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

საქართველოს
სიძველენი

Georgian Antiquities

18

თბილისი
Tbilisi
2015

რედაქტორ-გამომცემლები
დიმიტრი თუმანიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers
Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია
მიურეი აილანდი (კალიფორნია, აშშ)
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი, დიდი ბრიტანეთი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი, შვეიცარია)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მიუნჰენი, გერმანია)
ვერნერ ზაიბტი (ვენა, ავსტრია)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალობლიშვილი
თეიმურაზ საყვარელიძე
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია, აშშ)
გიორგი ჭეიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე
ქრისტეფორ ჰაასი (პენსილვანია, აშშ)

Editiorial board
Beat Brenk, Basel, Switzerland
Anthony Bryer, Birmingham, United Kingdom
Anthony Cutler, Pennsylvania, USA
Johaness Deckers, Munich, Germany
Murray Lee Eiland, California, USA
Giorgi Gagoshidze, Tbilisi, Georgia
Christopher Haas, Pennsylvania, USA
Leila Khuskivadze, Tbilisi, Georgia
Samson Lezhava, Tbilisi, Georgia
Tamila Mgaloblishvili, Tbilisi, Georgia
Teimuraz Sakvarelidze, Tbilisi, Georgia
Werner Seibt, Vienna, Austria
Giorgi Tcheishvili, Tbilisi, Georgia

სარედაქციო ჯგუფი
მარინე ქენია
ნატალია ჩიტიშვილი

Editiorial Group
Natalia Chitishvili, Tbilisi, Georgia
Marine Kenia, Tbilisi, Georgia

ჟურნალი „საქართველოს ხიძველენი“ დაფუძნდა
გიორგი ლეჟავას თანადგომით

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

This Journal has established with the
support of Giorgi Lezhava

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

ჟურნალის გარეკანზე: გლეხკაცის დარბაზი, XIX საუკუნე. ფოტო ოთარ ქობალიანისა

On the Cover: Georgian vernacular dwelling *"darbazi"*, 19th c. Photo O. Kobaliani

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

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

http://gch-centre.ge

ISSN 1512-1324

ს ა რ ჩ ე ვ ი[1]

ელდარ ნადირაძე
ქართული დარბაზულ-ერდოგვირგვინიანი სახლი 9

სამსონ ლეჟავა
დარბაზის სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის ცდა 16

გიორგი ბაგრატიონ-დავითაშვილი
დარბაზი და ეთნოდიზაინი 21

დიმიტრი თუმანიშვილი
ქართული „დარბაზისა“ და საცაძრო ხეროთმოძღვრების
მიმართებისათვის 25

პაატა ბუხრაშვილი
საცხოვრისი ცენტრალური ამიერკავკასიის ადრელითონების
ხანის კულტურათა სისტემაში 35

ზურაბ თვალჭრელიძე, ნოდარ ბახტაძე, ჯიმშერ ჩხვიმიანი
ქართული დარბაზული საცხოვრებლის
არქეოლოგიურად გამოვლენილი უცნობი სახეობა 52

მაია მანია
მოხელეთა დარბაზი დუშეთში 79

რევაზ ანდღულაძე
სამცხეში გავრცელებული დარბაზული საცხოვრებელი
სახლების შესახებ 98

ნოდარ შოშიტაშვილი
გ. ჩიტაიას სახელობის ეთნოგრაფიული მუზეუმის
ერდო-გვირგვინიანი ნაგებობანი 106

1 საქართველოს ხიველენის წინამდებარე გამოშვების პირველი ცხრა ნაშრომი მოხსენებად იქნა წაკითხული 2014 წლის შემოდგომით გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნულ კვლევით ცენტრში გამართულ საგანგებო, ქართული „დარბაზისადმი“ მიძღვნილ კონფერენციაზე.

არქივიდან
დავით ციციშვილი
საბჭოთა ხანის ქართული ხალხური ხელოვნების ისტორიისათვის **123**

აკაკი რეხვიაშვილი
X საუკუნის რაჭის ქვაზე კვეთის სახელოსნოების კლასიფიკაცია **158**

ბუბა კუდავა, გოჩა საითიძე
ახლად აღმოჩენილი საქტიტორო რელიეფი იშხნიდან **184**

თამაზ სანიკიძე
განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული ხერეთმოძღვრების
რამდენიმე თეოლოგიურ-ისტორიული ასპექტის შესახებ **197**

ქეთევან მიქელაძე
ჯაყელთა პორტრეტები **217**

თამარ ხოსროშვილი
თბილისის სურბ გევორქის ეკლესიის
მოხატულობის ისტორიისთვის **247**

მანონ ლილუაშვილი
„ქართული სტილის" უცნობი ნიმუში – საბურთალოს
წმ. გიორგის ეკლესია **275**

კიტი მაჩაბელი
ქართული მეცნიერების ისტორიისათვის **285**

პირველი პუბლიკაცია
ნოდარ არონიშიძე **298**

არქივიდან
ალექსანდრე ჯავახიშვილი
მოგონებები ივანე ჯავახიშვილზე **320**

Content

Eldar Nadiradze
Georgian *Darbazi-Erdo-Gvirgviniani* House 9

Samson Lezhava
Attempt of the Structural and Semantic Analysis of the *Darbazi* 16

George Bagration-Davitashvili
Darbazi and Ethno-design 21

Dimitri Tumanishvili
On the Interrelation of the Georgian "Darbazi" and Ecclesiastical Architecture 25

Paata Bukhrashvili
Formation and Development of the Dwelling-Construction in Central Transcaucasia 35

Zurab Tvalchrelidze, Nodar Bakhtadze, Jimsher Chkhvimiani
Archaeologically Revealed Unknown Typology of the Georgian *Darbazi* Dwelling 52

Maia Mania
Darbazi of the Officials in Dusheti 79

Revaz Andguladze
On the *Darbazi* Residential Houses Widespread in Samtskhe 98

Nodar Shoshiashvili
Erdo-gvirgviniani Structures of G. Chitaia Ethnographic Museum 106

From the Archive
David Tsitsishvili
From the History of Georgian Folk Art of the Soviet Period 123

Akaki Rekhviashvili
Classification of the 10th c. Stone Carving Workshops in Racha 158

Buba Kudava, Gocha Saitidze
Newly Discovered Donor Relief from Ishkhani 184

Tamaz Sanikidze
On Several Theological and Historic Aspects of the
Georgian Architecture in High Middle Ages 197

Ketevan Mikeladze
Portraits of the Jakelis 217

Tamar Khosroshvili
On the History of Murals in Surb Gevork Church in Tbilisi 247

Manon Liluashvili
Unknown Sample of the "Georgian Revival Style" – Church of St. George in Saburtalo 275

Kitty Machabeli
On the History of Georgian Science 285

First Publication
Nodar Aronishidze
On the Date of the Old Church of Vachnadziani Monastery 298

From the Archive
Alexander Javakhishvili
Remembering Ivane Javakhishvili 320

ელდარ ნადირაძე
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

ქართული დარბაზულ – ერდოგვირგვინიანი სახლი

ქართული დარბაზულ-ერდოგვირგვინიანი სახლის შესახებ ახალი მეცნიერული ჰიპოთეზების წამოყენება ნამდვილად სცილდება წინამდებარე სტატიის ფარგლებს, რადგან ამ პრობლემას მონოგრაფიული გამოკვლევა მიუძღვნა არა ერთმა და ორმა ცნობილმა მეცნიერმა, როგორც ქართველების, ასევე უცხოელთა მხრიდან და დღესდღეობით არსებობს ერთგვარი დონე, რომელიც ნათლად წარმოადგენს ამ კვლევის შედეგებს. ამჯერად, თუ მაინც ვეხებით აღნიშნულ საკითხს, მხოლოდ იმიტომ, ფართო ენციკლოპედიურ ფორმატში ჩამოვაყალიბოთ ზოგადი სურათი ქართული საცხოვრისის ამ უნიკუმის შესახებ და კიდევ ერთხელ გავუსვათ ხაზი მნიშვნელობას, რომელიც დარბაზული ტიპის სახლს უჭირავს უძველეს ხალხურ საცხოვრისთა შორის.

ზოგადსამეცნიერო ლიტერატურაში ერდოგვირგვინიანი სახლის პრიმიტიული ანალოგები მცირეაზიული კულტურული სამყაროს დამახასიათებლადაა მიჩნეული. პრიმიტიული იმ გაგებით, რომ მათ არ გააჩნდათ იმ დონის გვირგვინისებური გადახურვა, რომელიც საცხოვრისში სინათლის წყაროს როლს შეასრულებდა. ყველა მეცნიერი (ჰამიდ ყოშაი, საბრი ორანი, დე პლანჰოლი, დე სან პიერი, ლემან ტომსუ და სხვა), ვინც კი შეეხო წინა აზიისა და განსაკუთრებით, ცენტრალური ანატოლიის მცხოვრებთა ბანური ტიპის საცხოვრებელ ნაგებობებს, ერთიანია იმაში, რომ ეს სახლები წარმოადგენს ალიზით აშენებულ პრიმიტიულ ნაგებობებს. ასეთივე ვითარებასთან გვაქვს საქმე ირანში, ქურთისტანში, ავღანეთში, თურქმენეთსა და თურქეთში. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ქვეყნების საცხოვრებელ ნაგებობების ძირითადი მახასიათებელი ბანური გადახურვაა, ისინი ვერ მაღლდებიან კულტურული საცხოვრისის იმ დონემდე, რომელშიც გამოკვეთილად იქნებოდა წარმოდგენილი ადამიანისათვის საჭირო საყოფაცხოვრებო პირობების მაღალი ხარისხი. ეს განსაკუთრებულად ეხება დარბაზში ბანური გადახურვის ფორმას, რომელიც საცხოვრისში სინათლის წყაროს წარმოადგენს და თვით სამშენებლო ხელოვნების თვალსაზრისით მაღალი არქიტექტურული მიღწევაა.

ამ მხრივ გამოსაკლისია სამხრეთკავკასიური ერდოგვირგვინიანი სახლი რომელსაც საქართველოში ეწოდება: „დარბაზი", „ერდოგვირგვინიანი სახლი", „ერთობის სახლი"; სომხეთში „ტუნი" და „ჰაზარაშენ ტუნი", რომელთა გამაერთიანებელი სახელი „გლახატუნია", ხოლო აზერბაიჯანში „ყარადამი" (სხვათაშორის, „დარბაზი" „Tarbasu" ასურელ-ბაბილონურიდან მომდინარე სიტყვაა[1], ეს ტერმინი ძირითადად გავრცელებული იყო შიდა ქართლში. რაც შეეხება ზემო ქართლს, იქაური მოსახლეობა ასეთი ტიპის საცხოვრისს უფრო „ერდოიანი" ან „ერთობის სახლის" სახელწოდებით მოიხსენებდა[2].

1 გ. წერეთელი, არმაზის ბილინგვა, 1942, გვ. 3-4.

2 ნიქოვანი თ. ამიერკავკასიის ხალხურ საცხოვრებელ ნაგებობათა ისტორიიდან, 1967, გვ. 46-47, 101, 128.

დარბაზულ – ერდოგვირგვინიანი სახლის მეცნიერული შესწავლის ადრეულ ეტაპზე წინ წამოიწია მისმა ხუროთმოძღვრულმა და არქიტექტურულმა მხარემ, რადგან მას ერთ-ერთი პირველნი ხელოვნებათმცოდნეები შეეხენ, ოდნავ მოგვიანებით კი ამ ტიპის საცხოვრისი გამოიკვლიეს ეთნოგრაფებმა და მისი არქიტექტურული ღირსშესანიშნაობის გვერდით, წინ წამოსწიეს სახლის სოციალური ბუნება და მისი სამეურნეო მხარე, როგორც ადამიანის საჭიროებისა და მოთხოვნილების აუცილებელი პირობა.

აკადემიკოსმა გიორგი ჩუბინაშვილმა, 1922 წელს, პირველმა დააყენა საკითხი დარბაზულ – ერდოგვირგვინიანი სახლის მნიშვნელობის შესახებ ქართულ კულტურაში. მანვე გამოთქვა ეაღრესად მნიშვნელოვანი მოსაზრება ამ ტიპის საცხოვრისის ქართულ მონუმენტალურ ხუროთმოძღვრებასთან ტრადიციული კავშირის არსებობის შესახებ[3], რაც შემდგომში, კიდევ უფრო გააღრმავა არქეოლოგიური აღმოჩენების შედეგად გამომზეურებულმა მასალამ.

მიუხედავად იმისა, რომ ერდოგვირგვინიანი სახლი არაერთხელ მოექცა XIX საუკუნის მეცნიერთა და მოგზაურთა ყურადღების ცენტრში, შესაძლებელია ითქვას, რომ აკადემიკოსი გიორგი ჩიტაია იყო პირველი, რომელმაც პროფესიულ დონეზე გაიაზრა საცხოვრისის ამ ტიპის დანიშნულება და მის შესწავლას მიუდგა მეთოდოლოგიით, რომლის ამოსავალ წერტილადაც მიიჩნია საცხოვრისის სკრუპულოზური აღწერა, რაც მისი აზრით, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო სახლის გენეტიკური და სოციალური ბუნების გამოსარკვევად. სხვათაშორის, ამ საკითხთან დაკავშირებულ მანამდე არსებულ უმეტეს ნაშრომთა უმთავრესი ნაკლი სწორედ მასალის სიმწირე, ანუ ეთნოგრაფიული აღწერილობის არასრულფასოვნება იყო, რაც ვერასდროდებით ვერ განაპირობებდა სწორი მეცნიერული დასკვნების გამოტანას.

გიორგი ჩიტაიამ ყველა ამ ნაკლის გათვალისწინებით, ფართოდ წარმოადგინა ქვაბლიანელი (ბორჯომის ხეობა) გლეხის სახლის აღწერილობა, მისი შინაგანი და გარეგანი სტრუქტურა, სოციალური და სამეურნეო დანიშნულების ხასიათი, შეუდარა ამიერკავკასიის ხალხთა საცხოვრებელ ნაგებობათა მსგავს ნიმუშებს და გამოთქვა მოსაზრება ასეთი ტიპის საცხოვრისის გვაროვნული ოჯახის არსებობასთან დაკავშირების შესახებ, ყველა იმ რელიგიური თუ სამეურნეო ასპექტების გათვალისწინებით, რითაც ცხოვრობდა საოჯახო სიცოცხლის ეს უჯრედი. მკვლევარმა დიდი ყურადღება მიაქცია ნაგებობის საემანსიპაციო პროცესს, მის სამომხმარებლო-კულტურულ ასპექტს და ესთეტიკურ ღირებულებას, რაც საცხოვრისს აქცევს ადამიანური ყოფის მიკროკოსმოსად.[4]

ლონგინოზ სუმბაძე იყო ის მკვლევარი, რომელმაც სრულად გაითვალისწინა გიორგი ჩუბინაშვილისა და გიორგი ჩიტაიას კვლევის მეთოდოლოგია და ერდოგვირგვინიანი სახლის შესწავლისას ფართოდ გამოიყენა, როგორც არქიტექტურული, ისე ეთნოგრაფიული მასალა. თავად ფაქტი, რომ მან საქართველოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში აღწერა და შეისწავლა ასამდე დარბაზი, მრავალისმეტყველია და მიუთითებს მისი ნაშრომის დიდ ღირსებაზე. ამას-

3 ჩუბინაშვილი გ. ქართლის დარბაზი, 1927.

4 გ. ჩიტაია, გლეხის სახლი ქვაბლიანში, შრომები ტ. I, 1997

თანავე, უხვი მასალის ანალიზმა მკვლევარს საშუალება მისცა გამოეთქვა აზრი დარბაზული სახლის ძირძველობის შესახებ ქართულ ეთნოკულტურაში, სუმბაძის აზრით, ასეთი ტიპის ნაგებობა სამოყალიბდა, როგორც ქართული ხერეთმოძღვრების სპეციფიკური ფორმა და ამასთან, მანვე დაასაბუთა, რომ საქართველომ შემოინახა ამ ტიპის საცხოვრისის ყველაზე მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ნიმუშები. საგულისხმოა, რომ მკვლევარმა ამ კვლევის შედეგად გააღრმავა და განამტკიცა გიორგი ხუბინაშვილის მოსაზრება ამ ტიპის საცხოვრისის არქიტექტურული ფორმების გამოყენების შესახებ საქართველოს მონუმენტურ ხერეთმოძვრებაში[5].

სამხრეთკავკასიური ერდოგვირგვინიანი სახლის კვლევაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ალ. ხახანაშვილმა, ა. ნეგრიმ, ი. პანტდეხოვმა, ლ. მელიქსეთ-ბეგმა, ს. ლისიციანმა, გ. ლეჟავამ, მ. ჯანდიერმა, რ. აგაბაბიანმა და სხვებმა. ამ უკანასკნელის აზრით, კავკასია და, კერძოდ, საქართველო ერდოგვირგვინიანი სახლის ფორმისა და დაგეგმარების მხრივ, წარმოადგენს უბადლო ქვეყანა მეზეუმს, რომლის აღმოცენების ფესვები წინაკლასობრივ ეპოქაში იდებენ სათავეს[6].

ერდოგვირგვინიანი სახლის მონოგრაფიულად შესწავლაში განსაკუთრებულია თეიმურაზ ჩიქოვანის დამსახურება, რომელმაც სკრუპულოზურად გამოიკვლია სამხრეთ კავკასიაში გავრცელებული ამ ტიპის სახლის ნიმუშები და პრობლემა წარმოადგინა მონოგრაფიულ ფორმატში, დაწყებული საამშენებლო ტექნიკით, დამთავრებული, მისი სამეურნეო, სოციალური და მასთან დაკავშირებული რწმენა – წარმოდგენათა კომპლექსების განხილვით[7]. საგულისხმოა, რომ თეიმურაზ ჩიქოვანი წლების განმავლობაში აგროვებდა ეთნოგრაფიულ მასალას ერდოგვირგვინიანი სახლის გავრცელების ისეთ დაწინაურებულ ქვეყნებში, როგორიცაა სომხეთი და აზერბაიჯანი, არაფერს ვამბობთ საქართველოზე, სადაც მან რამდენიმე ათეული დარბაზი აღწერა და შეისწავლა. ამიტომ, მასალათა სიუხვის თვალსაზრისით, თეიმურაზ ჩიქოვანის ნაშრომი ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეულია, რასაც თავის მხრივ, საკითხის სწორი მეცნიერული ანალიზისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ამ ბანალური აზრის კონსტატაციას ვახდენთ იმის გამო, რომ კავკასიის მატერიალური კულტურის კვლევის ისტორიაში უამრავი შემთხვევაა ეთნოგრაფიული მასალის გაუთვალისწინებლობისა და უგულვებელყოფისა, და აქედან გამომდინარე, კურიოზული „მეცნიერული დასკვნებისა," რის შესახებ არაერთხელ მიუთითებდა გიორგი ჩიტაია და არა მარტო ის. ამ შემთხვევაში სამაგალითოდ გამოდგება რუსი ეთნოგრაფის, კავკასიის მატერიალური კულტურის მკვლევარის, ვასილი კობიჩევის დამოკიდებულება ერდოგვირგვინიანი სახლის კვლევისადმი დაკავშირებით, რიდესაც მან საქართველოში გავრცელებული ამ ტიპის სახლები წარმოადგინა მარტივ – ერთელემენტიანად, ანუ მარტო დარბაზის მოცულობით, ხოლო სომხეთში გავრცელებულნი კი – კომპლექურად[8], ისე, რომ არ გაუთ-

5 Л. Сумбадзе, Грузинские Дарбази, 1960.

6 Р. Агабабян. Архитектура грузинского народного жилища, 1945, с. 49.

7 თ. ქართული ხალხური საცხოვრებელი, 1960; ჩიქოვანი თ. ამიერკავკასიის ხალხურ საცხოვრებელ ნაგებობათა ისტორიიდან, 1967.

8 В. Кобичев, Жилища народов Восточного Закавказья, 1957.

ვალისწინებია ქართული მასალა. ეთნოლოგიურმა მეცნიერებამ იცის კაბინეტური მუშაობის უამრავი წარმატებული მაგალითი, რომელიც, როგორც წესი, ეურდნობა პირველხარისხოვან, სანდო კორესპონდენციებს. კობინეკის შემთხვევაში ეს ასე არაა და შედეგად ყალბი დასკვნაა შემოთავაზებული, მაშინ როცა შიდა და ზემო ქართლში, ძირითადად, კომპლექსური ანუ რთული დაგეგმარების დარბაზები იყო გავრცელებული. კობინეკი ამ მასალას არ იცნობს, ან არ ითვალისწინებს და საქართველოს ასე უბრალოდ ართმევს კომპლექსური დარბაზის არსებობის პატივს.

თეიმურაზ ნიქოვანის კლასიფიკაციით, რომელიც ეურდნობა როგორც პირველხარისხოვან მეცნიერულ გამოკვლევებს, ასევე მის მიერ მოძიებულ ეთნოგრაფიულ მასალას ა'ხერბაიჯანიდან, სომხეთიდან და საქართველოდან, ამ რეგიონებში დამკვიდრებულია ერდოგვირგვინიანი სახლის ორი ძირითადი ტიპი, ერთია ერთელემენტიანი, ხოლო მეორე – კომპლექსური სახისა. საქართველოში ამ საცხოვრებელი ნაგებობის ორივე ტიპი იყო გავრცელებული, კერძოდ, შიდა ქართლში, კომპლექსურთან ერთად, გავრცელებული იყო კლასიკური ტიპის ერთელემენტიანი დარბაზი (თბილისი, დიღომი, მცხეთა, წიწამური, ავჭალა). ეს ტიპი უფრო მეტად დამახასიათებელი იყო ქალაქური და ქალაქთან მიახლოებული დასახლებებისათვის, იმ რეალურად არსებული პირობით, რომელიც არ ითხოვდა დარბაზში სხვა, სამეურნეო დანიშნულების სათავსოების ნართვას. რაც შეეხება კომპლექსური ტიპის დარბაზს, რომელიც უშუალოდაა დაკავშირებული დიდ ოჯახთან, კლიმატურ გარემოსთან თუ უსაფრთხოებასთან, ასევე საოჯახო და სამეურნეო ინტერესებთან, შეუძლებელია იგი კომპლექსური არ ეოფილიყო.

კომპლექსური ტიპის ქართულ ერდოგვირგვინიან დარბაზში გაერთიანებულია: ვრცელი ოთახი ე.წ. „დარბაზი", რომლის მოცულობა 40 დან 100 კვ.მეტრამდე აღწევს, ფურნე, მარანი-პროდუქტების შესანახად, ბელელი, საბძელ-ბოსელი, საჯინიბო, სახელამბრე, საცეი და კარაპანი ანუ წინკარი. დარბაზის ცენტრში მოწყობილია კერა, რომელსაც ზემოდან დაჭერებს გვირგვინი. ხოლო კერის თავზე გვირგვინის სარტყელში დამაგრებულია აყარი, ორიგინალური ხის კონსტრუქცია, რომელსაც იყენებდნენ სხვადასხვა მასალისა თუ ხერსათ – სანოვაგის საშრობად. კერაზე დაშვებული საქვაბე ჯაჭვი ე.წ. „ნაჭა", დარბაზის გვირგვინი წარმოადგენს რიგორც კვამლის გასასვლელს, ასევე, სინათლის წყაროსაც. თავის მხრივ, გვირგვინი ეურდნობა დედაბოძს და შენდება ნიყურებით, ანუ გაკეთხული სქელი ფიცრებით. ნიყურების ერთმანეთზე დაწყობით წარმოიქმნება პირამიდული თაღი, რომლის დაბოლოება გადის ბანზე, ანუ სახლის სახურავზე. თავის მხრივ ბანი დახურულია ხის მჭიდრო კონსტრუქციით, სხვადასხვა სახის ბალასტით, ზედ აყრია თიხა მიწა და წყალი რომ არ გაუშვას, წელიწადში რამდენჯერმე იზეპება ხის ურიებით.

დარბაზი, საცხოვრებელი სახლის ყველაზე ვრცელი და ნათელი სამყოფი, წარმოადგენდა ცენტრალურ ადგილს და მას ჰქონდა ისეთი გამოკვეთილი ატრიბუცია რიგორიცაა კერა – უმნიშვლენოვანესი საკრალური ობიექტი, დედაბოძთან ერთად, რომელთანაც განიხილებოდა სათოჯახო პოლიტიკის ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა, კერასთან დგას საუფროსო სკამი – ოჯახის უფროსი მამაკაცისათვის, ხოლო მის მოპირდაპირედ, ასევე გამორჩეულ ადგილზე, უფროსი ქალისათვის. დარბაზის კედლის გასწვრივ მიდგმულია საწოლი ტახტი, ზოგჯერ რამდენ-

იმე, რომელ'ხედაც იძინებს მთელი სახლობა, გარდა ახლადდაქორწინებულთა. დარბა'ში თავის რიგ'ხე მოწყობილია წელის კუთხე; კედელ'ში დატანებულ განჯინებ'ში ინახებოდა საოჯახო სამ'ხარეულო ჭურჭელი, სკივრებ'ში ტანსაცმელი და ათასგვარი საოჯახო საწვრილმანო ნივთები, სხვადასხვა მოცულობის განჯინა – წალოებ'ში ჭურჭლეულობა, საბან-გობანი და ა.შ.[9] ერდოგვირგვინიანი ანე ერთობის სახლის დარბა'ზი დერეფნული სისტემით უკავ'შირდება ისეთ სამეურნეო ნაგებობებს, როგორიცაა ფეურნე, სახელამბრე, მარანი, ბეღელი ბოსელი და საჯინიბო. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ ყველა ეს ნაგებობა ერთ ჭერქვეშ არაა მოქცეული (მაგ., შესაძლოა მარანს ან თუნდაც ბეღელს, თავისი გვირგვინი ჰქონდეს), იგი ყველა შემთხვევა'ში წარმოადგენს ერთ კომპლექსს, ანე ისეთ სახის ავტონომიურ უჯრედს, რომლის ყველა ნაწილ'ში მოქმედება სრულდება სახლიდან გაუსვლელად. ესაა სწორედ, ერდოგვირგვინიანი ანე ერთობის სახლის კომლექსურობისა და მისი მას'შტაბ'ერობის მაჩვენებელი, რომელიც თავისთავ'ში აერებს საოჯახო თემისათვის დამახასიათებელ ისეთ კომპონენტებს, როგორიცაა შრომის ორგანი'ზაციის კოლექტიური ფორმები, საერთო საოჯახო საკუთრების დაცვა, საერთო წარმოება და მოხმარება, მოვალეობათა განაწილება და სხვა. საგულისხმოა, რომ კომპლექსური ტიპის სამცხე-ჯავახური სახლის საერთო ფართი, ზოგიერთ შემთხვევა'ში, 500 მ.კვ-ს აჭარბებდა.

აღწერილობებ'ში, რომელნიც შესრულებულია XIX საუკუნის შუა წლებიდან მოყოლებული XX საუკუნის 60-იან წლებამდე, სა'შუალო მაჩვენებლებით, ასეთი ტიპის საცხოვრებელ'ში 30-80 ადამიანი, დაახლოებით 3-4 თაობის წარმომადგენელი ბინადრობდა. 1922 წლის ცნობით, ამ პერიოდისათვის, სამცხის სოფელ არალ'ში კიდევ არსებობდა ისეთი მოცულობის ერთობის სახლი, სადაც 80 სული ცხოვრობდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტიპის საცხოვრისის ბევრი უნიკუმი ექსპონატი განადგურდა, მეცნიერ-მკვლევართა წყალობით ქართული კულტურის ისტორიას შემორჩა აღწერილობანი ისეთი კლასიკური ტიპის დარბა'ზებისა, როგორიც იყო ფორაქი'შვილების დარბა'ზი თბილის'ში, შო'შიტა'შვილებისა და სულთანი'შვილებისა დიღომ'ში, ბერიტა'შვილებისა ზემო ავჭალა'ში, გოდერძი'შვილებისა გიორგიწმინდა'ში (გარე კახეთის ეს შენობა ამჟამად გადმოტანილია ლია ცის ქვეშ მუზეუმ'ში), ხილინდრი'შვილებისა წილკან'ში, დამეტრა'შვილებისა ყარაღაჯ'ში, ბერელა'შვილებისა ტინისხიდ'ში, არავია'შვილებისა ბებნის'ში, ხუცი'შვილებისა და ბიბილურებისა დვირ'ში, ოქრომელიძეებისა მესხ'ში, ელისაბედა'შვილებისა ერთაწმინდა'ში, ლიჩელებისა ახალციხე'ში, ნადირაძეებისა ვალე'ში, ზურაბი'შვილებისა კოთელია'ში, მურჯიკნელების, ხმალაძეების, მღებრი'შვილების და გოსა'შვილებისა ბარალეთ'ში, თენო'შვილების, ყელიჯანა'შვილების, კელო'შვილების და მურადა'შვილებისა ხი'ხაბავრა'ში და სხვა.

როგორც აღნი'შნულ დარბა'ზთა აღწერილობა გვიჩვენებს, ისინი აყალიბებდნენ ამ ტიპის საცხოვრისის ინდივიდუალურად გამოკვეთილ ტიპს, რომლის ძირითადი დამახასიათებელი ნი'შანია გვირგვინის აგების სისტემა, რომელიც გაპირობებ'ულია რაც შეიძლება მეტი ჰაერი'ხაცვისა და სინათლის მო'ხედვის მოთხოვნილებით. სხვათა'შორის, მეცნიერთა ნაწილი გვირგვინის წარმოშობას უკავ'შირებს

9 თ. ნიქოვანი, ამერკავკასიის... გვ. 43-88.

ცის თაღის სემანტიკას, მაგრამ ეჭვგარეშეა, რომ მისი ფორმის ჩამოყალიბებაში ძირითად როლს ასრულებს პრაქტიკული საჭიროება, რაც გამოიხატება სახლიდან კვამლის ეფექტური განდევნისა და სინათლის მაქსიმალური მიღებით.

გვირგვინების ფორმისა და ნაირსახეობის მხრივ საქართველო თავისებურ მუზეუმს წარმოადგენს – XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე აქ კიდევ დადასტურდა კვადრატული, რვაკუთხოვანი და თორმეტკუთხოვანი წყობის გვირგვინები[10]. შესაძლებელია ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით ქართული ერდოგვირგვინი სახლის ანალოგი არ მოეძებნება. სავსებით დამაჯერებელია ლინგინოს სუმბაძის აზრი იმის შესახებ, რომ „საქართველომ შემოინახა ამ ტიპის საცხოვრისის ყველაზე მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ტიპები".[11]

ქართული დარბაზის თავისებურებას ხაზს უსვამს აგრეთვე დედაბოძის ორიგინალური და განსაკუთრებული ხასიათი: პრაქტიკულის გარდა, მას ფართო საკულტო – რელიგიური დანიშნულებაც ჰქონდა.

ხალხური წარმოდგენით, დარბაზული სახლის კერა, გვირგვინი და დედაბოძი, წმინდათაწმინდა ადგილია და, ამიტომაც, უმთავრესი საოჯახო რიტუალები აქ სრულდებოდა, მეცნიერებაში დამკვიდრებული შეხედულების თანახმად დედაბოძის თაყვანისცემას განაპირობებდა ხის კულტის უძველესი ტრადიცია, რომელიც ცის საერდენადაც მოიაზრებოდა და სიცოცხლის ხის სიმბოლიკითაც იყო დატვირთული. დედაბოძის მირთულობაში ჩადებული იყო სემანტიკური სიმბოლო – ნიშნები, რომელნიც ოჯახის სიძლიერის, სიუხვისა და კეთილდღეობის გამომხატველად იყო მიჩნეული.[12] ყველაფერ აქედან გამომდინარე, დარბაზის დედაბოძი წარმოგვიდგება ეიშვიათეს ელემენტად, რომლის ესთეტიკური მხარე ხელოვნების უმაღლესი ნიშნითაა დახასიათებული. ყველა იმ მასალის გათვალისწინებით, რომელიც წარმოგვიდგენს ერდოგვირგვინიანი სახლის აღწერილობას, არცერთ ქვეყანაში არ დასტურდება დედაბოძისა და გვირგვინის ისეთი დახვეწილი სახე, როგორც საქართველოში.

მეცნიერებაში გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, ქართულ-სომხურ-აზერბაიჯანული ერდოგვირგვინიანი სახლი მტკვარ-არაქსის უძველესი კულტურის გავრცელების ისტორიულ საზღვრებს არ სცილდება და თავისი განვითარებული და კლასიკური ფორმით სწორედ აქ უნდა ჩამოყალიბებულიყო.

ყველაზე ადრინდელი ფაქტობრივი მონაცემებით, დარბაზული ტიპის ერდოგვირგვინიანი სახლი, ამიერკავკასიის მასშტაბით, დასტურდება საქართველოში, ესაა ურბნისში, ქვაცხელების ნასახლარზე, მიკვლეული ძეგლი რომელიც III ათასწლეულის შუა ხანით თარიღდება, საცხოვრისი განკუთვნილი ყოფილა 10-15 სულიანი ოჯახისათვის, რომლის მკვიდრნიც ბინადარ ცხოვრებაზე არიან გადასულნი. თითქმის ამავე პერიოდითაა დათარიღებული ამირანის გორაზე მიკვლეული მსგავსი საცხოვრისიც. საგულისხმოა, რომ ორივე ეს კომპლექსი ამყარებს გენეტიკურ ნათესაობას ზემო ქართლში გავრცელებულ ერდოგვირგვინიან სახლებთან.

---

10 თ. ჩიქოვანი. ამიერკავკასიის... გვ. 189.

11 Л. Сумбадзе, Грузинские... с. 8.

12 ი. სურგულაძე. ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა. 1986, გვ. 146-184.

ტრადიციის გაგრძელებისა და შუა ფეოდალური ხანის ერდოგვირგვინიანი სახლის რეკონსტრუქციის თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს თეთრწყაროს მახლობლად, სოფ. ჭივჭავაში დადასტურებული XI-XII საუკუნეებით, დათარიღებული კომპლექი, რომელიც ანალოგიურია მესხეთში გავრცელებული ერდოგვირგვინიანი სახლისა.

ამგვარად, ურბნისის, ამირანის გორის, ჭივჭავისა და ჯავახეთის დარბაზული ტიპის საცხოვრებელთა შედარება წინ წამოსწევს საცხოვრისის ერთიან ტიპს, რომელიც გავრცელებული იყო ფართო მასშტაბით.

ერდო-გვირგვინიანი სახლის წარმოშობა-განვითარება, პირველყოფლისა, გაპირობებული უნდა ყოფილიყო ადამიანის შრომისა და საყოფაცხოვრებო საქმიანობით გამომდინარე, იმ პრაქტიკული მოთხოვნილებით, რომელსაც ყოველდღიური ცხოვრება სთავაზობს ადამიანს. მხედველობაშია მისადები საზოგადოების განვითარების დონეც, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს გარკვეული ესთეტიკური გემოვნების არსებობას.

უმთავრესად მიგვაჩნია იმის აღნიშვნა, რომ ასეთი ტიპის საცხოვრისი ნაყოფია დიდი სათჯახო თემისა და აღმავალი სამიწათმოქმედო კულტურის არსებობისა.

ზოგადი დასკვნებიდან, რომელნიც დარბაზულ – ერდოგვირგვინიანი სახლის გენეზისის პრობლემას შეეხება, ყველა იმ მასალის გათვალისწინებით რაც კი მოპოვებულია და გამოკვლეულია დღემდე, ჩვენი აზრით, გარკვეული პრიორიტეტი ენიჭება ლონგინოზ სუმბაძისა და თეიმურაზ ხიქოვანის თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ერდოგვირგვინიანი სახლი, რომელიც საქართველოში ჯერ კიდევ III ათასწლეულში ჩანს, ცენტრალური ამიერკავკასიის უძველესი მოსახლეობის საერთო კულტურული მონაპოვარია, რომელმაც შემდგომი განვითარების მსვლელობაში სხვადასხვა კულტურულ – ეთნიკურ სამყაროში გარკვეული ნაკეთინალურ – კუთხური იერი შეიძინა, თუმცა, რიგორც ისტორიული, არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მასალა გვარწმუნებს, საცხოვრებელი სახლის ეს ტიპი ყველაზე განვითარებული ფორმით საქართველოშია წარმოდგენილი. განვითარების გზების სხვადასხვაობის მიუხედავად, ერდოგვირგვინიანი სახლი, საქართველოში, სომხეთსა და აზერბაჯანში კულტურულ-ისტორიული ერთიერთობის აშკარა კვალს ატარებს და იგი ამ რეგიონისათვის განვითარების სპონტანური პროცესის მატარებელია.

Eldar Nadiradze

Georgian *Darbazi-Erdo-Gvirgviniani* House

The article is focused on the "*erdo-gvirgviniani house*", which seems to be spread in Georgia in the 3rd Mill. B.C. This typology of dwelling, characteristic of the Central Transcaucasia, is the common cultural achievement of the local population. Analysis of the historical, archaeological and ethnographic material confirms that "*erdo-gvirgviniani house*" had reached its most developed form in Georgia.

სამსონ ლეჟავა
გ. წებინა'შვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

დარბაზის სტრუქტურულ სემანტიკური ანალიზის ცდა

დარბა'ზული ხუროთმოძღვრების სამეცნიერო კვლევის პროცესმა ნათელყო, რომ იგი ქართული, უფრო ფართო აზრით, სამხრეთ კავკასიური და მეტიც, თვით მსოფლიო კულტურის მნიშვნელოვანი გამოხატულებაა. ვიმედოვნებ, რომ მის შემეცნება'ში ახალი ტალღის მოწმენი ვართ. ამასთანავე დარბა'ზული ხუროთმოძღვრება იმდენად ამოუწურავია, რომ მისი წვდომა არსებითი იქნება მომავალი თაობებისთვისაც.

ცნობილია, რომ ამ ნაგებობა'ში თავს იჩენს სტრუქტურის საკვირველი სიმდგრადე არათუ საუკუნეთა, არამედ ათასწლეულთა მანძილზე. "ერთობის სახლად" მიჩნეული დარბა'ზი ყოველთვის ავლენდა მტკიცედ და „შეურყევლად" მყოფობის ნებას, დაწყებული უადრესი, "პროტოდარბა'ზული", "მატრიცული" ფორმებიდან. (ალექსანდრე ჯავახი'შვილი). იგი არც კი ეპუებოდა არსობრივად განსხვავებული სოციალურ-ეკონომიკური ფორმაციების ცვალებადობას, კულტურულ ნოვაციებს, საზოგადოების დინამიკას და დიდი შინაგანი სიმყარის მატარებელი იყო, ინახავდა რა "თავდაპირველობის" ხელშეუხებლობას. არსებით მახასიათებელთა თითქოსდა "კონსერვატიულად" შენარჩუნებისას, და საკუთარი "გეშტალტურობის" შეუბღალვადაც, დარბა'ზი იმავდროულად გახსნილიც აღმოჩნდა ცვალებადობათადმი, ოღონდაც არასგ'ზით – უკანმოუხედავად! მას'ში თავი იჩინა როგორც ამ ხუროთმოძღვრული თემის გაშლამ, ისევე "თვით'შემეცნებამ" განახლებათა პროცესი საკუთარი "არსების" სისრულით მატარებლობის პირობებში ხორციელდებოდა და "თვითადმოჩენის", შეყვარული სა'ზრისის გამომჭვერების, სახეს იძენდა

კვლავაც გამოსაკვეთია ამ ხუროთმოძღვრული თემის კონსტანტურობა. დარბა'ზმა გამოავლინა წარმოუდგენელი სიცოცხლისუნარიანობა და განასრულა უწყვეტი გ'ზა უახლეს წარსულ'ში, XX ს 70-იანი წლების მიწურულ'ში, თუმცა მისი "რეტროსპექტივისტული" მაგალითები სულ უახლეს ხანას ეკუთვნის.

მთელი ამიერკავკასიისათვის და თეიმურა'ზ ჩიქოვანის თანახმად გამოკვეთილი თვისობრივობით – საქართველოსათვისაც, დარბა'ზი აღიქმება, როგორც შინა'ური სივრცე, რომელიც დიდწილად ჩვენივე მენტალობისა და "სულიერი ქვეყნის" (ვახტანგ კოტეტი'შვილი) მაორგანიზებელი იყო ოდითგანვე. მას'ში ჩენილი სივრცის მრავალვარიანტული, მაგრამ უმაღლესი რანგის ხუროთმოძღვრული "ლოგოსით" წარმართული კონსტრუირების წესი, წარმოადგენს მხატვრული აზროვნების თვალსაჩინოდ ღირებულ გამოხატულებას (თავისი ცხადი ფუნქციურობითაც, აღნაგობის სიმწყობრე-სისრულითაც, სემანტიკური გაჯერებულობითაც, ლამის უნაგო გამართულობითაც, და ბოლოს–გადამწყვეტი ორიენტირებით ვერტიკალურ ღერძზე).

დარბაზში არაფერია შემთხვევითი – ყოველივე მასში ამყარებს ერმა კანონზომიერებას. მისი შემადგენელი ელემენტები მრავლისდამტევი მნიშვნელოვანებითაა გაჯერებული და ნაირგვარობისას, ერთსულოვნებით ხასიათდება.

დიახ – ერთსულოვნება მასში თითქოსდა უმნიშვნელოვანესი წადილითაა "მოტივირებული", რაც გულისხმაყოფს უეჭველმანი სწრაფვას საკრალურისადმი, უზენაესისადმი. დარბაზის შინაგანი "ნდომა" მიმართულია იმ უხილავი ინტეგრალისა თუ მოუხელთებელი, მაგრამ მარადმიმზიდავი" "სინგულარულობისადმი" (ეკატერინე ბაღდავაძე), რომლის მიმართ "ერთგულების" და მასთან წილნაყარობის არსებანსაც ავლენს ეს შენობა თავის მთლიანობაში. მისი ყოველი შემადგენელიც იგივეზე მეტყველებს. კერძოდ ეს შეეხება კერასაც; დედაბოძსაც; გვირგვინსაც და ერდოსაც

კერა ყველაზე "კერიველი" (ზურაბ კიკნაძე), თვმოყრილი და საკვანძო ტოპოსია – თავისი პოლისემანტიკურობითაც და მრავალშრიანი დატვირთვითაც. იგი თითქოსდა "ადმოაცენებს" დარბაზის მთელ ინტერიერს. ამასთანავე ის ოჯახის, როგორც მიკროსოციუმის, შემაკავშირებელ – თავმომყრელი ალაგია, რაც განსაკუთრებულად დიდ ძალას სძენდა ამ "შეაგულისეულ" საკულტო ბირთვს.

სწორედ კერის "შეაგულიდან" თითქოსდა "ამოიზრდებოდა" დედაბოძი, იგივე "გულთაბოძი" (აკაკი სიხაძე). კერის ღრმა კავშირს დედაბოძთან მითითებული ცნება საუკეთესოდ გამოხატავს, ვინაიდან კერა ცენტრის იდეას სისრულით იტევს საკუთარ თავში. დედაბოძის ადმამდინარი გაფართოება, და ბოლის ჯვრისებრი (დავით კაკაბაძე) განშლა, თვალსაჩინო დინამიზმს ავლენს მთელი თავდაჭერილობის დროს. მასში ვლინდება ძალუმი ენერგია. დედაბოძის გრავიტაციის მძლეველი (რუდოლფ არნჰაიმი), სახეობრივ ტრიუმფალური ფორმა არაჩვეულებრივ სარწმუნოებას და ამასთან ორნამენტის "სასიკეთოობით" აღვსილობასაც ატარებს.

მისი ბანდუშის ზედაპირზე და მისსავ კიდეებშიც, ამ კოსმიურ, ანდა ეგების „ზეკოსმიურ" ხეზე „მსხმოიარე" ასტრალური დეკორი – (ხან შეკიდული, ხანაც სიბრტყეზე ფიქსირებული), რაღაც კოლოსალური, "ზემატერიალური" ძალამოსილების მატარებელი, "შეკუმშულად" კონცენტრული და გასხივოსნებულია!

მთლიანობაში, დედაბოძს აღავსებს დაუოკებლად "მოძრავი სული", რომელიც ეფუძნება ძირეულ წეს – რიგიანობას. მისი ფორმა სრულქმნილი და ამომწურავია. დედაბოძი "ქართული ორდერის" (ლონგინოზ სუმბაძე) ბრწყინვალე მაგალითია. დეკორი მასში უმეტესწილად ცხადად იკითხება, სიბრტყის არეები ამ დეკორს საკმარის ასპარეზს ანიჭებს. ესაა ღვთიერის მეხოტბე, "შესხმითი" ხასიათის შემკულობა, სახრისისეულად კი დედაბოძი მარადიულობის მონატრებაზე „გვესაუბრება".

სწორედ მარადიულობის აერა ანიჭებს არა მხოლოდ დედაბოძს, არამედ მთელი დარბაზის "შინას" ერთგვარ "გარინდულ" რიტუალურობას, მაგრამ ისიც ნათელია, რომ მისი ხალვათი შიდა სივრცე თითქოსდა ამავდროულად "დინამიკურ დაძრულობას" ამყარებს.

რაც შეეხება დედაბოძისავე ორნამენტის მრავალასპექტურობას: იგი არათუ მხოლოდ განამტკიცებს დედაბოძს და განმარტავს კიდეც მას, არამედ სისხლხორცეული ნაწილია დედაბოძისავე სხეულისა – მეტიც მისგან "ამომდინარეც" კი არის.

დედაბოძს, axis mundi -ს ამ წმინდად ტექტონიკურად წარმომჩენს, მიუხედავად ადამიანური მასშტაბისა, გრანდიოზული მონუმენტურობა და შთამბეჭდავი სუგესტიურობა გამოარჩევს.

გარკვეული "პაუზურობა" იხილვება ბანდუშის განსრულებულობაში. ამ არედან კი იწყება კვლავაც ცოცხალი არსებასავით განსულიერებული სულისკვეთების მჩენი, ახალი და მძლავრი ფაზა დინამიკისა, რომელიც უკვე კულმინაციურია და სახიერდება გვირგვინში. მას მრავალგან იდეალურად გამონაკვთული ტექტონიკურობაც (ლონგინოზ სუმბაძე) გამოარჩევს და ფორმის გაცხადებულობაც. მასშივე აღიქმება, როგორც საფეხუროვანად აღმამიმართული, ისე ენერგიულად როტაციული დინება (რაც ყველაზე ნათლად თორმეტკუთხა, და მით უფრო ადრე არსებულ, თვით თექვსმეტკუთხა გვირგვინებში ცნაურდება).

ამ დიდად მეტყველი და ამასთანავე არამარტივი დინამიკის აღქმისას (სადაც შუქ – ნრდილის მკაფიო კონტრასტები ეფექტური და ემოციურად ზემოქმედია), დიდ ინტერესს იწვევს კედელში შერთული, „ნიშისებრი" თაროების მწეობრი სიღლიდარულობაც ამდაგვარი ზომიერი, არასულმოუთქმელი ვერტიკალური მდინარებისადმი. ისინი ურთიერთგანმამტკიცებელი რიგის სახით გვეძლევა ქართლურ დარბაზებში და ადგილის ეკონომიის პრინციპსაც ნინებულად ახორციელებს. გვირგვინი კიდევ მეტად დომინანტური და მთელი ინტერიერის დამაუფლებელიც არის სამცხე-ჯავახეთში და ნაწილობრივ – თრიალეთშიც (ლონგინოზ სუმბაძე). ის შედარებით "მეიფე" და გახშირებულ, თუმცა ფუნქციურ – საზრისისეულად დედაბოძთა ანალოგიურ საკედლე სვეტებზეა დაფუძნებული. ასეთი ლამის "ეოვლისმომცველი" გვირგვინები – თითქოსდა თავისკენ "აზიდავს" მთელ ინტერიერს. მასშტაბი ამ გვირგვინებისა ბევრგან იმდენად წამყვანი და ძლევამოსილიც კია, რომ, მაგ. ქალბატონ კიტი მარაბელსა (რომლისთვისაც დარბაზი ბავშობიდანვე შინაური სივრცეა) და ქალბატონ ეკატერინე ბალდავაძეს რომის პანთეონსაც კი შეახსენებს. ასეთი რიგის დარბაზთა თვისებები უფრო მკაფიოდ მჟღავნება იმ ნიმუშებში, რომელთა შედარებით მსუბუქი და უფრო მეტად "ახალ დროებასთან" დაკავშირებულ აქცენტული მორთულობა, აშკარად კონტრასტულია გვირგვინის მსხვილმასშტაბიანი, ერთიანი ფორმისადმი, რომელსაც სამცხე-ჯავახეთში "მერცხლისბუდურასაც" უწოდებენ.

მთლიანობაში, მიუხედავად დარბაზულ საცხოვრისთა ამა თუ იმ რიგის, სხვაობრივ ვერსიათა არსებობისას, მათი გამაერთიანებელი და გადამწყვეტი მახასიათებელია შინაგანი სიცოცხლე და ზემოთმითითებული "მოძრავი სული", ოღონდაც არა თვითნებური, არამედ იერარქიულობის პრინციპს შეგნებული არჩევანით დამორჩილებული ხაბოლოო ჯამში, ეს ყოველივე განსაზღვრავს ამაღლებულის კატეგორიასთან მაზიარებლობას

თითქოსდა უფრო მეტად კლასიკური (გურამ ყიფიანი) იერის მქონეა შიდა ქართლის დარბაზი, სადაც, ერთი მხრივ, ცაკლეული ელემენტების გარკვეული ავტონომია ჩანს და მეორე მხრივ უთუოდ ცხადდება წამყვანი რამ, ანუ – ერთსულოვნების განცდა. ამ პრინციპში ნათლად აშკარავდება, რომ დარბაზი მართლაც "ერთობის სახლია", ერთობა კი იქ იბადება, სადაც რეალიზებულია სხვაობრივთა ურთიერთშეხმობილი ჰარმონია.

დავასკვნიათ, რომ ზემოაღნიშნულ კლასიკურობას განაპირობებს ფარდობითად დამოუკიდებელი ძალა როგორც დედაბოძისა, ისე გვირგვინისა, რომელიც შედარებით კონცენტრულად "დატრიალებულია" ხოლმე შიდა ქართლის არაერთ ნიმუშში, ხოლო არაიშვიათად, რამდენადმე უფრო "გაშლილი" სახისა ჩანს სამცხე – ჯავახეთში და ნაწილობრივ-თრიალეთშიც.

და ბოლოს – შევეხოთ ერდოს, რომელიც როგორც ხეზარეული ალაგი, ლამის ყველაზე საპასუხისმგებლოდ იყო მიჩნეული – ამდენადაც, იგი დაცული იყო ხოლმე ჯვრისებრი ლითონის ცხაურით, რომელსაც აპოტროპეული დატვირთვაც უნდა ჰქონოდა. ერდო დარბაზის განმასრულებელია და გახსნილიც არის ყველაზე მნიშვნელოვანისადმი, ანუ მასში "ჩამოდინებული", მადლმოსილად აღქმული სხივისადმი, ანუ ნათლის ნაკადისადმი, რომელსაც თითქოს ეგებებაო (გიორგი ჩიტაია) დარბაზის აღმამდინარი მასები. მართლაც – კერის ცეცხლი ხომ თავისი ბუნებითვე აღმამსწრაფველია. დედაბოძი, ვახტანგ ბერიძის თქმით, კრეტული და მიკენური სვეტების მგვანად, ფართოვდება ზემოთკენ, ბოლოს კი განიშლება. დედაბოძზე დატანილი რვიანისებრი უსასრულობის ნიშანი "ბრუო" – აღმადაღმა მარადიულ დინებაშია შერთული. ბანდუშზე შეკიდული ასტრალური ფორმები, თუ ზოგან „დაბლამდინრი" ბანდუშებიც, ოღონდ დაბალანსებულად – ერთგვარად "უპირისპირდება" კიდეც "ზემსწრაფველობას" თემცა მთავარია, რომ სწორედ ერდოდან დაშვებული სხივი ყველაზე სრულად გამოხატავს დინამიკური, "ერთიერთშემგებებელი" კონტრასტის სპეციფიკას. ეს დემატერიალიზებული შუქი – ჭაველიც აყალიბებს თავისებურ "სინერგიულობას" დარბაზის "ცადაქნილი" (ლევან რჩეულიშვილი) ფორმებისადმი. მთელი ეს "ერთიერთმხვედრი" დინამიზმი ამასთანავე რიტმულად ძალზე მდიდარი და ამომწურავიცაა

და მაინც, რას წარმოიდგენდა ჩვენში დარბაზი, ეს კულტურული იდენტობის სარწმუნოდ მატარებელი ფენომენი? მას თავისებური „ტაძრულობა" ახასიათებდა! ყოველდღიური ყოფა მისი თვისობრივობის შედეგად, სულ სხვა განზომილებას იძენდა, ვინაიდან დარბაზს ძალუძდა ადამიანთა რიგითი არსებობის გადართვა „სასეიმოობაში" მასში ყოველი დეტალი პოზიტიურად იყო „დამუხტული" (გურამ ყოფიანი). ასეთ სივრცეში არსებობა ადამიანს ჰმატებდა რწმენას და პატივმიგებასაც უწყობდა ხელს აღმატებულისადმი. იგი აძლიერებდა ღვთისადმი სასოებას. ამ გზით იქ მაცხოვრებელთა „ეთოსიც" განიცდიდა კრისტალიზაციას. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ პატარა, შვიდი წლის ბავშვმა დარბაზის სივრცის აღქმისას მას „ქრისტეს სახლი" უწოდა. აღნიშნულ კონტექსტში უფრო ცხადი ხდება გიორგი ჩუბინაშვილის კონცეფციის უტყუარობა. საქმე ისაა, რომ თუკი ტაძარი ღვთის სახლია, დარბაზი თავისი არსით ღვთისმოსავთა სამყოფლად აღიქმება. აქვეა ხაზგასასმელი, რომ გიორგი ჩუბინაშვილის თვალსაზრისი გამორიცხავს რაიმე სახის პრიმიტიულ, უშუალო ბმას დარბაზისა და გუმბათოვანი არქიტექტურისა. მასში საუბარია სივრცის სიმულტანური აღქმის მგვანებაზე, თუ გნებავთ, შეაგულისხვლობის სახიერობაზე და საბოლოო ჯამში, არა რაიმე სახის ცალყა მიზეს – შედეგობრივობაზე. აღნიშნული მიდგომა მართალია, გულისხმობს გარკვეულ „წინარეუწყებასაც", მაგრამ აქ იგულისხმება შიდა სივრცის აგების გარკვეული მგვანება, ორი ტე-

ქნილოგიერად და კონსტრუქციულად სხვაობრივი ვერსიის სახით ხორცშესხმული, თუმცა შინაგანი ხედვით და შინაგანივე განწყობით, ორსავ შემთხვევაში „ერთძირიანი“ დამოკიდებულება ჩანს ცენტრულობისადმი.

ტრადიციული და საერთაშორისოდ აღიარებული ქართული მრავალხმიანობის დარად, დარბაზიც განსაკუთრებული სულიერი დატვირთვის მატარებელი იყო. იგი „ჭირსა შიგან გამაგრების“ ხელშემწყობიც აღმოჩნდა ჩვენში

საქართველოს ერთულესი ისტორიის მანძილზე არაერთგზის ჩენილი ძნელბედობის გადალახვისას, დარბაზული საცხოვრისი მედამჟამს სულიერად საიმედო „თანამდგომი“ და მისანდობელი ნავთსაყუდელი იყო! ამდენადაც, ჩვენი მოვალეობაა მასზე ვიზრუნოთ და ყველაფერი ვიღონოთ, რათა ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობისა და საქვეყრე ღვინის კულტურის დარად, ისიც შეტანილ იქნას მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხაში, მით უფრო, რომ იგი სულაც არ წარმოადგენს ლოკალურ მოვლენას. დარბაზი მსოფლიო კულტურის ღირსშესანიშნავი შემადგენელია – როგორც ჭეშმარიტი ღირებულება – დიდი უბრალოებით, სინადდითა და უტყუარობით გამორჩეული.

Samson Lezhava

Attempt of the Structural and Semantic Analysis of the *Darbazi*

Darbazi, so important for the entire South Caucasus and, especially for Georgia, is distinguished by the amazing stability of its basic structural characteristics – from the oldest time up to 1970s! However it was also "open" for novelties. Its components – diverse and comprehensive – are characterised by "unanimity" and this particularly concerns the heath, *dedabodzi* (central supporting pier), *gvirgvini* (dome-like roofing structural framework) and *erdo* (upper aperture in the centre of *gvirgvini*). Heath is the sacred core of the micro-socium of the space and family; from it *dedabodzi* – manifestation of the energy, overcoming the gravitation – seems to "grow", while its décor, bearer of the cosmic symbolism, is the eulogizer of the heavenly, "speaker" about eternity. It is axis mundi – having both human scale and monumentality; its dynamism is continued in *gvirgvini* – at the same time directed upwards and rotational. In Kartli (eastern Georgia) *darbazis*, which are more "classical", elements are more independent, but *gvirgvini* is still leading, e.g., shelves are rhythmically "following" it; in Samtskhe-Javakheti (southern Georgia), *gvirgvini* dominates the entire structure, but everywhere the main is "dynamic spirit", hierarchic order and unity – in the past *darbazi* was called the "house of unity" And finally *erdo* – from which the light is flowing down, "met" by the up-flowing of *darbazi* (flame of the heath, *dedabodzi, gvirgvini*). *Darbazi* is characterised by the "templeness", by the ability of turning everyday life into "solemnity", which, along with technological and structural differences, together with the centricity, provides a link with the medieval church, as stated by G. Chubinashvili.

გიორგი ბაგრატიონ-დავითაშვილი
თბილისის
ტექნიკური უნივერსიტეტი

დარბაზი და ეთნოდიზაინი

ეთნოლოგთა მრავალრიცხოვან ნაშრომებში, რომლებიც ეხება ტრადიციულ მატერიალურ კულტურას, სკრუპულოზურადაა შესწავლილი ამა თუ იმ დარგისა თუ ელემენტების სხვადასხვა თავისებურება, მაგრამ ძალზე საინტერესოა, ტრადიციული ხუროთმოძღვრება განხილულ იქნას დიზაინის ფორმაწარმოქნის პრინციპების საფუძველზე. მხედველობაში გვაქვს ნაკეთობის ანალიზი შემდეგი თანმიმდევრობით: ფუნქცია, კონსტრუქცია, ტექნოლოგია და ფორმა.

ჩვენი ტრადიციული მატერიალური კულტურა განსაკუთრებულია თავისი ძეგლების თვითმყოფადობითა და განუმეორებლობით. ხალხური შემოქმედების ნიმუშები ხასიათდება ფუნქციური მიზანშწონილობითა და კონსტრუქციული სისტემის სიმართლით, ტექტონიკით, ტექნოლოგიური სიმარტივით, დახვეწილობითა და ფორმათა ესთეტიკური გამომსახველობით. სწორედ ხალხურ, ტრადიციულ ეთნოგრაფიულ ძეგლებში ვლინდება გამოსაყენებელი მასალის შერჩევის ცოდნა და გამოცდილება, კონსტრუქციული ძიებანი და ემპირიული მოთხოვნები საგნისადმი, რაც ნათლად ჩანს მრავალი მაგალითიდან (საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობანი, სახვნელი იარაღები თუ გადაზიდვის საშუალებანი). სწორედ ასეთ მოთხოვნებს უყენებს საგანს თანამედროვე მეცნიერების დარგი – საინჟინრო ფსიქოლოგია, ერგონომიკა, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია დიზაინერის შემოქმედება

ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ დიზაინის საფუძვლები სწორედ ხალხურ შემოქმედებაშია. ცნობილი დიზაინის თეორეტიკოსის ჯორჯ ნელსონის აზრით, „წარსულში დიზაინერი მხოლოდ ინდივიდი კი არ იყო, არამედ ეს იყო გამოცდის, შერჩევისა და უარყოფის მთელი სოციალური პროცესი“. დღესაც დიზაინის პროდუქტი დიდი შემოქმედებითი, კოლექტიური შრომის ნაყოფია.

მასალის თვისებების და ხასიათის ცოდნა აუცილებელი პირობა იყო ამა თუ იმ ფორმის შექმნისას. ცნობილია, რომ ხალხური ოსტატი იცნობდა მასალის დამუშავების მთელ პროცესს – ხის ჯიშის შერჩევიდან ცალკეული იარაღის გამოყენებამდე.

ორნამენტი, რომლითაც საგანი იყო დეკორირებული, ხაზს უსვამდა მის დანიშნულებას, არ ეწინააღმდეგებოდა მის არქიტექტონიკას. ამა თუ იმ ფორმის შექმნისას აუცილებელია მასალის თვისებისა და ხასიათის ცოდნა.

მატერიალური კულტურის ნიმუშები, ის სტერეოტიპები, რასაც ხალხი ქმნიდა, შედეგი იყო დაგროვილი ემპირიული ცოდნისა. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ დღეს ხშირად წარსულის ნიმუშებში ვეძებთ მხოლოდ მათ მხატვრულ ღირსებებს და ყურადღებას არ ვაქცევთ ფუნქციურ და სემიოტიკურ მნიშვნელობას. ეს ის ობიექტებია, რომლებიც მოითხოვენ კომპლექსურ შეფასებას, ასეთი რამ კი შესაძლებელია მხოლოდ დიზაინერული ანალიზის საშუალებით.

ტრადიციულ მატერიალური კულტურის ნიმუშებს შესაძლებელია ეთნომუსიკის მსგავსად, ეთნოდიზანი ეწოდოს. ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ არც შატილი

და უშგული, არც ოდა-სახლი და არც დარბაზი, წმიხდა ესთეტიკური მოსაზრებით მიზანდასახულად არ აშენებულა. აქ ფუნქცია და ფორმა შესისხლხორცებულია.

დღეს უნდა გაფართოვდეს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა ტიპოლოგიური რიგი ძეგლის ცნების პროგრესული გაგების შესაბამისად. აუცილებელია მასში შევიტანოთ „ეთნოგრაფიული ძეგლის" ან „ტრადიციული კულტურის ძეგლის" ცნება, რაც დაგვეხმარება ხელოვნისაგან გადავარჩინოთ ჩვენი ხალხური კულტურის მონაპოვარი. პირველ რიგში ვგულისხმობ ხალხურ საცხოვრებელს, რომელიც ჩვენს თვალწინ ნადგურდება და ხშირ შემთხვევაში, თვით სახლის პატრონის ხელით. საჭიროა, დავიცვათ საცხოვრებლის ინტერიერის ელემენტები, როგორც ხალხური ხელოვნების უნიკალური ნიმუშები.

ცნობილია, რომ პროფესიული ხელოვნების საფუძვლები ხალხურ ხელოვნებაშია. უნდა საგანგებოდ აღინიშნოს, რომ ყველაზე გამოკვეთილად სწორედ ხალხურ ხელოვნებაში აისახება ჩვენი ეთნიკური თავისებურებანი, ჩვენი ხალხის ესთეტიკური მსოფმხედველობა. ხალხური გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებით შეიძლება წარმოჩნდეს საქართველო მსოფლიოს თვალში, როგორც უძველესი ცივილიზაციის ერთ-ერთი კერა.

ხალხური გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები კი ჩვენი მატერიალური კულტურის ძეგლებს მიეკუთვნებიან. ხალხური შემოქმედება წარსულში არ იყოფოდა დღევანდელი წარმოდგენებით საპროექტო და საშემსრულებლო მოღვაწეობად. ერთი ოსტატი ითავსებდა ორივე სფეროს. ძალზე მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ ხალხური კულტურის ძეგლს წარმოადგენს არა მხოლოდ კონკრეტული უნიკალური ნიმუში, არამედ მთელი ტექნოლოგიური პროცესი, გამომდინარე ემპირიული ცოდნა-გამოცდილებიდან.

რაც მთავარია, ჩვენმა საზოგადოებამ დღეს უნდა გააცნობიეროს, რომ ხალხური ხელოვნება არ არის მხოლოდ წარსული, ეს არის ცოცხალი ტრადიცია, რომელსაც თავისი ადგილი უნდა ჰქონდეს ჩვენს თანამედროვე ცხოვრებაში. განსაკუთრებით იმ დროს, როდესაც მთელ მსოფლიოში მიმდინარეობს გლობალიზაცია, ერთი მხრივ, და ამავე დროს თვითმყოფადობის შენარჩუნების ცდები, მეორე მხრივ.

ამ თვალსაზრისით გასათვალისწინებელია იკომოსის ხალხური ხუროთმოძღვრების სპეციალისტის მარკ ლენენის (ბელგია) აზრი, რომელიც მან იკომოსის მორიგ სიმპოზიუმზე გამოთქვა: „მუზეუმები ღია ცის ქვეშ პირველად შეიქმნა XIX საუკუნის ბოლოს. მათი მიზანი იყო ხალხური მემკვიდრეობის დაცვა-შენარჩუნება. დღეს მუზეუმებმა ფუნქცია უნდა შეიცვალონ, ისინი აღარ უნდა წარმოადგენდნენ ნაგებობათა რეზერვაციებს. დღეს ასეთი მუზეუმების ამოცანაა ინფორმაცია, აღზრდა და შემეცნება. ღია ცის ქვეშ მუზეუმები შესაძლებელია განვითარდეს როგორც ცენტრები, ექსპერიმენტული ლაბორატორიები კონსერვაციის დარგში, განათლების ცენტრები... დღეს დიდი მნიშვნელობა აქვს ხალხური ხუროთმოძღვრების ნიმუშების დაცვას ადგილზე, თავისივე გარემოში...." ესე იგი გ. ჩიტაიას სახელობის ხალხური ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის სახელმწიფო მუზეუმი უნდა დასრულდეს შესაბამისი გენერალური გეგმის მიხედვით, ხოლო სხვა მსგავსი მუზეუმების შექმნა გამართლებული აღარ არის. დადგა დრო, ქალაქის ძველი უბნების რესტავრაციის მსგავსად, ჩვენი უნიკალ-

ური სოფლებიც პირვანდელი სახით აღდგეს და მუზეუმის ფილიალებად იქცეს.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა განისაზღვრის, თუ რამდენად ტიპიურია ტრადიციული მატერიალური კულტურის ელემენტი მოცემული რეგიონისთვის, რომელ ეთნიკურ სამყაროს განეკუთნება და არის თუ არა ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებული.

დარბაზში კერის დედაბოძისა და ერდო-გვირგვინის სამერთიანობა არა ბანალურად გაგებული უსასრულობის საზრისს კონცენტრულად იტევდა.

ძალზე ტექტონიკური გვირგვინის მიმართება ცენტრისკენ იმავე რიგისაა, როგორც დედაბოძზე დატანილ მნათობთა ენერგიულად თავმოყრილი, მიზნიმართული დინამიკა (მაგ., ე.წ. „ბორჯღალა").

დედაბოძის სიმტკიცე-სიმდგრადე, ორნამენტით ძუნწი, მაგრამ ამომწურავი გამშვენებულობა, სენემატიკური გაჯერებულობა და თანდრეულად მოძრავი „სული", გრავიტაციის გადამლახავი „ხემიმართულობა" ზედა არეში კი სიგანეში განშლა-გავრცობა სტრუქტურული თავმოყრილობისას, მას განსაკუთრებულ მნიშვნელოვანებას, თვით ძალმოსილობას სძენს. ამასთანავე, დარბაზში პირველსტიქიებთან საკმარისად პირდაპირი, შეუბღალავი „კონტაქტი" მყარდება.

დარბაზში სწორედ შიდა სივრცეა წამყვანი, რომელიც მოფარგლულიცაა და ერთგვარად – „საიდუმლოსმიერიც" ცნობილია აგრეთვე ისიც, რომ დარბაზზე გაცილებით მარტივ ჯარგვალს, კათხა-სახლს, პატაფიცარას, ასევე შუა სახლს და ა.შ. რომელნიც წინ უსწრებენ ოდა-სახლის დამკვიდრებას დასავლეთ საქართველოში, უპირატესად აგრთვე „ინტერიერულობა" ახასიათებს.

დარბაზი ოდა-სახლზე განუზომლად უფრო ტრადიციონალისტური სტრუქტურაა. მის პროტოტიპებთან კავშირში, არაერთათასწლოვანი ტრანსფორმაციებისას, იგი ძირეული ვერტიკალური „მიზანსწრაფვის" უმყარესად შემანარჩუნებელიც ჩანს. მისთვის მთელი უმტკიცესი ორგანიზებულობის დროს, ზემოაღნიშნული სახის უსასრულობის განცდაც „ხემიმართულ" ათვლის სისტემაზეა ორიენტირებული.

არატრივიალურად გააზრებულ უსასრულობასთან და მრავლისმომცველ კოსმოსთან მიახლება სხვა რიგისაა ოდა-სახლში. იგი მიმართავს უპირატესად „ირგვლივეთს" შესატყვისად – მაგ. ოდა-სახლის ჭვირული მორთულობაც გულგახსნილია, „მიმღებითი", თუმც კი არ კარგავს აპოტროპეულობასაც. აივნის ჩუქურთმა თითქოს აყვავებულია, „მსხმოიარე" ამასთანავე საკრალურობის ანარეკლი მასში ჯერაც ძლიერია, ვინაიდან ხშირად დიდ აივნის სივრციდან აღქმული, მისი ზოგჯერ „არქეტიპული" მოტივები, თითქოსდა „ვიტრაჟისებურად" – წმინდა სინათლითაა განირადღნებული. თანაც აღსანიშნავია, რომ ოდა-სახლის აივნების მორთულობა ახლებური ტექნოლოგიის ენით (აკურული გამოხერხვა) ეხმიანება ძველთაძველი ავეჯისა, თუ იმავე დედაბოძის შემკულობის „იდუმალმეტყველებას", და ცხადია, საკუთარი ბუნების არაერთგან მართლაც „სიცოცხლის ხისეულ" საზრისსაც.

მართალია, ოდა-სახლში დამცრობილია, მაგრამ არასგზითაა გამქრალი იმ სახის „ტაძრულობა", რომელიც დარბაზს ახასიათებს დიდი სისრულით.

ოდა-სახლი ერთი მხრივ იმზირება წარსულისკენ, ტრადიციისკენ – მისი აღნაგობაც, კონსტრუქციებიც და სხვ. მჯიდროდ უკავშირდება, მაგ: უძველეს სამეურნეო ნაგებობათა თუ დასავლეთ საქართველოს კარ-მიდამოებში ხშირად ოდა-სახლთან თანმყოფ „ინტერიერულ", არქაულ საცხოვრებლებს, რომელთაც მძლავრი კვალი

დაიტვეს ოდა-სახლის არტიკულაციას. მეორე მხრივ, იგივე ნაგებობა მზერას მიაჭერ-რობს მომავალს, ვინაიდან იმ ტიპის „ემანსიპირებული" კულტურის გამოხატულებაა, რომლისტვისაც ტაძრის მნიშვნელობას უკვე პალაცოს მიმზიდველობა გადასწონის.

თუკი დარბაზის კარაპანი ერთგვარად ტაძრის კარიჭესაც კი მიაგავს იმ თვალსაზრისით, რომ მის მიღმა დიდი საიდუმლოება „იმალება", ოდა-სახლის აივანი საცხოვრისის მთელ მშენებას დაუფარავი, წრფელი სიხარულით გვიზი-არებს, ამზეურებს მას.

დიდი სხვაობის მიუხედავად, კულტურის „ერთიერთობა" არაერთი ნიშნით გამოვლენილია როგორც დარბაზში, ისე ოდა-სახლში. ამ პრობლემის უკეთ გასარკვევად საჭიროდ ჩანს ორივე ზემოაღნიშნული ნაგებობის მიმართების ანალიზი ჩვენებურ სატაძრო არქიტექტურასთან.

გ. წებინაშვილის თანახმად, გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრება ჩვენში დარბა-ზიდან მარტივად, მექანიკურად კი არ მომდინარეობს, არამედ ბუნებრივია, საქმე გვაქვს გაცოლებით რთულ, სიღრმისეულ მოვლენასთან: მართლაც, დარბაზის ფესვების სიღრმე საქართველოს სინამდვილეში გულისხმობდა, რომ საფუძველი და ნიადაგი ქრისტიანული ტაძართმშენებლობის გაშლას მომზადებული ჰქონ-და სულიერი კულტურის მრავალი, მათ შორის კი ნივთიერად ხორცშესხმულ გამოხატულებებით, და რომ შესატვისად, ტრადიციული დარბაზიც (როგორც თავადაც უნივერსალური ხუროთმოძღვრული იდეის საქართველოში სრულყო-ფამდე აყვანილი სტრუქტურა) ამის აშკარა გამოხატულებაა. მთლიანობაში პი-რობითად, „წინარე-დარბაზული" სტრუქტურის არსებობაც იმ გარემოს ერთ-ერ-თი გამოვლენა ჩანს, რამაც განსაზღვრა მთლიანად ჩვენი კულტურის შეგებება ქრისტიანობასთან, და მისი მიმღებობისათვის ის შინაგანი მზაობაც, რაც უთუოდ მაღალი სულიერების ნიშანია.

George Bagration Davitashvili
***Darbazi* and Ethno-design**

Traditional material culture – which, apart from many others, is also reflected in the samples of Georgian *darbazi* – combines functional purposefulness, "truth" of the structural framework, tectonics, technological simplicity, perfection, aesthetic expressiveness – these are the principles, which are required from the objects by the engineering psychology, the same ergonomy and modern design. That is why, our traditional material culture – in analogy with the "ethno-music" – can be named "ethno-design", in which the aesthetic is inseparable from the function and the semiotics. Besides, typology of monuments should include the category of "ethnographic monument" or "monument of traditional culture", which will contribute to the future preservation of still surviving samples. The wide public awareness should be raised, stressing that the folk art is not only the past, but a living tradition, which will benefit the present and will assist in the successful response to the demand of preserving originality under the conditions of globalisation.

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

ქართული „დარბაზისა“ და სატაძრო ხუროთმოძღვრების მიმართებისათვის

ჩვენს არქიტექტურას გაცნობილი თუ მისი მოყვარული არაერთი პირი თუცხოვებს, უთუოდ, სამსჯელოდ წინამდებარე ნარკვევის სათაურში გატანილი საკითხის არჩევას. მართლაც და, ვინ არ იცის, რომ ხალხურმა ხუროთმოძღვრებამ, ხალხურმა ბინათმშენებლობამ შეუქმნა ნიადაგი ქრისტიან მშენებლებს – ეს გ. ჩუბინაშვილის იმ დებულებათაგანია, რომელზედაც ჩვენში ნაკლებად კამათობენ, რომელსაც, პირიქით ხალისით იშველიებენ ხოლმე. ოღონდ საქმეც ისაა, როგორ არის გაგებული იგი, რა სახით ხდება მისი დამკვიდრება. რამდენიმე ათეული წელია მაშფოთებს უკვე, რომ დროდადრო ბ-ნ გიორგის მიეწერება მოსაზრება, ვითომც ქართველი გლეხაცის[1] „დარბაზოვანი“ საცხოვრებლის შუანა გადახურვა, მისი ზეადმავალი „გვირგვინია“ გუმბათოვანი შენობის ამოსავალი, რომ გუმბათი „გვირგვინის“ გარდანასახია, მისგანაა „განვითარებული“ ვიდრე ეს შეხედულება არახელოვნებათმცოდნეობით, უფრო არქეოლოგთა ნაწერებში გვხვდებოდა, ისიც „შინაურობაში“, შეგვეძლო თავი გვენუგეშებინა, აქ საგანგაშო არაფერიათ, არქიტექტურის ისტორიკოსებმა ხომ ვიცითო, საქმის ვითარება როგორიც არისო. მაგრამ ბოლო ხანს ამგვარი მტკიცება უკვე ვრცელ გერმანულენოვან ნაშრომშიც გამოჩნდა, რომელიც სამხრეთ კავკასიის ადრექრისტიანული ხუროთმოძღვრების ერთიანად მოაზრებას ჩემულობს – ანაგრეტ პლონტკე-ლიუნინგის ვრცელ წიგნში „ქრისტიანული არქიტექტურა კავკასიაში.“[2]

ეს უკვე გვავალებს ნათლად განვსაზღვროთ, რას გულისხმობდა ქართული ხელოვნებათმეცნიერების დიდი დამფუძნებელი, ან კიდევ, რას ამბობდნენ მისი მოწაფეები, ეს კი ჩვენი ხუროთმოძღვრული ტრადიციის რაობის საკითხთანაც მიგვიყვანს. რას ნიშნავს, თუგინდ, როდესაც გ. ჩუბინაშვილი წერს, ქრისტიანობის საწყისი ხანის მონუმენტური არქიტექტურის „ფართო ხალხური საფუძველი გლეხაცის საცხოვრებლის (ე.წ. „დარბაზის“) ფორმებით შეგვიძლია შევისწავლოთ“-ო; ან კიდევ: „ძველქართულსა და სასანიანთა არქიტექტურას საზიარო განწყობა [იმ აზრით, რაც ამ სიტყვას ფსიქოლოგიაში, კერძოდ, დიმ. უზნაძესთან აქვს – Einstellung დ.თ.], საერთო მხატვრული ძიებები და ხალხურ არქიტექტურაში ფართო რეალური ბაზისი აერთიანებთ (მხედველობაში გლეხური ე.წ. „დარბაზი“ გვაქვს, ქართლური თუ მესხური)“.[3] იქნებ მართლაც შეგვი-

1 თემცა „დარბაზი“ ჰქონიათ აზნაურებსაც და ქალაქის მცხოვრებთაც (მარტო ახალციხური დარბაზები რადა ღირს!). იხ. თუნდაც: Г. Н. Чубинашвили, Грузинские дарбази (1926-1927 гг.) წიგნში: მისივე, Вопросы истории искуства, т. I, Тб., 1970, стр. 15.

2 A. Plontke-Lüning, Frühchristliche Architektur in Kaukasien, Wien, 2007, გვ. 68: გ. ჩუბინაშვილის აზრით საქართველოში „ცენტრული ნაგებობა საკუთარ ნიადაგზე განვითარდა ადგილობრივი ხის დარბაზიდან“ (ხაზი ჩემია დ.თ.).

3 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული არქიტექტურის გზები, თავი 2 და 6.

ძლია ამ ამოხარიდებში ის ა'ხრი ამოვიკითხოთ, რომ ქრისტიახმა ქვითხურიკებშა ხალხური მშენებლობის ხერხები გამოიყენეს? საბედნიეროდ, გ. ჩუბინაშვილს თავისი ხედვა სრული მკაფიოებით აქვს ფორმულირებული. ამწამს დამოწმებულ ნაშრომში „ქართული არქიტექტურის გზები" (თავი 2). ის გვეუბნება – ქართული ბაზილიკის მშენებელი „სხვაგვარი, კუბური ცენტრული, შუაში გუმბათისებრი გვირგვინით ამაღლებული ფორმების მოაზრებას იყო ჩვეული"-ო, ხოლო კახეთის ხუროთმოძღვრების შესახებ ფუძემდებელ გამოკვლევაში კი ვკითხულობთ: „დარბაზი" არის „გეგმით კვადრატული დარბაზი საფეხუროვნად ზეაღმავალი გადახურვით" ანდა „კვადრატული სივრცე ცენტრისკენ აღმავალი გადახურვით".[4] არა მგონია საცილო იყოს: სამივე მოყვანილ ნაწყვეტში საუბარი კონსტრუქციებზე, შენების ილეთებზე კი არ არის, არამედ სივრცის აგებულებაზე, იმგვარ მის აღნაგობაზე, რომელიც ეთავისებოდა ქართველ კალატოზს – და, რასაკვირველია, მის დამკვეთსაც. სახელდობრ კი, ჩვენებურ მშენებელს შემაღლებული ცენტრის მქონე კვადრატული სივრცე ჰქონია შეთვისებული. ამგვარივეა ქართული გუმბათიანი ქრისტიანული ტაძრის ძირითადი ბირთვიც და აქ ინასკვება ადრექრისტიანულ-შუასაუკუნოვან „იბერიულ" ხუროთმოძღვართა კავშირი წინამორბედ სამშენებლო (ასევე მთლიანობაში აღებულ) კულტურასთან. ამიტომაცაა, მიიჩნევს გ. ჩუბინაშვილი, წინანდელი საქართველოს საეკლესიო არქიტექტურაში წამძღოლი გუმბათოვანი არქიტექტურა – რადგანაც საძირკვლად მას მონათესავე სივრცითი სახება აქვს, ანდა – რაც თითქმის იგივეა! – თანაგვარი წარმოდგენა სასურველ სივრცით გარემოზე. პასუხად ამ დებულებისა დროდადრო შეგვახსენებენ, ჩვენს ქვეყანაში უგუმბათო, განსაკუთრებით ცალნავიანი ეკლესია რაოდენობრივად გუმბათიანზე ბევრად მეტი არისო. ამნაირი თუ მისთანა მსჯელობანი იმასდა მოწმობს, რომ მიგვივწყვეტია კითხვები, რომელთაც გ. ჩუბინაშვილი სვამდა და, ამის გამო, აღარც მისი პასუხები გვესმის ჯეროვანი სიზუსტით. საქმე კი ისაა, ბ-ნი გიორგისა და „შემდგომთა მისთა" მზერის წერტილი ერთი და იგივე სულაც რომ არ არის. მისი პირველი მოწაფეებით მოკიდებული, ჩვენ ყველანი ქართულ ხუროთმოძღვრებას, საერთოდ ხელოვნებას, ასე ვთქვათ, „შიგნიდან" ვხედავთ – იგი თითქოს ჩვენი მხატვრული „ქვეყნიერების" შუაგულში იყოს, სხვა ყოველივე კი მას ახლოდანა თუ შორიდან ერტყმის გარს. სხვაა გ. ჩუბინაშვილის ხედვა. თუმცა ცოტა თუ გაეჯიბრება მას ჩვენი წარსულის დანატოვარის გონებისმიერ წვდომასა თუ განცდით აღქმაში, ის თავის, ლამის სულ „ყამირ" საკვლევს „გარედან" თუ არა, „გვერდიდან" უმზერს; მისი გააზრება გ. ჩუბინაშვილთან ქრისტიანული სახვითი შემოქმედების 1910-1920-იანი წლებისათვის მეტ-ნაკლებად გამორკვეულ მოვლენებთან შეპირისპირებით ხდება – და ეს გახლდათ კიდეც მისი შემეცნების ერთადერთი შესაძლებელი გზა. ხოლო პირველი, რაც ურთიერთშეჯერებამ გამოაჩინა, შემდეგი იყო: ერთი მხრივ, საქართველოში ხუროთმოძღვართა ძიება არ წარიმართება ბაზილიკის სივრცით-მოცულობითი სტრუქტურის გარდასახვით (ნაგების რაოდენობის ცვლა, ერთი ან ორი ტრანსეპტით გადაკვეთა და ა.შ.), მეორე მხრივ კი, VI საუკუნის ნახევრის აქეთ, გეზისმიმცემი, ხელოვანთა ძიების

4 Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 202 და 207.

ახალი ტეხილების მიმნიშვნელი ნაგებობები, მცირედი გამონაკლისის გარდა – გუმბათიანი ეკლესიებია. ამასთანავე, თუ რომის იმპერიის ფარგლებში გუმბათი ერთ წრესა ან ორ მრავალკუთხედზე ამოიყვანება, ჩვენში ის, როგორც წესი,[5] სამ კვადრატულ ფუძეზეა დამყარებული. ერთიცა და მეორეც ჩვენს სამშობლოს ხერეთმოძღვრულ-ისტორიულად აღმოსავლეთ საქრისტიანოს წრესა და ძველი ირანის მხატვრულ-კულტურულ სიახლოვეს მოაქცევს. ამრიგად, გ. ჩუბინაშვილი გველაპარაკება არა რომელიმე ელემენტისა თუ ელემენტების შესახებ, არამედ ხერეთმოძღვრული მთელის შექმნის განსაზღვრულ წესზე, რომლის უთვალნათლოვესი გამოხატულებანი, ცალკერძ, ხალხური „დარბაზია“, მეორეკერძ – ცენტრალურგუმბათოვანი თუ ჯვარგუმბათოვანი ქრისტიანული ტაძარი. მაგრამ, თუ ასეა, ჯერ ერთი, რა მდგომარეობა გვაქვს სხვა სახის ნაგებობებში და, მეორეც, როდიდან მოდის და სადამდე აღწევს ეამთა სიღრმეში ფორმათშემოქმედების ეს ტრადიცია? გ. ჩუბინაშვილის კვლევის ფარგლებში პირველ შეკითხვაზე პასუხი გარკვეულწილად გაცემულია – იგი ხომ არაერთგზის მიუთითებდა ქართული ბაზილიკების სივრცით სერათში „ცენტრულობის“ შემოსვლასა და საკუთრივ – ბაზილიკური „სიგრძივობის“ გაქარწყლებაზე. მაგრამ რა ვუყოთ, ვთქვათ, ცალნავიან ეკლესიებს, იქ თუ ჩანს „ქართული“ ფორმათშეგრძნება? ვფიქრობ, ამისა და ჩვენი მეორე კითხვის გარკვევაში მეგზურობას ბ-ნი ლ. რჩეულიშვილის ნააზრი გაგვიწევს.

როგორც ცნობილია, ბ-ნი ლეოს სამეცნიერო ღვწის ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება „ქართული საცხოვრებელი სივრცე“ გახლდათ.[6] საგულისხმოა ჩვენს განსჯათათვის კიდევ ერთი გარემოება – ჩემი თაობისა თუ ჩვენზე უფროს ადანიამებს ემახსოვრებათ, რა ცხარე კამათი იმართებოდა ხოლმე – ხოგჯერ თბილისის სამხატვრო აკადემიის დერეფანშიც კი! – ლ. რჩეულიშვილსა და თელავის საშ. სკოლიდან მოყოლებული მის განუყრელ მეგობარს, ბ-ნ ლონგინოზ სუმბაძეს შორის. ყველამ იცის, რაოდენი ჯაფა შეალია ბ-მა ლონგომ „დარბაზის“ შესწავლას – არა მხოლოდ როგორც მკვლევარმა, თანაცვე ვითარცა ფოტოგადამღებმა და ამზომველ-ჩამხატავმაც[7] რადა ჰქონდა საცილო ამ ორ სწავლულს? რადა თქმა უნდა, არა უბრალო გაუგებრობა, როგორზეც ზემოთ ვილაპარაკეთ, არა – ბევრად უფრო არსებითი რამ: რა არის უმნიშვნელოვანესი „დარბაზის“რაობისათვის, თავად მისთვისაც და მთლიანად ქართული არქიტექტურისათვისაც. ლ. სუმბაძე მიიჩნევს, რომ თავიდათავი – „გვირგვინია“, მისი კონსტრუქცია თუ მისი ტექნიკურ-მხატვრული განხორციელება; ლ. რჩეულიშვილის აზრით კი, „გვირგვინი“ როგორც ასეთი, თვითონაა ერთ-ერთი განსხვეულება უფრო არსებრივი, უფრო მრავლისმომცველი პრინციპისა. დამ-

5 ჩვენ ქვეყანაში სადღეისოდ ერთადერთი რიტონდაა ცნობილი – ვარდისუბანში ნაქალაქარ დმანისთან, ამას გარდა, რიტონდულია დრანდას ტაძრის შუა ნაწილიც – ერთიცა და მეორეც, უნდა ვიფიქროთ, არქიტექტურული „იმპორტის“ ნიმუშებია.

6 ასე ჰქვია კიდეც ერთერთ თავს მისი ნაშრომისა „ძველი ნასახლარები ბორჯომ-ბაკურიანის მიდამოებში“, რომელშიც შეჯამებულია ამ საკითხებზე თითქმის 30-წლიანი მუშაობის შედეგები (იხ. მისი ნაწერების კრებული „ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები“, თბ., 1994).

7 მისი ნაკლები თავმოყრილია დიდრონ წიგნში «Архитектура грузинского народного жилища «дарбази», Тб., 1984.

ახასიათებელია, ამ მხრივ, სად ეგულება ერთსა თუ მეორე მეცნიერს მოგვანილ „დარბაზის“ პირველსახე. ბ-ნი ლეონგოსთვის ეს – „ქვაცხელების“, მტკვარ-არაქსის კულტურის მატარებელთა მიერ ნაგები სახლებია – კვადრატული, ხის გადამხერავი კონსტრუქციათა და – მისი ვარაუდით, რომლის შემოწმებას, ალბათ ვერასდროს შევძლებთ, – შუაში ამოეკვანილი გვირგვინითაც. ლ. რხეულიშვილს კი ქართული ხალხური ბინათმშენებლობის გრძელი გზის ათვლის წერტილად კიდევ უფრო ადრეული, შულავერის გორა – იმირის გორის ალიზით ნაგები ზარისებრი სახლები ესახება. აი, რას წერს იგი: „შულავერის გორის ნასახლარებში საცხოვრებელი ოთახისათვის შემოფარგლული შიდა სივრცეს გეგმაში საფუძვლად ედება აშკარად გამოხატული ცენტრულობა, სიმაღლეში კი ასევე ცხადად გამოაშკარავებული შვეულად აღმართული ღერძი. ეს მეტად მნიშვნელოვანი და მრავლისმთქმელი ფაქტია იმდენად, რამდენადაც ადრინდელ საფეხურზე გამომუშავებული ტრადიცია (სივრცით სტრუქტურაში შვეული ღერძისათვის უპირატესობის მინიჭება) ღრმად იბეჭდებოდა ბინადართა ფსიქიკაში და განვითარების შემდგომ, უფრო მაღალ ეტაპზე, ცხოვრების ახალ ვითარებასთან შეგუებულ-შეჯერებული, კვლავ იბადებოდა – როგორც კონსტანტა – გადაეცემოდა თაობიდან თაობას.“[8] როგორც დავინახეთ, ბ-ნი ლეონისთვის უმთავრესი, თვით ცენტრულობაზე უფრო სიღრმისეულიც კი _ შვეული ღერძის გამოკვეთაა, სხვა ყველაფერი კი, რაგინდა იყოს კონსტრუქცია, მასთან მიმართებით მხოლოდდა კერძო გამოვლინებაა, თავის თავად, ცხადია, არამც და არამც უმნიშვნელო. ამიტომაც, ბ-ნი ლეონ თვალში ქვემო ქართლში ნაპოვნი მრგვალი ქოხებიცა და შიდა ქართლში მიკვლეული კვადრატულ-ხისებოძიანი სახლებიც ერთი ძირეული მიდგომის ხორცშესხმანია და, ამასთანავე ერთად, სწორედაც იმ „ფართო ხალხური საფუძვლის“ არსებობის დამადასტურებელნიც, რომლის ნაგვიანევ წარმომადგენლებად გ. ჩუბინაშვილი XVIII-XIX საუკუნეების ქართლურ და მესხურ „დარბაზებს“ ხედავდა. ასევე აფასებდა ამ უძველეს საცხოვრებლებს მათი აღმომჩენი, ბ-ნი ალექსანდრე (ლალი) ჯავახიშვილიც[9] და, სავარაუდოდ, გ. ჩუბინაშვილიც. ამას უნდა მიგვანიშნებდეს ბ-ნი ლალის ასეთი მონათხრობი: შულავერის გორის გათხრების პირველსავე წელს არქეოლოგის თვალს გამოემწვარი თიხის შეზნექილზედაპირიანი ნატეხები მოხვედრია და ერთ-ერთი მათგანი მას ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახ. მუზეუმში თავის სამუშაო ოთახში დაუდია; ერთხელაც მასთან, რაღაც საქმეზე, გ. ჩუბინაშვილი შემოსულა,[10] ზემოხსენებული ფრაგმენტი შეუნიშნავს და უკვე კარისკენ გაბრუნებულს, ერთიდა ნაულაპარაკებია – „არქიტექტურა ეძებეთ-ო“ (Ищите архитектуру). ვფიქრობ, არ უნდა იყოს საეჭვო, რომ თვალის ერთი შევლებით,

8 ლ. რხეულიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 151.

9 იხ. მისი: Строительное дело и архитектура поселений Южного Кавказа V-VII тыс. до н. э., Тб., 1973.

10 ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, როგორც ვიცით, თავისი არსებობის პირველი 46 წელი საქართველოს მუზეუმის „ქვედა“. ლ. გუდიაშვილის ქუნაზე გამავალ შენობაში (ყოფ. ქალთა II გიმნაზია, ალბერტ ზალცმანის აშენებული), მეორე სართულზე იყო დაბინავებული – კიბიდან ხელმარჯვნივ, დერეფნის შუაწელზე (მარჯვნივვე) დირექტორის კაბინეტი იყო (მასში „შეხიზნული“ ნახაზების არქივებით და მისთანებით), ა. ჯავახიშვილის ოთახი კი იმავ დერეფნის ბოლოში, მარცხენა მხარეს მდებარეობდა.

მან ეს ნაშთი თავისი ლამისაა ნახევარსაუკუნოვანი ვარაუდის შესაძლო ~~ადგილ~~ მტკიცებლად იგულვა.

ამრიგად, თუ გ. ჩუბინაშვილი ქართულ ტაძართმშენებლობაში გუმბათოვნების პირველობის მიზეზების ძიებამ ხალხურ ცენტრირებულ საცხოვრებელთან მიიყვანა, ლ. რჩეულიშვილმა სახლის ისტორიული ფორმების „საერთო მნიშვნელის“ წარმოსაჩენად წინ სივრცის შეკუმშვა ამართულობა წამოსწია. ვგონებ, ეს ფიქრის შემდგომი მსვლელობის მანიშნიც გახლავთ. ამასთან დაკავშირებით უპრიანია გავიხსენოთ სირიელ ხუროთმოძღვრებაზე ერთი საუკუნის წინანდელი დაკვირვება – ვენელმა მკვლევარმა ჰაინრიხ გლიუკმა იქაურ ბაზილიკებში, რომელნიც ქალალდზე, ცხადია, წაგრძელებულ სწორკუთხედად დაიტანება, ამ სახის „ჩვეულებრივ“, რომაულ თუ ეგეოსურ ნაგებობათაგან ძირშივე განსხვავებული სივრცული სახება დაინახა. ცნობილია, როგორ წარმოუდგება ტაძარში შესულს „რიგიანი“ ბაზილიკა: ის თავს საკურთხეველისაკენ, ერთ ხაზზე გადაჭიმული ინტერიერის კიდეზე მდგომად შეიგრძნობს. სირიული აღმოსავლეთის ეკლესიაში კი შეიძლება სულ სხვაგვარი რამ დაგხვდეთ – შესვლისას სივრცე წინ მოძრაობისა თუ წინისკენ მიმართული მზერის მიმართულების მართობულად, მის აქეთ-იქეთ გაიშალოს. ამდენად, პირველ შემთხვევაში შეიძლება შენობის „სიგრძითობაზე“ ვილაპარაკოთ, მეორეში კი ნაგებობის „სიგანივრეზე“.[11] ეს უკანასკნელი „განივი“ ინტერიერი ხან ნივთიერადვე ასეთია, ასე დაგეგმარებულ-ამოყვანილი (კერძოდ, საკურთხეველიცა და მთავარი შესასვლელიც გრძივ კედლებზეა მოწყობილი), ხანაც დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე განვითარებული ნაგებობების სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან კარების დაყოლების წყალობით თვალისთვისდაა ასე მოწყობილი. ასეცა და ისეც, წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით შედეგი ერთგვარია – დღევანდელი მნახველი თუ უწინდელი მლოცველი სვლის მიმართულებას ცვლის და წინისკენ კი არა, გვერდზე ინაცვლებს. ისღაა, რომ პირველი რიგის ნაგებობებში საკურთხეველი მას მუდამ თვალწინ აქვს, მეორე რიგისაში კი მხოლოდ აღმოსავლეთისაკენ მიტრიალებისას ჩნდება. ახლა გავიხსენოთ პირველი შთაბეჭდილება, რასაც ქართულ უგუმბათო ეკლესიაში ვღებულობთ: ბაზილიკაში გვერდიდან შესულს[12] თვალი მოპირდაპირედ მდებარე ნავთგამეოფი თაღის მაღლივ პროპორციას „აფასებს“, თან სიმაღლეს თაღების ასწვრივ გაჭრილი სარკმლებიც ემატება (იხ., მაგ., კაწარეთის სამება). დასავლეთიდან გინდა ბაზილიკაში, გინდა სხვა რომელიმე ტიპის უგუმბათო ნაოსში შებიჯებისას, ერთგვარ „მზომად“ უკვე საკურთხევლის აფსიდის მოყვანილობა გამოდის – მზერა მაშინვე კონქის წვერს პოულობს და მასსა და იატაკს შუა მანძილს „მონიშნავს“. თუ რაოდენ ქმედითია სიმაღლის

11 H. Glück, Der Breit-und Langhausbau in Syrien, Heidelberg, 1916; სირიული ნაგებობების მსგავსი დახასიათება შეიძლება ვნახოთ პეტერ გროსმანთანაც P. Grossmann, S. Michele in Affricisco in Ravenna, Mainz, 1973.

12 საფიქრებელია, რომ მთავარი შესასვლელი სწორედ აქედან იყო ხოლმე – არა მხოლოდ მაშინ, როდესაც, როგორც ბოლნისის სიონში, დას. კარი საერთოდ არ არის, არამედ მისი არსებობისასაც – რატომრაც მაინცდამაინც სამხ. კარს ხომ ჰქონდა სამკაულად „ჯვრის ამაღლების“ რელიეფი ანჩისხატის ეკლესიას (რ. გვერწითელი, „წმ. მარიამის ეკლესია თბილისში – ანჩისხატი“, თბ., 2001, გვ.92).

განზომილება, პირადად მე ზეგაანის სამეკლესიოანმა ბაზილიკამ მასწავლა: ადგილზე ნახვისას მისი შუა სადგომი ყოველ ჯერზე ტანწყობილ-შეკრულად, შესვლისთანავე ერთიანად შესაგრძნობად „მენახვებოდა“; და მარტო მაშინ, როდესაც მასზე წერა მომიხდა და ნახაზებს ჩავაკვირდი, დავრწმუნდი, რომ ის საკმაოდ წაგრძელებულიცაა და სამხრეთი, მთავარი კარიც დასავლეთისკენ საგრძნობლად აქვს გაწეული; ერთიცა და მეორეც, თითქოსდა, შიგნით მოხვედრილს პირველი გახედვისას და მერეც, მძაფრად სიგრძივობას უნდა განაცდევინებდეს, არადა, მას საერთოდ ვერ ამჩნევ. როგორც ეტყობა, ხუროთმოძღვარმა, როგორც კედელ-კამარების, ისე სხვა ელემენტების (მაგ., დიდრონი შესასვლელებისა და სარკმლების) სიგრძე-სიგანე-სიმაღლის ისეთი თანაფარდობა მოძებნა, რომელიც მხედველობით ხატებაში უპირატესობა ამართულობას – არა „ზესწრაფვას“! – ვერტიკალის მეტობას (რაც, სულ ცოტა, ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში მაინც ვერტიკალიზმს ყოველთვის რიდი უდრის) – მიანიჭა.

ზეგაანის ყველაწმინდისგან მიღებული შთაბეჭდილების აღსაწერად სიტყვა „შეკრული“ მოვიხმე. რა თქმა უნდა, ეს შეგნებულად, გნებავთ, განზრახაც გავაკეთე. მართლაც, თუკი ვამბობ, შიდა სივრცე ქართულ ტრადიციაში არც სიგრძივია, არც განში გასული, არამედ მისთვის „მაღლითობა“ არის მეთქი განმსაზღვრელი, ამით მის მეტსა თუ ნაკლებ დაკუმშულობასაც ვგულისხმობ; ზედმეტი მრავალსიტყვაობის გარეშეც ნათელი უნდა იყოს: სიმაღლის მეტობა შეუთავსებადია რაიმენაირ გაწელილობასა თუ განრთხმულობასთან. სხვანაირად თუ ვიტყვით: შვეულობის სიმძლავრეს გარკვეული კომპაქტურობაც უნდა ახლდეს. ჩვენი ტაძართმშენებლები, როგორც ყველამ ვიცით, შენობის „ტანის“ გვარიანი დაგრძელებისასაც ახერხებდნენ სიმაღლის გამოვლენას (მაგ., ურბნისი) ანდა სივრცე-მოცულობის შვეული ღერძის ირგვლივ თავმოყრას (თუგინდ არსუკიძის სვეტიცხოველი გავიხსენოთ). ამასთან კი, შემთხვევითი არ უნდა იყოს საქართველოში მოკლე თუ კვადრატულობას მიდრეკილი გეგმების სიჭარბე. განსაკუთრებით მრავლისმთქმელი, წარმოიდგინეთ, ჩვენებური და სომხური ან კიდევ სირიული ცალნავიანი ეკლესიების ტაბულების შედარებაა. ერთგანაც და მეორეგანაც ისეთი „სიგრძივობის“ ნაგებობებს მოჰკრავთ თვალს, რაგვარსაც ჩვენში ვერსად წააწყდებით.

კიდევ უფრო ერთმნიშვნელოვან სურათს გვთავაზობს საცხოვრებლის არქიტექტურა. პირველი, რაც ამ მხრივ იპყრობს ყურადღებას – კვადრატული გეგმის უპირობო ბატონობაა. ბრინჯაოს ხანიდან ვიდრე დღევანდლამდე უამრავი ტოლგვერდა თუ მას მიახლოებული სწორკუთხედის მოყვანილობის შენობას ნახავთ. თავისთავად ცხადია, კვადრატულია ყველა დროისა და ნაირსახეობის შუაცვეცხლიან-გვირგვინიანი „დარბაზი“ – ელინისტური ხანისა იქნება იგი (ბამბების ნამოსახლარი), ადრე შუა საუკუნეების (ძველი თორის ქვის ნასახლარები), თამარის ხანისა (ქვემო ქართლი) თუ ყველასათვის ცნობილი XVIII-XX საუკუნეების ნიმუშები. თუმცა კი „თავისთავად ცხადი“ მათი ტოლგვერდობა, იქნებ, პირობითადღა იყოს. ზოგად ხაზებში თავად „დარბაზიცა“ და მისი მტკვარ-არაქსული წინასახეც ხომ საკმაოდ ახლოსაა ეგეოსურ მეგარონთან – იქაც ოთხ ბოძს შუა მოქცეული კერაა საცხოვრებლის დვრიტა. მაგრამ

მეგარონების მეტი წილი კვადრატული სულაც არ გახლავთ – შესაბამისი მკაფიო-რეალური (ე.ი. ჩვენთვის ძალზე ახლო) მაგალითების უმრავლესობა სწორედაც მეტად დაგრძელებულია და, ასე ვთქვათ, „ქართული თვალით“, ოთახზე მეტად დერეფანს ჰგავს. ასე რომ, ტიპოლოგიისა და გეომეტრიის ნიშანდობლივ ჩვენებური ერთობა „ბუნებრივი“ ჩვენთვისდა, ჩვენს კულტურულ სივრცეშიდა არის. სხვაგვარ სახლებს თუ გადავხედავთ, ასევე თითქმის კვადრატული ყოფილა, მაგ., ხოვლეგორისა და სამთავრის უშუალოდ ბრტყელჭერიანი სახლები ანდა უფლისციხის კლდეში ნაკაფი სადგომები; კახეთის შუასაუკუნოვან სასახლეებზე ეს თუ ნაკლებად თქმის, გეგუთის სასახლეს კვადრატული არა მხოლოდ შუანა, გუმბათოვანი მონაკვეთი აქვს, სხვა სათავსებიც და – იქნებ ესაა ყველაზე საყურადღებო – ის ბუხრიანი სადგომიც, სასახლის უძველეს ნაწილს რომ წარმოადგენს; მრავლადაა კვადრატული ან „მოკვადრატო“ ოთახები XVII-XVIII საუკუნეთა აღმოსავლეთ საქართველოს სათავადაზნაურო სასახლეებშიც; საგულისხმოა შემდეგიც: ბ-მა ლ. რნეულიშვილმა თელავის სამეფო სასახლის მის შესაძლო პროტოტიპთან, ისფაჰანის ჩიჰილ-სუტუნთან შედარებისას „სიგრძივობის“ კლება დაადგინა.[13] კვადრატისებრ გეგმებს ნახავთ XIX საუკუნის ქალაქური საცხოვრებლების მასალის თვალიერებისასაც, რასაც კიდევ ერთი რამ სდევს თან – ანფილადურად დაგეგმარებული ამ სახლებში, ოთახები არა მარტო ერთ ღერძზე გამავალი კარებით უკავშირდება ერთი მეორეს, არამედ ყოველ მათგანს საკუთარი, ეზოს აივნისკენ გაჭრილი გასასვლელ-შემოსასვლელიც აქვს; ეს, რასაკვირველია, თუ არ აუქმებს, გვარიანად ანელებს ანფილადურობის სივრცითკომპოზიციურ არსს, რაც ერთი სადგომიდან მეორეში წრფივად (პოტენციურად უსასრულო!) მუდმივ გადასვლაში მდგომარეობს და ყოველ ცალკე სივრცეს თვითმყოფობას უბრუნებს, თავისი „მაღლითობა“ – „კომპაქტურობიანად“ ეგებ ჩვენს სასაუბროს ვცილდები კიდეც, ოღონდ, ვფიქრობ, არც იმის უთქმელობა იქნება, კვადრატულოთახიანობა დასავლეთ საქართველოს სოფლის სახლთა თვისებაც რომ არის, ჯარგვალით დაწყებული და ოდა-სახლით დამთავრებული; და აქაც ამგვარ გადაწყვეტას ფრიად ღრმა ფესვები აქვს – ვიტრუვიუსის „კოლხური სახლი“ ხომ კვადრატულ-ხეადმავალ შენობად ინტერპრეტირდება. დასასრულ, ოცი წელი იქნება, ჩემს სტუდენტებს ვეკითხები, რა მოხაზულობის ოთახი გირჩევნიათ-მეთქი და მეუბნებიან, კვადრატულია; კიდევ უდრო მეტი ხანია, იგივე ბინის გადამცვლელი თუ მძებნელი ნაცნობ-უცნობებისაგან ჩამესმის. ამიტომაც ვბედავ ვთქვა, რომ ყოველისუარმყოფლობისა და ყოველისდაიწყების განწყობილების მიუხედავად, ეს ერთი რამ, ჩვენი „სივრცითი გემოვნება“ მაინც, ჩვენი და ჩვენი ქვეყნის ოდინდელ მკვიდრთა მაკავშირებელი გამოდის.

აქვე ორ შემოდავებასაც უნდა შევეხმიანო, რომელნიც გნებავთ გამოთქმული, გნებავთ გამოუთქმელი, წინ აუცილებლად დამხვდება. პირველი მიახლოებით ასეთია: კი მაგრამ, განა კომპაქტურობა – შეკუმშულობა-ცენტრულობა ანდა, კერძოდ, იგივ ცენტრულ-გვირგვიანი საცხოვრებლები მარტო ჩვენში არსებული, განა გუმბათოვნება, როგორც განმსაზღვრელი ღირებულება, გნებავთ თვისებრიობა, არა სხვა ქვეყნის არქიტექტურას ეთქმის? პასუხი ორსავ კითხვაზე

13 ლ. რნეულიშვილი, ქ. თელავის მეფეთა სასახლე, დასახ. კრებული, გვ. 206.

დადებითი იქნება – დიახ, არსებულა; დიახ, ეთქმის. ყველას კარგად მოგეხსენება, გვირგვინიანი სახლებით სამხრეთ კავკასია – პამირ-ჰიმალაიები რომ იყო ოდესღაც მოფენილი; ისიც, გუმბათური სივრცე თუნდაც ჩვენი მეზობელი სომხეთის ისტორიული ხერხთმოძღვრებისათვისაც რომ ყოფილა წამყვანი მნიშვნელობისა. ერთია მხოლოდ: ისევე როგორც არც ერთი ქართული „დარბაზი“ იქნება თუ ეკლესია, არაა ნებისმიერი სხვის სრულად იგივეობრივი, ასევე, როგორც ეტყობა, ერთი ქვეყნის ტიპოლოგიურად მსგავსი მაგალითებიც სხვაობს ყოველი სხვის ნიმუშთაგან. სამწუხაროდ, ამ განსხვავებებს, მით უფრო რაც ხალხურ არქიტექტურას შეეხება, ნახაზითა თუ ფოტოსურათით ძნელად თუ მოიხელთებ. ამიტომ სულ მოკლედ, იმასღა ვიტყვი, რაც ადგილზე საკუთარი თვალით მინახავს: თუ ჩვენებურ „დარბაზში“ გვირგვინი ქვედა, კუბური სივრცის გაგრძელებად აღიქმება, მის დავიწროვება-ამაღლებად, ანალოგიურ სომხურ „გლახათუნში“ ის თითქოს ხუფად ადგასო ზედა-წახნაგ-ამოჭრილ სივრცით პარალელეპიპედს. დავსძენ აქვე, რომ ასეთი „გამიჯნულობა“ შეიძლება სომხურ გუმბათოვან ტაძარშიც დავადასტუროთ, რაც მსხვაობარ ესთეტიკასთან მიგვიყვანს (რასაკვირველია, აქ უმჯობესობა-უდარესობაზე კი არა, „ხედვასა“, „განცდასა“თუ რასაც ინებებთ ის დაარქვით, იმაზე გვაქვს საუბარი, რაც ამა თუ იმ კულტურას ერთ თვისებათაგანს შეადგენს); სახელდობრ, შეიძლება ითქვას, რომ ქართველი ოსტატი მთლიანობას გვიჩვენებს, რომელშიც ცალკეული ნაწილები ამოიკითხება, სომეხი ოსტატისათვის კი მხატვრული „სიმართლე“ იმ ნაწილთა ჩვენებაა, რომელნიც მან მთლიანობად შეანაწევრა.

მეორე საყვედური უფრო ფართო, შეიძლება ითქვას, „იდეური“ თუ იდეოლოგიური“ ხასიათისაა. ყველა ჯერის ერთვნული ნიჰილისტი, წინანდელი მარქსისტი იქნება ეს,[14] თუ აწინდელი „ლიბერალი“, „ქართული ტრადიციის“ და ა.შ. გაგონებაზე იმწამსვე შემოგვიტევს და „შეგვარცხვენს“ – ათასწლეულების წინათ რომელი „ქართველები“ ნახეთ და რომელი „ქართული“ კულტურაო, ეს ყველაფერი ნაციონალისტური გამონაგონი არისო. რაღა თქმა უნდა ყველამ ვიცით, „საქართველოსა“ და „ქართველის“ ცნებები ბოლო ათასი წლის კუთვნილება რომაა; არც ისაა ახალი ამბავი, ეთნოგენეზის საკითხები რთულზე რთული რომ გახლავთ. აქ არც იმის ადგილი და დროა, ამაზე საუბარი გაიბას და სხვაც თუ არაფერი, არცაა ეს ჩემი ხელობისა. ისღა შემიძლია მოგახსენოთ, რას ნიშნავს „ტრადიცია“ და „ქართულობა“ ჩემი, ვითარცა ხელოვნების ისტორიკოსის გადასახედიდან. როგორ ვადგენთ, მართლაცდა, რისიმე „ქართულობას“? ჩემის აზრით, ეს დაახლოებით შემდეგნაირად ხდება. წარსულში რაღაც მოვლენის (ფორმის, ელემენტის) შემჩნევისას ჩვენ თვალს მივადევნებთ ხოლმე მის მყოფობა-არმყოფობას იმუამიდან დღევანდლამდე; იმასაც ვირკვევთ, რამდენად ნიშნეულია ის შემდგომ დროთა მხატვრულ ნაქმნთათვის, რამდენად უდევს წილი ჩვენი ხელოვნების ქმნადობა-გარდასახვაში. დიდად მაშინაც კი არ იცვლება რამე, ამ „რაღაცის“ წარმომავლობა ზედმიწევნით თუ არის ცნობილი. აი,

14 იხ. მაგ., კომუნისტური პარტიის გარეშტორებული მუშაკის, კარლო ორაგველიძის მიერ ივ. ჯავახიშვილის „ქართველი ერის ისტორიის“ განქიქება (დაიბეჭდა: „ტფილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომებში“, V, სერ. I, ტფ., 1936; ხელმეორედ დანართად წიგნში: რ. მეტრეველი, ივანე ჯავახიშვილი, თბ., 2012, განსაკუთრებით გვ. 163-169).

მაგალითად: ქვის სუფთად თლა ეგრმა და ქართლელმა ოსტატებმა ელინთაგან ითვისეს – ამაზე არავინ დავობს; მაგრამ ნუთუ ვინმეს, თუგინდ „ხელოვნების ტრანსფერის“ ან მისი წინაპრის, „გავლენათა თეორიის“ იდეებით შეპყრობილს, ბოლნისის სიონის ან ბარაკონის ტაძრის პერანგზე ფიქრისას ძველი საბერძნეთი გაახსენდება? თლილი ქვა უკვე ქრისტეს აქეთ V და, მით უმეტეს, XVIII საუკუნეში იმდენი ხანია უკვე ადგილობრივ ოსტატთა თვალსაწიერში მოხვედრილი, რომ იგი მათ „საკუთრებად“ ქცეულა; ხოლო მის სადაურობას, გ. ჩუბინაშვილის სხვა საგანზე ნათქვამისა არ იყოს, „აქტუალური ინტერესი ეკარგება“.[15] პირუკუ, იმავ ელინთაგან მოსესხებული ორდერული ელემენტები, ვერა და ვერ გახდა ჩვენს ხელოვანთათვის ისე სისხლხორცეული, როგორც – აღორძინება – ბარო-კო-კლასიციზმის თაობაზეც თუ არას ვიტყვით! – დასავლეთევროპელი, რომანული თუ გოთური ყაიდის ხერითმოძღვარ-ქვისმქანდაკებელთათვის – ვერც ანტიკურ ხანაში და ვერც XIX საუკუნეში; ჩვენს კალატოზთათვის ფასეულად ორდერული კოლონები თუ სვეტები იმ შემთხვევაში იქცევა, თუ ისინი XIX საუკუნის ათვნების „უწონად“ ხის სვეტებად გარდაიქმნება ან, ვთქვათ, ითინური კაპიტელის შემთხვევაში, X საუკუნის ჯავახ და ქართლელ მქანდაკებლებსა ან (უკვე XX-ში) არხილ ქურდიანის დეკორატიულ ფანტაზიას საბაბად მოევლინება. მოგვიგებენ – ეს სულ სხვაა, ძვ. წ. IV- ახ. წ. III საუკუნეთა თუ შუა საუკუნეების ეგრ-კოლხებიც და ქართლელ-იბერებიც ნამდვილად დღევანდელი ქართველობის წინაპართაგანი არიან, 6 და 8 ათასი წლის წინანდელებზე ამასვე როგორ იტყვისი კაცი. ვერ იტყვის, რასაკვირველია – პრინციპი კი იგივე რჩება. ჩვენ ხომ იმას არ ვმკითხაობთ, ქართველურ, პროტოქართულ ან პროტოსემიტურ და ა.შ. ენაზე თუ უბნობდნენი მტკვრის ხეობის ძველისძველი მაცხოვრებლები. ნაცვლად ამისა ერთსდა ვკითხულობთ: შემორჩა თუ არა რაიმე სახით მათი ნაქმარი შემდგომ საუკუნეებს, აიტაცეს თუ არა მათი მონაფიქრ-ნაკეთები, მათი გამოცდილება ჩვენს მიწა-წყალზე მცხოვრებმა მოგვიანო თაობების ოსტატებმა. მგონი, გვაქვს უფლება ვთქვათ, რომ კი. ხოლო თუ ასეა, განურჩევლად იმისა, რა ტომის კაცი ძერწავდა შულავერის თუ იმირის გორების ალიზის სახლებს და რა მოდგმის მშენებელი ლესავდა თიხით ქვაცხელების შენობათა კედლებს, კულტურულად, სულიერად, ჩვენ მათ კვალში ვდგავართ. ამ თვალსაზრისით მაინც, ჩვენ ისევე ვართ მათი ჩამომავლები, როგორც დღევანდელი მევენახე იმ მეურნისა, ვინც ქვემო ქართლში პირველი ვაზი ჩაყარა, ხოლო ახლანდელი ლითონის ოსტატი იმ მომპოვებლებისა, უხსოვარ დროს მადარიებიდანა და მდინარეებიდან ოქრო და სპილენძი რომ ამოჰქონდათ.

15 Г. Н. Чубинашвили, Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии. წიგნში: Вопросы..., т. I, გვ. 319.

On the Interrelation of the Georgian "Darbazi" and Ecclesiastical Architecture

In certain cases, the viewpoint was put forward in the scholarly literature that Georgian art historians, namely, George Chubinashvili, supposedly explained architectural peculiarities of the medieval Georgian (particularly, domed) churches by the origins of their structural framework from the vernacular "darbazi" In reality, Georgian art historical science refers to the certain mode of spatial composition, "form making", which had become traditional in Georgia from the pre-Christian era onwards and had determined, so to say, "spatial taste" of the medieval builders. Characterising this mode, G. Chubinashvili emphasizes the centeredness and existence of the central bay, while L. Rcheulishvili – development of the interior around the vertical axis. Summarising both these characteristics and taking into account that "longitudinal" and "wide" spaces (Längshausbau and Breithausbau) are being distinguished in the Early Christian architecture, we can speak of the "third dimension", of the vertical as the leading dimension and its accompanying compactness, as the common denominator of the entire building tradition in Georgia.

პაატა ბუხრაშვილი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

საცხოვრისი ცენტრალური ამიერკავკასიის ადრელითონების ხანის კულტურათა სისტემაში

გამართული საცხოვრისი კომპლექსები, დღევანდელი საქართველოს ტერიტორიაზე, ენეოლითის ეპოქიდან გვხდება. ამ პერიოდიდან მოყოლებული, პრაქტიკულად შესაძლებელია უწყვეტად გავადევნოთ თვალი ხუროთმოძღვრების განვითარებას. ამ მხრივ, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს საცხოვრისის შენების ტექნიკის-სამშენებლო ტრადიციის, მისი ნამოყალიბებისა და განვითარების ფიქსირება-თვალისმიდევნება.

სამშენებლო ტრადიციაში ჩვენ ვგულისხმობთ სამშენებლო მასალისა და ძირეული სამშენებლო არქიტექტურული ფორმების ერთიანობას, რაც თავის მხრივ, უშუალოდ უკავშირდება კონკრეტულ გარემოპირობებს.

სამშენებლო ტრადიციისადმი თვალისმიდევნება, მისი კვლევა, განსაკუთრებით საშურია საზოგადოების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე, რამდენადაც მასში გამოვლენილია კოლექტივის, გარკვეული ერთობის (შესაძლოა უკვე ეთნიკური ჯგუფის) დამოკიდებულება საკუთარ სამყოფთან; რაც, თავისთავად, გაპირობებულია სამყაროს აღქმის ინდივიდუალობით და საცხოვრებელი გარემო-პირობების თავისებურებათა ერთიანობით.

ვეხებით რა წინარეისტორიული პერიოდების კულტურას, მის ძეგლებს, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ისიც, თუ რაგვარი იყო დამოკიდებულება იმდროინდელი ადამიანისა ბუნებასთან, საზოგადოდ, და აქედან გამომდინარე, საკუთარ თავთან.

ისტორიული განვითარების ადრეულ ეტაპებზე, საზოგადოდ, ადამიანები საკუთარ შეხედულებებსა და სამყაროსეულ აღქმას, თავისსავე ნამოქმედარში ახორციელებდნენ. ვფიქრობთ, საცხოვრისში გამოვლენილი სამშენებლო ტრადიციის განენა-ნამოყალიბებისადმი ამგვარი პოზიციიდან მიდგომა, საშუალებას მოგვცემს მასში, ერთგვარად, ეთნიკურობისათვის დამახასიათებელი ნიშნებიც დავაფიქსიროთ. სამშენებლო ტრადიცია, თავისთავად, ეთნიკური კულტურის ერთერთ მთავარ შემადგენელ კომპონენტად უნდა ჩაითვალოს, რომელშიც თანაბარხომიერად შერწყმულია და შემდგომ ხილულად გადმოცემულია ეთნიკური კულტურის როგორც მატერიალური, ასევე სულიერი ელემენტები.

უძველესი ნაგები საცხოვრისები (საცხოვრისები და არა თავშესაფრები) ნეოლითის ხანაში ჩნდება.[1] საბოლოოდ, საცხოვრებელ კომპლექსებად, ენეოლითის ხანაზე გარდამავალ პერიოდში ყალიბდებიან. აღნიშნული პროცე-

1 Антонова Е.В. Очерки культуры древных земледельцев Передней и Средней Азиия М.. 1985; Адамс Р. Древние тенденции в развитии хозяйства и общества месопотамии. Археология Средней Азии и ближнего востокая Тэзиси докладов. Тащкент. 1983; Алещкин В.А. Некоторые закономерности развития общественного строя древнеземледельческих обществ. Археология Средней Азии и ближнего востока. Тэзиси докладов. Тащкент. 1983; Гинзбург М.Я. Жилище. Опыт пятилетней работы над проблемой жилища. М. 1934; Кушнарева К.Х. Чубинашвили Т.Н. Древные культуры Южого Кавказа. Л. 1970; J.-W. Meyer, Untersuchung zu den Tonlehmmodellen aus dem Alten Orient, Frakfurt am Mein, 1987; Энеолит СССР. Археология СССР. М. 1982; J. Bergeman, Orientierung Archäologie, Hamburg 2000; H.Z. Kosai, Keban Projesi, Pulur Kazasi 1968-1970, Ankara 1976.

სი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე იმ დიდი ცვლილებებითაც იყო გაპირობებული, რომლებიც ე.წ. „ნეოლითურმა რევოლუციამ“ ანუ, მიმთვისებლობიდან, მწარმოებლური მეურნეობის ფორმებზე გადასვლამ გამოიწვია. უმდიდრესი არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მასალა, რომელიც არამარტო თანამედროვე საქართველოს, არამედ მთელს კავკასიაში კვლევის თანამედროვე ეტაპზე მოგვეპოვება, იმის შესაძლებლობას იძლევა, რომ მეტ-ნაკლებად ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ ამ მხარეში სამშენებლო ტრადიციის ჩამოყალიბება-განვითარების შესახებ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უძველესი ნაგები საცხოვრებელი კომპლექსები ცენტრალურ ამიერკავკასიაში, ენეოლითის ხანას განეკუთვნება. თანამედროვე ეტაპზე ამ მხარეში ენეოლითის ადრესამიწათმოქმედო ხანის ძეგლების ორი დიდი ჯგუფი გამოიყოფა, რომლებიც ქრისტემდე VI – IV ათასწლეულებით თარიღდება. პირველი ამ ჯგუფთაგანი მდ. მტკვრის შუაწელზეა (დღევანდელი საქართველო-აზერბაიჯანის ადმინისტრაციული საზღვრის მიმდგომი რაიონები) გამოკვეთილი და საკმაოდ კარგადაა შესწავლილი. ეს არის შულავერი-შომუთეფეს სახელით ცნობილი კულტურა. მეორე ჯგუფი აერთიანებს სამხრეთ კავკასიაში განლაგებულ ძეგლებს – ნახჭევანის დასავლეთითა და მუღანის აღმოსავლეთით. ეს ჯგუფი პირობითად სამხრეთ-კავკასიურ, ანუ ნახჭევან-მილი-მუღანის ჯგუფად იწოდება, რომელსაც თელეთას (დღევანდელი სომხეთი) ნამოსახლარსაც მიაკუთვნებენ. როგორც მიჩნეულია, ცენტრალურ-კავკასიური ჯგუფის ძეგლები ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს მეორე ჯგუფის ძეგლებს და, ამასთანავე, წარმოადგენს სამხრეთ-კავკასიის ადრესამიწათმოქმედო კულტურების განვითარების ადრეულ ეტაპებს.[2]

ცენტრალურ-კავკასიური, ანუ იგივე ცენტრალურ-ამიერკავკასიური ჯგუფის ყველაზე უფრო ტიპიური ძეგლია შულავრის გორა ნამოსახლარი (ტაბ. I-III).

აქ შენობები ალიზითაა ნაგები – გამოყენებულია ბრტყელძირიანი, ამოზურგული ფორმის ალიზი; ე.წ. „პლანოკონვექსი“ შენების პროცესში გამოყენებულია თიხის ხსნარი (ნაკერების სისქე 2-4 სმ). გამოთქმული მოსაზრების თანახმად, შულავერი-შომუთეფეს კულტურაში გავრცელებული ალიზი, თავისი ფორმებითა და დამზადების ტექნიკით, სრულიად ორიგინალურია და განსხვავდება მესოპოტამიური პლანოკონვექსებისგან.[3]

შენობის კედლების ამოყვანა ხდებოდა აგურის რიგით ჰორიზონტალურად, გრუნტზე ან დანგრეული ნაგებობის მოსწორების შედეგად გამზადებულ საფუძველზე. ყველა ნაგებობა გეგმით მრგვალი ან ოვალურია, ჭრილში – ცილინდრული ან კონუსური. ზომების მიხედვით ნაგებობანი სამ ჯგუფად განიყოფა: მოზრდილები (დიამეტრი 2,5-5 მ.), საშუალოები (დიამეტრი 1,25-2 მ.) და პატარები (დიამეტრი 0,50-0,75 მ). მოზრდილი ნაგებობანი საცხოვრებლად გამოიყენებოდა, ხოლო დანარჩენს სამეურნეო დანიშნულება ჰქონდა.

საცხოვრებელი ნაგებობა, თავის მხრივ, წარმოადგენდა ერთოთახიან, გეგმაში ოვალურ-გუმბათოვან ნაგებობას, რომლის სიმაღლეც არანაკლებ 2,5 მ-ს

2 Энеолот СССР. Археология СССР. М. 1982, с. 103.

3 Джавахищвили А.И. Строительное дело и архитектура поселении Южного КавказаV-III тыс.до н.э. Тб.1973, с. 203-205.

და ფართობი 7-იდან 17 კვ.მ-ს აღწევდა[4] (იხ. ცხრილი II,1).

შულავრის გორისა და მისი პარალელური ძეგლების მიხედვით, ირკვევა, რომ აღნიშნულ პერიოდში, მოცემულ რეგიონში, სამშენებლო ტრადიციის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია სამშენებლო მასალად თიხის გამოყენება – უმთავრესად ესაა ძირბრტყელი აგური და თიხის ხსნარი. მშენებლობაში ქვა თითქმის არ გამოიყენება, რაც შეეხება ხეს, უშუალოდ იგიც არ ჩანს გამოყენებული. ე.ი. საქმე გვაქვს თიხა-ალიზის გარკვეულ სამშენებლო ტრადიციასთან, რომლის საწყისებიც მთლიანად არ არის გარკვეული, თუმცა გამოთქმულია მოსაზრება, რომ იგი ადგილობრივ ფესვებზეა ამოზრდილი და ნეოლითურ კულტურას უკავშირდება.[5]

ამ ხასიათის ძეგლების მეორე დამახასიათებელი თავისებურება – ნაგებობათა წრიულობაა; უფრო მეტიც, იმირის გორის მაგალითზე ჩანს, რომ თვით ნაგებობანიც წრიულადაა განლაგებული წრიულივე ცენტრალური მოედნის გარშემო.[6] როგორც დადგენილია, აღნიშნულ ტერიტორიაზე ქრისტემდე V ათასწლეულისთვის მაინც, არსებობს უკვე ჩამოყალიბებული სამშენებლო არქიტექტურული ტრადიცია, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ალიზის წრიულ-გუმბათოვანი ნაგებობანი და რომ ეს ნაგებობანი არ უკავშირდება წინააზიის არც ერთ სამშენებლო ტრადიციას.[7]

ცენტრალური და სამხრეთ-ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე, სამშენებლო ტრადიციის მომდევნო ახალი ეტაპის ჩამოყალიბება, მტკვარ-არაქსის კულტურას უკავშირდება. არსებული მოსაზრების თანახმად ამ კულტურის ჩამოყალიბების პროცესი ქრისტემდე IV ათასწლეულის მეორე ნახევრისთვის იწყება.[8]

გეგმარების საკითხები და ადგილობრივი რელიეფის გამოყენება ამ პერიოდისთვის დიდ გაქანებას პოულობს. დასახლებისთვის გამოსადეგ მთის ფერდზე ჩნდება ხელოვნური ტერასები, შენდება დამცველი კედლები, მეწყერის შესაჩერებელი ყორეები და არხები ჩამოსადენი წყლებისთვის. ამგვარ სამუშაოთა ჩატარების კვალი შენიშნულია, მაგალითად, ამირანის გორის ცნობილ ნამოსახლარზე. სამოსახლო ადგილის დატერასებამ, გარკვეულწილად, განაპირობა კიდეც დასახლების უბნებად დაყოფა.[9] გეგმარების გართულებასთან ერთად ვითარდება მშენებლობის ტექნიკაც, უმჯობესდება ნაგებობების ხარისხი. სამშენებლო მასალად კვლავ გამოიყენება თიხა-ალიზი, მაგრამ ახლა ხმარებაში შემოდის და ფართოდ ინერგება ხის კარკასული კონსტრუქციები, დადასტურებულია სამშენებლო მასალად ქვის გამოყენებაც. მთლიანობაში, სამშენებლო მასალის არჩევა გარემო პირობებზე იყო დამოკიდებული. ასე მაგალითად, ალიზის ნაგებობანი, ამ ეტაპისთვის, უფრო აღმოსავლეთ-ამიერკავკასიის დაბლობი და სტეპური მხარეებისთვის არის დამახასიათებელი; გამომდინარე, როგორც ეარაუდობენ, იქ ხისა და ქვის დეფიციტისგან.[10]

---

4 Энеолит, დასახ. ნაშრ., გვ. 104.

5 Джавахишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 205.

6 Джавахишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 203.

7 Джавахишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 349.

8 ო. ჯაფარიძე, ქართველ ტომთა ეთნიკური ისტორიის საკითხისათვის, თბ., 1976, გვ. 83.

9 Кушнарева. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 98.

10 იქვე.

ამრიგად, IV ათასწლეულის შუა ხანებიდან მაინც, მტკვარ-არაქსის კულტურის ნამოყალიბების შემდეგ, დგება დრო გარდატეხებისა. მტკვრის აუზში ძველი ნამოსახლარები ცარიელდებიან და აღმოცენდებიან ახლები. მოცემულ ეტაპზე აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე ნამოყალიბებას იწყებს შენობის ახალი, წინა ეტაპისგან განსხვავებული ტიპი, რომელიც იმდენად თავისებურია, რომ მტკვარ-არაქსის კულტურის ანალოგიური კომპლექსებიდან (შენობათა ტიპებიდან) ცალკე ტიპად გამოიყოფენ და ქართლურს უწოდებენ[11] (იხ. ტაბულა III).

ამ ტიპის შენობა მოგრძოა, კუთხეებმომრგვალებული, ორმხრივშელესილი წნული კედლებით, ბრტყელი ბანური გადახურვით. ამ სახის შენობა, როგორც ჩანს, შიდა ქართლში მტკვარ-არაქსის კულტურის განვითარებული საფეხურის (ქრისტემდე III ათასწლეულის დასაწყისი) გარკვეულ სტადიაზე ჩნდება და ამ პერიოდიდან წამყვანი ტიპი ხდება. ცნობილ ხიზანაანთ გორის ნამოსახლარზე თითქოს შეინიშნება კიდეც ამ შენობის თანდათანობითი ნამოყალიბების კვალი.[12] მსგავსი შენობებია დამახასიათებელი ქვაცხელას ნამოსახლარისთვისაც. აქ შენობის ტიპში რაიმე განსაკუთრებული ცვლილება არ შეინიშნება. როგორც აღვნიშნეთ, ქვაცხელაზე შენობები უპირატესად სწორკუთხაა, კუთხეებმომრგვალებული, მეტნაკლებად თანაბარი სიდიდის. ხის კარკასზე ანაგები შენობები, შიგნიდან და გარედან ნალესია თიხით. გადახურვა ბანურია, თიხატკეპნილი და დედაბოძზე დაყრდნობილი. თითქმის ყველა შენობის ცენტრში მოთავსებული იყო სტაციონარული მრგვალი კერა. შენობას, ჩვეულებრივ, წინამხრიდან მიშენებული ჰქონდა დერეფანი.[13] სხვა ტიპის შენობა მტკვარ-არაქსის კულტურისგან ვითარების აღნიშნულ საფეხურზე ამ რეგიონში თითქმის არ ჩანს; მაგრამ უნდა ითქვას ისიც, რომ არც ამგვარი ნაგებობა ჩანს ამ კულტურის გავრცელების სხვა რეგიონებში. ამიტომ მართალი უნდა იყოს მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, III ათასწლეულში, შიდა ქართლის ინტენსიურად ათვისების ხანაში, აქ თავისებური სამშენებლო ტრადიცია ნამოყალიბდა, რომელიც მტკვარ-არაქსის კულტურას არსებობის მთელს მანძილზე გასდევს. შენობის ამ ტიპის გარკვეულ რაიონში დამკვიდრება და მისი დროის დიდ მანძილზე თითქმის უცვლელი სახით არსებობა იმან განაპირობა, რომ იგი ამ მხარის კლიმატური პირობების შესაბამისი იყო და სათანადოდ პასუხობდა იმდროინდელი საზოგადოების მოთხოვნებს.[14]

არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით, ქრისტემდე III ათასწლეულის მეორე ნახევრიდან, ცენტრალური ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე დგება ძირეული გარდატეხების ეტაპი, რამაც გამოიწვია საკმაოდ განვითარებული და ძლიერი მტკვარ-არაქსის კულტურის დაცემა. ამ კულტურის სამოსახლოები მიტოვებულ იქნენ; ბარის (დაბლობ) მხარეებში ცხოვრება კვდება და უფრო ინტენსიურ ათვისებას განიცდიან მთის წინა და მთის მხარეები. რით იყო გამოწვეული ეს ცვლილებები, რომლებმაც, თავის მხრივ, კულტურის შეცვლა განაპირობეს, ჯერ

11 ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ.; დ. მესხელიშვილი, გ.ცქიტიშვილი, შიდა ქართლის 1955 წლის დაზვერვითი ექსპედიციის შედეგები, საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული კრებული, I, თბ., 1960; ი. კიკვიძე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, თბ., 1976.

