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

GEORGE CHUBINASHVILI NATIONAL RESEARCH CENTRE FOR
GEORGIAN ART HISTORY AND HERITAGE PRESERVATION

საქართველოს
ძეგლები

Georgian Antiquities

22

თბილისი
Tbilisi
2019

რედაქტორ-გამომცემელი
† დიმიტრი თუმანიშვილი

Publisher
† Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია
მიურეი აილანდი (კალიფორნია, აშშ)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანნეს დეკერსი (მიუნჰენი, გერმანია)
ვერნერ ზაიბტი (ვენა, ავსტრია)
სამსონ ლეჟავა
ენტონი კათლერი (პენსილვანია, აშშ)
გიორგი ჭუმბურიძე
ლეილა ხუსკივაძე

Editorial Board
Anthony Cutler. Pennsylvania, USA
Johannes Deckers. Munich, Germany
Murray Lee Eiland. California. USA
George Gagoshidze. Tbilisi. Georgia
Leila Khuskivadze. Tbilisi. Georgia
Samson Lezhava. Tbilisi, Georgia
Wener Seibt, Vienna. Austria
George Tchcishvili. Tbilisi. Georgia

სარედაქციო ჯგუფი
მარინე ყენია
ნატალია ჩიტიშვილი

Editorial Group
Natalia Chitishvili. Tbilisi. Georgia
Marine Kenia. Tbilisi. Georgia

ნომერი დაფინანსებულია გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის მიერ

This issue was financed by George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

ჟურნალის გარეკანზე: გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძარი. ნახევარსვეტების ბაზისი
On the Cover: Church of the Nativity of the Virgin, Gelati Monastery. The base of semi-columns

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

© George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

დაიბეჭდა შპს გამომცემლობა „საჩინო"

http://gch-centre.ge

ISSN 1512-1321

ს ა რ ჩ ე ვ ი

† *დიმიტრი თუმანიშვილი თანამედროვე ხატწერის პრობლემებზე* 10

თამარ ზედგინიძე
თრიალას ტბების მიმდებარე მეგალითური ნაგებობებისთვის 30

თამარ მელივა
გოგიჩაანთ ღელეს ნამოსახლარისთვის 41

კიტი მაჩაბელი
ლიტურგიკული ხელოვნების ერთი ნიმუში საქართველოს ეროვნული მუზეუმიდან 50

ქეთევან დიღმელაშვილი
ქვემო ახალშენის ეკლესია (არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით) 63

ირმა მამასახლისი
ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფების სიმბოლური საზრისი 78

თამარ დადიანი
ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფები 95

† დიმიტრი თუმანიშვილი
კიდევ ერთხელ გელათური ხუროთმოძღვრების თაობაზე 113

მზია ჯანჯალია, მარინე ბულია
კირანცის მოხატულობა – ძირითადი საკითხები 149

მარინე ყენია
ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობელი და სვანეთის შუასაუკუნოვანი მხატვრობა 176

ირინე ელიზბარაშვილი
ჭონთიო, პირიქითა თუშეთის გამაგრებული დასახლება 206

მანანა სურამელაშვილი
მუცო – მთის ტრადიციული გამაგრებული დასახლების უნიკალური ნიმუში 222

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი
ძველი დიკლო და სოფელი დიკლო – ორი განსხვავებული ურბანული სტრუქტურა თუშეთში 247

ნინო გიორგობიანი
ანჩისხატის ტაძრის მოხატულობის ისტორიისათვის 265

მაია ჭიჭილეიშვილი
ხალხური ხითხუროობის ტრადიციები აჭარაში 285

შალვა ლეჟავა
მაჩვიბი, როგორც სვანური ეთნოკულტურის მატერიალიზირებული ხატი 302

მაქი კვიციანი
ტრადიციული საცხოვრისის ნიმუშები ბეჩოს თემში..... 306

მერაბ კეზევაძე
XIX საუკუნეში ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში ჩატარებულ სარემონტო სამუშაოთა ქრონიკა..... 321

სამსონ ლეჟავა
ოქროს საწმისი და დარბაზული ხუროთმოძღვრება 340

არქივიდან
იუზა ხუსკივაძე
ნაკურალეშის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა 346

ლეილა ხუსკივაძე
დიმიტრი თუმანიშვილის ხსოვნას..... 363

CONTENTS

† *Dimitri Tumanishvili on the Problems of the Contemporary Icon Painting* 10

Tamar Zedginidze
Megalithic Structures located in the Environs of Triala Lakes 30

Tamar Meliva
On the Gogichaant-Gele Settlement-site 41

Kitty Machabeli
Liturgical Objects from the Georgian National Museum 50

Ketevan Digmelashvili
Kvemo (Lower) Akhasheni Church (according to the archaeological data) 63

Irma Mamasakhlisi
Symbolic Meaning of Tabatskuri Tsineli Sakdari (Red Church) Reliefs..... 78

Tamar Dadiani
Reliefs of Nikortsminda Church 95

† Dimitri Tumanishvili
Once Again on the Architecture of Gelati 113

Mzia Janjalia, Marine Bulia
Kirants Paintings: Main Issues 149

Marine Kenia
All Holy Theotokos and Medieval Painting in Svaneti 176

Irine Elizbarashvili
Chontio – Fortified Settlement of Pirikita Tusheti 206

Manana Suramelashvili
Mutso – the Unique Sample of the Traditional Fortified Settlement of the Highlands 222

Tsitsino Chachkhunashvili
Old Diklo and Village Diklo – Two Different Urban Patterns in Tusheti 247

Nino Giorgobiani
On History of Anchiskhati Mural Painting 265

Maia Chichileishvili
Traditions of the Folk Carpentry in Ajara 285

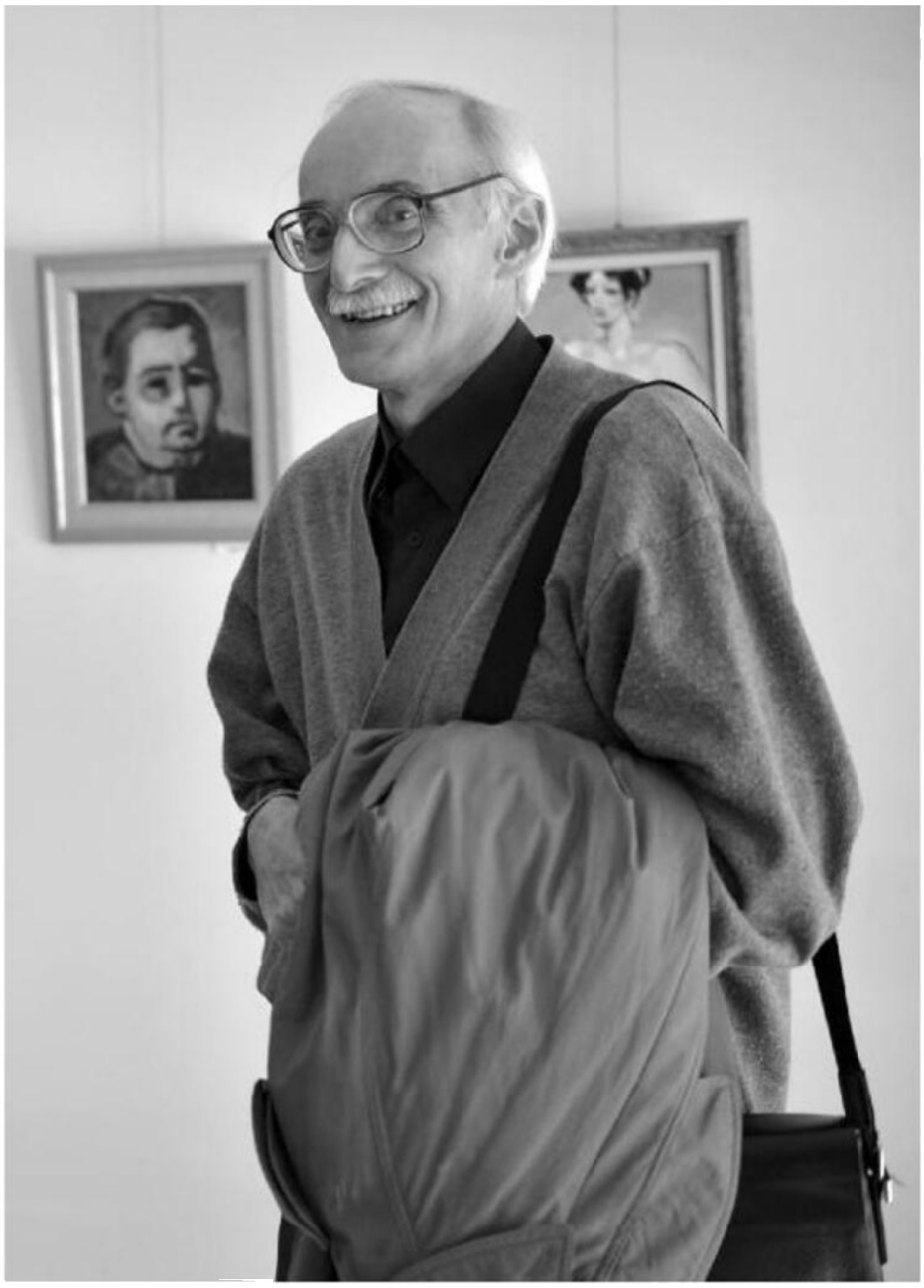
Shalva Lezhava
Machvibi as the Materialised Image of Svanetian ethno Culture 302

Maki Kvitsiani
Samples of the Traditional Dwellings in Becho Community 306

Merab Kezevadze
Chronicle of the Repair Works Undertaken in Nikortsminda Church of St. Nicholas in the 19th c 321

Samson Lezhava
Golden Fleece and Architecture of Darbazi 340

From the Archive
Yuza Khuskivadze
Mural Decoration of Nakuraleshi Church of St. George 346



In Memoriam

„საქართველოს სიძველენის“ ეს ნომერი ბოლოა ჟურნალის მრავალრიცხოვან გამოშვებათა შორის, რომლებსაც დიმიტრი თუმანიშვილი წლების განმავლობაში ამზადებდა და უცვლელად რედაქტორობდა. მის მიერ შეკრებილ მასალას დაემატა მხოლოდ სინქრონული ჩანაწერი დიმიტრი თუმანიშვილის საჯარო მოხსენებისა თანამედროვე ხატწერის მეტად აქტუალურ პრობლემებზე, რომელიც მან გიორგი ჩუბინაშვილის ეროვნულ კვლევით ცენტრში 2016 წლის 20 აპრილს წარმოადგინა.

This issue of Georgian Antiquities is the last among numerous volumes, which over decades were prepared for publication and edited by Dimitri Tumanishvili. To the material collected by him was added only a recording of the public speech, concerning the pressing problems of the contemporary icon painting, given by Dimitri Tumanishvili at the George Chubinashvili National Research Centre on 20 April, 2016.

იქიდან, რასაც მოგახსენებთ, ბევრი რამ, მართლაც, უკვე დიდი ხანია გამოქვეყნებული მაქვს, მაგრამ მაინც გადავწყვიტე, რაც მიფიქრია, გაგიზიაროთ, იმიტომ რომ, თითქოს, გაჩნდა რაღაც კიდევ, როგორ გითხრათ, ნახევრად მეტაფორული გზა, რომელიც, იქნებდა, გაგვიადვილებს გზის გაგნებას ამ არცთუ ისე მარტივი საკითხის გასაგებად.

თქვენ ყველას მოგეხსენებათ, რომ თავი და თავი სირთულე ის არის, რომ თვითონ განსხვავება ხატის და სურათის – ახალი ამბავია. ჩვენ რომ ვნახოთ ენები, სხვადასხვა ენა, აღმოვაჩენთ, რომ იქ, ყველგან, ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში, არის ერთადერთი სიტყვა – ბერძნული "ἐικών" ეს არის სურათი, ხატი, რაც გინდათ ყველაფერი და ასე არის ყველა ენაში. ასე იყო ჩვენთან „ხატი“, რომელიც ნიშნავდა ყოველნაირ გამოსახულებას, ასე იყო რუსულში „образ“, ასე არის გერმანულში დღესაც „Bild“, ასე არის, ვთქვათ, ფრანგულში და ინგლისურში „image“, ინგლისური „likeness“ ეს ყველაფერი ნიშნავს „ყველაფერს“ – საეროსაც, საეკლესიოსაც – ყოველნაირ გამოსახულებას. ამიტომაც არის, რომ ძალიან ბევრ ენაში (ჩვენსაში ეს ასე არ მომხდარა, ჩვენთან სიტყვა „სურათი“ მოვიდა) ბერძნული „ἐικών“ შემოვიდა და ახლა აღნიშნავს კონკრეტულად აი იმ, აღმოსავლეთმართლმადიდებელი ეკლესიის საეკლესიო გამოსახულებას. ოღონდ ეს თავდაპირველი ამბავი არ არის.

მე მეჩვენება, რომ დღევანდელი კამათის ერთ-ერთი ძირითადი ღერძი – უნდა იყოს ხატწერის ენა ახალი, თუ უნდა იყოს ძველი – ეს არის აბსოლუტური ანაქრონიზმი, იმიტომ რომ ახალი, სიახლე, როგორც რამ ღირებული, ეს რენესანსულიც კი არ არის, ეს XIX საუკუნის ბოლოს მოვლენაა. არავის მანამდე თავში არ მოსვლია, რომ ახალი ან ძველი, თავისთავად, არის კარგი. არც ძველი არ არის აუცილებლად კარგი – შეიძლება იყოს ნაგავი, რამდენიც გნებავთ. და არც ახალი არის მაინცდამაინც აუცილებლად კარგი – აქაც ნაგვის დიდი მთებია და არაფერი მაინცდამაინც სახარბიელო არ არის.

აქ არის კიდევ ერთი რამ, რომ სიახლე არის ჩვენი ბედისწერა. ჩვენ ყველანი ვართ ბოლოვადნი, შესაბამისად, ვართ სხვანი, ვიდრე ვინმე სხვა არის და არანაირი საშუალება არ იყო ახალი, შენ, ადამიანს არ გაქვს, იმიტომ, რომ შენ ისეთი არ ხარ, როგორიც იყო შენი წინამორბედი. რაც შეეხება საეკლესიო ხელოვნებას, მაგალითად ის, რომ არსებობს რაღაც სავალდებულო სახვითი ხერხები, რომლებიც ადამიანმა ერთი გამოსახულებიდან მეორეზე უნდა გადმოიტანოს – ასეთი რამე ბუნებაში არ ყოფილა არასოდეს. ეს ახალი მოვლენაა. გადმოხატვა ფორმისა ერთი ხატიდან მეორეზე, არ გახლავთ არავითარი ტრადიცია; ეს პირველად ჩნდება, სადღაც, XVII საუკუნეში და უკვე თეორიულად მკვიდრდება მხოლოდ XX საუკუნეში (100 წელია სულ!) და ძალიან ნიშანდობლივია, რომ თითქმის თანხვდება ერთმანეთს კანდინსკის „О духовном в искусстве“ და ხატის რუსი თეორეტიკოსების პირველი ნაშრომები – თავად ევგენი ტრუბეცკოის, მამა პავლე ფლონესკის და ა.შ. ეს თანადროული მოვლენებია და, ფაქტიურად, ეს არის პასუხი ერთსა და იმავეზე. ეს არის ან სურვილი, ხელოვნება კვლავ იყოს რენესანსულ კალაპოტში და ერთნი მიდიან ახალდროინდელი სუბიექტივიზმის გზით, მეორენი, ამას რომ თავი დააღწიონ, მაგრამ მხო-

ლოდ იმიტომ რომ თავი დააღწიონ (იმიტომ რომ, რა თქმა უნდა, ამ სუბიექტივიზმს ისინი თავის თავში ატარებენ ისევე, როგორც, სამწუხაროდ, ყველანი ვატარებთ), ასე ვთქვათ, მიებარებიან წარსულს. მაგრამ ეს თავისთავად, ძველი არ არის, ასე არ იქმნებოდა საეკლესიო ხელოვნება. ამიტომ, სინამდვილეში, მე ვფიქრობ, კატეგორიები, რომლებიც გამოიყენება უფრო უნდა იყოს – „სწორი“ და „არასწორი“, თუ გნებავთ, „ჭეშმარიტი“ და „არაჭეშმარიტი“ და „მართალი“ (ანუ შინაგანად, შიგნიდან წამოსული) და „ნატყუარი“, „ყალბი“, „მოჩვენებითი“ ეს არის ის კატეგორიები, რომლებიც უნდა გამოიყენებოდეს ამ შემთხვევაში. თავისთავად ახალს და ძველს ჩვენ ვერ აუვალთ; რა თქმა უნდა, არის რაღაც ახალი და რაღაც ძველი – მე მხოლოდ იმას ვამბობ, რომ არ შეიძლება ეს იყოს რაღაც შეფასებითი კატეგორიები. ეს არ არის ღირებულება, დროში გაჩენის ჟამი ღირებული ვერაფრით ვერ იქნება. სამწუხაროდ, ასე დამკვიდრდა, მაგრამ ამას ოდესღაც უნდა მოელოს ბოლო, იმიტომ რომ ამ გაუთავებელ ტერმინოლოგიურ აღრევებში, რომლითაც სავსეა ჩვენი დრო, რაღაცა ბილიკი ოდესღაც ხომ უნდა გაიკვალოს, არა?! როდემდე შეიძლება ამ ქაოსში არსებობა?!

ის, რაც მე მომეჩვენა, რომ შეიძლება დაგვეხმაროს იმის გარკვევაში, თუ სად მთავრდება ან სად იწყება ხატი ან სად მთავრდება და სად იწყება სურათი, შეიძლება იყოს განსხვავება რელიგიური პრაქტიკის ორი ფორმისა. მართალი გითხრათ, მე ეს მაფიქრებინა არა სახვითმა ნაწარმოებებმა, რაც უფრო ბუნებრივი უნდა ყოფილიყო, არამედ მუსიკამ. ერთი-ორი წლის წინ, ვისმენდი სეზარ ფრანკის საკმარისად მოზრდილ საგუნდო ნაწარმოებებს, „ნეტარებანი“, ცხრა ნეტარებაა ეს. მე ყველაფერი ვერ გავიგონე, რას მღერიან ისინი, მაგრამ რაც გავიგონე, ძირითადი ნაწილები, ეს არის ცხრა ნეტარება, ეს არის „მთასა ზედა ქადაგების“ დასაწყისი. მაგრამ თქვენ თუ ამ სიტყვებს არ გაიგონებთ, მუსიკა ამბობს რაღაცა სხვას; ახლა, ვფიქრობ – რა არის ეს? რაზე ლაპარაკობს ეს მუსიკა? და მაშინ მივხვდი ასეთ რამეს, რომ არა მარტო აქ, არამედ საერთოდ მთელ ახალევროპულ მუსიკაში, სადღაც, XVIII საუკუნის შუა ხანიდან, ყოველ შემთხვევაში (და ეხლავე მოგახსენებთ, რომ უფრო ადრეც, ზოგჯერ), მუსიკა ლაპარაკობს არა იმას, რაც არის ტექსტში, არამედ ამ ტექსტის გამო ლაპარაკობს. ადამიანი, ვთქვათ, ამბობს „ნეტარ არიან გლახაკნი სულითა“ და ამ სიტყვების მიმართ მას თავისი ემოციური დამოკიდებულება, ცხადია, აქვს. მაგრამ მთავარი, ამ შემთხვევაში, არა ის არის, რა განცდით გამოითქმის ეს სიტყვები, არამედ ის განცდები, რაც აღეძრა ადამიანს ამ სიტყვებთან დაკავშირებით. და ეს მდგომარეობა ყველაზე კარგად, ალბათ, აღიწერება სიტყვით „მედიტაცია“, მისი განსხვავებით ლოცვისაგან. აღმოსავლეთქრისტიანობის ტრადიციაში ასე თუ ისე მყოფი ადამიანებისთვის (ათეისტიც კი, ვთქვათ, ქართველი ან რუსი ან ბერძენი, თავისდაუნებურად, მაინც ამ ტრადიციაშია), ჩვენთვის, არის რაღაცეები, რაც ძალიან ძნელი გასაგებია. აი, მაგალითად, დავუშვათ, ოდესღაც შედიოდით პატარა ეკლესიაში, სადაც სიქსტეს მადონა ესვენა და ტრაპეზზე იდგა სიქსტეს მადონა. აღმოსავლეთქრისტიანობაში გაზრდილი ადამიანისთვის ძალიან ძნელი წარმოსადგენია, რომ არც იგულისხმება, რომ მის მიმართ შეიძლება ილოცონ. ის ლოცვისთვის არ არის, პრინციპულად არ არის – ის მედიტირებისთვის არის.

რა არის აქ, მე ვფიქრობ, განსხვავება – ლოცვაში, რომელიც, რასაკვირველია, გამოითქმის ადამიანის მიერ, გარკვეულ მდგომარეობაში, გარკვეული ემოციური დატვირთვით, მთავარი არის ის, ვისაც მიმართავ. მიმართვა შენი მისდამი და ის, ვისაც მიმართავ. ეს არის ძირითადი. მედიტაციაშიც, რა თქმა უნდა, თუ ეს რელიგიური მედიტაციაა და გაჩნდა ის, როგორც რელიგიური (თუმცა, დღეს არსებობს და კარგა ხანია უკვე, არარელიგიური მედიტაციებიც; შეგიძლიათ ნახოთ ჰერმან ჰესსეს მცირე მძივებით თამაში – იქ კარგად ჩანს, რომ სხვა ტიპის მედიტაციებიც არსებობს, მაგრამ დასაბამში მედიტაცია რელიგიური იყო) და იქაც ასეა – თქვენ ფიქრობთ რელიგიურ საგანზე, მაგრამ ძალიან დიდი აქცენტი არის იმაზე, თქვენ თვითონ რასაც ფიქრობთ, თქვენ რას ფიქრობთ, თქვენ რას გრძნობთ. მგრძნობელზე მოდის მახვილი. შეიძლება ეს უნებურადაც ხდებოდა, მაგრამ უბრალოდ, ტექსტები რომ ნახოთ, თუნდაც ფრაგმენტები, თქვენ დაინახავთ რა განსხვავებაა, როდესაც, ვთქვათ, ათონელი ბერი წერს, როგორ ელოდება ის ქრისტესთან შეხვედრას და როდესაც დასავლელი მისტიკოსი ლაპარაკობს, როგორ შეხვდა ის ქრისტეს. ის როგორ შეხვდა, მან რა განიცადა, მან რა იგრძნო, მან როგორ გაიხარა, როგორ წამოუვიდა ცრემლები. ეს არის აქ, ვერ ვიტყვი, რომ მთავარი, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანი. მაშინ, როდესაც მართლმადიდებელი მისტიკოსისთვის მთავარი არის სწორედ, მან მიაღწიოს შინაგანი დუმილის იმ მდგომარეობას, როცა მასთან მოვა ღმერთი. თვითონ მოვა, ის კი არ შეიჭრება ღვთაებრივ წიაღში (ეს ელემენტი აუცილებლად არის მედიტაციაში – მე ვტრიალებ რაღაცის გარეშემო იმისათვის, რომ შევაღწიო შიგ). აღმოსავლელი მისტიკოსი ელოდება, მას არა აქვს სურვილი, შეანგრიოს კარი. მერმინდელ ნახევრადქრისტიანულ ან სულ არაქრისტიანულ XIX და XX საუკუნის ნეოგნოსტიციზმებში (რა ვიცი, საიდან დაწყებული და ძალიან გამოხატულად – ანტროპოსოფიაში) პირდაპირ ასეა – თქვენ უნდა შეაღწიოთ, უნდა შელეწოთ კარი მიღმურის, უნდა შეხვიდეთ შიგნით და იქ თქვენ ნებაზე იაროთ. ასეთი ცნობიერება აღმოსავლეთქრისტიანობისთვის უბრალოდ გაუგებარია, მას იგი საერთოდ არა აქვს.

ოღონდ, რასაკვირველია, აღმოსავლეთმაც იცის მედიტირების ელემენტი, დასავლეთმაც, რასაკვირველია, იცის ლოცვა; ლაპარაკი არის მხოლოდ იმაზე, რა მეტობს, რა არის უფრო მნიშვნელოვანი ერთისთვის და რა არის უფრო მნიშვნელოვანი მეორისთვის. ძალიან საინტერესოა მედიტაციის ბუნების გაგებისთვის სიტყვა, რომელიც აქვთ გერმანელებს. იქ ამ მედიტაციას ჰქვია „Andacht“ და მისი ზმნური ფორმა არის „andenken“, რაღაცაზე ფიქრი, „denken an“ და თუ ამ ზმნას თქვენ გაარსებითებთ, გამოგივათ „Andenken“, რომელიც არის „ხსომება“ და ეს ძალიან მნიშვნელოვანი არის ისევ, იმიტომ რომ დასავლური სურათი, თავისი ბუნებით, არ უნდა იყოს სხვა რამ, თუ არა შეხსენება. მან მხოლოდ უნდა შეგახსენოთ ოდესღაც მომხდარი ან ოდესღაც მცხოვრები. ეს ფუნქცია აღმოსავლეთქრისტიანულ გამოსახულებასაც, რასაკვირველია, აქვს. პირველი ფუნქცია ეს არის. თქვენ შეხედეთ შობას და გაიხსენეთ შობა, მაგრამ ეს არის მხოლოდ დასაწყისი. იქ, სადაც დასავლური გამოსახულება უნდა მთავრდებოდეს, იქ აღმოსავლური იწყება. სინამდვილეში, დასავლური გამოსახულებების მიმართაც ლოცვა აღევლინება, რა თქმა უნდა. ოღონდ, როგორც მე ვხვდები, ეს არის ცოტა სხვა გამოსახულებები (ვთქვათ, სადაც სიუჟეტია, იქ

არ ლოცულობენ), ეს არის წმინდანის გამოსახულებები და ისე, თეოლოგიურად, ეს არ უნდა ხდებოდეს. როცა დასავლელი (კათოლიკე, რა თქმა უნდა) ლოცულობს გამოსახულების წინაშე, იგი იქცევა ისე, როგორც მართლმადიდებელი და არა ისე, როგორც უნდა იქცეოდეს თავისი ხატის თეოლოგიის მიხედვით. ასე არ უნდა იყოს, მაგრამ ლოცვის მოთხოვნილება ისეთი რამეა, რომ, რასაკვირველია, ნებისმიერი ჯურის ქრისტიანს კი არა, ნიანგს რომ თაყვანის სცემენ, იმათაც კი აქვთ – ეს ბუნებრივი ადამიანური მოთხოვნილებაა. ხშირად მახსენდება ხოლმე ჩესტერტონის ნათქვამი, რომ ზებუნებრივის რწმენა ბუნებრივია და მისი ურწმუნობა – არაბუნებრივი. ასე რომ, აქ არაფერი გასაკვირი არ არის.

ძალიან საინტერესო არის ამ სხვაობის დასანახად, რას აკეთებენ XVII საუკუნის შუა ხანასა და XVIII-ის დასაწყისში ჰაინრიჰ შიულცი და იოჰან სებასტიან ბახი, როცა წერენ პასიონებს. მოგეხსენებათ, ეს არის „უფლის ვნებები“, სადაც ტექსტი არის რომელიმე სახარებიდან აღებული – სხვადასხვა ადგილიდან შეიძლება დაიწყოს, შეიძლება „უფლის სერობიდან“, შეიძლება ცოტა უფრო გვიან – და მოდის ისევ საფლავად დადებამდე, ჩვეულებრივ. და რა ხდება? იკითხება ტექსტი, ერთთანაც და მეორესთანაც; ეს არის რეჩიტაცია, ოდნავ წამღერებით იკითხება და შემდეგ არის ჩანართი – არიები და გუნდები. ზოგიერთი გუნდი ეს არის, როდესაც უნდა ბრბო ყვიროდეს, მაგალითად „ჯვარს აცუე ეგი“ – ამას გუნდი მღერის, მაგრამ უფრო ხშირად გუნდები და არიები (უგამონაკლისოდ) ბახთან – ეს არის უკვე განსჯა ამ ტექსტზე. იქ ძალიან არის განსხვავებული – უფლის სიტყვა რა არის და მასზე მედიტირება რა არის; იმ ტექსტებში მედიტირება ხდება, გაყოფილია ეს ორი რამ. ძალიან თვალსაჩინოა. ახლა მეორე ამბავი არის, რომ შიულცთანაც და ბახთანაც, რასაკვირველია, ეს არის სავსებით რელიგიური მედიტაციები და XVII საუკუნისვე რამდენიმე ფრანგული ნაწარმოები მოვისმინე – ისეთი უცნაური! თუ თქვენ დაუშვებთ, რომ ეს არის ლოცვის ახმიანება, ეს არის სრულებით გაუგებარი, ეს მუსიკა. მაგრამ თუ გაიხსენებ, რომ, ვთქვათ, მოცარტმა დაწერა რექვიემი და მესა და როგორია ეს რექვიემი და მესა?! ამოიღეთ Lacrimosa მოცარტის რექვიემიდან და ჩასვით მის ნებისმიერ ოპერაში. არა მგონია, ვინმე მიხვდეს, რომ ის იქიდან არის. ეს აბსოლუტურად იგივეა თავისი დამოკიდებულებით. მოცარტისთვის რომ მიგეცათ თქვენ პრეისკურანტი, მენიუ – ქათამი ღირს 2 მანეთი – ის იმაზეც დაწერდა ისეთივე მუსიკას. ასეთი რაღაცა უცნაური მოვლენაა, საერთოდ, ის, მაგრამ ნამდვილად ასეა. მე უკვე აღარ ვამბობ ვერდის და ბერლიოზის რექვიემებს, რომლებიც მე საერთოდ არ მესმის. ვერდის რექვიემი ტაძარში როგორ შეასრულეს, მთლად კარგად ვერც კი წარმომიდგენია. სად დაეტია იქ ეს უზარმაზარი ორკესტრი, ეს უზარმაზარი გუნდი? ეტყობა, საერთოდ განდევნეს სამღვდელოება და ყველა მლოცველი და მარტო ისინი დატოვეს. აბა, სად მოთავსდნენ? ან ეს გრგვინვა რომ იყო იქ – არ ვიცი, როგორ არ ჩამოინგრა მილანის ტაძრის კამარები! როგორღაც შეასრულეს. ეს არის აბსოლუტურად საერო მუსიკა – უბრალოდ, აიღეს ტექსტი, რომელიც მოეჩვენათ, ასე ვთქვათ, ხიბლიან ლიბრეტოდ, დრამატულ ლიბრეტოდ და გაახმოვანეს. მე არ ვამბობ ცუდად, ეს დამოკიდებულებაა და მეტი არაფერი. რატომაც არა, ოღონდ ეს ეკლესიის ცხოვრებასთან არაფერ კავშირში არ არის. სხვათა შორის, ჰენდელის ორატორიებიც, რელიგიური ორატორიები. ისინი იწერებოდა იმ ვარაუდით, რომ ისინი სცენაზეც შეიძლება

დაიდგას. მე კი მგონია, რომ არ შეიძლება, მაგრამ ის ხომ ასე ვარაუდობდა. ასე რომ, იქ, უკვე XVIII საუკუნის შუა ხანიდან, საკმარისად გარკვეულია, რა მოხდა.

ეს დევს თვითონ ბუნებაში დასავლური გამოსახულებისა, რომელიც, აკი მოგახსენეთ, არის ან შეხსენება ან სამედიტაციო ობიექტი. არსებობს კატეგორია ასეთი გამოსახულებებისა, XIV, XV, XVI საუკუნის დასაწყისში, განსაკუთრებით ჩრდილოეთ ევროპაში, რომლებსაც გერმანულად პირდაპირ ასე ჰქვია – Andachtbilder. ეს უფრო ხშირად არის ჯვარცმები და ღმრთისმშობლის გამოსახულებები; თავიდან ვერ გავიგე რაშია საქმე, რატომ არის ცალკე სიტყვა. თურმე რაშია მთელი ამბავი – ეს არის სამლოცველოში, ეს გამოსახულება, ასეთი წესი იყო. მაგრამ იქ შესული ადამიანი მის მიმართ კი არ ლოცულობდა, ის მას უყურებდა იმისთვის, რომ მასში აღძრულიყო ის რელიგიური განწყობილება, რომლითაც ის შემდეგ იფიქრებდა ღმრთისმშობელზე, მაცხოვარზე, ვნებებზე და ასე შემდეგ. ეს აბსოლუტურად სხვა რამ არის. ამიტომ, როდესაც ჩვენ, რაღაც შემთხვევაში, გვიკვირს, ზოგ შემთხვევაში, გვაჯავრებს სხვაობა, რომელიც არის დასავლურ გამოსახულებასა და აღმოსავლურს შორის, ეს პირველ ყოვლისა მის ფუნქციაშია. ის, რომ ჯოტომ დახატა ისეთი ფრესკა, რომელიც დახატა, ეს იმიტომ არის, რომ მას სხვა ფუნქცია აქვს, ვიდრე, ვთქვათ, ყინცვისის ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას, თუ ჯვარცმას. სულ სხვა ფუნქცია აქვს. ისინი არც შეიძლება ერთნაირი იყოს თავისი ბუნებით. სხვათა შორის, დასავლური მუდმივი ვერგაგება იმისა, რა არის აღმოსავლური გამოსახულება, აქედანვე მოდის. მათ ეს არ ესმით. ისინი სულ ელოდებიან, რომ იქ იქნება დუჩო და არ არის, ბატონო, ეს დუჩო. იმიტომ რომ სხვაა, მაგრამ, სამწუხაროდ (განსაკუთრებით, პროტესტანტული ცნობიერების ადამიანებისთვის), ძალიან ძნელი გასაგები აღმოჩნდა და გასაგებინებელი ხომ არ არის და არ არის. უბრალოდ, არა სჯერათ. დაუჩემებიათ, მაგალითად, რომ კმევა, ეს არის იგივე, რაც კერპის მსახურება. როგორ გინდა აუხსნა, რომ არავითარ შემთხვევაში ეს გამოსახულება შენთვის არ არის კერპი. აი, როგორ უნდა აუხსნა, როცა მას არ სჯერა. არ უნდა დაჯერება და რა უნდა ქნა? ძალიან რთულია, მაგრამ რა გავაკეთოთ?!

ახლავე მინდა ვთქვა, რომ ორივე ეს გზა – ლოცვის გზა და მედიტაციის გზა (ლოცვა უფრო აღმოსავლური გზაა, უფრო მეტობაზეა ლაპარაკი და არა ერთადერთობაზე და მედიტაციის გზა უფრო დასავლური გზაა, ისევ მეტობაზეა საუბარი და არა ერთადერთობაზე) – თავთავიანთ ხიფათებს შეიცავს. სავსებით აშკარაა ხიფათი დასავლური გზისა. ეს არის გზა, რომელმაც მიიყვანა ადამიანები აბსოლუტური სუბიექტივიზმისა და ინდივიდუალიზმისკენ. არ შემიძლია, არ ვთქვა (იმიტომ რომ ძალიან მაწუხებს ეს), რომ დღევანდელ ქართულ მეტყველებაში (მე უკვე აღარ ვამბობ ჟურნალისტებს, მაგრამ ვინ ჩივის, როცა ასე ლაპარაკობენ კულტუროლოგები, ვინც გინდა ყველა!) „ინდივიდუურობის" მაგივრად, ამბობენ „ინდივიდუალიზმს" არ არის, ბატონო, ინდივიდუურობა – ინდივიდუალიზმი. ინდივიდუალისტები, უფრო ხშირად, დიდი ბოდიში, აბსოლუტურად არა-ინდივიდუალურები არიან, სრულებით ერთნაირად ინდივიდუალისტები არიან. ინდივიდუალისტობა – ეს არის მსოფლმხედველობა, სადაც ღირებულება ეფუძნება მე-ს და ინდივიდუურობა – ეს არის გამოკვეთილი პიროვნულობა. ორი, სრულებით სხვადასხვა რამეა. რა უნდა ვქნათ, არ ვიცი, მაგრამ ძალიან მაწუხებს, მართლა, იმიტომ რომ გაუთავებელი ლაპარაკი ინდი-

ვიდუალიზმზე იქ, სადაც, საერთოდ, მისი ნასახიც არ არის, ცოტა ნამეტანია! და მე უკვე აღარ ვამბობ, რომ მოწოდება ინდივიდუალიზმისკენ, დღევანდელ დღეს, უბრალოდ, სასაცილოა, როცა ისედაც ყველა ინდივიდუალისტია. რისკენ მოუწოდებ, გამაგებინეთ? ადამიანებს „დილა მშვიდობისას“ ისე თქმაც კი არ სურთ, როგორც ასწავლიან და რაზეა საერთოდ ლაპარაკი, მე არ მესმის. ასე რომ, გაუგებრობაა.

ინდივიდუალიზმის ბოლო გზა, ბოლო წერტილი, სადაც ის მიდის, ჩვენ ძალიან კარგად ვიცით, რაც არის. ეს არის ღირებულებითი ქაოსი, საბოლოო ჯამში, ღირებულებათა კარგვა; არა განადგურება, იმიტომ რომ მათი განადგურება უბრალოდ შეუძლებელია. ეს ჩვენზე არ არის, თორემ გავანადგურებდით, მაგრამ დაკარგვა მათი, შესაძლებელია. ეს მომხდარია. მაგრამ თავისი ხიფათები აღმოსავლურ გზასაც აქვს. ეს გახლავთ რიტუალიზმი – ჩემი ტერმინი არ გახლავთ; ამას ამბობენ ე. წ. სინოდალური პერიოდის რუსეთის ეკლესიაზე თვითონ ისტორიკოსები, რუსეთის ეკლესიის ისტორიკოსები – ეს არის ფორმალიზმი (და ძალიან უსიამოვნო სიტყვა რომ ვიხმაროთ), ეს არის ფარისევლობა. იმიტომ, რომ ფარისევლობა, მოგეხსენებათ, მარტო ეს არის – გარეგნული აღსრულება. ეს ხიფათი აუცილებლად არის. შეჩერებული ფორმა, სამწუხაროდ, ატარებს თავის თავში ტენდენციას სქემატიზმისკენ, სქემატიზმი კი – უსულგულობისკენ. ეს ძალიან სახიფათოა, მით უმეტეს, რომ შეიძლება ასე იოლად ვერ დაინახო. შეიძლება დაიმალოს გარეგნულ აღსრულებაში სრული სიცარიელე. რას ვიზამთ ახლა?! ეს ასე იყო, მართლა, ყოველთვის, ყოველთვის ასე იქნება და ასე არის დღესაც.

ეს ძალიან კარგად ჩანს ხელოვნებაშიც. დასავლური გზა ხელოვნებისა მივიდა, მოგეხსენებათ, სახვითი შემოქმედების უბრალოდ გაუქმებასთან; ვერსად ვერავინ იმას ვერ გააუქმებს, მაგრამ დღეს არის ტენდენცია, ჩაენაცვლოს მას რაღაც გაუგებარი მოღვაწეობა, რომელიც ნამდვილად არ არის სახვითი შემოქმედება და მე პირადად მგონია, რომ საერთოდ არ არის მხატვრული შემოქმედება. ეს შეიძლება ძალიან საინტერესოა, ვერ გეტყვით – პირადად ჩემთვის არ არის, მაგრამ, ალბათ, ვიღაცისთვის არის; ოღონდ, ეს, უბრალოდ თავისი ცნებით, ვერ იქნება შემოქმედება. არ არის. რაციონალური გამოგონება რაღაცის და შემდეგ მისთვის მორგება რაღაც ობიექტის, ეს არ გახლავთ მხატვრული შემოქმედება. ეს სხვა პროცესია, თუნდაც იმიტომ, რომ აბსოლუტურად რაციონალურია. იქ არ არის დარჩენილი შემოქმედებითი ინტუიციის მცირედი პროცენტიც კი. ეს არ გახლავთ ჩემი მონაგონი, წაიკითხეთ დასავლელი თეორეტიკოსები და კრიტიკოსები და ნახავთ ისინი რას წერენ. კიდევ უარესს, ვიდრე მე ახლა ვამბობ; უბრალოდ, მათ ჰგონიათ, რომ ის, რასაც ისინი საშინელებას წერენ – ეს არის კარგი. სინამდვილეში, ის კარგი არ არის, მთელი ამბავი ეგ არის (სულ მახსენდება ხოლმე კარლო კაჭარავა – მოვიდოდა ხოლმე ჩემთან და მომიყვებოდა, მოისმინა რაღაცა და მეუბნებოდა – დამაყრუა, შემძრა... და მერე ამას ყველაფერს მოჰყვებოდა – როგორ მოეწონა. ვეუბნებოდი – რანაირად მოგეწონათ, თქვენ არ თქვით საკუთარი პირით, რომ დაგანგრიათ, მოგსპოთ, დაყრუვდით, განადგურდით? რა მოგეწონათ? სხვათა შორის, ვერ ამიხსნა ვერც ერთხელ, არც ამიხსნა. როგორ უნდა ამიხსნას?! მაგრამ ასეთი რამ, სამწუხა-

როდ, არ არის მხოლოდ ყმაწვილკაცური რაღაც ახირება, რაც, ვთქვათ, 19 წლის ავანგარდისტს, ბუნებრივია, რომ ჰქონდეს).

თუ ჩვენ შევხედავთ აი ამ სხვაობებს, რა უნდა გავაკეთოთ დღეს, თუ ჩვენ გვინდა გვქონდეს ხატწერა. აქ აუცილებლად გასათვალისწინებელია, რომ გზა ინდივიდუალიზმისკენ, გზა მატერიალიზმისკენ, არ არის მხოლოდ დასავლური მოვლენა და ყველამ ძალიან კარგად ვიცით, რომ ეს ამბავი, ეს შემობრუნება ქრისტიანული სამყაროს ცნობიერებაში, ერთდროულად მოხდა აბსოლუტურად ყველგან – დაწყებული კონსტანტინეპოლიდან, თბილისსა და ქუთაისზე გავლით, პარიზამდე და ლონდონამდე – დაახლოებით ერთდროულად, სადღაც XII საუკუნეში (არ ვიცი, შეიძლება პლუს-მინუს 5 წელი იყო, მაგრამ ძირითადად ეს ერთი ეპოქაა, მაინც). უბრალოდ, მოხდა ისე, რომ ტემპი იყო სხვადასხვა. არ გახლავთ მარტო ჩემი მოსაზრება, რომ აღმოსავლეთში ამ ტემპის შენელებას საკმარისად შეუწყო ხელი სწორედ ხატის არსებობამ. იმან, რომ დასავლური გამოსახულება უბრალოდ ყვებოდა და რაც უფრო დამაჯერებლად მოყვებოდა (ამ დამაჯერებლობაზე შემდეგ მოგახსენებთ), მით უკეთესი იყო და ხატს ჰქონდა შუამავლური ფუნქცია, შესაბამისად, იქ რაღაცას, უბრალოდ, ვერ შეიტანდი ასე იოლად; როცა შენ გამოსახავ მაცხოვარს და მაცხოვარს უყურებ (არა მოგონებას მაცხოვარზე, არამედ თვითონ მაცხოვარს), ეს ცოტა სხვა შინაგანი მდგომარეობაა და, რა თქმა უნდა, მუხრუჭი უფრო მეტი ჩნდება. ამიტომაც აქ ტემპი იყო სხვა და დასავლეთში სხვა, მაგრამ, არსებრივად, განვითარება ერთი და იგივე იყო. მე პირადად მგონია, რომ აღმოსავლეთქრისტიანობის ქვეყნებში (ჩვენთან, ყოველ შემთხვევაში, ასეა) იმ ტიპის ინდივიდუალიზმი, რომელიც დასავლურშია, არც არის და, როგორც ჩანს, ვერც იქნება. იმიტომ, რომ ჩვენ კულტურას ძალიან უჭირს და საერთოდ არ შეუძლია, მე მგონი, თქვას უარი უნივერსალურობაზე ღირებულების. დასავლელებსაც ეს სულ არ ულხენთ და ძალიანაც აწუხებთ, რასაკვირველია, მაგრამ მათ ეს შეუძლიათ. ჩვენ კიდევ არა მარტო გვაწუხებს, არც შეგვიძლია, ვერ ვაკეთებთ ჩვენ ამას, არ გამოგვდის და როცა ვცდილობთ ეს გავაკეთოთ, გამოდის კომედია. ინდვიდუალისტურობა, ინდივიდუალისტური ცნობიერება, სამწუხაროდ, შემოსულია, მეტი თუ ნაკლები ოდენობით, ყველა ჩვენთაგანის გონებაში, ცხოვრების წესში, ყველაფერში და დაძლევა მისი, არცთუ ისე ადვილია. მეტობაზე და ნაკლებობაზე კი არის ლაპარაკი, მაგრამ მაინც ეს არის, რაღაცა ოდენობით აუცილებლად არის.

ახლა, თუ ჩვენ ვამბობთ, რომ ხატის გზა, ეს გზა არ არის, მაშინ გამოდის, რომ ჩვენ უნდა დავბრუნდეთ რაღაც სხვა მდგომარეობაში. ძალიან უხეშად რომ ვთქვათ, რელიგიური პრაქტიკის ენაზე რომ ვილაპარაკოთ ისევ, ჩვენ უნდა მედიტაციურობის მდგომარეობიდან ლოცვითობის მდგომარეობას დავუბრუნდეთ. ეს არავითარ შემთხვევაში არ გამოვა გარეგნულად. ამიტომ არის, რომ მე მაშინებს, უბრალოდ მაშინებს, როცა ვხედავ, რომ ხატწერის სწავლება – ეს არის გაუთავებელი კალკები, მითუმეტეს კალკები მთლად რეპროდუქციებიდან და იქიდან ფერების გადმოღება. ჩვენ ხომ ყველამ ვიცით, რა საოცარი რაღაცეები ხდება – როგორც ყოვლად საპატივსაცემო მხატვარს, ბატონ ლევან ცუცქირიძეს, მე მგონი, დღესაც ჰგონია, რომ ფრესკა, ეს არის ბაცი ვარდისფერი და ბაცი ცისფერი, გადასმული რაღაცა ოქრისფერ ფონზე. მის ნამუშევრებს ეს არაფერს ვნებს, მაგრამ ფრესკა რომ ასეთი არ იყო, ხომ კარგად მოგეხსენებათ. მაგრამ

რა ვქნათ, რომ მან გადარეცხილი გარეჯი ნახა და ის ჰგონია ძველი მხატვრობა. სამწუხაროდ, ასეა. და როდესაც ვიღებთ რეპროდუქციიდან, ღმერთმა იცის რა ფერებს, ისინი ხომ სულ არ ჰგავს იმას, რაც სინამდვილეშია... ან მაგალითად, აიღებენ მინანქარს. ეს მინანქარი არის გადიდებული, უბედური და პატარა რომ არის და უთხელესი ტიხრები რომ აქვს, ამ გადიდებულზე რაღაცა საშინელი, თოკებივით რაღაცა არის გაბმული, ტლანქი, უბედურება და არ არის ეს ნივთი ასეთი სრულებითაც, მაგრამ რა ვქნათ ახლა... რეპროდუქცია ასეა, ასე კეთდება.

ყველა შემთხვევაში, ასეც რომ არ იყოს, დედნიდანაც რომ აკეთებდეს; საქმე ის კი არ არის, რომ არ აკეთოს ასლები, ყველა განსწავლა ამ ქვეყანაზე ხელოვნებისა, ყველა დროს, გულისხმობდა ასლის კეთებას. მაგრამ ეს არ შეიძლება იყოს ერთადერთი. როცა, ვთქვათ, ადამიანმა ისწავლა ისეთი ხაზების გავლება (და მისი ხელი აკეთებს უკვე ამ ხაზს, მექანიკურად აკეთებს), როგორც ვიღაცა აკეთებდა და ჩვენ ეს ძალიან კარგად ვნახეთ, როცა ბევრი ჩვენთაგანისთვის ცნობილი ბატონი ადოლფ ოვჩინნიკოვი ჩამოვიდა აქ და აჭის კალკებს აკეთებდა. რომ შევხედე კალკებს, კარგა ხანს ვერ ვხვდებდი, რა არის ეს? რაღაცა ამბავია, რაღაცა არის იქ სხვა. მერე მივხვდი რაშია საქმე – მისი ხელი, რომელიც 10 წელი აკეთებდა ძველი ლადოგის ფრესკებს და მოქნეულ ხაზებს (უნებურად, იმიტომ კი არა, რომ თვალი არ ჰქონდა, შესანიშნავი თვალიც აქვს და შესანიშნავი ხელიც აქვს, მაგრამ ეს უკვე თავისთავად კეთდებოდა ისე) და იმიტომ შემოვიდა აჭის კალკებში რაღაცა ექსპრესია, რომელიც ბუნებაში არ არის საერთოდ. იქ, იცოცხლე, არის ასე ლადოგის გუმბათის გამოსახულებებში. მე მეჩვენება საერთოდ, რომ არაფერში და, მით უმეტეს, ხელოვნებაში და, მით უმეტეს რელიგიურ ხელოვნებაში, გზა გარედან შიგნით, პროდუქტიული არ არის. ერთადერთი, რასაც შედეგი მოაქვს, ეს არის გზა შიგნიდან გარეთ.

აი, ეს ცნობილი ამბავი – „მე უნდა ვიყო მე“. ეს რას ნიშნავს, რომ არაფერი არ უნდა გავაკეთო ისე, როგორც გააკეთა სხვამ? ან მაგალითად, „იყავი ის, რაც ხარ“ რას ნიშნავს, „იყავი ის, რაც ხარ“? არ განვითარდე? დარჩი ისეთი ადამიანი, როგორიც დაიბადე? არ განავითარო ცნობიერება? არ გაიგო არაფერი? სინამდვილეში, ეს კი არ არის საქმე; საქმე ისაა, შენ რასაც ითვისებ – ეს გარეგნულია და შენ უბრალოდ ბაძავ ვიღაცას და შენ შიგნით არაფერი არ მოხდა ამის გამო, თუ შიგნიდან გაიგე შენ რაღაცის სიკეთე, რაღაცის სისწორე ან რაღაცის მცდარობა და იმის შესაბამისად იქცევი მერე. აი, აქ გადის ზღვარი. იმაზე კი არა, სხვისი არ გაიზიარო, როგორ იზიარებ – გარეგნული ფორმით, მოჩვენებითად თუ შიგნიდან. მე მგონია, რომ აქაც ასეა. უბრალოდ, მოვაჩვენოთ, რომ ჩვენ ხატს ვწერთ, ეს ხატს ვერ შექმნის. და კიდევ ერთი – არსებობს სრულებით გაუგებარი (ჩემთვის აბსოლუტურად გაუგებარი) დებულება, რომ ხატმწერმა უნდა მოსპოს თავისი პიროვნება და ის პიროვნება არ უნდა იყოს. არადა, ეს საერთოდ არ არის ქრისტიანობა, ეს არის ბუდიზმი და ინდუიზმი. ვის გაუგია გამქრალი პიროვნება? დაგვავიწყდა ყველას, როგორ განსაზღვრავს მაცხოვარი, რა არის „ცხორებაჲ საუკუნოჲ“?! პირდაპირ არის ნათქვამი: „ესე არს ცხორებაჲ საუკუნოჲ, რაჲთა გიცოდიან შენ მხოლოჲ ჭეშმარიტი ღმერთი და რომელი მოავლინე იესუ ქრისტე“ „გიცოდიეს“ – ეს არის შეცნობა, ხომ? შეგიმეცნებია ეს და შემეცნების გარეშე შეცნობა შესაძლებელია? ცხოვნება – ეს არის პიროვნების ცნობიერებიანად და, სხვათა შორის, განღვრთობილი სხეულიანად

(რომელზედაც ახლა მოგახსენებთ) პირისპირ დგომა ღვთის წინაშე და არა, პიროვნების გაქრობა. ეს არის ნირვანა ბუდისტური, ამას არავითარი კავშირი არ აქვს ქრისტიანულ ცნობიერებასთან. საუბარი იმაზე კი არ უნდა იყოს, რომ ხატმწერმა, როგორც რაღაცა მანქანამ, უნდა იმეოროს ხაზები, არამედ იმაზე, რომ, როდესაც (ავიღოთ წინადადება) „მე ვხატავ ღმრთისმშობელს“, მახვილი მოდიოდეს „ღმრთისმშობელ“-ზე და არა – „მე“-ზე. აი, ამაშია მთელი ამბავი. „ვხატავ“-ზეც კი არ უნდა მოდიოდეს მახვილი, ობიექტზე უნდა მოდიოდეს. აი, ეს იქნება ლოცვითი დამოკიდებულება. მაგრამ ეს შიგნით უნდა მოხდეს, ეს ვერ მოხდება ვერც ხელში და ვერც ვერსად; ეს შეიძლება მხოლოდ ცნობიერებაში მოხდეს, მხოლოდ პიროვნების სტრუქტურაში.

არის კიდევ ერთი სპეციფიკური სიძნელე – ეს ის არის, რომ, ჯერჯერობით, ვერ ხერხდება, მე ვერ ვახერხებ, ყოველ შემთხვევაში, ვიპოვო ხატობის პირდაპირი და უშუალო ფორმისმიერი ნიშანი. ის აუცილებლად არის, მაგრამ მე მას, ამ წუთში ვერ ვიხელთებ... ეხლა კი არა... და იყო ასეთი სასაცილო ამბავი – ბევრისთვის მომიყოლია კიდეც; ეს იყო უამრავი წლის წინ, როცა (არც ვიცი რა სიტყვა, რა ზმნა უნდა ვიხმარო) შემოგვთავაზეს ლექციების კითხვა სასულიერო აკადემიაში. მეუფე იოანე რუსთველმა (მაშინ მამა გიორგი გამრეკელმა) დამავალა ასეთი საგანი – ქრისტიანული ხელოვნების შესავალი. დიდი თავხედობა იყო ჩემი მხრიდან, იმიტომ რომ ასეთი საგანი არ არსებობდა და გზადაგზა ვიგონებდი, რა შეიძლება მისი შინაარსი იყოს. ხომ დავალაგე რაღაცა, რასაც მოვყვები და ყველაფერზე ვფიქრობ და შუაში არის ხატწერა. და, მართლა, წინა საღამომდე მე მასზე არ მიფიქრია. ხომ ვიცი, ხატი რაც არის და ვიცი, რასაც ვიტყვი – შევალ და ვიტყვი, რომ როცა არის სივრცე, ეს არის სურათი, როცა სივრცე არ არის, ეს არის ხატი... და მართლა ასე იყო, წინა საღამოს აღარ ვიცი, რას ვაკეთებდი (ყოველ შემთხვევაში ასე ხდებოდა, ხელს ვიბანდი, მე მგონი) ვფიქრობ ახლა – ხვალ შევალ და... უცებ დამიდგა თვალწინ აი, ეს ხატი, რომელიც თვალით მაქვს ნანახი კიევში – ეს სინური ხატი, ღმრთისმშობლის, VI საუკუნის. უცებ მივხვდი, რომ საქმე ჩემი არის ძალიან ცუდად, იმიტომ რომ მაშინვე პეტრე მოციქულის ხატიც გამახსენდა, იქიდანვე და ერთ წამში დაიმსხვრა მთელი ჩემი ხვალინდელი ყველაფერი და რა ვილაპარაკე იმ დღეს მე, არ მახსოვს (არ ვიცი, ვშიშობ, რომ ეს იყო რაღაც ძალიან უცნაური), მაგრამ იმ დღიდან დღევანდლამდე სულ ვფიქრობ, როგორ შეიძლება ეს ფორმისმიერი ნიშანი ვიპოვო და ვერაფრით ვერ მიპოვნია. იმიტომ რომ (აქ ეს კიდევ არ ჩანს) იქ ისეთი კრაპლაკი ჩრდილებია და ისეთი მოცულობა და ისეთი სიფაშფაშეა, რუბენსმა ინატროს! ამ დროს, ნამდვილად ხატია. არც არავის, VI საუკუნიდან დღევანდლამდე, მე მგონი, აზრად არ მოსვლია, რომ ეს რამე სხვა არის და არა ხატი. გეკითხებით, რატომ? ყველაფერი არის იმის საწინააღმდეგო, რაც უნდა იყოს და ხატია მაინც. მაცხოვარიც – სინური... ეს გამახსენდა მაშინ იმიტომ, რომ თვალით მქონდა ნანახი და მაშინაც, როცა ვნახე, მაშინაც ძალიან შემაშინა, მინდა გითხრათ. შემაშინა, როგორც გამოსახულებამ კი არა, აი იმით, რომ ვერ ვუფარდებ ვერაფერს და არ მესმის, ეს რა არის და რატომ არის ის ასეთი (მინდა გითხრათ, რომ 25 წელია ამაზე ვფიქრობ და ვერაა კარგი ამის აღიარება, მაგრამ რა ვქნა?).

ახლა არის შემოთავაზებული რაღაც-რაღაცა კრიტერიუმები, რომელიც არ არის უინტერესო. ერთი მათგანი არის განსხვავება ჩვენებასა და თხრობას შო-

რის. ასეთ რამეს გვეუბნებიან – იქ, სადაც არ არის სივრცე, იქ ვერ იქნება ფიზიკური მოძრაობა, ხომ? სადაც ფიზიკური მოძრაობა არ არის, იქ არ არის დრო; სადაც დრო არ არის, იქ არაფერი ხდება; იქ ჩვენ მარტო გვაჩვენებენ. ეგვიპტური ხელოვნების მიმართ, მე მგონი, ძალიან კარგად ჩამოაყალიბა 90 წლის წინ (მართლა 90 წლის წინ!) გვიდო კაშნი ფონ ვაინდერმა, რომელიც ამბობს, რომ ეგვიპტურ გამოსახულებებში მოძრაობა კი არ არის, მოძრაობის სახეა. აქაც ასეა, მოძრაობის სახეა, უფრო სწორად, ამბის სახეა და არა ამბის თხრობა. მაგრამ რაკი იგივე ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ ეგვიპტურზე, ეს უკვე იმას ნიშნავს, რომ ეს არ არის სპეციფიკურად ხატისმიერი. ეს არის, უბრალოდ, ამ არაილუზიონისტური ხელოვნებისა და არ არის ეგვიპტური რელიეფი ხატი, ალბათ, ყველანი დამეთანხმებით (მიდი ეხლა და ფარაონს უყურე და რა ვიცი, რას გააკეთებ. ყოველ შემთხვევაში, ეს ის არ არის).

არის მეორე, ძალიან საინტერესო, შედარებით ბოლოდროინდელი, გოთფრიდ ბჱორნისა და ჰანს ბელტინგის შემოთავაზება. ისინი ასხვავებენ ხატისა და პორტრეტის მზერას. ისინი ამბობენ, რომ ხატის მზერა უმისამართოა, ის უყურებს ყველას და არავის; პორტრეტში, მზერა აუცილებლად ვიღაცისკენ ან რაღაცისკენ არის (ეს მართლა ასეა). როცა ვნახე მაგალითები, თეორიულად ეს ცოტა ისეთია და XIV და XV საუკუნის პორტრეტებს რომ შეხედავ – როგორღაც რომ გვერდით გააჩოჩებენ თვალს, ცოტა წარბებს აუზიდავენ აუცილებლად კიდევ (სხვათა შორის, XVI საუკუნეში ნაკლებად აკეთებენ ამას) და მაშინ, ძალიან აწუხებთ, ეტყობა, რომ ეს ინდივიდუალურობა გამოხატონ, აუცილებლად რაღაცა მიმართულ მზერას ხატავენ. ნიდერლანდურ პორტრეტებში ეს ძალიან კარგად ჩანს, ან იტალიურში, XV საუკუნისა.

მაგრამ ესეც ცოტა რთული ამბავია, იმიტომ რომ იგივე შეიძლება, დავუშვათ, რომელიღაც XIII საუკუნის გოთურ ქანდაკებასაც შეეხოს, იმასაც ასეთი არაკონკრეტული მზერა აქვს და ისევ – ეს არ არის მთლად სპეციფიკური. ძალიან საინტერესოა, მაგრამ მთლად ის პასუხი ვერ არის, რომელიც ჩვენ გვინდა.

ვფიქრობ, რომ აქ შეიძლება ჩვენ წავიდეთ ასეთი გზით – რა არის სრულებით აუცილებელი პირობა იმისა, რომ ხატი იყოს ხატი. ფორმის იქით, უბრალოდ – რა უნდა იყოს, აუცილებლად რა უნდა იყოს ხატი. ეს არ გახლავთ ჩემი მიგნება, ეს ყველამ იცის, რომ პირველი ნიშანი უნდა იყოს ცნობადობა. თქვენ მას უცებ უნდა ცნობდეთ. ყოველთვის მახსენდება და ხშირად ვყვები, როგორ წავედით (მე მგონი, ეს იყო 1982 წელი) ბატონი იუზა ხუსკივაძე და ქალბატონი ჯილდა იოსებიძე, განსვენებული, და მე, რომ გვენახა ახლად მოხატული განივი მკლავები სიონისა. შევედით, ვიცანით ნათლისღება და გვერდით არის რაღაცა. 15 წუთი (არ ვაჭარბებ!), 15 წუთი, სამი მედიევისტი და მათგან ორი – სახვითი ხელოვნების ისტორიკოსი, ვუყურებდით ამას და ბოლოს, მე მგონი, მწყემსის არგანი დავინახეთ ერთ-ერთის ხელში და მივხვდით, რომ ეს არის შობა. ახლა, ჩვენ მედიევისტებმა თუ ის ვერ ვიცანით, უბედურმა მლოცველმა რა უნდა ქნას? ის მოანდომებს მთელ სამ საათ-ნახევარს, რაც წირვა იქნება, იმის რკვევას – ეს ვინ არის, ეს ვიღაცა, რაღაცა ჯამივით არის თუ მღვიმეა, ვიღაცა ზის შიგნით... და ერთი სიტყვით, ძალიან რთულია. აი, ასე არ უნდა იყოს. ამის პირობა არ არის რთული – ეს არის იკონოგრაფია; თუმცა ჩვენ ისიც ყველამ ვიცით, რომ იკონოგრაფია, თავისთავად, სრულებითაც არ არის მარტივი მოვლენა, რომ

იკონოგრაფიული რედაქცია უამრავია, რომ ისინი თან იცვლებოდა, იქმნებოდა და დღესაც იქმნება. მე, სხვათა შორის, ხშირ შემთხვევაში, არ მესმის რატომ არის ხოლმე პანიკა. აი, მაგალითად, „შენ ხარ ვენახის“ ხატი. შეიძლება ხატად, უფრო სწორად, მხატვრობად მოგწონდეს ან არ მოგწონდეს, მაგრამ რა არის იმაში სახიფათო, როცა ეს ვაზი არის აბსოლუტურად ბუნებრივი სიმბოლო თუ ღმრთისმშობლის თუ მაცხოვრის, სიმართლე გითხრათ, უბრალოდ არ მესმის. რატომ არის აქ რაღაცა ძიგძიგი, ვერ გამიგია. არის სხვა შემთხვევებიც. სადაც მართლა უნდა შეგვეშინდეს – მიდგომილი ღმრთისმშობლისა არ იყოს – იქ არ ღელავს არავინ და ყველა გადასარევად ღებულობს მას და რაღა ამაზე ვღელავთ, ვერ გავიგე.

ახლა მეორე ამბავი, რაც არის უფრო რთული; მე მგონი, ეს არის დებულება, რომელიც ჩვენ შეიძლება ჩავთვალოთ წმინდა მამებისგან მომავალი, თუმცა პირდაპირ ეს ძალიან იშვიათად არის ნათქვამი. ეს გახლავთ დებულება, რომ ხატზე უნდა იყოს არა ჩვეულებრივ-ყოფით-ფიზიკურ-ფიზიოლოგიური, არამედ განღვრთობილი სხეული. მაგრამ აქ დგება დიდი სირთულე იმისა, რას ნიშნავს განღვრთობილი სხეული. მე ვიცი სულ ორი ტექსტი, სადაც შეიძლება, მეტ-ნაკლებად, რაღაც წარმოიდგინო. უფრო სწორად, ერთი არის ტექსტი და მეორე არის ამბავი, საიდანაც შეიძლება რაღაცა გზა გაიკვლიოს ადამიანმა. ერთი არის პირდაპირ მაცხოვრის ნათქვამი – გახსოვთ უთუოდ ბევრს, ნათქვამი არის ასე: აღდგომასო მასო, იტყვის უფალი, ადამიანებიო, ვითარცა ანგელოზნი ღვთისანი, იყვნენ ცათა შინა. რას ნიშნავს ეს? ალბათ იმას, რომ ის აღმდგარი სხეული ისეთი იქნება, როგორიც არის ანგელოსური სხეული. მაგრამ ანგელოსური სხეული როგორია? ამაზე შეიძლება ჩვენ გარკვეული წარმოდგენა ვიქონიოთ, ფაქტიურად, ფსალმუნის ერთი ადგილიდან, სადაც 103-ე ფსალმუნში, ყველას გემახსოვრებათ, არის ნათქვამი, რომ უფალმა შექმნა ანგელოზნი მისნი სულად და მსახურნი მისნი ალად ცეცხლისა. აი, პირდაპირ ამ სტრიქონებზე დაყრდნობით, წმინდა იოანე დამასკელი ამბობს, რომ ბუნებით უსხეულონი არიანო, მსგავსნი რაღაც სულისა და უნივთო ცეცხლისა. მაგრამ მერე, ცოტა ქვემოთ, ამბობს – მხოლოდ ერთმა შემოქმედმა უწყის ამ არსების სახე და განსაზღვრება, ხოლო უსხეულოდ და უნივთოდ, ანგელოზნი იწოდებიან ჩვენთან შედარებით, რამეთუ ღმერთთან შედარებით, რომელიც ერთია შეუდარებელი, ყოველივე სხვა უხეშიც აღმოჩნდება და ნივთიერიც. ანუ, როგორც ჩანს, ეს „ალად ცეცხლისა“ მაინც წმინდა იოანესთვის გულისხმობს, რომ რაღაცა ნივთიერობა, რაღაცა ტიპის ნივთიერობა, იქ არის. უბრალოდ, აღარ აზუსტებს. მერე ამბობს, რომ საკვები მათიო ღვთის ხილვა არისო, ანუ რასაც მაცხოვარი ამბობს – რაც არის საუკუნო ცხოვრება აღდგომილი სხეულისთვის, იგივე არის ანგელოზისთვის. აქ უთანაბრებს.

მაგრამ არის მეორე ამბავი, რომელმაც შეიძლება მიგვახვედროს, როგორი თვისებები შეიძლება ჰქონდეს აღმდგარსა და განღვრთობილ სხეულს. ეს არის ის ორგზისი გამოცხადება, რომელიც ჰქონდათ მოციქულებს, როცა მათ მოევლინათ მაცხოვარი. შეკრებილები არიან მოციქულები და „შევიდა იესო კართა ხშულთა“ (საგანგებოდ არის ნათქვამი, რომ ჩაკეტილი ჰქონდათ კარი). „შევიდა იესო კართა ხშულთა და დადგა შორის მათთა (მოციქულთა შორის) და თქუა თომას (ეს მეორე მოსვლაა): მოკვლენ თითნი შენნი და იხილვენ ხელნი და მოიღე

ხელი შენი და დამდე გუერდსა ჩემსა“ ყველამ ვიცით, ეს რატომაც იყო ნათქვამი – ის უნდა დარწმუნებულიყო, რომ ის მართლაც აღმდგარი მაცხოვარია; მაგრამ ეს გულისხმობს, რომ, რაკი უნდა შეყოს თითი და მოყოს ხელი, ეს არის რაღაცა ნივთიერება, ხომ? ეს არის სხეული, რომელსაც შეიძლება შეეხო. ერთი მხრივ. მაგრამ ეს არის სხეული, რომელსაც არ აჩერებს კარი, არ აჩერებს კედელი, არ აჩერებს სხვა ნივთიერება, ის მასში გადის. ანუ მას აქვს რაღაც პრინციპულად სხვა თვისებები. როგორც ჩანს იქ კიდევ რაღაცა იყო, იმიტომ, რომ პირველ დილას, როცა მარიამ მაგდალინელი ხედავს მაცხოვარს, ის ეუბნება – „ნუ შემომეხები მე“; რაღაცაში იყო საქმე, არ შეიძლებოდა რატომღაც ჯერ ამ სხეულის შეხება. რაღაცა ხდებოდა, რაღაცა თვისებრიობა იყო.

ახლა ამაზე არავითარი აზრი არა აქვს თავის მტვრევას, მაინც ვერ მივხვდებით რაში იყო საქმე, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ შეიძლება ვთქვათ, რომ განღვრთობილი სხეული, სხეული უნდა იყოს, აუცილებლად, მაგრამ ეს არ არის იმ სიმკვრივის, იმ მატერიალურობის სხეული, რომელიც ჩვენ ვიცით. აქედან გამომდინარე, ხატზე გამოსახული არსება არ შეიძლება არ იყოს რაღაცა სხეულებრიობის მქონე, თუ არადა, ის იქნება ლანდი. ამიტომ, მაგალითად, თურმე, ბიზანტიელები არ ხატავენ არასოდეს ხაზით; როდესაც ისინი სქემებს ხატავენ, ხატავენ ერთი ხაზით, ან ოდნავ ფერავენ, ალაგ-ალაგ – ეს არ შეიძლება იყოს ხატი, იმიტომ რომ მას არსებობა არა აქვს. არსებობა აქვს მხოლოდ იმ გამოსახულებას, რასაც ყველა ფერი ადევს. ეს სიტყვიერად არის დადასტურებული; ეს არ გეგონოთ, რომ ვიღაცის თეორიული დანასკვია – ნათქვამია ასე. ეს მოდის არისტოტელედან, რომელიც ამბობდა, რომ ფერადობა – ეს არის სხეულთა თვისება. ის, რასაც ფერი არა აქვს, სხეული არ არის; ის არის ლანდი, აჩრდილია. ამიტომ, აი ეს, სხეულებრიობის თვისება, აუცილებლად უნდა შეიგრძნობოდეს, უნდა ჩანდეს. მაგრამ ეს უნდა იყოს სხვანაირი სხეული. აი, აქ იწყება, მე თუ მკითხავთ, ის ყველაფერი, რაც გვიქმნის ჩვენ დღეს ამდენ სირთულეს და რაც გვიქმნის ამდენ თავის-სატეხს. საქმე ის გახლავთ, რომ, თუკი ასეა, საქმე იმაზეა – რა მიაჩნია ამა თუ იმ ადამიანს ან ამა თუ იმ კულტურის, დროის, ქვეყნის, კონტინენტის ადამიანს, სხეულებრივად, დამაჯერებლად; სად მთავრდება მისთვის ლანდობა და სად იწყება ის, განღვრთობილი სხეულობა.

როგორც ჩანს, მაინც, სხვადასხვა დროს, ადამიანებს სჭირდებათ სხვადასხვა ოდენობა ამ სხეულებრიობისა. ყველას გვახსოვს, რა მოხდა, როდესაც ხატმებრძოლეობის შემდეგ, განკაცების ნიშნად, იხატება დედა ღვთისა, აია სოფიას კონქში. კიდევ კარგი პატარაა, თორემ ჩამოხტებოდა კამარიდან, ისეთი გამოძერწილია. და რატომ? სწორედ იმიტომ, რომ ამ დროს, როცა უნდა შემოვიდეს ხატი და უნდა დადასტურდეს, რომ ხატი ნიშანია განკაცებისა, შინაგანი მოთხოვნილებაა, ის იყოს ნამდვილი. უფრო მეტი, ვიდრე, ვთქვათ, არის შემდეგ – კომნენოსებთან, რომლებიც, რაღაც შემთხვევაში, სულ აქრობენ მას, ყოველნაირად. არის ერნსტ კიტცინგერის და ჰენრი მაგუაერის თეორია მოდუსების შესახებ, რომ სხვადასხვა ტიპის გამოსახულებებს, ეს პირობითობა სხვადასხვანაირი აქვს. ეს რთული ამბავია, ახლა ამას ნუ გამოვეკიდებით, მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, დროში რომ ეს მონაცვლეობს, ეს, მე მგონი, სავსებით აშკარა არის; პალეოლოგოსურ ხელოვნებაში ისევ – მეტი მოთხოვნილებაა, ამ ხელშესახეობაზე, ვიდრე იყო მანამდე, ვიდრე იყო ადრე.

მე ვფიქრობ, სწორედ აქედან გამომდინარეობს ის, რომ სხვადასხვა დროს არის სხვადასხვანაირი მხატვრობა და სხვადასხვანაირია (სრულებით თვალნათლივ) ოსტატობის კრიტერიუმები – ის, რითაც იზომება ამა თუ იმ დროის ოსტატობა, რაც ითვლება იმ დროს ოსტატურად, კარგად, პროფესიულად (ჩვენ ენაზე). ეს ძალიან რთული სათქმელია, იმიტომ, რომ ყოველთვის შეიძლება აურიო და შენ რაღაცა მიაწერო იმ დროს და ზუსტად არ იცოდე; მაგრამ რაღაცა ამდაგვარი უნდა იყოს. ნანამ თქვა წინა ჯერზე*, რომ უბისის მხატვრობაო, გერასიმეო, აშკარად მაგარიაო და ატენის – ნაკლებადო. მე ვფიქრობ, რომ (ეს ნანამ ისედაც იგულისხმა) ატენელ ოსტატს აზრად არ მოსდის, იყოს ასეთი ხაზგასმულად ოსტატური – შემომხედეთ, მე რა შემიძლია. ამას ის ნამდვილად არ აკეთებს; იმიტომ კი არა, რომ ნაკლები ოსტატია, უბრალოდ, სხვანაირი დამოკიდებულება აქვს ხორციელის ბუნებისადმი და, შესაბამისად, იმისადმი, თვითონ როგორ უნდა ჩანდეს ამაში. მაგრამ აქ არის მეორე ამბავი, ნანამ იქ გააგრძელა, რომ ატენის მხატვრობაში არის სიმშვიდე, რომელიც ნაკლებად არის უბისაში. მე მგონია, რომ აქაც ეს არის – რა ესიმშვიდება, XIV საუკუნის ადამიანს და XI საუკუნის კაცს, როგორც ჩანს.

ეხლა, მეორე საქმეა, რომ მართლაც არის ეს განსხვავება, პრინციპული განსხვავება; რომ საბოლოო შედეგი აღმოსავლეთქრისტიანული, საერთოდ, რელიგიური ხელოვნებისა, რა თქმა უნდა, სიმშვიდის განცდა უნდა იყოს. ყველას გვახსოვს, ალბათ, ფრა ანჯელიკოს გამოსახულება, სადაც წმ. დენნი მოკვეთილი თავით ხელში მიდის – თვითონ აცვია ლაჟვარდი, გარეშემო არის ოქროს ფონი, იქ არის კიდევ სინგური და იმისთანა ზეიმია და რაღაცა, არ ვიცი ესეთი... ზეიმის საყვირები სცემს იმ მხატვრობაში. წარმოიდგინეთ ერთი წუთით, ეს რომ დაეხატა მუნქს, ეს რა იქნებოდა – სისხლები, რა ვიცი... ან კარავაჯოს – სრულებით წარმოუდგენელი რამ. მე ვფიქრობ, აქ საქმე სხვაა – ვთქვათ, ძალიან ექსპრესიული და დრამატულია თევდორე, ან, ვთქვათ, ფეოფან გრეკი, ხომ? მაგრამ საბოლოო შედეგად იქ არის მაინც განცდა იმ ზეიმური სიმშვიდის და ეს ხელოვნება არასოდეს არ გტოვებს შენ ძრწოლის პირისპირ, როგორც XX საუკუნის ხელოვნება (ძალიან ხშირად) და ეს მისი პრინციპია; აბა ახლა, საშინელებათა ფილმები და რა ვიცი, კიდევ რა – შემთხვევითი ხომ არ არის; ეს ტკბობა, სიმახინჯით ტკბობა, რომელიც ასე დამახასიათებელია – ეს არ არის შემთხვევითი. ეშმაკს ხატავს, დემონს ხატავს შუა საუკუნეების ხელოვნება – ის დათრგუნვილია ყოველთვის. თანამედროვე ხელოვნებაში ის ყოველთვის იმარჯვებს – ეს არის ძალიან საინტერესო – ბოროტება იმარჯვებს ყოველთვის, მისი დამარცხება საერთოდ შეუძლებელია. ასე სწამს, უკუღმართად, სხვათა შორის, თანამედროვე ადამიანს.

ახლა, რა ხდება დღეს. ერთი აშკარა მოვლენა, რომელსაც, მე მგონი, ჩვენ შეიძლება დღეს ვადასტურებდეთ, ეს არის ის, რომ დღევანდელ ხატმწერს მეტი ფსიქოლოგიურობა უნდა. მას სურს, მისი ხატი იყოს უფრო ფსიქოლოგიური, ვიდრე ეს ოდესმე ყოფილა ადრე. დაიწყო ეს პალეოლოგოსურ ხანაში – სრულებით თვალსაჩინოდ – მაგრამ ისე, როგორც ახლაა, მე მგონი, მაინც არ ყოფილა... და თუ ის ამას არ აკეთებს, აი, მაშინ გამოდის... ამას ძალიან ხში-

---

* *იგულისხმება ნ. ბურჭულაძის გამოსვლა დ. სულაკაურის გამოფენის განხილვაზე, გ. ჩუბინაშვილის ეროვნულ კვლევით ცენტრში, 2016 წლის 13 აპრილს (გამომც.).*

რად ვყვები ხოლმე, იმიტომ, რომ დღესაც მახსოვს ეს ძალიან მძიმე განცდა. ბევრი წლის წინ იყო, პირველად ვათვალიერებდი მაშინ უსპენსკის, ოღონდ არა „Богословие Православной Церкви"-ს, ალბომი რომ არის ხატების, აი, იმას. იქ ხომ ყველანაირი ხატებია. ვათვალიერებ და მაცხოვრის ხატი იყო – არ მეამა მისი შეხედვა და ჩავფურცლე; მაგრამ ხომ შევხედე – „XVI საუკუნე, მოსკოვი" – ჩემთვის ვთქვი და გადავფურცლე. მერე ვიფიქრე, რა საქციელია ახლა ეს? რას ნიშნავს ეს – ხატს არ შეხედო! გადმოვშალე უკან და რას ვხედავ, აწერია – 40-იანი წლები და სახელი და გვარი დამხატავის. ახლა ვფიქრობ – რაშია საქმე, ჩვეულებრივი მოსკოვური ხატწერაა, არაფერი ისეთი მაინცდამაინც ალმაფრთოვანებელი, მაგრამ... და უცებ მივხვდი, რომ მთელი ეს სახე, აი ასე, უპეებიანად, არის ნამდვილი მოსკოვი, იმდროინდელი და აი ამ რაღაციდან, ამ XVI საუკუნის სახიდან იყურება შეძრული თვალები, რომელიც არასოდეს, არავითარ ხატს არ ჰქონია მის დღეში. ეს ისეთი საშინელება იყო. მე მივხვდი, რომ ამ ხატის ყურება მართლა არ შეიძლება, იმიტომ რომ ის ადამიანი, ვინც ეს გააკეთა, უბრალოდ, ვერ მიხვდა, რას აკეთებს; მას ეს გაეპარა, რა თქმა უნდა, თორემ იმასაც გადახატავდა რაღაცა სქემით, მაგრამ რომ ვერ მიხვდა? ამ ნიღბის ხატვაში რომ გაეპარა ეს თავისი საკუთარი მზერა და იქ რა შევიდა! მე მაგალითად, მგონია, რომ იქ დემონური ძალა შევიდა. რაღაცა საშინელება იყურება იქიდან. სწორედ იმიტომ არის, რომ იმის გამო, რომ ის მთლიანად მინდობილი იყო თვალს და ხელს და არაფერ სხვას იქ არ აჭაჭანებდა, იქ შეიპარა რაღაცა... ადამიანებს ავიწყდებათ – მექანიკურ ქმედებას ხომ საშინელი თვისება აქვს; როცა შენ რაღაცას მექანიკურად აკეთებ, შენი ცნობიერება რას აკეთებს, შენ საერთოდ ვერ ამჩნევ და იქ, ღმერთმა იცის, რა შეიძლება მოხდეს. ეს ხომ ხელოვნებაა. კი ჰგონიათ, რომ ხელოვნება თამაშია, მაგრამ, დიდი ბოდიში, ეს ძალიან სახიფათო თამაშია. მას ისეთი საშინელი რაღაცეები შეუძლია, თოფი ვერ შეიძლებს ისეთი. კარგად ვიცით ჩვენ. უნდა ვიცოდეთ, ყოველ შემთხვევაში.

მეორე ამბავი ის არის, რომ, როგორც ჩანს, დღევანდელი მართლმადიდებლობის ცხოვრებაში (არ ვიცოდი ეს, სხვათა შორის, მაგრამ მერე მივხვდი, რომ მართლაც ასეა), როგორც ჩანს, მედიტაციურობა შემოვიდა უფრო მეტად, ვიდრე ადრე იყო. ჩემზე უკეთ იცით, ცხადია, აქ ბევრმა, დღევანდელი ათონელი ბერი ეფრემ ფილოთეველი – ავტორიტეტული, დღევანდელი, ლამისაა, წმინდანი და ის ერთ-ერთ დარიგებას ასეთს აძლევს თავის მრევლს: „როცა გტკივა და გიჭირს, ჯვარცმული მაცხოვარი გაიხსენე და ტკივილი დაგიამდება. ჯვარცმულის ცქერითა (ანუ ჯვარცმის ცქერით, ხომ? აბა ჯვარცმულს სად უნდა უცქიროს!), და იმ ვნებაზე ფიქრით, რაც მან ჩვენთვის დაითმინა, ვინ არ ჰპოვებს სულიერი თუ ფიზიკური ჭრილობების სალბუნს" ეს ტიპური მედიტაციაა – უყურო გამოსახულებას და რაღაცა გუნებ-განწყობაზე დადგე. ეს მედიტაციაა, ეს ლოცვა არ არის.

რა თქმა უნდა, აღმოსავლეთქრისტიანულ და ათონურ და ვერანაირ სხვაში, მედიტაცია ვერ გახდება ის ღერძული, რაც არის დასავლეთში. მაგრამ ეს ელემენტი აშკარად გაძლიერდა. ეხლა, მე მეჩვენება, რომ ამასთან ბრძოლა – „მოდით, ჩვენ ეს განვდევნოთ" – უბრალოდ, შეუძლებელია. უნდა გაკეთდეს ის, რასაც (საბედნიეროდ, კარგად არის ნათქვამი და გამოგონება არ სჭირდება!) ამბობდა წმინდა გრიგოლ პალამა: „არაფერი, რაც არსებობს, თავისთავად, არ

არის ცუდი; იმას, უბრალოდ, წმინდა-ყოფა უნდა". ანუ ამ, მედიტაციის მდგომარეობას უნდა მიეცეს ის ადგილი, რომელიც მას ეკუთვნის. ის არ უნდა ჩაენაცვლოს ლოცვას, უნდა დაიჭიროს რაღაცა ადგილი, მოკრძალებული. მაგრამ ჩვენ დავიწყოთ იქ ადამიანების ფსიქიკის ჩეხვა – ჯერ ეს ერთი, არაფერი არ გამოვა. ეს შეუძლებელია. შეიძლება მხოლოდ ამის გასწორება, კალაპოტში ჩაგდება. მაგრამ აშკარაა, რომ გაჩნდა ამის მოთხოვნილება. მე ეს მეუბნება იმას, რომ, თუკი ასეა, ეს იმას ნიშნავს, რომ გაჩენილა ის, რაც ადრე არ იყო. გაჩენილა რელიგიური მხატვრობის, იმ, დასავლური ტიპის რელიგიური მხატვრობის მოთხოვნილებაც და შემთხვევითი არ არის, ეტყობა, რომ ამდენი რელიგიური მხატვრობაა ირაკლი ფარჯიანით დაწყებული. სწორედ რელიგიური მხატვრობა, რომელიც არ ჩემულობს ხატობას. აი, ამას წინათ რომ გვაჩვენებდა ნინო ჭინჭარაული მინიატურისტებს. ისინი ხომ ხატებს არ ხატავენ; ისინი რელიგიურ სურათებს აკეთებენ. ვფიქრობდი – რატომ არ გვიშლის ეს ჩვენ? მართალი გითხრათ, მე არ ვიცი; შესაძლებელია, რომ იმ შუა საუკუნეებშიც რაღაც ამდაგვარი იყო. აი მაგალითად, ჯრუჭის მეორე ოთხთავში რომ არის – აპოკრიფიდან ამოღებული „ხარება" (მე მგონი, ლუკას ამბავთან არის ის დახატული; მაგრამ ლუკას ტექსტში ეს ხომ არ არის?), მსხმოიარე ვაშლის ხიდან რომ ახარებს ანგელოზი. ეს აპოკრიფიდან არის. შეიძლება, ესეც ეს არის – ეს ხომ არ არის გამოსახულება იკონოგრაფიულად კანონიერი? ეს არის რაღაცა, რაც შეიძლება სულაც არ იცოდეს მლოცველმა; რატომ უნდა იცოდეს აპოკრიფი? რა მოვალეა? ოთხთავში ეს ასე არ არის. შეიძლება ესეც არის რაღაცის სხვის შეხსენება, რაღაცა გამდიდრება, რაღაც ასეთი ასოციაციური ფიქრების გაჩენა – ანუ მედიტაციური ტიპის მოვლენაა. შესაძლებელია. მაგრამ დღეს ამას მეტი ადგილი აქვს. შესაბამისად, როგორც ჩანს, რელიგიური მხატვრობა ჩვენ გვჭირდება; ჩვენ გვჭირდება ის უფრო მეტად, ვიდრე ის საჭირო იყო ადრე, აღმოსავლეთ საქრისტიანოში. და, კიდევ ვამბობ, ჩვენ, უბრალოდ, უნდა ვიპოვოთ გზა, როგორ მოვიდეთ აქეთკენ, რა ვქნათ ახლა და რას მოგვცემს ეს?

რაღაც-რაღაცა ნიშნებით, მგონია, რომ შესაძლებელია რელიგიური მხატვრობა; სწორედ რელიგიური მხატვრობა, რომელიც არ იტყვის – „მე ვარ ხატი", არამედ ამბობს – „ეს არის რელიგიური გამოსახულება, რომელიც რელიგიურზე ლაპარაკობს" და ეს არ იქნება (როგორც, ვთქვათ, XIX საუკუნეში ყოფილა) წმინდა ისტორია, რადაც გადაიქცა რელიგიური მხატვრობა XVII საუკუნეში. ეს ჩემი დაკვირვება არ გახლავთ – კურტ ბაუხი კარგად ამბობს, რომ რემბრანდტი პირველი კაცი იყო, რომელმაც დახატა მითოლოგია თუ საღმრთო სჯულის ამბები, როგორც ჩვეულებრივი ისტორია, სადაც არ არის განსხვავება რომაელ მხედართმთავარსა და პავლე მოციქულს შორის. რემბრანდტს, უბრალოდ, შველის ის, რომ მისი ეს ნათელი (და ის ნამდვილად მისტიკური და მიღმური ნათელია, რა თქმა უნდა, და არავითარი სანთლებით და არავითარი ქროლვით არ ანათებს. ეს მისტიური ნათელია!) მსჭვალავს იქ ყველაფერს. მაგრამ ეს ხომ ქრისტიანული რელიგიურობა არ არის; ეს ხომ პანთეისტური რელიგიურობაა. რელიგიურობაა, მადლობა ღმერთს, მაგრამ, თავისთავად, დამოკიდებულება გამოსახულებისადმი იქ აბსოლუტურად სხვაა, ვიდრე შეიძლება იყოს ქრისტიანულ გამოსახულებაში. ვინმეს მოუვა აზრად, წაიღოს რემბრანდტის ძალიან კარგი სურათები – ნებისმიერი! – და თუნდაც პროტესტანტულ ეკლესიაში ჩამოკი-

დოს? ეს ხომ არასოდეს არც გამკრთალა არავის გონებაში. ბევრი-ბევრი, საკუთარ ოთახში ჩამოეკიდათ. ეს შემთხვევითი არ არის. და შემდეგ, XIX საუკუნეში – პოლენოვის სურათები, რა ვიცი, ლუკაჩის... ათასი არის ესეთი. პოლენოვი წავიდა პალესტინაში, ივანოვი ხატავს ებრაელებს, რომ დახატოს სანდო, ისტორიულად სანდო ქრისტეს ცხოვრება. ისინი ისტორიას ხატავენ. ეს აღარ არის რელიგიური მხატვრობა. ვილჰელმ ფონ ვუდე, რა ვიცი, უამრავია ასეთი... აი, ეს რომ აღარ იყოს და არ არის. ეს ჩვენს დღევანდელობაში ნამდვილად არ არის. დღეს ადამიანები ხატავენ რელიგიური განცდით, მაგრამ ეს მაინც არის მათი ასოციაციური დამოკიდებულება, მათი ასოციაციები, აღძრული ამ ამბების, ამ პირთა, წმინდანთა გამო. ამიტომ ეს რელიგიური მხატვრობაა, მაგრამ ის შეიძლება გახდეს გზა ხატწერისკენ.

რა შეიძლება იყოს ეს გზა. წინა ოთხშაბათს წამოიჭრა თეოლოგიური განსწავლის საკითხი. მე მაინც ვფიქრობ, რომ (უფრო სწორად ასე ჩანს) ჩვენ არ ვიცით ძველი ხატმწერი როგორი იყო; მას რას ასწავლიდნენ – ჩვენ არ ვიცით. ცნობილი ეს არ არის. აი, მაგალითად, დასავლეთში ისეთი კარგი წყაროები აქვთ, რომ ზუსტად იციან ქვის მთლელს რას ასწავლიდნენ. ქვის მთლელი რომ გამხდარიყავი, ლათინური და ფრანგული უნდა გცოდნოდა ინგლისში, თურმე. წყაროა! არ ჰქონდა სკოლაში ნასწავლი ეს ენები – არ უშვებდნენ ამქარში და იყო ასე მუდამ, უბრალოდ ქვებს ამტვრევდა სადღაცა. ოსტატი ის ვერ გახდებოდა. რა იყო ხატმწერობის პირობა – არ ვიცით. რა იყო პირობა კედელთან ადამიანი მიეშვათ – არ ვიცით. ჩვენ ვხედავთ იქ ცოდნას – ეს აშკარაა. მაგრამ რამდენად არის ეს საგანგებო თეოლოგიური ცოდნა? სხვათა შორის, ჯერ კიდევ (უიმე, რამდენი წელი გავიდა უკვე მას აქეთ!) 35 წლის წინ, როდესაც ჩვენში ინტენსიურად დაიწყო, ქალბატონ თინა ვირსალაძის კვალში, პროგრამების და თეოლოგიური საზრისების რკვევა, მაშინ, სხვათა შორის, სრულებით სტიქიურად, აღმოაჩინა ბატონმა ოუზამ (და შემდეგ მიყვნენ მას სხვებიც), რომ ყველაზე კარგი წყარო, თუ შენ გინდა გაიგო პროგრამა, არის საგალობელი; რომ საგალობელი იძლევა ყველაზე მეტ კავშირს – თეოლოგიურ კავშირს – სიუჟეტებსა და იდეებს შორის.

მერე, 1990-იან წლებში, ასეთი კვლევა გააკეთა ბარბარა შელევალდმა და კაჰრიე ჯამის მოზაიკებით მან უტყუარად დაადგინა – იქ ძალიან რთული პროგრამაა, ოღონდ, ფრესკების (პარეკლესიონში რომ არის ფრესკები) – ეს გაუგებარი პროგრამა პირდაპირ საგალობელს მისდევს; და მან ეს საგალობელი იპოვა და კიდევაც თქვა, რომ არ უნდა ვეძებოთო პროგრამებში რაღაცა ისეთი, რაც ერთ რომელიმე თეოლოგს მიეწერება; კეთდებოდა ასეთი კვლევები, ნამდვილად, დასავლეთში (ჩვენ ამდენი თეოლოგია სად ვიცით?! და იმათ თეოლოგიის ფაკულტეტები ჰქონდათ და ჰქონდათ, ხომ. ჩვენთან ახლა ღორძინდება, იქ კი სულ იყო) – იპოვიდნენ ერთ სადღაც ფრაზას რომელიღაცა გადაკარგული თეოლოგის და იმით ამოხსნიდნენ ათას პროგრამას და ეს ასე არ უნდა იყოსო. იმიტომ, რომ, ჩვენ კი ვამბობთ, რომ შუა საუკუნეების ადამიანი უყურებდა ამ გამოსახულებებს და არ ესმოდა. რას ნიშნავს არ ესმოდა? მას შეიძლება არ ესმოდა ისე, როგორც ესმოდა იოანე პეტრიწს; რაღაცა დონეზე სულ თუ ვერ გაიგებდა – მაშინ რისთვის ეხატა, ან რისთვის აქანდაკებდნენ იმ უშველებელ პორტალებს? თეოლოგები დადიოდნენ იქ და ვარჯიშობდნენ? ჩვენ ხომ ვიცით, რომ იქ არავითარი თეოლოგიური ანალიზები, სორბონაში, არ წარმოებდა –

პორტალების და კოშკების და კაპიტელების გამოსახულებების, ხომ? ეს ცხადია, მომსვლელისთვის იყო. ის გებულობდა რაღაც დონეზე. აი, ეს დონე რა იყო? როგორც ჩანს, ეს არის ის დონე სწორედ – ქალბატონი შელევალდი ამას აჩვენებს – რასაც ადამიანი ითვისებდა, ფაქტიურად (როგორ გითხრათ) თავისთავად; იმიტომ, რომ პატარაობიდანვე ისმენდა საკითხავებს და საგალობლებს. და ყველაფერი ის, რაც ჩვენ დღეს უნდა ვისწავლოთ, მისთვის იყო ისე ცნობილი... ისე... ეს იყო მისი ჩვეულებრივი აზროვნების წესი.

დღეს, ალბათ, მართლაც ვერ აუქცევს ადამიანი გვერდს, ვერც თეოლოგიურს... ოღონდაც, რაღაცა მოსაფიქრებელია. უნდა ვიპოვოთ რომელიმე დამყოლი თეოლოგი – ბატონმა ედიშერ ჭელიძემ ისე იუცხოვა, რომ როგორ გავუბედავ მეორედ ამის თხოვნას! ვთხოვე ერთხელ, რომ, იქნება, ისეთი ტექსტების ანთოლოგია შევქმნათ, რომელიც აუცილებლად უნდა იცოდეს ადამიანმა, რომ გაიგოს ეს, შუა საუკუნეების ხელოვნება და იმისთანა სახე გაუხდა, რომ იმ წამსვე დავივიწყე ეს ჩემი ნათქვამი სამუდამოდ. მაგრამ, ეგებადა, ნაკლებად ნერვიული თეოლოგი სადმე გამოჩნდეს, ოდესმე და დაგვეხმაროს. იმიტომ რომ მართლაც ძალიან ძნელია. იქნებ კიდევ რაღაცა არის – იმათ იციან ეს ტექსტები და გვითხრან; ეგება, კიდევ უკეთესია სადღაც, რამე, მაგრამ არ გვეუბნებიან. უნდა ვინმე ვიპოვოთ. იმიტომ რომ მართლაც ძალიან ძნელია. ეს აბსოლუტურად არარეალისტურია, რომელიმე ჩვენთაგანმა ან რომელმე ხატმწერმა დაიჩემოს, რომ ის ეხლა გახდება პატროლოგი – ეს იმას ნიშნავს, რომ მან უნდა გადადოს ყველაფერი და 20 წელი იკითხოს ეს უშველებელი... ეს ხომ არის, არ ვიცი მე, ჯომოლუნგმებია ტექსტების, ჯომოლუნგმები! ჯერ წაკითხვა ერთია, მერე უნდა გაიაზრო, ერთმანეთს შეადარო და კიდევ უამრავი რამ გააკეთო. ვერ გავაკეთებთ ამას. ეს შეუძლებელია და ვერ მოვასწრებთ. ჩვენი ცხოვრება ამას არ ეყოფა! უნდა დაგვეხმარონ. მაგრამ ეს საჭიროა ნამდვილად. ოღონდ მე მაინც მგონია, რომ შეიძლება ნაკლებად მნიშვნელოვანი (მნიშვნელოვანი როგორ არ არის, მაგრამ), შედარებით ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყოს კონკრეტული აზრების და დებულებების დამახსოვრება, ვიდრე იმ აზროვნების წესის ათვისება – ისინი როგორ ფიქრობენ. ეს ნამდვილად შესაძლებელია. მე მომიხდა, თავის დროზე – უფრო სწორად, ასე მოხდა: გაბმით წავიკითხე ბევრი (70-იან წლებში) – კაპადოკიელი მამები, დიონისე არეოპაგელი... ბევრი ტექსტი წავიკითხე და მერე, უცებ აღმოვაჩინე, რაღაცა დროს – როცა ვკითხულობ რაღაცის დასაწყისს, უკვე ვხვდები, ეს როგორ გაგრძელდება. იმიტომ კი არა, რომ იოანე ოქროპირივით ჭკვიანი გავხდი; ცხადია, არა. უბრალოდ, გონება შეეჩვია იმ ხვიას – აზრს რომ შეუძლია ასე გაუხვიოს. ეს კი, მართლაც, ძალიან მნიშვნელოვანია. და მაშინ არ იქნება რაღაცა უცნაური ძალიან მოსაზრებები და კიდევ უფრო უცნაური ურთიერთკავშირები, რომელიც არაბუნებრივია და არ შეიძლება იყოს. მგონია, რომ ეს ნამდვილად საჭირო იქნება იმისთვის, რომ სუბიექტური რელიგიურობიდან, რომელიც გარდუვალად არის ყველა ჩვენთაგანში, ჩვენ მივიდეთ ლოცვით რელიგიურობამდე, რომელიც ხატწერას სჭირდება.

ვფიქრობ, რომ ამის შესაძლებლობის ძალიან კარგი მაჩვენებელი არის სწორედ გამოფენა, რომელიც მეზობელ დარბაზში გვაქვს*. რა თქმა უნდა, აქ

---

* *იგულისხმება დ. სულაკაურის ნამუშევართა გამოფენა გ. ჩუბინაშვილის ეროვნულ კვლევით ცენტრში, 2016 წლის აპრილში (გამომც.).*

ყველა ადამიანი არ შეიძლება არ იყოს სუბიექტური; თუნდაც იმიტომ, რომ ბატონ ავტორს ველაპარაკები უკვე 30 წელია, ბუნებრივია, ვერაფრით ვერ ვიქნები არასუბიექტური. ამიტომაც (ისევე, როგორც საერთოდ, არ ვაკეთებ ამას არასდროს) არ ვაფასებ. მე არ ვიცი ეს როგორი მხატვრობაა. ვერაფრით ვერ შევაფასებ... ისტორიული თვალსაზრისით ვამბობ. აი ასე, ისტორიულად, მე მეჩვენება, რომ აქ პირდაპირ ჩანს – როგორ მიდის ადამიანი (თან ისე კი არა, გუშინ ასე იყო და ხვალ ასეა; შეიძლება ნახევარი საათი იყოს ისე, ნახევარი საათი იყოს ასე), როგორ ხდება მონაცვლება სუბიექტური რელიგიურობიდან – ლოცვითი რელიგიურობისკენ. მაგალითად, უფლის სერობა, რომელიც აქ გვაქვს – ერთი, ალბათ, ყველაზე ექსპრესიული და ესეთი იდუმალი სურათი. მაგრამ ის ხომ საცნობი არ არის, ის ხომ ამოსაცნობია. შესაბამისად, ის ხატი არ არის. თვითონ ბატონი დავითი გვეუბნებოდა, წინა ჯერზე, ძველი მხატვრები სერობაში როგორ ცვლიდნენ ერთ დეტალს და საზრისი იცვლებოდა. აქ საზრისი კი არ არის შეცვლილი, ეს არის სხვანაირი სერობა. მოდი, შევხედოთ სერობას ასე – მედიტაციური მიდგომაა და არა ლოცვითი. მაგრამ იქვე არის წმინდა დედათა გამოსახულება ღმრთისმშობლის გარეშემო, რომელიც, მე ვფიქრობ, რომ ხატია. იქ არის გამოსახულებები, რომელიც, ასე ვთქვათ, გარდამავალია – ხატის თვისებები აქვს და მედიტაციური სურათის თვისებებიც აქვს. და ძალიან დამახასიათებელია, რომ იქვე არის პორტრეტები, სადაც პირდაპირ გვეუბნება ავტორი, რომ ის ეძებს ისეთ ხელოვნებას, სადაც საერო გამოსახულებაც შეიძლება შევიდეს რელიგიურ სივრცეში, როგორც ოდესღაც ქტიტორთა გამოსახულება არავის ეუცხოებოდა ხატზე – წმინდანის ფერხთით ან ეკლესიის კედელზე – საკურთხევლისკენ პირმიქცეული. მე მგონია, რომ ეს არის ძალიან კარგი გაკვეთილი, რომ დავინახოთ, როგორ შეიძლება. შეიძლება იყოს სხვა გზა – განა ეს ერთადერთი გზაა? მაგრამ ესეც გზაა და მე მგონია, რომ ეს გზა არის ძალიან კარგი იმით, რომ აქ ადამიანი არც ერთ წუთს არ თვალთმაქცობს – „მე ვარ XII საუკუნის ადამიანი"; ის არ ცდილობს თავი მოიტყუოს, რომ გახდა მიქაელ მაღლაკელი (კი ბატონო, ვთქვათ, რომ ვართ, მაგრამ ვიქნებით?). აი, ეს არ არის და ამიტომ შეიძლება ეს გზა უფრო მოკლე გამოვიდა აქ, ვიდრე შემოვლითი იქნებოდა. აი, რომ დაწყებულიყო უბრალოდ ასლებით, უფრო სწორად, ასლების კეთებით საკუთარის გამოვლენა, შეიძლება ეს გზა გაცილებით უფრო გრძელი ყოფილიყო.

და კიდევ ერთი გაკვეთილია აქ – ძალიან მნიშვნელოვანი, ჩემი თვალსაზრისით. ეს გახლავთ ის, რომ შეიძლება სრულებით მოულოდნელი რაღაცეები მოიშველიო. განა ამ მხატვრობაში ექსპრესიონიზმის გამოცდილება არ არის? თუ შაგალის გამოცდილება არ არის? არის აშკარად. მაგრამ არის სხვაც და ეს არის ის, რაც მე უკვე დიდი ხანია მაწუხებს, იმიტომ, რომ არ მესმის – თუკი შეიძლებოდა IV საუკუნის მხატვარს, გამოეყენებინა ეს ანტიკური ილუზიონიზმი (რომელიც ნატურალიზმი იყო ხომ, რაღაცა თვალსაზრისით), რატომ არ შეიძლება დღევანდელმა მხატვარმა, ვთქვათ, კუბიზმის გამოცდილება გამოიყენოს? არ ვიცი – შეიძლება თუ არა, მაგრამ ეგებადა... ან, ვთქვათ, მატისის – ეგებადა გამოადგეს? ჩვენ ხომ არ ვიცით. სხვათა შორის სცადა – ვერაფრით ვერ დავიმახსოვრე იმ ქალის გვარი – რეიკლინგერ (რაღაც ასეთი გვარი აქვს). მან სცადა, ეტყობა, მაგრამ, ჩანს, ისე შეუტიეს აქეთ-იქიდან, რომ გაჩერდა და აღარ

გააგრძელა. რაღაკლინგერ... იმიტომ, რომ ვლადიმერ ვეირიდე წერს – ეტყობაო, რომ მატისის მონაფეაო. შავ-თეთრ რეპროდუქციაში ეს არ ჩანს ისე, მაგრამ რატომაც არა, მართლაც! ეს აქ ძალიან კარგად ჩანს, რომ შეიძლება აქედან წამოხვიდე და, ვთქვათ, ფაიუმის პორტრეტის, სინური ხატების ტრადიციის და აი ამ, ექსპრესიული თანამედროვე ხელოვნების გადაკვეთაზე, შეიძლება მიიღო სხვანაირი რელიგიური ხელოვნება და სხვანაირი ხატწერა. ვფიქრობ, ეს ძალიან კარგი – ისტორიკოსისთვის – ძალიან კარგი მაგალითია.

და კიდევ ერთი, რასაც აგრეთვე გვეუბნება, აქედან გამომდინარე, ეს გამოფენა – აბსოლუტურად ამაოა მკითხაობა, როგორი უნდა იყოს ხვალ რელიგიური ხელოვნება. სულ რომ თავი მოვიკლათ, ჩვენ ამას ვერ ვიტყვით. როგორ შეიძლებოდა ვინმეს ეთქვა? კონსტანტინე დიდი რომ აშენებდა წმინდა მოციქულთა ტაძარს კონსტანტინეპოლში, მას შეეძლო წარმოედგინა, რომ 200 წლის შემდეგ იქ აია-სოფია აშენდებოდა ისეთი, როგორიც აშენდა? თუ ვინმე წარმოიდგენდა XIV საუკუნეში, თუნდაც უბისი რომ მოიხატებოდა ასე? ეს ხომ სრულებით შეუძლებელია. ამის წარმოდგენა შეუძლებელია. იმიტომ, რომ მოგეხსენებათ, მე არ ვთქვი, უფალმა თქვა – სული თავისუფალია და ქარივით ისე მიმოქრისო; თან, ჩვენ კიდევ გვინდა... ჩვენ ვინა ვართ? ძალიან სასაცილო პრეტენზიაა. და აქ რა არის ახლა? ადამიანი უნდა მივიდეს იმ მიჯნაზე, სადაც ის იპოვის ამ დროისთვის და დღევანდელი ადამიანისთვის მისაღებსა და დამაჯერებელ გადაკვეთას ხორციელებისას და სულიერებისას; განღვრთობილი სხეულის დღევანდელ ხატს, რომელსაც დღევანდელი ადამიანი აღიქვამს, როგორც თავისას. არა როგორც შეღებილ (ძალიან ლამაზად, თუნდაც, შეღებილ) ფიცარს ან კედელს, არამედ როგორც განღვთობილ სხეულს. მან ეს უნდა იპოვოს. ეს ძნელი გზაა, შეიძლება სახიფათო გზაც არის, მაგრამ სხვა გზა, უბრალოდ, არ არსებობს – ეს არის ერთადერთი.

არ გავივლით და... მოხდება ის, რაც უკვე ხდება. და რაც მე ძალიან მაშინებს. და თუ ვინმე ვერ ხედავს, როგორ გამოდიან (როგორც XIX საუკუნეში) სასულიერო აკადემიიდან ათეისტები... მე თვითონ ვიცნობ ერთ ახალგაზრდა კაცს – რა დაემართა, მე არ ვიცი. ამაზე სუფთა ადამიანი მე საერთოდ არ შემხვედრია, რაღაცანაირი, წყლის წვეთივით ადამიანი იყო და რევოლუციონერად გადაიქცა. ეს ზუსტად ის არის, რაც უკვე XIX საუკუნეში ხდებოდა. ესე იგი რაღაცა ამბავია, ხომ? ამას უნდა დროზე ეშველოს. რომ მრავლდებიან ათეისტები, ვერ ხედავთ? ადამიანებს, 20 წლის წინ, ეუხერხულებოდათ ეთქვათ, რომ ათეისტები არიან. დღეს ისეთი ყელმოღერებულები დადიან ეს ახალი კომკავშირლები (ერთი სიტყვით, ვინც არიან ყველანი) მეტი აღარ შეიძლება... და ბატონი ნათელაშვილი მომდევნო პლაკატზე სანთელს ხელში აღარ დაიჭერს (ძალიან კარგი რომ არ დაიჭერს!), მაგრამ ეს ხომ იმიტომ არა, რომ... არამედ იმიტომ, რომ ხდება ძალიან ცუდი რამ, ძალიან ცუდი და ძალიან სახიფათო. და ეს ვერგაცოცხლება რელიგიური ხელოვნებისა შეიძლება გახდეს ერთ-ერთი კიდევ კატალიზატორი. ჩვენ, მეორე ოკუპაციისა არ იყოს, მეორე ათეიზმსაც ვერ გადავიტანთ. ჩვენ პატარა და ბებერი ერი ვართ. ჩვენ ამდენი აღარ შეგვიძლია. ჩვენ ამდენი რესურსი აღარ გვაქვს. ამოვწყდებით უბრალოდ და დავიღუპებით და გონს უნდა მოვეგოთ. ეს ძნელი გზაა – კიდევ ვამბობ – და ყოველთვის ვფიქრობ, რომ, ალბათ, როგორ ცუდ გუნებაზე ვაყენებ ჩემ, გან-

საკუთრებით, სასულიერო აკადემიის სტუდენტებს. ვერ ვეუბნები – გააკეთეთ ასე ან ვთქვათ, იფიქრეთ ისე. საერთოდ, არასოდეს არავითარი რეცეპტი არ მაქვს. მაგრამ, რა ვქნა, მე მგონია, რომ იმ ხუთი დოგმატის მეტი, რეცეპტები საერთოდ არ არსებობს. დანარჩენი – აი ასე, მოგვცა უფალმა ძეთა კაცთასა, ხომ? ქვეყანა მოგვცაო...

ძნელი გზაა, მაგრამ მე მაინც მგონია, რომ არავითარი საფუძველი სასოწარკვეთილებისა არ გვაქვს ჩვენ და ყოველთვის მახსენდება და ერთ-ერთი ჩემი წერილი, კიდევაც დავამთავრე, წმინდა მეფე დავით წინასწარმეტყველის ამ ფსალმუნით და უკეთესი არც დღევანდელი საუბრისთვის მეგულება – გახსოვთ ყველას: „ვიდოდეღა თუ აჩრდილთა სიკუდილისათა, არა შემეშინოს მე ბოროტისაგან, რამეთუ შენ ჩემთანა ხარ“

უნდა ჩავჭიდოთ ხელი იმას, ვისაც უნდა ჩავჭიდოთ და გზა გამოჩნდება, ალბათ. ყოველ შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია მარტო ერთადერთი რამ – სწორი მიმართულებით ვიაროთ. რამდენს გავივლით ჩვენ ამ გზაზე – ეს ჩვენზე არ არის. მე მგონია, რომ ქრისტიანობის მთავარი გაკვეთილი იყო ის, რომ ადამიანი არის დამოკიდებული გარემოებებზე მხოლოდ ერთადერთი თვალსაზრისით – ისინი მას ხელს უშლიან ან ხელს უწყობენ, მაგრამ ისინი ვერ გააკეთებინებენ მას იმას, რაც გასაკეთებელია, ან არ არის გასაკეთებელი. ადამიანის არჩევანი, სწორი – ყოველთვის შესაძლებელია უბრალოდ, შეიძლება, რაღაც ვითარებაში, ის მარტივი იყოს, რაღაც შემთხვევაში – ძნელი. ჩვენ შემთხვევაში – ერთმნიშვნელოვნად ძნელია, მაგრამ, რა ვიცი, თუ თქვენ სხვა გზას ხედავთ – კი ბატონო.

Dimitri Tumanishvili on the Problems of the Contemporary Icon Painting

Presented text is a recording of the public speech given by Dimitri Tumanishvili at the George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation on 20 April, 2016. It concerns most significant and pressing problems of the contemporary ecclesiastic art, namely: what is the contemporary icon and its artistic language; what are the criteria and formal features identifying it as an icon; what is the difference between an icon and a religious picture; how is the icon perceived in the West and East Christendom and what is its function in these realms; what preconditions difference of the ecclesiastic painting of diverse epochs and what are the criteria defining level of mastery at various periods; is the contemporary icon painter due to follow old prototypes or should he be free in the selection of the modes of expression; how should a verge be found between the bodily and the spiritual, which would help the icon painter to create a contemporary image of the deified body, perceived by the present-day viewer as acceptable – these and many other important issues linked with the contemporary ecclesiastic art are discussed by Dimitri Tumanishvili in his speech.

თამარ ზედგინიძე
ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თრიალას ტბების მიმდებარე მეგალითური ნაგებობებისთვის

ახალციხის ქვაბულის დასავლეთ ნაწილში მდებარეობს ადიგენის მუნიციპალიტეტი, სადაც მთა თლილის ჩრდილოეთ ფერდობზე, ზღვის დონიდან 1620 მეტრზე ტყით გარშემორტყმული სამი ტბა მდებარეობს. ტბები თრიალას სახელითაა ცნობილი. 2016 წლის ნოემბერში გადავწყვიტეთ სწორედ ამ ტბების მიმდებარედ არსებული მეგალითური ნაგებობების მოძიება-გამოვლენა და ერთ დღეში დაზვერვითი ხასიათის საველე სამუშაოების ჩატარება. ექსპედიციის მონაწილეები გახლდით ბატონები სამსონ ლეჟავა, რეზო ანდღულაძე, ბექა მაისურაძე, მისი ძმა, თან გვახლდა ერთი ადგილობრივი მეტყევე, მძღოლი და მე, თამარ ზედგინიძე. დროის სიმცირის გამო ძირითადად მოხერხდა მეგალითური ნაგებობების დათვალიერება, ადგილზე ფაქტობრივი მასალის შეკრება, ნაგებობების სამშენებლო, სივრცით-გეგმარებითი სტრუქტურის ანალიზი, ფოტოფიქსაცია, ანაზომების გაკეთება, რომელიც ბექა მაისურაძეს ეკუთვნის. მიუხედავად იმისა, რომ პირველადი დაკვირვების შედეგად ადგილზე რაიმე არტეფაქტის მოძიება ვერ მოხერხდა, რომლის საფუძველზეც შესაძლოა, ნაგებობების ქრონოლოგიური ჩარჩოების შემოფარგვლის მხრივ, გაცილებით მეტი ინფორმაცია გამოკვეთილიყო. ასევე, მათ ფუნქციურ მხარეზე რაიმეს დაბეჯითებით თქმის შესაძლებლობა მოგვცემოდა, იყო თუ არა ეს საცხოვრისები ან სამარხებს ხომ არ წარმოადგენდა. თუ, როგორც მახლობელი სოფლის მოსახლეობა აღნიშნავს, ეს იყო ე. წ. დარნები[1], ომიანობის დროს მოსახლეობის გასახიზნად აგებული თავდაცვითი-სამალავი ნაგებობები.

ზედაპირული დაკვირვების შედეგად თავმოყრილი მასალა გვაძლევს საშუალებას ვისაუბროთ არსებული ნაგებობების სივრცით-გეგმარებით წყობაზე, სამშენებლო-მხატვრულ მიდგომასა თუ საშენი მასალის ფლობაზე. ვფიქრობ, ეს ერთი თვალის შევლებით თავმოყრილი მასალა საინტერესო სურათს იძლევა ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ თვითმყოფად ნიმუშთან — დარბაზული ტიპის საცხოვრისთან მიმართებაში, კერძოდ კი მესხურ დარბაზთან. საშუალებას გვაძლევს პარალელები გავავლოთ და ვისაუბროთ ფორმადქმნადობის ერთიან ხასიათზე, არქიტექტურული „აზროვნების" საერთო ენაზე.

ზედა თრიალას ტბის მიდამოებში გამოვლენილი ჩვენთვის ძალზედ საინტერესო, საკმაოდ კარგად შემონახული მეგალითური ნაგებობა (ნახ. 1) – პირობითად ნაგებობა I – ერთი შეხედვით ფეხმავალისთვის შესაძლოა სრულიად შეუმჩნეველი დარჩეს (სურ. 1). საშუალო ტანის ადამიანი თავდახრილი შედის მცირედ მონიშნულ შესასვლელში. ნაგებობა კომპლექსური ხასიათისაა. მნახველის თვალწინ შესასვლელის ორსავე მხარეს ერთმანეთისგან განსხვავებუ-

1 დარანი „გინა კლდეში, ან მიწის ქვეშ შესასვლელი სამალავი. დარნად ითქმის სახლი მიწას ქვეშ ნაგები, გინა მიწა და კლდე შეთხრილი უჩინრად" სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. I, თბ., 1991.

ლი სივრცითი მოცულობები იშლება. შესასვლელი დერეფანი იმდენად პატარაა, ადამიანი წამიერად არჩევანის წინაშე დგება რომელ მხარეს გააგრძელოს სვლა. შესასვლელიდან ხელმარცხნივ რამდენადმე ირეგულარული გეგმარების კვადრატს მიახლოებულ სივრცეში შევდივართ, რომლის კომპოზიციური წყობა ვერტიკალურ ღერძზეა აგებული (სურ. 2). გადახურვა, თავისუფლად შეიძლება ითქვას რამდენიმე საფეხურიანი გვირგვინული სისტემის ქვაში განხორციელებულ გადაწყვეტას წარმოადგენს (სურ. 3), რომლის ჭერშიც დატანებულია ღიობი[2]. საფეხურებად დალაგებული ქვის მასიური ფილები ერდოსკენ ოთხივე მხრიდან არათანაბარი რაოდენობით მიიწევს. სათავსოს ჩრდილო-აღმოსავლეთით გასასვლელი იყო მცირე ნაგებობაში, რომელიც ჩამოშლილია და მიწითაა ამოვსებული. გვირგვინით მომთავრებული სივრცე საკმაოდ ტევადია. იქ შესული თავისუფლად გამართული ადამიანი სრულიად აღიქვამს ამ სივრცეში თავმოყრილ ენერგეტიკას, რასაც მშრალი წყობით ნაგებ კედლებს ქვითვე მომთავრებული გვირგვინი სძენს. გადახურვის გვირგვინულ წყობაში, ერთი მხრივ, სურვილი ჩანს შიდა სივრცის განტვირთვის, საფეხურებად დალაგებული ქვის მასიური ფილებით ზესწრაფვის, აღმავლობის განცდის შექმნა, ინტერიერის განვრცობისა და გამშვენების; მეორეს მხრივ, ქვა, თავისი ბუნებრივი თვისებებით მიწასთან მკვიდრად მიჯაჭვულობის და რამდენადმე ბრუტალურობის მატარებელია.

შესასვლელიდან ხელმარჯვნივ სწორკუთხედს მიახლოვებულ, გრძელ სათავსოში შევდივართ. ნაგებობის ეს უჯრედი იმდენად ვიწროა, რომ თითქოს ეს სხვა სივრცესთან ერთგვარი დამაკავშირებელი ინტერვალი უნდა იყოს. თუმცა, იქ მოხვედრილ ადამიანს მოულოდნელად ქვის კედელი ეღობება (სურ. 4). გადახურვა ბრტყელია. მასიური ქვების ჰორიზონტალურად დალაგებითაა მიღებული, რომელთა შორის ინტერვალებია დატოვებული. ამ შორის არეებში რამდენიმე ქვის დადებით გრძელდება კედლის წყობა. როგორც ბატონმა რეზო ანდღულაძემ აღნიშნა ამგვარი მიდგომით გადახურვის მასიური ქვის ფილებისთვის ერთგვარი ბუდეებია შექმნილი, რათა მკვიდრად მოერგონ და სეისმური აქტივობის დროს გადახურვისა თუ კედლის წყობის ჩამოშლა არ განაპირობონ. ჭერში ქვის მასიურ ფილებს შორის დატოვებული ინტერვალები წვრილი, ნაყარი ქვებითაა ამოვსებული. ამ კონსტრუქციული მიდგომის დათავლიერებისას გამოიკვეთა ის ფაქტიც, რომ ზოგიერთ ადგილას აშკარად ეტყობა ქვას დამუშავება კარგად მორგების მიზნით.

გრძივი სათავსოს ჩრდილო კედელში დატანებულია ორი დოლაბი (სურ. 5). საფიქრალია, ვინაიდან ნაგებობის საკმაოდ გრძელი მონაკვეთის გადახურვაში განათებისთვის არ არის დატანებული ღიობი და შესასვლელიდან თუ გვირგვინით მომთავრებული სივრციდან სინათლე კარგად ვერ აღწევს ამ უჯრედში, კედელში დოლაბები ცეცხლის დასანთებად, განათების მიზნითაა დატანებული. ამასთანავე, კედლების წყობისას მშენებელი თავისუფლად ,,მოძრაობს“

2 მიუხედავად გლეხური დარბაზის გვირგვინისგან რამდენადმე განსხვავებული წყობისა გვირგვინულ გადახურვას ვუწოდებთ ნაგებობა I-ში გამოვლენილ სტრუქტურას, რადგან აშკარად იკითხება გადახურვის გვირგვინიანი სისტემისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე საფეხურად დალაგებული ქვის ფილები, სადაც ყოველი შემდგომი საფეხური წინასთან შედარებით შეწეულადაა დადებული და ცენტრში ღიობით თავდება.

იგი უდუღაბო, კედლის მშრალი წყობისას რაიმე კანონზომიერებას არ მიყვება. სხვადასხვა ზომის ქვებს კარგად მორგების მიხედვით სვავს.

ნაგებობა II და ნაგებობა III ქვედა თრიალას ტბასთან ახლოს მდებარეობს. ერთ სათავსოიანი ნაგებობა II ოვალური გეგმარებისაა (ნახ. 2). დედაქანიდან მხოლოდ კარგად თლილი ქვებით გამოყოფილი ძალზედ ვიწრო შესასვლელი მოჩანს (სურ. 6). ნაგებობა II და III-ის სამხრეთი კედლები მომრგვალებულია. შედარებით მომცრო ზომის კედლის წყობიდან შეწეულად დალაგებული ქვები ნაგებობის ცრუ თაღით მომთავრების მცდელობას წარმოადგენს. თუმცა, გადახურვა მასიური ბრტყელი ქვის ფილებითაა ჩაკეტილი. კონსტრუქციული თვალსაზრისით გამეორებულია ზემოთ აღწერილი წყობა (სურ. 7).

ნაგებობა III წაგრძელებული მრუდხაზოვანი, ოვალს მიახლოვებული გეგმარებისაა (ნახ. 3). შესასვლელი პირდაპირი მნიშვნელობით ვიწრო ჩასაძრომს წარმოადგენს (სურ. 8). ზემოთ აღწერილისგან განსხვავებით შესასვლელი საგანგებოდ დამუშავებული ქვებით არაა გამოყვანილი (სურ. 9). გადახურვა აქ ბრტყელი, ჰორიზონტალურია და იმეორებს ზემოთ აღწერილ პრინციპს.

დროის სიმცირის გამო ვერ მოვახერხეთ მიმდებარე ტერიტორიაზე, უმეტესწილად საძირკვლამდე ნანგრევების სახით მრავლად შემორჩენილი ნაგებობების საფუძვლიანი დათვალიერება, მათი სივრცითი ტევადობის განსაზღვრა და ა.შ.

თრიალას ტბების მიმდებარედ ზემოთ აღწერილი ნაგებობები, საინტერესო მასალას წარმოადგენს მესხური დარბაზული ტიპის საცხოვრისთან პარალელების გავლების თვალსაზრისით და კიდევ ერთხელ გვაძლევს შესაძლებლობას წინ წამოვწიოთ ჩვენი ქვეყნის ამ მიკრო რაიონისთვის დამახასიათებელი საცხოვრისის ტიპის მნიშვნელობა, თუ რამდენად ღრმა ფესვების მქონე, სახასიათო და ორგანულია სივრცითი აზროვნების ეს არქიტექტურული ფორმები, გადახურვის თავისებურებები, რომელთა განვითარება-ჩამოყალიბებას საუკუნეების განმავლობაში შეგვიძლია გავადევნოთ თვალი. სხვადასხვა მასალაში განხორციელებულ ხუროთმოძღვრულ ნიმუშებში კარგად ვლინდება მხატვრულ-ესთეტიკური და ფორმისეული ორგანულობა.

გლეხურ დარბაზებზე საუბრისას აღსანიშნავია ჩვენში ქვის „დარბაზების" გამოვლენა. ზოგან საფეხურებად დალაგებული კიბურ გვირგვინიანი გადახურვით მომთავრებული ნაგებობები, ზოგან კი ცრუ გუმბათებით (მაგ. ჭობისხევის დარბაზები), გარემოს შეზრდილი და ქვის ჟღერადობით ამეტყველებული სივრცეები გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. ქვის დარბაზები დაფიქსირებული და აღწერილი აქვს ნუგზარ მგელაძეს, გოდერძი ნარიმანიშვილს – გოდერძის უღელტეხილის ნამოსახლარები[3]. ასევე, სერგი მაკალათიას ბორჯომის ხეობაში გამოვლენილი ქვის ნაგებობები[4]. ამავე რეგიონის მეგალითური ნასახლარები შეისწავლა ლეო რჩეულიშვილმა[5]. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, ქვის დარბაზების კომპლექსური შესწავლა და კვლევა არ მომხდარა. ზოგიერთ

3 ნ. მგელაძე, გ. ნარიმანიშვილი, გოდერძის უღელტეხილის ნამოსახლარები, ჯავახეთი I (ისტორია და თანამედროვეობა), ახალციხე, 2002, გვ. 166-180.

4 ს. მაკალათია, ბორჯომის ხეობა (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევი), თბ., 1957.

5 ლ. რჩეულიშვილი, ძველი ნასახლარები ბორჯომ-ბაკურიანის მიდამოებში. ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 116-162.

შემთხვევაში რთულიც კია მათი ფუნქციური დანიშნულების დადგენა და ვიწრო ქრონოლოგიური ჩარჩოების განსაზღვრა.

თრიალას მეგალითური ნაგებობები ხალხური ხუროთმოძღვრების ნიმუშებში ერთიანდება. ამგვარად, ის რაც ხალხურობიდან იღებს სათავეს ემპირიული ცოდნა, დაგროვილი გამოცდილება გარემოს, ბუნებრივ-კლიმატური პირობების გათვალისწინებით, მასალის ცოდნა-ფლობასთან მიმართებით, ნაგებობების სამშენებლო-კონსტრუქციული გამართულობის გათვალისწინება იკვეთება თრიალას ტბების მიმდებარედ გამოვლენილ ნაგებობებში. მიწაში შესმული სათავსოები მთლიანად ქვის მასალაშია განხორციელებული. დარბაზის ხის გვირგვინით მომთავრებული სივრცისგან განსხვავებით თრიალას ნაგებობა I-ში რამდენიმე საფეხურიანი გადახურვის კიბური სისტემა ქვაშია განხორციელებული. საშენი მასალის თვისებებიდან გამომდინარე საფეხურებად დალაგებული ქვის ბრტყელი მოზრდილი ზომის ფილებისგან შედგენილი გადახურვის სისტემაში გვირგვინის საფეხურების რაოდენობა შედარებით მცირეა, რომლის სიმძიმეც კედლებს თავის თავზე გადააქვს.

კონსტრუქციული სისტემის ტექნიკური გამართულობა კარგად ჩანს ნაგებობების გადახურვაში. აღსანიშნავია გრძელი სათავსოს ბრტყელი გადახურვით მომთავრება. მასიური ქვის ფილებისთვის შექმნილი „ბუდეები“

ბუნებრივ-კლიმატური პირობების გათვალისწინება, რელიეფთან მისადაგება, შეთავსება და შეზავება თრიალას მეგალითური ნაგებობებისთვისაც ისეთივე სახასიათოა, როგორც ხალხური დარბაზული ტიპის საცხოვრისისთვის. ამასთანავე, შიდა სივრცის წყობაზე აქცენტირება, კონტრასტულობა და მოულოდნელობის განცდის შექმნა. სადა, მკაფიო ფორმებით მეტყველება, ლაკონიურობა და დინამიკურობა არც თუ მასშტაბურ ნაგებობებში გარესა და შინას ხილვისას ანცვიფრებს ადამიანს. ფორმათგანცდის ეს თავისებურება საუკუნეების განმავლობაში ილექებოდა აქ მცხოვრებთა მეხსიერებაში და გენეტიკურად გადაეცემოდა თაობიდან თაობებს. ამას შეგვიძლია ვუწოდოთ ტრადიციული არქიტექტურული ფორმებით, განცდით აზროვნება.

კომპლექსურობა, ერთ ნაგებობაში თავმოყრილი სხვადასხვა სათავსოები, რაც მესხური მიწურ-ბანიანი საცხოვრისებისთვისაა დამახასიათებელი თრიალას ნაგებობა I-შიც იკვეთება. აღსანიშნავია, რომ უმთავრესად ფუნქცია კარნახობს ფორმას. თუმცა, ჩვენს შემთხვევაში, ვინაიდან ნაგებობების უტილიტარული მხარე გაურკვეველია, რთულია ოსტატის ჩანაფიქრის ამოცნობა და ჩვენი მსჯელობაც ამ საკითხთან დაკავშირებით არასაფუძვლიანი იქნება. მხოლოდ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფართობის გაზრდის პრობლემა წამოიჭრა. საჭირო გახდა დამატებით მოცულობითი ერთეულის შექმნა. სწორედ უტილიტარულმა მხარემ განაპირობა ერთ ნაგებობაში განსხვავებული გეგმარების რამდენიმე სათავსოს კომბინირება.

მხატვრული მთლიანობის შექმნა ცალკეული სივრცეების დაგეგმარებითა და გადახურვის სხვადასხვა სისტემის გამოყენებით ნიშანდობლივია ხალხური ხუროთმოძღვრების ჩვენთვის საინტერესო მესხურ დარბაზებში. როგორც ლ. სუმბაძე აღნიშნავს „ერთიანობა სიმრავლეში“ ნიშანდობლივი და სახასიათოა

მთლიანად ქართული კულტურისთვის[6]. კვადრატულ გეგმარებას მიახლოვებული გვირგვინით მომთავრებული დარბაზის სივრცე მესხურ დარბაზებსა და თრიალას ნაგებობა I-ში თანაგვარია. აქაც კვადრატს მიახლოვებულ რამდენადმე ირეგულარულ მოცულობას ქვის ფილებისგან შედგენილი კიბურ-გვირგვინიან სისტემა ასრულებს. ზოგიერთ დარბაზში გვირგვინისთვის მცირედ გათლილი მთლიანი ხის მორებით შეკრული „გუმბათი" გაბატონებულია მთელს სივრცეზე, ნაწილობრივ სიმძიმის, სიმტკიცის, ბრუტალურობის განცდას ბადებს, რაც არანაკლებ განსაცდელი და შესაგრძნობია თრიალას ნაგებობა I-ში, არამხოლოდ დარბაზს მიახლოვებულ გვირგვინით მომთავრებულ ნაწილში. ასევე მოგრძო სათავსოში ბრტყელი, ჰორიზონტალური გადახურვით, სადაც გაოცებას იწვევს და გაფიქრებს როგორი ოსტატობითაა გამართული ასე მასიური ქვებით მომთავრებული გადახურვა, როგორ მკვიდრადაა დასმული და გადანაწილებული სიმძიმე კედლებზე. საერთო ხასიათი, განწყობა იგრძნობა დარბაზსა და მეგალითურ ნაგებობებში, ის აურა, რასაც მიწისქვეშა სივრცეების ხილვისას იღებს ადამიანი, მონუმენტურობა, ბრუტალურობა, დინამიურობა, სიმტკიცის განცდა.

მიუხედავად იმისა, რომ დაუდგენელია ფუნქციური მხარე თრიალას ტბების მიმდებარედ გამოვლენილი მეგალითური ნაგებობებისა, შესაძლოა ისინი საცხოვრისს, სამეურნეო ან სამალავ-თავდაცვით ნაგებობებს წარმოადგენდა, არც ისაა გამორიცხული, რომ დასაკრძალი აკლდამები ყოფილიყო, სივრცის, ფორმისა და იქ შეცნობილი განწყობის შექმნა საერთო ხასიათზე, იქ მცხოვრებთა დამოკიდებულებაზე მეტყველებს, ამას შესაძლოა რელიეფი, ბუნებრივ-კლიმატური პირობებიც ხელს უწყობდა. ვინაიდან ჩვენ ზედაპირული დაკვირვებების შედეგად არ გვაქვს საფუძვლიანი წარმოდგენა მათ ფუნქციურ მხარეზე, ვერც იმას ვიტყვით არის თუ არა ეს ნაგებობები რეკონსტრუირებულ-გადაკეთებული მეორადი გამოყენების მიზნით, ამ ყველაფერზე პასუხის გასაცემად კომპლექსური კვლევა-ძიების ჩატარებაა საჭირო. ასევე შემდგომი კვლევის საგანს წარმოადგენს ფუნქციურ-ტიპოლოგიური ანალოგიების მოძიება.

თუმცა, თრიალას ტბების მიმდებარედ გამოვლენილ მეგალითურ ნაგებობებსა და დარბაზული ტიპის საცხოვრისებთან, კერძოდ მესხურ დარბაზთან მიმართებით, გამოიკვეთა სივრცით-გეგმარებითი ერთეულებითა და გადახურვის კიბურ-გვირგვინიანი თუ ბრტყელი სისტემით შეკრული მხატვრული სტრუქტურის ორგანულობა. არქიტექტურული აზროვნების ესა თუ ის ფორმა იმდენად შეთვისებულია, რომ ოსტატი ყველანაირ მასალაში, აქვე მასალის თვისებების ძირეული ცოდნის საფუძველზე თავისუფლად ამეტყველებს მისთვის ასე შესისხლხორცებულ ფორმისა და სივრცის ურთიერთშეზავებულ სტრუქტურას. შეიგრძნობს და გამონაკვთავს რამდენადმე ბრუტალურად მაგრამ საოცარი ენერგიისა და მუხტის მატარებელ ერთ მთლიანში გაერთიანებულ მრავალფეროვნებას სივრცით-გეგმარებითი თუ გადახურვის სხვადასხვა ტექტონიკური წყობის ელემენტებს.

სწორედ ასეთი სივრცე ქმნის მყუდრო „ნავთსაყუდელს", სადაც დაცულობის, თავისუფლებითა და მხატვრულ-ესთეტიკური შეგრძნებებით ერთდროულადაა

---

6 ლ. სუმბაძე, საქართველოს მთიანეთი: ხუროთმოძღვრული ტრადიციები და თანამედროვე პრობლემები. საბჭოთა ხელოვნება, №1, თბ., 1974, გვ. 95.

გაუღენთილი იქ მცხოვრები ადამიანის ქვეცნობიერი. ამგვარი ფსიქოლოგიური საწყისები დალექილია ჩვენს მეხსიერებაში და თავისდაუნებურად საჭირო დროს ზედაპირზე ამოდის და ამეტყველებს ჩვენს ხელთ არსებულ მასალას. სწორედ ესაა შესაგრძნობი ქართული ხალხური დარბაზის მიმოხილვისას და ჯერ კიდევ შემონახულ ქვის მელაგითურ ნაგებობებში, რომელთა ნაწილმა ჩვენამდეც მოაღწია. საქართველოს ამ მიკრო რეგიონში მრავლად თავმოყრილი ქვის მეგალითური ნაგებობები ნამდვილ საგანძურს წარმოდგენს ჩვენი კულტურისთვის და არა მარტო ჩვენი, შესაძლოა მსოფლიო მასშტაბის ძეგლების გამოვლენაც, თუმცა, მანამდე აუცილებელია მათი დაცვა და საფუძვლიანი შესწავლა.

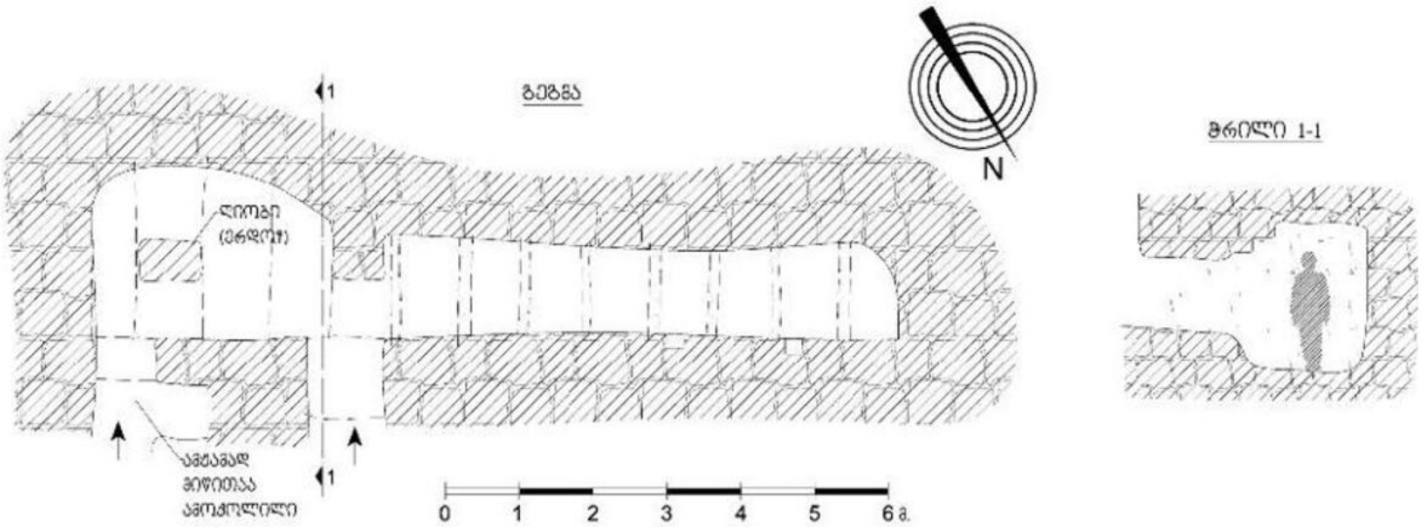
Tamar Zedginidze

Megalithic Structures located in the Environs of Triala Lakes

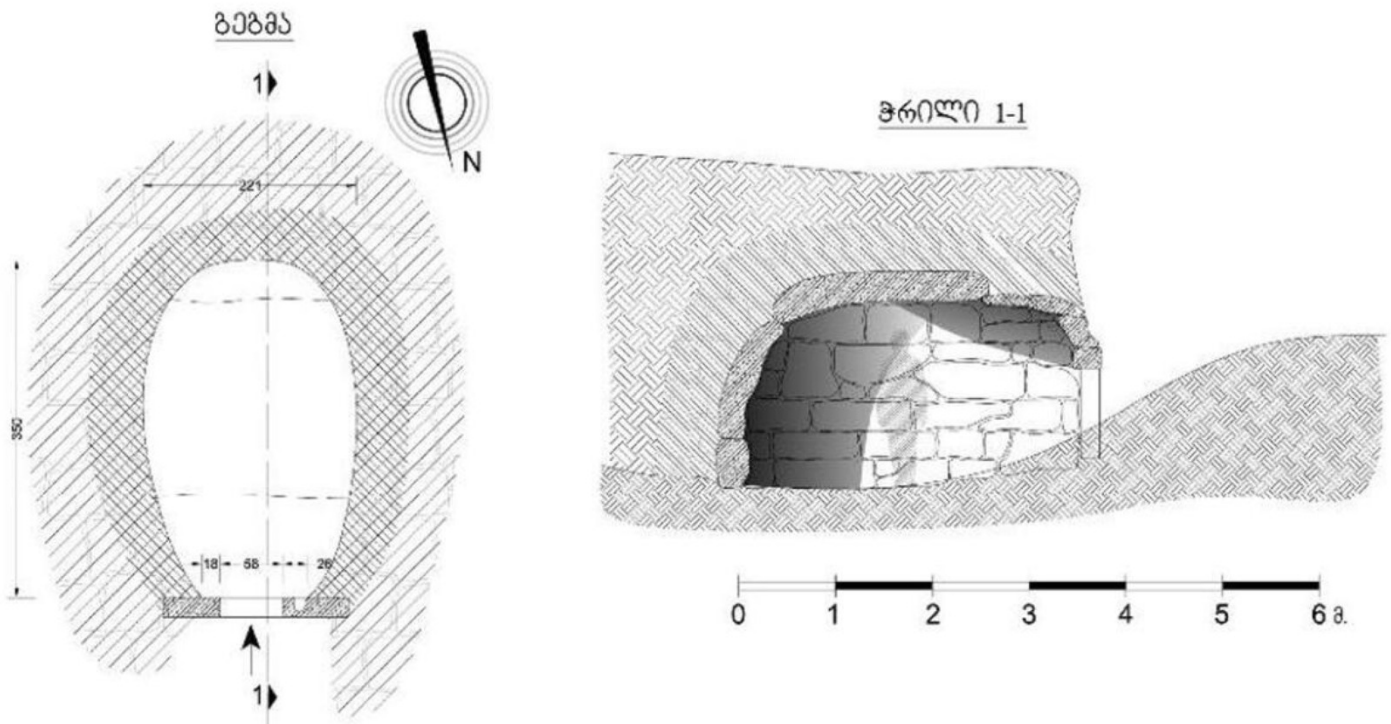
Existence of Megalithic structures is confirmed in many areas of Georgia. In November 2016, a one-day exploratory field work was carried out in the environs of Triala lakes on similar structures. Due to the lack of time, the expedition team only managed to focus on three buildings preserved in almost initial form – to analyse their plan layout and spatial organisation, to undertake their photo and graphical recording; ruins of the nearby buildings were also recorded.

On the present stage it appeared quite hard to determine function and chronology of these structures. Nevertheless, collected material proved to be of definite interest in relation to the Georgian vernacular architecture, namely Meskhetian *darbazi* type dwellings, characteristic of the region. Meskhetian *darbazis* and Triala Megalithic structures leave the same impression of monumentality, brutality, firmness; they share common language of the architectural "thinking" and peculiarities of *Formgefühl*.

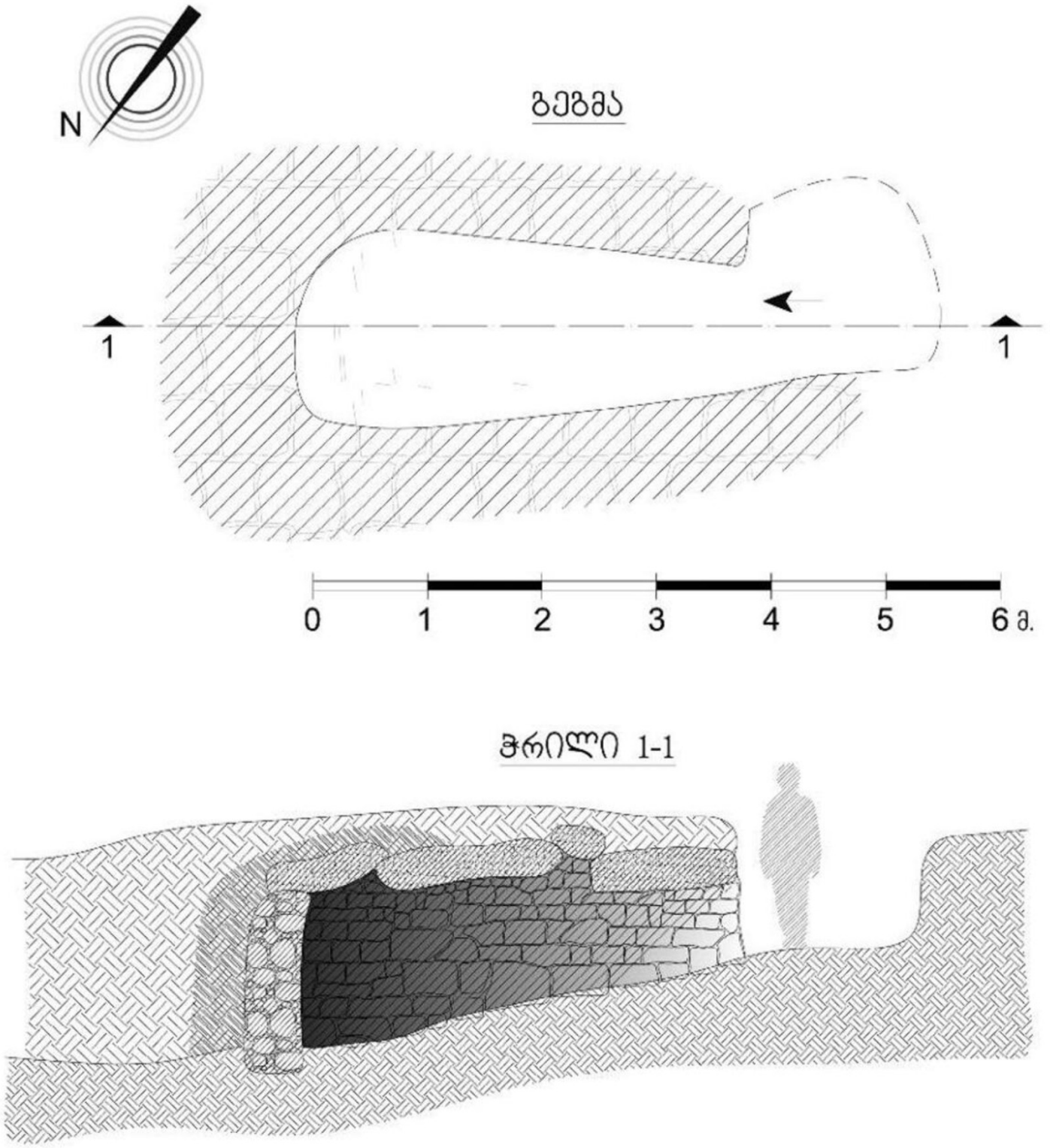
Numerous stone Megalithic structures preserved in this micro region of Georgia are a true treasure not only for our culture, but the entire world; however, in the meantime, it is necessary to protect and study them.



ნახ. 1. მეგალითური ნაგებობა I, ნახაზი შეასრულა ბექა მაისურაძემ



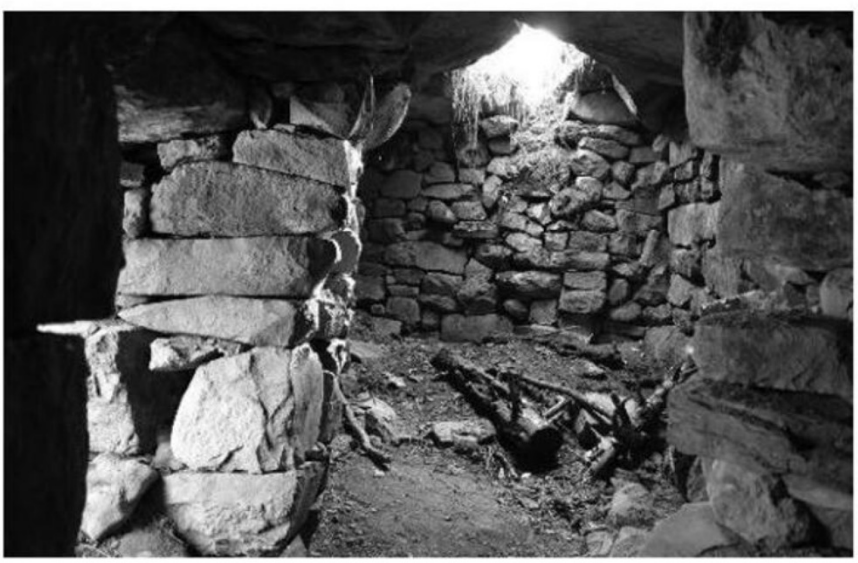
ნახ. 2. მეგალითური ნაგებობა II, ნახაზი შეასრულა ბექა მაისურაძემ



ნახ. 3. მეგალითური ნაგებობა III, ნახაზი შეასრულა ბექა მაისურაძემ



სურ. 1. მეგალითური ნაგებობა I,
ნაგებობაში შესასვლელი



სურ. 2. მეგალითური ნაგებობა I,
ხედი მოგრძო სათავსოდან გვირგვინით
მომთავრებული სათავსოსკენ



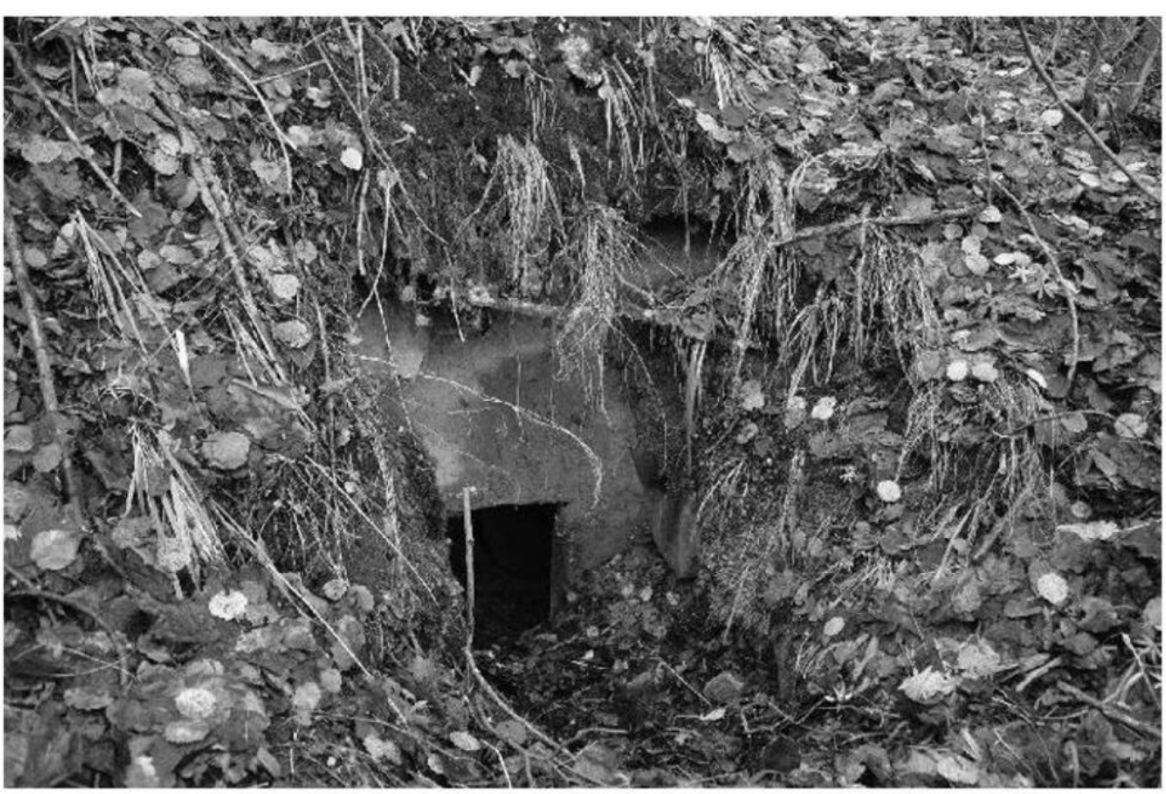
სურ. 3. მეგალითური ნაგებობა I,
ხედი გვირგვინით მომთავრებული სათავსოდან



სურ. 4. მეგალითური ნაგებობა I,
გრძივი სათავსო



სურ. 5. მეგალითური ნაგებობა I,
გრძივი სათავსოს ჩრდილოეთ კედელში
დატანებული დოლაბი



სურ. 6. მეგალითური ნაგებობა II, ნაგებობაში შესასვლელი



სურ. 7. მეგალითური ნაგებობა II, ინტერიერი



სურ. 8. მეგალითური ნაგებობა III, ნაგებობაში ჩასაძვრომი



სურ. 9. მეგალითური ნაგებობა III, ინტერიერიდან ხედი შესასვლელისკენ

თამარ მელივა
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გოგიჩაანთ ღელეს ნამოსახლარისთვის[1]

კონტექსტი

გოგიჩაანთ ღელეს არქეოლოგიურ-არქიტექტურული კომპლექსი, ისტორიული თორის მხარეში, ბორჯომიდან დაახლოებით 10 კილომეტრის დაშორებით, სოფელ ჭობისხევის მახლობლად მდებარეობს. ნამოსახლარი გამოირჩევა თავისი განსაკუთრებული მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტით, მშენებლობის თავისებური ტექნიკითა და, ასევე, მასშტაბურობით.

მიუხედავად მისი მნიშვნელოვნებისა, კომპლექსი სამეცნიერო ლიტერატურაში იშვიათადაა მოხსენიებული. ნამოსახლარის შესახებ არც ისტორიულ წყაროებშია რაიმე ცნობა დაცული, გვხვდება მხოლოდ რამდენიმე უმნიშვნელო ჩანაწერი სოფელ ჭობისხევზე. მკაფიოდ არც მისი ფუნქციაა განსაზღვრული და არც თარიღი. თუმცა, ყველა მნახველი თანხმდება ძეგლის განსაკუთრებულობაზე – მისი სტრუქტურა, სამშენებლო ტექნიკა და მხატვრული ღირებულება მნახველზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს. კომპლექსის შესახებ ძირითად წყაროდ გენო ნასიძის თორი-ლიკანის არქეოლოგიური ექსპედიციის ყოველწლიური ანგარიშები (1972-1989 წწ) შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა ისინიც არასრულია და ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ უკვე 1977 წლიდან ანგარიშებში არ არის ასახული ახალი ფაქტობრივი მასალები და ისინი იმეორებს წინა წლების შედეგებს. ძეგლს ასევე ეხება ლევან რჩეულიშვილი თავის ნაშრომში – „ძველი ნასახლარები ბორჯომ-ბაკურიანის მიდამოებში", რომელშიც იგი განიხილავს რეგიონში ქვის მშრალი წყობით ნაგებ კომპლექსებს და ათარიღებს მათ, თუმცა იქვე აღნიშნავს, რომ შესაძლოა ზოგიერთი თარიღი გადასინჯვას საჭიროებდეს.

სამწუხაროდ, ძეგლზე საფუძვლიანი კვლევა ჯერჯერობით არ ჩატარებულა. თუმცა კი, მის ძირეულ შესწავლას და არქიტექტურის განვითარების ისტორიაში ქრონოლოგიურ მოთავსებას, მნიშვნელოვანი ცნობების მოცემა და ქართული არქიტექტურის შესახებ ცოდნის შევსება შეუძლია. შესაბამისად, წინამდებარე ნაშრომში წარმოდგენილი მოსაზრებებიც მხოლოდ პირველადია და, რა თქმა უნდა, საკითხი შემდგომ საფუძვლიან კვლევასა და სიღრმისეულ შესწავლას მოითხოვს, რის შედეგადაც შეიძლება ეს დასკვნები კორექტირდეს.

ძეგლის აღწერა

კომპლექსი მდინარე მტკვრის მარჯვენა მხარეს, დატერასებულ ფერდზეა განლაგებული. დღეს ხუთი ტერასა იკითხება, თუმცა შესაძლოა, რომ კომპლექსი გრძელდებოდეს – მის შემოგარენში შესამჩნევია ქვის გროვები – თითქოს ნაგებობის ნანგრევებისა, ზოგან კი კედლის ფრაგმენტებიც გაირჩევა. ნამოსახლარი ე. წ. ციკლოპური ნაგებობებისაგან შედგება: ადგილობრივი ანდეზიტო-ბაზალ-

1 შესრულდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით [DP2016/9, კონსერვაცია და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა].

ტის უსწორმასწორო ფორმის, მსუბუქად დამუშავებული ლოდები ერთმანეთს ოსტატურადაა მორგებული და მათ შესაკავშირებლად ხსნარი არ არის ნახმარი. ქვების ზომა ხანდახან ერთ მეტრსაც კი აჭარბებს. კომპლექსის ტერიტორიაზე დულაბი მხოლოდ ერთგან – ეკლესიაში ყოფილა გამოყენებული. გარდა ციკლოპური მშენებლობისა, კომპლექსისთვის დამახასიათებელია გამორჩეული გუმბათოვანი სივრცეები: გეგმაში მრგვალი სათავსები, რომლებიც გადახურულია ქვის ერდოიანი ცრუგუმბათებით (სურ. 1). ერთი შეხედვით, ქვებს უსწორმასწორო ფორმა აქვს და დაუმუშავებელის შთაბეჭდილებას ტოვებს – თითქოს ერთმანეთს მოარგესო (სურ. 2). თუმცა, დაკვირვების შემდეგ შეინიშნება, რომ ქვები საგანგებოდაა შერჩეული და დამუშავებულია – შიდა პირი შეთხელებულია, რაც ხელს უწყობს ქვების ერთმანეთზე მოჭიდებას.

I ტერასაზე განთავსებული ნაგებობა შედარებით მცირეა. მიწაში შეჭრილი, გეგმაში მრგვალი სათავსის ერდოიანი გუმბათის სამი მხარე ძირიდანვე კედლებს ეყრდნობა, ხოლო მეოთხე – შესასვლელის მხარეს, დაყრდნობილია ერთმანეთის პარალელურად განლაგებული ქვებისგან შედგენილ თაღზე; ქვების ზომა კი საკმაოდ დიდია – ზოგან 80X75X25 სმ. საყურადღებოა, რომ თაღიც, ისევე როგორც მთელი კომპლექსი, მშრალი წყობითაა ნაშენი (სურ. 3). ამ სივრცეს უშუალოდაა დაკავშირებული ოვალური სათავსი და მათ წინ არსებული ეზო. ამ ყველაფრის გვერდზე კი არის მოზრდილი სწორკუთხა ფორმის სათავსი, რომლის კედლები მხოლოდ ორ მხარესაა ნაწილობრივ შემორჩენილი.

ამ ტერასის ზემოთ, მის ჩრდილო-აღმოსავლეთით, განლაგებული II ტერასაც მშრალი წყობითაა ნაშენი, თუმცა მშენებლობის ხარისხი თითქოს განსხვავებულია. აქ წარმოდგენილია ორი სწორკუთხა სათავსი. მხოლოდ დიდი სათავსის ორი კედელია შემორჩენილი, დანარჩენი კი გეგმის დონეზეღა იკითხება (სურ. 4). ამ ორი ტერასის ერთმანეთთან მიმართებით და მათი მოკრძალებული ზომების გამო შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ შესაძლოა ისინი ერთი კომპლექსის სხვადასხვა ნაწილს წარმოადგენდა და, როგორც ჩანს, მათ შორის უშუალო კავშირიც იყო; მეტიც, მთელ კომპლექსში შეინიშნება ტერასების მსგავსი, ერთმანეთის თავზე განლაგება. ამ ტერასის ზემოთ, დაახლოებით 10-11 მეტრის სიმაღლეზე, არის განლაგებული III, ძირითადი ტერასა (სურ. 5). ტერასებს შორის, რამდენიმე ადგილას შემორჩენილია გზის გასამაგრებელი კედლებიც. ამ ტერასაზე სამი შრე გაირჩევა: I – წინარექრისტიანული ეტაპი; II – ადრეული შუა საუკუნეების შედარებით მცირე ქვებით ნაგები; III – ადრეული შუა საუკუნეების-გარდამავალი პერიოდის ეკლესიის აფსიდის ფრაგმენტი – თლილი ქვების წყობა კირის დულაბზე. ამ ტერასის ნაგებობები, თავისი მასშტაბით განსხვავდება კომპლექსის სხვა ზემოთ აღწერილი ნაწილებისგან. მისი პირველი ეტაპის გეგმა ასეთი უნდა ყოფილიყო: მრგვალი ცრუგუმბათიანი სათავსი, რომლის გუმბათის ცენტრში დატოვებულია ერდო. მას ახლავს ორი დამხმარე სივრცე, ერთი მათგანი ოვალურია და მასთან უშუალოდაა დაკავშირებული, მეორე კი გეგმაში ნახევარწრიულია და დაბალი, ვიწრო გასასვლელით (მხოლოდ დაწოლილი თუ შეხოხდება ადამიანი) უკავშირდება ძირითად სივრცეს; ის ალბათ საკუჭნაოს ფუნქციას თუ ასრულებდა. ამ გუმბათიანი სათავსის წინ განლაგებულია დიდი სწორკუთხა ფორმის სივრცე – სავარაუდოდ შიდა ეზო, რომლის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედელიც წარმოადგენს ძირითადი სათავსის ფასადს და თავისი წყობის მხატ-

ვრული ხასიათით წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. მასზე ორი ღიობია დატანილი. ერთი ზემოთ აღწერილ სათავსში მოსახვედრი, მეორე კი უკიდურეს ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეშია და უკავშირდებოდა ვიწრო სათავსოს; ამჟამად კი ის ქცეულია გასასვლელად, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელია ნაეკლესიარში მოხვედრა. ამავე ეზოს სამხრეთ-დასავლეთ მხარეს არის კიდევ ერთი ღიობი, რომლის მეშვეობითაც ვხვდებით ოვალური ფორმის ნახევრად შემორჩენილ სადგომში.

თითქმის სამი ათწლეულია, რაც ძეგლი მოუვლელია. შესაბამისად ის, რაც არქეოლოგიური გაწმენდის დროს გამოჩნდა, დღეს უკვე დაფარული და რთულად დასანახია (სურ. 6). ამიტომ, მეტი თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან ამონარიდს არქეოლოგიური ექსპედიციის ანგარიშიდან:

„...ეზოს იატაკი დახრილია აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ. ქვის ორმოს წინ აღმოჩნდა ნალისებური ფორმის კერა, თლილი ქვებისაგან შემდგარი, რომელსაც შუა ნაწილში ორი მაღალი ქვა აქვს დატანებული. კერა ზუსტად იმეორებს ცხენის ნალის ფორმას, მისი იატაკი თიხალესილია და იგი რამდენადმე უფრო დაბლაა, ვიდრე მის ირგვლივ ნაწყობი ქვები. იატაკს ეტყობა ცეცხლის მოქმედების კვალი, რადგან გამომწვარია, შემორჩენილია ნაცრის ფენაც. ეზოს ბოლოში, მრგვალი სენაკის კარის მოპირდაპირე მხარეს აღმოჩნდა მკვეთრად ოვალური, ქვის მშრალად ნაწყობი ფილებით ამოშენებული ორმო, გეგმაში რვიანის მოხაზულობისა. იატაკი თიხნარია, მოსწორებული, მაგრამ გამოუწვავი. ორმოს სიღრმე 1.2 მ-ია. ორმო ცარიელი აღმოჩნდა. გადახურული იყო სამი დიდი ზომის ფილით, თუმცა რვიანის შემკვრელი თავი, რომელიც წრეა, გადახურული იყო თხელი ფილებით. ორმოს ზომები – 2.5X1 მ. მისი დანიშნულება გაურკვეველია. ასეთია კომპლექსის წინა ეზო"[2].

როგორც ჩანს, ამ ერთიან ნაგებობას შემდგომში მიამატეს კომპლექსის ჩრდილო-დასავლეთის მიმართულებით განვითარებული დანარჩენი სათავსები. მშენებლობის აღნიშნული ეტაპის ხარისხი განსხვავებულია: უფრო ნაკლები სამშენებლო ხელოვნებითაა შესრულებული და ნაკლებ-მხატვრულია. ქვები ზომით უფრო მცირეა და ნაკლებადაა დამუშავებული, თუმცა წყობა კვლავ მშრალია.

მესამე სამშენებლო ფენას კი ეკლესია მიეკუთვნება, რომლისგანაც დღესდღეობით მხოლოდ აფსიდის მეოთხედიღაა დარჩენილი. ეკლესია საკმაოდ პატარაა – დაახლოებით 4X2 მ. (სურ. 7). ნაშენია კარგად გათლილი რუხი და ღვინისფერი ანდეზიტო-ბაზალტებით კირის დუღაბზე. კარგადაა შერჩენილი აფსიდის მხარი და იკითხება მისი მკვეთრი ნალისებური ფორმა. ასევე, შერჩენილია სარკმლის წირთხლი. გადარჩენილ ნაწილს ჩრდილოეთი მხრიდან ამთავრებს უზარმაზარი დაუმუშავებელი ლოდი, რომელიც, როგორც ეტყობა, წყობაში ჩართული ყოფილა. აფსიდი მთელი სივრცის თითქმის ნახევარს იკავებს და მისი იატაკი ძირითადი დონიდან დაახლოებით 80 სმ-ით მაღლაა და დაფარულია ბრტყელი ფილებით. უკიდურესი აღმოსავლეთით მდებარე ფილა გახვრეტილია, საიდანაც ჩანს, რომ ქვეშ მშრალი წყობით ამოყვანილი დაბალი სივრცეა, რომელსაც აფსიდის თითქმის ნახევარი უჭირავს. ვიზუალურად, წყობის ხასიათით იგი მშენებლობის მეორე ეტაპს ჰგავს. ეკლესიის ღერძი მკვე-

2 გ. ნასიძე, თორი-ლიკანის არქეოლოგიური ექსპედიციის 1977 წლის ანგარიში.

თრადაა გადახრილი ჩრდილოეთისკენ. ეს განპირობებული უნდა იყოს ძველ ორგანიზმში ახლის გაჩენასთან – ეკლესიის მშენებელი ანგარიშს უწევს უკვე არსებულ ნაგებობას და იყენებს მას „თავის სასარგებლოდ" ამითივე უნდა იყოს გამოწვეული მცირე გაბარიტული ზომებიც – დასავლეთი მხრიდან ხომ კომპლექსის შიდა ეზოს შემომზღუდავი კედელი იწყება. ეკლესიის მიმდებარედ დაყრილია თლილი ქვები, რომელნიც, ერთი შეხედვით, ეკლესიისას ჰგავს. დანარჩენი ორი, IV და V ტერასის მხოლოდ ფრაგმენტებიღა იკითხება. ეს არის ის, რისი ნახვაც დღეს ადგილზეა შესაძლებელი.

თარიღისა და ფუნქციისათვის

გოგიჩაანთ ღელეს კომპლექსი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მრავალფენიანი ძეგლია, რაც მას დამატებით ღირებულებას ანიჭებს. თუმცა, ძეგლის უკეთ წარმოჩენისათვის საჭიროა მის თარიღსა და ფუნქციაში გარკვევა, რაც არცთუ იოლი საქმეა. საკითხს ართულებს ისიც, რომ არქეოლოგების მიერ მშენებლობის I ეტაპის შესაბამისი თითქმის არაფერია აღმოჩენილი, რაც მის დათარიღებასა და ფუნქციის განსაზღვრაში მნიშვნელოვან როლს შეასრულებდა[3]. თუმცა, მომავალმა კვლევებმა შესაძლოა რაიმე ხელჩასაჭიდი გამოავლინოს.

მეცნიერები კომპლექსის დათარიღებისა და ფუნქციის განსაზღვრისათვის ძირითადად მის სტრუქტურასა და არქიტექტურულ ფორმებს ეყრდნობიან. ლ. რჩეულიშვილი მას გარდამავალ ხანას ან უფრო ადრეულ პერიოდს მიაკუთვნებს, თუმცა, არ გამორიცხავს, რომ ის შეიძლება კიდევ უფრო ადრეულიც კი ყოფილიყო[4]. გ. ნასიძე კი ძეგლის დასათარიღებლად იყენებს ეკლესიის ფორმებს, რომელსაც V საუკუნეს აკუთვნებს და შესაბამისად მთლიანი კომპლექსი V საუკუნეზე ადრეული გამოდის. ამასთან, 1987 წლის ანგარიშში წერს: „...ამავე წელს ძირითად კომპლექსზე N7 სათავსში, პატარა ზომის ქვაყუთი-სამარხი აღმოჩნდა. ძალიან საინტერესო მასალა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი გაძარცული იყო, შიგ აღმოჩნდა ნატეხები კერამიკული ჭურჭლისა და მინის დამსხვრეული სასმისის ნატეხები. ამ მასალამ პირველად მოგვცა შესაძლებლობა აღნიშნულ ტერიტორიაზე დაგვედასტურებინა II-III საუკუნეების მასალა..."[5] მართალია არ არის მოცემული რაიმე ნახაზი ან სქემა, რომლის მიხედვითაც ზუსტად გავიგებთ, რომელია №7 სათავსი, თუმცა, ეს ცნობა ძალზე მნიშვნელოვანია და შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ II-III საუკუნეებში ამ ტერიტორიაზე სამოსახლო უკვე არსებობს.

თუმცა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, კომპლექსზე მშენებლობის სამი ეტაპი გამოიყოფა, რომლებიც განსხვავდება როგორც გეგმარებითი სტრუქტურით, ასევე წყობის ხასიათით.

მართალია, ეკლესიის ძალიან მცირე ნაწილია გადარჩენილი, მაგრამ მისი გეგმის დონეზე წაკითხვა მაინც ხერხდება. გეგმით მისი აფსიდი ნალის ფორმას იმეორებს, რომელიც ქრისტიანობის ადრეულ პერიოდში – IV-VI საუკუნეებში და ასევე, გარდამავალი ხანის VIII-IX საუკუნეების არქიტექტურაში გვხვდება,

---

3 გ. ნასიძე, თორი-ლიკანის არქეოლოგიური ექსპედიციის 1977 წლის ანგარიში.

4 ლ. რჩეულიშვილი, ძველი ნასახლარები ბორჯომ-ბაკურიანის მიდამოებში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 116.

5 გ. ნასიძე, თორი-ლიკანის არქეოლოგიური ექსპედიციის 1986 წლის ანგარიში.

უფრო გვიან კი ეს ფორმა შედარებით იშვიათია. ეკლესია ეყრდნობა ძველი ნაგებობის ნაშთებს, რომელიც წყობის ხასიათით მშენებლობის II ეტაპს განეკუთვნება. შესაბამისად, კომპლექსის ვერცერთი ნაწილი ეკლესიაზე გვიანი პერიოდისა ვერ იქნება. მართლაც, მშენებლობის მეორე ეტაპი თავისი სტრუქტურით ბორჯომ-ბაკურიანის ტერიტორიაზე გამოვლენილ ადრე შუა საუკუნეების სხვა საცხოვრებლებს ჰგავს. ხოლო მშენებლობის I ეტაპი კი საფასადო წყობითა და თავისი არქიტექტურული ფორმებით არქაულობის განცდას ტოვებს. შესაბამისად, ეტაპები შემდეგნაირად უნდა ნაწილდებოდეს:

1. წინარექრისტიანული პერიოდი;
2. ადრეული შუა საუკუნეები;
3. ადრეული შუა საუკუნეები – გარდამავალი ხანა.

აზრთა სხვადასხვაობაა კომპლექსის ფუნქციის შესახებ. ერთ-ერთი მოსაზრებით, გოგიჩაანთ ღელეს კომპლექსი სამარხი შეიძლებოდა ყოფილიყო: ქვის ცრუგუმბათებიანი დარბაზი ხალხური საცხოვრებლის – დარბაზის დამცრობილი მოდელირებაა ქვაში, რაც მდგრადობისა და მუდმივობის განცდას ემსახურება[6]. სხვა ვერსიის მიხედვით კი ეკლესიის აფსიდში დატოვებული ლოდი საქართველოში ქვის კულტის არსებობის ნიშანი უნდა იყოს. ამ ვერსიის ავტორს მაგალითად მოჰყავს ხევსურეთში ვ. ბარდაველიძის მიერ აღწერილი კოპალას ხატი, სადაც ნახსენებია კოპალას ქვა. ამის შემდეგ, იგი იყენებს რა ივ. ჯავახიშვილის შედარებას სტრაბონის მიერ აღწერილ მთვარის კულტის მსახურებასა და ილ. ზარაფიშვილის მიერ აღწერილ თეთრ გიორგობას შორის, გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ აქ შეიძლება ყოფილიყო მთვარის ტაძარი, რომელიც შემდგომში შეცვალეს ახალი რელიგიის – ქრისტიანობის სალოცავით[7] თუმცა, ამავე აღწერაში ჩანს, რომ რიტუალის მიხედვით პროცესია გარს უვლის ტაძარს. გეგმაზე ერთი შეხედვითაც კი ნათელია, რომ რელიეფის გამო შეუძლებელია მისი გარსშემოვლა. გარდა ამისა, კომპლექსი თავისი ნიშნებით სხვა ფუნქციისა ჩანს. მესამე მოსაზრების მიხედვით კი გოგიჩაანთ ღელეს ნამოსახლარს უნდა ჰქონოდა არა რიგითი მაცხოვრებლის საცხოვრებელი ფუნქცია, არამედ შესაძლოა ეს ყოფილიყო ხევის მმართველის სამყოფელი, რადგანაც მას ახლავს სალოცავიც, ეს კი მის განსაკუთრებულობაზე მიუთითებს[8]. ამასთან, გასათვალისწინებელი გარემოებაა ისიც, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე გამოვლენილი უძველესი საცხოვრებლები იმირისა და შულავერის გორაზე გეგმაში მრგვალი სათავსებია, რომელთა კედლებიც ძირიდანვე იწყებს გადასვლას გადახურვაში და გუმბათს ქმნიან, მათ ასევე ახლავთ ნახევრად მიწაში შეჭრილი დამხმარე სივრცეები. „შემდეგ ეტაპზე" ქვაცხელების ნამოსახლარში კი გეგმა უკვე სწორკუთხედსაა მიახლოებული, თუმცა კუთხეები ჯერ კიდევ მომრგვალებული აქვს. მომდევნო ტიპი საცხოვრებლისა კი დარბაზია – სწორკუთხა სივრცე გადახურული ხის კონსტრუქციით – გვირგვინით. საცხოვრებლის ეს ტიპი საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე არსებობს, და უკანასკნელი ნიმუშები კი XIX საუკუნეშიც გვხვდება. გვხვდება, ასევე, მშრალი წყობით ნაგები საცხოვრებლები, განსაკუთრებით კი ამავე რეგიონში, რომლებიც შუა საუკუნეებით თარიღდება.

---

6 გ. ყიფიანი, მესხური საცხოვრისი, თბ., 2002, გვ. 10.

7 გ. ნასიძე, თორი-ლიკანის არქეოლოგიური ექსპედიციის 1977 წლის ანგარიში.

8 ლ. რჩეულიშვილი, ძველი ნასახლარები ბორჯომ-ბაკურიანის მიდამოებში, გვ. 116.

შესაბამისად, ჩემი მოსაზრება მესამე ვერსიას ეთანხმება და მგონია, რომ თავისი მშენებლობის ხასიათითა და გეგმარებითი სტრუქტურით გოგიჩაანთ ღელეს კომპლექსი საცხოვრებელი ფუნქციისა უნდა ყოფილიყო.

მშენებლობის მეორე ეტაპზე არსებული ნაგებობა გაიზარდა: მიემატა ერთი სათავსი ჩრდილო-აღმოსავლეთ მხარეს მთელს სიგრძეზე; ეზოს ჩრდილოეთი მხრიდან შედარებით მცირე სათავსი, რომელიც, ჩემი აზრით, გამანაწილებელი ეზოს ფუნქციას ასრულებდა. შესაბამისად, ადრეული ეტაპის ეზო შიდა ეზოდ გადაიქცა; აღსანიშნავია, რომ II ეტაპზე შესრულებული სათავსები გეგმაში სწორკუთხა ფორმისაა. თავისი სტრუქტურით, კომპლექსი, მეორე სამშენებლო ეტაპის შემდეგ, დაემსგავსა ამავე რეგიონის შუა საუკუნეების მშრალი წყობით ნაგებ საცხოვრებლებს. ბოლო ეტაპზე კი – სავარაუდოდ, ადრეულ შუა საუკუნეებში – კომპლექსში ჩააშენეს ეკლესია. საცხოვრებელში სალოცავის ჩართვა, ალბათ, მაცხოვრებლის განსაკუთრებულ სტატუსზე უნდა მიუთითებდეს, თუმცა, ამის გარკვევა დეტალურ შესწავლას მოითხოვს.

დასასრულს, კიდევ ერთხელ მინდა ხაზი გავუსვა კომპლექსის განსაკუთრებულობას მისი გამორჩეული არქიტექტურულ-მხატვრული სახის გათვალისწინებით და მისი სამომავლო კვლევისა და არქიტექტურის განვითარების ისტორიაში მოთავსების საჭიროებას. და ამასთან, რამდენიმე სიტყვით მინდა შევეხო ძეგლის რთულ საკონსერვაციო მდგომარეობას და მის წინაშე არსებულ გამოწვევებსაც:

ჩამოშლის პირასაა ძეგლის ნაწილები, ზოგან ისინი მხოლოდ მცენარეების ფესვებს უჭირავს, ამასთან ზრდასთან ერთად, წყობაში შეზრდილი ფესვები აზიანებს კედლებს; წვიმის დროს მოსული წყალი, რომელიც ნელნელა რეცხავს მიწას კომპლექსის მიმდებარედ, პრობლემას უქმნის ნაგებობებს, თუმცა, აქვე დამამშვიდებელ გარემოებად შეიძლება ჩავთვალოთ ის, რომ სამშენებლო მასალას თავისი ბუნებრივი მახასიათებლების წყალობით საფრთხე არ ემუქრება, რაც უკვე დიდი უპირატესობაა.

გარდა ამისა, აღსანიშნავია ძეგლის ინტერპრეტაცია, არათუ განმარტებები, არამედ ელემენტარული მანიშნიც კი არა არის მიმდებარედ და ძეგლი არც ტურისტულ მარშრუტებშია სათანადოდ შეტანილი; ეს, ალბათ, გასაკვირიც არ არის ინფრასტრუქტურის არარსებობის პირობებში, არა მხოლოდ ბილიკები და მოწესრიგებული გარემო, ერთი სანაგვე ურნაც კი არაა ახლო-მახლო, მეტიც, მისკენ მიმავალ ბილიკზე არაფორმალური ნაგავსაყრელია მოწყობილი.

შესაბამისად, ქართული არქიტექტურის ამ გამორჩეული კომპლექსის კვლევისა და შესწავლის პარალელურად აუცილებელია ზრუნვა მის ფიზიკურ დაცვასა და შესაბამის ინტერპრეტაციაზე.

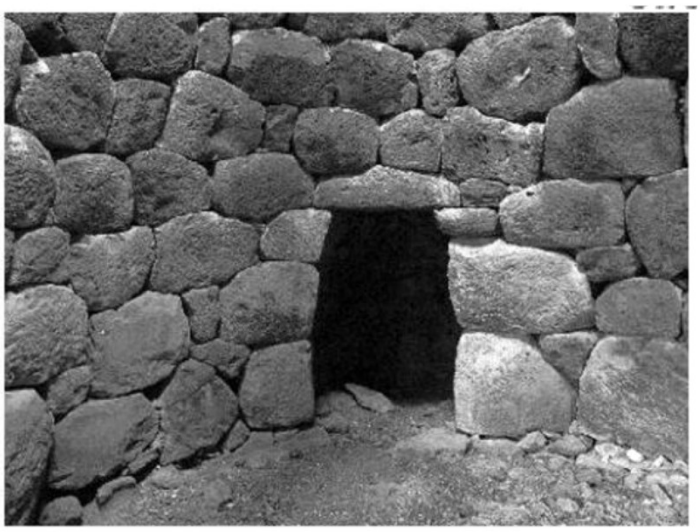
Tamar Meliva

On the Gogichaant-Gele Settlement-site

Gogichaant-Gele settlement-site, located 10 km. from Borjomi, although studied by archaeologists (G. Nasidze) and discussed by art historians (L. Rcheulishvili), still arises a number of noteworthy questions. Among "Cyclopean" settlements situated on three terraces, of utmost significance is a complex on upper terrace, construction of which was, most likely, undertaken in three stages. First (presumably, in the 2nd-3rd cc.) a monumental, round compartment with a false dome and adjoining rooms were built; later (Early Middle Ages) several chambers built of smaller-size stones were added and finally – a hewn stone church (Early Middle Ages-Transitional Period). In terms of its function, the author shares viewpoint of L. Rcheulishvili that this was, most likely, a residence of the person with quite high social status. Gogichaant-Gele settlement, most remarkable in terms of its artistic merits and historical importance requires immediate conservation measures for its protection.



