პანტანასა, მისტრა და სხვ. Sinai, of the Monastery Treasures, il. I.

;M. Aspra vazdavak; M. Emmanuel, ილ.152; E. Constantinides. *The Wall Painting of the Panagia Olympiotissa*, v. II, Athens 1992, tab. 38-39, 49; C. Grozdanov, L. Hadermann Misguich, Kurbinovo, Skopje, 1992, ტაბ. 46, 55, 59, 62. Ousterhout, დას. ნაშრ. ილ. 45, 82, 55; К. Паскалева, *Иконы Болгарии*, София 1981, გვ. 74.

[35] იხ., მაგ., ჯვრის ამაღლების კომპოზიცია თბილისის ანჩისხატის ეკლესიის დას. ფასადზე, VIს., წმ. ჯვრის მონასტრის მთავარი ტაძრის ხამს. ტიმპანზე, თეთრიწყაროს რელიეფზე, VIს., ქანაგანის ქვის რელიეფურ ჯვარზე, საფარის მიძინების ტაძრის დას. ფასადის რელიეფი, VIIს., ამ საკითხზე უფრო დაწვრილებით Привалова. დასახ. ნაშრ., გვ. 6, 159, შენ. 19.

განსახიერების, როლის განსაკუთრებული გააქტიურებით. თავის მხრივ, თემის ამგვარ გააზრებას ჩვენში უკვე გარკვეული ნიადაგი ჰქონდა მომზადებული ქართულ საეკლესიო ხელოვნებაში ჯვრის ამაღლებისა და უფლის დიდების ესქატოლოგიური თემის განსაკუთრებული გავრცელებით.

ქრისტიანული იკონოგრაფიის ცალკეული ელემენტების დამაკავშირებელი ურთიერთგადახლართული რთული კავშირები ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ერთ იდეურ-ხატოვან წყობად იკვრება, რომელიც ახალ ასოციაციურ კავშირებსა და აქცენტებს ქმნის. ამ თვალსაზრისით „მთავარანგელოზთა კრება" შუა საუკუნეების ხატმწერთა თავისებური მხატვრულ-თეოლოგიური აზროვნების მკაფიო მაგალითია, სადაც რთულ სემანტიკურ სტრუქტურაში ქრისტიანული რწმენის სხვადასხვა ასპექტია გაერთიანებული და ასახულია როგორც ზოგადი აღმსარებლობითი, ასევე ადგილობრივი სულიერი გამოცდილება და ტრადიცია.

Nino Chichinadze

Some Aspects of Iconography of the Archangels in Medieval Georgia („Synaxis of the Archangels")

The iconography and artistic systems of icons visualize various aspects of the Christian Orthodox teaching. The devotional images along with church writings provide eloquent evidences of the country's cultural-religious history, its spirituality and piety. The present paper offers several observations on some peculiarities of Archangels' cult revealed in iconography of medieval Georgian icon painting and their genesis.

The theme of the Archangels occupies one of the central places in iconographic repertoire of medieval Georgian icon painting, echoing the special veneration of these winged heavenly messengers retraced in the country throughout the centuries. A complex, abstract pictorial theme of the Synaxis stands out among the images of the Archangels. This theme is rooted in Christian symbolic-dogmatic thought, on the one hand, and in the imperial iconography, on the other. This polyvalent theme gives ground for various interpretations. The solemn hieratic representational composition with the lorated Archangels holding imago clipeata of Christ Emmanuel is perceived as a sign of Divine presence, in which the dogma of Incarnation is interwoven.

In Upper Svaneti (Northwest Georgia), several painted icons of the Synaxis of the Archangels are preserved, whose iconography and colouristic structure shed more light on semantic interpretation of this subject. The processional icon of the church of the Archangels in Pkhotreri, dated back to the late 11th-early 12th cc., is the earliest example of this theme preserved to our days. This icon (166X102, wood, cloth, tempera, gilt silver) is an important link in the development of Georgian icon-painting, and at the same time enriches our knowledge about Christian iconography and generally the history of holy images.

The peculiar version of the Synaxis of the Archangels represented on Pkhoreri icon gives us important additional clues to the interpretation and conceptualization of this pictorial

formula. Depiction of lay couple on the icon gives a new spiritual dimension to this abstract-hieratic composition. The placement of the lay couple, dressed in traditional costume of medieval Georgian aristocracy, in prominent place close to Christ, whose right blessing hand extends straight to them suggests that they are meant to be in „non earthly" sphere. Their depiction in Heavenly realm, on its turn, makes us suppose that these are portraiture of deceased noblemen. Such interpretation seems quite plausible as burials are often decorated with the images of the Archangels, who have a special role on the Las Judgement (I Thess: 4:16). Moreover, chapels dedicated to the Archangel Michael, protector of the souls, who leads the righteous to the Paradise (psychopomp), usually serve as burial places (i.e. Pantocrator monastery in Constantinople, founded by John Comnenos, 1118-1143). The role of Sts. Michael and Gabriel as intercessors and mediators for the humankind, is visualised in the iconography of the Last Judgement, where St. Michael is depicted leading the souls of the righteous to the Gate of paradise (i.e. Ateni Sion, 11th c, icon of Ioanis Thokhabi from Sinai, late 11th-early 12th cc., Torcello mosaics, 12th c., Timotesubani murals, late 12th-early 13th cc., etc.)

The Eschatological overtones retraced on the Pkhotreri icon are more pronounced by colouristic accents – the crimson clipea with Christ Emmanuel is an „energetic focus" of the composition. The red colour has a diverse symbolic significance in the Orthodox Christian culture. It symbolizes the glory of God and is a colour of heaven, at the same time it is steady symbol of Passion and Sacrifice. The Orthodox colour symbolism, based on metaphysics of light, changes according to context. Taking into consideration the character of the composition of the Pkhotreri icon, the colour of clipea corresponds precisely to the symbolism of „fiery" Eschatology. The bright red hue – embodiment of purifying fire – emerges as a powerful aesthetic-theological accent of the icon.

A certain analogue of the Pkhotreri icon, more precisely, its „pre-figuration" could be perceived in another branch of Georgian church art, namely facade sculpture. The relief composition of the south facade of Doliskana church, dated back to the mid 10th c, the frontal figures of the Archangels on either sides of the window accompanied by half-length figure of the prior Gabriel included in „radiant" medallion. In the medallion with Gabriel scholars see a „naive imitation" of *imago clipeata* widely incorporated in Roman imperial and Byzantine art, especially in Roman sarcophagi reliefs.

The Eschatological meaning of the composition is clearly pronounced in the 13th century painted icon of the Synaxis of the Archangel from St. George church, from v. Lakhushti. The fiery-red garments of the Archangels are a strong accent in the „active palette" of the icon, based on the white, local blue and red colours, revealing the ideological content of the icon. To the red of the Archangels garments echoes a fairly large medallion of the same intensive red hue with the image of blessing Christ Emmanuel clad in purple garment.

Another Georgian icon, dated back to the 13th century, is a work of mediocre master, but still has a certain historical value for us as it illustrates the mention tendency. Here again we see two Archangels with fiery red clipae representing the bust of Christ Emmanuel, St. Michael is clad in the garment of the same tone.

The particular character of this composition on medieval Georgian icons becomes more obvious taking into consideration that in the surviving representations of the Synaxis of the Archangels Emmanuel is usually depicted on a blue or green clipae. It should also be stressed that artists of Byzantine artistic circle usually distinguish the Archangels from each other by

their garments' colour (St. Michael is depicted in purple, while St. Gabriel in cold greenish garbs). Such coloristic „preferences" are retraced in Georgian murals too - traditionally medieval Georgian painters depict red *mandorla* or „glory" in various compositions (i.e. Deesis, Majestas Domini, Transfiguration, Ascension of the Cross, in, etc.)

By introducing additional images in the traditional iconographic scheme of the Synaxis (title icon of Pkhotreri church) and through colour accents based on Orthodox colour symbolism one more „layer" - eschatological notion – comes to the fore in Georgian icon painting. Close links between the Synaxis of the Archangel and Ascension of the Cross widely incorporated in Georgian church art from the early medieval period (relief of Jvari, Sapara, Tzalka, 5th-7th cc.) allow us to suggest special importance of this theme rooted in the local religious tradition.

Georgian painted icons discussed in the article offer possibility to retrace once again lively creative process of producing of a devotional images. Complex, interacted elements united in meaningful representations reveal new semantic concepts and context of known iconographic schemes. One of the striking examples of the creative approach is a Synaxis of the Archangels. Georgian icons demonstrate peculiar artistic and theological thinking of medieval masters, who in the icons of the Synaxis united diverse aspects of Christian teaching and local religious tradition.

1. მთავარანგელოზთა კრება, ფხოტრერი. მთავარანგელოზთა ეკლესია

2. მთავარანგელოზთა კრება,
წმ. გიორგის ეკლესია. ს. ლახუშტი

3. მთავარანგელოზთა
კრება, სიემ
(სვანეთის ისტორიისა
და ეთნოგრაფიის მუზეუმი)

თამაზ სანიკიძე
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიისათვის

წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიის ფაქტებიდან ბევრი კარგადაა ცნობილი, ზოგიც ნაკლებად, არის უცნობი მასალებიც, რომელთა თავმოყრა, შეჯერება და ერთიანად გააზრება, სრულ სურათს არა, მაგრამ უფრო ნათელ წარმოდგენას შეგვიქმნის შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ამ მრავალმხრივ ღირსშესანიშნავი ძეგლის შესახებ.[1]

წალენჯიხისადმი ქართველ თუ უცხოელ მკვლევართა ინტერესი XIX საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე არ განელებულა[2], მაგრამ მათ ყურადღებას იქცევდა და იქცევს ტაძრის არა არქიტექტურა, არამედ მხოლოდ, ან ძირითადად მაინც, მისი ფრესკული მოხატულობა. ეს ბუნებრივიცაა, რადგანაც წალენჯიხის კედლის მხატვრობა ბიზანტიურ-ქართული ფერწერული ხელოვნების უთვალსაჩინოეს ნიმუშს წარმოადგენს. არქიტექტურა კი უდავოდ, მრავლისმეტყველი და სოლიდური, რაიმე გამორჩეულად ორიგინალურ და ეფექტურ მხატვრულ ელემენტებს, ფაქტობრივად, მოკლებულია.

---

[1] წალენჯიხასთან საკმაოდ ხანგრძლივი „ურთიერთობა" მაკავშირებს და მინდა რამდენიმე ეპიზოდი მაინც გავიხსენო. 1969წ. აკად. გ. ჩუბინაშვილმა წალენჯიხის ტაძრის შესწავლა გვირჩია აწ განსვენებულ ი.ლორთქიფანიძეს (მოხატულობის) და მე (არქიტექტურის). ჩვენი დიდი მასწავლებლის ამ დავალების შესრულებას, რა თქმა უნდა, იმთავითვე განსაკუთრებული ენთუზიაზმით (ახალგაზრდული) შევუდექით. ნატარდა ექსპედიციები (სრულიად დაუვიწყარი), გულდასმით გადამოწმდა ვ.წილოსანის მიერ 1931წ. შესრულებული ძეგლის ანაზომები, მკვლევართა მოსაზრებები ტაძრის მოხატულობის თაობაზე და ა.შ. 1972წ. 20-22.X. საქართველოს მეც. აკად. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სხდომაზე წავიკითხე ვრცელი მოხსენება წალენჯიხის ისტორიისა და არქიტექტურის შესახებ. სხდომაზე აღინიშნა, რომ თემის ეს ნაწილები დამთავრებულია და სასურველია დაიბეჭდოს ტაძრის ფრესკული მოხატულობის გამოკვლევასთან ერთად. 1974წ. მოსკოვის გამომცემლობა „Искусство"-მ დაგვიკვეთა მოზრდილი ალბომი, სათანადო ტექსტით. დროულად შეიკრიბა საილუსტრაციო მასალა, მაგრამ ტექსტის მომზადება წლობით გაგრძელდა და მისი ნამუშევალიბებაც მე მომიხდა. რამდენჯერმე ნაყენი მოსკოვში. შევადგინეთ გამოცემის სრული მაკეტი (ფერიად ეფექტური). თითქოს ყველაფერი მოგვარდა, მაგრამ წიგნი მაინც ვერ დაიბეჭდა (ნემთის გაუგებარი მიზეზებით). ამასობაში ი.ლორთქიფანიძემ გადაწყვიტა სადოქტორო დისერტაცია დაეცვა წალენჯიხის მოხატულობის შესახებ. მოგვიანებით დაიცვა კიდეც და საინტერესო წიგნიც გამოსცა. მაშინ სადოქტორო დისერტაციის დაცვა საკმაოდ რთულ, მრავალსაფეხურიან პროცედურას გულისხმობდა, სრულიად გამორიცხავდა რაიმენაირად საზიარო თემას და მეც, მთელი ამ ხნის მანძილზე, არაფერი გამომიქვეყნებია. თემასთან დაბრუნება მხოლოდ უკანასკნელ წლებში მოვახერხე და ორიოდე სტატია დავბეჭდე კიდეც. ასეთია მოკლე ისტორია (ორმოცწლიანი) წინამდებარე პუბლიკაციისა, რომელიც ვრცელი ნაშრომის ნაწილს წარმოადგენს და თავდაპირველისაგან გარკვეულწილად განსხვავდება – შეკვეცულია და გადამუშავებული.

[2] ძეგლის შესახებ ცნობები მოეპოვებათ ფ.დიუბუა დე მონპერეს, მ.ბროსეს, ნ.კონდაკოვს, დ.ბაქრაძეს, ვ.გვასალიას, ი.მაჭავარიანს, ალ.ცაგარელს, ექ.თაყაიშვილს, ივ.ჯავახიშვილს და სხვებს. მათგან ზოგიერთს ქვემოთ დავიმოწმებთ და მივუთითებთ საჭიროების მიხედვით. თანამედროვე ავტორთა ბიბლიოგრაფია იხ. И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992.

ძველ ავტორთა ცნობებიდან, ისევე როგორც სხვა ძეგლებთან მიმართებით, ამჯერადაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მ. ბროსეს და ექ. თაყაიშვილის მოსაზრებები. სხვათა მსგავსად, ისინიც უმთავრესად ტაძრის მოხატულობას, ფრესკულ წარწერებს და აქ დაცულ სარიტუალო ნივთებს ეხებიან, მაგრამ ორიოდ სიტყვა ნაგებობის არქიტექტურაზეც აქვთ ნათქვამი; რაც მთავარია, განსაზღვრავენ ტაძრის აგების თარიღს.

მ. ბროსეს აზრით წალენჯიხის ტაძარი აგებულია XIV საუკუნის ბოლო ათეულ წლებში,[3] ხოლო ექ.თაყაიშვილს მიაჩნია, რომ ნაგებობა გაცილებით უფრო ძველია და, რომ იგი X-XI საუკუნეებით უნდა დათარიღდეს.[4] არც ერთი და არც მეორე თვალსაზრისი, რა თქმა უნდა, თვით ძეგლის ხუროთმოძღვრული ანალიზიდან არ გამომდინარეობს; ასეთ მიზანს მკვლევარები იმ დროს არ ისახავდნენ და ვერც დაისახავდნენ. მ.ბროსეს მოსაზრების საფუძველს წარმოადგენს გარკვეული ისტორიული ფაქტი, დაფიქსირებული ტაძრის ფრესკულ წარწერებში, ხოლო ექ.თაყაიშვილი თავის (ხშირად უტყუარ) ინტუიციას ეყრდნობა.

მიუხედავად იმისა, რომ, ჩვენი აზრით, არც ერთი თარიღი დამაჯერებელი არ არის, ორივე მაინც ანგარიშგასაწევია. ამგვარი ვარაუდებისათვის, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, მართლაც არსებობს გარკვეული საფუძველი. აქ მხოლოდ იმას ვიტყვით, რომ ეს ორი თარიღი ძეგლის ზოგად ქრონოლოგიურ ჩარჩოს წარმოადგენს. წალენჯიხის ტაძარი XIV საუკუნეზე გვიან არ შეიძლება იყოს აშენებული, ხოლო IX-X საუკუნეებზე ადრე ამ ტიპის ძეგლები საქართველოში, ფაქტობრივად, არ გვხვდება. დროის ასეთი ხანგრძლივი მონაკვეთი, რასაკვირველია, ნაგებობის თარიღად ვერ გამოდგება. მათ შორის უნდა ვეძებოთ მისი ქრონოლოგიური ადგილი.

მკვლევარის წინაშე მდგარ ამოცანათაგან უმთავრესი სწორედ ძეგლის დათარიღებაა, რაც ნაგებობის არქიტექტურულ თავისებურებათა გამო, საკმაოდ რთულ პრობლემას წარმოადგენს. ამასთანავე, ხანგრძლივი ისტორიის განმავლობაში მისი თავდაპირველი სახე, რესტავრაცია-შეკეთებების თუ მიშენება-გაფართოების გამო, გარკვეულწილად შეცვლილია. უფრო არსებითი კი ის არის, რომ მას არც თავდაპირველად ჰქონია კონკრეტული დროის მკვეთრად გამოხატული სტილისტიკური ნიშნები. სწორედ ესაა წალენჯიხის ტაძრის ხუროთმოძღვრების ნიშანდობლივი თავისებურება და მისი კვლევის სირთულეც ამაში მდგომარეობს.

ძეგლის ქრონოლოგიური ლოკალიზაციისათვის საჭიროა უამრავი, ერთი შეხედვით წვრილმანი ფაქტის ურთიერთშეჯერება, რომელთა ჯამი, ძეგლის მხატვრულ-სტილისტიკურ მახასიათებლებთან ერთად, მოგვცემს მხოლოდ სასურველი დასკვნის საშუალებას.

ამისათვის სანამ ძეგლის არქიტექტურულ მონაცემებს დავიმოწმებთ, მოვიტანთ წერილობით წყაროებს, რომლებითაც წალენჯიხის ტაძრის არსებობა უკვე XIII საუკუნეში დასტურდება.

უწინარესად, მხედველობაში გვაქვს ერთი ჭედური ხატის წარწერა, რომელიც უაღრესად საინტერესო ცნობებს შეიცავს ძეგლის ისტორიისათვის. იგ-

---

[3] M. Brosset, Rapports, IX, 1850, p.18.

[4] ექ. თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, II, ტფ., 1914, გვ. 209-210.

ულისხმება მაცხოვრის ჯვარცმის ხატი, ძვირფასი ქვებით მორთული ოქროს ტრიპტიქონი, XIII საუკუნისა.[5]

ხატი წალენჯიხის ტაძარში ინახებოდა, სადაც 1913 წელს იგი ექ. თაყაიშვილმა ნახა და აქ დაცულ სხვა უამრავ საეკლესიო ნივთთან ერთად, მისი აღწერილობა და წარწერები გამოაქვეყნა.[6] წარწერა მოთავსებულია ხატის სურგზე და შესრულებულია ასომთავრულით. „ქ. რომელი ჴსნისათვის ჩუენისა, კაც იქმენ და ჯუარცმაი და სიკუდილი დაითმინე, რაი შევსწიროთ ღირსნი წყალობათა შენთა. არამედ სურვილით ვამკობ ჯუარსა შენსა, მაცხოვარო წალენჯიხისაო, მონდობილნი შენნი – მანდატურთუხუცესი დადიანი ბედანი და ძე მათი მეორედ მამკობი დადიანი გიორგი და მე დადიანი შერგილ და მეუღლე ჩემი ნათელ, მესამედ მამკობი ხატისა ოქვენისა, დაგვიცვენ სულით და ყოველთ სავნებელთაგან ძეებითურთ."[7]

წარწერაში ნახსენებ პიროვნებათაგან ყველა ცნობილია. ისინი დადიანთა გვარის წარმომადგენლები და ოდიშის ერისთავები არიან. წარწერის შესრულების დროს ყველა მათგანი ცოცხალია, მათ შორის უფროსი – ბედანიც. ბედანი ანუ სხვა წყაროების მიხედვით – ბედიანი, რუსუდანისა და მისი მემკვიდრეების ხანაში, ოდიშის ერისთავთ-ერისთავიც იყო და საქართველოს სამეფო კარზე მანდატურთუხუცესის სახელოსაც ფლობდა. იგი მეორეა დადიანთა გვარიდან, რომელიც ამ სახელს ატარებს (ბედიან I თამარისა და ლაშა გიორგის თანამედროვე იყო).[8]

წარწერიდან ირკვევა, რომ ბედანის და მისი შთამომავლების დამსახურება წალენჯიხის ტაძრის წინაშე მხოლოდ ხატის შემკობით ამოიწურება. მაშასადამე, ამ დროს ტაძარი უკვე არსებობს, თორემ ისინი ხატის წარწერაშიც არ დაფარავდნენ, რომ რაიმე წვლილი ჰქონოდათ შეტანილი ტაძრის მშენებლობაში.[9] უფრო მეტიც – ტაძარი და ხატი არსებობდა ბედანზე ადრეც, ანუ XIII საუკუნის შუა წლებამდეც.[10] ჩანს, ამ დროს შეუმკია ბედანს ხატი, მაგრამ წარწერის ბარეში, რასაც ხატის მესამედ მამკობი, XIII საუკუნის დასასრულის მოღვაწე – შერგილ დადიანი სრულიად გარკვევით აცხადებს კიდეც.

წარწერაში ყურადღებას იქცევს ფრასა – „მაცხოვარო წალენჯიხისაო, მონდობილნი შენნი" აქ ნახსენებ პირებს სხვა ეკლესიებისთვისაც შეუწირავთ ხატები. მათაც აქვთ ანალოგიური წარწერები (მარტვილი, ხობი და სხვ.),[10] მაგრამ ასეთ მიმართვას სალოცავისადმი ვერცერთ მათგანში ვერ ვხვდებით.

---

[5] ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., იქვე; Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, 1959, გვ. 623-624.

[6] „ასეთ შესანიშნავ ხატებს უბრალო ეკლესიებში არ ათავსებდნენ მეფენი და მთავრები." ექ. თაყაიშვი-ლი, დასახ. ნაშრ., იქვე.

[7] ექ. თაყაიშვილი, დას. ნაშრ., გვ. 227.

[8] ჟამთააღმწერელი ბედან II-ს უკანასკნელად იხსენიებს XIII ს-ის 60-იან წლებში, ქ`ც, II, თბ., 1959, გვ. 243; თ. ბერაძე, ოდიშის პოლიტიკური გეოგრაფიიდან. საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, III, 1967, გვ. 159-160; მ. ბახტაძე, ერისთავობის ინსტიტუტი საქართველოში, თბ., 2003, გვ. 234-244.

[9] ხატის სხვა ტაძრისადმი მიკუთვნება გამორიცხულია. შეუძლებელია ერთსა და იმავე დასახლებულ პუნქტში მაცხოვრის ორი ტაძარი არსებულიყო.

[10] ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 49, 139, 141.

ეს კი იმაზე მიგვითითებს, რომ დადიანთა გვარი (ერთი შტო) იმთავითვე იყო „მინდობილი" წალენჯიხის ტაძრისადმი – იგი მათს მთავარ სალოცავს წარმოადგენდა. მომდევნო ხანებშიც დადიანები – ჯერ ერისთავთ-ერისთავები, შემდეგ კი სამეგრელოს მთავრები, განსაკუთრებულ მზრუნველობას იჩენდნენ წალენჯიხის ტაძრისადმი; სწორედ სამეგრელოს პატრონი დადიანები და არა ამ გვარის სხვა წარმომადგენლები, რომელთაგანაც ზოგი ბედანისა თუ გიორგის თანამედროვეც იყო (ვარდან, ცოტნე, ხაიგ და სხვა დადიანები). ისინი ოდიშის ერისთავები არ იყვნენ[11] და არც წალენჯიხასთან ჰქონიათ რაიმე საერთო.

წარწერაში ნახსენებ გიორგის, რომელსაც თავისი მამის – ბედან II-ის შემდეგ მიუღია ოდიშის ერისთავთ-ერისთავობა,[12] კიდევ ერთი ხატი შეუწირავს წალენჯიხის ტაძრისათვის. ეს ხატიც მაცხოვრისა ყოფილა, ოქროსი, მინანქრებით შემკული და წარწერით: „ქ. ღმრთისა მამისა ძეო, მხოლოდ შობილო, განუყოფელო ღმრთეებრ სულიწმინდითურთ, დადიანისა გიორგის ჟამნი გრძელ ჰქმენ და ორკერძოდვე სუფევასა ღირს ჰყენ. ხოლო ძმისწულსა მისსა მცველ, მზრდელ, მწე ექმენ."[13]

მ. ბროსეს ვარაუდით აქ გიორგი III დადიანი (+1582წ.) იგულისხმება, მაგრამ ექ.თაყაიშვილმა სამართლიანად უარყო ეს მოსაზრება და დაასაბუთა, რომ იგი XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის მოღვაწეა.[14]

წალენჯიხის ტაძრის ისტორიის შესახებ არც ამ დროისა და არც უფრო ადრეული სხვა არაფერი გვაქვს, მაგრამ შემორჩენილია ცოცხალი არქიტექტურა. თავისი ეპოქისათვის დამახასიათებელი გარკვეული ელემენტებით. აქ ძეგლის სრულ ხურუთმოძღვრულ ანალიზს თავს ავარიდებთ; შეეეხებით მხოლოდ, და ისიც მოკლედ, მის ისეთ თავისებურებებს, რომლებიც ნაგებობის თარიღის განსაზღვრის საშუალებას მოგვცემს.

ძეგლი მდებარეობს ქ. წალენჯიხის აღმოსავლეთ კიდეზე, საუკუნოვანი ტყით შემოგარულ, მაღალ პლატოზე; არის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი (სურ. 1), რომელშიაც ტაძრის გარდა, შედის ორიარუსიანი სამრეკლო – მთლიანად განახლებული XIX საუკუნეში, დადიანების სასახლე, გვიანი შუა საუკუნეებისა (შემორჩენილია მისი კირხსნარით ამოყვანილი, დაზიანებული, პირველი სართული, რომელზედაც უთუოდ, ხის ნაგებობა იდგა) და კიდევ რამდენიმე, გაურკვეველი დანიშნულების შენობის ნაშთი. ნაგებობებს გარშემო უელის და კრავს ირეგულარული („დატეხილი") ფორმის გალავანი (მრავალჯერ განახლებულ-გადაწყობილი).

ანსამბლის ცენტრი უჭირავს (კომპოზიციური, გეომეტრიული) საშუალო ზომის გუმბათოვან ტაძარს (ნახ. 2-6, სურ. 1-2), რომლის გუმბათი საკურთხეველის კედლებსა და დასავლეთის ორ, თავისუფლად მდგომ ბურჯზეა აღმართული. ტაძარი მთლიანად აგებულია კარგად გათლილ-დამუშავებული ფოროვანი ქვის

---

[11] თ. ბერაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 161; ი. ანთელავა, ლევან II დადიანი, თბ., 1990, გვ. 17.

[12] თ. ბერაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 159; მ. ბახტაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 244.

[13] ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 224; გ. ნუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 579-584, ტაბ. 116-118, ფ. 80, 81.

[14] ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 224. გიორგი 1323 წელს გარდაიცვალა. იხ. ვახუშტი ბატონიშვი-ლი, საქართველოს ისტორია, თბ. 1913, გვ. 276; თ. ბერაძე, დას. ნაშრ., გვ. 160.

კვადრებით. სამ მხარეს, გარდა აღმოსავლეთისა, მიშენებული აქვს ღია გალერეები და ეკვდერები.

ამ ტიპის (ქვეტიპის) ნაგებობათა ისტორიის ეტაპები კარგად არის ცნობილი. XI საუკუნემდე ისინი სხვებთან თანაარსებობენ, ხოლო შემდეგ, შუა საუკუნეების დასასრულამდე, ჩვენში მხოლოდ ამგვარი გუმბათოვანი ეკლესიები შენდება. წალენჯიხის ტაძარი ადრეულ ძეგლთა წრეში ვერ პოულობს ანალოგიებს. მათ შორის, გარდა ზოგადი სტრუქტურისა, ბევრი არაფერია საერთო. შესაბამისად, ამ მიმართულებით ძიებას, აქ მაინც, აზრი არა აქვს. თანაც, ქვემორე მსჯელობის პროცესში ეს ისედაც გამოირიცხება.

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ წალენჯიხის ტაძარი ზოგადი სტილისტიკური მახასიათებლებითაც და ცალკეული კომპონენტებითაც ყველაზე ახლოს XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველი ათეული წლების ნაგებობებთან დგას (იგულისხმება გელათის ორივე ტაძარი, იკორთა, ბეთანია, ფიტარეთი, ყინცვისი, ტიმოთესუბანი). ამის საფუძველს გვაძლევს წალენჯიხის გეგმის კვადრატთან მაქსიმალური მიახლოება, აღმოსავლეთი სამი შვერილი აფსიდი და მათი თავისებურებანი, გუმბათქვეშა კვადრატის სიფართოვე მისგან გამომდინარე მკლავების ზომებთან შეფარდებით, ბურჯების ოქტოგონური კონფიგურაცია, უხვად განათებული ინტერიერი და კიდევ სხვა, ერთი შეხედვით ძნელად შესამჩნევი დეტალები, რომლებიც მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ სტრუქტურულ კონცეფციას ემორჩილება.

ტაძრის ფასადები, ფაქტიურად, მოკლებულია ორნამენტაციას (მათზე მხოლოდ ორიოდე აქცენტს ვხედავთ, დეკორატიული გირჩების სახით), მაშინ როცა ჩვენთვის საინტერესო ეპოქის ძეგლების უმეტესობა უხვად არის მორთული. თვით სამშენებლო მასალა – ფოროვანი ტუფი არ იძლეოდა მასზე ორნამენტის ამოკვეთის საშუალებას, მაგრამ უფრო არსებითი ჩანს სხვა გარემოება: XII–XIII საუკუნეებში მიღებულია ნაგებობათა ექსტერიერის გადაწყვეტის ორნაირი სისტემა – მდიდრულად შემკული შენობების გვერდით თანაარსებობენ სადა ფასადების მქონენიც (გელათი, თიღვა, ყინცვისი, ტიმოთესუბანი) და წალენჯიხაც მათ რიცხვს მიეკუთვნება.

ამის შემდეგ შესაძლებელი ხდება წალენჯიხის ტაძრის ქრონოლოგიური გამიჯვნა XIII საუკუნის დასაწყისის ძეგლებისგანაც. მათი ძირითადი საერთო ნიშანი, ეს არის ინტერიერის აღნაგობა და შინაგანი სივრცის კომპაქტურობა, მაშინ როცა გარე მასების წყობა აშკარად განსხვავებულია. იკორთიდან (1172 წ.) მოყოლებული ნაგებობათა ექსტერიერების ზედა ნაწილები – მკლავების გადახურვა, განსაკუთრებით კი გუმბათი, თანდათან მაღლდება. წუღრუღაშენში (1222 წ.) გუმბათის სიმაღლე ოდნავ ჭარბობს კიდეც ძირითადი კორპუსისას. წალენჯიხის გუმბათი განახლებულია XIV საუკუნის დასასრულს (იხ. ქვემოთ) და ამ დროის შესატყვისად, შეწონასწორებულია შენობის საერთო პროპორციებთან, მაგრამ იგი არც თავდაპირველად უნდა ყოფილიყო მაინცადამაინც მაღალი, რაზედაც ცხადად მეტყველებს ნაგებობის გარეგანი ფორმების სიდინჯე და გაშლილი ფრონტონები.

ეს ორი ეპოქის განსხვავებული თეოლოგიური და ესთეტიკური პრინციპია, რაც წალენჯიხის ტაძარს და XII–XIII საუკუნეების მიჯნის ძეგლებს თიშავს ერთმანეთისაგან.

ერთი სიტყვით, ყოველივე ‘ხელოთ აღნიშნული, ვფიქრობთ, სრულ საფუძველს გვაძლევს იმისათვის, რათა დავასკვნათ, რომ წალენჯიხის ტაძარი აშენებულია XII საუკუნის შუა ათეულ წლებში (გელათის მთავარი ტაძრის განსრულების შემდეგ, ანუ 1130 წლისა და ამავე საუკუნის 80-იან წლებს შორის).[15]

მომდევნო ერთი საუკუნის მანძილ‘ზე წალენჯიხის ტაძარი რომ მოქმედია, ეს უკვე ვიცით: მისი „მონდობილი" დადიანები მას ხატებს სწირავენ, მაშასადამე, ‘სრუნვასა და ყურადღებას არ აკლებენ. მაგრამ ჩანს, ასე დიდ ხანს არ გაგრძელებულა; მომდევნო ეტაპ‘ზე ტაძარს რაღაც დიდი განსაცდელი დასდგომია. ჩამონგრეულა მისი გუმბათი და ‘ხედა ნაწილები, გაპარტახებულა ტაძარი. მი‘ხვ‘ხი არ ვიცით, მაგრამ კაცის ხელი, არც მტრისა და არც მოყვრისა, ამ საქმეში არ უნდა იყოს გარეული. XIV საუკუნის თითქმის მიწურულამდე ქვეყანაში შედარებით სიმშვიდე ‘სუფევს (გიორგი ბრწყინვალის და ბაგრატ V-ს ხანა). გარეშე მტრები ვეღარ აქტიურობენ.[16] საუკუნის დასაწყის‘ში დასავლეთ საქართველოს ხელისუფალთა შორის ურთიერთობა გამწვავებულია, მაგრამ გამორიცხულია შინაურებს ერთმანეთის ტაძარ-სალოცავები დაე‘ხიანებინათ. და მაინც, წალენჯიხის ტაძარი რომ სწორედ ამ დროს დაინგრა, ცხადია, რაკი ადრე მოქმედი ყოფილა, საუკუნის დასასრულს კი მას აღდგენა დასჭ‘ირვებია; თანაც დაინგრა ერთბა‘შად – ალბათ, მიწისძვრის ან სხვა რაიმე ბუნებრივი მოვლენის შედეგად.

ტაძარი არა მარტო აღ‘უდგენიათ, მოუხატავთ კიდეც, რასაც უკვე ჩაძიებავარაუდები აღარ სჭ‘ირდება – დოკუმენტურად არის დადასტურებული. ყოველივე ეს კი ძლიერი ფეოდალის და სახელმწიფო მოხელის – ვამეყ დადიანის (ზეობის პერიოდი – 1384-1396 წწ.) სახელსა და საქმიანობას უკავ‘შირდება.

ვამეყი თავისი დროის საკმაოდ აქტიური მოღვაწე ჩანს. ქვეყანა კვლავ დაშლილია სამეფო-სამთავროებად. მიუხედავად იმისა, რომ ვამეყი საქართველოს მეფემ – ბაგრატ V-მ „დასუა" დადიანად,[17] იგი ფაქტიურად, ოდი‘შის სრული ბატონ-პატრონია.[18] საინტერესოა აღინი‘შნოს ისიც, რომ არეულ ქვეყანა‘ში, მეფე-მთავრების მუდმივი, ხშირად სისხლიანი, ქი‘შპობის დროს, ვამეყი ყოველთვის ცენტრალური ხელისუფლების მხარეზეა.[19]

ხობის ეკლესიის ერთი წარწერის მიხედვით, ვამეყს ძლევამოსილად ულაშქრია ჯიქეთში. „ ...მიუჴდა ჯიქეთს ურწმუნოებისა და ორგულობისათვის... შეურაცხ და უჴმარ იქმნა მათი სიმაგრენი, გაგარნი და უღაღნი, ყოველნივე ძალითა მოირჭუნა, მრავალთა ჯიქეთისა პატრონთაგან მიუვალი მოარბივნა. რაოდენი მოეწყო, მათი მძევალნი წარმოასხა და სხვანი აოტნა და მაშინ

---

[15] იხ. აგრეთვე – თ. სანიკიძე, წალენჯიხის ტაძრის დათარიღებისათვის. ქართული ხელოვნების ნარკვევები, IV, თბ., 2005, გვ. 19-20.

[16] საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, თბ., 1979, გვ. 624-667.

[17] ქ"ც, IV, თბ., 1973, გვ. 263

[18] დადიანების თანდათანობით გამთავრების პროცესი კარგად აქვს მოცემული ო. სოსელიას. იხ. მისი – სამეგრელოს სამთავროს წარმო‘შობის თარიღისათვის. მიმომხილველი, II, 1951, გვ. 172, 176.

[19] ვამეყი იმერეთის მეფე – გიორგის აუჯანყდა, დაამარცხა, ხოლო „მა‘შინ განზრახვითა ვამეყ დადიანისათა, ჩამოვიდა გიორგი, ძე დიდისა ბაგრატ მეფისა, და დაიპყრა კუალად იმერეთი". ქ‘ც, IV, თბ., 1973, გვ. 804

მოიღო სვეტნი და ფიქალნი ესენი მარმარილოსანი და მამა დედათა ლარნაკი".[20] ეს ფაქტი ვამეყის ძლიერებისა და დამოუკიდებლობის კიდევ ერთი, ცხადი მაჩვენებელია. თუმცა, არ არის გამორიცხული, რომ მისი ეს ლაშქრობა მეფისგანაც ყოფილიყო სანქცირებული, რადგანაც ჯიქები საუკუნეების მანძილზე, მაგრამ პერიოდულად, საქართველოს პმორჩილებდნენ და ერთხანს ქრისტიანობასაც აღიარებდნენ. ჩანს, ასე იყო ამ დროსაც, რაკი ვამეყს ისინი ურწმუნოებისა და ორგულობისთვის დაუსჯია.

ჯიქეთიდან ჩამოტანილი „სვეტნი და ფიქალნი" ვამეყს ხობის ტაძრისთვის შეუწირავს, სადაც ისინი მისსავე ეკვდერში ჩაუშენებიათ და დღესაც იქვეა დაცული.[21] მას სხვა ეკლესია-მონასტრებიც არ დაუტოვებია უყურადღებოდ. ცნობილია აგრეთვე ხატი ჯუმათის ეკლესიიდან, რომელიც მისი მშობლებისა და ძმის დაკვეთით მოუჭედიათ. საინტერესოა, რომ ხატის წარწერაში ვამეყი, მამის სიცოცხლეშიევ და, მისგან განსხვავებით, მანდატურთუხუცესად იწოდება. „მთავარანგელოზსო გაბრიელ, მეოხ და მფარველ ექმენ ამა სოფელსა და მერმესა მას საუკუნესა პატრონსა ერისთავთ-ერისთავსა დადიანს გიორგის და მეუღლესა მათსა რუსუდანს, ძეთა მათთა მანდატურთ-უხუცესსა ვამეყს და გურიელსა კახაბერს, რომლისა ბრძანებითა მოიჭედა ესე ხატი."[22]

ყველა ზემოთ მოტანილ ფაქტს თუ იმასაც დავუმატებთ, რომ ვამეყს საკუთარი ზარაფხანაც ჰქონია,[23] იგი წარმოგვიდგება როგორც ერთ-ერთი გამორჩეული ხელისუფალი იმ დროის საქართველოს მეფე-მთავართა შორის.

წალენჯიხის ტაძრის ინტერიერის გასამშვენიერებლად ვამეყს კონსტანტინოპოლიდან მოუწვევია მხატვარი კირ მანუელ (მანოელ) ევგენიკოსი. ეს თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია საქართველოსა და ბიზანტიის კულტურული ურთიერთობების ისტორიაში. თუმცა, ბიზანტია ამ დროს ძლიერ დასუსტებულია და თავისი არსებობის უკანასკნელ წლებს ითვლის, იგი მაინც რჩება მართლმადიდებელი ქრისტიანობის ბურჯად და საქართველოს ხელისუფალნი, ამ მაქმადიანობის სასტიკი მოძალების ხანაშიც, ცდილობენ ბიზანტიასთან ახლო წარსულში არსებული მჭიდრო ურთიერთობის შენარჩუნებას. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ამ დროიდან ბიზანტიას მასობრივად ტოვებენ ინტელექტუალები და შემოქმედნი (მიდიან იტალიაში, ესპანეთში...).

---

[20] თ. ეორდანია, ქრონიკები, II, 1897, გვ. 199-202; ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 134; თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ., 1951, გვ. 76; დაწერილებით იხ. ვ. ბერიძე, ხობის ტაძრის ისტორიისათვის. საქართველოს მეცნ. აკადემიის მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, №2, 1973, გვ. 72-88.

[21] „სვეტნი და ფიქალნი" წარწერაში მკაფიოდ იკითხება, მაგრამ ხობის ტაძარში მხოლოდ „ფიქალნი" – ორი დიდი ცერად ჩამოკვეთილი და ლილვებით დამშვენებული მარმარილოს ფილაა ჩაშენებული. მაშასადამე, არსებულა „სვეტნიც", რომელთაც ჩვენამდე არ მოუღწევია.

[22] დ. ბაქრაძე, არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში, ბათუმი, 1987, გვ. 221.

[23] ვამეყისეული ფულის ნიმუში ინახება სოხუმის მუზეუმში (აღმოჩნდა 1927 წ.). მასზე გამოსახულია მამაკაცის პორტრეტი, ასომთავრული წარწერით – „ვ ა მ ე ყ". მონეტა ბიზანტიური ასპრის ტიპისაა. იხ. ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941, გვ. 90-91; თ. აბრამიშვილი, XIII-XIV სს. დასავლეთ-ქართული მონეტები, თბ., 1959, გვ. 100-108; Д. Г. Капанадзе, Грузинская нумизматика, Москва, 1955, გვ. 97.

კონსტანტინოპოლიდან მხატვრის ჩამოყვანისა და წალენჯიხის ტაძრის მოხატვის ამბავი თვით ტაძრის რამდენიმე ფრესკულ წარწერაშია მოთხრობილი.[24] წარწერები განთავსებულია გუმბათქვეშა ბურჯების დასავლეთ წახნაგზე და შესრულებულია ქართულ და ბერძნულ ენებზე, მოზრდილი ზომის, მკაფიოდ ნაწერი ასომთავრულით. წარწერები ჯერ კიდევ ბროსეს დაზიანებული დახვედრია. ექ. თაყაიშვილის დროს მათ უფრო მეტი სიტყვები და ასოები კლებია. მიუხედავად უკანასკნელ წლებში განხორციელებული ფრესკების გამაგრება-კონსერვაციისა, ტაძრის კედლებზე ნალესობის აქერცვლა და წარწერებისა და ფრესკების დაზიანება დღესაც, უფრო შენელებულად, მაგრამ მაინც გრძელდება.

ტაძარს ძირითადი კარი აქვს დასავლეთიდან და მასში შესული ადამიანი პირველ ვიზუალურ შთაბეჭდილებას იღებს სწორედ ამ წარწერებისაგან, რომლებიც გუმბათქვეშა ბურჯების სწორ წახნაგებზე, თვალთა დონეზე, საგანგებოდ მოჩარჩოებულნი, მკაფიოდ იკვეთება და ამით მათში მოხსენებული ქტიტორისა და მხატვრის სრულიად დამსახურებულ თავმოწონებას ათვალსაჩინოებს.

ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ ბურჯზე მოთავსებული წარწერა (სურ. 4) ასეთია:

†ᲣᲪᲔᲮᲐᲥᲜᲘᲪ:	ქ. პატრიონისა
ᲗᲘ: ᲘᲐᲒ ᲜᲘᲪ :ᲫᲪ	ᲗᲘ: ᲘრᲗᲕსა: Და:
ᲯᲠᲫᲪᲔᲐᲒ: ᲥᲔᲥ	ᲛᲜᲓᲐᲢრᲗ: ᲣᲮ[Ი]
ᲪᲘᲜᲘᲪ: ᲫᲪᲫᲘᲪᲠᲜᲘᲪ:	ᲪᲔსᲘსა: ᲓᲐᲓᲘᲐᲜᲘსა:
ᲜᲪᲯᲘᲧᲜᲘ: ᲩᲐᲭᲪ:	ᲕᲐᲛᲔᲧᲘს: ᲑრᲫᲐ
ᲠᲘᲩᲘᲒᲪ:ᲯᲥᲜ...	ᲜᲔᲑᲘᲗᲐ: ᲛᲘᲕ...
ᲧᲥᲚᲒᲪᲠᲔᲘᲣᲥ	კᲘსᲗᲐᲜტᲘᲜᲘ
ᲜᲜᲘᲒ ᲯᲔᲪᲔᲜᲪᲐᲘ	ᲕᲚᲘᲗ: ᲛხᲐტᲕᲐრᲘ:
ᲧᲘᲐ ᲯᲪᲠᲥᲘᲜᲜᲘ:	კᲘრ ᲛᲐᲜᲘᲔᲚᲘ:
ᲘᲜᲚᲘᲠᲘᲧᲥᲚ:	ᲔᲕᲒᲔᲜᲘᲙᲘს:
ᲫᲪ: ᲫᲪ..	ᲓᲐ: ᲓᲐ..
[ᲘᲚᲘ ᲘᲧᲜᲘᲚᲘᲪ ᲧᲘᲬᲘ	[ᲔსᲔ ᲔᲙᲚᲔსᲘᲐ ᲨᲔᲕᲔ
ᲜᲠᲘᲒᲪ ᲘᲜᲯ]ᲐᲒ	ᲕᲜᲘᲗᲐ ᲓᲛ]ᲠᲗ
[ᲘᲚᲪᲒᲪ ᲜᲘᲠᲪ] Ც ᲧᲠ	[ᲘსᲐᲗᲐ ᲕᲘᲜᲪ] Ა ᲨᲜ
[ᲫᲥᲚᲪ ᲩᲐᲭ] ᲪᲠᲥᲒᲪ	[ᲓᲘᲜᲐ ᲑრᲫ] ᲐᲜᲘᲗ
[ᲒᲫᲠ] ᲪᲪ: ᲧᲫᲜ	[ᲗᲫᲜ]ᲪᲐ: ᲨᲜ Დს
[ᲘᲜᲠ] ᲪᲜᲠ: ᲪᲜᲠ: ᲪᲜᲠ:	[ᲓᲜ]ᲐᲜ: ᲐᲜ: ᲐᲜ:

[24]წალენჯიხის ტაძრის კედლებზე სხვა წარწერებიცაა, ძირითადად ფრესკული კომპოზიციების თანმხლები, სალვთისმეტყველო ხასიათისა, შესრულებული როგორც ქართული, ისე ბერძნული ასომთავრულით. მათი ნაწილი გამოცემული აქვს მ. ბროსეს. იხ. მისი დასახ. ნაშრ., გვ. 9-21; ქართული წარწერები თითქმის სრულად იხ. ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 209-238; ბერძნული – იხ. თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ., 1951, გვ. 58-59. ქართული და ბერძნული წარწერები ერთად – იხ. И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб. 1992.

წარწერაში ბევრგან სიტყვები შემოკლებულია, მაგრამ ქარაგმის ნიშანი იშვიათად არის ნახმარი. ასოები ხშირად ერთმანეთშია შეწიაღებული. ტექსტის მე-6 და მე-11 სტრიქონებში ექ. თაყაიშვილი კითხულობს – „მოვიყვანე" და „დავახატვინე",[25] მაგრამ უფრო სწორი ჩანს მ. ბროსეს – „მოვედ" და „დავხატე".[26] აქ მართლაც, პირველ პირში უნდა იყოს საუბარი, კირ მანუელ ევგენიკოსის სახელით. რა თქმა უნდა, ეს წარწერა, ისევე როგორც სხვა ქართული წარწერები, ბერძენ მხატვართან შეთანხმებით, ქართველი ოსტატების მიერ არის შესრულებული.

სხვა მკვლევართა წაკითხვის მცირედი კორექტირებით, წარწერა ასე შეიძლება გაიმართოს: „ქ. პატრონისა ერისთავთ ერისთვისა და მანდატურთ უხუცესისა დადიანისა ვამეყის ბრძანებითა მოვედ კონსთანტიპოვლით მხატვარი კირ მანუელ ევგენიკოსი და დავხატე ესე ეკლესია შეწევნითა ღვთისაითა. ვინცა შენდობა ბრძანოთ, თქვენცა შეგინდოს ღმერთმან. ამინ, ამინ, ამინ."

ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯის წარწერა (სურ. 5) ორი ნაწილისაგან შედგება და უფრო საინტერესო ცნობებს შეიცავს.

ⵜⵔⵚⴰⴷⵏⵓⵏⴷⵓⵀ:	ⵊ.ⴼⴰⵔⵣⵉⴱⴰⴶⵣⵏⵓ:
ⴷⵚⵗⵄⴰⴷⴰⵏⵚ:	ⵎⴰⵛⵅⵓⵣⵔⵉⵙⴰ:
ⵢⵏⵔⵏⴷⵀⵏⴳⵚ: ⵥⴰ	ⵛⵉⴼⵉⵏⵏⵉⵜⴰ: ⵅⵓ
ⵍⵔⵀⵔⵏⵓⴰⴷⴹⵏ	ⵙⵜⵏⵜⵉⴰⵅⵓⵣⵍⵉ
ⵙ: ⵚⵚⴷⴰⴷⵏⵥⴷⵀ	ⵙ: ⴷⴰ: ⵎⵓⵣⵉⵢⵣⴰⵏ
ⵏⴳ: ⴷⵔⵚⵔⴷⴰⵏ:ⵏ	ⵉⵜ: ⵎⵀⴰⵜⵣⴰⵔⵉ: ⵉ
ⵍⵏ: ⵥⵏⴰⴷⵚⵀⴰⵏⴹ:	ⵍⵉ: ⵅⵉⵔ ⵎⴰⵏⵓⵉⵍ:
ⵀⴷⵏⵀ:	ⵛⵣⵉⵏ:....
ⴰⵀ	ⵓⵏ...
ⴷⵚⵔ[ⵚⴰⴰⵣⵏⴹⵏ]	ⵎⴰⵀ[ⴰⵔⵓⴱⵉⵍⵉⵉ]
ⵜⴷⵚⵏⵚⵏⵚ: ⵚⵚ: ⵚⵀⵚ	ⵅⵣⴰⴱⴰⵍⵉⴰ: ⴷⴰ: ⴰⴷⴷ
ⴰⴰⵀⵏⵥⵏ: ⵍⵚⵏⵍⴰⴹⵚ	ⵔⵓⵏⵉⴰⵅⵉ: ⴱⴰⴱⵉⵙⵍⴰ
ⴷⵚ: ⵚⵚ ⴷⵏⴷⵏⵥⴰⵏⵏⵍⵏⴳ	ⵣⴰ: ⴷⴰ: ⵣⵉⵣⵉⴷⵔⵉⴱⵉⵜ:
ⴷⵚⵗⵄⴰⴷ⵿ ⴰⵏⵚ: ⴰⵚⴳⵚ:	ⵎⴰⵛⵅⵓⵣⴰⵔⵙⴰ: ⵔⴰⵜⴰ:
ⵍⴷⵏⵄⵏⵀⵚⵏ: ⵀⴷⵏⵀⵗⵚ:	ⴱⵣⵉⴱⵅⵏⴰⵏ: ⵛⵣⵉⵏⵛⴰ:
ⵚⵏⵚⵏⵚ ⵚⵉⵏⵏⵚ: ⴷⵚⵏ: ⵍⵚ	ⴷⵉⴷⵏⴰ: ⴷⴷⵉⵏⴰ: ⵎⴰⵏ: ⴱⴰ
ⵀⵏⴳⴳⵄⴷⵏⵏⵚⵏⵚ: ⵚ⵿ⵀ: ⵚ⵿ⵀ: ⵚ⵿ⵀ:	ⵏⴽⵉⵜⵃⵣⵉⵏⴰⵏⴰ: ⴰ⵿ⵏ: ⴰ⵿ⵏ: ⴰ⵿ⵏ:

.....ⴷⵚ .....ⵎⴰ

ⵢⵏⵀⵏⵍⵏⴱⴳⵚ: ⵎⵉⵏⵉⴱⵉⵍⵜⴰ:

[25] ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 211.

[26] მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ., გვ. 16-17; თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 52-53

ᲣᲪᲜᲔᲘᲜᲪ: ᲒᲐᲚᲐᲢᲝᲜᲗᲐ:
ᲨᲪ: ᲔᲣᲜᲗᲚᲘᲤᲪ ᲓᲐ: ᲮᲔᲚᲘᲡᲣᲤᲐ
ᲜᲪᲪ: ᲨᲪ: ᲨᲜᲪᲐᲣ ᲚᲗᲐ: ᲓᲐ: ᲛᲜᲐᲠᲔᲗ
ᲘᲜᲪ: ᲧᲪᲪ: ᲧᲜ ᲘᲜᲩ ᲣᲚᲗᲐ: ᲧᲗᲐ: ᲨᲜᲜ ᲚᲜᲜ:
ᲪᲜᲩ: ᲪᲜᲩ: ᲪᲜᲩ: ᲐᲜᲜ: ᲐᲜᲜ: ᲐᲜᲜ:[27]

ამ წარწერის წაკითხვაშიც, ვფიქრობთ, გარკვეული კორექტივის შეტანა აუცილებელია, რომლის შემდეგაც სიტყვების განსრულებისა და ქარაგმების გახსნით, იგი ასე შეიძლება წავიკითხოთ: „ქ. წარვეგზავნეთ მაცხოვრისა შეწევნითა კოსტანტიპოვლეს და მოვიყვანეთ მხატვარი ესე კირ მანუელი ჩვენ ორმან მახარობელი ქვაბალია და ანდრონიკე გაბისულაეა და ვეეედრებით მაცხოვარსა, რათა გვიხსნას ჩვენცა დიდსა დღესა მას განკითხვისასა. ამინ. ამინ. ამინ." ეს ტექსტი აქ მთავრდება და მკაფიო ჩარჩო (ასოების მსგავსად, მოთეთრო ფერისა) აქვს შემოყოლებული.

მას ქვემოთ მომდევნო ტექსტი, რომელსაც მკვლევარები ზედასთან გადაბმულად კითხულობენ, შინაარსითაც და ფორმითაც სრულიად დამოუკიდებელია. მიუხედავად იმისა, რომ მათ შორის არეში ნალესობა ამოცვენილია, აშკარად ჩანს, რომ ქვედა წარწერას ჩარჩო ცალკე ჰქონდა შემოყოლებული. წარწერას თავში ორი თუ სამი სტრიქონი აკლია. მ. ბროსეს დროს ერთ-ერთი ზედა სტრიქონის ორი გრაფემა ჯერ კიდევ არსებულა.[28] დღეს ისიც გამქრალია. ამ სტრიქონის დამატებით წარწერა ასე უნდა წავიკითხოთ: „[ეკლესიისა] მაშენებელთა გალატოზთა და ხელისუფალთა და მზარეულთა ყოველთა შეუნდოს ღმერთმან. ამინ. ამინ. ამინ."[29]

ბერძნული წარწერა მოთავსებულია ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯის (სურ. 5) შენობაში შესასვლელისაკენ მიქცეულ, დიდ წახნაგზე (როგორც ზემოთ აღინიშნა, ბურჯი რვაწახნაგაა) და შინაარსით პირველი წარწერის იდენტურია.

. ЙНСІ... ДОЫЛОЫТОЫИХКАІ
AMARTOЛпх MANOUHЛТОUИХГЕN
КОЫТОUZОГРАЦ ''' TOUC....
TOCTONNAWN: ЙTOUT
ЕЛИWNTOCAPETHN...
THNУРОЛНN: НТ.. М..
NAXOUC ''' ЕСНЛЕ.
TOUKУСМОХЕ

---

[27] იხ. ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., იქვე; მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ., გვ. 17; ო. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 53.

[28] მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ., გვ. 17.

[29] ტექსტში სიტყვა „ეკლესიისა" ჩვენი ნავარაუდევია, რაც ამოტეხილი ადგილის ზომის მიხედვით ბუნებრივი ჩანს და არც უანალოგოა. სხვა მკვლევარებს სწორედ ამ სიტყვით აქვთ აღდგენილი პირველი წარწერის მე-12 სტრიქონი. მას აქ, ალბათ, წინ უძღოდა უფლისადმი მიმართვა – საკვლევრებელი სიტყვები, ორ სტრიქონად.

ΒΑΜΕΚ ''' ΟΝΣΜΑΤΗ. ΤΩΝ..
ΤΑΟΝΣΜΑΤΑ ''' ΤΑΥΤΑ: ΚΟ...
ΟΜΟΧΑΡΕΒΕΛΗϹ ''' ΚΕΑΝ...
ΚΟϹΟΚΑΠΙϹΟΥΛΑϹ: ΚΕΕ
ΤΗΝΓΡΑΦΗΝΤΑΥΤΗΝΑϹΕΥΕ..
ΜΟΥΤΟΥΛΡΤΟΛΟΥ '''
ΤΟ.. ΤΩΝΧΡΥϹΗΑΝ

წარწერის თ. ყაუხჩიშვილისეული თარგმანი ასეთია: „ქრისტე, ვედრება ღვთისმონისა და ცოდვილის მანუელ ევგენიკოსისა, მხატვრისა, რომელმაც აღმართა ტაძარი, როდესაც მოვიდა კონსტანტინოპოლიდან, სადაც მონაზონები გაგზავნა... ერისთავთ-ერისთავმა (?), რომლის სახელია ვამეყ. სახელებია მათი: ქობალია მახარობელი და ანდრონიკე გაბისულავა... და ეს მხატვრობა ჩემი, ყველა ქრისტიანთა შორის ცოდვილისა, შეიწყნარე."[30]

მოტანილი წარწერებიდან, უწინარესად, ირკვევა, რომ ვამეყ დადიანს კონსტანტინოპოლიდან მოუწვევია მხატვარი კირ მანუელ ევგენიკოსი, მაინცადამაინც და კონკრეტულად, წალენჯიხის ტაძრის მოსახატად. მანუელ ევგენიკოსის შესახებ სხვა არაფერი ვიცით, მაგრამ დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ იგი ბიზანტიაშიც ცნობილი მხატვარი უნდა ყოფილიყო, რაკი ვამეყის წარგზავნილებმა სწორედ ის აირჩიეს და წამოიყვანეს საქართველოში. ამას წალენჯიხის მოხატულობაც ნათლად ადასტურებს. იგი მაღალი რანგის, კარგად ხელგაწაფული ოსტატის მიერ არის შესრულებული და პალეოლოგთა ხანის ბიზანტიური ფერწერის თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს, რაც არაერთი ცნობილი მკვლევარის მიერ არის აღიარებული.

არც ის ვიცით, თუ კირ მანუელი ზუსტად რომელ წელს ჩამოვიდა საქართველოში, რა დრო მოანდომა წალენჯიხის ტაძრის მოხატვას, ან რა ბედი ეწია მას შემდეგ, რაც მან ეს, საკმაოდ მასშტაბური, სამუშაო დაამთავრა. არ არის გამორიცხული, რომ XIV საუკუნისავე ცნობილი ბიზანტიელი მხატვრის თეოფანე ბერძენის (გრეკის) მსგავსად, რომელიც რუსეთში დამკვიდრდა, ისიც, ბიზანტიაში შექმნილი მძიმე ვითარების გამო, საქართველოში დარჩა და აქ განაგრძო მოღვაწეობა.

სრულიად ნათელია მხოლოდ ის, რომ მისმა შემოქმედებამ, წალენჯიხის მოხატულობის სახით, თვალსაჩინო გავლენა იქონია შემდგომი საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ ფერწერაზე.

წალენჯიხის ტაძრის მოხატულობა საფუძვლიანად აქვს შესწავლილი ი. ლორთქიფანიძეს.[31] ჩვენ კი ძეგლის ამდროინდელი ისტორიის ასე თუ ისე შესავსებად და ხაზგასასმელად იმისა, რომ კირ მანუელი მართლაც მაღალი

---

[30] თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 51-53

[31] И. Лордкипанидзе. Роспись в Цаленджиха. 1992. ნაშრომში განხილულია აგრეთვე ხობის ვამეყ დადიანის დროინდელი, ნაბახტეკის (1412-1431 წწ.), გელათის წმ. გიორგის ტაძრის (XVI ს.) და კორცხელის (XVII ს.) ეკლესიის მოხატულებები, რომლებშიაც კირ მანუელის ხელწერის გავლენა გარკვევით ელინდება.

რანგის ხელოვანი იყო, მოხატულობის მხოლოდ ზოგად მონაცემებს მოვიტანთ (სურ. 5-8).

ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ტაძრის მოცულობა და სტრუქტურა საშუალებას აძლევდა მხატვარს სრულად გაეშალა საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობები. უწინარესად, ყურადღებას იქცევს მოხატულობის ვრცელი, რთული და გარკვეულწილად მწყობრი პროგრამა, რომელიც მიუხედავად ტრადიციულობისა, საკმაოდ მნიშვნელოვან იკონოგრაფიულ, კომპოზიციურ თუ კოლორისტულ სიახლეებს შეიცავს. ტაძრის კედელ-კამარებზე ფართოდ არის გაშლილი ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდები – სასწაულები, ვნებანი, ზეციური და მიწიერი მოვლენები, მოცემულია სცენები ღმრთისმშობლის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის, წმ. გიორგის, წმ. ნიკოლოზის და სხვა წმინდანთა ცხოვრებისა. მოხატულობაში დიდი ადგილი უჭირავთ ანგელოზთა, წინასწარმეტყველთა და წამებულთა ფიგურებს; არის ბიბლიური სიუჟეტებიც. კომპოზიციებს თუ ცალკეულ პერსონაჟებს თან ახლავს ბერძნული და ქართული წარწერები. მოხატულობა გვიან (XVII ს.) ადგილ-ადგილ გადაწერილ-განახლებულია, თანაც ძლიერ არის დაზიანებული, მაგრამ მისი პირვანდელი სახით წარმოდგენა მაინც ხერხდება.

მოხატულობის ძირითადი რეპერტუარი, შესრულების სტილი და მანერა ბიზანტიური წარმომავლობისაა.მაგრამ მხატვარი ადგილობრივ ტრადიციებს და მოთხოვნებს ერთგვარად მაინც უწევს ანგარიშს. მოხატულობაში ჩართულია ქართული თემატიკაც; მაგალითად, წმ. დიდმოწამეების – დავით და კონსტანტინე არგვეთელების გამოსახულებები, რაც უთუოდ დამკვეთის სურვილით და შესაძლოა, მხატვრის ადგილობრივი თანაშემწეების ხელით არის შესრულებული. ამასთანავე, დაკმაყოფილებულია დონატორის სრულიად კანონზმიერი ამბიციაც – ვამეყ დადიანის და მისი ოჯახის წევრების პორტრეტული უკვდავყოფით, ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე (იხ. ქვემოთ), სადაც ბევრ სხვა შემთხვევაშიაც არიან ხოლმე ქტიტორები წარმოდგენილნი.

კვლავ დავუბრუნდეთ კირ მანუელის ბერძნულ წარწერას, რომელშიაც იგი თავს არამარტო მხატვრად, არამედ მშენებლადაც – ტაძრის აღმმართველად წარმოგვიდგენს.[32] ჩანს, ეს გახდა საფუძველი იმისა, რომ ბროსეს ტაძრის მშენებლობის თარიღად XIV საუკუნის ბოლო წლები ევარაუდა. ამ მოსაზრებას ხელს უწყობს ისიც, რომ ზემოთ მოტანილ ქართულ წარწერაში ეკლესიის მშენებელნი და გალატოზნი არიან დასახელებულნი.

სინამდვილეში რომ საქმე სულ სხვაგვარადაა, ეს უკვე ითქვა, მაგრამ რაკი ტაძრის არქიტექტურა „ძნელად" მეტყველია და, რაკი გარკვეული იმპულსიც არსებობს, შეიძლება საკითხს სხვა კუთხითაც შევხედოთ.

წალენჯიხის ტაძრის არც ზოგად და არც მის რომელიმე მონაკვეთს თუ დეტალს, განსხვავებით მისივე მოხატულობისაგან, უცხო კაცის ხელი ნამდვილად არ ეტყობა. ტაძარი ქართველი ოსტატის, ქართულ სამშენებლო

---

[32] თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 51-53. წარწერა ზოგ მკვლევარს ისე აქვს ნათარგმნი, რომ მასში სიტყვები - „აღმართა ტაძარი", არ ჩანს, მაგრამ ალბათ, უფრო უნდა დავეყრდნოთ თ. ყაუხჩიშვილს, რომელიც ტექსტის განმარტებაში კიდევ ერთხელ აღნიშნავს, რომ კირ მანუელს მონაწილეობა მიუღია ტაძრის მშენებლობაშიც.

ტრადიციებზე აღსრდილი ხუროთმოძღვრის მიერ არის აშენებული. მას ის ელემენტებიც კი არ გააჩნია, რომლებიც აფხაზეთის ტერიტორიაზე არსებულ, დასავლურ-ქართულ ნაგებობებს აკავშირებს ბიზანტიურ არქიტექტურასთან. ამასთანავე, წარმოუდგენელია, რომ კონსტანტინოპოლიდან ჩამოსულ ხელოვანს, და ისიც მხატვარს, ასე მყისიერად აეთვისებინა საუკუნეთა განმავლობაში ჩამოყალიბებული მშენებლობის ქართული წესები.

მაშასადამე, კიდევ ერთხელ ვადასტურებთ, რომ წალენჯიხის ტაძრის აშენება-აღმართვა ამ დროს არ მომხდარა. წარწერებში იგულისხმება მხოლოდ მისი აღდგენა-შეკეთება და გაფართოება. მართლაც, ტაძრის სამშენებლო ფენებიდან ერთერთი სწორედ ამ პერიოდისა ჩანს. კერძოდ, ამ ეტაპზეა ამოყვანილი გუმბათი, რომელიც ათეული წლების მანძილზე ჩამონგრეული იყო. ამავე დროისაა ეკლესიის ფასადებზე მიშენებული გალერეების ნაწილი და ნაგებობის კედელ-კამარების ცალკეული მონაკვეთები, რომელთაც შეკეთების კვალი გარკვევით ეტყობა. აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ ამ ყველაფრის „მაშენებელნი და გალატოზნი" ითხოვენ შენდობას ზემოთ მოტანილ წარწერაში.

ძეგლის არქიტექტურული მონაცემები იმასაც გვიდასტურებს, რომ კირ მანუელს არც მის რესტავრაციაში შეუსრულებია რაიმე მნიშვნელოვანი როლი. შესაძლოა, იგი როგორც გამოცდილი ხელოვანი და თანაც უცხოელი, რაღაც რჩევებს აძლევდა მშენებლებს, მაგრამ არა არსებითს. ნაგებობის გუმბათიცა და გალერეებიც იმსანად ქართულ ხუროთმოძღვრებაში კარგად აპრობირებული ხერხებითა და ფორმებით არის შესრულებული. უნდა ვიფიქროთ, რომ ტაძრის განახლება-გაფართოება მხატვრის თვალწინ მიმდინარეობდა და მანაც ნაგებობის მოხატვასთან ერთად, ესეც საკუთარ დამსახურებად მიითვალა. ამასთანავე ის, რომ ტაძრის „აღმართვის" შესახებ მხოლოდ ბერძნულ წარწერაშია საუბარი, კიდევ ერთხელ მიუთითებს კირ მანუელის მოკრძალებულ წვლილზე ამ საქმეში.

წალენჯიხის ტაძარი რომ XIV საუკუნის მიწურულს იყოს აშენებული, თვით ქტიტორი – ვამეყ დადიანი უნდა ჩანდეს წარწერებში პირველ პლანზე, როგორც ეს სხვა ძეგლების ისტორიაში გვაქვს. ვამეყი მხოლოდ კონსტანტინოპოლიდან მხატვრის მოწვევის და ტაძრის მოხატვის ინიციატორ-ორგანიზატორად წარმოგვიდგება.

ამ თვალსაზრისით არაფერს გვაძლევს ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე არსებული ვამეყის გამოსახულება, მაგრამ მასზე მაინც უნდა შევაჩეროთ ყურადღება. ექ. თაყაიშვილის აზრით, აქ ეხატნენ მანდატურთუხუცესი ვამეყ დადიანი, მისი მეუღლე მარეხი და შვილი გიორგი.[33] ფრესკა ბროსეს დროს უკვე ძლიერ ყოფილა დაზიანებული.[34] შესაძლოა, ვამეყს ეკლესიის მოდელი ეჭირა ხელში, რაც გარკვეულ საფუძველს მოგვცემდა გვემსჯელა მის დამსახურებაზე ტაძრის აღმშენებლობაში. მაგრამ არც ეს იქნებოდა გადამწყვეტი საბუთი, რადგანაც სხვა ძეგლებზე ეკლესიის მოდელით ხელში ნაგებობათა თავდა-პირველი მშენებლებიც გვხვდებიან და შემკეთებელ-მოამაგენიც. შორს რომ არ წავიდეთ, თვით წალენჯიხის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთის ეკვდერის

---

[33] „ჩრდ. კედელზე, ქვემო ფენაში გამოსახულია წმ. გიორგი ცხენზე და საერო პირები. ერთს აწერია მარეხ". ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 21.

[34] მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ., გვ. 15.

კედელ'ზე ლევან II დადიანი (1611-1657) ეკლესიის მოდელით არის გამოსახული, მაშინ როცა იგი მხოლოდ ნაგებობის ამ ნაწილის მომწყობ-ამომყვანია, საკუთარ საძვალედ.

ვამეყის გამოსახულების თანმხლები წარწერიდანაც მხოლოდ რამდენიმე ასო ილანდება, მაგრამ არც არის საკვარაუდო, რომ აქ ვრცელი ქტიტორული წარწერა ყოფილიყო. თუ გავითვალისწინებთ ვამეყის, მისი ოჯახის წევრების და მათ გვერდით ერთ დროს არსებული ფერწერული კომპოზიციების მიერ დაკავებულ კედლის ფართობს, ასეთი წარწერისათვის აქ ადგილი აღარ რჩება.

მთავარი წარწერები სწორედ იქ არის, სადაც მოსალოდნელი იყო – გამორჩეულ ადგილზე, ეკლესიაში ძირითადი შესასვლელის პირდაპირ და სრულიად ცხადი შინაარსით: ვამეყს კირ მანუელი მოუწვევია მოსახატად უკვე არსებული ტაძრისა, რომლის აღდგენა-მოწესრიგება უკვე მიმდინარეობდა.

მკვლევართა აზრით, ტაძრის მოხატვაში მონაწილეობა მიუღიათ კირ მანუელის თანაშემწეებსაც.[35] ასეთი მასშტაბის სამუშაოებს ერთი პიროვნება ვერ გასწვდებოდა, მთელი ამქარი მუშაობდა, უთუოდ. ფრესკებზე დაკვირვებისას, მათზე მართლაც გაირჩევა სხვადასხვა მხატვრის ხელი. ალბათ, გამორიცხულია, რომ კირ მანუელს თავისი თანამემამულეები ჩამოყოლოდნენ. ადამიანთა ჯგუფის ასეთი შორეთიდან ჩამოყვანა იმ დროს დიდ სიძნელეებთან იქნებოდა დაკავშირებული. მაშასადამე, მხატვარს აქაურები ეხმარებოდნენ, რომელთა შორისაც მახარობელი ქვაბალია და ანდრონიკე გაბისულავა იყარაუდებიან.[36] ბუნებრივია – ვამეყს კონსტანტინოპოლიდან მხატვრის ჩამოყვანა უნდა დაევალებინა ისეთი პიროვნებებისათვის, რომლებსაც სამხატვრო ხელოვნებაში სათანადო ცოდნა და გამოცდილება ჰქონდათ. მათ უნდა შეერჩიათ მხატვარი და შესძლებოდათ მისი ოსტატობის შეფასება. ასეთ პირებს, რა თქმა უნდა, თავისუფლად შეეძლოთ დამხმარედ გამოსდგომოდნენ ბერძენ მხატვარს ფრესკების შესრულებაში, ხოლო მანამდე ნაგებობის კედლების მოსახატად მომზადებაშიც. იქნებ, იგივენი ტაძრის აღდგენასაც ხელმძღვანელობდნენ. ისინი ბერმონაზვნები ყოფილან (ბერძნული წარწერის მიხედვით) და მათი საქმიანობის ამგვარი მრავალმხრივობა მით უფრო არ არის გამორიცხული. და თუ ასეა, აქვე დავძენთ, რომ ისინი მხატვრობაში უფრო ხელგაწაფულნი ყოფილან, ვიდრე სამშენებლო საქმეში. მათ მიერ შესრულებულად ნავარაუდევი ფრესკები[37] არ ჩამოუვარდება კირ მანუელის ნამუშევრებს, მაშინ როცა ტაძრის გუმბათი და დანამატები შედარებით დაბალი რანგის ხუროთმოძღვართა მიერ არის აგებული. თუმცა, ეს მათ ღირსებებს სულაც არ აკნინებს. უფრო დროის მახასიათებელი და შედეგია. ამასთანავე, ვინაიდან საზოგადოების ამ ფენის წარმომადგენლები იშვიათად ჩანან ჩვენი ისტორიის ასპარეზზე, ხაზგასმით უნდა ითქვას ისიც, რომ ისინი გამორჩეული, განათლებული (ბერძნულის ცოდნის გარეშე კონსტანტინოპოლში გზას ვერ გაიკვლევდნენ), დაფასებული პიროვნებები ყოფილან, რაკი მათი გვარ-სახელები (სრულად) ესოდენ საპატიო

---

[35] შ. ბროსე, დასახ. ნაშრ., გვ. 17-18; ი. ლორთქიფანიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 111 და სხვ.

[36] შ. აბირანაშვილი, უბისი. თბ., 1930, გვ. 39.

[37] Ш. Амиранашвили. Византийская живопись эпохи Палеологов и «национальные школы» (Кир Мануил Евгеник). Тезисы докладов VII конференции византинистов. Тбилиси, 1965, გვ. 55-60.

კონტექსტში, გამოჩენილი სახელმწიფო მოღვაწის, ოდიშის პატრონის (ფაქტობრივად „ხელმწიფის“) და უცხოელი მხატვრის გვერდით, საგანგებო წარწერებშია მოხსენიებული.

ყურადღებას იქცევს შემდეგი გარემოება: მართალია, ვამეყ დადიანმა დიდი ამაგი დასდო წალენჯიხის ტაძარს, მაგრამ საკუთარი საძვალე-ეკვდერი მას აქ არ მოუწყვია. ვამეყის მამა – გიორგი II დადიანი და მისი ოჯახის წევრები დაკრძალულნი არიან ხობის ეკლესიაში, მის სამხრეთ-დასავლეთ ეკვდერში (კიდევ ერთი დადასტურება იმისა, რომ წინა პერიოდში წალენჯიხის ტაძარი დაზიანებული ყოფილა, რაკი მასზე ერთდროს მინდობილი დადიანები სხვაგან დამარხულან). ამ ეკვდერის გარე კედელშია ჩაშენებული ვამეყის მიერ ჯიქეთიდან ჩამოტანილი ნადავლი – ზემოთ ნახსენები მარმარილოს „ფიქალნი“ და აქვე, შესასვლელის არქიტრავის ქვაზე ამოკვეთილია წარწერაც.[34] თვითონ ვამეყი ამავე ეკვდერში უნდა იყოს დამარხული, მაგრამ ამის შესახებ ზუსტი ინფორმაცია არ არსებობს (წარწერის შესრულების დროს ვამეყი ცოცხალია. იგი პირველ პირში მოგვითხრობს თავის გამარჯვებებზე ჯიქეთში). იმავდროულად, ტრადიციის მიხედვით, ამ ეკვდერს ვამეყის საფლავს უწოდებენ. ეი ვამეყის დროს წალენჯიხა არ (აღარ?) ყოფილა დადიანების საძვალე (ამ ფუნქციას იგი მალე შეიძენს) და ამის ერთადერთი მიზეზი შეიძლება იყოს მხოლოდ ტაძრის აღდგენა-მოხატვის დაუმთავრებლობა.

პროცესი მიმდინარეობს. დამთავრებულია გუმბათი. იგი ათწახნაგაა, ათი ვიწრო ფანჯრით; შენარჩუნებული აქვს უწინდელი სტრუქტურა, მაგრამ ზევითკენ საგრძნობლად შევიწროებულია (ქართლის მეტეხის, მცხეთის სამთავროს გვიანდელი გუმბათები) და ტლანქი, მძიმე ფორმებით გამოირჩევა. ამ წლებისა უნდა იყოს ტაძრის დასავლეთი, სამი თაღით გახსნილი გალერეა-კარიბჭეც. ტაძარს ამ მხარეს კარიბჭე თავიდანვე აუცილებლად ექნებოდა, მაგრამ რა ფორმისა – ძნელი სათქმელია. მიმდინარეობს ტაძრის გარე კედლების მოწესრიგება. სამხრეთსა და ჩრდილოეთ ფასადებზე, ჩანს, იმთავითვე დაგეგმილი ყოფილა, თაღოვანი გალერეები მიშენებულია მომდევნო ათეულ წლებში, არა უგვიანეს XV საუკუნის დასასრულისა, რაც სხვა მასალებითაც დასტურდება. მათი დაბალი მხატვრული და ტექნიკური დონე, უფრო გარკვევით მიგვითითებს ქვეყანაში სამშენებლო ხელოვნების დონის დაქვეითების ხანაზე.

აქვე უნდა დავძინოთ, რომ მთელი ამ, საკმაოდ მასშტაბური სამუშაოს ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობაზე მსჯელობა დიდად გართულებულია ორი მიზეზის გამო: ჯერ ერთი – ტაძრის თითქმის ყველა აღდგენილი თუ დამატებული ნაწილი, თავდაპირველის მსგავსი (მაგრამ არა იდენტური) ფოროვანი კვადრებით არის განხორციელებული; და მეორეც – ტაძარი გარედან კირხსნარით არის შელესილი XIX საუკუნეში. ამჟამად ნალესობა ბევრგან ჩამოცვენილია, მაგრამ კედლებზე მისი ზემოქმედების კვალი უკვე აღარასოდეს წაიშლება. ყოველივე ამის გამო სამშენებლო ფენების გამიჯვნა მხოლოდ უამრავი წვრილმანი ფაქტის ურთიერთშეჯერების საფუძველზე ხერხდება.

---

[34] მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ., გვ. 38; თ. ჟორდანია, ქრონიკები, II, გვ. 199; ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 133-134; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 78.

ტაძრის გალერეების აგების დროის შესახებ ჩვენი ეარაუდის გასამყარებლად შეიძლება მოვიშველიოთ კიდევ ერთი წარწერა, რომელიც XV საუკუნით თარიღდება და საინტერესო ისტორიულ ცნობებს შეიცავს. წარწერა ბროსეს უნახავს მხოლოდ, მისი შემდგომი დროის მკვლევარებს კი აღარ დახვედრიათ. წარწერა ამოკვეთილი ყოფილა ტაძრის დასავლეთ ღია თაღოვანი კარიბჭის ჩრდილოეთ კუთხეში მდებარე საფლავის ქვაზე. იგი ბროსესაც ვერ წაუკითხავს სრულად. მის მიერ გადმოწერილი ფრაგმენტების მიხედვით წარწერის მხოლოდ ზოგადი შინაარსის დადგენა ხერხდება. მასში მოხსენებულნი არიან გიორგი, მისი თანამეცხედრე თეთუა და ძე მათი, რომლებიც გვამცნობენ, რომ აფხაზთა მიერ აოხრებული ამ „მონასტრისათვის" „ხატით, ჯუარით და მამულით გავიხარჯენით", რისთვისაც ეს ადგილი „ნუენდა საძვალედ დაგვიჭერიაო."[39] დასაფლავებულნი, ცხადია, დიდგვარიანთა წარმომადგენლები არიან. ჯვარ-ხატებისა და მამულის გაცემის შემძლებელნი, რაკი ესოდენ საპატიო ადგილი – ტაძრის მთავარი კარიბჭის თვალშისაცემი კუთხე „დაუჭერიათ." წარწერაში ნახსენები პირების შესახებ სხვა არაფერი ვიცით. ძნელი სათქმელია, იყვნენ თუ არა ისინი დადიანთა გვარისანი, ალბათ იყვნენ, თუმცა ისტორიულ წყაროებში ამ საუკუნის დადიანთაგან გიორგი არ არის ცნობილი. ჩვენთვის უფრო არსებითი კი ის არის, რომ ამ დროს ტაძრის დასავლეთი ფრიად იმპოზანტური კარიბჭე უკვე სრულად არის აღდგენილი. ტაძრის წინაშე ასეთი დამსახურების მქონე პიროვნებებს, ღია ადგილზე, ძველ ნანგრევებს შორის არავინ დაასაფლავებდა.

ოჯახის გარდაცვლილ წევრთაგან პირველიც და უკანასკნელიც კმაყოფილნი დაშორებიან საწუთროს – მოუსწრიათ უფლის წინაშე ვალის მოხდაც და საკუთარ საფლავზე წარწერის გაკეთებაც. მაგრამ ადამიანთა ყოფაში ასეთი მშვიდი წლები ძალიან ცოტაა. ქვეყანა კელავ არეულია – დაშლილია სამეფო-სამთავროებად, გახშირებულია ურთიერთთავდასხმები, ერთმანეთის ტერიტორიებისა და მოსახლეობის რბევა-აწიოკება. დასავლეთ საქართველოში განსაკუთრებით მწვავეა მეგრელებსა და აფხაზებს შორის დაპირისპირება. აფხაზები ძირითადად თავს იცავენ, მაგრამ იმავდროულად ისინიც უფრო მცირე რაზმებით, ფარულად და ყაჩაღურად არბევენ სამეგრელოს. და ასე ხდება სისტემატურად, მთელი შემდგომი ოთხი საუკუნის მანძილზე. საქმე იქამდე მისულა, რომ XVII საუკუნეში სამეგრელოს მთავარს – ლევან II დადიანს (ისიც წალენჯიხაშია დაკრძალული, ტაძრის ჩრდილოეთ გალერეის დასავლეთ ეკვდერში),[40] რომელმაც არაერთხელ დალაშქრა აფხაზები, სამიჯნე კედელი აუშენებია სამეგრელოში აფხაზთა თარეშის აღსაკვეთად, თუმცა საქმეს ვერც ამან უშველა.

იძარცვებოდა ეკლესია-მონასტრებიც, მაგრამ ვერ ანგრევდნენ, ვერც აზიანებდნენ მნიშვნელოვნად, იქნებ ეკლესიის შიშით, ან უფრო იმიტომ, რომ ამას მეტი დრო და ფიზიკური ძალა სჭირდებოდა. მოტანილ წარწერაში წალენჯიხის ტაძრის დარბევის ფაქტი, ალბათ, არც პირველია და არც უკანასკნელი, მაგრამ

---

[39] მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ., გვ. 10-11. მკვლევარს წარწერის პალეოგრაფიული დახასიათება არა აქვს მოცემული.

[40] მისი ცხოვრება-მოღვაწეობის შესახებ დაწვრილებით იხ. ი. ანთელავა, ლევან II დადიანი, თბ., 1990.

ჩანს. რომ იცი არ დაუნგრეიათ. ვამეე დადიანის მიერ აღდგენის შემდეგ, ძეგლს რაიმე არსებითი შეკეთების კვალი აღარ ეტყობა. პირიქით, როგორც ზემოთ ითქვა, სწორედ ამ წლებში მიმდინარეობდა და დამთავრდა ტაძრის ჩრდილოეთი და სამხრეთი თაღ–კამაროვანი გალერეების მშენებლობა, თითო ეკვდერით მათს აღმმოსავლეთ მონაკვეთში.

აღსანიშნავია, რომ გალერეებისა და ნაგებობის ძირითადი კორპუსის კედლები არ არის ერთმანეთთან გადაბმულ-შეწიაღებული, რაც სრულიად ბუნებრივია. პროფესიონალის თვალი იმასაც შეამჩნევს, რომ არც გალერეების განსრულება მომხდარა ერთბაშად და ერთდროულად. ჩანს, რაღაც მიზეზის გამო ეს სამუშაოები დროში გაიწელა. თუმცა, ტაძრის ამ ორივე ფრთის სტრუქტურა ფაქტიურად იდენტურია. მათი ცალკეული ხუროთმოძღვრული ფორმები და სამშენებლო მასალა გარკვეულწილად განსხვავდება ერთმანეთისგან, რაც მიგვანიშნებს, რომ ისინი დროის მცირე ინტერვალით, მაგრამ სხვადასხვა ეტაპზე და სხვადასხვა ხუროთმოძღვრის მიერ არის აშენებული.

აქვე ორიოდე სიტყვა შეიძლება ითქვას (კვლავ ვარაუდით) უშუალოდ გალერეების ქტიტორის შესახებაც. სავსებით შესაძლებელია, რომ ეს იყო ერთი პიროვნება, რომელმაც თავისი ცხოვრების სხვადასხვა წლებში ააშენებინა ისინი. ამ ვარაუდისათვის იმპულსს იძლევა მ. ბროსეს კიდევ ერთი ცნობა. ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეკვდერში მკვლევარს უნახავს მამაკაცისა და ქალის ფრესკული გამოსახულება,[41] მაგრამ მათი წარმომავლობის შესახებ არაფერი აქვს ნათქვამი. ვფიქრობთ, ისინი დადიანები, თანაც ამ გვარის მმართველი შტოს წარმომადგენლები და უსათუოდ ტაძრის მოამაგენი იყვნენ. მამაკაცს, ვამეყისა და ლევან II-ის მსგავსად, ეკლესიის მოდელი სჭერია ხელში და რაკი გალერეის ერთ-ერთ თავდაპირველ ეკვდერში გამოუსახავთ, ალბათ, სწორედ ის შეიძლება მივიჩნიოთ გალერეების მშენებლად. ამ მოსაზრებებს სხვა ვერაფრით გავამყარებთ, რადგანაც ფრესკას წარწერა არ აქვნია, ხოლო შემდეგ თვითონ ფრესკაც გამქრალა. 1863 წელს მათ ადგილზე დუტუ დადიანი, მისი მეუღლე მარიამი და მათი ძე – გიორგი დაუხატავთ.[42]

მას შემდეგ, რაც წალენჯიხის ტაძრის აღდგენა-გაფართოების პროცესი დამთავრდა, მომდევნო საუკუნეების მანძილზე მასში და მის გარშემო ინტენსიური ცხოვრება-საქმიანობა აღარ შეწყვეტილა. გადახალისდა ტაძრის მოხატულობა; დაემატა ახალი სიუჟეტები და პესონაჟები (XVI, XVII, XIX სს.). გალერეების ნაწილი დადიანებმა ამოაშენეს და ეკვდერებად დაისაკუთრეს (XVI-XVII სს.). იქვე აიშენეს საკუთარი რეზიდენცია-სასახლეც. შემორჩენილია არაერთი საინტერესო წერილობითი წყარო და დოკუმენტი გვიან შუა საუკუნეებში ტაძრის ისტორიის შესახებ,[43] მაგრამ ყოველივე ეს ცალკე მსჯელობის და შემდგომი პუბლიკაციის საგანია. აქ ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ კიდევ ერთ საკითხზე. შეეცდებით გავარკვიოთ ტაძრის სახელწოდების ეტიმოლოგია.

---

[41] მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ., გვ. 15.

[42] ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 221.

[43] ამ მასალის ერთი ნაწილის და ტაძრის გვიანდელი წარწერების შესახებ იხ. გ. კალანდია, წალენჯიხის მონასტრის ქტიტორთა გალერეა. ჟურნ. ქართველოლოგია, №3, 2008, გვ. 18-27; №4, გვ. 3-20.

წალენჯიხის ანსამბლს უჭირავს პლატო, ბორცვი ანუ გა, რომელიც გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს და საინტერესო ეარაუდების გამოთქმის საშუალებას იძლევა.[44] თვით ტაძრის სახელწოდება ისტორიულ წყაროებში რამდენადმე განსხვავებული ტრანსკრიპციით არის მოცემული. ვახუშტი ამბობს: „ამ სუგდიდის აღმოსავლეთით, მთის ძირსედ, არს ჭელენჯიხი, ეკლესია გუმბათიანი, დიდშენობა, შუენიერი, კეთილს ადგილს. სის ეპისკოპოსი, მწყემსი ჭანის მდინარესა და დადის მდინარეს შორის ადგილთა, კავკასიდამ ზღვამდე."[45] დამოწმებულია აგრეთვე წალენჯიხა, წელენჯიხა, ჭელენჯიხა.

ამ ლექსემის ახსნა პირველად ბროსემ სცადა. მან სწორად მიუთითა, რომ მისი მეორე ნაწილი – მეგრული ჯიხა, ქართულად ციხეს ნიშნავს,[46] მაგრამ წალენ ვერ განმარტა. მართლაც, ასეთი ან მსგავსი ლექსიკური ერთეული მეგრულ, სვანურ, ქართულ ენებში არ მოიპოვება. შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ ეკლესიამ რომელიღაც ციხის სახელი დაიმკვიდრა, მაგრამ ამგვარი ვარაუდიც საფუძველს მოკლებულია, რადგანაც ეკლესიის მახლობლად ციხე ან ნაციხარი არსად ჩანს, რამენაირ მითითებას აქ ციხის არსებობის შესახებ ვერც ისტორიულ წყაროებში ვპოულობთ.

ი. ყიფშიძის მიხედვით, ეს სიტყვა გვხვდება სხვა ფორმითაც – წან-დიხა, რომელშიაც წან შეიძლება მივიღოთ ჭანის ეკვივალენტად, ხოლო ჯიხა დისიბილირებულია, როგორც დიხა ანუ მიწა. საბოლოოდ ამ სახელწოდების მნიშვნელობა იქნება – წანების ციხე (მიწა).[47]

---

[44] გა (გას) – ბორცვი, გორაკი, სერი, მხარე. ო. ქაჯაია, მეგრულ-ქართული ლექსიკონი, ტ. I, თბ. 2001. ლექსიკონში ეს სიტყვა განმარტებულია სათანადო ფრაზა-გამოთქმებით, რომელთაც შეიძლება სხვაგვარი მაგალითიც დავამატოთ. ეგრისის ძველ დედაქალაქ ნოქალაქევში (არქეოპოლისი) არის გახომილა (ხომილა = მშრალი, ხმელი) – ხევი, ღელე, ნაკადული, რომელიც მთის ძირიდან იღებს სათავეს. იგივე სახელი ეწოდება ნოქალაქევის იმავე მთის ფერდობზე მდებარე მოზრდილ უბანსაც. ბუნებრივად გვახსენდება წარმართული ხანის ქართლის კერპები – გაცი და გა (ასოს „თანა ჰყვანდეს კერპნი ღმერთად – გაცი და გა"; მოქცევაჲ ქართლისაჲ, შატბერდის კრებული, თბ., 1979, გვ. 320, ან სხვა ვარიანტით - „ძუელნი ღმერთნი მამათა ჩუენთანი, გაცი და გაიმ."; ქ~ც, I, თბ., 1955, გვ. 106). ხომ არ შეიძლება ეს სიტყვა, რომელიც მეგრულ ლექსიკაში მაინცადამაინც ორგანულად არ გამოიყურება, სწორედ ღვთაება გას დაკუკავშიროთ? თუ ეს დასაშვებია, აქედან გამომდინარე შორს მიმავალი დასკვნებიდან მთავარი იქნება ის, რომ ჩვენს აღმოსავლეთ-დასავლეთს ოდესღაც გას სახით, აძაღლებულ ადგილზე, მთაზე (მთებზე) აღმართული (ისევე, როგორც მცხეთაში) საერთო კერპი ჰყოლია, რომელიც ნოქალაქევში გამხმარა, ან სულაც ხისა იყო, რა თქმა უნდა, გამხმარი ხისა. ვერც იმას გამოვრიცხავთ, რომ უწინ კერპი წალენჯიხის პლატოზეც იდგა ისევე, როგორც იდგა სხვაგანაც. შემდეგ კი ეს სახელი განზოგადდა და საერთოდ გორაკს ბუნებრივად მიესადაგა.

[45] ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1941, გვ. 167. ჩვენ არ ვიცით რომელია დადის მდინარე. დღეს ასეთი სახელწოდების მდინარე დას. საქართველოში არ არსებობს და ვერც რომელიმე ცნობილ მდინარესთან მისი იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება. ამდენად, ვახუშტის ცნობის მიხედვით წალენჯიხის საპატრონო ტერიტორიების საზღვრების დადგენა ძნელია, მაგრამ ერთი რამ მაინც ცხადია – წალენჯიხა ამ დროს (უფრო ადრეც) დას. საქართველოში ერთ-ერთი უმდიდრესი ეპარქია და ტაძარიც შესაბამისად მოვლილ-მოწესრიგებული ყოფილა. სხვა წყაროში მოცემულია წალენჯიხის საქონებელთა ერცელი ჩამონათვალი. იხ. ს. კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, II, თბ., 1921.

[46] მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ., გვ. 8.

[47] И. Кипшидзе. Грамматика мингрельского (иверского) языка с хрестоматиею и словарем, СПб, 1914.

აქაურები ამ ადგილს წანდიხას რომ უწოდებენ პირველად, ერთ-ერთი ადრეული ექსპედიციის დროს, ადგილზე გავიგე.[48] წანდიხა (წან/წენ) ანუ ჭანდიხა, მართლაც, სხვა არაფერი შეიძლება იყოს, თუ არა წანების (=ჭანების) მიწა (მეგრული დიხა ქართული მიწაა), მაგრამ საკითხი მხოლოდ ამით არ ამოიწურება: ამ კუთხის ერთ-ერთ მდინარეს – ჭანისწყალს, რომელშიაც ეთნიკური სახელი აშკარად ჩანს, აქ წანწყარი ჰქვია. წალენჯიხის ტაძარში ინახებოდა სამეგრელოს მთავრის, ლევან II დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნოში დამზადებული ხატი, რომელიც ადრე წამხარის (წანმხარის) კარის ეკლესიის კუთვნილება ყოფილა. წალენჯიხიდან აღმოსავლეთით, ოტოფუეს წყლის (ღელე, ხეობა) გადაღმა მდებარე სოფ. ნაკიფუ ჭანიების გვარის საცხოვრისია. საინტერესოა, რომ ძმები ჭანიები მოიხსენიებიან წალენჯიხის ტაძრის მშენებლობის შესახებ არსებულ ხალხურ გადმოცემებშიც.

ამრიგად, ჭანი-წანის (სანი, ზანი) ფუძისეული იდენტურობა ამ მაგალითებითაც ნათლად დასტურდება. ჩანს, ჭანისწყლისა და ოტოფუეს ხეობებში უცხოვრია ერთ შტოს ჭანების ოდესღაც (განსაკუთრებით ახ. წ. პირველ საუკუნეებში) ძლიერი ტომისა, რომელთა ძირითადი ადგილსამყოფელი სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო იყო. სწორედ მათი სახელიდან უნდა მომდინარეობდეს წანდიხა და წანწყარი. წანდიხიდან წალენჯიხა კი, ერთი მხრივ, ქართულის გავლენით (კეთილხმოვანება) ფორმირებული კონსტრუქციაა, მეორე მხრივ კი, გალავანშემორტყმული ხუროთმოძღვრული სტრუქტურის ციხესთან გაიგივებით არის განპირობებული. თანაც ეს ფაქტი XIII საუკუნეში უკვე დაფიქსირებულია (იხ. ზემოთ). შემდეგ, ან იმავდროულად იგი ქცეულა საკმაოდ ვრცელი ტერიტორიის ტოპონიმად, რომელიც დღეს ცნობილ რაიონულ ცენტრსაც მოიცავს.

---

[48] 1970 წ. 24 ივნისს წალენჯიხის მახლობლად, ხხოროწყუს რაიონის მაღალ მთებში მდებარე სოფ. ოკინდალესა (ოდესღაც მოზრდილ სოფელში სამი კომლიდა იყო დარჩენილი) და აქ არსებული XI ს-ის შშვენიერი დარბაზული ეკლესიის მოხილეისას, ჩემმა იქაურმა ხანდაზმულმა მეგზურმა – მახაზ (მალხაზ) ქობალიამ მითხრა: ამ ეკლესიისათვის ქვები წანდიხიდან არის ამოტანილიაო (ჩემთვის ეს საუბარი ნიშნეული აღმოჩნდა. მან კი დიდად გაიხარა, როდესაც ეუამბე, თუ რა განსაკუთრებული წელილი მიუძღვის წალენჯიხის წინაშე მის, ექვსი საუკუნის წინანდელ, მოგვარე-წინაპარს მახარობელი ქვაბალიას. იხ. ზემოთ). მისი ნათქვამი გადავამოწმე წალენჯიხაშიც, სადაც ძეგლის სახელწოდების ამ ფორმას დღეს მხოლოდ მოხუცებისგან თუ გაიგონებთ.

Tamaz Sanikidze

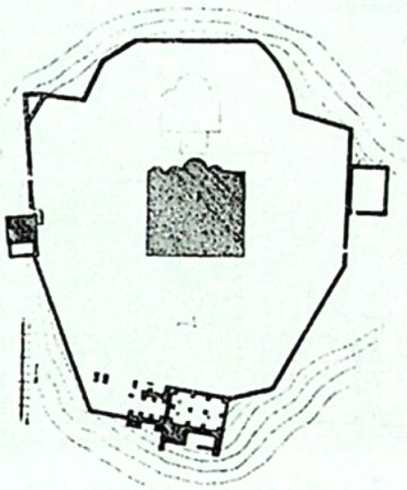
On the History of the Tsalenjikha Church of the Saviour

Tsalenjikha church of the Saviour (Odishi, the same Samegrelo, western Georgia) is well known in the scholarly literature. At the same time, if its 14th c. mural painting is thoroughly studied, study of its architecture is merely limited to some preliminary remarks – M. Brosset (1850) dates is to the late 14th c., while E. Takaishvili (1911) ascribes it to the 10th-11th cc. The church, could doubtlessly be no later than its painting, but the 10th-11th cc. seem too early for it. Two metal icons evidence existence of the church of the Saviour in Tsalenjikha in the 13th c. One of them, the icon of the Crucifixion, as confirmed by its donor inscription, was commissioned by Bedan (the same Bedian) Dadiani, *mandaturtukhutsesi* (Minister of Internal Affairs), active in the mid 13th c., his son George, Shergil Dadiani and his wife Natela; the second, icon of the Saviour, was commissioned by George, son of Bedan.

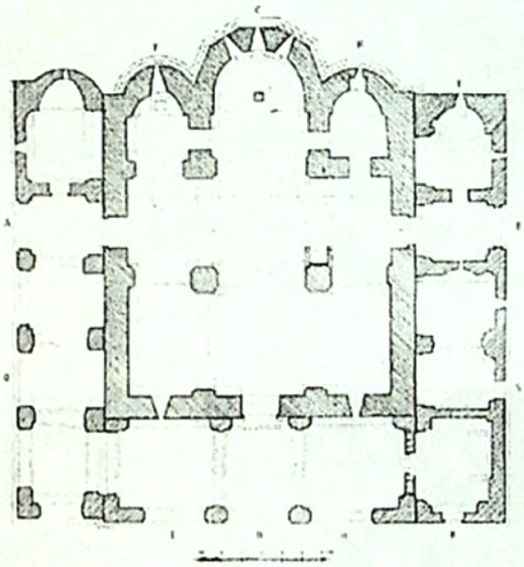
At present the church of the Saviour is a central structure of an architectural ensemble comprising a two-storied bell-tower (renewed in the 19th c.), as well as ruins of other buildings (including the Dadianis' palace) and of the enclosure. The church faced with a porous stone represents a variation of the "inscribed cross" with two dome supporting piers, which becomes particularly widespread and predominant in Georgia from the 11th c. onwards. Due to its proportions and elements, Tsalenjikha church shows greater affinity to the 12th-13th cc. churches, while its plainness draws it closer to such 12th c. churches as Gelati *katholikon* and Tigva, as well as 13th c. Kintsvisi and Timotesubani churches.

Although the dome seems to be restored in the 14th c., comparison with other churches makes it possible to ascribe Tsalenjikha church to 1130-1180s. In the 14th c. the church was restored and painted by Vamek Dadiani (ruler of Odishi in 1384-96), a prominent figure of that epoch. Georgian and Greek inscriptions of the church evidence his contribution. Part of the galleries was also rebuilt in the 14th c. Although it is hard to identify chronological layers in different parts of the church built with the similar material and covered with plaster, it seems that they were built in small spell, but not simultaneously, maybe even by the same person.

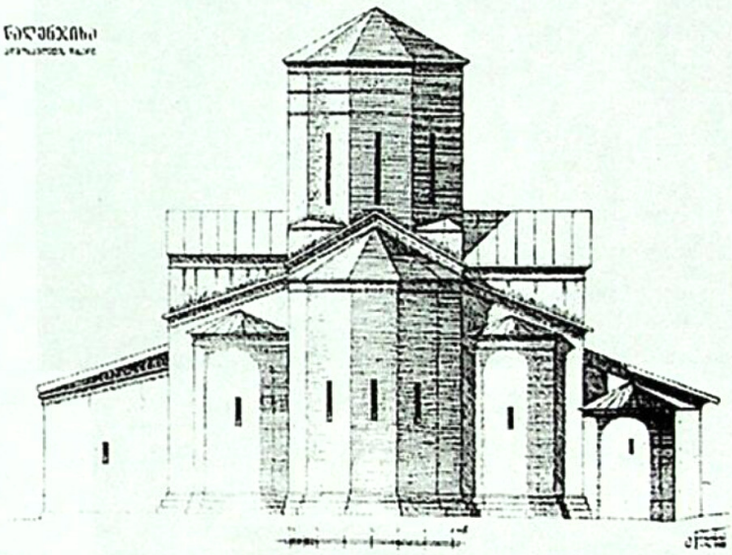
1. წალენჯიხა. ტაძრის საერთო ხედი.



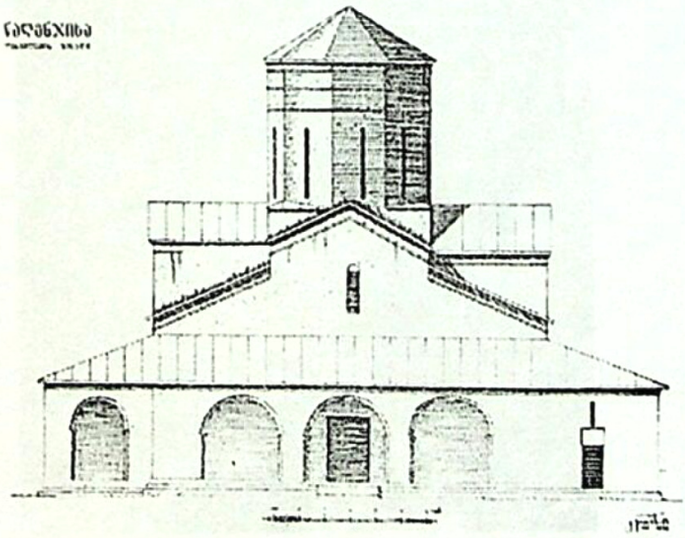
2. ანსამბლის გენ. გეგმა



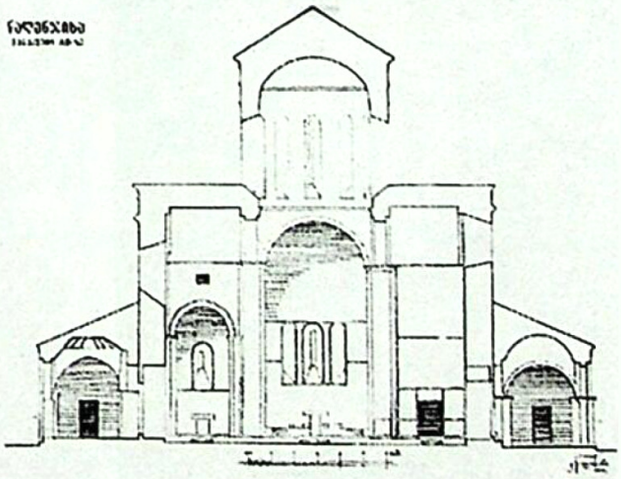
3. ტაძრის გეგმა



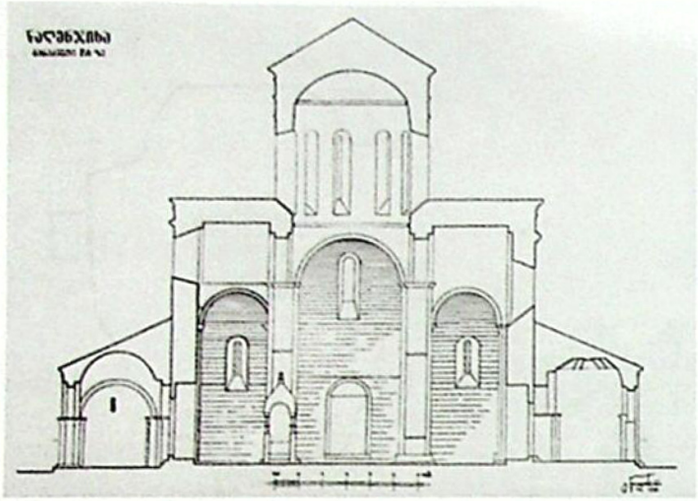
4. ტაძრის აღ. ფასადი



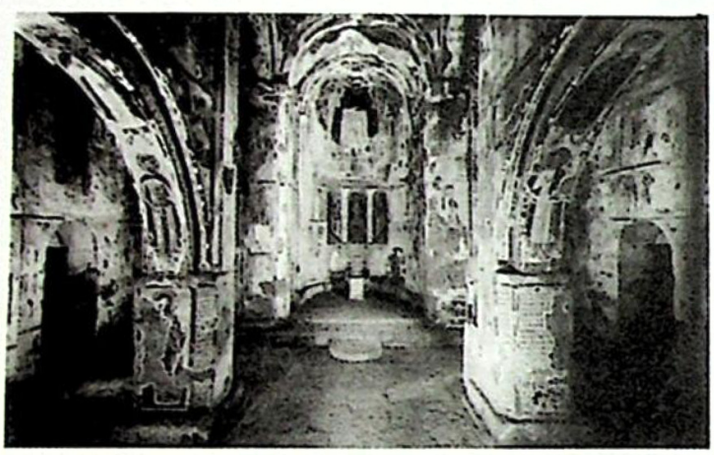
3. ტაძრის დას. ფასადი



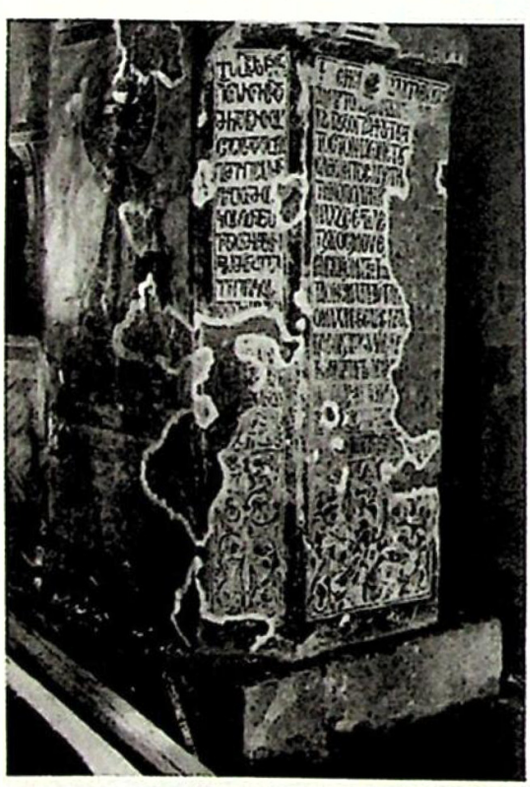
6. ტაძრის ჭრილი. ხედი
აღმოსავლეთისაკენ



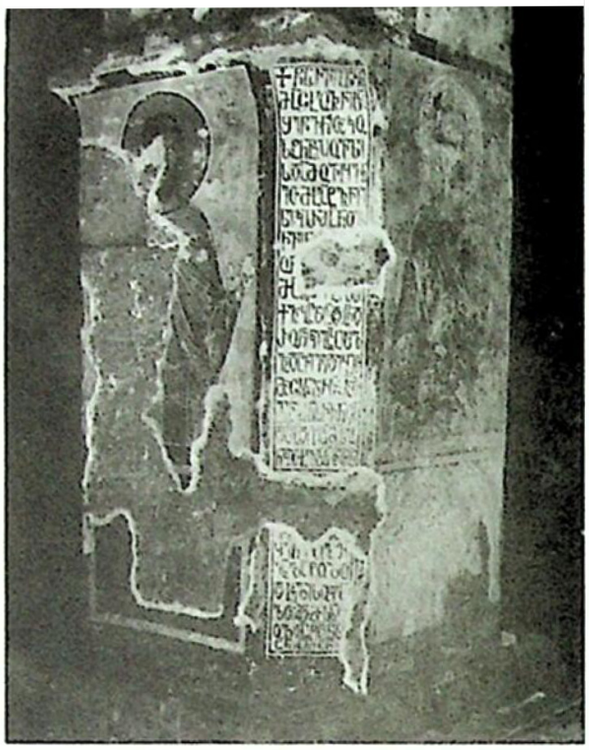
7. ტაძრის ჭრილი. ხედი დასავლეთისაკენ



8. ტაძრის ინტერიერი. ხედი აღმოსავლეთისაკენ

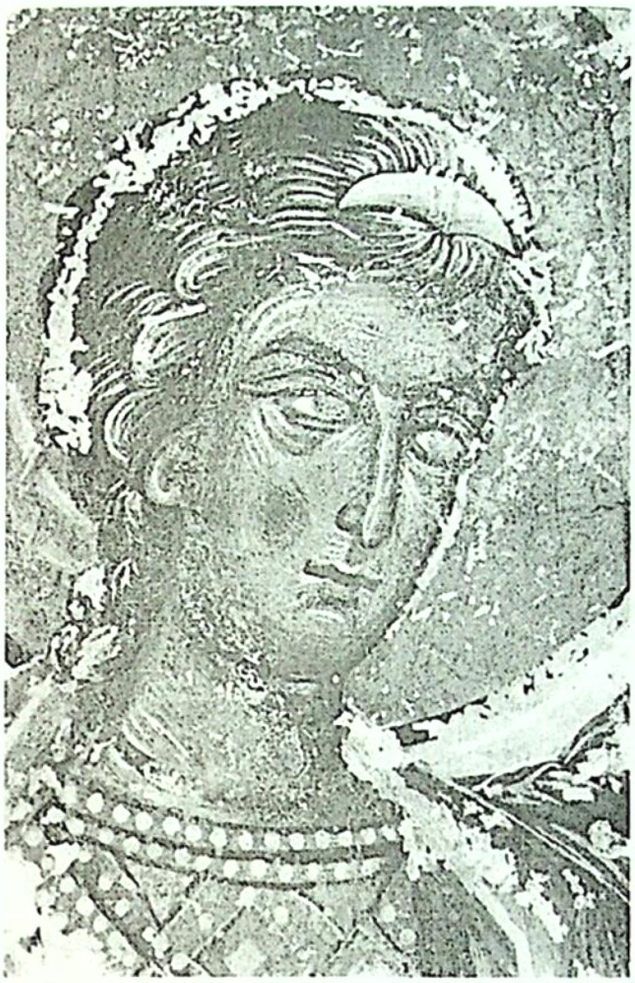


10. ტაძრის ინტერიერი. წარწერა სამხ.-ის ბურჯზე

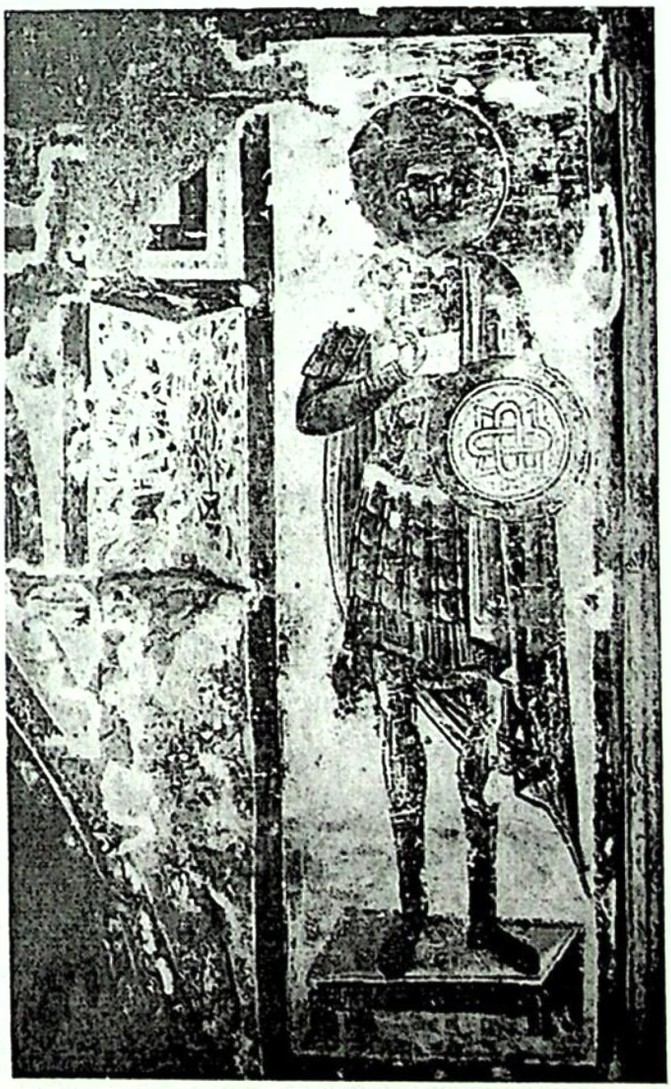


9. ტაძრის ინტერიერი. წარწერა ჩრდილოეთის ბურჯზე

11. საკურთხევლის აბსიდი ღვთისმშობელი, მოციქულები, მთავარანგელოზები



12. მთავარანგელოზი. მიქაელი



13. წმ. დავით არგვეთელი

მარინე ბულია
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების
ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

თამარის ხანის მოხატულობათა ერთი იკონოგრაფიული თავისებურება

შუა საუკუნეების მხატვრობაში ცალკეულმა იკონოგრაფიულმა თემებმა დროთა მანძილზე ტრადიციული, ჩამოყალიბებული სახე მიიღო, „მოხატულობის, როგორც მხატვრულ-თეოლოგიური მთლიანობის შექმნა კი მხატვართათვის მარად ახალ ამოცანას წარმოადგენდა".[1]

ო. დემუსის ეს მოსაზრება ხშირად მოჰყავთ, მათ შორის ქართველ მკვლევარებსაც, ფერწერულ ანსამბლთა პროგრამების განხილვა-დახასიათებისას. მართლაც ასეა – იკონოგრაფიული თემები იდენტურია, მოხატულობის შინაარსი, მისი მთავარი საღვთისმეტყველო საზრისი კი ყოველ ჯერზე თავისებური და გამორჩეული.