12 კიკვიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

13 ჯაფახიშვილი, დასახ. ნაშრ.

14 ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 102.

კიდევ გაურკვეველია. აღნიშნულ ეტაპს ადრეული ყორღანების ეპოქას უწოდებენ.[15] ამ კულტურაში, დაკრძალვის წესისა და ინვენტარის გათვალისწინებით, ქრონოლოგიურად ორ ჯგუფს გამოჰყოფენ: ადრეულს და შედარებით გვიანს.[16] სამწუხაროდ, ადრეული ყორღანების ეპოქის დახასიათება შესაძლებელია მხოლოდ სამაროვანი ძეგლებიდან მომდინარე მასალის მიხედვით. ამ კულტურის დასახლებების შესახებ, ჯერჯერობით, თითქმის არავითარი მონაცემები არ გაგვაჩნია. ამიტომაა, რომ ამჟამად შეუძლებელია გარკვევით მსჯელობა ამ პერიოდის ცენტრალური ამიერკავკასიის მოსახლეობის სამშენებლო არქიტექტურულ ტრადიციებზე, სამოსახლოების განაშენიანებასა და გეგმარებაზე, საცხოვრისთა ტიპებსა და სამეურნეო ნაგებობებზე.

ერთი კია, რომ ამ ეტაპის სამშენებლო ტრადიციების მაღალ დონეზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნიან თავად სამარხეული ძეგლები – უზარმაზარ ყორღანთა დასაკრძალავ კამერათა კონსტრუქციები. თავიანთი შინაარსით ხომ ისინი გარკვეულად საცხოვრისებს უკავშირდებიან, წარმოადგენენ რა მათ ამგებთა ცნობიერებაში ამჯერად უკვე საიქიო საცხოვრისებს.

ამ ტიპის ყორღანული სამარხი, რომელიც ერთი მიცვალებულისთვის იყო საგანგებოდ აგებული, აღმოსავლეთ ამიერკავკასიაში, და კერძოდ დღევანდელი საქართველოს ტერიტორიაზე, პირველად გამოჩენას იწყებს მტკვარ-არაქსის კულტურის მომდევნო ხანაში, ადრეული ყორღანული კულტურის გავრცელების პერიოდში (იხ. ტაბულა IV-V). დაკრძალვის კონსერვატიული ტრადიციის ამ ახალ წესს, როგორც ოთ. ჯაფარიძე ვარაუდობს, ადგილობრივი ტრადიცია არ გააჩნია.[17] ყორღანი, როგორც სამარხის ტიპი, ჩანს, უნდა წარმოქმნილიყო თვალუწვდენელ ტრამალებში, გაშლილ ველებზე მობინადრე ტომებში, რათა იგი გარემოსგან ადვილად გამოსარჩევი ყოფილიყო. მართალია, შემდგომში ყორღანული ტიპის სამარხები სხვა ლანდშაფტურ გარემოშიც გვხვდება, მაგრამ თავდაპირველად, ჩანს, იგი სტეპებში მცხოვრები ტომებისთვის იყო დამახასიათებელი. ყორღანის გავრცელების ძირითადი რეგიონი სწორედ სტეპი იყო და ამ გარემოში უნდა ჩამოყალიბებულიყო დაკრძალვის ეს ტრადიცია.

მარტყოფის დიდი ყორღანის კამერა, თავის მხრივ, ერთი მეორეში ჩადგმულ ორ ძელურ ნაგებობას წარმოადგენდა, რომელთა შორის სივრცე რიყის ქვებით იყო ამოვსებული. გარეთა ძელურის ზომები 11 X 10 მეტრი, ხოლო შიდასი – 8 X 6 მეტრი იყო. კამერის სიმაღლე ორ მეტრამდე აღწევდა. კედლები მუხის მსხვილი ძელებისგან იყო ნაგები (9 ცალი თითოეულ კედელზე) ჭდეური გადაბმით. გარეთა მხრიდან კედლები, ასევე, ძელის ბიჯგებით იყო გამაგრებული. კამერის იატაკი ქვის ფილებით იყო მოგებული. ვარაუდობენ, რომ შენობა ზემოდან ასევე ძელებითვე ბანურად იყო დახურული.[18] ანალოგიური ყორღანი გაითხარა კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ ივრისპირებზე სოფ. მაღაროსთან 1987 წლის ივლისს – აგვისტოში. (ტაბულა IV3-6) ამ ყორღანის დასაკრძალავი

15 ო. ჯაფარიძე, ეთნოკულტურული პროცესები აღმ. საქართველოში ძვ. წ. III ათასწლეულის მეორე ნახევარში, თსუ შრომები 321, თბ., 1996; ო. ჯაფარიძე, ქართველი ტომების ეთნოკულტურული ისტორიისათვის ძველი წელთაღრიცხვის მესამე ათასწლეულში, თბ., 1998.

16 ო. ჯაფარიძე, ეთნოკულტურული პროცესები..., გვ. 26-27.

17 ო. ჯაფარიძე, ეთნოკულტურული პროცესები..., გვ. 107.

18 ო. ჯაფარიძე, ქართველი ტომების..., გვ. 3.

კამერა, მარტყოფის ყორღანთან შედარებით, უკეთ იყო შემონახული. ამის გარეშე აქ რამდენიმე მნიშვნელოვანი დეტალი დაფიქსირდა. მაგალითად: დასაკრძალავ კამერას გარედან, აღმოსავლეთის მხრიდან ძირში, ფასადის მარჯვენა მხარეს, მიდგმული ჰქონდა მცირე ზომის (1 X 1 მ.) „კიდობნის“ მაგვარი კონსტრუქცია, რომლის გაწმენდის დროსაც შიგ მრავლად დაფიქსირდა ამ ყორღანთა დამახასიათებელი ე.წ. დომინოსებრი მძივები და ისრის პირები. ნარჭობილი ისრისპირები ასევე ფიქსირდებოდა ამავე აღმოსავლეთ ფასადზე, რაც დაკრძალვის დროს ნატარებულ გარკვეულ რიტუალზე (რადაც ისრების ჯერის მაგვარზე) უნდა მიგვანიშნებდეს. შემორჩენილი იყო და ნაწილობრივ დაფიქსირდა გადახურვის სისტემაც.

შედარებით უკეთაა წარმოდგენილი ადრეული ყორღანების მეორე-ე.წ. ბედენურ-ალაზნის ჯგუფი. ამჟამად არსებული მასალის მიხედვით, ამ ჯგუფის გავრცელების დასავლეთ განაპირა საზღვარი შიდა ქართლში, დღევანდელი ქგორის იქით გადიოდა, სადაც შესწავლილია ამ პერიოდის ჯერჯერობით ერთადერთი – ბერიკლდეების ნასოფლარი. ბედენური არქეოლოგიური კულტურა, რომელიც მიეკუთვნება ადრებრინჯაოდან შუაბრინჯაოზე გარდამავალ ეპოქას, ცნობილი იყო მხოლოდ ყორღანებით, რომლებშიაც გვხვდება ძალზე დამახასიათებელი კერამიკული მასალა. პირველად ასეთი ყორღანები გაითხარა ბედენის პლატოზე, საიდანაც მიიღო მთელმა კულტურამ სახელწოდება. ბერიკლდეებზე გამოვლენილი ბედენური ხანის ნაგებობათა ნაშთები წარმოგვიდგენს მტკვარ-არაქსული კულტურისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულ განსახლების სისტემას. თუ მტკვარ-არაქსულ დასახლებებში ყოველი ნაგებობა დამოუკიდებელია, ბერიკლდეებზე აღმოჩენილ ბედენურ ფენაში ნაგებობები გაერთიანებულია ერთმანეთთან.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ფინალურ ეტაპზე მტკვარ-არაქსული კულტურა თანაარსებობდა ბედენურ კულტურასთან, ამასთან უთითებენ „მტკვარ-არაქსული კულტურის დაკნინებასა და ბედენური კულტურის დამკვიდრების პროცესზე“, ამის მიზეზად კი ასახელებენ მიგრაციულ პროცესებს, კერძოდ „უცხო, ბედენური კულტურის მატარებელი ტომების შემოჭრას ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე“

შედარებით მჭიდროდ ამ პერიოდში, როგორც ჩანს, დასახლებული ყოფილა თანამედროვე საქართველოს სამხრეთ-აღმოსავლეთი მხარე, ქვემო ქართლი. თრიალეთზე, წალკისა და ბედენის პლატოზე მრავლადაა ამ პერიოდის ყორღანები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბედენის 5 გორა-სამარხი, რომელიც საგულისხმო მასალას იძლევა არსებული პერიოდის სამშენებლო ტრადიციის შესახებ. „სახლ-საკრძალავის“, როგორც მას გერმანე გობეჯიშვილი უწოდებს, შიდა სიგრძე 6 მეტრს, სიგანე 4,5 მ-ს, ხოლო სიმაღლე 3 მ-ს უდრიდა (ტაბულა V3). აკლდამის კედლები გამართულია ერთიმეორესთან მჭიდროდ მიჯრილი და შვეულად მდგარი მუხის 15-20 სმ-ის სიმსხო ძელებისგან; ძელური იყო ასევე იატაკიც. გადახურვაში გამოყენებულია გაცილებით უფრო მსხვილი ძელები და დირეები. შვეულად აღმართული ძელებისგან შედგენილი სვეტნარი კედლის ნასადგმელად, იატაკის ოთხივე მხარეს, 20 სმ- სიგანის და სიღრმის თხრილია გავლებული. გარდა ამისა სვეტების ძირები ეყრდნობა ძელური იატაკის ნაპირს და მის გასწვრივ გადებულ დირეს. გარე დაწოლისგან კედლებს იცავს რიგთაშორის სივრცეში უხვად ჩაწყობილი ხე-ტყე, ქვა და ნაკლებად წყალგამტარი

თიხა. საიმედოდაა გამაგრებული აკლდამის გადახურვაც. ორმოს აღმოსავლეთ ნაპირიდან დასავლეთ ნაპირამდე, შუაგრძივლერძზე, თავშექცევით გადის 15 მ-ის სიგრძისა და 30 სმ-მდე სიგანის დირეები, რომლებიც თავხეს, კეხის დანიშნულებას ასრულებს. ისინი ეერდნობა განივად გადებულ ორ დირეს, რომელთაც შეეენებული ჰქონდა მერცხლისკუდივით თავწათლილი ბოძები. ერთი ბოძი ღრმად ჩასმულია უშუალოდ დასავლეთ განივ კედელთან, ხოლო მეორე-მისგან მოპირდაპირე აღმოსავლეთ კედელთან. ორმოს ორივე გრძივი ნაპირიდან თავხეებზე მჭიდროდ არის გაწყობილი საკმაოდ მსხვილი კოჭები, რომელზეც დაფენილი ყოფილა ჭილობი. იგი შემდგომ მოუტკეპნიათ 5-10 სმ-ის სისქის თიხის ფენით; მას შემდეგ კვლავ ჭილობია და ბოლოს კორდოვანი ბელტების წყობა. ყოველივე ეს ქმნიდა მცირედ დახრილ ორფერდა გადახურვას.[19]

როგორც შ. დედაბრიშვილის მიერ არის გამოთვლილი, ქვები წნორის ყორდანის ასაგებად 40 კმ-ის შემოგარენიდან უზიდავთ. ზვინულის ასაგებად 1500, დასაკრძალავი კამერის ამოსათხრელად – 200, ხოლო მასალის მოსაზიდად 7500 კაც-დღეა დახარჯული.

აგრეთვე დიდი რაოდენობით ნაპოვნია შეწირული წვრილფეხა რქოსანი პირუტყვის კოჭები.[20] ყოველივე ეს, ყორდანის აგებაში ადამიანთა იმგვარი საკმაოდ დიდი მასის მონაწილეობაზე მიგვანიშნებს, რომელიც სამეურნეო მოწყობითა და კულტურული ტიპით მკვეთრად განსხვავდებოდა წინარე მტკვარ-არაქსელი მოსახლეობისგან.

ქრისტემდე II ათასწლეულის პირველი ნახევარი თრიალეთური კულტურის აყვავების ხანაა. მთელმა რიგმა ახალმა მოვლენებმა მეურნეობაში, ხელოსნობაში, მეტალურგიაში და საერთოდ ტექნიკაში, ამ კულტურას თავისებური სახე ჩამოუყალიბა. ამ პერიოდში ცვლილებები შეინიშნება აგრეთვე საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც. ამიტომაცაა გამოთქმული მოსაზრება, რომ ამ პერიოდში, თრიალეთის კულტურის გავრცელების არეალში, უნდა მომხდარიყო მნიშვნელოვანი როგორც კულტურული, ასევე ეთნიკური ხასიათის ცვლილებები.[21]

შუა ბრინჯაოს ხანის განვითარებული საფეხურის ძეგლებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ყორღანები „დასაკრძალავი დარბაზებით" ყორღანის ცენტრალურ ნაწილში ჩადგმულია უპირატესად ფიქლაქვის მშრალი წყობით ნაგები შენობა.[22] აღნიშნული ხასიათის ყორღანთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია 3 ყორღანი, რომელიც ზურტაკეტის ყორღანთა შორის ყველაზე დიდია. მას დაახლოებით ერთი ჰექტარი ფართობი ეკავა და მისი ქვაყრილის სიმაღლე 8 მ-ს აღწევდა. ეს ქვაყრილი, თავის მხრივ, კიდევ 3 მ-ის სიმაღლის ქვა-მიწაყრილიან ფუძეზე იყო აღმართული. ყორღანის ცენტრალურ ნაწილში აღმოჩნდა „დასაკრძალავი დარბაზი". მისი სიმაღლე 6 მეტრი იყო. სიმაღლის ორ მესამედზე დარბაზის კედლებს 1,5 მ-ის სიგანის ტერასული საფეხური შემოუყვებოდა. დარბაზის გარეთა კედლების სიგრძე 24 მ-ია. ეს კედლები საგრძნობლად სცილდებოდა დარბაზის შიდა კედლებს და დრომოსის თავზე ამოყვანილ საერდენ კედლამდე აღწევდა. დრომოსი თითქოს დარბაზში იჭრებოდა და სამკუთხედის

19 გ. გობეჯიშვილი, ბედენის გორა-სამარხების კულტურა, თბ., 1980, გვ. 34–35.

20 შ. დედაბრიშვილი, ალაზნის ველის ყორღანები, კრ. შრომები, II, თბ., 1979, გვ. 81.

21 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. I თბ., 1970, გვ. 206.

22 Куфтин Б.А. Археологические раскопки в Триалети. Тб. 1941, с. 80.

მაგვარ „ბურჯებს“ ქმნიდა. დარბაზის გარეთა სიგანე 13 მეტრი იყო, ხოლო შიდა ზომები 14,5 X 10,5 მ. დარბაზისა და დრომოსის კედლები ნაგები იყო მშრალად, უხსნაროდ, უპირატესად ბრტყელი ქვებით; თუმცა მათ შორის ზოგჯერ რიყის ქვაც იყო გამოყენებული. ჩრდილოეთ კედელში მოსრდილი რიყის ქვა ჭარბობდა, სამხრეთისაში კი ბრტყელი ფილაქვა. ამგვარი შემთხვევა დაფიქსირებული იქნა წალკაშიც, „კუშის თოფქარებსეც“, სადაც დარბაზის დასავლეთი კედელი ნაგებია რიყის, ხოლო დანარჩენი კედლები – ბრტყელი ქვებით[23]. 4 ეორდანში, დარბაზის ძირზე, კედლებიდან და ერთმანეთისგან დაახლოებით თანაბარ მანძილზე დაშორებით ბრტყელი ქვები იყო დალაგებული. ეს ქვები, ალბათ, ხის სვეტების ბალიშებად იყო გამოყენებული; ერთ-ერთ ქვაზე ხის კვალიც კი შეიმჩნეოდა (იქვე). „დასაკრძალავ დარბაზს“ ხის გადახურვა ჰქონდა[24] (ტაბელა VI-2).

ქრისტემდე II ათასწლეულის მეორე და I ათასწლეულის პირველ ნახევარში, რომელსაც ჩვეულებრივ გვიანი ბრინჯაოსა და ადრერკინის ხანას უწოდებენ, საქართველო და თითქმის მთელი კავკასია, განვითარების ტემპებისა და დონის მიხედვით ერთ მთლიან ერთეულად ყალიბდება, თუმცა ეოველ მხარეს ან ხეობას, სხვა მხარესთან საერთო კულტურის ელემენტებთან ერთად თავისი დამახასიათებელი თავისებურებანიც მრავლად მოეპოვება[25]. განვითარების მოცემულ ეტაპზე, აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული საცხოვრისის სამშენებლო ტრადიციის შესახებ წარმოდგენას გვიქმნის არქეოლოგიურად შესწავლილი ნამოსახლარები, რომელთაგან აღსანიშნავია: ცხინვალის ნაცარგორა, ხოვლეგორა[26], ყათლანიხევი[27], თრელიგორები, ღრმახევისთავი[28] და სხვა.

ხოვლეს ნამოსახლარზე (ტაბელა VI2,3,5) შენობები ამოყვანილია ქვის საძირკველზე და ზოგჯერ ხისგანაა ნაგები. ნაცარგორას შენობების საძირკველი რიყის ქვისგანაა ამოყვანილი. თიხით შელესილი კედლები ჰორიზონტალურად დაწყობილი ხის ძელებისაა. ყათლანიხევზე ჰორიზონტალური წყობის ნაცვლად დაფიქსირებულია თიხის ბათქაშით შელესილი სვეტისებრი კედლები. სამივე ნამოსახლარზე შენობათა იატაკი თიხატკეპნილია. სახურავი ეურდნობოდა ხის სვეტებს, საფიქრებელია, რომ დღის სინათლე შენობებში სახურავზე დატანებული სარკმელიდან ჩადიოდა[29]

თრელიგორების მეორე ბორცვზე გათხრილმა 36 სათავსომ შემოინახა ბანის ძელები, კარგად განლაგებული თიხის ხსნარით შელესილი კედლები, თიხატკეპნილი და ქვის ფილებით მოგებული იატაკი. იქვე ახლომდებარე „ნალიპირაგორებზე“ შენობები ნაგებია ფლეთილი ქვითა და აქვთ სწორკუთხა გეგმარება. ეოველი შენობა დამრეც რელიეფზე ტერასულადაა განლაგებული[30].

---

23 ი. ჯაფარიძე, არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში, თბ., 1969, გვ. 69-71.

24 საქართველოს ისტორიის..., გვ. 207.

25 იქვე, გვ. 243.

26 იქვე, გვ. 123.

27 დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე I, 1957-1963 წ.წ. არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, თბ. 1964.

28 საველე არქეოლოგიური კვლევა-ძიება 1973 წელს, თბ., 1976.

29 დ. მუსხელიშვილი, გ. ცქიტიშვილი, შიდა ქართლის 1955 წლის დაზვერვითი ექსპედიციის შედეგები, საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული კრებული, I, თბ., 1960, გვ. 298.

30 საველე არქეოლოგიური..., გვ. 19.

ლრმახევისთავის ნამოსახლარზე ყოველი გათხრილი ნაგებობა ნახევარმიწურს წარმოადგენდა, რომელთა კედლები ფლეთილი ქვითაა ნაგები. იატაკი თიხატკეპნილია. ზოგიერთი შენობის კედლებში თავხეების ბოლოების ჩასასმელი ფოსოებიც გამოვლინდა[31].

მაშასადამე, აღნიშნულ პერიოდში საცხოვრისი, თავის მხრივ, წარმოადგენს ნახევრადმიწურს ბრტყელი, ბანური გადახურვით. ზოგიერთ განათხარ სათავსოში აღმოჩენილი საყრდენი ბოძების ნაშთების მიხედვით ჩანს, რომ ბინის გადახურვა დედაბოძს იყო დაყრდნობილი. შენობის კედლები ამოყვანილია ფლეთილი და რიყის ქვით, თიხის ხსნარის გამოყენებით. კედლების შიგნით თიხის ხსნარითვე იყო ნალესი[32]. საცხოვრისის აღნიშნული ტიპი ძირითადად დამახასიათებელი ჩანს საზოგადოდ შიდა ქართლისათვის. რაც შეეხება კახეთს, სამშენებლო ტრადიცია (საშენი მასალა და ძირითადი არქიტექტურული კონცეფციები) აქაც თითქმის ანალოგიურია, ოღონდ შეინიშნება ერთი უმთავრესი განსხვავება – ნაგებობანი უპირატესად მიწისზედა კონსტრუქციებია და აქვთ მიწურიან ნახევრადმიწური საცხოვრისები, ამ პერიოდის მოსახლეობის ყოფაში, თითქმის არ დასტურდება[33].

მაშასადამე, ცენტრალურ ამიერკავკასიაში (თანამედროვე აღმოსავლეთ საქართველო), საცხოვრისის სამშენებლო ტრადიციის განვითარებაში, მოყოლებული ენეოლითის ხანიდან გვიანბრონზაო-ადრერკინის ხანის ჩათვლით, დაფიქსირებული არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით, ვფიქრობთ, შემდეგი ძირითადი ეტაპები გამოიყოფა:

ა) ალიზის წრიულ-გუმბათოვანი სამშენებლო ტრადიცია („შულავერი-შომუთეფეს“ კულტურა. ქრისტემდე VI-IV ათასწლეულები), რომლისთვისაც დამახასიათებელია ე.წ. „პლანიკონვექსები“, ნაგებობათა წრიულობა, გუმბათოვანი გადახურვა. სამშენებლო მასალად მხოლოდ თიხა-ალიზის გამოყენება.

ბ) ხის კარკასოვანი, თიხალესილი ნაგებობების სამშენებლო ტრადიცია („მტკვარ-არაქსის“ კულტურა. ქრისტემდე IV ათასწლეულის II ნახევარი – III ათასწლეულის I ნახევარი). დამახასიათებელია სწორკუთხა, კუთხეებ-მომრგვალებული, მეტნაკლებად თანაბარი სიდიდის თიხით შელესილ ხის კარკასზე ნაშენი ნაგებობანი. გადახურვა ბანურია, თიხატკეპნილი, დედაბოძზე დაფუძნებული. შენობის ცენტრში გამართულია სტაციონარული მრგვალი კერა. ნაგებობას წინამხრიდან ლერეფანი აქვს მიშენებული.

გ) ძელური შენობების სამშენებლო ტრადიცია (ე.წ. „ადრეული ყორღანების ეპოქა“ – ქრისტემდე III ათასწლეულის II ნახევარი), რომლისთვისაც დამახასიათებელია სამშენებლო მასალად მასიური ძელებისა და რიყის „ხურდა“ ქვის გამოყენება, ნაგებობების ძელურივე გადახურვა როგორც ბანური, ასევე ორფერდა ტექნოლოგიით, თავხეების, კოჯების, კეხის, საყრდენი ბოძების გამოყენებით.

დ) ქვის მშრალი წყობის სამშენებლო ტრადიცია („თრიალეთის ბრწყინვალე ყორღანების კულტურა“ – ქრისტემდე III ათასწლეულის უკანასკნელი მეო-

31 იქვე. გვ. 22.

32 იქვე. გვ. 42.

33 Пицхелаури К.Н. Восточная Грузия в конце бронзевого вская Тб., 1979, с. 21.

თხედი – II ათას\"ლეულის I ნახევარი), რომლისთვისაც ეპირატესად დამ-ახასიათებელია ქვის მშრალი \"ყობით ნაგები ს\"ორკუთხა ნაგებობები, საკ-მაოდ სქელი კედლებით, ბრტყელი, ბოძებზე დაყრდნობილი გადახურვით.

ე) ფლეთილი ქვითა და თიხის ხსნარით ნაგები ნახევრადმიწ\"ური ნაგებობების სამშენებლო ტრადიცია (გვიანი ბრინჯაო – ადრერკინისხანის ძეგლების მიხედვით), რომლისთვისაც შენების პროცესში დამახასიათებელია აღნიშ-ნული მასალის გამოყენება, თიხატკეპნილი იატაკი, ცენტრში გამართული კერა („შეაცეცხლი") და დედაბოძზე დაყრდნობილი ბანური გადახურვა.

მომდევნო პერიოდების (ანტიკური ხანა, ადრეფეოდალური, განვითარებული და გვიანფეოდალური პერიოდები) საცხოვრისებით \"არმოდგენილი სამშენე-ბლო ტრადიციაში, ჩვენ უკვე არსებითი ხასიათის ცვლილებებს ვერ ვხედავთ: უცვლელია საშენი მასალა (ფლეთილი და რიყის ქვა), გადახურვის ფორმა (ბანური), ნაგებობის განთავსება (ნახევრადმიწ\"ური). ამ მოგვიანო პერიოდებში ეფრი თვალნათლივ იკვეთება საცხოვრისის ძირითადი ტიპები რეგიონალური განმასხვავებელი ნიშნებით. განვითარებული ფეოდალური ხანის არქეოლოგი-ური მონაცემების მიხედვით, მაგალითად, ალბათ უკვე შესაძლებელია გარჩევა „დარბაზის" მესხური ვარიანტისა. განირჩევა მთის მხარის საცხოვრისებიც თა-ვისი სპეციფიკური ნიშნებით.

Paata Bukhrashvili

Formation and Development of the Dwelling-Construction in Central Transcaucasia

When we study the dwelling and its place in ethnic culture, we believe, the dwelling construction technique merits particular attention, namely, the building tradition, its evolution and development based on the material collected in the region under discussion.

By building tradition we mean the combination of building materials and the components of domestic architecture, which are directly linked with the particular environmental conditions and evolved as a result of their integration with humans (and the respective social-cultural units), as a distinctive "biocene"

According to the archaeological material of the Early and Middle Bronze Age, in the Caucasus and its neighbouring territories, the configuration of dwellings is rectangular and walls are constructed of stone. Rectangular buildings dominate at the lower layers, giving then way to constructions of roundish configuration. As early as the Eneolithic period round-domed architecture in the South Caucasus should be linked with local conditions and not with the influences from Near East; furthermore, in this period, Caucasian tradition proper, influenced Near Eastern building traditions. A single cultural unity has been revealed, which existed in succession to the classical Eneolithic culture (Shulaver-Shomu-Tepe Culture) and immediately before the appearance of makers of the Kura-Araxes Culture. It is particularly noteworthy that

almost all sites of the pre-Kura-Araxes period are located in the lowlands of the South Caucasus – those areas, where the Kura-Araxes Culture subsequently flourished.

The Kura-Araxes Culture bears an imprint of the preceding Eneolithic culture. Traditionalism is also reflected in buildings principles. At the same time, local roots of the Kura-Araxes Culture does in no way exclude the infiltration of other ethno-cultural groups into this area.

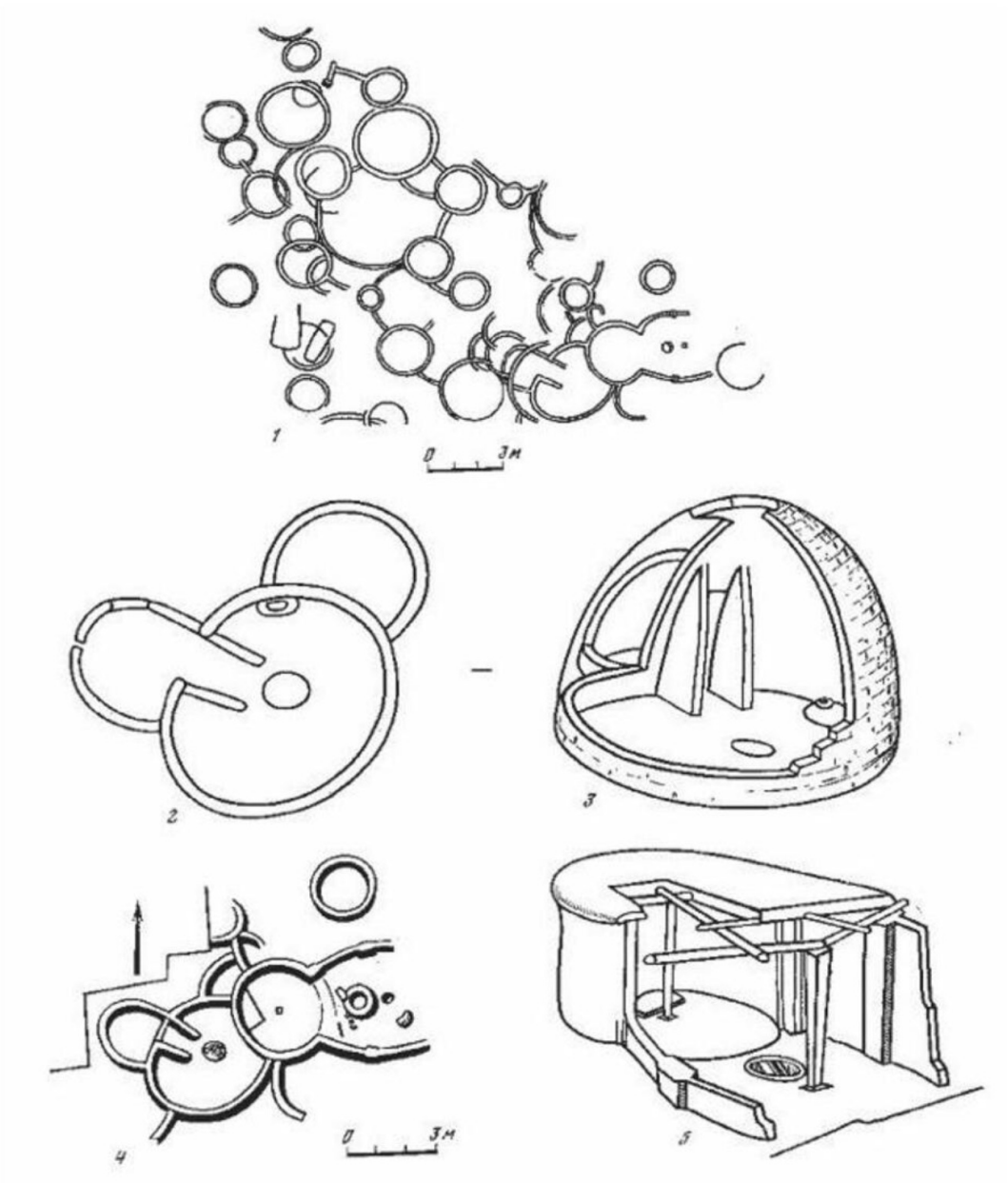
According to archaeological data, from the second half of the 3rd Mill. B.C., a transitional period begins in central Transcaucasia – the piedmont and mountain areas undergo intensive exploitation. What had preconditioned these changes, which, in turn, brought about cultural change, remains unexplained. This period is known as the Early Kurgan Epoch. Regretfully, Early Kurgan Epoch can only be characterised based on the material collected from cemeteries. Therefore, it is impossible at present to draw any conclusions concerning the building traditions of the central Transcaucasian population during this period, since it is attested by the burial monuments only.

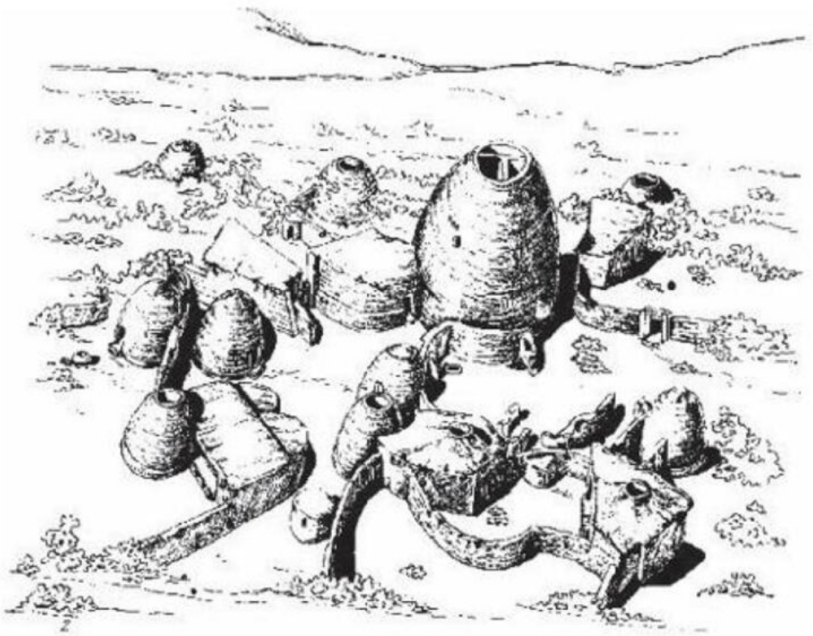
During the second half of the 2nd Mill. B.C. and the first half of the 1st Mill. B.C., which are customarily designated as Late Bronze and Early Iron Ages, Georgia and almost entire Caucasia consolidated into a unity, while each valley or province had many distinctive own traits. During this period, the characteristic dwelling is a half-subterranean house with a flat, terrace-like roof; it appears that the ceiling was supported by a central "mother-pillar" (*dedabodzi*). The walls were built of broken rocks or unbroken riverbank stones, held together by clay mortar. The interior walls were also plastered with clay mortar. Dwellings of this type appear to be especially typical of the Shida Kartli territory. Analogous building tradition (in terms of building material and architectural concept) is found in Kakheti, although one significant difference has been noted – the buildings are mostly above-ground structures.

As for the architecture of Central Transcaucasia in the Antique period, archaeological research can contribute to a more detailed and specific concept.

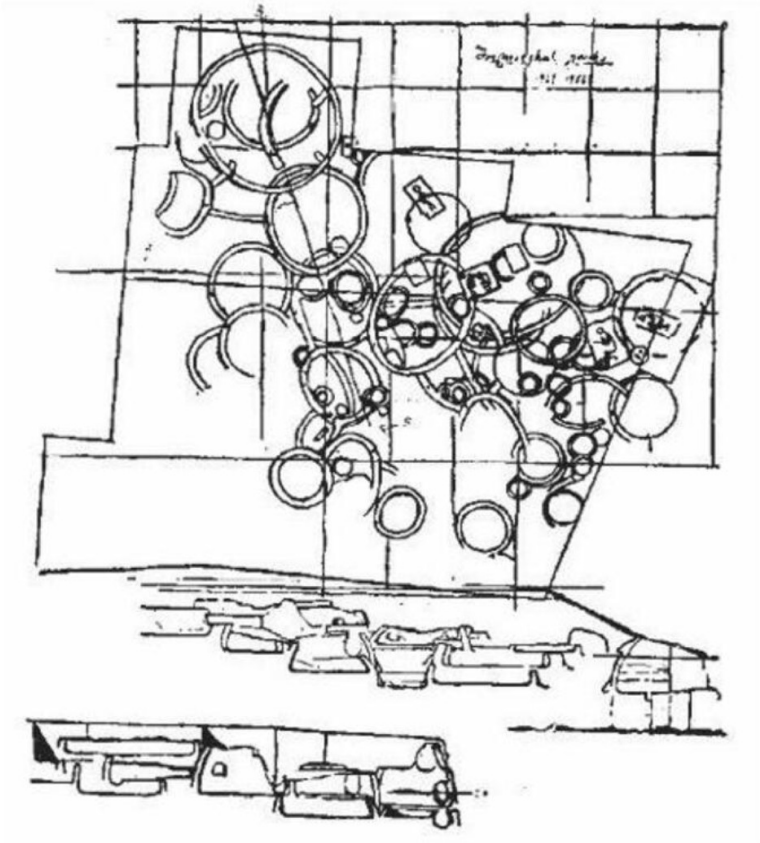
With regard to the dwellings of Early Middle Ages, it can be stated that the roofs were mostly of the terrace type or, more rarely, of ceramic tiles; the building materials were riverbank stones or broken rocks; sometimes, unfired bricks were used. In the High Middle Ages (8th-14th cc.), the building tradition in its complete form, which was later attested in ethnographical descriptions, had already evolved on the territory of Central Transcaucasia; namely, the *darbazi*-type house is found.

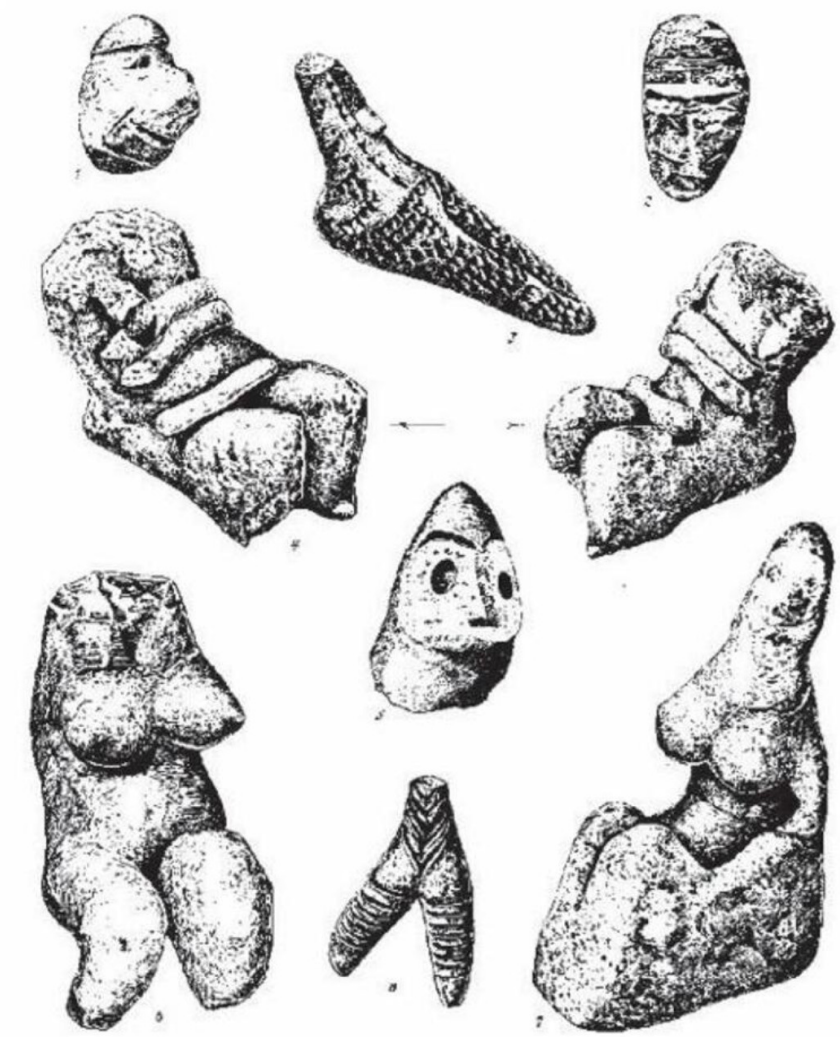
ტაბ. I. შულავრის გორის ნამოსახლარი



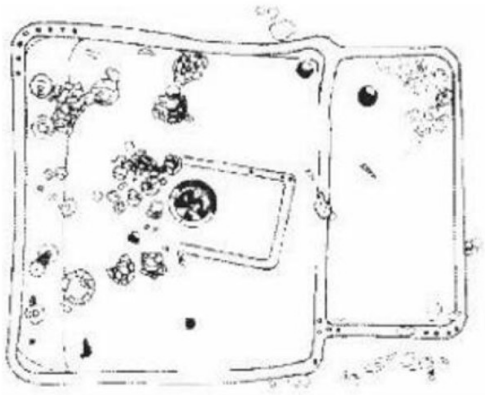


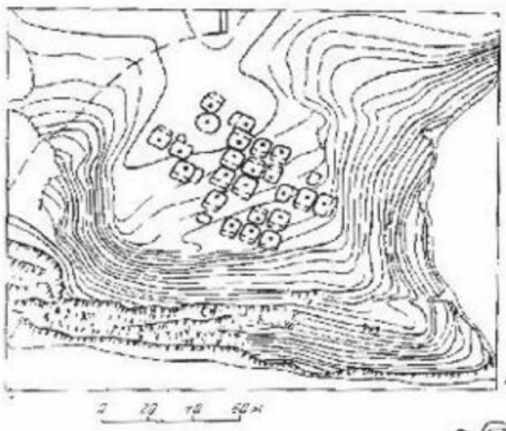
ტაბ. II. შულავრის გორის ნამოსახლარი და თანადროული ქანდაკებები

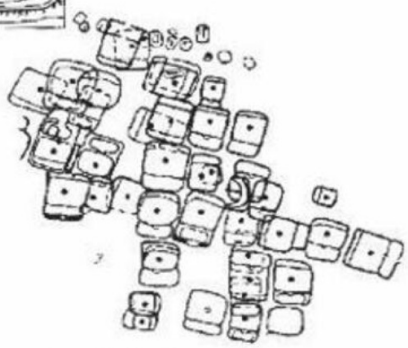


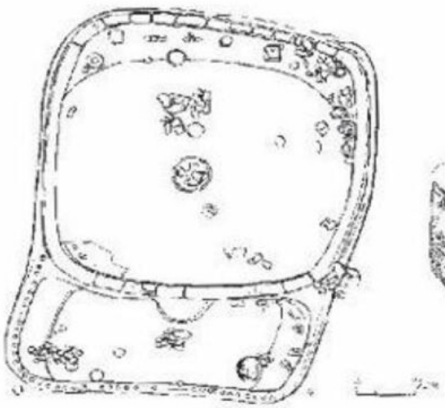


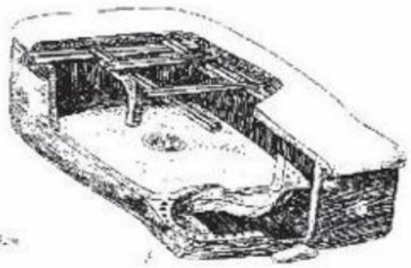
ტაბ. III. ქვაცხელების ნამოსახლარი

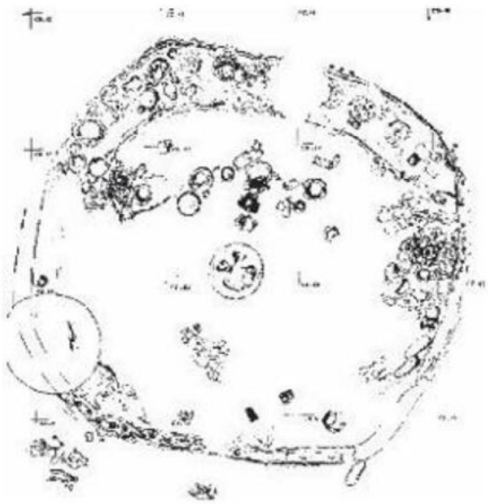




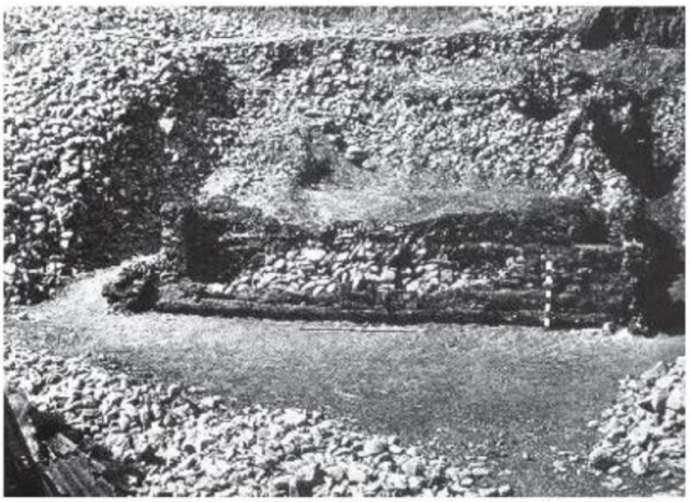




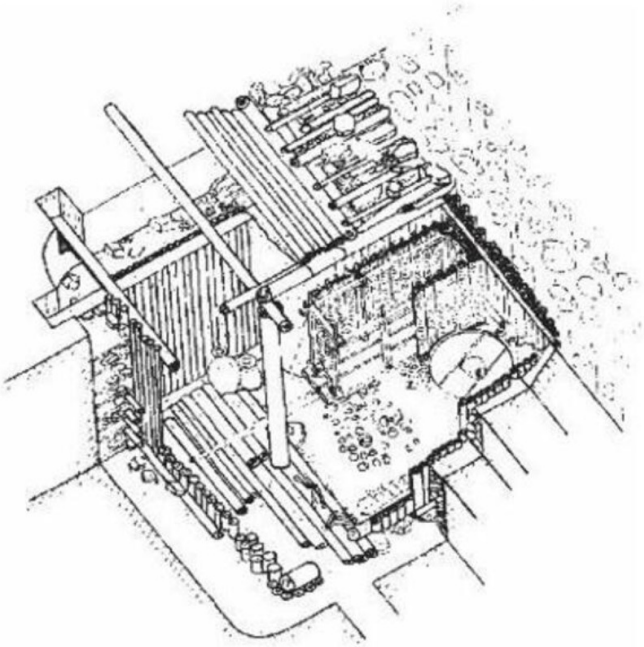




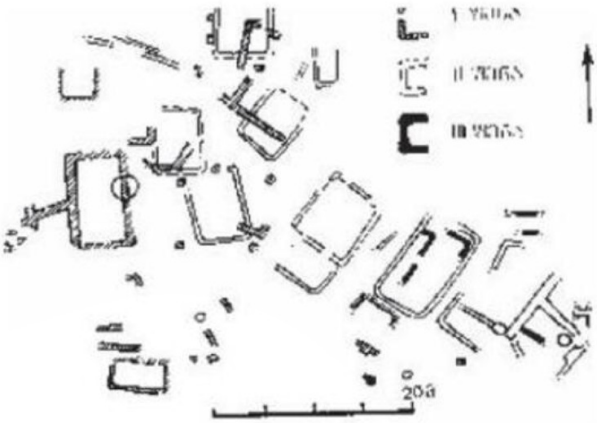
ტაბ. IV. 3-6 ივრისპირა ყორღანი

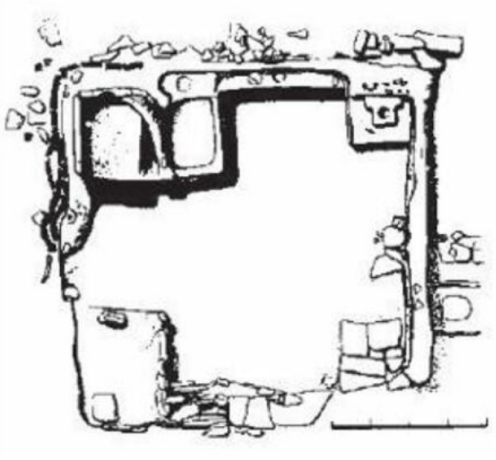


ტაბ. V. ბედენის ყორღანი



ტაბ. VI. ყორღანები (2, 3, 5 ხოვლეგორის ნამოსახლარი)





ზურაბ თვალჭრელიძე, ნოდარ ბახტაძე, ჯიმშერ ჩხვიმიანი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

ქართული დარბაზული საცხოვრებლის არქეოლოგიურად გამოვლენილი უცნობი სახეობა

შესავალი

ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ 2004 წელს ბაქო-თბილისი-ჯეიჰანის მშენებარე ნავთობსადენის საქართველოს მონაკვეთის ორმოცდამეათე კმ-ზე, მარნეულის მუნიციპალიტეტის სოფ. ჯანდარას მახლობლად, ამჟამად "ნარლი-დარას" სახელწოდებით ცნობილ ტერიტორიაზე მდებარე ისტორიული ნამოსახლარის შემადგენელი ნაგებობების ერთი კომპლექსის ნაშთები შეისწავლა (სურ. 1).[1] უნდა ითქვას, რომ ამ სამოსახლო ჯგუფის შემადგენელი სათავსების გამოვლენა მხოლოდ არასრულად შევძელით, ვინაიდან კომპლექსის ნაწილი მილსადენის მშენებელთა გაუფრთხილებლობას ემსხვერპლა, ხოლო დაზიანებულ ნაგებობათა ტრასის თხრილს მიღმა შემორჩენილი ნაწილების გათხრის ნებართვაზე კომპანია British Petrolium-ის მესვეურებმა გაუგებარი მიზეზით უარი განაცხადეს. არქეოლოგიური კვლევის დაწყებამდე მშენებელი ორგანიზაციის კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებაზე პასუხისმგებელი ჯგუფის წარმომადგენლებმა მხოლოდ ამ დარღვეული კულტურული ფენებიდან ამოღებულ მიწაში მათ მიერ მოძიებული არტეფაქტების გარკვეული რაოდენობა გადმოგვცეს. ამ ნივთებს, ძირითადად კერამიკულ ნაკეთობათა ფრაგმენტებს, მრავლად მოეძებნება პირდაპირი ანალოგები განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ განათხარ ძეგლებზე აღმოჩენილი ნაწარმიდან; ამდენად, აღნიშნული კომპლექსის ფუნქციონალურ-ტიპოლოგიური თავისებურებების გარკვევამდე, მისი შექმნისა და გამოყენების ეპოქის თაობაზე ჩვენ უკვე გვქონდა წინასწარი მოსაზრება.

არქეოლოგიური სამუშაოების წამოწყებიდან სულ მალე, ნაგებობათა თუნდაც ნაკლულად წარმოჩენილი სივრცობრივ-გეგმარებითი ელემენტებიდან გამომდინარე, აგრეთვე მათში აღმოჩენილი არტეფაქტების ტიპოლოგიურ-ქრონოლოგიური შეფასებისა და სტრატიგრაფიული განფენის ანალიზის საფუძველზე, სავსებით ნათელი გახდა, რომ ეს კომპლექსი განვითარებული შუა საუკუნეების საცხოვრისების ერთობლიობას წარმოადგენდა, რომელიც კონსტრუქციული აღნაგობით საკმაოდ განსხვავდებოდა საქართველოს ტერიტორიაზე დღემდე არქეოლოგიურად გამოვლენილი ხალხური ხეროთმოძღვრების ძეგლებისგან.

წინასწარ აღვნიშნავთ იმასაც, რომ ამ კომპლექსში ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევის პროცესში მხოლოდ ერთ ქრონოლოგიურ ფაზიანი ცხოვრება დადასტურდა, რომელიც, როგორც ჩანს, მთელ სოფელთან ერთად ამ საცხოვრე-

1 საველე არქეოლოგიურ სამუშაოებში მონაწილეობდნენ მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომლები: თ. მეშველიანი (ხელმძღვანელი), ზ. თვალჭრელიძე, ნ. ბახტაძე, დ. ლომიტაშვილი, ნ. აფხაზავა, ს. ბერდილაძე, მ. ჯალაბაძე, ნ. ჯაველი, ე. ქორიძე, გ. კილაძე, დ. ჟვანია. ძეგლის არქიტექტურულ ფიქსაციას და სახელოვნებათმცოდნეო კვლევას უძღვებოდა ნ. ბახტაძე.

ბელის დარბევით, გადაწვითა და დანგრევით დასრულებულა. სხვადასხვა ‹ბა›თავსის იატაკებზე მიკვლეული ნივთიერი მასალის მიხედვით, ამ ძეგლის ფუნქციონირებას, XI-XIII საუკუნეებში ვვარაუდობთ, მის წყობიდან გამოსვლა კი XIII საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა მომხდარიყო – ალბათ, საქართველოში მონღოლ დამპყრობელთა ერთ-ერთი გამანადგურებელი ლაშქრობის დროს.

ძეგლის ხუროთმოძღვრული დახასიათება და ანალიზი

ვინაიდან ამ ნაშრომის ფარგლებში ყურადღება აღნიშნული ძეგლის ორიგინალურ კონსტრუქციულ გადაწყვეტაზე გვსურს გავამახვილოთ, უპირველეს ყოვლისა დიფერენცირებულად წარმოვადგენთ, გამოვლენილ ნაგებობებათა სახელდობრ რა კონსტრუქციული დეტალები მიგვაჩნია აქამდე არქეოლოგიურად თუ ეთნოგრაფიულად დაფიქსირებულ ქართულ ტრადიციულ საცხოვრისთათვის ტიპიურად ან უჩვეულოდ.

საკვლევი ნამოსახლარის გადარჩენილ ფართობზე არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მიწურის[2] ტიპის რამდენიმე სათავსის მეტ-ნაკლები სისრულით შემონახული ნაწილები გამოვლინდა (სურ. 2,3 ნახ. 1,2). ეს სივრცეები, როგორც ჩანდა, თავდაპირველადვე მთლიანად, სახურავამდე მიწის ქანში იყო ჩაჭრილი, რაიმე სახის დამატებითი კედლების გარეშე. ეს ვარაუდი შემდეგ არგუმენტებს ემყარება: 1. ოთახების პერიმეტრების გაყოლებაზე ქვის კედლების მცირედი ნაშთიც კი არ დაფიქსირებულა; ესეც არ იყოს, მიწისზედა ქვის კედლები პირდაპირ მიწაში ამოთხრილი ქვაბულის ნაპირზე რომ ყოფილიყო ამოყვანილი, ეს მალევე გამიწვევდა მათ ნგრევას: შემთხვევითი როდია, რომ სამხრეთ კავკასიაში აქამდე ეთნოგრაფიულად ცნობილი, მიწაში ნაწილობრივ ჩაჭრილი საცხოვრებელი თუ სამეურნეო სათავსების კედლების როგორც მიწისქვეშა, ისე მიწისზედა ნაწილები, როგორც წესი, ერთი და იმავე საშენი მასალის წყობით არის ხელმე ამოყვანილი.[3] ყოველივე ეს, ვფიქრობთ, გამორ-

2 "მიწური სახლი" ძველი ქართული ტერმინოლოგიით მხოლოდ მიწაში მოწყობილ საცხოვრებელ ან სამეურნეო სივრცეებს აღნიშნავდა. მაგ., XIX ს-ის ცნობილი ლექსიკოგრაფი დ. ჩუბინაშვილი სიტყვა "მიწურს" ასე განმარტავდა: "სოფლელთ სახლი მიწაში" [ჩუბინაშვილი 1887:766]. დაახ. XX ს-ის დასწყისიდან მოყოლებული, თანამედროვე ქართულ მეტყველებასა და ზოგიერთ სამეცნიერო ნაშრომშიც, ამ ტერმინის კიდევ ერთი მნიშვნელობა დამკვიდრდა – მიწურ სახლებს უწოდებენ მიწის ზედაპირზე ქვის კედლებით ნაგებ ერდოიან-გვირგვინიან, მიწატკეპნილი ბანით გადახურულ ძველებურ, ხალხურ საცხოვრებელ ნაგებობებსაც. ასეთი გაიგივება, რა თქმა უნდა, არასწორია: როგორც ჩანს, ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ უკვე იმხანად ნამდვილ მიწურებში საქართველოს სოფლების მოსახლეობა პრაქტიკულად აღარ ბინადრობდა, სამაგიეროდ, ჯერ კიდევ აქტიურად გამოიყენებოდა მიწის ბანით გადახურული და მიწის იატაკიანი, დამჯდარი პროპორციების, ხშირად მიწის ფერდობში ნაწილობრივ შეჭრილი ქვის ნაგებობანი, რომელიც ვიზუალურად მიწურის ასოციაციას იწვევდა; არადა, ეს ვითომცდა "მიწური" სახლები, კონსტრუქციული თუ ესთეტიკური თვალსაზრისით, არცთუ იშვიათად ქართული ტრადიციული ქვის საცხოვრებლების ბრწყინვალედ გადაწყვეტილი ნიმუშებია და მათ აღმოსავლეთ საქართველოს მოსახლეობა "დარბაზებად" მოიხსენიებდა, ანუ დიდებულთა სამყოფელებს ადარებდა.

3 Л. Сумбадзе, Архитектура Грузинского народного жилища Дарбази, Тб., 1984, გვ. 86-111.

იცხავს აქ ნახევრადმიწური, მიწის ზემოთ ჩვეულებრივად ნაგები კედლებით შემოსაზღვრული საცხოვრებლის არსებობას; 2. თითოეული სათავსის იატაკის დონე გათხრების მომენტში მიწის ყამირი დედა-ქანის საწყისი დონიდან დაახლოებით 1.5 მ სიღრმეზე ფიქსირდება. დაზუსტებული მონაცემებით, აღნიშნული ტერიტორია თუ გაცილებით ადრევე არა, XX საუკუნის მეორე ნახევრის განმავლობაში მაინც, სასოფლო-სამეურნეო მიზნით მექანიზირებულად, ანუ ღრმად იხვნებოდა; შესაბამისად, სათავსების შემომსაზღვრავი მიწის კედლების ზედა ნაწილები ამ აგრარული საქმიანობისას დაზიანდებოდა (ეს კარგად ჩანს IV სათავსის დასავლეთ კედელში – აქ გამოკვეთილ თახჩებს ზედა შემომსაზღვრავი ნაწილები "წაცლილი" აქვს). ესეც არ იყოს, ამ საცხოვრებლების მოწყობის ხანაშივე, დედა-ქანში სივრცეების ჩაჭრამდე, მათ მაღლა მიწის ჰემისფერული ნიადაგიც ხომ ექნებოდათ ასაღები; ამდენად, საცხოვრებლების მოწყობისას ამ სათავსთა კიდეებში დედამიწის ჩაჭრა დამატებით კიდევ 50 სმ-მდე სიღრმეზე უნდა ვივარაუდოთ, რაც ჯამურად, დაახ. 2 მ-ს აღწევს. აქ გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოება: წინასწარვე სავარაუდო იყო და გათხრების შედეგად გამოვლენილმა მატერიალურმა ნაშთებმაც დაადასტურა, რომ საცხოვრებელი კომპლექსის შემადგენელ ყოველ სათავსს, განურჩევლად მათი დანიშნულებისა, ხის კონსტრუქციებზე დაყრდნობილი მიწურივე სახურავი ჰქონია (დაწვრილებით იხ. ქვემოთ). დიდია ალბათობა იმისაც, რომ ყოველ ასე თუ ისე მნიშვნელოვან ოთახს, ჭერში თუნდაც პრიმიტიული გვირგვინისებრი კონსტრუქციები და ერდოები ჰქონოდა დატანებული – ლოგიკურადაც და ქართული თუ მახლობელი რეგიონების მსგავსი აღნაგობის საცხოვრებლების კვლევის შედეგების გათვალისწინებით,[4] გამორიცხულია, რომ ამ მიწურკედლებიან საცხოვრებელ სივრცეებს განათებისა და ვენტილაციის სხვა, ალტერნატიული წყაროები ჰქონოდა. შესაბამისად, ამ მიწურ სათავსთა კედლებისპირა სიმაღლეს, 2 მ-ს, სახურავის ხის ჰორიზონტული კონსტრუქციების მიწისგან იზოლაციისთვის საჭირო ქვის თუნდაც თითო წყობის და მათზე გადახურვის მზიდი, გრძივი კოჭების სავარაუდო სიმაღლესაც თუ დავუმატებთ, გამოდის, რომ აღნიშნულ მიწურ ოთახთა სიმაღლე კედლებთან 2.5 მ-ს აღწევდა; რაც შეეხება ცენტრალურ, გვირგვინული კონსტრუქციების ნებისმიერი, თუნდაც ყველაზე პრიმიტიული სახეობებით გადახურვების ადგილებს, სათავსების სიმაღლე აქ, დიდი ალბათობით, 3 მ-ს საკმაოდ გადააჭარბებდა. ამრიგად, ვგონებ ცხადია, რომ ჩვენ მიერ შესწავლილი საცხოვრებელი კომპლექსის ოთახები მთლიანად მიწური იყო და არა ნაწილობრივ თუ სანახევროდ მიწაში ჩაჭრილი.

ამ სათავსების "სრულ" მიწურულ აღნაგობას ხაზს იმიტომ ვუსვამთ, რომ წარმოვაჩინოთ მათი განსხვავებულობა არქეოლოგიური ძეგლებიდან თუ ეთნოგრაფიული მასალებიდან დღემდე ცნობილი ქართული ბანიანი საცხოვრისებისგან. რელიეფების კლდოვანი ან მკვრივი, ყამირ-მიწიანი აგებულების დაფერდებებში სანახევროდ შეჭრილი ხალხური დარბაზები აღმოსავლეთ და სამხრეთ

4 Г. Чубинашвили, Грузинские дарбази, Вопросы истории искусства, т. 1. Тб., 1970, გვ. 17-32; თ. ნიქოლაძე, ამიერკავკასიის ხალხურ საცხოვრებელ ნაგებობათა ისტორიიდან, თბ., 1967, გვ. 12-42; გ. ნიტაია, გლეხის სახლი ქვაბლიანში, შრომები ხუთ ტომად, ტ. 1. თბ., 1997, გვ. 187-195.

საქართველოს არც ერთი პროვინციისთვის არ არის უცხო რამ, მრავლადაა დადასტურებული როგორც არქეოლოგიურად შესწავლილ შუა საუკუნეების ნახოფლარებში, ისე 1-2 საუკუნის წინანდელ ეთნოგრაფიულ ყოფაში (აღარაფერს ვამბობთ მთლიანად, გვირგვინ-ერდოიანად კლდეში ნაკვეთ სახლებზე, რომლებიც ჯერჯერობით თითო-ოროლა ნიმუშის სახითაა დაფიქსირებული საქართველოში)[5]. ძირითადი განსხვავება ამ "ნახევრადმიწურ" და ჩვენ მიერ აქ წარმოდგენილ "ერთიანად მიწურ" დარბაზებს შორის არსებითია – ფერდობებში ზერგებით შეჭრილი დარბაზების მიწის ქვეშ მოქცეულ ნაწილებს უმეტესწილად ქვის წყობიანი კედლები აქვს;[6] მათი ასეთი აღნაგობა, განსხვავებით ნარლი დარას მიწური დარბაზებისგან, იძულებითი ეკონომიურობით და საშენი მასალის დეფიციტით არ არის განპირობებული (თუმცა გვხვდება ე.წ. "კომბინირებული" ვარიაციებიც – მაგ., ცნობილი დარბაზი ჭაჭკარიდან, რომლის ძირითადი მოცულობა მყარი აგებულების ფერდობშია გამოკვეთილი და ქვის კედლებს იქ დიდწილად ინტერიერის მოპირკეთების ფუნქციაღა აქვს).[7]

ჩვენ მიერ არქეოლოგიურად შესწავლილ ძეგლზე კარგად დაფიქსირდა განვითარებულ შუა საუკუნეებში ქვემო ქართლსა თუ მთელ აღმოსავლეთ საქართველოში, სავარაუდოდ, საკმაოდ გავრცელებულ ამგვარ მიწურ დარბაზთა კიდევ არაერთი კონსტრუქციული თავისებურება და მათში ბინადართა ცხოვრების წესისათვის დამახასიათებელი საყოფაცხოვრებო თუ სამეურნეო საქმიანობის დეტალები.

ძეგლზე გამოვლინილ სამშენებლო-კონსტრუქციულ ხერხთაგან გამოვყოფთ რამდენიმე არსებით მომენტს. მაგალითად, ყოველი სათავსის კედლების გასწვრივ, მათთან მიჯრით, გარკვეული ინტერვალით აღმოჩენილი წრიული მოხაზულობის, მეტ-ნაკლებად განსხვავებული დიამეტრის ორმოები და ზოგიერთ მათგანში შემორჩენილი დანახშირებული ხის კვალი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ეს ფოსოები მიწური კედლებისა და სახერავის კონსტრუქციების საყრდენ-გასამაგრებელი ხის მრგვლოვანი კვეთის ბოძების (წვრილი მორების) მყარად დასაფიქსირებელი ბუდეებია (სურ. 2,3 ნახ. 1,2); ანუ, მათში ჩამაგრებულ დგარებს ორმაგი დანიშნულება ექნებოდათ: სათავსთა მიწის კედლების ზედაპირების ჩამოშლის შეჩერება და გადახურვის ხის კონსტრუქციების ვერტიკალურად ქვემოთ მიმართული სიმძიმის ძალებისადმი მდგრადობის შენარჩუნება (მით უმეტეს, რომ ამ კერძო შემთხვევაში, გადახურვის მზიდი კოჭები კიდეებში ქვის მტკიცე კედლებს კი არ ეყრდნობოდა, არამედ გაცილებით ადვილად შლად გრუნტს). შესაძლოა ამავე მიზეზის გამო, აღნიშნული ხის ვერტიკალური დგარებიც და ცენტრალური საყრდენებიც (პირობითად დედაბოძები), პირდაპირ იატაკზე დაწყობილ ქვის, ლპობის საშიშროებისაგან დამცავ "ბალიშებს" კი არ ეყრდნობა (ისევე, როგორც ჩვენთვის ეთნოგრაფიული სინამდვილიდან ცნობილ ქვის ბა-

5 ნ. ბახტაძე, ხალხური ნაგებობების გვირგვინული გადახურვები და მათი პარალელები კლდის ხუროთმოძღვრებაში, საერთაშორისო სასწავლო კურსი: ხალხური ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობა და მისი დაცვის პრობლემები, თბ., 1997, გვ. 32-33.

6 Л. Сумбадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 220-222.

7 იქვე, ტაბ. 47.

ნიან სახლებში), არამედ საკმაოდ ღრმა ორმოებში ყოფილა ჩამაგრებული და საერდენი ქვის ბალიშებიც ამ ორმოების ფსკერებზეა დატანებული.

მიწისადენის თხრილის სამხრეთით არასრულად შემორჩენილი I სივრცე (ნახ. 1), როგორც ჩანს, სანიტარული და თბო-იზოლაციური თვალსაზრისით განსაკუთრებულად კეთილმოწყობილი, საცხოვრებელი დანიშნულების სათავსის ნაწილია, რადგან შიგნიდან ბზენარევი გაჯის ბათქაშით ყოფილა მოლესილი. ზოგიერთ ადგილზე, გრუნტის კედლების ვერტიკალურად ჩაჭრისას გაჩენილი უნებლიე შეზნექილობანი, შელესვამდე კირის ხსნარით შეკავშირებული წვრილი ქვის წყობებით ამოუვსიათ. სათავსის თიხატკეპნილი იატაკიც მოკირწყლული (მოლესილი) ყოფილა სანიტარული მიზნით. ამ სათავსის სამხრეთი კედელი განსხვავებული კონსტრუქციისაა – ის რიყის სხვადასხვა ზომის, ძირითადად მომცრო ქვებითა და კირის ხსნარით ნაგებ, კირითვე შელესილ ტიხარს წარმოადგენს, რომლის საშუალებითაც დიდი მიწური სივრცე ოთახებადაა გაყოფილი.

I სათავსის იატაკის სხვადასხვა ფართზე დაფიქსირდა განსხვავებული დიამეტრის წრიული ფოსოები, რომელთაგანაც ყველაზე მოზრდილები სახურავის ხის კონსტრუქციების საერდენი დამხმარე ვერტიკალური ბოძების ჩასამაგრებლად უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. სათავსის ამ ნაწილში არ გამოვლენილა განსაკუთრებით მძლავრი ვერტიკალური საერდენი ბოძის ნაშთი ან მისი იატაკში ჩასამაგრებელი ფოსო, რომელიც ამ ოთახის გადახურვის კონსტრუქციების დედაბოძად შეიძლებოდა მიგვეჩნია. გამორიცხული არ არის, რომ ამ ოთახის ცენტრალურ, მშენებელთაგან დაზიანებულ ნაწილში ყოფილიყო შემონახული დედაბოძის იატაკში ჩასამაგრებელი ბუდე, და, შესაძლოა თვით ამ ვერტიკალური ხის კონსტრუქციის ფრაგმენტებიც. განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ ამ სათავსის ჩრდილო-დასავლეთ კიდეში, იატაკის დონეზე აღმოჩნდა კატასტროფის და თანმდევი ხანძრის დროს სახურავის ხის კონსტრუქციებიდან ჩამოშლილი დანახშირებული კოჭების ერთობლიობა, რომლებიც ადგილზე ერთმანეთზე ერთიერთმართობულად გადაჭდობილად ყოფილა დამაგრებული. გადახურვის კოჭების ასეთი ურთიერთმიმართება ალბათ იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ისინი ამ სათავსის ჭერში მოწყობილი მართკუთხა, პარალელეპიპედებიანი გვირგვინული კონსტრუქციის ფრაგმენტებია).[8]

ამ სათავსის იატაკში, სამხრეთი კედლიდან დაახ. 2 მ-ის დაშორებით, იატაკში ჩაჭრილი აღმოჩნდა სამი მოზრდილი ხარის – დაახ. 40-დან 80 სმ-დე დიამეტრისა და 1 მ-მდე სიღრმის ნაშთები. ხაროების კედლები მთლიანად მოლესილი ყოფილა კირნარევი გაჯით. ამ ხაროების დანიშნულება ნათელია – ისინი ეთეოდ კვების პროდუქტების მარაგის შესანახ საცავებს წარმოადგენდა. მათი შელესილობის არაჰიდროიზოლაციური სტრუქტურა გამორიცხავს ამ ორმოების წყლის რეზერვუარებად გამოყენებას.

I სათავსის სამხრეთი ტიხრული კედლის აღმოსავლეთ ბოლოში დატანებული ღიობით შედიოდნენ II ოთახში. ეს სათავსი აგრეთვე კედლების გაყოლებაზე ბოძებითაა გაწყობილი და გაჯითაა შელესილი, ამიტომ ისიც საცხოვრე-

8 Л. Сумбадзе, დასახ. ნაშრომი, სურ. 4, 141-5.

ბელი დანიშნულებისა უნდა იყოს. მის იატაკზე მხოლოდ სახერავის ხის კონ-სტრუქციების დასამაგრებელი ვერტიკალური დგარების ჩასამაგრებელი ორმოები დაფიქსირდა, სერსათის შესანახი ხაროები და სხვა საყოფაცხოვრებო მოწყობილობების ნაშთები კი არ გამოჩენილა. გარდა ამისა აღსანიშნავია, რომ მის იატაკზე, I ოთახისგან განსხვავებით, სერსათის შესანახი დერგებისა და სამზარეულო ჭურჭლის ფრაგმენტებიც არ აღმოჩენილა. სწორედ ამიტომ, შეიძლება დავუშვათ, რომ ამ ოთახს განსხვავებული ფუნქცია, მაგალითად, საძინებლის დანიშნულება გააჩნდა.

რაც შეეხება III სათავსს, მისი ინტერიერის კედლები არც სადგარი ბოძებით ყოფილა გამაგრებული და არც გაჯით ყოფილა შელესილი; შესაბამისად, პირველივე შეხედვით ეს მოზრდილი, მაგრამ სანიტარული თვალსაზრისით გაცილებით კეთილმოუწყობელი სივრცე უფრო დამხმარე-სამეურნეო სათავსის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ამ მოსაზრებას თითქოს ის გარემოებაც ეთანხმება, რომ აღნიშნული სივრციდან დასავლეთით შეჭრილ უბეში შეგროვებული, დალაგებული შეშის კვალიც დადასტურდა და, სავარაუდოდ, აქ შეშის მარაგის საცავთან, ე.წ. საჩეხთან უნდა გვქონდეს საქმე. ასეთ შემთხვევაში, რა დანიშნულებით შეიძლებოდა ყოფილიყო გამოყენებული ამ სივრცის ძირითადი ნაწილი? თუ ქართული ხალხური დარბაზული ტიპის სამოსახლო კომპლექსებიდან ცნობილ ეთნოგრაფიულ პარალელებს მოვიშველიებთ, მაგალითად, სამცხე-ჯავახური, თრიალეთური დარბაზოვნების გეგმარებას,[9] შესაძლოა ამ ვრცელ სათავსში გლეხური მეურნეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტის, საქონლის სადგომის, ბოსლის ნიშნები ვივარაუდოთ. უმთავრესი მსგავსება ისაა, რომ ჩვეულებრივ, ქვით ნაგებ დარბაზოვნებში საქონლის სადგომები, ე. წ. ახორები, საცხოვრებელ დარბაზებზე დიდი ფართისაა, ახასიათებთ წაგრძელებული ფორმა და ისინი საკმაოდ ახლოსაა განლაგებული დარბაზოვნის საცხოვრებელი სექტორებისგან. საყურადღებოა, რომ ნარლი დარას კომპლექსის გათხრისას სწორედ ამ პირობით ბოსელთან დაფიქსირდა ჩასასვლელი პანდუსი მიწის ზედაპირიდან: საქონლის მიწურ ბოსელში ჩასასვლელ-ამოსასვლელ გზას ხომ უთუოდ დახრილი სიბრტყის სახე უნდა ჰქონოდა.

ცხადია, მიწურ საცხოვრებელში მხოლოდ ადამიანთა ჩასასვლელად საფეხურიანი კიბის გამართვა უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა – სავარაუდოდ, ასეთი საფეხუროვანი ჩასასვლელები ამ კომპლექსის ამჟამად განადგურებულ ნაწილში იქნებოდა მოწყობილი, კედლებთან ახლოს, მიწური სივრცეების გარეთ ან უშუალოდ მათ ფარგლებში (შესაძლოა, მათ ბანურ სახერავში დატანებული "ლუკის" სახეც ჰქონოდათ). აქვე უნდა გავიხსენოთ ის გარემოება, რომ საქართველოს მეზობელ რეგიონებში დადასტურებულ უძველეს ერდოიან მიწურ საცხოვრებლებში სწორედ საქონლის ჩასასვლელად ეწყობოდა ნაკლებად დახრილი პანდუსები, თორემ ადამიანები მიწურ ოთახებში მოსახვედრად ხოგჯერ დარბაზოვნის ერთ-ერთი განაპირა ერდოზე მიდგმული კიბით სარგებლობდნენ.[10] იყენებდნენ თუ არა ნარლი დარას მიწური დარბაზოვნების

9 თ. ჩიქოვანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 76, 91.

10 იქვე, 218.

ბინადარნი გარე სამყაროსთან ასეთი კავშირის საშუალებას, ჯერჯერობით ძნელი სათქმელია.

IV სათავსი რამდენადმე განსხვავებული კონსტრუქციით ხასიათდება. მისი მიწური კედლები, მართალია, აგრეთვე საერდენი ბოძებითაა გამაგრებული, მაგრამ კედლები აქ შებათქაშებული არ ყოფილა – ნაცვლად ამისა, როგორც ჩანს, მიწის ჩამოშლის საწინააღმდეგოდ კედლები ხის ნედლი ტოტებით წნული ლასტებით იყო დაფარული (ამ სანიტარული დანიშნულების წნული მოწყობილობების დანახშირებულ კვალს კედლების მახლობლად მრავლად მივაკვლიეთ). იატაკი ამ სათავსში თიხით ყოფილა მოტკეპნილი, რითაც ეს ოთახი აგრეთვე განსხვავდება მოკირწყლულ იატაკებიანი I და II სათავსებისგან. ზედ იატაკი ფენაზე, წაქცეულ პოზიციაში დაფიქსირდა მძლავრი, მრგვალი კვეთის (30 სმ-მდე დიამეტრის) დანახშირებული ბოძი – დიდი ალბათობით დედაბოძი; იქვე აღმოჩნდა მის ზედა ნაწილზე დასამაგრებელი მოწყობილობა – თავხე, რომელიც ქართულ ხალხურ ხუროთმოძღვრებაში ჭერის სამაგრი გრძივი კოჭიდან ბოძზე სიმძიმის გადასანაწილებლად გამოიყენებოდა [ჩიქოვანი 1967: 56]. ვინაიდან განათებისა და ვენტილაციის სხვა წყარო ვერც ამ მიწურ სათავსს ექნებოდა, ბუნებრივია ვივარაუდოთ, რომ აღნიშნულ დედაბოძსა და პერიმეტრზე განლაგებულ კარკასის ბოძებზე დაერდნობილ ბანური გადახურვის კონსტრუქციაში, მოხერხებული ერდოც იქნებოდა გათვალისწინებული. ეთნოგრაფიულად დადასტურებული ტრადიციული ქართლური დარბაზების გეგმარების[11] და ამავე კომპლექსის I სათავსში აღმოჩენილი გვირგვინული გადახურვის ფრაგმენტების გათვალისწინებით, უსაფუძვლო არ იქნება წარმოვიდგინოთ, რომ ამ სათავსის განადგურებულ ფართობზე მეორე დედაბოძიც იყო აღმართული; ამ ორ დედაბოძზე გადებულ დირეებზე, დიდი ალბათობით, რამდენიმე საფეხურიანი გვირგვინიც იქნებოდა მოწყობილი – თუნდაც მეზობელი სათავსის ანალოგიურად მართკუთხა, პარალელურად დაწყობილი კოჭებით (ნახ. 3). ამავე სათავსის იატაკზე, სხვადასხვა ადგილზე, დაფიქსირდა აღნიშნულ ცენტრალურ სადგარ ბოძზე გაცილებით ნაკლები სისქის მრგლოვანი კვეთის ძელების ფრაგმენტები, აგრეთვე დანახშირებული ხის ფიჩხისებრი ტოტებისა და ვაზის ლერწების (წალამის) მრავლობითი ნაშთები. შესაბამისად, კვლავ ეთნოგრაფიული პარალელების მოშველიებით, სავარაუდებელია, რომ ამ სათავსშიც ვერტიკალურ დედაბოძსა და თავხეზე დაერდნობილ ცენტრალურ ძელზე (დირეზე) მიჯრით დალაგებულ ფიცრებზე, თიხატკეპნილის მოწყობამდე დაწყობილი იქნებოდა წვრილი ტოტებისა და ვაზის ლერწების კონები.[12]

დედაბოძის დასავლეთით, იატაკის დონეზე ოდნავ მაღლა შემოიხაზა წრიულთან მიახლოებული ფორმის, ადგილზე კარგად გამომწვარი თიხის კერის კონტურები. მასში ნაცრის მძლავრი ფენა დადასტურდა, რაც ხანგრძლივად დანთებულ ცეცხლზე მეტყველებს. ამ დარბაზის სამხრეთ-დასავლეთი კედლის ზუსტად შუა ნაწილში შეჭრილი ყოფილა ინტერიერისკენ ვიწრო ღიობით გახსნილი, წრიული მოხაზულობის, დაახ. 60 სმ დიამეტრის ნიშა, რომლის ძირიც

11 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 24,27,29.

12 გ. ნიტაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 190.

სათავსის იატაკიდან ერთ მ-მდე ყოფილა ჩადრმავებული მიწაში. ჩვენი აზრით ეს მოწყობილობა საცხოვრებლის ბინადართა მოსახმარი კვების პროდუქტების გრილად შენახვისთვის განკუთვნილი საკუჭნაოა. მსგავსი საკუჭნაოები მრავლადაა დაფიქსირებული სამხრეთ საქართველოს ტრადიციულ საცხოვრებლებში და მას სპეციალური სახელით, "საციოთი" მოიხსენიებდნენ.[13] ამ ოთახის სამხრეთ-დასავლეთ კედელში შეჭრილი ყოფილა ორი მართკუთხა მოხაზულობის, საკმაოდ ტევადი თახჩა (წალო), რომლებიც, დიდი ალბათობით, ხის თარაზული ტიხრებით თარიებად იყო დაყოფილი და საცხოვრებლის ბინადართა საყოფაცხოვრებო ნივთების შესანახად გამოიყენებოდა.

ჩვენი აზრით, ამ მიწურ დარბაზთა განხილული ფუნქციური დანაწევრება, ცხოვრების საგარაუდო საყოფაცხოვრებო-სანიტარული პირობები და მოხერხებული დამხმარე მოწყობილობები იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ამ მიწურთა ბინადარი მოსახლეობა სულაც არ ყოფილა განსაკუთრებულად დაბალი სოციალურ-ეკონომიკური ფენის წარმომადგენელი. თუმცა, იმ დაშვებას, რომ ასეთ საცხოვრებლებს უკიდურესად ღატაკი, დე-სოციალიზირებული მოსახლეობა აფარებდა თავს, ის არგუმენტებიც აბათილებს, რომ კომპლექსში დაფიქსირებულია მიწათმოქმედი კომლის შესატყვისი ბიოფაქტები და არტეფაქტები, აგრეთვე საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ნივთების ისეთივე ხარისხისა და ასორტიმენტის ნაწარმი, რაც აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალ, ყველა ნიშნით ეკონომიკურად საკმაოდ დაწინაურებული სოფლის მეურნე მოსახლეობის საბინადროებშია დადასტურებული არქეოლოგიური გათხრებისას.

არქეოლოგიურად მოპოვებული არტეფაქტების მიხედვით ნასოფლარ ნარლი დარაზე ცხოვრების მიმდინარეობისა და შეწყვეტის ხანის განსაზღვრა

ნასოფლარ ნარლი დარას ამ საცხოვრებელი კომპლექსის მილსადენის მშენებლთაგან ხელუხლებელი, უძრავი ფენების გათხრებისას, საყოფაცხოვრებო ნივთიერი მასალა (უმთავრესად კერამიკული ნაკეთობების ფრაგმენტები), როგორც წესი, მოპოვებულ იქნა მხოლოდ 2 სტრატიგრაფიულ მდგომარეობაში: ა) აღნიშნული საცხოვრებელი თუ სამეურნეო სათავსების იატაკების დონეზე, ნაცრისა და ნახანძრალი ნახშირის მეტ-ნაკლებად შემცველი მიწის ფენის ქვედა შრეში; ბ) ამავე სათავსთა ფუნქციონირებისას მათ იატაკებში მოწყობილ, სხვადასხვა დანიშნულების სამეურნეო ორმოებში (ძირითადად მათ ფსკერებზე). გათხრების შედეგად არ დადასტურებულა იმაზე მიმანიშნებელი არც ერთი ფაქტი, რომ ამ კომპლექსში რაიმე მიზეზის გამო ცხოვრება შეწყვეტილიყო და დროის გარკვეული ინტერვალის შემდეგ, იგივე სათავსები ხელმეორედ ყოფილიყო გამოყენებული საცხოვრებლად. კომპლექსის არქეოლოგიურად გამოკვლეულ სათავსებში, მათ ბინადართა მიერ არც უწყვეტი ცხოვრების განმავლობაში რამდენადმე მნიშვნელოვანი რეკონსტრუქციების კვალი დადასტურებულა – მაგალითად, მიწური კედლების მოლესილობის რამდენჯერმე აღდგენა, სამეურნეო ხარიების გაუქმება, ტიხრების გადაადგილება და ა. შ.; ამრიგად, ჩვენ მიერ

13 გ. გაფრინდაშვილი, ვარძიისა და მისი მიდამოების ქვაბები, თბ., 1957, გვ. 18.

შესწავლილი საცხოვრისების კომპლექსი ცალსახად ერთ ქრონოლოგიურ ფენიანი ძეგლია, თანაც დროის არცთუ ხანგრძლივ მონაკვეთში გამოყენებული (სავარაუდოდ, ცხოვრება რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში გრძელდებოდა). შესაბამისად, განათხარ ფართებზე in situ მდგომარეობაში ნივთები მხოლოდ ორი მოვლენის შედეგადაა "დალექილი": 1. ცხოვრების მიმდინარეობის დროს, წყობიდან გამოსული ნივთების ნაწილთა იატაკის მოტკეპნილობებსა და სამეურნეო ორმოებში შემთხვევით მოხვედრის წყალობით; 2. მტრის მიერ სოფლის გაჩანაგებისას, ამ სამოსახლოში მომხდურისადმი წინააღმდეგობის გაწევის დროს, იმჟამად თახჩებში და სხვა სპეციალურ ადგილებში განლაგებული ნივთების დაზიანებისა და იატაკზე მიმოფანტვის შედეგად, რასაც საბოლოოდ საცხოვრისის გადაწვა, სახურავის ჩამოქცევა და არტეფაქტების ჩვენ წინაშე წარმოჩენილი სახით დაფიქსირება მოჰყვა.[14]

ცხადია, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავდაპირველად ამ ორგვარ სტრატიგრაფიულ ვითარებაში უნდა ყოფილიყო განფენილი ჩვენ ხელთ არსებული ნივთიერი მასალის ის ნაწილიც, რომელიც ნავთობსადენი მილების ჩასაწყობი თხრილის გაკლების დროს საცხოვრისის დაზიანებული ნაწილიდან ექსკავატორებით ამოღებული მიწის აღრეულ ფენებში იქნა შეგროვებული მშენებლთაგან, ან მოგვიანებით, უძრავი არქეოლოგიური ფენების გათხრების დაწყებამდე ჩვენ მიერ (ამჯერად უკვე ზუსტი, თუმცა პრაქტიკულად აღარაფრის მომცემი კოორდინატული ფიქსაციით).

ვნახოთ, როგორ განისაზღვრა ტიპოლოგიურად და ქრონოლოგიურად ნასოფლარ ნარლი-დარას ამ საცხოვრებელი კომპლექსის როგორც უძრავი, ისე აღრეული კულტურული ფენებიდან მოპოვებული, აღნიშნული ერთფაზიანი ცხოვრების განმავლობაში მოხმარებული ნივთიერი მასალა ქართულ მეცნიერებაში დღესდღეობით დამკვიდრებული კლასიფიკაციის მიხედვით. წარმოვადგენთ აღნიშნულ სათავსებში მიკვლეული ყველაზე ტიპიური ან განსაკუთრებით უნიკალური ნაკეთობების აღწერა-ჩამონათვალს ჩვენი დაკვირვებითურთ მათი ფუნქციური და ქრონოლოგიური კუთვნილების შესახებ.

ამ საცხოვრებელი კომპლექსის არქეოლოგიური კვლევის შედეგად მოპოვებულ ნივთიერ მასალას, უმთავრესად თიხის ნაწარმი შეადგენს. ეს ნაკეთობანი მოუჭიქავი და მოჭიქული ჭურჭლითაა წარმოდგენილი. ისევე როგორც განვითარებული შუა საუკუნეების არქეოლოგიურად შესწავლილ ყველა სამოსახლოზე, მოუჭიქავი თიხის ნაწარმი გაცილებით ჭარბობს მოჭიქულს. თავის მხრივ, მოუ-

14 უნდა ითქვას, რომ ძეგლის გათხრისას მტრის მიერ ამ სოფლის მოულოდნელად გაჩანაგებაგადაწვაზე მიმანიშნებელი შემდეგი გარემოებაც გამოიკვეთა: დაახ. იატაკთა დონეებზე, დანახშირებული ხის კონსტრუქციების და საყოფაცხოვრებო ნივთების ფრაგმენტების გარემოცვაში, ადამიანთა ნაშთების ნაწილებიც აღმოჩნდა, ოღონდ განბნეულად – მაგ., თავის ქალები, ბარძაყისა და წყივის ძვლები ერთმანეთისგან მოშორებით დაფიქსირდა. ეს ადამიანები, სავარაუდოდ, თავდაცვითი ბრძოლის დროს დაუხოცავთ; მთელ ამ მხარეში დატრიალებული ტრაგედიის შემდეგ, დაუმარხავი გვამები სახლების ბანებზე საკმაო ხანს დარჩენილა ნაკეცილ მდგომარეობაში და ნელნელებად იქცა; მხოლოდ გარკვეული დროის შემდეგ, გადამწვარი და მიტოვებულ სახლთა სახურაველების ჩამოქცევისას მოხვდა მათი ნაწილები იატაკზე და ამიტომაც მიმოფანტა.

ჭიქავი კერამიკა მოიცავს როგორც უბრალო, ფერადკეციანი და რუხკეციანი სამზარეულო ჭურჭლის, ისე წერნაქით დაფარული, შელებილი და მოხატული სუფრის ჭურჭლის ფრაგმენტებს. უბრალო ფერადკეციანი ჭურჭელი სხვადასხვა დანიშნულების, ფორმისა და ზომის ნიმუშებითაა წარმოდგენილი. ესენია: ქვევრების, ქოცოების, დერგების, ქოთნების, ჩაფების, დოქების, ხელადების, ჯამების, თასების, ჭრაქების და სხვა დანიშნულების ჭურჭლის მეტ-ნაკლები სისრულით შემორჩენილი ეგზემპლარები და ფრაგმენტები.

კომპლექსის განათხარ ნაწილში მოპოვებული ქვევრები და ქოცოები საშუალო და მომცრო ზომის ყოფილა (დიდი ქვევრებით გაწყობილი მარანი, ამ მიწათმოქმედ, უთუოდ მევენახეობითაც დაკავებულ კომლს ალბათ დანამდვილებით ექნებოდა, მაგრამ ის შესაძლოა ამავე კომპლექსის ხელუხლებელ ფართშია მოქცეული, ან საცხოვრებლისგან დამოუკიდებლად, მაგ., ვენახის მახლობლად). გვხვდება როგორც სადა, ისე ჰორიზონტული, რელიეფური რკალებით შემკული ეგზემპლარების ფრაგმენტები (ნახ. 4). ამ ტიპის ქვევრებს პარალელები ეძებნება განვითარებული შუა საუკუნეების საქართველოს მრავალი არქეოლოგიური ძეგლის განათხარ მასალაში (დმანისი, გუდარეხი და სხვ.,[15] რის საფუძველზეც XI-XIII სს-ით თარიღდება.

შესწავლილ ძეგლზე მიკვლეული ქოთნები ძირითადად ყავისფერკეციანია, განიერპირიანი, დაბალყელიანი და განიერმუცლიანი (ნახ. 5). განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია აქ რამდენიმე ეგზემპლარით წარმოდგენილი დამჯდარი პროპორციის ქვაბქოთნები, რომლებსაც მუცლის ზედა ნაწილზე და ყელზე წვრილი, რელიეფური პარალელური ზოლები შემოუყვება; ყელსა და მუცელზე წყვილი ყურია მიძერწილი, რომელთა ზედა ნაწილები რელიეფურად აზიდული, "კვირტისებრი" ორნამენტითაა შემკული (ნახ. 5-3,7,8). ამ ტიპის ნაკეთობათა დამზადება-მოხმარება საქართველოში XII-XIII საუკუნეებში იყო ფართოდ გავრცელებული.[16]

კომპლექსის სხვადასხვა სათავსის იატაკის დონეზე აღმოჩნდა სითხის ჩასასხმელი თიხის ჭურჭლის, დოქების ფრაგმენტები; ისინი ყავისფრად ან წითლადაა გამომწვარი, აქვთ კვერცხისებრი მუცელი, ვიწრო, მაღალი ყელები; შესქელებულ ტუჩთან და მუცელზე მიძერწილია ოვალურგანივკვეთიანი ყურები (ნახ. 6-3,4,5). აქვე აღმოჩნდა ვიწრო და დაბალყელიანი, მოზრდილი ჩაფის ნაწილები (ნახ. 6-6). ამ ნაკეთობებსაც მრავალი ანალოგი მოეძებნა XII-XIII საუკუნეების ქართული არქეოლოგიური ძეგლებიდან [ჯაფარიძე 1956; ჭილაშვილი 1975; ლომთათიძე 1988 და სხვ.].[17]

---

15 ვ. ჯაფარიძე, ქართული კერამიკა (XI-XIII სს), თბ., 1956; ლ. ჭილაშვილი, ძველი გავახი, თბილისი, 1975; ლ. მესხელიშვილი, შ. ხიდაშელი, ვ. ჯაფარიძე: გუდარეხის პირველი და მეორე (1938 და 1939 წწ) არქეოლოგიური კამპანიის ანგარიში, თბ., 1954.

16 ნ. ბახტაძე, კლდის ხერითმოძღვრების გენეზისი და განვითარების გზები საქართველოში, თბ., 2007, გვ. 149.

17 ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრომი; ლ. ჭილაშვილი, ძველი გავახი...; გ. ლომთათიძე, ქალაქი რუსთავი არქეოლოგიური ძეგლების მიხედვით, კრებულში: რუსთავი, არქეოლოგიური გათხრები 1946-1965 წწ., თბ., 1988.

განსაკუთრებით საყურადღებოა მიწურ საცხოვრებელ კომპლექსში IV ნა-თავსის ფართობის აღმოჩენილი, ღია მოყავისფრად გამომწვარი კერამიკული ნაკეთობა, რომელსაც პირდაპირი ფუნქციურ-ტიპოლოგიური ანალოგი საქართველოში ცნობილ შუა საუკუნეების თიხის ნაწარმთან არ გააჩნია (ნახ. 6-1). ეს ძირისკენ წაკვეთილი, წაგრძელებული სფეროსებრი, უხეშად განლექილ კეციანი თიხისგან დამზადებული ნივთი სანახევროდ სამეთუნეო მორგვზე ყოფილა ამოყვანილი ჯამისებურად, ზედა „ნახევარსფერო" კი ხელითაა ნაძერწი (არცთუ გაწაფული ხელით) და გუმბათისებურადაა შეყელებული ქვედა ნაწილთან. საბოლოოდ კი, გამოწვამდე, ამ ყოველი მხრიდან დახშულ, სადგარად დაბრტყელებულ გარსზე ზემოდან სახელური მიუძერწავთ, მეცველზე კი ცალ მხარეს დიდი წრიული ღიობი ამოუკვეთავთ, მოპირდაპირე მხარეზე კი 5 წვრილი ნახვრეტი.

მისი აღნაგობიდან გამომდინარე, ნათელი იყო, რომ ეს ნივთი კვების პროდუქტების თუ სასმელი სითხის შენახვა-მოხმარებისთვის ან დამზადებისთვის არ იყო განკუთვნილი, თუმცა, მისი სახელდობრივი დანიშნულება თავდაპირველად განსჯის საგანი გახდა. საბოლოოდ, ეს პრობლემა იმ მოსაზრების სასარგებლოდ გადაწყდა, რომ ეს თიხის ნაკეთობა ფარანს წარმოადგენს – ფართო, წრიული ღიობიდან მასში ალბათ სანთელს ან მომცრო ჭრაქს დგამდნენ, რომელიც ამავე ღიობიდან გამოსცემდა მიმართულ ნათებას; შესამამისად, ზედა სახელური ფარნის ხელით გადატანისთვის იყო გამიზნული, ხოლო ბრტყელი, ოდნავ ქუსლისებურად პროფილირებული ძირი კი დადგმულ მდგომარეობაში გასანათებლად და შესანახად. ამ ნივთის აღნიშნული ფუნქციის ეერსიაზე შეხერებას იმ გარემოებამაც შეეწყო ხელი, რომ მას ანალოგები მოეძებნა განვითარებული შუა საუკუნეების ბიზანტიური საეოფაცხოვრებო მოწყობილობებიდან.[18]

ნამოსახლარზე აღმოჩენილი მოუჭიქავი კერამიკული ნაწარმისგან, დამზადების ოსტატობიდან გამომდინარე, აგრეთვე გამოვეოფთ მუქ ყავისფრად გამომწვარი თიხისგან დამზადებულ ქვაბ-ქოთნის ხუფს (ნახ. 6-2). ამ დისკოსებური ფორმის ნივთის განაპირა სიბრტყეებს კონცენტრული, რელიეფური წრეებით შემკული ზედაპირი აქვს. ეს თიხის დისკო ცენტრში ქვემოდან შეზნექილია, რაც ზედაპირზე კონუსისებრად შევიწროებული და ბოლოში ცილინდრისებურად გაფართოებული სახელურის სახეს იღებს. ამ ტიპის ჭერჭლის სახეობებს ზუსტი ანალოგიები ეძებნებათ XII-XIII საუკუნეების ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ძეგლებიდან.[19]

კომპლექსის არქეოლოგიური შესწავლისას მივაკვლიეთ მოჭიქული თიხის ნაწარმის თითქმის ყველა იმ ძირითად სახეობათა ნიმუშებს, რომლებიც უკანასკნელი ათწლეულების განმავლობაში აღმოჩნდა XI-XIII საუკუნეების შუა საუკუნეების საქართველოს ნაქალაქარების, ნასოფლარებისა და ნამონასტრალების გათხრისას. აღმოჩენილი მოჭიქული თიხის ნაწარმი ძირითადად ჯამების ფრაგმენტებითაა წარმოდგენილი. ჯამები სხვადასხვა ზომისა და ფორმისა ეო-

18 A. von Harnack , Liberal Theology at its Height. Sheffield, 1993. გვ. 146-1,2,3.

19 ნ. ბახტაძე. ქვემო ქართლის კლდის ძეგლები. თბ., 1991, ტაბ. XII-4,5.

ფილა, მეტ-ნაკლებად კარგად განლექილი თიხისგან დამზადებული, მოწითალო-მოყავისფროდ გამომწვარი, განსხვავებული ტექნიკით შემკული. წარმოვადგენთ ზოგიერთ მათგანს:

1. წითლად გამომწვარი, კარგად განლექილი თიხის ჯამის ძირი პირ-გვერდის ფრაგმენტითურთ. აქვს გამოყვანილი, ბორბლისებრი ქუსლი, ნადარეული ბაკო. გადავლებული აქვს თეთრი ანგობი, რომელზედაც ამოდარულია მარეკუეისებრი სახეები და პარალელური ხაზები. მოჭიქულია ღვინისფრად (სურ. 4-12). თარიღდება XI-XII საუკუნეებით.[20]

2. დაახლოებით ამავე ფორმისა და მსგავს კეციანი თიხის ჯამის ძირი პირ-გვერდის ფრაგმენტითურთ. შიდაპირზე გადავლებულია თეთრი ანგობი, რომელზედაც ამოდარულია მარტივი, ბადისებრი ორნამენტი. მოჭიქულია ცისფრად. თარიღდება XI-XII საუკუნეებით.[21]

   რამდენიმე ეგზემპლიარითაა წარმოდგენილი თეთრ ანგობზე მრავალფერად მოხატული, უფეროდ მოჭიქული თიხის ჯამების ფრაგმენტები. მათი ქუსლები ამოდარულია, ბაკოები ბრტყელი ან ჩაზნექილი. ეს ჯამები ერთმანეთისგან განსხვავებული ყოფილა როგორც ორნამენტითა და შეფერილობით, ისე ნახატთა სიუჟეტებით. ამ სტილის ერთ-ერთი ჯამის ანგობირებულ შიდაპირებზე ამოკაწვრის ხერხით გამოყვანილი ყოფილა ფრინველის გამოსახულება – შემორჩენილია მკერდის, ფრთისა და ყელის ნაწილები; გამოსახულება შეღებილი ყოფილა მწვანე, ყავისფერი და ყვითელი საღებავებით; გამოწვამდე გადავლებული აქვს კარგი ხარისხის ჭიქური (სურ. 4-10). მსგავსი სტილით შემკული თიხის ჯამების სხვა ეგზემპლიარების ფრაგმენტებზე მხოლოდ გეომეტრიული და მცენარეული ორნამენტის კვალია შემორჩენილი. თარიღდება XII-XIII საუკუნეებით.[22]

3. მოწითალო-მოვარდისფრო კეციანი თიხის ჯამის პირ-გვერდის ფრაგმენტები (მოხერხდა ნივთის ნაწილობრივი თეორიული რეკონსტრუქცია. სურ. 4-11). ქიმსა და კალთას შორის გადასვლა გლუვია. აქვს გარეთ ჰორიზონტულად მკვეთრად შვერილი ბაკო. ჯამის გვერდის თეთრად ანგობირებული შიდაპირის ქვედა რეგისტრში ამოდარვის ხერხით გამოყვანილი ყოფილა მცენარეული მოტივები: ოთხ დიდ ფოთოლს შორის არეები შევსებულია რტოელორტოვანი მოტივებით. ბაკო გაფორმებულია ამოდარული, მწვანედ და ყავისფრად შეღებილი სამკუთხედებით. აღნიშნული მხატვრული სახეების ფონები ამოკვეთილია ე. წ. რეზერვაციის ხერხით. ქიმის შიდაპირი შემკულია პარალელურ ხაზებს შორის მოქცეული ბადისებური დარების სარტყლით. საბოლოოდ, შიდაპირსა და ბაკოებზე გადავლებულია უფერო, კარგი

---

20 მ. მიწიშვილი, მოჭიქული ჭურჭელი ძველ საქართველოში (IX-XIII სს), თბ., 1969, ტაბ. XVI-1.

21 ზ. მაისურაძე, ქართული მხატვრული კერამიკა, თბ., 1953, გვ. 31-96.

22 მ. მიწიშვილი, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. XXII-XL; ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. XLII-2; ლ. ჭილაშვილი, არეში, თბ., 1991, XXIX-2,3; A. Kalantarian, Dvin. Histoire et archeologie de la ville medievale, Neuchâtel-Paris, 1996, ტაბ. 91-1.

ხარისხის ჭიქური. ამ ნივთის პირდაპირი ანალოგები განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ განათხარი მასალებიდან ვერ მოეძებნა. სამაგიეროდ, როგორც პირ-გვერდის პროფილით, ისე შიდაპირის ორნამენტის ხასიათით, ამ ჯამს საკმაოდ მახლობელი პარალელები გააჩნია XII-XIII საუკუნეების ჩრდილო და ცენტრალურ ირანულ, აგრეთვე აღმოსავლურ კავკასიურ (აზერბაიჯანულ) მხატვრულ კერამიკაში: ამ ისლამურ ქვეყნებში დამზადებულ თიხის მოჭიქულ ჯამთა ერთ ნაწილს ზუსტად ასეთი, მკვეთრად შეკრული ბაკეები აქვს (როგორც ჩანს, ლითონის ჯამების მინაბაძი თემაა); მათი შიდაპირების შემკულობაში დომინირებს ცენტრიდანული ფართო ფოთლების სიმეტრიული წნული, დარჩენილი არეები კი წვრილად დეტალიზებული მცენარეული ან გეომეტრიული სახეებითაა შევსებული.[23] ნარლი დარას მიწური საცხოვრებლის იატაკზე აღმოჩენილი ამ ჯამის მხატვრული მოტივებიდან, კიდევ ერთს – შიდაპირზე შემოეოლებულ წვრილი ბადისებრი ორნამენტის ზოლს, ამავე ფორმისა და ხანის, მაგრამ ფრინველების გამოსახულებიან ირანულ ჯამზე ვხვდებით.[24] ამრიგად, დიდია ალბათობა იმისა, რომ ჩვენ ძეგლზე აღმოჩენილი ჯამი იმპორტული ნაწარმი ან ადგილობრივ დიდ, საქალაქო კერამიკულ საწარმოში დამზადებული, აღწერილი უცხოური ნაწარმის მინაბაძი იყო.

4. შესწავლილი კომპლექსის საცხოვრებელი სათავსების იატაკებზე მოპოვებული მოჭიქული თიხის ნაწარმიდან აღსანიშნავია აგრეთვე საკმაოდ კარგად შემონახული, თეთრად ანგობირებული, მწვანედ და ცისფრად მოჭიქული სამარილეები (სურ. 4-1,2). თარიღდება XII-XIII საუკუნეებით.[25]

ნასახლარის იატაკის გათხრისას აღმოჩნდა მინის სამაჯურის რამდენიმე ფრაგმენტიც, რომლებიც აგრეთვე XI-XIII საუკუნეებით თარიღდება.[26] აქვე აღმოჩენილი რკინის რამდენიმე დაუანგული ნივთის დანიშნულების გარკვევა ვერ ხერხდება, თუმცა, ერთი მათგანი ვაზის სასხლავი დანის ფრაგმენტი უნდა იყოს: მსგავსი ნაკეთობანი დადასტურებულია ქვემო ქართლის შუა საუკუნეების ზოგიერთ არქეოლოგიურ ძეგლზე და XI-XIII საუკუნეებით თარიღდება.[27]

აღნიშნული ძეგლის არქეოლოგიური კვლევისას, ჯერჯერობით აღმოჩენილი არ არის ფაიანსის ნაკეთობათა ნიმუშები, რაც კიდევ ერთი არგუმენტია იმ აზრის სასარგებლოდ, რომ შუა საუკუნეებში, ამ საცხოვრისში, არცთუ წარჩინებული სოციალური ფენების წარმომადგენლები ბინადრობდნენ.

კომპლექსის იატაკების მოლესილობებსა და ორმოებში ცხოვრების მიმდინარეობისას ჩატკეპნილი მასალა და საბედისწერო კატაკლიზმის დროს იატაკების

---

23 F. Ibrahimov, K. Fərhadoğlu , Baki içəri şəhər, Baki, 2002, გვ. 27,33.

24 O. Watson , Ceramics from Islamic Lands, London, 2004, გვ. 265.

25 ნ. ბახტაძე, კლდის ხეროთმოძღვრების..., გვ. 65; მ. მიწიშვილი, დასახ. ნაშრომი, LVI-1; გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება ალგეთისა და ივრის ხეობებში, თბ., 1989, XXXIX-1.

26 ლ. ჭილაშვილი, არეში... ტაბ. LXX;

27 ნ. ბახტაძე, ქვემო ქართლის... ტაბ. XXVI-6,7.

ზედაპირზე მიმობნეული ნივთები, აგრეთვე საცხოვრებლის გაუფრთხილებლობით დაზიანებული ფენებიდან მომდინარე, მშენებლების მიერ გადმოცემული საყოფაცხოვრებო ნაკეთობების ფრაგმენტები, ტიპოლოგიურად ერთმანეთის იდენტურია და არც მათი დამზადება-მოხმარების საკარაუდო ხანაა განსხვავებული.

ამ საცხოვრებელ კომპლექსში მოხმარებული კერამიკული ნაკეთობანი მხოლოდ იმ კატეგორიის ნაკეთობებს მოიცავს, რომლებიც შუა საუკუნეების მრავალი ქართული და, რიგ შემთხვევებში, მეზობელი ქვეყნების არქეოლოგიურად შესწავლილი მასალის ანალიზის მიხედვით, მეცნიერთა მიერ, თითქმის დარწმუნებით XI-XIII საუკუნეებით თარიღდება. ეს მონაპოვარი არ მოიცავს მოეჭიქავი თუ მოჭიქული ნაწარმის იმ ტიპურ სახეობებს, რომლებიც არაერთი ქართველი არქეოლოგისა და ჩვენ მიერაც, საკმაოდ არგუმენტირებულადაა მიჩნეული XIV საუკუნეში, საქართველოში ეკონომიკისა და, შესაბამისად, ხელოსნური წარმოების მეთოდების დაქვეითების შედეგად გაჩენილი ტექნოლოგიური და მხატვრულ-სტილისტური დეკადანსის ამსახველ პროდუქციად. მაგალითად, ამ მასალაში სრულიად არ გვხვდება მოჭიქული ჯამები, რომლებიც სტილისტურად ზემოთ აღწერილი ნიმუშების ზოგად ტრადიციას აგრძელებს, მაგრამ რატომღაც ჭიქურის მეტად თხელი ფენით იფარებოდა, რომელიც დროთა განმავლობაში ძნელად შესამჩნევიც კი ხდებოდა. ლ. ჭილაშვილმა ამ რიგის ნაწარმს „მოჭიქული კერამიკის მინაბაძები" უწოდა და ისინი XIV საუკუნით დაათარიღა.[28] ჩვენი დაკვირვებითაც, ასეთი ნაწარმი მხატვრული სტილისა და ტექნოლოგიის გარკვეული დეგრადაციით გამოირჩევა: როგორც ჩანს, XIV საუკუნეში, საქართველოში ეკონომიკისა და კულტურის დაქვეითების პირობებში, ამ ტიპის მოჭიქული ჭურჭლის ხარისხი არა მხოლოდ ტექნოლოგიური თვალსაზრისით დაეცა, არამედ მათ შესამკობად გამოყენებული მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხებიც გაუბრალოვდა – ამ ხანის საქართველოს არქეოლოგიურ ძეგლებზე მოპოვებული მოხატული, გამჭვირვალედ მოჭიქული ჯამების ორნამენტულ-სდუეტური მოტივები და ფერადოვანი გამა გაღარიბდა. მაგალითად, ასეთი ჯამებიდან გაქრა ცხოველებისა და ფრინველების გამოსახულებები, სამაგიეროდ გაიზარდა მხოლოდ ერთი, ძირითადად მწვანე ფერის, არცთუ რთული უჯრედოვან-გეომეტრიული და რტო-ყლორტოვანი ორნამენტით გაფორმებული ეგზემპლარების ხვედრითი წილი. ეს მოვლენა არც არის გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ, რომ სწრაფი მინასმით ცხოველ-ფრინველთა სტილიზებულ გამოსახვას გაცილებით საფუძვლიანი პროფესიული მომზადება სჭირდება, ვიდრე პარალელური შტრიხებით უჯრედების ან თუნდაც მცენარეთა რტოების გამოყვანას.

ნარლი დარას შესწავლილ ნასახლარებზე არ აღმოჩენილა XIV საუკუნისთვის ტიპური სხვა სახის კერამიკული ნაწარმიც, რომელიც XIII საუკუნის ძეგლებზე ჯერ კიდევ არ გვხვდება. ასეთია, მაგალითად, უქესლი, ბრტყელძირიან ჯამები, რომელთა კალთისა და ვერტიკალური ქიმის შეერთების ადგილზე კუთხე და გარეთ ოდნავ შვერილი წიბო იქმნება,[29] წერნაქით შეღებილი დოქები და

28 ლ. ჭილაშვილი. ძველი გაეანი... გვ. 28.

29 ნ. ბახტაძე. ქვემო ქართლის... გვ. 42,43.

ჭინჭილები, რომელთა ზედაპირებიც ე.წ. „თევზიფხერი“ (წიწვოვანი), ან ტალ-ღოვანი და პარალელურ სარტყელებიანი, ნაკაწრი ორნამენტითაა შემკული.[30]

ყოველივე ეს უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ნასოფლარ ნარლი-დარას განანაგებისა და მასში ცხოვრების შეწყვეტის პერიოდად XIII საუკუნე ვივარაუ-დოთ და არა XIV საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედი. ამ უკანასკნელ თარიღზე სავარაუდო ორიენტაცია ძალაუნებურად იბენს ხოლმე თავს, როდესაც ქვემო ქართლის რეგიონის მრავალრიცხოვან, ეკონომიკურად დაწინაურებულ ნასოფ-ლარებში განვითარებული შუა საუკუნეების მოგვიანო სტადიებზე ცხოვრების უეცრად, მტრის ექსპანსიის შედეგად შეწყვეტის ფაქტს დაადასტურებენ ხოლმე არქეოლოგიურად, და ეს არც არის გასაკვირი – საქართველოში თემურ ლენგის ლაშქრობების მარშრუტთაგან, ქვემო ქართლისთვის პრაქტიკულად არც ერთს არ აუვლია გვერდი და ამ ეპოქის ოდესღაც აყვავებულ დასახლებათა დიდი უმრავლესობა სწორედ ამ სისხლიან პერიპეტიებს შეეწირა. მეორე მხრივ, დაახლოებით ამ ეპოქაში (XIII-XIV სს.) ათხრებული ქვემო ქართლის დასახლე-ბული პუნქტების ცხოვრების ზედა ქრონოლოგიური ზღვარის არტეფაქტების სკრუპულოზური შესწავლა ასეთ ნაჩქარევ დასკვნებს აგვაცილებს. მაგალითად: ნასოფლარ ნარლი დარას ოდნავ დაშორებულ ნაწილში ჩატარებული ზემოთ აღნიშნული საკომპენსაციო გათხრების შედეგებზე დაყრდნობით, ამ ნასოფლა-რის განანაგება და აქ ცხოვრების შეწყვეტა, განმეორებითი არქეოლოგიური ექსპედიციის ხელმძღვანელმა დ. მინდორაშვილმა, ძეგლის პირველმკვლევართა ტექნიკურ ანგარიშში დაფიქსირებული ახრის საპირისპიროდ,[31] თემურ ლენგის ლაშქრობებს დაუკავშირა.[32] ჩვენ ამ თარიღს, მიწურ ნასახლარზე მოპოვებული არტეფაქტების ზემოთ წარმოდგენილი ტიპოლოგიური ანალიზიდან გამომდინა-რე, ვერ დავეთანხმებით: აქ, დიდი ალბათობით, საქმე უნდა გვქონდეს მონღოლ დამპყრობელთა 1236-1240 წლების გამანადგურებელი ლაშქრობების შედეგთან საქართველოში. ისტორიული წყაროებიდან კარგადაა ცნობილი, რომ ამ პე-რიოდში ქვემო ქართლის ეს რეგიონიც ძლიერ დაზარალდა – მომხდურებმა მრავალი დასახლებული პუნქტი მიწასთან გაასწორეს.[33] არ უნდა გამოირიცხოს ისიც, რომ ამ ნასოფლარის განანაგება ხორეზმელთა 1226 წლის ლაშქრობას უკავშირდებოდეს – ჯალალ-ედ-ინის ურდოებმა იმხანად ამ პუნქტის მიმდებარე მხარეებიც ძლიერ მოაოხრეს.[34]

ამრიგად, მოპოვებული ნივთიერი მასალის ანალიზი იმაზე მეტყველებს, რომ ნარლი დარას ამ მიწური დარბაზებით განაშენიანებული სამოსახლოს შექმნა

---

30 ნ. ბახტაძე, კლდის ხეროთმოძღვრების..., გვ. 151.

31 ო. მეშველიანი, ზ. თვალჭრელიძე, დ. ლომიტაშვილი, ნ. აფხაზავა, ნ. ბახტაძე და სხვ., აკად. შ. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ მარნეულის რაიონში ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევისა და კამერალური სამუშაოების ტექნიკური ანგარიში (კონტრაქტორ BP-სადმი), თბ., 2005, გვ. 9.

32 დ. მინდორაშვილი, ნასოფლარი ნარლი დარა, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, IV (49-B). თბ., 2013, გვ. 224.

33 ქართლის ცხოვრება, ტ. II. ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, თბ., 1959, გვ. 187.

34 იქვე, გვ. 178-183.

და ფუნქციონირება, საქართველოს პოლიტიკურ და კულტურულ-ეკონომიკური აღმავლობის ხანას უკავშირდება და არა ქვეყნის ეკონომიკური პოტენციალის მკვეთრი დაქვეითების პერიოდს XIV-XV საუკუნეთა მიჯნაზე.

ნასოფლარ ნარლი-დარას მიწურ საცხოვრისთა ადგილი ქართული საერო ხუროთმოძღვრების ისტორიაში

ანბანური ჭეშმარიტებაა, რომ ისტორიული ეპოქების, განსაკუთრებით კი შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლებზე დადასტურებულ საცხოვრებელ ნაგებობათა ფუნქციური სისტემატიზაციისას, უმნიშვნელოვანესი როლი ენიჭება მათ ანალიზს იმავე ეთნიკური ჯგუფების ეთნოგრაფიულ ყოფაში დაფიქსირებული ანალოგების ფონზე. ისიც ცნობილია, თუ რატომაა ამგვარი შედარებები აუცილებელი: ამა თუ იმ ისტორიულ სახოგადოებათა მიერ გამოყენებული საყოფაცხოვრებო თუ სამეურნეო ნაგებობების ზოგადი კონსტრუქცია ხშირად საკმაო ქრონოლოგიური კონსერვატულობით ხასიათდება; არცთუ იშვიათად, მათი გეგმარება თუ ცალკეული ხუროთმოძღვრული დეტალები საუკუნეების განმავლობაში უმნიშვნელოდ იცვლება ხოლმე. ეს დებულება მეტადრე შუა საუკუნეების მოსახლეობის არცთუ დაწინაურებული სოციალური ფენის წარმომადგენელთა საცხოვრებლებზე ვრცელდება – მმართველი არისტოკრატიის ცხოვრების წესი გაცილებით მეტად არის ხოლმე დამოკიდებული საგარეო პოლიტიკურ კონიუქტურაზე.

განსხვავებულ ისტორიულ ეპოქებში საქართველოში გავრცელებულ, არქეოლოგიური მეთოდებით გამოვლენილ ცალკეულ საცხოვრებელთა ტიპებსა და ქართულ ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში დადასტურებულ ხალხური ხუროთმოძღვრების ნიმუშებს შორის პირდაპირ მემკვიდრეობით კავშირზე სამეცნიერო ლიტერატურაში ბევრი რამ დაწერილა. ქართველ ეთნოლოგთა და ხუროთმოძღვრების ისტორიკოსთა ნაღვაწში, რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში ერთერთი ძალზე პოპულარული თემა გახლდათ ევრაზიის კონტინენტისა და, კერძოდ, ამიერკავკასიის მრავალ რეგიონში გავრცელებული ერდოიან-გვირგვინიანი გადახურვების გამოყენებით მოწყობილი საცხოვრისების გენეზისი და განვითარების გზები, მათი ტიპოლოგიური სახესხვაობები დროსა და გეოგრაფიულ სივრცეში;[35] თუმცა, ამ საკითხებისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ლიტერატურაში ყველაზე ნაკლებად სწორედ ზემოთ წარმოდგენილი ტიპის, გვირგვინისებური კონსტრუქციებით გადახურულ მიწურ საცხოვრებლებზეა გამახვილებული ყურადღება – სრულიად ბუნებრივი „მიზიდულობის“ გამო, ქართველ ეთნოგრაფთა და ხელოვნებათმცოდნეთა რამდენიმე თაობის წარმომადგენლებს აქცენტი უფრო დარბაზული ტიპის სახლების მადალმხატვრულ შედევრებზე, ხალხური ხუროთმოძღვრების ეტალონურ თუ საეტაპო ნიმუშებზე გადაჰქონდათ, შედარებით მოკრძალებული ეკონომიკური შესაძლებლობის მოსახლეობის მიწურის ტიპის საცხოვრებლები კი ჩრდილში დარჩა მოქცეული.

35 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი; Л. Сумбадзе, დასახ. ნაშრომი; თ. ნიქოვანი, დასახ. ნაშრომი; გ. ნიტაია, დასახ. ნაშრომი; გ. ყიფიანი, მესხური საცხოვრისი, თბ., 2002.

ქართული ხალხური ხელოთმოძღვრების მკვლევარებისთვის შესანიშნავადაა ცნობილი, რომ XIX საუკუნისა და XX-ის პირველ ნახევარში, კავკასიასა და წინა აზიის ქვეყნებში მოსახლეობის ზოგიერთი ეთნიკური ჯგუფები სწორედ რომ ერდოთი გაწყობილი ბანებით გადახურულ პრიმიტიულ მიწურებში ბინადრობდნენ,[36] მაგრამ თვით საქართველოში მათ ასეთი საცხოვრისების ტიპი არ დაეფიქსირებიათ. რა თქმა უნდა, თავისუფლად შეგვეძლო წარმოგვედგინა, რომ შუა საუკუნეებში აღმოსავლეთ საქართველოს მიწათმოქმედი მოსახლეობის ამგვარ საცხოვრებლებში ბინადრობის ჩვენ მიერ არქეოლოგიურად დადასტურებული ტრადიცია XIX საუკუნეში სრულიად აღარ იყო შემონახული, მაგრამ ამ ვერსიის საწინააღმდეგოდ მეტყველებს შემდეგი ფაქტი: ჩვენ მოვიძიეთ XIX საუკუნის აღმოსავლეთ საქართველოს მოსახლეობის ყოველდღიური ყოფის საკმაოდ დეტალურად ამსახველი ეპიზოდები მხატვრული ლიტერატურიდან, რომლებიც ცალსახად ეთნოგრაფიული დოკუმენტაციის ტოლფასია. კერძოდ, ცნობილი ქართველი რეალისტი მწერლის, ნიკო ლომოურის მოთხრობებში ჩართულია რამდენიმე ნაკვეთი, სადაც ქართლში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მცხოვრები გლეხების საცხოვრებლების ამჟამად ჩვენთვის საინტერესო ტიპს, მშენებლობის თანმიმდევრობას და იქ ბინადრობის ავ-კარგს მიმოიხილავს:

„აქაურ გლეხობას მიუკრუნჩხავთ ერთმანეთზედ თავიანთი ღრმად ჩათხრილი მიწური სახლები....“.[37]

„... სახლისთვის მასალა სრულიად არა გვქონდა-რა. ღმერთმა უშველოს ჩვენებურებს! ...შეგროვდნენ კომლზე კაცი და თავიანთი ურმებით მოგვიზიდეს ბოძები, თავხეები და ჭერი... შემდეგ გვიშველეს მათ გათლასა და გასწორებაზე. ....ამოვთხარეთ მიწა, ჩავსხით ბოძები, დავუწყეთ თავხეები და დავხურეთ ჭერი; ეს დახურული მიწური გავყავით შუაზე ლასტით: ერთი ნახევარი დავამზადეთ ჩვენთვის, მეორე – საქონლისთვის. შემდეგ ძველი დარბაზიდან გადავზიდეთ იქ, რაც კი რამ გვებადა....“

„სჩანდა, რომ ამ წელს ზამთარი მალე გვეწვეოდა, იქნებოდა სუსხიანი.... ჩვენი ახალი მიწური კი სრულებით არ იყო ამისთვის მომზადებული. ჩვენ არ გვქონდა არც ალიზი, არც ფიცრები, და ქვიტკირზე ვინდა იფიქრებდა, რომ ნოტიო, შიშველი მიწის კედლები დაგვეფარა და ამ გვარად აგვეშორებინა მათი ცუდი გავლენა ჩვენს ჯანმრთელობაზე“.[38]

თუკი აღწერილ სიტუაციას ჩვენ მიერ ნასოფლარ ნარლი-დარაზე დაფიქსირებულ მიწურ საცხოვრისს შევადარებთ, დავინახავთ, რომ განათხარი ძეგლის შუა საუკუნეების ბინადრებს, XIX საუკუნის დარიბი გლეხებისგან განსხვავებით, "შიშველი მიწის" კედლები ნესტისგან დასაცავად ზოგან ალიზით, ზოგან კი ქვიტკირით დაეფარავთ (I სათავსი); მეორე მხრივ, IV სათავსში, ანუ ჩვენ მიერ დადასტურებული აერობუცეითი (დედაბოძი, შუაცეცხლი, საყოფაცხოვრებო ნივთების შესანახი თაროები და სხვ.) დანამდვილებით დარბაზული ტიპის

36 თ. ჩიქოვანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 22; Л. Сумбадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 111-123.

37 ნ. ლომოური, ბედი უბედურთა, ჩვენი საუნჯე, 10, თბ., 1960, გვ. 220.

38 ნ. ლომოური, ალი, ჩვენი საუნჯე, 10, თბ., 1960, გვ. 176,177.

საცხოვრებელში, კედლები მხოლოდ ლასტებით დაუფარავთ; ეს საშუალება კედლებიდან მიწის პერიოდულ ჩამოფშვნას თუ შეაკავებდა, ანუ სანიტარული ხასიათისაა, სათავსში ნესტის გავრცელებას კი დიდად ვერ შეუშლიდა ხელს; თუ რა უნდა ყოფილიყო აღნიშნული სათავსების ინტერიერების კედლების განსხვავებული ხერხით „მოპირკეთების“ მიზეზი, ძნელი სათქმელია; გამორიცხული არ არის, რომ ამ სათავსში სწორედ კერიიდან, ანუ დროის ხანგრძლივი მონაკვეთების განმავლობაში დანთებული შეაცვცხლიდან მომდინარე სითბის ნაკადი ყოფილიყო აქ ნესტის გამანეიტრალებელი უმთავრესი ფაქტორი. მეორე მხრივ, არც ის უნდა გამოვრიცხოთ, რომ აღნიშნული დარბაზული ოთახი და ალიზით ნალესი სათავსები ერთმანეთის მეზობლად მოწყობილი, სხვადასხვა ოჯახის საცხოვრებელ მიწურთა ჯგუფების ნაწილებია და, ამდენად, მათი ბინადრების მიერ იმჟამად გავრცელებულ მეთოდთაგან სხვადასხვა ხერხით ნატარებული კეთილმოწყობითი სამუშაოების არხეკანიც ამითაა გამოწვეული.

ამდენად, რამდენადაც არ უნდა ცვლიდეს ეს ფაქტი სტერეოტიპულ წარმოდგენას საშუალო შეძლების ქართველ მიწათმოქმედთა ყოფაცხოვრების სტილზე განვითარებულ შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული თითქმის XX საუკუნემდე, ვგონებ ჩვენი არქეოლოგიური კვლევის წარმოდგენილი შედეგების გათვალისწინებით დადასტურებულ ფაქტად უნდა მივიჩნიოთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში, ისევე როგორც ევრაზიის კონტინენტის თითქმის ყველა ქვეყანაში, სოფლის მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი იმხანად მიწურ სახლებში ბინადრობდა.

აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ის ფაქტიც, რომ ქვემო ქართლშივე, ამ ნახოფლარიდან სულ 15-ოდე კმ-ით დაშორებულ, საკმაოდ ვრცელ ტერიტორიაზე ჩვენ მიერ XX საუკუნის 80-იან წლებში ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევის შედეგად დაფიქსირდა მთელი წყება კლდეში ნაკვეთი სოფლებისა, რომლებშიც ეთნიკურად ქართველი, აგრეთვე მიწათმოქმედებით დაკავებული მოსახლეობა ბინადრობდა მთელი განვითარებული შუა საუკუნეების განმავლობაში.[39] გარეგნულად ერთი შეხედვით ამგვარი უსახური საცხოვრისების მასობრივად გავრცელების ჰიპოთეზამ შუა საუკუნეების საქართველოს სახელმწიფოს ეკონომიკურ-კულტურულად ფრიად დაწინაურების ხანაში, ოდნავი სკეფსისი გამოიწვია ზოგიერთი ქართველი მეცნიერის მხრივ; თუმცა, მატერიალურმა არგუმენტებმა ასეთი ეჭვი გაფანტა: გათხრების დროს დაფიქსირებულმა არქეოლოგიურმა სურათმა ცალსახად წარმოაჩინა ამ ტიპის საცხოვრებლების პოპულარობა აბსოლუტურად იმავე სოციალური სტატუსის მქონე მოსახლეობის ფენაში, რომელიც კლდეში ნაკვეთი სახლების პარალელურად „ჩვეულებრივ“, ქვით ნაგები საცხოვრებლებით განაშენიანებულ სოფლებში ბინადრობდა. საბოლოოდ, როდესაც კარგად განისაზღვრა ასეთ ქვაბოვან, ანუ, თავისი არსით მიწურთან მეტად ახლოს მყოფ საცხოვრებლებში ბინადრობის ყოფითი დეტალები, გამოირკვა, რომ მათ მაცხოვრებლებს ობიექტურად სულაც არ უნდა ეგრძნოთ დიდი დისკომფორტი ტალახის ხსნარზე ქვით ნაგები დარბაზების ბინადარ კომლებთან შედარებით – გამოქვაბული საცხოვრისები

39 ნ. ბახტაძე, კლდის ხელოთმოძღვრების... გვ. 141-157.

საკმაოდ მშრალი, „ზაფხულ გრილი და ზამთარ თბილი იყო“, რომ აღარაფერი ვთქვათ მათ გამძლეობაზე – თუკი ქვის სახლებს ბანის რეგულარული ტკეპნა-შეკეთება სჭირდება, და რამდენიმე ათწლეულში ერთხელ გადახურვის ხის კონსტრუქციების გამოცვლაც კი, კლდის სახლები პრაქტიკულად მუდმივია.

რა თქმა უნდა, მიწური სახლები ქვის და კლდეში ნაკვეთ სახლებს ხიმყარით ვერ გაუტოლდება, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული დარბაზული საცხოვრებლები უმეტეს შემთხვევაში თითქმის სანახევროდ მაინც იყო ხოლმე შეჭრილი იმ ფერდობების მიწის ქანში, რომელზეც ტერასულად იყო ხოლმე განაშენიანებული სოფლების დიდი ნაწილი. აქ, მართებული იქნება გავიხსენოთ XIX საუკუნისა და XX-ის პირველ ნახევარში, ეოფილი ხაბჭოთა რესპუბლიკების არქიტექტურის ისტორიკოსთა წრეებში ფრიად პოპულარული თეორია ამერკავკასიასა და ზოგადად, ევრაზიის ვრცელ რეგიონებში ისტორიულად გავრცელებული მიწურბანიან-ერდოიანი საცხოვრებელი დარბაზების გენეზისის თაობაზე; ამ ჰიპოტეზის მიხედვით, მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში ეთნოგრაფიულად დადასტურებული მიწურბანიანი, ერდოიან-გვირგვინიანი საცხოვრებლები, განურჩევლად მათი ნაირსახეობებისა, წარმოადგენენ პირველყოფილი ადამიანების ბუნებრივი გამოქვაბული საცხოვრისების ხანგრძლივი ევოლუციური ტრანსფორმაციის ნაყოფს.[40] უნდა ითქვას, რომ უკანასკნელი ათწლეულების არქიტექტურის ისტორიკოსების მიერ აღნიშნული საკითხისადმი ამგვარი უცნაური ევოლუციონისტური მიდგომა უარყოფილია: მართლაცდა, ლოგიკურად სწორედ რომ გამოქვაბულში მცხოვრებ ადამიანებს ყველაზე ნაკლებად უნდა გაუჩნდეთ სივრცის ხის გვირგვინული სახურავით გადახურვის „იდეა“ – მათ საბინადროს შესანიშნავი ჰიდრო და თბოიზოლატორი, ქვის ბუნებრივი, მასიური სახურავი აქვს. სამაგიეროდ, კედლებზე თუ მიწურ სივრცეზე დალაგებულ ხის მორებზე ტკეპნილი მიწით გადახურვის მოწყობა, პრაქტიკულად ერთადერთი გამოსავალი იქნებოდა მიწურში დასახლების სურვილის მქონე რიგორც პირველი „ჰომო საპიენსებისათვის“, ისე ყველა იმ შემდგომი ისტორიული ცივილიზაციების წარმომადგენლებისთვის, რომლებიც მეტ-ნაკლებად კონტინენტურთან მიახლოებულ კლიმატურ ზონებში იყვნენ განსახლებულნი (ანუ, მათ გარდა, რომლებსაც წნელი კედლებით და ფოთლოვან-მცენარეული სახურავით გამართული „ფაცხები“ აკმაყოფილებდა). შესაბამისად, თუკი მიწურ-ერდოიანი სახლების და, კონკრეტულად, გვირგვინული წყობებით გადახურული ქართული დარბაზების უძველესი პროტოტიპების ძიებას დავიწყებთ, ასეთად უპირველესად სწორედ რომ მიწურკედლებიანი საცხოვრებლები უნდა მივიჩნიოთ. მართლაც, ნიშანდობლივია, რომ მიწურკედლებიანი, მიწური ბანითვე გადახურული სახლების მშენებლობის ტრადიციამ ევრაზიის მატერიკის ტერიტორიათა დიდი ნაწილი უძველესი დროიდან მოიცალებული, ლამის ჩვ.წ. XIII-XIX საუკუნეების ჩათვლით მოიცვა[41] და მხოლოდ ეკონომიკური აღმავლობის კვალობაზე იქცა ანაქრონიზმად.

---

40 Л. Сумбадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 172-178; Р. Агабабян, Архитектура грузинского народного жилища, Тб., 1945, გვ. 30; М. Ильина, Древнейшие типы жилищ Закавказья,. Москва, 1951, გვ. 3.

41 Л. Сумбадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 111-123.

ასეთი ტიპის საცხოვრებლები უცხო არ იყო საქართველოს უშუალო მეზობელი რეგიონებისთვისაც – მაგ., ანატოლიის ნახევარკუნძულზე, მუკრინის პროვინციაში, ირანში (ურმიაში) XX საუკუნის პირველ ნახევარშიც კი ჯერ კიდევ იყენებდნენ მიწურ სახლებს ბანერ-ერდოიანი გადახურვით (თუმცა, იმხანად ასეთ საცხოვრებლებში უკვე მოსახლეობის კულტურულ-ეკონომიკურად ყველაზე ნამორჩენილი ეთნიკური ჯგუფები, ნახევრად მომთაბარე ქურთული ტომები ბინადრობდნენ).[42] უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სწორედ XIX საუკუნის მეორე ნახევარი იყო იყო ის გარდატეხის ხანა, როცა როგორც წინა და ცენტრალურ აზიაში, ისე ამიერკავკასიაში, სოფლების რიგითი მოსახლეობის დიდმა უმრავლესობამ ეარი თქვა პრიმიტიულ მიწურ საცხოვრებლებზე და მათაც მანამდე შედარებით შეძლებული მოსახლეობისთვის ხელმისაწვდომ, ქვით ან ალიზით ნაგებ, მიწურბანიან საცხოვრებლებში დაიდეს ბინა.[43] მეორე მხრივ, რადგან საქართველოში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ასეთი საცხოვრებლები თუნდაც გამონაკლისის სახით ჯერ კიდევ გამოიყენებოდა, ეს თითქმის პირდაპირ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ შუა საუკუნეებში, თუნდაც ქართული სახელმწიფოს აღმავლობის ხანაში, ამგვარი სახლებით განაშენიანებული სოფლები, ქვით და ხით ნაგები საცხოვრებლების პარალელურად, ნეველებრივი მოვლენა იქნებოდა.