სურ. 1. ერდოიანი ცრუ-გუმბათი I ტერასაზე, 2018



სურ. 2. ღიობი III ტერასის ცენტრალურ სათავსში, 2018



სურ. 3. I ტერასა, 2018



სურ. 4. II ტერასა, 2018



სურ. 5. III ტერასა, 2018



სურ. 6. III ტერასა, 1970-იან წლებში გადაღებული ფოტო; დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ოთარ ლორთქიფანიძის სახელობის არქეოლოგიის ცენტრში



სურ. 7. III ტერასა, ეკლესიის აფსიდი,
2018

კიტი მაჩაბელი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

ლიტურგიკული ხელოვნების ერთი ნიმუში საქართველოს ეროვნული მუზეუმიდან

„მღვდელმან დაასხის საკუმეველი და უკმიოს წმიდასა ტრაპეზსა წესისაებრ და დაკიდნეს საცეცხურნი და კუალად-იქცეს მუნვე, მეტყუელი ამის ლოცვისაი"

ჟამისწირვაი წმიდისა ბასილი მთავარებისკოპოზისაი

საქართველოს ეკლესია-მონასტრების ღვთისმსახურებაში ადრექრისტიანული ხანიდან აღმოსავლეთის ქრისტიანული კერებიდან ჩამოტანილი არაერთი ნივთი იყო ჩართული. ტაძრების საგანძურებში ძვირფასი ლითონებისაგან დამზადებული ლიტურგიკული ნივთების – ბარძიმ-ფეშხუმების, სამწერობლების, საცეცხლურების გვერდით არსებობდა უფრო მოკრძალებული საეკლესიო ხელოვნების ნიმუშები – სახარების რელიეფური სცენებით შემკული ბრინჯაოს საცეცხლურები, რომელთაც დიდი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა აქვთ. ქრისტიანობის ადრეული ეპოქებიდან ღვთისმსახურებისათვის აუცილებელი ნივთები ქრისტიანულ ქვეყნებში წმინდა მიწის კულტურული ცენტრებიდან ვრცელდებოდა. ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში ეს ლიტურგიკული ნივთები სხვადასხვა გზით აღწევდა. ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო პილიგრიმთა მიერ სხვა ევლოგიებთან ერთად საცეცხლურების ჩატანა თავიანთ ქვეყნებში და ეკლესიებისადმი მათი შეწირვა. ამას გარდა, სირია-პალესტინაში სხვადასხვა ქვეყნებიდან ჩასული ღვთისმსახურები ადგილობრივ სახელოსნოებში საგანგებოდ იძენდნენ ლიტურგიისთვის საჭირო ნივთებს.

საქართველოს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ქრისტიანული აღმოსავლეთის მნიშვნელოვან სულიერ კერებთან. ქრისტიანული კულტურის ცენტრებმა მცირე აზიაში, სირია-პალესტინასა და კოპტურ ეგვიპტეში გადამწყვეტი როლი შეასრულა ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. ამას ადასტურებს როგორც მრავალრიცხოვანი წერილობითი წყაროები, ასევე აღმოსავლურქრისტიანული ცენტრებიდან საქართველოში შემოსული საეკლესიო ხელოვნების ნიმუშები. ბრინჯაოს საცეცხლურები, აღმოსავლეთის უძველესი ეკლესიების თავისებური რელიკვიები, ქრისტიანულ სამყაროში კულტურული კავშირების მჭევრმეტყველი საბუთებია. ბრინჯაოს საცეცხლურებზე შემონახული რელიეფური კომპოზიციები ადრეულ ქრისტიანთა რწმენის ვიზუალურ ხატებად წარმოგვიდგება, რომელთა მეშვეობით ვეზიარებით ბიზანტიის საზღვრებს გარეთ არსებულ ქრისტიანულ ხელოვნებას.

დროთა განმავლობაში ორიგინალურ სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურებს ადგილზე შექმნილი მათი პირები ემატებოდა. იმისათვის, რათა წმინდა მიწიდან ჩამოტანილი ამ ევლოგიების მადლი მათ ასლებზე გადმოსულიყო, ადგილობრივი ოსტატები ზედმიწევნით ზუსტად იმეორებდნენ მათ ფორმებსა და დე-

კორს. ტრადიცია მტკიცედ იცავდა სახარების თემებზე შექმნილი რელიეფური კომპოზიციების იკონოგრაფიას. საცეცხლურთა რელიეფური დეკორის პროგრამები სხვადასხვა ქვეყნებში საუკუნეთა განმავლობაში თითქმის უცვლელად მეორდებოდა. ამ გარემოების გამო ძნელდება კონკრეტული საცეცხლურის შექმნის დროისა და სხვადასხვა ქვეყნებში აღმოჩენილი ნიმუშების დამზადების ადგილის განსაზღვრა.

დღეისათვის მსოფლიოს მუზეუმებში რამდენიმე ათეული ბრინჯაოს საცეცხლური არის დაცული. ამ ლიტურგიკული ნივთების ნიმუშები საქართველოს მუზეუმების კოლექციებშიც ინახება. საქართველოში შემონახული საეკლესიო ხელოვნების ეს ნიმუშები აქამდე საგანგებო კვლევის საგანი არ გამხდარა, ქრისტიანულ ქვეყნებში სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ვითარებაში მოხვედრილი, ან ადგილზე შექმნილი ბრინჯაოს საცეცხლურების ფორმის და რელიეფური დეკორის მკაცრად შემუშავებული იდეური და მხატვრული პრინციპები იმდენად მდგრადი და სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა, რომ, უმეტეს შემთხვევაში, მხოლოდ ძნელად მისაკვლევი დეტალები და მხატვრული ხერხები გვაძლევს მათი სიზუსტით განსაზღვრის საშუალებას.

სამეცნიერო ლიტერატურაში საცეცხლურების შექმნის თავდაპირველ ცენტრებად სირია და პალესტინა არის აღიარებული. მათ უადრეს ნიმუშებს, ჩვეულებრივ, VI-VIII საუკუნეებს მიაკუთვნებენ[1]. სირიისა და პალესტინის გარდა ბრინჯაოს საცეცხლურები აღმოჩენილია ეგვიპტეში, იტალიაში, კავკასიაში, სამხრეთ რუსეთში[2]. საცეცხლურების რელიეფური კომპოზიციების მხატვრული ანალიზით მათ შორის მნიშვნელოვანი სტილური განსხვავებები დასტურდება.

---

1 O. Pelka, Ein syro-palästinishes Räuchengefäss. Mitteilungen aus dem Germanischen Nazionalmuseum, 1906, გვ. 85-92, ტაბ. 4-5; G. Maspero, Un encensoire copte. Annale de Service de l'Antiquité, 1908, გვ. 148-149, ტაბ. I-IV; G. de Jerphanion, Un nouvel encensoir syrien et la série des objets similaires. Mélanges Syriens offerts á M. René Dussaud, Bd. I, Paris, 1939, გვ. 297-312; V. H. Elbern, Neuerworbene Bronzebildwerke in der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung. Berliner Museen, Berichte aus den Staatlichen Museen des Preussischen Kulturbesitzes. Neue Folge, XX, 1970, Berlin Heft 1, გვ. 2-16; V. H. Elbern, Zur Mophologie der Bronzenen Weichräuchgefässe aus Palästina. Archivo Español de Arqueologia, vols. 45-47, Madrid, 1972-1974, გვ. 447- 462; J. Strzygovski, Catalogue Géneral des antiqité égyptienne du Musée de Kaïre, Wien, 1904; M. Ross, A Group of Coptic incense burner: Journal of Archeology, 46 (1942), N 1, გვ.10-12; K. Weitzmann, An East Christian Censer: Record of the Museum of Historical Art, Princeton University, III, n. 2, 1944, გვ. 2-4.

2 Christentum am Nil. Katalogue Koptische Kunst, Essen, 1963 (nn. 202,203); R. W. Hamilton, Thuribles: Ancient or Modern?. Iraq, vol. 36, N1/2, 1974, გვ. 53-65; C. Billod, Les encensoirs syro-palestiniens de Bâle. Antike Kunst 30 Jahrh. Heft 1, 1987, გვ. 39-56; N. Dürr, Beobachtungen zur Technik der Herstellung eines bronzenen Weichrauchgefäses. Zograph, XII, 1981, გვ. 8-10; S. D. Campbell, The Malcov Collection. A Catalogue of the Objects in Lillian Malcov Collection of the University of Toronto, Toronto, 1985, გვ. 118, 119; D. Benazeth, Les encensoir de la collection copte du Louvre: Revue du Louvre, 98 (1988), გვ. 294-300 (გვ. 296, სურ. 5-7); S. Amiranashvili, Georgian Metalwork, Hamlin, 1971, გვ. 44, ტაბ. XXI; კ. მაჩაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში. ხელოვნება, თბ., N 6, 1991, გვ. 43-68. В. П. Залесская, К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов, Палестинский Сборник, вып. 23 (86); Византия и Восток, Ленинград, 1971, გვ. 84-89. idem. Сирийское кадило из Ургута: Средняя Азия и Иран, Ленинград, 1972, გვ. 57-60; Е. И. Архипова, Бронзовое кадило из Судака в Одесском Археологическом Музее, Византийский Временник, т. 67 (92), Москва, 2008, გვ. 207-216.

ამასთანავე, არის შემთხვევები, როდესაც ერთმანეთისგან დაშორებულ ქვეყნებში ტექნიკურად და მხატვრულად სრულიად იდენტური ეგზემპლარები ჩნდება. ამის მაგალითად შემიძლია მოვიყვანო საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი) დაცული ერთი საცეცხლური (n, 5329)[3], რომლის ზუსტი ანალოგი არის ლუცერნის კერძო კოლექციის ბრინჯაოს საცეცხლური[4].

ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს უნიკალურ ფაქტთან – ქრისტიანული სამყაროს ერთმანეთისგან დაშორებულ ორ რეგიონში (შვეიცარია–საქართველო) ორი სრულიად ერთნაირი საცეცხლურის არსებობასთან. საერთოა თასის საკმაოდ იშვიათი, სამმაგი რკალით შემოწერილი პირი, ყელის სამკუთხა არეებზე განთავსებული რელიეფური ბიუსტები, სახარების თემების რაოდენობა (ხუთი) და მათი შერჩევის პრინციპი, კომპოზიციების სქემები და დეტალები. ემთხვევა რელიეფურ ფიგურათა ხასიათი, მათი პროპორციები და პლასტიკა, მოცულობითი ფორმების გადმოცემის თავისებურება, დრაპირების დამუშავება, გირლანდისებრი ფორმის დაბალი ფეხი, ორნამენტული ზოლების მოტივი საცეცხლურის ყელზე და ფეხიდან ჭურჭელზე გარდამავალ ნაწილზე (კოვზისებური ორნამენტი). როგორც საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის, ასევე ლიუცერნის კერძო კოლექციის საცეცხლურების კვლევამ ორივე საცეცხლურისთვის ადრეული თარიღი (VI-VII სს.) დაადგინა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს საცეცხლურები ერთი ყალიბიდან არის დამზადებული. შესაძლებელია, მათ შესაქმნელად საერთო მოდელი ყოფილიყო გამოყენებული. არ არის გამორიცხული ერთ სახელოსნოში მათი დამზადების ვერსიაც. ეს ფაქტი ადასტურებს ადრექრისტიანულ ეპოქაში სირიულ-პალესტინური ბრინჯაოს საცეცხლურების გავრცელების მასშტაბებსა და ფართო არეალს.

წარმოდგენილი ნაშრომის მიზანია საქართველოს ეროვნული მუზეუმში (შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი) დაცული ერთ-ერთი ბრინჯაოს საცეცხლურის წარმოჩენა (n. IV-46, ზომები: H-11სმ. D-13,5სმ.), რომელიც საშუალებას გვაძლევს გავარკვიოთ, თუ როგორ ხდებოდა შუა საუკუნეებში ადრეული ქრისტიანობის ეპოქიდან მომდინარე ტრადიციების გაგრძელება და მათი ტრანსფორმაცია ადგილობრივი ხელოვნების ზემოქმედებით. უპირველესად საცეცხლურმა ყურადღება თავისებური ფორმით მიიპყრო. იგი გამოირჩეოდა სირიულ-პალესტინური ნახევარსფერული ფორმის ტრადიციული საცეცხლურებისაგან (სურ. 1). საცეცხლურის ჯამზე ვერტიკალური ღარებით ექვსი საკმაოდ ამოზიდული ბურცობი არის შექმნილი, რომლებზეც სახარების თითო სცენა არის განთავსებული. საცეცხლურის პირს სქელი ლილვი მიუყვება. ყოველ რელიეფურ სცენას სამი მხრიდან ასეთივე ლილვები შემოწერს, რის გამოც ბურცობებზე მოთავსებული კომპოზიციები დამოუკიდებელ ხატებად აღიქმება. ჭურჭლის ფორმაზე ორგანულად მორგებული რელიეფური დეკორი პრინციპულად განსხვავდება ადრეული საცეცხლურების ზედაპირზე გაშლილი, რელიეფური სცენების რიგით შექმნილი ფრიზისაგან, სადაც კომპოზიციებს შორის გამყოფ ელემენტად ზოგ შემთხვევაში სტილიზებული ხის მოტივი გამოიყენებო-

3 S. Amiranashvili, Georgian Metalwork, Hamlin, 1971, გვ. 44, ტაბ. XXI.

4 V. H. Elbern, Zur Mophologie, გვ. 457, სურ. 4.

და[5]. ბურცობების გამყოფი ვერტიკალური ღარები, თავისებური „კანელურები", მსუბუქი გრავირებული მცენარეული ორნამენტით არის დაფარული. საცეცხლურის ყელსა და კონუსის ფორმის დაბალი ფეხის ზედაპირს ვერტიკალურად აღმართული აკანთის ფოთლის გრავირებული ორნამენტის რიტმული ზოლები ამკობს (სირიულ-პალესტინური საცეცხლურების გრავირებული ორნამენტის ერთ-ერთი ნაირსახეობა)[6].

საცეცხლურის ზედაპირზე სახარების ექვსი რელიეფური სცენა არის გამოსახული. ყველაზე გავრცელებულ ხუთსცენიან, ე. წ. „პილიგრიმულ" ციკლს („ხარება", „შობა", „ნათლისღება", „ჯვარცმა", „წმ. დედანი უფლის საფლავთან") „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის" სცენა აქვს დამატებული (ნახ. 1). რელიეფები თავისი სტილით და მხატვრული ხასიათით განსხვავდება VI-VIII საუკუნეების სირიულ-პალესტინური საცეცხლურების რელიეფებისაგან. მათ გამოარჩევთ ლაკონიური კომპოზიციების ჰარმონიული სტრუქტურა, რელიეფების პლასტიკურობა, პროპორციული ფიგურების დახვეწილობა, სამოსის დრაპირების მეშვეობით ფიგურების ნაკვთების ჩვენება, ბუნებრივი მოძრაობების გადმოცემა, ფორმების მოდელირების ოსტატობა. ადრექრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფებთან ზედაპირული შედარებითაც კი ცხადი ხდება, რომ საქმე გვაქვს სულ სხვა ეპოქისა და განსხვავებული მხატვრული წრის ნაწარმოებთან. ამასთანავე, საყურადღებოა, რომ საცეცხლურის რელიეფური დეკორი ზუსტად იმეორებს როგორც ადრექრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლურების იკონოგრაფიულ პროგრამას, ასევე რელიეფური კომპოზიციების სქემებს.

საცეცხლურის რელიეფური ციკლი, ჩვეულებისამებრ, „ხარებით" იწყება (კომპოზიციის სიმაღლე 10 სმ.) (სურ. 2). კომპოზიცია კარგად არის მორგებული ჭურჭლის ფორმას. ოსტატი მარჯვედ იყენებს სცენებისათვის განკუთვნილ, ზემოთკენ გაფართოებულ ვერტიკალურ არეს, რომელიც მას კომპოზიციის სტრუქტურის ხასიათს კარნახობს. ფეხზე მდგომი მარიამი სცენის მარცხენა ნაწილში არის გამოსახული. რთულ მობრუნებაში ნაჩვენები ანგელოზი მას მარჯვნიდან უახლოვდება. შარავანდები ფონზე ბრტყელ დისკოებად არის მოხაზული. რელიეფი საკმაოდ მაღალია, ფორმების მოცულობას აძლიერებს ჭურჭლის ამობურცული ზედაპირი. საცეცხლურის ფონი მსუბუქი გრავირებული მცენარეული ორნამენტით არის გაცოცხლებული. ფიგურების ფეხქვეშ, ცენტრში სიმეტრიულად გადაშლილი ვაზის ყლორტი არის ამოზრდილი ორი მტევნით. ვაზის მოტივი საკმაოდ რეალისტურად არის გადმოცემული.

ვაზის ორნამენტის ჩართვა საცეცხლურის დეკორში სავსებით ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ მის სიმბოლურ მნიშვნელობას, რომლის სათავე თავად მაცხოვრის სიტყვებში დევს: „მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი, და მამაი ჩემი მოქმედი არს...", „მე ვარ ვენახი და თქუენ რტონი, რომელი დაადგრეს ჩემ თანა..." (იო-

---

5 ამის ნიმუშებს ნებისმიერი ბრინჯაოს საცეცხლურის რელიეფური დეკორი გვთავაზობს: მესტიის მუზეუმის საცეცხლურები (კ. მაჩაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლური მესტიის მუზეუმიდან. საქართველოს სიძველენი, 20, თბ. 2017, გვ. 44-45, სურ. 1-5), საცეცხლურები პრინსტონის უნივერსიტეტის მუზეუმიდან (K. Weitzmann, დასახ. ნაშრომი, გვ. 3-4, ფიგ. 1-5), ბაზელის მუზეუმიდან (C. Billod, Les encensoirs syro-palestiniens. ტაბ. 4-6), ეშმოლის მუზეუმიდან (R. W. Hamilton, Thuribles, ტაბ. VIII, IX),

6 R. W. Hamilton, Thuribles, ტაბ. XII, n. 16 (Berlin, 1970).

ანე, XV, 1, 5). იმავდროულად, ვაზის თემა ქრისტიანულ ეკლესიასთან არის დაკავშირებული („ღმერთო ძალთაო, მომაქციენ ჩუენ, გარდამოიხილე ზეცით და იხილე და მოხედე ვენახსა ამას", ფსალმუნი LXXIX, 14). ვაზის ტრადიციული სიმბოლური თემა ქართულ ხელოვნებაში ადრეული შუა საუკუნეებიდან ჩნდება და საუკუნეების განმავლობაში ერთ-ერთ მთავარ ორნამენტულ მოტივად რჩება[7]

„მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის" კომპოზიცია ორივე მხრიდან ცენტრისკენ გადმოხრილი კვიპაროსის ხეებით არის შემოსაზღვრული (სურ. 3). ერთმანეთთან ჩაკრული ქალის ორი ფიგურა სარკისებურად მეორდება. ერთნაირია მათი ფრონტალური ფიგურები, ჟესტები, ჩაცმულობა, თავის მობურვის მანერა. ორივეს შარავანდი ამშვენებს. მარიამი და ელისაბედი მარჯვენა კუთხიდან ამოზრდილ მცენარეულ ყლორტზე დგანან (იხ. „ხარება").

„შობა" – ვერტიკალურად აგებულ ორიარუსიან კომპოზიციას ქვემოდან, წინა სცენების მსგავსად, ნატიფი მცენარეული მოტივი საზღვრავს (სურ. 4). სცენის ზედა ნაწილში წვრილი ლილვით გამოქვაბული არის მონიშნული. ცენტრში მაღალ თაღზე დაყრდნობილი, ტრადიციული ფორმის ბაგაა ჩვილით, რომელიც ზედხედში არის გამოსახული. მკაფიოდ, რელიეფურად არის გადმოცემული ბაგასთან ცხოველების თავები და მათ შორის ცენტრში ექვსქიმიანი ვარსკვლავი.

მარიამი მარცხნივ დიაგონალურად არის წამოწოლილი, მარცხენა ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი, არაპროპორციულად დაგრძელებული მარჯვენა ხელი სხეულის მოხაზულობას მიუყვება. იოსები ბაგის მარჯვნივ ცენტრისკენ მობრუნებული ზის ტრადიციულ პოზაში, ხელზე თავდაყრდნობილი. მარიამისა და იოსების ფიგურების სხვადასხვა დონეზე განლაგებით კომპოზიციაში სივრცობრივი ელემენტი არის შემოტანილი. ამით იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ღმრთისმშობლის ფიგურა წინა პლანზე არის წამოწეული.

„ნათლისღება" ოსტატურად აგებული სიმეტრიული კომპოზიციაა, რომელსაც იოანესა და ანგელოზის ფიგურები აჩარჩოებენ (სურ. 5). ცენტრში ქრისტეს მცირე ზომის მკერდზემოთა გამოსახულებაა, იგი ასაკოვანია, გრძელთმიანი და წვეროსანი. ერთი შეხედვით, ნათლისღება ემბაზში ხდება, მაგრამ ირიბი, უსწორმასწორო ღრმა ხაზებით და ჩანაჭდევებით დამუშავებული სწორკუთხა რელიეფური ფორმა, შესაძლოა, მდინარე იორდანეს წყლის ჭავლებს აღნიშნავდეს. მის ქვემოთ გაურკვეველი ფორმის მოცულობები შესაძლოა ქვიან ნაპირზე მიანიშნებდეს.

ცენტრისკენ სამ მეოთხედში მობრუნებული ნათლისმცემლისა და ანგელოზის ფიგურები თავისუფალ მოძრაობაშია გამოსახული, ქრისტესკენ მსუბუქად დახრილი მათი თავები პირდაპირ მაყურებლისკენ არის მობრუნებული. ამ შემთხვევაშიც, სხეულის ნებისმიერი პოზიციის დროს თავი, არქაული ტრადიციის მიხედვით, ფასში არის გამოსახული. ქრისტეს თავს ზემოთ აღმართული იოანეს მარჯვენა ხელი და ქრისტესკენ მიმართული ანგელოზის დაფარული ხელები, სამოსლის დრაპირების აღმნიშვნელ ხაზთა ნახატთან ერთად კომპოზიციის შინაგან რიტმს ქმნის. იოანესა და ანგელოზის სახის ნაკვთები გულდასმით არის

---

7 ვაზის ორნამენტის იდეური, სიმბოლური და მხატვრული ასპექტების შესახებ იხ. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 136-137; კ. მაჩაბელი, ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სათაოებთან, თბ., 2014, გვ. 166-176, სურ. 39-41.

გადმოცემული. შარავანდები ფონზე მკრთალად არის მონიშნული. ანგელოზის ზურგს უკან ფრთის მოხაზულობა მოჩანს.

ქრისტეს თავს ზემოთ, სიმეტრიის ღერძზე მტრედის საკმაოდ დიდი ჰორელიეფური ფრონტალური გამოსახულებაა, სიმეტრიულად გაშლილი ფრთებით, პროფილში ნაჩვენები თავით. მისი სხეული სფერულ მოცულობას წარმოადგენს. მტრედის კუდი თავს ზემოთ თითქოს ზედხედში არის ნაჩვენები.

„ჯვარცმა" – სიმეტრიული „ოთხნაწილედი" სცენაა (სურ. 6). ჩარჩოსთან მიბჯენილი ჯვრის მკლავები კომპოზიციას ოთხ არედ ყოფს. ფონს მსუბუქი გრავირებული მცენარეული ორნამენტი ფარავს. ქრისტეს მხრებზე დაფენილი ტალღოვანი თმა და გრძელი წვერი აქვს. გრძელი უსახელო კოლობიუმი ჯვარცმულის სხეულს თითქმის მთლიანად ფარავს. თავი ოდნავ მარჯვნივ აქვს დახრილი. კოლობიუმის დრაპირების დამუშავებაში სხეულის ფორმების ჩვენების ცდა ჩანს. ჯვრის ჰორიზონტალურ მკლავებს ქვემოთ შექმნილ არეებზე ორი ჯვარცმული ავაზაკია უკან გაკრული ხელებით. ჯვრის ქვემოთ გოლგოთის მთაა, საიდანაც სამოთხის ოთხი მდინარე გამოედინება. ზედა პატარა სწორკუთხა არეებზე ცენტრისკენ მობრუნებული მწუხარე ანგელოზების ნახევარფიგურებია, ლოყაზე მიდებული ხელებით.

„წმ. დედანი უფლის საფლავთან" (სურ. 7) – ორფიგურიანი კომპოზიცია თავისი წყობით, სტრუქტურით, ფიგურათა ხასიათით მის მომიჯნავე „ხარების" სცენას ეპასუხება. აქაც, დანარჩენი რელიეფური კომპოზიციების მსგავსად, ფონს მცენარეული ორნამენტის მსუბუქი არაბესკები ფარავს. კომპოზიციის ცენტრია უფლის საფლავი, რომელიც ბურცობის ყველაზე რელიეფურ ნაწილზე არის გამოსახული, რაც არქიტექტურულ ფორმებს დამატებით მოცულობას ანიჭებს. ნაგებობა განსაკუთრებული სიზუსტით არის გადმოცემული. შროშანისებრი ყვავილით დასრულებულ ტრადიციულ კონუსურ სახურავს ჯვარი აგვირგვინებს. სახურავის ქვედა ნაწილში სამი თაღოვანი ღიობია (შესაძლო მინიშნება ზედა სართულის სარკმლებზე?). მკაფიოდ არის გადმოცემული პორტიკის ხვეული სვეტები ორნამენტული კაპიტელებით და თაღოვანი შესასვლელი დეკორატიული არქიტრავით. სცენის მონაწილე პერსონაჟების ზომები (მარცხნივ – წმ. დედა, მარჯვნივ – ანგელოზი) მნიშვნელოვნად აღემატება უფლის საფლავის ნაგებობას. ორივე ფიგურის თავები ფრონტალურად, სხეულები კი ცენტრისკენ ოდნავ მობრუნებული არის გამოსახული. წმ. დედას მარჯვენა ხელში საცეცხლური უკავია, ანგელოზი მარჯვენა ხელით საფლავზე მიუთითებს, მარცხენაში კი კვერთხი უპყრია. საცეცხლურის ჯაჭვებისა და ანგელოზის კვერთხის დიაგონალები სახურავის ქანობის პარალელურად არის მიმართული, რაც კომპოზიციის ჰარმონიულობას განაპირობებს. კომპოზიციის სტრუქტურა, მისი ყველა დეტალი ოსტატის გაწაფულობასა და მხატვრულ ალღოს ავლენს.

საცეცხლურზე ორნამენტისადმი შემოქმედებითი მიდგომა იჩენს თავს: რელიეფური ფრიზის ქვემოთ ორნამენტი პლასტიკურად არის გადმოცემული, მცენარეული მოტივი ნატიფი და მოქნილია; საცეცხლურის ყელის „აკანთის" ორნამენტი საკმაოდ სქემატურია; „კანელურებისა" და რელიეფების ფონის გრავირებული მცენარეული ორნამენტი მსუბუქი და დახვეწილია. ორნამენტის ამგვარი გადაწყვეტა ოსტატის დახელოვნებაზე მეტყველებს.

როგორც აღინიშნა, საცეცხლური განსხვავდება ცნობილი სირიულ-პალესტინური საცეცხლურებისაგან, რომელთაც ჩვეულებრივ, ნახევარსფერული ფორმა აქვთ. ჩვენი საცეცხლურის მსგავსი, ჯამის „კანელურებით" დაღარული ექვსბურცობიანი ფორმა აღმოსავლურქრისტიანულ ბრინჯაოს საცეცხლურებში ჩვენთვის ცნობილი არ არის. ამგვარი ჭურჭლის ანალოგი მოგვეპოვება შუა საუკუნეების ქართული ლითონის ნაკეთობებში. მხედველობაში მაქვს ორნამენტული მოტივებით შემკული ვერცხლის საცეცხლური ობუჯიდან (X ს.), რომლის ჯამი ოთხი ბურცობისაგან შედგება[8]. ობუჯის საცეცხლური იმითაც იპყრობს ყურადღებას, რომ მის ფსკერზე დახვეწილი ფორმის ტოლმკლავა ჯვარი არის გამოსახული, რომელიც ფორმით იმეორებს საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ბრინჯაოს საცეცხლურის (n.120) ფსკერის შემამკობელ ჯვარს[9]. მსგავსია არა მხოლოდ ჯვრის ფორმა, არამედ მისი დეკორატიული გადაწყვეტა. ამგვარად, შუა საუკუნეების ქართულ ვერცხლის საცეცხლურზე ჩვენ გვაქვს სირიულ-პალესტინური საცეცხლურების ფსკერის ორნამენტის განმეორება, რაც აღმოსავლურქრისტიანული ტრადიციისადმი ერთგულებით უნდა აიხსნას.

აქვე უნდა ვახსენოთ ვერცხლის საცეცხლური ცხუმარიდან (X ს.), რომლის ზედაპირზე თაღებს ქვეშ წმინდა სახეები არის გამოსახული[10]. საცეცხლურის საერთო ხასიათი – ჯამის, ყელისა და ფეხის ფორმა სირიულ-პალესტინურ ტრადიციულ ბრინჯაოს საცეცხლურებს იმეორებს.

საცეცხლურის რელიეფური დეკორის პროგრამა და კომპოზიციების სქემები აღმოსავლურქრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლურების იკონოგრაფიას მიუყვება, მაგრამ მისი სტილი და მხატვრული ხასიათი სრულიად სხვა ეპოქაზე მიუთითებს. ამ შემთხვევაში კვლავ ადგილობრივ ქართულ ჭედურობას მივმართავ. ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ სცენებთან დაკავშირებით, უნდა აღინიშნოს, რომ დღეისათვის შემორჩენილ ქართულ ჭედურ ხატებზე უპირატესად ცალკეული წმინდა სახეები არის გამოსახული. მაგრამ ჩვენ გვაქვს შესაძლებლობა შევადაროთ საცეცხლურზე გამოსახული ხარების კომპოზიცია ანალოგიურ სცენას რაჭის ერისთავთ-ერისთავის რატის მიერ შეწირული კაცხის ვერცხლის ჯვრის ერთ-ერთ ფირფიტაზე (XI ს.)[11]. ხარების კომპოზიცია საცეცხლურზე აღმოსავლურ იკონოგრაფიულ ტრადიციას იმეორებს, მისი პლასტიკური გადაწყვეტა კი X-XI საუკუნების ქართული ჭედური ნაწარმოებებისთვის არის დამახასიათებელი. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ორიგინალურ სიმბიოზთან: ფიგურების მოძრაობისა და პოზების ბუნებრივობასა და თავისუფლებასთან ახლავს, ძველი ტრადიციის მიხედვით, თავების ფასში გამოსახვა. ამგვარი დუალიზმი, ფიგურის ნებისმიერი პოზიციის დროს თავის მკაცრი ფრონტალობა ერთგვარ ანაქრონიზმად წარმოგვიდგება.

საცეცხლურის რელიეფურ კომპოზიციებში მკაფიოდ ჩანს ოსტატის მიერ, ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემის ფარგლებში, თემის თავისებური ინტერპრეტაცია. ამ მხრივ საკმარისია, ჩვენი საცეცხლურის ნებისმიერი კომპოზიციის შედარება ერთი მხრივ, ადრექრისტიანული საცეცხლურის რელიეფურ კომპოზი-

---

8 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское Чеканное искусство, Тб., 1959, ფოტო 29-30.

9 იქვე, ფოტო 31.

10 იქვე, ფოტო 32-33.

11 იქვე, ფოტო 274.

ციასთან, მეორე მხრივ კი შუა საუკუნეების ანალოგიურ ქართულ რელიეფთან. მაგალითისთვის შევჩერდები ჩვენი საცეცხლურის ჯვარცმის კომპოზიციაზე. როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ეს სცენა თავისი სტრუქტურით ზუსტად იმეორებს ადრეული ბრინჯაოს საცეცხლურების იკონოგრაფიულ სქემას[12].

ადრეულ ბრინჯაოს საცეცხლურებზე ჯვარცმულის უკან თითქმის არასდროს არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი ჯვარი (ხანდახან ჯვარი საერთოდ არ არის გამოსახული). ჩვენ საცეცხლურზე კი საგანგებოდ არის ნაჩვენები საკუთრივ ჯვარი და ისეთი დეტალი, როგორიც არის ჯვრის ზედა მკლავზე მიმაგრებული ფირფიტა. სირიულ ტრადიციაზე მიგვითითებს ქრისტეს გრძელი უსახელო კოლობიუმი. შუა საუკუნეების ჯვარცმის ქართულ რელიეფებზე ქრისტე უპირატესად კვართით არის მოსილი. ამ სცენის აღმოსავლურქრისტიანულ ვერსიას იმეორებს ჩვენი საცეცხლურის ქართველი ოსტატი, როდესაც ჯვარცმის სცენაში ჯვარცმული ავაზაკები შეჰყავს[13]. ჯავარცმული ქრისტეს გვერდით ორი ავაზაკის გამოსახვა წმინდა მიწიდან წარმომავალ ნაწარმოებებიდან მომდინარეობს (წმ. საბინას ხის კარი რომში[14], მოხატული კოლოფი-რელიკვარიუმი Sancta Sanctorum-იდან ვატიკანში[15], რაბულას სახარება[16], მონცას ამპულები[17]). ნიშანდობლივია, რომ ადრექრისტიანული ქართული ქვაჯვარების რელიეფებზეც (VI-VII სს.) ჯვარცმის სცენებში, სირიულ-პალესტინური ტრადიციის თანახმად, ჯვარცმული ავაზაკები არიან გამოსახულნი (საცხენისის, ბერიჯვრის ქვასვეტები)[18].

სირიულ-პალესტინური იკონოგრაფიული ტრადიციისადმი ერთგულება არ ნიშნავდა ეროვნული მხატვრული მეტყველების უგულვებელყოფას. ეს მკაფიოდ გამოვლინდა ჩვენი საცეცხლურის რელიეფების სტილში. აღმოსავლური ქრისტიანული ხელოვნების სახვითობის დამახასიათებელი ფრონტალობა ქართულ რელიეფზე შეიცვალა მოძრაობისა და პოზების მრავალფეროვნებით, საცეცხლურზე ჯვარცმული ქრისტეს თავი ფრონტალურად კი არ არის გამოსახული, არამედ ოდნავ დახრილი, როგორც ამას ვხედავთ X-XI საუკუნეების ჯვარცმის ქართულ ჭედურ ნაწარმოებებზე (იხ. იშხნის, ბრეთის, ლაფსყალდის, მარტვილის, მონამეთას, შემოქმედის ჯვრები)[19].

საცეცხლურის ადგილობრივ წარმომავლობაზე ორნამენტულ დეკორში გამოყენებული ზოგიერთი მხატვრული ხერხი და დეტალიც მიგვანიშნებს. უპირველესად, ეს არის რელიეფების ფონის მსუბუქი გრავირებული მცენარეული

---

12 იხ. საცეცხლურები კაიროს მუზეუმიდან, ვენის კერძო კოლექციიდან, ბერლინის მუზეუმიდან (V. Elbern, Zur Morphologie, სურ. 1, 5, 6), ბაზელის მუზეუმიდან (C. Billod, Les encensoirres, სურ. 2-4), პრინსტონის უნივერსიტეტის ხელოვნების მუზეუმიდან (K. Weitzmann, An East Christian Censer, სურ. 4).

13 K. Machabeli, Remarques sur l'iconographie de la Crucifixion sur les stèles géorgiennes du Haut Moyen-Age: Byzantion, t. LXX, Bruxelles, 2000, გვ. 100-101.

14 R. Delbrueck, Notes on the Wooden Doors of S. Sabina: Art Bulletin 34, (1952), გვ. 139-145.

15 B. Fricke, Tales from Stones, Travels through Time: Narrative and Vision in the Casket from theVatican: West 86th, vol. 21, N 2, სურ. 2.

16 K. Weitzmann, Loca Sancta and representational Art of Palestina. DOP, 28 (1974), სურ. 21.

17 A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, nn. 5, 6, 8-11.

18 K. Machabeli, დასახ. ნაშრომი, გვ. 91-104, სურ. 1-3, 4.

19 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское Чеканное искусство, ფოტო 58, 85, 365, 390, 392, 395.

ორნამენტით შემკობა. სირიულ-პალესტინურ ბრინჯაოს საცეცხლურებზე რელიეფები სადა ფონზე არის გაშლილი. ჩვენ საცეცხლურზე კი ქართულ ჭედურ ნაწარმოებებში გავრცელებული ფონის მცენარეული ორნამენტით დაფარვის ტრადიციული მხატვრული ხერხი არის გამოყენებული[20]. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ქართულ ვერცხლის ჭედურ ნაწარმოებებზე ეს ორნამენტი რელიეფურია, ჩვენ ბრინჯაოს საცეცხლურზე კი იგი მსუბუქ გრაფიკულ ნახატად იშლება, რაც მასალის ხასიათით და საცეცხლურის დამზადების ტექნიკით არის განპირობებული. ამ შემთხვევაშიც საცეცხლურის ტრადიციულ რელიეფურ დეკორში ადგილობრივი მხატვრული სკოლის გავლენას ვხედავთ. იგივე შეიძლება ითქვას ღარების შემამკობელ მცენარეულ ორნამენტზე, რომელშიც სუროს ფოთლის მოტივი არის გამოყენებული, რომელიც ადრეულ სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურებზე გვხვდება[21]. მოძრავი, პლასტიკური ნახატი საცეცხლურის ჯამის ღარებზე შესანიშნავად არის მორგებული და დამატებითი შუქ-ჩრდილოვანი ელემენტი შეაქვს საცეცხლურის დეკორში. რაც შეეხება საცეცხლურის ყელის შემამკობელი აკანთის ფოთლის სქემატურ რიტმულ ორნამენტს, იგი სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურებში გავრცელებული მცენარეული მოტივის ორიგინალურ ვარიაციას წარმოადგენს[22]. ამგვარად, ორნამენტების მიმართ მიდგომებსა და მათი გამოყენების მხატვრულ ხერხებშიც ტრადიციულისა და ეროვნულის თავისებური ნაზავი იჩენს თავს.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის (შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი) კოლექციის განხილული საცეცხლური წარმოადგენს ქართულ ნიადაგზე სირიულ-პალესტინური იკონოგრაფიული ტრადიციის გაგრძელების საინტერესო ნიმუშს. საცეცხლური თვალნათლივ გვიჩვენებს, თუ რა ტრანსფორმაციას განიცდიდა ადრექრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლურების მეშვეობით მთელ საქრისტიანოში გავრცელებული იკონოგრაფიული პროგრამები და სქემები სხვადასხვა ხალხთა ხელოვნებაში, როგორ ხდებოდა მათი შეთავსება ადგილობრივ ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებთან და შემოქმედებით პრინციპებთან.

---

20 იხ. მცენარეული ორნამენტით დაფარული ფონები ქართულ ხატებზე: მღვიმევის ფერწერული ხატის მოჭედილობა, მაცხოვრის ჭედური ხატი იანაშიდან, ცაგერის მაცხოვრის ფერწერული ხატის მოჭედილობა, შემოქმედის ფირფიტა, წმ. გიორგის ჭედური ხატი ბოჭორმიდან, ლაკლაკიძეების ღმრთისმშობლის ხატი, საყდრისის წმ. გიორგის ჭედური ხატი (Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, ფოტო 73, 84, 99, 162-163, 167, 174, 203-204, 220).

21 R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. XII (B. M. 1872, Christie 41, Kamechlie).

22 იქვე, ტაბ. XII, 9, 10, 16.

Kitty Machabeli

Liturgical Objects from the Georgian National Museum

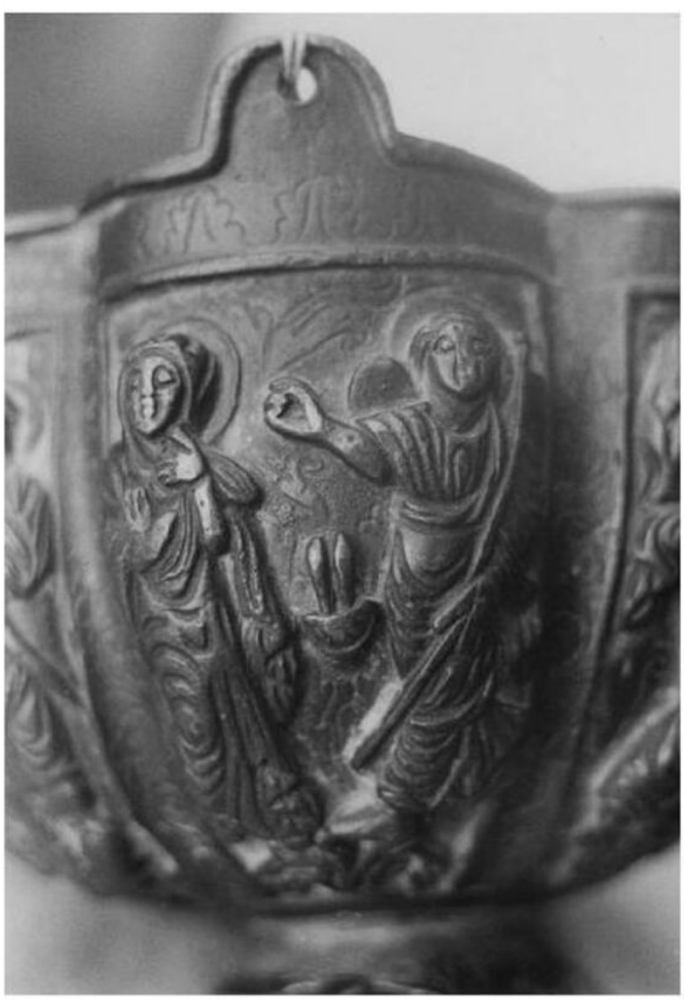
The article is focused on the liturgical object from the Georgian National Museum (Sh. Amiranashvili State Museum of Fine Art) – a bronze censer decorated with Christological scenes. This is the first publication dealing with this artefact. This censer demonstrates a practice of copying widely circulating East Christian iconographic patterns by local masters.

The censer has a characteristic shape, its compositional layout, iconography and artistic style allow to connect it with the local workshops and a particular period of the medieval Georgian art. Selection of Christological narrative compositions and their iconographic schemes reveal the 6th-7th cc. Syria-Palestine models, while the stylistic features indicate close links with the 10th-11th cc. Georgian repoussé art.

The censer under discussion demonstrates the importance of the East Christian artistic traditions. Syria-Palestine censers served as a firm basis for the new interpretation of well-established subjects. Georgian master transformed decoration system of the East Christian censers into new meaningful compositions in accordance with the local artistic tradition.



სურ. 1. ბრინჯაოს საცეცხლური.
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი



სურ. 2. ხარება. ბრინჯაოს საცეცხლური.
სხმ



სურ. 3. მარიამისა და ელისაბედის
შეხვედრა. ბრინჯაოს საცეცხლური. სხმ



სურ. 4. შობა. ბრინჯაოს საცეცხლური. სხმ



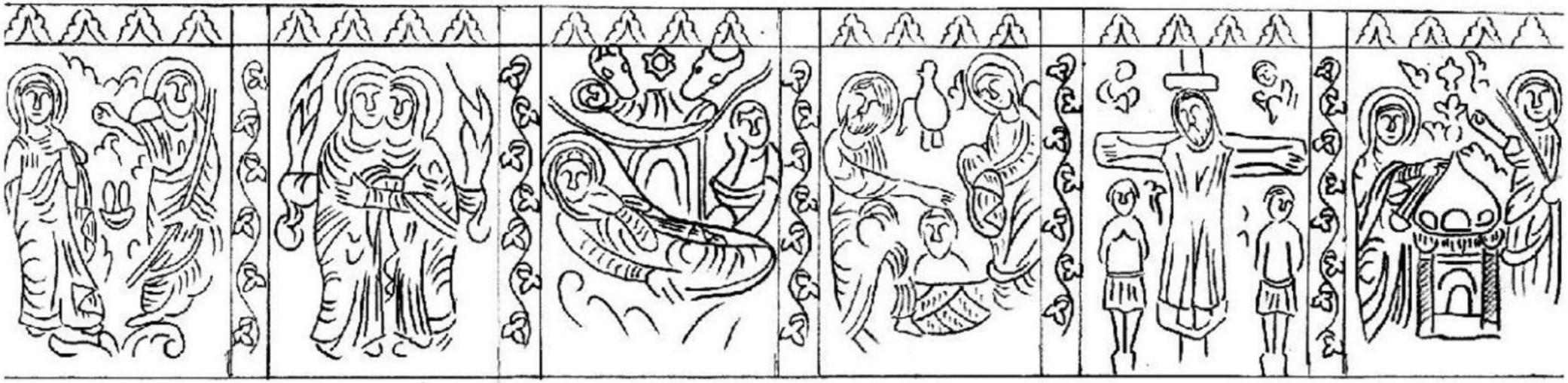
სურ. 5. ნათლისღება. ბრინჯაოს საცეცხლური. სხმ



სურ. 6. ჯვარცმა. ბრინჯაოს საცეცხლური. სხმ



სურ. 7. წმ. დედანი უფლის საფლავთან. ბრინჯაოს საცეცხლური. სხმ



ნახ. 1. ბრინჯაოს საცეცხლური. რელიეფური კომპოზიციების სქემა.
სქემის ავტორი დ. რაზმაძე

ქეთევან დიღმელაშვილი
საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო

ქვემო ახალშენის ეკლესია
(არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით)

ქვემო ახალშენი მდებარეობს თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტში, მდ. ხრამის კანიონის მარცხენა პლატოზე. ამჟამად ქვემო ახალშენი მოსახლეობისგან დაცლილია და იქ კერძო მეურნეობაა განვითარებული.

ქვემო ახალშენის ტერიტორიაზე, მდ. ხრამის ფლატეზე შუა საუკუნეების მძლავრი ნასოფლარია გაშლილი. ჯერ კიდევ იკითხება ძველი ნაგზაური, რომელსაც ორივე მხარეს ქვის მშრალი წყობით ნაგები ღობე გასდევს. ნასოფლარში შემორჩენილია სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობათა ნაშთები, რომლებიც დიდი ზომის ბაზალტის ქვებითაა ნაგები. გზის მარჯვენა მხარეს მდებარეობს ღმრთისმშობლის ეკლესია (კოორდ. 41.494499 44.440138).

ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შედგენილ რუკაზე ეს ადგილი ახალდაბად იხსენიება. თავად ტოპონიმის გარშემო საქართველოს აღწერაში ვახუშტი ბატონიშვილი არ საუბრობს – როცა ჭივჭავის ხეობას აღწერს, ის ახსენებს, სამღერეთთან არისო ნამონასტრალი გვიანა, სადაც მის დროს ერთი ბერი იყო და შემდეგ ახსენებს ასევე ერთი ბერის ამარად დარჩენილ პირღებულის მონასტერს[1]. გამოდის, რომ ვახუშტის დროს ეს ტერიტორიები დაცლილი და უსახლოა.

ქვემო ახალშენის ტერიტორიაზე პირველი სამეცნიერო საძიებო სამუშაოები, თეთრიწყაროს სხვა დასახლებულ პუნქტებთან ერთად, 1948-1950 წლებში საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის ექსპედიციამ ჩაატარა ნიკო ბერძენიშვილის ხელმძღვანელობით. ამ ექსპედიციის ფარგლებში არქიტექტურული ძეგლები აღწერეს და აზომეს ირაკლი ციციშვილმა და პარმენ ზაქარაიამ, რომლებმაც ტაძარი განსაზღვრეს როგორც ცალნავიანი ეკლესია მინაშენით და დაათარიღეს VI-VIII საუკუნეებით[2].

2018 წელს საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს სპეციალისტების მიერ ტაძარზე განხორციელდა გარკვეული სამუშაოები[3]. პირველ ეტაპზე ტაძარი აიზომა და გაიჭრა სამი შურფი ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ძირში, ტაძრისა და მინაშენის გადაბმის ადგილას, ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში და ტაძრის ინტერიერში – ჩრდილოეთი კარის ძირში.

---

1 ვახუშტი ბატონიშვილი. აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. ქართლის ცხოვრება. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 322.

2 ი. ციციშვილი, მატერიალური კულტურის ძეგლები ქვემო ქართლის ისტორიულ-არქეოლოგიური ექსპედიციის მასალების მიხედვით. ძეგლის მეგობარი, №50, 1979, გვ. 11-17; №51, 1979, გვ. 5-10.

3 სამუშაოებში მონაწილეობდნენ: ქეთევან დიღმელაშვილი, რევაზ შაშვიაშვილი, გელა ჯვარიძე, გიგო იმედაშვილი, ზურაბ გიორგაძე, იოსებ კვანტალიანი.

მეორე ეტაპზე მოხდა ტაძრის და მინაშენების ინტერიერის სრულად გაწმენდა, ტაძრის აღმოსავლეთი და სამხრეთი პერიმეტრის კვლევა.

ქვემო ახალშენის ღმრთისმშობლის ეკლესია დარბაზული ნაგებობაა ჩრდილოეთი და სამხრეთი მინაშენებით (ნახ. 1-3). ის დგას ბაზალტის კლდოვან მასივზე და ნაგებია სხვადასხვა ზომის ბაზალტის ქვებით; კუთხეებში გამოყენებულია კარგად დამუშავებული დიდი ზომის ლოდები და კვადრები, ხოლო შუაში ნახევრად დამუშავებული ქვები. სადა ფასადები დასრულებულია ნახევარწრიულად შეკბილული ლავგარდნით, რომელსაც კრამიტის სახურავი ეყრდნობოდა (სურ. 1-4).

შესასვლელი ტაძარს სამხრეთიდან აქვს. კარი შიგნიდან და გარედან არქიტრავულია. წირთხლებს კარის ჩარჩოს ჩასამაგრებელი ღარი აუყვება. ტაძარი განათებულია თითო აღმოსავლეთი, სამხრეთი და დასავლეთი სარკმლით. მათგან სამხრეთისა და დასავლეთის თითქმის ლავგარდნის დონეზეა აწეული. სამივე სარკმელი ფართო და თაღოვანია. აღმოსავლეთი სარკმელი მოგვიანებით დავიწროვებული და დამოკლებულია ამოშენების გზით, დასავლეთი და სამხრეთი სარკმლები კი გატიხრულია ქვის საბჯენებით. აფსიდი ნახევარწრიულია და დარბაზისგან მხრებითაა გამოყოფილი. მხრები სადად პროფილირებული კაპიტელებით სრულდებოდა, რომლებზეც კონქის საბჯენი თაღი იყო გადასული. საკურთხევლის ჩრდილოეთ კედელში სამკვეთლოს სწორკუთხა ნიშაა დატანებული. აფსიდის ღერძზე, სარკმლის ქვეშ მაღალი სწორი ქვის ტრაპეზი დგას. საკურთხევლის იატაკი ერთი საფეხურითაა ამაღლებული და კირხსნარით გადალესილი. ჩრდილოეთ მხართან დაფიქსირდა ქვის ფრაგმენტი, რომელიც დამატებითი სამსხვერპლო მაგიდის ნაშთს უნდა წარმოადგენდეს. მოგვიანებით საკურთხევლის საფეხურის წინ კანკელი აღუმართავთ (სურ. 5-7). დასავლეთ კედელს ძირში კლდის გათლილი დაბალი საფეხური გასდევს. დარბაზის იატაკად კირხსნარით შევსილ-გადალესილი კლდეა გამოყენებული.

დარბაზს ორი კარი აქვს: სამხრეთი და ჩრდილოეთი. ეს უკანასკნელი საკურთხევლის წინაა გაჭრილი. კარის ზღურბლი ერთი საფეხურითაა იატაკიდან შემაღლებული. ტაძრის გადაკეთება-განახლებების დროს ჩრდილოეთი კარი ამოუშენებიათ და შესავსებ მასალად, სხვა ქვებთან ერთად, სამხრეთ გალერეის თაღების საყრდენი სვეტის პროფილირებული კაპიტელიც გამოუყენებიათ[4] (სურ. 13). ასევე ორი საფეხურით აუწევიათ სამხრეთი კარის ზღურბლი და მასალად კამარის ქვები უხმარიათ, აწეული კარის ძირში კი ქვის საფეხური მოუწყიათ, რომელიც დასავლეთ კედლამდე გრძელდება და მთელი დასავლეთი კედლის ძირსაც გასდევს (სურ. 7).

ტაძარში აღმოჩნდა კანკელის ფრაგმენტები, რომელთა ნაწილი თავის ადგილას – საკურთხევლის საფეხურის წინ – დაფიქსირდა, ნაწილი კი ნაოსში იყო გადმოწოლილი[5]. კანკელი დამზადებულია ყვითელი ქვიშაქვისგან (სურ. 12).

---

4 კაპიტელი დამზადებულია მოთეთრო-მოყვითალო ფერის ქვისგან და კარგადაა დამუშავებული. კუთხეები მას სამკუთხედად აქვს წაკვეთილი, ხოლო სვეტის დასადგმელი ადგილი წრიულია.

5 კანკელის გარკვეული ნაწილები დაფიქსირდა ასევე სამხრეთი მინაშენის ნაშალ ფენაში და ტაძრის სამხრეთ პერიმეტზე, ასევე ჩრდილოეთი მინაშენის ნაშალ ფენაშიც, რაც კანკელის ნატეხების სხვადასხვა დროს გადაადგილებით უნდა აიხსნას.

კანკელი სამთაღიანი უნდა ყოფილიყო – შუა თაღი აღსავლის კარის ღიობი იყო. კანკელის ზღუდის ფილა ერთმანეთში ჩახვეული წრეებითაა შემკული. მის გვერდით არშიას სამ-სამი სხვადასხვა ზომის ლილვი წარმოადგენს, რომლებიც ცრემლისებრი ორნამენტითაა შემკული. ქვედა არშია ფოთლებისა და წნულების ბადითაა დაფარული, ზედა კი – ერთმანეთში გადახლართული ექვსკუთხედებით. კანკელის შუა ნაწილი სვეტებზე დაყრდნობილი თაღედი იყო, რომლის კიდეები ვარდულებითა და კოპებით ყოფილა შევსილი. კანკელი სრულდებოდა კარნიზით, რომელიც ერთმანეთში ჩახვეული ფოთლისებრი ორნამენტითაა მორთული. კანკელის ორნამენტი და კვეთის მანერა დამახასიათებელია XII-XIII საუკუნეების არტიქტექტურისთვის. თავად კანკელებიდან კი პარალელებს პოულობს სათხის, გუდარეხის, ფიტარეთის, განსაკუთრებულად სოფ. სამშვილდესთან დარბაზულ ეკლესიაში აღმოჩენილ კანკელებთან, რომლებიც სათხის კანკელის წარწერის მიხედვით დათარიღებული იყო ლაშა-გიორგისა და რუსუდანის მეფობის პერიოდით[6], თუმცა 2018 წელს სათხის კანკელის თარიღიანი ფრაგმენტის აღმოჩენამ ეს უკანასკნელი 1171 წლამდე დააძველა.

ტაძრის ამჟამინდელი სამხრეთი მინაშენი მოგვიანებითაა აგებული თავდაპირველი მინაშენის საძირკველზე. მინაშენი გალერეა ყოფილა, სამხრეთ მხარეს შეწყვილებული თაღით გახსნილი (თაღების საბჯენი ექვსწახნაგა სვეტი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთით ნანგრევებში აღმოჩნდა, ხოლო პროფილირებული ბაზა და კაპიტელი კედლებში იყო მეორადი გამოყენებით ჩაშენებული) (ნახ. 1, სურ. 1-2, 8). განახლებული მინაშენის შესასვლელი სამხრეთი კედლის დასავლეთ ნაწილშია მოწყობილი. მინაშენის აღმოსავლეთ და სამხრეთ კედლებში თითო მაღალი და თაღოვანი სარკმელია. მინაშენი უაფსიდოა. ის გადახურული უნდა ყოფილიყო კამარით, რომელიც ტაძრის სამხრეთ კედელზე კრონშტეინებზე გადასულ ორ თაღს ებჯინებოდა. აღმოსავლეთი და შუა კრონშტაინები ჩამოტეხილია. სამხრეთი მინაშენის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში, კარის გასწვრივ ჩადგმულია სადა ლილვიანი სტელის ფრაგმენტი, რომლის ანალოგიური ნატეხი გამოყენებული იყო ტაძრის მთავარი დარბაზის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში მოწყობილ საფეხურად (სურ. 13).

მინაშენის იატაკის ფიქსაცია მხოლოდ ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში მოხერხდა, ის მიწატკეპნილს წარმოადგენდა და გამართული იყო ტაძრის სამხრეთი კარის ზღურბლიდან 15 სმ-ის სიღრმეზე. მინაშენის დანარჩენ ნაწილში იატაკი დარღვეული იყო ნაშალი ფენით. ამ მიწატკეპნილის კუთხეები კირხსნარით იყო გადალესილი. მიწატკეპნილი იატაკის ქვეშ დაფიქსირდა სხვადასხვა ზომის ქვები: აღმოსავლეთის სარკმლის ძირში მინაშენის მთელ სიგანეზე ერთი ფილა, რომლის ზემოდან კუთხეებში გადალესვაა გაკეთებული. მის დასავლეთით, გარდიგარდმო ვერტიკალურად ჩასმული ბაზალტის ქვა (სტელა ?), ხოლო მის დასავლეთით ჯერ დიდი ზომის, წაგრძელებული, შემდეგ კი უფრო პატარა ქვის ფილებია. არაა გამორიცხული სამხრეთ მინაშენში სამარხი ყოფილიყო გამართული, რომლის ნიშნულსაც წარმოადგენდა ვერტიკალურად ჩასმული ბაზალტის ქვა[7].

---

6 Р. О. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ.178-198.

7 სამწუხაროდ, ამის გადამოწმების საშუალება აღარ მოგვეცა – მინაშენის იატაკი მიწატკეპნილით დაკონსერვდა.

მინაშენის შუა ნაწილსა და შესასვლელთა შორის ნაშალ ფენაშივე უსისტემოდ ჩნდებოდა ჩონჩხის ნაწილები. მინაშენის იატაკის დონეზე კი დადასტურდა 6 ზრდასრულისა და ოთხი მცირეწლოვანის ძვლები (რაოდენობა განისაზღვრა თავის ქალების მიხედვით). მათგან სამი ზრდასრულისა და ერთი მცირეწლოვანის თავის ქალა შესასვლელთა შორის აღმოჩნდა, დანარჩენები კი სამხრეთი სარკმლის გაყოლებაზე. ძვლებში არეული იყო ტაძრიდან ჩამოცვენილი ქვები, კარნიზის ფრაგმენტები, კრამიტები და ჭურჭლის ნატეხები. ერთი მხრივ, ძვლებში ნაშალი ქვების აღმოჩენა მეტყველებდა, რომ ფენა ნგრევის შედეგად იყო წარმოშობილი, მეორე მხრივ კი, მიცვალებულთა ძვლების უსისტემობა მიუთითებდა, რომ აქაურობა მოგვიანებით ძარცვის მიზნით უნდა გადაექექათ.

ტაძრის ჩრდილოეთი მინაშენი სამუშაოების დაწყებამდე მთლიანად ნაშალი ფენით იყო დაფარული. სამუშაოების შედეგად სრულად გაიწმინდა მინაშენის აღმოსავლეთი პერიმეტრი და ინტერიერი.

მინაშენი ტაძარზე შემდგომ მიდგმული ნაგებობაა და ტაძარს ერთადერთი, სამხრეთის კარით უკავშირდება. მინაშენის შემორჩენილი კედლები კარგად დამუშავებული ყვითელი ფერის კვადრებითაა ნაგები. აღმოსავლეთი მხრიდან ერთსაფეხურიან ცოკოლზე დგას (ნახ. I, სურ. 9). მინაშენი აფსიდიანია. აფსიდა მხრებითაა გამოყოფილი დარბაზისგან. საკურთხეველი ერთი საფეხურითაა ამაღლებული. აფსიდას საფეხური გასდევს, რომლის წინაც ნათალი ქვის ტრაპეზია აღმართული. საკურთხევლის სამხრეთ კედელში, იატაკის დონეზე, მცირე სწორკუთხა ნიშია გაკეთებული, რომელშიც ტიხრის ფუნქციით ქვა იყო შესმული. საკურთხევლის ამბიონის სამხრეთ კიდეში მწვანე ფერის კვადრში ამოჭრილი ფოსო დაფიქსირდა (ზუსტად ისეთივე, როგორიც მთავარი ნავის საკურთხეველში აღმოჩნდა). მინაშენს კამაროვანი გადახურვა ქონდა, რომელიც ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე გაკეთებულ ორმალიან თაღს ეყრდნობოდა. თაღების ერთი ბოლო კედლებში იყო ჩამჯდარი, მეორე კი სვეტზე იყო დაბჯენილი. მინაშენის იატაკი აქაც ქვისა და მიწატკეპნილის მონაცვლეობაა (სურ. 3, 4).

მინაშენის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში აღმოჩნდა აკლდამა, რომლის სამხრეთ კედლად ტაძრის ცოკოლია გამოყენებული, დანარჩენი კედლები კი ქვის ფილებისაა. სახურავად სამი ქვაა გამოყენებული. სამარხი გადაკეთებულია: თავდაპირველი სამარხი, რომლის ზომები იყო 1.3×0.6 მ, შედგენილია საგულდაგულოდ დამუშავებული ყვითელი ქვებით (იგივე ქვა გამოყენებულია კანკელის მასალად). გადაკეთების დროს სამარხი აღმოსავლეთით, ტაძართან მაკავშირებელ კარამდე დაუგრძელებიათ და სახურავის და კედლის ქვებად დაუმუშავებელი ქვები უხმარიათ. სამარხში ოთხი მიცვალებული დაეკრძალათ. მათგან სამის ძვლები დაგრძელებული სამარხის აღმოსავლეთ ნაწილში მიუხვეტავთ და ნაწილობრივ გამონთავისუფლებულ ადგილას მეოთხე მიცვალებული დაუკრძალავთ. ის ქალია, დაკრძალულია გულაღმა გაშოტილი, თავით დასავლეთით, ხელები მხრებზე ქონდა დაკრეფილი (ქრისტიუნული წესისთვის უჩვეულოს!). სამარხში ინვენტარი არ დაფიქსირდა (სურ. 5, 6).

აშკარა იყო, რომ მინაშენი ამ აკლდამის მესაკუთრისთვის აგებული ეკვდერი იყო, რომელიც პირველი გამოყენების შემდეგ, კიდევ სამჯერ გამოეყენებინათ.

მინაშენის ნაშალ ფენაში, ისევე როგორც სამხრეთ მინაშენში, უსისტემოდ ჩნდებოდა ბავშვებისა და ზრდასრულების ჩონჩხის ნაწილები, კერამიკის ნატეხები და მთავარ ტაძარში აღმართული კანკელის ფრაგმენტები.

სამუშაოების დროს ტაძრისა და მინაშენთა ინტერიერში საკმაოდ აღმოჩნდა არქეოლოგიური მასალა, რომელიც მოიცავს როგორც სამშენებლო კერამიკას (კრამიტებს) და ჭურჭელს, ისე სტელის ფრაგმენტებს.

ჭურჭელი წარმოდგენილია ჯამების, ხელადების, ქილის, ჭრაქის, ქოთნის ფრაგმენტებით (სურ. 20). გვხვდება მოჭიქული ჯამების ფრაგმენტებიც. მათი ერთი ნაწილი თეთრ ანგობზე ამოკაწრულორნამენტიან და მწვანე ჭიქურგადავლებულ ნაწარმს წარმოადგენს, მეორე ნაწილი კი თეთრი ანგობით დაფარულ ზედაპირზე გრავირებულ ორნამენტზე მწვანე და ყვითელი საღებავის მონასმებითა და უფერული ჭიქურით შემკული ჯამებია. მოჭიქული ჯამების ფრაგმენტების პარალელები XI-XIII საუკუნეებით თარიღდება[8].

განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს სტელის ფრაგმენტები, რომლებიც მინაშენში აღმოჩნდა: ტუფის სტელის სვეტი ბოლნური მედალიონებითა და სამკუთხედების რელიეფებით შემკული (სურ. 15), სტელის სვეტის ნაწილი თოკისებრი გრეხილი და სამკუთხედების რელიეფით შემკული (სურ. 16) და მწვანე ტუფის სტელის ბალდახინის ფრაგმენტები სადა ლილვებით შემკული (სურ. 14). სამივე ფრაგმენტი თემატიკით და კვეთის სტილით ადრეული შუა საუკუნეების სტელების რიცხვში თავსდება, უფრო ზუსტად კი ისინი VI-VII საუკუნეების რელიეფებთან ამჟღავნებს პარალელს (დამბლუტისწყლის მცირე ეკლესიის, ხაჩინის, ბოლნისის სიონის, ბაშკიჩეთის, სათხის ეკლესიის, ხანდისის, განთიადის ეკლესიის სტელები და ფრაგმენტები)[9].

გარკვეული სამუშაოები განხორციელდა ტაძრის აღმოსავლეთ და სამხრეთ პერიმეტრზე. როგორც მოსალოდნელი იყო, ორივე გამოყენებული იყო სამაროვნად. საფლავები ერთ დონეზეა გამართული და ქვის ლოდებით დასრულებულ ორმოსამარხებს წარმოადგენს. საფლავის ქვები დაუმუშავებელია, მხოლოდ ერთზე აღმოჩნდა რელიეფური გამოსახულება (თითქოს ემბრიონის პოზაში მოცემული ადამიანის ძლიერ სქემატური გამოსახულება). ერთ-ერთ სამარხში მისი გამართვის დროს შემთხვევით ჩავარდნილი მწვანედ მოჭიქული ჯამის მცირე ფრაგმენტის აღმოჩენამ მოგვცა სამარხის გამართვის ქვედა ზღვარი – განვითარებული შუა საუკუნეების შემდგომი პერიოდი, რაც ალბათ დანარჩენ სამარხებზეც უნდა გავრცელდეს.

პერიმეტრის გაწმენდისას ნაშალ ფენაში საკმაოდ დიდი რაოდენობით აღმოჩნდა კირხსნარის ფრაგმენტები, რომლებიც ბრტყელ კრამიტებზე ყოფილა

---

8 იხილეთ: მ. მიწიშვილი, მოჭიქული ჭურჭელი ძველ საქართველოში: IX-XIII სს., თბ., 1969; მ. მიწიშვილი, ქართული მოჭიქული ჭურჭლის წარმოების ისტორიიდან (XI-XVIII სს), თბ., 1976; ვ. ჯაფარიძე, კერამიკული წარმოება X-XIII სს. საქართველოში არქეოლოგიური მასალის მიხედვით, თბ., 1956.

9 კ. კახიანი, გ. ჭანიშვილი, ჯ. კოპალიანი, კ. მაჩაბელი, ზ. ალექსიძე, ე. ღლიღვაშვილი, ნ. პატარიძე, ადრექრისტიანული საეკლესიო კომპლექსი დმანისიდან, თბ., 2012; გ. ჯავახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები, თბ., 1998; ვ. ჯაფარიძე, ადრეული შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები ქვემო ქართლიდან, თბ., 1982; Н. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972.

გადალესილი. ტაძრის შეკეთების დროს ამ ხერხით მომხდარა როგორც ჩანს, ღარიანი კრამიტის ჩანაცვლება. ამავე ფენაში დაფიქსირდა ქვაში ნაკვეთი რელიეფის ფრაგმენტი და ტუფის ქვაჯვარის მკლავი, რომლის დასავლეთი წახნაგი დაფარულია ჩარჩოთი შემოწერილი სამკუთხედების ორი მწკრივით (სურ. 17-18). ქვაჯვარის რელიეფის კვეთის სტილი ემთხვევა მინაშენში აღმოჩენილი სტელის ფრაგმენტებზე შესრულებულ რელიეფს, რაც მათ თანადროულობასა და შესაძლოა, ერთ სახელოსნოზე მიანიშნებს.

ტაძარზე განხორციელებული სამუშაოები ამჟამად შემდეგი ეტაპების გამოყოფის საშუალებას იძლევა: ტაძარი, დარბაზული ნაგებობაა ჩრდილოეთი და სამხრეთი მინაშენით, აგებულია VI-VII საუკუნეებში. პირველ ეტაპზე ტაძარს მხოლოდ სამხრეთის მინაშენი – შეწყვილებული თაღით გახსნილი გალერეა ჰქონია, ჩრდილოეთის კი შემდგომ ეტაპზეა აშენებული, მაშინ, როცა სამხრეთის მინაშენი განაახლეს. ტაძრის მშენებლობის დროის უნდა იყოს ტაძარში აღმოჩენილი ადრეული შუა საუკუნეების სტელის ფრაგმენტებიც. XII-XIII საუკუნეებისთვის ტაძარი განახლებულ-გადაკეთებულია: სარკმლები გაიტიხრა და დაპატარავდა, გაკეთდა კანკელი და ტაძრის იატაკი კირხსნარით დაიფარა, სამხრეთი მინაშენი აღდგა, ხოლო ჩრდილოეთით ეკვდერი აშენდა. ამავე პერიოდში უნდა მომხდარიყო ტაძრის სახურავის შეკეთებაც: დაზიანებული ღარიანი კრამიტების ნაცვლად ბრტყელი კრამიტის აკეცილ გვერდებზე დასახურად კირხსნარის გადალესვა იქნა გამოყენებული. განვითარებული შუა საუკუნეების ბოლოსთვის ტაძარს გარკვეული ნგრევა უნდა განეცადა (მინაშენებში უსისტემოდ დაფიქსირებული ჩონჩხის ნაწილები და კედლების რღვევის ფორმა გვაფიქრებინებს, რომ ამის მიზეზი 1283 წლის მიწისძვრა შეიძლება ყოფილიყო, რომელსაც ჟამთააღმწერელი ასე აღწერს: ,,დიდსა ოთხშაბათსა შეიძრა მძაფრად ქუეყანა... და კუალად ხუთშაბათსა მცირედ შეიძრა... და ვითარ მოიწია პარასკევი ვნებისა უფლისა, კუალადცა შეიძრა ქუეყანა, დაყუდდა და არღარა იქმნა. და ვითარ მოიწია შაბათი, და იქმნა სამ ჟამად დღე და ხვალისა დღე ჯერ იყო სიხარული აღდგომისათვის უფლისა და ყოველნი მოელოდეს სიხარულსა, ესოდენ რისხვით მოხედნა ღმერთმან ქუეყანასა, სიმრავლისათვის უსამართლობათა ჩუენთასა, რამეთუ საფუძვლითურთ შეიძრა ქუეყანა და შეძრწუნდა ესოდენ, რომელ დაიქცეს საყდარნი და მონასტერნი, ეკლესიანი, ციხენი, სახლნი, ნაშენებნი მოოხრდეს, მთანი და ბორცუნი მაღალნი დაიზულეს, კლდენი სახედ მტუერისა დაიგალნეს, და მიწა განიპო, და შავი წყალი მსგავსი კუპრისა აღმოიჭრა, ხენი მაღალნი დაეცნიან და ირეოდიან ძრვასა ქუეყნისასა“[10]. დაზიანდა კანკელი და მინაშენები, რომელთა აღდგენა აღარავის უცდია: დაზიანებული კანკელის ფრაგმენტები ცენტრალური ნაწილიდან გაიტანეს, ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილი კარი ამოქოლეს, ხოლო სამხრეთი მინაშენი მხოლოდ დერეფნის ფუნქციის მატარებლად აქციეს. როდის ჩამოიქცა საბოლოოდ ტაძარი ძნელი სათქმელია, თუმცა, ერთი მხრივ ეზოში გამართული სამაროვანი, ხოლო მეორე მხრივ ვახუშტი ბატონიშვილთან ამ ტაძრისა და დასახლებული პუნქტის მოუხსენიებლობა XVIII საუკუნისთვის მის მიტოვებულობას და უფუნქციობას უნდა ნიშნავდეს.

10 ქართლის ცხოვრება. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. II, თბ., 1957, გვ. 277-278.

Ketevan Digmelashvili

Kvemo (Lower) Akhasheni Church

(according to the archaeological data)

In 2018, archaeological research of the church of the Virgin located in the village Kvemo Akhasheni (Tetritskaro municipality) was undertaken by the National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia. Based on the results of the works, following chronological stages in the history of the church were revealed: a single name church with south and north annexes was built in the 6th-7th cc. Initially, the church had only one, south annex (the north one was built later). fragments of the Early Medieval stele, which were discovered in the church, seem most likely to be ascribable to the same period as the construction of the church.

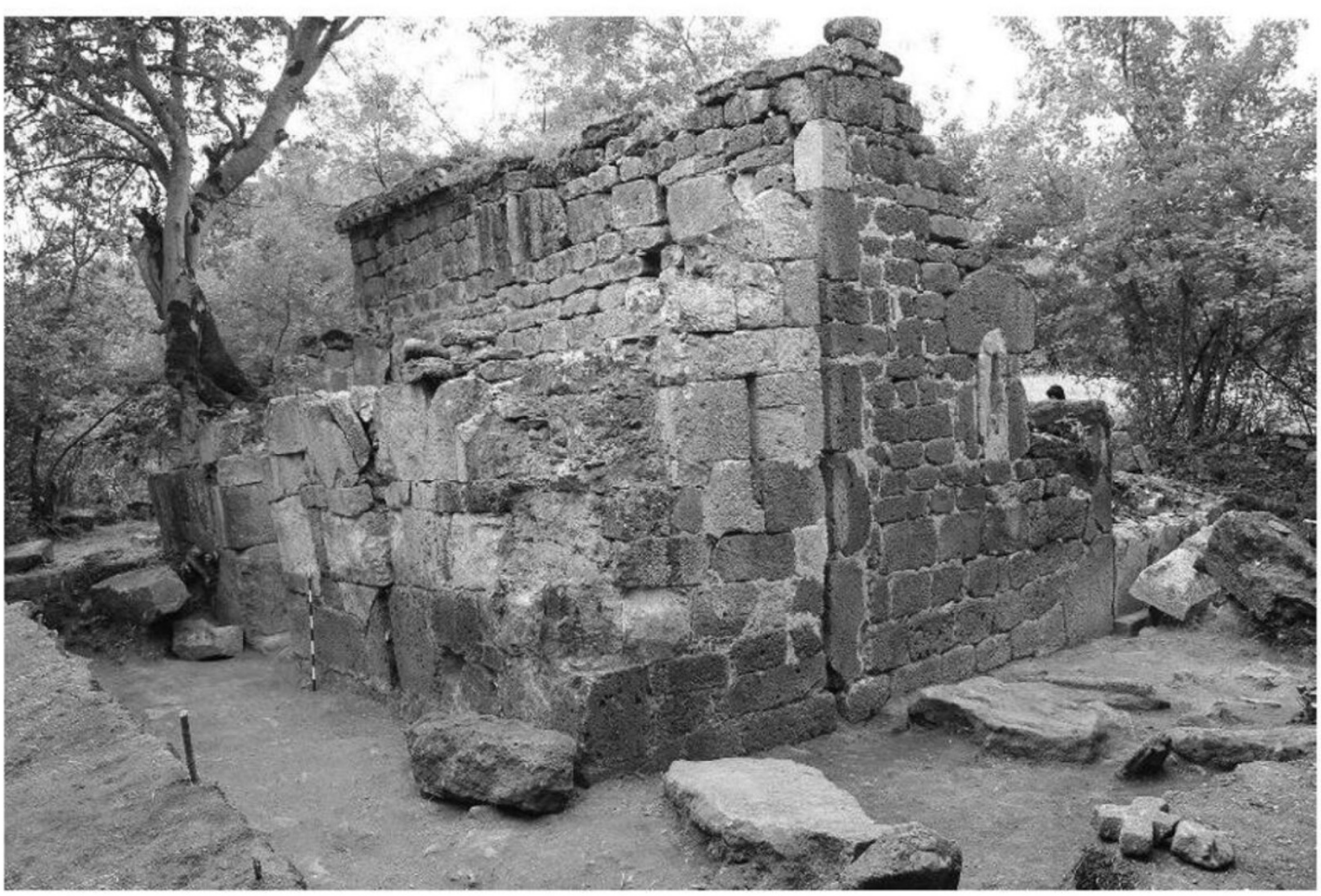
In the 12th-13th cc. the church was renovated and altered: the windows were made smaller in size and partitions were installed in them, the chancel-barrier as made, south annex was restored and north annex was built; damaged tiles of the roofing were, most likely, also replaced at the same period.

By the end of the High Middle Ages, certain destruction should have taken place in the church (parts of the skeleton scattered without any system in the annexes and the shape of the walls ruination, make it possible to suppose that this was caused by the earthquake in 1283): chancel-barrier and annexes were damaged and their restoration was never ever attempted – fragments of the damaged chancel-barrier were removed from the central part, north door was walled up and the south annex was turned into a mere corridor.

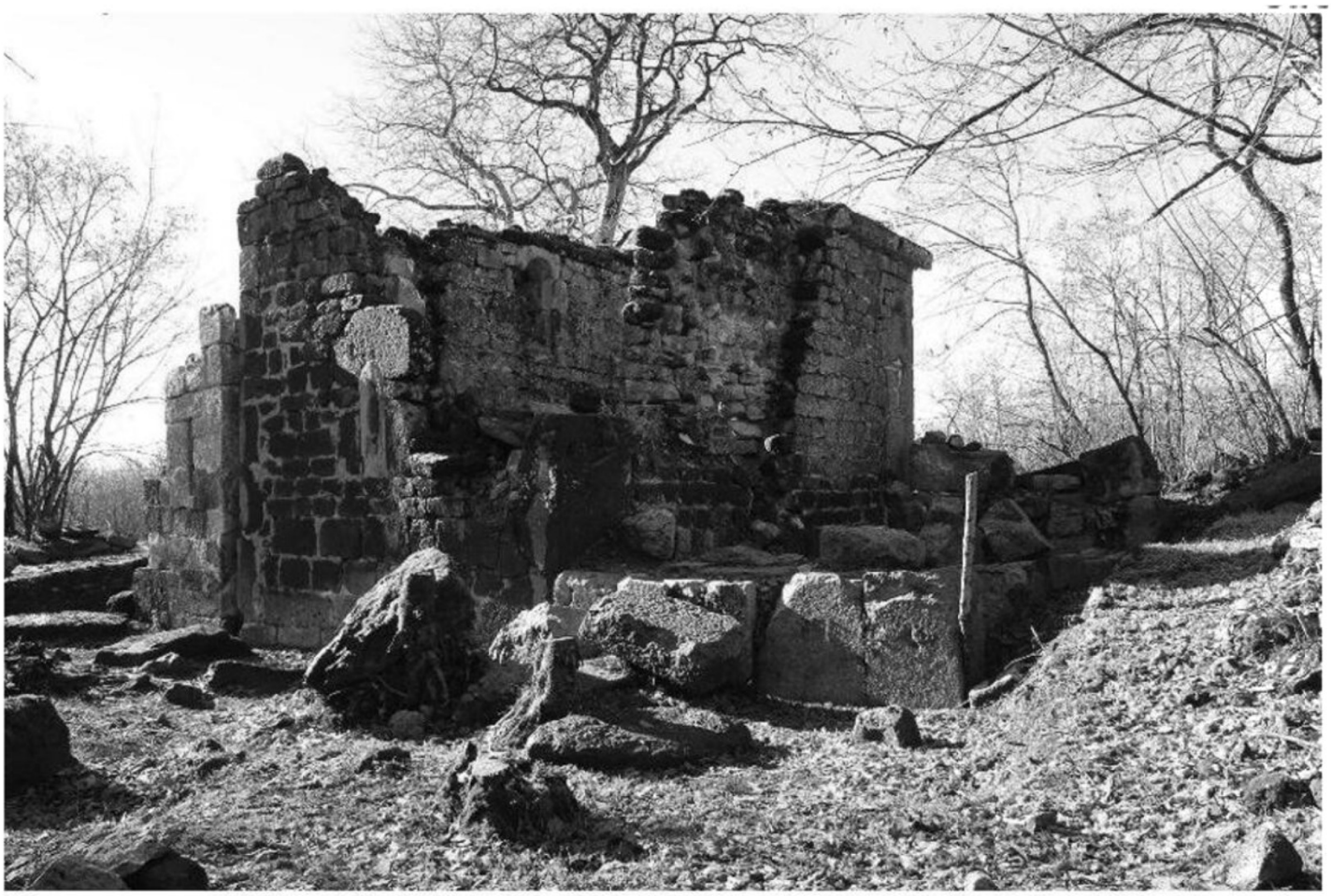
It is hard to say, when had the church collapsed, however, a necropolis in the churchyard, as well as the fact that neither the church nor the village are mentioned by Prince Vakhushti in his book, should indicate that by the 18th c. it was abandoned and non-functioning.



სურ. 1. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სამხრეთი ფასადი



სურ. 2. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



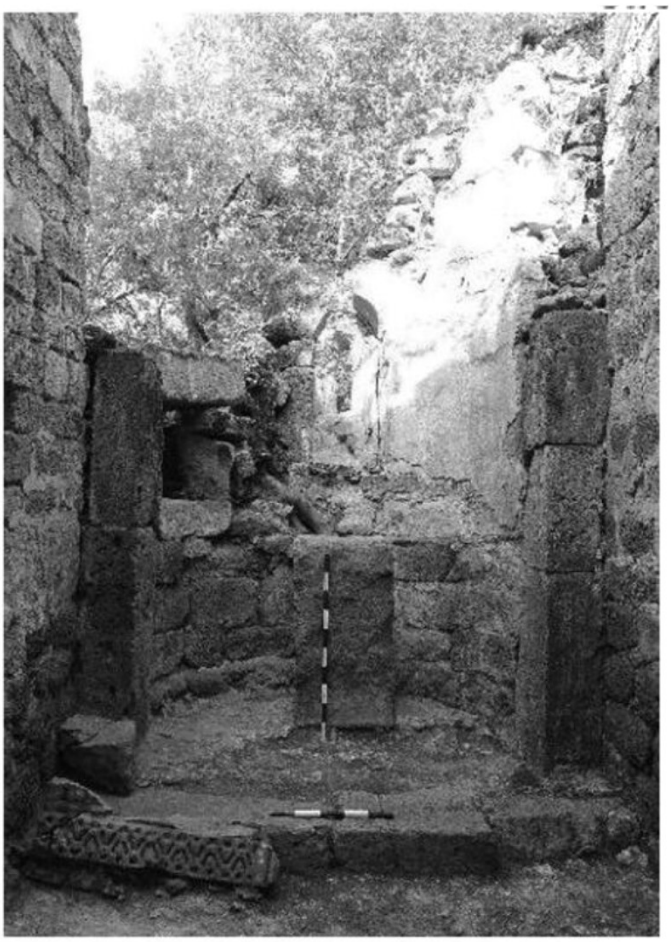
სურ. 3. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



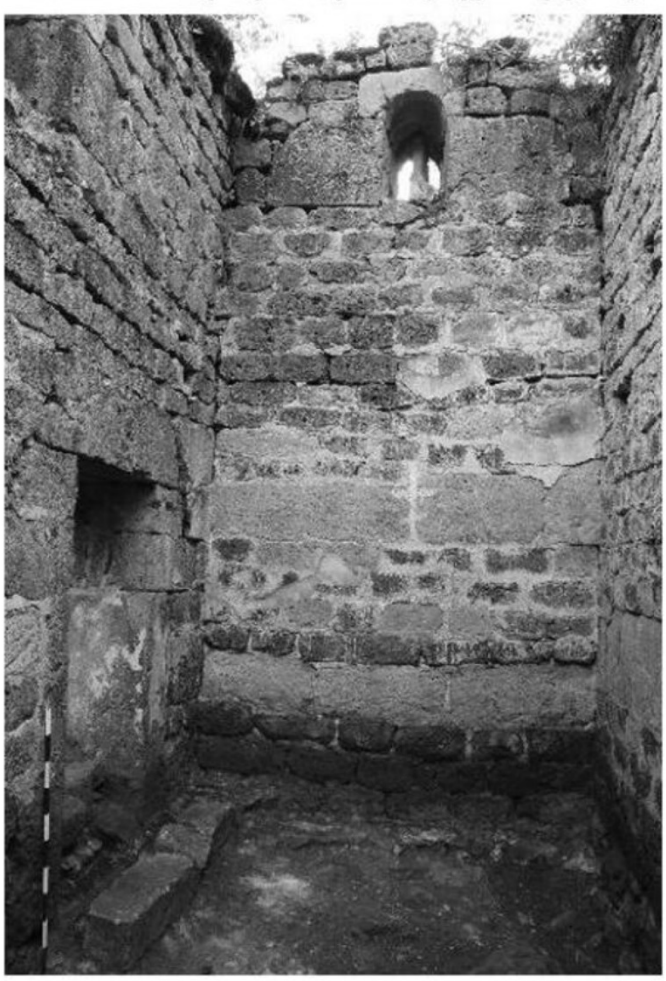
სურ. 4. ღმრთისმშობლის ეკლესია. დასავლეთი ფასადი



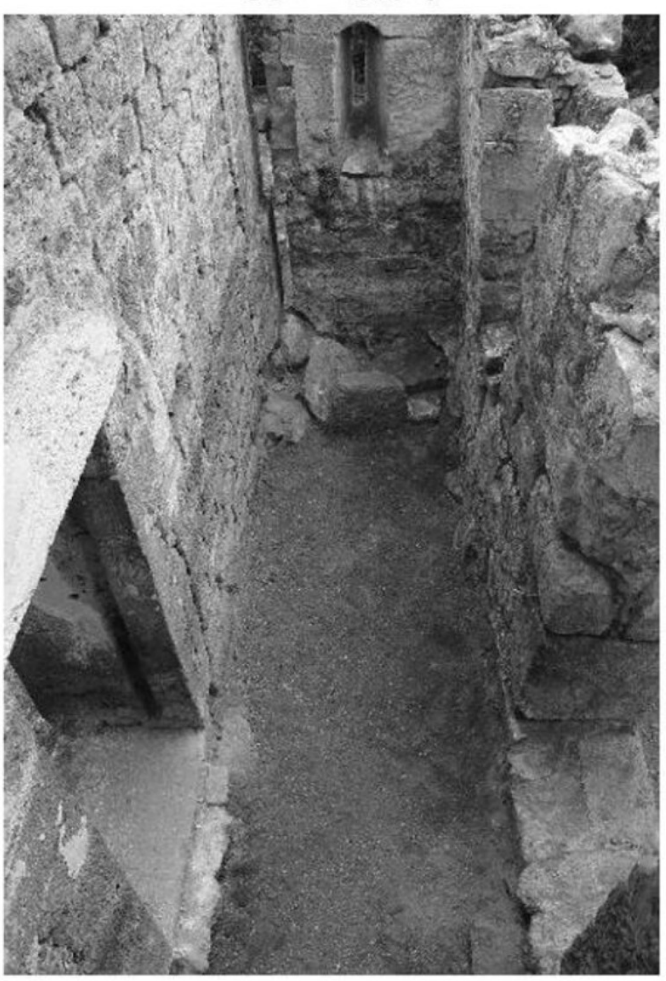
სურ. 5. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ნაოსის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კუთხე



სურ. 6. ღმრთისმშობლის ეკლესია. საკურთხეველი



სურ. 7. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ინტერიერი. ხედი დასავლეთისკენ



სურ. 8. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ნაოსი



სურ. 9. ღმრთისმშობლის ეკლესია.
ჩრდილოეთი მინაშენი



სურ. 10. ღმრთისმშობლის ეკლესია.
ჩრდილოეთი მინაშენი. ხედი
აღმოსავლეთისკენ



სურ. 11. ღმრთისმშობლის ეკლესია.
ჩრდილოეთი მინაშენი. დასავლეთი
კედელი შიგნიდან



სურ. 12. ღმრთისმშობლის ეკლესია.
კანკელის ზღუდე



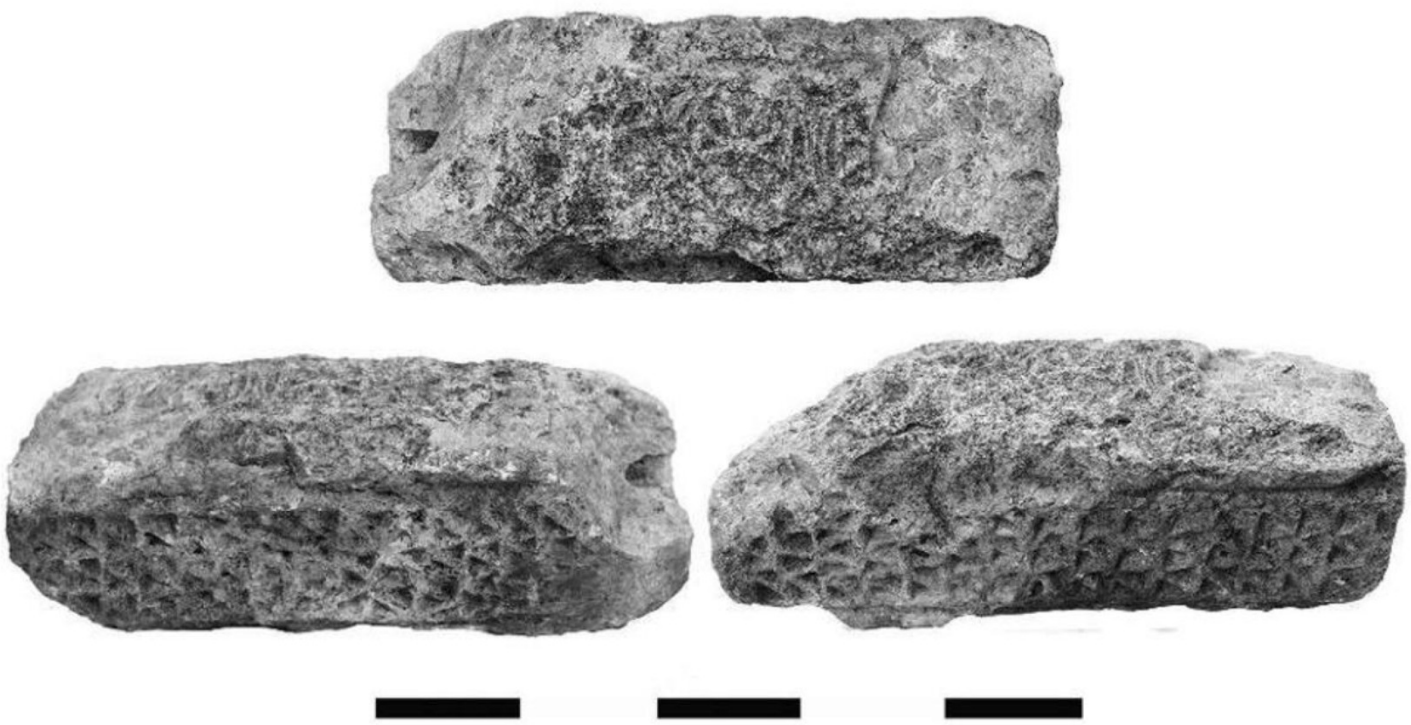
სურ. 13. ღმრთისმშობლის ეკლესია.
კაპიტელი



სურ. 14. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სტელის ფრაგმენტი



სურ. 15. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სტელის ფრაგმენტი



სურ. 16. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სტელის ფრაგმენტი



სურ. 17. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სტელის ფრაგმენტი



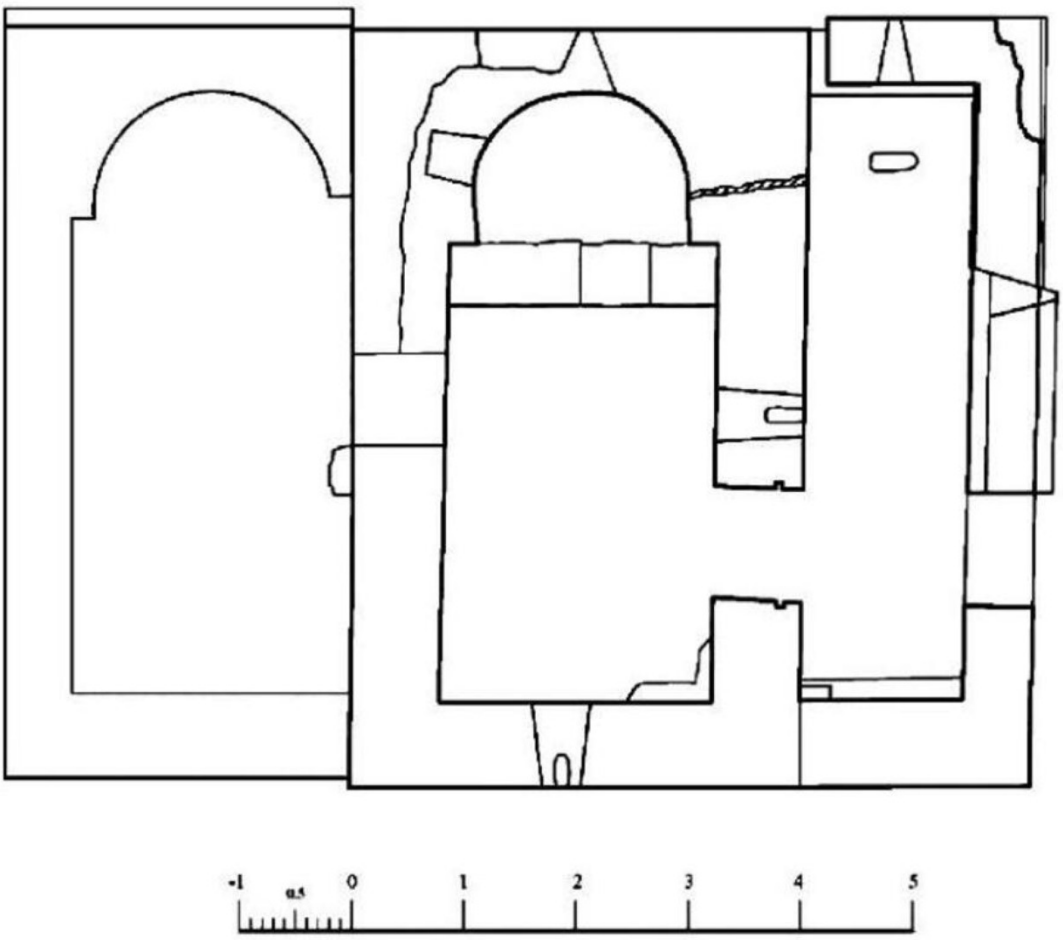
სურ. 18. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ქვაჯვარის მკლავი



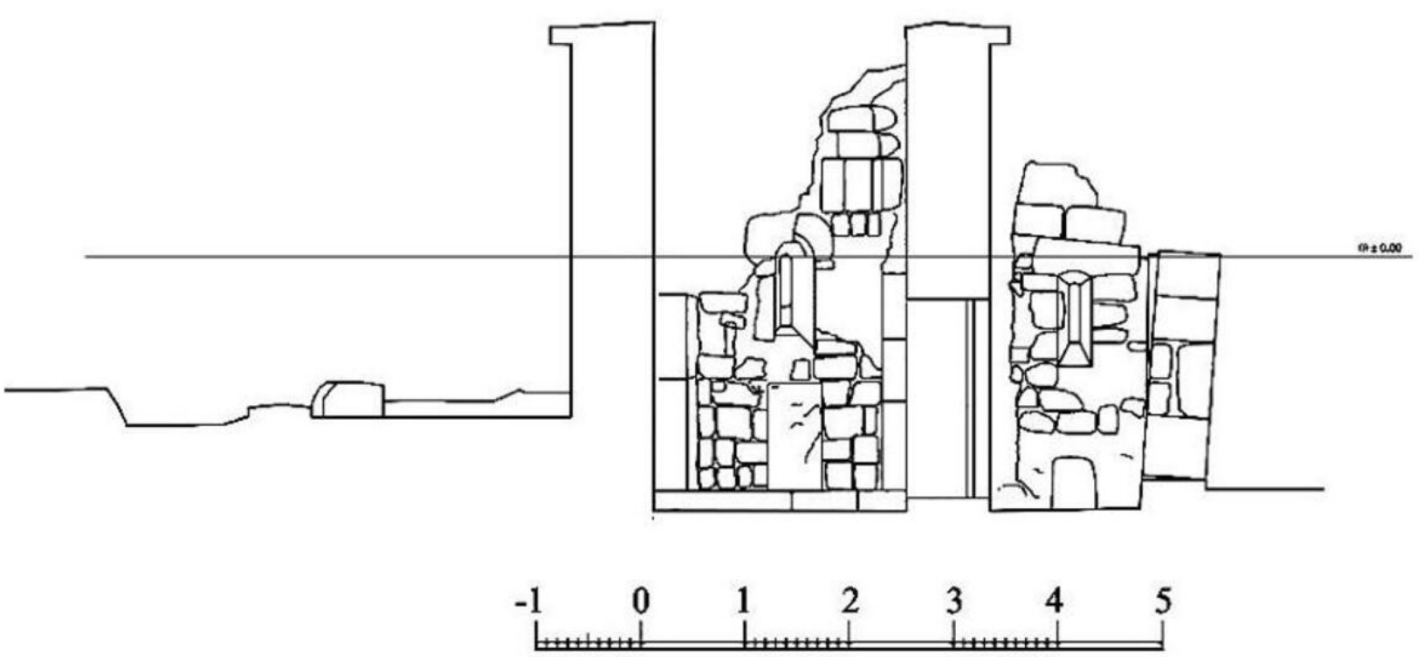
სურ. 19. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ორნამენტი



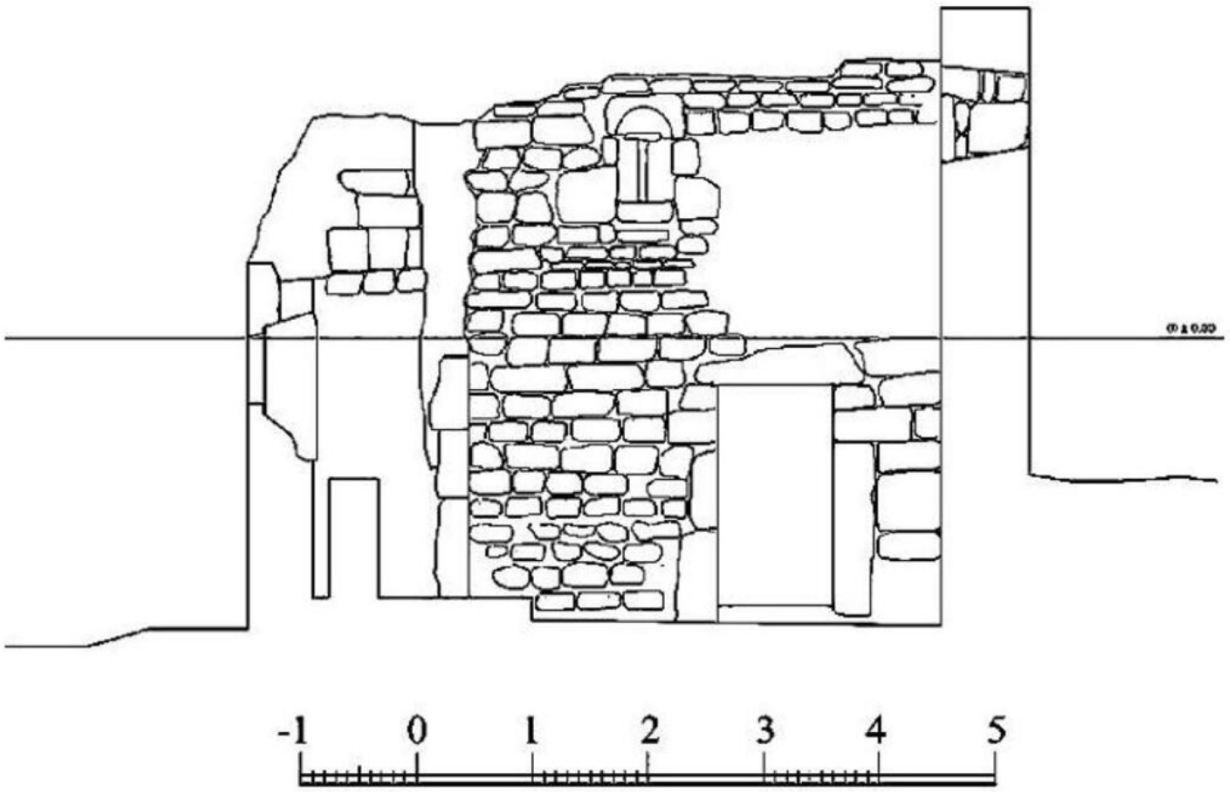
სურ. 20. ღმრთისმშობლის ეკლესია. კერამიკული ჭურჭლის ფრაგმენტები



ნახ. 1. ღმრთისმშობლის ეკლესიის გეგმა



ნახ. 2. ღმრთისმშობლის ეკლესია. განივი განაკვეთი აღმოსავლეთისკენ



ნახ. 3. ღმრთისმშობლის ეკლესია. გრძივი განაკვეთი სამხრეთისკენ

ირმა მამასახლისი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფების სიმბოლური საზრისი

ტაბაწყურის წითელი საყდარი სამცხე-ჯავახეთში, კერძოდ, ბორჯომის მუნიციპალიტეტში მდებარეობს. ტაბაწყურის შესახებ საუბრობს ვახუშტი ბატონიშვილი: „ტბა ტბისყურისა არს წყალი ანკარა, სასმელად ტკბილი და შემრგო, გარემო ნაძოვანი, ტყიანი, ბალახ-ყუავილიანი, წყაროიანი და კალმახითა სავსე, დიდწურილითა და ფრიად გემრიელითა. ხოლო არიან კაცნი თრიალელნი მოსილნი, ვითარცა დბანის ჴეველნი, სიმჴნე-ჰაეროვნებითაცა ეგრეთნი, გარნა ესენი უმჯობესნი ყოვლითა“[1]. ტაბაწყურის გარემოს ეხება დევი ბერძენიშვილიც[2].

ტაბაწყურის წითელი საყდარი სოფლის ცენტრში, ტბის პირას, მდებარეობს, რომლის თვალწინ ულამაზესი ლანდშაფტური პანორამა იშლება. ეკლესია დარბაზული ტიპისაა (სურ. 1). ტაძარი სხვადასხვა ზომის მოწითალი ფერის ბაზალტის თლილი ქვითაა აგებული. ძეგლმა არაერთგზის მიიქცია მკვლევართა ყურადღება[3]. 1940 წელს მომხდარი მიწისძვრის შედეგად ტაძარი ნაწილობრივ დაინგრა. ჩაიქცა კამარა, სამხრეთი კედლის ნაწილი კი მთლიანად განადგურდა. რაც შეეხება ჩრდილოეთ და დასავლეთ ფასადებს, ისინი უკეთაა შემონახული. ჩრდილოეთი ფასადი სადაა და, ამასთანავე, სხვადასხვა ზომის ქვითაა აგებული. წყობა კი არათანაბარია.

ტაბაწყურის წითელი საყდრის უმნიშვნელოვანესი დეკორატიული ელემენტები დასავლეთ ფასადზეა თავმოყრილი[4]. სწორედ ამ მხრიდან ხერხდება სამანქანო გზით ეკლესიამდე მისვლა. ტაძრის ერთადერთი შესასვლელიც აქაა გაჭრილი, რომლის არქიტრავის ქვაზე სადა ჯვარია ამოკვეთილი. ამავე ფასადის ცენტრალური სარკმლის თავსართიან ქვაზე კი ნადირობის სცენაა წარმოდგენილი. აღნიშნული რელიეფის მარცხნივ, ჩრდილოეთი მხრიდან, ძველი აღთქმის სიუჟეტი, კერძოდ, დანიელი ლომთა ხაროში, მის ქვემოთ კი აბრაამის მსხვერპლშეწირვაა მოცემული. გარდა ფიგურატიული გამოსახულებებისა, ამავე ფასადზე წრეში ჩაწერილი ტოლმკლავა ჯვრები და ვარდულებია. რაც შეეხება სამხრეთ ფასადს, იგი ძალზე დაზიანებულია. მის აღმოსავლეთ მონაკვეთში მხედრის აბრისიღა იკითხება (სურ. 2).

რელიეფური დეკორი ამკობდა საკურთხევლის სარკმელს. თავსართიანი ქვა დღეს ტაძრის ინტერიერში დევს. ფილის ცენტრში გოლგოთის ჯვარია წარმო-

---

1 ვ. ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოს, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 321.

2 დ. ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან: ზემო ქართლი-თორი, ჯავახეთი, თბ., 1985, გვ. 73.

3 ტაძრის არქიტექტურის შესახებ იხ.: ი. ელიზბარაშვილი, ტაბაწყურის „წითელი“ საყდარი, *წელიწდეული*, №1, თბ., 1995, გვ. 30-38

4 თ. ხუნდაძე, X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 135-136, ილ. 278-281.

დგენილი. მას ორივე მხარეს ვაზის ყლორტზე გამობმული ყურძნის მტევნები დაუყვება. რაც შეეხება ტაბაწყურის წითელი საყდრის აგების თარიღს, ი. ელიზბარაშვილი მას ძეგლის ფასადთა მორთულობითა და წყობის ხასიათით X საუკუნის დასაწყისით განსაზღვრავს[5].

ტაბაწყურის წითელი საყდრის დასავლეთი ფასადის ცენტრალურ სარკმელს თავსართიანი ქვის რელიეფი ამკობს (სურ. 3), რომელსაც ორმაგი რელიეფური წარბი შემოუყვება. ცენტრში გამოსახული კომპოზიცია დიდი ზომის გამშვენებული წნული ჯვრით პირობითად ორ ნაწილადაა გაყოფილი. ასეთ დაყოფას განაპირობებს თავად სარკმლის ნახევარწრიული მოხაზულობის ღიობი. ჯვრის ორივე მხარეს მხედრების ჰერალდიკური გამოსახულებაა. აქედან, ჩრდილოეთ კუთხეში, მხედარს მარჯვენა ხელში გრძელი შუბი უჭირავს, რომლის დაბოლოების აღქმა დაზიანების გამო დღეს შეუძლებელია. ი. ელიზბარაშვილი, მსგავსად მეორე მხედრის აღჭურვილობისა, მას ჯვრად მოიხსენიებს[6]. თ. ხუნდაძე კი მხედრის ხელში შუბს ხედავს, „რომელიც წმ. ნინოს ჯვრის მსგავსად, ოდნავ დახრილი გვერდითა მკლავებიანი ჯვრით ბოლოვდება“[7]. მხედარი მარცხენა ხელში ლაგამით თითქოს აჩერებს ცხენს, რომელიც მოძრაობაშია გადმოცემული. ცხენის თავი უშუალოდ ჯვრის მკლავს ემიჯნება. მის ქვემოთ გამოსახულია ირემი და ძაღლი. ყველა მათგანი მოძრაობაშია მოცემული. ირემს ზეაწეული განტოტვილი რქები აქვს.

რაც შეეხება ფილის მეორე ნაწილს, უშუალოდ ჯვრის გვერდით წარმოდგენილი რქებიანი ცხოველი ჯიხვს განასახიერებს. მის ქვემოთ კი მხედარია. მას მარჯვენა ხელში ბუნიანი ტოლმკლავა ჯვარი უპყრია, მარცხენათი კი – ცხენის სადავე. ცხენი მოძრაობაშია მოცემული. მხედარი თითქოს მის შეჩერებას ცდილობს. მისი გაწვდილი წინა ფეხები თავსართიანი ქვის ღიობს ებჯინება. მთლიანობაში სასურათო სიბრტყე მთლიანად შევსებულია. ერთი შეხედვით ცხადი ხდება, რომ აქ ნადირობის კომპოზიციაა მოცემული. ნიშანდობლივია, რომ ყველა ფიგურა კომპოზიციის ცენტრში გამოსახული დიდი ზომის ჯვრისკენაა მიმართული. რაც შეეხება შესრულების მანერას, იგი სიბრტყობრივია, ფიგურები კი – მოუხეშავი. მიუხედავად იმისა, რომ ცხენების ფიგურების გადმოცემისას ერთგვარი პლასტიკა შეინიშნება. ძალზე საინტერესოა ცენტრალური ჯვრის წნული, რომელიც ამავე პერიოდის საფასადო ორნამენტთან ამჟღავნებს სიახლოვეს.

კომპოზიციის იდენტიფიცირებასთან დაკავშირებით, მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობაა. ი. ელიზბარაშვილი ირმის თავზე არსებულ რქებს ქრისტიანულ ხელოვნებაში გავრცელებულ სიცოცხლის ხედ აღიქვამს და აღნიშნულ სცენას წმ. მხედრების ნადირობის ამსახველ კომპოზიციად მოიაზრებს[8]. თ. ხუნდაძის აზრით, კი ეს სცენა შეიძლებოდა წმ. ევსტათე პლაკიდას ნადირობის კომპოზიციასთან გაიგივებულიყო, თუმცა, ირმის რქებში გამოსახულების არარსე-

---

5 ი. ელიზბარაშვილი, დასახ. ნაშრ; გვ. 36.

6 იქვე, გვ. 34.

7 თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-X) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, *დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად*, თბ., 2004, გვ. 57.

8 ი. ელიზბარაშვილი, დასახ. ნაშრომი, 34.

ბობა საეჭვოს ხდის მის იდენტიფიცირებას წმ. ევსტათეს ხილვასთან[9]. მისივე აზრით, „ნადირობის თემას ოდითგანვე საკრალური მნიშვნელობა გააჩნდა, მას უკავშირდება ღვთის გამოცხადება, ხელდასხმა, წმინდანთა მოქცევის ეპიზოდები. ტაბაწყურის რელიეფის ცენტრში, ამაღლებაზე წარმოდგენილი დიდი ზომის ჯვარი, რომლისკენაც მიმართულია ყველა გამოსახულება, შესაძლოა, თეოფანიურ თემას გამოხატავდეს. ასევე, გამორიცხული არ არის, რომ აქ იყოს ხალხურ რწმენაში არსებული წმ. გიორგის – „ნადირთ მფარველის“ კულტთან დაკავშირებული სცენა. “[10]

ჩვენი აზრით, აქ სწორედ წმ. ევსტათეს ხილვაა წარმოდგენილი. თუმცა, ირმის რქებში გამოსახულების არარსებობა არ არის უცილობელი დასტური იმისა, რომ უარვყოთ წმ. ევსტათეს ხილვის კომპოზიცია[11]. როგორც ცნობილია, წმ. ევსტათეს ხილვის სიუჟეტის გამოსახულებაში, ტრადიციულად, ირმის რქებში ჯვარი, ჯვარცმული ქრისტე ან ქრისტეს ნახევარფიგურა გამოისახება. ასეთი სცენის უამრავი მაგალითის მოხმობა შეგვიძლია. ტაბაწყურის სცენაში გამშვენებულმა ჯვარმა ირმის რქებიდან მთაზე გადმოინაცვლა, რომლის წინაშე წარმდგარია წმ. მხედარი. რელიეფზე ირმის დაღებული პირი კი წმ. მხედარსა და მის შორის დიალოგზე უნდა მიანიშნებდეს. აღნიშნული სცენის გასაღებს თავად წმ. ევსტათის ცხოვრების ტექსტი იძლევა. როგორც ,,წმ. ევსტათეს ცხოვრებიდან“ ვიგებთ, წმინდანს ნათლისღებამდე პლაკიდა ერქვა. ის მხედართმთავრად მსახურობდა რომაელთა ჯარში იმპერატორ ტრაიანეს დროს. მას ნადირობის დროს ირმის რქებში ჯვარცმული მაცხოვარი გამოეცხადა. მას უხილავმა ხმამ მოუწოდა: ,,პლაკიდა, რად მდევნი მე?“ შეშინებულმა პლაკიდამ კითხვითვე მიმართა: ,,ვინ ხარ, შენ, უფალო?“ ,,მე ვარ იესო ქრისტე, რომელსა მთნდეს სათნოებანი შენნი და არასამართლად მიჩნდა ესოდენი სათნოებათა სიმდიდრისაჲ დაფარულად ყოფაჲ ბნელსა შინა ღრმასა კერპმსახურებისასა...“[12] ამის შემდეგ უფალმა წმინდანს ყოველივე აუწყა, კერძოდ, ჯვარცმის, სიკვდილის, მესამე დღეს მკვდრეთით აღდგომისა და ზეცად ამაღლების შესახებ. უხილავმა ხმამ მოუწოდა მას, ქალაქში წასულიყო და ოჯახთან ერთად ქრისტეს ნათელს ზიარებოდა. გახარებულმა პლაკიდამ ყოველივე აღასრულა. წმ. ევსტათეს მარტვილობის ავტორი მისი სასწაულებრივი მოქცევის შესახებ ამბობს: ,,რომელი ესე ესმა ევსტათის და მსგავსად პავლესა, იგიცა საღმრთოდ განსწავლულ იქმნა, ჰრწმენა, რომელთათვის ესმა და რომელნი იხილნა“[13]. ნაწარმოების ავტორი დასძენს: „რამეთუ განიზრახვიდა რაჲ სტრატილატი, თუ ვითარ აღჰდეს კლდესა მას და

9 თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, 57.

10 იქვე.

11 ატენის სიონის და ხეოთის სამრეკლოს ნადირობის სცენაში ირმის რქებში არანაირი გამოსახულება არ ჩანს. თუმცა, მკვლევრებს არ აეჭვებთ, რომ ორივეგან წმ. ევსტათი პლაკიდას ხილვაა წარმოდგენილი. იხ. ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 208; მ. დიდებულიძე, „წმ. ევსტათეს ხილვა“ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 2, თბ., 1990, გვ. 204; ი. მამასახლისი, ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე, *საქართველოს სიძველენი*, 21, თბ., 2018, გვ. 108-122.

12 ძველი მეტაფრასული კრებული, სექტემბრის საკითხავები, *ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, კომენტარები და საძიებლები დაურთო ნარგიზა გოგუაძემ*, თბ., 1986, 365.

13 იქვე.

არა ჴუებულ იქმნეს ესევითარისა ნადირისაგან, მყის უფროჲსღა იგი მონადირებულ იქმნა დიდითა მით სიბრძნითა ღმრთისაჲთა“[14].

ჩვენი აზრით, ოსტატმა ჯვრის სახებას, ამ შემთხვევაში, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა და უშუალოდ კომპოზიციის ცენტრში წარმოგვიდგინა, რომლისკენაც თავად წმ. მხედარი მიემართება. სიმბოლურია თავად ჯვრის გამოსახვა მთაზე. იგი გოლგოთაზე აღმართული ჯვრის ძალმოსილების მატარებელია, ამასთანავე, ხსნის, მეოხების და თეოფანიური ხილვის ნიშანსაც გულისხმობს. ქრისტიანული სწავლების მიხედვით, მთაზე ასვლა თავად ზეციურ საწყისთან მიახლების სიმბოლოა, რომელიც მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია. ფსალმუნში ვკითხულობთ: „ვინა აღვიდეს მთასა უფლისასა, ანუ ვინ დადგეს ადგილსა წმიდასა მისსა? უბრალოჲ ჴელითა და წმიდაჲ გულითა, რომელმან არა აღიღო ამაოებასა ზედა სული თჳსი და არცა ეფუცა ზაკუვით მოყუასსა თჳსსა. ამან მოიღოს კურთხევაჲ უფლისაგან და წყალობაჲ ღმრთისაგან მაცხოვრისა მისისა. ესე არს ნათესავი, რომელი ეძიებს უფალსა, ეძიებს ხილვად პირსა ღმრთისა იაკობისსა“[15]. მთაზე ადის მოსეც სჯულის ფიცრების მისაღებად, რომელიც კაცობრიობის მოდგმისთვის დეკალოგად იქცევა. მთაზე ადის უფალი სალოცველად: „და ვითარცა განუტევა ერი იგი, აღვიდა მთასა ლოცვად თჳსგან“[16]. მთაზე ასვლისკენ მოუწოდებს აღდგომილი მაცხოვარი მოწაფეებს: „ხოლო ათერთმეტნი მოწაფენი წარვიდეს გალილეას, მთასა მას, სადაცა უბრძანა მათ იესუ. იხილეს იგი და თაყუანისცეს მას; ხოლო რომელნიმე შეორგულდეს“ (მათე 28. 16-17). აქედან გამომდინარე, ყველა ზემოთ მოხმობილი პასაჟი მთას, როგორც ღმერთთან მიახლების ადგილს, უსვამს ხაზს.

რაც შეეხება ამავე პერიოდის ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების ძეგლებს, წნული ჯვრის თემა აქ ძალზე საინტერესო სურათს წარმოგვიდგენს (იშხანი (ნახ. 1), ტბეთი, პარხალი, კუმურდო, მესტიის ოთხთავი fol. 2 v. (სურ. 4), თუმცა, ისინი ბოლოში მცენარეული ყლორტებითაა გამშვენებული და განედლებულ ჯვრად გვესახოვნება. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ტაბაწყურის წითელ საყდარზე, თავსართიან ქვაზე, წნული ჯვრის მთავარ თემად გამოტანა, რადგან ამ პერიოდის საფასადო დეკორში წნული ჯვრები ტაძრის ფრონტონებში გამოისახება და ერთგვარად ბოროტ ძალთაგან დამცველადაც იქცევა თავად ტაძრისთვის. თ. ვირსალაძე ა. გრაბარის მოსაზრების საფუძველზე აცხადებს, რომ თაღ-კამარებსა და კარ-სარკმლებზე ჯვრის მოთავსება ეშმაკისაგან თავდაცვის საშუალება იყო, საიდანაც იგი, შესაძლოა, ტაძარში შესულიყო. ავტორი იქვე ქართული ტაძრების საფასადო მორთულობაში მცველი ჯვრის სახებას ფრონტონის კეხსა და კარ-სარკმლების თავზე გარკვეული კანონზომიერებით ხსნის. მისი აზრით, ჯვრის ჯერ რელიეფურ და შემდგომ საუკუნეებში ტაძრის ინტერიერში (გუბათში, თაღ-კამარები) ჩამოყალიბებას დამცავი ფუნქცია უნდა ჰქონოდა, როგორც ეს ატენის სიონის საბჯენებსა და პასტოფორიუმების შესასვლელის მოსანიშნადაა დატანილი[17]

---

14 იქვე.

15 ფს. 23. 3-7.

16 მათე 14. 23.

17 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 122.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენში წნული ჯვრის ორნამენტული დეკორი ტაო-კლარჯეთის არაერთ ძეგლს ამკობს (იშხანი, ტბეთი, პარხალი). ნიშანდობლივია ისიც, რომ წნული ჯვრის თემა მეორდება კუმურდოს დეკორშიც. ზემოთ განხილული ყველა ეს ძეგლი X საუკუნისაა. როგორც ჩანს, ტაო-კლარჯული მოტივი გადმოტანილ იქნა ჯავახეთში. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან, როგორც ცნობილია, IX საუკუნემდე ჯავახეთს მთელ საქართველოსთან ერთად არაბები განაგებენ. IX საუკუნიდან კი სწორედ ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონები ამ მხარეს დამპყრობლებისგან ათავისუფლებენ და, აქედან მოყოლებული, ეს ტერიტორია საუკუნეების განმავლობაში მათ სამეფო დომენში ექცევა. ჯავახეთი სამეფო ქვეყნად იხსენიება, რომელსაც მეფის მიერ დანიშნული ერისთავები განაგებდნენ[18].

რაც შეეხება თავად წმ. ევსტათეს ხილვის იკონოგრაფიას, მიჩნეულია, რომ სიუჟეტის იკონოგრაფიული სახესხვაობის ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონია მეფის ნადირობის ძველაღმოსავლურმა სიუჟეტმა, ინდურმა მოთხრობებმა. ამ თხზულებების მიხედვით, მონადირეს ამეტყველებული ირემი გადაარჩენს[19]. ყველა შემთხვევაში, ეს იკონოგრაფია შეუერთდა ადგილობრივ ტრადიციებს, რის შედეგადაც ის ცალკეული განსხვავებებითა და თავისებური მიდგომებით გადამუშავდა. წმ. ევსტათეს სასწაულის გადმოცემისას ცხადი გახდა, რომ ამ დროს შესაძლებელი იყო, ესარგებლათ ირემზე მეფის ნადირობის სიუჟეტით, რომელიც უკვე გავრცელებული იყო სპარსულ სახვით ხელოვნებაში. მხოლოდ მცირედი ელემენტის შეტანით მათ გარდაქმნეს სიუჟეტური კომპოზიცია, კერძოდ, ირმის რქებში ჯვარი ან ქრისტეს ნახევარფიგურა იქნა განთავსებული.

როგორც ცნობილია, წმ. ევსტათეს ხილვაში ხშირად გამოისახება ძაღლი. ტ. ველმანსის მიხედვით, წმ. ევსტათეს ხილვის იკონოგრაფიის შექმნისას ოსტატებს მეფის ნადირობის ამსახველი იკონოგრაფიული სცენით უნდა ესარგებლათ, რომლის ტრანსფორმირების შედეგად ირმის რქებში ჯვარი განთავსდა[20]. მ. დიდებულიძის აზრით, წმ. ევსტათეს თაყვანისცემა საქართველოში არ იყო მხოლოდ კაბადოკიიდან შემოსული ნიმუშების გავლენის შედეგი. იგი თავის საწყისს უფრო მეტად ეროვნული ფესვებიდან იღებს, იგი ერთგვარ შინაარსობრივ და სიმბოლურ პარალელს „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ზოგიერთ ამბავთან, კერძოდ, მირიან მეფის მოქცევის სიუჟეტთან და ირმის კულტის ღრმა საკრალურ მნიშვნელობასთან ამყარებს[21]. წმ. ევსტათეს ხილვაში თავისებურად აისახა ირმის კულტი, რომელიც ჯერ კიდევ ძველ ეპოქაში მოიაზრებოდა როგორც ერთგვარი მაკავშირებელი ცისა და მიწისა, ზესკნელისა და შუასკნელისა. მოცემული ხილვა თავის საწყისებს ქრისტიანული ეპოქის ქართველ მეფეთა საგმირო ამბებსა და სვანეთის არეალში გავრცელებულ წმინდა მხედრების თაყვანისცემასთან ჰპოვებს.[22]

---

18 დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩეიშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, ჯავახეთი: ისტორიული-ხუროთმოძღვრული გზამკვლევი, თბ., 2000, გვ. 9.

19 T Velmans, l' eglise de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie in: *Cahiers Archeologiques*, Picard,1985, 133.

20 იქვე.

21 მ. დიდებულიძე, „წმ. ევსტათეს ხილვა“ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, №2, თბ., 1990, გვ. 204.

22 ი. მამასახლისი, ირმის კულტი კავკასიის ხალხთა კულტურაში, *კავკასიოლოგიური ძიებანი*, №5, თბ., 2013, გვ. 285-289.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს ირმისა და ჯიხვის წყვილი ნადირობის კომპოზიციაში. მათ წინასახეს ჯერ კიდევ წინარე ქრისტიანულ ეპოქაში მივყავართ. ხშირად ირემი და ჯიხვი სიცოცხლის ხის აქეთ-იქით გამოისახებიან. ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში ეს ორი ცხოველი მოიაზრება ღმერთთან დამაკავშირებელ არსებებად, რომელთაც ზებუნებრივი ნიჭი გააჩნიათ. ქართულ ფოლკლორში ნათლად გამოკვეთილია ირმის, ჯიხვისა თუ ნიამორის კავშირი და იგივეობა ღვთაებრივ ძალებთან. განსაკუთრებით აქცენტირებულია მათი რქების ზომა. რქამაღალი, რქაბორჯღლიანი, ოქროსრქიანი. ისინი ერთგვარ კიბედ აღიქმება ღმერთთან მისაახლებლად. სწორედ ამ ნიშნით უნდა აიხსნას მაღალმთიანი საქართველოს სალოცავებში ცხოველთა რქების სიმრავლე. ხშირად ნადირობის ქალღმერთი დალი ჯიხვის სახეს იღებს. წინაქრისტიანული ხანის ძეგლებზე ირემი და ჯიხვი ხშირად რელიგიურ-კოსმოგონიურ კონტექსტშია მოცემული. ძირითადად, მათი გავრცელების პერიოდი ბრინჯაოს ხანას მოიცავს. ისინი ცალ-ცალკე ან ერთად გამოისახებიან. წმ. წერილში ჯიხვის სახეს ნიამორი ენაცვლება, რომელიც, სულხან-საბას განმარტებით, კლდის თხად იწოდება[23]. ბიბლიაში, კერძოდ, II სჯულის წიგნში, ნიამორი წმინდა ცხოველად მოიხსენიება: „ყოველი საცხოვარი, რომელი ბილწ არს, არა შჭამო. არამედ ესე შჭამო ჯბოჲ ხუარაკტანი და ტარიგი ცხოვართაგანი. ვაცი თხათაგანი, ირემი, ქურციკი, გამეში, ხარაბუზი, ნიამორი“[24].

ქართულ ხელოვნებაში წმ. ევსტათეს ხილვის სიუჟეტების ადრეული გამოსახულება აისახა ქვის პლასტიკაში. ამის ნათელი ნიმუშია წებელდის კანკელის ფილა (VII–VIII სს.), მარტვილის ტაძრის რელიეფი (X ს.)[25], ატენის სიონის რელიეფი (VII ს.)[26], ნათლისმცემლის სტელა (VII-VIIIსს.)[27].

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ტაბაწყურის ეკლესიის დასავლეთ ფასადს სხვა ფიგურატიული რელიეფები ამკობს, კერძოდ, ძველი აღთქმის ორი სცენა: დანიელი ლომთა ხაროში (სურ. 5) და აბრაამის მსხვერპლშეწირვა (სურ. 6, ნახ. 2). პირველი მათგანი მართკუთხედი ფორმის ფილაზეა წარმოდგენილი. ნიშანდობლივია, რომ გამოსახულებები სასურათო სიბრტყეს მთლიანად ავსებს. კომპოზიციის ცენტრში ორანტის პოზაში მოცემული ფიგურა წინასწარმეტყველ დანიელს ასახავს, რომლის აქეთ-იქით შევრდომით ორი ცხოველია წარმოდგენილი, რომელთაც მასიური ფიგურები, აწეული კუდები და თათები აქვთ. ისინი პირით ეხებიან წინასწარმეტყველს. ერთი შეხედვითაც ცხადი ხდება, რომ აქ საქმე ქრისტიანულ ხელოვნებაში ერთ-ერთი პოპულარულ სიუჟეტთან უნდა გვქონდეს, კერძოდ, დანიელის გამოსახულებასთან ლომთა

---

23 სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, I, *ავტოგრაფიული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა და განმარტებათა ლექსიკის საძიებლები დაურთო ილია აბულაძემ*, თბ., 1991, გვ. 592.

24 II სჯულისა 14. 5

25 თ. ხუნდაძე, V-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 26.

26 Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузий, Тб., 1977, გვ. 51.

27 კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998, გვ. 289-291.

ხაროში. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით სამეცნიერო ლიტერატურაში ბევრჯერ დაწერილა[28].

ძველი აღთქმის სიუჟეტი – დანიელი ლომთა ხაროში ადრეული შუა საუკუნეებიდან ვრცელდება. მისი უადრესი გამოსახულებები ქვაზე პლასტიკის ნიმუშებმა შემოგვინახა. ესენია: აკაურთას (V-VI სს.), ზედა თმოგვის – (VI ს.) და უსანეთის ჴ– (VIII ს.) სტელები, წებელდის (VII-VIII სს.), წირქოლის (VIII-IX სს.), საფარის (X-XI სს.) კანკელის ფილები, თელოვანის (VIII ს.), ჯოისუბნის (X ს.), აზავრეთის, ბავრას, ჩუნჩხას, ბურნაშეთის, ხოსპიოს, ვალეს, ზარზმის წყაროს (X ს.), ბზის ორი ეკლესიის (X-XI სს.)[29] საფასადო სკულპტურის გამოსახულებები.

როგორც ზემოთ მოხმობილი მაგალითებიდან ჩანს, დანიელის სასწაულებრივი ხსნის ამსახველი სიუჟეტები ადრექრისტიანული ხანის ქართული ნიმუშებისთვის უკვე ცნობილია. ტრადიციულად, ჩვენში დამკვიდრდა დანიელის ამსახველი სიუჟეტის მოკლე რედაქცია, სადაც წინასწარმეტყველი კომპოზიციის ცენტრში გამოისახება ორანტის პოზაში. მის გვერდით, სიმეტრიულად კი ორი ლომია წარმოდგენილი. მიუხედავად იკონოგრაფიული სცენის თანაგვარობისა, შეინიშნება ნიუანსობრივი განსხვავებები ცალკეული კომპოზიციის გაცნობისას. ეს ეხება, პირველ რიგში, დანიელის ჟესტიკულაციას და, ასევე, ლომების განთავსების ადგილსა და პოზებს. ნიშანდობლივია ისიც, რომ არცერთი მათგანი ერთმანეთს არ იმეორებს. ქვაზე კვეთილობის ქართული ნიმუშების გაცნობა ცხადყოფს, რომ ჩვენში უმეტესად დანიელის სასწაულებრივი ხილვის მოკლე ლაკონიური რედაქცია გვხვდება. თუმცა, ცალკეულ შემთხვევაში, მას ემატება ამბაკუმის ეპიზოდი, მაგალითად, ატენის სიონის დასავლეთი ფასადის ჩრდილოეთ კუთხეში (VII ს.) ანგელოზი დანიელ წინასწარმეტყველთან მიაფრენს ამბაკუმ წინასწარმეტყველს. ეს თემა მეორდება სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთი ნიშის სისქეში. თავსართის მარჯვნივ ამბაკუმ წინასწარმეტყველი ანგელოზთან ერთადაა გამოსახული[30].

ნიშანდობლივია, რომ დანიელის თემას ასახავს ხელნაწერთა მინიატურები. XI საუკუნის სვინაქსარში დანიელი ცეცხლის სახმილში მყოფი სამი ბიბლიური

---

28 Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 79-90; Р. Шмерлинг, Малые формы в Архитектуре средневековой Грузий, Тб., 1962, გვ. 156-157; Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузий, Тб., 1977, გვ. 47-50; კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998, გვ. 222-229; ე. კვაჭატაძე, ჯავახეთის ოთხი რელიეფი კომპოზიციით „დანიელი ლომების ხაროში", *სადიპლომო ნაშრომი, ხელნაწერი*, თბ., 1996; ი. ელიზბარაშვილი, ტაბაწყურის „წითელი" საყდარი, *წელიწდეული*, №1, თბ., 1995, გვ. 34. ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა გამოსახულებებს ფუნდამენტური გამოკვლევა უძღვნა თ. ხუნდაძემ. გარდა ამისა, აღნიშნული საკითხი არაერთგზის გაშუქდა ავტორის მიერ ცალკეული პუბლიკაციების სახით. იხ. თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-X) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, *დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად*, თბ., 2004.

29 თ. ხუნდაძე, X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 126-137.

30 რაც შეეხება მონუმენტური ფერწერის ნიმუშებს, დანიელ წინასწარმეტყველი ხშირად გამოისახება სხვა წინასწარმეტყველებთან ერთად საკურთხევლის კონქში ან ბურჯებზე. გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობაში დანიელის სასწაულებრივი ხსნის სიუჟეტი არაერთ ძეგლში გვხვდება მაგ: წალენჯიხაში (XVI ს.), ტაბაკინში (XVI ს.), მაღალაანთ ეკლესიის კანკელზე (XVII ს.).

ყრმის გვერდითაა გამოსახული. ხოლო რაც შეეხება H-1665 232v-ს წინასწარმეტყველი ლომთა ხაროში ამბაკუმ წინასწარმეტყველთან ერთადაა გამოსახული.

დანიელის გამოსახულება ლომთა ხაროში ადრექრისტიანული პერიოდიდან ვრცელდება. მისი გამოსახულება ამკობს კატაკომბების მოხატულობას, სარკოფაგის რელიეფებს, მეროვინგულ ბრინჯაოს ბალთებს, ირლანდიურ ქვაჯვარებს, სომხურ რელიეფებს, ბიზანტიური მხატვრობის ნიმუშებს და რომაულ კაპიტელებს[31]. ადრეულ ნიმუშებში იგი შიშველი ფიგურის სახით გამოისახება, რომელსაც ხელები ორანტის ჟესტით აქვს განპყრობილი. სპილოს ძვლის ნიმუშებში მას გრძელი ან მოკლე ტუნიკა აცვია. თავზე კი ფრიგიული ქუდი ახურავს, რაც შეეხება XI საუკუნით დათარიღებულ ხოზიოს ლუკასის მოზაიკას, აქ წინასწარმეტყველ დანიელს გრძელი კვართი და მოსასხამი მოსავს, ფეხებს კი ლომები ულოკავენ. ირლანდიურ ქვაჯვარებზე დანიელი ხშირად ჯვარცმული მაცხოვარივითაა ხელებგანპყრობილი. ლომების რაოდენობა კი მერყეობს. ისინი ხან ორია, ხან კი – ოთხი.

თ. ხუნდაძის მიხედვით, სომხურ ხელოვნებაში წინასწარმეტყველი დანიელის პოპულარობას განაპირობებს მისი ცხოვრების ერთგვარი მსგავსება სომეხთა მომაქცეველ გრიგოლ განმანათლებლის ისტორიასთან. ისტორიული წყაროების თანახმად, წმ. გრიგოლი, დანიელის მსგავად, სომეხთა მეფე თრდატის ბრძანებით, სამი დღე გველების ორმოში იმყოფებოდა და უვნებელი დარჩა. ნიშანდობლივია, რომ სომხურ ნიმუშებში აღნიშნული სცენა ხშირად სამფიგურიანია (აგრაკი, მაკენოსი, ზვარტნოცი, ავანისის და ქეჩორირის სტელათა ბაზები)[32].

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში დანიელის სასწაულებრივი ხსნის უადრეს გამოსახულებად ზედა თმოგვის სტელა ითვლებოდა. თუმცა, ბოლოდროინდელმა კვლევამ სურათი შეცვალა. თ. ხუნდაძის აზრით, აკაურთას ღვთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთი კარის არქიტრავის V-VI საუკუნეებით დათარიღებული რელიეფური კომპოზიცია ლომთა ხაროში მყოფი დანიელის სცენის ყველაზე უძველეს ნიმუშს წარმოადგენს[33].

ადრექრისტიანულ ქართულ რელიეფებზე დანიელი ლომთა ხაროში დამოუკიდებელ იკონოგრაფიულ სცენად გამოისახება, როცა ამავე პერიოდის საქრისტიანოს სახვით ნიმუშებში იგი ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტურ ქარგაშია ჩართული, მოგვიანო ხანის ქართული რელიეფების მსგავსად მარტვილი (VII ს.), წებელდის კანკელის ფილა (VII-VIII სს.), თელოვანის ჯვარპატიოსნის (VIII ს.)[34], ჯოისუბნის (X ს.) რელიეფებსა და უსანეთის სტელაზე (VIII ს.). ცალკეული ნიმუშის განხილვა შორს წაგვიყვანს, მაგრამ ერთს კი აღვნიშნავთ, რომ ტაბაწყურის წითელი საყდრის თანადროულ რელიეფებზე (ბავრა (X ს.), ბურნაშეთი (X ს. I ნახევარი), ხოსპიო (X ს.), ბზის ღვთისმშობელი და წმ. გიორგის ეკლესიები ეს სცენა სარკმლის თავსართებს ამკობს[35]. რაც შეეხება აზავრეთის ფილას, ის

---

31 თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 13.

32 თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 13. P. Donabedian, les themes biblique dans la sculpture armenienne prearabe, *Revue des Etudes Armeniennes*, T XXII, Paris, 1990-1991, გვ. 10, 17, 18.

33 თ. ხუნდაძე, დანიელი ლომთა ხაროში აკაურთას ეკლესიის რელიეფზე, *საქართველოს სიძველენი*, №2, თბ., 2002, გვ. 18-27.

34 ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008, გვ. 95.

35 თ. ხუნდაძე, X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 135-136, ილ. 278-281.

ეკლესიის ინტერიერშია მოთავსებული, იგი სოფ. გუმბათის ეკლესიის დასავლეთი ფასადის წყობაში მოგვიანებით ჩასვეს. ვალეში არქიტრავის ქვას ამკობს; ტაბაწყურში(X ს.), ზარზმის წყაროში (X ს.) კეხვსა და რუსაანთუბნის დანიელი ლომთა ხაროში კი ცალკეულ ფილებზეა ასახული.

როგორც ცნობილია, დანიელის სასწაულებრივი ხსნა ბიბლიურ სახე-პარადიგმებში ქრისტეს ჯვარცმის, სამი დღე საფლავად დადების, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის და აღდგომის წინასახეს წარმოადგენს. რაც შეეხება ლომს, მას ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაში ღრმა სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია. თ. ხუნდაძე დანიელის კომპოზიციაში ლომების გამოსახულებას ბოროტი ძალის სიმბოლოდ განიხილავს[36]. თუმცა, ჩვენი აზრით, მას განსხვავებული დატვირთვა აქვს. მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ისინი დანიელთან ერთად არიან წარმოდგენილნი. ამ მოსაზრების დასასაბუთებლად მოვიხმობთ ბასილი დიდის სიტყვებს, რომლის თანახმად, ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში ლომის განმარტების სამი სახეობა არსებობს და სამივე მათგანი სამების მეორე წევრს, ძე ღმერთს, მიემართება. ამ შემთხვევაში, ყველაზე მეტად მესამე განმარტება გამოგვადგება, თუმცა, თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვანთ სამივე მათგანს. ეკლესიის დიდი მამის პირველი განმარტებით, „გამოუჩინებელი ლომი იესუ ქრისტე, რომელმან სძლო სოფელსა, ნათესავით იუდაჲსით გამობრწყინდა“ მეორე განმარტებით კი ლომს „რაჟამს სძინავს, მღჳძარე არიენ თუალნი მისნი, რამეთუ ზე უხილველ. უკეთუ გუამსა მას ტაძარსა ეძინა ოდესმე, ხოლო ღმრთეებაჲ იგი მღვიძარე არს მარადის. მარჯულ მამისა არს მღჳძარე და უძილ, ვითარ „არა დაიძინოს მცველმა ისრაჱლისამან“[37] წმ. ბასილის დაკვირვებით, „მესამე სახჱ ლომისაჲ (ასეთია ი. მ.): რაჟამს შვნის ძუმან ლომმან ლეკუნი, მკუდარნი სხნის, და ზინ და სცავნ ლეკუთა მათ, ვიდრე მოსვლადმდე მამისა მის დღესა მესამესა, ჰბერის შუბლსა და აღადგინნის ლეკუნი იგი. ეგრეცა ყოვლისა მპყრობელმან ღმერთმან, მამამან ყოველთამან აღადგინა მკუდრეთით დღესა მესამესა ძჱ იგი პიმშოჲ, ყოველთა დაბადებულთაჲ უფალი ჩუენი იესუ ქრისტე“[38]. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ლომის ლეკვები არიან ქრისტეს მესამე დღეს მკვდრეთით აღდგომის სიმბოლო. თუ ჩვენ დანიელის ლომთა ხაროში იკონოგრაფიას ამ კონტექსტით წავიკითხავთ, დავინახავთ, რომ დანიელი ლომებთან ერთად ქრისტეს მესამე დღეს მკვდრეთით აღდგომის წინასწარუწყების სახეს იძენს.

აღსანიშნავია, რომ ტაბაწყურის წითელი საყდრის დასავლეთ ფასადზე კიდევ ერთი რელიეფია გამოსახული. კერძოდ, დანიელის ამსახველი რელიეფის ქვემოთ, ჩრდილოეთ კუთხეში, სწორკუთხა ფილაზე წარმოდგენილია ორფიგურიანი კომპოზიცია (სურ. 6), რომელიც ფლანკირებულია ვაზის რტოების და მასზე გამობმული მტევნების გამოსახულებით. იგი ერთგვარად აჩარჩოებს კიდეც რელიეფს და, ამასთანავე, გამოკვეთს მოქმედ პირებს, რომლებიც მასზე არიან გამოსახულნი. თ. ხუნდაძის აზრით, აღნიშნულ კომპოზიციაში მოცემული ქალი ყოვლადწმინდა ღვთისმშობელს უნდა ასახავდეს, მისკენ მიმართული პირი

---

36 იქვე.

37 შატბერდის კრებული X საუკუნისა, გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა, თბ., 1979, გვ. 176.

38 იქვე.

კი – ქტიტორს[39]. მისივე მიხედვით, ვაზის თემა ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში სამოთხისეულ მოტივს, კერძოდ, ხსნის თემას აძლიერებს.[40] ნელი ჩაკვეტაძის მიერ შედგენილი გრაფიკული სქემის შედეგად დადგინდა (ნახ. 2), რომ მარჯვენა მხარეს გამოსახულ მჯდომარე პირს ხელები წინ აქვს შებორკილი, მეორე ფიგურა კი მამაკაცს ასახავს, რომელსაც ხელში, სავარაუდოდ, მახვილი უპყრია, მარცხენა ხელით კი აკავებს ფიგურას. ჩვენი აზრით, აღნიშნული სცენა ძველი აღთქმის კიდევ ერთ სიუჟეტს, კერძოდ, აბრაამის მსხვერპლშეწირვას უნდა ასახავდეს. აქედან გამომდინარე, ხელებდაბორკილი მამაკაცი ისააკს, ხოლო მეორე ფიგურა აბრაამს უნდა გულისხმობდეს. იგი უშუალოდ დაბადების 22-ე თავის მე-9-10 მუხლების ილუსტრაციაა: „და მიიწივნეს ადგილსა მას, რომელსა ჰრქუა მას ღმერთმან. და აღაშენა აბრაჰამ საკურთხეველი და დაასხა შეშაჲ და შეკრა ისაკი, ძე თჳსი, და დადვა იგი საკურთხეველსა მას ზედა შეშასა თანა. და განყო ჴელი თჳსი მოღებად მახჳლისა დაკლვას ძისა თჳსისა."[41]

სახვითი მასალის გაცნობა ცხადყოფს, რომ ადრექრისტიანული პერიოდიდან მოყოლებული ეს სცენა აქტუალურია[42] და არაერთი მაგალითის მოხმობაცაა შესაძლებელი. მის უადრეს ნიმუშს დურა ევროპოსის სინაგოგის ფერწერული ნიმუში (დაახ. 250 წ.) წარმოადგენს[43]. ამ სცენას ვხვდებით კატაკომბების მოხატულობებში (პრისცილას II ს. კალისტას III ს. I ნახ.), სარკოფაგების რელიეფებსა და ლიტურგიკულ ჭურჭელზე. ადრეულ ნიმუშებზე აბრაამი უწვერო ახალგაზრდის სახით გამოისახება და მოკლე ტუნიკა აცვია. რაც შეეხება სანტა მარია მაჯორეს მოზაიკას (432-440 წწ.), აქ მას მოკლე ჭაღარა წვერი აქვს. ტრადიციულად, აბრაამს მარცხენა ხელით თმებით უჭირავს მუხლმოყრილი ისააკი, მარჯვენაში კი დანა უპყრია. აბრაამის მარჯვნივ, ხესთან, კრავია, ზემოთ კი ცის სეგმენტიდან მაკურთხებელი მარჯვენა მოჩანს. თითქმის ყოველთვის აბრაამის უკან ანგელოზი გამოისახება. IX საუკუნიდან მოყოლებული აბრაამს შარავანდი ამკობს, ისევე, როგორც ეს გრიგოლ ნაზიანზელის ჰომილიის (Paris Gr. 510; 880-882 წწ.) და კოზმა ინდიკოპლეუსის (Vat. Gr 699 IX ს. ბოლო მეოთხედი) ხელნაწერების მინიატურაზეა[44]. რაც შეეხება ქართულ მასალას, აღნიშნული თემა ადრექრისტიანულ ხანიდანვე აქტუალურია (უსანეთი (VIII-IX სს.)[45], მამულა (VII-

39 თ. ხუნდაძე, X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 135-136, ილ. 278-281.

40 იქვე, გვ. 136.

41 მცხეთური ხელნაწერი (მოსეს ხუთწიგნეული, ისო ნავე, მსაჯულთა, რუთი), *ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ელ. დოჩანაშვილმა*, თბ., 1981, გვ. 81.

42 Sh. Laderman, Models of the interaction between Judaism and Christianity as Seen Though Artistic Representations of the Sacrifice of Isaac, in: The Actuality of Sacrifice Past and Present, Ed. by A. Houtmann, M. Poorthuis, J. Schwarz. Y. Turner (2014), გვ. 343-375. C. Hourihane, Abraham in Medieval Christian, Islamic and Jewish Art (The index of Christian Art) Book 4, 1 Edition, Princeton University, 2013.

43 Sh. Laderman, დასახ. ნაშრომი., გვ. 343.

44 Lexicon der christlichen Ikonographie, Bd. I (Herder, Rom, 1990), გვ. 35. Православная Энциклопедия, T. I (Москва, 2000), გვ. 153-154.

45 თ. დადიანი, ქვასვეტები, წიგნში: შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 68-69; კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, გვ. 16.

VIII სს.)[46] და ბრდაძორის (VI ს. I ნახევარი) ქვასვეტები[47], უცნობი წარმომავლობის ფილა (VIII-IX სს.)[48], სუხჩის კანკელის ფილა (X ს.)[49], ალავერდის კანკელის ფილა (XI ს.)[50].

ტაბაწყურის რელიეფზე მიუხედავად სამსხვერპლო კრავის, ანგელოზის ფიგურის ანდა მაკურთხეველი მარჯვენის არარსებობისა, რაც ტრადიციულია ამგვარი სცენისათვის, ჩვენი აზრით, აქ დასაშვებია სწორედ ამ სცენის ამგვარი ინტერპრეტირება. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ თავად სცენა ვაზის რტოებითაა ფლანკირებული. იგი არა მარტო აჩარჩოებს მას, არამედ უფრო ღრმა საღვთისმეტყველო საზრისს სძენს და აბრაამის მსხვერპლშეწირვის სიმბოლიკასთან ერთად თავისთავში ევქარისტიულ მსხვერპლსაც გულისხმობს. წმ. მამათა განმარტებით, ისააკის მსხვერპლშეწირვა გოლგოთაზე მაცხოვრის მიერ გაღებული მსხვერპლის წინასახეა. მთლიანობაში კი იგი გოლგოთაზე გაღებული მსხვერპლის და ხსნის სიმბოლიკას გულისხმობს.

აბრაამი მოიაზრება ძველი აღთქმის მამამთავრად. უფალი მას ასე მოუწოდებს: „გამოვედ ქუეყანისაგან შენისა, და ნათესავისაგან შენისა და სახლისაგან მამისა შენისა და მოვედ ქუეყანად, რომელიცა გიჩუენო შენ. და გყო შენ ნათესავად დიდად, და გაკურთხო შენ, და განვადიდო სახელი შენი და იყო კურთხეულ (დაბადება 12. 1-2“[51]. ახალ აღთქმაში არაერთგზისაა ხაზგასმული, რომ ბიბლიური აბრაამი წინაპარია განკაცებული უფლისა[52].

ტაბაწყურის წითელი საყდრის ფასადებზე, გარდა ფიგურატიული კომპოზიციებისა, წარმოდგენილია კონცენტრირებულ წრეში ჩაწერილი ვარდულის, ტოლმკლავა ე. წ. ბოლნური ჯვრის (სურ. 7) და წრეში გადახლართული ოთხყურა მცენარის რელიეფური სახეები. როგორც ცნობილია, თითოეულ მათგანს ღრმა სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია. წრეში ჩაწერილი ვარდულის მოტივი ხშირად გვხვდება ქვაჯვარათა დეკორში. მკვლევრები აღნიშნული მოტივის საწყისად აღმოსავლურ ნიმუშებს ასახელებენ. ძველ ხელოვნებაში

---

46 იქვე, გვ. 16-17.

47 თ. დადიანი, ქვასვეტები, წიგნში: შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 68; კ. მაჩაბელი, ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სათავეებთან, თბ., 2014, გვ. 82-89. მისივე, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998, გვ. 176-196.

48 თ. დადიანი, კანკელები და სხვა საღვთისმსახურო ელემენტები, წიგნში: შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 68-69.

49 თ. დადიანი, კანკელები და სხვა საღვთისმსახურო ელემენტები, წიგნში: შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 264, ტაბ. 516-517. ს. ჭანტურიძე, კანკელის ფილები სუხჩას ეკლესიიდან. სამაგისტრო დიპლომი, *ხელნაწერის უფლებით*, თბ., 2014.

50 თ. დადიანი, კანკელები და სხვა საღვთისმსახურო ელემენტები, წიგნში: შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, ტაბ. 535, გვ. 267

51 მცხეთური ხელნაწერი (მოსეს ხუთწიგნეული, ისო ნავე, მსაჯულთა, რუთი), *ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ელ. დოჩანაშვილმა*, თბ., 1981, გვ. 65.

52 მათე მახარებელი პირველივე თავში საუბრობს ამის შესახებ – „წიგნი შობისა იესუ ქრისტესი, ძისა დავითისა, ძისა აბრაჰამისი. აბრაჰამ შვა ისაკ “ (მათე 1. 2) უფალი სახარების სხვა ადგილას ამბობს: „მე ვარ ღმერთი აბრაჰამისი, და ღმერთი ისაკისი და ღმერთი იაკობისი. არა არს ღმერთი – ღმერთი მკუდართაჲ, არამედ ცხოველთაჲ“ (მათე 22. 32); ასევე, „ხოლო გეტყჳ თქუენ, რამეთუ: მრავალნი მზისა-აღმოსავალით და დასავალით მოვიდოდიან და ინაჴიდგმიდენ აბრაჰამის თანა და ისაკის თანა და იაკობის თანა სასუფეველსა ცათასა“ (მათე 8. 11).

ვარდული სიმბოლურად სიცოცლის ხის ნიშან-ხატად აღიქმებოდა. ზოგჯერ კი ტოლმკლვა ჯვრის შემცველად გამოიყენებოდა მეროვინგული ხელოვნების სახვით ნიმუშებზე. რაც შეეხება ქრისტიანულ ხელოვნებაში ვარდულის თემას, იგი V საუკუნიდან მკვიდრდება. ხშირად ვარდულის ფურცლოვნების რაოდენობიდან გამომდინარე, იგი ხან ჯვრად, ხან კიდევ რვაფურცელა მცენარედ გვესახება. თუმცა, ტაბაწყურის შემთხვევაში მისი ფურცლების რაოდენობა ექვსია, რომელსაც ემატება ექვსი ცალი ყულფი გადაბმის ადგილას. მთლიანობაში კი მათი რაოდენობა თორმეტია. რიცხვითი სიმბოლიკიდან გამომდინარე, იგი, შესაძლოა, თორმეტი მოციქულისა ან წლის თორმეტი თვის სიმბოლიკით იყოს დატვირთული.

რაც შეეხება კონცენტრირებულ წრეში ჩაწერილ ჯვარს, აღნიშნული მოტივი ადრექრისტიანული ნიმუშებიდან მკვიდრდება და მისი მრავალი ვარიაცია გვხვდება. აღნიშნული თემით არაერთი მკვლევარი დაინტერესებულა. კ. მაჩაბელი ბოლნისის სიონში ჯვრიანი მედალიონების გამოყენების პრინციპს სირიულ ტრადიციას უკავშირებს[53]. ნიშანდობლივია, რომ კონცენტრირებულ წრეში ჩაწერილი ტოლმკლავა ჯვრის თემა ერთგვარ რეპერტუარად იქცევა V-VII საუკუნეებით დათარიღებულ ქართულ ქვაჯვართა და სტელების დეკორში. წრეში ჩაწერილი ჯვარი მარადისობის ძალმოსილებას იძენს. ჯვარი კი თავისთავად ძლევის, ტრიუმფის, მეორედ მოსვლის ესქატოლოგიური საზრისის და ხსნის სიმბოლოა.

როგორც ირკვევა, ტაბაწყურის წითელი საყდრის აღმოსავლეთი ფასადის თავსართიან ქვას ამკობდა, ასევე, რელიეფური ფილა (სურ. 8). ორმაგი რელიეფური წარბი შემოუყვება თაღის სარკმლის მომრგვალებას. სარკმლის წარბის ცენტრში გამოსახული კომპოზიცია გოლგოთის ჯვარს ასახავს, მის აქეთ-იქით კი სტილიზირებული ვაზის რტო და ყურძნის მტევნებია მოცემული.

ჯვარი და დეკორატიული ვაზის თემა ადრექრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებმა შემოგვინახა. ეს ორი სახე-სიმბოლო ერთად და ცალ-ცალკე ხშირად გამოისახება. ნიშანდობლივია, რომ ვაზის უადრესი გამოსახულებები ქართული სტელების დეკორმა შემოგვინახა (ხანდისის (VI ს. II ნახევარი), ნათლისმცემლის (VI-VII სს.), შერგილის, ზედა თმოგვის, კატაულას (VII ს.), ბოლნისის ქვასვეტები). კ. მაჩაბლის შენიშვნით, ვაზის ორნამენტით შემკული რელიეფები დამატებით კვლევას მოითხოვს, რაც მკვლევრებს საშუალებას მისცემს, ქრონოლოგიურად დააჯგუფონ და ამასთანავე კონკრეტულ სახელოსნოს მიაკუთვნონ ესა თუ ის რელიეფი[54].

ქვაჯვარების ზედაპირზე წარმოდგენილი ვაზი დამოუკიდებელ თემად გვევლინება. მიუხედავად ვაზის თემის სიმრავლისა ამ უკანასკნელ სახვით ნიმუშებზე, ისინი არასოდეს არაა იდენტური. ა. ოქროპირიძის მიხედვით, „განედლებული ჯვრის თემა ქართველისათვის ქართლის მოქცევის წყაროდან მომდინარეობს. ისიც ბუნებრივია, რომ განედლებული სიცოცხლის ხე ვაზად გარდაიქმნება იმ ქვეყანაში, რომლის ქრისტიანობის სიმბოლოდაც მოციქულთა სწორმა ნინომ ჯვარი ვაზისა დასახა“[55]. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჯვარსაც და ვაზსაც მრავალფეროვანი სემანტიკა გააჩნია. ჯვარი, პირველ რიგში, გამოხსნის და მეორედმოსვლისეული მოლოდინის სიმბოლოა. გოლგოთაზე წარმოდგენი-

53 კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 153.

54 იქვე, გვ. 172.

55 ა. ოქროპირიძე, ვაზი სიცოცხლის ხე, *სპექტრი*, № 4, თბ., 2008, გვ. 17.

ლი ჯვარი მსხვერპლის საწყისს უფრო მეტად წამოწევს წინ. ვაზთან ერთად წარმოდგენილი ჯვარი ზიარების საწყისის გარდა, თავის თავში განედლებული ჯვრის ხატებას აერთიანებს. ბიბლიურ ტექსტებში ვაზი ხშირადაა მოხმობილი. ვაზად იწოდება ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობელი, რომელმაც გამოიღო ტევანი ცხოვრებისა, ქრისტე, რომლის წმ. სისხლის და ხორცის ზიარებით მორწმუნენი უფლის თანაზიარნი ხდებიან.

ქართულ ხელოვნებაში უადრესი ნიმუშები ვაზის გამოსახულებისა ქვაზე პლასტიკის ნიმუშებმა შემოგვინახა. ძალზე საინტერესო სურათს გვთავაზობს მარტვილის ტაძრის აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფრიზების მომცველი ვაზის ყლორტების თემა, რომელშიც ჩასმულია ძველი და ახალი აღთქმის ამსახველი სიუჟეტები: „დანიელი ლომთა ხაროში", „წმ. ევსტატეს ხილვა", „ხარება" და სხვა.

ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფები უსისტემოდაა მიმობნეული, თუმცა, ისინი ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია. როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეების სახვით აზროვნებაში ყველა გამოსახულება გარკვეულ იდეურ მუხტს ატარებს. თითოეული მათგანი გადაჯაჭვულია ერთმანეთთან და, ამასთანავე, საერთო საზრისის გამოკვეთაში იღებს მონაწილეობას. ტაბაწყურის X საუკუნის რელიეფები თავიანთი ღრმა შინაარსით სწორედ ამ მიზანს ემსახურებიან. მთლიანობაში, რელიეფების რეპერტუარი ისეა შერჩეული, რომ წინა პლანზე იკვეთება გოლგოთაზე შეწირული მსხვერპლის, ხსნის, ევქარისტიული მსხვერპლის, ჯვრის ტრიუმფის თემა და სიკვდილითა სიკვდილის დამთრგუნველი აღდგომის მოლოდინი.

Irma Mamasakhlisi

Symbolic Meaning of Tabatskuri *Tsineli Sakdari* (Red Church) Reliefs

Tabatskuri *Tsiteli Sakdari* is located in Samtskhe-Javakheti, namely Borjomi municipality. The early 10th c. single nave church, built of various-size reddish hewn basalt quadrae, is well known in the scholarly literature. The most important decorative elements of the church are concentrated on the west façade, where the only entrance to the church is arranged. Architrave of the entrance door is adorned with the plain stone carved Cross, while the termination of the central window on the same façade bears a relief composition, which can be interpreted as Vision of St. Eustathios Placidas. To the left of the above mentioned relief, on the north side, the Old Testament scenes, namely, Daniel in the Lions' Den and below it, Sacrifice of Abraham are carved. Apart from the figurative reliefs, carved equal-armed Crosses and rosettes inscribed in the circles are also embedded in the same façade. As for the southern façade, it is severely damaged and only the silhouette of the figure on horseback is visible in its east part.

Although the reliefs of Tabatskuri church are placed on the facades without any system, they are closely linked with one another, in terms of their deep symbolic meaning. Entire repertoire of the reliefs is selected so as to emphasize the idea of Redeeming Sacrifice, the Salvation, the Eucharist, Triumph of the Cross and the expectation of the Resurrection.



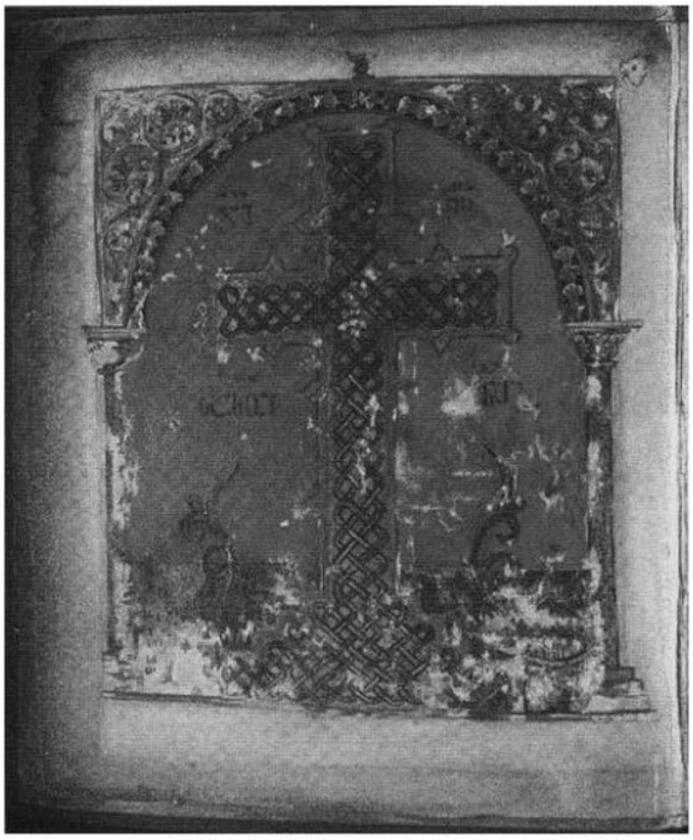
სურ. 1. ტაბაწყურის წითელი საყდარი. დასავლეთი ფასადი (ფოტო გ. მისრიაშვილი)



სურ. 2. ტაბაწყურის წითელი საყდარი, მხედრის გამოსახულება (ფოტო ნ. ჩაკვეტაძის)



სურ. 3. ტაბაწყურის წითელი საყდარი, ნადირობის სცენა (ფოტო ნ. ჩაკვეტაძის)



სურ. 4. მესტიის ოთხთავის მინიატურა
fol. 2 v. 1030 წელი. გადაწერილია ოშკში,
მესტიის მუზეუმი



სურ. 5. ტაბაწყურის წითელი საყდარი,
დანიელი ლომთა ხაროში
(ფოტო ნ. ჩაკვეტაძის)



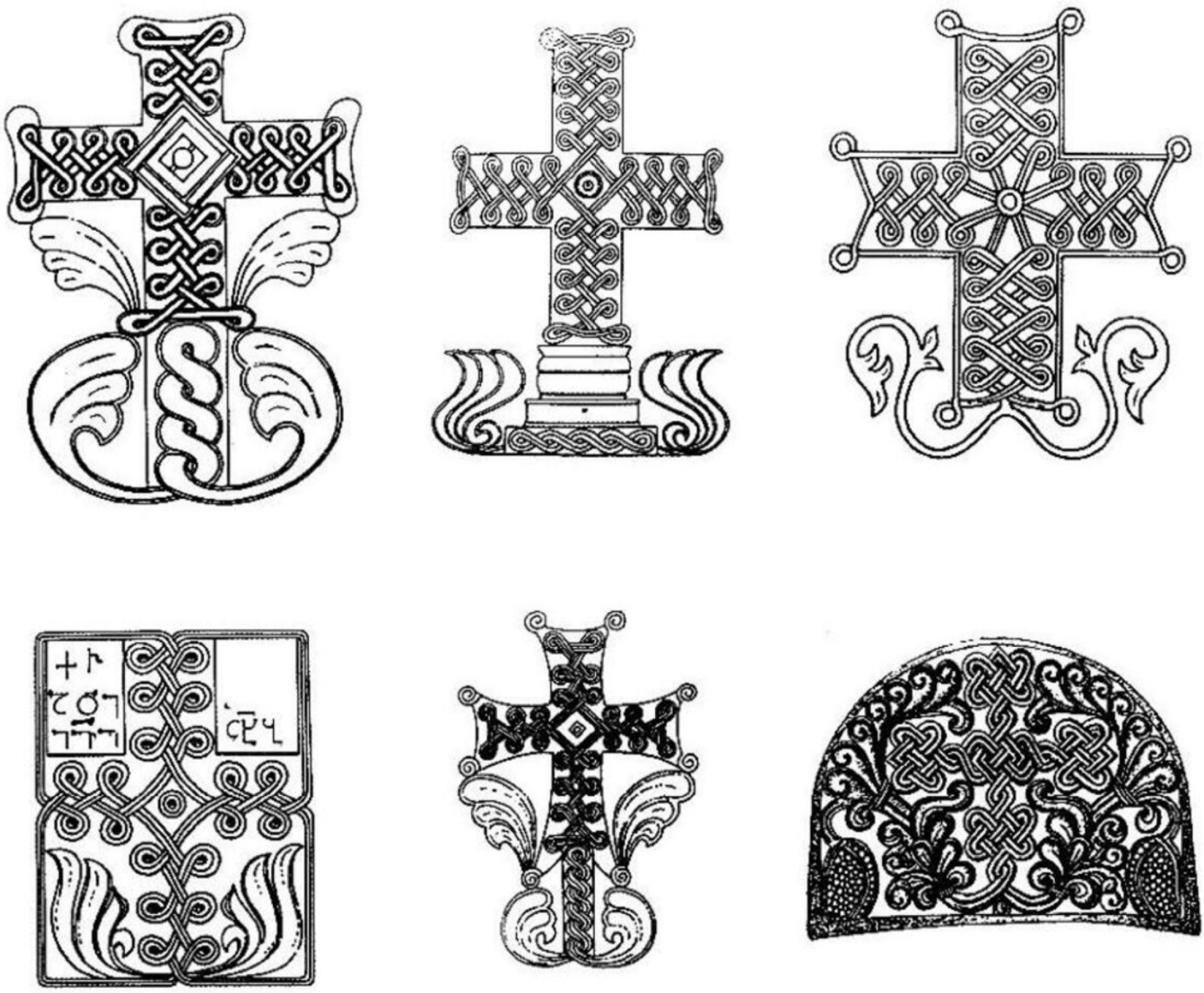
სურ. 6. ტაბაწყურის წითელი საყდარი, აბრაამის მსხვერპლშეწირვა
(ფოტო ნ. ჩაკვეტაძის)



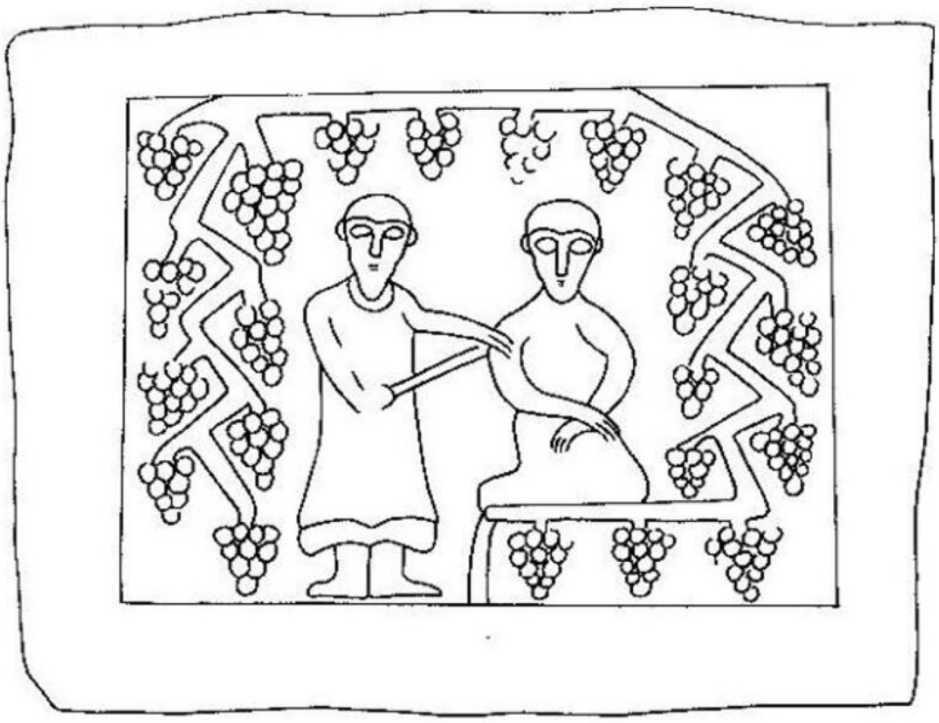
სურ. 7. ტაბაწყურის წითელი საყდარი, მედალიონში ჩაწერილი ჯვარი (ფოტო ნ. ჩაკვეტაძის)



სურ. 8. ტაბაწყურის წითელი საყდარი, სარკმლის თავსართი (ფოტო ნ. ჩაკვეტაძის)



ნახ. 1. იშხნის წნული ჯვრები (ვ. ჯობაძის სქემა)



ნახ. 2. აბრაამის მსხვერლშეწირვა (ნ. ჩაკვეტაძის სქემა)

თამარ დადიანი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

კიდევ ერთხელ ნიკორწმინდის რელიეფების შესახებ

ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის სახელობის ტაძარი რაჭაში, ამბროლაურის მუნიციპალიტეტში მდებარეობს. ორნამენტული და ფიგურული რელიეფების სიუხვით გამორჩეული ეკლესია ასევე თავისი კარგი დაცულობით იპყრობს ყურადღებას, რაც იშვიათია შუა საუკუნეების ქართულ ძეგლთა შორის[1]. ყველა რელიეფური კომპოზიცია თავდაპირველ ადგილასაა შემონახული და საერთო იკონოგრაფიული საზრისით გაერთიანებულ მწყობრ სისტემას ქმნის.

საგულისხმოა 2018 წლის ზაფხულში ნიკორწმინდაში დაწყებული სარეაბილიტაციო სამუშაოები. აღმოსავლეთი მკლავის სახურავის გაწმენდისას გუმბათის ყელზე რესტავრატორებმა მანამდე უცნობი რელიეფური გამოსახულებები აღმოაჩინეს. გუმბათის სარტყლის კომპოზიციაში შემავალი მღვდელმთავართა ფიგურები (სურ. 9) (ისეთივე ფიგურები სამხრეთ-აღმოსავლეთ მხარესაც არის) მკლავის კეხით იყო დაფარული. ამასთანავე, შესაძლებლობა მოგვეცა ხარაჩოებზე ავსულიყავით და რელიეფები ახლოდან დაგვეთვალიერებინა, რამაც ნიკორწმინდის ქვის პლასტიკა სულ სხვა, ახალ ჭრილში დაგვანახა და ბიძგი მოგვცა წინამდებარე წერილის დასაწერად.

რელიეფების იკონოგრაფია ტაძრის ისტორიის კონტექსტში

ნიკორწმინდის რელიეფები სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგადაა შესწავლილი[2]. ტაძარი, დასავლეთი პორტალის ტიმპანზე დაცული წარწერით, ბაგრატ III-ის მეფობის პერიოდით თარიღდება – „ქ(რისტ)ე, ძ(ე)ო ღ(მრ)თ(ი)ს(ა)ო, ა(დი)დე სიმრთელ(ი)თ და დღეგრძელ(ო)ბ(ი)თ შ(ე)ნ მ(იე)რ გ(ჳ)რგ(ჳ)ნ(ო)ს(ა)ნი ბ(ა)გრ(ა)ტ,

---

1 თუმცა ტაძარს ეტყობა შუა საუკუნეებშივე ჩატარებული რესტავრაციის კვალი. მაგალითად, ცნობილია, რომ ეკლესია XVI ს-ში შეუკეთებიათ: იხ. Г Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития барокkального стиля в грузинском искусстве. Вопросы истории искусства, т. I, Тб., 1970, გვ. 253. ტაძარი ძლიერ დაზიანდა 1991 წლის მიწისძვრის დროსაც, თუმცა არ დანგრეულა. განსაკუთრებით შეირყა გუმბათი და ტაძრის ზედა ნაწილები: იხ. მ. დვალი, ნიკორწმინდა – რა გაკეთდა 1991 წლის მიწისძვრის შედეგების სალიკვიდაციოდ. ძეგლის მეგობარი, 1/92, თბ., 1996, გვ. 14-15.

2 გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VIII, ტფ., 1933 და 1934, გვ. 192-222; გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, თბ., 1994, გვ. 92-122; Л. А. Мацулевич, Никорцминда и ее место в культуре Грузии. რუსთაველის კრებული, თბ., 1938, გვ. 31-68; Н. П. Северов, Г Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, М., 1947, გვ.17-23; Г Н. Чубинашвили, Кумурдо... გვ. 253-260; ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957; Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ. 146-193; ნ. ალადაშვილი, ესქატოლოგიური თემა განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში. ძეგლის მეგობარი, 1/92, თბ., 1996, გვ. 11; N. Iamanidzé, Le théme du Jugement dernier dans l'art religieux de la Géorgie: les témoignages archéologiques les plus anciens. Cahiers archéologiques, 56, 2015, გვ. 63-64.

აფხ(ა)ზთა და რანთა მ(ე)ფე და ქ(ა)რთველთა კურაპალ(ა)ტი, და გაზ(ა)რდე ძე მ(ა)თი გ(იორგ)ი | ნებასა შ(ი)ნ(ა) შ(ე)ნსა, მ(ეო)ხ(ე)ბ(ი)თა წმ|იდ(ი)სა მღდ(ე)ლთ-მ(ო)ძღ(უ)რ(ი)სა ნ(ი)კ(ო)ლ(ო)ზი|ს(აჲ)თა"[3]. ამ წარწერის საფუძველზე მეცნიერები ტაძრის აშენების დროს 1010-1014 წლებით განსაზღვრავენ – იმ პერიოდით, როდესაც ბაგრატ III-მ რანი შემოიერთა[4].

ტაძარმა შემოგვინახა სხვა წარწერებიც, რომლებშიც რამდენიმე ისტორიული პირია მოხსენიებული. თუმცა, მათი იდენტიფიცირება რთულია, რადგან ამ პერიოდში მოღვაწე რაჭის ერისთავებზე ძალზე მწირი ცნობები მოგვეპოვება. ფრაგმენტულ ინფორმაციას ეპიგრაფიკული მასალა იძლევა. მაგალითად, რაჭის ერისთავის (რატის) უძველეს ცნობილ მოხსენიებად კაცხის საკურთხევლისწინა ჯვრის წარწერა (X-XI სს.) ითვლება[5]. როგორც ჩანს, საერისთაოს დაარსება ამ პერიოდშივე მოხდა[6]. რაჭის საერისთაოს სათავეში ბაღუაშთა ძლიერი საგვარეულოს წარმომადგენლები დადგნენ, რომლებსაც მალევე კახაბერისძეები ეწოდათ[7]. წარმოშობით ბაღუაშები ზემო იმერეთიდან მოდიოდნენ, საგვარეულო რეზიდენცია კი კაცხში ჰქონდათ[8]. ამრიგად, ნიკორწმინდის აშენების პერიოდში რაჭის ერისთავი კაცხის ჯვრის წარწერაში მოხსენიებული რატი ბაღუაში უნდა ყოფილიყო. გ. ჩუბინაშვილი კაცხის წარწერის განხილვისას აღნიშნავს: „... ისტორიულად გამართლებულია დავინახოთ რატი ერისთავში... ის უძლიერესი ფეოდალი, რომელიც თავდაპირველად, და საკმაოდ დიდხანს, რაჭის ერისთავი იყო მხოლოდ, სანამ გაძლიერდებოდა და ამაღლდებოდა იქამდე, რომ ერისთავთ ერისთავი გამხდარიყო, ეს ტიტულატურა კი უკვე მემკვიდრეობით მის შვილს კახაბერსა და შვილიშვილს რატის გადაეცემოდა"[9]. გ. ჩუბინაშვილის აზრით,

---

3 წარწერა მოყვანილია ვ. სილოგავას მიხედვით: იხ. ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი (დასავლეთ საქართველოს წარწერები), ტ. II, თბ., 1980, გვ. 55. ნიკორწმინდის ეპიგრაფიკული მასალა პირველმა მ. ბროსემ გამოაქვეყნა: იხ. M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dansla Géorgie et dans l'Arménie, 12 rapp., SPB 1851, გვ. 55-59. ასევე იხ. ს. კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთი ეპიგრაფიკული მასალის შესახებ. საისტორიო კრებული, წ. IV, თბ., 1929, გვ. 102-108; გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის... გვ. 95.

4 ტაძრის აშენების დრო ბაგრატ III-ის მმართველობის ეპოქას პირველად ს. კაკაბაძემ და გ. ბოჭორიძემ დაუკავშირეს (ოღონდ ს. კაკაბაძის აზრით წარწერა 1008-1010 წწ. ეკუთვნოდა): იხ. ს. კაკაბაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 102-108, გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 95-96; ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის... გვ. 6, 11.

5 „ქ. სამმზედ, სამმნათად, სამთავად| ერთარსებად აბრაჰამის ძე გუეცნობ, | სამებაო და ღმრთად მოსავთა შენთა | ღმერთ ჰყოფ მრჩობლ კერძოვინანი მე რატ | რაჭისა ერისთავიძითურთ წიალთა ღირს მყავ|აბრჰამის თანა" — წარწერა მოტანილია გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით, რომელიც მასაც და საკუთრივ ჯვარსაც X-XI სს-ის მიჯნით ათარიღებს: იხ. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, გვ. 480-489. რაჭის საერისთაოს შესახებ ასევე იხ. ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), ტ. I, თბ., 1973, გვ. 68-119; თ. ბერაძე, რაჭა, თბ., 1983, გვ. 75; ც. ჩაჩხუნაშვილი, ნიკორწმინდის ტაძრის ისტორიისათვის. ძეგლის მეგობარი, 1, თბ., 1986, გვ. 23-24.

6 თ. ბერაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 75.

7 ო. სოსელია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 70.

8 ს. ჯანაშია, ბარათაშვილთა გენეალოგიისათვის, შრომები, II, თბ., 1952, გვ. 477; ო. სოსელია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 70.

9 Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 481.

იგივე ერისთავი რატი და მისი ძე კახაბერი მოხსენიებულნი არიან სხვავას საკურთხევლისწინა ჯვრის წარწერაშიც[10], რომელსაც მკვლევარი XI საუკუნით ათარიღებს. ერისთავ რატის შვილს, კახაბერს, გ. ჩუბინაშვილი ნიკორწმინდის ხატის ჩარჩოზე დატანილ ცნობილ წარწერასთან აკავშირებს[11] და მას XI საუკუნის 20-იან წლებს მიაკუთვნებს[12]. მკლევრის აზრით, რატის შვილი და შვილიშვილი ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთი ეკვდერის, ჯვრის გამოსახულებასთან ჩართულ წარწერაშიც იხსენიებიან[13] – „წმიდაო ნიკოლოზ, მეოხ ეყავ წინაშე ღმრთისა კახაბერსა და რატის, ამინ"[14].

ნიკორწმინდა XI საუკუნეში მდიდარ მონასტერს წარმოადგენდა[15]. თვით ტაძარიც, ჩუქურთმებითა და რელიეფებით დამშვენებული გუმბათოვანი ნაგებობა, რაჭის მფლობელთა სიძლიერისა და ძალაუფლების გამომხატველი იყო. როგორც ჩანს, ნიკორწმინდაში მქანდაკებლობის მნიშვნელოვანი სახელოსნოც არსებობდა. ამაზე მიანიშნებს ტაძრის რელიეფთა მხატვრული კავშირი მომიჯნავე რეგიონების (იმერეთისა და ლეჩხუმის) ხელოვნებასთან, რასაც ჩვენ ქვემოთ შევეხებით.