თუმცა ხდება სხვაგვარადაც. თამარის ხანის თითქმის ყველა დიდ მოხატულობაში განკითხვის დღის უზარმაზარი სცენებია გამოსახული, რომელიც ამ მოხატულობების შინაარსს მსგავს ელერადობას ანიჭებს, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ მათგანში განკითხვის თემის პარალელურად სხვა იდეური დომინანტებიც არის გამოკვეთილი (ზოგან ეს განკაცების თემაა, ზოგან კი ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის დიდების თემები და ა.შ.).

მართალია, განკითხვის დღის გამოსახულებები ადრეული ხანის მოხატულობებშიც არ არის იშვიათობა (მაგ., უდაბნოს მთავარი ტაძარი, X-XI სს-თა მიჯნა, ატენის სიონი, XI ს., ბოჭორმა, XII ს-ის I ნახ.), მაგრამ XII საუკუნის დასასრულისა და XIII საუკუნის დასაწყისის ძეგლებში იგი გასაკვირი სიხშირით მეორდება, ტაძრის გამორჩეული ადგილი უკავია და მთელი მოხატულობის საკმაოდ დიდ ფართობსაც მოიცავს. ვარძიაში იგი მთლიანად ფარავს სტოას, ბეთანიასა და ტიმოთესუბანში ტაძართა მთელი დასავლეთი მკლავები უკავია, ბერთუბანში – დასავლეთი კარიბჭე, იკვში კამარები და დასავლეთი მკლავი (ეგულისხმობ მოხატულობის XIII ს-ის – დასაწყისის ფენას). ყინცვისშიც კი, სადაც ეს სცენა სუფთა სახით არც არის წარმოდგენილი, იგი გუმბათის მოხატულობის პროგრამასა და დარბაზის ზოგი სცენის სიმბოლიკაში აისახება.[2] თუმცა განსაკუთრებული სიმძაფრით ეს თემა მაინც გარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის საკრებულო ტაძრის მოხატულობაში ჟღერს.

---

[1] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, გვ. 5

[2] იხ. ა. ეოლსკაია, დავითგარეჯის მონასტრები. ლავრა, უდაბნო, თბ., 2008; З. Схиртладзе, Роспись Бертубани, საკანდიდატო დისერტაცია, თბ., 1987; მ. დიდებულიძე, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე, სადოქტორო დისერტაცია, 2006; ა. კლდიაშვილი, ვარძიის მთავარი ტაძრის მოხატულობის ერთი საკვანძო გამოსახულების შესახებ, აკადემია, ტ. 6, 7, 2006, გვ. 50

ნათლისმცემლის მონასტრის საკრებულო ტაძრის მოხატულობა (სურ. 1) დღეს მხოლოდ სხვადასხვა დროის ფრაგმენტებად არის შემორჩენილი. თავდაპირველად ეს უზარმაზარი ტაძარი, როგორც ჩანს, მისი მაშენებლის, გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფის, ბაგრატ III-ის ზეობისას, XI საუკუნის დასაწყისში (1014 წლამდე) მოიხატა. ხელმეორედ თამარის მმართველობისას 1205-1206 წლებში, მაშინ, როდესაც გარეჯის მონასტერთა თითქმის ყველა თავ ეკლესიაში განახლება-გამშვენებითი სამუშაოები ტარდებოდა. მესამედ კი XIII საუკუნის დასასრულს, როდესაც, როგორც ჩანს, მიწისძვრის შედეგად ჭერისა და კამარათა ხედა ნაწილების დაზიანებული მხატვრობა განაახლეს. მაგრამ ტაძრის უძველესი მხატვრობა მხოლოდ სამხრეთ სარკმელთა წირთხლებში ყვავილოვან არშიებად არის შემორჩენილი, გვიანი ფენა კი ძველ იკონოგრაფიულ თემებს იმეორებს და სტილურადაც ძალზე მიმსგავსებულია მას. შესაბამისად, არც ერთი მათგანი თამარისეული მოხატულობის ერთიანობას არ არღვევს. ამიტომაც საკრებულო ტაძრის მოხატულობის შინაარსზე საუბრისას მხატვრობის ფენებს არ განვასხვავებ, არამედ მთლიანობაში განვიხილავ მათ.

ეს მოხატულობა თამარის ძის, ლაშა გიორგის თანამეფედ კურთხევის აღსანიშნავად შესრულდა და წარმოგვიდგენს მონასტრის ბაგრატიონთა გვარის მომგებელთ, გაერთიანებული საქართველოს მეფეებს, რომელთაგანაც ლაშამ მემკვიდრეობით მიიღო სამეფო ტახტი და ძალაუფლება (სურ.3). მეფეთა უმაგალითო მრავალრიცხოვნებითა და წარმომადგენლობით გამორჩეულ რიგს ტაძრის მაშენებელი, გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფე, ბაგრატ III მიუძღვის, შემდეგ დავით აღმაშენებელია, გარეჯის მონასტრებში ოდესღაც შემონახვნებული დემეტრე I, ანგელოზისგან სამეფოდ კურთხეული გიორგი III და მცირეწლოვანი ლაშა გიორგი თავის გვირგვინოსან მშობლებთან, თამარ მეფესა და დავით სოსლანთან ერთად.

დავით წინასწარმეტყველის შთამომავალი ბაგრატიონები, თავიანთი ბიბლიური წინაპრებისა[3] და მრავალრიცხოვან წმინდანთა და მოწამეთა მეოხებით განმკითხავი უფლის წინაშე წარსდგებიან ცოდვათა სამუდამო მიტევების ვედრებითა და ხსნის იმედით.

განმკითხავი უფლის დიდება და ცოდვათა შენანება არის ის მთავარი აზრობრივი დომინანტები, რომელიც განსაკუთრებული სიმძაფრით ჟღერს მთელს ტაძარში.

---

[3] მაცხოვრის წინაპართა გამოსახულებები ორნამენტულ წნულებშია ჩართული. ეს რიგი გარს უვლის მთელს ტაძარს და ასრულებს რა კამარათა მოხატულობას, მიჯნავს და იმავდროულად აკავშირებს ამქვეყნიურ სამყაროს ხეციურთან (დღეისათვის მხოლოდ ორ ფიგურას შემორჩა განმარტებითი წარწერები – წმ. რობუამ და წმ. ამინადაბ). ქრისტეს წინაპართა გამოსახულებები იესეს ძირის წინარე იკონოგრაფიულ ხატად განიხილება და უფლის განკაცების, მისი კაცებრივი ბუნების დასტურად არის მიჩნეული. იგი ძველი და ახალი აღთქმის კავშირის გამომხატველიცაა. იხ. M. Tailor, A Historiaited Tree of Jesse. DOP 34-35, 1980-81; მ. დიდებულიძე, „ძირი იესესი" ყინცვისის წმ ნიკოლოზის ტაძარში, აკადემია, ტ. 6-7, 2006, გვ. 41-50.

წინაპართა გამოსახულებები მოხატულობებში საკმაოდ იშვიათად გვხვდება ხოლმე – ნემთვის ცნობილთაგან ის კიევის სოფიის მოზაიკებში (XI ს.), მონრეალეს მოხატულობაში (XII ს.), ბეთლემის შობის ბაზილიკის მოზაიკებში (1169 წ.), და ტიგრან ჰონენცის მოხატულობაშია (1215 წ.). გამოსახული იხ. В. Лазарев, История византийской живописи, М., 1986, გვ.104; N. et M. Thierry, L' Eglise Saint-Gregoire de Tigran Honenc à Ani (1215), Paris, 1993

განკითხვის დღის უსარმასარი სცენა გრანდიოსული ტაძრის მთელს-ჭერსე იყო გადაშლილი. იგი ზემოდან გადმოსცქეროდა მთელს სივრცეს და მოახლოებული სამსჯავროს დრამატულობით აღსავსე შეგრძნებას ბადებდა (სურ. 4).[4]

მეორედ მოსვლისა და განკითხვი უფლის ხატის გამოძახილი მოხატულობის ყველა საკვანძო გამოსახულებაში ირეკლებოდა. უპირველესად საკურთხევლის კონქში (სურ. 2), სადაც უფლის მეორედ მოსვლის წინარეხატად მიჩნეული ამაღლების ისტორიული სცენა იყო წარმოდგენილი.[5] სიმბოლურად იგი საკურთხეველის ქვედა რეგისტრშიც მეორდებოდა, სადაც ფრონტალურად მდგომი ეკლესიის მამები, როგორც ახალი მოციქულები, უფლის განკაცებამდელი, ზეკამიერი ხატის, ქრისტე ემანუელის ანგელოზთაგან ამაღლებას აღასტურებდნენ.[6] უფლის ძეობის ეს ხატი ნათლისმცემლის მოხატულობაში მაცხოვრის ზეკამიერობისა და მარადიულობის გამომხატველი იყო.

უფლის დაბადებამდელი ხატი ეკლესიის მამათა შორის, განკაცებული, ისტორიული სახე ამაღლებაში და მეორედ მოვლენილი, მსაჯული უფალი განკითხვის დღის სცენაში ჭერსე, უდაოა, ღმერთის ჟამთან მიმართებას, მის

---

[4] დღეს ამ სცენიდან მხოლოდ მსაჯული მაცხოვრის, ცის შეგრაგვნის, ზეციურ ძალთა თვალებით დაფარული ფრთებისა და ანგელოზთა ფრთების მრავალრიცხოვანი ფრაგმენტებია შემორჩენილი. ჭერისა და კედელთა გასაყარზე მედალიონებში ნართული მახარებელთა ფიგურები იყო წარმოდგენილი. ე. თაყაიშვილის საექსპედიციო ნაბეჭდებიდან ვიგებთ, რომ 1913 წლისათვის, მაშინ, როდესაც მეცნიერმა ნათლისმცემელი მოინახულა, აქ ჯერ კიდევ შემორჩენილი ყოფილა ვედრების, მოციქულთა გუნდის, საკმარი განმზადებულისა და მასთან ვედრებით მუხლმოყრილი ადამისა და ევას გამოსახულებები. იხ. ე. თაყაიშვილის არქივი, წიგნაკი №2261 (დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში). წარმოდგენილ გამოსახულებათა სამონათვალი მაფიქრებინებს, რომ განკითხვის დღის სცენის ესოდენ ატიპური განთავსება ტაძრის ჭერზე აქ, ამ იკონოგრაფიული თემისა და გუმბათურ სქემათა გაერთიანებული და გადამუშავებული ვარიანტის გამოყენებით იყო განპირობებული. ამგვარი გადაწყვეტა არ არის უცხო გარეჯის მოხატულობებისათვის და არა მარტო მათთვის. გუმბათურ სქემებს უკავშირებს თ. ჟირასალაძე, მაგ., უდაბნოს მთავარი ტაძრის სადიაკვნეს ჭერისა და აფსიდის მოხატულობას, უდაბნოს მოწამეთას ჭერის გამოსახულებებს, ვარძიის სტოას მოხატულობას და ა.შ.

იხ. Т. Вирсаладзе. Грузинские купольные схемы зрелого средневековья. Избранные труды. Тб., 2007. გვ. 225-262. შესაბამისად, არ არის გამორიცხული, უფრო მეტად კი საეჭვოდებელია, რომ აქ ჯვრის ამაღლებაც ყოფილიყო გამოსახული (როგორც ეს ვარძიაშია) და სამოთხეც. საეჭვოა მხოლოდ, რომ ნათლისმცემელში (სცენის მდებარეობიდან გამომდინარე) ფართოდ გაეშალათ ჯოჯოხეთის ეპიზოდები.

საკმაოდ ხშირად გვხვდება განკითხვის დღის სცენა სათაესთა ჭერზე ბიზანტიურ მოხატულობებში (მაგ., პრიზრენის ღმრთისმშობელ ლევიშკას ეკლესიის კარიბჭე, 1310-1313 წწ.; გრანანიცას ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის კარიბჭე, 1320 წ.; კონსტანტინოპოლის კარიე ჯამის სამხრეთი ეგვტერი, 1316-1321 წწ. და ა.შ.), თუმცა კი საყურადღებოა, რომ ნათლისმცემლისაგან განსხვავებით, აქ ამ სცენებს, ძირითადად, ტაძართა დამატებითი სათაესები (ეგვტერები, კარიბჭეები) ეთმობა და ეკეთელ მათგანში საძვალეა მოწყობილი. იხ. Gordana Babic. Les chapells annexes des eglises byzantines. Paris. 1969. გვ. 184; В. Джурич, Византийские фрески. М., 2000; Д. Тальбот Раис. Искусство Византии. М., 2002

საფლავებთან მიმართებაში გამოსახული ეს სცენები ნათლისმცემლის მსგავსად, თუმც კი ოდნავ განსხვავებული აქცენტით უნდა იქნას წაკითხული. ამას გარდა, დასახელებულ მოხატულობათა უმრავლესობა XIV საუკუნეს განეკუთვნება, შესაბამისად, ბიზანტიურ ხელოვნებაში ამ ხანისათვის მიმდინარე საერთო ტენდენციათა ფარგლებში ქართულ ძეგლებს ვერ განვიხილავთ. როგორც ჩანს, განკითხვის დღის გამოსახულებათა ამგვარი წარმოდგენა დამოუკიდებელ, ლოკალურ თავისებურებად უნდა იქნას მიჩნეული.

ამაღლება, როგორც მეორედ მოსვლის პირველსახე, გუმბათური და საყვირიდო პროგრამების ერთ-ერთი უმთავრესი, განმსაზღვრელი თემაა. ამ სცენის მნიშვნელობა და იკონოგრაფიული რედაქციები ამომწურავად აქვს განხილული თ. ყირსალაძეს (Т. Вирсаладзе. Громская мозаика Избранные труды. Тб., 2007, გვ. 262-312). ამიტომაც ამ საკითხზე არ შეგჩერდები. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ გარეჯის ადრეულ მოხატულობათა უმრავლესობაში (ისევე, როგორც ადრეული ხანის საყვირიდო პროგრამებში ზოგადად – მაგ., ხაშურეების №№ 7, 8 ეკლესიები, თელოვანი, ოშკი, იშხანი, ხახული, ოთხთა ეკლესია, ნესვიანი და ა.შ.) ამაღლება–მეორედ მოსვლა იყო წარმოდგენილი. ნათლისმცემლის საკრებულო ტაძრის საკონქო სქემა, როგორც ჩანს, ადრეულ გარეჯულ ტრადიციას აგრძელებდა, თუმცა კი აქ იგი წარმოდგენილი იყო არა დოგმატური, არამედ საკურთხეველისათვის ძალზე იშვიათი, ისტორიული რედაქციით (ამგვარი შინაარსის საყვირიდო გამოსახულება ნემთვის მხოლოდ თესალონიკის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაშია (IX ს.) ცნობილი. წარმოდგენილია იგი ასევე უდაბნოს ამაღლების ეკლესიის საკურთხეველშიც (XIII ს-ის შუა ხანა), თუმცა კი აშკარად ნათლისმცემლის ზეგავლენით შესრულებული, ის დამოუკიდებელ მაგალითად ნაკლებად გამოდგება). ამაღლების, როგორც მეორედ მოსვლის წინარე ხატის მნიშვნელობა შესანიშნავად ჩანს ამაღლების იმ ისტორიულ სცენებში, რომლებშიც ესქატოლოგიური ელემენტებია ნართული. ამგვარი მაგალითი არაერთია – კურბინოვო, ფელიქსა, ფსკოვის მირიელის მონასტერი, ბიელო პოლეს წმ. პეტრეს ტაძარი და ა.შ. ნათლისმცემლის მოხატულობაში ამაღლების ისტორიული რედაქციის შერწყმა გასაგები ხდება, თუკი საკურთხეველსა და ქვრის მოხატულობის პროგრამებს ერთიან კონტექსტში განვიხილავთ (ისევე ქვ.).

[6] ეკლესიის მამათა ფრონტალური პოზები საკმაოდ იშვიათია ამ ხანის ქართული მოხატულობებისათვის. შ. გერსტელი უარყოფს მ. პაციდაკისის მიერ შემოთავაზებულ ეპისკოპოსთა გამოსახულებების კლასიფიკაციას, რომლის მიხედვითაც ფრონტალურად მდგომი მამები ადრეული ხანის, ძირითადად XI ს-ის მოხატულობებისათვის არის დამახასიათებელი და მრავლად მოიყვანს ფრონტალურ მამათა გამოსახულებები, როგორც XIII, ისე XIV და XV საუკუნეთა ძეგლებშიც. კი. მათ პოზებს მკვლევარი არა ქრონოლოგიურ საზღვრებს, არამედ ადგილობრივ ტრადიციასა თუ სათაყვანო დანიშნულებას უკავშირებს. იხ Sharon E. J. Gerstel. Beholding the Sacred Mysteries. Program of the Byzantine Sanctuary University of Washington Press. Seattle and London. 1999. ქართულ მოხატულობებში ეპისკოპოსთა გამოსახულებების ამგვარი დიფერენციაცია ნაკლებად შეინიშნება და უფრო მეტად ამა თუ იმ ხანაში დამკვიდრებულ ტრადიციას უკავშირდება. შესაბამისად, ნათლისმცემლის მოხატულობაში ფრონტალურ წმ. მამათა წარმოდგენა ნათლად მოწმობს არჩევანის გააზრებულობასა და გამიზნულობას. ცხადია, რომ საქირო იყო არა ამ ხანისათვის ტრადიციული, ლიტურგიული პროცესიის ხელახლა (აქ დიაკვნებიც კი არ არიან გამოსახულნი), არამედ ამაღლების სიმბოლურობის, ზედროულობის წარმოჩენა.

ეპისკოპოსთა რიგს ჩრდილოეთ მხრიდან დამატებული აქვს წმ. მამის კიდევ ერთი, ძალზე უცნაური და საკურადღებო გამოსახულება. შარავანდედოსანი, წვეროსანი ფიგურა წარმოდგენილია არქიტექტურულად მდიდრულად გაფორმებული პორტიკის ფონზე, საკედარზე დაბრძანებული, დახურული კოდექსით ხელში. გამოსახულება უდაოდ სხვაობს წმ. მამათა სხვა ფიგურებისგან, როგორც პოზით, ისე ოდნავ შემცირებული ზომით. განსხვავებულია იგი, როგორც ჩანს, შესრულების ტექნიკური მახასიათებლებითაც – გამოსახულება ერთიანად გაშავებულია. ვინ იყო წარმოდგენილი საკურთხეველის ჩრდილოეთ კიდეში და რა დროს განეკუთვნება ეს გამოსახულება, რთული სათქმელია. სადღეისოდ შესაძლებელია მხოლოდ ვარაუდების გამოთქმა.

საკურთხეველის მოხატულობის ტექნიკური კვლევისას, ამ გამოსახულებიდან აღებულ სინჯებზე მოხატულობის ორი ფენა გამოვლინდა (კვლევა ჩაატარა ნ. კუპრაშვილმა). თუ რა პერიოდს მიეკუთვნება ეს ფენები, არ ჩანს. შესაძლებელია საკედარზე დაბრძანებული წმ. მამა თამარის მხატვრობის ნაწილი იყოს და მის ქვეშ არსებული ფენა თავდაპირველ მოხატულობას ეკუთვნოდეს. არ არის გამორიცხული არც ის, რომ თამარისეული მოხატულობა წმ. მამის გამოსახულების ქვეშ მოქცეულიყო, თავად ფიგურა კი ტაძრის მოხატულობის მესამე ფენას განეკუთვნებოდეს (ტაძარი დღეს მოქმედია, შესაბამისად გართულებულია საკურთხეველის გამოსახულებათა შემდგომი კვლევაც). ეკლესიის მამათა რიგისა და ნახსენებ გამოსახულებას შორის არსებული, ძალზე თვალსაჩინო სხვაობა უფრო მეტად მოხატულობის მესამე ფენისადმი მის კუთვნილებას მაფიქრებინებს.

მოხატულობის შინაარსიდან გამომდინარე, ლოგიკური იქნებოდა მევარაუდა, აქ ძველი აღთქმის ბოლო მღვდელმთავრის, ზაქარიას გამოსახულების არსებობა, რომელიც, ნათლისმცემელში გამოსახული მაცხოვრის წინაპრების დარად, ძველი და ახალი აღთქმის კავშირს

წარმოაჩენდა. თანაც, როგორც წმ. იოანე ნათლისმცემლის მამა, ის ტაძრისა და მონასტრის პატრონთანაც იქნებოდა დაკავშირებული. მაგრამ ანალოგიური მაგალითების არქონა, ამ გამოსახულების სხვაგვარი ინტერპრეტაციისაკენ უფრო მიბიძგებს, ტრადიციისაკენ, რომელიც ბიზანტიური წრის ძეგლებში ფართოდ იყო გავრცელებული. ვ. ჯურინი საკურთხეველში ისტორიული პერსონაჟების – ადგილობრივ ეპისკოპოსთა პორტრეტების წარმოდგენის არა ერთ მაგალითს ახსენებს. მაგ., ბიელას ღმრთისმშობლის ეკლესიის (XII-XIII სს-ის დას. მოხატულობა) საკურთხევლის ხიშა-ში ადგილობრივი ეპისკოპოსის დანიელის წელსზემოთა პორტრეტია წარმოდგენილი; საკურთხეველში, სინტროფის თავზეა გამოსახული ტორნელის პირველი ეპისკოპოსის პორტრეტიც (XI ან XII სს.). მეცნიერის აზრით, პორტრეტთა ესოდენ აქტიური განთავსება საერთოსაქრისტიანო ტრადიციას წარმოადგენდა, რადგან დასავლეთში, და ბიზანტიაშიც არსებობდა წესი სინტროფის თავზე საეპისკოპოსოს პირველ მეუფეთა ან პორტრეტის გამოსახვისა ან თანამედროვე ეპისკოპოსთა სახელის დაწერისა. მაგ., აკვილეის ტაძარი XI ს., წმ. აქილეუსის ტაძარი პრესპას ტბასთან. ეპისკოპოსთა სახელების შემცველ წარწერებსაცა და პორტრეტებსაც ერთი და იგივე იდეა ედოთ საფუძვლად. არ არის გამორიცხული ამგვარი წესით გამოხატული ეოფილეიო ეკლესიის ერთგვარი დამოუკიდებლობა. იხ. В. Джурич. Византийские фрески. М., 2000. გვ. 83.

შ. ბერსტელი მრავლად ასახელებს საბერძნეთში არსებულ ბიზანტიურ მოხატულობებს, სადაც ადგილობრივი ეპისკოპოსები ეკლესიის მამათა რიგს არიან დამატებულნი. ამგვარ კომბინაციას მკვლევარი იმ დროისათვის არსებული რელიგიური და პოლიტიკური მოთხოვნით ხსნის. მაგ., ეს შეიძლება იყოს ამა თუ იმ ტაძრის ან მონასტრის სხვა საეპისკოპოსო ეპარქიისადმი დაქვემდებარება. იხ. Sharon E. J. Gerstel. Beholding the Sacred Mysteries .

გამომდინარე აქედან, შესაძლებელია ვიფარაუდოთ, რომ ბიზანტიურ ძეგლებში დამკვიდრებული ტრადიციის მსგავსად, ნათლისმცემლის საკურთხეველშიც XIII ს-ის დასასრულს გამოსახეს ის ეპისკოპოსი, რომლის ნებითაც შეკეთდა თამარისეული მხატვრობა და რომლის ეპარქიაშიც საიმედოდ შედიოდა დავითგარეჯის მონასტრები. ცნობილია, რომ წმ. დავითის მიერ დაფუძნებული საკანე XIII ს-ის II ნახევარში ნინოწმინდის ეპარქიაში შედიოდა. ისტორიკოს თ. ჯოჯუას ვარაუდით, რუსთავის ეპისკოპოსს დაქვემდებარებული მონასტრები ნინოწმინდელს XIII ს-ის დასაწყისში „მიუვიდნენ". ამ მოვლენას უკავშირებს იგი უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის სადიაკვნეში წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლის განხილვასაც.

[7] ეკლესიის მამათა შორის მდებარე გამოსახულება ამჟამად მთლიანად განადგურებულია. ანგელოზთა ხელში მხოლოდ მედალიონი განირჩევა. აქ ქრისტე ემანუილის ხატის არსებობას დ. გორდეევის საარქივო ნანაწერები გვატყობინებს – медальон с Христом в ионом типе, возносимый двумя ангелами". იხ. დ. გორდეევის არქივი (დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმში).

ქრისტე ემანუილი მაცხოვრის არა ისტორიული, არამედ სიმბოლური ხატია. მის მრავალ მნიშვნელობათა შორის (ხატი განკაცებისა, ახალი აღთქმის ეკლესიის სიმბოლო, ხატი გამარჯვებისა და ა.შ.) უფლის ეს განკაცებამდელი ხატი უპირველესად ლოგოსის ცნებას უკავშირდება და ღმერთი-სიტყვის მოძველ განკაცებაზე მიგვითითებს. იხ. Т. Вздорнов. Византийский временник. Т.32. 1971. „შობილი წინარე ყოველთა საუკუნეთა", „ძე ღვთისა მხოლოდ შობილი", „თანაარსი მამისა" კერამიონის, მანდილიონის და ძველი ღვთის ხატებთან ერთად იგი პანტოკრატორის თანმხლებ გამოსახულებად განიხილება. უფლის ჯამთან მიმართებას წარმოაჩენს და მოხატულობათა პროგრამების ესქატოლოგიურ მიმართებას უსვამს ხაზს. იხ. E. Kitzinger. The Mandylion at Monreale. in Art profana e Arte sacra. Rome. 1995.

დამკვიდრებული აზრის თანახმად, ჩვენში ეს იკონოგრაფიული ტიპი ძირითადად XIV სს-თა ძეგლებში გვხვდება და უმრავლეს შემთხვევაში ტაძრის კარის ლიუნეტში გამოისახება ხოლმე (მაგ., ყარის სეიფი, ლაშთხვერის მხერი და თარინგზელი, ხეს წმ ბარბარე და ა.შ. თუმცა იმავე სვანეთში არსებობს უფრო ადრეული მაგალითებიც – მაგ. ჰადიშის ჯგრაგი XI-XII სს., ჰადიშის თარინგზელი XII ს.). საკურთხეველში ეკლესიის მამათა ლიტურგიულ რიგში იგი ლაღამის ზედა ეკლესიის, საკვირიკესა და საფარის ლასურისძეთა სამეალის მოხატულობებშია ნართული და მკვლევართა მიერ ღვთაებრივი მსხვერპლის გამოხატულებად განიხილება. იხ. მ. ყენია, მხატვრობის ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება პალეოლოგოსთა ხანის სვანეთის მოხატულობებში (ხელნაწერი); ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის

პოლიმორფულობასაც მიგვანიშნებდა და, რაც უმთავრესია, დაუსაბამო უფლის მარადიულ, უკამო დიდებას განასახიერებდა.[8]

მარადიული უფლის წინაშე ბაგრატიონებს მეოხად ტაძარში მრავლად გამოსახული წმინდა მოწამეები და მეუდაბნოე მამები უდგანან – დიდმოწამე მეომრები დასავლეთ კედელსა და ჩრდილოეთ სათავსში გამავალი თაღის პირებზე არიან გამოსახულნი და მეფეთა მცველებად და დამცველებადაც წარმოგვიდგებიან; მედალიონებში, ჯვრით ხელში წარმოგვიდგებიან ისინი ამ თაღთა გვერდითა კედლებზეც. წმ. მამების გამოსახულებები კი სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთს ფარავს. უფლის სამსჯავროს გარეშე სასუფეველში მოხვედრილ ამ წმინდანებს მეოხების განსაკუთრებული ძალა ჰქონდათ.[9]

მოწამეობა და მეუდაბნოეობა, აი კიდევ ერთი საკვანძო მოტივი, რომელიც თან სდევს ნათლისმცემლის მოხატულობის მთავარ იდეას. წმ. მოწამეთა თუ მეუდაბნოე მამათა გამოსახულებებთან ერთად ამ მოტივს უმთავრესად ყველა ასკეტისა და მეუდაბნოეს მფარველის, ეკლესიისა და მონასტრის პატრონის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლი ავითარებს, რომელიც საუფლო დღესასწაულებთან ერთად ტაძრის კამარებსა და სარკმელთა წირთხლებს ფარავდა. პროგრამის საერთო მიმართების გათვალისწინებით, ეს ციკლი უპირველესად, წმ. იოანე ნათლისმცემლის, როგორც ახალი აღთქმის პირველი

ვაკტერის მოხატულობა გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარში, საკანდიდატო დისერტაცია, 2001

XIV ს-ში მოხატულობებში ქრისტე ეკმანუილისა და ძველი დღეთას გამოსახულებათა სიმრავლეს მ. ქენია ამ ხანაში ესქატოლოგიურ განწყობათა გააქტიურებას უკავშირებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ გარეჯის მოხატულობებში წარმოდგენილი ეს იკონოგრაფიული ტიპი, მათ შორის საკურთხეველის პროგრამებში, მის გაცილებით უფრო ადრეულ წარმოშობას ადასტურებს. ნათლისმცემლის საკრებულო ტაძრის გარდა იგი ნათლისმცემლის მონასტრის ერთ-ერთი ხამარტომეოფელოს საკურთხეველის XIII ს-ის I ნახ. მოხატულობაშია წარმოდგენილი, სადაც ის ყელრების სცენაშია ჩართული; გამოსახულია იგი აგრეთვე, უდაბნოს ამაღლების ეკლესიის საერიემფო თაღზე, წინასწარმეტყველთა გამოსახულებებს შორის (XIII ს-ის შუა ხანა); ბერთუბნის საფრაპეზოს წინამძღვრის ნიშაში, სადაც იგი ხამოთხის წიაღშია წარმოდგენილი (XIII ს-ის I მეოთხედი). ყველა ამ მოხატულობაში ქრისტე ეკმანუილი მკვრივად განსხვავებული აქცენტებით უფლის უკამო, მარადიულ დიდებას განასახიერებს.

[8] აპოკრიფული ტექსტები თუ გადმოცემები პირდაპირ მიუთითებს უფლის ხატის ცვალებად ბუნებას. ასე, დიდმარხვაში ედესის ხატი დილას ერმის სახით წარსდგებოდა, შუადღისას მოწიფულ მამაკაცად, საღამოს კი ჭარმაგ მოხუცად ეელინებოდა მნახველს. იხ. ე. გელეგანიშვილი, პირი ღმრთისა ქრისტიანულ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებაში (მანდილიონი და წმ. ვერონიკას ხატი), საკანდიდატო დისერტაცია, 2003

ნაგ ჰამადის კრებულის იოანეს აპოკრიფულ ტექსტში მოყვანილია იოანე ღვთისმეტყველის ხილვა უფლის ხატისა, რომელიც მას ჯერ ჭაბუკად, შემდეგ მოხუცად, შემდეგ კი კვლავ ერმად გამოეცხადა. იხ. მ. ქენია, დასახ. ნაშრ. ცხადია, ყველა ეს გადმოცემა უფლის ღმერთობას, მის უკამობას, მარადიულობას უსვამს ხაზს.

უფლის ჯამთან მიმართების წარმოჩენას როგორც ნანს, გარეჯელი ოსტატები დიდად ესწრაფოდნენ და ეს ნათლად ჩანს არა მარტო ნათლისმცემლის საკრებულო ტაძრის მოხატულობაში, არამედ დოდორქის მონასტრის წმ. დოდო გარეჯელის საფლავის ეკლესიის მორთულობაშიაც. შ. ამირანაშვილის ცნობით, XVII ს-ში, აქ შექმნილი კანკელის არქიტრავი შემკული იყო ხატებით, რომელთაგან ზედა რიგის ცენტრში ეედრება იყო გამოსახული, ქვედაში კი ქრისტე ეკმანუილი. იხ. Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т.1, Тб., 1957, გვ. 31

[9] Ch. Walter, Two Notes on the Deisis, Studies in Byzantine Iconography, London, 1977, გვ. 311-336; Friedrich Wilhelm Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt, 1983, გვ. 54

მოწამის ცხოვრების გამოხატულებად აღიქმება.[10] თუმცა, მოწამეობის გამოსახატველ სცენებშიც კი ისევ და ისევ განმკითხავი უფლის დიდება ყოველდა განსაკუთრებული სიმძაფრით – ორმოცი სებასტიელი მეომრის წამების სცენა იმ იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქციით იყო გამოსახული, რომელშიაც

---

[10] The Oxford Companion to Christian Art and Architecture. Oxford. New York. 1998. გვ. 253-254 საეჭვოდ ჩანს, რომ წმ. იოანეს გარდა, სხვადასხვა აპოკრიფული ტექსტები თუ გამოცხადებები მოწამედ წარმოადგენენ წმ. იოანეს მამას, ზაქარიასაც, რომლის მოწამეობას თავად უფალი გვაუწყებს – „ღმერთმან იძიოს ებრაელთაგან მათ მიერ დათხეული სისხლი სისხლთაგან აბელისით, ვიდრე სისხლამდე ზაქარიასი, რომელი წარწმდა შორის საკურთხეველსა მის ტაძრისა“ (ლუკა, XI, 51). იხ. კ. კეკელიძე. ქართული აგიოგრაფიული კიმენური ძეგლები: გამოცხადება იაკობისი, სეიმეონისი და ზაქარიასი. ეტიუდები, ტ. XI, 1973, გვ. 127.

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების გამოსახულებები კანონიკურ სახარებებში მოთხრობილ რამდენიმე ეპიზოდს, იაკობის პირველსახარების აპოკრიფულ ტექსტსა და ძველიების ტექსტებს ეფუძნება. ეს აპოკრიფი შემონახულია კლარჯულ, ათონურ (A 47) მრავალთავებში, Jerus. 17-სა და A-382-ში. იხ. კლარჯული მრავალთავი, გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო თ. მგალობლიშვილმა, თბ., 1991.

ხელნაწერთა მორთულობაში უხვად წარმოდგენილი, ეს სცენები ქართულ მხატვრობაში საკმაოდ იშვიათია. ნათლისმცემლის ტაძრის მოხატულობაში გამოსახული ციკლი, როგორც ჩანს, ერთერთი ყველაზე ვრცელი და ადრეულია. აქ შემორჩენილია – წმ. იოანეს შობა, ზაქარიას დადუმება, ზაქარიას მოკვლა (?), სერობა პეროდესი და წმ. იოანეს თავის დაფლვა მისი მოწაფეების მიერ. ნათლისმცემლის გარდა, ნემთვის ცნობილი მაგალითებია ატენის მახლობლად მდებარე სავანეს ეკლესიის მოხატულობა – XIII ს-ის დას. (მადლობას ვუხდი მ. დიდებულიძეს ამ ცნობის მოწოდებისთვის), ხობის შერგილ დადიანის ეგვტერის მოხატულობა – XIII ს-ის ბოლო, წალენჯიხის მოხატულობა – XIV ს., გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის ჩრ-აღმ. კარიბჭის მოხატულობა – 1578-1583 წწ. იხ. თ ვირსალაძე, შერგილ დადიანის დროინდელი XIII საუკუნის კედლის მხატვრობა ხობში, საქართველოს სიძველენი, №11, 2007, გვ. 266-286; გელათი 900, თბ., 2007 (ანოტაციები მხატვრობაზე – ქ. მიქელაძე, მ. ჯანჯალია); И. Лордкипанидзе. Роспись в Цаленджиха. Тб., 1992

ბიზანტიურ ძეგლებში წმ. იოანეს ცხოვრების ციკლი საკმაოდ ხშირად გამოისახება და უპირატესად ტაძართა დამატებითი სათაესები (ეგვტერი, პასტოფორიუმები) აქვს დათმობილი. მაგ., ოქრიდის წმ. სოფიოს ტაძრის სამსხვერპლო (XI ს.), ოქრიდის ღმრთისმშობელ პერიბლეპტას სადიაკვნე (1294-1295 წწ.), არკაჟის სამხრეთი ეგვტერი, ნერეზიცას სამხრეთი ეგვტერი, ოქრიდის, წმ. კლემენტის ეკლესიის სადიაკვნე (1295 წ.), პეჩის ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთი სადიაკვნე და ა.შ. იხ. Gordana Babic. Les chapells annexes des eglises byzantines, გვ. 184; В. Джурич, Византийские фрески; საეჭვოდ ჩანს, რომ ხობშიც და გელათშიც ეს ციკლები სწორედ ეგვტერებშია გამოსახული.

ნათლისმცემელში წმ. იოანე ნათლისმცემლის ციკლის ტაძრის ძირითად სივრცეში წარმოდგენა ადგილობრივ ტრადიციას უნდა უკავშირდებოდეს. უდაბნოს საკრებულო ტაძრის ძირითადი სივრცეც, სადიაკვნეც და ბერთუბნის მთავარი ტაძრის ძირითადი სივრცეც წმინდანთა ცხოვრების ვრცელი ციკლებით არის შემკული.

ნათლისმცემლის მოხატულობაში წარმოდგენილ წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენათა სიმრავლე, მათი თანმდევი ვრცელი, თხრობითი განმარტებითი წარწერები ნათლად მოწმობს, რომ ამ ციკლის გამოსახვისას გარეჯელი ოსტატები ნიმუშად სწორედ ხელნაწერთა მინიატურებს იყენებდნენ. და ეს ფაქტიც ადგილობრივ ტრადიციას უკავშირდება. გარეჯის მონასტერთა თაე-ეკლესიებში წარმოდგენილი წმინდანთა ცხოვრების ყველა ციკლი მათ „ცხორებებს“ ანუ ხელნაწერებს ეფუძნება.

წმ. მოწამეები ანგელოზთა და ციურ ძალთა შორის საყდარზე დაბრძანებული უფლის სამსჯავროზე წარსდგებიან (სურ. 5).[11]

ტაძარში უფლის სამსჯავროს უეამობის, ხილულისა და მიღმურის ერთიანობის გასაოცარ შეგრძნებას ფონების ყოველისმომცველი „კოსმიური" სილაჟვარდეც ბადებდა. მათი უძირო სილურჯე მხოლოდ ყინცვისისას თუ გაუტოლდებოდა.

მართალია, განკითხვის დღის გამოსახულება ამ ხანის თითქმის ყველა ფერწერულ ანსამბლს აერთიანებს, მაგრამ მათ შორისაც არის მოხატულობა, რომელიც ნათლისმცემლის მხატვრობის პროგრამის იდენტურს თუ არა, ძალზე მსგავს შინაარსობრივ აქცენტებს გამოხატავს. ისიც სამეფო მონასტერშია შექმნილი.

ვარძიის მთავარი ტაძრის სტოას მოხატულობა თითქოს დასტურია იმისა, რომ ნათლისმცემლში წარმოჩენილი საღვთისმეტყველო იდეებიც, დამკვეთთა სურვილებიცა და პიროვნული განწყობები შემთხვევითი არ ყოფილა.

---

[11] ორმოცი სებასტიელი მეომრის მარტვილობა, ბიზანტიურ ხელოვნებაში უფლის დღესასწაულების შემდეგ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული თემა იყო. მხოლოდ კონსტანტინოპოლში მათ სახელზე ნაკურთხი რვა ეკლესია არსებობდა. მათი რელიქვიები ფართოდ გავრცელდა მთელს ბიზანტიურ სამყაროში, თუმცა მთავარი მარტირიუმი კესარიაში, კაპადოკიაში იყო, სადაც მისი არსებობა IV ს-დან დასტურდება. ორმოცი მოწამის კულტის გავრცელებაში უმნიშვნელოვანესი როლი წმ. გრიგოლ ნოსელისა და წმ. ბასილი დიდის ქადაგებებმა შეასრულა. სწორედ წმ. ბასილი დიდი იყო პირველი, ვინც ამ მოწამეების, როგორც მეომართა კულტის ნამოკალიბებას ნაუკარა საფუძველი (მოწამეთა ანდერძი (Testament) მათ ხოცვიალურ სტატუსს არ განსაზღვრავდა). მიუხედავად ამისა გამოსახულებათა უმრავლესობაში მათ სამხედრო აღკაზმულობა არ აქვთ (როგორც სამხედროები სებასტიელი მოწამეები გამოსახებიან მხოლოდ რამდენიმე ძეგლში – წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია ქაქუსინში VII-IX სს.; კარაბას ქილისე X ს.; გიორგეს №3 ეკლესია X ს. და კიუსლიკ ქილისე, ქაქუსინში 962-969 წწ.), რაც ცხადად მოწმობს, რომ პატიოსნებულნი ისინი იყვნენ, უპირველესად, როგორც დიდი მეთხების ძალის მქონე მარტვილები და არა როგორც მეომრები. იხ. Ch. Walter. The Warrior Sants in Byzantine Art and Tradition. England. 2003

ორმოცი მოწამის გამოსახულებები ძალზე ფართოდ იყო გავრცელებული ბიზანტიურ მოხატულობებში და, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ციკლის მსგავსად, ძირითადად, დამატებით სათავსებში გამოსახებოდა (ოქრიდის წმ ხოფიოს სამსხვერპლო XI ს-ის შუა ხანა; ვოდოჩას წმ. ლეონტის ეკლესიის სამსხვერპლო XII ს-ის I ნახ.; სოპოჩანის სამების ეკლესიის ერთ-ერთი კაპელა 1235-1268 წწ; კონსტანტინოპოლის წმ. ეფეფმიას სამარტვილე და ა.შ.) უმრავლეს შემთხვევაში ეს გამოსახულებები ცალკეულ ხატებად იყო წარმოდგენილი. გამონაკლისია ოქრიდის წმ. ხოფიოს ეკლესია, სადაც მათი მარტვილობის მთელი ციკლია გამოსახული. იკონოგრაფიული აქცენტები ძირითადად ყველა გამოსახულებაში მსგავსია და ხასს უსვამს მეომართა მარტვილობას. ნათლისმცემლის მოხატულობის მსგავსი მიმართება – ორმოცი მოწამე მეორედ მოსვლის ჟამს წარსდგება განმკითხავი უფლის წინაშე – მხოლოდ რამდენიმე ძეგლში დასტურდება. ესაა ბიზანტიური სპილოს ძვლის XI ს-ის ტრიპტიქონი და ისევ ოქრიდის წმ. ხოფიოს მოხატულობა, სადაც სამსხვერპლოს საკურთხევლის კონქში ქრისტე პანტოკრატორია გამოსახული, საკურთხევლის კედლებზე კი წმ. მოწამეები. იხ. Gordana Babic. Les chapells annexes . . .

ქართულ ხელოვნებაში ეს იკონოგრაფიული თემა განსაკუთრებული პოპულარობით არ სარგებლობს. აღრეულ ძეგლთაგან იგი სულ რამდენიმეშია წარმოდგენილი. ესაა ვარძიის (XII ს-ის ბოლო) და ნათლისმცემლის (125-1206 წწ.) მოხატულობები და ორმოცი მოწამის ცნობილი ფერწერული ხატი (XII ს.). ძირითადად იგი გვიანი ხანის ნაწარმოებებში გვხვდება, მაგ., წალენჯიხის (XIV ს.), ტვერის (XV-XVI სს-თა მიჯნა), ტაბაკინის (XVI ს.), ბობნევის (XVII ს-ის ბოლო) მოხატულობები; ყანჩაეთის (XVII ს.) და შემოქმედის (XVIII ს-ის შუა ხანა) გულანების მინიატურები. იხ. Г. Алибегашвили. Вновь открытый памятник грузинского иконописного искусства, Ars Georgica 9 A. 1987. გვ. 89-93

ვარძიის სტოას მოხატულობაშიც, ნათლისმცემლის მსგავსად, განკითხვის დღის თემა განსაკუთრებული დრამატულობით ეღერს. სტოას მთელი სივრცე, ჭერის ჩათვლით, აქაც ამ უზარმაზარ სცენას აქვს დათმობილი.

ამ კომპოზიციის ფარგლებში წარმოდგენილი თემები ან ზუსტად იმეორებს ნათლისმცემლისეულს ან აზრობრივად ძალზე მიმსგავსებულია მას. მაგ., ასეთია ორმოცი სებასტიელი მეომრის მარტვილობა. საყურადღებოა, რომ ეს, ჩვენში ისედაც არც თუ ფართოდ გავრცელებული სცენა, ორივე მოხატულობაში სწორედ განკითხვის დღის კონტექსტშია წარმოდგენილი. თუკი ნათლისმცემელში იგი ცალკე სცენად იყო წარმოდგენილი, ხოლო მისი კავშირი განკითხვის დღესთან იმ იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქციით გამოიხატებოდა, რომელშიაც წმ. მეომრები განმკითხავი უფლის წინაშე წარსდგებოდნენ, ვარძიაში ტრადიციული იკონოგრაფიული რედაქციით წარმოდგენილი (მაცხოვარი მოწამეობრივ გვირგვინებს ადგამს წმ. მეომრებს), იგი უშუალოდ განკითხვის დღის კომპოზიციაში ჩაერთო და, ამდენად, ნათლისმცემელთან სრულიად იდენტური შინაარსობრივი ეღერადობა შეიძინა. განსხვავებული სცენების წარმოდგენისასაც კი ანალოგიურია მათი იდეური ელფერი. მაგ., ნათლისმცემლისეულ ახალი აღთქმის პირველი მოწამის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენებს აქ სხვა პირველმოწამის, წმ. სტეფანეს ცხოვრების სცენები ჩაენაცვლა.

ანალოგიურია ანგელოზის მიერ ცის შეგრაგვნის, საყდარი განმზადებულისა და მასთან მუხლმოყრილი ადამისა და ევას გამოსახულებებიც. ეს თემები ზოგადად ტრადიციულია განკითხვის დღის გამოსახულებებისათვის, ამიტომაც მათზე საგანგებოდ არ შევყოვნდები. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ისინი განკითხვის დღისათვის სავალდებულო ეპიზოდთა რიგს არ განეკუთვნება (ანუ ზოგ მოხატულობაში გამოისახება, ზოგან კი არა).

ნათლისმცემლის მოხატულობის შინაარსთან სიახლოვე, ვფიქრობ, ძალზე თვალსაჩინოა. განმკითხავი უფლის დიდება და მოწამეთა მეოხებით მიღწეული ხსნა – აი ის იდეები, რომელიც ამ ორ მოხატულობას აერთიანებს.[12]

ვარძიის მთავარი ტაძრისა და სტოას მოხატულობათა სტილური ნაირგვარობა და ქრონოლოგიური განსხვავება, დღეს ეჭვს არ ბადებს.[13] მიუხედავად ამისა, ვარძიის მოხატულობათა მკვლევარი ა. კლდიაშვილი მათ პროგრამებს ერთიანად განიხილავს და ერთიანი საღვთისმეტყველო აზრის გამოხატულებად მიიჩნევს.[14] მის მიერ შემოთავაზებული ორივე სივრცის შინაარსის ანალიზი ლოგიკური და დამაჯერებელია. სტოას მხატვრობა მართლაც თითქოს ასრულებს მთავარი ტაძრის გამოსახულებათა ნაკლულობას და უფლის დღესასწაულთა დამაგვირგვინებლად გვეელინება. თუმცა ეს ერთობა, მაინც,

---

[12] დღეს ამ მოხატულობებს მხოლოდ ვარძიაში წარმოდგენილი სამოთხის სცენა განასხვავებს. თუმცა, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, საეჭვოა, რომ იგი ნათლისმცემლის განკითხვის დღის გამოსახულებაშიც იყო ჩართული.

[13] Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития... Избранные труды

[14] „ორივე სივრცის იკონოგრაფიულ პროგრამათა გააზრება გვარწმუნებს იმაში, რომ მიუხედავად დროითი სხვაობისა, ორივე ეს მოხატულობა ერთი იკონოგრაფიული პროგრამის მიხედვითაა შექმნილი და იდეურად ერთიან, გააზრებულ ორგანიზმს წარმოადგენს". იხ. ა. კლდიაშვილი, ვარძიის მთავარი ტაძრის გვ. 50

ვფიქრობ, განპირობებული იყო არა იმდენად ერთიანი საღვთისმეტყველო პროგრამის არსებობით, რომელიც უბრალოდ სხვადასხვა დროს განხორციელდა, არამედ თავად განკითხვის თემის თავისებურებით.

განკითხვის დღის სცენა ლოგიკურად ასრულებს და აგვირგვინებს პრაქტიკულად ნებისმიერ მოხატულობას, როგორი განსხვავებულიც უნდა იყოს მისი ანრობრივი მიმართება. ღმრთისმშობლის დიდებასთან ერთად განკითხვის დღე განსაზღვრავს, მაგ., ტიმოთესუბნის მოხატულობის პროგრამის შინაარსს; ბუნებრივად ასრულებს იგი უფლის განკაცებისა და ღმრთისმშობლის დიდების იდეით მოცულ ბერთუბნის მოხატულობას; თავის ადგილზეა ეს სცენა და ლოგიკურად ასრულებს მოხატულობებს მაშინაც კი, როდესაც პროგრამა საუფლო დღესასწაულთა და ადგილობრივი წმინდანის ცხოვრების სცენებისგანაა შედგენილი – მაგ., ისე, როგორც ეს უდაბნოს მთავარ ტაძარშია, ანდა ანსამბლს, რომელიც საერთოდაც სამი სხვადასხვა ხანის მოხატულობებისაგან არის შედგენილი – მაგ., ბეთანია. ვფიქრობ, განკითხვის დღის ერთგვარმა „უნივერსალობამ" განაპირობა სწორედ ვარძიის მოხატულობათა პროგრამისეული მთლიანობა. სხვა მხრივ, ამ ორი სივრცის მოხატულობათა შინაარსის სულისკვეთება, ვფიქრობ, ძალზე განსხვავებულია.

მთავარ ტაძარში განკაცებული უფლის დიდება და ზეიმი სუფევს. აღსაჟღრებული ჩვილედი ღმრთისმშობლის უსარმაზარი, დიდებულებით აღსავსე გამოსახულება საკურთხეველის კონქში, საქტიტორო სცენებში კიდევ ორგზის წარმოდგენილი ყრმა მაცხოვარი და დედა ღვთისა, ზეციური დედოფლისა და განკაცებული უფლის ტრიუმფს გამოხატავს და ტაძრის კარის ტიმპანში წარმოდგენილი მანდილიონის გამოსახულებაც სამოთხის ბჭის მნიშვნელობის გარდა,[15] ამ კონტექსტში, უპირველესად, როგორც ხატი განკაცებისა უნდა იყოს წაკითხული[16]

ამ საერთო სასეიმო, ტრიუმფალური განწყობის შექმნას დიდად უწყობს ხელს გამოსახულებათა თანმდევი, დეკორატიულობის გასაოცარი გრძნობით შესრულებული ფონები – ურიცხვი, კაშკაშა ვარსკვლავებით მოჭედილი ლურჯი ზეცა და ნაირფერი ყვავილებით მოფენილი სამყარო.

მთავარი ტაძრის მოხატულობის იდეურ სასრულობას, მის „თვითკმარობას", ვფიქრობ, დღესასწაულთა დამაგვირგვინებელი ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენაც ადასტურებს, რომელშიაც სატანის შებორკვის ძალზე იშვიათი გამოსახულებაა ჩართული. ეს აპოკალიფსური მოტივი იდეურადაც და ქრონოლოგიურადაც ასრულებს, აგვირგვინებს მთელს მოხატულობას და გაგრძელებას თითქოს არც გულისხმობს.

სრულიად განსხვავებული მუხტის მატარებელია სტოას მოხატულობა, რომელშიაც განმკითხავი უფალი ბატონობს. ამ ვიწრო, წაგრძელებულ სივრცეში მოხვედრილი მაყურებელი ჩრდილოეთ კედელსა და ჭერზე გაშლილ განკითხვის დღის უზარმაზარ სცენას აღიქვამს და მხოლოდ შემდეგ სამოთხეს.

---

[15] იქვე.

[16] ქ. მიქელაძე, ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში, ლიტერატურა და ხელოვნება №3, 1991, გვ. 210-222

აღქმის ამგვარი „გახლეჩილობა", რაც ა. კლდიაშვილის მიერ არადამახასიათებლად არის მიჩნეული განკითხვის დღის სცენებისათვის, ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში სრულიად გამართლებულია. ასეთგვარად სრული სიცხადით წარმოჩინდა მოხატულობის მთავარი იდეა – მეორედ მოსული უფლის სამსჯავრო, რომლის წინაშეც წარსდგება ყოველი ადამიანი მოწამეთა მეოხებითა და წინამსრბოლობით (ორმოცი მოწამის ხატი, წმ. სტეფანეს წამების სცენა). მთავარი ტაძრისაგან განსხვავებით, სტოაში სწორედ განკითხვისა და მოწამეთა მეოხებით მიღწეული ხსნის თემაა წამყვანი.[17]

ვარძიის მთავარი ტაძრის მოხატულობისაგან განსხვავებით, ვფიქრობ, ბევრად უფრო თვალსაჩინოდ წარმოჩინდება სტოას მოხატულობის იდეური სიახლოვე ნათლისმცემლის მხატვრობის შინაარსთან, რაც მაძლევს კიდეც საფუძველს ვივარაუდო ამ მოხატულობათა როგორც ქრონოლოგიური სიახლოვე, ისე შექმნის ისტორიული საფუძვლების თანაგვარობაც.

რა იყო მიზეზი განკითხვის თემის ესოდენი აქტუალობისა თამარის მმართველობის ხანაში, მაშინ როდესაც ქვეყანა კეთილდღეობის მწვერვალს იყო მიღწეული?

აპოკალიფსური, ესქატოლოგიური მოტივები ყოველთვის მაშინ ჩნდებოდა ლიტერატურაში და, გამომდინარე აქედან, ხელოვნებაშიც, როდესაც ქვეყანა ან სამყარო ზოგადად, განსაცდელის წინაშე აღმოჩნდებოდა ხოლმე. ასე იყო ბიზანტიურ სამყაროში, სადაც VII-IX საუკუნებში ისლამურ-არაბული ექსპანსიისა და ბიზანტიის იმპერიის განადგურების შიშმა წარმოშვა რიგი აპოკალიფსური შინაარსის ნაწარმოებებისა, რომელთაც უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ამ ხანის ბიზანტიელთა ასროვნებისა და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. [18]

ასე იყო დასავლურ სამყაროშიაც, სადაც გავრცელდა რწმენა იმის შესახებ, რომ 1000 წლისათვის ქვეყნიერების დასასრული დადგებოდა. ამ რწმენის გამოძახილად შეიქმნა რიგი ძეგლებისა, რომელშიაც განკითხვის თემა განსაკუთრებული სიძლიერით იყო წარმოჩენილი. გავიხსენოთ თუნდაც მუასაკის Saint Pierre-ის (დაახ. 1115 წ.), Autun-ის Saint Lazare-ის (1135 წ.), ვეზელეს Saint Madeleine-ის (1125-1135 წწ.) ტაძართა პორტალების შემამკობელი რელიეფები, რომლებზედაც განკითხვის დღის უზარმაზარი სცენები იყო გამოსახული.[19]

---

[17] საყურადღებოა, რომ როგორც ჩანს, სტოა ტაძრის მთავარი სივრცისგან ლიტურგიულადაც იყო გამიჯნული. მისი წაგრძელებული, ეიწრო სივრცე აღმოსავლეთიდან საკურთხევლით სრულდება. იგი კონქით არის გადახურული, კონქის ქვეშ კი გაჭრილია ცენტრალური დიდი და გვერდითა მომცრო, როგორც ჩანს, ლიტურგიული დანიშნულების ნიშები, რომლებიც პასტოფორიუმების ფუნქციას ასრულებდა. სათავსის ამგვარი არქიტექტურული მოწყობა ცხადად მიგვითითებს, რომ თავდაპირველად სტოა დამოუკიდებელი ღვთისმსახურებისათვის იყო განკუთვნილი. ამჟამად საკურთხევლის წინ მდებარე თაღოვანი გასასვლელი, ისევე, როგორც კონქის ნამოჭრილი სამხრეთი კიდე, 1283 წლის მიწისძვრის შედეგად დანგრეული ნაწილების აღდგენა-გადაკეთების შედეგი უნდა იყოს. იხ. კ. მელითაური. ვარძიის სამშენებლო-ხუროთმოძღვრული შესწავლის საკითხები, თბ., 1961, გვ. 23

[18] ესაა ფსევდო მეთოდეს აპოკალიფსი (VII ს.), დანიელის დიეგეზა – დანიელის უკანასკნელი ხილვა (VIII ს.), ლეო კონსტანტინოპოლელის აპოკალიფსი (IX ს.) და ა.შ. იხ. В. Брандес, Византийская апокалиптическая литература, как источник изучения некоторых аспектов социальной истории, Византийский временник, №50, 1989. გვ. 116-122

[19] John Beckwith, Early Medieval Art, London, 1977, გვ. 206-219

ბიზანტიურ სამყაროში გაჩენილმა სასრისმა იმის შესახებ, რომ ქვეყნიერება მხოლოდ 7000 წელს იარსებებდა, საქართველოშიც ფართოდ გაიდგა ფესვები. რწმენა ქვეყნის აღსასრულის შესახებ ლიტერატურული თარგმანების მეშვეობით ჩვენში XI-XII საუკუნეებში შემოვიდა,[20] მაგრამ მამოძრავებელ ძალად ამგვარი მსოფლგანცდა მხოლოდ XIII საუკუნის დასასრულს იქცა, როდესაც ჩვენში ამ რწმენის იდეოლოგები გაჩნდნენ. უპირველესად ეს იყო აბუსერიძე ტბელი, რომელსაც 1233 წელს დაუწერია „ქორონიკონი სრული მისთა საუწყებელთა და განგებითა", რომელშიაც ქვეყნიერების დასასრული 1396 წელს იყო ნაწინასწარმეტყველები. მეორე ასეთივე შინაარსის ნაწარმოები წყაროსთავის სახარებისათვის დართული მისი გადამწერის საბას იამბიკო იყო, რომელშიც გადმოცემული იყო დღე მეორედ მოსვლისა და საშინელი განკითხვისა.

კ. კეკელიძის მოსაზრებით, XIII საუკუნის დასასრულისათვის, როდესაც საქართველოში ჯალალ ად დინისა და მონღოლთა თარეში დაიწყო, ამგვარი იდეოლოგიის გავრცელებას ნაყოფიერი ნიადაგი შეექმნა. XI-XII საუკუნეებში, ქვეყნის აღმავლობისა და კეთილდღეობის ჟამს კი ეს სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა.[21]

თუკი გავიხიარებთ ესქატოლოგიურ განწყობათა წარმოქმნისა და გააქტიურების საზოგადოდ მიღებულ მიზეზებს (მიზეზი კი ერთი სახელდება ბიზანტიაშიც და საქართველოშიც), გაუგებარი ხდება რამ განაპირობა განკითხვის დღის თემის ესოდენი სიხშირე თამარის მმართველობის ხანაში, ხანაში როდესაც ქვეყანა მოშენდა, მოეწყო, სიმდიდრე და ქონება კი ისეთი დატრიალდა, რომ საჭურჭლეში ოქროს ადარ ითვლიდნენ[22] – „აღეესნეს ყოველნი საგანძურნი სამეფონი ოქროთა და ჭურჭლითა ოქროსათა, რამეთუ მიწისა მსგავსად შეისხმოდეს ოქროსა, ხოლო ვერცხლისა ჭურჭელთა არღარა აქუნდა პატივი პალატსა შინა მეფისასა";[23] მაშინ, როდესაც „გააზნაურდეს ქვეყანასა-მოქმედნი და გადიდებულდეს აზნაურნი";[24] მაშინ როდესაც „იყო მდიდრად ესე სამეფო რომელი აზნაურის ყმანი მათთა პატრონთა სწორად იმოსებოდეს";[25] მაშინ, როდესაც განეზომელი გახდა ქვეყნის სამხედრო ძლევამოსილება, ანუ მაშინ, როდესაც ამისათვის არანაირი ისტორიული წინაპირობა არ არსებობდა. ამ კითხვაზე პასუხი, ალბათ, ისევ თამარის ცხოვრებაში უნდა ვეძიოთ.

საკვირველია, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ თამარი ძლიერი, წარმატებული მონარქი იყო, მთელი მისი ცხოვრება მონაზონთა ტოლი სიმდაბლისა და

---

[20] ესაა წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის (IV ს.) „თქმული დღისა მისთვის მეერგასისა, რომელ არს მარტვილიაY" გადმოთარგმნილი ექვთიმე ათონელის (XI ს.) და მეორედ ეფრემ მცირის (XI ს.) მიერ; იოანე დამასკელის (VIII ს.) „გარდმოცემაY უცილობელი მართლმადიდებელთა სარწმუნოებისაY", თავი XV, საუკუნეთათვის, თარგმნილი ეფრემ მცირისა და მერე არსენ ვაჩეს ძის (XI ს.) მიერ; მიტროფანე სმირნელის (XI ს.) „თარგმანებაY ეკლესიასტისაY", იოანე ჭიმჭიმელის (XII ს.) თარგმნილი და ა.შ. იხ. კ. კეკელიძე, ესქატოლოგიური მოტივები, ძველ ქართულ მწერლობასა და ცხოვრებაში, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. IV, თბ., 1957, გვ. 105109

[21] კ. კეკელიძე. იქვე.

[22] ი. ჯავახიშვილი, თხზულებანი, ტ. II, თბ., 1983, გვ. 297

[23] ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1959, ბასილი ეზოსმოძღვარი გვ. 140

[24] ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1959, ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი გვ. 411

[25] ანა დედოფლის ქართლის ცხოვრება

მორჩილების ნიმუშს წარმოადგენდა. „ხოლო შჯულითა მიმართ საღმრთოთა ვინ იყო ესრეთ მოშურნე, განა სიმდაბლით თავისა მომდრეკელი",[26] ლოცვითა და ღამისთევით მეუდაბნოეთ ტოლი, მონაზონთა დარად ფეხშიშველი და დაუცხრომელი ცრემლიადენით მლოცველი. თამარის რიდით „დარბაზის კარს მყოფი წირვად ვერავინ დააკლდებოდა. მწუხრი, დილეული, სამხარი, ვითარცა თქმულ არს" თავისი ხელით უკერავდა დიდებული ხელმწიფე კუართ-ფილონს მღვდელთმსახურთ, ხელსაქმით მოპოვებულ სახსარს კი „გლახაკებს" ურიგებდა. თამარის მეფობისას ადამიანის სიცოცხლესაც სხვა ფასი დაედო. მოხდა ის, რასაც შუა საუკუნეების სამყაროში მაგალითი არ ჰქონდა – გულმოწყალე ხელმწიფემ თავის ქვეყანაში სიკვდილით დასჯა გააუქმა – „დღეთა შინა თამარისთა არცა-ვინ [გამოჩნდა] დასჯილი, თვინიერ ძუელისა სჯულისა, რომელი ძეს ავაზაკთა ზედა ძელსა ზედა ჩამორჩობა არცა-ეინ ბრძანებითა მისითა ასო-მოკუეთილ იქმნა, და არცა სიბრმითა დაისაჯა."

დაუსრულებლად შეიძლება მეფის ცხოვრებიდან ამგვარი ეპიზოდების მოხმობა, მაგრამ ლაკონიურობისათვის ისევ მატიანეს დავესესხები – „ვერ შეიტყუა იგი საშუებელმან ამის საწუთროსამან სიმდაბლე უსომო, სიმაღლე შეუსწორებელი, სიმშვიდე საქებელი, სიმქისე ჯეროვანი, ლმობიერება მოწდიე უმანკოება უზაკუელი, სიწრფოება უსიცრუო და თავი ყოვლისა კეთილისა – შიში ღმრთისა და მსახურება მისი შეუორგულებელი".[27]

თამარის პიროვნებაში თითქოსდა შეერწყა დიდებული ხელმწიფე, „მტერსა ზედა საზარელი" მონარქი და უკიდურესი სიმდაბლით გამორჩეული მონაზონი, რომელიც ქმროსნობასაც მხოლოდ იმიტომ დათანხმდა, რომ ამას ქვეყნის სახელმწიფო ინტერესები მოითხოვდა. „მოწამე არს ჩუენდა ღმერთი, არადეს ყოფილა გული ჩემი მოწადინე ქმროსნობისა, არცა პირველ არცა აწე, თუმცა არა მოსვლიდა უწადმართობა ჩემი საყდრისა რომელი რწმუნებულ არს ჩემდა პირველ ღმრთისგან და შემდეგ მშობელთა ჩემთაგან. აწცა ამისა ვარ მოაჯე".[28]

უსასრულო მორჩილებით თამარი თითქოსდა სხვისი ცოდვების გამოსყიდვას ცდილობდა, ინანიებდა და მონანიებით თითქოსდა თავისი მემკვიდრის უშფოთველ მბრძანებლობას ამზადებდა. მონაზონთა ტოლი სიმდაბლე იყო თამარის შინაგანი მოთხოვნილება, სიკეთითა და სინანულით აღსავსე ბუნება, რომელიც ვერ ურიგდებოდა ტახტის კანონიერი მემკვიდრის, „სახეკეთილ და ყოველთა ხელითა მარჯუე, ნასწავლი, მსგავსი სახლიშვილობისა მათისა. " დემნა უფლისწულის სვეტბედს. ვფიქრობ, უსასრულო შინაგანი მზადება განკითხვის დღისათვის, მოწამეთა და მეუდაბნოეთა მეოხების სურვილი და იმედი ხსნისა სწორედ თამარის პიროვნულმა განცდებმა და დამოკიდებულებამ წარმოშვა.

ცხადია, შორს ვარ იმ აზრისაგან, რომ სამეფო ოჯახი, მისი გემოვნება, თუ განწყობილებები ამ ხანის მხატვრულ პროცესებს განსაზღვრავდა და გავლენას ახდენდა მოხატულობათა საერთო ხასიათზე. მით უფრო, რომ ამ ხანის ყველა მოხატულობას სხვადასხვა მომგებელი ჰყავდა, მათი ნაწილი კი (ბეთანიის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა და ბერთუბანი) საერთოდაც ლაშა

---

[26] ქართლის ცხოვრება, ბასილი ეზოსმოძღვარი გვ. 126.
[27] იქვე, გვ. 147.
[28] იქვე, გვ. 47.

გიორგი ეპოქის ქმნილებები იყო. ამ მხრივ სრულიად სამართლიანია ე. პრივალოვას შენიშვნა: ... . . следует сказать, что все эти памятники отнюдь не являются отражением какого-то одного придворного вкуса, господствующего в эту эпоху, они слишком различны, чтобы быть искусственно соединенными авторитетом царствующего дома."[29] თუმცა სამართლიანად მეჩვენება იგი მხოლოდ ამ მოხატულობათა მხატვრულ მხარესთან მიმართებით. სამეფო მონასტრებში შექმნილ, თუნდაც დიდ ფეოდალთა მიერ უშუალოდ დაკვეთილ, მოხატულობათა პროგრამების შედგენისას სამეფო ოჯახის და მეტადრე თამარის სურვილები და გემოვნება რომ იქნებოდა გათვალისწინებული, ვფიქრობ, ეჭვგარეშეა. სამეფო მონასტერთა მოხატულობები შესაძლებელია, ერთგვარად, „იკონოგრაფიული მოდის" კანონმდებლებიც ყოფილიყვნენ. აქ შერჩეული თემები, მათ შორის უპირველესად, ცხადია, განკითხვის დღის სცენას ეგულისხმობ. სხვა მოხატულობებში, შესაძლოა, უბრალოდ მეორდებოდა, როგორც მისაბაძი ნიმუშში, თავდაპირველად მასში ჩადებული საზრისის გაუთვალისწინებლადაც კი.

როგორც სამეფო მონასტერთა მოხატულობების პროგრამების შინაარსმა დაგვანახა, თამარის ეპოქის ძეგლები უფრო მეტად „ინდივიდუალიზებული" გახდა. მათში თვალსაჩინოდ აირეკლა როგორც ქვეყანაში მიმდინარე ისტორიული პროცესები, ისე კონკრეტული ადამიანის, დამკვეთისა და სამეფო გვარის მომგებელთა პირადი ემოციები და დამოკიდებულებები. ეს შესანიშნავად გამოჩნდა ნათლისმცემლის საკრებულო ტაძრის სამეფო პორტრეტებში, რომელშიაც თამარი თითქოსდა თავისი ოჯახის მმართველობის კანონიერებას ამტკიცებდა. ლაშა-გიორგის მრავალრიცხოვანი შარავანდმოსილი გარდაცვლილი და დღეგრძელი წინაპრები ხომ სწორედ ამის დასტურად წარმოადგინეს ამ მოხატულობაში. მემკვიდრეობითობის, როგორც ასეთის და მემკვიდრეობის მიღების დასტურად გამოსახეს აქ უკვე კარგა ხნის გარდაცვლილი გიორგი III-ის მეფედკურთხევაც ლაშა-გიორგის მეფედკურთხევის გვერდიგვერდ.[30] ამას ყინცვისის მოხატულობაც ადასტურებს, რომელშიც, როგორც ეს მ. დიდებულიძემ დაგვანახა, ტაძრის პატრონისა და მოხატულობაში წარმოდგენილ წმინდანთა შერჩევაც კი მისი დამკვეთის, ანტონი გლონისთავისძის პირადი სიმპათიისა თუ დამოკიდებულების მიხედვით იქნა შერჩეული[31]. ამას თამარის გამოსახულებების შემცველი უკლებლივ ყველა პორტრეტული ჯგუფიც ადასტურებს, რომელშიც პერსონაჟთა შერჩევა თუ მათი წარმოდგენის წესი თანადროული პოლიტიკური კონიუქტურის გათვალისწინებით იქმნებოდა.

ადამიანურთან, პიროვნულთან მიახლოვების ტენდენცია არა მარტო ამ დროის მხატვრობაში, არქიტექტურაშიც შესანიშნავად ჩანს (ცხადია, არა ფორმისეულად). XI საუკუნის უზარმაზარ კათედრალებს, რომელიც მათი მაშენებელი მეფეების ძლევამოსილების დასტურად აღმართულ „პოლიტიკურ მანი-

---

[29] Е. Привалова. Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков. Ars Georgica серия А. 10, Тб., 1992. გვ.156.

[30] მ. ბულია, ისტორიულ პირთა გამოსახულებები „ნათლისმცემლის" მონასტრის საკრებულო ტაძარში, საქართველოს სიძველენი, №7-8, 2005, გვ. 168-211.

[31] მ. დიდებულიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვის საკითხისთვის ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობაში, საქართველოს სიძველენი, 6, 2004, გვ. 116-147.

ფესტებს" უფრო წაიგავდა. დიდი ქალაქების მიშორებით, მიეარდნილ ხეობებში ნაგები, უფრო პატარა ზომის, კამერული ტაძრები შეენაცვლა, რომელსაც ანაკს მიღწეული ფეოდალები თავიანთ სამყოფელად და მომავალ სამარხავად ამზადებდნენ.[32]

მსოფლიურთან მიახლოვების ტენდენცია სხვადასხვაგვარად იჩენს თავს ამ ხანის მოხატულობათა მხატვრულ თავისებურებებშიც. ზოგან ეს შემამკობელ ელემენტთა სიმრავლესა და მათ ხასიათში ვლინდება. მაგალითად, ორნამენტულ არშიათა სიმრავლე და ზოგადად კაზმულობის ხარისხი, საერო პორტრეტთა სიმრავლესთან ერთად, ნათლისმცემლის ტაძრის მხატვრობას სამეფო დარბაზთა მორთულობასთან აახლოებს; აღმოსავლური აბრეშუმის ქსოვილის იმიტაცია გვხვდება ბერთუბნის სატრაპეზოს წინამძღვრის ნიშის მორთულობაში; ამ ხანაში შესაძლებელი გახდა საერო და საეკლესიო დანიშნულების ძეგლთა ერთგვაროვანი შემკობა. მაგალითად, ასტრონომიული ტრაქტატი– A-65 და უდაბნოს მონასტრის სამარტომყოფელოს ერთ-ერთი სადგომი იდენტური ორნამენტული მოტივითაა გამშვენებული. როგორც წერდა ე. პრივალოვა искусство постепенно приобретало, хотя и легкий, но все же заметный пряный аромат мусульманского – арабо-персидского востока. Все более и более ощущается его светская направленность и повышающийся декоративизм тому свидетель." [33] ზოგან ეს ტენდენცია თავს იჩენს წარმოდგენილ პერსონაჟთა ემოციურ გამომსახველობაში, რომლის სიმძაფრეს ჩვენი მკვლევარები, მოგვიანებით, დუჩენტოს ხანის მხატვრობაში გამოვლენილ გრძნობათა მოჭარბებას თუ უტოლებენ.[34] ასეთია ბერთუბნის ტაძრისა და სატრაპეზოს მოხატულობებში წარმოდგენილი „პორტრეტები" და ა.შ.

ერთი სიტყვით, ამ ხანის ხელოვნება ცხადად გვიჩვენებს განსხვავებულ მსოფლგანცდათა დაახლოებისა და გაერთიანების ტენდენციას.

თამარის ხანის მხატვრობაში ამგვარი ტენდენციების არსებობაზე დღეს ბევრს ვმსჯელობთ და მათი წარმოშობის საფუძვლებს ვეძიებთ.[35] ეს ძალზე რთული და მრავლისმომცველი საკითხია. ვფიქრობ, ამ ტენდენციათა არსებობის მხოლოდ ერთ-ერთ მიზეზად სახელმწიფოსა და ეკლესიის დაახლოების დროისათვის დამახასიათებელი პოლიტიკური პროცესები შეიძლება დასახელდეს, პროცესები, რომელიც თამარის მმართველობის ხანაზე გაცილებით უფრო ადრე, ჯერ კიდევ დავით აღმაშენებლის მეფობისას დაიწყო.[36]

---

[32] ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხეროთმოძღვრება, თბ., 1974, გვ. 61

[33] Е. Привалова. Некоторые особенности грузинских . გვ. 148

[34] ა. ეოლსკაია, დავითგარეჯის მონასტრები, ნათლისმცემელი, ბერთუბანი (მომზადებულია გამოსაცემად); Г. Чубинашвили. Пещерные монастыри Давид Гареджи. 1948. გვ. 66

[35] ბოლოდროინდელთაგან იხ. მ. დიდებულიძე, საერო ტენდენციები თამარის ეპოქის კულტურაში და თანადროული კედლის მხატვრობა, ვ. ბერიძის სახელობის ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2008, გვ. 54

[36] ამ კუთხით კვლავაც გადასახედია დავით აღმაშენებლის დროის ძეგლები. თუმცა საფლეისოდაც უეჭველია, რომ, მაგ., გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსში წარმოდგენილი, ჩვენში ძალზე იშვიათი მსოფლიო საეკლესიო კრებების გამოსახულებები იმუამინდელ კავკასიაში მიმდინარე საღვთისმეტყველო დისპუტების უტყუარი ანარეკლია. ანუ ისტორიული პროცესები, თუნდაც ეკლესიაში მიმდინარე, იმ ხანადაც გავლენას ახდენდა მოხატულობათა შინაარსზე. იხ. Т. Вирсаладзе. Избранные труды. Тб., 2007

დავით IV–ს მიერ მწიგნობართუხუცესისა და ჭყონდიდელის სახელოების გაერთიანება ამ მიმართულებით გადადგმული პირველი თვალსაჩინოდ დასანახი ნაბიჯი იყო (მას სხვა ამგვარი ხასიათის არაერთი ქმედებაც მოჰყვა. იმის ხსენებაც კი საკმარისია, რომ ჭყონდიდელი, როგორც ჭეშმარიტი ბერი-რაინდი დავითის ლაშქარს წინ მიუძღოდა და რიგ ბრძოლებს ხელმძღვანელობდა). ამ ნაბიჯს ისტორიკოსები სხვადასხვაგვარად განმარტავენ. ზოგის მოსაზრებით, ამგვარად ეკლესიასე სახელმწიფოს გავლენის გაზრდის მცდელობას ჰქონდა ადგილი[37], სხვათა აზრით კი, ეს იყო არა გავლენის ზრდისაკენ, არამედ კავშირის გამყარებისაკენ მიმართული ქმედება[38] (ვფიქრობ, ეს ასეც იყო). ნებისმიერ შემთხვევაში, ეს იყო სულიერისა და მსოფლიურის ურთიერთდაახლოებისა და ურთიერთზეგავლენის ძალზე ღრმა პროცესი, რომელიც დროთა განმავლობაში გაძლიერდა, გამყარდა და საბოლოოდ, თამარის მეფობისას გასცდა რა ისტორიულ-პოლიტიკურ ასპარეზს, უკვე ხელოვნებაშიც იჩინა თავი.[39]

კვლავაც ვიტყვი, რომ შუა საუკუნეების საქართველო, მეტადრე კი დავითისა და თამარის საქართველო მძლავრ ქრისტიანულ სახელმწიფოს წარმოადგენდა, რომელშიაც განუყოფლად თანაარსებობდა საერო პოლიტიკა და რელიგია. ეს განუყოფელი ერთიანობა აისახა იმ ხანის ქართველთა მსოფლმხედველობაში, მათ ყოფაში, კულტურაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

ეს მთლიანობა შესანიშნავად გამოჩნდა ამ ხანის მოხატულობებშიც, უმეტესად კი, ვფიქრობ, სამეფო მონასტერთა ტაძრების მოხატულობებში, რომელიც სამეფისკარო გემოვნებისა თუ განწყობათა საუკეთესო გამომხატველი იყო.

---

[37] რ. მეტრეველი, შინაკლასობრივი ბრძოლა ფეოდალურ საქართველოში (XII საუკუნე), თბ., 1977, გვ. 248.

[38] მ. თარხნიშვილი, დამოკიდებულება ეკლესიასა და სახელმწიფოს შორის საქართველოს სამეფოში, წერილები, თბ., 1994.

[39] აღმოსავლური ტენდენციების და მათთან დაკავშირებული საერო მოტივების გამოჩენა ქართულ მხატვრობაში, შესაძლოა ქვეყნის იმჟამინდელ პოლიტიკურ სტატუსსაც უკავშირდებოდეს. ამ ხანისათვის საქართველო მრავალი სხვადასხვა რელიგიისა თუ აღმსარებლობის ხალხებს აერთიანებდა, რაც სახელმწიფოს რელიგიურ ტოლერანტულობას ავალდებულებდა და ეფუხისტეფოსანი ამის საუკეთესო დასტურია. როგორც წერდა ვ. ნოზაძე – „ვერც ერთი რელიგიის წარმომადგენელი ამ რომანში თავისი რწმენის შემლახველ აზრს ვერ შეხვდებოდა. ეფუხისტეფოსანის მსოფლმხედველობა არის ხატი ქართული განათლებული საზოგადოების მსოფლმხედველობისა." ის. ვ. ნოზაძე, ეფუხისტეფოსნის ღმრთისმეტყველება, პარიზი, 1963, გვ. 35.

ამ ტოლერანტულობის შედეგია, როგორც ჩანს, ისიც, რომ ამ ხანაში შესაძლებელი გახდა არამართლმადიდებელის დიდმოხელედ დანიშვნა. მაგ., მხარგრძელები გვიან გამართლმადიდებლებული სომხურ-გრიგორიანული მრწამსის აღმსარებელნი იყვნენ

Marine Bulia

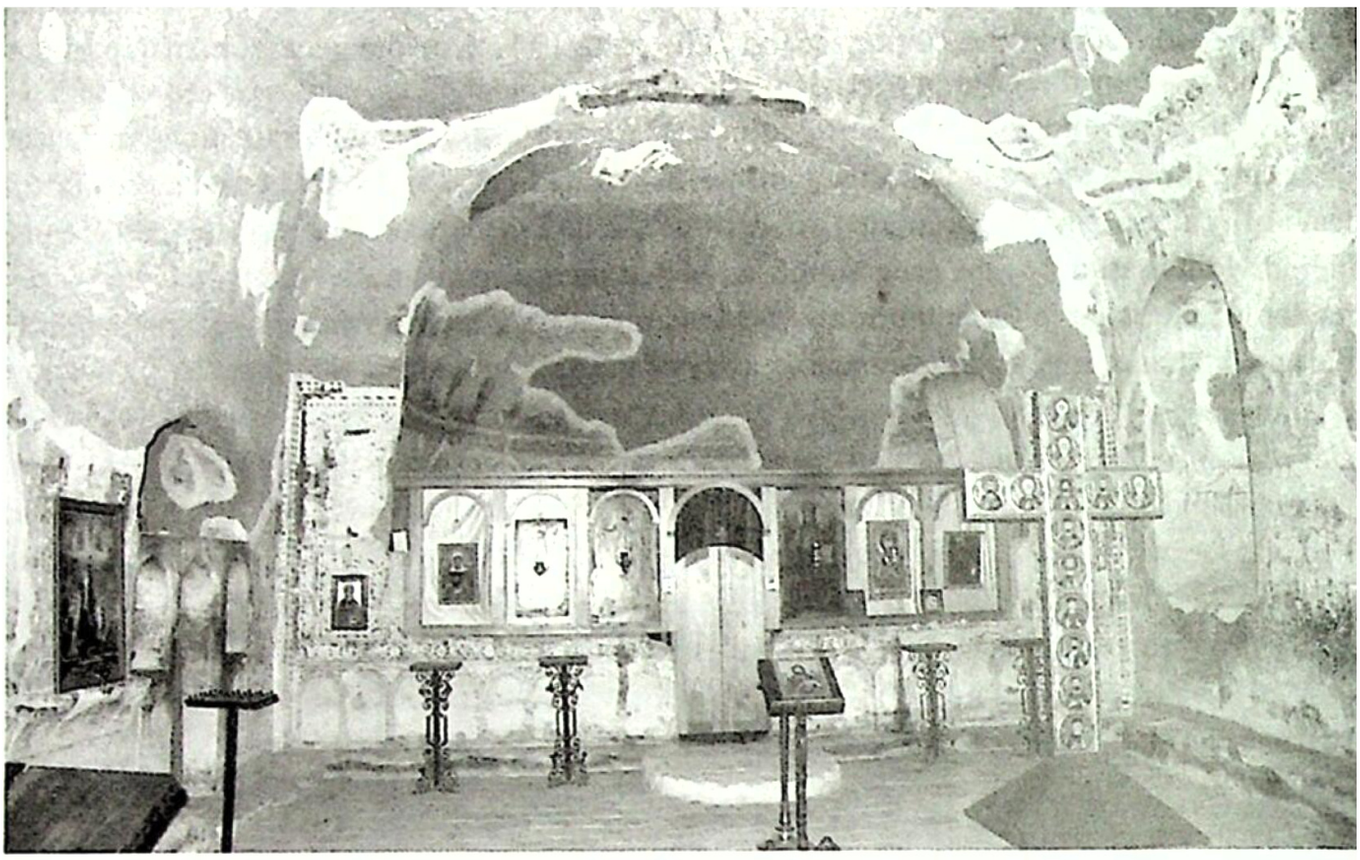
One Iconographic Peculiarity of the Mural Decorations of Queen Tamar's Epoch (Late 12th – Early 13th cc.)

Widely recognised is O. Demus's statement that while separate iconographic schemes are identical, combining them in the programmes of the mural decorations new artistic and theological unity is created in each individual case. Mural decorations of Queen Tamar's epoch are characterised by the particular significance of the Last Judgement. Although this scene is found in the Georgian mural painting of earlier date (*katholikon* of the 'Udabno" monastery in Gareji, turn of the 10th c. to the 11th c.; Ateni Sion, 11th c.; Bochorma, second half of the 12th c.), still on the turn of the 12th c. to the 13th c., this scene is repeatedly included in the programmes, occupying quite a large place in the interior – a west cross-arm (Ikvi, Betania and Timotesubani), south annex (Vardzia), a narthex (Bertubani); in Kintsvisi its concept is unfolding in the entire mural decoration. However, this theme is especially emphasized in the *katholikon* of the 'Natlismtsemeli" monastery in Gareji.

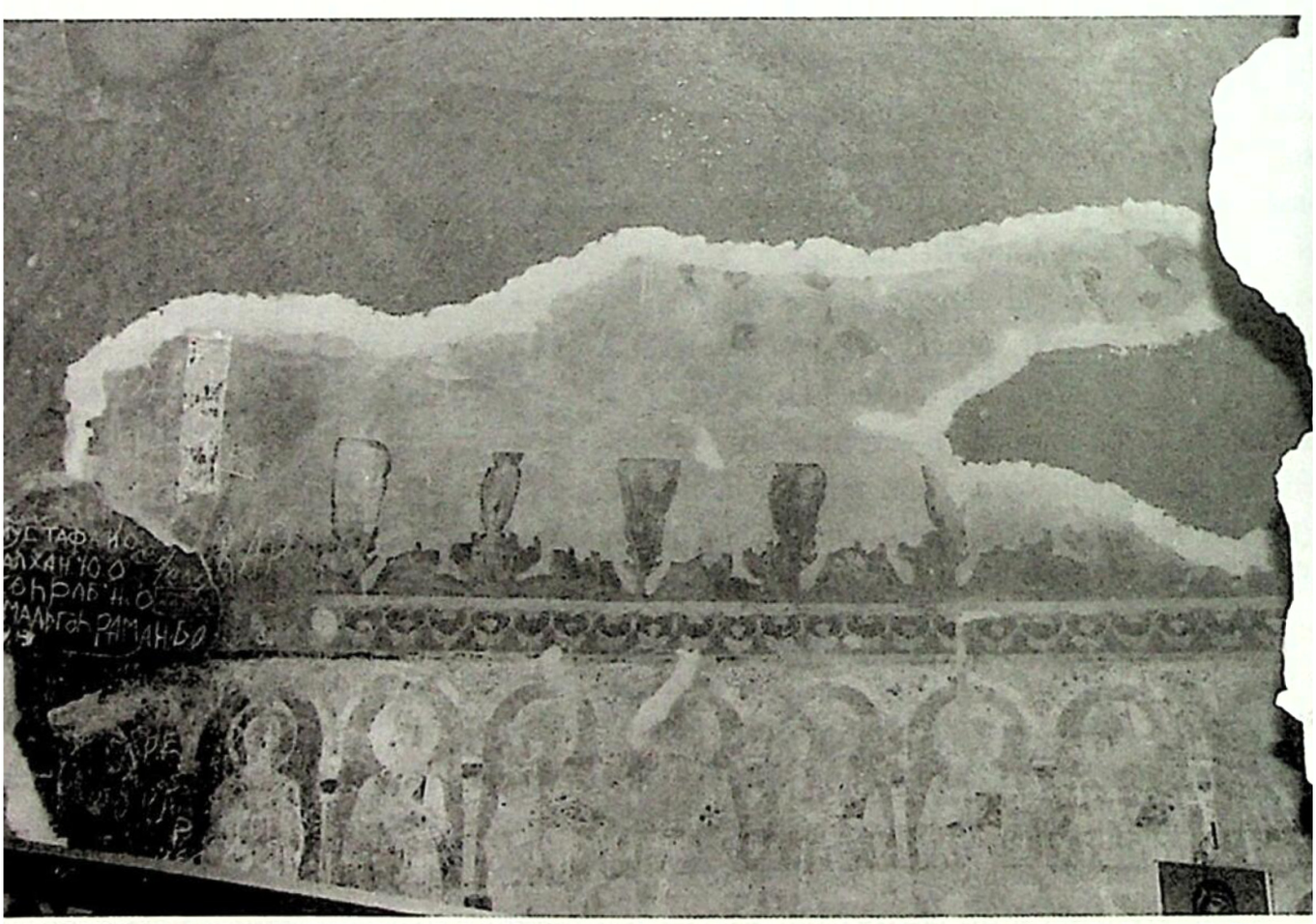
This church was most probably first painted soon after its foundation, in the 11th c., but the murals preserved at present in its interior, excluding several ornamental fragments, were executed in 1205 and partially repainted in late 13th c. This mural decoration, created when the king George IV Lasha was crowned as a co-ruler, contains especially accentuated sequence of the royal portraits of the Bagrationi dynasty (starting from Bagrat III [†1014] and including Lasha-George and his parents – Queen Tamar and David Soslan) and images of the Biblical ancestors of this royal family, considered as descending from the Prophet David. The Kings, Biblical Forefathers, Holy Hermits and Holy Martyrs, all intercede for the forgiveness of sins with the Lord, Whose Second Coming in Glory is depicted on the ceiling, while its prefiguration – Ascension – occupies the apse conch (Ascension of Christ-Emmanuel in the apse is perceived as its symbolic representation, while the Enthroned Saviour is seen in the Martyrdom of Forty Martyrs of Sebastia; life cycle of St. John the Baptist, Patron Saint of the church, bears the connotations of the concepts of asceticism and martyrdom).

Last Judgement scene in Natlismtsemeli shows closest affinity to the same scene in Vardzia (Martyrdom of Forty Martyrs of Sebastia is directly included in this composition, while the life cycle of the St. Protomartyr Stephen is conceptually identical with that of St. John the Baptist). The church and annex of Vardzia were painted at different periods. Despite this, A. Kldiashvili has argued interrelation of these murals, considering them as components of the homogeneous programme. Conceptual interrelation between these decorations is definitely shown, but this seems to be preconditioned by the universality of the Last Judgement concept, since, when analysed separately, these two show different 'spirit" (the church murals are completed by the Harrowing of Hell containing Apocalyptic motifs). If in the naos, Glory of the Incarnate Lord is predominant, in the annex, the Judgement scenes are first caught by the eye and only afterwards – The Paradise – Salvation gained through the intercession of the Martyrs; the latter draws Natlismtsemeli and Vardzia annex murals particularly close.

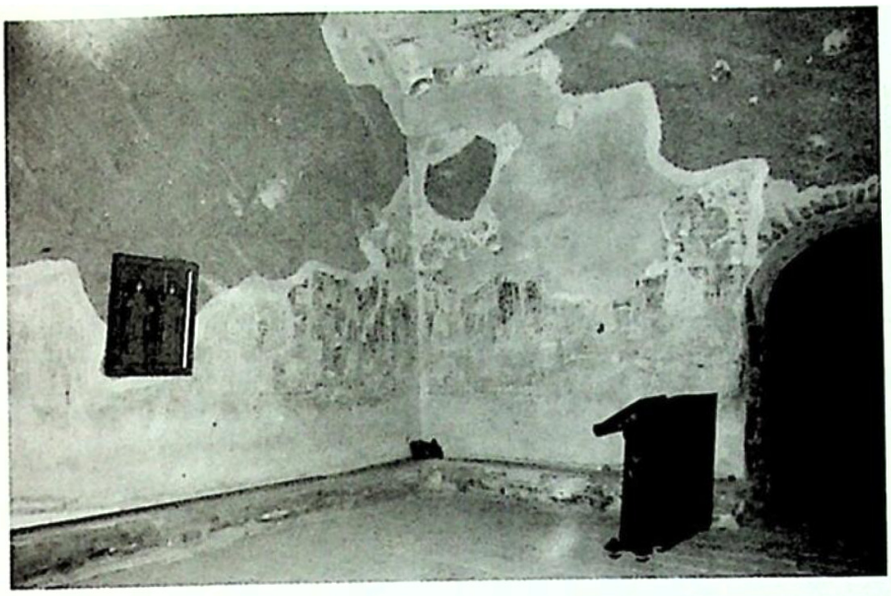
Increase of the eschatological 'mood" can be explained neither by the expectation of the end of the world (as in the 10th or second half of the 13th c.), or the general hardship of the country – on the contrary, reign of the Queen Tamar is an epoch of unprecedented welfare. It seems likely that these royal monasteries reflect personal inclinations of Queen Tamar, her desire to prove legitimacy of her family and her concern and repentance for the death of Prince Demna, legitimate Crown prince, killed by her father, King George III. Such an 'individualisation" of the programme, as well as increased decorativeness (including introduction of the Islamic-Oriental motifs) reveals a tendency towards certain secularisation in this epoch, marked with the inseparable unity of the secular and the religious.



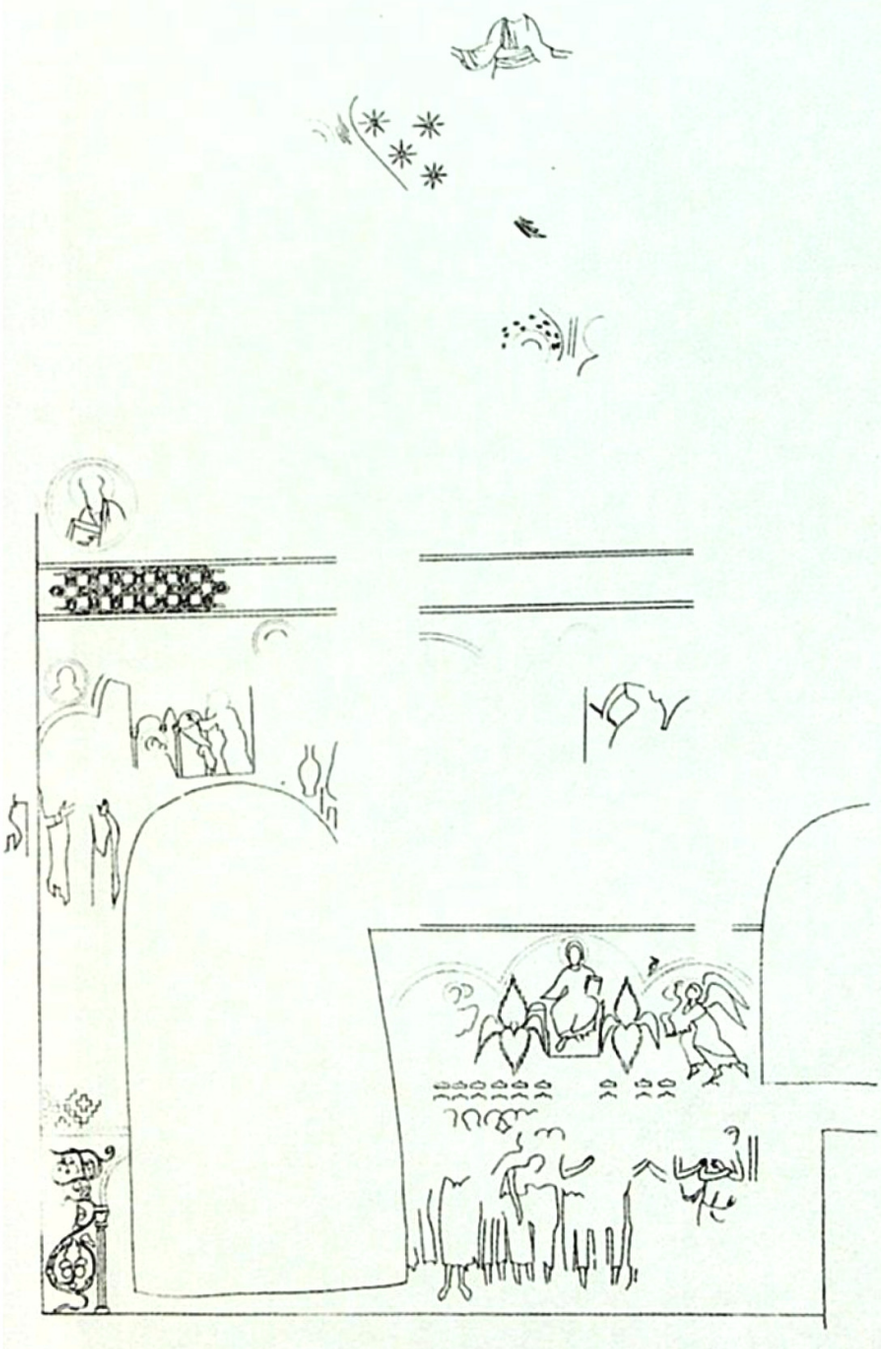
1. ნათლისმცემლის მონასტრის საკრებულო ტაძარი



2. საკურთხევლის მოხატულობა



3. ჩრდილო-დასავლეთი მხარე – მეფეთა გამოსახულებები



4. სამხრეთი კედლისა და ჭერის მოხატულობა (სქემა)

5. ორმოცი სებასტიელი მოწამე (ნ. კუპრაშვილის ფოტო)

გიორგი გაგოშიძე
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

ქვემო წყლულეთის დარბაზული ეკლესია[1]

სააგარაკო დასახლება ქვემო წყლულეთი (თეთრიწყაროს რ-ნი) თბილისის დასავლეთით 25 კ-მის მანძილზე, მდ.ვერეს მარცხენა შენაკადის ხეობაში მდებარეობს. ხეობის სათავეში ლასტისციხეა წამომართული. სოფლის სამხრეთით ფართო ხედი იშლება, შორს, ფლატეების ფონზე წვერის წმ გიორგის ეკლესია მოჩანს (სურ. 1).

უძველესი მოხსენიება ტოპონიმი წყლულეთისა XVII საუკუნეს განეკუთვნება, ამ ხანის ერთი დოკუმენტის მიხედვით, ყაფლან ორბელიანს სოფ. წყლულეთის (წყრულეთი) ნაცვლად წილად ხვდა სოფ. წყნეთა.[2] სოფელი წრულეთი ფიგურირებს რევის'შვილების მიერ ორბელი'შვილებისადმი მიცემულ, 1737 წლით დათარიღებულ ნასყიდობის წიგნშიც[3]. ვახუშტი ბატონი'შვილი თავის გეოგრაფია'ში მდ. სკვირეთის (იგივე მდ.ვერე) აღწერისას ახსენებს ტოპონიმს წყდულეთს[4], ხოლო 1745 წელს მისვე შედგენილ ატლასზე, მდ. ვერეს ხეობაში აღნიშნულია მცირე დაბა წყლულეთი[5]. იოანე ბაგრატიონის მიერ 1794-1799 წლებში ნატარებულ ქართლ-კახეთის აღწერაში, თბილისის დასავლეთით მდებარე სოფლების სია'ში წყლულეთი არ არის მოხსენიებული, რაც იმის მაუწყებელია, რომ ამ დროისათვის იგი უკვე დაცარიელებულია და ნასოფლარია[6]. სოფ. წყლულეთი, როგორც ჩანს, ხელმეორედ XIX საუკუნეში მოშენებულა.

სახელობამიეწყებული დარბაზული ეკლესიის ნანგრევი[7] დასახლების ზედა ნაწილში, მცირედ შემაღლებულ ადგილას დგას. მის გარშემო მრავლადაა XIX საუკუნისა და XX საუკუნის პირველი ნახევრის რელიეფებით შემკული საფლავის ქვები (სურ. 2). ეკლესია ძლიერაა დაზიანებული, ჩანგრეულია კამარა,

---

[1] ნაშრომი დაწერილია 2005 წლის სექტემბერს.

ზ.ალექსიძე, შ.ბერჯანაძე, მასალები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიისა და ტოპონიმიკისათვის, I წიგნი, თბ., 1964, გვ.264.

[3] ნ.ბერძენიშვილი, დოკუმენტები საქართველოს სოციალური ისტორიიდან, I, თბ., 1940, გვ. 271

[4] ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1941, გვ.49.

[5] ვახუშტი ბაგრატიონი, 1745 წ. ატლასი. „ქარტა ქართლისა მტკვრის სამხრეთის კერძოსი – სომხით საბარათიანოსი და მეფის დროშისა".

[6] იოანე ბაგრატიონი, ქართლ-კახეთის აღწერა, თბ., 1986, გვ.30.

[7] 2004 წელს ეკლესიის ნანგრევებში აღმოჩნდა იეერიის ღმრთისმშობლის რუსული ხატის პერანგი (XIX ს.), რის გამოც ეს ეკლესია იეერიის ღვთისმშობლის სახელობაზე ეკურთხა.

მთლიანად მორღვეულია სამხრეთი კედელი, აღმოსავლეთი, დასავლეთი და ჩრდილოეთი კედლის დუღაბს დაცილებული აქვს საპირე წყობა(სურ. 3, 4, 5). [8]

ეკლესია მდიდრულად იყო დეკორირებული, რაზეც აღმოსავლეთ ფასადზე ჯერ კიდევ შემორჩენილი სარკმლის საპირის შემკულობა, მისი მომსაზღვრელი ლილვები და ეკლესიის გარშემო მიმოფანტული ორნამენტირებული ქვები მეტყველებს (სურ. 5). წყლულეთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება ყველა ნიშნით XIII საუკუნის ფარგლებში ჯდება და საკვირველია, თბილისთან ასე ახლოს მდებარე ეს ძეგლი აქამდე როგორ დარჩა მკვლევართა ყურადღების მიღმა, ვფიქრობ, ამის გამოა, რომ ძეგლის უშუალო სიახლოვეს, ძეგლთა დაცვითი კანონების აშკარა დარღვევით აეშენებიათ რამდენიმე უმასშტაბო სააგარაკო სახლი (ნახ. 1), რაც ეკლესიას, როგორც განაშენიანების დომინანტს აკნინებს.

წყლულეთის ეკლესია (ზომები:5,75X9,40მ) გეგმით წაგრძელებული სწორკუთხედის ფორმის მარტივი დარბაზული ნაგებობაა (ნახ. 2). იგი ორსაფეხურიან, მსხვილი ლილვისა და თარის პროფილის მქონე ზედირკველზე დგას (ნახ. 3,4; სურ. 6). ის მოპირკეთებულია მოყვითალო ქვიშაქვის ქვათლილებით, ეკლესიის ინტერიერის კედლების ქვედა ნახევარიც ნათალი ქვითაა ნაწყობი, მისი ზედა ნაწილი კი შერეული მასალითაა ნაგები – ნამტვრევი ქვისა და რიყის ქვის წყობაში მოჩანს შირიმისა და ნათალი ქვიშაქვის ჩანართები (სურ. 3,7). კედლის წყობიდან სუსტად ნაშვერ პილასტრებს დამყარებული მზიდი თაღი, რომელიც დღეს ჩამონგრეულია ეკლესიის კამარას ორ ტოლ მონაკვეთად ჰყოფდა, საკურთხევლის ღრმა აფსიდში ორი, გეგმაში ნახევარწრიული მაღალი ნიშაა გამოყვანილი (ნახ. 2, 7; სურ. 7).

ტაძრის ორი სარკმელი აღმოსავლეთსა და დასავლეთ კედლებშია დატანებული (ნახ. 3,4; სურ. 4, 6). მესამე სარკმელი სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში უნდა ყოფილიყო (ნახ. 5). სამხრეთი კედლის დასავლეთ ნაწილში ეკლესიის ერთადერთი კარი იყო გაჭრილი. მისი დეკორირებული კონსტრუქციული დეტალები ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთით აწყვია, ადგილზეა შემორჩენილი კარის გაცვეთილი ზღურბლი, რითიც ნათლად დგინდება მისი სიგანე (94სმ). შემორჩენილი ფრაგმენტებიდან ჩანს, რომ კარს გამოყვანილი და დეკორირებული წირთხლები ქქონდა, გარეთა მხრიდან კი ჩუქურთმით შემკული სწორკუთხა საპირე ევლებოდა (ნახ. 5; სურ. 8).

წყლულეთის ეკლესიის დეკორზე მსჯელობა საკურთხევლის სარკმლის შემკულობის დეტალებითა (სურ. 9, 10, 11) და ფასადებთან მიმობნეული ჩუ-

---

[8] წყლულეთის ეკლესიის აღდგენის საკითხი მოქალაქეებმა გიორგი თევდორაძემ და გელა დეკანოიძემ წამოჭრეს, დღეს მიმდინარეობს ეკლესიის აღდგენა-რესტავრაცია (ავტორი არქიტექტორ-რესტავრატორი თენგიზ გაბუნია), გადაყვანილია კამარა და ეწყობა გადახურვა. ეს სამუშაო დაფინანსებულია საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდის მიერ, სამუშაოს გარკვეული წილი კერძო შემოწირულობებზეც მოდის. საპროექტო სამუშაო და არქეოლოგიური გათხრები (2005 წლის 15 ივნისიდან 1 ივლისამდე) დააფინანსა საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრომ. არქეოლოგიური გათხრების შესახებ იხ.: დ.ბერიკაშვილი. ქვემო წყლულეთის ეკლესიის არქეოლოგიური გათხრები. აკად. შ.ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ჟურნალი, IV, თბილისი, 2006, გვ. 107-114. წერილში ეკლესიის აღდგენამდელი მდგომარეობაა დაფიქსირებული.

ქურთმიანი ქვებით გვიხდება, ეკლესია სამი მხრიდან იყო გაფორმებული, მის აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებზე მსგავსი დეკორატიული სისტემა იყო განთავსებული – სადა ლილვების კონაზე „დასმული" სარკმლის დაჩუქურთმებული სწორკუთხა საპირე. სამხრეთი ფასადის შემკულობის შემორჩენილი ფრაგმენტებიდან ჩანს, რომ კარს ორნამენტირებული სწორკუთხა საპირე ეფლებოდა, გაფორმებული იყო კარის წირთხლიც (სურ. 8), ალბათ, ამ ფასადის სარკმელსაც არ დატოვებდნენ დეკორის გარეშე, თუმცა ძეგლზე წარმოებული არქეოლოგიური გათხრებისას მისი შემკულობის დეტალებიდან მხოლოდ სადა ლილვებს მივაგენით.