ამრიგად, ნასოფლარ ნარლი დარაში მიკვლეული ეს ძეგლები უნდა განვიხილოთ როგორც ქართულ ეთნოგრაფიულ ეოფაში ფართოდ დამკვიდრებული ხალხური ხერითმოძღვრების ბრწყინვალე, მრავალფეროვანი ნიმუშების პროტოტიპები. მართალია საქართველოს ტერიტორიაზე ერდოიან-გვირგვინული ტიპის გადახურვის კონსტრუქციების ნანასახოვანი ნიმუშები გაცილებით ადრეულ ეპოქებშიცაა დადასტურებული,[44] მაგრამ ეს უკანასკნელი აღმოჩენა კიდევ ერთხელ თვალნათლივ ადასტურებს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს არაერთ მხარეში დარბაზული საცხოვრებლის თემის ნაირგვარი ვარიაციები მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში მუდამ აქტუალური იყო და მას სხვადასხვა სოციალური ჯგუფების წარმომადგენლები ხშირად უალტერნატივო თემად აღიქვამდნენ.

---

42 თ. ნიქოვანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 22.

43 სწორედ ამ ქრონოლოგიურ ფაზას ასახავს ჩვენ მიერ შიდა ქართლში ეთნოგრაფიულად დადასტურებული მიწური დარბაზების არსებობა – ამ ცნობის ავტორი, ხალხისანი მწერალი ნ. ლომოური ხომ თავის მოთხრობებში უმეტესწილად მოსახლეობის ყველაზე დუხჭირი ფენების ეოფას აღწერდა.

44 А. Джавахишвили, Строительное дело и архитектура поселений Южного Кавказа V-III тысячалетий до н.э. Тб., 1973, ტაბ. 11-14.

Zurab Tvalchrelidze, Nodar Bakhtadze, Jimsher Chkhvimiani

Archaeologically Revealed Unknown Typology of the Georgian *Darbazi* Dwelling

In 2004, a partially damaged Narli-Dara settlement-site, which functioned in the 11th-13th cc. and is located near the vill. Jandara (Marneuli municipality), was studied by the expedition of S. Janashia State Museum of Georgia. Studied were four compartments, with the wooden roofing (in the compartments I and IV – undoubtedly *gvirgvini*-like) attached to the wooden walls (compartments I, II, IV), arranged on posts and pillars (compartments I and IV), plastered with *gaji* (compartments I and II) or covered with twigs, with paved (compartments I and II) or plastered (compartment IV) floor. From these, compartment III was identified as cow-shed, compartments I and IV – as dwelling and subsidiary structures, and compartment II – supposedly, as a bed-chamber. Objects unearthed in the complex show that the inhabitants were not nobles, although they could neither be considered poor. This is noteworthy, since the compartments are entirely subterranean, cut in the earth, lacking built walls. Similar structures are neither unparalleled in Georgia, nor elsewhere (e.g., Asia Minor), but are less taken into consideration in the study of the vernacular dwellings.

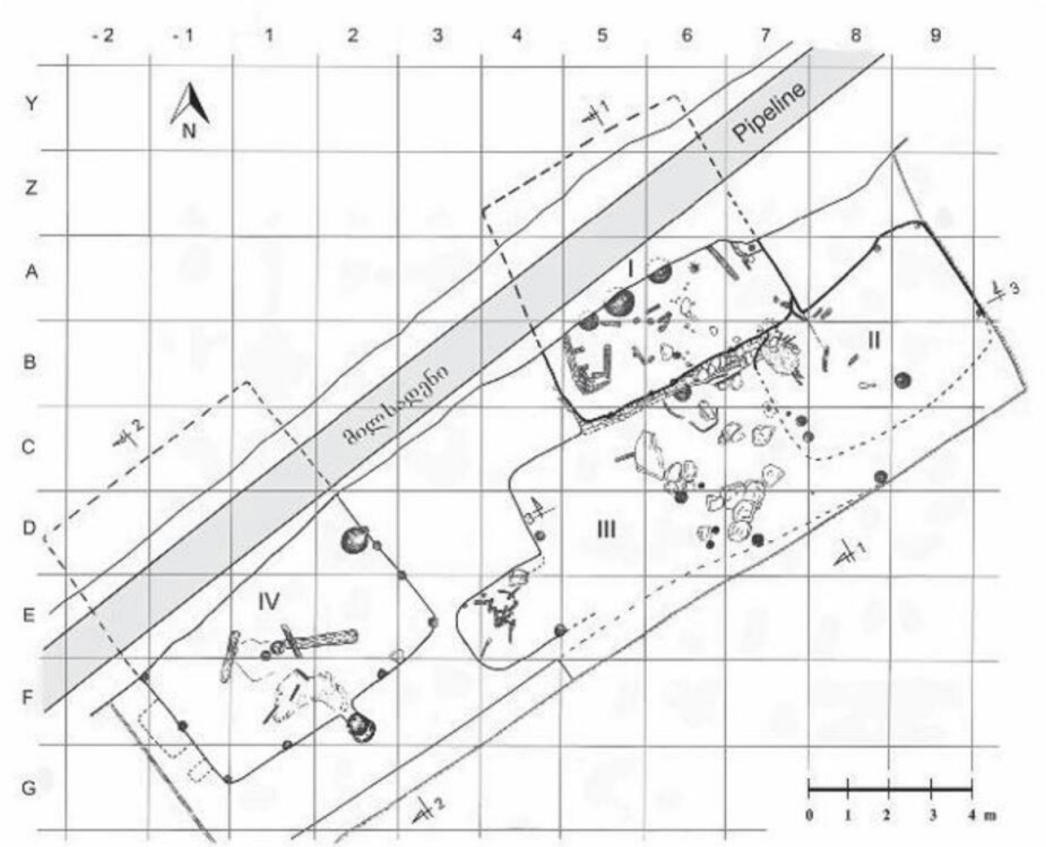
ნარლი დარას არქეოლოგიური ძეგლი

ნასოფლარის გავრცელების სავარაუდო საზღვრები

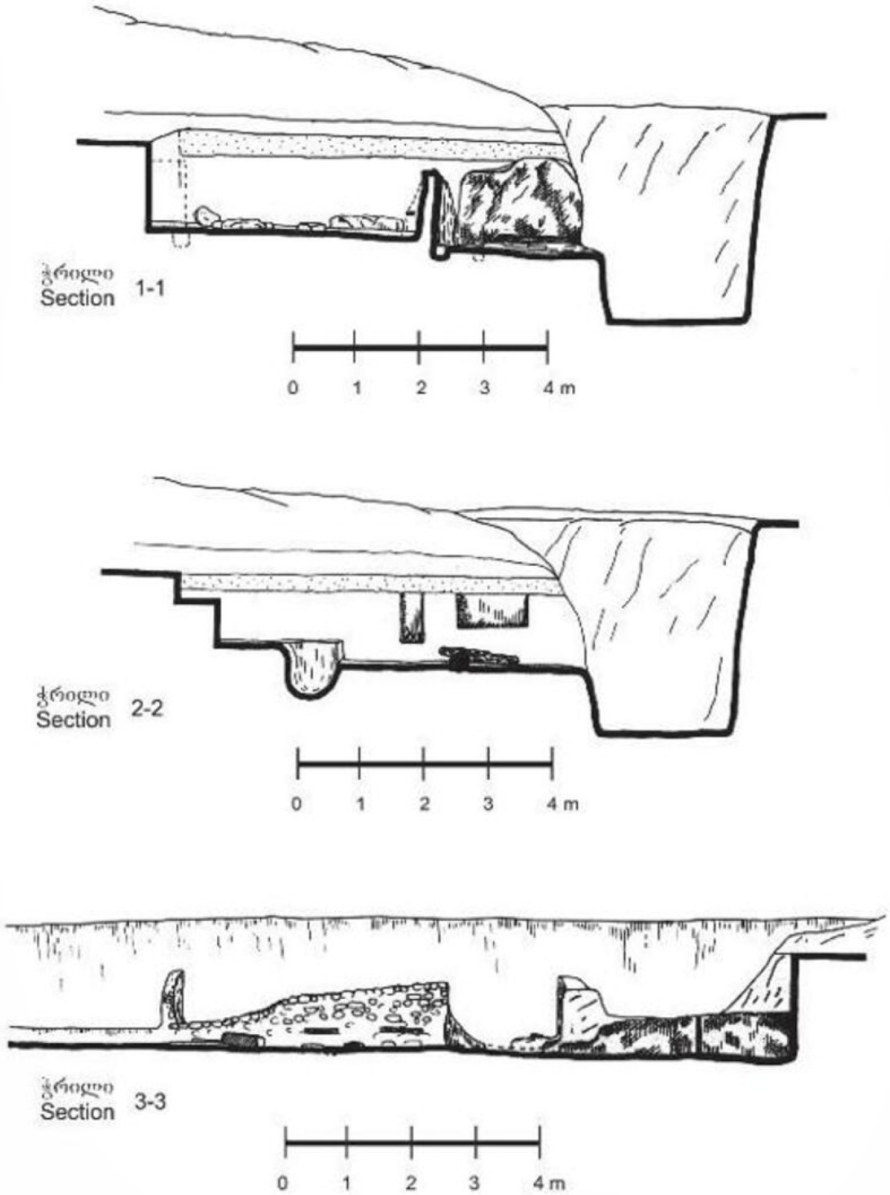
სურ. 1. ნასოფლარ ნარლი დარას აერო-ფოტოსურათი

სურ. 2. ნარლი დარას მიწური ნამოსახლარის განათხარი ფართი. ხედი სამხრეთ-დასავლეთისკენ

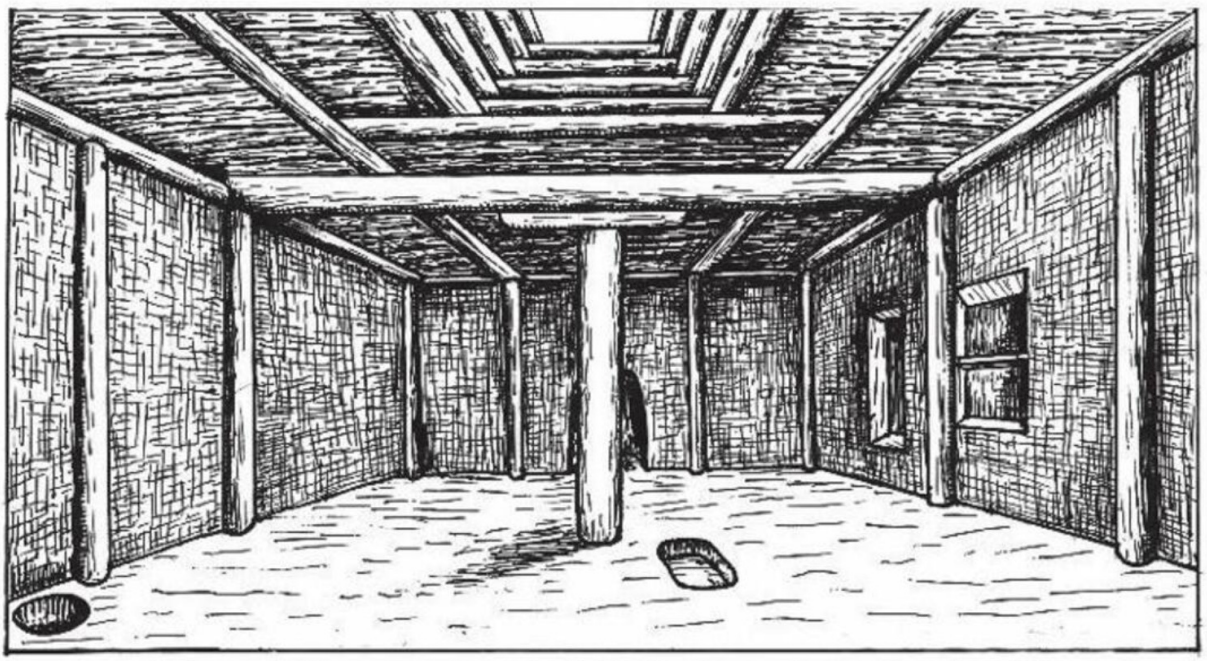
სურ. 3. ნარლი დარას მიწური ნამოსახლარის განათხარი ფართი.
I, II და III სათავსები



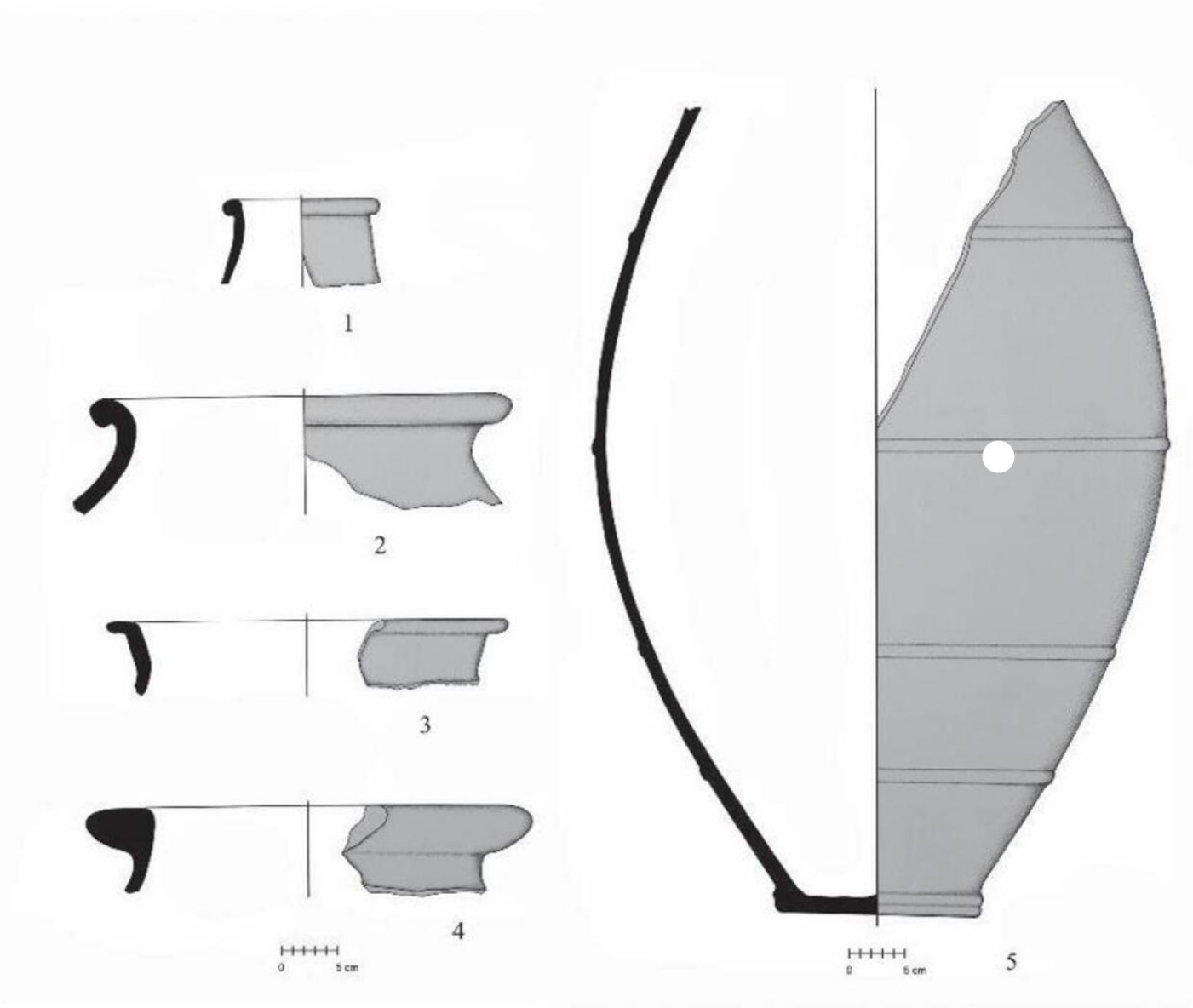
ნახ. 1. ნარლი დარას მიწური ნამოსახლარის განათხარი ფართი. გეგმა



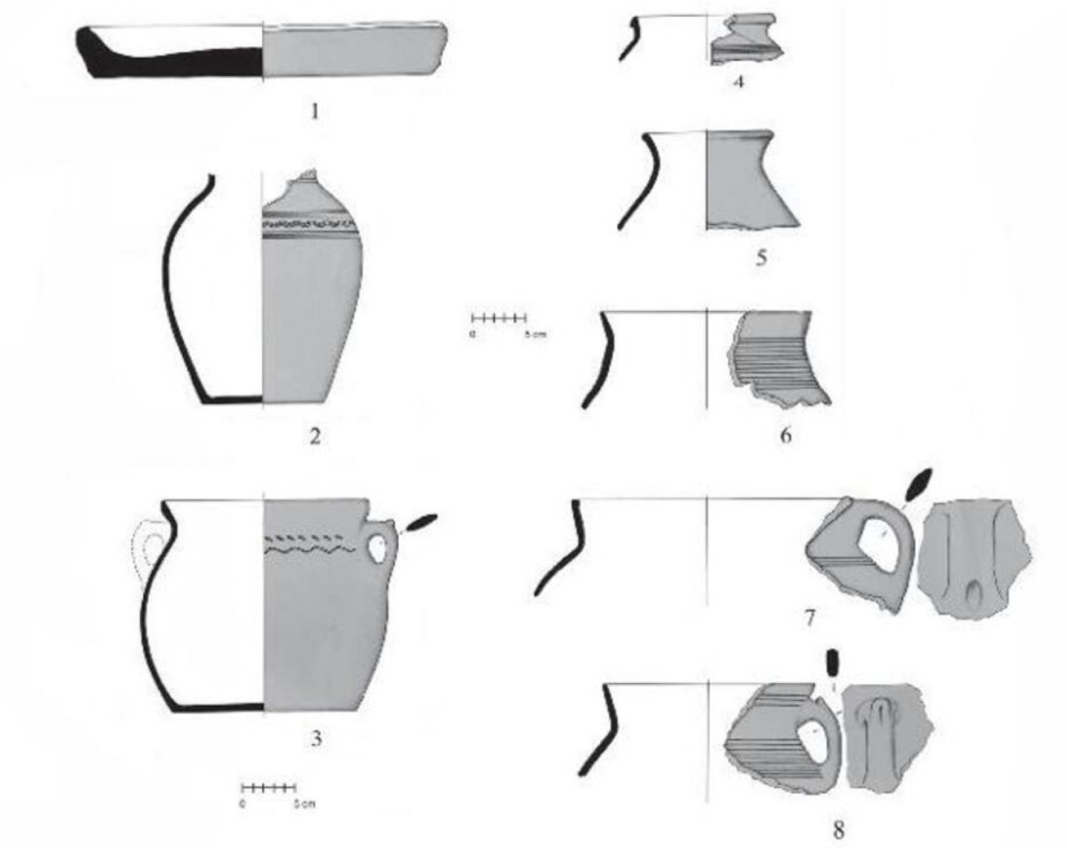
ნახ. 2. ნარლ დარას მიწური ნამოსახლარის განათხარი ფართი. ჭრილები

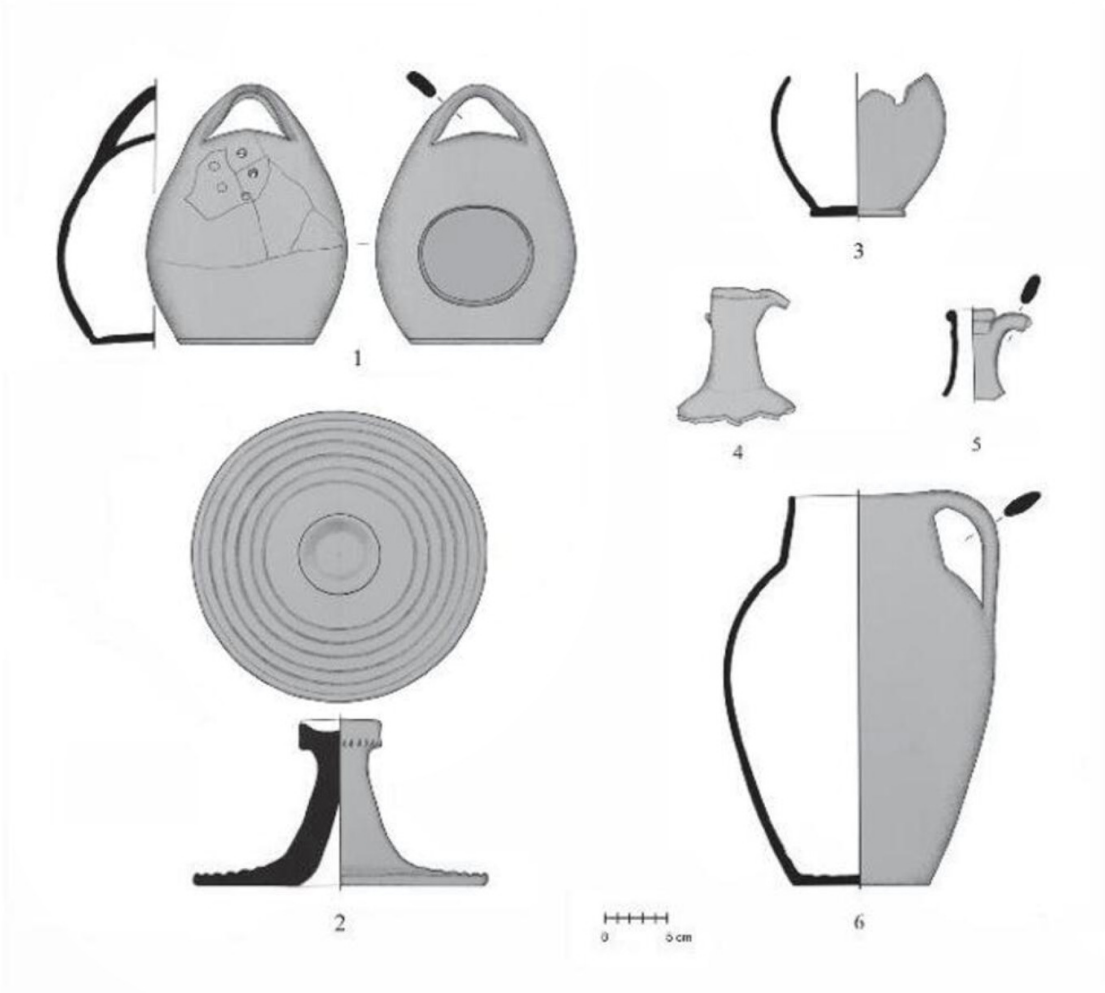


ნახ. 3. ნარლი დარას IV მიწური სათავსის ინტერიერის თეორიული რეკონსტრუქცია

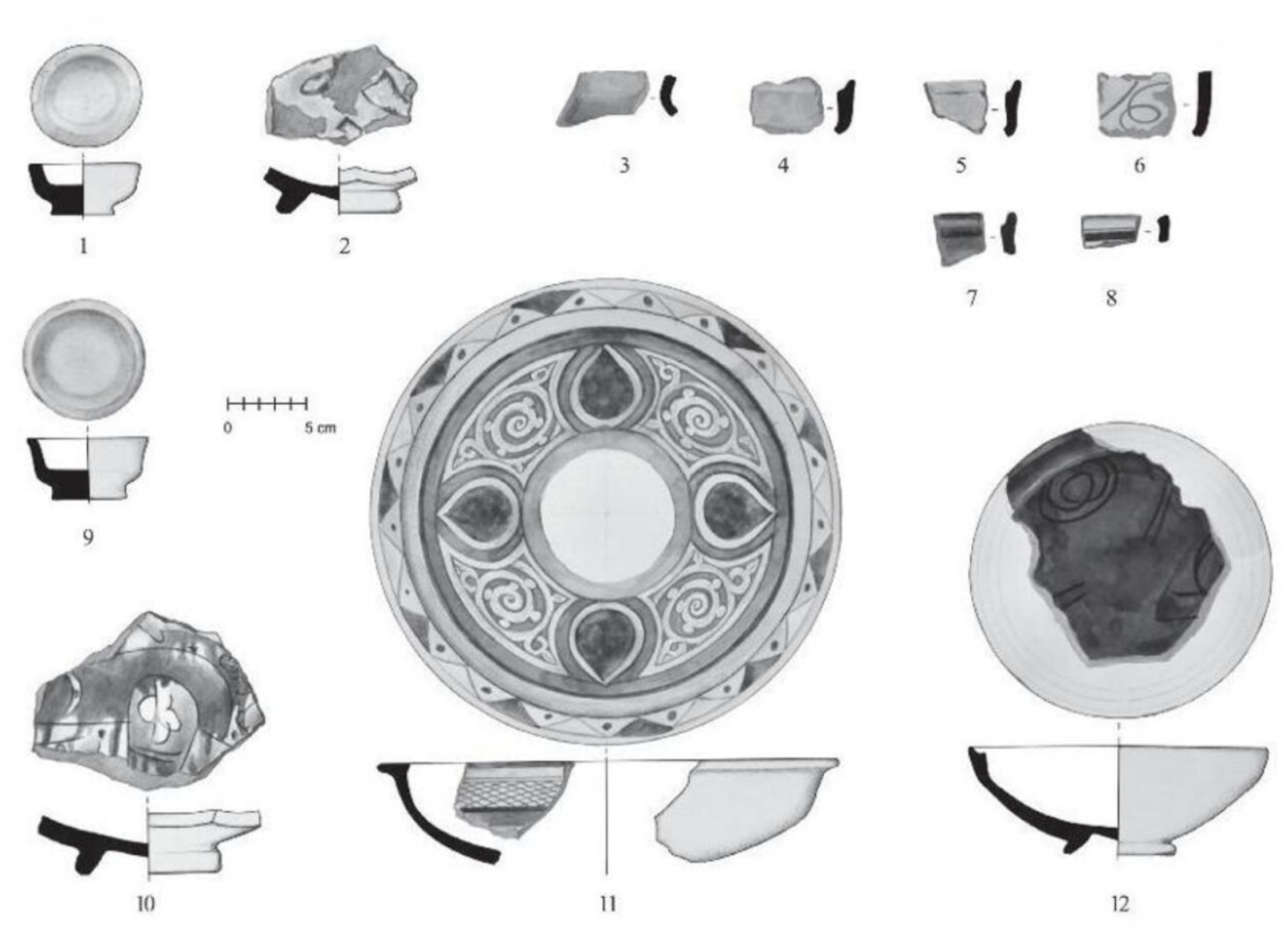


ნახ. 4. მოუჭიქავი თიხის ნაკეთობანი ნარლი დარას მიწური ნამოსახლარიდან





ნახ. 5. მოჭიქული თიხის ნაკეთობანი ნარლი დარას მიწური ნამოსახლარიდან



სურ. 4. ნარლი დარა. კერამიკული ჯამები

მაია შანთა
გ. წულუკიძეების სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
ან. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

მოხელეთა დარბაზი დუშეთში

უძველესი ქართული საცხოვრებლის – დარბაზის, საქართველოს ტერიტორიაზე შემორჩენილ მრავალრიცხოვან ნიმუშებს შორის, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მადალმხატვრული დუშეთის კუთვნილებაა. გადარჩენილია ერთი, სავარაუდოდ, ოდესღაც გვირგვინიანი სადგომი, რომელიც XIX საუკუნის შუა ხანების აივან-შემოვლებული საცხოვრებელ სახლშია მოქცეული.

აღნიშნული სადგომის დუშეთში გაჩენა არაგვის ერისთავების ძველი დინასტიის მმართველობის გაუქმების, თეიმურაზ II-ის მიერ არაგვის საერისთავოს სამეფო მამულად გამოცხადების შემდეგ უნდა მომხდარიყო, სავარაუდოდ, იმ პერიოდში, როდესაც თეიმურაზმა არაგვის საერისთავო თავის შვილიშვილ ვახტანგ (ალმასხანად წოდებულს) ბატონიშვილს გადასცა საუფლისწულოდ[1]. მაგრამ ვახტანგის მცირეწლოვანების გამო, საარაგვოს კახელი თავადი ჯიმშერ ნიღლოეაშვილი მოურავის უფლებით განაგებდა[2]. სხვა წყაროს მიხედვით, თეიმურაზ II-მ, არაგვის საერისთავოსგაუქმების შემდეგ საარაგვო ერეკლე II-ის და მისი მესამე მეუღლის დარეჯან დედოფლის პირველ ვაჟს ლეონს (ლევან ბატონიშვილს) ჩააბარა. საყურადღებოა, რომ ლევან ბატონიშვილი (1758-1781) თავის უმცროს ძმა ვახტანგთან (1762-1814) ერთად განაგებდა არაგვის საერისთავოს. ჩვენთვის კი საყურადღებოა, რომ ჭაბუკობაშიც სახელმწიფო საქმეებისადმი დიდი ინტერესით გამორჩეული ლევან ბატონიშვილი მთიელებისათვის ადგენს სამართლის წიგნს „მთებში დადებულ განჩინებას“ (საქართველოს სიძველენი, I, № 194)[3] და არსებობს ცნობა, რომ ლეონმა 1777 წლის შემოდგომაზე დუშეთში სასახლე აშენა[4]. ლევანი 1781 წლის თებერვალში კახეთში, სოფელ ყეჯინში მოკლეს[5]. 1782 წელს ერეკლე II-მ ვახტანგს „საუფლისწულოდ გადასცა და მიანდო მთიულეთისა და არაგვის საერისთავოს განმგებლობა“ და ლევან ბატონიშვილის სიკვდილის შემდეგ არაგვის საერისთავოს მართვა ვახტანგს დამოუკიდებლად მოუხდა. მაქსიმე ბერძნიშვილის კვლევის შედეგი გვარწმუნებს, რომ მოკლე ხანს ვახტანგი ძმასთან, ლევანთან ერთად მართავდა არაგვის საერისთავოს და რომ მას მამული საუფლისწულოდ მხოლოდ 1782 წელს გადაეცა. ამავე წელს ვახტანგმა განაახლა ლევან ბატონიშვილის მიერ მთიე-

1 П. Иоселиани, Описание Города Душета, Тифлисской Губернии, Тифлис, 1860, გვ. 53.

2 გ. ჯამბურია, ქსე, ტ.11, თბ., 1987, გვ. 148.

3 მაქ. ბერძნიშვილი, *მასალები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული სამოქალაქოებრივობის ისტორიისათვის*, II, თბ., 1983, გვ. 75.

4 ვარ. არფილავა, XVI-XVIII საუკუნის ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, *მატერიალური კულტურა საისტორიო წყაროებისა და დღემდე მოღწეული ხოგიერთი ნიმუშის მიხედვით*, თბ., 1965, გვ. 83.

5 იქვე, გვ. 75

ლებისათვის შედგენილი საქართველოს წიგნი[6]. ცნობილია, რომ ვახტანგ-ალმასხანის მოღვაწეობისას დუშეთი განსაკუთრებით განვითარდა[7].

საგულისხმოა, რომ პლატონ იოსელიანი თავის ნაშრომში დუშეთისა და არაგვის ხეობის ჯიმშერ ჩოლოყაშვილის შემდგომ მმართველად პირდაპირ ერეკლე II-ისა და დარეჯან დედოფლის ვაუს, ბატონიშვილი ლევანის უმცროს ძმას ვახტანგს ასახელებს[8].

მოხელეთა დარბაზის აშენების სავარაუდო დროდ მეცნიერები XVIII საუკუნეს ასახელებენ. დანამდვილებით დარბაზის მშენებლობაც დუშეთში აქ ბატონიშვილების მიერ 1751 წელს აგებული ჯიმშერის გალავნის განახლებას და მათ მიერ ციხე-სახლის აქ აშენებას უნდა მოჰყოლოდა. მოხელეთა დარბაზი ერისთავების რეზიდენციის მახლობლად, მის ჩრდილოეთით, ლევან ბატონიშვილის გარდაცვალებამდე, სავარაუდოდ, 1781 წლამდე უნდა აშენებულიყო.

სხვადასხვა ცნობების თანახმად, დარბაზი მოხელეთა კუთვნილი ყოფილა. აქ ფეოდალური ხანის მოხელე-მდივანბეგებს მრავალი საქმე უწარმოებიათ[9]. ზოგიერთი ცნობით აქ ერეკლე II დროს კარისკაცის სადგომიც ყოფილა[10].

მდივანბეგი უფროსი მოსამართლე იყო და მმართველობის ცენტრალური აპარატის მოხელეს წარმოადგენდა. იგი „მხოლოდ მეფის, ე. ი. კარის მოხელე იყო. მას ექვემდებარებოდა ყოველგვარი სისხლის და სამოქალაქო საქმე"[11]. მდივანბეგს ფეოდალური მოხელეების იერარქიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. იგი მეფის სახელმწიფო მოსამართლე იყო[12].

უნდა ვიფიქროთ, რომ ბატონიშვილების რუსეთში გადასახლებისას არა მხოლოდ მათი სახლი, პლატონ იოსელიანის მიხედვით „კრემლი", გადაეცემოდა ხაზინას, არამედ ციხე-სახლთან დაკავშირებული სხვა ნაგებობებიც ხაზინის ხელში აღმოჩნდებოდა. ამავე ხვედრს გაიზიარებდა მოხელეთა დარბაზიც.

სავარაუდოდ, XIX საუკუნის შუა ხანებში მდივანბეგების დარბაზი დუშეთის მოქალაქე აპრელოვს შეუძენია. 1860 წლით დათარიღებული ერთი დოკუმენტის მიხედვით, ეს უნდა იყოს XIX საუკუნის ცნობილი საზოგადო მოღვაწის, ფოტოგრაფ ალექსანდრე როინაშვილის სახელმწიფო ხარჯიდან და სახელმწიფო ქმობიდან განთავისუფლების მოწმობის ერთ-ერთი ხელისმომწერი სტევან (სტეფან)

6 მაქ. ბერძნიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 122.

7 П. Иоселиани, Описание..., გვ. 53.

8 იქვე.

9 ვარ. ართილაევა, დასახ. ნაშრ., გვ. 82-83.

10 ი. ბედუკაძე, ქართული ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ნიმუში. გაზეთი *„კომუნისტის გზა"*, № 86, 1962 წლის 28 სექტემბერი.

11 ივ. სერგეულაძე, *საქართველოს სახელმწიფოსა და სამართლის ისტორიისათვის*, I, თბ., 1952, გვ. 181; დამოწმებულია გ. გელაშვილის მიხედვით, იხ. *გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში*, გერმანული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო გ. გელაშვილმა, ტომი პირველი, თბილისი, 1964, გვ. 052. Johannes Gueldenstaedtius peregrinatio Georgica, Textum germanicum cum conversione georgica edidit commentariisque instrxit G. Gelašvili, Tomus prior, Tiflis, 1964.

12 გ. გელაშვილი, იქვე, გვ. 053.

აპრელოვი[13]. იგი უნდა იყოს მოხელეთა დარბაზის რეკონსტრუქციის თანმხლ; რომელიც ძველ დარბაზს შეინახავს და მას ქართულ-ქალაქური ტიპის ორსართულიან საცხოვრებელ სახლში მოაქცევს. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში დარბაზი და სახლი კვლავ აპრელოვების, ძმების – გიორგის და კოსტას ხელშია. სახლის დარბაზიანი ნაწილი დღესაც გიორგი აპრელოვის შთამომავლებს უჭირავთ.

საყურადღებოა, რომ გვარი აპრელოვი აპრელას'შვილის ფორმით დუშეთთან კავშირში ქალაქის ნაცვლის ნუსხაში მოიხსენიება. „ორი თუმანი აპრელას'შვილს ბარათი მიეცა ჭონ მელქუას – შვილს"[14]. სელხან-საბას განმარტებით „*ჭონი* ბეწვის მკერავი"- ა. აპრელოვების შთამომავლების თქმით, აპრელას'შვილების ყოველი შემდგომი თაობა მეწარმეები ყოფილან.

მიწის ნაკვეთი, რომელ'ზეც საცხოვრებელი სახლია ა'შენებული მა'ხრისდროინდელი დუშეთის ქუჩათა ქსელის ნაწილია. დღევანდელი დადიანის და შამანაურის ქუჩების გადაკვეთა'ზე მდებარე საცხოვრებელი სახლი (№ 6/16, სურ. 1 – 5) ქუჩების ხა'ხიდან უმნიშვნელოდ სიღრმე'შია შეწეული. შენობის გეგმა წაგრძელებულ სწორკუთხედს შემოწერს და XIX საუკუნე'ში ჩამოყალიბებული ქუჩების ერთიერთპარალელური და ერთიერთპერპენდიკულარული ქსელის მიმართ ირიბად დგას. შენობის სამხრეთ-დასავლეთიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთისაკენ მიმართული გრძივი ღერძი, მიწის ნაკვეთისა და დადიანის ქუჩის სამხრეთ-ჩრდილოეთით მიმართულ ღერძს არ ემთხვევა (სურ. 6).

ოდესღაც სივრცე'ში თავისუფლად მდგომი ნაგებობის არსებობამ განსა'ღვრა მომავალ'ში, მისი შემცველი XIX საუკუნის საცხოვრებელი შენობის ქუჩათა ქსელთან მიმართება და სივრცე'ში მდებარეობაც. დუშეთის რეგ'ულარულ გეგმა'ზე ირიბად მდგომი სხვა შენობებიც იგივე მი'ზე'ზით არ ემთხვევა ქსელის ღერძებს, რადგან ოდესღაც სივრცე'ში, ბაღებსა და ბაღჩებ'ში მდგომი ძველი, XIX საუკუნემდელი ნაგებობები ახალ შენობა'ში მოქცევისას განსა'ღვრავდნენ ნაგებობის თავისუფალ დგომას სივრცე'ში. ეს დუშეთის ურბანული ქსოვილის, მისი სივრცითი კარკასის თავისებ'ურებაა, რასაც დარბა'ზიანი ინტერიერის შემცველი აღნიშ'ნული ნაგებობაც „ი'ზიარებს"

დ ა რ ბ ა'ზ ი ს აღწერა:

ვახტანგ, და ეგებ ლევან ბატონიშვილებისდროინდელი მოხელეთა დარბა'ზი უთ'უოდ კომპლექსი იქნებოდა. რამდენი სადგომი და როგორი გეგმარება ჰქონდა კომპლექსს, ჩვენთვის უცნობია. მაგრამ ის, რაც გადარჩა დანამდვილებით კომპლექსის ბირთვი იყო, გეგმარების კომპო'ზიციის ცენტრი, რომლის ირგვლივაც იქნებოდა დაჯგ'უფებ'ული ყველა სხვა სადგომი. დედაბოძებიანი, გვირგვინით დასრულებ'ული[15]მოცულობა კომპლექსის სივრცითი სტრუქტ'ურის დომინანტი იქნებოდა.

---

13 ვეურდნობი საქართველოს ეროვნული არქივის მონაცემებს, რომლებიც ოპერატორმა გია გერსამიამ მომაწოდა.

14 ვარ. არითლაევა, დასახ. ნაშრ., გვ. 83; იხ. *მასალები საქართველოს ეკონომიური ისტორიისათვის*, წიგნი I, ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბ., 1937, გვ. 137.

15 იხ. დუშეთის დარბა'ზის ლონგინო'ზ სუმბაძისეული ანა'ზომი და აღდგენის პროექტი (1960)

მრავალი ქართული ტრადიციული დარბაზისგან განსხვავებით, მოხელეობა დარბაზი ხურგით მიწაში ღრმად შეჭრილი არ იყო. დუშეთის ქსელის ერეკლე II და შამანაურის ქუნებს შორის მოქცეული მონაკვეთის რელიეფის სირბილის გამო დარბაზიც უმნიშვნელოდ არის შეჭრილი რელიეფში და მიწაშიც არა ღრმად არის ჩასმული. დარბაზი, თავის ყველა ფასადით სივრცეში თავისუფლად აღიქმებოდა, ნაგებობა მიწიდან ძლიერად იყო ამოზიდული (სურ. 1-5).

დარბაზის ინტერიერი თითქმის სახეუცვლელად არის შემონახული (სურ. 7, 8). იგი წარმოადგენს ერთიან დაუნაწევრებელ სივრცეს, რომლის გადახურვის ხის მძლავრი კოჭები ატეორცნილი პროპორციების მქონე მუხის ორ დედაბოძს ეყრდნობა. ერთი დედაბოძი დარბაზის სივრცეს არათანაბარ ორ ნაწილად ჰყოფს, მეორე კი დარბაზის სამხრეთი კედლის სიახლოვეს დგას, თითქმის ეკვრის მას. დედაბოძით გამოჯნული სართულშეაგადახურვის მანძილი 10, დედაბოძებს შორის მანძილი კი 8 ხის კოჭით არის გადახურული. დედაბოძები, ტრადიციულად, ქვემოთკენ ვიწროვდება და ქვის ბაზისებს ეყრდნობა. დედაბოძები ბაზისების შუაში კი არა, არამედ მათ განაპირა ნაწილებზეა დაყრდნობილი. ისე რომ, „პირით“ ბაზისის ქვები დარბაზის მთავარი, ჩრდილო-დასავლეთი კედლისკენ არის მიპყრობილი. ოდესღაც აღნიშნულ ორ დედაბოძს უნდა დაყრდნობოდა გვირგვინის გადახურვა, რომლის კვალიც შემონახული არ არის.

დედაბოძები და თავხე „სამკუთხად ნაკვეთილი ჭრით“ არის მოხარატებული. ორნამენტით დედაბოძების მხოლოდ ცალი მხარეა შემკული. მათი ნახატის კომპოზიციურ ცენტრს, ორივე შემთხვევაში, გადაჯვარედინებული, რვიანისმსგავსი მოყვანილობის,ნაკვეთი ხილით გაერთიანებული, სხვადასხვა რადიუსის მქონე, მზის სიმბოლური გამოსახულებისა და ბრიალების შემცველი კომპოზიცია წარმოადგენს (სურ. 7, 8, 9, 10). დედაბოძების ნაკვეთი გამოსახულებებიდან აღსანიშნავია მზის სხვა სიმბოლური სახეებიც და ზემოაღწერილი კომპოზიციის ქვემოთ მოთავსებული ნაკვეთი ტოლმკლავა ჯვრებიც. ბოძის და თავხის შეკრის ადგილი ორნამენტულად დამუშავებული ვერძის ფორმით არის გამოლიანებული. დედაბოძების ზურგები უორნამენტო და მთლიანია. ისინი ხის ზედაპირზე მსუბუქი კვეთით დატანილი დასერვით არის დამუშავებული (სურ. 11). დედაბოძები ერთმანეთს დამუშავებული მხარით უყურებს, დაუმუშავებელი, დასერილი ზურგებით კი საწინააღმდეგო მხარეებისკენ არის მიპყრობილი. დარბაზის სივრცეში მოხვედრისას, როდესაც ღია სივრციდან მოხვედრილი ადამიანის თვალი სიბნელეს შეეჩვევა, ის აღიქვამს სივრცეში თავისუფლად მდგომი დედაბოძის დამუშავებულ ზედაპირს, გაშლილ თავხეს და მთლიან ფორმას, რომლის ფონიც მინოლითურ-ტექტონიკური თახნებიანი კედელია (სურ. 7, 12, 13, 14, 15, 16).

დარბაზის დღევანდელ სივრცეში მეორე დედაბოძი ნაკლებად მნიშვნელოვანია. მის ორნამენტულად დამუშავებულ ზედაპირს უყურებს მთავარი დედაბოძი, დაუმუშავებელი მხარით კი იგი XIX საუკუნის შუა ხანების აგურისა და თევზისფხურად დაწყობილი რიყის ქვების წყობის შეულესავ კედელს თითქმის ეკვრის (სურ. 9, 10).

დარბაზის შემომფარგლავი კედლებიდან მწყობრი კომპოზიციით და არქიტექტურ

წყნში Лоп. Сумбадзе, Архитектура грузинского народного жилища Дарбази, Тбилиси, 1984.

რელი მორთულობის ტექტონიკურობით გამორჩეული, ჩრდილო-აღმოსავლეთიკედელი მთელი სივრცის გამაერთიანებელი და მაორგანიზირებელია. ეს მთავარი დედაბოძის ის ფონია, რომელიც მასთან ერთად მთელის მინიმენტურ ხასიათს განაპირობებს.

კედელი წარმოადგენს ორ რეგისტრად დანაწევრებულ სიბრტყეს, რომლის თითო რეგისტრიც ქვევიდან ზევით მიმართულებით მსხვილი და წვრილი მასშტაბის თალოვანი თახჩებისა და საჭრაქე ნიშების თარაზული მწკრივებით არის შექმნილი (სურ. 13).

ქვედა რეგისტრს სწორკუთხა შელრმავებებში მოქცეული ხუთი ნახევარწრიულთაღოვანი ნიშა-თახჩა ქმნის. ცენტრალურ, ბუხრისმომნიშვნელ თაღსაც გარედან სწორკუთხა მოხაზულობის ნიშა შემოუყვება. ნიშებს შორის ერთ ვერტიკალურ ღერძზე მოქცეული ორ-ორი მინიატურული საჭრაქე ნიშაა დატანებული. მათი ფორმა ვერტიკალურად წაგრძელებულ სწორკუთხედს უახლოვდება, რომელთაც ზედა მხრიდან შუა ნაწილი კიდევ უფრო ახიდული აქვს და საფეხურს ქმნის. აღნიშნული დიდი და პატარა ნიშები კედლის სიბრტყიდან წინ გამოწეულ ნაწილშია მოთავსებული, ისე რომ, ნიშების მწკრივის თავზე ღრმა თარო იქმნება, რომლის თავზეც ქვედა რეგისტრის ნიშებთან შედარებით, უფრო წვრილი მასშტაბის, სწორკუთხა ნიშაში ჩასმული ექვსი, კვერცხის მოყვანილობის (შეისრულ ფორმას მიახლოებული) თალოვანი ნიშაა (სურ. 15). აღნიშნული თარის შუა წერტილში უორნამენტი, წიბოებჩამოთლილი, სადა თავხიანი დედაბოძი-პილასტრი იყურსება, რომელიც კედლის სიბრტყის მეორე რეგისტრს სიმაღლით დიდად სცდება, მას ორ თანაბარ ნაწილად ჰყოფს, სამ-სამ ნიშას განაპირა მხარეებზე აქცევს და მთლიან ხის კოჭს იჭერს. აღნიშნულ კოჭს კი სართულშუა გადახურვის მძლავრი კოჭების ერთ მხარეს იჭერს.

მეორე რეგისტრის ნიშებს შორის პირველი რეგისტრის საჭრაქე ნიშების ანალოგიური ნიშებია, ოღონდ ვერტიკალურ ღერძზე ორი კი არა, არამედ თითო ნიშაა. თითოეულის თავზე კი, წრიული მოხაზულობის შელრმავებებია, რომლებიც ცრუ ოკულუსის ილუზიას ქმნის. ცრუ ოკულის სიმრავლე და მათი გარკვეული თანმიმდევრობით კედელზე განთავსება, გადმოცემით, დარბაზის აკუსტიკას ემსახურება.

კედლის აღწერილი სიბრტყე გალესილია და, სავარაუდოდ, გვიანი წარმოშობის, მუქი ყავისფერი საღებავით არის დაფარული.

აღწერილი კედლის არქიტექტურული მორთულობა მის მიმდებარე გვერდით კედლებზეც გრძელდება. აქ თითო ნიშაამოწეობილი, ხოლო შედებილი ზედაპირი მთავარი დედაბოძის თავზე მდებარე გაშლილი თავხის პროექციამდე მიდის. განაპირა მხარეებზე მდებარე ნიშებიმთავარი კედლის ნიშა-თახჩების იდენტური კვერცხისებრი თაღით სრულდება, რითაც ისინი მთავარი, ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის გაგრძელებად აღიქმება, მაგრამ ღია თარეებით სამ ნაწილად დანაწევრების მეშვეობით ვერტიკალური კომპოზიცია წაქრმოიქმნება, რაც განასხვავებს მთავარი კედლის ნიშების დაგანაპირა კედლების ნიშების კომპოზიციურ გადაწყვეტას (სურ. 12).

დარბაზის სადგომის აღწერილ კედელსმონოლითურობა, ტექტონიკურობა და ცხოველხატულობა გამოარჩევს.

დარბაზის სამხრეთ-აღმოსავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი კედლები ერთ-მანეთის მსგავსია, როგორც სამშენებლო მასალის, ისე არქიტექტურული და-მუშავების მხრივ და მკვეთრად განსხვავდება და კონტრასტს ქმნის ზემოაღ-წერილ კედელთან. კედლები რიყის ქვით არის ნაგები და შეულესავია, ნახ-ევარწრიულთაღოვანი ღიობებისა და ბუხრის საპირეები კი ძველი აგურით არის ამოყვანილი (სურ. 17). ნიშები და კარი სხვადასხვა სიგანის არის. აღსანიშნავია, რომ ღიობთა წირთხლები ურთიერთპარალელურია და ღიობები და ნიშები ინ-ტერიერისკენ არ განივრდება განსხვავებით ამავე ეპოქის ან უფრო მოგვიანო დუშური სხვა საერო ნაგებობების ღიობებისაგან. ბუხრის ნიშა გეგმით ნახ-ევარწრიულია.

კედლის წყობისა და სამშენებლო მასალის თვალსაზრისით ყველასგან გან-ცალკევებით მდგომი სამხრეთ-დასავლეთი კედელი დგას. იგი ძველი აგურის და თევზისფხურად დალაგებული რიყის წვრილი ქვების მონაცვლეობით არის ნაშენი. მის განაპირა მარჯვენა მხარეს დარბაზის ინტერიერისკენ წირთხლე-ბით გაგანიერებული, დღეს გაუქმებული, კარის ღიობია გაჭრილი. აღნიშნული კედელი დარბაზის რეკონსტრუქციის დროინდელი, XIX საუკუნის შუა ხანების უნდა იყოს, როდესაც მდივანბეგების კუთვნილი დარბაზი დუშეთის მოქალაქე სტეფანე აპრელოვმა შეიძინა და დარბაზის გვირგვინმოხსნილი ინტერიერი XIX საუკუნის აივნიან ნაგებობაში მოაქცია.

მნიშვნელოვანია და ფრიად საყურადღებო, რომ XIX საუკუნის მაზრისდრო-ინდელი დუშელი ოსტატი მდივანბეგების მადალმხატვრულ დარბაზს ინახავს და მის შესანარჩუნებლად მთელ კონცეფციას აყალიბებს. რეკონსტრუქციის პროგრამა მთლიანად არის კონცენტრირებული დარბაზის ძირითადი სივრცის, მისი არქიტექტურული მორთულობის უვნებლად შენარჩუნებაზე და დედაბოძე-ბისა და თავხის კონსტრუქციული სისტემის ანგარიშგაწევაზე. XIX საუკუნის ოსტატი, გვირგვინმოხსნილ დარბაზს ორსართულიანი შენობის ტანში აქცევს. დარბაზის კედლებს იგი მეორე სართულის მზიდ კედლებს აყრდნობს, დარ-ბაზის სამხრეთ-დასავლეთ მხარეს ახალი კედელი ამოჰყავს, რომლის მიმდე-ბარედაც ორსართულად სახლის ახალ სადგომებს ავითარებს. საცხოვრებლის სწორედ ამ მხარეს არის მოქცეული კედლის სისქეში დატანებული, რიყის ქვის და აგურის მონაცვლეობით ნაშენი, პირველი და მეორე სართულების დამაკავ-შირებელი სწორხაზოვანი კიბე, კიბის გასანათებლად მოწყობილი საჭრაქე თუ სასანთლე ნიშით, კიბის ვიწრო სივრცის გამანათებელი ფანჯარა-ოკულუსით (სურ. 22, 23) და სხვა.

თახჩებითა და ნიშებით მორთული ახალი საცხოვრებლის პირველი სარ-თულის სიმაღლე დარბაზის აზიდულ პროპორციებს არის დამორჩილებული, მეორე სართულის დადგმისას კი დუშელი მშენებელი, დარბაზის, თითქმის იდენტურ დედაბოძთაგან პირველს ხის კოლონა-ბოძს აყრდნობს, რომლის ორგვ-ლიანაც ანვითარებს დარბაზის თავზე მოქცეულ ვეებერთელა სადგომს. სადგო-მის კედლები თახჩების და წალოების შემცველია და ინტერიერისკენ ძლიერად გაგანიერებულ ღიობებს შეიცავს. აღწერილი დიდი ოთახი, რომლის შუაგულიც დედაბოძზე დაყრდნობილ ხის სვეტს უჭირავს, ხის თლილი ფიცრებით მოპირ-

კეთებული ჭერის შემკვრელი ხის გრეხილი ლილვით არის გაერთიანებული. დღეს დარბაზი ოთხ ოთახად არის გაჩეხრული. აღსანიშნავია, რომ ოდესღაც დარბაზის შუაგულში მოქცეული ხის სვეტი უმნიშვნელოდ არაცენტრულად არის მოქცეული სივრცეში. იგი სადგომის ზურგის ანუ ჩრდილო-დასავლეთი მხარისკენ არის ოდნავ შეწეული (სურ. 18, 19, 20, 21).

XIX საუკუნის შუა ხანების ხეროთმოძღვრის ნაგებობის სივრცით-კომპოზიციური აგებულება ზუსტი და უნაკლოა. მისი ინტერიერი ბოძ-ბალავრის სისტემის ახლებური გადაწყვეტა და ხორცშესხმაა, რომელსაც ანალოგია ძველი დარბაზის განვითარების, მისი შემდგომი ეპოქის სხვა ნაგებობაში ინკორპორირების სხვა მაგალითებს შორის ანალოგი საქართველოში არ უნდა გაანდეს.

გარეგნულად სტეფანე აპრელოვის სახლი XIX საუკუნის შუახანების ქართულ-ქალაქური საერო არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ მრავალ ნიშანს შეიცავს. მხატვრული სახის ძირითადი განმსაზღვრელი ელემენტი ხის ძლიერად შვერილი აივანია, რომელიც ნაგებობას ორმხრივ, სამხრეთ-დასავლეთით და სამხრეთ-აღმოსავლეთით შემოუყვება (სურ. 1-5). აივანს ხის რიკულებიანი მოაჯირი და ხის დაჩარხული დორიული სვეტები აქვს. აივნის სვეტების ხის ბაზისებზე მეტალის კონსტრუქციის სპეციფიკური სამაგრებია გაკეთებული, რომლებიც რამდენიმე ადგილზეა გადარჩენილი. შენობის კუთხე ჩამოთლილია და წიბოს ქმნის, რომელსაც აივნის კუთხის ხის კონსოლები ეყრდნობა, ძირითადი ნაწილი კი თლილი ქვის ბაზისებს დაყრდნობილ, დუშური კონსტრუქციის ხის სვეტებს უჭირავს. მაგრამ იქ, სადაც დარბაზში შესასვლელია მოთავსებული, აივნის საყრდენი არა ბაზისიანი სვეტებია, არამედ ხის ბოძები. შენობის ტანში გაჭრილი კარის და ფანჯრის ღიობები იდეალურად ნახევარწრიულია. ყოველივე დარბაზის აშენების თანადროულია, ამიტომაც შენობის ამ ნაწილთანდგომისას უფრო კარაპნის განცდაა მიღწეული, ვიდრე აივნისა (სურ. 5).

სახლის ორგვლივ შემოეოლებულ აივანს დამოუკიდებელი თუნუქის სახურავი აქვს, სახლი კი კრამიტის ციცაბო სახურავით არის გადახურული.

ჩრდილო-აღმოსავლეთი და სამხრეთ-აღმოსავლეთი ფასადების მეორე სართულის კედლის სიბრტყესადა არქივოლტებით შემოფარგლული ტიმპანიანი კარის და ფანჯრის ღიობებისა და ვიწრო პილასტრებით არის დანაწევრებული. ყველა ღიობს ნახევარწრიულთაღოვანი, არქივოლტებიანი სათაურები აქვს, რომელნიც ქვედა მხრიდან ერთიანი თარეთია გაერთიანებული და კედლის სიბრტყის მეორე სართულის ქვედა ნაწილის დამანაწევრებელ სადა პილასტრებსაც მოინიშნავს. არქივოლტებიანი სათაურები მიჯრით მიუყვება მეორე სართულს და შენობის აივნიან ფასადებს პკრავს (სურ. 2, 25, 26). ფასადებს წვრილი კბილანებისგან შედგენილი ნაძერწი კარნიზი ასრულებს. საფასადო სიბრტყე ლაყვარის ფერით ყოფილა შეღებილი, რაზედაც აქა-იქ შემორჩენილი სალებავი მიუთითებს.

აპრელოვის შენობის პირველი სართულისღიობებს კლასიცისტური ყაიდის სამკუთხა ფრონტონები ამკობდა (სურ. 4). ფრონტონები შეულესავი კედლის ფონზე გამოიეყოდა.აპრელოვისდროინდელინახევარწრიული ტიმპანით დაბოლოებული ორი ნიშა ნაგებობის დადიანის ქუჩისკენ მიპყრობილი ფასადის

მეორე სართულსდღემდე აქვს შერჩენილი. ოდესღაც სივრცეში თავისუფლად მდგომიშენობის ხერგის ფასადი ქუჩიდანაც აღიქმებოდა. დღეს მას მეზობელი სახლის მინაშენი ფარავს.

მდივანბეგების კედლის ძველი, რიყის ქვის წყობის (XVIII ს.) და დუშეთის მკვიდრის, მეწარმე აპრელოვის ახალი, შერეული წყობის (XIX ს. შუა ხანები) ზღვარზე ხის ორი კოჭია დატანებული. კედელს აგურის საფეხურებრივი წყობა ასრულებს.

სახლის ჩრდილო-დასავლეთი, ხერგის კედელი, რომელიც განაშენიანების სიღრმეში მდებარე ვიწრო ეზოს და მის ნიშნულზე უმნიშვნელოდ დაბლა მოთავსებული შამანაურის ქუჩის № 20-ში მდებარე სახლის ეზოს სივრცეს უყურებს, რიყის ქვით არის ნაშენი და შეულესავია (სურ. 26). აღნიშნული კედლის წყობა რიყის ქვის ზოლების რეგულარული რიგებით არის შექმნილი, თითო ქვა კი საგანგებოდ არის შერჩეული და თანაბარი ზომის არის (სურ. 27, 28). კედლის ქვედა ნაწილში ნახევარწრიული თაღით დაბოლოებული ერთი ნიშა და ერთი, დღეს ამოშენებული ყოფილი ღიობია, რომელთა ძველი აგურის საპირე რიყის ქვის წყობის ფონზე გამოიყოფა. ნიშის შიდა სიბრტყე რიყის ქვის და ძველი აგურის მონაცვლეობით არის ნაგები, ყოფილი ღიობი კი სხვადასხვა სამშენებლო მასალით არის გვიან შევსებული.

რიყის ქვის აღწერილი კედელი მაღალ პირველ სართულს მონიშნავს – სწორედ ეს არის მოხელეთა დარბაზის შესატევისი ხერგის კედელი.

აღწერილი რიყის ქვის კედლის გაგრძელება ზედა მხარეს განსხვავდება მდივანბეგების დარბაზის კედლის წყობისაგან. იგი წარმოადგენს ხან თითო, ხან ორი რიგი ძველი აგურის, ან თევზისფხურად დაწყობილი 1/2 აგურის რიყის ქვის ხან ორ, ხან სამ რიგთან მონაცვლეობით წყობას. მეტიც, რიყის ქვის მწკრივები ხან ერთ რიგად დალაგებული ქვებისგან შედგება, ხან ორი, ზოგჯერ სამი რიგისაგან (სურ. 29). კედლის მეორე სართულში ხუთი ღიობია გაჭრილი – ოთხი ფანჯრის, ერთი კი კარის. ზედა მხრიდან ღიობებს ხის ერთიანი კოჭიზღუდარი მიუყვებათ, რომლის თავზეც ძველი აგურის და რიყის ქვის ზემოაღწერილის ანალოგიური წყობაა. ხერგის ფასადს საფეხურებრივად დაწყობილი ძველი აგურის ორი რიგი ასრულებს. კარის ღიობზე გვიანი წარმოშვლობის რკინის სწორხაზოვანი კიბეა მიდგმული.

აღწერილი ხერგის კედლის ქვედა, დარბაზის შესატევისი კედელი XVIII საუკუნის 70-იანი წლების არის, მისი ზედა, მეორე სართულის შესატევისი კი XIX საუკუნის შუახანებით უნდა განისაზღვრის.

აპრელოვის საცხოვრებელი სახლიდუშეთში XIX საუკუნის შუა ხანების ქართული საერო არქიტექტურის ერთ-ერთი მაღალმხატვრული ნიმუშია. მაგრამ ის, რაც მას უნიკალურ მოვლენად აქცევს არქიტექტურული თვალსაზრისით, ეს მისი ინტერიერია.

აქ საქმე გვაქვს ქართული საერო არქიტექტურის ერთი კონკრეტული ნიმუშის ისეთ ევოლუციასთან, როდესაც ახალ სინთეტურ მთელს წინამორბედი ეპოქის გადარჩენილი, არქიტექტურული თვალსაზრისით მაღალმხატვრული სადგომის ახალ საცხოვრებელ ნაგებობაში ინკორპორირება ქმნის.

XIX საუკუნის ოსტატის გონებამახვილური ხერხი დარბაზის ერთიერთ დედაბოძისთავზე კონსტრუქციული სისტემის მიწყობისა, აქცევს მთლიან ნაგებობას უნიკალურ მოვლენად ქართულ საერო არქიტექტურაში.

ხალხური არქიტექტურის წიაღიდან ამოზრდილი მოხელეთა დარბაზის არქიტექტურა უდიდეს მხატვრულ, არქიტექტურულ და ისტორიულ-კულტურულ მნიშვნელობას სძენს დუშეთს. ამავე დროს, მოხელეთა დარბაზი არის ნივთიერი დასტური იმ მადალი სამშენებლო ტრადიციისა, რომელიც დუშეთშიარაგვისერისთავების დროს არსებობდა. სწორედ აღნიშნულმა ეპოქამშექმნა მყარი საფუძველი XIX საუკუნეში, მაზრისდროინდელ დუშეთში ქალაქის ახალი გეგმარებითი პრინციპებით და ახალი არქიტექტურული თემატიკით მადალხარისხიანი მშენებლობისათვის. მოხელეთა დარბაზისინტერიერში, არქიტექტურული მორთულობის ტექტონიკაში, მისი შემქმნელი ხელოთმოძღვრის თუ ოსტატის მადალ გემოვნებაში სამშენებლო ტრადიციის ის საფუძველი შეიძლება დავინახოთ, რომელმაც შემდგომში XIX საუკუნის დუშეთის მშენებლობის მადალი ხარისხი დიდწილად განსაზღვრა.

Maia Mania
***Darbazi* of the Officials in Dusheti**

In Dusheti, on the junction of the Dadiani and Shamanauri streets (6/16) a house is located, where, inside the 19th c. structure, 18th c. *darbazi* (with removed *gvirgvni*) is preserved. The latter, as evidenced by various sources, used to belong to the judges and diverse causes were pled here. *Darbazi* seems likely to be built after the abolition of the Aragvi *Eristavate*, when this region was governed by the sons of the king Erekle II – Vakhtang (1782-1801) or his elder brother Levan (1777-1781), more likely, between 1777 and 1781. In the mid 19th c., the building was purchased by a manufacturer Stepane Aprelov (Aprelashvili), who had incorporated it within his new house. The old part had preserved: in the interior – two ornamented *dedabodzi* (central supporting pillar), two walls of high artistic merits, with niches and fireplaces and in the exterior – wall surfaces. 19th c. house with the balconies is also of high artistic value; it is well proportioned with the old structure and above the *dedabodzi* a column is erected.

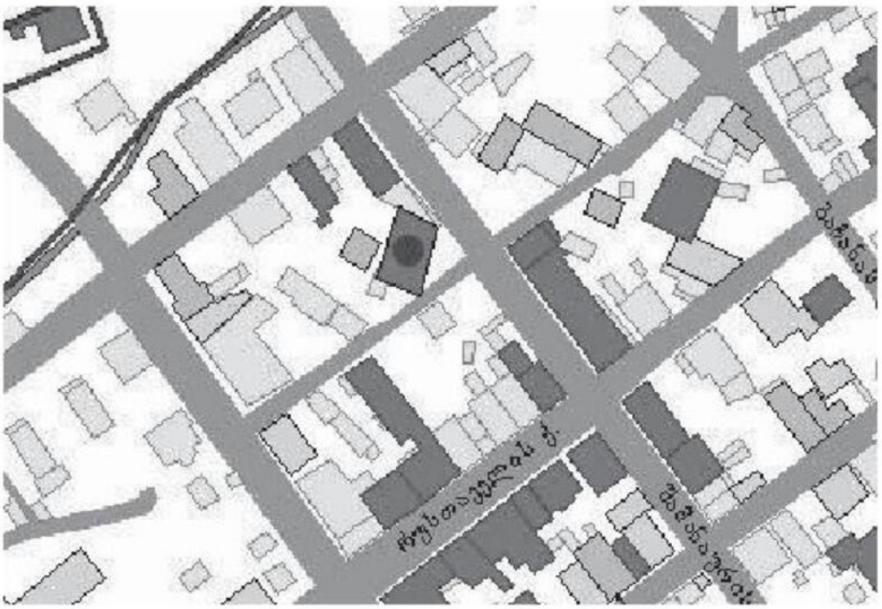
1. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლი. 1912

2. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ფასადი. 1913

3. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლის სამხრეთ-დასავლეთი ფასადი მასზე 2008-2010 წლებში მიშენებული კოშკურა მოცულობით. 1911

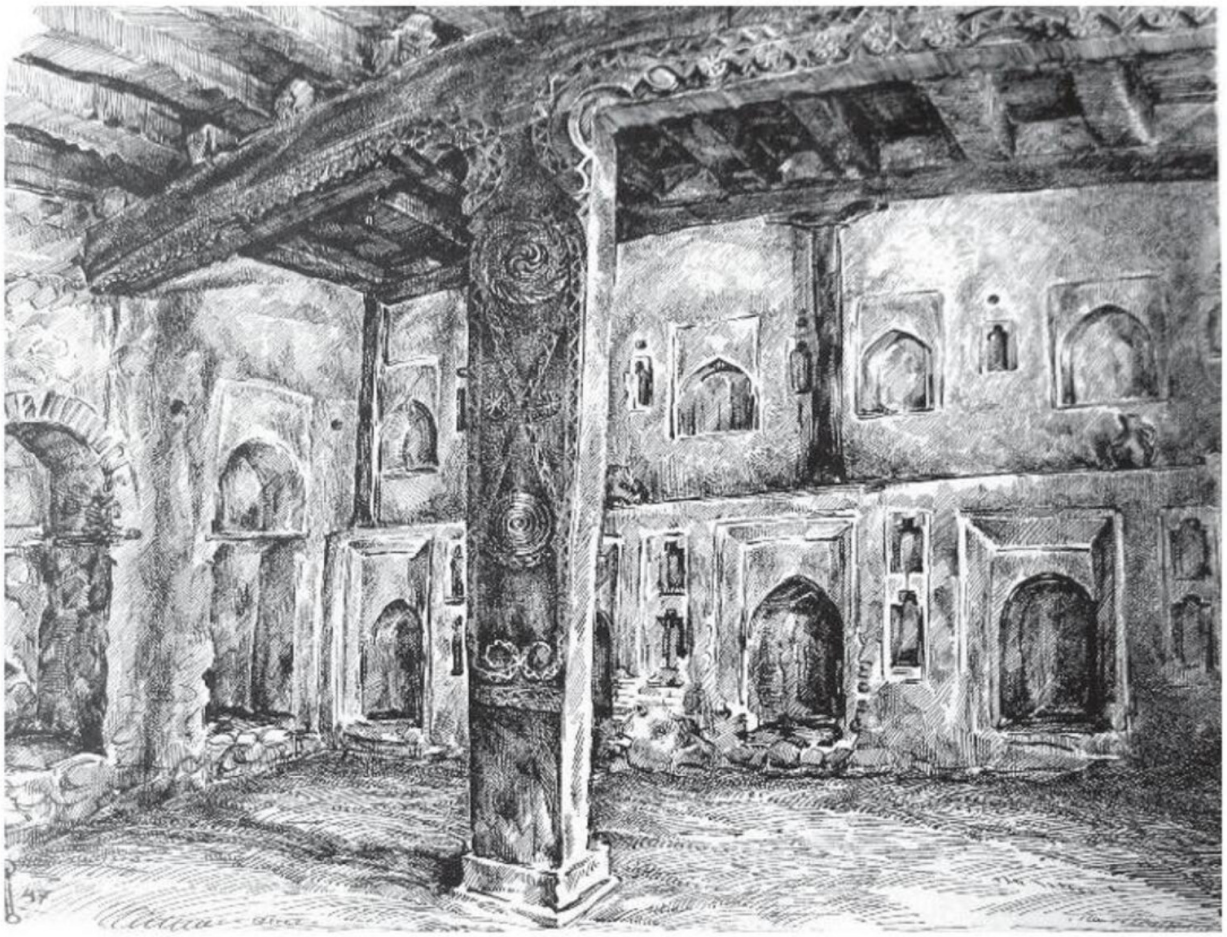
4. აპრელოვის სახლის სამხრეთ-დასავლეთი ფასადი. 1940-იანი წწ. დუშეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

5. აპრელოვის სახლი. 1940-იანი წწ. დუშეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი



6. დუშეთის ისტორიული ნაწილის რუკის ფრაგმენტი. წრეხაზით მონიშნულია აპრელოვის სახლი. გეგმა შესრულებულია *კიევის ინიციატივის* რეგიონალური პროგრამის *„კულტურული მემკვიდრეობის რეაბილიტაცია ისტორიულ ქალაქებში“* ფარგლებში ისაკ კარიაულის, ნინო კორძახიას და მაია მანიას მიერ

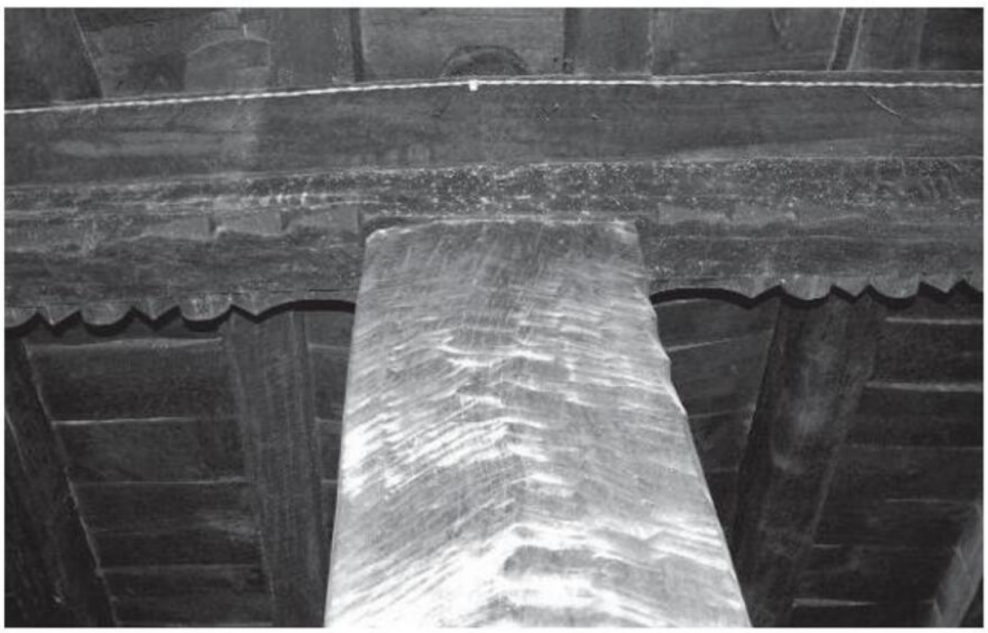
7. დუშეთი. მოხელეთა დარბაზი. ინტერიერი. 2011



8. „დარბაზი დუშეთში“, 1947, ნინო ბრაილაშვილის ნახატი, წიგნიდან *„ასეთი მახსოვს საქართველო. ეთნოგრაფიული ჩანახატები“*. შემდგენელი ეკა პრივალოვა, თბილისი, 1990

9.დუშეთი. მოხელეთა დარბაზი. ინტერიერი. დედაბოძის ფრაგმენტი, 2007

10. დუშეთი. მოხელეთა დარბაზი. ინტერიერი. დედაბოძის ფრაგმენტი, 2007



11. დუშეთი. მოხელეთა დარბაზი. ინტერიერი. დედაბოძის უკანა მხარე, 2007

12. დუშეთი. მოხელეთა დარბაზი. ინტერიერი. 2013

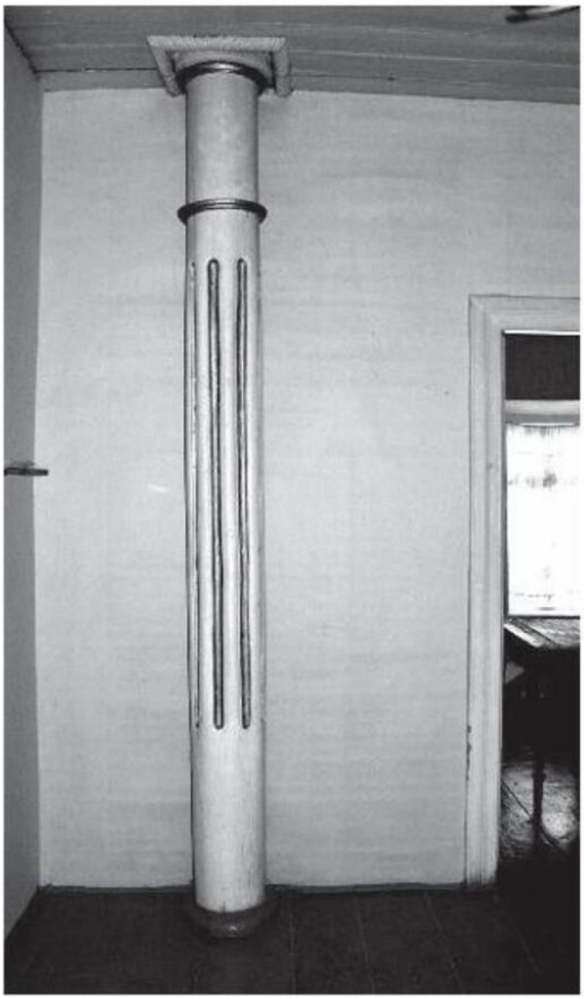
13. დუშეთი. მოხელეთა დარბაზის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედელი. 2015

14. დუშეთი. მოხელეთა დარბაზის დედაბოძის ფრაგმენტი და ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედელი. 2015

15. დუშეთი. მოხელეთა დარბაზის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის ფრაგმენტი. 2015

16. დუშეთი. მოხელეთა დარბაზის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის ფრაგმენტი. 2015

17. დუშეთი. მოხელეთა დარბაზის ჩრდილო-დასავლეთი კედლის ფრაგმენტი. 2015



18. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/ შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლის მეორე სართულის ინტერიერი. 2015

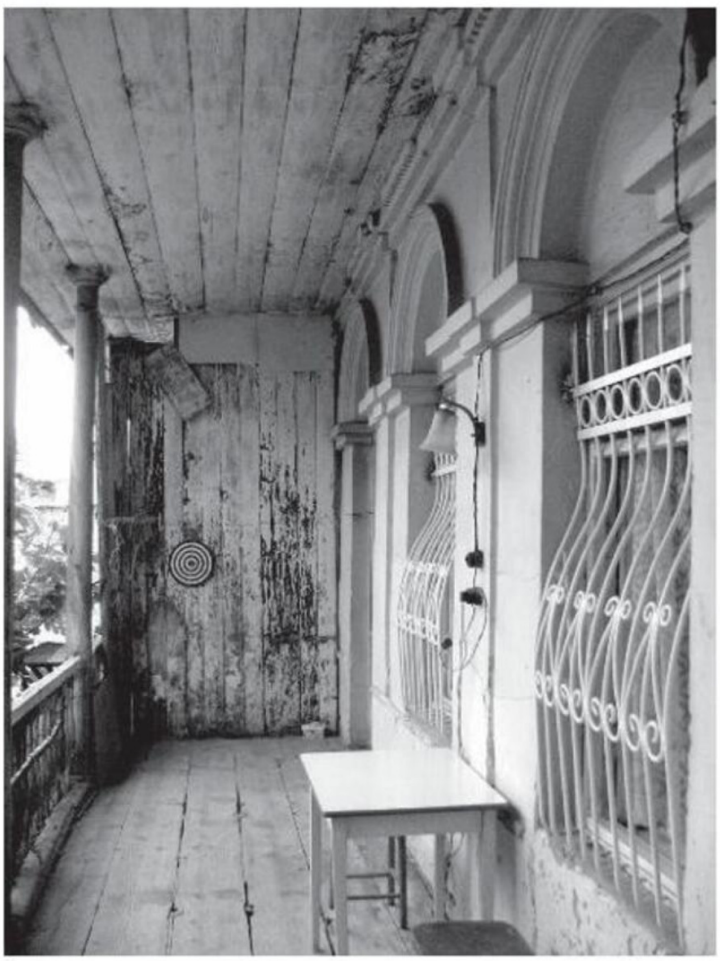
19. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლის მეორე სართულის ინტერიერი. 2015

20. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლის მეორე სართულის ინტერიერი. 2015

21. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლის მეორე სართულის ინტერიერი. 2015

22. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/ შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლი. კედლის სისქეში დატანებული კიბე. 2009.

23. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/ შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლის ერთ-ერთი შესასვლელი. 2009



24. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/ შამანაურის ქუჩა № 16. აპრელოვის სახლის მეორე სართული. აივანი. 2015

25. დუშეთი. აპრელოვის სახლის მეორე სართულის ფანჯრის ღიობის მორთულობა. 2011

26. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16, სახლის ზურგის კედელი, 2015

27. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16, სახლის ზურგის კედლის XVIII საუკუნის ფრაგმენტი, 2015

28. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16, სახლის ზურგის კედლის XVIII საუკუნის ფრაგმენტი, 2015

29. დუშეთი. დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16, სახლის ზურგის კედლის XIX საუკუნის შუა ხანების კედლის ფრაგმენტი, 2014

სამცხეში გავრცელებული დარბაზული საცხოვრებელი სახლები

ჩვენთან გავრცელებული დარბაზული (ერდოიან-გვირგვინიანი) საცხოვრებელი სახლები დაახლოებით 1970-იან წლებამდე თითქმის ხელუხლებელი იყო. დღეს სამცხე-ჯავახეთის ქართულ სოფლებში (დაახლოებით 31-ია) ისინი თითო-ოროლადა შემოგვრჩა, იქ, სადაც ძირითადად ადგილობრივი ქართული მოსახლეობა ცხოვრობს. მანამდე, საქართველოს მაშინდელმა ხელისუფლებამ (ვ. მუკანაძის ხელისუფლების დროს) მიიღო დადგენილება, სამცხე-ჯავახეთში მცხოვრები მოსახლეობის სახცოვრებელი პირობების გაუმჯობესების მიზნით, მიწური საცხოვრებელი სახლებიდან თანამედროვე ორსართულიანი სახლების მშენებლობის ხელშეწყობის შესახებ. ამ დადგენილების შემდეგ დაიწყო სოფლად ბინათმშენებლობა ახალ თანამედროვე ყაიდაზე (პირველი სართული – სარდაფი და სათავსი, მერე სართული – დიდი აივანი, "კარიდორით" და ორი თვალი ოთახი).

იმის გამო, რომ სოფლად მცხოვრებ ყველა გლეხს ახალსამოსახლოდ მიწის ნაკვეთები არ გამოუყვეს (ერთი ძმა რჩებოდა მამა-პაპეურ ადგილზე, ფუძეზე), მათ დაიწყეს მამა-პაპური საცხოვრებელი სახლების დანგრევა და ძველის ქვა-მასალით ძველ ფუძეზე ახალი სახლების მშენებლობა. ამის გამო მოიშალა ტრადიციული უბნების სახელები, ბინათმშენებლობის წესები, სამეზობლო ურთიერთობები, მისასვლელი ქუჩები. ასევე შეიცვალა ტერმინებიც, ის ტერმინები, რაც უკავშირდებოდა დარბაზულ სახლს, ვერ შევინარჩუნეთ და მივიღეთ ძირითადად რუსული ტერმინოლოგია.

ჩვენამდე მოღწეულმა დარბაზულ-ერდოიანი სახლების მშენებლობის ტრადიციამ გარკვეული ევოლუცია განიცადა.

დარბაზული საცხოვრებელი სახლები შენდებოდა როგორც მიწის ზევით, ასევე ნახევრად ან სულაც მიწაში. მიწაში მოქცეული სახლები იხურებოდა ფიქალი ქვით, ხოლო კედლები შენდებოდა კირით, ალიზით, ან სულაც უდუღაბოდ. მოგვიანებით მიწის ზევით აშენებული სახლები შენდებოდა ასე: კედლები ქვით, იხურებოდა ჯერ მრგვალი ხე-მასალით, შემდეგ გათლილი მორებით, ხოლო შემდგომ – გარანდული, გაშალაშინებული ხე-მასალით.

მე თვითონ მინახავს, დღევანდელ ადიგენის რაიონში, ერთ-ერთ გაუქმებულ (ვერანა) ნასოფლარში, მიწისქვეშა დარბაზი ქვის კარით და ფიქალი-ქვით გადახურული, ქვისავე კედლებით, სადაც შეიძლებოდა ცხოვრება. ასევე ჩემს სოფელში, არალში, არის შემორჩენილი ერთი ოთახი ქვის კედლებით, ფიქალი-ქვით დახურული, რომელიც მიწისქვეშაა მოქცეული.

ჩვენი მოხუცებულებისგან მსმენია, რომ მიწისქვეშ არსებული საცხოვრებელი სახლები ჩვენს წინაპრებს უშენებიათ ძალიან დიდი ხნის წინ, ქრისტეს მოსვლამდე, მაშინ ძალიან დიდი სიცხეები, გვალვები ყოფილა ჩვენს მხარეში, რის გამოც ხალხი მიწაში ცხოვრობდათ, თან კარგი თავდაცვის საშუალებაც იყო. ასეთი საცხოვრებელი სახლების ზოგიერთი დეტალი გვხვდება ახალციხის რაიონში,

ნახოფლარ ბერდიკათებანში, ბაიების სამთნასტრო კომპლექსში (ქვის კარუბი და სხვადასხვა მიწისქვეშა კომუნიკაციები).

მე ადიგენის რაიონის სოფელ არალიდან ვარ. დავიბადე და გავიზარდე ასეთ დარბაზულ სახლში. ჩემი მამა-პაპანი ცნობილი ხელოსნები იყვნენ; პაპაჩემი რომ ჯალაბიდან გამოსულა 1930 წელს (მაშინ კოლექტივიზაცია იყო დაწყებული და სხვანაირად ვერ მოიქცეოდნენ), მას შეხვედრია სამი დარბაზი და სხვა სათავსები. აქედან ორი დარბაზი 1999 წელს ხანძარს ემსხვერპლა, ხოლო ერთი დარბაზი, მარანი, "ამბარი" და კარაპანი ისევ დგას, მხოლოდ სიძველის გამო ავარიულია.

სოფლის დასახლება იყო ძირითადად არა სასოფლო-სამეურნეო მიწაზე, ღელის ან მდინარის სიახლოვეს, სასმელად ვარგის წყაროსთან ახლოს.

შიგ სოფელში განსახლება იყო ძირითადად გვარების მიხედვით, რომლებიც იყოფოდა უბნებად და მათ შორის იყო გასასვლელი საერმე-სამარხილე გზები. ყველა დიდ ოჯახს (ჯალაბს) ჰქონდა თავისი კალო, მარცვლეული კულტურების გასალეწად: იდგმებოდა თავთავიანი კულტურების ზვინები, მერე გაილეწებოდა, განიავდებოდა და მარცვლეული ზემოდან, კალოდან, ხვიმირიდან, ჩაიყრებოდა "ამბარში"; ბზე ჩაიყრებოდა ერდოდან საბძელში, ხოლო ხორბლის ნაწილი, მიწისქვეშა ქვით ამოშენებულ ხარიში, სათადარიგოდ, ავი დღისათვის.

აქ ერთ რამეს მინდა მივაქციო ყურადღება: სოფელში ყოფილა ასეთი შემთხვევები – გლეხი ყიდდა სახლ-კარს, მიწას და მიდიოდა სხვაგან საცხოვრებლად, ან რჩებოდა უშვილ-ძირად და ახლობელი თუ სოფლის ხიზანი პატრონობდა მას. ახალ ფუძეზე მოსულ გლეხს სოფელი მოუხმობდა ძველი ფუძის სახელით, მაგალითად: ბათბანაშვილები მოსულან ჯალიაშვილების მამულზე, მათ დღესაც ჯალიათებს ეძახიან; ჩილინგარაშვილების ერთი შტო დასახლებულა ზედგინიძეების ფუძეზე, მათ ზედგინიძეათ ეძახიან; ასევე ცინგრაშვილების ერთი შტო დასახლებულა სალაღიშვილების ფუძეზე, მათ სალაღიანთს ეძახიან; მღვდელ-ქრონიგრაფ სტეფანე ნავრიზაშვილის მამულზე დასახლებულს მღვდლიანთს ეტყოდნენ და ა.შ.

საცხოვრებელი სახლის მშენებლობისას შეიძლება პირობითად გამოვყოთ რამდენიმე მიზეზი:

- როცა ძველის განახლება იყო საჭირო;
- როცა ძველის გაფართოება იყო საჭირო;
- როცა სტიქიური უბედურება ხდებოდა და ახლის კეთება იყო საჭირო;
- როცა ომითა და ხანძრით ნადგურდებოდა ძველი და ახლად იწყებდნენ ცხოვრებას;
- როცა ჯალაბს გამოეყოფოდა რომელიმე წევრი და მამა-პაპეულ სახლზე მიშენების უფლებას მიიღებდა (იყო დრო, როცა ჯალაბში ცხოვრობდა რამდენიმე ოჯახი, ათეულობით სული, 30-დან 70 სულამდე);
- როცა ძლიერი ოჯახი იქვე ახლოს, ახალ არჩეულ მიწაზე, აშენებდა საცხოვრებელ სახლს.

სახლის აშენება არ შეიძლებოდა:

- სასაფლაოზე (იგი რამდენი ხნის დაკეტილიც რომ ყოფილიყო);
- ეკლესიის ადგილზე ან ეკლესიის ეზოში;
- ნაძრახ ადგილზე;
- რაიმე მიზეზით ამოვარდნილი ოჯახის ადგილზე;
- ცუდი აურის მქონე ადგილზე;
- იქ, სადაც ღვარის ან ზვავის საჯახი ადგილი იყო;
- ჭაობიან ადგილზე;
- იქ, სადაც სადაბო ადგილი იყო, ან საუბნო გზას თუ შეუშლიდა ხელს.

მშენებლობისას არ შეიძლებოდა გამოეყენებინათ:

- ეკლესიის ნაქონი ქვა;
- საფლავის ქვა;
- გზაზე ნაგდები ქვა (ცუდი აურა აქვს);
- ამოვარდნილი ან დანაწევარი ოჯახის ქვა და ხე-მასალა.

გლეხი წინასწარ შერჩეულ ადგილას იწყებდა სახლის მშენებლობისთვის საშენი ქვა და ხე-მასალის მოგროვებას და ისე დაალაგებდა მას, რომ მშენებლობისთვის ხელი არ შეშალა და სიახლოვეს ყოფილიყო.

ქვას ეზიდებოდნენ ქვის სამტეხლოდან, რომელიც თითქმის ყველა სოფელს თავისი-საერთო ჰქონდა. ქვას ჭრიდნენ ადგილზე; თუ კარგი ქვა იყო, მისგან ითლებოდა კუთხის ქვებიც (ქოშა ქვა, ქოშის ქვა და ბაღლამა ქოში, ასევე იჭრებოდა სვეტების დასადგმელი "სვეტი ფეხები" და ბურჯის ქვები). ქვის სამტეხლოდან ქვას ეზიდებოდნენ ხარებით (შეიძლებოდა ერთი ხარითაც მოეტანათ); ქვის საზიდი იყო ბორბლების გარეშე, წინ ჩაებმებოდა ხარი უღელზე, ბოლო კი ეთრეოდა მიწაზე. ხარს რომ კარგად ეტარებინა ტვირთი, ქვას ან წვიმის მერე, ან კიდევ ზამთარში მოზიდავდნენ სამოსახლოზე.

ხე-მასალას ამზადებდნენ გაორგობის თვის მერე, როცა ხე მოსვენებით სტადიაშია და წვენი ნაკლები აქვს. ხე უნდა ყოფილიყო ნაძვი, კატარი, შეიძლებოდა მუხაც, ნაკლებ როკიანი და მსხვილი.ხე იჭრებოდა საკუთ მთვარეობის დროს და უნდა ყოფილიყო მზის გულზე გაზრდილი. ტყიდან ხის გამოტანა და ადგილზე მოტანა ხდებოდა ე.წ. ძიგლიტაით: წინ ორი, ღერძგაყრილი, დაბალი ბორბლის მქონე მოწყობილობა იყო, რომელზედაც ჩაბმული იყო ერთი ან ორი უღელი ხარი. ხე რომ არ სცემოდა ხარებს მოძრაობის დროს, ხის ბოლო მოსთრევდა, იგი თავისებური მუხრუჭიც იყო.

სამშენებლოდ იყენებდნენ სოფელთან ახლოს მდებარე თეთრ მიწას, რომელსაც კირის შემცველობა აქვს; იგივე მიწას, შეძლებისადაგვარად, გაცრიდნენ და შელესავდნენ ხოლმე შიგნიდან კედლებსაც (მოგვიანებით).

ოჯახიდან – ჯალაბიდან – გასვლის მსურველს რაც შეეხება: ოჯახის უფროსი, ასაკოვან მამაკაცებთან ერთად, გადაწყვეტდა ოჯახიდან გასვლის მსურველისთვის

სად მიეცათ ძმათა კერძი მიწა და სად გაეკეთებინათ მისთვის სახლი [illegible] საშუალება ჰქონდათ, ძირითადი ოჯახის კედელზე მიეშენებინათ, თუ არადა, ძველი სახლის საიხლოვეს აეშენებინათ ოთხკუთხივ. თუ ახლად გაეთოფილი, ცალკე გასვლის მსურველი, ოჯახის ხარჯზე, რამდენიმე წელი ოჯახიდან იყო გასული სასწავლებლად და მისი სწავლის ქირას ოჯახი იხდიდა, მას ძმათა კერძი მიწა არ მიეცემოდა, იმის გამო, რომ მას სწავლის პერიოდში: 1. ოჯახში საერთო საქმეში მონაწილეობა არ მიუღია და თანაც, 2. ოჯახი მას არჩენდა და სწავლის ქირასაც უხდიდა, ანუ მას უკვე ძმათა კერძი ფულად გატანილი ჰქონდა.

სახლის მშენებლობა და დაგეგმვა საკმაოდ რთულ საქმედ ითვლებოდა. ამიტომ მოიწვევდნენ ხოლმე სოფელში ამ საქმის მცოდნეს და ადგილს წინასწარ დაათვალიერებინებდნენ, სად რა უნდა აშენებულიყო. ამის მიხედვით, ადგილს დაჭორტამდნენ (ქვებს დააწყობდნენ ან ჯოხებს დაასობდნენ).

ახალს, ასაშენებელ სახლს უნდა ჰქონოდა აუცილებლად:

- კარაპანი;
- დარბაზი;
- ოდა-სახლი (თაკარებიანი ოდა);
- ახორი;
- ფურნის სახლი;
- საცხო სახლი;
- ბაკები;
- მარანი;
- "ამბარი" და კალოზე დარანი.

მშენებლობის დაწყებამდე, სამშენებლოდ გამოყოფილ ადგილს მდვდელი აკურთხებდა, ხოლო პატრონს და დამხმარე მუშაკებს დალოცავდა; გატეხდნენ სომინ პურს, თითო ჭიქით დალოცავდნენ პატრონსა და საქმეს და ყველაზე ოდბლიანი და მრავალშვილიანი მამაკაცი პირველი ბარს დაარტყამდა მიწას.

ყველაზე უწინ მარნის ადგილი ამოიჭრებოდა და კედელი ამოშენდებოდა, რადგან მარნის კალო იყო დარბაზის იატაკის დონეზე. მარანზე უნდა დადგმულიყო "ამბარი", ამიტომ დურგლებს საქმე რომ ჰქონოდათ, იწყებდნენ "ამბრის" ფიცრის დახერხვას დასაწყვი ხერხით (ხიზრით). შემდეგ იწყებოდა გეგმის მიხედვით მშენებლობა, მოიჭრებოდა მიწა, რომელიც იქვე იყრებოდა მოსახერხებელ ადგილას. ამოიჭრებოდა ბალავარი, დაილოცებოდა, ერთხელ კიდევ, ფუძის ანგელოზი, ბალავარში ოთხკუთხივ ჩაიდებოდა ხერდა ფული, თითო შაური (ამას ვინმე ოდბლიანი აკეთებდა, ქუდბედიანი) და იწყებოდა კედლების ამოყვანა. მიწაზე ესხმებოდა თხელი ალიზის ტალახი და შიგ, ბალავრის სიგანეზე, ეწყობოდა ფიქალი ქვა, რომელზედაც უკვე ამოდიოდა კედელი, 80 სმ-დან 1 მ-მდე სიგანისა. მიწაში ჩადგმული სახლი, სქელი კედლით, იყო ზამთარში თბილი და ზაფხულში გრილი. საკედლე ლოდების დამუშავებაც და კედელზე დაწყობაც შედარებით ადვილია: ქვა არ ქუცმაცდება და რამდენადაც ლოდი დიდია, სადღაბე ხსნარი ნაკლები უნდა, თავად კედელი კი მტკიცე გამოდის. თუ კედელს ცოტა წვრილი

ქვით აწყობდნენ, მაშინ 1 მ-იანი კედლის სისქეში დებდნენ ახალგაზრდა ნაძვის გაქერქილ 10 მ-იან ტანს ან მცირე ზომის მრგვალ ხეს, რომ სველი კედელი არ გადაშლილიყო (ჩადგმული სეისმური ხე გარედან არ ჩანს).

კედლები კეთდებოდა მინიმუმ 3 მ-ის სიმაღლის. რიცა კედლები ამოვიდოდა, მათში წინასწარ გათვალისწინებული იყო: ბუხარი, დოლაბი, თარო, თახჩა, გუსანდარა, განჯინა, კედელში გასასვლელი ხვრელი სამალავისთვის და ზოგჯერ საკანალიზაციო არხი (ქვით ნაშენი წყალსაწრეტი არხი, რომელიც ბაკებში გადიოდა, გადმოცემით, ჰქონდათ ჩემს სოფელში ფეიქრიშვილებს, ნადირაძეებს, შაოშვილებს, თათეშვილებს: თავად სახლში წყალი გამოდიოდა და მათ დახურული არხით გადაყვანილი ჰქონდათ ღელეში; ასეთი კომუნიკაციის მიწყობა იმათხელეწიფებოდა,ვინც ღელის პირას ცხოვრობდა).

სახლი მიშენებულია თუ ცალკე აშენებული, შეიძლება ერთი შეხედვით გაიგოთ: თუ ის მეზობელ სახლთან შედარებით უფრო მიწაშია ჩადგმული, გვიანდელი ყოფილა, რადგან კალოს გამართვისას არსებული კალოდან წყალი რომ დაგმოდინდეს, ახლად აშენებული ცოტათი დაბალი უნდა იყოს. ასევე ძველი სახლის კარაპანს ამომსვლელი და სამხრეთი მზე უყურებს, მიშენებულს – იშვიათად.

ადგილს, სადაც დარბაზი უნდა აშენებულიყო, ყველაზე მეტად და ყურადღებით აწესრიგებდნენ: დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა შესასვლელ კარს და ბუხრის ადგილს. ბუხარი დასავლეთით იყო, კარი, სასურველი იყო, აღმოსავლეთით ყოფილიყო, რადგან ქორწილის დროს ნეფე-დედოფალი ბუხრის წინ ჯდებოდა, აჯილაკზე, პირით აღმოსავლეთისკენ.

დარბაზის ადგილი ძირითადად კვადრატული უნდა ყოფილიყო, კედლის სიმაღლე კი 3-4 მ., ხოლო ზედ დაწყობოდა სვეტებზე გვირგვინი და მთავრდებოდა ერდოთი; ძირიდან ერდომდე დაახლოებით იმხელა მანძილი იყო, რამდენიც მიწასთან ერთი მხარე დარბაზის კედლისა – ანუ რომ, სვეტებზე შემდგარი დარბაზი კუბისებრი იყო, ხოლო ზედ დადგმული გვირგვინი კი, წაკვეთილი პირამიდა.

სამცხეში, დარბაზში დედაბოძი არ იდგმებოდა, სამაგიეროდ, კედლების გასწვრივ იყო მიდგმული თორმეტი ბოძი (სვეტი); სვეტები იდგმებოდა სპეციალურ ქვაზე, რომელსაც "სვეტი ფეხი" ერქვა; თუ სვეტი მრგვალი იყო, "სვეტი ფეხიც" მრგვალი კეთდებოდა და მიწაში 30-40 სმ-ის სიღრმეზე იყო ჩაფლული, მიწის ზევით კი 20-30 სმ. რჩებოდა. "სვეტი ფეხზე" დადგმული სვეტი, თუ დიდი მოცულობის იყო, მასზე გაიდებოდა ე.წ. ბალიში, იგივე დათვა, ამაზე კი იდებოდა კედლის მთელ სიგრძეზე, ეიშადი, იგივე გასაყარი. სანამ ჩვენთან დასაწყები ხერხი, ხიზარი, შემოვიდოდა და ხის დახერხვას დაიწყებდნენ, სამასალე ხე ითლებოდა ცულით და ფეხეზითი. ამიტომ ყველაზე ძველი ნაშენი დარბაზებიან მრგვალი ხით იყო გაწყობილი, ან ფეხეზითი გათლილი, ორი მხრით გამოყვანილი, გასუფთავებული პირებით და, შეძლებისდაგვარად, ორხელა რანდით მოსწორებული.

დარბაზის სვეტი რომ მოხერხებულად მდგარიყო, ხელოსანი "სვეტი ფეხებს" ააღრმავებდა ხილმე, ხოლო სვეტების ბოლოს დაუმორებდა, შემოუთლიდა. ამიტომ სვეტი იყო ჩადგმული, ხოლო სვეტის ზედა ნაწილი, მრგვალი "კბილით" იყო შეერთებული სვეტის ბალიშთან, ან თუ ბალიში არ უკეთდებოდა, ეიშადთან.

შეერთების ადგილი "კბილით" კარგია – მიწისძვრის დროს ბოძი შეიძლება შეტრიალდეს, მაგრამ ყოშადს არ გადმოითრევს. თუ სვეტზე დადებული იყო ბალიში, დათვა, იგი ორთავ მხარეს ქვემოდან იბურღებოდა და შიგ ხის სამსჭვალავს უკეთებდნენ (კარგი იყო ამისთვის ქაცვის ხე, ძარღვიანია იგი და რიკიანია თუ ხმელი, ხვრელიდან ადვილად არ გაძვრება).

სასურველი იყო ყოშადის ხე ყოფილიყო ოთხივე მხარეს გადებული, რომ ოთხივე მხარეს გადებული ყოშადის ყოველი ხე ყოფილიყო მთლიანი, გადაუბმელი, რადგან დატვირთვას და დაჭიმვას კარგად გაუძლებდა. თუ ყოშადის ხე მთელ სიგრძეზე არ გასწვდებოდა, მაშინ გადაბმა უნდა მომხდარიყო ზუსტად სვეტის თავზე და ისე გადაბმულიყო, როგორც ადამიანი თავის ხელებს შეაჭიდებს (ხელისგულები ერთმანეთს რომ ეხება და თითები ერთმანეთშია გადაჭდობილი). გადაბმის ადგილები აუცილებლად უნდა ყოფილიყო გაბურღული და სამსჭვალავით გამაგრებული.

როცა ყოშადის (ყოშადი, იგი ყოხი ან ყორშია) შემოვლება მორჩებოდა, იწყებოდა ზედ გვირგვინის მოწყობა. გვირგვინის პირველ შემოვლას რომ მორჩებოდა, ოჯახის პატრონი კეცში გამომცხვარ ქადას, ყათმარს, მიართმევდა მომუშავე ოსტატებს და დაილოცებოდა: "ღმერთო, ჭერის გამართვა დავიწყეთ და ამ ჭერქვეშ მშვიდობა, სიკეთე და ბედნიერება ყოფილიყოსო"

შემდეგ უკვე იწყებოდა წინასწარ გამზადებული კოჭების გაწყობა, დაფაკრა. პირველი წყობა კოჭებისა (ქირიშების-ნიყურების) ყოშადზე იყო და ყოშადთან იქმნებოდა რვა კუთხე, რვა სვეტზე. ასე მოხდებოდა შემოვლა-დათაკვრა მინიმუმ შვიდჯერ, მაქსიმუმ თორმეტჯერ. ასეთი წესით წყობას ეძახდნენ რვაწახნაგას. ყოველი წყობა ერთმანეთზე ებმებოდა სამსჭვალავით; ცარიელი ადგილების ამოვსება ხდებოდა სქელი ფიცრით. ყოხების გამოსახენ წახნაგებს სხვადასხვანაირად აჭრელებდნენ, თუმცა დღეს შემორჩენილი დარბაზები უფრო სპეციალური ფიგურული რანდით ამოღებული ზოლებითაა შემკული; ხდებოდა ასევე გეომეტრიული ხვეულების ამოკვეთა ბოძებზე და ასე გალამაზებული დარბაზი მთავრდებოდა ერდოთი, საიდანაც ჩამოდიოდა სინათლე, შუაცეცხლის დროს კი, ადიოდა კვამლი და მას საკვამლესაც ეძახდნენ. ამიტომაა, რომ ამბობენ სოფელში: "ამდენი კვამლი ამოდისო"; ფერეიდანში დღესაც ერდის საკვამლეს ეძახიან.

ბუხრის კედელში ჩაშენებით, შუაცეცხლმა ადგილი დაკარგა და იმ სარიტუალო წესებმა, რაც შუა ცეცხლთან სრულდებოდა, ბუხართან გადაინაცვლა. დაიწყეს ბუხრის ქვაზე სხვადასხვა არქაული გამოსახულების სამკაულად ამოკვეთა (სიცოცხლის ხე, ბორჯღალები, მზე, მთვარე, ლომი და ვეფხვი, გეომეტრიული სხეულები). ყველაზე ძველი წარწერიანი ბუხრის ქვა მინახავს, წარწერითვე 1752 წლით დათარიღებული, ადიგენის რაიონში. აღსანიშნავია, აგრეთვე, ახაშენიდან წამოღებული ხმალაძეების ბუხრის ქვა (ჯვარიძეებს აქვთ), სადაც სიმბოლურად ორი ხმალი იყო ამოკვეთილი. ბუხრის სიმაღლე დამოკიდებული იყო იქ მცხოვრებთა სიმაღლეზე – მაღლა აწეული ბუხარი ნიშნავდა ოჯახის წევრთა ტანადობას და პირიქით. ბუხარში აუცილებლად უნდა მდგარიყო სამფეხა ზედადგარი (ის დიდიც შეიძლებოდა ყოფილიყო და პატარაც).

ერდო მთავრდებოდა შიგ "ნაყოლებული" რკინის გადაჯვარედინებული

ჯოხებით. ასეთივე ჯოხები ჰქონდათ ბუხრის საკვამურშიც (და ხანდახან ცეცხლის პირებიც იყო ჩაწყობილი), რომ შიგ მტვერი არ ჩამოცვენილიყო.

სალამპე-ჭრაქის ადგილი იყო ბუხრის მარცხენა მხარეს, ხოლო მის აქეთ-იქით გაიმართებოდა საქვები, სადაც დამე ისვენებდნენ და ეძინათ ოჯახის სრულასაკოვან მამაკაცებს. საქვსევე ხდებოდა პურის ჭამა დაბალფეხიან ტაბლაზე ან ფეხშემზე. ბუხრის აქეთ-იქითვე იყო ადგილი, სადაც შედგმული ჰქონდათ კარადები ლოგინების, თეთრეულისა და ა.შ. შესანახად. ასევე ჰქონდათ ხოლმე ერთი დოლაბი საქალებოს მხარეს, სადაც იყო რელიგიური სურათები, კრიალოსანი და სხვა; ის ფარდით იხურებოდა.

ერდოდან ჩამოსული სინათლის სხივი უწინ ბუხარს ანათებდა, შემდეგ, დღის მანძილზე, თუ მზიანი დარი იყო, შეგეძლო, განგესაზღვრა, რომელი საათი იყო.

დარბაზის გვერდით აუცილებლად უნდა ეოფილიყო ახორი. დარბაზსა და ახორს შუა იყო დარაბის კედელი, რომელიც ახორის მხრიდან აგურით იყო ამოშენებული. საქონლის მიერ დაყენებული სითბო-ოხშივარი გადითდა დარბაზშიაც და ათბობდა იქ მცხოვრებთ.

ახორის აშენებას განსაკუთრებული ყურადღება უნდოდა. ბოსელში ინახავდნენ: მსხვილფეხა რქოსან პირუტყვს, თხის ფარას, ქათამ-ფრინველს, პირუტყვის ნამატს, აქვე ჰქონდათ ზოგიერთი სამეურნეო იარაღიც.

ახორში პირუტყვი გაბერებული იყო პირით კედლისაკენ და წინ ჰქონდა ბაგა საკვების ჩასაყრელად. აქ დაგებული იყო ზღვე (იგი ან გათლილი ქვისა იყო, ან ჭერეხებისა), რომელიც უერთდებოდა სანარწყალს. სანარწყალში გრიგდებოდა შარდი და ნაკელი, რომელიც ხენკალით გარეთ გაჰქონდათ სანაკელეზე. ბაგაზე კეთდებოდა ხვრელი, ე.წ. ნაცხვირალი, სადაც გამობმული იყო პირუტყვი.

ახორში იდგა სვეტების ოთხი რიგი: ორი – კედლების გაყოლებით, ორი – შუაში, ხოლო ზედ რომ შექმნილიყო სიმაღლე და მოთავსებულიყო ერდო, ორ, ზოგჯერ სამ სართულიანი ყოშბაში ეწყობოდა და იკვრებოდა ერდოიანი კვადრატი. ბოსლის კედლიდან კედლამდე იგი, თუ მაღალია, ნახევარწრეს ქმნის, თუ დაბალია და განიერი – ელიფსს და კალოს სიმძიმის დაწოლას კარგად უძლებს.

ბაკები თუ გრძელია, მას ორი ერდო უკეთდება, თუ პატარა – ერთი. ერდოსთან ჭერი შემაღლებულია, რათა სინათლე ჩამოვიდეს; ერდო ისეა მომართული, რომ აღმოსავლეთისკენ თუ არა, სამხრეთისკენ მაინც იყოს, რათა სინათლემ "იმოძრაოს" ბაკების დანარჩენი ნაწილი ბრტყლადაა გადახურული.

ფურნე, გამოსაცხობი ფართის მიხედვით, დიდიც არსებობს და პატარაც, შეიძლება ოჯახისთვის იყოს განკუთვნილი და გარეთ უბნისთვისაც; ფურნის სახლი ასრულებდა საცით სახლის ფუნქციასაც. ფურნეს 12-14 მ² ფართობი უკავია; იგი მიწაშია ჩადგმული და ისეთი ქვითაა აშენებული, რომელიც არ დასკდება და სიმხურვალეს გაუძლებს. ფურნეს აქვს ბუხარი, ფურნის კარი, ფურნის ძირი და სახოლელე და ხირალელისთვის გამოწეული ქვა. ფურნის ზომები დამოკიდებულია გამოსაცხობი პურის რაოდენობასა და ოჯახის მოთხოვნილებაზე. ფურნეშივე აქვთ ნიჩაბი, ბობი, ქარსანქი, ასტამი და ამოსაგუნდი-რექა. ფურნეში ცხვება ცომიანი პური, ლავაში, ფუდოლა (იგივე თითიანი), ქადა, ხაჭაპური; ახმობენ ხილის ხირს, აკეთებენ შედედებულ-შესქელებულ რძეს.

საბძელი კალთასთან ახლოსაა და აქ ინახება ‘ეხე’ში საკვები პირუტყვისათვის. მას აქვს ერდო, საკვების ჩასაყრელად, კარი – ერთი ან ორი (ერთი – გ’ხედან შესახვლელად, მეორე – ბოსელ’ში საკვების შესატანად). საბძელი ძელებ’ზე ბრტყელად არის ხოლმე გადახ’ურ’ული.

კარაპანი საცხოვრებელ სახლ’ში შესახვლელი ადგილია. იგი 20-25 მ²-ს მოიცავს, ხ’შირად ცალ ან ორ მხარესაა გახსნილი და ბრტყელად არის ხოლმე გადახ’ურ’ული. საცხოვრებელ სახლ’ში მხოლოდ კარაპანით შეიძლება შესვლა. თავად კარი ცალფრთაა, თუმცა წ’ყვილფრთაც გვხვდება; იგი შიგნიდან ‘ერდ’ელით იკეტებოდა. კარაპან’ში ხდებოდა სახოფლო-სამეურნეო იარაღების დამ’ხადება და გამართვა, ხორბლის და სხვა მარცვლეულის გარჩევა სათესლად, კორკოტის მომ’ხადება, მარილის დანაყვა, ფარდაგის და ჯეჯიმის ქსოვა, თოკის დაგრეხვა და სხვა.

ცალკე მდგომ “ამბარ’ში” ინახებოდა მარცვლეული, სათესლეც და საფქვავად გამ’ხადებ’ულიც, ხმელი ხილი, ტ’ელაპი და სხვა. ყოველდღიური საკვები, რომ დიახახლოსს მარანსა და “ამბარ’ში” არ “ერბინა”, ინახებოდა ბაკებ’ში დადგმ’ულ ხელამბარ’ში. იგი დამ’ხადებ’ული იყო გა’შალა’შინებ’ული ფიცრებისგან, იხ’ურებოდა ჰერმეტი’ულად, რათა მღრღნელები ან კატა არ შემძვრალიყო; იგი პატარაც ყოფილა და დიდიც (იგივე დანიშნ’ულება აქვს ლა’ხამბარსაც).

და ბოლოს: როცა ქვის და ხის საქმეს მორჩებოდნენ, სანამ მიწ’ას დააყრიდნენ, ხე-მასალა’ზე გადაიყრებოდა ნაფოტები, ხვრელები ამოივსებოდა, დააყრიდნენ ნამჯას, გადალესავდნენ თიხით და იწ’ყებოდა რამდენიმეგ’ზის მიწ’ის დაყრა ისე, რომ მინიმ’უმ 50 სმ-ის და მაქსიმ’უმ 2 მ-მდე სისქისთვის მიელწ’ათ. ხოფლის სიახლოვეს გვაქვს ე.წ. ბეტონიტ’ური თიხის კარიერი და იქიდან მოტანილ მიწ’ას 10-15 სმ-იან ფენად გადააყრიდნენ ხოლმე, რომ წ’ყალი არ შეჰპარვოდათ. მ’შენებლობის დამთავრების შემდეგ, დახ’ურავდნენ კარს, ერდოს და დაანთებდნენ შეაცეცხლს კვარიანი შე’შით; სახლი კვამლით გაივსებოდა, აღწ’ევდა ხის ჭიის ყოველნაირ ხვრელ’ში და ხოცავდა ყველა სახის მავნებელს. დასასრულ გლეხი დიდ პურ-მარილს გამართავდა მ’შენებლობის მონაწ’ილეთათვის, კალთის დასატკეპნად ნათესავ-მე’ხობლებსაც მოიწ’ვევდა და ეწ’ეობოდა სახლის კურთხევისა და პერობის დიდი ‘ხეიმი. იცოდნენ ასეთი დალოცვაც:

„ერდოს ფარი, კარებს ჯვარი,
ღმერთო, შენ დასწ’ერე ამ ოჯახს
შენი წ’მინდა ჯვარი”

Revaz Andguladze

On the *Darbazi* Residential Houses Widespread in Samtskhe

The article gives a detailed description of the traditional mode of selection of the plot and building material for the vernacular dwellings practiced in Samtskhe-Javakheti (southern Georgia), preparation of the bulding material, composition of the dwellings, their construction and function.

გ. ჩიტაიას სახელობის ეთნოგრაფიული მუზეუმის ერდო-გვირგვინიანი ნაგებობანი

იმ უნიკალურ მატერიალური კულტურის ნიმუშებს შორის, რაც კი შეუქმნია ქართველ ხალხს, გამორჩეული ადგილი უკავია საცხოვრებლის ტიპს, რომელსაც ერდო-გვირგვინიან დარბაზულ ნაგებობას უწოდებენ. ასეთი საცხოვრებლების არსებობის ქრონოლოგიური დიაპაზონი ძალიან დიდია, იგი სათავეს იღებს ძველი წელთაღრიცხვის პირველ ათასწლეულში და მთელი შემდგომი ხანის განმავლობაში აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველოში საცხოვრებლის ძირითად ტიპს წარმოადგენდა. მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველოს ამ მხარეებში, ახალი საზოგადოებრივ-ეკონომიკური წყობილების შემოსვლასთან ერთად, იწყება ბანიანი და ბუხრიანი სახლების დამკვიდრება, რომლებიც შეცვალა ე. წ. ქალაქურმა, ორ სართულიანმა და ხის აივნიანმა სახლებმა. თუმცა, დარბაზული ნაგებობები სოფლად ჯერ კიდევ იყო შემორჩენილი და მასში ცხოვრობდნენ გასული საუკუნის ოციანი წლების ჩათვლით. საბედნიეროდ, ქართველმა მეცნიერებმა მოასწრეს ჯერ კიდევ შემორჩენილი ასეთი სახლების დაფიქსირება და აღწერა[1]. შემდგომშიც ამ ტიპის ნაგებობანი არაერთხელ მოხვდა ქართველ მკვლევართა ყურადღების არეალში[2].

ასეთი ნაგებობანი ფრაგმენტულად, ცალკეული ელემენტებით, ბევრჯერ გადაკეთებულნი, ჯერ კიდევ არის შემორჩენილი შიდა ქართლის და განსაკუთრებით სამცხე-ჯავახეთის ზოგიერთ სოფელში.

ასეთი სახლებისათვის გადარჩენის გზა იყო ეთნოგრაფიული მუზეუმის შექმნა, რის გამოც ჩამოყალიბდა განსაკუთრებული ფუნქციისა და დანიშნულების მქონე მუზეუმი ღია ცის ქვეშ. აქ თავი უნდა მოეყარა ქართული ხალხური ხეროთმოძღვრების ნიმუშებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან, უნდა ეჩვენებინათ ტრადიციული ყოფითი კულტურა: – დაიწყო ამ კუთხეებისთვის დამახასიათებელი საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობათა მოძებნაც.

ამრიგად, 1966 წლიდან დაიწყო მუზეუმის მშენებლობა და კეს ტბის ჩრდილოეთი ფერდობის 52 ჰექტარზე ადგილი დაიდო ე. წ. „პატარა საქართველომ“. ამ საქმის სულისჩამდგმელები იყვნენ გ. ჩიტაია, ლ. სუმბაძე და იმ პერიოდში მოღვაწე მთელი დასი ქართველი მეცნიერებისა და ინტელექტუალებისა.

განხორციელებული ექსპედიციების შედეგად შეირჩა სხვადასხვა კუთხეებისთვის დამახასიათებელი საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობანი, შეგროვდა ყოფისთვის დამახასიათებელი კოლექციები, რომელთა რაოდენობა დღეისათვის 8 ათასს აჭარბებს.

---

1 წებინაშვილი გ., ქართული დარბაზი, თბ., 1926; ჩიტაია გ., გლეხის სახლი ქვაბლიანში (დარბაზული ტიპი). „მიმომხილველი“, ტ. 1, 1926.

2 ჩიქოვანი თ., ქართული ხალხური საცხოვრებელი, თბ., 1969; სუმბაძე ლ., ხალხური ხეროთმოძღვრებისა და ყოფის მუზეუმი, თბ., 1976; ჩიქოვანი თ., ამიერკავკასიის საცხოვრებელ ნაგებობათა ისტორიიდან, თბ., 1976; ბაგრატიონ-დავითაშვილი გ., შალვაშვილი ლ. ტრადიციული დასახლება საცხოვრებელი ნაგებობანი საქართველოში, თბ., 2002.

10 წლის განმავლობაში მუზეუმში ახალი სიცოცხლე შეიძინეს კოლხურმა ოდებმა და საჯალაბო სახლებმა, რაჭულმა „შუა სახლმა“, აჭარულმა მრავალფუნქციურმა, თავისი მასშტაბებით უნიკალურმა ხის საცხოვრისებმა. ამათ შორისაც გამორჩეულია აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველოსთვის დამახასიათებელი ერდო-გვირგვინიანი დარბაზული საცხოვრებელი ნაგებობანი.

ამჟამად, ჩვენს მიზანს წარმოადგენს მიმოვიხილოთ ამ უნიკალური ქვიტკირის სახლების მუზეუმში განთავსება, მათი მნიშვნელობა და როლი ქართველი ხალხის ყოფაში. დიდი საქმის მესვეურები შეეცადნენ ასეთი სახლები მათი გავრცელების ყველა რეგიონიდან ეოფილიყო წარმოდგენილი. ზოგი მათგანი მეტნაკლებად იყო შემორჩენილი, ზოგის მხოლოდ ელემენტებიღა იყო ავთენტური.

ასე მივიღეთ დღევანდელი სურათი, რომლის მიხედვითაც მუზეუმის სამ საჯ-ქსპოზიციო ზონაში განთავსებულია ხეთი ერდო-გვირგვინიანი დარბაზული სახლი.

მათში რიგი ელემენტებისა პირვანდელია, ზოგიც არსებული ტრადიციებისა და ნახაზების მიხედვით აღდგენილი: ქართული დარბაზი კასპის რაიონის სოფ. ყარადაჯიდან ანუ თელიანიდანაა, დემეტრაშვილებს ეკუთვნოდა და XIX საუკუნის შუა ხანებს განეკუთვნება. გასულ წლამდე იგი იყო ერთადერთი დარბაზი, სადაც ექსპოზიცია უწყვეტად იყო გამართული დღიდან მუზეუმის დაარსებისა. კახეთიდან გადმოტანილი დარბაზი საგარეჯოს რაიონის სოფელ გიორგიწმინდიდანაა და გოდერძიშვილების დარბაზის სახელითაა ცნობილი; მესხური დარბაზი წარმოდგენილია ახალციხიდან – რაბათიდან გადმოტანილი საცხოვრისით, რომელიც ბალიაშვილებს ეკუთვნოდა და ყორქესლიანთ დარბაზის სახელითაა ცნობილი; თრიალეთიდან – სოფელ რეხადან არის გადმოტანილი საბაძეების დარბაზი და, ბოლოს, ყველაზე ძველი, ხანდაზმული, არაუგვიანეს XVII საუკუნითაა დათარიღებული ჭაჭკარიდან (ასპინძის რაიონიდან) გადმოტანილი უნიკალური, მეგალითური ნაშენების საცხოვრისი.

დარბაზებიდან ყველაში არ არის ექსპოზიცია. სამწუხაროდ, მათი აგების დროს, ჰიდროიზოლაციისათვის, გადახურვაში გამოყენებული იქნა რკინა-ბეტონის კონსტრუქციები. ამას დაემატა მძიმე 1990-იანი წლები, ნაგებობებს მოელაც დააკლდა და წვიმისა და თოვლის ნადნობმა წყლებმა საგრძნობლად დააზიანა დარბაზოვანთა კონსტრუქციის ხის ელემენტები.

ეროვნული მუზეუმის შექმნის შემდეგ, შეიქმნა პირობები, რომ ეტაპობრივად განხორციელებულიყო ამ დარბაზული ნაგებობების აღდგენით-სარეაბილიტაციო სამუშაოები, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ყარადაჯის დარბაზი (სურ. 1–4), როგორც ყველა შემორჩენილი ანალოგიური ნაგებობა, საგრძნობლად სახეშეცვლილი და გადაკეთებული იყო. პირვანდელი სახის აღდგენისთვის გამოყენებული იქნა არსებული ანაზომები, ნანახატები და ის გრაფიკული მასალა, რომელიც შესრულებული იყო წლების წინ ნ. სეკერიოვის, ი. შარლემანის და ლ. სემბაძის მიერ; აგრეთვე დარბაზის შემორჩენილი ნაწილების მიხედვით.

დემეტრაშვილების დარბაზში ლორსშესანიშნავია კეთხური წყობით შესრულებული თორმეტკუთხოვანი გვირგვინი, რომელიც აწყობილია 45 კოჭისგან. კოჭების სიგრძე იცვლება ყოველ რიგში, ხოლო სიმაღლე ყოველ 3-4 რიგის შემდეგ. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ასეთი გადახურვის ფორმები, რომლებიც საკმაოდ ფართოდ იყო გავრცელებული ძველ სამყაროში, ხოლო მოგვიანო ხანაში

წინა აზიაში და უფრო შორსაც, ცნობილია მხოლოდ ოთხკუთხა და ოშვიათად რვაკუთხოვანი ვარიაციებით.

დარბაზი ყარადაჯიდან ორდედაბოძიანია, გრძელი ბალიშებით. მათგან შესასვლელთან მოთავსებული დედაბოძი, თავისი თავხით, ორიგინალია. ხოლო მეორე წარმოადგენს აღნიშნული დარბაზის დედაბოძის ახლადგამოთლილ ზუსტ ასლს. ჩვენამდე მოღწეული დედაბოძებისგან განსხვავებით, მათი შებლის მხარე შედარებით სადაა; მასზე ამოკვეთილ წრეში ჩასმულია მზის დისკო. ორიგინალურადაა დამუშავებული დედაბოძის გვერდები, რომლებზეც თითქმის მთელ სიმაღლეზე ამოკვეთილია ჩუქურთმები, რომლებიც შეიძლება გავიაზრით, როგორც დახვეული გრაგნილები.

დემეტრაშვილების დარბაზი სხვა ანალოგიური საცხოვრისების მსგავსად, დიდი ოჯახისთვისაა განკუთვნილი. იგი საშუალო სიერცისა, დაახლოებით 57 მ2, მოწყობილია ტრადიციული კერით და გვირგვინიანი სახინათლე ერდოთი. კედლებიც ტრადიციულადაა დამუშავებული, ორიარუსიანი თახჩების რიგით, განჯინა-წალოებით.

წარწერებით, უხვადმორთული ორნამენტებითა და გამოსახულებებით, საინტერესო ნიმუშია გოდერძიშვილების დარბაზი სოფელ გიორგიწმინდიდან (სურ. 5–6). ეს ნაგებობა, დღესდღეობით, მუზეუმის დარბაზებს შორის ქველაზე უძეთეს მდგომარეობაშია. სწორედ აქ განხორციელდა ზემოაღნიშნული აღდგენით-სარეაბილიტაციო სამუშაოების სრული ციკლი. გოდერძიშვილების დარბაზიც ორდედაბოძიანია. კედლები აგებულია აღმოსავლეთ საქართველოში ესოდენ პოპულარული ე.წ. „თევზაყბურა“ წყობით კირის ხსნარზე; კარის ღიობებში და თაღებში ქართული აგურიცაა გამოყენებული. ინტერიერის ექსპოზიცია ტრადიციული, XIX – XX საუკუნეების მიჯნაზე არსებული კახეთის სოფლის ოჯახის ყოფას აღადგენს.

გიორგიწმინდის დარბაზში ორი თარიღია დატანილი მხედრული წარწერით: უკანა დედაბოძის შებლზე ამოკვეთილია „ჩენგ“, რაც 1853 წელს აღნიშნავს და საცხოვრებლის აგების დასასრულს გვამცნობს. ხოლო აშენების დასაწყისს აღნიშნავს ფასადის მარჯვენა ნიშში ჩასმული საინტერესო, პოეტური წარწერა (რომელიც ამუამად აღდგენას საჭიროებს) „ჩენ“ ანუ 1850 წ. „წელსა ჩენ-სა აშენდა სახლი კირისა/შიგა სადგომი ლხინისა/ქალნი და კაცნი ტურფანი/განქარეებელი ჭირისა/ადათონ გოდერძოვისა“. ეს სახლი არქიტექტორ ლ. სუმბაძის მიერ გამოკვლეულ იქნა XX საუკუნის 60-იან წლებში, ხოლო მუზეუმში ის 1974 წელს გადმოიტანეს. იმ დროს ნაგებობა უკვე სახეშეცვლილი იყო, ზემოთ დაშენებული ჰქონდა მეორე სართულის საცხოვრებელი ოთახები, ხოლო თვით დარბაზი მარნად იყო გამოყენებული.

გიორგიწმინდის დარბაზი, ყარადაჯის დარბაზის მსგავსად, ნახევრად მიწაშია შედგმული. გამორჩეულად მოჩუქურთმებულია აქაური დედაბოძები. ერთმანეთს ენაცვლება გეომეტრიული ფიგურები და ასტრალური არსის მქონე გამოსახულებანი, წრეში ჩასმული მზის დისკოები, ბორჯღალები, მთვარისა და მნათობთა ამოჩუქურთმებული სიმბოლური გამოსახულებები. ისინი თავის დროზე ზეაზიდულ გვირგვინთან და კერასთან ერთად, ამაღლებულ და მისტიურ განწყობილებას უქმნიდა ოჯახს და დარბაზისელებს, ანუ დარბაისელებს, ახლა კი მუზეუმის სტუმრებს.

გოდერძიშვილების დარბაზის სარეალიბიტაციო სამუშაოები 2007-2012 წლებში განხორციელდა.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმისა და ნორვეგიის კულტურული მემკვიდრეობის დირექტორატის ერთობლივი პროექტით, ნორვეგიელი კოლეგების მხარდაჭერით შესრულდა რესტავრაცია-რეაბილიტაციის მეორე და მთავარი ეტაპი, გადახურვის მოხსნა, მწყობრიდან გამოსული ხის მასალის შეცვლა ტრადიციული ხერხებით. გამოყენებული იქნა ასევე ტრადიციული ხელსაწყოები: ხელეწო, ფეხეწო (სურ. 7–9); სამუშაოები ავთენტური ხერხების მცოდნე, სამცხე-ჯავახეთიდან მოწვეული ბატონი რეზო ანდღულაძისა და მისი გუნდის მიერ ჩატარდა.[3]

ჩვენმა პრაქტიკამ დაადასტურა, რომ რაც არ უნდა სრული წესების დაცვით მოეწყოს ბანიანი გადახურვა, საბოლოოდ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ბანის შემდგომ მოვლა-ექსპლოატაციას ენიჭება. სახურავზე საგულდაგულოდ დატკეპნილი მიწის სქელი ფენა დიდი წვიმების, თოვლის დგომის შემდგომ რბილდება და შეიძლება წყალიც გაუშვას. ამის თავიდან ასაცილებლად წვიმების დროს ბანი პერიოდულად უნდა დატკეპნილიყო სპეციალურად ხის სახეპელათი.

ამრიგად, სრულად აღდგა გიორგიწმინდის დარბაზი, მასში მოეწყო ტრადიციული ყოფის ამსახველი ექსპოზიცია, გაცოცხლდა ყოფა და ისტორია, განხორციელდა და დღემდე ფუნქციონირებს პროექტი – „კახური ბარაქის დაბრუნება გიორგიწმინდის კარმიდამოში“. ამ მიზნით ეზო-კარში მოეწყო გალავანი, მის შიგნით გაიმართა სათინე, ჩაიდგა თონე და ბადიაერელი პურის მცხობელი ქალბატონი, სოლოდაანთ გვარიდან ყოველ შაბათ-კვირას უმასპინძლდება სტუმრებს კახური შოთითა და ცხვრის ყველით (სურ. 10-11).

თავისი მასშტაბებითა და მრავალფუნქციურობით საინტერესოა ახალციხური დარბაზი, რომელიც რაბათიდან არის გადმოტანილი (სურ. 12–15). სახლს წინ აქვს რიკულებიანი აივანი. მის გვერდით, კარიდან შევდივართ ოთახში, რომელსაც პირობითად დერეფანი შეიძლება ვუწოდოთ. დერეფნის მარჯვენა მხარეს კედელში დატანებული კარით უშუალოდ დარბაზში შევდივართ, რომელიც საკმაოდ დიდია, რვაკუთხედი გვირგვინით. ადგილობრივები გადახურვის ამ ტიპს „მერცხლის ბუდურას“ უწოდებენ. დარბაზის გვირგვინი მთლიანად დაურდნობილია „საწარბეებზე“, გარდიგარდმო დაწყობილია „ჩანთა-ფართხები“, რომლებისგანაც იქმნება სწორედ რვაწახნაგოვანი გუმბათის ფორმა. ჩანთა-ფართხების კიბური შედგება 15-16 საფეხურისგან, რომლებიც თანდათან მოკლდებიან. ეს კიბური ადის ერდოს კოკოშაკამდე და ამგვარად იქმნება რვაკუთხოვანი და მაღალი გუმბათი, რომელიც კონუსის ფორმისაა და გვირგვინის სახელითაა ცნობილი.

დარბაზი საკმაოდ ფართოა (7X7 მ.), ხოლო გვირგვინის სიმაღლე 7 მეტრია. გვირგვინის თავზე გამართულია ერდო, საიდანაც დარბაზში შემოდის შუქი და ჰაერი, ხოლო დარბაზიდან გადის ბოლი, ზამთარში ერდო ანუ კოკოშაკი, როგორც მას სამცხეში უწოდებენ, წვიმიან ამინდში იხურება გასაწევ-გამოსაწევი ხაფანგით, რომელიც თოკის საშუალებით მოდითდა მოქმედებაში.

---

3 კახური დარბაზი. შემდგენელი თ. ცაგარეიშვილი, თბ., 2013, გვ. 9; ხითხუროობის ტრადიციული ხერხები და სამუზეუმო რესტავრაცია-კონსერვაციის პრაქტიკა. ტექსტის ავტორები ხოშტარია ვ., შოშიტაშვილი ნ., ბაქრაძე ი., გორდიაშვილი რ, თბ., 2012, გვ. 14 22.

დარბაზოვანი განეკუთვნება იმ პერიოდს, როდესაც თანდათან იშლებოდა შუა ცეცხლი, კერია და დარბაზის ერთ მხარეს ბუხარი ეწყობოდა. აღნიშნულ დარბაზში გამართული ბუხარი ქვაზე კვეთის მაღალი ოსტატობით არის შესრულებული. მასზე ამოკვეთილია როგორც გეომეტრიული, ისე მცენარეული ორნამენტები. აღნიშვნის ღირსია კვიპაროსების გამოსახულება, რომლებიც სიცოცხლის ხეს განასახიერებს და რომელთა ფესვები საუკუნეების სიღრმეში ნადის და შეამდინარულ მიტოვებში პოულობს ანალოგებს.

დარბაზის შესასვლელი კარის მარცხენა მხარეს კუთხეში გაკეთებულია ლოგინის შესანახი განჯინა, ხოლო იქვე მთელ სიგრძეზე გამართულია განური დოლაბები, ორივე მხარეს – „მესაღრეები", ლამაზად დაჭრელებული კარებით. ბუხრის ზეგმოთ ორივე მხარეს გაკეთებულია თახჩები, სხვადასხვა საოჯახო საგნებისთვის. აქ ინახებოდა საოჯახო საგან-ჭურჭელი – ხინები, თუნგები, საწვნე და სასმისი ჯამები...

დარბაზის შესასვლელის მარჯვენა მხარეს მოთავსებულია მხოლოდ მესხეთისთვის დამახასიათებელი ორიგინალური და საინტერესო ელემენტი – „აჯილაკი", ქორწილის დროს ნეფე-დედოფლის საჯდომი, ამაღლებული, ღია ადგილი. სიმბოლური დატვირთვა აქვს აჯილაკის ქვეშ განთავსებულ ან საწნახელს, ან მარცვლეულის შესანახ ბეღელს.