როგორც აღვნიშნეთ, ნიკორწმინდის ტაძარს თავისი დეკორატიული შემკულობა თავდაპირველი სახით შემოუნახავს. რელიეფები ფასადებზე არქიტექტურის შესაბამისადაა განაწილებული – პორტალთა ტიმპანებსა და ფრონტონებში, რაც საერთო ანსამბლის ტექტონიკურობას უსვამს ხაზს. კომპოზიციათა შერჩევა და განლაგება ზუსტ და ერთიან იკონოგრაფიულ ჩანაფიქრსაა დამორჩილებული. ყველა რელიეფური სცენა შინაარსობრივად დაკავშირებულია ერთმანეთთან და მრავალშრიან და, ამავდროულად, მკაფიო იკონოგრაფიულ პროგრამას წარმოგვიდგენს. მისი ზოგადი შინაარსი მაცხოვრის დიდებისა და მეორედ მოსვლის, სულის ხსნის თემებს უკავშირდება.

სამხრეთ ფასადზე ორი რელიეფური სცენაა წარმოდგენილი. ფრონტონის კეხში მეორედ მოსვლის კომპოზიცია გვაქვს (სურ. 1), რომელიც მაცხოვრის ამაღლების სახითაა გადმოცემული[16]. სცენის შინაარსზე მიუთითებს აქვე

---

10 წარწერა მოყვანილია გ. ბოჭორიძის მიხედვით: „ქ. უპორცოთა მთავარო გაბრიელ, მეოხ და მფარველ ეყავ ორთავე შინა ცხორებათა მამკობს შენსა რატის რაჭის ერისთავსა და ძესა მისსა კახაბერს" – გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 190; Г. Н. Чубинашвили, Грузинское... ტექსტში გვ. 480, 489-493, ალბომში ტაბ. 275, 276.

11 „ქ მე, კახაბერ-ყოფილმან კირილე, ძემან სულკურთხევ(უ)ლისა ერისთავთ ერისთავისა რატისმან მოვჭედე ხატი ესე ჯუარცუმისაჲ ნუგეშინისმცემელად და სალხინებელად სულისა ჩემისა ცოდვილისად და სადღეგრძელებელად ძისა ჩემისა ერისთავთ ერისთავისა, რაჭის ერისთავის რატისად" – წარწერა მოყვანილია გ. ბოჭორიძის მიხედვით: იხ. გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 111; ასევე იხ. Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 480.

12 Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 481.

13 იქვე, გვ. 481.

14 წარწერა მოყვანილია ვ. სილოგავას მიხედვით: იხ. ქართული ლაპიდარული... გვ. 168-169. სამეცნიერო ლიტერატურაში დასავლეთი და სამხრეთი ეკვდერები უფრო გვიანი, XI საუკუნის 20-ანი წლების მინაშენებადაა მიჩნეული: იხ. Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо... გვ. 259. თუმცა, ვ. სილოგავა წარწერას XII-XIII სს-ით ათარიღებს: ქართული ლაპიდარული... გვ. 168-169.

15 თ. ჟორდანია, ქრონიკები, წ. II, თბ., 1897, გვ. 43-49; ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის... გვ. 7.

16 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის... გვ. 21; ნ. ალადაშვილი, ესქატოლოგიური... გვ. 11; N. Iamanidzé, დასახ. ნაშრომი, გვ. 63.

ამოკვეთილი წარწერა – „ესე მეორ(ე)დ მოს(ლ)ვ(ა)ჲ ი(ეს)უ ქ(რისტ)ე(სი)"[17]. მას ეპასუხება ქვემოთ, შესასვლელის ტიმპანზე გამოქანდაკებული კომპოზიცია ჯვრის ამაღლებისა (სურ. 2). როგორც ცნობილია, ქრისტიანულ ხელოვნებაში ეს ორი სცენა სიმბოლურადაა გაიგივებული[18].

ნიკორწმინდაში განკითხვის დღის ლაკონიური, შეკუმშული და სინთეზური იკონოგრაფიული რედაქცია გვაქვს. მაცხოვრის ამაღლების კომპოზიცია ტრადიციულია – მანდორლაში მოქცეულ აღსაყდრებულ ქრისტეს ორი ანგელოზი აამაღლებს, ტახტის ქვემოთ უფლის მარჯვენაა[19]. საშინელი სამსჯავროს მიმანიშნებელია მხოლოდ კომპოზიციის ქვემოთ ნაჩვენები ორი მენაღარე ანგელოზი – უფლის მეორედ მოსვლის მაუწყებელი. ამ ორი კომპოზიციის გაერთიანება იმით უნდა აიხსნას, რომ ქრისტიანულ ღმრთისმეტყველებაში ქრისტეს ამაღლება მისი მეორედ მოსვლის წინაუწყებაა[20]. ქართულ რელიეფებზე განკითხვის დღის თემები რაჭის კიდევ ორ ძეგლზე გვხვდება. არასრულ, მაგრამ ქვის ქანდაკებაში ყველაზე გავრცობილ რედაქციას ჯოისუბნის აღმოსავლეთ სარკმელზე (X ს.)[21] ვხედავთ. მოკლე მინიშნების სახით ესქატოლოგიური თემა შეყვანილია სხიერის კანკელის (X ს.)[22] პროგრამაშიც – აქ ერთი მესაყვირე ანგელოზის გამოსახულებაა. უნდა აღინიშნოს, რომ ესქატოლოგიური მოტივები ქართულ იკონოგრაფიაში განსაკუთრებით აქტიურად ზუსტად X-XI საუკუნეებიდან შემოდის. „განკითხვის დღის" უადრესი სცენები, როგორც ითქვა, რაჭაში გვაქვს და ქვის ქანდაკებაში სხვაგან არსად გვეგულება. ესქატოლოგიური თემაა წარმოდგენილი ოშკის ტაძრის რელიეფებზე (X ს.) „ვედრების" სცენებში[23]. სამცხე-ჯავახეთის რელიეფებზე ეს თემა წინასწარმეტყველთა დანიელისა და იონას სასწაულებრივი ხსნის სცენებითაა გაცხადებული[24]. „ვედრებისა" და თეო-

---

17 ქართული ლაპიდარული... გვ. 99.

18 ნ. ალადაშვილი, „ჯვრის ამაღლების" თემა ქართულ ხელოვნებაში. ძეგლის მეგობარი, 17, თბ., 1969, გვ. 7.

19 ეს იკონოგრაფიული დეტალი ბიბლიური ტექსტიდან გამომდინარეობს („მარჯუენითა უკუე მისითა ამაღლდა და აღთქუმაჲ სულისა წმიდისაჲ მოიღო მამისაგან და მოჰფინა, რომელსა-ესე აწ თქუენ ხედავთ და მესმის" (საქმე. 2,33): იხ. ე. კვაჭატაძე, „უფლის დიდების" კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში. საქართველოს სიძველენი, 17, თბ., 2014, გვ. 139) და ძირითადად გვხვდება აღმოსავლეთ ქრისტიანული წარმოშობის ადრეულ ძეგლებზე: იხ. N. Iamanidzé, დასახ. ნაშრომი, გვ. 163.

20 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის... გვ. 22;

21 ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის რელიეფები. საბჭოთა ხელოვნება, 7, თბ., 1978, გვ. 68-72; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, ტაბ. 270-273.

22 ი. ნიკოლეიშვილი, სხიერის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელი. არქიტექტურული მემკვიდრეობა, 1, თბ., 2001, გვ. 103-140; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 507.

23 Н. А. Алалашвили, Монументальная... ტაბ. 124-133; ნ. ალადაშვილი, ოშკის ტაძრის (X ს-ის II ნახ.) სკულპტურული დეკორი და მისი პროგრამის დამოკიდებულება მონასტრის თანადროულ ისტორიულ ვითარებასთან. ACADEMIA, ტ. 6-7, თბ., 2006, გვ. 38.

24 თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა – დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-X სს.) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, (დისერტაცია), თბ., 2004, გვ. 11; საინტერესოა, რომ ჯოისუბანში ეს ორი კომპოზიცია „განკითხვის დღის" საერთო კომპოზიციაში იყო ჩართული და სარკმლის ქვემოთ თავსდებოდა (ამჟამად რელიეფები დაკარგულია) – გ. ბოჭორიძე, რაჭის... გვ. 326-328, ტაბ. 6.

ფანიური შინაარსის სცენები მრავლად გვხვდება სვანეთისა და დავით გარეჯის ფრესკებზეც უკვე X საუკუნიდან მოყოლებული[25].

„უფლის ამაღლების" სცენა, საკმაოდ გავრცელებული ქრისტიანულ სამყაროში, საქართველოშიც ადრეული შუა საუკუნეებიდანვე არის ცნობილი[26]. მოგვიანო პერიოდში ის გვხვდება სუხჩას კანკელის ფრაგმენტზე (X ს.)[27], შორაპნის ჭედურ ლორფინებზე (XI ს.)[28], ზემოხსენებულ კაცხის ჯვარზე (XI ს.)[29]. საინტერესოა გოგნის კანკელის ფილა (XI ს.), სადაც „უფლის ამღლება" ასევე ესქატოლოგიურ კონტექსტში უნდა იყოს მოცემული[30].

საყურადღებოა, რომ მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის სამხრეთი შესასვლელის ტიმპანსა და მცირე შესასვლელის არქიტრავზე „მაცხოვრის ამაღლება" და „ჯვრის ამაღლება" გვერდიგვერდაა გამოხატული[31] და ნიკორწმინდის ერთგვარ პარალელად გვესახება. ამდენად, ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადი მცხეთის წმ. ჯვრის გახსენებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. აქ კი უკვე სხვა აზრობრივი კავშირებიც იკვეთება. მეცნიერები ხშირად აღნიშნავენ „ჯვრის ამაღლების" კომპოზიციის მნიშვნელობას საქართველოსათვის[32]. უძველესი რელიეფური მაგალითები ადრეულ შუა საუკუნეებს განეკუთვნება[33]. შესასვლელის ტიმპანზე „ჯვრის ამაღლება" ასევე ხახულშია განთავსებული (X ს.)[34], სადაც, ე. გედევანიშვილის დაკვირვებით, ის მცხეთური ტრადიციის გამოხატულებად იკითხება[35]. კაცხ-

---

25 რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება), თბ., 2000, გვ. 28; А. И. Вольская, Ранние росписи Гареджи. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, გვ. 3-5.

26 უძველესი მაგალითები VI-VII სს. მიეკუთვნება – ქვემო ბოლნისი (VI ს.) (იხ. Н. А. Аладашвили, Монументальная... gv. 25-27; Н. А. Аладашвили, Некоторые вопросы грузинской скульптуры раннефеодального времени. Ars Georgica, 8, თბ., 1979, გვ. 64-72; თ. დადიანი, ე. კავაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 22-23, ბრდაძორის მცირე ქვასვეტი (VIს.) (იხ. კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998, გვ. 87-120), მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი (VIIს.) (იხ. თ. დადიანი, ე. კავაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 52), მარტვილის დას. ფრიზი (VII ს.) (იხ. იქვე, ტაბ. 55).

27 თ. დადიანი, ე. კავაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 517.

28 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское... ტაბ. 112-113.

29 იქვე, ტაბ. 275.

30 ნ. სარავა უფლის ორსავ მხარეს მედალიონებში გამოსახულ სახეებში პირველმოციქულებს წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს ხედავს: იხ. ნ. სარავა, კანკელის ფილა „მაცხოვრის ამაღლების" კომპოზიციით. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, XXIII, ქუთაისი, 2013, გვ. 197-205, ნ. სარავა, ახალი მონაცემები ქუთაისის მუზეუმში დაცული კანკელის ფილის შესახებ. ხანძთა, 10(15), თბილისი-ქუთაისი, 2014, გვ. 106-111; ე. კვაჭატაძის მოსაზრებით კი, აქ ქრისტეს მეორედ მოსვლის მქადაგებელი, ძველაღთქმისეული წინასწარმეტყველნი ენოქი და ელია არიან განსახიერებულნი: იხ. ე. კვაჭატაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 139.

31 თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 28-29.

32 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის... გვ. 26-27; ა. ოქროპირიძე, მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინაარსისთვის. რწმენა და ცოდნა, 1(11), თბ., 2003, გვ. 35-37.

33 აიაზმა (VI ს.), ანჩისხატი (VI ს.), საფარის ღმრთისმშობლის მიძინების დას. მინაშენის რელიეფი (VII ს.), პანტიანი (VII ს.), ყაჩაღანის ჯვარი (VII ს.): იხ. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 25, 26, 64, 101, 95.

34 Н. А. Аладашвили, Монументальная... გვ. 111, ტაბ. 118.

35 ე. გედევანიშვილი, ხახულის ღვთისმშობლის ეკლესიის გუმბათის შემკულობის კონტექსტი – ესქატოლოგია და ეროვნული მოტივები (ხელნაწერის უფლებით).

ის ტონდო (XI ს.)[36] კი ნიკორწმინდისეულ კომპოზიციას ზუსტად იმეორებს. მონუმენტურ მხატვრობაშიც ეს სცენა გუმბათსა ან კამარაზეა გამოხატული ხოლმე[37]. ამასთან დაკავშირებით, ნ. ალადაშვილი გამოჰყოფს ამ კომპოზიციის მხოლოდ საქართველოსათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს, როდესაც ორის მაგივრად ოთხი ანგელოზია ნაჩვენები, ნიკორწმინდისა და კაცხის რელიეფების შემთხვევაში კი კომპოზიცია არა ტრადიციულად წრიულად, არამედ კვარცხლბეკზე მდგარი ჯვრის გარშემოა განვითარებული[38]. მკვლევარი ამგვარი ტიპის ჩამოყალიბებას ყაჩაღანის ჯვრის კომპოზიციიდან ვარაუდობს[39]. ქართველ მეცნიერთა დაკვირვებით, „ჯვრის ამაღლების" პოპულარობა მცხეთის ჯვრის დღესასწაულთან უნდა იყოს დაკავშირებული[40]. ა. ოქროპირიძის მოსაზრებით, მცხეთის ჯვრის დღესასწაული, „მარტვილიის კვირის ოთხშაბათი, ფაქტობრივად ღვთისაგან საქართველოს ეკლესიის კურთხევის განსრულების დღესასწაულია"[41]. ამდენად, გარდა იმისა, რომ ეს სცენები დოგმატურადაა გაიგივებული, აქ ნათლად ისახება ალუზია მცხეთაზე – წმ. ნინოს მიერ აღმართულ ჯვარსა და ცხოველმყოფელ სვეტზე. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, ქართული ეკლესიის მთლიანობასაც ესმოდა ხაზი, რაც შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო საქართველოს გამაერთიანებლის, ბაგრატ III-ის ეპოქაში. ამგვარად, ნიკორწმინდის იკონოგრაფიულ პროგრამას რელიგიურის გარდა, პოლიტიკური საზრისიც უნდა ჰქონოდა. ქართული ხელოვნების აყვავების ხანაში, ქუთაისის ტაძრის აშენების დროს, უთუოდ ვერც რაჭის ფეოდალები დადგებოდნენ განზე.

მეორედ მოსვლის თემა დასავლეთ ფასადზე გრძელდება. აქ აღსაყდრებული მაკურთხებელი მაცხოვრის მონუმენტურ ფიგურას ვხედავთ (სურ. 3). ქრისტე მსაჯულის სახით არის მოცემული – „არღაცა მამაჲ სჯის არავის, არამედ ყოველი სასჯელი მოსცა ძესა" (იოან. 5, 22), „ხოლო რაჟამს მოვიდეს ძე კაცისაჲ დიდებითა თჳსითა, და ყოველნი ანგელოზნი მისნი მის თანა, მაშინ დაჯდეს საყდართა დიდებისა თჳსისათა" (მთ. 25, 31). ნიკორწმინდის რელიეფი მარტვილის ტაძრის დასავლეთი ფასადის კეხში განთავსებული მაცხოვრის ფიგურასთან (X ს.) ასოცირდება, რადგან მარტვილშიც, ფასადზე მოტანილი წარწერის წყალობით ისახება აზრობრივი კავშირი მეორედ მოსვლის თემასთან: „ი(ეს)უ ქ(რისტ)ე. მე ვყო ც(ა)დ ჴელი ჩ(ე)მი, ვფუცო მ(ა)რჯ(უე)ნესა ჩ(ე)მსა და ვთქ(უ)ა: ცხ(ოვე)ლ ვარ მე უკ(უნისამდ)ე"[42].

ნიკორწმინდის დასავლეთი პორტალის ტიმპანზე ფეხზე მდგომი ქრისტეს ორსავ მხარეს ცხენოსან წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს გამოსახულებებია (სურ. 4). სამხრეთი ფასადის მსგავსად, აქაც ზედა და ქვედა რელიეფები ში-

---

36 Н. А. Алалашвили, Монументальная... ტაბ. 182.

37 ნ. ალადაშვილი, „ჯვრის ამაღლების" თემა ქართულ ხელოვნებაში... გვ. 10.

38 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის... გვ. 26.

39 იქვე, გვ. 26-27.

40 ა. ოქროპირიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 35-37.

41 მკვლევარი „ქართლის ცხოვრებაში" აღწერილ მოვლენას, ცეცხლოვანი ჯვრის გარდამოსვლას ერის მიერ აღმართულ ჯვარზე და ანგელოზთა გამოჩინებას, სახისმეტყველებითი ნიშნების მიხედვით სულთმოფენობასთან, და აქედან გამომდინარე, ეკლესიის კურთხევასთან აკავშირებს: იხ. იქვე, გვ. 36.

42 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 23; წარწერა მოყვანილია ვ. სილოგავას მიხედვით: იხ. ქართული ლაპიდარული... გვ. 36.

ნაარსობრივად ავსებს ერთმანეთს – ტიმპანის მაცხოვრის ფიგურა თითქოს აგრძელებს ზედა გამოსახულების ვერტიკალს. წმ. მხედართა კულტი მომიჯნავე რაჭასა და სვანეთში განსაკუთრებით პოპულარული იყო, რასაც მათი მრავალრიცხოვანი გამოსახულებები მოწმობს. რაჭის რელიეფებზე წმ. მეომრები გვხვდება ჯოისუბანში, სადაც ისინი ასევე ესქატოლოგიური შინაარსის პროგრამაში არიან ჩართულნი, მრავალძალის საფასადო რელიეფზე[43], ჭედურ ხატებზე[44]. ნიკორწმინდის შემთხვევაში ტიმპანზე განთავსებულ მეომარ წმინდანებს აპოტროპეული ფუნქცია უნდა ჰქონოდათ. ყველა ზემომოყვანილ შემთხვევაში წმ. ცხენოსნები, ერთი მხრივ, როგორც ზეციური მხედრობის წევრები და დამცველები, მეორე მხრივ, ქრისტიანობის გამარჯვებისა და ტრიუმფის იდეის გამომხატველ ძალებად გვევლინებიან[45]. ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის წმ. მხედართა ამსახველი მსგავსი კომპოზიციები ტრადიციულია ქრისტიანული ხელოვნებისათვის[46].

აპოტროპეული ხასიათისაა ჩრდილოეთი პორტალის ტიმპანზე გამოკვეთილი მთავარანგელოზების ფიგურებიც (სურ. 5). ამასთანავე, ეს გამოსახულებები ესქატოლოგიური თემის გამოძახილიცაა. „განკითხვის დღის" გავრცობილ რედაქციებში ანგელოზების გუნდი მაცხოვრის ტახტის ზურგს უკან გამოისახება ხოლმე (მაგალითად, ბიზანტიური სპილოს ძვლის ფირფიტა ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმიდან, XI ს.)[47]. აქედან გამომდინარე, ჩრდილოეთი ტიმპანის მთავარანგელოზებიც „განკითხვის დღის" საერთო პროგრამაში შეგვიძლია გავიაზროთ.

აღმოსავლეთი ფასადის კეხში გაშლილია „ფერისცვალების" კომპოზიცია, წმ. ცხენოსნების თანხლებით (სურ. 6). ამ შემთხვევაშიც მეომარ წმინდანებს ჩვეული დამცავი ფუნქცია აქვთ მინიჭებული. კომპოზიცია მაქსიმალურად შეკუმშული, ლაკონიური რედაქციითაა გადმოცემული, ჩვენ მხოლოდ მაცხოვრის, წინასწარმეტყველთა მოსესა და ელიასა და სამი მოციქულის ფიგურებს ვხედავთ. არ არის ამ სცენისათვის ჩვეული ელემენტები – მთა (რომელსაც, შესაძლოა, საკუთრივ რელიეფის განლაგება გულისხმობს), სხივები[48]. ნიკორწმინდის

---

43 თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 459.

44 Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 35-44, 181-185, 187-200, 239-246, 248-256.

45 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 27-30; თ. დადიანი, წყვილედ წმ. მხედართა იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს.). საქართველოს სიძველენი, 15, თბ., 2012, გვ. 135.

46 მაგალითად, წმ. ცხენოსნები მედალიონში მოქცეული ქრისტეს წელზევითი გამოსახულების ორსავ მხარეს იყალთოს ტრაპეზზე არიან ამოკვეთილნი: იხ. Р. О. Шмерлинг, Плита из церкви св. Степана в селении Икалто. ქართული ხელოვნება, 8-A, თბ., 1979, გვ. 121-134, ტაბ. 60; N. Iamanidzé, Les Installations Liturgiques Sculptées des Eglises de Géorgie (VIe-XIIIe siècles). Bibliothéque de l'antiquité tardive, 15, Turnhout, 2010, გვ. 99, ტაბ. 58, 59; წმ. მხედრების თემებთან დაკავშირებით ასევე იხ. თ. დადიანი, წმ. მხედრების... გვ. 131-143; N. Iamanidzé, Saints Cavaliers. Culte et Images en Géorgie aux IVe-XIe siècles, Spätantike - frühes Christentum - Byzanz: Studien und Perspektiven, 42, Wiesbaden, 2016.

47 P. Williamson, The Medieval Treasury, London, 1986, გვ. 162.

48 სკულპტურაში „ფერისცვალების" სცენა მხოლოდ ბრილის ტაძრის ძალზე დაზიანებულ რელიეფზე (XI ს.) გვხვდება, IX საუკუნის უადრესი მაგალითია ზარზმის ჭედური ხატი (886 წ.): იხ. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 267-268, ტაბ. 540, Г Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 1.

იკონოგრაფიული პროგრამის კონტექსტში „ფერისცვალება", როგორც მეორედ მოსვლის წინასახე და მაცხოვრის დიდების გამომხატველი კომპოზიცია, აზრობრივად სამხრეთი ფასადის სცენას უკავშირდება. წმინდა მამათა მიხედვით, სწორედ ფერისცვალება და ამაღლებაა გამოხსნილი კაცობრიობის საიქიო ყოფის მიმანიშნებელი[49]. ნიკორწმინდის იკონოგრაფიაში უფლის მეორედ მოსვლის თემაა წამყვანი. თუმცა, ამასთანავე, აღმოსავლეთი ფასადის სცენა სულის ხსნის იმედსაც განასახოვანებს. სულის გამოხსნა კი ეკლესიის დახმარებითაა შესაძლებელი. „და რამეთუ ხატ არს და ბჭე ეკლესიაჲ სასუფეველისა ცათაჲსა, ვითარცა მამათ-მთავარი იაკობ იტყჳს: ვითარ საშინელ არს ადგილი ესე! არა არს ესე სხუა, არამედ სახლი ღმრთისაჲ და ბჭე ცათაჲ"[50]. წმ. იოანე ოქროპირის მიხედვით, თვით „ფერისცვალების" საიდუმლოებაში ეკლესიის დაფუძნებისა და წმინდა სამების იდეაა ჩადებული – მაცხოვრისთვის, მოსესა და ელიასთვის კარვების აშენების სურვილით, პეტრე მოციქული ამ სამი სახელით აგებდა იმ ხილულ საჩრდილობელს, რომელიცაა სამოციქულო კათოლიკე ეკლესია, რომელშიც სამება იქადაგება[51].

ამგვარად, ნიკორწმინდის იკონოგრაფიული ჩანაფიქრი მასშტაბური და მრავალშრიანია. სიმბოლური ხასიათის ლაკონიური სცენები ერთიანი საზრისითაა შეკრული და მთლიან ლოგიკურად გადაწყვეტილ სისტემას წარმოადგენს. გუმბათზე განთავსებული ფანტასტიკური ცხოველების პატარა ფიგურებიც (სურ. 7) შინაარსობრივად ამდიდრებს ანსამბლს[52]. ცხოველთა გამოსახულებები გუმბათზე დიდი მრავალფეროვნებითა და სახისმეტყველებითი სირთულით გამოირჩევა და საგანგებო დეტალურ კვლევას მოითხოვს. ამ ეტაპზე მხოლოდ რამდენიმე ყველაზე ადვილად საცნობ პოლიმორფულ ქმნილებას თუ შევეხებით. მაგალითად, ფასკუნჯს აპოტროპეული ფუნქცია ენიჭებოდა, ამავდროულად, ის მაცხოვრის განსახიერებასაც წარმოადგენდა[53]. გუმბათის ფანტასტიკურ არსებათა შორის შეგვიძლია ვივარაუდოთ სენმურვის უძველესი სახეც (ადრეული მაგალითებია ატენის სიონის რელიეფი, VII ს., მარტვილის აღმ. ფრიზი, VII ს.)[54], რომელიც ირანული მითოლოგიიდან მომდინარეობს[55]. ფრთოსან ცხენთა ფიგურები გავრცელებული იყო აღმოსავლური წარმოშობის ქსოვილებზე და გვხვდება, მაგალითად, ტექსტილების ფრაგმენტებზე ეგვიპტიდან (IV-VI სს.), ცენტრალური აზიიდან (VI-VII სს.) (აბეგ-შტიფთუნგის ტექსტილების მუზეუმი, შვეიცარია) და ა. შ. ცხოველების გამოსახულებებით არქიტექტურული დეტალების გაფორმების მაგალითები ტაო-კლარჯეთში მოიძებნება (ოშკის ტაძრის გუმბათი, დას.

---

49 ფერისცვალება იესო ქრისტესი, (კრებული; ავტ. თ. ინწკირველი), თბ., 2018, გვ. 6.

50 საკითხავნი ფერის-ცვალებისანი, თქუმული იოვანე ოქროპირისაჲ დღისა მისთჳს, რომელსა იცვალა ხატი მაცხოვარმან მან წმიდასა მთასა თაბორსა, კრებულში ფერისცვალება..., გვ. 237.

51 იქვე, გვ. 43.

52 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 70-91.

53 იქვე, გვ. 229.

54 თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 40; 58.

55 ნ. მარის ვარაუდით, სენმურვისა და ფასკუნჯის სახელები კავკასიაში თითქმის ეკვივალენტური იყო: Марр Н. Я. Japhetica I. jaqond – осетинских сказок и яфетический термин jasqund – «маг», «вестник», «вещая птица». Известия Российской Академии наук, №18, 1918, გვ. 2069-2100.

სარკმლის თავსართი, X ს., ხახულის ტაძრის გუმბათი და სამხრ. პორტალი, X ს., იშხნის მცირე ეკლესიის ჩრდ. შესასვლელი, XI ს.)[56]. თუმცა უახლოეს პარალელად ოშკის გუმბათის ძირში გამოკვეთილი ზოომორფული სახეები გვეგულება. გამოსახულებათა განსხვავებული რეპერტუარის მიუხედავად, საყურადღებოა გუმბათის გაფორმების მსგავსი პრინციპი და ორივე ძეგლზე ფიგურებისა და ფონის წითლით შეფერვა[57]. წითელი ფერი, რომლის კვალი ნიკორწმინდის ჩრდილოეთი ტიმპანის კომპოზიციაშიც იკითხება, სიმბოლურადაა დატვირთული და ტაძრის იკონოგრაფიის კონტექსტში ცეცხლის მნიშვნელობას ატარებს და აზრობრივად მეორედ მოსვლის საერთო იდეას უკავშირდება[58].

აღსანიშნავია ნიკორწმინდის გუმბათის ჩრდილო-აღმოსავლეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ მხარეს განთავსებული მღვდელმთავრების ზემოხსენებული ფიგურები ჯვრიანი ომოფორებით (სურ. 8-9). წმ. მამათა თორმეტი გამოსახულება განსხვავებული იკონოგრაფიული ნიშნებითაა წარმოდგენილი, თუმცა მათი იდენტიფიკაცია რთულდება სახეთა ძალზე განზოგადებული ხასიათის გამო. ერთი მათგანი თ. ხუნდაძის ვარაუდით, წმ. ნიკოლოზი შეიძლება იყოს[59].

ტაძრის ტიმპანთა რელიეფები

ნიკორწმინდაში აზრობრივი ჩანაფიქრის სირთულე რელიეფთა სტილურ გადაწყვეტაშიც მჟღავნდება. გ. ჩუბინაშვილი, რომელსაც ნიკორწმინდის ტაძარი „ბაროკალური" სტილის ერთგვარ გამოვლინებად მიაჩნდა, აღნიშნავს, რომ არქიტექტორი დეკორატიული გაჯერებულობის შთაბეჭდილებას ქვემოდან ზემოთკენ აძლიერებს, ჩუქურთმით მჭიდროდ ავსებს ფასადების მონაკვეთებს და ყოველივეს გუმბათის ყელის ერთიანი კვეთილობით ასრულებს[60]. ნიკორწმინდის დეკორის გაანალიზებისას, მკვლევარი ორნამენტების შესრულებაში სამ ოსტატს გამოჰყოფს[61]. წინასწარ განსაზღვრული ჩანაფიქრის მიხედვით განაწილებულ მოქანდაკეთა სტილის შეხამება გარკვეული მხატვრული ეფექტის შემქმნელია[62]. ოსტატთა განაწილებას ნ. ალადაშვილი ფიგურულ რელიეფებშიც ხედავს[63]. ქვედა რეგისტრების (ტიმპანების) მშვიდი კლასიკური ფორმები და ჰარმონიული კომპოზიციები უპირისპირდება ზედა მონაკვეთების ექსპრესიულ და მსხვილ გამოსახულებებს. ნ. ალადაშვილი განსხვავებულ ხელწერას შესასვლელთა რელიეფებშიც აღნიშნავს და ჩრდილოეთი ტიმპანის ავტორს ცალკე

---

56 Н. А. Алалашвили, Монументальная... ტაბ. 118, 126, 128, 138.

57 ვ. ჯობაძე ოშკის გუმბათის გამოსახულებებს ჩრდ. სირიის ადრექრისტიანული ეკლესიების რელიეფებთან აკავშირებს, განსაკუთრებით სელევკია-პიერიას სამარტვილესთან, სადაც ფონი ასევე წითლადაა შეფერილი: იხ. ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ. 133.

58 ა. ოქროპირიძე, წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში (XI-XIII საუკუნეები). მაცნე, 3, თბ., 1989, გვ. 156-167.

59 თ. ხუნდაძე, XI საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 219.

60 Н. П. Северов, Г. Н. Чубинашвили, Кумурло... გვ. 19.

61 გ. ჩუბინაშვილის აზრით, აქ მომუშავე სამი ოსტატი სამი თაობის წარმომადგენლები უნდა ყოფილიყვნენ, იქვე, გვ. 19, 20.

62 იქვე, გვ. 19.

63 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 31.

გამოარჩევს[64]. ამდენად, ორნამენტული კვეთილობის მსგავსად, აქაც სხვადასხვა მხატვრული გემოვნებისა და ტემპერამენტის მქონე ამავე სამი ოსტატის ნამუშევართან უნდა გვქონდეს საქმე[65]. აღსანიშნავია ნიკორწმინდის ამ ჯგუფის რელიეფების უმაღლესი მხატვრული დონე. ფონის მიმართ მომრგვალებულად ამაღლებული გამოსახულებები მკვეთრი და მოძრავი კონტურითაა შემოხაზული. დახვეწილი, წაგრძელებული ფორმები დეტალების ზედმიწევნითი გადმოცემით იპყრობს ყურადღებას და ამით XI საუკუნის კლასიკურ ქართულ სკულპტურას ენათესავება (მაგ., ზედაზენის, ხოვლეს, წეროვანის კანკელებს)[66]. თუმცა ნიკორწმინდის ტიმპანთა რელიეფები გარკვეულწილად ტაო-კლარჯეთის სკულპტურულ ნიმუშებსაც გვაგონებს და დახვეწილი ფორმებით ერთგვარ სიახლოვეს ოშკის სამხრეთი გალერეის რვაწახნაგა ბურჯზე გამოხატულ ანგელოზებთან ამჟღავნებს. ნ. ალადაშვილი ხაზს უსვამს ოშკის რელიეფების დეკორატიულ-ხაზობრივ, რიტმულ დამუშავებასაც, რომელიც მკვლევრის აღნიშვნით, განვითარებას ზუსტად ნიკორწმინდასა და კაცხში ჰპოვებს[67] რაჭის გარდა აღნიშნული სტილი ფართოდ იყო გავრცელებული მომიჯნავე იმერეთსა და ლეჩხუმში, რაც მქანდაკებლობის სახელოსნოს მოძრაობით უნდა აიხსნას. ნიკორწმინდისა და კაცხის კომპოზიციებს შორის განსხვავება უმნიშვნელოა და ძირითადად იმითაა გამოწვეული, რომ კაცხში ოსტატი გამოსახულებებს მრგვალ არეს უფარდებს.

გვხვდება ნიკორწმინდის რელიეფების უფრო ტლანქად და ხელოსნურად შესრულებული ასლებიც (სურ. 10). მაგალითად, რელიეფის ფრაგმენტი სოფ. რგანიდან, რომელიც ასევე XI საუკუნეს უნდა მიეკუთვნებოდეს[68]. ფრაგმენტი ძალზე მცირეა. მხოლოდ წმ. გიორგის ფიგურა მკერდამდე და ცხენის კისერია შემორჩენილი. რთული სათქმელია, თუ რომელ არქიტექტურულ დეტალს ამკობდა ეს რელიეფი, იყო თუ არა გამოყენებული ორიგინალური კომპოზიციის სხვა პერსონაჟები. რგანის გამოსახულება ნიკორწმინდის რელიეფთან შედარებით უფრო გამარტივებული ჩანს. პლასტიკური დამუშავების მაგივრად, აქ ბლოკური ფორმა დაფარულია ბრტყელი ხაზობრივი კვეთით, რომელიც მხოლოდ გარეგნულად იმეორებს ნიკორწმინდის ფიგურათა დეკორატიულ ნახატს.

როგორც ჩანს, იმერეთის გარდა იგივე ოსტატები ლეჩხუმშიც მუშაობდნენ. გონის კანკელის (XI ს.)[69] გამოსახულებები (სურ. 11) თითქოს ნიკორწმინდის ტიმპანებიდანაა გადმოტანილი. ნიკორწმინდის პორტალთა რელიეფების დაწვრილმანებული ფორმები კარგად მოუხდა კანკელის ფორმატს. ორივეგან რელიეფები შეღებილი იყო. და თუ ნიკორწმინდაში საღებავის მხოლოდ მცირე კვალია დარჩენილი, გონის კანკელი დაფერილ რელიეფთა ნამდვილ სახეს გვიჩვენებს.

---

64 იქვე, გვ. 45-47.

65 იქვე, გვ. 17-18.

66 თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 547-551.

67 Н. А. Аладашвили, Восьмигранная колонна южной галереи храма Ошки. ქართული ხელოვნება, 10-A, თბ., 1991, გვ. 77, ტაბ. 43, 44.

68 თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 226, ტაბ. 479.

69 დ. ბერძენიშვილი, ი. ბანძელაძე, მ. სურამელაშვილი, ლ. ჭურლულია, ლეჩხუმი, თბ., 1983, გვ. 38-43, ტაბ. XIX-XXII; N. Iamanidzé, Les Installations..., გვ. 170-177; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 542-543.

ტაძრის ფრონტონთა რელიეფები

მიმდინარე სარეაბილიტაციო სამუშაოების დროს რესტავრატორებმა აღმოაჩინეს, რომ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მკლავების კეხები ამაღლებული ყოფილა და ფარავდა გუმბათის ყელის ქვედა ნაწილს. ამ ადგილას განთავსებული რელიეფებიც დაზიანებულია. შესაძლებელია, ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო (მიწისძვრა?) ან მშენებლობის პროცესში, ან მოგვიანებით უნდა მომხდარიყო ამაღლება სახურავებისა, რომლებსაც ერთგვარი კონტრფორსების ფუნქცია მიენიჭა[70]. აქედან გამომდინარე, საფიქრებელია, რომ ზედა რეგისტრების რელიეფები ცოტა მოგვიანებით, მაგრამ ძირითად არქიტექტორთა სიცოცხლეშივე, ამოუკვეთავთ და ისინი თავდაპირველი ჩანაფიქრის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენენ. ამდენად, აქ ფრონტონთა რელიეფების დათარიღების პრობლებაც დგება. ამისთვის ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, ტაძრის ზედა ნაწილების ორნამენტები უნდა მოვიშველიოთ. კომპოზიციების ჩარჩოთა ჩუქურთმები სტილურად ლავგარდანებისა და გუმბათის ორნამენტების იდენტურია. აღსანიშნავია მათი მსხვილი, ძლიერი ფორმები, „ძარღვიანი" კვეთა. ნ. ალადაშვილის დაკვირვებით, ფრონტონთა კომპოზიციების შემქმნელი ოსტატის ხელწერას გუმბათის ფიგურული რელიეფებიც იმეორებს[71]. ეს მსგავსება განსაკუთრებით მღვდელმთავართა სახეებში იგრძნობა (ყველგან კარგად იკითხება ნაკვთების, ყურების შესრულების საერთო პრინციპი). როგორც ჩანს, გუმბათსა და ფრონტონებზე ერთი და იგივე ადამიანი მუშაობდა (გ. ჩუბინაშვილი მას მესამე ოსტატს უწოდებს)[72]. ტაძრის ერთიანი იკონოგრაფიული პროგრამაც აჩვენებს, რომ ზედა რელიეფები ამ ერთიანი ჩანაფიქრის განუყოფელი ნაწილია – საკვანძო სცენები ხომ კეხებშია გამოქანდაკებული. ორნამენტების განაწილების მსგავსად, ფიგურული რელიეფების შექმნისას ზედა მონაკვეთებისათვის უფრო მსხვილი და მონუმენტური ფორმები შეირჩა, რომელნიც კარგად აღიქმებოდა ქვემოდან და არ ჩაიკარგებოდა გუმბათისა და ლავგარდანების მდიდრულ ორნამენტაციაში.

ტიმპანთა კლასიკური რელიეფებისაგან განსხვავებით, მესამე ოსტატის გამოსახულებები უფრო მაარქაიზებელი სტილისაა და IX-X საუკუნეების ხელოვნებას უახლოვდება.[73] წინა პერიოდთან ეს მსგავსება ვლინდება, როგორც ექსპრესიულად გადიდებული ხელების მტევნებში, ასევე ბლოკურ ფორმებსა და სამოსის დამუშავების ხაზობრივ დეკორატიულობაში. შინაგანი მოძრაობით მოცული ექსპრესიულად გადაწყვეტილი კომპოზიციები ქვემოდან კედელზე განრთხმული სიბრტყითი რელიეფების შთაბეჭდილებას ახდენს, თუმცა სულ სხვა განცდა გვეუფლება ზემოთ ასვლისას. მძლავრი სკულპტურული გამოსახულებები ფონიდან დაახლოებით 5-7 სმ-თაა ამოსული, ზოგ ადგილას კი, განსაკუთრებით ეს სახეებს ეხება, მრგვალ ქანდაკებაში გადაიზრდება.

საინტერესოა, რომ აღმოსავლეთი ფასადის გამოსახულებები სტილურად განსხვავდება სამხრეთი და დასავლეთი კეხების ფიგურებისგან. „ფერი-

---

70 პროფესიული კონსულტაციისათვის ტაძრის არქიტექტურის საკითხთან დაკავშირებით, დიდ მადლობას ვუხდით ქ-ნ ქეთევან აბაშიძე-დადიანს.

71 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 72.

72 Н. П. Северов, Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 19.

73 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 16-17.

სცვალების" სახეები ბევრად უფრო ფაქიზად და რბილადაა მოდელირებული, როდესაც, მაგალითად, სამხრეთი ფასადის სცენა განსაკუთრებული სიმკვეთრისა და ექსპრესიის განცდას ბადებს. საყურადღებოა სახეთა ტიპიც – უფრო განზოგადებული, ხანდახან ხაზგასმულად ემოციური სხვა ფასადებზე (მაგალითად, „განკითხვის დღის" ანგელოზები) და მშვიდი და განრიდებული აღმოსავლეთით. აქ სახეები უფრო დიფერენცირებულია და შედარებით კონკრეტიზირებულიც კი. რბილი მოდელირების გარდა ოსტატი მათ პატარა ნიუანსებით აცოცხლებს. შუბლზე ფონისკენ ღრმად ჩაკვეთილი წარბები ჩრდილებს ქმნის, რაც მზერის სიღრმეს უსვამს ხაზს. თვალების ქუთუთოების ხაზს ოსტატი ქვემოთკენ ოდნავ აგრძელებს და ნაოჭების ილუზიას აჩვენებს. ნაკვთების განთავსება სახეზე განსაკუთრებითაა საინტერესო. ოდნავ მოხრილი წინასწარმეტყველნი მაცხოვრისკენ მიისწრაფვიან, მაგრამ სახეები ფასში აქვთ მოცემული. სამმეოთხედის მაგივრად, მოქანდაკე მხოლოდ ცხვირისა და პირის ოდნავი აცდენით კმაყოფილდება, რაც სახის მოძრაობის განცდას ქმნის. „ფერისცვალების" შესრულების სირბილე უთუოდ თავად კომპოზიციის საზრისით იყო განპირობებული, როდესაც სამხრეთ და დასავლეთ ფასადებზე განთავსებული სცენები პირიქით განსაკუთრებულ სიმკაცრეს მოითხოვდა. ნ. ალადაშვილი კეხის სამივე რელიეფს ერთი მოქანდაკის ხელს მიაკუთვნებდა[74]. მაგრამ გამოსახულებების ახლოდან დათვალიერების შემდეგ მაინც შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ აღმოსავლეთ ფასადზე სხვა ოსტატი მუშაობდა.

ზედა კომპოზიციების შემსრულებელ მოქანდაკეთა საერთო მხატვრული მიდგომა და ესთეტიკა აქ ცალკე სახელოსნოს მუშაობას გვაფიქრებინებს. შესაძლებელია ქვედა ნაწილების დასრულების შემდეგ ტაძრის ზედა მონაკვეთებზე ამ სახელოსნოს გაუგრძელებია მუშაობა, რაც მშენებლობის ეტაპობრივ ხასიათზე მეტყველებს. ნებისმიერ შემთხვევაში ფრონტონთა კომპოზიციების სტილი მკვეთრადაა გამორჩეული და ამ პერიოდში თითქოს არსად გვეგულება. თუმცა ერთგვარი სტილური პარალელები ისევ ტაო-კლარჯეთში მოიძებნება. აქ შეიძლება გაგვახსენდეს მრგვალ ქანდაკებასთან მიახლოვებული ტაო-კლარჯული ჰორელიფები (ოშკის, ხახულის ტაძრების რელიეფთა ერთი ჯგუფი). ეს ხაზი ნიკორწმინდის ზედა რელიეფებსა და, მაგალითად, ქუთაისის ბაგრატის ტაძრის სამხრეთი ფასადის სკულპტურულ თავებში (XI ს.)[75] ჰპოვებს გაგრძელებას. ამ თვალსაზრისით, ყველაზე საინტერესო პარალელურ მასალას ოშკის რელიეფები იძლევა, რადგან ამ ძეგლის გარკვეული ზეგავლენა ნიკოწმინდის სკულპტურულ დეკორში კარგად შეინიშნება (ცხოველების გარდა, აქ გვხვდება ისეთი წვრილი დეტალიც, როგორიცაა გირჩის მოტივი, ძალზე პოპულარული ოშკში). ოშკის სკულპტურულად გამოძერწილ და დეტალურად დიფერენცირებულ კლასიკურ ფორმებს ნიკორწმინდელი ოსტატი ბევრად უფრო განზოგადებულ და სქემატურ, სულ სხვა მხატვრული გემოვნებით შექმნილ გამოსახულებებს უპირისპირებს. მაგრამ საერთო მსგავსება რელიეფთა დიდ სიმაღლესა და მონუმენტურობაში მჟღავნდება. გარკვეული სიახლოვე ნიუანსებშიც იკითხება. მაგალითად, ოშკის დასავლეთი სარკმლის თავზე გამოკვეთილი წმ. სვიმეონ

74 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38.

75 თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 415.

მესვეტის ფიგურა (დას. ფასადი)[76], რომლის თითებს, ნიკორწმინდის გამოსახულებების მსგავსად, ისეთივე „მილისებრი", ფონისკენ მკვეთრად ჩაჭრილი, სწორკუთხა ფორმა აქვს. თუმცა ნიკორწმინდელი ოსტატი ამ ფორმას უფრო ექსპრესიულად გადაამუშავებს და უფრო მეტად წაგრძელებულ, ზოგან უცნაურად მოღუნულ თითებს ასრულებს. ასევე ნიკორწმინდის „განკითხვის დღის" ანგელოზთა სამოსის დამუშავებას თუ დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ მათი წრიული სახეები ოშკის მიქაელ მთავარანგელოზის (სამხრ. ფასადი) სამოსელზე მიმობნეულ კონცენტრიულ რელიეფურ წრეებს წააგავს[77]. ნიკორწმინდის ზედა მარჯვენა ანგელოზის კაბაზე ასევე ვხედავთ დიაგონალურად მიმართულ და შუაში დიდი რომბის შემქმნელ ხაზებს, რომელნიც ორმხრივი ცერად ჩაკვეთილი ნაკეცებით იქმნება. ეს სახეებიც ოშკის ამავე გამოსახულების ზიგზაგისებრ ნაოჭებთანაა მიახლოვებული (თუმცა შესრულების ტექნიკა მაინც სხვაობს). ამდენად, ნიკორწმინდის თანადროულ ქართულ პლასტიკაში პირდაპირი პარალელების უქონლობის მიუხედავად, ჩანს, რომ კეხის რელიეფთა ოსტატი ოშკის ტაძრისა და, როგორც აღინიშნა, ზოგადად წინა პერიოდის ქვის ქანდაკების შთაგონებით მუშაობდა. თუმცა აქ ერთი თითქოს პარადოქსული გარემოება ჩნდება. ძალზე მაღალი რელიეფით მოცემული ფიგურები რომანულ ქანდაკებასაც გვაგონებს[78]. ამ მხრივ აღსანიშნავია აღმოსავლეთ ფასადზე ნაჩვენები დიოკლეტიანეს სრულ ფასში გამოქანდაკებული სახე, რომელიც მხოლოდ ზემოდან ყურებისას ჩანს, ქვემოდან კი მხოლოდ პროფილურად აღიქმება (სურ. 12)[79]. ამგვარად, საფიქრებელია, რომ ნიკორწმინდის ფრონტონთა მოქანდაკე, ბიზანტიურ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ ტაო-კლარჯულ კლასიკურ ფორმებთან შედარებით, უფრო წინ მიდის და ქვის ქანდაკების განვითარების შემდგომ საფეხურზე ადის. ნიკორწმინდის რელიეფები თავისი მოუსვენარი რიტმის, ექსპრესიულობისა და დაძაბული კომპოზიციების წყალობით შორდება ოფიციალური ხელოვნების პრინციპებს და დასავლეთ ევროპაში უფრო მოგვიანო პერიოდში (XII ს-ში) ჩამოყალიბებული მხატვრული ტენდენციების ელემენტებს უკვე XI საუკუნის დასაწყისში შეიმუშავებს. როგორც ჩანს, საქართველოში (ისევე როგორც ევროპაში) ეს პროცესი ტრადიციული, ნიკორწმინდაში მეტწილად „გარდამავალი ხანის" ხელოვნებაზე დაყრდნობილი, სტილის ბუნებრივ განვითარებას უნდა მივაწეროთ.

ამრიგად, ფრონტონთა რელიეფები კარგად ჯდება XI საუკუნის სტილის ფარგლებში. ჩვენი აზრით, კეხთა კომპოზიციები ქვედა კორპუსის ქანდაკებებისაგან მხოლოდ ერთი ათწლეულით თუა დაშორებული. ამაზე მეტყველებს, როგორც გუმბათის, ლავგარდანებისა და ჩარჩოების ორნამენტთა სტილური ერთიანობა, ასევე თვით ფიგურული რელიეფების მაღალი მხატვრული დონე, მკვეთრად გამოვლენილი სკულპტურულობა და მონუმენტური ხასიათი, ამასთანავე, წინა ეპოქის რელიეფებთან მჭიდრო კავშირიც. უკვე XII საუკუნიდან მოყოლებუ-

76 იქვე, ტაბ. 376.

77 იქვე, ტაბ. 377.

78 Romanesque Architecture. Sculpture, Painting, London, 1997, გვ. 256-374.

79 სახის ჩვენების ამგვარ პრინციპს ვხედავთ ევას ამსახველ რელიეფზე ოტენის ტაძრიდან (XII ს., როლენის მუზეუმი, საფრანგეთი): X. Dectot, L'Art Roman en France, Paris, 2005, ილ. 30-ე გვ-ზე.

ლი, რელიეფების მნიშვნელობა ტაძართა საფასადო დეკორში დასუსტებულია, ფიგურატიული გამოსახულებები ორნამენტულ კომპოზიციებს ემორჩილება და ხაზგასმულად დეკორატიულ, დაწვრილმანებულ ფორმებს იღებს[80].

ამდენად, ნიკორწმინდაში გვაქვს შემოქმედებითად შერწყმული ორი სტილური მიმართულება, რომელიც ერთიან, კარგად გააზრებულ ცხოველხატულ ანსამბლს წარმოგვიდგენს. და თუ ტიმპანთა რელიეფების შემსრულებელი სახელოსნო საქართველოს სხვა რეგიონებშიც წარმატებულად მუშაობდა და გარკვეული კვალიც დატოვა ქართული ქვის პლასტიკის ისტორიაში, ფრონტონთა რელიეფების უნიკალური სტილი სხვაგან არსად გამეორებულა (ან სხვა ნიმუშები უბრალოდ არ შემორჩენილა). ამის მიუხედავად, ტაძრის დეკორატიული სისტემა საოცარი მთლიანობისა და დასრულებლობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. უფრო მშვიდი და კლასიკური სახეებით დამშვენებული ტაძრის ქვედა მონაკვეთები უპირისპირდება ზედა რეგისტრების ექსპრესიულ გამოსახულებებს, რაც მლოცველის ემოციურ დაძაბულობას ზრდის და გარკვეულად პირობითად გადმოსცემს კიდევაც „ბაროკალური" სტილის არსს.

Tamar Dadiani

Reliefs of Nikortsminda Church

Nikortsminda church of St. Nicholas, built by the powerful Baguashi family, was a rich monastery and a significant spiritual centre in Racha in the 11th c. The article deals with the iconography and style of Nikortsminda reliefs. During the rehabilitation works begun in 2018, part of the drum relief frieze concealed up to now was revealed. The fact that east and west cross-arms were heightened testifies tot eh alteration, which took place in Nikortsminda in Middle Ages.

Nikortsminda reliefs united by a common concept with the emphasis on the Second Coming and the Glory of the Saviour, form a coherent sculptural ensemble. As far as their style is concerned, the reliefs can be divided into two, drastically differing groups (on the one hand, images on the tympana and, on the other hand, those on the pediments and dome), indicating work of three or four masters ("master of the north tympanum", "master of the south and west tympana", master of the south and west pediments", "master of the east pediment"). Influence of one group of reliefs (second master) is noticeable in the 11th c. stone sculpture (Katskhi, Rgani, Goni) in other regions of Georgia (Imereti, Lechkhumi), testifying to the popularity of Racha school of stone carving.

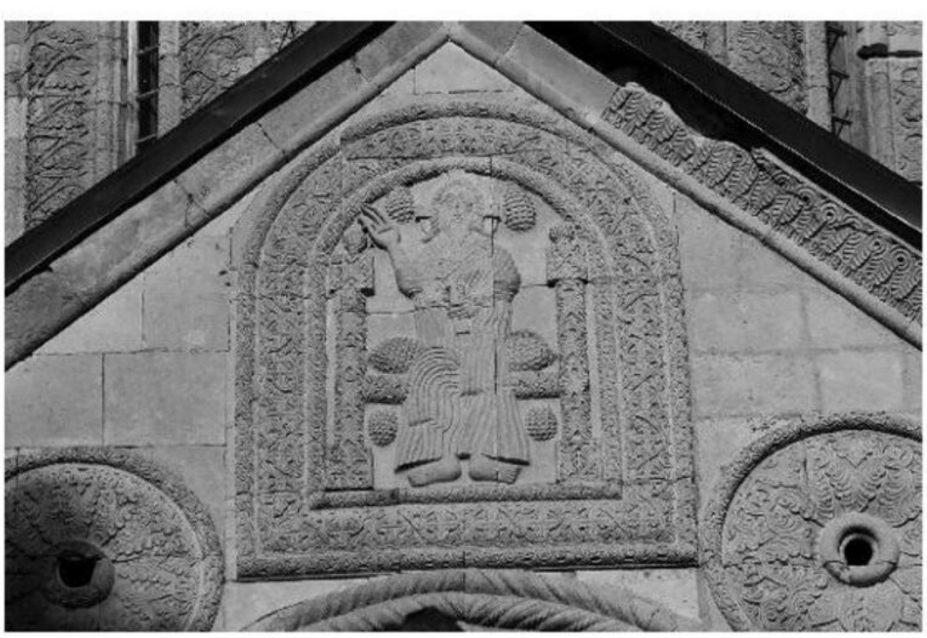
80 ე. კვაჭატაძე, XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში – შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გვ. 304.



სურ. 1. ნიკორწმინდა. სამხრეთი ფასადი (ფოტო გ. მისრიაშვილის)



სურ. 2. ნიკორწმინდა. სამხრეთი პორტალი (ფოტო გ. მისრიაშვილის)



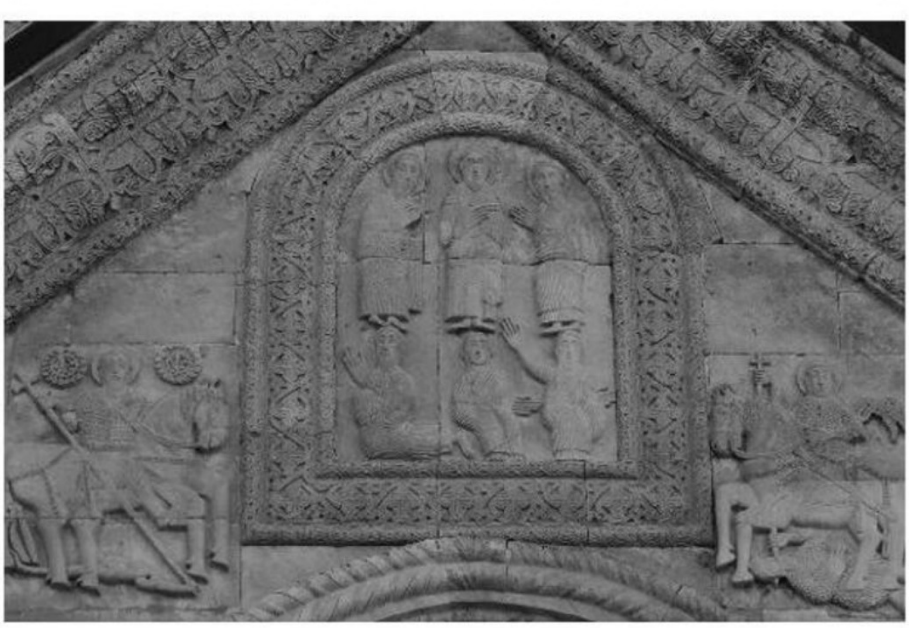
სურ. 3. ნიკორწმინდა. დასავლეთი ფასადი (ფოტო გ. მისრიაშვილის)



სურ. 4. ნიკორწმინდა. დასავლეთი პორტალი (ფოტო გ. მისრიაშვილის)



სურ. 5. ნიკორწმინდა. ჩრდილოეთი პორტალი (ფოტო გ. მისრიაშვილის)



სურ. 6. ნიკორწმინდა. აღმოსავლეთი ფასადი (ფოტო გ. მისრიაშვილის)



სურ. 7. ნიკორწმინდა. გუმბათი (ფოტო გ. მისრიაშვილის)



სურ. 8. ნიკორწმინდა. გუმბათი (ფოტო გ. მისრიაშვილის)



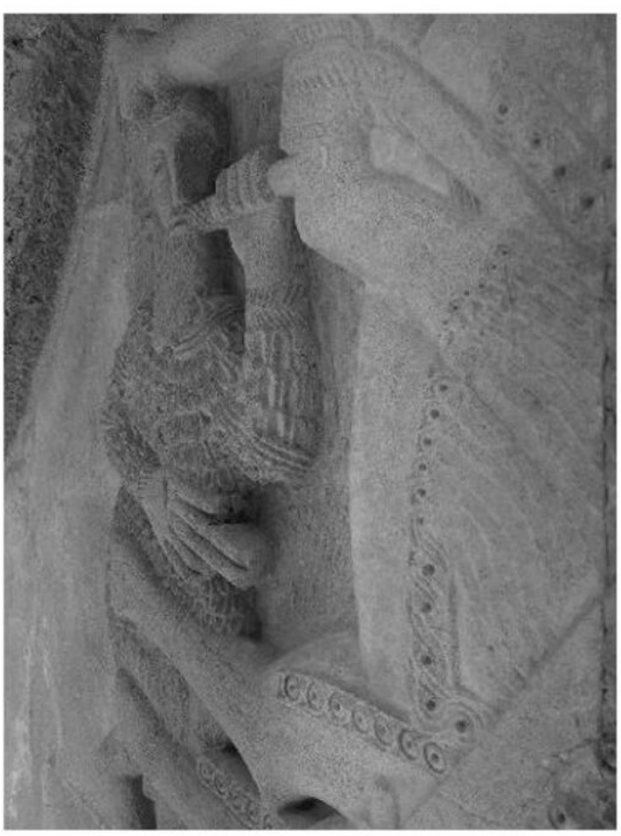
სურ. 9. ნიკორწმინდა. გუმბათი
(ახლადაღმოჩენილი რელიეფი)
(ფოტო ქ. საბაშვილის)



სურ. 10. რგანი. რელიეფის ფრაგმენტი
(ფოტო გ. მისრიაშვილის)



სურ. 11. გონი. კანკელი (ფრაგმენტი)
(ფოტო გ. მისრიაშვილის)



სურ. 12. ნიკორწმინდა. აღმოსავლეთი
ფასადი (ფრაგმენტი)
(ფოტო თ. დადიანის)

† დიმიტრი თუმანიშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ეძღვნება ლ. რჩეულიშვილის დაბადების 110 წლისთავს

კიდევ ერთხელ გელათური ხუროთმოძღვრების თაობაზე

წმ. მეფის დავით აღმაშენებლის დაფუძნებული გელათის მონასტერი იმ არცთუ მრავალრიცხოვან ქართულ სავანეთა, ეკლესიათა, თუ სხვა ნაგებობა-სამოსახლოთაგანია, რომელთა დაარსება-შენების ან ნგრევა-განახლების კვალი ჩვენმა მატიანეებმა თუ სიგელ-გუჯრებმა, ასე თუ ისე, შემოგვინახა. არ დაჰკლებია მას სწავლულთა ყურადღებაც – სხვადასხვა დროს არაერთი ჩვენებური თუ სხვა ქვეყნის მეცნიერი ჩაჰკვირვებია მის წარწერებს, მოხატულობებს, მასში დაცულ განძეულობას[1]. არაა გამონაკლისი გელათის, განსაკუთრებით მისი მთავარი, ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის ხუროთმოძღვრებაც – 1840 წლებიდან, ფრ. დუბუა დე მონპერეთი მოკიდებული, არა მგონია, იყოს გინდაც ერთი განმაზოგადებელი ნაშრომი, სადაც მასზე, მოკლედ მაინც, არაფერი თქმულიყო, თუნდაც ერთი ნახატი ან ფოტო არ მოთავსებულიყო. მეტიც, გელათი, ისევ და ისევ, ერთი იმ ნაწარმოებთაგანია ჩვენი ძველი არქიტექტურისა, რომელსაც საგანგებო გამოკვლევა მიეძღვნა – სახელდობრ, ქ-ნი რუსუდან მეფისაშვილის 1966 წელს გამოცემული მონოგრაფია[2].

მაგრამ, როგორც ყოველთვის და ყოველგან ხდება ხოლმე, ეს იმას როდი ნიშნავს, გამოსარკვევი და ნათელსაყოფი, საკეთებელი აღარაფერი დარჩენილიყოს. ასე, ჯერაც არ განხორციელებულა ქ-ნი თინათინ ვირსალაძის მიერ ლამისაა 40 წლის წინ ჩაფიქრებული ერთობლივი გამოცემა გელათის უკლებლივ ყველა მხატვრობისა. ანდა – თავად რ. მეფისაშვილის ზემოხსენებულ წიგნშიც კი არაერთი რამააა სამომავლოდ დატოვებული. მაგ., ვარაუდობს რა, რომ აწინდელი ნართექსის ნაცლად მთავარი სივრცის დასავლეთით ორსართულიანი მოცულობა იქნებოდა, ის, არსებითად, ღიად ტოვებს მეორე სართულის მოწყო-

---

1 სადღეისოდ დაგროვებული ცოდნა პოპულარული სახით არის წარმოდგენილი გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის მიერ მომზადებულ გამოცემაში „გელათი – 900“, თბ., 2007. ვსარგებლობ შემთხვევით შევახსენო მკითხველთ, რომ ჩვენი ყოფისთვის ასე ჩვეულ სიჩქარეში შემდგენელთ შეცდომა გაგვეპარა – სურ. 82-ზე ჩრდილოეთი კარიბჭის მხატვრობის ნაცვლად ჩრდილო-აღმოსავლეთი ეგვტერის ერთ-ერთი კომპოზიციაა, სურ. 85-ზე კი ჩრდილო-აღმოსავლეთი ეგვტერის ასახულობის ნაცვლად ჩრდილო-დასავლეთი ეკვტერის კამარის სურათია დაბეჭდილი (თან – პირშექცევით).

2 Р. Меписашвили. Архитектурный ансамбль Гелати. Тб., 1966 – გვ. 17-28-ზე შესწავლის მანამდელი ისტორიაცაა მიმოხილული. შემდგომი დროის ნარკვევებიდან საყურადღებოა შესაბამისი თავები აკად. პარმ. ზაქარაიას წიგნებში: XI-XVIII საუკუნეების ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა, I, თბ., 1975, გვ. 67-92; ქართული ხუროთმოძღვრება. XI-XVIII სს., თბ., 1990, გვ. 26-40.

ბის, გადახურვის და ა. შ. სახეს; ზუსტად ასევე, არაა დაბეჯითებით მითითებული, რაგვარი იქნებოდა დღეს არსებული გვერდითი ეგვდერების ადგილზე ნაგულვები გალერეა – შემთხვევითი, უთუოდ, ვერც ნაშრომში მისი გრაფიკული რეკონსტრუქციის არსებობა იქნება[3].

თუკი თვით ფაქტობრივ მოცემულობებსაც კი კიდევ და კიდევ მოგვიწევს მივუბრუნდეთ, ეს მით უმეტეს გელათის საკრებულო ტაძრის მხატვრულ-ისტორიულსა თუ კულტურულ-ისტორიულ გააზრებას ეთქმის. ვგონებ, ჯერაც ბევრი დაგვრჩა გასაფიქრებელიცა და სათქმელიც მისი შიდა სივრცის გააზრების თავისებურებებსა, წინამორბედი თუ მომდევნო ხანის ქართულ ტაძართმშენებლობასთან მისი მიმართებისა[4] თუ თანადროულ ბიზანტიურ არქიტექტურასთან დამოკიდებულის შესახებ. ეს, თავისთავადაც, უკვე იმის მანიშნებელია, რომ მერე და მერე შეიძლება ცოტათი სხვანაირად წარმოგვიდგეს ამ ნაგებობის ისტორიული ადგილისა და, ეგების, მისი ამგების შემოქმედებით მცდელობასაც რამდენადმე განსხვავებულად შევხედოთ.

წინამდებარე ნაშრომი აგრეთვე ღმრთისმშობლის შობისა და, საერთოდ, გელათური ხუროთმოძღვრების ერთ თავისებურებათაგანს შეეხება, ჩვენს მეცნიერებას სამსჯელოდ კარგა ხანია რომ უქცევია (სურ. 1). მხედველობაში ცნობილი და მართლაცდა უცნაური გარემოება მაქვს – მამა-შვილის, მეფეთა დავით IV-სა და დემეტრე I-ის აღშენებული, ის უხვად პროფილირებული, მაგრამ, მცირედი გამონაკლისით, უჩუქურთმო საპირე-სვეტისთავებითაა შემკული, რაც X საუკუნის მერმინდელ ჩვენს დიდმასშტაბოვან და „გამოსაჩენ" ნაგებობებში თუ უმაგალითო არა, იშვიათობა ნამდვილად არის. ეს იმდენად უჩვეულოდ გამოიყურება, რომ საკმაოდ მოიკიდა ფეხი – და საკმაოდ ბუნებრივადაც! – მოსაზრებამ, ტაძრის მორთულობა დაუმთავრებელი არისო[5]. აი, რ. მეფისაშვილმა კი, დააჯგუფა რა სარკმლების მოჩარჩოებათა კვეთები, აჩვენა და, ვფიქრობ, დამარწმუნებლად: წვრილ-წვრილად დანაკვთულ ზედაპირებზე ჩუქურთმის განთავსება არ იგულისხმებოდაო[6]. რასაკვირველია, გარდუვალად უნდა წამოჭრილიყო კითხვა, ამგვარი გადაწყვეტილების მიზეზი[7] რა შეიძლება ყოფილიყო. ქ-მა რუსუდანმა ჩათვალა, რომ პასუხი დამკვეთის, დავით მეფის პიროვნებაშია საძიებელი. კერძოდ, მან მიიჩნია (მართალია, დაშვებადღა!), რომ მთელს თავის სამეფოში ფართო მშენებლობის წარმოებისას, მას „ძვირადღირებული ორნამენტული მორთულობა ზედმეტ და დაუშვებელ ფუფუნებად" უნდა ჩაეთვალა. მომგებლის ნება გახლდათ გელათის შეუმკობლობის განმსაზღვრელი ბ-ნი ლევან რჩეულიშვილისთვისაც, თუმცა მისი არჩევანის საფუძველი, მის

---

3 Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 46-48.

4 ზოგი რამ გელათის კავშირ-ურთიერთობაზე, ერთი მხრივ, 1120-ანი წლების ქართლის მშენებლობასა და, მეორე მხრივ, ბიჭვინტის კათედრალთან იხ.: დ. ხოშტარია, თბილისის სიონის ტაძრის ისტორიიდან. ქართული ხელოვნების ნარკვევები, II, თბ., 2002; დ. თუმანიშვილი, კვლავ ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესახებ. კრ.: დ. თუმანიშვილი, გზაჯვარედინზე. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2008; მისივე, ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობისათვის. საქართველოს სიძველენი, №15, 2012, გვ. 144-155.

5 უკანასკნელად იხ.: ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. 1, თბ., 2014, გვ. 306.

6 Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 60, 64.

7 იქვე, გვ. 67.

თვალში, მომჭირნეობა კი არა, მისი ღვთისმოსაობის რაგვარობა იყო. წლების წინ ბ-ნ ლეოს, როგორც ყველას მოეხსენება, შეესწავლა დავით აღმაშენებლის ასულის, თამარ „შარვანის დედოფლის" თავის სამყოფლად აშენებული თიღვის მონასტრის წმ. ჯვრის ეკლესია (1152 წ.), რომლის მეტად ძუნწი შემკულობა, XII საუკუნის კვალობაზე, შეიძლება ითქვას, „სიშიშვლე" მან შემონაზვნებული მეფის ქალის ასკეტური რელიგიური გრძნობიერებით ახსნა.[8] ამავე სულისკვეთების გამოვლინებად დაინახა მან გელათის უჩუქურთმობაც და ეს მისი მოსაზრება, ზეპირად გამოთქმული, მე მქონდა პატივი გამომექვეყნებინა 1979 წელს დაწერილ ნარკვევში, სადაც ისიც ვცადე, ამგვარ მსოფლგანცდობის თავწყაროდ წმ. გიორგი მთაწმიდელის ნაქადაგევი წარმომეჩინა[9]. ბოლო დროს სარწმუნოებრივ-მსოფლმხედველობითი ვითარებით, გარკვეულწილად სხვა კუთხითა და მახვილდებით, განიხილა მოცემული მოვლენა ბ-მა თამაზ სანიკიძემ[10].

ამასობაში კი გამოჩნდა მასალა, რომელიც, ასე მგონია, გელათელი ხუროთმოძღვრის თუ მისი „დამსაქმებლის" ჩანაფიქრს კიდევ ერთი მხრიდან დაგვანახებს. იგი ქუთაისის ღმრთისმშობლის მიძინების საეპისკოპოსო საყდარს უკავშირდება, უფრო ხშირად „ბაგრატის ტაძრად" წოდებულს (ქვემოთ სიმარტივისთვის მას მეც ასე მოვიხსენიებ). გელათისა არ იყოს, ისიც აგებისთანავე „ჩვენი ძველების", XIX საუკუნიდან კი ახალდროინდელი მეცნიერების ხედვის არეში მოექცა – უმისოდაც, ძვირად თუ რამე დაწერილა ქართულ ხელოვნებაზე და ისიც, უეჭველად, ერთი უსახელგანთქმულესია ჩვენი ხუროთმოძღვრების ქმნილებათა შორის. მაგრამ ყველამ ისიც ვიცით, რომ მის შესახებ ვრცელი, დაწვრილებითი გამოკვლევა ჯერაც არ დაწერილა. თუ რატომაა ასე, ძნელი მისახვედრი არ არის – თავი და თავი, რა თქმა უნდა, ის საშინელი ნგრევაა, რაც მან XVII-XVIII საუკუნეებში განიცადა და, შესაბამისად, მრავლისმომცველი გაწმენდითი და გათხრითი სამუშაოების ჩატარების აუცილებლობა. ისინი კი ათწლეულები გაგრძელდა ჯერ პროფ. ვახტანგ ცინცაძის, შემდგომ კი მისი მოწაფეების მოთავეობით. ამიტომაცაა, რომ, კაცმა რომ თქვას, უმთავრესი ხელოვნებათმცოდნეობითი განსჯა მასზე კვლავაც გიორგი ჩუბინაშვილის ნაშრომის „ქართული არქიტექტურა საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი" შესაბამისი მონაკვეთია[11]; ეს უკვე იმის გამო, რომ ბ-ნ ვ. ცინცაძეს არ დასცალდა თავის მონაპოვართა და დაკვირვებათა სრულფასოვნად გამოქვეყნება და ხელთ მის მიერ 1951-1955 წლებში განხორციელებული ღონისძიებების ანგარიში[12] და სამენოვანი პოპულარული გამოცემაა[13]. არადა, მრავალ-

8 იხ.: ლ. რჩეულიშვილი, თიღვა. შარვანის დედოფლის თამარის აღმშენებლობა, თბ., 1960.

9 დ. თუმანიშვილი, XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის – საბოლოო სახით დაიბეჭდა ჩემს კრებულში: წერილები, ნარკვევები, 2001, გვ. 117-120.

10 თ. სანიკიძე, განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების რამდენიმე თეოლოგიურ-ისტორიული ასპექტების შესახებ. საქართველოს სიძველენი, №18, 2015, გვ. 197-216.

11 იხ. ივ. ჯავახიშვილის სამეცნიერო მოღვაწეობის 25 წლისთავისადმი მიძღვნილი კრ. „არილი", ტფ., 1925; იგივე რუსულად (Грузинская средневековая архитектура и три ее величайших кафедрала) – წიგნში: Г. Н. Чубинашвили. Вопросы истории искусства, т. I, Тб., 1970.

12 იხ. ქართული ხელოვნება, 5, თბ., 1959, გვ. 111-121.

13 იხ. ვ. ცინცაძე, ბაგრატის ტაძარი, თბ., 1964.

წლიანმა კვლევამ და არქეოლოგიურმა გათხრებმა უამრავი რამ გამოამზეურა – როგორც ამჟამად მდგომი ტაძრის წინამორბედი ნაშენის ნაშთები (ადგილ-ადგილ X-XI საუკუნეების მიჯნის გალატოზთა მიერ არსებულ ნაგებობაში ჩართული), რაც, თავისთავად, არქიტექტურულ-ისტორიულ გამოკვლევას საჭიროებს და ბაგრატ III-ის და გიორგი I-ის მშენებლობათა ხანის ფრაგმენტებიც. უკანაკნელთა შორის, ვგონებ, ყველაზე საკვირველი გუმბათის ყელის ქვებია, რომელთაც, წესით, მაშინათვე ბევრი რამ უნდა შეემატებინა ჩვენი წარმოდგენისთვის ბაგრატიონთა ერთიანი ქართული სამეფოს ჩამოყალიბების დროის ხუროთმოძღვრებაზე. მაგრამ რადგან, ცალკერძ, ამ მიგნებათა სრულად გამოქვეყნება ახლაც წინა გვაქვს[14], მეორეკერძ კი, ჩვენი სამეცნიერო საზოგადოების გულისყური, 1988 წლის ბოლოდან მოკიდებული, თითქმის 25 წელი ტაძრის დაცვა-აღდგენის ირგვლივ ატეხილმა დავა-კამათმა წაიღო, ისინი, შეიძლება ითქვას, მიგვრჩა, რასაც, იმედია, რაც შეიძლება მალე მიეხედება.

როგორიღა ყოფილა „ბაგრატის ტაძრის" გუმბათი და რატომ არის ის მნიშვნელოვანი გელათური ხუროთმოძღვრების უკეთ გასაგებად? მაგრამ, იქნებ თხრობის სიმარტივისთვის, უპრიანი იყოს, პირველად გელათის მთავარი ეკლესიის გუმბათის ყელს შევხედოთ და ისიც ვთქვათ, მასში ყველაზე მეტად რა „გვეგელათურება" (სურ. 2)[15]. როგორც X საუკუნის აქეთ შექმნილი გუმბათების უმრავლესობას, მასაც ჯერ კიდევ VIII საუკუნის თელოვანის „ჯვარპატიოსანში" ჩასახული თაღნარი შემოუყვება; სამლილვოვან „საბჯენებზე" გადაყვანილი, ის ყელის ზედაპირს თექვსმეტ არედ ჰყოფს, მათგან ყოველზე კი ვიწრო და მაღალი, საპირეშემოვლებული ღიობია გაჭრილი. გამაერთიანებელ (თანაცვე გამყოფ) თაღებსა და ღიობთა მოჩარჩოებებს შორის ვიწრო გლუვი ზოლია დატოვებული, რ. მეფისაშვილის თქმით, „იმდენად მცირე, რომ შორიდან ორივე ელემენტი – საპირე და თაღი, – შერწყმულად აღიქმება"[16]. საკუთრივ ჩარჩოც ოთხნაწილედია – გარეთ და შიგნით (სარკმლის ჭრილის გარშემომწერად) წვრილი ლილვია, მათ შორის ბურცვილი მოცულობაა, სიგანით იმდენად პატარა, რომ უნებურად გინდება მასაც „ლილვი" დაუძახო – დანარჩენებზე ორჯერღა ფართო. დასასრულ, ზედ თაღთან კიდევ ერთხელ ჩნდება კედლის სადა სიბრტყე – აშკარა „დამატებად" მომრგვალებული შემადგენლებისა, თუ გნებავთ, მათი ამოზიდულობის გამომკვეთი და, თითქოს, გარეთა ზოლთან მსგავსებით, უკანასკნელის საპირესთან შემაერთებელიც. თაღნარი თითქმის რომ ებჯინება ლავგარდანს, თავის მხრივ ორ საფეხურად გადმოკეცილს.

განსხვავებული ამ გუმბათზე ორი რამაა: ა. სარკმელთა რაოდენობა, უცნობი ქართული ხუროთმოძღვრული ტრადიციისთვის[17] და – ბ. როგორც უკვე ითქვა, მოჩარჩოებათა სიგლუვე, მაშინ როდესაც ქართულ ტაძრებს გაჩვეული თვალი აქ კვეთილობის აფაშფაშებას მოელის.

---

14 შესაბამისი დოკუმენტაციის – კვლევების, ნახაზების და ფოტოსურათების გაცნობა ბ-ნი გიორგი ჭანიშვილის გულისხმიერი დახმარების წყალობით მომიხერხდა, რისთვისაც გულწრფელ მადლობას მოვახსენებ.

15 ერთი საუკეთესო ასახულობათაგანი იხ. გელათი – 900, სურ. 6.

16 Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 60.

17 იქვე.

ახლა კი „ბაგრატის ტაძრის" გუმბათის ყელი ვნახოთ. არქიტექტორ-რესტავრატორ ივანე გრემელაშვილის თავკაცობით მომუშავე ჯგუფის შემუშავებულ სქემაზე ნათლად ჩანს, რომ, მიუხედავად უზარმაზარი დანაკარგებისა, 2000-ანი წლებისთვის მკვლევარ-აღმდგენელთ ხელთ ყველაფერი ჰქონდათ გუმბათის ზომა-მოყვანილობისა თუ გარე იერის წარმოსასახად (ნახ. 1). გელათისა არ იყოს, აქაც სართავი თაღები თექვსმეტ არეს შემოხაზავს, ყოველ მათგანზე კი, ამ შემთხვევაშიც, სარკმელია მოთავსებული, ასევე მოჩარჩოებული. თაღ-საპირის გამაცალკევებლად აქაც სადა ზოლია, ოღონდ ამჯერად ცერად ჩაკვეთილი და, ამიტომ, კიდევ ნაკლებად შესამჩნევი, ვიდრე გელათშია; მას შემრგვალებული მოცულობა მოსდევს და, დასასრულ, უშუალოდ ხვრელობთან წვრილი ლილვი; თაღნარის თაღთაშორისებში ბურცობები, ე. წ. „კოპებია" ჩასმული[18].

ერთსა და მეორე გუმბათზე გამოყენებული მამკობი ელემენტების თუგინდ ჩამონათვალთა შეპირისპირებასაც, ჩვენი ცოდნის პირობაზე მოულოდნელ დასკვნამდე მივყავართ – ის, რაც დავით IV-ის ოსტატის მონაფიქრი გვეგონა, მთელი საუკუნით ადრე ქუთათელის საყდრის შენებისას გაუკეთებიათ – 16 სარკმელიც დაუყოლებიათ და არც ქვაზეკვეთილობა მოუხმიათ. რაკი მეტის-მეტად ძნელი დასაჯერებელია, ამდენი რისამე მსგავსება მხოლოდ დამთხვევა იყოს, აქედან შემდეგიც გამომდინარეობს: დამკვეთსა თუ გალატოზთუხუცესს, ან, ეგების ორთავეს ერთად, საფასადო მორთულობის შემუშავებისას თვალწინ მაგალითი ჰქონიათ და, ვინ იცის, ეგების აზრად ამ ორი, ერთმანეთის, როგორც ვახუშტი ბატონიშვილი იტყოდა, „მჭვრეტად" აღმართული ეკლესიის ურთიერთშეწყობაც მოსვლოდათ. ეს მონათესაობა, რაღა თქმა უნდა, საგულისხმოა ნაწარმოებთაშორისი კავშირის გასაცნობიერებლად და ამას ქვემოთ ისევ დავუბრუნდებით. ახლა კი ისიც უნდა მოგახსენოთ, რომ „ბაგრატის ტაძრის" ქაღალდზე აღდგენილი გუმბათის დათვალიერებამ ეს ეკლესია მთლიანობაშიც სხვაგვარად დამანახა. ჩემს წარმოდგენაში, გარდა სიდიადე-ამართულობა-შემართულობისა, მისთვის დამახასიათებლად გარე კედლების თაღნარები, მათი „მზიდი" შვერილების ბაზისების პლასტიკურობა, საკუთრივ მისი ტანის თუ კარიბჭეთა ჩუქურთმები, კედლებზე მიმობნეული თუ სვეტისთავებზე გამოქანდაკებული რელიეფები აღბეჭდილიყო. და ახლაღა, ამ ხაზგასმით სადა გუმბათის შემყურემ გავაცნობიერე, რომ ეს ტაძარი, ასე დიდებული, ოდესღაც შეუდარებელი ზეიმურობით სატფურებული[19] – რაც, ეჭვსგარეშეა, ბაგრატ III-ისა და მის თანამდგომთაგან მისთვის მინიჭებული ეკლესიური, გინდა პოლიტიკური მნიშვნელოვნების მოწმობაა! – კაზმულობა-მკულობით სხვებს სულაც არ აღემატება. ეს მით უფრო თვალსაჩინოა, თუ მას გვერდში ტაოს X საუკუნის ეკლესიებს ამოვუყენებთ – აკი ყველამ ვიცით, რომ ხუროთმოძღვარი, რომლის სახელი გამქრალია აღმოსავლეთი ფასადის სამშენებლო წარწერიდან, იქაური არქიტექტურის, მეტადრე ოშკის ტაძრის მიღწევებით საზრდოობს და ბევრსაც (გეგმარება, საფასადო თაღნარი, ესა თუ ის ელემენტები...) სესხულობს იქიდან, რაც მართლაცდა მართებულად გვაფიქრებინებს, იგი „ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრული სკოლის შემოქმედებითი ძიების გაგრძელებას, მის ერთგ-

18 ივ. გრემელაშვილი, ბაგრატის ტაძრის რეაბილიტაციის პროექტის განმარტებითი ბარათი, 2009, გვ. 2, სურ. 10.

19 შდრ. „ქართლის ცხოვრება", ტ. I, თბ., 1955, გვ. 281.

ვარ გაგრძელებას წარმოადგენს"-ო[20]. მაგრამ მოდით შევხედოთ ახლა, ერთი მხრივ, ოშკისა და ხახულის ეკლესიების, მეორე მხრივ კი, „ბაგრატის ტაძრის" სამხრეთ ფასადს. იქ – მკლავის პირზე ფართოდ გადაშლილი თავსართები, სხვადასხვა შვერილობის რელიეფების სიმრავლე; აქ – „გამშვენებულობის" შთაბეჭდილება კარიბჭის მეოხებით გვექმნება, რომელიც, როგორც ცნობილია, ცოტათი, ოლონდ მაინც მოგვიანო მინამატია, უმთავრესს კი, მკლავის სარკმლებს, ჩაკვეთილი ღარები ევლება (ამას უტყუარობით გვიდასტურებს ჩვენდა ბედად გადარჩენილი ფრაგმენტები) ესაა და ეს. როგორ ავხსნათ ასეთი ხელობა, თუ ქუთაისის კათედრალი მხოლოდდამხოლოდ სამხრეთ-ქართული ტრადიციის გამოგრძელებაა? მაგრამ ხომ შეიძლება, აქ სხვა რამ საწყისიც იხილვებოდეს, რის გამოც გამოირჩევა აქ არქიტექტურული დამუშავება „განსაკუთრებული სიფაზიქით, ზომიერების გრძნობითა და მკაცრი გემოვნებით"[21].

იქნებ პასუხის მოსაძებნად გეზის მიმცემად გ. ჩუბინაშვილის მინიშნება გამოგვადგეს, რომელიც გაკვრით ამბობს, ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა მხარეში, დაახლოებით ოცდაათწლიან მონაკვეთში აგებული სამი „მთავარი კათედრალი" – ქუთაისისა, მცხეთისა და ალავერდისა, – „საზოგადო საფუძველზე სრულად ინდივიდუალურად ავითარებს მხატვრულ შემოქმედებას, რომელშიაც იჩენს თავს სპეციალური ხერხები საქართველოს ამა თუ იმ კუთხისა"[22]. თუ ამ მითითებას მივყვებით, საძიებელი, უპირველესად „ბაგრატის ტაძრის" „იმერულობა" გვქონია. ეს იმას როდი ნიშნავს, სამხრეთ-ქართული წილი ქუთაისის საყდრის ხუროთმოძღვრებაში უმნიშვნელო ან გამოსარიცხი იყოს – ამგვარი რამ ვამტკიცოთ, საზოგადოდ შეუძლებელია და მიუტევებელი შეცდომაც იქნებოდა. საქმე ისაა მხოლოდ, რომ „ბაგრატის ტაძრის" იმავ ოშკისგან სხვაობათა დადგენისას – ისინი კი ასევე უეჭველია! – დროისა – თუ ოსტატისმიერის გარდა, კუთხისმიერი მდგენიც ჩავაგდოთ სათვალავში. ნურც ეს დაგვავიწყდება – ბაგრატ III-ის ნებით მის განსასვენებლად აღმართული და XIII საუკუნის გასულს აწინდელით ჩანაცვლებული ბედიის ტაძრის „აფხაზური", შვერილაფსიდებიანი „სხეული" სამხრეთ-ქართული არქიტექტურული მოსართავებით უნდა ყოფილიყო გაწყობილი. რაოდენ მთლიანობითი გამოვიდა ამგვარი შენაზავი, ჩვენ ველარასდროს შევიტყობთ, არკი მეეჭვება ორთავ ეს ფორმისმიერი „ნაკადი" ცალცალკე საცნობი რომ იქნებოდა. ქუთაისში ეს ასე აღარ არის, ერთსა და მეორეს – უკეთუ დასავლური აქ საზოგადოდ არის! – ასე „სუფთად" ვერ გამიჯნავ. ოლონდ არც ის მგონია სწორი, ის ერთიანად „გავატაოუროდ", სამხრეთულ შენობათა მწკრივში იგი „შინაურულად", ასე მეჩვენება, არ გამოიყურება.

ამჟამად ყველაზე იოლად საჩვენებელი კედლის ზედაპირების თვისებრიობაა, მეტადრე განივი მკლავების გარე პირებზე თავჩენილი. აქ ზედაპირი

---

20 ივ. გრემელაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 3. პირველად მსგავსი აზრი გამოთქმულია გ. ჩუბინაშვილის ზემომოყვანილ წერილში („არილი", გვ. 113-114).

21 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 258.

22 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში..., არილი, გვ. 111; შდრ.: Вопросы..., I, გვ. 268 – „ხერხები"-ს შესატყვისად აქ „навыки" იკითხება, რაც უფრო აშკარად აღნიშნავს მემკვიდრეობითობას, წინამავალთაგან შესწავლილ-ათვისებულ-შეთვისებულს. შდრ. კიდევ: „საერთო თემები... და დამუშავების ხასიათზე ძალუმი გავლენა აქვს საქართველოს ამა თუ იმ კუთხის ხუროთმოძღვრების ტრადიციას" (გვ. 125).

არათუ ერთიანია, როგორც ეს მუდამ სჩვეოდა ქართულ ხუროთმოძღვრებას[23], არამედ რაღაცნაირად „გადასწორებულიც" – დამანაწევრებელ-დეკორატიულ თაღებში „ჩაფენილი" მონაკვეთები სულ – ან თითქმის სულ! – აღარ იკარებს ამონაზარდსა და ამონაზიდს და ამას ყველაზე მეტად ორმაგი სარკმლისა და მათ გასაყარს ასწვრივ განთავსებულ მრგვალი ღიობის მომსაზღვრავი ღარები უსვამს ხაზს[24]; ისინი შეგვაგრძნობინებს, დიაღაც, ზედაპირის „ვერ-ხელშესახებობას" ეს, თითქოს, დიდად საკამათო არ უნდა იყოს. უფრო ძნელია დასასაბუთებლად – იმიტომაც, რომ ნაგებობაა შელახული და იმ მიზეზითაც, რომ საამისო საანალიზო „იარაღები" გვაკლია[25], თუ რა არის ასეთი ზემოქმედების გამაპირობებელი. ეს კი, ასე მეჩვენება, უწინარესად წყობის სურათის რაგვარობაა. სადაც მას მეტ-ნაკლებად პირვანდელი სახე შერჩენია, იგი თითქმის დაუნაწევრებელ სიბრტყედ გამოსჩანს, რომელზედაც ქვებსშორისი ნაკერები არა იმდენად მათ გამყოფად, რამდენადაც მასზე დატანილ მსუბუქ ნახატად იკითხება. ეტყობა, სწორედ ამის გამო აღიქმება კედელიცა და მისი შემადგენელი ფილებიც, ასე ვთქვათ, სიფრიფანად, წონანაკლულად. ეჭვი არ მეპარება – ეს ქვის თლის ხასიათით განსაზღვრული შთაბეჭდილებაა, რასაც კიდევ ერთ თავსატეხთან მივყავართ, რომელსაც აქ მხოლოდღა უზოგადესად მოვხაზავ.

საქმე ისაა, რომ, როგორც ვფიქრობ, სავსებით ობიექტურად, სხვადასხვა დროის თლილი ქვები თვალით სხვადასხვანაირად გვესახება – რაც უფრო ძველია, უფრო წონადად, მერე და მერე – სიმკვრივედაკარგულად, დღევანდელი გათლილი ხომ საერთოდაც მუყაოს თუ პლასტმასას ემსგავსება... კარგი იქნებოდა არა მხოლოდ თვალის მიდევნება ამ ცვალებადობისთვის – სხვა თუ არაფერი, უკეთუ შესაბამისი და სანდო კრიტერიუმების გამოძებნა მოგვიხერხდა, კიდევ ერთი მათარიღებელი გაგვიჩნდება, – არამედ ერთგვარი ექსპერიმენტული სამუშაოს ჩატარება – ხელობის მცოდნეებთანა და რესტავრატორებთან შეამხანაგებით დადგენა, რანაირი იარაღები და რომელი ილეთი განაპირობებს ასეთსა თუ ისეთ მხედველობით სურათს. მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, მომავლის – ღმერთმა ჰქნას, არც ისე შორეულის! – საქმეა. ახლა კი ისაა არსებითი, რომ „ბაგრატის ტაძრის" წყობა მთლად განკერძოებული არ გახლავთ – იმერეთში, უფრო ფართოდაც, დასავლეთ საქართველოში ასეთნაირივე „მოსწორებული" და „უწონადი" კედლების მქონე ნაგებობის არაერთი მაგალითი მოგვეპოვება. კაცმა რომ თქვას, საკუთრივ იმერეთში ისინი მაინცდამაინც ბევრი არ არის – ყველაზე თვალსაჩინო, ჩემთვის ცნობილი, ნიმუშები X საუკუნის რგანისა და იმერეთის

---

23 გ. ჩუბინაშვილის ამ საყოველთაოდ ცნობილი დებულების გავრცობა წლების წინ ორგზის ვცადე (იხ. „ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურებისთვის" – საბჭოთა ხელოვნება, №8, 1977 და ნარკვევ „ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო" კრებულში: დ. თუმანიშვილი, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001) და აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებ.

24 განსაკუთრებით კარგად იხილვება ვ. ცინცაძის დაბეჭდილ ფოტოსურათებზე (ბაგრატის ტაძარი, 1964, სურ. 8 და 20; უკანასკნელზე – მარჯვნივ, სამხრეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე).

25 ფრიად საყურადღებო ნაბიჯი ამ მიმართულებით არის გადადგმული ნიკ. ვაჩეიშვილის 1997 წლის დისერტაციაში ტონთიოს (ახლა – ყაურმა) ეკლესიის ხუროთმოძღვრებაზე, თუმც კი, სხვათა და სხვა ვითარებათა გამო, მან ამ მუშაობის გასაგრძელებლად ვეღარ მოიცალა.

თირის ეკლესიებია (სურ. 3)[26]. და ეს არცაა გასაკვირი – ადრეული საუკუნეების, ასე თუ ისე, გადარჩენილი შენობები ლიხს დასავლეთით ხომ დიდი რაოდენობით არც შემონახულა და ასეა ძველ არგვეთში, ქუთაისსა, საჯავახოში და ა.შ. უფრო მეტია ამ თვისებათა მატარებელი ნაგებობა ზემო სვანეთში – ასეთებია, თუნდაც, IX-X საუკუნეების ნეზგუნი ანდა X-ს ჩვიბიანი, სხვანიც[27] არაა გამორიცხული ბევრად მეტიც იყოს, ოღონდ ამის სამტკიცებლადა თუ უარსაყოფად გულდადებით წინასწარი კვლევაა საჭირო – უთლელი თუ თლილი ქვით შემოსილი ეკლესიების მეტი ნაწილი მთლიანად თუ ნაწილობრივ გალესილია და ხელაღებით ვერ იტყვი, ეს მოგვიანო „ჩარევაა" (თუნდაც ფასადის მოსახატად) თუ მშენებელთა განაზრახი. მართალია, კარგი ნახელავის შემყურეთ, თითქოს შეგვეძლო გულმშვიდად ვყოფილიყავით, მით უფრო, რომ ბარის საქართველოს ნათალის შებათქაშება, რამდენადაც ვიცით, არ სჩვეოდა. მაგრამ მას აქეთ, რაც უდაოა ბალკანეთ-მცირე აზიის – „ბერძნული" ეკლესიების, მათ შორის სახიანწყობიანის[28], მოლესვა და ჩვენს შავიზღვისპირეთში თვით X საუკუნეშიც კი კონსტანტინოპოლის ხელქვეითი, ე. ი. ბერძნული, საეპისკოპოსოების არსებობაც თუ გავითვალისწინეთ, სჯობს დაბეჯითებით მტკიცებაზე ჯერჯერობით თავი შევიკავოთ. მეორე მხრივ, მობათქაშება მიღებულიც თუ იყო, სათუო არ არის შენების ასეთი წესი რომ გვცოდნია და ფართოდაც ყოფილა გავრცელებული. მეტიც, გარკვეული თვალსაზრისით, გადალესილი ფასადები ზედმეტი სიმტკიცისაა ჩვენში, ასე ვთქვათ, „სწორი ზედაპირის ესთეტიკის" სიძლიერისა.....ლესვით გადაგლესილი კედელი ხომ რაგინდა იყოს ნაწყობზე მეტადაა გლუვი და დაუნაკვთავი.

ჩვენთვის საგულისხმო რიგის ეკლესია ყველა ცალნავიანია და შირიმით მოპერანგებული, ხშირად – გარე-შიგნითაც. შეიძლება რომელიმე მათგანი ინტერიერში გამოკვეთილად სიჭარბემდე პლასტიკურიც იყოს – გამორჩეულია, მაგალითებრ, რგანის შიდაკერძო სვეტისებრი პილასტრებითა და ნიშების „ღონიერი" მოჩარჩოებებით, – გარედან კი „ხელუხლებელია" ხოლმე. სხვათა შორის, მათ „განუყოფლობას" მასალაც უწყობს ხელს; ნასვრეტოვანი შირიმი ხომ უსუფთავესი ხელობისასაც ოდნავ „უხეში" ჩანს და ქვათლილების ანდა ფილების ხაზოვანი საზღვრები ნაკლებად ამოიცნობა. ამ მოვლენის ბოლომდე გასასიგრძეგანებლად და შესაფასებლად ურიგო არ იქნებოდა მისი ისტორიული ძირებიც გვცოდნოდა. ამ ყაიდის უადრეს შენობად, გნებავთ, მათ წინამორბე-

---

26 თირის ეკლესიის ასახულობა იხ.: ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, ტაბ. 258-259 (ცნობა თირის ეკლესიის წარწერაზე, რომელიც XVIII საუკუნის აღდგენას ეხება და მოკლე აღწერა – გვ. 186-187; სამუშაოდ ფოტოების სრული ნაკრები გულისხმიერად დამითმო ბატონმა ბაადურ კუპრეიშვილმა). ამ საგანზე მეცნიერებაში ყველაზე საფუძვლიანი ნაშრომი ჯერაც ნიკ. ვაჩეიშვილის მოხსენებაა „ყვირილას ხეობის IX-X საუკუნეთა საეკლესიო ხუროთმოძღვრება", აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის დაბადებიდან 80 წლისთავს მიძღვნილი გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXX სამეცნიერო სესია, მუშაობის გეგმა და თეზისები, თბ., 1994, გვ. 9.

27 ასახულობანი: მ. ყენია, ზემო სვანეთი, შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ., 2010, გვ. 12, 19.

28 არაერთი საამისო მაგალითი იპოვება, თუგინდ, წიგნში: S. Ćurčić, Architecture in the Balkans: From Diocletian to Suleyman the Magnificent, New Haven-London, 2010.

დად, ეგებისდა, უბისის წმ. გიორგის ეკლესია ჩაითვალოს, როგორც ყველამ ვუწყით, IX საუკუნის შუა ხანაში წმ. გრიგოლ ხანცთელის აღშენებული (სურ. 4). ამასთან, საკურთხევლის სარკმლის თავსართი აღმოსავლეთ საქართველოსთან კავშირის მაუწყებელია და შირიმის წყობის ხასიათიც შიდა ქართლის მთიანეთის ზოგიერთ ნიმუშს – მაგ., ქსნის ხეობის წირქოლის ღმრთისმშობლის თუ მეჯუდას ბიეთის ტაძრებს, – შეგახსენებთ. ნაადრევი იქნებოდა იმაზე მსჯელობა, ქართლიდან „გადმოვიდა" ეს სამშენებლო ხერხები, თუ იმხანადაც – როგორც, მაგ., ბრინჯაოს ბალთების წარმოების ხანაში, – არსებულა აღმოსავლეთ-დასავლეთის მთიანი ხეობების მომცველი კულტურული ერთობა – ამ მხრივაც ჩაკირკიტება და ჩაძიებაა აუცილებელი. ასეა თუ ისე, თუკი ახლახანს თქმული სინამდვილეს შეეფერება, მაშინ „ბაგრატის ტაძრის" გარე სახის, მით უმეტეს გვერდითი ფასადების ერთგვარი „ანომალიურობა" დასავლეთ-ქართული სამშენებლო გამოცდილების ერთ ხაზთაგანთან ყოფილა ბმაში. ამ მოსაზრების ლოგიკურ გაგრძელებად, ამ „ლიხსდასავლური" სისადავის (აქ შეიძლება „აფხაზეთის სკოლის" ხუროთმოძღვრების ნაკლები მკულობაც მოვიგონოთ)[29] გამოვლინებად გამოგვიჩნდება, ბუნებრივად, თითქმის (ლავგარდანის თხელი არშიის გარდა) მოურთავი გუმბათის ყელიც. ამას გარდა, ამავ უბრალოების და მისი თანმდევი ნაკლები „წონიანობის" შესატყვისი გამოვა შიდა სივრცეც, სადაც, გ. ჩუბინაშვილის სიტყვისამებრ, „პირველი ადგილი უჭირავს წმინდა დეკორატიულ ტენდენციას" და ისეთი ხერხებია მოშველებული, რომელნიც „შეუძლებელს ხდიან – მნახველმა მიიღოს კოლოსალურ სიდიდისა, სიმაღლისა და ამასთან დაკავშირებულის სივრცის მონუმენტალურ სიდინჯის შთაბეჭდილება"[30]. სხვაგვარად თუ ვიტყვით, შემსვლელს შეუძლია სიმსუბუქე-ჰაეროვნება შეიგრძნოს და არა, როგორც ალავერდში „შთაბეჭდილება საოცარი სიმაღლისა და სიძლიერისა"[31], ანდა, ჩემით დავამატებ, ოშკის თითქოსდა „გამოქანდაკებულობას" (მარტო გუმბათქვეშა ბურჯების ადამიანის სიმაღლის მრავალნაკვთოვან-ჩუქურთმიანი კვარცხლბეკები და მათზე მიდგმული მომცრო ნიშისებრი ჩარდახები რადა ღირს!).

ამდენად, თუ გელათის გუმბათმა დავით IV აღმაშენებლის რჩეული ოსტატის „ბაგრატის ტაძარზე", როგორც იტყვიან, „სწორება" მიგვაგნებინა, ის კი, თავის მხრივ, ტაოურთან ერთად, იმერულ-დასავლეთ ქართული ხუროთმოძღვრული ჩვეულებებიდან ამოდის, არაფერი გვიშლის დავასკვნათ, რომ გელათი მთლიანობაშიც შეიძლება უკანასკნელზე დავიყვანოთ და ყველა მისი „უცნაურობის", უპირველეს ყოვლისა, მისი თითქმის სრული შეუმკობლობის სათავეც მასში ვეძიოთ. არც იმას უდგას რამ წინ, თავად „ბაგრატის ტაძრისგან" განმასხვავებელი მისი ნიშან-თვისებების წინასახენიც ამ მხატვრულ-გეოგრაფიულ წრეშივე ვიგულოთ. ასეთთაგანად ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში იქნა მიჩნეული ბიჭვინტის ღმრთისმშობლის X საუკუნისა თუ X-სა და XI-ს მიჯნის გუმბათიანი ეკლესია. რამდენიმე წლის წინათ მეც ვცადე გავრკვეულიყავი, იყო თუ არა რამ საერთო და თუ კი, ნიშანდობლივ რა, ამ ორ სახელმოხვეჭილ ტაძარს შორის.

29 იხ. ლ. რჩეულიშვილი, VIII-X საუკუნეების გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრება აფხაზეთში, თბ., 2018.

30 გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 116.

31 იქვე, გვ. 120.

დასაბუთდა, თითქოს, სივრცის ძირითად ნაწილთა, უპირველესად გუმბათქვეშა კვადრატისა და საკურთხევლის არცთუ ჩვეულებრივი თანაფარდობა ორივეგან რომ იგივეა, რაც მხოლოდ და მხოლოდ გელათელი ხუროთმოძღვრის მხრიდან ბიჭვინტის დაგეგმარების მიდევნებით შეიძლება ავხსნათ. უნდა ვიფიქროთ, რომ გელათი აფხაზეთის კათოლიკოსთა საყდართან მიმართებით ისაა, რასაც რიჰ. კრაუტჰაიმერმა „სიმბოლური ასლი“ უწოდა, სადაც რომელიღაც ნიშანი (თუ ნიშნები) უზრუნველჰყოფს ადამიანთა გარკვეული ერთობის თვალთახედვით ორი შენობის სარწმუნოებრივი საზრისის იგივეობას თუ არა – დაახლოებას. ჩვენს შემთხვევაში საამისო რელიგიური საფუძველი ბიჭვინტაში წმ. ანდრია პირველწოდებულის მოღვაწეობის მეხსიერებაა – აკი მოგვიანო საუკუნეებში ბიჭვინტელ მღვდელმთავარს წმ. ანდრიას მოსაყდრედ მოიხსენიებდნენ. XII საუკუნის დამდეგის სააზროვნო გარემოსთვის მაცხოვრის ამ მოწაფისა და ყოვლადწმინდა ღმრთისმშობლის წარმოგზავნილის ხსოვნა საგანგებოდ ძვირფასია – ღირსსახსენებელია, რომ ანტიოქიელ ღვთისმსახურებთან საქართველოს ეკლესიის თვითმწყსობაზე ცილობისას, წმ. გიორგი მთაწმინდელს ძირითად საბუთად სწორედაც მისი წმმ. მოციქულთა ანდრიას და სვიმონ კანანელის მოღვაწეობის კვალად მოქცევა ჰქონდა, ხოლო წმ. მეფე დავით IV-ის ოჯახისთვის წმ. გიორგი მთაწმიდელის პიროვნებაც და ნაქადაგევიც რომ სრულებით განსაკუთრებული რამ ყოფილა, თუნდაც ქ-ნი თინათინ ვირსალაძის ნარკვევიდან შეგვიძლია შევიტყოთ[32]. ახლა წინანდელ ნათქვამს ერთიც შეგვიძლია შევმატოთ – გუმბათის ყელის მოყვანილობა – ორთავეს, ბიჭვინტასაცა და გელათსაც, იგი ცილინდრული აქვს, ხოლო „ბაგრატის ტაძარს“, საიდანაც, ეტყობა, გუმბათის მორთვის იდეა მოდის – თექვსმეტწახნაგიანი.

მაგრამ ვთქვათ ასეა, ვთქვათ, ძირითადი მასაზრდოებლები გელათისა ესა თუ სხვა (მაგ., გარედან წახნაგოვანი აფსიდები – ბიჭვინტაში ისინი ნახევარწრიულია – იქნებ აფხაზეთის რომელიმე სხვა ეკლესიით იყოს შთაგონებული) დასავლეთქართული ტაძარია, საკმარისია თუ არა ეს მისი თავისებურების „უნაშთოდ“ ასახსნელად და, შესაბამისად, ზედმეტი და ფუჭი თუა მცდელობა მის მხატვრულ სახეში მსოფლმხედველობრივ-მსოფლგანცდითი, გინდაც პიროვნული ხედვის ანარეკლის ძებნა? ვგონებ, რომ არა.

დავიწყოთ იმით, რომ გელათის გარე სახეს სხვა „ნიმუშების“ ცოდნაც ამჩნევია. ამას იგივ გუმბათიც გვეუბნება, კერძოდ, მისი სარკმლების საპირეები (სურ. 2). როგორც ზემოთაც ითქვა, აქ ამოზნექილ მოგანივრო შუა არეს ორსავ მხრიდან წვრილი ლილვები ევლება და ისიც გვახსოვს, რომ „ბაგრატის ტაძარში“ ასე არა ყოფილა – ლილვი იქ მხოლოდ საკუთრივ ღიობს ახლავს[33].

---

32 თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის VII-VIII და XI საუკუნეთა მოხატულობანი, წიგნში: თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 232-240.

33 ქუთაისის საყდრის გუმბათის ყელზე საუბრისას არ შეიძლება არ ვახსენოთ ეჭვი, რაც არქიტექტორ-რესტავრატორმა ტარიელ კიპაროიძემ გამოთქვა ერთხელ კერძო საუბარში. მან შენიშნა, არ ღირსო მასზე ასე დაბეჯითებით ვილაპარაკოთ, ხომ შეიძლება, ის გვიანი აღდგენის ნაყოფიც იყოსო. ეს დიახაც ანგარიშგასაწევი დაეჭვებაა, მით უმეტეს, რომ 1510-სა თუ 1512 წელს „მოსრულთა ოსმალთა დაწუეს ქუთათისი და გელათი“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 810) და, დიდი ალბათობით, აკლებას ვერც ქალაქის უმთავრესი სალოცავი გადაურჩებოდა. თუ დავუშვებთ, რომ ჩვენი რესტავრატორების და არქეოლოგების მიკვლეული ქვები

გელათისებრი მოჩარჩოებანი – ამობურცული, ორმხრივ-ლილვოვანი, – უფრო ე. წ. „თამარის ხანისთვის“ (რომელმაც, ქართულ საისტორიო ცნობიერებაში მამამისის ზეობაც დაიტია და ვაჟიშვილისაც) ჩანს დამახასიათებელი, XI-ში კი, ბრტყელზედაპირიანი საპირეების მოძალებისას, აქა-იქ თუ გამოჩნდება – პირველად, თითქოს 1010-1014 წლების ნიკორწმინდაში, სწორედაც გუმბათის ყელზე (სურ. 5), ასევე, როგორც ჩანს, 1030 წლის სამთავისის პირვანდელ გუმბათზე, იკვში[34]. სხვადასხვანაირია ქუთაისისა და გელათის საკრებულო ტაძრებზე გუმბათის ყელზე სართავი თაღების განაწილებაც. ამ მხრივ, ბაგრატ III-ის ოსტატი უფრო მიღებულ ხერხს იმარჯვებს და თაღნარსა და ლავგარდანს შორის საკმაოდ მოზრდილ არეს ტოვებს და ასეა ეს ქართული გუმბათების უმრავლესობაზე – თელოვანის „ჯვარპატიოსნიდან“ მოკიდებული XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ნაგებობების ჩათვლით – განსხვავება იმაშიღაა, რომ VIII-X საუკუნეებში ეს ზოლი სადაა, ნიკორწმინდის აქეთ კი, როგორც წესი – მოჩუქურთმებული (ცხადია, ეს არ ეთქმის უმკობ თიღვას და გამონაკლისად 1020 წლის ახლო ხანის მანგლისის გუმბათი გამოსჩანს, მაშინ როდესაც 1032 წლისთვის განახლებული იშხნის გუმბათზე ამ ადგილზე ფერადოვნებაცაა ნახმარი გასამკვეთრებლად).

მოგვიანო საუკუნეებისაა, უფრო რომ XVI-ის, მაშინ ისღა დაგვრჩენია, ის დასტურ გელათის გუმბათის გადამღერებად დავსახოთ, რადგან სწორედ ასეთია უეჭველად იმერეთის უჩუქურთმო გუმბათების წარმომავლობა. ეს, სხვა ყველაფერთან ერთად, შედარების შესაძლებლობასაც გვაძლევს და საკმაოდ დარწმუნებით პასუხის გაცემისაც. რაღა თქმა უნდა, სრული უეჭველობა მიუღწეველი რამაა, არათუ ჩვენსაში, ე. წ. „ზუსტ მეცნიერებებშიც“, მაგრამ: XIII საუკუნის გელათურივე ეკლესიები იქნება ეს, XVI საუკუნის ზედა საქარის „გულბანდიანი“ თუ XIX საუკუნის მონამეთის მონასტრის ტაძარი ყველგან ისეთსავე საპირეებს ვნახავთ, როგორც გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძარს აქვს და საერთო გეზსაც – სარკმლების დაშორიშორებას, მათ მზარდ დაშორებას თაღნარის თაღთაგან (გელათის წმ. ნიკოლოზზე ისინი საერთოდ არ არის) – ეს კი „ბაგრატის ტაძარზე“, ხომ ვუწყით, რომ არ ითქმის. შესაბამისად, სანამ რამ წონადი საბუთი გამოჩნდებოდეს, შეგვიძლია ვენდოთ არქიტექტორ-რესტავრატორთა და სხვა მკვლევართა დაკვირვებას ნაპოვნი ფრაგმენტის XI საუკუნის ნაგებობისადმი კუთვნილების შესახებ.

არ იქნება კი სწორი ერთი „ნვრილმანი“ არ ვახსენოთ, რომელიც შემაშფოთებლადაც კი ხვდება თვალს – თაღთაშორისებში გამოკვეთილი „კოპები“. ესენიც, შემსგავსებული საპირეებისა არ იყოს, უფრო „თამარის ხანას“ მოგვაგონებს – მათ იკორთაშიც ნახავთ, ბეთანიაშიც, ქვათახევშიც, წულრუღაშენშიც, ადამიანის თავებად გადაქცეულთ – ფიტარეთშიც... ამასთან კი, X საუკუნეში იძებნება მაგალითები, – სახელდობრ, ორი აღარარსებული სამხრეთ-ქართული ტაძარი, – თაღთა გასაყარის შევსების სურვილს რომ გვიმხელს: ექექში ამ ადგილზე ლავგარდნის ძირამდე „აყვანილი“ ორმაგი გრეხილი ლილვია ჩასმული, ჯავახეთის წყაროსთავში კი (ეტყობა, ერთის გამოშვებით), რელიეფური გამოსახულებანი (ანგელოზები?) არის გადაფენილი (იხ. В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981, ტაბ. 25-27). საგულისხმო კია აკად. ნიკ. სეევეროვის ერთი მიხვედრა – მცხეთის სამთავროს ტაძრის XIV საუკუნეში აღდგენილ გუმბათზე მან ყურადღება მიაქცია კოპებს მათზე „ჩამოკიდებული“ იმგვარი „გადმოკეცილი“ ფოთლებით, რომელთა მსგავსი მარტო XI საუკუნის პირველმა ათწლეულებმა იცის (სვეტიცხოვლის დასავლეთი სარკმელი, სამთავისის გვერდითი ფასადების ვარდულები, ხირსის სამხრეთი ფასადი...) და მათი წარმომავლობა (არსებულთა თუ მათი ძველი დედნების) იმ დროშივე ივარაუდა (კერძოდ – სამთავისში). „ბაგრატის ტაძარი“, ვგონებ, ამ განაფიქრს საფუძველს უმაგრებს (Н. П. Северов, К вопросу о реконструкции барабана Самтависского храма. ქართული ხელოვნება, 6-A, თბ., 1963, გვ. 206).

34 Н. П. Северов, დასახ. ნაშრომი.

გელათში თაღები ლავგარდანს სწვდება, ეს კი ძალიან იშვიათია და ამ თვალ-საზრისით მის კვალში სხვა გელათური ეკლესიების აღმაშენებლებიც კი არ ჩამდგარან – წმ. გიორგისა და წმ. ნიკოლოზის ტაძრებზეც აქ „ცარიელი“ კედელი იხილვება. გადახურვამდე აზიდული თაღების ზუსტი მაგალითი ერთიღა ჩანს – ხახულის ღმრთისმშობლის ტაძარი და გვარიანად მაღლა ადის ისინი კვეტერის ეკლესიაზეც – საეჭვო კია, X საუკუნის მეორე ნახევრის ეს შენობები (პირველი, ალბათ, მეორეზე უფრო ადრეული) გელათისთვის უშუალო „მაგალითად“ გამოეყენებინათ – სხვაფრივ მაკავშირებელს ძნელად თუ იპოვი. მთავარი კი სხვაა: გინდა თაღთა „აწევა“, გინდა ლავგარდანსქვეშა არის „დაქარგვა“ ერთი მისწრაფებითაა ნაკარნახევი – პლასტიკურად მთლიანად, „პაუზის“ გარეშე იქნას „ათვისებული“ გუმბათის ყელის მოცულობა, ეს სწრაფვა კი ძალას 1010-ანი წლებიდან იკრებს.

არანაკლებ, თუ მეტად არა, საყურადღებოა ტაძრის ტანის მამკობ-დამანაწევრებელი თაღნარიც. „ბაგრატის ტაძარში“ – ეს ცნობილია, – ის სამ ფასადს გასდევს, ორ სიგრძივსა და საკურთხევლისას (ნახ. 2, 3); გელათში – ესეც ვიცით, – „ჩვეულებრივი“ ლილვოვანი თაღები აღმოსავლეთით შვერილ აფსიდებსა და დანარჩენი სამი მკლავის პირით კედლებზეა გადაყვანილი, მაშინ როდესაც მკლავთაშორისების გარე პირი სადაა, მკლავთა გვერდით სიბრტყეებზე კი სავსებით განუმეორებელი, ოთხსაფეხურიანი, შეტყუპებული, შუაში „ნისკარტისებრ“ ჩაზიდული, თითქოსდა რაღაც რბილი ნივთიერებისგან ნაგრეხი თაღების მწკრივებია. მაგრამ სხვაობა ამ, ეგოდენ თვალშიმოსახვედრ, გარეგნულ ნაირგვაროვნებაზე უფრო არსებრივიც არის. გ. ჩუბინაშვილი შენიშნავს, რომ „სამ მთავარ კათედრალში“ „სიგრძის ფასადები თუმცა მორთულნი არიან დეკორატიული კამარებით [დღეს ვიტყოდით – „თაღებით“, დ.თ.], მაგრამ [ისინი, დ.თ.] არ არიან გადაბმულნი ერთმანეთთან, არამედ წარმოადგენენ ცალკე დეკორატიულ მომენტებს, რომლებიც მხოლოდ ფასადების მთლიან ერთეულში წარმოადგენენ განსაზღვრულ სისტემას“[35]. „ბაგრატის ტაძრის“ მიმართ ეს მტკიცება შემდეგნაირად შეიძლება გაიშალოს: აღმოსავლეთ, საკურთხევლის მომფარგვლელ სამკუთხა ნიშებით შეჭრილ ფასადზე ლილვოვანი, ე. წ. „ხუთთაღოვანი“ კომპოზიცია გვაქვს; განივი მკლავების პირებზე ლილვოვანივე სამთაღედებია და თაღებია გრძივი ფასადების დანარჩენ ზედაპირებზე – სიგრძივი მკლავების გრძივსავე კედლებზეც და განივების მოკლეზეც, ოღონდ: აღმოსავლეთ მკლავს ლილვოვანი თაღები მიუყვება, რომელნიც არ აღწევს სამხრეთისა თუ ჩრდილოეთ კუთხეებს. უკანასკნელთა აღმოსავლეთ-დასავლეთ სიბრტყეებზე და დასავლეთი მკლავის სამთავ კედელზე ისინი ორ საფეხურად ჩაკვეთით მიიღება, თანაც გაბმულ რიგებს კი წარმოქმნის, მაგრამ კედელ-კედელ ისევე არაა შეერთებული ერთი მეორეს, როგორც აღმოსავლეთი მკლავის თაღნარები. ასე რომ, ჩვენ გვაქვს თაღთა განცალკევებული ჯგუფები, რომელთა რიტმული მსგავსება კი წარმოქმნის თაღებით მთლიანი შემოსალტვის განცდას, მაგრამ ფაქტობრივად ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ ერთეულებს წარმოადგენს. ეს სულაც არაა გასაკვირი – თუ მამკობი თაღნარის ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში დადგინებას მივადევნებთ თვალს, დავრწმუნდებით: ის სწორედ განცალკევებუ-

35 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში... გვ. 122.

ლი თაღოვანი არეების თუ ლილვებით მოხაზული თაღისებრი მოხაზულობების ჯგუფებად იკიდებს ფეხს, თუ აღმოსავლეთ (წრომი, ოპიზა, აკურა...), თუ სხვა (მაგ., სამხრეთ – წირქოლი) ფასადებზე. „ხუთთაღოვანი“ ფორმულა, ნიშების არარსებობისას, სამთაღედად რომ გარდაისახება, ხომ ვიცით, ოშკშია ჩამოქნილი და იქაც სამი მკლავის პირზეა მოცემული, ერთმანეთს გადაუბმელად, სრულებით განკერძოებით[36]. ქუთაისის საყდარზე ასეთი, ასე ვთქვათ, „კუნძულოვნება“, როგორც პრინციპი, უკუგდებულია, თუმც ფიზიკურად დიდწილად შენარჩუნებულია. შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ ყველაზე „მწკრივისებრი“ დასავლეთი მკლავის შეღრმავებებისგვარი თაღნარია. საქმე ისაა, რომ ასეთია, სწორედაც, X საუკუნის უგუმბათო სამხრეთ-ქართული ნაგებობების (ჯალა-ჭალას ცალნავიანი ეკლესია, ოთხთა ეკლესიისა და პარხლის ბაზილიკები)[37] ფასადები, სადაც პირველად გამოჩნდა თაღთა განუწვალებელი რიგები სწორ კედელზე (დაწახნაგებულ მოცულობებზე მანამდეც იყო – იხ. VII საუკუნის ბანის გარშემოსავლელი, X-ს მრავალაფსიდიანი ეკლესიები). უნდა ვიფიქროთ, რომ ქუთაისის კათედრალზე ამ ფორმის მოტანა ხელოვანთ მკლავის ბაზილიკისმაგვარობამ შეაგონა და არც ისაა გამოსარიცხი, რომ ასე გამონაკვთა, საბოლოოდ, გუმბათოვან ხუროთმოძღვრებაში გაუწყვეტელი თაღნარის მოხმარების იდეაც.

ესეც კია: ეს ერთბაშად არ მომხდარა. ასეთივე რიტმით გამთლიანებული ჯგუფები დამატებით გამყოფი მომცრო ნიშების ჩართვით კიდევ უფრო გამრავალფეროვნებული დაგხვდებათ 1010-1029 წლებისად მიჩნეული მცხეთის სვეტიცხოვლის გრძივ გარე კედლებზეც. მართალია, აქ უამრავი დაზიანება და გადაკეთება შეინიშნება, მაგრამ გიორგი პატაშურმა დამაჯერებლად გვიჩვენა: თავიდანაც არსუკისძეს წვრილმანებში, იქნებ, მთლად ასეთი არა, საფუძველში კი ამგვარივე რამ შეუქმნია[38]. პირველი, თითქმის სრულად ურთიერთგადაბმული ერთეულებით შედგენილი თაღნარი, როგორც ჩანს, ალავერდის წმ. გიორგის კათედრალის ფასადებზე მოგვევლინა[39]. მიუხედავად მრავალი და მრავლის მომცველი გადაკეთება-დამახინჯებისა, მაინც ნათელი უნდა იყოს: მკლავების ზედა, გვერდითი უბეების სახურავების თავზე ამოზიდული კედლების სართავი თაღებიც (ისინი გუმბათოვან არქიტექტურაში სვეტიცხოვლის მაშენებლის, არსუკისძის შემოტანილი ჩანს) და აღმოსავლეთი მკლავის პირისა და მკლავთაშორისების „დიდი“ თაღებიც კუთხეების (აღმოსავლეთისას, შემორჩენილს ვგულისხმობ, ცდახია) წიბოებს აქეთ-იქიდან ისე ახლოს ადგება, რომ თვალისთვის ერთი მეორესაა შეზრდილი. გამთლიანების მიმართულებით ძიებას სამთავისის ხუროთმოძღვარი აბოლოვებს – აქაც ურთიერთმართობულ სიბრტყეებზე დატანილი თაღები კუთხეებს სულ ცოტათია დაცილებული და მათი შეერთების ხაზგასასმელად, ისინი ზემოთ ურთიერთშემხვედრ „კაუჭს“ იკეთებს, რომელთა შესაყარზე კი, ზედ

---

36 ამ საკითხზე იხ.: В. Беридзе, Архитектура..., გვ. 31, 82-86. ასევე: რ. მეფისაშვილი, სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული მორთულობის თავისებურება. ქართული ხელოვნება, 11, თბ., 2001, გვ. 35-43.

37 იქვე, ტაბ. 1, 9-10, სურ. 61-62.

38 გ. პატაშური, არსუკისძისეული სვეტიცხოვლის ფასადთა რეკონსტრუქცია და მათი მხატვრული თავისებურებანი. საქართველოს სიძველენი, 12, 2008, გვ. 101-127.

39 ასე ჩანს, ვგონებ, გ. ჩუბინაშვილის ზემოთ არაერთგზის დამოწმებული ნაშრომის მერე, მესამედი საუკუნის გამოშვებით დასტამბულ კახეთის ხუროთმოძღვრებაზე დიდტანიან წიგნში შეტანილი აღწერითაც (Г.Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 391-392).

წიბოზე გირჩია „ჩამოკიდებული“[40]. ალბათ, ნიშანდობლივ აქ შეგვიძლია ვთქვათ, უწყვეტი თაღნარი საბოლოოდ ჩამოყალიბებული არისო.

გელათის დიდ ტაძარზე რომ ერთიან-განუყოფელი თაღნარი გვაქვს, ეჭვი არავის და არასდროს შეპარვია. კიდევ მეტი, რ. მეფისაშვილი ჩვენს ყურადღებას ამახვილებს ზედა თაღნარის კუთხეებზე, სადაც წარბია „წაშლილი“ მასზე თაღის პროფილის გადატარებით, გეგონება, თაღუკა გადაკეცესო[41], რაც, რაღა თქმა უნდა, კიდევ მეტად ზრდის, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „შეზრდილობის ხარისხს“ (სურ. 6). შეგვიძლია თუ არა ვივარაუდოთ მაინც, რასთანაა კავშირში საზოგადოდ ეს ფორმისმიერი ილეთი, რას უყურებს გელათელი ოსტატი ტაძრის თაღნარის მოფიქრებისას? მგონია, გარკვეული ალბათობით დიახაც შეგვიძლია. აქ გასაღებად საკურთხევლის აფსიდის მორთულობის ერთი წვრილმანი მეგულება – მისი შუა სარკმლის ქვედა ლილვიდან „ჩამოდენილ“ ლილვოვან მედალიონში ჩასმული გირჩი. რომ ვიკითხოთ, ასეთი რამ სადმე თუ იპოვებაო, პასუხი ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითი იქნება. მაგრამ კითხვა სხვანაირადაც ხომ შეიძლება დაისვას: არის სადმე რაღაც, რამაც, ეგების და, უბიძგა ხუროთმოძღვარს ეს სამკაული მოეხმარა, საქმე არცთუ უიმედოდ იქნება. გავიხსენოთ, ისევ და ისევ, სამთავისი, მისი აღმოსავლეთი ფასადი, სადაც საკურთხევლის სარკმელს სამი გირჩი ებმის – ერთი მის თავზე, დიდი ჯვრის ფუძედ, ორიც ქვემოთ, სახელგანთქმულ „რომბებში“ (მკაცრად გეომეტრიულად – კუთხეზე დაყენებულ კვადრატებში) (სურ. 7). გელათელი ხელოვანი ბევრად მომჭირნე რომაა სამთავისისაზე, ამაზე სჯას აღარ შევუდგები, ამას კი ვიტყვი: ორივეგან მაინცდამაინც ტაძრის „მთავარ“, საკურთხევლის სარკმელზე გირჩის „გამობმა“ ძვირად თუ იქნება უცაბედი დამთხვევა და, ვფიქრობ, საკმარისი საფუძველი გვაქვს ვთქვათ: გელათის ჩაფიქრება-განხორციელებისას სამთავისის კათედრალიც იქნა გათვალისწინებული.

არადა, სალაპარაკოდაც არ ღირს, ხუროთმოძღვრული სამკაულის განაწილების გელათური და სამთავნური სქემები სულაც რომ არ ჰგავს ერთმანეთს. სამთავისში, ისევე როგორც მის დროში წინამავალსა თუ მომყოლ სხვა ტაძრებზე (მაგ., იკორთა), თაღნარი კედლების სწორ ზედაპირებს ეფინება. გელათის დამგეგმავმა სხვა გზა აირჩია. თაღნარი, მის ხელში, როგორც ვნახეთ, ჯვრის მკლავების „მომნიშნავი“ და „გამომყოფი“ შეიქმნა. მათი წინა პირების „დიდი“, მკლავთაშორისების სახურავებს ჩამომცდარი, თუ მათ ზემოთ გაშლილი „მცირე“ თაღები ერთგვარი „კრეტსაბელივითაა“, რომელიც ალაგ აკეცილი, ალაგაც – დაშვებული[42], გამორჩევით მკლავებს ფარავს, კუთხის სივრცეთა სწორი სიბრტყეები კი, შეპირისპირების ძალით, მის პლასტიკურობას აძლიერებს, რაც,

---

40 თაღთა ასეთი „ურთიერთშეხების“ ხერხის მეტყველი ასახულობა იხ. წიგნში: R. Mepisaschwili, W. Zinzadze, Die Kunst des alten Georgian, Zürich, 1977, გვ. 161.

41 Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 57.

42 როგორც ჩანს, დამატებით გამოსაკვლევ საკითხთა შორის ახლაც არის მკლავების პირის თაღები ქვემოთ სადამდე ჩამოდიოდა. გარდა დასავლეთი კედლისა, სადაც ისინი გადახურვის დონეზე წყდება, ისინი მოგვიანო ეგვტერების გადახურვებში იმალება, ბჭე-სამლოცველოების შიგნით კი მათი უმეტესობის გაგრძელებაზე კარის ჩარჩოს ნაპირები – მაგ., სამხ. ბჭეში, – თუ კედლის შვერილებია (იხ. Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 34, 39, 42). რ. მეფისაშვილს არ მიეცა საშუალება ენახა, რა ხდება სახურავებს ქვეშ და, ამდენად, გაერკვია, თაღნარის ლილვთა კონები თავიდანვე სხვა ფორმად გადაიზრდებოდა თუ

შესაბამისად, მას მეტ მნიშვნელოვანებასაც სძენს. თქმა არ უნდა, ეს ჩვენთვის ნაცნობისგან სხვა ფორმისმიერ-მხატვრული განაზრებაც არის და შინაარსობრივიც. როგორც არსად სხვაგან, ხდება აქ გამომსახველი თავად ამოზიდულ-ზედაშრეული ლილვები და საფეხურები, თაღნარებით „შემოძერწილი“ გუმბათი და მკლავები კი ჩვენს მზერას ტაძრის უძირითადესი ტექტონიკური (მზიდი – მკლავები, საზიდი – გუმბათი) თუ საკრალური მონაკვეთების ერთობლიობას უთვალსაჩინოებს. ეს, თავის რიგზე, გელათის ტაძრის „იკონოგრაფიისა“ და ამ კუთხით სხვა ქართულ ეკლესიებთან, უპირველესად, რასაკვირველია, მასთან ასე ახლოს მდგომ „ბაგრატის ტაძართან“ მიმართების კითხვას წამოჭრის. „იკონოგრაფიის“ ხსენებისას ხუროთმოძღვრების და მისი სამკაულების მიერ „მოყოლილი“ რაიმე, მოძღვრებითად დასაძირკვებული, ამბის „ამოკითხვა“ როდი მაქვს მხედველობაში, ეს, სიმართლე ვთქვა, ნაადრევიც კი მგონია. მართალია, ჯერ კიდევ 1950-იან წლებში, ქ-ნი ნათელა ალადაშვილის წყალობით, ჩვენ ვისწავლეთ ქანდაკოვანი გამოსახულებების საზრისისა და მათი შერჩევა-დანაწილებით გამოხატული პროგრამების „ამოხსნა“, ამასთან კი, მერე და მერე, ჩვენშიც და სხვაგანაც, სულ უფრო მეტად ნათელი ხდებოდა: არც არასახვითი (სიმბოლური ნიშნებით, ჩუქურთმოვანი სახეები თუ გინდ სართავი თაღები და ა.შ.) ელემენტებია „სუფთა“, არაფრის გამომთქმელი დეკორი. ჩვენი გასაჭირი კი, აი, რაა – ა. ჩვენ არ ვიცით (ჯერჯერობით მაინც) ცალკეულ მცენარეულ და, მით უმეტეს, გეომეტრიულ ნაყშთა საკუთრივ მნიშვნელობა; ბ. არც ის, ხომ არ არის იგი დროსა და სივრცეში ცვალებადი; გ. ხომ არ ხდება მათი რაღაც დროს შინაარსისგან დაცლა და თუ არსებობს ამის მისახვედრად რაიმე კრიტერიუმი; დ. რა წყაროები წაგვადგება ამგვარი კვლევა-ძიების წარსამართებლად და ა.შ. ამ დროს კი, არათუ უგამოსახულებო – ან მწირ-გამოსახულებიანი, – მორთულობანი გვრჩება აუმეტყეველებელი, თვით უკვე „გაშიფრული“ რელიეფები და მათი ანსამბლები აქამდე მიუგნებელი აზრისმიერი ელფერებით გამდიდრდება. ბოლო წლები ზოგი ჩვენგანი (მაგ., ქ-ბი ასმათ ოქროპირიძე, ირმა მათიაშვილი, მედეა გუნია...) ცდას არ აკლებენ ამა თუ იმ კომპოზიციისა თუ ტაძრის ასეთი თვალსაზრისით „გახსნას“ და არცთუ წარუმატებლად. მაგრამ პირადად მე კვლავაც მაკლია მყარი მეთოდური დასაყრდენი და უმისოდ „მივიწყებულ საზრისთა ძიება“ ძალიან და ძალიან საფრთხილო მგონია.

სამაგიეროდ, არაფერი უდგას წინ იმის წარმოჩენას, ტაძრის რომელი ნაწილი (სივრცის მონაკვეთი, ქვეყნიერების მხარე, ელემენტი), ემნიშვნელოვანებათ მის მშენებელთ. თითქმის ორი წლის წინ ვცადე ქართული ხუროთმოძღვრების ნიმუშებზე მომესინჯა პროფ. ფრიდრიხ ვილჰელმ დაიხმანის მიერ ჩრდილოეთ სირიის არქიტექტურის „ადგილობრივი განვითარების“ (Lokalentwicklung) ნათელსაყოფად გამომუშავებული საამისო მეთოდი[43]. ის, ვიმეორებ, ვერ გვაგებინებს, რა აზრი ჩააქსოვეს ნიშანდობლივ ოდინდელმა ოსტატებმა თავის ნაწარმოებში,

შემდგომაა გადამოსილი (აქ ხომ, თანაც, ყველგან მხატვრობაა), შესაბამისად, თავდაპირველი განაზრახით დამატებით მოცულობებში „შეიმალებოდა“ თაღების ქვედა ბოლოები თუ მთელი სიმაღლით გამოჩნდებოდა (თუ, მაგ., დასავლეთიდან შემოვლებული გალერეა განივი მკლავების კუთხესთან დამთავრდებოდა) და ა.შ.

43 საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისათვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, კრებულში: დ. თუმანიშვილი, გზაჯვარედინზე. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2008, გვ. 92-143.

იმას კი ვარკვევთ, რას ჰქონდა, მათი თვალთახედვით, მეტი, რას კი ნაკლები საკრალური ღირსება. ასეთი კვლევა მოცულობითი, მეტადრე კი მამკობი ელემენტების გადანაწილებაზე დაკვირვების გზით წარიმართება – სადაც ისინი მეტადაა დაყურსული, მახვილიც იქ ყოფილა დასმული და სხვათაგან გამორჩეულიც ისაა. ჩემდა გასაკვირად, ჩემთვის უპირობოდ წარმოსადგენი „მნიშვნელობათა რიგი" – გუბათი (გუმბათოვან ნაგებობებში), აღმოსავლეთი, სამხრეთი, დასავლეთი და ჩრდილოეთი ფასადები – სულაც არ გამოდგა ერთადერთი, საყოველთაო და საყოველჟამო. როგორც ჩანს, მან XI საუკუნის შუა ხანიდან, სამთავისის აშენების შემდგომ გაიდგა ფესვი და მერეც როდია სავალდებულო. ამიტომაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავიდან გვიწევს აქცენტების დასმას დავაკვირდეთ და მის ლოგიკას ჩავუღრმავდეთ.

რაკი ასეა, გვმართებს გელათის ფორმათამეტყველებასაც მივყვეთ. როგორც ვნახეთ, ძირითადი, ჯვარ-გუმბათოვანი ბირთვი ტაძრისა მასზე „შემოძერწილი" თაღნარით გამოეყოფა და უპირისპირდება დარჩენილ ნაწილებს. პლასტიკურობით მკლავებიცა და გუმბათიც მიახლოებით თანასწორია და, ამდენად, მათ შორის სხვაობა, ერთი თვალის შევლებით, სულ ცოტა, დიდად საგრძნობი არაა. ამასთან ერთად კი, მათ ვერც ბოლომდე თანაბარმნიშვნელობა ეთქმის. ერთი რომ, რასაკვირველია სამი ფასადის შვერილობა ოდნავ მეტად აჩერებს მზერას, ვიდრე დანარჩენი მკლავების სწორი კედლები. მათი შემყურე, გინდება მათ საპირწონედ დასავლეთი ნართექსი წარმოადგინო. სავარაუდოდ, ასეც იქნებოდა, ვიდრე XII-XIII საუკუნეების სიგრძეზე საკუთრივ ეკლესიის ირგვლივ „ქვედა საფეხურად" კარიბჭე-ეკლესიათა წყება დამწკრივდებოდა. ტაძრის „ბოლოში" „დამატებითი" მოცულობა ჩანაფიქრისმიერად მაშინაც გამოდის, თუ, რ. მეფისაშვილის მიხედვით, დასავლეთი კედლის გაყოლებაზე ორსართულიანი, პატრონიკეშედგმული გალერეა წარმოვისახეთ – მას მეტოქეობას ვერ გაუწევდა, მისივე რეკონსტრუირებული, სიგრძივი კედლების ნახევრამდე გამოგრძელებული ცალსართულიანი ღია დერეფნები. ასე რომ, ძირითადად თანაბარი დალაგება-განფენისას, მაინც მოინიშნება შედარებით „დაფასებული" მონაკვეთები – საკურთხეველი და მისი მოპირდაპირე მხარე შენობისა. მოცულობრივად უპირატესობამინიჭებულ არეებზე პატარ-პატარა ჩუქურთმოვანი მოსართავებიც განათავსეს. ზემოხსენებული „კოპი" შუა აფსიდზე და ტაძრის დასავლეთი კარის ანყოლების სვეტისთავების ფოთლოვანი სახეები. არის, თუმცა კი, კიდევ ორი სამკაული – სავსებით მოკრძალებული, „მძივებით" გაწყობილი ჩარჩო სამკვეთლოს ჩრდილოეთი სარკმლისა (სურ. 8) და ძალიანაც თვალსაჩინო მის მოპირდაპირედ, სადიაკვნის სამხრეთი სარკმლისა (სურ. 9), სადაც ორმაგ, სადად მოჩარჩოებულ ღიობებს ქვემოდან ფოთლიანი, მდიდრულად მოარშიებული მედალიონი ებჯინება, მასზე კი მოჩუქურთმებული საპირეა „ჩამოკიდებული", ქვემოთღა პაწია სასინათლო ხვრელობით. აქვე უნდა ვახსენოთ რ. მეფისაშვილის კიდევ ერთი მოსაზრებაც – მას მიაჩნია, რომ, თითქმის ყველა სხვისგან განსხვავებით, დასაჩუქურთმებლად შეემზადებინათ დასავლეთი მკლავის სარკმლებიც, რაც „აღარ შესრულებულა"-ო[44]; შენიშვნაში იგი დასძენს – და

44 Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 60, 64. დავუმატებ, რომ პ. ზაქარაია, ეთანხმება რა ქ-ნ რუსუდანს, თავის მხრივ, შესამკობადვე თვლის შუანა სამხრეთსა და გვერდით ჩრდილოეთ სარკმლებს, თანაც ფიქრობს, ყველა ესენი მოურთავი უფრო რომ წმ. დავით მეფის გარდაცვალების გამო დარჩათ (XI-XVIII საუკუნეების..., I, გვ. 82-83).

ამის თაობაზე ქ-ნი რუსუდანის ნათქვამი ძალას დღესაც სრულად ინარჩუნებს, – „ძნელი სათქმელია, რისთვის დასჭირდათ ორნამენტით დასავლეთი სარკმლების საგანგებოდ გამოყოფა. იმიტომ ხომ არა, რომ დასავლეთიდან საზეიმო შესასვლელი იყო ნავარაუდევი. დღეს ვერც ის საკითხი გადაწყდება, რა მიზანი ჰქონდა ოსტატს, აღმოსავლეთი სადგომების სარკმლებს დეკორატიულად ხაზი რომ გაუსვა“[45]. როგორც ითქვა, თუ „ახსნად“ მარტოოდენ სიტყვიერი საზრისის ამოხსნა ჩავაგდეთ, ჩვენ გელათზე დანამდვილებით ახლაც ამის მეტს ვერაფერს ვიტყვით. ხოლო თუ, მეორე მხრივ, ფ. ვ. დაიხმანის შემოთავაზებულ კვლევით მიმართულებას გავიზიარებთ, მაშინ, შეიძლება ითქვას, ქ-ნი რუსუდანის პასუხი თითქმის ამომწურავად შეგვიძლია მივიღოთ: გელათელ ოსტატს (ქვემოთ დასავლეთი სარკმლების „დაუმთავრებლობას“ ისევ დავუბრუნდებით) უმნიშვნელოვანესად საკურთხეველი (აფსიდების პრიზმები, „კოპითა“ თუ „გირჩით“ შუა ადგილზე და პასტოფორიუმები) და დასავლეთი ფასადი გამოუჩენია. ვიმედოვნებ, ოდნავ მეტ შუქს ამგვარ გააზრებას ქუთაისის კათედრალის ამავე ხედვის კუთხით გარჩევა მოჰფენს.

2001 წლის ზემოთ გაკვრით ნახსენებ ჩემს ნაშრომში, 990-1020-იანი წლების „სამი კათედრალი“ ერთიანად მაქვს განხილული და ჩავთვალე, რომ ხუროთმოძღვრული სამკაულის გადანაწილება აქ თანაბრად ხდება, განივი ფასადების, ამ ორში კი ნიშებიანი (ე. ი. უფრო „მოძრავ“-ზედაპირიანი) აღმოსავლეთი გარე კედლის ოდნავი მეტობით[46]. ახლა – და ესეც „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათის დასაბუთებულმა აღდგენამ მოიტანა, – უფრო ჩაკვირვებით თვალიერებისა და დაფიქრების კვალად, მგონია, ეს მთლად ზუსტი არ უნდა იყოს. ასეთი დახასიათება სრულად მცხეთის საკათალიკოსო საყდარზე ჭრის (ისიც – არ ვიცით, გუმბათის თავს რა ხდებოდა); ნაკლებად – ალავერდზე, სადაც სამხრეთი მკლავის სარკმლებზე შემოვლებული ძალიან მოძრავი ნახატის რთული ლილვოვანი და თაღნარისა და, ქვედა დამასრულებლად კი, დაჩუქურთმებული ბადროების მწკრივის მეოხებით, სამხრეთი მხარე, ეგების, აღმოსავლეთისას სულაც არ ჩამოუვარდებოდა. „ბაგრატის ტაძრის“ საქმე კიდევ უფრო რთულად არის. ჩვენ ვნახეთ, რომ განივი მკლავების იერი აქ თვალშიმოსახვედრად უბრალოა. აღმოსავლეთი ფასადი დიდწილად XX საუკუნეშია აღდგენილი და მასზე აზრის გამოთქმა უდაოდ თუობითღა შეიძლება. გვაქვს კი ზოგი რამ მოსაჭიდი. საკურთხევლის არეზე შემორჩენილ XI საუკუნის წყობის ნაგლეჯზე გადანაკეცებიანი თავსართიც გადარჩენილიყო. ამგვარი სამკაულები, ე. წ. წარბები სხვაგანაც გვაქვს – დასავლეთითაც და ჩრდილო-აღმოსავლეთითაც. ორივეგან ისინი მოჩუქურთმებულ ბრტყელ ზედაპირთან საპირეს ახლავს და მის ასწვრივ რელიეფური სამკაულია განთავსებული[47] არაფერია სამკითხაო – აღმოსავ-

45 Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 62. როგორც ეტყობა, თავის დასმულ კითხვებზე პასუხის არქონამ ათქმევინა ქ-ნ რუსუდანს ცოტა ქვემოთ, უფრო ვფიქრობ, ზედმეტად – მკაცრადაც: „აქ (გელათში. დ.თ.) ორნამენტით მხოლოდღა ზოგიერთი ელემენტია გამკვეთრებული. განხორციელებული ორნამენტული სამკაული, ფასადთა კომპოზიციურ აგებულებაში, შემთხვევით ადგილებზეა განთავსებული“ (გვ. 64).

46 იხ. გზაჯვარედინზე, გვ. 121-122.

47 დასავლეთი სარკმლის საუკეთესო ასახულობად: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, სურ. 411-12; ჩრდილოეთი სარკმელი – ვ. ცინცაძე, ბაგრატის ტაძარი, სურ. 17.

ლეთითაც თავსართს ქვემოთ საპირიანი სარკმელი იქნებოდა[48], ზემოთკენ და ირგვლივ კი რიგითი წყობის მოედანი ყოფილა და დარჩენილ სიმაღლეზე აღარაფერი სხვა. მოსალოდნელია, რამ უფრო მაღლა ყოფილიყო – როგორც წმ. მთავარანგელოზის ხატება ოშკის აღმოსავლეთი თაღნარის შუა თაღის წვერში, ანდა მოზრდილი ჯვარი ნიკორწმინდის საკურთხევლის სარკმლის თავზე. სხვას ველარაფერს ვიტყვით, ის კი ხომაა ნამდვილი, რომ სამხრეთ ფასადზე (ჩრდილოეთზე – ცოტა ქვემოთ) ამის ფარდი არაფერია. რაც შეეხება დასავლეთ ფასადს, აწინდელი მდგომარეობით, აქ აღმოსავლეთისაზე ძლიერი მახვილი მოათავსეს – სარკმელს ფრთოსანი არსებების სამი (მეოთხეც იყო?) რელიეფი ახლავს, წარბზე ჯერ ვიწრო ქვაზე წმ. იაკობ მამამთავრის ანგელოზთან რკინების რელიეფია შემოდგმული, მასზე კი – ოთხხატია კვადრატულ ფილაზე[49]. ამრიგად, „ძლიერი" ფასადები ქუთაისის კათედრალისა განივია – აღმოსავლეთი და დასავლეთი, რაც იგივეა, თუ ვიტყვით: საკურთხევლის და – შესასვლელის.

როგორც ყველამ ვუწყით, უმეტესობაში საქრისტიანოს ქვეყნებისა დასავლეთი კარი – უპირობოდ მთავარია, ასეა ლათინურ დასავლეთში, ეგვიპტესა, ბალკანეთსა თუ რუსეთში. საქართველო კი იმათთაგანია, სადაც მლოცველი თუ მომნახულებელი საღვთო სივრცეში უფრო გვერდიდან შეჰყავთ ხოლმე. ასეა ეს არა მხოლოდ ბოლნისის სიონსა ან ქვემო ბოლნისის „სამეკლესიიან ბაზილიკებში", ზედაზენსა თუ ალვანის „ნათლისმცემელში", სადაც დასავლეთით შესასვლელი უბრალოდ არ დაუყოლებიათ, ისევე როგორც არაერთ ცალნავიან ეკლესიაში (აკვანება, თრიალეთის ოლთისი, შეპიაკი, იშხნის 1006 წლის მცირე ეკლესია, ტონთიო თუ ფოკა) თუ გუმბათიან ტაძარში („ერელაანთ-საყდარი", მცხეთის წმ. ჯვრის, ატენის სიონის, ძველი შუამთის დიდი და მცირე ეკლესიები, სამწევრისი ანდა ხანძთა და ა.შ.), არამედ იქაც, სადაც დასავლეთით კარია გაჭრილი და არცთუ შეუმჩნეველი. ამათთაგანია, თუ გინდ, თბილისის ანჩისხატის ბაზილიკა – ამჟამად აქ უმთავრესი უცილობლად დასავლეთი, განიერი, ღონიერი წყობით გადაყვანილი ლუნეტით დასრულებული კარია. ოღონდ რაწამს გაგვახსენდება, რომ ოდესღაც მას სამხრეთი ბჭე ჰქონდა, სამხრეთ, ახლა სრულად მოურთველ შესასვლელს ზემოდან „ჯვრის ამაღლების" რელიეფი ადგა, ზედ სამშენებლო წარწერით, რომელშიც მეფე [დაჩი] იხსენიება, აღარ დაგვაეჭვებს, უმთავრესად იგი რომ იყო განსაზღვრული. ასეა ძალიან ბევრგან – წირქოლის VIII საუკუნის, ხახულისა და ოშკის ტაძრებში და სხვა. არის ნაგებობები, რომლებზედაც ვერ იტყვი, საითაა მთავარი, საით კი – მეორეხარისხოვანი კარი. ასეა, მაგალითად, იქ, სადაც ორსა ანდა სამ კარს ერთნაირი კარიბჭეები აქვს მიდგმული – როგორც ბარცანის ღმრთისმშობლისა და იყალთოს ფერისცვალების, გინდაც IX-X საუკუნეების აფხაზეთის (ბზიფი, ლიხნე, მოქვი, ბიჭვინტა) ეკლესიებშია. უფრო იშვიათი ჩანს შემთხვევები (რა თქმა უნდა, სრული, ასე ვთქვათ, სტატისტიკა ახლა არ გაგვაჩნია და კარგი იქნებოდა, ის მალევე მომზადებულიყო – აქ კი, ჯერხანობით, მიახლოებითი მონაცემებიღაა), სადაც ერთადერთი შესასვლელი – დასავლეთიდანაა – ასეთებია, მაგალითად, იდლეთის და შიომღვიმის წმ. იო-

48 ვიდრე პროფ. ვახტ. ცინცაძის დანატოვარი გამოქვეყნდება, არ გვეცოდინება, რატომ არჩია მან საკურთხეველში განივი მკლავების „სამსარკმლედი" (ორი მაღალი თაღოვანი ღიობი და მრგვალი – მათ შესაყარს ზემოთ) და არა, როგორც საერთოდ ხდება ხოლმე „ცალმაგი"

49 შდრ.: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 216.

ანე ნათლისმცემლის ტაძრები, ურთას ბაზილიკა თუ ოპიზის ეკლესია. არცთუ ხშირია (მაგ., ბოდბე), რამდენიმე კარის არსებობისას, მისულთათვის დასავლეთი მხარის ძირითად შესავალად შეგებება. გ. ჩუბინაშვილი გვეუბნება, რომ დასავლეთი კარი უპირატესია მცხეთის „სვეტიცხოველსა“ და ალავერდში, ისე კი, უკანასკნელზე, იქვე ორსავე შესასვლელს ერთნაირ დახასიათებას აძლევს[50]. აი, სვეტიცხოველში კი თანადროული კარიბჭით წამძღვანებული (დანარჩენი, XIX საუკუნეში განადგურებული, ეკვდრები, რამდენადაც ვიცით, არსუკისძისეულ მშენებლობაზე გვიანდელი იყო) და ნართექსში შემყვანი დასავლეთი კარი, ეტყობა, იმთავითვე მთავარი ყოფილა – აკი მელქისედეკისეული კარიბჭეც მის სწორზეა, – და ახლაც ხომ ასეა. ქუთაისშიც დასავლეთი კედლის სხვებზე უაღრესად გამოკვეთას ერთადერთი აზრი შეიძლება ჰქონდეს – საღვთო სივრცეში შესავალის აღნიშვნა. იქნებ, ამას ისტორიული ნიადაგიც ჰქონდეს – არქეოლოგიური კვლევის შედეგებით, VII საუკუნეში ამავე ადგილზე მდგარ ბაზილიკას ძირითადი შესასვლელი დასტურ დასავლეთიდან ჰქონია[51].

იქნებ უადგილო გადახვევად გამოჩნდეს, სათქმელი კი ერთიც მგონია: ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ყველაზე მეტი პატივი ტაძრის დასავლეთ პირს იშხნის კათედრალის 1032 წლის გამამშვენებელმა ივანე მორჩაისძემ მიაგო. და ეს მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც სვეტიცხოველსა და, ალბათ, ალავერდშიც, სიგრძივი, უპირველესად, სამხრეთი კედლები საკმარისად არის „დატვირთული“ – აქ უხვად მორთული სარკმლებია, სამხრეთ-დასავლეთი კუთხის სიახლოვეს კი საპირიან-წარწერიანი კარიც[52]. მაგრამ, როგორც ყველამ ვიცით, აქ ქართული ხუროთმოძღვრების წრისთვის გაუგონარი რამ გაკეთდა – დასავლეთი მკლავის პირზე პირწმინდადაა გამეორებული საკურთხევლის კედლის კომპოზიცია ღრმა სამკუთხა ნიშებითა და „ოშკური“ ხუთთაღედით. მთელი ამბავი იმაში მდგომარეობს, რომ აქ ვერ იქნებოდა ამგვარი გადაწყვეტის – ჩვენი არქიტექტურის წიაღ სავალდებულო – წინაპირობა: სამი აფსიდის შემეზობლებისას რკალებს შორის მოყოლილი წყობის არაფრის მზიდი მასივები, რომელთა მოცილებასაც ნიშები ემსახურება. ამგვარი, კონსტრუქციული შემაპირობებლის არმქონე ოსტატმა საკუთრივ კედელს მიადგა თავისთავადი თაღ-ნიშები (ამას იშხანში სართავი თაღების სიღონივრემა და მრავალსაფეხუროვნებამაც შეუწყო ხელი). დასანანია, რომ ჩვენამდე არ მოღწეულა თავად კარის მორთულობა და არ ვიცით, როგორ იყო იგი შეწყობილი მთლიანად მორთულობას. ისიც კია – მას გარედან ისედაც ვერ დავინახავდით, რაკი ის აღმოსავლეთი ფასადის გასწვრივ გადაჭიმული ეკვდერის პასუხად ამოყვანილ, სამწუხაროდ, ასევე განადგურებულ[53] კარიბჭეში გახლდათ შემალული. ხოლო უმათოდაც არავის დააეჭვებს, რომ ასეთი გადაწყვეტა ერთს რასმე თუ მოიტანდა – ორ მძლავრ მახვილს, რომელთაგან დასავლეთისას ერთადერთი საზრისი შეიძლებოდა ჰქონოდა – მისულისთვის იმ ნაგებობის მნიშვნელობა ეუწყებინა, სადაც ის, ცოტაც და, შეაბიჯებდა. სახელდობრ რის გამო, რის გასაგებინებლად დასჭირდათ ხუროთმოძ-

50 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში..., გვ. 120.

51 ო. ლანჩავა, ქუთაისის არქეოლოგია, ქუთაისი, 2015, გვ. 244.

52 იხ., თუნდაც: ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში. თხზულებანი, 1, თბ., 2016, გვ. 287, ტაბ. 4-6.

53 იქვე, გვ. 288.

ღვარს, გნებავთ, მის დამკვეთს, ანტონი იშხნელ-ცაგერელს ასეთი ზარ-ზეიმი, ჩვენ, საფიქრებელია, ველარასდროს შევიტყობთ; ასეთი სურვილი და განზრახვა კი – აშკარაზე აშკარაა. ორ ტოლფას „ნაძერწსა“ თუ „ნაქანდაკევ“ საზეიმო ბჭისდარ ფასადს შორის დანარჩენი ორი მათ მაკავშირებლებად წარმოსდგება, თუმც ისინი თავისითაც იზიდავს თვალს და გულისყურს. „ბაგრატის ტაძარში“ სიგრძივი კედლები, თავისთავად ცხადია, გაცილებით „ნეიტრალურია“ – ამაში დასარწმუნებლად შეიძლება ერთი მეორეს შევადაროთ, მაგალითებრ, პაწია ქანდაკებები აღმოსავლეთი და სადა სარკმლები დასავლეთი მკლავების სამხრეთ კედლებზე და, მწკრივი დაჩუქურთმებულ, თავსართგადავლებულ საპირეებში ჩასმული სარკმლებისა იშხნის ამავე ფასადზე[54]. ამის ერთი მიზეზი ისიც არის, რომ „წარმმართველი“ ფასადებიც არ არის აქ, იშხნისებრ, „ბაროკულ-პათეტიკური“, ბევრად თავშეკავებულ-მოზომილია, ყველაფერი აქ ნაკლებ წონადია, თხელი და ა.შ. ამ ნიშნით ქუთაისის ტაძარიც, სვეტიცხოველიცა და იშხანიც, ჩვენი ხუროთმოძღვრული ტრადიციის კიდევ ერთ ხაზზე ექცევა. VI-X საუკუნეების ნაგებობებისთვის თვალის გადავლება დაგარწმუნებთ, რომ ამ შუალედში ოსტატები ძალიან ხშირად ანიჭებენ პირველობას სამხრეთ კედელს, ხშირადვე – აღმოსავლეთს, ზოგან – ორთავეს, ზოგჯერაც ამ ორს დასავლეთისასაც ამატებენ. ხანგამოშვებით კი ისეთებიც შეგხვდებათ, რომლებშიც მოცულობათა გამონაკვთულობით თუ მორთულობის სიუხვითა, გინდა შთამბეჭდაობით გამოკვეთილ „თავ-ბოლოს“ შორის თავისთავად გამომსახველობას მეტ-ნაკლებად მოკლებული ზედაპირები – იგივე სიგრძივი ფასადები გადაიჭიმება – თუნდაც, ერთი მხრივ, IX საუკუნის ისეთი მნიშვნელოვანი ტაძრები, როგორიცაა ვაჩნაძიანის „ყველაწმინდა“ და – ნაკლებად! – აკურას „მამა-დავითი“, მეორე მხრივ, X საუკუნის მომცრო სამხრეთ-ქართული ეკლესიები – ბავრა (ჯავახეთი) თუ ხახულის მონასტრის ერთ-ერთი სამლოცველო (ტაო).

„ბაგრატის ტაძრის“ გვერდითი ფასადების „ნეიტრალურობა“ ერთგან კია დარღვეული: აღმოსავლეთი მკლავის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხის სარკმელს კედლის სიბრტყეში ჩაკვეთით გამოსახული, მაქმანისებრი სახეებით შევსებული ზემონახსენები საპირე ჩნდება, მის დაგვირგვინებაზე გადაყვანილი, ამოზიდული, მოჩუქურთმებულივე წარბითა და მასზე „შემოდგმული“ თაღუკათი, რომლის შიგნით, ისევ კედლის სწორზე, ჯვარია გამოკვეთილი[55]. ეს, რაღა თქმა უნდა, აქცენტია და არცთუ უგულებელსაყოფი, ნაკლებქმედითი კი, ვიდრე ის წინგამოწეული მკლავის პირზე რომ ყოფილიყო მოქცეული. ამ კომპოზიციის განხილვისას, უპირველეს ყოვლისა, მუდამ უნდა გვახსოვდეს ქრისტიანული არქიტექტურული სიმბოლიკის ერთი ყველაზე მყარი მუდმივა – ჩრდილოეთი, ჩრდილის, ე. ი. უ-შუქობის მხარე აღმოსავლეთისა და სამხრეთის საპირისპიროდ, უარყოფითად განიხილებოდა. ასე იყო ჩვენშიც, რასაც უამრავი ჩვენებური შენობა გვიმტკიცებს. არის გამონაკლისებიც და ისინი, ვგონებ რომ ყველგან და ყოველთვის, რაიმე

54 XI საუკუნის 20-იან წლებში აგებულმა სამხრეთმა კარიბჭემ რამდენადმე გაზარდა შესაბამისი ფასადის საკუთარი გამომსახველობა. საბოლოოდ გასარკვევია, ტაძრის უშუალოდ თანადროულია თუ მასზე თუნდაც მცირედად „ახალგაზრდა“ სამხრეთ-დასავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი გალერეები – გ. ჩუბინაშვილი მათ, ეტყობა, უფრო ღია თაღოვან კარიბჭეებს უახლოვებს (Г.Н. Чубинашвили, Пути грузинской архитектуры. Вопросы, II, Тб., 2002, გვ. 26).

55 ვ. ცინცაძე, ბაგრატის ტაძარი, სურ. 17.

გარემოების საპასუხოდ ჩნდება – ასე, VII საუკუნის ტაბაკინის ორნავიან ეკლესიას კარი ჩრდილოეთიდან იმიტომ აქვს, რომ მას სხვა მისადგომი არ გააჩნია; პირიქით, მცხეთის სამთავროს ტაძრის ჩრდილოეთი ფასადი სამხრეთის თანაგვარად იმის გამო მორთეს, რომ ქართლის მთავარეპისკოპოსთა კათედრად აგებულს, მას გზა ჩრდილო-დასავლეთიდან ადგებოდა, რასაც ახლაც ეზოს კუთხეში ასვეტილი, სამრეკლო შედგმული კარიბჭე შეგვახსენებს. მაშინაც, როდესაც ჩვენ ვერ ვხედავთ თვალნათლივ მიზეზს – მაგალითად, ბოლნისის სიონის მთავარი შესასვლელების ჩრდილოეთით გაჭრისა, ვვარაუდობთ, რომ იქნებოდა რაღაცა საჭიროება, საჭიროება მომავალში გამოსაძებნი და დასადგენი. ზუსტად ასეა „ბაგრატის ტაძრის“ განსახილველი სარკმლის შემთხვევაშიც – აუცილებლად უნდა არსებულიყო რაღაც, რაც მას შეამკობინებდა მაშენებლთ და ჩვენ, სხვა კვლევით ამოცანებთან ერთად, მხედველობაში ესეც უნდა ვიქონიოთ, განურჩევლად იმისა, რომ რაიმე გარეგანი მაიძულებელი სამხრეთის ჩრდილოეთის სასარგებლოდ „დაკნინებისა“ საიმდღეოდ აქ მიკვლეული არ არის. არის კიდევ ერთი რამ – ჩრდილოეთი მკლავის პირის პატარა მრგვალი სარკმელი ორნამენტირებულ ჩარჩოშია „ჩასმული“, ხოლო მის ქვეშ მდებარე შეტყუპებული სარკმლების საზიარო ძირზეც ჩუქურთმაა ამოკვეთილი. იგი ზემოთკენ გაგრძელებას, თითქოს, არც გულისხმობს, ლოგიკურად კი ერთიანი მოჩუქურთმების ფრაგმენტს ჰგავს, რის გამოც თავად ღიობებს შემოყოლებული ღარები განუხორციელებელი საპირის მოფარგვლად გამოიყურება და დაუმთავრებლობას, ბოლომდე მიუყვანებლობას გვაფიქრებინებს[56]. ამდენად, კვლავ ამოტივტივდა გელათისთვის ეგზომ საჭირბოროტო თემა დაუსრულებლობა-დასრულებულობისა.

ვიდრე რასმე დაუბოლოვებლად მოვიხსენიებთ, ვფიქრობ, სულ ცოტა ორ კითხვას უნდა გაეცეს პასუხი. ამათგან პირველი გახლავთ: როგორია შესატყვისი სამუშაოს მიმდინარეობა – რაც ჩვენს სამსჯელოსთან მიმართებით ასე გამოითქმის: ქვაზეკვეთილობას (ჩუქურთმას, ნაქანდაკევს) ქვემოთ, მიწაზე თუ სახელოსნოში ასრულებდნენ თუ ადგილზე, წყობაში თუ ნაგებობის მთელში ჩაყოლებულ ქვებსა ან ელემენტებზე? ჩვენთან, ისტორიულ საქართველოში გვაქვს რამდენიმე შემთხვევა, რომელიც მეორე პასუხის სასარგებლოდ მეტყველებს. ასეთია, მაგალითად, ოშკის ტაძრის კარიბჭის დასავლეთი ბოძის ერთ-ერთი ნახევარსვეტი, ძირიდან სიმაღლის ნახევრამდე აყვანილი რელიეფური ნაყშით[57]; ასევე – კაცხის ტაძრის გარშემოსავლელის ერთ-ერთი სარკმლის საპირე, სანახევროდღა დაჩუქურთმებული[58], ან კიდევ ხიმშის (რაჭა, XI ს.) კარის მოხატული ზღუდარი, რომლის ფერით დატანილი ფოთლოვანი სახე, ნიკ. ვაჩეიშვილის დაკვირვებით, გამოუკვეთავი კვეთილობის მოსამზადებელი ნახატია. ამ რიგში ბუნებრივად პოულობს ადგილს „ბაგრატის ტაძრის“ ჩრდილოეთი მკლავის სარკმელიც – ძალიან ძნელი დასაჯერებელია, სადღაც სხვაგან მოჩარჩოების ერთი ნაწილი მოსახული დაემზადებინათ, დანარჩენი – არა და მერე ერთიცა და მეორეც ჩაეტანებინათ კედელში. გვაქვს საწინააღმდეგო მაგალითებიც.

56 იქვე, სურ. 8.

57 ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 50-51.

58 ვ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, ქართული ხელოვნება, 3, თბ., 1950, ტაბ. 21, 1 (იქნებ აქ აღდგენილი იყოს – შდრ. გვ. 89).

ერთ-ერთად მეგულება ტონთიოს (ყაურმა) სამხრეთი სარკმლის რელიეფებიანი ფილა, რომლის ჩამოტეხილი ზედა მარცხენა კუთხე სუფთადაა ჩამოთლილი და უზუსტესად მორგებული თავდაპირველ, 1020-იანი წლების პერანგში (სურ. 10); ვერ წარმომიდგენია, როგორ უნდა მომხდარიყო ეს, თუ არა შემდეგნაირად: უკვე დასრულებული ფილა დაუზიანდათ, ნახელავის სიფაქიზის გამო ვერ გაიმეტეს და, შეძლებისგვარად „მოწესრიგებული", თავის ადგილსაც მოარგეს. ამისვე მაჩვენებელი მგონია მომდარო ხელობის მოგვიანო კვეთილობანი, რომელთა სხვადასხვა ქვაზე ამოჭრილი შემადგენელნი მეტ-ნაკლებად თვალნათლადაა ერთმანეთს აცდენილი – შეგიძლიათ ნახოთ, თუნდაც, რუისის ფერისცვალების საყდრის საკურთხევლის სარკმელი[59], რომლის საპირის ზედანი გვერდით მონაკვეთებზე ოდნავ განიერია და მოჩარჩოებაც, ამიტომ, ზემოთ თითქოს სიგანეში გაზარდესო.

ამდენად, არაფერი გვიშლის ხელს დავუშვათ: შუა საუკუნეების საქართველოში ხუროთმოძღვრული ნაქანდაკარი, ფიგურატიული თუ ორნამენტული, ხან ზედ კედელზე კეთდებოდა, ხანაც ცალკე დამზადებული თავსდებოდა მისთვის წინდაწინ განკუთვნილ ადგილზე. თუ პირველი წესის ზემომოტანილ ნიმუშებს მეორე რიგისას დავადარებთ, ვნახავთ, რომ ზედ შენობაზე ნაქანდაკარი უფრო მიწასთან ახლოს და, მუდამ, გლუვ სიბრტყეზეა ამოკვეთილი. ეს არცაა გაუგებარი – სახეები პერანგის სწორ ზედაპირებზე, ლამისაა, პირდაპირი აზრით „იხატება", ისევე, როგორც ბათქაშზე მხატვრობა. მეჩვენება კი, რომ რთულად დანაკვთული ელემენტები, მით უფრო ამოზიდული, ასე ვერ დამზადდებოდა. მაშინ ხომ გამოდის, რომ მშენებლები თლილ დიდრონ უხეშად მოჭრილ ლოდებს აყოლებდნენ და შემდგომ ხარაჩოზე მდგომნი გამოიყვანდნენ ხოლმე ლილვებს, საფეხურებს, ბურცობებს და ა.შ. ჩემი აზრით, ასეთი მოსართავები, დღევანდელივით, ცალ-ცალკე იკვეთებოდა ადრევე შედგენილი გეგმის თანახმად და მისავე მიდევნებით ნაწილდებოდა შენობათა კედლებზე. ეს, სხვათა შორის, კიდევ ერთი საბუთია ჩვენში ძველად სამშენებლო ნახაზების არებობის სასარგებლოდ – უნახატოდ, ნეტავ, როგორ გააგებინებდა ოშკის თუ სვეტიცხოვლის გალატოზთუხუცესი ხუროებს სად რომელი ქვა ჩაესვათ? მეორე კითხვა, აი, რაა: რამ აიძულა ოსტატები ხელი აეღოთ რისამე დასრულებაზე – გარეშე გარემოებებმა თუ საკუთარმა ნებამ? ხელისშემშლელი ბევრი რამ შეიძლება იყოს – ტექნიკური შეუძლებლობა, საჭირო თანხების გამოლევა (ასეთი რამ მოთხრობილია კიდეც წმ. სერაპიონ ზარზმელის „ცხორებაში"!), ქვეყანაში ჩამოვარდნილი შფოთი და დროის ნაკლებობა და სხვა. ამათგან რომელს შეეძლო დაებრკოლებინა ქუთაისის საყდრისა თუ გელათის ტაძრის მშენებლები? სამშენებლო-კონსტრუქციული ამოცანები ორივეგან საერთოდ არაფერ შუაშია; ნივთიერი ხელმოკლეობა დავით IV აღმაშენებელს რომ არ აწუხებდა ორი მისი ანდერძი ერთმნიშვნელოვნად ამბობს; თუ ბედიისთვის ცოტათი ადრე დაკვეთილ ოქროს ბარძიმს (მას რომ, სულ ცოტა, ასეთივე ფეშხუმი, კოვზი, ვარსკვლავი, სურა და მისთანანიც მოყვებოდა, ალბათ, ყველა დამეთანხმება) გავიხსენებთ, არც ბაგრატ III-ის სილატაკეს ვირწმუნებთ დიდად; X საუკუნის მიწურულსა თუ XII საუკუნის დასაწყისში სრული სიმშვიდე და სიმტკბილობა სუფევდაო, ვერ ვიტყვით, ისეთი კი არაფერი

59 Г. Н. Чубинашвили, К истории Руисского храма. Вопросы... ტაბ. 79-2.

ხდებოდა, რაც ესოდენ დიდი რელიგიურ-სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის მშენებლობებს შეაფერხებდა. გელათის მიმართ შეგვიძლია „დაუმთავრებლობა“ დავით მეფის გარდაცვალებას „დავაბრალოთ“ – მაგრამ: თუკი დემეტრე I-მა არც ტაძრის მოხატვა დაიზარა და არც ხახულის ღმრთისმშობლის კარედის მოჭედვა-მოთვალვას მიანება თავი, რაღა მოჩუქურთმებას დაუშლიდა მამამისის მოყვანილ ხელოვანთ? აჩქარებითაც რატომ უნდა ეჩქარათ? ან სად აგვიანდებოდათ, ან თავზე ვინ ადგათ და არ ასვენებდათ?

გვრჩება ერთადერთი – ხელოვანთა ან, როგორც ადრე ვთქვით, იქნებ დამკვეთთა (ან იმათაცა და ამათაც ერთად) ცნობიერი, სულერთია – ამას, აბა, რანაირად მივუხვდებით! – მხატვრული გუმანით, რელიგიური გრძნობით, განსჯით თუ, უფრო რომ, მათი ერთობით ნაკარნახევი გადაწყვეტილება. ჩვენი ოსტატების არჩევანი, თანაცვე, არცა რამ გონებამიუწვდომელი – ქუთაისის ტაძრის ჩრდილოეთი კედელი, უკეთუ მისი მორთულობა გასრულდებოდა, საეგებისოდ, ყველაზე აღმატებული გამოვიდოდა,,გელათში კი ნართექსის (გნებავთ, ორსართულიანი გარშემოსავლელის) ზემოთ სამი დიდრონი მოსახული საპირე მას საკურთხეველთან შეფარდებით უაღრესობას დაუმკვიდრებდა. რომ ასეთი „დაანგარიშება“ ჩვენი მოლანდება არ არის, საბოლოოდ მაშინ ვირწმუნე, როდესაც – წლების წინ! – აღმოჩნდა, რომ თიღვის ოსტატმა მიზანმიმართულად „ამოაყირავა“ ტაძრის ნაწილების მორთვის, ასე ვთქვათ, „სამთავნური ლოგიკა“, რომელიც ზემოთაც გავიხსენეთ – იერარქიულად უპირველესი, გუმბათი, სულ უმკობი დატოვა, უდარესი კი, ჩრდილოეთი კედელი ყველაზე მეტად მორთო და ა.შ.[60] ასეთი რამ შემთხვევითი ვერ იქნება, ცხადია, და ახსნაც ოსტატის აზრის მსვლელობისა არცთუ შეუძლებელი. ზოგად-ფსიქოლოგიურადაცა და ბიბლიურადაც (გავიხსენოთ საწამებელის კარავი და კიდობანი, სოლომონის ტაძარი...) სამკაულის რაოდენობრივი მეტობა და (ან) მომეტებული სიძვირფასე ღირსებით-ღირებულებითი უპირატესობის გამომვლენია. თიღვაში სხვა ლოგიკაა ამოქმედებული – ასევე ზოგადიცა და ბიბლიურიც ერთდროულად – სამკაული აქ ყველა ნიშნით, მიწიერ-შემთხვევითსა თუ ნივთიერ-მსოფლიურს გაუიგივდა, რასაც უზენაესსა და ღვთაებრივს მიახლოებისას ფასი ეკარგება. ამ აზრით ლაპარაკობენ „შიშველ“ თუ შეულამაზებელ ჭეშმარიტებაზე, ამიტომვე იმოსებიან პირველშეცოდების შემდგომ ადამი და ევა – ცოდნას კი შესწვდნენ,

60 იხ. ჩემი: საზრისისა და მხატვრული ფორმის.... გზაჯვარედინზე, გვ. 127-128. წმ. მეფის დავით აღმაშენებლის და, კიდევ მეტადაც, თამარ „შარვანის დედოფლის“ დამოკიდებულებას, იქნებ, მხატვრულ-ისტორიული საფუძველიც ჰქონდეს. ვერ ვახერხებ ამის ანალიტურად შემტკიცებას, მგონია კი, რომ XII საუკუნიდან სულ უფრო ნაკლებად განიცდება თავად ნაყშთა, როგორც ასეთთა, „შინაარსეულობა“ – კვლავაც საზრისისმიერი მახვილების შემქმნელნი, ისინი თვითონ, დამოუკიდებლად საზრისის მტვირთველნი ნაკლებად თუა. მხატვრულად ეს იმაში გამოიხატება, რომ, ვთქვათ, სამთავისსა ან იკვში ყოველი ფოთოლი ცალკე პლასტიკური სხეულია, XII-XIII საუკუნეების საუკეთესო ნამუშაკევში კი საერთო სურათის რიგითი შემადგენელნი – „ძველი“, XI საუკუნემდელ ჩუქურთმას გინდება „ფოთლოვანი ქანდაკება“ უწოდო, მაშინ როდესაც მერე ის სწორედაც „დეკორია“, „მამკობი არშია“ და ა.შ. დიდხნობით ვფიქრობ, ასევე, რომ ქართული ორნამენტის „სიკვდილი“ XIV-XV საუკუნეთა არქიტექტურაში ამასთანავეა კავშირში – უ-შინაარსოს კეთება ქართველს არ შეუძლია. ისიც ხომ შეიძლება სამიოდ ადგილზე ჩუქურთმის დატოვება სწორედაც მისთვის „ნიშნურობის“ დაბრუნების, მისი კვლავ „გამოსახულებად“ და არა „ოლვილად“ წარმოჩენის ცდა იყოს?

ოლონდ ამპარტავნების და ღვთისგან, ე. ი. ჭეშმარიტებისგან განდგომის ფასად, ჟინმა და ვნებამ შემოძარცვა მათ მადლის და უცოდველობის, ჭეშმარიტების წიაღ მყოფობის სამოსელი და ცოდვით შებღალული ხორციელების გასამშვენებლად აუცილებლობად ხილულ-მატერიალური ტანსაცმელი უქცია; ამიტომვე უბრძანებს უფალი მოსეს, სინას მთას შეუმოსავი ფეხი დაადგას – წმიდა მიწაზე, ღვთის პირისპირ „უხამურობა“, ალბათ, ყოველივე ღვთივგარეგანის, ხელოვნურ-კაცისმიერის ჩამოცილების ნიშანია...

ორი კითხვა კი დაისმის: თუკი მართლაც მიზანსწრაფვასა, გაცნობიერებულ გეზსა და შეგნებულ უკუგდებაზე ვსაუბრობთ, მაშინ: ა. რატომღა დატოვეს გურანდუხტ დედოფლის და ბაგრატ მეფის გალატოზ-მქანდაკებლებმა ხელუხლებლად ორი ჩუქურთმოვანი ზოლი და ბ. როგორ შეგვატოვეს სამკაულად მოსამზადებელი სქემა. რაც პირველ შეკითხვას შეეხება: ჯერ ერთი, მათ, სულ მარტივად, სხვა გზა არც ჰქონდათ – თუ ამოზიდული სამკაული შეიძლება ჩამოთალო, სიბრტყესთან შეთანასწორებულის მხოლოდ ამოკოდვა შეიძლება, რაც ვერაფერ სიკეთეს მოიტანდა. ამასთან, უარყოფილის დატოვება უცხო როდია ჩვენი არქიტექტურისათვის – ყველაზე ცნობილი XIII საუკუნის მღვიმევის სამონასტრო ეკლესიის მაგალითია, სადაც ორნავიანი ეკლესიის მთავარი საკურთხევლის კუთხეებთანა და ორსავ კართან და დასავლეთ კედელთან შემორჩენილია სხვა რამ გეგმით დაწყებული მშენებლობიდან გადმონარჩუნებული, გარკვეულ სიმაღლეზე შეწყვეტილი ნაშვერები[61]. არც შეუსრულებელი საპირის არეთა მომნიშნავი ღარების მოტოვებაა რამ ახირებული – ერთი რომ, არა მგონია, ისინი დღესაც ვინმეს ეუცხოვებოდეს. მით უმეტეს ეცნობოდათ ისინი მაშინ და რომც მოდავებოდა ვინმე ოსტატს, იქნებ წინწყაროს (ქვემო ქართლი, IX ს.) ან წირქოლის საკურთხევლის სარკმელთა მნახველს თუ არა, სამხრეთ საქართველოში ნაცხოვრებს თუ ნავალს, ჯავახეთის წყაროსთავის გუმბათის სარკმლების და ექექის სამხრეთი სარკმლის[62] ღარებით დატანილი მორთულობა ხომ უნდა მოგონებოდა და საბუთად ესეც იკმარებდა.

დასასრულ, სულ მოკლედ, „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათის ყელზეც უნდა ითქვას. ზემოთ აღინიშნა, რომ თავისი მხატვრული ბუნებით ის განივი მკლავების იერის თანახმიერია, აღმოსავლეთ და დასავლეთ მკლავებს კი – აქცენტირებულობით! – უდაოდ „ჩამორჩება“. ჩვენ, ახლა, ეს გვაკვირვებს, მაგრამ XI საუკუნემდე აქაც არ შეინიშნება რაიმე ერთი, სავალდებულო მიდგომა. თუ, მაგალითად, თელოვანის „ჯვარპატიოსნის“ (VIII ს.) ან ნეკრესის გუმბათიანი ეკლესიის (IX ს.) გუმბათები პლასტიკურად გამახვილებულია (სურ. 11, 12), ისევე როგორც, ვთქვათ, გუმბათები ხანცთისა (სურ. 13) და ოპიზისა (ორთავ – X ს.), მცხეთის წმ. ჯვრისა და სამწევრისის წმ. ჯვრის, თვით ხახულისა და ოშკის გუმბათები (სურ. 14, 15), ასე არსებითნი კომპოზიციურად, „დეკორატიულ“-პლასტიკური გამომსახველობით ფასადებს ტოლს ვერა და ვერ უდებს, ე.ი. კი საღვთო მნიშვნელოვნებით მათთან გათანაბრებულიც არ არის, არათუ წინ დაყენებული.

ვნახოთ ახლა, რას მოგვცემს გელათის ტაძრის და ქუთაისის კათედრალის „იკონოგრაფიული“ მხრით შეპირისპირება. დავით IV აღმაშენებლის ოსტატს, X

61 იხ.: ი. გომელაური, მღვიმევი, თბ., 1982, გვ. 13, 26, ტაბ. 2-4, 43.

62 В. Беридзе, Архитектура... ტაბ. 25; ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 112.