წყლულეთის ტაძრის აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადთა კომპოზიციები შეეულ ღერძზეა განაწილებული (ნახ. 3, 4), სარკმელი ლილვების კონას ეყდნობა. ეს მოტივი ტიპიურია XII-XIII საუკუნეების ქართული წამყვანი ხუროთმოძღვრული ძეგლებისთვის და სათავეს სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიციიდან იღებს, სადაც სარკმლის ქვეშ დეკორატიული რომბები, ხოლო სარკმლის თავზე კი დიდი რელიეფური ჯვარია გამოსახული[9]. დეკორატიული რომბების გარეშე ეს კომპოზიცია პირველად იკორთის (1172 წ.) გრძივ ფასადებზე განხორციელდა[10]. მსგავსი კომპოზიციაა მაღალაანთ ეკლესიის (XII-XIIIსს-ის მიჯნა) აღმოსავლეთ ფასადზე[11], სარკმლის მორთულობის ეს მოტივი გამოყენებულია ბეთანიის მცირე ეკლესიაზე (1196)[12], დმანისის ეკლესიის კარიბჭეზე (1213-1222წწ.)[13], სათხის ეკლესიის სტოის ფასადებზე (XIIIს-ის პირველი მეოთხედი)[14], ახტალის ტაძარზე მიშენებული ეკვდერის სამხრეთ ფასადზე (XIII ს-ის პირველი ნახევარი)[15], თბილისის ნარიყალის წმ. ნიკოლოზის ჩრდილოეთ ფასადზე (XIII ს.)[16], „მწვანე ეკლესიის" აღმოსავლეთ ფასადზე (XIIIს.)[17], ხოფას მონასტრის ეკლესიაზე (XIII ს-ის პირველი მესამედი)[18], ლაბეჭინას აღმოსავლეთ ფასადზე (XIIIს.)[19], ქობაირისა და აქორის (ორივე XIII ს-ის 30-40-იანი წწ.) ეკლესიათა აღმოსავლეთ ფასადე-

---

[9] პ.ზაქარაია, ქართული ხუროთმოძღვრება, XI-XVIIIსს., თბ., 1990, ტაბ., I.

[10] პ.ზაქარაია. ქართული ხუროთმოძღვრება,...,გვ. 46 სურ.14, ტაბ. XII.

[11] ვ.ბერიძე, მაღალაანთ ეკლესია. ქართული ხელოვნება, №5, თბ., 1959, გვ. 210, სურ.5.

[12] ვ.სილოგავა, ბეთანიის წარწერები, თბ., 1994, გვ.9.

[13] Н.П.Северов. Памятники грузинского зодчества, I., 1947, გვ.63, ტაბ.51.

[14] ვ.დოლიძე, სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი. ქართული ხელოვნება, №7, თბ., 1971, გვ.139, სურ.4.

[15] პ.ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ გუმბათოვანი არქიტექტურა, 2, თბ., 1978, გვ.221, ტაბ. 110.

[16] ტ.კიპაროიძე, თბილისის დედაციხის ტაძრის გრაფიკული რეკონსტრუქციისათვის. ძეგლის მეგობარი, №38, გვ.15,16.

[17] რ.მეფისაშვილი, სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული მორთულობის თავისებურება. ქართული ხელოვნება, 11, თბ., 2001, გვ.41 სურ.13.

[18] პ.ზაქარაია, ხოფას სამონასტრო კომპლექსი. მაცნე,1, 1992, გვ.112, სურ.5.

[19] დ.ბერძენიშვილი, ი.ბანძელაძე, მ.სურამელაშვილი, ლ.ჭურღულია, ლეჩხუმი, თბ.,1983, გვ.46-49, ტაბ.XXIV, XXV.

ბზე[20], მირტაშნის (XIII ს-ის შუა ხანები),[21] თბილისის მეტეხის (1278-1289წწ.)[22], ერთაწმინდის აღმოსავლეთ ფასადებზე (XIII ს-ის შუა ხანები)[23], ხობის (XIII ს-ის IIნახ.)[24], თირის მონასტრის (XIII ს-ის ბოლო წლები)[25], ტყემლოვან-ქოზიბას (XIII ს-ის ბოლო წლები)[26], ცაიშის (XIII-XIV სს-ის მიჯნა)[27], ისრითის (XV ს.)[28], ანანურის (1689წ.)[29] და ბარაკონის (1753წ.)[30] ფასადებზე. ამგვარად, ლილვებზე „დაყრდნობილი" სარკმლის აღნიშნული კომპოზიცია ძირითადად XIII საუკუნის ხუროთმოძღვრებისთვის არის დამახასიათებელი. წყლულეთის ვიწრო ფასადების დეკორის თავისებურება, ლილვების კონასზე „შესმული" სარკმლის სწორკუთხა საპირეა (ნახ. 3, 4; სურ. 6, 9) ნამოთვლილი ძეგლების უმრავლესობას სარკმელთა საპირის ზედა ნაწილი ნახევარწრიულად უმთავრდება. წყლულეთის ვარიანტის უშუალო პარალელი ბეთანიის წმ. გიორგის სახელობის დარბაზული ეკლესიის (ზომები: 6X7მ) დეკორია, ეს ეკლესია, როგორც ამას წარწერიდან ვიგებთ, 1196 წელს სუმბატ ორბელის ძის ივანე ამირსპასალარისა და მანდატურთუხუცესის მეუღლის რუსუდანის მიერაა აგებული, და მის სამწირველოს, სამარხავ ეკლესიას წარმოადგენს[31] ბეთანიის სამწირველოზე, ისევე როგორც წყლულეთის ეკლესიაზე სარკმლის მოხუქურთმებულ საპირეს ტყუპი ლილვი შემოწერს. ლილვები სარკმლის ქვეშ ერთიანდება და ოთხ ლილვად ეშვება ცოკოლისკენ (სურ. 10). ქართული ხუროთმოძღვრების სხვა ძეგლებზე სარკმლეთა შემომწერი ტყუპი ლილვი ხშირად სარკმლის „საყრდენ" სამ ლილვად გარდაიქმნება ხოლმე (იხ. ახტალა, ლაბეჭინა, მირტაშენი და სხვ.). წყლულეთში გამოყენებული ეს ელემენტიც ნათლად ადასტურებს იმას, რომ

---

[20] რ.მეფისაშვილი, სამთავისის აღმოსავლეთი... ტაბ.41-42, 44.

[21] გ.გაგოშიძე, XIII ს-ის დარბაზული ეკლესია ქვემო ქართლიდან. მაცნე, 4, 1984, გვ.120,123. ვ.ბერიძე, რ.მეფისაშვილი, ლ.რხეულიშვილი, რ.შმერლინგი, თბილისის მეტეხის ტაძარი, თბ.1969, გვ.46, სურ.10.

[22] ი.გომელაური, ერთაწმინდა, თბ., 1976, ტაბ.3, ტაბ.8.

[23] Н.П.Северов. Памятники грузинского.... გვ.123, ტაბ.122.

[24] ნ.ანდღულაძე, თირის მონასტრის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი, თბ., 1976, ტაბ. VII, XII.

[25] მ.ლომსაძე. ტყემლოვანი, საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა 5, თბ., 1990, გვ.395

[26] ჰ.ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ გუმბათოვანი არქიტექტურა, 3, თბ., 1981, ტაბ. 52, 59.

[27] გ.ეფიანი, წმინდა გიორგის ეკლესია სოფ. ისრითიდან, ძეგლის მეგობარი, №47, 1979, გვ.44, ნახ.3; ფოტო 2; გვ.48, ნახ.5; გვ.49, ნახ.6.

[28] ჰ.ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ გუმბათოვანი..., 3, ტაბ.123, 127.

[29] ვ.ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, ტაბ. 268.

[30] ბეთანია ორბელების საგვარეულო მონასტერი და მათი სასაფლაო იყო, დემნა უფლისწულის აჯანყების ნახშობის შემდგომ (1177წ.) მეფე გიორგი III აჯანყებულებს: დემნას, მის სიმამრს - ივანე ორბელსა და მთელს ორბელთა საგვარეულოს სასტიკად გაუსწორდა, ამავე დროს მათ ნამოერთვათ მფლობელობა ქვემო ქართლში, რომლის მნიშვნელოვანი ნაწილი სამეფო საკუთრებაში გადავიდა, სწორედ ამ დროს ბეთანიის მონასტერი სამეფო ოჯახის ხელში მოხვდა. 1196 წელს უკვე სამეფო მონასტერ ბეთანიაში მონასტრის ძველი პატრონის მეუღლის, სამარხავი ეკლესიის აგება ნამდვილად თამარ მეფის გულმოწყალეობას უნდა მიეწეროს. ვ.სილოგავას აზრით, ბეთანია სამეფო მონასტრად რუსუდანის გარდაცვალების შემდგომ გადაკეთდა. იხ.: ვ.სილოგავა, ბეთანიის წარწერები, გვ.51. შ.მესხიას მიაჩნია, რომ ბეთანიის მონასტერი, ორბელთა აჯანყების (1177-1178 წწ.) შემდგომ გადავიდა სამეფო საკუთრებაში. იხ.: შ.მესხია, საშინაო პოლიტიკური ვითარება და სამოხელეო წყობა XII საუკუნის საქართველოში, თბ., 1979, გვ. 15.

მისი მაშენებელი წყლულეთიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთით ხუთიოდე კილომეტრში მდებარე ბეთანიის მცირე ტაძარს კარგად იცნობდა და თავისი ეკლესიის შემკობისას, ბეთანიის ეკლესიის დეკორს ითვალისწინებდა.

წყლულეთის სამხრეთი კარის ღიობს ორ გრეხილ ლილვს შორის მოქცეული ორნამენტირებული სწორკუთხა საპირე ევლება (ნახ. 5; სურ. 8) - მსგავსი ფორმის საპირე ამკობს ბეთანიის სამწირეველოს, წულრუღაშენის (1207-1223წწ.)[32] გუდარეხის (1231-1237წწ.)[33] კარებს და XIII საუკუნის სხვა ეკლესიებს.

წყლულეთის ეკლესიის ორნამენტული რეპერტუარის განმსაზღვრელი ფუძე - სახე წრეებისა და რომბების ხლართია, აქ ეს მოტივი ორი სხვადასხვა ვარიანტითაა წარმოდგენილი. ტაძარზე ასევე გვხვდება, მცენარეული ჩუქურთმებიც. ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის ღიობს გრეხილი ლილვი შემოუყვება, რომელსაც ფართო ორნამენტირებული ოლე შემოსდევს, ეს გეომეტრიული ორნამენტი არსებითად „წრისა და რომბების ხლართის" ვარიანტს წარმოადგენს, სადაც წრეების, ნაცვლად წაგრძელებული, ოვალური ფორმის ნაკვთებია გამოსახული. მათ წიაღში სამყურებით დაბოლოებული რომბების ბოლოებია ჩაწერილი, ოვალებიცა და რომბებიც ოლეს კიდეებს ყულფებით უკავშირდება (სურ. 9). ამ ჩუქურთმის ზუსტ ანალოგს სხვა ძეგლზე ვერ მივაკვლიე. მის არქეტიპს – წრისა და რომბის სადა, მკაფიო ხლართს, - მრავლად ვხვდებით XI საუკუნის პირველი ნახევრის ნაგებობებზე: ნიკორწმინდის (1014წ.)[34], მანგლისის (XI ს-ის 20-იანი წწ.)[35], სამთავროს (XIს.)[36], სამთავისის (1030წ.).[37] სავანის (1046წ.)[38] და სხვა ძეგლთა ფასადებზე; XII საუკუნიდან ამ მოტივის გართულებული, „შელამაზებული" ვარიანტი ჩნდება – იკორთაში (1172წ.), რომლის აღმოსავლეთი ფასადის დიდი ჯვრის ზედაპირზე ამოკვეთილი ამ ჩუქურთმის წრეებში დამატებით სტილიზებული ფოთლებია ჩასმული[39]; საფარის ტაძარზე (XIIIს.) ამ ორნამენტის ყულფებითა და ნასკვებით გართულებული სახეებია;[40] ზარზმაში (XIV ს-ის პირველი წლები)[41] რომბების ბოლოები ჯვრისებრ იშლება. ჩუქურთმის გართულებული ვარიანტის მაგალითების წარმოდგენა მრავლადაა შესაძლებელი, წყლულეთის აღმოსავლეთის ფასადის ორნამენტული მოტივიც, წრე-რომბის ხლართის სწორედ გართულებულ ვარიანტს წარმოგვიდგენს. ამავე ჩუქურთმის განსხვავებული სახეა გამოკვეთილი სამხრეთი კარის სწორკუთხა საპირეზე. აქ წრეების წიაღში, რომბების გადაბმის ადგილას ორ-ორი ნასკვია გამოყვანილი. ამ ორნამენტის პარალელს ქსნის კაბენის (XIIIს.) ერთ-ერთი სარკმლის საპირეზე ვხვდებით[42], იმ განსხ-

---

[32] ც.გაბაშვილი, პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბ., 1955, ტაბ.3.

[33] იქვე, ტაბ. 36,37. ვიზიარებ გუდარეხის ნ.ბუბინიშვილისეულ დათარიღებას (1231-1237წწ.) იხ.: Н.Г.Чубинашвили. Гударехи. ქართული ხელოვნება, 9,თბ., 1987, გვ.61,62.

[34] რ.შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954, გვ.55.

[35] მ.დვალი, მანგლისის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბ., 1974, ტაბ. 22.

[36] რ.შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული..., გვ.62.

[37] პ.ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ გუმბათოვანი..., I, ტაბ. 28.

[38] ვ.ბერიძე, სავანე. ქართული ხელოვნება, I, თბ., 1942, გვ.109, სურ.17.

[39] რ.შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული..., გვ.68.

[40] იქვე, გვ.83,84.

[41] ვ.ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, ტაბ. 54.

[42] რ.შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული..., გვ.75.

ვავებით, რომ კაბენის ჩუქურთმის ლენტი სამძარღვიანია. წლულეთის ორნამენტი კი ორძარღვიანი ლენტითაა მოხაზული.

წყლულეთის კარის დეკორის მახასიათებელი ნიშანი კარის წირთხლის გაფორმებაა. ეს ელემენტი საეკლესიოთ არ ყოფილა საქართველოში თუმცა, მრავალი მაგალითი მოგვეპოვება ამგვარი შემკულობისა: ასეა გაფორმებული სავანის (1046წ.) დასავლეთი და სამხრეთი[43], გუდარეხის (1223-1245წწ.)[44] სამხრეთი შესასვლელები. წყლულეთის კარის ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ წირთხლზე განსხვავებული ორნამენტული მოტივია წარმოდგენილი. ვერტიკალურ წირთხლს ამკობს ე.წ. რვიანების მაგვარი კლაკნილი ორნამენტი (სურ. 8, 12), ეს მარტივი ჩუქურთმა ვრცელ ქრონოლოგიურ მონაკვეთზეა გავრცელებული, მას ვხვდებით, როგორც კუმურდოს (964წ.)[45], სათხის (X ს-ის ბოლო)[46] და მანგლისის (XI ს-ის 20-იანი წწ.)[47] ტაძართა კარნიზებზე, ასევე, უკვე გაუხეშებული ფორმით, იმარინდო ზედგინიძის მიერ აღდგენილი სამთავისის დასავლეთი ფასადის მონუმენტური ჯვრის შემკულობასა (XV-XVI სს-ის მიჯნა)[48] თუ მერაბ ფანასკერტელის მავზოლეუმის(XVI ს.) შორენკეცებზე სამწევრისში[49]. ეს ორნამენტი XIII საუკუნის ძეგლებსაც ამკობს, იგი წულრუღაშენის (1207-1223წწ.) ჩრდილოეთი პასტოფორიუმის სარკმლის საპირეს ფარავს[50]. წყლულეთში რვიანების ორნამენტი წულრუღაშენის მსგავსად სამძარღვა ლენტით ღონივრადაა ნაკვეთი და მსხვილად გრეხილ ორ ლილვს შორის კოხტადაა მოქცეული. კარის ვერტიკალური წირთხლების ამ დეკორს ზედა მხრიდან საზღვრავს ორნამენტი, რომელიც ძლიერ კია დაზიანებული, მაგრამ მაინც განირჩევა. ჩუქურთმა წარმოადგენს თხლად ნაკვეთ, ღეროებით ერთმანეთზე გადასულ სამყურა მცენარეულ მოტივს (სურ. 13), რომლის პარალელს ვერ მივაგენი. ეს მოტივი თავისი ადგილმდებარეობის გამო, ტაძრად მისულის მზერის არეში ნაკლებად ხვდება, ვგონებ, რაც უნდა იყოს მისი შესრულების ზერელობის მიზეზი. აღსანიშნავია, რომ ამ შემთხვევაში საკვეთ ზედაპირზე ფონს მეტი ადგილი უკავია ვიდრე ორნამენტის ნაკვთებს. ამ ნიშნით ეს მოტივი გარკვეულწილად მოგვაგონებს ამავე ტაძრის დასავლეთი სარკმლის დეკორს, რომელიც წარმოადგენს ოლეს კიდეებზე „გაბმული" ნასკვებისა და ამ ნასკვებიდან გამოსული ურთიერთ საპირისპიროდ შვერილი სამყურა ფოთლების მწკრივს (სურ. 11). სამყურა ფოთლებსა და ნასკვებს შორის დარჩენილი მნიშვნელოვანი ფონი მკვეთრად ავლენს ჩუქურთმის მოქნილ, „ცოცხალ" ნაკვთებს. ზედაპირზე

---

[43] ც.გაბაშვილი, პორტალები..., ტაბ., 29, 31.

[44] აქვე, ტაბ., 36,37.

[45] Г.Н.Чубинашвили. Кумурдо и Никорцминда. Вопросы истории искусства. Тбилиси, 1970, გვ.244, 14; ტაბ., 97, 2. რ.შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული..., გვ.35.

[46] ვ.ფოლიძე, სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი. ქართული ხელოვნება, №7, თბ., 1971, ტაბ. 49,50.

[47] მ.დვალი, მანგლისის..., ტაბ. 33.

[48] Н.П.Северов. К вопросу о реконструкции барабана самтависского храма. ქართული ხელოვნება, 6, თბ., 1963, გვ.201; ტაბ. 81.

[49] ზ.მაისურაძე, ქართული შორენკეცების ისტორიისათვის. ქართული ხელოვნება, №3, თბ., 1950, ტაბ. 95, 98.

[50] პ.ზაქარაია, წულრუღაშენი, თბ., 1952, გვ. 61 სურ. 54; ტაბ. XXI. პ.ზაქარაია. ქართული ცენტრალურ გუმბათოვანი..., 2, ტაბ. 92 მ.

ორნამენტის განფენის ეს არათანაბარი სიმჭიდროვე, ფონის მონაკვეთთა განსხვავებული ზომები, ორნამენტის ნახატის სიმეტრიულად შეკუმშული და გამონთავისუფლებული არეები წყობის ხასიათით წყლულეთის ამ ორნამენტს წულრუღაშვილის რამდენიმე ორნამენტულ სახეს[51], მერიისა (XII ს-ის ბოლო–XIII ს-ის დასაწყისი)[52] და სათხის კანკელების (1207-1223წწ.)[53] დეკორატიულ მოტივებს ამსგავსებს.

წყლულეთის ეკლესიის დასავლეთით, მიწაზე ასვენია ქვის ფილა, რომელზეც გამოკვეთილია ოთხი სადა ლილვი და ოთხი შებრტყელებული ბურთულა, რომელსაც ორი მხრიდან სასღვრავს გაბმული ნასკვების ორნამენტით დაფარული ჰორიზონტალური არშიები. ეს ორნამენტი ეკლესიის დასავლეთი ფასადის დეკორის, სარკმლის ოთხი შეტეუპებული „საყრდენი" ლილვის კონის, დამასრულებელი ნაწილია. დეკორის ამ ფრაგმენტს აკლია ოთხივე ლილვის სიგანის კვადრატი, რომელიც „საყრდენსა" და ეკლესიის ზეძირკველს აკავშირებდა. კვადრატზე, როგორც წესი, ორნამენტი უნდა ყოფილიყო ამოკვეთილი. უეჭველია, ამგვარადვე იქნებოდა გაფორმებული ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის ლილვების კონის ძირიც (დღეს აქ განლეული ქვის ფილაა, რომელზეც ლილვისებრი ნაკვთები მოჩანს). ეს ელემენტი, როგორც საფასადო თაღნარის გაფორმება, უკვე ბაგრატის ტაძრის (1003წ.)[54] კედლებზე გვხვდება, და პოპულარობით სარგებლობს XI-XII საუკუნეებში. XIII საუკუნეში ხუროთმოძღვრული დეკორი კარ-სარკმელთა გარშემო თავსდება, ამდენად, ბურთულებისა და კვადრატისგან შედგენილი „ბასები" კარ-სარკმელთა შემომსაზღვრელი ლილვების გაფორმებაში გადმოდის.[55] წყლულეთის ეკლესიაზე წარმოდგენილი ამ დეკორის ვარიანტი XII საუკუნის მიწურულისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლების ანალოგიურ მოტივებთან პოულობს საერთოს.

წყლულეთის ეკლესიის დეკორის ორნამენტული რეპერტუარი წარმოდგენილი პარალელების გათვალისწინებით დაახლოებულია XII საუკუნის მიწურულისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლების შემკულობასთან, წყლულეთში თითქმის თანაბარი შეფარდებითაა გამოყენებული მცენარეული და გეომეტრიული ნუქურთმები და, ამასთან ერთად, შეინიშნება ორნამენტის შედარებით დაწვრილმანებისკენ მიმართული ტენდენცია. ეს ნიშანი გარკვეულად აშორებს მისი აგების თარიღს ლაშა გიორგის მეფობის დროის ძეგლებისაგან: (დმანისის კარიბჭე, წულრუღაშენი, კასრეთი)[56], და მას უფრო XIII საუკუნის ოცდაათიანი წლებისკენ სწევს, აახლოებს რა ისეთ ძეგლთან, როგორიც გუდარეხის ტაძარია (1231-1237წწ.)[57].

---

[51] იქვე, ტაბ. 93 ბ; 94 დ.

[52] Р.О.Шмерлинг. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тб., 1962. ტაბ. 69.

[53] იქვე, ტაბ. 71.

[54] Н.П.Северов. Опыт реконструкции Кутаисского храма Баграта. ქართული ხელოვნება, 5, თბ.,1959, გვ.98, ნახ.8; გვ. 101, ნახ. 10,11.

[55] კვადრატული ბასი იმპოსტებითა და ბურთულებით გაფორმებული სარკმლები განსაკუთრებით პოპულარულია XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII პირველი ნახევრის ძეგლებზე.

[56] ვ. დოლიძე, კასრეთის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი. ქართული ხელოვნება, 9, თბ.,1987, გვ.46.

[57] Н.Г.Чубинашвили. Гударехи.... გვ.61,62. ტაბ. 17,18.

წყლულეთის მსგავსი ზედირკველი (ლილვი + თარო), XIII საუკუნის ქართული წამყვანი ხეროთმოძღვრული ნაგებობებისთვისაა მახასიათებელი. (სურ. 6) ამავე ხანისაა ეკლესიის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში შემორჩენილი, ძლიერ დაზიანებული, თაროს წრეთარგისა და ლილვისაგან შედგენილი სადა კარნიზი (სურ. 14).

ეკლესიის საკურთხევეში დატანებულ დიდ ნიშებს (სამკვეთლო, სადიაკვნე), სხვა დარბაზულ ეკლესიებშიც ვხვდებით: ხცისი (1002წ.)[58], კაბენის მცირე ეკლესია (XII ს-ის ბოლო XIII ს-ის დასაწრისი)[59], დაბის წმ. გიორგი (XIV ს-ის I ნახ.)[60], აბელია (1250-1259წწ.)[61], მირტაშენი (XIII ს-ის შუა ხანები)[62], ყორანთა (XIII-XIVსს. მიჯნა)[63] და სხვ. ამ ნიშებს, როგორც წესი, თაღოვანი გადახურვა აქვს, წყლულეთში ნიშები გრძელი ქვებითაა გადახურული. ჩრდილოეთი ნიშა უფრო მაღალია ვიდრე სამხრეთისა, თუმცა ამ უკანასკნელის ძირი საკურთხევლის იატაკთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე ჩრდილოეთისა (სურ. 7). ერთი შეხედვით ნათელია, რომ ნიშები მოგვიანო ხანაში საფუძვლიანად გადაუკეთებიათ. როგორც ჩანს, თავდაპირველად მათაც, ისევე როგორც სხვა ეკლესიათა საკურთხევლის ნიშების უმეტესობას, თაღოვანი გადახურვა ჰქონდათ. წყლულეთის ეკლესიაში შესვლისთანავე, ყურადღებას იქცევს ნანგრევების მთელს პერიმეტრზე. მის ქვედა ნაწილში ნათალი ქვის პერანგისა, ხოლო ზედა მხარეს ნამტვრევი ქვის უხეირო წყობის სურათი, რაც ეკლესიის შემორჩენილ ფასადებზე არ შეიმჩნევა, ეს ნათელი დასტურია იმისა, რომ ეკლესიის ინტერიერი მოგვიანო ხანაში შეუკეთებათ. საკურთხევლის ნიშების მსგავსად, შეკეთების კვალი კარგად ჩანს აღმოსავლეთი და დასავლეთი სარკმლების ზედა ნაწილებზე – სარკმლების თაღებს ზევით, დამატებით, კრამიტებით გამოყვანილი თაღები „ასის", რაც უხარისხო მასალის პირობებში, უშუალოდ სარკმლის თაღზე დაწოლილი სიმძიმის ასარიდებლად უნდა იყოს გაკეთებული (სურ. 3, 7).

ეკლესია მოგებული უნდა ყოფილიყო კარგად ნათალი ქვიშაქვის ფილებით. ერთ-ერთი ასეთი ფილა ჩრდილოეთი პილასტრის ქვეშაა მოქცეული, რაც შენობის იატაკის ზუსტ დონეს გვიჩვენებს. საფიქრებელია, რომ თავდაპირველად საკურთხევლის არდაბაგი, სხვა ამავე დროის ეკლესიათა მსგავსად, ერთი საფეხურით იყო აწეული. საკურთხევლის დღეს არსებული იატაკი უსწორო ფორმის კლდის ნამტვრევი ქვითაა მოგებული, დონით ეკლესიის დარბაზის იატაკს უსწორდება, და, როგორც ჩანს, მოგვიანო ხანისაა. ეკლესიის დარბაზის იატაკის ქვეშ ოთხკამერიანი აკლდამაა გამართული, სადაც მოხვედრა ცენტრში არსებული მცირე ლიუკიდანაა შესაძლებელი.[64]

საკურთხევლის სარკმლის ქვეშ თაღით დაბოლოებული ნიშაა – ვგონებ, იგი კედელთან მიდგმული ქვის ტრაპეზის ზედაპირის გაფართოების მიზნით უნდა

---

[58] Р.О.Шмерлинг. Древний Цвимоетский храм близ сел. Хциси. ქართული ხელოვნება, №4, თბ., 1955, სურ. 1-3, ტაბ. 54.

[59] Р.О.Шмерлинг. Постройка Моларет-ухуцеса царя Георгия Блистательного в селе Даба, Боржомского района. ქართული ხელოვნება, №2, თბ., 1948, გვ.114.

[60] იქვე, გვ.112, სურ.2.

[61] ი.გომელაური, ხეროთმოძღვრული ძეგლი სოფელ აბელიაში, მაცნე, 1968, ტაბ.X.

[62] გ.გაგოშიძე, XIII ს-ის დარბაზული ეკლესია..., გვ.118, ნახ.3 ; გვ.119, ნახ.4.

[63] ი.გომელაური, ყორანთა – შუა საუკუნეების ხეროთმოძღვრული ძეგლი. მაცნე, №3, 1966, თაბ. VIII.

[64] დ.ბერიკაშვილი. ქვემო წყლულეთის ეკლესიის არქეოლოგიური გათხრები..., გვ. 109, სურ. 3.

იყოს გაკეთებული. საკურთხევლის პირზე, უშუალოდ ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელთან დგას ერთი მეტრის სიმაღლის გათლილი ქვის სვეტი, რომელსაც ზედა მხარეს მცირე სწორკუთხა ფოსო აქვს (სურ. 7). შესაძლებელია ეს სვეტი საკურთხევლის წინ აღსამართი ჯვრის ბაზა იყოს. ჯვრის აღსამართი ბაზა ჰგონია რენე შმერლინგს აძიკვის (X–XI სს. მიჯნა) ეკლესიის საკურთხევლის პირას, მის სამხრეთის ნაწილში მდგარი მრგვალი სვეტი[65]. წყლულეთში, შესაძლებელია ამ სვეტს მოგვიანებით ადგილი შეუცვალეს, რადგანაც მისი ლილვებით მორთული მხარე არა დასავლეთით არამედ სამხრეთით „იყურება".

წყლულეთის ეკლესიის აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადების სარკმლების დეკორსა და ამავე კედლების ფრონტონებს შორის დარჩენილი ერცელი არე, შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვართა გემოვნებიდან გამომდინარე სადად არ უნდა ყოფილიყო დარჩენილი, ამ ადგილას, სარკმლის ზევით, როგორც წესი, ჯვარი კეთდებოდა. წყლულეთში შემორჩენილი ორნამენტული ფრაგმენტები დიდი საფასადო ჯვრების არსებობას გამორიცხავს, თუმცა შესაძლებელია ამ ფასადებზე, აღმოსავლეთისაზე მაინც, ბეთანიის მცირე ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის ზევით გამოსახული მცირე ჯვრის მსგავსი ჯვარი „მჯდარიყო"[66]. არ არის გამორიცხული, რომ წყლულეთში, ბეთანიის მსგავსად, სამხრეთი ფასადის არქიტრავს ზევით არსებული, დაბალი რელიეფით გამოყვანილი გოლგოთის ჯვარი ყოფილიყო გამოყვანილი[67]. მით უფრო სარწმუნოა ეს მოსაზრება, რომ წყლულეთის ოსტატი აშკარად ბეთანიის მცირე ეკლესიის შემკულობით იყო შთაგონებული. ამ აზრს მიმტკიცებს ისიც, რომ წყლულეთში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩნდა „კალათისებრი წნულის" ჩუქურთმის მცირე ფრაგმენტები, რომლებიც შესაძლებელია ბეთანიისგვარი ჯვრის მკლავების შემამკობელი ორნამენტი იყოს.

სოფ.წყლულეთის მიდამო ბეთანიის მონასტერთან დაკავშირებული ტერიტორია იყო, ბეთანია კი ქვემო ქართლის დიდი ნაწილივით, 1177 წლის შემდგომ სამეფო სახლის საკუთრებაშია (იხ. შენ. 31). წყლულეთის ეკლესიის მაშენებელი ქტიტორი (XIII ს-ის 30-იანი წწ.) უეჭველად დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო სამეფო სახლთან და მათი ვასალი იქნებოდა. ამ აზრს ირიბად, წყლულეთის ეკლესიის მდიდრული დეკორიც გვიმტკიცებს. ამგვარი სტილით შემკული ტაძრები, ქვემო ქართლში თამარის მეფობის შემდგომ და განსაკუთრებით ლაშა გიორგის (1207-1223წწ.) დროიდან ჩნდება, რაც კიდევ ერთი ნათელი დადასტურებაა იმისა, რომ ქვემო ქართლს სამეფო სახლი დაეპატრონა. წყლულეთის ეკლესიის აკლდამის ერთ-ერთ კამერაში არქეოლოგიური გათხრებით საოჯახო სამარხი - მამაკაცის, ქალისა და ბავშვის ჩონჩხი დადასტურდა (ნახ. 6, 7; სურ. 15)[68], რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ეს ტაძარი კარის ეკლესია იყო.

XV-XVIII საუკუნეებში ქვემო ქართლის მნიშვნელოვანი ნაწილი და კერძოდ მდ. ვერეს ხეობა საბარათიანოში ითვლებოდა[69]. ბეთანიის მონასტერი, მიმდებარე მიწებით ბარათაშვილთა ხელში მოხვდა[70], როგორც ჩანს, სოფ.

---

[65] Р.О.Шмерлинг. Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза. მაცნე, №2,1969, გვ.116, ნახ.III; ფოტო 39,40.

[66] ვ.სილოგავა,ბეთანიის წარწერები, გვ.9, სურ.2.

[67] იქვე, გვ.9, სურ.2; გვ.13, სურ.4.

[68] დ.ბერიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 108, 109, სურ. 3

[69] დ.ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, ქვემო ქართლი, ნაკვეთი I, თბ., 1979, გვ.44, 102 სქემა 5.

[70] იქვე, გვ. 94.

წყლულეთიც ბარათაშვილების განაყარია მფლობელობაშია და XVI-XVII საუკუნეებში წყლულეთის ეკლესიის სარემონტო სამუშაოც სწორედ მათი დაფინანსებული უნდა იყოს (სურ. 16).

George Gagoshidze

Kvemo Tskluleti Aisless Vaulted Church

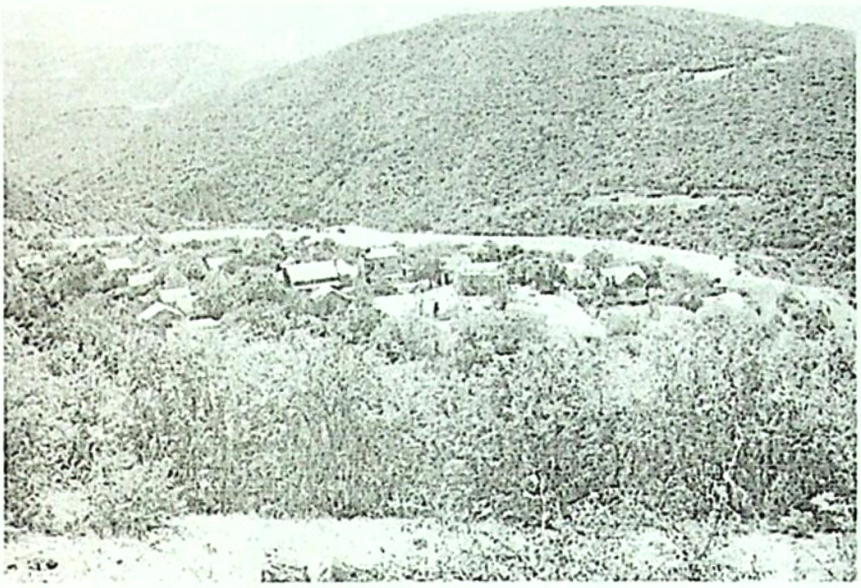
Kvemo Tskluleti settlement is located in the gorge of the left tributary of the river Veré, 25 km. to the West of Tbilisi. This village (parallel forms of its name – Tskruleti, Tskduleti) is first mentioned in the 17th c., by the late 18th c. it seems desolated and was rehabilitated in the 19th c. Up to 2005, the church was ruined, now it is restored further to the initiative of the local inhabitants. The old dedication of the church is lost and at present (after the revetment of the 19th c. Russian icon was discovered in the ruins) it is consecrated to the Virgin Portaitissa.

The church is of an elongated rectangular plan, with a shaft and fillet socle and is faced with a yellowish hewn sandstone (completely outside and in the lower parts of the walls inside); the only bellyband arch is supported by slightly projecting pilasters, the apse is deep, provided with two niches. East and west windows are preserved, while the third window, as well as the door, used to be arranged in the south wall (ruined in the course of time).

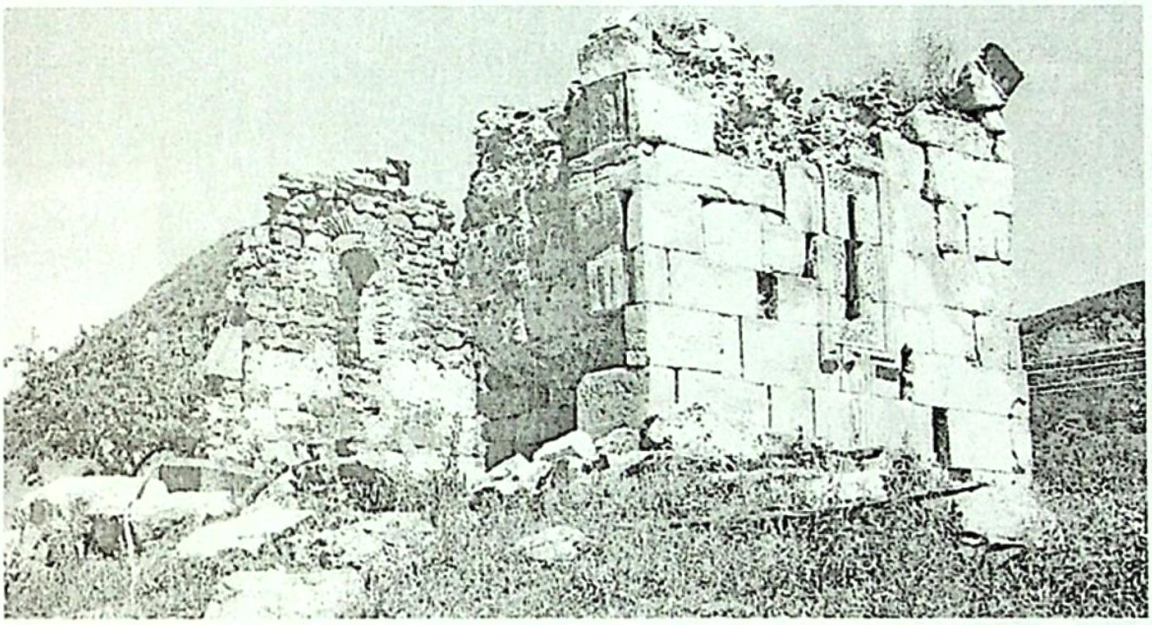
Three exterior walls of the church were similarly decorated – ornamented rectangular window frames were "set" on a bunch of plain shafts, while the door was adorned with the rectangular frame and decorated jambs. Such a window decoration, rooted in the chancel decor of the Samtavisi church (1030), is formed in the 12th c. (second church of Betania monastery, 1196), but is mainly widespread in the 13th c. – its closest parallel is found in the Betania aisles vaulted church, where the frame is rectangular (in other cases, it is arched) and its surrounding paired (in other cases – only single) shafts are transformed into a four-shaft bunch (in other cases – three-shaft bunch is found). The same church in Betania (similar to other 13th c. churches) is also provided with the analogous door frame. Ornamental motifs (interwoven circles and rhombi, interwoven "eights", plant ornamentation) used in this decoration, find their analogies mainly in the 12th-13th cc. architecture, while squares and "globules" connecting shaft bunches with the socle are widespread in late 12th c. and the first half of the 13th c. If samples of the decorated door jambs are sporadically seen (Savané, 1046; Gudarekhi, 1223-45), such a shape of the socle and plain cornice (cavetto and shaft) is typical of the 13th c.; and the manner of execution of the ornaments rather draws to 1230s (Gudarekhi).

The trap arranged in the hewn stone floor of the church provided access to the tomb. The stone, most likely, used to be a base of the pre-altar cross, is also preserved.

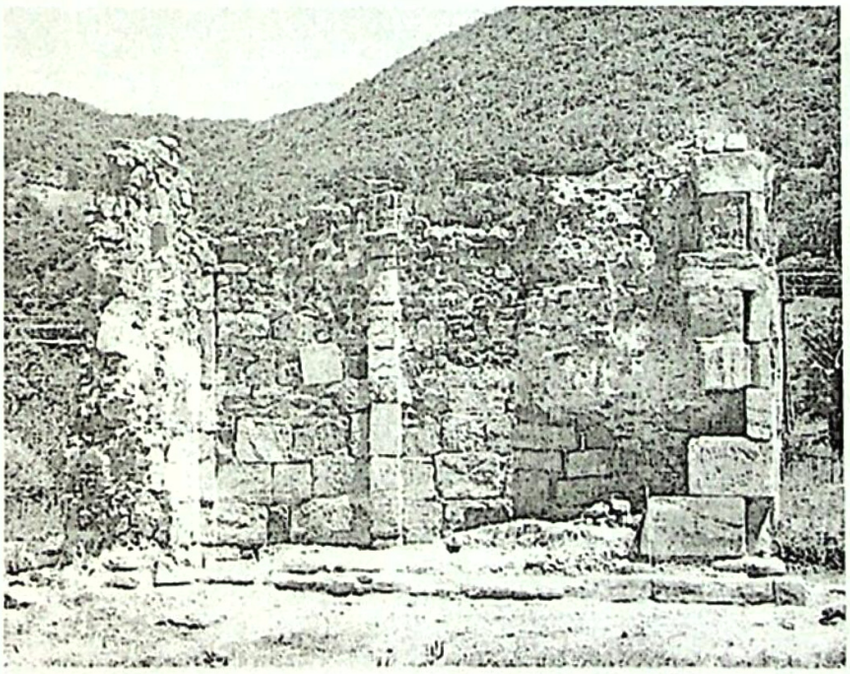
The builder of the church, who had chosen minor church of Betania, as a model, seems to be a vassal of the royal family and was buried in this church; the renovators of the church interior (with the low quality material in the 16th-17th cc.) were likely to be the Baratashvili family, patrons of the region at that time.



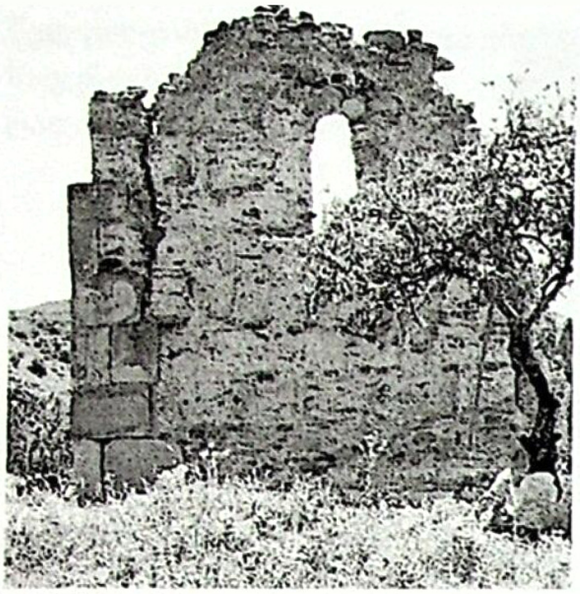
სურ. 1. ქვემო წყლულეთი. ხედი ჩრდილოეთიდან.



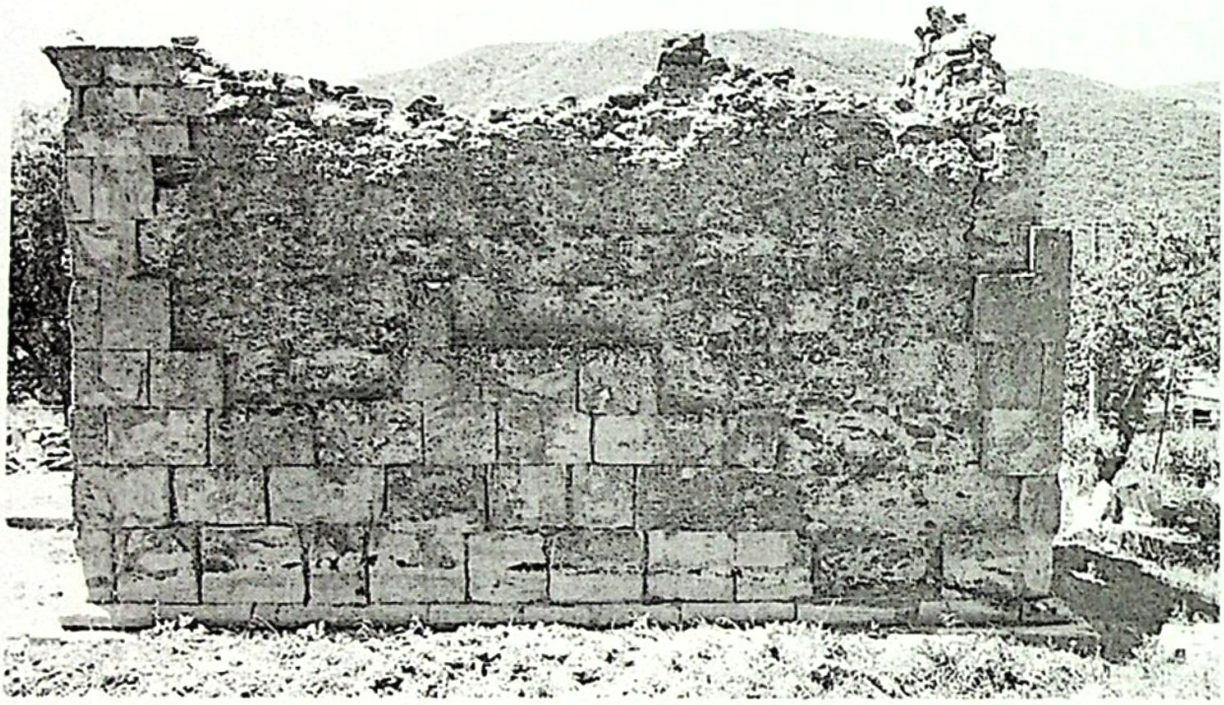
სურ. 2. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.



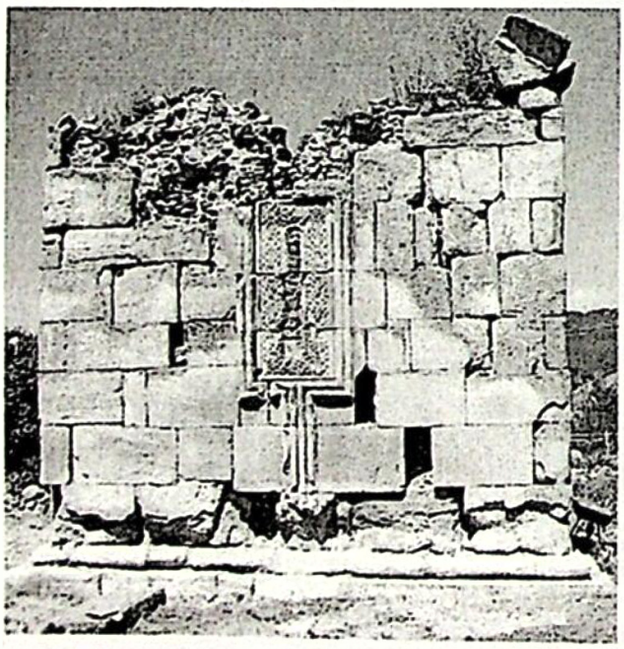
სურ. 3. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. ხედი სამხრეთიდან.



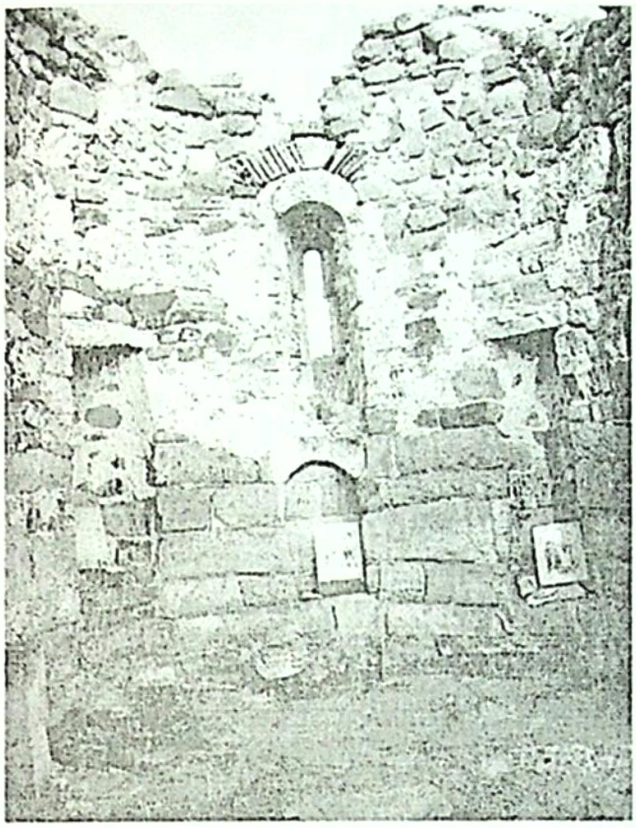
სურ. 4. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. დასავლეთი ფასადი.



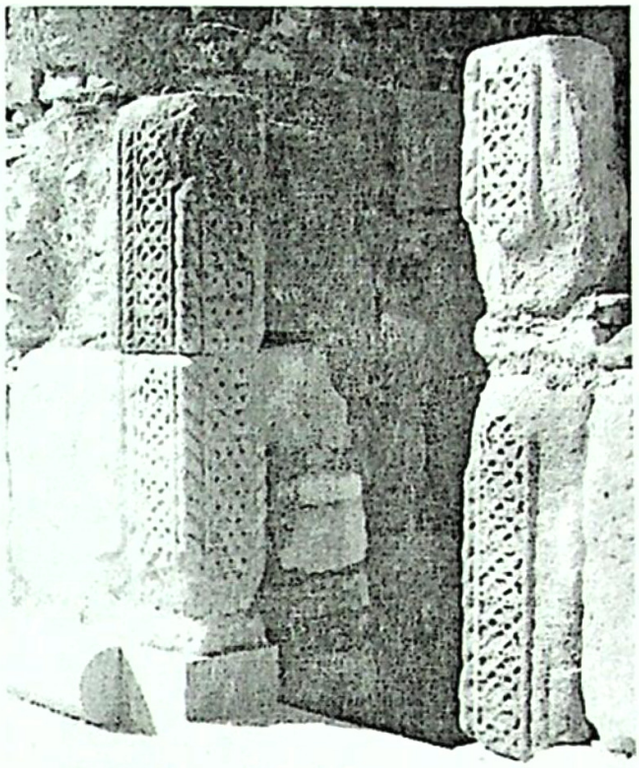
სურ. 5. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. ჩრდილოეთი ფასადი.



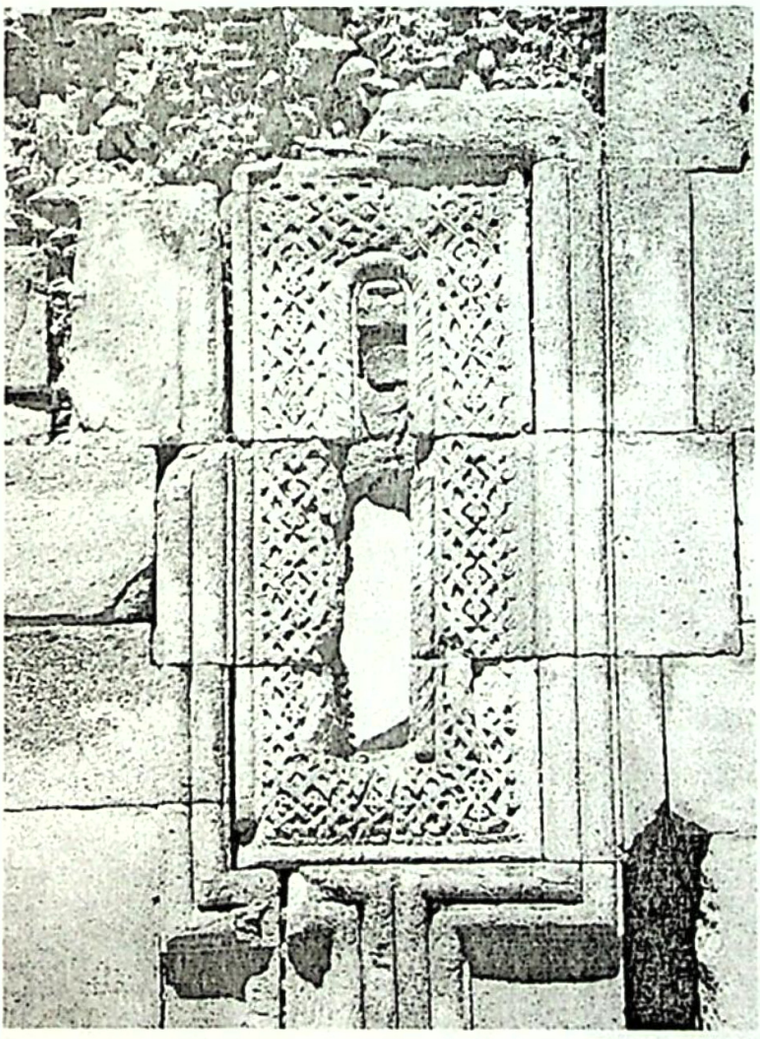
სურ. 6. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი.



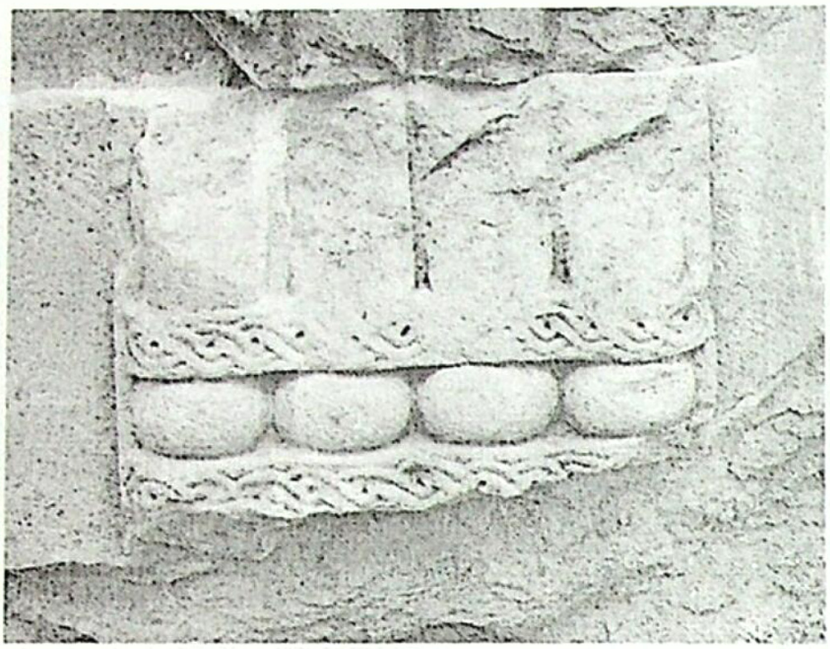
სურ. 7. ქვემო წყლულეთი.
ეკლესია. ინტერიერი.
საკურთხევლის აფსიდა.



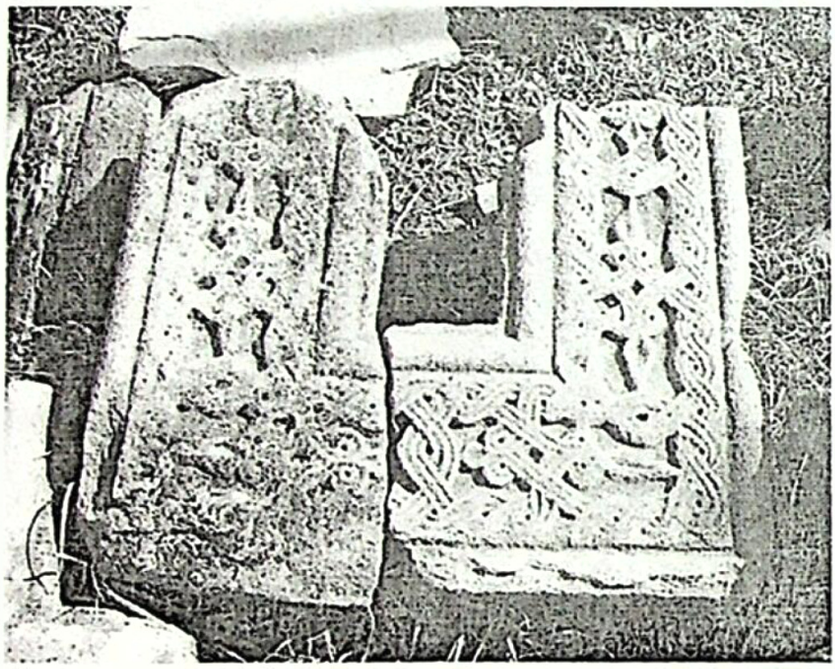
სურ. 8. ქვემო წყლულეთი.
ეკლესია.
კარის საპირე.



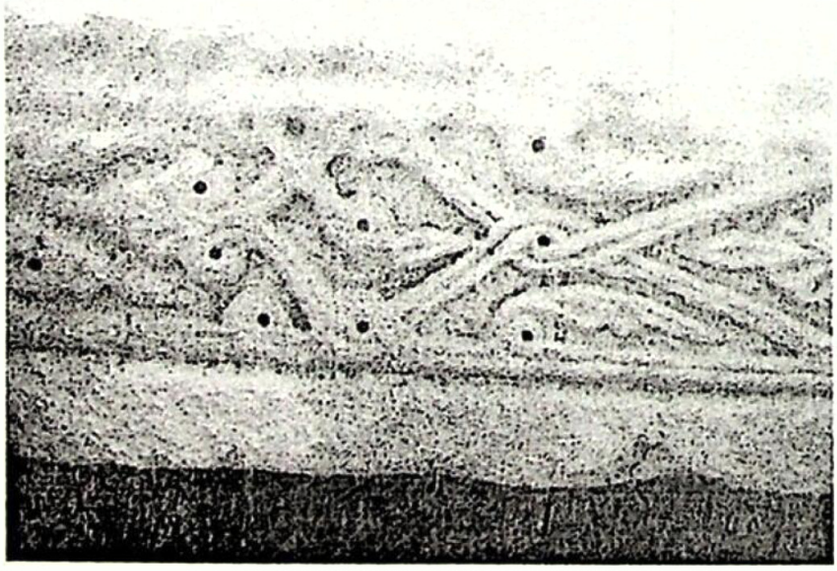
სურ. 9. ქვემო წყლულეთი.
ეკლესია. აღმოსავლეთი
სარკმლის საპირე.



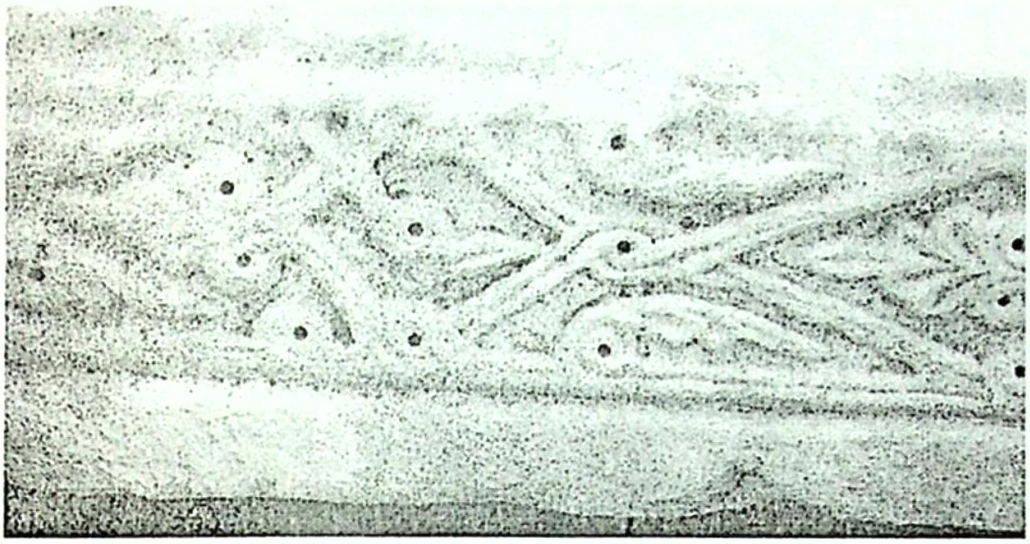
სურ. 10. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. დასავლეთი ფასადი. შემკულობის დეტალი.



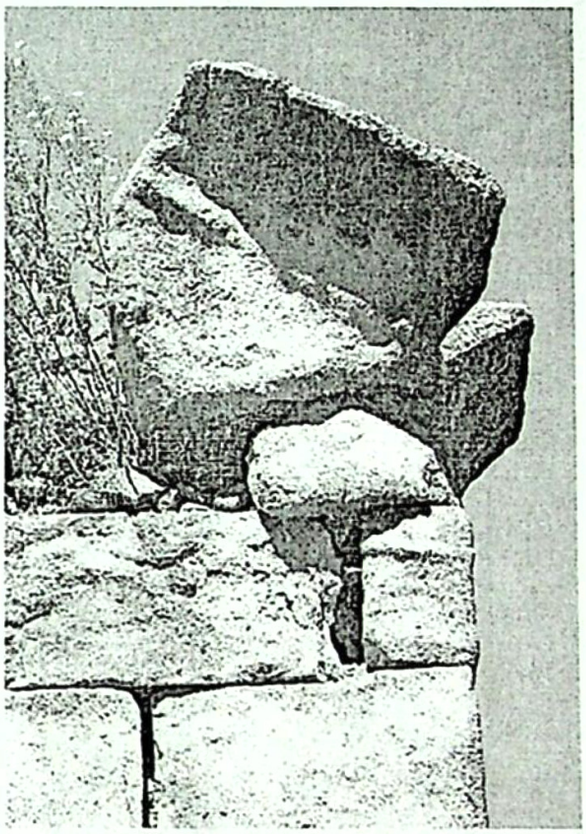
სურ. 11. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. დასავლეთი სარკმლის საპირე.



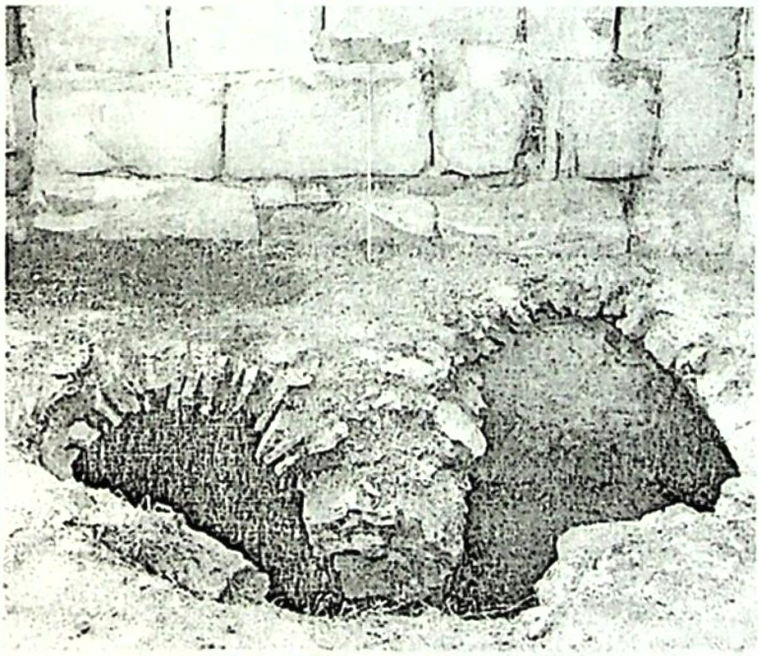
სურ. 12. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. კარის წირთხლის დეკორი.



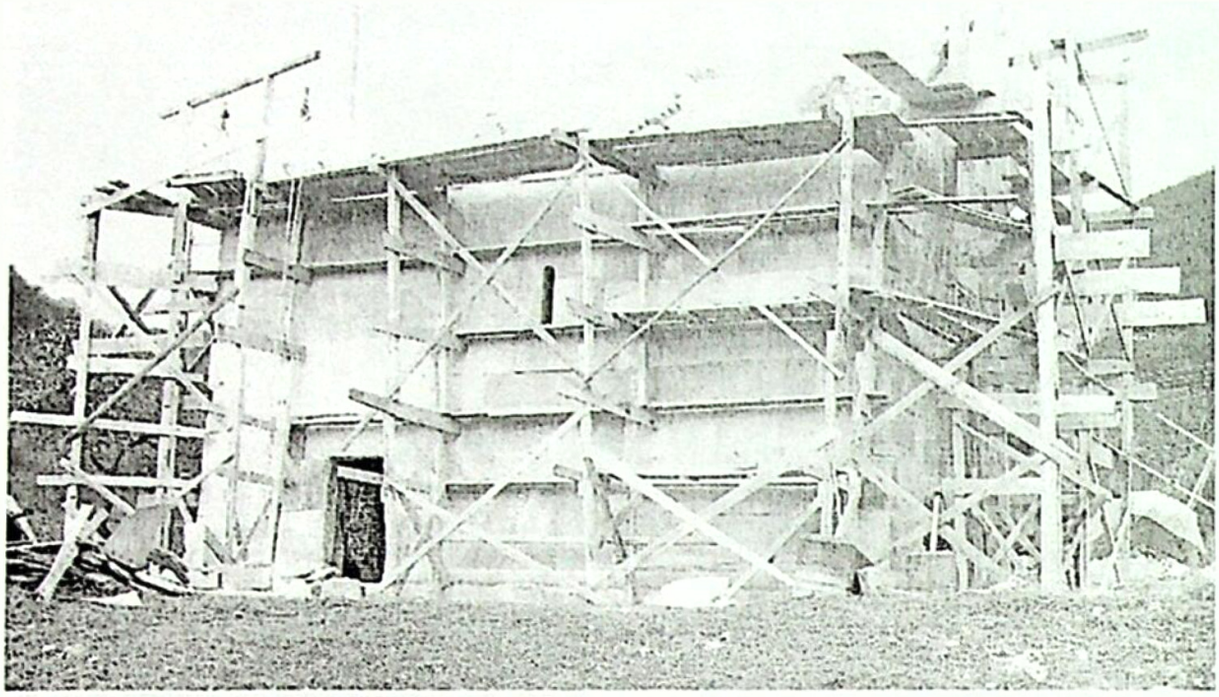
სურ. 13. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. კარის წირთხლის დეკორი.



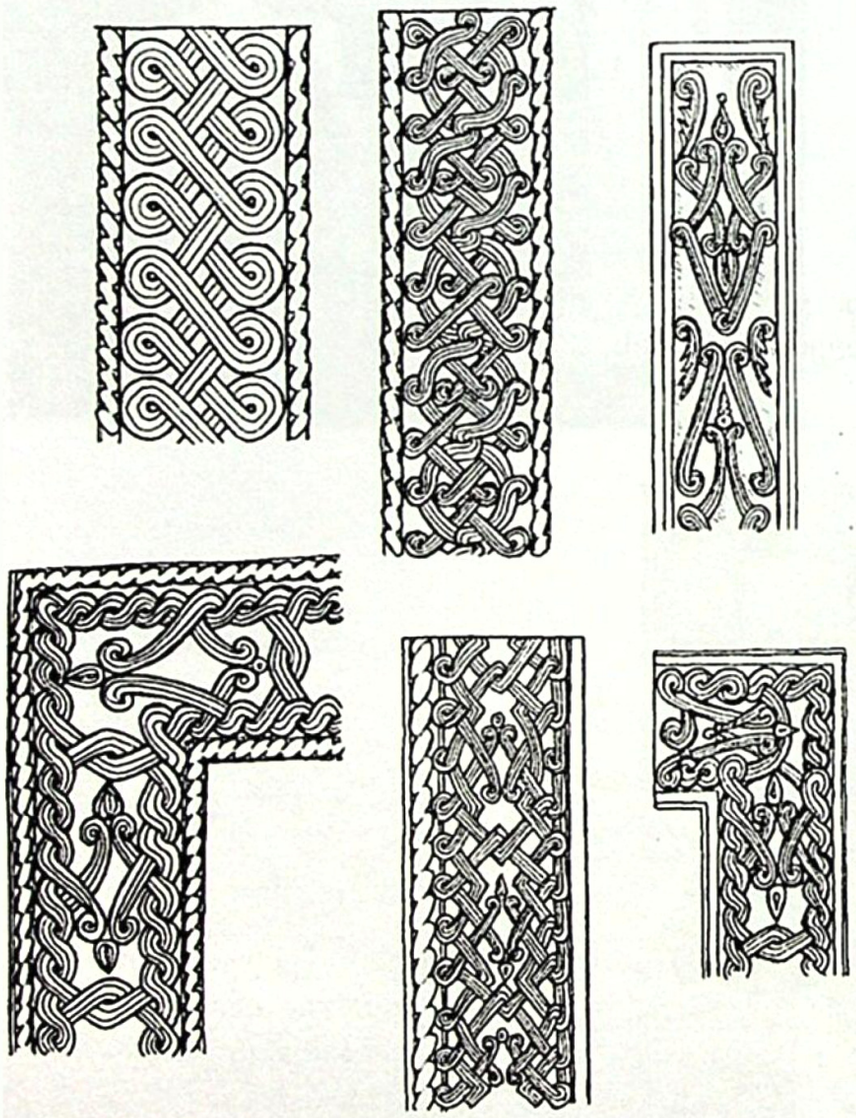
სურ. 14. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხის კარნიზი.



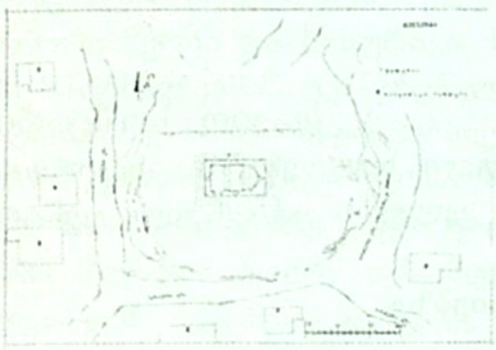
სურ. 15. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. ინტერიერი, აკლდამების ცანგრეული კამარა.

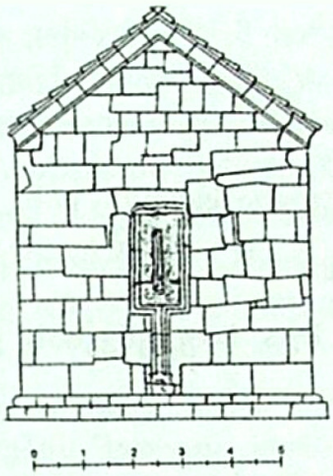


სურ. 16. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან. რესტავრაციის პროცესი (2009 წ.).

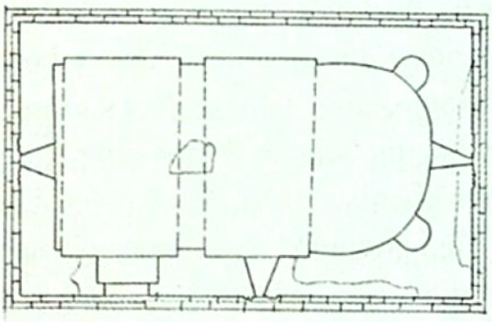


წყლულეთის ეკლესიის ორნამენტი.
(დავით ბერიკაშვილის მიხედვით)

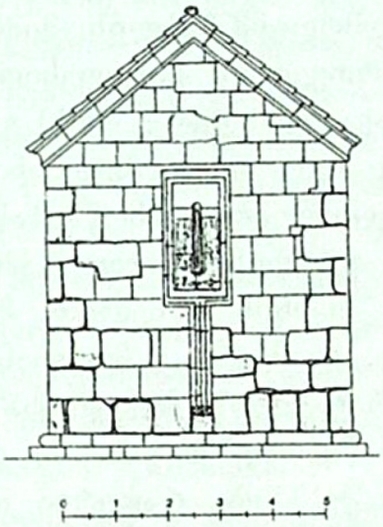




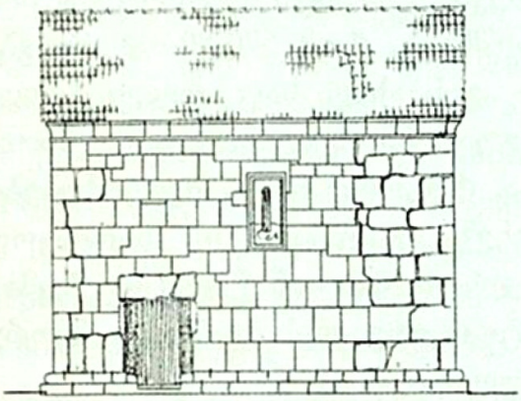
ნახ. 3. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი.



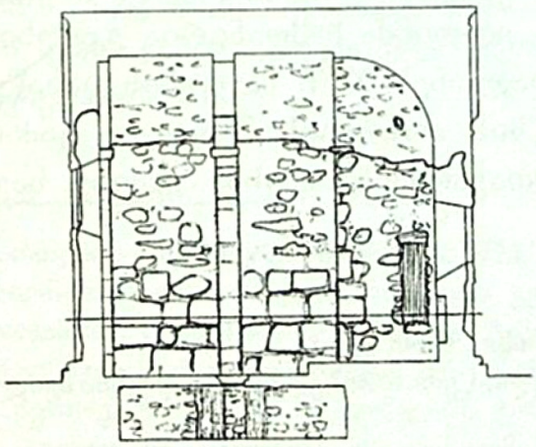
ნახ. 2. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. გეგმა.



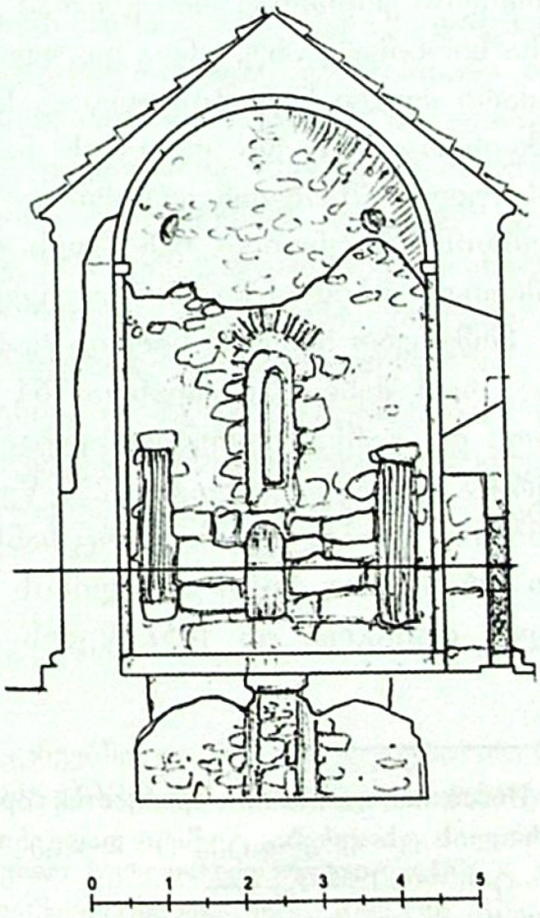
ნახ. 4. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. დასავლეთი ფასადი.



ნახ. 5. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. სამხრეთი ფასადი.



ნახ. 6. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. ჭრილი ჩრდილოეთისკენ.



ნახ. 7. ქვემო წყლულეთი. ეკლესია. ჭრილი აღმოსავლეთისკენ.

დავით ხოშტარია
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

შენიშვნები თბილისის შუა საუკუნეების ეკლესიებზე

სიონი

თბილისის სიონის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარს განსაკუთრებული ადგილი უკავია საქართველოს საეკლესიო ისტორიაში. გადმოცემით, სიონი იყო ერთი იმ ხუთ (სხვა ვერსიით – ოთხ) ეკლესიათაგანი, რომლებიც თბილისის დაარსებისთანავე აიგო. პლ. იოსელიანი, რომელთანაც პირველად ვხვდებით ამ გადმოცემის წერილობით დამოწმებას, აღნიშნავს: „ვახტანგ გორგასალმა ახლადდაარსებულ თბილისში ხუთი ტაძრის მშენებლობა დაიწყო: ღმრთისმშობლის მიძინებისა სიონის სახელით, მეტეხისა, წმ. ჯვრისა გოლგოთის სახელით, ბეთლემისა, რომელსაც მოგვიანებით სომხების ხელში ფეთხაინი ეწოდა, და წმ. მთავარანგელოზ მიქაელისა“[1].

ძველ წერილობით წყაროებში ვახტანგ გორგასლის მიერ თბილისში ეკლესიების მშენებლობის შესახებ არაფერია ნათქვამი. თუმცა გადმოცემა ირიბ დადასტურებას მაინც პოვებს: ჯუანშერი აღნიშნავს, რომ 570-80-იან წლებში ქართლის ერისმთავარმა გუარამ კურაპალატმა „განაახლა საფუძველი ტფილისისა სიონისა“[2], ანუ, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ გუარამმა ხელახლა ააგო სიონის ტაძარი ძველი შენობის ადგილას. მშენებლობა, როგორც ჩანს, შეფერხებებით მიმდინარეობდა და თითქმის ნახევარ საუკუნეზე გაიწელა. ის საბოლოოდ დასრულდა მხოლოდ ერისმთავარ ადარნასეს დროს, 620-იან წლებში[3]. სუმბატ დავითის-ძის ცნობით, 628 წელს, როცა იმპერატორ ერეკლეს ლაშქარი მეორედ შემოვიდა თბილისში, სიონი უკვე დამთავრებული იყო[4].

მომდევნო ხანებში სიონის ტაძარი არაერთხელ დაინგრა და აღდგა. საფიქრელია, რომ შენობა დაზიანდა 764 წელს, ხაზარების მიერ თბილისის დარბევის დროს და განსაკუთრებით ალბათ 853 წელს, როცა არაბთა სარდალმა ბუღათურქმა გადაწვა ქალაქი. 1226 წელს ჯალალ ედ-დინმა ჩამოანგრია ეკლესიის გუმბათი[5], რომელიც, როგორც ჩანს, მალევე აღადგინეს. XVII საუკუნის დასაწყისში ირანელთა მიერ თბილისის რამდენიმეგზის აოხრების შედეგად ტაძარი კვლავ დაინგრა. ის 1657 წელს აღადგინა მთავარეპისკოპოსმა ელისე საგი-

---

[1] Пл. Иосселиани. Описание древностей города Тифлиса, Тифл., 1866, გვ. 11.
[2] ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 222.
[3] იქვე, გვ. 227.
[4] იქვე, გვ. 375.
[5] ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 117.

ნაშვილმა, ხოლო 1710 წელს მეფე ვახტანგ VI-მ განაახლა ტაძრის გუმბათი, საპირე წყობა და სახურავი. 1723 წელს სიონი დაწვეს ქალაქის ციხეში მდგარმა სპარსელებმა[6]. უკანასკნელი დიდი დაზიანება შენობამ განიცადა 1795 წელს აღა-მაჰმად-ხანის მიერ თბილისის აოხრების დროს. XIX საუკუნის განმავლობაში ტაძარი რამდენჯერმე შეკეთდა[7]. სხვადასხვა სახის სამუშაოები ტაძარსა და მის მიმდებარე ტერიტორიაზე თითქმის განუწყვეტლივ მიმდინარეობდა 1980 წლიდან ბოლო დრომდე. სულ ახლახანს, 2001-2003 წლებში მას დასავლეთიდან მიშენდა კარიბჭე.

ტაძრის დღევანდელი არქიტექტურული სახე თითქმის მთლიანად XVII-XIX საუკუნეთა აღდგენა-განახლებების შედეგია. ძირითადი კორპუსის თლილი ქვის პერანგისა და საფასადო გაფორმების დიდი ნაწილი XIX საუკუნისაა, კამარები და კედლების ზედა ნაწილები – 1657 წლისა, გუმბათი – 1710 წლისა. მაგრამ საფიქრელია, რომ გვიან შუა საუკუნეებამდე სიონის ისტორიაში იყო კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მშენებლობა, რომლის კვალიც ნაგებობამ დღემდე შემოინახა. ვ. ბერიძე აღნიშნავდა, რომ სიონი უეჭველად აღდგენილია განვითარებულ შუა საუკუნეებში[8]. სიონისა და XII საუკუნის ზოგიერთი ეკლესიის არქიტექტურული კომპოზიციების შედარება ადასტურებს ამ ასრის სისწორეს და საფუძველს გვაძლევს დავაზუსტოთ აღდგენის თარიღი. კერძოდ, გეგმით თბილისის სიონი სიახლოვეს ამჟღავნებს დავით აღმაშენებლის მიერ აგებულ ორ დიდ შენობასთან – შიომღვიმის მონასტრის ღმრთისმშობლის ეკლესიასთან და გელათის მონასტრის მთავარ ტაძართან.

ღმრთისმშობლის ეკლესია შიომღვიმის მონასტერში 1103-1123 წლებშია აშენებული. ცნობილია, რომ დავით აღმაშენებელი განსაკუთრებით ზრუნავდა შიომღვიმის მონასტერზე და ახალი ეკლესიის აგებასთან ერთად დიდძალი ქონებაც შესწირა მას[9]. ღმრთისმშობლის ეკლესია თავიდან გუმბათიანი იყო. 1614-1616 წლებს შორის ირანელთა მიერ მონასტრის დარბევისას ის დაინგრა და 1678 წელს გიორგი იოთამის-ძე ამილახვარმა უგუმბათოდ აღადგინა, როგორც სამნავიანი ბაზილიკა (1722-26 წლებში ლეკების შემოსევების შედეგად კვლავ დაზიანებული ეკლესია 1730-1733 წლებში კიდევ ერთხელ განაახლა გიორგი ანდუყაფარის-ძე ამილახვარმა). როგორც გ. ჩუბინაშვილმა დაადგინა, აღდგენისას დავითისდროინდელი ეკლესიის გეგმა პრაქტიკულად არ შეუცვლიათ[10].

გელათის ღმრთისმშობლის შობის ეკლესია, რომლის მშენებლობაც 1130 წელს, უკვე დავითის სიკვდილის შემდეგ დასრულდა, ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი საუკეთესო და კარგად ცნობილი ნიმუშია და მასზე აღარ შევჩერდები.

---

[6] ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 503-504.

[7] სიონის ტაძრის ისტორიისათვის გვიან შუა საუკუნეებსა და XIX საუკუნეში იხ.: Пл. Иоселиани. Описание... გვ. 98 და შემდგომ; ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, გვ. 110-113.

[8] ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 110.

[9] ვ. სილოგავა, ანდერძი დავით აღმაშენებლისა შიომღვიმისადმი, თბ., 2003, გვ. 120 და შემდგომ.

[10] Г. Чубинашвили, Шиомгвимская лавра. Вопросы истории искусства, т. I, Тб., 1970, გვ. 74.

თუ შევადარებთ თბილისის სიონის, შიომღვიმისა და გელათის გეგმებს (სურ. 1), დავინახავთ, რომ მათ ბევრი რამ აქვთ საერთო. სამივე „ჩახნული ჯვრის" ტიპის შენობაა, გუმბათი ეყრდნობა ორ ბურჯსა და აფსიდის კედლებს. საკურთხეველის აფსიდის აქეთ-იქით ასევე აფსიდიანი დამატებითი სათავსებია. სიონსა და გელათში აღმოსავლეთ ფასადზე აფსიდები ხუთწახნაგად არის შეერილი, შიომღვიმეში – წრიულად. ეს განსხვავება სხვადასხვა მასალის გამოყენებით აიხსნება: შიომღვიმე თავიდანვე მთლიანად აგურით იყო ნაგები, ხოლო სიონი და გელათი ქვის შენობებია, თლილი ქვით მოპირკეთებულ ეკლესიაში კი წრიული მოცულობების გამოყვანა დიდად შრომატევადი საქმეა, ვინაიდან უამრავ მრუდსაზოვანი ზედაპირის ქვას მოითხოვს. ამიტომ ბუნებრივია, რომ მშენებლებმა შეერილი აფსიდების დაწახნაგება ამჯობინეს.

თვალშისაცემია სამი ეკლესიის მსგავსება ზომების მხრივ, განსაკუთრებით სიონისა და გელათისა – მათი სიგრძე-სიგანე თითქმის ზუსტად ემთხვევა ერთმანეთს (21 × 30 მ, ნართექსების გარეშე). შიომღვიმის ეკლესია ცოტა უფრო ვიწროა და წაგრძელებული უფრო ძლიერშეერილი აფსიდის გამო (19,5 × 33 მ).

საგანგებოდ არის აღსანიშნავი ნართექსები. გელათში, როგორც რ. მეფისაშვილმა დაადგინა, თავიდან ნაფიქრებული იყო ერთიანი სამმხრივი გარშემოსავლელი, მაგრამ უკვე მშენებლობის პერიოდშივე გეგმა შეიცვალა და გაკეთდა ცალკე ნართექსი ეკლესიის დასავლეთით[1]. ეფიქრობ, უეჭველია, რომ თავიდანვე ჰქონდა ნართექსი შიომღვიმის ეკლესიასაც – წინააღმდეგ შემთხვევაში ძნელი წარმოსადგენია, რატომ უნდა აეგო ის ამილახვარს XVII საუკუნეში. რაც შეეხება სიონს, მას ამჟამად ნართექსი არ გააჩნია, მაგრამ 2001 წელს ჩატარებული მიწის სამუშაოების დროს ტაძრის დასავლეთი კედლიდან ხუთიოდე მეტრით დასავლეთით გამოვლინდა კედლის ფრაგმენტი[2], რომელიც შესაძლოა სწორედ ძველი ნართექსის ნაშთი იყოს. შევნიშნავ, რომ გელათის ტაძრის ნართექსის შიდა სიგანე 5,2 მეტრია, ე. ი. დაახლოებით ამდენივე.

რა თქმა უნდა, არის განმასხვავებელი დეტალებიც. გელათში გუმბათქვეშა ბურჯები რთული კონფიგურაციისაა, ხოლო შიომღვიმესა და სიონში ისინი გეგმით კვადრატულია, ზედ მიდგმული ბრტყელი პილასტრებით. მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ გვიანი შუა საუკუნეების აღდგენების დროს შესაძლოა ამ ეკლესიებში ბურჯების მოყვანილობაც შეეცვალათ. ყოველ შემთხვევაში, სიონში ისინი აშკარად გასქელებულია დამატებითი მასივის მიშენებით აღმოსავლეთი მხრიდან. ასევე შეუძლებელია მსჯელობა კარ-სარკმლების თავდაპირველ განლაგებაზე სიონსა და შიომღვიმეში. მაგრამ ის საერთო ნიშნებიც, რომელთა თაობაზეც იყო ლაპარაკი, ეფიქრობ, საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ სიონის გეგმა იმავე ეპოქას ეკუთვნის, რომელსაც გელათისა და შიომღვიმისა. მეტიც, სიონიც – ისევე, როგორც გელათი და შიომღვიმე – უნდა წარმოადგენდეს სამეფო მშენებლობას და უკავშირდებოდეს დავით აღმაშენებლის სახელს.

---

[1] Р. Меписашвили. Архитектурный ансамбль Гелати, Тб., 1966, გვ. 45 და შემდგომ.

[2] დ. რაზმაძე, თბილისის სიონის ტაძრის ეზოს რეკონსტრუქციისას გამოვლენილი არქიტექტურული ფრაგმენტები. საქართველოს სიძველენი, 6, 2004, გვ. 268. ამ სამუშაოების დროს აღმოჩნდა ასევე კარნიზის მოხატულობიანი ქვა, რომელსაც დ. რაზმაძე XIII საუკუნის შუახანით ან მეორე ნახევრით ათარიღებს (იქვე, გვ. 268-273, ნახ. 1, სურ. 2-4).

დავითმა თბილისი, როგორც ცნობილია, 1122 წელს აიღო. ქართულ მატიანეებში ეს ფაქტი რატომღაც ძალიან მოკლედ, თითქოს გაკვრით არის აღნიშნული. შედარებით მეტს გვიამბობენ არაბული და სომხური წყაროები, თუმცა მათში, გასაგები მიზეზების გამო, საეკლესიო აღმშენებლობის შესახებ არაფერია ნათქვამი. ამდენად, ჩვენ არ მოგვეპოვება წერილობითი ცნობა დავითის მიერ თბილისში ეკლესიების აგებისა თუ აღდგენის შესახებ, მაგრამ ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ მაჰმადიანთა ოთხასწლოვანი ბატონობის შემდეგ განთავისუფლებულ ქალაქში, რომელიც ამასთან ძლიერი სამეფოს სატახტო ქალაქი გახდა, ღმრთისმოყვარე ქრისტიანი მეფე აუცილებლად იზრუნებდა ეკლესიების განახლებაზე და ეს ზრუნვა უპირველესად თბილისის მთავარი ეკლესიის – სიონისადმი იქნებოდა მიმართული. ვერ ვიტყვით, თუ რატომ არ აისახა ეს ფაქტი მატიანეში. სხვათა შორის, „ქართლის ცხოვრებაში" არც შიომღვიმის ღმრთისმშობლის ეკლესიის აშენების შესახებ არის რაიმე ნათქვამი და რომ არა დავით აღმაშენებლის ანდერძი შიომღვიმისადმი, – სასწაულებრივად გადარჩენილი რვა საუკუნის მანძილზე და განადგურებული 1919 წელს – არაფერი გვეცოდინებოდა მონასტერში დავითის მიერ ნაგარებული მშენებლობის შესახებაც.

დავით აღმაშენებელი თბილისის განთავისუფლებიდან სამი წლის შემდეგ, 1125 წელს გარდაიცვალა. შესაძლოა მან მოასწრო სიონის აღდგენა, შესაძლოა ეს საქმე – ისევე, როგორც გელათის მშენებლობა – მისი სიკვდილის შემდეგ განაგრძო მისმა ძემ, მეფე დემეტრე I-მა. ასეა თუ ისე, ვფიქრობ, თბილისის სიონის გეგმა და სივრცობრივ-მოცულობითი სტრუქტურა უნდა მივაკუთვნოთ 1120-იან წლებს. შემდგომ აღდგენა-განახლებებს შენობის ძირითადი არქიტექტურული კომპოზიცია არსებითად აღარ შეუცვლია.

ბეთლემი

კლდისუბანში მდებარე ბეთლემის ეკლესიის ადრეული ისტორიისათვის წერილობითი ცნობები არ მოიპოვება. ქართული საეკლესიო ტრადიცია მის დაარსებას ვახტანგ გორგასალს მიაწერს. ზემოთ, სიონის ტაძრის შესახებ მსჯელობისას, უკვე ითქვა, რომ ამ ტრადიციით, ბეთლემი იყო ერთი იმ ხუთ (სხვა ვერსიით – ოთხ) ეკლესიათაგანი, რომლებიც ქალაქის დაარსებისთანავე აშენდა.

XV საუკუნის დასაწყისში ან, შესაძლოა, უფრო ადრეც, ბეთლემის მონასტერი სომხების ხელში გადავიდა. 1437 წლით დათარიღებული სომხური ხელნაწერის – განძარანის (თუენის) ანდერძში აღნიშნულია, რომ ის დაიწერა „დედაქალაქ თბილისში, ბეთღაჰემის უდაბნოში, წმ. ღვთისმშობლის კარზე"[13]. უეჭველია, რომ ეს სწორედ კლდისუბნის ბეთლემის ეკლესიაა[14]. „ბეთღაჰემ"-ისგან წარმოდგა მისი მოგვიანო სახელი – ფეთხაიმი / ფეთხაინი.

---

[13] სომხურ ხელნაწერთა XIV-XV საუკუნეების ანდერძების (პიშატაკარანების) ცნობები საქართველოს შესახებ, ძველი სომხურიდან თარგმნა, შესავალი, კომენტარები და შენიშვნები დაურთო ა. აბდალაძემ, თბ., 1978, გვ. 52. ამ ცნობის რუსული თარგმანი იხ.: П. Мурадян, Армянская эпиграфика Грузии: Тбилиси, Ереван, 1988, გვ. 31.

[14] სომხურ ხელნაწერთა.., გვ. 150.

სომხური საეკლესიო გადმოცემა, რომელიც XIX საუკუნის დასაწყისშია ჩაწერილი, ინახავს ეკლესიის მშენებელთა გრძელ სიას, მაგრამ არ შეიცავს თარიღებს. ამ გადმოცემის პ. მურადიანისეული ინტერპრეტაციით, ჯერ XIII საუკუნის ბოლოს აუგიათ სამლოცველო, ხოლო XIV საუკუნის შუახანებში დაუწყიათ ეკლესიის მშენებლობაც, მაგრამ მალევე შეუწყვეტიათ შავი ჭირის ეპიდემიის გამო. მშენებლობა განახლდა მხოლოდ სამსაუკუნენახევრის შემდეგ და წყვეტილებით მიმდინარეობდა სომეხთა კათალიკოსების ელიასარისა (1681-1691) და ალექსანდრეს (1706-1714) დროს. ეკლესია დაასრულა აღა მელიქ-მამასახლისმა (1736-1768)[15].

ეს გადმოცემა მთლად სარწმუნო არ ჩანს – ძნელი წარმოსადგენია, რომ XIV საუკუნის შუახანებიდან XVII საუკუნის ბოლომდე ეკლესია დაუმთავრებელი მდგარიყო. ყოველ შემთხვევაში, დანამდვილებით ცნობილია, რომ ამ პერიოდში ის მოქმედი იყო. ზემოთ მოტანილი იყო 1437 წლის მინაწერის ცნობა. უფრო გვიანი პერიოდისთვის გვაქვს ქართული წერილობითი დოკუმენტები. 1648 წლით დათარიღებულ ერთ განჩინებაში იხსენიება „ფეთხაიმის მღრდელი (sic!) ტერ-გრიგოლ“[16]. 1733 წლის ნასყიდობის წიგნს, სხვა სომეხ მღვდლებთან ერთად, ხელს აწერს „ფეთხაინის ტერ-გრიგორა“[17]

ჟან შარდენის 1672 წლის ცნობით, თბილისში „სომხების მთავარი ეკლესიებია: ფაშა-ვანქი... შემდეგ მოდის სურფ-ნიშანი... შემდეგ ფეთხაინი (Betken) ანუ ბეთლემი (Bethlehem)“[18]. იოჰან გიულდენშტედტს 1772 წელს ჩამოთვლილი აქვს თბილისის 15 ქართული და 20 სომხური ეკლესია. ამ უკანასკნელთა შორის მოხსენიებული „პეჩერნო საყდარი“ (Petscherno Sagdari), გამომცემლის სამართლიანი აზრით, უნდა იყოს დამახინჯებული „ფეთხაინი“[19].

ეგნატე იოსელიანის მიხედვით, ბეთლემის ეკლესია 1500 წელს აუგიათ თბილისის სომეხ მოქალაქეებს, ხოლო მოგვიანებით მისი „მხრები და ლორფინნი“ აღუდგენია თავად გივი ამილახვარს[20]. ამ აღდგენის თარიღად პლატონ იოსელიანს მითითებული აქვს 1740 წელი[21]. რაც შეეხება 1500 წელს, ეს თარიღი სხვა ცნობებით არ დასტურდება[22].

---

[15] П. Мурадян. Армянская эпиграфика Грузии: Тбилиси. გვ. 30-32.

[16] დოკუმენტები თბილისის ისტორიისათვის (XVI-XIX სს.), წიგნი I, შეადგინეს ნ. ბერძენიშვილმა და მ. ბერძნიშვილმა, თბ., 1962, გვ. 14. ეს გრიგოლი ცნობილია თბილისის ბეთლემის ეკლესიაში 1643 წელს გადაწერილი სომხური სახარების მინაწერიდანაც. იმხანად ის ახლადხელდასხმულია (П. Мурадян. Армянская эпиграфика Грузии: Тбилиси, გვ. 32).

[17] დოკუმენტები თბილისის ისტორიისათვის, I, გვ. 161.

[18] ჟან შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში (ცნობები საქართველოს შესახებ), ფრანგულიდან თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები დაურთო მ. მგალობლიშვილმა, თბ., 1975, გვ. 321.

[19] გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში, ტ. I, გერმანული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო გ. გელაშვილმა, თბ., 1962, გვ. 91.

[20] ლ. მელიქსეთ-ბეგი, მასალები ტფილისისა და „სომხითის“ სიძველეთა ისტორიისათვის. ნეკნი მეცნიერება, I, 1923, გვ. 91. ტექსტის ავტორობის საკითხისათვის იხ.: ც. ჭანკიევი, ეგნატე იოსელიანის ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლისათვის. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე, V, 1963, გვ. 57-65.

[21] Пл. Иосселиани. Описание... გვ. 233.

[22] ბეთლემის აშენების თარიღად XIX საუკუნის გამოცემებში ასევე გვხვდება 1537 წელი. იხ.: გაზეთი Кавказ. 1850. №65; Кавказский календарь на 1855 год. Тифл., 1854, გვ. 574.

ბეთლემის კედლებზე შემონახულია XVII-XVIII საუკუნეების რამდენიმე სომხური და ქართული წარწერა. მაგრამ ეკლესიის მშენებლობის ისტორიის გასარკვევად ისინი ბევრს არაფერს იძლევა. ყველაზე საყურადღებოა 1746 წლით დათარიღებული ორენოვანი წარწერა, რომლის ქართულ ნაწილში იკითხება: „მე ცოდვილმან ხეჩოანთ მელქოას შვილმა სტეფანამ აღვაშენე სანათურს ზემოთ საყდარი ესე ყოვლაწმიდის ძალით ღმრთისათა...“; არის XIX საუკუნის წარწერებიც. ერთი მათგანი გვამცნობს, რომ 1884 წელს ტაძარი მთლიანად განუახლებიათ გარედ ნ. სოლო გუმბათი – შიგნიდანაც[23].

ასეთია წერილობითი მონაცემები. რას წარმოადგენს თვით ეკლესია? (სურ. 2) ეს არის „ჩახასული ჯვრის“ ტიპის შენობა, რომლის გუმბათი ეყრდნობა ორ ბურჯსა და აფსიდის კედლებს. ეკლესიის მკვეთრად წაგრძელებულ დასავლეთ მხარეს დამატებით კიდევ ერთი წყვილი ბურჯი დგას. აფსიდის ორსავ მხარეს დამხმარე სათავსებია, რომლებშიც ე. იოსელიანის ცნობით, ცალკე საკურთხეველები ყოფილა მოწყობილი: სამხრეთით – წმ. იოანე ნათლისმცემლისა, ჩრდილოეთით – წმ. გრიგოლ განმანათლებლისა[24] ყურადღებას იქცევს გუმბათქვეშა და დასავლეთი მკლავის თაღების დაბრტყელებული შეისრული ფორმა. საკურთხეველის წინ შემონახულია ადრინდელი ეკლესიის აფსიდის ნაშთი.

ეკლესიის ჩრდილოეთი და აღმოსავლეთი ფასადები, რომლებიც ქალაქს გადაჰყურებს, ქვიშაქვის თლილი ფილებით არის მოპირკეთებული. აღმოსავლეთ ფასადზე სამსავე სარკმელს საპირე შემოწერს. შუა სარკმლის ქვემოთ გამოყვანილია მსხვილი მოხატულთმებული ლილვი. განაპირა სარკმლების ქვეშ ჯვრის გამოსახულებებია. ჩრდილოეთ ფასადზე დასავლეთი განაპირა სარკმლის ზემოთ ჩასმულია ღმრთისმშობლის გამოსახულება ყრმით ანგელოზებს შორის (თავიდან ეს კომპოზიცია კარის ტიმპანში უნდა ყოფილიყო). შუა სარკმლის აქეთ-იქით ქერუბიმების რელიეფებია. მთლიანად თლილი ქვა მოსავს გუმბათსაც. მის ჩრდილოეთ წახნაგზე, ზედა ნაწილში არის მიჯაჭვული ლომის სკულპტურული გამოსახულება, ჩრდილო-აღმოსავლეთისაზე – ღმრთისმშობლისა. სამხრეთი და დასავლეთი ფასადები აგურისაა.

ეკლესია დგას ფერდობზე, რომელიც სუბსტრუქციით არის მოსწორებული. ჩრდილოეთ მხარეს მისი სიმაღლე 3,5 მეტრს აღწევს. სუბსტრუქციაში სენაკებია მოწყობილი. XIX საუკუნეში ამ სენაკებში სასწაულებრივი განკურნების იმედით ზოგჯერ თვეების მანძილზე ცხოვრობდნენ ხოლმე სნეულები და დავრდომილები[25]

არქიტექტურაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ დღევანდელი სახით ეკლესიის შენობა პრაქტიკულად მთლიანად XVIII-XIX საუკუნეებს განეკუთვნება. იმის გასარკვევად, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ის მანამდე, არსებითად ერთადერთი წყაროა ჟან შარდენისა და ჟოზეფ პიტონ დე ტურნეფორის ცნობილი ნახატები (შესაბამისად 1672 და 1701 წლისა) (სურ. 3-4), რომლებზეც თბილისის პანორამ-

---

[23] П. Мурадян, Армянская эпиграфика Грузии: Тбилиси, გვ. 33-39.

[24] ლ. მელიქსეთ-ბეგი, მასალები ტფილისისა და „სომხითის“ სიძველეთა ისტორიისათვის, გვ. 91.

[25] Е. В[ейденбаум], О народных праздниках и праздничных обыкновениях христианского населения за Кавказом и преимущественно в Тифлисе. Кавказский календарь на 1855 год. Тифл., 1854, გვ. 575.

ული ხედებია წარმოდგენილი. ბეთლემი მათ'ზე, ბუნებრივია, სხვადასხვაგვარად არის გამოსახული, მაგრამ ძირითადი არქიტექტურული ნიშნები იდენტურია: ის ორსავე ნახატ'ზე ნაჩვენებია, როგორც ჯვრული აგებულების შენობა მკლავების გადაკვეთა'ზე აღმართული გუმბათით, რომელსაც ნახევარსფერული სახურავი აქვს. ორსავე ნახატ'ზე ბეთლემი ერთადერთი ეკლესიაა ამგვარი მრგვალი გუმბათით და მკვეთრად გამოირჩევა ტრადიციული კონუსურსახურავიანი გუმბათებით დაბოლოებულ ყველა სხვა – როგორც ქართულ, ისე სომხურ – ეკლესიას შორის. გუმბათის ამ უჩვეულო ფორმას, ალბათ, შეცდომად ან გაუგებრობად მივიჩნევდით მხოლოდ ერთ ნახატ'ზე რომ ყოფილიყო ნაჩვენები, მაგრამ მისი არსებითად ერთნაირი გამოსახვა სხვადასხვა ავტორის ორ ნახატ'ზე უეჭველსა ხდის, რომ 1672-1701 წლებ'ში ბეთლემის გუმბათს გარედან ტრადიციული კონუსური სახურავი არ ჰქონია.

ამ არქიტექტ'ურულ გადაწყვეტას, ვფიქრობ, ორნაირი ახსნა შეიძლება მოეძებნოს:

1. შესაძლოა, ეკლესიის აგებისა თუ რეკონსტრუქციის ბოლო ეტაპზე, როცა მ'შენებლობა ძირითადად დამთავრებული იყო, მ'შენებლებს რაღაც მიზეზით – ვთქვათ, უსახსრობის გამო – გაჩერება მოუხდათ და ცალკეული ელემენტები ველარ დაასრულეს. კერძოდ, გაუკეთებელი დარჩათ გუმბათის გარე კონუსური სახურავი. ამ შემთხვევა'ში მათ შეიძლება სახელდახელოდ დაებურათ გუმბათის ნახევარსფერო კრამიტით ან ლითონის ფურცლებით და ის სწორედ ისეთ სახეს მიიღებდა, როგორიც აქვს შარდენისა და ტ'ურნეფორის ნახატებ'ზე. ეს ვარაუდი თითქოს ეთანხმება სომხურ წყაროთა ცნობებს, რომელთა მიხედვითაც ბეთლემის ეკლესიის მ'შენებლობა XVII-XVIII საუკუნეთა მიჯნა'ზე რამდენჯერმე შეწყდა და, საერთოდ, უსა'შველოდ გაიწელა.

2. შეიძლება ასევე დავუ'შვათ, რომ 1701 წლამდე (ე. ი. ტ'ურნეფორის ვი'ზიტამდე) მაინც არსებობდა ბეთლემის ძველი ეკლესია, რომელსაც ჰქონდა უშუალოდ გუმბათის ნახევარსფეროზე გადაყვანილი მრგვალი სახურავი. ასეთი სახურავი, პირველ რიგ'ში, ბი'ზანტიურ არქიტექტ'ურას მოგვაგონებს. ის ასევე გვხვდება VI-X საუკუნეთა რამდენიმე ქართულ ეკლესია'ში, რომელთაც გუმბათის თავდაპირველი გადახურვა შეინარჩ'უნეს (იდლეთი, მცხეთის ჯვარი, კვეტერა). ასეა თუ ისე, საფიქრელია, რომ ბეთლემის ძველი გუმბათი ამოყვანილი უნდა ყოფილიყო არაუგვიანეს XI საუკუნისა. გარკვეული ალბათობით შეიძლება თარიღის უფრო დაზუსტებაც. თუკი ბეთლემი თავიდან მართლაც ვახტანგ გორგასლის დროს აიგო, საფიქრელია, რომ ის ბაზილიკა უნდა ყოფილიყო. გუმბათი მას შეიძლებოდა დადგმოდა, ალბათ, არაუადრეს VI საუკუნის შუახანებისა – ყოველ შემთხვევა'ში, მანამდე ჩვენ'ში დიდი გუმბათიანი ეკლესიები არ ჩანს. ზედა ქრონოლოგიურ ზღვარს გვაძლევს თბილისის ბობოქარი ისტორიის ერთ-ერთი უმთავრესი მოვლენა – ქალაქის დაპყრობა არაბების მიერ 654 წელს. არაბთა ბატონობის ხანა'ში თბილისში ქრისტიანული საეკლესიო მ'შენებლობა არ ჩანს. ამრიგად, თუ ეს ვარაუდი სწორია, ბეთლემის ეკლესიის გუმბათი, გამოსახული შარდენისა და ტ'ურნეფორის ნახატებ'ზე, შეიძლება VI საუკუნის II ნახევრით ან VII საუკუნის I ნახევრით დათარიღდეს.

ამ ორი მოსაზრებიდან რომელიც უნდა იყოს მართალი, ერთი რამ უეჭველია: ბეთლემის ეკლესია, რომელიც შარდენისა და ტ'ურნეფორის ნახატებ'ზე

სავსებით მთელი ჩანს, სულ მალე დაინგრა – იმდენად, რომ 1740-იან წლებში უკვე საჭირო იყო მისი აშენება „სანათურებს ზემოთ“ (სტეფანე ხეჩოანთ მელქოას შვილის წარწერა) და „მხრების“ ამოყვანა (ეგნატე იოსელიანის ცნობა). სომხური წყაროს ცნობაც აღა მელიქ-მამასახლისის მიერ ეკლესიის მშენებლობის დასრულების შესახებ ამ სამშენებლო ეტაპს უნდა ეხებოდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ გვიან შუა საუკუნეებში ბეთლემი სომხებს ეკავათ, ის ქართველებისთვისაც წმინდა ადგილად რჩებოდა – „ძველი ხსოვნით (по старой памяти)“, როგორც ამბობს პლ. იოსელიანი[26]. ალბათ ამით უნდა აიხსნას გივი ამილახვრის წვლილიც ბეთლემის აღდგენაში. მართლმადიდებელი ქართველი ქტიტორის მონაწილეობა სომხური ეკლესიის მშენებლობაში თავისთავად უჩვეულო ფაქტია, თუმცა არცთუ საკვირველი XVIII საუკუნის საქართველოს ისტორიის კონტექსტში. გორის წმ. სტეფანეს სომხური ეკლესიის 1708 წლის წარწერაში ხელახლა აღმშენებლებად იხსენიებოდნენ იმავე ამილახვართა გვარის წარმომადგენლები გიორგი გივის-ძე და ბეჟანი[27] ქართველთა და სომეხთა საერთო სიწმინდეების არსებობას პირდაპირ მოწმობს წერილობითი წყაროები. პლ. იოსელიანის ცნობით, თბილისში მეფის მოედნის მახლობლად მდებარე მაცხოვრის სამლოცველოში 1818 წლამდე ესვენა ხელთუქმნელი ხატი, რომლის თაყვანსაცემად ყოველ შაბათ საღამოს მართლმადიდებელ ქართველებთან ერთად სომხებიც მოდიოდნენ[28]. მეტიც, დადასტურებულია ქრისტიანთა და მუსლიმთა საერთო სიწმინდის არსებობაც[29] არ იქნება სწორი ყოველივე ამის საფუძველზე დავასკვნათ, რომ XVIII საუკუნის თბილისში ეკუმენიზმის სული ტრიალებდა, მაგრამ ფაქტია, რომ თბილისის სპეციფიკურ პირობებში ასწლეულთა მანძილზე თანაცხოვრებამ სხვადასხვა კონფესიური თემების მჭიდრო ურთიერთშეხება განაპირობა. პირველ რიგში, ეს ეხება ქართველებსა და სომხებს, რომელთა ურთიერთობაც XVIII საუკუნის თბილისში განსაკუთრებული სიახლოვით აღინიშნება.

---

[26] Пл. Иосселиани. Описание... გვ. 233.

[27] П. Мурадян. Армянская эпиграфика Грузии: Картли, Кахети. Ереван. 1985, გვ. 85. წარწერა გადმოწერა ლ. მელიქსეთ-ბეგმა 1920 წლამდე, სანამ წმ. სტეფანეს ეკლესიას მიწისძვრა დაანგრევდა (იქვე. გვ. 83).

[28] Пл. Иосселиани. Описание... გვ. 261. ეს სამლოცველო სახელწოდებით Часовня во имя нерукотворного образа დატანილია კაპიტან ნუიკოს მიერ 1800 წელს შედგენილ გეგმაზეც (იხ. მ. ბერძნიშვილი. თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბ., 1965, გვ. 84, ტაბ 3).