აჯილაკის კიბე ადის დარბაზის სხვენში, სადაც გამართული იყო დაბალი და მოგრძო „ჰარამოდა" – ნეფე-დედოფლის სამყოფელი.

ეირქესლიანთ დარბაზში, მარცხენა მხარეს განთავსებულია მეორე, მცირე დარბაზი, რომელსაც საოჯახო სამზარეულოს, – სამზადის დანიშნულება ჰქონდა. აქ, ბუხრის ნიშაში ნაგდებულია მცირე ზომის თონე. გადმოცემით აქ ფურნეც ყოფილა გამართული.

დღეისათვის ეს უნიკალური მესხური დარბაზი ჯერ აღდგენა – რეაბილიტაციის, შემდგომ კი ექსპოზიციის მოწყობის მოლოდინშია.

სამაგიეროდ, გამზადებულია საექსპოზიციოდ გამოსაწყობად საინტერესო დარბაზი ასპინძის რაიონის სოფელ ჭაჭკარიდან (სურ. 16–20). ეს დარბაზი უნიკალურია და ორიგინალური როგორც თავისი ხანდაზმულობით, ისე კედლების აგებისას მშრალი წყობის გამოყენებით, საცხოვრებელი დარბაზი დაახლოებით 62 მ2-ა. მას უკან მიდგმული აქვს მცირე სენაკი, ნახევრად კლდეში გამოკვეთილი, მეგალითური ქვის საწოლით. აქვეა პატარა საკუჭნაო და სიმბოლური დარანის შესასვლელი.

მეცნიერები თანხმდებიან, რომ ჭაჭკარის დარბაზი აგებული უნდა იყოს, არაუგვიანეს XVII საუკუნეში. ეს დარბაზი, ადგილზე შეჭრილი ყოფილა მთის ფერდობში, კლდეში. მუზეუმში გადმოტანის დროს ეცადნენ მაქსიმალურად გაეთვალისწინებინათ ეს გარემოება და, ჩვენი აზრით, ეს ამოცანა წარმატებით გადაჭრეს კიდეც.

დარბაზოვანი გადახურულია რვაკუთხოვანი გვირგვინით, რომელიც სივრცის მთელ ფართობს წვდება, ამიტომ საერდენი ზედ კედლებზეა მიბჯენილი. დედაბოძის როლი ჭაჭკარის ინტერიერში საგრძნობლადაა შემცირებული. დარბაზის გადახურვა შემდეგნაირადაა მოწყობილი: დარბაზის ოთხივე კედელთან მიდგმულია დაახლოებით ერთი მტკაველით დაბალი, მრგვალი ძელები. ძელზე გადებულია საკმაოდ მსხვილი „საწარბე" ანუ კედლის ძელები. გარდა ამ საკე-

ლე ბოძებისა, კედლიდან მოშორებით, ქვის ბალიშებზე აღმართულია ხაჩი სადად დამუშავებული დედაბოძი. გვირგვინი საბოლოოდ სრულდება ერდოთი.

ჭაჭკრის დარბაზოვანი უნიკალურია გვირგვინის დამჭერ ბოძებზე იშვიათი ხელოვნებითა და ასრით გამოკვეთილი, გამოქანდაკებული ვერძის, ყოჩის თავებით.

განხორციელდა დარბაზში არსებული მდგომარეობის დიაგნოსტიკა. შეიძლება ითქვას, რომ დარბაზოვანი კარგ მდგომარეობაშია. ამჟამად მიმდინარეობს საექსპოზიციო გეგმის შედგენა, საექსპოზიციო მასალის შერჩევა და უახლოეს ხანში დარბაზი კარს გაუღებს დამთვალიერებლებს.

თავისებურებითა და ორიგინალურობით გამოირჩევა თრიალეთური დარბაზი, რომელიც მუხუმში წალკის რაიონის სოფელ რეხადან არის გადმოტანილი და საბაძეებს ეკუთვნოდა (სურ. 21–25). ხის კონსტრუქციების უმეტესი ნაწილი აქ ანაზომების მიხედვით ახლიდანაა დამზადებული, იმის გამო, რომ დარბაზოვანის ჩამოტანილი ელემენტების დიდი ნაწილი დაზიანებული და შესაბამისად გამოუსადეგარი აღმოჩნდა. საჭირო იყო საცხოვრებელ დარბაზთან ერთად სამეურნეო ნაგებობის, კერძოდ საქონლის სადგომი ბოსლის წარმოდგენა. ამიტომ შემდეგი სახის გამოსავალი მოიძებნა: დამუშავებული პროექტის გათვალისწინებით, სტეფანე საბაძის დარბაზოვანს ძველად არსებული ბოსლის მაგივრად მიადგეს მოსე საბაძის კუთვნილი ბოსელი. ამ გადაწყვეტილებამ გამოიწვია ახორის ოდის სარკისებრი შებრუნება გრძივი მიმართულებით.

კედლები ნახევრად მიწაშია და აგებულია ვულკანური ჯიშის მსხვილი ქვებით. ხის მასალად უფრო ფიჭვია გამოყენებული. შესასვლელშიეე ორი გვირგვინია, სამსაფეხურიანი, ოთხკუთხა პარალელური წყობისა. მთავარი დარბაზი გადახურვის კონსტრუქციით ქართლური და მესხური დარბაზების სინთეზს წარმოადგენს, რადგანაც გვირგვინის საფუძვლის კოჭები დაბჯენილია როგორც ნაგებობის კედლებზე, ისე დედაბოძის ტიპის სვეტებზე. საინტერესოა, რომ დარბაზის მოპირდაპირე კედელში თახჩებთან ერთად ორი საცხობი ღუმელია დატანილი.

გვირგვინიც შერეული წყობისაა, ქვედა ხეთი საფეხური რვაკუთხა პარალელურწყობიანია, ზედა სამი კი ოთხკუთხა კუთხური წყობისა. შესასვლელიდან მარცხენა კედელში განთავსებულია დიდი ზომის მესხური ტიპის ბუხარი, რომელიც ნახევრადწრიულად ნათალი ქვითაა გამოყვანილი.

წინა კარიდან (წინამო) ცენტრალური შესასვლელიდან მარჯვენა მხარეს შევდივართ ქვით ნაგებ დიდ სივრცეში: 99 მ 2, რომლის დიდი ნაწილი საქონლის სადგომ ახორს წარმოადგენს., რომელიც გადახურულია სამცხე-ჯავახეთში კარგად ცნობილი ახორის ტიპის გვირგვინული გადახურვით. გრძივი გადახურვის საყრდენი კოჭები სათავსის მარჯვნივ და მარცხნივ ჩამწკრივებულ 6-6 ბოძს ეყრდნობა, ხოლო დანარჩენი, კედლების გასწვრივ გადებული კოჭები კი კედლებთან მიყრდნობილ, წრიული კვეთის საყრდენებს, ახორის გვირგვინი სამსაფეხურიანია. ე.ი. გრძივი კოჭები ორ-ორ წყება „ყოჩისთავებზეა“ დაყრდნობილი.

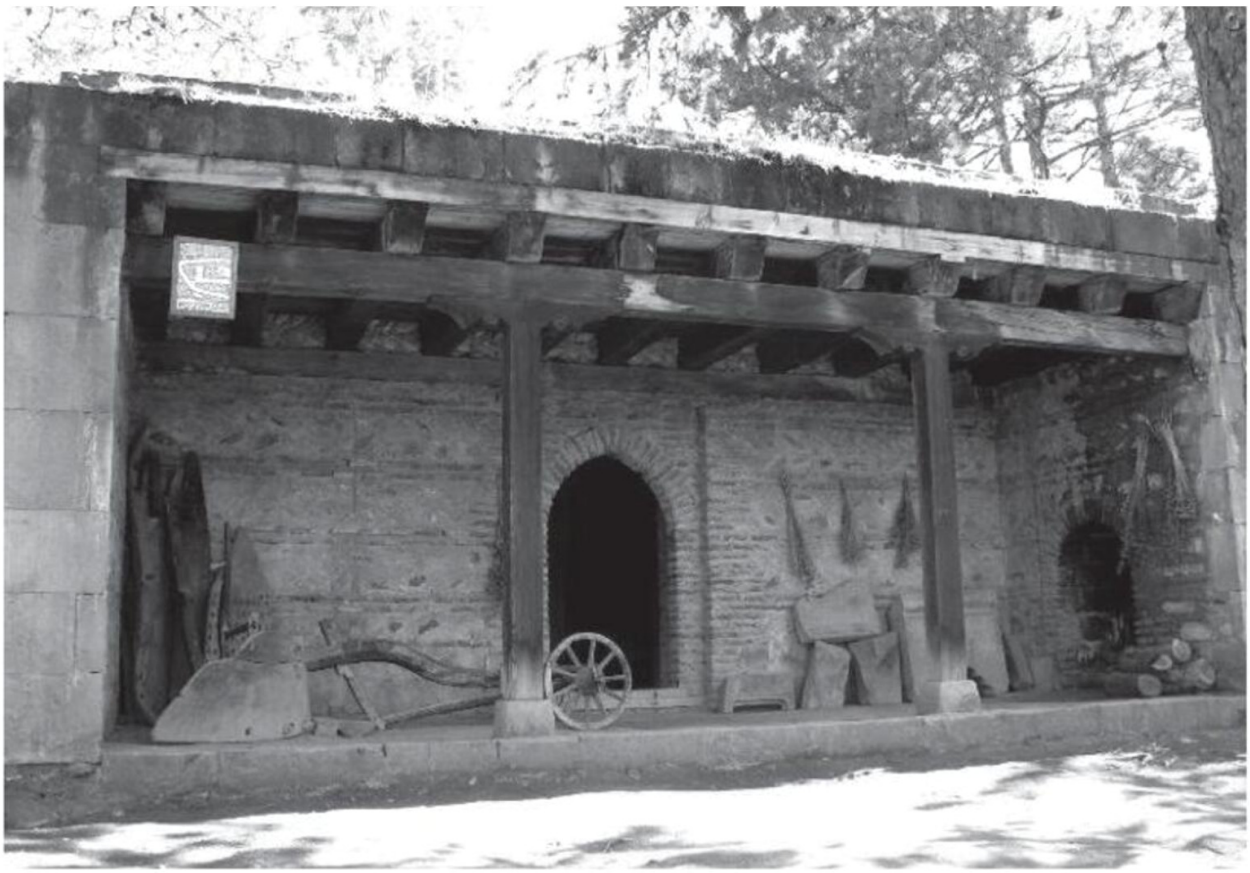
ამ სათავსის ჩრდილოეთ ნაწილში მოწყობილია ზამთრის საცხოვრებელი თაკარიანი ოდა, წინ მდებარე მცირე წინამოთი და ქვაში ნაკვეთი მოხუჭრილებული ბუხრითა და თახჩებით. თაკარიანი ოდის გრძივი, გვირგვინიანი გადახურვა ხეთსაფეხურიანია, მის აღმოსავლეთ ნაწილში კი დატანებულია მცირე ზომის სარკმელი, ე.წ. „თაკარი“.

აი, ასეთია ის ერდო-გვირგვინიანი დარბაზული სახლები, რომელნიც XX-ვადასხვა დროს, ძირითადად გასული საუკუნის სამოცდაათიან წლებში, გადმოტანილ იქნა მუზეუმში ლია ცის ქვეშ ადმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველოდან. ერთს დავამატებდით: ჩვენ ამჯერად ყურადღება გავამახვილეთ მხოლოდ ქვითკირის ნაგებობებზე. მაგრამ არის მუზეუმში კიდევ ერთი ნაგებობა, რომელიც ფაქტობრივად დარბაზია, ოღონდ ხისაა, ნახევრად ძელური კონსტრუქციის. ესაა ჯავის რაიონის სოფელ სოხთადან გადმოტანილი საცხოვრებელი, რომელიც ქართული სამშენებლო ტრადიციების მიხედვით არის აგებული და სულაც, ქართველი ოსტატის აგებული უნდა იყოს. მას აქვს შუა ცეცხლის ადგილი, კერა და შესანიშნავად მოხუქურთმებული დედაბოძი.

ამას გარდა, ეთნოგრაფიულ მუზეუმში ლია ცის ქვეშ, არის საცხოვრებელი ნაგებობანი, რომლებშიც შეინიშნება დარბაზული საცხოვრებლების ზოგიერთი ელემენტი. ეს ნაგებობანი ფუნქციონირებდა ზემო იმერეთში, – ქართლისა და მესხეთის მოსაზღვრე სოფლებში. ამ სახლებში, სოხანეზე გამართული კერიდან კვამლი გადიოდა და შესაბამისად სინათლე შემოდიოდა წაკვეთილი პირამიდის ფორმის მქონე ხის კონსტრუქციიდან (გვირგვინის იმიტაცია), რომელიც ორფერდა გადახურვის მქონე ერდოთი მთავრდებოდა. ამ საცხოვრებლების მაგალითებია ხის საჯალაბო სახლები ცხამიდან, სპეთიდან (საჩხერის რაიონი) და სოფელ ხანიდან (ბაღდათის რაიონი).

Nodar Shoshiashvili
***Erdo-gvirgviniani* Structures of G. Chitaia Ethnographic Museum**

In 1966, in order to safeguard remarkable samples of the vernacular architecture, further to the initiative of George chitaia and Longinoz Sumbadze, Open Air Ethnographic Museum was founded in Tbilisi. At present it contains five *darbazi*-type houses: a. from Karagaji (the same Teliani, Kartli, eastern Georgia, Kaspi district); b. from Giorgitsminda (Kakheti, eastern Georgia, Sagarejo district), of Goderzishvili family, 1850-1853; c. from Akhaltsikhe (Samtskhe, southern Georgia, Akhaltsikhe district), of Kirkesali family; d. from Chachkari (Javakheti, southern Georgia, Aspindza district), 17th c.; e. from Rekha (Trialeti, eastern Georgia, Tsalka district), of Sabadze family. All these structures are provided with the stone walls and wooden inner structural framework (entirely wooden *darbazi* from Sokhta, Java district is also preserved). When moving the houses to the Museum authentic details were preserved to the utmost possibility, while the severely damaged ones were replaced by the thoroughly imitated copies. As was the usual practice in 1960-70s, ferro-concrete was applied, which proved inapplicable and since 2007, a joint rehabilitation project of Georgian National Museum (G. Chitaia Ethnographic Museum is one of its parts), and Norwegian Directorate for Cultural Heritage is ongoing (the Goderdzishvilis *darbazi* is fully rehabilitated).



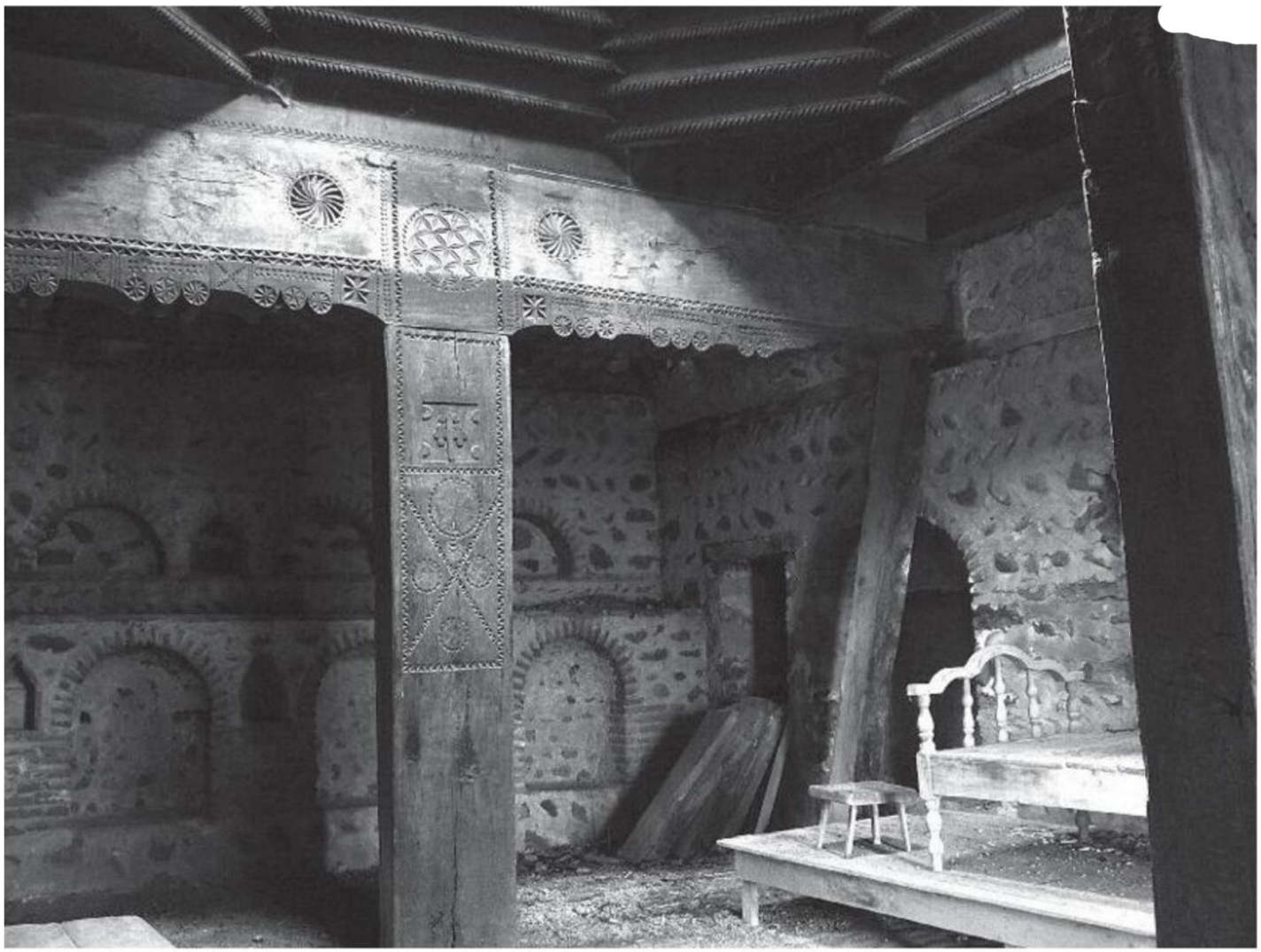
სურ. 1. ერდო-გვირგვინიანი სახლი ყარაღაჯიდან

სურ. 2. დედაბოძი ყარაღაჯის დარბაზიდან

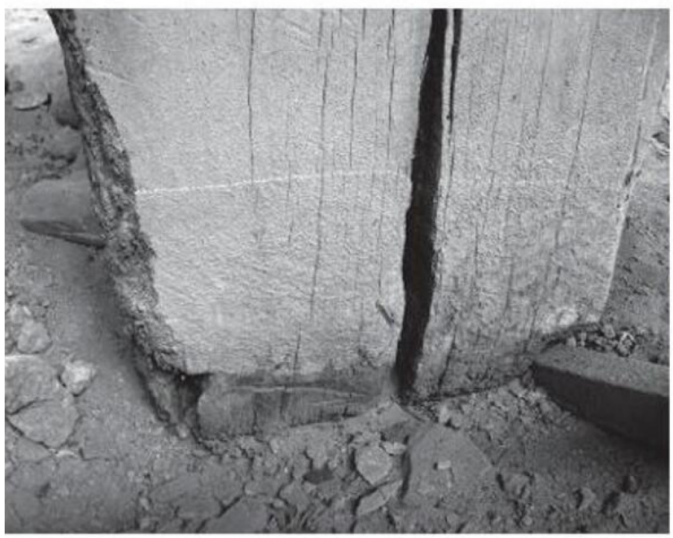
სურ. 3. ქართლის დედაბოძის ფრაგმენტი

სურ. 4. ბუხარი წინკარში, ქართლის დარბაზი

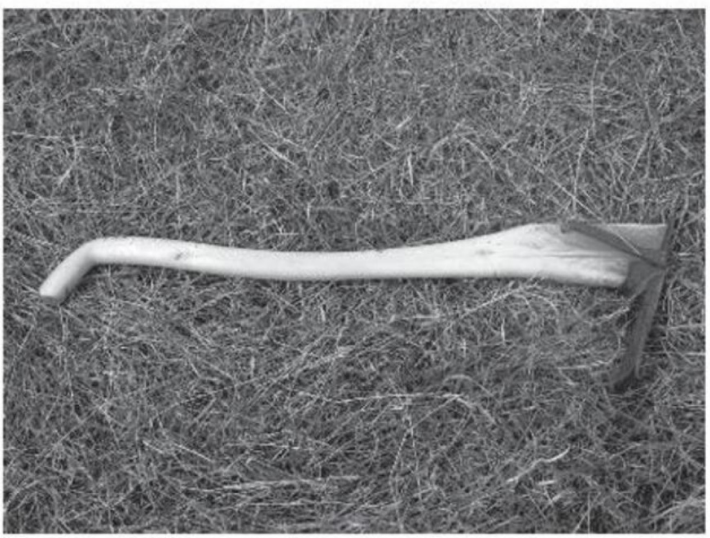
სურ. 5. დარბაზული სახლი გიორგიწმინდიდან, კახეთი



სურ. 6. გიორგიწმინდის დარბაზის ინტერიერი რეაბილიტაციამდე



სურ. 7. გიორგიწმინდის დარბაზის
დედაბოძი. დეტალი. რეაბილიტაციამდე



სურ. 8. ტრადიციული ხელსაწყო
იარაღი ფეხეჩო

სურ. 9. ოსტატები გვირგვინიან გადახურვაზე მუშაობის პროცესში

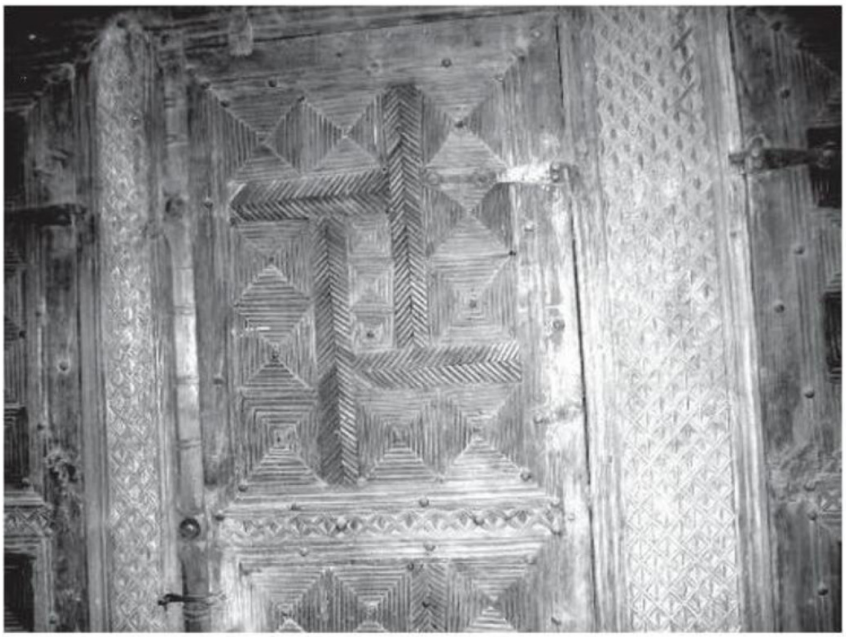
სურ. 10. „გაცოცხლებული ისტორია“ გიორგიწმინდის დარბაზის კარ-მიდამოში

სურ. 11. გიორგიწმინდის დარბაზის ინტერიერი რეაბილიტაციის შემდეგ

სურ. 12. მესხური დარბაზი
რაბათიდან, ახალციხე
დროებითი გადახურვით

სურ. 13. ახალციხური დარბაზის
გვირგვინი

სურ. 14. ბუხრის დეტალი
ახალციხური დარბაზიდან



სურ. 15. მოჩუქურთმებული დოლაბები ახალციხურ დარბაზში

სურ. 16. ჭაჭკარის დარბაზოვანი დროებითი გადახურვით

სურ. 17. დედაბოძები ჭაჭკარის დარბაზოვანიდან

სურ. 18. ჭაჭკარის
დარბაზოვანის გვირგვინი

სურ. 19. ყოჩის თავის ფიგურა
ჭაჭკარის დარბაზოვანში

სურ. 20. მცირე სენაკის ერდო

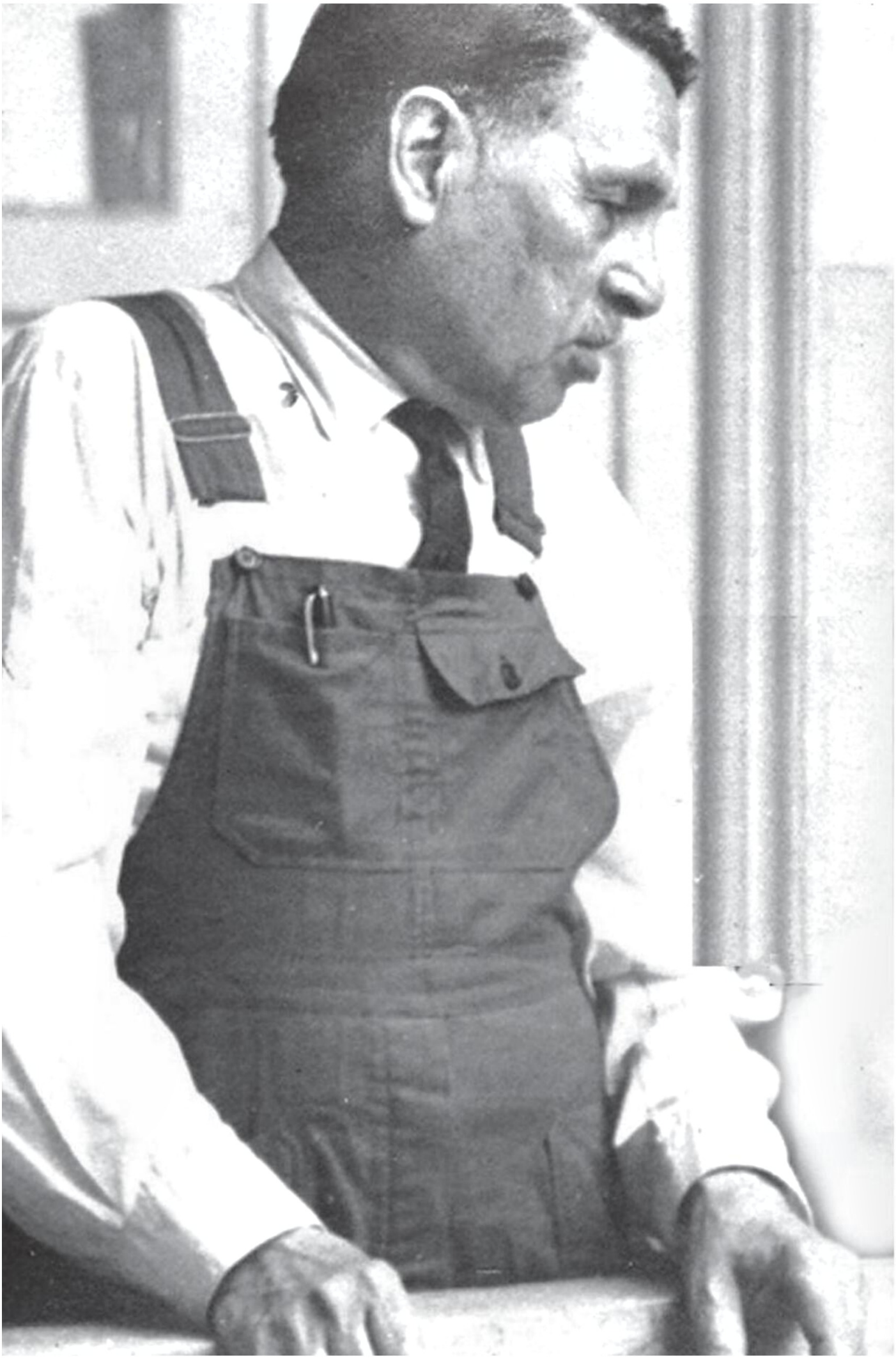
სურ. 21. დედაბოძი თავხეთი
რეხის დარბაზში

სურ. 22. გვირგვინი და ერდო
რეხოს დარბაზში

სურ. 23. მესხური ტიპის ბუხარი
რეხის დარბაზში

სურ. 24. ბუხარი რეხის დარბაზში

სურ. 25. რეხის დარბაზზე მიდგმული ბოსლის გადახურვა



დავით ცოცოშვილი (1901-1986) ერთი იმ ადამიანთაგანია, ვინც მინიჭებულიც ბევრი აქვს, უხვად და უშურველად გამლებიცაა, საქმე კვალის დატოვება კი დიდად არ ედარდება. ბ-ნი დავითი – ხელოვანიცაა, მკვლევარიც, გამომგონებელიც; რა ადარ იცოდა მან, რა ადარ ემარჯვეოდა, მისი დანატოვარი კი მეათასედსაც არ ასახავს იმისას, რაც მომსწრეთა თუ მცნობთ ახსოვთ და ეგულებათ. ამიტომაც „საქართველოს სიძველეების" რედაქციისათვის ბედნიერებაცაა და სიხარულიც, რომ ქ-მა ნინა კიკნაძემ გამოსაქვეყნებლად ბ-ნი დავითის რამდენიმე, თუმც საკითხთა ერთი წრისადმი მიძღვნილი, ნაშრომი გადმოგვცა. ვიმედოვნებთ, მათი წამკითხველი დაინახავს დ. ცოცოშვილის პიროვნების სიფართოვესა და სიღრმეს, მის უანგარობას და შემართებას.

იმაზე აღარაფერს ვამბობთ, რომ – სამწუხაროდ! – ბ-ნი დავითის განაზრებანიცა და წინადადებებიც ისევე საჭირბოროტოა, როგორც 60 თუ 40 წლის წინათ (გამომც.).

დავით ცოცოშვილი (1901-1986)

საბჭოთა ხანის ქართული ხალხური ხელოვნების ისტორიისათვის

I

ქართული ხალხური დეკორატიული ხელოვნება

საქართველოს ხალხური დეკორატიული ხელოვნება ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიის ერთ უღირშესანიშნავეს ფურცელს წარმოადგენს. საუკუნეთა განმავლობაში პატარა ქვეყანამ შესანიშნავი თვითმყოფადი ხელოვნება შექმნა, რომელიც ძველთაძველ დროს ჩაისახა, მრავალი საუკუნის განმავლობაში განვითარების რთული გზა განვლო და საკუთარი ტრადიციები დღევანდლამდე მოიტანა.

XIX საუკუნის ბოლოდან წარმოების ზოგიერთი სახეობა თანდათან დეგრადაციას განიცდის და ქრება. ეს პროცესი საქართველოს ხალხური დეკორატიული ხელოვნების ყველა ნაირსახეობას თანაბრად როდი შეეხო. ამის მიზეზი შემდეგია: საქართველოს ხალხური მხატვრული რეწვა ორ ძირითად ჯგუფად განიყოფა – ქალაქურ-ხელოსნური და სოფლურ-შინამრეწველური. ერთი თუ მეორე, შესაბამისად, ქალაქისა და სოფლის საჭიროებებს ემსახურება. საქართველოს ევროპულ კულტურასთან შეზიარებით გამოწვეულმა ყოფისა და ცხოვრების წესის ცვლილებებმა, თანამედროვე ტიპის ავეჯისა და დგამ-ჭურჭლის წესად შემოსვლამ, ევროპული ყაიდის საყოველთაოდ მიღებულ ტანისამოსზე გადასვლამ – ყოველივე ამან მოიტანა იმ ხელობათა და სარეწთა გადაშენება, რომელნიც ადრე წინანდელ ყოფას ემსახურებოდა. ამიტომაც გაქრა ცივი იარაღის) – ხმალ-ხანჯლების მწარმოებელი სახელოსნოები, ჩაკვდა ხერმის,

დაბითვის, ოქრომკედის და ა. შ წარმოება, შემცირდა ადგილობრივი „ახიჟრ" თერძების და მეწალეების სახელოსნოების რაოდენობა.

ყოფის შეცვლის ეს პროცესი საქართველოს ქალაქებში ბევრად ადრე დაიწყო, ვიდრე სოფლად და, ამიტომაც, ქალაქური ხელოსნური საწარმოების გაქრობაც სოფლის შინამრეწველობაზე ბევრად ადრე დაიწყო. დაემცრო გლეხური სარეწების მხოლოდ ის სახეობანი, რომელნიც ქალაქს ემსახურებოდა, როგორიცაა, მაგ: კავკასიური მაუდის ქსოვა, ადგილობრივი აბრეშუმის ქსოვილის „დარზიას" დამზადება, კალათების წნვა, გიშრის ნაკეთობათა წარმოება და ა. შ.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, ხელისუფლების ორგანოებმა მალევე მიიღეს ზომები გადაშენების გზაზე დამდგარი სარეწების გადასარჩენად. 1921 წელს მიწათმოქმედების სახალხო კომისარიატთან შეიქმნა კუსტარული მრეწველობის განყოფილება. მოგვიანებით, 1925 წელს ამ საქმის გაძღოლა საქართველოს სარეწაო კოოპერაციას გადაეცა. ამ ორგანიზაციებმა დიდი შრომა გასწიეს მეაბრეშუმეობის, მეხალიჩეობისა და მემაუდეობის ე.ი. ისეთი სარეწების გადასარჩენად, რომელთა ნაწარმი ქვეყნის მეურნეობისათვის იყო აუცილებელი.

1935-1936 წლებში, მოსკოვში ქართული ხელოვნების პირველი დეკადის წინ, რესპუბლიკური ორგანიზაციების წინაშე დადგა იმ ოსტატების გამოვლენის ამოცანა, რომელთაც შეენარჩუნებინათ გამოყენებითი ხელოვნების ისეთი სახეობების ტრადიციები, როგორებიცაა ვერცხლის გამოჭედვა, მინანქარი, გრეხილური, ზარნიში, ქარგვა. ეს ოსტატები მოიძებნა და ხალხური სახვითი ხელოვნების ორ გამოფენაზე იქნა წარმოდგენილი. მათ მონაწილეთა შორის თავისი საქმის ისეთი ჩინებული მცოდნეები იყვნენ, როგორებიცაა მეთეგე და მემინანქრე გ. ხანდამაშვილი, გრეხილის მკეთებელნი გ. ძაძამია და ძმები თ. და ა. ჯიქიები, მეზარნიშე ა. მანუკოვი, მქარგველები ა. ჯანდიერი, ვ. ზიარელაშვილი, დ. სამადაშვილი, ხის მეხუქურთმე გ. აკალიშვილი და მრავალი სხვა.

შემდგომად ამისა, ხალხური მხატვრული რეწვის განვითარება–მხარდაჭერის ამოცანა საქართველოს სსრ ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა იკისრა. საჭირო იყო არა მარტო შექმნილიყო დეფიციტური სპეციალობების გამოვლენილი ოსტატებისათვის შემდგომი ნაყოფიერი მუშაობის პირობები, არამედ შესწავლილიყო მათი მუშაობის ტექნიკა და ხერხები, მათი ორნამენტები, მათი იარაღები და მასალები და, რაც მთავარია, მათ საშუალება უნდა მისცემოდათ მოწაფეები გამოეზარდათ, რომლებიც შემოინახავდნენ და განავითარებდნენ ოდინდელი ოსტატების უნარ-ჩვევებს.

1939 წელს ხალხური შემოქმედების სახლთან ჩამოყალიბებულ იქნა ხალხური ხელოვნების სასწავლო–ექსპერიმენტული სახელოსნოები ჭედურობის, გრეხილურის, ზარნიშის, ხეზე კვეთის და ქარგვის ლაბორატორიებითურთ. იქ თავი მოუყარეს ყველა საუკეთესო ოსტატს და მათ ნიჭიერ ახალგაზრდათაგან ამორჩეული შეგირდები მიამაგრეს. ეს სახელოსნოები 1951 წლამდე ფუნქციონირებდა (ომის წლების გამოკლებით)[1] ამის შემდეგ კი საწარმოო ორგანიზაციად

1 იგულისხმება 1939-1945 წწ-ის (საბჭოთა კავშირი მასში 1941 წელს ჩაება) II მსოფლიო ომი (გამომც).

გარდაიქმნა, რომლის საფუძველზე შემდეგ არტელის „მხატვარი“ საუკეთესო საამქრო შეიქმნა.

ახლა კვლავ გადაწყდა ხალხური შემოქმედების სახლთან ჩამოყალიბებულ იქნას სასწავლო–ექსპერიმენტული სახელოსნოები.

როგორც ზემოთქმულიდან ჩანს, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი დღეებით მოყოლებული, სხვადასხვა ზომა იქნა მიღებული ხალხური მხატვრული სარეწების მხარდასაჭერად.

რაღაა ამ საქმეში უმთავრესი და უძირითადესი?

ქართული გამოყენებითი ხელოვნების ძველად დიდად განვითარებულ ნაირსახეობათაგან ყველაზე მეტად სწორედ ისინია საგულისხმო, რომლებიც ჯერ კიდევ წინა [XIX. გამომც.] საუკუნის ბოლოს დაკნინდა და თითქმის რომ დავიწყებას მიეცა ხელოვნების ისეთი სახეობა, როგორიცაა ვერცხლზე გამოჭედვა საქართველოში ჯერ კიდევ ძვ. წ. II ათასწლეულში იყო ცნობილი (თრიალეთის ყორღანების ვერცხლის სათლი).

უფრო გვიანი ხანისაა ე.წ. ახალგორის განძის ნაკეთობები, ნივთები არმაზისხევის სამეფო სამაროვანიდან, დასავლეთქართული სოფელ ბორში ნაპოვნი საგნები.

VIII–IX საუკუნეებით თარიღდება ყველაზე ძველი ხატების ჭედური პერანგთაგანი, რომელნიც საქართველოს სსრ ხელოვნების მუზეუმის სეიფშია დაცული. იქ შეგროვებულია ქართული საოქრომჭედლო ხელოვნების ნაწარმოებთა სამეცნიერო და მხატვრული მნიშვნელობის მხრივ გამორჩეულად ღირებული კოლექცია, რომელიც აჩვენებს განვითარების უწყვეტ ხაზს უძველესი დროიდან ჩვენს დრომდე. იქ წარმოდგენილ ნამუშევართაგან უგვიანესნი 1922 წელს გარდაცვლილი მამულაშვილის შესრულებულია. მისი მუშაობის უნარ-ჩვევები, მისი ტექნიკური ხერხები და იარაღები ზემოთ უკვე ნახსენებმა ოსტატმა ხანდამაშვილმა შემოინახა. ხალხური შემოქმედების სახლში მუშაობისას, გ. ხანდამაშვილმა მოამზადა ახალგაზრდა ოსტატების ჯგუფი – გ. ლეკიშვილი, რ. ზებიაშვილი, კ. ქუთათელაძე და გ. ანდრიაშვილი – და, ამგვარად, ჭედურობის ხელოვნება ახლა მიეწყების საშიშროებას გადაურჩა და, ამის წყალობით, ძველთაძველი ტრადიციაა შენარჩუნებული.

ქართული საუკეთესო ხელოვნების სხვა „დეფიციტური“ სახეობა ქართული გრეხილური გახლავთ. იგი თავისი გარეთა იერით, ორნამენტით და შესრულების ხერხით განსხვავდება ჩვეულებრივი ჭვირული გრეხილურისგან. ქართული გრეხილური ხშირად გამოიყენება სევადთან ერთად და ამ რიგის ნაკეთობებს დამახასიათებელი ფორმები და ორნამენტაციაც აქვს. ჩვეულებრივ ასეთი გრეხილურით ამკობდნენ ხმლების და ხანჯლების ქარქაშებს, მასრებს, ვერცხლის საქამრე ბალთების ნაკრებთ, ვერცხლის ჭურჭელს, სამაჯურებს, ბეჭდებს და ა. შ.

ამ ხელოვნების ოსტატები იყვნენ ძმები თომა და ამბროსი ჯიქიები და ზუგდიდელი იუველირი ძაძამია. თავისი ცვლა მათაც მოამზადეს და ამჟამად თბილისური არტელის „მხატვარი“ საუკეთესო სახელოსნოში მათი ნამოწაფარების ჯგუფი მუშაობს.

მხატვრული ნაქარგობის ხელოვნებაში ქართველი ოსტატები მდიდარ და მრავალგვარ ტექნიკას იყენებდნენ. ნატურით ქარგვა, ქარგვა ფილეთი, კილიკავური ნაკერი, ოქროს მკედით და სირმით ქარგვა, ნაირგვარი გვირსიტები, ზედმიმაგრებით ქარგვა ყაითანით (soutach), ზონარით ან ოქროთი, წნვის და ქსოვის სხვადასხვა ნაირსახეობა, წვრილი მძივებით ქარგვა, სხვადასხვა ტექნიკის შეთავსება – ეს ყველაფერი ადრეც გამოიყენებოდა და ახლაც გამოიყენება ქართველი ოსტატი ქალების მიერ. გასახარია, რომ უფროსი თაობის გამოჩენილ ოსტატებთან (მ. ჯანდიერი, ო. არგუტინისკაია, ვ. ზიარელაშვილი, მ. ცხომელიძე, ე. სამუნჯიანი) ახალგაზრდა მქარგველებიც მუშაობენ, რომლებიც მათ არც ცოდნით ჩამოუვარდებოდნე და არც ოსტატობით (მ. წერეთელი, დ. მამადაშვილი, ვ. კოკაია, თ. ზელიაშვილი, ე. გაგუა, ე. რურუა და მრავალი სხვა). საქართველოს რაიონულ ცენტრებსა და სოფლებში მომუშავე ათობით და ასობით ოსტატი ქალი ხალხური შემოქმედების სახლშია ადრიცხვაზე აყვანილი.

ქართული სოფლის ხალხური ხელოვნება – ძირითადად გლეხკაცობის ხელოვნებაა. ქვეყნის რთული გეოგრაფიული რელიეფი და კლიმატური პირობების მრავალგვარობის გამო – მდიდარი სუბტროპიკული რაიონების მცხოვრებნი აქ ასეთად კილომეტრით თუა დაცილებული მაღალმთიანი სოფლებისგან – ისეთ პირობები შეიქმნა, რომელთაც რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხეში ცხოვრების ნაირგვარი წესება განსაზღვრა.

ამიტომაც მთა და ბარი ერთმანეთისგან სამოსითაც განსხვავდება, საცხოვრებლითაც, დგამ-ჭურჭლითა და წეს-ჩვეულებებითაც. მათი ხელოვნებაც, ეოფით პირობებს შეგუებული, ისევე სხვაობს ერთი მეორისგან როგორც მათი სახლები, სამოსი და წეს-ჩვეულებები. განსაკუთრებით საინტერესოა ხელოვნების მხრივ ხევსურეთი და თუშეთი. იქ ხელუხლებლადაა შემორჩენილი, უცხო გაელენით შეუბღალავი, მრავალი საგულისმო ორნამენტული მოტივი და ქარგვის, ქსოვის, წნვის და თიხის და ხის დამუშავების მრავალი თავისებური მხატვრული და ტექნიკური საშეალება.

სვანეთსა და რაჭაში საგულისხმოა ხეზე კვეთილობა, რომლითაც ავეჯი, საშინაო დგამ-ჭურჭელი და თვით საცხოვრებელი ოთახების კედლებია დაფარული.

საშინაო ხეზეკვეთილობა განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოშია განვითარებული. უწინ იქ წაბლის ხის სახლებს აშენებდნენ. ამ სახლებში ხშირად მთელი შიდა ზედაპირი ხის მდიდრული კვეთილი პანელებითაა დაფარული. განსაკუთრებით გაითქვა – ეს სახელი ხის მეხუჭურთმეობით ლაზმა ოსტატებმა – ზამთარში, სოფლისსამეურნეო სამუშაოებისაგან თავისუფალ დროს ისინი, როგორც ოსტატი – ხის მკვეთი საშოვარზე თავისი სოფლებიდან შორიშორ მიდიმოდიოდნენ ხოლმე.

მეთუნეობა საქართველოში ყველგან იყო გავრცელებული. ქართველი მეთუნეების ოსტატობის დასტურად ისიც კმარა, რომ ისინი ისეთ ამოცანებს ართმევდნენ თავს, რომელნიც დღევანდელი ტექნიკის პირობებშიც არცთუ მცირედ სირთულეს წარმოადგენს. ასე, ისინი ახერხებდნენ უსარმაზარი, 500-მდე სათლის ტევადობის ღვინის დასადუღებელ-შესანახი ქვევრების დამზადებასა და გამოწვას; მათ მიწაში ნაფლავდნენ ხოლმე და როდესაც მათ რეცხავდნენ, შიგ კიბით 3-4 მუშა ნადიოდა.

განსაკუთრებით ფასობს საქართველოში თელავის (კახეთი), გორის (ქართლი) და შროშის (იმერეთი) თიხის ჭურჭელი. მას ლამაზი, პროპორციული ფორმები, ჭიქურის კარგი ხარისხი და საინტერესო ორნამენტი გამოარჩევს.

წერილის მოცულობა არ იძლევა საშუალებას საქართველოში არსებული ყველა სარეწი თუგინდ მოკლე-მოკლედ განვიხილოთ.

ჩამოვთვალოთ მარტოოდენ მათგან უმნიშვნელოვანესი: დასავლეთ საქართველოს რიგ რაიონებში გავრცელებულია სამშენებლო ქვის მხატვრული თლა. არცთუ იშვიათად იქ ბაზარში გასაყიდად გამოტანილ მომცრო შენობების, ჭიშკრების ფასადებისათვის, ბუხრებისთვის და ა. შ. გათლილი თლილი ქვების ნაკრებს და ა. შ. ნახავთ. ისინი სხვადასხვა, ქართული ქვაკვეთილობის ძველთაძველი ტრადიციების გამაგრძელებელი ორნამენტითაა დაფარული.

საქართველოს მრავალ სოფელში განვითარებული იყო მატელის, აბრეშუმის და ბამბის ქსოვილების შიდამრეწველური დამზადება. ახლა, ადგილობრივი ქარხნული საფეიქრო წარმოების განვითარების შემდგომ, შიდამრეწველობა მხოლოდ ქვეყნის მთიან კუთხეებშიღა შემორჩა. იქვე ახლაც საკუთარი მოხმარებისათვის იქსოვება ნაყშიანი ხალიჩები და ფარდაგები.

ეს მოკლე ჩამონათვალიც საქართველოში არსებული ხალხური მხატვრული სარეწებისა გვიჩვენებს მათი სახეობების მრავალგვარობას, მათი განვითარების შესაძლებლობათა სიუხვესა და იმასაც, რაოდენ საყურადღებოა ისინი მათი ორნამენტისა და ტექნიკის ხერხების მხრივ.

ამჟამად საქართველოს სსრ მთავრობას შემოაქვს ახალი ღონისძიებები, რომლებმაც ხელი უნდა შეუწყოს რესპუბლიკაში მხატვრული რეწვის ყველა ნაირსახეობის აღდგენას.

1950-იანი წწ.

II

დეკორატიული ხელოვნება საქართველოს სსრ-ში

შარშან, საბჭოთა კავშირის მხატვართა პირველ ყრილობზე წამოჭრილ საკითხთა შორის დიდი და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირა განხილვამ სსრკ ხალხთა დეკორატიული ხელოვნების მდგომარეობისა და ყველაფრისა, რაც მას უკავშირდება, ე. ი. მხატვრული წარმოების ვითარებას, ხალხური მხატვრული სარეწების მდგომარეობას, საბჭოთა კავშირის წარმოებაში მხატვრის მნიშვნელობასა და უფლებებს.

ის, რომ პირველი ყრილობის დისკუსიაში ამ საკითხებს ეგზომ დიდი ადგილი დაეთმო; ის, რომ დეკორატიული ხელოვნების მდგომარეობასა და ამოცანებს დაეთმო ყრილობის რეზოლუციათა გვარიანი ნაწილი; ის, დასასრულ, რომ პირველად მრავალი წლის განმავლობაში მხატვართა კავშირის გამგეობაში დეკორატიული ხელოვნების რამდენიმე მხატვარია არჩეული და რომ კავშირის ერთ-ერთი მდივანი დეკორატიული ხელოვნების გამოჩენილი თეორეტიკოსი ა. სალტიკოვი გახდა – ეს ყველაფერი სახელოვნო საზოგადოების დეკორატიული ხელოვნების-

ადმი გაზრდილ ინტერესსა და იმ წილის და მნიშვნელობის გაგებას მიწმობს, რაც დეკორატიულ ხელოვნებას საბჭოთა ადამიანების ცხოვრებაში აქვს.

არაა სამტკიცებელი ის დებულება, რომ რაც უფრო ზევით იწევს საბჭოთა ხალხთა ცხოვრების მატერიალური და კულტურული დონე, მით უფრო დიდი, ფართო და მწვავე გახდება ხალხის ფართო მასების მოთხოვნილება ნამდვილად ლამაზი საყოფაცხოვრებო ნივთების, ტანისამოსის, სახლის დგამ-ავეჯის და ა.შ.

ლამაზი ნივთების მოთხოვნილება თავად ხალხს მოსდგამს. მისი გარემომცველი ნივთების ასე თუ ისე მორთვის მისწრაფება ადამიანისათვის ძველთუძველესი, წინაისტორიული ხანიდანაა ნაშნეული. ამ მისწრაფებაში უდგას ფესვი ხალხურ ხელოვნებას და ამ ძირიდანვე ამოიზარდა მთლიანობაში სახვითი ხელოვნება.

არადა, წინარე საუკუნეებში ადამიანები თვითონ იქსოვდნენ ქსოვილს, თვითონ იკერავდნენ ტანისამოსს, თვითონ ფარავდნენ მას ნაქარგობით. ახლა ჩვენ ამ ნივთებს მუზეუმებში ვინახავთ, როგორც თანამედროვე პირობებში ვერალწარმოებად ნაწარმოებებს ხალხის გენიისა, თავად კი იმ ტანისამოსს ვიცვამთ და იმ ავეჯს მოვიხმართ, რომელსაც ჩვენი წარმოება გვაწვდის.

არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ ჩვენი მსუბუქი მრეწველობის უმთავრესი ამოცანა მისი ნაწარმის მასობრივობა იყო. საჭირო იყო საყოფაცხოვრებო ნივთებისადმი ხალხის მოთხოვნილების დაკმაყოფილება. როდესაც ეს ამოცანა დაიძლია, წინ წამოვიდა ნაკეთობების ხარისხისა და ვარგისიანობის ამაღლების აუცილებლობა. ახლა, მას შემდეგ, რაც პირველი ორი ამოცანა გადაწყვეტილია, მოთხოვნები შეიცვალა. ახლა პირველი რიგის ამოცანა მსუბუქი მრეწველობის გამოშვებული ნივთების იერი, მათი მხატვრული გაფორმება, მათი სილამაზე გახდა.

ახლა ეს შეეხება არა მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოების ისეთ ყველასათვის ცნობილ სახეობებს, როგორიცაა აბრეშუმის საქსოვი და ფაიფურ–ქაშანურისა, არამედ დამმუშავებელი მრეწველობის, პირდაპირი აზრით, ყველა სახეობას.

ჩვენ ვხედავთ, როგორ უმჯობესდება წლიდან წლამდე მსუბუქი, საშუალო და მძიმე მრეწველობის სულ სხვადასხვანაირ ნაკეთობათა გარეგნული ფორმები. საკერავ მანქანებსა და მაცივრებს, ავტომანქანებს და სარკინიგზო ვაგონებს, თვითმფრინავებსა და ელმავლებს, ადამიანის გარემომცველ ათასობით და ასიათასობით სხვა ნივთებსაც მხატვარ-სპეციალისტები, გამოყენებითი ხელოვნების მხატვრები ახარჯავენ შრომას.

და მაინც, სადღეისოდ სამრეწველო წარმოებები ჯერთვან ზომაზე რიდი მოიზიდავენ მხატვრებს თავისი ნაწარმის გარეგნული ფორმისა და მხატვრული მხარის დასაპროექტებლად. მართალია, ცოტა ხნის წინათ თბილისის ელმავალსაშენმა ქარხანამ თავისი საქარხნო ნიშნისა და ახალი ელმავლის თავისი მოდელის ფრონტალური ნაწილის დაპროექტება თბილისის სამხატვრო აკადემიის უფროსი კურსების ჯგუფს დაავალა. ქუთაისის მანქანათმშენებლობის ქარხანამაც 5-ტონიანი საბარგო მანქანა-თვითმცლელის ახალი მოდელის პროექტირებისას საკონსულტაციოდ არქიტექტორებს მიმართა. მაგრამ მხატვრებთან ამგვარი შემთხვევითი თანამშრომლობა აშკარად არ არის საკმარისი. ლიხაჩევის სახ. უდიდეს საბჭოთა მანქანათსაშენ ქარხანაში, როგორც ჩანს, უკვე გააცნობიე-

რეს, რა მნიშვნელოვანი შეიძლება იყოს მხატვრის წილი თანამედროვე ავტომანქანის პროექტირებისას. მიმდინარე წელს ეს ქარხანა სამუშაოდ 10 მხატვარს, მოსკოვის უმაღლესი სამხატვრო–საწარმოო სასწავლებლის (ყოფ. სტროგანოვის სახ-ა) კურსდამთავრებულებს იწვევს.

სამწუხაროდ, ჩვენ ჯერჯერობით არ გვაქვს უმაღლესი სასწავლებელი, სადაც ამ განხრის მხატვრებს მოამზადებენ. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში მხოლოდ და მხოლოდ კერამიკის განყოფილება გვაქვს, რომელიც რესპუბლიკის კერამიკული საწარმოებისთვის ვიწრო პროფილის გამოყენებითი ხელოვნების მხატვრებს ამზადებს.[2] მოსკოვში, ლენინგრადში, ლვოვში, ტალინში, კაუნასსა და რიგაში უფრო ფართო პროფილის უმაღლესი სასწავლებლები აქვთ. იქ ამზადებენ ლითონის, ხის, მინის, კერამიკის, ქსოვილის მხატვრული დამუშავების სპეციალისტებს. მაგრამ ვინაიდან ჩვენი წარმოება სულ უფრო მეტად ითხოვს მხატვრებს, მალე უეჭველად გახდება საჭირო იმ სპეციალობათა წრის გაფართოება, რომლითაც წარმოებს ამ უმაღლეს სასწავლებლებში მხატვარ-სპეციალისტთა მომზადება.

საქართველოსთვის გამოყენებითი ხელოვნების კვალიფიციური მხატვრების კადრებს კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს. რევოლუციამდე ჩვენს რესპუბლიკას, არსებითად, წარმოება არ ჰქონია. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში გაჩნდა, განვითარდა და ზრდას აგრძელებს მძლავრი ქართული სოციალისტური წარმოება. მალე ისიც ნაკეთობათა მხატვრული გაფორმების ამოცანისათვის მხატვრების მოზიდვის აუცილებლობის წინაშე დადგება და ამ ამოცანას თავს ვერ გაართმევენ, თუ საიმედოდ არ აღიზარდა და მომზადდა შესაფერისი კადრები.

თუ გამოვიყენებთ სხვა რესპუბლიკების სამხატვრო-საწარმოო სასწავლებლის გამოშვებულ სპეციალისტებს, მათ ვერ ექნებათ ქართული ეროვნული ორნამენტულ-დეკორატიული სტილის თავისებურებათა ჯეროვანი ცოდნა.

ამჟამად არც წარმოების ყველა მუშაკსა თუ დამგეგმავს ესმის რა წილი აქვს წარმოებაში გამოყენებითი ხელოვნების მხატვრებს. სხვაგვარად, აბა, როგორ ავხსნათ თუნდაც ის, რომ როდესაც ქალაქ ცხაკაიაში[3] ახალი მექანიკური ხალიჩების ფაბრიკა აშენდა, მის საშტატო განრიგში არ იყო გათვალისწინებული მხატვრის თანამდებობა. ამ ფაბრიკამ სამი წელიწადი მხატვრის გარეშე იმუშავა და ნახატის მხრივ მოძველებულ და ფერების თვალსაზრისით საზარელ ხალიჩებსა და ფარდაგებს უშვებდა (რითაც დაბლა სწევდა ნაწარმის ფასსაც), ვიდრე იქ, ბოლოს და ბოლოს, მხატვრის თანამდებობა შემოიღეს. როგორ ავხსნათ, რომ ისეთ დიდ ქარხანას, როგორიცაა პლასტმასის თბილისის ქარხანა, რომელიც ტექნიკურ მოწყობილებებთან ერთად (სასართველ-გამოსართველები და სხვა ელექტრო სამონტაჟო ნაკეთობანი), მხატვრულ ნაწარმსაც უშვებს (თეფშები თბილისის ხედით, საორცხობილე, საფერფლეები, ზარდახშები და ა. შ). მხატვარი აქამდე არ ჰყავს. გამოცდილი წარმოების მუშაკი მხატვარი –

2 1960-იან წლებში, აპ. ქუთათელაძის თაოსნობით აკადემიაში დაარსდა მინის, ხის, ლითონის, ტანსაცმლის, ტრანსპორტის და ა. შ მოდელირების განყოფილებები, რომლებიც ამჟამად დიზაინის ფაკულტეტადაა გაერთიანებული (გამომც.)

3 ახლა – ქ. ახალი-სენაკი (გამომც)

მოახერხებდა არა მხოლოდ საყვავილეების და საფერფლეებისთვის, არამედ თვით ჩასართველ-გამოსართველებისაც ლამაზი ფორმა და შეფერილობა მიეცა. დასასრულ, როგორ ავხსნათ, რომ ეგზომ დიდ საწარმოო ორგანიზაციას, როგორიცაა სარეწაო კოოპერაციის საქართველოს საბჭო, სადაც ისეთი საწარმოები შედის, როგორიცაა საფეიქრო, ავეჯის, საგალანტერეო, ხალიჩების, სათუველირო, კერამიკული, ელექტრო-არმატურის, პლასტმასის და რიგი სხვაც, თავისი არტელების საშტატო განრიგში არ აქვს მხატვრის თანამდებობა. ამ „საბჭოს“ არტელები, მხატვრის დაუხმარებლად დიდძალ „მხატვრულ,“ უმეტესად მდარე გემოვნებითა და ანტიესთეტიკურობით დალდასმულ ნაწარმს უშვებენ. რადა ღირს, მაგ; საწოლის გადასაფარებლები, „შემკული“ ირმებისა და მონადირეების უწიგნურად დახატული გამოსახულებებით; რადა ღირს ნახატითა თუ ფერადოვნებით უგვანი დასითული მოხატული თავსაფრები.

სარეწაო კოოპერაციის საქართველოს საბჭოს თავის სისტემაში საპროექტო-საკონსტრუქტორო ბიურო აქვს. საჭიროა ასეთივე პირობებით ჩამოყალიბდეს სამხატვრო-საპროექტო ბიურო, რომელიც შეძლებდა ნახატებით, პროექტებით, სამუშაო ნახაზებითა და დამუშავებული სქემებით „საბჭოს“ სისტემაში შემავალი ყველა იმ საწარმოს უზრუნველყოფას, რომლებიც დიდი ხანია ისაკლისებენ კარგ, ლამაზ, გემოვნებით შესრულებულ ნახატებს. იმედი ვიქონიოთ, რომ ახლო მომავალში ასეთი სამხატვრო-საწარმოო ბიურო შეიქმნება. მაგრამ იმ არცთუ შორეულ ჟამს, როდესაც რესპუბლიკის მრავალ საწარმოს დასჭირდება საწარმოო მუშაკები – მხატვრები, აღმოსნდება, რომ ისინი ჩვენ საკმაო რაოდენობით არ გვყავს. საქართველოს მხატვართა კავშირში მხოლოდდა ერთი თვის ჩამოყალიბებული დეკორატიული ხელოვნების სექცია უკვე 10 წევრისა და 20 კანდიდატს ითვლის, მაგრამ მათი 4/5 კერამისტია და თითქმის არაა ლითონის, პლასტმასის, ხალიჩის და სხვა მასალის სპეციალისტი.

საქართველოს მხატვართა კავშირმა, ორგანიზაციამ, რომელსაც საბჭოთა ხელოვნების, ყველა მისი განშტოებითურთ, მდგომარეობაზე ზნეობრივი პასუხისმგებლობა აკისრია. უნდა წამოჭრას თბილისის სამხატვრო აკადემიის კერამიკის განყოფილების დეკორატიულ–გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტად გაფართოების საკითხი, სადაც იქნება ლითონის მხატვრული დამუშავების, ხის მხატვრული დამუშავების (ავეჯის ჩათვლით), ქსოვილთა მხატვრული დამუშავების (ხალიჩების ჩათვლით) და კერამიკის განყოფილებებში.

* * *

საქართველოს მხატვართა კავშირის კოლექტივს, მეტადრე მის დეკორატიული ხელოვნების სექციას კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პასუხისმგებლობაც აკისრია – ქართული ხალხური სარეწების აღდგენის საქმის თანადგომა. პარტია და მთავრობა ამ ამოცანის გადაჭრას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ. საბჭოთა კავშირის მხატვართა I ყრილობის შემდეგ საბჭოთა კავშირის მინისტრთა საბჭომ და საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა საგანგებო დადგენილებანი მიიღეს ხალხური სარეწების აღორძინების თაობაზე. ეს გადაწყვეტილება მონიშნავს ძირითად, მთელი საბჭოთა კავშირისთვის

საერთო, ღონისძიებებს. მაგრამ საქართველოში განსაკუთრებული პირობები არსებობდა, რომელთაც გავლენა იქონია მათი განვითარების ბედზე ძველ დროსა და დეგრადაციაზე XIX საუკუნესა და XX საუკუნის დასაწყისში. ეს თავისებურებანი უნდა ვიცოდეთ და მათ უნდა ვითვალისწინებდეთ ჩვენ, საქართველოს მხატვრები, სახელდობრ კი გამოყენებითი ხელოვნების მხატვრები.

ძველად საქართველო ეკონომიკურად ღონიერი და კულტურულად მაღალგანვითარებული სახელმწიფო იყო. მასში ათასწლეულების მანძილზე არსებობდა და ვითარდებოდა მხატვრული ხელოსნობისა და რეწვის მრავალრიცხოვანი, მრავალგვარი სახეობანი. ვერცხლზე ქართული ჭედურობა, მინანქარი, ნაქარგობა, ხესა და ქვაზე კვეთილობა მსოფლიოშია სახელგანთქმული. ხელოვნების თითქმის ყველა ეს სახეობა ტრადიციებს უწყვეტად, მრავალი საუკუნის სიგრძეზე ინარჩუნებდა. XIX საუკუნეში, როდესაც საქართველოში ქარხნული წარმოების შემოღწევა დაიწყო, დაიწყო მრავალი ადგილობრივი საწარმოს გაქრობა – მათ ვერ გაუძლეს იაფი ქარხნული საქონლის კონკურენციას. ასე შეწყვიტა არსებობა ქართულმა მოზითულმა ქსოვილებმა („ლურჯი სუფრას"), დეკორატიულმა ქსოვილებმა (ჯეჯიმი), მესპილენძეობამ და ა. შ.

ვიდრე გამოიყენებოდა მამაკაცის და ქალის ეროვნული ტანისამოსი (ხიხა, ქულაჯა, ჩაქურა, კაბა, თავსაკრავი – ლეჩაქი) და ნარჩუნდებოდა შინაური ყოფის ძველი წეობა, ცოცხლობდა ის ხელობანიც, მას რომ ემსახურებოდა – მესაჭურვლეები, მქარგველები, იუველირები, მეუნაგირეები, მესპილენძეები, მესირმეები და ა. შ. მაგრამ ყველა ეს საწარმო, რომლებზეც ზემოთ ვისაუბრეთ, ხელოსნური სარეწები გახლდათ, სადაც პროფესიონალი ოსტატები იყო დასაქმებული. ზოგიერთი ამ ოსტატთაგანი, მაგ; მემინანქრე გ. ელბაქიძე, ოქრომჭედლები ი. მამულაშვილი და დ. ხანდამაშვილი, მეგრეხილურეები – ძმები თ. და ა. ჯიქიები საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას მოესწრო. ქალაქ ზუგდიდში ახლაც ცოცხალია და შრომობს უხუცესი იუველირი – ოსტატი ძაძამია. მაგრამ ყველა ისინი ძველი ხელოსნური წარმოების უკანასკნელი მოჰიკანები იყვნენ. შეიცვალა ქალაქის ცხოვრების წეობა და გაქრა ძველი სარეწები, უკვე აღარავისთვის საჭირო.

საუკუნების სიგრძეზე დაგროვებული ამ ცოდნის, ორნამენტის, სტილის, კომპოზიციური წესების ტრადიციების შენარჩუნება, რომელნიც დღევანდლამდე ზემოხსენებულმა შესანიშნავმა ოსტატებმა მოიტანეს, მათთვის ახალი ფორმის, ნაკეთობათა ახალი მოდელების მოძიებით მათი ახლებურ პირობებში, ახალ ნიადაგზე განვითარება – აი მთელი ჩვენი საზოგადოების, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი მხატვართა კავშირის გადაუდებელი და საპატიო ამოცანა.

მაგრამ თუკი საქართველოს ქალაქებში ხელოსნური საწარმოები დაკნინდა და თითქმის მთლიანად გაქრა – ოსტატი პროფესიონალები დაბერდნენ და გარდაიცვალნენ, ახალგაზრდებს კი არ სურდათ აღარავისთვის საჭირო და არამომგებიანი რეწვის სწავლა – ხოფლად, უმთავრესად საქართველოს მთიანეთში შემოგვრჩა ასობით და ათასობით ქალი თუ მამაკაცი ოსტატი, რომელთაც ტექნიკაც ჩინებულად იცვან და მათი რაითნებისთვის და მხატვრული ხელსაქმის სხვადასხვა სახეობისთვის ნიშნეული ორნამენტულ-კომპოზიციური ხერხებიც.

როდესაც ჩვენ ხალხურ სახვით ხელოვნებაზე, ხალხურ მხატვრულ რეწვაზე ვსაუბრობთ, დიდად არ ვასხვავებთ ხოლმე ქალაქურ ხელოსნურ წარმოებასა და სოფლის გლეხკაცთა სარეწებს. სინამდვილეში კი საქართველოს გლეხკაცთა ხელოვნების განვითარება ქალაქურისგან სავსებით განსხვავებული გზებით წარიმართა. ის გაცილებით მეტი ძველთაძველი, არქაული ნიშნების მატარებელია; ის გავლენებსაც ნაკლებად განიცდიდა, ვინაიდან სოფლად უფრო დიდხანს შეინარჩუნეს ეროვნული ტანისამოსი და ცხოვრების ძველებური წესება, სადღეისოდ რესპუბლიკის მთიან რაიონებში მრავალი ნიჭიერი და გაწაფული ოსტატი აღირიცხება. მაგრამ ქართული საკოლმეურნეო სოფლის სწრაფი ეკონომიკური ზრდა და ქალაქსა და სოფელს შორის სხვაობის წაშლა ჯერ გლეხკაცთა დეკორატიული ხელოვნების უნარ–ჩვევების მივიწყებას, შემდეგ კი მათ დავიწყებას მოიტანს, თუკი ჩვენ, მხატვრები, არ დავსვამთ საკითხს, რა ღონისძიებებია ჩასატარებელი, რათა გლეხკაცთა მხატრულ სარეწებს ახლებური ეკონომიკური საფუძველი გაუჩნდეს.

იმისგან დამოუკიდებლად, რას იღონებენ საერთო რესპუბლიკური წესით, ბევრის გაკეთება თავად ჩვენ, მხატვრებსაც შეგვიძლია. ჩვენ, მხატვრებს გვაქვს საკუთარი საწარმოო ორგანიზაცია – სამხატვრო ფონდი. სამხატვრო ფონდის ერთ-ერთი ამოცანაგანი ყოველნაირი მხატვრული წარმოებების ჩამოყალიბებაც არის, მათ შორის დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების საწარმოებისაც. უნდა ითქვას, რომ საქართველოს სამხატვრო ფონდს ჯერაც არ მოუკიდია ხელი ამ საჭირო და სარფიანი საქმისათვის.

თუკი შევადარებთ საქართველოს სამხატვრო ფონდის ვითარებას (სადაც დკორატიულ-გამოყენებით წარმოებას არ მისდევენ), ესტონეთის ფონდისას (სადაც ეს საქმე აწყობილი აქვთ), აი, რა სურათი გამოგვივა. საქართველოში მხატვართა კავშირს 400-ზე მეტი წევრი და წევრობის კანდიდატი ჰყავს, ესტონეთში – 250 კაცი. საქართველოში სამხატვრო ფონდის წლიური გეგმა ფულადად დეკორატიული ხელოვნების გარეშე – 3. 000 000 მანეთია, ესაა მთელი გეგმა. ესტონეთში გეგმა დეკორატიული ხელოვნების გარეშე აგრეთვე 3. 000 000 მანეთია, ხოლო დეკორატიულ ხელოვნებად – 14. 000 000 მან. საქართველოში დეკორატიულ ხელოვნებას გეგმის 0% იან ეთმობა, ესტონეთში – 78%. ამ დროს კი, სამხატვრო ფონდის საწარმოთა მუშაობის მოცულობა განსაზღვრავს მისი შემოსავალსაც და მის სახსრების მოცულობასაც, რომელიც ფონდს შეუძლია მოახმაროს საწარმოთა გაფართოებას, მშენებლობასა და სხვა საჭიროებებს.

ესტონეთში იქაურ სამხატვრო ფონდს აქვს საუველირო, საფეიქრო, კერამიკული, საქსოვი, ხის დამმუშავებელი და სხვა საწარმოები. იქ ისეთი საწარმოები, როგორიცაა საქსოვი, საფეიქრო და ხეზე კვეთილობისა მხოლოდდა სოფლადაა განვითარებული, შინა ხელოსნობის საფუძველზე. ნუთუ არ შეიძლება ჩვენშიაც ამგვარი საწარმოები გაიმართოს?

საქართველოს რიგ რაიონებში, ძირითადად მთაში, ამგვარი შინახელოსნური საწარმოების შექმნით ჩვენ ორმაგ სარგებლობას ვიღებთ – ჯერ ერთი, შევინარჩუნებთ ფასეულ ხალხურ სარეწებს, მეორეც – ჩვენი სამხატვრო ფონდის შემოსავალს გავზრდით, მესამე – ფასეულ ნაწარმს გამოვუშვებთ – სწორედ იმ

სუვენირებს, რომელთაც ახლა ამაოდ დაეძებენ ჩვენი მრავალრიცხოვანი, სხვა საბჭოთა რესპუბლიკებიდანა და საზღვარგარეთიდან ჩამოსული სტუმრები.

ქართული ხალხური სარეწების აღდგენისა და განვითარების საკითხებს მიეძღვნება სამთავრობო დადგენილება, რომელსაც საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო ამზადებენ. მაგრამ როდესაც ის შესათანხმებლად საქართველოს საგეგმო სახელმწიფო კომიტეტს გადაეცა, იგი ისე გადაამუშავეს, რომ აღარც იცნობა. ამოგდებულ იქნა ყველაფერი, რაც კი მართლა შეეხებოდა ხალხურ შემოქმედებას, ხოლო რაც დარჩა, ან საერთოდ არაა ხალხურ რეწვასთან კავშირში (მაგ; ბრინჯაოს ჩამომხსნელი ან ესტამპების წარმოება), ან ქალაქურ რეწვას მიეკუთვნება (საიუველირო, კერამიკული). რაკი გვახსოვს, რომ ჩვენც, მხატვრებსაც გვეკისრება პასუხისმგებლობა ხალხური ხელოვნების მდგომარეობაზე, საქართველოს მხატვართა კავშირმა ცდა არ უნდა დააკლოს, რათა მიღებულ იქნეს მართლაცდა ქმედითი ზომები ხალხური მხატვრული საწარმოების ასაღორძინებლად.

ქართული ხალხური მხატვრული რეწვის აღდგენისა და განვითარების საქმე შეიძლება სხვა გზითაც წარიმართოს – საწარმოო კოოპერაციაზე, ადგილობრივი მრეწველობის სამინისტროზე გაყლით და ა. შ. მაგრამ ყველა შემთხვევაში ჩვენი მხატვართა კავშირი გვერდზე ვერ გადგება. იგი უნდა სვამდეს ამ საკითხს ყველა ორგანიზაციაში, რომლებზედაც შეიძლება იყოს დამოკიდებული მისი გადაწყვეტა. ვიმეორებ, ჩვენ, მხატვრებს გვეკისრება ზნეობრივი პასუხისმგებლობა ქართული ხალხური ხელოვნების მშვენიერი, ძველთაძველი სახეობების შენარჩუნების გამო. და სწორედ ჩვენ უნდა გავამახვილოთ ამ მნიშვნელოვან საქმეზე მთელი საბჭოთა საზოგადოების ყურადღება.

* * *

სადღეისოდ ქართული დეკორატიული ხელოვნების ტრადიციულ სახეობათაგან ყველაზე კარგად კერამიკის საქმე მიდის. დიდი წვლილი მიუძღვის ამ მხრივ თბილისის სამხატვრო აკადემიის კერამიკის განყოფილებას. თავისი არსებობის 31 წლის განმავლობაში მან მოამზადა გვარიანი რაზმი მხატვარ-კერამისტებისა, რომელნიც ამჟამად საქართველოს, სომხეთის და საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკების საწარმოებში მუშაობენ.

სამხატვრო აკადემიის დოცენტმა ალექსანდრე ფიცხელაურმა, მინერალური ნედლეულის ინსტიტუტის თანამშრომლებმა ნ. კაკაბაძემ და ახალგაზრდა, თბილისის სამხატვრო აკადემიის და საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის[4] კურსდამთავრებულმა სპეციალისტებმა ითავეს ადგილობრივი კერამიკული ნედლეულის ძიებაცა და საქართველოში კერამიკული ქარხნების მშენებლობაც.

ჩვენთან დიდი კერამიკული კომბინატის აშენების კვალად თბილისი მთელ საბჭოთა კავშირში ერთი ყველაზე სრულყოფილად აღჭურვილი კერამიკული ქარხნის მფლობელი გახდა. ეს ქარხანა ყოველწლიურად ზრდის გამოშვებული მხატვრული ჭურჭლეულის რაოდენობას და მისი მხატვრების კოლექტივს (მთა-

4 ახლა – ტექნიკური უნივერსიტეტი (გამოც)

ვარი მხატვარი აბესალომ ბარამიძე) მოუწევს სერიოზულად იმუშაოს გამოსაშ-ვები ჭურჭლის ფორმასა და შემკულობაზე.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის კერამიკის განყოფილებამ მოახდინა გაე-ლენა და ახლაც ახდენს ზემოქმედებას ქართული მხატვრული კერამიკის თანა-მედროვე სტილის განვითარებაზე. ეს სტილი წლების მთელი რიგის განმავ-ლობაში შესრულებულ სტუდენტურ საკლასო და სადიპლომო ნამუშევრებში ჩაისახა, ფესვი მას, ფორმისა და დეკორის მხრივ, ძველთაძველ ტრადიციებში აქვს გადგმული, მასალისა და შესრულების მხრივ კი ის თანამედროვეა. 1956 წელს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, საბჭოთა კავშირის სამხატვრო აკა-დემიის მეთოდური კონფერენციის გამო მოწყობილმა გამოფენამ აჩვენა, რომ ახალგაზრდა ქართველი კერამისტები თემების, შემოქმედებითი მანერისა და ხერხების სხვადასხვაობის მიუხედავად, ყველა ავტორის ნამუშევარი მართლაც ფორმით ერთგული და შინაარსით სოციალისტურია. ეს ნამუშევრები ღირსია იმისა, საბჭოთა ადამიანების ყოფა გაამშვენიერის. ყველა გამოფენაზე, საქართ-ველოში თუ მის გარეთ, ამ ნამუშევრებმა მადალი შეფასება დაიმსახურა. ახლა ფაიფურისა და ქაშანურის გაფორმების ეს სტილი, კვლავ და კვლავ ვითარდება წარმოებაში მომუშავე ახალგაზრდა კერამისტების ნამუშევრებში.

ამასთან ერთად, უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო წლების ნამუშევრებში თავი იჩინა თვითმიზნური მკულობის, დეკორატიულობისათვის დეკორატიულობის არა-ჯანსაღმა ტენდენციამ. კერამიკული ნაკეთობისთვის სამკაული – ორნამენტი, ძერწვა, მოხატვა, – მარტოოდენ დამხმარე რამაა. მთავარი – ფორმა გახლავთ. სწორედ ნაკეთობის ფორმა განსაზღვრავს ხომ მის დანიშნულებას და პირუკუ, საგნის დანიშნულება გვკარნახობს მის ფორმას. ჰარმონიული პროპორციების და ლამაზი პროფილის მქონე ნაკეთობა თავისთავადაც, ყოველგვარი დამატებითი მოსართავების გარეშეც მშვენიერია. მეორე მხრივ კი, რაგინდა იყოს სამკაული ვერაფერს არგებს საყვავილეს ანდა დოქს, თუკი არ იქნა გადაწყვეტილი ძირითა-დი კომპოზიციური ამოცანები ე. ი პროპორციები, ხაზთა სილამაზე – და იგი ფუნქციურ დანიშნულებას არ შეესატყვისება. კერამიკის მორთვის ერთ-ერთი შე-საძლო ხერხი დაჭვირვა გახლავთ. მას შეუძლია ნაკეთობის დეტალებს ლამაზი ეფექტები შესძინოს, მაგრამ ბოლო ხანს ჩვენში ჭვირულობით მეტისმეტი გატა-ცება შეიმჩნევა. დეკორატიული საყვავილე, თუ ის მთლიანად ჭვირული ორნამენ-ტითაა დაფარული, აზრდაკარგულია. საყვავილისგან მხოლოდ ფორმა შემოგვრ-ჩა, საკუთრივ საყვავილე კი აღარც გვაქვს. არსებრივად, ესეც ფორმალიზმშია.

ზედმეტი მკობით გატაცებამ შეიძლება ქართული კერამიკა მცდარი გზით წაიყვანოს – არ შეიძლება იმის დავიწყება, რომ ქართული დეკორატიული ხე-ლოვნების ერთი დამახასიათებელი თვისებათაგანი კომპოზიციის მკაფიოება, შეს-რულების სიმკაცრე და ლაკონიურობა, თავშეკავებული კოლორიტი გახლავთ.

სიამოვნებით უნდა აღვნიშნო, რომ მცხეთის კერამიკული წარმოების „წითე-ლი კერამიკა“ ახალგაზრდა მხატვრები მიხეილ ბერიაშვილი და ივანე ზაზანა-შვილი დაბალცვეცხლიანი კერამიკის შემუშავებას შეუდგნენ. უბრალო თიხის ნაკეთობებზე, თუკი ისინი ფორმითაც ლამაზია და შეფერილობითაც და არც სამკაულებითაა გადატვირთული, მოთხოვნილება ყოველთვის იქნება. მათი სა-

შეალებით სხვადასხვა დიდი მხატვრული ეფექტების მიღწევაა შესაძლებელი. ჭ. ბერიაშვილის და ი. ზაზანაშვილის თაოსნობა კიდევ ერთხელ მოწმობს, რაოდენ ბევრის გაკეთება შეუძლია მხატვარს საწარმოში.

ქართული დეკორატიული ხელოვნების სხვა დარგებიდან შედარებით უკეთ საუკეთესო საქმე მიდის. მხატვართა თაოსნობით დაარსებულ არტელში „მხატვარი“ (ხელმძღვანელი მოქანდაკე რომან შერიზია) ნამოყალიბდა საამქრო, სადაც 20-მდე ადამიანმა, მათ შორის ისეთი კ. ქუთათელაძისა და მ. მაგომედოვას ნაირი ნიჭიერი ოსტატებიც არიან, რომელთაც წარმატებით გაიტანეს თავისი ნამუშევრები მოსკოვში ქართული ხელოვნების დეკადაზე, ბრიუსელისა და ოკლახომას გამოფენებზე. ამ დროს კი, არტელის მასობრივი ასორტიმენტი ძალზე ღარიბია. წარმოებული პროდუქციის 95% „სტანდარტული“ ყანწებია, არადა, არტელი შეძლებდა სამაჯურების, გულსაბნევების, ბეჭდების, ყელსაბამების, სასაჩუქრე ნაკეთობების გამოშვებასაც.

საქართველოს სარეწაო კოოპერაციას საბჭოს სისტემაში ცოტა ხანია, რაც ამუშავდა და ახლა წარმოებას აგვარებს ხალიჩების არტელი. ჯერჯერობით ნაადრევია იმაზე საუბარი, რა სახეს მიიღებს მისი მუშაობა, იმის თქმაღა შეიძლება, რომ ასეთი არტელისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სამხატვრო–საპროექტო ბიუროს ჩამოყალიბება, რომელიც მას ახალი ხალიჩების ნახატებს მიაწვდიდა. ამ საბჭოს დანარჩენი საწარმოების მხატვრულ მხარეზე სერიოზულად ვერც ითქმის რამე.

საქართველოს მხატვრულ წარმოებაში დიდი ადგილი უკავია თბილისის აბრეშუმის საქსოვ ფაბრიკას (მთავარი მხატვარი ვ. ცხვარაძე). იქ აქვთ დიდი სამხატვრო სახელოსნო, რომლის კოლექტივი თითქმის მთლიანად თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულებისგან არის შემდგარი, ოღონდ მათ ფერწერის, გრაფიკის და ქანდაკების განყოფილებებზე უსწავლიათ. ეს კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს აკადემიაში დეკორატიული ხელოვნების ფაკულტეტის შექმნის აუცილებლობას. სახელოსნოს ნამუშევრებს მუდამ მაღალი შეფასება ეძლევა აბრეშუმის ქსოვილების ნიმუშთა საკავშირო ჩვენებებზე, საწყენი ისაა, რომ სახელოსნოს კოლექტივი მეტისმეტად იშვიათად და მცირე ოდენობით იყენებს თავის მუშაობაში ეროვნულ თემატიკასა და ეროვნულ ორნამენტს. შესაძლებელია ქსოვილის მოდის მოთხოვნების შესატყვისი, საკუთით თანამედროვე ნახატი შეადგინო, თან კი მკაცრად რჩებოდე ეროვნული სტილის ფარგლებში. ეს ფაბრიკის ერთ-ერთი ამოცანა გახლავთ.

მხატვრების დიდი კოლექტივი მუშაობს გორის ბამბეულის კომბინატშიც, აქ მხოლოდდამხოლოდ ივანოვო-ვოზნესენსკის ტექნიკუმის ახალგაზრდა კურსდამთავრებულები მუშაობენ.

გორელ მხატვრებს ჯერჯერობით არ დაუმყარებიათ კონტაქტი დეკორატიული ხელოვნების ჩვენს სექციასთან და ამიტომაც მათი მუშაობის შესახებ მხოლოდ საქართველოს სახალხო მეურნეობის საფეიქრო მრეწველობის სამმართველოს სამხატვრო საბჭოს სხდომებზე მოწყობილი დათვალიერებების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ. ამ ჩვენებებზე ვხედავთ გორის კომბინატის მხატვართა კარგ, ენერგიულ მუშაობას, მაგრამ ძნელია მათი ნახატები საბჭოთა კავშირის სხვა საფეი-

ქრო ფაბრიკების ნახატებისგან განასხვავო. ადგილობრივი, ქართული მიტოვებით მათ მუშაობაში ჯერჯერობით არ ჩანს. თუკი გორელ მხატვრებს „შემოქმედებითი დღის“ უფლება აქვთ, უნდა ვუსურვოთ მათ, იგი საქართველოს მუზეუმებში დაცულ ქსოვილთა კოლექციების გაცნობას მოახმარონ.

სხვადასხვა მხატრულ ნაწარმს – ნაქარგ ბალიშებსა და მუთაქებს, ფარდებს და შტორებს, სეფრებს და ა. შ. – თბილისის საგალანტერიო ფაბრიკა „კომკავშირელი ქალიც“ უშვებს. მაგრამ მიუხედავად კარგი მასალისა – თელილი ხავერდი, ატლასი – მის ნამუშევრებს „მხატვრულს“ კავებში თუ ვუწოდებთ. დიდი ხნის განმავლობაში ფაბრიკა საერთოდ უმხატვროდ არსებობდა. ამჟამად იქ მუშაობს ერთი მხატვარი, რომელიც ჯერჯერობით არ იცნობს ქართული ნაქარგობისა და ქსოვილების სპეციფიკას. მიუხედავად ამისა, მისმა პირველმა ნამუშევრებმაც უკვე გარკვეული ზემოქმედება მოახდინა ნაქარგობის ნახატის გაუმჯობესების მხრივ.

ქალაქ ცხაკაიას ხალიჩების ფაბრიკაზე უკვე ითქვა. რამდენიმე წლის განმავლობაში მხატვრულ საკითხებს – უმთავრესად კოლორიტისას – მთავარი ინჟინერი წყვეტდა, ვინაიდან არც მხატვარი ჰყავდათ და არც კოლორისტი. მაშინ ცხაკაიას ხალიჩებზე შეიძლებოდა შეგხვედროდათ ისეთი ფერები, როგორიცაა ვაშლისფერ-მწვანის ულტრამარინთან შეხამება. ძნელი წარმოსადგენიც კია, ეს რა საშინელებაა! ფაბრიკის დირექციას კი მიაჩნდა, რომ ყველაფერი რიგზეა – „საკაჭრო ორგანიზაციებს ხომ მიაქვთ!“

ორი წლის წინ მხატვრის დაწესებულ თანამდებობაზე ლვოვის დეკორატიული და გამოყენებითი ხელოვნების ინსტიტუტის კურსდამთავრებული ნ. ერესდინიკოვა მოიწვიეს და ეს მაშინვე დაეტყო ხალიჩების ხარისხს. ამხ. ერესდინიკოვა ქართული ეროვნული სტილის თავისებურებათა შესასწავლადაც მუშაობს. ამ მიმართულებით მის ნამუშევრებს ჯერ არ ემჩნევა დასახელი ამოცანის დაუფლება, მაგრამ ეჭვს გარეშეა, რომ ახალგაზრდა მხატვარი ესწრაფის ამის მიღწევას.

დანარჩენ საწარმოებზე სათქმელიც არაფერია.

იქ არც მხატვრებია და არც მხატვრული ნაწარმი, ხოლო ფსევდომხატვრულზე მხოლოდ იმ კუთხით თუ იტყვი რამეს, მკაცრი ზომების მიღებაა საჭირო, რათა შეწყდეს ასეთი ნაწარმის გამოშვება.

მთელი მხატვრული წარმოების ყველა ნაკეთობის მხატვრული მხარის გასაკონტროლებლად მნიშვნელოვანი წელილი თბილისის სამხატვრო აკადემიასთან არსებულმა რესპუბლიკურმა სამხატვრო საბჭომ უნდა შეიტანოს. ამ საბჭოს მოვალეობად რესპუბლიკის მხატვრული წარმოების ყველა ნაკეთობის შემოწმება და გამოსაშვებად დამტკიცება აქვს. აქამდე არსებულმა პრაქტიკამ ნიმუშების დამტკიცებისა ე.წ. „სამხატვრო საბჭოების“ მიერ, სადაც დირექტორები, მთავარი ინჟინრები დამგეგმავები, ეკონომისტები, საკაჭრო წარმომადგენლები შედიან და ხვეულებრივ ერთი მხატვრიც არ ყოფილა, ბაზარზე უგემოვნო, უგვანი, უხამსი ნაწარმის გამოჩენა მოგვიტანა. უკვე შესამჩნევია ამ ახალი საბჭოს მუშაობის შედეგები, მაგრამ მისი ზეგავლენა არასრული იქნება, თუკი ყველა საწარმო არ გამოგზავნის საჩვენებლად თავის ნაკეთობებს და ესკიზებს.

ხალხური მხატვრული სარეწების საკითხებით ამჟამად პრაქტიკულად არავინაა დაკავებული. წინათ დიდ და სასარგებლო მუშაობას აწარმოებდა ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი და მისი სასწავლო-ექსპერიმენტული სახელოსნოები. ხუთი წლის წინ სახელოსნოები დახურეს, ხალხური შემოქმედების სახლს შერჩა მხოლოდ მუზეუმი (გამგე–მხატვარი ბარბარე ბებუთოვაგაბუნია), რომელსაც, სხვათა შორის, კოლექციების შესავსებად თანხებიც კი არ გააჩნია და ხალხური სახვითი ხელოვნების ერთი მეთოდისტი (ხელოვნებათმცოდნე ირინე უსნაძე).

სრულიად გაუგებარია, რატომღა გააუქმეს ახლა, როცა ყველგან ხალხური მხატვრული რეწვის აღორძინების ღონისძიებებს ამუშავებენ, ეს თანამდებობაც.

რასაკვირველია, ერთი ადამიანი ყველაფერს ვერ გასწვდებოდა, რაც გასაკეთებელია, მაგრამ ის ოსტატების პასიურ აღრიცხვას მაინც წაიყვანდა. ახლა კი ერთი სამინისტრო, ერთი ორგანიზაციაც არაა, სადაც ვინმე ხალხური მხატვრული რეწვით იქნებოდა დაკავებული. გაუგებარია.

მით უფრო მეტი პასუხისმგებლობა ეკისრება დეკორატიული ხელოვნების სექციას. რა თქმა უნდა, სექცია ვერ ჩაენაცვლება იმ ორგანიზაციებს, რომელთა მოვალეობაში შედის ხალხური სახვითი ხელოვნების განვითარება და თუ კი მისი განვითარება არა, გადანარჩენება მაინც. მაგრამ როდესაც ქართული მხატვრული კულტურის ეს მხარე მივიწყებულია, როდესაც სრული გაქრობა ემუქრება იმას, რითაც ოდესღაც თავი მოჰქონდა ჩვენს დეკორატიულ ხელოვნებას, დეკორატიული ხელოვნების სექცია გულგრილი ვერ დარჩება და ამ ტრიბუნით სარგებლობს, რათა მიაპერობინოს ყურადღება მინისტრთა საბჭოს, კულტურის სამინისტროს, ხალხური შემოქმედების სახლსა თუ სხვა ორგანიზაციებს ქართულ ხალხურ გლეხკაცთა ხელოვნებას.

* * *

საქართველოს მხატვართა კავშირის დეკორატიული ხელოვნების სექცია ერთ თვეზე ოდნავ მეტი ხანია, რაც ჩამოყალიბდა, ცოტათი ადრეც კი არ გვეკადა მის ჩამოსაყალიბებლად საჭირო წევრთა რაოდენობა, აუცილებელი მინიმუმი. ახლა კი მასში უკვე 12 წევრი და 20 კანდიდატი ირიცხება. მის შემადგენლობაში უფროსი თაობის მხატვრებიც არიან და ახალგაზრდებიც.

სექციაში შედის ჩვენი კავშირის უხუცესი წევრთაგანი ბორის შებუევი. ნახევარ საუკუნეზე მეტი გავიდა მას აქეთ, რაც მან წამოიწყო საქართველოში აღდგენითი ცეცხლის კერამიკა. ბოლო ხანს მან თავი მიანება ამ ტექნიკას და ხელი ბრინჯაოს, ტერაკოტის ან თაბაშირის ბარელიეფური პორტრეტების სერიის შესრულებას მოჰკიდა. იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ სამხატვრო აკადემიის ახალი სახელოსნო ბ. შებუევს კვლავ საშუალებას მისცემს თავისი ცოდნა, გემოვნება და გამოცდილება აღდგენითი ჭიქურით დაფარული ჭურჭლის დამზადებას მოახმაროს.

განსაკუთრებული ადგილი ეკუთვნის ქართველ მხატვარ-კერამიკოსებს შორის ზაქარია მაისურაძეს. კერამიკის განეოფილების ერთ პირველ კურსდამთავრებულთაგანს. მას არა მარტო მხატვარ-პრაქტიკოსის დიდი სტაჟი აქვს, არამედ

ხელოვნების ისტორიკოსისაც. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში მრავალწლიანი მუშაობის განმავლობაში ს. მაისურაძემ ვისზეც გნებავთ უკეთ შესძლო შეესწავლა ქართული კერამიკის მხატვრული, სტილისტური და ტექნიკური თავისებურებანი. თუკი თავის ადრეულ ნამუშევრებში ის მიმსგავსებულად იმეორებდა კერამიკულ ნაკეთობათა შემკობის ძველებურ ხერხებს, ომის შემდგომ წლებში მან მუშაობის ინდივიდუალური მანერა გამოიმუშავა, რადაცით დმანისის კერამიკულ მოხატულობასთან, რადაცით კი ვლ. გუდიაშვილის ორნამენტულ ხელწერასთან რომ მიდის, ხოლო ამასთან ორგანულად შენარწყმია, ქართული კერამიკის ეროვნული სტილის ერთგული. ს. მაისურაძის ნამუშევრები ყოველთვის რესპუბლიკური, საკავშირო და უცხოური გამოფენების კერამიკის განყოფილების მშვენებაა.

ნიკოლოს გომელაური, თუმც აკადემია უფრო გვიან დაამთავრა, მაინც ასევე მის ადრეულ გამოშვებებს მიეკუთვნება და, განსაკუთრებით კერამიკის ორნამენტულ-დეკორატიული მოხატულობის მხრივაა ძლიერი. მისთვის ნახატის მკაფიო, ნათელი აღნაგობა და მკაცრი კომპოზიციაა ნიშნეული. ის პატარა კერამიკულ ფიგურებსაც აკეთებს, თუმც მის მოზრდილ სკულპტურულ ნამუშევრებს ხარვეზად ერთგვარი გამოგონილობა აქვს.

კერამიკული სკულპტურის დარგში მუშაობენ სულხან სულხანიშვილი და გიორგი ქართველიშვილი. ს. სულხანიშვილი თითქმის უგამონაკლისოდ ადგენითი ჭიქურის ტექნიკით ანიმალისტური თემატიკაზე მუშაობს. ზოგჯერ მის მუშაობას ხარვეზად არასაკმაო ანატომიური დოკუმენტურობა ახლავს, მაგრამ მისი სკულპტურების უმეტესობა კარგადაა გამოძერწილი და ეფექტურად და ლამაზად მოჭიქურებული.

გ. ქართველიშვილი თავისი ნამუშევრების თემად ადამიანს უფრო ხშირად იყენებს. სამხატვრო აკადემიის ასპირანტურაში შესრულებული წარმატებული მონუმენტური პანის შემდეგ, მისი საუკეთესო ნამუშევარი დეკორატიული საყვავილე „სამაია“ იყო, მეტადრე ფირუზისფერი ჭიქურით დაფარული მისი ვარიანტი.

კერამიკული სკულპტურის დარგში მუშაობს გიორგი დოლიძეც. მან შეასრულა ქაშანურის ქანდაკებების ორი სერია ლიტერატურის ქმნილებების, დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ და ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანის“ თემებზე. ორივე ეს სერია წარმატებულადაა შესრულებული და ის მნახველებსაც მისწოლთ, თუმცა კი მხოლოდ იმათ, ვინც ლიტერატურული თემის შინაარსს იცნობს.

თავისი მუშაობით განკერძოებით დგას მადლენ ბაიდაშვილი. ის კარგად ფლობს აკვარელის ტექნიკას და ასევე კარგადაა დაუფლებული ფაიფურზე ჭიქურსზედა მოხატვის ტექნიკასაც. მას შესრულებული აქვს რამდენიმე ნატურმორტი, ბოლო რესპუბლიკური გამოფენისთვის კი მან დაწერა და გამოწვა დეკორატიული პანო „მოსავალი.“ ის ჩინებულადაა კომპონირებული და დაწერილი. ერთადერთი შენიშვნა მის მიმართ ისაა, რომ ეს მისი ნამუშევარი, თავშეკავებული კოლორიტის მიუხედავად, მეტისმეტად ფერწერულია. დეკორატიული პანო თემის გადაწყვეტისას მეტ დეკორატიულობას ითხოვს.

ფაიფურის ანიმალისტური ქანდაკების რამდენიმე კარგი მოდელი მოგვცა აბესალომ ბარამიძემ, რომელიც ცოტა ხნის წინათ თბილისში გადმოვიდა ქალაქ რიგიდან, სადაც ის რიგის ფაიფურის ქარხანაში მთავარ მხატვრად მუშაობდა. უნდა მოველოდეთ, რომ თბილისის კერამიკული კომბინატის მთავარი მხატვრის თანამდებობაზე ნაკეთობების მხატვრულობის მატებას დაეტყობა.

ჩვენ ახალგაზრდა მხატვარი-კერამისტების უმრავლესობა დეკორატიულ-ორნამენტული კერამიკის დარგში მუშაობს. მათ შორის არიან ირაკლი ყანდაშვილი, შოთა ციციშვილი, ი. აჯიაშვილი, გ. გოგიჩაიშვილი, ოთარ ჭოლოკავა, მედეა ხიხლაძე, მურთაზ აბაშიძე და მრავალი სხვა ახალგაზრდა, რომელნიც ჯერ მხატვართა კავშირიც კი არ შემოსულან. ყოველ მათგანს საკუთარი შემოქმედებითი მანერა, საკუთარი ინდივიდუალური ხელწერა აქვს.

ბევრი მათი ნამუშევერთაგანი რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენებზეა ნაჩვენები. სასიამოვნოა, რომ მათ შორის თავისი ცოდნის ფარგლების გაფართოების მისწრაფებაც შეინიშნება. შ. ციციშვილი ახლა მინაზე მუშაობს და თბილისის 1500 წლისთავისთვის ლერჯი ბრიოლის საყვავილეც შეასრულა, ი. ყანდაშვილი საუკეთესო პროექტირებაზე მუშაობს.

ოღონდ ყველა მათგანს არ უნდა დაავიწყდეს, რომ მხატვრულ ამოცანათა გადაწყვეტისას მთავარი კომპოზიცია, ე. ი ფორმა და პროპორციებია, სამკაულები კი დამატებითი რამაა. ყველა მათგანი ზედმეტი მკულობის საშიშროებას უნდა უფრთხოდეს.

ახლა არ ვახსენებ სექციის იმ კანდიდატებს, რომელთაც სადიპლომო ნამუშევრების შემდეგ, რამ ახალი ნამუშევარი ჯერ არ წარმოუდგენიათ.

გამოყენებითი ხელოვნების იმ მხატვართა მცირე ჯგუფი, რომელნიც კერამისტები არ არიან, სულ რამდენიმე კაცს მოიცავს. სექციაში მათმა ერთობლივმა მუშაობამ ყოველი მათგანის შესაძლებლობების ფარგლები უნდა გააფართოოს. კერამიკის დარგში მუშაობისკენ დიდი ხანია მიუწევს გული ისეთ გამოცდილ მხატვარს, როგორიცაა ქართული ხალხური ხელოვნების ჩინებული მცოდნე, თავისი თოჯინებით, სათამაშოებით, გრაფიკული ნამუშევრებით ცნობილი ნინო ბრაილაშვილი.

დარწმუნებული შეიძლება ვიყოთ, რომ ამ მიმართულებით მისი ნამუშევრები ძალზე საგულისხმო შედეგს მოგვიტანს. მეორე მხრივ, მისი ცოდნა სექციის ახალგაზრდა წევრებს თავისი მონაცემების გამოკვეთაში დაეხმარება.

მოქანდაკე–მინიატიურისტმა გლებ ალესანდროვმა მეტისმეტად სპეციფიკური მასალა – სპილოს ძვალი ამოირჩია. ამ ხელოვნებაში მან დიდ წარმატებას მიაღწია. განსაკუთრებით მაღალი შეფასება მის ანიმალისტურ ნამუშევრებს მიეცა.

* * *

საქართველოს მხატვრებმა კარგად აჩვენეს თავი მოსკოვს ქართული დეკადისთვის მოწყობილ გამოფენაზე, მაგრამ დეკორატიული ხელოვნება იქ მთელი სისრულით არ იქნება ნაჩვენები. იგულისხმებოდა, რომ საქართველოს ხალხური და დეკორატიული ხელოვნება ისტორიულ ჭრილში, უძველესი დროიდან

დღევანდლამდე ცალკე, აღმოსავლურ კულტურათა მუზეუმში გამოიფენება, ნარჩენი გამოფენები კი მანეჟში.[5] სინამდვილეში კი აღმოსავლურ კულტურათა მუზეუმში აჩვენეს გამოფენა „ქართველ–რუსული კულტურული ურთიერთკავშირის ისტორიული ძირები," დეკორატიული ხელოვნება კი, სამხატვრო გამოფენასთან ერთად, [ბ.] კროპოტკინის ქუჩაზე, სამხატვრო აკადემიის სიხალვათეს მოკლებულ შენობაში შეაკვეხეს. შეთავაზებულ იქნა დეკორატიული ხელოვნების ექსპონატთა რიცხვი შემცირებულიყო და კერამიკისა 50 ეოფილიყო, ხოლო ხალხური ხელოვნებისა – 28. სინამდვილეში კი ნაჩვენები იქნა 200-მდე ექსპონატი და ესეც არ გახლდათ საკმარისი ქართული დეკორატიული ხელოვნების მთელი მრავალგვარობის საჩვენებლად.

გაისად, მეორე კვარტალში, მანეჟის შენობაში დეკორატიული ხელოვნებისა და მხატვრული მრეწველობის საკავშირო გამოფენა გაიმართება. წინასწარი მონაფიქრით ჩვენ რესპუბლიკას ოთხ სექციას გამოუყოფენ. ეს საშუალებას მოგვცემს ფართოდ გამოვაჩინოთ ჩვენი დეკორატიული ხელოვნების შესაძლებლობანი. ამასთან, რაკი გამოფენაზე მხატვრებთან ერთად მხატვრული მრეწველობაც იქნება წარმოდგენილი, ჩვენ უნდა მივაღწიოთ გარდატეხას მისი მხატვრულობის მხრივ.

დეკორატიული ხელოვნება თბილისის 1500 წლისთვის გამო მოწყობილ გამოფენაზეც იქნება, წარმოდგენილი 1960 წლის სამხატვრო გამოფენაზეც და მის წინამორბედ რესპუბლიკურ გამოფენაზეც. კარგია, ამიტომაც, რომ ამჯერად რესპუბლიკურ საგამოფენო კომიტეტში დეკორატიული ხელოვნების სექციის სამი წევრი შედის. ეს მეტ საშუალებასაც გამოუჩენს დეკორატიული ხელოვნების მხატვრებს და თანაცვე მათი მუშაობა უფრო პასუხისმგებელიც გახდება.

და მაინც, მთავარ პასუხისმგებლობას არც გამოფენებისთვის მზადება შეადგენს და არც სექციის მათში მონაწილეობა.

მთავარი კი გახლავთ – რომ ჩვენ, გამოყენებითი ხელოვნების მხატვრებს არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ ჩვენი შემოქმედებითი შრომით ჩვენ მუდამ ხალხს ვემსახურებით, რომ ჩვენ ყველა სხვაზე მეტად ძალგვიძს დავაკმაყოფილოთ საბჭოთა ადამიანების მოთხოვნილება ლამაზი ეოფითი ნივთები ჰქონდეთ, რომ ჩვენი ხელოვნება ხალხის ცხოვრებასთან უმჯიდროესად არის დაკავშირებული.

1958 წ.

III

[ხალხური ხელოვნების შესახებ. გამოსვლა საქართველოს მხატვართა კავშირის პლენუმზე]

ერთ-ერთი საკითხი, რომელიც დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სექციას საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის პლენუმზე გამოაქვს, გახლავთ საკითხი ჩვენი ხალხური დეკორატიული ხელოვნების მდგომარეობისა, სხვაგვარად თუ ვიტყვით – ჩვენი ხალხური მხატვრული რეწვისა.

5 მოსკოვის შუაგულში, საგამოფენო დარბაზად გადაკეთებული ცხენების საყარჯიში XIX ს-ის შენობა (გამომ.).

ახლა ჩვენს კავშირში არ გვაქვს ცალკე სექცია ხალხური ხელოვნებისა. ალბათ, ნაადრევი იქნებოდა მისი დაფუძნების შესახებ საუბარი. ხალხური სარეწები ჯერ უნდა ავაღორძინოთ, მათ საორგანიზაციო სტრუქტურა გავუჩინოთ, დავეხმაროთ, სანამ ისინი მომაგრდება, სანამ ხალხურ ოსტატთა შორის ისეთები გამოჩნდებიან, ვისაც შეეძლება თავის სექციას წარმატებით უხელმძღვანელოს. სადღეისოდ კი ჩვენ არც ორგანიზებული სარეწები გაგვაჩნია და არც სექციის ხელმძღვანელები.

სწორედ ამიტომ დეკორატიულ–გამოყენებითი ხელოვნების სექციამ, თავისი მუშაობის ხასიათით ხალხურ მხატვრულ რეწვასთან უფრო ახლოს მდგომმა, იტვირთა მისია ცხადად, მიკიბ-მოკიბვის გარეშე გააშუქოს ჩვენი სამხატვრო საზოგადოებრიობის, ხოლო თუ მოხერხდა, მთელი რესპუბლიკის წინაშეც, ის მძიმე მდგომარეობა, რომელშიც ისინი, ეს ხალხური სარეწები იმყოფება.

და, აი, ამ უსაფუძვლო ყოყლოჩინობამ, ჩვენს პერიოდულ გამოცემებში (მეტადრე სადამის გაზეთებში) რატომღაც მიღებულია ხელოვნების ყველა საკითხზე საუბარი. თუკი ქსოვილებზე ლაპარაკობენ – „ცისარტყელას ფერებისას“ ამბობენ, თუ კერამისტებზე – ძველისძველი ოსტატობის აღორძინება არისო და ა. შ. ვფიქრობ, არაა აუცილებელი კონკრეტული მაგალითები მოვიყვანო. მათ ყველა იცნობს.

რესპუბლიკის მხატვრულ ცხოვრებაში შენიშნული არა მარტო დადებითი, არამედ, ასევე, უარყოფითი მოვლენების კრიტიკულმა შეუფასებლობამ, ჩვენს ხალხურ ხელოვნებას გარკვეული არსებრივი ზიანი მიაყენა. საქმე ისაა, რომ ზემოთქმულის შედეგად, რესპუბლიკის საზოგადოებრივ აზრს უყალიბდება წარმოდგენა, რომ ჩვენი ხალხური სარეწები აღმავლობის გზას ადგას, რომ ისინი ყვავის, რომ ისინი საკავშირო და საერთაშორისო გამოფენებზე უამრავ ჯილდოს იღებს. ამიტომაც არავის აწუხებს ის ნამდვილი, მართლაც ძალიან მძიმე მდგომარეობა, რომელშიც არის დღესდღეობით ჩვენი სახალხო სარეწები.

არსებობს ობიქტური და, ასე მოგეხვენებათ, წინააღმდეგობელი მიზეზები, რომელთაც ახლა, XX საუკუნეში, ხალხური რეწვის მინავლება მოაქვს. ისინი მრავლადაა. მათგან მხოლოდ სამს, უმთავრესს, დავასახელებ.

პირველი – როგორც ქალაქის, ასევე (განსაკუთრებით) სოფლის ცხოვრების წესების მთლიანად შეცვლა და, ამის კვალად, ხალხური სარეწების ნაკეთობებზე მოთხოვნის დაქვეითება.

მეორე – ქართული ხალხური მხატვრული რეწვის მხარდასაჭერად სახელმწიფოს მიერ განხორციელებულ ღონისძიებათა უქონლობა (ან მათი უკმარობა).

მესამე – ფისკალური ორგანოების (საფინანსო ინსპექციის) და სოფლსაბჭოს უშუალო ჩარევა ხალხური რეწვის ოსტატების მოღვაწეობაში: მათი მაღალი საგადასახადო განაკვეთით დაბეგრვა, კოლმეურნეობიდან გარიცხვით დამუქრება, საკარმიდამო ნაკვეთების ჩამორთმევა და ა.შ.

მოკლედ განვიხილოთ ეს მიზეზებიც და მათი „განეიტრალების“ შესაძლებლობაც. მიზეზი პირველი. მართლაცდა, ჩვენს თვალწინ უსწრაფესად იცვლება ცხოვრების ნირი. მისი ერთ-ერთი მისწრაფებათაგანი გახლავთ, ხალხის ცხოვრება უფრო მდიდრული, უხრუნველეოფილი, კულტურული გახდეს და

დღეს იმ ადამიანებს, ვინც იგემა თანამედროვეობის ისეთი უპირატესობანი, რო-გორიცაა აირი, წყალსადენი, ელექტრობა, ველარ აიძულებ ყოფის წინანდელ პირობებს მიუბრუნდეს. ასე რომ, შეესაბამი, მეტიც, დანაშაული იქნებოდა იმისთვის გავისარჯოთ, რათა სადაც გნებავთ, გინდაც გადაკარგულ რაიონებში, ცხოვრების წინანდელი წესება შევინარჩუნოთ.

მაგრამ უმთავრესი მაინც ისაა, რომ ახლებური, თანამედროვე ყოფაცხოვრების გავრცელებას მექანიკურად როდი უნდა მოჰყვეს ხალხური მხატვრული რეწვის დაღუპვა. ხალხური სარეწების უბედურება ისაა, რომ თავის მომხმარებელთა ვიწრო წრეში ჩაკეტილი ხალხური რეწვის ოსტატებმა, მაშინ, როდესაც იკლო მათ ნაკეთობებზე მოთხოვნამ, არ უწყოდნენ, რომ სადღაც, სხვაგან მათ ნამუშევარზე მუდმივი, მდგრადი მოთხოვნა შეიძლებოდა არსებულიყო.

ევროპის (და არცთუ მხოლოდ ევროპის) მრავალ მცირე ქვეყანაში, რომელთაც არ გააჩნიათ უხვი ბუნებრივი რესურსები, დიდი ხანია მიხვდნენ, რაოდენ დიდი წილი შეიძლება დაიკავოს მათ საგაჭრო ბალანსში ხალხურმა მხატვრულმა სარეწებმა. სოციალისტურ ბანაკში – ჩეხოსლოვაკიაში, პოლონეთში, ბულგარეთში, იუგოსლავიაში – დიდი ხანია აწყობილი აქვთ საკუთარი ხალხური მხატვრული სარეწების შიდა და გარე ბაზრისთვის მუშაობა.

ჩვენთანაც კი, საქართველოში მოგვეპოვება იმის მაგალითი, როგორ გამოცოცხლდება ძველი სარეწი, თუკი მოიძებნება მისი ნაწარმის გასაღების ახლებური გზა. ბოლო წლებში ჩვენს ქალაქში დიდად მოიკიდა ფეხი ზამთრობით „სვანური“ ქუდის ტარებამ. და, აი, ამის წყალობით, სარეწი, რომელიც ცოტაც და უნდა ჩამკვდარიყო, მოდინიერდა და საფიქრებელია, მას მინავლება აღარასოდეს დაემუქრება.

თუ ასეა, მთელი საქმე ის ყოფილა, რომ მუშაობა „ხალხური მხატვრული რეწვის მხარდასაჭერად“ ძირითადად იმაში უნდა მდგომარეობდეს, რომ მათი განვითარება ნორმალურ გზაზე უნდა დავაყენოთ. ესაა მთავარი. რასაკვირველია, არსებობს დახმარების სხვა ასპექტებიც და მათზე ქვემოთ მოგახსენებთ.

და, აი, ახლა ხალხური სარეწების ჩაკვდომის მეორე მიზეზზეც უნდა ითქვას. ამ მოხსენებაში ამ მიზეზად „ხალხური მხატვრული რეწვის მხარდასაჭერად სახელმწიფოს მიერ განხორციელებულ ღონისძიებათა უქონლობა (ან უკმარისობა)“ დასახელდა. ახლა შეიძლება მომიგონ, ასე არ არისო, ამ საკითხს საგანგებო სამთავრობო დადგენილებათა მთელი რიგი მიეძღვნაო. დიახაც ასეა. პირველი ამგვარი დადგენილება ჯერ კიდევ 1936 წელს გამოვიდა. იმის შემდეგაც ასევე გამოვიდა ხალხური მხატვრული რეწვის მხარდასაჭერად გამიზნული რამდენიმე საკავშირო და რესპუბლიკური დადგენილება. ჩვენ კი კვლავაც ვლაპარაკობთ იმ მძიმე მდგომარეობაზე, რომელშიც იმყოფებოდა ჩვენი ხალხური სარეწები. 1936 წლიდან გასული 40 წლის განმავლობაში მრავალმა სარეწმა არსებობა შეწყვიტა, დანარჩენები მნიშვნელოვნად დაცოტავდა. მაშ, რაშია საქმე? შემოწმებისას გაირკვა, რომ ამ წლების განმავლობაში საქართველოში ხალხური რეწვის დასახმარებლად გამიზნული ერთი ქმედითი ღონისძიებაც კი არ ჩატარებულა. შეიძლება ვთქვათ, რომ იმ ორგანიზაციების მოღვაწეობა, რომელთაც საჭირო ღონისძიებების ცხოვრებაში გატარება დაეკისრათ, საბოლოო

ჯამში, ხალხური სარეწებისთვის დახმარების აღმოჩენაში კი არ გამოიხატა, არამედ მათ ექსპლუატაციაში. ისინი ამ სარეწებს პრაქტიკულად არაფრით მიხმარებიან. მათგან კი სასურველი ნაწარმისა და შესაბამისი მოგების მიღებას ლამობდნენ.

რაში უნდა გამოიხატებოდეს ხალხური სარეწებისთვის ნამდვილი დახმარება? უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა:

1. ჩატარდეს ხალხური რეწვის ოსტატების აღრიცხვა საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე; გამოირკვეს მათი ოსტატობის დონე; დაფიქსირდეს მათი მუშაობის მხატვრული და ტექნიკური ხერხები. შემდგომ:

2. აუცილებელია განისაზღვროს მათი იურიდიული და სამართლებრივი მდგომარეობა; უნდა მოხდეს მათი ამხანაგობებად გაერთიანება ანდა სახელმწიფო საწარმოებში შინახელოსნობის წესით აყვანა. უამისოდ ისინი კერძო მესაკუთრეებად ითვლებიან და შესაბამისად იბეგრებიან კიდეც. ამის გამო კი ბევრმა მათგანმა მუშაობაზე სულ აიღო ხელი, სხვები კი, რამე მაინც რომ ეშოვნათ, ნაკეთობების რაოდენობას გამოეკიდნენ და მათი ხარისხი დააქვეითეს.

3. ადგილებზე უნდა ჩამოყალიბდეს მიღება-ჩაბარების პუნქტები ნედლი მასალის დასარიგებლად, მზა ნაწარმის შესაგროვებლადა და ანგარიშის გასასწორებლად.

4. ხალხურ ოსტატებს მუდმივად უნდა გაეწიოს დახმარება მათი მუშაობის შესამსუბუქებლად და მისი ტექნიკის გასაუმჯობესებლად.

5. ოსტატებს უნდა მიეცეს რეკომენდაციები მათი ნაკეთობების ასორტიმენტის მხრივ (მაგრამ არამც და არამც არ უნდა ვაიძულოთ ისინი მხატვარ-პროფესიონალის შესრულებული ნიმუშით იმუშაონ).

6. ხალხური ოსტატების ნამუშევრების გასაღების გასაადვილებლად საჭიროა გამოფენებისა და ინფორმაციის ყველა საშუალებით მათი მუშაობის პოპულარიზაცია. ეს გახლავთ ხალხური რეწვის ხელშემწყობი მუშაობის ძირითადი მიმართულებები, თუმცა ჯერ კიდევ ბევრი სხვა რამეცაა, რა მხრივაც სარეწებს შეიძლება დახმარება აღმოვუჩინოთ.

ესესა რომ ითქვა, უკანასკნელი ორმოცი წლის განმავლობაში, ხალხური რეწვის მხარდასაჭერად საქართველოში ერთი ქმედითი ღონისძიებაც არ ჩატარებულაო, სწორედ ისინი იგულისხმებოდა, ამის წინ რომ ნამოვთვალე. მაგრამ არის გამონაკლისიც. ორიოდ წლის წინ ახმეტის რაიონში მოეწყო თექებისა და ნაქსოვი ფეხსამოსის, ჩითების შინახელოსნური საწარმო. შედეგმა მალევე იჩინა თავი და ახლა ამ საწარმოს მეტი ნაწარმის დამზადება შეუძლია, ვიდრე ბაზარი მოითხმარს. მაგრამ ნაკეთობები ჯერჯერობით ძვირია. ფასის დაკლებას შეიძლება მივაღწიოთ დამხმარე სამუშაოების (ნართის დამზადება და შელებვა) მექანიზაციის გზით, მაგრამ საამისოდ აუცილებელია შეიქმნას საერდენი პუნქტი, აღჭურვილი ნართის დამუშავების მანქანური საშუალებებით, რაიონის ხე-

ლმძღვანელობას კი არ სურს მხარში დაუდგეს და საჭირო სადგომი მიუჩინოს.

ეს მაგალითი ჩვენ სწორედ ხალხური რეწვის გადაშენების მესამე მიზეზის პირისპირ დაგვაყენებს. საბჭოთა და პარტიული ორგანოები სოფლად ჯერჯერობით ვერ აფასებენ იმ წვლილს, რომელიც ხალხურ მხატვრულ რეწვას შეუძლია ფასეული მხატვრული ნაწარმის გამოშვებაში შეიტანოს. არადა, სწორედ ხალხური ოსტატების ნახელავია საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკებიდან თუ უცხოეთიდან ჩამოსული სტუმართათვის საუკეთესო სამახსოვრო საჩუქარი, ამას გარდა, ხალხური სარეწები სოფლის მცხოვრებთათვის დამატებითი შემოსავლის წყაროც არის, ხელს უწყობს სოფლად მოსახლეობის დასაქმებულობის ზრდას, ამის კვალად კი დემოგრაფიული ამოცანების გადაწყვეტასაც შეიძლება საგრძნობლად წაადგეს – შეამციროს ახალგაზრდობის სოფლიდან ქალაქად გადასვლა.

იმის თაობაზე, რომ არაორგანიზებული ოსტატები კერძო მესაკუთრეებად განიხილებოდნენ და დიდი გადასახადებით იბეგრებოდნენ, უკვე ითქვა. ისდა შეიძლება დავსძინოთ, რომ ამის გამო არსებობა სარეწების მთელმა რიგმა შეწყვიტა, მათ შორის ისეთმა ღირებულმა და თვითმყოფადმა, როგორიც იყო გიშრის ნაკეთობათა წარმოება ქუთაისის რაიონის სოფლებში კურსებსა და გელათში.

მაგრამ თუკი 40 წლის განმავლობაში, ზემდგომი ორგანოების დირექტივების მიუხედავად, იმ ორგანიზაციებმა, რომელთაც უშუალოდ აქვთ შეხება ხალხურ რეწვასთან, რეალურად არაფერი (თუ ვერაფერი) გააკეთეს ჩვენი ხალხური სარეწების მხარდასაჭერად, ამას რადაც ობიქტური მიზეზიც უნდა ჰქონდეს. ხომ ვერ ვიფიქრებთ, რომ ეს მიზეზი უბრალოდ სიზარმაცე და გულარხეინობაა. და მართლაც – ასეთი მიზეზი არსებობს.

ყველა ორგანიზაცია, რომელიც ნამდვილ ხალხურ, სოფლის სარეწებთან ამგვარ სარეწებად არ უნდა მივიღოთ ქალაქელ ხელგამრჯეთა – რეს. умелец – გაერთიანებები), სახელდობრ, „სოლანი“, საქართველოს მხატვართა კავშირის სამხატვრო ფონდი, ცეკავშირი საწარმოო, „კომერციულ“ ორგანიზაციებს წარმოადგენს. მათ აქვთ სასუვენირო ნაწარმის გამოშვების ხისტი გეგმა და ამ გეგმას მათ წლიდან წლამდე უზრდიან. მათ არ აქვთ საშუალება, თავიანთი სახსრები ასაწევად ისეთ მძიმე საქმეში ჩადონ, როგორიც სახალხო სარეწების ორგანიზებაა. როგორც ჩანს, მრავალ სარეწს თუ უფრო მეტი არა, ორი-სამი წელი დასჭირდება, რათა პირველადი უკუგება მოახდინოს.

სულ სხვა საქმეა რუსეთში. იქ ადგილობრივი მრეწველობის სამინისტროს ისეთი განვითარებული სარეწები აქვს, როგორიცაა პალეხის, ხოლუის, მსტერას მხატვრობა, ჟესტოვოს სინები, ხოხლომას ხე, დიმკოვის, ზაგორსკისა და ბოგოროდსკის სათამაშოები, ვოლოგდის მაქმანები, ყუბაჩის ვერცხლი, კერებულ–ნაქარგ ნაკეთობათა საწარმოების მთელი რიგი და მრავალი სხვაც. ასეთ საწარმოებს ითლია მოსთხოვო ნაწარმის რაოდენობის ყოველწლიურად გაზრდა, ჩვენთან კი სულ სხვა მდგომარეობაა. ჩვენ ასე განვითარებული ერთი სარეწიც არ გვაქვს.

მიწისმოქმედებმა იცვიან, რომ ხილისა ან ყურძნის მოსაკრეფად, ჯერ სანერ-

ბე უნდა გამართო, ნერგები მოამზადო, დარგო ისინი და რამდენიმე წელიწადს გულდაგულ მოუარო, ვიდრე ყოველწლიურ მოსავალს მიიღებ. იგივე ხალხურ სარეწებზეც ითქმის. ჩვენში კი ადამიანებს, რომელნიც არ იცნობენ ჩვენი ხალხური რეწვის მდგომარეობას, სურთ დათესონ და მეორე დღესვე გამზადებული ნაყოფი მიირთვან. ხალხური მხატვრული რეწვის ორგანიზებისა და შემდგომი განვითარებისათვის სერიოზული სამუშაოს წარმატებით ჩასატარებლად, საჭიროა, რომ ამ საქმეს ხელი ისეთმა ორგანიზაციებმა მოჰკიდონ, რომელთაც ტვირთად კომერციული ინტერესები არ აწევთ. ამჟამად საქართველოს მინისტრთა საბჭოს განსახილველად აქვს გადაცემული ხალხური რეწვის სპეციალიზებული ლაბორატორიის ჩამოყალიბების პროექტი. რამდენადაც ვიცით, ამ ღონისძიების ძირითად ამოცანად სასუვენირო ნაკეთობების განვითარებაა დასახული. თუკი ასეა, ეს ის დადგენილება არ გახლავთ, რომელიც დღეს მხატვრულ რეწვას ესაჭიროება. ნამდვილად კი, ამ სარეწებს უნდა ფეხზე დადგომაში ვუშველოთ და მაშინ ფასეულ ხალხურ ნაკეთობებს მივიღებთ, რომელთაც ყველაფერ სხვაზე მეტად ხელეწიფებათ საქართველოში სტუმრობის მოსაგონარი იყოს. ჩვენი ხალხური სარეწების ორგანიზებისა და განვითარებისათვის საქმიანი მუშაობა რაც შეიძლება მალე უნდა დაიწყოს და ის რაც შეიძლება ენერგიულად უნდა წარმოებდეს. დრო აღარ იცდის. თუ საქმეს ახლა არ შევუდექით, გაივლის 5-6, სულ ბევრი 10 წელი და მხარდასაჭერ–განსავითარებელი აღარაფერი იქნება; საქართველოს ხალხური რეწვა შეწყვეტს არსებობას და ამას ბუნებრივი ბიოლოგიური მიზეზი ექნება – ძველი ხალხური ტრადიციის უკანასკნელ ცოცხალ მატარებელთა გარდაცვალება.

1976 წ.

IV

ხალხური მხატვრული რეწვის ტერმინოლოგიის შემუშავებისათვის

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „სახალხო მხატვრული რეწვის შესახებ,“ უეჭველად ქვეყნის ხალხური მხატვრული რეწვის ბედ-იღბლისთვის გარდამტეხი იქნება. ჯერ არასოდეს ყოფილა ანალოგიურ დადგენილებებში ეგზომო დაკონკრეტებით განხილული ამოცანები, რომლებიც ჩვენი მხატვრული სარეწების წინაშე დგას. ყველა მოკავშირე რესპუბლიკაში სსკპ ცკ-ს დადგენილების დამატებად მუშავდება ადგილობრივი ხალხური სარეწების განსავითარებლად გამოსნული ღონისძიებები.

საქართველოში მომზადებულია ჩვენი ხალხური მხატვრული რეწვის ბედ–იღბლისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი დოკუმენტი – საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს დადგენილება ხალხური მხატვრული რეწვის უწყებათშორისი სამეცნიერო–კვლევითი ლაბორატორიის ჩამოყალიბების თაობაზე. საჭირო მგონია ამ თათბირზე მოგითხრით იმ გზის შესახებ, რომელმაც ხალხური მხატვრული რეწვის მხარდაჭერის ასეთ გადაწყვეტასთან მიგვიყვანა, მით უფრო, რომ როგორც თქვენ შემდგომ თავადაც დაინახავთ, ეს უკავშირდება ჩემი მოხსენების ძირითად თემას.

ჩვენთვის, საქართველოში, დღესდღეობით ძალზე დიდი, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, შეექმნათ ჩვენი, ძირითადად სოფლური, სარეწების მხარდასაჭერად და განსავითარებლად ნაყოფიერი მუშაობის პირობები. საქართველოში ხომ არ არის ისეთი დიდი, განვითარებული სარეწები, როგორიცაა რუსეთში პალეხი, მსტერა, ხოხლომა და მრავალი სხვა. აქ დაასახელეს რაოდენობა ასეთი სარეწებისა და ისინი ასობით ყოფილა.

საქართველოშიც გამოცემულია რამდენიმე სამთავრობო დადგენილება ხალხური რეწვის შესახებ, მაგრამ ისინი არსებულ საწარმოებს შეეხებოდა და ნაკლებად თუ იყო დაკონკრეტებული ის ქმედითი ღონისძიებები, რომელთა გარეშე შეუძლებელია გზაზე დააყენო ნაკლებგანვითარებული ხალხური სარეწები. ხალხური მხატვრული რეწვის და სუვენირების გაერთიანება „სოლანი" საქართველოს სსრ ადგილობრივი მრეწველობის სამინისტრო, სამხატვრო ფონდის საქართველოს განყოფილება, ცეკავშირი, მოსახლეობის საყოფაცხოვრებო მომსახურების სამინისტრო და სხვა ჩვენებური ორგანიზაციები (მე საქართველოზე მოგახსენებთ, რადგან არ ვიცი, სხვა რესპუბლიკებში რა მდგომარეობაა) უფრო მეტად სასუვენირო ნაკეთობების გამოშვებით არიან დაინტერესებული, ვიდრე ხალხურ ოსტატებთან მუშაობით.

შემოწმებისას გაირკვა, რომ ამ წლების განმავლობაში საქართველოში ხალხური რეწვის დასახმარებლად გამიზნული ერთი ქმედითი ღონისძიებაც კი არ ჩატარებულა. შეიძლება ვთქვათ, რომ იმ ორგანიზაციების მოღვაწეობა, რომელთაც საჭირო ღონისძიებების ცხოვრებაში გატარება დაეკისრათ, საბოლოო ჯამში, ხალხური სარეწებისთვის დახმარების აღმოჩენაში კი არ გამოიხატა, არამედ მათ ექსპლუატაციაში. ისინი ამ სარეწებს პრაქტიკულად არაფრით მიხმარებიან. მათგან კი სასურველი ნაწარმისა და შესაბამისი მოგების მიღებას ესწრაფოდნენ.

საბოლოოდ ჩემი მოხსენების ბოლოში მოკლედ გიამბობთ, თუ როგორ წარმოგვედგინა ჩამოსაყალიბებელი ლაბორატორიის მუშაობა. ჩვენ, როგორც ჩანს, მოვახერხებთ შედეგის მიღებას. ახლა კი, თვალნათლიობისთვის უნდა ჩამოვთვალო ის ზომები, რაც „ხალხური რეწვის დასახმარებლად გამიზნულ ქმედით ღონისძიებებად" მიგვაჩნია და რომელთა შესახებ ახლახან მოგახსენებდით. მე მათ მოკლედ, დეტალიზების გარეშე ჩამოგითვლით: საჭიროა: 1. ჩატარდეს ხალხური რეწვის ოსტატების აღრიცხვა საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე; 2. გამოირკვეს მათი ოსტატობის დონე; 3. დაფიქსირდეს მათი მუშაობის მხატვრული და ტექნიკური ხერხები. შემდგომ:

1. აუცილებელია განისაზღვროს მათი იურიდიული და სამართლებრივი მდგომარეობა; უნდა მოხდეს მათი ამხანაგობებად გაერთიანება ანდა სახელმწიფო საწარმოებში შინახელოსნობის წესით აყვანა. უამისოდ ისინი კერძო მესაკუთრეებად ითვლებიან და შესაბამისად იბეგრებიან კიდეც. ამის გამო კი ბევრმა მათგანმა მუშაობაზე სულ აიღო ხელი, სხვები კი, რამე მაინც რომ ეშოვნათ, ნაკეთობების რაოდენობას გამოეკიდნენ და მათი ხარისხი დააქვეითეს.

2. ადგილებზე უნდა ჩამოყალიბდეს მიღება-ჩაბარების პუნქტები ნედლეულ-ჩასალის დასარიგებლად, მზა ნაწარმის შესაგროვებლადა და ანგარიშის გასასწორებლად.

3. ხალხურ ოსტატებს მუდმივად უნდა გაეწიოს დახმარება მათი მუშაობის შემამსუბუქებლად და მისი ტექნიკის გასაუმჯობესებლად.

4. ოსტატებს უნდა მიეცეს რეკომენდაციები მათი ნაკეთობების ასორტიმენტის მხრივ (მაგრამ არამც და არამც არ უნდა ვაიძულოთ ისინი მხატვარ-პროფესიონალის შესრულებული ნიმუშით იმუშაონ).

5. ხალხური ოსტატების ნამუშევრების გასაღების გასაადვილებლად საჭიროა გამოფენებისა და ინფორმაციის ყველა საშუალებით მათი მუშაობის პოპულარიზაცია.

ეს გახლავთ ხალხური რეწვის ხელშემწყობი მუშაობის ძირითადი მიმართულებები, თუმცა ჯერ კიდევ ბევრი სხვა რამეცაა, რა მხრივაც სარეწებს შეიძლება დახმარება აღმოვუჩინოთ.

მაგრამ თუ მთელი რიგი წლების განმავლობაში, მიუხედავად იმისა, რასაც სამთავრობო დადგენილებები ავალებთ. იმ ორგანიზაციებმა, რომელთაც უშუალოდ აქვთ შეხება ხალხურ რეწვასთან, რეალურად არაფერი (თუ ვერაფერი) გააკეთეს ჩვენი ხალხური სარეწების მხარდასაჭერად, ამას რადაც ობიქტური მიზეზიც უნდა ჰქონდეს. ხომ ვერ ვიფიქრებთ, რომ ეს მიზეზი უბრალოდ სიზარმაცე და გულარხეინობაა. და მართლაც – ასეთი მიზეზი არსებობს.

ყველა ორგანიზაცია, რომელიც ნამდვილ ხალხურ, სოფლის სარეწებთან (ამგვარ სარეწებად არ უნდა მივიღოთ ქალაქელ ხელგამრჯეთა – რუს. умелец – გაერთიანებები), სახელდობრ, „სოლანი“, საქართველოს მხატვართა კავშირის სამხატვრო ფონდი, ცეკავშირი საწარმოო, „კომერციულ“ ორგანიზაციებს წარმოადგენს. მათ აქვთ სასუფევნირო ნაწარმის გამოშვების ხისტი გეგმა და ამ გეგმას მათ წლიდან წლამდე უსრდიან. მათ არ აქვთ საშუალება, თავიანთი სახსრები ასაწევად ისეთ მძიმე საქმეში ჩადონ, როგორიც სახალხო სარეწების ორგანიზებაა. როგორც ჩანს, მრავალ სარეწს თუ უფრო მეტი არა, ორი-სამი წელი დასჭირდება, რათა პირველად უკუგება მოახდინოს.

იქ, სადაც განვითარებული სარეწები აქვთ, უფრო ადვილია ნაწარმის რაოდენობის ეოველწლიური ზრდა მოითხოვო, მაგრამ საქართველოში მდგომარეობა სულ სხვაა. ჩვენ ერთი განვითარებული სარეწიც კი არ გვაქვს. ხოლო, ამასთანავე ერთად, იმ სარეწებს შორის, რომელნიც ადარ ქმედებენ, თუმცა საკმარისად ბევრი ოსტატი ჯერაც მოიპოვება, ფრიად პერსპექტიულებიც არის.