საუკუნის მიწურულის ხუროთმოძღვარივით, ოთხივე მხარე მიახლოებით თანაბარმნიშვნელოვანი სურს; მისებრ, დასავლელი მეფეების მიმართ ნათქვამისა არ იყოს, „თანასწორთა შორის პირველად“, იგიც საკურთხევლისა და დასავლეთისას წამოსწევს წინ, გრძივ კედლებზე კი აღმოსავლეთ მონაკვეთს. ეს ყოველივე საფუძველს გვაძლევს ამ ორ ნაგებობას შორის ერთგვარი „მემკვიდრეობითობა“, ერთი მეორის მიყოლა ვამტკიცოთ. ამასთან კი: ამორფულობით „გაჯერება“ გელათში უფრო „გათანასწორებულია“, სიგრძივ კედლებს აქ ფარდობითადაც ვერ უწოდებ „ნეიტრალურ შემაერთებელს“, რაც „ბაგრატის ტაძრის“ პირისპირ, ასე თუ ისე, შესაძლებელია. საყურადღებოა გუმბათის ყელის ამბავიც – ორივეგან, როგორც მრავალგზის ვახსენეთ, გლუვზედაპირებიანი, ის, უფრო წვრილად პროფილირების გამოისობით, გელათში ბევრად პლასტიკურია, ამდენად კი, მნიშვნელოვნებაშემატებულიც. მრავლისმთქმელი მეგონა მსხვილი მახვილის სამხრეთ-აღმოსავლეთით გაჩენა და არა, როგორც ქუთაისშია – ჩრდილო-აღმოსავლეთით. ისევე, როგორც გარე თაღნარის სრული გამთლიანება, ესეც „შემოსული“ XI საუკუნის ხელოვანთაგან მოდის – ისინი „აკანონებენსავით“, ძველთაგანვე ასე ხშირ, მეტ წინ წამოწევას სამხრეთი მხარისა – მაგალითად, სამთავისსა და სამთავროში – და ასე იქნება თითქმის ყველგან XII-XIII საუკუნეებში! – სამხრეთით მიდგმული კარიბჭე სწორედ ამ ფასადს „გა-ამთავრებს“ უსაცილოდ. გელათელი ოსტატი ასე არ მოიქცეოდა, ძლიერი მახვილი კი ჩრდილოეთ კედელზე მაინც არ ისურვა, იქ მეტად მოკრძალებული, საერთოდაც „მკრთალი“ სამკაული გააჩინა, გამორჩეულს კი მოპირდაპირედ მიუჩინა ადგილი. ვერ დავიჯერებ კი, ეს უბრალო სამშვენისი ყოფილიყოს – აქაც, „ბაგრატის ტაძარივით“, რაღაც რელიგიურ-ეკლესიური საზრისი იქნებოდა, მხოლოდ სადიაკვნის დანიშნულებისმიერ „წონაზე“ მეტის ღირსი – კარგი იქნებოდა, ეკლესიის ისტორიკოსებმა თავისი ძიება ოდინდელ სიწმიდეთა მოძიებისკენაც წაიყვანონ და გზისგამკვალავად სახვითი ხელოვნებანი იწინამძღოლონ.

რა მოგვცა ჩვენმა განხილვამ, მთელი რიგი მსხვილმან-წვრილმანის გამოკიდებამ? რაც შევიტყვეთ, საკმაოდ ბანალურად ჟღერს – XII საუკუნის მშენებელ-მომგებელთ შემაგულიანებლად ნიმუშთა სხვადასხვა წრე აქვთ, ვიდრე საუკუნისწინანდელთ და მხატვრულ, გნებავთ სულიერ-კულტურული შედეგი მათი მცდელობისა სხვადასხვაგვარია. ამის სათქმელად ფიქრიც არაა საჭირო, აბა რა იქნებოდა, რატომ აკრძალავდა ვინმე უახლოესი წარსულისთვის შეხედვას და მარტოოდენ ასი წლით ძველს იქით რატომღა მიაჩერდებოდა. და ასე რომც მოქცეულიყო, ვითომ, იგივე გამოგვივიდოდა ხელიდან? ყოველნაირი რეტროსპექტივიზმების – კლასიციზმი იქნება, ნეოგოთური, ნეორომანული, ნეობაროკული თუ ნეობიზანტიური სტილიზაცია – ზერელედ გაცნობაც გვიაშკარავებს პირწმინდი გამეორება-გადმოტანის შეუძლებლობას – ვინც გინდა იყოს, რაგინდარა ნიჭიერი თუ გულანთებული, თავის სათაყვანო ფორმათმეტყველებას გარდუვალად რამეს მაინც „შეურევს“, უხშირესად გადმოსაღებისთვის უცხოსა და არსებრივად მიუღებელსაც. ისე კი, გელათს არაფერი ეტყობა, საზრუნავად მაინცდამაინც წინანდელის წაბაძვა ჰქონებოდა. ამიტომ „ბაგრატის ტაძართან“ მისი დამოკიდებულება უფრო ვრცელ საკითხზე, მხატვრულ შემოქმედებაში გათვისებულის და საკუთარ-ახლადქმნილის თანაფარდობაზე გადის.

არცთუ იშვიათად მოჰყავთ ხოლმე ჰაინრიხ ვოლფლინის ცნობილი გამონათქვამი: „ყოველ დროს ყოველივე როდია შესაძლებელი“ და ყველა მასში

იმას დებს, რაც ხელოვნების და ხელოვნების ისტორიის მის საკუთარ ხედვას შეესაბამება. ამ ჯერზე არც მე შევუდგები იმის რკვევას, ჰ. ვოლფლინს აზრად რა ჰქონდა და იმას მოგახსენებთ, რაც მას, ჩემი აზრით, ქართულმა სახელოვნებათმცოდნეო ტრადიციამ შესძინა. გ. ჩუბინაშვილის და მის მოწაფეთა დამსახურებით ჩვენთვის სახელოვნო ქმნის, ვითარცა მოქმედების არსი, ფორმისმიერში (ფორმათა ერთობლიობაში, ამა თუ იმ კომპოზიციაში, ელემენტში, ხერხში, მასალაში...) პოტენციურად არსებულ შესაძლებლობათა მიგნებაა თავისი, პიროვნულ-განუმეორებელი განაფიქრ-განაცადის გამოსახატად და მხატვრული ნიჭიერებაც გამოთქმის დამაჯერებლობითა და მთლიანობითობით იზომება[63]. თქმა არ უნდა, რომ სხვადასხვა დროს ხელოვანის ხელთ მყოფი ფორმათა მარაგიც ვერ იქნება ულევი და რომელიმე მათგანის უკვე გამოვლენილი შესაძლებლობებისაც. ამა თუ იმ მსოფლმხედველობით-ესთეტიკური სისტემის შიგნით ამის ძალით ხდება სახვისა და კიდევ მეტად, გამოსახვის და გამომსახველობის რაღაც ილეთთა თანდათანობითი მომრავლება – სიტყვაზე, ანტიკური ილუზიონისტური ფერწერის „მეტყველების“ გრძნობადობისგან „დაცლა“ III-V საუკუნეების საქრისტიანოში ან, პირიქით, მოცულობის „ამოყვანის“ თუ ტონალური მთლიანობის დაუფლება XV-XVI საუკუნეების დასავლეთსა და ჩრდილო-დასავლეთ ევროპაში. ეს ბადებს კიდეც ხელოვნების „წინსვლის“ ილუზიას – თუ ტექნიკური კუთხით ეს, იქნებ, სწორიც იყოს და, მაგალითად, მიქელანჯელო ბუონაროტიმ ხატვის მეთოდი მაზაჩჩოზე მეტი იცის, ეს ოდნავადაც არ ნიშნავს, რომ მოგვიანო უპირობოდ (ეს შეიძლება ასეც იყოს და არც იყოს ასე) დიდი ხელოვანია. ამას გარდა, ფორმისმიერი გამოცდილების დაგროვება უდანაკარგოც არ გახლავთ – ასე, XIV საუკუნის აქეთ, ილუზიონიზმის, როგორც შინაგანი მოთხოვნილების, რაღაც ოდენობით ნებისმიერ გამოსახვით შემოქმედებაში შეღწევამ შეუძლებელჰყო ფერის „მედიევალური“ სიხასხასე თუ ხაზის თვითკმარი კალიგრაფიულობა (შდრ. ანრი მატისსის – უდაოდ ხომ მაღალმხატვრული! – სურათები მისთვის გზის მაჩვენებელ სპარსულ მინიატურებსა თუ რუსულ ხატებს). რაც უნდა იყოს, რაკი ასეა, ხელოვანთ ყოველჟამ სხვა „ათვლის წერტილი“ აქვთ – სხვადასხვა დროისას კრებითად და, დამატებით, დროსა და გარემოს კვალად, ყოველს ინდივიდუალურად. ამიტომვე, მსგავსი, გნებავთ, იგივეობრივი ფორმები თუ ფორმათშეხამებანიც სულ სხვადასხვა „შიგთავსის“ (გერმ. Gehalt) დამტევი ხდება და, სხვათა შორის, იერსაც იცვლის.

აბსტრაქტული ფუჭსიტყვაობა რომ არ გამოგვივიდეს, შემოგთავაზებთ კიდევ ერთხელაც შევხედოთ ჩვენი სამსჯელო ტაძრების გუმბათებს. ჩვენ უკვე ვიცით, რა განასხვავებს მათ ერთმანეთისგან – საპირეთა მეტი დანაკვთულობა გელათში, რაც – ესეც ვნახეთ, – ამ არქიტექტურული სამკაულის 1010-იანი წლებით მოკიდებული დამუშავების ნაყოფია. ახლა იმას მივხედოთ, ერთი და იგივე თუა, ისტორიულად ანდა არსებრივად, მათთვის საერთო ნიშნები – მოჩარჩოებათა უორნამენტულობა და მომფარგვლელი თაღებისგან მცირე დაშორება. ზედმეტი მგონია ახლა VIII-IX საუკუნეთა გუმბათების მოყვანა, სამაგიეროდ, აუცილებლად უნდა გადავხედოთ X საუკუნის გუმბათოვან ტაძართა

63 აქ არ არის იმის ადგილი და საჭიროება ამ ცნებებთან დაკავშირებულ ცილობაზე თუ ე. წ. „მაყურებლის წილზე“ გავაგრძელოთ სიტყვა.

გადაწყვეტას. მათ მეტ ნაწილს, როგორც წინარე ასწლეულებში იყო, ხალვათად გაშლილი სართავი თაღების შუაგულში გაჭრილი მოურთველი თაღოვანი სარკმლები შემოუყვება (ხანცთა, ოპიზა, გოგჲუბა, ბოჭორმა, დოლისყანა, კვეტერა, ენი-რაბათი), ოშკის ასე მოხდენილ-კაზმულ გუმბათსაც კი სადა სასინათლო ღიობები აქვს, ოღონდ – და ეს დასამახსოვრებელია! – თაღები ხვრელობებს აქეთ-იქიდან ლამისაა ეკვრის და, მათ თავზე დახატულ ჯვრებთან ერთად, თავისებურ მოჩარჩოებადაც ისახება. სამართლიანი არ იქნება ეს არარსებითად ჩავაგდოთ, რადგან გუმბათის სარკმელთა შემკობა X საუკუნის ქართველ გალატოზთუხუცესთა ძიებათა ერთ-ერთ გეზად ერთიანდება. ასე, ცოტათი ზემოთ, ვახსენეთ უკვე ჯავახეთის წყაროსთავის გუმბათის „წარბებიანი" სარკმლები; ზეგანის (იგივე ზაქის) სრულიად ორიგინალურ გუმბათზე მრგვალ და თაღოვან სარკმლებს ბურცვილი მოსართავები ადგას ან იმდენად ჩამოგრძელებული თავსართები, რომ ისინი რასმე ჩარჩოსგვარს წააგავს[64]; ხახულის ტაძრის გუმბათზე ახედვისას წითელი ქვით „ინკრუსტირებულ" თავსართებს დაინახავთ, მასა და სარკმლის თავს შუა კი ჩუქურთმოვანი რკალია – ე. ი. მოჩარჩოების რაღაცნაირი ჩანასახი[65]; მოსართავის განვრცობა მოხვდებოდა თვალს აწ გამქრალ ექექის ტაძარზე – აქ გუმბათის ღიობების ნაწილს თავსართების თაღიდან ამოზრდილი ე. წ. „მარაო", ორფერი რადიალური სხივები იშლებოდა[66].

კვლავ თავსატეხებს გვახვედრებს იშხნის ტაძარი – ამჯერად, ოღონდაც, არა ოდენ მონაფიქრის ერთადერთობით, ისტორიული თავგადასავლის ჩახლართულობით. ტაძარი მრავალფენიანია და არავინ უარჰყოფს აქ IX, X და XI საუკუნეთა სამშენებლო შრეების არსებობას[67]. უფრო სადაოა საკურთხევლის თაღედის თარიღი – ე. თაყაიშვილმა ის, როგორც ცნობილია, VII საუკუნისად, ნერსე სომეხთა კათოლიკოსისეული ტაძრის ნაშთად მიიჩნია და აქამომდე ყველგან ამასვე წაიკითხავთ. არადა, 30-ოდ წლის წინათ – ეს ადრეც დამიწერია! – ქ-მა რუს. მეფისაშვილმა ის IX-X საუკუნეების ნაწარმოებთ მიათვალა და ბოლო დროს იმავე დასკვნამდე – რომელიც პირადად ჩემთვის უფრო დამაჯერებელია, – ბ-ნი მარკუს ბოგიშიც მივიდა. ეს – სხვათა შორის. ჩვენ სხვა სადავიდარაბო საკითხის წინ ვდგავართ. ყველა შეთანხმებულია, რომ გუმბათის მზიდი ბურჯები აქ – X საუკუნის შუა ხანისაა, რა დროისღაა თავად გუმბათი თავის ყელიანად? გუმბათის ყელს აქ ორლილვოვან „სვეტუკებზე" გადაყვანილი მოჩუქურთმებული თაღედი შემოუყვება, რომელშიც ხალვათად თავსდება, ერთი მეორის შენაცვლებით, თაღოვანი და მრგვალი სარკმლები; მეორეთ მრგვალი ჩარჩოები შემოსდევს, პირველთ კი მოჩუქურთმებული რკალები ადგას თავზე.

---

64 იხ. ი. გივიაშვილი, ზეგანის (იგივე ზაქის) ეკლესია (რეკონსტრუქციის ცდა). საქართველოს სიძველენი, 3, 2003, გვ. 47, ნახ. 5, 6, 9, სურ. 1, 2, 6.

65 ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 361; ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ. 175, ტაბ. 205-207. ასახულობა იხ. ასევე: ტაო-კლარჯეთი. ისტორიულ-კულტურული ნარკვევი, ბ. კუდავას და გ. საითიძის რედ., თბ., 2018, გვ. 349.

66 ე. თაყაიშვილი, იქვე, გვ. 373; ეს „მარაოები" ჩანს ილია ზდანევიჩის ნახაზებზე, ფოტოებზე კი, სამწუხაროდ, არ გაირჩევა (იხ. ტაბ. 109 და 111-112).

67 დაჯამებულად, ბოლოს – თ. დვალი, ნ. ანდღულაძე, ფ. დევდარიანი, ვ. სილოგავა, იშხანი, თბ., 2010 და (აქ სულ ბოლოდროინდელი კვლევებიცაა მოხმობილი) ტაო-კლარჯეთი..., გვ. 360 და 362.

შიდა თაღნარის, სარკმელთა მოყვანილობის და არქიტექტურასთან XI საუკუნის მხატვრობის ურთიერთმიმართებიდან გამომდინარე, ქ-ნი თინათინ ვირსალაძე იშხნის გუმბათს X საუკუნის ნაწარმოებად თვლის[68]. დავუმატებ, რომ XI საუკუნეში ვერც ორი ლილვით შეკონილ „სვეტებს“ ნახავთ, ვერც სარკმლების მათგან ასეთ დაცილებას; ჩუქურთმების ნაწილიც XI საუკუნისთვის მეტად უცნაურად გამოიმზირება – შდრ., მაგალითად, ჩრდილო-აღმოსავლეთი სარკმლის ზედანი და სამხრეთი მკლავის პირითი დასავლეთი სარკმელი[69]. მეორე მხრივ, თაღედის ჩუქურთმებს ჩრდილოეთი მკლავის პირითი შუა სარკმელი წააგავს[70], ჩრდილოეთი სარკმელი სავსებით შეიძლება XI საუკუნისაც იყოს და, საზოგადოდ, რატომ უნდა დაეტოვებინათ, უკეთუ მთელი ტაძარი ახლად მოაპერანგეს, ხელუხლებლად დასტურ ყველაზე გამოსაჩენი – გუმბათის ყელი? პირადად მე უფრო X საუკუნისკენ ვიხრები, მესმის კი, რომ ამის გადაწყვეტას გულდასმით შესწავლა, ანალიტური ანაზომების შესრულება, მასალების შემოწმება და ა.შ. დასჭირდება. ამ დროს კი, თარიღი, ამ შემთხვევაში, იშხნის გუმბათის კომპოზიციის (მისი უსაცილო მაღალი მხატვრული კიდე) შეფასებას ძირისძირში ცვლის – უკეთუ ის X საუკუნისაა, ის საკვირველად თამამია, უკეთუ 1032 წლისა – საკვირველადვე უკუმზირალ-მაარქაიზებელი.

როგორ ეწერება ამ სურათში „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათის მორთულობა? იგი ეხმიანება თაღედის ღიობებზე „შემოტმასნის“ ტენდენციას, რაც არა მარტო ოშკში ჩანს, არამედ ენი-რაბათშიც და, ცოტათი ნაკლებად – ხახულშიც. ასევე ეპასუხება იგი სარკმლის სულ უფრო უხვად შემკობის გეზსაც, თუმცა მისი მშენებელი სხვა გზას დაადგა – არა თავსართის განვითარების, ღიადსზედა არის შევსებისა, არამედ მისი საპირით გარემოცვის. საპირე საიმდროოდ უკვე არსებობს, მაგრამ აქ არა იმდროინდელი პირბრტყელი მოჩარჩოებაა გამოყენებული, არამედ შემრგვალებული, სქელი ლილვის მსგავსი. ლილვისებრი ჩარჩოც, ეტყობა, „ჰაერში მოლივლივე“ იდეა ყოფილა – ყოველ შემთხვევაში, ასე მოფარგლა მცირე აფსიდების სარკმლები (მხოლოდ – სწორკუთხად) კვეტერის ციხის ეკლესიის არქიტექტორმა. ამ ძიებათა თავმოყრით ქუთაისის საყდარზე იქმნება პლასტიკურობით სავსებით ახლებური გადაწყვეტა და მის შემყურეთ ჩვენ უკეთ გვესმის რამ აღმოაცენა ათიოდ წელიწადში ნიკორწმინდის გუმბათის შემკულობა, იმდენად დასრულებული, რომ ორასი წლის განმავლობაში მას ვერავინ შემატა რამე[71]. ასეთი დეკორატიული სიუხვე ვერც მანგლისის ტაძრის ცოტათი მოგვიანო გუმბათმა მოგვცა (სადაც თაღედში სარკმლები თაღსგამოშვებითაა, საპირეები – ბრტყელი და წყობის საკმაოდ შესანიშნი მოედნით

68 თ. ვირსალაძე, X-XI საუკუნის ზოგიერთი ტაო-კლარჯული მხატულობა. წიგნში: თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 64-67.

69 თ. დვალი და სხვ., გვ. 26 და 33.

70 იქვე, გვ. 28 და 32-33.

71 გ. ჩუბინაშვილი ერთგან გაკვრით „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათს „ყველა მონაცემით“ კარიბჭეთა დროისად მოიხსენიებს (Г. Н. Чубинашвили, Пути..., გვ. 26). 1950-ანი წლების მკითხველმა, უთუოდ, იცოდა, რა „მონაცემები“ უნდა ვიგულისხმოთ – რაღაც ფრაგმენტები, თუ ზოგადი ცოდნა გუმბათების ტაძრის ტანის ამოყვანის მერე რამდენიმე წლის დაყოვნებით დადგმისა. თუ 20-მდე წლის შუალედს დავდებთ (თავად გ. ჩუბინაშვილი 5-10-ს იტყვის), მაშინ ქუთაისის ტაძრის გუმბათი ნიკორწმინდისას „კბილა“ გამოვა (გინდაც აქაც მშენებლობის შეჩერება ვივარაუდოთ). ისიც საკითხავია, სად წყვეტდნენ შენებას ჩვენი ოდინდელი გალატოზები

გარშემოვლებული) და თვით სამთავისმაც კი (აქ – ყველა ნიშნით, - არ ყოფილა თაღნარსა და ლავგარდანს შორისი ფრიზი); მანგლისსა და სამთავისს შორის ექცევა იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის გუმბათი – საპირეთა უმრავლესობა აქ პირმომრგვალებულია, მაგრამ მოხალვათებულ თაღებში ჩაწერილი[72].

გელათელი ოსტატისთვის, ბუნებრივია, XI საუკუნის მიგნება-მონაპოვარნი ანა-ბანაა, ის მათზე, როგორც ვნახეთ, სრულად არც ამბობს უარს, ხოლო სადა პლასტიკური საპირე ამ გარემოებებში სულ სხვა რისიმე მთქმელია – ის, რაც „ბაგრატის ტაძრის" მშენებლობის ჟამს მორთულობის გამრავალფეროვნების მაჩვენებელი იყო, ახლა დეკორატიულობისგან უკუდგომაა, იმის დათმობა, რისკენაც „შემდგომთა მისთა" გზას ქუთათურის ხელოვანნი უკაფავდნენ. ასეც შეიძლება ითქვას – „ბაგრატის ტაძრისკენ" გახედვით გელათის გალატოზნი იმასაც იხსენებენ, რომ იმერეთის ხუროთმოძღვრების დანატოვარი არა მარტო XI საუკუნის სამკაულის სიმდიდრით მოქადული ეკლესიებია, როგორც ბ-ნი ვახტ. ბერიძისგან, თითქმის 80 წელია ვუწყით, ტაოურ მიგნებათა გამზიარებელ-გამგრძელებელი[73] (ეხვევი, სავანის წმ. გიორგი, ბაჯითი...), არამედ სხვაც – სრული სისადავით, ხელობის სისუფთავით და შეფარდებათა სიკოხტავით მეტყველი.

ხელოვნებათმცოდნეებს ზოგჯერ გვსაყვედურობენ – რაებს იგონებთ, რა იცით, თავში ვის რა მოუვიდა, გულზე ვის რა მოხვდა, ვის რა მოუნდაო? არ ვიცი, ვინმე თუ ჩემულობს მართლაც, 100, 300 თუ 1500 წლის წინ მომუშავე ხელოვანის ფიქრთა და გრძნობათა მესაიდუმლე ვარო. ჩვენ მხოლოოდენ იმის „მოკითხვა" ძალგვიძს, რაც ხელოვანის შექმნილმა ფორმამ დაიკვლია და, თუ გაგვიმართლა, რამ ისეთსაც მოვიხელთებთ, რაც ამ ნაკვლევის რაობას გადაგვიხსნის. გელათის არქიტექტურა გვეუბნება, რა ამოირჩია ხუროთმოძღვარმა საიმდროოდ დაუნჯებული მხატვრული სიმდიდრიდან და როგორ – ეს, რა თქმა უნდა, აქ არ თქმულა, – გარდაისახა ათვისებულ-გათავისებული მისი მისწრაფებების შესაბამისად. განგების წყალობით, ჩვენ შედარებით ბევრი ვიცით მონასტრის მშენებლობის თაოსნის, წმ. მეფე დავით IV-ის შესახებ, მისი ორი ანდერძი და მართლაცდა შესანიშნავი „გალობანი სინანულისანი" კი, მის სულისკვეთებასა და მისი სარწმუნოებრივი გრძნობიერების რაგვარობაშიც ჩაგვახედებს. მგონია, არ უნდა იყოს დიდი კადნიერება გელათური ხუროთმოძღვრების არაამპარტავნული სიდიადისა და სამკაულთა მოსაკლისი პლასტიკურობის მიღმა დავინახოთ ამ ღრმად და მკაცრად მორწმუნე ხელმწიფის მოთხოვნა – და მისი

– იქნებ ყელი გუმბათის კამარის ძირამდე ამოჰყავდათ? გ. ჩუბინაშვილმა აკი თავად გამოავლინა ნიკორწმინდისა და ფიტარეთის ტანისა და გუმბათის მოჩუქურთმებაში ერთი და იმავე ხელოვანთა ხელწერა (იხ.: Кумурдо и Никорцминда да К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого, ორივე: Вопросы..., გვ. 256-258 და 290, 292-294). მოცემულ ადგილზე არც იყო მოსატანი, როგორ წარმოედგინა გ. ჩუბინაშვილს „ბაგრატის ტაძრის" გუმბათი – ვახტ. ცინცაძის გამოქვეყნებული რეკონსტრუქცია საბოლოოდ დადგენილისგან დიდად მსხვაობარ სურათს იძლევა – სარკმლები თაღგამოშვებითაა გაჭრილი, უჩარჩო და ამის გამო – უფრო განიერი (ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრომი, სურ. 4).

72 იკვის ტაძრის თარიღი ჯერაც „დაცურავს" – რ. შმერლინგი მას XI საუკუნის შუა ხანით განსაზღვრავს, გ. ჩუბინაშვილი ეჭვობს, საუკუნის დასაწყისისკენ ხომ არ არისო გადასატანი, ნიკ. ვაჩეიშვილი უფრო ამავე საუკუნის მეორე ნახევრისკენ იხრება...

73 იხ. ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „დედა ღვთისა". ქართული ხელოვნება, 1, თბ., 1942, გვ. 41-43.

მოსურვებით ვიგუმანოთ – ღვთის სადიდებლისა ყველაფრის გარეშე, რაც კი ვისმე შეიძლებოდა ამაოდ და მრავლისმიერად მოსჩვენებოდა... ბედად, ასეთი დავალება ისეთს ვისმე შეხვდა, ვისთვისაც უბრალოება განძარცვას და მოკლებას კი არ უდრიდა[74], არამედ სხვაგვარი სისავსის მიღწევას. ამის მიღწევაში კი მას ისიც დაეხმარა, რომ მას – ადრევე ან, თუნდაც, საგანგებოდ ახლა, – შეესისხლხორცებინა დასავლეთ-ქართული ხუროთმოძღვრული ტრადიცია, რომლის ერთ განსხეულებად მას, ჩანს, ერთიანი საქართველოს ჯერაც სატახტო ქალაქის, ქუთაისის საეპისკოპოსო ტაძარი ეგულებოდა[75].

† Dimitri Tumanishvili

Dedicated to the centenary of the birth of Levan Rcheulishvili

Once Again on the Architecture of Gelati

Historians of Georgian architecture studying the main church of Gelati Monastery dedicated to the Nativity of the Virgin have noticed long ago its certain peculiarity, unusual for the twelfth-century Georgian architecture. The church, constructed under the patronage of the kings David IV the Builder and his son Demetre I, features complex profiles but has almost no floral or geometric ornaments on its capitals and window frames. Different explanations for this peculiarity have been suggested. It was supposed that the church had not been completed (R. Mepisashili); or that the main donator, David the Builder considered expensive carved decoration to be an exorbitant luxury. According to the third opinion (L. Rcheulishvili), lack of the carved ornaments on the facades of the church finds explanation in a particular piety of its donator.

The discussion of the eleventh- and twelfth-century Georgian architecture in a broader context suggests that the austere style of Gelati should be seen as a reflection of the demand of the deeply devout king. This demand was fulfilled by an anonymous architect who managed to find an adequate artistic form for a decorative simplicity. Apparently, he was inspired by his experience of the western Georgian architectural tradition which he knew and appreciated.

74 გავბედავ და ვიტყვი, რომ ეს გარკვეულწილად ეთქმის თიღვის ტაძარს, რომლის გარე იერი ალაგ-ალაგ (განსაკუთრებით გუმბათი და აღმოსავლეთი ფასადი) დიახაც „გაშიშვლებულს" ჰგავს.

75 მგონი, ბოლოს და ბოლოს ვუახლოვდებით დამკვეთ-„შემსრულებლის" ურთიერთდამოკიდებულების სწორ გაგებას. მოუხეშელი პროფესორი ქრისტინე ტაუბერი „პოლიტიკის სტილის" ჭრილშიც კი უაღრეს მნიშვნელობისად მიიჩნევს გადაწყვეტილებას „კარის რომელ ხელოვანს დაასაქმებდა ესა თუ ის ხელისუფალი, რადგან აქ საქმე რაგინდარა სტილის მიმართ მეტი სიყვარული კი არა, არამედ თვალსაჩინოდ პოლიტიკური გადაწყვეტილება, რომელი ხელოვანი ჩანს ყველაზე მეტად შესაფერისი, რათა ხელისუფლების ესა თუ ის კონცეპტი ყავლგაუვალად, სადიდხნოდ გამოხატოს" (Ch. Tauber, Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua, in: Politikstile und Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit, hg. von D. Erben und Ch. Tauber, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstheschichte in München, Bd. 39, Passau, 2016, გვ. 93).



სურ. 1. გელათის მთავარი ტაძარი, საერთო ხედი



სურ. 2. გელათის მთავარი ტაძარი, გუმბათი



სურ. 3. თირის ეკლესია, აღმოსავლეთი ფასადი



სურ. 4. უბისის ეკლესია,
ხედი სამხრეთ-აღმოსალეთით



სურ. 5. ნიკორწმინდა.
გუმბათი
(ფოტო ნ. ჩაკვატაძის)



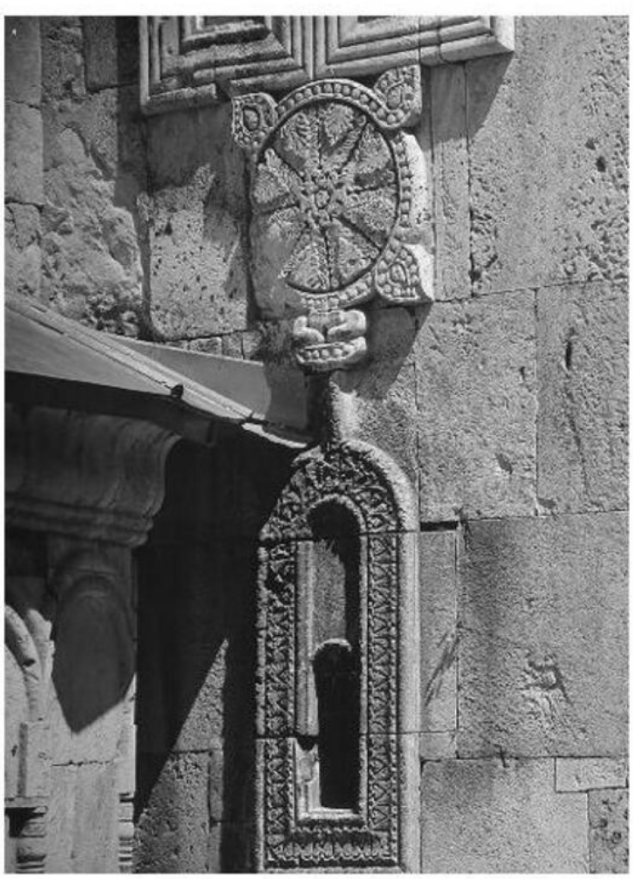
სურ. 6. გელათის მონასტერი, საერთო ხედი



სურ. 7. სამთავისის ტაძარი, აღმოსავლეთი ფასადი



სურ. 8. გელათის მთავარი ტაძარი, ჩრდილო-აღმოსავლეთი სარკმელი



სურ. 9. გელათის მთავარი ტაძარი, სამხრეთ-აღმოსავლეთი სარკმელი



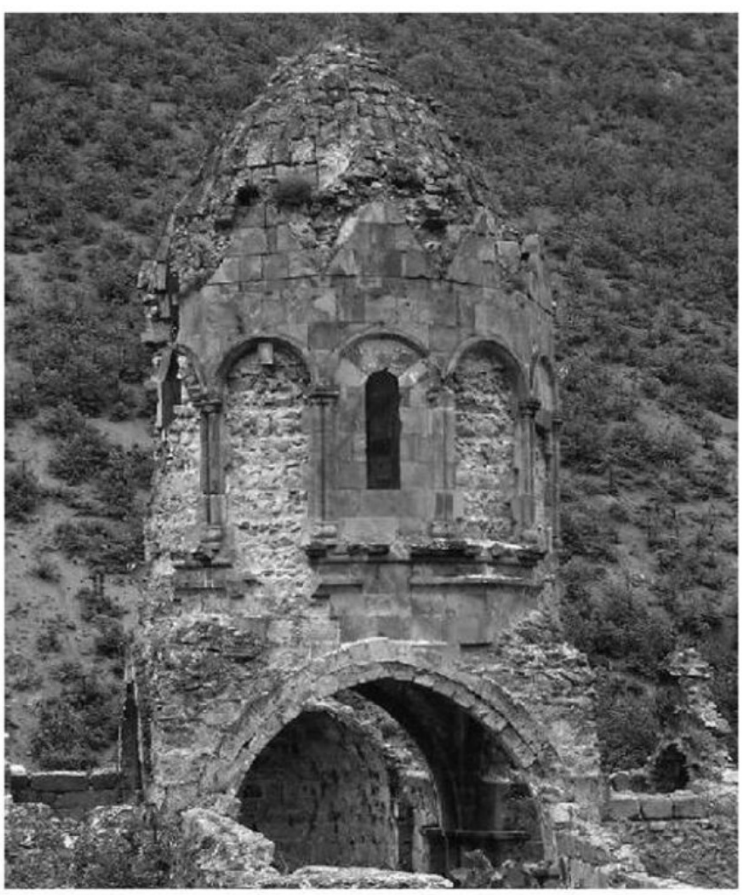
სურ. 10. ტონთიოს ეკლესია, სამხრეთი ფასადი



სურ. 11. თელოვანის ჯვარპატიოსნის ეკლესია.
გუმბათის ყელი



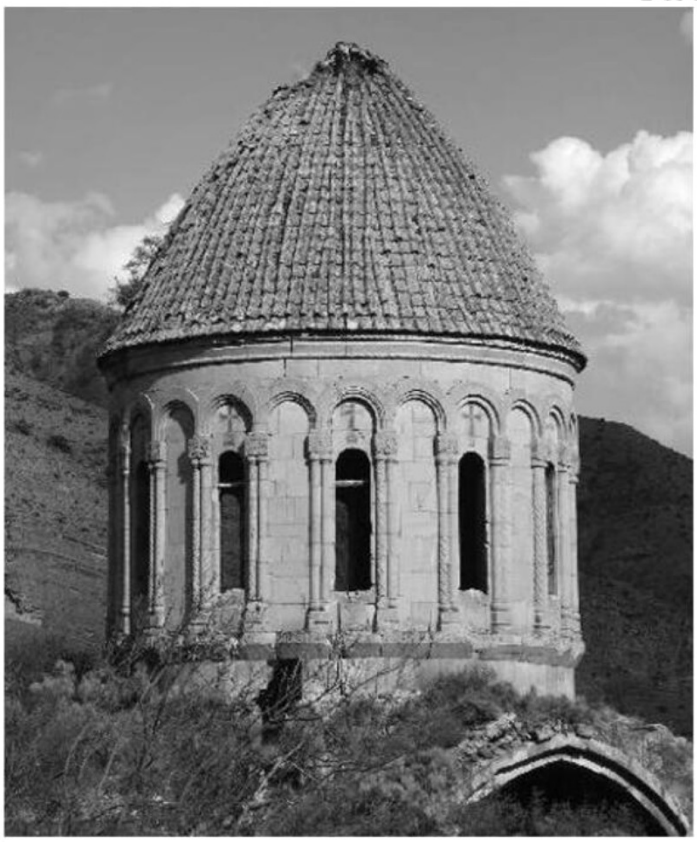
სურ. 12. ნეკრესის ეკლესია.
გუმბათის ყელი



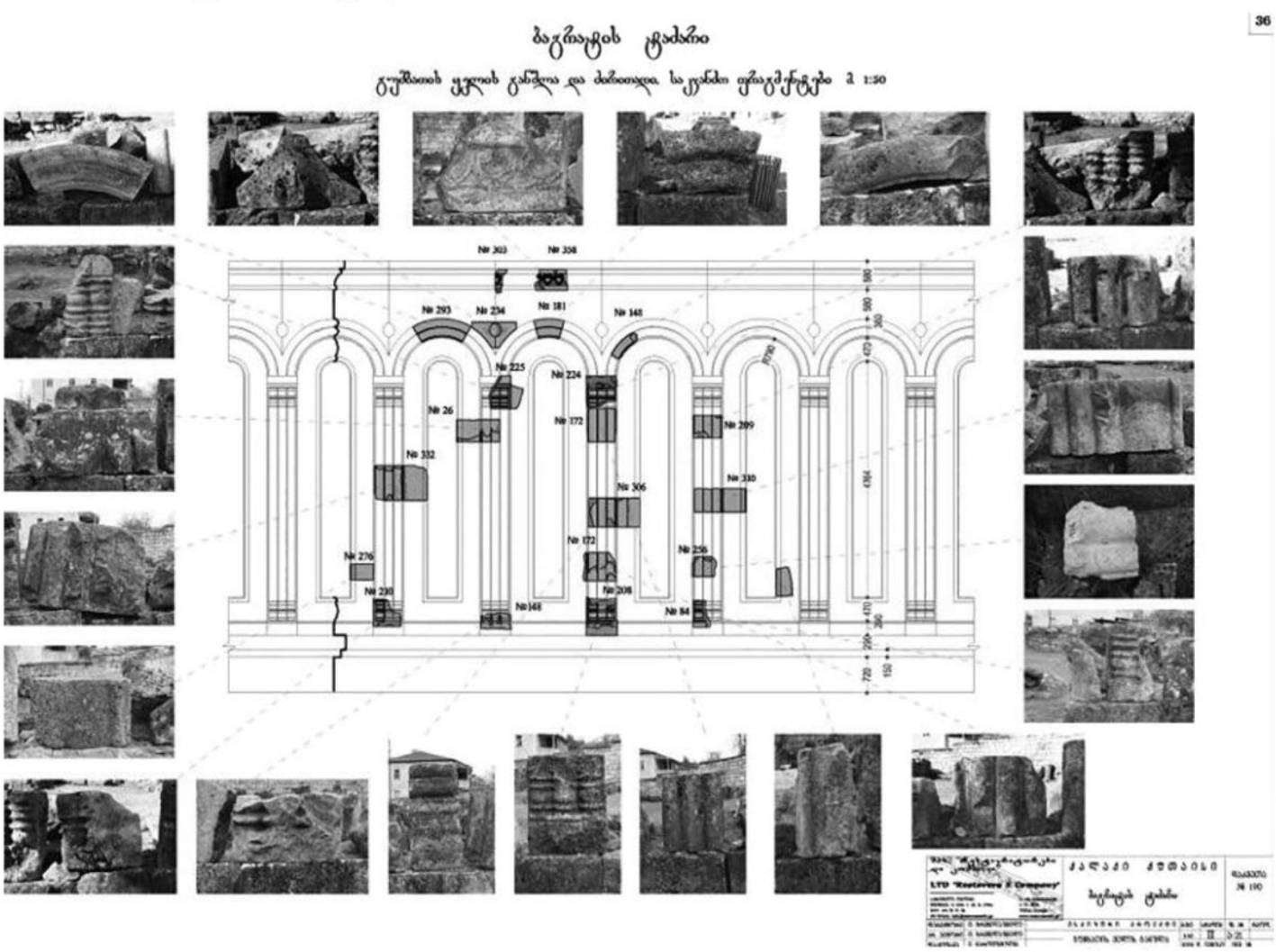
სურ. 13. ხანძთის ეკლესია.
გუმბათის ყელი



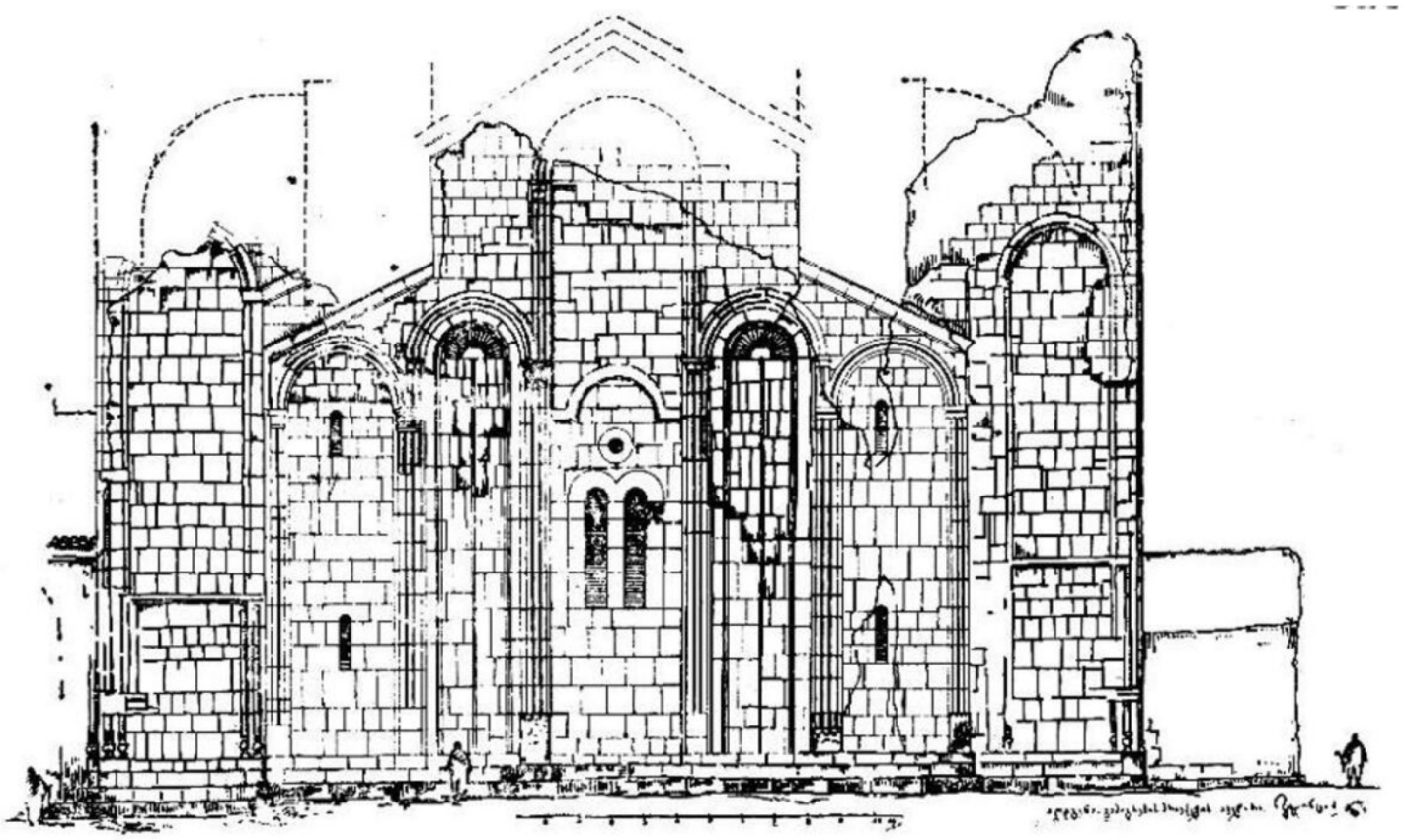
სურ. 14. ხახულის ეკლესია. გუმბათის ყელი



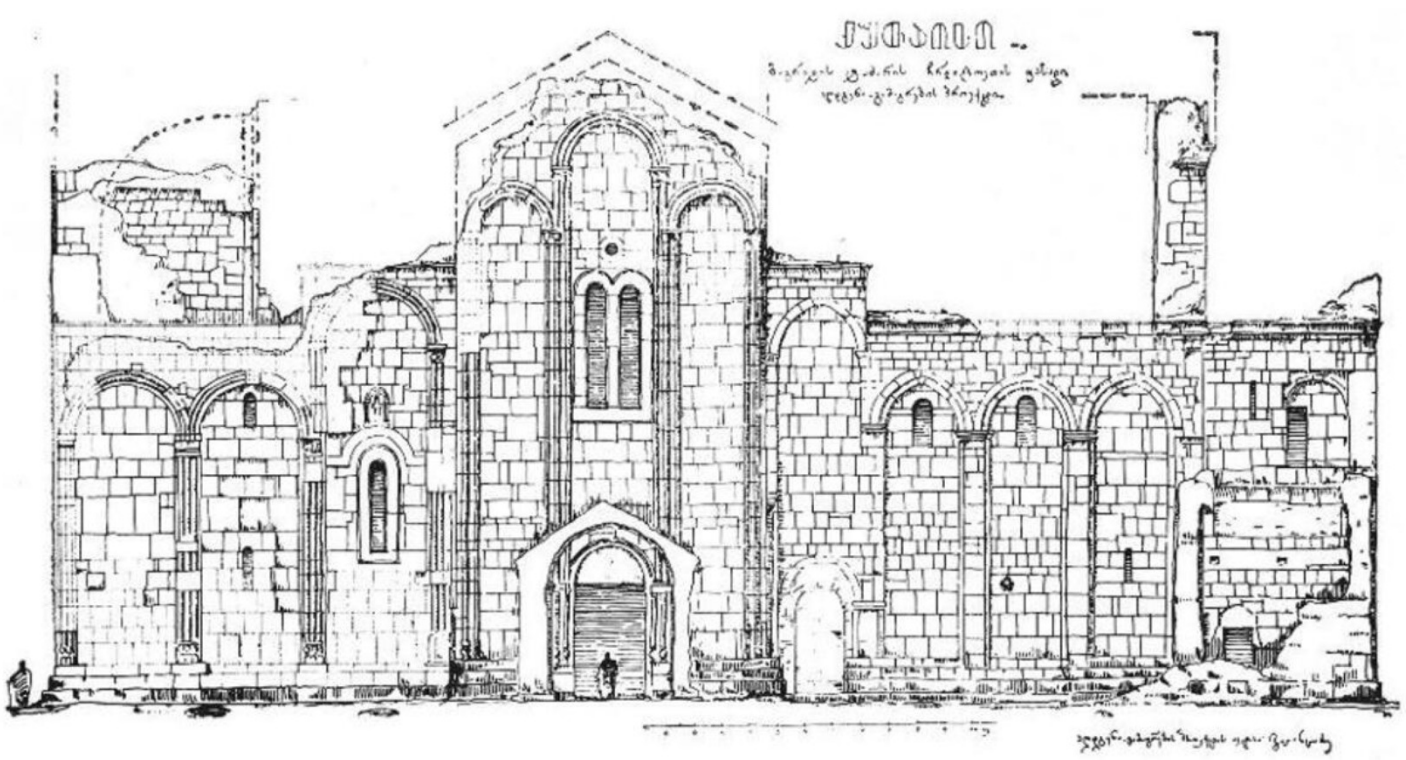
სურ. 15. ოშკის ეკლესია. გუმბათის ყელი



ნახ. 1. „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათის ყელის განშლა. არქ. ი. გრემელაშვილი



ნახ. 2. „ბაგრატის ტაძარი“. აღმოსავლეთი ფასადი. ნახაზი ვ. ცინცაძის



ნახ. 3. „ბაგრატის ტაძარი“. ჩრდილოეთი ფასადი. ნახაზი ვ. ცინცაძის

მზია ჯანჯალია, მარინე ბულია
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

კირანცის მოხატულობა – ძირითადი საკითხები

ახალი დროის მკვლევართა მიერ შუა საუკუნეების ხელოვნების ესთეტიკურ-შეფასებით განხილვასთან დაკავშირებული ეჭვები ქრისტიანული სამყაროს კიდურა კულტურათა კვლევის პრობლემატიკას რომ გაცდა და ბიზანტინისტიკაშიც გაისმა, უდავოდ საინტერესო პერსპექტივებს მოასწავებს სამეცნიერო აზრისთვის[1]. შუა საუკუნეების ხელოვნების ახალი დროიდან აღქმის პრობლემების გაცნობიერება ხელოვნების ისტორიის კვლევათა მეთოდოლოგიური სირთულეების წარმოჩენასთან ერთად, უცილობლად გასარკვევ საკითხთა წრესაც მკაფიოდ მონიშნავს. როგორ აღიქვამდნენ შუა საუკუნეების ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშს თანამედროვეები, რა ელემენტებით აფასებდნენ მას; რამდენად ინდივიდუალური იყო ამა თუ იმ დამკვეთისა თუ შემსრულებლის კონკრეტული არჩევანი; რამდენად ძლიერი და მყარი იყო ამა თუ იმ სოციალური ჯგუფის გემოვნება და რა მიმართებაში იყო ერთმანეთთან სხვადასხვა ჯგუფების კულტურული სივრცეები; რამდენად მყარი იყო რეგიონული თუ ნაციონალური ტრადიციები; რა ელემენტები განაპირობებდა ზოგადეპოქალურ ტენდენციებს და რა გზითა და სისწრაფით ვრცელდებოდა ისინი; სოციალურად რამდენად მნიშვნელოვანი იყო და რა ელემენტებით გამოიხატებოდა ზოგად ტენდენციებთან თანაზიარობა. იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც შუა საუკუნეების ხელოვნების ნიმუშის შესახებ ისტორიული მონაცემები შემორჩენილია, ხსენებული, და სხვა მსგავი, საკითხების სრულფასოვანი კვლევა, თავად ნიმუშის ადეკვატურ წაკითხვასაც უთუოდ საჭიროებს. ხოლო როდესაც ისტორიული მონაცემების არსებობის ფუფუნება ნაკლებია, ამ საკითხებზე ფიქრისთვის თავად არტეფაქტების როლი, ცხადია, დრამატულად იზრდება. შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებას რაც შეეხება, უმეტესწილად, სწორედ დოკუმენტური ცნობების ნაკლებობაა ხელოვნების ნიმუშის თანამდევი და, შესაბამისად, ხელოვნების ისტორიკოსისთვის არჩევანი, ხშირ შემთხვევაში, ხსენებული საკითხების უგულებელყოფასა და ხელოვნების ნიმუშის ინტერპრეტაციის გზით, მათზე პასუხის პოვნის მცდელობას შორის არსებობს, ინტერპრეტაციისას კი, სადღეისოდ თითქმის რომ სტანდარტად დამკვიდრებული დებულებები თუ დამოკიდებულებებიც ბევრ რამეს განსაზღვრავს.

შუა საუკუნეების ნიმუშების აღქმის თვალსაზრისით, ქართული ხელოვნების ისტორიის კვლევებში ცოტა არ იყოს უცნაური ვითარებაა. ერთი მხრივ, ისტორიულად კულტურათა გზაჯვარედინზე მყოფი ქართული ხელოვნების კვლევისას, ეჭვის საგანი არასდროს ყოფილა ის, რომ შუა საუკუნეების ნიმუშის ბიზანტიურ-ელინისტური სტანდარტით განხილვა არსებითი ცდომილებების წინაპირობაა. თუმცა, მეორე მხრივ, ნიმუშთა მაღალხარისხიანად და დედაქალა-

1 A. Eastmond, *Art and the Periphery*, The Oxford Handbook of Byzantine Studies, ed., R. Cormack, Oxford Unievrsity Press, 2008, გვ. 770-776; მისივე, The *Limits of Byzantine Art*, A Companion to Byzantium, ed., L. James, Wiley-Blackwell, 2010, გვ. 313-322.

ქურად შეფასება ქართულ მეცნიერებაშიც, არსებითად, ბიზანტინისტური კვლევების კვალად დამკვიდრდა[2]. ამგვარი წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულების შესაძლებლობას უთუოდ ის იძლეოდა, რომ საუკუნეების მანძილზე შუა საუკუნეების ქართული კულტურა და ხელოვნება სამართლმადიდებლოს არსებითი პროცესების მონაწილე და განუყოფელი ნაწილი იყო, და რაც მთავარია ის, რომ ახალი დროის ქართული კულტურული ტენდენციები და გემოვნება, ისევე, როგორც ქართული ჰუმანიტარული მეცნიერება, დასავლური ცივილიზაციის ნაწილად პოზიციონირებს. მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების ნიმუშის ადეკვატურ აღქმასთან დაკავშირებული სირთულეების თემა ქართული ხელოვნების მკვლევართა შორის, ბოლო დროს, უფრო და უფრო აქტუალური ხდება, სირთულეების დაძლევის გზების მოძიება არც ისე მარტივია. ძირითად მიზეზს ის წარმოადგენს, რომ არასაკმარისი ისტორიული მონაცემების პირობებში, მეცნიერთაგან საყოველთაოდ გაზიარებული ე. წ. დედაქალაქური სტანდარტის მიღმა არსებული ესთეტიკის ნიმუშებისთვის თავდაპირველი მნიშვნელოვანების დადასტურება საკმაოდ რთულ ამოცანას წარმოადგენს. ეს სირთულე, განსაკუთრებით, იმ პერიოდის ნამუშევრებთან მიმართებითაა აქტუალური, როდესაც ბიზანტიური მიმართულება ქართულ კულტურაში მყარად ჩამოყალიბებული და დომინანტურია. XI საუკუნისთვის ქართული საერო თუ საეკლესიო ელიტის მიერ კონსტანტინოპოლის ცნობიერ ორიენტირად დამკვიდრების პროცესი დასრულებული ჩანს და ცხადია ისიც, რომ XI–XIII საუკუნეებში ქართული სახელმწიფო ძლიერ და ამბიციურ რეგიონულ მოთამაშეს წარმოადგენდა, რომლის მმართველი წრეებისთვის კონსტანტინოპოლურის სადარი ხარისხი სასურველი და მისაღწევადაც შესაძლებელი უნდა ყოფილიყო[3]. საინტერესოა, რომ სწორედ სადღეისო სტანდარტით ე. წ. დედაქალაქურ/კონსტანტინოპოლურ ხარისხთან გაიგივებული ქართული ხელოვნების ნიმუშები დაუკავშირდა მეცნიერთა ნაწილის მიერ ბიზანტიურ ხელოვნებას, ხოლო გარკვეულ შემთხვევებში, ბიზანტიური ხელოვნების შესახებ ნარატივის ნაწილადაც კი იქცა[4]. მაგრამ ემთხვევა

---

2 Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство: исследование по истории грузинского средневекового искусства*, т I, Тб., 1959, გვ. 54-174; Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, *Избранные труды*, Тб., 2007, გვ. 14-15, 18-19; მისივე, Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма, გვ. 132-136; მისივე, ატენის სიონის XI საუკუნის მოხატულობა, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბ., 2007, გვ. 189-201; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 143-217; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети*, Тб., 1983, გვ. 7, 98-101, 121-127; Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тб., 1980, გვ. 128-147 და სხვა.

3 ივ. ჯავახიშვილი, *ქართველი ერის ისტორია*, ტ. II, თბ., 1983, გვ. 123-312; М. Лордкипанидзе, *История Грузии. XI–нач. XIII в.*, Тб., 1974; *საქართველოს ისტორიის ნარკვევები*, ტ. III, რედ. ზ. ანჩაბაძე, ვ. გუჩუა, თბ., 1979, გვ. 153-348, 371-403, 456-500; *საქართველოს ისტორია*, ტ. II, რედ. რ. მეტრეველი, თბ., 2012, გვ. 348-436 და სხვა.

4 В. Лазарев, *История византийской живописи*, М., 1947, გვ. 100-102,182-186; A. Grabar, *The Art of the Byzantine Empire. Byzantine Art in the Middle Ages*, New York, 1967, გვ. 191; V. J. Djurić, La peinture byzantine XIIe et XIIIe siecles, *XVe Congres International d'etudes* Byzantines, *Rapports et Co-rapports, III, Art et Archéologie Byzance de 1071 a 1261*, Athens, 1976, გვ. 79-82; D. Mouriki, The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium. Reflections of Constantinopoltan Styles in Georgian Monumental Painting, *Studies in*

კი ჩვენეული აღქმა და შეფასება ძველი დამკვეთებისა და მაყურებლებისას? აუცილებლად ნიშნავდა კი მაღალი ელიტური ხელოვნება დღევანდელ წარმოსახვაში დამკვიდრებულ კონსტანტინოპოლურ სტანდარტს? იზომებოდა კი ეს სტანდარტი დღეს გაზიარებული ესთეტიკური ნიშნებით? ამ ეჭვების მართებულობისთვის არაერთი მაგალითის მოხმობა შეიძლება, რომელთაგან ერთ-ერთი გამორჩეული ოდესღაც ქართული სამეფოს შემადგენლობაში მყოფი, ახლა კი ჩრდილოეთ სომხეთში მდებარე ქალკედონურ მონასტერთაგან ერთ-ერთის, დღეს კირანცად ცნობილი მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობაა.

კირანცი, რომლის ისტორიული სახელი უცნობია, ტავუშის მარზის ტყიანი ხეობის სიღრმეშია აღმართული. მონასტერში მეტ-ნაკლებად სრული სახით მხოლოდ აგურის დიდი გუმბათიანი ტაძარი და ქვით ნაშენი ასევე დიდი სატრაპეზო შემორჩა. ტაძარს ქართულწარწერებიანი მხატვრობა ამკობს, მოხატულობის კვალი შემოინახა სატრაპეზოს კედლებმაც. კირანცის მთავარი ტაძრის არქიტექტურულ გადაწყვეტასა და მის ქართულწარწერებიან მოხატულობაზე დაყრდნობით, მონასტრის ქალკედონურობა მეცნიერთათვის სადავო არასდროს გამხდარა. რეგიონში არცთუ გავრცელებული მასალით, აგურით ნაგებმა ეკლესიამ, მის სიახლოვეს მდებარე სრვეღისა და ბერდავანქის ტაძრებთან ერთად, თამარის ხანის ცნობილ ქართულ ეკლესიებთან, ყინცვისთან და ტიმოთესუბანთან გამოიწვია ასოციაცია[5] (სურ. 1). ამას დაემატა ისიც, რომ მიწები, სადაც მონასტერია, ქართული სამეფო კარის ადგილობრივ, გაქართველებულ დიდმოხელეთა, ცნობილი ივანე მხარგრძელისა და მისი ვაჟის, ავაგის სამფლობელოში შედიოდა[6]. შედეგად, დღევანდელი ჩრდილოეთი სომხეთის მიწების ისტორიაში მხარგრძელთა საგვარეულოს გადამწყვეტმა მნიშვნელობამ კირანცი სამეცნიერო საზოგადოებისათვის ქართული სახელმწიფოს ოქროს ხანის, ანუ თამარ მეფის ეპოქის ნიმუშად დაამკვიდრა[7] მართალია, მოგვიანებით ტაძრის 1230-1240-იან წლებში აგებისა და მოხატვის ვარაუდიც გამოითქვა და ივანე მხარგრძელის ვაჟის ავაგის მართველობას დაუკავშირდა[8], თუმცა უფრო მეტად გაზიარებული კირანცის სწორედ XIII საუკუნის დასაწყისით, ანუ თამარისა და ყველაზე ცნობილ გაქართველებულ მხარგრძელთა ზეობის ხანით ატრიბუციაა. საგულისხმოა,

---

Late Byzantine Painting, London, 1995, გვ. 257-309; მისივე, Observations on the Style of the Wall Paintings of the Sion Church At Ateni, Georgia, გვ. 443-455 და სხვა.

5 N. Thierry, À propos de l'église de Kiranc' Rapport préliminaire, *Bedi Kartlisa, revue de kartvélologie*, vol. XLI, Paris, 1983, გვ. 194-228; P. Donabédian, Parallélisme, convergences et divergences entre Arménie et Géorgie en architecture et sculpture architecturale: L'ère de la reine Tamar et la période mongole, *L'Europe et le Caucase. Les relations interrégionales et la question de l'identité*, I. Augé, V. Barkhoudaryan *et al.* eds, Paris, 2016, გვ. 44, 71, 78-81, 113-114.

6 *საქართველოს ისტორიის ატლასი*, დ. მუსხელიშვილის რედ., თბ., 2016, გვ. 22-27.

7 N. Thierry, A propos de l'église de Kiranc', გვ. 194-228; მისივე, Росписи церкви Киранца, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тб., 1983; Л. Дурново, *Фрески монастыря Киранц, Материалы из архива*, Ереван, 1990. ნიკოლ ტიერის მიერ შემოთავაზებულ დათარიღებაზე დაყრდნობით, მხატვრობის დამკვეთად თამარის ხანის ცნობილი მოღვაწე ვარამ გაგელიც დასახელდა. იხ. ზ. სხირტლაძე, კირანცი, *თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის აღმოსავლეთმცოდნეობის ფაკულტეტის სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები*, თბ., 1987, გვ. 21.

8 Л. Нерсесян, Монастырь Киранц - памятник культуры армян-халкедонитов, *Памятник в контексте культуры*, М., 1991, გვ. 9-25; А. Лидов, *Росписи монастыря Ахтала*, М., 2014, გვ. 20.

რომ მიუხედავად განსხვავებული მოსაზრებებისა, უკლებლივ ყველა მკვლევარი მონასტერს იმდროინდელ მმართველ ელიტას უკავშირებს. მართლაც, ქართული სამეფოს ამ ეთნიკურად და კონფესიურად შერეულ რეგიონში დიდი ქალკედონური მონასტრის მშენებლობა, უდავოდ, არა მხოლოდ რელიგიური, არამედ მნიშვნელოვანი პოლიტიკური და სოციალური მოვლენა უნდა ყოფილიყო, რომლის ინიციატორიც უმაღლეს სოციალურ წრეშია საძიებელი.

კირანცს გამორჩეულ დაკვეთად, თავად მონასტრის ზომის გარდა, მისი შთამბეჭდავი გუმბათიანი ტაძრის დეკორატიული ელემენტები, განსაკუთრებით კი ნაირფერად მოჭიქული ფილების ხალიჩით დაფარული მაღალი გუმბათის ყელი წარმოაჩენს. ამ უკანასკნელს ანალოგი არ აქვს სამხრეთი კავკასიის საეკლესიო არქიტექტურაში და დაკვეთის მდიდრულობასთან ერთად, დამკვეთის მკაფიოდ ინდივიდუალურ, აღმოსავლურ გემოვნებასაც უეჭველს ხდის. ცხადია, ამგვარ ამბიციურ დაკვეთაში მთავარი ტაძრის მამკობი მოხატულობაც არ იქნებოდა რიგითი. მიუხედავად ამისა, კირანცის მხატვრობა რეგიონის შესახებ კვლევებსა და კულტურული იდენტობის მწვავე საკითხების შესახებ მსჯელობებში ნაკლებად განიხილება[9]. კირანცის მოხატულობის მიმართ ნაკლები ინტერესის გარკვეულ მიზეზად შეიძლება მოხატულობის სადღეისო მდგომარეობაც ვივარაუდოთ – კირანცის ტაძარში მხატვრობა მხოლოდ ცალკეულ, დაზიანებულ ფრაგმენტებად შემორჩა და ძირითადად, საკურთხეველსა და გუმბათში აღიქმება[10] (სურ. 2, 3). თუმცა, მოხატულობის თვალის შევლებაც საკმარისია იმისათვის, რომ მის მიმართ ინტერესის ნაკლებობის შესაძლო მიზეზი სხვაშიც ვეძიოთ – ამბიციური დაკვეთის შესახებ დღევანდელი წარმოდგენისთვის მოულოდნელ ხასიათში.

მოხატულობაში გამოსახულებათა უმეტესობას დიდი ზომის, სტატიკური ფიგურები წარმოადგენს, რომელთა სახეების ნაკვთები მსხვილი და მომრგვალებულია, მთელ სახეს გადაწვდენილი ნუშისებრი დიდი თვალები და ოდნავ

---

9 კირანცის შესახებ პუბლიკაციები ძირითადად პირველადი ხასიათისაა და პროგრამის შემადგენლობას ეხება. აღსანიშნავია, რომ ლიდია დურნოვოს მასალებში არაერთი უზუსტობაა – სამხრეთი კედლის საუფლო სცენები წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლად არის წაკითხული, დასავლეთი კარის ტიმპანის წმინდანთა ფიგურები — ქტიტორებად და გუმბათის სცენებიც მხოლოდ ნაწილობრივაა იდენტიფიცირებული (Л. Дурново, *Фрески монастыря Кирапц*, გვ. 22, 38). ნიკოლ ტიერის სტატიაში, სადაც ძირითადი ყურადღება გუმბათის გამოსახულებებზეა გამახვილებული, სცენები ასევე ნაწილობრივაა ამოკითხული. კირანცის სცენათა იდენტიფიკაციას საკურთხევლის კედლების გამოსახულებათა შესახებ მონაცემები შემატა ზაზა სხირტლაძემ. იხ. ზ. სხირტლაძე, კირანცი, გვ. 21; სხვა ნაშრომებში კირანცის მოხატულობა, ძირითადად, ქართულ გუმბათურ სქემებთან დაკავშირებით არის ზოგადად მოხსენიებული. იხ. Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 16; ნ. ალადაშვილი, იკვის ეკლესიის ფერწერული დეკორის პროგრამა და სისტემა, *ქართული ხელოვნების ნარკვევები*, თბ., 2005, გვ. 22-26. დღევანდელი ჩრდილოეთი სომხეთის ქალკედონური მემკვიდრეობის კულტურული იდენტობის საკითხების შესახებ იხ. M. Bulia, M. Janjalia, Medieval Art and Modern Approaches: A New Look at the Akhtala Paintings. *Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean. Seminarium Kondakovianum Series Nova. Supplementum 1. The Medieval South Caucasus. Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia*, E. Thunø, I. Foletti eds, Brno, 2016, გვ. 106-123.

10 ინტერიერის სხვა მონაკვეთებში მხატვრობა საკმაოდ რთულად გაირჩევა და მხოლოდ ყურადღებით დაკვირვების შემდეგ მონაწილეობს შთაბეჭდილებაში.

ღიმშეპარული ბაგეები კი მშვიდი სიხარულისა და ოდნავი ნაივურობის ძლიერ განწყობას უქმნის ტაძარში შესულს. ფიგურათა სხეულების მოდელირება ნაკლებად ილუზორულია, მათი პროპორციები ზოგან კომნენოსურისმაგვარი დაგრძელება-კუთხოვანებით ხასიათდება, ზოგან ნაკვთების კლასიკური შეფარდებით ზოგან კი — არქაულობასთან ასოცირებული, ოდნავ გადიდებული თავებით. არც ნაკლებდანაწევრებული ხაზების ქსელით მონიშნული დრაპირებებია ერთგვაროვანი და სწორხაზოვანი ფორმებიდან ოდნავ გაფუყულ მოხაზულობებამდე მერყეობს. მოკლედ, კირანცში შემორჩენილი მოხატულობის უმეტესი ნაწილი იმ ნიშნებით ხასიათდება, რომლებიც არასდროს ასოცირდება მოწინავე დედაქალაქურ ხელოვნებასთან, და ნებისმიერი სამეცნიერო მსჯელობისას კონსერვატულობის და „ადგილობრივობის" თუ ხალხურობის ნიშნებად სახელდება (სურ. 4-9). თუმცა, რატომ არ შეიძლებოდა, რომ ბიზანტიური სამყაროს განაპირას მდებარე ქრისტიანულ სახელმწიფოში, თანაც მის ეთნიკურად, კონფესიურად და გემოვნებითად შერეულ რეგიონში არადედაქალაქური და ძველმოდური ნიმუში ყოფილიყო უმაღლესი სოციალური წრის წარმომადგენლის ძვირფასი დაკვეთა? ეგებ ეს არის სწორედ კირანცის მოვლენის ახსნა, და ეგებ დიდად არც იმსახურებდეს იგი ყურადღებას? ეს აზრი პირველია, რაც შეიძლება გაჩნდეს კირანცზე ფიქრისას, მაგრამ მოხატულობის შემორჩენილი ნაწილების მეტ-ნაკლები ყურადღებით განხილვა ადვილად გამორიცხავს ამ დამოკიდებულებას.

ერთი შეხედვით მარტივი სახვითი ხერხებით მეტყველი მხატვრობა, სინამდვილეში არც ისე მარტივია. მოხატულობის ძირითად ნაწილს მოდელირების ფენა დაკარგული აქვს, თუმცა ალაგ-ალაგ უკეთ შემორჩენილ ადგილებში მაინც ჩანს, რომ სქელი ნახატით მონიშნული და ძირითად ტონზე თეთრას სქელი ერთიანი ლაქებით გამოყოფილი ნაკვთების მქონე სახეები საბოლოოდ რბილი ლისირებითაცაა მოდელირებული. მოხატულობის ბათქაში თხელია, პალიტრა და პიგმენტები საკმაოდ მრავალფეროვანი. და, რაც მთავარია, საკურთხეველისა და გუმბათის ნაივური „ადგილობრივი" მოხატულობის გვერდით, აფრებსა და სამხრეთ ბურჯზე XIII საუკუნის ე. წ. დედაქალაქური სტანდარტებით გამართული ფიგურებია გამოსახული (სურ. 10,11). ანუ აშკარაა, რომ მოხატულობაში თანამედროვე თვალისთვის საკმაოდ განსხვავებული კონცეპტუალური ხედვები თანაარსებობს და არც ის იწვევს ეჭვს, რომ ამ ხედვებისადმი დამკვეთისა და მხატვრობის შემქმნელი არტელის დამოკიდებულება დღევანდელი წარმოდგენებისგან განსხვავებულია. კირანცის მოხატულობის სადღეისო ხასიათის განმსაზღვრელი „ადგილობრივი" ნაწილები ხომ ტაძრის ყველაზე მნიშვნელოვან მონაკვეთებს ამკობს – საკურთხეველსა და გუმბათს[11]. საყურადღებო დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას იძლევა მოხატულობის შემორჩენილი

11 უნდა ითქვას, რომ კირანცის აფრების მოხატულობა შესრულების ტექნიკით სხვა ნაწილებისგან გარკვეულად განსხვავებული ჩანს. შესაბამისი კვლევების გარეშე კირანცის მხატვრობის შესრულების ტექნიკაზე დანამდვილებით რისამე თქმა რთულია, გარდა იმისა, რომ შემორჩენილ ნაწილთა დროით სხვაობაზე არაფერი მეტყველებს (მხოლოდ კონქის მხატვრობას ეტყობა საკმაოდ უხეში შეკეთების კვალი). აფრების გარკვეული სხვაობა კი ქართულ მოხატულობებში არტელის წევრთა მუშაობაში დადასტურებული ტექნოლოგიური სხვაობების მაგალითებს ეხმიანება (ატენი, ტიმოთესუბანი, ყინცვისი, წალენჯიხა და სხვა).

მონაკვეთების პროგრამაც, რადგანაც მასში ბიზანტიურ ტენდენციებთან თანაზიარობასთან ერთად, გამოკვეთილად შემოქმედებითი მიდგომაც ეჭვგარეშეა[12].

ტაძრის საკურთხევლის აფსიდში უჩვეულო შედარებით ნაკლებია. აქ სამართლმადიდებლოს ტაძრების მოხატულობებში საკმაოდ გავრცელებული სამრეგისტრიანი სქემაა წარმოდგენილი. კონქს აღსაყდრებული ჩვილედი ღმრთისმშობელი იკავებს. შემდეგ რეგისტრზე, სარკმლის აქეთ-იქით, მოციქულთა პურითა და ღვინით ზიარების სცენაა გამოსახული. ქვედა რეგისტრში გაშლილგრაგნილიანი 3/4-ში მიბრუნებული მღვდელმთავრებია, რომლებიც XIII საუკუნის არაერთი ქართული მოხატულობის მსგავსად, ცენტრში ტრაპეზის თავზე მოთავსებული მანდილიონის დიდი ზომის გამოსახულებისკენ მიემართებიან[13] (სურ. 2).

ტაძრის საკურთხევლის კედლები მეტ ყურადღებას იწვევს XI-XIII საუკუნის ქართული მოხატულობებისთვის საკმაოდ უჩვეულო გადაწყვეტით, რაც აქ მარიოლოგიური ციკლის წარმოდგენაში გამოიხატება (ნახ. 1, 2). შემორჩენილია გამოსახულებათა ქვედა ორი რეგისტრი. სცენები კედლების ვიწრო, შეწეულ მონაკვეთებსა და შვერილ პილასტრებზეა განთავსებული და საკმაოდ დაბლა, ადამიანის თვალის სიმაღლეზე ჩამოდის. ჩრდილოეთი კედლის შეწეული მონაკვეთის მოხატულობა, ისევე როგორც ორივე კედლის ზედა ნაწილებისა და კამარის შემკულობა დაკარგულია. სამხრეთით, ზემოთ, იოაკიმეს ხარება და იოაკიმესა და ანას შეხვედრაა გამოსახული, ქვემოთ – ღმრთისმშობლის ტაძრად მიყვანება. ჩრდილოეთით ორივე რეგისტრი ღმრთისმშობლის შობას უჭირავს. იოაკიმეს ხარება კედლის შეწეულ ზედაპირზეა მოთავსებული. ბროწეულისა და მსხვილფოთლოვანი ტოტების ტალავერში მოქცეული, ჩაფიქრებული იოაკიმე თავით ხელსაა დაყრდნობილი და ზემოთკენ, სავარაუდოდ, ანგელოზის სადღეისოდ დაკარგული ფიგურისკენ, არის მიბრუნებული; პილასტრზე კაპიტელიან სვეტებს დაყრდნობილ თაღქვეშ, ერთმანეთს მოხვეული, ლოყებმიდებული იოაკიმესა და ანას ფიგურებია, ოქროს ჭიშკართან მათი შეხვედრის ეპიზოდში. ტაძრად მიყვანების სცენა კედლის ორსავ, შეწეულ და პილასტრიან მონაკვეთს იკავებს და აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ იშლება. იოაკიმესა და ანას წინ იერუსალიმელი ასულები მიუძღვიან, დასავლეთიდან კი მღვდელმთავარი ეგებება პატარა მარიამს, სცენის ზედა, დასავლეთ, კიდურა მონაკვეთში ღმრთისმშობლის გამოკვების ეპიზოდია გამოსახული, სადაც ფანჩატურში გამოსახული

---

12 მოხატულობის პროგრამისა და იკონოგრაფიულ თავისებურებათა შესახებ მსჯელობა, ძირითადად, საკურთხევლისა და გუმბათის შემკულობის მიხედვით არის შესაძლებელი. ტაძრის მკლავებში ფრაგმენტულად შემორჩენილ საუფლო ციკლის სცენები, მოხატულობის პროგრამული საზრისების მხრივ, ნაკლები ინფორმაციის შემცველია, იკონოგრაფიული გადაწყვეტით კი ტიპურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელსა და პილასტრზე ბზობის სცენა იკითხება. სამხრეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე, პირველ რეგისტრში – მირქმა და ნათლისღება; მეორე რეგისტრში – აღდგომა და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა; კედლის ქვედა რეგისტრში წმინდა ბერთა გამოსახულებების რიგია. სამხრეთი ბურჯის აღმოსავლეთ პირზე წმ. იოანე ნათლისმცემლის უდაბნოში ლოცვაა წარმოდგენილი. ტაძრის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა ბათქაშიანად არის ჩამოცვენილი, გარდა კარის ტიმპანისა და თაღისა, სადაც წმინდანთა ფიგურების ნაშთებია.

13 ქ. მიქელაძე, „ხელთუქმნელი ხატის" გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, №3, 1991, გვ. 210-223; ზ. სხირტლაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა. თელოვანის ჯვარპატიოსანი*, თბ., 2008, გვ. 35-55.

ანგელოზი ღმრთისმშობელს სეფისკვერს უწვდის. ჩრდილოეთით, ღმრთისმშობლის შობა პილასტრზეა ორ რეგისტრად განაწილებული. ზემოთ საყდარზე მჯდომი ანაა, დასავლეთისკენ (საკურთხევლიდან დარბაზისკენ) პირმიქცეული, ზურგს უკან, აღმოსავლეთი (საკურთხევლის) მხრიდან მსახური ქალის ფიგურა უდგას. ყრმის განბანვა კი ცალკე ეპიზოდად არის ქვედა რეგისტრში გამოყოფილი. შუაში, ემბაზში მყოფი ჩვილი მარიამის აქეთ-იქით, სიმეტრიულად, ერთნაირი ნაგებობის ფონზე გამოსახული ორი მსახური ქალის ფიგურაა[14].

თავისთავად, შუა საუკუნეების საეკლესიო მხატვრობაში ღმრთისმშობლის თემის აქცენტირებასა და მარიამის ცხოვრების ციკლის გამოსახვაში უჩვეულო არაფერია. XI საუკუნიდან მოყოლებული ეს ქართულ მოხატულობებშიც ხშირია და ბიზანტიური ხელოვნებისთვისაც მყარად დამკვიდრებული მოვლენაა. საყურადღებო ციკლის გამოსახვის ადგილია. საქართველოში ღმრთისმშობლის ციკლები ხან ტაძართა მკლავებში თავსდება რიგებად (ატენი, ახტალა, წალენჯიხა, ზარზმა, ჭულე), ხან კი ცალკეულ სცენებად არის გაბნეული საუფლო დღესასწაულთა შორის (ბეთანია, ყინცვისი, ოზაანი, ყანჩაეთი, ტიმოთესუბანი), ზოგჯერ ღმრთისმშობლის ციკლი მთელ ტაძარს მოიცავს (ბერთუბანი), არის შემთხვევები, როდესაც იგი ტაძრის გვერდით ნავსა ან პასტოფორიუმშია მოთავსებული (მღვიმევი, წევა)[15]. მარიოლოგიური ციკლის კირანცში წარმოდგენილ გადაწყვეტას ქართულ მხატვრობაში ანალოგი XIII საუკუნის დაახლოებით შუა ხანაში ეძებნება – სამცხის ერისთავთა დაკვეთით შესრულებულ საფარის წმ. საბას მოხატულობის ერთ-ერთ ქვედა ფენაზე[16]. საყურადღებოა ისიც, რომ ბიზანტიურ სამყაროში მარიოლოგიური ციკლის საკურთხეველში მოთავსების მაგალითები პალეოლოგოსთა ხანაში დასტურდება და, მკვლევართა მიერ, მოხატულობის პროგრამების ლიტურგიასთან მზარდი კავშირისა და ნარატიული ციკლების განვრცობის პროცესის თანამდევ მოვლენად განიხილება[17]. პალეო-

---

14 ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენათა იკონოგრაფიის შესახებ იხ. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, vol. I, Bruxelles, 1964, გვ. 76-121, 136-167.

15 ქართულ მხატვრობაში ღმრთისმშობლის ციკლების შესახებ იხ. თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის XI საუკუნის მოხატულობა, გვ. 159-165; Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 51-56; И. Лордкипанидзе, *Роспись в Цаленджиха*, Тб., 1992, გვ. 45-50; გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, *დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი, წარწერები, რელიეფები, მხატვრობა*, თბ., 2006, გვ. 86-88, 96-124; Z. Skhirtladze, Apocryphal Cycle of the Virgin in Medieval Georgian Murals Preliminary Observations, *in ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ*. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, ed., I. Stevovic, Belgrade, 2012, გვ. 103-117 და სხვა.

16 ქართულ მოხატულობებში კირანცის ციკლის მდებარეობას კიდევ ეძებნება პარალელები, თუმცა იქ ღმრთისმშობლის ციკლების სქემისა და მდებარეობის თარიღის ვარაუდი ამ ეტაპზე რთულია. მაგ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის XVII საუკუნის მხატვრობასა და გელათის მთავარი ტაძრის XVI საუკუნის მოხატულობაში არ არის გამორიცხული მარიოლოგიური ციკლის გადაწყვეტა უფრო ადრეულ დეკორს მისდევდეს (ჯვრის ტაძარში ადრეული XIV საუკუნის მხატვრობის ნაწილებიც არის შემორჩენილი და მათზე ადრეული ბათქაშის ფენებიც; გელათში XII საუკუნიდან მოყოლებული ტაძრის მოხატვის არაერთი ეტაპი ჩანს).

17 პალეოლოგოსთა ხანაში მარიოლოგიური ციკლები ტაძართა გვერდითა საკურთხევლებში გავრცელდა, ცალკეულ შემთხვევებში კი, ძველი აღთქმის პრეფიგურაციებთან ერთად, მთავარი საკურთხევლის კედლებზეც დაიკავა ადგილი (მაგ., სტარო ნაგორიჩინო, დეჩანი, მატეიჩი და სხვა). იხ. E. Tsigaridas, The Mother of God in Wall-Paintings, in *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milan-New York, 2000, გვ. 125-137.

ლოგოსთა ხანასთან დაკავშირებულ ამ ტენდენციებთან კიდევ უფრო მკაფიო ასოციაციას იწვევს კირანცის გუმბათის უანალოგო პროგრამაც.

გუმბათის სფეროსა და ყელის ზედა ნაწილში კომპილაციურ იკონოგრაფიულ ვერსიად არის გადააზრებული ქართული მოხატულობებისთვის ტრადიციული ჯვრის ამაღლების სცენა და ბიზანტიური სივრციდან შემოტანილი ქრისტეს ისტორიული ამაღლების გამოსახულება, რომელიც, თავის მხრივ, XII--XIII საუკუნეების არაერთ ქართულ მოხატულობაშია გამოყენებული[18]. გუმბათის სფეროში ოთხი მფრინავალი ანგელოზი აამაღლებს ჯვარს, ანგელოზებს შორის მზისა და მთვარის პერსონიფიკაციებია. გუმბათის ყელის რვა სარკმელს შორის ორ რეგისტრად გაყოფილი არეები წყვილ-წყვილად განთავსებულ ფიგურებს უჭირავს. ზედა რიგში ქრისტეს ისტორიული ამაღლების მონაწილეებია გამოსახული – ღმრთისმშობელი ორანტა, ანგელოზები და მოციქულები. ქვედა რეგისტრში ფეხზე მდგომ წინასწარმეტყველთა ფიგურებია, ხელში გაშლილი და დახურული გრაგნილებით. გამოსახული თექვსმეტი წინასწარმეტყველიდან ამჟამად ათის ვინაობა დგინდება განმარტებითი წარწერებით: სოლომონ, დავით, ელია, ესაია, სოფონია, მიქია, ნაომ, იონა, იერემია და ანგია.

კირანცის გუმბათის ყელის სარკმლების ქვეშ არსებულ სარტყელს ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა ცხოვრების სცენებისგან შედგენილი ფრიზი მიუყვება. ერთმანეთისგან გორაკებით გამიჯნული, წრეზე განლაგებული სცენები არა ისტორიულ, არამედ სიმბოლურ აქცენტთა რიგად წარმოდგება (სურ. 3, ნახ. 3, 4). აღმოსავლეთით საკმაოდ უჩვეულო იკონოგრაფიით არის გამოსახული ელია წინასწარმეტყველის სცენა, რომელიც ორ ეპიზოდს, ელიას ლოცვასა და ყორნის მიერ მის გამოკვებას მოიცავს (3 მეფეთა 17:5-6). მუხლმოდრეკილი, ლოცვად ხელაპყრობილი წინასწარმეტყველი მარცხნივ, დღეს უკვე არარსებული გამოსახულებისკენაა მიქცეული, ფრთაგაშლილი ყორანი კი, რომელსაც ელიასთვის საზრდელი მოაქვს, მის ზურგს უკან არის[19]. წმ. ელიას სცენის სამხრეთით ესაია

---

18 ქართული მოხატულობების გუმბათის პროგრამებისთვის იხ. Т. Вирсаладзе, Грузинские купольные схемы зрелого средневековья, *Избранные труды*, Тб., 2007, გვ. 225-262; Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 16-17.

19 გამოსახულების დაცულობა ელიას ლოცვის ეპიზოდის დაკონკრეტების საშუალებას ნაკლებად იძლევა. შემორჩენილ მასალაზე დაყრდნობით, სამართლმადიდებლოს მხატვრობაში ყველაზე მეტად გავრცელებული ყორნის მიერ ელიას გამოკვების ეპიზოდია (მაგ., მრავალრიცხოვანი ხატები უშუალოდ ამ სცენის გამოსახულებით, ან ხატები, რომლებზეც ეს სცენა ელიას ცხოვრების ეპიზოდებითაა მოჩარჩოებული; ასევე, ბეთლემის შობის ეკლესია, ნერედიცა, ორმოცმონამეთა ეკლესია ტირნოვოში, მორაჩა, დეჩანი, გრაჩანიცა; ქართული მოხატულობებიდან მღვიმევი და სხვა). ელიას ლოცვის ეპიზოდის გამოსახვა, ისევე როგორც ლოცვისა და გამოკვების ეპიზოდების გაერთიანება, იშვიათია. იხ. K. Wessel, Elias, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* (RbK), eds. M. Restle and K. Wessel, vol. II, Stuttgart, 1971, გვ. 90-93; E. Lucchesi Palli, L. Hoffsholte, Elias in *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, ed. E. Kirschbaum, vol. 1, Freiburg, 1974, გვ. 607-613; K. Weitzmann, Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai, *ΔΕΛΤΙΟΝ*, 12, 1984, გვ. 104-105; S. Petković, *Morača (Medieval Art in Yugoslavia)*, Beograd, 1979, გვ. 10-12; C. Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programm iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 2001, გვ. 89, 120; N. Kontogiannis, S. Germanidou, The Iconographic Program of the Prophet Elijah Church, in Thalames, Greece, *Byzantinische Zeitschrift*, Bd. 101/1, 2008, I Abteilung, გვ. 75-76; M. Panayotidi, Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations, in *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, eds. Fabienne Joubert et Jean-Pierre Caillet, Paris, 2012, გვ. 93-96 და სხვა.

წინასწარმეტყველის მიერ სერაფიმის ხილვისა და მის მიერ ბაგეთა განწმენდის სცენაა (ესაია 6:6-7), რომელიც ასევე გამოირჩევა იკონოგრაფიული გადაწყვეტით, რაც ორი სხვადასხვა ეპიზოდის გაერთიანებაში გამოიხატება. სცენის ძირითადი ნაწილი ტრადიციულია – უზარმაზარი სერაფიმი გრძელი მაშებით გავარვარებულ ნაკვერჩხალს ადებს ბაგეზე მის წინაშე მუხლმოყრილ წმ. ესაიას. თუმცა მარჯვნივ, წინასწარმეტყველისკენ მიმართული და მასზე ჟესტებით მიმანიშნებელი, ერთმანეთში მოსაუბრე უშარავანდო ფიგურათა ჯგუფის საკმაოდ უჩვეულო გამოსახულებაა – სავარაუდოდ, ისრაელიტები, რომლთა მიმართ ქადაგებად უხმო უფალმა ესაიას (ესაია 6:8-9)[20]. მომდევნო სცენებიც უაღრესად საყურადღებოა. წმ. ესაიას სცენის დასავლეთით, წმ. იაკობისა და ანგელოზის ბრძოლის გამოსახულებაა (დაბადება 32:24-29)[21], იაკობისა და ანგელოზის მჭიდროდ გადაჭდობილი ფიგურებით. ამ სცენის გვერდით, ჩრდილოეთისკენ, მოსე წინასწარმეტყველის რვალის გველის სასწაულია წარმოდგენილი (რიცხვნი 21:8-9). სცენა საკმაოდ დაზიანებულია, თუმცა უეჭველად გაირჩევა XIII საუკუნეში დამკვიდრებული იკონოგრაფიული ტიპით, შუა ხნის მამაკაცად წარმოდგენილი მოსე, რომელიც გველისთავიან კვერთხს აკურთხებს გაწვდილი ხელით, მეორე ფიგურის ვინაობა, რომელსაც კვერთხი უჭირავს, არ გაირჩევა[22]. მომდევნო სცენა წმ. ელია წინასწარმეტყველის ამაღლებაა, ელისესათვის ხალენის გადაცემის ეპიზოდიდურთ (4 მეფეთა 2:11-13). ცხენებშებმულ, აღმოსავლეთისაკენ მსრბოლ

---

20 ნიკოლ ტიერი ფიგურათა ამ ჯგუფს ცალკე სცენად განიხილავს, თავად სცენის იდენტიფიკაციისთვის კი წინასწარმეტყველ ნაუმის, აბაკუმის და აბდიას სცენათაგან ამ უკანასკნელისკენ იხრება. საყურადღებოა, რომ კირანცში წინასწარმეტყველთაგან განსხვავებით, ეს ფიგურები შარავანდების გარეშე არიან წარმოდგენილნი, რაც მათ წინასწარმეტყველებად წაკითხვას გამორიცხავს. ამასთან, კირანცის ყველა ბიბლიური სცენა მთების გამოსახულებითაა გამიჯნული, განსხვავებით ამ ჯგუფისგან. ესაიას ხილვის გავრცელებულ იკონოგრაფიულ ვერსიებში კირანცის სცენას პარალელი არ მოეძებნა. თავისთავად, ესაიას ბაგეთა განწმენდის სცენა სამართლმადიდებლოს ხელოვნებაში იშვიათი არ არის, გამოსახულებათა უმრავლესობა კი მინიატურებსა და კაპადოკიურ კედლის მხატვრობებშია შემორჩენილი. იხ. H. Höllander, Isaias, in *Lexikon der chrislichen Ikonographie (LCI)*, ed. E. Kirschbaum, vol. 2, Freiburg, 1974, გვ. 354-359; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 2 eds. A. Kazhdan, A. M. Talbot, New York, Oxford, 1991, გვ. 1013-1014; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, გვ. 9, 28, 32, 33, 38, 41, 88, 180, 214, 221, 246, 338, 339; T. P. Skotti, The Vision of Prophet Isaiah in the Vatopedi Psalter 760 and the Depiction of the Subject in the Komnenian Period, *ΔΕΛΤΙΟΝ*, 2007, გვ. 181-192; B. Cvetković, Vision of the Heavenly City in Jošanica Monastery, *IKON, Journal of Iconogrphic Studies*, vol, 6, 2013, გვ. 115-129 და სხვა.

21 სცენის იკონოგრაფიის შესახებ იხ. C. M. Kauffmann, Jakob, *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, ed. E. Kirschbaum, vol. 2, Freiburg, 1974, გვ. 370-383; É. Mâle, *Religious Art in France, XIII Century, A Study in Medieval Iconography and Its Sources of Inspiration*, London - New York, 1913, გვ. 173; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, The Passions of Jesus Christ, New York, 1972, გვ. 130; *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, vol 1, ed. C. Hourihane, Oxford, 2012, გვ. 16, 169 და სხვა.

22 სცენის იკონოგრაფიის შესახებ იხ. É. Mâle, *Religious Art in France*, გვ. 38, 40, 140, 143, 152, 174, 197; S. Der Nersessian, *Minature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from Twelfth to the Fourteenth Century*, Washington, 1993, გვ. 121; *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, ed. H. E. Roberts, Chicago, 1998, გვ. 815; *The Grove Encyclopedia*, გვ. 24, 140, 185, 228, 230, 253, 266, 339. აღსანიშნავია, რომ სცენის ნიკოლ ტიერისეული წაკითხვა, ზუსტი არ არის. მეცნიერმა მოსეს ფიგურა უწვერულად მიიჩნია, სცენა კი მოსეს მიერ კლდის განპობასთან გააიგივა (N. Thiery, A propos de l'église de Kiranc, გვ. 209).

ცეცხლოვან ეტლში გამოსახული ჭაღარა თმა-წვერიანი ელია ცალი ხელით ცხენებს იკავებს, მეორეთი კი ხალენს გადასცემს მისკენ ხელგაწვდილ ელისეს[23]. მწკრივს აღმოსავლეთით წინასწარმეტყველ მოსეს მიერ მაყვალი შეუწველის ხილვა ასრულებს (გამოსლვა 3:2-5). სცენიდან მხოლოდ შარავანდიანი ფიგურის ნაშთი და ალმოდებული მაყვლოვანის გამოსახულება იკითხება[24].

ცხადია, რომ კირანცში ბიბლიური სცენები ახალი აღთქმის პირველსახეების ჯაჭვად ევლება გუმბათის ყელს. ელია წინასწარმეტყველის ყორნის მიერ კვებისა და ლოცვის გამოსახულება ევქარისტიული დატვირთვის მქონე, მკაფიო ქრისტოლოგიური პრეფიგურაციაა, რომელიც უდაბნოში ქრისტეს მარხვას მიანიშნებს და ღმერთთან ზიარებისა და ასკეტიზმის წინასახედ არის მიჩნეული[25]. ესაიას მიერ სერაფიმის ხილვას და მაშებში მოქცეული ცხელი ნაკვერჩხლით მის ბაგეთა განწმენდას, ქრისტოლოგიური დატვირთვაც აქვს ზიარებასა და ხსნაზე მინიშნებით, და ამავე დროს, ერთ-ერთი გავრცელებული მარიოლოგიური პრეფიგურაციაა, მაცხოვრის ინკარნაციის მნიშვნელობით[26]. ანგელოზთან იაკობის ბრძოლის ინტერპრეტაციებს შორის, თეოფანიასა და ინკარნაციასთან ერთად, ქრისტეს ვნებები და ადამიანთა ხსნაც არის[27]. რვალის გველის სასწაული ჯვარცმის წინასახედ მიიჩნევა[28]. ელიას ამაღლება ამაღლებისა და აღდგომის წინასახეა და როგორც ქრისტესა და ღმრთისმშობლის ამაღლებას, ასევე მორწმუნეთა

---

23 სცენის იკონოგრაფიის შესახებ იხ. K. Wessel, Elias, in *Reallexikon*, გვ. 90-93; E. Lucchesi Palli, L. Hoffsholte, Elias, in *Lexikon*, გვ. 607-613; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, გვ. 687-688; L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth Century Byzantium Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus, Cambridge*, 1999, გვ. 356-360; N. Kontogiannis, S. Germanidou, *The Iconographic programme*, გვ. 55-96 და სხვა.

24 სცენის იკონოგრაფიის შესახებ იხ. H. Schlosser, Moses, in *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, ed. E. Kirschbaum, vol. 3, Freiburg, 1974, გვ. 282-297; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 2, გვ. 1416; K. Weitzmann, Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai, *ΔΕΛΤΙΟΝ*, 12, 1984, გვ. 97-98, 102-105; D. Mouriki, A Pair of Early 13th-century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law, *ΔΕΛΤΙΟΝ*, 16, 1992, გვ. 171-184 და სხვა.

25 1-2 Kings, 1-2 Chronicles, Ezra, Nehemiah, Esther, *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament*, V, eds. M. Conti, G. Pilara, ed. gen., Th. C. Oden, Downers Grove, 2008, გვ. 100-102, 114-116; D. Krueger, The Old Testament and Monasticism, *The Old Testament in Byzantium*, ed., P. Magdalino. R. Nelson, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, გვ. 199, 201, 202, 205-207 და სხვა.

26 *A Patristic Greek Lexicon*, ed. G. W. H. Lampe, Oxford, 1961, გვ. 789; Isaiah 1-39, *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament X*, ed. S. A. McKinion, gen. ed., Th. C. Oden, Downers Grove, 2004, გვ. 52-55; K. Linardou, Depicting the Salvation: Typological Images of Mary in the Kokkinobaphos Manuscripts, *The Cult of the Mother of God in Byzantium Texts and Images*, ed., L. Brubaker, M. B. Cunningham, 2011, გვ. 146, 148 და სხვა.

27 Genesis 12-50, *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament II*, ed. M. Sheridan, 2002, გვ. 218-224; K. Kloos, Christ, Creation, and the Vision of God. Augustine's Transformation of Early Christian Theophany Interpretation, *The Bible in Ancient Christianity*, vol. 7, ed. D. Jeffrey Bingham, Brill, 2010, გვ. 43, 85.

28 Exodus, Leviticus, Numbers, Deuteronomy, *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament III*, ed. J. T. Lienhard, 2001, გვ. 241-242; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, გვ. 125-126; *Encyclopedia of Comparative Iconography*, გვ. 194-195 და სხვა.

აღდგომას მიანიშნებს და ასკეტიზმთანაც ასოცირდება[29]. მოსეს მიერ მაყვალი შეუწველის ხილვა, ქრისტეს თეოფანიის მინიშნებასთან ერთად, გავრცელებული მარიოლოგიური პრეფიგურაციაა და – მაცხოვრის ინკარნაციის წინასახე[30]. გუმბათის სარტყლის სცენათა გამყოფი გორაკებიც, გარდა იმისა, რომ პეიზაჟური ანტურაჟის ფუნქციას ასრულებს, უთუოდ მნიშვნელოვანი საზრისის მატარებელია, რადგანაც მთა ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში ქრისტოლოგიურ-თეოფანიურის გარდა, გავრცელებულ მარიოლოგიურ სიმბოლოსაც წარმოადგენს[31].

კირანცის პროგრამის უტყუარად წაკითხვა და არაერთი საზრისის დამტევ გამოსახულებათა შერჩევისა და კომბინაციის პირდაპირი საღვთისმეტყველო--ტექსტუალური და ლიტურგიკული საფუძვლების მოძიება ცალკე კვლევის ამოცანაა. თუმცა, ის კი აქვე უნდა ითქვას, რომ გუმბათის პროგრამის გზავნილებს საკურთხეველთან ერთად განხილვა ამკაფიოებს, გუმბათის ყელის პრეფიგურაციული ციკლი, თავის მხრივ, უფრო ძლიერ ჟღერადობას სძენს საკურთხევლის თეოლოგიურ აქცენტებს – უფლის ინკარნაციასა და მესიასთან ევქარისტიული ზიარების თემას[32]. საგანგებო ყურადღებას იქცევს ის, თუ რაოდენი თვალსაჩინოებით წარმოუდგება მოხატულობის მთავარი გზავნილები კირანცის საკურ-

---

29 *A Patristic Greek Lexicon*, გვ. 109, 110, 121, 275, 1467; 1-2 Kings, 1-2 Chronicles, Ezra, Nehemiah, Esther, *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament V*, eds. M. Conti, G. Pilara, 2008, გვ. 143-145; D. Krueger, The Old Testament and Monasticism, გვ.199, 205, 207 და სხვა.

30 Exodus, Leviticus, Numbers, Deuteronomy, გვ. 9-14; *Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, გვ. 341; J. Elsner, The Viewer and the Vision: The Case with the Sinai Apse, *Art History*, Vol. 17, No 1, March 1994, გვ. 88-91; K. Linardou, *Depicting the Salvation*, გვ. 135, 139-141 და სხვა.

31 B. G. Bucur, "The Mountain of the Lord": Sinai, Zion and Eden in Byzantine Hymnographic Exegesis, Scrinium. *Revue de patrologie*, vol. 5, 2009, გვ. 129-172; J. H. Ledit, *Marie dans la liturgie de Byzance*, 1976, გვ. 84, 92-94; P. Ladouceur, Old Testament Prefigurations of the Mother of God. *St Vladimir's Theological Quarterly*, N50, 1-2, 2006, გვ. 33-38; Dionysius of Fourna, *The Painter's Manual*, London, 1974, გვ. 51; H. Graef, *Mary A History of Doctrine and Devotion*, 1985, გვ. 123-124, 126, 131, 137 და სხვა.

32 ჰიმნოგრაფიული, ჰომილეტიკური, ეგზეგეტიკური და ზოგადად ლიტურგიკული ტექსტების გათვალისწინებით, კირანცის საკურთხევლისა და გუმბათის გამოსახულებათა შორის კავშირების მრავალმხრივობა ეჭვს არ იწვევს. იხ. *ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, ორი ძველი რედაქცია, X-XI სს. ხელნაწერების მიხედვით*, გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ე. მეტრეველმა, თბ., 1971, გვ. 17, 43, 52, 103, 118, 157; *უძველესი იადგარი*, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთეს ე. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხევსურიანმა, თბ., 1980, გვ. 18, 21, 248, 272, 306; *ნევმირებული ძლისპირნი*, (ხელნაწერი A-603), გამოსცა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო გ. კიკნაძემ, თბ., 1982, გვ. 127, 167, 207, 233, 267, 269, 287, 313, 345, 403; 467; *იოანე მინჩხის პოეზია*, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ლ. ხაჩიძემ, თბ., 1987, გვ. 149, 198, 312, 324, 343 და სხვა. ასევე, *Handbook of Patristic Exegesis, The Bible in Ancient Christianity*, vol. 1, ed. Ch. Kannengiesser, ed. gen. D. J. Mingham, Leyden, Boston, 2006, გვ. 273-335; J. Miller, The Prophetologion The Old Testament of Byzantine Christianity, in *The Old Testament in Byzantium*, გვ. 55-76; D. Krueger, *Liturgical Subjects: Christian Ritual, Biblical Narrative, and the Formation of the Self in Byzantium*, Philadelphia, 2014; D. Galadza, *Liturgy and Byzantinization in Jerusalem* (Oxford Early Christian Studies), Oxford, 2017, გვ. 336-349; J. H. Ledit, *Marie dans la liturgie*, 1976, გვ. 64-101; M. B. Cunningham, *Wider Than Heaven Eighth-century Homilies on the Mother of God*, New York, 2008; მისივე, Messages in Context: The Reading of Sermons in Byzantine Churches and Monasteries. *Images of the Byzantine world: Visions, Messages, and Meanings. Studies Presented to Leslie Brubaker*, ed., A. Lymberopoulou, Ashgate, 2011, გვ. 83-98 და სხვა.

თხევლისკენ პირმიქცეული ადამიანის თვალსა და გონებას. ასე მაგალითად, გუმბათის ყელზე გამოსახული ღმრთისმშობლის ფიგურა, გუმბათის სფეროში დახატულ მზესთან და გუმბათის ყელის სარტყელზე გამოსახულ მოსეს მიერ მაყვლოვანის ხილვასთან ერთ ვიზუალურ მწკრივზეა, რასაც კონქში წარმოდგენილი აღსაყდრებული ჩვილედი ღმრთისმშობლის გამოსახულება აგრძელებს, ტრაპეზის თავზე კი — განკაცების ხატად გამოსახული პირი ღმრთისა. აღმოსავლეთით, საკურთხევლის თავზე მოთავსებული მოსეს მიერ მაყვალი შეუწველის ხილვისა და ელიას გამოკვების სცენები გუმბათისა და საკურთხევლის სივრცეებში გაშლილი განკაცებისა და ევქარისტიის თემების თვალსაჩინო მოდელებად წარმოდგება (სურ. 3). აღმოსავლეთითვე გამოსახული სოლომონ და დავით წინასწარმეტყველთა გრაგნილების ტექსტები კი, ერთი მხრივ, საკურთხეველში გაშლილი მარიოლოგიური და მესიანისტური იდეების ვერბალური კომენტარია და, ამასთან, პირდაპირ „ყვება" გუმბათის სფეროს ამაღლების კომპილაციური ვარიანტის ძირითადი კომპონენტების, ღმრთისშობლისა და ჯვრის სიმბოლური საზრისების შესახებ – „სიბრძნემან იშენა სახლი თვისი" (იგავნი 9:1) ამბობს სოლომონის ტექსტი, დავითის გრაგნილს კი აწერია „განხვრიტნეს ხელნი ჩემნი და ფერხნი ჩემნი" (ფსალმ. 21:18). ისიც საყურადღებოა, რომ ზოგადად, კირანცის წინასწარმეტყველთა გრაგნილების ტექსტები გამოხატულად ინდივიდუალური და კონცეპტუალურად დიფერენცირებულია[33]. ტექსტები, რომლებსაც სიმბოლური საზრისი აქვს, დავითისა და სოლომონის ტექსტების მსგავსად, ფრიზის ციკლის შინაარსსა და საზრისს ავსებს. ასე მაგალითად, წინასწარმეტყველ იონას გრაგნილის ტექსტი მის სასწაულს მიანიშნებს, რომელიც ასევე ფართოდ გავრცელებული ბიბლიური წინასახეა: „შთამაგდეს მე სიღრმესა შინა ზღუისასა" (იონა, 1:12)[34]. დანარჩენ შემთხვევებში კი, გრაგნილებზე მოწოდებული ინფორმაცია საცნობარო ხასიათისაა და გამოსახულ პირთა წარმომავლობის შესახებ ინფორმაციის შემცველია – წინასწარმეტყველ ესაიას, ანგიას, სოფონიას და მიქიას გრაგნილების ტექსტები ხასიათით ისეთივეა, როგორც წინასწარმეტყველ ელიას გრაგნილისა, რომელიც ამბობს: „წინასწარმეტყველი ელია იყო თეზბიტით"[35]. აღსანიშნავია ისიც, რომ საკურთხევლის პირისპირ ბურჯზე მო-

33 როგორც შემორჩენილი მასალა აჩვენებს, წინასწარმეტყველთა გრაგნილების ტექსტები მთელ სამართლმადიდებლოში საუკუნეთა მანძილზე ტიპოლოგიურად საკმაოდ მყარია. იხ. A.M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, 1979; L. D. Popovich, Prophets Carrying Texts by Other Authors in Byzantine Paintings: Mistakes or Intentional Sumstitutions?, *Recueil des travaux de l'Institut d'etudes byzantines XLIV*, 2007, გვ. 229-244; N. Teteriatnikov, The New Role of Prophets in Byzantine Church Decoration after Iconoclasm. The Case of the New Tokali Kilise, Cappadocia, *Aeltion*, 32, 2011, გვ. 51-64. კირანცის გადაწყვეტისთვის ასინუს პანაგია ფორბიოტისას ეპიგრამებია საგულისხმო – არა როგორც ზუსტი ანალოგიის, არამედ უჩვეულოდ შემოქმედებითი მიდგომის მაგალითად. N. Patterson Ševčenko, The Metrical Inscriptions in the Murals of the Panagia Phorbiotissa, in *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Dumbarton Oaks Studies XLIII, ed., A. Weyl Carr and A. Nicolaïdès, Dumbarton Oaks, Washngton D.C., 2012, გვ. 69-90. ისიც აღსანიშნავია, რომ კირანცში ტექსტები ყველგან პირდაპირ წყდება დასახატი მონაკვეთის ზომის მიხედვით.

34 აღსანიშნავია, რომ იონას ტექსტის ფორმულირება უძველესი იადგარის ჰიმნებს უახლოვდება. იხ. *უძველესი იადგარი*, გვ. 15, 389, 500, 539.

35 გრაგნილთა წარწერები წაიკითხა თემო ჯოჯუამ.

თავსებული წმ. იოანე ნათლისმცემლის „ხატისებრი" გამოსახულება, სამხრეთი კედლის წმინდა ბერთა მწკრივთან ერთად, მოხატულობაში კიდევ ერთი თემის, ასკეტიზმის და ბერული ცხოვრების აქტუალობასაც მიუთითებს და მოსესა და ელიას გამოსახულებათა ასკეტური მონასტიციზმის მოდელებად წაკითხვასაც ხდის შესაძლებელს[36].

შეუძლებელია კირანცის გუმბათის სარტყლის ფრიზმა ბიბლიური პრეფიგურაციებით გაჯერებული თხრობისადმი პალეოლოგოსთა ხანის მისწრაფება არ გაგვახსენოს, რომლის პირველ ნიმუშადაც ტრაბზონის აია სოფიას 1260-იანი წლების მოხატულობაა მიჩნეული. ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ ადრეპალეოლოგოსური ხანის ბიზანტიური სივრცის ნიმუშები, რომლებთანაც კირანცის პროგრამა გარკვეულ კონცეპტუალურ სიახლოვეს ამჟღავნებს, უმაღლესი საერო და სასულიერო ფენის წარმომადგენელთა დაკვეთებია[37] პრეფიგურაციული ციკლებისა და მარიოლოგიური მოდელების პროგრამებში ფართოდ ჩართვა საქართველოშიც პალეოლოგოსური ტენდენციების მომძლავრებასთან ერთად, XIV საუკუნიდან ჩანს (მაგ., უბისის ხატზე, ლიხნეს, დირბისა და ზარზმის მოხატულობებში)[38], მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეული ბიბლიური სცენების გამოსახვა არც მანამდე ყოფილა უცხო ქართული კედლის მხატვრობისათვის (მაგ., წინასწარმეტყველ მოსეს მიერ სჯულის ფიცართა მიღება უფლისგან და

---

36 D. Krueger, *The Old Testament and Monasticism*, გვ. 199-221 და სხვა.

37 XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული დაახლოებით ერთი საუკუნის მანძილზე, XIV საუკუნის პირველი ნახევრის ჩათვლით, პრეფიგურაციული ციკლები მთელ ბიზანტიურ სივრცეში, განსაკუთრებით კი ბალკანეთის ქვეყნებში, დამკვიდრდა (ათონის პროტატონი და ხილანდარი, ომორფი ეკლესია ათენში, ხორას მონასტერი კონსტანტინოპოლში, წმ. მოციქულთა ეკლესია და ნიკოლას ორფანოსი თესალონიკში, პანაგია ფორბიოტისა ასინუში, ღმრთისმშობელი პერიბლეპტოსი ოქრიდში, ღმრთისმშობელი ლევიშკა, სტარო ნაგორიჩინო, გრაჩანიცა, დეჩანი, ლესნოვო, პეჩის ოდიგიტრია და ა.შ). იხ. S. Der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Paraeclesion, *The Kariye Djami*, ed. Paul Underwood, vol. 4, 1975, New Jersey, გვ. 305-349; G. Babič, L'image symbolique de la "Porte fermée" á Saint Clément d' Ochrid, in *Syntronon: Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité du Moyen Âge*, Paris, 1968, გვ. 145-152; მისივე, Иконографски програм живописа у припратама цркава крала Милутина, *Византијска уметност почетком XIV века: Научни скуп у Грачаници*, Београд, 1973, გვ. 105-125; S. Dufrenne, Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIV siècle, *Византијска уметност почетком XIV века: Научни скуп у Грачаници*, Београд, 1973, გვ. 29-38; С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд, 1998, გვ. 172-181; C Grozdanov, On the Conceptual and Thematic Foundations of the Fresco Paintings in the Diaconicon of the Church of Virgin Peribleptos in Ohrid, *Zograf*, 33, 2009, გვ. 93-100; *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, ed. D. Talbot Rice, Edinburg, 1968, გვ. 149-154, 182-183; A. Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Birmingham, 2004, გვ. 67-70, 105 და სხვა.

38 ნ. ბურჭულაძე, *უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, XIV საუკუნე*, თბ., 2006, გვ. 64-72; Л. Шервашидзе, *Средневековая монументальная живопись в Абхазии*,Тб., 1980, გვ. 67; გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, *დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი*, გვ. 95-96; მ. ჯანჯალია, ზარზმის მოხატულობის თარიღისათვის, *საქართველოს სიძველენი*, 10, 2007, გვ. 72-73. პალეოლოგოსთა ხანაში საქართველოში მოხატულობათა პროგრამაში ცალკეული ძველაღთქმისეული სცენების ჩართვის მაგალითიც არაერთია (მაგ., სამი ყრმა სახმილსა შინა და წინასწარმეტყველ დანიელის ხატი წალენჯიხაში; სტუმრობა აბრაამთან, ნაბახტევში. იხ. И. Лордкипанидзе, Роспись Цаленджиха, თბ., 1992; მისივე, *ნაბახტევის მხატვრობა*, თბ., 1973).

წინასწარმეტყველ მელქისედეკის მიერ მსხვერპლის შეწირვა ოთხთა ეკლესიაში; წინასწარმეტყველ ელიას ამაღლება ხახულში, დავითგარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის სადიაკვნეში, ტიმოთესუბანში; წინასწარმეტყველ ზაქარიას ხილვა იშხანში; სტუმრობა აბრაამთან უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოში; სამი ყრმა სახმილსა შინა ბეთანიაში, ყინცვისში, ტიმოთესუბანში; ყორნის მიერ წინასწარმეტყველ ელიას გამოკვება მღვიმევში და სხვა)[39]. ხოლო ბეთანიაში წარმოდგენილი ღმრთისმშობლის სიმბოლოებიანი წინასწარმეტყველები სამართლმადიდებლოს კედლის მხატვრობაში ყველაზე ადრეულ ნიმუშადაც კი არის მიჩნეული[40].

ბიზანტიურ სივრცეში პალეოლოგოსთა ხანის პრეფიგურაციულ ციკლებს, რომლებიც თემათა და სცენათა კომბინაციის მრავალფეროვნებით ხასიათდება, მარიოლოგიური ტიპოლოგიების უპირატესობა აერთიანებს. პალეოლოგოსური პრეფიგურაციული ციკლები, ჩვეულებრივ, ტაძართა გალერეებში, ნართექსებში ანდა საკურთხევლებშია გამოსახული, თუმცა ბიბლიური სცენების კამარებზე ანდა სიმბოლოებიანი წინასწარმეტყველების გუმბათებში გამოსახვის შემთხვევებიც გვხვდება[41]. პალეოლოგოსური მაგალითები კირანცის ციკლის ლოკალიზაციისთვის ირიბ პარალელად უთუოდ გამოდგება, თუმცა კირანცში წარმოდგენილი გადაწყვეტა შინაარსითაც და მდებარეობითაც მკაფიოდ გამოირჩევა სადღეისოდ შემორჩენილი ნიმუშებისგან. ამ მხრივ, კირანცი უფრო მეტად ძველი თუ ახალი აღთქმის სცენების გუმბათში და კამარაზე გამოსახვის იმ ტრადიციას მოგვაგონებს, რომელიც საკმაოდ მყარად დამკვიდრებული ჩანს ქართულ მოხატულობებში (წინასწარმეტყველ ელიას ამაღლება დავითგარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის სადიაკვნეს ჭერსა და ხახულის გუმბათში, წინასწარმეტყველ ზაქარიას ხილვა იშხნის გუმბათში, საუფლო სცენები იკვის ტაძრის გუმბათის ყელში)[42].

---

39 Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 97; А. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии*. Тб., 1974, გვ. 53-57; ზ. სხირტლაძე, *ოთხთა ეკლესიის ფრესკები*, თბ., 2009, გვ. 69-72, 159-163; M. Didebulidze, Image of the Three Youths in the Furnace against the Background of Anti-heretical Disputes at the End of the 12th century, *Proceedings of the 2nd International Symposium of Georgian Culture* (Florence, November 2-9, 2009), თბილისი, 2011, გვ. 120-126.

40 Е. Привалова, Новые данные о Бетании, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, თბ., 1983, გვ. 8-9; მისივე, Sur les peintures murales de Betania, in: *L'arte georgiana dal IX al XIV secolo, Atti del Terzo Symposio Internationale sull'arte Georgiana*, ed. M. S. Calo Mariani, Galatina, 1986, გვ. 153-160 და სხვა.

41 იხ. შენიშვნა 37.

42 Т. Вирсаладзе, Грузинские купольные схемы, გვ. 225-262; მისივე, იშხანი, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბ., 2007, გვ. 48-103; ნ. ალადაშვილი, იკვის ეკლესიის ფერწერული დეკორის, გვ. 22-26; არ არის გამორიცხული, ტაძრის თავდაპირველი მხატვრობის პროგრამას მისდევდეს ძველი და ახალი აღთქმის სცენები ნიკორწმინდის გუმბათის ყელის XVII საუკუნის მოხატულობაში (ნიკორწმინდის მოხატულობის პროგრამის შესახებ იხ. ი. ხუსკივაძე, ნიკორწმინდის მოხატულობა, *საქართველოს სიძველენი*, 3, 2003, გვ. 109-126). სცენების გუმბათში გამოსახვის ტრადიცია ცნობილი იყო სომხეთშიც. იხ. S. Der-Nersessian, H. Vahramian, *Aght'amar, Documents of Armenian Architecture*, Milan, 1974, გვ. 14-18; N. Thierry, Les pentures de l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar (915-921), *II International Symposium on Armenian Art*, Yerevan, 1978, გვ. 1-10.

საგანგებო ყურადღებას იქცევს ქრისტოლოგიური და ძველი აღთქმის პრეფიგურაციული ციკლების გამოსახვის ის მაგალითებიც, რომლებიც XIII საუკუნის დასაწყისის ლათინურ კონ-

სრულიად უეჭველია, რომ კირანცის მოხატულობა მხოლოდ რაღაც ზოგადი ტენდენციის მექანიკურ გამეორებას არ წარმოადგენს და რომ მისი შემქმნელები აშკარად თავისუფლად ფლობდნენ და საკუთარი შეხედულებისამებრ იყენებდნენ სხვადასხვა, ახალ და ტრადიციულ პროგრამულ საზრისებსა თუ იკონოგრაფიულ ვერსიებს. ასე მაგალითად, გუმბათის პრეფიგურაციული ციკლი თავისებურად ეხმიანება პალეოლოგოსურ ტენდენციებს, გუმბათის სფეროში გამოსახული ჯვარი კი ძალზე ძველ და ქართული მხატვრობისთვის ტრადიციულ მოტივს წარმოადგენს[43]. სამხრეთ ბურჯზე მოთავსებული იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება, სადაც ფეხზე მდგომი ნათლისმცემელი ცის სეგმენტში გამოსახული ქრისტესკენ არის ლოცვად ხელაპყრობილი, ფეხებთან კი ლანგარზე საკუთარი თავი უდევს, ისევე, როგორც აფრებში წარმოდგენილი, პიუპიტრებთან მსხდომი მახარებლები ახალი, იმდროინდელი სამართლმადიდებლოდან შემოტანილი იკონოგრაფიული თემებია[44]. წინასწარმეტყველ მოსეს რვალის გველის სასწაული დასავლური იკონოგრაფიული ტრადიციის გამოხატულებაა, მიუხედავად იმისა, რომ ბიზანტიურ ხელნაწერთა ილუსტრაციებშიც არის დადასტურებული[45]. დასავლურ კონტექსტს ეხმიანება იაკობის ანგელოზთან ბრძოლის ქრისტოლოგიურ ტიპად წარმოდგენაც, რომელიც აშკარად სხვაობს პალეოლოგოსური მოხატულობებისგან, სადაც მარიოლოგიური დისკურსი არა მხოლოდ ამ გამოსახულებისთვის, არამედ ზოგადად პრეფიგურაციული ციკლებისთვის ხაზგასმით არის აღნიშნული ბიზანტინისტურ კვლევებში[46]. საინტერე-

---

სტანტინოპოლშია აღწერილი სამონასტრო შადრევნის ბალდაქინის გუმბათების დეკორად. P. Magdalino, L. Rodley, The Evergetis fountain in the early thirteenth century: an ekphrasis of the paintings in the cupola, ed. P. Magdalino, *Studies on the History and Topography of Byzantine Constantinople*, Variorum collected studies series 855, Ashgate, Aldershot and Burlington, 2007, გვ. 432-446 (VII).

43 იხ. შენიშვნა 18. საკმაოდ ტრადიციულია ცის ამსახველ სეგმენტებზე მიმობნეული ვარსკვლავები, რომლებიც XII-XIII სს-ის არაერთ მოხატულობას ეხმიანება. იხ. მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, *მაცნე*, ისტორიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, თბ., 1990, გვ. 172-173.

44 მსგავსი იკონოგრაფია ძირითადად, XII-XIII სს-ის სინურ ხატებზე გვხვდება, პალეოლოგოსთა ხანიდან იკონოგრაფია გარკვეულ ცვლილებას განიცდის და ნათლისმცემლის ფიგურა ფრთოსანი გამოისახება ხოლმე. იხ. G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, Athènes, 1956-1958, vol. 1, fig. 86, vol 2. გვ. 98; *Holy Image, Hallowed Ground Icons from Sinai*, eds. R. S. Nelson, K. M. Collins, The Getty Museum, Los Angeles, 2006, გვ. 146-147, cat. no. 10; E. Weis, Johannes der Taüfer in *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, ed. Engelbert Kirschbaum, vol. 7, Freiburg, 1974, გვ. 164-190; Ch. Walter, Saint John the Baptist, «Kephalophoros»: A New iconographical Theme of the Palaeologan Period, ΕΝΑΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ, Αθήνα, 1989, გვ. 85-86 და სხვა. ქართულ მხატვრობაში მახარებელთა გამოსახულებების ევოლუციის შესახებ იხ. Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 16-17.

45 იხ. შენიშვნა 22.

46 იხ. შენიშვნა 37. აღსანიშნავია, რომ პალეოლოგოსურ მოხატულობებში იაკობის ბრძოლა ანგელოზთან, უკლებლივ ყველგან, იაკობის კიბესთან ერთად არის გამოსახული. კირანცის გამოსახულებათა იკონოგრაფიის დასავლურ ხელოვნებასთან დამთხვევები უაღრესად საინტერესოა. ეს საკითხი, უთუოდ, ცალკე კვლევის საგანია, მით უფრო, რომ პრერომანულ და რომანულ ხელოვნებასთან ქართულ არქიტექტურასა და ქვისა და ლითონის მქანდაკებლობაში გამოვლენილი თანხვედრები წლების წინ არის შემჩნეული მკვლევართა მიერ. იხ. Г. Чубинашвили, Пути Грузинской архитектуры, *Вопросы истории искусства, исследования и заметки*, т. II, Тб., 2002, გვ. 29; ვ. ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების*

სოა ისიც, რომ კირანცის სცენები სრულიად მოკლებულია გვიანბიზანტიური გამოსახულებებისთვის დამახასიათებელ დეტალებსა და ყოფითი ელემენტების სიმრავლეს, არქიტექტურული და პეიზაჟური ანტურაჟის მრავალფეროვნებას და ის სცენებიც კი, რომლებიც სხვადასხვა ეპიზოდებისგანაა შედგენილი, XI-XIII საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი ლაკონიური იკონოგრაფიული ვერსიებითაა წარმოდგენილი. ამავე დროს, სცენებში სხვადასხვა ეპიზოდების გაერთიანება გარკვეულად მაინც ეხმიანება გვიანბიზანტიური ნარატივის არაერთგზის აღნიშნულ მრავალსიტყვაობას[47].

პალეოლოგოსური ციკლებისგან მკაფიო სხვაობა კირანცის მოხატულობის პალეოლოგოსური ხელოვნების განუყოფელ ნაწილად განხილვის არამართებულობას მიანიშნებს. თუმცა, რადგან სადღეისო ცოდნით კირანცის მოხატულობის გვიანბიზანტიური ხანის სამართლმადიდებლოს ტენდენციებისგან მოწყვეტით განხილვას მყარი არგუმენტები არ გააჩნია, მოხატულობის პირობით ქვედა ზღვარად, მიღებულ სამეცნიერო დებულებებზე დაყრდნობით, მაინც 1260-იანი წლები ანდა მისი ახლო პერიოდის მიჩნევა ჩანს მართებული. ალეგორიული გზით უფლის შემეცნების ტენდენცია სამართლმადიდებლოში სწორედ XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან დასტურდება და იმდროინდელი ჰუმანისტური იდეების გამოძახილადაა მიჩნეული. ამ ტენდენციამ აქტუალურობა XIV საუკუნის შუა ხანიდან, ჰუმანიზმზე ისიხაზმის საბოლოო გამარჯვების შედეგად, ასკეტურ-მჭვრეტელობითი აღქმის დამკვიდრების შემდეგ დაკარგა[48]. კირანცის პროგრამული გადაწყვეტის შესაძლო ფართო დროითი მონაკვეთის ოდნავ დაზუსტების საშუალებას მხატვრობის სტილური გადაწყვეტა იძლევა. მხატვრობა გადამუშავებული სახითაც კი არ ატარებს პალეოლოგოსური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხედვის ნიშნებს, რაც რთულად წარმოსადგენს ხდის მის შესრულებას საქართველოში ე. წ. პალეოლოგოსური სტილის დამკვიდრების, ანუ XIV საუკუნის დასაწყისის შემდგომ. კირანცის მხატვრობის შესრულების სავარაუდო თარიღის მეტ დაკონკრეტებას ისტორიული მონაცემე-

---

ისტორია, პირველი ტომი, ძირითადი ტექსტი, თბ., 2014, გვ. 198, 356-360, 362, 367, 373. აღსანიშნავია, რომ იაკობის ბრძოლის გამოსახვის მაგალითი XI საუკუნეში დასტურდება ე. წ. ბაგრატის ტაძრის კაპიტელის რელიეფზე. იხ. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, *შუა საუკუნეების ქართული რელიეფი*, თბ., 2017, გვ. 216-217, სურ. 411.

47 С. Радојчић, *Стара српско сликарство*, Београд, 1966, გვ. 85-171; O. Demus, The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, in *The Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, vol. 4, ed. P. A. Underwood, Princeton, 1975, გვ. 109-160; A. Derbes, *Picturing The Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*. Cambridge, 1998, გვ. 12-34, 158-162; I. Jevtic, Narrative Mode in Late Byzantine Painting: Questions it Raises about Sacred Images, *Actual Problems of Theory and History of Art*. St. Petersburg State University and Lomonosov Moscow State University, Collection of Articles, III, St Petersburg, 2013, გვ. 195-200.

48 J. Meyendorff, Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries, *Kariye Djami*, v. IV, New Jersey, 1975, გვ. 95-106; მისივე, Theology in the Thirteenth Century: Methodological Contrasts, *The 17th International Byzantine Congress: Mayor Papers Dumbarton Oaks/Georgetown Unievrsity*, Washington, D.C., August 3-8, 1986, ed. A.D. Caratzas, New York, 1986, გვ. 1-13; B. Tatakis, *Byzantine Philosophy*, Transl. intr. and notes by N. Moutafakis, 2003, გვ. 188-217 და სხვა.

ბის არარსებობა უშლის ხელს. ის შეიძლება მხოლოდ ითქვას, რომ სტილურად მეტ-ნაკლებად ახლომდგომი პარალელები კირანცს XIII საუკუნის მეორე ნახევარსა და XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე ეძებნება.

კონცეპტუალურად, კირანცის მხატვრული ხედვისთვის ქართული კედლის მხატვრობიდან, სამცხის ერისთავთა დაკვეთით, სავარაუდოდ, XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედში შესრულებული საფარის წმ. საბას ტაძრის ძირითადი ფენის მოხატულობის ერთი ნაწილი და ჭულეს წმ. გიორგის ტაძრის 1300-იანი წლების მხატვრობაა საინტერესო. ორივეგან მხატვრული გადაწყვეტის არსებითი მახასიათებელი ახლებური ნაივურობაა, არა ემპირიული ფორმებისადმი, არამედ ემპირიული ემოციებისადმი გამოვლენილი ინტერესი, რაც ერთგვარი სეკულარულობის განცდასაც კი ქმნის[49]. თუმცა, საფარისა და ჭულესგან განსხვავებით, კირანცის მხატვრული გადაწყვეტის შემთხვევაში აღმოსავლური ნიშნებიც იქცევს ყურადღებას, რაც დღემდე შერმოჩენილ ნიმუშებში მხოლოდ თამარის ხანის ქართული ხელოვნების საერო ნაწილში დასტურდება (მაგ., ასტროლოგიური ტრაქტატი A-65 და კედლის მხატვრობის ნიმუშებში შემორჩენილი თამარის პორტრეტები)[50]. როგორც ცნობილია, ძლიერი აღმოსავლური გავლენები XIII საუკუნის მეორე ნახევრის და XIV საუკუნის სომხურ რელიგიურ მინიატურასაც ახასიათებს[51] და, ამდენად, კირანცის მხატვრობაში წარმოჩენილი აღმოსავლურობისთვის სომხური კონტექსტის დეტალური განხილვაც საინტერესო შეიძლებოდა ყოფილიყო, როგორც რეგიონული ნიშნის გამოხატულებისა. მაგრამ ამ მიმართულებით ანალიზის გაშლას ჯერ ერთი ის ეწინააღმდეგება, რომ კირანცის მხატვრობა თავისი განწყობით, მშვიდი სიხარულის ძლიერი მუხტით, პრინციპულად სხვაობს სომხური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური გამომსახველობისგან და დრამატული სიმძაფრისგან[52], და მეორეც ის, რომ კირანცის მოხატულობის გადაწყვეტას ანალოგები არ ეძებნება რეგიონის თანადროულ მოხატულობებში – არც ახტალა და არც ქობაირი, რომლებიც ეპოქალურად, კულტურულად თუ სოციალურად კირანცის მსგავსი მოვლენებია, არ არის კონცეპტუალურად მისნაირი. შესაბამისად, კირანცის მოხატულო-

---

49 ის დამთხვევაც საინტერესოა, რომ საფარაშიც, კირანცის მსგავსად საკურთხეველსა და გუმბათშია დღევანდელი თვალისთვის საკმაოდ ნაივური მხატვრობა, ტაძრის სხვა ნაწილებში კი ე. წ. „მაღალი სტანდარტის" უფრო შესაბამისი და სტილურად წინარე პერიოდთან უფრო დაკავშირებული გამოსახულებებია. ისიც არ უნდა იყოს ინტერესმოკლებული, რომ დღევანდელი აღქმისთვის ხარისხობრივი სხვაობისა და ელინისტურ ტრადიციებთან სხვადასხვა მიმართების ნახვა არაერთ მანამდელ სამეფო დაკვეთაშიც შეიძლება, მაგ., XI საუკუნის ატენსა ან XII საუკუნის ვარძიაში.

50 Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тб., 1979, გვ. 108-111.

51 A. Taylor, Armenian Illumination under Georgian, Turkish and Mongol Rules, The Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Centuries, in *Treasures in Heaven: Armenian Illuminated Manuscripts*, T, F Mathews, R. S Wieck eds., New York, 1994, გვ. 85-103.

52 S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire A Brief Study of Armenian Art and Civilization*, Cambridge Massachusetts Harvad University Press, 1945, გვ. 119, 127, 133; Г. Алибегашвили, Византия, Христианский Восток и формирование художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении, *II Международный симпозиум по армянскому искусству, сборник докладов*, т. IV, Ереван, 1978, გვ. 151-159.

ბის თავისებურებები დამკვეთის მკაფიოდ ინდივიდუალური არჩევანის შთაბეჭდილებას ტოვებს[53].

თუმცა, მხატვრულ ტენდენციებთან მიმართების საკითხის განხილვისთვის არსებითი მნიშვნელობა არც აქვს კირანცის გადაწყვეტა დამკვეთის ინდივიდუალური გემოვნებისა და სურვილების გამოხატულებაა, თუ რეგიონული ან ნაციონალური ხედვის თავისებურებისა. არსებითი ამ შემთხვევაში ისაა, რომ კირანცის მოხატულობის პროგრამულ გადაწყვეტასა და მხატვრულ ხედვას, დროითი და გეოგრაფიული თვალსაზრისით, განსხვავებულ წრეებში ეძებნება მსგავსება. თუ მოხატულობის პროგრამული ნიშნები ადრეპალეოლოგოსური ხანის ბიზანტიისა და ბალკანეთის ქვეყნების ტენდენციების შესატყვისია, კირანცის მსგავსი მხატვრული ხედვა, რომელიც ფიგურათა სიბრტყობრივი და ხაზობრივი გადაწყვეტის უპირატესობასა და მოცულობის ნიშნებისა და განწყობის ერთგვარ ნაივურობაში გამოიხატება, ლათინთა მმართველობის ქვეშ მყოფი ბერძნული მიწებისა და კვიპროსის XIII საუკუნის მოხატულობებში შეიძლება ინახოს. ლათინთა დომინაციის შემდგომ, ამგვარი გადაწყვეტა ბიზანტიური სივრცის ქვეყნების ელიტური ხელოვნებისთვის, რომელიც ელინისტურ რემინისცენციებზე დამყარებული ე. წ. პალეოლოგოსური სტილის დამამკვიდრებელი გახდა, საკმაოდ კონსერვატულად ჩანს. შესაბამისად, პალეოლოგოსური ხელოვნების მთავარ მაგალითებად მიჩნეული ნიმუშებისგან განსხვავებული მიდგომით შექმნილი მოხატულობები სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრდა კიდეც „პროვინციულის" სახელით. თუმცა, უკვე კარგა ხანი გავიდა მას შემდეგაც, რაც მათ სტილური ჰომოგენურობითა და რომანულ თუ სირიულ მხატვრობასთან სიახლოვითაც მიიქციეს ყურადღება[54].

---

53 კონცეპტუალურად, კირანცისთვის ასევე უაღრესად საყურადღებო პარალელს წარმოადგენს სადღეისოდ ბოლომდე შეუსწავლელი ორი ფსალმუნის (H-75 და H-1665) მინიატურები. მინიატურები ორივეგან მოგვიანო ტექსტებშია ჩართული, ხელნაწერთა სხვადასხვადროინდელი დამკვეთები კი უმაღლესი სოციალური ფენის წარმომადგენლები არიან. იხ. რ. შმერლინგი, *ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები*, თბ., 1940, გვ. 22; *საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ყოფილი მუზეუმის ხელნაწერები (H კოლექცია)*, ტ. I, რედ. ს. ჯანაშია, ი. აბულაძე, თბ., 1946, გვ. 60-61; იქვე, ტ. IV, რედ. კ. კეკელიძე, ე. მეტრეველი, თბ., 1950, გვ. 92-93; მ. კარანაძე, ლ. შათირიშვილი, ნ. ჩხიკვაძე, თ. აბულაძე, *ქართული ხელნაწერი V-XIX საუკუნეები*. ალბომი, თბ., 2012, გვ. 85-87.

54 K. Weitzmann, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, *The Art Bulletin*, vol. 45, No. 3 (Sep., 1963), გვ. 179-203; D. Mouriki, The Wall Painting of the Panagia at Moutoullas Cyprus, *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, ed., I. Hutter,Verlag des Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1984, გვ. 200-213; Sh. E. J. Gerstel, *Art and Identity in the Medieval Morea, The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, ed. by A. E. Laiou and R. Parviz Mottahedeh, Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, D.C., 2001, გვ. 263-280; C. Jolivet-Lévy, La peinture à Constantinople au XIIIe siècle Contacts et échanges avec l'Occident, in *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle : les programmes picturaux*, actes du colloque international organisé à l'Ecole Française d'Athènes, 2-4 avril 2009, ed. F. Joubert et J.-P. Caillet, Paris, Picard, 2012, გვ. 21-40; A. Weyl Carr, Thirteenth-Century Cyprus. Questions of Style, იქვე, გვ. 65-86; M. Panyotidi, Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine Monstery on Mount Sinai Some Observations, იქვე, გვ. 87-102; S. Kalopissi-Verti, Monumental Art in the Lordship of Athens and Thebes under Frankish and Catalan Rule (1212-1388): Latin and Greek Patronage, in *A Companion to Latin Greece*, ed., N. I. Tsougarakis, P. Lock, 2014, გვ. 369-417.

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ კირანცის მოხატულობის არსებითი ნიშნები ლათინთა დომინაციის დროინდელ რთულ კულტურულ ინტერაქციებს[55] ეხმიანება. თავისთავად, იმ ტენდენციების ასახვა, რომელიც ქრისტიანული აღმოსავლეთის, ჯვაროსნულ და ისლამურ კულტურულ სივრცეთა გადაკვეთებს გულისხმობდა, სულაც არ არის გასაკვირი ქართულ კულტურაში, თუ გავითვალისწინებთ რომ საუკუნეების მანძილზე იგი სწორედ კულტურათაშორისი ურთიერთობისა და მთავარ ქრისტიანულ ცენტრებთან, მათ შორის კი სინას მთასა და წმინდა მიწასთან, უწყვეტი და აქტიური კავშირის პირობებში ყალიბდებოდა[56]. თუმცა, სადღეისოდ შემორჩენილი მასალის გათვალისწინებით, ისიც ფაქტია, რომ ქართულ კულტურაში ზოგადი ტენდენციების გამოხატულების, გაზიარებისა თუ არგაზიარების თავისებურებები ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ინდივიდუალურია და უთუოდ კონკრეტული გარემოებებით უნდა ყოფილიყო განპირობებული. უეჭველია ისიც, რომ კირანცის მოხატულობა თავისი დროის არა-რიგითი მოვლენაა, რომლის დამკვეთიც უთუოდ ასევე არა-რიგითი ფიგურა უნდა ყოფილიყო, თავისი სპეციფიკური გამოცდილებითა და გემოვნებით. წყაროების არქონის პირობებში, ასეთი დამკვეთის დაახლოებით მაინც მონიშვნის ერთადერთი შესაძლო გზა მხატვრობის თანამედროვე გამორჩეულ პირთა წრის თვალის გადავლებაა. კირანცისადმი ეს დამოკიდებულება მეთოდოლოგიურად იგივეა, რაც მოხატულობის ძველ ინტერპრეტატორებს ჰქონდათ, ოლონდ თავად მხატვრობის მახასიათებლების უფრო დეტალური განხილვა ინტერპრეტაციის საფუძველს ცოტა არ იყოს ცვლის და მოხატულობის დამკვეთობის კანდიდატს XIII საუკუნის შუიდან XIV საუკუნის დასაწყისს შორის პერიოდში გვავარაუდებინებს.

1250 წელს ავაგ მხარგრძელის გარდაცვალების შემდეგ მისი მემკვიდრე მისივე ცოლი, რაჭის ერისთავის ასული გვანცა გახდა, რომელმაც მალევე იქორწინა საქართველოს მეფე დავით ულუსთან[57]. ხოლო წლების მანძილზე, მანამდე, ვიდრე ავაგის მიწებს მისი ქალიშვილი ხუაშაგი დაეუფლებოდა, ავაგის სახლის უფლებები და ქონების მართვა მეფის მიერ მანკაბერდელთა გავლენიან სახლს გადაეცა, კერძოდ – სადუნს (გარდაიცვალა 1282 წელს) და მის ვაჟ ყუთლუბუღას (1293 წელს დასაჯეს სიკვდილით)[58]. XIII საუკუნის მეორე ნახევარში კირანცის სიახლოვეს ჩანს კიდეც ქართული სამეფო კარის ამ ადგილობრივ

---

55 J. Folda, *Crusader Art. The Art of the Crusaders in the Holy Land 1099-1291*, Aldershot, 2008; R. S. Nelson, An Icon at Mt. Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt during the Thirteenth and Fourteenth Centuries, *The Art Bulletin*, Vol. 65, No. 2 (June 1983), გვ. 201-218; D. Jacoby, Society, Culture and the Arts in the Crusader Acre, in *France and the Holy Land Fankish Culture at the End of the Crusades*, ed., D. H. Weiss and L. Mahoney, John Hopkins University Press, Baltimore&London, 2004, გვ. 97-137; მისივე, The Greeks of Constantinople under Latin Rule 1204-1261, *The Fourth Crusade: Event, Aftermath, and Perceptions. Papers from the Sixth Conference of the Society for the Study of the Crusades and the Latin East*, Istanbul Turkery, 25-29 August 2004, ed. Thomas F. Madden, Ashgate, Aldershot and Burlington, 2008, გვ. 53-73 და სხვა.

56 *Georgians in the Holy Land*, ed., T. Mgaloblishvili, Bennet and Bloom, London, 2014.

57 გვანცა საქართველოს მეფის დემეტრე თავდადებულის დედაა. იხ. *ქართლის ცხოვრება*, ს. ყაუხჩიშვილის რედ. თბ., 1959, ტ. II, გვ. 237, 243, 250.

58 Kirakos Gangzakets`i, *History of the Armenians*, Translated by R. Bedrosian, New York, 1986, გვ. 269-270; *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, გვ. 269, 270.

დიდმოხელეთა აღმშენებლობის კვალი. გავლენით, სიმდიდრითა და ქართული და სომხური ეკლესიებისადმი შეწირულობებით ცნობილი სადუნ მანკაბერდელი[59], რომელიც ავაგის ქალიშვილის ხუაშაგის მეურვე იყო, კირანცის ახლოს მდგომი დეღძნუტისა და ჯუხთაკის სომხური ტაძრების წარწერებში იხსენიება. კირანცისავე ხეობაში აღმართული, ასევე სომხური არაკელოცის ტაძრის წარწერაში კი ყუთლუბუღაა მოხსენიებული[60]. თუმცა, კირანცის დამკვეთობისთვის უფრო მომხიბლავ კანდიდატად თავად ავაგის ქალიშვილი ხუაშაგი ჩანს, რომელიც ოჯახურ ტრადიციებთან მიჯაჭვულობასთან ერთად, აღმოსავლურ გარემოსთან საკმაოდ ხანგრძლივი კავშირითაც იქცევს ყურადღებას. ხუაშაგი მონღოლთა კარის ძლიერ გავლენიანი მოხელის, სიმდიდრით, აღმშენებლობითა და ხელოვნების პატრონაჟით ცნობილი სპარსი წარჩინებულის, საჰიბ დივნის ხოჯა შამშადინის ცოლი იყო და დაახლოებით თხუთმეტი წელიწადი დაჰყო ირანში. 1284 წელს ქმრის სიკვდილით დასჯის შემდეგ, ხუაშაგი სამშობლოში დაბრუნდა და მამისეული ქონების დაბრუნებას შეუდგა[61]. ქალკედონურ ოჯახში გაზრდილი ხუაშაგი, რომელიც დედით ქართულ სამეფო ოჯახსაც დაუნათესავდა, იმდენად დიდი პატივით სარგებლობდა, რომ ავაგის მიწებს ქართული წყაროები „ხუაშაგის ქვეყნად" იხსენიებს[62]. ხუაშაგი XIV საუკუნის დასაწყისამდე ჩანს წყაროებში. ჩანს ხუაშაგის მემკვიდრე ვაჟი ზაქარიაც, მათ შორის, 1300-იანი წლების ქართული სამეფო კარის მოვლენებთან დაკავშირებით. თუმცა, ზაქარიას მოღვაწეობისა და გავლენების თაობაზე არაფერია ცნობილი[63], ისევე, როგორც არაფერია ცნობილი რეგიონის შემდგომი ხანის გამორჩეული ფიგურების შესახებ, რომლებიც ქართული სივრცის გასამყარებლად მიმართული მნიშვნელოვანი წამოწყებების ავტორები შეიძლება ყოფილიყვნენ.

მაგრამ რაც გინდა მომხიბლავი იყოს ცნობილ ისტორიულ ფიგურათა მიმოხილვა, რათა ისინი კირანცის დამკვეთობის კანდიდატებად წარმოვიდგინოთ, ფაქტობრივი მონაცემების გამოჩენამდე ყოველგვარი ისტორიული ექსკურსი

---

59 *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, გვ. 272, 273, 276, 281; ნ. ბერძენიშვილი, ეპიზოდი ფეოდალურ საგვარეულოთა სამამულო ბრძოლიდან XIII საუკუნის საქართველოში, *საქართველოს ისტორიის საკითხები*, ტ. III, თბ., 1966, გვ. 74-112; დ. კაციტაძე, რამდენიმე ცნობა „ჯამი ათ-თავარიხიდან" სადუნ მანკაბერდელის შესახებ, *საქართველოს ისტორიის აღმოსავლური მასალები, წიგნი II*, თბ., 1979, გვ. 67-74.

60 S. Karapetian and others, The *Historical Monuments of Voskepar*, 2013, გვ. 41.

61 *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, გვ. 237, 257, 269, 289; G. Lane, *Early Mongol Rule in Thirteenth Century Iran A Persian Renaissance* , Routledge Studies in the History of Iran and Turkey, Lodon, 2003, გვ. 179, 226, 243, 259, 297, 301; H. Margarian, Ṣāḥib-dīvān Šams ad-dīn Muḥammad Juvainī and Armenia, *Iran & the Caucasus*, vol. 10, no. 2, 2006, გვ. 167-180; E. Ravalde, Shams al-Dīn Juwaynī, Vizier and Patron: Mediation between Ruler and Ruled in the Ilkhanate, in *The Mongols' Middle East: Continuity and Transformation in Ilkhanid Iran*, eds. B. De Nicola, Ch. Melville, Brill, 2016, გვ. 55-79.

62 *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, გვ. 289.

63 *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, გვ. 324; შ. მესხია, *საშინაო პოლიტიკური ვითარება და სამოხელეო წყობა XII საუკუნის საქართველოში*, თბ., 1979, გვ. 262. ზაქარიასგან განსხვავებით, ხუაშაგის ქალიშვილი ხუანძა, რომელიც ზაქარია მხარგრძელის შთამომავლის, შანშე II-ის მეუღლე და მასთან ერთად ანისის მფლობელი იყო, საკმაოდ ძლიერ ფიგურად ჩანს. იხ. A. Eastmond, Inscriptions and Authority in Ani, *Der Doppeladler Byzanz und die Seldschuken in Anatolien vom späten 11 bis zum 13 Jahrhundert*, Neslihan Asutay-Effenberger, Falko Daim (Hrsg.), Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz, 2014, გვ. 81-82.

სპეკულაციად დარჩება და დიდად ვერაფრის არგუმენტად გამოდგება. ფაქტი ის არის მხოლოდ, რომ კირანცის ტაძარმა მნიშვნელოვანი და არარიგითი დაკვეთა შემოინახა, რომელშიც ბიზანტიური სივრცის სხვადასხვა ტენდენციებიც ჩანს და მათ მიმართ შერჩევითი და შემოქმედებითი დამოკიდებულებაც. ერთი შემთხვევა ამა თუ იმ ეპოქაში ზოგადი ტენდენციებისადმი ამა თუ იმ კულტურული სივრცის მიმართების თაობაზე განზოგადებებისთვის, ცხადია, არ არის საკმარისი და ეს თემა სხვა სიღრმისეული კვლევის საგანია. თუმცა, გინდაც ერთი შემთხვევა, რომელიც შუა საუკუნეების რელიგიური მხატვრობის კანონიკურ, თითქოსდა მკაცრად სტანდარტიზებულ სფეროში დამკვეთის ინდივიდუალური გემოვნების თვალსაჩინოებასთან ერთად, მისი არჩევანის თავისუფლებას, დღევანდელი გაგებით, კონსერვატულისა და პროგრესულის გაუმიჯნავ თანაარსებობას, პროგრამული და მხატვრული გადაწყვეტის ნიშნების ესოდენ მოულოდნელ კომბინაციათა შესაძლებლობას ცხადყოფს, ახალ დროში დამკვიდრებულ აღქმებზე დაყრდნობით, შუა საუკუნეების ხელოვნების ნიმუშთა განხილვისა და შეფასების პირობითობის მკაფიო შეხსენებაა[64].

Mzia Janjalia, Marine Bulia

Kirants Paintings: Main Issues

Do modern interpretations and evaluations of medieval artefacts coincide with the way the donors and contemporary viewers judged these works? Was elite art necessarily dominated by the 'metropolitan' aesthetic standards as they are viewed in modern studies? The validity of these questions can be illustrated by numerous wall paintings, notably those surviving in the church of a Chalcedonian monastery near the village of Kirants, now part of the Armenian province of Tavush. Built in the estates of the Georgianised local noble family of the Mkhargrdzeli, who held important positions at the Georgian royal court, Kirants is a commission showing strongly expressed preferences of its donor and creative attitude towards different trends in the Orthodox *oikoumene*.

Featuring the Old Testament prefiguration cycle in the dome, the painting programme adheres to the principles of the early Palaeologan art of Byzantium and the Balkans. The style of the paintings, characterised by a certain naivety indicated by the markers of 'volume' and sweetness of mood, can be found among earlier, thirteenth century church paintings located in the Latin-dominated Greek lands and Cyprus. The Oriental features traceable in the Georgian secular works created during the reign of Queen Tamar also can be seen in the paintings.

The striking coexistence of features characteristic of progressive and conservative trends presented through an unusual combination of the programme scheme and stylistic peculiarities in the Kirants paintings is a distinct reminder of the challenges of viewing medieval art from a modern standpoint.

64 წერილში განხილულ საკითხებზე ასევე იხ. M. Janjalia in collaboration with M. Bulia, Trend versus Cultural Context in Medieval Art. The Case of the Kirants Paintings, *Convivium*, V/ 2, eds. I. Foletti & E. Scirocco, Brepols, 2018, გვ. 32-49.



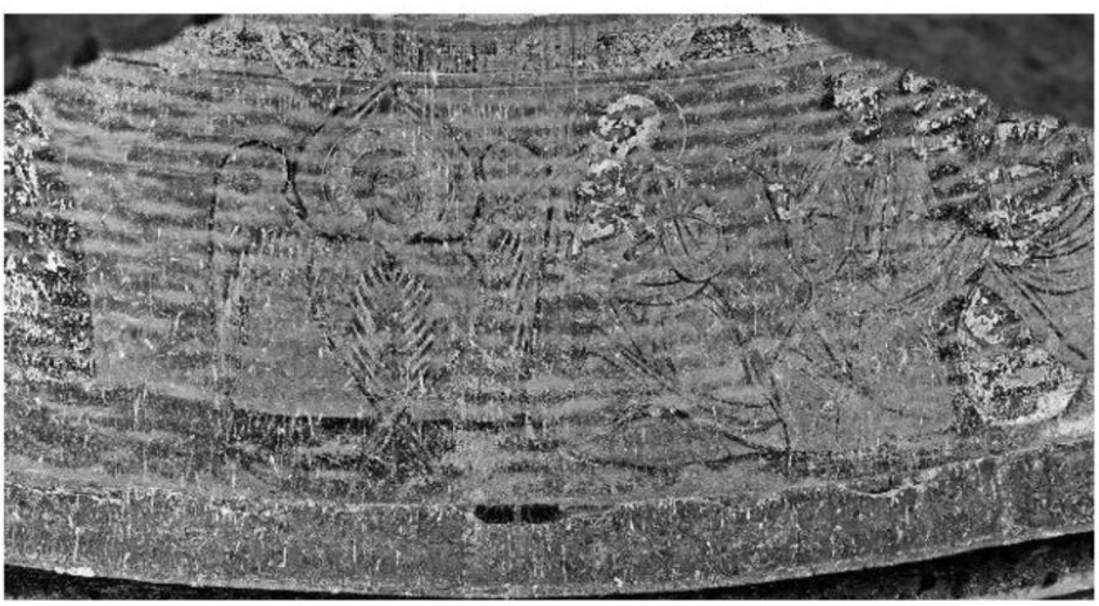
სურ. 1. კირანცი. მონასტრის მთავარი ტაძარი, ხედი სამხრეთიდან



სურ. 2. კირანცი. საკურთხევლის მოხატულობა



სურ. 3. კირანცი. ინტერიერის აღმოსავლეთი მხარე, ხედი გუმბათის ყელის სარკმლიდან



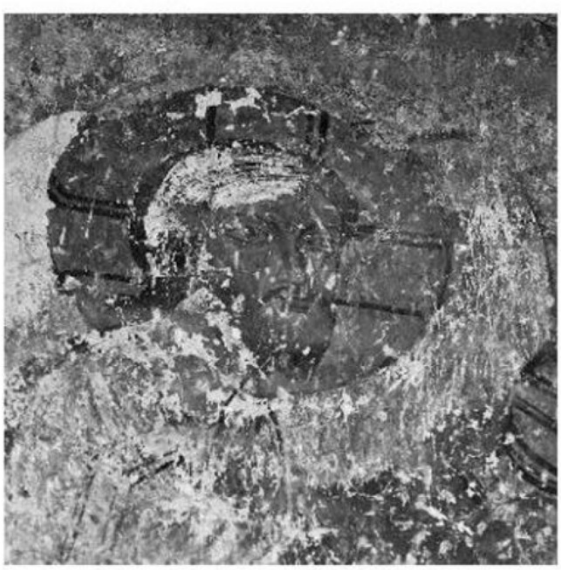
სურ. 4. კირანცი. სერაფიმი განწმენდს წინასწარმეტყველ ესაიას ბაგეს, გუმბათის ყელის სარტყლის სამხრეთი მონაკვეთი



სურ. 5. კირანცი. წინასწარმეტყველ ელიას ამაღლება, ფრაგმენტი, გუმბათის ყელის სარტყლის ჩრდილოეთი მონაკვეთი



სურ. 6. კირანცი. ჯვრის ამაღლება, ფრაგმენტი, გუმბათის სფერო



სურ. 7. კირანცი. წმინდა მოციქულთა ზიარება, ფრაგმენტი, საკურთხევლის აფსიდი



სურ. 8. კირანცი. წმინდა მღვდელმთავრები, ფრაგმენტი, საკურთხევლის აფსიდი



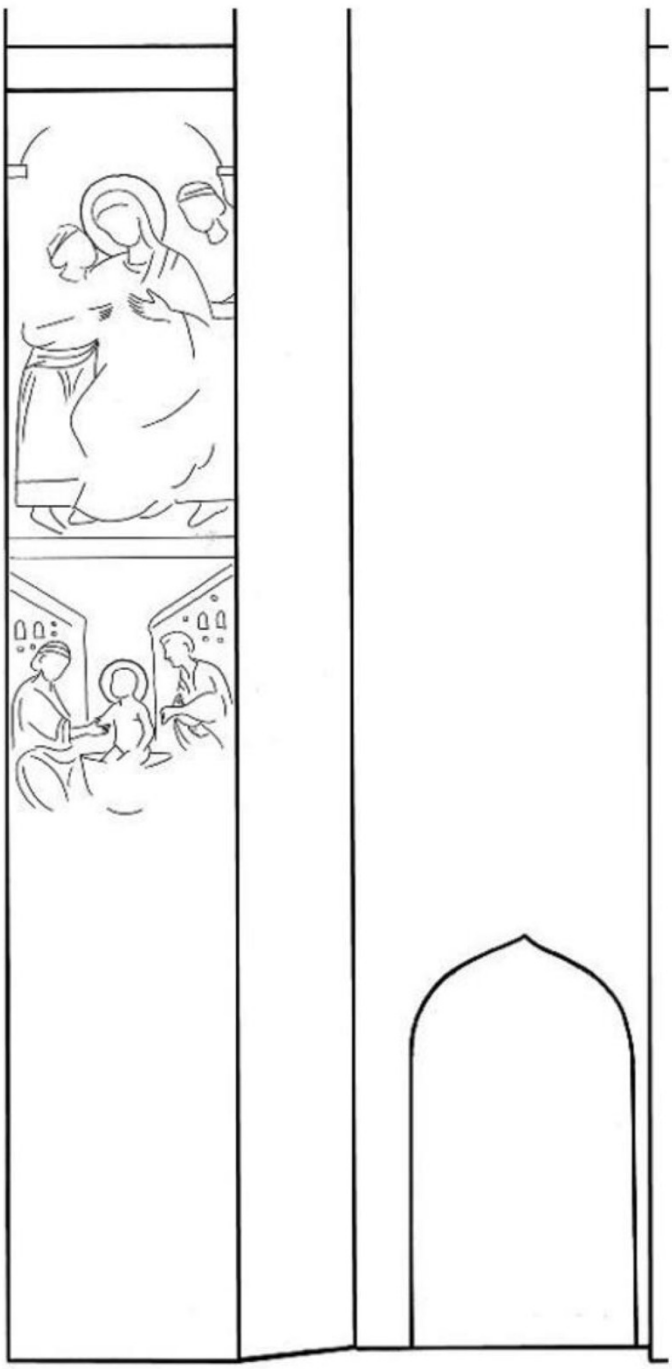
სურ. 9. კირანცი. წმინდა იოაკიმესა და ანას შეხვედრა ოქროს ჭიშკართან, ფრაგმენტი, საკურთხევლის სამხრეთი კედელი



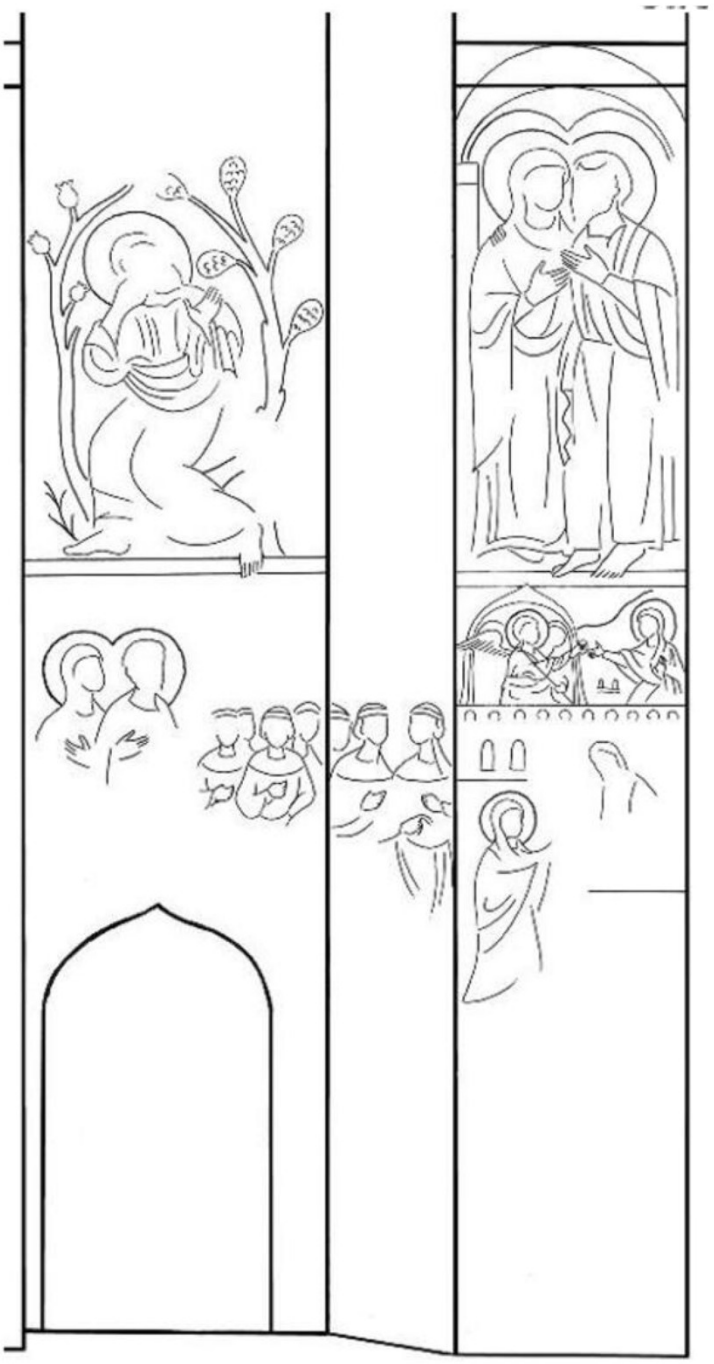
სურ. 10. კირანცი. წმინდა მახარებელი, გუმბათქვეშა აფრა



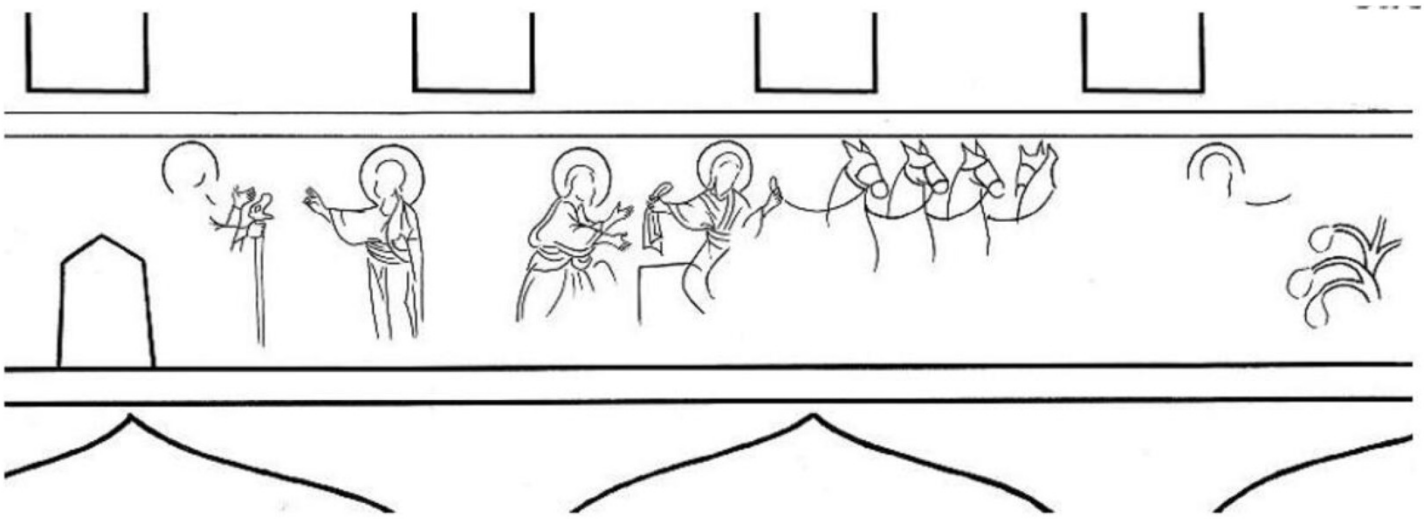
სურ. 11. კირანცი. წმინდა იოანე ნათლისმცემელი, სამხრეთი ბურჯი



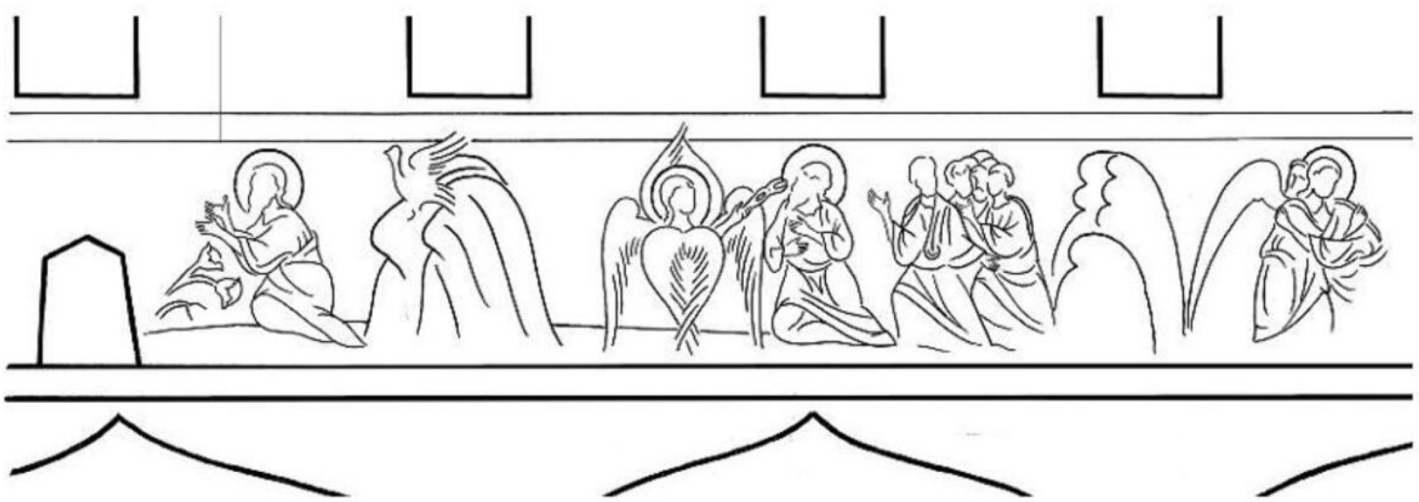
ნახ. 1. კირანცი. საკურთხევლის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობის სქემა



ნახ. 2. კირანცი. საკურთხევლის სამხრეთი კედლის მოხატულობის სქემა



ნახ. 3. კირანცი. გუმბათის ყელის სარტყლის
ჩრდილოეთი მონაკვეთის მოხატულობის სქემა



ნახ. 4. კირანცი. გუმბათის ყელის სარტყლის
სამხრეთი მონაკვეთის მოხატულობის სქემა

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

ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობელი და სვანეთის შუასაუკუნოვანი მხატვრობა

ჩვენს მეცნიერებაში უკვე კარგა ხანია დამკვიდრდა და საყოველთაოდაა გაზიარებული დებულება, რომ სვანთა რელიგიური წარმოდგენების თავისებურებებიდან გამომდინარე, ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობელს არ ენიჭებოდა რაიმეგვარად გამორჩეული მნიშვნელობა წმ. მთვარანგელოზთა, წმ. გიორგისა თუ წმ. ბარბარესთან შედარებით. ეს დებულება, ძირითადად, ვერა ბარდაველიძის ნაშრომებს ეფუძნება[1] და მის უმთავრეს შემამტკიცებლად, ჩვეულებრივ, მოტანილია ხოლმე კარგად ცნობილი არგუმენტი, რომ: 1. როდესაც საქართველოს გუმბათურ თუ უგუმბათო ტაძართა საკურთხევლებში, უფლის დიდების (ანუ, მაცხოვარი დიდებითა და ვედრება) თემასთან ერთად, ღმრთისმშობლის დიდებაც მკვიდრდება, სვანეთში კვლავაც ვედრება ინარჩუნებს მეწინავეობას და 2. ღმრთისმშობლის სახელზე აგებულ ეკლესიებშიც კი, კონქში მხოლოდ ვედრება გამოისახება[2].

ცხადია, რთულია და, კაცმა რომ თქვას, შეუძლებელიც კია, ამ არგუმენტის, ყოველ შემთხვევაში, მისი ძირითადი პოსტულატის, ერთიანად გაბათილება – სვანური ფერნერული სკოლის მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მთელს მანძილზე ხომ ვედრებას მართლაც არასოდეს დაუკარგავს თავისი წამძღოლი პოზიცია და, საკონქო კომპოზიციის სახით, იგი გასაოცრად მრავალფეროვანი იკონოგრაფიული რედაქციებითაა წარმოდგენილი სვანეთის ეკლესიათა უმრავლესობაში[3]. თუმცა, მხოლოდ ეს ხომ არაა – ვედრება, ვრცელი მრავალხატედის სახით, გვხვდება სვანეთის საფასადო მხატვრობაში[4],

---

1 ვ. ბარდაველიძე, სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, I, თბ., 1939; მისივე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953; მისივე, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957.

2 შდრ.: Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мцхвариши. Грузинская средневековая монументальная живопись. Избранные труды, Тб., 2007, გვ. 219-220; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ. 6; Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи в церквах Сванети, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 2; Т. Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983, გვ. 17; А. Вольская, Изображение Богоматери «Умиление» в грузинском средневековом искусстве (X-нач. XIII вв.). Ars Georgica, 10 A, 1991, გვ. 169; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, ზემო სვანეთი. შუა საუკუნეების ხელოვნება, თბ., 2000, გვ. 28.

3 Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи...; მ. ყენია, სვანეთის მოხატულობათა აფსიდალური სქემები (IX-XIII საუკუნეები). საქართველოს სიძველენი, 21, 2018, გვ. 62-85, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით.

4 რამდენიმე მაგალითს მოვიყვან – შვიდი "ხატისგან" შედგენილი ვედრების რიგი იფრარის თარინგზელის ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე, XII ს.; თერთმეტი "ხატისგან" შედგენილი ვე-

ტემპლონებზე[5], დამოუკიდებელი კომპოზიციის სახით, ფერწერულ ხატებზე[6]. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ სვანეთმა შემოგვინახა ერთ-ერთი ადრეული გამოსახულებანი ვედრებისა ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში როგორც ხატებზე, ისე საკურთხევლის თუ საკურთხევლის წინამდებარე ჯვრებზე[7].

დრების რიგი, ერთგვარად, ტემპლონის იმიტაცია, იფხის ჯგრაგის ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე, XIII ს.; გარდა ამისა, ცხრა ნახევარფიგურის მომცველი ვედრების რიგის კვალი მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე და ვედრების რიგის კვალი ლაგურკას (წმ. ივლიტასა და წმ. კვირიკეს ეკლესია კალაში) სამხრეთ ფასადზე (Н. Аладашвили, А. Вольская, Фасадные росписи Верхней Сванети. Ars Georgica, 9, 1987, გვ. 104-107; 107-108; 118; 106-107. ნ. ბურჭულაძე იფხის საფასადო მხატვრობას XII-XIII საუკუნეთა მიჯნით ათარიღებს, იხ.: მისი, Фасадная роспись церкви св. Георгия в Ипхи. К вопросу о связи средневековой монументальной живописи и иконописи. მოხსენება წაკითხული მოსკოვში, 1985 წელს, აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების მუზეუმის სამეცნიერო კონფერენციაზე [ხელნაწერი]). აღსანიშნავია, აგრეთვე, ლაშთხვერის თარინგზელის ეკლესიის დასავლეთი ფასადის მოხატულობაც (XIV-XV სს-ის მიჯნა), სადაც ვედრების კომპოზიციაა გამოსახული, რომელშიც, სვანეთის კედლის მხატვრობისთვის უჩვეულოდ, ქტიტორის ფიგურაცაა შეყვანილი (Н. Аладашвили, А. Вольская, Фасадные росписи... გვ. 112-113; Г. Чейшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванети. Фасадные росписи. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 8).

5 მნიშვნელოვანია ხეს ბარბალის ეკლესიის, თავდაპირველ ადგილზე შემორჩენილი ტემპლონი შვიდი ნახევარფიგურისგან შედგენილი ვედრების რიგით (XIII ს.) და ტემპლონის ფრაგმენტი ვედრების რიგით (XIV ს.) მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიაში, რომელზეც ექვსი ნახევარფიგურაა გამოსახული, საერთო ჯამში კი, ვედრების ეს რიგი თერტმეტი ნახევარფიგურის მომცველი უნდა ყოფილიყო (Н. Аладашвили, А. Вольская, Фасадные росписи... გვ. 108; ნ. ჭიჭინაძე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა, თბ., 2011, გვ. 15-16, ანოტაცია, გვ. 108; მისივე, ხატი: კულტი და ხელოვნება. ქართული ხატწერის ისტორიიდან, თბ., 2014, გვ. 71; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები, თბ., 2016, გვ. 288-289; 290-291).

6 ვედრების ფერწერულ ხატებს რაც შეეხება, საკმარისია დავასახელო XI საუკუნის ხატი საყდრის წმ. გიორგის ეკლესიიდან და XIII საუკუნის ხატი მამის მაცხოვრის ეკლესიიდან (ნ. ჭიჭინაძე, შუა საუკუნეების... ანოტაციები, გვ. 97; 104). გარდა ამისა, მეტად თავისებური გამოსახულება ვედრებისა მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიაში დაცული ჯვარცმის ხატის (XIII ს.) ჩარჩოზე, სადაც მაცხოვრის გამოსახულებას საყდარი განმზადებული ცვლის (ნ. ბურჭულაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 246-247); მართალია, ხატი საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ ა. ოვჩინნიკოვის მიერ შესრულებულ სქემაზე დეტალების გარჩევა სავსებით შესაძლებელია (А. Н. Овчинников, Символика христианского искусства, М., 1999).

7 ამ შემთხვევაშიც, რამდენიმე მაგალითის მითითება კმარა – ფაყის ვედრების ხატი (X ს-ის დასაწ.), ლაგურკის ვედრების ხატი (X-XI სს-ის მიჯნა), ლაღამის ვედრების ხატი (XI ს-ის დასაწ.), რომელიც, ამჟამად დაკარგულია, თუმცა, არსებობს მისი ამსახველი ფოტო, წვირმის ვედრების ხატი (XI ს-ის დასაწ.), ვედრების გამოსახულებანი წვირმისა და ლაჰილის საკურთხევლის წინამდებარე ჯვრებზე (ლ. ხუსკივაძე, ლაგურკის «ვედრების» ხატი. Ars Georgica, 11 A, 2001, გვ. 75-85, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით); ვედრების გამოსახულება მესტიის მუზეუმში დაცული წმ. ბარბარეს ხატის (X-XI სს-ის მიჯნა) ზედა ჩარჩოზე (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, გვ. 313-314; მისივე, Грузинское чеканное искусство VIII-XVIII веков (ალბომი), Тб., 1957, ტაბ. 134; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 83). ძალზე საყურადღებო მგონია ვედრების თავისებური გამოსახულებანი ჩაჟაშის, წვირმის და ლაჰილის საკურთხევლის წინამდებარე ჯვრებზე, სადაც მაცხოვრის გამოსახულებას ჯვრის ცენტრში რელიეფური ნახევარსფერო ან დისკო ცვლის, რომელზეც «სხივებიც» შეიძლება იყოს მითითებული, რაც იმის მანიშნებელია, რომ აქ უფლის სიმბოლური ხატება – «მზე სიმართლისა» უნდა იყოს ნაგულისხმევი (Р. Кения, Предалтарные кресты Верхней Сванетии. Средневековое искусство. Русь. Грузия, Москва, 1978, გვ. 219-236; მისივე, სიმბოლური გამოსახულებები შუა საუკუნების ქართული ჭედური ხელოვნების ძეგლებზე. Ars Georgica, 10 A, თბ., 1991, გვ. 171-180).

ვედრებასთან მიმართებით, იმაზე, თუ რაოდენ დიდია სწორედ ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის როლი, როგორც შუამდგომელისა და მეოხისა კაცთათვის უფლის წინაშე, რისთვისაც იგი განიდიდება საგალობლებში, ძლისპირებსა თუ ნაირგვარ საკითხავებში, სიტყვის გაგრძელება უხერხულიც კი მგონია, იმდენად ქრესტომატიული ჭეშმარიტებაა ეს.

რაც შეეხება ზემოხსენებულ მეორე პოსტულატს, რომ ღმრთისმშობლის დიდება არასოდეს გამოისახებოდა სვანეთში და, საერთოდ, ღმრთისმშობელს უმნიშვნელო ადგილი ეჭირა მის ხელოვნებაში, როგორც აღმოჩნდა, ზოგადი სურათი მთლად ასეთი ცალსახა და ერთმნიშვნელოვანი არ არის. ამ ნარკვევის მიზანიც სწორედ ამის დამადასტურებელი მასალის განხილვაა, რომელიც წარმოდგენილი იქნება არა მოხატულობათა ქრონოლოგიური რიგის მიდევნებით, არამედ ჩვენთვის საინტერესო გამოსახულებათა ადგილმდებარეობის მნიშვნელოვანების იერარქიიდან გამომდინარე და ჩემს მსჯელობას საკურთხევლის კონქში ღმრთისმშობლის გამოსახვიდან დავიწყებ.

ამ მხრივ ყურადსაღებია **ჩიხარეშის ოქონ-დაბიშის** ეკლესიის, მეტ-ნაკლებად მყარად დათარიღებული, XVII საუკუნის მოხატულობა ქვემო სვანეთში[8], სადაც კონქში წარმოდგენილია ღმრთისმშობელი დიდებითა – ნიკოპეას ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობლის ნახევარფიგურა, წმ. მთავარანგელოზებითა და მრავალფრთედებით მის ორსავ მხარეს (ნახ. 1). მნიშვნელოვანია ის საზრისისმიერი კონტექსტი, რომელშიც იგია ჩართული – ოქონ-დაბიშის ეკლესიის საკურთხეველში ხაზგასმულადაა წინწამოწეული მაცხოვნებელი მსხვერპლის იდეა – ხატი მიძინებისა აფსიდის კედლის ცენტრში, სარკმელსა და ტრაპეზს შორის მონაკვეთზე, რომელიც, ვიზუალურად, ტრაპეზზე დასვენებული ხატის შთაბეჭდილებას სტოვებს; განედლებული გოლგოთის ჯვარი ვნების იარაღებით (რაც, სხვათაშორის, არც ისე ფართოდ გავრცელებული მოტივია) ტრაპეზის წინა პირზე, საგანგებო აქცენტი კი დაისმის განკაცებაზე, ანუ, მაცხოვრის მიერ სრულად კაცებრივი ბუნების მიღებაზე, რომელიც, ღმრთისმშობლის, კაცთათვის მიუწვდომელი ამ საიდუმლოს აღმსრულებლის, განდიდებას შეერწყმის – ღმრთისმშობელი-ნიკოპეა კონქში, წმ. იოაკიმე და წმ. ანა აფსიდის სარკმლის წირთხლებში (რაც, ასევე, საკმაოდ იშვიათია).

არ არის გამორიცხული, რომ ოქონ-დაბიშის მოხატულობა ერთადერთი მაგალითი არ იყოს სვანეთში ღმრთისმშობლის დიდების გამოსახვისა აფსიდის კონქში და კიდევ ერთი ნიმუში წინარე ეპოქაშიც მოიპოვებოდეს – ვგულისხმობ, **ლეხთაგის ლამარიას** ეკლესიის XV საუკუნის მხატვრობას მესტიაში, ზემო სვანეთში[9] (ნახ. 2; სურ. 1).

---

8 ამ მოხატულობის შესახებ, იხ.: მ. ჯანჯალია, XVII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ორი მნიშვნელოვანი ნიმუში. გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXIII სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი გ. ალიბეგაშვილის ხსოვნისადმი. სესიის მასალები, თბ., 1999, გვ. 35-37, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით; ფონდი «ღია საზოგადოება – საქართველო». ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, თბ., 1997, ანოტაცია, გვ. VII.

9 ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი, თბ., 1964, გვ. 157; ე. კავლელაშვილი, ლეხთაგის მოხატულობის ქტიტორთა პორტრეტები. მაცნე, ისტორიის... სერია, 1980, 1, გვ. 175-191; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 25; А. Вольская, Изображение Богоматери «Умиление»... გვ. 169; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ.,

ამ შემთხვევაში წარმოდგენილია ელეუსას ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობლის ნახევარფიგურა, წმ. მთავარანგელოზთა წელზეითი ფიგურებით ფლანკირებული[10]. რაც შეეხება საკურთხევლის საერთო პროგრამას, მისი ძირითადი იდეა, არსებითად, იგივეა, რაც ჩიხარეშში – ხაზგასმული მაცხოვნებელი მსხვერპლის იდეა და აქცენტირებული განკაცება, ღმრთისმშობლის დიდებასთან შერწყმული, ოღონდ, ასე ვთქვათ, სხვა "სიტყვებით" გადმოცემული: ელეუსა – ნიკოპეას ნაცვლად, პირი ღმრთისა (აფსიდის კედლის ცენტრში, სარკმლის ქვემოთ, ცალკე "ხატად" გამოყოფილი), "ძლევის ჯვარი" (წარწერით "ჯვარი ქრისტესი", ტრაპეზის წინა პირზე), რასაც ემატება ძლიერ დაზიანებულ-ფრაგმენტირებული ხატი მიძინებისა (ასევე საკუთარი მოჩარჩოების მქონე, ტრაპეზის თავზე).

რაც შეეხება ღმრთისმშობლის დიდების კომპოზიციის ადგილმდებარეობას, აქამდე მიჩნეული იყო, რომ იგი საკურთხევლის მოხატულობის II რეგისტრშია განთავსებული[11], მაგრამ საქმე ისაა, რომ ლეხთაგის ეკლესიაში რამდენიმე სამშენებლო ფენა გაირჩევა, იგი საგრძნობლადაა ამაღლებული, თუმცა, აღმოსავლეთ ფასადზე შეინიშნება თავდაპირველი ფრონტონის კვალი[12], ანუ, თითქოს, შესაძლებელია ეკლესიის თავდაპირველ სიმაღლეზე წარმოდგენის შექმნა და სავსებით შესაძლებელია, რომ ის, რაც დღეს საკურთხველის მხატვრობის II რეგისტრად ჩანს, ძველი კონქის არეს შეესაბამებოდეს; გარდა ამისა, თავისი შინაარსითა თუ საერთო წყობით, ეს კომპოზიცია უფრო კონქის შესატყვისია, ვიდრე აფსიდის კედლის რეგისტრისა. აქვე იმასაც დავსძენ, რომ ელეუსას გამოსახულება ლეხთაგში უმაგალითოა სვანეთის კედლის მხატვრობაში. ასეა თუ ისე, საბოლოო დასკვნების გამოტანამდე, აუცილებელია ლეხთაგის ეკლესიის არქიტექტურისა და მხატვრობის შემდგომი კვლევა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი მგონია აფსიდის კედლის რეგისტრში ღმრთისმშობლის გამოსახვის შემთხვევებიც. უპირველესად, **ნეზგუნის მაცხოვრის** ეკლე-

---

გვ. 77; იუ. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანა შუა საუკუნეების «ხალხური» მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 293-308; მ. ბერძნიშვილი, სვანური დოკუმენტები, როგორც წყარო XIV-XV საუკუნეების სვანეთის სოციალური ისტორიისთვის. ქართული წყაროთმცოდნეობა, II, თბ., 1968, გვ. 108-111; ვ. სილოგავა, ქტიტორთა ფრესკული წარწერები ზემო სვანეთში. სვანეთი I. მასალები მატერიალური და სულიერი კულტურისავის, თბ., 1977, გვ. 73-74; მისივე, სვანეთის წერილობითი ძეგლები. ტ. II ეპიგრაფიკული ძეგლები, თბ., 1988, გვ. 81-89.