[29] ცნობილი მუსლიმი წმინდანის შეიხ სანაანის ცხოვრების ადგილობრივი ვერსიით, შეიხი თბილისში გარდაიცვალა და მთაწმინდის ფერდზე დაიკრძალა. თბილისელმა მუსლიმებმა ის წმ. დავით გარეჯელთან გააიგივეს და მამადავითის ეკლესია მათთვის წმინდა ადგილი გახდა. ვრცლად ამ საკითხზე იხ.: მ. ალექსიძე, აღმოსავლეთი და დასავლეთი დავით ბატონიშვილის „ახალ შიხში“. XVIII-XIX საუკუნეთა ქართული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 67-89. ეოფით დონეზე ინტერკონფესიური ურთიერთობები კიდევ უფრო შორს მიდიოდა. ტურნეფორი წერს, რომ აჯამეფოფობისას „მაჰმადიანები დახმარებისათვის ქართველ წმინდანებს მიმართავენ, ქართველები – სომეხ წმინდანებს, ხოლო სომხები ზოგჯერ შველას მაჰმადიან წმინდანებსაც შესთხოვენ“ (ჟ. პ. დე ტურნეფორი, მოგზაურობა აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ფრანგულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო მ. მგალობლიშვილმა, თბ., 1988, გვ. 69).

თეთრაშენი – წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია

ზემო კალას უბანში, სიონის ტაძრის გვერდით ერთ დროს იდგა ეკლესია, რომლისგანაც დღემდე არაფერი შემორჩა. ამ ეკლესიის არსებობის უადრეს დადასტურებას ჟან შარდენთან ვპოულობთ. მის ცნობილ ნახატზე, რომელიც თბილისის პანორამულ ხედს ასახავს, სიონის ჩრდილოეთით, მასთან ძალიან ახლოს, ნაჩვენებია l'ouvrage blanc ou l'Église de la Reyne (თეთრი შენობა ანუ დედოფლის ეკლესია). თავის თხზულებაში შარდენი იძლევა ამ ეკლესიის ქართულ სახელწოდებასაც – თეთრაშენი (Tetrachen). ეკლესია მარიამ დედოფალს აუგია შარდენის თბილისში ჩამოსვლამდე (1672 წელი) მცირე ხნით ადრე (სურ. 5).

შარდენი წერს, რომ ქალაქში სულ ექვსი ქართული ეკლესიაა და ამათგან ოთხს ასახელებს: სიონს, ანჩისხატს, თეთრაშენსა და მეტეხს[30] ჩამოთვლილთაგან სამი – სიონი, ანჩისხატი და მეტეხი თბილისის ყველაზე ცნობილი ეკლესიებია და ფრანგი მოგზაურის მიერ მათი მოხსენიება სრულიად ბუნებრივია. რაც შეეხება თეთრაშენს, მას შარდენის გარდა, არცერთი სხვა ავტორი არ ახსენებს. ძნელი წარმოსადგენია, ეს ეკლესია შარდენის თბილისში ვიზიტის შემდეგ მოკლე ხანში ისე გამქრალიყო, რომ არათუ მისი მატერიალური კვალი, ხსოვნაც მთლიანად წაშლილიყო. უფრო ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ თეთრაშენი შემდგომაც არსებობდა, მაგრამ სხვა ავტორები მას სხვა სახელით იხსენიებენ. ეს მოსალოდნელიც არის – „თეთრაშენი" ოფიციალური სახელი ვერ იქნება, ის ისევე უნდა შერქმეოდა ამ ეკლესიას, როგორც, ვთქვათ, „ლურჯი მონასტერი" შეერქვა წმ. ანდრია პირველწოდებულის ეკლესიას ვერაზე.

მართლაც, ალექსანდრე პიშჩევიჩის 1782 წლისა და კაპიტან ჩუიკოს 1800 წლის გეგმებზე სიონის გვერდით, მის ჩრდილოეთით, მითითებულია წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. მისი მდებარეობა ზუსტად ემთხვევა შარდენის ნახატზე ნაჩვენები თეთრაშნისას და უეჭველია, რომ ეს ერთიდაიგივე შენობაა.

ცნობები ამ ეკლესიის შესახებ მოიპოვება XVIII-XIX საუკუნეთა ავტორების ნაწერებშიც. პრობლემა ის არის, რომ XVIII საუკუნეში თბილისში, კალას უბანში, ერთიმეორის სიახლოვეს, წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელთან დაკავშირებული სამი ეკლესია იყო: ერთი ზოგადად წმ. იოანე ნათლისმცემლისა (ზემოთნახსენები, შარდენისეული თეთრაშენი) და ორიც კონკრეტული საეკლესიო დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი – წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობისა. ძველი ავტორები ზოგჯერ ამ ორსაც უბრალოდ „ნათლისმცემლად" მოიხსენიებენ, რაც აძნელებს მათი ცნობების გამოყენებას.

პირველი ავტორი, რომელიც თბილისში წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიას ახსენებს, არის ვახუშტი. კალას ეკლესიების ჩამოთვლისას იგი თავის კაპიტალურ თხზულებაში წერს: „არს ნათლისმცემლის. გუმბათი მოარღვია პთ მეფემან როსტომ, სხუთ განაახლა უდ მეფემან ვახტანგ"[31].

---

[30] ჟან შარდენის მოგზაურობა, გვ. 320.

[31] ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, გვ. 335-336. თავის გეგმაზე ეს ეკლესია ვახუშტის არ დაუტანია. როგორც ე. ბერიძე შენიშნავს, „აღწერის" ტექსტი მთლიანად არ ემთხვევა „გეგმის" მონაცემებს: „წიგნში, რა თქმა უნდა, ყველაფერი არაა მითითებული, მაგრამ ზოგი რამ ისეთიცაა, რაც რუკაზე არ არის" (ე. ბერიძე, მე-18 საუკუნის თბილისი ვახუშტის გეგმის მიხედვით. ანალები, I, 1947, გვ. 130.

ვახუშტის თხზულების გვიანდელ ნუსხებში გადამწერებს ჩამატებული აქვთ საკუთარი ცნობები თბილისის ეკლესიების ვახუშტისშემდგომი ბედის შესახებ. ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოა ორი ნუსხა – ერთი გადაწერილი დავით რექტორის მიერ 1813 წელს (ხელნაწერთა ინსტიტუტის H (ფონდის №934) და მეორე გადაწერილი მღვდელ დავით ინანაშვილის მიერ 1816 წელს (ხელნაწერთა ინსტიტუტის S ფონდის №4990). მათში ნათქვამია, რომ სიონსა და ანჩისხატს შორის ორი ეკლესიადაა დარჩენილი – ერთი წმ. გიორგისა (იგულისხმება კარის წმ. გიორგი) და „მეორე ნათლისმცემლის თავის კვეთისა. ამას მოარღვიეს ცაო ქუთაისისა რუსთა მიზეზითა დაძრვისათა სიძველის გამო და დახურეს ხითა“[ᲘᲐ]

დავით ინანაშვილის ნუსხაში მოიპოვება სხვა ჩართული ცნობაც: „არს კიდევ ეკლესია დიდი უგუმბათო შვენიერი ნაშენი შუენიერსა ადგილსა ნათლისმცემლისა შიბისა, რომელი აღაშენა და განაახლა 96 მეფემან ირაკლი მეორემან წელსა 1783, დავითიან ბაგრატოვანმან, და ჰყო კარის საყდრად თუსად. გარნა ესეცა შემუსრვასა ტფილისისასა დაიწვა აღამამადხანისა მიერ“[ᲘᲑ]. ვახუშტის თხზულების სხვა გადამწერს, ოსე ზაქარიას ძე გაბაშვილს ეკლესიის აშენების თარიღად 1744 წელი აქვს მითითებული[ᲘᲒ].

გადამწერთა ჩართული ცნობები არ ებმის ვახუშტის ცნობას ნათლისმცემლის ეკლესიის შესახებ. როგორც ჩანს, ვახუშტის ფრაზა „არს ნათლისმცემლის...“ ეხება სწორედ სიონთან მდგარ ეკლესიას და ეს მისმა გვიანმა გადამწერებმა კარგად იცოდნენ. ამ ეკლესიის თაობაზე მათ, ეტყობა, დასამატებელი არაფერი აქვთ. მათი ჩართული ცნობები ეხება ორი სხვა შენობის – წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის ეკლესიების ბედს XVIII საუკუნის II ნახევარსა და XIX საუკუნის დასაწყისში.

ამრიგად, აქ გვაქვს სამივე ეკლესიის მოხსენიება და მათგან ის, რომელსაც თავად ვახუშტი ახსენებს, უნდა იყოს შარდენისეული თეთრაშენი. ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა, რა ვუყოთ მაშინ შარდენის ცნობას, თეთრაშენი მარიამ დედოფალმა ააგოო? ერთი შეხედვით, ეს ეწინააღმდეგება ვახუშტის ნათქვამს („განაახლა ჟდ მეფემან ვახტანგ“), მაგრამ თუ გავიხსენებთ, რომ მარიამ დედოფალი ჯერ როსტომის, ხოლო შემდეგ ვახტანგ V-ს მეუღლე იყო, ეფიქრობ, ვახუშტისა და შარდენის ცნობები სრულიად თავსებადია. ის ფაქტი, რომ შარდენისთვის მშენებელი მარიამია, ხოლო ვახუშტისათვის – ვახტანგ V, უცნაური არ უნდა მოგვეჩვენოს. ჩანს, ნათლისმცემლის ეკლესიის (თეთრაშნის) გუმბათის აღდგენის ინიციატორად სამეფო ოჯახი გამოვიდა, ე. ი. ქტიტორები იყვნენ ვახტანგ მეფეც და მარიამ დედოფალიც. ანალოგიური სურათი გვაქვს რამდენიმე წლით ადრე (1656 წელს) სვეტიცხოველში – ჩაქცეული გუმბათის აღმდგენლებად წარწერა იხსენიებს ვახტანგ V-ის წინამორბედ მეფე როსტომსა და იმავე დედოფალ მარიამს.

მარიამის ღვაწლი ქართული ეკლესიისა და კულტურის წინაშე კარგად არის ცნობილი. საკმარისია ითქვას, რომ მან აღადგენინა ბოლნისის, ურბნისი-

---

[ᲘᲐ] ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, გვ. 336.
[ᲘᲑ] იქვე.
[ᲘᲒ] იქვე, შენიშვნა 5.

სა და რუისის დანგრეული კათედრალები, „შეამკო ეკლესიანი შესამოსლითა ხატითა, ჯუარითა და წირვის იარაღითა, ნაკერითა მარგალიტითა და თუალითა“[35], გადააწერინა „ქართლის ცხოვრება“ და სხვა. საფიქრელია, რომ ნათლისმცემლის ეკლესიის (თეთრაშნის) მთავარი მოამაგე სწორედ მარიამი იყო და შარდენს, რომელიც თბილისში მშენებლობის დამთავრებიდან სულ ათიოდე წლის შემდეგ ჩამოვიდა, ამბავი ასეც მოუთხრეს. ამასთან, ჩანს, მარიამი ამ ეკლესიაში დადიოდა და შარდენიც მას „დედოფლის ეკლესიას“ უწოდებს. მოგვიანებით, XVIII საუკუნეში დედოფლის სახელი მეფისამ გადაფარა. ასე მოხდა, სხვათა შორის, სვეტიცხოვლის გუმბათის ზემოთნახსენებ აღდგენასთან დაკავშირებითაც: საქტიტორო წარწერა, როგორც ითქვა, აღმდგენლებად იხსენიებს როსტომსა და მარიამს, XVIII-XIX საუკუნეთა ნარატიული წყაროები – მხოლოდ როსტომს[36] ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ვახუშტი ვახტანგ V-ის (ოღონდ არა მარიამის!) შვილიშვილის შვილი იყო და, ალბათ, სურდა თავისი წინაპრის ღვაწლის ხასგასმა.

ის, რომ შარდენი ლაპარაკობს ზოგადად აგებაზე, ხოლო ვახუშტი – გუმბათის ხელახლა ამოყვანაზე, ამ მშენებლობების გაიგივებას არ უშლის. ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების ტექსტებში „აშენება“ ხშირად გულისხმობს მეორედ აშენებას, აღდგენას, განახლებას ან სულაც უბრალო შეკეთებას. ასევე უნდა ყოფილიყო ზეპირ მეტყველებაშიც. ამდენად, სავსებით შესაძლებელია, რომ თბილისელი, რომელმაც შარდენს უთხრა, თეთრაშენი მარიამმა ააგო, გულისხმობდა არა ეკლესიის თავიდან ბოლომდე აგებას, არამედ მის აღდგენა-განახლებას.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, საკმარისი საფუძველი გვაქვს ვთქვათ, რომ შარდენის თეთრაშენი და ვახუშტის ნათლისმცემელი ერთიდაიგივე ეკლესიაა.

უფრო რთულია პლატონ იოსელიანის მონაცემებში გარკვევა. მის მიხედვით, ნათლისმცემლის ეკლესია სიონის ტაძრის ჩრდილოეთით აშენდა ჯერ კიდევ „ძველ დროში“ (в древности), შემდეგ ის დაანგრია თემურლენგმა და ალექსანდრე I-ის მეფობაში, 1426 წელს, აღადგინეს ნათლისმცემლის უდაბნოს ბერებმა. ეკლესია ამ უდაბნოს მეტოქი (подворье) იყო. ამ ეკლესიაში დაიწერა ჯვარი მეფე გიორგი XII-მ მარიამ ციციშვილსე 1779 წელს. 1839 წელს ეკლესია „საეკლესიო სახლად“ (церковный дом) გადაკეთდა. გადაკეთებას შეეწირა მისი ბაღი, წყარო და ბერთა სენაკები[37]. აქვე პლ. იოსელიანი ვრცლად ჰყვება არც თუ ისე სარწმუნო ამბავს გამუსლიმებული ქართველი ჭაბუკისა, რომელმაც მოკლა აღა-მაჰმად-ხანი, დაუბრუნდა ქრისტიანობას და სიცოცხლის ბოლო წლები გაატარა თბილისში, წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტერში[38].

---

[35] იქვე, გვ. 441.

[36] ქართლის ცხოვრება, ტ. II, გვ. 425; ტ. IV, გვ. 446, 905; ცხოვრება საქართველოისა (პარიზის ქრონიკა), გ. ალასანიას გამოცემა, თბ., 1980, გვ. 106; ნიკო დადიანი, ქართველთ ცხოვრება, შ. ბურჯანაძის გამოცემა, თბ., 1962, გვ. 131.

[37] Пл. Иосселиани, Описание... გვ. 258.

[38] იქვე, გვ. 258-259, შენიშვნა.

უეჭველია, რომ პლ. იოსელიანი აქ სწორედ წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიას გულისხმობს (და არა ნათლისმცემლის ‘შობისა ან თავის კვეთისა) – მისი მდებარეობა (სიონის ტაძრის ჩრდილოეთით) ზუსტად არის მითითებული. მაგრამ აქ არ ჩანან ვახუშტის მიერ მოხსენიებული როსტომი და ვახტანგ V. ამ უცნაურობის ახსნას ვპოულობთ იმავე ნაშრომში ცოტა ზემოთ, სადაც ავტორი საუბრობს წმ. იოანე ნათლისმცემლის სხვა ეკლესიაზე, რომელიც როსტომის სასახლის სამხრეთ-დასავლეთით, ძველი ზარაფხანისა და სტამბის გვერდით მდებარეობდა. პლ. იოსელიანის თქმით, მისი გუმბათი, რომელიც ვარდებოდა, მოუხსნია როსტომ მეფეს (падавший купол снят царем Ростомом)[39]. ეფიქრობ, აქ პლ. იოსელიანმა ორი ეკლესია – წმ. იოანე ნათლისმცემლისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთისა ერთმანეთ‘ში აურია და ვახუ‘შტის ცნობა პირველის შესახებ მეორეს მიაწერა.

პლ. იოსელიანის განმარტება გასაგებს ხდის ვახუ‘შტის ერთგვარად მოულოდნელ ცნობას – როსტომ მეფემ ეკლესიის გუმბათი მოარღვიაო. როსტომ მეფე, მიუხედავად თავისი მუსლიმობისა, ეკლესიებს არ ანგრევდა. ჩანს, ნათლისმცემლის ეკლესიის გუმბათი დაზიანებული იყო და იდგა მისი ჩამოქცევის საში‘შროება, ამიტომ როსტომმა მისი გამოცვლა განიზრახა. მან მოარღვევინა დაზიანებული გუმბათი, მაგრამ ახლის აგება ვეღარ მოასწრო. საქმე მისი სიკვდილის ‘შემდეგ დაასრულეს ვახტანგ V-მ და მარიამმა. შესაბამისად ყოველივე ეს ‘უნდა მომხდარიყო, დაახლოებით 1655-1660 წლებში.

„ნათლისმცემლის საყდარს“ ახსენებს ი. გიულდენშტედტი (1772 წელი) თბილისის ეკლესიების ჩამონათვალ‘ში[40]. 1800 წელს ის, კაპიტან ჩუიკოს მიხედვით, უკვე გაპარტახებულია (разоренная). ეკლესია, ალბათ, დაინგრა 1795 წელს აღა მაჰმად ხანის მიერ თბილისის აოხრების დროს და მოგვიანებით, როგორც პლ. იოსელიანის ზემოთმოტანილი ცნობა მოწმობს, მისი ნაშთი სახლად გადაკეთდა. ეგ. იოსელიანი (1837 წელი) და მ. ბროსე (1848 წელი) თბილისის ეკლესიების ჩამონათვალ‘ში მას არ ახსენებენ.

ეკლესიის არქიტექტურული სახის წარმოსადგენად ხელთ მხოლოდ შარდენის ნახატი გვაქვს. მას‘ზე თეთრაშენი (ე. ი. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია) ყურადღებას იპყრობს თავისი უჩვეულო ფორმით: ეს ოქტაგონალური კოშკის მსგავსი ვიწრო და მაღალი ნაგებობაა. ჰორიზონტალური სარტყელი მას ორ იარუსად პყოფს. ყოველ წახნაგ‘ში ორსავე იარუს‘ზე თითო სარკმელია. შენობას მაღალი პირამიდული სახურავი ადგას. რა თქმა უნდა, ჟ. შარდენის ნახატს ბოლომდე არ ‘შეიძლება ვენდოთ, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ თეთრაშნის უცნაური აგებულება მთლად მისი ფანტა‘ზიის ნაყოფი ვერ იქნება. ნახატ‘ზე თეთრაშენი სიონის, მეტეხის, ბეთლემისა და სხვა ჯვარგუმბათოვანი ეკლესიებისაგან მკვეთრად განსხვავებულად არის გადმოცემული, რაც მოწმობს, რომ მას მართლაც განსხვავებული არქიტექტურული კომპოზიცია ჰქონდა. ჩანს, ეს იყო ცენტრული გეგმის შენობა – გარე ოქტაგონ‘ში ჩაწერილი იყო ოთხ-, ან რვაფსიდიანი სტრუქტურა, ან მოკლემკლავებიანი „მარტივი ჯვარი“. ეს კომპოზიციები აქა-იქ გვხვდება ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში უკვე ძალიან

---

[39] Пл. Иосселиани. Описание... გვ. 247

[40] „გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველო‘ში, ტ. I, გვ. 91.

ადრეული ხანიდან (უადრესი მაგალითები – დავითიანის ორმოცი მოწამე და ვაჩნაძიანის სვეტიცხოველი VI საუკუნით თარიღდება). გვიან შუა საუკუნეებში ასეთი გეგმის მაგალითია ვედრებისის წმ. გიორგის ეკლესია სოფელ თარაქთან, თუმცა გარეგნული სახით ის დიდად განსხვავდება შარდენის მიერ დახატული თეთრაშნისაგან[41].

სახელწოდება „თეთრაშენი" და, მითუმეტეს, მისი შარდენისეული განმარტება (l'ouvrage blanc – თეთრი შენობა) მიგვანიშნებს, რომ ეკლესია გარედან ან თეთრი ქვით იყო მოპირკეთებული, ან კირის ხსნარით შელესილი.

დასასრულს, აღვნიშნავ, რომ წერილობითი მონაცემებისა და ძველი გეგმების შეჯერებით შეიძლება წმ. იოანე ნათლისმცემლისადმი მიძღვნილი სხვა ორი ეკლესიის მდებარეობის დადგენაც. ალ. პიშჩევიჩის 1782 წლის გეგმაზე დატანილია ორი შენობა ერთნაირი სახელწოდებებით „ქართული ეკლესია ნათლისმცემელი" ერთი მათგანი (№31) დგას სიონის ჩრდილოეთით, მასთან ძალიან ახლოს – ეს ზემოთგანხილული თეთრაშენია. მეორე (№13) დგას მეფის მოედნის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხესთან, მტკვრის პირას, ერეკლე II-ს სტამბის გვერდით – ეს წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთის ეკლესიაა. აქვე კარის წმ. გიორგის ეკლესიის გვერდით (სამხრეთით), ერეკლეს სასახლესა და პირად აპარტამენტებს შორის, დატანილია „სამლოცველო მეფე ერეკლესი" (№6). ეს, ვფიქრობ, არის წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის ეკლესია, რომელიც, როგორც დავით ინანაშვილის ზემოთმოტანილი ცნობა მოწმობს, სწორედ ერეკლეს კარის საყდარი იყო. თუმცა ამ შემთხვევაში თარიღი კორექციას საჭიროებს – ინანაშვილის ცნობით, ერეკლემ ეს ეკლესია ჰყო „კარის საყდრად თჳსად" 1783 წელს, პიშჩევიჩის გეგმა კი ერთი წლით ადრეა შედგენილი. შესაძლოა სწორი იყოს ვახუშტის სხვა გადამწერი ოსე გაბაშვილი, რომელსაც, როგორც ითქვა, ამ ეკლესიის აშენების თუ აღდგენის თარიღად 1744 წელი აქვს მითითებული[42].

კაპიტან ჩუიკოს 1800 წლის გეგმაზე დატანილია წმ. იოანე ნათლისმცემლის ორი ეკლესია (№26 და №28), რომელთა მდებარეობა ზუსტად ემთხვევა ალ. პიშჩევიჩის გეგმას. ექსპლიკაციაში ნახსენებია წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის ეკლესიაც (№29), მაგრამ სამწუხაროდ, თვით გეგმაზე ის გამორჩენილია. ნომრით თუ ვიმსჯელებთ, ის სადღაც ღმრთისმშობლის შობისა (№30) და კარის წმ. გიორგის (№31) ეკლესიების გვერდით უნდა ყოფილიყო, რაც ადასტურებს ჩემს მოსაზრებას, რომ ეს იგივე ერეკლეს სამლოცველოა.

თუ შევაჯამებთ ყველა მონაცემს ამ ეკლესიების შესახებ, შემდეგი სურათი წარმოგვიდგება:

წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის ეკლესია იდგა კარის წმ. გიორგის ეკლესიის ახლოს, მის სამხრეთით. პლ. იოსელიანის მიხედვით, ის, კარის წმ. გიორგისა და ღმრთისმშობლის ეკლესიებთან ერთად, აგებულია წმ. მთავარანგელოზთა ძველი გრანდიოზული ტაძრის ნანგრევებზე[43]. ამ ცნობის სისწორის

---

[41] Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии. Тб., 1959. გვ. 461-464, ტაბ. 383-385; ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 137-138, სურ. 120-121.

[42] ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, გვ. 336, შენიშვნა 5.

[43] Пл. Иосселиани. Описание... გვ. 73.

შემოწმება დღეს შეუძლებელია. ეკლესია აღადგინა (ამას უნდა გულისხმობდეს გამოთქმა „აღაშენა და განაახლა") ერეკლე II-მ და თავის კარის საყდრად აქცია. იყო უგუმბათო – ალბათ, დარბაზული, – შენობა. განადგურდა 1795 წელს აღა-მაჰმად-ხანის შემოსევის დროს. 1800 წელს ეს ეკლესია, კაპიტან ჩუიკოს მიხედვით, გაპარტახებულია (разоренная).

წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთის ეკლესია იდგა მეფის მოედნის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხესთან, მტკვრის პირას, სტამბის გვერდით (ეს კარგად ეთანხმება დავით რექტორისა და დავით ინანაშვილის განსაზღვრებას – სიონსა და ანჩისხატს შორის). ჩუიკოს ეს ეკლესიაც разоренная-დ აქვს მოხსენიებული. ამასთან, მას დაზიანებული ჰქონდა ქვის გადახურვა, ამიტომ XIX საუკუნის დასაწყისში რუსულმა ხელისუფლებამ ის მოხსნა და ეკლესია ხით დახურა.

David Khostaria

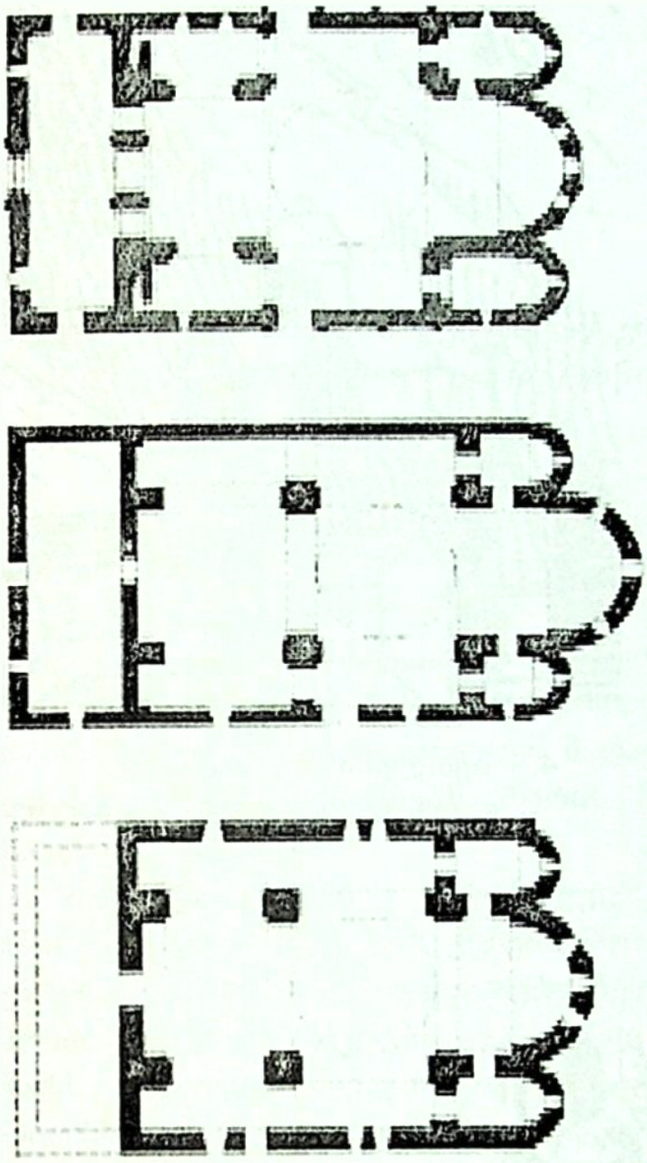
Remarks on the Medieval Churches in Tbilisi

1. Tbilisi Sioni cathedral (dedicated to the Dormition) should have been built immediately after the foundation of Tbilisi (based on the oral tradition recorded by Pl. Ioseliani, by the king Vakhtang Gorgasali), as evidenced by the medieval chronicles, new structure was built in 570s-620s by the *erismtavars* (rulers) of Kartli and further on had undergone multiple alterations (presumably in the 8th-9th cc., in 1226, on the turn of the 16th c. to the 17th c.); the present building was commissioned in 1675, by Elise (Saginashvili), Archbishop of Tbilisi; hewn stone facing (preserved on the drum and pediments) was commissioned in 1710, by the king Vakhtang VI; the cathedral, damaged during the invasions in 1723 and 1795, was also repaired several times in the 19th c. Accordingly, the present appearance of the cathedral was mainly formed in the 17th-19th cc. However, it seems likely that one more stage can be identified in the history of the cathedral: namely, its plan, existence of a narthex, and of three projecting apses find analogies in the churches built by the king David the Builder – Gelati *katholikon* and second church of the Shiomgvime monastery. It can be supposed that Sioni cathedral was renewed after the liberation of Tbilisi by David the Builder in 1122.

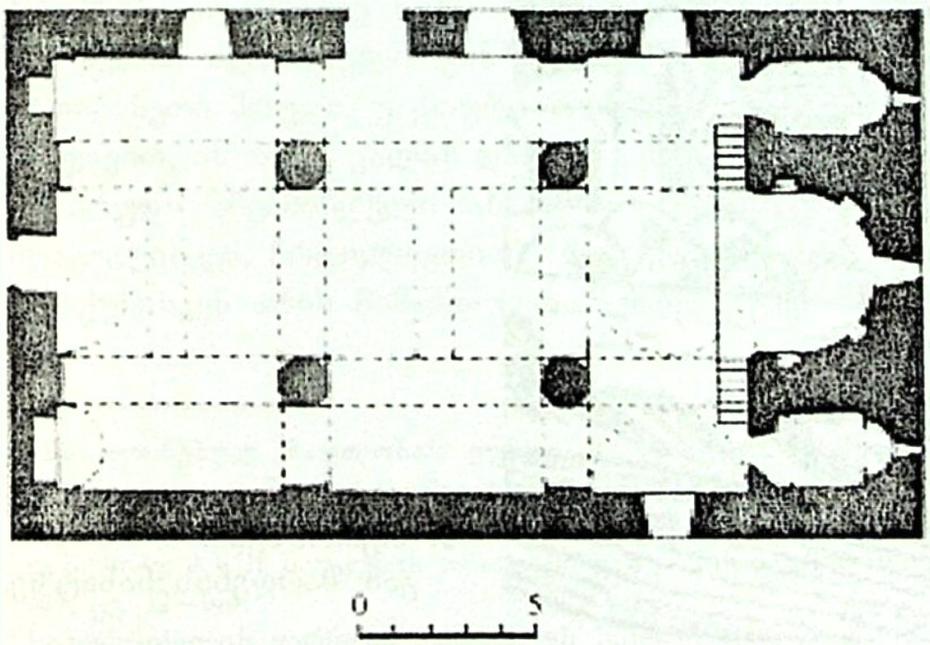
2. Based on the oral tradition, Betlemi church was also founded by Vakhtang Gorgasali. There are doubtless evidences that from the 15th c. it belonged to the Armenian Gregorian Church and further to its oral tradition. P. Muradyan had put forward the supposition that the first Armenian church was built in late 13th c, while the next construction stage lasted from the 14th c. up to 1768. However, this does not correspond to the reality, since the church was functioning in 1473, in 1648 and 1733. As evidenced by Egnate Ioseliani, it was built in 1500 (however, this is not confirmed by any other source) and restored by the Georgian prince Givi Amilakhvari (according to Platon Ioseliani, this restoration was undertaken in 1750). Bilingual – Georgian-Armenian – inscription of the church states that the upper part of the church was built by Stepane Khechuashvili in 1746. The present appearance of the church

was formed in the 18th-19th cc.; however, sketches by J. Chardin (1672) and J. P. de Tournefort (1701) show different "picture" of the church – here it has a cruciform shape and a round (not conical) dome – it seems likely that these sketches show either an unfinished structure or an old, 6th-7th cc. church (it is noteworthy that, based on the oral tradition, since its foundation, this church belonged to the Georgians and further on, it was a common sanctity of the Georgian and the Armenians, which is not unparalleled in Georgia and Tbilisi).

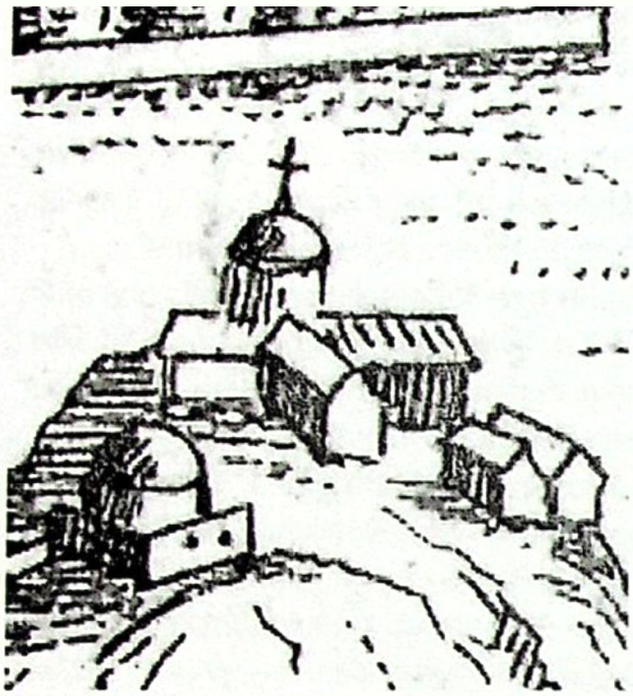
3. Tetrasheni, i.e. the church of St. John the Baptist, is seen on the sketch by J. Chardin, who had also made a description of this church. This church is also found on the Tbilisi plans of 1782 and 1800; it is mentioned in a historical treatise by Prince Vakhushti (18th c.), in the annexes of 1813 and 1816 lists (however, these lists name two other churches of St. John the Baptist, which, similar to Tetrasheni, are not preserved to our days), as well as in a monograph by Platon Ioseliani. Comparison of the written sources and of a strange structure shown on the sketch (a tower-like octagon), makes it possible to suppose that the church was either eight-apsed or of a cruciform plan inscribed in an octagon. In the 17th c. the church was restored by Queen Mary and in the 19th c. its ruin was embodied in a residential house. Location of two other churches of St. John the Baptist (that of his Birth and of his Beheading) is also identified by the author.



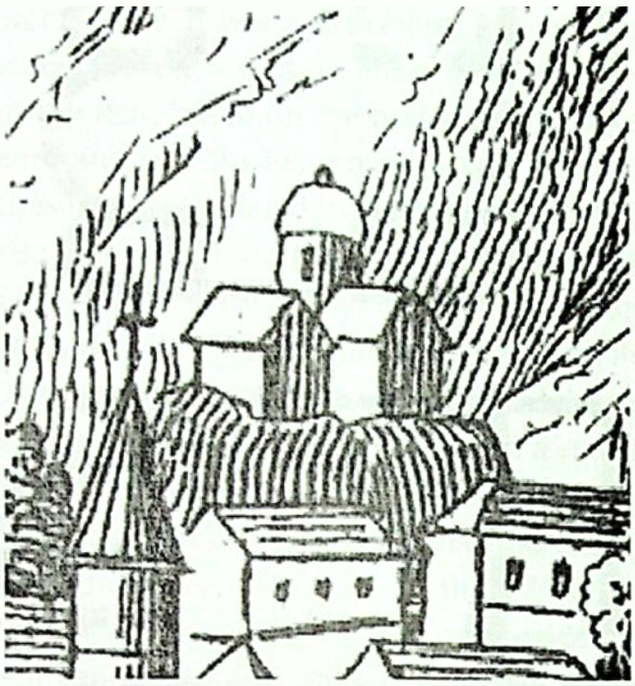
1. გელათის მთავარი ეკლესია, შიომღვიმის ღმრთისმშობლის ეკლესია, თბილისის სიონი. გეგმები.



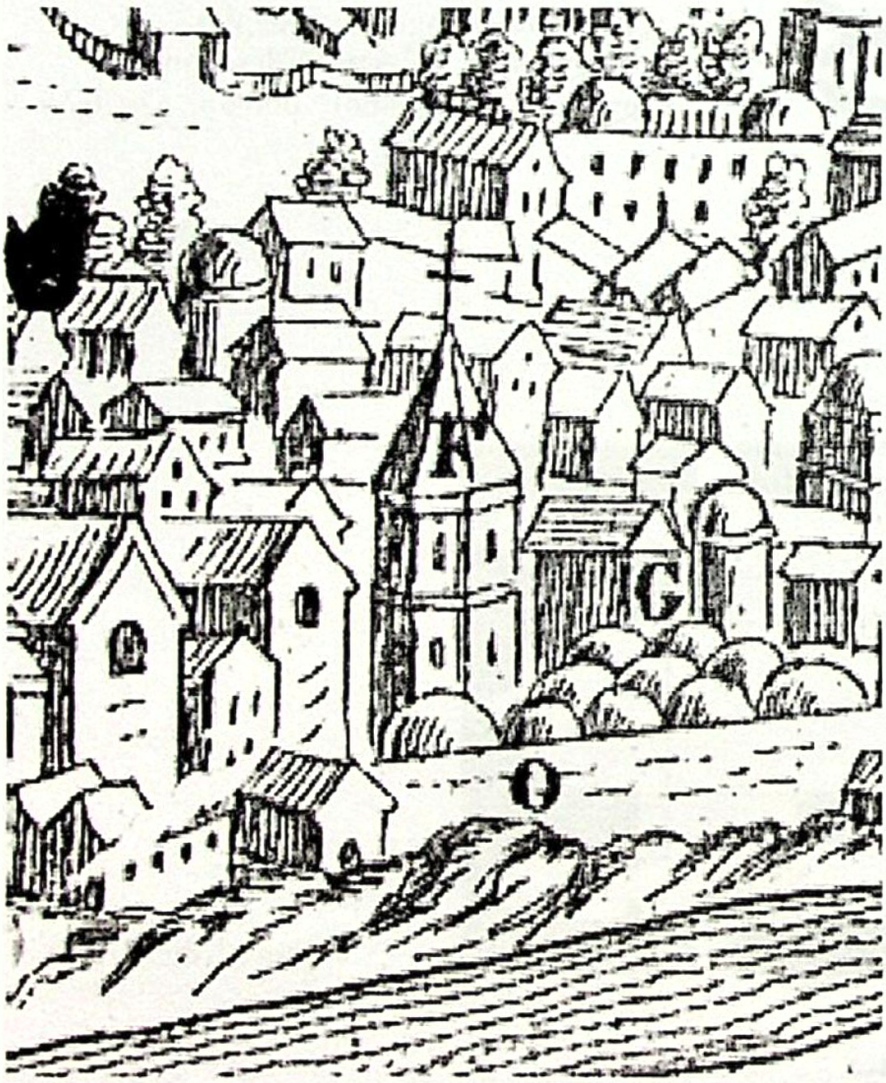
2. ბეთლემის ეკლესია თბილისში. გეგმა.



3. ბეთლემის ეკლესია.
ჟან შარდენის ნახატზე.



4. ბეთლემის ეკლესია.
ჟ. დე ტურნეფორის ნახატზე.



5. თეთრაშენი.
ჟან შარდენის ნახატზე.

ნანო ზაზანაშვილი
საქართველოს ტექნიკური
უნივერსიტეტი

ბეგლარ ახოსპირელის ქუჩისა და ერთი ტაძრის ლოკალიზაციის საკითხისათვის ვახუშტი ბატონიშვილის რუკაზე

ჩვენ კვლევაში შევეცდებით ვახუშტი ბატონიშვილის 1735 წლით დათარიღებულ თბილისის რუკაზე[1] განვსაზღვროთ ბ. ახოსპირელის ქუჩის ჩანასახი და მასთან დაკავშირებული თავისებურებანი. ასევე შევეხებით, ამავე რუკაზე, *მოღნისის* სახელით დღემდე ჩვენთვის ცნობილი ეკლესიის საკითხს.

უპირველეს ყოვლისა, განვიხილოთ ვახუშტი ბატონიშვილის 1735 წლის თბილისის გეგმაზე დღევანდელი შ. დადიანის, მ. ლერმონტოვის, ბ. ახოსპირელისა და ლ. ასათიანის ქუჩებს შორის მოქცეული მიკროუბნის ლოკალიზაციის საკითხი. (სურ. 1)

ვახუშტის გეგმის ვ. ბერიძისეულ[2] გარჩევაზე დაყრდნობით ადვილია ასათიანისა და ლერმონტოვის ქუჩებს შუა მოქცეული, სივრცის მონიშვნა. აქ ორიენტირად *ფეთხაინ*[3] (იგივე ზემო ბეთლემის ტაძარი) გამოგვადგება, რომელიც პირდაპირ გადმოჰყურებს ლ. ასათიანისა და ბ. ახოსპირელის ქუჩების შესაყარს და დღევანდელი ტოპოგრაფიის მიხედვით *მოღნისის* ეკლესიასთან თითქმის ერთ ჰორიზონტალურ ღერძზე მდებარეობს.

როგორც ცნობილია, ვახუშტი ბატონიშვილის გეგმაზე მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი ქუჩები, ტაძრები, სავაჭრო ობიექტები და სამეფო ოჯახის რეზიდენციებია ასახული. ქალაქის დანარჩენი საცხოვრებელი უბნები, სადაც სავარაუდოდ ქალაქის მცხოვრებთა სახლები უნდა ყოფილიყო, გამხოლოებულია. რუკაზე არც ვიწრო ქუჩები და შუკებია აღნიშნული, რომლებიც მრავლად იქნებოდა გვიანშუასაუკუნოვან თბილისში. მითუფრო ყურადსაღები ხდება თითოეული მინიშნება თუ მრუდე ხაზი, რომელსაც ვახუშტი რუკაზე აღნიშნავს.

ზემოთ აღნიშნული უბნის იდენტიფიკაციისას, ყურადღებას იქცევს ერთ-ერთი ასეთი მრუდი, უცნაური მოყვანილობის ჩიხური ქუჩა. ვახუშტის გეგმის მიხედვით, ის ზემო კალას დასავლეთით, ქალაქის გალავნის სიახლოვეს ჩანს. ეს მრუდი ამჟამინდელი ასათიანის ქუჩის მართობულია. იგი ზემო კალას შუაგულისკენ, ჩრდილოეთით, ლ. გუდიაშვილის მოედნისა და მ. ლერმონტოვის ქუჩისკენ არის მიმართული, შემდეგ მკვეთრად უხვევს დასავლეთით (ამჟ.

განსაკუთრებულ მადლობას ვუხდი მ. ძიძიგურს გაწეული ხელმძღვანელობისათვის – მ. მანიასა და მ. ბერძნიშვილს კონსულტაციისათვის.

[1] დედანი დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, ფ. №2079.

[2] ვ. ბერიძე; XVIII საუკუნის თბილისი ვახუშტის გეგმის მიხედვით. ანალები, ტ. I, თბ., 1947, გვ. 127-144.

[3] სიზუსტისთვის ვარჩიეთ ტაძრის ეს სახელწოდება.

დადიანის ქუჩისკენ) და ჩიხურად მთავრდება. ისტორიული რუკების[4] შედარებისას გამოიკვეთა, რომ ეს მრუდი დღევანდელ ბ. ახოსპირელის ქუჩას ესადაგება, როგორც ადგილ-მდებარეობისა და ქუჩის მოხაზულობით, ასევე *ფეთხაინთან* მისი მიმართებით (სურ. 1).

ვფიქრობთ, რომ ვახუშტი ბატონიშვილის რუკაზე დატანილი ეს მრუდი ახოსპირელის ქუჩისა და მისი III ჩიხის განმსაზღვრელი უნდა ყოფილიყო, საქალაქომშენებლო კონტექსტიდან გამომდინარე. რუკაზე ამ ქუჩის არსებობა კი მის ისტორიულ-სტრუქტურულ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. როგორც ჩანს, XVIII საუკუნის დასაწყისისათვის ახოსპირელის ქუჩის ხაზი ზოგადი სახით უკვე ჩამოყალიბებული ყოფილა. შ. დადიანის, მ. ლერმონტოვის, ბ. ახოსპირელისა და ლ. ასათიანის ქუჩებს შორის მოქცეული ახოსპირელის სამი ჩიხი კი, თითქმის დღევანდელი სახით, უკვე ჩუიკოს 1800 წლის თბილისის გეგმაზე ჩანს.

აქვე ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ ვახუშტის რუკის მიხედვით, მრუდსა და ქალაქის გალავანს შორის მოქცეულ, ე.წ. *„ბეჟანის ბაღის“* სიახლოვეს მდებარე ტაძარზე. იგი 1880 წელს რუკაში შეტანილი ცვლილებების გამო *მოღნისად* არის მიჩნეული.

თუ ჩვენ ვახუშტი ბატონიშვილის რუკაზე მითითებულ მრუდს ახოსპირელის ქუჩის მონახაზად გავიაზრებთ, ვახუშტის მიერ ნაჩვენები ეკლესია სწორედ ახოსპირელის ჩიხების ტერიტორიაზე მოექცევა, რაც, თავის მხრივ, არ ემთხვევა ჩვენამდე მოღწეული *მოღნისის* ტაძრის მდებარეობას. დღეს *მოღნისის* ეკლესია ასათიანისა და ახოსპირელის ქუჩების გადაკვეთის სიახლოვეს დგას, ხოლო ვახუშტის მიერ რუკაზე ნაჩვენები ტაძარი დღევანდელი მოღნისის მდებარეობის მოპირდაპირე მხარეს, ქუჩის გადაღმა, განაშენიანების სიღრმეში იკითხება. (სურ. 2)

როგორც ვიცით, ბატონიშვილი ვახუშტის თბილისის რუკა ხელით, ყოველგვარი საზომი ინსტრუმენტების გარეშეა შესრულებული. მისი პირობითი ხასიათიდან გამომდინარე, შეიძლება გეგმისათვის ასეთი სიზუსტე არ მოგვეთხოვა, რომ არა რამდენიმე გარემოება.

როგორც ცნობილია, 1880 წელს ვახუშტის თბილისის რუკა რუსულ ენაზე გამოსაცემად მომზადდა[5]. გაკეთდა მისი ასლი და ექსპლიკაციაში შესწორებები შევიდა. ერთ-ერთი ასეთი შესწორება შეეხო *ფეთხაინსა* და *მოღნისის* ეკლესიას. რუკის დედანზე *„სალალაკის ქედზე“* მდებარე ტაძარი *მოღნისად* იყო მოხსენებული. ეს ტაძარი თავისი ადგილმდებარეობით ფეთხაინს, იმავე ბეთლემის ეკლესიას შეესაბამება, რომელიც ამ ტერიტორიაზე, ზემოთ ნახსენები ორი სახელით ცნობილი, XVII საუკუნეშიც ასერბობს თბილისში. შესწორებისას, როგორც ჩანს, ამ გარემოებას ყურადღება მიაქციეს და ტაძარს ექსპლიკაციაში მოღნისის სახელი სამართლიანად მოაცილეს, ხოლო *მოღნისად*

---

[4] ვახუშტის 1735 წ.-ს თბილისი რუკა, ალექსანდრე პიშჩევიჩის 1785 წ.-ის თბილისი გეგმა, ჩუიკოს 1800 წ.-ის თბილისის გეგმები (უკანასკნელის დედანი დაცულია მოსკოვში, ЦГВИА ф ВУ А №22660). თბილისის აეროფოტო (მოგვაწოდა კარტოგრაფიულმა სახელოსნო გისლაბმა).

[5] ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 139; მ. ბერძნიშვილი, თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბ., 1965, გვ. 3.

მრუდის დასავლეთ ნაწილში მოთავსებული. სემოთ ნახსენები ეკლესია განმარტეს. ეს უკანასკნელი დედნის ექსპლიკაციაში მოხსენიებული არ ყოფილა. ვფიქრობთ, რომ ეს ფაქტი მეტად საყურადღებოა.

არსებობს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს რუკა ინსტრუმენტების გარეშეა შესრულებული, იგი ბევრ ზუსტ ინფორმაციას გვაწვდის, თუნდაც ტაძართა გარეგანი სახის შესახებ[6]. ვახუშტი ბატონიშვილი საოცარი სიზუსტით გადმოგვცემს ამა თუ იმ ტაძრის იერს. გეგმაზე დატანილ გამოსახულებათა შედარებისას უგუმბათო ტაძარი მკაფიოდ განირჩევა გუმბათიანისაგან, ცალნავიანი სამლოცველო სამნავიანი *ანჩისხატისაგან, „ლათინთ საყდარიც“* მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობით ხასიათდება. ჩვენთვის ცნობილი ტაძრების დღევანდელ სახესთან შედარებისას კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით ამ გამოსახულებათა სიზუსტეში (სურ. 3).

ვახუშტის მიერ ნიხებში მოქცეული, *მოღნისად* ცნობილი ეკლესია თავისი გარეგანი სახით უგუმბათო ტაძარია (სავარაუდოდ ბაზილიკა). ჟ. შარდენის „მოგზაურობას“ დართულ ჩანახატზე მითითებული *„მოგნაი“*, იგივე *მოღნისი* კი – გუმბათიანი (სურ. 4).

როგორც ვიცით, შარდენმა თბილისში 1673 წელს იმოგზაურა, შესაბამისად, ჩანახატზე XVII საუკუნის მეორე ნახევრის თბილისია ასახული. ამდენად, ეს გამოსახულება ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ვახუშტის თბილისის რუკას, მათ შორის დაახლოებით 62 წლიანი შუალედია[7]. ამ შუალედში ძნელი წარმოსადგენია გუმბათიანი ტაძარი ბაზილიკით შეცვლილიყო. ვინაიდან, როგორც ისტორიული წყაროებიდან ირკვევა, *დიდი მოღნისის* ტაძარი 1751 წ. შენდება, ხოლო *მცირე მოღნისის* სახელით ცნობილი ტაძრის საფუძვლიანი გადაკეთება მხოლოდ 1754 წელს ხდება[8]. სავარაუდოდ, შარდენი სწორედ ამ უკანასკნელ ტაძარს გვიჩვენებს

---

[6] ვახუშტი ეკლესიებსა და მნიშვნელოვან ობიექტებს აქცენტიმეტრიულად გვიჩვენებს.

[7] მართალია, ვახუშტის რუკა 1735 წ.-ით არის დათარიღებული, მაგრამ, როგორც ვიცით, ის ამ დროისათვის უკვე 11 წლის წახული იყო საქართველოდან. სავარაუდოდ, მას მასალები ემიგრაციაში მიაქვს თან და ნაშრომს მოსკოვში ასრულებს. შესაბამისად, შეგვიძლია ვიფარაუდოთ, რომ ვახუშტი XIII ს.-ის 10-20-იანი წლების თბილისის სურათს გვაჩვენებს. ეს კი, თავის მხრივ, ზემოთ ნახსენებ გამოსახულებების შორის არსებულ შუალედს ამცირებს.

[8] ჰ. იოსელიანის ცნობით, *მოღნისის* ეკლესია 1751 წ.-ს აშენდა (იგულისხმება დღემდე ამ სახელით ნაცნობი ცნობილი ტაძარი), მის გვერდით კი დგას *პატარა მოღნისის* სახელით ცნობილი ეკლესია (დღეს ის აღარ არსებობს). ჰ. იოსელიანი იქვე უმატებს, რომ ეს უკანასკნელი აშენდა ან გადაკეთდა 1754 წ.-ს და რომ ის ძველი ტაძრის შთაბეჭდილებას ტოვებს (ჰ. იოსელიანი, „Описание древностей города Тифлиса“. 1866 წ., გვ. 233). ტაძარი ამ სახელწოდებით შარდენის დროსაც არსებობს. ამას მოწმობს როგორც შარდენის „მოგზაურობაში„ მოთხრობილი ლეგენდა ტაძრის შესახებ, ასევე გრავიურაზე დატანილი *მოღნისის* ტაძარის გამოსახულება (შარდენის მოგზაურობა, თბ., 1974, გვ. 321). შარდენის თხზულებაში ნახსენებ ლეგენდას დ. ნინიძეც ეხება თავის სტატიაში. ის XVII ს.-ის სომეხი ისტორიკოსის ცნობებზე დაყრდნობით ვარაუდობს, რომ ამ სახელწოდებით ტაძარი დავით VIII (1293-1311 წწ.) მეფობის დროს უნდა აშენებულიყო. სავარაუდოდ, ამ დროს ხდება თბილისში სომხეთიდან წმ. გიორგის წმინდა ნაწილების გადმოსვენება (დ. ნინიძე, წმინდა გიორგის კულტის ისტორიიდან საქართველოში, „მნათობი„ 1991, №11-12, გვ. 163-176). ჰ. მურადიანის მიერ განხილული ტაძრის ეპიგრაფიკიდან ირკვევა, რომ *დიდი მოღნისი*, მართლაც, ღმრთისმშობლის სახელზე 1751 წ.-ს იგება, ხოლო *მცირე მოღნისის* განახლება 1754 წ.-ს ხდება. ეს უკანასკნელი წმ. გიორგის სახელს ატარებს და მისი განახლების დროს იქ წმინდანის წმინდა ნაწილები ინახებოდა (П. Мурадян. Армянская Эпиграфика Грузии. Тб., 1988, gv. 44-48). როგორც ირკვევა, დღევანდელი *მოღნისის* ტაძარი მართლაც 1751 წ. არის აშენებული და ის ვახუშტის გეგმაზე ვერ მოხვდებოდა. მაგრამ ამ დროისათვის თბილისში არსებობს *მოღნისის* ტაძარი, რომელშაც XVIII ს.-ის მეორე ნახევარში *მცირე მოღნისის* სახელი მიიღო და რომელიც, სავარაუდოდ, თბილისში XIV ს.-ის დასაწყისში დაარსდა.

მის გადაკეთებამდე, იმ სახით, რომელიც XVIII საუკუნეშიც არსებობდა. სხვანაირად ვახუშტის მიერ ექსპლიკაციაში ფეთხაინის მოღნისად მოხსენიება ძნელი ასახსნელია. უნდა ვიფიქროთ, რომ ვახუშტის დროინდელი *მოღნისი* ასევე გუმბათიანი ტაძარი უნდა ყოფილიყო.

ტაძრის მდებარეობა რუკაზე, მისი გარეგანი სახის შედარება შარდენის ჩანახატთან და ექსპლიკაციასთან დაკავშირებული ვითარება საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ვახუშტი რუკაზე სხვა ტაძარს გვიჩვენებს. მოღნისის ტაძარი კი, რომელიც მის დროს უდაოდ არსებობს, საერთოდ არ დააქვს რუკაზე.

არსებობს კიდევ ერთი გასათვალისწინებელი ფაქტი: ჩუიკოს 1800 წლის თბილისის გეგმაზე[9], ამ უბანში წმ. გიორგის სახელობის ოთხი ეკლესიაა დატანილი. ისინი ერთი სახელის ქვეშ არიან გაერთიანებული და ექსპლიკაციის №46, 47, 48 და 49-ს შეესაბამება (სურ. 5). ამათგან ორი – *დიდი* და *მცირე მოღნისია. დიდი მოღნისის* მდებარეობა რუკაზე ზუსტად შეესაბამება დღევანდელ სურათს. დარჩენილი ორი ტაძრიდან ერთი დღევანდელი ასათიანის ქუჩისა და დადიანის ქუჩების გადაკვეთის სიახლოვეს, კლდის უბნის ძირში, ქუჩის განაპირას უნდა მდგარიყო. ერთიც – ახლანდელი ახოსპირელის III ჩიხში. არც *მცირე მოღნისი* და არც ეს ბოლო ორი ტაძარი დღეს აღარ არსებობს[10].

ვახუშტისა და ჩუიკოს გეგმების შედარებისას ვახუშტის მიერ ნაჩვენები ტაძარი, თავისი ადგილმდებარეობით, სწორედ 1800 წელს თბილისის გეგმაზე ჩიხებში დატანილ, ამ ბოლო ეკლესიის ადგილმდებარეობას ემთხვევა.

და მაინც, რა ტაძარს გვიჩვენებს ვახუშტი? შეიძლება თუ არა ვახუშტის მიერ მრუდთან ნაჩვენები ტაძრისა და 1800 წლის თბილისის გეგმაზე ჩიხებში ნაჩვენები ტაძრის გაიგივება?

ამ შეკითხვებზე პასუხის გასაცემად შეიძლება დაგვეხმაროს 1785 წლის[11] თბილისის პიშჩევიჩის რუკა. აქვე უნდა ითქვას რომ თბილისის ეს გრაფიკული გამოსახულება სიზუსტით არ გამოირჩევა, მიმართებები არ არის დაცული და, მეტწილად, ზოგადი ხასითისაა; ამ რუკის მიხედვით იმდროინდელ თბილისის ურბანულ სახეზე წარმოდგენის შექმნა ჭირს. მიუხედავად ამისა, ახლანდელი ასათიანის ქუჩაზე, მრუდთან, ჩვენ შეგვიძლია გავარჩიოთ ე.წ. *კოზმანის* ეკლესია, ექსპლიკაციის №41 (სურ. 5).

შესაძლოა 1785 წლის თბილისის *კოზმანის* ეკლესია ვახუშტისა და 1800 წლის გეგმების შემაერთებელი რგოლი იყოს და, რუკის არაზუსტი ხასიათიდან გამომდინარე, ტაძრის უშუალოდ ქუჩაზე განთავსება რუკის ზოგადი ხასიათით აეხსნათ.

---

[9] ეს რუკა საზომი ხელსაწყოებით არის შესრულებული და იმდროინდელი თბილისის ზუსტ ურბანულ სურათს გვიჩვენებს.

[10] მცირე მოღნისი, სავარაუდოდ, XIX ს.-ის ბოლომდე უნდა მდგარიყო, დანარჩენი ორი ტაძარი კი თბილისის რუკებზე XIX ს.-ის მეორე ნახევარშიც აღარ გვხვდება.

[11] არსებობს 1782 წ.-ის თბილისი გეგმაც, რომელიც 1785 წ.-ის გეგმის იდენტურია. ჩვენ ვიხელმძღვანელეთ მ. ბერძენიშვილის წიგნს დართული ექსპლიკაციით და საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ისტორიულ-კულტურული საერდენი გეგმების ციფრული ვარიანტით.

მაგრამ აქვე ეჭვს იწვევს ტაძრის სახელწოდება. თუ იგი 1785 წლის გეგმაზე *კოზმანის* (*კოზმა და დამიანეს?*) სახელს ატარებს, რატომ არ მოიხსენიება 1800 წლის რუკაზე იგივენაირად? ტაძარი ამ სახელწოდებით, რომ აღარაფერი ვთქვათ ვახუშტის რუკაზე, ჩუიკოს გეგმაზე საერთოდ არ ჩანს. თუ ჩვენ *კოზმანის* ეკლესიას ჩუიკოს გეგმის წმ. გიორგის სახელით ცნობილ ეკლესიასთან გავაიგივებთ, მაშინ რას უნდა გამოეწვია სახელის შეცვლა?

ამის გასარკვევად ჩვენ 1800 და 1785 წლების რუკების ექსპლიკაციების ხასიათი უნდა შევადაროთ ერთმანეთს[12]. აღმოჩნდება, რომ ჩუიკო მოიხსენიებს ტაძრებს მხოლოდ იმ წმინდანის ან (სიწმინდის) სახელით, ვისაც ესა თუ ის ეკლესია ეძღვნება. გეგმის ექსპლიკაციაში ტაძრების „ზედმეტსახელები", ისეთები, როგორიც არის *„ნორაშენი"*, *„სააკაშენი"* *„მოღნისი"* და ა.შ. საერთოდ არ გვხვდება. ექსპლიკაციას სისტემური ხასიათი აქვს. საპირისპირო სურათი გვხვდება პიშჩევიჩის 1785 წლის გეგმის ექსპლიკაციის ანალიზისას. აქ ტაძრების მოხსენიება ხდება როგორც „ზედმეტი სახელებით", ასევე წმინდანთა სახელობის მიხედვითაც. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ტაძრის მოხსენიება წმინდანის სახელით მხოლოდ მაშინ ხდება, როცა ეკლესიას სხვა სახელი არ აქვს. ჩვენი დაკვირვებით, „ზედმეტსახელები", ძირითადად, სომხური ეკლესიების შემთხვევაში გვხვდება. ეს კი, გარკვეულწილად, ართულებს ტაძართა იდენტიფიკაციის საკითხს.

აქვე უნდა აღინიშნოს ტაძრების სახელწოდებებთან დაკავშირებული კიდევ ერთი თავისებურება. შეიძლება ტაძარს „ზედმეტსახელად" ქტიტორის სახელი შერჩენოდა. ასეთ მაგალითს *სააკაშენის* ეკლესია წარმოადგენს (პიშჩევიჩის გეგმის №37 და ჩუიკოს გეგმის №43). როგორც ექსპლიკაციდან ჩანს, 1800 წლისთვის ეს ეკლესია უკვე დანგრეულია. იგი წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელზეა აგებული (ამავე სახელით მოიხსენიება 1800 წ.-ის გეგმაზე), მაგრამ მისი აღმშენებლის სახელით არის ცნობილი[13], რომელიც ამავე უბანში ცხოვრობდა.

ხომ არ მეორდება იგივე *კოზმანის* ეკლესიის შემთხვევაშიც? ხომ არ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ *კოზმანის* ეკლესია არა წმიდათა კოზმა და დამიანეს, არამედ წმ. გიორგის სახელზე იყო აგებული, ხოლო სახელი *„კოზმანი"* მას გარკვეულ გარემოებათა გამო შერჩა?[14]

სააკაშენის ეკელსიასთან კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტია დაკავშირებული, რომელიც, ვფიქრობთ ჩვენ მოსაზრებას უფრო ამყარებს.

ტაძრის ეპიგრაფიკიდან ირკვევა, რომ იგი 1703 წელს ვახტანგ VI-ის დავალებით აშენდა[15]. იმ დროისათვის, როდესაც ვახუშტი ბატონიშვილი რუკას ადგენდა, საეარაუდოდ ტაძარი თბილისში უკვე უნდა მდგარიყო. ვახუშტი ბატონიშვილს კი ეკლესია რუკაზე არ დააქვს. ამის საფუძველზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ვახუშტი იმ დროისათვის თბილისში არსებულ ეკლესიათაგან მხოლოდ ზოგიერთს გვიჩვენებს.

---

[12] მ. ბერძნიშვილი; დასახ. ნაშრ., გვ. 80-87.

[13] იქვე, გვ. 30-31; П. Мурадян, Армянская Эпиграфика Грузии, Тб., 1988, გვ. 84-85.

[14] უნდა აღინიშნოს, რომ *კოზმანის* ეკლესიასთან დაკავშირებით მასალის შეგროვება გაგვიჭირდა და მასთან დაკავშირებული წყაროები საკმაოდ მწირიცაა.

[15] П. Мурадян, დასახ. ნაშრ., იქვე; მ. ბერძნიშვილი, დასახ. ნაშრ., იქვე.

თბილისის აღწერისას იგი წერს: „არს კუალად დაბალსა ციხესა შინა ეკლესია გუმბათიანი და აწ ცარიელი. და სხუანი გუმბათიანნი არიან. ესენ უპყრავთ სომეხთა. უგუმბათო აღაშენა კარის საყდრად ესე დედოფალმან მარიამ. კუალად აღაშენა ესე მეფემან ვახტანგ ორი უგუმბათო. ესე დედოფალ-მა როდამ აღაშენა ერთი უგუმბათო. კუალად უგუმბათო ოთხი აწ უპყრავთ სომეხთა"[16]. შემდეგ აბზაცში ვახუშტი გადადის ისნის აღწერაზე, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ზემოთ ნახსენები ოთხივე ტაძარი კალაში უნდა ეძებოთ.

ვახტანგ V (შაჰნავაზის) დროს აგებული ამ ოთხი უგუმბათო ეკლესიიდან მხოლოდ ერთის იდენტიფიკაცია ხერხდება. ეს არის დედოფალ მარიამის მიერ აგებული კარის საყდარი, რომელიც განახლებული სახით შავთელის ქუჩაზე დღესაც დგას. სადღაა დანარჩენი სამი? ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ვახუშტის რუკაზე ჩიხთან დატანილი უგუმბათო ტაძარი ერთ-ერთი მათგანია?

ამრიგად, დღევანდელი ბ. ახოსპირელის ჩიხებთან ნაჩვენები ტაძარი დასაშ-ვებია არ იყოს მოღნისის ეკლესია.

ვარაუდის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩუიკოს 1800 წლის თბილისის რუკის №49, პიშჩევიჩის 1785 წლის №41 და ვახუშტის მიერ ბ. ახოსპირელის ჩიხების ტერიტორიაზე ნაჩვენები ეკლესია შესაძლოა ერთი და იგივე ტაძარი ყოფილიყო, რომელიც, თავის მხრივ, ვახტანგ V-ის დროს აიგო.

Nano Zazanashvili

On the Localisation of B. Akhospireli Street and One Church on Prince Vakhushti's Map

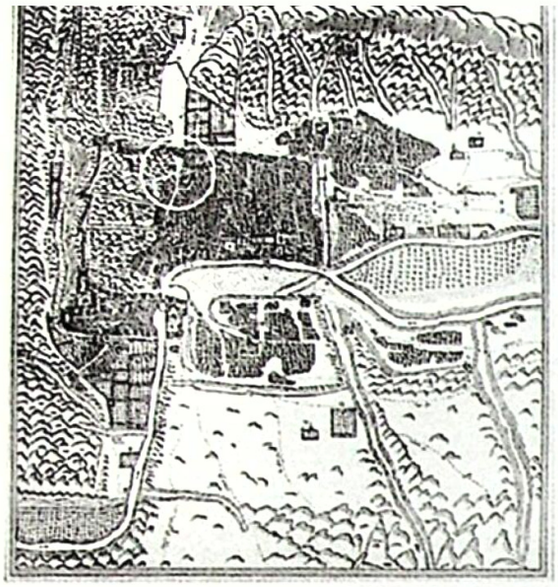
On the Tbilisi map made by Prince Vakhushti in 1735, apart from main streets, squares and churches, a space is indicated in the area between present L. Asatiani and M. Lermontov streets. Within this space attention is drawn by a street of a strangely curved shape – it seems likely to be identifiable as a germ of the present B. Akhosporeli street and its 3rd cul-de-sac.

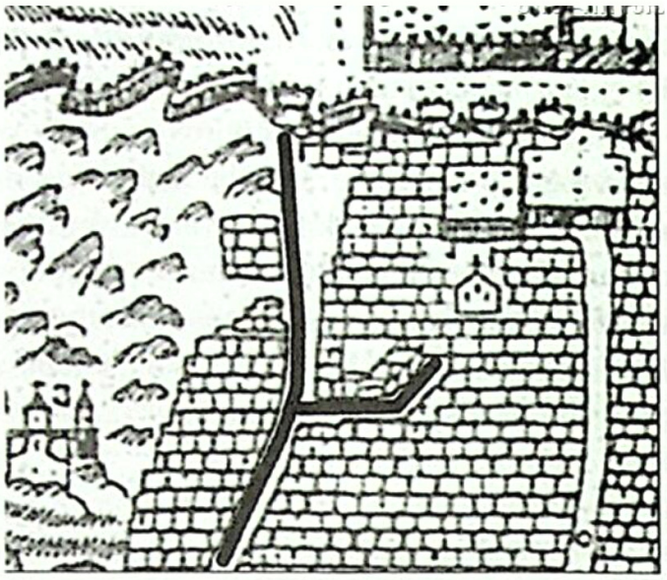
Identification of the church indicated here is more difficult. In 1880, when Vakhushti's map was being prepared for publication in Russian, the church was identified as Mognisi church. However, in relation to the present church, it is shown on the opposite side of the street; besides, it is shown as a domeless church, while in 1676, J. Shardin mentions it as a domed church; on the other hand, Prince Vakhushti always indicates general appearance of the churches with great precision. The supposition that this might be a result of the church transformation gives no explanation, since extant large church is doubtlessly built in the 1751, while its predecessor, "Minor Mognisi" church was transformed in 1754. Thus, it seems likely that some other church is shown on Prince Vakhushti's map.

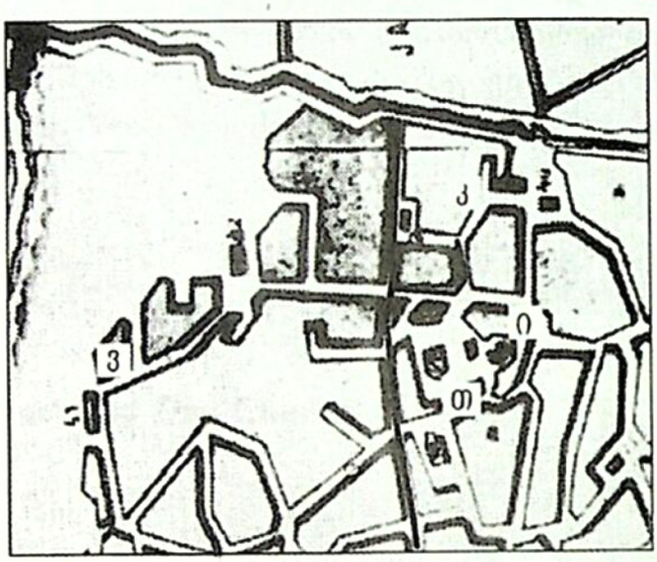
---

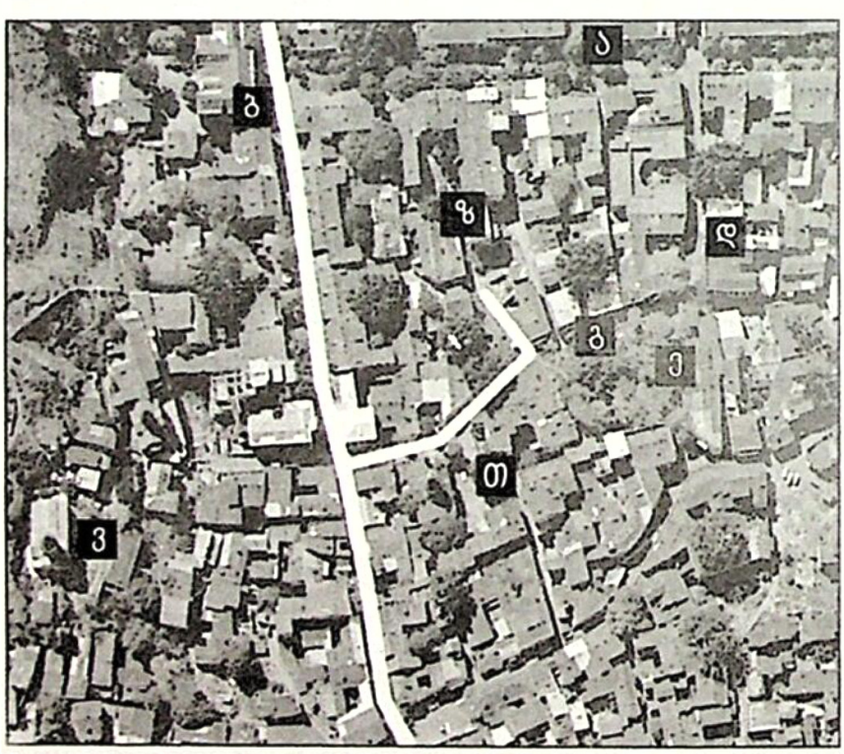
[16] ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 336.

1800 Tbilisi map (by Chuiko) records four churches of St. George in this quarter – one of them, in the present B. Akhospireli 3rd cul-de-sac. Besides, on 1785 Tbilisi map (by Pishchevich) „Kozmani" church is indicated on the present L. Asatiani street. „Kozmani" might point to the dedication of the church to Sts. Cosmas and Damian – in this case, it is hard to understand, what could have been the reason of changing the church dedication. However, it might equally be a „nickname" (e.g. „Norasheni", „Saakasheni", etc.), indicative of the church donor or some other circumstances. Chuikov's map does not mention such „nicknames", while Pishchevich uses them sporadically. Accordingly, the church under discussion might be identified with one of the churches built in the reign of the King Vakhtang V in the 17th c., which are mentioned by Prince Vakhushti.



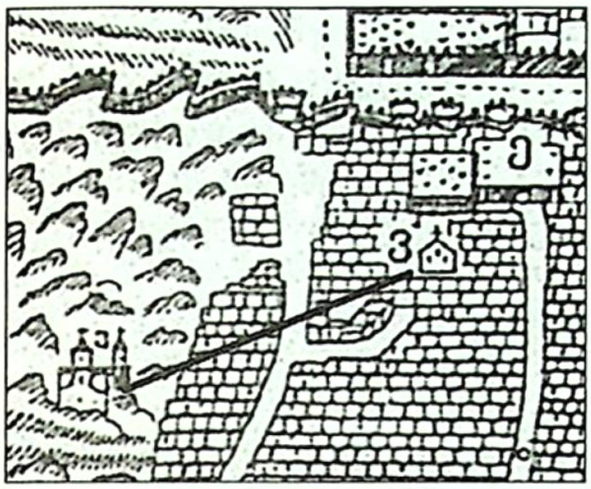




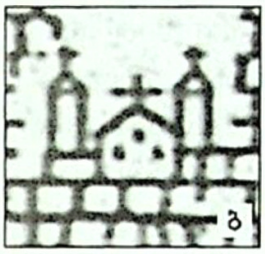


1-2. ვახუშტი ბატონიშვილის 1735 წ. თბილისის გეგმა
3. ა. პიშჩევინის 1785 წ. თბილისის გეგმა
4. ჩუიკოს 1800 წ. თბილისის გეგმა
5. 2000 წ. თბილისის აერო ფოტო

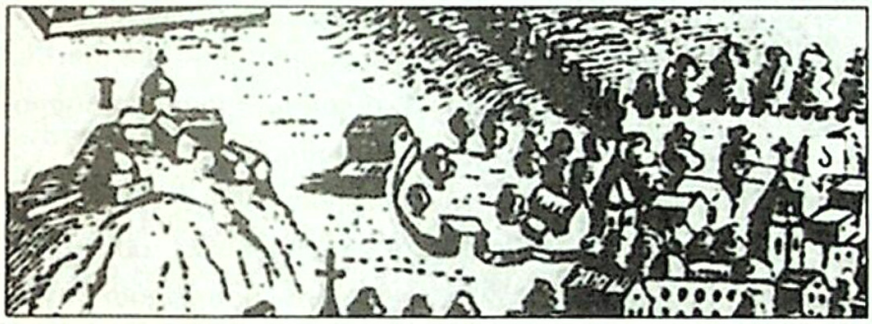
ა – შ. დადიანის ქ.
ბ – ლ. ასათიანის ქ.
გ – ბ. ახოსპირელის ქ.
დ – მ. ლერმონტოვის ქ.
ე – გუდიაშვილის მოედანი
ვ – ბეთლემის ტაძარი (ფეთხაინი)
ზ – ბ. ახოსპირელის III ჩიხი
თ – მოღნისი
ი – პატარა მოღნისი
კ – კოზმანი სომხური ეკლესია

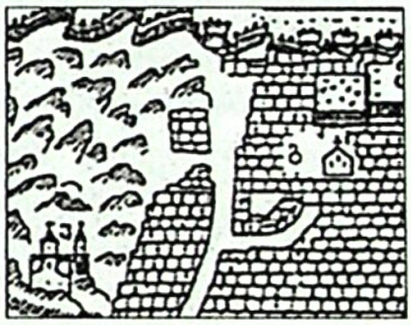


სურ. 2 ა – ბეთლემი; ბ – მოღნისი

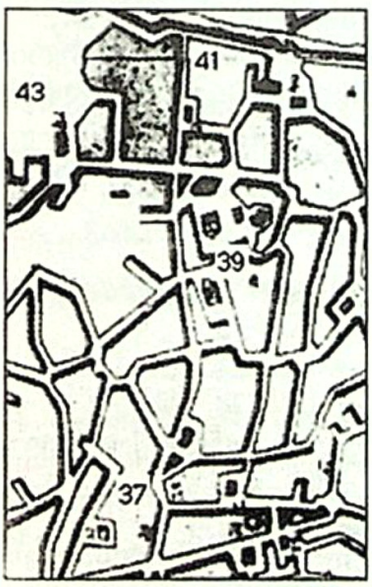


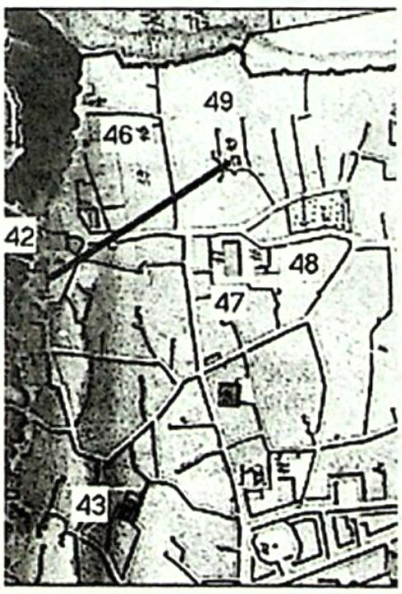
ა – კლდის უბნის საყდარი, ბ – ლათინთ საყდარი, გ – ანჩისხატი, დ – მამასახლისის საყდარი, ე – უსახელო ეკლესია (1880 წ. ვახუშტის რუკის გამოცემის შემდეგ მოღნისად მიჩნეული)





ა - მოღნისი (იგივე მოგნაი ნ.ზ.), 1673 წ. შარდენის გრავიურა.
ბ - მოღნისი, 1880 წ. გამოცემის მიხედვით





I. 1785 წ. თბილისის გეგმა:
37. სომხთა ეკლესია საჰაკაშენი
39. სონხთა ეკლესია მოღნინი
41. სომხთა ეკლესია კოზმანი
43. სომხების ეკლესია ფეთხაინი
II. 1800 წ. თბილისის გეგმა:
42. ღმრთისმშობლის სახელობის ბეთლემის ეკლსია (იგივე ფეთხაინი ნ.ზ.) 43. დანგრეული, იოანე ნათმლის
მცემლის სახელობის ეკლესია (იგივე კოზმანი ნ.ზ.) 46. 47. 48. 49. წმ. მოწამე გიორგის. სახელობის ეკლესიები (47, 48 შეესაბამება დიდ და მცირე მოღნის ნ.ზ.)

*დანომრილია ექსპლიკაციების ნუმერაციის შესაბამისად.

მანანა სურამელაშვილი,
ციცინო ჩაჩხუნაშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ალექსანდრე გრიბოედოვის ქუჩა №22 შენობა'ში დაარსებიდანვე (1922 წ.) თბილისის სამხატვრო აკადემიაა განთავსებული (სურ.1). ქალაქის ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაგებობა დღემდე სპეციალური კვლევის საგანი არ გამხდარა, თუმცა თბილისის 'ურბან'ული მემკვიდრეობისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში მისი მხატვრულ-ისტორიული ღირებულება გარკვეულად შეფასებულია.

სამეცნიერო ლიტერატურა'ში შენობის 'შესახებ პირველ ინფორმაციას ვხვდებით ვ. ბერიძის სტატიაში, რომელიც ცნობილ ქართველ არქიტექტორ სიმონ კლდიაშვილს ეძღვნება. მკლევარი განიხილავს ნაგებობის გადაკეთებას 1902 წელს, როცა შენობის ნაწილი ნინო ქობ'ულა'შვილმა შეიძინა[1].

თბილისის ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ ფუნდამენტურ ნაშრომში ვ. ბერიძე განიხილავს არქიტექტორ გრიგოლ ივანოვის მიერ 1856 წელს შედგენილი პროექტის ორ ვარიანტს და აღნიშნავს, რომ განხორციელებული ფასადი პროექტის ვარიანტებისგან განსხვავებულია.[2] მკვლევარი, ასევე, ეხება 1902 წელს არქ. ს. კლდიაშვილის მიერ შენობის ფასადის ნაწილის გადაკეთების საკითხს.[3]

ნაგებობის ისტორია მოკლედ არის მოწოდებული, აგრეთვე, ძველი თბილისისადმი მიძღვნილ 1984 და 2002 წელს გამოცემულ ალბომებში.[4]

სამხატვრო აკადემიის შენობა მდებარეობს 'ღუდით შემოფარგლული შუა საუკუნეების თბილისის ფარგლებს გარეთ, ისტორიულ გარეთუბან'ში. იმ ტერიტორიის ათვისება, სადაც ამჟამად ეს ნაგებობა დგას, საბუთების მიხედვით XVIII საუკუნის დასაწყისიდან ხდება. თბილისელი მოქალაქეები აქ არსებულ ტყეებს ჩეხავდნენ, არხებით წყალი გამოყავდათ და ბაღებს აშენებდნენ. არის ცნობები ე.წ. „ზირკინაანთ ეკლესიის„ მშენებლობის შესახებაც. როგორც მ. ბერძნიშვილი აღნიშნავს, მარი ბროსეს ამ ეკლესიის შენობა'ზე წაუკითხავს აგების თარიღი – 1713 წელი.[5] აღნიშნულ ეკლესიას ახსენებს 1837 წლის ერთ-ერთი ხელნაწერი: „...ვერისაკენ მიმავალი გზის დაწყებასავე, მარცხნივ, გზას ზემოთ, პირდაპირ კომაროვსკის სახლების ადგილსა თანა არს ეკლესია უგუმბათო სახელსა ზედა წმინდისა გიორგისასა, ზირკინაანთ საყდრად წოდებული".[6]

---

[1] ვ. ბერიძე, ხ'ურეთმოძღვარი სიმონ კლდია'შვილი. თბილისის სახელმწიფო 'უნივერსიტეტის 'შრომები, XXXIII–B. 1948, გვ. 35-71.

[2] ვ. ბერიძე, თბილისის ხ'ურეთმოძღვრება, 1800–1917, I ტ., თბ., 1961, გვ. 118, 121.

[3] ვ. ბერიძე, თბილისის ხ'ურეთმოძღვრება, 1800–1917, II ტ., თბ., 1963, გვ. 125, 128, 141.

[4] თ. გერსამია, ძველი თბილისი, თბ., 1984, ანოტაცია 180; საქართველოს ძველი ქალაქები, თბილისი თბ., 2002, ანოტაცია 103.

[5] მ. ბერძნიშვილი, თბილისის გარეგანი სახე XVIII ს.'ში, თბ., 1965, გვ. 44, 45.

[6] ლ. მელიქსეთ-ბეგი, მასალები ტფილისისა და „სომხითის" სიძველეთა ისტორიისათვის. „ჩვენი მეცნიერება", ტფ., 1923, გვ. 93.

XVIII საუკუნის შუა წლებში ოსმალთა შემოსევის შედეგად გარეთუბანი ძლიერ დაზარალდა. ისტორიული დოკუმენტების მიხედვით ოსმალებმა აქ ბევრი სახლი მიწასთან გაასწორეს. უფრო მეტად გავერანდა გარეთუბნის შედარებით მოშორებული ადგილები, როგორსაც წარმოადგენდა აღნიშნული ტერიტორია. მისი აღორძინება XVIII საუკუნის 70-იანი წლებიდან გახდა შესაძლებელი, თუმცა მალევე, 1795 წელს, აღა-მაჰმად-ხანის შემოსევის შედეგად ეს ადგილები კვლავ „გახარაბდა".[7]

ტრადიციულად, ქალაქის ზღუდის გარეთ არსებული ბაღები სამეფო ოჯახისა და თავადაზნაურთა კუთვნილებას წარმოადგენდა. საუკუნის პირველ ათეულ წლებშივე გარეთუბანი გახდა არისტოკრატიის საცხოვრებელი უბანი. ქართველი თავადაზნაურობის ნაწილმა ალღო აუღო ახალ დროებას და იწყეს სახლების მშენებლობა საკუთარ მამულებში, თუმცა რთული ეკონომიკური მდგომარეობის გამო მათი მამულების ნაწილი საკმაოდ იაფად შეიძინა თბილისში მომრავლებულმა არაქართველმა მოსახლეობამ.

ა. გრიბოედოვის ქუჩა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ჩამოყალიბდა, 1843 წელს მას კომენდანტის ქუჩა ეწოდა; აქ იდგა ქალაქის კომენდანტის სახლი და თითქმის დაუსახლებელი ქუჩის სახელწოდებაც, ჩანს, სწორედ ამან განაპირობა. ა. გრიბოედოვის სახელი ქუჩას 1879 წლიდან დაერქვა.[8] აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს ქუჩა ზოგან არშაკუნის სახელწოდებითაც არის აღნიშნული. ეს იმით შეიძლება აიხსნას, რომ XIX საუკუნის შუა წლებში აქ ჩნდება სასახლე (დღევანდელი სამხატვრო აკადემიის ძველი კორპუსი) თავისი ეკლესიით, რომლის მფლობელად არშაკუნების საგვარეულოს წარმომადგენელი გვევლინება. სხვადასხვა გამოცემებსა და ქალაქის გეგმებზე არაერთგზისაა აღნიშნული არშაკუნის წმ. გიორგის ეკლესია. აღსანიშნავია ისიც, რომ იგი სასახლის ეკლესიად მოიხსენიება.[9]

ჩვენთვის უცნობია, ჰქონდა თუ არა კავშირი სასახლის მფლობელს ირანის პართული წარმოშობის არშაკიდთა სამეფო დინასტიიდან მომდინარე სომეხ არშაკუნიანებთან (არშაკუნები), რომლებიც სომხეთის სამეფო ტახტს განაგებდნენ V საუკუნის დასაწყისამდე. თუმცა, დანამდვილებით ვიცით, რომ სასახლის მფლობელი არშაკუნი თბილისის საპატიო მოქალაქე იყო, როგორც იგი იხსენიება 1856 და 1857 წელს გრიგოლ ივანოვის მიერ შედგენილი სასახლის პროექტების მინაწერებში.

XIX საუკუნის შუა წლებში თბილისის საპატიო მოქალაქეობა ქონებრივი ცენზით, ან წარმომავლობით მიენიჭებოდა. გარდა გრიბოედოვის ქუჩაზე არსებული სასახლისა არშაკუნები თბილისში სხვა სახლებსაც ფლობდნენ. 1870 წლის „კავკასსკი კალენდარის„ მიხედვით ველიამინოვის (ახლანდელი შ. დადიანის) ქუჩაზე არშაკუნებს ჰქონდათ სახლი, სადაც იმ დროისათვის კერძო სასწავლებელი იყო გამართული.[10]

---

[7] მ. ბერძნიშვილი, თბილისის გარეგანი სახე XVIII ს.-ში, გვ. 46.

[8] თბილისი, ენციკლოპედია, თბ., 2002, გვ. 205.

[9] თბილისის 1867 წლის გეგმა; Кавказский Календарь на 1897, გვ., 565,0506, თბილისის გეგმის დანართი და სხვა.

[10] Кавказский Календарь на 1870, გვ. 163.

1869-86 წლებში არშაკუნის სასახლეში განთავსდა ე.წ. თბილისის „კრუჟოკი" (Тифлисский кружок). ეს იყო გასართობი კლუბი, რომელსაც ჰქონდა კავკასიის მთავარმართებლის მიერ დამტკიცებული წესდება. კლუბში გაწევრიანებული იყვნენ სახელმწიფო სამსახურში მყოფი თუ გადამდგარი პირები და მათი ოჯახის წევრები. კლუბის წევრებს საშუალება ეძლეოდათ გაცნობოდნენ ლიტერატურას და პრესას; იმართებოდა მეჯლისები, საოჯახო საღამოები, ცეკვები, სასცენო წარმოდგენები. ფუნქციის შესაბამისად შენობაში გამოყოფილი იყო ბიბლიოთეკის ოთახი, სასტუმრო, სასადილო, საბილიარდო, საცეკვაო და სასცენო წარმოდგენების დარბაზი."

როგორც ირკვევა, თბილისის „კრუჟოკი" ამ შენობაში წარმატებით წლების მანძილზე ფუნქციონირებდა. 1880-იან წლებში მას გარკვეული პრობლემები შეექმნა. ჩვენთვის საყურადღებოა ის, რომ სირთულეები დაკავშირებული იყო შენობის ფიზიკურ მდგომარეობასთანაც – ამ დროს ნაგებობა დანგრევის პირას ყოფილა მისული. „...не будем говорить уже о нынешных, печальных признаках, нисколько не напоминающих юность нашего „Кружка„ - грозящее разрушением здание, расположенное в захолустьи, к которому не видать даже сносного тротуара"[12] თბილისის „კრუჟოკი", 1886 წელს გოლოვინის (ახლანდელი რუსთაველის) პროსპექტზე, თავად მუხრან-ბატონის საკუთარ, ორსართულიან სახლში გადავიდა. საყურადღებოა, რომ ამ დროისთვის არშაკუნები აღარ ჩანან ა. გრიბოედოვის ქუჩაზე მდებარე სასახლის მფლობელებად[13]. XIX საუკუნის დასასრულს შენობის ერთი ნაწილის მესაკუთრედ ნინო ქობულაშვილი გვევლინება, რომელმაც არქიტექტორ სიმონ კლდიაშვილს შეუკვეთა მისი რეკონსტრუქცია.

XX საუკუნის დასაწყისში არშაკუნისეულ ძველ სახლში გაიხსნა სამხატვრო სკოლა, რომლის ბაზაზე 1922 წელს დაფუძნდა თბილისის სამხატვრო აკადემია (ერთადერთი კავკასიაში). თავდაპირველად სამხატვრო აკადემიისთვის კლასიკური გიმნაზიის შენობა განიხილებოდა, თუმცა ეს განზრახვა არ განხორციელდა. გიორგი ჩუბინაშვილი, რომელიც სამხატვრო აკადემიის პირველი რექტორი იყო, აკადემიის გახსნასთან დაკავშირებულ საპროგრამო სიტყვაში ეხება შენობის მძიმე მდგომარეობას და იმასაც აღნიშნავს, რომ სამხატვრო სკოლის გარდა შენობის ნაწილი ეკავა მოსახლეობას, რომელთა გაყვანა სირთულეებთან იყო დაკავშირებული.[14]

ა. გრიბოედოვის ქ. №22 შენობა, რომლის ისტორიის აღდგენა ნაწილობრივ შესაძლებელია, იმ არცთუ მრავალრიცხოვან თბილისურ სახლთაგანია, რომლის მფლობელის და არქიტექტორის ვინაობა ჩვენთვის ცნობილია.

გარდა ზემოთ აღნიშნული 1856 წლის პროექტებისა, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ი. გრიშაშვილის სახელობის თბილისის ისტორიის მუზეუმის ფონდებში

---

[11] Уставъ „Тифлисского кружка„. Тфл. 1900.

[12] „Тифлисский кружок „. Кавказ. №325. 1880. 3 декабря.

[13] Кавказский Календарь на 1886. გვ., 197.

[14] Г. Чубинашвили. Программная речь в день пятилетия академии художеств Грузии с кратким отчётом о задачах будущего развития. Вопросы истории искусства, Т. 2, Тб., 2002, გვ.39-40; 45-46.

ინახება გრ. ივანოვის მიერ 1857 წელს შესრულებული პროექტის კიდევ ერთი ვარიანტი, რომელიც უფრო ახლოსაა შენობის რეალურ სახესთან (სურ. 2).[15]

პროექტი შესრულებულია სქელ ქაღალდზე, კალმითა და ორი ფერის (შავი და ტერაკოტისფერი) ტუშით. ქაღალდის მარჯვენა, ზედა კუთხეში წარმოდგენილია გენგეგმა, სადაც აღნიშნულია შენობის ირგვლივ არსებული მიწის ნაკვეთების კონფიგურაცია და მფლობელთა გვარები. როგორც ირკვევა ამ დროისთვის სასახლის ირგვლივ არსებული ტერიტორია ჯერ კიდევ დაუსახლებელი ყოფილა. აღმოსავლეთით მითითებულია სომხური ეკლესია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია პროექტის შესრულების დახვეწილი ოსტატობა და ხაზის სინატიფე.

ამავე მუზეუმში დაცულია სასახლის გეგმა (სურ. 3), სადაც ნაგებობის ცენტრალური მონაკვეთი შავი ტუშითაა დაფერილი, ხოლო ეზოში განვითარებული მკლავები – წითლით.[16] ეს იმით აიხსნება, რომ შენობის ცენტრალური მონაკვეთი უფრო ადრინდელია. იგი წარმოადგენს ორმაგ ანფილადს. წინა რიგის სათავსები მომდევნოს – კარებით უკავშირდება, საზიარო კედლებში ბუხრები და ღუმელებია გამართული, ქუჩისა და ეზოს მხარეს ღიობები თანაბარი ინტერვალითაა განაწილებული.

საინტერესოა შენობის გეგმაზე აღნიშნული, კედლის სისქეში დატანილი კიბის უჯრედი ზედა სართულის მარჯვენა კიდეში, რაც ადრეული ხანის ტრადიციული საცხოვრებლისთვის არის დამახასიათებელი და XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თითქმის აღარ გვხვდება.

ცენტრალური მონაკვეთის ადრინდელობაზე მიუთითებს პროექტის სახელწოდებაც – „Фасад пристройки 3-ёх этажного дома Почётного Гражданина Аршакуни "

არქიტექტურის აკადემიკოსი გრიგოლ ივანოვი თბილისის საქალაქო არქიტექტორად 1852-1857 წლებში მუშაობდა. ამ პერიოდში მის მიერ შესრულებულ საცხოვრებელი სახლების პროექტებს შორის არშაკუნის სასახლეს გამორჩეული ადგილი უკავია.

1857 წელს გრიგოლ ივანოვი სამსახურეობრივი უფლებამოსილების გადამეტებისათვის გათავისუფლებული იქნა. ამის შემდეგ იგი თანამდებობაზე აღარ აღუდგენიათ.[17]

აქედან გამომდინარე, უნდა ვიფიქროთ, რომ არქიტექტორმა თავისი პროექტის განხორციელებას თვალი ვერ მიადევნა და სასახლე მისი მონაწილეობის გარეშე ააგეს. შენობის პროექტის რეალიზება გარკვეული ცვლილებებით მოხდა (სურ. 4). ეს კარგად ჩანს XIX საუკუნის დასასრულის დიმიტრი ერმაკოვისეულ ფოტოებზე, სადაც პროექტით გათვალისწინებული, მთავარი ფასადის შუა ნაწილის დამასრულებელი დეკორაციული ელემენტი არ ჩანს. მის ნაცვლად ფოტოზე საფეხუროვანი პარაპეტია წარმოდგენილი. შეცვლილია ფასადის ორი ფრონტონის დამასრულებელი ასეთივე ელემენტებიც.[18]

---

[15] საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ი. გრიშაშვილის სახელობის თბილისის ისტორიის მუზეუმი ფონდი ი – 245.

[16] საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ი. გრიშაშვილის სახელობის თბილისის ისტორიის მუზეუმი ფონდი – ი 244.

[17] ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1800–1917, II ტ., თბ., 1963, გვ. 169.

[18] საარქიეო ფოტოების ნაწილი მოგვაწოდეს მაია მანიამ და ნინო ზაალიშვილმა, რისთვისაც მათ დიდ მადლობას ვუხდით.

როგორც ჩანს, არსებული პროექტი დროის მცირე მონაკვეთში განმავლობაში განიერცო, რაზეც მეტყველებს სასახლის დამატებითი მოცულობების შემონახული პროექტები და ფოტოები. სასახლის მარჯვენა ეზოში არსებულ, ამჟამად განადგურებულ საინტერესო ნაგებობებზე, რომლებსაც სასახლის ანსამბლში დამხმარე ფუნქცია უნდა ჰქონოდა (სამოსამსახურო, სამეურნეო და სხვა), წარმოდგენას გვიქმნის საარქივო ფოტოები და მხატვარ ვ. კროტკოვის ნამუშევარი – „არშაკუნის სასახლის ეზო" აკვარელით შესრულებული ეზოს ხედი შედარებით სრულად წარმოგვიდგენს ანსამბლის განაპირა, გუმბათით დასრულებულ და აივნებით გახსნილ ნაწილსაც (სურ. 5).

შენობის ჩვენამდე მოღწეულ ერთ-ერთ ადრეულ ფოტოზე (XIX საუკუნის დასასრული), მთავარ ფასადზე უკვე დაკარგულია II სართულის შუა, შეკიდული და გადახურული აივანი, ხოლო რაც შეეხება ფრონტონიანი ნაწილის II სართულის შეკიდულ აივნებს, მათგან მარცხენა ფრაგმენტულადაა მოღწეული. მარჯვენა აივანს შერჩენილი აქვს სამფრონტონიანი გადახურვა, ხის აჟურული მოაჯირები და კრონშტეინები, თუმცა დაზიანება აქაც ნათლად იკითხება (სურ. 4).

სასახლის ეზოს ქუჩისგან საზღვრავდა ქვის თლილი სვეტებისა და ლითონის მესერისგან შემდგარი ზღუდე, რომლის აგურით ნაგებ კარიბჭეში ლითონის აჟურული ჭიშკარი იყო ჩართული.

ამავე ფოტოზე ეზოს სიღრმეში მოჩანს თაღოვანი ღიობებითა და აივნებით გახსნილი ორსართულიანი დამოუკიდებელი ნაგებობა შვერილი წახნაგოვანი მოცულობით და მის უკან მუზარადისებრი შუქფარნით დასრულებული სფერული გუმბათით. ამ ნაგებობას, რომელიც სასახლის მთავარ შენობასთან ერთად მხატვრულად გააზრებულ ხუროთმოძღვრულ ანსამბლს ქმნიდა, ჩვენამდე არ მოუღწევია.

ყურადღებას იქცევს ფოტოზე აღბეჭდილი, სასახლის მარცხენა მკლავის დამასრულებელ ნაწილში სახურავიდან ამოჭრილი გუმბათი თავისი შუქფარნით და ამავე ნაწილში დამატებული მეოთხე სართულით, რომლის მაღალი პარაპეტის ხაზი კიბისებურად ეშვება და უერთდება დეკორატიული თაღედით გაფორმებულ კარნიზს (სურ. 6).

საარქივო ფოტოების მიხედვით მარცხენა ფრთა, საიდანაც შენობას მთავარი შესასვლელი ჰქონდა, უფრო მდიდრულად და დახვეწილად იყო გაფორმებული. გვერდითი ეზოსკენ იგი ხის სვეტებითა და ჭვირული მოაჯირებით დამუშავებული გადახურული აივნებით იხსნებოდა. მწყობრი პროპორციის, ორ ბარუსად განლაგებული ხის სვეტები რთულპროფილიანი ჩანს – თავსა და ბოლოში ოთხკუთხა ფორმას მრგვალი ტანი ებმის, რომელთა დაკავშირება დეკორატიული ელემენტებით, მსხლისებური ფორმის ბაზისით, წახნაგებითა და ლილვებით დამუშავებული სვეტისთავებით ხორციელდებოდა. სვეტებს შორის იყო ფაქიზი აჟურული ორნამენტით დამუშავებული ფრიზი და სამკუთხა ჩანართები.

საარქივო ფოტოების მიხედვით, შენობის მარჯვენა ფრთას მსგავსი გეგმა და კონფიგურაცია ახასიათებს, თუმცა ხის დეკორატიული ელემენტების დამუშავება გამარტივებულია.

შენობის მარჯვენა ფრთასაც ეზოსკენ ორ ბარუსად განლაგებული ლითონის დეკორატიულ კრონშტეინებზე შეკიდული აივნები და მათი გადახურვები

მიუყვება (სვეტების გარეშე). II სართულზე აივანს ხის გადაჯვარედინებული მოაჯირი აქვს, ხოლო ზემოთ – ლითონის ღეროებით შედგენილი სადა მანებიანი მოაჯირი (სურ. 7).

ეზოს ფასადის ფოტოზე, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში ქობულაშვილების მიერ სასახლის ნახევრის შეძენის შემდგომ მდგომარეობას უნდა ასახავდეს, მოჩანს აგურის ზღუდით გაყოფილი შიდა ეზო (სურ. 8). შენობის ამ ფრთის კიდეში მოჩანს მაღალი, ორიარუსიანი, შეისრული თაღებით გახსნილი გიგანტური ბეშთაქი, რომელიც ქვედა სართულში გამჯოლია; თაღის ორივე მხარეს არსებული სიბრტყე შემსუბუქებულია დიდი, მრგვალი ღიობებით.

ზედა სართულის თაღოვანი არე მცირე კვადრატებად დანაწევრებული შემინული ალათებითაა შევსებული, ხოლო ქვემო ნაწილი ამოშენებულია და მის წინ აივანი გაუქმებული. თაღის ორივე მხარეს, კუთხეებში წარმოდგენილია აღმოსავლურ ხელოვნებაში გავრცელებული კომპოზიცია – ორ თათზე წამომართული, პირდაღებული ლომის და მის უკან, ამომავალი მზის გამოსახულებით. მოხატულობა ნალესობაზეა დატანილი. ბეშთაქს ასრულებს ძლიერ შვერილი კარნიზი, რომელიც აივნის გადახურვასაც უზრუნველყოფდა.

შენობის შუა, ძველი ნაწილის უკანა ფასადი ეზოს მხარეს მეორე სართულზე ნახევარწრიული, ხოლო მესამეზე – შეისრულთაღოვანი ღიობებით იხსნებოდა. აქ არსებულ ნახევარწრიულ შვერილს შეკიდული, უსვეტებო აივნები შემოუყვებოდა. აივნებს ხის დეკორატიული კრონშტეინებითა და მათ შორის განაწილებული დეკორატიული კომპოზიციებით გაფორმებული (აღმოსავლური მინიატიურების მსგავსი მოტივები მცენარეული ორნამენტებით, ჩიტების გამოსახულებებით და სხვა) მკვეთრად შვერილი კარნიზი ხურავდა.

კედლის სიბრტყეს კარნიზს ქვემოთ გასდევდა დეკორატიული თაღების ორი მწკრივი. მსგავსი კარნიზით იყო გაფორმებული მკლავის გვერდითი ფასადი. მის ქვეშ გეომეტრიული ფიგურებისგან შემდგარი, ნალესობაში გამოყვანილი დეკორატიული კომპოზიცია იყო განთავსებული.

შემდგომი პერიოდის ფოტოები ასახავს შენობის დანაკარგებს: ღიობების ალათები გამარტივებულია; ეზოს მხარეს არსებული ნახევარწრიული შვერილი ჯერ ნაწილობრივ, ხოლო შემდგომ – მთლიანად მოშლილია; ნალესობაში გამოყვანილი კარნიზის თაღედის ორი მწკრივიდან მხოლოდ ერთი ზოლი ჩანს; ხოლო შენობის გვერდითი მკლავის დამასრულებელი ხის დიდნაშვერიანი, მორთული კარნიზი და მის ქვეშ ნალესობაში გამოყვანილი დეკორატიული კომპოზიცია დაკარგულია (სურ. 9).

თბილისის სამხატვრო აკადემიის შენობის გეგმის ზოგადი მოხაზულობა რუსულ – Ї-ს წააგავს. ნაგებობას ორივე გვერდიდან და უკანა მხრიდან ეზოები აკრავს. ძირითად სამშენებლო მასალად გამოყენებულია ძველი აგური (21 X 21 X 4 სმ; 22 X 22 X 4 სმ). ფასადები შელესილია, პროფილები და სკულპტურული დეკორი ნალესობითაა გამოყვანილი.

ნაგებობის ხასგასმულად გრძელი, ეკლექტური ფასადი, რომელიც ფრონტალურად მიუყვება გრიბოედოვის ქუჩას, დეკორატიული დამუშავებით ხუთ აბზაცად იყოფა (სურ. 10). მისი მხატვრული გაფორმება ეფუძნება კლასიცისტურ, ისლამურ და ბაროკულ სტილიზაციას. ფასადის თავდაპირველი სახე შედარებით უკეთ შემოინახა მარჯვენა ნაწილმა. შენობის შუა მონაკვეთი სამივე სართულზე

გახსნილია ერთმანეთისაგან თანაბარი მანძილით დაშორებული ღიობებით, რომელთა მოხაზულობა სართულების მიხედვით იცვლება. ცენტრალური ღერძი ხაზგასმულია ღიობთა განსხვავებული გაფორმებით და ოდნავ ამაღლებული პარაპეტით, რომელიც ფლანკირებულია ვერტიკალური აქცენტებით. მათგან ძველი, მარჯვენა ნაწილი სრულდება ორქანობა სახურავით, ხოლო მარცხენა (ს. კლდიაშვილისეული) ნაწილი – სწორხაზოვანი პარაპეტით. შუა მონაკვეთთან შედარებით შენობის კიდურა ნაწილებში და ვერტიკალური ღერძების ფარგლებში ღიობთა რაოდენობა ნაკლებია, ხოლო მათი ზომები – გაზრდილი.

მთავარი ფასადის ორი ქრონოლოგიური პერიოდი მკვეთრად განსხვავდება დეკორატიული დამუშავებით. მარჯვენა, ძველი ნაწილის მხატვრული გაფორმების ელემენტებს წარმოადგენს საფასადო სიბრტყის სამივე სართულის დამანაწევრებელი ერთსაფეხურიანი პილასტრები განაპირა მონაკვეთში, ღიობთა პროფილირებული საპირეები, რთულნახატიანი ალათები და კარნიზის დეკორატიული თაღების მწყობრი რიგი, რომელსაც ზევით კედლის სიბრტყიდან ოდნავ ჩაწეული დისკოების მწკრივი გაუყვება (სურ. 1).

1902 წლის რეკონსტრუქციამდე, ფასადის გაფორმების ანალოგიური კომპოზიცია სარკისებურად მეორდებოდა შენობის მარცხენა ნაწილში, სადაც მართალია, ღიობთა თავდაპირველი ფორმა და განაწილება არ არის შეცვლილი, თუმცა გაფორმება ბაროკული ხასიათისაა: ნალესობაში გამოყვანილი ნაძერწი გირლიანდები, ნიჟარები, ადამიანის თავის (ბავშვის, მამაკაცის, ქალის) სკულპტურული გამოსახულებები და სხვა ელემენტები ღიობების საპირეებთანაა თავმოყრილი (სურ. 11). პირველი სართულის საფასადე სიბრტყე ნალესობით შესრულებული უხეშფაქტურიანი რუსტებითაა დამუშავებული. შენობის ამ ნაწილის ცენტრალური მონაკვეთი კრონშტეინების მწკრივისაგან შედგენილი მაღალი შუბლითა და პროფილირებული, საკმაოდ შვერილი კარნიზით სრულდება. სწორხაზოვან პარაპეტში ჩართულ სწორკუთხა კუბებს შორის დეკორატიული ნაძერწი დეტალებია ჩამწკრივებული.

მესამე სართულის შუა, მაღალი და უხვად გაფორმებული კარის წინ ნახევარწრიული, ლითონის აკურულმოჯირიანი დაკიდული აივანია გამართული, ხოლო ქვემოთ – ხეში ნაკვეთი ორფრთიანი, ბაროკული ელემენტებით მორთული და ლითონისცხაურებიანი ჩანართებით გაფორმებული მთავარი შესასვლელია განთავსებული.

შენობის ეზოში განვითარებული ფრთების გარე კონტურის სწორხაზოვნებას არღვევს წახნაგოვნად შვერილი და დამოუკიდებელი სახურავით დასრულებული მოცულობები. მარჯვენა მკლავის (პირით ფასადისკენ) შვერილ მოცულობას შემოსდევს ნაწილობრივ გაძარცვული აივანი, რომლის მეორე სართულზე გამოდიოდა ნახევარწრიულთაღოვანი ღიობები, ხოლო მესამე სართულზე – შეისრულთაღოვანი (ისინი ამჟამად ნაწილობრივ ამოშენებულია).

შენობის ეზოში განვითარებული მარცხენა ფრთის გარე კონტურის წახნაგოვან მოცულობას აივანი არ შემორჩა, მის ყოველ წახნაგზე ერთი ფართო ღიობია განთავსებული, ხოლო ზედა სართულზე მუშარაბების ფრაგმენტებია შემონახული.

ნაგებობის უკანა ფასადი სხვადასხვა დროს არის გადაკეთებული და სახეცვლილი. თავდაპირველი გადაწყვეტიდან აქ თითქმის არაფერია შემონახუ-

ლი. შუა ნაწილის მეორე და მესამე სართული რიკულებიანი ხის აივნითაა გახსნილი, ხოლო პირველი სართული – აგურით გადაყვანილი ახალი თაღედით.

მარჯვნივ (პირით უკანა ფასადისკენ) არსებულ, ეზოში გამოწედილ ნაწილს 1980-იან წლებში ჩატარებული რეკონსტრუქციის შედეგად, თანამედროვე გადაწყვეტა აქვს (სურ. 12). მისი ცენტრი ხაზგასმულია დამოუკიდებელი ორქანობა სახურავით გადახურული ვერტიკალით, საფასადო კედელი ცემენტის ხსნარითაა შელესილი, მასზე განაწილებულია სხვადასხვა ფორმისა და ზომის ღიობები – სწორკუთხა, რვაკუთხა, ტეხილთაღოვანი და სხვა ამავე მხარესაა მოწყობილი ლითონის მოჯირიანი და ბეტონის რიკულებიანი აივნები.

შენობის მარცხენა ფრთის ბოლო მონაკვეთი ჩამოჭრილია (რაც 1960-იან წლებში აკადემიის ახალი კორპუსის მშენებლობას მოჰყვა). აქ დღემდე მოჩანს ოდესღაც გუმბათით დასრულებული, კედლის თაღებიანი ძველი აგურით ნაგები მოცულობის ფრაგმენტი (სურ. 13).

ეზოს მხრიდან დომინირებს შენობის მარცხენა ფრთის დამასრულებელი, ორიარუსიანი, შეისრულთაღიანი, ხის აივნებით გახსნილი, შეისრულთაღოვანი პორტალი, რომელიც ნაწილობრივ იმეორებს აქ არსებულ თავდაპირველი ბეშთაქის არქიტექტურულ ფორმას.

შენობის ინტერიერიც მნიშვნელოვნადაა სახეცვლილი, თუმცა ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია თავდაპირველი მორთულობის დეტალები. სათავსები ძირითადად გადახურულია ბრტყელი და კამაროვანი ჭერით. სასახლის დარბაზების მორთულობაში არქიტექტურის გაფორმების გვიანირანული მხატვრული ხერხებია გამოყენებული: სარკეებიანი ფონი, სტალაქტიტისებური ფრიზები, სტუკოს ტექნიკით შესრულებული ორნამენტები, მუშარაბები და ვიტრაჟები და სხვა (სურ. 14). საარქივო ფოტომასალის მიხედვით შენობის ინტერიერი ფრესკული მხატვრობითაც იყო მორთული. სიუჟეტური კომპოზიციები კლასიცისტურ და აღმოსავლურ ხასიათს ატარებდა.