ყველა იმ ღონისძიების სრულად ჩატარების მერე, რომლებზეც ესესაა ვსაუბრობდი, ამ სარეწებს შეეძლებათ ფრიად ღირებული პროდუქცია მოგვცენ, რომელსაც პრაქტიკული მნიშვნელობაც ექნება და სასუფევნირეც. და მაინც, ამისდა მიუხედავად, კომერციულ ორგანიზაციებს, თუმცა მოეხსენებათ ხალხური მხატვრული სარეწების შესაძლებლობანი და მნიშვნელობა, არ სურთ თავის თავზე დაკნინებული სარეწის აღოძინების მძიმე ამოცანა აიღონ.

საქართველოში ეოველივე ზემოთქმულის საპირისპირო გამონაკლისი ახმე-

ტის რაიონის სოფლებში: ალვანსა, ლუისსა და პანკისში თექებისა და ნაჭოფი ფეხსაცმლის დამამზადებელი, შინახელოსნობის წესით მომუშავე საწარმოს ჩამოყალიბება გახლავთ. გაერთიანებამ „სოლანი“ იქ მიღება–ჩაბარების პუნქტი მოაწყო და ახლა ახმეტის რაიონის თექისა და ქსოვის სარეწს უფრო მეტი ნაწარმის წარმოება ძალუძს, ვიდრე ბაზარი მოითხმარს. გასაღებას მარტო ის აძნელებს, რომ ახმეტელი ოსტატების ნახელავი ძვირია. ამის მიზეზი კი ის გახლავთ, რომ სარეწისთვის აღმოჩენილი დახმარება ბოლომდე არაა მიყვანილი. სარეწი ორგანიზებულია, მაგრამ არ ჩატარებულა დამხმარე სამუშაოების მექანიზაცია. ოსტატი ქალები ხელით რეცხავენ, ჩეჩავენ, ქსოვენ და (სამი ბოლოთი) ართავენ, დასასრულ კი ნართს ლებავენ კიდეც. ამაზე მათ სამუშაო დროის ნახევარზე მეტი ეხარჯებათ. დამხმარე სამუშაოების მექანიზაცია გაყიდვის ფასის განახევრებას ნიშნავს, ეს კი მოთხოვნასაც გაზრდის და რეალიზებასაც. საერდენი პუნქტის ორგანიზებას არც დიდი დრო დასჭირდა და არც თანხები. ის ჩატარდა კიდეც. აი, მექანიზაცია კი უფრო რთული და შრომატევადი ამოცანაა. ამის გამო კი, უახლოეს სარფას დამიზნებულმა კომერციულმა ინტერესებმა სარეწის განვითარების გზა ჩახერგა.

ასე რომ, გამონაკლისი ამ ჯერზეც მხოლოდ ადასტურებს საერთო წესს – „კომერციულ“ ორგანიზაციებს არ მიაჩნიათ მიზანშეწონილად საქმე ნაკლებად განვითარებულ სარეწებთან დაიჭირონ. მათ არ სურთ დრო დახარჯონ და მათში ჩადონ თანხები, რომელნიც მათ ცოტა ხანში მოგებად მიუბრუნდებოდათ.

სასუვენირო ნაკეთობათა გამოშვების გეგმა კი გეგმად რჩება და, ამიტომაც, მისი შესრულება ორი მიმართულებით ხდება.

პირველი – სუვენირების სამრეწველო წესით, სხვადასხვა მექანიკური მეთოდით (წნეხვა, შტამპვა, ბეჭდვა და ა. შ.) დამზადება. ამ გზით სრულდება გეგმის ორი მესამედი, დანარჩენი კი ქალაქელ შინახელოსან–ოსტატების მხრებზე გადადის. ამ ოსტატებთან ან როგორც მათ რუსულად უფრო ხშირად უწოდებენ, умельцы-ბთან, ხელგამრჯეებთან საქმის დაჭერა ბევრად უფრო ადვილია, ვიდრე ხალხურ ოსტატებთან. რას წარმოადგენენ ჩვენებური ხელგამრჯენი, მაშინ მოგახსენებთ, როცა ტერმინ „умелец“-ის განხილვას შევუდგები.

ყველაზე ცუდი ის გახლავთ, რომ ეს „умельцы“-ბი თავს ხალხურ ოსტატებად თვლიან და მოითხოვენ მათ ისე მოეკიდნონ, როგორც ხალხურ ოსტატებს. ისინი მოისწრაფიან, ყველა იმ შედეგითით ისარგებლონ, რომელნიც საგანგებო სამთავრობო დადგენილებით ჭეშმარიტ ხალხურ ოსტატს მიენიჭა. სამწუხაროდ, ძალიან ბევრი ადმინისტრაციული მუშაკი იმ საწარმოებისა, რომელთაც საქმე ხალხურ მხატვრულ სარეწებთან აქვთ, ნაკლებად ერკვევიან იმაში, რა განსხვავებაა თვითმყოფად ხალხურ ოსტატსა და „умелец“-ს შორის. სცოდავს ამ მხრივ გაზეთების მრავალი მუშაკიც.

ჩვენს პერიოდულ გამოცემებში რატომღაც მიღებულია ხელოვნების ყველა საკითხზე პანეგირიკის კილოზე საუბარი. თუკი ქსოვილებზე ლაპარაკობენ „ცისარტყელას ფერებიათ,“ ამბობენ, თუ კერამიკაზე – ძველისძველი აღორძინება არისო და სხვა. თუ ჭედურობაზე – მისი ავტორი, სულ ცოტა, XII საუკუნის შუასაუკუნოვანი ოქრომჭედლის, ოპიზარის მემკვიდრე ყოფილა.

და, აი, ამ უსაფუძვლო ყოყლოჩინობამ რესპუბლიკის მხატვრულ ცხოვრებაში შენიშნული არა მარტო დადებითი, არამედ, ასევე, უარყოფითი მოვლენების კრიტიკულმა შეუფასებლობამ, ჩვენს ხალხურ ხელოვნებას გარკვეული არსებრივი ზიანი მიაყენა. საქმე ისაა, რომ ზემოთქმულის შედეგად, რესპუბლიკის საზოგადოებრივ აზრს უყალიბდება წარმოდგენა, რომ ჩვენი ხალხური სარეწები აღმავლობის გზას ადგას, რომ ისინი ყვავის, რომ ისინი საკავშირო და საერთაშორისო გამოფენებზე უამრავ ჯილდოს იღებს. ამიტომაც არავის აწუხებს ის ნამდვილი, მართლაც ძალიან მძიმე მდგომარეობა, რომელშიც არის დღესდღეობით ჩვენი სახალხო სარეწები.

ამის შესახებ იმიტომ მოგახსენებთ, რომ „ხალხური ოსტატი" და „умелец"-ი სხვადასხვა ცნებებია. თავად ისეთი გაერთიანებების შექმნაც კი, როგორიცაა ჩვენებური ხალხური რეწვისა და სუვენირების გაერთიანება „სოლანი", ტიპურ ილუსტრაციად გამოგვადგება იმის საჩვენებლად, სად მივყავართ ცნება „ხალხური რეწვის" გაურკვევლობას. სამთავრობო დადგენილება, რომლის ძალითაც საქართველოში ხალხური რეწვისთვის დახმარების აღმოსაჩენად გაერთიანება „სოლანი" ჩამოყალიბდა, საბოლოო ჯამში „умельце"-ს და სასუვენირო წარმოების საქმოსნებს წაადგა და არა ხალხურ ოსტატებსა და ხალხურ სარეწებს.

სკკპ ცკ-ს დადგენილებაში „ხალხური მხატვრული რეწვის შესახებ" შეგხვდებათ შემდეგი ტერმინები: „ხალხური მხატვრული რეწვა", „ხალხური მხატვრული რეწვის საწარმო," „ხალხური მხატვრული ნაკეთობების წარმოება" და სხვ. ეს, უთუოდ, ერთი მნიშვნელობის მქონე ცნებები არაა. მათი ზუსტი საზრისი აგრეთვე განსასაზღვრია. მრავლადაა შემთხვევები, როდესაც ხალხური დეკორატიული ხელოვნების ნაწარმის შექმნაში ხალხური ოსტატის წილისა და მნიშვნელობის ვერგაგების გამო უკანასკნელი ოსტატ-შემსრულებლის დონეზე, არსებითად ჩვეულებრივი მუშის დონემდე დაიყვანეს.

აი, საამისო მაგალითიც: ჩვენში, საქართველოში, ქალაქ სიღნაღსა და დუშეთში გვაქვს ხალიჩის საქსოვი სახელოსნოები – ისინი იმავე „სოლანს" ეკუთვნის. ამ სახელოსნოებში, ჩვეულებრივ, ხალიჩის საქსოვ დაფებზე ოსტატი-ქალები ხალიჩებს ქსოვენ. ოდესღაც, ადრე, ჯერ კიდევ ომისწინა წლებში, ამ სახელოსნოსათვის გამოცდილი ხალხური ოსტატი-ქალები შეირჩა. მაგრამ ისინი ქსოვდნენ არა თავიანთი ჩანაფიქრის თანახმად, არამედ მხატვრის შედგენილი, უჯრედებიან ქაღალდზე დაბეჭდილი ნახატების მიხედვით. მხატვარი კი, რაგინდა გამოცდილი იყოს, ხალხური ოსტატი არ არის. მისი გაგება ნახატისა და ხალიჩისა განსხვავდება იმისგან, როგორ ესმის ხალიჩის შექმნის ამოცანა ოსტატ-ქალს. შემოქმედებითი ხალიჩა, „თავის ნებაზე" კარგი ოსტატის მოქსოვილი, ყოველთვის ავტორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ანაბეჭდის მატარებელია. წინათ ხომ ქალი-ოსტატი თვითონ მოიაზრებდა ხალიჩის მთლიან კოლორიტსაც და ფერთა ცალკეულ ელფერებსაც. იგი ნახატსაც ქსოვისას გარდასახავდა, ხალიჩის არეზე მას შემოქმედებითად აკომპონირებდა. ახლა კი ოსტატი-ქალისთვის ყველაფერი რეგლამენტირებულია. ნახატს იგი ვერ დასცილდება; ნართის შეღებვაც ცენტრალიზებულად ხდება. შედეგად, ხალიჩა მაღალი ტექნიკური ღირსების კია, მაგრამ უფრო მშრალი და მექანიკური. ამჟამად კი

ის წინანდელი ოსტატი-ქალები, პოტენციურად მაინც რომ იყვნენ ხალხური ოსტატები, ადარც არიან. მათ ადგილებზე კი სხვადან ახალგაზრდა ქალები, ცოტა ხნის წინ იქვე, ადგილზევე რომ შეისწავლეს ხალიჩის ნასკვის ქსოვის ტექნიკა. ისინი ხალხურ ოსტატებად ვერ ჩაითვლებიან, სამწუხაროდ, ისინი მხოლოდ და მხოლოდ ოსტატ-შემსრულებლები არიან, მეტი არაფერი.

ეჭვს გარეშეა, რომ თუკი ჩვენ გვსურს სწორად ვუხელმძღვანელოთ ხალხური მხატვრული სარეწების განვითარებას, აუცილებელია მათი მიმართებით ნათელი და მკაფიო ტერმინოლოგია შევიმუშავოთ.

ეს მარტივი ამოცანა როდია. როგორც თქვენ ზემოთქმულიდანაც დაინახავდით, ვადასტურებთ, რომ სხვადასხვანაირად არის გაგებული, რადა არის მაინც ხალხური ოსტატი. ხომ არიან ადამიანები – და ისინი არცთუ ცოტაა – რომელნიც „умельцы"-ბსაც ასევე ხალხურ ოსტატებად მიიჩნევენ. დასაწყისისთვის მე შემოგთავაზებთ არამდენიმე სიტყვას, რომელთა ზუსტი საზრისი, მე თუ მკითხავთ, პირველ რიგში უნდა განისაზღვროს. აქ ის სიტყვებია მოტანილი, რომელნიც სადღეისოდ აღმოჩნდა საჭირო ჩვენს ქართულ სინამდვილეში.

საზოგადოდ, ხალხური მხატვრული რეწვის ტერმინოლოგიის შემუშავება ფრიად რთული ამოცანაა და მისი გადაწყვეტა ერთ ადამიანს არ ხელეწოფება. დაჯერებული კი ვარ, რომ დღესდღეობით უკვე შეუძლებელია ხალხური რეწვის ხელშეწყობის ამოცანა დავაყენოთ და არ ვიყოთ სრულად დარწმუნებული, რომ ერთნაირი ცნებები ყველა დონეზე ერთნაირად არის გაგებული.

სირთულე კი იმაშიც მდგომარეობს, რომ ბევრ შემთხვევაში ძნელია ორ მომიჯნავე მოვლენას შორის საზღვარი გაატარო. ასეა ხომ ფერთა სპექტრშიც – ჩვენ ნათლად ვხედავთ შვიდ ძირითად ელფერს, მაგრამ მათ შორის ზუსტი საზღვრის გავლება შეუძლებელია.

გადასაწყვეტია ყველა ტერმინის, ყოველი მათგანის განსაზღვრების ამბავი. უწინარესად ყოვლისა, რა არის ხალხური რეწვა საზოგადოდ და მხატვრული რეწვა კერძოდ? სად გადის მათ შორის საზღვარი? პირადად მე მას ვერ ვხედავ. მიმაჩნია, რომ ხალხური რეწვის (უბრალოდ რეწვის) ფარგლებში ოსტატი ყველაზე უტილიტარულ ნივთსაც ხელოვნების ნაწარმოებივით წყვეტდა.

ასე და ამგვარად, რას წარმოადგენს ხალხური ხელოვნება? რას წარმოადგენს ხალხური ოსტატი? რას წარმოადგენს ოსტატი–შემსრულებელი? რას წარმოადგენს მხატვარი–დამპროექტებელი? სად გადის საზღვარი დამოუკიდებელსა და ხალხურ ხელოვნებას შორის? და სხვა მრავალი

მე ვერ ვიკისრებ მთელ ამ ამოცანას. ვფიქრობ, რომ უნდა შეიქმნას სპეციალისტების მიზნობრივი ჯგუფი, რომელიც ხელს მოჰკიდებს ყველა ამ საკითხს. ახლა კი გთავაზობთ ჩემს განმარტებას (რომელიც ან ივარგებს, ან არა) იმ ტერმინებისა, რომელნიც დაგვჭირდა ჩვენში, საქართველოს პირობებში. ძირითად ყურადღებას მე ვაქცევ ტერმინებს: „ხალხური ოსტატი" და „ხელგამრჯე – „умелец"-ი და მათ შორის სხვაობას.

თავიდან მოვიყვან იმ ტერმინების ჩამონათვალს, ამის მერე კი ვეცდები მათი ჩემი განმარტება მოვიტანო.

1. ხალხური სარეწი (ზოგადი ცნება).

2. ხალხური სარეწების დისლოცირება და ხასიათი.
   ა. ქალაქური ხალხური სარეწები (ხელოსნები).
   ბ. სოფლის ხელოსნური ხალხური სარეწები.
   გ. სოფლის შინამრეწველური ხალხური სარეწები.

3. მოქმედი ხალხური სარეწები.
   ა. არაორგანიზებული ხალხური სარეწები.
   ბ. ორგანიზებული ხალხური სარეწები.

4. ხალხური ოსტატი.

5. ხელგამრჯე – „умелец."

6. ხალხური რეწვის საწარმო.

7. ხალხური მხატვრული ნაკეთობების საწარმო.

8. მხატვრული წარმოების საწარმო.

ასე და ამგვარად, I. ხალხური სარეწი (ზოგადი დებულება):

ისტორიულად ჩამოყალიბებული სარეწი სხვადასხვა დანიშნულების საყოფაცხოვრებო ნივთების შინახელოსნურად დამზადებისა. უფრო იშვიათად ხალხური სარეწის ნაწარმი ნახელარფაბრიკატია (მაგ; ქსოვილი).

ფესვგამდგარ ხალხურ სარეწს ახასიათებს გამჯდარი ტრადიციული ტექნიკური და მხატვრული სამუშაო ხერხები, ნაკეთობათა ჩამოყალიბებული ასორტიმენტი და მომხმარებელთა მუდმივი კონტინგენტი.

ნაკეთობათა გასაღება უფრო მეტად ადგილობრივ მომხმარებელზეა ორიენტირებული, მაგრამ ზოგჯერ ის მოშორებულ ადგილებზეც ხდება.

მხატვრული სარეწი ისეთი სარეწია, რომლის ნაკეთობებში მხატვრულ-ესთეტიკური საწყისი შედარებით მეტად ჩანს, თუმცა ხალხურ რეწვაში უტილიტარული ნაკეთობებიც მხატვრულადაა ხოლმე გადაწყვეტილი.

2. ხალხური სარეწების დისლოცირება და ხასიათი

წინა (XIX – გამომც.) საუკუნეში და მანამდეც, როდესაც სოფლის სანახების მცხოვრებთათვის მიუწვდომელი იყო ქარხნული წარმოების ნაკეთობები, გლეხკაცი თვითონ ამზადებდა თავის სახმარ ქსოვილებს, ტანისამოსს, დგამავეჯს. მათი ამგვარი ნამუშევრები, თუკი ისინი მხატვრულად იქნა გადაწყვეტილი, ხალხური დეკორატიული ხელოვნების ნაწარმოებებია. გუშინ აქ ამბობდნენ, ხალხური ხელოვნება დეკორატიული ხელოვნების ნაწილია. მაგრამ ხალხური დეკორატიული ხელოვნება საკმაოდ განსაკუთრებული ცნებაა, რომელსაც არსებობის უფლება აქვს. ოღონდ ეს ჯერ კიდევ არ გახლავთ ჩამოყალიბებული სარეწი. ხელოვნება კი არის, მაგრამ ჯერ-ჯერობით არ გვაქვს სარეწი. სარეწი მაშინ ჩნდება ხოლმე, როდესაც საყოფაცხოვრებო ნივთების დამზადება დამატებითი ან სულაც ძირითადი შემოსავლის წყარო ხდება. ხალხური სარეწები ყველგან როდი იყო გავრცელებული, იქ მხოლოდ, სადაც საამისოდ შესაბამისი პირობები იქნებოდა – საჭირო ნედლეული და მდგრადი გასაღება.

სარეწები, რომელნიც თუმცა შინაური ეოფისთვის აუცილებელ, მაგრამ იშ-

ვიათად მოსახმარ ნივთებს ამზადებდა, უფრო ხშირად ქალაქებში იყო განთავსებული და დიდ ფართობებს ემსახურებოდა, სოფლად კი მოქმედებდა უფრო გავრცელებული სარეწები, რომელნიც საშუალებას იძლეოდა საქმე სოფლის სამეურნეო სამუშაებისგან თავისუფალ დროს ეწარმოებინათ.

ა) ქალაქური ხელოსნური სარეწები

ქალაქური ხელოსნური სარეწების დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს, რომ ამ ხელოსანთათვის მათი ოსტატობა საარსებო სახსრების მოპოვების ერთადერთი საშუალებაა.

შეიძლებოდა თქვენთვის მესკივრეები ან მესირმეები შემეხსენებინა. ასეთი სარეწები მარტოოდენ ქალაქებში იყო გავრცელებული.

ბ) სოფლის ხელოსნური ხალხური სარეწები

ამ სარეწების ოსტატს მისი ხელობა მისი შემოსავლის მთავარ ნაწილს მოუპოვებდა, თუმცა მის ხელთ მყოფი დამხმარე მეურნეობას – ბაღი, ბოსტანი, ძროხა, ღორი, ქათმები – აგრეთვე მისი ოჯახის ბიუჯეტის დიდი წილი შემოჰქონდა. იმ დროს, როდესაც ოსტატს რაღაცატომღაც ცოტა სამუშაო ჰქონდა, მას თავს მისი მეურნეობა გაატანინებდა.

გ) სოფლის შინამრეწველური ხალხური სარეწები

ეს ისეთი სარეწებია, რომლებსაც გლეხკაცნი მხოლოდ სოფლისსამეურნეო სამუშაოებისგან თავისუფალ დროს ეწეოდნენ, უპირატესად ზამთარში. ასეთი სარეწები განსაკუთრებით მცირემიწიან რაიონებში იყო გავრცელებული, სადაც მეურნეობისგან მიღებული შემოსავალი არ ეოფნიდა ოჯახის შენახვას და სულს მხოლოდ დამატებით გასამრჯელოს წყალობით იბრუნებდნენ. ასეთი სარეწების ოსტატს მზა ნაწარმი გაზაფხულზე უახლოეს ბაზარზე ანდა ბაზრობაზე მიჰქონდა, ან კიდევ შემსყიდველს მიეიდდა, რომელიც მას სადმე სხვაგან ასაღებდა.

3) მოქმედი ხალხური სარეწები

ყველგან, სადაც ძველი ტრადიციული ტექნიკით მომუშავე თუნდაც ერთი ოსტატი შემორჩა, სარეწი შეიძლება მოქმედად ჩაითვალოს (თუმცა ასეთი შემთხვევები იშვიათია). უფრო ხშირად, თუკი საამისოდ შესაფერისი პირობებია, ასეთი ოსტატები ერთ რაიონში სამ-ოთხ სახელოსნისგან შემდგარ ჯგუფებად განთავსდებიან ხოლმე. მაგრამ, მეორე მხრივ, ისეც ხდება, რომ ერთი სოფლის თუ რაიონის მთელი მოსახლეობა რეწვას მისდევს; ეს მასშტაბის სხვაობაა, არსება კი – ერთანაირია.

ა) არაორგანიზებული ხალხური სარეწები

არაორგანიზებულ ხალხურ სარეწად ისეთი უნდა ჩაითვალოს, სადაც ოსტატები დამოუკიდებლად ალალბედზე მუშაობენ. ამ შემთხვევაში ისინი განიხილებიან როგორც კერძო მესაკუთრეები, მოვალენი არიან პატენტი აიღონ და მომატებული განაკვეთით დაბეგვრასაც ექვემდებარებიან. სამწუხაროდ, ეს ხშირად აიძულებს მათ შრომის ნაყოფიერების (შესაბამისად – შემოსავლისაც) ასამაღლებლად სამუშაო პროცედურების რაოდენობა შეამცირონ. ეს კი დიდად აუარესებს მათი ნაკეთობების ხარისხს. ეს სწორედ ისაა, რაზეც გუშინ ა. დანჩენკო გვესაუბრებოდა, თიხის გამოყენებაზე უარს ამბობენ და ა. შ.

ბ) ორგანიზებული ხალხური სარეწები

არსებობს ხალხური სარეწის ორგანიზების ორი ფორმა. პირველი – ხალხური ოსტატების ამხანაგობად ან არტელად გაერთიანება, მეორე – ხალხური ოსტატების შინახელოსნობის პირობით სახელმწიფო ან კოპერატიულ საწარმოში სამუშაოზე აყვანა. ეს აუმჯობესებს ოსტატის ეკონომიკურსა და სამართლებრივ მდგომარეობას, მაგრამ დიდი და დადებითი ეფექტი მიიღწევა, თუკი ამას მუშაობის პირობების გასაუმჯობესებლად სხვა ზომებიც მოსდევს (ტექნიკური დახამარება).

ახლა კი უმთავრესი:

4) ხალხური ოსტატი

ხალხური მხატვრული რეწვის ტექმინოლოგიის შემუშავებისას ერთი უმთავრეს ამოცანაგანი ორი, თითქოსდა ახლო-ახლო ტერმინების „ხალხური ოსტატი“ ან „ხელგამრჯე“ – „умелец-ი“ გამიჯვნაა. სინამდვილეში კი ეს ორი სავსებით განსხვავებული მოვლენაა. ამ დროს კი, ხალხურ ოსტატებს ხშირად „умельцы“–ებს ეძახიან, „умельцы“-ებს კი ხალხურ ოსტატებად თვლიან.

ხალხური ოსტატის განმსაზღვრელი ნიშან-თვისება მისი ოსტატობის ტრადიციულობა გახლავთ. ეს უკეთ რომ წარმოვიდგინოთ, მოგვიხდება თვალი მივადევნოთ, როგორ აყალიბებს ტრადიცია ოსტატს.

მომავალი ოსტატი შეგნებული ცხოვრების პირველივე დღეებიდანვე თავს მამის (დედის) სახელოსნოს სამუშაო ატმოსფეროში ხედავდა. ბავშვი ხედავდა, როგორ იბადება თითქმის არარიდან – ხისგან, მატყლისგან, თიხიდან – ხელოვნების მშვენიერი ნაწარმოებები. დიახაც, ეს ხელოვნების ნაწარმოებები იყო, თუმცა კი თავად ოსტატს – მათ შემქმნელს – მუშაობისას უფრო მეტად ის აფიქრებდა, ვარგისი ყოფითი ნივთი გამოსვლოდა; მაგრამ ხალხური ოსტატის შემოქმედებით, ფიქრიან შრომას სწორედ ის გამოარჩევდა, რომ ფუნქციურად სრულყოფილი ნივთი პროპორციებითა და ხაზთა სილამაზითაც სრულქმნილი იყო. სილამაზის ამგვარი ზემოქმედება ბავშვის გემოვნების ჩამოყალიბებაზე კიდევ უფრო ძლიერი მაშინ იყო, თუკი ხელობის სპეციფიკის გამო ნაკეთობები იმკობოდა კიდეც. ხელოსნურსა თუ შინამრეწველურ საწარმოში ბავშვს ხშირად ადრიდანვე ჩააბამდნენ მუშაობაში და ის თავადაც სწავლობდა ლამაზი ნივთების შექმნას. თუკი ამგვარი შრომითი და ესთეტიკური აღზრდის მსვლელობაში ახალგაზრდა ოსტატი თავს განსაკუთრებული ნიჭიერებით გამოიჩენდა, მაშინ იგი, ტრადიციის ფარგლებში დარჩენისას, თავისი ხელობის განსავითარებლად კიდევ ერთ ნაბიჯს გადადგამდა ხოლმე. ასეთნაირად ხდებოდა ტრადიციის შემდგომი ხარისხობრივი განვითარება.

საამისო დამახასიათებელ მაგალითად ხალიჩების ქსოვა შეიძლება მოვიყვანოთ. ამ ხელობის ტრადიცია მაშინ იბადებოდა, როდესაც ქალი-ოსტატებისთვის მიუწვდომელი იყო ისეთი მასალები, როგორიცაა ქაღალდი და ფანქარი. ყოველმა ოსტატმა ქალმა „თავისი“ ნახატი ზეპირად იცოდა. გოგონას ჯერ კიდევ ექვსი წლის ასაკში დააწყებინებნენ ხოლმე ხალიჩის ქსოვას დედის გვერდიგვერდ და მისი კარნახით. ხალიჩის ნახატი სიმეტრიულად, ვერტიკალურ ღერძზე იგება. ამიტომ, როდესაც დედა ხალიჩის მარჯვენა მხარეს ქსოვდა, ქალიშვილი

მისი კარნახით იმავე ნახატს მარცხნიკენ (და პირუკუ) იმეორებდა. სრულ-წლოვანებაში შესვლისას გოგონამ უკვე ზეპირად იცოდა „თავისი“ ორნამენტის ყველა ტიპური დეტალი, თვლით იცოდა, როგორც რიცხვების თანმიმდევრული, რთული რიგი. ამიტომაც მეხალიჩეობის რაიონებში მთელ მსოფლიოში ყოველ მხარეს ორნამენტის და კოლორიტის საკუთარი ტიპი აქვს, ყოველ რაიონს – ნახატის საკუთარი ხასიათი და ყოველ სოფელსა და სოფლების ჯგუფს – ნახატის საკუთარი, განსაზღვრული ტიპი. ახალგაზრდა ოსტატ-ქალს ორგანულად არ ძალუძს თავის ხალიჩას სხვა რაიონის ორნამენტი ჩაურთოს. ის მისთვის არათუ უცნობია, არამედ მისი ხალიჩის წყობისთვის უცხოც არის. ამიტომაც ახლა ხალიჩათმცოდნეობით ლიტერატურაში ხალიჩების ნახატებს იმ სოფლების სახელები ჰქვია, სადაც ისინი მოქსოვეს.

დავძენ აქვე (თუმც ტერმინთან „ხალხური ოსტატი“ ამას პირდაპირი კავშირი არა აქვს), რომ ახლა, როდესაც ხალხური მხატვრული ნაკეთობების საწარმოებში ხალიჩსაქსოვი სახელოსნოებისათვის ნახატს მხატვარ-პროექტანტი ქმნის, მას (თუკი საქმის საკმარისი ცოდნა არ გააჩნია) შეუძლია გარკვეული ხალიჩის ნახატში უფიქრებლად უცხო რაიონის ორანმენტის დეტალი შემოიტანოს. კიდევ უარესი, თუკი იგი ჩვეულებრივ ვერტიკალურად განლაგებულ ორნამენტს, ნახატზე ჰორიზონტალურად შეატრიალებს. ნამდვილი ოსტატი ქალისთვის ეს ისევე გაუგებარი, მეტიც, აუტანელია, როგორც წელით სავსე ჭიქის წელის დაუდვრელად ჰორიზონტალურად დაყენება. ნახატის ასეთი შებრუნებისას ხომ ორღვევა რიცხვითი სათვალავი. ახლანდელი ხალიჩთმქსოველი კი ნახატის მიხედვით, რასაც გნებავთ, ყველაფერს მოგიქსოვენ. ისინი უკვე ხალხური ოსტატები კი არა, ოსტატ–შემსრულებლები არიან. მაგრამ ხალიჩის ნახატისთვის ამგვარი მოტივი მუდმივ დისონანსად დარჩება და გამოცდილი თვალიც ამას მუდამ შეიგრძნობს.

ამიტომაც, თუკი უპირველესი პირობა ხალხური ოსტატის რაობის განსაზღვრისთვის მისი ოსტატობის ტრადიციულობაა, მეორე განსაზღვრება მისი მუშაობის შემოქმედებითი ხასიათია. შემოქმედებითი, ოღონდ ტრადიციის ფარგლებში. მე მინახავს, როგორ მუშაობდნენ წინანდელი ოსტატი ქალები. ხანამ ქსოვას შეუდგებოდა, ასეთი ოსტატი დაზგაზე დაჭიმული ქსელის პირისპირ ჯდებოდა და ხედავდით, რომ ამ წუთში იგი ხალიჩის ჩანაფიქრს გაიაზრებდა.

შთამომავლობითი ხალხური ოსტატი – ხალხური მხატვრული რეწვის ცენტრალური ფიგურას მასზეა ნათქვამი სკკპ ცკ-ის დადგენილებაში: „მოვუფრთხილდეთ ხალხურ ოსტატებს .შევუქმნათ მათ საუკეთესო სამუშაო პირობები.“

5. ხელმარჯვე – „умелец“-ი

„умелец“-ი საფუძველთა – საფუძველში თვითმოქმედი მხატვარია, რომელმაც საკუთარი ინტერესის საგნად დეკორატიული ხელოვნების ერთ-ერთი განშტოება აირჩია. ამგვარი ინტერესი ხელმარჯვეს ჩვეულებრივ მაშინ გაუჩნდება ხოლმე, როდესაც ის უკვე პიროვნულად ჩამოყალიბებულია – დაასრულა განათლება და მუშაობაც დაიწყო. ამა თუ იმ ხელობისადმი ინტერესის გაღვივებას ბიძგი შეიძლება მისცეს საგაზეთო შენიშვნამ, გამოფენის დათვალიერებამ ანდა

ნაცნობის მისნაირივე ხელგამრჯის ნამუშევრების ნახვამაც. ამგვარი „умельцы“-ბი, თუმცა მუშაობას საკუთარი სიამოვნებისთვის იწყებენ, მალევე აღმოაჩენენ ხოლმე, რომ მათი ნახელავი სხვებს (დავძენ – ნაკლებადგანვითარებული გემოვნების მქონეთ) მოსწონთ და ამგვარი „ხელოვნების“ ნაწარმოებების“ სარფიანად რეალიზებაც შეიძლება. დაიწყებენ რა გასაყიდად ამგვარი ნაკეთობების სისტემატურად დამზადებას, ისინი ხშირად თავს ანებებენ ძირითად სამუშაოს და „ხელგამრჯე-პროფესიონალები“ ხდებიან. როგორც წესი, ამგვარი „ხელგამრჯენი“ დეკორატიული ხელოვნების იმ სახეობებს ჰკიდებენ ხელს, რომელთაც განსაკუთრებული მხატვრული მომზადება არ ესაჭიროება. ითლ შემოსავალს გამოკიდებულნი, რათა შრომის შედარებით ნაკლები დანახარჯისას გარეგნულად ეფექტური და გასავლიანი ნივთი გამოუვიდეთ, ისინი, ამასთანავე, ჭედურობას ნაწნეხვას უნაცვლებენ, გრავირებას და სვეადს ზედდებულ გრეხილურს, გამოსაწვავი მინანქრის ნაცვლად ნიტროსაღებავს იყენებენ, ხეზე კვეთას კი შტამპების გამოყენებით ამოწვით ცვლიან.

თუკი (ვთქვათ ასე) ხელგამრჯეთა „პირველი“ თაობა თავის „ხობბს“ მხოლოდ ინტერესის გამო მოეკიდებოდა ხოლმე და დაკვეთით მუშაობაში მერელა ჩაებმებოდა, „მეორე“ თაობა ნაირგვარი სასუვენირი ნაკეთობების დამზადებას ითლი გასამრჯელოს შოვნის წყაროდ ხედავს.

თხუთმეტი წლის წინ ამნაირად გაჩენილმა „ბიზნესმა“ გამოყენებითი ხელოვნების ნიადაგზე, ზრდა–განვითარება ჯაჭვური რეაქციის პრინციპით გააგრძელა. სქემა ამ განივთების შედეგია. „ხელგამრჯე – „умелец“-ი, რომლის ნაკეთობები მოწონებით სარგებლობს, სამუშაოდ ორ-სამ ამხანაგს იწვევს და შრომის განაწილების წყალობით ისინი შეერთებული ძალებით თავის ნაწარმს ხუთჯერ თუ ექვსჯერ სწრაფად „ერეკებიან.“ რაღაც ხნის შემდეგ, როდესაც მუშაობის ყველა ხერხს შეისწავლიან, მისი დამხმარენი გამოეყოფიან და რამდენიმე კაცისგან შემდგარ ასეთივე ჯგუფებს ქმნიან. დღეს მათმა ნაწარმმა არა მარტო საქართველოს, არამედ საბჭოთა კავშირის სხვა სასაზღვრე მაღაზიების ყველა დახლი გაავსო.

ზემონათქვამს მხოლოდ ის შეიძლება დავუმატოთ, რომ ამ „საქმოსნებს“ ხელოვნების ასპარეზზე ჩვეულებრივ განვითარებული მხატვრული გემოვნებაც არ გააჩნიათ. „ფულის შოვნას“ გამოკიდებულნი, ისინი ითლად აჭყვებიან ხოლმე ჩვეულებრივი მეიდველების გარკვეული ნაწილის მეშჩანურ გემოვნებას. მეტიც, ისინი ამგვარ გემოვნებას გაფაციცებით აყურადებენ. თუ ისინი ჭეშმარიტად ხალხური ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი ინტერესს ამჩნევენ – ის კი წლიდან წლამდე იზრდება – ისინი თავის ნაუშევრებში ძველებური ქართული რეწვის ნიმუშების წაბაძვას იწყებენ (თან – მხოლოდ გარეგნულად, მაგრამ ასევე წარმატებულად ბაძავენ ისინი ზანგების ხის ნიღბებს და ეგვიპტურ „სკარაბეებსაც“, საერთოდ ყველაფერს, რაც, მათი აზრით, კარგად გაიყიდება.

გადავდიეარ სამ უკანასკნელ ტერმინზე.

6. ხალხური რეწვის საწარმო

ეს ხალხური რეწვის ორგანიზაციების უმაღლესი ფორმა გახლავთ. ამგვარ საწარმოში აღარ მოქმედებს მუშაობის შინახელოსნური პრინციპი. ყველა სა-

მუშაო ოპერაცია საგანგებო სადგომებში ტარდება. შემოქმედებითი მნიშვნელობ-ბის არმქონე ოპერაციები მთლიანად მექანიზებულია.

საწარმოს აქვს საკუთარი ლაბორატორია. აქვს სათავსები ნედლეულის შესანახად თუ საქვაბისთვის, აქვს მზა ნაწარმის საწყობებიც. ამავე დროს, გადამწყვეტ მონაკვეთზე შენარჩუნებულია მუშაობის საავტორო ხასიათი.

7. ხალხური მხატვრული ნაკეთობების საწარმო

თავისი ორგანიზაციული სტრუქტურით ასეთი საწარმო ხალხური რეწვის საწარმოს მოგაგონებთ, მაგრამ მას ვეღარ ვუწოდებთ ხალხურ სარეწს, რადგან ნაკეთობათა შემუშავება მოკლებულია იმ უმთავრესსა და ძირითადს, რაც ხალხურ დეკორატიულ ხელოვნებას ახასიათებს – ხელოვნების ნაწარმოების შესაქმნელად ოსტატის შემოქმედებით მუშაობას.

ხალხური მხატვრული ნაკეთობების საწარმოში ნაკეთობების ნახატს, პროექტს მხატვარი-პროფესიონალი ასრულებს. მისი დამოკიდებულება თავისი ამოცანისადმი არ ემთხვევა იმას, როგორ აღიქვამს მას ხალხური ოსტატი. შემდგომ: ნახატ-ნიმუშის მიდევნებით მუშაობისას ყველა ნაკეთობა სავსებით ერთნაირი გამოდის, მაშინ როდესაც ხალხური ოსტატი, „თავისით“ მუშაობისას, ორ ერთნაირ ნივთს არასოდეს გააკეთებს. ოსტატი (კაცი თუ ქალი) ნახატ-ეტალონის მიხედვით მუშაობისას, დავალებას მექანიკურად ასრულებს და აღარ შეიძლება იწოდებოდეს ხალხურ ოსტატად. იგი მუშაა, იქნებ მაღალკვალიფიციურიც, ოღონდ მაინც მხოლოდ და მხოლოდ მუშა.

8. მხატვრული წარმოების საწარმო

განვითარების ამ საფეხურზე დეკორატიულ ხელოვნებას აღარ აქვს პირდაპირი შეხება ხალხურ რეწვასთან. აქ ეს კატეგორია მხოლოდ იმისთვის მომყავს, რომ თუკი წინამორბედ შემთხვევაში, ე. ი ხალხური მხატვრული ნაკეთობების საწარმოში, ჩატარდება არა მხოლოდ შემქმნელის, არამედ საშესრულებლო შრომის სრული მექანიზაცია, შედეგად მხატვრული წარმოების საწარმოც შეიქმნება. უნდა ითქვას, რომ მსგავსი მცდელობა მართლაც დასტურდება, საამისო მაგალითი რიშტანის კერამიკული ქარხანა, რომელიც ხალხური ხელონების კომისიის წევრებმა ერთი წლის წინ, კომისიის პლენუმზე ნახეს.

ამგვარი საწარმოების რაღაც კავშირი ხალხურ რეწვასთან, მაინც შეიძლება აღინიშნოს. იგი იმაში მდგომარეობას, რომ ქარხნული ნაწარმის შემკობისას ფართოდ და წარმატებითაც გამოიყენება ხალხური დეკორატიული ხელოვნების მოტივები.

დასასრულ, ორითად სიტყვით იმის შესახებ მოგახსენებთ, როგორ წარმოგვიდგენია ჩვენში, საქართველოში ხალხური ხელოვნების სამეცნიერო–კვლევითი ლაბორატორიის ჩამოყალიბება.

არსებითად, ეს ლაბორატორია უკვე არსებობს კიდეც, როგორც ექსპერიმენტული ლაბორატორია იმავე „სოლანისა,“ რომელზეც საკმარისად ბევრი გესაუბრეთ. ოღონდაც მიუხედავად იმისა, რომ ფორმალურად ამ ლაბორატორიის ჩამოყალიბების აქეთ ერთ წელიწადზე მეტია გასული, სამუშაოს, სადგომის არარსებობის გამო, იგი ვერ შეუდგა შემოქმედებით მუშაობას, იმ „ქმედით

ლიხისძიებებს, რომელთა ძესახებ უკვე იცით. ყოველ ჯერზე. როდესაც-კი სადგომს მიგვიწენენ, მას ხან მოდური ხის მძივების საწარმოს გადასცემენ, ხან მოკავშირე რესპუბლიკების დრეშების მოხითვით ბეჭდვის საწარმოებლად, ხანაც მიწებებული პლასტმასის მძივებით მორთული ტყავის საფულეების დამამზადებელ საამქროს.

ახლა მინისტრთა საბჭოს გადაწყვეტილებით ლაბორატორია გამოყოფილი იქნება როგორც დამოუკიდებელი, კომერციული ინტერესების ზეწოლისგან თავისუფალი ორგანიზაცია. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ამის შედეგად, ის სულაც არ აპირებს პრაქტიკული ამოცანების გადაჭრას გაერიდოს. თავის ძირითად მიზნად მას სარეწის ნამოყალიბება და მისი იმ მდგომარეობამდე მიყვანა აქვს, რომ შეიძლებოდეს საწარმო ექსპლუატაციისთვის მისი „სოლანისთვის," სამხატვრო ფონდისთვის თუ რომელიმე სხვა დაინტერესებული უწყებისთვის გადაცემა.

იგეგმება ლაბორატორიის დაინტერესებული ორგანიზაციების სახსრებიდან გადმორიცხვის ხარჯზე დაფინანსება.

ლაბორატორიის მეორე, ძალზე მნიშვნელოვანი, თუ არა მთავარი ამოცანა გახლავთ ხალხური ხელოვნების ნიმუშების საფუძველზე მასობრივი იაფფასიანი სუვენირების ეტალონების შექმნა. ამ მხრივ ჩვენში ამჟამად საქმე მთლად კარგად ვერ გვაქვს. ამგვარი სუვენირების მხატვრული ღირსებანი არცთუ ძალიან მაღალია. ამიტომაც ვიმედოვნებთ, რომ ამ ლაბორატორიის მოღვაწეობა კეთილისმყოფელი იქნება. თუკი ჩვენი გამოცდილება წარმატებული გამოდგა, ის სხვა რესპუბლიკების, ჩვენი ქვეყნის სხვა რაიონებსაც წაადგება.

1977 წ.

From the Archive
David Tsitsishvili

From the History of Georgian Folk Art of the Soviet Period

Published are four reports (1950s and 1970s) by David Tsitsishvili (1901-1986), painter, researcher and public figure, which are focused on the state of minor, first and foremost, folk art in Georgia and actions benefiting it are proposed.

აკაკი რეხვიაშვილი
ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

X საუკუნის რაჭის ქვაზე კვეთის სახელოსნოების კლასიფიკაცია*

შუა საუკუნეების ქვის მხატვრული დამუშავების ძეგლთა შორის X-XI საუკუნეების რაჭის ქვაზე კვეთის სკოლის ნიმუშებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ.

წინამდებარე სტატიაში განვიხილავთ ადრეული საფეხურის, კერძოდ, X საუკუნის რაჭის (სხიერი, ბოქვა, ნაკიეთი, ჯოისუბანი, პიპილეთი, ორი, სალხინო, ზემო კრიხი, პატარა ონი, უეკში) ქვაზე კვეთილობის ნიმუშებს. მათი მხატვრულ-სტილისტური და კომპარატივისტული ანალიზის საფუძველზე შევეცდებით ქვაზე კვეთის სახელოსნოების კლასიფიკაციას.

X საუკუნის რაჭის ქვაზე კვეთის სკოლის შესახებ საკითხის ამგვარი სახით დაყენება პირველად ხდება. ახლებურ კონტექსტში მისი გააზრება განაპირობა, კანკელთა რელიეფური ფრაგმენტების ბოლო პერიოდში გამოვლენამ, უმთავრესად კი, ფაქტობრივი მასალის თავმოყრამ და მასზე უშუალოდ დაკვირვებამ.

საკითხის აღნიშნული მიმართულებით გადაწყვეტის პროცესში მნიშვნელოვან ორიენტირად გვესახება X საუკუნის რაჭის ცალკეული საკულტო ძეგლებისადმი მიძღვნილ ქართველ მკვლევართა (ვახტანგ ცინცაძე, რუსუდან მეფისაშვილი, რაინე შმერლინგი, ნათელა ალადაშვილი, ირინე ნიკოლეიშვილი და სხვ.) ფუნდამენტურ ნაშრომებში გაშუქებული ქვაზე კვეთის თემა, სადაც გაელვებულია ჩვენთის საყურადღებო არაერთი მოსაზრება. მაგ., ერთი მხრივ, ნ. ალადაშვილი ჯოისუბნის რელიეფებს და სხიერის კანკელს[1], ხოლო მეორე მხრივ, ი. ნიკოლეიშვილი ამ უკანასკნელსა და ბოქვის კანკელს[2]-შესაძლებლად მიიჩნევენ ქვის მჭრელთა ერთი სახელოსნის ნაწარმად მიჩნევას. ასევე, ვ. ცინცაძე გამოთქვამს მოსაზრებას ზემო კრიხის ტაძრის ერთი ჯგუფი ჩუქურთმების და სალხინოს კანკელის ერთი ოსტატის ხელით შესრულებაზე[3], რასაც, გარკვეულწილად რ. შმერლინგიც ეთანხმება[4]. რაც, ჩვენი აზრით, X ს. რაჭული ქვაზე კვეთის ორი ინდივიდუალური სახელოსნის გამოკვეთის გარკვეულ საფუძველს ქმნის.

განსახილველ ძეგლთა ერთი ნაწილი (სხიერი, ჯოისუბანი, ზემო კრიხი) საფუძვლიანადაა შესწავლილი ქართველ მეცნიერთა მიერ. ზოგი მათგანის (ბოქვა, ორი, სალხინო, პატარა ონი) შესახებ კი, მხოლოდ მეტ-ნაკლებად ზოგადი ხა-

---

* სტატიის მომზადების პროცესში გაწეული დახმარებისთვის უღრმეს მადლობას მოვახსენებ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს ქ-ნ თამარ ხუნდაძეს.

1 ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის რელიეფები. საბჭოთა ხელოვნება, №7, თბ., 1978, გვ. 75;

2 ი. ნიკოლეიშვილი, სხიერის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელი. არქიტექტურული მემკვიდრეობა, ტ. I, თბ., 2001, გვ. 131.

3 ვ. ცინცაძე, ზემო-კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართული ხელოვნება, A-6, თბ., 1963, გვ. 83; ვ. ცინცაძე, ზემო კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი გუშინ, დღეს, ხვალ. ლიტერატურა და ხელოვნება, № 3-6, თბ., 1994, გვ. 198.

4 Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 101.

სიათის ცნობები თუ არსებობს. რაც შეეხება ნაკიეთის, პიპილეთისა და უჟეშის რელიეფური ორნამენტებით გაფორმებულ ქვის ფრაგმენტებს, ისინი სრულიად უცნობ ნიმუშებს წარმოადგენენ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში.[5]

ამათგან, უადრესთა ჯგუფს მიეკუთვნება სხიერის, ბოქვის, ნაკიეთისა და ჯოისუბნის ქვის რელიეფური ნიმუშები. მათ შორის, სხიერისა და ჯოისუბნის ფიგურული რელიეფები ჯერეთნად არის გაანალიზებული სამეცნიერო ლიტერატურაში, საიდანაც იკვეთება მოსაზრება, რომ მათ (გარდა ჯოისუბნის ეკლესიის სამხრეთი ფასადის რელიეფური ფილისა) აერთიანებს მეორედ მოსვლის, ლიტურგიული პროცესიისა და მავედრებელ საერო პირთა ამსახველ ფიგურულ კომპოზიციებში გაანრებული სულის ხსნის იდეა[6].

სხიერის[7] წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელის ფილის (სურ. 1) ზედაპირის ოთხივე კიდეზე შემოვლებული ფართო წნელისა და მის ცენტრში ჩაწერილი ჯვრის მკლავებით გამოჯნულ, თითოეულ მართკუთხედ არეში გამოკვეთილნი არიან, ზედა რეგისტრში, მთავარანგელოზები – მარცხნივ მიქაელი და მარჯვნივ, საკვირით გამოსახული გაბრიელი. რელიეფური კომპოზიციის ქვედა რეგისტრი გაანრებულია როგორც „მიწიერი ზონა", სადაც მარცხენა მართკუთხა არეში წარმოდგენილია, წნელი ჯვრის ცენტრალურ, წრიულად ამოკვეთილ ზედაპირზე ქრისტეს სიმბოლური განსახიერების, კონცენტრული წრეებიდან რადიალურად გავლებული გრაფიკული ხაზებით გადმოცემული „გასხივოსნებული მზის" წინაშე ლოცვად ხელებაპყრობილი საერო პირი-განმარტებითი ლაპიდარული წარწერის მიხედვით ითვანე, შვილებთან, ოსებთან და აჭარიოთან ერთად.[8] მის

---

5 „პიპილეთის და სალხინოს კანკელები"-თემა ჩვენს მიერ მოხსენების სახით წაკითხული იქნა 2015 წლის 26 მაისს ქუთაისში, მუზეუმების საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილ ახალგაზრდა მეცნიერთა და ვოლონტერთა II სამეცნიერო კონფერენციაზე.

6 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 76-82; ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 68-76; ნ. ალადაშვილი, განკითხვის დღის ადრეული გამოსახულებანი ქართულ ხელოვნებაში. ხელოვნება, №11, თბ., 1990, გვ. 18-26; ნ. ალადაშვილი, ესქატოლოგიური თემა განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში. ძეგლის მეგობარი, №1, თბ., 1996, გვ. 8-12; ნ. ალადაშვილი, ლიტურგიკის ასახვა საქართველოს ქვის რელიეფებზე (ადრეული და განვითარებული შუა საუკუნეები). Academia, ტ. II, თბ., 2001, გვ. 75-80; ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 103-140; თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების (VI-XIსს.) ქართული საქტიტორო რელიეფის იკონოგრაფიული ვარიაციები, Academia, №2, თბ., 2011, გვ. 107; რაჭა 1991, მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, თბ., 2008, გვ. 19-21; N. Iamanidze, Les installations liturgiques sculptees des Eglises de Georgie (VIe-XIIIe siecles), Bibliotheque de L' antiquite tardive-15, Brepols, Belgium, 2010, გვ. 137-146; ქ. ოხიკიძე, ჯოისუბნის ეკლესიის „საშინელი სამსჯავროს" რელიეფური კომპოზიციის იკონოგრაფიული თავისებურებანი. ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები, ტ. IV ბათუმი, 2011, გვ. 55-57; თ. დადიანი, წყვილად წმ. მხედართა იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს.). საქართველოს სიძველენი, № 15, თბ., 2012, გვ. 132-133.

7 სხიერის კანკელის ფილა, სვეტი და კაპიტელი დაცულია ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. ხოლო, ნაწილობრივ დაზიანებული სამი სვეტი განთავსებულია სოფ. სხიერში, წმ. გიორგის ეკლესიის ნანგრევის მიმდებარედ.

8 ვ. სილოგავა, ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები ნაკვ. I (IX-XIII სს.), შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ვალერი სილოგავამ, თბ., 1980, გვ. 33.

ვედრებას შინაარსობრივად უკავშირდება მომიჯნავე მართკუთხედში გამოკვეთილი ხუცი საცეცხლურით ხელში და კანკელის სვეტების ფრონტალურ წახნაგებზე, წნელი ორნამენტით შედგენილ, თაღედში წარმოდგენილ მახარებელთა (სურ. 2) და რეგისტრებად დაყოფილ მართკუთხედ არეებში, სამწერობლითა და სანთლით ხელში გამოსახული სასულიერო პირების ფიგურული რელიეფები.

დასახელებული თემის შინაარსს ლაკონიურად „მოგვითხრობს“ ჯოისუბნის[9] ე.წ. „მცხეთის“ წმ. გიორგის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის გაფორმების ზედა სამი ფილა. ზედა ნახევარწრიულ ფილაზე მოცემულია აღსაყდრებული მსაჯული ქრისტე მთავარმოციქულებს – პეტრესა (სურ. 3) და პავლეს შორის. მის ქვემოთ, მარცხენა ფილაზე წარმოდგენილი გაბრიელ მთავარანგელოზი საყვირით აუწყებს კაცობრიობას ქრისტეს მეორედ მოსვლას. მის გვერდით, უკანასკნელი სამსჯავროს მოლოდინში გამოსახულია თავისივე მოსახელე მფარველი მთავარანგელოზისკენ მიმართული, ეკლესიის მოდელით შეწყალებად ხელებგაწვდილი ქტიტორი – გაბრიელ მამასახლისის ფიგურა. აღნიშნული თემის გაგრძელებას ვხედავთ, მის მოპირდაპირე მარჯვენა ფილაზე, სადაც ორ რიგად განლაგებული შიშველი ფიგურების წინ სასწორით ხელში გამოსახული მიქაელ მთავარანგელოზი „მათი ცოდვა-მადლის აწონვას ახდენს“. შემდგომ, ქვედა ორ, სიმეტრიულად განლაგებულ ფილაზე გამოკვეთილია სამოთხის სიმბოლურ სახედ გააზრებული წნელი ორნამენტები (სურ. 4). მათ ქვემოთ მოცემულ ორ ფილაზე კი, ცხენოსანი წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს მიერ დალახვრული მეფე დიოკლეტიანესა და გველეშაპის სახით სიკეთის ბოროტებაზე გამარჯვებაა ასახული. და ბოლოს, რაც შეეხება ამჟამად დაკარგულ ფილას, რომელიც შეიცავდა დანიელ და ათინა წინასწარმეტყველთა სასწაულებრივი ხსნის სცენებს[10], ისიც, აღწერილი რელიეფური კომპოზიციების დედაარს შეესატყვისება.

ჯოისუბნის ჩრდილოეთ კედელში ნახმულია ლიტურგიული პროცესიის ამსახველი ფრიზისებრი კომპოზიცია, სადაც, ხუთ სასულიერო პირს რიტუალთან დაკავშირებული საგნები – სანთელი, საცეცხლური, სამწერობელი და სეფისკვერებიანი ლანგრები უპყრიათ. სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილ რელიეფურ ფილაზე მოცემულია სახარებისეული ორი სცენა, „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ და „ხარება წყაროსთან“ (სურ. 5).

დასახელებულ იდეას გარკვეულწილად ასევე უკავშირდება ბოქვის[11] მთა-

---

9 ჯოისუბნის აღმ. სარკმლის შეიდი რელიეფური ფილა განთავსებულია ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, რომელთა შორის, 1991 წელს მიმხდარი მიწისძვრის შედეგად ეკლესიის ფასადზე წარმოდგენილი შემკულობის ნახევარწრიული ფილა ძირს ჩამოვარდნისას შუა ნაწილში დაიმსხვრა. ორი რელიეფური ფილა კი, კვლავ ტაძრის ნანგრევის ჩრდ. და სამხ. გადარჩენილ ფასადებშია ნახმული.

10 გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VIII, ტფ., 1935, ტაბ. XVII, სურ. 6.

11 MAK., IV, გვ. 122; გ. ბოჭორიძე, იქვე, გვ. 330-331, ტაბ. XX, სურ. 9; 1991 წლის მიწისძვის შედეგად განადგურებული ბოქვის მთავარანგელოზის ეკლესიის ნანგრევებიდან გამოცალკევებული იქნა კანკელის 12 ფრაგმენტი, რომლებიც ამჟამად დაცულია ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.

ვარანგელიოზის ეკლესიის კანკელის წნელი ორნამენტით მოჩარჩოებულ და ორ რეგისტრად გაყოფილ სვეტებზე თაღედში მოცემული, აღსავლის კარისკენ მიმართულ წახნაგებზე ერთმანეთის თავსხემით გამოსახული მახარებელთა და ფრონტალურ წახნაგებზე წარმოდგენილი საერო ტანსაცმელში გამოწყობილი ქტიტორების ფიგურები (სურ. 6, 7). მათგან ერთ-ერთ ძლიერ დაზიანებულ საერო პირის ფიგურას ფრაგმენტულად შერჩენილი აქვს ხეაწეული მარჯვენა, რაც სავარაუდოდ ვედრებას უნდა მიანიშნებდეს.

აღწერილი სამივე ძეგლის ფიგურული რელიეფები შესრულების მხრივ სიბრტყობრივ-გრაფიკული გადაწყვეტით, მეტ-ნაკლები სიძლიერით გამომჟღავნებული ირიბად თუ სწორად ჩამოკვეთილი კონტურით ან ფონისკენ დადაბლებული კიდეებით ხასიათდება. ასევე, ფიგურებში სახასიათოა ტანისა და მასში „ჩადგმული" უტრირებული თავის ფრონტალურად, ხოლო შედარებით მცირე ზომის, ერთ მხარეს ან ქუსლებით ერთმანეთისკენ მიმართული ფეხის ტერფების პროფილში გამოსახვა. ამასთანავე, ბოევის ფიგურები სხეერისა და ჯოისუბნის დამჯდარი, ჯმუხი პროპორციების ფიგურებისგან სხეულის დაგრძელებული ფორმებით გამოირჩევიან, მათი რელიეფი სხეერთან შედარებით ოდნავ მაღალია და ფეხებიდან თავის მიმართულებით თანდათან ამაღლებული.

ჯოისუბნის ფიგურული რელიეფების სტილისტური ანალიზისას მკვლევრები (რ. შმერლინგი, ნ. ალადაშვილი) ორი ოსტატის ხელწერას გამოყოფენ[12]. ამათგან, ჩრდილოეთი და სამხრეთი ფილების შესრულებას შედარებით უფროსი თაობის ოსტატს მიაკუთვნებენ, ხოლო, აღმოსავლეთი სარკმლის შემკულობას – მეორე ოსტატს.

ნიშანდობლივია, რომ ფიგურათა სამოსელის შესრულების მხრივ, მეტ სიახლოვეს ბოევისა და ხსენებული უფროსი თაობის ოსტატის მხატვრულ ნაწარმოებთა ტანსაცმლის დრაპირების აღმნიშვნელი ახლო-ახლო გავლებული ხაზებით დამუშავებაში ვხედავთ (სურ. 5, 6, 7). რომლის საწინააღმდეგოდ, სხეერისა და ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის ფიგურათა (წმ. გიორგის შესამოსელის გარდა) ტანსაცმლის ბრტყელ ზედაპირზე შედარებით შორი ინტერვალით გავლებული გრაფიკული ხაზებია მოცემული (სურ. 2, 3). სახეთა ტიპის მიხედვით, ბოევის[13] კანკელის აღსავლის კარის ჩრდილოეთი სვეტის საერო პირისა და ზედა რეგისტრში გამოსახული მახარებლის წაგრძელებული სახის ოვალი ჯოისუბნის ჩრდილოეთი და სამხრეთი ფასადების ფილების პერსონაჟთა სახის ფორმას ენათესავება (სურ. 5, 6). მაშინ, როცა ამავე კანკელის სვეტების ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილ მახარებელთა ფართო და სწორკუთხოვანი მოყვანილობის სახეები ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის ფიგურათა სახის ტიპს ემსგავსება (სურ. 3, 7) და ორივე შემთხვევაში განსხვავდება სხეერის კვერცხისებრი, ქვედა ნაწილში წაწვეტებული ან ბოლოში წვერის სწორად წაკვეთით გადმოცემული სახეებისგან (სურ. 2).

სხეერისა და ჯოისუბნის სახეთა ბრტყელ ზედაპირზე, ოდნავი რელიეფურობით გამოყოფილია ცხვირისა და შუბლის ნაწილები, ხოლო თვალები გამო-

12 Р.Шмерлинг: დასახ. ნაშრ. გვ. 80-81; ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის... გვ. 74.

13 კანკელის ფიგურული რელიეფების სახის ზედაპირი ძლიერ დაზიანებულია.

სახელია წარბებთან დადაბლებულ სიბრტყეებზე – სხეერში, შედარებით ნაკლებად – გრაფიკული წრითა და მის შუაში ჩაბურღული წერტილით, ხოლო, ჯოისუბნის შემთხვევაში, ფართოდ გახელილი თვალების მკაფიო კონტურით და მის შიგნით ნაჩვენები წერტილიანი წრით. განსხვავებულია ასევე, ორივე ძეგლის ფიგურათა ცხვირის ფორმებიც. კერძოდ, სხეერის ფიგურებში გამოსახულია სწორი ფორმისა და ბოლოში სწორად მოკვეთილი ცხვირი. ჯოისუბანში კი, წარბებიდან მოყოლებული ვიწრო ცხვირის ფორმა ნესტოებამდე თანდათან ფართოვდება, მის ქვემოთ კი კვლავ ვიწროვდება და სამკუთხედის სახითაა დასრულებული (სურ. 2, 3).

აღსანიშნავია, რომ სხეერის კანკელისა და ჯოისუბნის ჩრდილოეთი და სამხრეთი ფილებისგან განსხვავებით, ფიგურების ყურის გამოსახვა მხოლოდ ბოყვისა და ჯოისუბნის სარკმლის რელიეფებზე (მეფე დიოკლეტიანეს და შიშველი ფიგურების გარდა) ხდება.

სხეერის, ბოყვისა და ჯოისუბნის ფიგურული რელიეფების გაფორმების სახასიათო დეკორატიულ ელემენტს წარმოადგენს გრაფიკულად მოცემული მცირე წრე შუაში ჩაბურღული წერტილით (მაგ., იგი მოცემულია რამდენიმე ფიგურის კაბასა და პერანგზე, ასევე, საყვირზე, წიგნებზე, სამწერობლებზე, საცეცხლურზე, ქამრებზე, უნაგირზე და სხვა.), რომელთაც ზომისა და ინტერვალის თვალსაზრისით, სხვადასხვა ოსტატები მცირედი ვარიაციებით გამოსახავენ (სურ. 2, 5, 7). აღნიშნულის მსგავსი მოტივები ასევე გვხვდება ზემო კრიხის ეკლესიის (X ს. ბოლო მეოთხედი) ცოკოლის ქვასა[14] და წებელდის კანკელის ერთ-ერთ ფილაზე (VII-VIII სს.)[15], თუმცა აღსანიშნავია, რომ ამ უკანასკნელში ვხვდებით მათ გართულებულ ფორმასაც, სადაც ცენტრალურ წერტილს ორმაგი კონცენტრული წრე შემოუყვება, რომლის მსგავს სახესაც აშოტ კუხის რელიეფის კაბასა (X ს.)[16] და გადაღმა გენდუშის რელიეფზე (X ს. ბოლო) ვხედავთ, რითაც, ამ უკანასკნელზე გადმოცემულია წმ. გიორგისა და მეფე დიოკლეტიანეს შესამოსელთა ჯაჭვნის ფირფიტები ერთურთში შეჭრილი სქემატური რგოლების სახით.[17]

აღნიშნულთან შედარებით, სხეერის კანკელის ფილაზე მიქაელ მთავარანგელოზის კაბის ზედაპირს სრულიად განსხვავებული, დიდი ზომის ორმაგი კონცენტრული წრე ამკობს – ცენტრში ჩაწერილი ჯვრით და კონცენტრული რკალებით.

ფიგურული რელიეფების კომპოზიციური განაწილების მსგავსებას სხეერისა და ბოყვის კანკელთა სვეტებზე ვხედავთ. სადაც, ვერტიკალზე განვითარებულ კომპოზიციებში ფიგურები მოცემულია ორნამენტული წნელით შემოსაზღვრულ,

14 ვ. ცინცაძე, ზემო-კრიხის... გვ. 86, სურ. 12, ტაბ. 32.

15 Р. Шмерлинг, დასახ, ნაშრ. ტაბ. 2-3.

16 კ. მანაბელი, აშოტ კუხის ტბეთის რელიეფური პორტრეტის ინტერპრეტაციისათვის. საქართველოს სიძველენი, № 15, თბ., 2012, გვ. 83.

17 თ. დადიანი, წმინდა გიორგის ამსახველი რელიეფი გადაღმა გენდუშიდან. აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია, 2014 წლის 11-12 დეკემბერი, მოხსენების თეზისები, თბ., 2014, გვ. 15.

რეგისტრებად დაყოფილ მართკუთხედ არეებსა და თაღედში (სურ. 6). თუმცა, მიუხედავად აგებულების საერთო პრინციპისა, ბოქვის ფიგურული რელიეფების განთავსების ადგილები ნიშის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელიც მოჩარჩოების წნელის შიდა გვერდის დაფერდებით სიღრმისკენ ვიწროვდება და სადაც წნელის, ფიგურისა და ფონის სამი დონე გამოიყოფა. მათგან განსხვავებით, სხიერის ფიგურები და მოჩარჩოების წნელი ერთ სიბრტყეშია შესრულებული.

დასახელებულ ოთხწახნაგოვან სვეტთაგან, სხიერში სვეტის წახნაგები დასრულებულია თაღებით[18], სადაც, მომიჯნავე თაღებს შორის შექმნილ სამკუთხედ მონაკვეთებს ავსებს გვერდების ცერად ჩამოკვეთით შექმნილი ბრტყელზედაპირიანი სამკუთხედები და ამგვარი „აფრული" სისტემით გადადის კონუსური მოყვანილობის გლუვზედაპირიან ტანში, რომელიც უერთდება წრიული ძირის მქონე კაპიტელს. ბოქვის შემთხვევაშიც, კაპიტელის წრიული ძირის გათვალისწინებით, სვეტები ზედა ნაწილში კონუსური ფორმის უნდა ყოფილიყო[19]

აღნიშნულის გარდა, უახლოესი პარალელების სახით წარმოგვიდგება სხიერისა და ბოქვის კანკელებზე გამოკვეთილი ღარიანი ლენტით მჭიდროდ ნაქსოვი ფართო წნელი (სურ. 1, 6, 8). ორივე კანკელის ლენტის ზედაპირზე გავლებულია მცირე სიღრმის, ურთიერთმიმართული სიბრტყეების ვიწრო ღარი, რომელიც, ბოქვის ფილისა და სვეტების ფართო წნელის შემთხვევაში ბრტყელზედაპირიანია, სწორად ჩამოკვეთილი კონტურით, რომლისგანაც განსხვავდება სვეტების მოჩარჩოების ვიწრო წნელი, მცირედ დაფერდებული გვერდებით. ხოლო, სხიერის ფართო წნელის ცერად ჩამოკვეთილი კონტურის მქონე ლენტის გამიჯნულ ღეროებს მცირედი დამრგვალება ემჩნევა. სადაც, ნაქსოვი ლენტის გადაკვეთის ადგილებში ყველგან მოცემულია ჩაბურღული წერტილები.

ორივე ნაწარმოების აღწერილი ფართო წნელის პარალელად შეგვიძლია დავასახელოთ ქორეთის ხის კარზე (XI ს.) გამოკვეთილი, უფრო მეტად კი, სხიერის კანკელის ფილის კომპოზიციის მსგავსი ორნამენტული წნელი, რომლის ბრტყელ ზედაპირზე, არშიისა და ჯვრის წნელის შემთხვევაში, გავლებულია მცირე სიღრმის ორი ვიწრო ღარი, ხოლო, გეომეტრიულ მოტივებში – ერთი ღარი, რომელიც სხიერისა და ბოქვის ლენტის კვეთის მანერასთან შედარებით ხასიათდება მეტი სიბრტყობრივობით, სადაც, წნელის ლენტის გადაკვეთის ადგილებში ჩაბურღული წერტილები, უცვლელად რჩება. ასევე აღნიშვნის ღირსია, რომ ქორეთის წნელი ჯვრის ცენტრშიც, სხიერის მსგავსად მოცემულია ასტრალური სიმბოლო, თუმცა სხიერის გრაფიკული ნახატისგან განსხვავებით, ქორეთში გამოკვეთილია რელიეფური ბორჯღალი რკალისებრი ფრთებით.[20]

სხიერის კანკელის სვეტებზე გამოყენებული ღარიანი ლენტის კონტური

---

18 თაღით დასრულებულია ასევე გველდესის კანკელის სვეტების წახნაგები. იხ. Р.Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 5.

19 ბოქვის სვეტები ზედა ნაწილში გადათლილია სწორად, შესაძლოა მათაც თაღოვანი დასასრული ჰქონოდა.

20 Н. Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, Тб., 1958, ტაბ. 22; ნ. ჩუბინაშვილი, ქორეთისა და მაცხვარიშის მოხარაზებული კარები. ძველის მეგობარი, № 12, თბ., 1967, გვ. 66-68.

ჩამოკვეთილია ირიბად, ზედაპირი კი, შედარებით ბრტყლად გადათლილი. რიმ-ლითაც შედგენილ გეომეტრიულ მოტივებში გამოიყოფა ერთმანეთთან გადანასკვული დიდი წრეები ან მათში ჩაწნული დიაგონალური ჯვრები, ჯვრულად ჩაქსოვილი ოთხი მცირე ზომის წრე და დიდი წრეების ერთ ან ორ წყებად ასხმული ჯაჭვის ორნამენტული სახეები. ამ სახის, თუმცა ნდუანსებში განსხვავებული ორნამენტაცია (ჩარჩოსთან გადაეწვნელი წრეები სწორი კონტურით) ხაშურის კანკელის ფილაზეა (X ს.) მოცემული, რის გამოც, სახეცვლილი მხატვრული ეფექტი წარმოგვიდგება[21].

ასევე აღსანიშნავია, სხიერის სვეტებზე დიდი წრეების შუაგულში წარმოდგენილი დაბალრელიეფური სამფრთიანი ორნამენტული სახეები, რომელთა ფართო ფრთების ოდნავ დაცერებული ზედაპირი მომიჯნავე ფრთის დაბალ რელიეფურ, რკალისებრ კონტურთან ერთიერთობაში აღიქმება, რის საფუძველზეც მოტივი მბრუნავის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამგვარ სახეებს წარმოგვიდგენს ჯვარ-პატიოსანის (X ს.) კანკელის ერთ-ერთი სვეტის წახნაგზე მოცემული ნახატი, სადაც რელიეფურ ხოლში წრიულად ჩაწერილია ოთხი რკალისებრი ფრთა, რომელთა ზედაპირი დამუშავებულია ფრთების მოხაზულობის პარალელურად გაკლებული ღარებით[22]. შესაძლოა, ორივე კანკელის სვეტებზე გამოსახული ეს მოტივი, ქერუბიმების ან ცეცხლოვანი მბრუნავი მახვილის სტილიზებულ სახეს წარმოგვიდგენდეს.

სხიერის, ბოყვისა და ჯოისუბნის ჩექურთმათა შესრულებაში თავისებურების გასარკვევად შეიძლება ერთმანეთს შევადაროთ სხიერის გეომეტრიული ორნამენტის ფონიდან ოდნავ ამაღლებული, ბრტყელზედაპირიანი და ირიბად ჩამოკვეთილი კონტურის მქონე მჭიდროდ ჩაწნული ლენტით შედგენილი ნახატი, რომელშიც ფონი ნაკლებად ეფექტიანია და ბოყვისა და ჯოისუბნის ორნამენტაცია, სადაც ნაწარმოებთა მხატვრულ გადაწყვეტაში ფონისა და რელიეფის დაპირისპირებას აქტიური როლი ენიჭება. მაგალითად, ბოყვის კანკელის განაპირა სვეტის ფრონტალური წახნაგის ფართო წნელით შედგენილ ჯვარსა და მოხარჩოებას შორის, ორი ვიწრო ხოლის სახით მოცემულ, ჩაკვეთილ მექ ფონზე ორნამენტის ხშირი ჩრდილ-სინათლის მონაცვლეობით გადმოცემული ზედაპირი მკაფიოდ იკითხება. ამასთან შედარებით, ფილების გეომეტრიულ ორნამენტში მოხრდილი ინტერვალით გამოყენებული მსგავსი ლენტით, განსხვავებული ეფექტი იქმნება. საერთო შთაბეჭდილებით, ფილებზე მოცემული გეომეტრიული თუ მცენარეული მოტივების სწორად ჩამოკვეთილი კონტური ჩაღრმავებულ ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა (სურ. 8); მცენარის ღერო ბლუეზედაპირიანია, ფოთლები ზედაპირკაწრული, ხოლო, ყერძნის მტევნის ზედაპირი ჭადრაკულად განლაგებული მცირე ბურცობებით დამუშავებული. ამის მსგავსად გადმოიცემა ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის ფილების ჩექურთმები, სადაც, კვადრატული ფორმის ჩაჭრილ მინდორზე, ერთ შემთხვევაში გამოსახულია ბოყვის ორნამენტის მსგავსი – დიაგონალური ჯვრის ფორმაზე გადაწნული ოთხი ოთხქიმიანი ვარსკვლავი, ხოლო მეორეგან, წრე, შიგ ჩაქსოვილი ორი რვაქიმიანი ვარსკვლავით

21 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 24.

22 იქვე, ტაბ. 15.

(სურ. 4). ამ უკანასკნელის პარალელს ჯვარ-პატიოსანის კანკელის (X ს.)-ერთი სვეტის წახნაგზე ვხედავთ[23], რომლის სქემაც საფუძვლად უდევს ზემო კრიხის ტიმპანისა და სალხინოს კანკელის ფილების ორნამენტულ კომპოზიციებს.

საინტერესო ნიმუშებს წარმოადგენენ სხიერის, ბოყვისა და ნაკიეთის კანკელთა კაპიტელები. რომელთა შორის, უკანასკნელ ორს აერთიანებს დაბლიდან ზემოთ გაფართოებული ოთხწახნაგოვანი ფორმა, მართკუთხა მოყვანილობის თავზე შემოვლებული, ნაკიეთის მაგალითზე გლუვზედაპირიანი, ხოლო ბოყვაში სალტეებიანი რელიეფური ლილვი (სურ. 9, 10). ამგვარი ფორმა სახასიათოა არაერთი X საუკუნის ძეგლის, კერძოდ, ბოყვის, სხიერის, ირის, ფოთოლეთის, ხაშურისა და მცხეთის კანკელთა ფილების გაფორმებაში[24], სადაც მათი სალტეები კვეთის მანერით და სტილისტური ნიშნებით განირჩევიან.

ზემოაღწერილი კაპიტელების საპირისპიროდ სხიერის ნიმუშს მეცლიანი შუა მონაკვეთი აქვს (სურ. 11), რითიც ენათესავება პიპილეთისა და ფოთოლეთის კანკელთა კაპიტელებს. თუმცა, ყველა მოყვანილი მაგალითისთვის სახასიათოა წრიული ფორმის ძირზე შემოვლებული გრეხილი ლილვი[25], ასევე, ცენტრალური მონაკვეთის ლენტით შედგენილი რომბების კალათისებრი წნელით და რომბთაშორისი არეების რელიეფური ორნამენტებით გაფორმების სისტემა. ამ რომბების შემადგენელი ლენტის ზედაპირზე გავლებულია სხვადასხვა რაოდენობის ღარები, რითაც, შეწყვილებული ღეროებით შედგენილი ფართო ხილის შთაბეჭდილება იქმნება. ამის მიხედვით, ნაკიეთის კაპიტელზე ორი ღერო გამოიყოფა, პიპილეთისა და ფოთოლეთის ოდენტურ კაპიტელებზე სამ-სამი, სხიერში ოთხი, ბოყვაში კი, ხუთი. აქედან გამომდინარე, სხიერისა და ბოყვის კაპიტელთაგან განსხვავებით პირველ სამში რომბთაშორისი არეები, გლუვ ფონზე გამოსახული რელიეფური ორნამენტებით, მეტი რაოდენობით გვხვდება. რაც შეეხება ღეროების რაოდენობას, ჩვენი აზრით, იგი რაიმე სახის ქრონოლოგიურ კანონზომიერებას არ ექვემდებარება.

პირველი ჯგუფის ძეგლების კაპიტელთა ორნამენტაციის შესრულებაში მთელი რიგი მსგავსება-განსხვავებები შეინიშნება. კერძოდ, ბოყვის კაპიტელის ოთხწახნაგოვან ზედაპირზე მოცემული ხუთღეროვანი ლენტით შედგენილი ოთხი დიდი რომბიდან, ყოველი წიბოდან ორ მომიჯნავე წახნაგზეა გაშლილი და ერთმანეთთან გადაჯვარედინების შედეგად წნელის სახით წარმოგვიდგება. ანალოგიური პრინციპით გამოისახება ნაკიეთის კალათისებრი წნელის რომბებიც, სადაც წიბოებიდან გაშლილ რომბებს შორის დამატებით თითო რომბიც გვხვდება. სხიერის კაპიტელის წრიული ზედაპირის მიუხედავად, აქაც დაცულია რომბების განთავსების იგივე მიდგომა, სადაც, ოთხი დიდი რომბის ცენტრი კაპიტელის ზედა, მართკუთხა მოყვანილობის კუთხეებს ემთხვევა.

ნაკიეთის კაპიტელის ლენტის ბრტყელ ზედაპირზე გავლებულია ფართო

23 იქვე. ტაბ. 15.

24 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 22-24.

25 ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული კანკელის კაპიტელის ფრაგმენტი მიკვლეულ იქნა 2015 წლის მაისში, სოფ. ნაკიეთის ნათლისმცემლის ეკლესიის მიმდებარე ტერიტორიაზე. კაპიტელის ფრაგმენტის მოტეხილი ძირი სავარაუდოდ მსგავსად უნდა ყოფილიყო გაფორმებული.

ღარი, ხოლო კონტური ჩამოკვეთილია ცერად. რომბების ცენტრში გამოკვეთილი რელიეფური ორნამენტების ძლიერი დაზიანების გამო, მათი გარჩევა ვერ ხერხდება. ხოლო, რომბთაშორის ზედა და ქვედა სამკუთხედ მონაკვეთებში ბლუე ფონზე რელიეფურად მოცემულია სადა, ბრტყელზედაპირიანი და ფონის მიმართ ცერად ჩამოკვეთილი კონტურის მქონე თითო-თითო დისკო (სურ. 10).

ბოყვის კაპიტელის რომბთაშორისი ზედა სამკუთხედი მონაკვეთების ცენტრში წარმოდგენილია ცერად ჩამოკვეთილი კონტურის ექვსქიმიანი რელიეფური ვარსკვლავი, ხოლო მის სიმეტრიულად გამოსახულია ნაკეთის მსგავსი, თუმცა შედარებით მცირე ზომის ორი დისკო. აღნიშნული ვარსკვლავის ქიმები გამოჯნულია მცირე სიღრმის ღარით, რომელთაც ზედაპირის კიდეებზე შემოუყვება ვიწრო, ბრტყელი ზოლი, მის შიგნით კი, ზედაპირი ერთიერთმიმართული სამკუთხედი სიბრტყეებით იკვეთება (სურ. 9). ამ მოტივს ახლო პარალელები ეძებნება რაჭის ძეგლებს შორის, ისინი გამოკვეთილია ჯოისუბნის აღმოსავლეთ სარკმლის ფილებსა და ნიკორწმინდის სამხრეთ ტიმპანის რელიეფის ჯვრის მკლავებზე (1010-1014 წწ.).[26]

ჯოისუბანში, ფონის მიმართ სწორად ჩაკვეთილი კონტურის მოტივი გამოყენებულია, ერთ შემთხვევაში, მაცხოვრის საყდრის დასაგვირგვინებლად (სურ. 3), მეორეგან კი, ჩართულია ლენტით შედგენილი გეომეტრიული ორნამენტის ცენტრში (სურ. 4). ამავე ორნამენტში გვხვდება წრიდან რქასავით შვერილ მონაკვეთებში ჩაწერილი, მსგავსად დამუშავებული ცალმხრივ წაგრძელებული რომბის ცალკეული მოტივი, რომლის ფორმასა და კვეთის მანერას ეხმიანება მის გარშემო შემოვლებული ლენტის ზედაპირზე გავლებული ღარი.

სხიერის კაპიტელზე, სადაც ფონი თითქმის სრულად უარეოფილია, ფართო, ტეხილი ზოლების გადაკვეთით შექმნილ შუა მონაკვეთებს ხაზებით გამოჯნული ოთხი სამკუთხედის კომბინაციით აგებული მოტივი ავსებს – თითოეული სამკუთხედის ზედაპირს ბრტყელი ზოლი შემოუყვება, მის შიგნით კი, მცირე სიღრმეზე ცერად მიმართული სიბრტყეებით სამკუთხედია ამოჭრილი (სურ. 11). ბოყვის კაპიტელის წიბოების ასეთივე მონაკვეთებში მოცემულია რელიეფური ჯვარი, ზედაპირზე გავლებული მცირე სიღრმის ღარით, რომელიც ერთმანეთისგან მიჯნავს მკლავთაშორის მონაკვეთებში ცერად ჩაკვეთილ სამკუთხედ სიბრტყეებს (სურ. 9).

ამგვარი განსხვავება შეინიშნება კაპიტელთა ქვედა, რომბთაშორისი სამკუთხედი არეების შემავსებელი ორნამენტის კვეთაშიც. სადაც, სხიერის შემთხვევაში წარმოდგენილია საერთო ფუძიდან ორად განშტოებული ფოთლებისა თუ მათ შორის სილივით შეჭრილი სამკუთხედისებრი მოტივების სიბრტყეობრივად დამუშავებული ზედაპირი. ამის საწინააღმდეგოდ, ბოყვის კაპიტელზე გამოსახულია ღრმად ჩაკვეთილი და მკვეთრი შეჭრილის მომცემი, გეომეტრიული მოტივების კომბინაციით შედგენილი მარაოსებრ გაშლილი ორნამენტი, სადაც მოცემულია ერთმანეთისგან ვიწრო ღარით გამოჯნული, ორ სამკუთხედს შორის სილივით შეჭრილი ცალმხრივ წაგრძელებული წვეული რომბი. მსგავსი ორნამენტი მოცემულია წებელდის კანკელის ერთ-ერთი ფილის ცენტრალური

26 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957, ტაბ. 14, 16.

კომპოზიციის მოსარჩოებაში, სადაც, სამკუთხედად შეკრული, რიტმულად განმეორებადი მცენარეული მოტივები ერთმანეთისკენ მიმართული წვეროებით ერთიგადაა გაერთიანებული. თუმცა, ბოეკისგან განსხვავებით, ამ ორნამენტის მომიჯნავე დაფერდებულ გვერდებს გამეოფი ხაზისა და ზედაპირზე შემოვლებული ბრტყელი ზოლის ნაცვლად წამახული წიბოები აერთიანებს.[27]

ცალკე აღნიშვნის ღირსია, სხეერის კაპიტელის ზედა ნაწილის ორიგინალური გადაწყვეტა. ამ შემთხვევაში მომრგვალებული ფორმიდან კვადრატული მოყვანილობის ზედა მონაკვეთის კუთხეებზე გადასვლა რთული სისტემის, დაფერდებული სიბრტყეებით შედგენილი ორი მომიჯნავე რელიეფური ორნამენტის კომბინაციით ხდება და, სადაც, თითოეულ ცერად ჩაკვეთილ ზედაპირზე, ორი ურთიერთმიმართული სამკუთხედი სიბრტყით მცირე სიღრმის ორნამენტი მიიღება. ასევე ნიშანდობლივია, კაპიტელის კვადრატული მონაკვეთის ვერტიკალურად ჩამოკვეთილი გვერდებიდან სიღრმისკენ დაფერდებული სიბრტყეების ქვემოთ გამოსახული, რომბთაშორისი სამკუთხედი არეების შემავსებელი მცენარეული მოტივის განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტა – დაბალ რელიეფში შესრულებული ქვემოთკენ წვერმიმართული ბრტყელი და ფართო ფოთოლი, ღეროდან განშტოებული წვეული ფოთლაკებით, რომელთა შემომსაზღვრელი კონტური ცერადაა ჩამოკვეთილი. მოტივის ზედაპირს შუაზე ეოფს მცირე სიღრმის ვიწრო ღარი, რომლის სიმეტრიულადაც მოცემულია ფართო ფოთლის ძარღვების აღმნიშვნელი გრაფიკული და შორი ინტერვალით გავლებული დახრილი პარალელური ხაზები. ფოთლაკების სიბრტყობრივად დამუშავებულ ზედაპირზე კი, ფოსოები ამოკვეთილია მცირე სიღრმეზე, ორი ურთიერთმიმართული სიბრტყით (სურ. 11).

როგორც ძეგლების შედარებითი ანალიზიდან გამოიკვეთა, ფიგურული რელიეფების შესრულების თვალსაზრისით სამივე ნიმუშს სიბრტყობრივ-გრაფიკული გადაწყვეტა და გაფორმების არაერთი დეტალის მსგავსება ახასიათებს. ამასთან, ერთი მხრივ, გარკვეული სიახლოვე შეინიშნება, სხეერის კანკელისა და ჯოისუბნის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფებს შორის და, მეორე მხრივ, ბოეკისა და ჯოისუბნის ჩრდილოეთი და სამხრეთი ფასადის ფიგურული რელიეფების მხატვრულ გადაწყვეტაში. ამ ორნამენტული სახეების პირდაპირ პარალელებს როგორც სხეერისა და ბოეკის, ასევე, ჯოისუბნისა და ბოეკის რელიეფურ ჩუქურთმებში ვხედავთ. თუმცა, მოტივთა მსგავსების მიუხედავად (სხეერის და ბოეკის ფართო წნელის გარდა), ფოსთან დაპირისპირებული და მკაფიოდ გამოკვეთილი ორნამენტაციის მხრივ, ერთმანეთს ბოეკის, ნაკეთის და ჯოისუბნის რელიეფური ნიმუშები ენათესავება, მათთან მიმართებით კი სხეერის ორნამენტი სადა, თავშეკავებული მიდგომით გამოირჩევა და რაც იმას მიანიშნებს, რომ ბოეკისა და ნაკეთის კანკელები ჯოისუბნის საფასადო რელიეფებთან ქრონოლოგიურად უფრო ახლოს და სხეერის კანკელთან შედარებით, მოგვიანო საფეხურზე დგანან.

განსახილველ ძეგლთა შორის პიპილეთისა და ირის კანკელები შემდგომ

27 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, ტაბ. 117; Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 2-3.

ეტაპს მიეკუთვნება – პიპილეთის რელიეფური ორნამენტებით შემკული ფრაგ-მენტები, რომლებიც ბოლო პერიოდში შემთხვევით გამოვლინდა, დაცულია ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.[28]

პიპილეთის წმ. გიორგის ეკლესია მოხსენიებულია XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედში შედგენილ წყალობის სიგელში.[29] ხოლო, ეკლესიის პირველ აღ-წერილობას გიორგი ბოჭორიძესთან ვხვდებით.[30]

პიპილეთის კანკელის ფილის ფრაგმენტს ოთხივე გვერდი ჩამომტვრეული აქვს. დამუშავებული ზედაპირი შემკულია გეომეტრიული და მცენარეული მო-ტივებით (სურ. 12).

კანკელის სვეტები ქვედა ნაწილში რვაწახნაგოვანია. მათგან წინა სამი შემკულია რელიეფური ხოლით მოჩარჩოებული და თაღედით დასრულებული მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტებით. წახნაგოვან-ორნამენტირებული მონაკვეთიდან ზემოთ, სვეტი სიმრგვალეში გადადის და თანდათან ვიწროვდება. კონუსისებრი მოყვანილობის ტანის ბოლო სწორადაა გადაჭრილი, ამ ზედა-პირზე კი საგანგებოდ ამოკვეთილია ხვრელი.

სვეტის კაპიტელებს მუცლიანი შეა მონაკვეთი და კვადრატული ზედა ნაწილი აქვს. რომლის ცენტრალურ მონაკვეთს გარშემოუყვება რომბების კალა-თისებრი წნელი, სადაც, რელიეფური ფართო ხოლის ზედაპირზე გავლებულია ორი ვიწრო ღარი, რის შედეგადაც გამიჯნულ ღერეებს ზედაპირის დამრგვა-ლება ემჩნევა. რომბთა შორის გლუვ მონაკვეთებზე მოცემულია რელიეფური ბორჯღლები და ფოთლოვანი ორნამენტები (სურ. 13, 14).

სრული სახით შემორჩენილ კაპიტელს ქვედა ნაწილში გრეხილი ლილვი შემოუყვება, ძირზე კი ისეთივე ხვრელია ამოკვეთილი, როგორიც ზემოთაღ-წერილი სვეტის კონუსური ნაწილის დაბოლოებაშია და რაც სვეტის ტანის ნაწილების შემაკავშირებელი ლითონის ღერძის ჩასამაგრებლად უნდა ყოფილ-იყო განკუთვნილი.

ირის კანკელის ფილის შესახებ პირველ, მცირე ცნობებს გიორგი ბოჭორიძე გვთავაზობს.[31] ამავე ფილის მოკლე დახასიათებას ვეცნობით რუსუდან მეფისაშ-ვილისა და ვახტანგ ცინცაძის შიდა ქართლის ძეგლებისადმი მიძღვნილ ფუნ-

---

28 სოფ. პიპილეთში, წმ. გიორგის ეკლესიის ნანგრევის მიმდებარედ წლების განმავლობაში ლია ცის ქვეშ განთავსებული იყო კანკელის ოთხი სვეტის ფრაგმენტი. ამავე ტერიტორიაზე, 2014 და 2015 წლების გაზაფხულზე შემთხვევით გამოვლინდა კანკელის ფილისა და კაპიტელის ფრაგმენტები. ამ უკანასკნელის იდენტური კაპიტელი, რომელსაც პიპილეთის კანკელის ნაწილად ვვარაუდობდით, მიკვლეული იქნა 2007 წელს პიპილეთიდან 3 კმ. დაშორებულ სოფ. ცხმორში, ერთ-ერთი ადგილობრივი მცხოვრების ეზოში.

29 ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი, I ტ. IX-XIII სს., შეადგინეს და გამოსაცემად მოამზადეს თ. ენუქიძემ, ვ. სილოგავამ, ნ. შიშიაშვილმა, თბ., 1984, გვ. 180-182.

30 გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და ხიძველეები, თბ., 1994, გვ. 242-243.

31 იქვე, გვ. 243; ამჟამად, სამ ნაწილად გატეხილი და ხის ჩარჩოში ჩასმული ფილა განთავსებულია სოფ. ირში, სახელდახელოდ აგებულ სამლოცველოში. იგი გადმოტანილი უნდა იყოს მდ. ჯეჯორას მარცხენა ნაპირის, რუბოძალის ხევში მდებარე „ხვედიანის“ ტერიტორიიდან, სადაც შემორჩენილია საუკუნოვანი ცაცხვებით გარემოცული, მართკუთხა გეგმაში ჩაწერილი ნახევარწრიული აფსიდის მქონე უძველესი ეკლესიის სამრკვლის ნაშთი.

დამენტერ ნაშრომში; მკვლევარნი მას X საუკუნით ათარიღებენ, მის ახლო პარალელად კი, ფოთოლეთის კანკელს ასახელებენ.[32]

ფილის ცენტრალურ, გლუვ მონაკვეთზე გამოსახულია ბოლოგანედლებულ ელიერტებზე დაფუძნებული რელიეფური ჯვარი და მისგან სიმეტრიულად განლაგებული ორი, ზედაპირდაღარული დისკო. ცენტრალურ კომპოზიციას გარშემოუყვება ორნამენტული არშია, რომელსაც ანარეკლებს ქამრებშემოჭდობილი ლილვი (სურ. 15).

ორივე კანკელის შემორჩენილი ფრაგმენტების ახლო პარალელებს ხაშურის (X ს.), მცხეთისა (X ს.) და ფოთოლეთის (X ს. II ნახ.) კანკელები წარმოადგენს.[33] მათზე დაკვირვებით კი, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ პიპილეთის კანკელის ფრაგმენტების საგარაუდო რეკონსტრუქციაზე. კერძოდ, ფოთოლეთის კანკელის შემადგენელი, ერთიან ქვაში გამოთლილი ყოველი სვეტის ქვედა მონაკვეთი წახნაგოვანი და ორნამენტირებულია, ზემოთ კი გლუვზედაპირიანი კონუსური სვეტის ტანი რბილად გადაედინება სიმრგვალეში და დასრულებულია რელიეფური ორნამენტებით გაფორმებული კაპიტელით. ამის გათვალისწინებით, შესაძლებელია ერთმანეთთან დავაკავშიროთ პიპილეთსა თუ ცხმორში გამოვლენილი, კანკელის მსგავსად დამუშავებული სვეტის ნაწილები და აღვადგინოთ მათი რეალური სახე, რის საფუძველზეც ვადგენთ, რომ პიპილეთის კანკელის სვეტებიც, ფოთოლეთის მსგავსად შედგებოდა ერთიან ქვაში გამოთლილი-ქვედა წახნაგოვან-ორნამენტირებული და ზედა გლუვზედაპირიანი კონუსური ნაწილით, ხოლო, ფოთოლეთის სვეტებისგან განსხვავებით, დასრულებული იქნებოდა ცალკე ქვაში გამოთლილი მოხუჭურთმებული კაპიტელებით. რაც შეეხება ფილის ფრაგმენტს, აქაც დასახელებული კანკელების ანალოგიასთან გვაქვს საქმე. კერძოდ, ფოთოლეთის ერთ-ერთი ფილის ზედაპირზე კლაკნილი მცენარეული ორნამენტი არშიის სახით შემოუყვება და, ამავე დროს, ერთმანეთისგან მიჯნავს სამ ი'ხოლირებულ, მართკუთხედის ფორმის ჩაკვეთილ მონაკვეთში მოცემულ ორნამენტულ კომპოზიციას. ამგვარი კომპოზიციური გადაწყვეტაა ხაშურის და მცხეთის ფილების გაფორმებაშიც. რამდენადაც პიპილეთის რელიეფზეც მსგავსი ორნამენტის სახეს ვხედავთ, საგარაუდოა, რომ მთლიანობაში ფილის დეკორიც იმავე პრინციპზე იქნებოდა აგებული. ასევე ნიშანდობლივია, რომ ამ უკანასკნელის ზედაპირზე გამოსახული მცირე სიღრმის ღარით გამიჯნული დიაგონალურად განლაგებული, კუთხით დაყენებული კვადრატები, რომელთა ზედაპირი ფორმირებულია ცერად ჩაკვეთილი ოთხი სამკუთხედი სიბრტყით, ერთი მხრივ, რომბების თუ კვადრატების სახით ფოთოლეთისა და მცხეთის კანკელის ფილების მსგავს ადგილებში გამოისახება, მეორე მხრივ კი, იმავე ფოთოლეთის კანკელის ერთ-ერთი სვეტის წახნაგზე.

ამგვარად დამუშავებული ზედაპირი ჩანს ორის კანკელის ფილის არშიის რომბებზეც, თუმცა ზემოაღწერილი, ბადისებურად გაშლილი ნახატისგან განსხვავებით, ამ შემთხვევაში მოტივი მოცემულია რელიეფურად, წვერიების მი-

32 Р. Меписашвили, В. Цинцадзе. Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шида-Картли. Тб., 1975, გვ. 92, სურ. 82.

33 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 22-24.

ჯრით რიტმულად განმეორებადი ხოლის სახით, რომლის კონტურიც ჩაკვეთილ გლუვ ფონზე მკაფიოდ აღიქმება.

პიპილეთის, ირის, ფოთოლეთისა და მცხეთის კანკელთა მცენარეული ორნამენტის ღერის კონტური სწორადაა ჩაკვეთილი ფონისკენ, რომლის ზედაპირზე დაფერდებული სიბრტყეები ქედივით გაუყვება. ამასთან, ძეგლებზე კლაკნილი ღეროს განვითარების განსხვავებულ ვარიაციებს ვხვდებით.

ირის ფილაზე გამოსახული სტილიზებული ვაზის ღერო S-ებური მოხაკვეთებისგან შედგება, რომელთა ბოლოები მკვეთრი კუთხით უხვევს და დასრულებულია ყურძნის მტევნებითა და ფოთლოვანი მოტივებით (სურ. 15). მსგავსი გადაწყვეტაა ფოთოლეთის კანკელის აღსავლის კარის სამხრეთი სვეტის წახნაგის მცენარეულ ორნამენტშიც. ხოლო, აღსავლის კარის მეორე სვეტზე მოცემულია უწყვეტი კლაკნილი ღეროს დინება, ორმხრივ განშტოებული მკვეთრი კუთხით მოხვეული ყლორტებით. მეორე მხრივ, იმავე ფოთოლეთის კანკელის ფილების მოწარჩოებაში ტალღისებრი ღეროდან ორმხრივ რკალისებურად განშტოებული ყლორტები გვხვდება, დასრულებული ორ და სამფურცლა ფოთლებით. ამის მსგავსად, პიპილეთის ფილაზე წარმოდგენილი არშიის ღეროს დინებაც ტალღისებრია, თუმცა, აქ გამოსახულია ორი საპირისპიროდ კლაკნილი ღეროს შეერთება, სადაც თავისუფალი არეები ცენტრში შევსებულია ღეროთა შეხების ადგილიდან გამოსრდილი სწორღეროვანი და სამფურცლოვანი ფოთლებით, ხოლო, პერიფერიებისკენ-ღეროდან რკალისებრად განშტოებული ორფურცლა ფოთლოვანი მოტივებით (სურ. 12). მათთან შედარებით, გართულებულია მცხეთის ფილის არშიაზე მცენარის ღეროს დინება, რითიც შექმნილია დიდი წრეები, რომლებშიც ჩაწერილია ერთმანეთზე გადაჯვარედინებული საპირისპიროდ მიმართული ორი ყლორტი, რომელთა ბოლოები ირისა და ფოთოლეთის ღეროებთან მიმართებით მეტად მახვილი კუთხით უხვევს და დასრულებულია სამფურცლა ფოთლებით, ხოლო წრეებს შორის დარჩენილ მცირე სამკუთხედ მოხაკვეთებში მოცემულია ფოთლისა და ყურძნის მოტივები.

პიპილეთის ფილაზე შემორჩენილი ყურძნის მტევნისა და დასერილზედაპირიანი ფოთლის ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ისინი მნიშვნელოვან მასალას წარმოადგენს აღნიშნული კანკელების ჩუქურთმასთან პარალელის გასავლებად.

დასახელებულ მოტივთაგან პირველს, ხუთივე კანკელის გაფორმებაში ვხედავთ, სადაც, გლუვ ფონთან დაპირისპირებულია რელიეფური ორნამენტი სწორად ჩამოკვეთილი კონტურით, რომლის ზედაპირზეც მოცემულია მცირე ნახევარსფერული ბურცობები ყურძნის მარცვლების სახით. მეორე, ფოთლოვანი მოტივი-ზედაპირზე სიმეტრიულად გავლებული მცირე ხიღრმის ღარებით, მხოლოდ პიპილეთის, ირისა და ფოთოლეთის კანკელებზე გამოსახება.

მოტივთა მსგავსების მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ ირისა და ფოთოლეთის კანკელებზე გამოკვეთილი რელიეფური დისკოზედაპირზე გაკლებული ურთიერთგადამკვეთი ვერტიკალური და განივი ღარებით. ირის კანკელის ფილაზე ჯვრის სიმეტრიულად წარმოდგენილია თითო-თითო დისკო (სურ. 15), მაშინ როცა ფოთოლეთის კანკელის სვეტის ფრონტალურ წახნაგზე იგი გამოსახულია ორ ვერტიკალურ რიგად განვითარებული კლაკნილი ღეროების გა-

დაკვეთით წარმოქმნილ წრეებში, ჯვრით დასრულებულ კომპოზიციაში. მათ გამოსახვა ჯვართან და ვაზის მოტივთან ერთად, გვაფიქრებინებს, რომ ისინი წარმოადგენენ სეფისკვერის სტილიზებულ სახეს. ამის დასტურადაც, შეგვიძლია მოვიყვანოთ ჯოისუბნის ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფის მაგალითი, სადაც სასულიერო პირებს ხელთ უპყრიათ ლანგარი სეფისკვერითურთ. მათი ზედაპირიც დანაწევრებულია შედარებით გრაფიკული, თუმცა შინაარსობრივად მსგავსი, ვერტიკალური და განივი ხაზებით.

აღსანიშნავია პიპილეთისა და ფოთოლეთის კანკელთა სვეტების ფრონტალურ წახნაგებზე ორნამენტაციის დამაგვირგვინებელი ჯვრების გამოსახვა. ასევე, ნიშანდობლივია ირისა და ფოთოლეთის ფილების კომპოზიციათა ცენტრალურ ნაწილში წარმოდგენილი დიდი, რელიეფური ჯვრები, რაც, აგრეთვე სახასიათოა სხეერისა და სალხინოს კანკელებშიც.

პიპილეთისა და ფოთოლეთის კაპიტელებში არამარტო ფორმისა და დეკორატიული ელემენტების კომპოზიციური განაწილების მსგავსებაა, არამედ, კვეთის ხასიათშიც.

პიპილეთის კაპიტელების რომბისებრ მონაკვეთებში გამოსახულია რელიეფური ბორჯღლები-ზედაპირზე ცერად ჩაკვეთილი ერთიერთმიმართული სიბრტყეებით ფორმირებული რადიალურ სხივებად განვითარებული რკალისებრი ან სწორი ფრთებით და ვარდულები-სწორად ჩამოკვეთილი კონტურით და ერთიერთმიმართული სიბრტყეებით ჩაკვეთილი ფურცლის ფოსოებით. ბორჯღლების კვეთის მანერას იმეორებს ქვედა სამკუთხედებში მოცემული ფოთლების ზედაპირი. ზედა სამკუთხედებში წარმოდგენილი სტილიზებული ფოთლები კი დამუშავებულია ფურცლების კიდეების ცალმხრივ დადაბლებით ან კოვზისებურად-ჩაკვეთილი სიბრტყეებით, ხოლო მათ შორის მოქცეული ფურცელი ფორმის დამრგვალებით ან დაფერდებული გვერდებით (სურ. 13, 14).

ორნამენტის დამუშავების ამგვარი მიდგომით ხასიათდება ფოთოლეთის კანკელის სამ კაპიტელზე წარმოდგენილი ბორჯღლებისა და მცენარეული მოტივების მრავალფეროვანი რეპერტუარიც.

დასახელებული ბორჯღლების მსგავსი მოტივები გვხვდება, მაგ., წებელდის კანკელის (VII-VIII სს.) ერთ-ერთ ფილაზე და შედარებით სიბრტყობრივად დამუშავებული სახით-შეპიაკის (X ს.) ტიმპანის ქვაზე, და სხვა.[34]

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, მეორე ჯგუფის კანკელთა გაფორმებაში მეღავნდება, ერთი მხრივ, ნახატის მკაფიოდ აღქმისკენ მისწრაფება ორნამენტის ფონის მიმართ სწორად ჩაკვეთილი კონტურით და მეორე ტენდენცია-შედარებით ღრმად ნაკვეთი ჩუქურთმის ზედაპირი მკვეთრი შუქ-ჩრდილის მომცემი ეფექტით, რომელიც მომდევნო ჯგუფის ძეგლებში მეტი ძალით იჩენს თავს.

ამ უკანასკნელთა შორის მოვიაზრებთ, ზემო კრიხის, სალხინოს, უეშის და პატარა ონის ქვაზე კვეთის ხელოვნების ნიმუშებს. ამათგან, ზემო კრიხის მთავარანგელოზის ეკლესია მონოგრაფიულად შეისწავლა ვახტანგ ცინცაძემ[35]

34 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 2-3; ლ. რხეულიშვილი, ირიალეთის საერისთაოს X საუკუნის ერთი ძეგლი. ქართული ხელოვნება, A-6, თბ., 1963, გვ. 174, სურ. 9, ტაბ. 70, 71.

35 ვ. ცინცაძე. ზემო-კრიხის... გვ. 57-105.

და X საუკუნის ბოლო მეოთხედში შესრულებული ნაქერთმების ორ ავტორს, ახალგაზრდა და შედარებით ხნიერი ოსტატები გამოვე (მაგ., მკვლევარის დაკვირვებით, პირველისთვის დამახასიათებელია მოძრავსა და დაძაბულ ნახატში პლასტიკურ, ჩრდილ-სინათლის ეფექტის მომცემ ნაქერთმის ცერად კვეთის მანერა. მეორე კი, ამის საპირისპიროდ, ცალკეული ფორმების გაერთიანებით მიღწეული საერთო მოძრაობის შთაბეჭდილების შექმნას ესწრაფვის). მათ შორის, უფროსი თაობის ოსტატის შემოქმედებას სალხინოს კანკელის პირდაპირი პარალელის სამხრეთი კარის მორთულობას მიაკუთვნებს და ორ სიბრტყეში კვეთის მანერასა და ფოთოლთა ზედაპირის გრაფიკულად, დასერვით დამუშავებას მისი ხელწერის თავისებურებად ასახელებს.

აღნიშნული კანკელის ფრაგმენტებს გიორგი ბოჭორიძემ ადგილობრივი მცხოვრების ეზოში მიაკვლია 1927 წელს რაჭაში მოგზაურობის დროს[36] და მისი შესრულების თარიღი XIV-XV საუკუნეებით განსაზღვრა. თუმცა, მომდევნო წლებში კანკელის დათარიღება დაზუსტებული იქნა ვახტანგ ცინცაძისა და რდინე შმერლინგის მიერ. ერთი მხრივ, იგი, ვ. ცინცაძის მიერ ზემო კრიხის X საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედის ერთი ჯგუფი ორნამენტაციის ანალოგად დასახელდა და მეორე მხრივ, რ. შმერლინგი კანკელს, ორნამენტაციის შერწყვის, მათი დამუშავების ხასიათის და ცოცხალი ფერწერულობისკენ მისწრაფვების გათვალისწინებით X საუკუნის მოგვიანო ათწლეულებით ათარიღებს. მკვლევარი ასევე მიუთითებს, ვ. ცინცაძის მიერ X საუკუნის ბოლო მეოთხედით დათარიღებული ზემო კრიხის ეკლესიისა და სალხინოს კანკელის დეკორატიული მორთულობის და კვეთილი ორნამენტაციის ხასიათის სტილისტური მონაცემების დამთხვევაზე.[37]

ჩვენთვის ცნობილი, სალხინოს კანკელის ცხრა ფრაგმენტიდან სამი განთავსებულია ნიკორწმინდის ეკლესიაში, ოთხი ამბროლაურის სახვითი ხელოვნების მუზეუმში და ორიც ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. მათზე დაკვირვებით შესაძლებელია აღვადგინოთ მათი მდებარეობა კანკელის სტრუქტურაში – რის საფუძველზეც ირკვევა, რომ იგი წარმოადგენდა ოთხ სვეტს შორის ჩადგმულ ორ ფილას შუაში გახსნილი აღსავლის კარით.

სალხინოს კანკელის ფილებს გარშემოუყვება ლენტით შედგენილი მჭიდრო წნელისა და ფოთლებგანშტოებული კლაკნილი ღერის ფართო არშიები (ამ უკანასკნელის შესახებ, გ. ბოჭორიძის მიერ გამოცემული ფოტოს მიხედვით ვმსჯელობთ), რომელთა შორის, ზედაპირდასერილი ხოლით შემოსაზღვრულ კვადრატულ მონაკვეთებში ნაწერილია ლენტით შედგენილი წრე, შიგ ჩაქსოვილი ორი რვაქიმიანი ვარსკვლავით და წნელი ჯვრით. გეომეტრიული ორნამენტებით შექმნილ სიმეტრიულ სქემაში ნართულია თავისუფალი არეების შემავსებელი წრიულად განლაგებული მცენარეული მოტივების მწყობრი სისტემა (სურ. 16, 17, 18).

---

36 გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ.VII, ტფ., 1933, გვ. 224-225, ტაბ. III, სურ. 2.

37 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 99-101.

კანკელის ფრაგმენტირებული სვეტების სავარაუდო რეკონსტრუქცია-აღმა-ძლებელია მათზე მოცემული წუქურთმების მიხედვით. ამათგან, ორნამენტაციის იდენტურობით გამორჩეულ სამ რვაწახნაგოვან ფრაგმენტს, რომელთაგან ერთს კუბური ძირი აქვს, ერთი სვეტის ნაწილებად მივიჩნევთ (სურ. 19). ერთიანობაში მათი წარმოდგენით აშკარავდება, რომ სვეტის სიმაღლე დაახ. 2 მეტრს აღწევდა; იგი განთავსებული იქნებოდა აღსავლის კარსა და კანკელის ფილას შორის, რაზეც მიუთითებს კუბური ძირის ორი მომიჯნავე გვერდისა და მათ ზემოთ სვეტის რვაწახნაგოვანი მონაკვეთის ოთხი წახნაგის სრულად, ხოლო ერთის ნაწილობრივი წუქურთმებით გაფორმება. ამ უკანასკნელი წახნაგის ზედაპირი, დაახლოებით ფილის სიმაღლეზე გლუვია, მის ზემოთ კი წნელი ორნამენტით შემკული.[38] სავარაუდოდ, აღსავლის კარის მეორე სვეტს უნდა ეკუთვნოდეს ნიკორწმინდის ტაძარში განთავსებული ძლიერ დაზიანებული რვაწახნაგოვანი ფრაგმენტი, რომლის ხუთ წახნაგზე შემორჩენილი ორნამენტაცია, სალხინოს კანკელის სხვა ფრაგმენტებზე არსებული ორნამენტების იდენტურია.[39] ჩვენთვის ცნობილი კიდევ ერთი ფრაგმენტი (107 სმ.), რომლის რვა წახნაგიდან მხოლოდ ოთხია გაფორმებული, კანკელის განაპირა, ჩრდილოეთ კედელთან მდებარე სვეტის ნაწილი უნდა იყოს.

მაშასადამე, სალხინოს სვეტები, ზემოაღწერილი კანკელის სვეტებისგან განსხვავებით, კუბური ფორმის ძირით და ზედა რვაწახნაგოვანი ტანიდან მაყურებლისთვის ხილული მთელ სიმაღლეზე ორნამენტირებული წახნაგებით ხასიათდებიან[40].

სალხინოს კანკელისა და ზემო კრიხის ტაძრის მრავალფეროვანი ორნამენტული რეპერტუარიდან შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე ძირითადი მოტივი, რომელთაც შესრულების იდენტურობა ახასიათებს. მათ შორის აღსანიშნავია, კლაკნილი ღეროდან განშტოებული ბრტყელი, დასერილზედაპირიანი სამფურცლა ფოთლები მცირე ზომის ფოთლაკებითურთ, რომლებიც გამოისახება ვერტიკალზე განვითარებული ერთ რიგად ან მისი შეწყვილებით, წრეში ჩაწერილი თუ თაღედში მოქცეული ფრიზისებრი სახით. დასახელებული ფოთლოვანი მოტივების პარალელს ფხოტრერის ხის კარის (XI ს.) გაფორმებაში ვხედავთ[41]. სალხინოსა და ზემო კრიხის სამკერა ფოთლებით დასრულებული ხვეულად განშტოებული ყლორტის წრიული დინებისგან განსხვავებით, აქ წარმოდგენილი

38 ამ სვეტის ორი გვერდის ამსახველი ფოტოები წარმოდგენილია რ. შმერლინგის ნაშრომში, რომელზე დაყრდნობითაც ავტორი მათ სხვადასხვა სვეტებს მიაკუთვნებს და მიუთითებს, რომ ერთ-ერთი მათგანი (გეორილისებრი ვარდულით შემკული) კანკელის განაპირად, ტაძრის კედელთან უნდა მდგარიყო. იხ. Р.Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 99, ტაბ. 16-17.

39 ნიკორწმინდაში განთავსებული სვეტის ფრაგმენტი არ ფიქსირდება გ. ბოჭორიძის მიერ გადაღებულ ფოტოზე და არც ვ. ცინცაძისა და რ. შმერლინგის ნაშრომებში გვხვდება მისი დახასიათება; აღსანიშნავია, რომ სალხინოს ჩუქურთმებთან რ. შმერლინგს მოცემული აქვს ჩვენთის უცნობი გეომეტრიული ორნამენტის გრაფიკული ნახატი. იხ. ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, ტექსტი, მასალის შერჩევა და ნახატები რენე შმერლინგისა, ტაბულები შეადგინა ა. კრავჩენკომ, თბ., 1954, გვ. 41.

40 მსგავსი ფორმისაა (X ს.) ჯვარ-პატიოსანის კანკელის სვეტი.

41 Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 108.

ელიერტი, ირისა და ფოთოლეთის მსგავსად ბოლოსკენ მკვეთრი კუთხით ეჭიავევს. ამავე დროს, ფხოტრერისა და ზემო კრიხის მცენარის ღეროს ზედაპირზე გაკლებულია მცირე სიღრმის ვიწრო ღარი, რის საპირისპიროდ, სალხინოს, ირისა და ფოთოლეთის მსგავს ორნამენტებში მოცემულია ორმხრივ დაფერდებული სიბრტყეებით ფორმირებული ქედიანი ღერო.

წაგრძელებული ფორმის ზედაპირდასერილი ბრტყელი ფოთლები ცალ-ცალკე სახით თუ სხვა ფოთოლთან კომბინაციაში, კანკელის ფილებსა და ტიმპანის ცენტრალურ კომპოზიციაში გამოისახება. კრიხის ტიმპანზე ასევე ვხვდებით, მსგავსად დამუშავებული ფოთლების ნახევარწრიულ ფორმასაც, რომელი სახის ორნამენტიც პატარა ონის წმ. გიორგის ეკლესიის ფრონტონის რელიეფურ ფილაზე მეორდება.

მხატვრული გადაწყვეტის სხვა მიდგომით ხასიათდება ზემო კრიხის, სალხინოსა და უეკეშის[42] ნიმუშებზე გამოკვეთილი, რელიეფურ ზოლში შეწყვილებულად ჩაწერილი ან ცალკეული სახით კლაკნილი ღეროდან განშტოებული ფოთლები, რომელთათვის სახასიათოა ფოთლაკების მონაცვლეობითი დამუშავება გლუვი, ცერად კვეთით მიღებული ან დასერილი ზედაპირით (სურ. 16, 17, 18, 20, 21, 22).

ზემო კრიხის სამხრეთი შესასვლელის მარცხენა კრონშტაინსა და სალხინოს ერთ ფილაზე მოცემულია ექვსფურცლა ვარდულები, რომელთა ფურცლის ფოსოები ამოკვეთილია ურთიერთმიმართული, დაცერებული სიბრტყეებით (სურ. 16). მსგავსი მოტივები გამოისახება პატარა ონის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის (XI ს. პირველი მესამედი) სარკმლის საპირის ფრაგმენტზე. ხოლო, მსგავსად დამუშავებული ვარდულის რვაფურცლა სახეები წარმოდგენილია უეკეშის ფრაგმენტსა (სურ. 22) და რკონის ხის კარის (XI ს.) მოჩარჩოებაზე[43]. იგი, ასევე გვხვდება უფრო ადრეულ, VI საუკუნის შუა ხანით დათარიღებულ გორას სტელაზე, სადაც მოტივი ნართულია სდუეტურ კომპოზიციაში მზის სიმბოლოს სახით, და სხვა.[44]

სალხინოს, უეკეშისა და ზემო კრიხის მთელ რიგ ორნამენტულ კომპოზიციებს ჩარჩოს სახით შემოუყვება ზედაპირდასერილი ზოლი, რომელიც ერთ-ერთ სახასიათო თავისებურებას წარმოადგენს ამ ჯგუფის ძეგლებში.

ზემო კრიხისა და სალხინოს ქვაზე კვეთილობაში განირჩევა რამდენიმე სახის ლენტის პროფილი. მაგ., ერთი სახისაა, აღნიშნული კანკელის ფილებსა და ზემო კრიხის ტიმპანის შუა კვადრატის კომპოზიციებში გამოყენებული ფოინის მიმართ სწორად ჩაკვეთილი და V-ს ფორმაზე ზედაპირამოღარული ლენტი. მისგან განსხვავებულია სალხინოს სვეტებზე ამოკვეთილი წნელის ლენტის პროფილი, რომლის ზედაპირზე გაკლებულია ერთი ფართო, ცენტრალური და მისი მომიჯნავე ორი ვიწრო ღარი. ასევე განსხვავებულ პროფილებს გვთავაზობს

42 სოფელ უეკეშის წმინდა გიორგის ეკლესიის ნანგრევი გაიწმინდა 1990 წელს, სკოლის მოსწავლეების მიერ, რა დროსაც გამოჩნდა რელიეფური ფრაგმენტი, რომელიც იმავე წელს განთავსებული იქნა ონის მუზეუმში.

43 Н. Чубинашвили, იქვე. ტაბ. 70-74.

44 გ. ჯავახიშვილი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მცირე ქანდაკება, თბ., 2014, გვ. 20, სურ. 18.

ზემო კრიხის ტაძრის ორი ოსტატი, კერძოდ აქ წარმოდგენილია ორდარიანი ლენტი, ასევე განიერი და ბრტყელზედაპირიანი ან მასზე გავლებული ფართო ღარით და სხვა. ამ უკანასკნელით შედგენილია ინტერიერის ჩრდილოეთი ანყოლისა და ლილვების შემკვრელი ქამრის წნული, რომლის პარალელს წარმოადგენს კვაისა ჯვრისა და ნადარბაზევის ეკლესიების (X ს. II ნახ.) არაერთ რელიეფურ ორნამენტში გამოყენებული ლენტი.[45]

უნდა აღინიშნოს, რომ ორნამენტულ წნულში გამოყენებული დასახელებული ლენტის პროფილების გადაკვეთის ადგილებში მოცემულია „ღილები", ან სხიერისა და ბოყვის მსგავსად, თუმცა უფრო მეტად აქცენტირებული ჩაბურღული წრეები.

სალხინის კანკელის მცენარეული თუ გეომეტრიული მოტივებით შედგენილ კომპოზიციებში, ბოყვის, პიპილეთისა და ირის კანკელთა ორნამენტაციასთან შედარებით, ორნამენტისა და ფონის პროპორციული შეფარდება მიდრეკილია უკანასკნელის შემჭიდროვებისაკენ, რითიც გამძაფრებულია მუქი, ღრმა ფონის დაპირისპირება ორნამენტის გრაფიკული საშუალებებით დაწვრილმანებულ ზედაპირთან, რის საფუძველზეც ნახატი მოქსოვილი მაქმანის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

განსხვავებული მხატვრული ეფექტით გამოირჩევა ზემო კრიხის ფრაგმენტირებული ქვის რელიეფური კანკელი. რომელთან დაკავშირებითაც ვ. ცინცაძე მიუთითებს, რომ იგი წარმოადგენდა ორ ფილაზე შედგმული სვეტებით შედგენილ კანკელის ტიპს. წარმოქმნილი სამი მალი შესაძლებელია შეკრული ყოფილიყო თაღედით ან არქიტრავით, რომელსაც აგვირგვინებდა წარწერიანი არშია და ფრიზი.[46] მის გაფორმებაში განსაკუთრებით სახასიათოა ფოთლოვანი ორნამენტის შემადგენელი ფოთლაკებისა და გეომეტრიული მოტივების სამკუთხედი სიბრტყეების ღრმა და ცერად კვეთის მანერა, რაც შუქ-ჩრდილის მკვეთრი მონაცვლეობის ეფექტს ქმნის.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ზემო კრიხის ერთი ჯგუფი ფიგურული რელიეფებისა (ცხოველთა-დათვების თუ ლომების თავების გამოსახულებები), რომლებიც გამოკვეთილნი არიან ტაძრის ინტერიერში საკურთხევლის პილონების ბაზებზე, ჩრდილოეთით სამი და სამხრეთით ერთი[47], რომელთა მაღალრელიეფურობის მიუხედავად, წინა სიბრტყის სწორად ჩამოკვეთით, ნაკვთების სწორად ჩაკვეთილი კონტურით თუ თვალების გრაფიკულად დამუშავების მანერით, შენარჩუნებულია სიბრტყობრივ-გრაფიკული გადაწყვეტის ხასიათი. ფიგურებში გარკვეული დეკორატიული აქცენტების სახით მოცემულია, მასიური კისრის ადგილებში ქამარივით შემოვლებული ორნამენტული ხოლები ან კისრიდან ზურგისკენ

45 Р. Меписашвили, Архитектурные памятники Кударо. საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, II, თბ., 1972, სურ: 5, 6, 8, 14, 15; Р.Меписашвили, В.Цинцадзе, დასახ. ნაშრ., სურ: 70, 74, 75;

46 ვ. ცინცაძე, ზემო-კრიხის... გვ. 77-79.

47 ვახტანგ ცინცაძე მიუთითებს თითოეული პილონის ბაზის ადგილში გამოკვეთილ, სამ-სამი ცხოველის თავის რელიეფურ გამოსახულებას; ეს რაოდენობაც ჩვენთვის უცნობია. იხ. ვ. ცინცაძე, იქვე, გვ. 75.

ნაკვეთილი კონცენტრული რკალები.

აღსანიშნავია, რომ ზემო კრიხის მსგავსად, X საუკუნის მეორე ნახევრის კვაისა ჯვრისა და ნადარბაზევის მაღალრელიეფური ფიგურებსაც სიბრტყობრივ-გრაფიკული დამუშავების მანერა ახასიათებს.[48]

საერთო შთაბეჭდილებით ბოლო ჯგუფის ძეგლები, წინამორბედებთან შედარებით გამოირჩევიან მდიდრული გაფორმებისკენ მისწრაფებით.

ზოგადად, განხილული რელიეფური ნიმუშების შესრულებაში იკვეთება ტენდენცია-თანდათან მსვლელობით სადა, თავშეკავებული გადაწყვეტიდან, მდიდრულად დეკორირებული იერ-სახის შექმნამდე. მათ შორის, გამოვლინდა როგორც ქვაზე კვეთის სკოლის საერთო, ასევე ცალკეულ სახელოსნოთა დამახასიათებელი ინდივიდუალური ნიშნები. ასევე, წარმოჩინდა რაჭის ქვაზე კვეთის რეგიონალური სკოლისა და სხვა ქართული ხელოვნების ძეგლების გარკვეული სახის პარალელები, განსაკუთრებით კი, მდ. ჯეჯორას ხეობის (პიპილეთი, ირი) და ქართლის (ფოთოლეთი, ხაშერი, მცხეთა) ძეგლების სახით მოიძებნა პირდაპირი პარალელები.

ამდენად, განხილული ძეგლების მხატვრულ გადაწყვეტაში მკაფიოდ გამოკვეთილი სტილისტური ნიშნების მსგავსებათა გათვალისწინებით შეიძლება ისინი დავაჯგუფოთ ცალკეულ სახელოსნოებში და გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში მოვაქციოთ. რის მიხედვითაც, სხეერის, ბოყვის, ნაკეთის და ჯოისუბნის ფიგურულ-ორნამენტულ რელიეფებს X ს. პირველი ნახევრის ერთ, ხოლო პიპილეთისა და ირის კანკელებს ამავე საუკუნის მეორე ნახევრის სხვა სახელოსნის მივაკუთვნებთ. X ს. ბოლო მეოთხედის ქვაზე კვეთის ერთ სახელოსნოში მივიაზრებთ ზემო კრიხის, სალხინოს, უყეშისა და პატარა ონის რელიეფურ ნაწარმოებებს.

დასასრულ, აღვნიშნავთ, რომ მოყვანილი მსჯელობა ადასტურებს X საუკუნის განმავლობაში რაჭაში მიმდინარე ქვაზე კვეთის ხელოვნების უწყვეტ შემოქმედებით პროცესს, რაც ცხადყოფს მხატვრული აზროვნების იმ საფუძველს, რომლის ტრადიციებმაც თავი ისინა და სხვა სიმაღლეზე აიყვანა ნიკორწმინდის, მრავალძალის, პატარა ონის და ზემო კრიხის XI საუკუნის ქვაზე კვეთის ოსტატთა შემოქმედება.

---

48 ვ. ცინცაძე. ზემო-კრიხის... გვ. 75-76; ნ. ალადაშვილი. კუდარის რაიონის არქიტექტურულ ძეგლთა ფიგურული სკულპტურა, ქართული სახვითი და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბ., 1986. გვ. 15-35.

Akaki Rekhviashvili

Classification of the 10th c. Stone Carving Workshops in Racha

The article presents classification of the 10th c. stone carving workshops in Racha, based on the stylistic and comparative analysis of the preserved samples. This is the first attempt of analysing the problem from this particular aspect, preconditioned by the recent discoveries of reliefs, accumulation of the extant factual material and its study.

Similarity of the stylistic traits revealed through the analysis of the respective samples, makes it possible to ascribe them to various workshops and group them as follows:

- First half of the 10th c. – Skhieri, Bokva, Nakieti, Joisubani;
- Second half of the 10th c. – Pipileti, Iri;
- Last quarter of the 10th c. – Zemo Krikhi, Salkhino, Ukeshi, Patara Oni.

Analysis of the material confirms uninterrupted creative process of the stone carving art in the 10th c. Racha, which had laid a firm foundation for the further development of mastery of the local craftsmen in the 11th c.

სურ. 1. სხიერი, კანკელის ფილა.

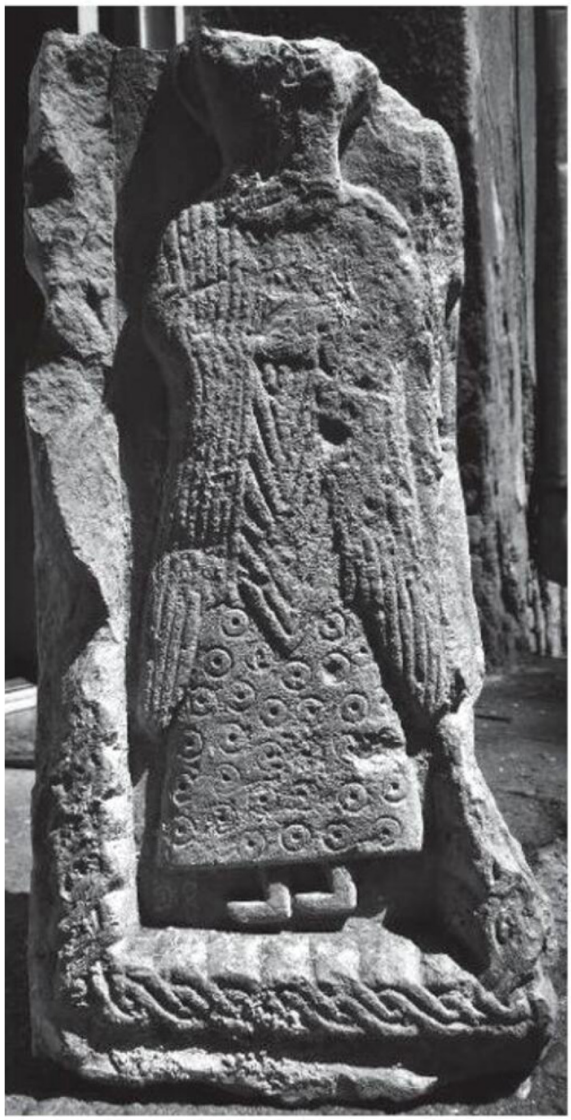
სურ. 2. სხიერი, კანკელის სვეტი, მათე მახარებლის რელიეფური გამოსახულება.

სურ. 4. ჯოისუბანი, აღმ. სარკმლის შემკულობა, ორნამენტული ფილა.

სურ. 3. ჯოისუბანი, აღმ. სარკმლის შემკულობა, პეტრე მოციქულის რელიეფური გამოსახულება.

სურ. 5. ჯოისუბანი, სამხ. ფასადის რელიეფური ფილა.

სურ. 6. ბოყვა, კანკელის სვეტი.



სურ. 8. ბოყვა, კანკელის ფილა.

სურ. 9. ბოყვა, კანკელის კაპიტელი.

სურ. 10. ნაკიეთი, კანკელის კაპიტელის ფრაგმენტი.

სურ. 11. სხიერი, კანკელის კაპიტელი.

სურ. 12. პიპილეთი, კანკელის ფილის ფრაგმენტი.

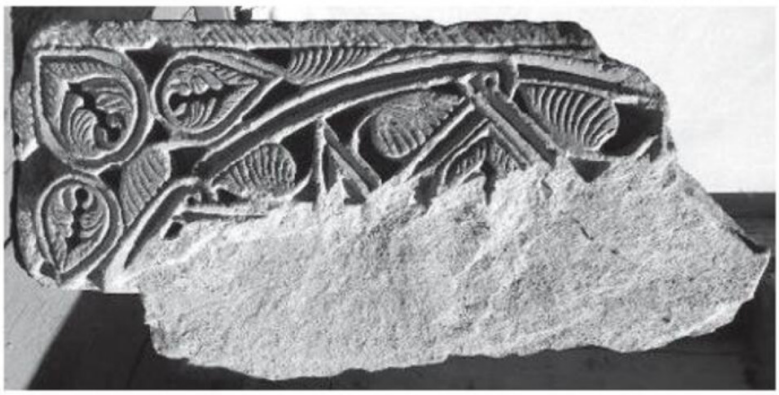
სურ. 13. პიპილეთი, კანკელის კაპიტელი.

სურ. 14. პიპილეთი, კანკელის კაპიტელის ფრაგმენტი.

სურ. 15. ირი, კანკელის ფილა.

სურ. 16. სალხინო, კანკელის ფილის ფრაგმენტი.

სურ. 17. სალხინო, კანკელის ფილის ფრაგმენტი.



სურ. 18. სალხინო, კანკელის ფილის ფრაგმენტი.

სურ. 19. სალხინო, კანკელის სვეტის ფრაგმენტი.

სურ. 20. სალხინო, კანკელის სვეტი, დეტალი.

სურ. 21. სალხინო, კანკელის სვეტი, დეტალი.

სურ. 22. უყეში, რელიფური ფრაგმენტი.

ბუბა კუდავა
თბილისი
გოჩა საითიძე
კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

ახლად აღმოჩენილი საქტიტორო რელიეფი იშხნიდან

ტაო-კლარჯეთის ძეგლებიდან იშხნის ტაძარი ერთ-ერთი გამორჩეულია – თავისი მასშტაბით, არქიტექტურით, დეკორით, მონუმენტური ფერწერით, წარწერებით, ისტორიული მნიშვნელობით. გამორჩეულია მეტ-ნაკლებად კარგი დაცულობით, იმითაც, რომ იშხანი დღემდე ერთადერთი ქართული ტაძარია რეგიონში, რომელსაც რესტავრაცია ნაუტარდა.

მიუხედავად ასეთი განსაკუთრებულობისა, მოხდა ისე, იშხნის ტაძრის კედლებზე, რომელიც საოცრად მდიდარია უზადოდ შესრულებული ორნამენტული გაფორმებით, არ არის ადამიანის გამოსახულებიანი არცერთი რელიეფი – არც რელიგიური და არც ისტორიული პერსონაჟისა. ძალზე მწირია ზოგადად სკულპტურული გამოსახულებებიც, მხოლოდ ერთი-ორგან გვაქვს ცხოველთა გამოსახულებები. არადა, მაგალითად, მახლობლად მდებარე ოშკის ტაძრის კედლებზე ძალზე ხშირად გვხვდება როგორც ადამიანების, ისე ცხოველების რელიეფები.

ცხადია, ლოგიკურად, ადამიანთა გამოსახულებიანი რელიეფები იშხანშიც უნდა ყოფილიყო. ამაზე მეტყველებს როგორც იშხნის მდიდრული არქიტექტურა და დეკორი, ისე ზოგადად, საეკლესიო ცენტრის მნიშვნელობა და კომპლექსის შენება-გადაკეთებების დიდი ისტორია. შესაბამისად, ადვილი მოსალოდნელია, რომ იშხანში საქტიტორო წარწერების გარდა საქტიტორო რელიეფებიც ყოფილიყო (რომ აღარაფერი ვთქვათ რელიგიური თემატიკის გამოსახულებებზე).

სულ ახლახან, 2014 წლის ივლის-აგვისტოში, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მეცნიერთა ჯგუფმა, პროექტის – „ტაო-კლარჯეთი – ისტორიისა და კულტურის ძეგლები (გეოინფორმაციული სისტემა და ინტერაქტიური ვებ-რუკა)“ – ფარგლებში თურქეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთ პროვინციებში ექსპედიცია მოაწყო (ექსპედიციის წევრები: ნესტან ბაგაური, ირმა ბერიძე, ბუბა კუდავა, ზურაბ ლაოშვილი, მაია მემიშიში, ნიკოლოზ ულენტი, გოჩა საითიძე, ნათია ხიზანიშვილი). ექსპედიციის ერთ-ერთი მიზანი ქ. რიზეს მონახულებაც იყო, ვინაიდან სწორედ აქ იერის თავს სიძველეები თანამედროვე ართვინის ილის ისტორიული ძეგლებიდან (ამ მხარეში, რომელიც მოიცავს ისტორიულ კლარჯეთსა და შავშეთს, ასევე ტაოს, ლაზეთისა და აჭარის ნაწილებს, სამწუხაროდ, დღემდე არ არის შესაბამისი მუზეუმი). ჩვენი ინფორმაციით, სწორედ აქ ინახება 2013 წელს იშხანში სარესტავრაციო სამუშაოების პროცესში ჩატარებული მცირე მასშტაბის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილი მასალაც. მოლოდინი დიდი იყო, რომ შესაძლოა მუზეუმში ქართველი სამეცნიერო საზოგადოებისათვის დღემდე უცნობი რამ გვენახა, ვინაიდან რამდენადაც გვქონდა ინფორმაცია, სამეცნიერო შესწავლის მიზნით რიზეს მუზეუმს ქართველთაგან არავინ სწვევია.