10 გამოსახულება ფრაგმენტირებულ-დაზიანებულია, შემორჩენილია მხოლოდ კომპოზიციის მარჯვენა (სამხრეთი) ნახევარი.

11 შდრ.: ე. კავლელაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 175; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 25; А. Вольская, Изображение Богоматери "Умиление" გვ. 169; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 77; იუ. ხუსკივაძე, "ხალხური" მოხატულობანი... გვ. 294.

12 ამის გარკვევა მოხერხდა 2008 წლის ზაფხულში, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის (ამჟამად, საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის) სამინისტროს მიერ დაფინანსებული და გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის მიერ განხორციელებული პროექტის – უძრავ ძეგლთა პასპორტიზაცია ზემო სვანეთში – ფარგლებში ჩატარებული სამუშაოს დროს.

სიის IX-X საუკუნეების, სვანეთში შემორჩენილთაგან ყველაზე ადრეულ, მოხატულობაზე უნდა შევჩერდე[13] (ნახ. 3; სურ. 2).

აქ, მთელს საკურთხეველში გაშლილ უფლის თეოფანიური დიდების "ორ-ოარუსიან" კომპოზიციაში, ოდიგიტრიის ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობლის მოზრდილი ნახევარფიგურა, წმ. მოციქულთა რიგში, ფეხზე მდგომი დედა ღმრთისას ტრადიციულ ფიგურას ცვლის; მისი საგანგებოდ გამოყოფა-აქცენტირება ადგილმდებარეობით (ამ რიგის ცენტრში, სარკმლის თავზე), ზომით, "მარგალიტების" რამდენიმე რიგით გამშვენებულ მედალიონში მოთავსებით მისი სხვა ფიგურათაგან გამოცალკევება, უფლის თეოფანიური დიდების საერთო კონტექსტში, განკაცების დოგმატის მიზანმიმართულ ხაზგასმას განაპირობებს და დედა ღმრთისას განსაკუთრებული მნიშვნელოვანების წინწამოწევასაც ემსახურება. აღნიშვნის ღირსია ისიც, რომ თეოფანიური დიდების ამ იკონოგრაფიულ რედაქციას, ჯერ-ჯერობით, პარალელები არ ეძებნება.

აქვე შეუძლებელია არ ვახსენო ამავე ეპოქის კიდევ ერთი თავისებური მაგალითი სწორედ უფლის თეოფნიური დიდების საერთო კონტექსტში, ასე ვთქვათ, ღმრთისმშობლის თემის გამახვილებისა – **ჩვაბიანის მაცხოვრის** ეკლესიის X საუკუნის მიწურულის მოხატულობაში[14] (სურ. 3). აქ, მართალია, ვიზუალურად ღმრთისმშობელი არსად ჩანს, მაგრამ საგნგებო მინიშნებებს მასზე ვხედავთ სატრუმფო თაღის წარწერაში 92-ე ფსალმუნის ციტატით – "სახლსა შენსა შვენის სიწმიდე, უფალო, სიგრძესა დღეთასა" (ფს., 92:5). როგორც ვიცით, "სახლი" განიმარტება, როგორც ეკლესია, როგორც დედა ღმრთისა – "დაუტევნელისა დამტევნელი" და როგორც ძე მამისა – სიტყვა, "გამოუთქმელისა გამომთქმელი"; შესაბამისად, აქაც, მახვილი განკაცების დოგმატისა და ღმრთისმშობლის მნიშვნელოვანების ხაზგასმაზეა დასმული, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს წმ. იოანე მახარებლის გაშლილი კოდექსის ტექსტი, ზუსტი ციტატით მისივე სახარების დასაწყისისა – "პირველითგან იყო სიტყჳაჲ და სიტყჳაჲ იგი იყო ღმრთისა თანა და ღმერთი იყო სიტყჳაჲ იგი" (იოანე, 1:1)[15]; ანუ, საკმაოდ უჩვეულო იკონოგრაფიის მოხმობით, რადგან, ცნობილია, რომ ტრადიციისამებრ, ამ კომპოზიციაში წმ. მახარებელნი დახურული სახარებებით გამოისახებიან ხოლმე

---

13 მოხატულობის ანალიზისთვის იხ.: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 13-16, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით; Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи... გვ. 2-3, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 78; მ. ყენია, ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1997, 1-2, გვ. 143-145; მისივე, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურების გამო. საქართველოს სიძველენი, 11, 2007, გვ. 46; მისივე, გამოსახვის ხერხები საქართველოს ადრეულ მოხატულობებში. საქართველოს სიძველენი, 9, 2006, გვ. 53-76, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით; მისივე, აფსიდალური სქემები... გვ. 63-64.

14 მოხატულობის ანალიზისთვის იხ.: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 27-29, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით; Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи... გვ. 4-5, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 65-66; მ. ყენია, ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება... გვ. 145-147; მისივე, აფსიდალური სქემები... გვ. 63-64.

15 წარწერა გადმოწერილი და წაკითხულია ნ. ალადაშვილის მიერ – გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის არქივში დაცული, 1987 წ-ის მისი სადღიურო ჩანაწერი.

და ჩვაბიანში მხოლოდ წმ. იოანე მახარებელია წარწერიანი გაშლილი კოდექსით ხელში, აქცენტი დაისმის ლოგოსზე, რომელიც განიმარტება, როგორც წინა-არსი ქრისტე, "ძე ღვთისა მხოლოდ შობილი", "თანაარსი მამისა"[16]. აქედან გამომდინარე, ერთგვარი "გადაძახილი გაისმის" სატრიუმფო თაღის წარწერასთან და ყურადღება, ისევ და ისევ, განკაცების დოგმატისა და ღმრთისმშობლისკენ მიემართება. ამ შემთხვევაშიც, ჩემის ფიქრით, დედა ღმრთისას მნიშვნელოვანების უგულებელყოფაზე საუბარი, რბილად რომ ვთქვათ, რთულია.

თუკი ნეზგუნსა და ჩვაბიანში, ასე ვთქვათ, ღმრთისმშობლის თემა განკაცების დოგმატის წარმოსაჩენ-ხაზგასასმელადაა მოხმობილი, **ლაშთხვერის თარინგზელის** ეკლესიის საკურთხევლის XIV საუკუნის შუახანის მოხატულობაში[17] იგი ცოტა სხვაგვარად ნაუანსირებულ აქცენტუაციას ემსახურება და ეკლესიის მთელი მოხატულობის[18] პროგრამაში გამახვილებული, მაცხოვრის ორ-ბუნებოვნების დოგმატის მიმანიშნებელ-ნათელმჩენად აღიქმება.

ლაშთხვერშიც, ჩვილედი ღმრთისმშობლის, ამჯერად, პლატიტერას, მოზრდილი ნახევარფიგურა წმ. მოციქულთა რიგის ცენტრშია წარმოდგენილი –

16 დაწვრილებით ლოგოსის, ვითარცა წინა-არსი ქრისტეს გააზრების შესახებ, იხ.: H. A. Wolfson, The Philosophy of the Church Fathers, London, 1976, გვ. 177-182; გარდა ამისა, წმ. ათანასი ალექსანდრიელის ტრაქტატი სიტყვის განკაცების შესახებ, რომელიც მიჩნეულია ლოგოსის შესახებ ქრისტიანული სწავლების პირველ, ყველაზე სრულ და ჩამოყალიბებულ მოძღვრებად, იხ.: Athanas d'Aléxandrie, Sur l'incarnation du Verbe. Introduction, téxte critique, traduction, notes et index par Charlen Kannengiesser, Paris, 1973.

17 საკურთხევლის მოხატულობა შესრულებულია მხერის ეკლესიის მხატვრობის მთავარი ოსტატის – მხატვარ დავითის მიერ. იხ.: Г. Чейшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности...Роспись интерьера. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 125; Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи... გვ. 15; ე. კავლელაშვილი, მხერის ეკლესიის მხატვარი. ნარკვევები, V, 1999, გვ. 96-100; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 79-80; M. Kenia, General Concept of the 12th and 14th century Murals in Upper Svaneti (Georgia). ΛΑΜΠΗΔΩΝ, დულა მურიკის ხსოვნისადმი მიძღვნილი კრებული, Athens, 2003, ტ. I, გვ. 383-394.

18 დარბაზის მოხატულობა ცოტა მოგვიანო დროისაა, XIV-XV სს-ის მიჯნით თარიღდება და სხვა ოსტატების მიერაა შექმნილი. სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებული აზრის თანახმად, აქ სამი ოსტატის ხელი გაირჩევა, თუმცა მათი ნახელავის განშრევა აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს – გ. ჭეიშვილისა და მ. ბუჩუკურის მიხედვით, ლაშთხვერის ეკლესიის დარბაზში ადგილობრივი, სვანი ოსტატები მუშაობდნენ (დავითს, მხერის ეკლესიის მთავარ ოსტატსა და ლაშთხვერის საკურთხევლის მომხატველს, ისინი ბარიდან ამოსულ მხატვრად მიიჩნევენ) – პირველს ეკუთვნის წმინდანთა (წმ. მხედრები, წმ. დედანი, წმ. მეუდაბნოენი) და წმ. მიქელ მთავარანგელოზის გამოსახულებანი მხატვრობის ქვედა, III რეგისტრში, ისევე როგორც აღმოსავლეთ (წმ. ევსტათეს ნადირობა), სამხრეთ (წმ. მხედრები) და დასავლეთ (ვედრება) ფასადთა მოხატულობა; მეორე ოსტატის შესრულებულია II რეგისტრის ორი სცენა (ლაზარეს აღდგინება, იერუსალემად შესვლა) და ჩრდილოეთი ფასადის ("ამირანდარეჯანიანის" საგმირო ეპოსის ეპიზოდები) მოხატულობა; მესამე ოსტატი ხატავს საუფლო დღესასწაულთა დანარჩენ სცენებს (ხარება, შობა, მირქმა, ნათლისღება, ფერისცვალება, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, ამაღლება) კამარასა და კედლებზე, იხ.: Г. Чейшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности... 1. Роспись интерьера... გვ. 13-15; 2. Фасадные росписи... გვ. 9. ნ. ალადაშვილის თანახმად, კამარის სცენები – ერთ ოსტატს ეკუთვნის, დანარჩენი სცენები კედლებზე – სხვა ოსტატის ნახელავია, III რეგისტრის გამოსახულებებს "ატყვია ხალხური ოსტატის ხელი", ხოლო საკურთხევლის მოხატვასთან ერთად, დავითს იერუსალემად შესვლის სცენაც (დასავლეთი კედლის II რეგისტრი) შეუსრულებია, იხ.: რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 80.

ზომითაც და ადგილმდებარეობითაც (აფსიდის სარკმის თავზე) აშკარად აქცენტირებული (სურ. 4). აქვე ვიტყვი, რომ სვანეთის საკურთხევლებისთვის ჩვეული ე.წ. სამ-რეგისტრიანი სქემის ფარგლებში, როდესაც საკონქო ვედრებას, II რეგისტრად წმ. მოციქულთა, ხოლო III რეგისტრად ეკლესიის წმ. მამათა და დიაკვანთა[19] რიგები ემატება, II რეგისტრის ამგვარი გადაწყვეტა სრულიად უმაგალითოა. თუმცა, ამაზე უფრო დამაფიქრებელი, ალბათ, ის საერთო კონტექსტია, რომელშიც ღმრთისმშობლის გამოსახულებაა ჩართული.

უპირველესად, გასათვალისწინებელია ვედრების საკმაოდ გავრცობილი რედაქცია, რომელშიც მავედრებელ წინაშემდგომთა და ლორონიან მთავარანგელოზთა გარდა, წარწერებით სახელდებული მრავალფრთედნიც არიან წარმოდგენილნი – ექვსფრთიანი ქერობინი პროტომებით ფრთებს შორის და ექვსფრთიანი სერობინი თვალებით ფრთებზე. ისინი წინასწარმეტყველთა ხილვებსა თუ წმ. იოანეს გამოცხადებასთან ასოცირდებიან და ვედრების კომპოზიციის უმთავრესი საზრისის – ხსნისა და მეოხების – საერთო კონტექსტში ესქატოლოგიური კონოტაციის გაძლიერებაზე მიმანიშნებლად აღიქმებიან.

ამასთან დაკავშირებით, მეტად ყურადსაღებია ლაშთხვერის საკურთხევლის პროგრამაში გოლგოთის ჯვრებისა და ძლევის ჯვრის აქცენტირებაც – გოლგოთის ჯვრები წმ. მთავარანგელოზთა სფეროებზე, გოლგოთის ჯვარი ტრაპეზის თავზე, მოზრდილი გოლგოთის ჯვრები წარწერით "ΙC XC ძლევაჲ ჯუარითა" აღსავლის კარის სვეტებზე, დიდი ჯვრები ტრაპეზის წინა პირსა და კანკელის ანტამბლემენტზე (აღსავლის კარის ორსავ მხარეს) – რაც მაცხოვნებელი მსხვერპლის იდეას წამოსწევს წინ, ხოლო სწორედ პლატიტერას წარდგენით-რეპრეზენტაციული გამოსახულების მეშვეობით ხაზი ისევ და ისევ განკაცების იდეას ესმევა, ანუ, ღმრთისმშობლის შუალობით მაცხოვრის მიერ სრულად კაცებრივი ბუნების მიღებას, რის გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა ღვთაბრივი განგებულებისა და ამქვეყნად მაცხოვრის მოვლინების მისიის აღსრულება.

ახლა უნდა შევჩერდე იმ შემთხვევებზე, როდესაც ღმრთისმშობლის გამოსახულება, ასე ვთქვათ, "დამოუკიდებელ ხატებადაა" წარმოდგენილი ეკლესიის დარბაზში და მხატვრობის პროგრამაში საგანგებო იდეური მახვილების გაჩენას უწყობს ხელს. პირველ რიგში, **იფრარის თარინგზელის** ეკლესიის მოხატულობა უნდა ვახსენო, რომელიც, როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, მეფის მხატვარ თევდორეს მიერაა შექმნილი 1096 წელს[20].

---

19 თავისებურია სრული ტანით, დახურული სახარებებით ხელში, ფრონტალურად გამოსახულ ეკლესიის წმ. მამათა რიგის "შემადგენლობა" – წმ. იოანე ოქროპირის, წმ. ბასილი დიდის, წმ. გრიგოლ საკვირველთმოქმედის, წმ. ნიკოლოზის გარდა, მასში ჩართულია წმ. მაქსიმე აღმსარებლის ფიგურა; წმ. დიაკვანთაგან, წმ. სტეფანე პირველმოწამის გარდა, აქ ვხედავთ წმ. პანტელეიმონს – წმ. დიაკვანს, რომლის გამოსახულება, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, ატენის სიონისა (XI ს-ის 60-ანი წწ.) და ტაბაკინის ეკლესიის (XVI ს-ის პირველი მესამედი) მოხატულობებში დასტურდება (შდრ. თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა. ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 150; И. Маманашвили, Роспись Табакини, Тб., 1991, გვ. 31) და რომელსაც, საქართველოში ესოდენ პოპულარული წმ. გერმანე დიაკვნისა არ იყოს, ბიზანტიური სამყარო არ იცნობს.

20 მოხატულობის ანალიზისთვის, იხ.: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966, გვ. 8-31 შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მი-

აქ, სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, საკურთხევლის მომიჯნავედ, გვერდიგვერდ მდგომი ჩვილედი ღმრთისმშობელი – ამჯერად, ნიკოპეას ტიპის – და წმ. ანაა, შესაბამისი განმარტებითი წარწერებით (სურ. 5); ოღონდ, და ესაა ყველაზე მნიშვნელოვანი, თვით ამ წარწერათა ხასიათია საკმაოდ განსხვავებული. ღმრთისმშობელი მარტივად, მრავალსიტყვა განმარტებების გარეშეა სახელდებული – "დედაჲ ღმრთისაჲ", ხოლო წმ. ანას ვრცელი განმარტებითი წარწერა ახლავს – "წმიდაჲ ანა, დედაჲ ყოვლად წმიდისა ღმრთისმშობელისაჲ"; ანუ, ნიკოპეას გამოსახვითაც მოხატულობის პროგრამაში აქცენტირებული განკაცების იდეა, წმ. ანას წარწერის წყალობით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, დამატებით საზრისისმიერ მახვილს იძენს, სახელდობრ, რომ აქ წარმოდგენილია მშობელი უფლის მშობლისა, კიდევ ერთი დასტური განკაცებული ძე-ღმერთის მიერ სრულად კაცებრივი ბუნების მიღებისა, მარად ქალწული მოკვდავი ასულისგან. ეს კი იფრარის მხატვრობის რთულად შეკავშირებულ პროგრამაში, რომელიც ჭეშმარიტი რწმენის ერთგვარ "აპოლოგიად" აღიქმება, წამძღოლ "ლაიტმოტივად" გაჟღერებული განკაცების დოგმატის გამოკვეთის მნიშვნელოვან ფაქტორად წარმოგვიდგება[21].

ცოტა სხვა კონტექსტში, მაცხოვრის ორბუნებოვნების აქცენტირებასთან კავშირში ჩანს ჩვილედი ღმრთისმშობელი **ღეშტერის კაიშე-თარგლეზერის** ეკლესიის XIV საუკუნის მიწურულის ე.წ. ხალხური მოხატულობის პროგრამაში[22]. ამ შემთხვევაში, გალაქტოტროპუსას იკონოგრაფიული ტიპით წარმოდგენილი დედა ღმრთისა დასავლეთი კედლის სამხრეთ მონაკვეთში, ეკლესიაში შესასვლელი კარის გვერდითაა გამოსახული (სურ. 6), ანუ, აქ ვხედავთ კიდევ ერთ ვიზუალურ განსახიერებას ისევ და ისევ განკაცების დოგმატისა, რაც მოხატულობის პროგრამაში მის მიზანმიმართულ აქცენტირებას უწყობს ხელს. ცხადია, უჩვეულო ამაში არაფერია – თუნდაც ზემოთ მოტანილი მაგალითები სხვადასხვა დროისა თუ მხატვრული ღირსების ანსამბლებიდან (რომ არაფერი ვთქვა იმ მრავალრიცხოვან მოხატულობებზე, რომლებიც სვანეთშია შემონახული) ნათლად მეტყველებს იმაზე, რომ საუკუნეების მანძილზე, სხვადასხვა კონტექსტში, განსხვავებული თეოლოგიური იდეის საფუძველზე შედგენილ პროგრამებში, განკაცების იდეის განსაკუთრებული გამახვილება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, არ კარგავს აქტუალობას.

ღეშტერში ყურადღებას იპყრობს ჩვილედი ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპის შერჩევა – სრულიად უმაგალითო სვანეთის კედლის მხატვრობაში. ცნობილია, რომ გალაქტოტროპუსა ღმრთისმშობლის ყველაზე ფართოდ გავრცელებული თუ პოპულარული იკონოგრაფიული ტიპების რიცხვს არ მიეკუთვნება – იგი ხომ, უმთავრესად, VII-VIII საუკუნეების კოპტური ეგვიპტის მონასტერთა მხა-

---

თითებით; მათივე, Живописная школа... გვ. 33-55; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 44-45; მ. ყენია, XII საუკუნის სვანეთის მოხატულობათა პროგრამები. ლიტერატურა და ხელოვნება, 2, 1991, გვ. 203-220; მისივე, ადრეული ტრადიცია XII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში. ძეგლის მეგობარი, 1, 1997, გვ. 25-39; მისივე, General Concept... გვ. 383-384; მისივე, აფსიდალური სქემები... გვ. 69; 71-72.

21 იფრარის მოხატულობის პროგრამის დეტალური ანალიზისთვის, იხ.: მ. ყენია, სიტყვისა და გამოსახულების მიმართების საკითხისათვის ქართულ მოხატულობებში (იფრარის მხატვრობის მაგალითზე). საქართველოს სიძველენი, 4-5, 2003, გვ. 147-169.

22 ამ მოხატულობის შესახებ, იხ.: Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи... გვ. 16; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 94-95; M. Kenia, General Concept... გვ. 392-393.

ტვრობასთან ასოცირდება[23]. შესაძლოა, ღეშტერში დედა ღმრთისას სწორედ ამ იკონოგრაფიული ტიპის მოხმობა იმით აიხსნებოდეს, რომ იგი, ასე ვთქვათ, "ჩახლართულ-ზერთული" თეოლოგიური წიაღსვლების გარეშე, მარტივად და მკაფიოდ, ადვილად აღსაქმელად გადმოსცემს უმთავრეს "სათქმელს"

გარდა ღმრთისმშობლის ხატებისა, ღეშტერში ნიშანდობლივია ისიც, რომ მის "წყვილად" დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ მონაკვეთში, კარის მეორე მხარეს, წარმოდგენილია მოკითხვა ელისაბედისა. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, ლუკას სახარებაში (ლუკა, 1:39-56) მოთხრობილი ამ ამბის უმთავრესი საზრისი მაცხოვრის ღმრთეების გაცხადებაა, რაც პირდაპირაა მითითებული სიტყვებში, რომელთაც ელისაბედი მარიამს მოკითხვის პასუხად შეაგებებს: "კურთხეულ ხარ შენ დედათა შორის, და კურთხეულ არს ნაყოფი მუცლისა შენისაჲ! და ვინაჲ ჩემდა ესე, რაჲთა მოვიდეს დედაჲ უფლისაჲ ჩემისაჲ ჩემდა" (ლუკა, 1:42-43).

ამდენად, მხატვრობის პროგრამაში მაცხოვრის ორბუნებოვნების განსახოვნებაზე მახვილი ამ ორი ხატების მოხმობით დაისმის და, ალბათ, არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ ამავე კედლის II რეგისტრში, ღმრთისმშობელ-გალაქტოტროპუსას თავზე, ჯვარცმაა გამოსახული, ხოლო მოკითხვა ელისაბედისას თავზე – მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან, ანუ, მაცხოვრის სრული კაცებისა და სრული ღმრთეების წარმომჩენი ორი სცენა[24].

ჩვენთვის საინტერესო საკითხისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი მგონია **ჩაჟაშის მაცხოვრის** ეკლესიის XVII საუკუნის მოხატულობა, რომელიც მეტად უჩვეულო იკონოგრაფიული რედაქციების მოხმობით იპყრობს ყურადღებას[25].

---

23 ნ. კონდაკოვის აზრით, V-VII საუკუნეებში, სირიულ-ეგვიპტური ხელოვნების წიაღში აღმოცენებული და ადრე-ქრისტიანული ხელოვნებიდან გადმონარჩუნებული ეს "ორიგინალური იკონოგრაფიული მოტივი", VII-VIII საუკუნეთა კოპტურ ხელოვნებაში დასტურდება (ბაუიტის, საქარას და სხვ. სამონასტრო მხატვრობაში), მოგვიანებით, იგი კაროლინგურ ხელოვნებაშიც გვხვდება, სადაც იგი სწორედ კოპტური ხელოვნებიდან შეიძლებოდა მოხვედრილიყო (სამხრეთ იტალიისა და საფრანგეთის "გავლით"); მას მიაჩნია, რომ გალაქტოტროპუსას იკონოგრაფიულ ტიპზე, როგორც ასეთზე, მხოლოდ XIII საუკუნიდან შეიძლება საუბარი, ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში ეს ტიპი არ არსებულა, ხოლო XIV საუკუნის ბერძნულ ხატწერაში მისი გამოჩენა დასავლური ხელოვნებიდან ამ ტიპის "მოსესხების" შედეგია. იხ.: Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, ტ. I, М., 1991, გვ. 255-258, ტ. II, М., 1998, გვ. 408-409.

24 ღეშტერის მოხატულობა სრული სახით შემორჩენილი არ არის – კამარის სცენები დაღუპულია, ხოლო გრძივ კედლებზე საუფლო დღესასწაულთა სცენების განაწილება, სახარებისეული თხრობის შესაბამისად, ციკლის თანმიმდევრულ გაშლას არ ეფუძნება: სამხრეთი კედლის II რეგისტრში გამოსახულია ლაზარეს აღდგინება (აღმოსავლეთი მონაკვეთი) და სულიწმიდის მოფენა (დასავლეთი მონაკვეთი), ხოლო ჩრდილოეთი კედლის II რეგისტრში – იერუსალემად შესვლა (აღმოსავლეთი მონაკვეთი) და ღმრთისმშობლის მიძინება (დასავლეთი მონაკვეთი); დასავლეთ კედელზე სადღესასწაულო ციკლის სცენების – ფერისცვალება (I რეგისტრი), ჯვარცმა და მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან (II რეგისტრი) – განლაგება, III რეგისტრის გამოსახულებებთან (ღმრთისმშობელი გალაქტოტროპუსა და მოკითხვა ელისაბედისა) კავშირში, ამ კედლის ერთგვარ "ავტონომიურობაზე" მიმანიშნებლად აღიქმება. ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, განსაკუთრებით კი, კამარის კომპოზიციათა არ-არსებობის პირობებში, ძალზე რთულია, რაიმე დაბეჯითებითი დასკვნების გამოტანა მოხატულობის პროგრამის შემადგენლობასა თუ უმთავრეს თეოლოგიურ იდეაზე, რომელიც მას უდევს საფუძვლად.

25 ამ მოხატულობის შესახებ, იხ.: რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 36; მ. ყენია, ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა. საქართველოს სიძველენი, 13, 2009, გვ. 132-158.

უპირველესად და სრულიად გამორჩეულად სვანეთისთვის, მინაშენიდან ეკლესიაში შესასვლელი კარის[26] ორსავ მხარეს, მისკენ 3/4-ით მიბრუნებული ფიგურებია – სამხრეთით, ოდიგიტრიის ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობელი, საკმაოდ დაზიანებულ-ფრაგმენტირებული და ჩრდილოეთით, წმ. ანა (სურ. 7). შესაბამისად, განკაცების დოგმატის ცალსახად წარმომჩენ ამ წმინდა ხატებათა მაინცდამაინც ამ ადგილას გამოსახვა შემთხვევითი ვერაფრით იქნება – 1. კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, მინაშენის სივრცეში, ეკლესიაში შესასვლელი კარის მხატვრობით ასეთი მკაფიო და საგანგებო აქცენტირება ძალზე იშვიათია[27]; 2. ამ გამოსახულებათა სწორედ აქ განთავსება, აშკარად გამოკვეთილ იდეურ მახვილზეა მიმანიშნებელი, რომლის მნიშვნელოვანება მხოლოდ ეკლესიის მოხატულობის პროგრამის საერთო კონტექსტში გააზრებით შეიძლება გახდეს გასაგები.

ჩაჟაშში ძირითადი თეოლოგიური იდეა საგანგებოდ გამოყოფილი რამდენიმე ხატების ერთობლიობით იკვეთება – საკონქო ვედრების საკმაოდ გავრცობილი კომპოზიციის შიგნით, სრულიად უმაგალითოდ, "ცალკე ხატად" გამიჯნული მაცხოვრის ნახევარფიგურა და სერობინები[28], ანუ, უმაღლესი ანგელოზური არსებებით გარემოცული მაკურთხეველი უფალი "ყოვლისა მპყრობელი" (სურ. 8.I); ასევე, სრულიად უპარალელო, ერთ "ხატად" შერწყმული პირი ღმრთისა-ხატი მიძინებისა ტრაპეზის თავზე, ანუ, კაცობრიობის გამომხსნელ ტარიგად განკაცებული "ძე ღმრთისა მხოლოდ შობილი" (სურ. 8.II); თითქოს საკონქო მაცხოვრის შესაფერად, ასევე უჩვეულოდ, "დამოუკიდებელ ხატად" გამოყოფილი მაცხოვრის წელზეითი ფიგურა და წმ. თავნი მოციქულნი დასავლეთ კედელზე, ანუ, მის მიერ დაფუძნებული "ერთი წმიდა კათოლიკე და სამოციქულო ეკლესიის" მაკურთხეველი მაცხოვარი (სურ. 8.III); დანიელ წინასწარმეტყველი ჩრდილოეთ კედელზე, საკურთხევლის მომიჯნავედ (სურ. 8.IV), ანუ, დანიელის აშკარად გამორჩეული "პორტრეტი", ერთგვარად, მინიშნებაა მის მიერ ხილულ, ძე-ღმერთის ორ, ზე-ისტორიულ და ისტორიულ, სახებაზე, ე.ი., "ძველ დღეთაზე", რომელიც აქ საკუთრივ გამოსახული არ არის და "ძე კაცისაზე", ეკლე-

---

26 ჩაჟაშის ეკლესია X საუკუნეშია აგებული და მას თანადროული, მოზრდილი მინაშენი აქვს დასავლეთი მხრიდან, ხოლო ეკლესიაში მოხვედრა მხოლოდ ამ მინაშენის გავლითაა შესაძლებელი. ამ ეკლესიის შესახებ, იხ.: ი. ელიზბარაშვილი, მ. სურამელაშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, გამაგრებული ისტორიული დასახლებები საქართველოს ჩრდილოეთ მთიანეთში, თბ., 2018, გვ. 400-403.

27 ერთადერთი მსგავსი მაგალითი უშგულის თემშივე, ჟიბიანის ლამარიას ეკლესიაშია, ოღონდ იქ, მინაშენიდან ეკლესიაში შესასვლელი კარის თავზე, ცენტრში მოთავსებული რელიეფური ჯვრის ორსავ მხარეს, წმ. დედათა თითო ნახევარფიგურაა გამოსახული, კარის ორსავ მხარეს – წმ. მთავარანგელოზთა თითო ფიგურა, დანარჩენ სივრცეში კი განკითხვის დღის კომპოზიცია ნაწილდებოდა. ამჟამად მხატვრობის ეს ფენა ძლიერაა დაზიანებული და განკითხვის დღის, როგორც სჩანს, საკმაოდ გავრცობილი იკონოგრაფიული რედაქციით წარმოდგენილი სცენა, მინაშენის კედლებზე ფრაგმენტებადღა იხილვება. აქვე დავსძენ, რომ ჩაჯაშის მაცხოვრის ეკლესიის მსგავსად, ჟიბიანის ლამარიას ეკლესია X საუკუნეშია აგებული და მასაც თანადროული, მოზრდილი, ოღონდ ორმხრივი, მინაშენი აქვს, რომელიც სამხრეთიდან და დასავლეთიდან ებმის ეკლესიას, ხოლო საკუთრივ ეკლესიაში მოხვედრა მხოლოდ მინაშენიდანაა შესაძლებელი.

28 ორივე სათანადო განმარტებითი წარწერითაა სახელდებული.

სიის კამარა-გრძივ კედლებზე გაშლილი სახარებისეული ისტორიის უმთავრეს "მოქმედ პირზე"[29].

შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ჩაჟაშის მოხატულობაში თავმოყრილ-შეჯამებულია კაცთათვის გაცხადებული მთელი ცოდნა უფალზე, მამის თანა-არს ძე-ღმერთზე[30]. ამ კონტექსტში, განკაცების, ქრისტიანობისა და ქრისტოლოგიური მოძღვრების ამ ქვაკუთხედი-დოგმატის გამამახვილებელი ხატებანი (ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრია და წმ. ანა) ეკლესიაში შესასვლელი კარის ორსავ მხარეს, ერთგვარად "შემამზადებელ"-შემავსებელია იმ უმთავრესი "უწყებისა", რომლის გადმოცემაც ეკლესიის მომხატველს სურდა – ამ გამოსახულებებს ხომ ადამიანი არა მარტო ეკლესიაში შესვლისას, არამედ ეკლესიიდან გამოსვლის დროსაც ხედავს; ისინია პირველი, რაც მას "ეგებება" და უკანასკნელი, რაც მას "აცილებს", თითქოს განდიდება-ხოტბად მარადის ქალწულისა, "რომლისა მიერ მაცხოვარი და მჴსნელი ყოვლისაჲ სოფლისაჲ ქრისტე გამოგჳბრწყინდა, რომელი არს და რომელი იყო და რომელი მომავალ არს და ჰგიეს უკუნისამდე"[31].

როდესაც ვსაუბრობთ ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის სახეზე სვანეთის მხატვრობაში აუცილებელია, დავასახელოთ ის შემთხვევებიც, როდესაც იგი სცენათა უჩვეულო იკონოგრაფიულ რედაქციებშია გამოსახული, რომელთაც მხატვართა "იკონოგრაფიული შემოქმედების" ნიმუშებიც კი შეიძლება ვუწოდოთ. უწინარესად, **ნეზგუნის მაცხოვრის** ეკლესიის XII საუკუნის II ნახევრის მოხატულობაზე უნდა შევჩერდე[32].

აქ, დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ მონაკვეთში, II რეგისტრში, წარმოდგენილია აღდგომის ერთ-ერთი ვიზუალური განსახიერება – მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან[33] (სურ. 9), სადაც, რაოდენ გასაოცარიც არ უნდა

---

29 წმ. მამათა განმარტებით, "ძუელი დღეთა" – ძე-ღმერთის განკაცებამდელი, წინარე-ჟამიერი სახეა, ხოლო "ძე კაცისა" – ძე-ღმერთის უკვე დროში განკაცებული ხატება. იხ.: წმ. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის "საღმრთოთა სახელთათვის", 102 – პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ს. ენუქაშვილმა, თბ., 1961, გვ. 85; წმ. თეოდორიტე კვირელის თარგმანება დანიელის ხილვისა – Patrologia Grecae, coll. 1424, 1425; წმ. იოანე ოქროპირის თარგმანება დანიელის ხილვისა – Patrologia Grecae, v. 56, coll. 232; წმ. ათანასი ალექსანდრიელის შობის საკითხავში ჩართული განმარტება – თქუმული წმიდისა ათანასი ალექსანდრიელ მთავარეპისკოპოსისაჲ, ვითარ კაც იქმნა უფალი ჩუენი იესუ ქრისტჱ და რამეთუ ღმრთის-მშობელი მარადის ქალწული მარიამ და რომელი იშვა მისგან ღმერთი და იგივე კაცი. სინური მრავალთავი 864 წლისა, აკ. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1954, გვ. 33; გარდა ამისა, ა. ლოპუხინის კომენტარები – А. Лопухин, Толковая Библия, წგნ. 2, ტ. V, გვ. 51-53; მისივე, Библейская история при свете новейших исследований и открытий, СПб., 1890, ტ. II, გვ. 776; ლ. უსპენსკის კომენტარები – Л. Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, М., 1996, გვ. 256.

30 დეტალური არგუმენტაციისთვის, იხ.: მ. ყენია, ჩაჟაშის მოხატულობა... გვ. 133-141.

31 ანდრეა იერუსალიმელისა კრიტელ მთავარეპოსკოპოსისაჲ სიტყუაჲ შობისათჳს ყოვლად წმიდისა ღმრთისმშობელისა გამოჩინებაჲ, ვითარმედ ტომით დავითისით შთამომავალ არს. ძველი მეტაფრასული კრებულები. სექტემბრის საკითხავები, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, კომენტარები და საძიებლები დაურთო ნ. გოგუაძემ, თბ., 1986, გვ. 155.

32 ამ მოხატულობის შესახებ, იხ.: რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 78; მ. ყენია, XII საუკუნის პროგრამები... გვ. 217-219; მისივე, ადრეული ტრადიცია...; მისივე, General Concept... გვ. 386-387.

33 სადღეისოდ ჩვენს ხელთ არებული მასალის მიხედვით, ეს ამ სცენის უადრესი გამოსახულებაა სვანეთის კედლის მხატვრობაში.

იყოს ეს, ორ წმ. დედასთან ერთად, ვხედავთ ღმრთისმშობელს, აშკარად აქცენტირებულს სცენის საერთო კომპოზიციაში – წმ. დედათა ჯგუფში იგი წინა რიგში დგას, მისი ფიგურა სრულად იხილვება და ზომითაც იგი ოდნავ აღემატება დანარჩენებს, "ლოდსა ზედა მჯდომარე" ანგელოზის დახრილი თავი და მზერა მარიამისკენაა მიმართული, ხოლო მისი მაფორიუმის მჟღერი წითელი ლაქა ამ ფიგურაზე ყურადღების გამახვილების კიდევ ერთ, დამატებით საშუალებად იქცევა. ამასვე ემსახურება მარიამის პოზაც – სხვა დედათაგან განსხვავებით, მისი ვედრებად გაწვდილი ხელებიც და მზერაც ამავე კედლის სამხრეთ მონაკვეთში გამოსახული ჯვარცმისკენაა მიმართული. ეს ორი სცენა, თითქოს, ერთ მთელად იკვრება, რასაც, მათ შორის ვერტიკალური გამყოფის არ-არსებობის გარდა, დიდწილად, აღდგომის სცენის არც მთლად ტრადიციულად კომპონირებული საერთო წყობაც განაპირობებს[34], ხოლო სარკმელი, რომელიც ამ რეგისტრის ცენტრშია მოქცეული, ერთგვარ "ბუნებრივ" პაუზად აღიქმება მათ შორის.

ასევე ძალზე საგულისხმო მგონია ამავე ეპოქისა და ამავე მხატვრული წრის[35] კიდევ ერთი ანსამბლი – **ლაღამის მაცხოვრის** ქვედა ეკლესიის XII საუკუნის მიწურულის მოხატულობა, კერძოდ კი, მის ლაკონიურ პროგრამაში[36] შემავალი შობის სცენა, რომელიც დასავლეთი კედლის I რეგისტრშია გამოსახული (ნახ. 4).

---

34 იგულისხმება კომპოზიციის ქვედა ნაწილში, "მიწაზე" ჰორიზონტალურად დადებული მაცხოვრის ღია საფლავი, თითქოს პოსტამენტზე, რეგისტრის გამყოფ, საკმაოდ განიერ ორნამენტულ ზოლზე "დადგმული"; წაგრძელებულ მართკუთხედად გამოსახული, მისი "თავი" ჯვარცმის წმ. იოანეს ფიგურამდე აღწევს, "ბოლო" კი, ლამისაა აღდგომის სცენის ღმრთისმშობელს ებჯინება; ამ საფლავის ზემოთ, ერთმანეთზე წაწოლილი საფლავის მცველნი, რომელთა თავები ოდნავაა დაცილებული ჯვარცმის წმ. იოანეს ფიგურას, ხოლო ერთ-ერთის ზურგი, თითქმის სარკმლის ქვედა კიდეს ეხება; და, რაც მთავარია, სარკმლის მიჯრით "ლოდსა ზედა მჯდომარე" ანგელოზი, საკმაოდ რთულ ბრუნში გამოსახული – ფეხებით სარკმლისკენ შებრუნებული, იგი, ტანით მოპირდაპირე მხარეს მიტრიალებული, ზემოდან დაჰყურებს ღმრთისმშობელს, მარცხენა, მუხლზე დადებული ხელით, ქვემოთ, მაცხოვრის ცარიელი საფლავისკენ მიუთითებს, ხოლო მარჯვენა, წინ გაწვდილი ხელით, რომელშიც კვერთხი უჭირავს, მნახველის მზერას ჯვარცმისკენ მიმართავს. იქნებ, შემთხვევითი არც მაცხოვრის საფლავში დარჩენილი სახვევების გადაწყვეტა იყოს – საკმაოდ (ყოველ შემთხვევაში, სვანეთის კედლის მხატვრობისთვის) არატრადიციულად, ისინი სრულიად პირობითად, სხვადასხვაგვარად გადანასკვულ თუ დაკეცილ-დახვეულ თეთრ სარტყლებად ან ნაჭრებად კი არაა მინიშნებული, არამედ სრული შთაბეჭდილება იქმნება, რომ საფლავში წევს ადამიანი, რომელიც წელს ქვემოთ ერთიანად "ტილოშია" გახვეული, ხოლო თავი ქსოვილით აქვს დაფარული, რომლის ბოლოები მხრებზეა გადაფენილი, ოღონდ სხეულის შეუბურავი ნაწილების (სახე, ტორსი) ნაცვლად, სიცარიელის აღმნიშვნელი სიშავეა; ამ საფლავის ზემოთ კი მოზრდილი (მაღალი და განიერ-წირთხლებიანი) სარკმელია, რომლიდანაც ნათელი ეფინება ეკლესიის ინტერიერს.

35 იგულისხმება მხატვარ მიქელ მაღლაკელის წრე, რომელსაც, მის მიერ შექმნილ მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობასთან (1140 წ.) ერთად, ეკუთვნის ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის II ფენის მხატვრობა, ცელის მაცხოვრისა და ჩვაბიანის თარინგზელის ეკლესიათა მოხატულობანი (ორივე, XII ს-ის II ნახ.) და ლაღამის ქვედა ეკლესიის II ფენის მხატვრობა. იხ.: მ. ყენია, XII საუკუნის პროგრამები...; მისივე, ადრეული ტრადიცია...; მისივე, General Concept...; შდრ.: Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись... Мацхвариши... გვ. 145-224; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 123.

36 ვედრება (კონქი), ხარება (კამარის სამხრეთი ფერდი), შობა (დასავლეთი კედლის ზედა რეგისტრი), ჯვარცმა (კამარის ჩრდილოეთი ფერდი).

აქ შობის სცენისთვის ტრადიციული მხოლოდ რამდენიმე კომპონენტია – ქვეშაგებზე ნახევრადმიწოლილი დედა ღმრთისა, ბაგა ყრმით და ხარისა და სახედრის თავებით ბაგის კიდესთან, ყრმის განბანვა (საკმაოდ უჩვეულოდ კომპონირებული) და დაეჭვებული მჯდომარე იოსები; ამ სცენის მთავარი "უცნაურობა" კი ანგელოზის ფიგურაა, ღმრთისმშობლის შემდეგ, ზომით ყველაზე დიდი ფიგურა კომპოზიციაში და, შესაბამისად, საგანგებო მნიშვნელოვანების მქონეც. მისი პოზა – ღმრთისმშობლის წინაშე მოწიწებით ქედმოხრილი და მისკენ ვედრებად ხელგაწვდილი – იმას მიანიშნებს, რომ იგი დედა ღმრთისას განმადიდებელი ანგელოზია – სრულიად უმაგალითო მოტივი სვანეთის მხატვრობაში ამ სცენის საკმაო მრავალფეროვნებით წარმოდგენილი იკონოგრაფიისთვის. შობის სცენაში ამ ფიგურის განსაკუთრებული აქცენტირება იმაზე უნდა მეტყველებდეს, რომ ლაღამში, ამ სცენის მიერ ტვირთული უმთავრესი საზრისი დედა ღმრთისას თაყვანისცემა და განდიდებაა, ერთგვარად, მხატვრული განსახოვნება ღმრთისმშობლის საგალობლებში გაცხადებული აზრისა – თაყვანისცემა და განდიდება ყოვლადწმიდა მარადის ქალწულისა, რადგან სწორედ მისი შუალობით გახდა შესაძლებელი განკაცების საიდუმლოს განხორციელება, ანუ, ცოდვილი კაცობრიობის მხსნელი მაცხოვრის ამქვეყნად მოვლინება, რომლის მიმართ დაუცხრომელი ვედრებით, მეოხებას შესთხოვს "სძალი უსძლოჲ" კაცთათვის[37].

არანაკლებ მნიშვნელოვანია **ჩუკულის ეკლესიის** XVII საუკუნის მოხატულობა ქვემო სვანეთში[38], სახელდობრ, მისი საკმაოდ ვრცელი პროგრამის[39] შემადგენელი, დასავლეთი კედლის II რეგისტრში გამოსახული განკითხვის დღის სცენა, რომელიც საკმაოდ თავისებური რედაქციითაა წარმოდგენილი[40] (ნახ. 5).

---

37 დეტალური არგუმენტაციისა და მხატვრობის პროგრამის ანალიზისთვის, იხ.: მ. ყენია, ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1997, გვ. 89-100.

38 ამ მოხატულობის შესახებ, იხ.: მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრ., ფონდი "ღია საზოგადოება – საქართველო" ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, თბ., 1997, ანოტაცია, გვ. VI-VII.

39 მოხატულობის პროგრამას შემდეგი გამოსახულებანი შეადგენს: ვედრება (აფსიდის კონქი და აფსიდის შუბლი), ეკლესიის წმ. მამათა რიგი (წმ. ბასილი დიდი და წმ. ნიკოლოზი) და ექვსფრთედები (აფსიდის კედლის რეგისტრი), მზე და მთვარე ვარსკვლავიერ ცაზე (კამარის ცენტრი), ათორმეტ დღესასწაულთაგან – ხარება (სამხრეთ კედელი, II რეგისტრი), შობა (კამარის სამხრეთი ფერდი), მირქმა (დასავლეთი კედელი, I რეგისტრი), ნათლისღება (კამარის ჩრდილოეთი ფერდი), ფერისცვალება (კამარის სამხრეთი ფერდი), იერუსალემად შესვლა (კამარის ჩრდილოეთი ფერდი), ჯვარცმა (სამხრეთი კედელი, II რეგისტრი), ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა და ამაღლება (ჩრდილოეთი კედელი, II რეგისტრი), განკითხვის დღე (დასავლეთი კედელი, II რეგისტრი, ნაწილობრივ გადადის სამხრეთი კედლის III რეგისტშიც); გარდა ამისა, პროგრამაში შეტანილია წმ. ევსტათეს ნადირობა (სამხრეთი კედელი, III რეგისტრი), ერთ კომპოზიციად გაერთიანებული წმ. გიორგის ორი სასწაული – ყრმის გამოხსნა და ლასია ქალაქის სასწაული (ჩრდილოეთი კედელი, III რეგისტრი), წმ. დედათა (წმ. მართა, წმ. მარინე, წმ. ბარბარე) ნახევარ-რეგისტრი (ჩრდილოეთი კედელი, II რეგისტრი) და ქტიტორის გამოსახულება (ჩრდილოეთი კედელი, III რეგისტრი). ამასთანავე, ტრაპეზის წინა პირზე წარმოდგენილია განედლებული გოლგოთის ჯვარი ვნების იარაღებით, ხოლო კანკელზე – მრავალფრთედნი (თაღებს შორის მონაკვეთები), წმ. დიაკვანი (კიდურა სამხრეთი სვეტი; ფიგურა ზღუდის ნაწილსაც იკავებს), წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა და აბრაამის მსხვერპლშეწირვა (ზღუდე).

40 მასში არაა შესული ამ სცენისთვის აუცილებელი ისეთი კომპონენტები, როგორიცაა ვედრება, წმ. მოციქულთა და ანგელოზთა რიგები, ჰეტიმასია, ცის წაგრაგვნა, მართალთა პროცესიები.

ამ კომპოზიციისთვის განკუთვნილ ძირითად არეს კაცთა სულისთვის ანგელოზთა და დემონთა ბრძოლა იკავებს, თითქოს ეს იყოს სცენის მიერ ტვირთული საზრისის ის მთავარი ასპექტი, რომლის აქცენტირებაც მხატვარს სურს. თუმცა, აშკარა დომინანტი აქ სხვაა – ნიკოპეას ტიპის აღსაყდრებული ღმრთისმშობელი, ყველაზე მსხვილმასშტაბიანი ფიგურა მთელს კომპოზიციაში, ძირითადი არის თითქმის მთელი სიმაღლის მომცველი და, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, ერთადერთი გამოსახულება, რომელიც "სამოთხეშია" "დამკვიდრებული" აქ რამდენიმე გარემოებაა ყურადსაღები:

ღმრთისმშობლის ჟესტიკულაცია – ნიკოპეას იკონოგრაფიული ტიპისთვის ტრადიციულად, მარჯვენა ხელი დედა ღმრთისას ყრმის მხარზე უდევს, ხოლო მარცხენათი მას კი არ ეხება, როგორც ამას ნიკოპეას იკონოგრაფია მოითხოვს, არამედ ე.წ. მცირე ორანტის დარად, მკერდის წინ აქვს აღმართული. ნიკოპეას ამ იკონოგრაფიულ ვერსიას პარალელები ჯერჯერობით არ ეძებნება. 2. ჩვილედი ღმრთისმშობელი განკითხვის დღის სცენაში – როგორც ცნობილია, ამ სცენაში ღმრთისმშობელი ორგზის გამოისახება: ვედრებაში, რომელიც განკითხვის დღის აუცილებელი კომპონენტია და, როგორც წესი, ყოველთვისაა ჩართული კომპოზიციაში (ამ მხრივაც ჩუკულის სცენა გამონაკლისია[41]); ამას გარდა, "სამოთხეში", სადაც, მასთან ერთად, ჩვეულებრივ, წარმოდგენილია წიაღი აბრაამისი და კეთილი ავაზაკი. ცხადია, ვედრებაშიც და "სამოთხეშიც" ღმრთისმშობელი ყრმის გარეშე გამოისახება, რაც ჩუკულის კომპოზიციას სრულიად განცალკევებით აყენებს, რადგან განკითხვის დღის ამგვარი ვერსიის პარალელები, ჯერჯერობით მაინც, ჩემთვის უცნობია არა მარტო სვანეთში[42], არამედ ზოგადად შუა საუკუნეების ქართულ თუ ბიზანტიურ მხატვრობაშიც კი. 3. და ყველაზე გასაოცარი – როგორც ითქვა, ჩუკულში "სამოთხე" მხოლოდ ჩვილედი ღმრთისმშობლის ფიგურითაა განსახოვნებული, ის, ასე ვთქვათ, განასახიერებს "სამოთხეს", უფრო ზუსტად კი, ისაა თავად "სამოთხე" ჩემის ფიქრით, სწორედ ამაშია საძიებელი ის უმთავრესი იდეური მახვილი, რომლის გამოკვეთაც მხატვარს სურდა.

ღმრთისმშობელი-სამოთხე, შესაძლოა, ოდნავ მიამიტურადაც კი, ყველა შესაძლებელი ხერხითაა გამოყოფილ-აქცენტირებული – იგულისხმება, გამოსახულების მასშტაბის განსაკუთრებული გაზრდა, საგანგებო, ორმაგი მოჩარჩოებით მისი გამიჯვნა სცენის მონაწილე სხვა პერსონაჟთაგან, ფერადოვანი აქცენტების მოხმობა მისკენ ყურადღების მისაპყრობად (თვალ-მარგალიტით უხვად შემკული მასიური ყვითელი საყდარი, თეთრი ფონი, თითქოს ერთგვარი

41 არაა გამორიცხული, რომ აფსიდის შუბლზე გამოსახული ვედრება სწორედ განკითხვის დღის შემადგენელი იყოს. სხვა შემთხვევაში ძნელი ასახსნელია, რას უნდა გამოეწვია კონქში წარმოდგენილი ვედრების აფსიდის შუბლზე "დუბლირება"

42 როგორც ცნობილია, განკითხვის დღის გამოსახვა საკმაოდ იშვიათია სვანეთის კედლის მხატვრობაში; ჩუკულის ჩათვლით, აქ სულ სამიოდ მაგალითი გვაქვს – ჰადიშის ჯგრაგ-ლიჩანიშის (წმ. გიორგის ეკლესია სოფლის გარეთ) X საუკუნის მოხატულობა, სადაც ასევე საკმაოდ თავისებური რედაქციაა (მხოლოდ ცოდვილთა წამება) და უკვე ნახსენები, ჟიბიანის ლამარიას მინაშენში შემორჩენილი, უკიდურესად ფრაგმენტირებული მოხატულობა (სავარაუდოდ, XIII ს., ალბათ, ეკლესიის მეორედ მოხატვის დროინდელი), რომელიც იმის საშუალებასღა იძლევა, ვივარაუდოთ, რომ აქ, მთელს მინაშენში, სცენის გავრცობილი რედაქცია იქნებოდა წარმოდგენილი.

ნათება ღმრთისმშობლის მხებსა და შარავანდის გარშემო, რომელიც კონტრასტულად უპირისპირდება სცენის ძირითადი არის ერთიან ყვითელ ფონს და ხელს უწყობს დედა ღმრთისას სახის "გამოკვეთას"), თვით გამოსახულების იერატიულ-წარდგენითი ხასიათი, თითქოს დამოუკიდებელი "ხატიაო" "ჩადგმული" ამ რეგისტრის მარცხენა მხარეს; რომ არა სამოთხის ბჭის მცველი პატარა ოთხფრთედი ამოწვდილი მახვილებით ორივე ხელში და სამოთხის ბჭისკენ მიმავალ მართალთა ჯგუფი (სხვათაშორის, მათი ფიგურებიც ძალზე მცირე ზომისაა და წმ. პეტრე მათ არ მიუძღვის სამოთხისკენ, როგორც ამას ტრადიციული იკონოგრაფია ითხოვს), ისევე როგორც სამიოდ ყვავილი (შესაძლია, შროშანზე მიმანიშნებელი) ღმრთისმშობლის საყდრის თავზე, დედა ღმრთისას შარავანდის ორსავ მხარეს, ჩვილედი ღმრთისმშობლის მაინცდამაინც განკითხვის დღესთან დაკავშირება საკმაოდ რთული იქმენოდა.

სამოთხედ დედა ღმრთისას გააზრების შესაძლებლობას ადასტურებს ღმრთისმშობლის განმადიდებელი საგალობლები, რომელთაგან ერთი, წმ. იოანე დამასკელის სახელთანაა დაკავშირებული და ოქტიოხოსში შესული[43]: "შენდამი იხარებს, მიმადლებულო, ყოველი დაბადებული, ანგელოზთა კრებული და კაცთა ნათესავი. ტაძარო სიწმიდისაო, სამოთხეო პირმეტყველო, ქალწულებისა სიქადულო, რომლისაგან სიტყვა განხორციელდა და ყრმა იშვა უწინარეს საუკუნეთა ღმერთი ჩვენი, რომელმან საშო შენი საყდრად გამოაჩინა და მუცელი შენი ცათა უვრცელეს ჰყო. შენდამი იხარებს მიმადლებულო, ყოველი დაბადებული, დიდება შენდა"[44]; მეორე, ღმრთისმშობლის სადიდებელი საგალობელია, რომე-

---

43 როგორც ცნობილია, ოქტიოხოსი 8 ხმაზე გაწყობილი, კვირა დღის საგალობელთა კრებულს წარმოადგენს, რომლის შექმნა-ჩამოყალიბება წმ. იოანე დამასკელის სახელს უკავშირდება, საბოლოოდ დასრულებული სახე კი მან IX-X საუკუნეებში მიიღო. კ. კეკელიძის განმარტებით, წმ. იოანე დამასკელმა შექმნა 8 ხმის სისტემა და თითოეულ ხმას, რომელიც მთელ კვირას გრძელდება, საკუთარი საგალობლები აქვს მიჩენილი. ბერძნულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში კვირა დღის საგალობლები და სადა დღის (ორშაბათი-შაბათი) საგალობლები ცალ-ცალკე კრებულებად – შესაბამისად, ოქტიოხოსი და პარაკლიტონი – არსებობდა. საქართველოშიც საგალობელთა კრებული ორ წიგნად ყოფილა დაყოფილი, ოღონდ ბერძნულისგან განსხვავებით, პირველ წიგნში გაერთიანებული იყო პირველი 4 ხმის საგალობლები (კვირა დრისაც და სადა დღეებისაც), მეორეში კი, დანარჩენი 4 ხმისა. ორივე წიგნს ქართულად ერთი საზოგადო სახელი – პარაკლიტონი – შერჩა. IX-X საუკუნეებში უკვე არსებობდა ოქტიოხოსის ქართული თარგმანი, რაზეც მეტყველებს მიქელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებულში შესული ოქტიოხოსის საგალობლები. ცნობილია წმ. ეფთვიმე მთაწმინდელის (955-1028) ნათარგნი წმ. იოანე დამასკელის რამდენიმე საგალობელი ბერძნული პარაკლიტონიდან; ვრცელი რედაქცია პარაკლიტონ ოქიოხოსისა, რომელიც მიღებული იყო იმდროინდელ ბერძნულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში, ითარგმნა წმ. გიორგი მთაწმინდელის (1009-1065) მიერ და დამკვიდრდა საქართველში, ხოლო ანტონ კათალიკოსმა (1720-1788) შეასწორა იგი თანამედროვე ბერძნულ-სლავურ პარაკლიტონთა მიხედვით. იხ.: კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., გვ. 594-595.

44 მიჩნეულია, რომ ამ საგალობლის ილუსტრაციად რუსულ ხატწერაში, XV-XVI საუკუნათა მიჯნაზე, შეიქმნა საგანგებო იკონოგრაფია ღმრთისმშობლის ხატებისთვის "შენდამი იხარებს", რომლის შემუშავება მოსკოვისა და ნოვგოროდ-ფსკოვის სკოლათა მხატვრებს მიეწერება. განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანი ჯგუფი ამ რიგის ხატებისა XVII საუკუნეს მიეკუთვნება. მათზე, ჩვეულებრივ, გამოსახულია მრავალფიგურანი კომპოზიცია, ცენტრში აღსაყდრებული ჩვილედი ღმრთისმშობლით, რომელიც გარშემორტყმულია მის განმადიდებელ ანგელოზთა გუნდით, კომპოზიციის ქვედა ნაწილში "კაცთა მოდგმას" განასახიერებს ღმრთისმშობლისადმი ვედრებად მიმართულ წმინდანთა დასები, ხოლო ზედა

ლიც ჯვართამაღლების დღესასწაულზე წარმოითქმება: "ადიდებს სული ჩემი ყოვლადპატიოსანსა ჯვარსა უფლისასა, საიდუმლო სამოთხე ხარ, ღმრთისმშობელო, რომელმან უმუშაკოდ აღზარდე ქრისტე, ხოლო ჩუენ, ჯვარითა ცხოვრებაშემოსილნი, ქუეყანასა ზედა დანერგულსა ძელსა ამისთჳს აწ აღვამაღლებთ, თაყუანის-ვსცემთ და შენ გადიდებთ"[45].

ამრიგად, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ჩუკულში ღმრთისმშობლის მნიშვნელოვანება განსაკუთრებული სიძლიერითა და მონდომებითაა ხაზგასმული, თითქოს, კიდევ ერთი დასტური იყოს ნ. კონდაკოვის სიტყვებისა ნიკოპეას მხატვრული ფორმისა და საზრისის საბოლოო ჩამოყალიბების შესახებ: "ხატება ღმრთისმშობლისა, რომელიც, თითქოს, წარუდგენს წინარე-ჟამიერ ყრმას მისკენ მავალ ქვეყნიერებას... ქრისტიანულ განცდას განუხსნის უზენაეს საზრისს ქვეყნიერებისა და თითოეული ადამიანის ხსნად მოვლენილი უფლისა ღმრთისა და მაცხოვრისა ჩვენისა"[46].

დაბოლოს, ისიც მინდა აღვნიშნო, რომ სვანეთმა შემოგვინახა ქართულ შუასაუკუნოვან მხატვრობაში ერთ-ერთი ადრეული გამოსახულება ღმრთისმშობლის მიძინებისა **იფხის ჯგრაგის** ეკლესიის X საუკუნის მოხატულობაში[47] (ნახ. 6), ხოლო დედა ღმრთისას ხატებანი არა მარტო სვანეთის ეკლესიათა ინტერიერის, არამედ საფასადო მხატვრობაშიც მოგვეპოვება – ოდიგიტრიის ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობლის გამოსახულება, ამჟამად ძლიერ შელახული, **მაცხვარიშის თარინგზელის** ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის XVI საუკუნის მოხატულობაში (სურ. 9) და ასევე ჩვილედი ღმრთისმშობლის ფიგურა **გულის** ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე, რომელიც უკვე წინა საუკუნეში იმდენად იყო დაზიანებული, რომ მისი იკონოგრაფიული ტიპისა თუ შესრულების დროის განსაზღვრა ვეღარ ხერხდებოდა[48].

ამრიგად, როგორც მოტანილი მასალა ცხადჰყოფს, სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების მთელს მანძილზე – IX-X საუკუნიდან მოყოლებული, ვიდრე XVII საუკუნის ჩათვლით – ღმრთისმშობლის სახე მრავალგვარ კონტექსტშია მოხმობილი, მრავალფეროვანი იკონოგრაფიული რედაქციებითაა წარმოდგენილი, ასე რომ მისი მნიშვნელოვანება არათუ დამცრობილ-უგულებელყოფილი, არამედ საგანგებოდ მინიშნებულ-აქცენტირებულია. არ უნდა დაგვავიწყდეს, აგრეთვე, სხვადასხვა დროის მრავალრიცხოვანი ფერწერული თუ ჭედური ხატები და ჯვრები, რომლებზეც ღმრთისმშობლის

ნაწილში, კომპოზიციას აგვირგვინებს ტაძრისა და ედემის ბაღის გამოსახულებანი. აღსანიშნავია, რომ არც ისე იშვიათად, ღმრთისმშობელი ამ ხატებზე ნიკოპეას იკონოგრაფიული ტიპითაა წარმოდგენილი.

45 დიდი მადლობა მინდა მოვახსენო თ. ინწკირველს, რომელმაც ამ საგალობლებზე მიმითითა.

46 Н. Кондаков, დასახ. ნაშრ., ტ. II, გვ. 151.

47 ამ მოხატულობის შესახებ, იხ.: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 23-27; Т. Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983, გვ. 20-22; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 86-87; მ. ყენია, ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება... გვ. 152-154; მისივე, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამები... გვ. 54-55; მისივე, გამოსახვის ხერხები... გვ. 53-76, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით; მისივე, აფსიდალური სქემები... გვ. 66-67.

48 Н. Аладашвили, А. Вольская, Фасадные росписи... გვ. 118.

ნაირგვარი იკონოგრაფიული ტიპებია ასახული – ოდიგიტრია[49], ნიკოპეა[50],

49 ამ, ისევე, როგორც სხვა იკონოგრაფიული ტიპების შემთხვევაშიც, მხოლოდ რამდენიმე უცნობილესი მაგალითის დასახელება კმარა, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით, სადაც ჩანს გარკვეული სხვაობანი კონკრეტული ხატების დათარიღებასთან დაკავშირებით. ოდიგიტრიის ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობლის ფერწერული ხატები: მესტიის მუზეუმში დაცული ხატი, რომელზედაც იგი წმ. ბარბარესთან ერთადაა გამოსახული, X ს. (გ. ალიბეგაშვილი, თ. საყვარელიძე, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980, გვ. 96, ილ. 1; Дж. Иосебидзе, Н. Бурчуладзе, Из коллекции Историко-Этнографического Музея. Музей 7, М., 1987, კატ. №22, გვ. 222; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები და XI-XIV საუკუნეების ქართული ფერწერული ხატები. ნაკვეთი მეორე. საქართველოს სიძველენი, 6, 2004, გვ. 77; მისივე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა, თბ., 2011, გვ. 96-97, ტაბ. 2; მისივე, ხატი: კულტი და ხელოვნება. ქართული ხატწერის ისტორიიდან, თბ., 2014, გვ. 104, ტაბ. 35; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები, თბ., 2016, გვ. 78-79; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 71), მესტიის მუზეუმში დაცული XII ს-ის (Г. Алибегашвили, Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии. Русь. Грузия, М., 1978, გვ. 171, ფოტო, იმავე გვერდზე; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 71, ტაბ. 85) და XIII ს-ის (ე.წ. «თეთროსანი», ნ. ბურჭულაძის განმარტებით; Дж. Иосебидзе, Н. Бурчуладзе, დასახ. ნაშრ., კატ. №30, გვ. 226; ნ. ჭიჭინაძე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა... გვ. 105, ტაბ. 28; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები... გვ. 90-91) ხატები, უშგულის მუზეუმში დაცული XI-XII სს-ის, ჭედურშესამოსლიანი ორი ხატი (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. Альбом, Тб., 1957, ტაბ. 45-48; Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 166, ფოტო გვ. 164; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, სვანეთში დაცული ქართული ჭედური ხელოვნების ძეგლები. უშგული, თბ., 1986, კატ. №25, გვ. 46-47, ფერ. ტაბ. 6, კატ. №27, გვ. 48, ტაბ. 21, ფერ. ტაბ. 4; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 41-42, ფერ. ტაბ. 12, 13; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები გვ. 77, სურ. 1; მისივე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა... გვ. 96, 99, ტაბ. 1, 10; მისივე, ხატი: კულტი და ხელოვნება... გვ. 104, ტაბ. 33, 38; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები... გვ. 84-87, ფერ. ტაბ. გვ. 62), უშგულის მუზეუმშივე დაცული კიდევ ერთი ხატი – ე.ნ. ოდიგიტრია-დექსიოკრატუსა (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство... Альбом... ტაბ. 160; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., კატ. №32, გვ. 52-53, ფერ. ტაბ. 7; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 42; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები... გვ. 77; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები... გვ. 98-99), მესტიის მუზეუმში დაცული, ინასარიძეთა შენაწირი სეტის კარედის ცენტრალური ხატი, XIII ს-ის I ნახევარი (რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 71; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები... გვ. 77, მისივე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა... გვ. 102, ტაბ. 17, მისივე, ხატი: კულტი და ხელოვნება... გვ. 180-183, ტაბ. 56-57); ჭედური ხატები: ჩუკულის, ჩიხარეშის, ჯახუნდერის კარედების ცენტრალური ხატი, X ს. (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 409-411, ილ. 45-49), ლაგურკის (წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლ. კალაში) X-XI სს-ის ხატი (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 421, ილ. 55-56; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 49, ტაბ. 33), ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის მაცხოვრის ხატი, რომელზეც, ცენტრალური არის ქვედა ნაწილში ე.ნ. ოდიგიტრია-დექსიოკრატუსას გამოსახულებაა ჩასმული, XI ს. (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 388; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., კატ. № 17, გვ. 40, ტაბ. 13), ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის ე.წ. ოდიგიტრია-დექსიოკრატუსას ხატი, XI-XII სს. (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., კატ. №26, გვ. 47) და არაერთი სხვა.

50 ფერწერული ხატი ლახუშტის ეკლესიიდან, რომელზეც ღმრთისმშობლისადმი მავედრებელ ქტიტორთა ფიგურებიცაა ჩართული კომპოზიციაში, XIII ს-ის შუახანა (ნ. ჭიჭინაძე, ხატი: კულტი და ხელოვნება... გვ. 59-60, ტაბ. 13), ლაბეჭინის, სასაშის, საყდრის, ჩუკულის XI ს-ის ჭედური ხატები (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... ილ. 130-131, 134-136), ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის XII-XIII სს-ის ჭედური ჯვრის ფრაგმენტები, ნიკოპეას გამოსახულებით გრძივ მკლავზე (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 530; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., კატ. №94, გვ. 95-96, ტაბ. 63).

პლატიტერა[51], ელეუსა[52], გალაქტოტროპუსა[53], აგიოსორიტისა[54], ე.წ. მცირე ორანტა[55]. იქნებ, შემთხვევითი არც ის იყოს, რომ მათში ყველაზე მეტი ოდიგ-

---

51 ლახუშტის XIII ს. ფერწერული ხატი, (ნ. ჭიჭინაძე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა... გვ. 108-109, ტაბ. 40; მისივე, ხატი: კულტი და ხელოვნება... გვ. 105, 107, ტაბ. 39; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები... გვ. 95), ჭედურშესამოსლიანი ხატი ლაგურკაში, XIII ს. (ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები... გვ. 80, სურ. 6, მისივე, ხატი: კულტი და ხელოვნება... გვ. 105, 107, ტაბ. 37; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები... გვ. 96-97).

52 ლაგურკის XI ს. (А. Вольская, Изображение Богоматери «Умиление» გვ. 168, ტაბ. 74; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები... გვ. 79, სურ. 4; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები... გვ. 92-93) და ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესიის XII ს. (А. Вольская, დასახ. ნაშრ., გვ. 169, ტაბ. 75; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 56; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები... გვ. 79, სურ. 5) ფერწერული ხატები, მესტიის მუზეუმში დაცული XIII ს-ის დასაწყისის სტავროთეკა (სილიხანის შენაწირი), რომლის ზედა ჩარჩოზე ღმრთისმშობელ-ელეუსას გამოსახულებაა (ნ. ჭიჭინაძე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა... გვ. 102, ტაბ. 16, მისივე, ხატი: კულტი და ხელოვნება... გვ. 83-87, ტაბ. 27-27ა; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები... გვ. 349-351); ცელის ჯიგრევანის ეკლესიის X ს-ის ჭედური ხატი (А. Вольская, დასახ. ნაშრ., გვ. 165; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 59), ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის X ს-ის დასაწყისის ჭედური ჯვარი, რომლის გრძივ მკლავზე ღმრთისმშობელი-ელეუსაა გამოსახული (რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 78-79).

53 უშგულის მუზეუმში დაცული მაცხოვრის ჭედური ხატი, XI ს., ცენტრალური არის ქვედა ნაწილში აღსაყდრებული გალაქტოტროპუსას გამოსახულებით (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 225, 404-405, ილ. 235; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., კატ. №18, გვ. 41, ტაბ. 15).

54 ჭედურშესამოსლიანი ფერწერული ხატები: ლახუშტის ეკლესიაში, XI-XII ს. (ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები... გვ. 82, სურ. 8), მესტიის მუზეუმში დაცული ხატი (ბორენას წარწერით), XII-XIII სს-ის მიჯნა (ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები... გვ. 82, სურ. 9), ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის ხატი (ბასილ ხჩაოანის წარწერით), XIII ს. (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 49, კატ. №28, ტაბ. 20; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები გვ. 82, სურ. 9); იმავე ეკლესიის კიდევ ერთი ხატი (გალდის წარწერით), XIII-XIV სს. (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 51-52, კატ. №31; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები... გვ. 82), უშგულის მუზეუმში დაცული კარედის ცენტრალური ნაწილი, XIII ს. (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, გვ. 55-56, კატ. №38; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები გვ. 82), მესტიის მუზეუმში დაცული კარედის ცენტრალური ნაწილი, XIII ს. (ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები გვ. 82), უშგულის მუზეუმში დაცული საკურთხევლის წინამდებარე ფერწერული ჯვარი, XII-XIII სს., გრძივი მკლავის ქვედა ნაწილში აგიოსორიტისას გამოსახულებით (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 95, კატ. №93, ტაბ. 66; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 41, ტაბ. 18); ჭედური ხატები: ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის XI-XII სს-ის წმ. თევდორეს ხატი, რომლის მარცხენა ჩარჩოზე აგიოსორიტისას გამოსახულებაა (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 108-109, კატ. №110 [1], ტაბ. 43), უშგულის მუზეუმში დაცული XII ს-ის ჯვარცმის ხატი, სადაც, ცენტრში, ჯვარცმული მაცხოვრის ქვემოთ, მედალიონია აგიოსორიტისას ნახევარფიგურით და ასეთივე მედალიონებია განთავსებული ხატის ოთხივე ჩარჩოზე, კუთხეებში (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 43, კატ. №21, ტაბ. 16; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 19), ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის XI-XII სს-ის (?) ღმრთისმშობლის ხატი – ცენტრალურ არეზე, ოდიგიტრიას ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობელი, ხოლო ზედა მარცხენა კუთხეში, მედალიონი აგიოსორიტისას ნახევარფიგურით (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 53-54, კატ. №35, ტაბ. 25).

55 ამგვარი გამოსახულებანი, ძირითადად, XI-XII სს-ის ჭედურ ხატებსა და ჯვრებზე გვხვდება – თეკალის ოდიგიტრიის ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობლის ხატის ზედა ჩარჩოზე (Г.

იტრიის – "გზისა მაჩვენებელის" – ხატებია, ხოლო ჭედურ ხატებს შორის, ღმრთისმშობელთან ერთად, წმ. ანას გამოსახულებანიც[56] სათანადო ადგილს იკავებს. თუმცა, ეს უკვე უფრო ფართო კონტექსტში, სვანეთის შუასაუკუნოვან სახვით ხელოვნებაში ღმრთისმშობლის თემის წარმოჩენას ეხება, რაც ჩემი სამომავლო კვლევის საგანია.

Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 314, ილ. 139), ფარის სვიფის ეკლესიის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოზე (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 315-316, ილ. 459), იმავე ეკლესიის მხედარი წმ. გიორგის ხატის ჩარჩოზე (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 314, ილ. 458; Р. Кения, Предалтарные кресты Верхней Сванетии... გვ. 234), უშგულის მუზეუმში დაცული XI ს-ის საკურთხევლის ჯვრის განივ მკლავზე (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 316, ილ. 146; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 92-93, კატ. №89), იმავე მუზეუმში დაცული XI-XII სს-ის მიჯნის საკურთხევლის ჯვრის გრძივ მკლავზე (Р. Кения, Предалтарные кресты Верхней Сванетии... გვ. 234; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 91-92, კატ. №88, ფერ. ტაბ. 18-19, ტაბ. 69-70; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 40-41, ტაბ. 12-13) და XI-XII სს-ის მიჯნის საკურთხევლის წინამდებარე ჯვრის "ქუდზე" (Р. Кения, Предалтарные кресты Верхней Сванетии... გვ. 234, ფოტო გვ. 227; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 96-97, კატ. №95; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 11); შემორჩენილია აგრეთვე მცირე ზომის ცალკეული ხატებიც ე.წ. მცირე ორანტას ნახევარფიგურით – ცელის, იფრარის, მურყმელის (ამჟამად, უშგილის მუზეუმშია), ლაღამისა და ლანჩვალის (ორივე ამჟამად მესტიის მუზეუმშია) და სხვ. ხატები (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 315-316, ილ. 148, 144, 147, 437, 145; Р. Кения, Предалтарные кресты Верхней Сванетии... გვ. 234; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 92).

56 უშგულის მუზეუმში დაცული XI ს-ის მაცხოვრის ხატი, სადაც ცენტრალური არის ქვედა ნაწილში წმ. ანას სრული ტანით წარმოდგენილი ფიგურაა (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Исследование... გვ. 225, 404-405, ილ. 235; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., კატ. №18, გვ. 41, ტაბ. 15), XI-XII სს-ის მიჯნის საკურთხევლის ჯვარი, წმ. ანას ნახევარფიგურით გრძივ მკლავზე (Р. Кения, Предалтарные кресты Верхней Сванетии გვ. 234; რ. ყენია, ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 91-92, კატ. №88, ფერ. ტაბ. 18, ტაბ. 70; რ. ყენია, სიმბოლური გამოსახულებები... ტაბ. 86; რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 40-41, ტაბ. 12), მესტიის მუზეუმში დაცული XII-XIII სს-ის ჭედური ხატი ლაჰილიდან (ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები... გვ. 204-206) და სხვ.

Marine Kenia

All Holy Theotokos and Medieval Painting in Svaneti

Long enough a viewpoint that, due to the peculiarities of the religious beliefs of Svans, All Holy Theotokos was given no particular significance as compared with Holy Archangels, St. George and St. Barbara, is established and widely shared in the art historical studies. Respectively, the Virgin is considered to occupy an unimportant place in the art of Svaneti, which is, usually, argumented by the fact that, over the centuries, in the mural decorations of Svaneti predominant conch composition was not the Glorification of the Virgin, but Deesis represented even in the churches dedicated to The Virgin.

Analysis of the iconographic types of The Virgin in the murals of Svaneti, of their place in the general decoration system, of their theological meaning and its relation to the concept of the entire programme, makes it possible to justify that the general picture is far not that simple and straightforward.

In Svaneti, images of the Theotokos are found in diverse contexts, are drawn forth as various conceptual accents. Glorification of the Virgin is used as a conch composition (Chikhareshi Okon-Dabishi church, 17th c.; Lekhtagi church of The Virgin, 15th c.), Her image is seen in different parts of the church interior – on the apse wall (Nezguni church of the Saviour, initial painting, 9th-10th cc.; Lashtkhveri church of the Archangels, mid 14th c.), in the naos, as a separate "icon" or together with St. Anna (Iprari church of the Archangels, 1096; Geshteri Kaishe-Targlezeri church, late 14th c.), in the annex (Chazhashi church of the Saviour, 17th c.); She is included in the unusual iconographic versions of the Christological scenes (Marys at the Tomb – Nezguni, second layer of the painting, second half of the 12th c.; Nativity – Lagami, lower church, late 12th c. murals; Last Judgement – Chukuli church, 17th c.). Most noteworthy is the fact that Svaneti has preserved one of the earliest examples of the Dormition (Ipkhi church of St. George, 10th c.) in Georgian mural painting.

Images of the Theotokos, characterised by the diversity of the iconographic types (Hodegetria – Nezguni, initial mural decoration; Chazhashi; Matskhvarishi church of the Archangels, east façade murals, 16th c.; Nikopoia – Iprari, Chikhareshi, Chukuli; Platytera – Lashtkhveri; Galaktotrophousa – Geshteri Kaishe-Targlezeri; Eleusa – Lekhtagi) occupy an important place not only in the mural decorations of the church interior, but also in the façade painting of Svaneti (Matskhvarishi, Guli church).

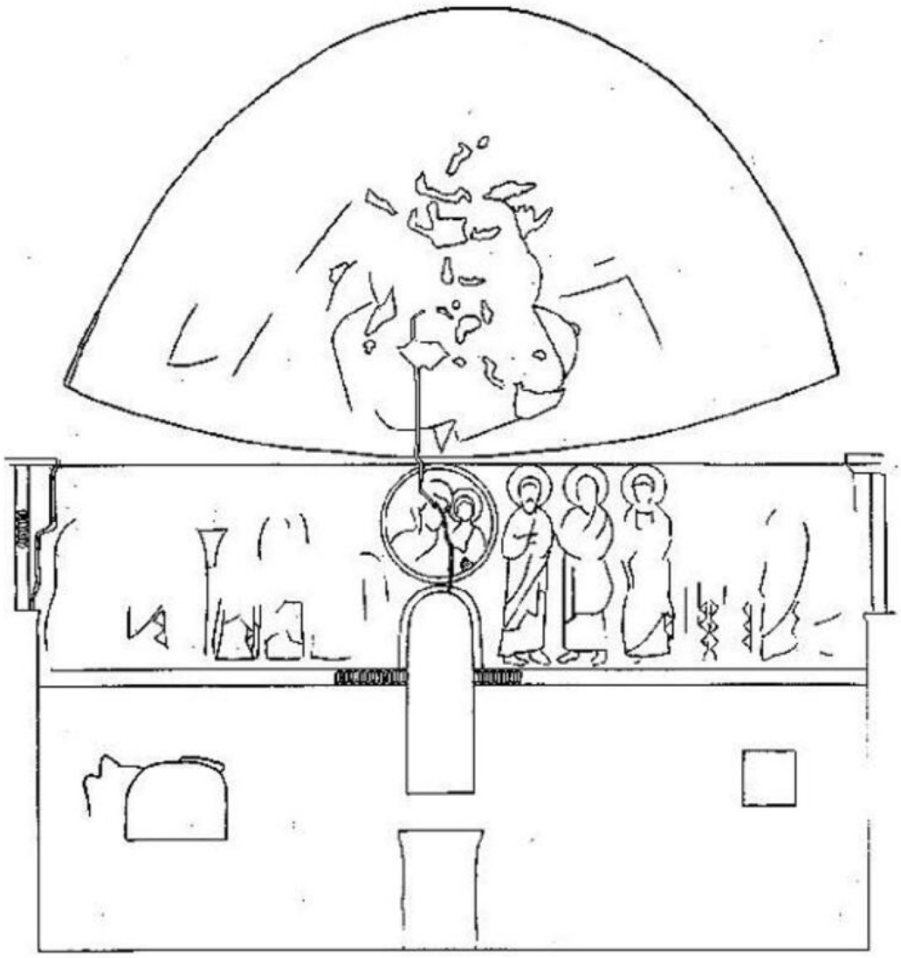
Entire material under discussion vividly shows that over the entire development of Svaneti school of painting – starting from the 9th-10th cc. up to the 17th c. including – significance of the All Holy Theotokos was far not diminished and ignored, but, on the contrary, was expressly emphasized.



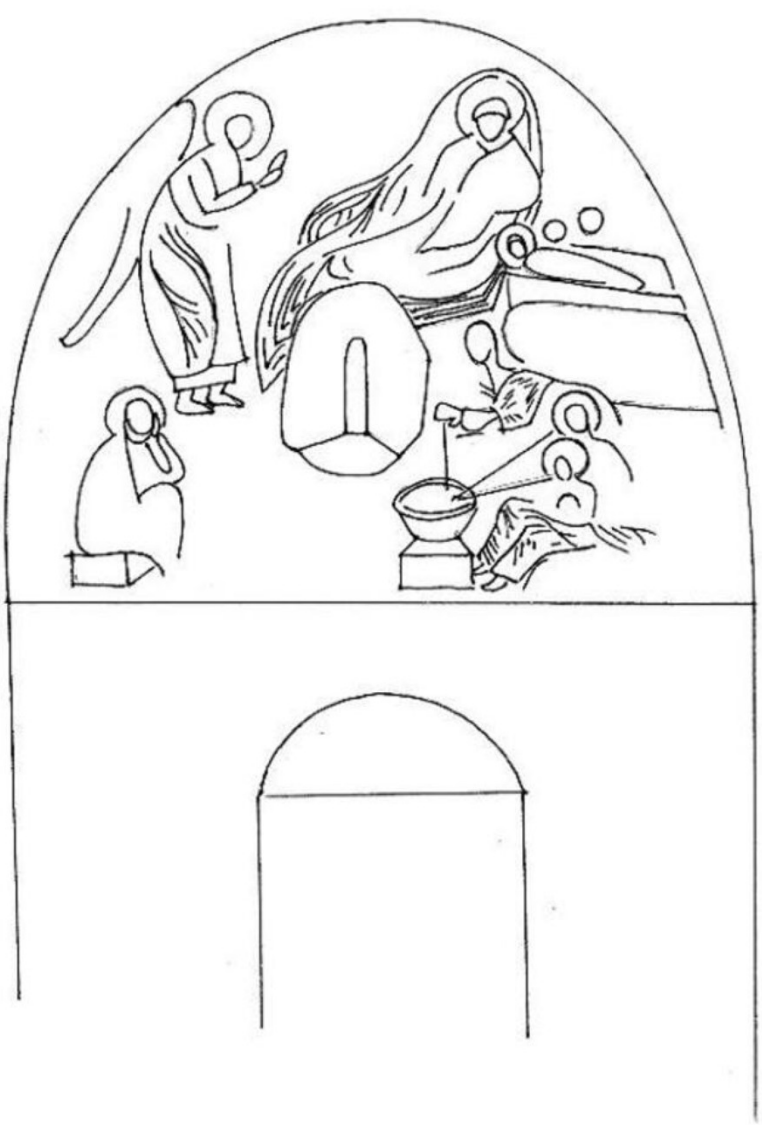
ნახ. 1. ჩიხარეშის ოქონ-დაბიშის ეკლესიის მოხატულობა. XVII ს. საკურთხეველი. სქემა



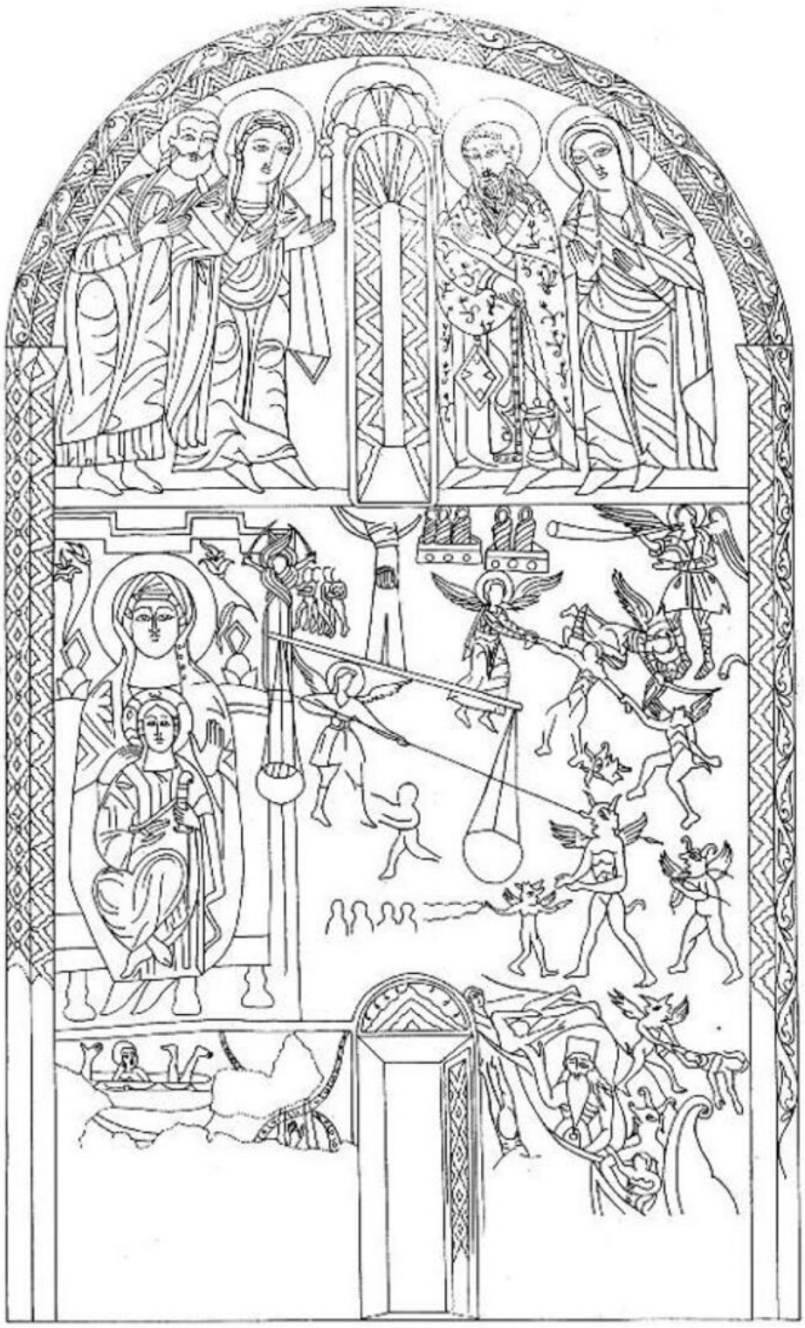
ნახ. 2. ლეხთაგის ლამარიას ეკლესიის მოხატულობა. XV ს. საკურთხეველი. სქემა



ნახ. 3. ნეზგუნის მახცოვრის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობა. IX-X სს. საკურთხეველი. სქემა



ნახ. 4. ლაღამის ქვედა ეკლესიის მხატვრობის II ფენა. XII ს-ის მიწურული. შობა. სქემა



ნახ. 5. ჩუკულის ეკლესიის მოხატულობა. XVII ს. დასავლეთი კედელი. სქემა



ნახ. 6. იფხის ჯგრაგის ეკლესიის მოხატულობა. X ს. ღმრთისმშობლის მიძინება. სქემა



სურ. 1. ლეხთაგი.
ღმრთისმშობელი ელეუსა



სურ. 2. ნეზგუნი.
ღმრთისმშობელი ოდიგიტრია

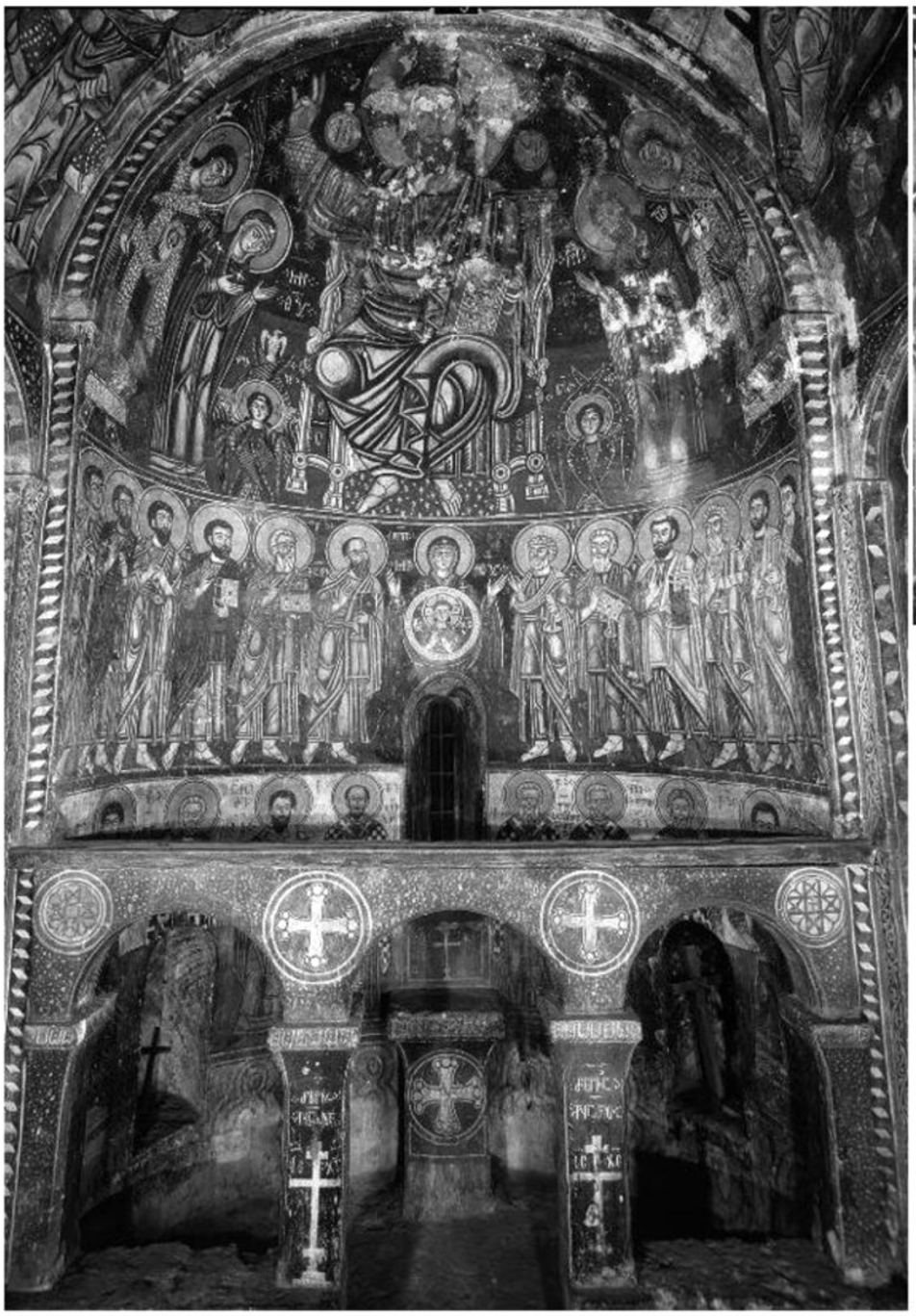
I



II



სურ. 3. ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა. X ს.
I. საკურთხეველი; II. წმ. იოანე მახარებელი



I



II

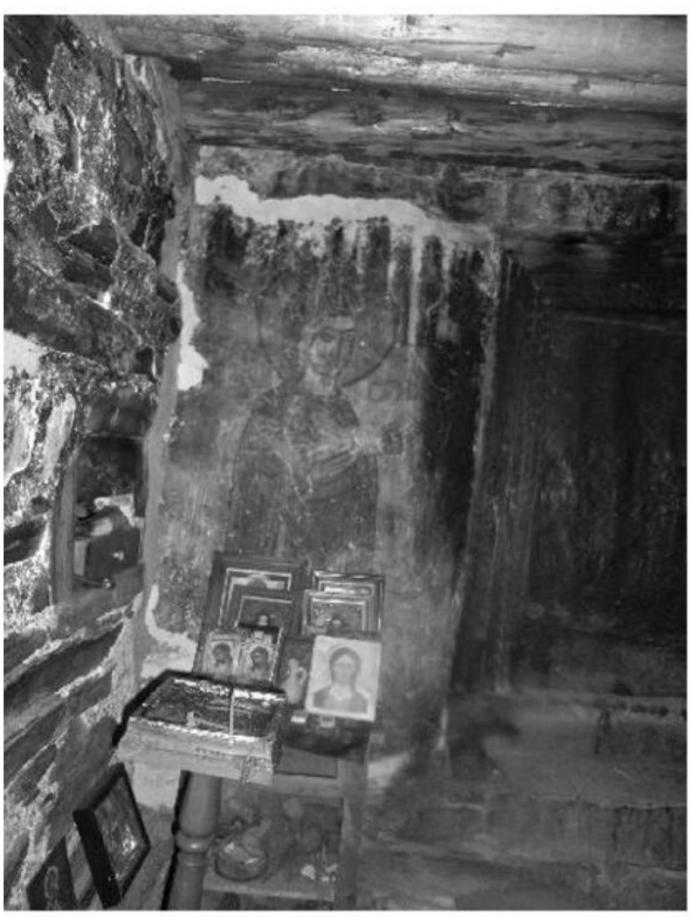
სურ. 4. ლაშთხვერის თარინგზელის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობა.
XIV ს-ის შუახანა. I. საკურთხეველი; II. ღმრთისმშობელი პლატიტერა



სურ. 5. იფრარის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობა. 1096 წ. ღმრთისმშობელი ნიკოპეა და წმ. ანა



სურ. 6. ღეშტერის კაიშე-თარგლეზერის ეკლესიის მოხატულობა. XIV ს-ის მიწურული. ღმრთისმშობელი გალაქტოტროპუსა. ასლი



I

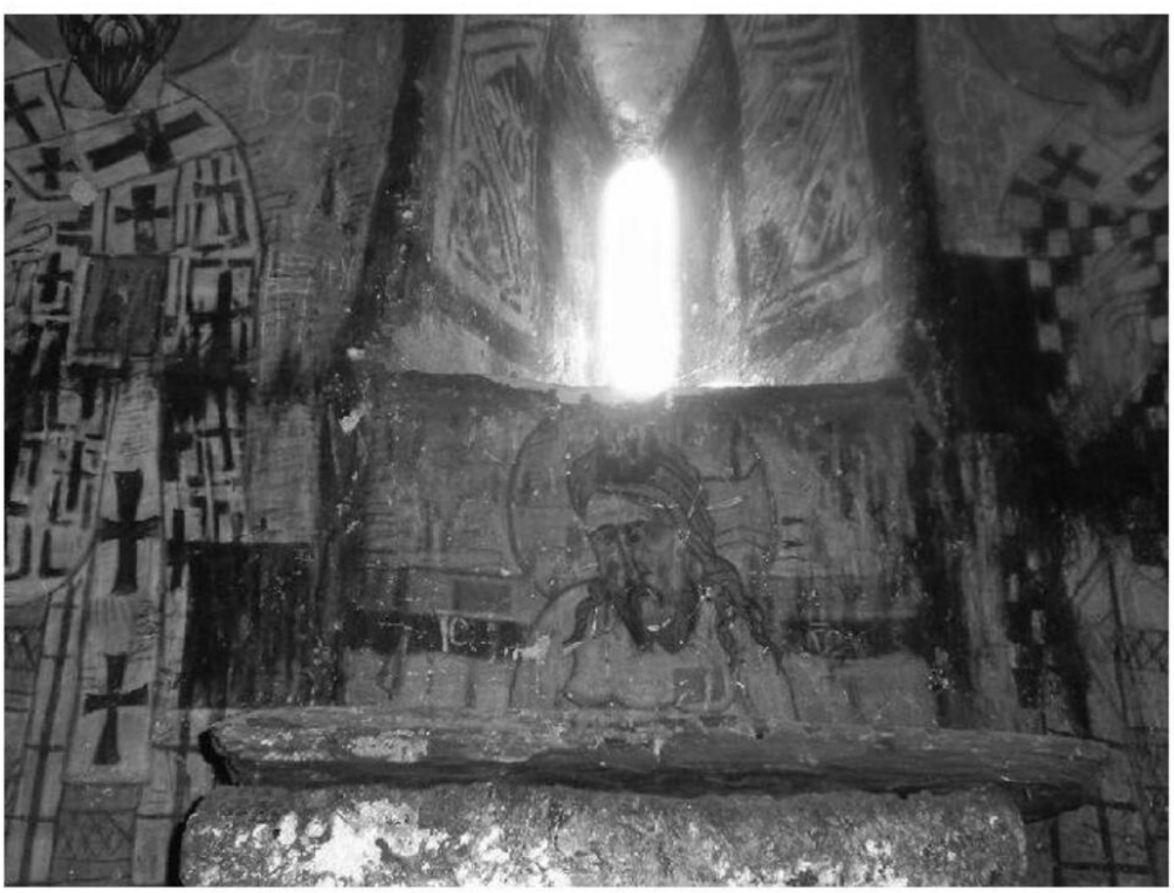


II

სურ. 7. ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა. XVII ს.
I. წმ. ანა; II. ღმრთისმშობელი ოდიგიტრია



I

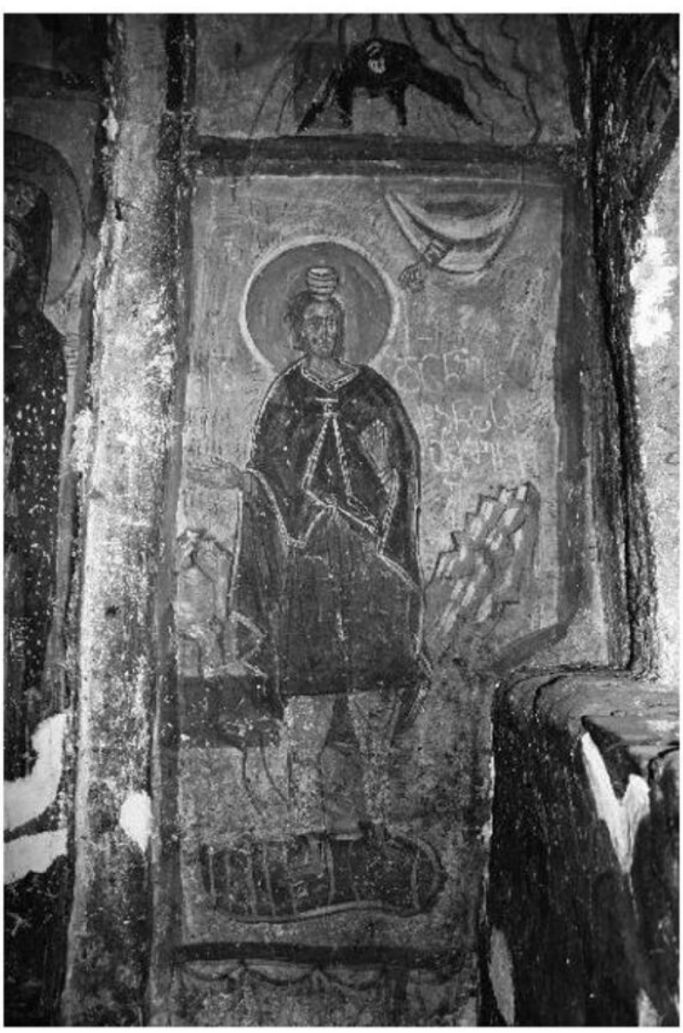


II

სურ. 8. ჩაჟაში. I. ვედრება; II. პირი ღმრთისა-ხატი მიძინებისა



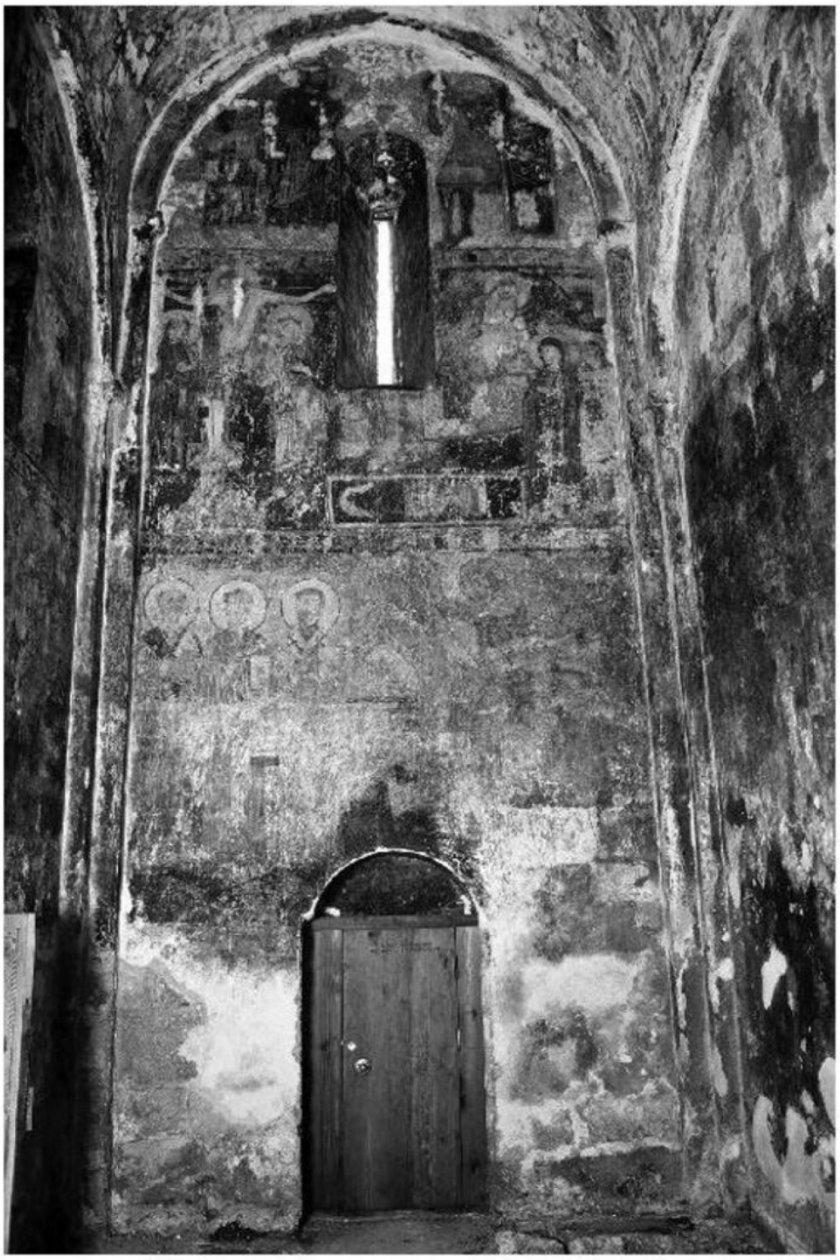
III



IV

სურ. 8. ჩაჟაში. III. წმ. თავ მოციქულთა მაკურთხეველი მაცხოვარი;
IV. წინასწარმეტყველი დანიელ

I



II



სურ. 9. ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის დარბაზის მოხატულობა. XII ს-ის II ნახ.
I. დასავლეთი კედელი; II. მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან

ირინე ელიზბარაშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

ჭონთიო, პირიქითა თუშეთის გამაგრებული დასახლება

უძველესი დროიდან, საქართველოს ბუნებრივ საზღვარს – კავკასიონის ქედს გამაგრებული დასახლებები მიუყვებოდა. ქედის გასწვრივ კონცენტრირებულნი, ისინი მთის ხუროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებელი ერთიანი ნიშნებისა და საერთო დაცვითი ფუნქციის მიუხედავად, კონკრეტული ლანდშაფტისა თუ, ბუნებრივი პირობებიდან გამომდინარე, განსხვავებული გეგმარებითი სტრუქტურით გამოირჩევიან.

თუშეთი, საქართველოს უკიდურესი ჩრდილო-აღმოსავლეთი რეგიონია კავკასიონის ქედის ორივე მხარეს განფენილი დასახლებებით. მისი კიდურა ჩრდილო-აღმოსავლეთი ნაწილი – პირიქითა თუშეთი, კავკასიონის უკანა, ზურგის მხარეს მდებარეობს. თუშეთის ამ ნაწილის სიახლოვემ ჩეჩნეთ-ინგუშეთის საზღვართან განაპირობა მისი დასახლებების განსაკუთრებული სტრატეგიული მნიშვნელობა და თავდაცვით-გამაგრებითი ხასიათი. რთულ, მუსლიმურ გარემოცვაში არსებობის მიუხედავად, პირიქითა თუშეთის საზღვრებს დღემდე ცვლილება არ განუცდია. ის დროებითაც არ ყოფილა უცხო ტომის ქვეშევრდომი, რაც განპირობებული იყო, ერთი მხრივ, თუშთა სიმამაცით და თავდაცვისუნარიანობით, და მეორე მხრივ – გეოგრაფიული მდებარეობით – ბუნებრივი ზღუდეებით, როგორც ჩრდილოეთიდან ასევე ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან და მისადგომი გზების სირთულით[1]. ცნობილია თუშთა სიმამაცეც. ვახუშტი ბატონიშვილის მიხედვით, ისინი იყვნენ „ბრძოლასა შემმართებულნი, მხნენი, ძლიერნი, მხედარნი წარმატებულნი"[2]. ა. ზისერმანი, რომელმაც XIX საუკუნის შუა წლებში (1841-1867) იმოგზაურა კავკასიის მთიულეთში, ასე აღწერს თუშებს: „თუშები, ლეგენდარული ხალხია. მათთვის უცნობია შიში; ალბათ იმიტომ, რომ ისინი იცავდნენ თავის საკუთარ ქართულ მიწას; უძველესი დროიდანვე იყვნენ მამაცნი. ისინი გონიერნი, საქმიანნი, უშიშარნი და წინდახედულები არიან"[3]. ალბათ თუშების გამორჩეული ხასიათისა და მედგარი ბუნების ჩამოყალიბებაში იმ მკაცრმა და დიდებულმა გარემომაც გარკვეული როლი შეასრულა.

* * *

პირიქითა თუშეთის მხარეს, მდინარე პირიქითა ალაზანია დავაკებული, თუმცა, მღელვარე-ბობოქარი. ვეებერთელა მთები დაქანებულად ეშვება მდინარის ნაპირისკენ. ამ ხეობის მარჯვენა ნაპირზე, ნაკადულებით დასერილ, მაღალი მთებით შემოსაზღვრულ, უბესავით შექმნილ სივრცეებსა და ხეობისკენ პერ-

1 ა. შავხელიშვილი, თუშეთი, 1977, გვ. 21.

2 ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 554.

3 А. Зиссерманн, Двадцать пять лет на Кавказе, ч. 1, Санкт-Петербург, 1879, გვ. 27.

პენდიკულარულად მიმართულ, შვეულად დაშვებულ კლდოვანი მთის თხემებს, გარკვეული ინტერვალით დაშორებული დასახლებები მიუყვება. ამ გეოგრაფიული მონაკვეთის კიდურა ნაწილი, რომელიც საზღვართან ყველაზე ახლოს მდებარეობს ოთხი ძირითადი დასახლებისგან შედგება: ფარსმა, გირევი, ჰელო და, ბოლოს, ჭონთიო.

პირიქითას თემის ერთ-ერთი მთავარი დასახლება სოფელი ფარსმაა. სწორედ აქედან იწყება ამ თემის საზღვრისპირა დასახლებების ჯაჭვი, რომელიც ჭონთიოთი სრულდება. ჩრდილო-კავკასიასთან მაკავშირებელ მნიშვნელოვან საკომუნიკაციო ხაზზე განლაგებულ ფარსმას სიახლოვემ ჩეჩნეთის საზღვართან განაპირობა ის, რომ ჩეჩნებთან დაპირისპირებისას პირველ დარტყმას ფარსმა იღებდა.

მთებით გარშემორტყმულ ზეგანზე გაშლილი სოფელი ფარსმა, განსაკუთრებულ დაცვას ითხოვდა. ამან განაპირობა აქ ერთ-ერთი ყველაზე კარგად მოფიქრებული დასაზვერ-დაცვითი ღონისძიებების ქმედითი სისტემის ჩამოყალიბება – ამაღლებულ ბორცვებზე აღმართული საგუშაგო კოშკები ყველა მხრიდან აკონტროლებდნენ ტერიტორიას.

მართალია სოფელ ფარსმას დღევანდელი სახე ძირითადად XIX-XX საუკუნეებისაა, მაგრამ მისი ადგილმდებარეობა, საზღვართან სიახლოვე, საუკუნეების მანძილზე ამ დასახლების აქტიურ სიცოცხლისუნარიანობასა და განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მეტყველებს, ხოლო მისი შემორჩენილი გეგმარება, განაშენიანების სიმჭიდროვე, რაც ცნობილი გერმანელი მკვლევრის, მერცბახერის ჩანახატზე კარგად ჩანს (სურ. 1) და რაც მთავარია ცალკე გამოყოფილ ნაგებობათა ჯგუფის არქაული, მონუმენტური, ჩარდახიანი მოცულობები (სურ. 2), ამ დასახლების ბევრად უფრო ადრეულ, სავარაუდოდ, X-XII საუკუნეებში უკვე ჩამოყალიბებული სახით არსებობაზე მიგვანიშნებს.

მომდევნო დასახლება, რომელიც ჭონთიოსკენ მიმავალ გზაზე გვხვდება, სოფელი გირევია. აქედან გზა რთულდება. ძირითადად სოფლამდე სანაპიროს გაყოლებაზე კლდოვან მთის ფერდზე გამოკვეთილ ვიწრო საცალფეხო ბილიკს მივყავართ, რომელიც დღეს, რეალურად, მასთან დამაკავშირებელი ერთადაერთი გზაა. გირევი პირიქითა თუშეთის ბოლო სეზონური დასახლებაა. იგი მთების რკალით შემოსაზღვრულ ტაფობში, პირიქითა ალაზნის მარცხენა ნაპირზე, გაშლილ ადგილზეა გაშენებული.

სოფელი გირევი, ფარსმას მსგავსად, დღეს სახეცვლილია. სიძველისგან მხოლოდ სოფელში შემორჩენილი ერთი-ორი ციხე-სახლის ნანგრევი და კლდოვან კონცხზე განთავსებული ე. წ. „ძველი გირევის“ ნაგებობებია, რომელთა ადგილმდებარეობა, წარმოაჩენს მას როგორც სტრატეგიულად მნიშვნელოვან გამაგრებულ კომპლექსს (სურ. 3). ფარსმასთან ერთად, ჩრდილოეთ სასაზღვრო ზოლს გაყოლებული ეს დასახლება ცხადია მრავალი საუკუნის განმავლობაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებდა ქვეყნის თავდაცვის საქმეში და ჩართული იყო საზღვრის გამაგრების ერთიან სისტემაში, რაც ნიშანია ამ დასახლებების ერთი და იმავე ისტორიულ პერიოდში ჩამოყალიბებისა. აქედანვე, დასავლეთით ხელისგულზე იშლება ერთ-ერთი უძველესი გამაგრებული დასახლება ჰელო,

რომელიც მომდევნო მთის ფერდზეა გაშენებული და აგრძელებს ამ გამაგრებულ დასახლებათა ჯაჭვს.

გირევის შემდგომ ხეობა ვიწროვდება. გადაადგილება მხოლოდ მთის შუაწელზე გამავალ საცალფეხო ბილიკით არის შესაძლებელი. სირთულის თვალსაზრისით ჰელო ყველაზე ძნელი მისასვლელია. იგი ხერთვისშია გაშენებული, იქ, სადაც ლაროვანისწყლის და მდინარე ქვახიდის შეერთებით პირიქითა ალაზანი ჩნდება და დასახლებამდე მისვლა შესაძლებელია მხოლოდ მდინარეზე გადასვლით. ხიდის არარსებობის გამო კი, ამის განხორციელება მხოლოდ ცხენების საშუალებით ხერხდება.

ჰელო მაღალი მთის დაფერდილ კლდოვან ქარაფს მიუყვება და დომინირებს მთელ გარემოზე. მისი ადგილმდებარეობა გეოგრაფიულადაც უაღრესად მნიშვნელოვანია. იგი სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობებისგან შემდგარ, სიგრძეში განვითარებულ დასახლებას წარმოადგენს. საკმაოდ დიდი ინტერვალი აშორებს ამ საცხოვრებელ კომპლექსს იმავე კეხზე, ოღონდ მთის წვერზე განთავსებული წმინდა იოანე ნათლისმცემლის სახელთან დაკავშირებულ სალოცავ კომპლექსისგან, რომელიც თავდაპირველად, სავარაუდოდ, გვიან შუა საუკუნეებამდე, ციტადელს წარმოადგენდა (სურ. 4).

ჰელო ერთადერთი, გალავანშემოვლებული დასახლებაა. მის დაცულობას არამხოლოდ რთული რელიეფი, არამედ ზღუდეც განაპირობებდა, რაც მის განსაკუთრებულ სტრატეგიულ მნიშვნელობაზე მეტყველებს და ისიც, ბუნებრივია, ჩართული იყო საზღვრის დაცვის ერთიან სისტემაში.

და ბოლოს, პირიქითა თუშეთის კიდურა დასახლება – ჭონთიო, რომელიც გირევ-ჰელოს დასავლეთით, დაახლოვებით 2 კმ-ის მანძილზე, მაღალი მთის ფერდზე, მდინარე ქვახიდისწყლის მარცხენა ნაპირზეა გაშენებული. ამჟამად სოფელი მიტოვებულია. ჭონთიო მნიშვნელოვან გზათა გასაყარზეა განლაგებული: დასავლეთით, აწუნთას უღელტეხილით გზა ხევსურეთში გადადის, ხოლო ჩრდილოეთით, ქერიგოს უღელტეხილით – ჩეჩნეთში. ეს გზა ჩეჩნეთის საზღვართან საკმაოდ ახლოს არის გაშენებული. ჭონთიოდან ქერიგოს უღელტეხილამდე სულ სამი საათის სავალია. გზა რთულია, თუმცა „ქერიგოს ზეგანი ვაკე ადგილია და თუშეთ-ჩეჩნეთის გეოგრაფიული არეალის უშუალო შემხებ წერტილად ითვლება“[4].

დასახლების ტოპონიმთან დაკავშირებით არსებობს ლეგენდა, რომლის მიხედვით, პირიქითა თუშეთის სამი სოფელი – გირევი, ჰელო და ჭონთიო – სამ ძმა ხევსურს აუშენებია: ჭონთს, ეღოსა და გირევს. ამ სოფლების სახელიც აქედან მომდინარეობს[5].

ჭონთიო XX საუკუნის დასაწყისში დაინგრა და ჩვენამდე გრანდიოზული ნანგრევების სახით მოაღწია (სურ. 5)[6].

---

4 ა. შავხელიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 34.

5 ს. მაკალათია, თუშეთი, თბ., 1983, გვ. 135.

6 აქ სახლობდნენ ჩაგოსვილები, ითიურიძეები, იუკურიძეები (იკურიძეები), დაქიურიძეები (კიტოანები) და ჩუხურკაიძეები. ქისტების ხშირმა თავდასხმებმა განაპირობა XX ს-ის დასაწყისში მოსახლეობის მიგრაცია პირიქითა თუშეთიდან, ეს პროცესი, გ. ბოჭორიძის მონაცემების თანახმად, სწორედ პირველმა ჭონთიოს მოსახლეობამ დაიწყო. ძველად, აქ 25 კომლი ცხოვრობდა, რომლებმაც სოფელი 1917 წელს მიატოვა-ნაწილი გირევში, ნაწილი კი, კახეთს (ალვანში) ჩამოსახლდა. იხ. გ. ბოჭორიძე, თუშეთი, თბ., 1883, გვ. 301.

დასახლების არსებობის ნიშანს შორიდან (გირევიდან თუ ჩრდილოეთიდან) მიახლოვებისას სოფლის დამასრულებელ, ზედა წერტილში აგებული საგუშაგო, პირამიდულსახურავიანია კოშკი და მისგან დასავლეთით მდებარე მძლავრი, განიერი, ექვსსართულიანი ციხე-სახლის ნანგრევი წარმოადგენს. თუ მერცბახერის ფოტოების მიხედვით XIX საუკუნის ბოლოს შესრულებულ ჩანახატს დავუჯერებთ, კიდევ ერთი ანალოგიური კოშკი დასახლების ცენტრალური მონაკვეთის დასავლეთ კიდეში იყო აღმართული (სურ. 6). ამჟამად, ეს კოშკი მხოლოდ გეგმის დონეზე იკითხება.

მთის ფერდს მოფარებული დასახლება მიახლოვებისას უცებ იშლება მნახველის წინაშე. მისი მასშტაბურობა, გრანდიოზულობა და მონუმენტურობა გამორჩეულს ხდის მას სხვა თუშურ დასახლებებს შორის (სურ. 7).

თუშეთის ამ უკიდურესი, დასავლეთი დასახლების სიახლოვე ჩრდილოეთ საზღვართან, კერძოდ, ჩეჩნეთთან გვაფიქრებინებს, რომ ფარსმას მსგავსად, ჭონთიოსაც განსაკუთრებული ფუნქციური დატვირთვა ექნებოდა. მნიშვნელოვანმა სასაზღვრო სტრატეგიულმა დანიშნულებამ, გარკვეულწილად განაპირობა დასახლების გეგმარებითი სტრუქტურის გამორჩეული ხასიათი. ჭონთიოში ყველა შენობა განიერი, მაღალი და ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილია. ეს გრანდიოზული, ურბანული ტიპის დასახლება, მაღალი მთის სამხრეთ ფერდზეა განფენილი და მდინარე ქვახიდისწყლისკენ, მის პირამდე ჩადის. შენობები ტერასულად არის განლაგებული და მთის ფერდს რკალისებრად, განში მიუყვება. სოფლის განაშენიანება ორი ძირითადი უბნისგან შედგება (ნახ. 1).

ქუჩით გამიჯნული ორი უბნის გარდა, დასახლების ზედა ნაწილში ყველაზე მაღალ ადგილას, ბორცვის თავში, თითქმის ერთ ჰორიზონტალურ დონეზე, ხაზგასმულად გამოყოფილი ორი მოცულობაა - აღმოსავლეთით საბრძოლო კოშკი, ე. წ. „დათოს ციხე“, დასავლეთით კი ციხე-სახლი, რომელიც „დახურული ციხის“ სახელით არის ცნობილი.

მოხდენილი პროპორციების მქონე საბრძოლო კოშკი („დათოს ციხე“) ამჟამად ერთადერთი გადახურვაშემორჩენილი, მკვეთრად ვერტიკალური ნაგებობაა დასახლებაში (სურ. 8). ფიქლის მშრალი წყობით ნაგები ხუთსართულიანი კოშკი (5.6-5.3 მ.) ზემოთკენ ვიწროვდება და ფიქლისვე ათსაფეხურიანი პირამიდული გადახურვითაა დასრულებული. კოშკს ოთხივე მხარეს ფიქლის კონსოლებზე დაფუძნებული მაშიკული (ჩარდახი) აქვს, რომელთა ძირში, მცირე ზომის ჭადრაკისებრი ნახატის მქონე დეკორატიული რომბებია წყობაში ამოღებული, ხოლო პირამიდული სახურავის ქვეშ, თაღოვანი ღიობი – ე. წ. „სამზირის“ ორივე მხარეს, ანალოგიური მეთოდით წყობაში მცირე ზომის ჯვრებია გამოყვანილი. ინტერიერში სართულშუა გადახურვები ჩამოშლილია, კუთხეებში კი შემორჩენილია კოჭების საბჯენი ფიქლის ქვები, რომლებსაც სართულშუა გადახურვა ეყდნობოდა. თაღოვანი შესასვლელი პირველი სართულის დონეზეა გაჭრილი.

მეორე ნაგებობა, ე. წ. „დახურული ციხე“, რომელიც საგუშაგო კოშკის დასავლეთით, დაქანებულ ფერდზე არის აღმართული – მოცულობრივი ციხე-სახლია (სურ. 9). ცალკე მდგომი ეს შენობა დასახლებას ზემოდან დაჰყურებს. ნაგებობა წარმოადგენს ხუთსართულიან, გეგმით ოთხკუთხა მოხაზულობის ფიქლით ნაგებ მოცულობას, ციხე-სახლის მძლავრი კედლები ზემოთკენ ვიწროვდება. ინტერიერში, სართულშუა გადახურვები ჩამოქცეულია, შემორჩენილია შენო-

ბის კუთხეებში ფიქლის კონსოლები, რომელიც ხის გადახურვის კონსტრუქციის საყრდენი უნდა ყოფილიყო. ციხე-სახლს დასავლეთიდან ორსართულიანი, სწორკუთხა მოხაზულობის სამეურნეო დანიშნულების მინაშენი ებჯინება – მას საქონლის სადგომად იყენებდნენ.

თუშური ციხე-სახლების სტრუქტურა საუკუნეების მანძილზე უცვლელია. ეთნოლოგი ნუგზარ იდოიძის განმარტებით კოსმოგონიური პრინციპი დევს თუშური ციხე-სახლისა და ოჯახის საცხოვრებელი ფართის დაგეგმარებაში, „ციხე-სახლის პირველი სართული, საქონლის სადგომი „ბაშტე“ ქალის ბოლო სართული „ჭერხო“ მამაკაცის საძინებელი და სადარაჯოა. კიდურა სართულებს ბაშტე-ჭერხოს შორის ოჯახის „სამყოფა-საცხოვრა“ სართული „შუა“-ა. „შუა“-ს საკრალური ცენტრია კერა, რომლის მიმართ საცხოვრებელი სივრცე ორად არის გაყოფილი – „სადიაცოდ“ და „სამაცოდ“[7]

სოფლის ქვედა ნაწილში, დასახლების ძირში, მისგან ოდნავ მოცილებული, მდინარისპირა კლდოვან ბორცვზე ორი შეტყუპებული და კიდევ ერთი, ოდნავ განცალკევებით მდგარი ციხე-სახლებისგან შედგენილი ნაგებობათა ჯგუფი, ე. წ. „ჭალის ორი ციხეა“ დაცული, რომელიც ერთიან, კომპაქტურ კომპოზიციას წარმოადგენს. ერთ მუჭად შეკრული ციხე-სახლები, მდინარის პირზე აღმართული კლდოვანი კონცხის მცირე ფართს მთლიანად ავსებენ. მათი მოცულობათა ერთიანობა ციხე-სიმაგრის შთაბეჭდილებას ტოვებს (სურ. 10). კლდიდან ამოზრდილ ამ ნაგებობებიდან ორი, ერთმანეთთან მიჯრილია, ხოლო მესამე, გეგმაში მართკუთხა მოხაზულობის ციხე-სახლი, მცირე ინტერვალით დაცილებულია ძირითად მოცულობებს, უფრო ვიწროა და ოდნავ დაბლა, კონცხის კიდევ ერთ კლდოვან ამონაზარდზეა დაფუძნებული და ამ მხრიდან თითქოს ძირს უმაგრებს მათ. კლდე ორგანულადაა შეჭრილი ამ ნაგებობათა ინტერიერში და ერთი-ორი სართულის სიმაღლეზე კედლის შემცვლელია. ნაგებობები ხუთსართულიანია. გადახურვები ყველგან ჩამოქცეულია. ციხე-სახლების მძლავრი, პირქუში, ატყორცნილი ტანი სადა ღიობებით არის დანაწევრებული. ზედა სართულის დონეზე ჩარდახებია შემორჩენილი. ქვედა ბორცვზე აღმართულ ციხე-სახლს გარედან, ორი სართულის სიმაღლეზე, კედლის სიბრტყესთან შეფარდებით წვრილი, უსუსური პილასტრი მიუყვება (ნახ. 2). ასეთი, ოღონდ უფრო განიერი პილასტრები, დაბალი გალავნის კედლებზე, სავსებით გამართლებულად კონტრფორსის ფუნქციას ასრულებდა (ჰეღოს წმინდა იოანე ნათლისმცემლის სალოცავი კომპლექსის და ფარსმას წმ. გიორგის ხატ-სალოცავის გალავანი). აქ, კლდეზე გადმოკიდებულ კედელს ცხადია გარკვეული ბჯენი ესაჭიროებოდა. კონსტრუქციული თვალსაზრისით ეს არქიტექტურული ელემენტი ნამდვილად იმედის მომცემია, თუმცა, მცირე ზომის გამო მისი ქმედითობა — ცოტა არ იყოს საეჭვოა. მთლიანობაში „ჭალის ორი ციხის“ არქიტექტურული კომპლექსი მნიშვნელოვანი, შეკრული, მონუმენტური კომპოზიციაა და მთელი დასახლების დამასრულებელი, მძლავრი წერტილია. ხეობის ძირში აგებული, მთის კალთას მოფარებული, იგი უფრო იზოლირებული და დაცული უნდა ყოფილიყო გარეშე მტრისგან. ასეთი გამოყოფილი ციხე-სახლების ჯგუფები არ არის უცხო

7 ნ. იდოიძე, თუშეთის ეთნოკულტურული ყოფიერების მითოსური ასპექტები. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, №25 (3389), 21-27 ივნისი, 2002, გვ. 12.

პირიქითა თუშეთის დასახლებებისთვის, რის მაგალითებსაც დართლოში, ფარსმაში და გირევშიც ვხვდებით.

ამჟამად მიტოვებული დასახლების განსაკუთრებულმა თავდაცვითმა მნიშვნელობამ განაპირობა მისი განსხვავებული გეგმარებითი სტრუქტურა, მსგავსი გეგმარება თუშეთში სხვაგან არსად გვხვდება. გარდა რელიეფის თავისებურებისა, გამორჩეულია დასახლების გეგმის კომპოზიციაც. ქვით მოკირწყლულ განიერ ქუჩაზე, რომელიც გამოყოფს ზედა და ქვედა უბანს, ალაგ-ალაგ შემორჩენილია ქვის ბორდიურები (სურ. 11). ეს იყო მთავარი, სოფელში შემოსასვლელი გზაც. ამან განაპირობა მისი მასშტაბურობა და სადღესასწაულო ხასიათი. ქუჩა მომრგვალებულად მიუყვება რელიეფს, გრანდიოზული და პლასტიკურია (ნახ. 1).

ქვედა უბანი უფრო დანგრეულია. ნანგრევების სახით შემორჩენილი ქუჩისპირა სახლების ერთმანეთთან მიჯრილი უწყვეტი რიგი, ქუჩისკენ ზურგით არის მიქცეული და მის პლასტიკას მიუყვება. სამხრეთი მხარის ძირითად, ქუჩისპირა რიგს, სხვადასხვა ინტერვალით დაშორებული ციხე-სახლების მოცულობები ემატება, რაც განაშენიანების ამ მონაკვეთს უფრო მოძრავსა და დინამიკურს ხდის (ნახ. 1).

უკეთ არის შემორჩენილი ქუჩის ზედა ნაწილი. აქ, სავალი გზის გასწვრივ, შენობები მჭიდროდ, ერთმანეთის მიჯრით არის ნაშენი და გარკვეულ რიტმს ქმნის: ცენტრალურ მონაკვეთში, ციხე-სახლები სწორ ხაზზეა აგებული და განიერი ერთიანი კედლის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კიდურა მონაკვეთებში, შენობათა გარე კონტური უფრო ცოცხალია. დინამიზმი იქმნება შეწეულ და გამოწეულ მოცულობათა მონაცვლეობით. ძირითადად შენობათა გაბმული რიგი შედგება ორ-ორი, ერთმანეთის გვერდით აგებულ ციხე-სახლისა და ვიწრო შუკისგან, ამ მცირე ინტერვალების მიუხედავად, ციხე-სახლები ერთიანი, გადაბმული კედლის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელიც მიუყვება ფერდისა და ქუჩის მოხაზულობას. შუკების მეშვეობით ყალიბდება კავშირი უკანა რიგის შენობებთან, რომელიც ანალოგიური გეგმარებითი სტრუქტურისაა (სურ. 12, 13).

ჭონთიოში შენობები გამორჩეულად დიდი ზომისაა. ნაშენია საშუალო ზომის ფიქლის ქვის რეგულარული წყობით. განიერი, მძლავრი ციხე-სახლები ძირითადად ოთხ სართულიანია. შესასვლელი ბრტყელთაღოვანია და სამხრეთ კედელშია გაჭრილი, პირველსა და მეორე სართულის დონეზე. მეორე სართულის შესასვლელის წინ, ზოგან შემორჩენილია მასიური, ერთმარშიანი განიერი კიბე, რომელიც ფართო ბაქნით სრულდება (სურ. 14). ეს მძლავრი მოცულობა შეესატყვისება განაშენიანების გრანდიოზულობას. მიუხედავად იმისა, რომ ამჟამად გადახურვა ყველგან (შეწვერილი საბრძოლო კოშკის გარდა) მოშლილია, განაშენიანებას მასშტაბურობა და მონუმენტობა არ დაუკარგავს.

თავდაპირველად, ამ დასახლებას განსაკუთრებული საკრალური მნიშვნელობაც ჰქონდა. აქ ორი დღეობა ტარდებოდა: იოანე ნათლისმცემლის სახელთან დაკავშირებული მადოლობა (მკათათვის გასვლის დღეს) და თურსიეხობა – აღდგომიდან ორი თვის თავზე. ს.მაკალათიას ცნობით, „მადოლობის ხატი მოთავსებულია ჭონთიოში ადგილ „მადოლზე“ და მას „მადოლის ნათლისმცემელს“ უწოდებენ[8]. ვ. ბარდაველიძის აღწერის თანახმად, ხატი წარმოადგენდა ფიქლის ქვის მშრალი წყობით ნაგებ მილიონას, რომელსაც ჰქონდა შუკუმა,

8 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 216.

რომელშიც ასევე ხინჭრიკვა იდო[9]. ნიში ამჟამად დანგრეულია, სათემო დროშა კი ინახება ნასოფლარ ჰელოში.

სოფლის ჩრდილოეთით, 300 მეტრში, მთის ფერდზე შემორჩენილია ე. წ. „გორთიგორის“ ხატი, რომელიც წარმოადგენს ფიქლის მშრალი წყობით ნაგებ მართკუთხა მოხაზულობის გეგმის მქონე ნაგებობას, დასავლეთი მხრიდან მიშენებული საცეცხლურით, ხატი ნანგრევის სახით არის ჩვენამდე მოღწეული.

კედევ ერთი, „თურსიეხის“ ხატი სოფელს 4 კმ-ის მანძილით არის დაშორებული. ეს ხატიც ფიქლის ქვისაა, მილიონას წარმოადგენს, რომლის სამხრეთ კედელში სასანთლე შუკუმაა ამოკვეთილი. ეს ქალთა სალოცავია – „დედაკაცები ამაღლების მეორე კვირას საწირ-საკლავით იქ მიდიან და ევედრებიან საქონლის მომრავლებას, ფეხმძიმის მშვიდობით მუხლის მოგებას“ და სხვა[10]. „ქალისაა „ძროხების სალოცავი,“ სადაც მდედრული ნაყოფიერების ღვთაების სახელზე იწირება პირველი მოგებული ბოჩოლა“[11].

ამგვარად, პირიქითა თუშეთის ეს მნიშვნელოვანი სასაზღვრო დასახლება გააზრებულ, რელიეფს შესანიშნავად მორგებულ მსხვილ, მონუმენტურ შენობებისგან შედგენილ ურბანულ სტრუქტურას წარმოადგენს. მნიშვნელოვანი ხატების არსებობა დასახლებას განსაკუთრებულ საკრალურ მნიშვნელობასაც სძენს. ჭონთიოს გეგმარება და მასშტაბურობა მის ადრეულ წარმომავლობაზე მეტყველებს. გამორჩეულად დიდი ციხე-სახლების არსებობა, რომელნიც ერთი გვარის საცხოვრისს წარმოადგენდა, განაშენიანების სიმჭიდროვე, რაც განსაკუთრებულ დაცულობას ქმნის – ამ დასახლების არქაულობაზე მეტყველებს. სავარაუდოა, რომ იგი განვითარებულ შუა საუკუნეებში უკვე არსებობდა, გვიანფეოდალური ხანა, მისი აქტიური ცხოვრების ეტაპია.

ფერდს მოფარებული დასახლება შეუმჩნეველი დარჩებოდა მტრისათვისაც. ხოლო განიერი და მძლავრი კედლები შესანიშნავი თავშესაფარი იყო მოსახლეობისთვის. საგულისხმოა, რომ სწორედ აქ, XX საუკუნის დასაწყისში ობოლთა თავშესაფარი არსებობდა.

„ისევ ჭონთიოს გადავალ, ციხეს შავლესავ კირითა,
შიგ დავამყოფებ ობლებსა, გაზრდილებს ცოდვა-ჭირითა“[12].

* * *

მძიმე ისტორიული ვითარების გამო და ამ დასახლების საზღვრის სიახლოვემ გამოიწვია ციხე-სახლების ხშირი ნგრევა-აღდგენა, რაც ყველაზე ინტენსიურად XVI-XVIII და XIX საუკუნეებში ხდებოდა. ამ გარემოებამ დიდად განაპირობა აქ არსებულ ნაგებობათა კედლების წყობის განახლება. ამას თუ დავუმატებთ სოციალურ-ეკონომიკური და ხუროთმოძღვრული ტრადიციების კონსერვატულობასაც, რაც ზოგადად მთის ხუროთმოძღვრებისთვის არის დამახასიათებელი, გასაგები ხდება, რომ ჭონთიოში, მსგავსად პირიქითა თუშეთის დანარჩე-

9 ვ. ბარდაველიძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, ტ. II$_2$, თბ., 1985, გვ. 51.

10 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 221.

11 ნ. იდოიძე, თუშეთის ეთნოკულტურული ყოფიერების მითოსური ასპექტები, გვ. 12.

12 ხალხური პოეზიის ანთოლოგია, თბ., 2010, გვ. 189.

ნი დასახლებებისა, განახლების პროცესში არ შეცვლია მხატვრული სახე, რაც მათ აღქმისას ადრეულობის შეგრძნებას ბადებს. აღდგენისას შენარჩუნებული იყო სართულიანობა და მთლიანად დასახლებისა და საცხოვრებელი სახლების გეგმარებითი სტრუქტურა. განახლების ერთ-ერთი ნიშანი – დღევანდელ ციხე-სახლების კედლებში ჩარდახებისა და სათოფურების თანაარსებობაა. რაც ამ უკანასკნელის გვიან პერიოდში ჩაშენებაზე მეტყველებს. ამიტომ დღეს, თავად ნაგებობის ადრეულობა შესაძლებელია მხოლოდ გეგმის კომპოზიციასა და დასახლების ურბანულ ქსოვილში იკითხებოდეს.

სამწუხაროდ, ამ ისტორიული დასახლებების ზუსტი ასაკის დასადგენად, დამადასტურებელი არც ისტორიული მონაცემები არსებობს და არც ხელშესახები მათარიღებელი მასალა. ამიტომ, ჩვენს მიერ შემოთავაზებული თარიღი სავარაუდოა.

სისტემატური არქეოლოგიური სამუშაოები, რომელნიც მეტ-ნაკლებად შუქს მოფენდა დასახლებათა დათარიღებას, აქ არ ჩატარებულა. თუმცა თუშეთის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალა ჯერ კიდევ ბრინჯაოსა და ადრეული რკინის ხანაში ამ რეგიონში აქტიურ ცხოვრებას მიგვანიშნებს. ამ თვალსაზრისით ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მეზობელ წოვათა თემში, კერძოდ, სოფელ წაროს აკლდამებში აღმოჩენილი ნივთები, რომელნიც VIII-IX საუკუნეებით თარიღდება, რაც ხსენებულ პერიოდში ამ ისტორიულ-გეოგრაფიულ არეალში დასახლების არსებობის ნიშანია. თუ გავითვალისწინეთ ისიც, რომ VIII საუკუნეში თუშეთი მოიხსენიება საქართველოს სამეფოსადმი დაქვემდებარებულ ჩრდილო კავკასიელ ტომებთან, კერძოდ, ხუნძახის თემთან საერთო ადმინისტრაციულ საზღვრებში – წუქეთის საერისთაოში, და ის გარემოებაც, რომ ჩრდილოეთი საზღვრის გამაგრება უძველესი დროიდან სახელმწიფოს ინტერესებში შედიოდა, გასაკვირი არ იქნება, რომ ჩვენს მიერ განხილულ დასახლებათა ადრეულობა სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდებოდეს.

ჭონთიოს განაშენიანების სტრუქტურა, მსგავსად ჰელოსი – არქაულია. თუკი დართლოში, ფარსმასა და გირევში უფრო ადრეული ნაგებობები დასახლებიდან მოცილებულ, გამოყოფილ, კომპაქტურ ჯგუფებს ან სოფლის ახალ განაშენიანებაში შემორჩენილ ძველ ნაგებობათა ერთობლიობას წარმოადგენს, ჭონთიო მთლიანად ერთიანი, მძლავრი და დიდი, 4-5 სართულიან ციხე-სახლებისგან შედგენილი დასახლებაა. უკვე ეს, ერთი მხრივ, დასახლების მნიშვნელობაზე, მასშტაბსა და დაცვით ფუნქციაზე მიგვანიშნებს, მეორე მხრივ, მის სიძველეზე მეტყველებს. საგულისხმოა, რომ პირიქითა თუშეთის ოთხივე დასახლებაში საცხოვრებელი უჯრედის ძირითად ტიპს სწორედ ასეთი, მაღალი, მრავალსართულიანი, მოცულობრივი ჩარდახიანი ციხე-სახლი წარმოადგენს, რაც დიდი ოჯახის, გვარის ერთ სივრცეში არსებობას გულისხმობს და დაცვის ერთიან სისტემას უზრუნველყოფს. ეს ოჯახური ურთიერთობის უადრესი ფორმაა, რომელმაც საკმაოდ დიდი დროის მანძილზე იარსება. ეს არქაული სტრუქტურა კიდევ ერთი დასტურია ამ დასახლებათა სიძველის და მისი სიცოცხლისუნარიანობის. გარდა დროში ხანგრძლივი არსებობისა, ვრცელია მისი გავრცელების არეალი, მსგავსი სარწმუნოებრივ-საზოგადოებრივი სტრუქტურის მქონე ჩრდილო-სასაზღვრო ზოლის ქვეყნების ტერიტორიაზე არსებულ მთელ რიგ დასახლებებში გვხვდება. საბედნიეროდ, ეს ის შემთხვევაა, როცა

კედლების მუდმივი განახლებისას, შენარჩუნებულია დასახლებათა გეგმარება, ქუჩათა ქსელი, თავად შენობების მასშტაბი და მოცულობა. ახალი დეტალები და არქიტექტურული ელემენტები კი ორგანულად არის ჩაწერილი ამ არქაულ სტრუქტურაში. როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, ჭონთიო განვითარებულ შუა საუკუნეებში უკვე არსებობდა, გვიანი შუა საუკუნეები ხანა, მისი აქტიური ცხოვრების ეტაპია.

* * *

პირიქითა თუშეთში, გარდა ფარსმისა და გირევის, ყველა ისტორიული დასახლება ჰორიზონტალურად, ხეობის გასწვრივ არის განფენილი და პირით სამხრეთისკენ, მდინარისკენ მიმართული, აღმოსავლეთ-დასავლეთიდან ან მდინარით, ან ნაკადულით გამოყოფილი.

ანალოგიურად მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მთის ხალხებისა, დასახლებისთვის ადგილის შერჩევისას აქაც, მთავარ ყურადღებას ანიჭებდნენ რთულ, მიუდგომელ რელიეფს, თითქმის ყველა ჩვენს მიერ განხილული დასახლება ორი მდინარის შესართავთან, ხერთვისზეა გაშენებული (ჰელო, ძველი გირევი, ფარსმა, ჭონთიო), ეს ორივე გარემოება ძნელად მისადგომს ხდიდა მათ და აძლიერებდა დასახლებების თავდაცვისუნარიანობას.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებული უპირატესობა კიდევ ერთ ფაქტორს ენიჭება: მკაცრი, შედარებით ჩაკეტილი გარემოს პირობებში მეურნეობაში მეცხვარეობის პრიორიტეტულობამ, საძოვარი ფართის დიდმა მნიშვნელობამ სოციალურ ყოფაში, განაპირობა დასასახლებლად, საცხოვრებლისთვის საძოვრად გამოუყენებელი, კლდოვანი რელიეფის შერჩევა. ფარსმასა და გირევშიც კი, რომლებიც გაშლილ ადგილზეა გაშენებული, ნიადაგი კლდოვანია.

ამავდროულად, პირიქითა თუშეთის სასაზღვრო დასახლებები ტიპოლოგიური, სამშენებლო მასალისა და ტექნიკის ერთიანობის მიუხედავად, მრავალფეროვანი გეგმარებითი სტრუქტურით გამოირჩევა. ეს არის ჩამოყალიბებული ურბანული გეგმარების მქონე ადრე შუასაუკუნეების, გრანდიოზული დასახლება (ჭონთიო), ტაფობში გაშლილი წრიული, შეკრული კომპოზიციის მქონე, კომპაქტური, ცენტრზე ორიენტირებული დასახლებები (სოფლები ფარსმა, გირევი), ასევე კლდოვანი მთის დაფერდილ ქარაფს მიყოლებული, სიგრძეში განვითარებული გეგმარებითი სტრუქტურის მქონე დასახლება ჰელო და ძველი გირევი.

პირიქითა ალაზნის გასწვრივ, მთელ პერიმეტრზე, მდინარის ორივე მხარეს, დაახლოებით ერთნაირი ინტერვალის დაშორებით საგუშაგო კოშკებია ჩამწკრივებული. ეს ერთიანი, დასაზვერ-დაცვითი ღონისძიებათა მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სისტემაა. ოთხივე, ჩვენს მიერ განხილული დასახლება, საუკუნეების მანძილზე იცავდა რა ქვეყნის ჩრდილოეთ საზღვარს, ჩართული იყო ამ სახელმწიფოებრივ ერთიან დაცვით სისტემაში. დიდია მათი სტრატეგიული, საკრალური და არქიტექტურულ-სივრცითი მნიშვნელობა. ეს დასახლებები თავისი გეგმარებითი სტრუქტურით არა მხოლოდ ადგილობრივი, არამედ ზოგადად, მთის ისტორიული გამაგრებული განაშენიანების მნიშვნლოვან ნაწილს წარმოადგენს.

Irine Elizbarashvili

Chontio – Fortified Settlement of Pirikita Tusheti

Chontio – the last in the "chain" of fortified settlements (Parsma, Girevi, Hego) is an important border settlement. This is a well thought off urban entityformedof extremely large, monumental buildings, well fit with the natural setting. Urban fabric is divided into two by means of a wide street. Tightly erected buildings' street line create certain rhythm: in the central part, fortified houses are built along a straight line, contributing to the impression of wide, integral wall, while in the rims of the street, the street boundary line of the houses are more "lively" Certain dynamism is formed by the alternation of lifted and lowered masses of fortified houses from the street line. Narrow passages in-between the buildings connect the street line houses with the backward blocks. In the highest place in the village, a tower with the pyramidal roof, which controlled entire setting, is erected. Shrines were also built around the settlement.

Distinguished urban pattern and large scale, density of the fabric, existence of extremely large fortified houses – all testify to the archaic origin of planning system of this settlement. It seems likely that, similar to other settlements in this border zone, Chontio already existed in High Middle Ages and Late Middle Ages is the period of its active life.

Apart from Chontio, settlements developed along Pirikita Alazani, defending the north border of the country over the centuries, were involved in the integral defence system of the State. Great is their strategic, sacral and architectural-spatial significance. Due to their urban pattern system, these settlements are an important part of not only local, but of the historic fortified settlements of the highlands, in general.



სურ. 1. ფარსმა, გ. მერცბახერის ფოტოს მიხედვით შესრულებული ჩანახატი, XIX ს-ის ბოლო



სურ. 2. ფარსმა, ციხე-სახლების ჯგუფი, მ. სურამელაშვილის ფოტო



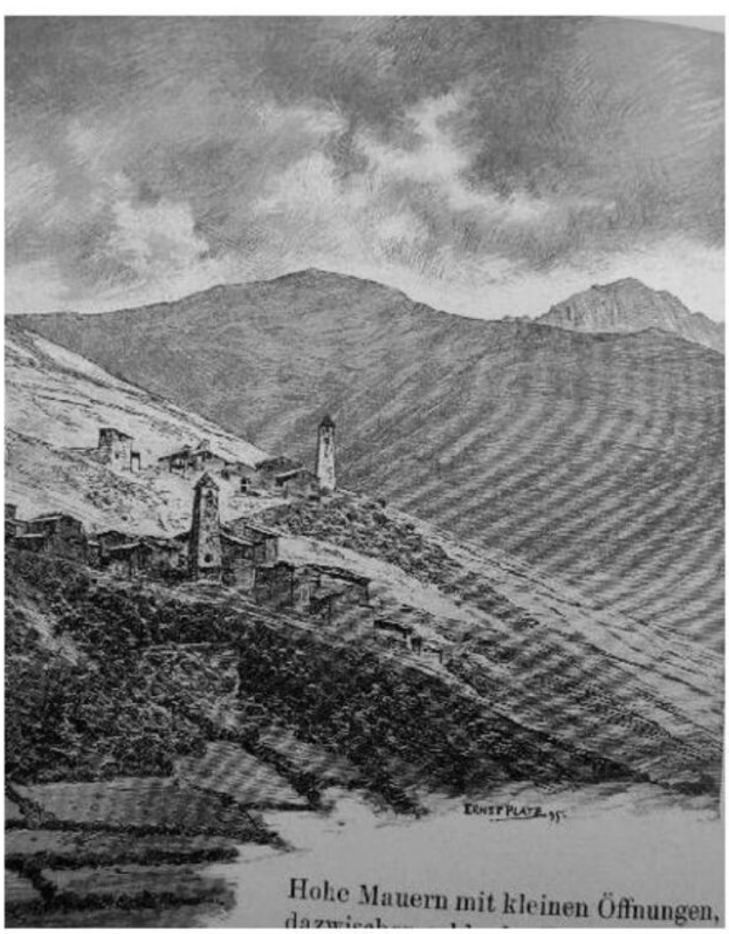
სურ. 3. ძველი გირევი



სურ. 4. ჰელო, საერთო ხედი,
მ. სურამელაშვილის ფოტო



სურ. 5. ჭონთიო, საერთო ხედი.
ი. ელიზბარაშვილის ფოტო



სურ. 6. ჭონთიო, გ. მერცბახერის
ფოტოს მიხედვით შესრულებული
ჩანახატი, XIX ს-ის ბოლო



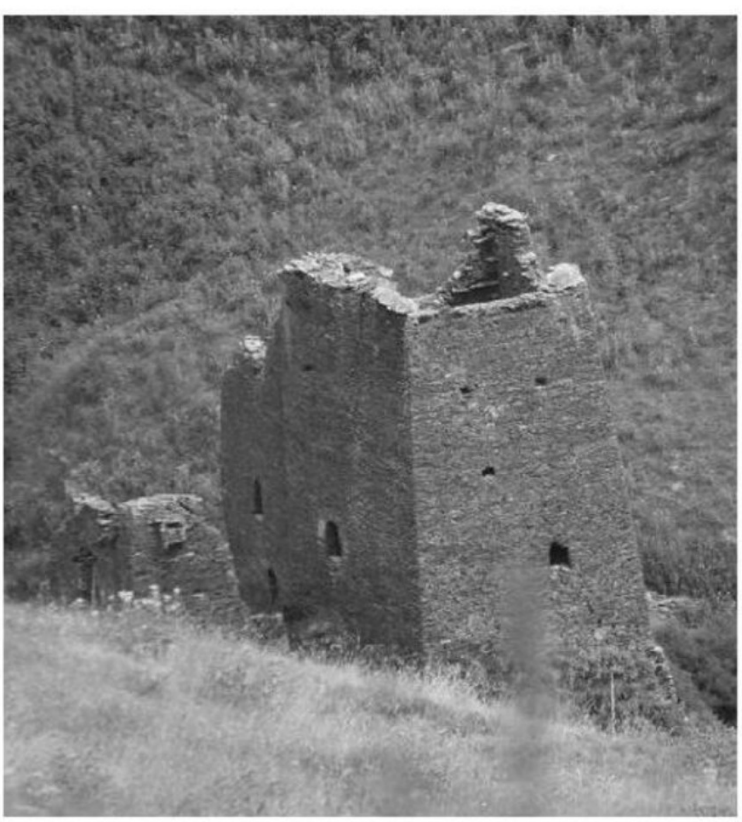
სურ. 7. ჭონთიო, საერთო ხედი,
ი. ელიზბარაშვილის ფოტო



სურ. 8. ჭონთიო,
საბრძოლო კოშკი „დათოს
ციხე", ი. ელიზბარაშვილის
ფოტო



სურ. 9. ჭონთიო,
„დახურული ციხე",
ი. ელიზბარაშვილის ფოტო



სურ. 10. ჭონთიო, ციხე-სახლების ჯგუფი,
ე. წ. „ჭალის ორი ციხე",
მ. სურამელაშვილის ფოტო



სურ. 11. ჭონთიო, ცენტრალური ქუჩის ბორდიური,
ნ. ცინცაბაძის ფოტო



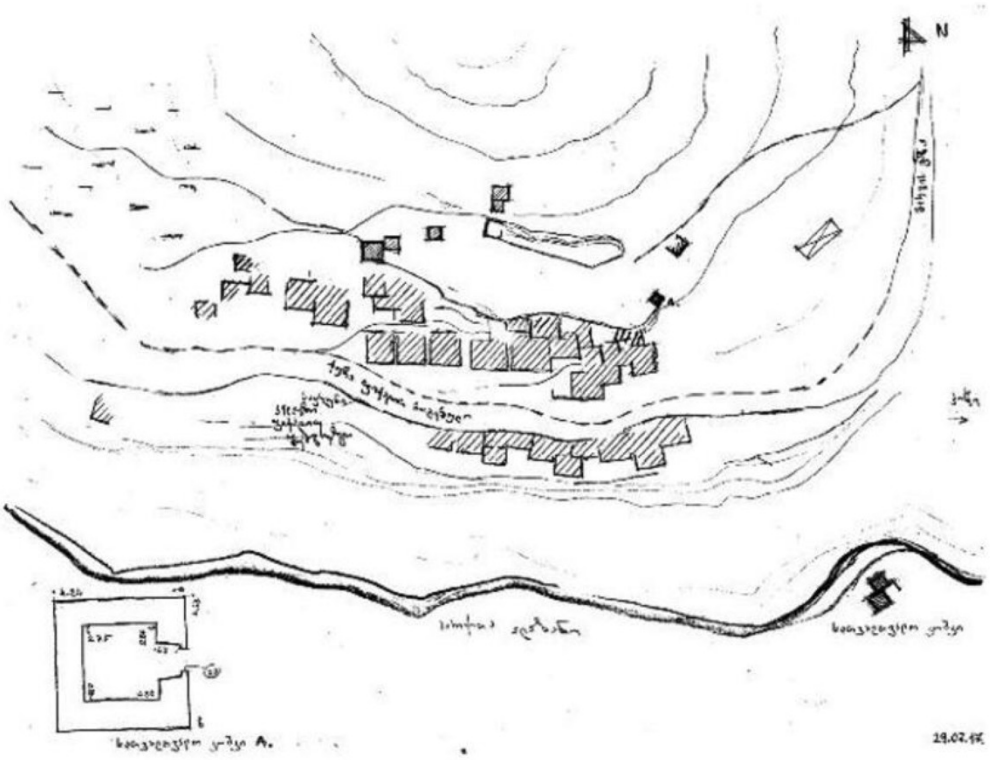
სურ. 12. ჭონთიო, ზედა მონაკვეთი, ცენტრალური ქუჩის
განაშენიანება, ი. ელიზბარაშვილის ფოტო



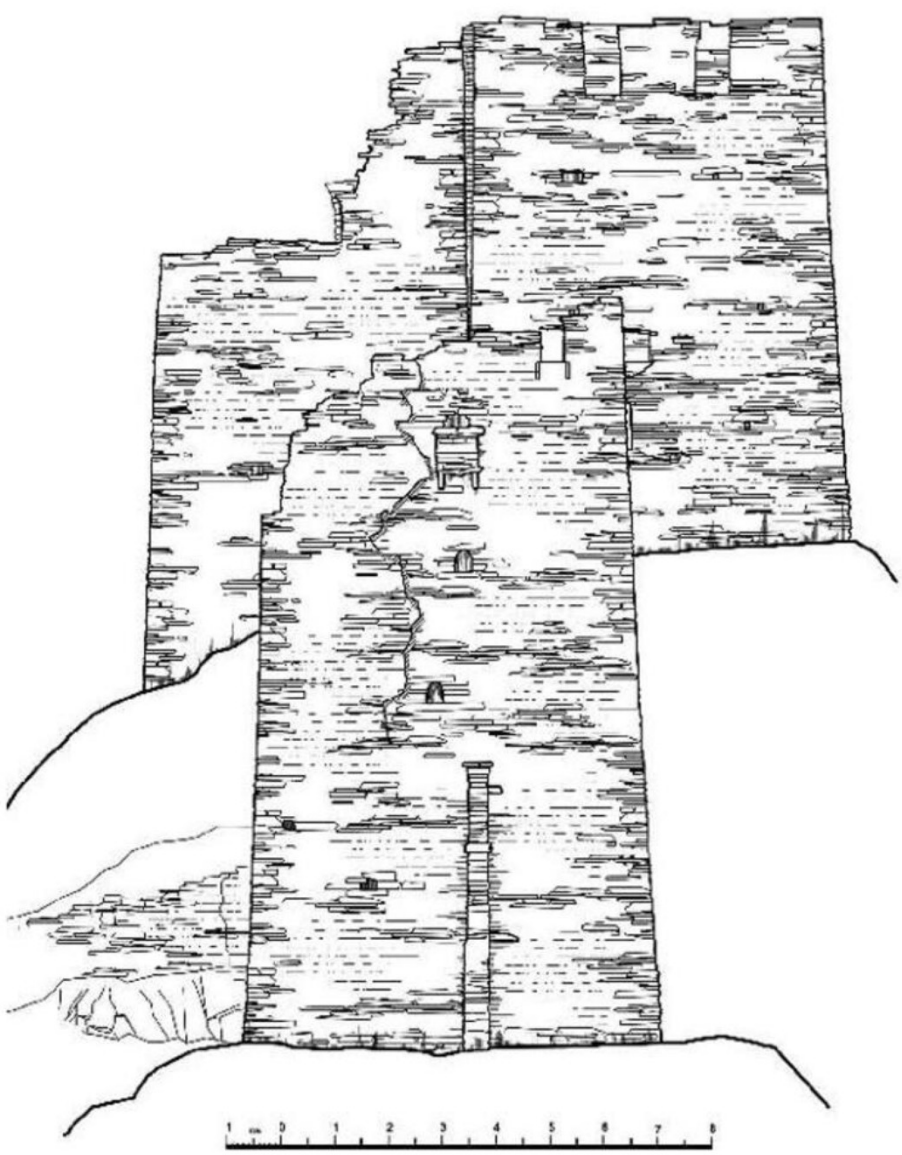
სურ. 13. ჭონთიო, ზედა მონაკვეთი, ცენტრალური ქუჩის განაშენიანება, ი. ელიზბარაშვილის ფოტო



სურ. 14. ჭონთიო, ციხე-სახლი, ი. ელიზბარაშვილის ფოტო



ნახ. 1. ჭონთიო, სიტუაციური გეგმა, არქიტექტორ-რესტავრატორი ნ. ცინცაბაძე



ნახ. 2. ჭონთიო, ციხე-სახლების ჯგუფი, ე. წ. „ჭალის ორი ციხე”, ფასადები, არქიტექტორ-რესტავრატორი ე. ნაროუშვილი

მანანა სურამელაშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

მუცო – მთის ტრადიციული გამაგრებული დასახლების უნიკალური ნიმუში

ხალხური საცხოვრებელი არქიტექტურის ტიპოლოგია და ისტორიული დასახლებები ძირითადად ჯგუფდება რეგიონული ნიშნით, რადგან მათი ჩამოყალიბება არსებითად განსაზღვრულია საერთო კლიმატურ-გეოგრაფიული, ისტორიული ფაქტორებით, საზოგადოების სოციალური სტრუქტურით და მეურნეობის ტრადიციული ფორმებით. ეს ნათლად ჩანს მაღალმთიანი ზონის საცხოვრებლის ტიპოლოგიისა და ისტორიულ დასახლებათა თავისებურების მაგალითზეც: ამ რეგიონის ხალხური საცხოვრებლის ტიპი – ციხე-სახლი და განაშენიანების ფორმა – გამაგრებული დასახლება, რომელსაც ციხე-სახლებისა და საბრძოლო კოშკების ერთობლიობა აყალიბებს, ფართოდ არის გავრცელებული საქართველოს ჩრდილოეთ მაღალმთიან საზღვრისპირა ზოლში და ამასთან ერთად, ჩრდილოეთ კავკასიაშიც.

საქართველოში ეს დასახლებები მთელი ისტორიის მანძილზე ასრულებდა ქვეყნის ჩრდილოეთი საზღვრის დაცვის ფუნქციას. ცენტრალური ხელისუფლება გარკვეულ თავისუფლებას უწესებდა უგზოობისა და კლიმატური პირობების გამო წლის ორი მესამედის განმავლობაში გარე სამყაროსგან მოწყვეტილ ამ მხარეთა მოსახლეობას, რომელიც ფაქტობრივად თვითმმართველობის პირობებში ცხოვრობდა, იცავდა თავს და საზღვარსაც.

მთის გამაგრებული დასახლებები საქართველოს ურბანული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს, რომლის დაცვა არაერთგვაროვან სირთულეებს შეიცავს: იქ, სადაც მოსახლეობა აღარ ცხოვრობს, მოვლა-პატრონობას მოკლებული ნაგებობები ინგრევა და სოფლები პარტახდება; ამგვარ მდგომარეობაშია პირიქითა ხევსურეთისა და თუშეთის არაერთი სოფელი, რომელთაგან ხვალ-ზეგ ზოგიერთის კვალიც კი შეიძლება წაიშალოს; ხოლო იქ, სადაც მოსახლეობა ადგილზე დარჩა და ახალი რეალობისა და შეცვლილი ცხოვრების პირობებში აგრძელებს ყოფნას, – დაიკარგა მნიშვნელოვანი პარამეტრები და განადგურდა ამ რიგის დასახლებისთვის დამახასიათებელი სათავდაცვო ხასიათის საცხოვრებელი ნაგებობები. ამის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს მთის რაჭის სოფელი ღები, რომლის ციხე-სახლებისა და კოშკების სიმრავლეს კარგად აჩვენებს დუბუა დე მონპერეს 1843 წლის გრავიურა[1] (სურ. 1). ღების ერთეულმა ციხე-სახლმა XX საუკუნის შუა წლებამდე მოაღწია, ხოლო მათი მოშლის შემდეგ სოფელმა საბოლოოდ დაკარგა გამაგრებული დასახლების სახე.

კვლევამ აჩვენა, რომ კოლექტიურ თავდაცვაზე ორიენტირებული გამაგრებული ისტორიული სოფლები, თუ ნასოფლარები განსაკუთრებით მრავლად შემო-

1 М. Джандиери, Г Лежава, Архитектура горных районов Грузии, Хевсуретия. Южная Осетия. Горная Рача, Нижняя Сванетия, М., 1940, სურ. 82.

ნახულია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. ტრადიციული საცხოვრებლის ტიპის არსებითი ერთგვაროვნების ფონზე ეს დასახლებები ადგილმდებარეობის, განაშენიანების სტრუქტურისა თუ სხვა ფაქტორთა გამო, მკაფიო ინდივიდუალურობით გამოირჩევა, ამიტომაც, მწვავედ დგას ცალკეული მათგანის ურბანული ქსოვილის, ჩამოყალიბებული ისტორიული ლანდშაფტის და მნიშვნელოვანი ხედების შენარჩუნების საკითხი. ამ უკანასკნელის უგულვებელყოფამ ბოლო წლებში უხეშად შეცვალა სოფელ კვავლოს ცხოველხატული საერთო ხედი.

მთის წვერზე (ზ. დ.-დან 2000 მ) მდებარე პირიქითა თუშეთის ეს შესანიშნავი, კლდეკარებით აღჭურვილი გამაგრებული დასახლება ნანგრევებად ქცეული დიდი ციხე-სახლებით, მთელი ხეობის მაკონტროლებელი საგუშაგო კოშკით, სოფელთანვე თავმოყრილი ჯვარ-ხატებითა და აკლდამებით, სავარაუდოდ, ადრე შუა საუკუნეებშია დაფუძნებული[2]; ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში გვიანობამდე შემონახული ცოდნა: „სულ პირველად ხევსურები მოდენილან აქა, „ხევსურთ მოას“ ვეძახდითო“, „სატაბლეზე“ გამოტანილი ზედაშეების დალოცვის რიტუალში მონაწილეთა ხევსურულ ტანისამოსში ჩაცმის წესი[3], აქვე ახლოს ხევსურთ სალოცავების – კარატისა და ხახმატის ჯვარ-ხატების არსებობა, – კვავლოს მკვიდრთა შორის გვიანობამდე ცოცხალ, ტრადიციად ქცეულ ხევსურობის ხსოვნაზე მიუთითებს და გვაფიქრებინებს, რომ კვავლოს გარკვეული პლასტები შესაძლებელია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის გაქრისტიანების დროს თუშეთში ლტოლვილი ხევსურების სახელს უკავშირდებოდეს. დასახლების ადგილმდებარეობის თავისებურებას სიმაღლესთან ერთად მისასვლელი გზის დაცვის გასაძლიერებლად ბუნებრივ მასივში გაჭრილი და ნაშენი კედლებით შემტკიცებული კლდეკარიც წარმოადგენს. ამას ემატება უშუალოდ დასახლების დამაგვირგვინებელი კლდოვანი კონცხის გამოკაფვის ნიშნები, რაც სოფელში ზურგიდან შესასვლელი გზის მოსაწყობად და მისი ორმხრივი დაცვისთვის უნდა ყოფილიყო ჩაფიქრებული (სურ. 2). მთის თხემზე შექმნილი ამ ჩაზნექილი „უნაგირის“ ხელოვნური წარმომავლობა კვავლოში დაცულმა ნიშანდობლივმა ტოპონიმებმაც დაგვიდასტურა: „ამოჭრილთანა – ამოჭრილი კლდე“ და „გახვრეტილ კდე“[4]. სწორედ ხსენებულ პირველ კლდეკარში გასვლის შემდგომ სოფლისკენ მიმავალი ბილიკიდან გაშლილი ხედი უნაგირა ქედითა და მისი დამაგვირგვინებელი განაშენიანებით წარმოადგენდა განსაკუთრებულ და მრავლისმეტყველ სანახაობას, რომელიც დააკნინა და ნაწილობრივ დაფარა წინა პლანზე აშენებულმა, ტეხილსახურავიანი მასიური მანსარდით დასრულებულმა სასტუმროს მსხვილმა მოცულობამ (სურ. 3).

---

2 ვრცლად კვავლოს შესახებ იხ. ი. ელიზბარაშვილი, მ. სურამელაშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, გამაგრებული ისტორიული დასახლებები საქართველოს ჩრდილოეთ მთიანეთში, თბ., 2018, გვ. 211-231.

3 ვ. ბარდაველიძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, ტ. II[2],თუშეთი, თბ., 1985, გვ. 34-35.

4 გ. კურდღელაიძე, თუშეთი (მეურნეობა, ბუნება, ტოპონიმიკა), თბ., 1983, გვ. 80, 93; საყურადღებოა, რომ მრავალ სოფელში გამეორებული მთელი რიგი ტოპონიმებისგან განსხვავებით, არც ერთი ზემოხსენებული ტოპონიმი, კვავლოს გარდა, სხვაგან არსადაა დაფიქსირებული.

საყურადღებო ჯგუფს შეადგენს დიდი ხნის წინ მიტოვებული მნიშვნელოვანი ისტორიული ნასოფლარები, რომელთა ურბანული სტრუქტურა თვალსაჩინო თვითმყოფადობით გამოირჩევა და მიუხედავად დაზიანებებისა შუასაუკუნეობრივ სახეს დღემდე ინარჩუნებს. ამ ნასოფლარებს შორის ერთი გამორჩეულთაგანია პირიქითა ხევსურეთის გამაგრებული ნამოსახლარი მუცო.

კავკასიონის მთავარი ქედის ჩრდილოეთით მოქცეული პირიქითა ხევსურეთი, რომელსაც ჩრდილოეთიდან და აღმოსავლეთიდან ინგუშეთი და ჩეჩნეთი (დღევანდელი რუსეთის ფედერაცია) ესაზღვრება, ქვეყნის ჩრდილოეთ სასაზღვრო მდებარეობის გამო მთელი ისტორიის მანძილზე მნიშვნელოვან სტრატეგიულ მხარეს წარმოადგენდა და მიუდგომელ რელიეფთან ერთად გამაგრებული დასახლებებითაც იყო დაცული. ხევსურულ ფოლკლორში არაერთი ლექსი მოიძებნება, სადაც ამ სოფლების სასაზღვრო მდებარეობაა ხაზგასმული. მაგალითად:

„თივათ ვთრი ოროლობითა, დასვენებაიც მინდაო.
ჩაგხედავ, ჩემო სოფელო, ადგილო ნაპირისაო“[5].

ან თუნდაც ეს გაფრთხილება:

„მოგიცდათ არდოტელებო, კლოვ ნუღარ იქამთ ღვთის მადლსა,
ნუ სწირავთ თოფ-იარაღსა, ნაპირს ხართ ადგილისასა“[6].

ამ მხარის მოსახლეობის დანიშნულებას საკუთარ უსაფრთხოებასთან ერთად საზღვრის დაცვა, მთებზე გადასასვლელი საუღელტეხილო გზებისა და ხეობებში გამავალი სატრანზიტო მაგისტრალების კონტროლი შეადგენდა, რასაც ზუსტად პასუხობს ისტორიულ დასახლებათა და მათ შორის მუცოს (იგივე მუცუ, მიცუ) ადგილმდებარეობაც. გამაგრებული დასახლება მდინარე ანდაქისა და მისი მარჯვენა შენაკადის – მუცოს წყლის შეერთების ადგილას აღმართული მაღალი კლდის ციცაბო ფერდზე, ზღვის დონიდან 1880 მ-ზე მდებარეობს (პირიქითის ამ მხარეს მიღმახევსაც უწოდებენ). ადგილის შერჩევა დიდი მდინარისა და მისი შენაკადის ხერთვისში, დიდ სიმაღლეზე, დასახლებებისა და ციხე-სიმაგრეთა აგების ძველთაგანვე გავრცელებულ წესს ესადაგება (ნახ. 1)[7] ვახტანგ დოლიძე მუცოს და შატილს საქართველოს ჩრდილო ავანპოსტებად მიიჩნევს[8].

მწირ ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ „ვახტანგ გორგასალმა კავკასიონის მთავარი ქედის ჩრდილოეთით მდებარე ტერიტორიაც, სადაც ქართველი ტომები (თუშები, პირიქითა ხევსურები...) ცხოვრობდნენ და ამ დრომდე ქართლის სამეფოს ფარგლებს გარეთ რჩებოდნენ, მტკიცედ შეუერთა ქართლის სამეფოს...“[9]; შემდგომ საუკუნეებში, პოლიტიკური ვითარე-

---

5 აკ. შანიძე, ქართული ხალხური პოეზია, I, ხევსურული, წინასიტყვაობა (1931), თბ., 2009, გვ. 21.

6 იქვე, გვ. 86

7 ტექსტში გამოყენებული ნახაზები და ნაგებობათა მითითებული ნუმერაცია აღებულია მუცოს 2014 წლის რეაბილიტაციის პროექტიდან (არქიტ.-რესტავრ. ე. ნაროუშვილი, ხელმძღვანელი იოსებ ბანძელაძე); პროექტი ეყრდნობა 2008 წელს არქიტექტორ-რესტავრატორთა ჯგუფის მიერ (რ. შაშვიაშვილი, გ. სუთიძე, კ. წერეთელი, ლ. კეკენაძე, მ. მუკბანიანი, დ. ადიკაშვილი, თ. ადიკაშვილი; ხელმძღვანელი იოსებ ბანძელაძე) შესრულებულ ანაზომებს; რენდერი შესრულებულია არქიტ-რესტავრ. ლ. შარტავას მიერ.

8 ვ. დოლიძე, მთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები, ძეგლის მეგობარი, №22, თბ., 1970, გვ. 16.

9 საქართველოს ისტორიის ატლასი, მეორე, შევსებული და გადამუშავებული გამოცემა, მთავარი რედაქტორი დ. მუსხელიშვილი, თბ., 2016, გვ. V.

ბიდან გამომდინარე, ეს ტერიტორია (ფშავთან ერთად ფხოვად წოდებული), ხან კახეთის სამეფოში შედიოდა (IX-XI სს), ხან ცენტრალური ხელისუფლების დაქვემდებარებაში იყო მოქცეული (XII ს-ის I ნახევრიდან).

გვიანი შუა საუკუნეებისა და XIX საუკუნის დასაწყისის ცნობები ნათლად აჩვენებს ყოფის მხრივ იზოლირებული და კარჩაკეტილი ხევსურების აქტიურ ჩართულობას ქვეყნის ცხოვრებაში. ომან ხერხეულიძე ბრძოლებში ერეკლე II-ის თანმხლებ პირთა შორის ცალკე გამოყოფს სწორუპოვარ ხევსურ ვაჟკაცებს[10]; იმ ფაქტში, რომ ხევსურეთის ხახმატისა და ლიქოკის ჯვარებს ბარში შენაწირი ვენახები გააჩნდა, ჩანს სამეფო კარის პოლიტიკა, რათა მთა და ბარი როგორმე არ გაუცხოებულიყო ერთმანეთის მიმართ და, ასევე, „ნათლად ჩანს საქართველოს სამეფო კარის მიერ მთისადმი დაკისრებული გარკვეული ვალდებულებები და მთიელებისაგან გაწეული სამსახურისათვის მიგებული პატივი“[11]. აკაკი შანიძე ყურადღებას ამახვილებს ხევსურისთვის აუცილებელ და სავალდებულო გმირობის გამოჩენის, კაი ყმობის პირობაზე, რასაც უშუალოდ უკავშირდებოდა იარაღის განსაკუთრებული სიყვარული; ამასთან, ერთად საყურადღებოდ მიაჩნია ხევსურულ ძველ ლექსებში შემორჩენილი ცეცხლსასროლამდელი საბრძოლო იარაღის აღწერილობა, რის შესახებ აღნიშნავს: „ჩვენებური მშვილდ-ისარი დღეს თითო-ოროლა თუღა მოიძევება მუზეუმში. ხევსურული პოეზიიდან კი ვტყობილობთ მათ აღწერილობას: მშვილდი შეიძლება იყოს რქისა..., ანუ რქიანი..., მომეტებულად ჯიხვის რქისა..., გოზა-წითელი..., თბე-შავი...“[12] პირიქითელ ხევსურთა გმირული სულისკვეთება და სამეფო ტახტის ერთგულება ჩანს 1813 წლის მოვლენებში, როცა მათ მეამბოხე უფლისწული ალექსანდრე შეიფარეს და ამ ერთგულებისთვის რუსეთის მრავალრიცხოვანი სამხედრო ძალების სასტიკი სადამსჯელო ოპერაციის შედეგად დიდი ფიზიკური და მატერიალური ზიანი მიადგათ[13]. ვაჟა-ფშაველა აღნიშნავს, რომ ხევსურს ადვილად საცნობს ჰხდიდა წითელჯვრიანი ჩოხა და განუშორებელი იარაღი, რასაც ის ტფილისშიც ატარებდა XIX საუკუნის მიწურულამდე[14]; ვაჟა ახსენებს ხევსურეთში წამოწკეპილ მათ „ლაბირიანტიან სახლ-კარებს“, სადაც ბუდობდნენ ეს „ბწკლიანნი ვეფხვნი“, კმაყოფილებით და უშფოთველად ამ საუკუნის პირველ ნახევრის დამლევამდის“-ო[15]. ყოველივე ეს კი აჩვენებს ერთი შეხედვით ქვეყნის პერიფერიაში მიკარგული ხევსურების, ხევსურეთის და საკუთრივ პირიქითის მოვლენათა ეპიცენტრში ყოფნას ქვეყნის ცხოვრების ბოლო საუკუნეებში, რასაც, საფიქრებელია, დიდი ხნის ტრადიცია უძღოდა წინ.

1789 წლის ხელნაწერი წიგნის – „დასტურლამალის“ მინაწერის თანახმად, მუცო ხევსურეთის სადედოფლო სოფლებს შორის არის მითითებული. „დედო-

---

10 ომან ხერხეულიძე, მეფობა ირაკლი მეორისა, ქართული საისტორიო მწერლობის ძეგლები, VII, თბ., 1989, გვ. 61.

11 ივ. ნიკლაური, ხევსურეთი, მასალები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის შესწავლისათვის (კავკასიის მაგალითზე), თბ., 2010, გვ. 18, 34.

12 აკ. შანიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 30.

13 Акты собранные кавказскою археографическою комиссиею, т.V, 1873, გვ. 531-626.

14 ვაჟა-ფშაველა, ხევსურები (საზოგადო შენიშვნები), ტ. IX, პუბლიცისტური და ეთნოგრაფიული წერილები, თბ., 1964, გვ. 45.

15 იქვე, გვ. 121.

ფალს სოფლები მეფისგან საჩუქრად გადაეცემოდა, როგორც მისი პირადი საშემოსავლო ერთეული... ამ ხასიათის ვალდებულება ამსუბუქებდა და სოციალურ დაქვემდებარებას თითქმის შეუმჩნეველს ხდიდა ისეთ სტრატეგიულ მხარეში, როგორიც პირიქითი ხევსურეთია“[16].

რაც შეეხება მუცოს შესახებ შემორჩენილ არსებით ცნობებს იმ დროიდან, როცა ჯერ ისევ ცოცხალ დასახლებას წარმოადგენდა, გარემოებათა წყალობით ამ მხრივ საქმე არცთუ ისე სახარბიელოდაა. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ეთნოგრაფიული მონაცემების, საზოგადოების სოციალური სტრუქტურის, ხალხური გადმოცემების, ანდრეზების, პოეზის, ადათ-წესების მხედველობაში მიღება, რაც მთლიანობაში ზეპირსიტყვიერ მატიანეს წარმოადგენს ამ მხარის შესახებ. ივანე წიკლაური აღნიშნავს ბარისგან განსხვავებით ტრადიციებისადმი ერთგულებით გამორჩეული მთიანეთის სტატუირებული ეთნიკური სახის მოსახლეობის და სოციალური სტრუქტურით უფრო არქაული საზოგადოების მეხსიერების უწყვეტობას, რაც ყოფით ტრადიციებს საკრალურ ხასიათს ანიჭებს. მისი მოსაზრებით, „...კავკასიის მთიანეთში ხევსურეთი ერთ-ერთი კლასიკური კუთხეა საქართველოსი, სადაც არქაული ყოფისა და რწმენა-წარმოდგენის მრავალი გადმონაშთი დაკონსერვდა და მრავალმა მათგანმა თითქმის დღევანდლამდე მოაღწია, რა თქმა უნდა სათანადო ცვლილებითა და ეპოქის მიერ დატოვებული დანალექებით“[17].

მუცო ხევსურეთში მყოფ XIX საუკუნის მოგზაურთა და მკვლევართა მარშრუტებს მიღმა აღმოჩნდა (შატილისგან განსხვავებით). მის შესახებ მასალა სამეცნიერო ლიტერატურაშიც მწირია. მას არც სერგი მაკალათია ეხება კონკრეტულად ხევსურეთისადმი მიძღვნილ წიგნში[18]. თუმცა, საყურადღებოა, მუცოს სალოცავებისა და აკლდამების აღწერილობა ვერა ბარდაველიძესთან[19]; გიორგი ჩიტაია საგულისხმო წერილში ხევსურეთის აკლდამების თემაზე, მუცოს მიწისზედა სამარხებზეც ჩერდება[20]; XX საუკუნის 80-იან წლებში გ. გეგეჭკორი ციხე-სახლების განხილვისას თავის ნარკვევში იხსენიებს ამ ტიპის მთის საცხოვრებლის ადრეულ ნიმუშებს მუცოდან[21]; ხოლო ანზორ ქალდანს გამოქვეყნებული აქვს სტატიები მუცოს კოშკებზე, სადაც მათ გვიანი შუა საუკუნეებით ათარიღებს[22].

---

16 ივ. წიკლაური, პირიქით ხევსურეთის ნასოფლარები (შატილ-მიღმახევის ხეობები), საქართველოს შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები, რ. რამიშვილი 80. საიუბ. კრებ., თბ., 2008, გვ. 12.

17 ივ. წიკლაური, ხევსურეთი, მასალები..., გვ. 10, 13.

18 ს. მაკალათია, ხევსურეთი, თბ., 1984.

19 ვ. ბარდაველიძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, ტ. II1, თბ., 1982.

20 გ. ჩიტაია, О надземных склепах в Хевсуретии, შრომები, წერილები, 5, 2001, გვ. 109-123.

21 გ. გეგეჭკორი, ციხე-სახლები საქართველოში, საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული ატლასი, მასალები, საქართველოს მთური საცხოვრებელი ნაგებობანი, თბ., 1986, გვ. 16-24.

22 ა. ქალდანი, ხევსურეთის კოშკები, ძეგლის მეგობარი, №3, თბ., 1988, გვ. 13-21; ა. ქალდანი, კოშკიანი საცხოვრებელი კომპლექსები საქართველოს მთიანეთში, საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული ატლასი, მასალები, საქართველოს მთური საცხოვრებელი ნაგებობანი, თბ., 1986, გვ. 35, სურ. 23-25; ა. ქალდანი, თორღვას ციხე მუცოში, ძეგლის მეგობარი, №62, თბ., 1983, გვ. 16-21.

ნასოფლარი თითქმის ერთი საუკუნის მიტოვებულია. მიუდგომელ შიშველ კლდეზე გაშენებული ციხე-სოფელი მცირე საკარმიდამო ნაკვეთებსაც კი მოკლებულია. მუცოს თავდაცვით ფუნქციასა და სიძველეზე მკაფიოდ მიუთითებს ნაგებობათა მკაცრი, უსამკაულო შიშველი კედლები, ასკეტური სისადავე და განაშენიანების ნათელი სტრუქტურა (ნახ. 2, სურ. 4).