აღსანიშნავია, რომ სიმონ კლდიაშვილს ინტერიერში დიდი ცვლილებები არ განუხორციელებია. როგორც ვახტაგ ბერიძე აღნიშნავს, მას „მხოლოდ იმ მდიდრული დეკორის აღდგენა მოუხდა, რომელიც მანამდეც არსებობდა და დაზიანებული იყო".[19]

არშაკუნის სასახლე ქალაქის ცენტრიდან მოშორებით აშენდა. იგი ერთ-ერთი დომინანტური ნაგებობა უნდა ყოფილიყო იმ დროისთვის მეჩხერად დასახლებულ უბანში. აღსანიშნავია ისიც, რომ აქ იყო მთელი ანსამბლი სასახლის მთავარი და დამხმარე ნაგებობებისა, რასაც ახლდა საკმაოდ მასშტაბური კარის ეკლესია სამრეკლოთი (სურ. 15).

სადღეისოდ, მჭიდრო განაშენიანების ფონზე სამხატვრო აკადემიის შენობის დომინანტურობა შემცირდა. აღარ არსებობს ანსამბლის შემადგენელი ნაგებობები, მაგრამ მიუხედავად სერიოზული ცვლილებებისა, გამორჩეული მხატვრული ღირებულება მას დღემდე არ დაუკარგავს.

შენობის შუა, უძველესი ნაწილის გეგმის საფუძველს შეადგენს ტრადიციული ქართული საცხოვრებლის ყველაზე უფრო სიცოცხლისუნარიანი ტიპი –

---

[19] ვახტანგ ბერიძე, ხუროთმოძღვარი სიმონ კლდიაშვილი, გვ. 35-71.

ანფილადი, რომელსაც ქართულ საერო ხუროთმოძღვრებაში ხანგრძლივი ისტორია აქვს. იგი გამოყენებულია შუა და გვიანფეოდალური პერიოდის ეპისკოპოსების და ფეოდალთა სასახლეებში. XIX საუკუნეში ანფილადური ტიპი ქალაქური საცხოვრებელის ძირითად სახეობად იქცა.[20] ასეთ საცხოვრებელს ანიჭებდა უპირატესობას ქართველი თავადაზნაურობაც.[21]

მას შემდეგ რაც XIX საუკუნის შუა წლებში სასახლის შუა, ძველ ნაგებობას მიადგეს საკმაოდ მასშტაბური, დიდი სათავსების შემცველი, გუმბათებითა და კამარებით დასრულებული გვერდითი მინაშენები, შენობამ ერთგვარად აღმოსავლური იერი შეიძინა. თუმცა, ტრადიციული, ადგილობრივი ხასიათი სასახლეს არც ამის შემდეგ დაუკარგავს. გრიგოლ ივანოვის პროექტის მიხედვით შენობის მასათა განაწილება და ფასადის სამნაწილიანობა – შუა გრძელი მონაკვეთი ფლანკირებული შედარებით ვიწრო გვერდითი ნაწილებით – გარკვეულად ეხმიანება შუა საუკუნეებიდან მომდინარე ქართული სასახლეებისთვის დამახასიათებელ სტრუქტურას, როგორიცაა ძალინას სასახლე (XVII ს.), ახალგორის ერისთავების სასახლის ძველი ნაწილი (XVII ს.), ნინოწმინდის საბა ტუსისშვილისეული სასახლე (XVIII ს.), იოანე ბოდბელის სასახლე (XIX ს-ის დასაწყისი), თარხნიშვილების სასახლე გარიყულაში (მშენებლობა დამთავრდა 1856-1862 წწ-ში).[22] იგივე შეიძლება ითქვას არშაკუნის სასახლის არქიტექტურის გახსნილობაზე, რაც ხორციელდებოდა ხის ერთიანი, აეურული აივნების სისტემით.

ფასადებს თავიდანვე ახასიათებდა გარკვეული ეკლექტურობა. გარდა აღმოსავლური მოტივებისა, დროის შესაბამისად აქ თავი ინინა გუთურმა ელემენტებმაც, რაც ამ დროის თბილისური საცხოვრებელი არქიტექტურისთვის იყო დამახასიათებელი.[23] თვალსაჩინო ნიმუშად გამოდგება დ. უსნაძის ქ. №9 და ა. ჩიქობავას ქ. №5 საცხოვრებელი სახლი, სადაც არშაკუნის სასახლის ფასადის გაფორმების ანალოგიურ სქემას ვხედავთ. ამ შენობებშიც საფასადო მორთულობის წამყვან მოტივად გვევლინება კარნიზის ქვეშ არსებული მსხვილფორმებიანი დეკორატიული თაღედი.

სასახლის მთავარმა ფასადმა კიდევ უფრო ეკლექტური ხასიათი მიიღო ს. კლდიაშვილის პროექტის (1902 წ.) მიხედვით ჩატარებული რეკონსტრუქციის შედეგად, როდესაც მარცხენა ნაწილმა ბაროკული სტილისათვის დამახასიათებელი მორთულობა შეიძინა.

შენობის ინტერიერში გამოყენებული გვიანირანული გაფორმება, როგორც ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს, თბილისში მომუშავე ირანელი ოსტატების ხელით უნდა იყოს შესრულებული.[24] „ისლამური ინტერიერები„ თბილისში არც მანამდის და არც ამ დროს ყოფილა უჩვეულო ცალკეულ მდიდრულ საცხოვრებლებში, რომელთა არქიტექტურამაც წინა (XVI–XVIII) საუკუნეების მანძილზე

---

[20] ლ. რჩეულიშვილი, საბა ტუსიშვილის სასახლე სოფ. ნინოწმინდაში, ქართული ხელოვნება, 3, 1950, გვ. 243.

[21] В. Цинцадзе. Тбилиси, 1958, გვ. 80.

[22] მ. მგალობლიშვილი, გ. მარჯანიშვილი, ზოგი რამ „მარშლიანთ" სასახლის შესახებ. ძეგლის მეგო-ბარი, №3, 1987, გვ. 12–21.

[23] ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801–1917, ტ. I, გვ. 118–121.

[24] ვ. ბერიძე, იქვე, გვ. 118.

ყველაზე მეტად შეითვისა გვიანირანული ფორმები. აღმოსავლური ხასიათის მორთულობა წარმოადგენდა ამ ძველი ტრადიციების გადმონაშთს, რომელიც თავს აფარებდა ინტერიერებს, რაკი ფასადების სახეს ოფიციალური ნიმუშები განსაზღვრავდა."[25]

თბილისის XIX საუკუნის შუა ხანების აღმოსავლურ ყაიდაზე გაფორმებულ შენობათაგან ყველაზე უფრო მასშტაბური და შედარებით სრულად შემონახულია თბილისის სამხატვრო აკადემიის ძველი შენობა. ამ ტიპის ისეთი თვალსაჩინო ნიმუში, როგორსაც წარმოადგენდა გაბრიელ თამამშევის 1851 წელს აგებული ქარვასლის შენობაში განთავსებული, გრიგოლ გაგარინის ესკიზების მიხედვით გაფორმებული საოპერო თეატრი (ისლამური არაბესკებით, სტალაქტიტებით და კუფური წარწერებით), 1874 წლის ხანძარს შეეწირა. თავის დროზე ეს დარბაზი საყოველთაო აღფრთოვანების საგანს წარმოადგენდა.

XIX საუკუნის შუა წლებს მიეკუთვნება აგრეთვე ჩვენამდე მოღწეული, მეფისნაცვლის სასახლის (ამჟამინდელი მოსაწავლე-ახალგაზრდობის სასახლე) ერთ-ერთი დარბაზის აღმოსავლური გაფორმება.

საარქივო ფოტოების მიხედვით თბილისის სამხატვრო აკადემიის შენობის ეზოში დღემდე შემონახული მარცხენა მკლავის შეისრულთაღიანი ორსართულიანი დასრულება თავდაპირველად სწორკუთხედში ჩასმულ შეისრულთაღიან ბეშთაქს წარმოადგენდა. ყურადღებას იქცევს ბეშთაქის ზედა ნაწილში, მეორე სართულის თაღის მარჯვენა კუთხეში ნალესობაზე შესრულებული დაძაბული და დინამიკური კომპოზიცია უკანა თათებზე წამომართული, ხახადაღებული ლომისა და ამომავალი მზის სიმბოლური გამოსახულებით (სურ. 16). ანალოგიური გამოსახულება უნდა ყოფილიყო თაღის მეორე მხარესაც, რომელსაც ფოტოზე ხის ფოთლები ფარავს.

აღმოსავლურ სამყაროში ლომის სიმბოლური გამოსახულებები უძველესი ხანიდან ფართოდ იყო გავრცელებული (ასურეთში, ბაბილონში, ხეთებთან, სპარსეთში). ლომების სკულპტურული გამოსახულებები პოპულარული იყო ანტიკურ ხანაშიცა და შუა საუკუნეებშიც.

საქართველოში ლომის გამოსახულებას, როგორც ძალაუფლების სიმბოლოს, ღრმა ფესვები აქვს (შტანდარტის მორთულობა თრიალეთიდან – ძვ. წ. II ათ. შუა ხანები, ლომის ფორმის „გაერთიანებული სვანეთის" დროშა და სხვა). ლომის ფიგურას ხშირად გამოსახავენ ქართულ ეკლესიათა ფასადებზეც (უბისი, ქსნის არმაზი, ოშკი ხახული, პარხალი, ნიკორწმინდა, სვეტი-ცხოველი და სხვა).[26]

საინტერესოა, რომ ლომის სიმბოლურ გამოსახულებათა ასეთ მრავალფეროვან სპექტრში (რელიგიური, სამხედრო, საერო) და გავრცელების ფართო ქრონოლოგიურ-ტერიტორიულ ჩარჩოებში, საკვლევი ნიმუშის პირდაპირ ანალოგს ვხედავთ სამარყანდის მთავარი მოედნის – რეგისტანის ერთ-ერთი ნაგებობის, მედრესე შირ-დორის (XVII ს-ის) ბეშთაქზე არსებულ ლომისა და ამომავალი მზის გამოსახულებაში[27].

---

[25] ჯ. ბერიძე, იქვე, გვ. 62.

[26] Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии. М., 1977, გვ. 218-225.

[27] В. Воронина, Архитектурные памятники Средней Азии. Бухара-Самарканд, Ленинград, 1969, გვ. 22

ამრიგად, არშაკუნის სასახლე აგრძელებს საქართველოში გვიან საუკუნეებში დამკვიდრებულ ტრადიციას, რაც გამოიხატება აღმოსავლური და ადგილობრივი არქიტექტურული ფორმებისა და მხატვრული დამუშავების შერწყმაში. საცხოვრებელში ყოველთვის ჩანს მფლობელის გემოვნება და საზოგადოებრივი მდგომარეობა. თბილისელი არშაკუნის ამბიცია და აშკარად ჩანს 1850-60-იანი წლების მიჯნაზე აგებული სასახლის მდიდრულ გაფორმებასა და მასშტაბურობაში.

ხაზგასმით არის აღსანიშნავი ასევე, ნაგებობის მაღალი სამშენებლო ოსტატობა, ხის დეკორაციული დეტალების დამუშავების ოუველირული სიზუსტე, სინატიფე და ვირტუოზული შესრულება, რაც ამ დროს თბილისში მომუშავე მშენებლების მაღალ პროფესიონალიზმზე მეტყველებს.

Manana Suramelashvili, Tsitsino Chachkhunashvili

A. Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts

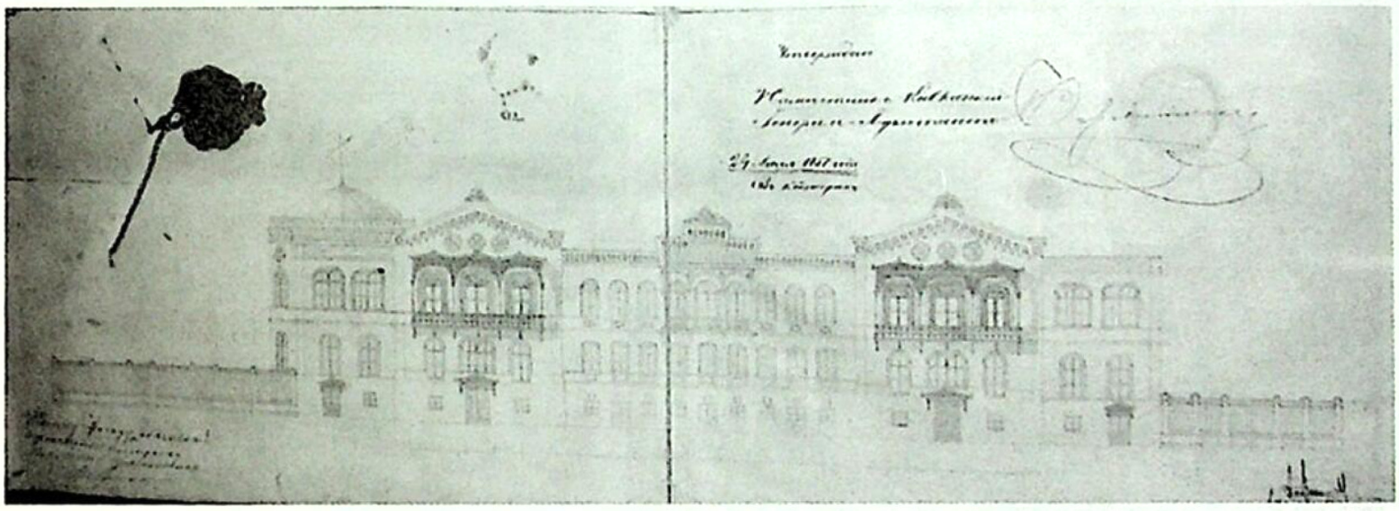
The building of Tbilisi State Academy of Arts (22, A. Griboedov str.), which had housed this institution since its foundation (in 1922) is quite well known in the scholarly literature. V. Beridze had analysed its project proposals of 1856 (architect Gr. Ivanov) and its alteration in 1902 (architect Sv. Kldiashvili).

Development of the plot, on which this building was constructed, started in early 18th c., when gardens were arranged and in 1713, "Zirkinaant" church of St. George was built here. A. Griboedov street (this name was given to it in 1879; earlier, from 1843, it was called Commandant street) was formed in the first half of the 19th c. Some sources refer to it as "Arshakuni street", since a palace (present building of the Academy of Arts) of this family and a church was located on this street; the building was commissioned by one of the Arshakunis, the Honorary Citizen of Tbilisi. In 1869-86, the building housed an entertainment club, the so called "Tifliski Kruzhok", in 1890s, a third part of the building was purchased by Nino Kobuladze and in early 20th c. an art school was opened here.

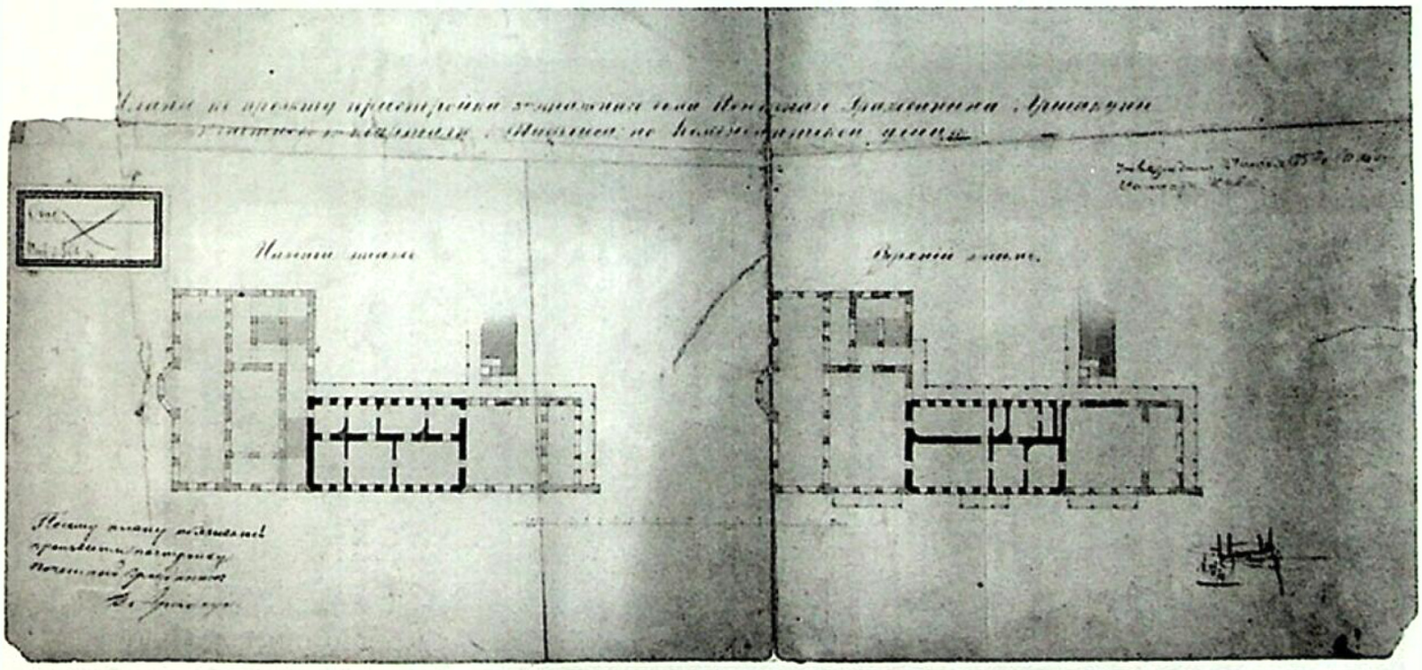
Archival documentation connected with the building under discussion comprises its project proposals of 1856-57 (the latter is closer to the actual structure), made on a high professional level by the academician of architecture, Gregory Ivanov, City Architect of Tbilisi in 1852-57; proposals for the extensions (addition of these vaulted and domed parts had contributed to the "Oriental" appearance of the palace); graphical and photo material showing the state of the building at various periods; especially noteworthy is the material visualising parts of the building (annexes, balconies, enclosures) and its architectural elements (columns, balusters, "beshtak"-like portal with the symbolic images of lions) lost at present.

Analysis of the entire available material makes it possible to show connection of the building with the medieval Georgian and Tbilisian architecture (especially in terms of its plan layout), as well as a passion for the Oriental (in the part altered by Sv. Kldiashvili) and European-Baroque motifs characteristic of the epoch.

1. ა. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სამხატვრო აკადემია, საერთო ხედი, 2008 წლის ფოტო



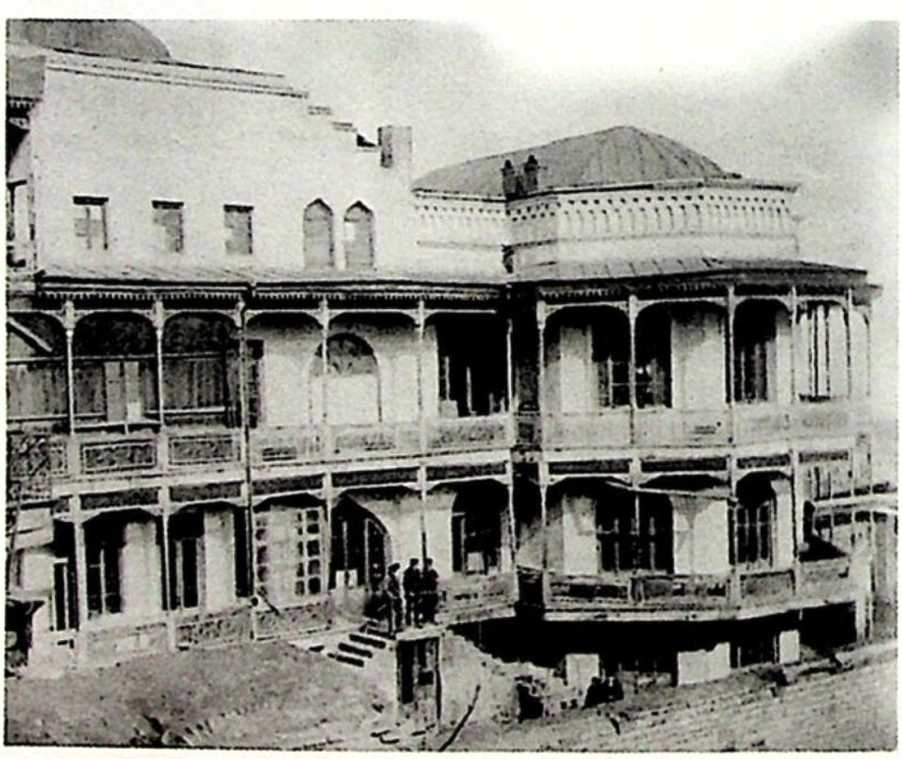
2. არქიტექტორი გრიგოლ ივანოვი, თბილისის საპატიო მოქალაქის არშაკუნის სამსართულიანი სახლის მიშენების ფასადის პროექტი, 1857 წელი



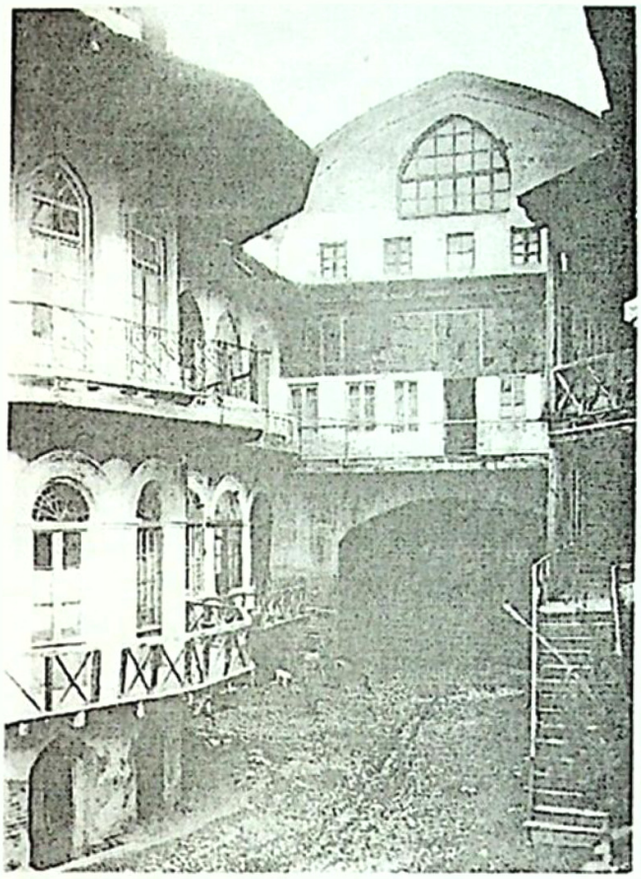
3. არქიტექტორი გრიგოლ ივანოვი, თბილისის საპატიო მოქალაქის არშაკუნის სამსართულიანი სახლის მიშენების პროექტის გეგმა, 1857 წელი

4. თბილისის „კრუჟოკი„ (არშაკუნის სასახლე), საერთო ხედი, 1884-1886 წლები, დ. ერმაკოვის ფოტო

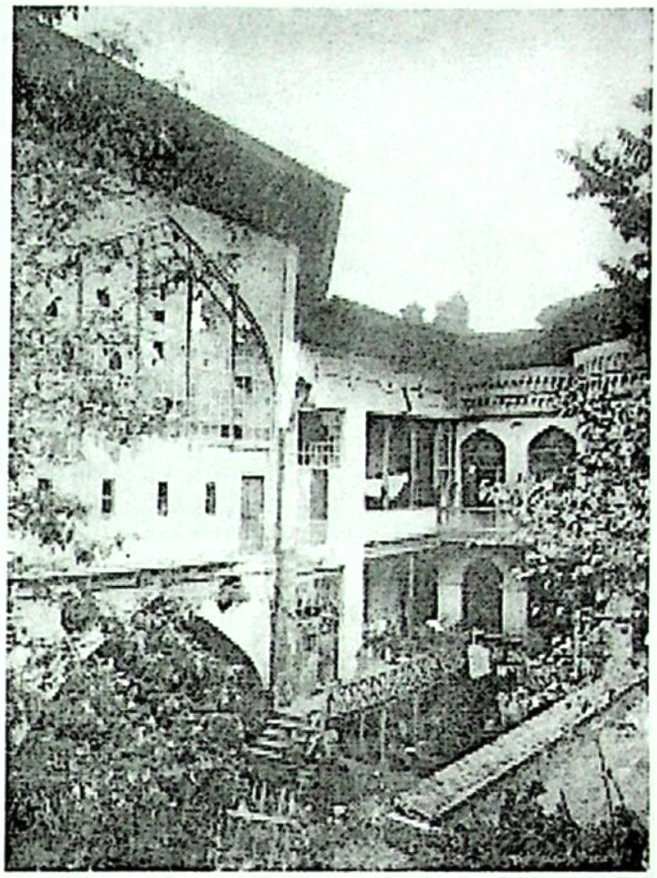
5. ვ. კროტკოვი, „არშაკუნის სასახლის ეზო", აკვარელი, 1928 წელი



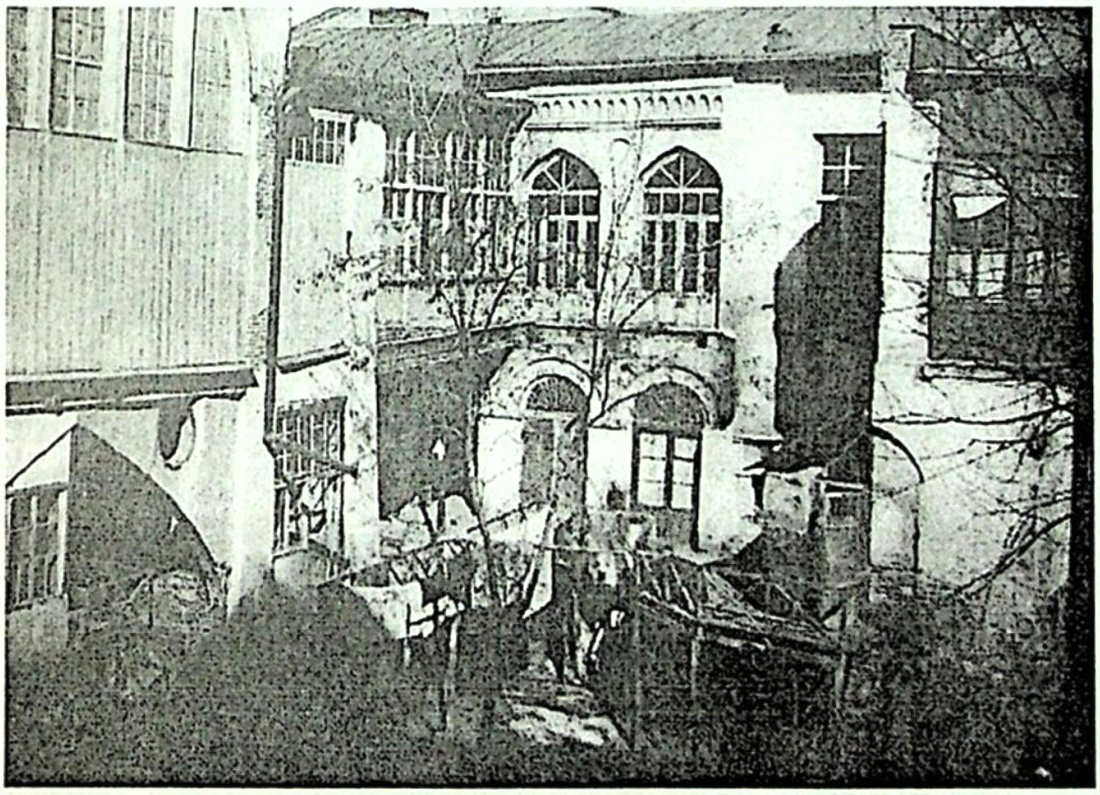
6. არშაკუნის სასახლე, გვერდითი ფასადი მარცხენა ეზოდან, XIX–XX ს-ის მიჯნის ფოტო



7. არშაკუნის სასახლე, მარჯვენა ეზოს ნაგებობები, XX საუკუნის დასაწყისის ფოტო



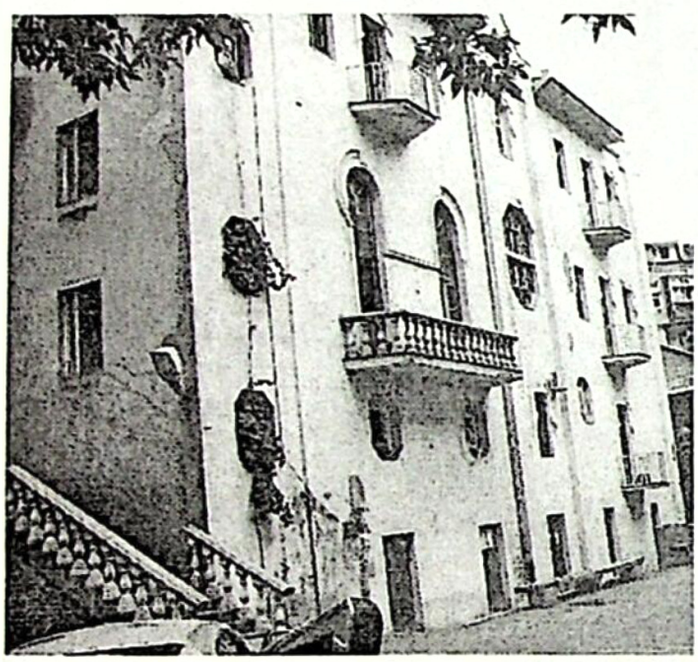
8. არშაკუნის სასახლე, ეზოს ფასადი, XX საუკუნის დასაწყისის ფოტო



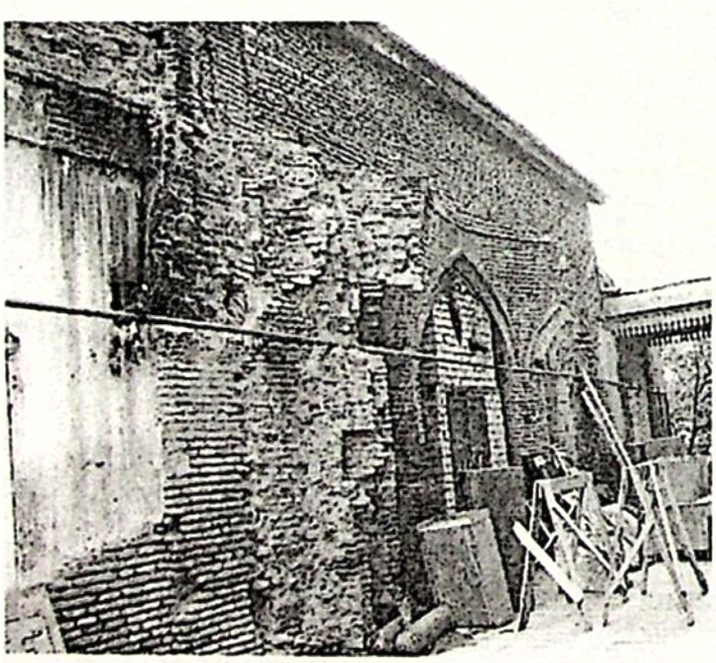
9. არშაკუნის სასახლე, ეზოს ფასადი, 1920-იანი წლების ფოტო

10. თბილისის სამხატვრო აკადემია, 1930-იანი წლების ფოტო

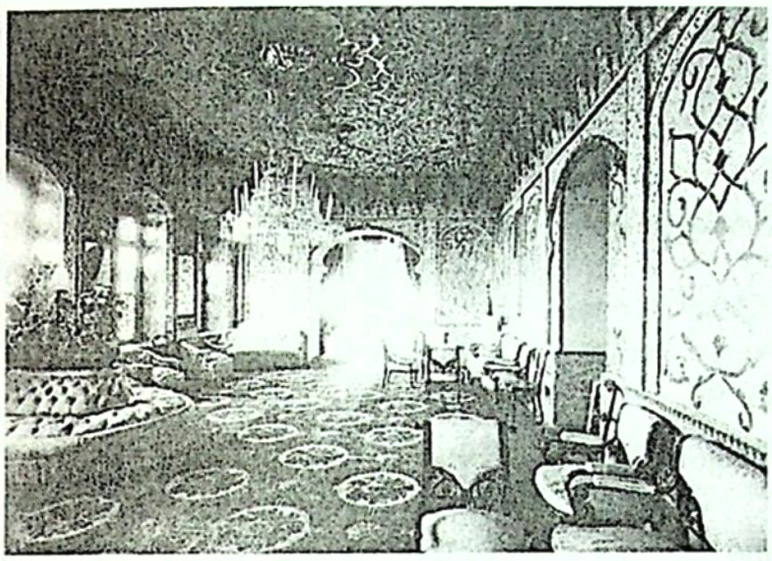
11. ა. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სამხატვრო აკადემია, ფასადის მარცხენა ნაწილი, 2008 წლის ფოტო



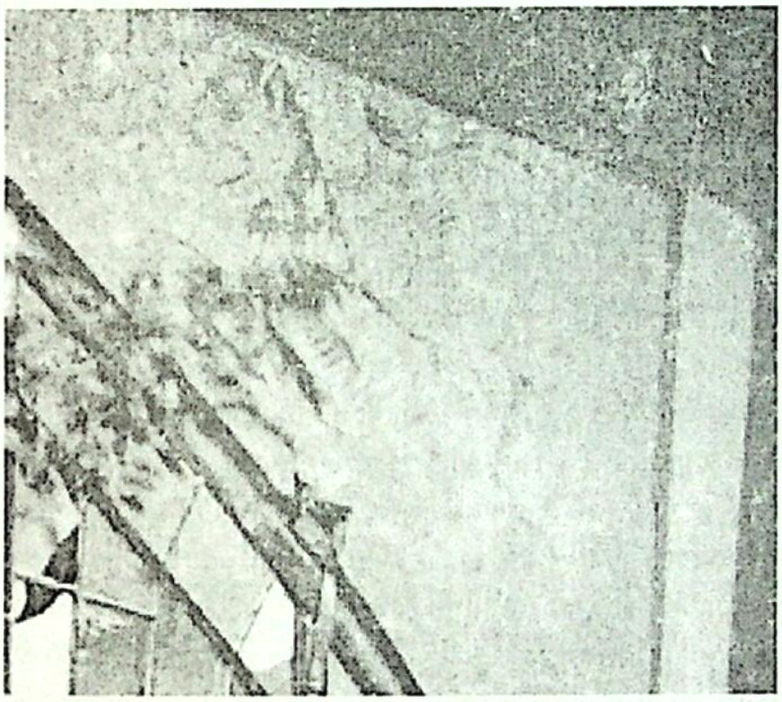
12. ა. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სამხატვრო აკადემია, ეზოს ფასადის მარჯვენა ნაწილი, 2007 წლის ფოტო



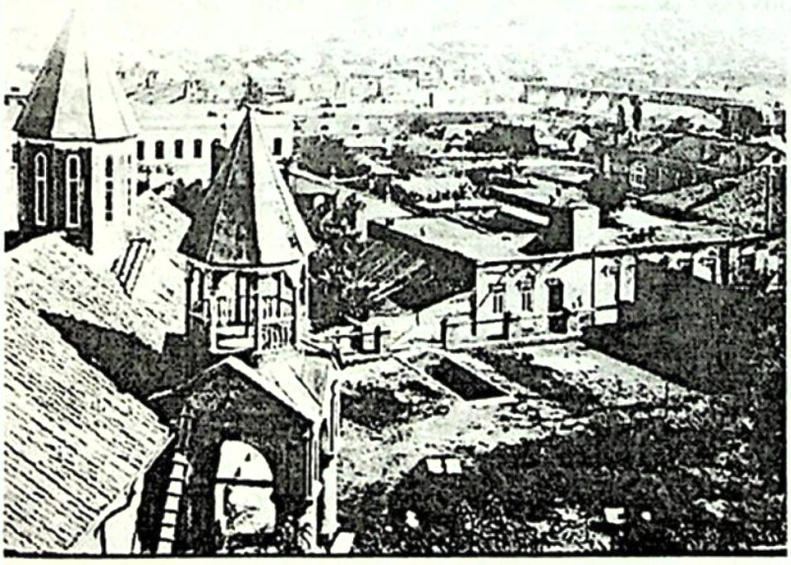
13. ა. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სამხატვრო აკადემია, შენობის მარჯვენა ფრთის ჩამოჭრილი ნაწილი, 2007 წლის ფოტო



14. თბილისის „კრუჟოკი„ (არშაკუნის სასახლე), მისაღები ოთახი, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ფოტო



16. არშაკუნის სასახლე, ლომის გამოსახულება ეზოში არსებულ ბეშთაქზე, XX საუკუნის დასაწყისის ფოტო



15. არშაკუნის სასახლე, კარის ეკლესია, XX საუკუნის დასაწყისის ფოტო

ვერიკო შანიძე

საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის
დაცვის ეროვნული სააგენტო

გორის განაშენიანების ისტორიისათვის

საქართველოს ერთ-ერთი უძველესი ქალაქი გორი, საისტორიო წყაროებში პირველად ისტორიკოს ჯუანშერთან (XIს.), VII საუკუნის ამბებთან დაკავშირებით იხსენიება. არქეოლოგიური მასალების საფუძველზე კი ქალაქური ტიპის დასახლება აქ ბევრად უფრო ადრე, ჯერ კიდევ ძველი და ახალი წელთაღრიცხვის მიჯნაზე უნდა არსებულიყო. ზოგიერთ ისტორიულ წყაროში ქალაქის დაარსება დავით აღმაშენებელს (XIIს.) მიეწერება და ამ პერიოდში გორი სამეფოდაც მოიხსენიება.[1] 1მნიშვნელოვან სტრატეგიულ და სავაჭრო გზათა გადაკვეთაზე მდებარე ქალაქი, XIII საუკუნიდან მოყოლებული ქართველ მეფეებსა და დამპყრობლებს შორის გამუდმებული ცილობის ობიექტი ხდება. ამის მიუხედავად, ვახტანგ VI დროს ქ. გორი ერთ-ერთი ძირითადი სავაჭრო, ხოლო XVIII საუკუნის 40-იან წლებში მეფე თეიმურაზ II დროს, თბილისის შემდგომ რიგით მეორე ქალაქი გახდა.

ქ. გორის ძირეული რეკონსტრუქცია XX საუკუნის მეორე ნახევარში მოხდა, როდესაც 1950-იან წლებში პირველი გენგეგმა (არქიტექტორები - ბ. ლორთქიფანიძე, ლ. სუმბაძე), ხოლო 1971 წელს კი მეორე გენგეგმა (არქიტექტორი ლ.სუმბაძე, თანაავტორი გ. გიგოლაშვილი) დამტკიცდა. ყოველივე ამის შედეგად გაფართოვდა ქუჩები, შეიქმნა მოედნები, აიგო ახალი როგორც საზოგადოებრივი, ასევე საცხოვრებელი შენობები და სხვა.[2] 2 მომდევნო გენგეგმა 1986-89 წლებში შემუშავდა, თუმცაღა არ დამტკიცდა რესპუბლიკაში მომხდარი პოლიტიკური და ეკონომიკური ცვლილებების გამო. შუა საუკუნეების ქალაქის ისტორია თანდათანობით დავიწყებას მიეცა; ხოლო მიწის ქვეშ დაუნჯებული არაერთი ნივთიერი, თუ, შესაძლოა, არქიტექტურული მასალაც ჯერ ისევ მეცნიერებისა და არქეოლოგების მოლოდინშია.

2006-2007 წლებში კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს მიერ ჩატარებული ქალაქ გორის ისტორიული ნაწილის ინვენტარიზაციის შედეგად, არაერთი საცხოვრებელი სახლი გამოვლინდა, რომელთა სარდაფებიც XVII-XVIII საუკუნის ქართული საერო არქიტექტურის სტილისტურ მახასიათებლებთან ავლენს მსგავსებას. თავისთავად, მიწისქვეშ სარდაფების არსებობაში განსაკუთრებული და დღემდე უცნობი თითქოსდა არაფერია. სხვა თუ არა, სარდაფის, დამხმარე სამეურნეო სათავსოდ გამოყენება, ურბანი-

---

[1] საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა 1990, ტ.5; გვ. 31

[2] იქვე, გვ. 35

ნმის სწრაფი განვითარების პირობებში ლოგიკურიცაა და პრაქტიკულიც. თუმცა, როდესაც საქმე ეხება არა მხოლოდ ცალკეულ, ლოკალურად ერთ უბანში, ანდა ინდივიდუალურად განლაგებულ სარდაფებს, არამედ პარალელურ და პერპენდიკულარულ ქუჩათა ქსელის ქვეშ არსებულ მიწისქვეშა ნაგებობათა მთელს წყებას, იმთავითვე იბადება რამდენიმე მარტივი კითხვა: 1. რა პერიოდისაა ნემოდხსენებული სარდაფები და შეიძლება თუ არა ისინი დღესდღეობით არსებული საცხოვრებელი ნაგებობის თანადროულად მოვიაზროთ; 2. რა თავდაპირველი ფუნქცია ჰქონდა თითოეულ მათგანს; 3. უკავშირდება თუ არა ხსენებული მიწისქვეშა ნაგებობები რაიმე ნიშნით ერთმანეთს.

საქმე ეხება ქ. გორის ქუჩების: თამარ მეფის, ბახტრიონის, შოთა რუსთაველის, ა. წერეთლის, შ. ხერხეულიძის, ვ. კახნიაშვილის, ჟ. შარტავას, შ. ჩიტაძისა და სამეფოს ქუჩებზე არსებული საცხოვრებელი სახლების სარდაფებს. ყველა ეს ქუჩა დღესდღეობით გორის ისტორიული ზონის ნაწილია. ე.წ. ციხის უბანსა და ციხის ძირის უბანში მდებარეობს ბახტრიონის, ახალი იერუსალიმის, ა. წერეთელის, შ. ხერხეულიძისა და შ. ჩიტაძის ქუჩები; შოთა რუსთაველის, თამარ მეფისა და სამეფოს ქუჩები – ვარდისუბანში; ხოლო დღევანდელი ჟ. შარტავასა და ვ. კახნიაშვილის ქუჩები – ისტორიულ რუსთუბანში.

ამ ქუჩებზე არსებული სახლები XIX–XX საუკუნეების მიჯნით, სულ გვიან XX საუკუნის პირველ ნახევრით თარიღდება. მათი უმეტესობა საცხოვრებელია, ქვეშ არსებული სარდაფები კი, ერთეული გამონაკლისების გარდა, უფუნქციოდაა მიტოვებული. დღესდღეობით ისინი მხოლოდ ძველმანების შესანახად თუ გამოიყენება და შიგ გაადგილება დამხმარე გამანათებელი მოწყობილობის გარეშე შეუძლებელია. მიუხედავად ამისა, მიწისქვეშა სივრცეში ჩასვლა ნამდვილად ღირს, რადგანაც უმეტეს შემთხვევაში თქვენ აღმოაჩენთ, რომ იმყოფებით არა უბრალოდ ვიწრო და უჰაერო სადგომში, არამედ საკმაოდ მოზრდილ, თაღებით გამიჯნულ სივრცეებში, რომელთა აგურით, ფლეთილი თუ რიყის ქვით ამოყვანილი კედლები ნიშებითა და ბუხრებითაა დანაწევრებული, გადახურვა ხშირად ხისაა, ბრტყელი, ზოგ შემთხვევაში კამაროვანიც; ყველაზე მთავარი კი ისაა რომ უმეტესობაში განათების წყარო – სარკმლებია გაჭრილი! ამგვარი სარდაფები ქ. გორში ბევრზე ბევრია. ზოგიერთ მოსახლეს სარდაფი ისე აქვს შელესილი ან გადაკეთებული რომ მასში სიძველის არანაირი კვალი არ მოსჩანს. „ავთენტური აღარაფერია, ყველაფერი შეცვლილიაო“ – ასეთი პასუხი მივიღეთ სამეფოს ქ. № 19 მცხოვრები მოსახლისგან. სრულადაა შელესილი ასევე ჟ. შარტავას ქუჩაზე მდებარე სახლების – №11, 13 15 სარდაფებიც; პარალელურად ამისა, განსხვავებულ სურათს ვხედავთ იმავე ქუჩის № 6, 7, 7ა და ჟ.შარტავა-ვ.კახნიაშვილის კუთხის სახლში და სხვა არაერთ მისამართზე, რომელთა სარდაფებშიც კედლის ავთენტური წყობა თვალნათლივ იხილვება. თუმცა, იმ შემთხვევაშიც კი, სადაც სარდაფის ინტერიერი პირწმინდადაა გადალესილი, არ არის გამორიცხული თანამედროვე ნალესობის ქვეშ ბევრად უფრო ადრეული სამშენებლო ფენაც არსებობდეს.

გამოთქმული მოსაზრების დასაბუთება სამომავლო საქმეა. ამჯერად კი ის სარდაფები უნდა განვიხილოთ, რომელთა სივრცეშიც ნათლად იკითხება როგორც მათი ავთენტური გეგმარება და წყობა, ასევე მოგვიანო ჩარევის კვალიც. ამ სტატიის მიზანია, შეძლებისდაგვარად დავადგინოთ გორის

სარდაფების თავდაპირველი ფუნქცია, დავათარიღოთ და სავარაუდოდ მაინც მივუჩინოთ ადგილი შუა თუ, უფრო სუსტად, გვიანი შუა საუკუნეების არქიტექტურის განვითარების ისტორიაში.

განვიხილოთ რამდენიმე მათგანი. ესენია: **შ. ჩიტაძის ქ. №3, ა. წერეთლის №№ 5/9 და 24 (ა. წერეთლისა და შ. ხერხეულიძის ქუჩების კუთხე), ბახტრიონის ქ. .3/17, ჟ.შარტავას ქ№№ 7, 7ა** და **18 (ჟ.შარტავასა და ვ. კახნიაშვილის ქუჩების კუთხე), შოთა რუსთაველის № 21** და **ახალი იერუსალიმის ქ. №7;**

შ. ჩიტაძის ქუჩაზე მდებარე, აგურით ნაშენი საცხოვრებელი სახლი №3 ერთსართულიანია. სახლს ცენტრალური შესასვლელი ქუჩის მხრიდან აქვს, ამავე მხარესაა ნახევარსარდაფში ჩასასვლელიც, თუმცა როგორც თავად სახლში, ასევე მის ქვედა სათავსოში მოხვედრა ეზოდანაც შეიძლება, რომელიც შ. ხერხეულიძის ქუჩაზე გამოდის (სურ. 1).

სახლის ნახევარსარდაფი სამი მოზრდილი ოთახისგან შედგება. სამივე ოთახის კედლები მეტწილად შელესილია, თუმცა არაერთ ადგილას ჩამოცვენილი ბათქაშის ქვეშ, აგურისა და რიყის ქვის წყობის გარჩევაც იოლია. სამი ოთახიდან ორი ერთმანეთში გამავალია, ხოლო მესამე – იზოლირებული და მას ცალკე შესასვლელი კარი აქვს.

ჩვენთვის ყველაზე მეტად საინტერესო სწორედ ეს უკანასკნელია. როგორც სახლის ამჟამინდელმა მეპატრონემ აღნიშნა, ადრე მასში აფთიაქი იყო განთავსებული. გარკვეულ სიმაღლეზე, კედელზე, დღესაც თვალნათლივ შეიძლება იმ ადრე არსებული ჰორიზონტალური ტიხრის კვალის დანახვა, რომელიც - ფართო, მაღალ და ნათელ ინტერიერს (ჭერის სიმაღლე მიახლოებით 5 მეტრია) ორ სართულად ჰყოფდა. მეტიც, განივ კედლებზე, სართულშუა გადახურვის კოჭების ბუდეებიც იკითხება. თითოეულ მხარეს სამ-სამი.

ინტერიერში მოსახვედრად ადამიანი საშუალო ზომის კარის მეშვეობით ჯერ მცირე ბაქანზე აღმოჩნდება, რის შემდეგაც ფიცრებისაგან სახელდახელოდ დამზადებული კიბის ხუთი-ექვსი საფეხურის საშუალებით ნახევარსარდაფში აღწევს. ეჭვგარეშეა – ბაქანიცა და კიბეც ბოლოდროინდელია. ინტერიერი, ქუჩის ფასადის მხრიდან, სამი მოზრდილი სარკმლის საშუალებით ნათდება. მართკუთხა ფორმის მქონე, ფართოწირთხლებიანი სამივე სარკმელი ნიშების თავზე – მეორე სართულის დონეზეა განთავსებული. ამავე დონეზეა კიდევ ერთი სარკმელი, ოღონდ – გრძივ კედელზე, კუთხისკენ არსებული ნიშის თავზე. მეორე სართულის დონეზე, სხვა ღიობები დღესდღეობით არ მოჩანს. ამის მიუხედავად, ქუჩის მხარეს მდებარე სამი სარკმლიდან შემოსული დღის სინათლე იმდენად ძლიერი და უხვია, რომ მთელს ინტერიერში მკვეთრ აქცენტებს სვამს.

ოთახი პირველ სართულზე ოთხივე მხრიდან ნიშებითაა დანაწევრებული, ხოლო მათი დამასრულებელი თაღი ზოგან შეისრულია, ზოგან კი ნახევარწრიული; არის ბუხარიც. ნიშები კედლებზე შემდეგი ინტენსივობითაა განლაგებული: სამი ნიშა, მეორე სართულზე არსებული, ქუჩის მხარეს გამავალი სამი სარკმლის ქვეშ, სიმეტრიულადაა განთავსებული. სამი ნიშაა აგრეთვე განივ კედელზეც, სწორედ იქ სადაც მეორე სართულზე მხოლოდ ერთი სარკმელია გაჭრილი; ამ კედლის მოპირდაპირედ კი ასევე სამი ღიობიდან, ორი ნიშაა, ერთი კი ბუხარი. ეს უკანასკნელი ნიშებისგან ფორმითაც განსხვავდე-

ბა; მომცრო და ნახევარწრიული ფორმის მქონე, იგი სიმაღლეში წაგრძელებული მართკუთხა ფორმის მოჩარჩოებაშია ჩასმული და კედლის განაპირას, კართან ახლოს მდებარეობს. სწორედ კარის ღიობის არსებობის გამოა ასევე ისიც, რომ მეოთხე კედელზე მხოლოდ ერთადერთი ნიშაა გამოკვეთილი (სურ. 2).

აქვე ისმის კითხვა, იმ შემთხვევაში, თუ ინტერიერი ორ ნაწილად იქნებოდა გაყოფილი, როგორი იქნებოდა პირველი სართულის გადახურვა და როგორ შეეძლო ადამიანს მეორე სართულზე მოხვედრა? ეჭვეგარეშეა, რომ პირველი სართულის გადახურვა ბრტყელი იყო. შესაძლო კამაროვანი გადახურვის არსებობაზე პრაქტიკულად არაფერი მიგვანიშნებს. ამ შემთხვევაში ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ მეორე სართულის იატაკი, პირველი სართულისათვის ჭერი იქნებოდა. გამოთქმულ მოსაზრებას, კედლის შუა წელზე არსებული სართულშუა კოჭების ბუდეების კვალიც ადასტურებს. ამასთანავე, ალბათ, კარის ღიობიდან კიბის რამდენიმე საფეხური ქვევით, პირველი სართულისაკენ მიმართებოდა, ხოლო რამდენიმეს – ზევით, მეორე სართულზე ავყავდით.

როგორიდა იყო განათება? დღესდღეობით პირველ და მეორე სართულს შორის ჰორიზონტალური გამყოფის არარსებობის გამო, სინათლე მთელს ინტერიერს თანაბრად ეფინება; სართულშუაგადახურვის არსებობის შემთხვევაში კი, ბუნებრივია, მეორე სართული უფრო ნათელი იქნებოდა ვიდრე პირველი. ამ შემთხვევაში პირველი სართულისათვის ძირითად განათების წყაროდ მხოლოდ კარის ღიობი ჩაითვლებოდა. ამავდროულად, ალბათ, არც ისაა შემთხვევითი, რომ ბუხარი კარის ღიობთან ახლოსაა, იქ სადაც პირველ და მეორე სართულს შორის თავისუფალი სივრცეა. საფიქრებელია, ბუხარი არამარტო პირველი სართულის, არამედ მთელი ორსართულიანი სივრცისათვის იქნებოდა გათვალისწინებული.

ჩვენს მიერ აღწერილ ოთახს ვერც მოცულობით და ვერც სიმაღლით გაუტოლდება ამავე სარდაფის უკვე ზემოდ ნახსენები ორი, ერთმანეთში გამავალი ოთახი. ამ უკანასკნელებს განათებაც სუსტი აქვთ. ინტერიერში სინათლე ქუჩის მხარეს არსებული მართკუთხა ფორმის ორი სარკმლიდან და, საჭიროების შემთხვევაში, კარის ღიობიდან აღწევს.

ახალი იერუსალიმის ქ. №7 ორსართულიანი სახლის ნახევარსარდაფიც, შ. ჩიტაძის ქუჩაზე მდებარე სარდაფის მსგავსად, სამი ერთმანეთში გამავალი ოთახისგან, შეიძლება ითქვას, დარბაზისაგან შედგება, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ შ. ჩიტაძის ქუჩის სახლის სარდაფი ორ, ახალი იერუსალიმის ქუჩისა კი – ერთსართულიანია. კედლები აქაც მრავალრიცხოვანი შეისრული თუ მართკუთხა ფორმის ნიშებითაა დანაწევრებული; არის ბუხარიც; მრავლადაა ასევე, ნიშების თავზე განთავსებული მართკუთხა ფორმის, ფართოწირთხლებიანი სარკმლებიც. ინტერიერი მაღალი, ფართო და ნათელია, რაც ერთობლიობაში სივრცის მასშტაბურობას განსაზღვრავს. გადახურვა ბრტყელია - ხისა. შესასვლელი ორია – ქუჩის მხრიდან და ეზოდან.

ამასთან მნიშვნლოვანია ისიც, რომ ახალი იერუსალიმის №7 სახლის სარდაფის ინტერიერი შეულესავია, კედლები აგურითა და ქვიშაქვითაა ამოყვანილი. ეს უკანასკნელი აგურის წყობაში ორგვარადაა ჩართული. ერთ შემთხვევაში ისინი – უსისტემოდ, აქა-იქაა განლაგებული; მეორე შემთხვევაში აგურისა და ქვიშაქვის ურთიერთმიმართება მხატვრულადაა გააზრებული: ქვიშაქვის

ხან ერთ ხან კი ორ ჰორიზონტალურ რიგს. აგურის რიგი მოჰყვება. დღეს-დღეობით შენობა უფუნქციოდაა მიტოვებული (სურ. 3, 4).

ამ სარდაფთა გვერდით კიდევ ერთი მისამართი უნდა აღვნიშნოთ – ე. შარტავას ქ. №18. სახლი ე. შარტავასა და ვ. კახნიაშვილის ქუჩების გადაკვეთაზე მდებარეობს. აქაც ერთსართულიანი სარდაფის ინტერიერის ოთხივე კედელი ნიშებითაა დანაწევრებული. მასაც, წინა ორივით, ორი შესასვლელი აქვს: ერთი ქუჩის მხრიდან, მეორე კი ეზოდან. ეზოს მხარეს არსებული კარიდან ჯერ გალერეა-დერეფანში აღმოჩნდებით და მხოლოდ შემდეგ შეაღწევთ ცენტრალურ სივრცეში. ქუჩის მხარეს არსებული შესასვლელი დღესდღეობით უქმია. უფუნქციოდაა კიბის ის 6 საფეხურიც, რომელიც ამ კარიდან ინტერიერში მიემართება. კიბის საფეხურებს როგორც მარჯვნიდან, ასევე მარცხნიდან იატაკიდან ჭერამდე რკინის გისოსები შემოუყვება. რა თქმა უნდა, რკინის ეს კონსტრუქცია ბოლო დროის დანამატია, ამასთან კი სრულიად გაურკვეველი დანიშნულებისაა. ინტერიერის უმეტესი ნაწილი პირწმინდადაა შელესილი, შეულესავი მხოლოდ ნიშებისა და ბუხრების ცალკეული ნაწილებია (სურ. 5, 6, 7, 8).

ძირითადი სივრცე გალერეასგან ორი სარკმლითა და ორი კარის ღიობითაა გამოყოფილი (მათგან ერთი დღესდღეობით უმოქმედოა), გალერიაშივეა წმინდა პრაქტიკული დანიშნულების ნიშა და ბუხარი. კარისა და სარკმლის ღიობით ცენტრალური ოთახი დამატებით (მეორად) განათებას იძენს, ძირითადი განათება კი სარდაფის სივრცეში იმ მართკუთხა სარკმლებიდან აღწევს, რომლებიც მრავალრიცხოვანი ნიშების თავზე რამდენიმე ადგილასაა გაჭრილი. ამის მიუხედავად, სარდაფში კარგად რისამე გარჩევა ხელოვნური განათების გარეშე პრაქტიკულად შეუძლებელია; საკმაოდ დიდი მოცულობის ოთახი სანახევროდ ბნელია.

კედლებზე არსებული ნიშები ორნაირია – ერთ შემთხვევაში მაღალი (თითქმის ჭერამდე), საშუალო სიგანის და ფორმით მართკუთხა, მეორე შემთხვევაში საკმაოდ დაბალი, მცირედ შეისრული ან ასევე მართკუთხა ფორმისა. როგორც ერთ, ასევე მეორე შემთხვევაშიც მართკუთხედის მკაცრი გეომეტრიულობა აგურის დეკორატიული წყობითაა შერბილებული: განიერი კუთხეები ოდნავ დახრილია, ხოლო ცეტრალური ნაწილი კი ამაღლებული – ე. წ. მშვილდა თაღის ფორმით.

როგორც ჩანს, თავის დროზე ამ ოთახში სულ მცირე ორი ბუხარი მაინც ფუნქციონირებდა. ისინი დღესდღეობით ამოლესილია, თუმცაღა მათი ნიშებისგან გარჩევა თვალისათვის ადვილია – ზომით ისინი მომცროა, ფორმით ნახევარწრიული შემოწერილობა აქვს, ზუსტად მათ თავზე კი საკვამურიც მოჩანს. ცენტრალური სივრცის გადახურვა ხისაა, ბრტყელი. სარდაფის სივრცე დაუნაწევრებელი და ერთიანია, თუმცაღა კიბის აქეთ-იქით მდებარე ლითონის კონსტრუქციას ერთგვარი დისონანსი შემოქავს მასში.

ამ ნაგებობასთან მიმართებით კიდევ ერთ დეტალს უნდა მივაქციოთ ყურადღება. არ არის გამორიცხული, დღესდღეობით ე. წ. გალერეა-დერეფანი თავის დროზე ბევრად უფრო მეტი ფართობის შემცველი ყოფილიყო. შესაძლოა მას აწინდელი ეზოს რაღაც ნაწილიც კი სჭეროდა. სხვა მხრივ, უბრალოდ გაუგებარია, რაღა საჭირო იყო ამ ვიწრო სივრცეში კიდევ დამატებითი ბუხრის

არსებობა, მაშინ როდესაც ძირითად ოთახში ბუხარი, სულ მცირე, ორი მაინ-ცაა – ხოლო გალერეა-დერეფანთან მაკავშირებელი ღიობები (ორი სარკმე-ლი, ორი კარი) კი მოსრდილი. გალერეა-დერეფნის დღევანდელი მოცულობა ბოლოდროინდელი გადაკეთების შედეგი ხომ არაა?

ქ. გორის სარდაფებიდან სივრცის დანაწევრების მხრივ განსხვავებულ სურათს ვხედავთ ა. წერეთლის ქ. № 24 სახლში. ნაგებობა ა. წერეთლისა და შ. ხერხეულიძის ქუჩების კუთხეში მდებარეობს, ხოლო სარდაფები ამ სახლის საძირკველის მთელ პერიმეტრს მიჰყვება. დღესდღეობით აქ სამი დამოუკიდე-ბელი სარდაფია. ამასთან, აქ არა ერთმანეთში გამავალი ოთახები, არამედ შუაში მოწყობილი თაღით დანაწევრებული, აგურით ნაგები უზარმაზარი სარდაფის ერთიანი, გაუტიხრავი სივრცე გვაქვს. აგურის რიგები ერთი მე-ორის მიყოლებით ჰორიზონტალურადაა დალაგებული. ნიშებისა და თაღების ნახევარწრიული ფორმები კი ვერტიკალური წობითაა გამოყოფილი. კედლის წყობაში მცირე მხატვრული ელემენტი შემოქავს აგურისა და რიყის ქვის ურთიერთმიმართებას. სარდაფის გრძივ კედელბზე იატაკიდან ჭერამდე ორ რიგ აგურს ერთი რიგი რიყის ქვა მოყვება. ინტერიერი მთლიანად შეთეთრე-ბულია. გადახურვა კამაროვანია (სურ. 9, 10).

წერეთლის ქუჩის მხრიდან სარდაფში ორი დამოუკიდებელი ჩასასვლელია და მას ორი სხვადასხვა მეპატრონე ჰყავს. სარდაფთა ამ ნაწილში მოხვედრა ეზოს მხრიდან არსებული შესასვლელითაც შეიძლება. ამ ორი სარდაფიდან მე მხოლოდ ერთ-ერთში მოვახერხე მოხვედრა. მოეინახულე რიგით მესამე, შ. ხერხეულიძის ქუჩის პირზე გამომავალი სარდაფიც, რომელსაც შესასვლელი მხოლოდ ოთახის ინტერიერის იატაკიდან აქვს. ქ. გორში ამგვარი მაგალითი ჩემს მიერ ხსენებულ სარდაფებს შორის ჯერ-ჯერობით ერთადერთია. ამ მხრივ იგი ანალოგიას ჰპოვებს ქ. თბილისის სარდაფებთან, რომლებშიც შესასვლელი უმეტესწილად სახლის ინტერიერიდანაა მოწყობილი. სხვა მხრივ კი ა. წერეთ-ლის № 24 სახლის საძირკველში არსებული სარდაფები ერთიმეორის მსგავსია (ერთიანი სივრცის შუაში მოწყობილი თაღი, კამაროვანი გადახურვა, დამოუკი-დებელი განათების წყარო, კედლის სიღრმეში გაჭრილი ნახევარწრიული ნიშე-ბი, კედლის წყობის ხასიათი).

ა. წერეთლის ქუჩაზე კიდევ ერთი სარდაფი იმსახურებს ყურადღებას – № 5/9 სახლი. ამ სახლის სარდაფში მოსახვედრად ხვეული კიბის დაახლოე-ბით ათი საკმაოდ მაღალი საფეხური უნდა ჩაიაროთ, ინტერიერში მოხვედრი-სას სიბნელეს თვალი უნდა შეაჩვიოთ და მხოლოდ ამის შემდეგ აღიქვათ, რომ უზარმაზარ სივრცეში იმყოფებით. სივრცე იმდენად დიდია როგორც სიგანით, ასევე სიგრძითა და სიმაღლით, რომ მას ვერც ერთი ზემოხსენებუ-ლი სარდაფი გაუტოლდება. ერთიანი სივრცე თაღედის საშუალებით, რომელთა კედლის ბურჯები პირდაპირ მიწიდან იწყება, ორ ნაწილად იყოფა. შესაბამის-ად, ეზოს მხარეს არსებული ნაწილი ბნელია, განათების გარეშე, ხოლო ქუჩის მხარეს გამავალი ნაწილი ოდნავ ნათელი. თუმცა, როგორც ჩანს, თავის დროზე სარდაფში სინათლე ფანჯრის ღიობებიდან საკმაო რაოდენობით აღწევდა. საქმე ისაა, რომ დღესდღეობით ტროტუარის დონე ამაღლებულია, რის გამოც ინტერიერში დღის განათება მხოლოდ რამდენიმე ლოკალურ ადგილს, საკ-მაოდ სუსტი ნაკადით წვდება. სარდაფის კედლები აქაც მრავალრიცხოვანი

ნიშებითაა შემკული. ნიშების ფორმა სხვადასხვაა – ზოგან შეისრული, ზოგან კი მართკუთხა. სარდაფი აგურითაა ნაგები. ერთგვარ მხატვრულ ელემენტად აქაც აგურისა და რიყის, ანდა აგურისა და ფლეთილი ქვის ჰორიზონტალური რიგებია გამოყენებული. ა. წერთლის № 24 სახლის მსგავსად ინტერიერი აქაც შეთეთრებულია (სურ. 11, 12, 13, 14).

თვალსაჩინოებისათვის უნდა განვიხილოთ ასევე ე. შარტავას ქუჩის №7,7ა სარდაფებიც. ეს სარდაფები ერთმანეთთან გარკვეულ მსგავსებას ავლენს: ორივე წაგრძელებული სწორკუთხედის გეგმარებისაა, ჭერი ორივე მათგანისა ბრტყელია – ხისა, ფანჯრის ღიობები ოთხკუთხაა, განიერი წირთხლებით, აგურითა და რიყის ქვით ნაგები. სარდაფს აქვს ნიშები და ბუხრები. განსხვავება მათ შორის ისაა, რომ № 7სახლის სარდაფის ინტერიერში ავთენტური ნაწილი მეტია, ხოლო № 7ა მეპატრონეს კედლების ერთი ნაწილი შეულესავს. ამის მიუხედავად აშკარაა, რომ ორივე სარდაფი ერთი პერიოდშია აგებული და ერთი მხატვრულ-სტილისტური ხედვითაა გააზრებული. თავად სახლის მეპატრონეები მათ XIX საუკუნის შუა წლებით ათარიღებენ და მშენებლებად საკუთარ წინაპრებს ასახელებენ.

ამ უკანასკნელთა იდენტურობამდე მსგავსია რუსთაველის ქ. №21-ის კუთვნილი სარდაფიც – გეგმარებით, ფანჯრების ღიობების ფორმით, ხის ბრტყელი გადახურვით, სინათლის ერთნაირი ინტენსიეობით; ამავე დროს, არსებობს მცირე სხვაობებიც – თუ ე. შარტავას ქუჩის სარდაფების ინტერიერი აგურისა და რიყის ქვითაა ნაგები, შ. რუსთაველის ქუჩაზე მდებარე სარდაფში რიყის ქვა ჭარბობს, ფანჯრების ღიობებიც მცირეა, არ ჩანს ბუხარიც. ამის მიუხედავად, სტილისტური თვალსაზრისით სამივე სარდაფი ერთ რიგში შეგვიძლია განვიხილოთ.

და ბოლოს, ციხის უბანში – ბახტრიონის ქ. № 13/17 მდებარე სახლის ინტერიერი. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მხოლოდ სარდაფის ხსენება, ალბათ, არ იქნება მართებული. აქ სივრცე ორ ნაწილადაა გაყოფილი, პირველი სართული თავდაპირველად მართლაც სარდაფად შეიძლება აღვიქვათ, რომელიც შიდა კიბით მეორე სართულს უკავშირდება. მეორე სართულის სივრცე კი სარდაფზე მეტად დარბაზის ასოციაციას იწვევს (სურ. 15, 16, 17, 18).

თავად სახლი გორის ციხის ძირში, მთის ფერდობის დასაწყისში მდებარეობს. გარედან სახლს ავთენტური თითქმის აღარაფერი აქვს. მეორე სართული მთლიანად ახალი აგურითაა ნაშენი, სულ რამდენიმე წლის წინაა გაკეთებული ლითონ-მინის კონსტრუქციის შესასვლელი კარიც, ლითონისავეა მეორე სართულზე არსებული აივნის კარკასიც. ერთადერთი, რაც სახლის სიძველეზე მიგვითითებს, ესაა მასიური და ქვის უსწორმასწორო კვადრებით ამოყვანილი პირველი სართულის კედლის ნაწილი, რომლშიც აქა-იქ აგურის წყობაც გაირჩევა.

ამის საპირისპიროდ, ინტერიერში სხვა სურათი გხვდება. მას შემდეგ, რაც ადამიანი რკინის კარის ზღურბლს გადააბიჯებს, იგი თავდაპირველად აგურითა და ქვის მასიური კვადრებით ნაგებ მომცრო ინტერიერში აღმოჩნდება. პირველი, რაც თვალში მოგხვდებათ, ესაა ხელმარჯვნივ მდებარე, ოთხკუთხა მოჩარჩოებაში ჩასმული, სიმაღლეში მცირედ შეისრული, თაღოვანი კარის ღიობი – დაახლოებით ისეთივე, როგორიც დავით გარეჯაში, წმ. დავითის ლავრის

შესასვლელი კარი, ან თუნდაც გორის ციხის ცენტრალური კარიბჭეა. კარის ზღურბლს უკან რომ მიიტოვებთ, თუ 3 საფეხურს აიელით, ზედა დარბაზში აღმოჩნდებით, ხოლო ხელმარცხნივ არსებულ 6-7 საფეხურს თუ ჩაუყვებით – კვადრატული გეგმარების სივრცეში, რომლის აგურით ნაგებ კედლებში ქვის დიდი კვადრებიცაა ჩართული. ოთხი კედლიდან დღესდღეობით ორი შელესილია – თუმცა სიმაღლეში წაწვეტებული ნიშები სარდაფის ოთხივე კედელზე ნათლად განირჩევა. ჭერი ბრტყელია; რასაკვირველია, ის მეორე სართულის იატაკიც არის.

განსხვავებული სურათი გხვდება მეორე სართულზე – აქ აგურით ნაგები წაგრძელებული, ფართო და მასშტაბური სივრცეა, რომელიც შეისრული თაღების რიტმით ნაწევრდება. კედლები სადაა, ყოველგვარი თახჩებისა და ნიშების გარეშე, სივრცე მასშტაბური; დღის სინათლე ინტერიერში ორი დიდრონი, ოთხკუთხა სარკმლიდან აღწევს.

ამავე დროს, მას შემდეგ, რაც სივრცეს სრულფასოვნად შეიგრძნობთ და აღიქვამთ, ნათელი გახდება, რომ სახლის ეს ნაწილი უბრალოდ დღესდღეობით ორად გაყოფილი ერთი მაღალი დარბაზია. აშკარაა, რომ პირველ სართულზე ჩასასვლელი ხის კიბეები თანამედროვეა და ამავე დროისაა პირველი სართულის ჭერი, იგივე მეორე სართულის იატაკი. სხვაგვარად უბრალოდ შეუძლებელია, ვინაიდან პირველი სართულის ჭერი პირდაპირ ნიშების თავზეა დაბჯენილი, სივრცე თითქოს ზევიდან „გაწევება". უცნაური და არალოგიკურია ისიც, რომ ქუჩის მხარეს გამავალი ორი სარკმლის წირთხლი მეორე სართულის იატაკს ადგება. სამწუხაროდ, სახლის 1913 წლის გეგმაზე სარდაფის სართული რატომღაც მითითებული არ არის. ბუნებრივია, ამ საკითხს, მეტი დაზუსტება და დასაბუთება ესაჭიროება, თუმცა კი წინასწარული დაკვირვების შედეგად მაინც ვფიქრობ, რომ ეს ერთი დარბაზია, ბოლო დროს ორსართულად გატიხრული.

ინდივიდუალურია, ამასთან ერთად კი, ჩვენს მიერ აღწერილ სხვა სარდაფებთან ბევრი საერთო მახასიათებელიც აქვს ბახტრიონის ქ. № 13/17 მდებარე შენობას. ყველაზე საინტერესო ამ ნაგებობაში ისაა, რომ მასში ყველა ის ნიშან-თვისებაა თავმოყრილი, რაც ზემოდ აღწერილი თითოეული სარდაფისათვის იყო მახასიათებელი. ეს უკანასკნელნი შეიძლება ასე დავაჯგუფოთ:

ა) ბრტყელი გადახურვის მქონე, კედლის ნიშებითა და ბუხრებით დანაწევრებული ერთი ან რამდენიმე ერთმანეთში გამავალ ოთახებად მოაზრებული სარდაფები, და ნახევარსარდაფები. ამ ტიპის ნაგებობები ძირითადად ერთ სართულიანია (შარტავას ქ. №7,7ა,18; რუსთაველის ქ. №21, ახალი იერუსალიმის ქ. №7), თუმცა გხვდება ორ- სართულიანი ვარიანტიც (ჩიტაძის ქ. №3).

ბ) კამაროვანი გადახურვის მქონე, თაღებით გატიხრული დარბაზის მსგავსი სივრცის მქონე სარდაფები (წერეთლის №24).

გ) სარდაფები, რომელშიც ორივე ტიპისათვის მახასიათებელი ნიშან-თვისებებია შერწყმული (ბახტრიონის ქ. 13/17, წერეთლის № 5/9).

კამაროვანი გადახურვის მქონე არც ერთ სადაფს ოთკუთხა ფორმის სარკმლები არ აქვს. სარკმლის ოთხკუთხა ფორმა, ჩვენს შემთხვევაში ხაზგასმულად მხოლოდ ბრტყელი გადახურვის მქონე სარდაფების კუთვნილებაა. ბახტრიონის ქუჩაზე მდებარე სახლის სივრცე კამაროვანია, ქუჩის პირზე გამავა-

ლი ფართო წირთხლებიანი სარკმლები კი ოთკუთხა, ისეთივე როგორც ეს შ. ჩიტაძისა თუ შოთა რუსთაველის ქუჩებზე მდებარე სარდაფებს აქვთ. და პირიქით, ბრტყელი გადახურვა აქვს წერეთლის ქ. №5/9 სახლის სარდაფს. სამაგიეროდ, მისი სივრცე მასიურ ბურჯებზე მდგარი თაღედით ორ ნაწილადაა გაყოფილი. ამგვარი მაგალითი, ბრტყელ ჭერიანი სარდაფებსათვის – არატიპიურია.

გარდა გეგმარებისა და სტილისტური მახასიათებლებისა, ამ სარდაფებს სხვა საერთო ნიშნებიც აქვს. ესაა საშენი მასალაა. უმეტეს შემთხვევაში, ეს აგურია, თუმცა გხვდება აგურისა და რიყის ქვის, ანდა აგურისა და ქვიშაქვის მონაცვლეობაც.

ქ. გორის სარდაფთა პირველადი, სავარაუდო დათარიღებისა და მათი შესაძლო თავდაპირველი ფუნქციის დასადგენად, პირველ რიგში, იმ პარალელური მასალების მოძიებაა საჭირო, რომლებიც მეცნიერულად უკვე შესწავლილია. ასეთად ჩვენ ქ. თბილისის სარდაფები გვევლინება, რომელსაც წლებია ქ-ნი მაია მანია იკვლევს. წინდაწინვე შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ორი უძველესი ქალაქის მიწისქვეშა ნაგებობების შედარებითი ანალიზი არაერთ მნიშვნელოვან და დღემდე უცნობ ასპექტს გამოამზეურებს.

მ. მანია კალა-ისნის ტერიტორიაზე მდებარე სარდაფების სტილისტური ანალიზის საფუძველზე, დასაბუთებულად ათარიღებს და ცალკე ჯგუფებად გამოჰყოფს XVII, XVIII და XIX საუკუნეების სარდაფებს. ჩვენ, ამჯერად, რამდენიმე მათგანს განვიხილავთ – ესაა ასკანას ქ. №10/1 (XVII ს.), ბ. ახოსპირელის III ჩიხი №1/17 (XVIIIს), ფერისცვალების ქ. №6 (XVIII ს.).

ასკანას ქ. №10/1 – თბილისის უძველეს უბან კალაში მდებარე ამ სარდაფისაგან ავთენტური მხოლოდ ორი განივი კედელია, სიგრძივი კედლები და გადახურვა კი ბოლო დროსაა შექმნილი. სარდაფში მოხვედრა მხოლოდ და მხოლოდ სახლის პირველი სართულის იატაკში მოწყობილი ჩასასვლელით შეიძლება. სხვა შესასვლელი სარდაფს არ აქვს; მეტიც, სარდაფში შესასვლელად მისადგმელი კიბე და გასანათებელი ელექტრომოწყობილობაა საჭირო.

სახლის პირველი სართულის იატაკის 3 – 4 მეტრით ქვემოთ ადამიანი ჯერ ვიწრო დერეფანში აღმოჩნდება, ხოლო 10-15 ნაბიჯის გადადგმის შემდეგ კი ხელმარცხნივ არსებული ღიობის მეშვეობით მომცრო, ოთხკუთხა გეგმარების სივრცეში. დღესდღეობით ამ სივრცეს ბეტონის ბრტყელი გადახურვა აქვს – ეს პირველი სართულის იატაკია. ბეტონისაევეა სიგრძივი კედლებიც – ეს უკვე სახლის საძირკველის კედლებია. შესასვლელიც სწორედ ერთ-ერთ მათგანშია მოწყობილი. სარდაფის ძველი ორი, განივი კედელი აგურითა და ქვიშაქვითაა ნაგები. ორივე კედელზე, იატაკიდან დაწყებული, კედლის შუა წელამდე შეისრული თაღებია ამოყვანილი. დღსდღეობით ისინი აგურითაა ამოესებული. აგური, რომელითაც კედლებია ამოყვანილი და თაღების შემავსებელი აგური ერთმანეთისაგან როგორც ფერით, ასევე, ზომითა და სისქითაც განსხვავდება. არ არის გამორიცხული, თავის დროზე ეს თაღებიც გახსნილი ყოფილიყო.

დღესდღეობით სარდაფის პირველდელ გეგმარებაზე საუბარი ძნელია. სახლის მეპატრონის გადმოცემით, სულ რაღაც 3 - 4 წლის წინ სარდაფს ჯერ კიდევ გუმბათური გადახურვა ჰქონია.

ასკანას ქუჩისაგან განსხვავებით, ფერისცვალების ქუჩის №6 და ბ. ახო-

სპირელის III ჩიხის №1/17 სახლების სარდაფებში ავთენტური ნაწილი ბევრად მეტია. ამასთანავე, გარკვეული ვარიაციების მიუხედავად, დიდია მსგავსება თავად ამ ორ სარდაფს შორისაც. ორივე სარდაფი აგურითაა ნაგები; ფართო და ერთიანი სივრცე ორივეგან თაღებითაა დანაწევრებული, გადახურვა ორივეგან კამაროვანია. ანალოგიურია კედლებზე არსებული, იატაკიდანვე დაწყებული, დაახლოებით ერთი მეტრი სიმაღლის კედლის ნიშები, ბუხარი და ორივეგან კედლის შუა წელის სიღრმეში ირიბად შეჭრილი თითო-თითო ნახევარწრიული ნიში.

განსხვავება მათ შორის რამდენიმეა:

I. სარდაფის მოცულობა – ფერისცვალების ქუჩაზე არსებული სარდაფი ბევრად მცირეა, ვიდრე ბ. ახოსპირელის ქუჩისა.

II. შესასვლელი ადგილი – ფერისცვალების ქუჩაზე მდებარე სარდაფს შესასვლელი ეზოს მხრიდან აქვს, ბ. ახოსპირელის ქუჩისას კი მხოლოდ სახლის იატაკიდან.

III. სარდაფების ფიზიკური მდგომარეობა – ფერისცვალების ქუჩის სარდაფი უკეთაა შემონახული – იგი მშრალია და მასში სინესტის კვალი არ შეიმჩნევა, ბ. ახოსპირელის ქუჩის სარდაფის უმთავრესი პრობლემა კი სინესტეა.

IV განათება – მიუხედავად იმისა, რომ სარკმლები არც ერთ სარდაფს აქვს და არც მეორეს, ბ. ახოსპირელის III ჩიხი №1/17 სახლის სარდაფი სრულიად ბნელია, ფერისცვალების ქუჩისა კი შედარებით ნათელი, მასში დღის სინათლე საჭიროების შემთხვევაში კარის ღიობიდან აღწევს.

არსებული განსხვავებების მიუხდავად, მ. მანია ორივე სარდაფს სტილისტური თვალსაზრისით XVIII საუკუნით ათარიღებს. ამასთანავე დასძენს, XVII-XVIII საუკუნის თბილისური სარდაფების უმეტესობას სამეურნეო დანიშნულება ჰქონდათ. ისინი, მისი აზრით, უმეტესწილად სურთათ-სანოვაგის შესანახად გამოიყენებოდა, თუმცა ხშირ შემთხვევაში სარდაფებში დუქან-სახელოსნოებიც იყოო განთავსებული, გხვდება ასევე სარდაფი-მარანი, მიწაში ჩაფლული ქვევრებით. ყოველივე ამის შემდეგ კი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ზოგჯერ სარდაფებს საცხოვრებელი ფუნქციაც ექნებოდათ.

რა ვითარებაა ამ მხრივ ქ. გორში? ქ. თბილისისა და ქ. გორის სადრაფებს თუ შევადარებთ ერთმანეთს, თვალნათლივ დავინახავთ, მსგავსებასაც და სხვაობებსაც.

ა) მსგავსია მათი მდებარეობა – ყველა ჩვენს მიერ აღწერილი სარდაფი ისტორიულ უბანში, დღესდღეობით დაცული ზონის ტერიტორიაზე მდებარეობს.

დღევანდელი მდგომარეობით ქ. გორში არსებობს ორი ზონა – ძეგლთა დაცვისა და განაშენიანების რეგულირების.

ძეგლთა დაცვის ზონის საზღვრებია: ი. ჭავჭავაძის და დ. გურამიშვილის ქუჩების გადაკვეთიდან, დ. გურამიშვილის ქუჩით მდ. მეჯუდამდე, მდ. მეჯუდის მარცხენა სანაპიროთი ქუთაისის ქუჩის გადაკვეთამდე, ქუთაისის ქუჩით ი. სტალინის გამზირის მარჯვენა განშტოების გადაკვეთამდე, ი. სტალინის გამზირით შ. ხერხეულიძის ქუჩის გადაკვეთამდე, შ. ხერხეულიძის ქუჩა გ. ცაბაძის ქუჩის გადაკვეთამდე, გ. ცაბაძის ქუჩა ი. ჭავჭავაძის ქუჩის გადაკვეთამდე, ი. ჭავჭავაძის ქუჩა დ. გურამიშვილის ქუჩის გადაკვეთამდე.

განაშენიანების რეგულირების ზონის საზღვრებია: ძველი ხიდიდან მტ-

კვრის მარცხენა სანაპიროთი მდ. ლიახვის შესართავამდე, დასავლეთით მდ. ლიახვის მარცხენა სანაპიროთი ალექსანდრე ჯავახიშვილის ქუჩის გადაკვეთამდე, ა. ჯავახიშვილის ქუჩით ცხინვალის გზატკეცილამდე და ქარხანა „გორიხელსაწყოს" ჩრდილოეთი საზღვრით ვ. კახნიაშვილის ქუჩამდე, კახნიაშვილის ქუჩა გ. ჭანტურის და *ბაგრატიონის* ქუჩების გადაკვეთამდე, ბაგრატიონის ქუჩა თამარ მეფის ქუჩის გადაკვეთამდე, თამარ მეფის ქუჩა შაფთოშვილის ქუჩამდე, შაფთოშვილის ქუჩა მ. გორკის ქუჩის გადაკვეთამდე, მ. გორკის ქუჩა ძველ ხიდამდე, ძველი ხიდის ჩათვლით.

შესაბამისად, ჩვენს მიერ განხილული სარდაფები შემდეგნაირად ნაწილდება:

I – შ. ჩიტაძის ქ. №3, ა. წერეთლის №№5/9, 24 და ბახტრიონის ქ. 13/17 – ძეგლთა დაცვის ზონის საზღვარში მდებარეობს.

II – ჟ. შარტავას ქ.№7,7ა და 18, რუსთაველის №21 და ახალი იერუსალიმის ქ. №7 მდებარე სარდაფები განაშენიანების რეგულირების ზონის საზღვრებშია განთავსებული.

თბილისის სარდაფები კი (ასკანას ქ. №10/1, ბ. ახოპირელის III ჩიხი №1/17, ფერისცვალების ქ. №6) დედაქალაქის უძველეს ნაწილში – კალასა და ბეთლემის უბანში მდებარეობს.

ბ) მცირე ვარიაციების მიუხედავად, ერთიმეორის მსგავსია როგორც ცალკეული არქიტექტურული ფორმები, ასევე ინტერიერის მხატვრული ფორმები.

ასე, მაგალითად, თუ ქ. თბილისის ფერისცვალების ქ. №6 და ბ. ახოპირელის III ჩიხის №1/17 და ქ. გორის ა. წერეთლის ქ. №24 სახლების სარდაფებს შევადარებთ მათ მოცულობაში სხვაობას იმთავითვე დავინახავთ. თბილისური სარდაფები მოცულობით უფრო მცირეა, ხოლო ქ. გორისა სიგრძე-სიგანით ბევრად მეტი.

სამაგიეროდ იდენტურია კონკრეტულად ამ სარდაფთა:

I – სივრცით-კომპოზიციური წყობა – ერთიანი სივრცე თაღების საშუალებით ნაწევრდება;

II – კედელის სიღრმეში ირიბად გაჭრილი ნახევარწრიული ფორმის ნიშა.

მიუხედავად იმისა, რომ თბილისურ სარდაფებში მათი რაოდენობა მცირეა – ინტერიერში მხოლოდ თითო-თითო ასეთი ნიშაა გაჭრილი, ქ. გორში ა. წერეთლის ქუჩაზე არსებულ სარდაფებში კი პრაქტიკულად მთელი სიგრძივი კედლია დანაწევრებული. ეჭვგარეშეა, მხატვრული მოტივი – ერთია.

გ) სარდაფები ერთი და იმავე მასალითაა აგებული (აგური, რიყის ქვა, ქვიშაქვა);

აგურითაა ნაგები ქ. თბილისში ფერისცვალების ქ. №6 და ბ. ახოპირელის III ჩიხი № 1/17 და გორის სარდაფთა უმეტესობა.

აგურისა და ქვიშაქვის შერეული წყობა გხვდება ქ. თბილისში ასკანას ქ. №10/1 და ქ. გორში ბახტრიონის ქ. №13/17

დ) ცალკეულ შემთხვევებში იდენტურია აგურისა თუ ქვის წყობის ხასიათი. ასე, მაგალითად, ქ. თბილისში ასკანას ქ. №10/1 სახლის სარდაფის აუთენტურ ორ განივ კედელზე აგურის სიმაღლეზე დაწყობილ და ირიბად გადახრილ ორ რიგს შორის ქვიშაქვის მასიური ფილები უსისტემოდაა დალაგებული. ანალოგიურადაა ნაშენი ქ. გორში ბახტრიონის ქ. №13/17 სახლის

ეზოს კედლის ნაწილიც.

რამდენიმე მუხლად შეიძლება დავაჯგუფოთ განსხვავებებიც:

ა) როგორც მ. მანია აღნიშნავს, თბილისური ადრეული (გვიან შუასაუკუნეებრივი) სარდაფების მოხაზულობა არ ემთხვევა მასზე დაშენებული სახლის პერიმეტრს. ისინი, ამასთანავე მცირე ზომისაა და XIX საუკუნეში აშენებული სახლის კონტური ჭარბობს სარდაფისას.

ქ. გორში ასე არაა: უმეტეს შემთხვევაში, სარდაფის პერიმეტრი, ემთხვევა სახლისას. (ე. შარტავას ქუჩა № 18, შ. ჩიტაძის ქ. № 3, ახალი იერუსალიმი ქ. № 7, ა. წერეთლის ქ. № 24 სახლების სარდაფი).

ბ) სხვაგასხვაგვარადაა გადაწყვეტილი ქ. გორსა და ქ. თბილისში განათების საკითხი.

ქ. თბილისში სრულიად ბნელი, ყოველგვარ ბუნებრივ განათებასაა მოკლებული ასკანას ქ. №10/1 –სა და ბ. ახოპირელის III ჩიხი №1/17 –ს სარდაფები. შედარებით განსხვავებული მდგომარეობაა ფერისცვალების ქ. №6; მიუხედავად იმისა, რომ ფანჯრის ღიობი არც ამ სარდაფს აქვს, როგორც ითქვა, კარიდან შემოსული სინათლე დღის განმავლობაში მცირედად, მაგრამ მაინც ანათებს სივრცეს.

სხვა სურათი გხვდება ქ. გორში. აღწერილი სარდაფებიდან ისეთი თითქმის არც შემხვედრია, რომელსაც დამოუკიდებელი სინათლის წყარო არ ჰქონდეს; მიუხედავად იმისა, რომ დღესდღეობით მიწის დონე ამაღლებულია და ღიობებიდან შემოსული სინათლე პრაქტიკულად ვერაფრს იძლევა, ფაქტია, რომ მშენებელებს თავის დროზე ფანჯრის ღიობები არაერთ ადგილას გაუთვალისწინებიათ და გაუჭრიათ კიდეც. ასეა, მაგალითად, წერეთლის ქუჩა № 24, ე. შარტავასა და ვ. კახნიაშვილის ქუჩების კუთხის სარდაფები.

ამასთან ერთად, დღესაც მოიპოვება ისეთი სარდაფებიც, სადაც ღიობებიდან შემოსული სინათლე კვლავაც მიზანმიმართულად მუშაობს. ესაა, შ. ჩიტაძის ქ. № 3, ე. შარტავას ქ. № 7, 7ა 18; შოთა რუსთაველის ქ. № 21, ახალი იერუსალიმის ქ. № 7.

გ) თბილისური სარდაფების უმეტესობას ჩასასვლელი ან თავად სახლის იატაკის დონიდან ან ეზოდან აქვს. ქ. გორის სარდაფებს კი შესასვლელი ორი აქვს, პირველი – ქუჩის მხარეს, როგორც წესი, საგანგებოდ აქცენტირებული, ხოლო მეორე – ეზოს მხრიდან.

ქ. თბილისის ჩვენს მიერ განხილული სარდაფებიდან ეზოდან შესასვლელი მხოლოდ ფერისცვალების ქუჩაზე მდებარე სარდაფს აქვს (თუმცა, ამგვარი სხვა მაგალითები ქ. თბილისში მრავლადაა), ხოლო ბ. ახოსპირელის და ასკანას ქუჩების სახლთა სარდაფებში მოხვედრა მხოლოდ და მხოლოდ სახლის იატაკის დონიდან შეიძლება.

ქ. გორში ასეთი მაგალითი ჯერ-ჯერობით ორი გვაქვს. I – ა. წერეთელის №24 – სახლის მესამე სარდაფი, რომელშიც ჩასასვლელი სახლის ინტერიერის იატაკიდანაა მოწყობილი. II – ციხის უბანში, ბახტრიონის ქუჩაზე მდებარე სახლი. აქაც შესასვლელი მხოლოდ ერთია, ქუჩის მხრიდან, საიდანაც შემდგომ არამარტო სარდაფში, არამედ თავად სახლის შიგნითაც შეიძლება მოხვედრა.

დ) გორში არსებულ სარდაფთა უმეტესობა მასშტაბურია (ყველაზე მცირე

მოცულობის ნაგებობისაც კი) და მათი სივრცობრივი გადაწყვეტა ბევრად უფრო სასეიმო და რეპრეზენტატიული. ეს ყოველივე გარდა სარდაფთა ზომებისა, კედლის წყობის ხასიათსა და ინტერიერის სხადასხვა ფორმის ნიშებით, ბუხრებითა და თაღებით დანაწევრებაშიც ვლინდება, რითაც ერთობლიობაში სათანადოდ გააზრებული მხატვრულ-არქიტექტურული ინტერტიერი იქმნება. თბილისში, უპირველეს ყოვლისა, სარდაფთა მცირე მოცულობა და მათი შედარებით კამერული ხასიათი ხვდება თვალს.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე ვფიქრობ, რომ ქ. გორის ისტორიული უბნის ძირითადად XIX-XX საუკუნის მიჯნის და უფრო მოგვიანო ხანის განაშენიანების ქვეშ, ჯერ კიდევ შემორჩენილია უფრო ადრეული ფენაც. აშკარაა, რომ აღწერილ საცხოვრებელ სახლთა უმეტესობა მე-20 საუკუნის დასაწყისშია ნაგები, მაშინ როდესაც მიწისქვეშ არსებული მათი სარდაფები და ნახევარსარდაფები, როგორც საშენი მასალით, ასევე მხატვრული გადაწყვეტით „თავისი" სახლისაგან სრულად განსხვავებულია. ასეა ჩვენს მიერ აღწერილ ყველა ნაგებობაში, თუმცაღა აღწერილი შენობებიდან განსაკუთრებული მაინც ბახტრიონის №13/17 სახლის ინტერიერია. ეჭვგარეშეა, ქვის შეისრულთაღოვანი კარი აქ არსებული შენობის უძველესი ნაწილია, რომელსაც ბოლო წლების განმავლობაში თანამედროვე მოთხოვნების შესაბამისად დაგეგმარებული სივრცე მიაშენეს (I სართულის ნაწილი და მთლიანად II სართული).

1770 წლის აღწერით ქ. გორში 500 სახლი ყოფილა. 1806 წლის სტატისტიკურ მონაცემებში მითითებული იყო, რომ ქალაქის 1200 მაცხოვრებლიდან ნახევარს ვაჭრები და ხელოსნები შეადგენდნენ. ციხის ბორცვის ფერდები დაფარული იყო მიხვეულ-მოხვეული ვიწრო ქუჩებით და ნიჩბებით, რომელზეც განთავსებული იყო სხვადასხვა ტიპის საცხოვრებელი, ა კულტო, სავაჭრო თუ სამეურნეო ტიპის ნაგებობები: ეკლესიები, დუქნები, ქ. [illegible]ასლები, სახელოსნოები, საცხოვრებლები, სასახლეები, სასტუმროები და არაერთი სხვა.

თუმცა ამ პერიოდის სამოსახლოები პრაქტიკულად აღარ შემოგვრჩა. 1920 წელს მომხდარმა მიწისძვრამ 1500 სახლიდან 600 მთლიანად დაანგრია, ძლიერ დააზიანა – 450, დანარჩენი კი მეტ-ნაკლებად. დაზიანდა გორის ციხეც, მისი კედლები დაიბზარა, ნაწილი კი ჩამოინგრა. ქალაქში მოასახლეობა 18□000-დან ერთბაშად 5□000 კაცამდე შემცირდა.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, არ უნდა იყოს რეალობას მოკლებული ის, რომ დღეს არსებულ საცხოვრებელ სახლთა საძირკველში, მიწისქვეშ, ჯერ კიდევ იყოს შემორჩენილი ადრინდელი საცხოვრებელ სახლთა ან საზოგადოებრივ ნაგებობათა ძველი ფენა, რომელიც XVIII-XIX საუკუნეების და ეგება უფრო ადრეული ქალაქის განაშენიანებაზე შეგვიქმნიდა წარმოდგენას.

ქ. გორის სარდაფების სავარაუდო დათარიღებისათვის ამოსავალად, გორის ციხის ის მონაკვეთი გამოგვადგება, რომელიც ზუსტადაა დათარიღებული. ასე, მაგალითად, ცნობილია, რომ ციხის ცენტრალური შესასვლელი, სამხრეთი კოშკის, აგურის ოთხკუთხა მოჩარჩოებაში ჩასმული შეისრულთაღოვანი კარი როსტომ მეფის პერიოდისაა, რომელიც ქართლში 1632-58 წლებში მეფობდა. ამასთან, სამხრეთი კოშკისა და კედლის წყობა სხვადასხვაგვარია, ესენია: – ა) ორი რიგი აგური და შემდგომ ფლეთილი ქვა ბ) ერთი რიგი აგური და

თევზისფეხურად დალაგებული რიყის ქვები გ) შეიძლება შეგხვდეს ორი რიგი აგური და თევზისფეხური რიყის ქვის წყობაც. გორის ციხის რეკონსტრუქცია მეფე ერეკლე II-ის დროს 1770 წელსაც მოხდა. ციხის ამ პერიოდის ნაწილებადაა მიჩნეული აღმოსავლეთი და დასავლეთი შემომსაზღვრავი კედლების მეორე იარუსი.

მ. მანიას მიერ XVII საუკუნით დათარიღებულ სარდაფში (ასკანას ქ. №10/1) კედლის წყობა შემდეგია: ერთ რიგ აგურს ფლეთილი ქვის რიგი მოჰყვება, მომდევნო რიგის ფლეთილ ქვას კი ირიბად დადებული აგური ცვლის. ჩვენს მიერ განხილულ ქ. გორის სარდაფებში მსგავსი წყობა არ შეგხვედრია. სამაგიეროდ, თვალსაჩინოა მსგავსება გორის ციხის ცენტრალურ შესასვლელს, ახალი იერუსალიმის ქ. № 7 და ბახტრიონის ქ. № 13/17 შორის (ორი რიგი აგური და შემდეგ ფლეთილი ქვა). ამათგან კი განსაკუთრებით, ბახტრიონის ქ. № 13/17 უნდა აღინიშნოს, რადგან გორის ციხესთან მისი კავშირი მხოლოდ ქვის წყობის მსგავსებით არ შემოიფარგლება, აქ შესასვლელი კარის მსატვრული გადაწყვეტაც ანალოგიურია (სურ. 19). გორის ციხის ცენტრალური შესასვლელი კი როგორც აღვნიშნეთ, როსტომ მეფის დროინდელია. მაშ, სხვა აღარაფერი დაგვრჩენია გარდა იმისა, რომ წინასწარული დაკვირვებით ბახტრიონის ქ. № 13/17 სახლის უძველესი ნაწილები XVII საუკუნეს მივაკუთვნოთ. ქვის წყობის ხასიათით მათ რიგში დგება ახალი იერუსალიმის ქ. №7, თუმცაღა ამ მოსაზრების გასამყარებლად სამომავლოდ სხვა არაერთი მასალის მოყვანაც დაგვჭირდება.

დღესდღეობით კედლის წყობაზე საუბარი გაძნელდება შ. ჩიტაძისა და ჟ. შარტავას ქუჩების სარდაფებში, ვინაიდან ინტერიერები შელესილია, თუმცა კი XVIII საუკუნეზე აქ ნიშათა ფორმები და პროპორციები მიგვანიშნებს. ნიშის შუა წელზე გადებული თარაზული ტიხარი-თარო სწორედ XVIII საუკუნისათვისაა მახასიათებელი, რის შედეგადაც ხაზგასმული ხდება განივი ღერძი. XVII საუკუნეში ნიშები სხვაგვარია. მაგალითად, სოფ. ძაღინას ფალავანდიშვილების სასახლეში (XVII ს) ისინი, მართალია, შეისრული ფორმისაა, მაგრამ დომინირებულია სიგრძივი და არა განივი ღერძი. ამასთანავე, ქ. გორის ამ სარდაფების XVIII საუკუნით დათარიღების საშუალებას სარკმლის წირთხლებიც გვაძლევს. ფართო, მასიური და განიერი სარკმლის წირთხლები ასევე XVIII საუკუნის კუთვნილებაა. ასეა, თუნდაც დავით გარეჯის მონასტრის „ალექსანდრეს კოშკში" (XVIII ს-ის დასაწყისი).

XIX საუკუნე XVIII საუკუნსთან შედარებით ბევრად უფრო ნატიფი, აზიდული პროპორციებითა და მეტი სიმსუბუქით გამოირჩევა. ჩვენს მიერ განხილული სარდაფებიდან XIX საუკუნისად შეიძლება მივიჩნიოთ ა. წერეთლის ქ. № 24 სარდაფის ინტერიერებიც. XIX საუკუნით ათარიღებენ ასევე თავად მეპატრონეები ჟ. შარტავას ქ №№7 და 7ა სარდაფებსაც.

რა თავდაპირველი ფუნქცია უნდა ჰქონოდათ ქ. გორის დღესდღეობით უკვე მიწისქვეშა სათავსოდ ქცეულ ნაგებობებს? ვფიქრობ, მათი დაჯგუფება შემდეგნაირადაა შესაძლებელი:

1. საცხოვრებელი;
2. დუქან-სახელოსნო ან შესაძლოა ქარვასლაც;
3. სამეურნეო ნაგებობა (სურსათ-სანოვაგის შესანახი ადგილი ან მარანი).

გამოთქმული მოსაზრების დასასაბუთებლად ორი რამაა მნიშვნელოვანი: I – სარდაფთა ინტერიერის მხატვრულ-არქიტექტურული გადაწყვეტა (უამრავი ნიშის, თახჩისა და, რაც მთავარია, ბუხრების არსებობა) და II – სარდაფთა სიდიდე და სინათლის წყაროს სიმრავლე.

ნიშების, თახჩებისა და ბუხრების არსებობა ინტერიერში არახალია და მათ არსებობას შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ შუა საუკუნეების როგორც ერთ-ორ სართულიანი, ანფილადური ტიპის, ასევე კოშკური ტიპის საცხოვრებელ და სათაედაცვო ნაგებობებშიც. სხვაობა მხოლოდ და მხოლოდ ფორმებშია, რომლებიც ამა თუ იმ საუკუნეში დამკვიდრებული მხატვრული ხედვის შესაბამისად იცვლებოდა.

ასე, მაგალითად, რიყის ქვებითა და ნაწილობრივ აგურით ნაგები XVII საუკუნით დათარიღებული სამთავისის პალატი, რომლის ფანჯრის ღიობები და ნიშების ნაწილი ზემოთკენ წაგრძელებული, მწვერვალში კი ოდნავ გადაჭრილია. XVII-XVIII საუკუნის მიჯნის სასახლეთა რიგში დგება ნულის სასახლეც. ინტერიერში აქაც იგივე არქიტექტურული მოტივებია – თაღები, კედლის ნიშები, ბუხრები. განსხვავებული მხოლოდ ფორმაა– ისინი შეისრულია. ბუხრები და შეისრული ნიშები, დამხმარე საშენ მასალად აგურის გამოყენება – არც დავით გარეჯის მონასტრის ე.წ. „ალექსანდრეს კოშკისთვისაა" (XVIII ს.) უცხო. ნიშების ოვალური ფორმებია ჯერ კიდევ ბევრად ადრეულ ნეკრესის სასახლეში (IX ს.) და სხვა.

ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაშიც, ქარვასლის, დუქან-სახელოსნოს, ან თუნდაც საცხოვრებელი სახლის ინტერიერში ნიშა-თახჩების არსებობა ლოგიკურიცაა და პრაქტიკულიც; ალბათ, მართებული იქნება ვიფიქროთ, რომ მათ შორის სხვაობა რაოდენობის გარდა ზოგადად, სივრცის მხატვრულ-არქიტექტურულ გადაწყვეტის მხრივაც იქნებოდა. საცხოვრებელი სახლის ინტერიერი უფრო მყუდრო, ნაკლებად რეპრეზენტატიული, ე.წ. „ჩაკეტილი" სივრცის პრინციპით, თავშეკავებული მხატვრული ხედვითა და სინათლის ჭარბი ინტენსივობის გათვალისწინებით აიგებოდა, მაგალითად ისე, როგორც ეს შ. ჩიტაძის ქ. № 3 შემთხვევაში გვაქვს. ასევე იყო XVI -XVIII საუკუნეების კოშკურ ნაგებობებშიც, რომლებშიც საცხოვრებელი სართული სხვა სართულებისაგან თვალნათლივ იყო დიფერენცირებული, როგორც სივრცის მოწყობის ასევე სინათლის ინტენსივობის მხრივაც. მაგალითისათვის დავასახელებთ XVII საუკუნის გორულის ხუთსართულიან კოშკს (ქვემო ქართლი, მარნეულის რაიონი), რომლის მეორე სართულიც საცხოვრებლად იყო განკუთვნილი. ერთ კედელში აქ ბუხარია, აქეთ-იქით თაღოვანი თახჩებით. ორ დონეზე განლაგებული სარკმლები საკმაოდ ფართოა და გარეთკენ არ ეიწროვდება, რაც, შესაბამისად, სინათლის ინტენსივობასაც განსაზღვრავს. ინტერიერი აქ ხაზგასმით სადაა, ყოველგვარი ზედმეტი დეკორატიული მორთულობის გარეშე.

მეორე მაგალითად ხეითის, მრგვალი, ორსართულიანი კოშკის დასახელება შეგვიძლია (XVIII ს). პირველი სართული აქ სამეურნეოა, ხოლო მეორე – რვაწახნაგა ოთახი – საცხოვრებლადაა განკუთვნილი. ერთ-ერთ წახნაგში აქაც ბუხარია, რომლის ერთსა და მეორე მხარეს თაღოვანი თახჩებია. დანარჩენ ექვს წახნაგთაგან ერთში ბანზე ასასვლელი კიბის შესასვლელია, მეორეში ფართო სარკმელი, კიდევ ერთში ასევე სარკმელი და კედლის სისქეში

მოწყობილი საპირფარეშოში გასასვლელი, დანარჩენ სამში კი – ღრმა ნიშებია. ამას გარდა, ყოველ მეორე წახნაგში ნიშების ზემოთ, კიდევ სარკმლებია. დეკორატიული თვალსაზრისით ინტერიერს არავითარი განსაკუთრებული მორთულობა არ გააჩნია. სამაგიეროდ, გათვალისწინებული და გააზრებულია სინათლის ინტენსივობა. როგორც ჩანს, არსებული ექვსი სარკმლითა და შესასვლელით მეორე სართულის ოთახი საკმაოდ კარგად ნათდებოდა.

საცხოვრებელი სახლისაგან განსხვავებით, ქარვასლა ან დუქან-სახელოსნო ხასგასმულად სასეიმო ელფერისა და არა კომპაქტურ არამედ „გაშლილი" სივრცის შემცველ ნაგებობებად შეიძლება მოვიაზროთ, რომელთა გეგმარებაც ორგვარი შეიძლება იყოს: 1 – კამაროვანი გადახურვის მქონე, თაღებით დანაწევრებული სივრცე. 2 – ბრტყელი გადახურვის მქონე ერთმანეთში გამავალი რამდენიმე დარბაზი. თუმცაღა ორივე შემთხვევაშო საერთოა – სივრცის ერთიანი და არა ცალკეულ, დამოუკიდებელ სათავსებად გააზრება. ჩვენს შემთხვევაში ასეთია თუნდაც ახალი იერუსალიმის ქ. №7 და ა. წერეთლის ქუჩაზე მდებარე სარდაფები, რომელთა შორის განსაკუთრებით № 5/9 უნდა აღინიშნოს.

უშუალოდ ამ ფუნქციის მატარებელი, ადრეული ნაგებობების დასახელება ოდნავ გაგვიჭირდება, რადგანაც, ისინი სულ თითო-ოროლა, ისიც ნანგრევების სახითაღაა შემორჩენილი და დღემდე ნაკლებად შესწავლილიც. ასეთი ნაგებობებია – ერთი ფარავანში, მეორე ზურტაკეტში, მესამე ჯავახეთის ახალქალაქში და მეოთხე ნაქალაქარ გრემში. ამ ძეგლების ნანგრევები ისეთ ცუდ მდგომარეობაშია, რომ მათი თავდაპირველი სახის აღდგენა შეუძლებელია. ამის მიუხედავად, ჩვენ ერთ-ერთ მათგანს ზოგადად მაინც განვიხილავთ, სახელდობრ სოფელ ფარავნის ქარვასლას. საერთო მონაცემებით იგი XVI-XVIII საუკუნებს უნდა ეკუთვნოდეს. გრძელი სწორკუთხედი, შიგნით სამ ნავადაა გაყოფილი. გვერდითი ნავები განიერი და ტოლებია, შუა კი სიგანით მათზე მცირეა. როგორც ჩანს, სამივე ნავი შეისრული კამარებით ყოფილა გადახურული, ასევე ისრული მოხაზულობა აქვს ნავებს შორის ორ ხაზად გამავალ ხუთხუთ თაღსაც. შენობაში შესასვლელად მხოლოდ ერთი, განიერი კარია. გვერდითა ნავების ყოველ მონაკვეთში თითო ბუხარია, ასევე თითო ბუხარია კარის მოპირდაპირედ, ნავების ცენტრში. ბუხრებსაც ისრული თაღები ამთავრებდა. შენობა თითო მოსრდილი სარკმლით ნათდებოდა, რომლებიც გვერდითი ნავების კედლებშია გაჭრილი; ცენტრალურ ნავს დამატებით კარიც გაანათებდა[3].

თუ სოფელ ფარავანის ქარვასლას წერეთლის ქ. № 5/9 სარდაფს შევადარებთ, მათ შორის გარკვეულ მსგავსებას თვალნათლივ დავინახავთ. ესაა, სივრცის თაღედით გაყოფა, ანუ მათი საშუალებით ერთიანი სივრცის დანაწევრება, საცხოვრებლ სახლებთან შედარებით, სარკმლების ნაკლები რაოდენობა და ა.შ.

რაც შეეხება იმ სარდაფებს, რომელთაც ჩვენ სამურნეო ტიპის ნაგებობებად მოვიაზრებთ – ისინი გეგმარებით მარტივია; მათში არც ერთმანეთში გამავალი ოთახებია და, მითუმტეს, არც ორ სართულად გაყოფილი ერთი

[3] ჰ. საჭარაია, ძველი საქართველოს ქარვასლები და ქულბაქები. ძეგლის მეგობარი, თბ., 1996 №3,

სიერცე – ძირითადად აქ ერთი ოთახია, რომელშიც ნაკლებადაა, ან ხშირ შემთხვევაში თითქმის უგულვებელყოფილია დეკორატიულ-მხატვრული ასპექტი. იგივე პრინციპია გამოყენებული თუნდაც ჩვენს მიერ უკვე ნახსენებ ხეითის მრგვალ კოშკშიც (XVIII ს.).

ზევით უკვე აღვნიშნეთ, რომ კოშკის პირველი სართული სამეურნეო დანიშნულებისაა, მცირე თახჩებითა და მცირე სარკმლებით, კედლის რაიმე მკაფიო დანაწევრების გარეშე. რა თქმა უნდა ქ. გორის სარდაფებისა და ხეითის კოშკის გეგმარება და სივრცობრივი გადაწყვეტა სხვადასხვაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესო სამეურნეო ნაგებობის ფუნქციურ-მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპია.

ამ მონაცემებიდან გამომდინარე, წინასწარული დაკვირვებით, ჩვენს მიერ აღწერილი ნაგებობების კლასიფიკაცია შემდეგია:

საცხოვრებელი: შ. ჩიტაძის ქ. № 3 მდებარე, ნიშებით ორსართულად დანაწევრებული სარდაფი და შარტავას ქ. № 18 სახლის სარდაფი.