თუმცა ნანახმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა!

ჩვენი ექსპედიცია 2014 წლის 25 იულისს სწორედ რიხეს მუზეუმში ვიზიტით დაიწყო. მუზეუმის ეზოში მოწყობილი ღია პავილიონის ბოლოში, სადაც ქვის ნიმუშები იყო გამოფენილი, ექსპოზიციის ბოლოში, ძირითადი სივრცისგან პირშექცევით, იდო ტიმპანის ქვა ძალზე საინტერესო რელიეფით. თავდაპირველად რელიეფმა ჩვენი ყურადღება ქრისტიანული თემატიკის გამო მიიპყრო, თუმცა მალევე განმარტებითი წარწერა შევნიშნეთ და ცხადი გახდა, რომ დღემდე უცნობ ქართულ ნიმუშს მივაკვლიეთ. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, როცა მუზეუმის ხელმძღვანელთან გასაუბრების შემდეგ აღმოჩნდა, რომ ეს ქვა ი̈შხნიდან მოუტანიათ.[1]

აღწერა

ტიმპანის ქვის ზედაპირი სრულად არის დამუშავებული. გარშემო დატოვებულია ვიწრო ზოლი, დანარჩენი არე კი მოსაზღვრულია დამუშავებული კანტით, რომელიც ალაგ-ალაგ ან მარეუეს აკეთებს, ან კომპოზიციის გასაფორმებელ იგივე ტიპის კანტებს ეწვნის.

ცენტრში გამოსახულია ღმრთისმშობელი ყრმით, მარჯვნივ (ანუ ღმრთისმშობლისგან მარცხნივ) – ქტიტორი. კომპოზიციის ფონი, ტიმპანის სხვა არეებისგან განსხვავებით, საგრძნობლადაა დადაბლებული. მარცხენა მხარეს წნელი კანტებით მოსაზღვრული ორი მედალიონია, რომლებშიც ლომი და კურდღელია გამოქანდაკებული.

ღმრთისმშობელიც და ყრმაც მთელი ტანით არიან წარმოდგენილი. ღმრთისმშობელს მაცხოვარი კალთაში უზის, მარცხენა მხარეს. იესოს მარჯვენა ხელი დედის კისერზე აქვს შემოხვეული, მარცხენაში კი გრაგნილი უჭირავს. ღმრთისმშობელი ზის სამ მუთაქაზე, ქვედა ფონი კი ერთგვარი „ყარდებით“ არის მორთული.

ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრისკენ შებრუნებულ ქტიტორს ხელში მოდელი უჭირავს, მოდელზე კი დიდი ზომის მტრედია დაბრძანებული.[2] ქტიტორი წვეროსანია, აქვს ხუჭუჭი და გაშლილი თმები. რელიეფის თავზე, თითქმის ცენტრში, მაკურთხეველი მარჯვენაა.

რაოდენ დასანანია, რომ ამ ორიგინალურ და დიდი მნიშვნელობის რელიეფს ფაქტობრივად არ ახლავს წარწერა, მხოლოდ ღმრთისმშობლის განმარტებითი ასომთავრული წარწერა თავთან, აქეთ-იქით: **ⲧ**(ე)**ⲧ**(ა)ⲟ **ⲗ**(მრთისა)ⲟ,[3] აგრეთვე ერთი

---

1 ტიმპანის ქვას პირველად ჯგუფის წევრმა ნიკოლოზ ელენტმა მიაქცია ყურადღება. მუზეუმის თანამშრომლის ინფორმაციით, ქვა მოტანილია დაახლოებით ერთი წლის წინ. მან დაადასტურა, რომ მუზეუმში დაცულია ამ ახალ ექსპონატთან დაკავშირებული დოკუმენტაციაც, თუმცა, როგორც განგეცხადა, არა აქვთ უფლება გაგვაცნონ, ინფორმაციის მიღება მხოლოდ ხელმძღვანელი უწყებიდან. ტრანზიტიდან შეგვიძლია (რამდენადაც ვიცით, აქვე, რიხეს მუზეუმშიც) ინახება ი̈შხნის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი სამარხეული ინვენტარი. სამწუხაროდ, ჯერჯერობით არც ამ სამუშაოებთან დაკავშირებული დოკუმენტაციაა ხელმისაწვდომი).

2 მტრედს აქვს ნიმბი (ჯვრის გამოსახულებით), რომელსაც სანახევროდ მაცხოვრის ნიმბი ფარავს და ამიტომაცაა, რომ იქ ჯვრის ერთადერთი მკლავია დატეული. აქ მტრედი, ცხადია, სულიწმინდის სიმბოლოა.

3 პირველი სიტყვა ორ სტრიქონადაა: **ⲧⲧ** და ⲟ. ორივე სიტყვაში გრაფემები **ⲧ** და ⲟ. კიდურწერტილოვანია, ორივეგან გრაფემებს თავზე ქარაგმის ნიშანი უზის – სწორი, განივი ხაზი, ასევე კიდურწერტილოვანი.

ასომთავრული გრაფემა – ჰ, ტიმპანის ქვედა მარცხენა ბოლოში, თავისუფალი ზოლის დასაწყისში, საკარაულოდ – წარწერის დასაწყებად.[4] სამწუხაროდ, ქტიტორის გამოსახულებასთან არ არის არანაირი განმარტებითი წარწერა.[5]

მიუხედავად საერთო ჯამში კარგი დაცულობისა, ტიმპანი დაზიანებულია. ყველაზე სავალალო განზრახ მიყენებული დაზიანება – ღმრთისმშობლის, მაცხოვრის და ქტიტორის სახეები ჩამოთლილია. ჩამოტეხილია ქტიტორის მარცხენა ხელი, აგრეთვე მაცხოვრის ხელის მტევანი, რომელშიც გრაგნილი უჭირავს. ქვა ქტიტორის გამოსახულებასთან ორ ნაწილადაა სიგრძეში გაპობილი.

ტიმპანის ზომებია: სიგანე 113 სმ, სიმაღლე 57,5 სმ, სისქე 26,5 სმ.

სტილი და თავისებურებანი

რელიეფმა პირველი შეხედვისთანავე მოგვნუსხა. მაშინვე ცხადი გახდა, რომ ქართული ხელოვნებისათვის ძალზე უცნაური რელიეფის აღმოჩენის პატივი გვხვდა წილად. ჩვენში ქვაზე მქანდაკებლობისათვის ნაკლებად დამახასიათებელმა ღრმა კვეთამ, ტანსაცმლის საგულდაგულო დრაპირებამ, „ნატურალიზმმა“ ადამიანთა გამოსახულებებში, ქართული ხელოვნებისათვის თითქოს ზედმეტმა დეტალიზებამ და სხვა არატრადიციულმა ელემენტებმა ძალაუნებურად ბიზანტიური თუ საერთოდაც, დასავლეთევროპული ხელოვნების ასოციაციები გააჩინა.

თვალშისაცემია, რომ გამოსახულებები, საშუალოდ სანახევროდ, ადგილ-ადგილ კი უფრო მეტადაც არის გამოზიდული ფონიდან.[6] ღრმა კვეთის თვალსაჩინო და საყოველთაოდ ცნობილი ნიმუშები, შორს რომ არ წავიდეთ, ამავე

---

4 როგორც ჩანს, გადაწყვეტილი იყო მთავარი, საქტიტორო წარწერის შემოვლება რკალურად, საგანგებოდ ამ მიზნისთვის დატოვებულ თავისუფალ არეზე. ძნელი სათქმელია, გადაიფიქრეს თუ სამომავლოდ გადადეს წარწერის ამოკვეთა. ტიმპანთან ძალიან ახლოს სხვა ქვა იდო, რამაც არ მოგვცა უფრო კარგად დაკვირვებისა და ფოტოგრაფირების საშუალება. არ არის გამორიცხული, რომ წარწერის დაწყება უკიდურესი ქვედა ნაწილიდან ეცადათ. შესაძლოა, ჰ-მდე კიდევ ერთი გრაფემის ამოკვეთა სცადეს. თითქოს ამაზე უნდა მეტყველებდეს ატკვნილი ნაწილი ტიმპანის ქვედა მარცხენა კუთხეში. ასევე თუ ისე, ფაქტია, რომ იგეგმებოდა რელიეფის შემკობა წარწერითაც, რაც სამწუხაროდ ადარ მოხდა.

დროის უქონლობის გამო ვერ მოხერხდა ამ რამდენიმე გრაფემის ზომების აღება, ცხადია, ვერც პალეოგრაფიული პირების გაკეთება შეეძლით.

5 ფიგურის ფეხებთან, მარჯვნივ, თითქოს ნაკვეთი ხაზები ჩანს. ძნელი სათქმელია, როდის და რა მიზნით გაკეთდა ეს ხაზები – რელიეფის დამზადების პერიოდში თუ შემდგომ. არც ის ჩანს, იყო თუ არა ეს გრაფემების ამოკვეთის მცდელობა.

6 ფოტოებიდან თითქოს ჩანს, რომ მეტიც, ღმრთისმშობლის მარჯვენა და მაცხოვრის მარცხენა ხელებთან კვეთა გამჭოლია (სამწუხაროდ, ჩვენი მოხვლის შემდეგ მუზეუმი მალევე იკეტებოდა და ამიტომ რელიეფზე დეტალური დაკვირვებისათვის დრო ადარ დაგვრჩა. თუმცა ფოტოფიქსაცია კარგად მოვასწარით. ეს დეტალები ფოტოს მიხედვით აღვადგინეთ. იმედი გვაქვს, მომავალში ქართველ მეცნიერებს ექნებათ ადგილზე მეტი კვლევის ნატარების საშუალება).

ასევეთვე რამ ხდებოდა ქტიტორის მარცხენა ხელთან, რომლის მტევანიც ამჟამად მომტვრეულია, თუმცა ჩანს ხელის სხეულზე მიბჯენილი ნაწილი, მტევნისა და თითების კვალი მოდელთან და ასევე უკანა ფონი, საიდანაც ჩანს, რომ ხელის ნაწილი რადაც მონაკვეთში მოცილებული იყო ფონს.

ასევა თუ ისე, სამივე შემთხვევაში სახეზეა მრგვალი ქანდაკებისკენ მიდრეკილება.

რეგიონშიც არაერთია, მაგალითისთვის: ოშკი (დავით მაგისტროსი და ბაგრატ ერისთავთერისთავი), ხახული (არწივი), დოლისყანა (სუმბატ მეფე), ტბეთი (აშოტ კუხი) და სხვ. თუმცა, საერთო ჯამში, ასეთი რამ ნაკლებად სახასიათოა და ახალი რელიეფი ამ მხრივაც გამორჩეული ერთეულია.

რელიეფზე ადამიანთა გამოსახულებები ძალზე დატვირთულია. ის არ არის ისეთი მსუბუქი და სქემატური, როგორც ქართულ რელიეფთა უმეტესობა. ტანსაცმელი საგულდაგულოდ არის დრაპირებული, აქცენტირებულია ქტიტორის ხშირი და ხვეული თმა. სავარაუდოდ, არც სახეები იქნებოდა სქემატური (ამაზე საერთო სტილის გარდა მიანიშნებს სხვა დეტალებიც: ქტიტორის წვერი და ულვაშის მარჯვენა ბოლო, საგანგებოდ დახუჭუჭებული; მაცხოვრის თმის ფრაგმენტი, სავარაუდოდ, ისიც ხვეული; ერმა იესოს ნიმბში გამოსახული ჯვრის კონტურები, ორ-ორი ხაზით წარმოდგენილი...

ყველაზე მეტად ცენტრალური ნაწილი – „ღმრთისმშობელი ერმით“ არის დამუშავებული. ქართული ხელოვნებისათვის ძალზე იშვიათი და უცნაურია, რომ ღმრთისმშობელი არა უშუალოდ ტახტზე, არამედ ერთგვარად მუთაქებისგან „აგებულ“ ტახტზე ზის.[7]

რელიეფებზე იშვიათია აგრეთვე ღმრთისმშობელზე ხელის მოხვევის გამოსახვა, მით უფრო, ასე აქცენტირებულად.

ტიმპანის თავდაპირველი ადგილმდებარეობა

ამ ახალ რელიეფთან დაკავშირებული ერთ-ერთი საინტერესო საკითხია თუ რომელ შესასვლელს ამკობდა ეს უნიკალური ტიმპანი, შესაბამისად, რისი მოდელი უჭირავს ქტიტორს ხელში.

2013 წელს იშხანში არ ჩატარებულა ფართომასშტაბიანი არქეოლოგიური გათხრები, სამუშაოები უკავშირდებოდა მხოლოდ რესტავრაციის მიზნებს, შესაბამისად, მოიხსნა მიწის ფენა ინტერიერსა (ძირითადად დასავლეთ მკლავში) და ვიწრო ზოლი ფასადების ძირში. ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე პასუხის გასაცემად სასურველია ვიცოდეთ ტიმპანის აღმოჩენის ზუსტი ადგილი და ვითარება. სამწუხაროდ, არქეოლოგიური გათხრების ანგარიშები და სამუშაოებთან დაკავშირებული დოკუმენტაცია დღემდე არ არის ხელმისაწვდომი. შესაბამისად, არა გვაქვს ოფიციალური ინფორმაცია (ადგილი, რელიეფის მდგომარეობა, სიტუაციური ფოტოები...). ჩვენ მიერ მოპოვებული ზეპირი ცნობით, ტიმპანი აღმოჩნდა გურგენისეული მცირე ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთით, სადრენაჟო არხის გაყვანისას. ქვა იყო დამოუკიდებლად, მასთან რაიმე ნანგრევები არ ყოფილა.

ზედმეტი ნდობით რომ არ მოვეკიდოთ არაოფიციალურ ცნობას, მივყვეთ ლოგიკას. ვინაიდან ტიმპანს არ აქვია არანაირი კვალი, რომ ის მეორადი

---

7 როგორც წესი, ღმრთისმშობელი თუ მაცხოვარი ზის ან უშუალოდ ტახტზე, ან ტახტზე, რომელზეც ერთი მუთაქაა დაფენილი. ჩვენს რელიეფზე კი სამი მუთაქაა გამოსახული. მუთაქებს ქვემოთ, მარჯვნივ, ორი მომრგვალებული ბოლო ჩანს, რომელიც, სავარაუდოდ, არა კიდევ ორი მუთაქა, არამედ დაბალი და გრძელი ტახტის დაბოლოება უნდა იყოს (მუთაქების ფორმები და დაბოლოებები განსხვავდება ამათგან).

გამოყენების მიზნით ნაშენებინათ სადმე,[8] უნდა ვიფიქროთ, რომ ის მართლაც სადღაც მიწის თუ იატაკის ფენის ქვეშ იყო, სავარაუდოდ, დანიშნულების ადგილის დაზიანების შემდეგ. ტიმპანი ექსტერიერის ნაწილია, შესაბამისად, უფრო მოსალოდნელია, რომ ის სადღაც გარეთ ყოფილიყო ნაპოვნი.[9]

ქვა ვერ იქნებოდა გურგენისეული მცირე ეკლესიის ნაწილი. ამ დარბაზულ ტაძარს ცნობილი ტიმპანი ამკობს, სხვა კარი კი მას არა აქვს და არც ადრე ჰქონია. რაც შეეხება მთავარ ტაძარს, დღევანდელი მდგომარეობის მიხედვით მის ფასადებზე არ ჩანს ადგილი, სადაც უწინ ტიმპანი უნდა ყოფილიყო ნასმული. შესაბამისად, უნდა ვიფიქროთ, რომ ჩვენი ტიმპანი ოშხის კათედრალის თუ მისი კომპლექსის იმ ნაწილს ამკობდა, რომელიც დღეს ან ადარ არსებობს, ან საგრძნობლადაა დაზიანებული.

ასეთი კი შესაძლოა იყოს კარიბჭე ან ეგვტერი. მართლაც, თუ დავაკვირდებით მოდელს, რომელიც ქტიტორს უჭირავს, ვნახავთ, რომ იგი ცოტა უსწორულოდაა სიმაღლეში წაგრძელებული, რაც „ნატურალიზმით" და დეტალიზაციით გამორჩეული რელიეფისთვის შემთხვევითი არ უნდა იყოს.[10] ასეთი წაგრძელებული ფორმისა კი სწორედ არქიტექტურული დანამატი – კარიბჭე ან ეგვტერი იქნებოდა და ნაკლებად ცალკე მდგომი ნაგებობა – ერთნავიანი დარბაზული ეკლესია (მით უფრო, რომ გურგენისეული ეკლესიის გარდა სხვა ასეთი ოშხანში, ჯერჯერობით მაინც, არ ჩანს).

ოშხის მთავარ ტაძარს სამხრეთიდან და დასავლეთიდან მართლაც ჰქონდა ეგვტერები, რომლებიც მოგვიანებით მოარღვიეს (როგორც ჩანს, რეგიონის ისლამიზაციის შემდეგ). ბოლო პერიოდის არქეოლოგიური სამუშაოების შედეგად გამოჩნდა რამდენიმე მათგანის საძირკველი და გამოვლინდა სამარხები.[11] ლოგიკურია, რომ თითოეულ ასეთ ეგვტერში შესაბამისი ნაგებობის ქტიტორი ყოფილიყო დაკრძალული.[12] ჩვენი ტიმპანიც შესაძლოა ერთ-ერთ ასეთ ეგვტერს ამკობდა. თუმცა თუ გავითვალისწინებთ ამგვარი ეგვტერების მცირე მასშტაბს, მათ მოკრძალებულ ადგილს მთლიანი კომპლექსის არქიტექტურულ ანსამბლში,

---

8 ასეთ შემთხვევაში ტიმპანის ქვაზე ბევრგან იქნებოდა კირის კვალი. გარდა ამისა, ამ ზომის ქვა, პირშექცევით ნაშენების შემთხვევაშიც კი, შემჩნეული იქნებოდა აქამდეც.

9 მიწის ფენა ინტერიერში ახალი მოხსნილი იყო, როდესაც ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის თანამშრომელთა საექსკურსიო ჯგუფი 2013 წლის 8 აპრილს ოშხანს ვესტუმრეთ. ჩვენი ქვა რომ მოგვიანო გადაადგილების გამო ინტერიერში აღმოჩენილიყო, ჩვენ მას აუცილებლად ენახავდით, თუ იგი სასწრაფოდ არ გაიტანეს ტერიტორიიდან, რაც ნაკლებად მოსალოდნელია.

10 მოდელიც საკმაოდ კარგად და საგულდაგულოდაა გამოქანდაკებული. გამოყენებულია ნაგებობის სახურავი, გადასახური მასალა (სავარაუდოდ, ლორფინის), ცოკოლი, კარნიზები; წარმოდგენილია, ზედაპირის დაკაწვრის გზით ნაჩვენებია საფასადე წყობაც კი. საგანგებოდაა აქცენტირებული ნაგებობის კარი – ადგილი, სადაც ეს ტიმპანი უნდა ყოფილიყო ნასმული (გამოსახულია ტიმპანის წარბიც).

11 ბუბა **კუდავა**. ოშხის კათედრალი – დაკვირვებანი ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენების ფონზე. III საერთაშორისო კონფერენცია ტაო-კლარჯეთი, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 2014, გვ. 125-126.

12 ნიშანდობლივია, რომ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად სამხრეთის ერთ ეგვტერში, აგრეთვე კარის წინ, თითო სამარხი აღმოჩნდა. ჩანს, სხვა ეგვტერებშიც თითო სამარხი იყო (იქვე, გვ. 125), სავარაუდოდ – სწორედ ქტიტორის.

აგრეთვე რელიეფის ერთგვარ სიმდიდრესა და „მემორიალურობას“, რომელნი წარმოსადგენი ხდება, რომ ასეთი ტიმპანი მხოლოდ მცირე ეგვტერის შესასვლელისთვის დაემზადებინათ.

რაც შეეხება კარიბჭესა თუ შესასვლელ კარს, ასეთი ი'შხნის მთავარ ტაძარს სამი ჰქონდა. მათგან ჩრდილოეთი კარი ზომითაც ძალიან მოკრძალებულია და არც კარიბჭის მი'შენების კვალი აჩვენია. სამხრეთი შესასვლელი დღეისათვის გაუქმებულია, თუმცა კარგადაა შემონახული. იგი მორთულია არაჩვეულებრივი დეკორით, აქვს ულამაზესი ტიმპანი ზედ ამოკვეთილი შესანიშნავი საქტიტორო წარწერით. შესაბამისად, ნაკლებად მოსალოდნელია, რომ ასე საგანგებოდ გაფორმებული კარისთვის წინ კიდევ კარიბჭე მიეშენებინათ, კარიბჭის ტიმპანი კი ისევ ასე სპეციალურად შეემკოთ.[13] მართლაც, სამხრეთი კარზე კარიბჭის მი'შენების კვალი არც ფასადზეა და არც არქეოლოგიურად დადასტურდა.[14]

მთავარი ტაძრის ნაწილებიდან დაგვრჩა მხოლოდ დასავლეთი შესასვლელი, რომელზეც მართლაც ეოფილა კარიბჭე მიშენებული. კარიბჭის ნახევარზე მეტი დღეისთვის დანგრეულია (სავარაუდოდ, ესეც ეკლესიის ნაწილის მეჩეთად გადაკეთების პერიოდს უნდა უკავშირდებოდეს).[15] იმის გათვალისწინებით, რომ კათედრალის ძირითადი შესასვლელი ამ მხრიდან უნდა ყოფილიყო, ადვილი მოსალოდნელია კარიბჭის აგებისა თუ რეკონსტრუქციისათვის განსაკუთრებული ყურადღება მიექცეათ, ამ მოვლენის აღსანიშნავად მდიდრული ტიმპანიც დაემზადებინათ და მასზე შესაბამისი კომპოზიცია ამოეკვეთათ.

ი'შხნის „კარის ღმრთისმშობელი“

ი'შხნის ტაძრის ჩრდილოეთ კედლის ფრესკული წარწერა (XII ს.), რომელიც დღეს სამწუხაროდ აღარ არსებობს, გვამცნობს, რომ ი'შხნელ ეპისკოპოსს გაწეული ღვაწლისთვის დემეტრე I-ის სახელზე სამი კანდელი დაუკიდია, მათ შორის ერთი – „ღმრთისმშობელისა წინაშე კარისასა“.[16]

როგორც ახლახან გაირკვა, XV საუკუნეში ი'შხანში გადაწერილი ხელნაწერის (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, H-375) ერთ-ერთი მინაწერი ასევე იხსენიებს „კარის ღმრთისმშობელს“.[17]

---

13 მით უფრო, რომ ჩვენი ტიმპანი ზომით საგრძნობლად ჩამოუვარდება სამხრეთ კარის ტიმპანს (სიგანე: 113 სმ და 189 სმ).

14 ამ კარს რომც ჰქონოდა წინ კარიბჭე მიშენებული, იგი თადით გახსნილი იქნებოდა, რათა ტიმპანით და დეკორით საგანგებოდ შემკული შესასვლელი კარგად წარმოეჩინა.

15 ბუბა **კუდავა**, დასახ. ნაშრ., გვ. 126.

16 ექვთიმე **თაყაიშვილი**, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, გვ. 26-27.

17 თ. **ჯოჯუა**, XV-XVIII საუკუნეების ხელნაწერი კრებულის (H-375) შედგენილობაში გამოვლენილი XV საუკუნის ორი ხელნაწერი წიგნი – ტაოს უცნობი ერისთავის გიორგი კაკაბაძის (1535/1536-1545 წწ.) ფეოდალური სახლის კუთვნილი მარხვანი (H-375ა) და უცნობი ი'შხნელი ეპისკოპოსის ჯერასიმეს დაკვეთით ი'შხანში გადაწერილი ხატიკი (H-375ბ), კრ. „მრავალთავი“, 24, 2015, გვ. 336-394 (იბეჭდება). მანამდე აღნიშნულ თემაზე მოხსენება თ. ჯოჯუამ ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის კორნელი კეკელიძის სემინარზე წაიკითხა (1 ივლისი, 2014).

აშკარაა, რომ „კარის ღმრთისმშობლის ხატი ი̈შხნის საეპისკოპოსო ტაძრის ერთ-ერთი უპირველესი სალოცავი იყო“.[18] ცდება ექვთიმე თაყაიშვილი, როდესაც ვარაუდობს, „კარი“ აქ აღსავლის კარს უნდა ნიშნავდესო.[19] საკურთხევლის აღსავლის კართან დაკიდებული ხატი ვერ იქნებოდა „კარის ღმრთისმშობელი“. თ. ჯოჯუას „კარის ღმრთისმშობელი“ ესმის, როგორც ივირონის ღმრთისმშობლის (იგივე კარის, პორტაიტის) ხატი. შესაბამისად, ის ვარაუდობს, რომ ი̈შხანში ამ ხატის ასლი უნდა ყოფილიყო.[20]

რა თქმა უნდა, აღნიშნულ მოსაზრებას აქვს არსებობის უფლება, თუმცა „კარის ღმრთისმშობელი“, ჩვენი აზრით, პირდაპირი მნიშვნელობით უფრო უნდა გავიგოთ. ვფიქრობთ, აქ უნდა იგულისხმებოდეს „კარი“ ანუ კარიბჭე და იქ დაბრძანებული ხატი, მსგავსად იმავე ივირონის ღმრთისმშობლის ხატისა.[21] ამგვარი პრაქტიკა გავრცელებული იყო შუა საუკუნეებში და ივირონის ღმრთისმშობლის ხატის თავდაპირველი ადგილიც სწორედ კარიბჭეში გახლდათ (ბერძნული სახელწოდება „პორტაიტისა“ ასევე ითარგმნება – „კარიბჭისა“).

ვფიქრობთ, ამ მოსაზრების ირიბ, უკვე მატერიალურ დადასტურებად ი̈შხნის ახალი რელიეფი შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ქტიტორს ხელთ უჭირავს სწორედ კარიბჭის მოდელი (თუმცა არც ეგვტერის ვარიანტია გამორიცხული). ი̈შხანში კი კარიბჭე, რომელიც საგანგებო ყურადღებას იმსახურებდა, რომლის აგებისა თუ რეკონსტრუქციისთვის სპეციალურად იღვაწებდა ქტიტორი, სწორედაც ის სივრცე უნდა ყოფილიყო, სადაც ი̈შხნის ერთ-ერთი მთავარი სიწმინდე – „კარის ღმრთისმშობელი“ იქნებოდა დაბრძანებული. ასეთი ინტერპრეტაციის შემთხვევაში გასაგები ხდება ის საგულდაგულო ყურადღებაც, რაც ქტიტორმა კარის ამ „თავსამკაულს“ დაუთმო.[22]

მაშასადამე, ი̈შხნის არქიტექტურულ ანსამბლზე დაკვირვების შედეგად მიღებულ დასკვნას წერილობითი წყაროებით ცნობილი ფაქტებიც ამყარებს და გამოდის, რომ ჩვენი ტიმპანი დასავლეთი კარიბჭის ნაწილი უნდა ყოფილიყო და „კარის ღმრთისმშობელიც“ აქვე უნდა ყოფილიყო დაბრძანებული.

მართლაც, თუ დავაკვირდებით ი̈შხნის მთავარი ტაძრის დასავლეთ მხარეს, ვნახავთ, რომ ამ მხრიდან ტაძარს ჰქონდა კარიბჭე. ჩანს, სწორედ ეს იყო ძირითადი შესასვლელი. ამაზე მეტყველებს როგორც ტაძრის აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ წაგრძელებული გეგმა,[23] მდებარეობა, მისადგომობა, ისე

18 იქვე, გვ. 377.

19 ექვთიმე **თაყაიშვილი**, დასახ. ნაშრ., გვ. 27.

20 თემი **ჯოჯუა**, დასახ. ნაშრ., გვ. 376-377.

21 თეორიულად ისიც დასაშვებია, რომ ი̈შხნის კარიბჭეში სიმბოლურად სწორედ ათონის ხატის ასლი იყო დაბრძანებული, თუმცა ამას გადაჭრით ვერ ვიტყვით. თავისუფლად შესაძლებელია, ი̈შხნის „კარის ღმრთისმშობელი“ აბსოლუტურად სხვა ხტილისა და იკონოგრაფიისა ყოფილიყო.

22 ეს ტიმპანი არაფრით ნამოუვარდება დღემდე ცნობილ, უხადო გემოვნებით შესრულებულ ი̈შხნის ორ ტიმპანს, მეტიც, გარკვეული ნიშნით აღემატება კიდეც – მათგან განსხვავებით აქვს საკმაოდ მდიდრული და მაღალი ოსტატობით შესრულებული სÁუეტური კომპოზიცია.

23 ანალოგიური მდგომარეობაა მაგალითად, სვეტიცხოველში, ალავერდში და ბევრ სხვა დიდ თუ მცირე ტაძარში.

მისი მიმართება გურგენისეულ მცირე ტაძართან. სამხრეთის მდიდრული „კარი", რომელსაც, სხვათა შორის, არ ჰქონდა კარიბჭე, უფრო გურგენისეული ეკლესიის არეალთან (ასევე აქტიურ უბანთან) დამაკავშირებელი ჩანს და არა მთავარი შესასვლელი.[24] „კარის ღმრთისმშობლად" წოდებული ერთ-ერთი მთავარი ხატი, უფრო მოსალოდნელია, რომ მთავარ შესასვლელ სივრცეში ყოფილიყო. კარიბჭე მოხატულიც კი ყოფილა[25] (კიდევ ერთი ნიშანი, რომ ამ კარიბჭეს მნიშვნელოვანი დატვირთვა ჰქონდა). შემორჩენილი არქიტექტურული ნაწილი ცხადყოფს, რომ კარიბჭე ერთგვარი პატარა კომპლექსი უნდა ყოფილიყო, სხვადასხვა პერიოდში ბევრჯერ გადაკეთებული, სავარაუდოდ ის მოიცავდა სამვალე ეგვტერებსაც (აღნიშნული არგუმენტიც იმის ხაზგასასმელად, რომ ეს კარიბჭე ტაძრისთვის განსაკუთრებული ნაწილი იყო).

დასავლეთი კარიბჭის კომპლექსის კონკრეტულად რა ნაწილს ამკობდა ახლად აღმოჩენილი ტიმპანი, ძნელი სათქმელია. ის ვერ იქნებოდა მთავარი შესასვლელის თავზე, რადგან ამისთვის მისი სიგანე მცირეა – 113 სმ-იანი ტიმპანის შემთხვევაში კარი მაქსიმუმ 1 მეტრის სიგანისა გამოდის, რაც იშხნის კათედრალის მთავარი კარიბჭის პირობაზე ძალიან ვიწროა[26] (კარიბჭის ძირითადი ნაწილი ალბათ თაღით იქნებოდა გახსნილი). ვერ იქნებოდა ის ვერც კარიბჭიდან ტაძარში შესასვლელი კარის თავის დამამშვენებელი.[27]

მაშ, გამოდის, რომ ჩვენი ტიმპანი „კარიბჭის კომპლექსის" ერთ-ერთი კარის კუთვნილება ყოფილა. ასეთი კი მას აუცილებლად ექნებოდა, შესაძლოა რამდენიმეც. სამწუხაროდ, დასავლეთი კარიბჭის ძირითადი ნაწილი დღეისათვის არ არსებობს. დარჩენილია მხოლოდ ტაძრის დასავლეთ ფასადზე მიდგმული ნაწილი და, ცხადია, არქეოლოგიური ფენები. თუმცა დღემდე მოღწეული ნაშთებიც მოწმობს, რომ კარიბჭე არ ყოფილა ერთნაწილიანი ნაგებობა. მას მიდგმული ექნებოდა ეგვტერებიც – სულ მცირე, ერთი მაინც, სამხრეთიდან. ჩვენი ტიმპანიც, მოსალოდნელია, რომ ერთ-ერთ მათგანს (იგივე ამ სამხრეთ ეგვტერს) მოსავდა, რადგან ქტიტორმა საგანგებო ყურადღება დაუთმო იშხნის საყდრის ამ სივრცეს – კარიბჭეს, სადაც ერთ-ერთი მთავარი სალოცავი – „კარის ღმრთისმშობელი" იყო დაბრძანებული. თვითონაც, სავარაუდოდ, აქ დაიკრძალა. საგულისხმოა, რომ არქეოლოგიური სამუშაოების დროს კარიბჭის სამხრეთი ეგვტერის ქვეშ მართლაც აღმოჩნდა სამარხი, რომელიც თავისი მდებარეობით (ტაძრის მთავარი შესასვლელი, „კარის ღმრთისმშობლის" სიახ-

24 თურქი მკვლევარი მინე ქადიროღლუ მიიჩნევს, რომ იშხნის ტაძრის ძირითადი შესასვლელი სამხრეთიდან იყო (Mine **Kadiroğlu**, The Architecture of the Georgian Church at Işhan, EUS XXVIII, vol. 121, Frankfurt am Main, 1991. გვ. 88-89).

25 მხატვრობის კვალი არის კარიბჭის კამარის შემორჩენილ ნაწილში და ცოტა ქვემოთაც.

26 შდრ: გურგენისეული ეკლესიის ტიმპანის სიგანე 140 სმ-ია, შესასვლელი კარისა კი – 128.

27 კარის სიგანეა 147 სმ, ახლად აღმოჩენილი ტიმპანისა კი – 113. ჩვენი ფოტოების რეფიზიისას აღმოჩნდა, რომ კარს დღემდე აჩვენია ტიმპანის კვალი. აღნიშნულ კვალი, მოსაზრებათა გაცვლის პროცესში, თურქმა კოლეგამ – თუგბა ბარლიქ ვარდიმ შენიშნა. სასურველია, რომ რესტავრაციის პროცესში, რომელიც ჯერაც არ დასრულებულა, შესაბამისი შესწავლისა და ფიქსაციის გარეშე არ წაიშალოს ეს ნიშანი. არაა გამორიცხული, რომ მომავალმა არქეოლოგიურმა სამუშაოებმა ამ ტიმპანის აღმოჩენამდეც მიგვიყვანოს.

ლოვე) და ფორმით (სამარხი საგანგებოდ, კაპიტალურადაა ნაშენი) ნამდვილად შეესაბამება რელიეფზე გამოსახული პირის სტატუსსა და ამბიციას, აგრეთვე ტიმპანის განსაკუთრებულობას.

რელიეფის უნიკალურობა მისთვის საკალალო გამხდარა. ვინაიდან ის რელიგიურ კომპოზიციასა და ადამიანთა გამოსახულებებს შეიცავდა – როგორც ჩანს, იგი ტაძრის მეჩეთად გადაკეთებისთანავე ჩამოაგდეს[28] და ამის შემდეგ ალბათ აღარ გამოუყენებიათ. შესაძლოა ქვა სადმე სიახლოვეს ყოფილიყო ძირს დაგდებული ან, თუ ჩვენ მიერ მოპოვებული ინფორმაციაა სწორი, ის ეზოში, მცირე ტაძრის სიახლოვეს ყოფილა გატანილი.[29] არ არის გამორიცხული, რომ ტიმპანი სწორედ დასავლეთი კარიბჭის სიახლოვეს, სადღაც ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი კუთხის მიდამოებში აღმოჩენილიყო.[30]

ზემორე მსჯელობა ბოლოს კიდევ ერთი, ძალზე ჰიპოტეტური ვერსიის წამოყენების საშუალებას იძლევა. ლოგიკურად, შუა საუკუნეების საქართველოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საეპისკოპოსო და სამონასტრო კომპლექსი მცირე გალავნით მაინც უნდა ყოფილიყო მოზღუდული[31] და ძირითადი შემოსასვლელიც ჰქონოდა. შესაბამისად, დასაშვებია, რომ ასეთ, კომპლექსის მთავარ კარიბჭეში ყოფილიყო იშხნის „კარის ღმრთისმშობელიც“ და ჩვენი ტიმპანიც.[32] თუმცა ვიდრე კარიბჭის ნაშთები არ გამოვლინდება და მისი მასშტაბები არ განისაზღვრება, რაიმე დასკვნის გამოტანა ძალზე ნაადრევია.[33]

თარიღი

მეტნაკლებად გავარკვიეთ ტიმპანის თავდაპირველი ადგილი, თუმცა ეს ვერ პასუხობს კითხვას – როდის შეიქმნა რელიეფური კომპოზიცია?

როგორც ვნახეთ, ტიმპანს არ ახლავს საამშენებლო ან რაიმე სახის ისტორიული წარწერა. შესაბამისად, დათარიღებისას ძირითადი დატვირთვა ხე-

---

28 სავარაუდოდ, ქვის გამოღებისას მიღებული დაზიანება უნდა იყოს ქტიტორის ზემოთ არსებული ანატეხი. სწორედ გამოღების / ჩამოგდების დროს გატყდა ალბათ ტიმპანიც (ჩვენი ინფორმაციით, აღმოჩენის მომენტისთვის ქვა უკვე ამ მდგომარეობაში იყო).

29 ორივე შემთხვევაში ტიმპანი პირქვე იქნებოდა დამხობილი, სხვაგვარად რელიეფი ასე კარგად ვერ გადარჩებოდა. გაუგებარია, რა მიზნით უნდა გაეტანათ ეზოში ამ სიდიდისა და ამ მნიშვნელობის ქვა და ასე უბრალოდ დაედოთ მიწაზე? სამეურნეო ან სხვა „ყოფითი“ მიზნებისთვის? არ ჩანს დამაჯერებელი ტიმპანის ასე განცალკევებით, არხის თხრისას მიკვლევის ვერსია, მით უფრო, რომ არცთუ ფართო სადრენაჟო არხის გაყვანის შემდეგ არსად ჩანდა დიდი ღრმული.

30 იმედს ვიტოვებთ, რომ არქეოლოგიური სამუშაოების დოკუმენტაცია მალე იქნება ხელმისაწვდომი სამეცნიერო საზოგადოებისათვის.

31 სავარაუდოდ, სწორედ გალავნის ფრაგმენტი უნდა იყოს სამხრეთ-დასავლეთით, თანამედროვე შესასვლელის მარჯვნივ არსებული მცირე ნაშთი.

32 შდრ.: ივერიის ღმრთისმშობლის ხატი სწორედ ასეთ კარიბჭეში იყო თავდაპირველად, ვიდრე მისთვის სპეციალურად ცალკე მცირე ეკლესიას ააგებდნენ.

33 თუმცა, ეფიქრობთ, 1 მეტრის სიგანის კარი (იშხნის ტიმპანი 113 სმ-ია), ძალზე მცირეა კომპლექსის გალავნისთვის.

ლოვნებათმცოდნეობით ანალიზზე მოდის. ვფიქრობთ, ამ საქმეს ჩვენი კოლეგები უფრო კვალიფიციურად შეძლებენ. ჩვენი ზოგადი დაკვირვებით კი ტიმპანი XI საუკუნით, კერძოდ, იშხნის კომპლექსში მიმდინარე გამალებული სამუშაოების ახლო პერიოდით უნდა დავთარიღოთ (გავიხსენოთ: 1006 წელს აიგო გურგენისეული ეკლესია, 1014-1027 წლებს შორის მოიკაზმა მთავარი ტაძრის სამხრეთი შესასვლელი, 1032 წელს დასრულდა საფუძვლიანი სარეკონსტრუქციო სამუშაოები და კათედრალმა მიიღო საბოლოო სახე).

ასეთი დათარიღების საფუძველს გვაძლევს: 1) რელიეფის გაფორმება – წნელი კანტები, ცხოველების გამოსახვა მედალიონებში – მსგავსია გურგენისეული ეკლესიის დეკორისა (გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ ეს უკანასკნელი ცოტათი უფრო ადრეულია); 2) ქვის მასალა და ფერი მთავარი ტაძრის პერანგის იდენტურია; 3) სტილის მიხედვით რელიეფი აშკარად არ არის X საუკუნისა. XI საუკუნის პირველი ნახევრის შემდეგ კი, ბაგრატოვანთა პოლიტიკური ცენტრის გადანაცვლებისა და ტაო-კლარჯეთის გარეთ ახალი საეკლესიო კერების დაფუძნება-გაფართოების პროცესის კვალობაზე, ფაქტობრივად შეწყდა ფართო საალმშენებლო სამუშაოები სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში. 4) მართალია, რელიეფზე სულ რამდენიმე გრაფემაა ამოკვეთილი და რთულია პალეოგრაფიული ნიშნებით მათი დათარიღება, მაგრამ სახეზეა **დ**-ს დ-ის, ქარაგმის ნიშნისა და კიდურწერტილოვანი დამწერლობის სტილის მსგავსება იშხნის კომპლექსის XI საუკუნის პირველი ნახევრის ეპიგრაფიკულ ძეგლებთან.[34]

დასავლეთის „კარიბჭის კომპლექსი“ IX-X საუკუნეებისა უნდა იყოს. XI საუკუნის 20-30-იან წლებში კათედრალი ახალი პერანგით შეიმოსა, თუმცა ეს სამუშაოები მინაშენებს ალბათ არ შეხებია.[35] წერილობითი წყაროების უქონლობის მიუხედავად, შეგვიძლია ვფიქროთ, რომ იშხნის „კარის ღმრთისმშობელი“ ამ ადრეულ პერიოდშიც არსებობდა და სწორედ ამიტომ ზრუნავს საგანგებოდ ქტიტორი კარიბჭის რეკონსტრუქციაზე XI საუკუნის პირველი ნახევარში (ამ პერიოდში კარიბჭესთან რომ გარკვეული სამუშაოები ჩატარებულა, ამას გვაფიქრებინებს გათხრებისას გამოვლენილი „კარიბჭის კომპლექსის“ სამსაფეხურიანი ცოკოლი – მსგავსი ტაძრის ცოკოლისა).

ვფიქრობთ, დასავლეთი კარიბჭის რეკონსტრუქცია 1032 წლის ახლო პერიოდში მოხდა და შესაბამისი პერიოდისაა ჩვენი ახალი ტიმპანიც.

ქტიტორი

ამ ახალ რელიეფთან დაკავშირებული ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი, ცხადია, ქტიტორის ვინაობაა. ვინ არის აქ გამოსახული? ცალსახაა, რომ ის საერო პირია და არა საეკლესიო – ვთქვათ, იშხელი იერარქი (ვიცით, რომ მათაც უწარმოებიათ სხვადასხვა დროს იშხანში სამუშაოები). ამაზე მეტყველებს: საერო სამოსი (ზემოდან – ხალათი თუ მოსასხამი, სამოსის ქვეშ –

34 ქართული დამწერლობის განვითარების ისტორიაში კიდურწერტილოვნება პირველად სწორედ გურგენისეული ეკლესიის ტიმპანზე გვხვდება.

35 ბეგა **კუდავა**, დასახ. ნაშრ., გვ. 126.

შარვლის ტოტები, წაღები), აქცენტირებული საერო ელემენტები – გაშლილი და ხვეული თმები, ულვაში).

საერო პირი კი შესაძლებელია იყოს ადგილობრივი დიდებული ან რეგიონისა და შემდგომ გაერთიანებული სამეფოს მმართველი – ბაგრატიონთა დინასტიის წარმომადგენელი.

ტაოელ დიდებულთაგან რთულია კონკრეტულად ვინმეს დასახელება, თუმცა ის კი უნდა გავიხსენოთ, რომ სულ ახლახანს ტაძრის სამხრეთ კედელზე უცნობი წარწერები გამოვლინდა, ერთ-ერთ მათგანში კი იხსენიება ვაჩე მირდატისძე – მანამდე სრულიად უცნობი საერო პირი (უნდა ვიფიქროთ – 1020-1030-იანი წლების რეკონსტრუქციის ერთ-ერთი ქტიტორი).[36] შესაბამისად, არც ახლაა გამორიცხული, რომ ტიმპანზეც ასეთივე უცნობი დიდებული, ან დავუშვათ, იგივე ვაჩე მირდატისძე იყოს გამოსახული.

არ არის გამორიცხული, რომ რელიეფზე მეფე იყოს გამოსახული.[37] ასეთი დაშვებისა და ჩვენ მიერ მიღებული თარიღის მიხედვით გამოდის, რომ ეს შეიძლება იყოს გურგენი, ბაგრატ III, გიორგი I ან ბაგრატ IV ამათგან ბაგრატ III-ის გარდა ყველას იცნობს ოშხის წარწერები, თუმცა მხოლოდ გურგენ მეფეთა მეფე ჩანს ქტიტორად (მცირე ეკლესიის), გიორგი I და ბაგრატ IV მხოლოდ იხსენიებიან.

ასეა თუ ისე, ახლად აღმოჩენილ უაღრესად საინტერესო ოშხის რელიეფზე გამოსახულია ადამიანი, რომელმაც, ჩვენი აზრით, XI საუკუნის პირველ ნახევარში (შესაძლოა, ოდნავ გვიანაც) ოშხის ტაძრის დასავლეთ კარიბჭის რეკონსტრუქცია დააფინანსა. სარეკონსტრუქციო სამუშაოებში შეგვიძლია ვივარაუდოთ: აღდგენა-განახლება, გაფართოება, პერანგით შემოსვა და ცოკოლის მოდგმა, ხელახალი გადახურვა, კარიბჭის მოხატვა, ოშხის კარის ღმრთისმშობლის ხატის განახლება,[38] შეწირულობა და ა. შ. თუ ქტიტორი ადგილობრივი დიდებულია, სავარაუდოდ, იგი აქვეა დაკრძალული.

36 ბუბა **კუდავა**, ორი ახალი წარწერა ოშხის ტაძრიდან. II საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ქართული ხელნაწერი", თეზისები, თბ., 2013, გვ.

37 რა სამწუხაროა, რომ განსრახ არის ნამიმტვრეული თავის არე. სავსებით შესაძლებელია, რომ აქ გვირგვინი ეოფილიყო გამოქანდაკებული.

38 შესაძლოა, კარიბჭის ფრესკული ან ხატის ჭედური წარწერა იხსენიებდა ქტიტორს სახელდებით და ეს სწევდა მისი რელიეფის ანეპიგრაფიკულობის ერთგვარ კომპენსაციას.

Buba Kudava, Gocha Saitidze

Newly Discovered Donor Relief from Ishkhani

A sculptured tympanum, supposedly discovered in 2013, in the environs of Ishkhani cathedral is kept in Rize Museum. It bears an image of the Virgin and Child with the donor standing before Her and holding a building in his hand, on the roof of which a pigeon = Holy Ghost is seated, while the blessing Hand of the Lord is carved in the centre. Based on the artistic merits of the relief and taking historic events into account, the relief should be dated to the first half of the 11th c. No place for the tympanum can be found within the extant Ishkhani cathedral. It might have been placed above the entrance of some chapel forming part of the west porch complex – venerated icon of the "Virgin Portaitissa" (evidenced by the literary sources) might have been housed here. It might have decorated the monastery gate (although, small dimensions make it less probable), if the above mentioned icon would have been placed in the gate-church – similar to the case of Iviron monastery on Mount Athos. The man represented on the relief seems likely to be the donor of this chapel (probably, his burial chapel) – he might have been a member of the Bagrationi royal family or a local feudal lord, who had contributed to the works ongoing in Ishkhani cathedral in the first half of the 11th c.

იშხანი, საქტიტორო
რელიეფი

იშხანი, საქტიტორო რელიეფი,
ფრაგმენტი

თამაზ სანიკიძე
გ. წულუკიძის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების რამდენიმე თეოლოგიურ-ისტორიული ასპექტის შესახებ

თავდაპირველად ვოტა რამ განვითარებული შუა საუკუნეების წინამავალი პერიოდის – გარდამავალი ხანის თაობაზე: არაბთა მიერ ქვეყანა გაჩანაგებულია, მაგრამ როგორც ზოგჯერ ხდება ხოლმე, უკიდურესი ბოროტება შესატევის წინააღმდეგობას ბადებს. შედეგად, საქართველოში არაბების ესოდენ ხანგრძლივი ყოფნა-ბატონობა ერის იდენტობაზე, კულტურაზე, რწმენაზე არსებით გავლენას ვერ ახდენს, განსხვავებით მათ მიერ დაპყრობილი დიდი და ძლიერი ქვეყნებისა და ხალხებისგან. პირიქით – ქართველებმა არაბი აბო ქრისტიანობაზე მოაქციეს, გააქართველეს. იყო მოძალადე უცხოტომელებზე ზემოქმედების სხვა ფაქტებიც, რამაც ქართული საზოგადოების „რეევა" („და ირეეოდნენ ვითარცა ლერწმანი ქართაგან ძლიერთა" – იოანე საბანისძე) თანდათან შეანელა და საბოლოოდ „შეაჩერა" კიდეც.

უადრესად გამძაფრებულია ეროვნული სულიერება. იქმნება პატრიოტული შემართებით განმსჭვალული არაერთი ჰაგიოგრაფიული თუ ისტორიული თხზულება. დაიწერა „ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ". მრავლად შენდება ეკლესია-მონასტრები, შენდება ყველგან, საქართველოს ყველა კუთხეში და ბევრად მეტი, ვიდრე ოდესმე.

არანაკლებ მწვავეა ქიშპობა ბიზანტიასთან, როგორც პოლიტიკურ (ომები), ისე რელიგიურ ნიადაგზე. ბერძნები უარეოფენ ქართველთა ჭეშმარიტ მართლმადიდებლობას (ქართველებს მწვალებლობასაც კი სწამებენ) და ამით უცხოეთში არსებული, მდიდარი ქართული სავანეების ხელში ჩაგდებას ცდილობენ. ბერძენ-ქართველთა ბრძოლა-კამათი ხანგრძლივია და ხშირად უკომპრომისო. საქართველოში ქრისტიანობის ძირძველობას მყარად ასაბუთებს „მოქცევაჲ ქართლისაჲს" მატიანე, რომელიც ალბათ, ბერძნულადაც ითარგმნა.

პროცესი მიმდინარეობს ბიზანტიურ სამყაროში ხატმებრძოლეობის ურთულესი რელიგიურ-სოციალური მოძრაობის ფონზე, რამაც VIII-IX საუკუნეებში ერთიანად შეარყია ბიზანტიის სახელმწიფოებრივი და კულტურული ცხოვრება და „ხელოვნებასაც გარკვეული დაღი დააჩნია"[1].

მიჩნეულია, რომ ხატმებრძოლეობა საქართველოს არ შეხებია, მაგრამ ასახსნელად იმ უსვეული, წინა საუკუნეებისგან აცდენილი სიახლეებისა, რომლებიც ამ დროის ქართული საკულტო არქიტექტურის (არმაზი, წირქოლი, ორგუმბათიანი გურჯაანის ყველაწმინდა, ვაჩნაძიანის კუპელჭალე – ჩვენში ი'შვიათი, მაგრამ ფართოდ გავრცელებული მონოფიზიტურ სომხეთში და სხვ.), ჭედურობის, ქანდაკების, მონუმენტური ფერწერის (მკაცრი სქემატიზაცია) ნიმუშებში ვლინდება,

1 ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I. თბ., 2014, გვ. 122.

ხატმებრძოლეობიდან მომდინარე იმპულსების გარდა, სხვა არაფერი იკვეთება[2]. მით უფრო მაშინ, როცა IX საუკუნეში ტაოს მფლობელი – აშოტ კურაპალატი ბიზანტიის ვასალია, ხოლო ქართული სამეფო-სამთავროების არც მანამდელი და არც შემდგომი ხელისუფალნი არიან ბიზანტიისგან მთლად თავისუფალნი (იქნებ ხატმებრძოლეობაც იყო ქართველთა რელიგიური „რევვის“ ერთ-ერთი მიზეზი).

არქიტექტურაში ძიებების ხანაა, ხანა „მთრთოლვარე, ნერვიულად დაძაბული შემოქმედებისა“ (გ. ჩუბინაშვილი). „სახეზეა ნაგებობათა ტიპების სიმრავლე და სიჭრელე“ (ვ. ბერიძე), ექსპერიმენტები, სტრუქტურული და ესთეტიკურ-სტილისტიკური მრავალფეროვნება, მკვეთრად გამოჯნელი წინა, კლასიკური პერიოდის ძეგლთა ჰარმონიული მთლიანობისგან, საინტერესო, მაგრამ იმავდროულად უპერსპექტივო; მომავალს ფაქტობრივად არაფერი გადასცემია; ამ ორი საუკუნის მონაპოვრად დარჩა მხოლოდ[3].

მომავალს გადაეცა უფრო მნიშვნელოვანი რამ – აღმშენებლობის მოტივაცია, განწმენდილ-განმტკიცებული სარწმუნოება და ეროვნული მთლიანობისკენ დაუოკებელი სწრაფვა, რასაც ქვეყნის აღმასვლა უნდა მოჰყოლოდა.

ასეც მოხდა. ბაგრატ III-მ მეფეთ-მეფობა და ბიზანტიური ტიტულატურა მოიერგო, წარმატებით გაუმკლავდა შინაურ თუ გარე სირთულეებს, ქვეყანა გააერთიანა და ეს დიდი მიღწევა-გამარჯვება ქუთაისში – დედაქალაქში, სწორედ ტაძრის აღმართვით (1003 წ.), მისი სატფვერების საეთველთაო ზეიმით დააგვირგვინა. (ნიშანდობლივია, რომ მეფემ „ინქარა“; თბილისი ჯერ კიდევ არაბთა ხელშია, ხოლო კახეთ-ჰერეთი გამდგარი). ტაძრის კურთხევის დღესასწაულზე მეფემ „შემოკრიბნა მახლობელნი ყოველნი ჴელმწიფენი, კათალიკოზნი, მღდუელთმოძღუარნი და ყოველთა მონასტერთა წინამძღუარნი და ყოველნი დიდებულნი ზემონი და ქუემონი მამულსა და სამეფოსა მისსა მეფენი და სხუათა ყოველთა სახელმწიფოთანი“[4].

„ეკლესია შესანიშნავი იყო თავის „მიუწვდომელთა“ თვისებებით“ (ივ. ჯავახიშვილი). წარმოვიდგინოთ ახლადგანსრულებული ბაგრატის ტაძრის გრანდიოზული კედელ-კამარები, ბურჯები, გუმბათი, აფსიდები, პლასტიკურად მეტყველი ნუქრთმა-რელიეფები, ნათელი და ხალვათი შიგა სივრცე, მზით აფერადებული გარე მასები და ფასადები, მათი უზადო მხატვრულ-კონსტრუქციული სრულყოფილება (ამ დროს ბიზანტიაში მსგავსი არაფერი აშენებულა) – უფლის მომნუსხველი სადიდებელი – და მასში მთელი დღის მანძილზე (იქნებ მეტისაც) მიმდინარე პარაკლისი-მისტერია... მთაზე აღმართული, გამოჩინებული – ქართული სახელმწიფოებრიობის, კულტურის, სულიერების ბრწყინვალე სიმბოლო – ნიშანსვეტი, დასტური ქვეყნის ძალმოსილებისა. უთუოდ ამგვარი განცდა-

2 იხ. აგრეთვე თ. სანიკიძე, შენიშვნები ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის ზოგიერთ საკითხზე, მნათობი, 11, 1973, გვ. 159-168.

3 აღსანიშნავია, რომ ამ დროის სომხურ არქიტექტურაში არაფერი იცვლება, სტაბილურად გრძელდება უწინდელი ტრადიციები. და კვლავ კითხვა – იმიტომ ხომ არა, რომ მონოფიზიტ სომხებს ხატი არ სჭირდებათ და შესაბამისად, ქართველებისგან განსხვავებით, არც ხატმებრძოლეობასთან აქვთ კავშირი?

4 თ. ჟორდანია, ქრონიკები, I, გვ. 245. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II. თბ., 1983, გვ. 192.

შთაბეჭდილებით დატოვა აქაურობა შინაურმა თუ სტუმარმა (ბერძენმა, არაბმა, სომეხმა და „სხვათა ყოველთა“).

სულ რამდენიმე წლის შემდეგ დაიწყება და დამთავრდება (1029 წ.) მცხეთის სვეტიცხოველის განახლება-აღმშენებლობა, რაც კვლავ ბაგრატ III-ის სახელს უკავშირდება. ქვეყნის ამ უპირველესი სალოცავის უშუალო მომგებელი – მელქისედეკი, მეფის ნათესავი და აღზრდილია. მალე მელქისედეკი საქართველოს პირველ კათალიკოს-პატრიარქად აღზევდება, ხვდა კონსტანტინოპოლში, დაიდასტურებს საპატრიარქო ღირსებას და ამით ქართული ეკლესია სრულ აღიარება-დამოუკიდებლობას მოიპოვებს.

პარალელურად შენდება ალავერდი. დამოუკიდებელი პატივმოყვარე ხელისუფალი (ქორიკოზი) აღმართავს ქართულ საკულტო ნაგებობებს შორის უდიდეს ტაძარს (რა თქმა უნდა, კახურ სტილში – ფაქტობრივად მოურთველს, უხვად დეკორირებული ბაგრატის ტაძრისა და სვეტიცხოველისგან განსხვავებულს, მაგრამ მათსავით დიდებულს), „ეჯიბრება“ მცხეთას, ქუთაისს, ეთუოდ ბიზანტიასაც; სურს თავისი პატარა ქვეყანა მათ მეტოქედ წარმოაჩინოს.

ხაზგასმით აღსანიშნავია ისიც, რომ სამივე – ბაგრატი, სვეტიცხოველი, ალავერდი საკრებულო ტაძრებია, კათედრალები, საზოგადოებრივი დანიშნულებისა, ადამიანთა მასების სახიერველ-სალოცავი, როგორიც გარდამავალ ხანაში და მას შემდეგაც ოშვიათად შენდება (მათი მსგავსი და უშუალო წინამორბედი, ასევე კათედრალი – ოშკი, მონასტერს წარმოადგენს, ამდენად, ითლად ვერმისაწვდომს უბრალო მლოცველთათვის).

ამ დიდებული ძეგლების (მართლაც ძეგლების) არქიტექტურული კონცეფცია ეერდნობა წრიმს, ნაწილობრივ მცხეთის ჯვარს და VI-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ზოგად პრინციპებს – განვრცობილია და გამრავალფეროვნებული ქართული კლასიკის ფორმა-მოცულობები. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მათ ავტორებს და ქტიტორებს გარდამავალი ხანისა საერთოდ არაფერი უნახავთ. გვაქვს გუბათოვანი ნაგებობების სხვა ვარიანტებიც, მათ შორის გამარტივებული – სამთავისი და სამთავრო (დოგმა შემდგომი საუკუნეებისათვის), ყველა მეტ-ნაკლებად მორთულ-მოკაზმული გარედანაც და შიგნიდანაც – მოხატული ან მოსახატად შემზადებული ინტერიერებით და ყველა აღსავსე – და ეს ჩვენთვის არსებითია – მდიდრული შენაწირით – ოქრო-ვერცხლის ჭედურობისა და საუფლო ხელოვნების ნიმუშებით, სხვა ძვირფასეულობით ისევე, როგორც მელქისედეკის სვეტიცხოველი[5] და ილარიონ ქინჩელის სამთავისი.

ასე შედგა ქართული სახელმწიფოს ძლიერების და ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის ღია დემონსტრირება, ეროვნული მთლიანობის (გიორგი მერჩულეს იდეის) ვიზუალური „წინასწარმეტყველება“. ქართველი მეფეები ერთხანს კვლავ ატარებენ ბიზანტიურ ტიტულატურას, მაგრამ მალე ამასაც მოიშორებენ. ბერძნების ეკლესიური პრეტენზიებიც თანდათან ეცხრება. გვიან ანტიოქიის პატრიარქს კიდევ ერთხელ და მკაცრად „ჩაანუმებს“ ათონის ივერთა მონასტრის წინამძღვარი – წმ. გიორგი მთაწმიდელი.

---

5 იხ. მელქისედეკის „ანდერძი“ („დაწერილი“). ნ. ბერძენიშვილი, „მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა“ საქართველოს ისტორიის საკითხები, IV თბ., 1967, გვ. 217-289.

ეს იყო გარდამტეხი პროცესი ქართველი ხალხისა და ქართული სახელმწიფოებრიობის ისტორიაში, შეპირობებული გვერდზე მყოფ უცხოელთაგან გამორჩეულობის (წარსულით, მიწის სიმდიდრით, კულტურით...) მენტალური სიამაყით. განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო განათლებას. გარდაისახა ელიტის ცნობიერება; გაუტოლდა ბერძნულს, სპარსულს, არაბულს, ნებისმიერ დასავლურს და აღმოსავლურს. „განადდა დიდი საკულტურო მუშაობა... მომწიფდა და ჩამოყალიბდა ქართული ეროვნული თვითშემეცნება და ბევრი იმ ახრთაგანი, რომელიც შემდეგ საუკუნეებში, ჩვენ დრომდესაც კი, ჩვეულებრივ მიღებული და გაბატონებული იყო და არის, სწორედ იმ დროს იყო შემუშავებული და გამოთქმული“[6].

ეპოქის შესატყვისია სოციალური ყოფა, შეა საუკუნეებისათვის ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული სხვა ქვეყნებში არსებული ვითარებისგან. დროის გარკვეულ მონაკვეთებში არის საშინაო თუ საგარეო ომები, სიდუხჭირე, შიმშილი, სიკვდილიანობა.

უცნაურია მხოლოდ ერთი „შეფერხება“, სწრაფი და მოულოდნელი, რომელიც მაინცადამაინც ხელოვნებას, უწინარესად ხუროთმოძღვრებას ეხება. XI საუკუნის 30-იანი წლებიდან ერთბაშად წყდება ქართული არქიტექტურის განვითარება, ცხოველხატული სტილის პირველი, ბრწყინვალე ეტაპი. აქედან მოყოლებული თითქმის საუკუნის განმავლობაში რაიმე მნიშვნელოვანი აღარაფერი შენდება. არ ჩანს ხელოვნების სხვა დარგების ნიმუშებიც, გარდა ატენის სიონის დიდებული მოხატულობისა.

მიზეზები გაურკვეველია, მაგრამ ზოგი რამ, ვფიქრობ, შეიძლება ვივარაუდოთ. ჯერ ზოგადად: 1) ყოფნით ის, რაც არსებობს, მსგავსის ან უკეთესის აშენება არც სურთ და არც სჭირდებათ, ყოფნით სახელ-სადიდებლად და დასაკმაყოფილებლად საკუთარი პატივმოყვარეობისა. 2) ქვეყანაში ეკლესიის როლი და ძალა საგრძნობლად შესუსტებულია. იცვლება ეკლესიასთან საზოგადოების მიმართება.

ერთი საუკუნის ამ ორ მონაკვეთში ქვეყნის პოლიტიკური და ეკონომიკური მდგომარეობა, ფაქტობრივად იდენტურია. ბაგრატ IV, სხვებზე არანაკლებ ამბიციური და მოტივირებული ხელისუფალი, ერთხანს არასათანადოდ ეკიდება ეკლესიას; ეპისკოპოსებად ნიშნავს მდიდარ დიდებულებს, ზოგჯერ ყიდის კიდეც ასეთ თანამდებობებს მათზე[7], რაც მალე მასვე თავსატეხი გაუხდება და სულ სხვა მიმართულებით შემოაბრუნებს. ასპარეზზე გამოსდება წმ. გიორგი მთაწმიდელი, დიდი სასულიერო და საზოგადო მოღვაწე, მწერალი, მთარგმნელი, ეროვნული კულტურის გულანთებული მოამაგე საქართველოშიც და მის ფარგლებს გარეთაც, ყოფითი სისადავისა და სიმკაცრის, ჭეშმარიტი ქრისტიანული ზნეობისა და ჰუმანიზმის მქადაგებელი ბერი.

მეფე იმდენად არის მოხიბლული წმ. გიორგი მთაწმიდელის პიროვნებით, რომ დაეინებით სთხოვს მას საქართველოს ეკლესიის საჭეთმპყრობლობას, მაგრამ ამაოდ; მხოლოდ მჭიდრო ურთიერთობებზე დაითანხმებს. წმ. გიორგი

6 იე. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II. თბ., 1983, გვ. 168.

7 იე. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 188.

მთაწმიდელი ორჯერ ჩამოდის საბერძნეთიდან სამშობლოში, ბოლის (1060-წ.) ხეთი წლით, და ენერგიულად ცდილობს ერთის მხრივ – არეული საეკლესიო საქმეების მოწესრიგებას და იმავდროულად – საზოგადოების ქრისტიანულად „გადემოკრატიულობას“. მისი მკვეთრი „მახვილი მხილებისა“[8] მოხვდება მეფესაც და ეპისკოპოსებსაც, რომლებიც საკუთრად არ უნდა „შეკრებდენ ოქროსა და ვერცხლსა, არამედ უმეტეს ყოვლისა სწყალობდენ გლახაკთა და უღონოთა.“[9]

სიტუაციის ნათელსაყოფად მრავლისმთქმელია ამონარიდი გიორგი ხუცესმონაზვნის (მცირის) მიერ შეთხზული გიორგი წმ. მთაწმიდელის „ცხოვრებიდან“ „რამეთუ იყო ვინმე ეპისკოპოსი, მდიდარი ფრიად და წარჩინებული, რომელსა იგი მარჯულ ჰბრძოდა ეშმაკი, რაჲთა სიმდიდრითა საფასეთა თჳსთაჲთა ეკლესიანი შეამკვნეს და განაშუენეს, და რაჲთა მონასტერსა შინა ადაპი დაიდვას და ამით მიზეზითა სცვიდა სიმდიდრესა თჳსსა, ხოლო გლახაკთა ყოვლადვე არა მიხედვიდა. ესე დაემოწაფა წმიდასა ამას ბერსა და განუცხადა თჳსი გულისსიტყუაჲ. ხოლო ბერმან ჰრქუა მას, ვითარმედ – მეუფეო, ესე ბრძოლა ბოროტისა მტრისაჲ არს, რაითამცა ეკლესიათა და ადაპთა მიზეზითა გლახაკთა უწყალობასა შინა მოგკლა, რამეთუ არათუ ამას გუეტყჳს ღმერთი, ვითარმედ ეკლესიანი არა შეამკვენითო, არამედ რამეთუ მშიოდა და არა მეცით შეჭამადი... ვითარცა იტყჳს ითანე ოქროპირი, ესრეთ სწავლასთა თუესთა მიერ მოწყალებად გლახაკთა მოიყუანა და ფრიად განეოფად იწყო უღონოთა და დავრდომილთა, ვიდრე არა სახილველად საკჳრველ იყო, რომელნი პირველ იცნობდეს“[10].

მაშასადამე, წმ. გიორგი მთაწმიდელის რწმენა-განწყობა ზოგადად ნათელია – საკუთარ სიმდიდრე-ფუფუნებაზე ხრუნვას მოეშვით და მშიერ-მწყურვალთ მიხედეთო – ურჩევს (საყვედურობს) წმინდა ბერი ეპისკოპოსს, მასთან ერთად (უთუოდ) მეფეს, დიდებულებს, საეკლესიო და საერო ხელისუფალთ და იმავდროულად ნათელეოფს, თუ რა უმძიმესი მდგომარეობაა საქართველოს ეკლესიაში; მაგრამ ტექსტის ენიგმური პასაჟები, ვფიქრობ, არანაკლებ მნიშვნელოვანი დასკვნების საშუალებას იძლევა.

ჯერ დავფიქრდეთ, რომელ შემკულ-განშვენიერებულ, „სახილველად საკჳრველ“ ეკლესიაზე შეიძლება იყოს აქ საუბარი. ქვეყანაში ადარაფერი შენდება. დიდი აღმშენებლობის ენთუზიაზმი წარსულს ჩაბარდა, მაგრამ ეს წარსული ხომ სულ ახლოსაა. არ გვიხსენებია, თორემ კარგად ვიცით, რომ კათედრალების გარდა ამ წარსულს განეკუთვნება ასევე მორთულ-მოკაზმული კიდევ არაერთი ბრწყინვალე და ცნობილი ძეგლი, რომელთა უმეტესობა, თუ ყველა არა, მოვლილი აქვს წმ. გიორგი მთაწმიდელს, მათ შორის, უეჭველად, სამთავისი, და მოტანილი ინფორმაციის კონტექსტი, დიდი ალბათობით, სწორედ მას გვაგულისხმებინებს. სამთავისი წმ. გიორგი მთაწმიდელის ჭაბუკობისას შენდ-

8 იქვე.

9 ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, II, (XI-XV სს.). თბ., 1967, გვ. 165.

10 იქვე. გვ. 166. აღნიშნულ ინფორმაციაზე ყურადღებას ამახვილებენ – Ш. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи, т. I. Тб., 1957, стр. 113-114. Л. Хускивадзе. Грузинские Эмали. Тб., 1981, стр. 98-99. უფრო ვრცლად – დ. თუმანიშვილი. *წერილები, ნარკვევები*. თბ., 2001. გვ. 107-108. ავტორთა მოსაზრებები მკვეთრად განსხვავებულია ხემი ვარაუდებისგან.

ებოდა (იკურთხა 1030 წელს) და სამშობლოში მისი პირველი ჩამოსვლის დროს (1034 წ.) და შემდეგაც მზედაუკრავი, გაუხუნარი დგას მის თვალწინ. ცოცხალია მისი მეუფე-მფლობელიც.

ასკეტი ბერი, უთუოდ, სამთავისის გარეგნული სილამაზით არის „გალიზიანებული" – ტაძრის უანალოგო მშვენიერებით ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში, მისი კედლების უხვი მორთულობით, ორნამენტაციისა და ფიგურული რელიეფების მრავალფეროვნებით, სიმწყობრით, პლასტიკური მეტყველებით, შემსრულებელ-ხელოვანთა გულმოდგინებით და მაღალი ოსტატობით, რომლებშიაც ნათლად ჩანს ქტიტორის ქონებრივი შესაძლებლობები... და ასე ამოიცნობა ძეგლის მომგებელ-აღმშენებელი (ხუროთმოძღვარი) – ილარიონ სამთავნელი, ეპისკოპოსი, „მდიდარი ფრიად და წარჩინებული", ძე ვანე ეანჩაელისა, რომელმაც ისიც „იკადრა" ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე საკუთარი სახელი და დამსახურება მიეწერა. (XI საუკუნის პირველი ათეული წლების ძეგლების ქტიტორ-მშენებლთაგან, ტექსტში აღწერილი ვითარების მოსაწილედ, ილარიონ სამთავნელის გარდა, სხვას ვერავის ვიგულისხმებთ).

ეს „სანახაობა" წმინდა ბერისთვის უცხოა, მის მრწამსს და გემოვნებას არ შეესატყვისება, მკრეხელობაა. მისი გრანდიოზული საეფლო-საბრძანებლის – ათონის ივერთა მონასტრის ნაგებობათა კედლები სულ სხვანაირად გამოიყურება, შიშველია (ისევე, როგორც ბიზანტიურ სალოცავთა უმეტესობა) და მორწმუნეს მხოლოდ მონუმენტურობით იზიდავს.

მოტანილ ტექსტში ისიც შეიმჩნევა, რომ წმინდა ბერს არავითარი „პრეტენზიები" არა აქვს ტაძრის ინტერიერის ფორმა-მოცულობების მიმართ, თვალს არ სჭრის პატრონის ქონების შესატყვისი მისი მოხატულობა, ძვირფასი ჯვარხატები და სამკაულები, არ აწუხებს, რადგანაც ეს ყოველივე მოკვდავთა სულის სარგებელია, უფალს ეძღვნება და მასში განეფინება. ვერ ჰგუობს მხოლოდ აღაპს, რაკი ეპისკოპოსი ამით „მიზეზითა სცვოვდა სიმდიდრესა თჳსსა" (სცაჰფარა, სცავს-ჰფარავს)[11], მალავს საკუთარ დოვლათს, რათა უფრო მეტი შემომწირველი მოიზიდოს.

სამთავისის მეუფის აღსარებისას, როცა მან „წმიდასა ამას ბერსა... განუცხადა თჳსი გულისსიტყუაჲ", მოძღვარი საბოლოოდ დარწმუნდება, რომ მასში „ჰბრძოდა ეშმაკი" და, რომ ამისთვის მას ღვთის რისხვა არ ასცდება („მოგკლა"). მაშასადამე, „დანაშაული" გახსნილია, განაჩენი გამოტანილი, ეთიკური კრედო გაცხადებული. ფუფუნება ცოდვა-დანაშაულია, მით უფრო მაშინ, როცა მოევასნი შიმშილით იხოცებიანო – ასეთია წმიდა ბერის მრწამსი და პოზიცია.

ერეკეი ავტორიტეტის მქონე ბრძენ-ბერის ამგვარ შეგონებებს შეუძლებელია სათანადო ფსიქოლოგიური ზემოქმედება არ მოეხდინა მაღალი საზოგადოების ცნობიერებაზე და მოახდინა კიდეც. შეწყდა აღმშენებლობაც და ოქრო-ვერცხლით ტკბობის სურვილიც მინელდა, რაც შუალედურის უარისმყოფელი და უკიდურესობისკენ მიდრეკილი ქართული ხასიათისთვის სრულიად ბუნებრივია.

მომრავლდნენ წმ. გიორგი მთაწმიდელის თაყვანისმცემელნი და თანამოაზრე-მიმდევრები. წყვეტა გაგრძელდა. დავით აღმაშენებელმა წმინდა ბერის პოზი-

11 სულხან-საბა ორბელიანი. სიტყვის კონა. თბ., 1947.

ცია კონცეფციად ჩამოიყალიბა, რაც ხნესრული მეფის მრავალმხრივი მოღვაწეობის არაერთ სფეროში გამოვლინდა. კარგად არის ცნობილი მისი ჰუმანურობა, ტოლერანტობა, ღარიბთა და უპოვართა მფარველობა, რჯულშემწყნარებლობა, თავმდაბლობა, რასაც ესოდენ მკაფიოდ ავლენს მისი „გალობანი სინანულისანი“ – ქართული პოეზიისა და მხატვრული აზროვნების შედევრი. ცნობილია წმინდა მეფის სიმკაცრეც და უკომპრომისობა, როცა და სადაც ეს მის ქვეყანას სჭირდებოდა, და ღრმა რწმენა იმისა, რომ მტრებით გარშემორტყმულ საქართველოს აღამაღლებს მხოლოდ მართლმადიდებელი ქრისტიანობა, განწმენდილი და იმავდროულად გამდიდრებული სხვათა სიბრძნე-გამოცდილებით.

ის, რასაც ღირსი მამა წმ. გიორგი მთაწმიდელი ერთ ეპისკოპოსს ეტყვის და სხვებს კი გააგონებს, „მონანიე“ მეფე ეკლესიის უმკაცრესი რეფორმებით განასრულებს. 1103 წელს მოიწვევს რუის-ურბნისის საეკლესიო კრებას, გადააყენებს ელიარს მღვდელმთავრებს, აკრძალავს ხელდამსხმელის მიერ ხელდასხმულისგან „ქრთამისა და საფასის“ მიღებას, ანგარებას, ყოველგვარ უწესობას და კრების „ძეგლის წერით“ მოაწესრიგებს ეკლესიას.

ნიშანდობლივია, რომ მეფე მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს საეკლესიო აღმშენებლობას, მაგრამ აშენებს არა საკრებულო ტაძრებს (გვიან მის მიერ უცხო რწმენის დამპყრობელთაგან გათავისუფლებულ თბილისშიაც კი სიონის საკათედრო ტაძარს შეაკეთებს მხოლოდ) – არსებული მისთვისაც დამაკმაყოფილებელია – აშენებს და მხარში უდგას მონასტრებს – განათლების, სულიერების, კულტურის კერებს.

პირველი, რაც სწავლულმა მეფემ წამოიწყო, იყო ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესია შიო მღვიმის მონასტერში, საშუალო ზომის, რაც მთავარია, აგურის შენობა[12], ანუ სრულიად სადა გარე სახისა, მოკლებული ორნამენტებს და ფიგურულ რელიეფებს, „შეუფერებელი“ აწ უკვე საკმარისად მომძლავრებული ქვეყნისა და მისი დიდად წარმატებული ხელისუფლისათვის (ძლიერ დაზიანებული, XVII ს-ში აღდგენილია სამნავიანი ბაზილიკის სახით).

აგურის ეკლესიები ჩვენში ადრეც შენდებოდა და გვიანაც, მაგრამ კათედრალებისა და სამთავრო-სამთავისის ფონზე, გარეგნულად ესოდენ „შეუხედავი“ ეკლესიის მშენებლობა, კარგად გააზრებული ქმედებაა, თეოლოგიურ სიღრმეებში წვდომის შედეგია. არ ვიცით როგორი იყო, ან როგორ იყო მოწყობილი ეკლესიის ინტერიერი (მხოლოდ ვარაუდები შეგვიძლია), მაგრამ ის კი დოკუმენტებით არის დადასტურებული, რომ მეფემ მონასტერი საკათალიკოსის ჩამოართვა, სამეფო საკუთრებად აქცია (ესეც ძლიერი ხელისუფლის თამამი გადაწყვეტილებაა), მიანიჭა სრული შეუვალობა, დაუწესა საგანგებო „ანდერძი“ – ტიპიკონი და შესწირა დიდძალი ქონება, რომელშიაც რა თქმა უნდა, სარიტუალო ძვირფასეულობაც შედიოდა.

შიომღვიმის ღვთისმშობელი არაჩვეულებრივად მუყდრო გარემოშია გან-

12 Р. Меписашвили, Архитектурный ансамбль Гелати. Тб., 1966, стр. 80. პ. ზაქარაია, *ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა*, II. თბ., 1978, გვ. 88. დავით აღმაშენებლის ტაძარი რომ აგურისა იყო, ნანს ნაგებობის აღმოსავლეთ ნაწილში, შვერილი აფსიდების ქვედა მონაკვეთებში.

თავსებული, მაგრამ სხვათა აშენებულ, სხვადასხვა დროის ნაგებობათა და ქვაბულთა შორის დგას. მეორე კი – გელათის მონასტერი, მთლიანად მეფის მონაფიქრია, შეიძლება ითქვას, მისი ნაოცნებარი (ოცნებები რომ ჰქონდა, ეს არც დაუმალავს, დაგვიწერა და დაგვიტოვა), მისი აზროვნებისა და რწმენის ნაყოფი (1106-1130 წწ.) მან „მოიგონა აღშენება მონასტრისა და დაამტკიცა... ადგილსა ყოვლად შეუნიერსა, ყოვლითურთ უნაკლოსა, რომელსა შინა, ვითარცა მეორე ცაჲ გარდაართხა ტაძარი ყოვლად წმიდისა და უფროსად კურთხეულისა დედისა ღმრთისათა, რაბამ რამე აღმატებული ყოველთა წინანდელთა ქმნელთა, რომელთა ზეშთა ჰმატს შეუნიერებასა ყოველთასა, სივრცითა და ნივთთა სიკეთითა...“[13] „მოიგონა“ არა მარტო საკუთარ სავანედ და სამარადისო სასუფევლად, არც მხოლოდ უფლისა მიმართ საეკლესიებლად, არამედ „სხუად ათინად და მეორედ იერუსალიმად“ – მისი ნალოლიავები ქვეყნისა და ერის ზნეობრივი განწმენდა-სრულყოფისათვის, ადამიანთა ცნობიერების გაკეთილშობილებისათვის, მათი ხვალინდელი ბედნიერებისათვის, რაც აქ მის მიერ დაფუძნებულ და აშენებულ აკადემიას უნდა განესაზღვრა, ხოლო ღვთისმშობლის შობის ტაძარს აღესრულებინა. ი'შვა ახალი (ძველი) იდეა სამომავლოდ, ქვეყნის დიდებისა და წინსვლის სანუნებლად გონისმიერი ნაყოფით და არა თვალთათვის, როგორც ბაგრატ III-მ და გვიან გიორგი ბრწყინვალემ (იხ. ქვემოთ) განახორციელეს დროთა შესატყვისად.

„მოიგონა აღშენება“ – ვფიქრობ, უფრო კონკრეტული შინაარსითაც უნდა იყოს დატვირთული. ამ ორი ნაგებობის – ტაძრისა და აკადემიის შემოქმედი თვითონ ბრძენი მეფე ბრძანდებოდა (შესაძლოა, ქსენონის, სატრაპეზოს და სხვებისაც – მონასტრის მოძღვართ, ოთანე პეტრიწს, არსენ იყალთოელს, უცხოელ სწავლულებს და მათ თანამდგომთ, მათი ღირსების შესაბამისი სამყოფელი ხომ უნდა ჰქონოდათ?). მის მიერ, ან მისი უშუალო ხელმძღვანელობით შეიქმნა ნაგებობათა პროექტები, მოდელები, მნიშვნელოვანი ელემენტები და მშენებლობაც მისი მუდმივი (მოცალეობის მიხედვით) ზედამხედველობით მიმდინარეობდა. ესოდენ განათლებულ მეფეს ეს არც გაუჭირდებოდა და ხელსაც არაფერი შეუშლიდა (ზემოთ სამთავისის ხერითმოძღვრის – ილარიონ სამთაენელის მაგალითზე ვნახეთ, რომ მშენებლის ხელოვნება დიდებულთათვის არ იყო უცხო. გვაქვს სხვა მაგალითებიც). იმასაც ვერ გამოვრიცხავთ, რომ ნაგებობები, რომლებიც გელათის სამონასტრო ანსამბლს XIII-XIV საუკუნეებში შეემატა, დავით მეფის ჩანაფიქრით არის აშენებული.

მემატიანე თითქოსდა აჭარბებს, როცა ამბობს, ტაძარი არისო „აღმატებული ყოველთა წინანდელთა ქმნელთაო“ არადა, ნაგებობა არაფრით არ არის „უმჯობესი“ ბაგრატის ტაძარზე (სხვებზეც), რომელიც გელათიდან სულ 10 კილომეტრში, თვალშუედგამ მონუმენტად დგას და ამაყად გადაჰყურებს ქალაქს. გელათი არ არის გამორჩეული არც მდებარეობით, არც გაბარიტებით, არც მორთულობით და არც არაფრით ამდაგვარით. და მაინც, მემატიანე მართალს ბრძანებს – გელათის ღვთისმშობელი აღმატებულია სისადავის ხიბლით, გაცხადებული არსით და მისით.

13 ქართლის ცხოვრება. ტექსტი დადგენილი ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. I. თბ., 1955, გვ. 328.

ტაძრის მოდელი სამთავრო-სამთავისიდან მომდინარეობს. აქაც გუმბათი ორ ბურჯსა და ბემა-აფსიდის კედლებზეა აღმართული. ნაგებობის კორპუსი გუმბათიანად, მათთან შედარებით, რამდენადმე მაღალია, მაგრამ სიგანეში საგრძნობლად გაშლილი, „გარდართხმულია“ ხელოვნურად მოსწორებულ ფართო მოედანზე. ტაძრის თლილი ქვებით (ეკლარის) ნაგებ, ლია ფერის, დინჯ და მასიურ ფასადებს ერთგვარად ახალისებს წვრილი ლილვების უწყვეტი თაღედი. ასეთივე ლილვები შემოუყვება კედლებისა და გუმბათის ფანჯრებს. თაღებს აქვთ (და არცა აქვთ) თხელი ორნამენტირებული კაპიტელები და იმპოსტები, რომლებიც ფაქტიურად თვალს არ ხვდება. ნაგებობის გარე მასების თავისებურად მიმზიდველ სიდინჯესა და ერთსახოვნებას არაფერი არღვევს. შესაბამისად, გელათის კედლების უბრალოება, უხვად დეკორირებული ადრეული თუ გვიანდელი ქართული ტაძრების უმეტესობასთან შედარებით, იმდენად მოულოდნელი და უჩვეულოა, რომ ერთხანს მკვლევრებს ტაძრის მართულობა დაუმთავრებლად მიაჩნდათ[14].

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ შთაბეჭდილების „მაპროვოცირებელი“ შეიძლება ეოფილიყო ნაგებობის სამად-სამი დეტალი – სამხრეთი ფანჯრის (კედლის აღმოსავლეთ კიდეზე) მდიდრულად მოჩუქურთმებული მოჩარჩოება, მას ზევით სიბრტყიდან ამოწეული მოხრდილი ვარდული და აღმოსავლეთ ფასადზე, ცენტრალური ფანჯრის ქვეშ (და არა ზევით, რაც უფრო გამართლებული იქნებოდა) „არაბენებრივად“ გამოშვერილი, გულდასმით დამუშავებული გირჩი. ხომ შეუძლებელია, ასეთი რამ გლუვ კედლებზე შემთხვევით, ვინმე ერთის მოწადინებით გაჩენილიყო (მოუნდა და გააკეთა?!). ნამოქმედარის ახრს ბოლომდე ვერ ამოვიცნობთ, მაგრამ იქნებ მათი „მომგონებელი“ გვეებნება – ასეც შეგვეძლო და არ გავაკეთეთ, რადგანაც ამდაგვარი მორთვა-მოკაზმვა უფლის სახლისთვის შეუფერებელია. აქ მართლაც ასეა: ტაძრის ფასადების ვრცელ სიბრტყეებზე აღნიშნული ორნამენტები უეცხოდ გამოიყურება, ზედმეტია, და თუ კაცი საგანგებოდ არ დააკვირდა, არც იკითხება. ტაძარს არაფერი აკლია. მის ფასადებზე დეკორაციული თაღების თუ კარ-ფანჯრების საპირეთა პროფილირება რაიმე დამატებით აქცენტებს არ საჭიროებს. ხოლო ნაგებობის ზოგადი მხატვრულ-არქიტექტურული სახე აწყობილია იმდაგვარად, როგორც უნდა იყოს, როგორც სტრუქტურის ერთიანი კონცეფცია მოითხოვს[15]. ეს კი იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ღრმად მორწმუნე ხელმწიფე-ადმშენებლის ჩანაფიქრით, სალოცავის ექსტერიერსაც, „ამა სოფლის“ ანე ხილული სამყაროს ნაწილს, თავისი ონტოლოგიური და ესთეტიკური ღირებულება აქვს და ისიც მშვენიერი, მაგრამ უბრალო უნდა იყოს.

უფრო შთამბეჭდავია ტაძრის შიგა სივრცე. აქ ყველა თაღი, კამარა, ბურჯი, პილასტრი, აფსიდი, კონქი, გუმბათის ყელი თუ ნახევარსფერო ისე ერწყმის ერთმანეთს, რომ მზერას არაფერი აბრკოლებს. გუმბათის აღმოსავლეთი საერდენი პილასტრები იმდენად თხელია, ცალკე ფორმებად არც კი აღიქმება (შეად. სამთავრის ანალოგიურ ელემენტებს). ხალვათად გახსნილი და ერთმა-

14 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 306.

15 დაწვრილებით იხ. რ. მეფისაშვილი, დასახ. ნაშრ.

ნეთში თავისუფლად გამავალი სივრცე-მოცულობები („სივრცეზე“ ხომ შემბა-ტიანეც მიგვითითებს. იხ. ზემოთ), უხვად განათებული გუმბათის 16 და თითო მკვლავში სამ-სამი ფართო ფანჯრით, მძლავრად ზემოქმედებს მორწმუნეზე (ურწმუნოზეც), აღიტაცებს მიღმიურ საუფლოში, რომელიც – და კვლავ ეს არის არსებითი – მეფემ მორთო „ნივთთა სიკეთითა და სიმრავლითა, და მოქმნულობისა შეუსწორებლობითა, რომელსა აწ თანამოწმობით ხედვენ თუალნი ყოველთანი, და აღავსო სიწმინდეთა მიერ პატიოსანთა ნაწილთა წმიდათასა, და წმიდათა ხატთა მიერ და სიწმიდისა სამსახურებელთა ყოვლად დიდებულთა და სხუათა წმინდა ნივთთა ძნიად საპოვნელთა.

ამათ თანა დასხნა მუნვე დიდთა და ხოსროვანთა მეფეთა ტახტნი და საყდარნი, სასანთლენი და კიდელნი ფერად-ფერადნი იავარად მოსულნი, რომელნი მოიხუნა მეფეთა არაბეთისასა, რაჟამს თჳთ იგინიცა ტყუედ მოიყუანნა, მასვე ტაძარსა შინა, შეწირნა ღმრთისა სახსენოდ და სამადლობელად ძლევისა მის საკჳრველისა.

და მუნვე შემოკრიბნა კაცნი პატიოსანნი ცხოვრებითა და შემკულნი ყოველითა სათნოებითა, არა თჳსთა ოდენ სამეფოთა შინა პოვნილნი, არამედ ქუეყანასა კიდეთათ სადაცა ესმა ვიეთმე სიწმიდე, სიკეთე, სისრულე სულიერითა და ჯორციელითა სათნოებათა აღვსობა... მოიყვანნა. და დაამკჳდრნა მას შინა. და... მისცა დედასა ღმრთისასა სამსახურებელთა მისსა წინაშე მდგომელთა მისთათჳის...“[16] და მათთანვე „მისცა“ ხახულის სასწაულმოქმედი ხატი, კანდელებით აელვარებული[17]; „მისცა“ , ჩანს, ბევრად მეტი, ვიდრე მელქისედეკ კათალიკოსმა სვეტიცხოველს, ან ილარიონ ვაჩეს-ძემ სამთავისს. ისიც ხომ ცხა-

16 ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 330.

17 ხახულის ტრიპტიქონი საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმშია დავანებული და, რაკი წლების მანძილზე ნებისმიერ დროს შემეძლო მასთან მიახლება, ხშირად დავფიქრებულვარ – სად და როგორ იყო იგი განთავსებული გელათის ტაძარში. ოქროს (ფრთები მოოქრული ვერცხლის) ესოდენ მასშტაბურ ქმნილებას (147X202 სმ), დამშვენებულს დახვეწილი ორნამენტებით, უამრავი მინანქრითა და ძვირფასი თუ ნახევრადძვირფასი ქვებით, ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშს, რა ადგილი ეჭირა ტაძრის ინტერიერში? რა თქმა უნდა, გამორჩეული, მაგრამ სად? გუმბათქვეშა სივრცეში? კანკელის აღსავლის კარის წინ? არა! „დაადუმებდა“ ირგელივ ყველაფერს. ბევრჯერ გადავამოწმე ადგილზე ნემი ეარაუდები, მაგრამ უშედეგოდ. არადა, საინტერესოა; და თუ რატომ, მგონია, დაინტერესებული მკითხველი უნემოდ მიხვდება. მხოლოდ ერთს დავამატებ: მისი ერთადერთი ანალოგი, დიდებული ბიზანტიური „პალა დ'ორო“ (XIV საუკუნე) მკაცრი სიმეტრიულობით აწყობილი და ამის გამოისობით „მშრალი“, ნაკლებად ემოციური, ვენეციის სან მარკოს ტაძარში დღეს საკურთხეველის უკან, ცალკე, ხელოვნურად განათებულ დარბაზშია გამოფენილი (უწინ სად იყოს, ვერ მითხრეს), ექსპონატია, რომლის ხილვა სპეციალური ნებართვისა და გამეოლის გარეშე შეუძლებელია. დაუშვებელია მასთან საჯაროდ რაიმე რიტუალის ნატარებაც. ამას ვამბობ გულანთებული ქართველი „პატრიოტების“ მისამართით, რომლებიც რახანია ჩვენი ისტორიული რელიქვიების ეკლესიებში გადატანას და ძველი ფუნქციით გამოყენებას მოითხოვენ. სრულიად შეუწყნარებელია აგრეთვე (ჩვენი სულიერი და კულტურული დონის მანვენებელიც) საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის შესახელელთან, ლია სივრცეში, გამართული ფოტო-ასლებისა და რაღაც ნიეთების პროვინციული „ექსპოზიცია-სამლოცველო“, რომელსაც წლების მანძილზე ითმენს ეკლესია და ჩვენი სახოგადოება; მუზეუმში კი აღარავინ შედის.

დია, რომ ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილ ამ ძვირფასეულობათა ერთი ნაწილის საფასური უკან ჩამოიტოვებდა ბაგრატის ტაძრის, სვეტიცხოვლის, სამთავისის გარეგნულ ბრწყინვალებას – მიწიერს და მიუღებელს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის, რომ მეფემ სხვა ქვეყნებიდან „მოიყვანნა“ სახელოვანი ქართველები და უცხოელებიც, თანაც არა სტუმრად, როგორც ბაგრატ III-მ ტაძრის სატფურების დღესასწაულზე, ან ბაგრატ IV-მ წმ. გიორგი მთაწმიდელი, არამედ „დაამკვიდრნა“ ისინი საკუთარ ქვეყანაში.

ამასთანავე, მეფემ გელათს „მისცა“ არანაკლებ ზემოქმედი – ტაძრის კედლების მოხატულობა (ალბათ, ჯერ მხოლოდ ჩანაფიქრი), „ფერად-ფერადი“ საღმრთო სიუჟეტები და პერსონაჟები (არა ცოდვილ მოკვდავთა სახეები, მით უმეტეს – არა საკუთარი გამოსახულება, რასაც იგი ვერ იკადრებდა და რომელიც XIV თუ XVI საუკუნეში გაჩნდა ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე, შთამომავალთაგან დიდი წინაპრის უკვდავყოფად), რომელთაც განასრულებს საკერთხევლის კონქზე მოლიცლიცე მოზაიკა – ღვთისმშობელი ყრმით და ორი ანგელოზით, დაწყებული, უთუოდ, მეფის სიცოცხლეში და დამთავრებული მისი გარდაცვალების შემდეგ. ამას ემატებოდა ლიტურგიკული მისტერიები, გალობა-დადადისი, და ეს ყოველივე მიზნად ისახავდა მიუღწეველს – ადამიანის სულიერ განწმენდა-გასპეტაკებას.

გელათს ყურადღება არც ხელმწიფე-ადმაშენებლის ძისგან, დემეტრე I-სგან მოკლებია. ტაძრის მოზაიკით დამშვენება სწორედ მისი დამსახურებაა. მანვე შესწირა მონასტერს მის მიერ დაპყრობილი ქალაქის – განძის კარი. თხზავდა ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილ იამბიკოებს. მაგრამ ვერც ქვეყანაში და ვერც საკუთარ ოჯახში სიმშვიდე ვერ შეინარჩუნა. შვილი – ისიც დავითი, დიდი ბაბუის ხელში გაზრდილი, აუჯანყდა, მცირე ხნით ტახტიც წაართვა, ბერად შეაყენა და ასე გამწარებულმა დატოვა წუთისოფელი.

ხელმწიფის ასული, ასევე მამის იდეებით შთაგონებული – თამარი, უფრო „იღბლიანი“ აღმოჩნდება. შარვანის პირმშვენიერი დედოფალი, პოეტების მუზა, ხანდაზმულ-დაქვრივებული, სამშობლოში ბრუნდება, შემოინახვნდება და კაცთა თვალთაგან შორს, თიღვაში მონასტერს ააშენებს. მონასტერი და მისი ტაძარი (სხვა ნაგებობები დანგრეულია) ჩვენთვის მრავალმხრივ არის საინტერესო და მის რამდენიმე თავისებურებას მოკლედ შევეხებით.

მონასტრის ტაძარიც გუმბათოვანია, დაფუძნებულია ტრადიციულ ორტოგონალზე, მაგრამ გელათის ღვთისმშობელზე ბევრად მცირე ზომისაა და მისგან სრულიად განსხვავებულ იერსახეს ატარებს. მეტიც – იგი „დროის ტიპურ მაგალითად ვერ ჩაითვლება“, რადგან თავისი წრის ძეგლებიდან მკვეთრად გამოირჩევა და თუმცა სტილის მახასიათებლებიც არ აკლია, სხვაობს იმდენად, წარწერა და ისტორიული ცნობები რომ არა, მისი დათარიღება (1152 წ.) გაჭირდებოდა[18].

ტაძრის გარე კედლები და გუმბათის ყელი სადა სიბრტყეებად არის ჩამოყალიბებული. ფანჯრების და კართა უმეტესობა მოუჩარჩოებელია. არის რამდენიმე დეკორირებული ელემენტი, უფრო ოსტატურად (პლასტიკურად) დამუშავე-

18 ლ. რხეულიშვილი, *თიღვა – შარვანის დედოფლის, თამარის აღმშენებლობა*. თბ., 1960, გვ. 97-99.

ბული, ვიდრე გელათისა და ისინიც რაიმენაირ კომპოზიციურ (მხატვრულ) მთლიანობას მოკლებული; მაგრამ აშკარად ვხედავთ, რომ ქტიტორისთვის და მისი სურვილების შესატყვისად – ხუროთმოძღვრისთვისაც, კედლების „ასკეტური სიმკაცრე“[19] პრიორიტეტულია. ტაძრის შიგა ფორმების წყობა შედარებით დინამიკურია და აქაც ამეტყველებული ფრესკული მოხატულობითა და მოზაიკით აფსიდის კონქში (არც ერთის კვალი არ ჩანს, ივარაუდება და ასეც უნდა ეოფილიყო)[20]. და მაინც დედოფალეოფილი არ გამოიყურება ისე „მდაბლად“, როგორც მისი მშობელი. ამის დასტურია ტაძრის პატრონიკე, ერთობ იმპოზანტური შესახედაობისა, მომგებლის ინდივიდუალური სადგომ-სალოცავი, რომელსაც ინტერიერის თითქმის მესამედი უჭირავს და საკურთხevლისკენ მთლიანად, ხოლო დანარჩენ ორ მხარეს დაბალ ბოძებზე ამოყვანილი ნახევარწრიული თაღებით არის გახსნილი. პატრონიკეს ერთადერთი შესასვლელი აქვს ჩრდილოეთით, გარედან, თავისსავე სიმაღლეზე. ეტყობა, წარსულში ფუფუნებით ნაცხოვრები მონასხონი, იქვე ახლოს მდგარი საკუთარი სასახლის მეორე სართულიდან ხიდით (?) პირდაპირ გადმოდიოდა პატრონიკეში, რომლის განიერ, ოთხკუთხა კარს თაღოვანი ჩარჩო და მოჩუქურთმებული არშია შემოუყვება. კარის ტიმპანის ცენტრში განთავსებულია წრეში ჩასმული რელიეფური ჯვარი, ხოლო მის ორსავ მხარეს ამოკვეთილია ექვსსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა, იამბიკურ ლექსად ჩამოყალიბებული. საყვედრებელი ტექსტის ბოლო სტრიქონში ეფლისგან შენდობას ითხოვს მისი მსახური – თამარი[21].

პატრონიკე აქვს გელათსაც, მაგრამ აქ იგი შედარებით მოკრძალებულია. მისი შიგა, საერთო (არა „პერსონალური“) კიბე-ასასვლელი, უწინარესად ამ სამნაწილიანი სტრუქტურის მთავარი მონაკვეთი – ტაძრის დასავლეთ კედელზე გაყოლებული ვიწრო გალერეა, ნამდვილად არ ტოვებს სამეფო სადგომ-სალო-

19 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 309.

20 ლ. რხეულიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 67.

21 აქ არ შემიძლია არ გავიხსენო ჩემი პროფესიული წვრთნის ერთი უადრესი ეპიზოდი. აკად. გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში სულ ახალი ჩარიცხული (პრეპარატორად), 1959 წლის 8 ივნისს ბ-ნმა ლეო რხეულიშვილმა თიღვაში წამიყვანა. მოვიხილეთ ულამაზესი ფრონეს ხეობა, ავედით მწვანით დაბურულ სოფელში, რომლის ცენტრში ამოზიდულია მაცხოვრის ეკლესია. დამეკალა მისი წარწერის გადაღება ცელოფნის ფურცელზე. გარედან მისაწვდომად საჭირო სიმაღლის კიბე ვერ ვიშოვეთ. ეკლესიის მოხუცი დარაჯი და მე ავფოფხდით პატრონიკეზე. წელზე შემოვირტყი თოკი, რომლის მეორე თავი დარაჯმა ხელში ჩაბღუჯა და „თამარის კარით“ გავედი ფასადზე. ძლივს ვიპოვე შიშველ ფეხთა თითების შესადგმელი ხვრელები კედლის საპირე ქვებს შორის. კარგა ხანს ვიმუშავე (4 საათით, გამოთვალა ბ-ნმა ლეომ)... რამდენიმე წამის წყვეტილით... უცებ ხმაური შემომესმა – ბავშვები შემოცვივდნენ ეკლესიაში. ჩემმა „საიმედო“ მცველმა თოკს ხელი გაუშვა და ბავშვებს გამოეკითხა. ინსტინქტურად ხელებიც მოვიშველიე, კედელზე ჩამოვეკიდე, და... მოხუცი გონს სწრაფად მოეგო...; ბეწვზე გადავრჩი. ჩემს ქვეით დიდი ლოდები ეყარა... დავალება შევასრულე. თბილისში წარწერის პირი ფაქიზად გავამუქე. ბ-ნმა ლეომ აკად. აკაკი შანიძეს წააკითხა და ჩართო თავის ზემოხსენებულ წიგნში, რომელიც სამადლობელი მინაწერით მაჩუქა. წიგნში არაფერია ნათქვამი ამ საოცრად დახვეწილი ასომთავრული წარწერის გადმოღება-გამართვის რთულ პროცესზე. თიღვაში მუშაობის რამდენიმე დღე ბევრი სასარგებლო და სასიამოვნო ფაქტითაც დამამახსოვრდა.

ცავის შთაბეჭდილებას. განსაკუთრებით საგულისხმოა ის, რომ გელათში არსად ჩანს მეფის სახელი, იმ წარწერაშიც კი, მის უზარმაზარ საფლავის ქვაზე რომ არის, მონასტრის კარიბჭეში, რომლითაც განსვენებულის ერთადერთი სურვილია განცხადებული; „მთავს-ო“ – ამბობს ნეტარხსენებული, რომ ჩემს საფლავზე შთამომავლებმა იარონო, „ფეხი დამადგითო“ – ნატრულობს. მეფის ასული კი უფრო თამამია – საკუთარ სახელს კითხულობს თიღვის პატრონიკეში ყოველი შესვლისას, რაც პატივდებული და თავმოყვარე ქალბატონის განსხვავებული განწყობის, ყოფიერებასთან სხვაგვარი მიმართების შედეგად აღიქმება. იქნებ მისი პორტრეტიც იყო ტაძრის კედელზე გამოსახული. მაგრამ ეს ყოველივე „წვრილმანებია“, თუმცა სამომავლო წვრილმანები, რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ მთლად „პირადულში“ გადაზრდილი.

გელათისა და თიღვის აღნიშნული არსებრივი მახასიათებლები არ უნდა იყოს (არ არის) მხოლოდ მომგებელთა გემოვნებით, ან მათი ოჯახური ასკეზით განპირობებული (ბრძოლებში ხმალშემართული დავითი და დემეტრე ასკეტები ვერ იქნებოდნენ); ეს უფრო სალოცავის პროგრამული აღნაგობის ზოგად ქრისტიანული (აღმოსავლეთქრისტიანული) თეოლოგიური კონცეფციაა, ბიზანტიაში მკაფიოდ გამოვლენილი კონსტანტინოპოლის აია სოფიასა და იმპერატორ ბასილი I-ის ნეას ტაძრებში (სხვებშიც), ჩვენში კი ბოლნისის სიონსა და ადრეულ ბაზიკილებში. ეს არის ზეშთაგონებული სწრაფვა წარმავალიდან მარადისობისაკენ, როცა ტაძარში შესული ადამიანი უნდა მოწყდეს მიწიერ რეალობას და შეერწყას ზეციურ, გაბრწყინებულ სამყაროს. ასეთია წმინდა მეფის „მთავგონარის“ საზრისი და მიზანდასახულობა. თუ იმდროინდელ ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ ნაარევს თავს ავარიდებთ და მხოლოდ არქიტექტურას ვიკმარებთ, ისე ჩანს, რომ გელათი, როგორც მოძღვრება (ტაძარი – მედიუმი ღმერთსა და ადამიანს შორის) უძველეს დოგმებს ეერდნობა, მათზეა ორიენტირებული და მორგებული.

გელათის არქიტექტურა, თიღვისგან განსხვავებით, ნამოყალიბებული და გააზრებულია თავიდან ბოლომდე, „წერტლიდან წერტილამდე“ მისი გეომეტრიული განზომილებებისა და მორთულობის ერთიერთმიმართება ჰარმონიულია და უნაკლო. მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ არც მას აქვს მაინცადამაინც მჭიდრო კავშირი X-XI საუკუნეების ნაგებობებთან, ცხოველხატული სტილის ნიმუშებთან. თითქმის არაფერი აქვს საერთო ბიზანტიურ ტრადიციებთანაც, მიუხედავად იმისა, რომ მისი აღმოსავლეთის სამი შვერილი აფსიდი სწორედ ბიზანტიური არქიტექტურის „გამოძახილად“ ითვლება (შვერილი აფსიდები აქვს შიომღვიმესაც). შორეულ ასოციაციებს იწვევს აგრეთვე გელათის ფანჯრების სიმრავლე და მათი ფართო ღიობები, განსაკუთრებით გუმბათის თექვსმეტი ფანჯარა, სხვაგან რომ არსად გვხვდება (გვიან შუა საუკუნეებში მათგან ოთხი ამოქოლილ-ამოშენებულია) და ფანჯრებიდან უხვად შემოღვრილი სინათლე, რაც როგორც ითქვა, ტაძრის ინტერიერს ზებუნებრივ იერს ანიჭებს.

გელათის ღვთისმშობელი ერთადერთია, უანალოგო და მხოლოდ გარკვეული კონცეპტუალური ასპექტებით, შთაგონების წყარო მომავალი მშენებლებისთვის.

გელათმა გამოაცოცხლა სამონასტრო ცხოვრება საქართველოში, ისეთივე

სულისკვეთებით, როგორითაც გარდამავალ ხანაში იღვწოდნენ გამოჩენილი ქართველები, მაგრამ გამოაცოცხლა სხვა შინაარსით – სიბრძნისმიერით და ასეთსავე დონეზე გაიტანა ქართული კულტურის მთიანთვარი საერთაშორისო ასპარეზზე. და ეს მოხდა სულ ახლა წლის შემდეგ დიდი აღმშენებლობის პერიოდიდან, როცა ტაძრების – უწინარესად საკრებულოებისა და სამონასტროებისაც – ეფექტი სახოგადოების ყველა ფენის წარმომადგენლებზე, მასებზე იყო გათვლილი. რომელს მეტი სარგებელი მოჰქონდა ქვეყნისთვის, ძნელი სათქმელია; ალბათ, უფრო გელათს – განათლების და კულტურის „უხმაური“ კერას.

გელათის შექმნით შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარება[22] დასრულდა. მომდევნო ქრონოლოგიურ ეტაპზე სამშენებლო ხელოვნების თვალსაზრისით რაიმე გამორჩეული და ადრეულებთან რაიმენაირად გატოლებული აღარაფერი აშენებულა (არც შემდეგ). ჯერ თიღვაში აირია ყველაფერი; შემდეგ და მალე მხატვრულ-სტილისტური მთლიანობა კი ჩამოყალიბდა, მაგრამ ამით არქიტექტურის დაღმასვლა არ შენელებულა.

სამაგიეროდ იმძლავრა დეკორმა. XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან XIII საუკუნის პირველ ათეულ წლებამდე (გარკვეულწილად შემდეგაც – XIV საუკუნის ჩათვლით) ორნამენტაციამ ერთიანად და მწყობრად მოიცვა ტაძრების კედელგუმბათების გარე პირი (რეპერტუარს გამოაკლდა ფიგურული რელიეფები, რაც ცალკე მსჯელობის საგანია). გასაოცრად მდიდარი, დახვეწილი, რაფინირებული ჩუქურთმებით მოიკაზმა იკორთის, ბეთანიის, ქვათახევის, ფიტარეთის, წყლულაშენის სამონასტრო ტაძრები, რომელთაც „დამატებით“ ხიბლს ანიჭებს საერთო ნიშანი – მდებარეობა ულამაზეს ხეობებსა და ფერდობებზე, თიღვა-გელათის მახასიათებელი, რომელიც მშენებელთა ახალმა გენერაციამ ბოლომდე გაითავისა. ასეთ ვითარებაში თვალს ნაკლებად ხვდება ხოგიერთის არქიტექტურული „ხარვეზი“ – „ზედმეტად“ მახვილი ფრონტონები, ან ის, რომ წყლულაშენის კორპუსი და გუმბათი თითქმის ერთი სიმაღლისაა.

არც ის მგონია მოულოდნელი (მკვლევრებს ეუცხოებათ), რომ დავით აღმაშენებლის ნაღვაწს უფრო ერთგული მიმდევრებიც ყვანან. ეგულისხმობ ყინცვისსა და ტიმოთესუბანს, აგურის შენობებს შიშველი კედლებით, შიიმღვიმის აგურისავე ტაძრის აშკარა მინაბაძებს. გელათიც არ არის მთლად „მივიწყებული“. შირიმით ნაგები და შესაბამისად მოურთველი, წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძარი, განსაკუთრებით მისი სამი შვერილი აფსიდი და ხალვათი შიგა სივრცე გელათთან უშუალო სიახლოვეს გვიდასტურებს. ამასთანავე, სამივე ისეთსავე მეუდრო, რომანტიკულ გარემოშია ნაშენებული, როგორც ამ დროის ძეგლების უმეტესობა. და მაინც, ერთიც, მეორეც და მესამეც გამოინაკლისებად ჩანან. ეპოქის ჰუმანისტური იდეალების, ესთეტიკური ხედვის, გემოვნების გამომხატველად იკორთა-ბეთანიის ჯგუფის ორნამენტებით „დატვირთული“ ტაძრები და მათი მომგებელნი გვევლინებიან.

---

22 ხელოვნებაში განვითარების ცნებას მკვლევარები შეუზღუდავად ხმარობენ. ჩვენს შემთხვევაშიც კი, როცა მხატვრული აზროვნების ერთი და უპირველესი დარგი – არქიტექტურა აშკარად დამცრობილია. ხელოვნების ზოგად ისტორიაშიც განვითარების არსი მხოლოდ კონკრეტული ეპოქების ფარგლებით შემოესაზღვრება და ისიც ზოგჯერ გარკვეული „ტეხილებით“

ისინი – მსხვილი ფეოდალები, პატიჟდებულნი, მამაცი მოლაშქრენი (მტერს და ომიანობა ქვეყანას ამჯერადაც ხომ არ აკლია), სიმდიდრით გალაღებულნი, ერთმანეთის მოშურნე და მოქიშპენი, „კარვის“ შექმნისთვის მოტივირებულები და მეფის ხელქვეითობის მოთაკილენი, მაგრამ საქვეყნო საქმის ერთგული (უმეტესობა) მამულიშვილები არიან – წიგნიერი ხალხი – კითხულობენ რუსთაველს, ნახრეხაძეს, უმირისს (ჰომეროსს); სრულად აქვთ გათავისებული ბიბლია, სახარება, საღვთისმეტყველო ლიტერატურა, იცნობენ პლატონის, არისტოტელეს, პეტრიწის მოძღვრებებს. ლოცულობენ ყინცვისში და თან მოსწონთ ანგელოზის ლამაზად აფერადებული სხეულის მშვენიერება; ისანში, მეფეთა სასახლის კედლებზე გამოსახულ ბატალურ სცენებში საკუთარი თავი და სიქველე ელანდებათ.

შეიცვალა ადამიანთა მიმართება ყოფიერებასთან და რწმენასთან. გაფართოვდა მათი ცნობიერების დიაპაზონი. უფრო ღრმად ნაწყდნენ, ერთი მხრივ საკუთარი წარსულის, მეორე მხრივ კი დასავლეთ-აღმოსავლეთის უმდიდრეს გონისმიერ მემკვიდრეობას. კარგად იციან „სხვა ათინა“ რომ მართლაც სხვაა და არა ის – ძველისძველი.

გავა დრო და იგივე დიდებულთაგან შეძლებით გამორჩეულები, უკვე ხანდასმულნი საკუთარ მონასტრებში დაივანებენ, ნაკეტილ სივრცეში, და წუთისოფლის ამაოებით გაბეზრებულნი, წიგნებით ხელში, ოცნებობენ მზიანი ღამის მიღმერ ნეტარებაზე.

არ გამოირიცხება მეორე ვარიანტიც. აღრე ვივარაუდე, რომ იკორთა და წალენჯიხა (სხვებიც) მათმა პატრონებმა მოწიფულობის ასაკში ააშენეს და თავიანთი საცხოვრებელი იმთავითვე იქვე მოიწყვეს. თუ უფრო შორს გავიხედავთ, წამოუდგენელია დავით აღმაშენებელს გელათში „ღამის გასათევი“ არ ჰქონოდა, თანაც არა „უბრალო“, არამედ მისი სტატუსის და იერარქიის შესაბამისი ნაგებობა. ისიც მრავლისმეტყველი უნდა იყოს, რომ გიორგი III-მ ამდაგვარი „ზამთრის სადგური“ (ვახუშტი), ვრცელი და ხერხთმოძღვრული თვალსაზრისით სრულად გამართული, გეგუთში აიშენა. როგორც ჩანს, XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის ქართველი ფეოდალების და მათი ოჯახების რეზიდენციებს, სხვაგან არსებულ ძირითადთან ერთად და ისევ დიდი წინაპრის – მეფე დავითის კვალდაკვალ, აღნიშნული მონასტრები წარმოადგენდნენ (ფეოდალებს ასეთი რეზიდენციები გააჩნდათ სხვა ქვეყნებშიც), სადაც მუდმივად, მართლაც ხიბერეში მკეიდრდებოდნენ.

ასე იყო თუ ისე, ამით არაფერი იცვლება. სურათი ისედაც ნათელია და გავიმეორებ: ქვეყნის არნახული გაბრწყინების ამ ათწლეულებში ახალი, მასშტაბური ქმედება ბაგრატის ან გელათის ანალოგიური მხატვრულ-ფუნქციური მნიშვნელობა-დანიშნულებისა არ განხორციელებულა. ამის აუცილებლობა აღარ არსებობს. ქართულ სახელმწიფოს და რენესანსული ჰუმანიზმის გზაზე მყარად შემდგარ ქართულ კულტურას, მისი შესატყვისი სივრცე-არეალი, ახლობელიცა და შორეულიც, საკმარისად (მეტადაც) ათვისებული აქვს.

თუ რა მოყვა ამას, ესეც კარგად არის ცნობილი. მოყვა ჯერ არხეინი უდარდელობა, ღვთით ბოძებული სამეფოს მაღლით ქართველი კაცის გენში

ნანერგილი, ამას კი ქარტეხილები და კატასტროფა. მინდოლთაგან ერთბაშად დაიქცა და გაცამტვერდა აყვავებული ქვეყანა, ნაკვდა სულიერება. და მაინც, როგორც არაერთხელ, ადრეც და შემდეგაც, კვლავ გამოცოცხლდა ქართველობა, მაგრამ გამოცოცხლდა სამარადჟამოდ ტრავმირებული, არამარტო ფიზიკურად, ფსიქოლოგიურადაც. განახლდა შემოქმედებითი საქმიანობა – მწერლობა, არქიტექტურა, მხატვრობა.

აღმშენებლობა დაიწყო XIII საუკუნის შუა წლებიდან. აშენდა ქართლის მეტეხი, ერთაწმინდა, თბილისის მეტეხი, საფარა, ზარზმა, გერგეტის სამება და კიდევ არაერთი ეკლესია-მონასტერი, რაც კვლავ წინააღმდეგობაა მომხდურთა მიმართ, კვლავ სარწმუნოების, ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისთვის ბრძოლაა, უთუოდ უფრო შედეგიანი, ვიდრე კოხტასთავის შეთქმულება და დემეტრე მეფის თავდადება.

XIV საუკუნის პირველ ნახევარში სახელმწიფო საკმაოდ მომძლავრდა კიდეც. თუმცა ქართულ კულტურას, ქართულ ხუროთმოძღვრებას რაიმე გამორჩეულად ღირებული, არც მთელი ამ პერიოდის მანძილზე და არც ამ დროს, არაფერი შემატებია. ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში ეს არის ხანა მიმბაძველობისა, დაღმავალ გზაზე შემდგარი ერის დიდებულ ახლო წარსულთან შეთანასწორების სურვილით აღძრული მცდელობებია მხოლოდ, რაც ნაგებობათა არქიტექტურაში ნათლად არის გამოხატული და იმაშიც, რომ მათი უმეტესობა კვლავ მუდრო გარემოშია მონასტრებად განფენილი.

თბილისის მეტეხის გარდა, ყველა დასახელებული ტაძარი კვლავინდებურად მარტივ სტრუქტურას იმეორებს. გუმბათი ორ ბურჯსა და აფსიდის კედლებს ეყრდნობა და ხშირად ზევითკენ ულაზათოდ არის შევიწროვებული (ტექნიკური პრობლემა). ნაგებობათა როგორც გარე, ისე შიგა ფორმების მთლიანობა და პროპორციული ურთიერთშესატყვისობა ნაკლებად არის დაცული. თლილი კვადრებით ამოყვანილ კედლებს სიმწყობრე აკლია. მინიმუმამდეა დაყვანილი ფანჯრების რაოდენობა, შესაბამისად ინტერიერები ნაბნელებულია („ბნელი“ ეოფის ანარეკლი?). გარე კედლები ყველგან მორთულია, ზოგან საკმაოდ უხვადაც, მაგრამ დეკორის რეპერტუარი მწირია, კვეთა დუნე და არაპლასტიკური. და მიუხედავად იმისა, რომ შენობები მონუმენტურიც არის და შთამბეჭდავიც, სამშენებლო სფეროში პროფესიული დონის დაქვეითება აშკარად სახეზეა. მაგრამ ამჯერად ჩვენთვის ამას ნაკლები მნიშვნელობა აქვს. არსებითია მათი სიმრავლე და ზემოქმედი ძალა, ძალა რომელიც ჩამოთვლილ თუ ნაგულისხმევთაგან ორ სალოცავში – თბილისის მეტეხსა და გერგეტის სამებაში – გამოსჩნდა, განსაკუთრებული სისრულით არის „ჩადებული“

თბილისის მეტეხის ტაძარი ტექტონიკური სტრუქტურით ამ დროისას არაფერს გაეს. და არც მხატვრულ-ხუროთმოძღვრული სრულყოფილებით გამოირჩევა. მაგრამ გამორჩეულია სასრისით და შესახედაობით. ქალაქის ცენტრში, მტკვრის ნაპირზე, ბორცვად ამოზიდულ კლდეზე ასვეტილი მისი მძლავრი, ზემსწრაფი სხეული – ვრცელი დასახლების დომინანტი და ორიენტირი, რწმენის სიმტკიცისკენ მოწოდებად აღიქმებოდა (აღიქმება) ქრისტიანებისთვის. მრავლისმეტყველია, რომ მისი აღმშენებელი მეფე დემეტრე თავდადებული, ილხანთა ვასალი,

ასეთ ხარჯს გაიღებს მაშინ, როცა გაერანებულ ქვეყანაში მოყვასნი დამშვიდებულ-დაბეზავებული ყავს, როცა იძულებულია „სხვის ომებში“ ათასობით ქართველი მეომარი გაწირის და გაწირავს თავსაც მტრის მიერ ქვეყნის კიდევ ერთხელ აწოოკება-მოოხრებისაგან გადასარჩენად. ამგვარ ვითარებაში, მტერ-მოყვარის თვალწინ, დედაქალაქის შუაგულში (და არა მიერეებულ ხეობაში, საკეთარი სოფლის სათხად), ასეთი დიდი ტაძარი მხილველ-მლოცველთათვის იმედის და ოპტიმიზმის მძლავრი მუხტი იქნებოდა უეჭველად.

ტაძრის არქიტექტურა არაერთი ნიშანთვისებით სხვაობს ეპოქის ძეგლებისგან, უწინარესად იმით, რომ აქვს სამი შვერილი აფსიდი და მისი გუმბათი ოთხ ბურჯზეა აღმართული, რაც მკვლევრების მიერ კარგად არის ახსნილ-განმარტებული[23]. მიჩნეულია, რომ მეტეხი XIII საუკუნის დასასრულს აშენდა ძველი, სავარუდოდ X-XI საუკუნეების ტაძრის ადგილზე და ამ უკანასკნელის გეგმარების გათვალისწინებით. ეს კი მის ისტორიაში ნაღრმავების იმპულსს გვაძლევს.

რა თქმა უნდა, ასეთ გამოჩინებულ ადგილს, თითქოს საკულტო მსახურებისთვის საგანგებოდ გამზადებულს, თბილისის გადედაქალაქებამდეც, მით უფრო მას შემდეგ, გამოუყენებლად არავინ დატოვებდა. ტრადიციის მიხედვით, აქ ეკლესია ვახტანგ გორგასალს აუშენებია, სადაც წმ. შუშანიკი დაუკრძალავთ, მაგრამ ასეთი სიძველისა აქ აღარაფერია შემორჩენილი. აწინდელი ტაძრის აღნაგობა კი, მართლაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მისი წინამორბედი ბაგრატ III-ის ხანას უკავშირდებოდა, რასაც ვფიქრობ, შეგვიძლია კიდევ ერთი ვარაუდიც, იქნებ ზედაპირული, მაგრამ დასაშვები ვარაუდი დავამატოთ.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროს თბილისი არაბებს უპყრიათ, ქალაქში ქრისტიანული თემი, როგორც ყოველთვის, არსებობს და მომძლავრებულიც უნდა იყოს. შესაბამისად, ვერ გამოვრიცხავთ, რომ მათაც აუბეს მხარი ქვეყანაში დიდ აღმშენებლობას; ააშენეს საკეთარი შესაძლებლობის მიხედვით – მოკრძალებული ზომის, მაგრამ კათედრალების თანამოქმედი და თანაზიარი, მათსავით ეფექტური – მეტეხთა ღვთისმშობლის ტაძარი.

დაბოლოს – „არამარტო საქართველოში, არამედ მსოფლიოშიც კი ძნელად მოიძებნება ძეგლი, რომ ისეთი საკვირველი სილამაზის მდებარეობა ჰქონდეს, როგორიც აქვს გერგეტის სამებას“[24]. ორი პატარა, მუქი ვერტიკალი – ტაძარი და სამრეკლო, მეინვარწვერის ქათქათა თეთრ ფონზე, თითქოს, ცოდან არის ჩამოსულ-დასვენებული მაღალ მთაზე (2150 მ.) და რაკი ძეგლი წლის ყველა დროს და ნებისმიერ ამინდში მინახავს, მეტის თქმაც შემიძლია: ზაფხულში მთა მწვანე ბალახითაა აბიბინებული, ზამთარში – თეთრი მანტიით შემოსილი, მაგრამ სამება არასოდეს ქრება თვალთაგან, არც უფერულდება, ღრუბელიც კი წრედ იხსნება ხოლმე მის ირგვლივ. ღვთით გაცხადებული სასწაულია მოხევეებისთვის, პოეტებისთვის (ა. პუშკინი), ხემთვის და ხემისთანებისთვის. მოხევე იტყვის – „დიდია წმინდა სამება, ცის კიდურამდე ელავსო...“ და ასე იელვარებს მარადის.

---

23 ვ. ბერიძე, რ. მეფისაშვილი, ლ. რხეულიშვილი, რ. შმერლინგი, თბილისის მეტეხის ტაძარი. თბ., 1969.

24 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 340.

ერთი გვიანდელი ისტორიული წყაროს მიხედვით, წმ. ანდრია პირველწოდებულმა მოვლო დიდოეთი, ლეკეთი, „მუნით მოიქცა ქისტეთის გზით და მოვიდა ჴევსა მთიულეთისასა... და აღვიდა ძირსა საშინელისა მის კავკასიერისა მთისა, რომელსა ეწოდების მყინვარი... და მაღალსა მთასა ზედა... აღმართა მუნ ჯუარი“[25]. თუმცა სამების აშენებამდე, ანუ XIV საუკუნის 30-იან წლებამდე არსებული არც აქ ჩანს არაფერი, მაგრამ ვიცით, რომ მოხევეები სამებას „ჯორს“ (ჯვარს) უწოდებენ, თან მთას ისეთი „საკრალური“ კონფიგურაცია აქვს, ამ ადგილის „სიწმინდე“, მართლაც, თვითგანვლა საკარაულებელი.

ტაძარი რომ განვითარებული შუა საუკუნეების ბოლო ეტაპზეა აგებული, ცხადად მეტყველებს მისი გეგმარება, სივრცე-მასების წყობა, ორნამენტაცია და ყველა ხუროთმოძღვრული მონაცემის განსაკუთრებული სიახლოვე ამ დროის სამცხის ძეგლებთან. თარიღის დაკონკრეტება კი შესაძლებელი ხდება ეპოქის ისტორიული რეალიებით[26].

მოკლედ დავაჯამებ, რაც კვლევებში, ვიმედოვნებ, სათანადოდ არის დასაბუთებული.

მონღოლთა შემოსევების შემდეგ „გზაჲ დარიალისაჲ“ კარგა ხნით ჩაკეტა. ჩაიკეტა დარიალის კარიც. გადარჯულდა ერთ დროს საქართველოს მოწადინებით გაქრისტიანებული ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ნაწილი. ქრისტიანობა შესუსტებულია საქართველოს მთიანეთშიც. „მთის აღრევით ეოფა“ და „ეკლესიის მკრეხელობა“ საფუძველი გახდა ჯერ პატრიარქ ექვთიმეს, შემდეგ მეფე გიორგი ბრწყინვალის დარიალის გზით მოგზაურობისა.

გიორგი ბრწყინვალემ, უთუოდ დავით აღმაშენებლის რეფორმებით შთაგონებულმა, ქვეყანაში „განაახლა წესნი საეკლესიონი, განმართნა და დაადგინა მოწესენი წესსა ზედა თჳსსა და უწესონი განჰკვეთა“[27] დიდი წინაპრის ქმედებას მოგვაგონებს მეფის დარიალის კარამდე მისვლა და ამით „გზაჲ მშვიდობისაჲ-ს“ გახსნის წადილიც. ჩანს, ამ მოგზაურობისას (ჯარით) მეფეს თან ახლდა პატრიარქი. აქვე გადაწყდა მთელი ხევის სვეტიცხოვლისთვის საგამგებლოდ გადაცემა და სამების ტაძრის აშენება, რაც წინასწარ აწონილ-დაწონილი, მიზანმიმართული სახელმწიფოებრივი (სტრატეგიული, პოლიტიკური) მნიშვნელობის მქონე ღონისძიებებს წარმოადგენდა.

ტაძრის აღმშენებლობა, მიუხედავად მისი განხორციელების ხეადამიანური სირთულეებისა (უმკაცრესი კლიმატის გამძლე მასალების მოძიება, უგზოობის პირობებში მათი ატანა ასეთ სიმაღლეზე, წელიწადში მხოლოდ რამდენიმე თვე

25 თეიმურაზი, ოვერიის ისტორია. თბ., 1948, გვ. 143.

26 იხ. თ. სანიკიძე, *გერგეტის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი*. თბ., 1975. თეიმურაზ ბატონიშვილის ციტატის განმარტება იხ. აქვე, გვ. 93. და კიდევ: არც კომუნიტების დროს დამიმალავს (წარსულის „გლობალური გმობა“ არ მიმანნია მართებულად) და ამ უადგილო ადგილზეც ეტყვი, რომ რიცა სამებაზე ვფიქრობდი და ვწერდი, მასზე დაკვირვებით, სანთლით თუ ვეძრებით, მისმა „ელვარებამ“ ხემშიც ღრმად შემოიღწია და დღემდე მომყვება. მწამს, სამების მადლია, რომ სული მიდგას აქამომდე: წყალობაა ჩემი ძვირფასი მასწავლებლის, ქ-ნ რენე შმერლინგისა, რომელმაც „დამითმო“ საკვლევი თემა – გერგეტის სამება.

27 ქართლის ცხოვრება, მ. ბროსეს გამოცემა. ტფ., 1849, გვ. 450.

ნორმალური მუშაობისთვის და ა.შ.), უთუოდ სწრაფად წარიმართა. აშენდა სამება, მოგვიანებით სამრეკლო (XV ს.) და ტაძარზე სამხრეთიდან მიდგმული პატარა დარბაზი – „საბჭეო“, სადაც „ერის“ მიერ არჩეული „ბრძენ-ბერ-კაცნი, პეტრობით სახელდებულნი“, ხევის გაგას თავკაცობით და წმინდა სამების ძალმოსილებით „სოქმიან, გადასჭრიან, არვინ შეშლიან, არვინ გადავლიან“[28]. აქვე დაფუძნდა „სასწავლელი“ – განათლების კერა. გერგეტელები გახდნენ სამების საყდრისშვილები. ტაძარი მცხეთის სამკაულთა სახიზრად იქცა. აქ საუკუნეების განმავლობაში ინახებოდა სვეტიცხოველიდან გადმოსვენებული ერის უძვირფასესი რელიკვია – წმ. ნინოს ჯვარი; დაგრეოდა უამრავი სიწმინდე და ძვირფასეულობა (XIX საუკუნეში ყველაფერი რუსებმა დაიტაცეს); რაც მთავარია – იმატა და იმატა მრევლმა. მოდიოდნენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან, შორეთიდანაც – ჩრდილოეთ კავკასიიდან, სტავროპოლიდან...[29] სამება იმთავითვე გახდა კავკასიის მთელს მთიანეთში ქართული კულტურისა და სულიერების პოპულარიზაციის უთვალსაჩინოესი ცენტრი და დღემდე რჩება ასეთად (ვგონებ, აწინდელი ვითარებიდან გამომდინარე, შეზღუდული მასშტაბით).

აქვე დავამატებ: მაღალ მთაზე მდებარე სალოცავი – ღმერთთან სიახლოვის ალეგორიული სიმბოლო, საქართველოშიც ბევრია (ვახუშტი: „არა არიან ბორცუნი და მაღალნი გორანი, რომელსა ზედა არა იყოს შენნი ეკლესიანი...“)[30] და სხვა მთაგორიან ქვეყნებშიც[31]. უწინარესად, რა თქმა უნდა, მცხეთის ჯვარს გავიხსენებთ, ქართლში (სამხრეთ კავკასიაში) ქრისტიანობის გამარჯვების ნიშანსვეტს, თუმცა სამებასთან მიმართებით ასოციაცია პირობითი იქნება.

მცხეთის ჯვრის მხატვრულ-არქიტექტურულ სრულყოფილებას, ან მის ორგანულ მთლიანობას მთასთან („პოსტამენტთან“), გერგეტის სამებისა ყერაფერი შეედრება. მათ მხოლოდ ორი რამ აკავშირებთ ერთმანეთთან – ძირითადი ფუნქცია – უფლის სადიდებელი და, იქნებ უფრო მნიშვნელოვანი – საერთო ერეკნული სულისკვეთება, უწინარესად მათი ვიზუალური ხიბლით გაცხადებული, სხვადასხვა ისტორიულ კონტექსტში.

წინამდებარე სტატიის თემა სწორედ ეს არის – სალოცავების მორგების საზრისი დროის პრობლემატიკასთან, ქვეყნის აწმყოსა და მომავალზე მოფიქრალთა მიერ, რომლებმაც კარგად იციან, რომ არქიტექტურა, მით უფრო საკულტო დანიშნულებისა, ადამიანებზე, მათი ნებისგან დამოუკიდებლად, პირდაპირ ზემოქმედი უძლიერესი ფენომენია.

სტატიაში ნახსენები ნაგებობების დიდი უმეტესობა კარგად არის ცნობილი და შესწავლილი. ამიტომ მათი სრული დასახიათება აქ არ იყო აუცილებელი.

---

28 ი. ჭავჭავაძე, მგზავრის წერილები. თხზულებანი, II. თბ., 1950, გვ. 26.

29 გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში, 28 აგვისტოს, მარიამობისას, სამების უმთავრეს დღესასწაულზე, აქ მეც შევხვედრივარ ინგუშებს, ჩეჩნებს, დაღესტნელებს, რომლებიც პირჯვრის წერის გარდა, ყველა რიტუალში მონაწილეობდნენ, სანთლით ხელში.

30 იე. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I. თბ., 1951, 48.

31 მთა – ღმერთთან კავშირის მთავარი მითოლოგემა კაცობრიობის ისტორიის დასაბამიდან ჩნდება. „ბიბლიაში“ (22.14) ჰიერიფანიის და სამსხვერპლო-სალოცავების ადგილი არის მთა. მთაზე უფალი ცხადდება.

ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე – იმედია საკმარადღებო, – ასპექტი დავამატეთ ამ ისტორიას. ამასთანავე, მკითხველს, შესაძლოა, მსჯელობის ქრონოლოგიური საზღვრები და დიაპაზონი რამდენადმე გაუმართლებლად მოეჩვენოს, გაფართოება ან შემცირება ჩათვალოს საჭიროდ. ერთიც შეიძლებოდა და მეორეც (გარდამავალ ხანას და მცხეთის ჯვარსაც ხომ გადავწვდით), მაგრამ ამჯერად ეს არის და ეს.