ხეობიდან მთის წვერამდე გაყვანილი ბილიკი, ფიქლის დიდრონი ფილებით მოგებული გზა, კლდეში ნაკვეთი საფეხურები, საყრდენი კედლებით შემაგრებული ბაქნები და ტერასები, დასახლების შიგნით დაქსელილი ქუჩა-კიბეები, შუკები, თუ სახლებს შორის დაკიდული გადასასვლელები, რომელთა არსებობაზე კედლებში შემორჩენილი კოჭის ბუდეები მიუთითებს, – აჩვენებს, რომ მუცო კარგად მოწესრიგებული დასახლება ყოფილა (სურ. 5-8). არქიტექტურული კომპლექსი ადგილობრივი ფიქლით არის ნაშენი და იმავე შემადგენლობის კლდესთან ფერადოვანი და ფაქტურული მსგავსება ლანდშაფტის ნაწილად აქცევს მას. როგორც ზოგადად პირიქითა ხევსურეთში, აქაც, ნაგებობათა კედლები ძირითადად მშრალად არის ნაწყობი, კოშკებსა და ციხე-სახლებში სართულშუა გადახურვისთვის ხის კოჭები იყო გამოყენებული, რაც მუცოში არსად შემორჩენილა. შემაკავშირებელი ხსნარისთვის უმეტესად თიხა-მიწა ყოფილა გამოყენებული, რაც ხევსურეთში რთულად მოსაპოვებელ კირს ცვლიდა. კედლები შიგნიდანაც თიხა-მიწიანი, ან ნაკელშერეული ხსნარით იყო გადალესილი დათბუნების მიზნით. ამ გარემოებას ხატოვნად ასახავს ხალხური ლექსი: „აკუშოს ქვიტკირ ავაგე, ლაფ გაუსვი კირივითა“[23] (სურ. 9).

დასახლების კოლექტიური თავდაცვის უპირატესობა სათემო საზრუნავს წარმოადგენდა და შესაბამისად, საერთო გამოყენების საფორტიფიკაციო ნაგებობათა სიმტკიცის გაძლიერების მიზნით კირ-ხსნარი შედარებით ჭარბად ყოფილა გამოყენებული მუცოს კოშკების კედლებში. მტკიცე კირ-ხსნარია ნახმარი აღმოსავლეთ ფერდზე განთავსებულ აკლდამებშიც, რაც, ვფიქრობთ, მათ ადრეულობას და მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ რიტუალურ დანიშნულებას უნდა უკავშირდებოდეს (სურ. 10).

განაშენიანების ძირითად ბირთვს შეადგენს მთელ ჩრდილოეთ მაღალმთიანეთში გავრცელებული ხალხური საცხოვრებლის ტიპი – ციხე-სახლი (ქვიტკირი), რომელსაც მარიამ ჯანდიერი და გიორგი ლეჟავა უძველესად მიიჩნევენ[24]. ციხე-სახლი მრავალფუნქციურ რთულ კომპლექსს წარმოადგენს, რომელიც კლიმატურ-გეოგრაფიულ პირობებს, ტრადიციული მეურნეობის დარგებს და ადგილობრივი საზოგადოების იდეოლოგიას პასუხობს. საცხოვრებლის ეს სახეობა ვერტიკალური გეგმარებით ხასიათდება, რომელიც ზოგ შემთხვევაში ისეა რელიეფთან შეთანხმებული, რომ ქვედა ორი სართულის სადგომს შესასვლელი ღიობი სხვადასხვა მხრიდან, პირდაპირ მიწის დონიდან აქვს მოწყობილი. მუცოს ციხე-სახლები ძირითადად ორ-სამ სართულიან, თითო სადგომიან ნაგებობებს წარმოადგენს, რომელთა ერთობლიობა დამრეც რელიეფზე ქმნის ტერასულ-ბანიან განაშენიანებას. ციხე-სახლების ქვედა სართულის სამეურნეო დანიშნულების სადგომები ძირითადად მსხვილფეხა საქონლის ბოსელს წარმოადგენდა,

23 აკ. შანიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 328.

24 М. Джандиери, Г. Лежава, Народная башенная архитектура, Москва, 1976, გვ. 119.

მეორე სართულს საცხოვრებელი დანიშნულება ჰქონდა, ხოლო მესამე, უმეტესად ფართო ღიობებით გახსნილი, თავის დროზე წნულლასტებაფარებული სადგომი შერეული – საზაფხულო საძინებლის, სამეურნეო საქმიანობის, თივისა, თუ სხვა მარაგების შესანახი სათავსის და საბრძოლო დანიშნულებით გამოიყენებოდა (სურ. 11, 12).

ციხე-სახლი დამახასიათებელი მრავალსართულიანობით და ვერტიკალური გეგმარებით გადანაწილებული ყველა საჭირო დანიშნულების სადგომით ოთხ კედელს შორის მოქცეულ კომპლექსს ქმნიდა, რომელიც მეთემეს საშუალებას აძლევდა ერთი შენობის შიგნით შეესრულებინა ყველა საქმიანობა და საჭიროების შემთხვევაში ესარგებლა სართულშუა კავშირით გარეთ გაუსვლელად, ჭერში დატანებული ერდოთი და მისადგმელი ხის კიბით. საცხოვრებლის ვერტიკალური გეგმარება ხევსურეთის მცირემიწიანობასაც ესადაგებოდა და თავდაცვისთვის ხელსაყრელი კომპაქტური განაშენიანების ჩამოყალიბებასაც. თუმცა, როგორც არაერთი შემორჩენილი კვალი გვაჩვენებს, ციხე-სახლის სივრცითი აგებულება არც ისეთი ჩაკეტილობით ხასიათდებოდა, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს დღეს მუცოში მოხვედრისას, სადაც აღარ არსებობს ფიცარნაგი გადასასვლელები და დაკიდული აივნები, რაც ბუნებრივია, შეცვლიდა განაშენიანების საერთო სურათს და დასახლების სივრცით აგებულებას შედარებით გახსნილ ხასიათს შესძენდა (სურ. 13, 14).

განვითარების ადრეულ საფეხურზე აღმოცენებულ მთის კოშკურ საცხოვრებელს – ციხე-სახლს – კონსერვატიული საზოგადოების წიაღში ცვლილებები თითქმის არ განუცდია; მასში არც მთის საზოგადოებაში მცირედ გამოხატული ქონებრივი დიფერენცია ასახულა და ამა თუ იმ ნაგებობაში უმნიშვნელო განსხვავება მხოლოდ მშენებლობის ხარისხში იყო გამოვლენილი (სურ. 15).

სავარაუდოდ, უფრო ადრეული უნდა იყოს ასიმეტრიული გეგმის, ერთსადგომიანი ნაგებობები ინტერიერში ძლიერად შემოჭრილი კლდის მასივებით, რაც განაპირობებს განსხვავებული ფართის სადგომებს სხვადასხვა სართულზე; ხოლო გეომეტრიული სიზუსტით გამორჩეული გეგმის მქონე ციხე-სახლები – შედარებით მოგვიანო ჩანს.

დასახლებაში ორი უბანი გამოიყოფა, ქვედა – დაიაურთა და ზედა – შეთეკაურთა. ამ უკანასკნელის სახელწოდებას მუცოში 1887 წელს ჩაწერილი ლექსიც სწორედ ასე იხსენიებს – „ზენ უბან შეთეკაურთა ყორე გაღმართეს მართალი“[25]. საბრძოლო კოშკები ორივე უბნის განაშენიანების მნიშვნელოვან აქცენტებს წარმოადგენს, გარშემო იკრებს, ან ზემოდან იცავს ნაგებობათა ჯგუფებს. ქვედა უბანში ციხე-სახლები კომპაქტურად არის თავმოყრილი და საბრძოლო კოშკი შიგ არის ჩართული (ნახ. 3, სურ. 16-18). ქუჩა ნაგებობებს შორის ჯერ მაღლა მიემართება და შემდეგ სამი მიმართულებით იტოტება ყველა საცხოვრებელთან დასაკავშირებლად. ზედა უბანში კი, ტერასის გასწვრივ გაყოლებული ერთმანეთზე მიშენებული ციხე-სახლები ზურგით კლდეზეა მიბჯენილი და გაბმულ რიგს ქმნის; აღნიშნულ რიგსა და მის წინ, უფრო მოკლე მწკრივად

25 ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექცია, ტ. VII, შეადგინეს და დასაბეჭდად მოამზადეს: თ. ბრეგაძემ, მ. ქავთარიამ, ლ. ქაჯაიამ, ლ. ქუთათელაძემ და ც. ჭანკიევმა, ე. მეტრეველის რედაქციით, თბ., 1973, გვ. 222.

განლაგებულ ციხე-სახლებს შორის ვიწრო ქუჩა იქმნება. უბნის დამცავი საბრძოლო კოშკი ციხე-სახლებს ზემოთ, შვეული კლდის თავზეა აღმართული. მისი გადახრილი სილუეტი ბოლო ხანებამდე განაშენიანების ვერტიკალურ მახვილად იკითხებოდა და ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა მნახველზე. 1920-იანი წლების ბოლოს ხევსურეთში მოგზაურობისას აქ მოხვედრილი გურკო-კრიაჟინი მას „მუცოს პიზის კოშკს“ უწოდებს. მიმდინარე რეაბილიტაციის საწყის ეტაპზე დაშლილი იქნა ნაგებობის მეტად დამძიმებული ავარიული ზედა ნაწილი (სურ. 19).

განსხვავებული სტრატეგიული ადგილია შერჩეული მუცოს კიდევ ერთი კოშკისთვის, რომელიც მდინარე ანდაქისპირა მიუდგომელ ქარაფზეა დაშენებული და ხეობის დიდ მონაკვეთს იქცევს ხედვის არეში (სურ. 20). კოშკს საგუშაგო დანიშნულება უნდა ჰქონოდა და, ჩანს, აქ გამავალ გზას აკონტროლებდა. ხალხური გადმოცემები კოშკს თორღვას სახელს უკავშირებს, რომელსაც ამ გზაზე საბაჟო გადასახადი ჰქონია დაწესებული.

მუცოს ხსენებულ სამივე კოშკს დამახასიათებელი, ერთმანეთის მსგავსად ზემოთ შეუვიწროებელი, ასვეტილი სილუეტი და ოთხივე მხრიდან ფართო და მაღალი ღიობებით გახსნილი ბანიანი საბრძოლო სართული გამოარჩევს ხევსურეთის სხვა დასახლებების პირამიდულ-საფეხუროვანი გადახურვით დასრულებული კოშკებისგან. ვფიქრობთ, ამგვარი კონსტრუქციული გადაწყვეტა უტყუარად მეტყველებს მუცოს კოშკების ადრეულობაზე, რადგან ცეცხლსასროლი იარაღის შემოსვლის შემდგომ ასეთი ფარღალალა საბრძოლო სართული, დიდ სირთულეებს შეუქმნიდა მებრძოლებს.

კოშკებისა და ციხე-სახლების კედლებში მრავლად არის მოწყობილი სამზერ-სამშვილდე, სათოფური და სასინათლო ღიობები, საიდანაც ხდებოდა მისასვლელი გზა-ბილიკებისა და მთელი მიმდებარე გარემოს ზვერვა. ამ ნაგებობათა უმთავრესად გვიანი შუა საუკუნეებით დათარიღება ძირითადად სათოფურების არსებობაზე დაყრდნობით ხდება, რაც, ვფიქრობთ, არც ისე საიმედო არგუმენტია. ჯერ ერთი არ უნდა გამოირიცხოს სათოფურების გამართვა მათი საჭიროების გაჩენის შემთხვევაში უკვე არსებულ, ადრეული ხანის ნაგებობებში, რაც ფიქლის ფილებით უმეტესად უდუღაბოდ ნაშენ კედლებში შეუძლებელი არ იქნებოდა. უნდა განვიხილოთ, ასევე, სხვადასხვა ტიპის სამზერ-სამშვილდე ღიობებისა და სათოფურების მსგავსება, რომელთა ფორმა არ გამორიცხავს ერთდროულად სხვადასხვა იარაღისთვის (იქნება ეს თოფი, მშვილ-ისარი, თუ შურდული) მათი გამოყენების შესაძლებლობას. აქვე, გვინდა მოვიხმოთ ვახტანგ ბერიძის დასაბუთებული აზრი ამ დროის საბრძოლო იარაღის შესახებ: „... XVIII საუკუნის დასაწყისშიც კი ქართველების ჩვეულებრივი „მასობრივი“ იარაღი ჯერ კიდევ ძველებური იყო და არა ცეცხლისმფრქვევი. მხოლოდ XVIII საუკუნის ნახევრის საბუთები მოწმობს, რომ მშვილ-ისარი ქართლ-კახეთში სრულიად გადავარდნილია — ამიერიდან უმთავრესი იარაღი უკვე თოფია (ფარ-ხმალთან ერთად!)“[26]; და, თუ ამ იარაღის ფართო გავრცელების ხანად მთაშიც XVIII საუკუნის ნახევარს მივიჩნევთ, რაც მთიელთა თანამედროვე იარაღით აღჭურვისთვის დაჩქარებული ვადა უნდა იყოს, ისტორიულ დასახლებათა ყველა სათოფურიანი ნაგებობის აშენების თარიღის ასე გვიან პერიოდში გადაწევა

26 ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I, თბ., 2014, გვ. 407.

სრულიად შეუთავსებელი იქნება უმეტეს გამაგრებულ დასახლებათა ურბანულ სტრუქტურაში, ციხე-სახლებსა, თუ საბძოლო კოშკების ტიპოლოგიასა და გეგმარებაში გამოვლენილ არქაულობასთან.

მუცოს ხუროთმოძღვრული კომპლექსი ამით არ სრულდება.

ისტორიული ნამოსახლარის ნაგებობათა კიდევ ერთ დიდ ჯგუფს შეადგენს მიწისზედა სამარხები – აკლდამები (ეკალდამა). ამ ტიპის სამარხები საქართველოს ჩრდილოეთ რეგიონებიდან პირიქითა ხევსურეთსა და თუშეთშია გავრცელებული. მძიმე ფიქრებს აღძრავს ჩონჩხებითა და თავის ქალებით სავსე სამაროვნების მდუმარე მიდამო მუცოში. ბრძოლაში დახოცილ ხევსურთა სიმრავლით გამოწვეულ სევდასა და მიცვალებულებით ავსებულ აკლდამებზე მოსთქვამს ლექსიც – „ციხის ნაშალო“:

„ხანდიხან წავიმარჯვიდი,
ვლივნიდი ჯარნი მტრისანი.
ქანევდა სისხლი მინდორთა,
რუვნ ივსებოდეს წყლისანი.
აივსნენ ეკალდამანი,
მკვდართ არ წვდებიან მიწანი“

მუცოს აკლდამები განაშენიანებიდან მცირე დაშორებით, სამ განცალკევებულ სამაროვანზე ნაწილდება (ნახ. 4). უმეტეს ნაგებობათა საერთო გადაწყვეტა ერთგვაროვანია: ესაა ზურგით ფერდზე მიბჯენილი მცირე ზომის, გეგმით სწორკუთხა სათავსები სამი მხრიდან ყრუ კედლითა და ერთადერთი, საკმაოდ მაღლა დატანებული მცირე კვადრატული შესასვლელით წინა მხრიდან. უძველესი ჩანს მთის აღმოსავლეთ ციცაბო კალთას გაყოლებული, 11 აკლდამისგან შემდგარი სამაროვანი. მათ შორის დაცულობით, ფორმების დახვეწილობით და მაღალი სამშენებლო ხარისხით გამოირჩევა სამ რიგად განაწილებული ექვსი პატარა, კვადრატული შუკუმით გაფორმებულფასადიანი (№42) და დიდი ფილებით ნაწყობი ოთხსაფეხურიანი (ოთხსიპერდიანი) ორფერდა გადახურვით დასრულებული, ფასადზე შეტეხილი მოყვანილობის თაღოვანი ღრმა უბით გაფორმებული (№45) აკლდამები (სურ. 21, 22). გიორგი ჩიტაია აღნიშნავს, რომ ხალხური გადმოცემა მიღმახევის აკლდამების მშენებლობას თამარ მეფეს მიაწერს[27]. საყურადღებოა, არქეოლოგ გიორგი რჩეულიშვილის ვარაუდი ანატორის ეკლესიასა და მუცოს მიწისზედა აკლდამებში აღმოჩენილ, ერთმანეთის მსგავსი ბრინჯაოს გრავირებული ორნამენტით შემკული სამაჯურებისა და ბეჭდების ადგილობრივი წარმომავლობის შესახებ, რომელსაც ის განვითარებული შუა საუკუნეებით ათარიღებს[28]. ამ თარიღს სავსებით ეთანხმება ნაგებობათა მაღალი სამშენებლო ხარისხი და დახვეწილი არქიტექტურული ფორმები.

მუცოს უნიკალურობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი, რაც მას ყველა სხვა ისტორიული გამაგრებული დასახლებისგან გამოარჩევს, არის ურბანული გა-

27 გ. ჩიტაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 109-123; წერილს თან ერთვის ანატორის აკლდამებში შეგროვებული ინვენტარის ჩამონათვალი, ძირითადად სამოსელის, მისი ფრაგმენტების, ბზის ხის სავარცხლის, ხის სასმისების და სხვა ნივთებისგან შემდგარი კოლექცია, რომელიც 1913წელს აკაკი შანიძეს გადაუცია კავკასიის მუზეუმის ეთნოგრაფიული განყოფილებისთვის.

28 გ. რჩეულიშვილი, ფშავის არაგვის არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., 1990, გვ. 147.

ნაშენიანებიდან დაშორებით, მთის თხემს გაყოლებულ კლდოვან პლატოზე განაწილებული საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილი – „ბროლისკალო“ და ციტადელის ტიპის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი. მუცოს დამაგვირგვინებელი „ბროლისკალო“ სამხრეთით (მდინარის ხეობისკენ) სამკუთხაზურგიანი მონუმენტური სავარძლისებრი მონოლითური კლდოვანი კონცხით დასრულებულ, მოსწორებულ ვრცელ ბაქანს წარმოადგენს მთის თხემზე. მოცემულ ლანდშაფტში გრანდიოზული სტრუქტურების მთლიანობა, დიდ სიმაღლეზე მოქცეული ბაქნის ციცაბო ნაპირები, რაც უკიდეგანო სივრცეში აქცევს მას, სავარძლის წვერი, რომელიც ანდაქის ხეობის გასწვრივ ორმხრივად ჩარიგებული მაღალი მთების შორ პერსპექტივში შეყრის ადგილას პროექცირდება, მიუხედავად განსაცვიფრებელი ბუნებრიობისა და მასშტაბურობისა, გვაფიქრებინებს, რომ ეს სწორზედაპირიანი კლდოვანი ბაქანი და ქვის სამკუთხაზურგიანი სავარძელი ბუნების ხელთუქმნელი ძეგლი არ არის (სურ. 23).

ბაქნის ჩრდილოეთ, ფართო მონაკვეთში ფიქლის მშრალი წყობით ამოყვანილი, კუბური მოცულობის მცირე ნიშია აგებული, ხოლო მისგან ჩრდილო-აღმოსავლეთით, ხელოვნური და ბუნებრივი სტრუქტურებით გამოყოფილ ადგილას წარმართული და ქრისტიანული რწმენა-წარმოდგენების გამაერთიანებელი სინკრეტული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლი – „წმინდა გიორგის ჯვარია“ განთავსებული. ესაა ტრადიციული ტიპის, გეგმით მართკუთხა, საფეხუროვანი („სიპერდებიანი“) ორფერდა გადახურვით დასრულებული ნაგებობა სამხრეთ ფასადზე შეტეხილთაღოვან ღრმა უბეში დატანებული კარით (სურ. 24).

სავარაუდოდ, „ბროლისკალო“ მუცოს ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ და, ამავე დროს, შედარებით უცვლელი სახით მოღწეულ სტრუქტურას უნდა წარმოადგენდეს. საზოგადოებრივი ცხოვრების მსგავსი ცენტრები, სადაც მამაკაცები იყრიდნენ თავს და განიხილავდნენ სხვადასხვა საჭირბოროტო საკითხებს, წარსულში კავკასიის მთიანი დასახლებების ერთ-ერთ ძირითად ელემენტს წარმოადგენდა, რასაც ხევსურეთში ეწოდებოდა საფეხნო, თუშეთში – საანჯმ(ნ)ო, ხევში საერობო, ჩაჩნეთ-ინგუშეთში ფჰიეღ, ხოლო ოსებით დასახლებულ სხვადასხვა კუთხეში და თრუსოში (მდ. თერგის სათავეები, ყაზბეგის რ-ნი) – ნიხასი. ამ სტრუქტურების შესახებ საყურადღებო კვლევა აქვს გულდამ ჩიქოვანს[29]. იგი საუბრობს, ხევის სოფელ სიონში ეკლესიების აშენებამდე დაფუძნებულ, ჯერ კიდევ გვაროვნული წყობილების პირობებში მცხოვრებ „წანართა ხევის“ საერთო სახალხო საკრებულო მოედანზე, – „ჯორთკალოზე“, – რომელიც წარსულში დარიალის, სნოს და თრუსოს ხეობების შემკრებ პუნქტად მიაჩნია; ამის ერთ საბუთად უხუცესებისთვის განკუთვნილ ხელით დამუშავებულ „ქვა სკამებსაც“ სთვლის. მუცოს საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილზე არ არის ქვის სკამები, თუმცა კლდის მასივში გამოკვეთილი გრანდიოზული სავარძელი, მთელი ბაქნის მასშტაბი და ტერიტორიის მოწყობის ხასიათი საფუძველს იძლევა ვივარაუდოთ, რომ შორეულ წარსულში „ბროლისკალოს“ – ამ საერობო საკრებულო ადგილს არანაკლებ გამორჩეული მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონოდა.

---

29 გ. ჩიქოვანი, თრუსოს მატერიალური კულტურის ისტორიიდან (ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით), ძეგლის მეგობარი, №66, თბ., 1984, გვ. 1-13; გ. ჩიქოვანი, საქართველოს ჩრდილოეთ მთიანეთის დასახლების სტრუქტურა და სახალხო საკრებულოების ადგილი მასში, ანალები, თბ., 2017, გვ. 371-404.

ვფიქრობთ, საყურადღებოა ტოპონიმების – „ბროლისკალოსა“ და „ჯორთკალოს“ – მსგავსება და შინაარსობრივი დატვირთვა: „ჯორთკალოს“, რომელიც დღეს „ჯვართან“ ასოცირდება თავდაპირველად „ჯართკალოს“ ანუ „საჯარე კალოს“ მნიშვნელობა ჰქონია; ადგილისა, სადაც იკრიბებოდა „ჯარი“, ხალხი და განიხილავდა მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ საკითხებს“ – ასე ხსნის ამას ვალერიან ითონიშვილი[30]. თუ გავითვალისწინებთ ამ მიდამოებში გამავალი ისტორიული გზებისა და გადასასვლელების არსებობას, სავარაუდოდ, „ბროლისკალოც“ თავს უყრიდა მიმდებარე ხეობათა საზოგადოებას. გარდა ამისა, მეტად საგულისხმოდ გვესახება ამ ტოპონიმების მსგავსება, რაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს შორეული წარსულიდანვე ხევისა და პირიქითა ხევსურეთის მცხოვრებთა საერთო ტომობრივი კუთვნილების საკითხის გარკვევისათვის. ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა აკაკი შანიძის შენიშვნა ხევსურულ ფოლკლორში არსებულ, ენათმეცნიერისთვის საყურადღებო ლექსიკისა და გრამატიკის არქაულ ფორმებზე[31].

კავკასიის მთიელთა საზოგადოებებს აწესრიგებდა რელიგია; საკრალურ ადგილებში შემუშავებული სამართლის აღსრულება სავალდებულო იყო საზოგადოების ყოველი წევრისთვის; ეს შეუვალობა ქმნიდა საყოველთაო წესრიგს, როგორც თემის შიგნით, ასევე თემთა და ტომთა შორის[32]. საკრებულოებთან, სადაც საკითხები საადათო სამართლის შესაბამისად იხილებოდა, აუცილებელი უნდა ყოფილიყო სალოცავის არსებობა. ხევის სიონის „ჯორთკალოს“ ტერიტორიაზე მდგომი სამნავიანი ბაზილიკისა (IX-X სს.) და თუშეთის სოფელ დართლოსთან არსებული საკრებულოს – „საფრინდაოს“ გვერდით მდგომი დარბაზული ეკლესიის (XIX ს.) აშენებამდე, მუცოს „ბროლისკალოს“ მსგავსად, სავარაუდოდ, უნდა მდგარიყო მთაში ფართოდ გავრცელებული იმ ტიპის ტრადიციული სალოცავი, როგორიც აქ „წმინდა გიორგის ჯვარის“ სახით შემოინახა.

ორიოდე სიტყვით შევეხებით ბროლის საკრალურ და მაგიურ მნიშვნელობას, რაც ცნობილია საქართველოს მთიელთა და, კერძოდ, ხევსურთა ეთნოგრაფიული ყოფიდან. ხალხური რწმენით ბროლი ბარაქის მომტანი და ავი თვალისგან დამცავი ყოფილა, ამიტომაც ხშირია მთის ბროლისა და მარმარილოს ჩანართებიანი თეთრი ქვების ჩატანება ციხე-სახლებისა და კოშკების საფასადო კედლებში, კოშკების პირამიდული გადახურვის წვერზე; მას დებდნენ ხევსურული სახლის ბანებზე, ყოველი წყაროს თავზე და საფლავებზეც.

ხშირად, ბროლისა და მარმარილოს ჩანართებიანი თეთრი ქვებით აგვირგვინებდნენ ასევე „მილიონებს“[33] – ქვის მშრალი წყობით ამოყვანილ სვეტისებურ სტრუქტურებს, რომლებიც აღმოსავლეთ საქართველოს მაღალმთიან ზოლში ფართოდ იყო გავრცელებული, როგორც გზისა და გადასასვლელის მაჩვენებელი ნიშნები. თოვლით დაფარულ ქედებსა და უღელტეხილებზე, ნისლსა და ავდარში „მილიონების“ დამასრულებელ მბზინავ ბროლის ნატეხებს, რომელიც მცირე სინათლესაც ირეკლავდა და ბუნებრივ შუქურას წარმოადგენდა

30 ვ. ითონიშვილი, ხევის ტოპონიმიკა, თბ., 1971, გვ. 90.

31 აკ. შანიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 28.

32 ივ. ნიკლაური, ხევსურეთი, მასალები..., გვ. 12.

33 თავდაპირველად, საბერძნეთის გზით ჩვენში შემოსული და დამკვიდრებული რომაული საზომი ერთეულის – მილი – milliarium – სახელწოდება დროთა განმავლობაში გზებისა

მთაში, მგზავრის დამცავ-მაგიურ მნიშვნელობასთან ერთად დიდი პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა. „მილიონები“ ყურადღებას იპყრობს „ბროლისკალოს“ ჩრდილოეთით, მუცოს მთის წვერზეც.

„ბროლისკალოს“ ბაქნის გაგრძელებას ჩრდილოეთით, კლდოვანი თხემის ბუნებრივად და ხელოვნურად იზოლირებულ და დაცულ ტერიტორიაზე მოქცეული კოშკის, ციხე-სახლისა და ეკლესიისგან შემდგარი, ციტადელის ტიპის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი ასრულებს. მისი წარმოშობა ხალხური ზეპირსიტყვიერების მიხედვით ლეგენდარულ გმირს – თორღვა ძაგანს (ძაგანისძეს) უკავშირდება. ციტადელის შესასვლელთანვე მდგარი, კლდოვან კონცხთან შეზრდილი საბრძოლო კოშკი დღეისთვის ერთი სართულის სიმაღლით შემორჩენილ ნანგრევს წარმოადგენს. ძლიერ არის აგრეთვე დაზიანებული ფიქლითა და კირ-ხსნარით ნაშენი, გეგმით კვადრატს მიახლოებული, მთის რეგიონის უმეტეს ეკლესიათა მსგავსად აღმოსავლეთით სწორკუთხა საკურთხევლით დასრულებული და ამავე მხრიდან პარალელურწირთხლებიანი ფართო სარკმლით გახსნილი დარბაზული ეკლესია (5.60X4.60 მ). ჩრდილოეთით მას მინაშენი ჰქონია, რომელიც დღეისთვის გეგმის დონეზეა დანგრეული. პირიქითა ხევსურეთში მრავლად არსებული ტრადიციული საკულტო ნაგებობების გვერდით, შუა საუკუნეებში აგებულ კანონიკურ ეკლესიას ანატორის მარიამწმიდის ეკლესიის გარდა, ჩვენამდე არ მოუღწევია. ძველი ნასოფლარი ანატორი აქვე ახლოს, შატილსა და მუცოს შორის მდებარეობს. კვრივად გამოცხადებულ, ტაბუდადებულ მის ტერიტორიაზე 1970-იან წლებში გაითხარა ნალისებურსაკურთხევლიანი დარბაზული ეკლესია (8.4 X 4.5 მ), რომელიც IX-X საუკუნეებით არის დათარიღებული[34]. ეს გარემოება კიდევ უფრო ზრდის მუცოს ციტადელის ეკლესიის მნიშვნელობას, რომელიც მთის ტრადიციული საკულტო ძეგლებისგანაც განსხვავდება და თავისი გადაწყვეტით კანონიკური ეკლესიის ტიპოლოგიასაც არ პასუხობს სრულად (ნახ. 5).

ციტადელის კიდევ ერთი საყურადღებო ძეგლია „თორღვას ციხე-სახლი“ (№28), რომელიც ამ ტიპის სხვა ნიმუშებისგან გამორჩეულ ნაგებობას წარმოადგენს. ფიქლის ფილებით ნაშენი კედლები თხელია (I სართულზე 0.60-0.65 მ-ს უდრის; ზემოთ სიგანე 0.50 მ-მდე იკლებს), თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ფილებს შორის გამოყენებულია კირის დუღაბი. კოშკისებურად ამოზრდილ, მაღალ და

და უღელტეხილების მიმანიშნებელ, ხატის აღმნიშვნელ სვეტებს და ასევე, საცხოვრებლის ქვედა სართულში გამართულ ყორის ოთხკუთხა სვეტებს შემორჩა თუშეთსა და ხევსურეთში; ამის შესახებ იხ.: გ. ბოჭორიძე, თუშეთი, ეთნოგრაფიულ-ფოლკლორული მასალები, თბ., 1993, გვ. 39, 296, 324; თ. უთურგაიძე, ერთი ლათინური სიტყვა ბერძნული ფორმით ქართული ენის თუშურ დიალექტში (წაკითხულია მოხსენებად საქ. სსრ. მეცნ. აკად. ენათმეცნიერების ინსტიტუტის „საენათმეცნიერო საუბრებზე“ 1965 წლის 22 მარტს), მაცნე, 4, თბ., 1965, გვ. 210-212; იხ. ნ. ბერძენიშვილი, გზები რუსთაველის ეპოქის საქართველოში, თბ., 1966, გვ. 118. ნ. ბერძენიშვილის მოწმობით „მილიონებს“ უჩვენებდნენ თბილის-ჯავახეთის გზაზეც.

34 რ. რამიშვილი, კ. წერეთელი, ანატორი, ანოტაცია, საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, 2, თბ., 2008, გვ. 335; კ. წერეთელი, ფშავ-ხევსურეთის ადრეულ შუა საუკუნეთა ხუროთმოძღვრული ძეგლები, ჟინვალის ექსპედიცია (მეორე სამეცნიერო სესიის მასალები), 1981, გვ. 76-77; კ. წერეთელი, ანატორის მარიამწმიდის ეკლესიის დათარიღებისათვის, ქრისტიანული არქეოლოგიის VI სამეცნიერო კონფერენცია, მოხსენებათა შინაარსი, თბ., 2002, გვ. 17-22.

მიუდგომელ კლდოვან კონცხზე დაფუძნებული ციხე-სახლის ქვედა სართული საქონლის სადგომად ვერ გამოდგებოდა, ხოლო ზომებიდან გამომდინარე, შუა, საცხოვრებელი სართულიც არ იქნებოდა ხელსაყრელი ოჯახის სამყოფად და სამეურნეო საქმიანობისთვის. სავარაუდოდ, ნაგებობას საცხოვრებელ-სათავდაცვო დანიშნულება უნდა ჰქონოდა (სურ. 25).

ხალხური გადმოცემა ციტადელის ციხე-სახლს მდინარე ანდაქისპირა საგუშაგო კოშკის მსგავსად ხევსურული პოეზიიდან და ანდრეზებიდან ცნობილ, ლეგენდარულ თორღვა ძაგანს (ძაგანისძეს) უკავშირებს. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა გამორჩეულად პოპულარულ ამ გმირს ხალხი მითიურ ნიშნებს მიაწერს:

„დიდებულობა დაუთქვეს, ბეჭებს უნახეს ჯვარიო,
მარჯვნივ მზე წერებულიყვა, მარცხნისკე მთვარის ნალიო"[35].

საისტორიო მეცნიერებაში ძაგანისძეთა წარმომავლობის შესახებ ერთიანი მოსაზრება დღეისთვის არ არსებობს. ვახუშტი ბატონიშვილი ძაგანისძეს „ძუელთა მთავართა" გვარებს შორის იხსენიებს[36]. ნიკო ბერძენიშვილი წერს, რომ ძაგანი, რომელიც „ხერკ-მუხრანისაგან თავის სამთავროს შექმნას ლამობდა", XII საუკუნის დამდეგს ხელთ იგდო დავით აღმაშენებელმა, ხოლო მისი ძმა ეპისკოპოსი მოდისტოსი საეკლესიო კრებამ დაამხო. მეცნიერი ძაგანს აბულეთისძეთა სახლს აკუთვნებს[37]. ეს მოსაზრება აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს: მას ეთანხმება როინ მეტრეველი და ნუკრი შოშიაშვილი, ხოლო ბოლო პერიოდის კვლევაში ამ აზრს არ იზიარებს ა. გოგოლაძე[38]. თორღვა ძაგანის ვინაობის საკითხი, ფოლკლორისტების განსაკუთრებული ინტერესის საგანსაც წარმოადგენს. დავით გოგოჭური მას უფრო მოგვიანო ხანის, დავით ულუს პერიოდის თორღვა პანკელთან აკავშირებს[39]. ამასვე იზიარებს ტრისტან მახაურიც და შესაძლებლად მიაჩნია ლეგენდისეული თორღვა ძაგანის კვალი ხალხური წყაროს ვერსიათა ანალიზით პანკისის ერისთავს დაუკავშირდეს[40].

თორღვას პიროვნების კვლევის საკითხისგან დამოუკიდებლად შეიძლება ითქვას, რომ მუცოს განაშენიანება, რომელშიც თემის საერთო თავდაცვის უპირატესობა სრულიად აშკარაა, და მისგან განცალკევებით არსებული ერთი პიროვნების ამბიციების გამომხატველი ციტადელი, თანადროული არ უნდა იყოს; მუცოს არქაულ ურბანულ სტრუქტურასა და ადრეული ხანის რიგ, მძლავრ ციხე-სახლებთან შედარებით, თორღვას თხელკედლებიანი, გამაგრებული საცხოვრებელი და ციტადელის სხვა ნაგებობები, უფრო მოგვიანებით, განვითარე-

35 აკ. შანიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 42.

36 ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 28, 172.

37 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, თბ., 1990, გვ. 188-190, 344, 339.

38 რ. მეტრეველი, დავით აღმაშენებელი, ეპოქის სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკურ-კულტურული ისტორიის მიმოხილვა, თბ., 1990, გვ. 101-104; ნ. შოშიაშვილი, აბულეთი, ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. I, 1975, გვ. 45; ა. გოგოლაძე, დავით აღმაშენებლის ანდერძი შიომღვიმისადმი, თბ., 2001, გვ. 139-160

39 დ. გოგოჭური, ხევსურული საგმირო პოეზია, თბ., 1977, გვ. 93-94.

40 ტ. მახაური, ქართული ხალხური საგმირო ბალადა (სინამდვილე და პოეზია), თბ., 2003, გვ. 182-230.

ბულ შუა საუკუნეებში აღმოცენებულ, ნაჩქარევად აგებულ და მალევე მიტოვებულ ანსამბლს უნდა წარმოადგენდეს.

რაც შეეხება მუცოს პლასტების ასაკის განსაზღვრას, ეს ზოგადად ისტორიული დასახლებების დაფუძნების დათარიღების მსგავსად, მეტად რთულ საკითხს წარმოადგენს, რასაც ისტორიული ცნობებისა და არქეოლოგიური კვლევის შედეგების არარსებობასთან ერთად დასახლებათა სახეში ასახული და დაშრევებული ხანგრძლივი ცხოვრების პროცესის ანარეკლიც აძნელებს. სამშენებლო პერიოდების ჩარჩოების გამოკვეთა შესაძლებელი ხდება ისეთ მყარ მონაცემებზე დაყრდნობით, როგორიცაა განაშენიანების საერთო სტრუქტურა, ნაგებობათა დამახასიათებელი ტიპოლოგიის ნიმუშთა გარკვეული ნიშნები და სხვა ირიბი ასპექტები. საყურადღებოა დავით მუსხელიშვილის დაკვირვება პანკისის ხეობის დასახლებათა უცვლელი ტოპოგრაფიის შესახებ, სადაც იგი ხედავს ამ პუნქტების არსებობის უწყვეტობას არა მხოლოდ მთელი შუა საუკუნეების ეპოქაში, არამედ წინაქრისტიანული ხანიდან მოყოლებული, რაც მრავალ შემთხვევაში სხვადასხვა პერიოდის ძეგლების დაფიქსირებით არის დადასტურებული.

მიუდგომელი კლდის მაღალ კალთაზე მდებარე მუცოს კომპაქტური სტრუქტურა, კლდეში ნაკვეთი და საყრდენი კედლებით შემაგრებული, კარგად მოწესრიგებული ურბანული ქსელი, დაუნაწევრებელი, ერთსადგომიანი ციხე-სახლების მარტივი აგებულება ქვედა სართულებში მოქცეული კლდის მასივებით, რაც მათ სიმყარეს მატებს, ზემოთ შეუვიწროებელი სილუეტის მქონე კოშკები დიდი ღიობებით გახსნილი ბანიანი საბრძოლო სართულით, რომლებიც მშვილდ-ისრის, შურდულის და ქვების გამოყენებით ბრძოლისთვის იყო მხოლოდ ხელსაყრელი, მუცოს დიდ სიძველეზე მეტყველებს და მისი ადრე შუა საუკუნეებით დათარიღების საფუძველს იძლევა. თუმცა, დასაშვებია, მუცოს დაფუძნება პანკისის ხეობის დასახლებათა მსგავსად, უფრო შორეულ წარსულსაც უკავშირდებოდეს და უწყვეტი ცხოვრების კვალი უფრო ღრმად მიდიოდეს. ამას ეთანხმება „ბროლისკალოს“ გადაწყვეტის მონოლითურობა და არქაულობა; საზოგადოებრივი საკრებულოს კლდოვანი რელიეფი ისეა დაძველებულ-გაცვეთილი, რომ მასში ლანდშაფტის ბუნებრივი და ხელთქმნილი ნაწილების გამიჯვნა რთულია. დასახლების ხანდაზმულობის პირდაპირ მანიშნებელია, ასევე, სამაროვნების სიმრავლე (სამი), ხოლო მათი სხვადასხვა ლოკაცია და აკლდამების განსხვავებული მშენებლობის ხარისხი, ფართო ქრონოლოგიურ დიაპაზონზე მიუთითებს. ციტადელი კი, როგორც, თემისგან განცალკევებული პიროვნების რეზიდენცია, სავარაუდოდ, განვითარებულ შუა საუკუნეებში უნდა გაჩენილიყო და მისი წარმოშობა მუცოს ისტორიის მოკლე ეპიზოდს უნდა უკავშირდებოდეს. ვფიქრობთ, ასე შეიძლება განისაზღვროს დასახლების თარიღის ზოგადი ჩარჩოები.

მუცო დიდი კულტურული რესურსია, ბუნებისა და ადამიანის ერთობლივი ქმნილება, განუმეორებელი ლანდშაფტით და თვითმყოფად კომპონენტთა მრავალგვარობით, იქნება ეს ციხე-სახლები, საბრძოლო კოშკები, აკლდამები, „ბროლისკალო“, „წმინდა გიორგის ჯვარი“, თუ ციტადელი. იგი უნიკალურ ძეგლს წარმოადგენს, სადაც მძაფრად შეიგრძნობა და განიცდება წარსული, გარ-

დასულ დროის ხევსურთა მკაცრი და ხიფათით სავსე ყოველდღიურობა, მათი წარმოდგენა სულეთის სამყაროსა და მარადიულობაზე, ფილოსოფიური და რელიგიური მრწამსი, სამყაროს აღქმის მოდელი და სიმბოლოები.

ზემოთ მოტანილი მოსაზრებები მუცოს არქაულობაზე, დანიშნულებაზე, სხვადასხვა სამშენებლო პერიოდებსა და ასპექტებზე, ზოგადად ქმნის დიდი სიფრთხილის საფუძველს, რათა რეაბილიტაციის პროცესში სრულფასოვნად მოხდეს ხელშესახებ, თუ ხელშეუვლებ ფასეულობათა შენარჩუნება. იგივე სირთულეები იჩენს თავს მოსახლეობისგან დაცლილ სხვა ისტორიულ დასახლებათა დაცვის მეთოდებთან დაკავშირებითაც, რაც სერიოზული განსჯის თემას წარმოადგენს; საფიქრალია, რა უფრო მართებული იქნება – ერთბაშად ჩატარებული ტოტალური აღდგენა, როცა დასახლებათა სამომავლო ფუნქციური დატვირთვისა და პატრონობის გრძელვადიანი კონცეფცია არ არის დამუშავებული, თუ თანაბარზომიერი, დროში გახანგრძლივებული მოვლის პროცესის განხორციელება ლოკალური ჩარევებით, სადაც განსაზღვრული იქნება გადაუდებელი გამაგრების, გაწმენდის, კონსერვაციის, თუ აღდგენითი სამუშაოების საჭიროების უბნები და ამ სამუშაოთა ლოგიკური რიგითობა.

Manana Suramelashvili

Mutso – the Unique Sample of the Traditional Fortified Settlement of the Highlands

Many historic fortified settlements are preserved in the border zone of western Georgian highlands; elaboration of their protection methodology and overcoming of the difficulties accompanying practical works is a subject of considerable concern. Over the entire history, these settlements had a function of defending northern border of the country. Some of these living villages had absolutely lost the appearance characteristic of such settlements (e.g., village Gebi in Upper Racha); many of them are on the edge of vanishing (numerous village-sites in Pirikita Khevsureti and Tusheti); a number of settlements, remarkable for the originality of their spatial pattern and noteworthy samples of the fortification architecture, where a small part of the population return to the fortified houses only for the summer (or the latter are long desolated), face the danger of disappearance of the iconic views, essential components and medieval antiquity (villages Kvavlo, Mutso).

Mutso is one of the archaic fortified settlements and a significant strategic site of Pirikita Khevsureti; it is situated on a steep slope of a high cliff, at the confluence of the river Andaki and its tributary – Mutsostskali (1,880 m. above the sea level). Two quarters with differing land planning system are distinguished in the settlement. Urban fabric formed by fortified houses and towers attract attention by the asceticism of the plane walls. Three necropoleis formed of above-ground sepulchres are located in the environs of the settlement. At a certain distance from the settlement, the mountain summit is crowned by "Brolistskaro" (Crystal Spring) – a community gathering place. This is a flattened platform cut in a monolithic rocky cape and terminated by a monumental arm-chair with the triangular back. At the end of the platform, the so called "Cross

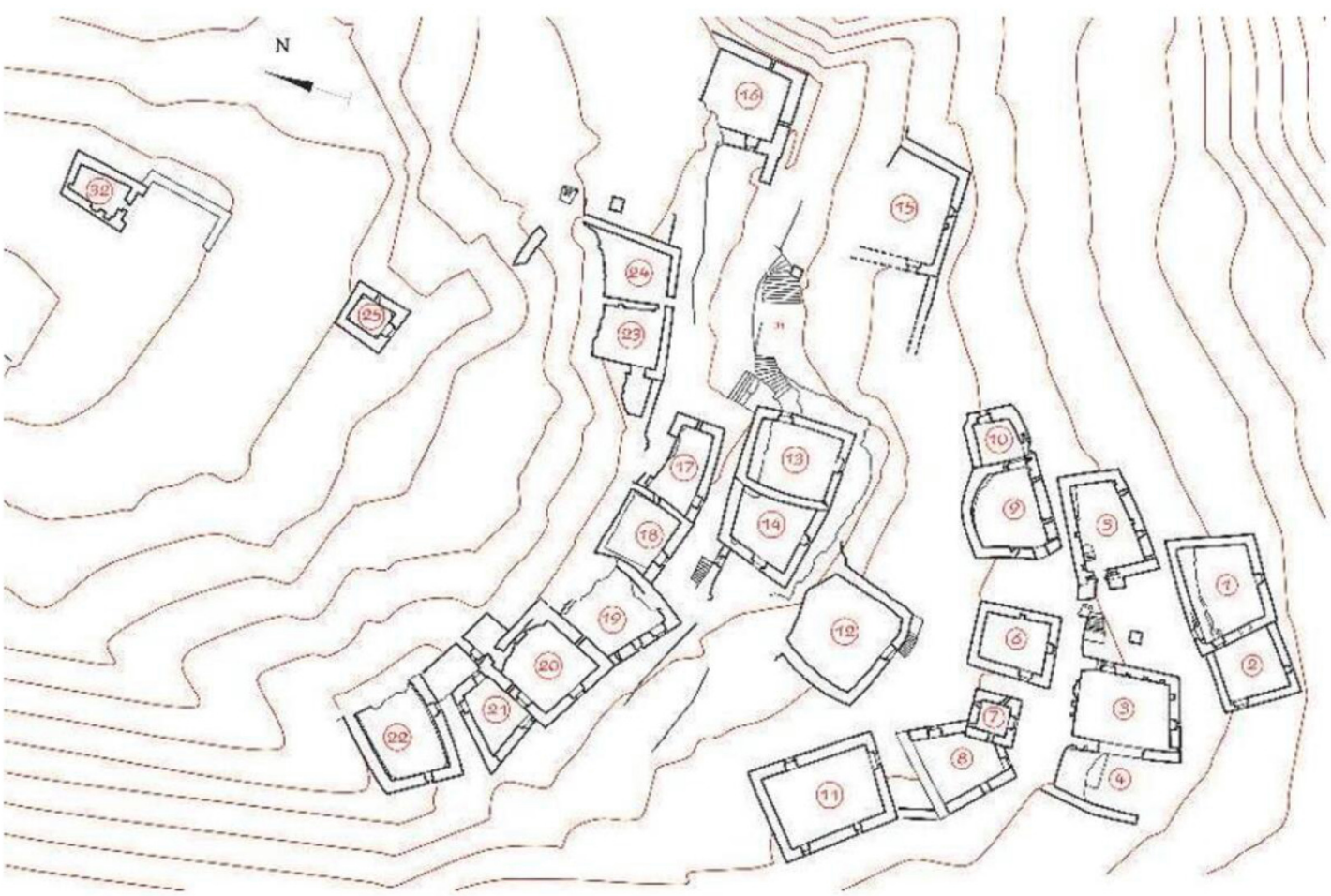
of St. George" – public and cult monument, traditional for the highlands – is situated. From the North, the mountain summit is terminated by a citadel comprising a tower, a fortified house and a church; folklore tradition links this citadel with the legendary hero – Tigva Dzaganisdze.

Compact urban pattern of Mutso, fitted for the collective defence, well arranged urban network, reinforced by the supporting walls, simple structures of mainly two-three storey fortified houses with the vertical planning, towers with the even silhouette, not narrowing upward and the upper, battle floor equipped with the wide recesses, favourable only for the battles using bow and arrows, slings and stones, all testify to the ancient origin of the settlement, giving grounds to its ascribing to the Early Middle Ages. The same is confirmed by the definitely archaic character of the community gathering place and the large number necropoleis (three), as well as the fine masonry of the sepulchres. The citadel, as a residence of the person isolated from the community, seems likely to have appeared in High Middle Ages and this should be connected with a short episode in the history of Mutso.

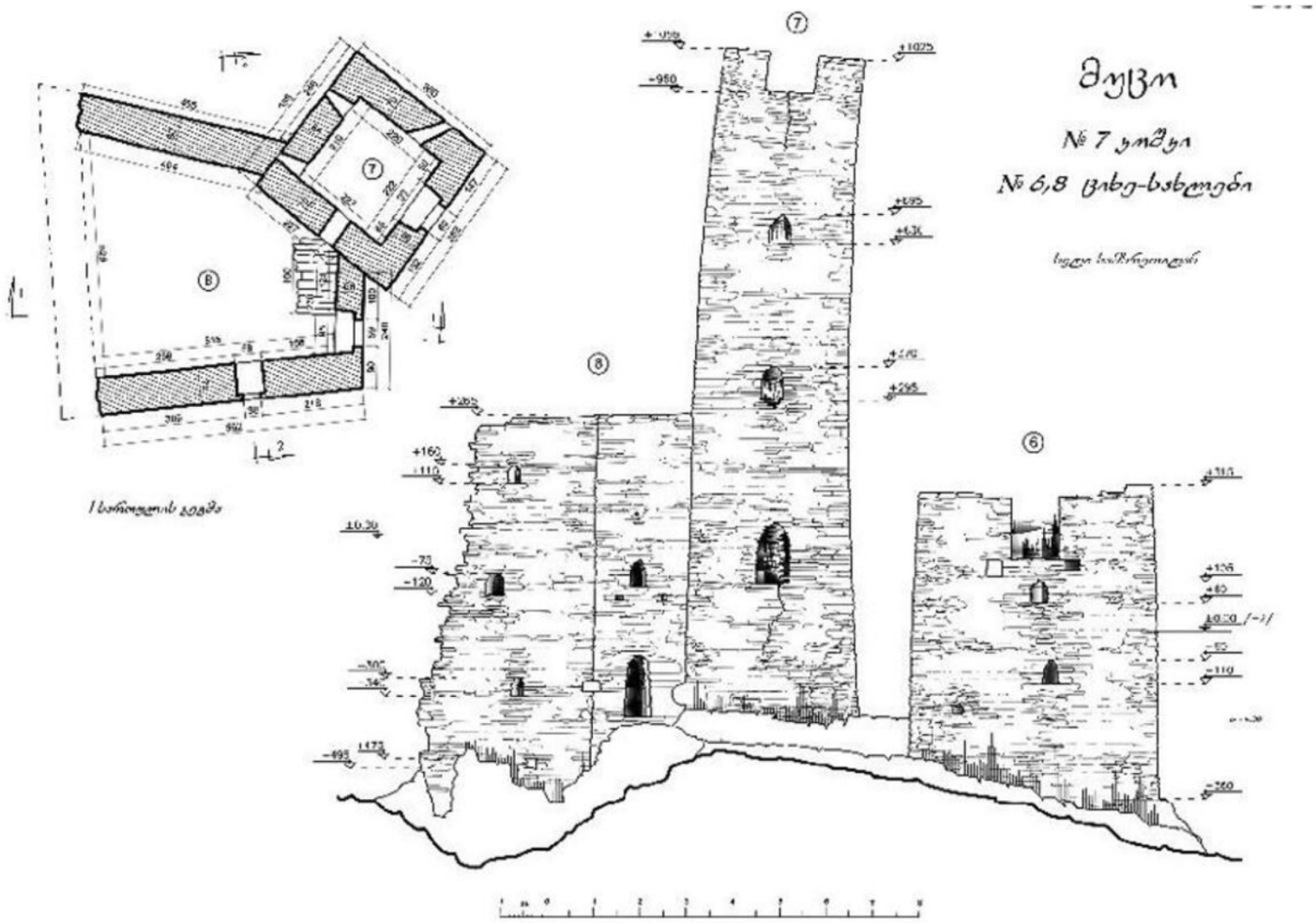
Mutso, distinguished by the incomparable landscape and diversity of the original components, is the unique joint creation of the nature and man, due to which its rehabilitation process should be carried out with great caution.



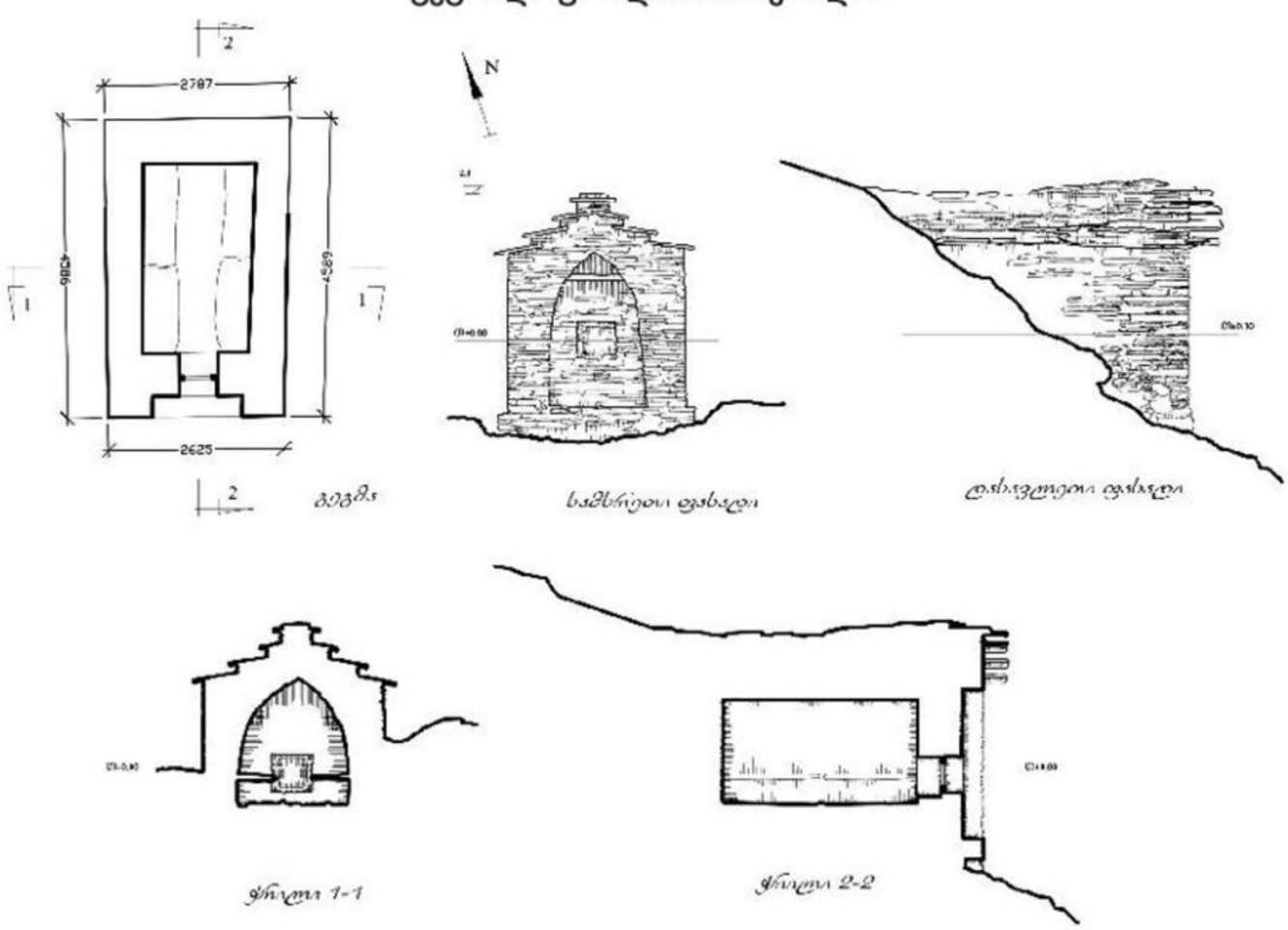
ნახ. 1. მუცოს ნაგებობათა განლაგება მთაზე, ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან. რენდერი



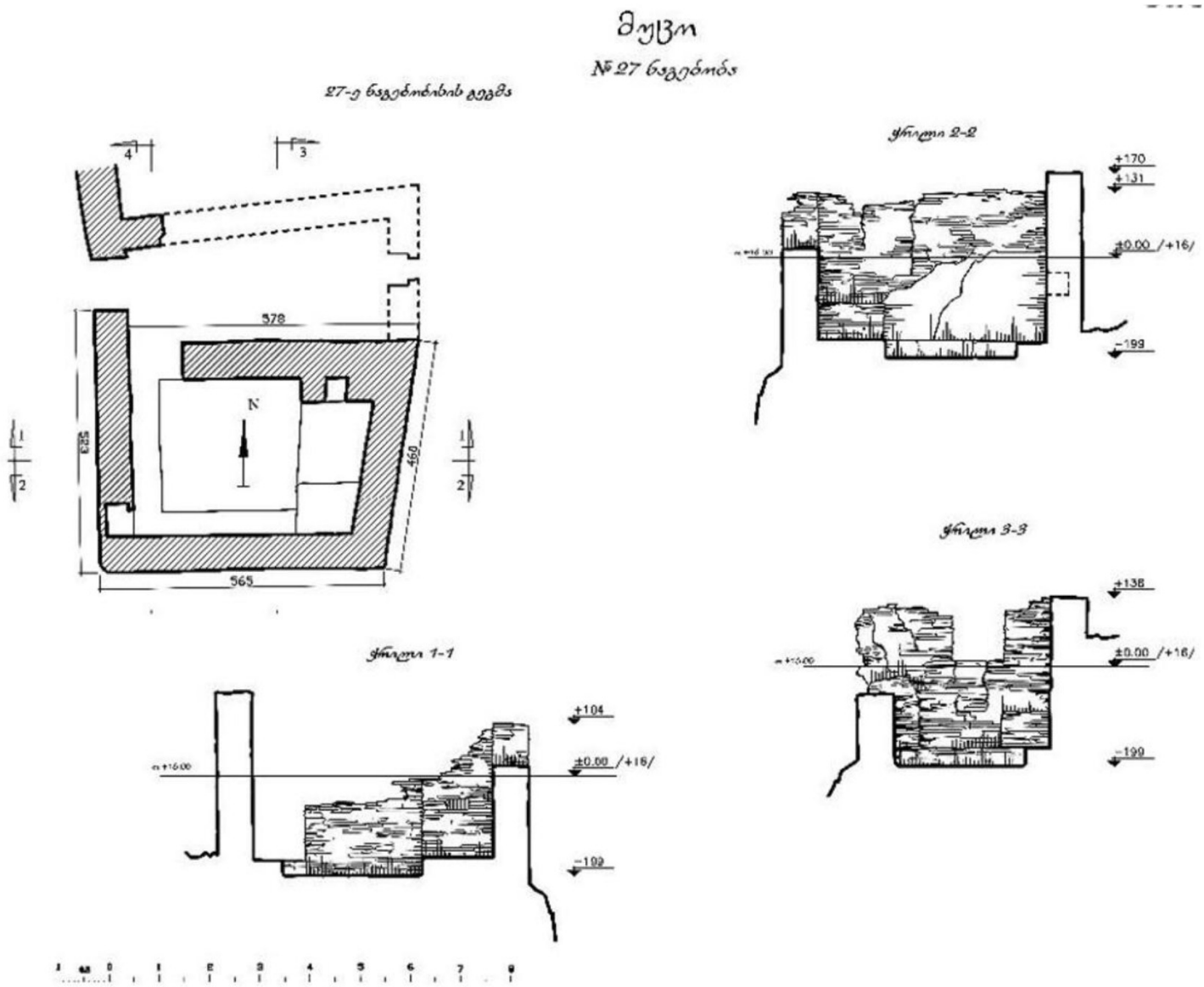
ნახ. 2. მუცო, გენგეგმა



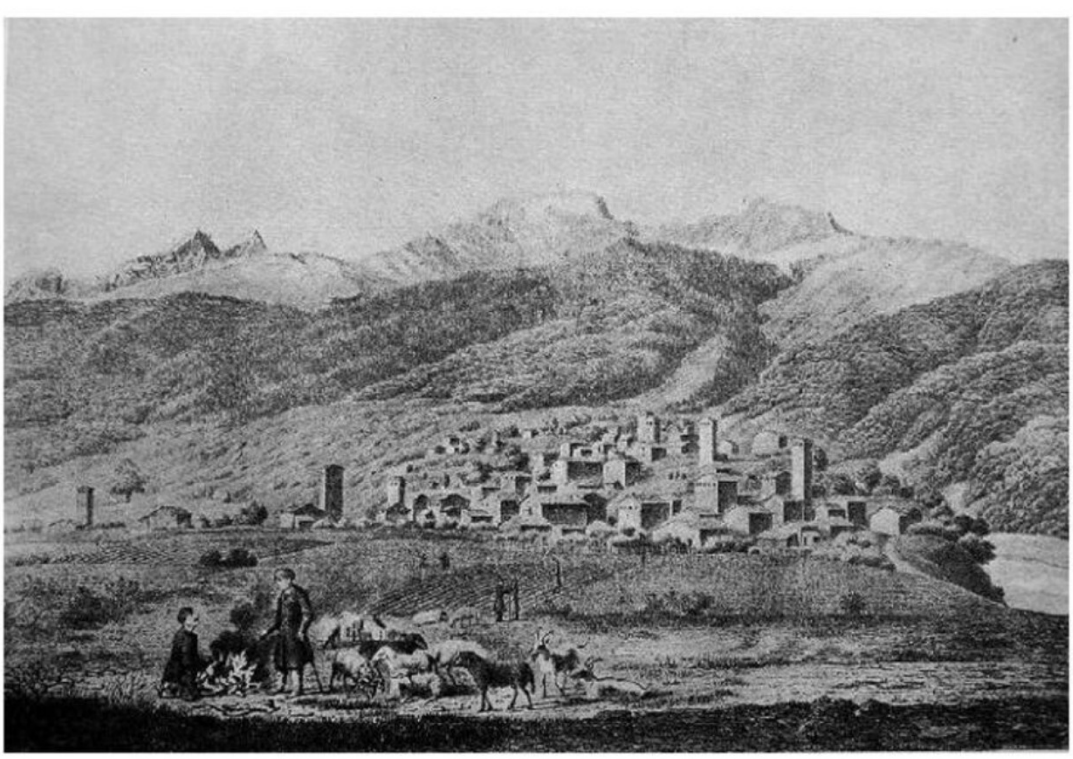
ნახ. 3. დაიაურების უბნის კოშკი (№7) და მიმდებარე ციხე-სახლები (№6, 8); გეგმა და ფასადი სამხრეთიდან



ნახ. 4. აკლდამა №35; გეგმა, ფასადი, ჭრილები



ნახ. 5. ციტადელის ეკლესია; გეგმა, ჭრილები



სურ. 1. ზემო რაჭის სოფელი ღები, დიუბუა დე მონპერეს გრავიურა. 1843 წელი



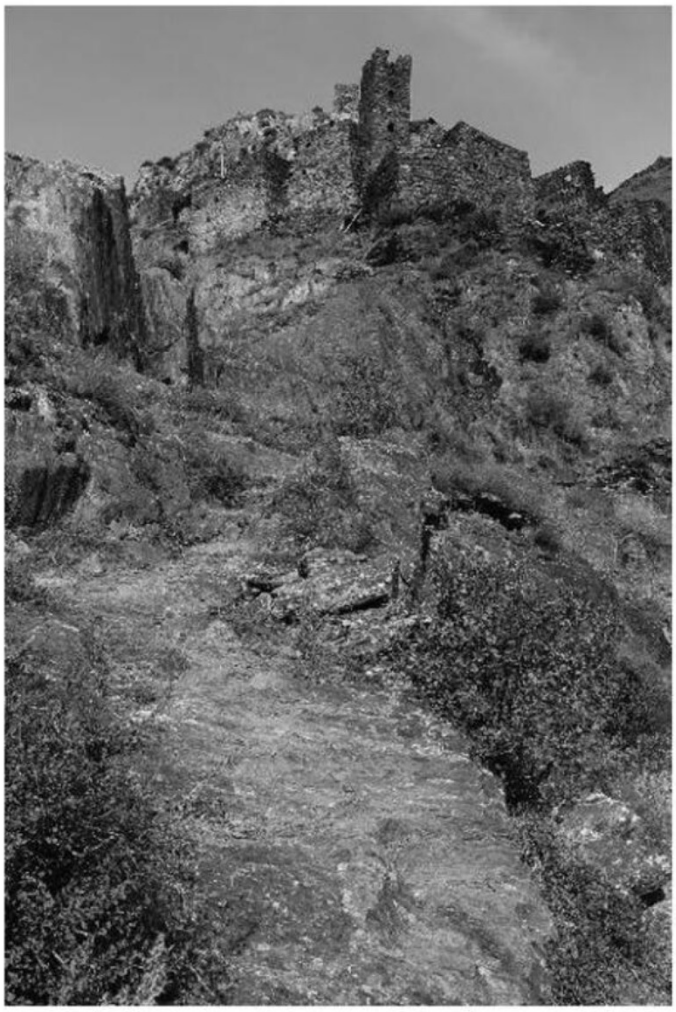
სურ. 2. კვავლო, ხედი
აღმოსავლეთიდან.
ნ. იდოიძის ფოტო. 2015



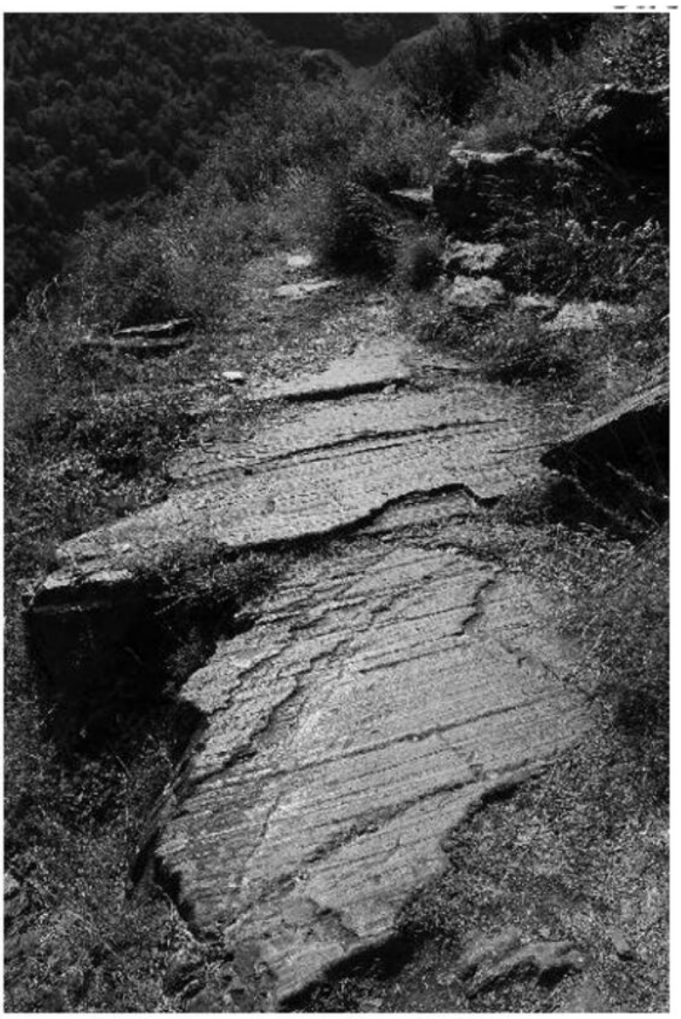
სურ. 3. კვავლო,
ხედი დასავლეთიდან



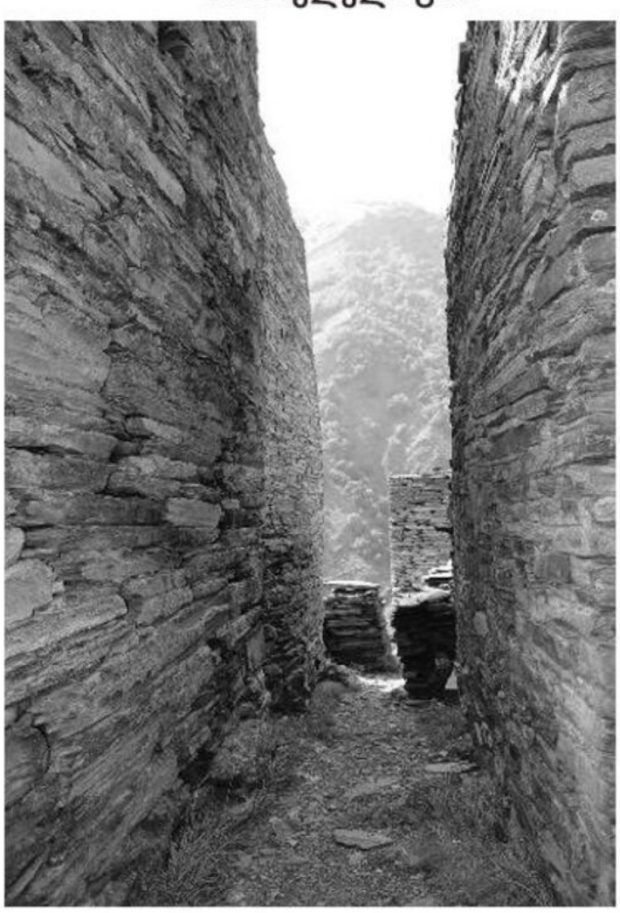
სურ. 4. მუცო, საერთო ხედი
სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



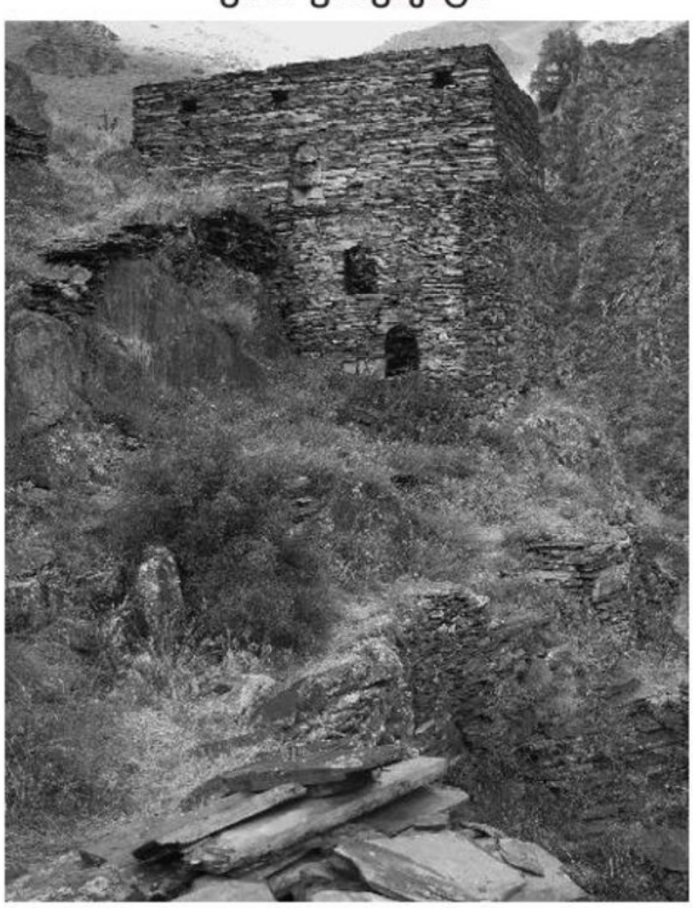
სურ. 5. მუცო, კლდეში ნაკვეთი მისასვლელი გზა



სურ. 6. მუცო, კლდეში ნაკვეთი გზის ფრაგმენტი



სურ. 7. მუცო, ვიწრო შუკა ზედა უბნის სახლებს შორის



სურ. 8. ტერასების საყრდენი კედლები №16 ციხე-სახლთან



სურ. 9. ნალესობის კვალი №16 ციხე-სახლის შიდა კედელზე



სურ. 10. ფიქლის წყობა კირ-ხსნარზე აკლდამის შესასვლელთან



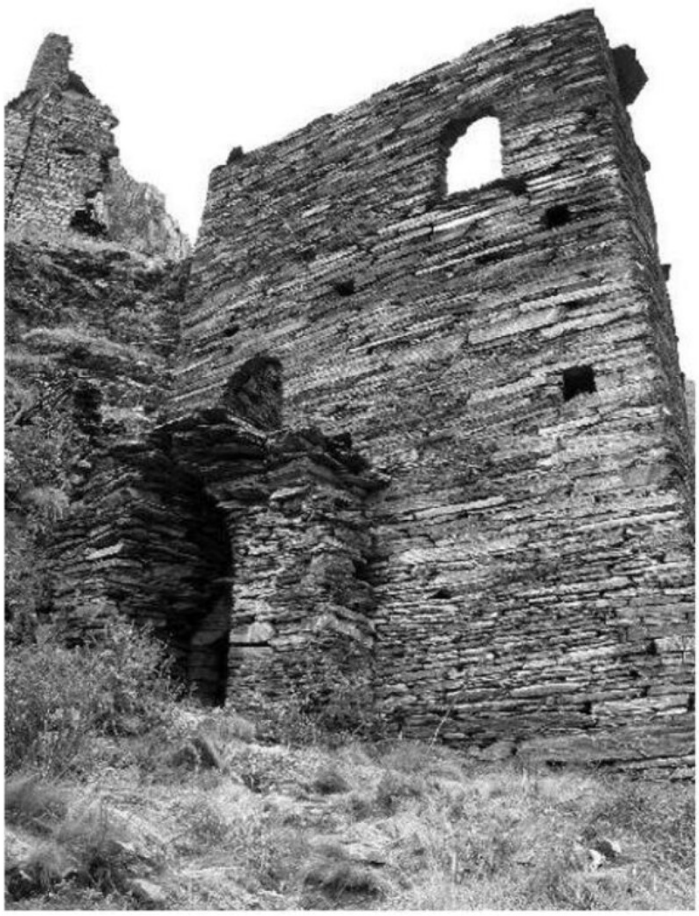
სურ. 11. №20 ციხე-სახლის ფასადი ფართო ღიობით მესამე სართულზე



სურ. 12. №19 ციხე-სახლის ბოლო სართულის ორი ფართო ღიობი შიგნიდან



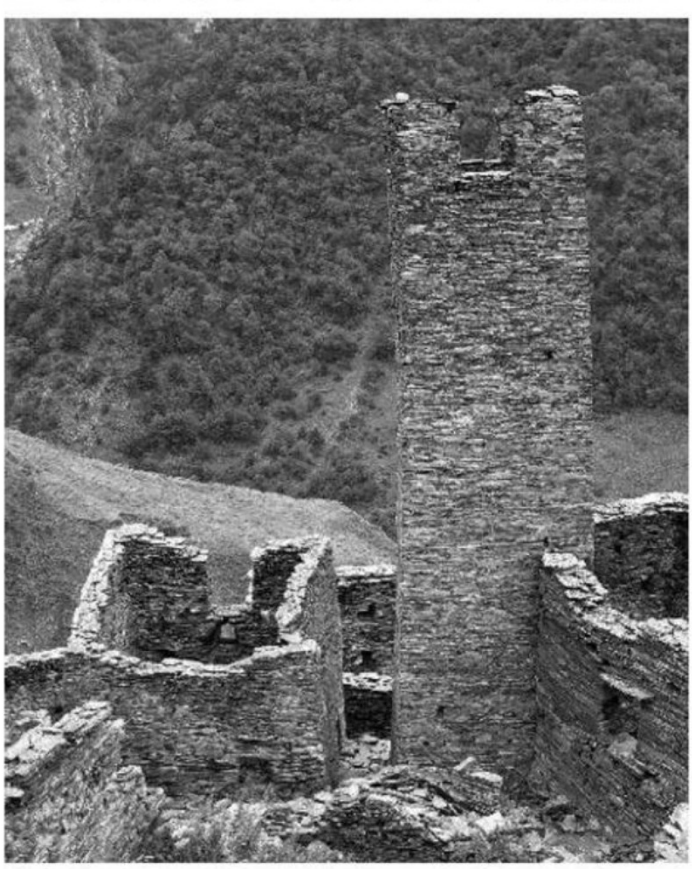
სურ. 13. №3 ციხე-სახლის ფასადი სამი სართულის შესასვლელებით და კიბისა და ბაქნის შემორჩენილი ფრაგმენტებით



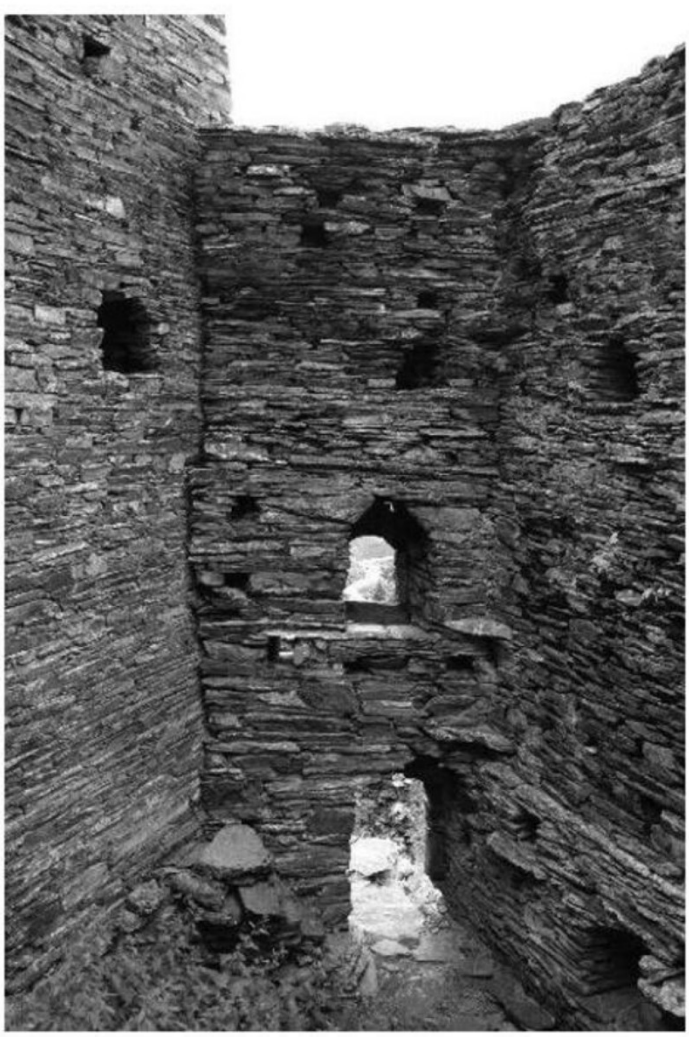
სურ. 14. №5 ციხე-სახლის ფასადი მიშენებული კიბის ბაქნით და ადრე არსებული ფიცარნაგების კოჭის ბუდეებით



სურ. 15. ფიქლის მსხვილი ფილებით ნაშენი №17 ციხე-სახლის საფასადო კედელი



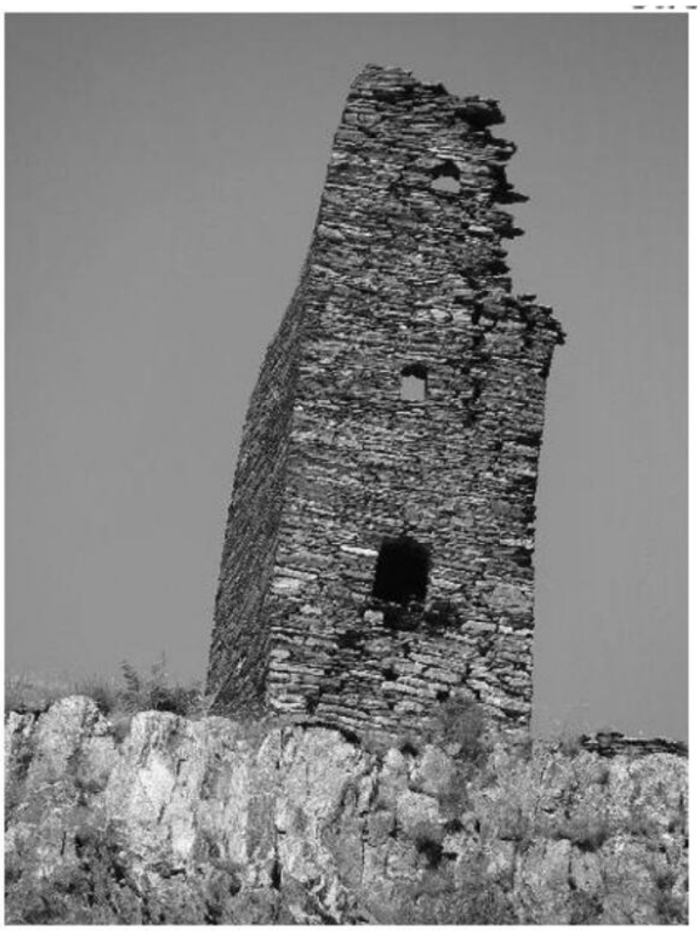
სურ. 16. დაიაურების უბნის კოშკი (№7) და მიმდებარე ციხე-სახლები (№3, 6, 8) ზემოდან



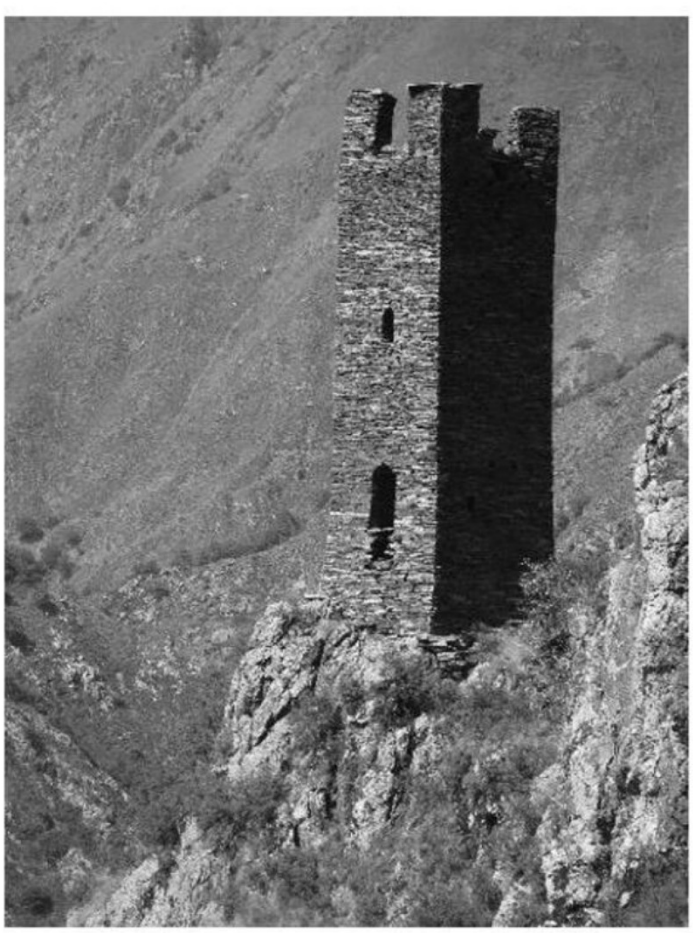
სურ. 17. დაიაურების უბნის კოშკი (№7) და მასზე მიშენებული ციხე-სახლი (№8) შიგნიდან



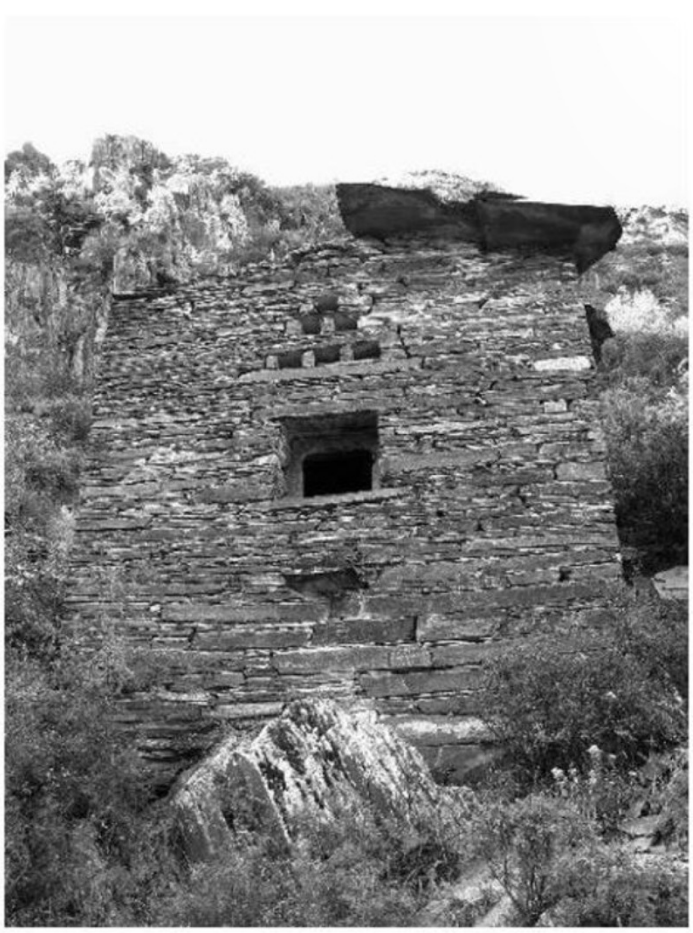
სურ. 18. დაიაურების უბნის ნაწილი ზემოდან



სურ. 19. შეთეკაურების უბნის კოშკი (№25) დაშლამდე



სურ. 20. თორღვას ციხე



სურ. 21. №42 აკლდამის ფასადი



სურ. 22. №45 აკლდამის ფასადი



სურ. 23. მუცოს საკრებულო - „ბროლისკალო“



სურ. 24. „ბოლისკალოს“ წმინდა გიორგის ჯვარი



სურ. 25. თორღვას ციხე-სახლი

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

ძველი დიკლო და სოფელი დიკლო – ორი განსხვავებული ურბანული სტრუქტურა თუშეთში

დიკლო ჩაღმის თემის სოფელია თუშეთში, ხოლო ძველი დიკლო – მისგან 3-4 კმ-ით დაშორებული საზღვრისპირა ნასოფლარი. ძველი დიკლოდან აღმოსავლეთით, საქართველოს სახელმწიფო საზღვრამდე კიდევ ორი მიტოვებული სოფელია – ჭერო და იბცოხი. სარმაღელეს უღელტეხილის იქით კი დაღესტნის ტერიტორია იწყება, სადაც პირველ დასახლებულ პუნქტს სოფელი ხუშეთი წარმოადგენს.

ურბანული და არქიტექტურული თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ძველ დიკლოს და სოფელ დიკლოს ისტორიულად ბევრი რამ აქვს საერთო. დაახლოებით სამი საუკუნე იქნება, რაც ძველ დიკლოში მუდმივად აღარავინ ცხოვრობს. ამ დასახლების ადრინდელი გეგმარება შედარებით კარგადაა შემონახული, მაგრამ ცალკეულ ნაგებობათა მდგომარეობა მძიმეა. XX საუკუნის 30-იანი წლების აღწერიდან ირკვევა, რომ უკანასკნელი რვა ათეული წლის მანძილზე ძველი დიკლოს არქიტექტურამ დიდი დანაკლისი განიცადა. მიუხედავად ამისა, დასახლების არქაული სიძველე და შთამბეჭდავი გარემო დღესაც მნახველთა დიდ ნაკადს იზიდავს.

ძველი დიკლოს ნასოფლარი ერთი შეხედვით ციხეს წააგავს (სურ. 1). წარსულში მსგავსი დასახლებებით მოფენილი იყო საქართველოს მთიანი რეგიონები. თავდაპირველი გეგმარებით მათგან მცირე ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ მთიანი რაჭის სოფელი გლოლა, რომელსაც ასე ახასიათებს ბატონიშვილი ვახუშტი: „...დაბა მზგავსი ციხისა, კოშკოვან-გოდოლოვან-ზღუდოვანი“[1]. ეს მოკლე, მაგრამ ტევადი შეფასება საკმარისია სოფლის საერთო სახის წარმოსადგენად. ამჟამად გლოლის გეგმარებიდან და სათავდაცვო ნაგებობებიდან ბევრი არაფერი გადარჩა. ძველ დიკლოში კი კოშკების, გოდოლის და ზღუდეთა მთელი სისტემის ფრაგმენტებია შემონახული, რაც სრულ წარმოდგენას გვიქმნის მის ურბანულ სტრუქტურაზე.

სამეცნიერო ლიტერატურაში, ფოლკლორულ გადმოცემებსა და ადგილობრივ მკვიდრთა მეტყველებაში დიკლოს ნასოფლარს და მის სალოცავს სხვადასხვა სახელით მოიხსენიებენ. თითოეული დასახელების მიღმა მისი ისტორიის მცირე დეტალები იკითხება. თუ გავითვალისწინებთ, რომ საისტორიო წყაროებში ნაკლებად მოიძებნება ცნობები თუშეთის სოფლების და ნასოფლარების შესახებ, ამგვარ მცირე დეტალებსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს. 1931 წელს, თუშეთის ნასახლარებში შემორჩენილი ძველი თუშური სახლების დახასიათებისას,

1 ქართლის ცხოვრება, ტ. 4, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 768,17.

სერგი მაკალათია აღნიშნავდა: „ამ მხრივ საყურადღებოა **ძველი დიკლო,** რომელიც მდებარეობს დაღესტნის საზღვარზე და აშენებულია მაღალ კლდეზე. მას ჩამოუდის ალაზანი და ამით ეყოფა დაღესტანს. დიკლოს მაღალი კლდე მიუდგომელია. ერთადერთი მისასვლელი გზა ჩრდილო-დასავლეთის მხარეზეა და ისიც მაგარი გალავნით ყოფილა შემოზღუდული. ამ კლდეზე ოცამდე ძველი ჩარდახიანი სახლია აჩხორილი, რაც გმირთა სავანის შთაბეჭდილებას ახდენს. წყალი „მასაგის ხევის" რუდან მილებით ყოფილა გამოყვანილი. გაჭირვების დროს წყალი ტიკებით ალაზნიდანაც უზიდავთ"[2].

1935 წელს გიორგი ბოჭორიძემ მოიარა და შეისწავლა თუშეთის სიძველეები. იგი მოიხსენიებს სოფელ დიკლოს, მისგან აღმოსავლეთით მდებარე ბიჭეხგორის მთას, ამავე დასახელების ნასოფლარს, ციხეებს და წმინდა გიორგის ხატს[3]. აღნიშნულია აგრეთვე „იჩოანაყანობის ციხე, გალავნის სამხრეთის ძირს, ბიჭეხგორისავე მიმართულებით, იმავე მთის კალთაზე"[4]. მკვლევრის მიერ დასახელებული ნაგებობები ძველ დიკლოს ეკუთვნის, ხოლო იმ მთაზე, რომელსაც გ. ბოჭორიძე ბიჭეხგორის მთას უწოდებს, ნასოფლარია შეფენილი. ეს კი უნდა ნიშნავდეს, რომ დროის რაღაც პერიოდიდან ძველი დიკლოს ნასოფლარს მისივე სალოცავის **„ბიჭეხგორი"**-ს სახელი დაერქვა, უფრო მეტი, ის გეოგრაფიული ერთეულის (მთის) დასახელებადაც იქცა, რის შემდეგაც ამ ადგილმა საკრალური შინაარსი შეიძინა. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა ნიკო ბერძენიშვილის მოსაზრება, რომ უძველესი სოფლებიდან წარმომდგარი ახალი სოფლები მთავარ სალოცავს კვლავ ადრინდელ, წინაპართა მიერ ნაკურთხ ადგილზე ტოვებდნენ, რის შემდეგაც ეს ადგილები რელიგიურ სიწმინდედ იქცეოდა[5].

ბიჭეხგორის წმინდა გიორგის სალოცავის დაარსების ამბავი მოთხრობილია თუშურ ანდრეზებში. ეს არის ლეგენდა სოფლიდან გაძევებული ქალის შესახებ, რომელიც დასახლებიდან მოშორებით, ეხში დამკვიდრებულა, იქვე დაბადებულა მისი ვაჟი, რომლისთვისაც ბიჭეხელი, ანუ ეხში დაბადებულ ბიჭი დაურქმევიათ. სულხან-საბა ორბელიანის მიხედვით: „ეხი არს კლდე არა ქვაბად გამოკვეთილი, არამედ მცირე(დ) გამონახეთქი საჩრდილობელი რამე. წამოხურული კლდეა"[6], ანუ, შეიძლება ითქვას, ბუნებრივი გამოქვაბულია.

ბიჭეხელი ისეთი მეომარი დამდგარა, რომ ხალხს ღვთისშვილად უღიარებია და იმ ადგილზე, სადაც იგი დაიბადა და გაიზარდა, მისივე სახელობის სალოცავი დაუარსებიათ[7] საინტერესოა, რომ „წამოხურულ კლდეს" და მასთან ახლოს მდებარე დასახლებას ახსენებს ერთი თუშური ანდრეზი. იგი მოგვითხრობს: „საცა ის ბიჭიხელას ხატი გვაქვს, იმ ხატის ბოლოში ციხეებია მაღალი, ძველი.

---

2 ს. მაკალათია, თუშეთი, თბ., 1983, გვ. 142-145.

3 გ. ბოჭორიძე, თუშეთი, თბ., 1993, გვ. 285-286.

4 იქვე, გვ. 286.

5 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, თბ., 1990, გვ. 42-45.

6 სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. 1, თბ., 1991, გვ. 250.

7 მკვლევართა მოსაზრებით, გამორჩეული გმირის ხსოვნა მთაში თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. მათ სახელზე ჯვარ-ხატებიც დაუარსებიათ, ღვთისშვილებად უღიარებიათ. იხ. გ. ქისტაური, წარმართული რელიქტი V-X საუკუნეების ქართულ აგიოგრაფიულ მწერლობასა და ხალხურ ქრისტიანობაში, სადოქტორო ნაშრომი შესრულებულია ისტორიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, სამეცნიერო ხელმძღვანელი ნ. ვაჩნაძე, თბ., 2012, გვ. 173.

იქ ეცხოვრა დიკლოს ადრევე ძველად, სანამ ხელოსნები იყვნესა და ხატს ხპატრონობდეს, დროშას იმ ეხში ინახავდეს, საცა ის ეხი იყო, სოფელში კი არ მოხქონდ ხატიც იქავ იყვ. მაღალ წამოხურული კლდეია და მაღლ ერთი ფიჭვ დგას, დიდი ჯღარდალა ფიჭვი. იმ ფიჭვზე მთელი თავ-რქით სამსვია იყვის. თურმე იქ ილოცებოდ, იმ ეხის თავზეად..."[8]. ხალხური მთქმელის მოხსენიებული სოფელი, სადაც თურმე ხატის დროშა არ მოჰქონდათ, ახლანდელი სოფელი დიკლოა, სადაც ძველი დიკლოდან წასული მოსახლეობა დამკვიდრდა და სოფლის სახელიც თან წაიყოლა.

ზემოთ მოყვანილ ხალხურ გადმოცემებში საყურადღებოა რამდენიმე მომენტი: ანდრეზი მოგვითხრობს, რომ სალოცავთან მაღალი და ძველი „ციხეებია" თუშეთში ციხე-სახლებს „ციხეები" ერქვა[9]; ასევე მოიხსენიებენ ამ ტიპის ნაგებობებს გ. ბოჭორიძე და ს. მაკალათია[10]; გამოდის, რომ ანდრეზში ნათქვამი ბიჭეხგორის წმინდა გიორგის ხატის ბოლოში არსებული ციხეები, სადაც „ეცხოვრა დიკლოს ადრევე," ძველი დიკლო უნდა იყოს. აღსანიშნავია ისიც, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში ტერმინი „ციხე" ფართო გაგებით იხმარებოდა. ეს შეიძლება ყოფილიყო საცხოვრებელი სახლი, კომპლექსი, ან მთლიანად დასახლებული პუნქტი. ასევე – „...სოფლის რელიქტის სახით დღემდე მოღწეული ეს სახელწოდება იმ პერიოდიდან მოდის, როდესაც დასახლებული პუნქტი ძირითადად თავდაცვითი ნაგებობებისაგან შედგებოდა და ერთიანი ციხე-სიმაგრის სახეს ატარებდა"[11].

ვერა ბარდაველიძე ძველი დიკლოს სალოცავს **„ბიჭეხი"**-ს სახელით მოიხსენიებს. მისივე სიტყვებით: „ბიჭეხის ხატი სოფ. დიკლოდან აღმოსავლეთის მხარეს მდებარეობს სოფლიდან კარგად მოშორებით, მაღალ მთაზე. ხატი წარმოადგენს ფიქალი ქვისაგან მშრალად ნაგებ მილიონას თავზე ადევს რამდენიმე ფიქალი ქვა და ცხვრის ორი რქა. ხოლო სამხრეთის მხარეს ზემო ნაწილში დადებული აქვს ორი ფიქალი, ორივე გახვრეტილი მრგვალად. ამ ქვის ნახვრეტში, რომელიც სამრეთ-აღმოსავლეთის კუთხეშია დატანებული, ჩარჭობილია დროშა, შემკული თეთრი საწირებით. აქვე დევს ჯიხვის რქა"[12].

ბიჭეხგორთან დაკავშირებულ ხალხურ გადმოცემებში მოხსენიებული „ეხი", რომლის თავზე რქებით სავსე ფიჭვი დგას, მიანიშნებს ხის საკრალურობაზე; ეს მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ბიჭეხგორს **„ფიჭეხგორი"**-ს სახელითაც მოიხსენიებენ, რაც ფიჭვთანაა დაკავშირებული[13]. ფიჭეხგორის წმინდა

---

8 ზ. კიკნაძე, ანდრეზები (აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის რელიგიურ-მითოლოგიური გადმოცემები), თბ., 2009, გვ. 318, 319.

9 გ. ბაგრატიონ-დავითაშვილი, ქართული ტრადიციული საცხოვრებლის ტიპოლოგიისათვის, საქართველოს სიძველენი, 4-5, თბ., 2003, გვ. 275.

10 იხ. ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 139; გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 286.

11 ა. ქალდანი, ცენტრალური კავკასიონის მთიელთა კოშკური კულტურა, თბ., 1990, გვ. 31.

12 ვ. ბარდაველიძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები II „, თუშეთი, თბ., 1985, გვ. 77-78.

13 როგორც პავლე ინგოროყვა აღნიშნავს, „ბიჭვი" იგივეა, რაც „ფიჭვი", საიდანაც არის წარმოებული „ბიჭვინტა"-ს სახელი. იხ. პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, თბ., 1954, გვ. 148. საინტერესოა აგრეთვე, რომ XIX საუკუნის ერთ-ერთი საგაზეთო პუბლიკაცია ბიჭვინტას „ფიჭვის მთის მონასტრის" სახელით მოიხსენიებს, იხ. „დროება", 1883, №212, 25 ოქტომბერი, გვ. 3.

გიორგის სალოცავი ჩალმის თემის მთავარ სათემო ჯვარს წარმოადგენდა[14]. მის გარშემო არსებული ფიჭვის ტყე ხატის საკუთრებად ითვლებოდა, სადაც ხის მოჭრას ერიდებოდნენ[15]. ისიც აღსანიშნავია, რომ საქართველოს ჩრდილოეთ მთიანეთში ხის კულტი წმ. გიორგის და ღმრთისმშობლის სახელებთანაა დაკავშირებული[16], ხოლო მთიელთა დროშა ხის სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენს და ის გენეტიკურად საკულტო ხეს უკავშირდება[17].

* * *

ძველი დიკლოს ნასოფლარმა შემოინახა ტერასულად განლაგებული ნაგებობები, რომლებიც შეფენილია დიკლოსწყლის და ანდის ყოისუს შეერთების ზევით ამართულ კონცხზე და მის დასავლეთ ფერდობზე (სურ. 1)[18]. აქედან ფართო პანორამა იშლება: აღმოსავლეთით და სამხრეთით ფიჭვნარით და ალპური მდელოებით დაფარული, წყებად დალაგებული მთები და მდინარის ვიწრო ხეობა მოჩანს, სულ მაღლა მწვრვალების რკალია, რომლებიც კაშკაშა მზით განათებისას ვერცხლისფერ შეფერილობას იღებს. დასავლეთით, ფიჭვის ტყეებით გარშემორტყმული და ფართოდ გაშლილი მინდვრების შუაგულში, სოფელ დიკლოს დანახვა შეიძლება (სურ. 2, 13).

ძველ დიკლოს ერთადერთი მისასვლელი ჩრდილოეთიდან აქვს. ბუნებრივი და ხელოვნული წინაღობებით ორ ნაწილად გაყოფილი დასახლება პირობითად კონცხის და დასავლეთ ფერდობის განაშენიანებად, ანუ ზედა და ქვედა უბნად შეიძლება განვიხილოთ (ნახ. 1). კონცხის აღმოსავლეთი და ნაწილობრივ ჩრდილოეთი ნაპირები მკვეთრი ვარდნილებით ხასიათდება და სრულიად მიუვალია; კონცხის განაშენიანების ქვედა პერიმეტრს დასავლეთიდან შემოუყვება პირდაპირ კლდეებიდან ამოზრდილი ციხე-სახლების თავმორღვეული კედლები, რომლებიც ამჟამად 5 მ-ის სიმაღლემდეა შემონახული. მათკენ ადვილად მისადგომები ნაშენი ბარიერებითაა დამატებით გადაკეტილი. დასავლეთიდანვე გაუყვება კონცხის ძირს გალავანი, რომელიც ახლა ფრაგმენტულადაა შემონახული. ზედა უბანში მისაღწევად მიმსვლელს ორმაგი ბარიერის გადალახვა უხდებოდა. იგი ჯერ კონცხის ძირს შემოუვლიდა და სამხრეთ-დასავლეთი, ორმხრივად გახსნილი ტრაპეციისებური მოხაზულობის სათავსის გავლით დასახლების ზედა უბნამდე აღწევდა. ამჟამად აქ მოხვედრა რთულად დასაძლევი აღმართის და გარღვეული კედლების გადალახვითაც შეიძლება, მაგრამ ადრე, როდესაც ციხე-სახლები

---

14 ვ. ელანიძე, თუშეთის ისტორიის საკითხები, თბ. 1988, გვ 39, 47,

15 ხის კულტის შესახებ, ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავდა, რომ ფიჭვისა და ნაძვის ხეები წმინდად ითვლებოდა. იხ. ვ. ბარდაველიძე (ლომია), ხის კულტისათვის საქართველოში, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. III, ტფ., 1927, გვ. 168.

16 ვ. ბარდაველიძე, სიცოცხლისა და სიუხვის ხე ქართველთა სარწმუნოებაში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ. XIV, თბ., 1968, გვ. 54.

17 ვ. ბარდაველიძე (ლომია), ხის კულტისათვის საქართველოში, გვ. 177.

18 დიკლოსწყალი დიკლოს მყინვარიდან იღებს სათავეს და მარცხნიდან უერთდება ანდის ყოისუს, რომელიც შენაქოს მიდამოებში, პირიქითის ალაზნის და თუშეთის ალაზნის შეერთებით წარმოიქმნება, ხოლო საზღვრის გადაკვეთის შემდეგ დაღესტნის ტერიტორიაზეც მიედინება, სადაც მდინარე სულაკს უერთდება. ზოგიერთ რუკაზე მდინარე, რომელიც ძველ დიკლოს ჩამოუდის, თუშეთის ალაზნის სახელითაა აღიშნული (იგულისხმება მისი ქვემო წელი); ალაზანს უწოდებს მას სერგი მაკალათიაც.

და ზღუდე-გალავნები სრული სიმაღლით იდგა, დასახლების კონცხის ნაწილი სრულიად შეუვალი იქნებოდა.

ძველი დიკლოს ზედა უბნის გეგმარებითი სტრუქტურა დიდი სიმჭიდროვით ხასიათდება. მისი მთელი პერიმეტრი შევსებულია ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული გეგმარების და ფართობის მქონე, ტერასულად განლაგებული, მიჯრით მიდგმული ნაგებობებით. სამშენებლო მასალად გამოყენებულია სხვადასხვა ზომის ფიქლის ქვა, რომელიც უხსნაროდ, მშრალად არის ნაწყობი. მშენებელი ოსტატების მიერ მოხერხებულადაა გამოყენებული რელიეფის თავისებურება. კლდის მასივის ცალკეული მონაკვეთები, მცირე ჩარევით, ნაგებობათა კედლებადაა ქცეული. სამშენებლო მასალის დაზოგვასთან ერთად, ასეთი ხერხით მაქსიმალურადაა ათვისებული არსებული ფართობი.

კონცხზე განლაგებულ შენობათა ჯგუფებში განაშენიანების ცენტრიდან ჯვარედინად მიმართული ვიწრო, 100-150 სმ. სიგანის მქონე ქუჩებით ხვდებოდნენ (ნახ. 1). ყველაზე მაღალ ნიშნულზე არსებული ნაგებობები განლაგებულია პლატოზე, ზღვის დონიდან 2168-2169 მ-ის სიმაღლზე. სულ ზევით ორი სართულის სიმაღლეზე შემონახული საბრძოლო კოშკი დგას, რომლის თაღოვანი შესასვლელის თავზე კედლის სიბრტყიდან შვერილი თაროა გაყოლებული (სურ. 4). კონცხის ყველაზე მოზრდილი სათავსის პირველი სართულის ფართობი დაახლოებით 48 კვ.მ ფართობისაა, ყველაზე მცირე სათავსის ფართობი 9 კვ.მ უდრის. შენობათა ჯგუფების განლაგება და გეგმარება თუშურ „გაბმულაი"-ს უახლოვდება. გ. ბოჭორიძის სიტყვებით, ჯგუფად შეკრული ამ ტიპის ნაგებობები „...თავისი წყობით საზოგადო წესს არღვევს: ისინი პირდაპირ ერთმანეთზე არიან მიდგმული, ანუ ერთმანეთზე არიან გადაბმული (ალბათ, მტრისაგან თავდაცვის მიზნით)"[19].

ჩრდილოეთით, ქვედა დონეზე, განცალკევებულად დგას სწორკუთხა გეგმის ნაგებობა, რომლის ფართობი 9 კვ.მ არ აღემატება, ხოლო კედლების სიმაღლე დაახლოებით 3-4 მ-ის ტოლია, სართულშუა გადახურვა არ არის შემორჩენილი. ნაგებობის შესასვლელი პირველი სართულის სამხრეთ კედელშია გაჭრილი (სურ. 5). ეს შენობა საბრძოლო კოშკი უნდა ყოფილიყო. ძლიერი დაზიანების გამო არ ირკვევა მისი თავდაპირველი სართულიანობა და გადახურვის ფორმა[20]. კოშკს დასავლეთიდან უერთდება ზღუდე, რომელიც ჯერ დამრეც რელიეფს მიუყვება და შემდეგ მკვეთრი ტეხილით უხვევს კონცხის ძირისკენ. მის ქვემოთ გაყოლებული გზა და გალავანი ერთმანეთისაგან გამოჰყოფს კონცხის და დასავლეთი ფერდობის განაშენიანებას (ნახ. 1).

ნასოფლარის ქვედა უბნიდან ცოტა რამეა გადარჩენილი. შეინიშნება ცალკე მდგომ შენობათა და ზღუდის ფრაგმენტები, ასევე – თუშური „გაბმულაი"-ის მსგავსი გეგმარების მქონე, სწორკუთხა მოყვანილობის ხუთი მიჯრით მიდგმული სათავსის ჯგუფი. ეს უკანასკნელი უნდა იყოს გ. ბოჭორიძის მიერ მოხსენიებული „იჩოანაყანობის ციხე" აღსანიშნავია, რომ იჩო მამაკაცის გავრცელებული სახელია თუშეთში. ძველი დიკლოს მთელი დასახლებიდან მხოლოდ ეს შენო-

19 გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 20, სქ. 1.

20 თუშეთში საბრძოლო კოშკები ციხე-სახლთან შედარებით უფრო მრავალ სართულს მოიცავს, სხვადასხვაგვარია მათი დამასრულებელი სართულის ფორმაც: პირამიდული, ცალფერდა და სწორკუთხად დასრულებული.

ბაა სახელობით მოხსენიებული, რაც შესაძლოა მის გვიან წარმომავლობაზე მიუთითებდეს. ნასოფლარიდან კარგად მოშორებით, ხევის პირას, ფიჭვნარით დაბურულ კლდოვან ბაქანზე აღმართულია კირის ხსნარზე ფიქლის ქვით ნაგები ექვსსართულიანი სათვალთვალო კოშკი ბრტყელსახურავიანი დასრულებით, რომელიც, ალბათ, აქ არსებულ ძველ გზებს აკონტროლებდა[21].

ს. მაკალათიას აღწერის და ამჟამად ადგილზე არსებული მასალის მიხედვით, შეიძლება მიახლოებით წარმოვიდგინოთ, რომ ძველი დიკლოს ამჟამად არასრულად შემონახული განაშენიანება შედგებოდა ოთხსართულიანი ციხე-სახლებისა და კიდევ უფრო მაღალი ორი საბრძოლო კოშკისაგან[22]. ორმაგი ზღუდით გამაგრებული დასახლების თავდაცვის სისტემა კარგად იყო მოფიქრებული. შიდა წრეს თავად კონცხის მიჯრით ნაგები შენობების კედლები ქმნიდა, ხოლო მეორე ხაზს – გალავანი; მშენებლობისთვის მასალის შერჩევაში, წყობაში და ღიობების გამოყვანაში ტრადიციული ხერხებია გამოყენებული (სურ. 6, 7). ამჟამად ძველი დიკლოს ნასოფლარის არცერთი ნაგებობა არ არის სრული სიმაღლით შემონახული. მთელი ტერიტორია მოფენილია გროვად ქცეული ნაშალი ქვით (სურ. 8, 9).

ნასოფლარიდან მოშორებით, ძველი დიკლოდან სოფელ დიკლოში მიმავალი ბილიკის სიახლოვეს დგას ბიჭეხგორის წმინდა გიორგის ჯვარის საერთო სათემო სალოცავი. ცნობილია, რომ ჯვარ-ხატის კომპლექსი თუშეთში ნაკლებად არის შემონახული. უფრო მეტად, კვრივი, ან სასანთლე და სადროშე კოშკებია ადგილზე[23]. ბიჭეხგორის წმინდა გიორგის ჯვარიდან მხოლოდ კვრივი შემორჩა. ეს არის ფიქლის ქვით, მშრალი წყობით ნაგები 1,36 სმ. სიმაღლის კოშკისებრი მოცულობა, რომლის ერთი მხარე კლდოვან ქანზეა დაფუძნებული. მის ჩრდილოეთ წახნაგზე 36 სმ-ის სიღრმის მქონე სწორკუთხა ნიშაა მოწყობილი (სურ. 10). სამი მხრიდან ფიჭვნარით გარშემორტყმული „კოშკის“ წინ მოსწორებული ადგილია, რომელიც შესაძლოა ხალხის შესაკრებად გამოიყენებოდა (სურ. 11).

ნასოფლარიდან სალოცავამდე მისასვლელად ფიჭვნარია გასავლელი, სადაც ფიქლის ქვის ნაშენი ფრაგმენტები და კლდეში გაჭრილი ვიწრო გზის მცირე მონაკვეთი შეინიშნება. შესაძლოა ეს იმის მანიშნებელი იყოს, რომ ამ ტერიტორიაზე ძველი დიკლოს გზის ჩამკეტი ნაგებობები იდგა, ან დასახლების კიდევ ერთი უბანი იყო, რომელიც განადგურდა. ბიჭეხგორის სალოცავიდან სოფელ დიკლომდე მნახველს გზად ფიქლით ნაგები მცირე ზომის ორი მემორიალური ნაგებობაც შემოხვდება.

* * *

უცნობია, როდის მიატოვა მოსახლეობამ თავდაცვის თვალსაზრისით კარგად დაცული ძველი დიკლო, რომლის მიმდებარე ტერიტორიაზე მთელ თუშეთში საუკეთესო ბუნებრივი პირობებია მთიანი რეგიონის მეურნეობის ტრადიციული

---

21 თუშეთის მთელ ტერიტორიაზე გამავალი საცხენოსნო და საცალფეხო ბილიკებით ერთმანეთს უკავშირდებოდა მისი ოთხივე თემი, მეზობელი ტომები და კახეთის ბარი. იხ., ა. შავხელიშვილი, თუშეთი, თბ., 1987, გვ. 46.

22 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 145-146, ჩარდახიანი სახლის გეგმები, ფასადი და ჭრილი.

23 ვ. ბარდაველიძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივი საკულტო ძეგლები, გვ. 4, 77.

დარგების საწარმოებლად. მიუვალ ადგილზე მდებარეობის და ადგილის სიმცირის გამო, დასახლება ჩაკეტილი იყო ბუნებრივი ბარიერებით შემოსაზღვრულ ჩარჩოებში, სოფელს არ გააჩნდა გაფართოების საშუალება, რაც ნებისმიერი ცოცხალი დასახლების აუცილებელ თვისებას წარმოადგენს. იმავე მიზეზთა გამო არ უნდა ყოფილიყო მარტივი სოფლის მცხოვრებთა ყოველდღიურობა. თუშურ ანდრეზში მოთხრობილი ამბავი იმასაც გვამცნობს, რომ დიკლოდან ზამთარში გადმოვარდნილი კაცის სულის მოძიების ტრადიციული სამგლოვიარო პროცესია ზაფხულში გამართულა[24].

მოსახლეობის ძველი დიკლოდან სოფელ დიკლოში გადასახლება დროის მოთხოვნებს უნდა გამოეწვია, მაგრამ ეს პროცესი შედარებით მშვიდ პერიოდში უნდა დაწყებულიყო. გამწვავებული მდგომარეობის დროს ნაკლებად მოსალოდნელია თავდაცვის თვალსაზრისით იშვიათი კომპლექსის მიტოვება. როგორც გაირკვა, მოსახლეობისაგან დაცლის შემდეგ ძველი დიკლო საერთო-სათემო რელიგიურ სიწმინდედ იქცა, მაგრამ ძველ დიკლოსა და სოფელ დიკლოს შორის სხვა მხრივაც არ შეწყვეტილა კავშირი. ბუნებრივად დაცული სიმაგრე თავშესაფარის ფუნქციასაც ითავსებდა მტრის შემოსევის დროს. ზოგადად, თუშებსა და დიდო-ქისტებს შორის ლოკალური ხასიათის მეკობრული თავდასხმები ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა. დროებით თავშესაფარს ამ დროს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა მოსახლეობის გადასარჩენად. XIX საუკუნის 30-იან წლებშიც კი ქვეყნის იმდროინდელმა ხელისუფლებამ ისევ ძველი დიკლო შეარჩია ამ მიზნით[25].

გვიან შუა საუკუნეებში თუშებს მეზობელ მთიელებთან შედარებით სტაბილური ურთიერთობა XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედამდე ჰქონდათ. შესაძლოა, დროის ეს პერიოდი იყოს ძველი დიკლოს მოსახლეობისაგან მიტოვების სავარაუდო დრო. ამაზე ირიბად ისიც მიუთითებს, რომ სოფელ დიკლოში დღემდე შემონახულია XVII-XVIII საუკუნეების ციხე-სახლები (იხ. ქვემოთ). XVIII საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან მდგომარეობა გართულდა, გახშირდა დაღესტნელი ფეოდალების თავდასხმები, რაც შემდგომში კიდევ უფრო გაძლიერდა. მეზობელ დაღესტნელთათვის ყოველთვის მიმზიდველი იყო დიკლოს და შენაქოს სიუხვე. როგორც ლევან მარუაშვილი აღნიშნავს, „ერთადერთი ადგილი თუშეთში, სადაც მოვაკებულ რელიეფს მნიშვნელოვანი ფართობი უჭირავს, ეს არის ქვაბულის აღმოსავლურ ნაწილში მდებარე პლატო, რომელზეც განლაგებულია სოფლები ომალო, დიკლო და შენაქო“[26]. ისიც აღსანიშნავია, რომ თუშეთის სოფლებს შო-

---

24 თუშურ სამგლოვიარო რიტუალში – „სულების მორეკვა“ აუცილებელი იყო ხევსურის მონაწილეობა. იხ. გ. ბოჭორიძე, თუშეთი, გვ. 304; „სულის ძიება“, ზ. კიკნაძე, ანდრეზები (აღმოსავლეთ საქართველოს რელიგიურ-მითოლოგიური გადმოცემები), თბ., 2009, გვ. 325.

25 მთიანი რეგიონის მოსახლეობა ხშირად იყენებდა თავშესაფრად მიუვალ ადგილებში მდებარე დაცლილ და მიტოვებულ სოფლებს. პირიქითა ხევსურეთში მსგავს მაგალითად შეიძლება დასახელდეს ძველი დიკლოსავით კონცხზე წამომართული ძველი შატილი, რომელსაც ქაჩუს ციხესაც უწოდებენ. როგორც ანზორ ქალდანი აღნიშნავს, ძველი შატილი სულ ხუთიოდე კოშკური საცხოვრებლისაგანაა შემდგარი. ერთ-ერთი მათგანი მას შემდეგ აუგიათ, რაც დასახლება მოსახლეობამ დატოვა, რის შემდეგაც ის მხოლოდ თავშესაფარს წარმოადგენდა. იხ. ა. ქალდანი, ცენტრალური კავკასიონის მთიელთა კოშკური კულტურა, თბ., 1990, გვ. 86-87.

26 ლ. მარუაშვილი, თუშეთი, ისტორიულ-გეოგრაფიული გზამკვლევი, თბ., 1977, გვ. 8.

რის მხოლოდ დიკლოსა და შენაქოში მოდიოდა მთელი წლის სამყოფი პურის მოსავალი. ს. მაკალათიას შენიშვნის მიხედვით, „ამ ორ სოფელს თავისი პური ჰყოფნის, განსაკუთრებით, დიკლოს, სადაც ყანების ფართობი საკმაოდ დიდია“[27]. XX საუკუნის 30-იანი წლების დიკლოს და შენაქოს მცხოვრებთა ყოფის განსაკუთრებულ მხარეზე ამახვილებს ყურადღებას გიორგი ბოჭორიძეც: „თუში, ერთ-ორ სოფელს (დიკლო-შენაქოს) და თითო-ოროლა პირის გარდა, ზამთრობით ალვანში ჩამოდის და იქ რჩება, ზაფხულში კი ისევ მთაში ბრუნდება“[28].

მეზობლებთან ურთიერთობა გართულდა ქართლ-კახეთსა და რუსეთის სახელმწიფოს შორის 1783 წელს დადებული ტრაქტატის შემდეგ. ერეკლე II-ს მთელი რიგი ღონისძიებების გატარება მოუწია, რომ საფრთხის არსებობის შემთხვევაში დროული დახმარება გაეწია საზღვრისპირა სოფლებისთვის[29]. ერთი მხრივ, XVIII საუკუნის ბოლოს შექმნილი რთული პოლიტიკური ვითარება, რომელიც არახელსაყრელ პირობებს ქმნიდა ძველი დიკლოდან ახალ საცხოვრებელ ადგილზე მოსახლეობის გადასვლისთვის და, მეორე მხრივ, სოფელ დიკლოში შემონახული გვიანი შუა საუკუნეების ნაგებობები, გვაფიქრებინებს, რომ ძველი დიკლოს, როგორც საცხოვრისის საბოლოოდ დატოვების სავარაუდო დროის პერიოდი XVII საუკუნის ბოლოსა და XVIII საუკუნის მეორე ნახევარს არ უნდა აღემატებოდეს. როგორც აღვნიშნეთ, ადგილმონაცვლეობის დროს ადგილზე რჩება ბიჭეხგორის სალოცავი, რომლის სახელსაც იღებს ნასოფლარი და მთა. მოსახლეობისაგან დაცლის შემდეგ დიდოეთის საზღვარზე მდებარე ძველმა დიკლომ, გარდა საკრალური მნიშვნელობისა, გარკვეულად, თავდაცვითი ფუნქციაც შეინარჩუნა.

სავარაუდოა, რომ ადგილი, სადაც ძველი დიკლო მდებარეობს, იმ პერიოდიდან უნდა ყოფილიყო სამოსახლოდ შერჩეული, როდესაც საამისოდ სათანადო კლიმატური პირობები შეიქმნა. შორეულ წარსულში თუშეთს უფრო მკაცრი ჰავა ჰქონია. ამ რეგიონის მყინვარები დაბლა იყო მთებიდან ჩამოსული. ლ. მარუაშვილის მოსაზრებით, დიკლოსმთის მყინვარი ანდის ყოისუს ხეობამდე ჩამოდიოდა.[30] საქართველოს მუზეუმის მიერ 1975-1992 წლებში მოწყობილი არქეოლოგიური გათხრების დროს დიკლოს მეზობლად მდებარე სოფ. შენაქოში გამოვლინდა მრავალჯერ განახლებული სალოცავები, რომელთაგან უძველესი ძვ. წ. II-I საუკუნეებს მიეკუთვნება, ხოლო გვიანდელი — VIII-XII საუკუნეებს[31].

საქართველოს ჩრდილოეთ მთიანეთში არსებულმა სასაზღვრო გამაგრებულმა დასახლებებმა დიდი ხნის მანძილზე შეინარჩუნა თავდაცვითი ფუნქცია. კავკასიონის ჩრდილოეთით ძველთაგანვე მცხოვრები ძველი ქართული ტომების ქართლის სამეფოსთან საბოლოოდ შემოერთება ვახტანგ გორგასალის მეფობის პერიოდს მიეკუთვნება[32]. სავარაუდოა, რომ აქედან მოყოლებული, ხანგრძლივი

27 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 59.

28 გ. ბოჭორიძე, დასახ, ნაშრ., გვ. 15.

29 ვ. ელანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 242-243.

30 ლ. მარუაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 10.

31 რ. დოლაბერიძე, ძვ. წ. II-I სს. ნიშტაყოს სალოცავი თუშეთში – სტრაბონის მთვარის ტაძარი, კულტი და რიტუალი, საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის მთიანეთის პრობლემათა კომპლექსური შესწავლის კომისია, თუშეთი, თბ., 2014, გვ 173-194.

32 საქართველოს ისტორიის ატლასი, მეორე შევსებული და გადამუშავებული გამოცემა, გვ. V.

პერიოდის მანძილზე ძველი დიკლო ქვეყნის სასაზღვრო გამაგრებულ დასახლებას წარმოადგენდა.

სტრატეგიულ და მიუვალ ადგილებში მდებარე ასეთ გამაგრებულ დასახლებებს ბუნებრივი რელიეფი არ აძლევდა დიდად გაშლის საშუალებას, რის გამოც ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე უცვლელი რჩებოდა თავდაპირველი გეგმარება. თუმცა, როგორც ცოცხალ დასახლებას ახასიათებს, პერიოდულად მიმდინარეობდა ნაგებობების განახლება. ეს პროცესი ძველ დიკლოშიც შეინიშნება, მაგრამ მსგავსად თუშეთის ზოგიერთი სასაზღვრო სოფლის თუ ნასოფლარის მდებარეობისა, მისი გეგმარება, ისტორიული ფონი და განვითარების თვალის მიდევნება, მიუხედავად იქ არსებული ცალკეული შენობის მოგვიანო თარიღისა, ამ დასახლების სიძველეზე მიუთითებს. შუა საუკუნეების საქართველოში ძველი დიკლოს მსგავსი დასახლებული პუნქტები ფაქტობრივად ციხის ფუნქციას ასრულებდა. სოფლებში მუდმივად მცხოვრები, სამხედრო თვალსაზრისით კარგად მომზადებული მოსახლეობა, აკონტროლებდა ქვეყნის მისადგომებს და სამტროდ მოსულს მის შუაგულში მოხვედრის საშუალებას არ აძლევდა.

სოფელ დიკლოს ურბანული სტრუქტურის ჩამოყალიბება ძველი დიკლოსაგან განსხვავებულ გარემოში და ისტორიულ ვითარებაში მოხდა. როგორც ჩანს, საკრალური თვალსაზრისით და საიმედო თავშესაფრის სიახლოვეს დაფუძნების აუცილებლობიდან გამომდინარე, ახალი დასახლება ისევ ძველი დიკლოს „ქოლგის“ ქვეშ, მისგან 3-4 კმ-ის მოშორებით განლაგდა. ცხადია, ფართოდ გაშლილი მინდვრებით გარშემორტყმული სოფლის უსაფრთხოებას მხოლოდ ძველი დიკლოს თავშესაფარი ვერ უზრუნველყოფდა. სოფელში მეტ-ნაკლები დაცულობით შემონახული ციხე-სახლებიდან აღსანიშნავია სოფლის სამხრეთ განაპირას მდგომი შუა საუკუნეების სამსართულიანი ნაგებობა, რომელიც პლატო ოსორაულის სახლის სახელითაა ცნობილი[33] და ორფერდა სახურავით დახურული ოთხსართულიანი საცხოვრებელი თეთრი ფერის ქვების ჩანართებით ფასადებზე (სურ. 12). სოფელ დიკლოში წინათ არსებული სათავდაცვო ნაგებობების დიდი ნაწილი ამჟამად გადაკეთებულია, ზოგიერთი მათგანი დაინგრა, ზოგიც თავად მაცხოვრებლებმა დაანგრიეს.

XIX საუკუნის შუა წლებამდე სოფელ დიკლოს მრავალრიცხოვანი მოსახლეობა ქვის კოშკურ სახლებში ბინადრობდა. დასახლებას ჰქონია ციხე-გალავანი, რომლის წინ ხალხის შესაკრები მოედანი ყოფილა. ამას გვამცნობს გაზეთ „კავკაზის“ 1846 წლის პუბლიკაცია. მისი შემოკლებული ქართული თარგმანი შემდეგნაირად შეიძლება წაიკითხოს: „ყინულოვანი მწვერვალებით დასრულებულ და თოვლის საბურველში გახვეული მთებს შუა პირქუშად მოჩანდა სოფელ დიკლოს ქვით ნაგები კოშკებიანი სახლები,..... სოფელში ხალხმრავლობაა და მრავალი სახლიც დგას ციხე-გალავნის მიმდებარე მოედანზე გამოჩნდა რამდენიმე მოხუცი, სულ მალე ცნობისმოყვარეთა წრე გვარიანად გაფართოვდა“[34].

---

33 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, 2, თბ., 2008, გვ. 76.

34 ამონარიდი გაზეთიდან: „Среди этих горь, увенчанных льдами и укутанных в снеговыя пелены, мрачно чернели каменные сакли с башнями селения Дикло... Домов много, селение многолюдно на площадке перед крепостю, показалось несколько стариков Скоро кружок любопытных значительно увеличился.“ იხ. Дикло и Шанако, Кавказ, № 27, 1846, 6 июля.

დიკლოს გალავანშემორტყმულ სოფელზე და მის შიგნით მდგარი ციხე-სახლების და საბრძოლო კოშკების არსებობაზე მიუთითებს გ. ბოჭორიძე. როგორც მკვლევარი გადმოგვცემს – „ძველად სოფელშიც ყოფილა ციხეები ეხლანდელი სკოლის ადგილას. აქ ყოფილა გალავანი, შიგ 4 ციხე მდგარა, მაღალი და ჩარდახიანები, თითო 5-6 თვლიანი. ისინი სოფელს დაუნგრევია, ნაწილი სკოლაზე მოუხმარიათ, ნაწილი სოფელს წაუღია (ქვა). ეზო კი სკოლას დარჩენია. ეს მომხდარა 5-6 წლის წინ“[35]. თუ გავითვალისწინებთ, რომ გ. ბოჭორიძემ თუშეთში 1935 წელს იმოგზაურა, სოფელ დიკლოს გალავნის და ძველი ნაგებობების ნგრევა დაახლოებით 1930-იანი წლების დასაწყისში უნდა მომხდარიყო. მკვლევრის მიერ მოხსენიებული ჩარდახიანი ციხეები უნდა ყოფილიყო მოზრდილი ციხე-სახლები, ან საბრძოლო კოშკები. ჩარდახები (სალოდეები) შეიძლება ორივე ტიპის ნაგებობას ჰქონოდა, მაგრამ საბრძოლო კოშკების სართულიანობა ციხე-სახლებისას აღემატებოდა. ადგილობრივი მაცხოვრებლების მეტყველებაში ნაგებობის სართულს „თვალი“ ეწოდებოდა“.[36]

სოფელ დიკლოს თავდაპირველი ურბანული სტრუქტურა სახეცვლილია მტრის შემოსევების, ნგრევის თუ აღდგენა-განახლების შედეგად. უნდა ვივარაუდოთ, რომ აწ უკვე აღარარსებული გალავანი და მის შიგნით ჩადგმული საბრძოლო კოშკები და ციხე-სახლები, გვიანი შუა საუკუნეების სოფელ დიკლოს განაშენიანების დომინანტი იქნებოდა. მათი ნაადგილარი ახლაც სოფლის ცენტრის ფუნქციას ასრულებს. აქ მდებარეობს ადგილობრივი მნიშვნელობის სალოცავი, წყარო და ცალფერდა სახურავით დაბურული სალუდე. აქვე დგას დიკლოში 1837 წლის დამდეგს განვითარებული ტრაგიკული მოვლენების მოსაგონარი მემორიალი, რომელიც 1967 წელს დაუდგამთ (სურ. 14). ეს არის დაბალი, ფიქლით და ცემენტით ნაშენი, თუშურ სამლოცველო ჯვარის მსგავსი ნაგებობა, რომლის აღმოსავლეთ მხარეს ჩასმულ დაფაზე მოთავსებულია შემდეგი შინაარსის წარწერა: „სამშობლოსთვის თავდადებულ დიკლოელებს და შენაქოელებს, 1837-1967, ვინამ თქვა თუშთა დალევა ნაპირ მოტეხა ცისია.“

წარსულში ხშირი იყო მეზობელი მთიელების თავდასხმა. მოლაპარაკება და გარკვეული ხარკის საფასურად ზოგჯერ შედარებით სტაბილური მდგომარეობა მყარდებოდა, მაგრამ ხშირად მშვიდობის შენარჩუნება შეუძლებელი ხდებოდა, რასაც საერთო პოლიტური ვითარებაც განაპირობებდა[37]. ჯერ კიდევ 1830-იან წლებში უკიდურესად გართულდა ურთიერთობა ქართლ-კახეთსა და დაღესტანს შორის. მათ შორის დამაკავშირებელი უახლოესი გზა კი თუშეთში, დიკლოსა და შენაქოზე გადიოდა. 1836 წლის დასასრულს და 1837 წლის დამდეგს იმიერ-

35 გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 286.

36 იქვე, გვ. 25.

37 კახეთის 1812 წლის აჯანყების დროს ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხები ქართველ მთიელებთან ერთად იბრძოდნენ. რუსული მმართველობის წინააღმდეგ მიმართულ ამ ამბოხის ჩახშობას მთელი იმდროინდელი სამთავრობო ძალების მობილიზაცია დასჭირდა. როგორც ფიქრობენ, შემდგომ პერიოდში ასეთი მასშტაბური ბრძოლა კავკასიაში აღარავის უწარმოებია. კახეთის აჯანყების მოთავეებს შორის ცენტრალური ადგილი ეკავა ერეკლე მეორის ვაჟს, ალექსანდრე ბატონიშვილს, რომელიც ჩრდილოეთ კავკასიაში და განსაკუთრებით დაღესტანში, დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა. მიუხედავად ამისა, 1836-1837 წლების მიჯნაზე სწორედ დაღესტნიდან მოსულმა მტერმა განადგურების პირამდე მიიყვანა დიკლო და შენაქო. იხ. ა. გელაშვილი, კახეთის 1812 წლის აჯანყება, თბ., 2003, გვ. 292.

კავკასიელთა კოალიციური ლაშქარი დიდოელი ალდამის ხელმძღვანელობით, შემოიჭრა ამ სოფლებში. უშედეგოდ დასრულდა დიკლოს მოსახლეობის ხელისუფლებისადმი მიმართვა დამხმარე ძალის მიშველების თაობაზე. სოფლის მოსახლეობას მაშველი ძალის გარეშე მოუწია წინააღმდეგობის გაწევა, რასაც დიდი მხვერპლი მოჰყვა[38]. ისტორიული ცნობები და ხალხური გადმოცემები მოგვითხრობს ამ უთანასწორო ბრძოლაში სამშობლოს დამცველების გასაოცარი გმირობის ამბებს.

მოსახლეობის ნაწილი ტყვედ იქნა წაყვანილი, დადგა სოფლების დაცლის საშიშროება, რაც მტრული ძალების თუშეთის სიღრმეში შეღწევას გამოიწვევდა. დიკლოს მაცხოვრებლებმა კავკასიის მთავარმართებელ გენერალ გოლოვინს გაუგზავნეს მიმართვა, რომლითაც ატყობინებდნენ, რომ დაღესტნელთა მხრიდან 1837 წლის შემოსევის დროს თავადმა ჩოლოყაშვილმა დროულად არ მიაშველა დამხმარე ძალა, რის გამოც სოფლებს დიდი უბედურება დაატყდა თავს. რუსული მმართველობის მხრიდან საპასუხოდ აღინიშნა, რომ თუშეთის დაცვა თავად თუშების ვალდებულებას წარმოადგენდა და მათ არ უნდა ჰქონოდათ სამთავრობო ჯარების საზღვრებზე განლაგების იმედი. გაიცა ბრძანება, აეგოთ თუშური კოშკის მსგავსი საყარაულოები, რომლებიც განლაგდებოდა საზღვრის მთელ პერიმეტრზე. თუშეთის ოთხივე თემიდან შერჩეული ყარაულები კი კოშკებში ზამთარ-ზაფხულ უნდა მდგარიყვნენ სამორიგეოდ[39]. საზღვრის ასეთი სახით გაკონტროლება თუშებისთვის უცხო მოვლენას არ წარმოადგენდა. ამ ხაზზე საყარაულო კოშკები ადრეც არსებულა, რაც სათავდაცვო სისტემას ქმნიდა. ჩეჩნეთ-დაღესტნის საზღვარზე დღემდე შემონახულია გარკვეული ინტერვალით ჩარიგებული ამგვარი ნაგებობები. ხალხურ პოეზიაში ასახულია დიკლოს მოსახლეობის პასუხისმგებლობა, საზღვრის დაცვისა და ქვეყნის წინაშე, რაც სოფლების აღდგენის ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორს წარმოადგენდა.

* * *

XIX-XX საუკუნის მიჯნიდან მოყოლებული XX საუკუნის პირველი ნახევრის ჩათვლით, თუშურმა ტრადიციულმა საცხოვრებელმა განვითარების სწრაფი გზა გაიარა. ამ მხრივ, ის განსხვავდება პირიქითა ხევსურეთისაგან, რომელიც გაცილებით უფრო კონსერვატული აღმოჩნდა. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ შატილი, რომელსაც XX საუკუნის შუა ხანებამდე, ანუ მოსახლეობისაგან სოფლის დაცლამდე, არ უცვლია სახე. XX საუკუნის 20-30–იან წლებში

38 ვ. ელანიძე, თუშეთის ისტორიის საკითხები, თბ., 1988, გვ. 264-268.

39 გენერალ გოლოვინის მიწერილობაში გენერალ-ლეიტენანტ ბრაიკოსადმი აღნიშნულია შემდეგი: „Обыватели деревни Дикло в Тушетии разоренной в 1837 году Лезгинами, подали прошения – на высачайшее имя, а также и мне, в коих они обвиняли своего пристава, кн. Чолокаева, что он не подаль им своевременной помощи и тем довел их до бедствия Обявить Тушинам всех четырех обществ, что охранение Тушетии возлагается собственно на них и чтобы они не ожидали наших войск для занятия на их границах укрепление и караулов.“ იხ. Предписание ген. Головина ген-л. Брайко от 11-го октября 1838 года N1736, Акты собранные Кавказскою Археографическою коммисиею, Т. IX , издан под редакциею председателя коммисии, Ад. Берже, Тифл., 1884, გვ. 140, 141.

თუშეთში ფართო მასშტაბი მიიღო ძველი ნაგებობების გადაკეთებამ[40]. ამ დროს მიმდინარე ცვლილებების შესახებ ს. მაკალათია აღნიშნავდა, რომ სოფლის შეძლებული მაცხოვრებლები ძველ სახლებს შლიან და იმავე მასალით ახალს აგებენ, ხოლო რაც ნგრევას გადაურჩა ერთ, ან ორსართულიან შენობად იქცევა. ძველ ციხე-სახლებს „...მორღვეული აქვს ჭერხო და სამ სართულადაა ქცეული, ზოგიერთი კი ორ სართულამდეა დაყვანილი. ამასთანავე, ზოგიერთი გადაკეთებულია და მიშენებული აქვს სხვადასხვა საოჯახო ნაწილები კედლებში, ნაცვლად სარკმლისა, გამოჭრილია შუშაჩასმული ფანჯრები.“[41]

ზემოთ აღნიშნული ცვლილებები განსაკუთრებით კარგად ჩანს სოფელ დიკლოში. დასახლების შუა საუკუნეების იერი მთლიანად დაკარგულია, დარღვეულია ურბანული მთლიანობა, მრავლადაა ცარიელი ადგილიც. სიგრძივად განვითარებულ სოფელს მთავარი გზა ორ არათანაბარ ნაწილად ჰყოფს. განაშენიანებაში გამოირჩევა ერთი გვარის სხვადასხვა თაობის კუთვნილი, ჯგუფად შეკრული სახლები, რომლებიც საცხოვრებლის სახეცვლის გარკვეულ პერიოდებს ასახავს. ასეთია, მაგალითად, ვარდიძეების უბანი, სადაც ერთ ხაზზეა გამწკრივებული: გვიანი შუა საუკუნეების ციხე-სახლი თავისი ტრადიციული ვერტიკალური დანაწევრებით; მის გვერდით დაახლოებით XX საუკუნის პირველი ათეული წლები ერთსართულიანი შენობა, ე. წ. „ახალი შინაი“, სადაც სათავსების ვერტიკალური დალაგება შეცვლილია ჰორიზონტალურით; მწკრივს ასრულებს ორი ორსართულიანი, აჟურულაივნიანი სახლი (სურ. 15-18).

ვარდიძეების უბნის კიდურა სახლების აგების სავარაუდო პერიოდი XX საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისი უნდა იყოს. მათ აჟურულ მორთულობაში ჯერ კიდევ არ ჩანს საბჭოთა სიმბოლიკა (ხუთქიმიანი ვარსკვლავი, ნამგალი და ურო და ა. შ), რაც XX საუკუნის 30-იანი წლებისთვის არის უფრო მეტად დამახასიათებელი. ადგილობრივი ტრადიციული სამშენებლო ოსტატობით ნაგები ეს შენობები გამშვენებულია რაჭველი ოსტატების მიერ ფაქიზად შესრულებული ხეზე კვეთილი მორთულობით. ასე გამთლიანდა ერთ შენობაში თუშური ტრადიციული საცხოვრებლის მკაცრი ტექტონიკა და კოლხური ოდა სახლისთვის დამახასიათებელი მსუბუქი და გამჭვირვალე ხეზე კვეთილობა, რამაც გასაოცარი სინთეზი წარმოქმნა.

სოფელ დიკლოს სახლების უმეტესობა ძველი ფენების მომცველ შენობებს წარმოადგენს, რომლებიც მშვიდობიან დროშია სახეცვლილი (სურ. 19). მათი შემოქმედებითად გადაკეთება-გარდასახვა ადგილობრივი ოსტატების და მოწვეული ოსტატების დიდ ფანტაზიასა და ნიჭზე მეტყველებს.

---

40 გ. დავითაშვილი, თუშეთის საცხოვრებელ ნაგებობათა კლასიფიკაციისათვის, ძეგლის მეგობარი, 1, 1988, გვ. 10-16; მ. იზორია, ზემო ომალოს განაშენიანებისა და ტრადიციული საცხოვრებლის ტრანსფორმაციის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, №12, თბ., 2008, გვ. 294-315.

41 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 144.

Tsitsino Chachkhunashvili

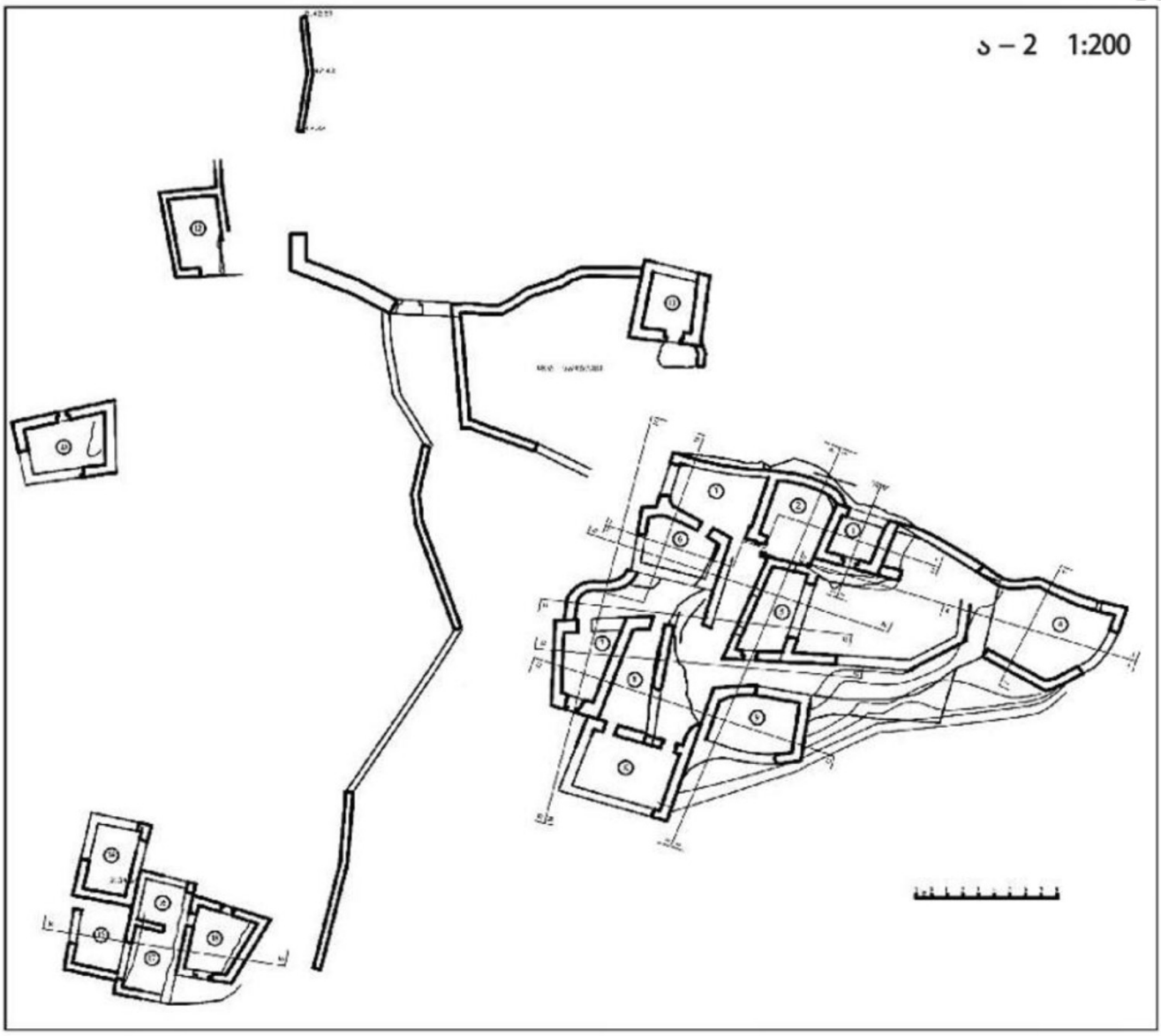
Old Diklo and Village Diklo – Two Different Urban Patterns in Tusheti

Diklo is a village in Chagma community in Tusheti, while Old Diklo is a site near the border, set up on a cape overlooking the confluence of the rivers Diklostskali and Andis Koisu. For almost three centuries, there are no more permanent residents in Old Diklo. Supposedly, the settlement was eventually abandoned between late 17th c. and the second half of the 18th c. Village Diklo, which had emerged from Old Diklo, is located at a distance of 2-3 km. from the latter. After the settlement was desolated, Bichekhgori – main community shrine, which had given name to the village-site and the mountain, was left in Old Diklo. After being deserted, Old Diklo, situated on Didoeti border, apart from the sacred significance, had also retained a defence function.

The settlement divided into two by natural and artificial obstacles, can conventionally be defined as the urban site of the cape and that of the west slope, i.e. Upper and Lower Quarters. Urban pattern of the Upper Quarter of Old Diklo is characterised by high density. Dry laid varied-size schist is used as a building material. At a certain distance from the site, not far from the path leading from Old Diklo to the village Diklo, 36 cm. high tower of the all-community shrine – the so called "Cross of Bichekhgori St. George"

The locality, where Old Diklo is situated, should have been selected for the settlement from the period, when climate conditions became favourable. Due to natural setting, such fortified settlements, situated in strategic and inaccessible places, are deprived of the possibility to be largely extended; respectively, for quite a long period initial planning outline of the site remained unaltered. However, as typical of the living settlements, from time to time, the buildings were renovated, but despite the fact that certain buildings are of later date, planning outline and urban pattern of the settlement testify to its old age.

Initial urban pattern of the village Diklo is altered. Its inhabitants still lived in stone tower-like houses up to mid 19th c. Here was a walled castle and a community gathering square in front of it. Al present major part of the houses in the village Diklo contains old chronological layers; they were altered during the peaceful times in the story of the settlement. Creative alteration and transformation of the houses by the local masters and invited craftsmen from Racha, are indicative of their great fantasy and talent.



ნახ. 1. გენგეგმა. არქიტექტორ-რესტავრატორები:
ა. შავერდაშვილი, გ. ქალებაშვილი, დ. კახიანი



სურ. 1. საერთო ხედი, ირაკლი გედენიძის ფოტო



სურ. 2. ანდის ყოისუს ხეობა,
ხედი ძველი დიკლოდან



სურ. 3. ძველი დიკლოს
საერთო ხედი სოფელ დიკლოდან



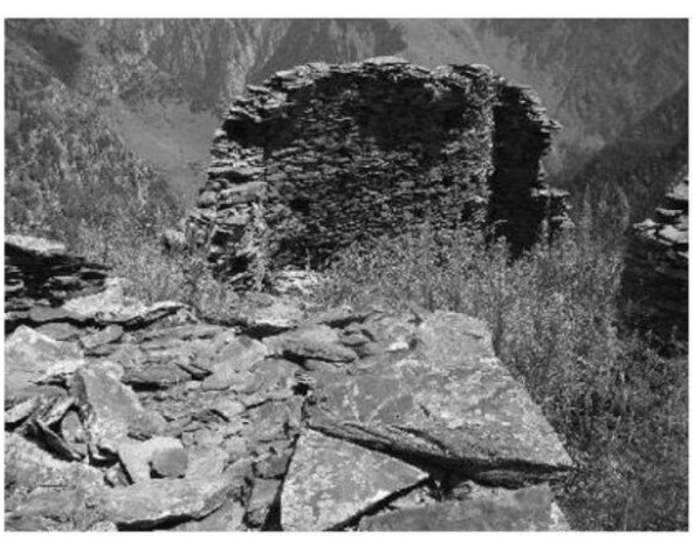
სურ. 4. კონცხის
განაშენიანების ზედა
საბრძოლო კოშკის და
მიმდებარე შენობის
ფრაგმენტები



სურ. 5. ქვედა საბრძოლო კოშკის და გალავნის ნანგრევები



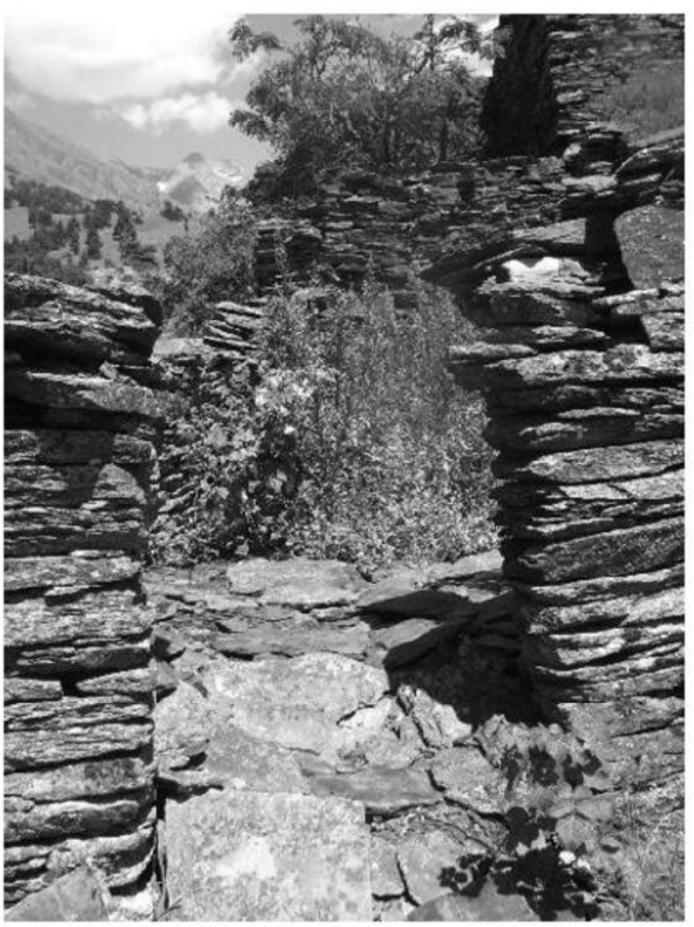
სურ. 7. ციხე-სახლის და გალავნის ფრაგმენტები



სურ. 8. კონცხზე არსებული ნაგებობის ნანგრევები



სურ. 6. სათავსის ღიობი



სურ. 9. ნასოფლარის ზედა უბანი, ღიობის ფრაგმენტი



სურ. 10. ბიჭეხგორის სალოცავი



სურ. 11. სალოცავის მიმდებარე ტერიტორია



სურ. 12. გვიანი შუა საუკუნეების ციხე-სახლი სოფელ დიკლოში



სურ. 13. სოფელი დიკლო, ხედი ძველი დიკლოდან



სურ. 14. 1837 წლის საომარი მოვლენების მემორიალი



სურ. 15. ვარდიძეების უბანი



სურ. 16. „ახალი შიანი“ ვარდიძეების უბანში



სურ. 17. საცხოვრებელი სახლის აივნის ფრაგმენტი ვარდიძეების უბანში



სურ. 18. საცხოვრებელი სახლი ვარდიძეების უბანში



სურ. 19. სოფელი დიკლო, შენობის ტრადიციული გადახურვის კონსტრუქცია „ქორბელელა“

ნინო გიორგობიანი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
სიმონ ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმი

ანჩისხატის ტაძრის მოხატულობის ისტორიისათვის[1]

ანჩისხატის ტაძრის სიძველისა და მნიშვნელოვნების გათვალისწინებით თითქოს ძნელი დასაჯერებელია, რომ მოხატულობის ისტორია მხოლოდ XVII საუკუნიდან იწყება, თუმცა შემორჩენილი ისტორიული წყაროებისა თუ ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების შემდეგ გაკეთებული დასკვნების საფუძველზე ადრეული მოხატულობის კვალი არ დასტურდება.

2013 წელს ანჩისხატის ტაძრის რეაბილიტაციის პროექტით გათვალისწინებული იყო მოხატულობის შესახებ სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის ჩატარება[2]. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი ძეგლი დღემდე საფუძვლიანი შესწავლის საგანი არ გამხდარა, რის გამოც ტაძრის მოხატულობის ისტორიისა თუ შემსრულებელი ოსტატის თაობაზე ინფორმაციის მოძიება საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. საკვლევი მასალის შესახებ არსებული ლიტერატურის გაცნობის მიუხედავად, დღემდე ბევრი კითხვა პასუხგაუცემელია და ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავი ინფორმაციის შემცველი. ფაქტი ერთია, ტაძრის მოხატულობის ისტორია სამომავლოდ საფუძვლიანსა და კომპლექსურ შესწავლას მოითხოვს. ამ ეტაპისთვის მოხატულობის შესახებ შემორჩენილი მწირი ცნობებისა და ძეგლთა დაცვის კვლევითი ინსტიტუტის „საქრესტავრაციის" არქივში დაცული ზენკოს[3], პინაევის[4], ბარტიშევსკისა[5] და გილგენდორფის[6] ფოტოების საფუძველზე შევეცადეთ, ნაწილობრივ მაინც აღგვედგინა თავდაპირველი სურათი, რომელიც მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამას ერთ მთლიანობად წარმოგვიჩენდა. ვფიქრობ, რომ ეს მასალა ანჩისხატის მოხატულობის ისტორიის სამომავლო კვლევას წაადგება.

ძეგლის დაზიანების ხარისხის დიაგნოსტიკის მიზნით ინტერიერში აღიმართა ანჩისხატის ტაძრის სარეაბილიტაციო პროექტით გათვალისწინებული ხარაჩო, რამაც საშუალება მოგვცა, ახლო მანძილიდან დაგვეთვალიერებინა ტაძრის სივრცეში შემორჩენილი სქელი ჭვარტლის ნადებით დაფარული მოხატულობის ფრაგმენტები. შორიდან დათვალიერებითაც კარგად განირჩევა დაზიანების ხარისხი, თუმცა მოხატულობის ახლოდან მოხილვამ უკეთ დაგვანახა ამ ხარისხის ზრდის საფრთხე და დაგვარწმუნა მათი რესტავრაციის აუცილებლობაში. მართალია ფერწერული პროგრამის სრულყოფილად წაკითხვა ახლოდანაც კი რთული აღმოჩნდა, მაგრამ გარკვეული სამუშაოს შესრულება მაინც შევძელით.

---

1 ნაშრომის თავდაპირველი, შედარებით მოკლე ვარიანტი 2015 წელს, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე იქნა წაკითხული.

2 ანჩისხატის ეკლესიის რეაბილიტაციის პროექტი (II ეტაპი), ააიპ ინჟინრული აზრი, თბ., 2013, პროექტის ხელ: მ. ლეკვეიშვილი.

3 "საქრესტავრაციის" ფოტოარქივი. კატ. №№644, 559, 560.

4 "საქრესტავრაციის" ფოტოარქივი. კატ. №№ 2, 700.

5 "საქრესტავრაციის" ფოტოარქივი. კატ. №583.

6 "საქრესტავრაციის" ფოტოარქივი. კატ. №17.

საუკუნეების განმავლობაში ეკლესია მრავალჯერ დაინგრა, სხვადასხვა დროს ისტორიული პირები გარკვეულ აღდგენითსა და განახლებით სამუშაოებს ახორციელებდნენ (სურ. 1). XVII საუკუნისთვის ტაძარი უნდა მდგარიყო ჩამოშლილი ნავთაშორისი ბოძებით, გადახურვის დანგრეული კამარებითა და მთავარი ნავის ძლიერ დაზიანებული კედლებით, რაც გახდა მიზეზი იმისა, რომ უფლისწული დომენტი კათალიკოსად კურთხევისთანავე დაუყოვნებლივ შეუდგა ტაძრის აღდგენა-განახლებასა და გამორჩეული მხატვრული ღირებულების სამრეკლოს მშენებლობას დასავლეთით. განახლების მიმდინარეობის თაობაზე თავად სამრეკლოს წარწერა გვიყვება (სურ. 2): *„ჩუენ, ქრისტესმიერ კურთხეულმან ბატონის შვილმან კათოლიკოზმან დომენტი, აღუაშენე სამრეკლო ესე და განვაახლე საყდარი ესე სულისა ჩემისა საოხად მეფობასა ქართლისა შაჰნავაზისსა ქორონიკონსა ტნიგ“* (1675)[7]. XVII საუკუნეში, როდესაც ტაძარში უდიდესი სიწმინდე – ხელთუქმნელი ხატი დაივანებს, განახლების პროცესი აქტიურდება და 1675 წელს დომენტი III კათალიკოსის მიერ წამოწყებულ სამუშაოს კათალიკოსი ნიკოლოზ ამილახვარი ასრულებს[8]. სამეცნიერო ლიტერატურაში ანჩისხატის ეკლესიის ინტერიერის შემკობის დამკვეთად სწორედ კათალიკოს ნიკოლოზს ასახელებენ და ამ ფენის მხატვრობას 1680-1683 წლებით ათარიღებენ[9]. თუმცა, 1958 წელს ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგად საკურთხეველში აფსიდის ჩრდილოეთი კუთხის ზედა არეზე აღმოჩენილი ცხრასტრიქონიანი მხედრული წარწერის მიხედვით მხატვრობა 1683 წლით თარიღდება[10]. ამჯერად წარწერა ძალზე გამოქარულია და რთულად გაირჩევა. რ. გვერდწითელი წარწერას შემდეგნაირად კითხულობს:

„ქ: ჩუენ: ქარ/თ/ | ლისა კ ზმა | ძემან | /ა/მილახორი/ი/ი | ოათამ ნიკო/ლოზმა/ | /ც/ოდვათა ჩ/ვენთა/ | შესანდობლად | მეფობასა გიორგისა | ქორონიკონსა ტა“ (1683წ.)[11].

ნიკოლოზ კათალიკოსის უშუალო მონაწილეობას ადასტურებს სიგელში დაცული ცნობაც: *„ქალაქს საყდარი ლორფინით გარდავსჭედე და შიგნით გავლესე და დავახატვინე“*[12]. ტაძარი განმეორებით, სავარაუდოდ, XIX საუკუნის I ნახევარში დეკანოზ დიმიტრი ალექსი-მესხიშვილის (1778-1862) დაკვეთით გან-

---

7 П. Иосселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тиф., 1866, გვ. 4.

8 კათალიკოს დომენტი III-ის გარდაცვალების შემდგომ (1659-1676) 1678 წელს ირანიდან დაბრუნებული გიორგი XI პატრიარქად აკურთხევს ნიკოლოზ ამილახვარს. ნიკოლოზის კათალიკოსობისა (1678-1688) და გიორგი XI-ის ქართლის ერთპიროვნულად მართველობის მშვიდობიანი ცხოვრების 10 წელი ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა იმისათვის, რომ სწორედ ამ პერიოდში ფართოდ გაეშალა ნიკოლოზს თავისი მოღვაწეობა. არსებობს დოკუმენტები (1687-1688), რომელიც დაწვრილებით ასახავს მისი კათალიკოსობის პირველ პერიოდში განხორციელებულ საქმიანობას (ს. კაკაბაძე, ისტორიული საბუთები. წ. IV. თბ., 1913, 64-67; თ. ჟორდანია, ქრონიკები. წ. II. ტფილისი, 1897, გვ. 506) და გარკვევით გამოხატავს იმ ეპოქის მოწინავე მისწრაფებებს (ფ. დევდარიანი, ანჩისხატის გულანის შემკვეთი – კათალიკოსი ნიკოლოზ ამილახორი. ძეგლის მეგობარი, №57, თბ., 1981, გვ. 61).

9 პ. კარბელაშვილი, ძველი ანჩისხატის ტაძარი ქ. ტფილისში, თბ., 1902, გვ. 25; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია. თბ., 1971, გვ. 426.

10 Ш. Абрамишвили, Раскрытие стенописи памятника Анчисхати, Отчёт 1958 года, Архив института «Сакреставрация». Тб., გვ. 10. ნაშრომი ინახება „საქრესტავრაციის“ არქივში.

11 რ. გვერდწითელი, „წმ. მარიამის“ ეკლესია თბილისში. ანჩისხატი, თბ., 2001, გვ. 44-45.

12 ს. კაკაბაძე, ისტორიული საბუთები, წ. IV. თბ., 1913, გვ. 65.

უახლებიათ. შესაძლებელია, ამ დროსვე დაუდგამთ ცრუგუმბათი ტაძრისთვის და ინტერიერი ზეთის საღებავებით მოუხატავთ მხოლოდ მას შემდეგ, რაც იატაკი აამაღლეს. ამას ისიც ადასტურებს, რომ მხატვრობა ტაძრის ინტერიერში საკმაოდ მაღლაა განთავსებული და ქვედა, სადა პანელიც საკმაოდ მაღალია. სწორედ ეს მოხატულობა დახვდა პ. კარბელაშვილს 1898 წელს, როდესაც იგი ანჩისხატის დეკანოზად დაადგინეს. მისივე ცნობით, 1876 წელს, აქ დომენტი კათალიკოსის მიერ აშენებული სამრეკლოს არსებობის მიუხედავად, დასავლეთით ტაძრისთვის კიდევ ერთი სამრეკლო, ახლა უკვე მიჯრით, მიუშენებიათ[13] (სურ. 3, 4). XIX საუკუნეში ტაძრის მოხატვის თარიღთან დაკავშირებით რამდენიმე მოსაზრება არსებობს. პ. კარბელაშვილი და შ. ამირანაშვილი მოხატვის პირველ ეტაპად 1814 წელს ასახელებენ[14]. თუმცა, რ. გვერდწითელი და შ. აბრამიშვილი მ. ბროსეს მონაცემებზე დაყრდნობით, მას 1844 წლით ათარიღებენ[15]. რესტავრაციის შემდგომ დასკვნაში მხატვარ-რესტავრატორი შ. აბრამიშვილი განმეორებითი განახლების კვალს (ქვედა ნახევრის მოხატულობა) XX საუკუნის დასაწყისში მოიაზრებს[16]. პ. კარბელაშვილი ანჩისხატის ტაძრის შესახებ 1902 წლის ნაშრომში კი მეორედ განახლების თარიღს არ ასახელებს და ამბობს, რომ მოხატეს „ამ რამდენიმე წლის წინად"[17]. როგორც ჩანს, ეს მხატვრობა XIX საუკუნის პირველი ნახევრის შემდგომ (1814-1844) ხელმეორედ საუკუნის დასასრული ან XX საუკუნის დასაწყისში კიდევ განახლდა და სვეტები და კედლების ქვედა ნაწილი პანელის დონეზე ზეთის საღებავებით ხელახლა შეიღება (სურ. 5).

ფრანგი ქართველოლოგი მ. ბროსე ანჩისხატის ტაძრის XIX საუკუნის მოხატულობის ოსტატად პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში განსწავლულსა და საქართველოში მოღვაწე ორ ძმა ოვნათამოვთაგან ერთ-ერთს მიიჩნევს[18]. როგორც ცნობილია, აკადემიაში მათგან მხოლოდ ერთი ძმა სწავლობდა — აგათონი (მეორე ძმა – იაკობი ასაკის გამო აკადემიაში არ მიიღეს). რ. გვერდწითელის ვარაუდით, სწავლის დამთავრებისა და თბილისში დაბრუნების შემდეგ, 1844 წელს, შესაძლოა, სწორედ მას შესთავაზა დეკანოზმა დიმიტრიმ ანჩისხატის ინტერიერის მოხატვა[19]. არც ანჩისხატის ტაძარს შემოუნახავს მხატვრის სახელი

---

13 შესასვლელის თავზე მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატი, მანდილიონი ყოფილა გამოსახული.

14 პ. კარბელაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 25; შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 426.

15 რ. გვერდწითელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 51.

16 Ш. Абрамишвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 3.

17 პ. კარბელაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 57.

18 M. Broset, Voyage archeologique dans la Georgie et La'rmenie. Rapport V.St. Petersbourg, 1850.

19 რ. გვერდწითელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 37. შ. ამირანაშვილი ძმებს განიხილავს როგორც თბილისში მოღვაწე პორტრეტისტებს და წერს (შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 444), რომ აგათონი პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა 1843 წლის აგვისტომდე, კ. ბრიულოვის ხელმძღვანელობით. თბილისში დაბრუნებისთანავე აგათონ ოვნათანიანმა ძმასთან ერთად დაიწყო პორტრეტების ხატვა, მაგრამ მალევე გარდაიცვალა. ი. გინსბურგი კი თავის სტატიაში მისი გარდაცვალების სხვა თარიღს – 1893 წელს ასახელებს. მისი საფლავის ეპიტაფიაზე სწორედ ეს თარიღია მითითებული. ის წერს, რომ პეტერბურგში სწავლისას 1843 წელს მას ოჯახური მდგომარეობის გამო მოუწია სასწრაფოდ შინ, ანუ თბილისში ჩამოსვლა (ავტორი იხმობს აკადემიის არქივს, სადაც ეს ცნობაა დაცული), თუმცა ის მალევე დაბრუნდა და თავისი შემოქმედებისა და ცხოვრების დანარჩენი ნაწილი პეტერბურგში გაატარა (И. Гинзбург, Армянские художники первой половины XIX в., Энциклопедия фонда «Хайазг», Ленинград, 1958, გვ. 122). აკოფ ოვნათანიანი კი პორ-

და არც მაშინდელ ქართულ საბუთებში ჩანს მხატვრით დაინტერესება. ამიტომ დამადასტურებელი ცნობების არარსებობის პირობებში ძნელია, გავყვეთ მ. ბროსეს მოსაზრებას და ანჩისხატის ტაძრის მოხატულობის ოსტატად აგათონ ოვნათამოვი მივიჩნიოთ.

1958 წლის სარესტავრაციო სამუშაოების მსვლელობისას, რომელსაც რ. გვერდწითელი ხელმძღვანელობდა, ტაძარს მოაშორეს XIX საუკუნის გუმბათი და ტლანქი სამრეკლო[20]. გვიანდელი გადაკეთებებისგან გასუფთავდა ინტერიერიც. გამოვლინდა მისი პირვანდელი იატაკი. მოხსნეს დასავლეთ კედელზე მიდგმული ხის პატრონიკე (სურ. 6), ამოქოლეს სარკმლების საკმაოდ განიერი ჭრილები და შენობას დაუბრუნეს დომენტი კათალიკოსის დროინდელი სახე (სურ. 7). ამ გადაკეთებას შეეწირა დასავლეთ მკლავში გაშლილი შესაქმის ვრცელი ციკლი და ნავების კედლების ქვედა რეგისტრში გამოსახული მაცხოვრის ქვეყნიერი ცხოვრების ამსახველი სცენები. ხატებს მიმსგავსებული კომპოზიციები ოთხკუთხა ფორმის ჩარჩოებში იყო ჩასმული. რ. გვერდწითელის დასკვნის მიხედვით, ვინაიდან ტაძრის კედლების ქვედა რეგისტრი და სვეტები მოხატული იყო, საალბათოდ, გვიანი XIX საუკუნის ან ადრეული XX საუკუნის მდარე ხარისხის ზეთის საღებავებით შესრულებული ფერწერით, გადაწყვიტეს მოეხსნათ ქვედა რეგისტრის მხატვრობაც და ნალესობაც. სრულიად გაშავებული ქვედა რიგის ზედაპირზე რაიმეს გარჩევა შეუძლებელი ყოფილა. სამუშაოს დაწყებამდე გაკეთდა ფერწერული ფენისა და ნალესობის ზონდაჟი ქვედა სიბრტყეებზე, რათა დაედგინათ, არსებობს თუ არა კედლის ძველი მხატვრობისთვის განკუთვნილი შელესილობა და შერჩენილია თუ არა მასზე ფერწერის რაიმე კვალი. ამ ნაწილში ლევკასისა და მოხატულობის კვალი არ აღმოჩნდა. სამაგიეროდ, საკურთხევლის კონქში, აფსიდსა და საკურთხევლის შუბლზე XIX საუკუნის ფერწერული ფენა ფარავდა XVII საუკუნის ფრესკების ნაშთს. XIX საუკუნის ფენა მოუხსნიათ და გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობის ნიმუში გაუმაგრებიათ[21]. კვალი ამ ისტორიისა კარგად იკითხება ფერწერულ ზედაპირზე დატანილი ნაჭდევების მეშვეობით, რომლებიც ზედა ნალესობის უკეთ დამაგრების მიზნით იქნა გამოყენებული.

XIX საუკუნის მოხატულობა

ანჩისხატის ტაძრის XIX საუკუნის ფერწერული ფენა რამდენიმე მეტად მნიშვნელოვან ნიშნულს მოიცავს, რომლებიც ყურადსაღებია და სამომავლოდ ცალ-ცალკე თემებად შესასწავლი ამ ეპოქის მონუმენტური მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამის თემატიკის განსაზღვრისთვის[22].

ტრეტების გარდა, ჩინებულად მუშაობდა ლითოგრაფიის დარგში. არცერთი ავტორი, რომელიც ანჩისხატის მოხატულობას ეხება და, შესაძლოა, შედარებით უკეთ სცოდნოდათ იმ წლების ისტორია, მოხატულობის ოსტატს არ ასახელებს.

20 ძეგლის სარესტავრაციო სამუშაოები თბილისის 1500 წლის იუბილეს მიეძღვნა და პროექტის ძირითადი ნაწილი დაგეგმილი ღონისძიებისთვის დასრულდა. მოგვიანებით სარესტავრაციო ჯგუფმა მუშაობა ერთი წლის განმავლობაში განაახლა (რ. გვერდწითელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 52).

21 Р. Гвердцители. Отчёты исследовательских и реставрационних работ 1958-1960 гг. Научное обоснование проекта реставрации. Архив института «Грузреставрации». Тбилиси.

22 პროგრამა აღვადგინე ზენკოს, პინაევის, გილგენდორფისა და ბარტიშევსკის ფოტოარქივის მიხედვით.

მოხატულობის **ერთი ჯგუფი** მოიცავდა მთელ დასავლეთ მკლავში, პატრონიკეს ზემოთ, გაშლილ შესაქმის ამსახველ კომპოზიციებს, პატრონიკეს ქვემოთ კი – პირდაპირ შესასვლელის თავზე, განთავსებულ „განკითხვის დღის" დიდი ზომის სცენას, რომელიც რესტავრაციის დროს მთლიანად მოიხსნა და განადგურდა[23]. იქ არსებული სარკმლის დიდი ღიობი შემცირდა და დარჩა მხოლოდ დასავლეთი მკლავის ზედა თაღოვან არეზე განთავსებული კომპოზიცია — „ადამი და ევა უფლის წინაშე"[24] – ადამი და ევა სამოთხის ხის ფონზე ხელებგანპყრობილი უფლის ფიგურის წინაშე. ადამი ერთი ხელით ევაზე მიუთითებს, ხოლო ევას ცალი ხელი თვალთან აქვს მიტანილი. სავარაუდოდ, ეს სცენა ასახავს ცოდვით დაცემის შემდგომ პერიოდს (სურ. 8). ამ კომპოზიციის ქვედა არეს, სარკმლის დიდი ღიობის თავს, შავი ასომთავრული წარწერა გაუყვება: *„შექმნათა თავი გ.ით". „მიწა ხარ და მიწადვე იქეც"* (სურ. 9). სწორედ ამ სარკმლის გარშემო ლაგდება შესაქმის ისტორია სამყაროს შექმნიდან სამოთხიდან განდევნამდე (ნახ. 1). სარკმლის აქეთ-იქით ორი სცენაა: სამხრეთით – ცხოველთა სამყაროს შექმნა (სურ. 10), ხოლო ჩრდილოეთით წარმოდგენილ კომპოზიციაში ხელგანპყრობილი მამა ღმერთის წინაშე დაჩოქილი ადამი უკან იყურება. ეს ხომ არ უნდა იყოს მოწოდება „ევა, სად ხარ?" (სურ. 11).

დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლებიც ასევე ყოფილა შემკული სცენებით. სამხრეთი კედლის ზედა რეგისტრში სამყაროს შექმნის ხატია ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერით: *„და იქმნა სამყარო"*. აქ მამა ღმერთი ხელგაშლილია, სხვა დეტალები არ იკითხება (სურ. 12). ამ სცენის ქვემოთ, ოთხკუთხა ჩარჩოში, ადამი და ევაა სამოთხეში ცდუნებისას. ფიგურები ხეზე შემოხვეული გველის ფონზე არიან გამოსახულნი (სურ. 13).

ჩრდილოეთი კედლის ზედა რეგისტრში სამსტრიქონიანი წარწერა მწვანე საფარის შექმნის სცენას გვიჩვენებს: *„მწოანვ/ილი და ხე ნაყო/ფიერნი"* (სურ. 14). ამ სცენას ქვემოთ ემიჯნება ადამისა და ევას სამოთხიდან განდევნის კომპოზიცია. ანგელოზი ხელში მახვილით დევნის ადამსა და ევას. ევას ხელები თვალებზე აქვს აფარებული (სურ. 15). აქვეა მნათობთა შექმნის სცენა წარწერით *„და იქმნენ მნათობნი"*

ზედა რეგისტრში განთავსებული სიუჟეტები ჩასმულია ბაროკული ტიპის ერთიან ჩარჩოებში. ქვედა რეგისტრში სცენები ოთხკუთხა მოჩარჩოებაში ზის.

მეორე ჯგუფი. შუა ნავის კედლების ზედა არეები დაფარულია ძველი აღთქმის ისტორიებისა და ღმრთისმშობლის ძველაღთქმისეული სიმბოლოების ამსახველი სცენებით. შუა, სამხრეთი და ჩრდილოეთი ნავების კამარები ღრუბლებში მფრინვალე ანგელოზთა მკერდამდე ფიგურებითაა გამშვენებული (სურ. 16).

ძველაღთქმისეულ სცენებს ქვედა მხრიდან ესაზღვრება მახარებელთა დაწყვილებული ფიგურები. სამხრეთი თაღის ქვემოთ წმ. იოანე და წმ. ლუკა მახარებლებსშორისი არე მთელი ტანით წარმოდგენილი ანგელოზის ფიგურას უჭირავს, ჯვრით ხელში (ამ კომპოზიციის იდენტიფიკაცია მოგვყავს შ. ამირა-

23 ანჩისხატის ტაძრის შესაქმისეული სცენების შემადგენლობა ბევრად აღემატება ბოდბისა და სამთავროს წმ. ნინოს სამლოცველოში დაცულ თანადროულ ნიმუშებს.

24 პ. კარბელაშვილიც და შ. ამირანაშვილიც დასავლეთ მკლავში მხოლოდ ადამისა და ევას სამოთხიდან განდევნისა და მეორედ მოსვლის სცენებს ასახელებენ. ამ სცენათა აღწერილობა არ დაგვრჩა არც შ. აბრამიშვილისგან.

ნაშვილის მიხედვით, რადგან ჭვარტლისა და გაურკვეველი, თეთრი ნადების სქელი ფენის გამო მისი ამოცნობა შეუძლებელია)[25]. ჩრდილოეთით წმ. მარკოზ და წმ. მათე მახარებელთა შორის კი წრეში ჩაწერილი ანგელოზის ფიგურაა სჯულის ფიცრებით ხელში.

თაღის სამხრეთ ფერდობზე, აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ, სცენები შემდეგნაირად ლაგდება – *„დაკლვა ისააკისა“* (სურ. 17), *„აბრაამ და მელქისედეკ“* (ამ ორ კომპოზიციას სარკმლის საკმაოდ ღრმა ჭრილი ყოფს), *„შეუწველი მაყვალი“*, *„სჯულის კიდობანი“* (ასევე სარკმლით იმიჯნება), წმ. იოანე და წმ. ლუკა მახარებლები. შუა ნავის კამარის ჩრდილოეთ კალთაზე, აღმოსავლეთიდან დასავლეთის მიმართულებით, გამოსახულია *„კაინ აბელ“* და *„სამება“* (სურ. 18). *„კიბე იაკობისი“* კი სარკმლით იმიჯნება *„გედეონის საწმისისგან“*.

მესამე ჯგუფი. სამხრეთსა და ჩრდილოეთ კამარებში ღმრთისმშობელსა და მაცხოვრის ხელთუქმნელ ხატთან დაკავშირებული ციკლებია წარმოდგენილი. ისინი ძალიან მნიშვნელოვანია ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიისთვის, ვინაიდან ქართული კედლის მხატვრობის არც ერთი ძველი ნიმუში არ მოგვეპოვება მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის (ამ უდიდესი სიწმინდის) ისტორიის ამსახველი გამოსახულებებით.

შუა და გვერდითი ნავების დამაკავშირებელი თაღების სოფიტებზე განთავსებულია ოთხ-ოთხი კომპოზიცია: სამხრეთით – მაცხოვრის ხელთუქმნელ ხატთან დაკავშირებული სცენები, ხოლო ჩრდილოეთით – მარიოლოგიური ციკლის ამსახველი კომპოზიციები. თითოეულს განმარტებითი ასომთავრული წარწერები დაუყვება. მხატვარი ასახავს ხელთუქმნელი ხატის ანტონ მარტყოფელის საშუალებით საქართველოში მოხვედრის ისტორიას და მიუყვება არსენ ბულმაისიმისძის საგალობლის თხრობას. ანჩისხატის ეს თემატიკა ცალკე შესწავლას საჭიროებს და მეტად საყურადღებო ნიმუში უნდა იყოს ხელთუქმნელი ხატის ისტორიის ამსახველი სცენების გამოსახვის ისტორიისთვის სხვა ქართულსა და არამარტო ქართულ ძეგლებთან ერთად.

შუა და გვერდითი ნავების გამყოფი სამხრეთი კამარის სოფიტში განლაგებული ოთხი კომპოზიციისგან აღმოსავლეთ ქანობზე წარმოდგენილია წმ. ანტონ მარტყოფელი მაცხოვრის ხატის გამოსახულებითა და ორსტრიქონიანი წარწერით (სურ. 19) – *„წ“ ა მამა ანტონი მარ/ტო მყოფი“*; ბჭენი ედესისანი სამსტრიქონიანი წარწერით (სურ. 20) – *„ქ“ე ღთ“ო მოსა/ვი შენი არა სადა / დავარდების“*; *დასავლეთ* ქანობის ქვედა ნახევარზე ხელთუქმნელი ხატის სასწაულის ამსახველი სცენა იკითხება სამსტრიქონიანი წარწერით (სურ. 21) – *„ღი“სა სახე საღმრ/თო საკ̈რველი სას/წაული“*; ავგაროზ მეფის განკურნება სნეულებისგან ქანობის ზედა ნაწილს იჭერს ოთხ სტრიქონად გაშლილი წარწერით (სურ. 22) – *„ნეტარ ხარ შენ / ავგაროს რ“ა / რა გეხილვა და გრ/წმენა“*.

ჩრდილოეთი კამარის სოფიტის აღმოსავლეთ ქანობზე წარმოდგენილ სცენათაგან ღმრთისმშობლის ხარება სამსტრიქონიანი განმარტებითი წარწერითაა მოცემული – *„ხარება ყ“დ/წდისა ღ“ის მშობ/ელისა“*, *„ღმრთისმშობლის მიძინებას“* წარწერა სამ სტრიქონად გასდევს – *„მიცუალება ყ“დ/წმიდისა ღ“ის დე/დისა“*; დასავლეთ ქანობზეა *„ტაძრად მიყვანება ღმრთისმშობლისა“* — *„ტაძ-*

25 შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 428.