დუქან-სახელოსნოები ან ქარვასლები: ახალი იერუსალიმის ქ. №7, წერეთლის №№ 5/9, 24 სახლების სარდაფები.

სამეურნეო ნაგებობები: რუსთაველის №21 სახლის სარდაფი;

რაც შეეხება შარტავასქ. №7,7ა სარდაფებს, ისინი დღესდღეობით სანოვაგის საწყობადაა გამოყენებული, თუმცა კი არ არის აუცილებელი, თავიდანვე ამავე ფუნქციით ყოფილიყო ჩაფიქრებული.

და ბოლოს, განსაკუთრებული სტატუსი უნდა მიენიჭოს ციხის უბანში, ბახტრიონის ქ. № 13/17 არსებულ ორსართულად გაყოფილ სარდაფს. მასზე, ისევე როგორც სხვა ზემოდჩამოთვლილ ნაგებობებზე, კომპლექსური კვლევითი სამუშაოებია ჩასატარებელი. ხოლო მსგავსი სამუშაოს განხორციელების შედეგად შესაძლებელი გახდება, ქ. გორის სარდაფთა როგორც თავდაპირველი ფუნქციის, ასევე სიძველის ასაკის უფრო დაზუსტებით განსაზღვრაც. ამის შედეგად კი შესაძლოა ჩვენს წინაშე ქ. გორი გვიანი შუა საუკუნეების ქალაქადაც კი გაცოცხლდეს.

Veriko Shanidze

On the history of Gori urban fabric

In 2006-2007 as a result of inventory of the historical part of Gori that was provided by the Ministry of Culture, Monuments Protection and Sport of Georgia, there were discovered a number of historical buildings, whose cellars reveal similarity to stylistic determinants of the Georgian secular architecture of XVII-XVIII century.

The most of the cellars located in the oldest part of he city and presently half buried in the ground: 3, S. Chitadze Street., 5/9 and 24 A. Tsereteli Street (the corner of A. Tsereteli and S. kherkheulidze Streets), 13/17 Bagrationi Street, 7, 7a, and 18 J. Shartava Street (the corner of J. Shartava and V. Khakhniashvili Streets), 21, S. Rustaveli Street, and 7 Akhali Ierusalem Street – recently are deserted and have no function. However, they represent very interesting objects:

The most of spaces are partitioned by arches; and the walls, built with bricks, rubble stones and boulders, are dismembered by niches and fireplaces. Often, they have wooden, arch or flattop ceilings. And it must be mentioned, that in the walls of most of them the windows for insolation are milled.

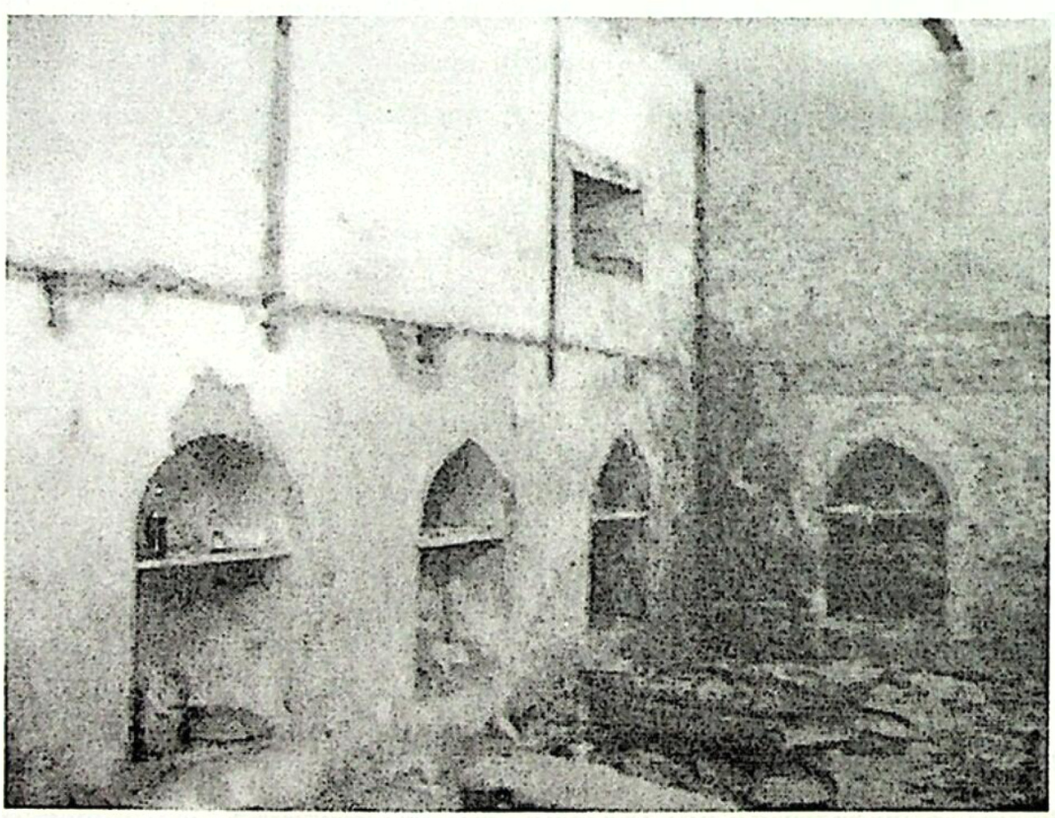
To which period date the above mentioned cellars and whether it is possible to count them constructed simultaneously with currently existed buildings? What their primary function was, whether these underground spaces have in common with each other?

Comparing to the cellars of Tbilisi, living towers of late medieval, Gori's Fortress, caravanserai of the village in Pharavani, and according artistic - architectural and stylistic analysis (existence of niches, shelves and chimneys, space of cellars, intensity of insolation, character of a laying of building materials, designing and etc.) it became possible to determinate probable preliminary dates and primary functions of these cellars: Living: partitioned by niches into two floor cellar, by the address 3, S. Chitadze Street and the cellar of the house 18, Shartava street. Barrel shops, Workshops, and Caravansaries: in the buildings situated: on the Akhali Ierusalem Street, №7, Tsereteli Street №5/9, № 24, and utility space in the cellar of the house situated on Rustaveli Street,№ 21.

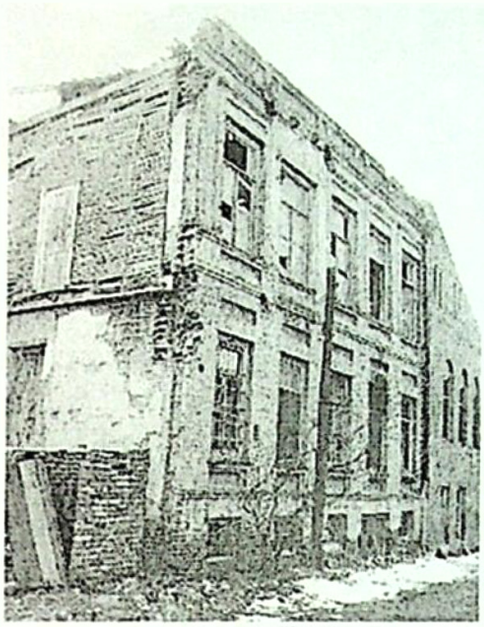
What about the cellars of the houses 7 and 7a, on Shartava Street, in spite of that recently they are used as a storerooms for food, probably they had other primary purposes.

Special status should be given to the 2 floor cellar of the house №13 /17, Bagrationi Street in the Tsikhe district. There must be carrying out the complex researches on this and all above mentioned cellars as well. Conducting such activities will help us to identify more precisely both primary function, and age of cellars of Gori. It is quite possibly that undergrounds, in the foundations of currently existed living houses keep earlier lays of dwelling or public buildings that will provide insight into the settlement of XVIII-XIX centures and probably to much more ancient city.

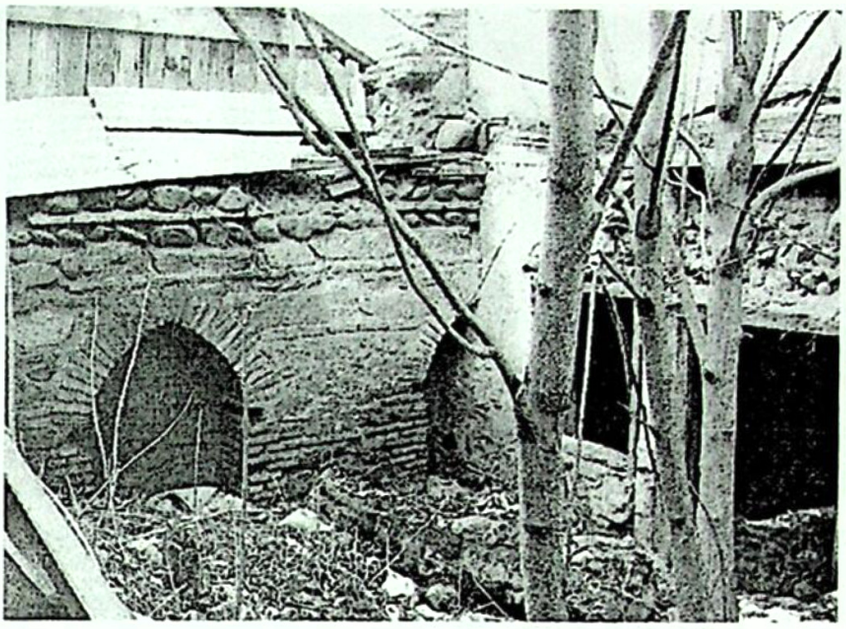
სურ. 1. შ. ჩიტაძის ქ. № 3



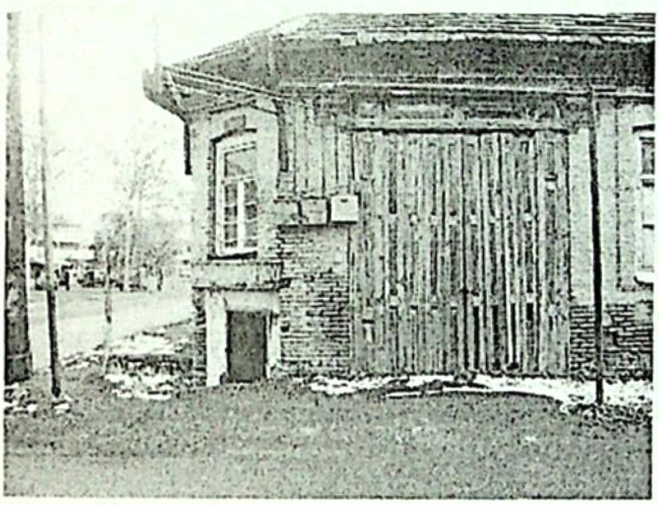
სურ. 2. შ. ჩიტაძის ქ. № 3, ორსართულიანი სარდაფის ინტერიერი



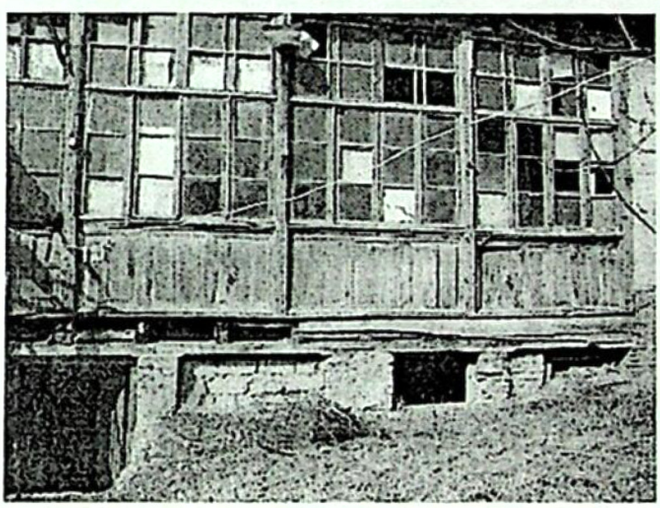
სურ. 3. ახალი იერუსალიმის ქ. № 7



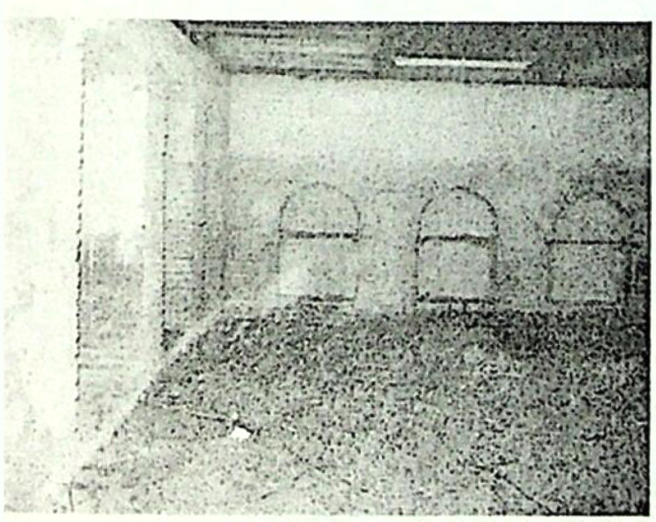
სურ. 4. შესასვლელი ეზოს მხრიდან

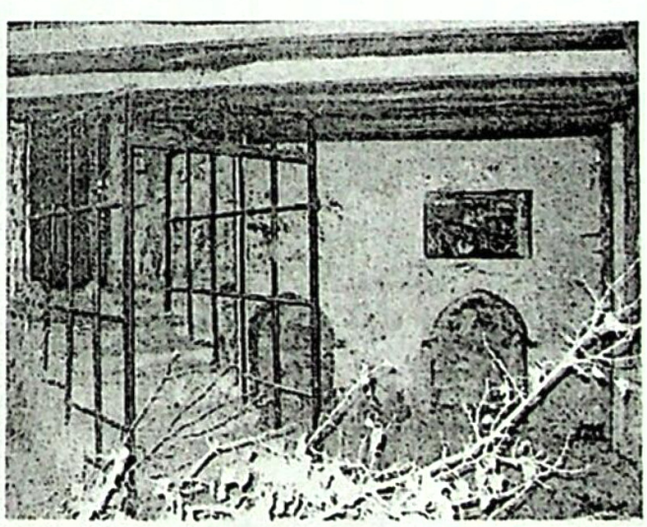


სურ. 5. ჟ. შარტავას და ვ. კახნიაშვილის ქუჩების კუთხე

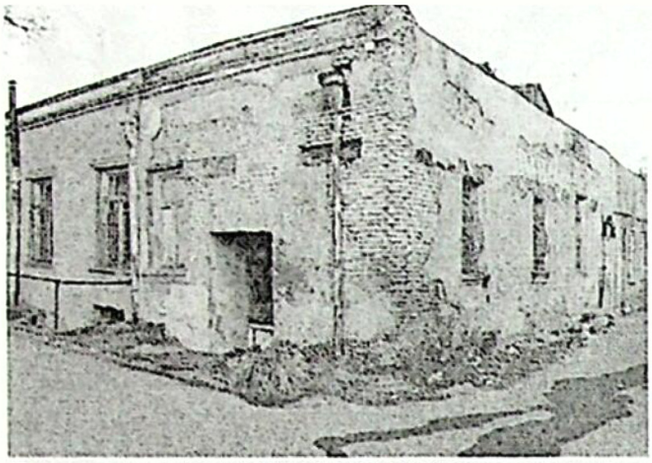


სურ. 6. ჟ. შარტავას ქ. №18, სარდაფის შესასვლელი ეზოდან

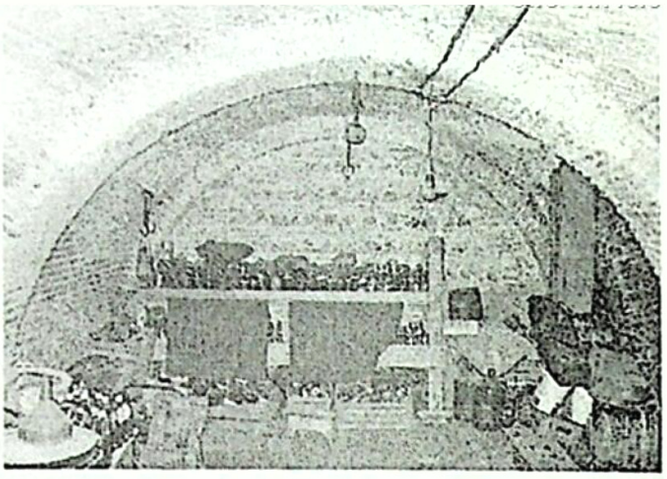




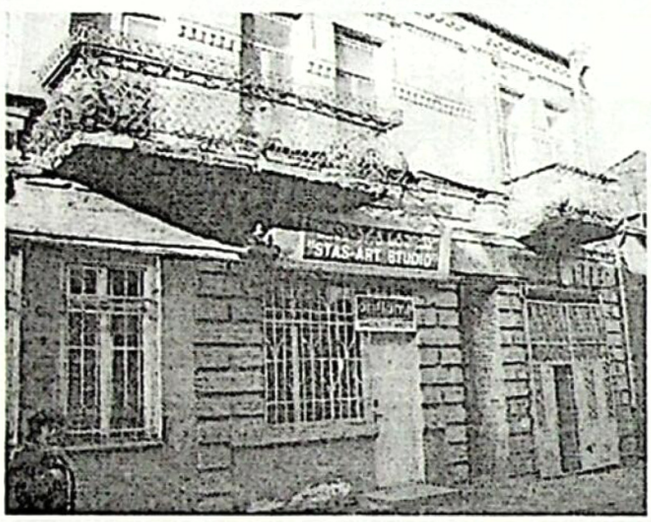
სურ. 7., 8. სარდაფის ინტერიერი



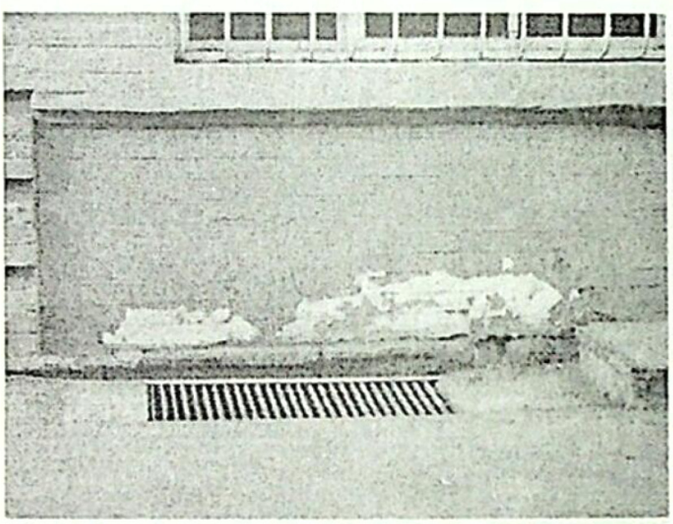
სურ. 9. ა. წერეთლისა და
შ. ხერხეულიძის
ქუჩების კუთხე



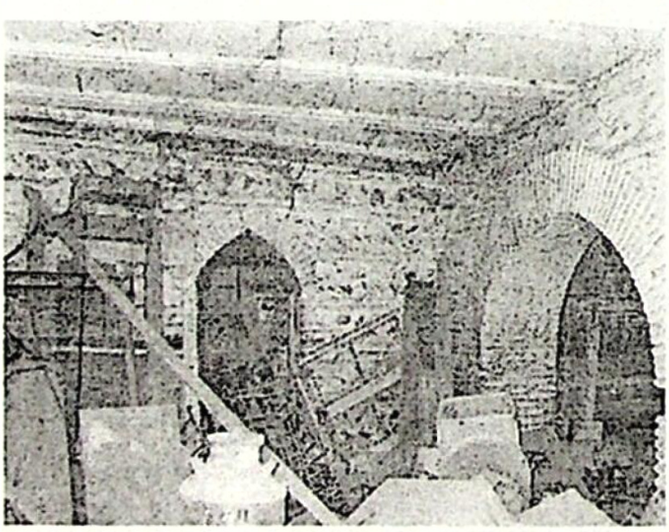
სურ. 10. შ. ხერხეულიძის ქუჩაზე
გამომავალი სარდაფის
ინტერიერი

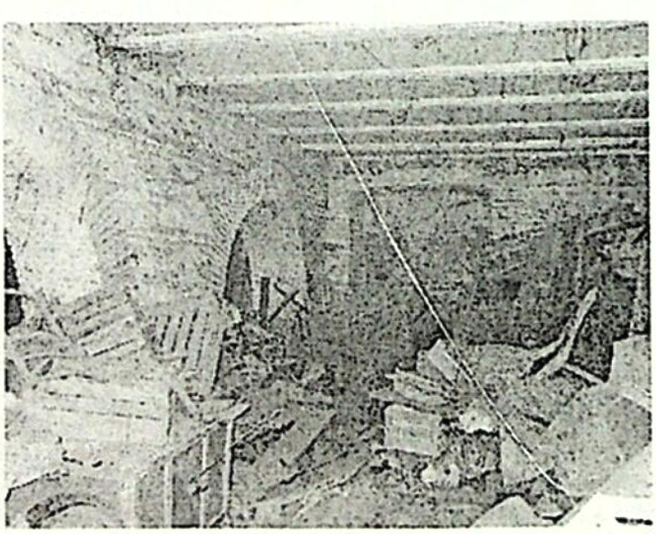


სურ. 11 ა. წერეთლისქ. №5/9

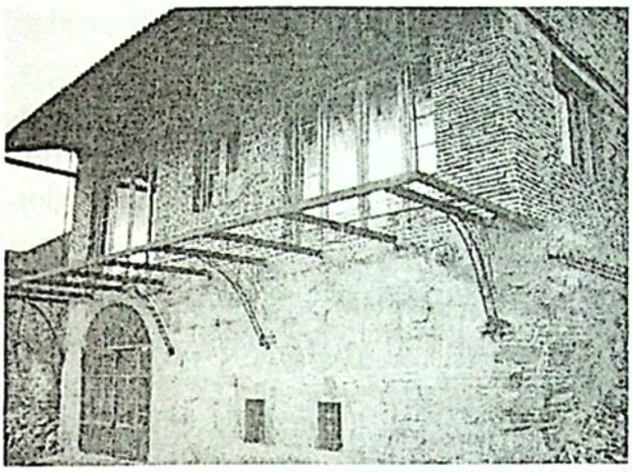


სურ. 12. ტროტუარზე გამომავალი
სარდაფის დეტალი

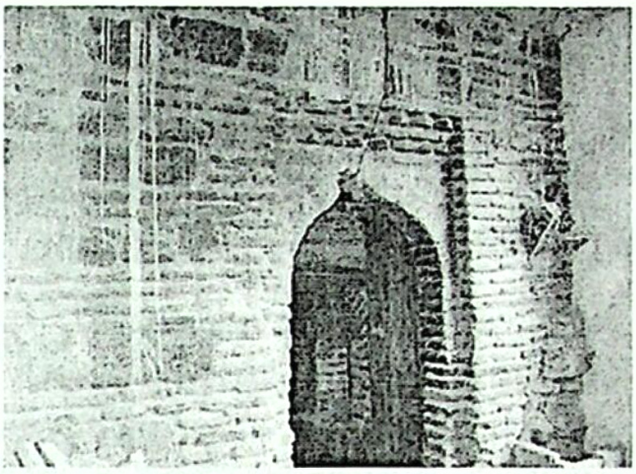




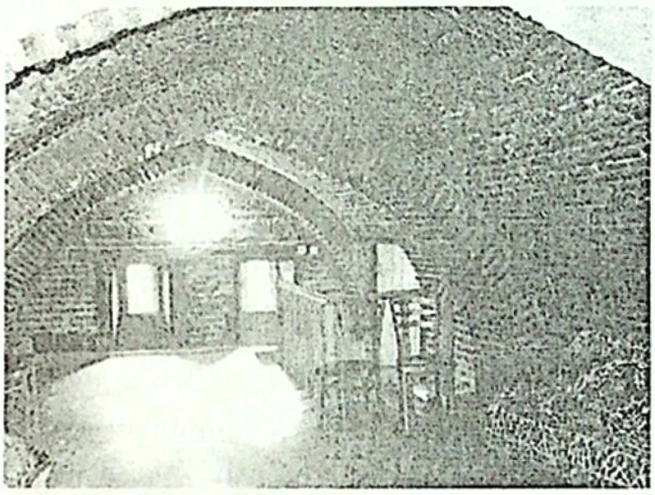
სურ. 13, 14. ა. წერეთლის ქ. №5/9 სარდაფის ინტერიერი



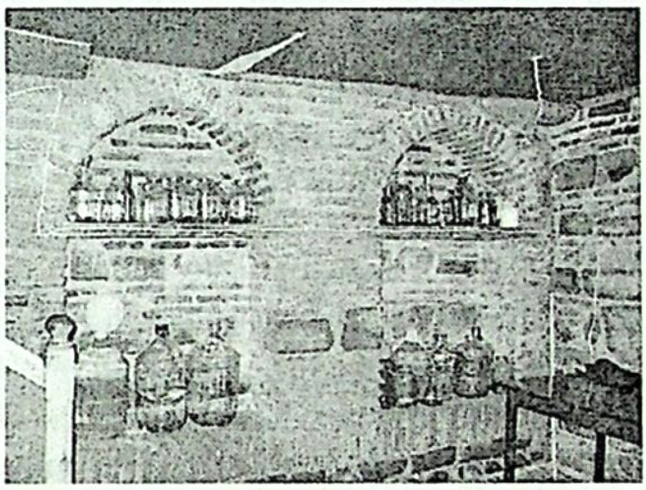
სურ. 15. ბახტრიონის ქ. №13/17



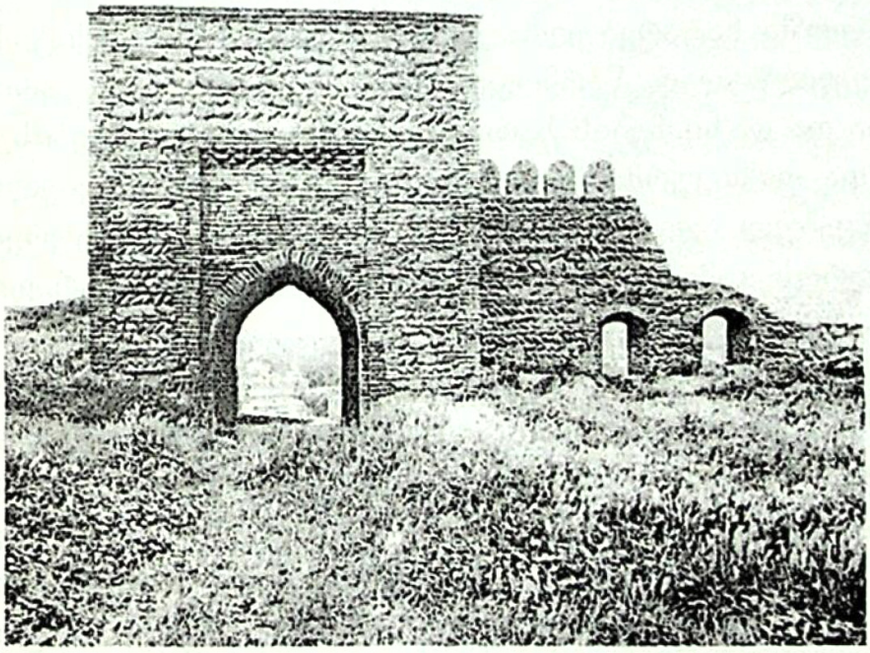
სურ. 16. ბახტრიონის ქ. №13/17
შესასვლელი კარი



სურ. 17. ბახტრიონის ქ. №13/17,
მეორე სართულის ინტერიერი



სურ. 18. ბახტრიონის ქ. №13/17
პირველი სართულის ინტერიერი



სურ. 19. გორის ციხე, შესასვლელი კარიბჭე

მაია იზორია
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სამხატვრო აკადემია

ზემო ომალოს განაშენიანებისა და ტრადიციული საცხოვრებლის ტრანსფორმაციის შესახებ

თუშეთის შუაგული, ომალოს მოვაკება და გორაკ-ბორცვები „ჩადმას“ ანუ „ჩადმებად“ (თუშური კილოკავით „ქვემოური“) წოდებულ სათემოში შედის და ამ რეგიონში ყველაზე დასახლებული დაბალი ადგილია. მისი სასიცოცხლო მნიშვნელობის ყველა სფერო და მათ შორის არქიტექტურაც, უპირველესად სწორედ გეოგრაფიული მდებარეობის ‘სემოქმედებით განიცდის განვითარებას და სხვადასხვა დროსა თუ ეპოქა’ში ბუნებრივად ასახავს იმ გარემოს, რომლის წიაღშიაც ადამიანს უხდება საქმიანობა.

ამ მიმართებით საგანგებო ინტერესს იწვევს ომალოს ძველი დასახლება, მისი ცენტრიდან დაახლოებით 2 კმ-ის დაშორებით მდებარე, კლდოვან ფერდობზე შეფენილი ზემო ომალო, რომელიც თავისი შთამბეჭდავი პანორამით, რელიეფის დაქანებისკენ პირმიქცეული შენობებითა თუ მთის კენწეროზე აღმართული შუა საუკუნეების კესელოს (თუშურად „მაგარი“) ციხით მაღლიდან გადმოჰყურებს დავაკებაზე გაშენებულ ამ სოფლის ქვედა დასახლებასა და იქვე შორიახლოს, ბოსლის კარის მიწაზე გაშლილ მის სა’სამთრო თავშესაფარს, მშვიდობიანი ბინადრობისთვის განკუთვნილ სოფელ-ბოსელს. გასული საუკუნის შუახანებიდან ზემო ომალოს სხვაგვარად „სა’საფხულო ომალოს“ სახელითაც მოიხსენიებენ, რადგანაც იგი მოსახლეობის საცხოვრისად გაზაფხულიდან შემოდგომამდე ამ პერიოდიდან მოყოლებული იქცა და პირველი აზიარებს თუშეთში ჩამოსულთ მისი გამაგრებული სოფლის განუმეორებელ ხედებს.

ზემო ომალო’ში ჩატარებულმა ექსპედიციამ (შ.პ.ს. არქიტექსი) საშუალება მოგვცა გარკვეულწილად წარმოგვედგინა მისი არქიტექტურის ეტაპობრივი განვითარებისა და დაზიანების ხარისხი. მოღწეული შენობების წერილობითმა, გრაფიკულმა და ფიზიკურმა შესწავლამ აგრეთვე შესაძლებელი გახადა განახლებისას დაწყებულ აღდგენით პროცესში ძველი სტრუქტურების მონაწილეობისა და ამ დროს გამოყენებული მრავალგზის ნაცადი, ტრადიციად ქცეული ხერხებისა და მიდგომების დადგენაც.

თუშეთის ირგვლივ არსებული მრავალრიცხოვანი ლიტერატურის მიხედვით, სხვადასხვა ეპოქაში განვითარებულ ბუნებრივ (ზვავ-მეწყერები) თუ ისტორიულ (ჩრდილო კავკასიელ ტომთა შემოსევები) მოვლენებს უკავშირდება ამ სოფლის ნგრევის მასშტაბები და ის სავალალო შედეგებიც, რაც თვალნათლივ აისახება საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს არქივში დაცულ ძველი ომალოს ხედების ფოტოებზე. მათი გაცნობა გვარწმუნებს, რომ კესელოს მთის დასახლება ზემო ომალოს ის

უძველესი უბანია, რომელიც იმთავითვე საცხოვრებელთან ერთად სათავდაცვო ფუნქციასაც ითავსებდა. ამასვე ადასტურებს ექსპედიციის მიერ გამოვლენილი სურათი. კერძოდ, არა მარტო მთის მწვერვალზე წამოჭიმული კოშკურა ნაგებობები, არამედ დღემდე მოღწეული ციხე-სახლის ნანგრევების სიმრავლე და მათ საძირკვლებზე დაწყებული მშენებლობა, რომლის სხეულში წინარე ხანის ქვედა სადგომები და კედლებისა თუ კონსტრუქციების დაუსიანებელი ფრაგმენტებია შეყვანილი. ამ მონაცემებით გვიანი შუა საუკუნეების საცხოვრებელი ნაგებობები ომალოში სრული მოცულობით გადარჩენილი არ არის, რაც განსაკუთრებით ფასეულს ხდის კულტურის სამინისტროს საარქივო ვიზუალურ მასალას. მათ ნიმუშებს, როგორც ერთ-ერთ საჩინო წყაროს დასახლების განაშენიანებისა და ტრადიციული საცხოვრებლის სახეცვლილების დასადასტურებლად, კონკრეტული მასალის განხილვის მსვლელობისას მოვიყვანთ. მით უფრო, რომ თავად ომალოს შესახებ ლიტერატურულ წყაროებში მეტად მწირი ცნობები არსებობს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა, გასული საუკუნის 30-იან წლებში გაკეთებული ს. მაკალათიას შენიშვნა, რომლის თანახმად, მოსახლეობა თავდაპირველად კესელოს ციხესთან ყოფილა შეჯგუფული, შემდეგ კი თანდათანობით დაბლა, დღევანდელ ომალოს ვაკეზე ჩასულა. იგი აქვე ეხება იმ ძველ სახლებსაც, რომელსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია. მისი თქმით, კესელოს ციხის: „გალავნის გარეთ დაცულია ჩარდახიანი ქვითკირის სამი სახლი: ერთი ეკუთვნის ბიღოიძეს, მეორე თავბერიძეს და მესამე ვარდანაიძეს."[1] საქართველოს ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის არქივში დაცული მასალებით, ექსპედიცია თუშეთში და მათ შორის ხევო ომალოშიც ვ. ბარდაველიძის ხელმძღვანელობით 1965 წელსაც მოწყობილა. თუმცა ექსპედიციის მონაპოვარი არ გამოქვეყნებულა და ჩვენთვის, სამწუხაროდ, მიუწვდომელია.

ძველი ომალოს ხედების ფოტოებზე დაკვირვება უპირველესად ცხადყოფს, რომ სოფლის ნგრევა XIX საუკუნიდან ნაწილობრივ უნდა დაწყებულიყო (სურ. 2). ცხოვრების პირობების გაუმჯობესების მიზნით XIX საუკუნის მიწურულიდან და XX საუკუნეშიც მისი არქიტექტურა ბარის, ძირითადად ახლომდებარე კახეთის სახლის ელემენტებით განახლდა, მაგრამ ეს მოხდა ძველ ნაფუძრებზე, ტრადიციული არქიტექტურული ფორმების გათვალისწინებითა და მასალით, გადმოცემების მიხედვით, ადგილობრივი და თუშეთის ჩრდილოეთით მოსაზღვრე სოფლებიდან ჩამოსული ოსტატების ხელით.[2] ამის საფუძველზე, ომალოს განახლებული არქიტექტურა მემკვიდრე გახდა არა მარტო ძველის, არამედ ახალ ხუროთმოძღვრულ მოცულობებსაც შეეზიარა დაუსიანებელი ადრეული ნაწილებითა და გადარჩენილი ცალკეული ნაგებობებით. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, ჩვენამდე მოღწეული საბრძოლო კოშკებისა და არქაული საზოგადოების წარმოდგენებით ამოქმედებული სახატე-საკურთხეველებისა თუ სარიტუალო დანიშნულების ყოფითი ძეგლების ხუროთმოძღვრულ ფორმებში არსებითი ცვლილებები არ მომხდარა. ამის უპირველესი დასტურია კესელოს ციხის რამდენიმე კოშკისგან შემდგარი ანსამბლი,[3] ასევე ქალებისთვის მისაახლოებლად ტაბუდადებული,

---

[1] ს. მაკალათია, თუშეთი, თბ., 1983, გვ. 126.

[2] გ. ბოჭორიძე, თუშეთი, თბ., 1993, გვ. 47; ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 144-146.

[3] ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 125-126; საქ. ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლები, პასპორტი №13.

ელია წითელთის სალოცავ ტყეში დავანებული „ქარიამ-წმიდი“-ს ხატის, ღმალოს მთავარი სალოცავის, წასნის მთავარანგელოზის (მიქელგაბრიელის) ხატის კომპლექსში (საქვაბე-საფუარი, სალუდე, სასანთლე) შემავალი შენობები[4] და გვარეობის მფარველი სხვა წმინდანების (კარატე, წმ. გიორგი, სასახედრე) თაყვანსაცემად განკუთვნილი სახატე-საკურთხეველების მცირე არქიტექტურული ფორმები. ეს უძველესი სალოცავები ომალოს მკაცრ, ზვიად პანორამას განსაკუთრებულ ხიბლს მატებს და კიდევ ერთხელ მოწმობს აღმოსავლეთ მთიელთა საზოგადოებრივ ყოფაში შემონახულ თემურ-გვაროვნული წყობის ელემენტებს, რამაც სოფლის კუთვნილ ჯვარ-ხატის მიწასაც ასეთივე ტიპისა და ფუნქციის მქონე ოდესღაც არსებული ნაგებობების ხელმეორე შენება განაპირობა.

ამ რიგისაა კესელოს ციხის შორიახლოს, სამხრეთ-აღმოსავლეთი ფერდის ციცაბო რელიეფზე ძველი მოდელის მიხედვით ახლად ამოყვანილი სალუდე (გენ. გეგმის თანახმად №91), რომელიც ფიქალის მშრალად ნაგები, სწორკუთხა მოყვანილობის და ცალი, დაფერდებული სახურავით დაგვირგვინებული მარტივი შენობაა. აღმოსავლეთით გახსნილი მისი მთავარი ფასადის დიდი ნაწილი ღიობია, რომელზეც სქელი ფიცარია რაფასავით გადებული, თითქოსდა ერთგვარი დახლია მოწყობილი. შიგნით, მის გასწვრივ ფიჭვის ხისგან ე.წ. „ლახტბა,“ გრძელი ნავია გაკეთებული. შესასვლელი სალუდეს ჩრდილოეთიდან აქვს, სადაც განიერი ორფრთიანი კარი და ხის ძელებით შეკრული ჩარჩოში ანუ „ზღუდარში“ ჩასმული სარკმლის ღიობია გაჭრილი. ბევრად საინტერესოა მისი ინტერიერი. იგი მიწატკეპნილი, ერთიანი სივრცის მქონე დიდი სადგომია, რომლის ფართობშიაც ლუდის გამოსახდელად ორი ქურაა გამართული და სოფელი მას დღეობების გარდა ლხინისა თუ ჭირის დროსაც იყენებს. სალუდეს ეს შენობა კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ მოსახლეობის რწმენა-წარმოდგენები და სამეურნეო საქმიანობა დღემდე აისახება სოფლის არქიტექტურის მხატვრულ სახეში, რაც, ამასთანავე, თითოეული სამოსახლოს სტრუქტურისა თუ სათავსების ფუნქციურ დაყოფაშიაც ვლინდება.

უპირველესად შევნიშნავთ, ზემო ომალოს ადგილსამყოფელი ყველა იმ პირობას ითვალისწინებს, რომელიც თუშეთის სოფლებს ახასიათებს და ტრადიციულად ნაგებია ადგილობრივი ფიქალის ქვითა თუ ხის კონსტრუქციებისთვის გამოყენებული, უპირატესად ფიჭვის, მასალით. მისი განაშენიანება ტერასულად მიუყვება მთის ქანობიან კალთებს და მჭიდროდაა დასახლებული საბინადროების საცხოვრებელი თუ სამეურნეო ნაგებობების ღობის მესერითა და სასიმაგრო გალავნებით შემოვლებული ეზოებით. ჩრდილოეთიდან სამხრეთის მიმართულებით განვითარებული სოფელი მნიშვნელოვანწილად კესელოს მთის მზიან, სამხრეთ-აღმოსავლეთ ფერდობზეა შეფენილი, რაც გარკვეულწილად იცავს მას ამ კუთხის მკაცრი კლიმატისაგან: ნალექების სიუხვისა თუ თოვლის საფარის ხანგრძლივობისაგან, ნამის, ჭირხლისა და მოჭარბებული ქარიანობისაგან. იგი ზემოდან ქვემოთ, მთის ფორმის შესატყვისად განივად იშლება და მისი ძირის მოვაკებულ ადგილებამდე აღწევს, სადაც ამ მხრიდან

[4] საქ. ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლები, პასპორტი №11.

გარს ერტყმის სოფლის "შუაგულ"ში მოქცეულ, საკმაოდ დიდ ფართობზე გაზიდ-ულ გრძივ მოედანს (საფიხვნოს, საჯალაბოს). საბინადროები მოწყობილია საპირისპირო და ჩრდილოეთით მოსაზღვრე გორაკების მოედნისკენ მიბრუნებ-ულ კალთებსა და ძირ"ში(, რომლის არქიტექტურის სახეს საცხოვრებლების გარდა, ჩრდილო ბორცვის შემაღლებაზე შემორჩენილი ეპიგრაფიკულ-წარწ-ერებიანი ფიქალის სტელებით მიმოფენილი ძველი სასაფლაო და მოვაკებული მოედნის სამხრეთ განაპირა ნაწილში განთავსებული ერთადერთი ქრისტიან-ული სალოცავი, ღმრთისშობლის სახელობის დარბაზული ეკლესია (№77) განსაზღვრავს. XIX საუკუნე"ში გავრცელებული ტიპიური პროექტით ნაშენი ტაძარი დასიანების შემდეგ რესტავრირებულია. ქვის დაბალი გალავნით მჭიდროდ შემოსღუდული და ევროპული ელემენტებით გაფორმებული, კირით ტლანქად შელესილი ეკლესია საკმაოდ უსახურად გამოიყურება და ერთგ-ვარი დისონანსი შეაქვს სოფლის არქიტექტურის ტრადიციულ სახეში. მძლავრ ცოკოლზე დადგმული და სიგრძე"ში გაზიდული მისი სწორკუთხა ფორმა დაგვირ-გვინებებულია მაღალი ორგვერდა სახურავით. საკურთხეველი გამოელენილი არ არის და დანარჩენი ფასადების მსგავსად კედელ"ში ღრმად ჩასმული ერთი სარკმლით გამოდის სივრცე"ში. მათ ღიობებს ჩრდილო და სამხრეთ მხარეს თავზე ერ"ე ლოუნეტები და აქეთ-იქიდან ოთხკუთხა ნიშები შემოუყვება. "შესას-ველელი ადრე ჩრდილოეთიდანაც არსებულა. ამჟამად მხოლოდ დასავლეთიდან, ცენტრ"ში დატანილი მაღალი და ფართო კარიდანაა მოწყობილი, რომლის ორივე მხარეს დეკორატიული თაღებია სიმეტრიულად განთავსებული. კარის ნიშასაც მეტალის ჯვრით შემკული ლოუნეტი ამშვენებს. რესტავრაციამდე ტაძრის ჩაქცეული სახურავი დაბალი ყოფილა და ფანჩატურივით ჰქონია დადგმული მცირე სამრეკლო. ფიქალის ქვების წყობასაც კირის სქელი ფენა არ ფარავდა.[5] ამგვარად, სავარაუდოა, თავის დროზე ტაძარი დასახლების ინფრასტრუქტურა"ში უფრო ორგანულად იყო ჩაბმული და ასეთ შეუსაბამო შთაბეჭდილებას ნაკლებად იწვევდა.

ზემო ომალოს განაშენიანებას სამხრეთისკენ აგრძელებს სოფლის წყაროს მიმდებარე, დაქანებული რელიეფის დასახლებული სივრცე. ჩრდილო-დასავლე-თის მიმართულებით კი მას ასრულებს სოფელ დართლოსკენ აღმა მიმავალი გზის გასწვრივ გაშენებული უბანი. ვიწრო ქუჩების ფართო ქსელი, რომელიც მოხერხებულად აკავშირებს სახლებს ერთმანეთთან, შუა საუკუნეებში ჩამოყა-ლიბებულ სოფლის გეგმარებაზე მეტყველებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ მართა-ლია მეჩხერად, მაგრამ მაინც დაწყებულია ომალოს ცენტრისკენ თავდაღმა მიმავალი გზის ზედა ნაწილის ათვისებაც, რაც დასახლების შემდგომ ურბან-იზაციულ განვითარებაზე მიგვითითებს.

1880 წელს გადაღებული ზემო ომალოს ხედის მიხედვით (სურ. 1), XIX საუკუნის ბოლოს სოფლის ტერასული განაშენიანების მხატვრულ-არქიტექ-ტურულ სახეს ჯერ კიდევ განსაზღვრავდა საუკუნეების მანძილზე გამოცდილი, ადგილობრივი ფიქალით აგებული, კლიმატთან და რელიეფთან შეთანხმებული თუშური ტრადიციული საცხოვრებლის ტიპი, კოშკივით წამომართული და

---

[5] საქ. ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლები, პასპორტი №12.

[6] გ. დაციოაშვილი, თუშეთის საცხოვრებელ ნაგებობათა კლასიფიკაციისთვის, ძეგლის მეგობარი, №1, 1988, გვ. 10-13.

სიპი ქვებით დაფარული დაბალი, ორქანობა-სახურავიანი ციხე-სახლი, რომ-ლის სათავდაცვო ხასიათი მკაფიოდ ჩანს მისწრაფებით რაც შეიძლება სქელი, ყრუ კედლებით გაემიჯნოს სივრცეს და მხოლოდ აუცილებლობიდან გამომდინარე გაიხსნას მისკენ უკიდურესად ძუნწად დანაწევრებული მცირე ზომის ღიობებით. შენობათა სტატიკური მოცულობის მკაცრი სილუეტები და ჯგუფ-ჯგუფად განლაგებული ვერტიკალური მახვილების მძიმე რიტმი, მთისთვის სახასიათო კარჩაკეტილობის განცდას ბადებს და ხანგრძლივი დროის განმავლობაში წარმოადგენდა თუშეთის გამაგრებული სოფლის ასკეტური იერის განმსაზღვრელ ნიშანს.

ექსპედიციის მუშაობისას ამგვარი ჩაქცეული სახლების ერთი, ან ორი, ძალზე იშვიათად სამი სართულის სიმაღლემდე მოღწეული ნგრევის პირას მისული კედლები, განსაკუთრებით კესელოს უბანში, მნიშვნელოვანი რაოდენობით იქნა გამოვლენილი. ისინი გვხვდება მთის დაქანებული ფერდის სასიმაგრო გალავნებით შემოსაზღუდული ტერასების როგორც ზედა, ასევე შუა და ქვედა წელზეც. ორ, ან იშვიათად, სამივე ტერასაზე გაბიდული თავმორღვეული კედლების მდებარეობის თანახმად, ნაგებობანი ტრადიციულად გრძივი გეგმის მქონე სწორკუთხა ფორმისაა, ზურგით მიწაშია შეჭრილი და მთავარი ფასადით, ძირითადად, მიქცეულია სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ, სადაც უმრავლესობას ქვედა დონეზე შემონახული აქვს შუაწელიდან ოდნავ გადაწეული თაღოვანი მოყვანილობის ფართო და დაბალი ქვის მაღალპარმაღიანი კარი, მთელ სიგანეზე წინ გამართული ერთსაფეხურიანი ქვა-კიბით. სარკმლები და სათოფურები, სოფლის თავდაცვითი ინტერესებიდან გამომდინარე, საცხოვრებლების წინა მხარესაა დატანილი და თითქოსდა „მეთვალყურეობას" უწევს მისკენ მისავალ გზას. კარის გვერდითა მონაკვეთებზე ისინი, როგორც ჩანს, მოგვიანებითაა გაჭრილი, რადგან უმეტესწილად მეორე სართულის ფასადზე, ცენტრიდან სხვადასხვა დაშორებითა და სხვადასხვა სიმაღლეზე ოდნავ ასიმეტრიულადაა განთავსებული. სარკმლების მოყვანილობა ძირითადად სწორკუთხაა, შედარებით ნაკლებად გვხვდება შეისრულიც. ცალკეულ შემთხვევაში კი ერთი შენობის ზედა ფასადზე ისინი განსხვავებულია ერთმანეთისაგან და ოთხკუთხა, მასთან ერთად პირამიდულად შევიწროებული, აგრეთვე – მაღალი, ძალზე ვიწრო ე.წ. „სამზერედ" განკუთვნილი ფორმების რიტმით ციხე-სახლის პირქუშ ფასადებს აცოცხლებს (№45 გიგოიძე გენადი). როგორც ჩანს, ცალკეული ნანგრევის ქვედა სადგომის კარიც ზემოდან ტეხილ მოხაზულობას ამაევ მიზნით იძენს (№48 იჭირაული ვალიკო). კედლის სისქის გამო, ნებისმიერი დანიშნულების ღიობი ღრმა ნიშას ქმნის, შენობათა გარკვეულ ჯგუფში კიბურად, საფეხურებად იჭრება შიდა არეში და განიერ თაღოვან ფორმაში გადადის. ამიტომ გარედან უფრო მცირე ზომის ჩანს და სარკმლებსაც გარკვეულწილად სათოფურების ხასიათს ანიჭებს (№43 იჭირაული ეკო). საგრძნობლად სქელი, დაზიანებული და ხშირად გახლეჩილი კედლების, თუშურად „ყორეების", ნაშთები ამ მდგომარეობაშიც საკმაოდ მყარია. ფიქალის დიდრონი გახუნებული ფილების მშრალი, მჭიდრო წყობით ნაშენი ნანგრევები ამოყვანილია სწორხაზოვნად და შიდა მხრისკენ გადახრილია ოდნავ დამრეცად, რასაც ღიობების, ერთი შეხედვით შეუმჩნეველ, ასიმეტრიულ წყობასთან ერთად მის მძიმე, ინერტულ მასაში ერთგვარი დინამიკა, შინაგანი დაძაბულობა შეაქვს. თიხანარევი მიწისა და

ლამის, ანუ როგორც ეძახიან „ბიშინის“, ნალესობის კვალი მეტწილად მათი ინტერიერის ზედაპირზეა შერჩენილი და კედლების სტრუქტურის ტექტონიკურობას გარედან კარგად აყლენს. ნანგრევების სიმყარეს ბევრად განსაზღვრავს კარისა და სარკმლების თავზე კედელში ჩადგმული ბრტყლად გათლილი ხის ძელები, რომელსაც თუშეთში „ლიკვის“ სახელით მოიხსენიებენ და რასაც ზოგან ქვის მონოლითური შვერილი ანუ „საკარძიო ქვა“ ჩაენაცვლება. ეს ე.წ. „ლიკვი“ ცალკეული სახლის მეორე სართულის ფასადსაც გასდევს და სარკმლის, აგრეთვე საკვამურისა და სანიაოს მომცრო ღიობებსაც შემოუყვება. არცთუ იშვიათად, მათ ირგვლივ შემოვლებულია ხის ძელებით შეკრული „ზღუდარიც“ კედლების ნაშთები ასევე გამაგრებულია შიდა კუთხეების, თუშურად „ყურეების“, მთელ სიმაღლეზე თაროების მსგავსად დიაგონალურად გადებული ფიქალის სქელი ფილების, ამ რეგიონში „დუქანა,“ „ბადიმის“, ან „კუხის“ (კუთხის) ქვეშად ცნობილი კონსტრუქციებით. ნანგრევების მდგრადობას აგრეთვე ხელს უწყობს ქვედა სადგომის ზედა ტერასის ნიადაგზე მიბჯენილი, ზურგის შუაგულში მიდგმული მძლავრი, განიერი ოთხკუთხა პილასტრი, თუშური კილოკავით „მილიონახი იგივე მილიონაი“ (№36 კესელოს ფონდის, თემო არშაულიძის საკუთრება; №38 იჭირაული ბართლომე). მეორე და მესამე სართულის სიმაღლემდე შემორჩენილ ნაგებობებში შესაძლებელია ხის კოჭოვანი, თუშეთში „ხიდებად“ წოდებული კონსტრუქციებით გამართული სართულშუა გადახურვის სისტემის დადგენა, რომელსაც სათავსების მცირე ფართის გამო იყენებდნენ და დონეების მონაცვლეობის თანახმად, ხან განივად, ხანაც გრძივად აწყობდნენ. ამას ცხადყოფს კედელში გაკეთებულ ბუდეებში ჩასმული, დღემდე შემორჩენილი მათი ნაშთები და ზოგი სახლის სივრცეში ჩაქცეული რამდენიმე მოზრდილი კოჭიც (№38 იჭირაული ბართლომე; №65 თავბერიძე ფარნაოზი). აღმოჩნდა ნანგრევები, სადაც სართულების გამყოფი ზღვარი ღიობების მსგავსად საფეხურებადაა კედელში შეჭრილი და მის არეებზე ფიქალის სქელი, ბრტყელი და განიერი შვერილებია დატანილი (№40 იჭირაული ნელი; №47 იჭირაული ვალიკო). თუ ამ რეგიონში არსებულ პარალელურ მასალას მოვიშველიებთ, ეს ის „თარხნებია“, რომელიც მზიდ კონსტრუქციას წარმოადგენდა და ციხე-სახლის მშენებლობისას „ხიდების“ გასადებად აკეთებდნენ. კესელოს ციხის ფერდმა შემოგვინახა ნანგრევების ისეთი ნიმუშებიც, სადაც დიდრონი, მაგრამ ნაკლებად სქელი ქვის ბრტყელი შვერილები მოწყობილია „ხიდების“ მიმართულების საპირისპირო კედლებზეც (№45 გიგოიძე გენადი) და ამჯერად იატაკის მოსაგები ყავრების საყრდენი „თარხნების“ ფუნქციას ასრულებდა. ზოგან სართულებს შორის მხოლოდ ამ კუთხის ბანური გადახურვისთვის დამახასიათებელი თბოსაიზოლაციო მოსაზრებით ჩატანებული დახავსებული მიწა, ადგილობრივი კილოკავით თხლაკვი/ჩხლაკვია შემორჩენილი (№49 იჭირაული ვახტანგი). თითქმის ყველგან, კოჭების მდებარეობა გვიჩვენებს, რომ მეორე სართული სიმაღლით აღემატებოდა პირველს, რომელიც სამეურნეო დანიშნულების ნახევრადბნელი სათავსო, „ბაშტე“ უნდა ყოფილიყო. თუმცა, საყოფაცხოვრებო დანიშნულის „შუკუმად“ წოდებული სწორკუთხა ღრმა ნიშა არა მარტო ორივე სართულის (№88 სისაური ღვთისო), არამედ მოღწეული შენობების გარკვეული ნაწილის გვერდიდან მიშენებულ დამხმარე სათავსოს სივრცეშიც გვხვდება და მცირე მოცულობის სადგომებს

ზედმეტი ავეჯისგან განტვირთავს. ცალკეულ მინაშენში შემონახულია სამეურ-ნეო ღუმელის ნაშთებიც (№44 იჭირაული ვახტანგი). იგი დაბალი, სწორკუთხა, წინ თაღოვანი ღიობით გახსნილი ფიქალით ნაგები მცირე არქიტექტურული ფორმაა, რომლის შიდა პირიც კამაროვანია და საკვამურის ხვრელით გამოდის გარეთ.

გვხვდება შედარებით რთული გეგმარების ნანგრევებიც, რასაც უკანა მხრიდან მიდგმული, მეორე ტერასის შემაღლებაზე აღმართული სათავსი იწვევს და უფრო გრძივ ფორმას აძლევს ნაგებობას. იგი ზოგან ასიმეტრიულადაა სახლ-თან მიბმული, მაგრამ ყველა შემთხვევაში თავისი დამოუკიდებელი კედელი და შესასვლელი აქვს, ამასთან ერთად, ზედა ტერასის ნიადაგზევე გამართულ სახლის მეორე სართულს ქვის დაბალი, ფართო და მაღალპარმაღიანი შიდა კარითაც უკავშირდება, რომელიც აქაც, ჩვეულებისამებრ, შუაწელიდან გვერ-დზეა გადაწეული. მინაშენის მიწური იატაკი, ამავე დროს, უფრო მაღალია და წინამდებარე სათავსოში მოსახვედრად რამდენიმე ჩაქცეული საფეხურის ნაშთი აქვს შემორჩენილი (№40 იჭირაული ნელი; №45 გიგოიძე გენადი). ამგვარად, ზემოთ შენიშნული თითქოსდა შეუმჩნეველი, „მსუბუქი" ასიმეტრია, ინტერი-ერის სივრცეშიაც ვრცელდება და ჰარმონიაში მოყავს ნაგებობის მთელი მოცულობა. ასეთი ტიპის ზოგი ნანგრევის მთავარი ფასადის ზედა არე ინ-ტერესს იწვევს სარკმლებს შორის სიმაგრისთვის დატანილი სამკუთხა ფორ-მის მომცრო კონსტრუქციით, რომელიც კედლის სისქეში განივად ჩასმული, ცენტრში და ირგვლივ დამრეცად შემოლაგებული ქვის ფილების რიგითაა აწყობილი და შენობის დეკორატიულად გამომსახველი ელემენტის როლსაც ითავსებს (№49 იჭირაული ვახტანგი). უძველესი სარწმუნოებიდან გამომდინარე, სავარაუდოა, მის ფორმას ხალხურ წარმოდგენებში რელიგიური დატვირთვაც ჰქონდა და „შინასა" და „გარეს" მარადიული ურთიერთობის იდეას განა-სახიერებდა. როგორც ჩანს, ასევე მრავალფუნქციურია ამავე ნანგრევის სამხრეთ და დასავლეთ ფასადებს შორის მოქცეული კუთხე (თუშურად „კიმო"), რომელ-იც, სხვა კუთხეებისგან განსხვავებით, მომრგვალებულია და, შესაძლოა, აპო-თროპეულ დანიშნულებასთან ერთად, წამოსული ზვავის უსაფრთხოდ დაშლა-საც ითვალისწინებდა. ნანგრევების დათვალიერებისას ყურადღება მიიქცია აგრეთვე მათი დიდი ნაწილის ფასადების ძირთან გაკეთებულმა, არქეოლოგიური მასალიდან კარგად ნაცნობმა და საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების სიმ-ბოლოდ მიჩნეულმა, დისკოს ფორმის, შუაში ჩახვრეტილმა ფიქალის შვერი-ლებმა. იგი დღემდე წარმოადგენს თუშური საცხოვრებლის ტრადიციულ ატრიბუტს და შემორჩენილი აქვს მხოლოდ უტილიტარული, მწყემსური ყოფისთვის განუყოფელი საქონლის, ცხენის მისაბმელის ფუნქცია. მოყვანილი მასალის მიხედვით, ციხე-სახლის მოცულობა შუა საუკუნეების პატრიარქალურ ხანაში არა მარტო მტრისა თუ ზვავისგან დაცულობისა და მძიმე კლიმატურ გარემოში საყოფაცხოვრებო პირობების მოწყობის, აგრეთვე ხალხის მეხსიერება-ში შემონახული რიტუალების აღსრულების თვალსაზრისითაც საკმაოდ მოხ-ერხებულ არქიტექტურულ ფორმას წარმოადგენდა და თავისი მხატვრული სახით შესატყვის ემოციურ გარემოს ქმნიდა ირგვლივ.

საგანგებოდ გვინდა გამოვყოთ რთული გეგმარების ნანგრევების რიგში გამორჩეული, ერთმანეთის გვერდიგვერდ, მიჯრით აგებული შენობები, რომელნიც

სოფლის განაშენიანებაში ორგანულად მთლიან კომპოზიციას აყალიბებს და თუშური „გაბმულაის“ სახელითაა ცნობილი (№47-48 იჭირაული ვალიკო). შენობების გადაბმის ადგილი გარედან მკაფიოდ იკითხება. ფიქალის ქვების სისქითა თუ ზომებითაც ისინი განსხვავებულია. ამავე დროს, ერთ-ერთ მათგანს თითქმის არა აქვს ნალესობა. მიუხედავად ამისა, შიდა საზღვრებში მოქცეული, სამი სართულის დონეზე აღმართული საერთო კედელი და იქვე ამოქოლილი შეისრული სარკმლებისა თუ ზედა ტერასაზე არსებულ სათავსებს შორის გამავალი კარის კვალი, მათ პირდაპირ კავშირს ადასტურებს. ნანგრევები აშკარად თანადროულია, გეგმარებითა და კონსტრუქციებითაც უახლოვდება ერთმანეთს და საკარაუდოა, ასახავდეს ციხე-სახლის განვითარების იმ საფეხურს, როდესაც მისი დამხმარე ნაგებობა- „კარსე“, საცხოვრებელი ხდება და სათავდაცვო ფუნქციის გაძლიერების მიზნით მთელ სიმაღლეზე უშენდება მთავარ საცხოვრისს.[7]

უახლოეს წარსულში ციხე-სახლის არაერთი ნანგრევი უნდა ყოფილიყო მთის ქვედა წელის მიდამოებშიც. ზოგი დღესაც ხელუხლებლადაა დატოვებული, მაგრამ გარკვეული ნაწილის საძირკვლებზე ახალი მშენებლობაა წამოწყებული. დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ისინი მიყვებიან წინამორბედი ნაგებობის დაგეგმარებას. უფრო მეტიც, ძველი კედლებისთვის დამახასიათებელ სისქესა და კონსტრუქციის არსებით ელემენტებსაც (შიდა გადახურვის კოჭოვანი სისტემა, ლიკვები, დუქანა ქვები, მილიონაის ქვის ბოძი, ბიშინის ნალესობა და ა.შ.) მეტნაკლებად ინარჩუნებენ და მყარად შემონახულ ფრაგმენტებსაც იყენებენ (№50 კარდლიძე ვაჟა; №54 კესელოს ფონდი. არშაულიძე თემო). ამგვარად, ეჭვს არ იწვევს, რომ სწორედ ეს ნანგრევებია იმ ციხე-სახლების ნაშთები, რომელნიც XIX საუკუნის 80-იანი წლების ომალოს ხედზეა აღბეჭდილი.

არქივში დაცულ გასული საუკუნის პირველი მეოთხედის ზემო ომალოს ფოტოზე (სურ. 3), ტერასულად გაშენებული ფიქალის საბინადროები, ერთი მხრივ, ინარჩუნებს წინარე ხანისთვის სახასიათო ჯგუფებად შეკრულ ორგანიზმად განლაგებას. იმავდროულად, ასიდული პროპორციების ციხე-სახლების გვერდით ადგილი აქვს განივად განვითარებული საცხოვრებლების გამოჩენას, რომელთა სიმაღლე ერთ ან ორ სართულს არ სცილდება და ძველ ნაფუძრებზეა ამოშენებული. ფართოდ გახსნილი კარ-სარკმლების ღიობებით ისინი უკვე თავისუფლად ერწყმის სივრცეს და აღარ აღიქმება, როგორც დამოუკიდებელი მახვილები. თავად ციხე-სახლის შენარჩუნებულ მოცულობაზეც ასევე სიგანეში ზრდისკენ მიდრეკილი ფართოსარკმლიანი საცხოვრებლების რიგია ახალი ყაიდით ამოყვანილი. დაკვირვებისას ყურადღებას იქცევს ზოგი განახლებული შენობის ორკალთიანი სახურავის ამაღლებაც. თუმცა, უმეტესწილად, სახურავები ჯერ კიდევ დაბალია, აქა-იქ ბრტყელიც, ბანიანი გადახურვის მსგავსი და ყავარზე დაწყობილი დიდრონი სიპი ქვებით გადაფარული. სიახლის შეგრძნებას ყველაზე მეტად იწვევს შენობათა ის ჯგუფი, რომელსაც ფასადის გაყოლებაზე ქვის ბოძებზე დაბჯენილი, შეკიდული აივანი და მის ქვეშ გამართული ღია, ვიწრო და ქარის მიმართულების საწინააღმდეგო კედლით „ჩაკეტილი“ დერეფა-

---

[7] ბ. დავითაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 15.

ნი უჩნდება. ზოგჯერ ასეთი სახლები თუშური „გაბმულაის“ ტრადიციის თანახმად, მჭიდროდ ებმის ერთმანეთს და ჰორიზონტალურად მკვეთრადაა გაზიდული. „ჩამოფხატულ“ სახურავიანი და სვეტებიანი დერეფანი გასდევს ერთსართულიანი საცხოვრებლების წინკარის სივრცესაც, რაც სახლების ნაკლებად მკაცრ, ცოცხალ სილუეტებს აყალიბებს და გარკვეულწილად არღვევს სოფლის მხატვრულ-არქიტექტურული სახის ასკეტურობას.

ექსპედიციის მიერ მოპოვებული მასალა რეალურად ასახავს არქივის ფოტოზე დაფიქსირებულ სოფლის განაშენიანებისა თუ მის საზღვრებში მოქცეული სახლების ტრანსფორმაციის მსვლელობას. მიუხედავად იმისა, რომ მოღწეული სახლების პირვანდელი სახე განახლებისას გარკვეულწილად შეცვლილია და საქმეს აძნელებს ახლანდელი დაზიანების ხარისხიც, მაინც შესაძლებელია ტრადიციული ხერხებისა თუ მიდგომების შენარჩუნების წამყვანი ტენდენციის გამოვლენა. ამ პერიოდის შემონახული შენობების შესწავლისას არაერთგზის წავაწყდით თითქმის ყოველი მათგანის სხეულში შეფარულ ციხე-სახლის ქვედა სადგომების ადრეულ შრეებს, რომლის ზემოქმედებითაც უნდა იმეორებდეს ტერასებში შეჭრილი ნაგებობების განივად განვითარებული ფორმა, წინარე ხანაში დამკვიდრებულ სწორკუთხა გეგმარებასა და კონსტრუქციებს. მათ უმრავლესობას ძლიერი გადაკეთების კვალი ატყვია, ზოგნი მეტად გვაძლევს კოშკურა ნაგებობის ამოცნობის საშუალებას (№№4, 35, 89), ზოგნი კი ნანგრევებადაა ქცეული (№№64, 81). ამასთან ერთად, ახალი ელემენტებით გამდიდრებულ კოშკურა ნაგებობასაც არქაული ხასიათი მიულია. ამის მტკიცება შესაძლებელია ზემოთ მოყვანილი, ერთმანეთზე გადაბმული ნანგრევების მთავარი საცხოვრისის საფუძველზე (№47). ციხე-სახლისთვის ტიპიური მისი მთავარი ფასადის გასწვრივ ფიქალით ამაღლებული და ამავე ქვით მოგებული დაზიანებული ბაქანია შემორჩენილი. სართულშუა გადახურვის კოჭების ნაშთები დაახლოებით 2 -ის სიგრძეზე ოდნავ დამრეც შვერილებს აკეთებს და თავის დროზე, როგორც ჩანს, კარის წინ გამართული ღია დერეფნის გადახურვას ქმნიდა. მისი სახურავის საყრდენი ხის ბოძები ლითონის მილებით მოგვიანებით შეუცელიათ და დერეფნისთვის მიუციათ ორივე მხრიდან გახსნილი ღია გალერეის, თუშური კილოკავით „ნაფარდულაის“ სახე. ჩრდილოეთი ფასადის კედელში ჩართული, ქვის შედარებით თავისუფალი წყობით გამორჩეული ფრაგმენტები მოწმობს, რომ გადაკეთება ნაგებობის აღდგენისას უნდა მომხდარიყო. ეს დასტურდება ფილაზე ამოკაწრული წარწერითაც, რომელიც ჩრდილოეთიდანვე გაჭრილი კარის გვერდით ამოღებულ ნიშაშია ჩადგმული. ტექსტი მრგვალი, გაბმული კალიგრაფიითაა შესრულებული და დაზიანების* მიუხედავად, კარგად იკითხება: „..916წ.“ (ალბათ, 1916), ფილა ამის შემდეგ ამოტეხილია და წარწერა ასე გრძელდება: „13 დღი (ალბათ, დღის) ხელს ვაწერ მე, ეგნატე იხიჩული“. მისი შინაარსის მიხედვით სახლი გაუახლებიათ გასული საუკუნის პირველ მეოთხედში, როდე-

* ზემო ომალოს ნაგებობებზე შერჩენილი წარწერიანი ფილების უმეტესობა შუაგულში ამოტეხილია. კესელოს მუზეუმის დირექტორის ნ. იდოიძის ცნობით, ერთი ხანობა ხმა დარხეულა, რომ სახლის პატრონები აქ ოქროს ინახავდნენ. მისი თქმით, ფილები „ოქროსმაძიებელთა“ ქმედების შედეგად დაზიანდა.

[9] გ. ბაგრატიონ-დავითაშვილი, ქართული ტრადიციული საცხოვრებლის ტიპოლოგიისათვის. საქართველოს სიძველენი, 2003, №4-5 გვ. 282-283.

საც კახეთში გავრცელებული საჩიხიან/საჩეხიანი საცხოვრებლის[9] ღია, ზემოდან დახურული დერეფნის ელემენტმა თუშეთის ნაგებობათა კანონიკურ ფორმებში შემოაღწია და მთიანი რელიეფისა და კლიმატის შესაბამისად დამკვიდრდა. ტექსტთან ერთად ინტერესს იწვევს მისი გაფორმებისას გამოყენებული მარტივი გრაფიკული მოტივი. წარწერა მოთავსებულია სახლის მოხასულობის სწორკუთხა მოჩარჩოებაში ანუ „შინას“ სივრცეში, რომლის გასწვრივ, მარჯვენა არეზე ამოკაწრულია ასევე ოთხკუთხედში ჩასმული დამრეცად დაწვენილი ჯვარი. ორფერდა სახურავის საზღვრების შუაგულში გეომეტრიული სხეულებით აგებული და თავზე სხივებშემოყოლებული ანთროპომორფული (მამრის) ფიგურაა გამოსახული. სახურავის ფუძეს კი მთელ გაყოლებაზე დაუდევრად დატანილი, წვეტით ზევით და ქვევით მიმართული, ერთმანეთზე გადაბმული სამკუთხედების რიგი გასდევს. პირობითი გამოსახულებების სიმბოლური დატვირთვის გარკვევა შესაძლებელია არქეოლოგიური კვლევებით მოპოვებულ „სახვით“ პარალელებთან შეჯერებით. ეთნოგრაფიულ წყაროებში სწორედ ამ მასალაზე დაყრდნობით მიიჩნევენ რადიალურად გასხივოსნებული სოლარული ნიშნით დაგვირგვინებულ ფიგურებს ადორანტებად, ხოლო ოთხკუთხედს, ჯვარ-ხატის სიმბოლოდ, რასაც აპოთროპეული მნიშვნელობა ჰქონდა და ალმშენებლობასთან დაკავშირებული ცნობების მოწოდებისას სხვადასხვა ინტერპრეტაციით მეორდება თუშეთის საცხოვრებელ და დამხმარე ნაგებობათა ფასადებზეც.[10] აქედან გამომდინარე, უზენაეს ღვთაებათა მიწიერი სამფლობელო – ოთხკუთხედში ჩასმული დამრეცი ჯვარი, „შინასა“ და „გარეს“ დამაკავშირებელი სამკუთხედი თუ მის სივრცეში გადმოცემული ანთროპომორფული ფიგურა, რომელიც სახლის ფუძის, მისი ცეცხლისა და კერიის კეთილდღეობაზე მლოცველი ზეციური მცველი უნდა იყოს, უპირველესად სამეურნეო ხასიათს ატარებს.

არქაული ხასიათი გამოარჩევს შედარებით შეზღუდული რაოდენობით შემონახულ ერთსართულიან სახლებსაც (№№28, 21, 33). უკლებლივ ყველა, გარეგნული იერით სამეურნეო დანიშნულების სადგომს წააგავს და ციხე-სახლის თაღოვანი კარის ჭრილით გახსნილ ქვედა სართულს მოგვაგონებს. აღდგენისას კედლები, როგორც ჩანს, აუწევიათ, შიდა სივრცე გადაუტიხრავთ და მაღალი ორკალთიანი სახურავით დაუგვირგვინებიათ, სადაც სხვენი გაუმართავთ. ამავე დროს, ფასადი ბიშინის საკმაოდ სქელი ფენით შეულესავთ და სხვადასხვა ზომის სწორკუთხა სარკმლები, ზოგან ასეთივე ფორმის დამატებითი კარიც გაუმართავთ, რომელიც სახურავის კიდეების ღრმა შვერილით გადაფარულ წინკარის სივრცეში გამოდის. ასეთი ტიპის ძველი სახლების სათავსოში „ბაშტეს“ სადგომისთვის დამახასიათებელი განიერი პილასტრიმილიონაია მოღწეული (№28 უშიშაიძე ილია) და კიდევ ერთხელ ადასტურებს შენობის წარმომავლობას.

წინმსწრები ნაგებობის მოცულობა აუურულ-აივნიანი სახლების ერთ ჯგუფში ორივე დონეზე აისახება. ფიქალის სქელი ფილებით მშრალად, მჭიდროდ

---

[10] ი. სურგულაძე, მთა-თუშეთის ციხე-ნაგებობათა ორნამენტი, ძეგლის მეგობარი, 1966, №7, გვ. 24-27.

ამოყვანილი მათი საგრძნობლად განიერი კედლები მნიშვნელოვანწილად ყრუა და საკმაოდ მკაცრ იერს ატარებს. ბიშინის ალაგ-ალაგ ჩამოყრილი ნალესობა კი დაუფარავად ავლენს ნაგებობათა სიძველეს (№34 ლუხუმაიძე ლუხუმი). ასეთ სახლებს უმეტესწილად ჩრდილოეთიდან შემოუყენება აივანი და მთავარი ფასადით სედმიწევნით ინარჩუნებს კოშკურა ნაგებობის სახეს (№№29, 74, 75). ცალკეულ შემთხვევაში რელიეფის დაქანებისკენ მიქცეულ პირის მხარეს მას შერჩენილი აქვს დიდრონი სიპი ქვებით დაფარული ადრეული შენობის დაბალი სახურავის ნაწილებიც (№75 ხვედაგურიძე ელდარი, სისაური შოთა), რომლის კარკასი კეხის ბრგე ხიდის ქვეშ შეყენებული ბოძებითა და მისი მიმართულებით დალაგებული კოჭების სისტემითაა მოწყობილი. სწორედ ძველი სახურავის ქვეშ დაუტოვებიათ თანადროული ვიწრო აივანი, რომელსაც მოღწეული ფრაგმენტების მიხედვით გამჭოლი დეკორატიული ხღუდე გასდევდა. იგი გაუფართოებიათ შენობის უკანა ნახევრის ახალი გადახურვის ფარგლებში. მასთან ერთად აუმაღლებიათ ადრეული სახურავის შეკეთებული მეორე ფრთაც. სამაგიეროდ, არ შეუცვლიათ სართულთა გამყოფი ბანების საყრდენი ხიდები, რომელიც ძველი წესით შვერილებს არ ქმნის ფასადზე. ასევე ხელი არ უხლიათ სწორკუთხა კარ-სარკმლების ვიწრო ღიობებისთვის და მათ თავზე ჩასმული ბრტყლად გათლილი მოკლე ლიკვებისთვის. კესელოს მთის ფერდის ქვედა წელზე აღმართული სამსართულიანი საცხოვრებელი (№74 სისაური კაკო) ძველ შენობას ზედა დონის სარკმლებს შორის დატანილი დამრეცად ჩასმული ფილებით აწყობილი, ერთმანეთზე გადაბმული სამკუთხა კონსტრუქციებითაც (3) უახლოვდება, რომლის დეკორატიულ მოტივს ციხე-სახლის ერთ-ერთი ნანგრევის კედელზე უკვე წავაწყდით და საფუძველს გვაძლევს მის მრავალმნიშვნელოვან ტრადიციულ ელემენტად მივიჩნიოთ. ამგვარად, აღდგენილ ნაგებობებს ახალი ტიპის საცხოვრებლის იერი ზედა დონეზე გაკეთებული ვიწრო აივნით უნდა მიეღო. სხვა მხრივ, ისინი მთლიანად ინარჩუნებს წინამორბედი შენობების მოცულობას, მის კონსტრუქციებსა თუ სტრუქტურას და, ყველა ნიშნით, ციხე-სახლის ტრანსფორმირების ადრეულ ეტაპს უნდა ასახავდეს.

ახალი მოთხოვნების შესატყვისად განახლებული საცხოვრებლების ნიმუშები, მისი არქიტექტურის სახეცვლილების პროცესს. უფრო თვალნათლივ გვიჩვენებს და შესამჩნევად შორდება იმ ძველ შენობას, რომლის ნაფუძარზეცაა აღმართული. ამ მიმართებით საგანგებო ინტერესს იწვევს ახალი ყაიდით გადაკეთებული აივნიანი სახლები. მათი ქვედა დონე ნაწილობრივ ინარჩუნებს ციხე-სახლის სამეურნეო სათავსის სახესა და შიდა სივრცეს. მეორე სართულის საგულდაგულოდ შელესილი ფასადის მოსრდილი სწორკუთხა სარკმლებისა და ფართო კარების ღიობებით დანაწევრება კი შუქის უხვად შეჭრას განაპირობებს ინტერიერში, რომელიც უფრო დიდი და მაღალი სადგომებისგან შედგება. შიდა სივრცის მოწყობაში მომხდარმა ცვლილებამ სახურავის კონსტრუქციაშიაც მისი მალის გაზრდა გამოიწვია და ერთი მიმართულებით დალაგებული კოჭების დამაგვირგვინებელი კესის/კეხის სათავო ხიდი თანდათანობით გაათავისუფლა დაწოლისაგან, რომლის განტვირთვაც შედარებით მცირე დიამეტრის დახრილი ხიდებისა თუ ფიცრების, ნივნიევების ჩანაცვლებით მოხერხდა. ამ პერიოდის ომალოს ხედზე აღბეჭდილი სახლების მიხედვით, ზოგან კოჭები ინტერიერში (ზედა დონეზე) შეუნიღბავადაა გამოჩენილი. სახუ-

რაკის ამაღლებამ. ამავე დროს, შესაძლებელი გახადა ციხე-სახლის „ჭერხოს“ სივრცესთან გაერთიანებული საკუჭნაოს (თუშურად „სიპქვედა“, ასევე „ქანდარა“) ნაცვლად ფრონტონის მხრიდან გაჭრილი ცალკე შესასვლელის მქონე სხვენის დამოუკიდებლად გამართვა. სახურავის კონსტრუქციის ერთგვარი „შემსუბუქებით“ მისი კიდეები უფრო წინ წამოიწია და ქუდივით გადაეფარა სახლის მოცულობას. შემონახული ნაშთები გვიჩვენებს, რომ პირველადი განახლებისას სახლების გადასახურად სიპ ქვასთან ერთად კრამიტი გამოუყენებიათ და მხოლოდ მოგვიანო შეკეთებების დროს შეუცვლიათ ჯერ თუნუქის, ხოლო შემდეგ თუთიისა და აზბესტის ფირფიტებით. აქედან გამომდინარე, თავად სახურავებსაც საბოლოო სახე უახლოეს წარსულში უნდა მიეღოთ და არა ერთბაშად, არამედ თანდათანობით ამაღლებულიყვნენ. ექსპედიციის კვლევის მონაცემებზე დაყრდნობით საშუალება გვაქვს შევნიშნოთ ის ცვლილებებიც, რომელიც ნაგებობის შიდა კონსტრუქციებსა და სამშენებლო ტექნიკას შეეხება. კედლების ბუდეებში ჩასმული სართულშუა გადახურვის კოჭები ამჯერად გარედან მცირე შვერილებს ქმნის ფასადზე და თავისი რიტმით ერთგვარ დეკორატიულ მოტივს წარმოშობს. ფიქალის შედარებით თხელი ფილებით თავისუფლად ამოყვანილი კედლები არა მარტო მშრალად, არამედ კირითაც არის ნაგები. ამას ემატება ლიკვების ჭარბი გამოყენება, რომელიც ბრტყლად გათლილი ხის ძელის ნაცვლად ბრგე, ოთხკუთხა ფორმას ღებულობს, გრძივადაა ჩადგმული კედელში და რიგ შემთხვევაში ზედა დონეზე ირგვლივ შემოსდევს ნაგებობას. ქვის მძლავრ ოთხკუთხა ბოძებზე და სართულშუა გადახურვის კოჭების შვერილებზე დაბჯენილი აივნის ქვეშ შეფარული ღია დერეფანი საქარე კედლით მეტწილად ჩრდილოეთიდან, შედარებით იშვიათად სამხრეთიდან ისაზღვრება, რომლის ნახევრად დახურულ არაღრმა სივრცეში კახეთის ბარისთვის სახასიათო საცეცხლური და საჩეხია გამართული. დერეფნისა და ორივე მხრიდან გახსნილი გალერეის ე.წ. „ნაფარდულაის“ გადახურვაშიც, ფასადის მთელ პერიმეტრზე გადებული ხის მასიური ძელის წყალობით ასევე ამაღლების ტენდენცია შეინიშნება. იატაკიდან და ჭერიდან შეფიცრული, აივნის გეომეტრიული სახეებით დეკორირებული ხის ზღუდის გაჩენასთან ერთად, იხვეწება ბოძების მოყვანილობა. ისინი ხშირად წახნაგოვანია (ზოგჯერ რეაწახნაგოვანიც) და მარტივად პროფილირებული კაპიტელები, არცთუ იშვიათად ცრუ კაპიტელებიც ამშვენებს. ბოძებს შორის გადასროლილი აჟურული თაღედი ზოგან შუაწელში ქვემოთკენ შეისრულია. ჭვირულორნამენტიანია დაკბილული კარნიზი და ხანდახან ლიკვიც, ხოლო აივნის სივრცეში გამომავალი კარების ფრთები მარტივადაა პროფილირებული და სარკმლებთან ერთად გახალისებულია მჭახე ლურჯისა და თეთრის, ანდა მოწითალო და თეთრი საღებავების შეხამებით. ასეთ სახლებს ორივე, ან ერთი მხრიდან კოჭებზე გამართული დაფერდებულ-სახურავიანი დამხმარე სათავსოს ქვის დაბალი მინაშენები უახლოვდება და გარკვეულწილად ართულებს მათ გეგმარებას.

ეს ზოგადი ნიშნები უკლებლივ ყველა საცხოვრებელს ახასიათებს, მაგრამ იმავდროულად თითოეული მათგანი ინდივიდუალობით გამოირჩევა და თავისი ერთგვარი არქაული იერით საკმაოდ კოლორიტულ ხასიათს ატარებს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა კესელოს ციხის ძირში მდებარე ორსართულიანი სახლი, რომელიც ტრადიციულად გრძივი გეგმის, სწორკუთხა, ორქანო-

ბა-სახურავიანი, ფიქალის მშრალად ამოყვანილი შენობაა (№46 იჭირაული გურამი, სურ. 4). შედარებით მაღალი მეორე სართულის აღმოსავლეთ და ნაწილობრივ ჩრდილო მხარეს მას ფართო აივანი გასდევს, რომლის ქვეშ მთავარი ფასადიდან, ორივე მხრიდან გახსნილი ღია გალერეაა გამართული. გეომეტრიული მოტივებით ნაკვეთი ფრაგმენტების მიხედვით, აივნის ხის მოაჯირი თავდაპირველად ჭვირულორნამენტიანი უნდა ყოფილიყო. ამასვე მოწმობს ძელსე შეკიდული ასეთივე ტიპის ჭვირულორნამენტიანი კარნიზი და მოაჯირში ჩადგმული, მარტივად პროფილირებული კაპიტელით შემკული წახნაგოვანი ბოძები. თავად ფასადი კირის მაგიერი თეთრი მიწითა და ბიშინითაა აჭრელებული, რომლის ფონზეც ამგვარადვე პროფილირებული კარების მოწითალო და თეთრი საღებავებით დაფერილი ფრთები საკმაოდ ეფექტურად გამოიყურება. მისი აღდგენის პერიოდი დადასტურებულია ჩრდილო ფასადის განაპირა კარის გვერდით, ნიშაში ჩასმულ გლუვსედაპირიან ფილაზე დატანილი წარწერითაც. დასიანებული ტექსტი ზემოთ განხილული ნიმუშის იდენტური კალიგრაფიითაა შესრულებული და მოთავსებულია ამოკაწრული ხვიეების ჯაჭვით შემკულ არშიაში. მისი შინაარსი უფრო ამომწურავ ცნობებს იძლევა სახლის მფლობელისა და მისი მშენებლების შესახებ, აგრეთვე გვაუწყებს, თუ რა საფასური იქნა გადახდილი.[11] იგი ასე იწყება: „1923“, რის შემდეგაც გამოსახულია ჯვარი, მარჯვენა ჰორიზონტალურ ფეხზე წანაზარდით. მას მოსდევს წლის აღმნიშვნელი ასო „წ“, ირგვლივ გაფორმებული მარტივი სპირალური ფიგურებით. ქვევით ამოკაწრულია „თიბათვის 20.“ უფრო ქვემოთ „მთვარის 19“. აბზაციდან მეორდება იგივე ინფორმაცია: „1923 წელსა თიბათვის 20 ავაშენე სახლი ესე კოლე ", სიტყვა დაუსრულებელია, ფილა ამოტეხილია, ტექსტი წყდება: „მა ვარ 27 წ დედ. ამოტეხილია „მეულლე ოთ ," ამოტეხილია „ვილი (ალბათ, შვილი) ნესტორ 4 წ ." აქ სრულდება ამონატეხის ღრუ: „ში მიეეცი მასალა, გარდ. (ალბათ, გარდა), „ჭედილა 8 ცხვარე 3 თოხლე ოსტატები ომარ ბოწილაალვა (სავარაუდოა, მშენებელი, როგორც აქ ეძახიან ხურო, სოფ. ალვანიდან იყო) შალვ მუხამ და ალვ მუხამ ყუბაანიშვ (გადატანილია) მა (შესაძლოა, მშენებლის გვარს აღნიშნავდეს)“. ვრცელი ტექსტის გამო, როგორც ჩანს, გვერდი აუარეს გრაფიკული სიმბოლოებით მის გადატვირთვას და ღვთიური საწყისის მატარებელი მზიური ნიშნებით (ჯვარი, სპირალი, ხვიების ჯაჭვი) შემოიფარგლნენ. ამგვარად, ნაგებობა არა მარტო აღუდგენიათ, არამედ თანადროულ მოთხოვნებთან შესაბამისობაში მოსაყვანად გადაუკეთებიათ კიდეც, რაც ემთხვევა თუშეთში აივნიანი სახლების დამკვიდრების გარდამავალ ხანას. ანალოგიური გზით უნდა ჩამოყალიბებულიყო იქვე შორიახლოს, XIX საუკუნის ნანგრევების გვერდით აღმართული საცხოვრებელიც (№41 გიგოიძე დათო), რომელიც ადრე, როგორც ჩანს, დაკავშირებული იყო, სავარაუდოდ, კარსედ მიჩნეულ შენობის ნაშთებთან (№45). ამგვარი მოსაზრების გამოთქმის საფუძველს გვაძლევს ნანგრევებისა და საცხოვრებელი სახლის საზიარო სამეურნეო ეზოს სამი მხრიდან „ჩაკეტილი“ სივრცე, აგრეთვე ერთმანეთის მოსაზღვრე ფასადების ქვედა არეზე საპირისპიროდ

[11] გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., იქვე.

დატანილი ფიქალის ბრტყელი შვერილები. ისინი, შესაძლოა, სათარხნე ხიდებისთვისაა გათვალისწინებული, რაზეც დროდადრო ფიცრებს გადებდნენ და მარცვლეულის შესანახი სეზონური ფარდულის ამაღლებულ იატაკს აკეთებდნენ. ამასვე უნდა მიგვითითებდეს საცხოვრებლის ფასადის ზედა მონაკვეთზე შერჩენილი დროებითი გადახურვის კოჭების ბუდეების მომცრო ნიშები. მის პირველ სართულს მჭიდროდ ნაგები, საგრძნობლად სქელი ბიშინიანი კედლებითა და ძუნწად დანაწევრებული ვიწრო ღიობებით დღესაც შემონახული აქვს ციხე-სახლისთვის ტიპიური სახე. აივანზე ასევლაც თავდაპირველად შუაწელში გამართული ერდოთი, მასთან მიდგმული ძელ-კიბით ხდებოდა და მოგვიანებით აუგიათ განაპირა კიდეში ქვის კიბის კონსტრუქცია. მსგავსი თვისებები გამოარჩევს ამ რიგის სხვა აივნიან საცხოვრებლებსაც (№№22, 23, 31, 58, 59, 73, სურ. 5). სართულებს შორის მათი კედლების განსხვავებული სტრუქტურა და ზომებითა თუ პროპორციებით ასევე განსხვავებული კარ-სარკმლები, წინარე ხანის ნაგებობათა ქვედა სადგომების დაუზიანებელი ფრაგმენტების გამოყენებაზე მეტყველებს. ამგვარი მიდგომა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა დასახლების ჩრდილო განაპირა უბანში შემონახული, თუშური „გაბმულაის" ტრადიციით გაერთიანებული ორსართულიანი აივნიანი ნაგებობების გადაწყვეტაში (№№22-23 გიუნაიძე, თაორულაიძე გედევანი). ისინი წინმსწრები შენობების–ციხე-სახლისა და მისი კარსეს განიერი კედლების ძუნწად დანაწევრებული ქვედა დონეებით ერწყმის ერთმანეთს. როგორც ჩანს, საცხოვრებელს გასული საუკუნის პირველ მეოთხედში დააშენეს ქვის თხელი ფილების თავისუფალი წყობით ნაგები აივნიანი სართულები, რომლის ფასადების საზღვრებში კარ-სარკმლების ფართო ღიობები გამოჭრეს და ბიშინის სქელი ნალესობით ააჭრელეს. ამ ჯგუფის ერთ-ერთი სახლის დამხმარე სათავსოს მინაშენზე წარწერასაც მოულწევია (№31 სისაური ეშანგი, მოზაიძე ბაკური და ედიშერი). იგი ძალზე მოკლედ იუწყება: „აშენებული პეტრე მოზაიძისაგან 1903 წელს". ფილაზე დატანილი, განივად გაზიდული ოთხკუთხოვანი მოჩარჩოება შემორტყმულია სტილიზებული მცენარეების გაბმული მოტივით. წარწერა ზედა კიდესთან ახლოსაა ამოკაწრული და მკაფიოდ გამიჯნულია ქვედა, უფრო დიდი ზომის არეზე დატანილი რკალური და მახვილკუთხოვანი ექვსფურცელა მცენარეული ფიგურისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ კვლავ წამყვანია ჯვარ-ხატის სიმბოლო, ზეციური მფარველობის გამომწვევი ოთხკუთხედი, მცენარეული გამოსახულებების სიჭარბე ნაგებობის ფუნქციიდან უნდა გამომდინარეობდეს და ბუნების ძალთა შემწეობას გამოხატავდეს.

ამ პერიოდის ორსართულიანი ნანგრევების შესწავლამ ამასთანავე გვიჩვენა, რომ მათი დიდი ნაწილი იმთავითვე გაშენებული იყო აივნიან-საჩეხიანი ნაგებობის მიხედვით (№№35, 60, 51, სურ. 6). სახლების პირველი სართულის საკმაოდ სქელი, შიგნით თუ გარეთ ბიშინით აჭრელებული კედლების მიღმა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი სადგომებია განივად განლაგებული. ისინი ამჯერად ოთხკუთხა, ბრგე ლიკვებით შემოყოლებული ფართო, სწორკუთხა კარებითა და ვიწრო, მაღალი სარკმლებით იხსნება სივრცეში. თუმცა მეორე დონეზე გაჭრილი ღიობები მაინც აღემატება თავისი ზომებით ქვედას, რაც სართულების საცხოვრებელი და სამეურნეო ფუნქციის ტრადიციულ დაყოფაზე მიგვითითებს. ზოგან ასეთივე ლიკვები გრძივად გასდევს მთელ ფას-

ადს და სართულშუა გადახურვის კოჭების მსხვილ კონსტრუქციად გვევლინება. მეორე დონეზე შეკიდული აივანი, სავარაუდოა, თავის დროზე ქვის მძლავრ ბურჯებთან ერთად სწორედ მათ შვერილებს ეყრდნობოდა. აივნის ქვეშ გამართული, ფიქალით მოგებული დერეფნის ცალი მხრიდან მიდგმულ კედელთან, საცეცხლური და სანეხია ნახევრად ღია სათავსში მოწყობილი. გვერდითა ფასადები ყრუ აღარ არის და თითო-თითო დიდი სარკმლით გამოდის სივრცეში, ხოლო სართულების გამყოფ ხლვარზე კოჭების შვერილები შეინიშნება. ფიქალის თხელი ფილების თავისუფალი წყობით ამოყვანილი მათი დამხმარე სადგომის მინაშენებიც ტრადიციული კონსტრუქციებითაა (დუქანა ქვები, მილიონაის სვეტი) გამაგრებული. ცალკ	ელი მათგანის სივრცეში კი წინარე ხანიდან ცნობილი სამეურნეო ღუმელის ფრაგმენტებსაც მოეძებნება (№35 წვეროიძე ჯიმშერი). ნანგრევების განხილვის საფუძველზე ცხადი ხდება, რომ წმინდა კონსტრუქციული თვალსაზრისით, არსებით ცვლილებებს შენობები არ განიცდის და მტკიცედ ინარჩუნებს სათავსების ძველ ფუნქციურ დაყოფასაც. თუმცა, ამავე დროს, თავისი გეგმარებითა და სტრუქტურით ციხე-სახლთან კავშირი სრულებით დაკარგული აქვს.

მოხმობილი მასალის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, ახალ ისტორიულ ვითარებაში კოშკის მსგავსი მიუდგომელი მოცულობა, ძიდა კიბის ერდოებით დაკავშირებული სათავსოების ვერტიკალური გეგმარებით, დაბალი ჭერითა და მცირე ზომის სარკმლებით, მთაში დამკვიდრებული მშვიდობიანი ყოფისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა და არაუგვიანეს გასული საუკუნის პირველი მეოთხედიდან ბარის სახლის ელემენტების შემოდინება გამოიწვია. თუმცა, იმავდროულად, წინარე ხანის ურბანული მემკვიდრეობის გადარჩენილი ნაწილის ზემოქმედებით ციხე-სახლის მთელი რიგი თავისებურებანი შეინარჩუნა და თუშური საცხოვრებელი არქიტექტურის ბუნებრივი ევოლიუცია, მისი კანონიკური ფორმების რღვევა და, ამავე ტრადიციების გათვალისწინებით, ახალი ტიპების ჩასახვა განაპირობა.

მისი ჩამოყალიბების გზას თითქმის XX საუკუნის შუა ხანებამდე მიეყავართ, რასაც მოწმობს არა მარტო რეალურად შემორჩენილი შენობები, არამედ ფოტოარქივიც. ამ პერიოდის ზემო ომალოს ხედებზე მხოლოდ აქა-იქ მოჩანს კოშკურა ნაგებობები, რაც ცხადად გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე ყოფაში იგი სიცოცხლისუნარიანი არ აღმოჩნდა. ოდესღაც მჭიდროდ დასახლებულ სოფელს ნგრევის კვალი ატყვია და ჭარბობს ცარიელი ადგილები, რომელთა შორის ტერასებზე ამოზრდილან განივად გაზიდული აივნიანი და ვიწრო ღია დერეფნითა თუ ფართო გალერეით შემოზღუდული ორსართულიანი, ან ერთსართულიანი ნაგებობანი. მათ გვერდს უმშვენებს დიდსარკმლიანი ჩვეულებრივი საცხოვრებლების რიგი. უკლებლივ ყველა მოხერხებულად იყენებს რელიეფს და მნიშვნელოვანწილად დაგვირგვინებულია მაღალი ორქანობა გადახურვით, რომლის ნაწილი სიპი ქვების ნაცვლად თანდათანობით კრამიტით იფარება.

მოღწეული საცხოვრებლების მონაცემებით ამ ეტაპზეც გრძელდება სახლების ძველ ნაფუძრებზე ამოშენება და ადრეული შენობების ფრაგმენტების გამოყენება, რაც განახლებული ნაგებობების ფორმასა თუ კონსტრუქციებში ამჟამადაც არ იწვევს არსებით ცვალებადობას. სამაგიეროდ, უფრო დახვეწილი ხდება გასული საუკუნის დასაწყისიდან დამკვიდრებული საცხოვრებლის ვარიან-

ტები. საბოლოოდ ყალიბდება მათი სტრუქტურა და სამშენებლო ტექნიკაც. ფიქალის ახალი კედლები ამოყვანილია მშრალად, ან კირით შედუღაბებული სხვადასხვა სისქისა თუ ფორმის, შედარებით თხელი ქვების თავისუფალი წყობით და ორივე მხრიდან ისევე ბი'შინითაა შელესილი. ფართოდ გახსნილი კარ-სარკმლების ღიობები კარგად ანათებს გვერდიგვერდ განთავსებულ მოსრდილ, მაღალ ოთახებს, რომლის სივრცობრივი გადაწყვეტა უკვე მკვეთრად განსხვავდება წინარე ხანის ნახევრად ბნელი „შინასაგან". განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ერთსართულიანი სახლების უკვე დასრულებული ხუროთ-მოძღვრული ფორმები, რომლებიც ძირითადად დართლოსკენ მიმავალი გზის უბანშია მიმობნეული. მათი საკმაოდ აწეული ორკალთიანი სახურავის ქვეშ მოქცეული მოცულობისთვის ტიპური ხდება ცოკოლით ამაღლება, ან მთავარი ფასადის მთელ პერიმეტრსე ფიქალით ნაშენი პლატფორმის მოწყობა. სახურავების კოჭოვან სისტემაში უპირატესობა ენიჭება ნივნივების გამოყენებას. თუმცა იშვიათად, იგი ძველი წესითაცაა გამართული. ამავე დროს, ცალ მხარეს გატიხრული ღია დერეფნისა თუ ორმხრივად გახსნილი გალერეის გადახურვაში მყარად იდგამს ფეხს მისი კოჭოვანი ფერდის მზიდი, გრძივად გადებული ხის ძელი, რის საფუძველზეც წინკარის სივრცე შესამჩნევად მაღლდება. მრგვალი და კარგად გათლილი კოჭი ისეთივე მოხდენილი ხდება, როგორც სხვა კონსტრუქციული ელემენტების პროფილი. დერეფან-გალერეების ბაქანი მოწესრიგებულია სწორედ ამგვარ ხის კოჭებზე დაგებული ფიცრული იატაკითა და ასევე შეფიცრული ჭერით. მას მხატვრულად ძალზე გამომსახველი მარტივად პროფილირებული და ცრუ კაპიტელებით დამშვენებული ხის სწორკუთხა ბოძები იჭერს. ფასადზე გაჭრილი ორფრთიანი კარი და სარკმლებიც გეომეტრიული სახის დეკორითა და საღებავების ტრადიციული შეხამებებითაა გამახვილებული, რომელთა ფერადოვანი ეფექტი კონტრასტულად გამოიყოფა ფიქალისა თუ ბი'შინით აჭრელებული კედლების ფონზე (№15 მოზაიძე ანეტა; №17 ინაური ციცინო). სახლების დიდი ნაწილის შემოგარენში, ამავე დროს, საქონელსა თუ სამეურნეო ხასიათის სადგომებს დამოუკიდებელი ადგილი აქვს მიჩენილი (№30 აბალოიძე პლატონი). ამ უბანშივე გვხვდება თუშური „გაბმულაის" ახალი ვარიანტიც, სადაც ერთმანეთზე მიდგმული ერთსართულიანი აივნიანი ნაგებობები ტრადიციულად განასახიერებს მთავარ საცხოვრისსა და მის დამხმარე მინაშენს, კარსეს (№12 თავბერიძე დიდო). სოფლის განაშენიანება, ამგვარად, იძენს მეტად სპეციფიკურ ხასიათ ელფერს და ტრადიციული ელემენტების წყალობით, იმავდროულად, ინარჩუნებს შუა საუკუნეების განწყობასაც.

1950-იანი წლების მიწურულიდან, განსაკუთრებით კი 1960-1970-იან წლებში, საცხოვრებლად უვარგისი შენობების ნგრევას გახშირებულმა მეწყერებმაც ხელი შეუწყო; ოფიციალური მონაცემებით მთები სრულიად დაცარიელდა. მიუხედავად ამისა, ტრადიციად ქცეული სეზონური მომთაბარეობა თუშებმა არ მოიშალეს და დროებითი სადგომების აგება წამოიწყეს, რაც ნაჩქარევად ნაგები ერთსართულიანი სახლების გამოჩენით გამოიხატა. მასთან ერთად, არ შეწყვეტილა წინარე ხანებში დამკვიდრებულ საცხოვრებელთა ტიპების გამოყენებაც, რომლის გვერდით ჩნდება თანამედროვე შუშაბანდიანი და მანსარდიანი შენობები. აქედან გამომდინარე, ამ პერიოდში ნაგები სახლების სახეობე-

ბი იმდენად არაერთგვაროვანია, რომ ზემო ომალოს განაშენიანებაში შერეული ტიპის უბნებს აყალიბებს, რაც, ამავე დროს, არღვევს ციხე-სახლებისთვის სახასიათო ᲮᲒᲣᲨ-ᲮᲒᲣᲨᲐᲓ განლაგების პრინციპს. მთის ფერდზე საბინადროები, ერთი მხრივ, ძველებურად მჭიდროდაა შეფენილი, მაგრამ, იმავდროულად, დანგრეული შენობების ხარᲯზე ფართო ეზოებითაა შემოვლებული და მეტ თავისუფლებას აღწევს.

უნდა ითქვას, რომ თუნუქით, თუთიითა და აზბესტით დაფარული მაღალსახურავიანი სეზონური სახლები დღემდე ყველაზე უსახურად გამოიყურება. როგორც ჩანს, ისინი იმ მასალებით აუგიათ, რაც ხელთ ჰქონიათ. ამიტომ გასაკვირი არ არის, ტრადიციული ფიქალის ქვის გარდა, ბეტონის ბლოკებით, აზბესტისა და ფანერების ტიხრებით, აგრეთვე ფიცრების, თუნუქის ფირფიტების თუ ლითონის დანადგარებისა და საყოფაცხოვრებო საგნების სხვადასხვა ნაწილებით კედლების ამოყვანა, რის გამოც ეს სახლები მართლაც ტოვებს დროებითი თავშესაფრის შთაბეჭდილებას. თუმცა, ამასთანავე, მამა-პაპისეული ნაფუძრების საძირკვლებზე სახლების დაშენებისას ძველი შემონახული კედლებითა და კონსტრუქციებითაც სარგებლობენ, რომელთაც სართულების თავზე შემოყოლებული ბეტონის სარტყელით და ლითონის (რკინა) მზა კონსტრუქციებით ამაგრებენ. შეინიშნება აგრეთვე აქამდე გავრცელებული ორქანობა სახურავის ოთხქანობათი ჩანაცვლება. მიუხედავად ამგვარი მცდელობისა, ახალი მოცულობა შესამჩნევად შორდება წინამორბედი ნაგებობის მხატვრულ-არქიტექტურულ სახეს და კარგავს მისთვის ნვეულ კოლორიტულ ხასიათს. წმინდა უტილიტარული თვალსაზრისით, ამ ტენდენციას დადებითი მხარეც გააჩნდა, რადგან გახიზნული მოსახლეობის მთის წიაღში დაბრუნებასა და ხელმეორედ დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად.

1980-იანი წლებიდან, იმ პერიოდის სახელოვნებო სფეროს „რეტროს" მიმართულების ტალღა ომალოს არქიტექტურასაც შეეხო. მისი ზემოქმედებით ღვივდება ინტერესი წინამორბედი შენობების აღდგენისაკენ (№52 არშაულიძე თემო) და მათი თანამედროვე ინტერპრეტაციების განხორციელებისაკენ (№3 ბღარვაიძე), რომელიც სხვადასხვა დროს წარმოქმნილ თუშეთის საცხოვრებელი ნაგებობების ტრადიციებსაა მისადაგებული. კირით შედუღაბებული ფიქალის სქელი კედლებით ამოყვანილი და ძველი დაგეგმარების, სტრუქტურისა თუ კონსტრუქციების გათვალისწინებით ნაგები სახლების სახურავები კარგა ხნის წინ მივიწყებული „ქორბელელას" სისტემით, კეხის კოჭის ქვეშ ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ რიგებად შეყენებული ლიკვებითაა აწყობილი. საგანგებო ყურადღება მახვილდება ხის კონსტრუქციების დეკორირებაზე. ამ კუთხის გეომეტრიული ორნამენტის რემინისცენციებით ნაკვეთი და ლაქით საგულდაგულოდ დაფარული მათი დეტალები, ფიქალის რუხ ფონზე მკვეთრ მახვილებს ქმნის და ნაგებობათა ტრადიციულ სახეს ხაზს უსვამს. მიუხედავად ამისა, თუშეთის საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურაში სხვადასხვა დროს დამკვიდრებული ელემენტების ერთ მოცულობაში გაერთიანებამ ეკლექტიკური ხასიათი შეიძინა და, მათი ჰარმონიაში მოყვანის პრობლემა წამოჭრა.

1990-იანი წლების მძიმე მოვლენებმა მცირე ხნით შეაჩერა დაწყებული პროცესი, მაგრამ XXI საუკუნის დადგომისთანავე იგი შეუქცევადი გახდა და განახლების ახალი ტალღა შემოიტანა მის შემდგომ განვითარებაში. კერძოდ,

მომდევნო, 2000-იანი წლების საზღვრებში ნაშენი სახლები, ტრადიციული ნაგებობების იმპროვიზირებით, მათი სტრუქტურისა და კონსტრუქციების გათვალისწინებით გათანამედროვების მცდელობას გვიჩვენებს. ეს კარგად ჩანს, ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილ ციხე-სახლის ნანგრევებზე დაწყებულ მშენებლობაშიც (№50 კარდლიძე ვაჟა; №54 კესელოს ფონდი. არშაულიძე თემი), სადაც შეინიშნება სამეურნეო დანიშნულების ქვედა სადგომისა თუ მისი შესასვლელის ამაღლება და კარ-სარკმლების ღიობების მომრავლება. სამშენებლო მასალა და ტექნიკაც ახალი მოთხოვნების შესატყვის ადაპტაციას განიცდის. თუმცა პრობლემა, რომელიც გასული საუკუნის ბოლო ათწლეულებში წარმოიშვა და ერთგვარი დისონანსი შეიტანა სოფლის ინფრასტრუქტურაში დღესაც „ღიად" რჩება.

საცხოვრებელი ნაგებობების კანონიკური ტიპების ეტაპობრივმა სახეცვლილებამ დაადასტურა, რომ გარე ფაქტორების ძლიერი ზემოქმედების მიუხედავად, ზემო ომალოს არქიტექტურამ ძირითადად შეინარჩუნა მემკვიდრეობით განპირობებული მხატვრული ასროვნებისა თუ ხუროთმოძღვრული ფორმების არსებითი ნიშან-თვისებები. აქედან გამომდინარე, დიდ მნიშვნელობას იძენს მოპოვებული მასალის შესწავლის საფუძველზე არსებული ტენდენციების პროგრესული ელემენტების შერჩევა და იმ მეთოდებისა თუ ხერხების ჩამოყალიბება, რომელიც სარეაბილიტაციო-აღდგენით სამუშაოებს სწორი მიმართულებით წარმართავს და თანამედროვე გარემოშიც უზრუნველჰყოფს არა მარტო ზემო ომალოს, არამედ საზოგადოდ, თუშეთის სოფლების განაშენიანებისა თუ მათი მომცველი ნაგებობების ბუნებრივ ევოლიუციას.

Maia Izoria

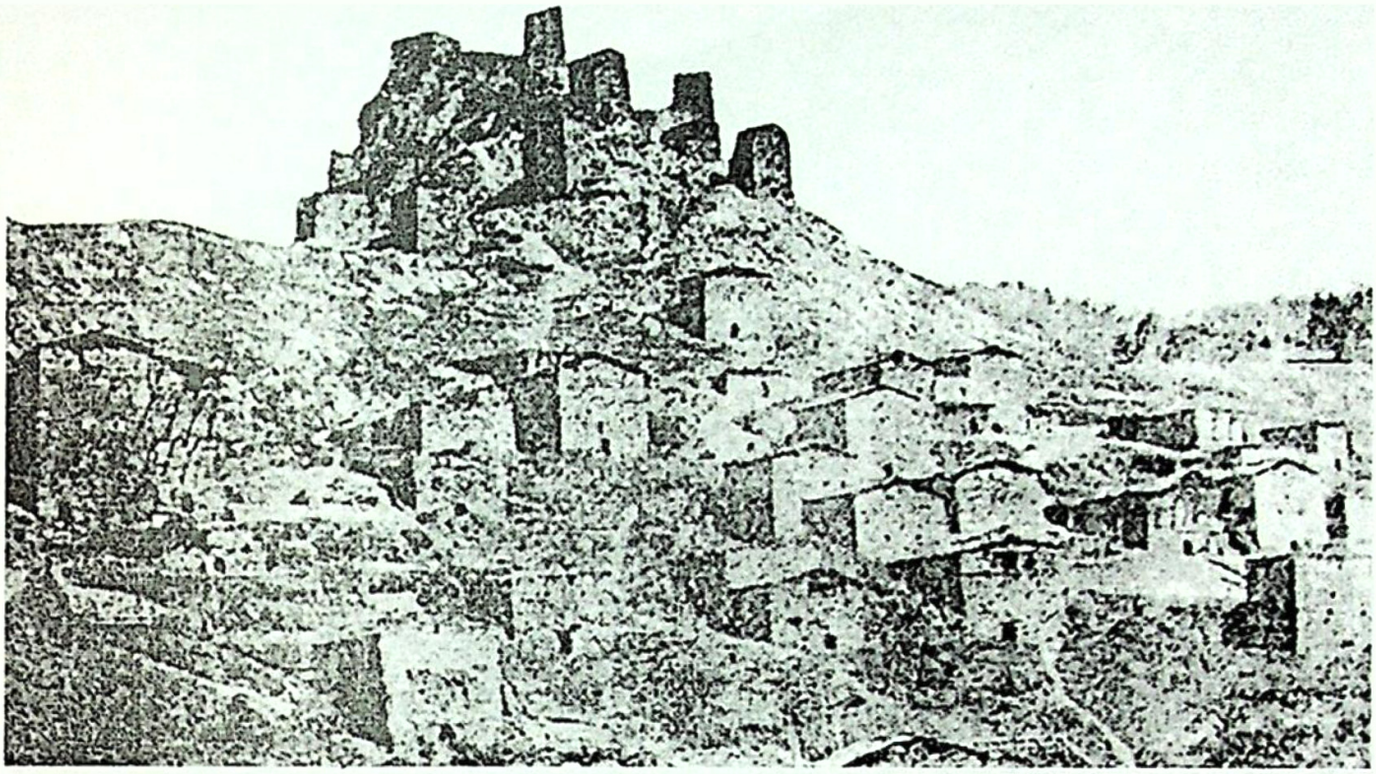
On the Rural Fabric of Zemo (Upper) Omalo and Transformation of the Traditional Dwelling

Old settlement of the village Omalo (2 km. from the present village centre), located in the middle of Tusheti (eastern Georgian highlands), provides interesting material concerning the transformation of its architecture caused by diverse factors. This settlement sheltering on a cliffy slope, formed by the fortified houses and surmounted by the Keselo (i.e. firm) fortress, is the oldest in Omalo, combining residential and defence functions.