Tamaz Sanikidze

On Several Theological and Historic Aspects of the Georgian Architecture in High Middle Ages

8th-9th cc., in Georgia, as well as elsewhere marked by the drastic events in the political and religious (Iconoclasm) life had left to our country not ready artistic forms, but something more significant – motivation of construction activity, strengthened and purified faith and striving towards national unification, which was to be and actually was followed by the general efflorescence of the country. Churches of the early 11th c., both grandiose (Kutaisi cathedral, Svetitskhoveli in Mtskheta, Alaverdi) and more simplified (Samtavisi, Samtavro) – all lavishly decorated, enriched by the generous donations, are glorification of the Lord and, at the same time, a distinct demonstration of the strength of the Georgian state and autocephaly of the Georgian Church, a visual "prophesy" of the national unification. No construction activity is discernible in the second half of the 11th c. – firstly, because there was no need in it and second important reason was preaching of St. George the Athonite, who in the name of morality, raised his voice against luxury and richness. It is quite characteristic that in the succeeding epoch St. King David the Builder built monastic churches only (Shiomgvime, Gelati) – they are distinguished by the charm of plainness, manifestation of the essence and mission; Tigva, built by his daughter Tamar is also marked by the ascetic severity, although it less reflects "humbleness" (a palace, arrangement of the first floor gallery); the church proper is neither conceived as a single whole, as is the case of Gelati, leading to the heavenly reality from the terrestrial world. Inclination of St. King David is continued in the brick Kintsvisi and Timotesubani churches and unadorned Tsalenjikha church. However, ornamented churches of Ikorta-Betania group, reflecting 12th-13th cc. humanistic ideals and aesthetic vision, are erected in the monasteries founded by the highly educated nobility as an abode in their old age or additional residence. In the succeeding epoch marked by the struggle for the self-preservation, architecture (Metekhi in Kartli, Ertatsminda, Metekhi in Tbilisi, Sapara, Zarzma, Gergeti Trinity church, etc.) is the manifestation of the strengthening of the faith and national originality, most of all reflected in the architecture of Metekhi in Tbilisi and Gergeti.

ქეთევან მიქელაძე
გ. წუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

ჯაყელთა პორტრეტები

შუა საუკუნეების ისტორიულ პირთა პორტრეტებს შორის განსაკუთრებულ ინტერესს სამცხის მპყრობელთა, ჯაყელთა პორტრეტები იმსახურებს. მარტო ის რად ღირს, რომ მათი ჯგუფური პორტრეტები, თუმცა სხვადასხვა შემადგენლობით, ითხვანაა შემონახული – საფარის მონასტრის წმ. საბას ტაძარსა და ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიაში, ჭულეს წმ. გიორგის და ზარზმის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიებში.

ჯაყელები შუა საუკუნეებში ერთ-ერთი ცნობილი ფეოდალური სახლი იყო. ისინი ქვეყნის მნიშვნელოვანი მოვლენების შუაგულში ტრიალებდნენ. ცნობილნი იყვნენ თავისი სეპარატიზმითაც (სამცხის ცალკე სამთავროდ გამოყოფა სარგის I-ისა (+1285) და მისი ძის, ბექას (1285-1308) სახელთანაა დაკავშირებული). მაგრამ ჯაყელებთა საგვარეულოში მეტად საინტერესო ხალხიც ჩანს. საოცარია მათი მეფეთა მიმართ დამოკიდებულება – უახლოესი ნათესაობა (ბექა ჯაყელის ასული დემეტრე II-ის თანამეცხედრე იყო, გიორგი V ბექას შვილიშვილია, რომელიც მასთან იზრდებოდა) და ერთგულება და მათგან გამიჯვნა-განდგომა. ჯაყელებს პოლიტიკური და ნათესაური ურთიერთობები აკავშირებდათ ბიზანტიის საიმპერატორო კართანაც[1]. გონივრული პოლიტიკით კი მათ სამცხე მონღოლთა დაპყრობისგან გადაარჩინეს. ჯაყელები ეკლესია-მონასტრების მაშენებელნიც იყვნენ, ქველმოქმედნიც და ღვთისმოსავნიც. საქტიტორო და საალმშენებლო საქმიანობით მათი გაქანება ხელმწიფეთა მოღვაწეობას თუ შეედრება.

ჯაყელთა მიერ სამცხეში აგებული, თუ მოხატული ეკლესიები თავისთავადაც მნიშვნელოვანია და მნიშვნელოვანია ისინი ერთობლიობაშიც, როგორც ერთი საგვარეულოს საქტიტორო მოღვაწეობა და მის მიერ შექმნილი ხელოვნება. ეს ნაშრომი ჯაყელთა პორტრეტების მხოლოდ ზოგიერთი ასპექტის განხილვას ისახავს მიზნად.

საფარის ძველი მონასტერი (უადრესი ნაგებობა, ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია X ს-აა) XIII-XIV საუკუნეებში ჯაყელთა რეზიდენციასა და საგვარეულო საძვალეს წარმოდგენდა. ბექა ჯაყელმა აქ წმ. საბა განწმენდილის სახელობის გუმბათიანი ტაძარი და სამრეკლო ააგო (XIII ს. ბოლო)[2].

---

1 ბექას ასული, ნათელი მეუღლის, დემეტრე II-ის სიკვდილით დასჯის შემდეგ ცოლად გაჰყვა ტრაპიზონის კეისარს, ალექი II-ს – ი. სიხარულიძე, სამცხის სამთავროს პოლიტიკური ისტორიიდან XIII-XIV სს. *სამხრეთ საქართველოს ისტორიის და ეთნოგრაფიის საკითხები*, VIII, 1975, გვ. 39.

2 საფარის მონასტრის ისტორიისა და ხუროთმოძღვრების შესახებ: ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 25-87. ბოლოდროინდელი გამოკვლევის თანახმად წმ. საბას ტაძრის ცალკეულელი ნაწილები უფრო ადრინდელია და ბექა ჯაყელმა ძველი ეკლესია აღადგინა – გ. გაგოშიძე, საფარის მამათა მონასტერი, წიგნში: *ახალციხის და ტაო-კლარჯეთის ეპარქია*, თბ., 2013, გვ. 250-277.

მონასტრის მთავარ, წმ. საბას ტაძარში შესვლისას უმალ იპყრობს ყურადღებას სამხრეთ კედელზე გამოსახული ჯაყელთა საქტიტორო პორტრეტი (სურ. 1). ჯაყელები თავისი ნათელი სახეებითა და მდიდრულად შემკული წითელი და მწვანე ფერის კაბებით თითქოს ამოანათებენ ტაძრის საკმაოდ სუსტად განათებულ ინტერიერში. ნათელი და მკაფიო ფერადოვნება წმ. საბას ტაძრის ფერწერული ანსამბლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანთაგანია.

საქტიტორო პორტრეტზე წაროდგენილია: სარგის I, მისი ძე, ბექა ეკლესიით ხელში, ბექას ვაჟი – სარგის II და რიგს მოგვიანებით დამატებული კიდევ ერთი, ამჟამად მეტად დაზიანებული ფიგურა, რომელსაც ბექას შუათანა ვაჟთან, ყუარყუარესთან აიგივებენ[3]. ჯაყელები სამი მეოთხედით აღმოსავლეთისკენ არიან ვედრებად მიპყრობილნი, ერთი მხრივ, კომპოზიციის მარცხენა ზედა კუთხეში ცის სეგმენტის ფონზე გადმოცემული უფლის მაკურთხეველი მარჯვენისკენ და, მეორე მხრივ, წმ. საბა განწმენდილის ფიგურისაკენ, რომელიც ამავე რიგში, ჯაყელთა წინ არის გამოსახული. პორტრეტებს ასომთავრული წარწერები ახლავთ: „საბა ათაბაგი“ (სარგის I-ს), „ბექად მანდატურთუხუცესი“, „სარგის სამცხისა სპასალარი“, ბოლო ფიგურის წარწერა არ შემორჩა[4]. ფრაგმენტულია კომპოზიციის ზედა მარჯვენა ნაწილში მოთავსებული საქტიტორო წარწერაც: 1.მამაი მამათაი საბა და უდაბნო[ ] 2.ეგე მრავალთა სულთა მიუძღვ გზად ღმრთისა[ ] 3.თანა მე ბექასა მანდატურთუხუცესსა[ ] 4.სარგის სამცხისა სპასალარს[ ] 5. აღვაშენე და შევამკვე ეკლესია[ ] 6.ველთა სულიერთა და ჴორციელთა ს[ ][5].

წმ. საბას ტაძრის მოხატულობა ერთიან მხატვრულ ნაწარმოებს რომ არ წარმოადგენს ამას ყველა მეცნიერი აღნიშნავს, ვინც კი ამ მოხატულობით დაინტერესებულა[6]. აქ რამდენიმე ფერწერული შრეცაა, სხვადასხვა ოსტატთა ხელწერაც და განახლება-გაცხოველების კვალიც. ამ საკითხთა კვლევა სცდება წინამდებარე ნაშრომის ფარგლებს. სამეცნიერო ლიტერატურაში ჩვენთვის საინ-

3 პორტრეტის იდენტიფიკაცია ეკუთვნის ე.ქ. თაყაიშვილს. Е. Такаишвили, АЭРЗ, I, Тифлис, 1905, გვ. 91-93. ეს შეხედულება გაზიარებულია მეცნიერთა მიერ, მათ შორის აქ დამოწმებულ ნაშრომებშიც.

4 პორტრეტების შესახებ, გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მხატვრობა, თბ., 1988, გვ. 70-78.

5 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 51. გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ. 75.

6 ამ საკითხთან დაკავშირებით ბიბლიოგრაფია, იხ., გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 19-23. თავად გ. ხუციშვილი მიიჩნევს, რომ ტაძარი ეტაპობრივად მოიხატა სარგის II-ის დროს: XIV ს-ის 10-იან (ჩრდ. და დას. მკლავები, აფსიდის I რეგისტრი) და XIV ს-ის 30-იან წწ-ში (სამხ. მკლავი); ცალკეული სცენები და საქტიტორო პორტრეტის ბოლო ფიგურა – 1334-1345 წწ-ში, ბექას დროინდელი მოხატულობიდან კი მხოლოდ ბათქაშია შემორჩენილი საკურთხეველში. იქვე., გვ. 120-121. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 343. D. Mouriki, The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of the Byzantium, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, I/2, Wien, 1981, გვ. 744-746. მ. ჯანჯალია, ზარზმის მოხატულობის თარიღისთვის, *საქართველოს ხელოვნება*, 10, 2007, გვ. 65-66. ნ. ბურჭულაძემ უკანასკნელ წლებში მოხატულობაზე ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოს დროს გამოვლენილი ახალი მონაცემების საფუძველზე კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა „ტაძრის მოხატვის (და შესაბამისად მისი აგების) თავდაპირველი სამეცნიერო ლიტერატურაში აქამდე მიღებული თარიღი“. ნ. ბურჭულაძე, საფარის მონასტრის მოხატულობანი, წიგნში: ახალციხის და ტაო-კლარჯეთის ეპარქია, თბ., 2013, 290-292.

ტერესო სამხრეთი მკლავის მოხატულობისა და საქტიტორო პორტრეტის ორი დათარიღებაა ცნობილი: ბექას ზეობის ხანა (1285-1308)[7] და სარგის II-ის მმართველობის პერიოდი (1308-1334), კერძოდ, XIV ს-ის 30-იანი წლები[8]. სამხრეთ მკლავის მოხატულობა თავისი პალეოლოგოსური სტილით აშკარად განსხვავდება დანარჩენი მხატვრობისგან. პარალელები მას XIII-XIV საუკუნეების მიჯნისა და XIV საუკუნის დასაწყისის ბიზანტიურ ძეგლებთან მოეძებნება[9]. XIV საუკუნის 30-იანი წლებით დათარიღება არც ისტორიულ ვითარებას შეესაბამება და არც ჯაყელთა პორტრეტს. სარგის II 1334 წელს გარდაიცვალა. ცნობილია, რომ იგი ბექას სიცოცხლეში უკვე სამცხის სპასალარია[10], დაახლოებით 1327 წელს გიორგი V-მ მას სამცხის ათაბაგობა და ამირსპასალარობა უბოძა[11], ანჩის ხატის წარწერის მიხედვით ის მანდატურთუხუცესიც ყოფილა[12], თუმცა უცნობია რიდის მიიღო მან ეს თანამდებობა. თუ საფარის პორტრეტი XIV საუკუნის 30-იან წლებშია შესრულებული, მაშინ სარგის II აქ უკვე ამირსპასალარი ან ათაბაგი უნდა ყოფილიყო; ის კი სპასალარადაა დასახელებული. ამდენად, ეს მონაცემებიც ეწინააღმდეგება მოხატულობის XIV საუკუნის 30-იანი წწ-ით დათარიღებას; გასათვალისწინებელია ეს გარემოება საფარის მიძინების ეკლესიისა და ჭელეს მოხატულობათა დათარიღებისთვისაც, რადგან სარგის II ორივეგან სპასალარადაა წოდებული და ასევე იხსენიება ის ზარზმის მოხატულობაშიც. საფარის საქტიტორო წარწერისა და კომპოზიციის მიხედვით ბექაა ტაძრის მაშენებელი და უთუოდ რადაც ეტაპზე მისი მომხატველიც. მოხატულობაზეც მას უჭირავს ეკლესია. შესაძლოა რაიმე წვლილი სარგის II-საც მიუძღოდეს, რაც მას მამის სიცოცხლეშიც შეეძლო გაეკეთებინა და მისი გარდაცვალების შემდეგაც. ასეა თუ ისე, ჯაყელთა პორტრეტები ბექას სიცოცხლის სულ ბოლო წლებშია შესრულებული თუ სარგის II-ის მმართველობის დასაწყისში, სხვაობა დაახლოებით 5-10 წელია, რასაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს. ჩვენი აზრით, ჯაყელთა პორტრეტი (გარდა ბოლო ფიგურისა) და სამხრეთი მკლავის მოხატულობა XIV საუკუნის დასაწყისში (არაუგვიანეს 10-იანი წწ.) უნდა იყოს შექმნილი[13].

---

7 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 51. შ. ამირანაშვილი სარგის I-ის, ბექასა და სარგის II-ის პორტრეტებს ბექას ზეობის პერიოდით, ხოლო ბოლო პორტრეტს ეუარეუარეს ხანით ათარიღებს. შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 343. დ. მურიკი სამხრ. მკლავის მოხატულობას ბექას ხანას მიაკუთვნებს და ვარაუდობს, რომ ის ბერძენი მხატვრის მიერაა შესრულებული, D. Mouriki, დასახ. ნაშრ. გვ. 744-746.

8 გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 19-23. ნ. ნერჯულაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 290.

9 D. Mouriki, დასახ. ნაშრ., გვ. 745.

10 ჟამთაღმწერელი, ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 297; ბექას დაწერილი კახა თორელისადმი, ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი, I, თბ., 1984, გვ. 193; მ. ბახტაძე, ჯაყელთა საგვარეულოს ისტორია XI-XV საუკუნეებში, თბ., 2008, გვ. 34.

11 მ. ბახტაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 44.

12 შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბ., 1956, გვ. 9-10

13 გუმბათის, ჩრდ. და დას. (ქვედა რეგისტრი) მკლავთა მოხატულობა კი სავარაუდოდ XIII ს-ის მიწურულით უნდა დათარიღდეს.

სახეიმო ხასიათის საქტიტორო კომპოზიციას ტაძრის სამხრეთი მკლავის სამხრეთი კედლის მთელი ქვედა რეგისტრი ეთმობა, იატაკის დონიდან საკმაოდ მაღლაა მოთავსებული და ქვემოდან საფეხუროვანი ორნამენტული ზოლით მოსაზღვრული. ჯაჭვთა დიდი ზომის ფიგურები მოხატულობის სხვა სცენებთან შედარებით უფრო მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა თავის მხრივ, ისინიც მოკლებულია ტექტონურობას. სამფერ ფონთან (ყავისფერი, მწვანე და მუქი ლურჯი) შეპირისპირებული ჯაჭვთა ყვითელი, წითელი და მწვანე ფერის სამოსი დეკორატიულობას აძლიერებს. მეტად დამახასიათებელია მათი სახეთა ტიპი: ჯაჭვლებს მსხვილი ნაკვთები აქვთ – მორკალური წარბებით გამოკვეთილი დიდრონი თვალები, სწორი ცხვირი და სავსე ბაგეები, შუბლზე ჩამოვარცხნილი მოკლე ქოჩორი. ყურადღებას იქცევს ბექასა და სარგის II-ის ნაცმულობაც. მათ შუა საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებული მოკლე, წელში შევიწროვებული კაბები მოსავთ სამკლავე ნიშნებითა და ვიწრო ქამრით, კაბის ქვეშ თეთრი პერანგები, ფეხზე კი უჩვეულო ფორმის წაღები აცვიათ, თავზე აფროსანი ქუდები ახურავთ, ყურებზე გრძელი საყურეები უკეთიათ. მაგრამ მათი კაბები ორნამენტულ მოტივთა მრავალფეროვნებითა და ოსტატური შესრულებით, დახვეწილი ფერადოვანი შეხამებებით გამოირჩევა. აღსანიშნავია თეთრ პერანგებზე გამოსახული ფრთოსანი არსებები და სარგის II-ის მწვანე კაბაზე გასაოცარი სიცხადით „დაქარგული“ კურდღლები.

საქტიტორო კომპოზიციაში ბექა ჯაჭვლია მთავარი პერსონაჟი – ის ცენტრში დგას, ეკლესიაც უჭირავს ხელში და „თვალისმომჭრელ“ წითელ კაბაშიც არის გამოწყობილი. ბექა მტკიცე ხასიათის, შუახნის მამაკაცია ყავისფერი წვერ-ულვაშითა და თმით, მეტად სახასიათო გარეგნობით (სურ. 2). ბექა ჯაჭვლი ცნობილი იყო როგორც „მაშენებელი ეკლესიათა და მონასტერთა... და მლოცავი... ვითარ ტკბიკონი მოსცემდის წესსა ლოცვისასა“[14]. საფარაში (ჭულეშიც) იგი სწორედ უფლის მაცედრებელად და ეკლესიის მაშენებელად წარმოგვიდგება (სურ. 1, 5).

ბექას წინ, რიგის თავში შემონახვნებული სარგის I დგას[15]. სარგისი მოხუცი მამაკაცია თეთრი თმითა და წვერ-ულვაშით, მოსავს სამონახვნო შესამოსელი – ყვითელი კაბა და ყავისფერი მოსასხამი, თავზე კენკულა ახურავს (სურ. 1. 3). ყურადღებას იქცევს მისი თანმხლები წარწერა: „საბა ათაბაგი“. საფარისა და ჭულეს მოხატულობების და წმ. საბას ტაძრის ტიმპანის წარწერის გარდა, სარგის I-ის შემონახვნების სხვა საბუთი არ მოგვეპოვება[16]. ორივე ამ მოხატულობაზე იგი ბერის კაბითაა წარმოდგენილი, ახლავს სამონახვნო სახელი – საბა და საერისკაცო პატივი – ათაბაგი – საფარაში, პატრონი – ჭულეში. სახელიერი და საერო პატივთა ასეთი ნაზავი თითქოს შეუსაბამია. თუ სარგისი ბერი საბაა, მაშინ ის აღარ არის ათაბაგი და პატრონი. შეიძლება გვეფიქრა, რომ საფარაში მას განმარტებად ათაბაგი იმიტომ დაურთეს, რომ მის გვერდით გამოსახული

14 ეამთააღმწერელი, იქვე, გვ. 273.

15 გამოსახულების იდენტიფიკაცია ეკუთვნის ე.ქ. თაქაიშვილს. Е. Такаишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 92-93.

16 ტიმპანის წარწერის შესახებ იხ. Е. Такаишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 94; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 55.

წმ. საბასაგან გაემიჯნათ. თუმცა მათ სხვა ნიშნებიც განასხვავებს – წმ. ქაბ-ბას შარავანდი და წარწერა – „წმიდად“ მაგრამ ჭულეში, სადაც წმ. საბა არ არის გამოსახული, სარგის I კვლავ სამონაზვნო სახელითა და საერო პატივით იხსენიება. ამიტომ საფიქრებელია, რომ საფარაშიცა და ჭულეშიც სარგის I-ის ერისკაცობისა და შემონაზვნების ერთდროული წარმოჩენა სურდათ[17]. ამ გზით ხაზგასმულია სარგის I-ის ათაბაგობა, რაც, ისევე როგორც, პორტრეტულ რიგში მის გვერდით „ყოფნა“ სარგის I-ის მემკვიდრეთათვის ჯაყელთა სახლისადმი მათი კუთვნილებისა და იერიდიული უფლებების გამომხატველია. მნიშვნელოვანი იყო მათთვის სარგის შემონაზვნებაც. ბერად შედგომა წმინდანებრ მდგომარეობას მიახლოებასაც ნიშნავს და მეოხების უფლების მოპოვებასაც. ამიტომაც შემონაზვნებული სარგისი საფარაშიც და ჭულეშიც თავისი შვილისა და შვილიშვილების მეოხიცაა. ამდენად, ამ პორტრეტებზე სარგის-საბა თავისი შთამომავლების საგვარეულო და იერიდიული უფლებების გამამყარებელიცაა და მათი მეოხიც. საფარის მოხატულობაზე სარგის-საბა უფრო დახვეწილი გარეგნობითაც, ხიმშვიდით გამოირჩევა მეტადრე მოუხეშავ, ენერგიულ და თავდაჯერებულ ბექასა და ჭაბუკ – სარგის II-სთან შეპირისპირებით. კონტრასტს აძლიერებს და სარგის-საბას ანგელოსებრსა და ბექა-სარგის II-ის მიწიერ მდგომარეობასაც უსვამს ხაზს სარგის I-ის სადა, სამონაზვნო კაბა და ბექასა და სარგის II-ის ზედმიწევნით დეკორატიული საერო კაბები.

სარგის II სულ ახალგაზრდა კაცია მოკლე ყავესიფერი წვერითა და თმით, მამისა და პაპის გვერდით იგი გაუბედავი ჭაბუკის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რასაც მისი მეიფე, მოუქნელი ფიგურაც განაპირობებს და რამდენადმე გულუბრყვილო გამომეტყველებაც ხალხური ნაკადის პორტრეტებს რომ მოგვაგონებს (სურ. 1, 4).

პორტრეტულ რიგს მოგვიანებით დამატებული ფიგურა, ყუარყუარე ბექას ძედ რომ მიიჩნევენ, ტაძრის ამოქოლილ კარზეა დახატული[18]. მის გასწვრივ ბათქაშის ნაკერიც ჩანს. დაზიანების მიუხედავად გაირჩევა ახალგაზრდა, უწვერული მამაკაცი ბექა-სარგისის მსგავსი წითელი კაბითა და თეთრი პერანგით (ქობაზე უჩვეულო და საკმაოდ ეხეშად შესრულებული ორნამენტია, რომელშიც მხედრული წარწერაა ჩართული[19]), თავზე აფრთხანი ქუდით და წითელი წაღებით (სურ. 1). ვ. ბერიძე მიიჩნევს, რომ პორტრეტი ტაძრის აგებისთანავე დახატეს, გ. ხუციშვილის მოსაზრებით კი ის მაშინ დაამატეს, როცა ყუარყუარე თა-

17 სამონაზვნო კაბითა და საერო წოდებით წარმოდგენის სხვა შემთხვევებიც გვაქვს: დავით ნარინი გელათში, დემეტრე I გარეჯის „ნათლისმცემლის“ ეკლესიაში. ქ. მიქელაძე, ისტორიული პორტრეტები გელათის მონასტრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეგვტერში. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, № 1, 2001, გვ. 145-150. მ. ბულია, ისტორიულ პირთა გამოსახულებები „ნათლისმცემლის“ მონასტრის საკრებულო ტაძარში. *საქართველოს ხიძველენი*, 7-8, 2005, გვ. 177-178.

18 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 51. გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 72-73.

19 თ. ჯოჯუა მიიჩნევს, რომ წარწერაში მხატვრის სახელია დასახელებული. თ. ჯოჯუა, სამცხის მთავართა ქტიტორული პორტრეტები საფარის მონასტერში (ისტორიულ პირთა იდენტიფიკაცია; მოხატულობის დათარიღება. ვ. ბერიძის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 2014, გვ. 18-19.

ვისი ძმის, სარგის II-ის გარდაცვალების შემდეგ სამცხის მთავარი გახდა (1334-1361)[20]. ცხადია, გამოსახულების იდენტიფიკაცია პორტრეტული რიგის ლოგიკას ემყარება – სამცხის სამი მთავრის პორტრეტს მეოთხეც დაემატა. მაგრამ ვის ერგო სამცხე სარგის II-ის შემდგომ მის ძმას, თუ მის ძეს – ყუარყუარეს, ამის თაობაზე ა'ზრთა სხვადასხვაობაა[21]. ამ საკითხის გარკვევა ისტორიკოსთა საქმეა, მაგრამ რა შეიძლება ითქვას საკუთრივ პორტრეტის მიხედვით: იგი ზომით არ ჩამოუვარდება სარგის II-ის ფიგურას და მასზე უწვერული ჭაბუკია გადმოცემული. ძმებს შორის კი საფარის მიძინების ეკლესიისა და ჭულეს პორტრეტების მიხედვით დიდი ასაკობრივი სხვაობა არ ჩანს. ყუარყუარე ორივეგან, სარგის II-ის გვერდზე მოწიფული, წვერიანი მამაკაცია. ამიტომ ვერც იმას ვივარაუდებთ, რომ ეს გამოსახულება ბექა-სარგის II-მ დაამატა და მით უფრო ვერც იმას, რომ ის ბექას ძე ყუარყუარემ თავისი ძმის გარდაცვალების შემდეგ დაახატვინა. ამას გარდა, ვიცით კი დანამდვილებით, რომ ტაძრის კარი მისი აგებისთანავე გაუქმდა, ან რა აუცილებლობას უნდა გამოეწვია ყუარყუარეს პორტრეტის ნაჩქარევად დამატება და თუ ეს მაინც ასე მოხდა, რატომ არ შეასრულა ის იმავე მხატვარმა, ვინც დანარჩენი პორტრეტები, ან უფრო ხელოვანმა ოსტატმა მაინც. ფიგურა დანარჩენ პორტრეტებთან შედარებით უფრო მდარე შესრულებით გამოირჩევა. ჩემთვის უცნობია, რა ასაკში გახდა სარგის II-ის ძე, ყუარყუარე სამცხის ათაბაგი (თუკი მართლაც ის გახდა). თუ სიჭაბუკეში, მაშინ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ წმ. საბას ტაძრის საქტიტორო პორტრეტს სწორედ ის დაემატა; მაგრამ არც ისაა გამორიცხული, რომ აქ ჯაყელთა სახლის რომელიმე სხვა, მოგვიანო ხანის წევრი იყოს გამოსახული, რომელსაც სიყმაწვილეში ერგო სამცხის ათაბაგობა და მანვე გააუქმა ტაძრის სამხრეთი შესასვლელიც, რათა თავისი პორტრეტი წინაპართა გვერდით გამოესახა ჯაყელთა სახლისადმი თავისი კუთვნილების ნიშნად.

როგორც აღინიშნა, საქტიტორო კომპოზიციაში ჯაყელებს უფლის მარჯვენა აკურთხევს, ამავე დროს ისინი წმ. საბას მისსავე სახელზე აგებულ ეკლესიას მიართმევენ. წმ. საბა ტრადიციული იკონოგრაფიული ტიპითაა გადმოცემული – შარავანდმოსილი მოხუცი მამაკაცი, თეთრი წვერ-ულვაშით. მას გრძელი ყვითელი კვართი და უფრო მოკლე, წინ შეხსნილი მწვანე მოსასხამი მოსავს, ქვეშ პატარა თეთრი ჯვრებით შემკული შავი ოლარი მოეჩანს, ყელზეც ჯვარი უკეთია, მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს. ჯაყელებისა და წმ. საბას ფიგურები კომპოზიციურად გაერთიანებულია, ერთ სასურათო კადრშია მოქცეული, მაგრამ ამასთანავე წმ. საბა ჯაყელთაგან განცალკევებულიც არის,

20 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 39; გ. ხუციშვილის, დასახ. ნაშრ., გვ. 73.

21 მეცნიერთა ნაწილი იზიარებს ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობას (ქართლის ცხოვრება, IV, თბ., 1973, გვ. 258), რომ სარგის II-ის გარდაცვალების შემდეგ ათაბაგი მისი ძე, ყუარყუარე გახდა (ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. III, თბ. 1982, გვ. 171; საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. III, თბ., 1979, გვ. 629. მ. ბახტაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 42-53, 56. ი. სიხარულიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 41. 48). სხვათა შეხედულებით ათაბაგობა სარგის II-ის ძმა ყუარყუარეს ერგო (მ. რეხვიაშვილი, შალვა, სამცხის სპასალარი და ათაბაგი. *ძველის მეგობარი*, 3, თბ., 1986, გვ. 40-41; გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 13.

რასაც პორტრეტებისგან განსხვავებით მისი ფრონტალური პოზა, ტაძრის ცენტრისკენ და არა მათკენ ორიენტაცია, და, რაც მთავარია, მისი დეკორატიული თალით მოხარხლება განაპირობებს, რის გამოც წმ. საბასა და ჯაყელებს შორის არ მყარდება უშუალო კონტაქტი. ჯაყელთა წმ. საბასკენ „სვლა“ ამ უკანასკნელის საპასუხო მოძრაობას ითხოვს. ასევე, ჩვეულებრივ, ყოველ შემთხვევაში, XI-XIV საუკუნეების მხატვრობაში – ისტორიული პირები და ზეციური მფარველები ერთმანეთისკენ არიან მიმართულნი, ერთმანეთთან დაკავშირებულნი[22]. წმ. საბასგან განსხვავებით მათ, ჩვეულებრივ, მაკურთხეველი ხელიც ქტიტორისკენ აქვთ გაწვდილი. ჯაყელებსა და წმ. საბას შორის კონტაქტი კი მხოლოდ ერთი პატარა დეტალით გამოიხატება – სარგის I-ის მაგვდრებელი ხელით წმ. საბას თალს რომ ეხება, ამით იგი თითქოს უშუალოდ მიმართავს წმინდანს. ფიგურათა თალედით მოხარხლება ცნობილი მოტივია შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში, მაგრამ საფარაში მხოლოდ წმ. საბას ფიგურაა თალქვეშ გამოსახული, რაც მას სხვათაგან გამორჩეულ მნიშვნელობას ანიჭებს. თავისი ფერადოვნებითა და ორნამენტული წნელით ზედმიწევნით დეკორატიული თალი წმ. საბას ფიგურას საზეიმო ელეფერსაც ანიჭებს. ის მოხატულობის ერთ-ერთი ცენტრალური გამოსახულებაა. ტაძარში ჩრდილოეთიდან შემსვლელის თვალსაწიერში ჯაყელთა პორტრეტებთან ერთად წმ. საბას ხატიც ექცევა. ის ჯაყელებზე მეტადაც იპყრობს ყურადღებას, ათაბაგებიც თავისი მოძრაობით მისკენ მიგვმართავენ. წმ. საბა პორტრეტებზე ოდნავ მაღლაცაა გამოსახული და ამიტომ უფრო დიდი ზომის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს (თუმცა ისინი დაახლოებით თანაბარი ზომისანი არიან), უფრო მონუმენტურიცაა, თანაც ის ლურჯ-მწვანე ფონზეა გადმოცემული და მხოლოდ ფეხებით ეხება ნიადაგის ყავისფერ ზოლს, ანუ იგი ციერ ზონაშია მოთავსებული. განსხვავდება წმ. საბა სახის წერის მანერითაც, რაც საერო პორტრეტისა და რელიგიური პერსონაჟების გამოსახვის ზოგადი ხერხია[23]. მაგრამ, საფარაში საგულისხმო ისაა, რომ ამ მხრივ ის სამხრეთი მკლავის წმინდანთა სხვა გამოსახულებებისგანაც განსხვავდება.

საფარის გარდა, ყოველ შემთხვევაში, XI-XIII საუკუნეების ძეგლებს შორის არ მახსენდება საქტიტორო კომპოზიციაში ჩართული ფრონტალურად გამოსახული ზეციური მფარველი (გამონაკლისია ბეთანიის მეფეთა რიგი). ამიტომაც ვფიქრობ, რომ წმ. საბას პოზა, ისევე როგორც მისი საზეიმო მოხარხლება არ უნდა იყოს შემთხვევითი. შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის მრავალ იკონოგრაფიულ სქემათა შორის კარგად არის ცნობილი იკონური გამოსახულებები, ე.წ. ფრესკული ხატები[24]. მათთვის გამოსახულებათა შერჩევა მოხატულობის

22 მაგალითად, ატენის სიონში /XI ს/, უდაბნოს მთავარ ტაძარში /XI ს/, ზემო-კრიხში /XI ს/, ფავნისში /XII ს/, ვარძიაში /XII ს/, ეინცვისში /XIII ს. დას/, უდაბნოს ხარების ეკლესიაში /XIII ს/, დავით ნარინის ეკვტერში /XIII ს. ბოლო/). გამონაკლისია ბეთანია, სადაც მეფეთა პორტრეტები წმ. მეომრების ფრონტალური ფიგურებითაა ფლანკირებული. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, გვ. 66.

23 Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 96-98.

24 Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета. *Ars Georgica*, 8, გვ. 154-157; Н. Аладашвили, А. Вольская, Фасадные росписи Верхней Сванети. *Ars Georgica*, 9, 1987, გვ. 105-107. ცკოლაძე, შოთმდეიმის „ჯვართამაღლების“ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პრო-

თეოლოგიური პროგრამით არის გაპირობებული. ფრესკული ხატი ზოგჯერ ტაძრის მთავარი ხატის, თავი ხატის ფუნქციასაც ასრულებს[25]. ფრესკული ხატების რიგს მიეკუთვნება ბიზანტიაში ფართოდ გავრცელებული დიდი ზომის, მონუმენტური მოზაიკური ან ფრესკული ხატები, ე.წ. პროსკინეტარიონი, რომელზეც ეკლესიის პატრონი წმინდანი, ქრისტე, ღმრთისმშობელი, ან ქტიტორის მფარველი წმინდანი გამოსახება[26]. პროსკინეტარიონს გამოსახავდნენ ტაძრის აღმოსავლეთ პილასტრებსა და ბურჯებზე, კანკელის მიმდებარე კედლებზე, ზოგჯერ გვერდითა კედლების აღმოსავლეთ მონაკვეთებზე, აფსიდის სიახლოვეს[27] პროსკინეტარიონის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია მარმარილოს, ან თაბაშირის დეკორატიული მოჩარჩოება, თუმცა ზოგჯერ ფერწერულ ჩარჩოსაც (დახატულს) უკეთებდნენ[28]. სწორედ ასეთ ხატს ჰგავს საფარის წმ. საბას გამოსახულება. მას პროსკინეტარიონის ყველა ნიშანი აქვს – მასზე ტაძრის პატრონი წმინდანია გამოსახული (ალბათ, სარგის I-ის მფარველიც, რაკი ის საბას სახელით შემოინახვნდა), საკურთხევლთან ახლოსაა მოთავსებული, დიდი ზომისაა და დეკორატიული მოჩარჩოებაც აქვს. წმ. საბა მოხატულობის ქვედა ზონაშიცაა მოთავსებული, მაყურებელთან მოახლოებული და ტაძრის სივრცისკენაც ორიენტირებული, რაც ხატთან უშუალო კონტაქტის შესაძლებლობას იძლევა. ასე რომ, წმ. საბა არის მონასტრის პატრონი წმინდანის თაყვანისცემის ხატი, პროსკინეტარიონი. ალბათ, სწორედ ამას გულისხმობდა გ. ხუციშვილი, როცა მას „ტაძრის სალოცავ ხატად" მიიჩნევდა, ხოლო მისი სახის წერის მანერას ხატწერის ტრადიციას უკავშირებდა[29].

წმ. საბას გამოსახულების მნიშვნელობა უფრო ნათლად წარმოჩნდება, თუ საფარის სცენას ფრესკული ხატის წინაშე მავედრებელ ქტიტორთა გამოსახულებებს შევადარებთ, რომლებიც XII-XIII საუკუნეების ქართულმა კედლის მხატვრობამ შემოგვინახა (ბეთანია, ყინცვისი, ბერთუბანი)[30]. საფარისგან განსხ-

---

გრამის რამდენიმე თავისებურება. *საქართველოს ხიძველენი*, 1, 2002, გვ. 101-110. ქ. მიქელაძე, სამოჭალის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა. *საქართველოს ხიძველენი*, 13, 2009, გვ. 64-79;

Е. Бакалова, Бачковската Костница, София, 1977. M. Kalopissi-Verti, The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Special Connections, and Reception, კრ-ში: The Thresholds of the Sacred, ed. by Sh. Gerstel, Dumbarton Oaks, 2006, გვ. 107-134; I. Sinkević, Fresco Icons in Monumental Art of Georgia and Byzantium: Meaning and Significance, V. Beridze International Symposium of Georgian Culture, Proceedings, 2009, გვ. 135-139.

25 Х. Бельтинг, Образ и культ. История образа до эпохи искусства, Москва, 2002, გვ. 201-203. M. Kalopissi-Verti, დასახ. ნაშრ.

26 M. Kalopissi-Verti, დასახ. ნაშრ. გვ. 118-122.

27 იქვე. 122.

28 იქვე, გვ. 108-118, სურ.. 8, 9, 14. S. Ćirković, V. Korać, G. Babić, Studenica Monastery, Beograde, 1986, გვ.70; სურ. 57, 68.

29 გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 70-71.

30 Г Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., ნახ. 3, 4, ილ. 12, 21; A. Eastmond, Royal Imaginary in Medieval Georgia, Pennsylvania, 1998, გვ. 200-201; I. Sinkević, დასახ. ნაშრ., გვ. 135-138; მ. დიდებულიძე, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე, სადოქტორო დისერტაცია, ხელნაწერი.

ვაკებით ყინცვისის, ბეთანიისა (საუმბატ ორბელიანის სცენა (XII ს. შეა-ხანა) და ბერთუბნის პორტრეტულ კომპოზიციებში ქრისტეს, წმ. ნიკოლოზისა და ღმრთისმშობლის ხატები ზომით მცირეა და პორტრეტებზე მაღლაა მოთავსებული; ხატები და მათ წინაშე მავედრებელი ქტიტორები ერთმანეთთან არიან დაკავშირებულნი. ქტიტორთა მავედრებელ „მოძრაობას" თავის მხრივ ხატებიც „პასუხობენ", მათკენ არიან მიპყრობილნი, და მათკენ აქვთ გაწვდილი მაკურთხეველი ხელი. წმ. საბას ხატსა და ჯაყელებს შორის კავშირს კი, როგორც ითქვა, მხოლოდ სარგის-საბას ხელის ჟესტი თუ მიანიშნებს. წმ. საბას ხატი ზომითაც დიდად აღემატება XII-XIII საუკუნეების ფრესკულ ხატებს. დეკორატიული თაღის მოტივი, რომელიც ყინცვისის მეფეთა კომპოზიციაშიცაა გამოყენებული მთელ სცენას აერთიანებს, საფარაში კი თაღი წმ. საბას ჯაყელთაგან მიჯნავს. თამარის მოხატულობებში ხატები მხოლოდ მეფე-დიდებულთა სალოცავი ხატებია. ჩვენ აქ ამბავს ვუეცქერთ – როგორ ლოცულობენ ხატების წინაშე მეფენი და როგორ შეისმენენ მათ ვედრებას ზეციერი მფარველნი. საფარაში კი წმ. საბას ხატი ჯაყელთაგან დამოუკიდებლადაც „მოქმედებს", მას ორმაგი დატვირთვა აქვს: ტაძრის თაყვანისცემის ხატიცაა, პროსკინესტარიონი და ჯაყელთა საკვედრებელი ხატიც. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოხატულობაზე წმ. საბას ხატს სამცხის ათაბაგები ევედრებიან, ხოლო რეალობაში – ამის საშუალება მრევლსაც ეძლევა. წმ. საბას ხატის პარალელად ბიზანტიური პროსკინეტარიონი დავასახელეთ. მაგრამ საფარაში წმ. საბას ხატი საქტიტორო კომპოზიციასთანაა დაკავშირებული, ბიზანტიურ ხელოვნებაში კი პროსკინეტარიონი, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, საქტიტორო სცენებში არ გამოისახება, თუმცა მას ხშირად კონკრეტული მომგებელი ჰყავს. რაც შეეხება ზოგადად პროსკინეტარიონს, მან ჩვენში, როგორც ჩანს, ფართო განვითარება არ ჰპოვა, თუმცა ქართულმა კედლის მხატვრობამ შემოგვინახა ისეთი გამოსახულებები, რომელთაც პროსკინეტარიონის ნიშნები აქვთ (მაგ., ნაბახტევის საქტიტორო პორტრეტის რიგში ჩართული წმ. გიორგის გამოსახულება (XV ს.).

საფარის საქტიტორო სცენას ბევრი აქვს საერთო ჭულეს წმ. გიორგის სახელობის გუმბათიან ტაძარში შემორჩენილ ჯაყელთა ჯგუფურ პორტრეტთან. მათ საერთო იკონოგრაფიული რედაქცია უდევთ საფუძვლად, ოღონდ ჭულეში ჯაყელთა სახლი უფრო სრული შემადგენლობითაა წარმოდგენილი: სარგის I, ბექა და მისი სამი ვაჟი – სარგის II, ყუარყუარე და შალვა (სურ. 5). საფარის მსგავსად ისინი სამხრეთ კედლის ქვედა რეგისტრში არიან გამოსახულნი, სამი მეოთხედით აღმოსავლეთისკენ ვედრებად მიპყობილნი; ბექას ისევ ეკლესია უჭირავს ხელში, სარგის I კვლავ შემონახვნებულია გადმოცემული. ჯაყელებს ამჯერადაც უფლის მარჯვენა აკურთხებს და თანვე ეკლესიის პატრონი წმინდანის, წმ. გიორგისკენ არიან მიპყრობილნი. პორტრეტები კედლის თაღშია ჩახატული, ხოლო წმ. გიორგის წელსზედა ფიგურა თაღს გარეთ, კედლის მცირე მონაკვეთზე, ცის სეგმენტის ფონზეა გადმოცემული. მისგან მხოლოდ მცირე ფრაგმენტი შემორჩა, მაგრამ ჩანს, რომ ხელი ჯაყელებისკენ აქვს გაწვდილი[31].

31 წმ. გიორგის ფიგურა და მისი თანმხლები წარწერა უკვე იკითხებოდა დ. გორდეევის დროს. Д. Гордеев, Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. Изв. КИАИ, I, 1923, გვ. 22.

სრული სახით ვერც ჯაველთა პორტრეტებმა მოაღწიეს ჩვენამდის (ყეარეჯარეს და შალვას ფიგურებისგან მხოლოდ თავებია გადარჩენილი, დაზიანებულია დანარჩენი პორტრეტებიც).

საფარისა და ჭულეს საქტიტორო სცენები კომპოზიციურად და კოლორიტითაც (აქ უფრო მკვეთრი შეხამებებია) ემსგავსებიან ერთმანეთს, მაგრამ ჭულე სხვა სტილური მიმართულებისა და სხვა საშემსრულებლო დონის მოხატულობაა. საფარისგან განსხვავებით ჭულეს პორტრეტები არც სიზეიმო ხასიათისაა და უფრო არტექტონიკურიცაა, შესრულების მანერა მკვეთრად ხაზობრივი და ხისტია. მაგრამ აქაური ჯაველები თავისი სახასიათო გარეგნობით, საოცარი უშუალობით, ემოციურობითა და უბრალოებით მეტად შთამბეჭდავნი არიან. „ეს ნაკლებ მონუმენტური და ნაკლებ ოფიციალურ-სიზეიმო, უფრო გულუბრყვილო, მაგრამ მიმზიდველი ფიგურებია. ნახატი პრიმიტიულია, მაგრამ სახეები უფრო ექსპრესიულიც კია[32]“ (სურ. 5, 6, 7, 8).

პორტრეტული რიგის თავში მოთავსებულ ლრმად მოხუც სარგის-საბას თეთრი თმა და გრძელი თეთრი წვერ-ულვაში, სახასიათო კეხიანი ცხვირი და ნალვლიანი მზერა აქვს. ბექა ჭარმაგი მამაკაცია, მუქი ყავისფერი წვერითა და თმით, სარგის II ახალგაზრდა მამაკაცია. მას მოკლე ყავისფერი წვერ-ულვაში და თმა აქვს. მასზე ახალგაზრდაა ყეარეჯარე თხელი ყავისფერი წვერით და ბოლოს შალვა უწვერული ემაწვილი. გამოსახულებებს ახლავთ წარწერები: „პატრონი საბა“ (სარგის I-ს), რომლის შესახებაც ზემოთ უკვე ითქვა, „ბექაჲ მანდატურთუხუცესი“, „სარგის სამცხისა სპასალარი“, „ყეარეჯარე“, „შალვა“ როგორც ჩანს, ჭულეში ჯაველებს საფარის მსგავსი კაბები ემოსათ: სარგის-საბას გრძელი ყვითელი კაბა და შავი მოსასხამი, თავზე კუნკულა. ოდნავ სხვა თარგის, მოკლესახელოიანი, მაგრამ ისევ წითელი და მწვანე კაბები აცვიათ ბექასა და სარგის II-ს. ჯაველთა კაბები კვლავ ფრთოსანი არსებებით, მარგალიტებითა და ორნამენტებითაა მოოლვილი, მაგრამ ორნამენტი ამჯერად არც მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და არც ოსტატურ ხელწერას ავლენს. ბექასა და მის ვაჟებს ერთნაირი აფრთოსანი ქუდები ახურავთ, ამჯერადაც გრძელი საყელეები უკეთიათ და ყველა მათგანი, ისევე როგორც საფარაში, შარავანდის გარეშეა გამოსახული.

ჭულეს ტაძარს XIV ს-ის 80-იანი წლებით ათარიღებენ, მის მოხატულობას, რომელიც ჯერაც არ არის საგანგებოდ გამოკვლეული, ჩრდილო-დასავლეთ ბურჯზე შემორჩენილი მხატვრის მეტად დაზიანებულ წარწერაში აღნიშნული ქორონიკონის მიხედვით 1381 წელს მიაკუთვნებენ[33]. მაგრამ თავის დროზე ვ. ბერიძემ ყურადღება მიაქცია ამ თარიღსა და პორტრეტებს შორის შეუსაბამობას – 1381 წლისთვის ჯაველთა ოჯახის ყველა წევრი გარდაცვლილი იქნებოდა, არადა ბექა აქ ქტიტორად გვევლინება, მაგრამ, რადგან ტაძრის ხუროთმოძღვ-

32 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 146, შენ. 1.

33 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშ. გვ. 150. ჭულეს მოხატულობის შესახებ: Д. Гордеев, დასახ. ნაშრ. გვ. 12-36; Е. Такаишвили, АЭРЗ, 1, 1905, გვ. 104-109; Н. Толмачевская, Фрески древней Грузии, 1931, გვ. 26-27. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 344. თ. ეირსალაძე, საკვირაველს ფრესკული მხატვრობის ფრაგმენტები. *საქართველოს ხიძველნი*, 2, თბ., 2002, გვ. 177.

რელი მონაცემები XIV საუკუნის მიწურულს მიანიშნებდა ამიტომ მან გამოთქვა ვარაუდი, რომ „ათაბაგთა პორტრეტები უფრო ადრეული, მზამზარეული ნიმუშიდან გადმოიღეს და ამ ნიმუშიდანვე გაიმეორეს ბექას ხელში მოთავსებული მოდელიც“, ხოლო თვით ჭულეს მაშენებელნი ზარზმის მსგავსად ჩრდილოეთი კედლის აწ დაღუპულ ფრესკაზე იქნებოდნენ გადმოცემულნიო[34].

მაგრამ როგორ გავიგებდით და დავათარიღებდით ჭულეს პორტრეტს, რომ არა ტაძრის თარიღი და მხატვრის წარწერის ქრონიკონი. ამისათვის ჯაველთა პორტრეტს, ისტორიულ მონაცემებსა და მოხატულობის სტილურ თავისებურებებს დავეყრდნობით. სტილის საკითხს აქ ვერ შევეხებით, იგი საგანგებო შესწავლასაც ითხოვს და ნაშრომის მიზანსაც სცდება. საქტიტორო კომპოზიციის მიხედვით კი პასუხი მარტივი იქნებოდა – რადგან ბექას უჭირავს ეკლესია, ქტიტორიც ის ყოფილა. ცხადია, ბექა გარდაცვალების შემდეგაც შეეძლოთ გამოესახათ, მაგრამ ეკლესიით ხელში მას მხოლოდ იმ შემთხვევაში დახატავდნენ, თუ იგი ოდესმე მაინც იყო ჭულეს ტაძრის მომგებელი (ასეა, მაგალითად, გამოსახული დავით აღმაშენებელი, გელათში XVI საუკუნის მოხატულობაზე, ეკლესიით ხელში როგორც ტაძრის პირველი მაშენებელი). წინააღმდეგ შემთხვევაში ბექას ქტიტორად არ გამოსახავდნენ. ამიტომ, რა დროისაც უნდა იყოს ჭულეს ჯაველთა პორტრეტი, ბექას მოღვაწეობის კვალი აქ მაინც საძებარია. ძნელია იმის დაშვებაც, რომ პორტრეტი უფრო ადრეული ნიმუშიდან გადმოხატეს[35]. ნამდვილი მომგებელი სხვას ეკლესიით ხელში რატომ დახატავდა? ამ შემთხვევაში ისღა უნდა გვეფიქრა, რომ მას არ ესმოდა საქტიტორო გამოსახულების მნიშვნელობა. რაც შეეხება ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე სხვა საქტიტორო პორტრეტის არსებობას (ტაძრის ფერწერული ანსამბლი, ვფიქრობთ, ამის ვარაუდის საშუალებას არ იძლევა); საქმე მის არსებობა-არარსებობაში კი არ არის, სხვა პორტრეტი ვერ შველის ჯაველთა პორტრეტის ვერც გაგებას და ვერც დათარიღებას. აქ ისევ უნდა გავიმეოროთ, რომ ბექას მისი გარდაცვალებიდან მრავალი წლის შემდეგ ქტიტორად მხოლოდ იმ შემთხვევაში გამოსახავდნენ, თუ საამისო საფუძველი ექნებოდათ.

ამ ვითარებაში, როცა ტაძრის აგების თარიღი, მხატვრის წარწერის ქრონიკონი და პორტრეტი ერთმანეთთან ვერ თავსდება, საკუთრივ ბუნებრივად დგება საკითხი: „ჭულეს წარწერის წაკითხვაში უნდა ვეძებოთ ხარვეზები, თუ ტაძრის მშენებლობაში შეიძლება გარკვეულ ეტაპებზე საუბარი“, „ეგებ შესაძლებელია მშენებლობა ბექას წამოეწყო[36]“. გასათვალიწინებელია, რომ ტაძრის დათარიღება იმთავითვე სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. ვ. ბერიძეს ნანგრევებად ქცეული ტაძრის შესწავლა მოუხდა, რომელსაც „გარეგნული სახე, როგორც მხატვრული მთელი“ დაკარგული ჰქონდა, რასაც XX საუკუნეში ჩატარებულმა რემონტმაც შეუწყო ხელი[37] საქმეს ართულებდა ისიც, რომ ეკლესია თავის

34 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშ. გვ. 151.

35 მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრ., გვ. 67.

36 იქვე, გვ. 67, შენ. 14.

37 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 142.

დროზეც ნაჩქარევად იყო აგებული, მისი მოხუქურთმება ვერც კი მოესწრო[38]. ამას დაემატა ვინ იცის არასწორად წაკითხული და გაგებული მხატვრის წარწერა[39]. ჭულეს ტაძრისა და მისი მოხატულობის სამომავლო კვლევაში გასათვალისწინებელია აქ შემორჩენილი რამდენიმე ფერწერული ფენის ქრონოლოგია (პორტრეტებზე ადრეული ფანაც არის) და ვ. ბერიძის ერთი საგულისხმო დაკვირვებაც, რომ ჭულეში საფარა-ზარზმისგან განსხვავებით XII-XIII საუკუნეების არქიტექტურისთვის დამახასიათებელ ელემენტებია გამოყენებული[40]. მაგრამ ვიდრე ეს საკითხები გაირკვევა, საკუთრივ ჯაყელთა პორტრეტი უფრო იმისკენ გვიბიძგებს, რომ ბექა ჯაყელს დაწყებული თუ არა, განზრახული მაინც ჰქონდა ამ ტაძრის მშენებლობა და მოხატვა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მოხატულობის თარიღის XIV საუკუნის 80-იანი წლებით განსაზღვრა საეჭვოა.

მხატვრის წარწერის გარდა, ჭულეს პორტრეტის შემადგენლობაც – განსხვავებით საფარისაგან აქ ბექას უმცროსი ვაჟი, შალვაცაა გამოსახული, ყუარყუარე კი წვეროსანია და ე.ი. ასაკით უფროსი, ვიდრე საფარაში – აფიქრებინებს მეცნიერთ, რომ ჭულეს მოხატულობა საფარის შემდეგაა შესრულებული[41]. მაგრამ მხოლოდ შემადგენლობა, ვერ გამოდგება დათარიღებისთვის. რაც შეეხება ყუარყუარეს, ეს უკანასკნელი და საფარის პორტრეტულ რიგს მოგვიანებით დამატებული პირი ერთი და იგივე პიროვნება არ უნდა იყოს, რადგან, როგორც აღინიშნა, ჩვენი ვარაუდით, საფარაში ყუარყუარე ბექას ძე არ არის გამოსახული. ჭულეს პორტრეტი საფარისგან სხვა ასპექტებითაც განსხვავდება. საფარაში სამცხის ათაბაგთა რიგია გადმოცემული, ჭულეში კი ჯაყელთა საოჯახო პორტრეტი. აქ ბექა თავისი ვაჟებისა და მამის გარემოცვაშია გადმოცემული. შემადგენლობამ და, სხვათა შორის, გამოსახულებათა ემოციურობამ და ექსპრესიულობამ კომპოზიციას ინტიმურობა და საოჯახო პორტრეტის ელფერი შესძინა. ჭულეს პორტრეტი თითქოს ბექას სურვილით, მისი გეგმის მიხედვითაა შექმნილი. გარდა იმისა, რომ ბექაა ქტიტორი, რადაცაგვარად ყველაფერი მის ირგვლივ იერის თავს, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, სწორედ ბექაა უშუალოდ დაკავშირებული უფლის მარჯვენასთანაც. ამიტომაცაა ძნელი პორტრეტის შექმნაში მისი მონაწილეობის ეჭვს დააღწიო თავი. ჭულეში ეს განცდა უფრო მძაფრადაც კი გვეუფლება, ვიდრე საფარაში. რომ არა ტაძრის აგების მიღებული თარიღი, ჯაყელთა პორტრეტს ბექას ზეობის ხანას უფრო თამამად მივაკუთვნებდით. ჭულეს პორტრეტები საფარასთან მიმართებით რამდენადმე მაარქაიზებელ შთაბეჭდილებასაც ტოვებს. თავისი უტრირებულად დაგრძელებულ-დაეწროვებული, პატრათავიანი, ბრტყელი ფიგურებით, წერის ხასიათით ის განსხვავდება საფარის პორტრეტების შედარებით ნდენა-

38 იქვე, გვ. 149-150.

39 წარწერაში ქორონიკონი აღარ შემორჩა. ის წაკითხული აქვთ მ. ბროსეს და ექ. თაყაიშვილს. ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 151. შ. ამირანაშვილის ვარაუდით წაკითხვაში უზუსტობაა დაშვებული და 1381 წ-ის ნაცვლად – 1331 წ. უნდა იკითხებოდეს. შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, გვ. 10, შენ. 3.

40 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 147-148.

41 მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრ. გვ. 67.

სირებული დამუშავებისგან, და ერთი მხრივ, კომნენოსურ ხელოვნებას მიუბრუნებს, მეორე მხრივ, კი ხალხური ნაკადის მხატვრობას უკავშირდება.

საფარისა და ჭულეს ხატიტორი კომპოზიციებში, როგორც აღინიშნა, ორი ზეციური მფარველის გამოსახულებაა ჩართული – უფლის მარჯვენა და წმ. საბა და წმ. გიორგი. ასეთი იკონოგრაფიული რედაქცია კარგადაა ცნობილი ბიზანტიურ ხელოვნებაში[42]. მისი ნიმუშები, შედარებით იშვიათად, მაგრამ ქართულ ხელოვნებაშიც გვხვდება[43], მაგრამ ამ სცენებში, წმინდანი, როგორც ქტიტორის მეოხი, ჩვეულებრივ, მასსა და მაცხოვრის (უფლის მარჯვენის) გამოსახულებას შორისაა მოთავსებული ან მისკენაა მიპყრობილი. საფარისა და ჭულეს კომპოზიციებში კი წმინდანები და უფლის მარჯვენა ერთმანეთთან არ არიან დაკავშირებულნი. სწორედ ეს დეტალი გამოარჩევს მათ ამ რიგის სხვა სცენათაგან. საფარა-ჭულეს კომპოზიციებში, რომელთაც საერთო იკონოგრაფიული რედაქცია უდევთ საფუძვლად, სხვა ნდუნსებია შეტანილი. საფარაში წმ. საბასა და უფლის მარჯვენის ერთმანეთისგან დამოუკიდებლობა ისევ იმას მიუთითებს, რომ წმ. საბა აქ ტაძრის პროსკინეზისის ხატს წარმოადგენს. შეიძლება ისიც გვეფიქრა, რომ წმ. საბასთან მხოლოდ სარგის-საბა, ხოლო უფლის მარჯვენასთან ბექა და სარგის II არიან დაკავშირებულნი, მაგრამ კომპოზიციის წყობა და შინაარსი სხვა ინტერპრეტაციას გვკარნახობს. ეს ხატიტორი პორტრეტია, რომელზეც ქტიტორი ეკლესიის პატრონ წმინდანს მიართმევს ტაძარს. ამიტომ, საფიქრებელია, რომ აქ გადმოცემულია სამცხის მპყრობელთა, პირველყოვლისა, ბექას და სარგის II-ის უფლისგან ხელდასხმა, მისგან იმ ეკლესიის კურთხევა, რომლისაც სარგის-საბას შეამავლობით მიართმევენ წმ. საბას.

კიდევ უფრო დაშორებულნი არიან ერთამანეთს უფლის მარჯვენა და წმ. გიორგი ჭულეში, რადგან უფლის მარჯვენა აქ ჯაყელებთან ერთად თაღშია ნახატული, წმ. გიორგის ფიგურა კი – თაღს გარეთ. სარგის-საბა თითქოს განშორებულია ბექასა და მის შვილებს, მათ მიმართ თითქოს ზურგშექცეულია და მარტო წარსდგება წმ. გიორგის წინაშე; მისი მზერა და ვედრება თაღს მიღმა, წმინდანისკენაა მიქცეული, ბექა და მისი ვაჟები კი „თაღში რჩებიან“ უფლის მარჯვენასთან. წმ. საბასაგან განსხვავებით, წმ. გიორგის ფიგურა არც მოხატულობის მნიშვნელოვანი მახვილია. ის არც საგანგებოდაა აქცენტირებული (ზომით, მოჩარჩოებით), ძალიან მაღლაცაა მოთავსებული და არც ეკლესიის სივრცისკენაა ორიენტირებული, რის გამოც მასსა და მრევლს შორის „პირდაპირი საკულტო კონტაქტი“ ვერ მყარდება. წმ. გიორგის გამოსახულება აქ არ არის ტაძრის სათაყვანებელი ხატი. სარგის-საბა მის ხატთან კი არ დგას, არა-

42 მარტორანა, ხიპოხანი, მილეშევო, სტუდენიცა, პეჩის ღმრთისმშობლის ეკლესია და სხვ. В.Н. Лазарев, История византийской живописи. Москва, 1986, ტ. II, ილ. 378; В. Джурич, Византийские фрески. Москва, 2009, გვ. 176, ილ. 489; S. Ćirković, V. Korać, G. Babić, დასახ. ნაშრ. ილ. VIII. ლეოს ბიბლია/Vat.reg.gr.1/, იერუსალიმის ბერძნული საპატრიარქოს ხელნაწერი /M. Panagia I/, პარიზის ოთხთავი /Gr. 74/, ათონის ლავრის ხელნაწერი /MS. A 103/ და სხვა. J. Spatharakis, The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976, ილ. 1, 26, 33, 34.

43 თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების (V-XI სს.) ქართული ხატიტორი რელიეფის იკონოგრაფიული ვარიაციები. *ACADEMIA*, 2, თბ., 2011, გვ. 102-106.

მედ ხეცაში მეოფი წმინდანის წინაშე წარსდგება. სარგის-საბასა და წმ. საბას შორის „გაბმული ძაფები“ (სარგისის ხელის ტესტი) უფრო ფრთხილად, მაგრამ საფარაშიც იგრძნობა. ჭულეს სცენაში უფლის მარჯვენა თითქოს სარგის-საბას თავს გადაეკვლო და ეკლესიის გუმბათზე შეჩერდა. ბექასაც, თავის მხრივ, ეკლესია მაკურთხეველ მარჯვენასთან მიუახლოვებია. ეკლესია და უფლის მტევანი სარგის-საბას ბექასაგან გამოჰყოფს (სურ. 5). უფლის მარჯვენა საგანგებოდ-ცაა აქცენტირებული იქვე ცის სეგმენტზე გამოსახული წითელი ვარსკვლავით, რომელიც ქრისტიანულ ხელოვნებაში უფლის ნათლის, მესიის მოვლინების, სამოთხის სიმბოლური ნიშანია. ეკლესიის თავზე „შეჩერებული“ უფლის მარჯვენა ხაზს უსვამს ტაძრის კურთხევის მომენტს, მომენტს, რომელიც საფარაშიც არის, მაგრამ უფრო ექსპრესიულადაა გამოხატული ჭულეში. ამ მხრივ ის ოპოზის მონასტრის აშოტ კურპალატის რელიეფსაც კი მოგვაგონებს. იქნებ შემთხვევითი არც ისაა, რომ წარწერა – „ბექად მანდატურთუხუცესი“ – უფლის მარჯვენის თითების გასწვრივაა მოთავსებული, რაც თითქოს პირდაპირ მიანიშნებს ბექაზე და ისევ იმის სასარგებლოდ მეტყველებს, რომ ბექა ჯაყელს ჭულეს ეკლესიის აღმშენებლობაში რადაც წვლილი მიუძღვის. ცხადია, ჭულეშიც ბექა და მისი ვაჟები ღვთისგან კურთხეულ ეკლესიას ტაძრის პატრონ წმ. გიორგის მიართმევენ და მათი მეოხი კვლავ სარგის-საბაა. მაგრამ ეს ორი მომენტი – უფლისგან კურთხევა და სარგის-საბას მეოხება წმინდანის წინაშე ჭულეში უფრო გამიჯნულია.

ამ სცენათა კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანი ისიც არის, რომ უმცროს ჯაყელთა შუამავალი ეკლესიის პატრონ წმინდანებთან სარგის I-ია. მიწიერი ადამიანის მეოხების სხვა შემთხვევებიც გვაქვს[44]. სარგის I-ს, ამ უფლებას, როგორც ჩანს, მისი შემონაზვნება და საიქიოდ ყოფნა აძლევდა. მაგრამ ის უშუალოდ უფალთან შუამავლობას თითქოს „ვერ ჰბედავს“ და ეკლესიის პატრონ წმინდანებს შეავედრებს თავისი ოჯახის წევრთა სულებს. დაბოლოს, ისიც, ხომ არ შეიძლება გვეფიქრა, რომ უფლის მარჯვენის წინაშე მეოხის გარეშე წარდგომით ჯაყელებს სურდათ დაგვეჯერებინა, რომ ისინი უფლისგან ხელდასხმულნი იყვნენ.

საფარისა და ჭულეს პორტრეტები ერთნაირ თეოლოგიურ პროგრამაშია არიან ნართულნი და ამ მხრივაც ემსგავსებიან ერთმანეთს. ორივეგან ჯაყელები აღდგომისა და ხსნის იდეით დაკავშირებული სცენებით არიან გარემოცულნი[45]. ისტორიული პორტრეტის ამ რიგის სცენებთან ერთად გამოსახვა დამახასიათებელია როგორც ბიზანტიური, ისე ქართული კედლის მხატვრობისთვის, რაც ქტიტორთა სასუფეველში დამკვიდრების სწრაფვითაა გამოწვეული[46]. საფარა-ჭულეს მოხატულობათა პროგრამის არა ერთი პარალელი შეიძლება დასახელ-

44 თ. ეირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 232-241. მ. ბულია, დასახ. ნაშრ., გვ. 196-197

45 წმ. საბას ტაძრის სამხრ. მკლავში გამოსახულია: ლაზარეს აღდგინება, მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან, გარდამოხსნა, ფერისცვალება, ჯოჯოხეთის წარმოტვენა, დატირება. იგივე სცენებია (გარდა გარდამოხსნისა) ჭულეს ეკლესიის სამხ. მკაელშიც.

46 მ. დიდებულიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 65, შენ. 16.

ლეს, მაგალითად, ყინცვისის მოხატულობა, სადაც სამეფო პორტრეტი-აღდგომის ფართოდ გაშლილ თემაშია ჩართული. მაგრამ აქ პორტრეტებისა და აღდგომის სცენათა ურთიერთმიმართება მხატვრულად უფრო გამთლიანებულია და იდეური მახვილები უფრო მძაფრადაა გამოხატული[47]. საფარა-ჭულეში კი ეს უფრო პასიურადაა გამოხატული, მაგრამ ეს უკვე სხვადასხვა მხატვრული ენისა და დროის ნიშნებია.

წმ. საბას ტაძარი სამხრეთით ღმრთისმშობლის მიძინების X საუკუნის დარბაზულ ეკლესიას ეკვრის და ვიწრო კიბით უკავშირდება მას. აქედან შესვლისას (მიძინების ეკლესიას კარი დასავლეთიდანაც აქვს) სამხრეთ კედელზე გამოსახულ ჯაყელთა სახლის უკვე ნაცნობი წევრების, ამჯერად – სარგის II-ის, ყუარყუარესა და შალვას ჯგუფური პორტრეტის წინაშე აღმოვჩნდებით, რომლებიც თავისი საზეიმო წითელ-მწვანე კაბებით ეკლესიის ჩაბნელებული ინტერიერიდან ამონათდებიან (სურ. 9). ჯაყელთა გამოსახულებები საკმაოდ კარგადაა დაცული. თითოეულს ახლავს წარწერა: „[სარ]გის სამცხისა სპასალარი," „ყუარყუარე", „შალვა"[48]. ფიქრობენ, რომ ეკლესია XIV საუკუნის პირველ ნახევარში, სარგის II-ის დროს განაახლეს და მაშინვე მოხატეს[49].

პორტრეტი ამჯერადაც სამხრეთი კედელის აღმოსავლეთ მონაკვეთზეა მოთავსებული და მთლიანად ავსებს კედლის ამ არეს. ისინი თითქმის იატაკის დონეზე არიან დახატულნი, მაყურებელთან ძალიან მოახლოებულნი, თუმცა არ ვიცით იატაკი თავდაპირველია, თუ ის შემდგომ არის ამაღლებული. რიგში ტრადიციულად დაცულია იერარქია – ძმებში უფროსი და სამცხის სპასალარი, სარგის II რიგის თავშიც დგას და დანარჩენებზე ოდნავ მაღალია. იგი ახალგაზრდა მამაკაცია მოკლე ყავისფერი თმითა და წვერ-ულვაშით; მას მოსდევს ყუარყუარე ასევე ყავისფერი თმითა და ძალიან თხელი ყავისფერი წვერ-ულვაშით, დაბოლოს, ყველაზე უმცროსი (და ამიტომ დაბალიც) უწვერული ყმაწვილი – შალვა. ჯაყელებს კვლავ სახასიათო გარეგნობა აქვთ: მძიმე სახის თვალი, მსხვილი ნაკვთები, დიდრონი თვალ-წარბი. ამჯერადაც ხასხასა ფერის (სარგის კვლავ მწვანე, ყუარყუარეს წითელი, შალვას – მოვარდისფრო) ორნამენტებით მოთლილ-მომარგალიტებული კაბები, თეთრი პერანგები ზედ ფრთოსანი არსებებით, აფრთოსანი ქუდები და წითელი წულები მოსავთ[50], ამჯერად მათ არ უკეთიათ საყურეები და კვლავ უშარავანდოდ არიან გამოსახულნი.

---

47 იქვე, გვ. 64-66.

48 პორტრეტები 2008-2009 წწ-ში სარესტავრაციო სამუშაოს დროს გვიანდელი შელესილობის ჩამოსხნის შემდეგ გამოვლინდა. მანამდე კი მათი არსებობა ექ. თაყაიშვილისა და სხვათა ნაწერებიდან იყო ცნობილი. თავის დროზე ეკლესიაში ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენები იყო გამოსახული. Е. Такаишвили, დასახ. ნაშრ. 99-100; ე. შილდელი, ახალციხე და საფარის მონასტერი. ოვერია, 1894, № 122, გვ. 2. ამჟამად პორტრეტების გარდა კიდევ რამდენიმე გამოსახულებაა შემორჩენილი.

49 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 57. გ. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 270-274. ნ. ბურჭულაძე, საფარის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის მოხატულობა, წიგნში: *ახალციხის და ტაოკლარჯეთის ეპარქია*, თბ., 2014, გვ. 294-299.

50 კაბები თარგითა და ორნამენტული მოტივებით წმ. საბას ტაძრის ჯაყელთა კაბებს ჰგავს.

წმ. საბას ტაძრისა და ჭულესგან განსხვავებით, მიძინების ეკლესიაში ჯაყელთა ერთი თაიბაა წარმოდგენილი. წინაპართა „სურათების“ დახატვა შესაძლოა აქ ადარც იყო აუცილებელი. ისინი ხომ აქვე, სულ გვერდით, წმ. საბას ტაძარში არიან გამოსახულნი. მიძინების ეკლესიაში ჯაყელები ტრადიციულად აღმოსავლეთისკენ არიან ვედრებად მიმართულნი, მაგრამ ამჯერად მათ არც ეკლესია უჭირავთ და ისინი არც ზეციური მფარველის წინაშე წარსდგებიან. XI-XIV საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში მავედრებელი ქტიტორი ზეციური მფარველის გარეშე გამონაკლისის სახით თუ გვხვდება. ასეთი გამოსახულებები უფრო გვიანი ხანის მოხატულობებში მომრავლდა, მაგალითად, თუნდაც ჯაყელთა პორტრეტი ზარზმაში[51]. მაგრამ მიძინების ეკლესიაში ჯაყელები იმდენად ახლოს არიან გამოსახულნი აფსიდთან (ლამის ებჯინებიან მას), რომ მათი ვედრება პირდაპირ საკურთხეველისკენაა მიმართული, აფსიდს „შიგნით აღწევს“ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ, თავის დროზე, აფსიდის წინ კანკელი იდგა და შესაძლოა ჯაყელები კანკელის ხატების მავედრებლად აღიქმებოდნენ.

საინტერესოა ისიც, თუ რატომ გამოსახეს მიძინების ეკლესიაში ძმები ერთად. მხოლოდ იმიტომ, რომ მათ ეკლესია მოახატეს, თუ სხვა რამ მიზეზიც იყო. ხომ შეიძლება დავუშვათ, რომ ეკლესია (მის ქვეშ აკლდამებია) სარგის II-მ და მისმა ძმებმა თავის საძვალედ მოაწყვეს, თავისსავე მამა-პაპის საფლავთა სიახლოვეს და აქვე დაახატვინეს თავისი პორტრეტებიც. იქნებ სულაც ბექამ გადასცა მიძინების ეკლესია უმცროს ჯაყელებს საძვალედ. თუკი მან თავის მსხურთუხუცესს საფარის მონასტრის სამრეკლო უბოძა სამარხად[52], რატომ არ ოსრუნებდა ის თავისი შვილების განსასვენებელზე. მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ პორტრეტის შემხედვარეს უნებლიედ ეამთააღმწერლის ერთი ცნობა გახსენდება, რომ ბექას გარდაცვალების შემდეგ „დაიპერეს სამცხე სამთავე ძეთა მისთა: უხუცესმან სარგის, და შედეგმან ყუარყუარე, და უმრწამესმან შალვამ“[53]. მაგრამ რეალურად რა ვითარება შეიქმნა სამცხეში ამასთან დაკავშირებით სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს: რომ ბექას შემდგომ სამცხის მთავარი სარგის II გახდა[54]; რომ სამივე ძმა ერთად მართავდა სამცხეს, თუმცა იურიდიულად სამთავრის სარგის II მართავდა[55]; რომ ეამთააღმწერლის სიტყვები გულისმობს „ბექას ვაჟების მთავრობას ერთი – ერთმანეთის შემდეგ[56]“; და რომ სამცხე განაწილდა სამ ძმას შორის[57]. ძნელი სათქმელია, რა მოხდა სინამდვილეში, ჯაყელთა პორტრე-

51 ამის მაგალითია: გელათის XVI-XVII სს-ის ზოგიერთი პორტრეტი (იხ. იხ. წიგნში: გელათი, არქიტექტურა, მხატვრობა, განძეულობა, თბ., 2007, სურ. 47, 62, 87-90, 185), X ს-ის საფასადო რელიეფები, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 107-108.

52 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 56-57.

53 ეამთააღმწერელი, გვ. 323.

54 ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 171. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. III, გვ. 629. მ. ბახტაძე, დასახ. გვ. 41-50. ი. სიხარულიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 40-41.

55 მ. ბახტაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 50.

56 მ. რეხვიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 40.

57 ა.კიკვიძე, სამცხის სამთავრის წარმოშობა საქართველოს ფეოდალურ მონარქიაში. *თბილისის*

ტი თითოეულ ამ ვითარებას შეიძლება „მოერგოს“, მაგრამ ის მაინც თითქმის ეამთაადმწერლის სიტყვების „ილუსტრაციას“ წარმოადგენს, იქნებ ამ ცნობის პირდაპირი მნიშვნელობით გაგების უფლებასაც კი გვაძლევს, რომ რადაც მონაკვეთში (სავარაუდოდ 1308-1327 წწ., სარგის II-ის გაათაბაგებამდე, წარწერაში ის სპასალარადაა დასახელებული) სამცხე, მართლაც, სამივე ძმის მფლობელობაში იყო და მიძინების ეკლესიის პორტრეტიც ამ მომენტს უკავშირდება. შესაბამისად, ის ბექას გარდაცვალების შემდეგ და სარგის II-ის გაათაბაგებამდე, 1308-1327 წწ-ს შორის უნდა იყოს შესრულებული, საფიქრებელია, მალევე წმ. საბას ტაძრის პორტრეტების შემდეგ. მხატვრულ-სტილური თვალსაზრისით მიძინების ეკლესიის ჯაყელთა პორტრეტები წმ. საბას ტაძრისა და ჭულეს პორტრეტებს უკავშირდება. მსგავსია სახეთა ტიპები, პორტრეტებისთვის დამახასიათებელი უბრალოება და უშუალობა, ფერადოვანი გადაწყვეტა, რომელიც აქაც წითელი და მწვანე ფერების გადათამაშებით იქმნება და თეთრი და ყვითელი ფერებითაა გაცოცხლებული. თუმცა მეტი სიახლოვეა მათსა და წმ. საბას ტაძრის პორტრეტებს შორისაა. მიძინების ეკლესიის მხატვარი თითქოს ამ უკანასკნელს იყენებს ნიმუშად.

საფარის მონასტრის ორივე ეკლესიისა და ჭულეს პორტრეტები ერთმანეთთან არიან დაკავშირებულნი მხატვრულადაც (განსაკუთრებით ფერადოვნებით), თუმცა თითოეული ინდივიდუალობითაც გამოირჩევა. ამ ნაშრომში, ცხადია, ვერ მოხერდა ჯაყელთა პორტრეტების ყოველმხრივი განხილვა, მათი მხატვრულ-სტილური თავისებურებების ანალიზი, მაგრამ ვიდრე ზარზმის პორტრეტს განვიხილავთ, ძალიან მოკლედ მაინც უნდა შევეხოთ საფარა-ჭულეს ჯაყელთა გამოსახულებების ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს, შუასაუკუნოვან პირობით-განყენებულ პორტრეტულ გამოსახულებებში გამოვლენილ ინდივიდუალურ ნიშნებს, თუ შეიძლება ითქვას, პორტრეტულ ელემენტებს, რომელთაც განსაკუთრებით ზოგიერთ შემთხვევაში ეჩინა თავი. რა თქმა უნდა, „პორტრეტულს“ აქ პირობითად ვხმარობთ, რადგან, როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეების ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს პორტრეტს პირობითად ვუწოდებთ. შუა საუკუნეებში პორტრეტი მხოლოდ საეკლესიო ხელოვნების (კედლის მხატვრობის, საფასადო დეკორის, ხატის, ხელნაწერის) ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო და, ბუნებრივია, ის ქრისტიანული ხელოვნების კანონებს ემორჩილებოდა, მის პირობით სახვით ხერხებს იყენებდა და საერთო მხატვრულ და თეოლოგიურ ქარგაში ეწერებოდა[58]. პიროვნული ნიშნების, ინდივიდუალობის გადმოცემა არც დამკვეთის მოთხოვნას წარმოადგენდა და, ცხადია, არც მხატვრის წინაშე მდგარა ეს ამოცანა. მაგრამ ისიც ცნობილია, რომ ინდივიდუალური ნიშნები, ოსტატის შემოქმედებითი თავისუფლება, ნატურის მიმართ სუბიექტური დამოკიდებულება სწორედ პორტრეტში „ამოხეთქავდა“ ხოლმე[59]. ამის ერთ-ერთ ნიმუშად გვესახება ჯაყელთა პორტრეტებიც, განსაკუთრებით ზოგიერთი მათ-

სახ. უნივერსიტეტის შრომები, XXXVII, თბ., 1949, გვ. 93.

58 Г. Алибегааашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 6, 87.

59 Г. Алибегааашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 87. ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 385.

განი. საილუსტრაციოდ რამდენიმე მომენტს გამოვეყოფთ. ჯაყელებს, გარდა იმისა, რომ მეტად დამახასიათებელი სახეთა ტიპები აქვთ, მათ პორტრეტებში ინდივიდუალური ნიშნებიც არის შეტანილი. საგულისხმოა ისიც, რომ ერთნაირი წესით შესრულებულ გამოსახულებათა მიმართ განსხვავებული მიდგომა ვლინდება. მაგალითად, წმ. საბას ტაძარში შემონახვნებელსა და ანგელოსებრ მდგომარეობაში გარდასულ სარგის-საბას სიმშვიდე და კეთილშობილება, იერარტიულობა ახასიათებს, რასაც მისი განზოგადებული სახე მწყობრი, თხელი ნახატით ზედმიწევნით გამოყვანილი ნაკვთებით, სტატიკური, პროპორციულად გამართული, ერთიანი კონტურით შემოხაზული ფიგურა განაპირობებს. ბექასა და განსაკუთრებით სარგის II-ის გამოსახულებები კი პროპორციულად ნამოექნელი, მოუხეშავი და აპლასტიკურია (სურ. 1). მხატვარი მეტი გამომსახველობისთვის არც ფორმათა დეფორმაციას ერიდება. მაგალითად, მოურიდებლადაა გადმოცემული სარგის II-ის „დაგრეხილი“ ფიგურა, შეკიწროებული მხრებითა და გაფართოებული ტანით, რაც თითქოს მის გაუბედავობას, შებოჭილობას უსვამს ხაზს. მას სარგის-საბასა და ბექასგან განსხვავებით ფართო სახის ოვალი და შედარებით პატარა ცხვირი და პირი აქვს, რასთან შეპირისპირებით განსაკუთრებულ ექსპრესიულობას იძენს მორკალური წარბებით გამოკვეთილი ფართოდ გახელილი თვალები. ეს, ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი, დეტალები სარგის II-ის პორტრეტს კონკრეტულობას ანიჭებს, მის უშუალობას, უბრალოებას, ერთგვარ გულუბრყვილობას გადმოსცემს (სურ. 4). გამოსახულებათა შორის განსხვავება, არ უნდა იყოს შემთხვევითი, ის უფრო გამოხნულ მხატვრულ ხერხს ჰგავს. წინაადმდეგ შემთხვევაში რატომ არ შეიძლებოდა ყველა პორტრეტი ერთნაირად გამოესახათ. სარგის II-ის (და ბექას) მიმართ მხატვრის უფრო უშუალო დამოკიდებულება იგრძნობა. ის შელამაზების გარეშე, და ამდენად, უფრო ბუნებრივად არის გადმოცემული, რაც მას შეასაკუთნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებში ინდივიდუალობას ჰმატებს. შემთხვევითი არ არის, რომ გეროინტი ქიქოძემ სწორედ საფარის პორტრეტები გამოარჩია ამ ნიშნით: „საფარის ფრესკა უფრო ფსიქოლოგიური შინაარსითაა შესანიშნავი მათ სახეებში მეტი ინდივიდუალური სხვადასხვაობაა შეტანილი“[60].

დაზიანების მიუხედავად ნათლად ჩანს, რომ დისპროპორციულობა კედევ უფრო მეტად ჭულეს ჯაყელთა გამოსახულებებს ახასიათებთ, მაგრამ ეს ხერხი აქ გარდა იმისა, რომ უტრირებულ-მანიერისტულია, სტილის ზოგადი ნიშანიცაა. ის პორტრეტებსაც ახასიათებს და მოხატულობის სხვა ფიგურებსაც. მაგრამ ჭულეში ჯაყელთა სრულიად სქემატურ და პირობითად გადმოცემულ გამოსახულებებს საოცრად „ბუნებრივი“, ექსპრესიული სახეები აქვთ. ფიგურის აგებისას ოსტატი თითქოს ნიმუშს მიჰყვება, ხოლო სახეთა წერისას ობიექტს აკვირდება. საფარის პორტრეტებისგან განსხვავებით, ჯაყელთა სახეები აქ მკვეთრად და უხეშად არის დამუშავებული, პლასტიკურ დენადობას მოკლებული ხაზი დაუდეგარიც კი არის, მაგრამ ამავე დროს გამომსახველიც. ჭულელი მხატვარი ჯაყელებს არათუ ალა-

60 გ. ქიქოძე, ქართული ფრესკა, რჩეული თხზულებანი, ტ. II, თბ., 1964, გვ. 140. ჯაყელთა გამოსახულებების პორტრეტულ ნიშნებს გ. ხუციოთელიც აღნიშნავს. გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 73.

მაზებს, პირიქით, მსხვილი ხაზებითა თუ ჩრდილებით ამკვეთრებს მათ ნაკვთებს – სახის მძიმე და უხეშ ოვალს, კეხიან ცხვირს. განსაკუთრებით ექსპრესიულია რამდენჯერმე გამკვეთრებული კონტურითა და მსუქე წარბებით გამოკვეთილი დიდრონი თვალები, თეთრი გუგებზე გამოკვეთილი ყავისფერი კაკლებით, რომლებიც თვალების ფორმასაა მინდობილი – ხან უფრო ოვალური, ხან უფრო მრგვალი ფორმისაა, თანაც თვალები ასიმეტრიულადაც არის განლაგებული. ამას ემატება ფიგურათა თავების ოდნავ განსხვავებული პოზიცია, გვერდზე მოქცეული ქუდები, შებლზე ცალ მხარეს ჩამოვარცხნილი თმა, რასაც მოძრავი რიტმი შეაქვს კომპოზიციაში და ბუნებრივობას ჰმატებს პორტრეტებს. ამ დეტალთა ერთიბლივობა განაპირობებს ჯაველთა პორტრეტების ემოციურობას, უშუალობას, უბრალოებას, სხვადასხვა ხასიათსა და გამომეტყველებას – ნაღვლიან, ნაფიქრებულ (განსაკუთრებით სარგის I და ბექა, სურ. 5, 6), გულუბრყვილო მზერას (შალვა, სურ. 7) და თითოეული მათგანის მახასიათებლად გარდაქმნება. ჭულეში ობიექტის უშუალო აღქმა უფრო მძაფრადაც გამჟღავნდა. თუ საფარის სარგის II-ის გამოსახულება ხალხური ნაკადის პორტრეტებს მხოლოდ და მხოლოდ შორეულად მოგვაგონებს (წერის მანერაში „ხალხურობა“ არ მჟღავნდება), ჭულეში ხალხური ხედვა უფრო აშკარად ვლინდება, რაც ნატურის მიმართ თამამ დამოკიდებულებაში, გამოსახულებათა უბრალოებასა და „ჩვეულებრივობაშიც“ ჩანს, შესრულების მანერაშიც (ნახატის ხასიათი, ხაზის გაუხეშება, ერთგვაროვნება, შუქ-ჩრდილის სიმკვეთრე და სხვ.) და პროფესიონალიზმის ნაკლებობაშიც[61]. მაგრამ ჭულეს მაინც ვერ ვუწოდებთ წმინდა ხალხურს, რადგან აქ „ხალხურობის“ ყველა ნიშანი (მაგ., ფრონტალური პოზა, ტრადიციული სახვითი ხერხების უკიდურესი გამარტივება და სხვ.) არ ასახულა. მაგრამ ის არც პროფესიული მხატვრობაა. მას, ალბათ, უფრო პროვინციული ეთქმის.

რა თქმა უნდა, ჯაველთა გამოსახულებებში ნებით თუ უნებლიედ გამოვლენილი „პორტრეტული“ ელემენტები სრულად ეწერება შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითი ენის ფარგლებში. ჯაველთა პორტრეტები XI-XIII საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობაში დამკვიდრებულ პორტრეტის გამოსახვის საეკლესიო წესს მისდევს: მოხატულობის ქვედა რეგისტრში არიან მოთავსებულნი, საკმაოდ მაღლაც, სამი მეოთხედით აღმოსავლეთისკენ მიმართულნი, ფიგურები დიდი ზომისაცაა, სხვა გამოსახულებებთან შედარებით მონუმენტურნიც, ამაღლებულნიც, სტატიკურნიც, შესრულების მანერით – სიბრტყიბრივ-ხაზობრივი. ჯაველთა პორტრეტები არ განთავისუფლებულან შუა საუკუნეების ხელოვნების განყენებულობისა და პირობითობისგან. მათ თვალებში მზერა გამოკრთის, მაგრამ არა გამოხედვა, გუნებ-განწყობა კრთის, მაგრამ არა შინაგანი ბუნება. იმ ელემენტების მოხელთებაც კი ჭირს, რაც მათ გამოსახულებებს კონკრეტულობას, ინდივიდუალურ ნიშნებს ანიჭებს. მაგრამ იდეალიზაციის, გალამაზების გარეშე და უფრო ბუნებრივად გადმოცემისკენ სწრაფვა ჯაველთა პორტრეტების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია, რითაც ისინი გამოირჩევიან თანადროული ისტორიული პორტრეტისგან (მაგ., დავით ნარინის, შერგილ დადიანის, ლასურისძეთა პორტრეტები და სხვ.).

61 „ხალხური“ ნაკადის ხელოვნებისა და პორტრეტის შესახებ ვრცლად, ი. ხესკიფაძე, დასახ. ნაშრ.

საფარა-ჭულეს პორტრეტებისგან დრეოით დიდადაა დაშორებული ჯაყელთა კიდევ ერთი ჯგუფური პორტრეტი ხარხმის ღმრთისმშობლის მიძინების სახელობის გუმბათიან ეკლესიაში (XIII-XIV სს. მიჯნა). ტაძრის თავდაპირველმა მოხატულობამ ჩვენამდე ვერ მოაღწია, არსებული მხატვრობა ბოლოდროინდელი გამოკვლევის თანახმად XVI საუკუნეს განეკუთვნება და მისი ცალკეული ნაწილები XX საუკუნის დასაწყისშია განახლებული[62]. ჯაყელთა სახლის სამცხეში საადმშენებლო მოღვაწეობის გათვალისწინებით, ძნელი არ არის ივარაუდო ხარხმაში მათი პორტრეტის თავის დროზე არსებობაც. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ხარხმის გარდა ჯაყელთა პორტრეტები კიდევ სამ ეკლესიაშია შემონახული, მაინც არაა იოლი წარმოიდგინო, როგორი იყო ხარხმის ორიგინალური პორტრეტი.

ჯაყელები: სარგის I, ბექა, სარგის II და ყუარყუარე ხარხმაშიც სამხრეთი კედლის ქვედა რეგისტრში არიან წარმოდგენილნი აღმოსავლეთისკენ ვედრებად მიპყრობილნი. სარგის I-ის გარდა ყველა გამოსახულებას შემორჩა განმარტებითი წარწერები[63] (სურ. 11). ხარხმის პორტრეტი შინაარსითაც და ცხადია, მხატვრულ-სტილისტურადაც განსხვავდება ჯაყელთა უკვე განხილული გამოსახულებებისგან. ხარხმაში პორტრეტები მოკლებულია ჯაყელთათვის დამახასიათებელ ინდივიდუალობას, უშუალობას, „დაკარგულია" მათი სახასიათო გარეგნობა. მათთან შედარებისას კარგად ჩანს, რა იგულისხმება საფარა-ჭულეს ჯაყელთა გამოსახულებების „პორტრეტულობაში", ნატურის მიმართ შემოქმედებით დამოკიდებულებაში. ხარხმის მხატვარი ობიექტის მიმართ ინდიფერენტულია. ის აშკარად „არ იცნობდა, არ შეხვედრია" ჯაყელებს. პორტრეტული რიგი მონოტონურია, ჯაყელებს თითქმის ერთნაირი, უმეტესველი სახეები აქვთ, მათ შორის ასაკობრივი სხვაობაც არ არის გადმოცემული. ყველას ყავისფერი თმა და წვერ-ულვაში აქვს. სარგის I საფარა-ჭულესგან განსხვავებით შარავანდმოსილია და საერო კაბა აცვია. ბექას ხელში ეკლესია არ უჭირავს. უჩვეულოა მისი ბეწვშემოვლებული წითელი მოსასხამიც. სარგის II-ესა და ყუარყუარეს ტრადიციული მწვანე და წითელი კაბები მოსავთ. ხარხმაში საფარის მიძინების ეკლესიის მსგავსად ჯაყელები ხეცური მფარველის გარეშე არიან გადმოცემულნი.

ხარხმის კომპოზიციაში სარგის I ერთადერთი შარავანდმოსილი გამოსახულებაა, რაც მას გამორჩეულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ამ ფაქტს იმით ხსნიან, რომ სარგის I აქ უკვე გარდაცვლილია, ბექა კი ჯერ კიდევ ცოცხალი, რადგან წინაადმდეგ შემთხვევაში ბექას, სამცხის ძლიერების ფუძემდებელს, მამისაგან ნაკლები პატივით, უშარავანდოდ არ გამოსახავდნენ[64]. მაგრამ ეს თავდაპირვე-

62 ამ საკითხის შესახებ, მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრ. აქვეა განხილული სამეცნიერო ლიტერატურა მოხატულობისა და მისი სხვადასხვა დათარიღების (XIII-XIV სს. მიჯნა, XIV ს) შესახებ. XIV ს-ით თარიღდება მოხატულობა ბოლოდროინდელ გამოკვლევაშიც. ნ. ბერძენიძე, ხარხმის მთავარი ტაძრის მოხატულობა, წიგნში: *ახალციხისა და ტაოკლარჯეთის ეპარქია*, თბ., 2013, გვ. 324-347.

63 სარგის I-ის იდენტიფიკაცია ეკ. თაყაიშვილს ეკუთვნის, Е. Таканшвили, АЭРЗ, 1, Тифлис, 1905, გვ. 48-49.

64 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 128.

ლი მოხატულობის შემთხვევაში შეიძლება გვეფიქრა, დღევანდელი ფერწერა-ც მასზე ბევრად გვიანია და საამდროოდ აქ გამოსახული ჯაჭვლები დიდი ხნის გარდაცვლილნი იყვნენ. ამასთან, სარგის I საფარაშიცა და ჭულეშიც გარდაცვალების შემდეგ, მაგრამ უშარავანდოდაა წარმოდგენილი, თუმცა შემოინახვნებულსა და საიქიოს მყოფს ის უფრო შეეფერებოდა. სარგის I-ის შარავანდთან დაკავშირებით სხვა შეხედულებაც არსებობს, რომ მისი წყალობით სარგის I ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ის „სწორი პატივითაა გამოსახული და მათ სტატუსს შორის გარდაუვალ სხვაობას სამოსიდა მიუთითებს“[65]. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, არც სამოსი მიუთითებს დიდ სხვაობას. ზემოთ მოყვანილი ორი მოსაზრება ერთმანეთს ხელს არ უშლის – შარავანდი შეიძლება მეფის სწორ პატივსაც მოწმობდეს და გარდაცვალებასაც (თუმცა შარავანდით ხშირად ცოცხალთაც გამოსახავდნენ). მაგრამ სარგის I-ის შემთხვევაში საყურადღებო ისაა, რომ არასამეფო გვარის წარმომადგენელია შარავანდმოსილი[66]. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მას დიდებულის ტრადიციული კაბა კი არ მოსავს, არამედ ფაქტიურად სამეფო კაბა, მსგავსი ბაგრატ III-ის ბისონისა. ამ ფაქტს ჯერ კიდევ ექ. თაყაიშვილმა და ივ. ჯავახიშვილმა მიაქციეს ყურადღება[67] სარგის I-სა და ბაგრატ III-ს ოქროს მანიაკით, მოთვალული ყოშებითა და სამკლავეებით (სხვათა შორის, სამკლავე ჯაჭვლთაგან მხოლოდ სარგის I-ს აქვს) შემკული თითქმის ერთნაირი წითელი კაბები მოსავთ (სურ. 11, 12). მაგრამ სარგის I-ს რამდენიმე ატრიბუტი, სამეფო ინსიგნია აკლია – თავზე გვირგვინი – მას ისეთივე ქუდი ახურავს, როგორც დანარჩენ ჯაჭვლებს – და ხელზე გადაკიდებული დიადემის კალთა. მართალია, კაბაზე წინ ჩამოშვებული მოთვალული ქსოვილი დიადემასთან ასოცირდება, მაგრამ მას ხელზე გადაშვებული კალთა არ აქვს, წელზე კი სარგისს ვიწრო ქამარი აქვს შემორტყმული, რასაც სამეფო ბისონებზე არ ატარებდნენ[68]. მაგრამ კოსტიუმის ამ დეტალთა დანახვა და მათი მნიშვნელობის ცოდნაა საჭირო, რომ განასხვავო სარგის I-ის კაბა ბაგრატ III-ის ბისონისაგან. სარგისი I აქ რომ სამონაზვნო, ან საერო კაბითა და შარავანდით ყოფილიყო გადმოცემული, ისე ვერ გაუთანაბრდებოდა მეფეს, როგორც ახლა, როცა მას, თუმც არასრულყოფილად გაფორმებული, მაგრამ მაინც სამეფო ბისონს მიმსგავსებული კაბა მოსავს და ბაგრატ III-ის დარად მწვანე შარავანდიც ადგას თავზე. ასე რომ, სარგის I-ის სამეფო ღირსებით წარმოჩენას კაბისა და შარავანდის ერთობლიობა განსაზღვრავს. ის ამ პორტრეტზე თითქოს უგვირგვინო მეფედ აღიქმება. ვ. ბერიძის მოსაზრებით ზარზმის ტაძარი ადგილობრივმა ფეო-

65 მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრ., გვ. 85.

66 წმინდანთა ტრადიციული ატრიბუტი – შარავადი სამეფო ინსიგნიაც არის. არასამეფო გვარის წარმომადგენელს იშვიათად გამოსახავენ შარავანდმოსილს. თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან... გვ., 211. E. Eastmond, დასახ. ნაშრ., გვ., 198. თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 110-111.

67 Е. Таканшвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 46, 48. ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, თბ., 1962, გვ. 44

68 ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 44.

დალებმა ააგეს და მოხატეს სარგისის გარდაცვალების შემდეგ და მათთვის მისი ბერად დახატვა ალარ იყო მნიშვნელოვანი, რადგან „ქვეშევრდომთათვის სარგისი მაინც რჩებოდა, როგორც დიდი პოლიტიკური მოღვაწე....., დინასტიის ფუძემდებელი და სამცხის პირველი დამოუკიდებელი მთავარი: და სწორედ ასეც დახატეს იგი ზარზმის კედელზე, მის მემკვიდრეთა წინ, როგორც პირველი მათ შორის, და დაკმაყოფილდნენ მისთვის მხოლოდ შარავანდის გაკეთებით“[69]. ვ. ბერიძე ზარზმის მოხატულობის თარიღს პორტრეტების მიხედვით XIII-XIV საუკუნეების მიჯნით განსაზღვრავს, თუმცა მყარად ასაბუთებს იმასაც, რომ მოხატულობა XVI საუკუნეში საფუძვლიანად შეაკეთეს და ძველი და ახალი მხატვრობა „გააერთგვაროვნეს“[70]. ჩვენთვის, როგორც აღინიშნა, უფრო მისაღებია მოხატულობის XVI საუკუნეში შექმნა. ჯაყელთა და ჩრდილოეთ კედელზე გადმოცემულ XVI საუკუნის პორტრეტებს შორის სტილური სხვაობა არ ჩანს. თუ დავუშვებთ, რომ ჯაყელთა პორტრეტები თავის დროზეც ეხატა ზარზმაში[71] და უკვე მაშინ, ტაძრის მაშენებელთათვის სარგისის ბერად წარმოდგენა არ იყო მნიშვნელოვანი, კიდევ უფრო უმნიშვნელო იქნებოდა ეს ფაქტი XVI საუკუნეში. მ. ჯანჯალია ჯაყელთა პორტრეტს სწორედ XVI საუკუნის ჭრილში განიხილავს და დაასკვნის, რომ მას „ისტორიულ-იერიდიული“ მნიშვნელობა აქვს, ის ჯაყელთა „უფლებრივი საბუთია“, აქ მათი დინასტიის მნიშვნელობაა ხაზგასმული და არა ტაძრისადმი მათი ღვაწლი[72].

საფარის წმ. საბას ტაძარსა და ჭულეში საქტიტორო პორტრეტებია, რომელთაც სარგის I-ის უშუალო მემკვიდრენი ქმნიდნენ, ვისთვისაც ის არა მხოლოდ მამა, პაპა და სამცხის ათაბაგი, არამედ მათი სელის მეოხი ბერიც იყო. ზარზამში კი ჯაყელთა მემორიალურ პორტრეტთან გვაქვს საქმე. ამიტომაც ალარ იყო აუცილებელი მათი ზეციური მფარველის წინაშე ვედრება, არც მათი ინდივიდუალური ნიშნების გადმოცემა, ასაკობრივი სხვაობის ჩვენება. XVI საუკუნეში სარგისის მხოლოდ სამცხის მპყრობელად და ჯაყელთა დინასტიის წინამძღოლად წარმოჩენა სურდათ. მისი სამეფო ბრწყინვალებით ჩვენება სარგისის პოლიტიკურ მნიშვნელობას უსვამდა ხაზს. ჯაყელთა პორტრეტი სარგის I-ის მეთაურობით, რომელიც შეპარვით ბაგრატ III-თანაა გათანაბრებული და ბექას მონაწილეობით, რომლის სახელთანაც სამცხის პოლიტიკური ძლიერებაა დაკავშირებული – ჯაყელთა სამცხეზე საგვარეულო და უფლებრივი მემკვიდრეობითობის „დამადასტურებელი დოკუმენტია“. ამ მხრივ ჯაყელთა პორტრეტი კარგად ეწერება ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ XVI საუკუნის ისტორიულ პირთა პორტრეტების კონტექსტში, კერძოდ, ის ეხმიანება ბაგრატ III-ის მიერ მამა სერაპიონ ხერცოძისადმი სიგელისა და ენქერის გადაცემის სცენას, რომელიც ხერცოძეთათვის ზარზმის მონასტრზე უფლებების დამადასტურებელი

69 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 128.

70 იქვე, გვ. 132-133.

71 სარგის I-ის ფიგურის ქვეშ უეფრო ადრეული ბათქაში ჩანს, მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრ., გვ. 77. პორტრეტებს, თუ არ ვცდები, გვიანი განახლებაც ამჩნევია.

72 მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრ., გვ. 87-88.

„საბუთია“[73], ხოლო ამავე სცენაში ერისთავთ-ერისთავი გიორგი ჩორჩანელს ჩართვით „ხერცოძენი ხაზს უსვამდნენ თავის მემკვიდრეობით კავშირს ჩორჩანელებთან, რითაც თავისი გვარის – და სათანადო უფლებების – ძირები შორეულ წარსულში, თვით ზარზმის მონასტრის დაარსების ხანაში გადაჰქონდათ“[74].

როგორც აღინიშნა, ახლა ვერაფერს ვიტყვით როგორ გამოიყურებოდნენ ჯაყელები ზარზმის თავდაპირველ მოხატულობაზე. წალენჯიხის ვამეყ დადიანის სათჯახო პორტრეტის გათვალისწინებით, რომელზეც დადიანები შარავანდებით, გვირგვინებითა და სამეფო კაბებით არიან გადმოცემულნი[75], შეიძლება დავუშვათ, რომ სარგის I-იც სამეფო დიდებით იყო გადმოცემული. მაგრამ ამ შემთხვევაში საეჭვოა ზარზმაში მეფის პორტრეტი ყოფილიყო, რაც არცაა მოსალოდნელი, რადგან ჯაყელთა მოხატულობებში მეფე არსად ჩანს. თანაც მეფის „თანდასწრებით“, ვეჭვობ მის თანამედროვე დიდებულს ან სამეფო კაბა ჩაეცვა, ან შარავანდი დაედგა თავზე. ეს მხოლოდ შორეული, დიდი ხნის გარდაცვლილი პიროვნების შემთხვევაში, მემორიალურ პორტრეტზე თუ მოხდებოდა. საფიქრებელია, რომ სარგის I-მა დღევანდელი სახე XVI საუკუნეში მიიღო. მას ბაგრატ III-ის მსგავსი სამეფო კაბაც მაშინ „ჩააცვეს“ და მეფისნაირი მწვანე შარავანდიც მაშინ დაადგეს თავზე.

ზარზმაში ყურადღებას იქცევს პორტრეტთა განმარტებითი წარწერებიც. სარგის II-ის ფიგურასთან წერია: „სამცხის სპასალარი სარგილ და მხატვართ უხუცეს“, ყვარყვარესთან – „ამირსპასალარა ყვარყვარა“ მიუხედავად იმისა, რომ „მხატვრთ უხუცეს“ სარგისს ახლავს, ფიქრობენ, რომ ის ყვარყვარეს ეკუთვნის და შესაბამისად წარწერებები ასე უნდა გავიგოთ: „სამცხის სპასალარი სარგილ (ანუ სარგის) და მხატვართუხუცეს-ამირსპასალარი ყვარყვარა“[76]. სხვა მოსაზრებით კი „მხატვართ უხუცეს“ სარგის II-ს ეკუთვნის[77], რაც უფრო მისაღები ჩანს. გაუგებარია, რატომ უნდა დაეწერათ ყვარყვარეს თანამდებობდა სარგისის გვერდით, როცა მის ფიგურასთან საკმარისი ადგილი იყო. უსვეულია ასეთ მარტივ წარწერაში ჩამონათვალიც („...სარგილ და მხატვართუხუცეს ამირსპასალარა ყვარყვარა“). რაც შეეხება მხატვართუხუცესს, ვფიქრობთ აქ შეცდომაა „გაპარული“ და მის ნაცვლად მანდატურთუხუცესი უნდა ყოფილიყო, თანამდებობა, რომელიც ანჩის ხატის წარწერის თანახმად სარგის II-ს ნამდვილად ეკავა[78]. ხოლო ყვარყვარე (გინდ ბექას ძე და გინდ სარგის II-ისა) მანდა-

73 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 132. მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრ. გვ. 88.

74 იქვე, გვ. 132.

75 ვამეყს გვირგვინი არ შემორჩა, მაგრამ მარეხი და მათი ვაჟი გვირგვინმოსილნი არიან გადმოცემულნი და ალბათ ასევე იქნებოდა, თავის დროზე, ვამეყიც. И. Лорткипанидзе, Роспись в Цаледжиха, თბ., 1992, გვ. 23, 90-92. ი. ლორთქიპანიძე, მ. ჯანჯალია, წალენჯიხა, თბ., 2011, გვ. 5-6. ილ. 106, 119.

76 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 125, შენ. 1.

77 Е. Таканшвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 47; გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 123-124.

78 წარწერებში სხვა პატარ-პატარა უზუსტობებიცაა, მაგ., „სარგილ“ სარგის ნაცვლად, „ამირსპასალარ“ და სხვ. ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 125, შენ. 1. წარწერაში შეცდომას ვარაუდობდა ექ. თაყაიშვილი. მისი აზრით აქ მხატვართუხუცესის ნაცვლად მხატვრთუხუცესი

ტერთუხუცესად (ან მხატვრათუხუცესად) არსად იხსენიება. ზარზმაში კვლავ დგება საკითხი, რომელი ყუარყუარეა აქ გამოსახული ბექას, თუ სარგის II-ს შვილი. მას ბექას ძედ მიჩნევენ[79]. ცხადია, აქ ის ყუარყუარე უნდა იყოს გადმოცემული ვინც სარგის II-ის შემდეგ სამცხეს მართავდა. თუ ანჩის ომოფორის წარწერაში მოხსენიებული ამირსპასალარი ყუარყუარე სარგის II-ის ძეა, მაშინ ზარზმაშიც ის უნდა იყოს გამოსახული[80].

ჯაყელთა პორტრეტები ოთხივე განხილულ ეკლესიაში ფართო გაგებით საგვარეულო პორტრეტის ტიპს შეიძლება მივაკუთვნოთ, მაგრამ ყოველ მათგანში სხვადასხვა აქცენტია წამოწეული. საფარის წმ. საბას ტაძრისა და ჭულეს პორტრეტები კლასიკურად საქტიტოროა (ბექა ეკლესიით ხელში), ზარზმისა მემორიალური. საფარის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიაში ჯაყელები, როგორც ჩანს, მოხატულობის დამკვეთნი იყვნენ და, ამავე დროს, შესაძლოა პორტრეტი სამცხეზე მათი ურიდიული უფლებების გამოხატულებასაც მიანიშნებდა.

ჯაყელთა პორტრეტების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი მათი საგვარეულო ერთობაა. ისინი მეტი თუ ნაკლები შემადგენლობით, მაგრამ უერთმანეთოდ არ გამოსახებიან. მათი პორტრეტები მხოლოდ ერთ ეკლესიაში რომ ყოფილიყო შემონახული, ჯაყელების დინასტიურობისადმი დამოკიდებულება ასე მძაფრად არ გამოვლინდებოდა, როგორსაც ამ მოხატულობათა სწორედ ერთობლიობა ქმნის. ჯაყელთა პორტრეტები გვარის, ძალაუფლების გამგრძელებელი (თემცა ბექას ასულიც ჰყავდა, თანაც მეფეზე დაქორწინებული) საგვარეულოს მამაკაცი წევრებისგან შედგება. საგვარეულო და სახელისუფლებო უფლებების ხაზგასასმელადაა გარდაცვლილი სარგის I თავის შვილთან და შვილიშვილებთან ერთად გამოსახული და თავის სამონახვნო პორტრეტებზე ათაბაგად და პატრონად წოდებული. ზარზმაში ის ლამის მეფეს გაუტოლეს. ამიტომ დაემატა წმ. საბას ტაძარში რომელიღაც ჯაყელი წინაპართა პორტრეტს. დინასტიურობის ელემენტს საფარის მიძინების ეკლესიის ჯაყელთა პორტრეტშიც დავინახავთ თუ მას წმ. საბას ტაძრის პორტრეტის კონტექსტში შევხედავთ, როგორც ამ რიგის გაგრძელებას. ამ თვალსაზრისით ჯაყელთა პორტრეტებს მეფეთა დინასტიური პორტრეტის (მაგ., გიორგი III, თამარი, გიორგი-ლაშა) პრინციპი უდევს საფუძვლად. ფეოდალები გვიან შუა საუკუნეებამდე (XV-XVII სს.) შედარებით იშვიათად გამოსახებოდნენ სათჯახო, თუ საგვარეულო პორტრეტების სახით. ჯაყელები არც თავისი მასშტაბური საქტიტორო საქმიანობით ჩამოუვარდებიან მეფეებს. შუა საუკუნეებში საქტიტორო მოღვაწეობას საზოგადოების ყველა

უნდა ყოფილიყო. Е. Таканшвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 47, შენ. 1. სარგისის მხატვართუხუცესობა აეჭვებდა შ. მესხიასაც, რომელსაც მიაჩნდა, რომ წარწერაში XX ს-ის რესტავრაციის დროს დაეშვეს შეცდომა. გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 123. გ. ხუციშვილის მოსაზრებით „გადაწერის დროს შეცდომა არ დაეშვიათ" და სარგის II-ს მხატვრათუხუცესის თანამდებობა ეკავა. იქვე. გვ. 123.

79 Е. Таканшвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 48; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 124-125

80 მ. ბახტაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 43, 54. ქართული ნაქარგობა, თბ., 2011, გვ. 370-371.

ფენა ეწეოდა[81], მაგრამ ძნელი წარმოსადგენია რომელიმე ვახიანს, ფავნელსა, თუ ჭარელისძეს ჯაველების დარი ამბიცია, ან შესაძლებლობა ჰქონოდათ. ისინი მხოლოდ მცირე ეკლესიების მოხატულობის დამკვეთნი იყვნენ. ჯაველებს ოდიშის მთავარი, ვამეყ I დადიანი (1384-1396) თუ შეედრება. სამცხის ათაბაგებს ჰგავდა ის მეფის ერთგულებითა და თანვე დამოუკიდებლობისკენ სწრაფვითაც. ვამეყმა წალენჯიხის ტაძრის მოსახატად, არც მეტი, არც ნაკლები, კონსტანტინოპოლიდან მოიწვია მხატვარი, სამეფო პატივით გადმოცემული თავისი საოჯახო პორტრეტიც დაგვიტოვა და საკუთარი ფულიც მოჭრა ზედვე თავისი პორტრეტით[82]. ვამეყის მოხატულობებში (წალენჯიხა, ხობი), ისევე როგორც, ჯაველთა ეკლესიებში (გარდა ზარზმისა, მაგრამ ის სხვა ეპოქის, მემორიალური პორტრეტია) მეფის არც პორტრეტია და არც წარწერებშია ის ნახსენები, თუმცა ჯაველები ფაქტიურად სამეფო ოჯახის წევრები იყვნენ[83]. საგულისხმოა, რომ XII-XIII საუკუნეების ხელოვნებაში მეფე უმთავრესად მაშინაც „ჩანს" (წარწერები, პორტრეტი), როცა ის მომგებელი არ არის[84]. ერთიანი სახელმწიფოს რღვევის პირობებში, XIII საუკუნის მიწურულსა და XIV საუკუნეში კი ცალკეულ მთავართა ზრუნვით შექმნილი ხელოვნება გაცილებით მასშტაბური და შთამბეჭდავია, ვიდრე ხელმწიფეთა. ეს, რა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ მეფენი ამ მიმართულებით არ იღვწოდნენ. იგივე ტენდენცია ამ პერიოდის ბიზანტიაშიც. წინარე ხანისგან განსხვავებით, ხელოვნების ძირითად დამკვეთებად წარჩინებული ოჯახები გვევლინებიან[85]. ამიტომაცაა, რომ ამ დროის ბიზანტიური წრის მოხატულობებში არასამეფო გვარის ქტიტორთა და მათი ოჯახის წევრთა პორტრეტების რაოდენობა მნიშვნელოვნად მატულობს[86].

ცხადია, ერთ სტატიაში შეუძლებელია ჯაველთა პორტრეტებთან დაკავშირებული ყველა საკითხის, მაგალითად, მათი ყველგან მაინცდამაინც სამხრეთ კედელზე გამოსახვის ტრადიციის, სტილური თავისებურებების, ჯაველთა პორტრეტებისა და თანადროული ისტორიული პორტრეტის ურთიერთმიმართების, ან თუნდაც მათი უთუოდ საინტერესო კოსტიუმის განხილვა. გადაუჭარბებლად

81 დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 2012, გვ. 11-55.

82 წალენჯიხაში ვამეყის მცირეწლოვანი ვაჟის სამეფო კაბითა და გვირგვინით გამოსახვა სხვა არაფერია თუ არა, უფლისწულის მეფე-მშობელთა გვერდით, როგორც მათი სახელისუფლო მემკვიდრის წამოდგენა.

83 მ. ბროსეს ცნობა ხაფარის წმ. საბას ტაძარის ჩრდ. კედელზე მეფის პორტრეტისა და წარწერის – „მეფეთ მეფე" – შესახებ საეჭვოა. ჩრდ. კედლეზე სამხრეთისაზე უფრო ადრეული მოხატულობაა, რომელზეც მეფე არ არის გამოსახული. მ. ბროსეს პორტრეტების აღწერასა და წარწერათა წაკითხვაში სხვა უზუსტობებიც აქვს დაშვებული. M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Armeni, ST-Pb., 1851, II, გვ. 120- 121.

84 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 56, შენ. 2.

85 A. Grabar, The Artistic Climate in Byzantium During the Palaeologan Period, The Karie Djami, 4, Studies in the Art of Kariye Djami and its Intelectual Background, ed. by P. A. Underwood, 1975, გვ. 5.

86 T. Velmans, Le portrait dans l'art des Paleologues. Art et société à Byzance sous les Paleologues, Venise, 1971, გვ. 123-132; Г Бабич, Основатели храмов и фрески XIV века в Сербии, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977.

შეიძლება ითქვას, რომ ჯაყელთა პორტრეტებს, ისევე როგორც საფარა-ჭულეს ფერწერულ ანსამბლებს სრულიად გამორჩეული ადგილი უჭირავს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. ჯაყელთა ხელოვნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მრავალმხრივ მნიშვნელოვანია ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების სურათის წარმოსაჩენად. მდიდარ მასალას იძლევა სამცხის მოხატულობები ქართულ-ბიზანტიური კულტურულ-ისტორიული ურთიერთობების კვლევის მხრივაც.

Ketevan Mikeladze
Portraits of the Jakelis

Painted family portraits of the Jakelis, rulers of Samtskhe and renowned historic figures of the 13th-14th cc., are preserved in the churches of St. Sabbas and Dormition in the Sapara monastery, in the church of St. George in Chule and Dormition church in Zarzma. In all these cases, members of the Jakeli family are depicted on the south wall, full length, turned eastward, however, selection of the portrayed is not the same (a. in the church of St. Sabbas, in Sapara – Sargis I-Sabas, his son Beka and Sargis II, son of Beka; later one more unknown figure was added; b. in the Dormition church in Sapara – Sargis II and his brothers Kuarkuara and Shalva; c. in Chule – Sargis I-Sabas, Beka, Sargis II, Kuarkuara and Shalva; d. in Zarzma – Sargis I, Beka, Sargis II and Kuarkuara); chronology of the portraits also differs – portraits in the church of St. Sabbas in Sapara are no later than the first decade of the 14th c.; Chule portraits are succeeding (1380s, shared in the scholarly literature is disputable); next are the portraits in the Dormition church in Sapara, within the first half of the 14th c.; Zarzma portraits – at least in their present state – are of the 16th c.; likewise different are artistic merits of the portraits – e.g., Chule portraits show Comnenian-archaising traits, as well as those, in common with the so called vernacular trend. As far as the medieval art is concerned, one can speak here of certain portrait likeness and personality, while the most significant are varied conceptual accents discernible in these portraits: in the church of St. Sabas in Sapara and Chule, Beka and his sons receive blessing from the Lord's hand, while Sargis I-Sabas (who had taken monastic vows) is the mediator between them and St. Sabbas the Sanctified, whose image is depicted as a fresco icon, a "proskynetarion", whereas in Chule benediction from the Church is emphasized and intercession of Sargis I-Sabas before St. George, patron Saint of the church, is a different, somewhat independent conceptual accent; in Dormition church in Sapara, the Jakelis are appealing directly to the images in the sanctuary; in Zarzma although still family-dynasty portraits are rather memorial and not donor portraits (in the church of St. Sabbas in Sapara and in Chule – Jakelis commissioned construction and mural decoration of the churches, in Dormition church – mural decoration), manifesting significance of the dynasty.

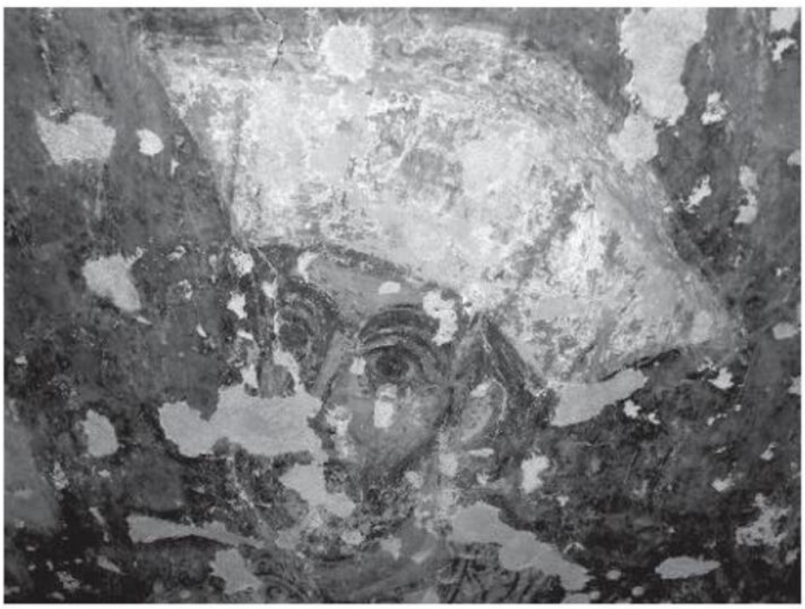
1. საფარის წმ. საბას ტაძარი. საქტიტორო პორტრეტი

2. საფარის წმ. საბას ტაძარი.
ბექა ჯაყელი

3. საფარის წმ. საბას ტაძარი.
სარგის I

4. საფარის წმ. საბას ტაძარი. სარგის II

5. ჭულეს წმ. გიორგის ეკლესია. საქტიტორო პორტრეტი



6. ჭულეს წმ. გიორგის ეკლესია. ბექა ჯაყელი

7. ჭულეს წმ. გიორგის ეკლესია. შალვა

8. ჭულეს წმ. გიორგის ეკლესია. ყუარყუარე

10. საფარის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია. სარგის I (ფოტო: გ. ჩუბინაშვილის ცენტრი)

9. საფარის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია. ჯაყელთა პორტრეტი (ფოტო: გ. ჩუბინაშვილის ცენტრი)

11. ზარზმის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია. ჯაყელთა პორტრეტი

12. ზარზმის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია. ბაგრატ III ენქერს გადასცემს მამა სერაპიონს.

თამარ ხოსროშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

თბილისის სურბ გევორქის ეკლესიის მოხატულობის ისტორიისთვის

თბილისში, მეიდანზე მდებარე წმიდა გიორგის სახელობის სომხური ეკლესიის, სურბ-გევორქის აშენების თარიღად 1251 წელს მიიჩნევენ. ეს ვარაუდი სომეხი სწავლული ერზინკაცის მონათხრობს ემყარება, რომელიც გვამცნობს რომ 1284 წელს თბილისში ყოფნისას იმ ეკლესიის ბჯესთან ვიქადაგე, რომელიც პარმენ უმეკმა ააგებინათ. მის მიერ ნახსენები ერზრუმელი ვაჭარი უმეკი მეცამეტე საუკუნეში თბილისში დასახლებულა და ქართველ ქალზე, მამე ვახტანგიანზე დაქორწინებულა. ვარაუდობენ, რომ სწორედ სურბ-გევორქია ერზინკაცის მიერ მოხსენიებული უმეკისეული ეკლესია.[1]

სურბ გევორქი არაერთხელ დაზიანებულა და აღდგენილა. შაჰ აბასის შემოსევების დროს აქ მუსულმანები შესახლებულან და ეკლესია სომხებს 1748 წელს ძალზე ცუდ მდგომარეობაში დაბრუნებიათ უკან. არქიმანდრიტი ანანია შესდგომია მაშინ ეკლესიის კეთილმოწყობას, გალავანი შემოურტყამს, იქვე საცხოვრებელი სახლები აუშენებია, გუმბათი განუახლებია და ეკლესია ფრესკებით შეუმკია.[2] სურბ გევორგი კიდევ ერთხელ აღა-მაჰმად ხანის შემოსევებისას ათხრებულა და გადამწვარა, შემდგომ კი, ის კვლავ ახლიდან აღუდგენიათ. ამ დროს აშენებულა აქ მაღაზიები და დუქნები, სადგომები მომლოცველთათვის. 1880 წელს ჩრდილოეთით ახალი კარი გაუჭრიათ, ძველი კი დალუქულა, მის ადგილას ახლა სომეხი აშუღის საიათნოვას მემორიალია. ნაგებობას თვალნათლივ ატყვია დაზიანებების შემდგომი შეკეთებების კვალი.

ცხადია, დამპყრობელთა ხელში ინტერიერსაც არ დაადგებოდა კარგი დღე, თან ერთი დიდი პრობლემა, რაც ეკლესიას ახლაც აქვს – ნესტია. ცნობილია, რომ სურბ გევორქის ფრესკები არაერთხელ გადაწერილა, ჯერ მარტო მეოცე საუკუნეში ორჯერ განხორციელებლა მათზე სარესტავრაციო სამუშაოები – 1944 წელს,[3] შემგომ კი 1976-77 წლებში.[4]

და აი, XXI საუკუნეშიც დადგა სურბ გევორქის რესტავრაციის საჭიროება, ამიტომაც 2012 წლის დეკემბერში, ექსპერტიზის ჩატარების შემდგომ საძირკველის, კედლების, გუმბათის ქვლის გამაგრება, მთელი ნაგებობის ინჟინერია დაიგეგმა. პარალელურად კი 2013 წლის ზამთარში და გაზაფხულის დამდეგს სომხეთის მინუმენტური ფერწერის სარესტავრაციო სამეცნიერო კვლევი-

1 П. Мурадян, церковь св. Георгия, Армянская эпиграфика Грузии, Тбилиси, Ереван, 1988; М. Асратян, Памятники средневековой армянской архитуктуры в Тбилиси, Второй международный симпозиум по Армянскому искусству, Ереван, 1978

2 Жемчужина тбилисского майдана, Газета армян Росии "Еркрамас" 13.07.2013, http://www.yerkramas.org/2013/07/13/zhemchuzhina-tbilisskogo-majdana/

3 Жемчужина тбилисского майдана...

4 М. Асратян, Памятники средневековой армянской архитуктуры в Тбилиси...გვ. 395.

თი ცენტრის მიერ კვლევები ჩაუტარდა სურბ გევორქის მოხატულობას, ცენ-ტრის დირექტორის არჯანიკ ოგანესიანის ხელმძღვანელობით და იტალიელი რესტავრატორის ფაბრიციო იაკობინის რეკომენდაციებით. ამავე წლის გაზაფ-ხულზე საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სააგენტომ გასცა ნებართვა ფერწერის რესტავრაციაზე.

სურბ გევორქში, რესტავრაციამდე მთელი ინტერიერი ქვის წყობის ამსახ-ველი უსახური ფერწერით, ადგილ-ადგილ ნაცრისფერი ორნამეტით იყო და-ფარული, მხოლოდ რამდენიმე ბიბლიური სცენა აცოცხლებდა ამ ერთიან, მო-ნაცრისფრო კედლებს. ადგილ-ადგილ ზონდაჟური გახსნების შედეგად ბათქა-შის ქვეშ შედარებით ადრეული მხატვრობა გამოჩნდა; გაირკვა, რომ ეკლესია მთლიანად ყოფილა დაფარული ფრესკული მხატვრობით. ეს გვიანდელი ფენა მალევე მოიხსნა და არაერთმა მანამდე უცნობმა გამოსახულებამ იხილა დღის სინათლე.

სურბ გევორქის ახლადგამოვლენილი ფრესკების შეხედვისთანავე თვალ-შისაცემია მათი არაერთგვაროვნება. ეს მოხატულობა ძალზე რთულ ქსოვილს წარმოქმნის, რაც გამოწვეულია, ერთი მხრივ იმით, რომ აქ სხვადასხვა პერი-ოდისა და სტილის გამოსახულებებია თავმოყრილი, მეორე მხრივ კი, თითოეუ-ლი სცენა თუ გამოსახულება მხატვრობის რამდენიმე ფენისგან შედგება. სხ-ვადასხვა პერიოდი, ხელწერა, სტილი, საშემსრულებლო დონე, განსხვავებული სახატავი მასალა (სხვადასხვანაირი ტემპერა, ზეთის საღებავები, განსხვავე-ბული დამცავი ფენები) ძალზე "ჭრელ" და არაერთგვაროვან სურათს ქმნის. ეს ყოველივე კი, ცხადია, მრავალ თავსატეხს უჩენს რესტავრატორებსაც და ხელოვნების ისტორიკოსებსაც.

სურბ გევორქის ეკლესია კუპელჰალეს ანუ გუმბათიანი დარბაზის ტიპისაა. ეკლესიაში კარის სიმაღლემდე გამოსახულებანი თითქმის სულ წარხოცილია, ზედა არე კი მთლიანადაა ფერწერით დაფარული.

სურბ გევორქში თითოეულ გამოსახულებას თუ სცენას ინდივიდუალური ნარნი შემოსაზღვრავს, ამიტომ ისინი სურათებადაა განლაგებული კედლებსა თუ კამარებზე. მხოლოდ გუმბათისა და კონქის გამოსახულებებია ნარნის გარეშე.

გუმბათში მამა ღმერთია გამოსახული (ნახ. 1), მის ქვემოთ ორი ანგელოზის მიერ გაშლილ გრაგნილზე სიმხერად ფსალმუნის სიტყვებია დატანილი: **უფალ-მა ზეცით მოხედნა ყოველთა ზედა ძეთა კაცთასა** (ფსალმ. 13, 2-3).

მომდევნო რეგისტრში პირი ღმრთისაა ქერუბიმებითა და სხვადასხვა ქრის-ტიანული სიმბოლოებით გარემოცული (ნახ. 1, 2, 3, 4). პირი ღმრთისა საკმაოდ უცნაური იკონოგრაფიით არის წარმოდგენილი: ტილოს უკან, რომელზეც იგია გამოსახული, ორი გადაჯვარედინებული ანთებული სანთელია.[5] პირი ღმრთისას გამოსახულება აღმოსავლეთით მდებარეობს, მის პირდაპირ, გუმბათის დასავ-ლეთ არეში ქრისტეს კვართი და კიბეა გამოსახული. ჩრდილოეთით გოლგოთის ჯვარი და საწამებელი იარაღებია; საწამებელი იარაღებია სამხრეთ არეშიც. მანდილიონისა და დანარჩენი ამ სამი გამოსახულების აქეთ-იქით ქერუბიმთა ნახ-

5 როგორც ჩანს, ეს პირი ღმრთისას ძალზე იშვიათი იკონოგრაფიაა, რადგანაც ამ თემისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში მსგავსი გამოსახულება ვერსად მოვიძიე.

ევარფიგურები. ქერუბიმებს შორის კი თითო სიმბოლური გამოსახულებაა ჩარ-თული: ბარძიმი, თავთავების კონა, ყურძნები და გადაშლილი სახარება სიმხური წარწერით. გუმბათის ყელში თორმეტი მოცოქილია თორმეტ სარკმელს შორის.

აფრებში მახარებლები არიან თავიანთ სიმბოლოებთან ერთად. ეს გამოსახულებანი სულ ახლახანს გამოვლინდა, ზედა ფენის მოხსნის შემდგომ, რომელზეც შავ ფონზე გადაშლილი ბიბლიები იყო გამოსახული. საკურთხეველში მხოლოდ კონქის მხატვრობაა შემორჩენილი, სადაც იესო ქრისტეა გამოსახული (ნახ. 1). მაცხოვრის თავს ზემოთ, ტრიუმფალური თაღის კედში კი მტრედია ნახატული. ამრიგად, გუმბათში მამა ღმერთის ხატება, ქრისტესი კონქში და მტრედისა ტრიუმფალური თაღის საჭეში ერთიანობაში ყოვლადწმიდა სამების ხატს ქმნის. ასეთი გამოსახულებანი – მამა ღმერთი, ქრისტე და მტრედი (ანე სული წმიდა) ძალზე ხშირი მოტივია გვიანი პერიოდის მოხატულობებში, განსაკუთრებული პოპულარობით ის რუსეთში სარგებლობდა, და რუსეთის გავლენით ასეთი მაგალითები გვიან შუა საუკუნეებში საქართველოშიც გვხვდება.[6]

კედლებზე ძველი და ახალი აღთქმის სცენებია სურათებად განლაგებული, ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავებში რვა-რვა სურათია, დასავლეთით კი – ორი.

ჩრდილოეთი მკლავის ზედა რეგისტრში **ხარება** და **ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრაა**, ქვედა რეგისტრში კი **ფერისცვალება** და **აღდგომაა** გამოსახული; შვერილებზე **ღმრთისმშობლის მიძინება** (დასავლეთით), მის საპირისპირო მხარეს კი, ძველი აღთქმის სცენა – **დავითი და საული**, პილასტრების ქვედა რეგისტრში **იუდას სინანული** და **ქრისტეს იგავი მდოგვის მარცვალზე** (ნახ. 3).

სამხრეთი მკლავის ზედა რეგისტრში **შობა** და **ნათლისღებაა**. ქვედა რეგისტრში **აბრაამის სტუმართმოყვარეობა** და **ისააკის მსხვერპლშეწირვაა**. პილასტრებზე დასავლეთით **სოლომონის სამსჯავრო**, აღმოსავლეთით კი, **ღმრთისმშობლის ამაღლებაა** გამოსახული. პილასტრების ქვედა რეგისტრებში **ლოცვა გეთსიმანიაში** და **ქარიშხალის ჩაცხრობა** (ნახ. 2).

დასავლეთ კედელზე მხოლოდ ორი სურათია – **ადამ და ევა სამოთხეში** და **სამოთხიდან განდევნის** სცენა (ნახ. 4).

ბიბლიური სცენების გარდა, სურბ გევრიქში ცალკეული წმინდანნი, მთავარანგელოზნი თუ ანგელოზნიც არიან გამოსახული. საკურთხეველის ბემის ორსავ მხარეს ორი მეფე – სამხრეთით ავგარიოზი ხელთუქმნელი ხატით ხელში, ჩრდილოეთით კი, მეფე თრდატი (ნახ. 1). მათ ქვემოთ ანგელოზთა ფიგურებია ლაბარუმებით ხელში. მეფეთა სიმაღლეზე, ჩრდილოეთ და სამხრეთ ნახევარსვეტებზე მთავარანგელოზნი მიაქელი და გაბრიელი არიან გამოსახულნი, მათ ქვემოთ კი, სამხრეთ პილასტრზე **გრიგოლ ნარეკაცი** (სიმეხი პოეტი 951-1003 წწ.), ჩრდილოეთ პილასტრზე კი **მესროპ მაშტოცია** (სიმეხთა განმანათლებელი, სიმხური ანბანის შემქმნელი 361-440 წწ.) გამოსახული (ნახ. 2, 3). ბემისა და ნახევარსვეტების სულ ქვედა არეზე, რამდენიმე სიმბოლური გამოსახულებაა: **1. ეჩმიაძინის კათედრალი (**ბემის ჩრდილოეთი არე**), 2. "სერობის ბარძიმი"** (ბემის

6 იხ. Л. Успенский, Богословие иконы, Большой Московский Собор и образ Бога Отца, гл.XV http://nesusvet.narod.ru

სამხრეთი არე) 3. **ნარეკაცის "მწუხარე საგალობლების წიგნი"** (სამხრეთი პილასტრი) და 4. **ეჩმიაძინის კათედრალი** (ბემის ჩრდილოეთი პილასტრი).

სურბ გევორქის ფრესკების შესახებ მჯელობას გუმბათის მოხატულობით დავიწყებ, სულ პირველად სწორედ მას ნაუტარდა რესტავრაცია. გუმბათი, ისევე როგორც ინტერიერის ქვედა ნაწილი, ქვის იმიტაციის ამსახველი გვიანდელი ფერწერით იყო დაფარული, სფეროში კი დიდი ჯვარი იყო გამოსახული. გუმბათში ეს ფენა პირდაპირ ადრინდელ მხატვრობაზე იყო დადებული, გუმბათის ყელი კი, ჯერ შეუბათქაშებიათ და ისე დაუფარიათ საღებავით. ამ ფენების მოხსნის შემდგომ გამოჩნდა ჩვენს მიერ ზემოთ დასახელებული გამოსახულებანი. გუმბათის მოხატულობა სამ ნაწილიანია – სფეროში მამა ღმერთია გამოსახული, ყელში მოციქულთა რიგია, მოციქულთა და მამა ღმერთს შორის არსებულ რეგისტრში კი პირი ღმრთისაა ქერუბიმებითა და სხვადასხვა ქრისტიანული სიმბოლოებით გარემოცული. უცნაური ისაა, რომ ეს სამივე მონაკვეთი იერით რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან.