რად შეს/ლვა ყ"დ წ"ისა/ღ"ის მშობელისა"; „შობა ღმრთისმშობლისა" გამშვენებულია სამსტრიქონიანი წარწერით — „შობა ყ"დ წმ/იდისა ღ"ისა მშ/ობელისა".

მეოთხე ჯგუფად შეიძლება გამოვყოთ კომპოზიციები, რომლებიც ნავების კედლების ქვედა რეგისტრში იკავებდა ადგილს. პ. კარბელაშვილი ასახელებს სცენებს, რომელთა ფოტოები ფოტოარქივში არ მოინახა. სავარაუდოდ, ისინი ძალზე გაშავებული იყო და აღარ იკითხებოდა. ეს სცენებია: „დაბლა კედლებზედ დახატულია წმ. სახარებიდგან იგავნი იესო ქრისტესი: ა) ათნი ქალწულნი; ბ) ორნი კაცნი-ერთი თვალში დვირეთი, მეორე – ბეწვით; გ) ფარისეველი და მეზვერე; დ) ლაზარე, გლახაკი და მდიდარი; ე) მოწყლული ავაზაკთაგან მესამარიტელი და სხ."[26].

და ბოლოს, **მეხუთე ჯგუფი**, საკურთხევლის კონქისა და მიმდებარე შუბლის ერთიანი კომპოზიცია, მკვლევრების მიერ „სულთმოფენობის" კომპოზიციად (სურ. 23) სახელდება[27]. სამკვეთლოს შესასვლელის ასწვრივ კი გამოსახული ყოფილა ჯვარცმა ბარძიმში ჩამავალი ჯვარცმული მაცხოვრის სისხლით[28].

ამ ეპოქის „სულთმოფენობის" ქართული ნიმუშები სხვადასხვა საკონქო ვარიანტითაა წარმოდგენილი. ის, შესაძლებელია იყოს მამა ღმერთის გამოსახულება გუმბათში, აფსიდში მოციქულთა და ღმრთისმშობლის ფიგურებთან ერთად, როგორც ეს სამთავროს წმ. ნინოს სამლოცველოშია (სურ. 24) ან თავად კონქში, როგორც ეს ბოდბის მთავარი ტაძრის მოხატულობაშია[29]. გადაჭრით რაიმე მოსაზრების მტკიცება კონქის შუა ნაწილის დაზიანების გამო ძნელია, თუმცა ჩვენს შემთხვევაში არსად არ იკითხება არც მოციქულთა და არც ღმრთისმშობლის ფიგურების კვალი. ამიტომ გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ ანჩისხატის კონქის მოხატულობა განსხვავებულ სცენას გვთავაზობს. საგულვებელია ორი შესაძლო კომპოზიცია, რომელთგან ერთ-ერთი ახალი აღთქმის „სამების" ვერტიკალურად გაშლილი კომპოზიცია უნდა იყოს საკურთხევლის შუბლზე წარმოდგენილი მამა ღმერთის, კონქის თაღში სულიწმიდის სიმბოლოს – მტრედისა და თავად კონქის ცენტრში, სავარაუდოდ, მაცხოვრის სახით. მამა ღმერთიცა და სულიწმიდა მტრედის სახით დაწყვილებული პატარა ანგელოზების ფიგურების გარემოცვაში სრულად იკითხება, ხოლო კონქის შუა ნაწილი, სადაც, სავარაუდოდ, მაცხოვრის ფიგურა იყო, დაზიანებულია და დაწყვილებული პატარა ანგელოზების ფიგურების გარემოცვაშია ისევე, როგორც მამა ღმერთის ნახევარფიგურა. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს რამდენიმე თანადროული (მცირე დროითი სხვაობით) ნიმუში. მათ შორის ახალგახსნილი და ჯერ კიდევ შეუსწავლელი ნორაშენის კონქის მოხატულობა, სადაც სწორედ „სამების" გამოსახულება იკითხება, ოღონდ თანამოსაყდრეობის სქემით. ბოდბის წმ. ნინოს ეკლესიის ეგვტერსა და სამთავროს წმ. ნინოს ეკლესიის მოხატულობაში კონქში კი არა, არამედ სვეტის აღმართვის სცენაშია „სამება" ასეთივე წყობით წარმოდგენილი (სურ. 25).

---

26 პ. კარბელაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 25.

27 შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 428.

28 პ. კარბელაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 25.

29 მ. ჯანჯალია, წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის მოხატულობაში, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ., 1994, გვ. 17.

თუ ჩავთვლით, რომ ანჩისხატის ეკლესიის კონქის ცენტრში მაცხოვრის ნაცვლად ჩვილედი ღმრთისმშობელი იყო წარმოდგენილი, მაშინ ბოდბის წმ. ნინოს ეკლესიის ეგვტერის საკონქო გამოსახულებასთან უნდა გავავლოთ პარალელი, სადაც ცენტრში ჩვილედი ღმრთისმშობელი, თაღზე – მამა ღმერთისა და აფსიდში საყდარზე დაბრძანებული ძე ღმერთის გამოსახულებაა. ერთი კი ცხადია, ანჩისხატის საკონქო კომპოზიცია „სულთმოფენობას“ არ გულისხმობდა.

მხატვრობის ერთიანი აღნაგობის, ფერადოვნების, კომპოზიციური წყობისა თუ ფიგურათა ზოგადი ხასიათის მიღმა გარკვეულად ფიგურათა პროპორციებში, ძირითადად, სახეთწერის პრინციპსა და ოდნავ ფერის ინტენსიურობაში ძალზე საინტერესო ხელწერისმიერი სხვაობები შეინიშნება. ჩანს, რომ აქ საკმაოდ დიდ ამქარს უმუშავია. ტაძრის სვეტის კაპიტელები, პილასტრები თუ თაღები, უპირატესად, მორთულია ღია ფერის ლაჟვარდისფერ ფონზე გაშლილი მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტით.

ანჩისხატის XIX საუკუნის მოხატულობა თვალსაჩინო ნიმუშია შუა საუკუნეებიდან ახალ დროზე გარდამავალი ხანის ქართული მხატვრობისა. ის თავისი სტილური ნიშნებით ახლოს დგას ამ ეპოქის ძეგლებთან. მოხატულობის ეს ფერწერული ფენა საგანგებო კვლევას საჭიროებს. ერთი კი თავიდანვე ცხადია, ტაძრის შემკობისას გათვალისწინებულ იქნა ღმრთისმშობლის დიდებისკენ მიმართული ის საღმრთისმეტყველო საზრისი, რომელიც დახვდათ XVII საუკუნის ფერწერიდან და ისე შეარჩიეს კომპოზიციები. ზედა რეგისტრი მთლიანად ღმრთისმშობლის ძველაღთქმისეულ სახე-სიმბოლოებს ეთმობა, მიუხედავად იმისა, რომ კონქში ახალი აღთქმის „სამება“ განათავსეს და ხაზი გაუსვეს ღმრთისმშობლის გზით მაცხოვრის მოვლინებას.

XVII საუკუნის ფერწერული ფენა

XVII საუკუნის ფერწერული ფენიდან საკურთხეველში დარჩენილი ორი კომპოზიციის მხოლოდ ფრაგმენტები იკითხება. დღეს ძნელი სათქმელია, ტაძარი მთლიანად იყო თუ არა შემკული ფრესკებით, ვინაიდან რესტავრაციისას ინტერიერის არც ერთ მონაკვეთზე ამ ეპოქის კვალი არ აღმოჩნდა. არც ისაა გამორიცხული, რომ ინტერიერი ნაწილობრივ გაემშვენებინათ, მით უფრო, რომ ეს ტრადიცია იმ ეპოქის ძეგლებისთვის არც ისეთი უცხო ჩანს (სვეტიცხოველი, ბოლნისის სიონი, ანანური). ტაძრის მოხატულობის ქვედა ფენა (XVII ს.), რომელიც საკურთხეველსა და მის მიმდებარე შუბლს მოიცავს, იშვიათ იკონოგრაფიულ კომპოზიციას გვთავაზობს. კონქში წმ. ელია წინასწარმეტყველისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის მთავარანგელოზებთან შეწყვილებული ფიგურები „ღმრთისმშობლის დიდების“ ერთიან ქარგაშია ჩართული. კონქის შუაწელზე კვიპროსის ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობლის ფრაგმენტული, თუმცა, მონუმენტური და განიერ საყდარზე მჯდომი ფიგურაა (სურ. 26). დედა ღმრთისმშობელს ყრმა წიაღში ჰყავს და ორივე ხელი ქვემოდან მის მუხლებს ეხება აქეთ-იქიდან. ღმრთისმშობელს თავთან დაუყვება ახლა უკვე ძნელად გასარჩევი თეთრი ფერის განმარტებითი ასომთავრული დაქარაგმებული წარწერა – „ყ დ წ ა“ (ყოვლად წმიდა). აფსიდში ორმხრივი „ზიარებისა“ და საკურთხევლის შუბლზე მაცხოვრის გენეალოგიური ხის – „იესეს ძირის“ განთავსებით კი ღმრთისმშობლის მეშვეობით განკაცებისა და მაცხოვნებელი მსხვერპლის თემა იშლება.

წინასწარმეტყველთა ფიგურები საკურთხევლის პროგრამისთვის უცხო არაა, თუმცა ისინი, ძირითადად, კონქის ან საკურთხევლის შემომწერ თაღოვან არეებსა ან მის მიმდებარე კედლებზე, ან ბემაში თავსდება (მაგ.: ხობის XVII ს-ის მოხატულობა). ანჩისხატის კონქში მათი ფიგურები დედა ღმრთისას საყდრის ორივე მხარეს იკავებს (სურ. 27). მათი იდენტიფიკაცია შესაძლებელია მხოლოდ კალიგრაფიული ასომთავრულით შესრულებული განმარტებითი წარწერების მიხედვით, რომელთაგანაც ამჟამად იკითხება მხოლოდ გაბრიელ მთავარანგელოზისა და წმ. ილია თეზბიტელის წარწერები – „ილია“ და „გბრლ“ (გაბრიელი), ხოლო ჩრდილოეთით გამოსახული წყვილის წარწერათაგან იკითხება „იე“ (იოანე). მიქაელის ფიგურისგან არაფერია დარჩენილი, მათ შორის, წარწერაც. გთავაზობთ შ. აბრამიშვილის მიერ ამოკითხული მიქაელ მთავარანგელოზის განმარტებით წარწერას[30] – „მქლ“ (მიქაელ).

ღმრთისმშობლის დიდების ერთიან კომპოზიციურ ნახატში ჩართულია ნაცრისფერი ცის სეგმენტიდან გამომავალი, ოქრისფერ წრეში ჩაწერილი მტრედისა და მის გასწვრივ ორი ექვსფრთედის გამოსახულება. ალაგ-ალაგ ჩანს ოქრისფერ ფრთებზე წითელი კონტურული ნახატი. სახეები წითელ სარჩულზეა ნაწერი, ჩანს მხოლოდ სარჩულის ფერი.

ანჩისხატის „მოციქულთა ზიარების“ სააფსიდო კომპოზიციის მცირე ფრაგმენტებიღაა დარჩენილი (სურ. 28). სიმეტრიულად განაწილებული კომპოზიცია სარკმლის ორივე მხარეს თავსდება და მაცხოვრის თითო ფიგურასთან ერთად ექვს-ექვსი მოციქულის სამ მეოთხედში დაყენებულ ფიგურებს წარმოგვიდგენს. ყველა ფიგურას ახლავს კალიგრაფიული მხედრულით შესრულებული განმარტებითი წარწერა, რომელიც ამჟამად მხოლოდ ფრაგმენტულად იკითხება (სურ. 29). ერთმანეთს ენაცვლება მაცხოვრისა და მოციქულთა ნაცრისფერი, რუხი, შინდისფერი და ტერაკოტისფერი (მუქი ნარინჯისფერი) სამოსის ერთიანი ლაქები, რომლებზეც მშრალი, მარტივი და ერთმანეთის პარალელური ხაზებით დრაპირებაა შესრულებული. აფსიდის მასშტაბისთვის საკმაოდ თხელი ფიგურები მინიატიურულ ნახატს იძლევა, რომელიც კონქის კომპოზიციისგან ხელწერით ერთგვარად განსხვავებულ მოცემულობას გვთავაზობს. ღია, ლეგა ფერის სახეებზე შავი, მსხვილი ნახატით დატანილია დიდი ზომის თვალის დაბლა დახრილი ჭრილი, თხელი წვერი ნიკაპზე, ყავისფერი თმა შავი, მსხვილი ხაზებით, თითქმის გადაბმული წარბები. ხელის მტევანსაც შემოწერს მსხვილი, შედარებით ხისტი, კონტური.

„ზიარების“ კომპოზიციის სტილური თანაგვარობით ხასიათდება საკურთხევლის შუბლის მთელ ზედაპირზე გაშლილი მაცხოვრის გენეალოგიური ხის – „იესეს ძირის“ მრავალფიგურიანი კომპოზიცია (სურ. 30). ნახევრად წამოწოლილი იესეს გვერდიდან ამოზრდილი ხის ვარჯის ცენტრში ღმრთისმშობლის ნახევარფიგურაა მკერდის წინ ნებით შემართული ხელებით. ხის კენწეროში კი მაცხოვრის ნახევარფიგურაა მაკურთხეველი ორივე ხელით. ხის ვარჯიდან ამოზრდილი ყლორტები და ტოტები განზე იშლება და ხვეულებში წინასწარმეტყველთა და მეფეთა 16 ნახევარფიგურას იტევს გაშლილი გრაგნილებით ხელში.

შ. აბრამიშვილი XVII საუკუნის ფერწერული ფენის მოხატულობისგან გამოარჩევს ორი ოსტატის ხელს: საკურთხევლის კონქის მხატვრად მიიჩნევს ერთ

30 Ш. Абрамишвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 6.

ოსტატს, ხოლო „ზიარებისა“ და „იესეს ძირის“ კომპოზიციების ავტორად – მეორე ოსტატს. ამ აზრს მივყვები და ვფიქრობ, რომ ეს ვარაუდი სავსებით სამართლიანია, რადგან წერის მანერა, ერთი შეხედვით, თითქოს ერთიან სტილურ ნიშნებს აჩვენებს, თუმცა ახლოდან მოხილვით ეს განსხვავება კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება. უფრო მეტიც, შესაძლებლად მიმაჩნია, რომ ეს ორი სცენა („ზიარებისა“ და „იესეს ძირის” კომპოზიციები) ანჩისხატის გულანის ერთ-ერთ ოსტატს, კერძოდ, საბას, ეკუთვნოდეს. განსაკუთრებით „ზიარების“ კომპოზიცია მინიატიურისტის ნახელავი ჩანს ფიგურათა აგების, კომპოზიციური წყობითა და წერის თავისებური მანერით. კონქის მხატვარი კი მასთან შედარებით მონუმენტალისტია – მისი მონასმები გაბედული, მოქნილი და ბევრად ენერგიულია, ვიდრე დანარჩენი კომპოზიციების ავტორისა. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ვარაუდია და ამაზე დაბეჯითებით მსჯელობა მხოლოდ სამომავლო და უფრო ღრმა კვლევის შემდგომ იქნება შესაძლებელი.

ანჩისხატის ტაძრის მოხატულობაში ვლინდება თავისი დროისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილისტური ნიშნები: ერთი შეხედვით, მშრალი, სქემატური ნახატი, სახის წერის მშრალი მანერა, სახის ერთიან ლაქაზე ნაკვთების კონტურული ნახატი და ა. შ. ესენია საერთო მახასიათებელი სტილისტური ნიშნები არა მარტო XVII საუკუნის ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლებისა, არამედ მინიატურული ხელოვნების ერთი ჯგუფისა. ესენია: ანჩისხატის გულანი – 1681 წ.; ყანჩაეთის ჟამნ-გულანი – 1674 წ.; მაღალაანთ ეკლესია – 1681 წ.; ბოლნისის სიონი – 1683-1687 წწ.; სასხორი – დაახლ. 1704წ.; სვეტიცხოველი (სამხრეთი კედელი) – XVII ს.

ანჩისხატის ტაძრის აღმოსავლეთით ვერტიკალურად გაშლილი კომპოზიცია ერთიანი საღმრთისმეტყველო საზრისის გამომხატველი ილუსტრაცია უნდა იყოს. აქ გაშლილი თემა ღმრთისმშობლის დიდებასა და მისი საშუალებით უფლის განკაცების იდეას უნდა ემსახურებოდეს. ამ თემას მნიშვნელოვნად ერწყმის ესქატოლოგიური იდეა მაცხოვრის მეორედ მოსვლისა და მისი მოსვლისას გზის განმზადების თაობაზე. ამ აქცენტს ათვალსაჩინოებს „ღმრთისმშობლის დიდების“ კომპოზიციურ წყობაში წმ. იოანე ნათლისმცემლისა და წმ. ელია წინასწარმეტყველის ჩართვა. ერთის როგორც მაცხოვრის პირველად მოსვლისას, ხოლო მეორის, როგორც მეორედ მოსვლისას გზის განმმზადებელნი. თემის წინ წამოწევა არცაა გასაკვირი, რადგან უფლის ხელთუქმნელი ხატის, ამ უდიდესი სიწმინდის, ანჩისხატის ტაძარში დავანებამდე ტაძარი ღმრთისმშობლის შობის სახელს ატარებდა[31]. მაცხოვრის გენეალოგიური ხე კი ამ საზრისის ხილული ხატია მაცხოვრის ამქვეყნად მოვლინების გზაზე.

შორიდან ეს მხატვრობა ამჟამად ყრუ კედლებად აღიქმება. ამიტომ სამომავლოდ საშური იქნება, ტაძრის არქიტექტურის რეაბილიტაციის კვალდაკვალ გაიწმინდოს ფერწერული ფენა ჭვარტლისგან, ბათქაშის კედლიდან ამობურცულ-მოშორებული ადგილები გამაგრდეს და მოხდეს ბათქაშზე არსებული ბზარების ინექტირება. ეს მოგვცემს საშუალებას, სწორად შეფასდეს და განისაზღვროს ის აქცენტები და მიზანი, რომლებიც დაისვა დამკვეთისა და მხატვრის მიერ აქ წარმოდგენილი ძველაღთქმისეული, ახალთქმისეული და ხელთუქმნელ

31 П. Иоселиани, დასახ. ნაშრომი, გვ. 24.

ხატთან დაკავშირებული ისტორიის ამსახავი სცენების განთავსებით. მიზანი ერთია – უწინარესად, მრევლისთვის თვალსაჩინო გამხდარიყო ამ უდიდესი სიწმინდის როლი და ადგილი ერთიან საღმრთისმეტყველო თხრობაში.

XIX საუკუნის მოხატულობის ფერწერული ფენა, რომელიც სტილური ნიშნებით ახლოს დგას ამავე ეპოქის სხვა ძეგლებთან, საღმრთისმეტყველი საზრისის მხრივ განსხვავებულ ტენდენციას ამჟღავნებს. ის ითვალისწინებს და ეხმიანება საკურთხევლის სიახლოვეს „ღმრთისმშობლის დიდების" თემაზე გაშლილ XVII საუკუნის ფერწერულ დომინანტს. მოხატულობათა ფენების თვისებრივად განსხვავებული მხატვრული ენისა თუ გამომსახველობითი ესთეტიკის მიუხედავად, როგორც ჩანს, იყო ცდა, ტაძრის დეკორი გააზრებულ მთლიანობად წარმოედგინათ.

Nino Giorgobiani

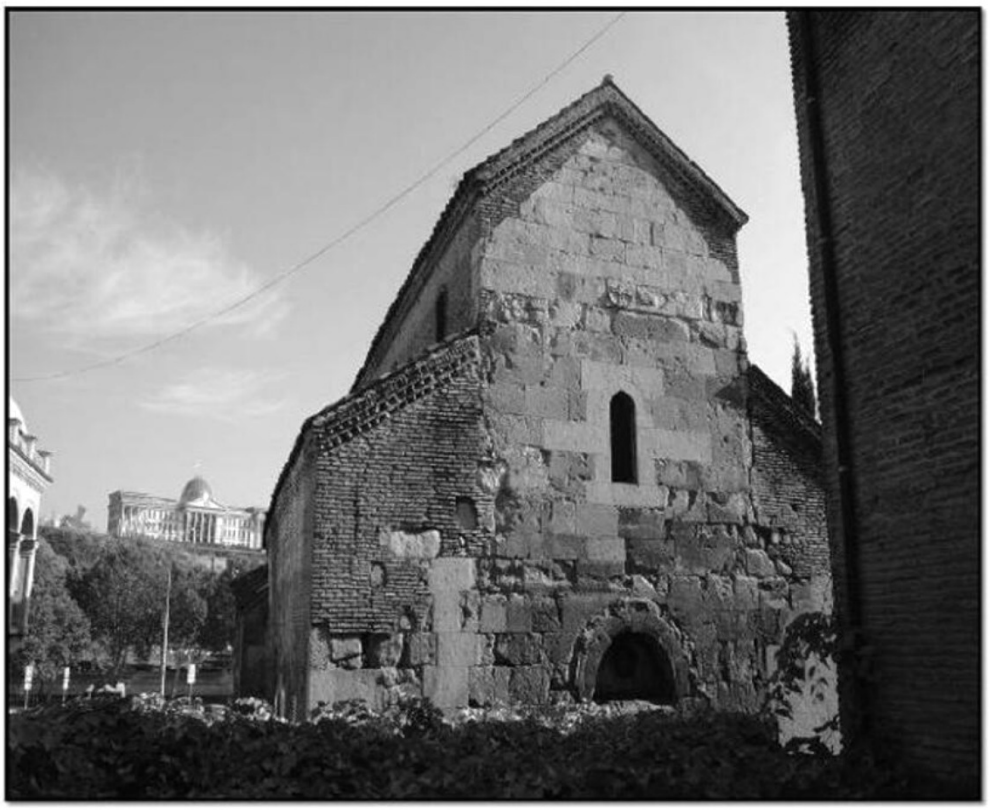
On History of Anchiskhati Mural Painting

Considering importance of Anchiskhati church and its age, it is hard to believe that history of its mural decoration started only in the 17th c.; however, based on available historic sources and conclusions drawn after the restoration works carried out in the church, no traces of the earlier murals are ascertained.

By the 17th c., the church remained with the collapsed vaults, severely damaged walls of the naos and half-ruined piers separating the aisles, when prince Domenti (1660-1676), immediately after being consecrated as the Catholicos, started restoration works in Anchiskhati church. As is well known, in the same period, he also initiated construction of the bell-tower of the remarkable artistic value, to the West of the church; while painting of the church interior is connected with the name of Catholicos Nikoloz Amilakhvari (1678-1688 and 1691-1696). Lower layer of the church mural decoration covering the chancel and the wall above the apse, contains a rare iconographic version of the Glorification of the Virgin, which, apart from the Archangels, include figures of the Prophet Elijah and St. John the Baptist.

19th c. murals, preserved in the main pace of the church, are a noteworthy sample of the Georgian mural painting marking a transition from the Middle Ages to modern era. Regretfully, major part of this painting was removed and destroyed during the restoration works in 1959. Based on scanty and fragmented information, as well as available photo material, an effort is made to reconstruct, at least, partially, this mural decoration.

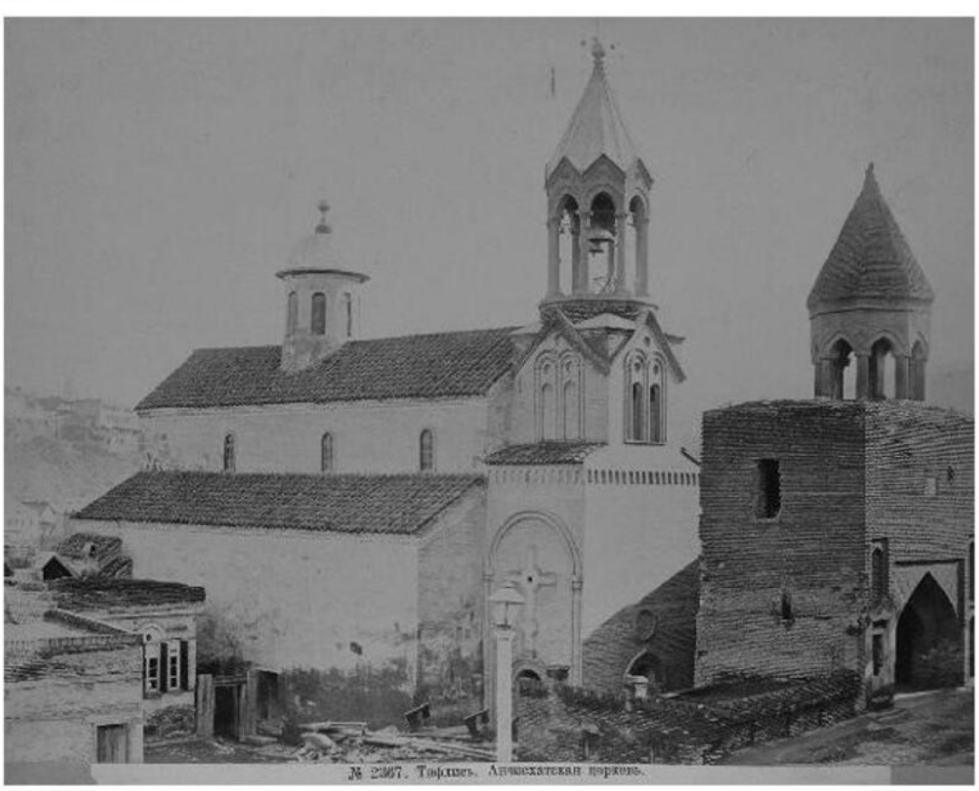
Selection of the iconographic themes for the Genesis scenes in the west part of the church, as well as the compositions in the lower registers, illustrating life of the Saviour and their artistic treatment provide significant and remarkable data for the history pf the contemporaneous Georgian mural painting. 19th c. murals in Anchiskhati church stylistically akin to other monuments of the same epoch, show a different tendency in terms of their general theological concept. They take into account and "echo" 17th c. painting dominant – Glorification of the Virgin. Despite essentially differing artistic language and aesthetics of these two layers, it seems likely that an attempt was made to perceive the entire mural decoration as a well thought off whole.



სურ. 1. ანჩისხატის ტაძარი. ხედი დასავლეთიდან



სურ. 2. წარწერა სამრეკლოს ფასადზე



სურ 3. ანჩისხატის ტაძარი. XIX საუკუნეში მიშენებული სამრეკლო. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან



სურ. 4. ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება შესასვლელის თავზე



სურ. 5. სვეტები და კედლები ზეთის საღებავებით შეღებილი



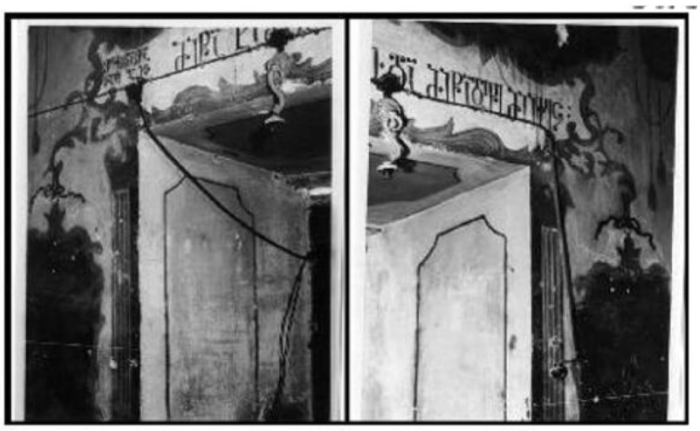
სურ. 6. დასავლეთი მკლავი რესტავრაციამდე



სურ. 7. დასავლეთი მკლავი რესტავრაციის შემდგომ



სურ. 8. ადამი და ევა უფლის წინაშე. შუა ნავის დასავლეთი კედლის ზედა, თაღოვანი არე



სურ. 9. წარწერა: „შექმნათა თავი გ.ით“. „მიწა ხარ და მიწადვე იქეც“. შუა ნავის დასავლეთი სარკმლის ზედა არე



სურ. 10. ცხოველთა სამყაროს შექმნა. შუა ნავის დასავლეთი სარკმლის სამხრეთი არე



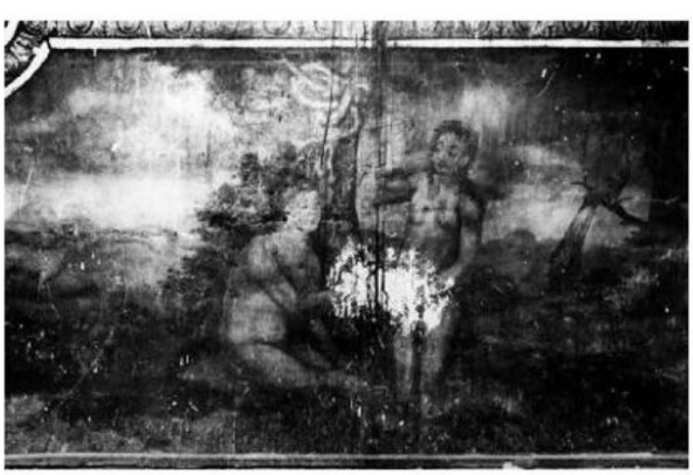
სურ. 11. „ევა, სად ხარ?“. შუა ნავის დასავლეთი სარკმლის ჩრდილოეთი არე



სურ. 12. სამყაროს შექმნა. დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედლის ზედა ნაწილი



სურ. 14. მწვანე საფარის შექმნა. დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთი კედლის ზედა რეგისტრი



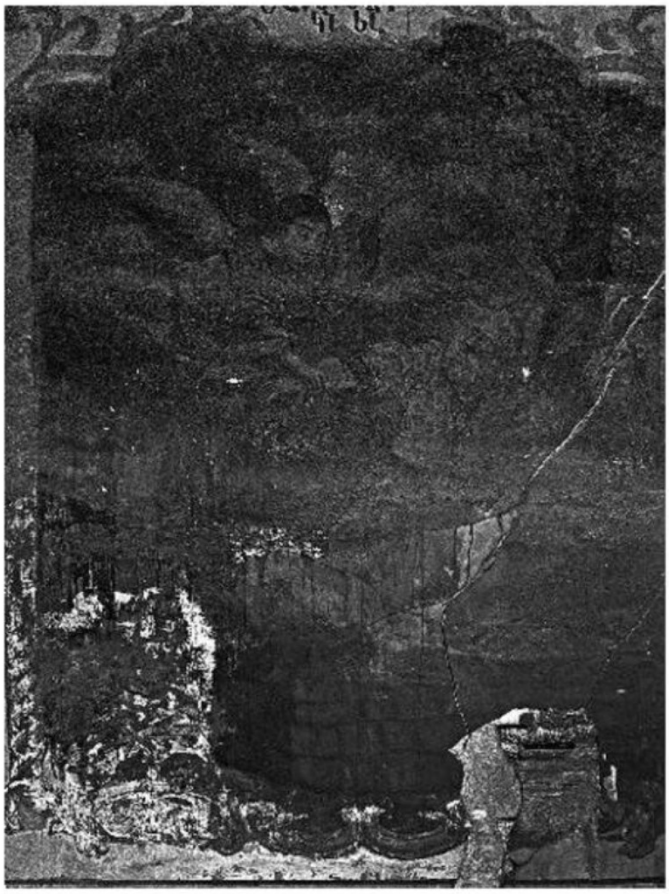
სურ. 13. ადამ და ევას ცდუნება სამოთხეში. დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედლის ქვედა ნაწილი



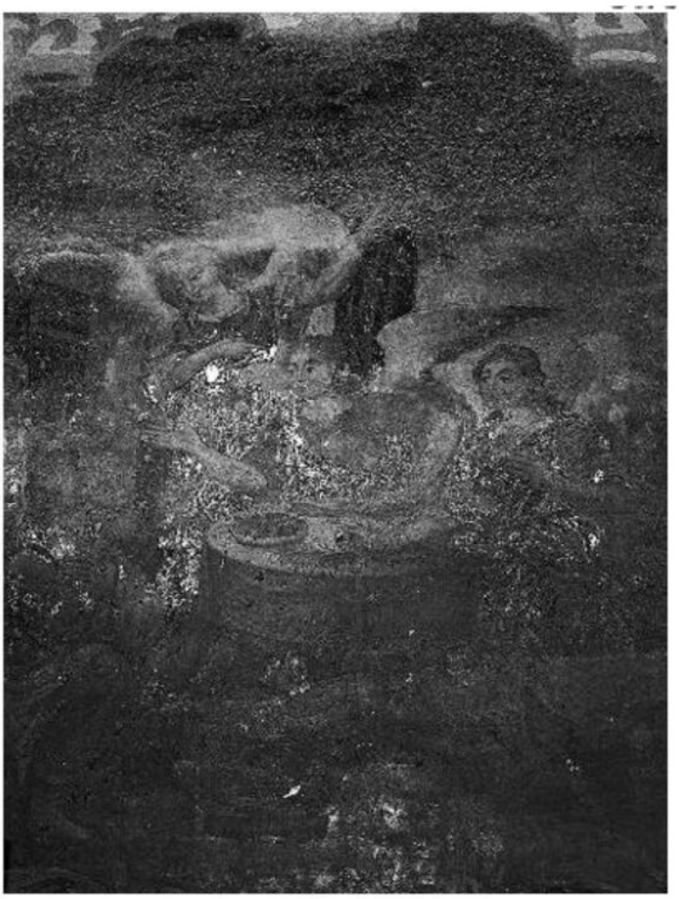
სურ. 15. ადამი და ევას სამოთხიდან განდევნა



სურ. 16. ანგელოზთა გამოსახულებები ნავების კამარებში



სურ. 17. ისააკის მსხერპლად შეწირვა. შუა ნავის თაღის სამხრეთი ქანობი



სურ. 18. ძველი აღთქმის სამება. შუა ნავის თაღის ჩრდილოეთი ქანობი



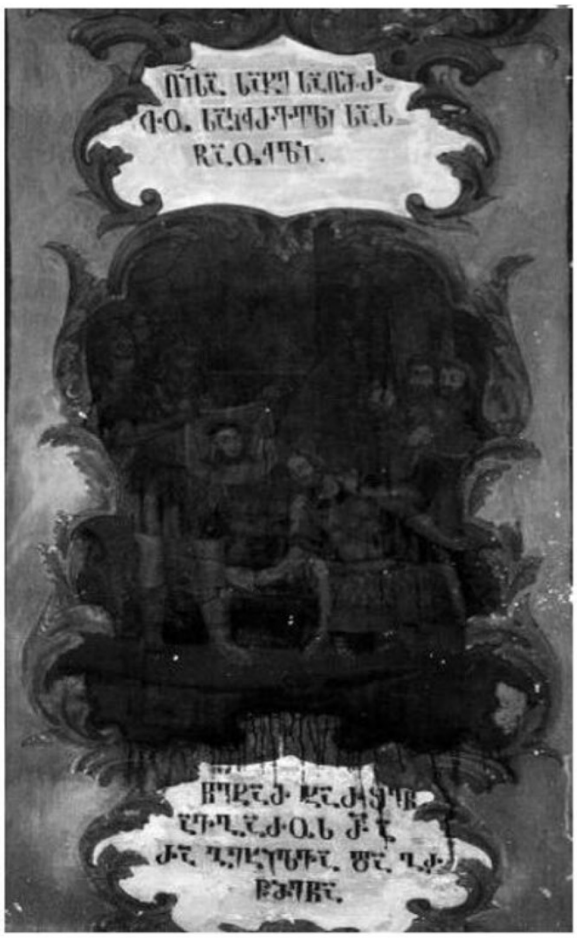
სურ. 19. წმ. ანტონ მარტყოფელი. შუა და გვერდითი ნავების გამყოფი სამხრეთი კამარის სოფიტი



სურ. 20. ედესის ბჭენი. შუა და გვერდითი ნავების გამყოფი სამხრეთი კამარის სოფიტი



სურ. 21. ხელთუქმნელი ხატის სასწაულის ამსახველი სცენა. შუა და გვერდითი ნავების გამყოფი სამხრეთი კამარის სოფიტი



სურ. 22. ავგაროზ მეფის განკურნება. შუა და გვერდითი ნავების გამყოფი სამხრეთი კამარის სოფიტი



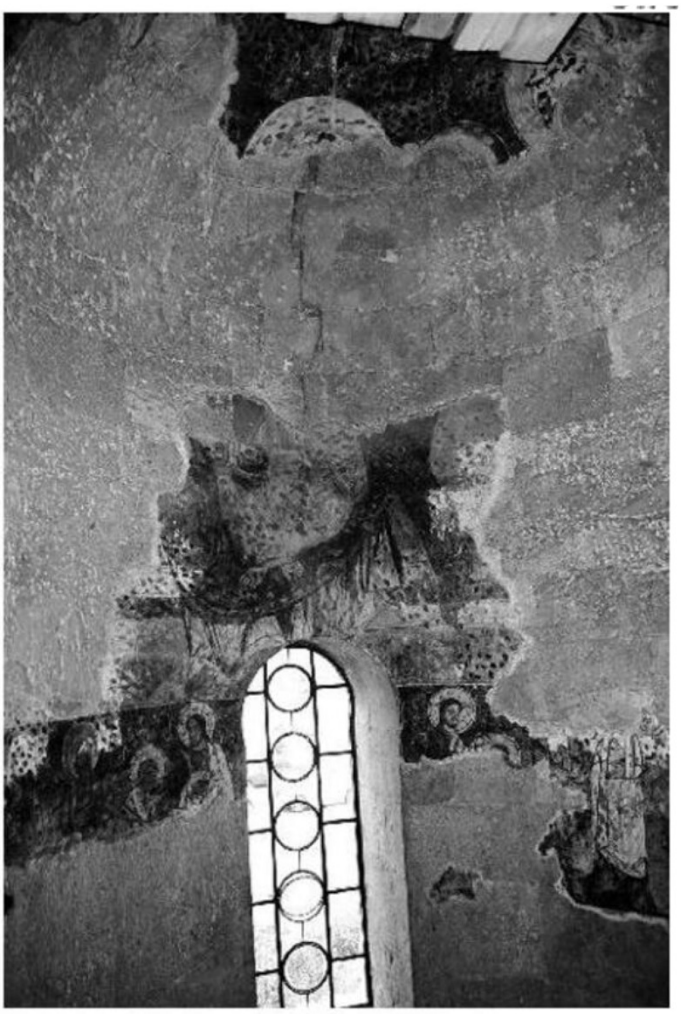
სურ. 23. საკურთხევლის კონქისა და მიმდებარე შუბლის XIX ს-ის ფერწერული ფენა



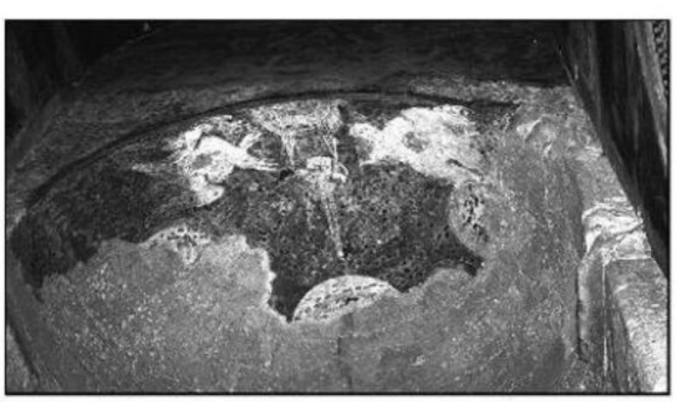
სურ. 24. მამა ღმერთის გამოსახულება, სამთავროს წმ. ნინოს სამლოცველოს გუმბათი



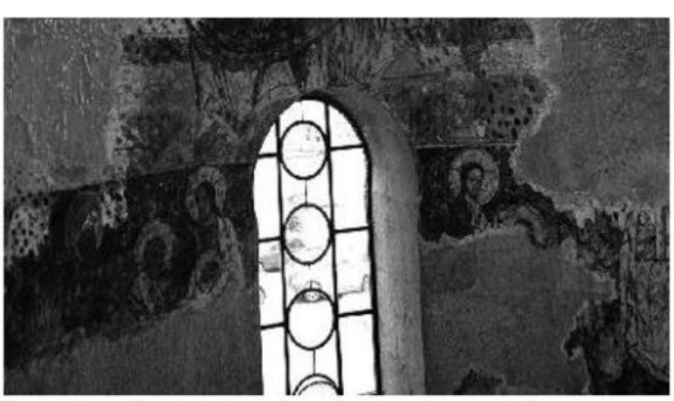
სურ. 25. ბოდბის წმ. ნინოს ეგვტერი. სვეტიცხოვლის სასწაული სამების გამოსახულებით



სურ. 26. „ღმრთისმშობლის დიდება“. საკურთხეველი. XVII ს.



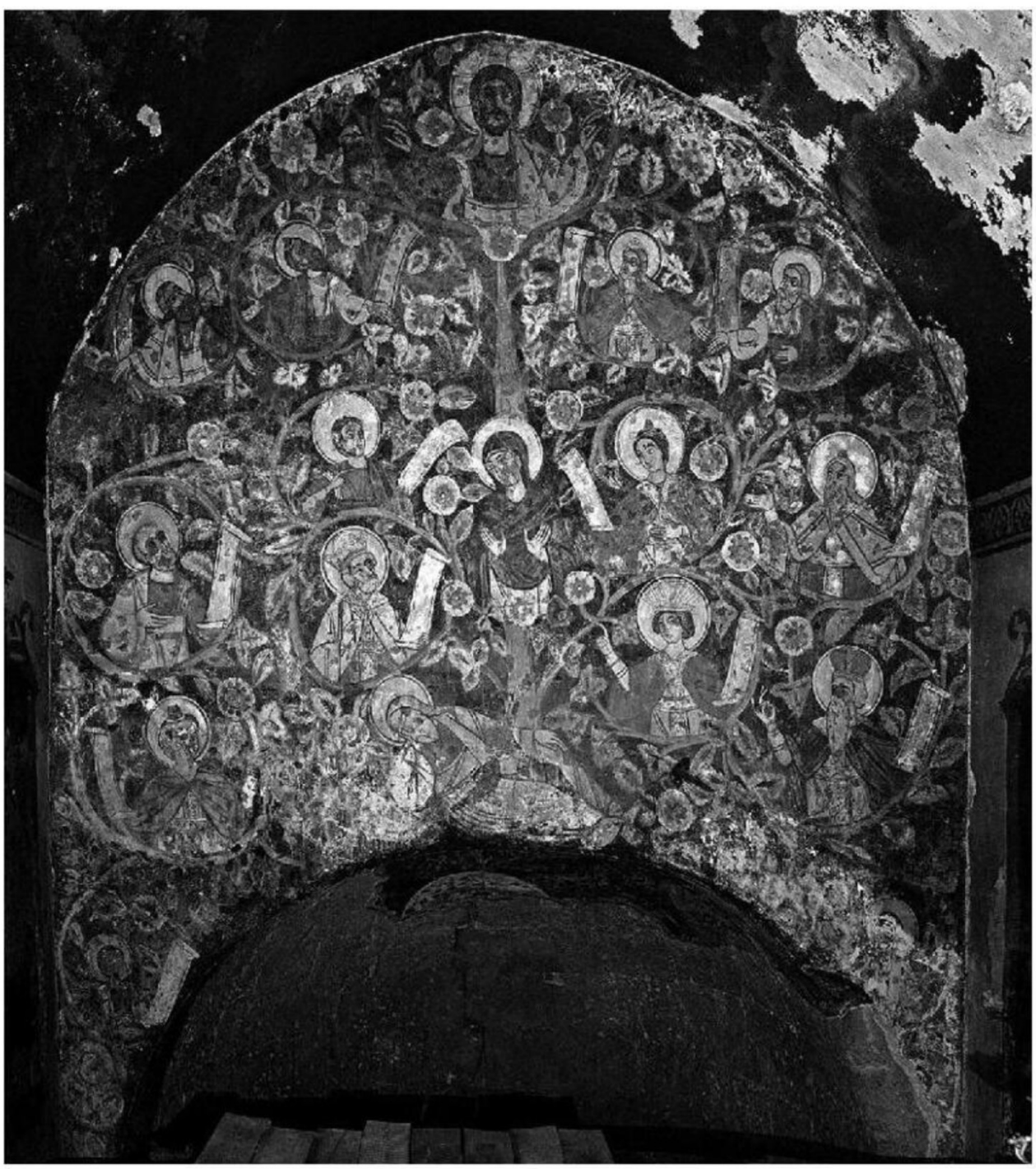
სურ. 27. საკურთხევლის კონქი



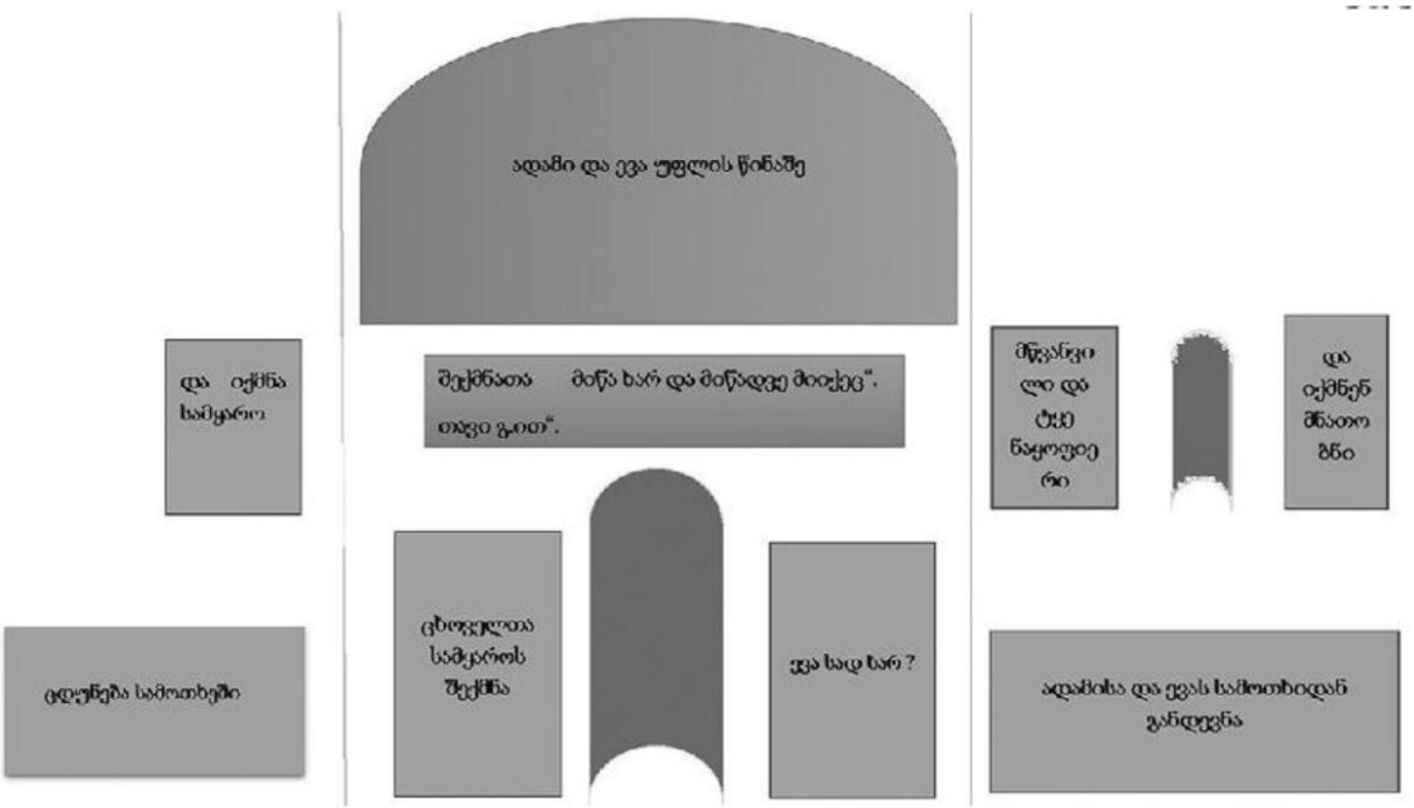
სურ. 28. მოციქულთა ზიარება. საკურთხევლის აფსიდი



სურ. 29. ზიარება. ფრაგმენტი



სურ. 30. „იესეს ძირი“. საკურთხევლის შუბლი



ნახ. 1. დასავლეთი მკლავის სქემა

მაია ჭიჭილეიშვილი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი

ხალხური ხითხუროობის ტრადიციები აჭარაში

აჭარა ხითხუროობით განთქმული მხარეა. მისი გეოგრაფიული გარემო, სამეურნეო და სოციალური ყოფა განსაზღვრავს აჭარის მთისა და ბარის კულტურული ტრადიციების განსხვავებულ ხასიათს, საცხოვრებელი კომლექსის ლოკალურ თავისებურებებს.

აჭარის ხალხური ხუროთმოძღვრული თავისებურებების, საცხოვრებლის ტიპებისა და ტექნოლოგიური საშუალებების, ხეზე კვეთილი ორნამენტების ეთნოგრაფიულ შესწავლაში მნიშვნელოვანია ი. ადამიას[1], მ. გარაყანიძის[2], თ. ჩიქოვანის[3], ჯ. ვარშალომიძის[4], ჯ. მიქელაძის[5] და სხვა მეცნიერთა წვლილი.

აჭარის ტერიტორია, საცხოვრებელი ნაგებობების მიხედვით, ძირითადად 4 ვერტიკალურ ზონად იყოფა[6]: 1. სამხრეთ-აღმოსავლეთი – ხულოსა და შუახევის სოფლები; 2. სამხრეთ-დასავლეთი – ქედისა და ხელვაჩაურის მხარის მთიანი სოფლები; 3. ბარის ზონა – ნაწილობრივ ხელვაჩაურისა და მთლიანად ქობულეთის მხარე; 4. ალპური და სუბალპური ზონა – მთიანი აჭარა[7].

აჭარის მთიანი ნაწილის დასახლების ფორმები, ტოპოგრაფია, სამეურნეო და სოციალური ყოფა მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებს ადრინდელ მახასიათებლებს. აჭარის თანამედროვე ყოფის ხასიათს განაპირობებს დასახლების სპეციფიკურობა, კულტურული მემკვიდრეობის უწყვეტობა, სოციალური ურთიერთობების ტრადიციულობა, სამეურნეო ყოფის კონსერვატიულობა. ალბათ ამის დამსახურებაა, ის, რომ ზემო აჭარის რიგი დასახლებები, განსახლების პრინციპითა და არქიტექტურით, მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებს ავთენტურ სახეს და წარმოადგენს „ეთნოსოფლის“ უნიკალურ ნიმუშს.

აჭარის ტერიტორიაზე გამოარჩევენ მთისა და ბარის დასახლების ფორმებს. მთიანი აჭარისათვის შედარებით ტიპურია „სერული/სერისპირული“, სერულ-მწკრივული დასახლება, რომლის თანახმად, სერზე განფენილი საერთო

---

1 ი. ადამია, ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრება, თბ., 1956.

2 М. Гараканидзе, Грузинское деревянное зодчество, Тб., 1959.

3 თ. ჩიქოვანი, ზემოაჭარული სახლი (1958 წლის ეთნოგრაფიული ექსპედიციის წინასწარი სამეცნიერო ანგარიში), ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომები, I, ბათუმი, 1960, გვ. 95-102.

4 ჯ. ვარშალომიძე, ორნამენტი ხეზე (აჭარის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით), ბათუმი, 1979; ჯ. ვარშალომიძე, საცხოვრებელი ნაგებობანი და ხითხუროობის ტრადიციები ხულოს მუნიციპალიტეტში, ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის ინსტიტუტის შრომები, XIII, ბათუმი, 2017, გვ. 234-278.

5 ჯ. მიქელაძე, საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობანი აჭარაში, ბათუმი, 1982.

6 ი. ადამია დასახლების სისტემის, საცხოვრებელი სახლების ტიპების მიხედვით სამ ძირითად მუდმივ საცხოვრებელ და გეოგრაფიულ არეებს გამოყოფს: 1. სამხრეთ-აღმოსავლეთი ზონა (ზემო აჭარა-ხულოს რაიონი); 2. სამხრეთ-დასავლეთი ზონა (ქედა-ბათუმის რაიონები); 3. ჩრდილო-დასავლეთი ზონა – მხოლოდ ქობულეთის რაიონი). ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 11-12.

7 ჯ. მიქელაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 403-408.

ფუძის მქონე განაყოფი სახლეულები საუბნო დასახლების სახეს იძენს, თუმცა, ზოგ შემთხვევაში, უბნებში სახლთა მწკრივებად განთავსება ყოველთვის არ იყო დაცული[8]. სავარგული მიწების ნაკლებობით წარმოქმნილი დასახლების „ამფითეატრული", ვერტიკალური, ტერასული სტურუქტურა ადრიდანვე უნდა გაჩენილიყო ზოგიერთ ხეობაში[9]. აჭარის ტერიტორიაზე გავრცელებული ტერასული დასახლების ტრადიციები დამოწმებულია, აგრეთვე, შავშეთსა და კლარჯეთში. დაბლობისა და ზღვისპირა ზოლის დასახლება, ეთნოგრაფიულ ლიტერატურაში, სწორხაზობრივი („ბუდობრივი", ზოგან ქუჩისპირულ-ხაზოვანი ან ქუჩისპირული) დასახლების ფორმითაა მოხსენიებული[10]. აჭარის მაღალმთიანი სოფლების დასახლების სისტემა, ლანდშაფტი და ხის საცხოვრებელი სახლები, ანალოგიური პირობებისა და საქმიანობის გამო, მსავსებას შვეიცარიის სოფლებთან იჩენს[11].

ქართულ ხალხურ ხუროთმოძღვრებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს აჭარულ საცხოვრებელ და სამეურნეო ნაგებობათა კომპლექსს, რომელიც ასახავს სხვადასხვა პერიოდისათვის დამახასიათებელი სამშენებლო ხელოვნების დონეს, მეურნეობრივი საქმიანობის, სოციალური ყოფის, რწმენა-წარმოდგენების როლს რეგიონის ლოკალური ეთნიკური თავისებურებების ჩამოყალიბებაში. რეგიონალური თავისებურებების მქონე ხალხური საცხოვრებლის ლოკალური ტიპები ისტორიულად ერთი ეთნოსის ნიშან-თვისებებს ავლენს[12].

საკარმიდამო კომპლექსის ხასიათით, ორგანიზაციის ვერტიკალური მიმართულებით და მესაქონლეობასთან დაკავშირებული ელემენტებით მთიანი აჭარის დასახლება საქართველოს მთიანეთის სხვა რეგიონებისათვის დამახასიათებელი დასახლების ფორმის ფარგლებში ექცევა. აჭარის ალპური მასივები შეიცავს სეზონური ხასიათის დასახლებებს – ე. წ. „ყიშლებს" („ფერდა") და „იაილებს"[13]. ასეთი დასახლებები აქვთ თითქმის სამივე საცხოვრებელ ზონაში შევამავალ სო-

---

8 ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 21-24; ა. რობაქიძე, ვ. მგელაძე, დასახლების ტოპოგრაფია და მორფოლოგია აჭარაში (1958 წლის ეთნოგრაფიული ექსპედიციის სამეცნიერო ანგარიში), ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, VIII, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სერია, ბათუმი, 2005; ა. რობაქიძე, დასახლების ფორმათა საკითხისათვის ზემო აჭარაში, ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომები, I, ბათუმი, 1958, გვ. 11-24; ნ. მგელაძე, დასახლებათა ფორმები, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები (აჭარა), ბათუმი, 2009, გვ. 393-394.

9 დასახლების ამ ფორმის ჩამოყალიბების ძირითადი განმსაზღვრელი ფაქტორი იყო მიწის ნაკვეთების განლაგება საცხოვრებელი სახლების მახლობლად და მიწის გასანოყიერებლად საქონლის წყალნარევი პატივის გამოყენება. იხ.: Н.Я. Марр, Дневник поездки в Шавшетию и Кларджети. Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии. СПБ., 1911, кн. 7, გვ. 142; И. Кипшидзе, Дополнительные сведения о Чанском языке, СПБ, 1911, გვ. 2; ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 18.

10 სწორხაზოვანი დასახლებები უფრო მეტად დამახასიათებელია ბარის ზონისათვის, თუმცა იგი მთა-აჭარის სერულ დასახლებაშიც შეინიშნება. ხაზოვანი დასახლების ჩამოყალიბებაში, ლანდშაფტის ხასიათთან ერთად, მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო სარწყავი წყლის განაწილების, ოჯახის განაყოფებისათვის საერთო სარგებლობის პრინციპი. იხ.: ნ. მგელაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 394.

11 ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 24-25.

12 ა. რობაქიძე, დასახლების ფორმათა საკითხისათვის აჭარაში, გვ. 11-24.

13 სეზონური დასახლების ადგილებზე მდებარე საცხოვრებელი სახლები, სამეურნეო ნაგებობანი მუდმივი ხასიათისაა.

ფლებს. ისინი ადასტურებენ, რომ აჭარის მაღალმთიან ზოლში ადამიანი უხსოვარი დროიდან ეწევა სეზონურ ცხოვრებას და ის ძირითადად მესაქონლეობასთანაა დაკავშირებული. ყიშლებსა და იაილებზე აგებული ყველა ნაგებობა ხისგანაა აშენებული. თვით საცხოვრებლად აგებულ სახლსაც იაილას ეძახიან. აჭარის იაილებში შეჯგუფებული დასახლება ხალხური დაგეგმარების ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა (სურ. 1). ანალოგიური სურათია თურქეთის ქართული სოფლების სეზონურ დასახლებებზე, სადაც თითოეულ სოფელს თავისი იაილია აქვს და თანამედროვე ტიპის მოდერნიზებულ სახლებთან ერთად, ჯერ კიდევ შემორჩენილია საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობის უძველესი ფორმები (სურ. 3-4)[14].

ხე-ტყით მდიდარ აჭარაში სახლები, ძირითადად, ხისგან შენდებოდა ხისავე ან ქვის საძირკველზე. გამონაკლისს შეადგენდა შეძლებულთა სახლები, რომლებიც ხისა და ქვის, ან ხისა და აგურის კონსტრუქციებს შეიცავდა. სახლის მშენებლობა, ხალხური ტრადიციის მიხედვით, კვირა დღეს იწყებოდა, რაც სიკეთისა და ბედნიერების მომასწავლებლად იყო მიჩნეული. საშენი მასალის დასამუშავებლად აპრილ-მაისიდან ზამთრის დადგომამდე პერიოდი იყო შერჩეული. ხის მასალის დამზადების ვადები აღმოცენებულია ემპირიულ ნიადაგზე და დაკავშირებულია უძველესი დროიდან მომდინარე შეხედულებებთან[15]. სახლის საძირკვლის – საფუძვლის, მშენებლობას ბინის დადება ეწოდება. საძირკველი შენდებოდა, როგორც ქვისგან, ასევე ხის ბურჯებისაგან. სამკუთხა და ოთხკუთხა ფორმის ხის საყრდენი ბოძების ჭდობით შეკრული წყობა მსგავსებას ქსენოფონტეს (ძვ. წ. V-IV სს) მიერ მოსინიკების ხის კოშკების აღწერილობაში მოცემული ბურჯების აგებულებასთან იჩენს[16].

ზემო აჭარაში საცხოვრებელი სახლები, ძირითადად, ნაძვის, ქვემო აჭარაში – წაბლის ხისგან შენდებოდა. ადგილის შესარჩევად ირჩევდნენ მეწყერისაგან დაცულ, ტყის მახლობელ ადგილებს. სამოსახლოები, საცხოვრებელი შენობები, განსაკუთრებით აჭარის მთიან ზონაში, ხასიათდება ბუნებასთან ჰარმონიული შერწყმით, ხის მასალის გრძნობით, ხისა და ქვის ფაქტურის გასაოცარი სინთეზით, სამშენებლო ოსტატობით, ფასადების შემკულობის სისადავითა და ამ კუთხისათვის დამახასიათებელი, ხის კარკასს დამყარებული მკვეთრად შვერილი გადახურვით, რაც ერთგვარ ასკეტურ იერს ანიჭებს ნაგებობას. დასახლების ხასიათსა და შენობების გარეგნულ სახეში აირეკლება ქართულ ხელოვნებაში ასახული ლანდშაფტის ფენომენალური თავისებურება – მიწის სტიქიის დომინანტი[17], რომელშიც ერთმანეთს ეხამება ტექტონიკური, მკვრივი, ოსტატური წყობით გამოყვანილი კედლების ღია მქრქალი ფერადოვნება და მუქი (მოშა-

14 რ. მალაყმაძე, სამეცნიერო მივლინება დევსქელის ხეობაში, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ეთნოლოგიის პრობლემები, V, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ნ. ბერძენიშვილის ინსტიტუტი, ბათუმი, 2017, გვ. 184-207.

15 მშენებლობისათვის საჭირო ხის მასალის მოჭრა-დამზადება იწყება შემოდგომის მიწურულიდან და თავდება თებერვალში, როცა ხეში წვენი ნაკლებია, რაზეც მიუთითებს ვიტრუვიუსის დარიგებაც. თ. ჩიქოვანი, ზემოაჭარული სახლი, გვ. 95-104.

16 ჯ. მიქელაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 406.

17 ა. ოქროპირიძე, გეოგრაფიული გარემო და არქიტექტურა, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კრებული, ჰუმანიტარული კვლევები – წელიწდეული, №7, თბ., 2016, გვ. 159-243.

ვო-მოყავისფრო, მორუხო) ხის მასალის კონტრასტი, ფასადების მორთვის სისადავე, სიმკაცრე და „მინიმალისტური" ესთეტიკა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში განსაზღვრულია აჭარული საკარმიდამო კომპლექსის განვითარების სხვადასხვა საფეხური და საცხოვრებელი სახლის-კომპლექსის კლასიფიკაცია. ალპურ ზონაში, დიდაჭარის საზაფხულო საძოვრებზე ფიქსირებული ძირთული ჯარგვალი წარმოადგენს ერთსართულიან საცხოვრებელს ცალკე მოწყობილი ან იაილის სადგომშივე მოქცეული ბოსლით. ამ ფორმის საფუძველზე უნდა აღმოცენებულიყო ზედშედგმული ჯარგვალი – ორსართულიანი სახლი,[18] ქვედა სართულზე საქონლის სადგომითა და მეორე სართულზე მოწყობილი საცხოვრებლით, რომელიც სასტუმრო, სამზარეულო და სარძევე ოთახებისაგან შედგებოდა (სურ. 2). დიდაჭარაში ფიქსირებული ე. წ. ცალპირი სახლი წარმოადგენდა ზედშედგმული ჯარგვალიდან აჭარულ ორსართულიან სახლზე გარდამავალ ტიპს. საცხოვრებლის ოთხი ძირითადი ფორმა – ძირთული ჯარგვალი, ზედშედგმული ჯარგვალი, ცალპირი სახლი, აჭარული ორსართული სახლი ასახავს აჭარული საკარმიდამო კომპლექსის განვითარების სხვადასხვა საფეხურს[19]. აჭარის საცხოვრებელი კომპლექსის ვერტიკალურ-ზონალური პრინციპის თანახმად გამოარჩევენ: აჭარულ, ლაზურ და ოდა სახლებს[20].

მთის ზონაში (სამხრეთ-აღმოსავლეთი ზონა, ქობულეთის მაღალმთიანი ხინოს დასახლება) დადასტურებული აჭარული ტიპის საცხოვრებელი სახლი წარმოადგენს რთულ კომპლექსს მასში გაერთიანებული სხვადასხვა დანიშნულების საცხოვრებელი და სამეურნეო სათავსებით.[21] აჭარული სახლის დამახასიათებელი ნიშანია შენობის კომპლექსის ვერტიკალური ორგანიზაცია და საცხოვრებელი ფართის სეგმენტაცია: დერეფნის ორ მხარეს განლაგებული ოთახებით – საუფროსო „სახლითა და სამზარეულოთი", ახალდაქორწინებულთა ოთახით, პროდუქტების შესანახად განკუთვნილი „სარძიე" სათავსითა და სტუმრის ოთახით, რომლის მორთულობას განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა (სურ. 7).

---

18 „ზედშედგმული ჯარგვალის" ძველი ფორმები დასტურდება კლარჯეთის ქართული სოფლების იაილებზე, მაგალითად, „თეთრი წყალი" (ბეიაზ სუ), დევსქელის ხეობა (ისტორიული ნიგალი, ჭოროხის ხეობა, ნიგალის ხევი). აქ, აჭარის იაილებზე დადასტურებულ სახლებისაგან განსხვავებით, ახორისათვის განკუთვნილი ნაწილი ნაგებია მშრალი წყობის დაუმუშავებელი ქვებით, საცხოვრებელი სართული ხის ფიცრებით. წაგრძელებული მართკუთხა ფორმის დაბალ საცხოვრებელ ნაწილს მეტ-ნაკლებად ტიპური გეგმარება გააჩნია – მთავარ უფანჯრო ოთახს – „დასაჯდომელს" უკავშირდება მცირე ზომის საძინებელი ან რძის ნაწარმის შესანახი ოთახი – „სუთხანა" ან „მუთვაღი" გვერდითი მხრიდან ოთახს ერთვის ვიწრო დერეფანი ე. წ. „ჩარდაღი" სველი წერტილისა და ასევე სამეურნეო საჭიროებისათვის დაყოფილი სადგომით – „ქილერით" ზოგიერთ სახლს გააჩნია ე. წ. „კარაბანი" (კარაპანი) – ფეხსაცმელების დასაწყობად. წინათ, დასაჯდეომელი ოთახის ერთ მხარეს, მოტკეპნილ მიწურ იატაკზე მოწყობილი იყო ქვის კერა – „ოჯაღი" საცხოვრისის გასანათებლად და კვამლის გასასვლელად სახლის ორფერდა სახურავში გაჭრილი იყო ღიობი, რომელსაც ერქვა „მენა" შენობა გადახურული იყო უსწორმასწორო ქვის ლოდებით მოფენილი ყავრის სახურავით (სურ. 5-6). იხ. რ. მალაყმაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 194-195.

19 ა. რობაქიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 23-24.

20 ჯ. მიქელაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 407-408.

21 „ხალხამის" სართული, პალატი ანუ ახორის სართული, საცხოვრებელი სართული და საზამთრო ბეღელი ანუ თავანის სართული, ასევე ტალდა – კარაპანი. იხ. ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 39-45.

აჭარის საცხოვრებლის **მეორე ზონაში** ახორის ნაცვლად მარანი ან სამეურნეო ტიპის სათავსია. ქედა-ხელვაჩაურის ზონის საცხოვრებელი სახლები დაგეგმარებით ერთნაირია, თუმცა ისინი ნაგებია შერეული მასალით – ქვითა და ხით, რაც ზემო აჭარისათვის არ არის დამახასიათებელი (სურ. 8-9). კომბინირებული მასალების შერწყმის, ხისა და ქვის კონსტრუქციების გამოყენების შედეგად ნაგებობა თავისებურ ხუროთმოძღვრულ იერს იძენს[22]. ამავე ზონაში გავრცელებულია აჭარული სახლის გეგმის მქონე ე. წ. ციხე-სახლები, რომელთაც ახასიათებს ქვითა და კირხსნარის სქელი ფენით ნაგები პირველი სართულის პალატები ბუხრებითა და ხეობებისაკენ გახსნილი, ზოგჯერ სათოფურების მსგავსი, თაღოვანი სარკმლებით (სურ. 10)[23]. შენობებს გამოარჩევს რელიეფს მორგებული მდებარეობა, ფასადების განსხვავებული მოცულობებით წარმოდგენა სივრცეში, მაღალი სამშენებლო კულტურა, საყრდენი კედლების, ღიობებისა და ბუხრებისათვის კარგად დამუშავებული ქვის კვადრების წყობა. ამ ტიპის შენობების მხატვრულ იერს განსაზღვრავს ქვის წყობის ხასიათი, კარ-სარკმელთა თაღების სწორი, ოსტატურად გამოყვანილი ფორმები, შერეული მასალის (ქვა, ხე, აგური) ფერთა კონტრასტები. საცხოვრებელი სახლის პლასტიკური ელემენტია მძლავრად შვერილი პირამიდული სახურავი (სარაი ბაღი)[24], ზოგჯერ კი მეორე სართულის აივნიანი პორტიკი გარე კიბით ან ე. წ. კოშკი. ამ ზონის სახლებისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-კონსტრუქციული ხერხია ჰორიზონტალურად შეფიცრული ხის კედლების არათანაბარ სეგმენტებად დანაწევრება შვეული ძელებით, ასევე, სხვადასხვა ზომისა და ფორმის კარ-ფანჯრების ასიმეტრიული განაწილება, რაც ერთგვარ დინამიკას ანიჭებს ფასადს. სახლის ლოჯია-აივნები, ხის კიბეები რამდენადმე მოკლებულია მხატვრულ ელემენტებს და თავისი პრაგმატული გადაწყვეტით ეხმიანება შენობის სადა ფორმებს (სურ. 9). მთის ფერდზე შეფენილი საცხოვრებელი სახლების ადგილის შერჩევის თავისებურებას სივრცესთან განუყრელობა და სივრცული ხედებით „ტკბობა" წარმოადგენს. ფერდზე შეფენილი სახლების ინტერიერებიდან ხეობების შორი პანორამა იხსნება, სივრცისაკენ სწრაფვის ერთ-ერთი ელემენტია ქვედა (პირველი) სართულის პალატის წინ მდებარე სვეტებიანი ვერანდა, რომელსაც სამეურნეო დანიშნულება ჰქონდა[25]. აჭარული ტიპის გეგმის მქონე საცხოვრებელი სახლები დადასტურებულია თურქეთის ქართულ სოფლებში, კლარჯეთში,

---

22 სამეურნეო ნაგებობათაგან აქ დამახასიათებელია მარანი, ცალკე მდგომი „საზაფხულო სამზარეულო", საბძელი, ახორი, სასიმინდე, საკარმიდამო პატარა წისქვილი. აქ გავრცელებულია გარდა „მესერისა", ქვის ზღუდეებით შემოკავების წესი. ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 26-27.

23 მაგალითად, ოთარ ხინკილაძის სახლი სოფელ ხინკილეთში, ნაკაშიძეების სახლი ქოსოფელში (ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი) და სხვა.

24 ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 42

25 მეორე ზონის საკარმიდამო კომპლექსის ჯერ კიდევ შემორჩენილი ნიმუშებია: ეთერ კახიძის, ნოდარ კახიძის, ნუგზარ კახიძის სახლები სოფელ ზედა ჩხუტუნეთში, იოსკა კახიძის სახლი სოფელ კოსტანეთში (ძალზე ცუდ მდგომარეობაშია), გურამ გამიშიძის სახლი სოფელ დავითიეთში, ნიაზ ხინკილაძის, სარაჯიშვილების სახლი სოფელ ხინკილეთში, ალი ქოქოლაძის სახლი სოფელ პირპილეთში და სხვა.

შავშეთ-იმერხევის მხარეში[26], რაც, თავის მხრივ, ადასტურებს, რომ ხალხური ხუროთმოძღვრების განვითარება გარკვეულ ისტორიულ პერიოდში საერთო სივრცეში მიმდინარეობდა. აჭარის რეგიონსა და თურქეთის ქართულ სოფლებში დადასტურებული საცხოვრებელი სახლების მონათესავე ტიპების არსებობა მოწმობს ამ საკითხების კომპლექსური, ფართო გეოგრაფიული არეალის გათვალისწინებით კვლევის აუცილებლობას.

მესამე ზონაში ფართოდ არის გავრცელებული საკარმიდამო რელიეფის ტერასოვან-კიბისებური სტრუქტურა, რომელშიც ჩანს კოლხეთის (გურია, სამეგრელო, იმერეთი) კარმიდამოთა დაგეგმვის წესების გავლენა[27] განაშენიანებისა და სამეურნეო დანიშნულების ტერასები ერთმანეთთან მოხერხებულადაა დაკავშირებული და ერთ მთლიან ხუროთმოძღვრულ ორგანიზმს წარმოადგენს. ამ ზონისათვის დამახასიათებელია შერეული მასალით ნაგები (ხე, აგური, ქვა) ორსართულიანი ფიცრული ოდა-სახლები.

რამდენადმე განსხვავებულია აჭარის სამხრეთ-დასავლეთ ზონაში შემორჩენილი ლაზური ტიპის საცხოვრებელი სახლები – „ოხოი“ („ოხორი“)[28], რომლის თავისებურებას წარმოადგენს ერთი ან ორსართულიანი სახლის ერთი მხრის შესამჩნევი წამოწევა მიწის დონიდან გარკვეულ სიმაღლეზე. ქვით ნაგებ ქვედა სართულს ერთ მხარეზე გააჩნია ღიად დატოვებული ვერანდა ან ბოძებს შორის ამოყვანილი ფიცრული კედელი. ლაზური სახლის ქვის კედლებით შემოსაზღვრული სივრცის გარკვეული მონაკვეთია ათვისებული სათავსებად, მისი დანარჩენი ნაწილი კი მიწით არის ამოვსებული ხელოვნურად[29]. ლაზური სახლის შიდა სივრცის ორგანიზაცია დაკავშირებულია საჯალაბო დარბაზის უძველეს ფუძესთან – კერასთან, რომელიც თიხის იატაკის ერთ მხარეს იყო განთავსებული[30]. საჯალაბო დარბაზის წინ მდებარეობდა ტიპური ღია აივანი მოაჯირის გარეშე. ამ დარბაზთან იყო დაკავშირებული სახლის სხვა ოთახები. საჯალაბო დარბაზის ინტერიერის მხატვრული ელემენტია საერთო კომპოზიციური აგების პრინციპს დაქვემდებარებული თახჩებიანი კედელი[31]. განვითარების გზით შეძენილი ელემენტია მოზრდილი ფორმის, გარეთ გატანილი ტანის მქონე ქვის ბუხრები, რომლებმაც შეითავსა კერის დანიშნულება. თლილი ნახევარწრიული თაღით შემოსაზღვრული ბუხარი ლაზური სახლის საჯალაბო დარბაზის მთავარი ატრიბუტი ხდება. ამ ბუხრებს არ ახასიათებს ლავგარდანი, ე. წ. თარო,

---

26 ჯ. მიქელაძე, საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობანი შავშეთ-იმერხევში, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ნ. ბერძენიშვილის ინსტიტუტი, ხელნაწერი, 2018.

27 სამეურნეო და დეკორაციული ეზოს ერთმანეთისაგან გამოყოფა დეკორაციული ეზო ჭიშკრით, ყვავილნარით, ჭიშკრიდან მიმართული ბილიკებით (ქაშანი), ჩედრევანით (ფანჩატური), უკანა ეზოში საზაფხულო სამზარეულო, ბეღელი, ხულა, შეშის ფარდული, ახორი, საქათმე. ტერასაზე ბაღია სკებით, არყის სახდელი ფარდულებით. – ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 27-28.

28 გასული საუკუნის 50-იან წლებში ასეთი ტიპის სახლები შემორჩენილი იყო სარფის, გონიოს, ვაიოს, ხინოს, აჭყვისთავის სოფლებში, თურქეთის საზღვრებში მოქცეული ლაზეთის ფარგლებში.

29 ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 49.

30 კვამლის გასასვლელად ოხორის კერის პირდაპირ სახურავზე „საფუტე“ ხვრელი იყო დატოვებული. „ოხორის“ საჯალაბო დარბაზში იმდენივე კერაა, რამდენი ოჯახიც ცხოვრობს.

31 ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 22.

რომლებიც კოლხეთის ოდა-სახლების ბუხრების აუცილებელ ხუროთმოძღვრულ ელემენტს წარმოადგენს. ლაზური სახლის ლოკალური არეალის მიუხედავად, ზემო აჭარაში ყურადღებას იქცევს ლაზური და აჭარული ტიპის საცხოვრებელი სახლების ურთიერთშერწყმის მაგალითები[32] და ერთეული ნიმუშების სახით – სოფელ ფურტიოსა და ოლადაურში (შუახევის მუნიციპალიტეტი) ჯერ კიდევ შემორჩენილი ლაზური ტიპის სახლები[33]. ლაზური სახლის მხატვრულ სახეს განსაზღვრავს ხის კარკასითა და რიყის ქვისაგან (ე. წ. სპონდიოს ქვისაგან) ნაგები კედლები, ე. წ. „ტოლმიანი", „დოლმიანი" (დოლაბის) კედლები, რომელიც გავრცელებული ყოფილა ძველი დროიდან, მეტწილად, აჭარის სამხრეთ-დასავლეთ საცხოვრებელ ზონაში (სურ. 11). ხის კარკასის ჭადრაკული წყობა, ქვის პასტელური ფერები განსაზღვრავდა ნაგებობის მხატვრულ გამომსახველობას. ხშირია სხვადასხვა მასალითა და ტექნიკით ნაგები კედლების შერწყმის მაგალითები. ლაზურ ტრადიციასთანაა გაიგივებული ფახვერკული – ხის ძელოვანი კარკასითა და აგურის წყობით ნაგები სახლები[34]. შევნიშნავთ, რომ ლაზური სახლის თავისებურებების კვლევის თვალსაზრისით საინტერესოა აჭარაში შემორჩენილი ნიმუშებისა და თურქეთის ქართულ სოფლებში მოპოვებული მასალების შეჯერება, აჭარული ან ლაზური ტიპის საცხოვრებელი სახლების გავრცელების არეალისა და გარკვეული ლოკალური ნიშან-თვისებების წარმოჩენა, საკითხის ფართო არეალით გააზრება, პრობლემის ხელოვნებათმცოდნეობითი მეთოდოლოგიით კვლევა.

საცხოვრებელი ზონებისა და სახლების განსხვავებული ტიპების მიუხედავად, აჭარაში დადასტურებული აჭარული, ლაზური, ოდა სახლების გეგმისა და სივრცის ერთგვარ მახასიათებლად ქართული საცხოვრისისათვის ტრადიციული კვადრატულ-ვერტიკალური განვითარება შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელიც, ჯარგვალით დაწყებული, ოდა-სახლით დამთავრებული, დასავლეთ საქართველოს სოფლის სახლთა თვისებაა და ღრმა ფესვებით ვიტრუვისთან მოხსენიებული „კოლხური სახლის" ტრადიციასთანაა დაკავშირებული[35].

საცხოვრებელი სახლის ინტერიერებსა და ფასადებზე შემორჩენილი, მხატვრულად კვეთილი ელემენტების, ჩუქურთმის არსებობას ადასტურებს მეცნიერთა მიერ გასული საუკუნის 50-60-იან წლებში გამოქვეყნებული მასალები. თუმცა, დასავლეთ საქართველოს სხვა რეგიონებთან შედარებით, აჭარის საცხოვრებელ სახლებში მხატვრული ელემენტების ერთგვარი სიმწირე და მცირერიცხოვნება, თურქთა ბატონობის ხანაში (XVII-XIX სს) მოსახლეობის დუხჭირი ეკონომიკური

---

32 იქვე, ტაბ. 27.

33 ი. ადამია ამ სახლების შესახებ შესაძლოა არ იყო ინფორმირებული. იხ. ჯ. ვარშალომიძე, საცხოვრებელი ნაგებობანი..., გვ. 242.

34 ამჟამინდელ აჭარაში შემორჩენილი ლაზური ან ლაზურ-აჭარული ტიპის საცხოვრებელი სახლების შესახებ ინფორმაცია მწირია, შენობებიც ერთეული ნიმუშების სახითაა შემორჩენილი. მაგალითად ლაზური ტიპის საცხოვრებლის ნიმუშია მაჭახლის ხეობაში, სოფელ სკურდიდში მდებარე ორსართულიანი სახლი. ამჟამად დანგრეულია ქედის მუნიციპალიტეტის სოფელ მახუნცეთში მდებარე თავდგირიძეების ლაზური ტიპის სახლი. საცხოვრებელი შენობების ავთენტური ნიმუშების დაცვის ერთ-ერთი მექანიზმია კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსის მინიჭება.

35 დ. თუმანიშვილი, ქართული „დარბაზისა" და სატაძრო ხუროთმოძღვრების მიმართებისათვის, საქართველოს სიძველენი, 18, 2015, გვ. 25-33.

ყოფითა და ხელოვნების დაქვეითებული მდგომარეობით არის გააზრებული. ი. ადამია[36], გ. ჩიტაია[37], მ. გარაყანიძე[38], ჯ. ვარშალომიძე[39] და სხვები აღნიშნავენ საცხოვრებელი სახლების ინტერიერში ჭერის ხონჩისებურ შემკულობას, კედლებში გამართული თახჩებისა და კარადების, ფანჯრის დარაბების („სურმების"), კარ-ფანჯრის საპირეების, ხის სვეტების, მოაჯირების, სახურავის კარნიზის („სარაიბარის") ჩუქურთმით მორთვის ტრადიციას. ამასვე ადასტურებს საქართველოს ეთნოგრაფიულ მუზეუმში გადატანილი ა. დემეტრაძის სახლის მდიდრული შემკულობაც (სურ. 13). აჭარულ სახლებსა და საკულტო ნაგებობებში (ხის ჯამეებში) დადასტურებული ორნამენტულ ჩუქურთმები, ორიგინალურად შემკული ბუხრის ქვებიც ძირითადად ლაზი ოსტატების ნახელავადაა მიჩნეული. სამეცნიერო ლიტერატურაში დადასტურებული ცნობებით, მხატვრული ოსტატობით გამორჩეული, უმთავრესად, ლაზი ოსტატები იყვნენ. მეცნიერები, ერთი მხრივ, სამართლიანად უსვამენ ხაზს ლაზ მეჩუქურთმეთა ოსტატობას, მაგრამ, მეორე მხრივ, არსად არ იხსენიებენ ადგილობრივ (აჭარელ) მეჩუქურთმეთა ნამოღვაწარს[40]. აჭარაში შემორჩენილი ძეგლებისა და თურქეთის ქართული სოფლების ხალხური ხელოვნების, საერო და საკულტო ძეგლების კვლევის გარეშე ძალზე რთულია დადგინდეს, თუ სად გადის ზღვარი ხითხუროობით განთქმულ ადგილობრივ – აჭარელ და ლაზ ოსტატებს შორის.

XIX საუკუნის განმავლობაში და XX საუკუნის დასაწყისში ლაზები საუკეთესო ოსტატებად, ხუროებად და ხის ნაგებობათა საუკეთესო „უსტებად" იყვნენ მიჩნეული. მათ მიერ აგებული ხის სახლები, ჯამეები და ეკლესიები დღემდეა შემონახული. ზოგიერთ მათგანზე წარწერაცაა დაცული. ლაზების მიერ დამზადებული ჩუქურთმები დადასტურებულია არა მარტო იმერეთში, არამედ ქობულეთში, გურია-სამეგრელოში, ქვაბლიანის ხეობაში, თრიალეთში. რელიფური და ჭვირული ტექნიკით შესრულებული ლაზური ორნამენტი, უპირატესად, მცენარეული, ცხოველთა, ციურ მნათობთა სახეებითაა წარმოდგენილი. იგი შეიცავს ქართველთა უძველეს მითოლოგიურ რწმენა-წარმოდგენებს სამყაროს შესახებ.

საცხოვრებელ სახლებზე, ძირითადად, ინტერიერში შემონახულ მოტივთაგან, ყურადღებას იქცევს მცენარეული-ფოთლოვანი ღეროს მოტივები, სოლარული ნიშნები (ბორჯღალისა და ჯვრის სახით), გრეხილები, თევზისფხის ორნამენტი, ვარსკვლავის სიმბოლური გამოსახულება[41] და სხვა. ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული მოტივია „სიცოცხლის ხე", რომელიც ამჟღავნებს კავშირს ქართულ, კავკასიურ, შუამდინარულ ხელოვნებაში გავრცელებულ სიცოცხლის ხის კულტთან[42]. ქართველთა უძველეს რწმენა-წარმოდგენებიდან მომდინარე ნიშან-სიმბლური სისტემა აჭარაში ისლამის გავრცელების პერიოდშიც შენარ-

36 ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 85-89.

37 გ. ჩიტაია, ლაზური ორნამენტი, ძეგლის მეგობარი, №12, 1967, თბ., გვ. 71-79; გ. ჩიტაია, შრომები, ტ. III, XX საუკუნის ქართული ეთნოგრაფია. საველე-ეთნოგრაფიული ძიებანი, თბ., 2001.

38 М. Гараканидзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81-82, ტაბ. 117, 121-123.

39 ჯ. ვარშალომიძე, ორნამენტი ხეზე, გვ. 36-39.

40 იქვე, გვ. 9.

41 იქვე, გვ. 36-39.

42 გ. ჩიტაია, ლაზური ორნამენტი, გვ. 71-79; გ. ჩიტაია, შრომები, ტ. III, XX საუკუნის ქართული ეთნოგრაფია, გვ. 497-498.

ჩუნებულია და საკრალური კერის – ბუხრის თავის – ქემერის მორთულობაში იჩენს თავს[43].

ბუხრის ქვის დეკორში არაბულ, ზოგან ორენოვან – ქართულ-არაბულ წარწერებთან ერთად გვხვდება აპორტროპეული მნიშვნელობის მქონე მცენარეული მოტივები (სიცოცხლის ხე, სტილიზებული ყვავილები, ფოთლოვანი ორნამენტები) მზის, წყლის, მიწის, მთის ნიშნები[44], რაც თავის მხრივ ადასტურებს ქართული მხატვრული სახისმეტყველებისათვის დამახასიათებელი „საგნობრივი", პირობითი, ნიშან-სახეობრივი სისტემის უპირატესობას (სურ. 12).

ჩუქურთმის მცენარეული მოტივების მრავალფეროვნება, ტრადიციული არქიტექტურული და ხეზე კვეთილი ჩუქურთმის სახეების უხვი გამოყენება, დეკორატიული, ზოგჯერ პლასტიკური გამომსახველობა, ხეზე კვეთილი და ფერწერული ორნამენტების შეხამება გამოარჩევს აჭარული ხის მეჩეთების (ჯამეების) მხატვრულ გადაწყვეტას.

მეჩეთის არქიტექტურისადმი განსაკუთრებული, მხატვრული მიდგომა ამჟღავნებს ქართული საეკლესიო არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი იდეისა და ფორმის ხატოვანი გადმოცემის ანალოგიურ დამოკიდებულებას. აჭარაშიც, ისლამურ რწმენას ნაზიარები ხალხის შემოქმედებითი პოტენცია, სწორედ საკულტო ნაგებობის მხატვრულ-სახეობრივ გააზრებაშია აკუმულირებული. თუმცა, აღმოსავლური ხელოვნებისათვის უპირატესი ნაყშებისა და წნული არაბესკების ნატიფი ფორმების აჟურულ, ხალიჩისებურ წყობას აქ შეფარვითი, ქართული მრავალსაუკუნოვანი ფორმებიდან მომდინარე, ისლამის მოთხოვნებს მორგებული, პირობითი, სიმბოლური „სახე-ხატები" ენაცვლება, რომელთაგან დომინანტური მნიშვნელობა ისევ მცენარეულ ჩუქურთმას – სტილიზებულ ყვავილებს, შროშანებს, ფოთლოვან და ვარდულებიან ორნამენტებს, სიცოცხლის ხის მოტივებს, ასევე, ციურ მნათობთა გამოსახულებებს ეთმობა. რელიგიური კულტის მოთხოვნების შესაბამისად, ადგილობრივი ოსტატები ქმნიან შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო არქიტექტურაში და საცხოვრებელი სახლების დეკორში გამოყენებულ ტრადიციული მოტივების თავსებურ სახეებს[45].

აჭარული ხის ჯამეების დეკორში (კარის, მინბარის შემკულობაში) ერთ-ერთი გავრცელებული მოტივია – სიცოცხლის ხე (ღორჯომის, დღვანის, ბარათაულის, კვირიკეს და სხვა ჯამეები)[46], და ვაზის (თხილვანის, ღორჯომის, აგარის, ჯაბნიძეების, მახალაკიძეების, ვარჯანაულის, დღვანის ჯამე, გულლების, ზუნდაგის, ხოხნის ჩიქუნეთის ჯამეები) გამოსახულება[47]. მეჩეთების მხატვრულ გაფორმებაში აღნიშნული მოტივების სიმრავლე ქართული სახვითი ტრადიციების მდგრადობით უნდა აიხსნას. მეჩეთის დეკორში დამკვიდრებული ქართული გეოგრაფი-

---

43 თ. ტუნაძე, კერა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობის ტრადიციულ კულტურაში (აჭარული კერა), დისერტაცია ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 2002, ტაბ. XXI, XXII, XXIV-XXVI.

44 მაჭახლის ხეობის, სოფელ პირპილეთში, ნ. აბაშიძის ბუხრის ქვაზე, არაბულ წარწერებთან ერთად წარმოდგენილია მთების, ასტრალური გამოსახულებების, წყლისა და მიწის, სიცოცხლის ხის პირობითი გამოსახულებებით შედგენილი კომპოზიცია.

45 М. Гараканидзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 106.

46 ჯ. ვარშალომიძე, ორნამენტი ხეზე, გვ. 59-72.

47 მრავალფეროვანია მეჩეთების ფერწერული დეკორი, სადაც გვხვდება სიმინდის, ვაზის, ბროწეულის, ვაშლისა და სხვა გამოსახულებები.

ული სახისმეტყველების გამომხატველი ეს ორი ფუძე-პარადიგმა ქვეცნობიერში დაფარული დაკარგული სამოთხის მინიშნებად შეიძლება აღვიქვათ[48]. თუმცა, შევნიშნავთ, რომ აჭარული ხის მეჩეთების მხატვრულ-არქიტექტურული თავისებურებების შეცნობა, მეცნარეული თუ ზოომორფული გამოსახულებების სემანტიკის გარკვევა ჯერ კიდევ სამომავლო კვლევის საქმეა, რომლითაც ბევრ კითხვას უნდა გაეცეს პასუხი, როგორც ტრადიციებთან მიმართების, ასევე ტრადიციების ისლამური მოთხოვნებით გამოწვეული ტრანსფორმაციის თვალსაზრისით.

ხალხური ხითხუროობის მაღალმხატვრული ტრადიციების ყველაზე ხატოვან გამოვლინებას აჭარის ტერიტორიაზე შემორჩენილი უნიკალური ხის მეჩეთები (ჯამეები) წარმოადგენს[49]. ჯამეებისა და მასთან დაკავშირებული ფუნქციური ნაგებობების ხუროთმოძღვრული გადაწყვეტა, ერთი მხრივ, ისლამის საკულტო ნიმუშების მოთხოვნებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ადგილობრივი საცხოვრებელი სახლების, ქართული ხალხური ხელოვნების ტრადიციებს ეფუძნება[50]. ეს ნიშანი მჟღავნდება თითქმის ყველა ნაწილის კონსტრუქციებსა და ელემენტებში, გარეგნულ იერში, შიდა სივრცის გარემოსთან დაკავშირებაში, ცალკეულ დეკორატიულ მოტივებში. ჯამეს არქიტექტურა გვაგონებს აჭარული ტიპის „ოდა-სახლს", თუმცა, ადგილმდებარეობიდან გამომდინარე, ქვის საძირკველზე აღმართული ხის ორი ან სამსართულიანი შენობა ხასიათდება ერთგვარი ავტონომიურობით. კამერული მასშტაბის მიუხედავად, მაღალი ქვის ცოკოლზე დამყარებული ნაგებობა, ვერტიკალური მოცულობრივი სტრუქტურით, გარემოსთან დამაკავშირებელი აივნით, ფიცრული კედლის სიბრტყეებით, ხალვათად განაწილებული ფანჯრის ღიობებით, დახურული სივრცით აჭარული საცხოვრებელი სახლებისათვის დამახასიათებელი მცირე „ციხე-სიმაგრის" შთაბეჭდილებას ტოვებს. საცხოვრებელი შენობების ასეთი ერთგვარი „ჩაკეტილობა" ისლამური ქვეყნებისათვის დამახასიათებელი ნიშანია[51], თუმცა, ეს თავისებურება, შესაძლოა, მთის რეგიონის სპეციფიკითაც იყოს განპირობებული. აჭარის მეჩეთების ექსტერიერი, ფასადების გადაწყვეტა ხასიათდება უბრალოებითა და სიცხადით. წაბლის ან სხვა ჯიშის ხის მუქი მონაცრისფრო ან მოყავისფრო-შავი ტონების ფერადოვნება, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ძელების მჭიდრო წყობა, ასიმეტრიულად გაჭრილი სწორკუთხა ფანჯრები, „გადმოფენილი" სახურავი და მისგან დაცემული ჩრდილი რამდენადმე „იდუმალ" იერს ანიჭებს ნაგებობას. აჭარული სახლის ექსტერიერი არ არის მორთული ტრადიციული ხუროთმოძღვრული სამკაულით, მაშინ როცა ლაზური სახლების ფასადებზე ჩუქურთმები ამჟღავნებენ მხატვრული სამკაულით შემკობის ტრადიციას და,

48 ა. ოქროპირიძე, ვაზი – სიცოხცლის ხე, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კრებული „ვაზი-სიცოცხლის ხე", თბ., 2010, გვ. 7-31.

49 მ. ჭიჭილეიშვილი, ქართული ხითხუროობის ტრადიციები აჭარის საკულტო ძეგლებში (ჯამეები), საერთაშორისო კონფერენციის – კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა – მასალები, ბათუმი, 2015, გვ. 117-125; მ. ჭიჭილეიშვილი, მეჩეთების მხატვრულ არქიტექტურული თავისებურებები, ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში, ბათუმი, 2010, გვ. 445-458; თ. დიასამიძე, „გულების ჯამე", საერთაშორისო კონფერენციის – კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა – მასალები, ბათუმი, 2015, გვ. 126-130.

50 М. Гараканидзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 105-106, ტაბ. 176-182.

51 М. Гараканидзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81-82.

ამ თვალსაზრისით, უფრო მეტად, ავლენენ კავშირს კოლხური საცხოვრებელი ოდა-სახლის მხატვრულ სისტემასთან[52]. უნდა აღინიშნოს, რომ სვეტ-ბალავრები, აჭარის ჯამეებში, ხასიათდება მრავალფეროვნებით. სვეტის შემადგენელი ელემენტები და მასზე დატანილი ჩუქურთმები გამოირჩევა დეკორატიულ-პლასტიკური გამომსახველობით, ქართული ეროვნული მოტივების მდგრადობით.

მეჩეთების გეგმარებითი სტრუქტურა სამხრეთი ორიენტირისაკენ მიმართული კვადრატული დარბაზის ირგვლივ განთავსებულ ქოროებს ეფუძნება (სურ. 16). ორ სართულზე განაწილებული მსუბუქი კონსტრუქციის ბოძების რიტმი, სვეტების, ქოროს, ჭერისა და კედლების, სარიტუალო ელემენტების ორნამენტული ჩუქურთმა, ხის ფაქტურის ფერადოვნება და სუფთა, ოსტატური წყობა დეკორატიულ მიმზიდველობას ანიჭებს ინტერიერს. ვერტიკალური „დარბაზი" ყოველთვის აქცენტირებულია ჭერის კონსტრუქციით – გუმბათით, გვირგვინით, „ხონჩისებური" გადახურვით (სურ. 15). ინტერიერის მთავარ ნაწილს წარმოადგენს ე. წ. „ყუბბე" – სალოცავი დარბაზი და სამხრეთი კედელი, რომლის შუა ნაწილში დგას მიჰრაბი, გვერდით კუთხეებში კი მინბარი და ქურსი. სივრცის პლასტიკური ელემენტები – სამმხრივი ანტრესოლი, ქოროს მძლავრად შვერილი აივანი („მაჰფილე") და განათება ხელს უწყობს მექასკენ ორიენტირებული კვადრატული დარბაზისა და სამხრეთი კედლის დომინანტურ მნიშვნელობას (სურ. 14). მიჰრაბის დეკორი მსგავსებას საცხოვრებელი სახლების ბუხრების გაფორმებასთან ავლენს[53]. ნიშის დეკორი, მინბარი, კედლის მოჩუქურთმებული სარტყელი, გვერდითა ჩამოსაჯდომების თაღოვანი ანტაბლემენტი ხელს უწყობს მთავარი ორიენტირის აქცენტირებას. ჯამეების სამხრეთი კედლის მხატვრული გადაწყვეტა ანალოგიას აჭარული სახლის ინტერიერის, მესხური „დარბაზის" სტრუქტურასთან ამჟღავნებს, რომლის სივრცეში წამყვანი როლი კარადებითა და თახჩები შემკულ ბუხრიან კედელს ენიჭება. ჯამეს „საკურთხევლის" კედლის გადაწყვეტა – მიჰრაბის დომინანტური მნიშვნელობა, სარიტუალო ელემენტების ხაზგასმული ხატოვანება, შესაძლოა, საცხოვრებელი სახლის „საკრალური კერის" და მასთან დაკავშირებული კომპონენტების დეკორატიული შემკულობის პრინციპით იყოს ნასაზრდოები[54], რაც, თავის მხრივ, მოწმობს, რომ ჯამეს მთავარი ორიენტირის (სამხრეთი კედლის) მხატვრული გაფორმება ქართული საცხოვრებელი სახლებისათვის ნაცნობ კონცეფციას ეფუძნება.

აჭარის ხის ჯამეების ჭერის კონსტრუქცია ხითხუროობის მაღალ დონეს, ტრადიციების უწყვეტობას, მხატვრული ფორმების შემუშავებისადმი შემოქმედებით მიდომას გვიჩვენებს. ჯამეებში, უმთავრესად, გამოყენებულია გადახურვის გუმბათოვანი (ნახევარსფერული, საფეხუროვან გუმბათოვანი), „გვირგვინისებური", „ხონჩისებური" („ბრტყელ-კასეტური") ფორმები, რაც, თავის მხრივ ადასტურებს ქართული ხითხუროობის ტრადიციებსა და ეროვნულ ფესვებს. ჭერის მრავალფეროვან დეკორტიულ ფორმებს ვხვდებით XIX-XX საუკუნის დასაწყისის დასავლეთ საქართველოს საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურაში. აჭარის ხის ჯამეებში გამოყენებული თავანის ფორმები საწყისებს უძველეს წარსულში იღებს. ცნობილია, რომ ხის გვირგვინოვანი გადახურვა ფართოდ იყო

52 ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 3-12.

53 М. Гараканидзе, დასახ. ნაშრომი, სურ. 2, 44.

54 М. Гараканидзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 88.

გავრცელებული მთელ მსოფლიოში კორეიდან ეგეოსის ზღვის ნაპირებამდე. ამ კონსტრუქციის არსებობა 2000 წლის წინ ფიქსირებულია კოლხეთის მიწაზე ვიტრუვიუსის ტრაქტატში „ათი წიგნი ხუროთმოძღვრებაზე" მართალია, მის მიერ აღწერილმა ხის ძელოვანმა გუმბათმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია, მაგრამ მოიპოვება ეთნოგრაფიული და არქეოლოგიური მასალა, რომელიც ადასტურებს ამგვარი კონსტრუქციის არსებობას დასავლეთ საქართველოში. „კოლხური" სახლის ტრადიციები გამოძახილს პოვებს აჭარის ხალხურ ხუროთმოძღვრებაში, კერძოდ ჯამეების თავანის მხატვრულ-კონსტრუქციულ გადაწყვეტაში. ეს ეხება არა მხოლოდ აჭარული ჯამეების ცრუგვირგვინისებურ ან გუმბათოვან ჭერს, არამედ საფეხუროვანი, კასეტისებური ჭერის კონსტრუქციასაც, რომელიც ზუსტად იმეორებს „კოლხური სახლის" წყობას და წარმოადგენს მის ახლებურ მხატვრულ გადააზრებას[55]. თუმცა, ნიშანდობლივია ის, რომ გადახურვის ამ სახეებმა ნაწილობრივ დაკარგა თავისი კონსტრუქციული არსი, შეიძინა დეკორატიული ელემენტის მნიშვნელობა და იქცა ეროვნული ტრადიციების გამოხატულებად.

ამდენად, აჭარის ხალხური ხელოვნება, ხითხუროობა, გვიან შუა საუკუნეებში მომძლავრებული ისლამური ექსპანსიის მიუხედავად, ღრმად უკავშირდება უძველესი წარსულიდან მომდინარე ეროვნულ ფესვებს, რაც გამოვლინებას ბუნებასთან შერწყმის, ლანდშაფტთან დამოკიდებულების, ფორმადქმნადობის, სივრცის გადაწყვეტის, ორნამენტული დეკორის ხასიათში პოვებს.

ამდენად, განხილული მაგალითები ადასტურებს, რომ აჭარის ხალხური ხითხუროობა, საცხოვრებელი სახლებისა და ხის მეჩეთების ხუროთმოძღვრება ზოგადქართულ გენეტიკურ ფესვებს დაფუძნებული საოჯახო და საზოგადოებრივი ყოფის, სოციალურ-ეკონომიკური ურთიერთობების, ექსპანსიის შედეგად თავსმოხვეული რელიგიის მოთხოვნათა ადგილობრივ ნიადაგზე დამკვიდრების, ტრადიციული მხატვრული ფორმების ახლებურად გააზრების გამოვლინებაა. თუმცა, განხილული მასალების საფუძველზე, იკვეთება, რომ XIX-XX საუკუნეების მკვლევარ მოგზაურთა და მეცნიერთა ნაშრომებში მოცემული კალასიფიკაციისა და ხუროთმოძღვრების ნიმუშების მეცნიერული შეფასებების მიხედავად, აჭარის ხალხური ხუროთმოძღვრებისა და ხელოვნების საკითხების კვლევა კვლავ აქტუალურია, რადგან ამჟამად პრობლემების შესწავლის უფრო ფართო შესაძლებლობები არსებობს თურქეთის ქართულ დასახლებებში შემორჩენილი, აჭარულთან დაახლოებული მატერიალური ძეგლების გათვალისწინებით.

აჭარაში დადასტურებული ხალხური ხითხუროობის ნიმუშები დღემდე არ გამხდარა ხელოვნებათმცოდნეობითი შესწავლის საგანგებო საგანი, მათ შესახებ არ მოიპოვება კვლევები, რომლებშიც ხითხუროობის, საცხოვრებლისა და საკულტო შენობების (მეჩეთები) იდეური დატვირთვის, კომპოზიციური გადაწყვეტის გენეზისის, მხატვრული ფორმადქმნადობის, დეკორატიული შემკულობის სიმბოლურ-სემანტიკური მხარეები, ლოკალური თავისებურებები, ტრადიციებისა და თანამედროვე მოდერნიზაციის პრობლემები იქნება გააზრებული.

---

55 ლ. სუმბაძე, გადავარჩინოთ ხუროთმოძღვრების ძეგლები, საბჭოთა ხელოვნება, 1982, № 11, გვ. 69.

გასული საუკუნის 50-60-იანი წლების შემდგომ, ცხოვრებისეული ყოფის ცვლილებების შედეგად ხალხური ხელოვნების ნიმუშების გარკვეული ნაწილი განადგურდა. ამჟამად არ მოგვეპოვება მეტ-ნაკლებად სრული ინფორმაცია ხალხური ხელოვნების ჯერ-კიდევ შემორჩენილი, უნიკალური ნიმუშების შესახებ, რომელთა აღნუსხვასა და შენარჩუნებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ქართული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და კვლევის თვალსაზრისით.

Maia Chichileishvili

Traditions of the Folk Carpentry in Ajara

A complex of Ajarian dwelling and farming buildings occupies an especial place in Georgian vernacular architecture. It reflects the level of construction art characteristic of various periods, the role of the beliefs, economic and farming activities and social life in the formation of local ethnic peculiarities of the region.

According to the character of the homestead complex, verticality of its organisation, and the elements connected with the cattle breeding, mountainous Ajarian settlement shows affinity with the features characteristic of other regions of Georgian highlands. Square-vertical development of the plan and space, traditional for Georgian dwellings, is also a characteristic feature Ajarian and Laz *oda-sakhli* found in Ajara. This is typical feature of rural houses in western Georgia, beginning from *jargvali* and ending in *oda-sakhli*, deeply rooted in the tradition of "Colchis house" mentioned by Vitruvius.

In scholarly literature discussed is a "hod-like" décor of ceilings in the interiors of the houses, as well as the tradition of adorning wall recesses and cupboards, window shutters, door and window framings, wooden columns, railings, roof cornices with the carved ornamentation. In the interiors of the residential houses plant – leaf motifs, solar signs, interlaces, star symbols, etc. attract special attention. One of the most popular motifs is the Tree of Life, indicative of the links with the cult of the Tree of Life widespread in the Georgian, Caucasian, Mediterranean art.

Most striking examples of the highly artistic traditions of the folk carpentry are unique wooden mosques preserved on the territory of Ajara. Architectural design of the mosques and other structures functionally connected with them, is, on the one hand, based on the requirements of the Islamic cult prototypes and, on the other hand, on the traditions of the local dwellings, as well as those of the Georgian folk art. One of the prevalent motifs in the décor of Ajarian wooden mosques is the tree of Life, as well as the vine image, which can be explained by the firmness of the traditions of the Georgian art. Despite strong Islamic expansion in Late Middle Ages, Ajarian folk art and carpentry are deeply connected with the age-old national roots. All these find its expression in the merge with the natural setting, attitude towards the landscape, *Formgefühl*, general arrangement of the space and character of the ornamental décor.



1. ბეშუმის ალპური დასახლება



2. ზედშედგმული ჯარგვალი (ბეშუმის იაილები)



3. ისტორიული ნიგალი,
ალპური დასახლება
(იაილა "თეთრი წყალი" თურქეთი)
მ. ჭიჭილეიშვილის ფოტო



4. ისტორიული ნიგალი, ალპური დასახლება (იაილა "თეთრი წყალი" თურქეთი), მ. ჭიჭილეიშვილის ფოტო



5. ზედშედგმული “ჯარგვალი” (იაილა “თეთრი წყალი” თურქეთი), მ. ჭიჭილეიშვილის ფოტო



6. ზედშედგმული “ჯარგვალი” (იაილა “თეთრი წყალი” თურქეთი), მ. ჭიჭილეიშვილის ფოტო



7. სოფ. ხიხაძირი, აჭარული ტიპის სახლი (ხულოს მუნიციპალიტეტი. ი. ადამიას წიგნიდან. 1965)



8. სოფ. ზემო ჩხუტუნეთი. ნ. კახიძის სახლი (მაჭახლის ხოება. ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი), ნ. მეფარიშვილის ფოტო



9. სოფ. დავითიეთი (გ. გამიშიძის სახლი. მაჭახლის ხეობა. ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი), ნ. მეფარიშვილის ფოტო



10. სოფ. ქოსოფელი (ნაკაშიძეების სახლი. ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი), ჯ. მიქელაძის ფოტო



11. სოფ. სკურდიდი. (ლაზურ-აჭარული სახლი. ხელვაჩაურის მუნიცილაპიტეტი) ნ. მეფარიშვილის ფოტო



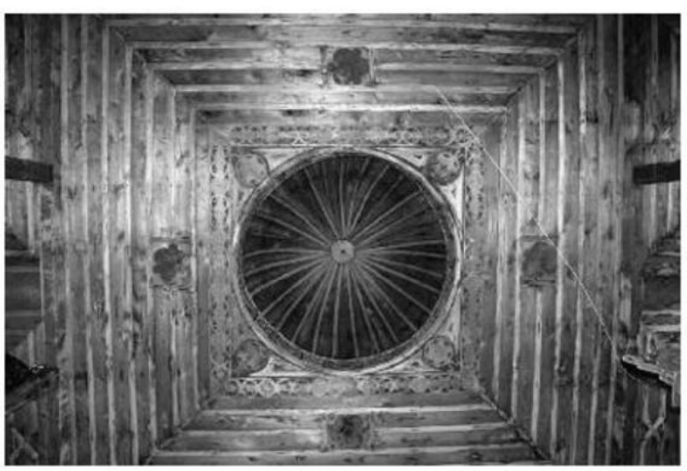
12. სოფ. პირპილეთი. ნ. აბაშიძის სახლის ბუხარი (ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი) ნ. მეფარიშვილის ფოტო



13. სოფ. დიდაჭარა. ა. დემეტრაძის სახლის ინტერიერი. გ. ჩიტაიას სახ. ეთნოგრაფიული მუზეუმი. ნ. მეფარიშვილის ფოტო



14. სოფ. აგარა (ქედის მუნიციპალიტეტი).
მეჩეთის ინტერიერი
რ. ბარამიძის ფოტო



15. სოფ. აგარა.
მეჩეთის გუმბათი.
რ. ბარამიძის ფოტო



16. სოფ. აგარა.
მეჩეთის ინტერიერი.
რ. ბარამიძის ფოტო

შალვა ლეჟავა
თბილისი

მაჩვიბი, როგორც სვანური ეთნოკულტურის მატერიალიზირებული ხატი

უპირველეს ყოვლისა მსურს გულწრფელი პატივისცემა და მადლიერება გამოვხატო ყველა იმ მეცნიერის მიმართ, ვისაც უდიდესი წვლილი მიუძღვის ქართული ეთნოკულტურის შესწავლაში, მისი სულიერი მემკვიდრეობის თუ მატერიალური ძეგლების შენარჩუნებასა და გადარჩენაში. მათი ნაღვაწის ის მცირედი ნაწილიც კი, რომელზედაც ხელი მიმიწვდა, იმდენად მნიშვნელოვანი და მრავალმხრივია, რომ მიუხედავად წარუმატებელი მცდელობისა აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით მომეძია მასალები, დარწმუნებული ვარ, ის, რის შესახებაც აქ ვისაუბრებ, არ იქნებოდა ყურადღების მიღმა დარჩენილი, თუნდაც პირად არქივებში ასახული და ანალიზიც მეტად სრულყოფილია მოსალოდნელი, ვიდრე ჩემეული სათუო ვარაუდი.

როგორც ცნობილია, ადამიანთა საცხოვრისი თავისივე ბინადრების დარად, განვითარების გარკვეულ ეტაპზე იცვლის თავის „ბუნაგურ“ არსს და მეტ-ნაკლებად ხდება იმ სულიერი, საკრალური დანიშნულების მქონე, ფილოსოფიურ-რელიგიური მრწამსის გამომხატველი და მატარებელი, რომელიც მისი შემომქმედი ეთნოსის მსოფლმხედველობითი მახასიათებელია. ტრადიციულ კულტურაში „სახლი“ ერთსა და იმავდროულად საბინადროცაა, თავდაცვითი ნაგებობაც და საკულტო ფუნქციების მატარებელი ტაძარიც, მისი შემქმნელი კონკრეტული ეთნოსის განვითარების, მის კოლექტიურ მეხსიერებაში აღბეჭდილი მრავალშრიანი ისტორიის მატერიალიზირებული ხატი, იმ წინმსწრები მოვლენების ჩათვლით, რომლებიც შემდგომ, დროის რაღაც განსაზღვრულ მომენტში არსებული სინამდვილის წინაპირობასა და საფუძველს წარმოადგენენ.

სვანური სახლი „ქორ“, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის საცხოვრისთან მრავალ მსგავსებასთან ერთად, მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი თავისებურებებით გამოირჩევა და ეს ყველაზე მეტად მისი პირველი, ოჯახის ძირითადი სამყოფელი სართულის „მაჩვიბ“-ის ინტერიერში წარმოჩინდება.

ის რაც მაჩვიბს უნიკალურობას ანიჭებს, ადამიანურ შინასა და პირუტყვის სადგომის გამყოფი ტიხარია – ისგნტაფ/ლეჭუნდარი (სურ. 1), რომელშიც საქონლისათვის თავის გამოსაყოფი, თაღოვანი ღიობებია გამოჭრილი და მის გაყოლებაზე, საცხოვრისის ცენტრალური, წმიდათაწმინდა ადგილის – კერის მხარეს პირუტყვის საკვები ბაგებია მოწყობილი. მთელი ეს არქიტექტურული ანსამბლი კვეთილი ორნამენტითაა შემკული და საცხოვრისის შიდა სივრცის განუყოფელ, მხატვრულად ღირებულ და იდეურად მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს. სწორედ ეს გამყოფი კედელი, თავისი, ორ სივრცე-სამყაროს მაკავშირებელი თაღოვანი სარკმელებით, რაც ქრისტიანული ეკლესიის კანკელის ასოციაციას იწვევს, წარმოადგენს მაჩვიბის იმ უჩვეულო მახასიათებელს, რომლის მსგავსის მოძიება ჯერ ვერ მოხერხდა.

აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც სჩანს, ისგნტაფ/ლეჭუნდარის ამ სახით დაფუძნება მაჩვიბის ინტერიერში, არა როგორც ყოფითი აუცილებლობით განპირობებული ევოლუციური განვითარების, არამედ იმთავითვე კონკრეტული, მატერიალურზე აღმატებული იდეის განხორციელების გამიზნული შედეგია.

სვანეთში მრავალგზის მგზავრობისა და სვანურ ტრადიციული საცხოვრის „ქორ"-ის, განსაკუთრებით კი მისი მაჩვიბების შესწავლისას, როდესაც ხედავ კერაზე დანთებულ ცეცხლს, ბოსლიდან ისგნტაფ/ლეჭუნდარის ღიობებში თავგამოყოფილ, შენსკენ მაცქერალ პირუტყვთა თავებს და თუ თვალნათლივ წარმოიდგენ იქვე მყოფ დედას ახალშობილ ჩვილთან ერთად, შეუძლებელია არ გაგიჩნდეს განცდა, რომ ყოველივე ეს უშუალო კავშირშია მაცხოვრის შობის მოვლენასა და მის ხატებასთან: „და შვა ძე იგი მისი პირმშოჲ და შეახჳა იგი სახუევლითა და მიაწვინა იგი ბაგასა, რამეთუ არა იყო მათა ადგილ სავანესა მას" (ლუკა, 2.7) (სურ. 2).

რა შეიძლება იყოს ამ ვარაუდის დამადასტურებელი?

სამწუხაროდ, სვანეთში ქრისტიანობის გავრცელების შესახებ წერილობითი საბუთები იმდენად მწირია, რომ ამ ჯერად ჩვენთვის საყურადღებო საკითხთან დაკავშირებით, თუნდაც ირიბად მიმანიშნებელ ცნობებს, ძირითადად ეთნოგრაფების მიერ მოპოვებულ ზეპირი გადმოცემების მაფიქსირებელ ჩანაწერებში შეიძლება მივაკვლიოთ.

სვანეთში ტრადიციულად ქალს ფეტვის ჩალაზე ამშობიარებდნენ და ამ წესს ასეთი ახსნა ჰქონდა – „ღმრთისმშობელმაც ფეტვის ჩალაზე იმშობიარა"-ო. ახლადშობილის ქვეშსაგებადაც ფეტვის ჩალასავე იყენებდნენ.

სვანეთში ჩვილის ჩასაწვენ აკვანს ბებიაქალი მოამზადებდა. ფეტვის ჩალას ზემოდან ქეჩის ნაჭერი და ნარმის ზეწარი ეფინა[1].

ძველად ქალს მაჩუბში არ ამშობიარებდნენ, იგი სახლიდან მოშორებით, ცალკე მდგარ ნაგებობაში, მიწაზე უნდა ემშობიარებინათ. მიწაზე გაშლიდნენ ჩალას, ჩალაზე ნაბადს და იქ დააწვენდნენ[2].

ფეტვი ზოგადად საკრალურ მცენარედ მიიჩნეოდა და მისი მარცვლეული რიტუალური პურების ლემზირების გამოსაცხობად გამოიყენებოდა, ხოლო სვანეთში ფეტვის კულტურისა და სიუხვის მფარველ ღვთაება/წმინდანად იონა წინასწარმეტყველი ითვლება.

როგორც ცნობილია, იონა წინასწარმეტყველის ცხოვრება მიიჩნევა მინიშნებად ახალი აღთქმისეული მოვლენებისა, რის დასტურადაც საღმრთისმეტყველო ლიტერატურაში ჩვეულებრივ მათეს სახარების ის ადგილია მითითებული, სადაც თვით მაცხოვარი პასუხობს მწიგნობართა და ფარისეველთა: „ხოლო თავადმან მიუგო და ჰრქუა მათ: ნათესავი ბოროტი და მემრუშე სასწაულსა ეძიებს, და სასწაული არა ეცეს მას, გარნა სასწაული იგი იონა წინასწარმეტყუელისაჲ. რამეთუ ვითარცა-იგი იყო იონა მუცელსა ვეშაპისასა სამ დღე და სამ ღამე, ეგრეთ იყოს ძე კაცისაჲ გულსა ქუეყანისასა სამ დღე და სამ ღამე" (მათე 12, 39-40). იონა წინასწარმეტყველის სახელობის ეკლესიები, რაც თავისთავად

---

1 მ. ბურდული, ქართული ტრადიციული სამედიცინო კულტურა, ახალციხე, 2010.

2 კოჟევნიკოვას ჩანაწერებიდან, ხელნაწერი, 1930 წ. სოფ. ნაკიფარი, იფარის თემი. ჩაწერილია სვანურად (მასალა მოგვაწოდა ქალბატონმა მანანა ხიზანიშვილმა).

იშვიათობაა, სვანეთში სამია დადასტურებული: ლატალის თემის სოფელ იანაშ-ში (სურ. 3), ლენჯერის თემის სოფ. ქაშვეთში[3], და იფარის თემის სოფ. იელში[4].

ძველაღთქმისეულ წმინდანებს შორის იონა წინასწარმეტყველი ერთადერთია, რომელიც უფლის ნებას ეურჩა, რასაც მოჰყვა მისი დასჯა, სინანული და შეწყალება; ლატალის იონა წინასწარმეტყველის სახელობის ეკლესიაში, საკურთხევლის გვერდით, სამხრეთ კედელზე, ფრესკაზე გამოსახულია იონას ხსნა ვეშაპისაგან, ხოლო მაცხოვრის შობა ის საწყისი სახარებისეული მოვლენაა, რასაც მოჰყვება ჯვარცმა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, აღდგომა და ამაღლება.

ყოველივე ამაზე ფიქრისას შეუძლებელია ყურადღების მიღმა დარჩეს სვანეთშივე, ეკლესიის ფასადებზე შემორჩენილი, ერთი შეხედვით ქრისტიანულ ტრადიციასთან მიმართებით ალოგიკური, სცენები ამირან-დარეჯანიანის საგმირო ეპოსიდან, რომლის ერთი ფრაგმენტი პირდაპირ ეხმიანება ბიბლიურ თქმულებას, ასეთია ლენჯერის სოფ. ლაშდხვერში ჩრდილოეთ ფასადზე გამოსახული ამირანის ბრძოლა ვეშაპთან (სურ. 4), წარწერით – „ოდეს ამირან ვეშაპმან (შთ)ანთქა: ვეშაპი მოკლა: და გამოვედ“ (XIV-XV სს.), და ასევე უშგულში სოფ. ჩაჟაშში მაცხოვრის ეკლესიის ფასადური მხატვრობის შემორჩენილი ფრაგმენტი იმავე ეპოსიდან (XVII ს.).

ამავდროულად, თუ გავიხსენებთ იმ ეთნო-რელიგიურ სიმბიოზს, რომელიც არაერთი საუკუნე არსებობდა სვანეთში წინარექრისტინულ ტრადიციასა და კანონიკურ ქრისტიანობას შორის, მაშინ შესაძლოა კვლევის შემდგომ გასაგრძელებლად დასაშვებად მივიჩნიოთ ის კავშირები, რაც ერთი შეხედვით არსებობს მაჩუბის ინტერიერით გამოწვეულ მაცხოვრის შობასთან დაკავშირებულ ალუზიებს, ხალხურ ტრადიციებს, საერო ეპოსსა და იონა წინასწარმეტყველის ძველაღთქმისეულ წერილთან მიმართებაში.

Shalva Lezhava

Machvibi as the Materialised Image of Svanetian ethno Culture

Presented is the idea of presumably sacred designation of the traditional dwellings in Svaneti, one of the mountainous regions of Georgia, and of the kind of ethno-religious symbioses existing for centuries between the local pre-Christian habits and canonical Christianity.

Emphasis is laid on the local perceptions of the birth of the Saviour, the representation of the modified meaning given to the partition wall of the dwelling of humans and livestock, as well as on the set of rules for this particular ethnos, concerning the delivery.

3 ვერა ბარდაველიძეს მოხსენებული აქვს ნანგრევების სახით. ვ. ბარდაველიძე, ქართველთა უძველესი სარწმუნეობის ისტორიიდან. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, V, 1951, გვ. 65.

4 დღეს მას იოანე მახარებელსაც უწოდებენ, XIV ს. რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, ზემო სვანეთი თბ., 2000.



სურ. 1. მაჩვიბი, ინტერიერის ნაწილი – ისგნტაფ/ლეჭუნდარი ბაგებითურთ.
ფოტო შ. ლეჟავა



სურ. 2. ლატალი. სოფ. ლახუშდი. თანღილი.
შობა. XIII ს. ფოტო შ. ლეჟავა



სურ. 3. ლატალი. იენაში. იონას ხსნა
ვეშაპისაგან. ფრაგმენტი. ფოტო მ. კილაძე.



სურ. 4. ლენჯერი. სოფ. ლაშდხვერი,
XIV-XV სს. ტატიანა შევიაკოვას
შესრულებული ასლის ფრაგმენტი.

მაქი კვიციანი
თბილისის მუზეუმების გაერთიანება

ტრადიციული საცხოვრისის ნიმუშები ბეჩოს თემში

საცხოვრისის ფორმირების საკითხი კომპლექსურ ცოდნას იძლევა საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ეტაპის შესახებ. ეთნოგრაფი გიორგი ჩიტაია ასაბუთებს, რომ საცხოვრისის ფიზიკური სახის ჩამოყალიბება უშუალოდ ასახავს საზოგადოების განვითარების, როგორც ისტორიულ-კულტურულ ასევე ეკონომიკურ ფორმაციას[1], რადგან დაკავშირებულია ყველა იმ მახასიათებელთან, რაც საშუალებას მოგვცემს საერთო კონტექსტში გავიაზროთ, შრომითი ორგანიზების ფორმები, ლოკალურად განვითარებულ სამშენებლო-ტექნიკურ პროცესში.

ბეჩოს თემში წარმოდგენილი დარბაზ-მაჩუბის ტიპის საცხოვრისის ნიმუშები წარმოადგენს, საერო არქიტექტურის მნიშვნელოვან ნაწილს, თუმცა არ არის დასაბუთებული მათი მხატვრულ-ისტორიული ღირებულება, რადგან უშუალოდ ამ მიმართულებით ფუნდამენტური კვლევა არ განხორციელებულა, შესაბამისად მათგან უმრავლესობა შეუსწავლელ ობიექტთა რიცხვს მიეკუთვნება.

დასახლების ზოგადი ფორმირების შესახებ მნიშვნელოვან ცნობებებს გვაწვდის რ. ხარაძე და ა. რობაქიძე ნაშრომში „სვანეთის სოფელი ძველად“ მკვლევარები დასახლებას განიხილავენ, როგორც ისტორიულად ჩამოყალიბებულ მოსახლეობისა და მისი ტერიტორის მთლიანობას, რომელსაც ახასიათებს გარკვეული ერთობლიობა, როგორც საზოგადოებრივ ურთიერთობაში, ასევე ეკონომიკურ ნაწილთან მიმართებაში[2], სწორედ ეს მხარე იკვეთება ტრადიციული საცხოვრისის სივრცით ორგანიზებასთან მიმართებაში, გასათვალისწინებელია, რომ ადგილობრივი სამეურნეო დარგები დიდწილად ქმნიდა მთიელის სპეციფიურ ცხოვრების წესს და დასახლების ჩამოყალიბების პროცესზე დიდი გავლენა ჰქონდა.

ბეჩოს თემი წარმოადგენს ბალსქვემო სვანეთს. საინტერესოა მისი ისტორიული როლი, რადგან წამოადგენდა სადადეშქელიანო სვანეთის ნაწილს და, შესაბამისად, ამ გვარის გავლენა ვრცელდებოდა აღნიშნულ გეოგრაფიულ არეალზე, რამაც ბუნებრივია არსებითად განსაზღვრა თემის კულტურული ცხოვრება, შესაბამისად, წარმოდგენილი ისტორიული მოცემულობა დასახლების ჩამოყალიბებაშიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს და, სავარაუდოდ, განსხვავებულ სურათს ქმნის, ვიდრე ბალსზემო სვანეთი, რომელიც ხასიათდება საცხოვრისის უფრო მრავალფეროვანი ტიპოლოგიით და საფორთიფიკაციო ნაგებობების სიმრავლით. ექვთიმე თაყაიშვილი წერს, „სადადეშქელიანო სვანეთი თავისუფალი სვანეთის გაგრძელებას წარმოადგენს, აქ მთავრობდნენ თავადი დადეშქელიანები და ამიტომ დაერქვა სახელი სადადეშქელიანო სვანეთი“[3]. დადეშქელიანების დომინანტური გავლენის ასახვაა ბეჩოს თემში, კონკრეტულად სოფელ მაზერში წარმოდგენილი კოშკური ნაგებობა, რომელიც სოფელში ცენტრალურ ადგილს იკავებს და აშკარაა სოფლის ქუჩათა ქსელების ჩამოყალიბება ამ ნაგებობის

1 გ. ჩიტაია, საუნივერსიტეტო ლექციების კურსი ეთნოგრაფიაში, თბ., 2001, გვ. 167-168.
2 რ. ხარაძე, ალ. რობაქიძე, სვანეთი სოფელი ძველად, თბ., 1964, გვ. 5.
3 ე. თაყაიშვილი, დაბრუნება, თბ., 1991, გვ. 431.

ირგვლივ განხორციელდა, ეს შეიძლება აიხსნას გაბატონებული გვარის პრივილეგირებულობით და ჰეგემონური პოლიტიკის გატარებით.

კვლევის პროცესში პირველივე ეტაპზე უნდა გამოვყოთ, რომ ბეჩოს თემი, როგორც დასახლება, მოიცავს რამდენიმე სოფელს, სადაც წარმოდგენილია ტრადიციული საცხოვრისის ისტორიული ტიპი – მაჩუბი. წლების განმავლობაში ტრადიციული საცხოვრისის არაერთი ნიმუში განადგურდა, ნაწილი მხოლოდ კონსტრუქციული სახით გადარჩა. ძირითადად მოიშალა ინტერიერული ნაწილი, რაც განპირობებული იყო მეპატრონის უკიდურესი ყოფითი საჭიროებით. კვლევის ფარგლებში ბეჩოს თემში დღეს არსებულ ნიმუშთაგან აღირიცხა თორმეტი საცხოვრისი. შესაძლებელია მათი კლასიფიკაციური დაყოფა, თუ გავითვალისწინებთ მათ ფიზიკურ მდგომარეობას და იმ ავთენტურ მახასიათებლებს, რომლებიც განსაზღვრავს საცხოვრისების მხატვრულ-ისტორიულ ღირებულებას. მნიშვნელოვანია იმ მოცემულობების გააზრება, რეალურად რა გამოწვევების წინაშე დგას ეს ნიმუშები დღეს, რამდენად არის შესაძლებელი სოცოცხლისუნარიანობა შეუნარჩუნდეს ამ ტიპის ობიექტებს, რომლებმაც კანონზომიერი ფუნქციური ტრანსფორმაცია განიცადეს, სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე.

მაჩუბი, როგორც ტრადიციული საცხოვრისის ისტორიული ტიპი, სივრცითი ორგანიზების მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოადგენს. მასში ერთდროულად განხორციელდა სივრცის, როგორც ფიზიკური, ასევე საკრალური გააზრება, რაც მთლიანობაში საინტერესო სურათს იძლევა ეთნოგრაფიული კუთხით. საერთო ჯამში, ის სოციალური სტრუქტურის, შრომითი ორგანიზების და სამშენებლო თვალსაზრისით ტექნოლოგიური ცოდნის პროდუქტია, რაზეც მისი მრავალფუნქციური ხასიათი მეტყველებს. ზედმიწევნით რაციონალურია თვითონ სივრცისადმი მიდგომა და ეს საერთო ჯამში აბალანსებს, როგორც მატერიალურ-პრაქტიკულ, ასევე მთიელის საკრალურ მოთხოვნებს.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ბეჩოს თემის მაჩუბები, სამეცნიერო თვალსაზრისით, გამოუკვლეველ ნიმუშთა ჯგუფს მიეკუთვნება და ბიბლიოგრაფიული თვალსაზრისით, მასალაც შესაბამისად მწირია. ამიტომ კვლევა მნიშვნელოვნად ემყარება ემპირიულ ხედვას. გამოიყო ბეჩოს თემის შემდეგი სოფლები: დოლი, უშხვანარი, ნაშთქოლი და მაზერი, სადაც წარმოდგენილია ჩვენს მიერ ფიქსირებული მაჩუბები, რომელთაგანაც უმეტესობა მათგანს მიმოვიხილავთ. განაშენიანების სტრუქტურა წარმოდგენილ სოფლებში საკმაოდ რთული და განსხვავებულია. გათვალისწინებულია რელიეფის ხასიათი, მკაცრი კლიმატური პირობები და ლანდშაფტური მიმართება.

ბეჩოს თემის სოფელი დოლი წარმოადგენს ისტორიულად ძველ დასახლებას. დასახლება ტიპოლოგიური თვალსაზრისით სპეციფიურია, სადაც განფენილია როგორც საკულტო, ასევე საერო, საფორთიფიკაციო ტიპის ნაგებობები, ხოლო სახმარი მიწა ძირითადად დასახლების გარეთაა წარმოდგენილი. სოფელ დოლს მოისხენიებს ექვთიმე თაყაიშვილი „როდესაც ოთარ დადიშკელიანს და მის ძმის წულს ქელაშბეგს მაჰმადიანობა მიუღიათ, ხატების ძარცვა დაუწყიათ. ადგილობრივ მცხოვრებლებს გადარჩენილი ხატები გადაუტანიათ და მახლობელი სოფელის, დოლის კოშკში გადაუნახავთ“[4]. აშკარაა, სოფელ დოლს განსაკუთრებული სტრატეგიული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდა.

4 ე. თაყაიშვილი, დაბრუნება, თბ., 1991, გვ. 431.

აღნიშნული სოფელი მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ის თავისი სივრცითი მოწყობით განკერძოებულია სხვა სოფლებთან მიმართებაში და ქმნის აბსოლუტურად თვითკმარობის შთაბეჭდილებას. რელიეფური სირთულე და ლანდშაფტური მიმართება ერთიანობაში კრავს დასახლებულ სივრცეს და დამოუკიდებელი ერთეულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კვლევის პროცესში, უშუალოდ დოლში აღინუსხა ტრადიციული საცხოვრისის სამი ნიმუში, რომლებიც არქიტექტურული თვალსაზრისით ნამდვილად საინტერესო ობიექტებს წარმოადგენენ.

თამილა გუჯეჯიანის დარბაზ-მაჩუბი წარმოდგენილია სოფლის ცენტრალურ ნაწილში. მისი პროპორციები დამჯდარია, თვითონ მაჩუბის მასშტაბი, რაციონალურად მიჯნავს ადამიანისა და პირუტყვის სამყოფს. სასაქონლე ნაწილი მოიცავს ხის ღიობებს, იგივე „ლეჭუნდრის“[5] ნაწილს, სადაც მსხვილფეხა საქონელთან ერთად წარმოდგენილი იყო წვრილფეხა საქონლის სადგომიც, ამით კი ხაზი ესმევა, რომ ფუნქციური თვალსაზრისით ამ ტიპის საცხოვრისებში სივრცე რაციონალურად გადანაწილებულია (სურ. 1).

თამილა გუჯეჯიანის მაჩუბის, როგორც არქიტექტურული კონსტრუქციის ღირებულება განისაზღვრება თვითონ სამშენებლო-ტექნოლოგიური ნაწილით, რომელიც ადგილობრივი სამშენებლო სკოლის ნიმუშს წარმოადგენს. სამშენებლო მასალად გამოყენებულია ადგილობრივი რიყის ქვა, რომლის მოპოვება ძირითადად მდინარის ნაპირას ხდებოდა. სამშენებლო პოტენციალი, საშუალებას თითქმის ყველა მასალა ადგილზე ყოფილიყო მოპოვებული, ბეჩოს თემის სამშენებლო პოტენციალის შესახებ ნახსენები აქვს მკვლევარ ანზორ ქალდანს, რომელიც უშუალოდ მიუთითებს, რომ ბეჩოს თემის სოფლები საკირე მასალას ლეჩყანის კირის კარიერზე მოიპოვებდნენ. პროცესი ხანგრძლივი იყო და მოითხოვდა შრომითი ორგანიზების პრინციპების გააზრებას, რომელშიც ძალიან კარგად იკვეთება კოლექტიური მსოფლხედვა, მეტიც ეთნოგრაფიულ ცოდნაზე დაყრდნობით მაგალითად უშუალოდ საკირე მასალის გამონვა მოითხოვდა დიდ შრომას და მატერიალურ თუ სულადობრივ რესურსსაც. შესაბამისად, სოფელი ცდილობდა შრომის კოლექტივიზაციის გზით, ახალმშენებარე ოჯახისთვის მხარდაჭერა სხვადასხვა ფორმით გამოეხატა[6].

თამილა გუჯეჯიანის საცხოვრისის ინტერიერში არ არის შემორჩენილი ავეჯი, რომელიც ზოგადად მაჩუბის ინტერიერის სივრცითი გადაწყვეტის ორგანული ნაწილი იყო, რაც შეეხება ორნამენტულ შემკულობას ამ კუთხით ინტერესს იწვევს თემატური ხასიათი, ორნამენტის გეომეტრიზირებული ფორმა, რაც ოსტატის ხელწერაში იკვეთება და მთლიანობაში ქმნის არა მარტო საცხოვრისის ვიზუალურ ნაწილს, არამედ ეს ძალიან კარგად ავლენს მთიელის არქეტიპულ მსოფლხედვას უშუალოდ იდეურ დონეზე.

კერიის ფუნქციურ მნიშვნელობაზე საუბრობს თავის ნაშრომში ლონგინოზ სუმბაძე: „კერიის ინტერიერის (რომელშიც, ოჯახის გარდა შინაური საქონელიცა და ფრინველიც ბინადრობდა) ფუნქციური ზომიერება და ნაწილების მხატვრული

---

5 ლეჭუნდრი ხის ღიობები, რომელიც ერთმანეთისგან მიჯნავს ადამიანის და საქონლის საცხოვრებელ სივრცეს.

6 ა. ქალდანი, კოშკების სამყაროში, თბ., 1978, გვ. 52-53.

გადაწყვეტა ღრმადაა გააზრებული და ინტერესს იწვევს“ და მიუთითებს ღიობების სტრუქტურულ განაწილებაზე უშუალოდ კერიის, როგორც ცენტრალური ნაწილის ირგვლივ[7] მაჩუბის ცენტრალური ნაწილი ეთმობა კერიას და სწორედ კერია არის ამ შემთხვევაში ამოსავალი წერტილი სივრცის ორგანიზების საკითხში.

მაჩუბის ინტერიერში შემორჩენილია აყრის ლატანები (კერიის ზედა ხის ნაწილი, რომელიც წარმოადგენდა ძირითად კვამლის გამტარს, შესაბამისად, ეს ნაწილი ყველაზე გაჭვარტლულია). განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ერთ-ერთი ლატანის დაბოლოება, სადაც გამოსახულია ხელის მტევანის მოტივი, რომელიც ასევე გავრცელებულია ზემო სვანეთის ეკლესიათა ფასადებზე, კონკრეტულად ნესგუნის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში და ქვემო სვანეთის ძეგლებში ჩუკულის მთავარანგელოზის სახელობის საკურთხევლის წინ წარმოდგენილ საკურთხევლისწინა ჯვრის აღსამართ ბაზისზე.

დოლის თემში ასევე წარმოდგენილია მირონ კვიციანის მაჩუბი (სურ. 2), რომელიც კონსტრუქციული თვალსაზრისით შენარჩუნებულია და პროპორციით თითქმის უახლოვდება თამილა გუჯეჯიანის მაჩუბს, მცირედი სხვაობაა იმაში, რომ მაჩუბს მიშენებული აქვს სამხრეთით შედარებით გვიანი ქალაქური ტიპის საცხოვრისი, რის გამოც მისმა ფასადმა გარკვეული ცვლილებები განიცადა. შემდგომ შედარებით გვიან პერიოდში, მშენებლობის პროცესებში, სახლის მიშენებისას სამშენებლო მასალის დაზოგვის მიზნით, მაჩუბის ერთ-ერთი კედელია გამოყენებულია საყრდენ კედლად ახალი ტიპის საცხოვრისისთვის, რითაც ერთიანობაში სივრცის იერსახე შეცვლილია და შექმნილია ახალი გეგმარებითი მოცემულობა. როდესაც ძველი და ახალი ნაგებობა უშუალოდ გადაბმულია ამ კედლის საშუალებით ერთმანეთზე, ეს რა თქმა უნდა ცვლის მაჩუბის სახეს.

მირონ კვიციანის დარბაზ-მაჩუბში დაზიანებულია ლეჭუნდრიები. ეს გამოწვეულია ბუნებრივი პირობებით იგივე ნესტით, რომელმაც დროთა განმავლობაში დააზიანა ხის ფაქტურა. წარმოდგენილი ორნამენტული ნაწილი წაშლის პროცესშია, იკითხება მხოლოდ ორნამენტის ის მონაკვეთი, რომელიც აღმოსავლეთ ნაწილს მიჯნავს საქონლის საცხოვრებელ სივრცეს ადამიანის სამყოფისგან.

მნიშვნელოვანია ჟორჟ კვიციანის მაჩუბი (სურ. 3), რომელიც თავისი ფორმებით უფრო მასშტაბურია და მასიურია, ვიდრე ზემოთ ჩამოთვლილი მაჩუბები. სამშენებლო თვალსაზრისით იგი საინტერესო ნიმუშს წარმადგენს, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგადად ბეჩოს თემში წარმოდგენილ მაჩუბებს ახასიათებთ მასიური სქელი კედლები, წარმოდგენილი ნიმუში უფრო დიდ მასშტაბს გვთავაზობს.

საცხოვრისის ეს ნიმუში, არანაკლებ საინტერესოა თავისი ორნამენტული გადაწყვეტით, სადაც ძირითადად გეომეტრიზირებულ ფორმებთან ერთად დომინირებს მომრგვალებული ფორმები, რომლებიც შესაძლოა მზის დისკოს ფორმებს იმეორებს და შესაძლოა გარკვეულ ვარიაციას წარმოადგენდეს.

სოფელი უშხვანარი წარმოადგენს დასახლებას, სადაც ერთმანეთისგან იმიჯნება სოფლის, როგორც ძველი ასევე შედარებით ახალი განაშენიანებული ნაწილი. ზემო უშხვანარი წარმოადგენს შედარებით ძველი ტიპის დასახლებას. ქვემო უშხვანარში ნაკლებად გამოირჩეოდა დასახლების სიმჭიდროვით და ძირითადად მისი ჩამოყალიბება XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოხდა და ეს განა-

7 ლ. სუმბაძე, ქართული ხით ხუროთმოძღვრება, თბ., 1985, გვ. 15-16.

პირობა სხვადასხვა ფაქტორმა, მოსახლის მოთხოვნამ აეთვისებინა შედარებით გაშლილი სივრცე, რომელსაც ცენტრალური ნაწილი ეჭირა დასახლებაში. ამ პერიოდიდან ზოგადად ტენდენციურად იკვეთება დასახლების ზედა ნაწილიდან ცენტრალურ ნაწილებში აქტიური ჩასახლება და აქ უკვე იგრძნობა გარკვეული ცვლილებები უშუალოდ სამშენებო-ტექნოლოგიური კუთხით.

ბეჩოს თემში შემორჩენილია ხუთი მაჩუბი, მათი მდგომარეობა განსხვავებულია და ასევე ინვენტარის თვალსაზრისითაც განსხვავებული სურათია. სოფელ უშხვანარში წარმოდგენილია ანდრო კვიციანის, გურამ კვიციანის, ვახტანგ შამფრიანის, ვალერ კვიციანის მაჩუბები, რომლებიც კონსტრუქციული გადაწყვეტით თითქმის იდენტურია, პროპორციული თვალსაზრისითაც უახლოვდებიან ერთმანეთს და სამშენებლო-ტექნოლოგიური კუთხით ვიზუალურად იკითხება, რომ ერთ პერიოდში უნდა იყოს აშენებული. სამშენებლო პროცესს წარმართავდა ადგილობრივი მოსახლე და ახალმშენებლობის პროცესში აქტიურად მონაწილეობდა სოფელი. ნარატიული ინტერვიუების ჩატარების პროცესში, გამოიკვეთა კონკრეტული არეალები, სადაც ხდებოდა კირის გამოწვა, სპეციალურად ამისთვის სოფელში არსებობდა რამდენიმე მოედანი.

ზემო უშხვანრის დასახლებაში წარმოდგენილი ანდრო კვიციანის (სურ. 4) დარბაზ-მაჩუბი ტიპოლოგიური თვალსაზრისით ამ შემთხვევაში წარმოადგენს გამონაკლისს, რადგან ის ერთიანდება მურყვამიანი (კოშკიანი) საცხოვრისის ტიპში. მაჩუბი ფაქტიურად კოშკზეა მიდგმული და ქმნის ერთიან კომპლექსს, უშუალოდ ზემო უშხვანარის დასახლებაში წარმოდგენილია რამდენიმე საფორთიფიკაციო ტიპის ნაგებობა. როგორც ჩანს, სოფლის ეს ნაწილი სტრატეგიული თვალსაზრისით მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენდა. ამაზე მეტყველებს ის ხუროთმოძღვრული ფორმები, რაც გვხვდება დასახლების ამ ნაწილში. ზემო უშხვანარში, კოშკური ნაგებობის რამდენიმე ნიმუშში, ჩვენ ვხვდებით წრიული ფორმის კოშკს, რომელიც ამ შემთხვევაში გამონაკლის კატეგორიას წარმოადგენს არამარტო ბეჩოს თემში, არამედ ზემო სვანეთში. ნაგებობის არსებული მდგომარეობა კრიტიკულია, თუმცა გეგმარება ჯერ კიდევ იკითხება.

ანდრო კვიციანის მაჩუბი წარმოადგენს მნიშვნელოვან ობიექტს, რადგან იძლევა კოშკიანი საცხოვრისის ტიპს ბეჩოს თემში. კოშკისა და საცხოვრისის ბმა პირდაპირია, თუმცა უფრო გვიან პერიოდში ახალი ტიპის საცხოვრისმა დაფარა ძველი ნაგებობის ფასადის ნაწილი. რადგანაც კოშკიანი საცხოვრისის ტიპი ბეჩოში სხვაგან არ გვხვდება, ამაში ახალი სამშენებლო პროცესის ჩამოყალიბებამაც იქონია გავლენა. თვითონ დარბაზის ინტერიერის ნაწილი შენარჩუნებულია, რაც იძლევა საშუალებას შედარებით სრულყოფილი სახით განვსაზღვროთ მისი ღირებულება.

ანდრო კვიციანის დარბაზ-მაჩუბი ორსართულიანია, პროპორციით ის მიახლოებულია სოფელ უშხვანარში წარმოდგენილ სხვა დარბაზ-მაჩუბებს. რაც შეეხება ინტერიერის ნაწილს, აქ უფრო ფართო წარმოდგენა შეგვიძლია ვიქონიოთ მაჩუბის ავთენტურ მახასიათებლებზე, რადგან შემორჩენილია კერია, რომელიც ტრადიციულად ცენტრალურ ნაწილშია და ბოლოვდება სტილიზებული ცხოველური მოტივებით. კერიის თავზე შემორჩენილი აყრის ლატანები, სტილისტური გადაწყვეტით იდენტურია სხვა მაჩუბებში წარმოდგენილ ლატანების, რაც გულისხმობს უშუალოდ ფიგურატიულ გადაწყვეტას, რომლებიც ბოლოვდება

ცხენის თავის გამოსახულებებით. გასათვალისწინებელია, რომ ცხენის ფიგურები ზემო სვანეთში ასევე საერო და საკულტო ტიპის ნაგებობების ფასადებზეც გვხვდება, საერო ნიმუშთაგან აღსანიშნავია კალას თემის სოფელი ხე, სადაც ერთ-ერთი საცხოვრისის ფასადზე ფერწერული მოხატულობის სახით წარმოდგენილია ცხენის გამოსახულების მოტივები.

ბეჩოს თემის მაჩუბების აყრის ლატანებს განსაკუთრებით ენათესავება პამირში უძველეს ისტორიულ საცხოვრისებში წარმოდგენილი ცხენის თავის მოტივები, რომლებიც ხეშია შესრულებული და საცხოვრისის ინტერიერის ნაწილში უშუალოდ შესასვლელი კარის გვერდით, ან სალოცავის კართან გვხვდება. ის თითქმის მაჩუბის ლატანის დაბოლოების ანალოგია, ვფიქრობ, ცალკე კვლევას მოითხოვს მათი იდენტურობის საკითხი და კონტექსტის განსაზღვრა.

ანდრო კვიციანის მაჩუბში შემორჩენილია სათავსოს ნაწილი, რომელიც ორნამენტირებულია სხვადასხვა ფორმით, აქაც ჭარბობს გეომეტრიული ფორმები. ინტერიერის სივრცეში შემორჩენილია ასევე საშუალო ზომის კიდობანი იგივე „კიბდონ“, რომელიც, სავარაუდოდ, გამოიყენებოდა ფქვილის ან მარცვლეულის შესანახად. ავეჯის ორნამენტული გაფორმება მიახლოებულია „ლეჭხუნდრის“ ორნამენტულ სტილისტიკას და აქედან გამომდინარე ბუნებრივია ჯდება საცხოვრისის სივრცით-ესთეტიურ ნაწილში. ლ. ბედუკიძე თავის ნაშრომში მსჯელობს ავეჯის, ინტერიერთან მიმართების საკითხზე „ავეჯი ნაწილობრივ უკავშირდება საცხოვრებლის ხუროთმოძღვრებას. ამდენად სვანური ავეჯის დეკორში მოცემული ინტერიერული ელემენტები ამ კავშირის ნათელმყოფი ჩანს“[8]. ანდრო კვიციანის მაჩუბში წარმოდგენილი ავეჯის ის მცირე ნაწილიც ამყარებს ამ მოსაზრებას. სავარაუდოდ ინტერიერის ხის ტიხრების და ავეჯის დამუშავება თანადროულ პროცესს წარმოადგენს.

გურამ კვიციანის (სურ. 5) და ვალერი კვიციანის საცხოვრისები (სურ. 6) და ასევე მუშვნი კვიციანის საცხოვრისი არქიტექტურული თვალსაზრისით იდენტურია ერთმანეთის, პროპორციებით თითქმის ანალოგიურია, თუმცა ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ვალერი კვიციანის მაჩუბში კერიასთან ერთად შემორჩენილია „გემტვერ“ (იგივე სანათი), რომელიც გამოიყენებოდა ინტერიერის გასანათებლად; ამ მოწყობილობაზე დებდნენ ნაკვერჩხალს, მოწყობილობა საკმაოდ მასიური რკინისგან არის დამზადებული და გასდევს ყვავილოვანი ორნამენტები. ლითონი საგულდაგულოდ დამუშავებულია, აშკარაა მთიელის ესთეტიური პარადიგმატული ხასიათი, ის ინვენტარსაც საგულდაგულოდ ამუშავებს და თანაბარ მნიშვნელობას ანიჭებს ფუნქციურ და ესთეტიურ ნაწილს. ეს ძალიან კარგად ჩანს საერთო ჯამში მის მიდგომაში სივრცის მიმართაც.

უშხვანრის ცენტრალურ ნაწილში, ქვემო უშხვანარში წარმოდგენილ საცხოვრისებს შორის, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ვახტანგ შამფრიანის საცხოვრისი (სურ. 7). საცხოვრისს თავისი პროპორციით უფრო ფართო და დამჯდარი სახე აქვს ვიდრე სხვა მაჩუბებს. შენარჩუნებულია ინტერიერის ნაწილი ხის ტიხრებით, რომლებიც ორნამენტით არის გაფორმებული და იმეორებს უშხვანრის სხვა მაჩუბებში წარმოდგენილ ორნამენტულ სტილისტიკას. ფორმები გეომეტრიზირებულია და გრაფიკული, ახასიათებს სისადავე და ლა-

8 ლ. ბედუკიძე, სვანური ავეჯი, თბ., 1970, გვ. 124.

კონურობა. მაჩუბის ფასადები დღეს შეთეთრებული სახითაა წარმოდგენილი და შეთეთრება შედარებით გვიან პერიოდში განხორციელდა. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს თვითონ სარკმლები და მათი წყობა. როგორც მოგვეხსენება მაჩუბისთვის დამახასიათებელია მცირე და ღრმა ტიპის სარკმლები. ვახტანგ შამფრიანის მაჩუბში საყურადღებოა აღმოსავლეთ კედლის სარკმლების გადაწყვეტა, რომელთა მოყვანილობა უახლოვდება მთის სატაძრო არქიტექტურაში წარმოდგენილ სარკმლებს, რომლებიც ხასიათდება ვიწრო ჭრით, სინათლის შემოჭრა ინტერიერში საინტერესო სახეს იძლევა განათების კუთხით. ამ ტიპის სარკმლების წარმოდგენა შესაძლოა აიხსნას მაჩუბის, როგორც სივრცის საკრალური გააზრებით. მნიშვნელოვანია ასევე ის ფაქტი, რომ აღმოსავლეთი კედლის სარკმლები შესრულებულია შირიმის ქვაში. შირიმი, როგორც მასალა არ არის გამოყენებული ბეჩოს თემის სხვა მაჩუბებში, ის უშუალოდ დომინირებს ზემო სვანეთის სატაძრო არქიტექტურის მშენებლობის პროცესში. აქცენტის გაკეთება აღმოსავლეთ ნაწილზე, შესაძლოა აიხსნას რიტუალური ხასიათით. ხალხურ დღეობათა ციკლის უშუალო აღნიშვნა ამ ნაწილში ხორციელდებოდა და, შესაბამისად, ეს კედელი მეტად დატვირთულია თავისი მნიშვნელობით. ამ კუთხით განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს წარმოდგენილი ნიმუში და, შესაბამისად, მისი არქიტექტურული მახასიათებლები.

ინტერიერის გადაწყვეტის საკითხთან მიმართებაში შეგვიძლია ოსტატის ვინაობის დადგენა, ნარატიული ინტერვიუების პროცესში იკვეთება ივანე ქოჩქიანის ფიგურა, რომელიც, როგორც ოსტატი მოუწვევიათ ბალსქვემო სვანეთიდან – მულახიდან.

ივანე ქოჩქიანი, შეიძლება ითქვას, რომ ხალხური ადგილობრივი სკოლის წამომადგენელია, რადგან მიეკუთვნება ადგილობრივ თვითორგანიზებულ ოსტატთა ჯგუფს. მისი მუშაობის მანერასა და სტილში იკვეთება ის მიდგომები და პრინციპები, რაც საინტერესო სურათს გვაძლევს, მისი, როგორც ოსტატის ხედვაზე.

ივანე ქოჩქიანის მოღვაწეობის პერიოდი ემთხვევა XX საუკუნის 30-იან წლებს და გრძელდება 40-იანი წლების ჩათვლით. ქრონოლოგიურად ეს ეტაპი ემთხვევა იმ დროს, როდესაც ბალსზემო სვანეთში ძალიან აქტიურად იწვევენ სხვა რეგიონებიდან ოსტატებს, კერძოდ რაჭიდან, ამის მაგალითია უშგულში წარმოდგენილი საცხოვრისების აივნების და შუშაბანდების მორთულობის დეკორატიული გადაწყვეტა, სადაც უკვე იკვეთება იდეოლოგიური გავლენა ხის მხატვრული დამუშავების სპეციფიკაში და ამ თვალსაზრისით ივანე ქოჩქიანი ორნამენტული ჭრის განსხვავებულ რედაქციას გვთავაზობს, რომელიც წარმოჩინდება სოფელ უშხვანრის მაჩუბების გადაწყვეტაში და არ ემთხვევა ფიზიკურ მახასიათებლებს, რომლებსაც მოწვეული ოსტატები ავლენენ, მისი ხელწერა არსებითად განსხვავებულია.

ივანე ქოჩქიანის კვეთილობა გამოირჩევა ლაკონურობით, სისადავით. ორნამენტის ფორმა ხაზოვან-გეომეტრიულია და ღრმა კვეთილობა აქვს, იგრძნობა გრაფიკულობა. მუშაობის პროცესში, ივანე ქოჩქიანი პირველ რიგში აკეთებდა ჩანახატს, ესკიზური სახით, თვითონ რაც შეეხება უშუალოდ მუშაობის პროცესს, ის იხმარდა ოჯახის ერთერთ წევრს ორნამენტის კვეთის პროცესში, რომელიც დარბაზ-მაჩუბის მეპატრონე იყო და ამ ფორმით რთავდა მათ ფიზიკური სამუშაოების შესრულებაში, რაც ასევე მნიშვნელოვანი ფენომენია, რადგან კო-

ლექტიურ სახეს აძლევდა შრომის პროცესს და ამით გარკვეული ცოდნის გამ-ტარიც ხდებოდა. ინტერიერის მოდელირების პროცესში და შრომითი ხასიათის სპეციფიკაში იკვეთება მისი, როგორც ოსტატის მნიშვნელობა.

სივრცის გააზრების კუთხით იკვეთება იმდროინდელი მოსახლის დამოკიდებულება არა მარტო ფიზიკური ნაწილის მიმართ, არამედ ერთგვარი მცდელობა, რომ სივრცე წარმოაჩინოს მასშტაბურად, როგორც ლოკალური ყოფის გააზრების მოდელი. ამაზე მეტყველებს ის ეთნოგრაფიული მოცემულობა, რომელიც მთიელის აზროვნებაში მწიფდება, როგორც ცოდნის და გამოცდილების მეტაფორა. რელიგიის ისტორიის რუმინელი მკვლევარი მირჩა ელიადე გვთავაზობს საინტერესო თეზისს, ზემიწიერი პროტოტიპის შესახებ: „ასე და ამგვარად, იმ სამყაროში რომელიც ჩვენ გარშემოა და სადაც ადამიანის არსებობა და მოღვაწეობის შედეგები კარგად ჩანს, ყველა მთას, რომელსაც ადამიანი იპყრობს, ყველა დასახლებულ რეგიონს თუ დამუშავებულ მიწის ნაკვეთს, სანაოსნო მდინარეს თუ ქალაქს, ან ტაძარს ზემიწიერი პროტოტიპი გააჩნია, როგორც ერთგვარი წინასწარ ჩაფიქრებული „გეგმა-პროექტი“[9]. ვფიქრობ, ელიადეს გააზრება სივრცის, როგორც არა მხოლოდ ფიზიკური მოცემულობის მიმართ, გაზიარებული უნდა იყოს ტრადიციული საცხოვრის ამ ტიპის ფორმირების სტრუქტურასთან და გარკვეულ ნიშნებს უნდა შეიცავდეს „ზემიწიერი პროტოტიპის“ შესახებ. ეს მიდგომა იკვეთება იგივე სივრცის ფორმირებისას და ორნამენტიკის სტილისტურ ხასიათში, სადაც მთიელი საცხოვრისს წარმოგვიდგენს, როგორც თავის მსოფლმხედველობრივ „პროექტს“, რადგან წარმოდგენას იძლევა იმ თვალსაწიერზე, რომლის საფუძველზე იქმნება სივრცის სტრუქტურა. უშუალოდ, ინტერიერულ ნაწილთან მიმართებაში საინტერესო თეზისს აყალიბებს ზურაბ კიკნაძე. შუმერული სახვითი ხელოვნების ნიმუშზე მსჯელობისას რომელიც ბოსლის სქემატური ჩანახატის სახითაა გადმოცემული ზ. კიკნაძე ასაბუთებს, რომ ბოსელი ამ შემთხვევაში აღმნიშვნელია შობის, როგორც საკრალური მოცემულობის სიმბოლო. „ბოსელიც წმინდა ადგილი იქნებოდა მასში მიმდინარე შობის მისტერიის გამო“[10]. ამ კუთხით მაჩუბის ტიპის საცხოვრისიც გარკვეულწილად იძლევა შესაძლებლობას ამ მოსაზრების გაზიარების, რადგან საქონლის და ადამიანის ერთ სივრცეში ცხოვრების ციკლი დამატებით მსჯელობას და ანალიზს მოითხოვს, უშუალოდ მთიელის ფსიქოტიპის შესახებ.

სოფელი მაზერი წარმოადგენს მნიშვნელოვან დასახლებას თავისი სივრცით-გეგმარებითი გადაწყვეტით, რომელიც დღესაც მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია და საარქივო მასალაზე დაყრდნობით იძლევა წარმოდგენას, თუ რა ტიპის შეიძლებოდა ყოფილიყო აღნიშნული დასახლება XX საუკუნის დასაწყისში, ეს მოცემულობა უფრო აადვილებს თვითონ დასახლების სტრუქტურული ხასიათის გამოკვეთას. სოფელ მაზერს ნაგებობათა შეჯგუფებულობა ახასიათებს, აქ ნაგებობები ერთ სივრცით არეალშია განთავსებულ-წარმოდგენილი და ძირითადად დადეშქელიანების კოშკური ნაგებობის ირგვლივ ფორმირდება. შესაბამისად, ნაგებობა ამ შემთხვევაში დომინანტია სივრცეზე, თუმცა საერთო ჯამში აქვს კომპაქტური დასახლების ფორმა, რომელიც ერთიან სტრუქტურას ქმნის და გვა-

9 მ. ელიადე, მარადული დაბრუნების მითი, თბ., 2017, გვ. 28.

10 ზ. კიკნაძე, შუამდინარული მითოლოგია, თბ., 2006, გვ. 101-104.

ძლევს საშუალებას წარმოვიდგინოთ დასახლებაში რა ადგილი ჰქონდათ ტრადიციული საცხოვრისის ამ ნიმუშებს, რომლებსაც ქვევით მიმოვიხილავთ.

ალმაცგირ კვიციანის საცხოვრისი (სურ. 8) ერთ-ერთ გამორჩეულ ნიმუშად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. თვითონ ნაგებობის კონსტრუქცია მოიცავს ორ სართულს, თუმცა დღეს „მაჟიბი"[11] იგივე მეორე სართული არ არის წარმოდგენილი, რადგან გეგმარებითმა ცვლილებებმა და ახალმშენებლობის პროცესმა, რაც გამოიხატება მაჟიბის კონსტრუქციული სახის მოშლაში, შეცვალა მისი სივრცითი ხასიათი. თუმცა, თავის მხრივ, უნდა ითქვას, რომ მაჩუბის ინტერიერის ნაწილი ავთენტურ მახასიათებლებს შეიცავს. იგი სხვა საცხოვრისებთან შედარებით უფრო მომცრო ზომისაა. სამშენებლო წყობა იმეორებს ამ არქიტექტურული ტიპისთვის დამახასიათებელ სტილისტიკას. ნაგებია მასიური რიყის ქვით და გამოყენებულია კირის ტექნოლოგია. მაჩუბს სამივე მხრივ მიუყვება ხის ტიხრები „ლეჭუნდრის" ნაწილი, რომელიც მიჯნავს ერთმანეთისგან საქონლის სადგომსა და ადამიანის საცხოვრებელს.

ალმაცგირ კვიციანის მაჩუბის ინტერიერი ბევრად უფრო დაჭვარტლულია ვიდრე სხვა მაჩუბები, მის ტიხრებს აქვთ შავი სქელი ჭვარტლის ფენა, ზოგადად კვამლის გაწოვის საკითხი ბევრად უფრო რთული იყო ამ ტიპის საცხოვრისებში, რადგან მაჩუბებისთვის სარკმლების სიმცირეა დამახასიათებელი. ძირითადად, აყრის ლატანი ითვისებდა ამ ფუნქციას და ეს ვიზუალურადაც ძალიან კარგად აისახებოდა ამ ნაწილზე.

ალმაცგირ კვიციანის საცხოვრისის ორნამენტული გადაწყვეტა ცალკე აღნიშვნის ღირსია. მისი ფორმები გეომეტრიზირებულია, გამოირჩევა სიმეტრიულობით და სისადავით, ორნამენტი საგულდაგულოდ დამუშავებულია და რომბისებრი ფორმების სახითაა წარმოდგენილი. შესაძლოა ეს კვეთილობა უფრო არქაულიც იყოს სხვა საცხოვრისებში წარმოდგენილ კვეთილობასთან შედარებით. წარმოდგენილ მაჩუბში ატრის ლატანები ბოლოვდება ვოლუტისებრი ფორმებით, რაც არ არის დამახასიათებელი ბეჩოს თემის სხვა საცხოვრისებისთვის, რომლებიც ძირითადად ცხენის თავის გამოსახულებებით ბოლოვდება.

როლანდ ჯამდელიანის მაჩუბი (სურ. 9) ორსართულიანი ნაგებობაა, სქელი მასიური კედლებით. ბუნებრივია, გამოყენებულია ადგილობრივი სამშენებლო რიყის ქვა, რომელსაც, ძირითადად მდინარის ნაპირზე აგროვებდნენ, ამასთანავე გამოყენებულია კირი, რომელიც ადგილზე გამოიწვებოდა.

როლანდ ჯამდელიანის მაჩუბს, შედარებით გვიან განხორციელებული სამშენებლო პროცესის გამო ფასადი ვერ შეუნარჩუნდა. მაჩუბზე მიშენებულია გვიანი პერიოდის სახლი. მაჩუბის სამხრეთი კედელი საყრდენად არის გამოყენებული, თუმცა შენარჩუნებულია ინტერიერი. მაჩუბს სამი მხრიდან მიუყვება ხის ტიხრები, დასავლეთ ნაწილში აქვს მარანი, რომელიც გრძელდება სათავსოს ნაწილით. ტიხრების ხის სტრუქტურა შედარებით ჯანმრთელია და ნაკლებად დაჭვარტლული. წარმოდგენილი მაჩუბის ინტერიერის ხის ტიხრები იგივე „ლეჭუნდრი" არ უნდა გამოირჩეოდეს ხანდაზმულობით. მისი ორნამენტული გადაწყვეტა სქემატურია და შეიცავს ბორჯღალოვან ფორმებს, ეს შედარებით

11 მაჟიბი – საცხოვრისის მეორე სართული, რომელიც ძირითადად სამეურნეო დანიშნულებისთვის გამოიყენებოდა.

დამახასიათებელია გვიან პერიოდში აშენებული საცხოვრისის აივნებისთვის. სამწუხაროდ ოსტატის ვინაობის დადგენა შეუძლებელია.

ავეჯი მაჩუბის ინტერიერის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენდა, რომელიც თავისი ორნამენტული ხასიათით პირდაპირ იყო დაკავშირებული ერთიან სივრცით კონტექსტთან და მხატვრული ღირებულებით და სიმბოლურობით ხასიათდება. ამ კუთხით ბეჩოს თემში შემორჩენილ დარბაზ-მაჩუბებში არ გვაქვს მრავალფეროვანი სურათი, რადგან ადგილობრივი საწესო გრაფიკული ხელოვნების მინუშთაგან უმეტესობა დროთა განმავლობაში დაზიანდა და განადგურდა. მხოლოდ ანდრო კვიციანის დარბაზ-მაჩუბშია წარმოდგენილი კიდობანი, იგივე „კიბდონ“ და როლანდ ჯამდელიანის საცხოვრისში სკივრის სახით. ვ. ბარდაველიძე მთლიან ნაშრომს უძღვნის ამ საკითხს და უკავშირებს ახალი წლის ციკლის დღესასწაულს სვანეთში: ლიფანალის და ბემბღუს, რომელსაც ყველიერის წინა შვიდეულის შაბათ დღეს დღესასწაულობდნენ. ნახატებს ლიფანალის წინა დღეს ასრულებდნენ ზემო სვანეთის ზოგ თემში. ეს სრულდებოდა თვითონ სახლის კედლებსა და კარებზე, ავეჯზე და გომურის ხის ტიხრის ფასადებზეც. „სვანური საწესო მხატვრობა ნატურალური შინარსისაა. სვანი ხატავდა მხოლოდ იმ ობიექტებს, რომლებსაც კარგად იცნობდა და რომლებიც უშუალოდ აინტერესებდა“[12]. შესაბამისად, ვ. ბარდაველიძე საწესო ნიმუშების მხატვრობას ძირითადად უკავშირებს მიწათმოქმედ და მესაქონლე ხალხის ინტერესს. საინტერესოა როლანდ ჯამდელიანის საცხოვრისის სკივრი, რომელიც ერთგვაროვანი ორნამენტული დეკორით არის წარმოდგენილი, ოსტატის ხელწერა სადა და ლაკონურია და სრულიად შესაძლებელია პერიოდულად ის ემთხვეოდეს როლანდ ჯამდელიანის მაჩუბის ინტერიერის ფორმირების პერიოდს.

სოფელ მაზერში წარმოდგენილია თეა კვიციანის საცხოვრისი, რომლის ფასადი მნიშვნელოვნად შეცვლილია. არსებულ რეალობაში მისი ავთენტურობა შელახულია, რადგან შედარებით გვიან პერიოდში განხორციელებულმა სამშენებლო პროცესმა მისი გარეგნული მხარე მნიშვნელოვნად შეცვალა.

თეა კვიციანის მაჩუბი კონსტრუქციული თვალსაზრისით ბეჩოს თემში წარმოდგენილ სხვა მაჩუბთა ფორმებს იმეორებს. ნაგებია მასიური ქვით და სიმტკიცის მისანიჭებლად გამოყენებულია კირის ტექნოლოგია. მაჩუბის ინტერიერში შენარჩუნებულია ხის გამყოფი ტიხრები, იგივე „ლეჭუნდრი“ და ორნამენტული თვალსაზრისით მიახლოებულია ივანე ქოჩქიანის ხელწერას, სრულიად შესაძლებელია ოჯახს ივანე ქოჩქიანი მოეწვია ინტერიერის ნაწილის დასამუშავებლად.

თეა კვიციანის მაჩუბის ინტერიერი გამოირჩევა კომპაქტურობით, შემორჩენილია ხის ტიხრები, რომლებიც ტრადიციულად მიუყვებოდა სამ კედელს და მიჯნავდა საქონლის საცხოვრებელს ადამიანის საცხოვრებლისგან. ინვენტარის სახით არ არის წარმოდენილი რაიმე ნიმუში. მაჩუბში ავთენტურობის თვალსაზრისით აქცენტი ინტერიერზე უნდა გაკეთდეს.

სოფელ მაზერში შემორჩენილია ასევე ამირან კვიციანის მაჩუბი, რომელიც ამჟამად გაერთიანებულია შედარებით გვიანდელ სამშენებლო გეგმარებაში. შესაბამისად, რთულია ფასადის დონეზე განისაზღვროს ნაგებობის ტიპოლოგია.

---

12 ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953, გვ. 1-7.

ამირან კვიციანის მაჩუბის კონსტრუქცია შენარჩუნებულია, თუმცა ინტერიერში მხოლოდ ფრაგმენტულ დონეზეა დარჩენილი შედარებით ძველი ხის ტიხრები „ლეჭუნდრის“ ნაწილი, ეს უნდა აიხსნას ბუნებრივი ფაქტორებით, როგორიც არის ნესტი და სოკო, რომელმაც დააზიანა ხის სტუქტურა და დააჩქარა მათი განადგურება. ფრაგმენტულ დონეზე არის შემორჩენილი ორნამენტი, რომელიც გეომეტრიზირებული ფორმისაა.

სოფელ მაზერში წარმოდგენილი მაჩუბები იძლევიან განსხვავებულ სახეს, თუნდაც ერთი სოფლის დონეზე. მათ აქვთ თითქმის საერთო მახასიათებლები კონსტრუქციული გადაწყვეტის კუთხით, თუმცა, ინტერიერის თვალსაზრისით განსხვავებული სპექტრია, რაშიც საგულისხმოა ორნამენტული გადაწყვეტა, რითაც ბეჩოს თემის სხვა მაჩუბებისგან არსებითად განსხვავდება. ბეჩოს თემის ტრადიციული საცხოვრისების ნიმუშების ამჟამინდელი მდგომარეობის შეფასება კონსტრუქციული თვალსაზრისით მოითხოვს ცალკეულ კვლევას, რაც მოიცავს საინჟინრო შეფასებას ტექნიკური მდგომარეობის შესახებ. ზოგადად სამომავლოდ კონკრეტული საკონსერვაციო-სარეაბილიტაციო სამუშაოების მოსამზადებლად აუცილებელია ინტერდისციპლინარული კვლევის მომზადება, რომლის ფარგლებშიც განხორციელდება წარმოდგენილი სამუშაოები. ამის ნიმუშად შესაძლოა გამოდგეს ძეგლებისა და ღირსშესანიშნავი ადგილების საერთაშორისო საბჭოს ეროვნული კომიტეტის (საქართველოს ICOMOS-ის) მიერ მომზადებული კვლევა, რომელიც 1991-2001 წლებში მომზადდა და ითვალისწინებდა უშგულის თემის, სოფელ ჩაჟაშის საკონსერვაციო სამუშაოებისთვის მოსამზადებელ გეგმას, სადაც წარმოდგენილია კვლევის ის ეტაპები, რაც განხორციელდა უშუალოდ მუშაობის პროცესში[13].

ბეჩოს თემის ტრადიციული საცხოვრისების ფიზიკური მდგომარეობის შესწავლისას წარმოდგენილ ნიმუშებში საყურადღებოა უშუალოდ სამშენებლო ფენების დაზიანების ხარისხი, რაც რისკის ქვეშ აყენებს საცხოვრისების არა მარტო ინტერიერის, არამედ ექსტერიერსაც, რადგან ბუნებრივი მოვლენები დიდ ზეგავლენას ახდენს ამ ნიმუშების ფიზიკურ ნაწილზე, შედეგად კედლები მაჩუბის თითქმის ყველა ნიმუშში დაბზარულია და საჭიროებს კონსტრუქციულ გამაგრებას.

ბეჩოს თემში წარმოდგენილ საცხოვრისთა შორის ვახტანგ შამფრიანის მაჩუბს გამორჩეული ხუროთმოძღვრული ღირებულება აქვს და ეს ძალიან კარგად გამოიხატება არქიტექტურულ დეტალებში. საცხოვრისის ფასადები შეთეთრებულია, შეთეთრების ტენდენცია შედარებით გვიან იწყება. იგივე სატაძრო არქიტექტურაში ეს პროცესი აქტიურ სახეს იღებს, რაც სავარაუდოდ გავრცელდა საერო ტიპის ნაგებობებთან მიმართებაშიც. მნიშვნელოვანია მოიხსნას თვითონ შეთეთრების ფენა, რაც ვიზუალურად მთლიანად უკარგავს წარმოდგენილ ნიმუშს ღირებულებას, რადგან არ იკითხება მისი ქვის წყობა და კომპოზიციური თვალსაზრისით ილახება ძეგლის ღირებულებითი მახასიათებლები.

ბეჩოს თემში წარმოდგენილ საცხოვრისებში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მიშენებების პრობლემა, რომელიც დაახლოებით 50-იანი წლებიდან აქტიურ სახეს იძენს და მაჩუბი, როგორც ცალკეული ხუროთმოძღვრული ობიექტი დამოუკიდებელ მნიშვნელობას კარგავს, რადგან შედარებით ახალი ტიპის საცხ-

13 ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული..., გვ. 1-7.

ოვრისის მშენებლობისთვის საყრდენ კონსტრუქციად გამოყენებულია მაჩუბის ერთ-ერთი კედელი, რაც ხშირ შემთხვევაში უკარგავს გარეგნულ ავთენტურ მახასიათებლებს ტრადიციული საცხოვრისის ამ ნიმუშებს, თუმცა ოჯახების გაფართოების მოტივი ბუნებრივია ამ პროცესს შეუქცევადს ხდის.

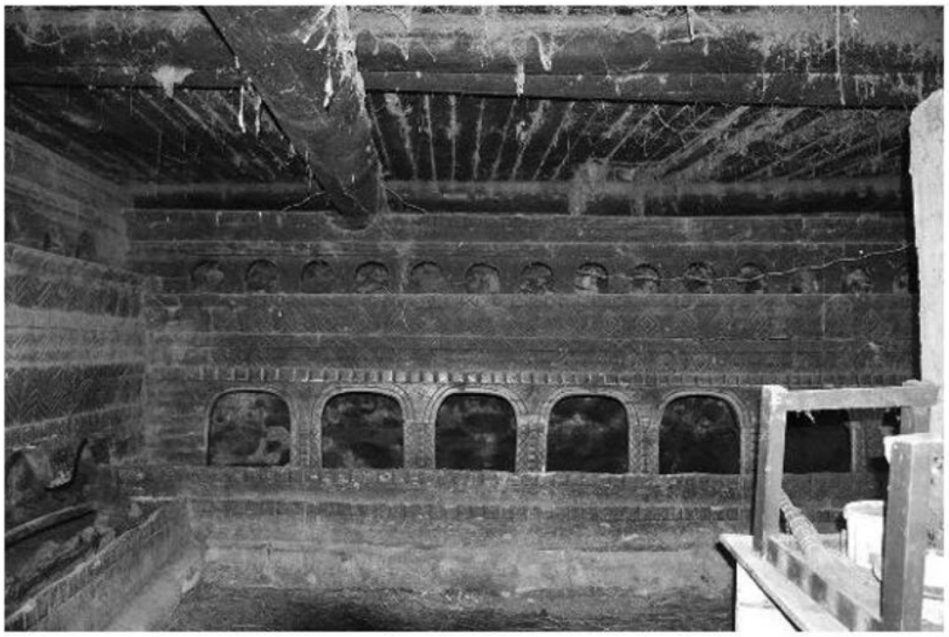
მიუხედავად გარკვეული ფიზიკური ცვლილებებისა, რაც ვლინდება ექსტერიერისა თუ ინტერიერის ნაწილობრივ განახლებაში, ტრადიციული საცხოვრისის ეს ნიმუშები წარმოადგენენ მნიშვნელოვან ობიექტებს. თუმცა, აუცილებელია იმ რისკ-ფაქტორების გააზრება, რაც საფრთხეს უქმნის ამ კატეგორიის ნიმუშებს. წარმოდგენილი საცხოვრისების უმრავლესობა დღეს ფუნქციურად საქონლის სადგომებადაა გამოყენებული. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ფაქტორი წლების განმავლობაში ამ ტიპის ნაგებობის დაცულობის გარანტია გახდა და მეპატრონისთვის გარკვეული მოტივაცია – რაციონალურად გამოეყენებინა წარმოდგენილი სივრცე. თუმცა, სამომავლო პერსპექტივაში სასურველია ასევე იყოს გააზრებული ამ ტიპის სივრცეების პოტენციალი. ამ კუთხით გასათვალისწინებელია იმ პრაქტიკის გააზრება, რაც ადგილობრივ თუ საერთაშორისო დონეზე გვაქვს. ამჟამად არ არსებობს კონკრეტული ხედვა, როგორ შეიძლება შენარჩუნდეს ამ ტიპის ნაგებობები ისე, რომ შეითავსოს ამჟამინდელი ფუნქციური დატვირთვა, რადგან მესაქონლეობა, როგორც ადგილობრივი დარგი დიდ როლს თამაშობს თემის ცხოვრებაში. თუმცა იმ შემთხვევაში, თუ მეპატრონე გადაწყვეტს სივრცეს ფუნქცია შეუცვალოს, სასურველია თავიდან არიდებული იყოს მისი ავთენტური მახასიათებლების დაკარგვა და ამისთვის ადაპტაცია-რეაბილიტაციის ისეთი მეთოდის შემუშავება, სადაც გათვალისწინებული იქნება მეპატრონის ინტერესები და, ამავდროულად, სივრცე არ დაექვემდებარება მთლიანად აბსოლუტური „მუზეუმიზაციის“ პროცესს, რაც დამახასიათებელია ტურისტული არეალებისთვის და მდგრად სიცოცხლისუნარიანობას შეუნარჩუნებს ამ ტიპის ობიექტებს.

Maki Kvitsiani

Samples of the Traditional Dwellings in Becho Community

Samples of the traditional dwellings preserved in Becho community are not studied yet and, despite certain alterations, are significant architectural monuments. At present they are used as cattle sheds, although there is no specific vision of preservation their vitality, in order to define their place in the new context.

Certain risk factors were identified in the process of research; of definite concern is the problem of the perspectives which could be offered to the owners of these buildings, in case they would wish to introduce a new function, at the same time preserving authentic features of the traditional dwellings in their ownership. Due to the accelerated tourism development, even physical existence of *machubi* may, to a certain extent, become questionable if no proper strategy is elaborated, ensuring that these buildings are harmoniously fit with the architectural landscape and, in parallel, their function is rationally identified.