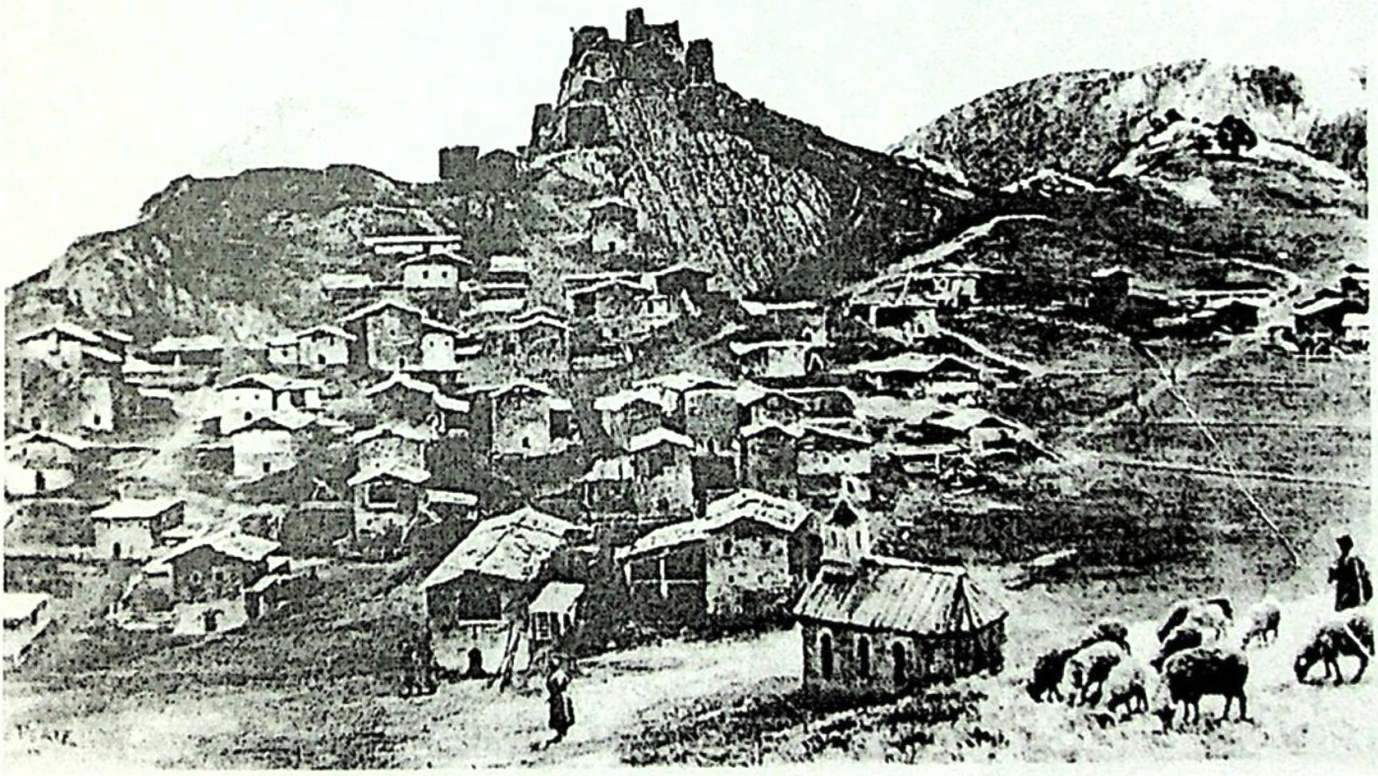
Old fortified houses are built of the local stone and provided with the stone gable roofs, thick walls and small apertures; grouped together, they were arranged on terraces as late as 1880 (as evidenced by old photos). The houses are of an elongated rectangular plan, with several floors (mainly, three-storied), arched doors and rectangular (seldom, pointed arched) windows, wooden logs or large stones embodied in the masonry above the apertures and are plastered with the combination of clay and earth; rounded corners (of apothropeic function and as a counter-avalanche measure) are also found. Such elements as triangular structural framework on the facades and round stones with a hole (at present they are used to tether cattle) have symbolic and structural significance.

In the first quarter of the 20th c. two-storied, horizontally developed houses with large windows, balconies often supported by stone columns and corridors on the ground floor were built. Often these houses were constructed on the ruins of the old fortified houses, preserving traditional building technique. It is certain that these houses (sometimes, one-storied, sometimes, provided with the inscriptions naming the date of construction, name of the builder and/or owner of the house).

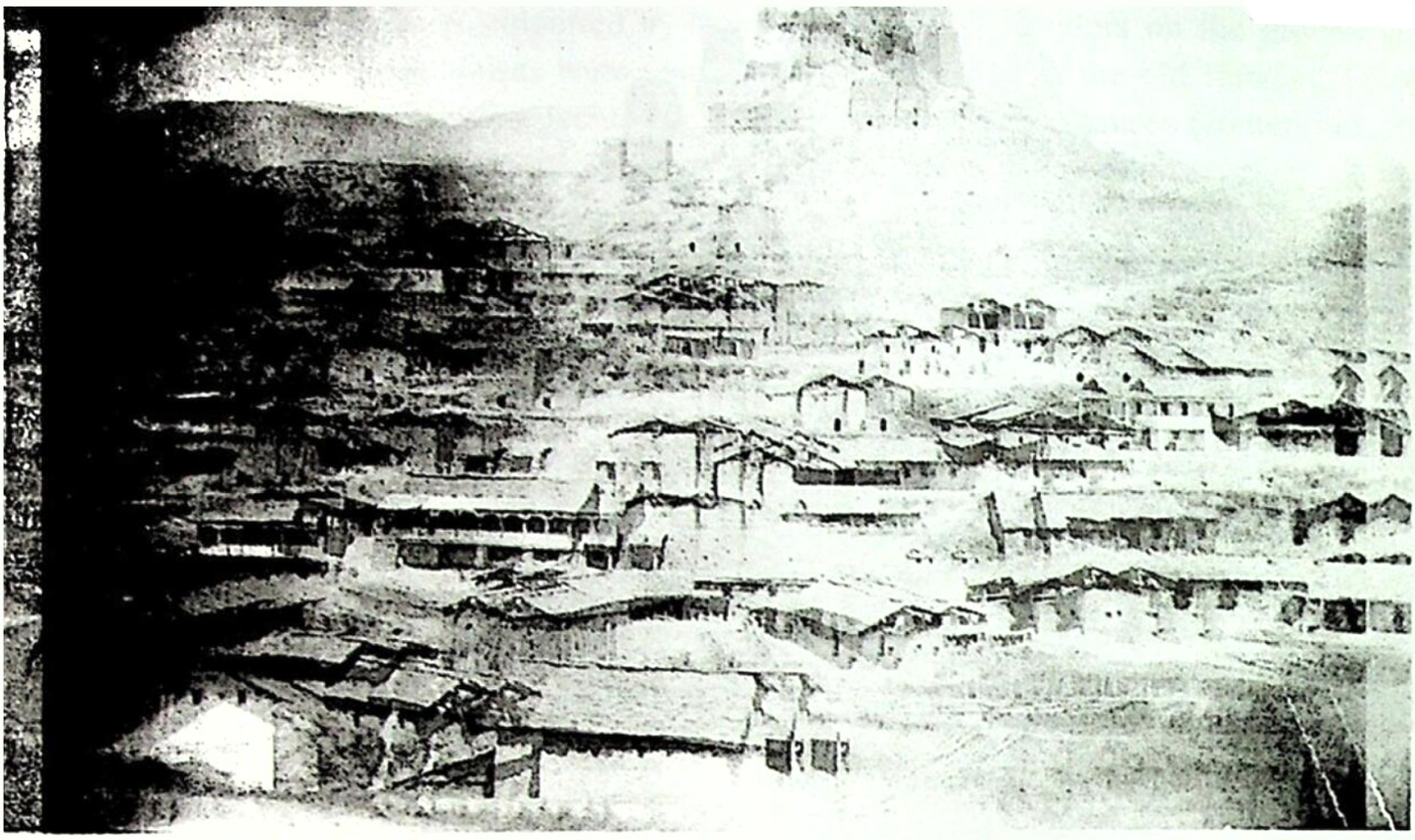
Mass-migration of the population from Tusheti in 1950-70s resulted in the collapse of the old houses and construction of summer houses – one-storied structures covered with tin or asbestos and provided with glassed balconies or attics; these houses disfigure traditional ensemble and lack any artistic merits. From 1980s onwards, up to present, efforts are taken to combine old, traditional building technique and new demands, which often contributes to the eclectic character of the structures.



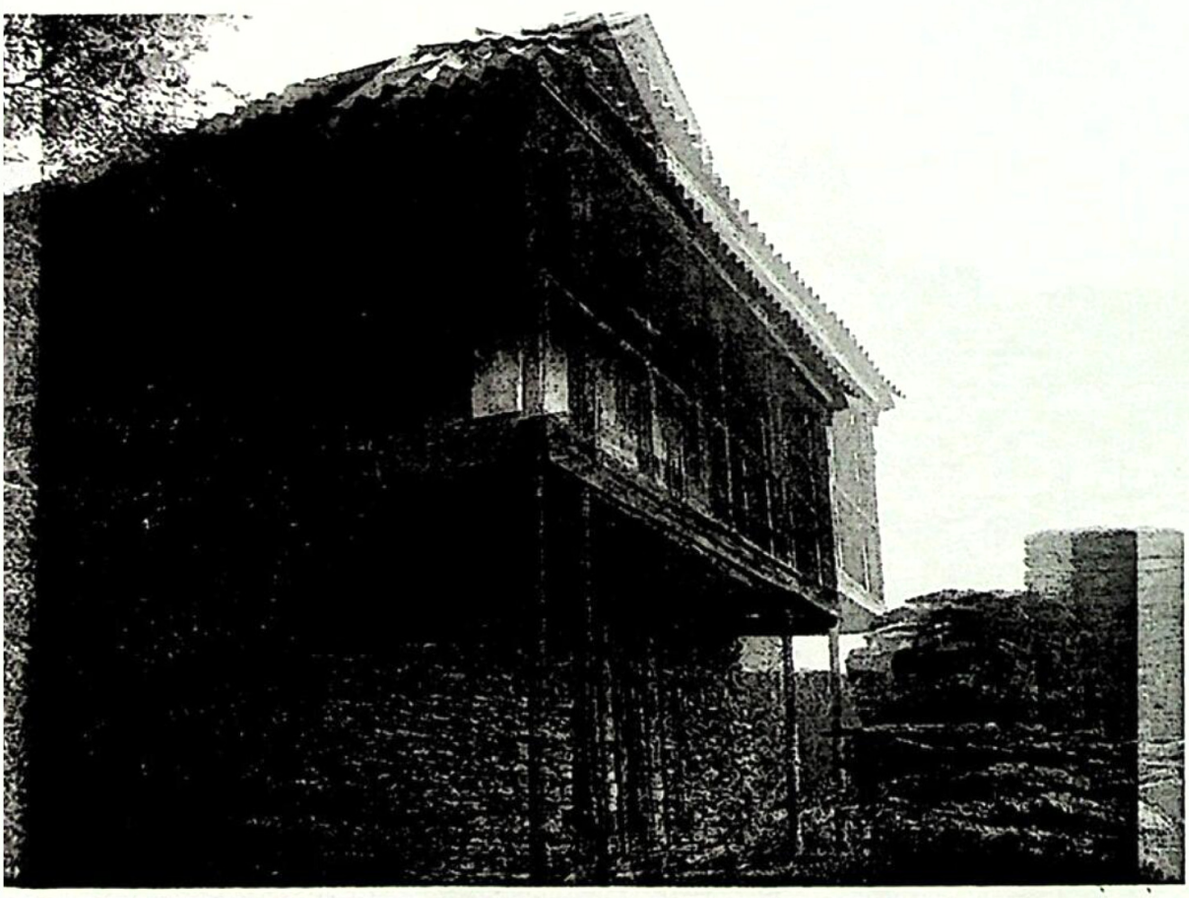
1. ზემო ომალო. 1880 წელი



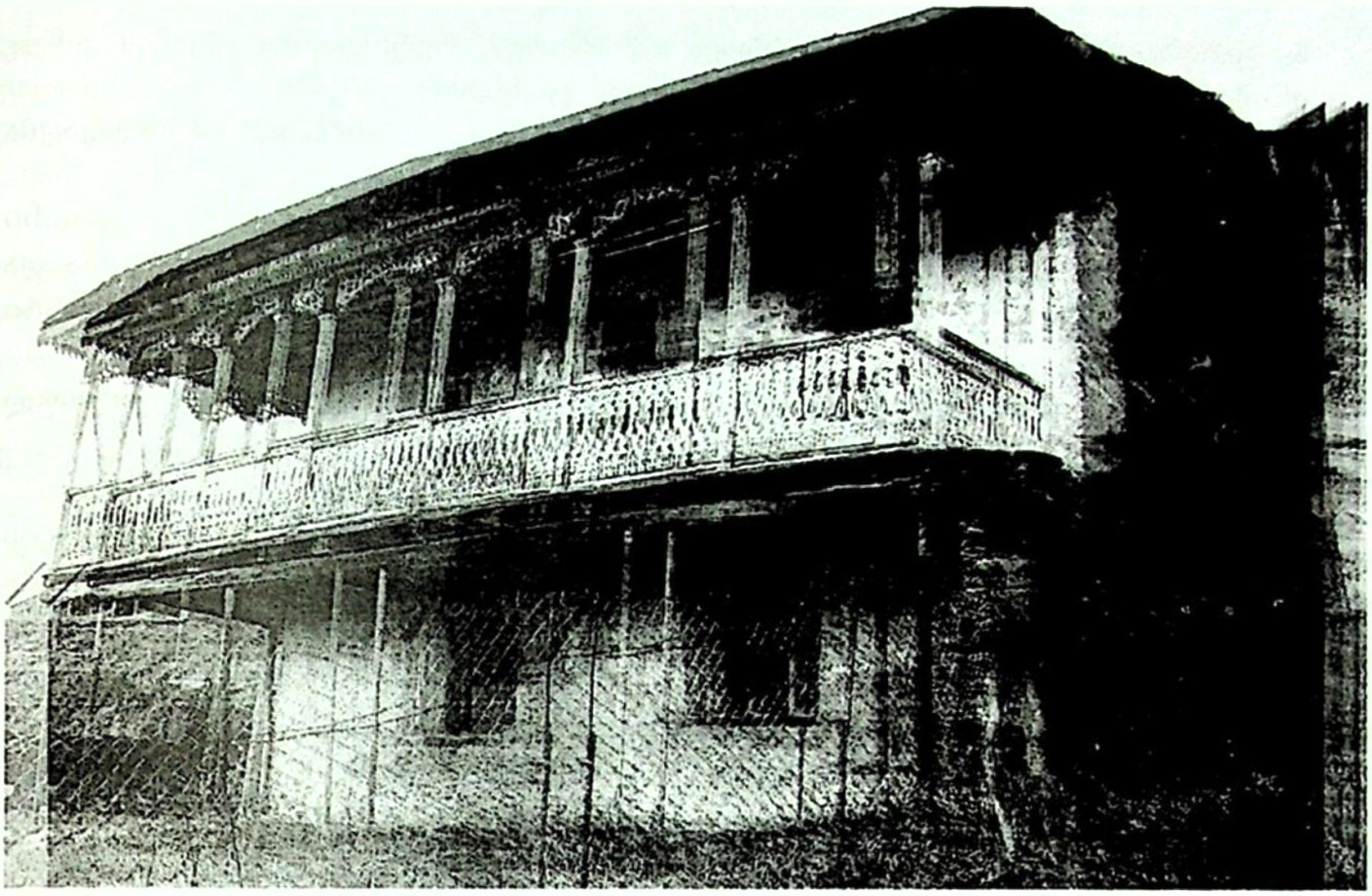
2. ზემო ომალო. 19-20 სს-ის მიჯნა



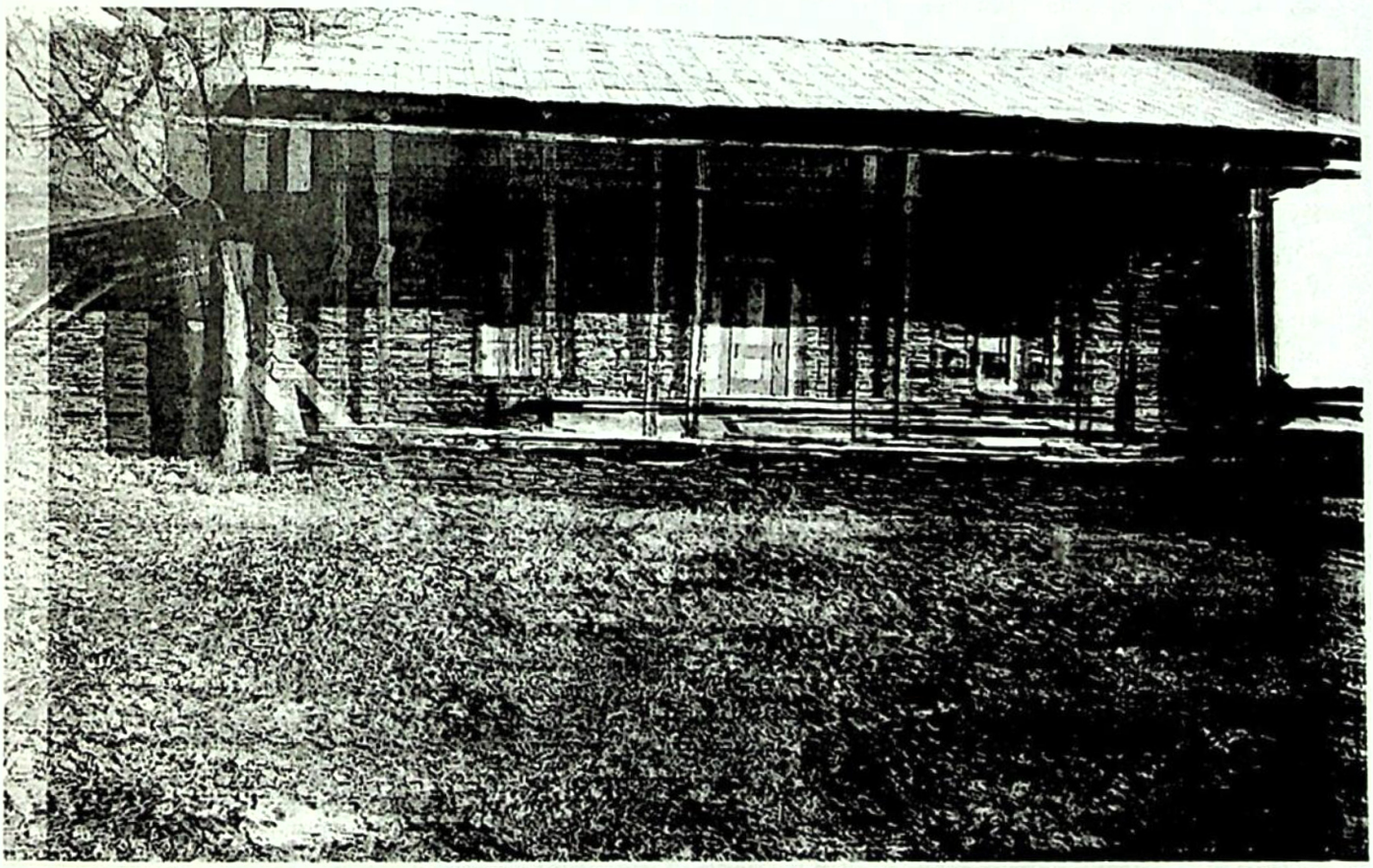
3. ზემოგომიოსდან 1915 წელი



4. [illegible] 1923 წ.



5. ჭავჭავაძის-ბულვარი: „ეროვნული ბიბლიოთეკა“ 20-ის-30-40-ნაანგარიშევი



6. ცაიშვილის-ბულვარი: „ეროვნული ბიბლიოთეკა“ XXX--ხანის-ეშმაკეული

თამარ დადიანი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.)

IV-V საუკუნეებში, ძირითადად მცირე აზიასა და პალესტინაში, აღმოცენებული წმ. მხედრების კულტი საკმაოდ სწრაფად გავრცელდა აღმოსავლეთ საქრისტიანოს არეალში შემავალი ქვეყნების ტერიტორიაზე და კონსტანტინოპოლში.[1] წმინდანთა მხატვრული სახეები კი ფართოდ შემოვიდა ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში და მის განუყოფელ ნაწილად იქცა.[2]

საქართველოში წმ. მეომართაგან განსაკუთრებული პატივისცემით წმ. გიორგი და წმ. თევდორე სარგებლობდნენ,[3] თუმცა მათ მარტვილობათა უძველესი ქართული თარგმანები მხოლოდ X საუკუნიდან შემოგვრჩა.[4] ამის საფუძ-

---

[1] წმ. გიორგის კულტს თავისი ფესვებით IV ს-ში მივეკარით. V ს-ში კი შეიქმნა მისი ცხოვრების პირველი რედაქციაც (ვენაში დაცული ბერძნული პალიმპსესტის ფრაგმენტი): იხ. Е. И. Привалова, Павинси, Тб., 1977, გვ. 66. ა. კირპიჩნიკოვის გარაუდით, წმ. გიორგის კულტი თავდაპირველად ეიწროდ ლოკალურ ხასიათს ატარებდა და მხოლოდ სირიის, პალესტინისა და მცირე აზიის ტერიტორიაზე იყო გავრცელებული. ბიზანტიაში ის ცოტა უფრო გვიან, მეცნიერის აზრით, VI ს-ში შემოვიდა: იხ. А. Кирпичников, Святой Георгий и Егорий Храбрый. Ж МНПР, 1878-79, გვ. 38-39. კონსტანტინოპოლიდან წმ. გიორგის კულტმა დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპაშიც გადაინაცვლა: იხ. Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, Ashgale, 2003, გვ. 113. წმ. თევდორე ტირონის ყველაზე ადრეული ჰაგიოგრაფიული ტრადიცია მისი სახელობის ტაძარში წმ. გრიგოლ ნოსელის მიერ წარმოთქმულ ჰომილიას უკავშირდება (IVს-ის მიწურული). წმინდანი განსაკუთრებული თაყვანისცემით სირიაში, პალესტინაში, მცირე აზიასა და კონსტანტინოპოლში სარგებლობდა: იხ. Ch.Walter, დასახ. ნაშრ., გვ. 45-50.

[2] წმ. მეომრების გამოსახულებები მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე განსაკუთრებით გავრცელებული იყო კაპადოკიაში, კავკასიასა და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში: იხ. В. Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. Русская средневековая живопись. М., 1970, გვ. 79

[3] რაც დასტურდება ქართულ სახეით ხელოვნებაში (მაგ., ქვის რელიეფში და ჭედურობაში) შემონახული გამოსახულებებით (X–XI სს.), რომლებსაც ხშირ შემთხვევაში წარწერებიც ახლავს: იხ. Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, ტაბ. 157-158; Г.Н.Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Тб., 1959, иллюстрации, მაგ., ტაბ. 40, 41 (საყდარის ჯვარი, X ს.), ტაბ. 43 (ბრავალძალი, X ს.) და ა. შ.

[4] კ. კეკელიძის ცნობით, წმ. მეომრების "ცხოვრებები" X ს-ის ხელნაწერებში გვხვდება, თუმცა მეცნიერის გარაუდით, პირველი თარგმანები უკვე IX ს-ში უნდა არსებულიყო: იხ. კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. II, თბ., 1945, გვ. 6. ქართულად ნათარგმნ ლიტერატურაში წმ. გიორგის ცხოვრების უადრესი ტექსტი X საუკუნეს მიეკუთვნება (ათონის ქართველთა მონასტრის (Ath-8) და სინას მთის (Sin-62) ხელნაწერები): იხ. წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, ლექსიკონი და კომენტარები დაურთო ე. გაბიძაშვილმა, თბ., 1991, გვ. 14-16; თუმცა ე. გაბიძაშვილი აღნიშნავს, რომ საქართველოში წმ. გიორგის ადრეული, ეკლესიის მიერ აკრძალული V ს-ში შეთხზული აპოკრიფული რედაქციებიც იყო ცნობილი და, შეიძლება, თარგმნილი ჰქონდათ კიდეეც, იქვე, გვ. 13.

ველზე. სამეცნიერო ლიტერატურაში წმ. მეომრების კულტის გაძლიერებაც ამ პერიოდს უკავშირდება, როდესაც დიდი მონარქიის ჩამოყალიბების ხანაში განსაკუთრებით გაიზარდა სამხედრო წოდების მნიშვნელობა და "... საჭირო გახდა... რაინდული მამაცობის გამოვლინების მაგალითები."[5]

ჰაგიოგრაფიულ მონაცემთა საპირისპიროდ, ცოტა სხვა სურათს იძლევა სახვითი ხელოვნება, ამ შემთხვევაში კი ქვის პლასტიკა, რომელმაც წმ. მხედართა გამოსახულებების ყველაზე ადრეული მაგალითები შემოგვინახა და ამით კულტის ადრექრისტიანულ ეპოქაშიც პოპულარობა დაადასტურა.[6]

გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. მხედრების გამომხატველ უძველეს სცენებს ქვემო ქართლის რაიონში ნაპოვნი, VI საუკუნით დათარიღებული ოთხი ქვასვეტი შეიცავს – ეს არის ქვაჯვარას ნატეხი ბრდაძორიდან (სურ.1, ნახ.1)[7], ხოჟორნის (აღეგის) ქვასვეტი (სურ.2, ნახ.2)[8], ბრდაძორის დიდი სტელა (სურ.3, ნახ.3)[9] და წოფის ქვაჯვარა (ნახ. 4)[10], რომელზედაც გველეშაპის გამოსახულების არარსებობის მიუხედავად, ჩვენი ვარაუდით, ასევე წმ. მხედარი უნდა იყოს წარმოდგენილი. ყველა ქვასვეტი წოფის გარდა, (რომელიც არმაზისხევის არქეოლოგიური ბაზის ტერიტორიაზეა შენახული) ამჟამად საქართველოს შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული.

წმ. ცხენოსნების ადრეული რელიეფური გამოსახულებები შემონახულია მარტვილის ტაძრის დასავლეთი ფრიზისა (VII ს.)[11] (სურ.4,5 ნახ.5,6) და წებელდის კანკელის ფილაზეც (VII-VIII სს. შ. ამირანაშვილის სახელობის სახელმწიფო მუზეუმი).[12] (სურ.6, ნახ.7).

---

[5] იქვე. გვ.8.

[6] წინააღმდეგობა ლიტერატურულ მონაცემთა და სახვითი ხელოვნების ძეგლთა შორის აღნიშნული აქვს ე. პრივალოვას: იხ. Е. И. Привалова, დასახ. ნაშრ., გვ. 62

[7] გ. ჯავახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები, თბ., 1998, გვ. 33-34; კ. მანიაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998, გვ. 87-120.

[8] გ. გაგოშიძე, ხოჟორნის გუმბათიანი ეკლესიის კედლებში ჩაშენებული ადრეული შუა საუკუნეების ქვასვეტები. ნარკვევები, თბ., 1999, გვ. 60-70.

[9] Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тб. 1978, გვ.8.

[10] გ. ცქიტიშვილი, წოფი. საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, ტ. I, თბ., 1960, გვ. 83-89, ტაბ.2.

[11] სამეცნიერო ლიტერატურაში მარტვილის ტაძრის რელიეფების დათარიღების საკითხი სადავოდ ითვლება და VII საუკუნიდან X საუკუნემდე ვარიირებს. VII ს-ეს რელიეფებს გ. წებინაშვილი და ნ. ალადაშვილი მიაკუთვნებენ: იხ.Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ.51; Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ. 49. X ს-ით ტაძრის პლასტიკური დეკორის დათარიღება ძირითადად უცხოურ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაშია მიღებული: იხ. Г. К. Вагнер, Образ воина-всадника в скульптуре средневековой Грузии и древней Руси. II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977, გვ. 4; Л. Г. Хрушкова, Скульптура средневековой Абхазии V-X вв., Тб., 1980, გვ. 59; N. Thierry, Aux limites du sacre et du magique un programme d'entree d'une eglise en Cappadoce. La Science des Cieux. Sages, mages, astrologues, Res Orientales. Vol. XII, 1999., გვ. 240. X ს-ით მარტვილს ასევე შ. ამირანაშვილი ათარიღებს: იხ.შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 175-176.

[12] ასევე სადავოა წებელდის კანკელის რელიეფების თარიღიც. კანკელისადმი მიძღვნილ ორ სტატიაში დ. აინალოვი მათ ჯერ VII-VIII სს-ით ათარიღებს: იხ. Д. В. Айналов, Некоторые христианские памятники Кавказа. Археологические известия и заметки, т. III, вып. 7-8, М., 1895, გვ. 233-243, შემდეგ კი, მეორე სტატიაში, მათი შესრულების პერიოდი VI-VII სს-ით განსაზღვრავს: იხ. Д. В. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства. Записки русского археологического общества, т. XII, Спб., 1901, გვ. 202-203. გ. წებინაშვილი მათ VI-VIIსს-ეს მიაკუთვნებს, იხ.

ამრიგად, როგორც აღინიშნა, ქვასვეტთა წახნაგებზე შემორჩენილი უძველესი კომპოზიციები წმ. მხედრის გველეშაპთან ბრძოლას წარმოადგენს და ამგვარი იკონოგრაფიული გადაწყვეტით კარგად უკავშირდება ქვაჯვართა საერთო დანიშნულებასა და შინაარსს – როგორც ნ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, ქვასვეტების აღმართვის ტრადიცია წარმართობაზე გამარჯვების და მონათვლით განმტკიცებული ქრისტიანობის მიღების ნიშანიც იყო.[13] ამავე დროს, ა.კირპიჩნიკოვის ცნობით, ხალხურ წარმოდგენებში გველეშაპი გაიაზრებოდა, როგორც ქტონური არსება და წარმართობისა ან ეშმაკის განსახიერება, რომელიც წყალთან არ უშვებდა ხალხს, არ აძლევდა მათ მონათვლის საშუალებას.[14] ამ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, წმ. ცხენოსნების გამოსახულებებს სტელებზე მონათვლის ცერემონიასთან დაკავშირებული აპოტროპეული ფუნქციაც ეკისრა.

ბრდაძორის მცირე ქვაჯვარას ნატეხზე და ხოჟორნის ქვასვეტზე წარმოდგენილი სცენები კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით საკმაოდ ახლოსაა ერთმანეთთან: ცხენზე ამხედრებული წმინდანები რელიეფისათვის განკუთვნილი არის ზედა მონაკვეთში არიან ამოკვეთილნი, რგოლებად დახვეული ვეშაპების საკმაოდ მოზრდილი გამოსახულებები კი კომპოზიციის ქვედა იარუსშია განთავსებული. ოსტატი სცენების აგებისას რელიეფური ლილვით ერთმანეთისაგან გამოჰყოფს მიწიერ სამყაროსა და ქვესკნელის ზონებს. გველეშაპი როგორც ქტონური არსება მიწისქვეშა სამყაროში რჩება და იქიდან ესხმის თავს წმ. ცხენოსანს. ამგვარი იკონოგრაფიული სქემა მხოლოდ ამ ადრეულ ძეგლებზეა გამოყენებული და არ გვხვდება წმ. მხედრების ამსახველ მოგვიანო კომპოზიციებში.

ბრდაძორის დიდი სტელის სცენა ერთიარუსიანია და დაყოფილი არ არის – წმ. მხედარი და ვეშაპი ერთმანეთის პირისპირ ერთ ზონაში არიან მოქცეულნი. როგორც ჩანს, რელიეფისათვის განკუთვნილი არის სიმცირის გამო (ფიგურები მჭიდროდ ავსებს ფონს) ოსტატმა გველეშაპის გამოსახულება არა ცხენის ფეხებქვეშ, არამედ წმ. მხედრის წინ მოათავსა.

საყურადღებოა, რომ სამივე ქვასვეტის იკონოგრაფიისათვის დამახასიათებელია გველეშაპების დიდი ზომები (ბრდაძორის მცირე სტელის რელიეფზე ორი ერთმანეთთან გადახლართული ვეშაპი არის წარმოდგენილი), ისინი თითქოს თავს ესხმიან წმ. მხედარს. ურჩხულის მხატვრული სახის ამგვარი გადაწყვეტა, ჩვენი აზრით, საქართველოში წარმართობის განსაკუთრებული მომძლავრე-

---

გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1936, გვ. 208-209. შ.ამირანაშვილი კანკელს VI ს-ის ძეგლად მიიჩნევს, იხ. შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 143-144. რ. შმერლინგი კი რელიეფებს VII-VIII სს-ით ათარიღებს, იხ. Р. О. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тб., 1962, ნ.ალადაშვილი წებელდას გარდამავალი ხანის ძეგლად ახასიათებს, იხ. ნ. ალადაშვილი VIII-IX საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფების ადგილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში. საქართველოს სიძველენი, №7-8, თბ., 2005, გვ. 51-52; კანკელის სკულპტურა შეისწავლა ლ. ხრუშკოვამაც, რომელმაც თარიღი VIII-IX სს-ში, შემდეგ კი XI-ის ბოლოში გადაიტანა, იხ. Л. Г. Хрушкова, დასახ. ნაშრ., გვ. 43-85 და L. Khroushkova, Les monuments chretiens de la cote orientale de la mer noire Abkhazie IVe-XIVe siecles, 2006, Brepols Publishers n. v. Turnhaut, Belgium, გვ. 145-152.

[12] Н. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 10-11.

[14] А. Кирпичников, დასახ. ნაშრ., გვ. 197

ბით შეიძლება აიხსნას, როდესაც ბოროტებასთან ბრძოლა არა მხოლოდ სიმბოლურ ხასიათს ატარებდა, არამედ ქვეყანაში არსებულ რეალურ მოვლენებსაც ასახავდა – IV-V საუკუნეებში შიდა ქართლის დასავლეთ ნაწილში, სადაც კი, წარმართები ცხოვრობდნენ.[15]

წოფის ქვაჯვარაზე (აქ ჩვენ მხოლოდ სქემის საფუძველზე თუ ვიმსჯელებთ, რადგან თვითონ ძეგლი ჩვენთვის მიუწვდომელი აღმოჩნდა) გველეშაპის გამოსახულება არ ჩანს. თუმცა, მხედრის შუბის მიმართულების გათვალისწინებით, ოსტატს ის წმ. ცხენოსნის ქვემოთ უნდა გამოესახა. ასე რომ, არ არის გამორიცხული, რომ წოფის სცენაც ორიარუსიანი ყოფილიყოს.

საინტერესოა, რომ წოფის კომპოზიციაში ერთი ახალი ელემენტი ჩნდება, რომელიც განასხვავებს მას ამ ჯგუფის სხვა სცენებისაგან – ეს არის წმ. მხედრის გვერდით გამოსახული ადამიანის დიდი ფრონტალური ფიგურა. ჩვენი ვარაუდით, აქ რომელიმე დიდებული უნდა ყოფილიყო გამოკვეთილი, მით უმეტეს, რომ წარჩინებულ პირთა გამოსახულებები სხვა ქვაჯვართა კომპოზიციებშიც გვხვდება (მაგალითად, ბრდაძორის მცირე სტელის ერთ-ერთი რელიეფი, რომელზეც წარჩინებული ღმრთისმშობლის გვერდით არის წარმოდგენილი).[16] როგორც ჩანს, წმ. მხედრების დამცავი ფუნქცია არა მხოლოდ ქრისტიანულ ძეგლებზე ვრცელდებოდა, არამედ მათი მფარველობით მეფეები და დიდებულებიც სარგებლობდნენ,[17] რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს კულტის პოპულარობას უკვე VI საუკუნეში.

აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქვასვეტებზე ამოკვეთილი სცენები თავისი კომპოზიციური და იკონოგრაფიული მონაცემებით გარკვეულ სიახლოვეს ავლენს ანტიკური,[18] წინაქრისტიანული ქართული[19] და სასანური ხელოვნების ძეგლებთან და, როგორც ჩანს, წინაქრისტიანულ სამყაროში გავრცელებული გამოსახულებებისა და მითოლოგიური წარმოდგენების ნიადაგზე უნდა შექმნილიყო (მხედრების არქეტიპი ჯერ კიდევ უძველესი დროიდან მომდინარეობს და ისევე როგორც ცხენისა და გველეშაპის სიმბოლური სახეები, კაცობრიობის მითოლოგიურ წარმოდგენათა საერთო საგანძურში შედის)[20].

---

[15] ი. გაგოშიძე, ქრისტიანობა და წარმართობა IV-VI სს. შიდა ქართლში. საერთაშორისო სიმპოზიუმი, ქრისტიანობა: წარსული, აწმყო, მომავალი, მოხსენებათა მოკლე შინაარსები, თბ., 2000, გვ.27.

[16] Н. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 37

[17] სირიასა და პალესტინაში, მაგალითად, გავრცელებული იყო ბრინჯაოს დამცავი ამულეტები ღვთის დამთრგუნველი მხედრების გამოსახულებებით: იხ. H. Maguire, The Icons of Their Bodies: Saints and their Images in Byzantium, Princeton, New Jersey, 2000, გვ. 107, ტაბ. 93.

[18] ამ სიახლოვეს გ. ჩუბინაშვილი და მ. ალპატოვი აღნიშნავენ: იხ. Г.Н.Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, გვ. 370; М.В.Алпатов, Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси. Труды отдела древнерусской литературы, 1956, т.XII, გვ. 295.

[19] კ. მანაბელი, გვიანანტიკური საქართველოს ტორევტიკა (ჩვ. წ. პირველ საუკუნეთა მასალების მიხედვით), თბ., 1976, გვ. 80-86; ი. გაგოშიძე, ადრეანტიკური ხანის ძეგლები ქსნის ხეობიდან, თბ., 1964, გვ. 35-38, 42-43.

[20] მცირე აზიის ტერიტორიაზე საკმაოდ გავრცელებული იყო ამხედრებული ღმერთებისა და გმირთა ფიგურები. მათ შორის ძალიან პოპულარული იყო მხედარი ღვთაება მთვარის გამოსახულებები. ის ფრიგიაში, პისიდიაში, პონტოსა და ტრაპეზუნტში ნაპოვნ მონეტებზე იყო წარმოდგენილი. იხ: Я. И. Смирнов, Две бронзовые статуэтки всадников исторического музея

იკონოგრაფიული ტიპის თვალსაზრისით ანტიკურ ძეგლებთან ყველაზე ახლოს ხოჟორნის ქვასვეტის მხედარი დგას. ის ცხადლივ უკავშირდება ელინისტურ ნაწარმოებებზე გამოსახულ ცხენოსნებს (მაგალითად, პართენონის დასავლეთი ფრიზის (ძვ.წ. V ს.)[21], დექსილეს სამარხის (ძვ.წ. V ს.),[22] ე.წ. "ალექსანდრე მაკედონელის" სარკოფაგის (ძვ.წ. IV ს. არქეოლოგიური მუზეუმი, სტამბული) მხედრები[23]). ყალყზე შემდგარ ცხენზე ამხედრებული ანტიკური მეომრები (აქ ხოჟორნის ოსტატმა ამ შთაბეჭდილების შექმნის მიზნით მიწის აღმნიშვნელი ზოლი ირიბად გააკლო, რითაც პირობითად გამოხატა ცხენის მოძრაობა) პროფილში ნაჩვენებ ფეხებთან საპირისპიროდ ფასში მოცემული ტორსითა და ფართო ეესტით განზე გაწეული, იდაყვში მოხრილი ხელით არიან გამოსახულნი. სხეული ოოტა უკან აქვთ გადაწეული, რაც ანტიკურ რელიეფზე უნაგირის უქონლობით არის განპირობებული. მხედარი თითქოს ბალანსირებს ცხენის ზურგზე. ქრისტიანული წმ. მხედრის ჯდომის მანერა უფრო მყარია. ხოჟორნის გამოსახულება კარგად შეესაბამება ამ იკონოგრაფიულ სქემას, რომელიც საკმაოდ პირობითი სახით შეთვისებულ იქნა ადრექრისტიანული ხელოვნების მიერ და მოგვიანებით მტკიცედ დამკვიდრდა წმ. მხედრების იკონოგრაფიაში (მაგალითად მაგალითად საქართველოში, მარტვილის ფრიზის წყვილედი წმ. ცხენოსნები (VII ს.), ვალეს ტაძრის დასავლეთი პორტალის კომპოზიციის ერთ-ერთი წმ. მხედარი (X ს)[24], ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთ პორტალსა და აღმოსავლეთ ფასადზე ამოკვეთილი წმ. თევდორეს ფიგურები წმ. ცხენოსნების წყვილთა ამსახველ კომპოზიციებიდან (XI ს)[25].

რაც შეეხება ბრდაძორისა და წოფის ცხენოსნებს, ისინი სრულიად სტატიკურ პოზებში არიან წარმოდგენილნი: ბრდაძორის მცირე სტელის მშვიდად მდგომი ცხენი წინ გადადგმული აწეული ფეხით პირდაპირ ეხმიანება III საუკუნის მითრას კულტთან დაკავშირებულ გვიანანტიკურ ქართულ ლანგრებს ბომონის წინაშე ტორაწეული ცხენების გამოსახულებებით (არმაზისხევის (№93), ზღუდერის ლანგრები).[26] ცხენის ისეთივე პოზას (რომელსაც ძველ რელიგიებში საკრალური, სარიტუალო მნიშვნელობა ჰქონდა)[27] გვიანანტიკური ხანის ოთხ ქართულ გემასა (III-IV სს.) და ტრაპიზუნტის მონეტაზე (II-III სს.) ვხედავთ – მხედარი ფეხაწეულ ცხენზე ბომონის წინაშე.[28] აქვე შეგვიძლია

в Константинополе. Археологические известия и заметки, т.4, М., 1895, გვ. 112. აქვე უნდა გავიხსენოთ საქართველოს ტერიტორიაზე გავრცელებული მხედართა ძველ კულტებთან დაკავშირებული გამოსახულებები: იხ. ი. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 38-40; ძვ. წ. IIIს-ის განმავლობაში გველთან მებრძოლი „გმირი-მეომარი" დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ფაიუმის მაკედონურ კოლონიებში: Ф. Кардини. Истоки средневекового рыцарства, М., 1987, გვ. 65. ე.წ. თრაკიელი მხედრების მრავალრიცხოვანი გამოსახულებები ნეკნი წელთაღრიცხვის დასაწყისში ბალკანეთსა და რუსეთის სამხრეთ ნაწილში იყო გავრცელებული: Я. И. Смирнов, დასახ. ნაშრ., გვ. 108.

[21] Британский музей, Лондон (составитель альбома и автор текста Б. Ривкин), М., 1980, ტაბ. 81-100.

[22] К. Верман, История искусства всех времён и народов, т. I, Петроград, 1903, გვ. 475.

[23] იქვე, გვ. 469.

[24] Н. А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 94.

[25] Н. А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 156.

[26] კ. მანაბელი, გვიანანტიკური საქართველოს ტორევტიკა, გვ. 80-81, 87, 30-31.

[27] იქვე, გვ. 86.

[28] ი. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 42-43, ტაბ. III (c, d), ტაბ. III (b).

კლდის სასანური პორელიეფებიც დაეასახელოთ (ერთ-ერთი მაგალითი ნაკ-ში რუსტამის კომპოზიციაა მეფე არდაშირ I-ის ინვესტიტურით, III ს.)[29] წინაქრისტიანულ დროიდან მომდინარე ამ იკონოგრაფიულმა დეტალმა დიდი გავლენა მოახდინა წმ. მხედართა მოგვიანო ხანის იკონოგრაფიაზე, (მაგალითად, საქართველოში, წებელდის ფილების წმ. მხედრებისა და წმ. ევსტათე პლაკიდის[30] გამოსახულებები (VII-VIII სს.), საბერეების №5 ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობის წყვილადი წმ. მხედრები (IX ს.),[31] ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის წმ. მხედრები (X ს.)[32] და ა.შ.)

სასანური ხელოვნების ნიმუშებთან ახლოს დგას ბრდაძორის ქვაჯვართა და წოფის ქვასვეტის მხედართა ხელების მდგომარეობაც: ერთი იდაყვში მკვეთრად მოხრილი და მეორე წინ გაშვერილი ხელი ვერცხლის სასანურ თეფშზე წარმოდგენილ მშვილდოსანს მოგვაგონებს (IV ს. სანკტ-პეტერბურგის სახელმწიფო ერმიტაჟი).[33] იმავე პოსას ატენის სიონის ნადირობის სცენაში წარმოდგენილ ცხენოსანთან[34] (VII ს.) და წებელდის ფილაზე (VII-VIII სს.) გამოკვეთილ წმ. ევსტათესთანაც ვხედავთ. ამ გამოსახულებათა ხელების სახასიათო მდგომარეობის შენარჩუნებისას ოსტატმა წმ. მხედრები გრძელი შუბებითა (ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის სცენაში შუბი ჯვრითაა დაბოლოებული) და მრგვალი ფარებით (დეტალი, რომელიც არ მეორდება მოგვიანო ხანის ამგვარ კომპოზიციებში) აღჭურვა.

ამრიგად, ზემოთ განხილული კომპოზიციების იკონოგრაფიულ თავისებურებათა მაგალითზე კარგად ჩანს ვეშაპის დამთრგუნველი წმ. მხედრების იკონოგრაფიის განვითარების საწყისი ეტაპები, როდესაც ძირითადი იკონოგრაფიული სქემები ჯერ არ იყო მტკიცედ დაკანონებული, რაც სცენების ერთგვარად თავისუფალი გადაწყვეტისა და ვარირების შესაძლებლობას ტოვებდა. ამასთანავე, კონკრეტული ძეგლების გარჩევამ კარგად დაგვანახა წინაქრისტიანული ეპოქის მხედრების იკონოგრაფიის მრავალი გავლენაც, რომელიც უმნიშვნელო ვარიაციებით საუკუნეების მანძილზე შენარჩუნებული აქვს ქრისტიანულ ხელოვნებას.

ქართულ ადრეულ ქვაჯვარებთან დაკავშირებით წმ. ცხენოსნების იდენტიფიკაციის საკითხიც დგება. ამ თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანია ხოჟორნის ქვასვეტზე შემორჩენილი განმარტებითი წარწერა ასომთავრული ასოებით „ნ" და „ბ" ამ წარწერისა და წმინდანის იკონოგრაფიული ნიშნების გათვალისწინებით (კარგად იკითხება მისი ხუჭუჭა თმების მოხაზულობა) მეცნიერები ვარაუდობენ, რომ სტელაზე სწორედ წმ. გიორგი უნდა იყოს წარმოდგენილი, რაც იმის დასტურია, რომ ჩვენ ამხედრებული წმ. გიორგის ერთ-ერთი უადრესი გამოსახულება გვაქვს.[35]

---

[29] В. Г. Луконин. Иран в эпоху первых Сасанидов. Л., 1961. ტაბ. V

[30] Н. А. Аладашвили. დასახ. ნაშრ. ტაბ. 61.

[31] А. И. Вольская. Ранние росписи Гареджи. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, გვ. 9; Т. С. Шевякова. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983, ტაბ. 28.

[32] რაჭა, 1991, მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, თბ., 2008, ტაბ. გვერდებზე 168-169.

[33] Серебро Сасанидского Ирана. Коллекция Эрмитажа, (сборник открыток), вып. 11, Л., 1973.

[34] Н. А. Аладашвили. დასახ. ნაშრ. ტაბ. 41, 42.

[35] ხოჟორნის ქვაჯვარაზე გამოქანდაკებული წმინდანის წმ. გიორგისთან იდენტიფიკაციის

ვ. ლაზარევის აზრით, გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. გიორგის გამოსახულებები მხოლოდ IX საუკუნიდან ჩნდება და ის ამ კომპოზიციას ქალაქ ლასიაში წმ. გიორგის მიერ ვეშაპის მოკვლის სასწაულის მოკლედ რედაქციად მიიჩნევს.[36] ვ. ლაზარევის მოსაზრებები ძირითადად წმ. გიორგის ცხოვრების დიდ მკვლევართა – კ. კრუმბახერისა და ი. აუფჰაუზერის გამოკვლევებსა და კაპადოკიის IX-X საუკუნეების მოხატულობებზე (მისი აზრით, ყველაზე ადრეულია გოორემის VI კაპელა) არის დაფუძნებული.[37]

აქედან გამომდინარე, ჩვენს წინაშე ამ კომპოზიციის წარმოშობის ისტორიისა და ლიტერატურულ წყაროებში გველეშაპთან ბრძოლის გამოჩენის პერიოდის (XI ს)[38] პრობლემა დგება.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. გიორგის გამოსახულება სახვით ხელოვნებაში IX საუკუნემდე გაცილებით ადრე ჩნდება (მაგალითად, VI-VIII საუკუნეების თიხის ფირფიტაზე ვინიციდან, რომელზედაც ფეხზე მდგომი წმ. გიორგი და წმ. ქრისტოფორე შუბებით გმირავენ მათ ფეხებთან განრთხმულ ადამიანის თავის მქონე ვეშაპებს,[39] კაპადოკიაში მდებარე VII საუკუნის მავრუსანის ეკლესია №3-ის ფრესკაზე წყვილედი წმ. მხედრების გამომხატველ კომპოზიციაში[40]). ჩვენი აზრით, ამდაგვარი სცენების არსებობა საქართველოსა და კაპადოკიაში უკვე VI-VII საუკუნეებში გამორიცხავს ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიციის კავშირს ლიტერატურულ წყაროსთან. გველეშაპის მლახვრელი ამხედრებული წმ. გიორგის (ან რომელიმე

შესაძლებლობა გაკვრითაა მოხსენიებული ე. პრივალოვას, კ. მანაბელის, ი. გაგოშიძის ნაშრომებში: იხ. Е. И. Привалова, დასახ. ნაშრ. გვ. 62; კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, გვ. 51; ი. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 35. ი. სურგულაძის აზრით კი, რელიეფზე არსებული წარწერის მიუხედავად, ქვასვეტზე წმ. დემეტრე უნდა იყოს წარმოდგენილი, რადგან VI ს-ის ძეგლზე ამხედრებული წმ. გიორგის გამოჩენა შეუძლებელია, იხ. И. Сургуладзе. Святой Георгий в грузинских религиозных верованиях. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тб., 1982, გვ. 2. ნ.ტიერი ხოჟორნის სტელაზე ამოკვეთილ წმინდანს წმ. თევდორედ მიიჩნევს, N. Thierry. დასახ. ნაშრ., სურ. 4. წმ. გიორგისა და აღეგის წმინდანის გაიგივების საკითხი საფუძვლიანადაა განხილული გ. გაგოშიძის ნაშრომებში, რომლებშიც ის წარწერის მონაცემებსა და წმინდანის იკონოგრაფიულ ნიშნებს ეერდნობა, იხ. გ.გაგოშიძე, ხოჟორნის გუმბათიანი ეკლესიის კედლებში ნაშენებული..., გვ. 70-71; მხედარი წმ. გიორგის უძველესი გამოსახულებები საქართველოში. საერთაშორისო სიმპოზიუმი, ქრისტიანობა: წარსული, აწმყო, მომავალი, მოხსენებათა მოკლე შინაარსები, თბ., 2000, გვ. 26-27.

[36] В. Н. Лазарев, დასახ. ნაშრ., გვ. 70-77.

[37] როგორც ვ. ლაზარევი აღნიშნავს, კ.კრუმბახერისა და ი.აუფჰაუზერის ცნობით, სასწაული პირველად XII ს-ის ხელნაწერებშია დაფიქსირებული. ი. აუფჰაუზერი კი არ გამორიცხავს შესაძლებლობას, რომ ის უკვე VIII ს-ში ზეპირსიტყვიერი ფორმით იყო გავრცელებული და მხოლოდ შემდეგ საფუძვლად დაედო წმ. გიორგის ცხოვრების ერთ-ერთ სასწაულს: იხ. В. Н. Лазарев, დასახ. ნაშრ., გვ. 70.

[38] წმ. გიორგის მიერ გველეშაპის მოკვლის ყველაზე ადრეული ლიტერატურული რედაქცია XI ს-ით დათარიღებულ ქართულ ხელნაწერში დასტურდება (საპატრიარქო ბიბლიოთეკა, იერუსალიმი, cod. 2): იხ. Е. И. Привалова, დასახ. ნაშრ., გვ. 70; Ch.Walter, დასახ. ნაშრ., გვ. 140.

[39] Ch.Walter, დასახ. ნაშრ., გვ.125, ტაბ.24.

[40] N. Thierry, Haut Moyen Age en Cappadoce: l'eglise no. 3 de Mavrucan. Journal des savants, 1972, გვ. 258-63, ტაბ. 21; Ch. Walter, დასახ. ნაშრ., გვ. 125, ტაბ. 27.

სხვა მხედრის) გამოსახულებები უთუოდ სიმბოლური შინაარსის მატარებელი უნდა იყოს.[41]

ე. პრივალოვას სამართლიანი დაკვირვებით, გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. გიორგის კომპოზიციები შინაარსობრივად არ შეესაბამება „ცხორების" ტექსტს, რომელიც უფრო ნარატიული ხასიათის სცენებს ითხოვს. იქ მოთხრობილია, რომ წმ. გიორგიმ გველეშაპი სასწაულებრივად, ლოცვის ძალით დაიმორჩილა და მხოლოდ შემდეგ, ყოველგვარი ბრძოლის გარეშე, ლახვრით მოკლა იგი. უკვე XI-XII საუკუნეების მოხატულობებში ზუსტადაა გამეორებული ცხოვრებაში მოთხრობილი სასწაულის ყველა დეტალი.[42] ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიციებში კი, რომლებიც მოკლე, ლაკონიური სიმბოლოს სახით აღიქმება, დაძაბული ბრძოლა მიმდინარეობს. ე. პრივალოვას აღნიშნული აქვს, რომ ჰადიშისა (XI ს.) და ბოჭორმის (XI–XII სს.) ეკლესიებში "ლასია ქალაქის" სასწაულთან ერთად ცალკეა მოცემული გველეშაპისა და გვირგვინოსნის მლახვრელი წმ.გიორგისა და წმ.თევდორეს გამომხატველი სიმბოლური სცენებიც, რაც იმის მოწმობაა, რომ საქართველოში ეს კომპოზიციები არ უკავშირდება ერთმანეთს და თითოეულ მათგანს საკუთარი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს.[43]

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. მხედრების (განსაკუთრებით კი წმ. გიორგის) გამოსახულებები დამოუკიდებლად ჩამოყალიბდა, სასწაულის ლიტერატურულად გაფორმებამდე გაცილებით ადრე, როგორც აღინიშნა, მხედრების ძველ კულტთა მიერ მომზადებულ ნიადაგზე, წინაქრისტიანულ ანტიკურსა და აღმოსავლურ ნიმუშთა ზეგავლენით. ასევე სავარაუდოა, რომ XI საუკუნეში ლასიას მეფის ასულის გამოხსნისა და გველეშაპის განადგურების ეპიზოდების ჩამოყალიბება სწორედ მანამდე გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემის შთაგონებით მომხდარიყო.

---

[41] რაც სახეითი ხელოვნების ძეგლებით დასტურდება: სამეცნიერო ლიტერატურაში ამდაგვარ კომპოზიციათა პირველწყაროდ ითვლება ებრაული წარმოშობის ამულეტები დემონის დამთრგუნველი ცხენოსანი მეფე სოლომონის გამოსახულებებით (არა უგვიანეს III ს-სა): იხ. Ch.Walter. დასახ. ნაშრ., ტაბ.116. ასევე ევსები კესარიელის მიერ აღწერილი გველეშაპის მლახვრელი ამხედრებული იმპერატორ კონსტანტინეს ხატი: იხ. А. Кирпичников, დასახ. ნაშრ., გვ. 201; Г Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 326; М. В. Алпатов, დასახ. ნაშრ., გვ. 296; В. Н. Лазарев, დასახ. ნაშრ., გვ. 76. სხვადასხვა ვარიაციებით მეფეთა იკონოგრაფიაში ჩამოყალიბებული ეს კომპოზიციური სქემა წმ. მეომრების იკონოგრაფიაშიც გადავიდა და ადრეულ ხანაშივე მსგავს სცენათა მთელი ჯგუფი შექმნა: ლამპარის ნატეხი ეგვიპტიდან (V-VI სს. ეენეკის ხელოვნებისა და ისტორიის მუზეუმი. ფოტო თ. ხუნდადძემ მოგვაწოდა) გველეშაპის მლახვრელი წმ. მხედრით, უშგულში დაცული ბარძიმი დემონის დამთრგუნველი წმ. მხედრის ფიგურით (VI ს.): იხ. გ. ნუბინაშვილი, სირიის ბარძიმი უშგულში. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XI-B, თბ., 1941, გვ. 3-7; კ. მანაბელი, სვანეთის საგანძურიდან, თბ., 1982, გვ. 65-73, ტაბ. 13. დემონ ქალთან მებრძოლი წმ. ციკინიუსის ამსახველი ეგვიპტური ფრესკა (VI ს. წმ. აპოლონის მონასტერი, ბაუიტი): იხ. H. Maguire, დასახ. ნაშრ., გვ. 130, ტაბ. 116. ვინიცა კალეში ნაპოვნი თიხის ფირფიტა გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. თევდორეს გამოსახულებით (VI-VIIIსს.): იხ. Ch.Walter, დასახ. ნაშრ., გვ. 55, ტაბ. 25.

[42] Е. И. Привалова, დასახ. ნაშრ., გვ.75

[43] იქვე, გვ. 76-77.

გველეშაპის (ან დემონის) დამთრგუნველი წმ. ცხენოსნის ამსახველი კომპოზიციური სქემა იმ პერიოდში საქართველოშიც იყო ცნობილი, სადაც ის განსაკუთრებულად პოპულარული წმინდანის – წმ. გიორგის იკონოგრაფიას დაუკავშირდა[44] და მშვენიერად მოერგო წარმართულ კულტებთან დაკავშირებულ მხედრების გამოხატვის მდიდარ ტრადიციას.[45]

აქედან გამომდინარე, წმინდანის განსაკუთრებული პოპულარობისა და საკუთრივ ხოუორნის ქვასვეტზე შემორჩენილი მინიშნებების გათვალისწინებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქვაჯვარაზე სწორედ წმ. გიორგი არის წარმოდგენილი. დანარჩენ სტელებზე დაცული წმ. მხედრების იდენტიფიკაცია გაძნელებულია წარწერებისა და ამოსაცნობი ნიშნების უქონლობის გამო, მაგრამ შესაძლებელია, აქაც წმ. გიორგის გამოსახულებებთან გვქონდეს საქმე. უპირველეს ყოვლისა, სტელები ერთ ეპოქას მიეკუთვნება და ტერიტორიულად ერთ რაიონში იყო ლოკალიზებული. ამასთანავე, იგგაოშიძეს აღნიშნული აქვს, რომ ბრდაძორის მცირე სტელის ნატეხზე წმ. მხედრის კომპოზიციის ქვემოთ ამოკვეთილია ასტრალური ნიშნები, რომლებიც მზის, მთვარისა და ვარსკვლავის განსახიერებას წარმოადგენს. მთვარე ხარის თავის სახითაა გამოსახული, რომელსაც ნახევარმთვარისებურად მოღუნული რქები აქვს.[46] წმ. გიორგისა და მთვარე-ღვთაების სიახლოვის გავითვალისწინებით მკვლევარი დარწმუნებით ამბობს, რომ ბრდაძორის სტელაზე ჩვენ წმ. გიორგის კიდევ ერთი გამოსახულება გვაქვს[47], რაც დანარჩენ სცენათა შემთხვევაშიც შეგვიძლია დავუშვათ.

წმ. გიორგის გამოსახულებათა არსებობა VI საუკუნეების ქვაჯვარებზე ცვლის ჩვეულ წარმოდგენებს წმინდანის იკონოგრაფიაზე და ადასტურებს, რომ საქართველოში გველეშაპის დათრგუნვის კომპოზიცია გვირგვინოსანთან ბრძოლის ტრადიციულ სცენაზე ცოტა ადრე ჩნდება. ეს მოვლენა უცხოულ ნიმუშთა ზეგავლენით შეგვიძლია ავხსნათ, როდესაც ამხედრებული წმ. გიორგის გამომხატველი სცენები ჯერ კიდევ შედარებით ახალ იკონოგრაფიულ ტიპს წარმოადგენდა და მხოლოდ შემდგომ ადგილობრივ ოსტატთა მიერ მისი ათვისებისა და განვითარებისას, უფრო თავისებური, მხოლოდ საქართველოსათვის დამახასიათებელი ფორმები მიიღო.[48] გამორიცხული არ არის, რომ წმ. გიორგის მდევნელი წარმართი იმპერატორის, დიოკლეტიანეს ფიგურა შემდგომ გაიგივებული იქნა გველეშაპის – ეშმაკის სიმბოლურ სახესთან, რასაც უფრო დაწვრილებით ქვემოთ, მარტვილის ტაძრისა და წებელდის კანკელის რელიეფური კომპოზიციების განხილვისას შევეხებით.

---

[44] საკვანძოდ მისი უადრესი გამოსახულება მოწამის სახით, საქართველოში ხანდისის ქვასვეტის ერთ-ერთ წახნაგზეა შემორჩენილი (VII ს.): იხ. კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, გვ. 51.

[45] ივ. ჯავახიშვილის აზრით წმ.გიორგის ქართველთა უსუნაესი ღმერთის – მთვარე-ღვთაების ადგილი უნდა დაეკავებინა: იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I, თბ., 1960, გვ. 48-59. ი. გაგოშიძის გამოკვლევით, ანტიკურ საქართველოში მთვარე სწორედ მებრძოლი მხედრის სახით გამოისახებოდა (მაგალითად, ყანჩაეთის სამარხში ნაპოვნი საბეჭდავები, ძვ. წ. III-IV სს.): იხ. ი. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 37, ტაბ. II (8).

[46] ი. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 35.

[47] იქვე, გვ. 35.

[48] როგორც აღინიშნა, წმ. მხედართან ბრძოლაში სწორედ ვეშაპთა გამოსახულებების ამოკვეთა ქვასვეტების საერთო იკონოგრაფიული პროგრამითაც შეგვიძლია ავხსნათ.

საქართველოში ცხენოსან წმინდანთა იკონოგრაფიის განვითარების ახალი ეტაპი მარტვილის ტაძრის დასავლეთი ფრიზისა და წებელდის კანკელის რელიეფებია, რომლებიც წმ. მხედრების ამსახველი კომპოზიციების მეორე ჯგუფს წარმოადგენს. აქ პირველად ჩნდება საქართველოსათვის ტრადიციული, შემდგომ ეპოქებში უკვე მტკიცედ დაკანონებული გვირგვინოსნის დამთრგუნველი წმ. გიორგის გამოსახულებები და წყვილედი წმ. ცხენოსნების პერალდიკური კომპოზიციები.

მარტვილის ფრიზზე ჩვენთვის საინტერესო ორი სცენაა გამოკვეთილი – გველეშაპის მლახვრელი ორი წმ. მხედარი ერთმანეთის პირისპირ და მეფის ფიგურის დამთრგუნველი წმ. ცხენოსანი.

პირველ კომპოზიციაზე ვხედავთ ყალყზე შემდგარ ცხენებზე ამხედრებულ შარავანდმოსილ წმ. მეომრებს, რომლებიც დინამიკური მოძრაობით ერთმანეთისაკენ მიემართებიან და დიაგონალურად მიმართული შუბებით ერთ ორთავიან გველეშაპს გმირავენ. მათ ორსავე მხარეს, კომპოზიციის ზედა კუთხეებში განმადიდებელი ანგელოზები არიან წარმოდგენილნი, ერთი ანგელოზი წმინდანს მოწამეობრივ გვირგვინს აწვდის, მეორეს კი ხელი კურთხევის ჟესტით მეორე წმინდანისაკენ აქვს გაწვდილი; ორივეს კვერთხები უპყრია.

ტაძრის ფასადზე ძველი ადთქმის და სახარებისეულ სცენათა შორის განთავსებულ ამ გამოსახულებებს ეკლესიის დამცველების აპოტროპეული ფუნქცია და ქრისტიანობის გამარჯვების საერთო იდეის განმტკიცება აკისრია.

განმადიდებელ ანგელოზთა და მოწამეობრივი გვირგვინის გამოსახულებები აძლიერებს კომპოზიციის სატრიუმფო ხასიათს, ხაზს უსვამს წმ. მეომრების მოწამეობრივ ღვაწლს და, ამავე დროს, მათი განდიდების იდეასაც გამოხატავს. ამასთანავე, ქრისტიანები გვირგვინს სიკვდილსა და ეშმაკზე გამარჯვების სიმბოლოდ მოიაზრებდნენ[49] და მარტვილის რელიეფში ის ბოროტების დამხობის იდეას ემსახურებოდა.

კომპოზიციური აგების ზოგადი პრინციპით მარტვილის სცენა ახლოს დგას სასანური ირანის კლდის პორელიეფებთან წყვილედი წმ. მხედრების გამოსახულებებით[50] (სემოხსენებული ნაკშ-ი რუსტამი, ნაკშ-ი რაჯაბი ვარახრან I-ის (?) ინვესტიტურით (III ს.)[51] თუმცა, ირანული ძეგლებისაგან განსხვავებით, მარტვილის კომპოზიცია შედარებით უფრო დინამიკურია, წმ. მხედართა პოზები და მოძრაობები კი ანტიკურ ცხენოსნებთან პოვებს პარალელს. კომპოზიციური და იკონოგრაფიული თვალსაზრისით მარტვილის კომპოზიცია ციმბირში ნაპოვნ ირანულ ვერცხლის თეფშს (IV-V სს.)[52] შეგვიძლია შევადაროთ, რომელზედაც ხარზე ამხედრებული შარავანდმოსილი მეფე არის წარმოდგენილი. განზე გაწეულ, იდაყვში მოხრილ ხელში მას შუბი უკავია, რომლითაც ის ხარის ფეხებქვეშ მოქცეულ მეორე ხარს გმირავს (მეფის პოზა

---

[49] Н. Покровский, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, С.-П., 1900, გვ. 32.

[50] ამ სიახლოვეს ნ. ალადაშვილი აღნიშნავს: იხ. Н.А.Аладашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 247.

[51] В. Г. Луконин, Иран в III веке. Новые материалы и опыт исторической реконструкции, М., 1979, გვ. 138, ტაბ. 4.

[52] А. В. Бауло, Сасанидское серебряное блюдо с р. Сыня. Археология, этнография и антропология Евразии, №1, 2002, გვ. 142-146.

უშუალო კავშირშია ზემოხსენებულ ანტიკურ ძეგლებსა და მარტვილის წმ. მხედრებთან). მეფის მარჯვნივ, ზედა კუთხეში ანტიკური ფრთოსანი გენიის ფიგურაა გამოსახული, რომელიც ცხენოსანს ლენტებს აწვდის და მარტვილის ანგელოზებთან ბადებს ასოციაციას.

ანტიკური ხელოვნებიდან მომდინარე ფრთოსან გენიათა ფიგურები ხშირად გვხვდება ადრექრისტიანული ხანის ძეგლებში. მაგალითად, ბიშაპურის სასანერ რელიეფზე წარმოდგენილი გენია მეფე შაპურ I-ს აწვდის გვირგვინს (III ს.)[53]; VI საუკუნის ბარბერინის დიპტიქონზე[54] იმპერატორისაკენ მიმართული ფრთოსანი ფიგურები. მეფის განდიდების თემას ვხედავთ ასევე ვაშინგტონის ტექსტილის მუზეუმში დაცულ გობელენზე ალექსანდრე მაკედონელის ამსახველი კომპოზიციით (VII-VIII სს.)[55]. ცხენზე ამხედრებული იმპერატორის ორჯერ გამეორებულ გამოსახულებას ორ-ორი ანგელოზი ადგამს გვირგვინს. ცხენოსნები საპირისპირო მხარეს მიემართებიან. ცხენების ფეხებთან კი ცხოველებია ნაჩვენები. სცენის აგების თვალსაზრისით, გობელენი ახლოსაა მარტვილის ჰერალდიკურ კომპოზიციასთან და ისევე, როგორც ციმბირის თეფში, მას ადრექრისტიანულ ელინიზირებულ ძეგლთა წრეში აქცევს.

გვირგვინოსნის დამთრგუნველი წმ. მხედრის ფიგურა ცალკეა გამოყოფილი: ყალყზე შემდგარ ცხენზე ამხედრებული წმინდანი გრძელი მასიური შუბით მის ქვემოთ განრთხმულ ადამიანს გმირავს. საერთო კომპოზიციური აგებით რელიეფი ძალიან ჰგავს ბარბერინის ზემონახსენები დიპტიქონის კომპოზიციას.

მარტვილის წმ. მხედრების გარჩევისას მათი იდენტიფიკაციის საკითხიც დგება, რადგან წმინდანთა ვინაობა წარწერით განმარტებული არ არის. ცალკე გამოყოფილ კომპოზიციაში ურწმუნო მეფესთან ბრძოლაში სწორედ წმ. გიორგი უნდა იყოს წარმოდგენილი, რაც მისი მოგვიანო ხანის გამოსახულებების საშუალებით დასტურდება – წმინდანის ცხენის ფეხებთან დანარცხებული გვირგვინოსანი საქართველოში მხოლოდ წმ. გიორგის იკონოგრაფიისათვის არის დამახასიათებელი.[56]

წყვილედი წმ. მხედრების იდენტიფიკაცია გაცილებით უფრო ძნელია (რადგან მარტვილის რელიეფებში წარმოდგენილი წმინდანების დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშნები, როგორც წესი, დიფერენცირებული არაა) და აქ წმ. თეოდორე და რომელიმე სხვა წმ. ცხენოსანი შეიძლება იყვნენ წარმოდგენილნი.

ზემონათქვამიდან გამომდინარე, დგება მარტვილის ტაძრის პლასტიკური დეკორის თარიღის დაზუსტების საკითხიც, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში სადავოდ ითვლება და ამიტომ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია წმ. მხედრების იკონოგრაფიის განვითარების შესწავლისათვის. ჩვენ მივდევთ გ. ჩუბინაშვილისა და ნ. ალადაშვილის დათარიღებას (VII ს.), რომელიც საფუძვლიანი იკონოგრაფიული და სტილისტური ანალიზითაა განმტკიცებული.

---

[53] В. Г. Луконин, Искусство древнего Ирана, М., 1977, გვ. 185.

[54] Н. А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 54.

[55] H. Maguire, დასახ. ნაშრ., ტაბ.113.

[56] მაგალითად, გვირგვინოსნის მლახვრული წმ. გიორგის მრავალრიცხოვანი გამოსახულებები ჭედურ ხატებზე: იხ. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, иллюстрации, ტაბ. 36-37, 41-43 და ა. შ.

წმ. მხედრების ამსახველი კომპოზიციების ჯერ კიდევ შედარებით თავისუფალი იკონოგრაფიული გადაწყვეტა და მათი დამოკიდებულება ადრეული ხანის, V-VII საუკუნეების ნიმუშებსე, ჩვენი აზრით, გამორიცხავს რელიეფების X საუკუნით დათარიღებას.

ამასთანავე, ცალკე საკითხს მარტვილის ცხენთა უსანგებიანი აკაზმულობაც წარმოადგენს, რომელიც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დამათარიღებელ ელემენტად ითვლება. გ. ვაგნერის აზრით, მისი არსებობა VII საუკუნის კომპოზიციებში შეუძლებელია.[57] ამ თვალსაზრისით, უნდა აღვნიშნოთ, რომ უსანგები VII საუკუნის ბიზანტიაში უკვე ცნობილი იყო, რაც VI-VII საუკუნეებით დათარიღებული მავრიკიუსის სტრატეგიკონის ცნობებით დასტურდება: "...უნაგირს ასევე ორი რკინის უსანგი უნდა ახლდეს."[58] აქვე სქოლიოში ტექსტის კომენტატორი აღნიშნავს, რომ უსანგი, რომლისათვის მავრიკიუსი "კიბის" აღმნიშვნელ ბერძნულ სიტყვას ხმარობს, ბიზანტიელებისთვის სიახლეს წარმოადგენდა, რადგან, როგორც ტექსტიდან ჩანს (მავრიკიუსი ამ სიტყვას სხვა ადგილას პირდაპირი მნიშვნელობით იმეორებს) უსანგის აღმნიშვნელი სპეციალური ტერმინი ჯერ არ არსებულა.[59] აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია, რომ იმ პერიოდში უსანგი საქართველოშიც ყოფილიყო ცნობილი. თუ მარტვილის კომპოზიციებს დავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ წყვილედი წმ. მხედრების ამსახველ სცენაში უსანგები არ ჩანს. რელიეფი ამ ადგილას დაზიანებულია, მაგრამ მაინც, წმ. მეომართა ტერფების მოხაზულობის მიხედვით (რომლებიც სწორად არის ნაჩვენები და არა კუთხით – ასე უნდა იყოს, თუ ფეხი უსანგშია გაყრილი), შეგვიძლია ვთქვათ, რომ უნაგირები უუსანგოა. არ ჩანს უსანგისა და უნაგირის შემაკავშირებელი თასმაც, რომელიც კარგად იკითხება, მაგალითად, მარტვილის აღმოსავლეთ ფასადზე წარმოდგენილ წმ. ევსტათესთან.[60] ცალკე გამოკვეთილი წმ. გიორგის შემთხვევაში კი ეს დეტალი ცოტა ნამოუყალიბებული ფორმით ხასიათდება, მხედრის ფეხი უსანგში გაყრილიც არ არის, რაც მას არაფუნქციურ, წარდგენით ხასიათს ანიჭებს. როგორც ჩანს, უსანგი ამ პერიოდის საქართველოში ცხენთა აკაზმულობის ჯერ კიდევ ახალ, ნაკლებად ცნობილ ელემენტს წარმოადგენდა, რომელიც არ იყო ბოლომდე შეთვისებული ქართველ ხელოვანთა მიერ.

ერთმანეთის პირისპირ გამოსახული წმ. ცხენოსნების გამომხატველი კიდევ ერთი სცენა წებელდის კანკელის მეორე ფილაზეა ამოკვეთილი. საკრალურ სივრცედ გაასრებული კანკელის ზედაპირზე ბოროტების დამთრგუნველი წმ. ცხენოსნები ყველაზე მაღალ, მნშვნელოვან ადგილასაა განთავსებული და ზეციური მცველების აპოტროპეულ ფუნქციას ემსახურებიან.

სტატიკურ კომპოზიციაში გაერთიანებულნი წმ. მხედრები გველეშაპისა და ადამიანის ფიგურებს გმირაევენ. ცხენები მშვიდადაა გაჩერებული, წინა ფეხები აუწევიათ და შუბლებით თითქმის ეხებიან ერთმანეთს. მარცხნივ წარმოდგენილი გველეშაპის მლახვრელი წმ. მხედარი (ამჟამად რელიეფის მარჯვენა

---

[57] Г. К. Вагнер, დასახ. ნაშრ., გვ. 3.

[58] Стратегикон Маврикия. (издание подготовил В.В.Кучма). С.-П., 2004, გვ. 68.

[59] იქვე, გვ. 93.

[60] Н. А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 51.

მხარე დაკარგულია და მხოლოდ პ. უვაროვას ფოტოთია ცნობილი)[61] პროფილში ზის. ხელები წინ აქვს გაწვდილი. ერთ ხელში შუბი უკავია (რომელიც ცხენის „უკანაა" მოცემული), მეორეში კი სადავეები. გვირგვინოსნის დამთრგუნველი წმ. ცხენოსანი (როგორც ძველ ფოტოზე ჩანს) ოდნავ განსხვავებულ პოზაში არის წარმოდგენილი. ტორსით ის თითქოს მაყურებლისკენ არის მობრუნებული. ხელები კი ასევე წინ აქვს გაწვდილი. კომპოზიციის ამ შუა ნაწილის მარცხენა მხარეს ბროწეულის ხეა გამოკვეთილი (მეორე მხარეს ნაჩვენები მცენარე ძველ ფოტოზე ცუდად განირჩევა).

წებელდის სცენის კომპოზიციური წყობა და ცალკეული დეტალების გადაწყვეტა სასანური ირანის ხელოვნების დიდი ზეგავლენის კვალს ატარებს. თუ მარტვილში ვხედავთ ირანული ძეგლებიდან ნასესხებ მხოლოდ საერთო იდეას ერთმანეთის პირისპირ მდგომი ორი მხედრის გამოსახვისა, წებელდაში სასანურ რელიეფურ კომპოზიციათა თითქმის ზუსტ განმეორებასთან გვაქვს საქმე: მსგავსია არა მხოლოდ ფეხაწეულ ცხენთა მოძრაობა, არამედ წმ. ცხენოსანთა წინ გაშვერილი ხელების მდგომარეობაც. აღმოსავლეთში გავრცელებულმა ამ კომპოზიციებმა[62] შემდგომ დიდი პოპულარობა პპოვა ქრისტიან წმ. მხედართა იკონოგრაფიაში და, როგორც ჩანს, მისი პირველი მაგალითები VII-VIII საუკუნეების ძეგლებში გაჩნდა. მაგალითად, უკვე განხილული ქართული ძეგლების გარდა, მავრუჩანის ეკლესია №3 კაპადოკიაში (VII ს.); აქვე შეგვიძლია მოვიყვანოთ გობელენი ალექსანდრე მაკედონელის დიდების კომპოზიციით (VII-VIII სს.), თუმცა მხედრები აქ ურთიერთსაპირისპიროდ არიან მიმართულნი.

ძველ ირანულ ხელოვნებასთან გარკვეული სიახლოვე ცალკეულ დეტალთა გადაწყვეტაშიც ვლინდება (პირველ ფილაზე გამოსახული წმ. ევსტათეს თავსაბურავის სასანური ლენტები). წმ. მეომართა იკონოგრაფიისათვის მნიშვნელოვანია წებელდის წმ. მხედართა უკან მოუსვენარ ნაკეცებად აფრიალებული, შემდგომ პერიოდში უკვე ტრადიციული მოსასხამების მოტივიც: სოკოსმაგვარი ფორმის აფრიალებულ წამოსასხამებს ხშირად ვხედავთ სასანურ პორელიეფებზე (როგორც მაგალითია ბიშაპურის ზემონახსენები სცენა, ნაკში რუსტამის რელიეფური კომპოზიცია შაპურ I-ის ტრიუმფით (III ს.)[63]

რაც შეეხება წმ. ცხენოსანთა იდენტიფიკაციას, უფრო გვიან, საქართველოში ამგვარი კომპოზიციები ყოველთვის წმ. გიორგისა და წმ. თეოდორეს გამოსახულებებს შეიცავს.[64] ასე უნდა იყოს წებელდის რელიეფის შემთხვევაშიც, რადგან სცენა უკვე სრულიად ჩამოყალიბებული, დადგენილი იკონოგრაფიული და კომპოზიციური ნიშნებით გამოირჩევა.

ამ შემთხვევაშიც ძეგლის დათარიღების პრობლემა დგება, თუმცა კანკელის სტილისტური ანალიზის მონაცემებიდან გამომდინარე, ჩვენ რ. შმერ-

---

[61] Материалы по археологии Кавказа. т. IV. М., 1894. ტაბ. VII-VIII.

[62] კ. მანაბელი აღნიშნავს ძველაღმოსავლურ კულტურებში ცნობილ კომპოზიციებს სიცოცხლის ხის ორსავე მხარეს წარმოდგენილი ფეხაწეული წყვილედი ხარების გამოსახულებებით (ასურულ-ბაბილონური მრგვალი საბეჭდავები (ძვ. წ. XIV ს.), ასურულ-ქასიტური პერიოდის ბრინჯაოს თასი (ძვ. წ. XII-XI სს.): იხ. კ. მანაბელი, გვიანანტიკური საქართველოს ტორევტიკა, გვ. 86.

[63] К. Верман, დასახ. ნაშრ., გვ. 635.

[64] მაგალითად, ნიკოწმინდას ტაძრის დას. ფასადის წმ. თეოდორესა და წმ. გიორგის გამოსახულებები: Н. А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 156.

ლინგისა და ნ. ალადაშვილის დასკვნებს ვეთანხმებით და რელიეფებს VII-VIII საუკუნეების ნაწარმოებად მივიჩნევთ.

ამრიგად, მარტვილისა და წებელდაში ჩვენ პირველად გვხვდება წმ. მხედრების ის ძირითადი იკონოგრაფიული სქემები, რომლებიც მტკიცედ დამკვიდრდება ქართულ ხელოვნებაში. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ერთი გველეშაპის მლახვრელი წმ. მხედრების წყვილის ამსახველი პერალდიკური კომპოზიცია და ცალკე სცენაში გამოყოფილი გვირგვინოსნის დამთრგუნველი წმ. გიორგის გამოსახულება. წებელდაში, წმ. მხედრების იკონოგრაფიის განვითარებისას, ხდება ამ ორი უმნიშვნელოვანესი კომპოზიციური სქემის გაერთიანება – ერთ საზეიმო სცენაში ერთმანეთის პირდაპირ უკვე გველეშაპისა და იმპერატორის მლახვრელი წმ. ცხენოსნების ტრადიციული ფიგურები ჩნდება.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ გვირგვინოსანთან მებრძოლი წმ. გიორგის იკონოგრაფიული ტიპის გამოჩენის პრობლემაც.

ადამიანის ფიგურის დათრგუნვა მეფისა თუ გმირის მიერ არ არის უცხო მოტივი მსოფლიო ხელოვნებისათვის და უძველესი დროიდან მოყოლებული ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემას წარმოადგენს. მეფის ფეხებქვეშ განრთხმული ადამიანი ან ადამიანები პირველად ძველ აღმოსავლურ კულტურებში გვხვდება, სადაც მათი გამოსახულებები დამარცხებული ერების კრებით სახეს გამოხატავდა. მაგალითად, ასურული რელიეფი მეფე აშურბანიპალის ტრიუმფისა ელამელ მეფეებზე (ძვ. წ. 704-681 წწ. ბრიტანეთის მუზეუმი, ლონდონი)[65]. ხეთურ ხელოვნებაში მიღებული იყო გამოსახულებები, რომლებზედაც ეტლში შებმული ცხენები დააბიჯებენ ისრით განგმირული ადამიანის ფიგურაზე (ძვ. წ. VIII ს.)[66]. ძველი ეგვიპტის მტრები, მაგალითად, ფარაონ ტუტანხამონის სამარხში ნაპოვნი ტახტის ფეხსადგამზე იყვნენ გამოსახულნი.[67]

დამარცხებულ მტერზე ტრიუმფის გამომხატველი სიმბოლური კომპოზიციები სხვადასხვა ვარიაციებით სხვა კულტურათა ხელოვნებაშიც გვხვდება.

აღმოსავლურ ხელოვნებიდან ამ მოტივმა დასავლურ სიმბოლიკაში გადაინაცვლა (ე.წ "ალექსანდრე მაკედონელის" სარკოფაგი, დექსილეის სამარხის ფილა; ვარაუდობენ რომ მარკუს ავრელიუსის ცხენოსანი ქანდაკების ფერხთათაც დამხობილი ადამიანის გამოსახულება არსებობდა[68]). იმავე სიმბოლური შინაარსის კომპოზიციებს ვხედავთ კლდის სასანურ ჰორელიეფებზე (ნაკშ-ი რუსტამი). მტრის დამარცხების, მისი დასჯის თემა ქრისტიანობაშიც გადავიდა. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა კ. უოლტერის ცნობა, რომ წმ. მეომართა ფუნქციებში ტირანთა და ქრისტიანობის მდევნელთა დათრგუნვაც შედიოდა. ამის მაგალითად მკვლევარს მოყვანილი ჰყავს ბიზანტიურ ხელნაწერთა მთავრული ასოების გაფორმებაში ჩართული მოწამეთა გამოსახულებები, რომლებიც თრგუნავენ მათ მდევნელ იმპერატორებს.[69] ქრისტიანობაში მეფის დამთრგუნ-

---

[65] L'Art dans Le Monde, Orient et Occident. La Naissance de L'Art grec par Ekrem Akurgal, Paris, 1969, ტაბ.9-11.
[66] იქვე, გვ. 114, სქემა. 86.
[67] Г. Картер. Гробница Тутанхамона. М., 1959. გვ. 228-229. ტაბ. 131.
[68] В. Н. Лазарев, დასახ. ნაშრ., გვ. 77.
[69] Ch. Walter, დასახ. ნაშრ., გვ. 53.

ველი წმინდანი წარმართის – ტირანის მოკვლის აქტით არა მხოლოდ საკუთარი, არამედ ქრისტიანობის საერთო მტერს ებრძვის.[70] ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ისიც, რომ ქრისტიანთა მდევნელი იმპერატორები ავტომატურად წარმართობის განსახიერებად გადაიქცეოდნენ და, აქედან გამომდინარე, სრულიად ლოგიკურად მათი ეშმაკთან გაიგივებაც ხდებოდა. მეფის გამოსახულება ამ შემთხვევაში იმავე სემანტიკას ატარებს, რასაც გველეშაპის.[71] ეს პარალელი კარგად ჩანს ხელოვნების ნაწარმოებებშიც, თუნდაც წებელდის კანკელსა ან ნიკოწმინდის დასავლეთი პორტალის რელიეფებში, სადაც დიოკლეტიანესა და ვეშაპის გამოსახულებები მსგავსი ფორმითაა გადაწყვეტილი. ნიკორწმინდაში ეს მსგავსება კიდევ უფრო ძლიერადაა გამოხატული – ზურგზე მწოლიარე დიოკლეტიანეს სხეული მეტისმეტად წაგრძელებულია და თავისი პროპორციებით ეხმიანება მის გვერდით წარმოდგენილ გველეშაპის ფიგურას. მეფის სხეული ისეთივე გრძელია და უხერხემლო, მუხლებში მოხრილი ფეხები კი დახვეულ რგოლებთან ბადებს ასოციაციას.

საქართველოში ამხედრებული წმ. გიორგის ფეხებთან დანარცხებული იმპერატორის გამოჩენა ანტიკური გამოსახულებებისა და კლდის სასანური ჰორელიეფების შთაგონებით უნდა შექმნილიყო. ამასთანავე, ვეშაპის შეცვლა ურწმუნო იმპერატორის ფიგურით მათი სიმბოლური სახეების გაიგივებით შეგვიძლია აეხსნათ, რაც წმინდანის „ცხორების“ ტექსტიდანაც ჩანს და ქრისტიანული ხელოვნებისათვის არ იყო უცხო (მაგალითად, ვინიცას ფირფიტა, რომელზედაც წმ. მეომრები ადამიანისთავებიან გველეშაპებს გმირავენ). საქართველოში ასევე ცნობილი იყო VI საუკუნის ზემოხსენებული სირიული ბარძიმი დემონს დამთრგუნველი წმ. მხედრის ფიგურით. შეგვიძლია მოვიყვანოთ უკვე ნახსენები დემონის მლახერელი მეფე სოლომონის ან წმ. ციცინიუსის გამოსახულებებიც. დემონთა ანტროპომორფულმა ფორმებმაც შესაძლოა რაღაც ზეგავლენა მოახდინა დამარცხებული მეფის მოტივის გამოჩენის ისტორიაზე. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, X საუკუნეში გვირგვინოსნის დათრგუნვის ამ კომპოზიციური სქემების საბოლოო დამკვიდრება და პოპულარობა ქვეყნის პოლიტიკური მდგომარეობით შეიძლება ყოფილიყო გამოწვეული, როდესაც ბიზანტიასთან კონფლიქტი განსაკუთრებით აქტუალური გახდა.[72]

ამრიგად, ქვაჯვარების, მარტვილისა და წებელდის კომპოზიციების გარჩევის შემდეგ ჩვენს წინაშე წმ. მხედრების ამსახველი რამდენიმე ძირითადი იკონოგრაფილი სქემა გამოვლინდა, რომელმაც შემდგომ X-XI საუკუნეების ძეგლებში პოვა განვითარება. გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, რომ X-XII საუკუნეების ჭედურ ხატებზე გამოსახული წმ. მხედრების კომპოზიციები უკვე სრულიად მზა, ჩამოყ-

---

[70] წმ. გიორგის „ცხორების“ სიტყვებისამებრ: „პირველი და პატიოსანი სახელი ჩემი არს ქრისტიანობაჲ, ხოლო რომელი იგი კაცთაგან მეწოდა, გიორგი მრქჳან.“, წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, დასახ. ნაშრომში;

[71] წმ. გიორგის „ცხორების“ სიტყვებისამებრ: „მოექცა მას დიოკლეტიანე ვეშაპი იგი ჯოჯოხეთისაჲ პრქუა...“, იქვე, გვ. 51.

[72] Г. Н. Чубинашвили. დასახ. ნაშრ., გვ. 373.

[73] იქვე, გვ. 325.

ალიბებული ფორმით გამოირჩევა,[73] რაც იმის დასტურია, რომ ამ იკონოგრაფიულ ტიპს X საუკუნემდე გარკვეული ევოლუციური გზაც გაუვლია.

გ. ჩუბინაშვილმა ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიციების სამი ძირითადი ტიპი გამოავლინა – პირველი ჯგუფის ხატებზე წინ წმ. მხედრის ტრიუმფი, მისი გამარჯვების ჩვენებაა წამოწეული, დანარჩენი ორი ტიპი კი ამა თუ იმ ფაზაში ნაჩვენებ დაძაბულ ბრძოლას წარმოადგენს.[74] ამ დაყოფას VI-VIII საუკუნეების ადრეულ ძეგლებშიც ვხედავთ. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ბრდაძორის, წოფის სტელებისა და წებელდის კანკელის წმ. ცხენოსნების სტატიკური პოზები. ამ კომპოზიციებში მტრის მოკვლის ფაქტია დაფიქსირებული, პირველ ადგილზე სატრიუმფო, საზეიმო მომენტია დაყენებული. ხოჟორნის სტელისა და მარტვილის ფრიზის რელიეფებზე დაძაბული ბრძოლაა გადმოცემული. განზე გაწეულ ხელებში წმ. მხედრებს დიაგონალურად მიმართული შუბები უკავია, რაც მათ ელინისტური ხელოვნების ძეგლებს აახლოვებს. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ ადრეული ნიმუშების ზეგავლენით, უფრო მოგვიანო ხანებში დამკვიდრდა წმ. მხედართა ხელების ის რამდენიმე ძირითადი მდგომარეობა, რომლებსაც როგორც ქვის, ისე ჭედურ ძეგლებზე ვხედავთ. მაგალითად, ვალეს, ნიკორწმინდის ტაძართა პერალდიკურ კომპოზიციებში ერთი,ერთმარცხნივ წარმოდგენილი წმ. მხედარი განზე გაწეული ხელით და დიაგონალურად დახრილი შუბითაა წარმოდგენილი. მოპირდაპირე მხარეს მოცემულ წმინდანს კი წინ გაწვდილ ხელში ვერტიკალურად დაშვებული, ცხენის "უკან" ნაჩვენები შუბი უპყრია (ეს განსხვავებანი უკვე მარტვილის და წებელდის ძეგლებში დაისახა). განსხვავდება წმ. მხედრების პოზებიც: ისინი ხან სრულიად სწორად, გაჭიმულად სხედან, ხან კი ოდნავ უკან არიან გადაწეულნი, რაც ასევე სხვადასხვა ნიმუშების გავლენაზე მეტყველებს. მაგალითად, შეგვიძლია შევადაროთ ნიკორწმინდის დასავლეთი პორტალისა და აღმოსავლეთი ფასადის წმ. მხედრების ამსახველი კომპოზიციები.[75]

ამრიგად, ადრეულ ქვაჯვართა, მარტვილის ტაძრისა და წებელდის რელიეფების მაგალითზე კარგად ჩანს ის ევოლიუციური გზა, რომელიც გამოიარა წმ. მხედრების ქართულმა იკონოგრაფიამ.

ქართული ადრეული ქვასვეტების ანტიკურ, აღმოსავლურ (სასანური ირანის) და ადრექრისტიანულ გავლენებზე დამოკიდებული კომპოზიციები, ამასთანავე თვითმყოფადი, თავისუფალი ხასიათით გამოირჩევა და მხოლოდ VI საუკუნის ძეგლებში გვხვდება.

ამასთან ერთად, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, სტელებზე (ხოჟორნის ქვაჯვარაზე მაინც) გველეშაპის მლახვრელი წმ. გიორგის უძველესი გამოსახულებებია შემორჩენილი, რაც უჩვეულოა არა მხოლოდ ქართული, არამედ სხვა ქვეყნების ხელოვნებისათვის, სადაც ადრეულ ეპოქებში წმ. გიორგის ამგვარი იკონოგრაფიული ტიპი XII საუკუნემდე[76] თითქმის არ გვხვდება და საქართველოში წმინდანის კულტის განსაკუთრებული პოპულარობით შეიძლება აიხსნას.

---

[74] იქვე, გვ. 324-325.

[75] Н. А. Аладашвили. დასახ. ნაშრ. ტაბ. 156,149-150.

[76] Г. Н. Чубинашвили. დასახ. ნაშრ., გვ. 373.

საქართველოსათვის უფრო ტრადიციულ, მაგრამ ჯერ კიდევ შედარებით თავისუფლად გადაწყვეტილ იკონოგრაფიულ სქემებს ვხედავთ მარტვილის ტაძრისა და წებელდის კანკელის რელიეფებში, რომლებზედაც პირველად ჩნდება გვირგვინოსნის დამთრგუნველი წმ. გიორგისა და წყვილედი წმ. მხედრების ამსახველი კომპოზიციები. მარტვილში ცალ-ცალკე წარმოდგენილი ეს იკონოგრაფიული ტიპები, წებელდაში უკვე ერთ ჰერალდიკურ კომპოზიციაში არის გაერთიანებული.

ეს ძირითადი იკონოგრაფიული მახასიათებლები X-XI საუკუნეებში უკვე მკაცრად არის დაკანონებული და გამონაკლისის გარეშე წმ. ცხენოსანთა გამომხატველ ყველა კომპოზიციაში გვხვდება.

Tamar Dadiani

Iconography of the Warrior Saints on Horseback in the Early Medieval Georgian Sculpture (6th-8th cc.)

The article is focused on the analysis of two groups of compositions with Warrior Saints on horseback. The first group comprises scenes of the Early Christian (6th c.) stelae.

On Georgian stelae Warrior Saints are represented combating a dragon, testifying to the fact that in Early Middle Ages these images had purely symbolic meaning and were not linked with the iconography of St. George's Miracle with the Dragon, widespread later (11th-12th cc.). It seems likely that such symbolic compositions were created based on images and mythological beliefs widespread in the Pre-Christian world. Warrior Saints on horseback represented on the stelae show certain affinity with the samples of both Hellenistic and Sassanid art.

Noteworthy is the identification of the Warrior Saints. The one represented on the Khozhorna stele is identified as St. George based on the preserved fragment of the accompanying inscription. The same identification is also confirmed by the iconographic features (curly hair) of the Saint. This is most important for the study of the development of iconography of St. George, since it contradicts the established opinion that in Georgia St. George was depicted in only iconographic type – piercing a godless king. At the same time, emergence of the Image of St. George in the 6th c. is one more proof of his particular popularity in Georgia, whose cult was already quite developed here by that time.

Second group under discussion comprises samples of a somewhat later period (7th-8th cc.), throwing light on the further stage of development of the iconography of Warrior Saints. If the compositions of the 6th c. stelae form a separate group differing from the monuments of the later date, scenes on the reliefs of the Martvili church (7th c.) and Tsebelda chancel-barrier (7th-8th cc.) show those innovations, which later on become characteristic of the iconography of Warrior Saints on horseback in Georgia.

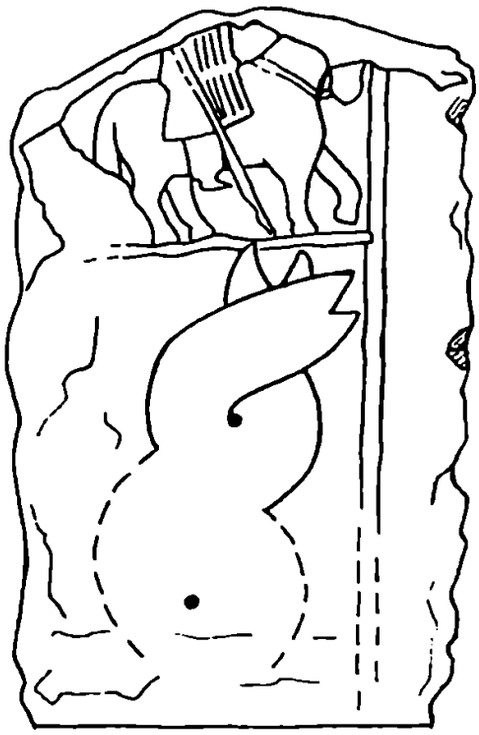
Martvili facade reliefs present the first case, when St. George is shown piercing a king and two confronting Warrior Saints are piercing one dragon. Martvili compositions, due to

their relatively free iconography, seem likely to be the first sample in the sequence of the known analogous representations.

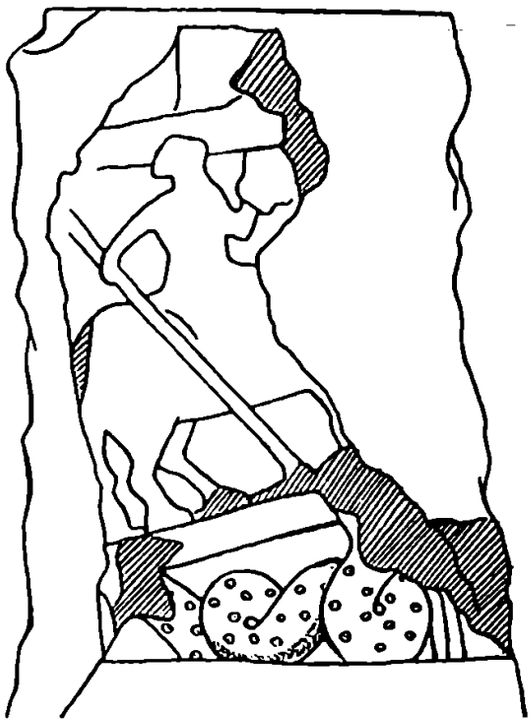
Closer affinity to the images of a later date is seen on the reliefs of the Tsebelda chancel-barrier, bearing images of confronting Warrior Saints, each piercing a human and a dragon respectively. This composition, characteristic and widespread in Georgia over the centuries, is often found in all branches of the Georgian art from the 9th c. onwards.

Precision of the date of the discussed monuments is very important for the study of the development of iconography of the Warrior Saint on horseback. In the scholarly literature the stelae are unanimously dated to the second half of the 6th c., which is confirmed not only by the iconographic and stylistic traits, but also by such a noteworthy detail, as a stirrup.

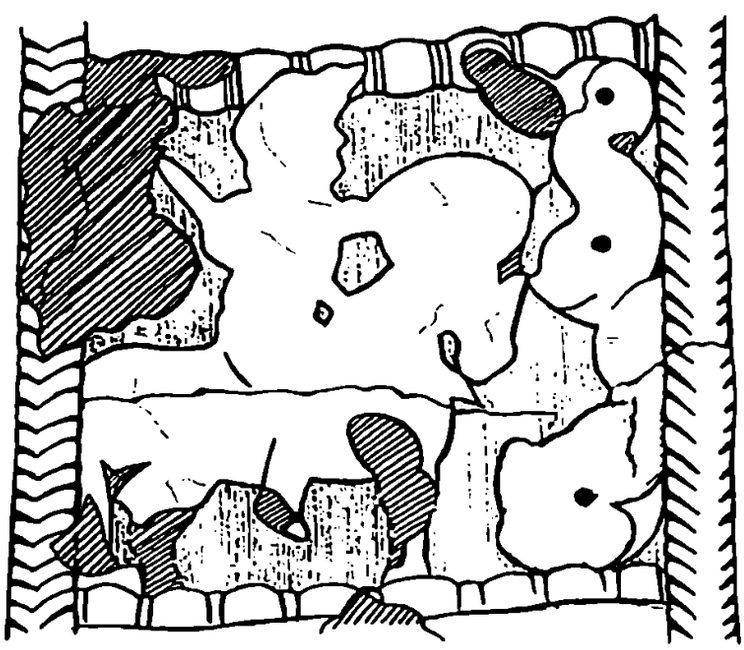
More disputable is the problem of dating Martvili and Tsebelda reliefs. The author shares the viewpoint put forward by G. Chubinashvili and N. Aladashvili, ascribing Martvili reliefs to the 7th c.; as for Tsebelda reliefs, following R. Schmerling and N. Aladashvili, she dates them to the 7th-8th cc.



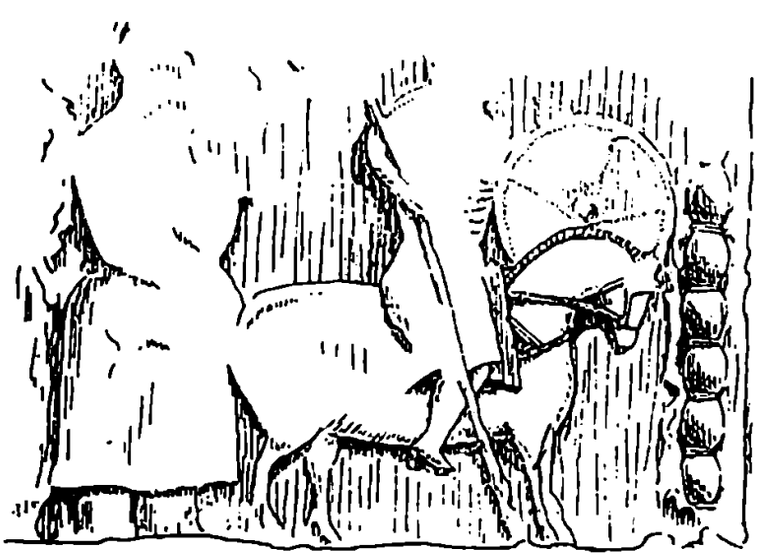
ნახ 1. ქვასვეტის ფრაგმენტი ბრდაძორიდან.



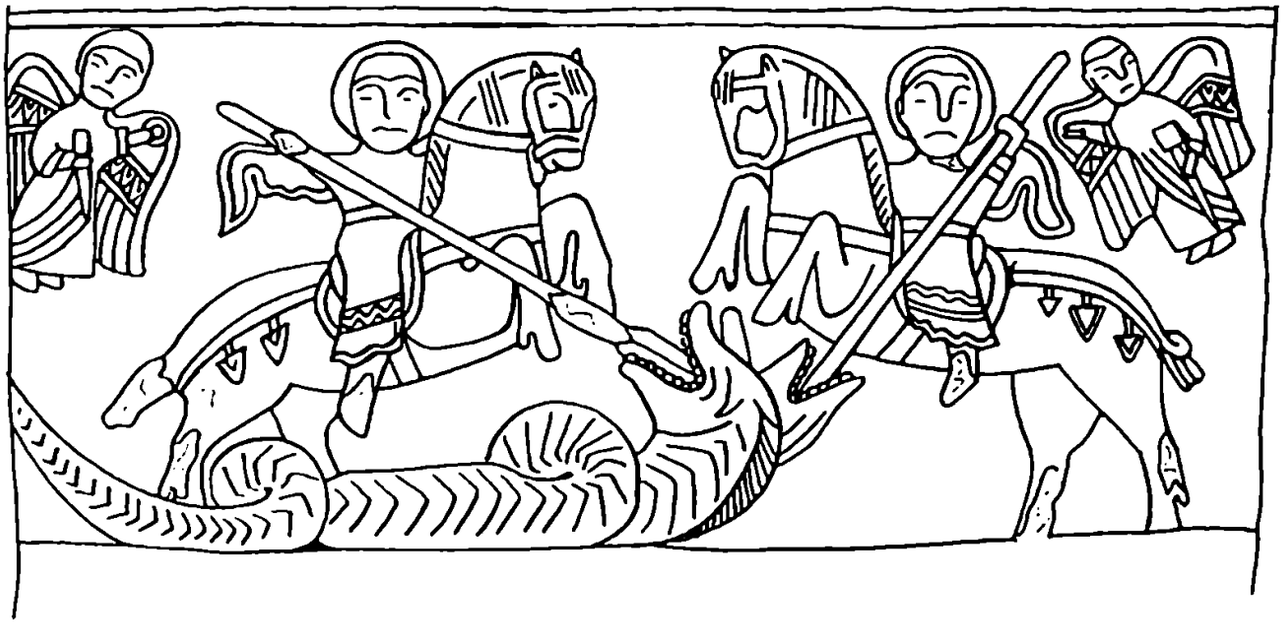
ნახ 2. ხოუორნის ქვასვეტი.



ნახ. 3. ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი.

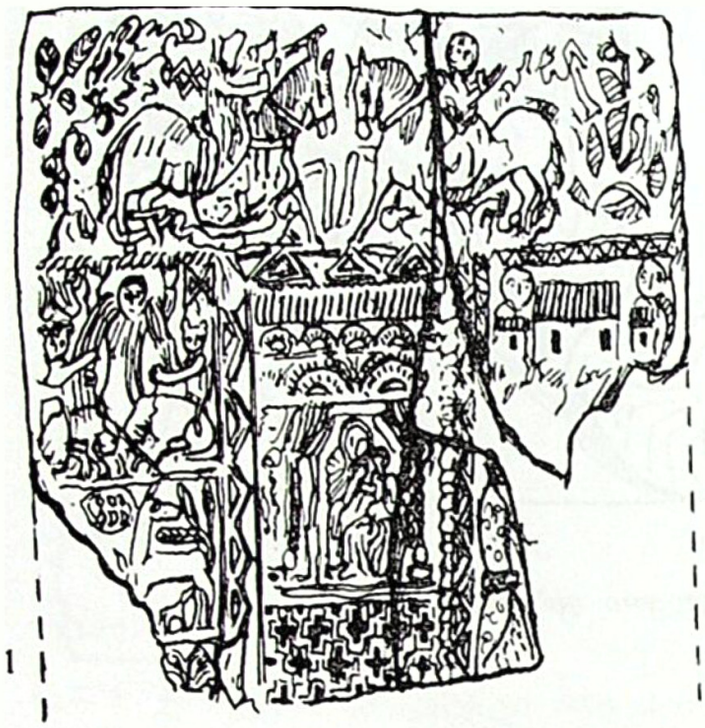


ნახ. 4. წოფის ქვასვეტი (ვ. ცქიტიშვილის მიხედვით)



ნახ. 5 მარტვილის დასავლეთი ფრიზის კომპოზიცია.

ნახ. 6 მარტვილის დასავლეთი ფრიზის კომპოზიცია.



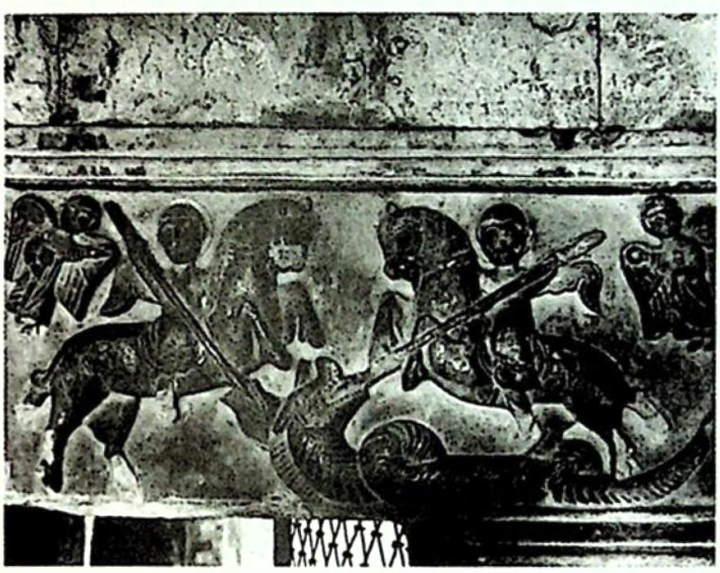
ნახ. 7 წებელდის კანკელის მეორე ფილა.

(სქემა ლ. ხრუშკოვას მიხედვით.)