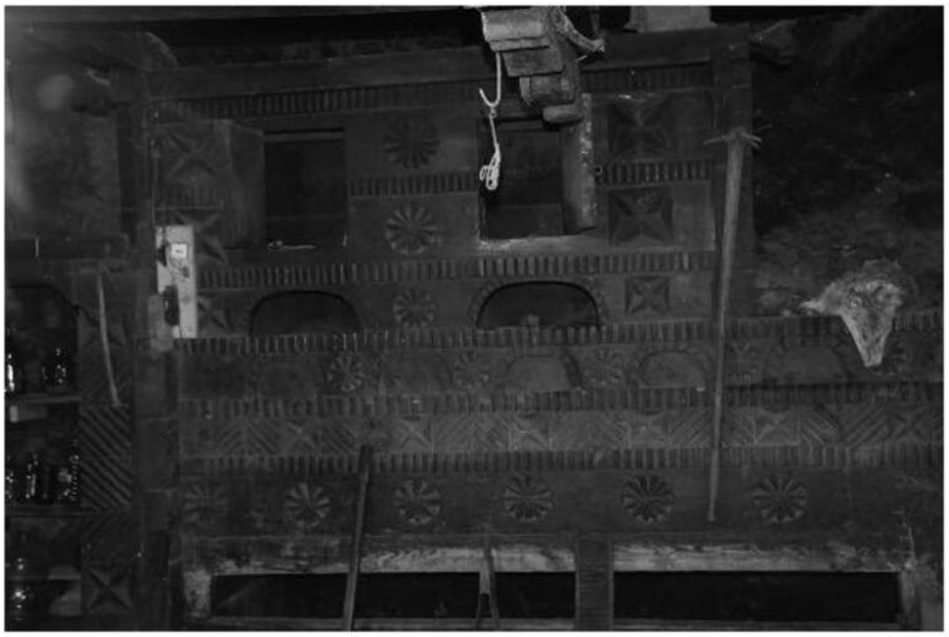
სურ. 1. თამილა გუჯეჯიანის მაჩუბი, ინტერიერი



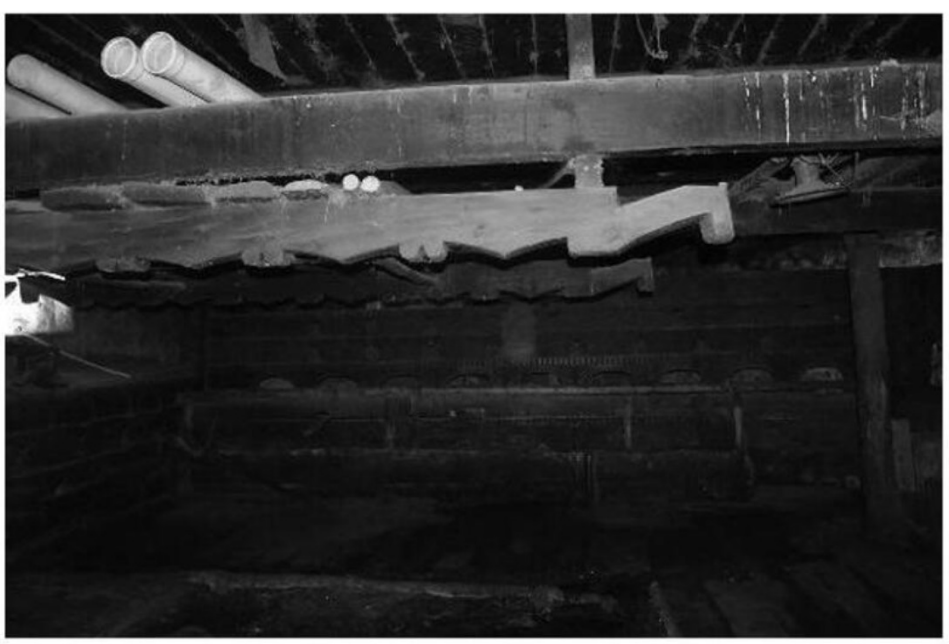
სურ. 2. მირონ კვიციანის მაჩუბი, ინტერიერი



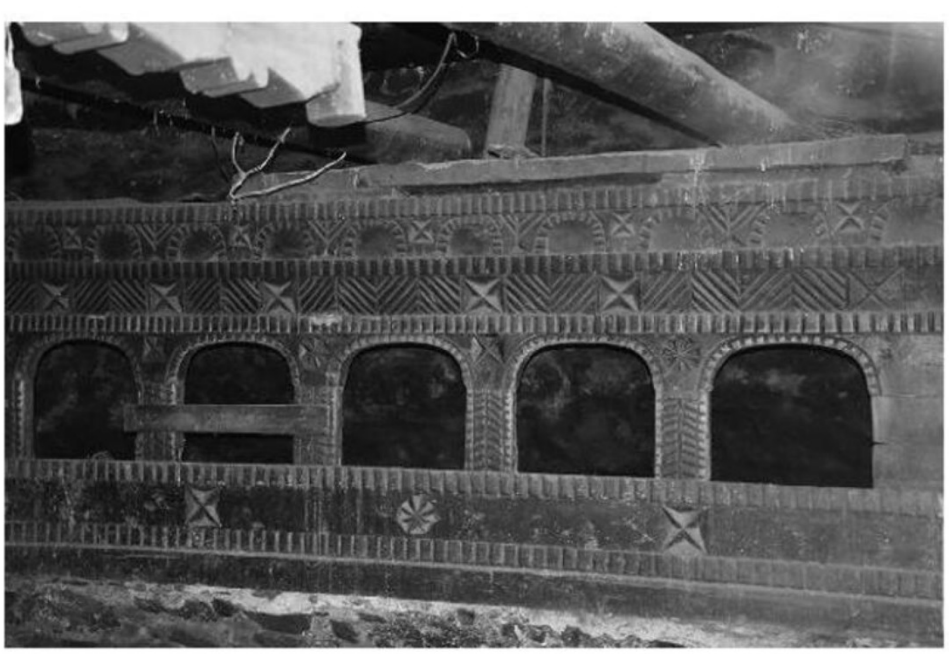
სურ. 3. ჟორჟი კვიციანის მაჩუბი, ინტერიერი



სურ. 4. ანდრო კვიციანის მაჩუბი, ინტერიერი



სურ. 5. გურამ კვიციანის მაჩუბი, ინტერიერი



სურ. 6. ვალერ კვიციანის მაჩუბი, ინტერიერი



სურ. 7. ვახტანგ შამფრიანის მაჩუბი, ექსტერიერი



სურ. 8.
ალმაცგირ კვიციანის მაჩუბი, ინტერიერი



სურ. 9. როლანდ ჯამდელიანის მაჩუბი, ინტერიერი

მერაბ კეზევაძე
ქუთაისის ცენტრალური არქივი

XIX საუკუნეში ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში ჩატარებულ სარემონტო სამუშაოთა ქრონიკა

ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ძეგლია, რომელიც აგებულია 1010-1014 წლებში და ჩვენამდე თითქმის თავდაპირველი სახითაა მოღწეული, რაც, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ ეკლესიაში სხვადასხვა დროს მნიშვნელოვანი სარემონტო სამუშაოები არ ჩატარებულა. გარკვეული სარემონტო სამუშაოები აქ XVI საუკუნის პირველ მესამედში ჩანს შესრულებული იმერეთის მეფის, ბაგრატ III-ის (1510-1565) დროს, ნიკორწმინდის ეპარქიის დაარსებამდე (1534 წ. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით 1544 წ.), რომლის კათედრალსაც წმ. ნიკოლოზის ეკლესია წარმოადგენდა. ამას ადასტურებს 1534 წელს (ზოგიერთი მკვლევრის აზრით 1544 წელს) ნიკორწმინდისადმი ბოძებული სიგელი, სადაც ბაგრატ III წერს: „ხელვყავით აღშენებად დაკნინებული მონასტრისა... და შევქმენ საყდრად საეპისკოპოსოდ"-ო. როგორც მართებულად აღნიშნავს გიორგი ბოჭორიძე „სიტყვა „აღშენება" ყოველ ეჭვგარეშეა აქ განახლების აზრით არის ნახმარი"[1]. XVI-XVII საუკუნეებში განახლდა ეკლესიის მოხატულობა[2]. მომდევნო მნიშვნელოვანი სარემონტო სამუშაოები, რომელიც დღემდე კვლევის საგანი არ გამხდარა, ნიკორწმინდის ეკლესიაში ჩატარდა XIX საუკუნეში.

XIX საუკუნეში აქ ჩატარებული პირველი რემონტის დაწყება უკავშირდება უკანასკნელი ნიკორწმინდელი ეპისკოპოსის, სოფრონიოსის (წულუკიძე) სახელს, რომელიც აღნიშნულ ეპარქიას 1793-1820 წლებში მართავდა. მას სავარაუდოდ, საუკუნის დასაწყისში დაუწყია ეკლესიის შეკეთება, ამის თქმის უფლებას გვაძლევს მის მიერ ჩიკვაიძეებისადმი ბეგრის განწესების 1814 წლის 30 მაისის წიგნი, საიდანაც ჩანს, რომ არქიეპისკოპოს სოფრონიოსს, როდესაც ნიკორწმინდის ეკლესიას „ამკობდა" (ფაქტობრივად არემონტებდა, როგორც ამას ქვემოთ მოყვანილი 1838 წლის დოკუმენტი ადასტურებს) შემოსავალის გაჩენის მიზნით, რაჭაში მოსახლე დავით ჩიკვაიძესათვის მოუთხოვია ნიშანი (გადასახადი), რომელიც კანონით არ ევალებოდა. არქიეპისკოპოსს გენერალ-მაიორ სვიმონოვიჩის (იმერეთის დროებითი მმართველი) და თავად გრიგოლ წერეთლის მეშვეობით, რომლებთანაც ახლოს იყო, როგორც ახალი რუსული ხელისუფლების ერთგული პირი, მასზე უძალადია, რის საპასუხოდ ჩიკვაიძეს დაუფიცებია, რომ არასოდეს არც მას და არც მის წინაპარს ნიშანის გადახდა არ ევალებოდა. სოფრონიოსსაც დაუფიცებია და ჩიკვაიძე გათავისუფლებულა გადასახადისაგან, მაგრამ მაინც უვალდებულებია ყოველ მესამე წელიწადს თითო კოდი პურის გადახდა[3]. ჩემი ვარაუდით, არქიეპისკოპოსმა სოფრონიოსმა რემონტის, კერძოდ, მისივე

1 გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, თბ., 1994, გვ. 94-95.
2 ც. ჩაჩხუნაშვილი, ნიკორწმინდა, თბ., 1988.
3 ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. 3, ტექსტი გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო პროფ. ი. დოლიძემ, თბ., 1970, გვ. 1123.

აგებული ჩრდილოეთის მინაშენის დასრულება ვერ შეძლო, დასავლეთ საქართველოში მოგვიანებით განვითარებული მოვლენების გამო, მხედველობაში მაქვს იმერეთის 1819-1820 წლების საეკლესიო აჯანყება, რომლის დროსაც რაჭა მნიშვნელოვნად დაზარალდა, ნიკორწმინდის საეპისკოპოსოს გაუქმება და თავად არქიეპისკოპოს სოფრონიოსის ახლად შექმნილი იმერეთის ეპარქიის მმართველად დადგინება 1820 წელს.

ნიკორწმინდის ეკლესიაში სარემონტო სამუშაოების ახალი ეტაპი იწყება 1842 წლიდან. ამ წლის 30 ივნისს გელათის მონასტრის წინამძღვარმა, იმერეთის ეპარქიის კანცელარიის დროებითმა გამგემ, არქიმანდრიტმა ექვთიმემ რაჭის მთავარხუცესი მღვდლის, დავით კანდელაკის 1842 წლის 22 მაისის წერილის საფუძველზე, საქართველო-იმერეთის სინოდის კანტორას სთხოვა ნიკორწმინდის ეკლესიის შეკეთება[4]. მთავარხუცესი მღვდელი არქიმანდრიტ ექვთიმეს წერდა: „რწმუნებულსა ჩემდა საბლაღოჩინოსა შ~ა სოფლისა მიკორწმიდის წ~ის ნიკოლაოზის სობოროს ეკკლესია არს განსხვავებული სხვათა ამგვართა, რომელიც აღშენებულ არს თლილის ქვითა გუმბათიანი ოთხის სამწირვალოებითა და შენობა იგი ვითარცა ძველი არს პატივსაცემელი, გარნა წინედ ამისა, რაოდენისამე თვით სახურავიცა ძლიერმა ქარმა გარდაგლიჯა და რაოდენსამე ადგილს ქვებიც წვიმისაგან შეირყა ასეთ ზომადმდე რ~ლ მათიდგან შედის შიდ ეკკლესიაში წვიმა და დღითი დღე შედის უმეტეს ვნებასა შ~ა“. ტაძრის დაზიანების აღწერისას, დასძენდა, რომ ტაძრის მრევლი, რომელიც სულ 79 კომლი იყო, შეკეთებას თავის ხარჯით ვერ შეძლებდა[5]. სინოდის კანტორამ იმავე წლის 30 ივლისს არქიმანდრიტ ექვთიმეს დაავალა რემონტის დასაწყებად შესაბამისი ცნობების შეგროვება, კერძოდ დაზიანების მოცულობასა და საჭირო თანხის რაოდენობაზე[6]. საკითხი დაისვა იმაზეც, ნამდვილად სჭირდებოდა თუ არა ეს ეკლესია იმჟამად მრევლს და თუ სჭირდებოდა, შეეძლო თუ არა მისი შეკეთება[7] მრევლმა ივალდებულა მასალის მოტანა[8]. ამასთანავე, ეკლესიას ჰყავდა 260 კომლი ყმა-გლეხი, რომელთაგან ყოველწლიურად გარკვეული თანხა შემოდიოდა[9].

როგორც დოკუმენტიდან ჩანს, რემონტის დაწყების მიზეზი ძლიერი ქარისაგან ეკლესიის სახურავის გადახდა ყოფილა, თუმცა უფრო მნიშვნელოვანი დაზიანება მას ჯერ კიდევ XIX საუკუნის დასაწყისში ჰქონდა მიღებული, როგორც ეს 1838 წლის ერთი დოკუმენტიდან ჩანს. მასში ვკითხულობთ: „სოფელსა ნიკორწმინდას არს ეკკლესია წმიდის ნიკოლოზისა, გუნბანდიანი ოთხი სამწირვალოთი, ეს აღშენებულ არს, ჩობს წელსა შ~ა საქართველო იმერეთის მეფის ბაგრატის ძის მეფის გიორგისგან“ (აქ დოკუმენტის ავტორი ცდება, ნიკორწმინდის ტაძარი გაერთიანებული საქართველოს პირველმა მეფემ, ბაგრატ III-მ ააგო – მ.კ.) ხოლო ამა ეკკლესიასა აღმოსავლეთის მხრით ორი კედელი, განით ოროლი მხარი[10] ვიდრე თავადმდე ჩამოიქცა ჩყს წელსა შ~ა და ამსახედვე ჩყიდს

4 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 1, 4.
5 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 1.
6 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 4.
7 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 21.
8 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 24.
9 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 6.
10 მხარი-სიგრძის საზომი ერთეული, 1 მხარი ≈ 2 მ.

წელში, დასავლეთის, და ჩრდილოეთისკენ, მხარენი ჩამოექცა ხოლო ესე ჩამო-ქცეულნი თვითეულისა ჩამოქცევისა დროსავე გაკეთდა იმერეთის და გურიის არხიეპისკოპოსის და კავალეროსანის სოფრონიოსისაგან“[11]. როგორც ვხედავთ, 1800 და 1814 წელს ეკლესიის კედლები, უფრო სწორად, პერანგი საკმაო ფართობზე ჩამოშლილა და აღუდგენია იმჟამად ნიკორწმინდელ მთავარეპისკოპოსს სოფრონიოსს.

საქართველო-იმერეთის სინოდის კანტორამ თავდაპირველად იმერეთის ეპისკოპოსს დაავალა, რომ რემონტის ხარჯთაღრიცხვის შედგენა ადგილობრივი რესურსებით – ქუთაისში მყოფი ინჟინრებისა და სამხედრო პირების მეშვეობით მოეხერხებინა. როცა ასეთი ვერავინ იპოვეს, იგივე სამუშაოს შესრულება სინოდის კანტორის არქიტექტორს ფრანც რიპარდს დაავალეს, რომელმაც 1842 წლის 4 დეკემბერს კანტორას მოახსენა, რომ მისი წასვლა იმჟამად იმერეთში ქუთაისის სამღვდელმთავრო სახლის, კაცხის მონასტრის, რაჭაში ნიკორწმინდის ეკლესიისა და აგრეთვე გელათის მონასტრის შესაკეთებლად ხარჯთაღრიცხვის შესადგენად იქნებოდა უსარგებლო, რადგან ქუთაისიდან რაჭაში ჩასვლას დიდთოვლობის გამო მარტის თვემდე ვერ შეძლებდა, ამიტომ მიზანშეწონილად მიიჩნევდა, აღნიშნული დავალების შესასრულებლად 1843 წლის მარტში გამგზავრებულიყო თბილისიდან[12].

რიპარდის ჩასვლამდე, 1843 წლის 5 დეკემბერს, ძლიერმა ქარმა ისევ გადახადა ნიკორწმინდის ეკლესიას სახურავი, ამჟამად დასავლეთის მხარე. როგორც მთავარხუცესი მღვდელი, დავით კანდელაკი წერდა: „ამა დეკემბრის ე რიცხვსა საშინელმან ქარმან სოფლის ნიკორწმიდის ეკკლესია დასავლეთისაკენ მხრებზე აიღო სრულიად ყავარი და ხენი რომლისაცა სიწამხდრე არის ფ˜დი“[13]. 1844 წლის დეკემბერში სინოდის კანტორამ ისევ რიპარდს დაავალა ნიკორწმინდაში ჩასვლა და ხარჯთაღრიცხვის შედგენა.

1845 წლის აპრილში რიპარდი ჩავიდა ნიკორწმინდაში და დეტალურად აღწერა სარემონტო სამუშაოები. განსაკუთრებით ცუდ დღეში დახვდა კარნიზები და ტაძრის სახურავი, რომელიც ყავრით იყო დახურული[14]. მისი თქმით, კარნიზები არაპროპორციული იყო, ზოგან 11, ზოგან 12, გუმბათზე კი 24 ვერშოკი[15] სიგანისა. არქიტექტორის წინადადებით ტაძარი უნდა დაეხურათ თუნუქით (ფურცლოვანი რკინით), იმიტომ, რომ ის უფრო იაფი დაჯდებოდა ვიდრე კრამიტის ატანა ქუთაისიდან. მისივე თქმით, ჩრდილოეთის, დასავლეთისა და სამხრეთის მხარეზე იყო თითქმის დანგრეული მინაშენები, განსაკუთრებით დაზიანებული იყო ჩრდილოეთისა და სამხრეთის, ჩრდილოეთისა 50 წლის წინათ ყოფილა აგებული და ჯერ კიდევ დაუმთავრებელი (ე. ი. არქიეპისკოპოს სოფრონიოსის დროს იყო მისი აგება დაწყებული – მ.კ.). მათი კედლები ქვის, თაღები (სახურავის კონსტრუქცია) კი ხის იყო. რიპარდი მიიჩნევდა, რომ რამდენადაც ჩრდილოეთის მინაშენი მოითხოვდა დიდ შეკეთებას და ამავე დროს ფარავდა იმ

11 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 1623, გვ. 14.
12 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2015, გვ. 24; ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 13.
13 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 19.
14 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 14.
15 ვერშოკი – სიგრძის საზომი ერთეული, 1 ვერშოკი≈4,4 სმ.

ფასადების პროპორციებს, რომელზეც იყო მიშენებული, უნდა დანგრეულიყო[16]. დასავლეთის მინაშენი კი, რომლის შეკეთება არ საჭიროებდა დიდ ხარჯებს და აგრეთვე იმიტომ, რომ წირვისას მასში დგებოდნენ ქალები, არ უნდა დაენგრიათ[17]. აქ არ არის ნახსენები სამხრეთის მინაშენი, მაგრამ როგორც რიპარდის მიერ შედგენილ ნიკორწმინდის ეკლესიის ფასადების ჩანახატებიდან და გეგმა-ანაზომიდან ჩანს, მისი დანგრევაც გადაწყვეტილი ჰქონდა, რამდენადაც ისე, როგორც ჩრდილოეთის, აღარც ეს მინაშენი აქვს დატანილი. მთლიანად იყო შესაკეთებელი ეკლესიის იატაკი, რომლის ნაწილზე აგური უნდა დაეგოთ, იცვლებოდა ფანჯრის ჩარჩოები. ასევე ეკლესიის ირგვლივ 8 ვერშოკის სიღრმეზე, 72 კვ. საჟენზე[18] უნდა მოეჭრათ მიწა, რომელიც ცოკოლის დიდ ნაწილს ფარავდა. სულ რემონტი ჯდებოდა 5338 მანეთი და 63 ½ კაპიკი ვერცხლის კურსით. ამასთანავე, რიპარდმა ხარჯთაღრიცხვას დაურთო ეკლესიის გეგმა და სხვა დამხმარე მასალები (ფასადების, კაპიტელების, კარნიზების, თაღების პროფილების ნახაზები) (ნახ. 1-3). წერილი დათარიღებულია 1845 წლის 1 მაისით[19].

საქართველო-იმერეთის სინოდის კანტორამ განიხილა რა აღნიშნული წერილი, 1845 წლის 24 სექტემბერს რიპარდს სთხოვა ახალი, უფრო მცირე მოცულობის სამუშაოების ხარჯთაღრიცხვის შედგენა[20]. მან მართლაც შეადგინა ახალი ხარჯთაღრიცხვა, რომელიც მხოლოდ სახურავის შეცვლასა და კარნიზის შეკეთებას ითვალისწინებდა და ჯდებოდა 2580 მანეთი და 28 კაპიკი[21].

1846 წლის 19 ივლისს უწმინდესმა სინოდმა სინოდის კანტორას დაავალა ნიკორწმინდის ეკლესიის შეკეთება მოეხდინა იმერეთის ეპარქიის საეკლესიო ხარჯებიდან ხარჯთაღრიცხვის შესაბამისად და მშენებლობა გაეცათ იჯარით, ანუ სამეურნეო წესით[22]. ხარჯთაღრიცხვა ითვალისწინებდა ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მინაშენების დანგრევისათვის 15 ქვის ხუროსა და 60 მუშის გამოყენებას[23]. ეკლესიაში შიგნით ილესებოდა 14 კვ. საჟენი კედელი, პაპერტის (მინაშენის) შიგნით 4 კვ. საჟენი, პაპერტში კეთდებოდა აგურის იატაკი 4 კვ. საჟენზე, ეკლესიაში კი ხდებოდა იატაკის შეკეთება 5 კვ. საჟენზე. გუმბათში იცვლებოდა 12 ფანჯარა, შესაბამისად ახლები 5 ½ არშინი სიმაღლის და 9 ვერშოკი სიგანის მუხის ხისაგან კეთდებოდა. 8 ფანჯარა იცვლებოდა ფასადებზე. ეკლესიისა და პაპერტის სახურავი იცვლებოდა 87 კვ. საჟენზე, რისთვისაც საჭ-

16 უფრო ადრე, 1837 წელს რიპარდმა მსგავსი „განაჩენი“ გამოიტანა ქუთაისის ღმრთისმშობლის მიძინების (ბაგრატის) ტაძრის მიმართ, როდესაც მისი დანგრევა მოითხოვა, მოგვიანებით კი, 1844 წელს გელათის მონასტრის შეკეთებისას შედგენილ ხარჯთაღრიცხვაში, როცა ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის დასავლეთის მინაშენის და წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის დანგრევა გადაწყვიტა, სარემონტო ხარჯების შემცირებისა და ტაძრის ხედის უკეთ გამოჩენის მიზნით, ხოლო ეკლესიების მოხატული კედლების შეკეთებისას პრაქტიკაში ჰქონდა ფრესკების „შეთეთრება“ ან „ოხრით“ შელებვა (მ. კეზევაძე, გელათის მონასტერი ეგზარქოსობის დროს, ქუთაისი, 2006, გვ. 122, 125).

17 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 15.

18 კვადრატული საჟენი – ფართობის საზომი ერთეული, 1 კვ. საჟენი≈4,3 კვ.მ.

19 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 15.

20 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 17.

21 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 18.

22 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 28.

23 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 29.

ირო იყო 208 ფუთი ფურცლოვანი რკინა. კეთდებოდა მოოქროვილი 2 არშინი სიმაღლის ჯვარი[24].

ნიკორწმინდის ეკლესიის შეკეთება სწრაფი ტემპით დაიწყო. ივნისში უკვე ხარაჩოები და ხის მასალა მზადდებოდა[25].

1847 წლის 4 ივლისს იმერეთის ეპარქიის მმართველმა, მიტროპოლიტმა დავითმა კონტრაქტი დადო ვაჭარ სტეფანე აკოფოვთან 1847 წლის 1 ოქტომბრამდე ნიკორწმინდის ეკლესიისათვის საჭირო 208 ფუთი წონის 1044 რკინის ფურცლის ქუთაისში ჩამოტანაზე. ფუთში იხდიდნენ 5 მანეთს[26].

სინოდის კანტორამ 1847 წლის 11 ოქტომბერს იმერეთის ეპარქიის მმართველს, მიტროპოლიტ დავითს დაავალა აღნიშნული სამუშაოების შესასრულებლად საამშენებლო კომიტეტის შექმნა, იგი სულ მალე შეიქმნა შემდეგი შემადგენლობით: თავმჯდომარე – ჭელიშის მონასტრის წინამძღვარი, არქიმანდრიტი იოვანე, წევრები: რაჭის მთავარხუცესი მღვდელი, დავით კანდელაკი და სადმელის ეკლესიის მღვდელი პეტრე შარაბიძე. მშენებლობა გაიცა სამეურნეო წესით[27], ეკლესიის მრევლი დამზადებული მასალის ადგილზე მიტანის ვალდებულებას იღებდა[28].

1848 წლის 10 სექტემბერს საამშენებლო კომიტეტის წევრები ჭელიშის მონასტრის არქიმანდრიტი იოანე და მღვდელი პეტრე შარაბიძე დავით მიტროპოლიტს წერდნენ, რომ მათვის ცნობილი გამხდარა მიტროპოლიტის განზრახვა ჩრდილოეთის და სამხრეთის სამწირველოების გაუქმება-დანგრევაზე, რის გამოც სთხოვდნენ, რომ სამხრეთის სამწირველო, რომელიც წმ. სამების სახელზეა და „კარგი და მაგარი არის და არცა ბევრი შეკეთება უნდა თვინიერ დახურვისა რომელსა შ˜ა ეხლაცა შესაძლო არს შესრულება საღმრთო ლიტურღიისა, და სიმაგრე მისი სასარგებლო არს დიდისა ეკლესიისა. სურსთ მრევლთა იმ ეკკლესიისათა და საჭიროც არს შეკეთება და დახურვა მისი და ამის გამო მოახსენებს კომიტეტი ესე თქუენსა მაღალ ყ˜დ უსამღუდელოესობასა რომელ უკეთუ კეთილ ინებებს თქუენი მეუფება დაიტევოს ის სამწირვალო დაუქცევლად და დაიხუროს რომლისთვისცა რკინა სახურავი საკმაო არს, ხოლო მეორე სამწირვალო ჩრდილოეთის მხრისაკენ საჭირო არს დაიქცეს მიზეზებთა გამო რომელ ფრიად სიძველისა გამო მისისა არა მცირედი ხარჯი შესდგება შეკეთებასა და დახურვასა ზ˜ა მისსა არა არს საჭირო დიდის ეკკლესიისათვის და არცა მრევლთათვის“[29].

1848 წლის 27 სექტემბრისათვის კომიტეტის მოხსენებით: „შეწევნითა ღთისათა და კურთხევითა თქუენის მეუფებისათა ნიკოლოზ წმიდის ეკკლესიის შეკეთება, დახურვა და მწვანით შეღებვა სრულიად შესრულდა, გარდა ორი სამწირვალოს ეკვდრებისა“[30].

---

24 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 43, 44, 47.
25 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 38, 42.
26 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 27.
27 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 50.
28 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 51.
29 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 50.
30 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 53.

1848 წლის 31 ოქტომბერს ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის საამშენებლო კომიტეტის წევრები – ჭელიშის მონასტრის არქიმანდრიტი იოანე ბლაღოჩინი, მთავარხუცესი მღვდელი დავით კანდელაკი და მღვდელი პეტრე შარაბიძე წერდნენ იმერეთის მიტროპოლიტ დავითს, რომ საჭირო იყო ეკლესიის ძველი და უსუფთაო ჯვარის ნაცვლად ახალი რკინის ჯვრის გაკეთება და გუმბათზე დადგმა, ასევე გუმბათში 12 ახალი ფანჯრის, მომცრო სამხრეებისათვის ხის ფანჯრების თავის მინებით გაკეთება და ჩასმა. სულ იყო 20 ფანჯარა, რადგან აღნიშნული სამუშაოები ხარჯთაღრიცხვით არ იყო გათვალისწინებული, ითხოვდნენ ნებართვას[31]. როგორც კომიტეტის 1849 წლის 20 იანვრის ანგარიშიდან ჩანს, ნებართვა მიუღიათ და საერთო ჯამში სულ შემდეგი სამუშაოები შეუსრულებიათ: „ნიკორწმიდის სობორო შესრულებულ არს სრულიად ჩვენებულის სმეტისამებრ შეკეთებით დახურვითა და შეღებითა და მასავე ბრძანებისამებრ თქუჱნის მეუფებისა გაკეთებულ არს ახალი ხის ფანჯრები სრულიად გუმბათისა და სამხრეებისა, ჩასხმითურთ მინებისათა, აგრეთვე დახურვილ არს რკინითა სამხრეთის მხრივ ერთი სამწირვალო ზედ მიდგმული მას სობოროზედ, რომელზედაც დაიხარჯა ამ სობოროს შეკეთებაზედ, დახურვაზედ, შეღებვაზედ და ფანჯრების გაკეთებაზედ შვიდას ოცდახუთი მანეთი და ოთხი აბაზი ვერცხლისა, და დაშთენილ არს კომიტეტსა შ~ა მიღებულის ათასის მანეთის რიცხვიდგან ორას სამოცდათოთხმეტი მანეთი და ოცი კაპეიკი ვერცხლისა, აგრეთვე ამა სობოროს დასახურავათ რკინის სყიდვაზედ დახარჯულ არს ათას ორმოცდასამი მანეთი და სამოცდათხუთმეტი კაპეიკი ვერცხლისა, და სრულიად დახარჯულ არს ამა სობოროზედ, შეკეთებაზე, რკინის სყიდვაზე, დახურვაზე, შელებაზე, და ფანჯრების გაკეთებაზე ათას შვიდას სამოცდაცხრა მანეთი და ორმოცდათუთხმეტი კაპეიკი ვერცხლისა, გარნა აწ დაშთენილ არს საკეთებელი ამა სობოროის კარის ბჭის კედელი დასაკერებელი ახლის ქვითა და კირითა, აგრეთვე არს გუმბათისათვის საჭირო გასაკეთებელი ახალი ჯვარი რკინისა თავისის ბუშტითა, აგრეთვე არის დასაქცევი ერთი ეკვდერი ძველი და გაუქმებული ჩრდილოეთის მხრივ, შემდგომ მიდგმული და ამა ეკვდრის ნაქცევი ქვა და ღორღი იქმნების გალავანს გარეთ გასატანი“[32]. კომიტეტი მიტროპოლიტისაგან ახალ განკარგულებას ელოდებოდა. როგორც ვხედავთ, სულ რემონტი დამჯდარა 1749 მანეთი და 55 კაპიკი ვერცხლის კურსით.

რემონტის დასრულება დავით მიტროპოლიტს 1849 წლის 20 იანვარს ასევე მოახსენა რაჭის მაზრის უფროსმა ივანე მაჭავარიანმა[33].

1849 წლის 19 მარტს დავით მიტროპოლიტმა სინოდის კანტორას აცნობა, რომ ეკლესიის შეკეთება ხარჯთაღრიცხვის შესაბამისად დასრულებულია, რაც მისთვის 20 იანვარს მოუხსენებია კომიტეტის თავმჯდომარეს. დაუხარჯავი დარჩენიათ 810 მანეთი, მიტროპოლიტი კანტორას თხოვდა ნებართვას, რათა ხარჯთაღრიცხვის გარეშე დამატებით გაეკეთებიათ გუმბათზე ჯვარი, მოენგრიათ ჩრდილოეთის ეკვდერი და შეეკეთებინათ კარიბჭე, რასაც, სავარაუდოდ, 110 მანეთი დასჭირდებოდა[34]. სინოდის კანტორამ ნება დართო, ოღონდ ეჭვი

31 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 56.
32 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 58-59.
33 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 55.
34 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 53.

გამოთქვა, ხომ არ დააზიანებდა ჩრდილოეთის მინაშენის მოხსნა ეკლესიას და ხომ არ დაამახინჯებდა ფასადს[35]. როცა იგივე შეკითხვით მიტროპოლიტმა დავითმა საამშენებლო კომიტეტს მიმართა პასუხად 1849 წლის 27 ივლისს მიიღო, რომ არაფერ ზიანს არ მისცემდა ეკლესიას და არც ფასადს დაამახინჯებდა, რადგანაც „შემდგომ სობოროს აღშენებისა არს იგი მიდგმული“ და თან ითხოვა დანგრევის სასწრაფოდ დაწყება, რადგან იმ დროისათვის მინაშენს სახურავი გადახდილი ჰქონდა და „ცა მისი ჩამოქცეული იყო“[36].

1850 წლის 20 სექტემბერს საამშენებლო კომიტეტმა მიტროპოლიტ დავითს აცნობა, რომ გაკეთდა გუმბათის ჯვარი (ჯვარის მოტანა 3, მოვარაყება კი 5 მანეთი დამჯდარა[37], კარიბჭე შეკეთდა თლილი ქვით და დარღვეული იქნა ჩრდილოეთის ეკვდერი, რაც 110 მანეთი დამჯდარა[38]).

ამის შემდეგ, 1851 წლის 26 სექტემბერს მიტროპოლიტმა დავითმა დამატებით ითხოვა 170 მანეთი და 20 კაპიკი თანხის გამოყოფა იატაკის შესაკეთებლად. ამაზეც ნებართვა მიიღო[39]. როგორც მთავარხუცესი მღვდლის დავით კანდელაკის 1853 წლის 3 დეკემბრის წერილიდან ირკვევა, 1852 წლის 16 იანვრის წერილით დავით მიტროპოლიტს მისთვის და ჭელიშის მონასტრის წინამძღვრის, შემდეგში გურიის ეპისკოპოს იოანესათვის, მიუნდია ეკლესიაში ქვის იატაკის გაკეთება[40], რაც დამჯდარა 236 მანეთი და 20 კაპიკი, ნაცვლად 164 მანეთისა და 20 კაპიკისა, მასალა (ქვა) კი უფასოდ მოუტანია მრევლს სოფელ იწიდან[41]. კალატოზები ყოფილან ბერძნები: თეოდორე, კონსტანტინე, ილია, ივანე და ნიკოლოზი[42], იატაკის დამგები მთავარი ოსტატი კონსტანტინე ბერძენი ყოფილა[43]. 1854 წლის 11 თებერვალს ამის შესახებ იმერეთის უკვე ახალმა ეპისკოპოსმა ექვთიმემ სინოდის კანტორას აცნობა[44].

ეკლესიის სახურავი გადაუღებიათ 1854 წლის ზაფხულში, რაც მასალის ღირებულებასთან ერთად დამჯდარა 80 მანეთი. ოსტატები იყვნენ სიმონ შავლაძე და ნიკო კობახიძე[45].

ამრიგად, 1847-1854 წლებში ნიკორწმინდის ეკლესიაში დიდი მოცულობის სარემონტო სამუშაოები შესრულდა: დანგრეული იქნა ჩრდილოეთის მინაშენი, მთლიანად შეიცვალა გადახურვის ხის კონსტრუქციები, რომელიც გადაიხურა რკინის ფურცლებით, გამოიცვალა ეკლესიის ფანჯრები, დიდ ფართობზე დაიგო ახალი იატაკი, რისთვისაც ძირითადად, დანგრეული ჩრდილოეთის მინაშენის ქვები გამოიყენეს. შეიცვალა გუმბათზე ჯვარი, შეკეთდა კარიბჭე, გადაიღება სახურავი. სარემონტო სამუშაოები ძირითადად, ბერძენმა ოსტატებმა შეასრულეს.

---

35 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 55.
36 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 65-66.
37 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 97.
38 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 71, 80.
39 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 63.
40 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 79.
41 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 80; ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 90.
42 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 83.
43 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 2249, გვ. 101.
44 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 77-78.
45 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 8239, გვ. 92, 93.

XIX საუკუნეში, კერძოდ, 1888-1894 წლებში ნიკორწმინდის ეკლესიაში ისევ ჩატარდა რემონტი, რაც გაპირობებული იყო ეკლესიის სახურავის დაზიანებით. 1887 წლის 12 იანვარს ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მღვდელმა, გრიგოლ ჯანელიძემ იმერეთის ეპარქიის მმართველს, გაბრიელ ეპისკოპოსს წერილობით აცნობა, რომ გასულ წელს (1886 წელს) ძლიერ ქარს გადაუხდია ეკლესია, რომელიც სოფელს თავის ხარჯით შეუკეთებია. სულ მალე მეორედაც გადაუხდია მთლიანად თუნუქი და ისე გაუფუჭებია, რომ აღარ გამოდგებოდა. ამიტომ ნოემბერში ისევ სოფლის მცხოვრებთ ლამფით გადაუხურავთ, მესამედ კი – 1887 წლის 2 იანვარს, ძლიერ ქარს ახლად გადაჭედილი ლამფა აუყრია და მთლიანად დაუმტვრევია. მოახსენებდა რა აღნიშნულის შესახებ მღვდელი გ. ჯანელიძე, დაჩქარებით თხოვდა ნებართვას ეპისკოპოსს, კონდაკის მიცემაზე ნებაყოფლობითი შეწირულობის შესაგროვებლად, რამდენადაც ბანკში შენახული ეკლესიის კუთვნილი თანხა (500 მანეთი) რემონტს არ ეყოფოდა, მეტსაც დასძენდა, რომ ესეც თუ არ იკმარებს, „სოფელი იმუშავებსო“ (მოსახლეობა ფიზიკურად იმუშავებდა), რათა „არა წახდეს ამისთანა საჩინო ეკკლესია“ და წინა რემონტის ამბავს იხსენებს, რომ „არ მოგვესწრო გარდახურვა ლამფით საუკუნოდ გაფუჭდებოდა ეკკლესია შემდგომ გარდახურვისა ერთი კვირე სულ წვიმები იყო“[46]. ეპისკოპოსმა ფაქტის შესწავლა ადგილობრივ მთავარხუცესის მოვალეობის შემსრულებელს, მღვდელ მიხეილ სხირტლაძეს დაავალა, რომელმაც 24 მარტს ეპისკოპოსს მოახსენა, რომ მასთან ერთად, ეკლესია დაუთვალიერებია ორ ოსტატს, ადგილობრივ მ. გეგეშიძეს და კრიხის ეკლესიის მაშენებელ ბერძენ ოსტატს, რომელთა თქმით ეკლესიის კედლები ბევრ ადგილზე ძლიერ ყოფილა დაზიანებული, განსაკუთრებით ორი კუთხე, სამხრეთ-აღმოსავლეთის და ჩრდილო-დასავლეთის და სამხრეთის მინაშენის, რომლის კედლები ირღვეოდა. აღდგენას საჭიროებდა კარნიზები, რომლისგანაც ბევრ ადგილზე გამოცვენილი იყო ქვები. შესაცვლელი ყოფილა ფინები, მარწუხები და თუნუქი, ახალი სახურავი სუფთა თუთიის უნდა ყოფილიყო. ყველაფერი ეს, სავარაუდოდ, 4000 მანეთი დაჯდებოდა. მთავარხუცესი ეპისკოპოსს თხოვდა, რომ სასწრაფოდ დაეწყოთ რემონტი, რათა შემოდგომამდე მოესწროთ სამუშაოს შესრულება. ეპისკოპოსმა მთავარხუცესს დაავალა, დაეზუსტებინა ეკლესიის კუთვნილი რა თანხა ინახებოდა ბანკში, გამოეცხადებინა საჯარო ვაჭრობა შესასრულებელ სამუშაოზე და თანხის შესაგროვებლად აერჩია სანდო პიროვნება[47]. მთავარხუცესმა სულ მალე სცადა შეესრულებინა აღნიშნული დავალება, თუმცა უშედეგოდ. 14 ივნისს მას მოუწვევია მთელ რაჭაში ცნობილი ოსტატები საჯარო ვაჭრობით სამუშაოების ასაღებად, მაგრამ, როცა მრევლისთვის გაუცვნია საქმის ვითარება, კერძოდ ის, რომ ყულაბასა და ბანკში დაცულ ფულს გარდა, საჭირო იყო მათაც შეეკრიბათ თანხა, მრევლისაგან კატეგორიული უარი მიუღია, მათი აზრით, ეკლესია ხაზინის თანხით უნდა შეკეთებულიყო, რამდენადაც სწორედ ხაზინამ წაიღო ეკლესიის კუთვნილი ადგილ-მამულები და ქონება. ამ პასუხის შემდეგ მთავარხუცესს საჭირო თანხის შეგროვების გარანტია არ ჰქონდა, ამიტომ საჯარო ვაჭრობა შეუწყვეტია და ეპისკოპოსისათვის უთხოვია, რათა პოლიციის ჩარე-

46 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 3.

47 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 6-7.

ვით მოეხერხებინა მრევლის გადაწყვეტილების შეცვლა, რომელიც გარდა იმისა, რომ უარს ამბობდა თანხის შეგროვებაზე, ეტაპობრივად ეკლესიიის შეკეთების იდეას ემხრობოდა, პირველ ეტაპზე ეკლესიის კუთვნილი თანხით მხოლოდ სახურავისას, შემდეგ კი თანდათანობით გაგრძელებას კეთილმნებელობითი შეწირულობით შეგროვილი თანხით[48]. იმავე დღეს მთავარხუცესს აღუწერია ეკლესიაში შესასრულებელი სამუშაო, რომელსაც აქვე უცვლელად წარმოვადგენთ:

ვნიშნავს სახელწოდებას სვანურ	აღწერილობითი სია სახელწოდებით იმისა, თუ რა უნდა შეკეთდეს ნიკორწმინდის ეკკლესიის შესახებ ან გარეთ კედლებზედ, ან სახურავზედ, ან სხვა რაიმე შიგნი ეკკლესიაშიდ აღწერილობა ესე მოხდა 1887 წელსა ივნისის 14 დღესა	
№№		შენიშვნები
1.	ნიკორწმინდის ეკკლესია უნდა გადიხუროს სრულიად, ესე იგი გუმბათი, დიდი შუატანის ეკკლესია, დასავლეთის მხრით კარის ბჭე და სამხრეთის მხრით ეკვტერი – პატარა მიდგმული ეკკლესია და კარის ბჭეც პირველის ხარისხის ციგის სახურავით, ისე რომ ძველი ჟეშტის არც ერთი ფთა არსად სახურავშიდ აღარ მოხმარდეს. მხოლო რაიცა შეეხება მარწუხებს, ფინებს და სხვა ყოველნაირ სახურავის ფიცრებს ესენი სრულიად უნდა ახალი იქნეს, ესე იგი ძველები უნდა აიყაროს და ახალი მუხის ხისაგან შემზადდეს ხსენებული მასალები მოიწყოს სახურავისათვის სახტარზედ და ერთბაშად დაიკირწყლოს მასზედ, რათა არ დარჩეს ხანი – ცარიელი ადგილი, რომ, ცუდი ტაროსოს დაროს, ქარმა ვერ აგლიჯოს სხვიმინდულად სახურავი და ესრეთ ნაირ დაკირწყლულ მარწუხებზედ და ფინებზედ დაეჭედოს ფორმით აღნიშნული სახის ცინგა.	სახურავი სრულიად დაძველებული არის და წყალი ჩადის ეკკლესიაშიდ.
2.	ორი ყურე დიდი-შუა ეკკლესიისა და სახელდობ: დასავლეთ-ჩრდილოეთის მხრით და აღმოსავლეთ-სამხრეთის მხრით ყურეები, რომელნიც ძლიერ არიან დაზიანებულნი თითქმის დაქცეულნი და ქვები დაფშვნილნი, მათვის უნდა ფორმით ქვები გაითალოს, მიშენდეს ეს ყურეები კირით და დამაგრდეს გარეთ ქვები ცემენტით.	
3.	სამხრეთის მხარით კარის ბჭე რომლის დასავლეთ-სამხრეთის ყურე თითქმის ირყევა და ემზადება დაქცევას, უნდა მოიშალოს ეს ყურე, მიშენდეს ახალის კირით და დამაგრდეს გარედამ ცემენტით. ამავე კარიბჭის დიდი სამხრეთის მხრიდან შესავალი ძველი კარები გამოიცვალოს და მკვიდრად ახალის ფორმით გაკეთდეს.	
4.	სამხრეთის მხრით მიშენებული პატარა ეკვტერი სრულიად უნდა გაიპოლოს. ამავე ეკვტერშიდ კანკელი უნდა დამაგრდეს და მასშიდ სამივე კარებები - სამეუფო, ჩრდილოეთის და სამხრეთის უნდა წესისამებრ ფორმით გაკეთდეს. მხოლო ფანჯრები რამკიანი შუშებით აებას.	

48 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 8.

№№		შენიშვნები
5.	ჩრდილოეთის მხრით დიდი ეკკლესიის გარედამ შესავალი კარები უნდა გამოიცვალოს, რადგანათაც დაძველებული არის, და გაკეთდეს კაი მასალით ახალის ფორმით. ამავე კარებს გარედამ მიედგას ორს სვეტზედ მომართული ფორმით მოწყობილი შესამშრალებელი, რომ არ მიბუქოს კარები და ამით არ გატალახდებოდეს შიგნი ეკკლესია.	ეს კარები ძველი არის და დაჩხარულია ამისათვის ქარში-შხალს წვიმა შეაქ და
6.	დასავლეთის მხრით კარის ბჭეშიდ, რომ უმგვანო ბუხარი არის, ის უნდა მოიშალოს, რადგანათაც იქიდან გამონავალა კვამლი და გაუფუჭებია გაუშავებია შიგნი და გარეთ კედლები და აშენდეს კარგი ბუხარი სახურავზედ ზომით აცილებელი.	ფუჭდება. ეს ეკვტერი ისე არის შიგნით მოშლილი
7.	გარეთ კედლები სრულიად მთელი ეკკლესიისა უნდა დამაგრდეს, ასე რომ თუ სადმე ქვა არის გამოვარდნილი ან დარღვეული (რომლის ნაირი ბევრი არის ყოველს მხარეზედ) უნდა მიშენდეს ფორმის ქვით და დამაგრდეს ცემენტით. აღწერილობა ესე შევადგინე ბლაღ. აღმ. მღუდელმა მ. სხირტლაძემ[49].	რომ შესვლაც მასშიდ გასაჭირი არის. ეს შესამშრალებელი ხის იქნება.

1887 წლის 14 ივლისს გაბრიელ ეპისკოპოსმა თხოვნით მიმართა ქუთაისის სამხედრო გუბერნატორს დასახმარებლად, რათა პოლიციის მეშვეობით, მრევლისაგან შეგროვილიყო რემონტისათვის საჭირო თანხა[50]. როგორც ჩანს, პოლიცია მართლაც ჩაერია აღნიშნული საკითხის გადაწყვეტაში, რის შედეგადაც 1887 წლის 11 ოქტომბერს მრევლმა ხელშეკრულება დადო და ვალდებულება აიღო, რომ გარკვეული პირობების შემთხვევაში, კერძოდ, თუ მიეცემოდათ ეკლესიის კუთვნილი მთელი თანხა და ყოველნაირი შემოსავალი სამი წლის განმავლობაში, ასევე კონდაკი შეწირულობის შესაგროვებლად და თუთიის სახურავის ნაცვლად ჩვეულებრივი თუნუქით დახურვის ნება, შეაკეთებდნენ ეკლესიას, რის შესასრულებლადაც აირჩია სპეციალური კომიტეტი სიმონ ივანეს ძე კობახიძის, ნიკოლოზ თამაზას ძე ნებუნიშვილის, თადეოზ ივანეს ძე შავლაძის და ივანე მათეს ძე კობახიძის შემადგენლობით[51]. ცოტა ადრე, 22 სექტემბერს მთავარხუცესის მოვალეობის შემსრულებელმა, მღვდელმა მ. სხირტლაძემ ეკლესიის შეკეთების ახალი აღწერილობა შეადგინა უმნიშვნელო ცვლილებებით, კერძოდ, ჩრდილოეთის მხრით უნდა გაკეთებულიყო ორი მუხის ბოძზედ მოწყობილი თუნუქით გადახურული პატარა კარიბჭე, რადგანაც აქედან შემოდიოდა „ქარშიშხალი და წვიმა რომლითაც ნოტივდება შიგნი ეკკლესია და ფუჭდება კედლები“[52]. აღწერილობა იმავე დღეს განიხილა საამშენებლო კომიტეტმა და მასში ცვლილებები შეიტანა, რომელიც საბოლოო სახით ასეთნაირად ჩამოყალიბდა:

49 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 10.
50 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 14.
51 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 14.
52 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 16.

ანიშვნა სახელწ. საგანთა	აღწერა მისა თუ რა უნდა იქმნეს შეკეთებული ნიკორწმინდის ეკკლესიისა ან რა მასალისაგან რომელი ადგილი რა ფასად უნდა გაკეთდეს აღწერა ესე მოხთა 1887 წელსა სენტემბრის 22 დღესა	
№№		შენიშვნები
1.	ნიკორწმინდის ეკკლესია უნდა გადიხუროს სრულიად, ესე იგი ყველა კალთები და გუმბათიცა პირველის ხარისხის ცინგის სახურავით, ამასთანავე მთელი ეკკლესიის სახურავის მარწუხები და ფინები, რომელიც კი გამოსაცვლელი იქმნება უნდა კაი ხის მასალით გამოიცვალოს და სიმაგრისათვის უნდა ეს მარწუხები და ფინები დაიკირწყლოს და ამნაირად შემზადების შემდეგ ცინკის სახურავი დაეჭედოს. სწრაფილი უნდა ჩეიკიროს კედლის სისქეზედ.	
2.	ორი ყურე დიდი ეკლესიითა და სახელდობ ჩრდილოეთ დასავლეთისა და სამხრეთ აღმოსავლეთისა, რომელიც სრულიად ჩამოქცეულნი არიან, უნდა შეკეთდეს ამრიგად: უნდა წმინდა გათლილის ქვით ხელახლა აშენდეს. ეს ყურეები და გარედან სიმაგრისათვის ცემენტით დამაგრდეს.	
3.	ამასთანავე მთელი ეკლესიის კედლები სადაც კი გარეთ ქვები არიან დარყეულნი უნდა ცემენტით დამაგრდეს; გარდა ამისა სამხრეთის მხრით ეკვტერის კედელი, რომ არის დარყეული იმ ზომად, რომ თითქმის ემზადება დაქცევას, ის უნდა მოიშალოს, კირით მიშენდეს და გარედან ცემენტით დამაგრდეს.	
4.	დასავლეთის მხრით ეკვტერშიდ რომ უმგვანო ბუხარი არის ის უნდა, მოიშალოს და კარგი ფორმის ბუხარი აშენდეს თეთრი თლილი ქვისა, რადგანაც იქიდგან უდენია კომლს და გაუფუჭებია შიგნი და გარეთ კედლები.	ეს ბუხარი სახურავს უნდა ასცდეს ორ არშინზედ ბლ. სხირტლაძე.
5.	სამხრეთის მხრით ეკვტერი - სამწირვალო, რომელიც იმ ზომად არის მოშლილი, რომ თითქმის შიგ შესვლაც საძნელო არის, ის უნდა მოიწყოს ამ რიგათ: უნდა გაკეთდეს შიგნი პოლები ხისა და კანკელიც მოიწყოს წესიერად გარდა ამისა საფანჯრეებშიდ მოიწყოს ჩარჩოები და შიგ ჩაისვას შუშები, ფანჯრების ჩარჩოები და კანკელი კარგი ცაცხვის ხისა უნდა იქმნეს.	კანკელი ამ ეკლესიისა ახალი ფორმის ცაცხვის ხისა უნდა გაკეთდეს. პოლი ამ ეკვტერშიდ გამოსრული ნაძვის ხის უნდა იქნეს.
6.	ჩრდილოეთის მხრით პატარა კარის ბჭე უნდა გაკეთდეს ორ მუხის ბოძზედ მოწყობილი და გადიხუროს ჟეშტით, რადგანათაც აქედან შემონავალა ქარშიშხალი და წვიმა, რომლითაც ნოტიოვდება შიგნი ეკკლესია და ფუჭდება კედლები.	ბლ. სხირტლაძე ნაცვლად მუხის ბოძისა რკინის სვეტები უნდა გაკეთდეს და კარები ჩარჩოიანი უნდა იქნეს ბლ. სხირტლაძე

№№		შენიშვნები
7.	სამხრეთის მხრიდან დიდი შესავალი ხის კარები უნდა კარგი ლამაზი გაკეთდეს, რადგანაც ის არის დაძველებული და დაჩხარული, რომელშიდაც ყოველთვის შეყრის თოვლს და შეასხამს წვიმას, ეს კარები ჩარჩოიანი უნდა იქმნეს ხმელი ცაცხვის ხის მასალის.	
8.	პირველი მუხლი შეიმოსოს ამრიგად: სწრაფილები უნდა იქმნეს გამოსულის ხის ან ახალი ხის: მუხისა, თელისა ან წაბლის, რომელშიდაც სანახევროთ ძველი ეკლესიის უნდა იხმაროს, და თუ არ ეყოფა სოფელი იშოვის. უნდა ფინის მაგიერად მრთლად ეკლესია ახალი ცაცხვის ან ვერხვის ფიცრით გადიჭედოს, ცინგის დასახურავათ, სახურავი ფიცარი უნდა იქმნეს სისქით ვერშოკის სამი ჩეთვერი[53].	ირგვლივ კარნიზებშიდ ნალი უნდა და მასზედ სწრაფილები სკოპებით დამაგრდეს. ბლ. სხირტლაძე

განისაზღვრა სამუშაოს შესრულების ვადა – დაწყებიდან 2 წელი, იმ პირობით, რომ სახურავის შეცვლა 1888 წელს დასრულებულიყო[54].

დოკუმენტებიდან ირკვევა, რომ 1887 წელს სამუშაოები არ დაწყებულა. რამდენჯერმე ჩატარებულა საჯარო ვაჭრობა სამუშაოს აღებაზე, კერძოდ, 1888 წლის 8 და 12 მაისს, სადაც რაჭის მაზრის ცნობილი ხელოსნები იღებდნენ მონაწილეობას. პირველი ვაჭრობა უშედეგოდ დასრულდა, ხოლო 12 მაისს გაიმარჯვა დავით ჭელიძემ, რომელმაც აღნიშნული სამუშაოს შესრულება 4755 მანეთად აიღო[55], თუმცა შემდეგ ეს კონტრაქტი გაუქმდა და კიდევ ჩატარდა რამდენჯერმე საჯარო ვაჭრობა. ბოლოს, 1888 წლის 8 ივლისს გამართულ ვაჭრობაში გაიმარჯვეს ნიკორწმინდაში მცხოვრებმა მოსე სოსიკოს ძე გეგეშიძემ და სოფელ ზნაკვაში მცხოვრებმა გიორგი ივანეს ძე მურუსიძემ, რომლებთანაც დაიდო კონტრაქტი, რითაც ისინი ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის შეკეთებას კისრულობდნენ 4248 მანეთად და 50 კაპიკად 2 წლის განმავლობაში[56]. გამარჯვებულმა ოსტატებმა სწრაფი ტემპით დაიწყეს მუშაობა. მასალის დამზადებასთან ერთად, 1888 წლის 4 ოქტომბერს კონტრაქტი დადეს ქუთაისში მცხოვრებ მეორე გილდიის ვაჭარ, სტეფანე პავლეს ძე ფეიქაროვთან (ფეიქრიშვილი) ნიკორწმინდის ეკლესიის გადასახურად სუფთა თუთიის ფურცლების შეძენაზე, სახურავისათვის საჭირო იყო 240 ფრთა (ცალი) ფურცელი საერთო წონით 180 ფუთი (თითქმის 3 ტონა). ფუთში იხდიდნენ 9 მანეთს, ანუ სულ ჯდებოდა 1620 მანეთი ვერცხლის კურსით[57]. 1889 წლის 13 მარტს დასახელებული მასალა თავის „ვინტებით და პლანკებით“ უკვე ქუთაისში იყო მოტანილი და კომიტეტმა ჩაიბარა[58]. გრძელდებოდა შეწირულობით თანხის შეგროვება, რაც პირველად 1888 წლის 2 სექტემბერს ჭელიშის მონასტრის მღვდელმონაზონს სპირიდონს

53 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 28.
54 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 28.
55 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 25-32.
56 ცსა ფ. 489, ან. 1, ს. 63252, გვ. 1.
57 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 57.
58 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 58.

მიენდო 1 წლის ვადით[59], ხოლო ახალი კონდაკი იგივე დანიშნულებით 1890 წლის 29 იანვარს გაიცა მოსე გეგეშიძეზე და დავით კანდელაკზე[60]. ამ უკანასკნელი კონდაკით 18 ოქტომბრისათვის შეგროვილი იყო სულ 105 მანეთი და 70 კაპიკი. თანხის შეგროვება ამის შემდეგაც გრძელდებოდა, მაგრამ სამწუხაროდ, მასში არ მონაწილეობდნენ თავად ნიკორწმინდელები[61].

1890 წლის 3 თებერვლისათვის, მოიჯარადრეებს ძირითადი სამუშაო უკვე დასრულებული ჰქონდათ, ამასთანავე, ხარჯთაღრიცხვის გარდა კიდევ 2475 მანეთის ღირებულების სამუშაო ჩაუტარებიათ, მცირე რამ დარჩენიათ გასაკეთებელი, რის შესახებაც გაბრიელ ეპისკოპოსს მოახსენებდნენ: „უწყებულ არს თქვენი მეუფება რომელ რაჭის უეზდში ნიკოწმინდის ეკკლესიის რემონტი, ჩვენ გვაქუს აღებული კანტრახტითა და სმეტითა. დადგენილის თქუენ მიერ კომიტეტისაგან და თქვენ მიერ დამტკიცებულითა; ამა კანტრახტისა და გარდმოცემულის ჩვენდამო სმეტისაებრ ჩვენ პოდრიაჩიკებმა შევასრულეთ მუშაობა გარდა მცირედისა. ესე იგი: არის დარჩენილი შემდგომი სამუშაო: 1. დასავლეთის მხრით ეკკლესიის ბუხარი რომლის მუშაობა ღირს 30 მანეთი, 2. მისივე ეკვტერის დახურვა ცინკითა 150 მანეთი, 3. კარის ზონტიკის დახურვა 30 მანეთი, 4. შიგნით ეკკლესიის აღსავლის კარები 15 მანეთი და 5. სამხრეთით ეკვტერის დახურვა ცინკითა 60 მანეთი და სულ არის დარჩენილი სამუშაო ეკკლესიისა 285 მანეთისა. სრული რემონტისათვის სმეტისაებრ კანტრახტის ძალით კომიტეტი იყო ვალდებული ჩვენდამო ფულის მოცემისა 4248 მანეთისა და 50 კაპ. და ესე სუმმა მიღებული გვაქუს ჩვენ გარდა ორასის /200/ მანეთისა, – ზალოგათ გვაქუს წარმოდგენილი თქვენის მეუფების წინაშე 500 მანეთი, და ამჟამად საქმე ნიკორწმინდის ეკკლესიის რემონტისა ამა აწერილ მდგომარეობაში არსებობს. და ჩვენ მოვალენი ვართ შევასრულოთ ესე დანარჩენი მუშაობა ამავე წელში როგორც მუშაობის დრო დადგება.

მომეტებული სმეტაზედ ჩვენ გვაქუს ნამუშევარი იმავე ეკკლესიაზედ. ძალისა გამო მოწერილობისა ადგილობრივ ბლაღოჩინისა მამა სხვირტლაძისა - 12 ივნისს წასრულს 1889 წელსა და კომიტეტის ძალდატანებისა შემდგომნი: 1 მესამე მუხლში სმეტისა სწერია ესრეთ: მართალი ეკკლესიის კედლები, სადაც გარეთ ქვები არიან შერწყმულნი უნდა ცემენტით დამაგრდეს. ესე იყო ჩვენი ვალი მუშაობისა. მაგრამ ნაცვლად ცემენტით იმავე შერყეული ქვების დამაგრებისა, ჩვენ შეგვასრულებიეს ახალი გათლილი ქვების მოხმარება რათგანაც იმ შერყეულ ქვებმა აღარ ივარგა კედლებისათვის სახმარათ და ამაზედ არის ჩვენგან მოხმარებული ახალი კედლისათვის ქვები რუასადმდე /800/ ნაჭერი ღირებული თითო ქვა ორ ორი მანეთისა – მოტანით, გათლით და ჩასმითა თავის ალაგას რომელნიცა ანგარიშით შეადგენს 1600 მანეთის საფასურს. 2. ჩრდილოეთის მხრით გარეთ ახლად გაკეთებული თლილის ქვით გაკეთებული კარნიზები ღირებული 50 მანეთისა. 3. დასავლეთის მხრით ეკვტერის ორი კედელი თავის კარნიზებითა თაღითა გათლილი ქვისა გავაკეთ. ღირებული 100 მანეთისა. 4. სამხრეთისაკენ გარეთ ორი სვეტები გათლილი ქვისა - თავის თაღებით სიმაგრისათვის 200 მანეთისა. 5. აღმოსავლეთით გავაკეთეთ ახლად გათლილი ქვის კარნიზები 25

59 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 50.

60 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 95, 126.

61 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 129, 136.

მანეთისა. 6. სამხრეთისაკენ ეკვტერზედ ახალი გათლილი ქვის ღარი ცემენტით გაკეთებული 50 მანეთისა. 7. ოთხი დევის ყურები გუმბათის ძირში ახლად თლილი ქვის გაკეთებულნი 400 მანეთისა და 8. ჩრდილოეთის მხრით კარის ბჭესთანა ახლად გაკეთებული გათლილი ქვისა ორი ბოძები გრეხილით კედელში 50 მანეთისა და სულ სმეტაზედ მომეტებული ნამუშევარი ნიკორწმინდის ეკკლესიაზედ შეადგენს 2475 მანეთისასა.

ამა გარემოებათაგან თქვენი მეუფება ცხადათ დაინახავს რომელ ჩვენ ვართ დღეს მყოფნი შევიწროებულ მდგომარეობას შინა უმეტეს მით რომელ მუშაობის დროს ეგრე შევიწროებულნი შევიქენით კომიტეტის მოქმედებისა და მრევლისაგან რომელ არა ვითარი მათგან შემწეობა არ გვქონია, მასალა სამუშაო რომელიც თუთხმეტი ვერსისაგან იყო მოსატანი, ქირით არ მოგვიტანეს მრევლთა ამის გამო ჩვენ იძულებულ ვიყავით სხვა საზოგადოების მუშებს მოვატანინეთ და ამ წესით მუშაობა დაგვიჯდა ერთი ორათ და სამათ შევედით დიდს ზარალში ხოლო ქვის მუშებს იმერლებს ვასილ ბერეკაშვილს, დათია იამანიძეს, ალექსი ნიშნიანიძეს და ნიკოლოზ იდაძეს დღიურათ ვაძლევდით ქირას თითოეულს კაცს ორ ორ მანეთს ჩვენისავე ხარჯით. ამ წესით მუშაობა ერთი ქვის გათლა და თავის ადგილზედ ჩასმა დაგვიჯდა არა ნაკლებ სამის მანეთისა. ხოლო დღეს ვითარცა მოხსენებულ არს სამუშაო სმეტისაებრ სუმმის ანგარიშისაგან, როდესაც სრულიად მუშაობა გასრულდება არის მისაღები მხოლო 200 მანეთი ხოლო მეტი გარეშე კანტრახტისა გუაქუს ნამუშევარი 2475 მანეთისა. ცხადათ სჩანს როგორ უკიდურეს ზარალში ვართ ჩაცვენილნი. ვიდრე ჩვენ მეტის ნამუშევარისათვის მივიღებთ ჯეროვან კმაყოფილებას თქვენის მეუფების განკარგულებითა.

ამისათვის უმორჩილესად ვსთხოვთ თქვენს მეუფებას 1. რათგან ჩვენ მოკლებულნი ვართ საშუალობას ზემო დაწერილის მიზეზებთა გამო კეთილ ინებეთ ჩვენის ზალოგის ფულისაგან მოგვეცეს 300 მანეთი შესასრულებლად დანარჩენის ზემო დაწერილის მუშაობისა გასასრულებლად კანტრახტისაებრ. 2. რათგანაც ჩვენ სმეტის გარეშე მომეტებული ნამუშევარი გვაქუს და ესე ნამუშევარი თვალით სჩანს ამისათვის კეთილ ინებეთ დანიშვნად არხიტეკტორისა შესამოწმებლად და დასაფასებელად და მისის ანგარიშისაებრ მოგვეცეს ჩვენ ჯეროვანი კმაყოფილება კომიტეტისაგან და თუ არხიტეკტორი არ დაინიშნება, მაშინ ესევითარი მუშაობა შეფასდეს იმავე მუშების ბერეკაშვილის იამანიძის, ნიშნიანიძის და იდაძისაგან ფიც ქუეშე და ამ წესით მათის შეფასებისაებრ მოგვეცეს ჩვენ კმაყოფილება ამასთანავე უმორჩილესად ვითხოვთ, რათგანაც დანარჩენი მუშაობის შესრულებისათვის დრო მოახლოებულ არს თხოვნილი ფული მოგვეცეს დროით მასალის მოსამზადებელად წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ არა გვაქუს საშუალობა მუშაობისა რათგანაც გარეშე სმეტის მუშაობაზედ მრავალი დაგვეხარჯა, ამასთანავე ებრძანოს თქვენ მიერ კანცელარიას მოგვეცეს ჩვენ დამოწმებულნი პირნი ჩვენის კანტრახტისა და სმეტისა, რომლის ძალით მუშაობა ესე უნდა აღვესრულებია და რომელნიცა ჩვენთვის საჭირონი არიან"[62]. გაბრიელ ეპისკოპოსმა მოიჯარადრეების ამ თხოვნას შემდეგი რეზოლუცია გაუკეთა: „ადგილობითმა ბლაღოჩინმა გამოუცხადოს კომიტეტებს შინაარსი ამ საჩივრისა და თუ იცნონ რომ მართლა მეტი დაეხარჯათ მოკანტრახტეებთ მიუმატონ მათ ფული;

62 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 110-111.

გარნა ზალოგს ვერ დაუბრუნებენ მინემ სრულ არ შეასრულებენ პირობას"[63]. წერილში მოტანილი დამატებით შესრულებული სამუშაოები არ დაადასტურეს კომიტეტის წევრებმა ბასილა ჯმუხაძემ და მოსე გეგეშიძემ, მათ, პირიქით, კონტრაქტით გათვალისწინებული სამუშაოების დროული დასრულება მოითხოვეს[64]. მოიჯარადრე გიორგი მურუსიძის მოგვიანებით, 1890 წლის 5 სექტემბრის საპასუხო წერილში გაბრიელ ეპისკოპოსისადმი აღნიშნულია, რომ მათ კონტრაქტით გათვალისწინებული ყველა სამუშაო, გარდა დასავლეთის პატარა ეკვდრის გადახურვისა (რაც თუთიის ფურცლების დაკლების გამო დაგვიანდა), დასრულებული აქვთ და ითხოვენ კომისიას შესრულებული სამუშაოს შესამოწმებლად და დამატებით შესრულებული სამუშაოების ასანაზღაურებლად[65].

1892 წლის მაისშიც არ იყო რემონტი საბოლოოდ დამთავრებული, ამიტომ კომიტეტმა დასვა საკითხი მოიჯარადრეების შეცვლის შესახებ[66]. სანამ მოიჯარადრეებს შეცვლიდნენ, მანამდე, 1893 წლის 8 იანვარს ძლიერმა ქარმა კიდევ ერთხელ გადახადა წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის აღმოსავლეთით ორივე კალთა, თავის ხის კონსტრუქციებით და ეზოში ჩააგდო[67]. გაბრიელ ეპისკოპოსმა სახურავის სასწრაფოდ აღდგენა უბრძანა მთავარხუცესს და თან დაავალა, დეტალურად აღეწერათ ჩატარებული რემონტი და დაედგინათ მიზეზი სახურავის გადაგდებისა. მართლაც, 1893 წლის 25 თებერვალს მთავარხუცესმა მღვდელმა, საამშენებლო კომიტეტის წევრებთან ერთად, შეამოწმა შესრულებული სამუშაო და შემდეგი დასკვნა გააკეთა: „სახურავის ნალები ჩაკირწყლული არ არის კედელში, არც აქვს სკოპი რომ კედელზე ყოფილიყოს დამაგრებული, ნალებზეა დამაგრებული სწრაფილები სუსტი სკოპით, ვინტი კარგათ არ არის მოჭერილი, კირი არ ვარგა – სუსტია, სიმაგრე არ აქვს, რისა გამო კარნიზის ზოგიერთი ქვები გადმოცვინულია, გარდა ამისა სამხრეთის მხრით ეკვდერის სახურავი ცინკისა ჩატეხილია და ჩადრეკილია, რადგან სუსტი და ძველი სწრაფილი აქვს გაკეთებული; ორი დევის ყურე ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთისა და სამხრეთ-აღმოსავლეთ მრიდგან ეკლესიის გუმბათის კედელს დაშორებია – პირი არ აქვს მიღებული, რადგან ცემენტის მაგიერ ცუდი კირი არის ნახმარევი; ჩრდილოეთ-დასავლეთის მხრით ყურეზე წყალი ჩამოდის, რადგან ცინგის სახურავი კედელზე არ არის გადაცილებული; საზოგადოდ სახურავს სწრაფილები ძველი მასალის არის და ამიტომ სუსტია; ზოგიერთი ქვა ახალი ჩაყენებული დაფშვნილია, რადგან ქვაც ნაკლებია და სახურავი არ არის კედელზე გადაშვერილი და წყალი ჩადის"[68].

ეკლესიის გადახდილი ნაწილის აღდგენა, თუთიის სახურავს გარდა (დროებით ლამფით იხურებოდა), 45 მანეთი ჯდებოდა[69]. მოიჯარადრეებსა და კომიტეტს შორის დავა კვლავ გრძელდებოდა. გაბრიელ ეპისკოპოსის ბრძანებით (რეზოლუციით) მოიჯარადრეები, გ. მურუსიძე და მ. გეგეშიძე დათხოვნილი იქნენ

63 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 110.
64 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 106.
65 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 123.
66 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 162.
67 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 164.
68 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 167.
69 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 168.

სამუშაოდან მკაცრი შენიშვნით: „არაოდეს არ იქმნენ მიშვებულნი საეკლესიო საქმის გაკეთებაზე"[70]. ეპისკოპოსის ეს მკაცრი განაჩენი უხარისხოდ შესრულებული სამუშაოების გამო იყო გამოტანილი. 1894 წლის 17 ოქტომბერს კომიტეტმა დადო ხელშეკრულება ახალ მოიჯარადრეებთან, პავლე გიორგის ძე და მიხეილ ვასილის ძე კობახიძეებთან გადახდილი სახურავის აღდგენასა და დაუმთავრებელი სამუშაოების დასრულებაზე[71]. 1894 წლის სექტემბერში ყოველნაირი სარემონტო სამუშაოები მთლიანად დასრულდა[72].

ამრიგად, 1888-1894 წლებში ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში მნიშვნელოვანი სარემონტო სამუშაოები ჩატარდა: შეიცვალა კედლის პერანგი (საფასადე წყობა) დაახლოებით 100 კვ. მეტრზე (გამოყენებული იქნა 15 კმ.-დან მოტანილი 800 ნაჭერი ქვა), შეიცვალა კარნიზების ნაწილი აღმოსავლეთ, ჩრდილოეთ და დასავლეთ მხარეზე, გაკეთდა ახალი ქვის სვეტები ჩრდილოეთისა და სამხრეთის შესასვლელებში, ახალი თლილი ქვით განახლდა გუმბათის ძირში „ოთხი დევის ყურე" და სხვა. აღნიშნული სამუშაოები ძირითადად იმერელმა ოსტატებმა შეასრულეს, ცნობილი ბერეკაშვილების ერთ-ერთი გუნდიდან ვასილ ბერეკაშვილის ხელმძღვანელობით.

გარდა ზემოთ აღწერილი სარემონტო სამუშაოებისა, 1863 წელს ეკლესიის ეზოში აიგო სამსართულიანი ახალი სამრეკლო.

XIX საუკუნეში ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში სამჯერ ჩატარებულმა სარემონტო სამუშაოებმა შენობის სიცოცხლე გაახანგრძლივა, თუმცა თავდაპირველი არქიტექტურის რაღაც დეტალები შეცვალა და შეიწირა, თუნდაც გვიანდელი ჩრდილოეთის მინაშენი და გარკვეული ფართის საფასადე წყობა.

Merab Kezevadze

Chronicle of the Repair Works Undertaken in Nikortsminda Church of St. Nicholas in the 19th c.

Nikortsminda church of St. Nicholas, built in 1010-1014, is a remarkable monument of the old Georgian architecture, which is preserved in almost initial form; this, certainly, does not mean that significant repair works were not carried out in Nikortsminda at various periods. Certain repair works seem likely to have been undertaken here in early 16th c., in the reign of Bagrat III, King of Imereti (1510-1565); in the 16th-17th cc. murals of the church were renovated. Next important repair works, never discussed up to now, took place in Nikortsminda church in the 19th c.

Launching of the first repairs in the 19th c. is linked with the name of Sophronios (Tsulukidze), last bishop of Nikortsminda, who was in charge of the eparchy in 1793-1820. It seems likely that he had started to repair the church in early 19th c., carrying out considerable works, but, sup-

70 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 177.
71 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 187.
72 ქცა ფ. 21, ან. 1, ს. 17289, გვ. 188.

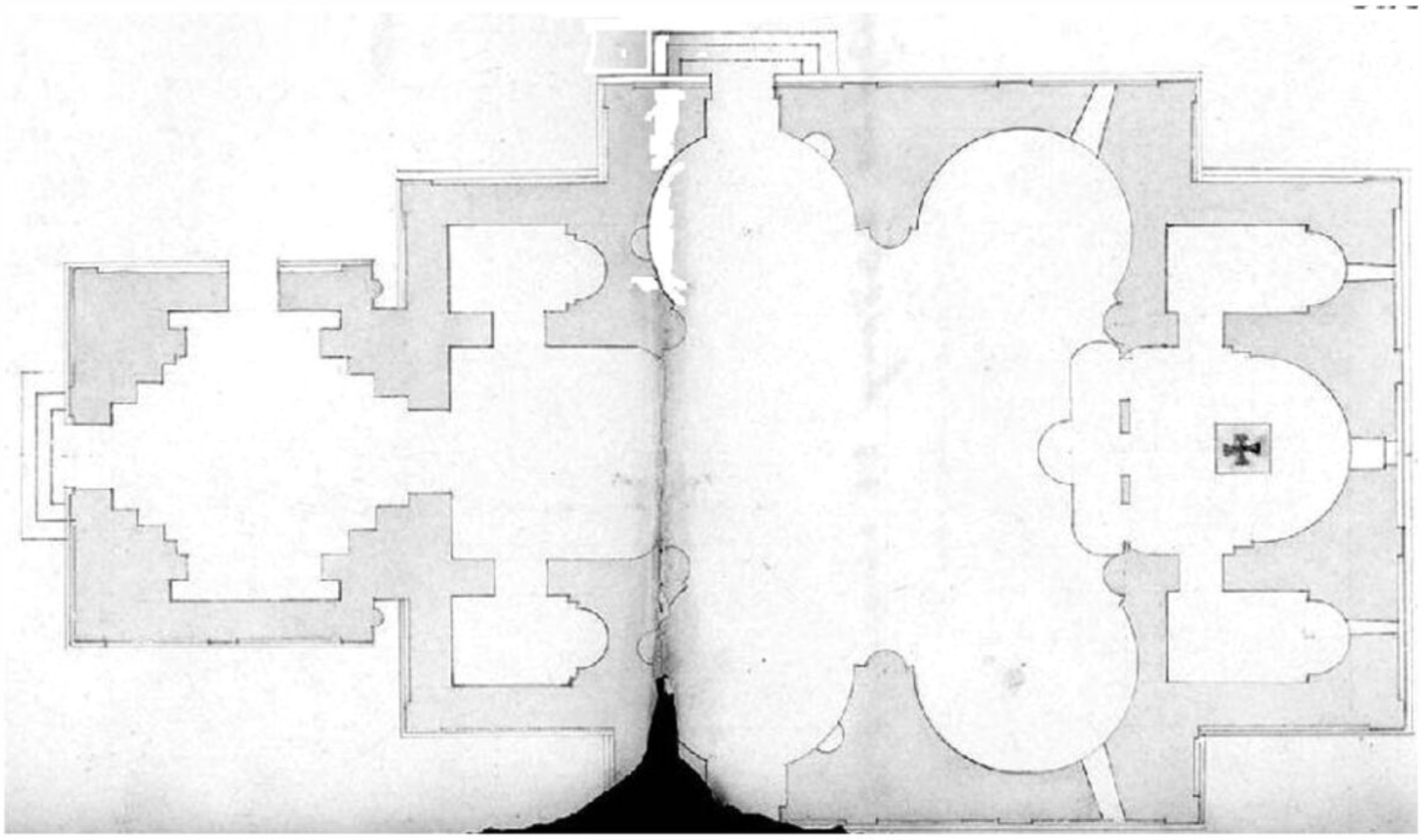
posedly, was unable to complete the north annex (built by him in late 18th c.), due to the events developed in western Georgia later on (reference is made to the 1819-1820 ecclesiastic revolt in Imereti, during which Racha was seriously damaged and Nikortsminda eparchy was abolished.

In 1847-1854, large-scale works were undertaken in Nikortsminda: north annex was demolished, entire wooden framework of the roofing was replaced and covered with iron sheets, church windows were replaced, new floor was laid on a considerable part of the interior; the cross on the dome was changed, the porch was repaired and the roof was repainted. Repair works were, mainly, carried out by the Greek craftsmen.

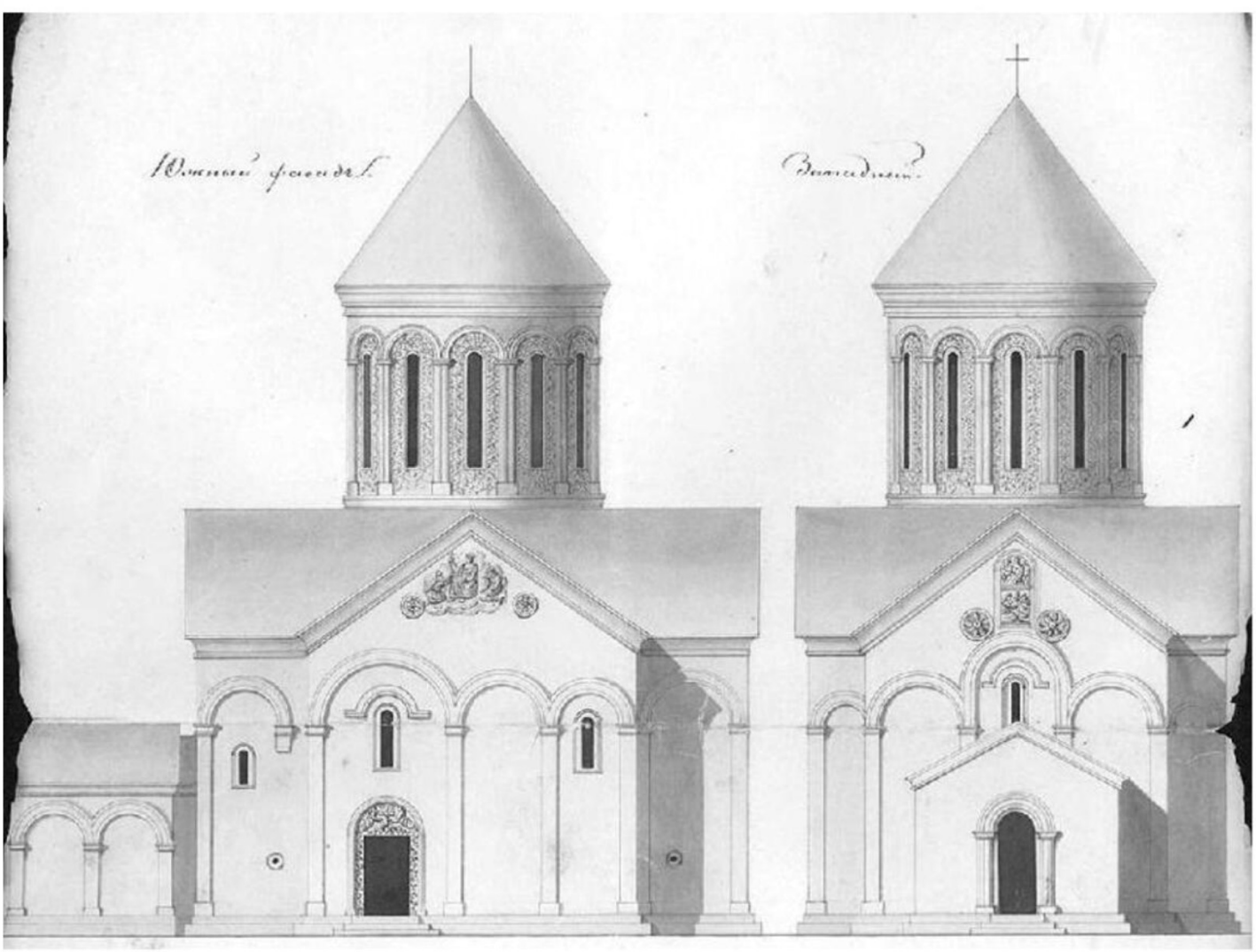
During the third renovation in 1888-1894, ca. 100 m^2 façade facing masonry, as well as part of the cornices on east, north and west sides, was replaced, new stone columns were made in the north and south entrances, dome supporting piers were renovated with the new stone, etc. These works were implemented by a group of Imeretian craftsmen (headed by Vasil Berekashvili) _ one of the teams of the famous Berekashvili family.

Apart from the above mentioned works, new three-storey bell-tower was built in the churchyard in 1863.

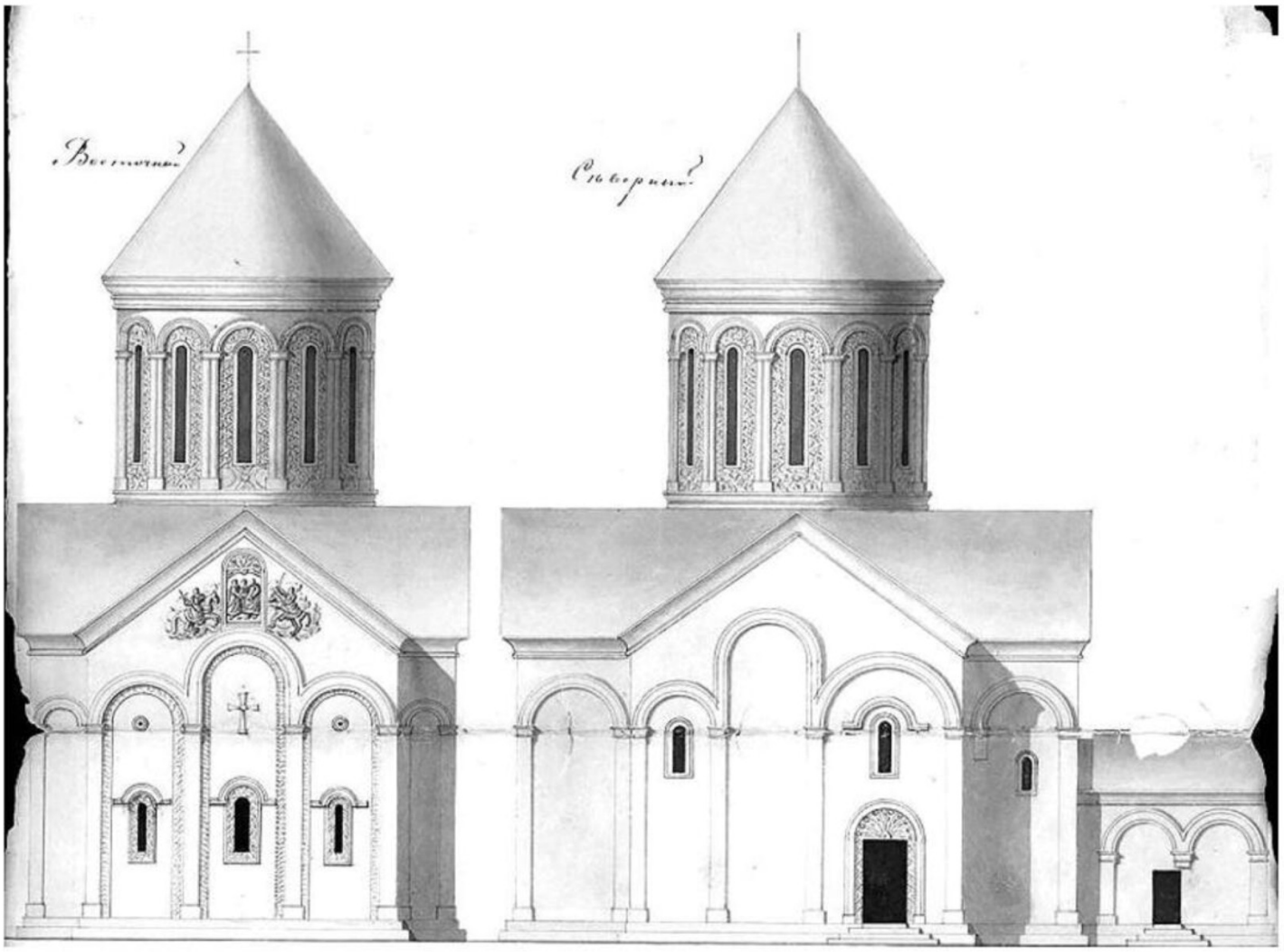
Repair works undertaken in Nikotsminda church in three stages in the 19th c. had prolonged the life of the building, although certain details of the initial architectural appearance were changed and vanished (certain part of the façade facing, etc.).



ნახ. 1. ნიკორწმინდის ტაძარი. გეგმა. ფრანც რიპარდი



ნახ. 2. ნიკორწმინდა. სამხრეთი და დასავლეთი ფასადები. ფრ. რიპარდი



ნახ. 3. ნიკორწმინდა. აღმოსავლეთი და ჩრდილოეთი ფასადები. ფრ. რიპარდი

სამსონ ლეჟავა
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ოქროს საწმისი და დარბაზული ხუროთმოძღვრება

ჩვენი კულტურული იდენტობის ერთი უმთავრესთაგანი „მარკერი“ ოქროს საწმისისა და კოლხური მისტერიების ფენომენია. ეს პრობლემა ქართულ არქეოლოგიაში, ფოლკლო-რისტიკაში, ლიტერატურათმცოდნეობასა და ეთნოლოგიაშიც – რეზულტატური შესწავლის საგანია, მაგრამ ხელოვნებათმცოდნეობა ზემოალნიშნულ საკითხს ჯეროვნად არ შეხებია. ჩვენი ამოცანაა საკითხის დასმის დონეზე განვიხილოთ დარბაზული არქიტექტურის მიმართება ოქროს საწმისის გარდამოცემასთან. მუშაობისას გავეცანით დიდძალ ლიტერატურას, მაგრამ კვლევის ამ ეტაპზე, გადავწყვიტეთ შეძლებისდაგვარად „შეგვეკუმშა“ მოპოვებული ინფორმაცია.

პირველყოვლისა ხაზგასასმელია, რომ ოქროს საწმისი არესის წმიდა ჭალის მუხისა და მისი მცველი გველეშაპის გარეშე, განცალკევებულად – უბრალოდ ვერც მოიაზრება. ამ ტრიადის ერთობა კი უკავშირდება ისეთ უნივერსალურ სიმბოლოს, როგორიცაა სიცოცხლის ხე.

არესის წმინდა ჭალა უცილობლად შეგვახსენებს საქართველოში ხატის ტყის სიწმინდე-ხელშეუხებლობას, მის ტაბუირებულობას, რაც დადასტურებულია ეთნოლოგიურ ლიტერატურაში (მაგ. ს. მაკალათიას მიერ). რაც შეეხება გველეშაპს, იგი ერთგვაროვნად ნეგატიურად ვერც მოიაზრება, ვინაიდან უმაღლესი სიწმინდის მოუსყიდველი მცველია და სვანეთში არსებული, ე. წ. „მეზირის“ კულტთან აშკარად ასოცირდება (ეს დადასტურებულიც არის სამეცნიერო ლიტერატურაში რ. გორდეზიანთან, მ. ჩართოლანთან და სხვა). რაც შეეხება თავად მუხას, ის უთუო განსახიერებაა სიცოცხლის ხისა, როგორც სკნელთა მაკავშირებელისა (მ. ელიადე), რომელიც აღმოცენებულია ვ. ბარდაველიძით „კვრივულ“ ალაგზე და ამასთან, მთელი კოლხეთის თავმომყრელი და შემკვრელია, როგორც რამ ენიგმატური, ხელშეუხებელი და მიღმიერთან წილნაყარი. უმაღლეს სიწმიდედ კი თავად საწმისი მოიაზრება, რომელიც აგვირგვინებს, განასრულებს ზემოაღნიშნულ სამერთიანობას. ჩვენს ეთნოლოგიურ კვლევებში მრავალმხრივაა განხილული ტყავის სიმბოლიკა, როგორც მიწის „საზრისის“ შემცველისა, სიცოცხლის აღორძინების, აღმოცენებისა და სიუხვის განმაპირობებელისა... ირ. სურგულაძე, ნ. აბაკელია, ჯ. რუხაძე, უფრო ადრე – თავად ვ. კოტეტიშვილი, შეეხებიან ხეზე ცხოველის ტყავის დაკიდების საკულტო გამოცდილებას, რაც საერთო აღიარებით, აშკარა კავშირს ამჟღავნებს ოქროს საწმისის ფენომენთან, ეს კი იმის დასტურია, რომ ბოლო დრომდე, თავისებური „მეხსიერება“, თუ შორეული „ექო“ საწმისთან მიმართებისა – სულაც არ იყო განქარვებული ჩვენში, ამას ცხადყოფს ჩვენებური ზღაპრებიც – არა მხოლოდ ცნობილი „ტონბა ვარჩხილის“ გარდამოცემა, არამედ მაგალითად ქართლში ჩაწერილი ზღაპარი „ბაყაყის ხოკერა“ ერთ-ერთი შემწე პროტაგონისტი იქ ხომ,

არსებითად, ყოვლისშემძლე ვერძია, რომელიც სტიქიებსაც ფლობს – იგი წყლიდან ამოდის, პირიდან ცეცხლს აფრქვევს და მიწასაც მიარღვევს.

არანაკლებ საგულისხმო ზღაპარია „მზის ასული“, რომელშიც ოქროს ერკემალიც ფიგურირებს. „არსებობს“ ბევრი სხვა წყაროც და მაინც, ჩვენი აზრით, თავმოყრილია და კონცენტრულადაც, „ოქროს საწმისის“ სიმბოლიკა სწორედ დარბაზის დედაბოძში, რომელშიც ჩაწნეხილი, ენერგეტიკულად ძლევამოსილი მორთულობა გასხივოსნებულია ასტრალური ნიშნებით, და აქ მყისიერად გვახსენდება ორი რამ: 1) ის, რომ ვერძის ტყავი მანათობელი იყო, და 2) ისიც, რომ ფრიქსეს გადამრჩენელი ვერძი ზეცად „ამაღლდა“ და ვერძის თანავარსკვლავედად გარდაისახა. მკვლევარი მ. ილინა იმასაც გამოკვეთს, რომ დედაბოძის ფორმა ვერძის რქებს გვახსენებს. ეს ასოციაცია ნიადაგს მოკლებული სულაც არაა, ვინაიდან დედაბოძში ბანდუშის კიდეთა მონახაზი, უაღრესად განმტკიცებული ასტრალური ნიშნებით, ერთგვარი „ჩახვეულობის“ შთაბეჭდილებასაც ახდენს – და ამ ნიშნით სპირალსაც ეთანადება, ხოლო სემანტიკურად გაჯერებულ სპირალურ ფორმებს – ჩვენ ვხედავთ არა მხოლოდ დედაბოძებში, არამედ მაგ. სოფ ბალანთის დარბაზის ბანდუშისებრ ნაწილში საყრდენი, საკედლე სვეტისა. ისიც ვიცით, რომ ტრადიციულ კულტურაში რქა მოიაზრება, როგორც შემკვრივებული სხივი, რაც ზემოალნიშნულ მოსაზრებას მეტ სარწმუნოობას ანიჭებს (ზ. კიკნაძე). თავის მხრივ საგულისხმო ის არის, რომ მაგ. ნ. დმიტრიევა ვერძის რქათა ანალოგიას იონურ სვეტისთავშიც ხედავს, რომელიც ბ. ვიპერის მართებული ანალიზით, ძველაღმოსავლურ კულტურებთან დიალოგში ჩამოიქნა. ეჭვმიუტანელია, რომ დედაბოძის დარად, ისიც აშკარად საკრალიზებული იყო, რაც არა მხოლოდ ტაძრებშია ჩენილი, არამედ ცალკე მდგომი სახითაც ვლინდება (ასეთ დროს – სვეტი გვირგვინდებოდა მაგ. ფრთოსანი სფინქსის გამოსახულებით).

ჩვენც დარწმუნებული ვართ, რომ დედაბოძის იერში ამოიკითხება ერთგვარი „ვერძისებრივობა“, რაც მხოლოდ შემთხვევით ფორმალურ ნიშანს არ უნდა წარმოადგენდეს, მით უმეტეს, რომ სხვა ვარიაციით, ამჯერად გამოქანდაკებულ ვერძისთავებს ჩვენ ვხედავთ ჭაჭკარის დარბაზში (ამ საკითხს სამწუხაროდ, მხოლოდ გაკვრით შეეხო ჯ. რუხაძე, რომელმაც თუმც კი, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთშიც ვერძის ქანდაკთა საკულტო რიტუალები უფრო საგულდაგულოდ წარმოაჩინა). ჭაჭკარში ვერძისთავები საკვანძო ადგილზეა განთავსებული – იქ, სადაც უკვე იწყება გვირგვინი, ანუ ციური სფერო. ამ კონტექსტში ინტერესსმოკლებული როდია, რომ ა. ლამბერტის მიხედვით, ძველად სამეგრელოში ჭიშკრებზე (ანუ „ზღვარულ ტერიტორიაზე“), დაიტანებოდა ცხოველთა თავების გამოსახულებანი, რომელთაც ცხადია, აპოტროპეული მნიშვნელობა ექნებოდა შეძენილი.

თუკი დარბაზში გამოხატული ასოცირება ოქროს საწმისის ფენომენთან სავსებით რეალური ჩანს, აქ უკვე ისმება კითხვა: ეს მიდგომა, თუ თვისობრივობა მხოლოდ დარბაზს ახასიათებს? ირკვევა, რომ სრულებითაც არა! არსებითად, საზრისისეულად იგივეს ვხედავთ კოლხური ოდა-სახლის ჭვირულ ფარდებში, რომელთა „თაღოვანება“ კვლავაც ციურ სფეროს განასახიერებს. მაგ. სოფ. ირის ოდა-სახლის დეკორში, ჩვენ ვხედავთ ბორჯღალებს (რომლებშიც ბრუნვა-გასხივოსნება – ურთიერთგანუყოფელია) და მათგან განუყოფელ, „დაწურულ“ –

ურთიერთგანმამტკიცებელ, წყვილედ ვერძებს (ტონბა ვარჩხილის გარდამოცემის მსგავსად, სადაც ო. ლორთქიფანიძის თქმით, ვერძები მზეს ეთამაშებიან, ამ ორნამენტშიც, ზუსტად იგივე განცდა გვებადება). ეს მით უფრო თვალსაჩინოა დეკორის აღქმისას თავად აივნის სივრციდან, საიდანაც მთელი მორთულობა აშკარა „სხივმოსილებას“, ძლიერ დემატერიალიზაციას და უცნაურ იდუმალებას ატარებს. იგი, მ. ელიადეს გამონათქვამს თუ გავიხსენებთ, მართლაც „დასაბამიერ დროშია“ გადამყვანი. ამ კონტექსტში ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ოდის არა მხოლოდ ექსტერიერში, მის ჭვირულ დეკორში ვხედავთ ღრმა სიმბოლურობას, არამედ ინტერიერშიც დარბაზის გვირგვინის შემახსენებელ „ხონჩაშიც“ და თავად ბუხართა შემკულობაშიც, რომელიც, ითავსებს ხშირად ზოომორფულისა და ვეგეტაციურის ერთობლივ, კვლავაც „სიცოცხლის ხისეულ“ საზრისს (ე. ნადირაძე).

თუკი მუხის დედაბოძში მიმართება ოქროს საწმისთან უფრო შეფარვითია, თუმცა სიღრმისეულად დაქარაგმებული, ოდა-სახლის ორნამენტში იგი შედარებით გაცხადებულადაც კი აღიქმება.

ამასთანავე, არსებობს კიდევ ერთი, უმძლავრესი გამოხატულება ჩვენს სინამდვილეში საწმისის მისტერიასთან თუგინდ შორეული მიმართებისა – არის ძველებური ლითონის სვანური კერა, რომელიც მაჩუბის ინტერიერშია დაუნჯებული – იმ მაჩუბისა, დარბაზზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი, უმაღლესი კულტურულ-ისტორიული ფასეულობის მქონე მოვლენა რომ არის. მ. ჩართოლანის კვლევის საფუძველზე ვიცით, რომ კერას, როგორც ცოცხალს, ისე აღიქვამდნენ და მას კიდევაც უვლიდნენ, ჰპატრონობდნენ, საკვებით ჰპოხავდნენ კიდეც და საზოგადოდ, განსაკუთრებულადაც ზრუნავდნენ მასზე, როგორც ოჯახის სიმტკიცის, კეთილდღეობისა და თაობათა უწყვეტი კავშირის უზრუნველმყოფელზე და ამასთანავე, მასვე აღიქვამდნენ, როგორც „მცირე სახლს“ მართლაც, კერა ხომ თავმომყრელია ოჯახის მთელი „მიკროსოციუმისა“ და აი, სწორედ ამ კერაზე გამოისახებოდა, ლითონით, უაღესად ხელმტკიცე და თანაც ერთგვარად დემატერიალურობის „ზღვარზე“ გამოსახული კვლავაც და კვლავაც – ვერძისთავები, რომელთაც აშკარად სემანტიკური „კონცენტრატის“ სახე ჰქონდა შეძენილი. აქ რქა ორმაგი ხვიის სახით არის წარმოჩენილი და დიდად თვისებური, „მინიმალისტური“ ექსპრესია გამოარჩევს – ეს გამოსახულებანი დიდ სარწმუნოობასა და საზრისაღვსილობას სძენს კერის მთელ სტრუქტურას. ამ კერაზე დაკვირვებისას, გუმანით შევიგრძნობთ, რომ თითქოს „რაღაც ამდაგვარი“, ოღონდაც – ცხადია, განუზომლად მასშტაბური სახე ექნებოდა აიეტის სასახლეს, რომელიც – ნუ დავივიწყებთ, რომ სწორედაც ჰეფესტომ, ანუ მჭედლობის ღვთაებამ აუგო კოლხეთის მმართველს! ეს თვალსაზრისი რომ მთლად განყენებული ფანტაზიის სფეროს არ მიეკუთვნება, „მცირე სახლად“ აღქმული სვანური კერის უძველეს არქეოლოგიურ მონაპოვართან სრულებით რეალური მგვანებაც უნდა ადასტურებდეს. რაც შეეხება ზოგიერთ კერაზე დატანილ რომბთა რიგს, ისინი მიწის განმასახიერებლად გვესახება, რაც კერასთან მიმართებით, ვფიქრობთ, სავსებით ლოგიკურად აღიქმება. ამრიგად ირკვევა არსებითი რამ: როგორც აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველოში (ქართლი; მესხეთ-ჯავახეთი), ისე დასავლეთ საქართველოში (რაჭა; სვანეთი), მიმართება „ოქროს საწმისის“ მისტერიასთან ამოტივტივებულია: ქართლურ დარბაზში,

მის დედაბოძში (რომელიც ყველაზე მთლიანობითად, უწყვეტელად ატარებს ამ ძველთაძველ ინფორმაციას). უფრო კონკრეტულ გამოსახულებათა სახით კი სამხრეთ საქართველოში არქაული ინტერიერის მქონე ჭაჭკარის დარბაზში, ჩვენ ვხედავთ რეალურად ანალოგიურ მიდგომას; კოლხური ოდა-სახლის ჭვირულ დეკორში კვლავაც ვხვდებით იმგვარად გააზრებული „ვერძის თემას“, რომელიც სოლარულ სიმბოლიკასთან თანაზიარობის გამო, ჩვენს მიმართებაში – კიდევ მეტად საგულისხმოდ გვეჩვენება; და ბოლოს – სვანურ კერაში, ისევ და ისევ – უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია მისი გამშვენება ვერძისთავთა რიგით, რომელიც ყოვლისმომცველია ანუ ვრცელდება როგორც საყრდენ, „სვეტისებრ“ ვერტიკალებზე, ისე ჰორიზონტალურადაც „განიშლება“ ვერძისთავთა „მრავლობითობა“ ამ, სემანტიკურად უტევადესი ფორმის აღმატებულ მნიშვნელოვანებას, მკაფიოდ უსვამს ხაზს და გაცილებით მეტ ძალამოსილებას სძენს კერას.

აქ ისმება კითხვა: ისე ხომ არაა, რომ ყველაზე სრულად, მაინც დარბაზმა შემოინახა მეხსიერება ოქროს საწმისის შესახებ? ვფიქრობთ, რომ ჩვენ სხვა მოვლენასთან გვაქვს საქმე: მართლაც, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ვიტრუვიუსის თანახმად, ჩვენ თავად კოლხეთშიც გვქონდა დარბაზის მსგავსი ნაგებობა, რაც ზემოაღნიშნული კონკრეტული მაგალითებითაც საბუთდება (ეს საკითხი გამოიკვლიეს ბატონებმა ნ. ამაშუკელმა და გ. ყიფიანმა). კოლხური ოდა-სახლი, უბრალოდ ბევრად გვიანი, მაგრამ ძლიერი გამოხატულებაა ძლევამოსილი ტრადიციისა, რომლის დეკორშიც – ზოგი მკვლევარი (მაგ. ე. მალია და ჯ. ვარშალომიძე), კოლხური ბრინჯაოს გამოძახილსაც ხედავენ. რაც შეეხება სვანურ კერას, მასში „ზენა სფეროსთან“ კავშირი სხვა რიგისაა, რაც ძველებური საკვარეებითაც დასტურდება (ნ. რეხ-ვიაშვილი). სხვათა შორის, არა მარტო სვანეთში, არამედ რაჭაშიც, საკვარე სემანტიკურად ანალოგიურია ხევსურულ ფარში ჩენილი „გუმბათის ხატისა“ (ბ. ჩოლოყაშვილი) და გვერგვსაც დანამდვილებით მოგვაგონებს. ასე რომ, ჩვენ საწმისის მისტერიასთან მიმართებაში მრავალვარიანტულობას უფრო ვხედავთ, ვიდრე „მეტ-ნაკლებობას“

აქვე ისმება კიდევ ერთი კითხვა: ხომ არ „ვაბამთ“ დარბაზს მეტისმეტად უშუალოდ „ოქროს საწმისის“ საზრისთან, მით უფრო, რომ დარბაზის წინარეგამოხატულებანი გაცილებით უფრო ადრინდელია, ვიდრე არგონავტთა მიერ ამერიკის აღმოჩენაზე არანაკლებ მნიშვნელოვნად აღქმული მოგზაურობის ჟამს, აიეტის იდუმალ სამეფოში შეღწევა? აქ მხოლოდ ის ითქმის, რომ კოლხური მისტერიები, სავსებით შესაძლოა XIV საუკუნეზე ბევრად ძველიც ყოფილიყო. არც ისაა დასავიწყებელი, რომ ტ. ჩუბინიშვილის თანახმად, მტკვარ-არაქსის კულტურაში მოპოვებული კერამიკის „ვერძისთავული“ მოტივები, მ. ხიდაშელისა და ნ. ურუშაძის აზრით, არა „ზოოლოგიურ“, არამედ სწორედ „კოსმიურ“ ხასიათს ატარებს. მაგრამ აქ მთავარი სხვაა: ეს მონაცემები, სარწმუნო წყაროების მეშვეობით ოქროს საწმისის შესახებ, სისრულით ეთანახმიერება დედაბოძშიც, კოლხურ ოდაშიცა და სვანურ კერაშიც გამჟღავნებულ არტეფაქტებს, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია ჩვენი ისტორიისათვის.

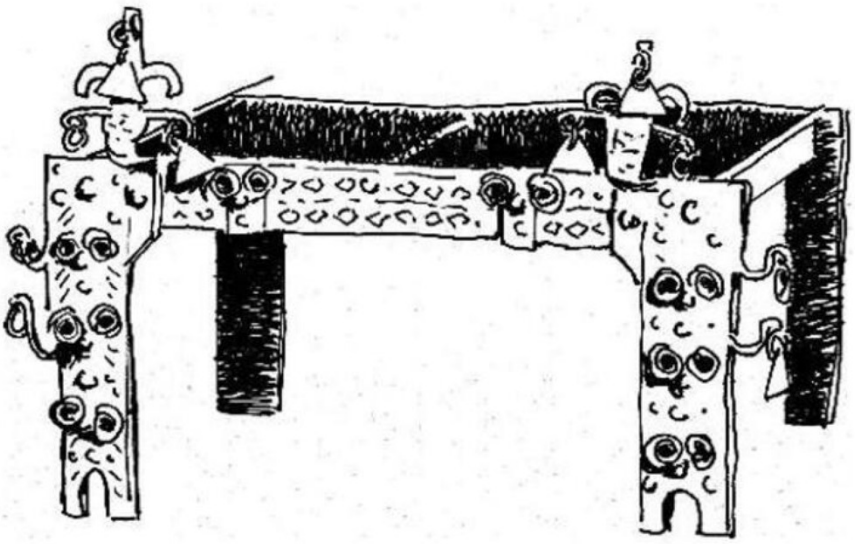
და კიდევ ერთი, ძალიან არსებითი კითხვა: თავად ოქროს ვერძი, როგორც ჰერმესის მიერ მოვლენილი „ზებუნებრივი არსება“, ხომ არ ეპასუხება ბიბლიურ გამოცდილებას, კერძოდ კი აბრაამის მიერ ისააკის მსხვერპლშეწირვისას

გამოჩენილ ვერძს, ხოლო განუზომლად უფრო ფართო აზრით – ხომ არ შეიძლება დავინახოთ ოქროს ვერძში (რომელიც თანადროულად მხსნელიცაა და მსხვერპლიც), დაბინდული წინარეგანჭვრეტა მაცხოვარისა, რომლის კვართიც დაფლულია სვეტიცხოველში? ამ მახასიათებლებს ზ. გამსახურდია თავის პოეზიაში წარმოაჩენს. თუმცა, ეს ის არსებითი კითხვებია, რომელნიც სულ სხვა დონის, უკვე საღვთისმეტყველო, სამომავლო კვლევებსაც გულისხმობს.

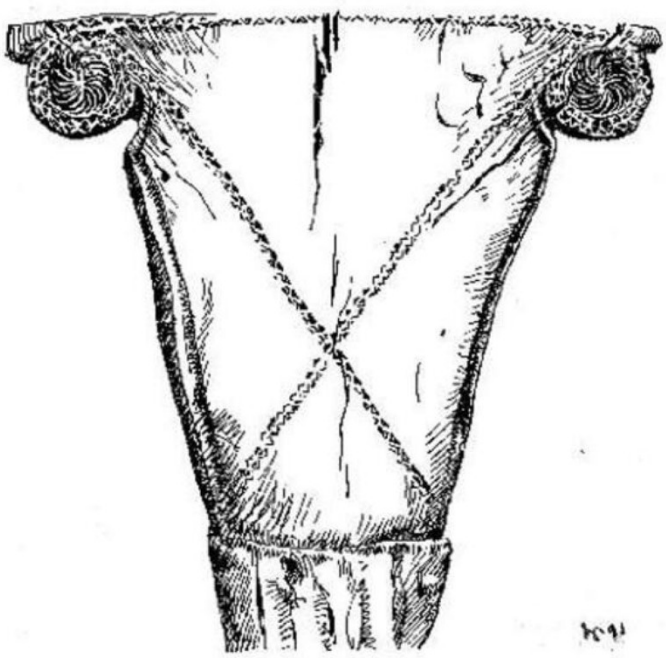
Samson Lezhava

Golden Fleece and Architecture of *Darbazi*

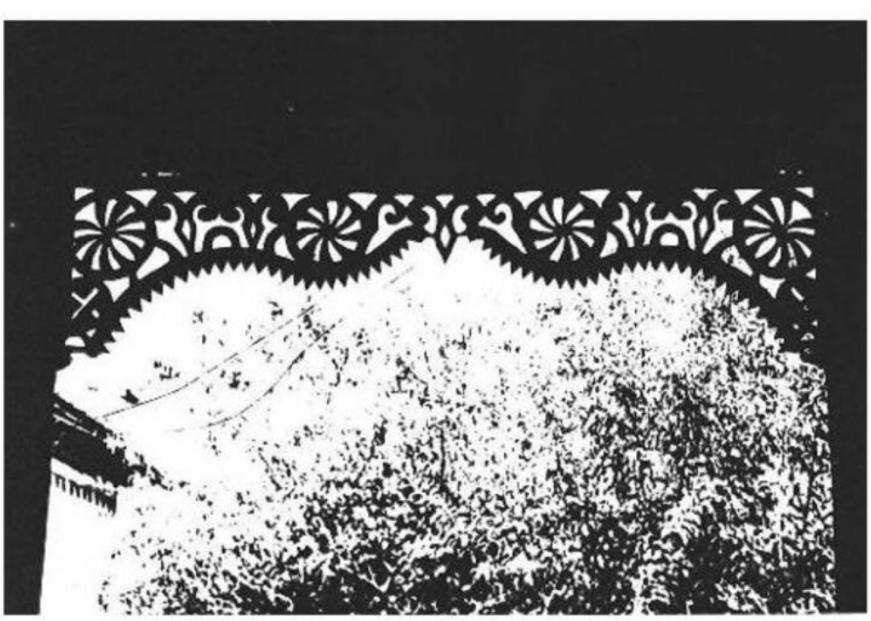
Based on the analysis of the literary sources, scholarly literature and ethnological data, an attempt is made to present arguments in favour of even remote connection between the Golden Fleece mystery and articulation of the *deda bodzi* (main supporting pillar); "solar-ram head" complex motif preserved in the open-work décor of Colchis *oda-sakhli*; analogous "ram head" images on the Svanish metal hearths.



ნახ. 1. დედაბოძი თიანეთიდან (ზ. ლეჟავას ნახატი)



ნახ. 2. ლითონის სვანური კერა (ზ. ლეჟავას ნახატი)



სურ. 1. კოლხური ოდის ჭვირული ფარდა სოფ. ირიდან (რაჭა)

ნაკურალეშის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა

ნაკურალეშის წმ. გიორგის ეკლესია დასავლეთ საქართველოს მთის პროვინციის სასოფლო სამლოცველოების ერთი დამახასიათებელი ნიმუშთაგანია[1]. ეს მომცრო ზომის დარბაზული ნაგებობა ნაკლებდახელოვნებული ოსტატის ნახელავად ჩანს – კოშკისებრია, უწესოდ გამოყვანილი კამარით, უბრალო ლოდებით მარტივად ნაშენი (სურ. 1). შესასვლელი, გვიანი შუა საუკუნეების დარბაზებისთვის დამახასიათებლად სამხრეთით და დასავლეთითაა; სარკმელი თითო-თითო ყოველ ფასადზე. ოღონდ ესაა მოგვიანებით, დასავლეთის მხრიდან, ერთი სარკმელი ამოუშენებიათ, რადგანაც ამ ადგილზე გარე მხრიდან, კედლის მოხატვა განუზრახავთ. აქ გამოსახული სცენის გარჩევა დღეისთვის შეუძლებელია და საგულისხმო მხოლოდ ისაა სამლოცველო, სვანეთის დარბაზულ ეკლესიათა დარად, მარტო შიგნიდან კი არა, გარედანაც რომ მოუხატავთ.

მოხატულობის შესრულების თარიღი (ისევე, როგორც ეკლესიის შენობის დრო), მასში გამოყვანილ ქტიტორთა იდენტიფიკაციით, ჯერ ექვთიმე თაყაიშვილის[2], შემდეგ კი, მოგვიანებით, ვახტანგ ბერიძის[3] მიერ XVII საუკუნის 70-იანი წლებით არის განსაზღვრული. ამის მიუხედავად, მოხატულობა – არც იკონოგრაფიისა და არც მხატვრული სტილის თვალსაზრისით – დღევანდლამდე არ არის შესწავლილი და ამდენად, დაუდგენელია გვიანი შუა საუკუნეების ჩვენი სახვითი ხელოვნების სხვადასხვაგვარ მიმდინარეობათა შორის რომელი მხატვრული ნაკადის სწრაფვაა მასში გამჟღავნებული.

ნაკურალეშის ეკლესიის მხატვრობა კარგადაა შემონახული. ყველგან, ინტერიერის ყოველ მონაკვეთზე სამ რეგისტრად წარმოდგენილი, მთლიანად მოიცავს კედელ-კამარებსა თუ სარკმელთა და შესასვლელთა წირთხლებსაც კი.

საკონქო კომპოზიცია – ორი მთავარანგელოზის თანხლებით წარმოდგენილი ნიშოვანი ღმრთისმშობელი, ზომით თუ კომპოზიციური გააზრების თავისებურებით, გამორჩეულად ბატონობს მთლიან მოხატულობაში. შთამბეჭდავად გამოიყურება ორი სახის ზიარების მომცველი მეორე რეგისტრიც (სურ. 2). დასასრულ, ბოლო, საკურთხევლის მოხატულობის მთლიანი კომპოზიციური სქემის „დამჭერი" რეგისტრი, სადაც ტრადიციისამებრ, წმინდა მამებია გამოსახული – სამ-სამი, სარკმლის როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს. მათ გაშლილ გრაგნილებზე წარწერები ბერძნულია, სახელები კი ქართულით, ასომთავრულით აღნიშნული (სურ. 3). ბერძნული და ქართული წარწერები საუფლო ციკ-

---

1 M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie en 1847-1848, St Petersbourg, 1850. ექვთ. თაყაიშვილი, ემიგრანტული ნაშრომები, თბ., 1991, გვ. 90; ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, გვ. 184-186; ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა (საანგარიშო კრებული), თბ., 1998, გვ. 98, 108-111.

2 ექვთ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81, 83-86.

3 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 184-186.

ლის მომცველ სცენებშიც ჩნდება და მხოლოდ ერთგან, ჯგუფურ საქტიტორო პორტრეტშია თანამდევი წარწერები მხედრულით აღნიშნული.

კედელთა უმეტესი არე, კამარისა კი მთლიანად ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლის ამსახველ სცენათა მომცველია. ჩნდება ქტიტორთა ჯგუფური პორტრეტიც – ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედელთა ზომებით გამორჩეულ ქვედა რეგისტრზე. ერთია მხოლოდ – ეს გამოსახულებანი იმდენად განსხვავებული მხატვრული ხედვითაა დანახული, ისე სხვაგვარადაც წარმოდგენილი, რომ აუცილებლად ცალკე, აუცილებლად დამოუკიდებლად უნდა იქნან განხილულნი. ამასთან, მხოლოდ მას შემდეგ როცა თუნდ ზოგადად მაინც გაირკვევა საღვთო სცენების მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურება.

კამარის ცენტრში, მის მარჯვენა და მარცხენა ფერდზე, ქრისტე ყოვლისმპყრობელისა და წმინდა იოანე ნათლისმცემლის უდაბნოს ანგელოზად მოაზრებული გამოსახულება იკითხება (სურ. 4). საუფლო ციკლი თერთმეტი სცენით არის ასახული – ოთხ-ოთხი სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე („ხარება“, „შობა“, „მირქმა“, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „იერუსალემად შესვლა“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ (სურ. 5), სამიც დასავლეთის კედელზე („გარდამოხსნა-დატირება“, „ამაღლება“, „ღმრთისმშობლის მიძინება“). და კიდევ ერთი – ამავე ციკლში აუცილებლად მოსახსენებელი ქრისტე-ემანუელის წელზემო გამოსახულება, რომელიც დასავლეთი სარკმლის ქვედა არეზეა წარმოდგენილი (სურ. 6).

საუფლო ციკლი თერთმეტივე სცენით თუმც ათორმეტ დღესასწაულთა რიგზეა გაწყობილი, მაგრამ არც თუ სრულად, რადგან არ ჩანს „ლაზარეს აღდგინება“ და „სულთმოფენობა“ – ეს მაშინ, როცა დასავლეთის კედელზე გამორჩეულად ჩნდება ათორმეტ დღესასწაულთა მიმდევრებისთვის არც თუ აუცილებელი, „გარდამოხსნა-დატირების“ ამსახველი სცენა ვნების ციკლიდან (სურ. 7).

საუფლო სცენების ამგვარი, შედარებით უჩვეულო შერჩევა ადვილად შეიცნობა თუ მთლიანობაში გავიაზრებთ მოხატულობის თეოლოგიურ იდეას.

„ლაზარეს აღდგინება“ – აღდგომის წინასწარუწყების საზრისის მომცველი სცენა, მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამის შემდგენელს ადვილად ეთმობა, რადგან ჩვენს მოხატულობაში „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ ჩვენებით, არა მხოლოდ თავად აღდგომაა ასახული, არამედ „ღმრთისმშობლის მიძინების“ სახით აღდგომის კიდევ ერთი ხატებაც არის სრულიად განსაკუთრებულად, დასავლეთის კედლის ვრცელ არეზე ხაზგასმულად წარმოჩენილი.

რაც შეეხება „სულთმოფენობის“ ამსახველ სცენას – მასზე უარის თქმა მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურებით უნდა აიხსნას. ეს სცენა ხომ (ეკლესიის დაფუძნებისა და სხვა) უშუალოდ ნაკლებად თუ შეესატყვისება ჩვენი მოხატულობის აზრობრივი ქარგისთვის უმთავრესს – მსხვერპლისა და ხსნის ქრისტიანულ იდეას. მოხატულობის ამ უმთავრეს იკონოგრაფიულ საზრისს კი სრული სიმძაფრით სწორედ რომ „გარდამოხსნა-დატირების“ ამსახველი სცენა გამოხატავს, რომელიც საკურთხევლის საპირისპირო დასავლეთის კედლის მოხატულობაში, არც თუ შემთხვევით, „ამაღლებასა“ და „მიძინებასთან“ ერთად არის წარმოდგენილი (სურ. 8, ნახ. 1).

იგივე თემას მხოლოდ საუფლო ციკლის სცენები კი არა, მაცხოვრის ვნებათა დამმონმებელ მოწამეთა მედალიონებში მოქცეული ფიგურები და წმინ-

და გიორგის ცხოვრების აქ ასახული ეპიზოდებიც წარმოგვიდგენს: თუ ერთგან (დიოკლეტიანეს წინაშე) წმინდანის მოწამეობრივი მსხვერპლია გადმოცემული, მეორეგან (დახსნილ პატარა ბიჭთან ერთად თეთრ ცხენზე ამხედრებული) – მხსნელია, ბნელ ძალებზე გამარჯვებული (სურ. 9).

და კიდევ ერთი – მოწამეობრივი მსხვერპლის კიდევ ერთი ხაზგასმული ჩვენება: ლანგარზე დასვენებული თავისივე თავით წარმოდგენილი წმ. იოანე ნათლისმცემელი.

იკონოგრაფიული პროგრამა ჩვენს მოხატულობაში ისეა წარმოდგენილი, რომ ნათლად წარმოჩნდეს უფლის განკაცების, მსხვერპლისა და ხსნის ქრისტიანული იდეა. ეს იდეა თავიდანვე საკურთხეველშივეა ხაზგასმულად გამოკვეთილი: ჯერ კონქის მოხატულობაში, სადაც ღმრთისმშობელი ნიშოვანი განკაცების ხატს წარმოგვიდგენს, შემდეგ კი, მეორე რეგისტრად: ევქარისტიული მსხვერპლის ამსახველი იდეა – ზიარება ორსავ სახისა.

იგივე კედელთა მოხატულობაშიც დამახასიათებლად იკითხება: „ხარებით“ – ღვთის მოვლინების წინასწარუწყებით დაწყებულ თხრობას სამხრეთის კედელზევე მსხვერპლისა („შობა“, „ჯვარცმა“) და ხსნის („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“) საზრისის მომცველი სცენები გაასრულებს (ნახ. 2). დღესასწაულთა ციკლი ჩრდილოეთის კედლებზე გადაინაცვლებს, რომლის მოხატულობაც ოთხსავ სცენაში („მირქმასა“ და „ნათლისღებაში“, „იერუსალემად შესვლასა“ და „ფერისცვალებაში“ (ნახ. 3) თავისებურად გაცხადებულ, ახლა უკვე, ერთადერთ თეოლოგიურ იდეას – ღვთის მოვლინებას წარმოგვიდგენს.

განკაცების ხატი – ემანუელის სახით მოვლენილი მესია, კიდევ ერთხელ წარმოჩინდება დასავლეთის კედლის სარკმლის ქვემოთ მოქცეულ მცირე მონაკვეთზე, რათა ამავე დასავლეთის კედელზე მაცხოვრის ვნებით განხორციელებული მსხვერპლით, გამორჩეულად გაცხადდეს ქრისტიანული მისიის საბოლოო აღსრულება – ჯერ აღდგომის ხატების ჩვენებით, შემდეგ კი – უფლის ამაღლებით.

დასასრულ, ჩვენი მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ბოლო, დამამთავრებელი ეპიზოდი: როგორც საკურთხევლისეული ღმრთისმშობელი, ისე კამარის ცენტრში გამორჩეულად ასახული ქრისტე ყოვლისმპყრობელი და წმინდა იოანე ნათლისმცემელი მოხატულობის ზეციურ ზონაშია წარმოდგენილი და ამდენად, მაცხოვარი და მეოხნი ერთიან იდეურ ქარგად იკვრებიან, რათა საბოლოოდ, თავისებურად მოაზრებული სქემის მიუხედავად, მაინც გარკვეულად შეგვახსენონ „ვედრების“ საკონქო კომპოზიცია.

ნაკურალეშის ეკლესიის მოხატულობაში ესოდენ მწყობრად განვითარებული იკონოგრაფიული პროგრამა სახვითად სულაც არ არის ასეთივე მწყობრი – მხატვრულ მთლიანობას მოკლებული, შესამჩნევად გაუმართავია თვით ერთიანი სქემის ფარგლებშიც კი. თავიდანვე ჩანს ცალკეული სცენები თუ ცალკეული გამოსახულებანი რომელიღაც, უკვე თავისთავადაც შემოქმედებით მუხტს მოკლებული სანიმუშო მასალიდან მხოლოდ მექანიკურად რომ არის გადმოღებული. ალბათ ამიტომაცაა, საზოგადოდ მთელი XVII საუკუნის სახვითად არც თუ გამორჩეულ მხატვრობასთან შედარებითაც კი, უკიდურესად რომ გვიმჟღავნებს სიმშრალესა და ერთფეროვნებას.

თუმც ერთგვაროვნად მარტივია მოხატულობის საერთო კომპოზიციური სქემა, მაგრამ ამ სიმარტივეში ნაკლებად თუ მიიღწევა მხატვრული მთლია-

ნობა. კამარის კეხზევე ვიწრო, გაბმულ ზოლად წარმოჩენილი მომცრო ზომის მედალიონთა მწკრივი წმინდანთა წელზევითი გამოსახულებით, კედლებზეც გრძელდება და მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ გარს ევლება გვერდიგვერდ განლაგებულ საუფლო სცენათა ვერტიკალურ მონაკვეთებს. ალბათ, ამიტომაცაა თავისთავადაც სიმშრალითა და ერთფეროვნებით გამორჩეული სიუჟეტური კომპოზიციები, დახშულ სივრცეში, უჰაეროდ რომ არიან გაჭედილი მათთვის გამოყოფილ სასურათე არეზე. საუფლო სცენები და მათი შემომსაზღვრელი ეს მკვეთრად მოქმედი, დეკორატიულობის პრინციპით წარმოქმნილი ხატოვანი ზოლი მედალიონებისა დამოუკიდებელ მხატვრულ ერთეულებად აღიქმებიან, რაც შესამჩნევად ანაწევრებს სივრცეს. სწორედ რომ სივრცის დანაწევრების გამო, საპირისპირო, გრძივ კედელთა სიუჟეტურ კომპოზიციათა ურთიერთსიმეტრიულად განლაგების მიუხედავად, არქიტექტონიკა მთლიანი მოხატულობისა დარღვეულია. მოხატულ სივრცეს სხვაც ბევრი რამ ანაწევრებს. ერთი მხრივ სახეების მოდელირების ოსტატისეული სწრაფვა, რაც XVII საუკუნის ჩვენი მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ნათელზე – თეთრათი მონიშნულ სქელ ლაქაზე მუქი ტონის ლაქისებრი მონასმით (სახის ოვალის გაყოლებაზე, თვალის უპეებთან თუ ნიკაპთან) ერთგვაროვნად არის გამჟღავნებული და იქვე, სრულიად შეუსაბამოდ – სქელი და მოუხეშავი, უკიდურესად გამომშრალი, არაერთგვაროვანი ხაზების სიმრავლით ბლოკისებრ მონიშნულ სხეულთა სამოსის ზედმეტად დანაწევრება, ზოგან მათი ორნამენტისებრ გამოხატვა, თუ შეიძლება ითქვას, შთანთქავს მოცულობას, რაც, ცხადია, ვერ ქმნის მონუმენტურობის ეფექტის წარმოქმნის შესაძლებლობას, მაშინ როცა თხრობითობას მეტად აძლიერებს. ალბათ ასევე შეიძლება ითქვას – ნაკურალეშის ეკლესიის თეოლოგიური ციკლის მხატვრობაში ხალიჩისებურობის ეფექტი მეტია, ვიდრე მონუმენტურობისა.

ხალიჩისებურობის ეფექტს მოხატულობის საერთო ფერადოვნებაც აძლიერებს. ეს ასეა, რადგან ფერადოვანი ფორმის საერთო სიბრტყოვანება თუ მისი ესოდენი დანაწევრება ჩვენს მოხატულობაში თავიდანვე წარმოაჩენს დეკორატიული საწყისის უპირატესობას.

სიუჟეტური კომპოზიციები არსებითად აგებულია ორი ფერის დაპირისპირებით. ესაა – მუქი მოწითალო ტერაკოტა და, ძირითადად, ფონად მოქმედი, თეთრანარევი ლურჯი, ყველა სხვა დანარჩენი ფერი – დანაოჭების მუქი ჩრდილები თუ სამოსის თეთრასთან შეგუებული, მოყვითალო, მოცისფრო, უფრო იშვიათად, მოყავისფრო, ან თუნდაც შარავანდთა ოქრა, ძირითადად, ამ ორ ფერს ემორჩილება. თბილი და ცივი ფერების თანაარსებობა იმდენად თანაბარმნიშვნელოვანია, რომ უპირატესობა რომელიმე მათგანისა არსად არ იგრძნობა. ამის ნათელი მაგალითია კამარისა და კედელთა უმეტეს არეზე საუფლო სცენათათვის ხატოვან ჩარჩოდ წარმოდგენილ მედალიონთა ფერადოვანი ფონის ზუსტი თანამიმდევრობითი მონაცვლეობა; წითელი-ლურჯი, ლურჯი-წითელი...

ნაკურალეშის ეკლესიის თეოლოგიური ციკლის სცენათა შესრულების საერთო მანერა, ფერადოვნება თუ მისი საერთო მხატვრული გადაწყვეტა XVII საუკუნის 60-იანი, 70-იანი წლების ჩვენი სახვითი ხელოვნების ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთათვის დამახასიათებელ ჩვეულ სურათს წარმოგვიდგენს. თავიდანვე, მოხატულობის პირველი მოხილვისთანავე ჩანს თითქმის ანალოგიურად

რომ არის შესრულებული (კომპოზიციის, ნახატისა თუ ფერადოვნების მხრივ) ლეჩხუმთან ისტორიულად განუყოფელი მხარის, რაჭის გუმბათოვანი ტაძრის – ნიკორწმინდის ამავე პერიოდის მოხატულობა; ხობის XVII საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობის ქვედა, კედელთა მომცველი რეგისტრები და სხვა. თუმცა, ისიც ხომ არის აქ, რომ თითქმის არ ჩანს როგორც ხსენებულ, ისე დროის ამავე მონაკვეთის ჩვენის ანალოგიურ მოხატულობათა უმრავლესის საღმრთისმეტყველო შინაარსში წარმოჩენილი, ადრეულ ძეგლთათვის უჩვეულო, ახლებური იკონოგრაფიული სახეები („ქრისტე მეუფე მეუფეთა და მღვდელმთავარი დიდი“ – ხობი; „საღმრთო ლიტურგია“ – ნიკორწმინდა და სხვა). თითქმის არ ჩანს მოხატულობის ძირითადი იდეის, მისი არსობრივი საზრისის ადრეულთაგან განსხვავებულ ცვლილებებზე თუნდაც რაიმე მინიშნებაც კი.

ნაკურალეშის მოხატულობა, მისი საუფლო ციკლი სრულიად ნათლად, ჯერაც ტრადიციულად წარმოგვიდგენს სამართლმადიდებლოს სახვითი ხელოვნების საფუძველს – მაცხოვრის განკაცების სწავლებას.

ამ შემთხვევაში ტრადიციისადმი ერთგულება იმდენად ძველის სიცხოვლის მანიშნებელი კი არაა, არამედ საზეო თემებისადმი ერთგვარი გაუცხოების, მისგან შინაგანი დაცილებისა. ოსტატი თითქოს დაზეპირებული იმეორებს ნაცნობ სქემებს და ხერხებს ისე, რომ ამ გამოსახულებებში არ აქსოვს განცდასა და სწრაფვას.

ამის თქმის უფლებას ყველაზე მეტად მაინც აქვე გამოსახული საერო პორტრეტი გვაძლევს.

ვერც ფერადოვნებით, ვერც შესრულების მანერით, თუნდაც საერთო განწყობით ნაკურალეშის თეოლოგიური ციკლის ამსახველი მონაკვეთები ოდნავადაც ვერ მიემსგავსება ფართოდ გაშლილ ქვედა რეგისტრზე წარმოდგენილ ქტიტორთა ჯგუფურ პორტრეტს, სხვაობა მათ შორის იმდენად დიდია, აშკარად საგრძნობი, რომ თავიდან შეიძლება დავეჭვდეთ კიდეც მათ საერთო წარმომავლობაზე.

მთლიან მოხატულობაში ქტიტორთა რიგის გამორჩევა აშკარად საგრძნობია – ამას არა მხოლოდ ეკლესიით გადმოცემული ერთ-ერთი ქტიტორის ფიგურა და მისი თანმხლები წარწერა მიგვანიშნებს („საყდრისა ამისა აღმაშენებელი“), არამედ, ეს ზემოთაც ითქვა, საუფლო სცენათაგან საფუძველშივე განსხვავებული, შესრულების თავისებური მანერაც: მათი დგომა და გამოხედვა სიამაყისა და უპირატესობის იმ განცდითაა აღბეჭდილი, რომლითაც აქ ასახული ყოველი ისტორიული პირია სახოვნად გადმოცემული.

გრძივ კედელთა ქვედა რეგისტრებზე ფრონტალურად მდგომი ოთხ-ოთხი ფიგურა ამგვარი თანამიმდევრობით წარმოგვიდგება: სამხრეთის კედელზე (მარცხნიდან მარჯვნივ) (სურ. 10, ნახ. 2) – 1. *ქ:. ჩიქუანი:. ქაიხოსრო* (სამხრეთით გაჭრილი კარის მარცხნივ მოქცეულ მცირე მონაკვეთზე მდგომი ყმაწვილი კაცი, არც თუ ბუნებრივად შორს გაწვდილი მარცხენა ხელით, რაც კარის ღიობით მისგან მოწყვეტილ მომდევნო ფიგურასთან კავშირის აღსადგენადაა გამიზნული. ყმაწვილი მრგვალი პირისახისაა – პატარა ულვაშებითა და მოკლედ შეკრეჭილი თმით გამოსახული. მის გამოხედვაში შინაგანი სიძლიერე ჩანს. ჩანს ისიც, ეს ახალგაზრდა მამაკაცი ჩიქუანთა სახლეულის ნაკლებგავლენიანი წევრი რომ უნდა იყოს). 2. *ქ:. ლაშხის შვილის :. ქალი :. ქეთევან* (ესეც ახალგაზრდა ქალია, ესეც მრგვალი პირისახისა – ყელმაღალი. კეთილი, უწყინარი გამოხედვით.

წინ გადმოგდებული ორი ნაწნავით. გაწვდილი ხელების მოძრაობით მარცხნივ ქაიხოსრო ჩიქვანისკენ მიმართული). 3. *ქ:. ქართლისა :. ერისთავთ :. ერისთავის:. ქალი:. ბატონი:. თამარ* (თავმომწონედ მდგომი შუახნის ქალი – გამჭრიახი და შორსმხედველი. ოდნავ დაგრძელებული სახის ოვალით, მოკალმული წარბებითა და მოკლე-მოკლე ბაგეებით. წინ გადმოგდებული ორი ნაწნავით, მაღალ შუბლს თვალმარიგალიტით შემკული ჯაღა უმშვენებს. ხელების მოძრაობა სხვათაგან განსხვავებულია: მარჯვენა ნებით მკერდთან აქვს მიტანილი; ძირს დაშვებული მარცხენა ხელით კი, მას გვერდით მდგომი მამაკაცის ხელი უჭირავს). 4. *ქ:. ლეჩხუმისა და სალიპარტია[ნოს][4] პატრონი:. ოდიშის თავი:. და:. იმერეთისა:. და ოდის სარდალ[ი] ჩიქუანი:. ბატონი:. კაცია* (ოდნავ თითქოსდა მომღიმარი სახის ცბიერი და თავდაჯერებული ახალგაზრდა მამაკაცი, ფართოდ გაშლილი წარბებითა და გაწკეპილი ულვაშებით. ოქროსფერი საყურეებითა და წნულოვანი ოქროსფერი ზოლებით შემკული მრგვალი ქუდით).

ქტიტორთა მომდევნო რიგი საპირისპირო, ჩრდილოეთის კედელზეა გამოსახული (სურ. 11, ნახ. 3). აქაც ოთხი ფიგურაა. აქაც იმავე მხატვრის ხელი, ოღონდ რაღაც, მოუხელთებელი სხვაობა სამხრეთი კედლის ქტიტორებთან შედარებით მაინც ჩანს. ერთი შეხედვით შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ისინი სხვა სამყაროს წარმომადგენლები იყვნენ. 1. *ქ:. ჩარკვიანის ქალი:. ხვარამზე* (პირმრგვალი, სავსე სახის შუახნის ქალი; კონკრეტულზე მოფიქრალი, თითქოსდა ხაზგასმულად მჭვრეტელზე მიმართული მზერით. ნაწნავების სანაცვლოდ, ყურების გასწვრივ, მხოლოდ მცირედ მოუჩანს მანდილიდან გადმოსული თმები, ხელები ვედრებად მარჯვნივ აქვს გაწვდილი). 2. *ქ:. ჩიქუანი ბაკა* (გამორჩეული გარეგნობის მქონე ახალგაზრდა მამაკაცი. ვაჟკაცური იერის მქონე, მისი გამოხედვა მტკიცე ნებას გამოხატავს, თვალების ფართო ჭრილითა და ფართოდ გაშლილი წარბებით, დაბალი, კეფაზე მოგდებული ქუდიდან თითქმის მხრებამდე ძირს დაშვებული თმებით). 3. *ქრისტიანე და:. ღვთის:. მოყუარე[5]:. საყდრისა:. ამისა:. აღმაშენებლი:. ჭყონდიდელი[6]:. ჩიქუანი:. გაბრიელ* (ჯვრულომოფორიანი სამოსით წარმოდგენილი, ცივი, ასკეტური სახის ჭარმაგი მოხუცი მკაცრი გამოხედვით, შარავანდმოსილია. გაწვდილ მარჯვენა ხელში ეკლესია უჭირავს, მაკურთხებელი მარცხენა ხელი კი, მკერდთან აქვს მიტანილი). 4. *ქ:. ცაგერელი ჩიქუანი სვიმონ*[7] (ეს ახალგაზრდა კაციც სასულიერო პირია. ესეც შარავანდმოსილია და ისეთივე სამღვდელმთავრო სამოსი მოსავს, როგორც წინა ფიგურასთან ვნახეთ. თუმცა, გარეგნობით ის უფრო საერო პირს ჩამოგავს. ულვაშები მოკლედ აქვს შეკრეჭილი და რატომღაც უწვეროა).

---

4 ეს ასეა ექვთ. თაყაიშვილის წაკითხვით (დასახ. ნაშრომი, გვ. 84). ვახტ. ბერიძე კითხულობს როგორც „სალიპარტიო[ს]", დასახ. ნაშრომი, გვ. 185.

5 ესეც ექვთ. თაყაიშვილისეული წაკითხვაა (დასახ. ნაშრომი, გვ. 84). ამჟამად ეს სიტყვა არ იკითხება.

6 ექვთ. თაყაიშვილის „მოგზაურობის" დროს ჯერ კიდევ შემორჩენილი ეს სიტყვა ამჟამად არ იკითხება.

7 წარწერები მხედრულია, შავი საღებავით შესრულებული – დამწერლობის ხასიათი – ასოების მოყვანილობა, ზოგი ასოს სტრიქონს ზემოთ ატანა, ცალკეულ პირთა გადასაბმელი დეკორატიული ნასკვები – ტიპიურია XVII-XVIII საუკუნეებისთვის. ვახტ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 185.

მოხატულობაში გამოყვანილი ყოველი საერო პირი, მცირეოდენ ფერადოვან სხვაობას თუ არ ჩავთვლით, ერთნაირი სამოსით წარმოგვიდგება. ქალებს – მკაცრად საკინძე შეკრული, გრძელი, კოჭებამდე ფართოდ დაშვებული კაბები მოსავთ. თეთრი, მხოლოდ ერთგან ხატოვანი, მანდილი მკერდამდე სცემთ. ოდნავ წელს ზემოთ შემოკრული, ლამაზად მოჩითული ფართო ქამრები ორ ფართო ზოლად ქვემოთ ეშვება. ძვირფასი ბეწვის სარჩულით გაწყობილი, რატომღაც ერთიდაიმავე ფერით – ფირუზისფრად დაფერილი მოსასხამი ყველას (ეს მამაკაცებსაც ეხება) ბეჭებზე აქვს მოგდებული. ერთნაირ თარგზეა გაწყობილი მამაკაცთა ჩოხებიც. ყველას ოდნავ ამოჭრილი გულისპირიდან თეთრი პერანგი მოუჩანს. ყველა, თითქოსდა გამომწვევად იარაღასხმულია – ქამარში გარჭობილი მოხრილი ხანჯლითა და ხმლით წარმოდგენილი. მათი ყოფითი კმაყოფილება, როგორც ჩანს, ძვირფასი სამოსით, ხოლო ძალოვანება იარაღის ხაზგასმული ჩვენებითაც არის მხატვრის მიერ გამჟღავნებული.

ვახტანგ ბერიძის ბოლოდროინდელ, გამორჩეული მეცნიერული ალღოთი შესრულებულ ნაშრომში – XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება (თბ., 1994, გვ. 184-186) – იმჟამინდელ ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით, განსაზღვრულია ნაკურალეშის მოხატულობაში გამოყვანილ მოთავე ქტიტორთა ადგილი XVII საუკუნის 70-იანი წლების ოდიშის ცხოვრებაში, მოთხრობილია ძმების – გაბრიელ ჭყონდიდელისა და კაცია ჩიქვანის შფოთიანი ცხოვრების ეპიზოდები: ლევან დადიანის კარზე გაზრდილი აზნაურის კაცია ჩიქუანის აღზევებაც და ისიც, ჩვენს მოხატულობაში ლეჩხუმისა და სალიპარტიანოს პატრონად მოხსენიებული კაცია ჩიქუანი თუ როგორ გახდა დადიანების ახალი დინასტიის დამფუძნებელი[8].

ნაკურალეშელ ქტიტორთა წარმოდგენის წესი – მოხატულობის ქვედა, თითქმის იატაკის დონემდე დასულ დამამთავრებელ რეგისტრზე მათი გამოსახვა, მათი მრავალრიცხოვნება, სრული ფრონტალობა, მჭვრეტელზე მომართული მზერა, გამორჩეულის გაუბრალოების უკვე აშკარად გამოხატული ტენდენცია, კონკრეტულის გამოვლენის დაუფარავი სწრაფვა მოგვიანო დროის ჩვენი ეკლესიების კედლის მხატვრობაში გამოყვანილ თითქმის ყველა საქტიტორო გამოსახულებისთვისაა მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი[9]. ოღონდ, როგორც ზემოთ ითქვა, ამ შემთხვევაში, ოსტატის მხატვრული ხედვის შესატყვისად, სახვითი საგნისადმი რაღაც განსხვავებული, სხვათაგან გამორჩეული მიდგომაცაა შესამჩნევად გამოხატული.

ეს ასეა, მაგრამ, ამასთან, ისიც ხომ არის ნაკურალეშის დარბაზის მოხატულობა საერო პორტრეტის გამოსახვისას მხოლოდ ზოგადი სახით კი არაა, რაც დეტალებშიც რომ ინარჩუნებს ამ დარგის გვიანი შუა საუკუნეების ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს. ეს თავიდანვე არა მარტო გვერდიგვერდ მდგომ ფიგურათა გაწვდილი ხელების თავისებურად მოაზრებული მავედრებელი ჟესტით ან სამოსის დეკორატიული დამუშავებით ჩანს, არამედ, და რაც მთავარია, ფიგურების დგომის მანერით – მათი ფრონტალურ პოზიციათა და პროფილით წარმოდგენილ, განზე გაშლილი ფეხის ტერფების კონტრასტული

8 ვახტ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 185-186.

9 ი. ხუსკივაძე, გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ ტაძართა „ხალხური" მოხატულობანი, სადისერტაციო მაცნე, თბ., 1995, გვ. 41-43.

დაპირისპირებით, რამაც საბოლოოდ სრული სიბრტყოვანება უნდა წარმოაჩინოს. მაგრამ ეს ასე არ არის, რადგან საერო პორტრეტის მიმართ ჩვენი ოსტატის ახლებურმა დამოკიდებულებამ ახლებური სახვითი ხერხების მოშველიებით ნატურის რეალური განცდით დანახვამ შესამჩნევად განაქარვა მოგვიანო დროის შუა საუკუნეების ხელოვნებიდან ტრადიციულად მიღებული გამოსახვის წესი.

ნაკურალეშელ ქტიტორთა მოხილვისთანავე თვალს ხვდება ფიგურათა, ერთი-ორგან თუმც თითქოსდა ოდნავ აზიდული, მაგრამ არსებითად, რეალური, ბუნებრივს უკიდურესად მიახლოვებული პროპორციები. აქ არც XVI-XVII საუკუნეების მოხატულობაში გამოყვანილ ქტიტორთა ფიგურების უმრავლესობისათვის დამახასიათებელი, ძალის ექსპრესიის გამოსავლენად გამიზნული, ხაზგასმულად ფართოდ გაშლილი, უტრირებული მხრები ჩანს და არც ხაზგასმულად დაგრძელებული პროპორციები. ფიგურის თავისა და სხეულის პროპორციული შეფარდება ჩვენს შემთხვევაში, ყველგან სწორად გათვლილია, შეიძლება ითქვას, დაწმენდილი სახით წარმოდგენილი.

თავიდანვე თვალს ხვდება ისიც, ჩვენს მოხატულობაში ქტიტორთა ფიგურები თანაბარი ზომით რომ არიან წარმოდგენილნი. ამიტომაცაა ნაკურალეშის ეკლესიის ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი უკეთ რომ არის მთლიან მოხატულობას მასშტაბურად მორგებული, ვიდრე ამავე პერიოდისა და თითქმის ჩვენის ანალოგიურად გადმოცემული ნიკორწმინდის ტაძრის ქვედა რეგისტრებზე სრულიად გაბატონებული, წულუკიძეთა სახლეულის რამდენიმე წევრის თითქოსდა განგებ არაერთგვაროვნად გადიდებული ფიგურები. ეს იმას არ ნიშნავს საერო პორტრეტი ნაკურალეშის მოხატულობაში ნიკორწმინდასთან შედარებით, ნაკლებმნიშვნელოვნად იყოს წარმოდგენილი. იქნებ პირიქით, და საგულისხმოც ის არის ჩიქვანთა საქტიტორო პორტრეტი, ახლა უკვე, უფრო სახვითად რომ გამოიყოფა ინტერიერის მთლიან ანსამბლში, ვიდრე ზომებით. ეს კი უკვე, გარკვეული სწრაფვაა ნატურის რეალურ სახედ წარმოდგენისა.

ჩვენი მოხატულობის ისტორიულ პირთა ჯგუფურ პორტრეტში ფიგურის ძირითადი, გარშემომწერი კონტური, როგორც ეს გვიანი შუა საუკუნეების ქტიტორულ გამოსახულებებზე გვხვდება ხოლმე ჩვეულებისამებრ, მკვეთრად გრაფიკული როდია, ანდა ოდნავ თითქოსდა კუთხოვანი, ხშირად დანაწევრებულიც, არამედ მთლიანია, დენადი, მონასმისმიერი. ეს განსაკუთრებით, ფიგურების ხაზგასმულად დაქანებული მხრების მონახაზით ჩანს, რითაც შესამჩნევად გამოკვეთილია მხრების პლასტიკური ფორმა. კაბებისა თუ მოსასხამთა დაბოლოება, წინა და უკანა ხედის საჩვენებლად, ახლა უკვე, ოვალისებრ არის მოხაზული და მათი კალთებიც ბუნებრივად, სიღრმისეულად შემოკეცილი. აქ თვალის ერთი გადავლებითაც აშკარავდება, გვიანი შუა საუკუნეების ამ დარგის მხატვრობისთვის ჩვეული, სიბრტყოვანების დაძლევის აშკარად გამოკვეთილი ტენდენცია. ფორმის სიმრგვალე – ოსტატის სწრაფვა მისი გამოვლენისა, თავიდანვე, სილუეტის წარმომქმნელ მონასმში ჩანს. რაც შეეხება ფიგურის სამოსზე დატანილ ფერადოვან ლაქას ის, ცხადია, ლოკალურია, მაგრამ თავად ლაქის ბუნებაა თავისებური ხასიათისა – ჩვენი გვიანი საუკუნეების ამ დარგის მხატვრობისათვის სრულიად უჩვეულო. ყველა საერო პირის მოსასხამთა ფირუზისფერი, მხრების დაქანებაზე ხან მსუბუქ ლაქადაა დატანილი, ხანაც შესამჩნევი სიძლიერით. ამიტომაცაა იგი ერთგან, შედარებით ნათელი, მეო-

რეგან – ჩამუქებული. ერთიდაიმავე ფერის ეს შედარებით ღია და მუქი ლაქები ერთმანეთს მონაცვლეობენ ისე, რომ მთლიანობაში თითქოსდა წარმოქმნიან კიდეც ტონალური სახეცვლილების ილუზიას, რის შედეგადაც, სილუეტის პლასტიკურ მონახაზთან ერთად, მოცულობით ფორმად შესაძლოა არა, მაგრამ, უკვე გარკვეულად, სიბრტყოვან ფორმადაც აღარ აღიქმება. ეს ერთადერთი შემთხვევა სულაც არაა – იგივე სახვითი ხერხი, და ოსტატურადაც, გამოყენებულია ქტიტორთა სახლეულის წევრთა თავსაბურავზეც. თეთრანარევი ნაცრისფერი მანდილი ერთიდაიმავე ფერის უკვე აშკარა, დაუფარავი სახეცვლილებით უფრო „დაწერილია" ვიდრე ერთიანად, თანაბრად დაფერილი. პირობითობის დაძლევის გზის ტეხილი, ამგვარ შემთხვევებში, შეიძლება ითქვას, უკვე აშკარად მონიშნულია. მონიშნულია ქტიტორთა სახეებზეც (მამაკაცებთან მეტად, ვიდრე ქალებთან), რასაც თუნდაც ერთ რომელიმე მათგანზე – მაგალითად, გარეგნობით გამორჩეულ ბაკა ჩიქუანზე დაკვირვებაც დაგვიდასტურებს. იმდენად ხელშესახებია, რომ რაღაც ოდენობით მატერიალურობასაც დაიმჩნევს.

სხვადასხვა სიძლიერის, ზოგან შედარებით მუქი, ზოგან კი – მკრთალად შავინარევი პატარ-პატარა მონაცრისფრო მონასმებით შესრულებულ სახეზე ბუნებრივად მეტყველებენ სახის ნაწილები: შავი, რკალადგაშლილი წარბები და შავადვე მონიშნული, ფართოდ გახელილი მეტყველი თვალები. ღია ნაცრისფერის მონასმისმიერი ლაქა წარბებს შუა, შუბლის გაყოლებაზეა მცირედ დატანილი, შემდეგ კი, ქვემოთ – ქუთუთოებზე, თვალწარბს შორის, რათა სიბრტყიდან ფორმა ამოზიდოს. სიბრტყიდან ამოზიდულია ცხვირის ფორმაც, ფართო ნიკაპიც, სადაც, ტუჩს ქვემოთ, ტუჩსა და ნიკაპს შორის ჩავარდნილ ადგილზე, ჩაჩრდილვის მიმანიშნებელი, მონასმისმიერი მუქი ლაქაა დატანილი. იგივე ნიკაპს ქვემოთაც ჩანს, ყელის გაყოლებაზე, რამაც თავისებურად, განწყობისმიერად შეკრა კიდეც სახის ოვალი. თავს მჭიდროდ მორგებული, დაბალი ქუდიდან ჩამოშლილი, ფართოდ გაშლილი და თითქმის მხრებამდე დასული შავი თმები თითქოსდა ფონად ეფინება ქტიტორის სახეს, რაც განზრახ გათვლილი ხერხი უნდა იყოს მომხატველი ოსტატისა. და მართლაც, სახის ირგვლივ გარშემოვლებული, ფართოდ მონიშნული თმებისა და ყელის გასწვრივ დატანილი მუქი ფერი კონტრასტულად უპირისპირდება „ფორმისმიერად დაწერილი" სახის თეთრანარევ-მონაცრისფროს, რამაც, ცხადია, წინ უნდა წამოსწიოს, სიბრტყიდან ამოზიდოს და ამდენად, ბუნებრივს მეტად მიუახლოვოს სახის როგორც მთლიანი ოვალი, ისე მისი ცალკეული ნაწილები.

შუა საუკუნეების კედლის მონუმენტურ მხატვრობაში საერთოდ, კერძოდ კი – ქტიტორთა პორტრეტებში, ალბათ, ძნელია დაიძებნოს იმ სახის მაგალითები, სადაც ესოდენი სახვითი ხერხების მოშველიებით ნატურის ბუნებრივთან მიახლოვების, თუ შეიძლება ითქვას, „სოფლისეულად" მისი წარმოდგენის მიზანდასახულობა იყოს გაცხადებული. XVII საუკუნის მხატვრობამ, მართალია, წინარე საუკუნეთათვის უჩვეულო თავისებურებანი წარმოაჩინა (ქმედების კონკრეტულობა იქნება ეს, თუ ილუზორული ხელოვნების, რაღაც ოდენობით, მატერიალურობისკენ გადახრის მიმანიშნებელი ტენდენციები), მაგრამ, ცხადია, არა ასე აშკარად და არც ასეთი სიმძაფრით.

თუ ჩვენ თვალს მივადევნებთ დასავლეთ საქართველოს ტაძართა XVII საუკუნის ოფიციალური რიგის მხატვრობაში ასახულ საქტიტორო პორტრეტს

დავრწმუნდებით, შემსრულებელ-ოსტატთა რაოდენი სწრაფვაა გამჟღავნებული, რათა არსებითად მაინც განყენებულ, განზოგადებულ სახეებში ზოგად-ტიპიური ნიშნები იქნას გამჟღავნებული (წალენჯიხა, ლევან დადიანის ეგვტერი: ლევან დადიანი სახლეულთან ერთად, ბატონიშვილები, ლევან დადიანის ასული ზილიხანი – XVII საუკუნის 30-იანი წლები; წალენჯიხა, მანუჩარ დადიანის ეგვტერი: უცნობი ქტიტორები – XVII საუკუნის შუა წლები; მარტვილი, სამხრეთი აფსიდა: გიორგი II ლიპარტიანი, მისი მეუღლე ხვაროშან – XVII საუკუნის 50-იანი წლები; მარტვილი, ჩრდილოეთი აფსიდა, ლორთქიფანიძის ქალი ხვარამზე – XVII საუკუნის 70-იანი, 80-იანი წლები; ნიკორწმინდა, სამხრეთ-აღმოსავლეთის, ჩრდილო-დასავლეთისა და ჩრდილო-აღმოსავლეთის აფსიდთა ქტიტორთა რიგი – XVII საუკუნის 70-იანი წლები და სხვა). ამ მხრივ ნაკურალეშელ ქტიტორებში შეუდარებლად მეტია ნათქვამი – ქტიტორთა სახეებზე განყენებული ნაკლებად ითქმის: შესამჩნევად კონკრეტულია, გაცილებით ინდივიდუალური ყველა ზემოხსენებულთაგან შედარებით.

ნაკურალეშელი ქტიტორები ასევ განსხვავდებიან იმ ისტორიულ პირთა ჯგუფური პორტრეტისგანაც, რომლებიც XVI საუკუნის ხელოვნების ამავე დარგის ხალხურობას ნაზიარებ მხატვრობაშია გამოყვანილი. შესადარებლად, ალბათ, ყველაზე ტიპიურს ბუგეულელ ქტიტორებს თუ მოვიშველიებთ დავინახავთ, მათ შორისაც რაოდენი სხვაობა იქნება გამჟღავნებული – მხოლოდ წმინდა ფორმისმიერი ნიშნების მხრივ კი არა, რაც გასაგებია, არამედ უფრო მნიშვნელოვანი: ბუგეულელ ლაშხისშვილთა ჯგუფური პორტრეტი მთლიანის ნაწილია და ამდენად, მოკრძალებული, სრულიად უპრეტენზიო; მაშინ, როცა ნაკურალეშელ ჩიქუანთა პორტრეტში ინდივიდუალურად თანამდევი თვითდაჯერებულება, სიამაყე თუ, ეს ზემოთაც ითქვა, ყოფითი კმაყოფილება ხდება უკვე აშკარად შესაგრძნობი.

დასასრულ, თუ კვლავ, და ახლა უკვე მთლიანობაში, ნაკურალეშის ამ მომცრო დარბაზის მოხატულობას ჩავუკვირდებით, თითქოსდა თავისთავად გვეძლევა მეტად საგულისხმო დასკვნის გამოტანის უფლება.

ეკლესიის მომხატველი-ოსტატის დამოკიდებულება ნათლად აშკარავდება ნაკურალეშელ ქტიტორთა სახეებში – თავისთავად იმ გამომსახველობასა თუ იმ სხვაობაში, რაც მათსა და საღვთო გამოსახულებებს შორის იხილვება. მხატვრის გულისყური ახლა უფრო ხილულ-გრძნობადისკენაა მიმართული, ვიდრე რწმენითა თუ გონებით საჭვრეტი სინამდვილისადმი. ქტიტორთა ფიგურებში ამიტომაც შესამჩნევია ის შემობრუნება შუასაუკუნოვან „თეოცენტრული" მსოფლმხედველობიდან ახალდროინდელ „ანტროპოცენტრიზმზე", რომელიც თვალნათლივ, მართალია, XVIII საუკუნის ბოლოდან ჩანს ჩვენში, მაგრამ, და, არც თუ ფარული, სახით, ეტყობა ბევრად ადრე იწყებს აღმოცენებას.

ნაკურალეშის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა თავისი დროის სხვა მოხატულობათა მსგავსად თვალსა თუ გონებას, ალბათ, ისე ვერ წარიტყუებს, როგორც ჩვენი ქრისტიანული ფერწერის „დიდი ეპოქის" ნაწარმოებნი, მაგრამ თუ მათგან ბევრს (უმრავლესს!), კერძოდ, საკვლევად ამორჩეულს ჩავუკვირდებით, მით უმეტეს, ისტორიკოსის თვალსაზრისით, უამრავს მეტად საგულისხმოს აღმოვაჩენთ.

Yuza Khuskivadze

Mural Decoration of Nakuraleshi Church of St. George

Nakuraleshi church of St. George, a small size, single nave church, is one of the characteristic samples of the rural churches in the highlands of western Georgia. Murals adorning entire interior of the church, comprising donor portraits in the lower tiers of the north and south walls (Katsia Chikvani, "Patron of Lechkhumi and Salipartiano, Head of Odishi and General of Imereti and Odi", founder of the new dynasty of the Dadianis, together with the members of his family), are dated to the seventh decade of the 17th c.

Iconographic programme of the murals is formed of the images traditional for the early period – The Virgin Platytera flanked by the Archangels (apse conch), Communion of the Apostles and sequence of Holy Bishops (apse wall), eleven Feast cycle scenes, two compositions of St. George life cycle and sequences of the Martyrs in the medallions (naos). Conceptual and artistic accents are arranged in such a way as to distinctly emphasize Christian ideas of Incarnation, Sacrifice and Salvation.

Highly coherent iconographic programme of the murals is not similarly coherent in terms of their artistic merits. They absolutely lack artistic integrity, separate scenes and images are mechanically copied from the prototypes (which per se lack any creativity) and are characterised by extreme dryness and monotony. Due to its general manner of execution, colour gamut and general artistic treatment, Nakuraleshi painting shows affinity with such murals as its contemporaneous Nikortsminda frescoes, Khobi mural decoration (lower tiers) of the second half of the 17th c.

Donor portraits considerably differ from the theological part of the murals. Numerous frontal figures, gazing straight at the viewer and marked with the sense of pride and superiority, definitely show a tendency towards simplification of the conspicuous, unconcealed striving towards unveiling the specific, which is characteristic of the epoch. At the same time, likewise obvious is a novel desire to represent a real person, to overcome flatness – the figure proportions are maximally close to the natural, figure outlines are not graphical and angular, but flowing and "brushstroke-like", more or less indicative of the plasticity of forms.

It is obvious that the painter was concentrated rather on the visible-sensual, than the reality to be contemplated with the faith and reason. Donor figures reflect a shift from the medieval "theo-centred" *Weltanschauung* to the "anthropocentrism" of the modern time, which, although, is more distinctly discernible in Georgia from the late 18th c., but seems likely to be emerging much earlier.



სურ. 1. ნაკურალეშის წმ. გიორგის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთით



სურ. 2. საკურთხეველი. კონქის მოხატულობა: ღმრთისმშობელი ყრმით; მეორე რეგისტრი: მოციქულთა ზიარება.



სურ. 3. საკურთხეველი. ეკლესიის მამათა რიგი, დეტალი



სურ. 4. კამარის მოხატულობა: ქრისტე ყოვლისმპყრობელი და წმ. იოანე ნათლისმცემელი – უდაბნოს ანგელოზი.



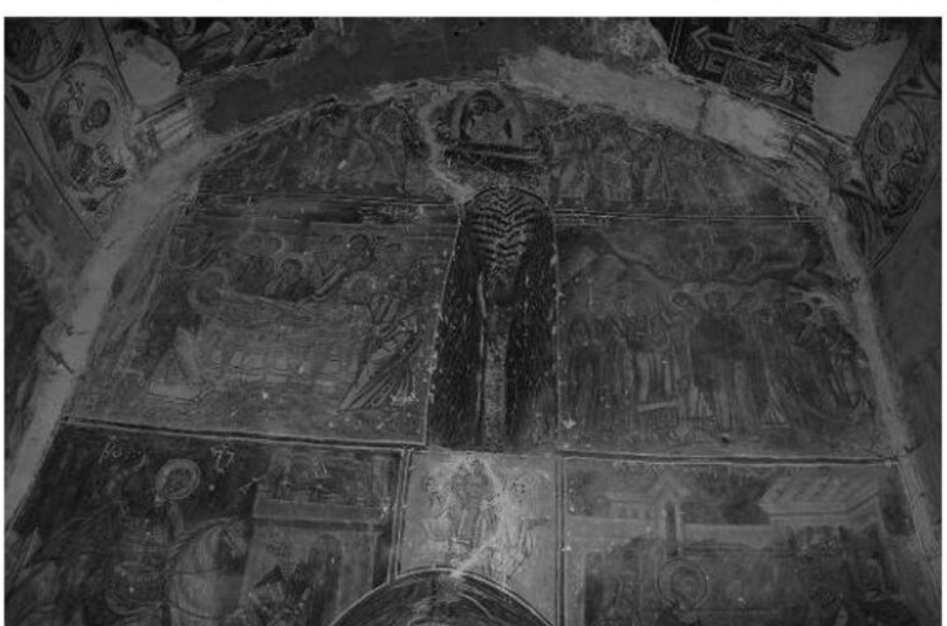
სურ. 5. სამხრეთი კედლის მოხატულობა



სურ. 6. ქრისტე-ემანუელი,
დასავლეთი კედელი



სურ. 7. გარდამოხსნა-დატირება,
დასავლეთი კედელი



სურ. 8. ქრისტეს გარდამოხსნა, ქრისტეს ამაღლება,
ღმრთისმშობლის მიძინება, დასავლეთი კედელი



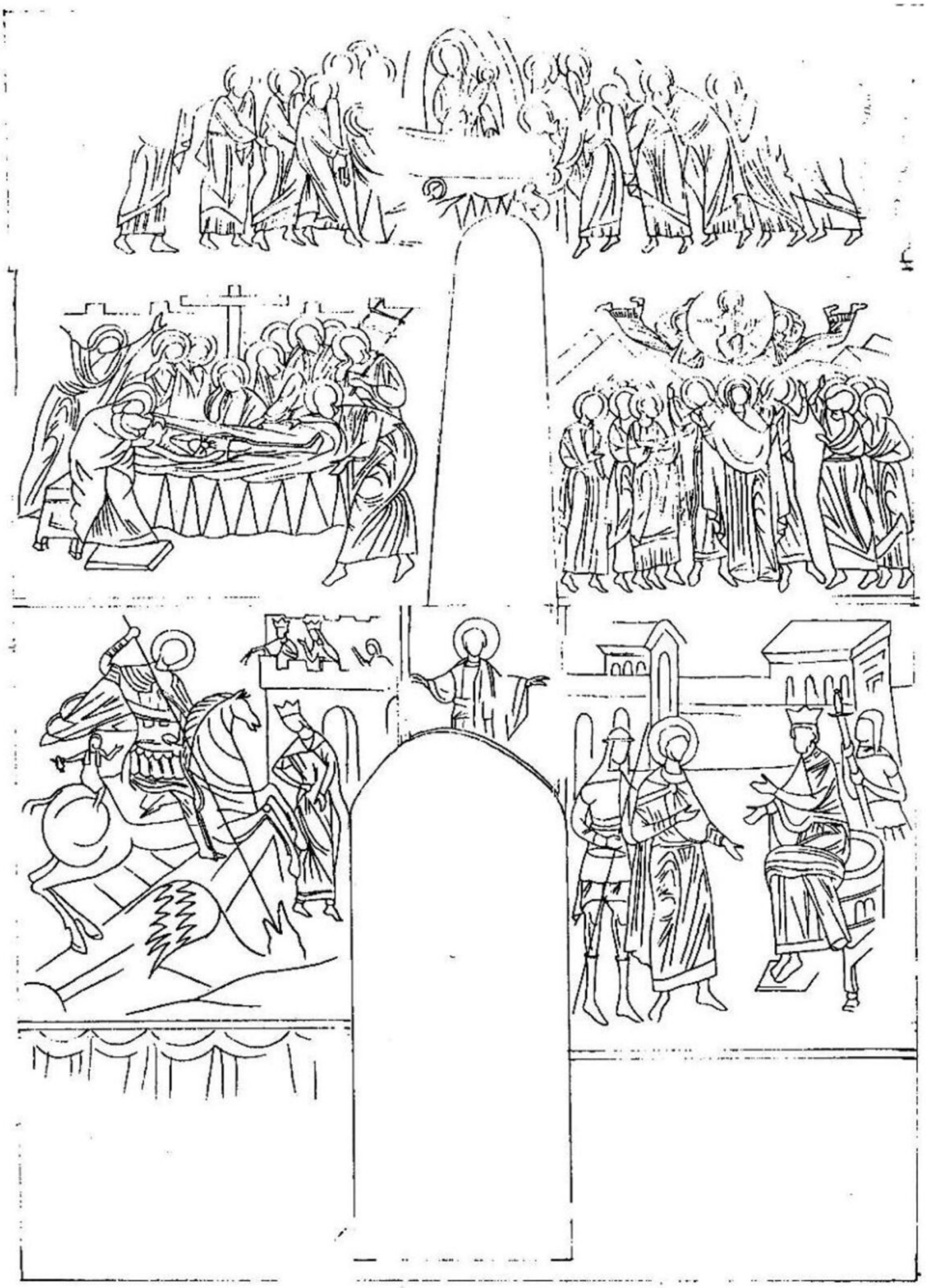
სურ. 9. წმ. გიორგი დიოკლეტიანეს წინაშე, წმ. გიორგის მიერ ყრმისა და ქალწულის დახსნის სცენა. დასავლეთი კედელი



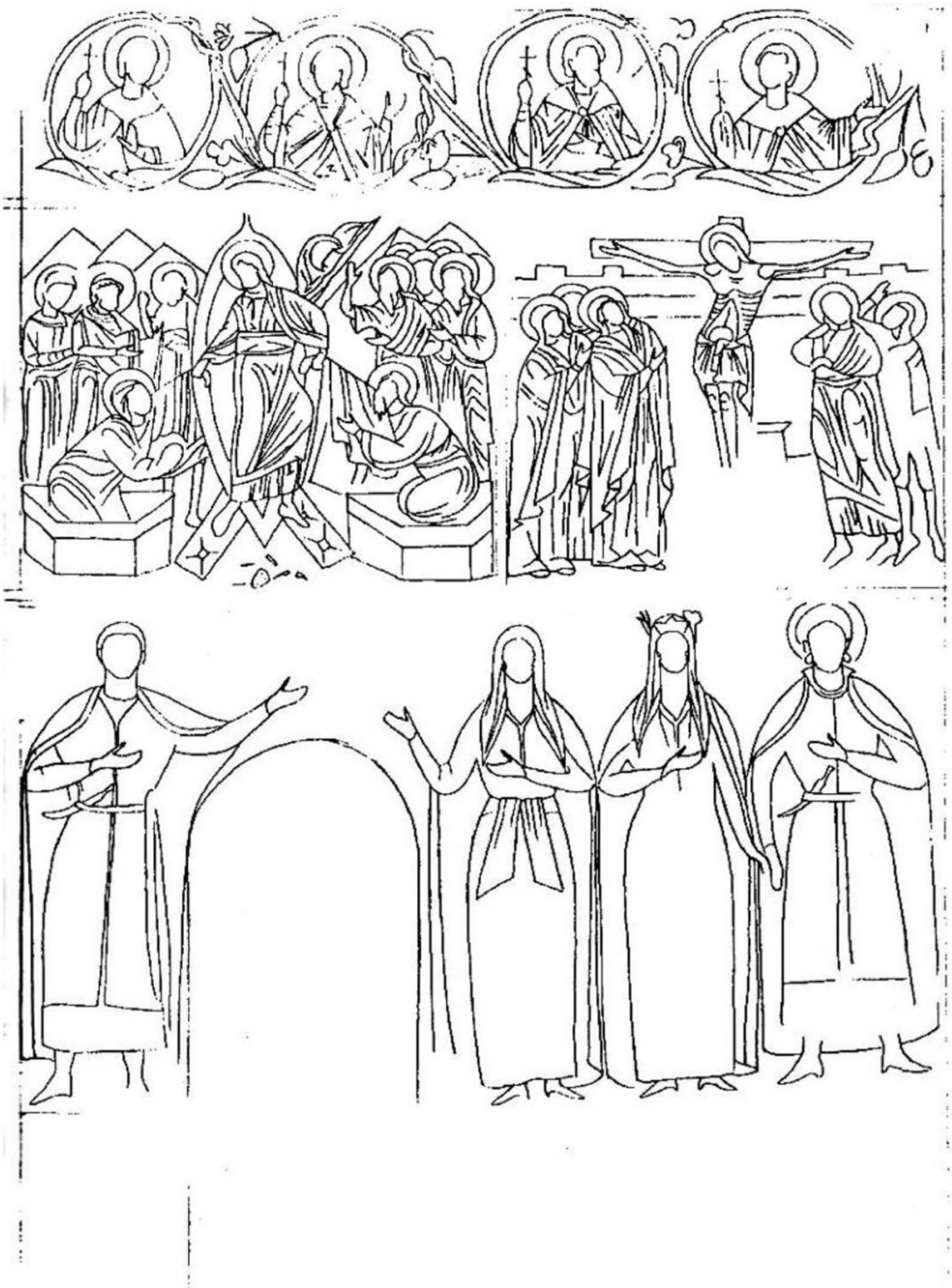
სურ. 10. ქტიტორთა რიგი, სამხრეთი კედელი



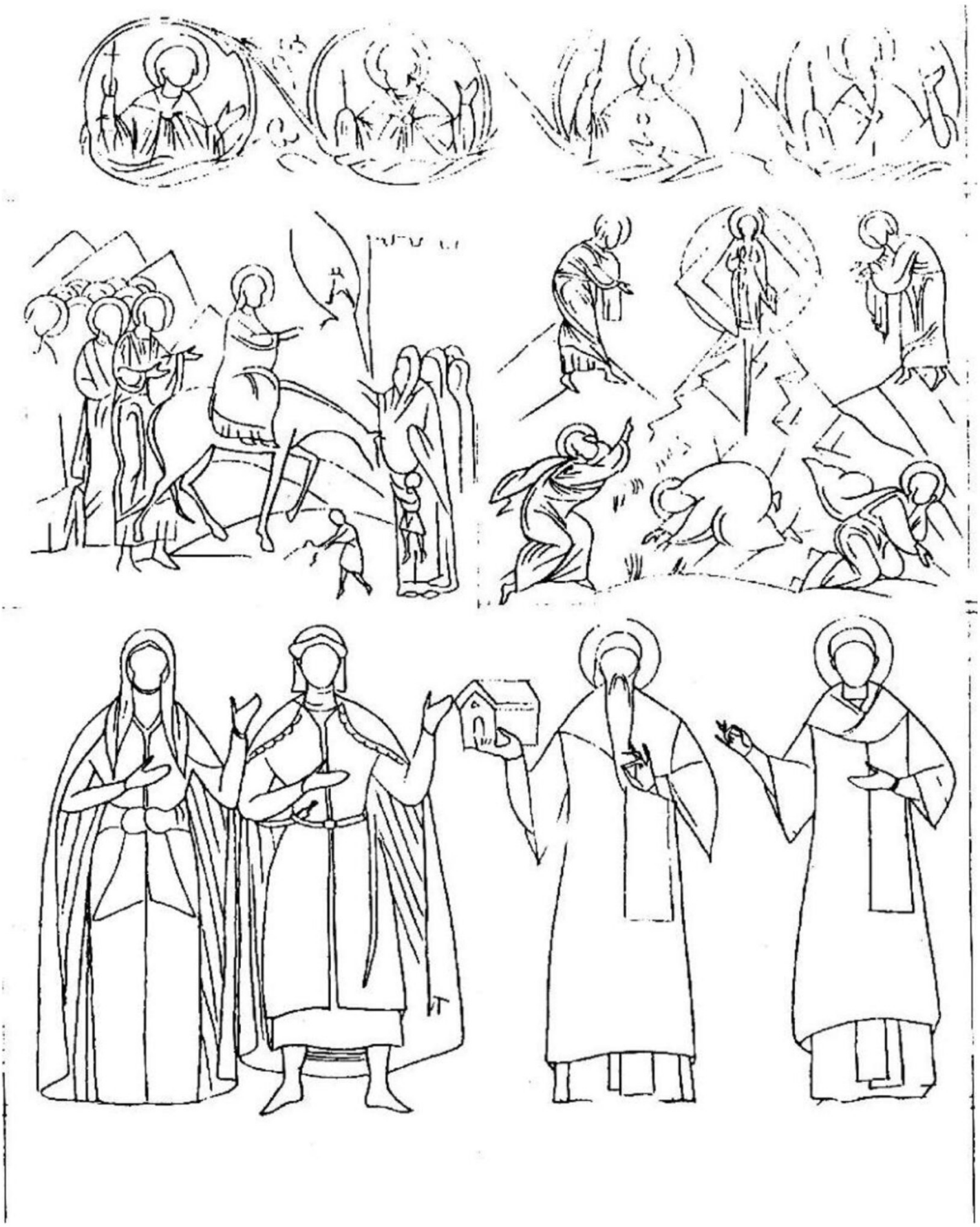
სურ. 11. ქტიტორთა რიგი, ჩრდილოეთი კედელი



ნახ. 1. დასავლეთი კედელი



ნახ. 2. სამხრეთი კედელი



ნახ. 3. ჩრდილოეთი კედელი

დიმიტრი თუმანიშვილის ხსოვნას

ქართულმა მეცნიერებამ და კულტურამ, ჩვენმა საზოგადოებამ დაკარგა ჭეშმარიტი მეცნიერისა და ღირსეული პიროვნების ყველა სიკეთით შემკული, სრულიად გამორჩეული ადამიანი, დიმიტრი თუმანიშვილი. საკუთარ ქვეყანაზე მუდამ მოფიქრალი და მზრუნველი, ის დღევანდელ პრაგმატულ სამყაროში, განსაკუთრებით საჭირო იყო. სწორედ ამ მამულიშვილური პოზიციით იყო, უპირველესად, განპირობებული მისი მეცნიერული მოღვაწეობაც. თავის ღვაწლს იგი თვითონვე აფასებს როგორც მოკრძალებულ მსახურებას სამშობლოს, კაცისა და ღმერთის წინაშე. არადა მისი როლი ჩვენს სინამდვილეში ძალიან მნიშვნელოვანია – ის არის თანამედროვეობის გამოჩენილი მეცნიერი, ხელოვნების ისტორიის და, ზოგადად, კულტურის საუცხოო მკვლევარი და საზოგადო მოღვაწე. მისი მასწავლებელი, ცნობილი ქართველი ხელოვნებათმცოდნე ლეო რჩეულიშვილი მას ნამდვილ მოვლენად აღიქვამდა.

დიმიტრი თუმანიშვილი ძველი თაობის იმ ტიპის მეცნიერი იყო, რომელსაც გიორგი ჩუბინაშვილი მიეკუთვნებოდა. მან ვერ მოასწრო კონტაქტი ამ ბუმბერაზ მეცნიერთან, მაგრამ ისინი, აშკარად, მონათესავე სულები იყვნენ. მიტო დიდად აფასებდა გიორგი ჩუბინაშვილს და იყო მისი ტრადიციების გამგრძელებელი. ამავე დროს მისი ხედვა მუდამ თანამედროვე და აქტუალური იყო. ჩვენთვის, უფროსი თაობის წარმომადგენლებისთვის, ის დიდი იმედი იყო, ახალგაზრდებისათვის კი ორიენტირი მომავალი განვითარების გზაზე. მოკრძალებული და უპრეტენზიო, როგორც ჭეშმარიტი ქრისტიანი, ის მისდაუნებურად გახდა თავკაცი და უპირობო მეტრი მეცნიერების იმ დარგში, რომელშიც ის მუშაობდა. მის სიტყვას დიდი წონა ჰქონდა, ის უმაღლესი ავტორიტეტი იყო – მისი რჩევები და პირუთვნელი აზრი ყოველთვის დიდად ფასობდა არა მხოლოდ მის კოლეგებსა თუ სტუდენტებში, არამედ სხვა პროფესიის მეცნიერებსა და ხელოვანთა შორის. უბრალოდ საუბარიც კი საინტერესო იყო მასთან. მისი სისადავე, გახსნილობა და სიწრფელე ხელს უწყობდა ამ ურთიერთობის მისაწვდომობას. ძნელი იყო არ მოხიბლულიყავი მისი განსწავლულობით, რელიგიის, ფილოსოფიის, პოეზიისა თუ მუსიკის სიღრმისეული ცოდნით, პრობლემების მრავალმხრივად დანახვით, ზოგჯერ სრულიად ახლებურადაც და ყოველთვის საინტერესოდ; მისი განსჯა, მე ვიტყოდი, ხმამაღლა ფიქრი და მსჯელობა, თითქოს მკითხველს ან მსმენელს ელაპარაკებაო და სრულიად ლოგიკური დასკვნები, ხანდახან ეჭვებით და საკითხთა ღიად დატოვებით, ყოველთვის უტყუარი მეცნიერული ალღოთი იყო განმტკიცებული.

დიმიტრი თუმანიშვილის მოღვაწეობის რა სფეროსაც არ უნდა შევეხოთ, იქნება ეს კვლევათა სწორად წარმართვა და მათი პერსპექტივები, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა თუ ახალგაზრდა თაობების აღზრდა, ნათლად იკვეთება ის უზარმაზარი წვლილი, რომელიც მას შეჰქონდა ამ ამოცანებზე ზრუნვის საკითხში.

დიმიტრი თუმანიშვილმა ღირსეული სამსახური გაუწია საკუთარ ქვეყანას, მის კულტურას, რასაც მთელი თავისი ცხოვრება მიუძღვნა. მტკიცე რწმენამ, ურყევმა ნებამ და სულიერმა სიძლიერემ შეაძლებინა მას ბრწყინვალედ შეესრულებინა ის მისია, რომელიც მიტოს განგებამ დააკისრა. სამწუხაროა – მას კიდევ ბევრი მნიშვნელოვანი საქმე ელოდა წინ. ამაზე კი, როგორც მორწმუნე ადამიანს, მოკლე პასუხი ექნებოდა – ყველაფერი უფლის ნებაა. მე ეჭვი არ მეპარება, რომ მიტოს მიერ აღზრდილი თაობები წარმატებით გაჰყვებიან იმ გზას, რომელზეც ისინი სათაყვანებელმა მასწავლებელმა დააყენა. ჩვენ კი, მისმა კოლეგებმა, ვიამაყოთ იმით, რომ ჩვენს გვერდით იყო და მოღვაწეობდა ასეთი დიდი მასშტაბის და ფართო გაქანების მეცნიერი, ზნეობრივი ღირსებით დაჯილდოებული პიროვნება, რომელსაც არასდროს უღალატია ჩვენი წინაპრების მაღალი ფასეულობებისთვის.