სურ. 1 ქვასვეტის ფრაგმენტი ბრდაძორიდან

სურ. 2 ხოჟორნის ქვასვეტი

სურ. 3 ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი

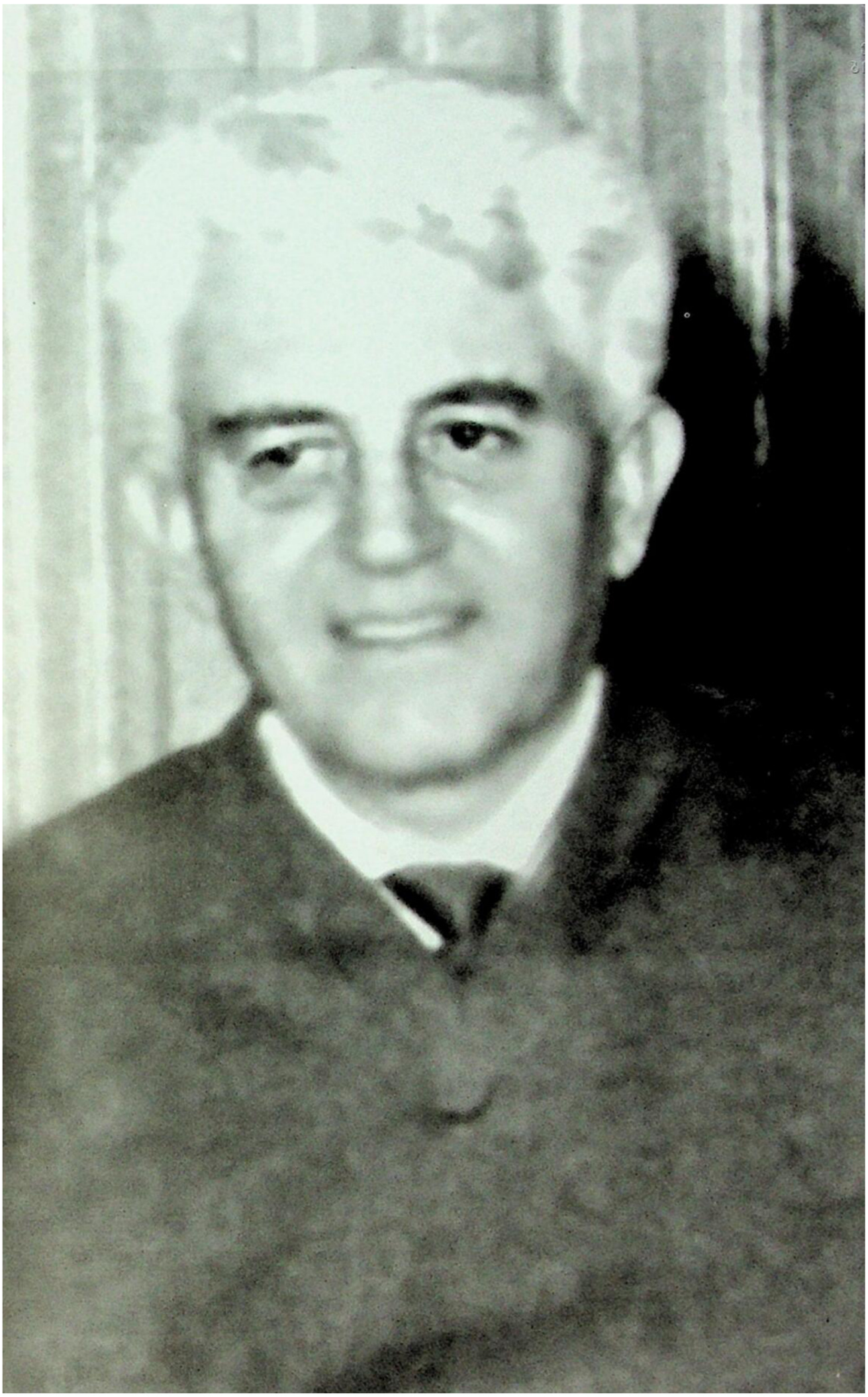


სურ. 4 მარტვილის დასავლეთი ფრიზის კომპოზიცია.

სურ. 5 მარტვილის დასავლეთი ფრიზის კომპოზიცია

სურ. 6 წებელდის კანკელის მეორე ფილა

ნიკო ჩუბინაშვილი (1960-იანი წლები)



მარცხნიდან მარჯვნივ, მეორე რიგში მეორე და მესამე: ნიკო ჩუბინაშვილი, ლევან რჩეულიშვილი; მესამე რიგში პირველი: რუსუდან რჩეულიშვილი

მარცხნიდან მარჯვნივ, სხედან: ლევან რჩეულიშვილი, ნინო ჩუბინაშვილი, გიორგი ჩუბინაშვილი; დგანან: ნოდარ რჩეულიშვილი, რუსუდან ჩუბინაშვილი, გიორგი რჩეულიშვილი, ნიკო ჩუბინაშვილი

მარცხნიდან მარჯვნივ: ლევან რჩეულიშვილი, ბარბარე ვაჩნაძე-აღნიაშვილი, ნიკო ჩუბინაშვილი, რუსუდან ჩუბინაშვილი, ნინო მაღალაშვილი

ნიკო ჩუბინაშვილი – 100

იულონ გაგოშიძე
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

ბატონი ნიკო, ჩემი უფროსი მეგობარი და მასწავლებელი

ძალიან დამაკლდა ნიკო ჩუბინაშვილი, ბატონი ნიკო – ჩემი უფროსი მეგობარი და მასწავლებელი, ჩემი არქეოლოგიური ექსპედიციების მუდმივი მონაწილე და კოლორიტი. ექსკურსიებიც ერთობლივი გვქონდა მისი სიცოცხლის ბოლო ათი-თხუთმეტი წლის განმავლობაში. ბატონმა ნიკომ მასწავლა, როგორ უნდა აიზომოს ვრცელ ტერიტორიაზე გაშლილი ობიექტები და ამიზომა კიდეც დედოფლის მინდორზე გათხრებით გამოვლენილი წარმართული სატაძრო კომპლექსი, რომლის ფართობი ოთხ ჰექტარს აღემატება. ბატონმა ნიკომ შექმნა შიდა ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის ფოტომატიანე, აკინძული ალბომებად, რომლებსაც იგი უსახსოვრებდა ხოლმე ექპედიციების მონაწილე ქალებს. ექსპედიციაში ყოფნის დროს ყველაზე ადრე იღვიძებდა და ჩვენს ადგომამდე ასწრებდა ჭიშკრამდე ძუნძულით ჩასვლას და დაბრუნებას (სახლიდან ჭიშკრამდე 600 მეტრი იყო).

დედაჩემი, დინარა ყიფშიძე არქიტექტორი გახლდათ, 1930-იანი წლებიდან ძეგლთა დაცვის სისტემაში მუშაობდა და მეც ბავშვობიდანვე ვიცნობდი ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელთა პირველი თაობის უკლებლივ ყველა წარმომადგენელს. ჩემმა სპეციალობამ კიდევ უფრო დამაახლოვა მათთან, მაგრამ ბატონი ნიკოს და ჩემი ურთიერთობა სულ სხვაგვარი იყო და სულაც არ იყო დაკავშირებული ბავშვობისდროინდელ მოგონებებთან.

პირველად ველსე ბატონ ნიკოს (კოლია არ დამიძახოო, იმთავითვე გამაფრთხილა) შევხვდი 1957 წელს ვანის არქეოლოგიურ ექსპედიციაში, სადაც იგი არქიტექტორად ჰყავდა მიწვეული ქალბატონ ნინო ხოშტარიას, ექსპედიციის ხელმძღვანელს და სადაც ვმუშაობდი მეც, უნივერსიტეტის ბოლო კურსის სტუდენტი. მერე დავმეგობრდით კიდეც, მიუხედავად ჩვენს შორის არსებული ოცდაშვიდწლიანი ასაკობრივი სხვაობისა. ზემოთ დავწერე, ჩემი უფროსი მეგობარი იყო-მეთქი ბატონი ნიკო, მაგრამ მას ეს „უფროსობა" ჩემთვის არასოდეს უგრძნობინებია, როგორც თანატოლს, ისე მექცეოდა და მეც ასევე ვპასუხობდი. ამის მიზეზი, ალბათ, ის პატარა, ანცი და კვიმატი ბიჭი იყო, რომელიც ცოცხლობდა ნიკო ჩუბინაშვილში მისი ამქვეყნიური არსებობის ბოლო დღემდე. ის პატარა ბიჭი, რომელიც ერევნის მოედანზე მკაცრ და შეუვალ მამასთან ხელჩაკიდებული ნატრობდა (ეს ბატონი ნიკოს ნაამბობია), ერთხელ მაინც მომეფეროსო, მაგრამ ნატვრა არ ასრულებია. მამა სპარტანულად მზრდიდაო, ამიხსნა ბატონმა ნიკომ, ხელ-პირს, მაგალითად, მუდამ ცივი წყლით მაბანინებდაო, ეს კი იმ პატარა ბიჭში წინააღმდეგობის გაწევის სურვილს იწვევდა: რაც გავიზარდე, მხოლოდ თბილი წყლით ვიბანო ხელ-პირს, ესეც მისი ნათქვამია.

პეტერბურგიდან თბილისში გადმოსულ მშობლებს პატარა ნიკოლოზ (კოლია) ჩუბინოვი ლევანდოვსკის რუსულ გიმნაზიაში მიუბარებიათ სასწავლებლად. ერთხელ, როცა დედამ შვილი გიმნაზიაში მოიკითხა, გაოცებულს კარგა ხანს არწმუნებდნენ, ეგეთი არავინ ირიცხება ჩვენთანო, სანამ არ გაირკვა, რომ ნიკოს, თურმე, გვარი – ჩუბინოვი - გიმნაზიის მოსწავლეთა სიაში ჩუბინაშვილად გადაუკეთებინებია. ასე, რომ ბატონი ნიკო პირველი ჩუბინაშვილია ამ სახელოვან საგვარეულოში და ესეც წინააღმდეგობისა და პროტესტის თავისებური გამოხატულება და შედეგი იყო, ისევე როგორც ის, რომ რუსულ სკოლაში ნასწავლი და რუსულენოვან ოჯახში გაზრდილი ბატონი ნიკო ყოველთვის ცდილობდა ქართულად ელაპარაკა.

ასეთი დარჩა ბატონი ნიკო მისი არც თუ ხანმოკლე სიცოცხლის ბოლომდე. ბოლომდე შერჩა მას აღქმის ჭეშმარიტად ყმაწვილური უშუალობა, ცნობისმოყვარეობა და ცოდნის მოხვეჭის დაუშრეტელი წყურვილი. და შეუპოვრობა: უამრავი სატკივარი და სადარდებელიც ჰქონდა ბატონ ნიკოს, განსაკუთრებით, ხანდაზმულობისას, მაგრამ ის მოწუწუნე არავის უნახავს. შეკითხვაზე, როგორ ბრძანდებითო, მუდამ მხნედ პასუხობდა: „ყველაზე უკეთ" (პასუხობდა, როგორც წესი, რუსულად: лучше всех). გარდაცვალების წინა დღესაც ასე მიპასუხა, უკვე ლოგინში მწოლიარემ. ბატონ ნიკოს არასდროს, ხანდაზმულობისასაც კი, არ დაუკარგავს ხუმრობის ხალისი, ხანდახან კი მისი ხუმრობა საკმაოდ კვიმატი იყო ხოლმე.

ბევრი რამ იცოდა ბატონმა ნიკომ და რაც იცოდა, იცოდა ძალიან კარგად, რადგანაც ყოველთვის ცდილობდა ბოლომდე ჩასწვდომოდა და სიღრმისეულად შეესწავლა ყველაფერი, რასაც ხელს მოჰკიდებდა. ფოტოგრაფიას ფლობდა, როგორც პროფესიონალი, იცოდა და უყვარდა ფოტოგრაფირება და უზარმაზარი ფოტო-არქივი დაგვიტოვა: მისი ოროთახიანი ბინის ერთი ოთახი დიღმის მასივში ფოტოსურათებითა და ფოტოფირებით იყო სავსე (ეს არქივი, მისი ანდერძის თანახმად, დასაცავად გადაეცით ხელნაწერთა ინსტიტუტს) ფოტოაპარატებშიც ისე კარგად ერკვეოდა, რომ მათი არა თუ შერჩევა, არამედ დაშლა-აწყობაც კი შეეძლო. ბატონ ნიკოს ერთ-ერთ პირველს თბილისში შეუძენია ავტომანქანა – მოსკვიჩი-კაბრიოლეტი (მამის ფინანსური დახმარებით, ცხადია) და მანქანის მექანიზმიც საფუძვლიანად შეუსწავლია. სამხედრო სამსახურში ხანმოკლე ყოფნის დროს ასევე გულდასმით შეისწალა მან ჯარისკაცის სამხედრო წესდება, თანაც არა მარტო რუსული (საბჭოთა), არამედ სხვა ქვეყნებისაც და პროფესიულ დონეზე შეეძლო მსჯელობა საბჭოთა, ფრანგულ და ამერიკულ სამხედრო წესდებებს შორის არსებულ განსხვავებებზე და ეს მსჯელობა შეფასებითი იყო, თანაც არა საბჭოთა წესდების სასარგებლოდ.

თავის ძირითად სპეციალობასაც – შუასაუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიას ბატონი ნიკო, რაღა თქმა უნდა, შესანიშნავად ფლობდა. ჩემთვის უთქვამს, ხელოვნებათმცოდნისათვის, ვინც არქიტექტურას შეისწავლის, მშენებლობის ცოდნა არისო აუცილებელი, ზოგიერთი კი, სამწუხაროდ, მშენებლობაში საერთოდ ვერ ერკვევაო (თითონ ბატონ ნიკოს მშენებლის პრაქტიკული გამოცდილება ჰქონდა).

ბატონი ნიკო დიდი მეცნიერი და ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებლის, აკადემიკოს გიორგი ჩუბინაშვილის საუკეთესო მოწაფე იყო და ერ-

თადერთი მის მოწაფეთაგან, რომელმაც გაბედა თავის გამოკვლევებში შეჰკამათებოდა სათაყვანებელ მამასა და მასწავლებელს, ვისაც საუბრის დროს, როგორც წესი, უბრალოდ მამად მოიხსენიებდა ხოლმე. რაოდენ საწყენია, რომ ბატონმა ნიკო ჩუბინაშვილმა, როგორც მკვლევარმა და მეცნიერმა, ვერ ჰპოვა სიცოცხლეში ის დაფასება, რისი ღირსიც იყო. ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სფეროში მოღვაწე არც ერთ მის თანამედროვე ქართველ მკვლევარს არაფრით ნაკლები მეცნიერი არ იყო ბატონი ნიკო და განა რა დაშავდებოდა, ქართული მეცნიერების ისტორიის ანალებში მისი სახელიც რომ ჩაწერილიყო ჩუბინაშვილების ერთი ოჯახიდან გამოსულ მეოთხე აკადემიკოსად?!

Iulon Gagoshidze

Recollecting Niko Chubinashvili

The author shares his memories of Niko Chubinashvili – his teacher and elder friend.

თამაზ სანიკიძე
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

თვალსაჩინო მკვლევარი
(მცირე მოგონება)

ბ-ნი ნიკო ჩუბინაშვილი ერთ-ერთი პირველი ბრძანდებოდა იმათგან, ვინც საშუალება და სტიმული მომცა ადრიდანვე განმესაზღვრა მთელი ჩემი ცხოვრება-საქმიანობის აზრი და მიზანი. მალე ჩვენი იმდროინდელი ინტენსიური კონტაქტები, მანვე მეგობრულ ურთიერთობებში (ჩემგნით ყოველთვის მოკრძალებულ) გადაზარდა და ასე გაგრძელდა ათეული წლების მანძილზე. ბევრი სიკეთე მახსოვს მისგან, მაგრამ სანამ რამდენიმე ეპიზოდზე შევაჩერებ ყურადღებას, ვფიქრობ, სასურველია ჯერ ზოგად (და კარგად ცნობილ) კონტექსტში გამოჩნდეს მისი პიროვნება.

ნიკო ჩუბინაშვილის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით, ყველა მისი წიგნი თუ სტატია ერთად გადმოვიღე და კიდევ ერთხელ დავიდასტურე – ბ-ნ ნიკოს და მისი თაობის მკვლევარებს, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლებს („დამფუძნებლებს", „უფროსებს"), რა უსარმაზარი წვლილი აქვთ შეტანილი ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი და უმდიდრესი სულიერი მემკვიდრეობის მეცნიერული შესწავლა-წარმოჩენის, მისი განსაკუთრებული ღირსება-მნიშვნელობის პროფესიონალთა და ფართო საზოგადოების (აქაც, ქვეყნის ფარგლებს გარეთაც) ცნობიერებაში მყარად დამკვიდრების ესოდენ საშურ საქმეში. გასული საუკუნის 40-50-იან წლებში, მათი სახით ჩვენმა დიდმა მასწავლებელმა – აკად. გიორგი ჩუბინაშვილმა გაწვრთნა და გვერდში ამოიყენა მთელი გუნდი ნიჭიერებით გამორჩეული მკვლევარებისა, რომელთა შორისაც, უდავოდ, თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს მის ძეს – არქიტექტორს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს – ნიკო ჩუბინაშვილს.

ნიკო ჩუბინაშვილის საკმაოდ მასშტაბური, თემატიკით და პრობლემატიკით მრავალფეროვანი (არქიტექტურა, ქანდაკება, ხეზე კვეთილობა) სამეცნიერო მემკვიდრეობა ცნობილია და დაფასებულიც. ამდენად, ამ მემკვიდრეობის მიმოხილვა- დახასიათება აქ უადგილო იქნება. შევეხები მხოლოდ ბ-ნი ნიკოს მიერ ბოლო პერიოდში გამოცემული წიგნების რამდენიმე ფორმალურ მხარეს.

ბ-ნმა ნიკომ ნაშრომის ორიგინალური სტრუქტურა შეიმუშავა. ეს არის მოზრდილი, ერთნაირი ზომის წიგნები, თეთრი, რბილი ყდით. ყდის მეტი ნაწილი უჭირავს საკვლევი ობიექტის ფრაგმენტის მკაფიო, შავ-თეთრ ფოტოს, რომლის თავზეც კვლავ ერთნაირი და მოზრდილი შრიფტით დაბეჭდილია ნაშრომის სახელწოდება, ავტორის სახელი და გვარი. არის შემთხვევა, როდესაც ამ კომპოზიციაში ავტორი არ ჩანს (გარკვეული მიზეზით), მაგრამ ისედაც ცხადია, რომ ეს წიგნები ერთი კაცის ხელიდანაა გამოსული (პირველი ასეთი წიგნის მაკეტზე მახსოვს ერთხელ ერთად ვიმსჯელეთ). თავისებურია პუბ-

ლიკაციის შინაგანი წყობაც. თვით გამოკვლევა შედარებით მოკლეა, მაგრამ რა თქმა უნდა, ამომწურავი. ამას მოსდევს უამრავი ილუსტრაცია ძეგლის ხედების თუ ანასომების, მისი ახლო თუ შორეული პარალელების სახით. დაბოლოს, მოცემულია სურათების ანოტაციები – თითოეულის დეტალური აღწერა, ანალიზი, სამეცნიერო ლიტერატურა და ა.შ. ნაშრომის ეს ნაწილი ზოგჯერ მოცულობითაც მეტია და უფრო ბევრ ფაქტობრივ ინფორმაციას იტევს, ვიდრე მისი ძირითადი ტექსტი.

ბ-ნი ნიკო მაღალი რანგის პროფესიონალი ბრძანდებოდა ძეგლების აზომვისა და გრაფიკული ფიქსაციის საქმეში (გავლილი ჰქონდა ნ. სევეროვის სკოლა). არქიტექტურული ნაგებობის ვრცელ მონაკვეთებშიაც კი არ გამოტოვებდა არც ერთ დეტალს, წვრილმანს, ძნელად შესამჩნევ კუთხე-კუნჭულს. იმავდროულად, იყო ბრწყინვალე და სათანადოდ განსწავლული ფოტოგრაფი (ბევრს კითხულობდა ფოტო-საქმის შესახებ). ჰქონდა მახვილი თვალი და ალღო. თვითონვე იღებდა მისთვის საინტერესო მასალას. ყოველივე ეს კი მის ნაშრომებს მომგებიანად გამოარჩევს სხვათაგან.

ბ-ნი ნიკოს მიერ ორგანიზებულ აზომვით სამუშაოებსა და ძეგლების ფოტო გადაღებებში ბევრჯერ მიმიღია მონაწილეობა, რა თქმა უნდა შეგირდის (რულეტის დამჭერის, გამნათებლის...) „რანგში", მაგრამ მისგან არასოდეს მიგრძვნია რაიმენაირი „კნინობითი" დამოკიდებულება. ხშირად, განსაკუთრებით ხანგრძლივი ექსპედიციების დროს, ბუნებრივია, პროფესიული საუბრებიც გვქონდა ხოლმე. მასთან შეკამათება თავისუფლად შეიძლებოდა. განსხვავებულ თვალსაზრისს გამოცდილი სპეციალისტებისგანაც უშფოთველად მოისმენდა, მაგრამ საკუთარი პოზიციისგან ძნელად თუ გადავიდოდა. არ იყო მაინცადამაინც მერყევი და დამთმობი ხასიათისა. მისი ერთადერთი მრჩეველი და არბიტრი მხოლოდ ბ-ნი გიორგი ბრძანდებოდა – რედაქტორი და წინასიტყვაობის ავტორი მისი გამოკვლევების უმეტესობისა.

ბ-ნი ნიკოს ახალგაზრდებთან დამოკიდებულებისა და ურთიერთობის საილუსტრაციოდ, თავს ნებას მივცემ და მოვიტან წარწერას წიგნსე – „წეროვანი" (ამ ძეგლის აზომვაშიც ვეხმარებოდი). „თამაზს, ნიშნად პატივისცემისა! დაე, ამ მოკრძალებულმა წიგნმა გაამყაროს ჩვენს ცნობიერებაში სასიამოვნო შთაბეჭდილებები 1967 და 1968 წლებში წილკნის გუმბათოვანი ტაძრის გაწმენდასა და აზომვაზე ჩვენი ერთობლივი მუშაობისა, სადაც ჩვენთან არაერთხელ ჩამოვიდა ჩვენი მასწავლებელი – გიორგი ნიკოლოზის –ძე. გულწრფელად მოგესალმები და გილოცავ შენი წიგნის – „გერგეტის" გამოცემას. წარმატებებს გისურვებ შენს საქმიანობაში საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დირექტორის თანამდებობაზე. 5 დეკემბერი, 76წ." (დროთა განმავლობაში ჩემთვის ამ სიტყვებმა საკრალურის, ხოლო წიგნმა და კიდევ რამდენიმე სხვა მისნაირმა – რელიკვიების ხარისხი შეიძინა).

წილკანში მე და ნუგზარ ანდღულაძე ბ-ნ ნიკოს „შავ მუშებად" ვახლდით. ავაშენებინეთ უზარმაზარი ხარაჩოები ტაძრის იატაკიდან გუმბათამდე. დილიდან მოზრდილი ჩაქუჩითა და სატეხით ხელში დავძვრებოდით ხარაჩოდან ხარაჩოზე და ნამდვილ მუშებთან ერთად ვასუფთავებდით ტაძრის კედლებს. ბ-ნი ნიკო გამუდმებით რჩევებს გვაძლევდა და იმავდროულად იწერდა ყველაფერს ამ მეტად რთული პროცესის შესახებ. საღამოს დათხვრილ – გამურულები და დაღლილ-დაქანცულები გამოვდიოდით ეკლესიიდან. ტაძრის

ასომვისას ცოტა ამოვისუნთქეთ, მაგრამ არც ეს იყო იოლი საქმე ბ-ნი ნიკოს ხელში. თვითონ კი „ჩიტივით" გრძნობდა თავს. უკვე საკმაოდ ასაკოვანს, ძალა და ენერგია ნამდვილად არ აკლდა. და მაინც სწორია ბ-ნი ნიკო – ამ მრავალმხრივ საინტერესო ძეგლთან ესოდენ ხანგრძლივი სულიერი და ფიზიკური „შეწიაღება", მართლაც დიდად სასიამოვნო მოგონებად დამრჩა.

ასეთი ეპიზოდი კიდევ არაერთი შემიძლია გავიხსენო, რადგანაც ბ-ნი ნიკოს მიერ ჩემი (ჩვენი) „წვალება" (ვცოდავ) ამით არც დაწყებულა და არც დამთავრებულა. ამ დროს ჩვენი ურთიერთობა გარკვეულწილად თანასწორობას გულისხმობდა და შედარებით შეღავათიანი იყო. პირველად კი მის გვერდით ბევრად უფრო ადრე და სულ სხვა ვითარებაში აღმოვჩნდი.

უნივერსიტეტს ვამთავრებდი, როცა ხელოვნების ინსტიტუტში სტაჟორად ჩამრიცხეს. ჩემს რამდენიმე თანატოლთან ერთად. ბედნიერები დავდიოდით ინსტიტუტში, ბეჯითად ვმეცადინეობდით, მაგრამ პირადად ჩემთვის სრულიად გამორიცხული იყო რაიმენაირი შეთამამება უფროსებთან, მით უფრო ბ-ნ ნიკოსთან – ასეთი მამის შვილთან. ერთხელ, მოულოდნელად დერეფანში გამაჩერა და მითხრა მხოლოდ ორი სიტყვა – უფლისციხეში წავიდეთო და გაიარა. სიხარულისგან ცას ვეწიე, მაგრამ ვერ გავიგე, რა უნდა მეკეთებინა უფლისციხეში. რამდენიმე დღის შემდეგ განმიმარტა და ისიც გამაგებინა, როგორ უნდა მოემზადებულიყავი. უფლისციხეში ჩავედით 1958 წლის 8 დეკემბერს. თოვდა, ყინავდა. გამთენიისას ვიწყებდით მუშაობას. გადავიღეთ მთელი უფლისციხე. ავსომეთ უფლისციხის სამნავიანი ბაზილიკის ნანგრევები. ფაქტობრივად, ეს იყო ჩემი პირველი ექსპედიცია და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი პროფესიული ჩამოყალიბების გზაზე.

მოგვიანებით ბ-მა ნიკომ გამოაქვეყნა საინტერესო სტატია აღნიშნული ბაზილიკის შესახებ (დაათარიღა) და პატარა წიგნი უფლისციხეზე. ერთი „ბავშვური" სტატია მეც დავბეჭდე, მაგრამ მაშინ ამას იქით აღარ წავსულვარ. მხოლოდ წლების შემდეგ გახდა უფლისციხის კვლევა ჩემი საქმიანობის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზნად, რაშიაც იმ პირველმა იმპულსმაც გარკვეული როლი შეასრულა. ბ-ნი ნიკო ამ დროსაც მხარში მედგა. რამდენჯერმე ჩამოვიდა კიდეც უფლისციხეში, სადაც ჩემი ხელმძღვანელობით დიდი ხნის მანძილზე მუშაობდა საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმის არქეოლოგიურ-არქიტექტურული ექსპედიცია. ასეთი გამოცდილი სპეციალის-ტის ნებისმიერი რჩევა-კონსულტაცია დიდად სასარგებლო იყო ჩემთვისაც და ექსპედიციის წევრებისთვისაც.

კვლავ ადრეულ პერიოდს დავუბრუნდები. 1959 წელს ბ-ნ ნიკოს და მე ორთვიანი მოგზაურობა გვქონდა მესხეთ-ჯავახეთში. წავედით მისი მანქანით – პატარა, ძველი („ხოჭო") მოსკვიჩით (ბ-ნმა ნიკომ მანქანა და მისი მართვა კარგად იცოდა), რომელიც ისედაც დანგრეულ გზებზე, ძლივს მიჩაქჩაქებდა. დავბინავდით ასპინძის სასტუმროში. ბ-ნი ნიკო მთელი ამ დროის განმავლობაში არაფრით შეწუხებულა. მე კი დღესაც სიმწრით ვიხსენებ ამ სასტუმროს და იქაურ სადილებს („ბორშჩით"). როგორც მოსალოდნელი იყო, საკუთარი

ტრანსპორტი მხოლოდ ადგილობრივი „მთავრობების" მოსანახულებლად გამოგვადგა. ბ-ნმა ნიკომ ადვილად შეძლო მათი კეთილგანწყობის მოპოვება და სასტუმროსთან რეგულიარულად გვედგა ხან ასპინძის, ხან ახალციხისა და ახალქალაქის რაიკომების „კოლხოსნიკი" რა თქმა უნდა, ფეხითაც ბევრი ვიარეთ. ცნობილ ძეგლებთან ერთად ვნახეთ ისეთებიც, რომლებთანაც მიღწევა მერე ველარაფრით შეეძელი („დარჩნენ" მხოლოდ ჩემს დღიურებში). დავდიოდით მთებსა და კლდეებზე. ტყეტლრე'ში (ერთხელ მანქანა ხრიალ-ხრიალით კლდეს რომ აეკიდა, მძღოლმა თქვა – „აქ ხელიკებიც „ტორმუზებით" დადიანო"). მოვიხილეთ 78 ძეგლი. ყველა გადავიღეთ. რამდენიმე ავსომეთ კიდეც... ბ-ნი ნიკო არც საერთოდ და არც ასეთ შემთხვევებში სიტყვაუხვი არ ბრძანდებოდა, მაგრამ მისი ძუნწი, ზოგჯერ ჩემს მიერ „გამოძალული" კომენტარები, მაინც ჩამრჩა მეხსიერებაში. მთავარი კი ის არის, რომ ამ ძეგლებზე (კუმურდო, ვარძია, საფარა, ზარზმა...) დაკვირვებით ღრმად შევიგრძენი და გაეაცნობიერე ძველი ქართული ხელოვნების (არქიტექტურის, რელიეფის, ფრესკის, ორნამენტის) განუმეორებელი ხიბლი და მრავალფეროვნება.

ბ-ნი ნიკო ზოგჯერ ზედმეტ სიხისტეს, სიმკაცრეს ავლენდა და ასეთადაც იყო ცნობილი, მაგრამ მას საწინააღმდეგო თვისებებიც – ამაღლებული, ლირიკული შეგრძნებები, სითბო ახლობელთა მიმართ, საკმაოდ ჭარბად ჰქონდა, რაც იმთავითვე, სწორედ სამცხე-ჯავახეთში ყოფნისას დავინახე და შემდეგაც ბევრჯერ მიგვრძნია. „ოხ, ეს რომანტიკოსები! ისინი მოულოდნელს ხედავენ ყოველთვის იქ, სადაც მსგავსი არაფერი შეიძლება იყოს" – ვკითხულობთ ციტატაში, რომელიც წინათქმად უძღვის მის ერთ-ერთ გამოცემას. მართლაც, იგი საკვლევ მასალაში ხშირად ამჩნევდა ისეთ ნიუანსებს, რომლებიც არა დოკუმენტურად, მხოლოდ ალღო-მიხვედრით, აძლევდა მას მისთვის სასურველი დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობას.

და კიდევ: ხშირად მესტუმრებოდა ხოლმე ხელოვნების მუზეუმში, განსაკუთრებით ჩემი იქ ყოფნის ადრეულ წლებში. თუ ვკითხავდი რამეს, პასუხს არ დამზარდებოდა; ან თუ საუბრის დროს მიხვდებოდა, რომ რაღაც ფოტო მჭირდება, აუცილებლად მოძებნიდა თავის მდიდარ არქივში, ან გადაიღებდა და მომიტანდა. ბოლო ხანს მან უფრო მომდევნო ასაკის ახალგაზრდები დაიახლოვა და ჩვენი შეხვედრებიც გაიშვიათდა, მაგრამ მის მიმართ ჩემი პატივისცემა ამით არ შეცვლილა.

ბუნებრივია, ბ-ნ ნიკოს სრულიად განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა ხელოვნების ინსტიტუტთან. კარგად იცოდა (ვიცოდით), სხვათაგან ამ სრულიად გა-მორჩეულ კოლექტივში, თუ რა მაღალი მეცნიერული და ზნეობრივი ღირსებების, ჭეშმარიტად მამულიშვილური ინტერესების მქონე ადამიანები მოღვაწეობდნენ. იცოდა თითოეულის როლი, ადგილი, შესაძლებლობები და მიუხედავად მათთან სხვადასხვა-გვარი ურთიერთობისა, ყველას სათანადო პატივს მიაგებდა. და მაინც – 1971 წელს, ინსტიტუტის დაარსებიდან 30 წლისთავზე წიგნი „ხანდისი" მიუძღვნა არა ყველას, არა-მედ ინსტიტუტის დამფუძნებელთა

საქმის გამგრძელებლებს – მკვლევართა მეორე და მესამე თაობის წარმომადგენლებს, კვლავ ახალგაზრდებს, ანუ ინსტიტუტის მომავალს.

ბ-ნ ნიკოს, ჩვენს წინაპრებს, ყველა ჩვენთაგანს ღრმად გვწამდა, რომ ინსტიტუტი – მარადიული ცნებაა. ამ რწმენით მოვედით აქამომდე. ღმერთმა ინებოს (და იქნებ, ჩვენც უფრო აქტიურად წავაშველოთ ხელი) – არასოდეს გაგვნელებოდეს ეს რწმენა

Niko Chubinashvili – 100

Tamaz Sanikidze

Prominent Scholar
(A Piece of Memoire)

The article is focused on the scholarly significance and personal characteristics of Niko Chubinashvili – a prominent Georgian art historian.

გიორგი მარსაგიშვილი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

რამდენიმე მოგონება ნიკო ჩუბინაშვილზე

ბატონი ნიკო მისი დიდი მამისაგან სრულიად განსხვავებული ხასიათის ადამიანი იყო. მსგავსებას მხოლოდ სამეცნიერო მუშაობისას თუ შეამჩნევდი – ამ დროს ბატონი ნიკოც საოცრად ორგანიზებული და მოწესრიგებული იყო, რასაც ვერ იფიქრებდი მასთან ყოველდღიური ურთიერთობის დროს. ერთი რამ კი ცხადი იყო, თუ რამეს მოჰკიდებდა ხელს, მას ძირისძირამდე შეისწავლიდა.

მისი, როგორც მეცნიერის კვლევის საგანი შუა საუკუნეების ხელოთმოძღვრება, ქვაზე კვეთა და ხის მხატვრული დამუშავება იყო (უმთავრესად ადრე შუა საუკუნეები და გარდამავალი ხანა იზიდავდა). ნიკო ჩუბინაშვილი იყო მეცნიერი, რომელიც ძეგლზე სხვათათვის შეუმჩნეველს აგნებდა და კვლევის ძირითად ელემენტად წარმოგვიდგენდა. შესაძლოა ამის გამო ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში მისი მოხსენება ხშირად კამათის ან დავის საგანიც ხდებოდა, თუმცა მისი აზრი ყველასათვის გასათვალისწინებელი და ანგარიშგასაწევი იყო. მახსოვს, კამათი გამოიწვია მისმა მოხსენებამ ტამალის დარბაზული ეკლესიის შესახებ. კამათი უმთავრესად შემოთავაზებულ თარიღს – VI საუკუნეს ეხებოდა, მას ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერები ეკამათებოდნენ. მოხსენების შემდეგ გაეცალეთ ბატონ ნიკოს და განსაკუთრებით მოვუწონე მოხსენების აგება და საილუსტრაციო მასალა (ბატონი ნიკოს მოხსენების ილუსტრაციები, იმდროინდელი პრიმიტიული ტექნიკური საშუალებების მიუხედავად, ნათელ გრაფიკულ სურათს იძლეოდა) და ჩემთვის მოულოდნელი პასუხი მივიღე – „მე მთელი ცხოვრება მინდოდა მექანიკოსი გავმხდარიყავი და ოჯახმა მაიძულა არქიტექტურა შემესწავლა" (იმ დღეს ეს მე ნაწყენი ან გაღიზიანებული კაცის სიტყვებად მივიჩნიე, თუმცა წლების შემდეგ ბატონმა ნიკომ ეს ფრასა ორჯერ თუ სამჯერ გამიმეორა). თუ გავითვალისწინებთ ბატონი ნიკოს, როგორც მეცნიერის პროფესიულ დონეს და მის ნამდვილად გამორჩეულ შრომებს, ეს პასუხი ყველასათვის მოულოდნელი იქნებოდა. თუმცა მისი „კირკიტა" ხასიათი, ბუნებით თანდაყოლილი მეცნიერული ანალიზის უნარი, მას მექანიკაშიც დიდ წარმატებას მოუტანდა.

ბატონ ნიკოს წიგნის თხოვების თავისებური და ერთობ უცნაური წესი ჰქონდა. მას ეს პროცესი ნამდვილად არ „იზიდავდა", მაგრამ მოულოდნელად, თხოვნის გარეშეც მოგიტანდა წიგნს. თუ ეს ნაშრომი ჩვენს სპეციალობას ეხებოდა, ჯერ გამოგკითხავდა, რაში გჭირდებოდა ეს ნაშრომი. მეორე დღესვე აუცილებლად მოგიტანდა წიგნს,სადაც ფანქრით საგულდაგულოდ იყო გახაზული ის ადგილები და მთელი აბზაცები, რაზედაც ყურადღება უნდა გაგემახვილებინა და გაფრთხილებდა, რომ ყურადღება მიგექცია ფანქრით აღნიშნული ადგილებისათვის, მერე წაგეშალა რბილი საშლელით (შესაძლოა ეს საშლელიც მოეტანა წიგნთან ერთად) და ისე დაგებრუნებინა მისთვის წიგნი

(როგორც ვიცოდი ბატონი ნიკო ყოველთვის წიგნის ორ ეგზემპლიარს ყიდულობდა, ერთი იყო მისი შენიშვნებით აჭრელებული, ამ წიგნში ის არავის ახედებდა).

როცა მანქანა შეეიძინე, ბატონმა ნიკომ ავტომანქანების შესახებ წიგნი მათხოვა და მირჩია გუდასმით წამეკითხა და კონსპექტიც შემედგინა. წიგნი ჩემ დაბადებამდე გაცილებით ადრე, 1938 წელს იყო გამოცემული და იმ დროისათვის საკმაოდ მოძველებული იყო. მაგრამ ბატონი ნიკოს შენიშვნების გადაკითხვა დღესაც საინტერესო იქნებოდა (შენიშვნები კი საკმარისზე მეტი იყო არშიაზე ან ცალკე ჩამატებულ გვერდებზე). მხოლოდ ერთი თავი იყო შენიშვნების გარეშე, სადაც საუბარი იყო მძღოლ ქალებზე და მათ ფათერაკებზე. ბოლოს კი ერთი შენიშვნა მაინც იყო მიწერილი „Кто эту дуру посадил за рулем".

საინტერესო იყო მისი ურთიერთობა (აქაც ჩანდა მისი ხასიათი) საკუთარ ძაღლთან – ყურშასთან. მას ბავშვობიდან ჰქონდა სურვილი ჰყოლოდა ძაღლი. ეს სურვილი, მიუხედავად მისი მეუღლის დიდი წინააღმდეგობისა, ხანდაზმულობის უამს აისრულა. ბატონ ნიკოს ეს ძაღლი თითქმის 3 წელი ჰყავდა და ძაღლს რაღაც ინსტრუქციებით „აიძულებდა" ცხოვრებას. იმხანად წიგნის გამოცემა რთული იყო და ინსტიტუტში ან აკადემიის გამომცემლობაში დიდი რიგი იყო. მონოგრაფიები დიდი ხნის შემდეგ გამოდიოდა. ბატონ ნიკოს მონოგრაფია „შაშიანის სამება" ახალი გადაცემული იყო და მან დამატებით ითხოვა 14 ფორმა. მას ეს ფორმები ძაღლების შესახებ გამოსაცემი წიგნისთვის სჭირდებოდა. როგორც ამიხსნა ძაღლებზე წიგნები ან მათ წვრთნაზეა ან მკურნალობაზე დაწერილი და ეს პირველი ნაშრომი იყო სადაც ეს ორივე „მიმართულება" იქნებოდა გაერთიანებული. მე არ ვიცი, დღეს ეს ხელნაწერი სადაა, მაგრამ წიგნად რომ გამოსულიყო, კინოლოგებისთვის, ალბათ, საინტერესო გამოცემა იქნებოდა. ეს არ იყო დილეტანტის შრომა, ბატონი ნიკო შემთხვევით, საქმის შეუსწავლელად არაფერს მოკიდებდა ხელს.

ბატონ ნიკოსთან ექსპედიცია ყოველთვის საინტერესო იყო, ის შედარებით „უბრალო" ძეგლებისათვის ვერ იცლიდა, ან არ კარგავდა დროს. არ წავიდოდა ძეგლზე, თუ მას ხუროთმოძღვრების ევოლიუციისათვის მნიშვნელოვანი ერთი ელემენტი მაინც არ ეგულებოდა. ტაძრის აზომვა კი მისთვის განსაკუთრებული მოვლენა იყო. ის აქაც ნოვატორი იყო. თუ სხვებისთვის ძეგლის აზომვა მისი შესწავლის პარალელურად ხდებოდა, ბატონი ნიკო ძეგლს სრულად იცნობდა და აზომვის პროცესი მისთვის კარგად შესწავლილი ტაძრის გრაფიკული ასახვა, ქაღალდზე გადატანა იყო. მახსოვს VI-VII საუკუნეების დვანის ეკლესიის „წმინდა გიორგი, მცველი ქრისტეს კვართის" აზომვისას ნახაზი ჩამისწორა, თან ამიხსნა, აქ კალატოზი შეცდა და გადაუხვია ხუროთმოძღვრის ჩანაფიქრსო. დვანი ასაზომად და შესასწავლად რთული ძეგლია, ეს არის გუმბათით აღჭურვილი დარბაზული ეკლესია, სადაც გუმბათის ყელი აფსიდის მხრებსა და გრძივი კედლებიდან შვერილ პილასტრებს ეყრდნობა, სავარაუდოდ XIII-XIV საუკუნეებში ტაძარს სამხრეთიდან და დასავლეთიდან ეკვდერი მიაშენეს, XVII საუკუნეში რიყის ქვით კედლები დააშენეს და ეკლესია ციხესიმაგრედ გადააქციეს. მკლავების ფრონტონები და გუმბათის ყელი მთლიანად ციხის კედლებში მოექცა. ბატონი ნიკოს ნაშრომის გამოქვეყნების შემდეგ, როცა დვანს ვეწვიე, დავრწმუნდი, რომ ბატონი ნიკო არ შეცდა, კალატოზმა მცირედ დაარღვია ხუროთმოძღვრული ჩანაფიქრი. აზომვამდე მისი

შესრულებული კროკი ყოველგვარ ხედმეტობას მოკლებული, თითქოს მშრალი იყო და ტექნიკურ ნახაზს წააგავდა, მაგრამ ყველა ხუროთმოძღვრული ელემენტი დატანილი იყო და ტაძრის არქიტექტურა ნათლად იკითხებოდა.

კიდევ ერთი უცნაურობა თუ ჩვეა. ფანქარი, რომელსაც ის ხმარობდა, აუცილებლად ძალიან მოკლე 5-6 სმ სიგრძისა უნდა ყოფილიყო და ასეთი ზომის კარგად გათლილი ფანქარი რამდენიმე ედო ჯიბეში. მე მგონი, ბატონი ნიკო ფანქარს სპეციალურად ორ ნაწილად ანაწილებდა, ორივე ნაწილს კარგად გათლიდა და ისე ატარებდა.

ასევე გასახსენებელია მისი სამუშაო ფოტოაპარატი ეიწროფირიანი საყმაწვილო „Смена" ან ფართოფირიანი, იმ დროისთვისაც მოძველებული „Комсомолец"-ი. მიაჩნდა, რომ ამ მარტივ აპარატებს, განსაკუთრებით ძველი გამოშვებისას, კონტრასტული ობიექტივი ჰქონდა, რაც არქიტექტურის გადასაღებად მისთვის იდეალური იყო და მართლაც მისი გადაღებული ფოტოები (არქიტექტურული დეტალები ან დეკორი) იდეალური ხარისხისა იყო და ჩვეულებრივი ფოტო გრაფიკულ ნახაზს უახლოვდებოდა.

ჩვენი პირადი ურთიერთობის მხოლოდ ერთ შემთხვევას გავიხსენებ. მთელ საბჭოთა კავშირში ძვირდებოდა ყავა და შოკოლადი, ამიტომ მაღაზიიდან გაქრა ეს საქონელი. ამ დროს ბატონმა ნიკომ მთხოვა შოკოლადის ნაკრების შოვნა. რა უნდა მექნა! ჩემს სახლთან, კ. კეკელიძის ქუჩაზე გაიხსნა ახალი მაღაზია, „მზიური", სადაც მხოლოდ ტკბილეული იყიდებოდა. ყოველდღე შევდიოდი ამ მაღაზიაში და ყოველთვის უარს მეუბნებოდნენ. ბოლოს, ალბათ, შეეცოდე, ერთმა სიმპატიურმა გამყიდველმა გამანდო, რომ ექსპედიტორს დამალეით მოაქვს ეს ნაკრები და ცოტა მეტს იღებსო, ეს მეტი გადავიხადე და ავუხსენი, ვისთვისაც მინდოდა. როგორც იქნა ბატონმა ნიკომ შეიძინა „ნანატრი" ბონბონერი და მთხოვა ჩემთან სახლში წამეყვანა. კარი ჩემმა მეუღლემ გაგვიღო ბატონმა ნიკომ მკითხა: „Твоя жена?" მე დავეთანხმე, ბატონი ნიკო მიუბრუნდა ირინეს და მიმართა: „а я Вам бомбоньерку принес" და ჩემი სიმწრით მოპოვებული ტკბილეული ჩემს მეუღლეს გადასცა (რით დავიმსახურე ბატონი ნიკოს ასეთი ყურადღება, ნამდვილად არ ვიცი). ერთია, სახლში არასგზით არ შემოვიდა.

რა თქმა უნდა, როცა ბატონ ნიკო ჩუბინაშვილზეა საუბარი, პირველ რიგში გვახსენდება მისი შრომები, გვახსენდება მეცნიერი, რომელიც გიორგი ჩუბინაშვილთან და მის თანამოაზრეებთან ერთად საფუძველს უყრიდა ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სკოლას... მეცნიერი, რომელიც ქართული არქიტექტურის კვლევისას სხვებისაგან განსხვავდებოდა... ეს კი ვრცელი საუბრის საგანია და ჩვენც, დღეისათვის, ამიტომაც შემოვიფარგლეთ მოგონების რამდენიმე სამახსოვრო ეპიზოდით.

ბატონი ნიკო 1993 წელს 85 წლისა გარდაიცვალა. ეს წლები უმძიმესია საქართველოს უახლეს ისტორიაში. ბატონი ნიკოს დასაფლავებაზე ყველა მისი კოლეგა და ნაცნობი მივიდა. ეს არ იყო მხოლოდ გიორგი ჩუბინაშვილის დიდი ოჯახის პატივისცემა. ბატონო ნიკო ყველას ძალიან გვიყვარდა.

George Marsagishvili

Recollecting Niko Chubinashvili

The author shares his memories of Niko Chubinashvili – his teacher and elder friend.

ნიკო ჩუბინაშვილი*

ქვემო ქართლის სტელა-ჯვრები

„ყველა სფეროში სიგრძე-სიგანით, ადრე თუ გვიან,
დიდი სიზუსტით ანაწილებ აზრთა ქონებას, –
ჩვენი ცხოვრების ყველა ჯაჭვში შენ ერთი რამ გქვიან, –
ციური ლოგიკით აღჭურვილი – მკაცრი გონება „
ნიკო ხელაშვილი, იანვარი, 1972

ჩვენი საუკუნის შუა წლებისთვის სტელა-ჯვრების და მათი ბაზისების შესწავლისადმი ინტერესი არა მარტო მნიშვნელოვნად გაიზარდა, რაც წინა წლების ნამუშევრებით იყო შეპირობებული, არამედ მცირე ხელოვნების ამ ნიმუშების შესწავლა კიდევ უფრო გაფართოვდა და გაღრმავდა, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც **ალ.** (ლალი) **ჯავახიშვილმა** დაწერა მონოგრაფიული გამოკვლევა, სამწუხაროდ, ჯერაც გამოუქვეყნებელი სადისერტაციო ნაშრომი, რომელშიაც სტელები განიხილებოდა, როგორც გარკვეული სტილისტური გამოხატვის **მხატვრული** ნაწარმოებები.

ჩვენი საუკუნის 60-იან წლებში აღმოჩენილი იყო განსაკუთრებული მნიშვნელობის რამდენიმე ობიექტი, მაგალითად, ყაჩაღანის ჯვარი, ბრდაძორის პატარა და დიდი სტელები, ხანდისის სტელა, პანტიანის სტელის ბაზისი, ლამაზი გორის სტელის ჯვრები. ეს (და სხვა აქ არ მითითებული) ობიექტები საშუალებას იძლევა ახლებურად დაისვას ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით მათი შესწავლის ამოცანა და ამ ნაწარმოებებში შესამჩნევ ხარისხობრივ ცვლილებათა საკითხი.

ქართლის ადრექრისტიანული ხანის ხუროთმოძღვრული ძეგლების ქრონოლოგიურ დაყოფაში, ე.ი. IV საუკუნის მეორე ნახევრიდან VII საუკუნის შუაწლებამდე, გამოყოფილია **მოსამზადებელი პერიოდის** ობიექტები, ე.ი. ძეგლები IV საუკუნის მეორე ნახევრიდან VI საუკუნის მეორე მესამედის ბოლომდე და გამოყოფილია ობიექტები **კლასიკური სტილისა**, ე.ი. VI საუკუნის მესამე მეოთხედის ბოლოდან VII საუკუნის პირველი ნახევრის ბოლომდე. მაგრამ ბაზისების, სტელებისა და მათი დამაგვირგვინებელი ჯვრების მკვეთრი დაჯ-

---

ვინაიდან ნიკო ჩუბინაშვილის საარქივო მასალები ამჟამად მიუწვდომელია, ამიტომ ვარჩევთ ჩვენს წესს და ვაქვეყნებთ მის თითქოსდა "ნაკლებად ციტირებულ" ნაშრომს ქვემო ქართლის სტელა-ჯვრების შესახებ, რომელიც პირველად გამოქვეყნდა ჟურნალში "ძეგლის მეგობარი", 30, 1972 წელს (რედ.).

გუფება ქართლის ხელოვნების წამყვანი დარგის – ხუროთმოძღვრების თანა-ხმად და ამ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოთავსება, მათი მხატვრული გამოსა-ხვის მიხედვით, არ ხერხდება. ეს იმითია გამოწვეული, რომ მასალა თანდათან ივსება; ხოლო არსებული მასალის მიხედვით არ შეიმჩნევა გამოსახვის საშუ-ალებათა მკვეთრი განსხვავება მოსამზადებელი პერიოდისა და კლასიკური ხანის ძეგლებს შორის, **რადგანაც არ შეიმჩნევა თანმიმდევრული აღმავალი მხატვრული განვითარება, როგორც ამ დროს არქიტექტურაში გვაქვს**, თუმცა კი თვისობრივ ცვლილებათა ევოლუცია მაინც შეიმჩნევა.

ადრექრისტიანულ ხანაში, განსაკუთრებით VI საუკუნეში, ქართლში ფართო-დაა გავრცელებული დეკორატიულად მორთული სტელების დადგმა. ეს სტელები აუცილებლად დაგვირგვინებული იყო ჯვრით. მათ, ჩვეულებრივად დგამდნენ ღია ადგილებზე ისე, როგორც პირველდელ ადგილებზე შერჩენილი ბრდაძორის დიდი სტელა V საუკუნისა (ახლახან საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში გადმოტანილი), ზედა თმოგვის სტელა VI საუკუნისა, აგარის სტელა VI საუკუნის მეორე ნახევარი-VII საუკუნის პირველი ნახევრისა, სიონის სტელა ხევში (VIII) - IX საუკუნისა, უსანეთის სტელა VIII საუკუნის ბოლო ათეულისა, არეშის სტელა X საუკუნის წარწერით. ეს სტელები აუცილებლად ორიენტი-რებულია ისე, რომ მათი მთავარი ფასადი, ე.ი. მათი დამაგვირგვინებელი ჯვრების ფასადი, ყოველთვის მიმართულია დასავლეთისკენ.

ეძანი, დღევანდელი ბარმაქსიზი, ძველი სოფელია თრიალეთში – მისი სახელი შემოგვინახა **ვახუშტი ბაგრატიონმა** თავის „აღწერა სამეფოსა საქა-რთველოსი"-ში. VI საუკუნის ეძანის სიონის სამეკლესიანი ბაზილიკის აღმო-სავლეთი ფასადის საკურთხევლის სარკმლის ქვეშ, სამშენებლო წარწერასთ-ან **ერთად**, მოთავსებულია 60 სმ. სიმაღლის რელიეფი, „რომელიც სტელა-ჯვარს გამოხატავს" (სურ. 1). წარწერაში ნათქვამია:

„ესე ჯოჯარი მე (!) (თეოგ)ენიდე
აღვაშენე (!) სალოცველად სოჯლისა ჩოჯენისა.
ვინც ამოიკითხოს ლოცვასა მყოს. ჰოე! ამენ"

ამ წარწერაში ნათქვამია არა სტელა-ჯვრის აღმართვის, არამედ **ჯვრის ეკლესიის** აშენების შესახებ, ანალოგიურად მოხსენებულია მცხეთის ჯვრის **ტაძრის** აგება ქართლის ცხოვრებაში.

ეძანის სტელა-ჯვრის რეალისტური გამოსახვა ეკლესიასა და წარწერასთ-ან ერთად წარმოდგენას გვიქმნის იმ იდეაზე, რომელიც მშენებელ-ქტიტორს ჰქონდა, ერთი მხრივ, ჯვრის ეკლესიის აშენებაზე, მეორე მხრივ, აქ გამოსახუ-ლია ის სტელა-ჯვარი, რომელსაც აღმართავდნენ, როგორც ღმერთისადმი მიმა-რთვას, **ვედრებას**, რათა დაკმაყოფილდეს სურვილები და მოთხოვნილებები. ეს სტელა-ჯვარი ყველასთვის გასაგები დოკუმენტი იყო, რომელსაც საკუთარ მამულებში დგამდნენ.

ეძანის სტელა-ჯვრის ამ რელიეფს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭე-ბა, ვინაიდან მისი შედარება ამგვარი ობიექტების რეალურად არსებულ ფრაგ-მენტებთან ცხადყოფს, რომ იგი კომპოზიციის ყველა ტექტონიკურ ნაწილს სანდოდ ასახავს.

IV საუკუნის მეორე ნახევრიდან და ვიდრე VIII საუკუნის დამდეგამდე, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, სტელა-ჯვრების ქვეშ სამარხები არ არის. ჯვარი ამ ადრექრისტიანულ ხანაში წარმოადგენდა განსაკუთრებულ სიმბოლოს. მას ტრადიციით დგამდნენ არა ეკლესიასთან, არამედ ღია, ამაღლებულ, ადვილად დასანახ ადგილზე. მაგრამ, რა თქმა უნდა, მდინარეების და ხევების მახლობლად.

კახეთისა და ქართლის ადრექრისტიანული ეკლესიების ტერიტორიის არქეოლოგიური გათხრების დროს უშუალოდ ეკლესიებთან **ამავე დროის ჩვეულებრივი** სამარხები არაა ნაპოვნი. თუ ასეთი აღმოჩენილა – ესაა სამარხები ეკლესიის გამოჩენილი მოღვაწეებისა, როგორიცაა მაგალითად, იოანე ზედაზნელის, შიო მღვიმელის, დავით გარეჯელისა ან მეფეებისა; როგორც ქართლის ცხოვრება გვაუწყებს, ვახტანგ გორგასალი „დაეფლა მცხეთას საკათალიკოსოსა ეკლესიასა შინა"

სტელა-ჯვარი წარმოადგენდა სრულიად სხვა შინაარსის მქონე ობიექტს, ვინაიდან მისი დამაგვირგვინებელი ჯვარი განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე სიმბოლო იყო.

მოქცევაი ქართლისაის მატიანე მოგვითხრობს, რომ ქართლის განმანათლებელმა – კაპადოკიელმა ნინომ, მეფე მირიანმა და წარჩინებულებმა აღმართეს ჯვარი მთაზე, რომელმაც სწორედ ამის გამო ჯვრის სახელწოდება მიიღო. ქვის ბაზისზე ეს ხის ჯვარი აღმართეს IV საუკუნის მეორე მეოთხედში. იგი იდგა ღია ცის ქვეშ და შორი მანძილიდან ჩანდა. ამ ჯვრის აღმართვის დღე „მცხეთის ჯვრის" სრულიად ქართულ სახალხო დღესასწაულად იქცა – იგი საზეიმოდ ტარდებოდა ამ ჯვრის წინ გაშლილ ღია მინდორზე.

მცხეთის ჯვრის აღმართვის ფაქტი მთელი ქართლისათვის სამაგალითო გახდა. მატიანე გადმოგვცემს, რომ მირიანმა მაშინვე, უნდა ვიგულისხმოთ საზეიმოდ, თხოთის მთაზე და უჯარმაში აღმართა ჯვრები გაშლილ, ადვილად დასანახ ადგილებზე. ეს ჯვრები თავისი მნიშვნელობით მცხეთის ჯვრის ანალოგიური იყო. მემატიანე უთუოდ გულისხმობს, რომ ეს ჯვრები იმ მიწებზე იყო აღმართული, რომელიც მეფის დომენში (!) შედიოდა.

სტელა-ჯვრის შინაარსის საკითხზე მსჯელობისას არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ ჯვარი აღმართეს მირიანმა და ნინომ ქართლის წარჩინებულებთან ერთად, უშუალოდ მას შემდეგ, რაც ისინი ქართლის დედაქალაქ მცხეთაში, მდინარე მტკვარში მოინათლნენ. მაშინ მირიანთან ერთად მოინათლა მთელი მისი საგვარეული (ქალების ჩათვლით) და, როგორც მატიანე მოგვითხრობს, აგრეთვე მცხეთის მცხოვრებნიც.

ამგვარად, მცხეთის ჯვრის აღმართვა არა მარტო პირადად მირიანისა და მისი საგვარეულოს ინტერესებს ეპასუხებოდა, არამედ საერთო ინტერესების გამოვლენა იყო. ამიტომაც იგი ეროვნულ სათაყვანისმცემლოდ იქცა.

მცხეთის ჯვარი წარმოადგენდა სიმბოლოს ქრისტიანობის მიღებისა და აღიარებისა, რაც საბოლოო გამოხატულებას ნათლისღებაში ჰპოვებდა. სტელა-ჯვრის შინაარსის გასაგებად მნიშვნელოვანია ის, რომ მცხეთის ჯვარი მატიანეში მოხსენებულია როგორც „ძლევით შემოსილი ჯვარი", რაც, უდავოდ, კერძოდ, წარმართობაზე გამარჯვებას გულისხმობს.

იმ ფაქტს, რომ ჯვრისა და სტელა-ჯვრის აღმართვა დაკავშირებული იყო ქრისტიანობის მიღებასთან, რომელიც ნათლისღების აქტში ვლინდებოდა, ამტკიცებს ცნობები მლოცველებისა, რომლებიც წმინდა ადგილებში მოგზაურობდნენ ქრისტიანობის მიღების პირველ საუკუნეებში. უნდა ვიფიქროთ, მათ შორის იყვნენ ქართველი მლოცველებიც და მათაც ნახეს მდინარე იორდანეში ქრისტეს ნათლისღების ადგილას აღმართული ჯვარი[1].

ქართლი, რომელმაც ქრისტიანობა IV საუკუნის მეორე მეოთხედში მიიღო, ბუნებრივია, იმთავითვე ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებს ადევნებდა თვალყურს და ბევრ რასმე ითვისებდა იმ ქვეყნებიდან.

ნუმიზმატიკური მასალა ადასტურებს, რომ ეოტივური სტელა-ჯვარი წარმოადგენდა ქრისტიანობის გამარჯვების სიმბოლოს, რომელიც ნათლისღების აქტით მტკიცებოდა და იდგმებოდა თავის მამულში – ამავე დროს სტელა-ჯვარი ერის გამაერთიანებელი გაბატონებული იდეოლოგიის მკვეთრი გამომხატველი იყო.

VI საუკუნისათვის დადგენილი ტრადიციით ქართლში მოჭრილ მონეტებზე ჩვეულებრივად გამოხატულია ფართოდ ცნობილი და კარგად ათვისებული ობიექტები.

სწორედ VI საუკუნის მეორე ნახევრის მონეტებზე, კერძოდ VI საუკუნის ბოლო მეოთხედის, ჯვრის ერთ-ერთი მშენებელი ერისმთავარ-პატრიკიოს სტეფანოზ I-ის მონეტაზე და VII საუკუნის პირველი ნახევრის, კერძოდ, წრომის მაშენებელ ერისთავ-ჟიპატოს სტეფანოზ II-ის მონეტებზე არის ჯვრით დაგვირგვინებული პოსტამენტის გამოსახულება[2] (სურ. 2).

ამ მონეტებზე უდავოდ გამოხატულია არა მემორიალური, არა საფლავის სტელა, არამედ ქართული ადრექრისტიანული სტელა-ჯვარი. ამ შემთხვევაში მონეტებზე სტელა-ჯვარი გარკვეულად გამოსახულია, როგორც (უფლებრივი) დოკუმენტი, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს დამოუკიდებლობას საგარეო პოლიტიკაში და ქვეყნის შინაურ ცხოვრებაში, დაშორებას სპარსეთიდან და ბიზანტიასთან მჭიდრო კავშირის დამყარებას.

დ. კაპანაძე აღნიშნავს, რომ VI საუკუნის პირველი ორი მესამედის მონეტებზე რევერსზე გამოსახულია „ცეცხლთაყვანისმცემელ სასანიანთა ემბლემა: საკურთხეველზე ცეცხლით ათაშდანი, რომელსაც შეიარაღებული მცველები გუშაგობენ", ავერსზე კი – „სასანიანთა მეფის ბიუსტი".

დ. კაპანაძე მტკიცედ მიიჩნევს, რომ VI საუკუნის მეორე ნახევარში „ქართულ მონეტებზე ქრისტიანული რელიგიური სიმბოლოს გამოჩენა, რომელიც **დაპირისპირებულია** სასანიანთა ეროვნულ ემბლემა – ათაშდანთან, წარმოადგენდა დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობის აქტს.

ქართლის ეროვნული თვითშეგნების გაძლიერება კიდევ უფრო მეტად გამოაშკარავდა, როცა ქრისტიანული სიმბოლო ჯვარი გაჩნდა მონეტის ყვე-

---

[1] **I. Strzygowski**, Iconographie der Taufe Christi. München, ტაბ. III, 1-6 და 9.

[2] **დ. კაპანაძე**, ქართული ნუმიზმატიკა, მოსკოვი, 1955, ტაბ. III-37 და 38.; **ე. პახომოვი**, საქართველოს მონეტები, თბილისი, 1970, ტაბ. I – 15, 16, 17 და 18; ტაბ. II – 19, 20, 21 და 22.

ლაზე უფრო მნიშვნელოვან ადგილას – რეევრსზე: სასანელ ცეცხლთაყვანისმცემელთა საღვთო ალი (ათაშდანი) შეცვლილია ჯვრით", ე.ი. შეცვლილია ქართული ეროვნული ემბლემით სტელა-ჯვრით.

რასაკვირველია, სტეფანოზ I და სტეფანოზ II ცეცხლთაყვანისმცემელთა ემბლემას არ დაუპირისპირებდნენ მემორიალურ, სამარხის სტელა-ჯვარს. სრულიად ბუნებრივია, რომ მათ ქრისტიანული, თავისი ეროვნული სიმბოლო სტელა-ჯვარი დაუპირისპირეს.

თუ რეალურად არსებული მასალების მიხედვით ვიმსჯელებთ, სტელა-ჯვარი V საუკუნის ბოლო მეოთხედში მტკიცედ დამკვიდრდა ხალხის ყოფაცხოვრებაში. მაგრამ არაა გამორიცხული, რომ ვოტივური სტელა-ჯვარი ქართლში ცნობილი იყო უფრო ადრე, შესაძლოა, უკვე IV საუკუნის მეორე ნახევარში.

სტელა-ჯვარი ესაა ქრისტიანობის აშკარად აღიარების, ე.ი. სახელმწიფოში წამყვან იდეოლოგიურ-პოლიტიკური მიმართულების აღიარების დამადასტურებელი. სტელა-ჯვრები იმ დროის მოწინავე საზოგადოებრივი ფენის სოციალურ, პროგრესულ, კულტურულსა და პოლიტიკურ შეხედულებებს ასახავს. რა თქმა უნდა, ხელოსან-მოქანდაკეები და წარწერის შემდგენელნი ყველა შესაძლებელ საშუალებას ხმარობდნენ, რათა ეს შეხედულებები აესახათ.

VI-VII საუკუნის პირველი ნახევრის წარჩინებული გვარის წარმომადგენელ მარვუვოს სტელას – ნათლისმცემლის მონასტრიდან დავით გარეჯაში გადატანილს – აქვს წარწერა: „ესე ჯოჯარი მე (!), მარვოჯვო ავმართე (!) სალოცავად ჩემდა (!) და ცოლისა (!) და შვილთათვის (!)".

როგორ ავხსნათ ამ წარწერის შინაარსი? მარვუვო ღმერთის წინაშე იღებს ვალდებულებას და ამავე დროს გულწრფელი ვედრებით შესთხოვს თავისთვის, ვაჟიშვილი-მემკვიდრისათვის და ოჯახისათვის შეწევნასა და მეოხებას.

ცნობილია, რომ ერთი ეროვნების ხალხის ურთიერთობათა ერთობლიობა მისი განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, აგრეთვე ასრის ლოგიკურ წყობათა და ფორმის ერთობლიობაშიც მჟღავნდება. ამ დროს, ცხადია, რომ ასრის გამოთქმის საშუალებანიც ეროვნულ მოვლენას წარმოადგენენ. ამიტომ ქართველისათვის, კერძოდ VI და VII საუკუნეში, ნათელი იყო მიმართება და გასაგები იყო კავშირი, რომელიც სტელა-ჯვარსა და მის დამდგმელ პიროვნებას შორის არსებობდა – ე.ი. მისთვის გასაგები იყო მიზანი და ასრთა წყობა, რომელსაც გამოხატავდა მხატვრული ფორმა დამატებითად შემაგრებული წარწერითა და მასში მოხსენებული სახელებით.

სტელა-ჯვარის დაყენების აქტი ღმერთისადმი მიმართული ღრმა რელიგიური გრძნობით გამსჭვალული ვედრება, რათა მიღწეული იქნას სურვილების ასრულება და, ამასთანავე, ოჯახის წევრების მიერ რელიგიური წეს-ჩვეულების ასრულების დამოწმებაცაა.

წარჩინებული გვარის წარმომადგენლის კონსტანტინეს მიერ წყისის 616-619 წლებში აღმართული სტელის ბაზისის წარწერაში ვკითხულობთ: „ესე ჯვარი მე (!), კოსტანტი, ძემან სტეფანისმან და გუდასმან, აღჰუმართე (!) **სახელსა მცხეთისა ჯუარისა**, ნასყიდევსა (!) ქუეყანასა ზედა შაჰრამანსა, სალოცველად ჩუენდა (!) და ცოლისა (!) და შვილთა (!), ნოემბერსა აზ. ამენ".

ამ წარწერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. კონსტანტინე საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ თავის სტელა-ჯვარს ის შაპრამანის მამულში დგამს, ე.ი. სტელა-ჯვარი წარმოადგენს საკუთრებაზე უფლების დოკუმენტს (შეად. ჭელი). წარწერა დაჩრდილულია – რელიგიურ ხასიათს ატარებს, ე.ი. კონსტანტინეს ეს სტელ-ჯვარი, ისევე, როგორც სხვა მსგავსი სტელა-ჯვრები, ფუნქციურად მცხეთის ჯვრის ანალოგიურია – კონსტანტინემ თავისი ოჯახითურთ ქრისტიანობა მიიღო, მოინათლა და ახლა სახელმწიფოს მთავარ იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ მიმართულებას მხარს უჭერს და უწყობს ხელს.

ამრიგად, წარწერიანი სტელა-ჯვრის დადგმა, ერთი მხრივ, წარმოადგენს ოჯახისათვის წყალობის გამოთხოვის აქტს. მეორე მხრივ, კონსტანტინემ ეს ჯვარი სათანადოდ, საზეიმოდ, ყველა წესების შესრულებით და მოხელეების დასწრებით დადგა, როგორც იმის დამადასტურებელი დოკუმენტი და როგორც სიმბოლო მის მიერ სახელმწიფოს ოფიციალური პოლიტიკის უდავოდ გატარებისა.

წარჩინებული გვარის ერემიას VI საუკუნის შუა წლების პანტიანის სტელის ბაზისს აქვს წარწერა: „შეწევნითა (sic) ღმრთისმშობლისათა მე (!) ერემია და ფაპლავრიჭ ესე ჯოჯარი აღვმართეთ (!) სალოცველად სოჯლთა ჩვენთა და ცჭორებისათვის (!) შვილთა ჩვენთა" აშკარაა, რომ მემორიალურ, საფლავის ძეგლზე არასდროს იქნებოდა ნათქვამი: „მე შეწევნითა აღვმართე ესე ჯოჯარი ცხოვრებისათვის შვილთა ჩემთა" ცნებას „სულთა ჩვენთა" თავისებურ იერს აძლევს წარწერის სარწმუნოებრივი ხასიათი, რომელიც ნაწილობრივ აიხსნება იოანეს სახარების სიტყვებით: „მე ვარ ნათელი, მე ვარ აღდგომაი, მე ვარ ცხოვრებაი, რომელსა რწმენეს, ჩემი მო-ღათუ-კიდეს ცხოვნესვე" ეს სიტყვები არის წრომის VII საუკუნის მეორე მეოთხედის მოზაიკურ წარწერაში. ამიტომ აზრი სიტყვებისა „სულთა ჩვენთა" ბევრად ფართო და რთულია: საჭიროა გვესმოდეს, რომ ერემია და მისი მეუღლე ფაპლავრიჭ თავის მამულში სტელა-ჯვრის დადგმის აქტით არა მარტო თავიანთი ვაჟიშვილი-მემკვიდრისა და სხვა შვილების წარმატებას ევედრებიან ღმერთს, არამედ როგორც შვილების სიცოცხლის საწინდარის – თავიანთ სიცოცხლესა და სრულ კეთილდღეობას.

VI საუკუნის ბოლო ათეული წლების წარწერაში, რომელიც მოთავსებულია ჯვრის ბაზისზე მცხეთის ჯვარის ტაძარში, ნათქვამია: „(ესე ჯვარი მცხეთისა შევამკევით სალოცველ)ად სტეფანოს პატრიოკიოსისა, დემეტრე ჯპატოსისა, ადრნერსე ჯპატოსისა, **სოჯლთა და ჭორცთა (!) მათთა მეოხად და ყოვლისა სახლისა მცველად**", ე.ი. ყველაფერი ეს გაკეთებულია, კერძოდ, იმისათვის, რომ თვითონ და მთელმა საგვარეულომ მიიღოს ღმერთის მფარველობა. როგორც ცხადყოფს ეს და ამ ადრეული დროის სტელებისა და ბაზისების სხვა წარწერები, ყველგან ლაპარაკია იმუამად ცოცხალი და ენერგიული პიროვნებების სახელით, გარდა ამისა, ჩვენ ვხედავთ, რომ ეს ობიექტი ეკუთვნოდა სახელმწიფოს ყველაზე წარჩინებულ წარმომადგენლებს საგვარეულოში.

6. კონდაკოვი აღნიშნავს, რომ ქრისტიანულ აღმოსავლეთში IV საუკუნიდან, V და VI საუკუნეებში ეკლესიის ამოცანები ძალიან რთული და ფართო იყო – ამიტომ იზრდება უმაღლესი წოდების წარმომადგენლების – ქალებისა და კაცების – მოღვაწეობა, მათ ეჭირათ ქრისტიანობის დროშა, ქრისტიანობაში კი ისინი პროგრესულ და კულტურულ ძალას ხედავდნენ.

ბუნურა'შენ'ში აღმოჩენილ ბაზისზე არის წარწერა, როგორც ეტყობა, ფრაგმენტი, რომელიც **თ. ყაუხჩიშვილმა** ბერძნულიდან თარგმნა „სალოცველად სიმეონისა და ივლიანოსისა **ყოვლითა მათითა სახლითურთ. უფალო შეეწიე თეოდორეს**"[3]. ეფიქრობ, რომ აქ აკლია წარწერის დასაწყისი: „ესე ჯვარი ავმართეთ სიტყვები: ყოვლისა მათითა სახლითურთ" და მით უფრო „უფალო შეეწიე თეოდორეს" გარკვეულად მეტყველებს, რომ ეს არაა მემორიალური ან საფლავის სტელა-ჯვარი. სტელის წარწერის საერთო ხასიათი რელიგიურ ფორმა'შია მოცემული, ისევე როგორც 'ხემოთ მოყვანილი წარწერებისა.

ყველა ამგვარი წარწერა გამოხატავს აზროვნების, ქცევისა და, რასაკვირველია, მეტყველების მანერას, როგორც დამკვეთისა, ისე, კერძოდ, წარწერების შემდგენელთა და ხელოსან-მოქანდაკეებისა, რომლებიც ცხოვრობდნენ ადრექრისტიანულ ქართლ'ში იმ დროს, როცა იმარჯვებდა ქრისტიანობა და მისი აღიარება ძირითადი იდეოლოგიურ-პოლიტიკური მიმართულების აღიარებას ნი'შნავდა.

1959 წელს არქეოლოგმა **ი. გძელიშვილმა** ბოლნისთან ახლოს ლამაზი გორის კომპლექსი გათხარა. პატარა დარბაზულ ეკლესიაში მან აღმოაჩინა, კერძოდ, დეკორატიული ჯვრების ფრაგმენტები, რომლებიც სტელებს აგვირგვინებდნენ და დაათარიღა დროის ფართო ქრონოლოგიურ ჩარჩოებ'ში: V საუკ'უნის უკანასკნელი მეოთხედიდან და VII საუკ'უნის პირველ ნახევრამდე[4]. ამ მასალის ნაწილი, სწორედ ის ობიექტები, რომლებსაც ვაქვეყნებთ, **ი. გძელიშვილმა** გადასცა საქართველოს მუზეუმს, ჯვრები რეგისტრირებულია №588, 582, 590 და 591; ბა'ხა კი, რომელ'შიც ჯვარი იდგა, №592.

ამ გათხრებ'ში არ არის აღმოჩენილი ბაზისები და ამ ჯვრების სტელები, ისევე როგორც ბოლნისის სიონის გათხრების დროს.

ჯვარი №588, 'ხომებით 43 x 75 სმ., აღმოჩენილებიდან ყველაზე დიდია (სურ. 3) – ეპირველეს ყოვლისა, სხვა ჯვრებთან 'შედარებით, რომლებიც ჩვენთვის ცნობილია, იგი გამოირჩევა იმით, რომ არ არის აყვავებული, ისე როგორც ჯვარი №590 ან V–VI საუკ'უნის ტარსონის ბა'ზისის ჯვარი. აქ, აყვავებული ფოთლების ადგილ'ზე, ხელოსანმა-სკულპტორმა მოგვცა სასანური ლენტების მსგავსება. ჯვრები, რომლებიც სასანური ლენტებით არის მორთული გვაქვს V საუკ'უნის მეორე ნახევრის-VI საუკ'უნის პირველი ნახევრის გიულბაგის და აკვანების VI საუკ'უნის 'შუა წლების არქიტრავებ'ზე, კერინჩხიანის ბაზისზე, VI

---

[3] **ვ. ჯაფარიძე**, ქართ'ული ხელოვნებისა და დამწერლობის ახლად აღმოჩენილი უძველესი ძეგლები ქვემო ქართლიდან, ძეგლის მეგობარი, №20, გვ. 57 და ტაბ'ულები. იქვე, გვ. 57, 'შენ. 1 – მითითებ'ულია პროფ. თ. ყაუხჩი'შვილის 'შრომა.

[4] **ი. გძელიშვილი**, გაზეთი „ახალგაზრდა კომ'უნისტი", №211 (6713), 17 სექტემბერი 1959 წ., გვ. 4 ლამაზი გორის მასალები გამოყენებ'ული აქვს **ჯ. ამირანაშვილს**, ადრეფეოდალური ხანის ქართ'ული არქიტექტ'ურისა და რელიეფ'ური ქანდაკების ძეგლები, თბილისი, 1968, იხ. ნახ. 6, 18, 19 და 20. ტაბ'ულაზე გამოსახ'ული ობიექტები მოყვანილია ამ სტატია'ში.

საუკუნის დემირბულადის სტელაზე და ამათ მაგვარ ადრეული დროის სხვადასხვა ობიექტებზე.

ადრექრისტიანული დროის მორწმუნენი, იყენებდნენ რა უცხოურ სიმბოლოებს, კერძოდ, სასანურს, განსაკუთრებული მიზნებისათვის, უნდოდათ ამით წარმართებისაგან დაემალათ აზრის ნამდვილი მნიშვნელობა, ნათლად ჩამოყალიბებული იდეა, გასაგები აზრი, მტკიცე რწმენა. ამასთანავე, ისწრაფვოდნენ, როგორც ამ შემთხვევაში თავისებურ სასანურ ლენტთან დაკავშირებით (მეფობის ნიშანი), ძველ ისტორიულ სიტუაციაში ჩვეულებრივი სიმბოლური ნიშანი ამოერჩიათ – ე.ი. სიმბოლოთი დიპლომატურად დაეფარათ თავისი საიდუმლოება და თავიდან აეცილებინათ არასასურველი შეტაკება[5] – სტელიხ ალმართვით მისდევდნენ რელიგიურ მიზანს, ამასთან განსაკუთრებულ მიზანსაც, რომელიც დაკავშირებული იყო საზოგადოებაში მოღვაწეობასთან.

სასანური ირანი ეწევა აქტიურ ბრძოლას ბიზანტიასთან სამფლობელოებისათვის და VI საუკუნისთვის მათი გავლენის სფეროები ასეთია: ბიზანტია ინარჩუნებს დასავლეთ საქართველოსთან კულტურულ და პოლიტიკურ კავშირს და ირანი, შედარებით ცოტა ხანს, ნაწილობრივ გავლენას ახდენს ქართლის ცხოვრებაზე, რომელიც შეძლებისდაგვარად ისრაფვის განთავისუფლდეს დამპყრობლისაგან, გამოავლინოს დამოუკიდებლობა საგარეო პოლიტიკასა და შინაურ ცხოვრებაში.

VI საუკუნის მეორე მეოთხედის დასაწყისში ქართლში შეწყდა მეფობა, მხოლოდ დაახლოებით VI საუკუნის მესამე მეოთხედის შუიდან მეფეები ერისმთავრებმა შეცვალეს. სწორედ ამ დროისათვის იმდენად განმტკიცდა ქართლის შინაური საქმეები, რომ შეეძლო პირველ ერისმთავრად გუარამ დიდი აერჩიათ, რომელიც ქვეყანას 586 წლამდე მართავდა. ქართლის მოქცევა გვატყობინებს: „ვითარცა მეფობა დაესრულა, ქართლს შინა სპარსნი განძლიერდეს და ნელადრჱ შეკრბა ქართლი და ერისთავად განაჩინეს გუარამ დიდი, ის იყო პირველი ერისთავი და მერმე კურაპალატადცა იყო" საყურადღებოა ცნობის ბოლო – „და მერმე კურაპალატადცა იყო" ეს იმას ნიშნავს, რომ ერისმთავარმა გუარამმა დაამყარა მყარი საქმიანი, პოლიტიკური და კულტურული კავშირი ბიზანტიის იმპერატორებთან, რომლებმაც მას კურაპალატის წოდება უბოძეს და საბოლოოდ გაწყვიტა კავშირი ირანთან. ე.ი. მოხდა გარდუვალი გარდატეხა ქვეყნის შინაურ ცხოვრებაში, რომელიც, კერძოდ, გამომჟღავნდა დიდი ხნით ადრე მომწიფებული სასანური კულტურის და ხელოვნების ელემენტების უარყოფაში. მაგრამ ისინი გვხედება შეუცნობელ შემოქმედებით გადამუშავებაში, შესაძლებელია კიდევ VII საუკუნის ხელოვნებაში და ჩვენ აქ არაფერს არ ვიტყვით მის გადმონაშთებზე.

გუარამის მიერ მცირე ჯვრის ეკლესიის აშენება VI საუკუნის მესამე და მეოთხე მეოთხედის გარდატეხის დროს და გუარამის შვილების – სტეფანოზ I-ის, დემეტრესა და ადრნერსეს მიერ ჯვრის ტაძრის აშენება VI საუკუნის უკანასკნელ ათწლედში ნათელი მაგალითებია იმისა, რომ მათ დეკორში არ არის არავითარი სასანური სიმბოლური ნიშნები. აქვე გავიხსენოთ ზემოთ დასახელებული ანალოგიური ნუმიზმატიკური ფაქტები.

---

[5] **რ. ბარამიძე**, ნარკვევები მხატვრული პროზის ისტორიიდან, თბილისი, 1960, IV თავი.

ამრიგად, ჩვენ 588-ე ნომრით მოხსენიებული ჯვრისათვის შეგვიძლია დავადგინოთ დროის ერთი საზღვარი – ეს არის VI საუკუნის მეორე მესამედის ბოლო. ხოლო დროის პირველ საზღვრად შეიძლება დავასახელოთ ვახტანგ გორგასალის მეფობა, ე.ი. V საუკუნის მეორე ნახევარი, როდესაც სასანური ელემენტები ჯერ კიდევ არ არის ასე საფუძვლიანად და მკვეთრად გადამუშავებული[6], ისე როგორც VI საუკუნეში.

ლამაზი გორის დანარჩენი ჯვრების გარკვეული თარიღის დადგენისათვის ხელს გვიშლის ისტორიული წყაროებისა და კარგად დათარიღებულ არქიტექტურულ ძეგლებზე ანალოგიური დეკორის უქონლობა, როგორიც არის ჯვრებზე. ის, რომ მათ არ გააჩნიათ სასანური სიმბოლური ელემენტების გადამუშავების ნიშნები, არ ნიშნავს, რომ ისინი შესრულებული არიან აუცილებლად VI საუკუნის მეორე ნახევრის შემდეგ, ვინაიდან ქართლის VI საუკუნის პირველი ნახევრის ზოგიერთი არქიტექტურული ძეგლების დეკორში არ არსებობს არავითარი გადაასრებული და გადამუშავებული სასანური ელემენტები. VI საუკუნის პირველი ნახევარი ის დროა, როდესაც მზადდება ნიადაგი ასეთი ელემენტების მოსპობისათვის, ამიტომ მათ არ იყენებდნენ, მაგრამ ამასთანავე ვხვდებით მათ ნაწილობრივ გამოყენებას ამ დროის ზოგიერთ არქიტექტურულ ძეგლებსა და ჯვრებზე.

ჯვრების 589 (ზომით 52 x 63 სმ.) (სურ. 4) და 590 (სურ. 5) დეკორში არის როგორც მსგავსება, ისე განსხვავება. ამ ჯვრების მკლავებზე სტრუქტურის მიხედვით გამოყენებულია პრინციპში ერთნაირი ყვავილები – „შროშანი", შესახედავად მსგავსნი, მაგრამ დეტალების დამუშავებაში არ იმეორებენ ერთმანეთს.

ცნობილია, რომ შემოქმედებითი მოღვაწეობა უნდა შეიცავდეს ახალ ელემენტებს. ახალში უნდა ვიგულისხმოთ ახალი ამოცანების გადაწყვეტა, ასევე ახალი გადაწყვეტა ძველი ამოცანებისა და აგრეთვე ცნობილი ამოცანების გადაწყვეტის კომბინაცია, რომელიც ახალ ეფექტს იძლევა. ობიექტების ერთმანეთთან შედარების დროს ჩვენ ანგარიში უნდა გავუწიოთ ხელოსან-სკულპტორის ბუნებრივ სურვილს ერთნაირი შინაარსის შესრულების დროს, ამ შემთხვევაში, ორნამენტის ელემენტი გამრავალფერებული იყოს დეტალებში, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ნამუშევარი ეკუთვნის ერთი და იგივე ხელოსანს ან სახელოსნოს. ხელოსნებს ორჯერ ან უფრო მეტად, რასაკვირველია, არ სურთ მექანიკურად გამეორება. მათ, როგორც ობიექტები გვიჩვენებენ, მუდმივ შემოქმედებითად და მოფიქრებულად შეაქვთ მცირე მხატვრული და კომპოზიციური ცვლილებები ერთნაირ ელემენტებში.

ხელოსან-სკულპტორებისათვის და, განსაკუთრებით, დამკვეთისათვის მიუღებელი იყო სუფთა შაბლონი. უეჭველად, დამკვეთი თხოულობდა მსგავსებას, მაგრამ, რასაკვირველია, არა ზუსტ კოპიოს. დამკვეთს და ხელოსანს ერთი მიზანი ჰქონდათ – მათთვის გაეგოთ. დამკვეთისათვის მთავარი იყო მიელო სწორედ გააზრებული შინაარსი მხატვრულ-ტექნიკურ ფორმებში. იგი თხოულობდა ლამაზ ნამუშევარს, მოითხოვდა მოდურ ლამაზ შესრულებას. ამიტომ, კერძოდ, ასეთი ობიექტები ერთმანეთს მიუახლოვდებიან და მსგავსნი არიან,

---

[6] **ნიკო ჩუბინაშვილი**, ხანდისი, თბილისი, 1972, ტაბ. 1-10 ხანდისი; ტაბ. 11-20 პანტიანი; ტაბ. 34 ტარსონი; ტაბ. 36 წილკანი; ტაბ. 37, 33 და 39 ბრდაძორის პატარა სტელა; ტაბ. 40 გიულბაგი; ტაბ. 42 აკვანება; ტაბ. 44 და 46 ქასალანის ჯვარი; ტაბ. 71-1 დემირბულაღი.

მაგრამ ამავე დროს მათ აქვთ თავიანთი განსაკუთრებული ნიშნები, ვარიაციები წვრილმანებში, ვარიაციები დეტალებში.

სწორედ ბოლნისის სტელების და ჯვრების ამ განსაკუთრებულმა თვისებებმა ნება მისცა **გ. ნ. ჩუბინაშვილს** დაეწერა, რომ „მათი ფორმების და მორთულობის ნაირსახეობაში ჩვენ გვაქვს საკმაო ნიშნები, რომლებიც **აერთიანებს ჯვარედინად** ამ მაგალითებს ერთმანეთთან, ე.ი. მათი მხატვრული თვისებები გვეუბნებიან ამ ჯგუფის ერთიან ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე, რომელიც **უძველეს დროზე მიგვითითებს**, პირობითად შეიძლება V-VI და VII საუკუნეებით აღვნიშნოთ"[7] – V საუკუნეში იგულისხმება მისი მეორე ნახევარი, ხოლო VII საუკუნეში – მისი პირველი ნახევარი.

590 ჯვრის ქვედა ნაწილის მარცხნივ და მარჯვნივ გადის ფოთლები, ე.ი. აყვავებულა. ისინი პირდაპირ მსგავსებას პოულობენ ტარსონის ბაზისის ჯვრის ფოთლებთან, რომელიც თარიღდება V საუკუნის მეორე ნახევრით და VI საუკუნით და ბოლნისის „მეორე ჯვრის" ფოთლებთან, ხოლო მასზე დაფუძნებული „ენის ხოლი" პირდაპირ მსგავსებას პოულობს ტირსონის ბაზისის ჯვრის დეკორთან.

მსგავსებას, ერთი მხრით, 589 ჯვრის და 590 და ბოლნისის ჯვრის „შრომანების" და, მეორე მხრით, 590 ჯვრის დეკორის მსგავსებას ბოლნისის ჯვრებთან და ტარსონის ბაზისთან, მივყევართ ამ ჯვრების VI საუკუნის (უფრო მისი მეორე ნახევრით) და VII საუკუნის მეორე ნახევრით დათარიღებასთან.

591 ჯვარი (სურ. 6), ძირითადად, ანალოგიებს პოულობს ბოლნისის ჯვრებთან. იგი დეკორირებულია უბრალოდ, ყოველგვარი გამომსახველობითი ელემენტების გარეშე. საერთოდ ესეც შეიძლება დათარიღდეს 589 და 590 ჯვრების თარიღის მიხედვით.

589, 590 და 591 ჯვრების ფოტოგრაფიებზე მოცემულია ნაწილობრივი რეკონსტრუქცია მთელი ობიექტის ტექნიკური ნაწილების ურთიერთკავშირის თანახმად ეძანის სტელა-ჯვრის რელიეფისა: ბაზა №592 და ლამაზი გორის ჯვრები. სტელის ფრაგმენტი, რაზეც ისინი დგანან, სხვა ადგილიდანაა.

ლამაზი გორის ჯვრები 588-591, ისე როგორც ბოლნისის ჯვრები, ყურადღებას იპყრობს შესრულების საერთო დეკორატიული მიდგომით, მკაცრი კომპოზიციური განაზრახით, სიმეტრიული გამოსახულებით, აღქმისათვის გაწონასწორებული და კანონზომიერი აგებით, თავისუფალი და ჰარმონიული დეკორატიულ-სიბრტყობრივ-ხასობრივი გაფორმებით.

კომპოზიციის ყოველი ელემენტი ბოლომდეა დამუშავებული, მაგრამ ამით იგი არ არის აღჭურვილი დამოუკიდებელი და თვითმყოფადი ცხოვრებით – პირიქით, იგი მთლიანზეა დამოკიდებული და მხოლოდ კომპოზიციის ნაწილს წარმოადგენს. ფონი დეკორისათვის და ორნამენტისათვის წარმოადგენს აუცილებელ ელემენტს.

ბაზისების, სტელებისა და ჯვრების დეკორის შესრულებაში, ისევე როგორც V საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედის-VII საუკუნის შუა წლებამდე ფიგურუ-

---

[7] **გ. ნ. ჩუბინაშვილი**, ბოლნისის სიონი, თბილისი, 1940, ნახ. 64 და ნახ. 79 – იხ. აგრეთვე ნახ. 63, 65-70.

ლი რელიეფების შესრულებაში სტელებზე, ჯვრებზე და არქიტექტურაში, არსებობს ორი ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული მიდგომა.

პირველი – ქართლში ძველთაგან მომდინარე სიბრტყობრივ-ხასობრივი შესრულების ხასიათი, რომლის დროსაც რელიეფი, არსებითად, წარმოადგენს ნახატს, რომელიც შესრულებულია ხისტი კონტურით და ხაზებით. ის გამოირჩევა შუქ-ჩრდილის მკვეთრი გარდატეხით კაშკაშა შუქიდან ღრმა ჩრდილებამდე.

მეორე წარმოადგენს უცხოური ადრექრისტიანული ხელოვნების გამოძახილს – ეს შედარებით სკულპტურული გამოსახულების გამომუშავებაა, რომელიც შეეთავსება ძველთაგანვე ქართლში გამომუშავებულ დეკორატიულ-სიბრტყობრივ-ხასობრივი ხასიათის ხელოვნებას. შედარებითი სკულპტურულობა იძლევა პლასტიკურად მოდელირებულ ფორმებს, ისინი მეღავნდებიან არა მკვეთრი, არამედ რბილი გადასვლით მზით გაშუქებულიდან ნახევრად ჩრდილზე.

ლამაზი გორის ხელოსანი-სკულპტორები დეკორის და ორნამენტის მოცულობით ფორმებს ავლენენ ძირითადად უმნიშვნელო ნაღრმავებით, ფონის ამოჭრით იმ ფორმის ირგვლივ, რომელიც ხელოსანს სურს მოცულობით გამოეყოს. ე.ი. დეკორის და ორნამენტის მოცულობა წარმოიქმნება მხოლოდ იმიტომ, რომ ფონი დადაბლებულია კონტურის ირგვლივ. იგი ამით აღწევს გამოსახული ელემენტების ოდნავ მოცულობით შთაბეჭდილებას, მაგრამ არ სცილდება სიბრტყობრივ-დეკორატიულ-ხასობრივი შესრულების საზღვრებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ლამაზი გორის ჯვრების საერთო ფორმის გამომუშავებისათვის, ისე როგორც მისი დეკორის და ორნამენტებისას, ხელოსან-სკულპტორს დაუფლებული აქვს კარგი მხატვრული ხერხები და ჩვევები და სრულყოფილად ფლობს ხელობას.

შეიძლება დაისვას კითხვა: როდის დაზიანდნენ სტელა-ჯვრები? მხედველობაშია მისაღები, რასაკვირველია, მათი **დაზიანების მიზეზები**. ეს მომავალი კვლევის საგანია, მაგრამ შეიძლება ასეთი ფაქტების აღნიშვნა:

1. **ლ. მუსხელიშვილმა** 1936-1937 წლებში ბოლნისის ტერიტორია არქეოლოგიურად გათხარა. სწორედ მან პირველად აღმოაჩინა ჯვრის ფრაგმენტები, რომლებსაც ადგილმდებარეობის მიხედვით ბოლნურები ეწოდა. სტელები ჯვრებისთვის ან სტელები ჯვრებთან ერთად იქ არ აღმოუჩენია, სადაც ისინი თავდაპირველად იდგნენ. ყველა ეს ფრაგმენტი სხვადასხვა შემთხვევით ადგილზე იყო.

ი. გძელიშვილმა 1959 წელს არქეოლოგიურად გათხარა ლამაზი გორის მონასტრის კომპლექსი. მან აღმოაჩინა ჯვრების ფრაგმენტების ჯგუფი, ისინიც აგრეთვე ეყარა მათთვის შეუფერებელ, შემთხვევით ადგილებზე, ძირითადად, დარბაზულ ეკლესიაში.

ვ. ჯაფარიძემ 1964 წელს დამბლუტის-წყლის ხეობაში არქეოლოგიურად გათხარა ძველი დარბაზული ეკლესია, სადაც აღმოაჩინა სტელების და ჯვრების ფრაგმენტები, რომლებიც უწესრიგოდ, წაქცეულად ეყარა აფსიდში და მის ახლო-მახლო შემთხვევით ადგილებზე.

მ. სინაურიძემ 1964 წელს კასრეთიდან 2 კმ.-ის დაშორებით არქეოლოგიურად გაასუფთავა დარბაზული ეკლესიის ნანგრევები და აღმოაჩინა

---

[8] **მ. სინაურიძე, თ. ბერიძე**, კასრეთის ანტიკური და ადრეფეოდალური ხანის ძეგლები, ძეგლის მეგობარი, №27-28, გვ. 46-49 და ტაბულები.

სხვადასხვა ფრაგმენტები, მათ შორის სტელებისა და ჯვრებისა, მათთვის გაუთვალისწინებელ ადგილებზე.

ყველა ზემოთ დასახელებულ შემთხვევაში ნაპოვნი ფრაგმენტებიდან შეუძლებელია სტელა-ჯვრის მთლიანი სახის აღდგენა იმ მეთოდით, რომელსაც ეწოდება „რეკონსტრუქცია ანალოგიების მიხედვით" და ეძანის სიონის სტელა-ჯვრის გამოყენებით. ყველა ზემოთჩამოთვლილ შემთხვევაში ჩვენ გვაქვს მთლიანი ობიექტის დაცალკევებული ნაწილები და განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი ნაპოვნი არიან სხვადასხვა, არა მათთვის განკუთვნილ ადგილებზე. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ყველა ეს ფრაგმენტი ჩამოტანილია სხვადასხვა ადგილიდან, შესაძლებელია „შიშიანობის დროს", როგორც ძვირფასი საგვარეულო სიმბოლო-დოკუმენტი.

2. აკაურთას ეკლესიის (V-VI სს.-ის საზღვარზე) **მშენებლობის დროს** სამხრეთ კარის წირთხლებში გამოყენებულია V საუკუნის ორი სტელა.

ქვემო ბოლნისის (VI ს.-ის შუა წლები) ინტერიერში, დასავლეთ კედელში, **მშენებლობის დროს** ჩაშენებულია სტელის ფრაგმენტი V საუკუნის მეორე ნახევრისა-VI საუკუნის პირველი ნახევრისა.

დმანისის სიონის (VII ს.-ის პირველი ნახევარი) ინტერიერში საკურთხევლის კედელში **მშენებლობის დროს** დატანებული არის VI საუკუნის სტელის ზედა ნაწილის ფრაგმენტი, შემკული ფიგურების რელიეფით.

ამ საგვარეულო და შთამომავლობითი სიმბოლოების – სტელა-ჯვრების, რომელთა დადგმა წარმოადგენს პრესტიჟის და გავლენის განმტკიცებას საზოგადოებაში, როგორც ეტყობა, გაზრახ დაზიანების შემდეგ, მათი ფრაგმენტები გამოიყენეს საგვარეულო მამულებში აშენებული ეკლესიების მშენებლობის დროს. როგორც ჩანს, ამით სურდათ აღენიშნათ მათი განსაკუთრებული მნიშვნელობა.

აქ მოყვანილია ყველაზე დამახასიათებელი მაგალითები, ამისთანა მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება (ზურტაკეთი, თირალეთი, ჯავახეთი, სამცხე).

3. რამდენიმე სტელა-ჯვარმა მოაღწია ჩვენამდე თავის თავდაპირველ დადგმის ადგილებზე:

ბრდაძორის დიდი სტელა (V)-VI საუკუნისა – გადმოტანილია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში;

ზედა თმოგვის სტელა VI საუკუნისა;

აგარის სტელა VI საუკუნის მეორე ნახევარი-VII საუკუნის პირველის ნახევრისა;

უსანეთის სტელა VIII საუკუნის უკანასკნელი ათწლეულისა – გადმოტანილია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში;

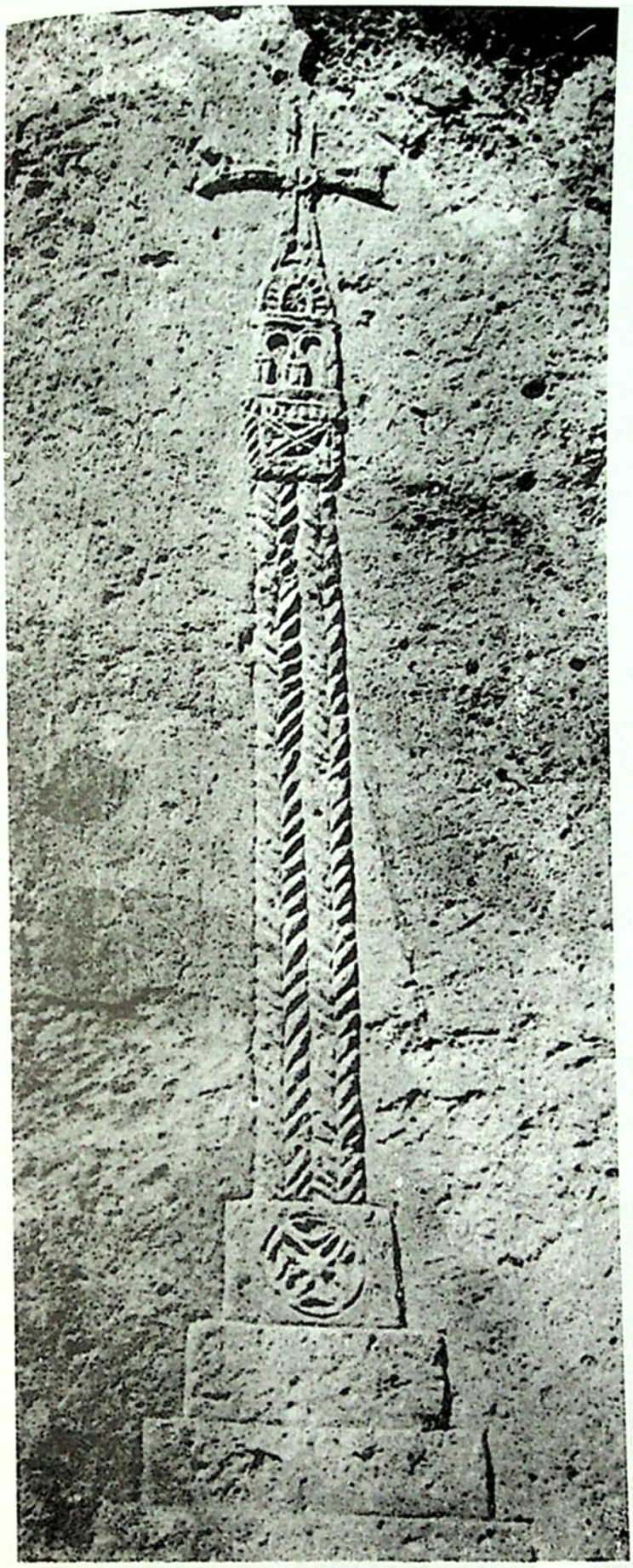
ხევის სიონის სტელა VIII-IX საუკუნეებისა.

ყველა ამ სტელას აკლია მთლიანი ანსამბლის რაიმე ნაწილი.

აღნიშნული ფაქტები და მათი გამუდმებული შევსება გვაძლევს მასალას დაკვირვებისათვის და ფიქრისათვის, მაგრამ ჯერჯერობით არა დასკვნებისათვის.

Niko Chubinashvili
Stele-Crosses from Lower Kartli

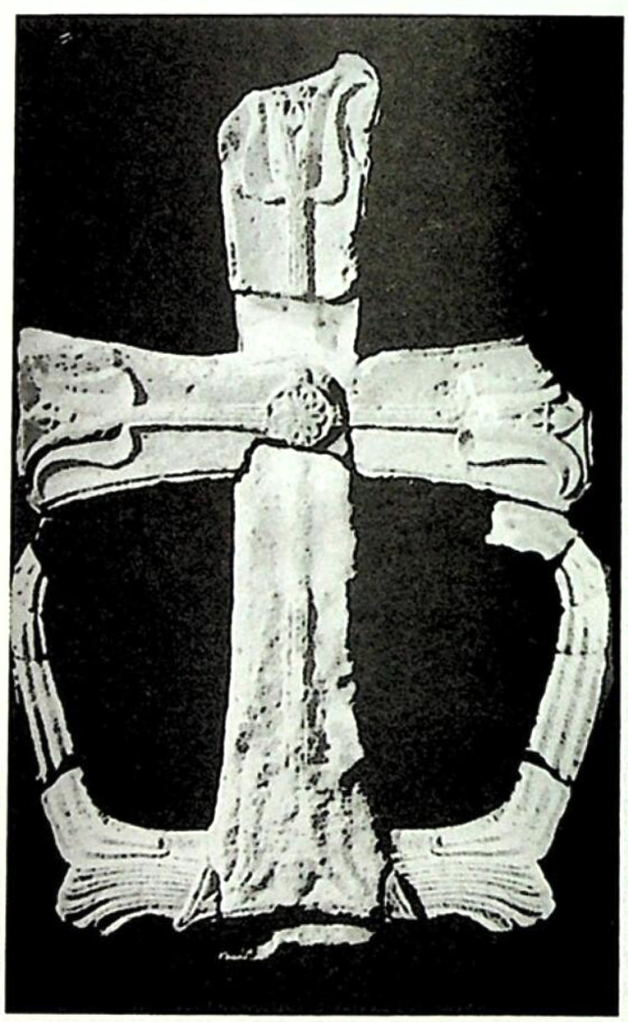
Published is the article on stele-crosses from Lower Kartli. This article, which has already become a bibliographical rarity, was first published in 1972, in the periodical *Dzeglis Megobari, 30.*



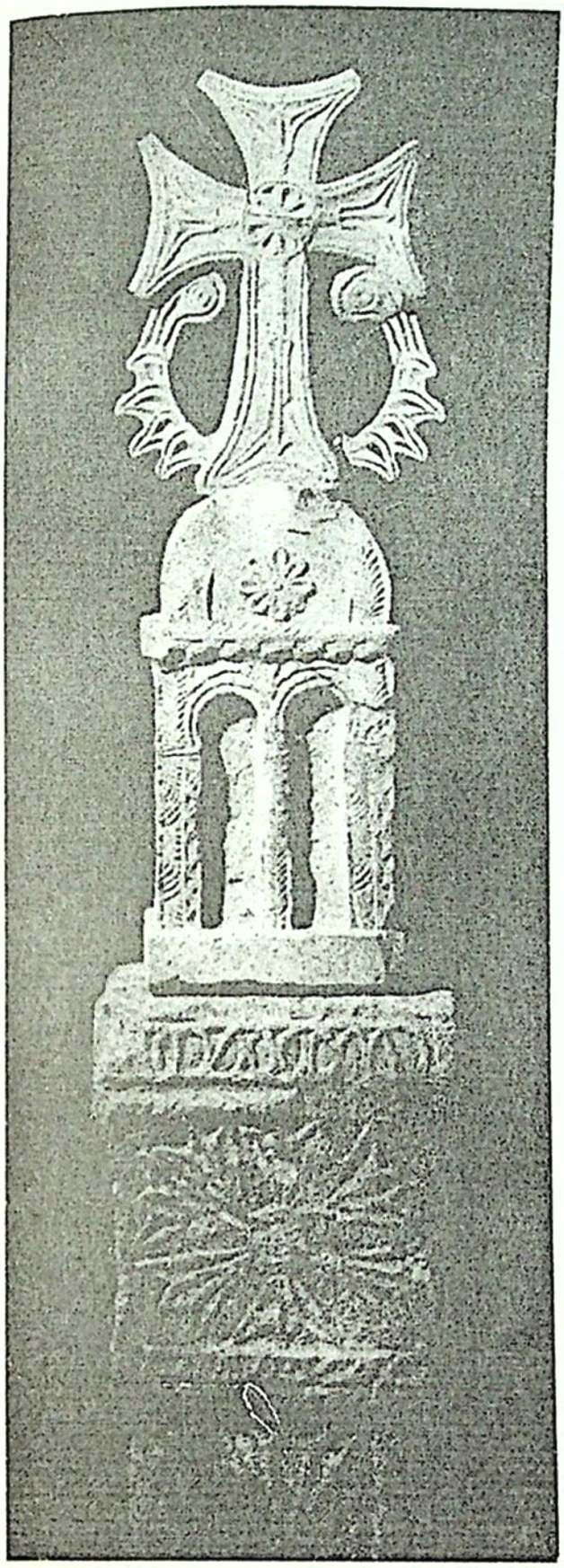
1. ეძანი. სტელა-ჯვრის მოდელი.
ფოტო ნ. ჩუბინაშვილისა

2. ქართული მონეტა.
ფოტო ე. სავინისა

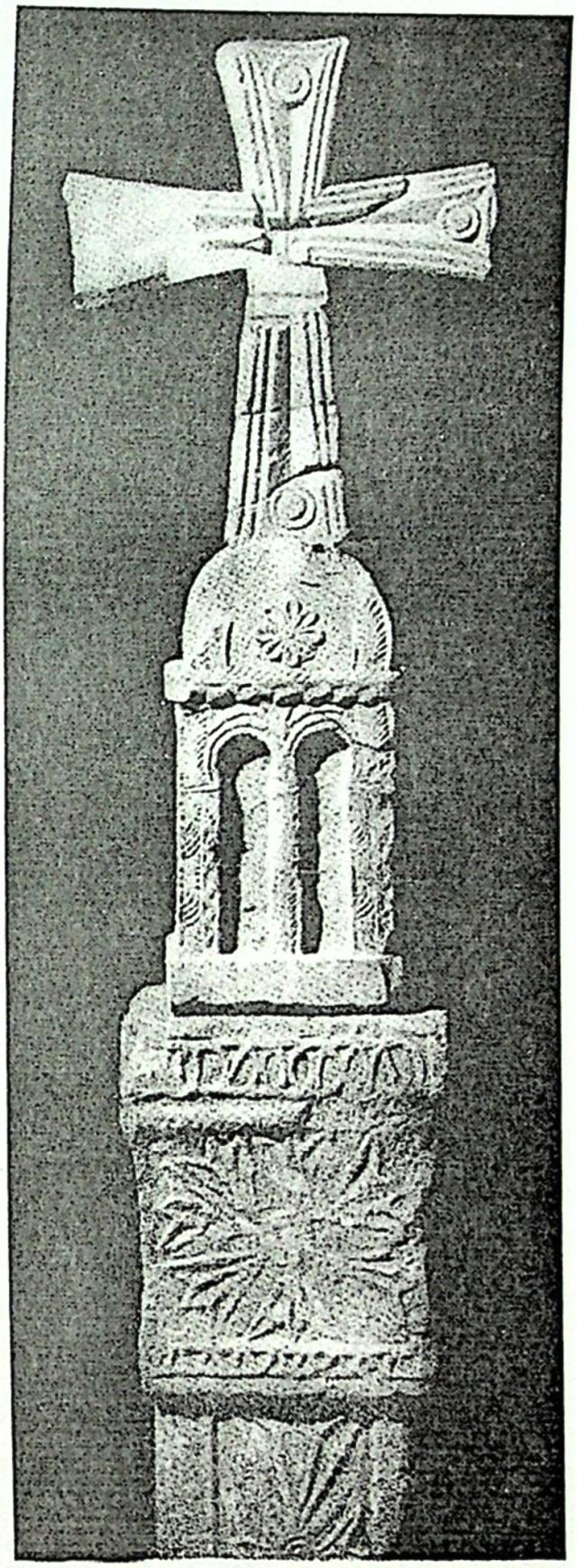
3. ლამაზი ვორა. ჯვარი №588.
ფოტო ნ. და ჯ. ჩუბინაშვილებისა



4. ლამაზი ვორა. ჯვარი №589.
ფოტო ნ. და ჯ. ჩუბინაშვილებისა



5. ლამაზი ბორა. ჯვარი №590 და ჯვრის ბაზა №592. *ფოტო ნ. და ჯ. ჩუბინაშვილებისა*



6. ლამაზი ბორა. ჯვარი №591. *ფოტო ნ. და ჯ. ჩუბინაშვილებისა*