ჭიდარა თმა-წვერიანი მამა ღმერთი ღრუბლებიდან მზირალი ანგელოზების თანხლებითაა წარმოდგენილი (სურ. 1). მუქწითელი ქიტონითა და მწვანე მოსასხამით მოსილს ფონად ოქრას ფერი აქვს, რომელიც სფეროდან გამომავალი ბრტელი სხივებითაა გასხივოსნებული. მამა ღმერთის გამოსახულებას შესრულების თარიღი ახლავს – 1868 წელი, რომელიც ფსალმუნის ტექსტის გვერდითაა მიწერილი. ამრიგად, ზუსტად არის ცნობილი გუმბათის მთავარი გამოსახულების შესრულების დრო, თუმცა საქმეს ის ართულებს, რომ ამ მხატვრობის ქვემოდან უფრო ადრინდელი მხატვრობის ფენა გამოსჭვივის.

მოციქულთა რიგი რესტავრატორებს ძალზე დაზიანებული დახვდათ. ბათქაშის ზედა ფენის დასაკავებლად მხატვრობა საგულდაგულოდ იყო დაკეჭნილი, ქვედა ნაწილები კი სრულიად წარხოცილი (მოციქულთა ქიტონების ქვედა ნაწილი და ფეხები). დაზიანებული ადგილები ბათქაშით ამოავსეს და დაფერეს, წარხოცილი ადგილები კი ახლიდან დახატეს. 2013 წლის სარესტავრაციო სამუშაოების ანგარიშში წერია, რომ ახლადგამოვლენილი მოციქულთა გამოსახულებანი კონსტრუქტივისტულ სტილშია შესრულებული მეოცე საუკუნის დასაწყისშიო.[7] ვფიქრობ, ამ გამოსახულებათა კონსტრუქტივისტული სტილისთვის მიკუთვნება უსაფუძვლოა, თუმცა, ეს მხატვრობა რომ მართლაც 20-ე საუკუნის დასაწყისშია შესრულებული, ამაზე მათი იერი ნათლად მეტყველებს (სურ. 2). ისინი სტილისტურად ძალზე ჩამოჰგავს იმავ პერიოდში მოღვაწე ცნობილი ხატმწერების – მ. ნესტეროვის, მ. ვრუბელის და სხვათა მიერ შექმნილ ხატებს. ეს მხატვრობა შიო მღვიმეში, 20-ე საუკუნეში შესრულებულ გამოსახულებებსაც მოგვაგონებს. ისევე როგორც გუმბათში, გუმბათის ყელშიც მოციქულთა გამოსახულებების მიღმა მხატვრობის ქვედა ფენა – ორნამენტული დეკორი მოჩანს, რაც იმაზე მეტყველებს რომ თავდაპირველად გუმბათის ყელი ფერწერული ორნამენტით იყო დაფარული.

7 В результате работ на промежуточных отрезках окон барабана под слоем альфрейской штукатурки (или росписи) найдены образы 12 апостолов, выполненные в стиле конструктивизма начала XX века. Реставрация церкви Сурб Геворг в Тбилиси, годовой отчет проекта, http://rubenvardanyan.info/uploads/report/file_ru/70/ 2013.pdf

გვიანდელი შენათქაშების გამო გუმბათის ყელის ზედა რეგისტრიც ძალზე დაზიანებული იყო და ისიც მოცოქულთა რიგის დარად განაახლეს. როგორც უკვე აღინიშნა ეს არეც განსხვავდება დანარჩენი ორისგან. პირი ღმრთისას (სურ. 3), რვა ქერუბიმსა და დანარჩენ ოთხ გამოსახულებას რვაკუთხა მოჩარჩოება მოსაზღვრავს. ხატებებს ფონად ლია ცისფერი აქვთ, მთელი ეს რეგისტრიც, სურათებს მიღმა ასევე ცისფერია, ოღონდ ოდნავ უფრო მუქი ტონალობისა.

რესტავრატორების ვარაუდით, ეს ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული მონაკვეთია მხატვრობისა. თუმცა, რამდენად ადრეული შეიძლება იყოს ის, ამაზე ყველაზე უკეთ თავად გუმბათის ხნოვანება გაგვცემს პასუხს. საქმე ისაა, რომ სურბ გეორქის გუმბათი ეკლესიის თანადროული არაა, ის XVIII საუკუნეში ახლიდან აუგიათ იმ ძნელბედობის შემდგომ, როცა მტრის ხელში ჩავარდნილი ეკლესია სომხებს 1748 წელს დაუბრუნებიათ უკან.[8] გუმბათის ხნოვანებაზე ისტორიულ ცნობებზე უკეთ, თავად მისი იერიც მეტყველებს, რომლის მიხედვითაც მას დ. თუმანიშვილი სწორედ XVIII საუკუნით ათარიღებს.[9] თავად სურბ გეორქის მოხატულობის რესტავრაციის პროექტში გუმბათი XVII საუკუნით თარიღდება, თუმცა ეს მოსაზრება არგუმენტების გარეშეა მოყვანილი.[10]

ამრიგად, ზუსტად ვიცით გუმბათის გამოსახულებათა შექმნის ქვედა მიჯნა – XVIII საუკუნის შუა ხანები. ამ პერიოდს უნდა განეკუთვნებოდეს გუმბათის ფრესკებიდან ჩენილი მხატვრობის ქვედა ფენაც. ამიტომ, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ გუმბათის ყელის რეგისტრი ყველაზე ადრეული ფენაა გუმბათში, ის ამ დროით ზღვარს ვერაფრით ჩასცდება. ისე კი, უმთავრესი დასტური სურბ გეორქის ფრესკათა ხნოვანებისა თავად მათი იერია.

საქმე ისაა, რომ გუმბათისა და ეკლესიის უკლებლივ ყველა ნიმუშში დასავლეთ-ევროპული, ალეგუზორული სტილშია შექმნილი. საქართველოში კი ეს სტილი მეთვრამეტე საუკუნის დამდეგიდან იკიდებს ფეხს.[11] მართალია, ევროპული გავლენები საქართველოში უკვე XVI-XVII საუკუნეებიდანაც შეიმჩნევა, მაგრამ ამ პერიოდის ნიმუშებს ძირი მაინც შუასაუკუნეებში აქვთ გადმგმული. XVIII საუკუნიდან კი ვითარება რადიკალურად იცვლება. ეს გარემოება განპირობებული იყო იმით, რომ დასავლეთ ევროპაში XVI საუკუნიან მრავლად ისტამბებოდა და ვრცელდებოდა დასურათებული ბიბლიები. სწორედ მათ იყენებდნენ ნიმუშებად სახვითი ხელოვნების ყველა დარგისთვის მთელს აღმოსავლეთ საქრისტიანოში. საქართველოში ევროპული გრავირებული ფურცლები XVIII საუკუნიდან დასტურდება.[12] ამ დროიდან მოყოლებული, მთელი მეცხრამეტე საუკუნის მანძილზე სწორედ ასეთი ნიმუშების მიხედვით იხატება ეკლესიები, ფორმდება ხელ-

8 Жемчужина тбилисского майдана...

9 დ. თუმანიშვილი, საქართველოში გრიგორიანული ეკლესიის აღმშენებლობის გამო. კავკასია აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის, ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი მიძღვნილი ზაზა ალექსიძის დაბადების 75 წლისთავისთვის, თბ., 2012, გვ. 385-390.

10 М. Асратян, დასახ. ნაშრ., გვ. 394. (ავტორს შ. ამირანაშვილი ჰყავს დამოწმებული); ასევე: Проект реставрации монументальной живописи церкви св. Геворг, Грузия. Тбилиси.

11 დ. თუმანიშვილი, წარსულის პირისპირ, კრებული: გზაჯვარედინზე, თბ., 2008, გვ. 306.

12 მ. ჯანჯღალია, წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის მოხატულობაში, თბ., 1994, გვ. 88

ნაწერები და სხვა. ამ პერიოდში ევროპული გრავიურების გამოყენება ნიმუშებად სიმხეთშიც საკმაოდ გავრცელებული იყო.[13] ეს გარემოება ძალზე ართულებს ამ პერიოდის მხატვრობის დათარიღებას, რადგანაც ერთი და იმავე ნიმუშით შექმნილ ორ მსგავს ხატებას შესაძლოა ერთი საუკუნეც კი აშორებდეს. თუმცა ერთი რამ ცხადია: სურბ გევორქის უკლებლივ ყველა გამოსახულებას იგივე მახასიათებლები გამოარჩევს, რაზეც ახლახანს ვისაუბრეთ – ილუზორულობა, რეალისტურობა, რაც მანამდე უცხო იყო მართლმადიდებლური ქრისტიანული ხელოვნებისთვის. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია სცენათა თუ ცალკეულ წმინდანთა ფერწერული ჩარჩოთი მოსაზღვრა, რომელთა მეშვეობითაც სცენები "სურათებად" წარმოგვიდგება კედლებზე.[14]

ისევე როგორც გუმბათში, დარბაზშიც ერთმანეთისგან განსხვავებული გამოსახულებებია თავმოყრილი. ეს სხვაობანი აქ გაცილებით მეტი, აშკარა და თვალშისაცემია. სხვადასხვა პერიოდი, ხელწერა, სტილი, საშემსრულებლო დონე, განსხვავებული სახატავი მასალა ძალზე ჭრელ და არაერთგვაროვან სურათს ქმნის. ამ სირთულის დასაძლევად და ვითარების გასარკვევად, ვეცადე გარკვეული სტილური მახასიათებლების მიხედვით დამეჯგუფებინა ესა თუ ის გამოსახულება. უპირველესად კი დასავლეთ კედელზე, პატრონიკეში განთავსებული მოხატულობით დავიწყებ. შეგახსენებთ, რომ ამ კედლეზე სულ ორი სიუჟეტია: **ადამ და ევა სამოთხეში** (სურ. 4) და მათი **სამოთხიდან განდევნა** (სურ. 5). ეს ორი სურათი იმ თითზე ჩამოსათვლელ გამოსახულებათაგანია სურბ გევორქში, რომელთა ხილვაც 2013 წლის სარესტავრაციო სამუშაოებამდეც იყო შესაძლებელი. ისინი არ ყოფილა დაფარული ერთიანი ფერწერული ფენით, თუმცადა, გვიანდელი გადაწერების კვალი მათაც უხვად ჰქონიათ. რესტავრატორებმა გაწმინდეს გამოსახულებანი, მოხსნეს გვიანდელი ფენები და უფრო ადრეული ფენები გამოავლინეს, შემდგომ კი ტონირება გაუკეთეს გამოსახულებებს.

პირველში, ადამ და ევა სამოთხის ბაღში, მთების, მცენარეებისა და ვაშლებით უხვად დახუნძლული ხის ფონზე არიან წარმოდგენილნი. ხე იმდენად ახლო ხედით არის დახატული, რომ მისი გაშლილი ვარჯი მოჩარჩოებაში ფრაგმენტულადღა მოჩანს. მიუხედავად ასეთი ახლო ხედისა, ფოთლების ფორმა ცალცალკე არ განირჩევა, ისინი ძალზე პირობითად, ლია და მუქი მწვანე მოხასმების ერთობლიობით არის შექმნილი. ფეხზე მდგომ ევას ერთი ხელი ხეზე შემოხვეული გველისკენ აქვს გაწვდილი, რომელსაც პირით ვაშლი უჭირავს, მეორე ხელით კი, მასთან ახლოს მჯდომ ადამს ვაშლს აწვდის. ადამიც მორჩილად ხელს უწვდის ნახად თვალებმინაბულ ევას.

მეორე სურათში ხმლიანი ანგელოზი სამოთხის ბაღიდან აძევებს სახეზე ხელაფარებულ ადამს, ადამს კი ევა მიუძღვის წინ. გვერდით, ანგელოზის უკან იგივე ხე მოჩანს, რომელსაც ადამ და ევა ნელ-ნელა შორდებიან. ორივე სცენას ერთნაირი, ბაროკის სტილისთვის დამახასიათებელი ორნამენტული ჩარჩო

13 М. Казарян, Художники Овнатаняны, Москва, 1969, გვ. 19.

14 ამისი მრავალი მაგალითი არსებობს საქართველოში, მაგალითად ბოდბის, მამადავითის, თბილისის სამების, თბილისის ნორაშენის XIX საუკუნის, შიომღვიმის XIX-XX სს-ის მოხატულობანი.

შემოსაზღვრავს, რომელიც სამი მხრივ წრიული და ყვავილოვანი ორნამენტისგან შედგება, ქვედა ნაწილი კი, აქეთ-იქიდან ორ დეკორატიულ მცენარეულ ყლორტად ეცლება სურათის ქვედა არეს და შუაში ოვალის ფორმად იკვრება.

რესტავრატორთა აზრით, ეს ორი სურათი ხომეხ მხატვართა, ჰოვნათანიანთა სკოლას განეკუთვნება.[15] ეს მოსაზრება საკმაოდ ლოგიკურად ეღერს, ჰოვნათანიანთა გვარი ხომ მჭიდროდ არის დაკავშირებული საქართველოსთან, კერძოდ კი, თბილისთან. ჯერ კიდევ ჰოვნათანიანთა პირველი წარმომადგენელი, ნადაშ ჰოვნათანი, ვახტანგ VI-ის მეფობის ჟამს დაახლოებით XVIII ს-ის 10-იან წლებიდან თბილისში ცხოვრობდა და სამეფო კარის აშენდი და მხატვარი იყო.[16] მისი შვილიშვილის, ჰოვნათან ჰოვნათანიანის (1730-1801? წწ.) სახელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული თბილისთან, ის ერეკლე II-ს კარის მხატვარი ყოფილა.[17] ჰოვნათანის შვილი მკრტუმიც თბილისელი მხატვარი იყო (1779-1845? წწ.), მან მოხატა ნორაშენის ეკლესია თბილისში. ეს მოხატულობა საბედნიეროდ, დღემდეც არის შემორჩენილი. შემდგომი წამომადგენელი უკვე აკოფ ჰოვნათანიანია, მკრტუმის შვილი, ცნობილი პორტრეტისტი, მრავალი "თბილისური პორტრეტის" ავტორი. მისი სახელი უფრო ფართოდ არის ცნობილი, აკოფის შემოქმედების შესახებ მრავალი რამ კვლეულა თუ დაწერილა, რასაც ვერ ვიტყვით მის წინაპრებზე, რომელთა შემოქმედების შესახებაც საკმაოდ მწირი მონაცემები მოგვეპოვება. ყველაზე მნიშვნელოვანი კვლევა მათ შესახებ მ. დაზარიანს ეკუთვნის.[18] უამრავ ინფორმაციას ვიგებთ მისი საინტერესო წიგნიდან ჰოვნათანიანების შესახებ, თუმცა, აქ უფრო ზოგადი ინფორმაციაა თავმოყრილი – ბიოგრაფიული ცნობები, მათ მიერ შესრულებული მოხატულობების თუ ნახატების ჩამონათვალი, მითითებულია უამრავი მნიშვნელოვანი წყარო, მაგრამ თავად ეს მოხატულობები, მინდატურები, ცალკეული ნახატები საფუძვლიანად გარჩეული არ არის. ამიტომაც, ვიტა რთულია ადამ და ევას სცენათა რომელიმე ამ წარმომადგენლისთვის მიკუთვნება. თუკი, ნორაშენის მომხატველის ვინაობას თავად მისი წარწერა გვიდასტურებს, სურბ გევორქში ასეთი წარწერა არ მოიპოვება. რესტავრატორებს, სურბ გევორქის რესტავრაციის პროექტში უწერიათ, რომ ეს ხატებანი ძალზე ჰგავს მეგრის მოხატულობებს ერევანში და სოფელ აზანბერდისას ნახიჩევანში. მართლაც, ცნობილია რომ დასახელებული მოხატულობანი ჰოვნათანიანთა სკოლას განკუთვნება, თუმცაღა, თავად ეს მოხატულობებიც შეუსწავლელია, არც ისაა ცნობილი, კერძოდ რომელ მათგანს ეკუთვნის ეს უკანასკნელნი. ამ დროს, ჩემს ხელთ არსებულ ნახიჩევანის მოხატულობათა ფოტოებსა[19] და სურბ გევორქის გამოსახულებებს შორის მსგავსება ვერ იძებნება. აუცილებელია უფრო სიღრმისეული ანალიზი და არგუმენტები იმის გასარკვევად, მართლაც უახლოვდება თუ არა, იმ ეკლესიათა და სურბ გევორქის მოხატულობები ერთმანეთს და არის

15 Проект реставрации монументальной живописи церкови св. Геворг, Грузия, город Тбилиси, Научно-исследовательский центр Реставрации фресок, 2013г.

16 М. Казарян, დასახ. ნაშრ., გვ. 10.

17 М. Казарян, დასახ. ნაშრ., გვ. 16

18 М. Казарян, დასახ. ნაშრ.

19 Аргам Айвазян, Памятники Армянской архитектуры Нахичеванской АССР, Ереван, 1981.

თუ არა მათ შორის ძალზე ახლო კავშირები. რესტავრატორთა ვარაუდით, ადამ და ევას გამოსახულებანი შესაძლოა მკრტუმ ჰოვნათანიანის ფუნჯს ეკუთვნოდეს.[20] არადა, მის მიერვე მოხატული თბილისის ნორაშენის ეკლესიის ფრესკები და ეს უკანასკნელნი ძალზე განსხვავდება ერთმანეთისგან, ხოლო თუ კონკრეტულად ამ ორ ეკლესიაში არსებულ ადამ და ევას გამოსახულებებს შევადარებთ, სხვაობა უფრო თვალნათლივ გამოჩნდება (სურ. 6). კომპოზიცია, პროპორციები, სხეულთა თუ სახეთა მოდელირება სრულიად განსხვავდებულ ხელწერასა და სტილზე მიგვითითებს.

სურბ გევორქის "ადამ და ევა" გაცილებით ახლოს დგას ბოდბის წმ. ნინოს სახელობის ეკლესიის ფრესკებში ჩართულ ადამ და ევას გამოსახულებასთან. კომპოზიცია, ფიგურათა ფორმები, პოზები, სხეულის აგებულება და მათი ურთიერთმიმართება იმდენად ერთნაირია, რომ მათი შექმნისას ერთი და იმავე ნიმუშის გამოყენებასაც კი გვავარაუდებინებს. არსებობს კიდევ ერთი მეტად საინტერესო და უფრო საგულისხმო ცნობა, რომ ეს გამოსახულებანი ჰოვნათან ჰოვნათანიანის (მკრტუმის მამა) ხელს ეკუთვნის. ეს ინფორმაცია მ. ასრატიანის სტატიაში ამოვიკითხე. აი რას გვამცნობს ავტორი: სურბ გევორქში 1976-77 წელს სარემონტო სამუშაოების ჩატარებისას, ბათქაშის ზედა ფენის მოხსნის შემდგომ ცნობილი მხატვრის, ჰოვნათან ჰოვნათანიანის მიერ შესრულებული მხატვრობა გამოჩნდაო.[21] ავტორი ამ ინფორმაციაზე მხატვარ ჰოვნათანიანთა შემოქმედების მკვლევრის მ. დანიელიანის სტატიას იმოწმებს. ადამ და ევას გამოსახულებები სურბ გევორქში რაღაცით მართლაც წააგავს ჰოვნათანის მიერ შექმნილ ხატებს (სურ. 7). ადამ და ევას სახეები სურბ გევორქში ძალზე სპეციფიკურია – მრგვალი, შეფაკლული ლოყებით, ოდნავ მომრგვალებული, გამოცალკევებული ნიკაპით, ბაგე რომელსაც ოდნავ დაჭრავს მსუბუქი ღიმილი, ოდნავ ანტიკურ ბერძნულ მიმიკას რომ მოგვაგონებს, ბავშვურ-მიამიტური და თან მიღმიერი მზერა და მოზრდილ ხვეულებად დაყრილი დალალები. (ასოციაციურად ეს სახეები ბაროკისა და როკოკოს სტილის სახეებს გვაგონებს). ოღონდ, მხოლოდ ეს მახასიათებლები არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ ადამ და ევას გამოსახულებები სურბ გევორქში ჰოვნათან ჰოვნათანიანის ფუნჯს მივაკუთვნოთ. ასეთი დასკვნები უფრო საფუძვლიან კვლევას მოითხოვს. აქვე იმასაც აღვნიშნავ, რომ ჩემს მიერ გამოთქმული მოსაზრებები ჰოვნათან ჰოვნათანიას ნახატების ამსახველ ფოტოებზე დაკვირვებით არის გამოთქმული, რაც საკმარისი არაა დასკვნების გამოსატანად. სამწუხაროდ, საქართველოში მისი და ნადაშ ჰოვნათანის ყველა ქმნილება აღა-მაჰმად ხანის 1795 წლის შემოსევას შეეწირა. მისი კედლის მხატვრობის და ტილოზე შესრულებული სურათების ნახვა სომხეთშია შესაძლებელი. ორასამდე ნიმუშევრიდან ახლა დაახლოებით ორმოცია შემორჩენილი და ეჩმიაძინში ინახება. მხოლოდ ამ ნიმუშთა შესწავლა-შედარება თუ გასცემს ზოგიერთ კითხვას პასუხს.

თავისი იერით ძალზე ახლოს დგას ადამ და ევას გამოსახულებებთან საკურთხევლის შვერილების ქვედა ნაწილში გამოსახული თითო ანგელოზი

20 Проект реставрации монументальной живописи церкви св. Геворг...

21 М. Асратян, დასახ. ნაშრ. გვ. 395.

(სურ. 8). ისინი შედარებით მომცრო ზომისანი არიან, უფრო მინატურულები ვიდრე ამ ეკლესიის სხვა წმინდანები. ისინი არა მხოლოდ ზომით, არამედ პროპორციებითაც განსხვავდებიან დანარჩენ ხატებათაგან, ჩასხმული, თითქოს ცოტა ნამრგვალებული სხეულებით და ტანთან შედარებით დიდი თავებით. ადამ და ევას გამოსახულებებთან სიახლოვის მიუხედავად, ხელწერა, პროპორციები, ფერადოვნება, შესრულების მანერაც იმაზე მეტყველებს, რომ ეს გამოსახულებანი იმავე მხატვრის შექმნილი არაა. მეტიც, თავად ამ ორს შორის არსებული სხვაობანი იმასაც გვაფიქრებინებს, რომ თითოეული სხვადასხვა ოსტატის შესრულებულია ერთსა და იმავე დროს.

ეს ორი ანგელოზი სურბ გევორქის მოხატულობაში ყველაზე ადრეულ გამოსახულებებად მესახება, ანუ, XVIII საუკუნის ბოლო, XIX საუკუნის დასაწყისისა. ამ ვარაუდის საფუძველს ამ პერიოდის სხვა ნიმუშებთან მათი შედარება იძლევა. ამ პერიოდის ნიმუშებს სწორედ ასეთი დარღვეული პროპორციები, ჩამრგვალებული ტანი, და ძალზე სპეციფიკური ბავშვური სახეები ახასიათებს.[22] შესაძლებელია ამავე პერიოდს განეკუთვნებოდეს ადამ და ევას ხატებანიც.

კიდევ ერთი მოსაკვეთი, რომელსაც რესტავრატორები ჰოვნათანიანების, კერძოდ მკრტუმ ჰოვნათანიანის შექმნილად მიიჩნევენ, კონქისა და ბემის გამოსახულებანია. როგორც აღვნიშნეთ, კონქში ქრისტეა გამოსახული (სურ. 9), აღსანიშნავია, რომ ეს ხატება რადიკალურად განსხვავდება სურბ გევორქის ყველა დანარჩენი გამოსახულებისგან და ის მართლაც ახლოს დგას ჰოვნათანისა თუ მკრტუმის შექმნილ ნიმუშებთან. იესო ქრისტეს ძალზე უცნაური იკონოგრაფიითაა წარმოდგენილი[23] – ცეცხლისფერ ღრუბლებზე აღსაყდრებულ მაცხოვარს ფართოდ გაშლილი ორივე ხელით გრძელი, გაშლილი გრაგნილი უპყრია, რომელზეც სიმხურად შემდეგი წარწერაა: **კუალად ამენ გეტყვი თქვენ: უკუეთუ ორნი თქვენგანნი შეითქუნენ ქუეყანასა ზედა ყოვლისათვისვე საქმისა, რომელიცა ითხოოთ, ეყოს მათ მამისა ჩემისაგან ზეცათაჲსა** (მათ 18, 19). ქრისტე მუქ ცისფერ ფონზეა წარმოდგენილი. იგი ძოწისფერი ქიტონითა და მუქლურჯი მოსასხამითაა მოსილი. მოსასხამი ყელთან წითელი მედალიონით შეკრული, ხელებთან და გულმკერდთან ფართოდ გადაშლილი, ის ქრისტეს შეტეტებელ მუხლებთან კვლავ იკვრება. მაცხოვარს თავზე სხივებად გაშლილი ოქროსფერი შარავანდი ადგას. მის ორსავ მხარეს ღრუბლებიდან წყვილ ანგელოზთა ნახევარფიგურები მოჩანს. ქრისტეს სავსე, საკმაოდ მუქი პირი-სახე და შავი თმაწვერი აქვს. მისი ფართო თვალების მზერა მაყურებელზეა კონცენტრირებული. სახე ერთიანად, დაუნაწევრებელი, რბილი ამონათებებითაა მოდელირებული, რაც გამოსახულებას გარკვეული "სიმკვრივის" შთაბეჭდილებას ხძენს. სახეთა ასეთი დამუშავება ნორაშენის ეკლესიაშიც გვხვდება. სურბ გევორქის ქრისტეს ხატება თავისი აღნაგობითაც ახლოს დგას მკრტუმის მიერ შექმნილ გამოსა-

22 იხ. И. Дзуцова, Народное направление в грузинской станковой живописи второй половины XVIII-XIX веков, Тб. 2014.

23 ქრისტეს ამგვარი გამოსახულება (ორივე ხელში გაშლილი გრაგნილით ხელში) ვერსად მოვიძიე, საკარაუდოდ მხატვარს რაიმე გვიანდელი ევროპული გრავიურა ქქონდა ქრისტეს ასეთი იკონოგრაფიით.

ხელებებთან – ოდნავ დაბალი პროპორციებით, მომრგვალებული ფორმებით. საკმაოდ ჰგვანან ქრისტეს ორსავ მხარეს გამოსახული ანგელოზები ნორაშენის ანგელოზებს. ეს გარემოებანი გვაფიქრებინებს, რომ სავსებით შესაძლებელია, კონქის გამოსახულება მკრტუმის ხელს ეკუთვნოდეს, თუმცა ამის დაზუსტებით თქმა ძალზე ძნელია, მხოლოდ ვარაუდის გამოთქმა თუ შეგვიძლია, რადგან მსგავსებანი შესაძლოა ეპოქისეულიც იყოს. დაზუსტებული დასკვნის გამოსატანად კი, ისევ და ისევ, არა მხოლოდ სურბ გევორქის, არამედ ნორაშენის მოხატულობის საფუძლიანი შესწავლაა აუცილებელი, მხოლოდ ასე თუ გახდება შესაძლებელი არგუმენტირებული დასკვნების გამოტანა.

ბემაში ორი მეფე – ავგაროზი და თრდატია გამოსახული (სურ. 10). მეფეთა ხატებანიც ასევე მკრტუმის ფუნჯს ეკუთვნის, რასაც შესრულების ტექნიკა გვაფიქრებინებსო, წერია სურბ გევორქის მოხატულობის რესტავრაციის პროექტში,[24] თუმცა განმარტებული არ არის კერძოდ რა ნდუანსები იძლევა საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ ეს მართლაც მკრტუმ ჰოვნათანიანის შესრულებული ხატებებია. ერთადერთ არგუმენტად ისაა მოყვანილი, რომ მკრტუმს ხომეხი მეფეების გამოსახვა უყვარდაო. მართლაც, მას მეფეთა სურათების მთელი სერია აქვს შექმნილი.[25] აქედან დღევანდლამდე ათმა მოაღწია და ისინი ეჩმიაძინშია ახლა დაცული, თუმცა, ისინი როგორც ცა და დედამიწა, ისე განსხვავდება სურბ გევორქის მეფეებისგან (სურ. 11). ერთი საერთო, რაც მათ შორის შეიძლება მოიძებნის, ეს ერთპული საიმპერატორო სამოსია – თეთრი, შავად დაკოპლილი ბეწვით გაფორმებული მოსასხამი და საიმპერატორო გვირგვინი. მკრტუმი უფრო ნაფსკვნილ, დაბალ ფიგურებს ხატავს, რომლებიც პროპორციულად არ შეესაბამებიან ადამიანის რეალურ აღნაგობას. ფერადოვნადაც მისი ნიმუშები უფრო მკვეთრი და კონტრასტულია. მკრტუმის შექმნილი მეფეთა პორტრეტების ნახვა ნორაშენის ეკლესიის კედლებზეცაა შესაძლებელი. მათსა და სურბ გევორქის ხატებებს შორის შესაძლებელია გარკვეული მსგავსებების მოძებნა, თუმცა დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ სურბ გევორქის მეფეთა ხატებანი მკრტუმ ჰოვნათანიანის მიერ არ არის შექმნილი, მხოლოდ ის ვარაუდია დასაშვები, რომ შესაძლოა ეს უკანასკნელნი ნორაშენში, მკრტუმის მიერ შექმნილ მეფეთა გამოსახულებების გავლენით დახატულიყო. და ბოლოს, თვითონ სურბ გევორქში კონქისა და მეფეთა გამოსახულებანი ისე განსხვავდება ერთმანეთისგან, შეუძლებელია ისინი ერთ ხელს ეკუთვნოდეს, ამიტომ უსაფუძვლოა ამ ორი მონაკვეთის ერთი მხატვრისთვის მიკუთვნება.

ამრიგად, დღესდღეობით არსებული მონაცემებით, სურბ გევორქში ჰოვნათანიანთა რომელიმე წამომადგენლის უშუალო მონაწილეობა ვერ დასტურდება. თუმცაღა, ისიც არ დასტურდება, რომ ისინი ამ ეკლესიის მოხატვაში არ მონაწილეობდნენ. დაზუსტებული დასკვნების გამოსატანად კი, ჰოვნათანიანთა შემოქმედების უფრო საფუძვლიანი კვლევაა საჭირო, თუმცაღა საუკეთესო შემთხვევაშიც კი, საორჭოფოა ბოლომდე ნათელი მოეფინოს რეალურ სურათს. საქმე ისაა, რომ 2013-2014 წლებში ჩატარებული რესტავრაციის შედეგად, მრავალი

24 Проект реставрации...

25 М. Казарян, დასახ. ნაშრ., გვ. 22.

რამ გამოსნდა, თან კი, რესტავრაციის შედეგადვე მიგნებულმა მალევე დიდად იცვალა სახე. ფრესკები ხომ, არა მხოლოდ გაიწმინდა გვიანდელი ფენებისგან, არამედ ახალი ფენითაც დაიფარა. ყველა გამოსახულებას რესტავრატორებმა ტონირება გაუკეთეს. როგორც ისინი ამბობენ, ზოგი სცენა სრულიად დაზიანებული იყო, და ტონირების გარეშე ეს ისედაც "ჭრელი" მხატვრობა, მნახველისთვის ძალზე უსიამო აღსაქმელი იქნებოდათ. ამ სირთულეს ემატება ისიც, რომ გაწმენდის დროს რესტავრატორები მთლიანად კი არ იღებდნენ ზედა ფენებს, არამედ ზოგიერთ ფრაგმენტს ტოვებდნენ. შედეგად გამოსახულებებზე ერთად თანაარსებობს სხვადასხვა პერიოდის მხატვრობის ფრაგმენტები, რომელთა განშრევებაც ახლა უკვე შეუძლებელია, მით უფრო, რომ თითოეული ტონირებულია. ამიტომ, ბევრი რამ ახლა დიდწილად რესტავრატორთა მიერ სამუშაოების პროცესში გადადებულ ფოტოებზე, მხატვრობის ფენებზე ჩატარებულ ანალიზებზე და მათ მიერ გამოტანილ საბოლოო დასკვნებზეა დამოკიდებული. ვინაიდან რესტავრაცია ჯერ დასრულებული არ არის, მოგვიწევს საბოლოო დასკვნების გამოსატანად რესტავრაციის დასასრულს დაველოდოთ.

ახლა კი, დროა სურბ გევორქის სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავების მოხატულობაზე გადავინაცვლოთ. როგორც აღვნიშნეთ, აქ ძველი და ახალი აღთქმის სცენებია თავმოყრილი, თითოეულში რვა გამოსახულებაა. პირველად სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე გამოსახულ ოთ-ოთხ სურათს განვიხილავ, რომლებიც ცალკ-ცალკე სტილისტურად კი განსხვავდება ერთმანეთისგან, თუმცა იმთავითვე კი ერთ კომპოზიციურ და შინაარსობრივ მთლიანობადაა გააზრებული შემქნელთა მიერ. თითოეულ მკლავში სამ-სამი სარკმელია – ორი შეწყვილებულია, ერთიც მათ ზემოთ არის განთავსებული, რამაც ბუნებრივია სცენათა კომპოზიციურ განლაგებაზეც მოახდინა გავლენა (ნახ. 2, 3). ზედა რეგისტრში კენტი სარკმლის ორსავ მხარეს თითო სცენაა. ორი სცენაა ქვედა რეგისტრშიც, წყვილი სარკმლის ორსავ მხარეს. სარკმლებს შორის კი, თითო წმ. მამის გამოსახულებაა. ორივე მკლავში, ზედა სარკმელს თითო ფერწერული სვეტი აუყვება მთელს სიმაღლეზე, რომელნიც კორინთული სვეტისთავებით არის გაფორმებული. სვეტისთავებზე მინიატურული კაცუნები დგანან (სავარაუდოდ მახარებლები), მათ შორის კი, სარკმლის თავზე, ბაროკულ მიხარხიებაში ყოვლისმხილველი თვალია გამოსახული და წარწერაა განთავსებული სომხურ ენაზე. სარკმლის აქეთ-იქით თითო სურათია განთავსებული, რომელთაც ასევე ბაროკული სტილის მცენარეული ელორტებისგან შემდგარი მიხარხიება მოსაზღვრავს. მიხარხიება კვადრატული არ არის, ის განაპირა მხარეებში ოდნავ მრუდდება და მკლავის კამარის მოხაზულობას იმეორებს. თითოეული სურათი ახალი აღთქმის სცენებს წარმოგვიდგენს. ჩრდილოეთით **ხარება** და **ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრაა** (სურ. 12) გამოსახული, სამხრეთით კი **შობა** (სურ. 13) და **ნათლისღებაა**. სცენებს შესაბამისი სახარებისეული ტექსტი ახლავს სომხურ ენაზე, რომლებიც თითოეულის ზემოთ, ცალკე მიხარხიებაშია განთავსებული. ხარებასთან შემდეგი ტექსტია: *და ჰრქუა მას ანგელოზმან მან: ნუ გეშინინ, მარიამ, რამეთუ ჰპოვე მადლი წინაშე ღმრთისა. და აჰა ესერა შენ მუცლად-იღო და ჰშვე ძე და უწოდო სახელი მისი იესუ* (ლუკ.

1,30-31). ხოლო ელისაბედისა და მარიამის შეხვედრასთან: *და იყო ვითარცა-ესმა ელისაბედს მოკითხვაი მარიამისი, ჰკრთებოდა ყრმაი იგი მუცელსა შინა მისსა. და აღივსო სულითა წმიდითა ელისაბედ* (ლუკ. 1, 41). შობასთან შემდეგი წარწერაა: *რამეთუ იშვა დღეს თქუენდა მაცხოვარი, რომელ არს ქრისტე უფალი, ქალაქსა დავითისსა* (ლუკ. 2. 11). ნათლისღებასთან კი: *და გარდამოხდა სული წმიდად ხორციელითა ხილვითა, ვითარცა ტრედი, მის ზედა; და ხმაი იყო ზეცით და თქუა: შენ ხარ ძე ჩემი საყუარელი, შენ სათნო-ვიყავ* (ლუკ. 3. 22).

ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავის ზედა რეგისტრის ეს ოთხი სურათი არა მხოლოდ კომპოზიციურადაა ერთიანი, არამედ ანრიობრივადაც მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. **ხარება, ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა, შობა** და **ნათლისღება** ისტორიული თანმიმდევრობითაა დაწყობილი. ამ ისტორიულ თხრობას უკვე ჩრდილოეთი მკლავის ქვედა რეგისტრში გამოსახული **ფერისცვალებისა** (სურ. 14) და **აღდგომის** კომპოზიციები აგრძელებს, რომლებიც ქვედა, შეწყვეტილებული სარკმლის აქეთ-იქითაა განთავსებული. ამ სცენებს სადა, მარტივი ორნამენტით შედგენილი სწორკუთხა ჩარჩოები შემოსაზღვრავს. მათაც ახლავს ბაროკულ მოჩარჩოებაში ინდივიდუალურად მოთავსებული წარწერები, თუმცაღა ეს წარწერები წარხოცილია და ალარ განირჩევა. სავარაუდოდ, იქაც სიუჟეტის შესაბამისი სახარების ტექსტები იყო ჩაწერილი. სადა ჩარჩოები ეკლება გარს სამხრეთი მკლავის ქვედა რეგისტრის გამოსახულებებსაც, მაგრამ აქ, უკვე, ახალი აღთქმის კი არა, ძველი აღთქმის ორი სცენაა გამოსახული – **აბრაამის სტუმართმოყვარეობა** (სურ. 15) და **ისაკის მხვერპლშეწირვა**, საზრისისმიერად სწორედ ახალი აღთქმის ამ სცენებთან მჭიდროდ დაკავშირებული. საქმე ისაა, რომ ძველი აღთქმის ყველა მოვლენა ახალი აღთქმის მოვლენების წინასწარუწყებად მოიაზრება. აბრაამის სტუმართმოყვარეობა ხარებასაა შეპირისპირებული, როგორც ღვთის მიერ აღთქმული ძის მოვლინების აღთქმა, ისაკის მსხვერპლშეწირვა კი იესუ ქრისტეს ჯვარცმის წინასწარუწყებაა. სურბ გევორქში ისაკის მსხვერპლშეწირვის სცენას მოპირდაპირე კედელზე ქრისტეს აღდგომის სცენა უპირისპირდება. ამრიგად, მოხატულობის პროგრამაში უმთავრესად ქრისტეს ამქვეყნად მოვლინება და ამ გზით კაცობრიობის გამოხსნის თემაა აქცენტირებული: ქალწულისგან სასწაულებრივად შობილი ღმერთი თავისი მსხვერპლით სამყაროს გამოიხსნის. მსხვერპლის და ხსნის თემას უფრო ამძაფრებს გუმბათის ყელში გამოსახული პირი ღმრთისა და ჯვარცმასთან და ზიარებასთან დაკავშირებული ატრიბუტები. ამრიგად, ეკლესიის მოხატულობის პროგრამის მთავარ საზრისად **მაცხოვნებელი მსხვერპლი** მოიაზრება.

ამ რვა სცენის განხილვისას განსაკუთრებულ ყურადღებას **მარიამისა და ელისაბედის** შეხვედრა იპყრობს. ეს მონაკვეთი, მართალია, ძალზე მნიშვნელოვანი მომენტია სახარებაში, თუმცაღა, ერთი შეხედვით ცოტა უცნაურად აღიქმება მისი არცთუ მრავალრიცხოვან სცენებში გამოსახვა. საქმე ისაა, რომ სახარების ეს ამბავი ძირითადად ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიებში, ღმრთისმშობლის ციკლშია ხოლმე ჩართული. ჩვენს მიერ განხილული ეკლესია კი წმ. გიორგის სახელობისაა. ისიც კია, სურბ გევორქი სამეცნიერო

ლიტერატურაში, წყაროებში, ისტორიკოსებთან თუ მოგზაურებთან სხვა სახელებითაც მოიხსენება ხოლმე – დიდი ცოხის ეკლესია და სურბ ასტვაცაცინი ანუ ღმრთისმშობლისა.[26] სურბ გევორქის მხატვრობის პროგრამა, რომელშიც განსაკუთრებულადაა აქცენტირებული დედა ღმრთისას ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტები აშკარა დასტურია იმისა, რომ თავდაპირველად ჩვენს მიერ განხილული ეკლესია ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის სახელობისა უნდა ყოფილიყო. ეკლესიის წმ. გიორგისად წოდება კი უფრო გვიანდელი მოვლენა უნდა იყოს. ეს ფაქტი იმ გაუგებრობასაც ჰფენს ნათელს, თუ რატომ არ არის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაში ერთი წმ. გიორგის გამოსახულებაც კი. ვინაიდან ორკვევა, რომ ეკლესიაში ღმრთისმშობლის ციკლია გამოსახული, ამ კონტექსტში **აბრაამის სტუმართმოყვარეობა** კიდევ სხვა საზრისსაც იძენს – შვილის შეძენის აღთქმით დაეჭვებულ სარას გაბრიელის აღთქმის მორჩილად, რწმენით მიმღები ღმრთისმშობელი უპირისპირდება. აზრობრივად ამ ციკლს მჭიდროდ უკავშირდება ადამ და ევას გამოსახულებანიც დასავლეთ კედელზე, სადაც ევას შეცდომის გამო სამოთხიდან გამოძევებული კაცობრიობა, ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის ანუ "ახალი ევას" მიერ კვლავ სამოთხეში ბრუნდება. ადამ და ევას გამოსახულებანი ამ მხრივ ხსნის თემასაც უფრო ამძაფრებს.

ცხადია, ამავე ციკლის შემადგენელი ნაწილია ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ პილასტრზე გამოსახული **ღმრთისმშობლის მიძინების** სცენაც (სურ. 16). მოხატულობის ეს ნაწილი ნესტის გამო რესტავრატორებს ძლიერ დაზიანებული დახვდათ. სხვადასხვა უშედეგო მცელობების შემდგომ, ეს ფრესკა მოიხსნა და მხოლოდ კედელზე არსებული პრობლემის აღმოფხვრის შემდეგ იგეგმება მისი უკან დაბრუნება.

ახლა კი, რაც შეეხება ამ გამოსახულებათა იერს. ზედა რეგისტრში არსებული ოთხი სურათი სტილისტურად შედარებით ახლოს დგას ერთმანეთთან, განსაკუთრებით ფერადოვნებით, თუმცა, თუ დავაკვირდებით, უამრავ განსხვავებას შევნიშნავთ. ძალზე კარგად ჩანს ეს ღმრთისმშობლის სახეთა შედარებისას **ხარების, ელისაბედის და მარიამის შეხვედრის** და **შობის** (სურ. 12, 13) სცენებში. სამიეში დედა ღმრთისა სრულიად განსხვავებული იერის მატარებელია, განსხვავდება სხვა პერსონაჟთა სახეებიც. აქ რამდენიმე ფაქტორია გასათვალისწინებელი. ისევე როგორც დანარჩენ მოხატულობაში, თითოეულ სურათში მხატვრობის რამდენიმე ფენა იყო. როგორც უკვე აღინიშნა, რესტავრატორებმა გამოსახულებები კი გაათავისუფლეს ზედა ფენებისგან, ოღონდ სხვადასხვა მონაკვეთში სხვადასხვა პერიოდის დეტალებიც დატოვეს, ის, რაც ღირებულად მოეჩვენათ და დაენანათ. ამიტომ, შეუძლებელია ამ სცენათა თავდაპრიველი იერის სრულად აღქმა, აქ სხვადასხვა პერიოდი და ხელწერა ერთად თანაარსებობს. როგორც ითქვა, გამოსახულებათა შესრულების დროის ზუსტი განსაზღვრა შეუძლებელია. და მაინც, მიუხედავად არსებული განსხვავებებისა, ზემოთ დასახელებული სახარების ეს ოთხი სცენა – **ხარება, მარიამის და ელისაბედის შეხვედრა, შობა** და **ნათლისღება** გარკვეული სტილისტური სიახლოვის გამო მაინც ერთ ჯგუფად ერთიანდება. შესაძლოა ამ ჯგუფსვე მივაკუთვნოთ ქვედა რეგისტრის **აღდგომის** გამოსახულებაც,

26 იხ. П. Мурадян, დასახ. ნაშრ., გვ. 18; М. Асратян, დასახ. ნაშრ. გვ. 393.

თემცადა, ეს უკანასკნელი იმდენად გაცრეცილია, რომ ძნელია მის შესახებ საჯარ-ულიანი მსჯელობა. აი, აღდგომის სცენის გასწვრივ განთავსებული **ფერისცვალება** (სურ. 14) კი სულ სხვანაირია. უპირველესად, თვალშისაცემია მისი შესრულების მდარე ხარისხი, თემცა, ამ უხარისხო ფერწერის მიღმა უფრო ადრეული ფერწერის კვალი მოჩანს. ყველაზე მკაფიოდ თაბორის მთაზე მდგომი მაცხოვრის მარჯვნივ გამოსახული ჭადარა, წვერიანი მოხუცის სახე მოჩანს (სავარაუდოდ წინასწარმეტყველ ელიასი), რაც გვაფიქრებინებს, რომ ქვედა მხატვრობაც იმავე სტილს უნდა ასახავდეს. მხატვრობის ზედა ფენა გვიანდელი ხელობისა უნდა იყოს, სავარაუდოდ, XX საუკუნის შუა ხანებისა. ამ პერიოდსვე უნდა განეკუთვნებოდეს ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავებში, დასავლეთ პილასტრებზე განთავსებული ორი ძველადფქმისეული სცენა, რომლებიც რესტავრაციამდეც არ იყო დაფარული ქვის იმიტაციის ამსახველი ფერწერით – **წმ. დავით წინასწარმეტყველი და მეფე საული** და **სოლომონის სამსჯავრო** (სურ. 17). რაც შეეხება ფერისცვალების ქვედა ფენიდან მ'ხარალ სახეს, ის აკადემისტურ სტილშია შესრულებული.[27] ანალოგიურ სტილში შესრულებულ ხატებებს ვხედავთ ღმრთისმშობლის მიძინების სცენაშიც. ამ მხრივ კიდევ აღსანიშნავია ჩვენს მიერ უკვე დასახელებული ორი ძველადქმისეული გამოსახულება – **აბრაამის სტუმართმოყვარეობა** (სურ. 15) და **ისაკის მსხვერპლშეწირვა**. პირველში სამი ანგელოზია გამოსახული თვალური პატარა მაგიდის გარშემო. მარცხენა ფეხზე დგას, დანარჩენი ორი კი მჯდომარეა. ფეხზე მდგომის მ'ხერა და მარჯვენა ხელი მაგიდის განაპირას ჩამუხლული აბრაამისა და შორიახლოს მდგომი, შესამჩნევად მომცრო ზომის სარასკენ არის მიმართული. შუაში მჯდომი ანგელოზის მ'ხერა არავისზეა კონცენტრირებული, მისი მხოლოდ ხელის ჟესტია მეტყველი, რომლითაც სუფრაზე დადებული თევზისკენ მიუთითებს მნახველს, მეორე ხელით კი კვერთხი უპყრია. მესამე ანგელოზი პირდაპირ მნახველისკენ იმ'ხარება, და მაკურთხეველი მარჯვენაც მისკენ აქვს მიმართული. კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში ნაგებობაა განთავსებული, მარცხენა კუთხეში კი ხე დგას, რომელიც ფერადოვნებით, დამუშავების სტილით ძალზე ჰგავს ადამ და ევას სცენებში ასახულ ხეებს. ანგელოზთა მრგვალი პირისახე, ტუნზე ოდნავ დაფენილი ღიმილი, დიდი ფართო თვალები ადამ და ევას გამოსახულებას მოგვაგონებს. თემცა, თუ კარგად დავუკვირდებით ადამ და ევას თეთრი, ვარდისფერლოყება, მრგვალი პირისახეები ბავშვის სახეს ჰგავს, რაც გადამეტებულ "ხირბილესა" და "ხიტკბის" სძენს მათ.[28] ყოვლადწმიდა სამების გამოსახულებანი კი, მიუხედავად სახეთა თითქოს მსგავსი ფორმისა, უფრო თავშეკავებულია, სადა, კლასიკურია და ტიპიური აკადემიური სტილის მატარებელია. სამების გასწვრივ, შეწყვეტილებულ სარკმლებს იქით არსებული მეორე სცენა – ისაკის მსხვერპლშეწირვაა, რომელიც გარკვეულად მიემსგავსება ძველი აღთქმის სამების გამოსახულებას, თან კი, მხატვრული თვალსაზრისით ის ბევრად უფრო მდარე ხარისხისაა და განსხვავებული ოსტატის ხელზე მიუთითებს.

---

27 ეს სტილი ევროპაში XVII-XIX საუკუნეებშია გავრცელებული, იგი ანტიკური და რენესანსის გარეგნულ მიბაძვაზე იყო დაფუძნებული.

28 თუნდაც რუბენსის მიერ შესრულებული სახეები გაეხსენოთ, სურბ გვიორქის ადამ და ევა თითქოს სწორედ მის მიერ შექმნილი სახეების არც თუ ხარისხიანი გადამღერებაა.

ახლა კი, სამხრეთი მკლავის აღმოსავლეთ პილასტრზე მდებარე გამოსახულებაზე მინდა გავამახვილო ყურადღება. ეს სცენა სარესტავრაციო პროექტში **ღმრთისმშობლის დიდებად** იწოდება, ჩემი აზრით კი ეს **ღმრთიმსშობლის ამაღლებაა** (სურ. 18), მასზე ანგელოზების მიერ ზეცად ამაღლებული ღმრთისმშობელი და ყოვლაწმიდა სამებაა გამოსახული – მამა ღმერთი, იესო ქრისტე და სულიწმიდა მტრედის სახით. ესა და მის გასწვრივ, ოღონდ ჩრდილოეთ მკლავში გამოსახული **მიძინებაც**

(სურ. 16) არ იყო დაფარული რესტავრაციამდე მნახველთა თვალისთვის. ეს ორი სურათი სტილისტურად ერთნაირია, წერია სარესტავრაციო პროექტში. თავდაპირველად ისინი მართლაც მსგავსი იყო – საკმაოდ უხარისხო ხელობისა, მუქნაცრისფერ, მუქლურჯი კოლორიტით სავარაუდოდ XX საუკუნეში შესრულებული. რესტავრაციის შედეგად მის ქვეშ უფრო ადრინდელი ფენა გამოვლინდა – სწორედ ის აკადემიურ სტილში შესრულებული ხატებები, რომელთა შესახებაც უკვე ვისაუბრეთ. მიძინებაში, გვიანდელი გადაწერისას სდუეტი იგივე დაუტოვებიათ, ღმრთისმშობლის ამაღლებაში კი გაცილებით რთული ვითარება გვაქვს. აქ, ადგილ-ადგილ გვიანდელი ფრაგმენტების მოხსნის შემდგომ მხატვრობის ადრინდელი ფენა კი გამოვლინდა (სურ. 19), მაგრამ სხვა პროპორციებისა. იქ სადაც სავარაუდოდ ამ თავების კუთვნილი სხეულები უნდა იყოს, ახლა სხვა სახარებისეული სურათია განთავსებული. შესაძლოა ეს ამაღლების ამსახველი სცენა ყოფილიყო, რასაც მოცოქულთა ზემოთ მზირალი თავები და ასევე ახლადგამოვლენილი მფრინველი ანგელოზები გვავარაუდებინებს. თუმცა, რა სდუეტიც უნდა ყოფილიყო ღმრთისმშობლის დიდების მიღმა, აშკარაა, რომ ის გაცილებით დიდი ზომისა იყო და დაახლოებით ორი რეგისტრის სიმაღლის არე ეთმობოდა. ახლა, მის ქვედა არეზე, როგორც აღვნიშნეთ სხვა, უფრო გვიან შესრულებული გამოსახულებაა. ეს სურათი ცნობილი თბილისელი ხომეხი მხატვრის, გევორქ ბაშინჯაღიანის შესრულებულია.

სურბ გევორქში გ. ბაშინჯაღიანის მიერ შესრულებული ოთხი გამოსახულება გვაქვს, რომელთაც მხატვრის ავტოგრაფი და შექმნის თარიღი ახლავს თან. გ. ბაშინჯაღიანმა (1857-1925 წწ.) ცხოვრების ბოლო წლები საქართველოში გაატარა, აქვე გარდაიცვალა და სურბ გევორქის ეზოშია დაკრძალული. იგი თავისი პეიზაჟებითაა ცნობილი, ამიტომ ცოტა საკვირველადაც კი ეჯერს მის მიერ სურბ გევორქში სახარების სცენების შექმნის ფაქტი. მისი გამოსახულებები აღმოსავლეთი და დასავლეთი პილასტრების ქვედა არეში მდებარეობს – ჩრდილოეთით **იუდას სინანული** და **ქრისტეს იგავი მდოგვის მარცვალზე**-ა გამოსახული. (სწორედ პირველის ქვეშ იმალება ახლახანს განხილული, ღმრთისმშობლის დიდების მიღმა არსებული მხატვრობის ქვედა ნაწილი). სამხრეთით კი, **ლოცვა გეთსიმანიაში** და **ქარიშხალის ჩაცხრობაა**. აქედან ორს მხატვრის ავტოგრაფი და შესრულების წელი – 1923 აწერია. ეს გამოსახულებანი ზეთის საღებავითაა შესრულებული, ისინი მჭვარტლის გამო ძალზეა ნამუქებული და მათზე ასახული სდუეტები ძნელად თუ გაირჩევა, სამომავლოდ ამ სურათების გაწმენდაც იგეგმება.

სულ რამდენიმე გამოსახულება დაგვრჩა განსახილველი – ეკლესიის დასავლეთ შვერილებზე არსებული **მთავარანგელოზ მიქაელისა** (სურ. 20) **და გა-**

ბრიელის და მათ ქვემოთ სომეხი წმინდანებისა **წმ. მესროპ მაშტოცისა** და **წმ. გრიგოლ ნარეკაცისა**. მთავარანგელოზნი სტილისტურად ძალზე ახლოს დგანან გუმბათის ყელში გამოსახულ მოციქულებთან და მიუხედავად განსხვავებული ხელწერისა, ეჭვსგარეშეა, რომ იმავე სკოლას და პერიოდს – XX საუკუნის დასაწყისს განეკუთვნებიან. რაც შეეხება სომეხ წმინდანთა გამოსახულებებს, წმ. მესროპ მაშტოცის ხატებას თავისი წარწერა ახლავს თან – 1867 წელი. მისი მსგავი ხატებაც წმ. გრიგოლ ნარეკაცისა იგივე პერიოდს უნდა განეკუთვნებოდეს, თუმცაღა ამ ორის მიღმა უფრო ადრეული ფენაც დასტურდება, რომლის გამოვლენაც მომავლის საქმეა.

და დასასრულს, მკითხველის ყურადღება მინდა კვლავ **ღმრთისმშობლის ამაღლების** (სურ. 18) გამოსახულებისკენ მივმართო, რომელიც ყველაზე კარგად ასახავს სურბ გევორქის მოხატულობის თავისებურებებსა და არაერთგვაროვნებას. ამ გამოსახულებაში ხომ ერთად თანაარსებობს რამდენიმე (ხოგ ადგილას ოთხი და მეტი) ფენა თუ სტილი, ხელწერა თუ სდუეტი. ეს გამოსახულება იმის ნათელი მაგალითიცაა, თუ რა სირთულეებისა და გამოწვევების წინაშეც დგანან სომეხი რესტავრატორები. ეს დაუსრულებელი ფენები ხომ მუდმივი დილემის წინაშე აყენებს სპეციალისტებს. ამის წარმოსადგენად ერთი შემთხვევის გახსენებაც კმარა, რომლის მოწმეც თავად ვიყავი. როდესაც სურბ გევორქის კვლევას შევუდექი აფრებში, გადაშლილი სახარებები იყო გამოსახული შემჭვარტლულ შავ ფონზე, არადა ისიც ცნობილი იყო, რომ ამ წიგნების ქვეშ უფრო ადრეული ხატებები იმალებოდა. კარგა ხნის ბჭობის შემდგომ, ზედა ფენები მოიხსნა და მოციქულთა გამოსახულებები გამოვლინდა. ზემოდან დადებული ბათქაშის შესაკავებლად ისინი ისევე იყო დაკეჭნილი, როგორც გუმბათის ყელის ხატებები. ამიტომ, ცხადია, ისევე როგორც გუმბათში, აქაც ეს ღრმულები ახალი ბათქაშით შეივსო, ზემოდან კი მსგავსი საღებავებით დაიფერა. ტონირებამ ჩემს თვალწინ სრულიად გადაასხვაფერა აფრებში გამოსახულ მახარებელთა ხატებები, რამაც უფრო გამიმძაფრა იმთავითვე არსებული შეკითხვა: რამდენად სწორი იყო გადაწყვეტილება სურბ გევორქის გამოსახულებათა განახლებისა, მათი ტონირებისა? ტონირებამ ხომ ამ და კიდევ მრავალ გამოსახულებას ავთენტურობა დაუკარგა. ერთი მხრივ, თუკი სურბ გევორქის ფრესკებს ტონირების გარეშე, ერთიანობაში წარმოვიდგენთ, საკმაოდ მძიმე სურათი დაგვიდგება თვალწინ – დაზიანებულ-დასახიჩრებული, ხოგ ადგილას გადაცრეცილ-წარხოცილი მონაკვეთები. მეორე მხრივ კი, ისეთი გამოსახულებები, რომელთა ავთენტურობაც უკვე ხოგ ადგილას სრულიად გამქრალია მხოლოდ ვარაუდების გამოთქმის საშუალებასდა თუ გვიტოვებს.

ამრიგად, ზემოთ განხილულის საფუძველზე შემდეგი დასკვნების გაკეთება შესაძლებელი: სურბ გევორქის მოხატულობაში მხატვარ ჰოვნათანიანთა მონაწილეობას ზოგიერთი ცალკეული მონაკვეთი გვავარაუდებინებს, თუმცაღა ეს კვლევის ამ ეტაპზე ვერ დასტურდება და სამომავლო საფუძვლიან კვლევას საჭიროებს. სურბ გევორქთან დაკავშირებული ერთადერთი მხატვარი, რომლის სახელიც დანამდვილებით ვიცით, გევორქ ბაშინჯადიანია. რაც შეეხება სურბ გევორქის ფრესკების ხნოვანებას, მათი დიდი ნაწილი XIX საუკუნეს განეკუთ-

ვნება, ზოგი – XX ს-ის დასაწყისსა და შუა ხანებს. საფიქრებელია, რომ რამ-დენიმე მონაკვეთი XVIII საუკუნისაც შეიძლება იყოს, მაგრამ მხოლოდ XVIII საუკუნის 50-იან წლების შემდგომი პერიოდისა. თუმცა, ერთი ძალზე მნიშ-ვნელოვანი ისტორიული ფაქტი ამ ვარაუდსაც კი ეჭვქვეშ აყენებს: საქმე ისაა, რომ 50-იან წლებში მტრისგან გამოხსნილი ეკლესია, 1795 წელს აღა-მაჰმად ხანს გადაუწვავს. ძნელი წარმოსადგენია რომ ამ ხანძრის შემდგომ რაიმე ფრესკა გადარჩენილიყო, თუმცა ვინ იცის, იქნებ გადარჩა კიდეც და ფრაგ-მენტების სახით გვიანდელი მხატვრობის მიღმა იმალება. ამის გასაგებად კი მოგვიწევს რესტავრაციის დასრულებასა და საბოლოო, რესტავრატორთა მიერ დადებულ არგუმენტირებულ დასკვნებს დაველოდოთ. დღესდღეობით კი, სურბ გევორქის გამოსახულებათა სტილისტური მახასიათებლების მიხედვით, დანამ-დვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იქ არსებული ყველაზე ადრეული ხატებაც კი XVIII საუკუნეზე ადრე ვერ შეიქმნებოდა.

Tamar Khosroshvili

On the History of Murals in Surb Gevork Church in Tbilisi

Since 2012, restoration works are ongoing in one of the Armenian Gregorian churches of Tbilisi, which was renovated and altered several times; restoration works also included mural decoration of the church, which proved to contain several fragmented chronological layers (in some parts overlapping one another). The oldest among them seems to be of the second half of the 18th c. (however, this is quite disputable); other layers are dated to: the turn of the 18th c. to the 19th c.; first half of the 19th c. (it is ascribed to Mkrtum Hovnatanyan, which is not yet ascertained, but the conch image might belong to him); 1868; early 20th c.; mid 20th c.; two compositions are works of the famous Armenian painter Gevork Bashinjagyan (1857-1925). Repertory of the images, abundance of life cycle scenes of the Virgin make it possible to propose that initially the church was dedicated to the Virgin and only later was consecrated to St. George.

1. მამა ღმერთი. გუმბათის მოხატულობა

2. წმ. ანდრია
პირველწოდებული
გუმბათის ყელი

3. პირი ღმრთისა. გუმბათის ყელი

4. ადამ და ევა სამოთხეში. დასავლეთი კედელი

5. ადამ და ევას სამოთხიდან განდევნა. დასავლეთი კედელი

6. ადამ და ევა. ნორაშენის ეკლესიის მოხატულობა. ჩრდილოეთი მკლავი

7. ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობელი. მხატვარი: ჰოვნათან ჰოვნათანიანი

8. ანგელოზი. სამხრეთ-აღმოსავლეთი პილასტრი

9. იესო ქრისტე. კონქის მოხატულობა

10. მეფე ავგაროზი.
სამხრეთ-აღმოსავლეთი პილასტრი

11. მეფე ავგაროზი.
მხატვარი: მკრტუმ ჰოვნათანიანი

12. მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა. ჩრდილოეთი მკლავი

13. შობა. სამხრეთი მკლავი

14. ფერისცვალება. ჩრდილოეთი მკლავი

15. აბრაამის სტუმართმოყვარეობა. სამხრეთი მკლავი

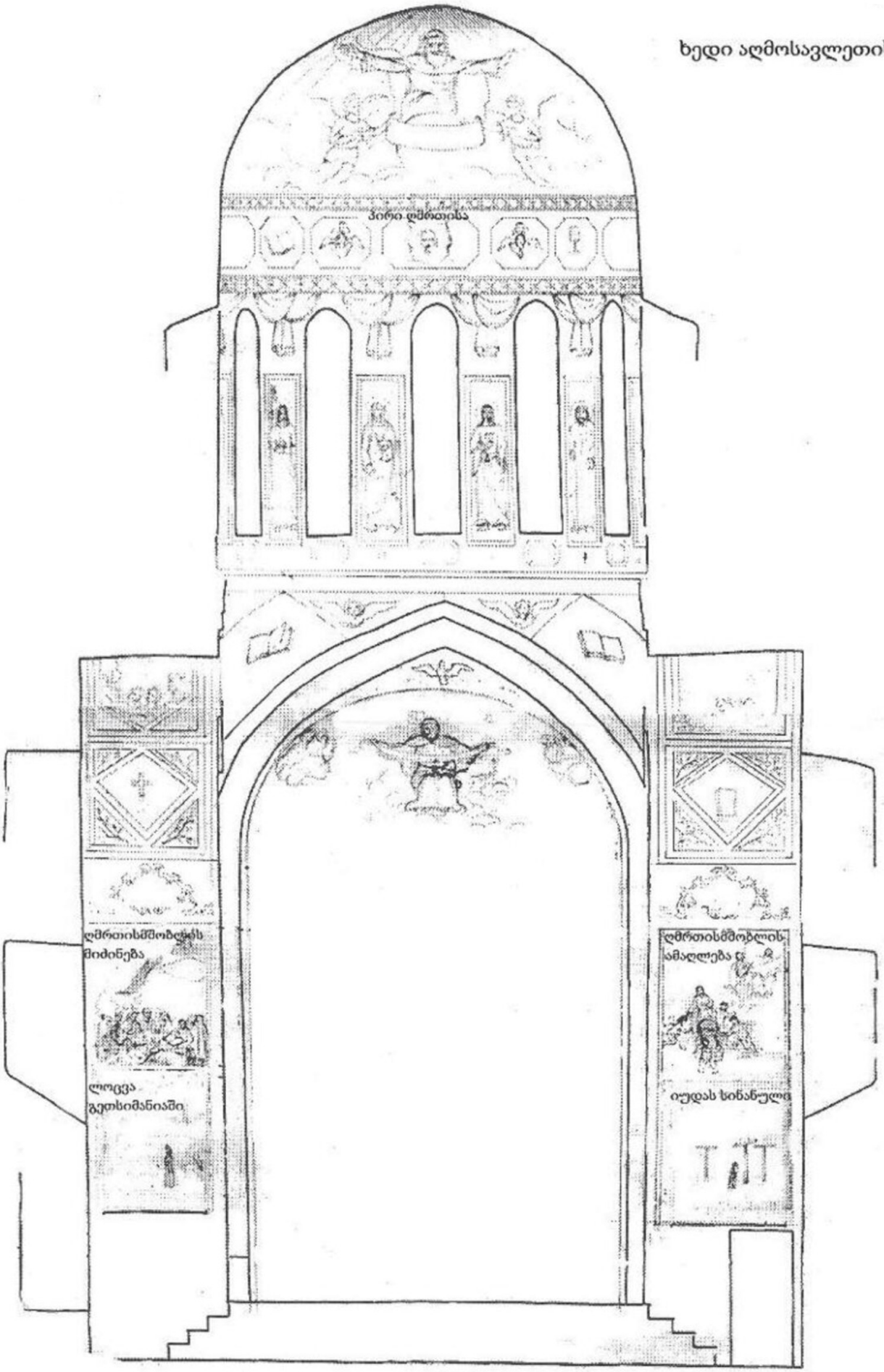
16. მიძინება. ჩრდილოეთი მკლავი

17. სოლომონის სამსჯავრო,
ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრი

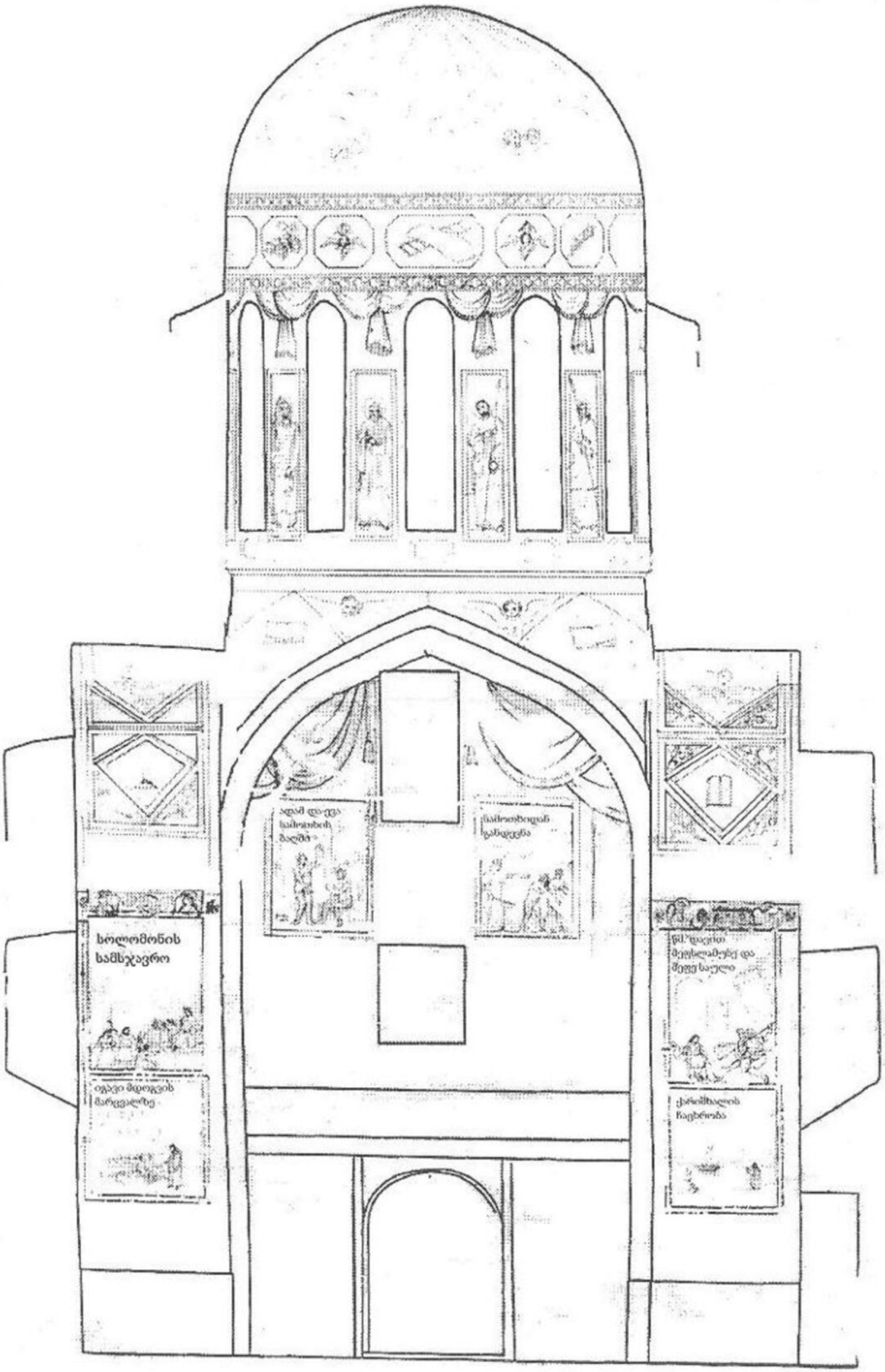
18. ღმრთისმშობლის დიდება.
სამხრეთი მკლავი

19. ღმრთისმშობლის დიდება (დეტალი). მხატვრობის ქვედა ფენა

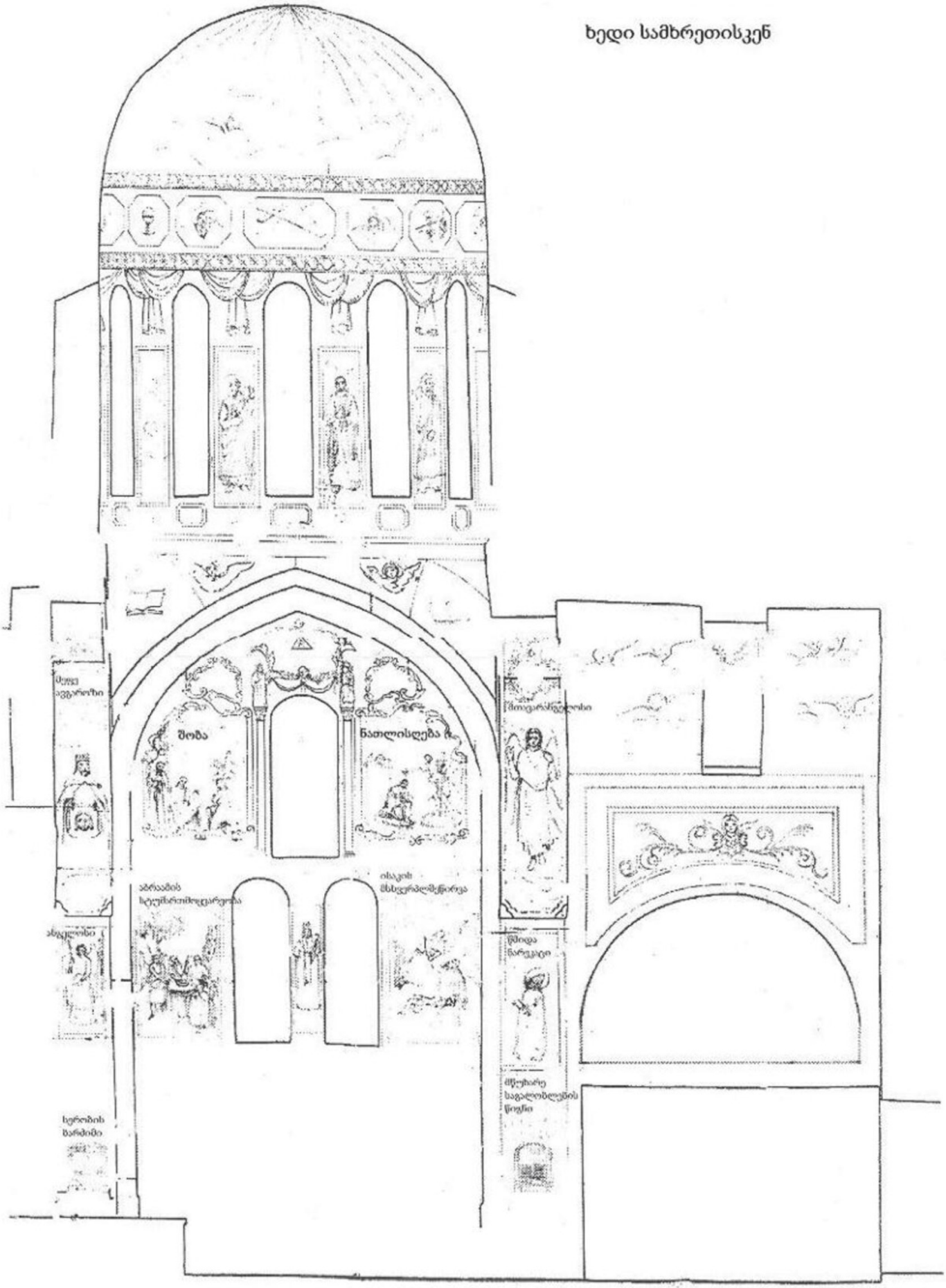
20. მთავარანგელოზი მიქაელი. ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრი


ჯიერი ღმრთისა
ღმრთისმშობლის
მიძინება
ლოცვა
გეთსიმანიაში
ღმრთისმშობლის
ამაღლება
იუდას ხინანული

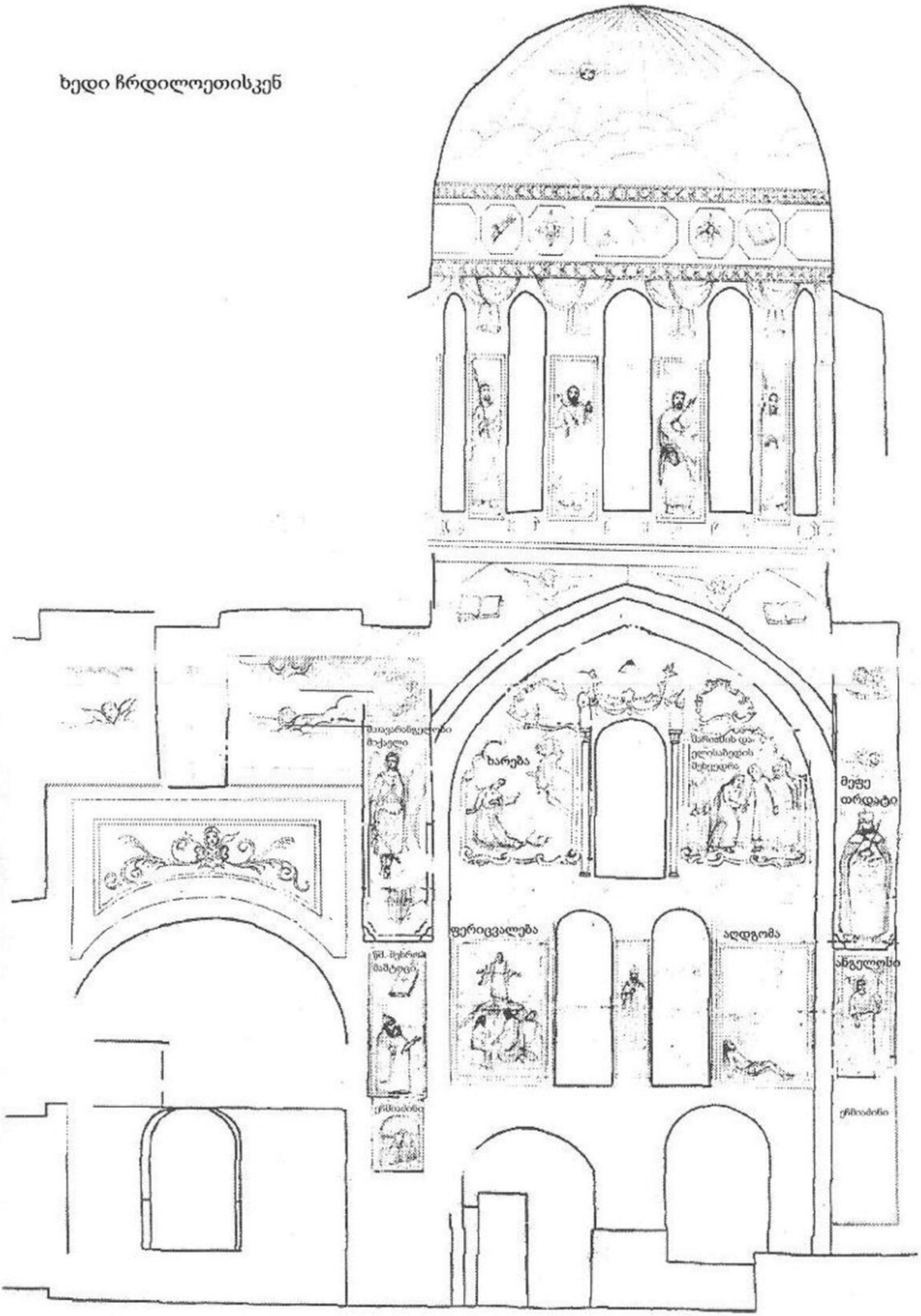
ნახ. 1


ადამ დაეცა
ხამრიახის
ბაღში
ხამრიახიდან
გასვლა
ხოლომონის
ხამსჯავრო
ეპაკვი მდოგვის
მარცვალზე
წმ. ფაცერი
მეფისადმენე და
მეფე საული
ქანაანელის
ნაგებობა

ნახ. 4


ხედი სამხრეთისკენ
შობა
ნათლისღება
ავრაამის
სტუმრისიმღვარება
ისაკის
მსხვერპლშეწირვა
ხერუბიმის
ხარძიები
ეკლესიები
ეკლესიები
ეკლეს

ხედი ჩრდილოეთისკენ



ნახ. 3

მანონ ლილუაშვილი
გ. ნებინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

„ქართული სტილის" უცნობი ნიმუში – საბურთალოს წმ. გიორგის ეკლესია[1]

საბურთალოზე, დღევანდელი ა. კალანდაძის, ჟ. შარტავას, თ. იოსებიძისა და დები ი'შხნელების ქუჩებით შემოსაზღვრულ ტერიტორიაზე, დაახლოებით იმ ადგილას, სადაც ამჟამად ახლადაგებული წმ. გიორგის ეკლესია მდებარეობს, წინათ იდგა ამავე სახელობის ეკლესია, რომლისგანაც დღემდე აღარაფერი შემორჩა. ეკლესიის შესახებ მწირი წერილობითი ცნობები მოიპოვება.

აღნიშნული ტერიტორია XX საუკუნის დასაწყისში ჯერ კიდევ საგაბაშვილო მამულის ნაწილი იყო. საბურთალო შუა საუკუნეებშიც იყო დასახლებული, მაგრამ შემდგომ მთლიანად დაიცალა. მისი ხელახლა ათვისება XIX საუკუნიდან იწყება. თბილისის 1913 წლის გეგმაზე აქ უკვე ჩანს რეგულარული განაშენიანება. ქალაქს საბურთალო 1917 წელს შეუერთდა[2].

წმ. გიორგის ეკლესიის მშენებლობა საბურთალოზე თბილისელი ვაჭრის გიორგი სოლომონის (იგივე ქაიხოსროს) ძე აბულაძის[3] სახელს უკავშირდება. 1909-1912 წლებში შედგენილი საბუთის მიხედვით[4], მას ეკლესიის ასაგებად 400 კვ. საჟენი (დაახლოებით 1800 კვ. მ) მიწა შეუწირავს და მშენებლობასაც მისივე სახსრებით შედგომია. ეკლესიის პროექტი, რომელიც 1901 წლის 5 ოქტომბერს დამტკიცდა, სამოქალაქო ინჟინერმა ალექსი ვასილიევმა შეადგინა, თუმცა მასში მცირე ცვლილებები წითელი მელნით გუბერნიის არქიტექტორმა ა. ტროინოვმა შეიტანა[5].

ეკლესიის მშენებლობა 1902 წელს დაიწყო და, როგორც ჩანს, მძიმედ მიმდინარეობდა. 1910 წლისათვის შენობა გადახურვამდე იყო ამოყვანილი. იმ დროისათვის გიორგი აბულაძეს უკვე 12 000 რუბლი ჰქონდა დახარჯული (ამ თანხაში შედიოდა მიწის ნაკვეთის ღირებულებაც) და ეკლესიას საკუთარი სახსრებით ველარ ამთავრებდა. საამისო საშუალება არც ადგილობრივ მცხოვრებლებს ჰქონდათ. მშენებლობის დასასრულებლად კი ეპარქიალური არქიტექტორის ლეონიდ ბილფელდის ხარჯთაღრიცხვით, საჭირო იყო 6075 რუბლი და 71 კაპიკი. ეკლესიის დასამთავრებლად დახმარება კავკასიის მეფისნაცვალმა

---

1 წინმდებარე წერილი მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის – „არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918)" – ფარგლებში.

2 თ. ბერიძე, *ძველი თბილისის გარეუბნების ისტორია*, თბ., 1977, გვ. 67-68.

3 გიორგი აბულაძის შესახებ ცნობები თითქმის არ იძებნება. ვიცით, რომ იგი ცხოვრობდა დღევანდელი დავით აღმაშენებლის პროსპექტის №26 სახლში. ამ სამსართულიანი სახლის პროექტი, რომელიც ინჟინერმა ა. ვასილიევმა შეადგინა, 1903 წლის 20 მაისს დამტკიცდა. პროექტის მიხედვით, სახლი გიორგის მეუღლის ნინა აბულაძის მიწაზე აშენდა. პროექტი იხ.: საქართველოს ცენტრალური საისტორიო არქივი, ფონდი 192, აღწერა 8ა, საქმე №7399.

4 საქართველოს ცენტრალური საისტორიო არქივი, ფონდი 489, აღწერა 1, საქმე №50893.

5 იქვე.

გენერალ ვორონცოვ-დაშკოვმა გაიღო. 1910 წლის აგვისტოში მან 1500 რუბლი გამოიღო[6]. ამ ფაქტს „სახალხო გაზეთიც" გამოეხმაურა:

„...გიორგი სოლომონის ძემ აბულაძემ ეკლესიისათვის შესწირა 400 საჟ. მიწა, თავისივე ხარჯით შეუდგა ეკლესიის აშენებასაც და მომავალშიც აღუთქვა დახმარება, მაგრამ სხვა და სხვა მიზეზების გამო, ეკლესია მთლად ვერ დაამთავრა და იძულებული გახდა მიემართნა საქართველოს ეგზარხოსისთვის, რომ მას შუამდგომლობა აღეძრა კავკასიის ნამესტნიკის წინაშე: აღმოეჩინა დახმარება იმ საგანგებო თანხიდან, რომელიც იმყოფება მის განკარგულებაში. ნამესტნიკმა შეიწყნარა ეს შუამდგომლობა და 1500 მან. დახმარება აღმოუჩინა, რის გამოც წინადადება მიეცა დეკანოზს ნ. მაჭარაშვილს, რომ მისივე თავმჯდომარეობითა და აბულაძის წევრობით, შეადგინოს საეკლესიო კომიტეტი და ეს ფული დანიშნულებისამებრ მოახმაროს..."[7].

ამის შემდგომ, ტაძრის მშენებლობა რამდენიმე თვეში დასრულდა. ახლად აგებული ეკლესია 1911 წლის 15 მაისს ეპისკოპოსმა დავითმა აკურთხა[8]. ამავე წლის 10 მაისს ეკლესიის მდვდლად განაწესეს გიორგი ჩიქოვანი[9], რომელიც აქ ტაძრის გაუქმებამდე მსახურობდა. ეტყობა, ეკლესიის ირგვლივ მალევე მოეწყო სასაფლაოც. ის დატანილია საბურთალოს 1936 წლის ტოპოგრაფიულ გეგმაზე[10] (სურ. 1).

1930 წელს ეკლესიის ფიზიკური მდგომარეობის შესახებ თბილისის ოლქის მთავარხუცესი დეკანოზი იოანე ცქიტიშვილი წლიურ ანგარიშში აღნიშნავს:

„...სახურავი იმდენად არის დაზიანებული, რომ ტაძარში წვიმის დროს წყალი ჩადის. ვერც საშვალება გამოუძებნიათ, რომ სახურავი შეაკეთონ..."[11].

ეკლესიის მრევლს შენობით სარგებლობა დიდხანს აღარ მოუწია. 1937 წლის 28 თებერვალს თბილისის საბჭოს პრეზიდიუმმა მოითხოვა სკოლის (ამჟამად ეს თბილისის 62-ე სკოლაა) ტერიტორიაზე მდებარე ეკლესიის აღება იმ მიზეზით, რომ ის ხელს უშლიდა სკოლის შემდგომ მშენებლობას[12]. ეს მოთხოვნა მალევე დააკმაყოფილეს. 1937 წლის მაისში ეკლესია დახურეს, ხოლო მისი არსებული ინვენტარი დროებით ჩულურეთის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში გადაიტანეს[13]. ამის

---

6 იქვე.

7 *სახალხო გაზეთი*, 1910, №131, გვ. 3.

8 *სახალხო გაზეთი*, 1911, №304, გვ. 2.

9 გიორგი მაქსიმეს ძე ჩიქოვანს 4 კლასის განათლება თბილისის სასულიერო სემინარიაში მიეღია. 1897 წელს ის დიაკვნად ხარფუხის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში ხელდაესხამთ, 1901 წელს მღვდლად გადაუყვანიათ კასპის წმ. თეოდორეს ეკლესიაში, 1911 წლიდან, როგორც ითქვა, ის საბურთალოს ეკლესიაში გაამწესეს, 1937 წელს გადაიყვანეს სამების ეკლესიაში, სადაც 1941 წელს წინამძღვრად დანიშნეს. დეკანოზის სტატუსი მას 1927 წელს მიენიჭა (საქართველოს საპატრიარქოს არქივი, აღწერა 1, საქმე №2211).

10 თბილისის ცენტრალური არქივი, ფონდი 14, აღწერა 1, საქმე №229.

11 ი. არაბიძე, მასალები საქართველოს ეკლესიის ისტორიისათვის (თბილისის ოლქის მთავარხუცესის 1930 წლის ანგარიში), *ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის შრომები*, IX, 2009, გვ. 291.

12 საქართველოს საპატრიარქოს არქივი, აღწერა 1, საქმე №2203.

13 ნივთების ჩაბარება მიენდო თბილისის ოლქის ეკლესიების მთავარხუცესს დეკანოზ იოანე

შემდეგ, ეტყობა, შენობა მალევე დაანგრიეს და სასაფლაოც მოშალეს. ახლა საბურთალოს წმ. გიორგის ეკლესიის ხანმოკლე ისტორია.

ეკლესიის არქიტექტურული სახის წარმოსადგენად ხელთ მხოლოდ ზემოთ ნახსენები 1901 წლის პროექტი გვაქვს. პროექტით ნაგულისხმევი შენობა გეგმით, ზოგადი აგებულებით, ფასადებისა და გუმბათის მორთვის სისტემით ძირითადად „ქართულ სტილს" მისდევს. უშუალო ნიმუშში მას არ ეძებნება, მაგრამ აშკარაა, რომ ავტორი ძველი ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრებით იყო შთაგონებული. პროექტზე ეკლესია ჩაფიქრებულია, როგორც ჯვრული გეგმის ნაგებობა აღმოსავლეთით კუთხის დაბალი ოთახებითა (პასტოფორიუმებით) და დასავლეთით კარიბჭით (სურ. 2), მაგრამ, ეტყობა, განხორციელებული ეკლესია ნახაზს ზუსტად არ მიჰყვებოდა. ზემოთნახსენები 1936 წლის საბურთალოს ტოპოგრაფიული გეგმა მოწმობს, რომ შენობა, პროექტისგან განსხვავებით, დასავლეთი კარიბჭისა და აღმოსავლეთი კუთხის ოთახების გარეშე აიგო (თუმცა გეგმაზე სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში სხვაგვარი – რკალური მოხაზულობის – სათავსია ნაჩვენები. შესაძლოა ის მოგვიანოც იყოს). ეკლესია თბილისის ოლქის მთავარხუცესის დეკანოზ დიმიტრი ლაზარიშვილის 1927 წლის ანგარიშის თანახმად, „...აგურისაა და თუნუქით არის დახურული. ტრაპეზი და კანკელი ხისაა. ოდიკი ქართულია, ახალი"[14].

ჩვენთვის უცნობია, განიცადა თუ არა რაიმე ცვლილება ეკლესიის ფასადებმა მშენებლობის პროცესში. პროექტში მხოლოდ დასავლეთი და ჩრდილოეთი ფასადების ნახაზებია წარმოდგენილი. ჩრდილოეთ ფასადზე (სურ. 3) ერთადერთ სამკაულს ჯვრის მკლავის ცენტრში გაჭრილი თაღოვანი სარკმლის გაფორმება წარმოადგენს. სარკმელს გლუვი საპირე შემოწერს, ხოლო მის ორსავ მხარეს კედელს ლილვებით გამოყვანილი შეწყვილებული სვეტები აუყვება. მათ თავბოლოში ბერთულები და სამაჯურები აქვს და მართკუთხა ბაზისებს ეყუძნება. სვეტებზე გადაყვანილია თაღები, რომელთაგან ზედა შუაში ნასკვს აკეთებს და მოზრდილ წრიულ მედალიონს მოხაზავს.

აღმოსავლეთით ეკლესიას აბოლოებს ნახევარწრიულად შვერილი აფსიდი. გეგმაზე მასში ორი სარკმელია დატანილი სიმეტრიულად. ერთი მათგანი ნანს ჩრდილოეთი ფასადის ნახაზზე. ის თაღოვანი მოყვანილობისაა და მარტივი საპირე შემოწერს. საპირის ცენტრი მცირე ნასკვითაა აღნიშნული. ცხადია ასეთივე იქნებოდა მეორე სარკმელიც. საკურთხევლის ჩრდილოეთით განთავსებულ ცალქანობა სახურავით გადახურულ კუთხის ოთახს გარედან მიდგმული აქვს კიბე და მცირე ბაქანი აგურული მოაჯირით.

ცქიტიშვილს. მის მიერ წარდგენილი სიის თანახმად, ეს ნივთები იყო: ხის ძველი ტრაპეზი, წმ. ნინოს ხატი, ტრაპეზის წმ. სახარება ლითონის პატარა კუთხეებით სლავურ ენაზე, წმ. სახარება ლითონის ბუდეში სლავურ ენაზე, ორი დიდი და ორი საშუალო ზომის შანდალი, ხის ორი ანალოგია გადასაფარებლის გარეშე, წმინდა ძღვენის შესანახი ლითონის ჭურჭელი თავსახურით, ლითონის ორი პატარა შანდალი, კანკელის ჩრდილო და სამხრეთი კარები წმ. ნიკოლოზისა და წმ. ბასილი დიდის ხატწერით, საპროცესიო ჯვარი, აღსავლის კარის ორი ფრთა, ტილოზე დაწერილი ოთხი ხატი – აქედან სამი დიდი ნარნითი, მაგიდა განსვენებულთათვის, ლითონის ძველი საცეცხლური, ორი ტაბურეტი, ათი ძველი და გატეხილი ხატი (საქართველოს საპატრიარქოს არქივი, აღწერა 1, საქმე №2203).

14 საქართველოს საპატრიარქოს არქივი, აღწერა 1, საქმე №1788.

დასავლეთი ფასადი მეტადაა შემკული (სურ. 4). ჯვრის მკლავის ზედა ნაწილში გაჭრილ თაღოვან სარკმელს სადა საპირე და თავსართი შემოუყვება. ქვედა არეზე მიდგმულია ორქანობა სახურავით გადახურული კარიბჭე, რომლის თაღოვანი კარის დეკორი ჩრდილოეთი ფასადის სარკმლისას ჰგავს, მაგრამ მხატვრულად ეს უფრო გამართულია. კარის ღიობს აჩარჩოებს მართკუთხა ბაზისებზე დაფუძნებული შეწყვილებული ლილვოვანი სვეტები, რომლებსაც თავსა და ბოლოში თითო დიდი ბურთულა ერთვის. ამ სვეტებზე გადადის თაღები, რომელთა მართკუთხა იმპოსტები მარტივი X-ებრი ორნამენტით არის გაფორმებული. ზედა თაღის შუაში გაკეთებული ნასკვის თავზე აქაც მედალიონია. მის ზედაპირს მცენარეული ნუქურთმა ამკობს. კარიბჭის სახურავის კეხზე განედლებული ჯვარია აღმართული. ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავების დასავლეთი ფასადების ზედა ნაწილი მორთულია კრონშტაინებზე აღმართული წვრილი სვეტებითა და მათზე გადაყვანილი დეკორატიული თაღებით.

ჯვრის მკლავებზე აღმართულ გუმბათის ცილინდრულ ყელს რვამალიანი დეკორატიული თაღნარი შემოწერს. თაღები ებჯინება ლილვებით გამოყვანილ თითო სვეტს, რომელსაც თავსა და ძირში ბურთულები ახლავს. თაღების ზემოთ კედლის სიბრტყეს ორნამენტული გირჩები ამკობს. გუმბათის კონუსური ფორმის სახურავი განედლებული ჯვრით არის დაგვირგვინებული (ესეც და დასავლეთი კარიბჭის უფრო მომცრო ჯვარიც ალბათ ლითონისგან უნდა დამზადებულიყო).

საბურთალოს ეკლესიის პროექტი შეიცავს მხოლოდ ერთ, გრძივ ჭრილს, ხედით ჩრდილოეთისაკენ (სურ. 4). რამდენადაც ამ ნახაზით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, ქვის გადახურვის გაკეთება დაგეგმილი არ ყოფილა. საკურთხევლის აფსიდი კონქის ნაცვლად სარკისებრი კამარის მსგავსი ჭერით უნდა ყოფილიყო გადახურული. მკლავებს ხის ბრტყელი გადახურვა ჰქონდა. მეტიც, გუმბათიც, როგორც ჩანს, ხის ძელებით უნდა აეწყოთ. მკლავებისა და გუმბათის გადახურვის ზემოთ ნახაზზე ნაჩვენებია ხის ნივნიკები, რომლებზეც იგება საბურველი.

ზემოთნახსენები მთავარხუცესი ითანე (ჯიტიშვილი ეკლესიას ასე ახასიათებდა: „–ტაძარი არ არის სასურველად მორთული. ყოველგვარი სამკაული უვარგისია–"[15]. როგორც ითქვა, ეკლესია პროექტთან შედარებით გამარტივებული გეგმით აშენდა. შესაძლოა, მას სამკაულიც უფრო ღარიბული გაუკეთდა, ვიდრე ნახაზით იყო ნაგულისხმები.

დამოუკიდებლად იმისა, თუ რამდენად ემთხვეოდა აგებული ეკლესია პროექტს, არქიტექტორის ნანაფიქრი თავისთავად საინტერესოა, ვინაიდან ის ეხმიანება ეროვნული სტილის ძიების პროცესს XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს საეკლესიო ხელოვნმოძღვრებაში. უნდა ითქვას, რომ ეს პროცესი ცარიელ ადგილზე არ დაწყებულა. მას წინ უძღოდა XIX საუკუნის II ნახევრის მანძილზე ძველი ქართული ხელოვნმოძღვრების ფორმებისა და ელემენტების გამოყენების არაერთი მეტნაკლებად გააზრებული მცდელობა, რომლებიც მთლიანობაში რთულ და არაერთგვაროვან სურათს ქმნის. ორთაჭალის წმ. ნიკოლოზის (1846-1854)[16], ნეღვრეთის წმ. ნიკოლოზის (1857-1863)[17], მთაწმინდის

15 ი. არაბიძე, მასალები..., გვ. 291.

16 ვ. ბერიძე, *თბილისის ხელოვნმოძღვრება. 1801-1917 წლები*, ტ. II, თბ., 1963, გვ. 169.

17 მ. ბულია, მ. ჯანჯალია, *საქართველოს ძველი ქალაქები, თბილისი*, თბ., 2002, ანოტაცია 146, გვ. 158.

წმ. დავითის (1859-1871)[18] და სამების ეკლესიების (გადაკეთება დასრულდა 1863 წელს)[19] მსგავსება გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ ეკლესიებთან უფრო ინერციით შეიძლება აიხსნას, ვიდრე გაცნობიერებული შემოქმედებითი ამოცანით. ამ თვალსაზრისით უფრო მიზანდასახული ხასიათს ატარებს 1865 წელს არქიტექტორ ევგენი ბელოის მიერ შედგენილი ღმრთისმშობლის შობის (ანჩისხატის) ეკლესიის გადაკეთების პროექტი, რომელიც დასავლეთ ფასადზე სამსართულიანი სამრეკლოს მიშენებას და ფასადების ახლად შემკობას გულისხმობდა[20].

ფასადების გასაწყობად ავტორმა ნიმუშად XI საუკუნის ქართული არქიტექტურის შედევრი – სამთავისის ტაძარი აიღო. ყველაზე საინტერესო აქ აღმოსავლეთი ფასადია (სურ. 5), რომელზეც ე. ბელოის თავდაპირველი ჩანაფიქრით, ცნობილი სამთავნური კომპოზიცია უნდა გაკეთებულიყო სრული სახით – შუა ვერტიკალურ ღერძზე ასხმული მოხუქურთმებული ჯვრით, დეკორატიული გირჩით, ფართოსაპირიანი სარკმლითა და ირიბად დასმული ორი კვადრატით. მუშაობის პროცესში არქიტექტორმა პროექტში ცვლილებები შეიტანა (ნახაზზე ისინი შავი მელნით არის დატანილი) – შეცვალა დეკორატიული თაღების განივი პროპორციები და ფასადს მოაცილა ირიბი კვადრატები (მათთვის უბრალოდ ადგილი აღარ დარჩა), რის შედეგადაც ნიმუშთან მსგავსება ნაკლებად თვალსაჩინო გახდა. აქვე შევნიშნავ, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ნახაზი შეიცავს ზოგიერთ ისეთ დეტალსაც, რომელთაც სამთავისთან და, ზოგადად, ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან კავშირი არა აქვს. ასეთია, მაგალითად, ოთხყურა ვარდულები ჯვრის ქვედა მკლავის აქეთ-იქით. კიდევ უფრო უცხო ჩანს მოკლე შეკიდულ პილასტრებზე გადაყვანილი დეკორატიული თაღნარი კარნიზების ქვემოთ – მოტივი, რომელიც რომანული არქიტექტურით უნდა იყოს შთაგონებული. საინტერესოა, რომ მსგავსი მოტივი გვხვდება საბურთალოს ეკლესიის პროექტშიც (დასავლეთი ფასადის ნახაზზე), თუმცა იქ მოკლე პილასტრების ნაცვლად უფრო ჩამოგრძელებული წვრილი სვეტებია.

შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრებიდან ნასესხები ელემენტები – თავსა და ძირში ბურთულებითა და სამაჯურებით გაფორმებული შეწყვილებული ლილვური სვეტები, მოხუქურთმებული ჯვარი და გირჩი – გამოყენებულია ანჩისხატის სამრეკლოს პროექტშიც. მისი თაღოვანი ფანჩატურიც მაღალი პირამიდული სახურავით ქართულ სამრეკლოებს მოგვაგონებს, თუმცა პროექტს აკლია მხატვრული მთლიანობა და ზოგადად ეკლექტიკური ხასიათი აქვს.

ანჩისხატის რეკონსტრუქციის პროექტი ნაწილობრივ განხორციელდა – ეკლესიას მხოლოდ სამრეკლო მიშენდა 1876 წელს (ის 1958-1960 წლებში ნატარებული რესტავრაციის დროს მოხსნეს)[21]. დღეს მხოლოდ სიხარული შეიძლება გამოვთქვათ იმის გამო, რომ თბილისის უძველესი ეკლესია სრულიად გაუმართლებელ „შემკობას" გადაურჩა და თავდაპირველი ფასადები შეინარჩუნა. თუმცა ის,

18 იქვე, ანოტაცია 90, გვ. 142.

19 იქვე, ანოტაცია 74, გვ. 136.

20 პროექტი 1867 წლის 17 მაისს დამტკიცდა (საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ი. გრიშაშვილის სახელობის თბილისის ისტორიის მუზეუმი (ქარვასლა), ფონდი ი-249).

21 რ. გვერდწითელი, „*წმ. მარიამის" ეკლესია თბილისში, ანჩისხატი*, თბ., 2001, გვ. 7, 99.

რომ 1865 წელს, რუსეთის იმპერიის საეკლესიო არქიტექტურაში რუსულ-ბიზანტიური სტილის ბატონობის პერიოდში, რუსული საეგზარქოსოს ოფიციალური დაკვეთის შესრულებისას, რუსმა არქიტექტორმა ნიმუშად ძველი ქართული ტაძარი აიღო, უდავოდ საგულისხმოა.

ეროვნული არქიტექტურული მემკვიდრეობის გამოყენების კიდევ ერთი ადრეული მაგალითია ნავთლუღის წმ. ბარბარეს ზემო ეკლესია, რომელიც 1858-1873 წლებში აიგო დეკანოზ იაკობ და მღვდელ თეოფანე ჩიჯავაძეების მეცადინეობით[22]. ნიმუში აქაც სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადია, თუმცა არქიტექტორი მას უფრო თავისუფლად ექცევა (სურ. 6). იგი აღმოსავლეთ ფასადზე აკეთებს ნიშებს, ხოლო ცენტრში ერთმანეთის ქვეშ ვერტიკალზე განათავსებს სამთავნური კომპოზიციის ელემენტებს – ჯვარს (ლილვით არის გამოყვანილი და სამი მკლავი სამ-სამი ბურთულით ბოლოვდება), საპირეში მოქცეულ თაღოვან სარკმელს და კუთხით დაყენებულ ერთ კვადრატს, რომელიც საპირიდან დაშვებულ ლილვზეა გამობმული. კვადრატის შიგნით ჩაწერილია მეორე შედარებით სქემატური კვადრატი, რომლის ცენტრი რელიეფური ლარნაკით არის აღნიშნული. კვადრატიდან ცოკოლამდე კვლავ ლილვი ეშვება. ვერ ვიტყოდით, რომ სამთავნური კომპოზიციის ასეთმა ინტერპრეტაციამ კარგი შედეგი გამოიღო – წმ. ბარბარეს ეკლესიის ფასადი მხატვრულად მდარეა და ელაზათოდ გამოიყურება. მაგრამ ის მნიშვნელოვანია, როგორც კიდევ ერთი (ე. ბელოის ზემოთგანხილულ პროექტთან ერთად) დასტური იმისა, რომ უკვე 1850-60-იანი წლებში ქართული მოტივების გამოყენების მსურველ არქიტექტორებს ყველაზე მეტად სამთავისი იზიდავდა[23].

1870-იანი წლების შემდეგ თბილისის საეკლესიო არქიტექტურაში ძველი ქართული ხუროთმოძღვრული ფორმებისა და მოტივების გადმოღება ერთხანს წყდება და ხელახლა იწყება მხოლოდ XX საუკუნის დასაწყისში, „ქართული სტილის“ განვითარების კვალდაკვალ[24]. მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუში – ქაშუეთის წმ. გიორგის ახალი ეკლესია (1904-1910, პროექტი შეადგინა არქიტექტორმა ლეონიდ ბილფელდმა 1901 წელს) ისევდაისევ სამთავისის ტაძარს ჰბაძავს. საბურთალოს წმ. გიორგის ეკლესია, რომლის პროექტიც ზემოთ განვიხილე, შეიძლება ჩაითვალოს კიდევ ერთ, უფრო მოკრძალებულ ნიმუშად, რომელშიც მკაფიოდ იცნს თავს „ქართული სტილი“.

---

22 საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო არქივი, ფონდი 488, აღწერა 1, საქმე №27269.

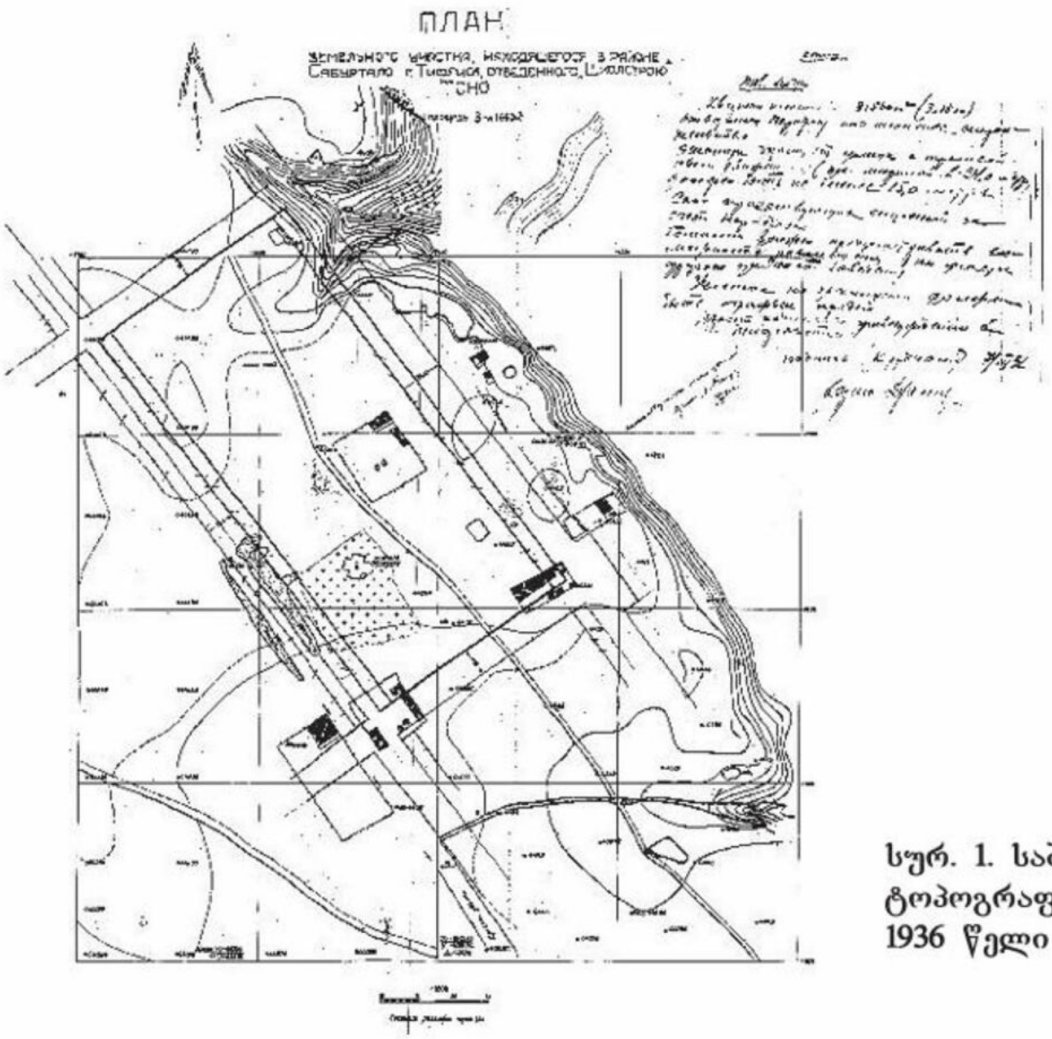
23 სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადის მიბაძვის მაგალითებს საქართველოს გარეთაც ვხვდებით. იხ.: დ. ხოშტარია, იმპერიული იდენტობა და რუსული სტილი თბილისის საეკლესიო არქიტექტურაში, *არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918). პროექტის მაცნე*, თბ., 2015, გვ. 97-99.

24 სხვაგვარად იყო საქმე სამოქალაქო არქიტექტურაში. „ქართული სტილის“ პირველი ნიმუში – ახლანდელი გალაკტიონის ქუჩის №22 სახლი 1883 წელს აშენდა არქიტექტორ ალბერტ ზალცმანის პროექტით. მას მოჰყვა კიდევ რამდენიმე შენობა 1880-90-იან წლებში (თ. გერსამია, „ქართული სტილი“ თბილისის არქიტექტურაში XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე. *ქართული ხელოვნების ნარკვევები*, IV, თბ., 2005, გვ. 35-37).

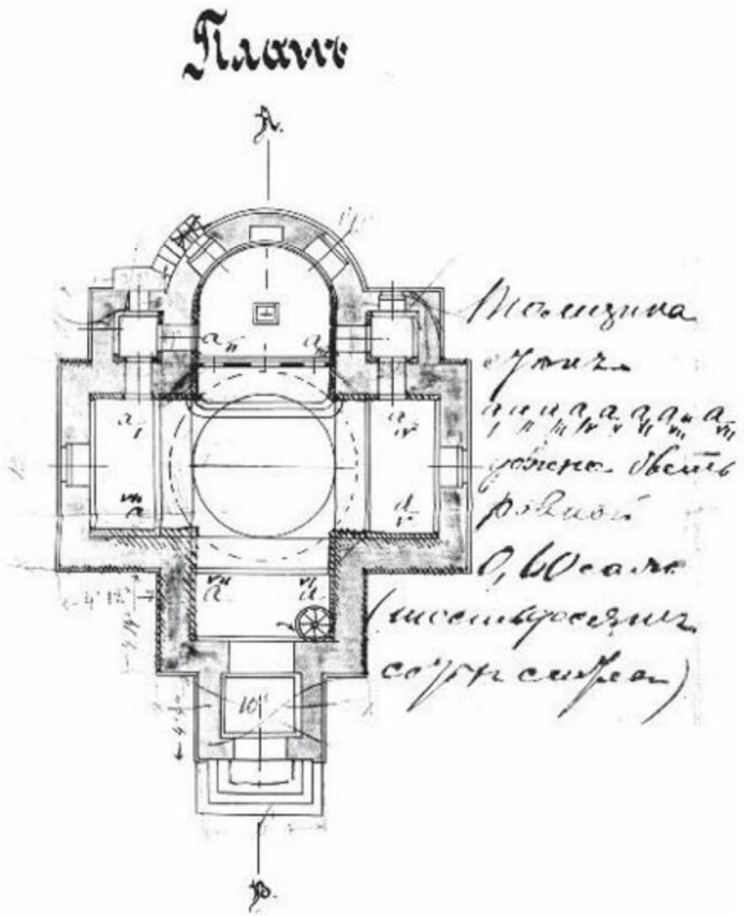
Manon Liluashvili

Unknown Sample of the Georgian Revival Style – Church of St. George in Saburtalo

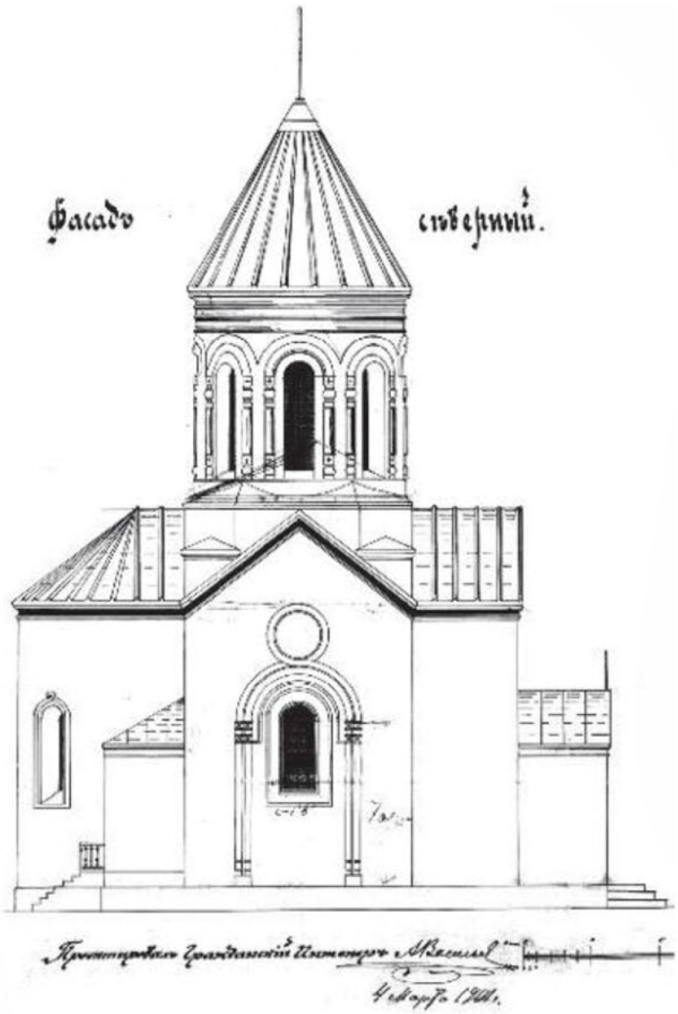
As evidenced by the archival material, the church of St. George was built in Saburtalo – between the present A. Kalandadze, Zh. Shartava, T. Iosebidze and Sisters Ishkhneli Streets (approximately at the same place recently erected church is situated). The church was designed by the engineer Alexei Vasilyev (1901; with corrections by the architect A. Tronov) and was built in 1902-1911, on the donation of the merchant Giorgi Abuladze and with the assistance from Vorontsov-Dashkov, governor-general of the Caucasus. A cruciform domed church with the projecting apse and pastophoria, had a wooden roof, although its Structure and decoration were definitely adopted from the medieval Georgian ecclesiastical architecture, i.e. it is linked with the Georgian Revival Style. For the early history of the latter, remarkable are Evgeni Beloi's project (1865), envisaging decoration of the east façade and a bell-tower of the Tbilisi Anchiskhati church using Samtavisi church as a model as well as the east façade of Navtlugi upper church of St. Barbara (1858-1873; initiators – priests Iakob and Teopane Chivadzes), which was inspired by the same model. Saburtalo church was demolished in 1937.



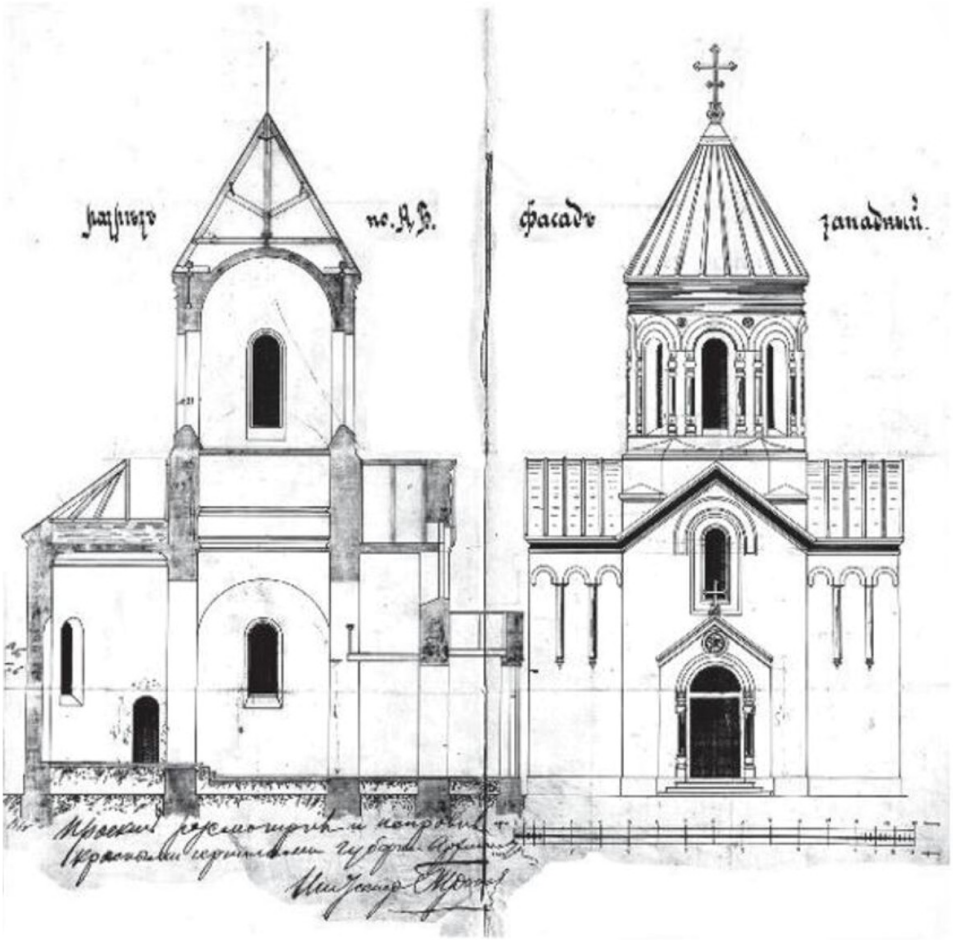
სურ. 1. საბურთალოს ტოპოგრაფიული გეგმა. 1936 წელი



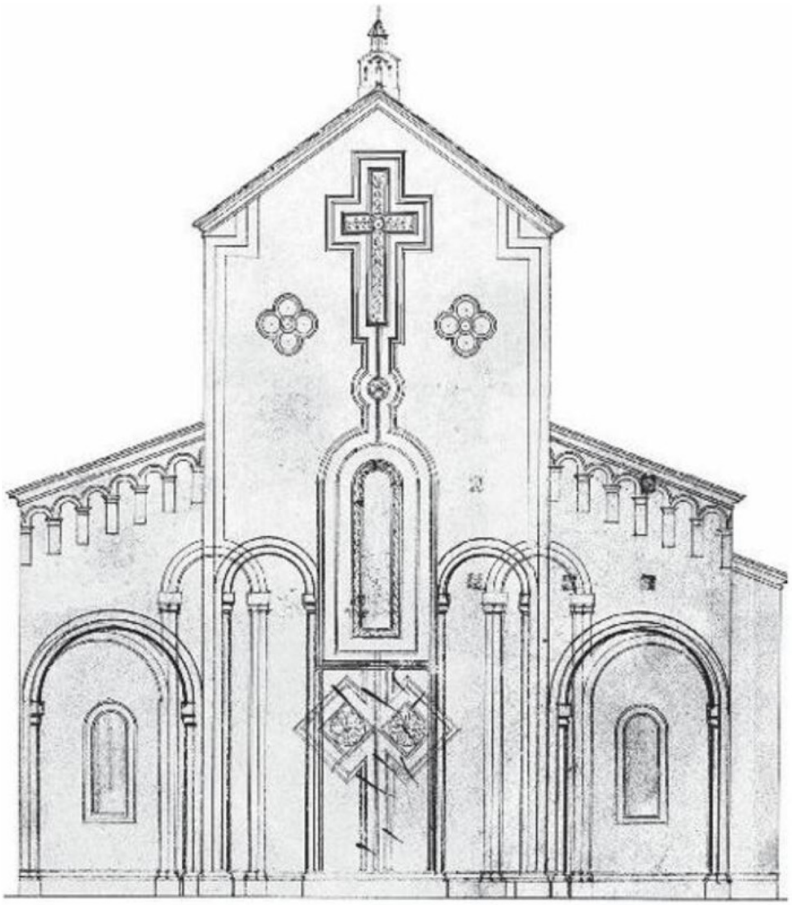
სურ. 2. საბურთალოს წმ. გიორგის ეკლესიის პროექტი. გეგმა. 1901 წელი



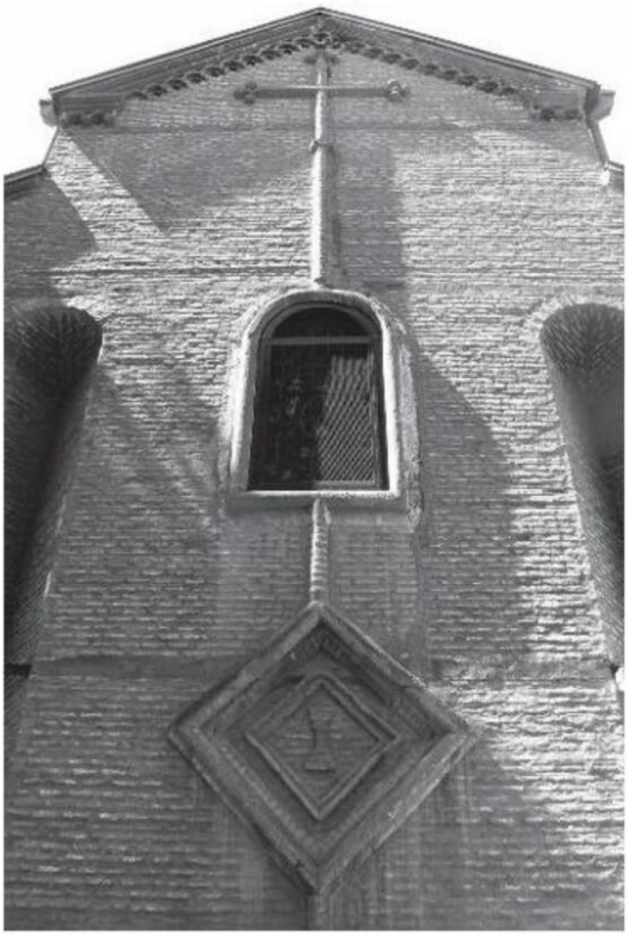
სურ. 3. საბურთალოს წმ. გიორგის ეკლესიის პროექტი. ჩრდილოეთი ფასადი. 1901 წელი



სურ. 4. საბურთალოს წმ. გიორგის ეკლესიის პროექტი. გრძივი ჭრილი და დასავლეთი ფასადი. 1901 წელი



სურ. 5. ანჩისხატის ეკლესიის გადაკეთების პროექტი. აღმოსავლეთი ფასადი. 1865 წელი



სურ. 6. ნავთლუღის წმ. ბარბარეს ზემო ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი. 2015 წლის ფოტოსურათი

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

ქართული მეცნიერების ისტორიისათვის

აკად. გ. ჩუბინაშვილი, XX საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლთა პარალელურად იკვლევდა მეზობელი ქვეყნის – სომხეთის ხუროთმოძღვრებას. ეს აუცილებელი იყო ხელოვნების ამ უმნიშვნელოვანესი დარგის განვითარებაში ორი ხალხის ისტორიული წვლილის სწორად შესაფასებლად.

გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომმა სომეხ კოლეგებში დიდი ვნებათა ღელვა გამოიწვია, რადგან მეცნიერის გარკვეული მოსაზრებები და ძეგლთა დათარიღებები მათთვის მიუღებელი აღმოჩნდა. ნაშრომის გამოქვეყნებას რეალური საშიშროება შეექმნა. ამასთან დაკავშირებით საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ახოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილებამ მიიღო ნაშრომის განხილვის გადაწყვეტილება და სომეხ სპეციალისტებს მასში მონაწილეობის მიღება შესთავაზა.

ინსტიტუტის დირექციამ სხდომის ოქმის წარმოება მე დამავალა.

გთავაზობთ გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომის "Разыскания по армянской архитектуре"

განხილვისადმი მიძღვნილი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების სხდომის ოქმის ჩანაწერს.

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების სხდომის

ოქმი

1966 წლის 27 მაისი

(ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმის სხდომათა დარბაზი)

თავმჯდომარე აკად. ა. ბოჭორიშვილი

დღის წესრიგი: აკად. გ. ჩუბინაშვილის წიგნის "Разыскания по армянской архитектуре" განხილვა

სხდომას ესწრებიან: აკადემიკოსები აკაკი შახიძე, სიმონ ყაუხჩიშვილი, ფლორ აბულაძე, გიორგი წერეთელი, ვახტანგ ბერიძე, პროფესორები ვარლამ დონდუა, ირაკლი ციციშვილი, პარმენ ზაქარაია, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების წევრები, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლები.

სხდომის თავმჯდომარე აკად. ა. ბოჭორიშვილი

თავმჯდომარე სიტყვას მოხსენებისთვის აძლევს აკად. *გიორგი ჩუბინაშვილს*

მოისმინეს: გ. ჩუბინაშვილის შესავალი სიტყვა.

მომხსენებელმა სინანული გამოთქვა იმის გამო, რომ ამ განხილვაზე არ გამოცხადდნენ ისინი, ვინც თავის დროზე გამოდიოდა გ. ჩუბინაშვილის წიგნის "Разыскания по армянской архитектуре" გამოქვეყნების წინააღმდეგ. ეს გარემობა არ აძლევს საშუალებას მომხსენებელს მოისმინოს ოპონენტების მოსაზრებები და შენიშვნები და პასუხი გასცეს მათ. მომხსენებელი აცნობს საზოგადოებას ამ გამოკვლევის შექმნის ისტორიას.

(გ.ჩუბინაშვილის გამოსვლა იბეჭდება შემოკლებით)

გ. ჩუბინაშვილი კითხულობს წიგნის შესავალს, რომელშიც მოთხრობილია სომხური არქიტექტურის ძეგლების კვლევაზე მუშაობის დაწყება აკად. ნ. მარის ხელმძღვანელობით. ეს მოხდა ნ. მარის მიერ წარმოებული ქალაქ ანისის არქეოლოგიური გათხრების დროს (1915-1916წწ.), რომლებშიც გ. ჩუბინაშვილი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა. სწორედ ანისის არქიტექტურული ძეგლების გაცნობამ მისცა დასაბამი სომხური არქიტექტურის კვლევას, რადგან ნათელი გახდა როგორც სომხური, ასევე ქართული არქიტექტურის ეროვნული თავისთავადობის გამოვლენის აუცილებლობა.

მომხსენებელმა ხაზი გაუსვა ნ. მარის დამსახურებას, რომელმაც ახალი მიზანდასახულებით შექმნა მტკიცედ ჩამოყალიბებული სისტემა სომხური ხელოვნების შესასწავლად ადრექრისტიანული ხანიდან მოყოლებული, ვიდრე განვითარებულ შუა საუკუნეებამდე.

მომხსენებელმა აღნიშნა აგრეთვე, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა ვენის პროფესორის იოსეფ სტრიგოვსკის ორტომიან ნაშრომს Die Baukunst der Armenien und Europa (Wien, 1918), რომელიც თბილისში 20-იანი წლების დასაწყისში გამოჩნდა. ამ ნაშრომმა ბიძგი მისცა მეცნიერს გაეგრძელებინა მუშაობა ქართული და სომხური არქიტექტურის ეროვნული თავისთავადობისა და თავისებურებების გამოსავლენად. ამასთანავე, როგორც მომხსენებელმა აღნიშნა, აუცილებელი იყო ყოველ ნაციონალურ არქიტექტურაში ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის დადგენა.

მოხსენებაში განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო 1924 წელს თბილისის უნივერსიტეტის მიერ სომხეთში მოწყობილ ექსპედიციას არქიტექტურის ძეგლების შესასწავლად. ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ არქიტექტორი ნ.

სეკერიეი, პროფესორები აკ. შანიძე და ლ. მელიქსეთ-ბეგი. ამ ექსპედიციაში და შემდგომშიც ხიმხური არქიტექტურის ძეგლების არა ერთი მონახულების შედეგად მოპოვებული მასალები დაედო საფუძვლად გამოკვლევას შუა საუკუნეების ხიმხური არქიტექტურის შესახებ.

გ. ჩუბინაშვილმა გააცნო საზოგადოებას წიგნის სტრუქტურა, რომლის მიხედვით იყო აგებული მისი გამოსვლა. მოკლედ იყო წარმოდგენილი წიგნის ყოველ თავში განხილული ძირითადი პრობლემები და ხიმხური არქიტექტურის ძეგლთა ჯგუფების კვლევაზე დაფუძნებული დასკვნები.

წიგნის პირველი თავი ეძღვნება ე.წ. "ჯვრის ტიპის ძეგლებს" (Памятники типа Джвари). ეს საკითხები უკვე წარმოდგენილი იყო გ. ჩუბინაშვილის მიერ 1948 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში ("Памятники типа Джвари", Тбилиси), ისე რომ აქამდე, უკვე თითქმის ოცი წლის განმავლობაში, ოპონენტებს შესაძლებლობა ჰქონდათ წამოეყენებინათ საწინააღმდეგო დებულებები.

ამ ტიპის ძეგლთა შორის დასახელებულია ხუთი-ექვსი ეკლესია: ავანი, რომელიც ზუსტად თარიღდება კათალიკოს იოანე ბაგარანელის ეპოქით (594-609), VI საუკუნის ბოლოთი და VII საუკუნის პირველი ათწლეულით; არამუსი (ისტორიული მონაცემების მიხედვით მიეკუთვნება VIII საუკუნის მეორე მეოთხედს); წმ. რიფსიმეს ეკლესია ვაღარშაპატში და სხვ. გ. ჩუბინაშვილმა მოიყვანა ციტატა კ. კაფადარიანის კრიტიკული გამონათქვამიდან, რომელშიც იგი ქება-დიდებას ასხამს რიფსიმეს ეკლესიას, როგორც სრულყოფილ მხატვრულ ნაწარმოებს და გამოთქვამს საყვედურს, რომ მის ნაშრომში "...ვერ მოინახა თბილი სიტყვები ისეთი შედევრებისათვის, როგორიც არის რიფსიმე და არუჭი" ამასთან დაკავშირებით ბ-ნ გიორგის მოჰყავს გეგმარებისა და კონსტრუქციების დეტალების მთელი რიგი (კუთხეების უსწორო ფორმა, კუთხის სათავსოების კარების სიმრუდე, ნიშის ჩრდ. და სამხრ. შვერილების უზუსტობანი და სხვ.), რაც არ იძლევა ამ ეკლესიის შედევრად გამოცხადების საშუალებას. ყველა ელემენტი იმაზე მიუთითებს, რომ ნაგებობა არ შეიძლება მივიჩნიოთ VII საუკუნის ქმნილებად

შემდეგ მომხსენებელი იძლევა ადრეული ხიმხური ძეგლების ღრმა კვლევის საფუძველზე დადგენილ მათ ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას: ავანი – VIIს. არამუსი – VIIIს., რიფსიმე – IXს., თარგმანჩანც-ვანქი – Xს.

აქვე მოყვანილია ა. ერემიანის ნაშრომი რიფსიმეს ეკლესიის შესახებ (1955), სადაც გ. ჩუბინაშვილის მიერ რიფსიმესა და სხვა ხიმხური ეკლესიების კვლევის შედეგები გამოცხადებულია "ხუბიექტურ მოსაზრებად, რომელსაც არავითარი სამეცნიერო ღირებულება არ გააჩნია"

წიგნის II თავი ("Храмы о четырех свободностоящих подкупольных столбах") ეძღვნება საკითხს, რომელიც განხილული იყო 30-იან წლებში გერმანულ ენაზე გამოქვეყნებულ ნაშრომში VII საუკუნის დასაწყისის წრომის ტაძრის შესახებ. აქ განხილულია გაიანეს ეკლესია ვაღარშაპატში (630-636წწ.), წმ. იოანეს ეკლესია ბადავანში (631-639წწ.), მრენის (მშენებლობა დაიწყო 640წ.) და ოძუნის (თარიღდება ხიმხეთის კათალიკოსის იოანეს მიღვაწეობით, 717-728წწ.) ტაძრები. სამივე ეკლესია აიგო მართლმადიდებელი კათალიკოსების მიერ, რითაც

შეიძლება აიხსნას ქართული ეკლესიების გარკვეული მიბაძვის ცდა, რაც განსაკუთრებით საგრძნობია ოძუნში. ისტორიული წყაროების მონაცემებისა და ტაძარზე ადრე არსებული წარწერის (728წ.) მიუხედავად, ხომეხი ავტორები ოძუნს VI საუკუნის ძეგლად მიიჩნევენ.

III და IV თავებში ("Малые купольные церкви" და "Декоративное убранство рассмотренных купольных церквей") განხილულია ე.წ. croix libre-ის ტიპის ხომხური ეკლესიების არქიტექტურული თავისებურებანი და მათი დეკორატიული გადაწყვეტა. მომხსენებელი მიულებლად მიიჩნევს ხომეხი მკვლევრების შემოთავაზებულ თარიღს – VII საუკუნეს და არქიტექტურული მონაცემების საფუძველზე ათარიღებს მათ ნაწილს VIII-IX საუკუნებით, ზოგიერთ ძეგლს კი X საუკუნითაც. მომხსენებელმა ხაზი გაუსვა თალინის მცირე ეკლესიის თარიღთან დაკავშირებულ აზრთა სხვადასხვაობას, რაც ეფუძნება ტაძარზე მოთავსებული ნერსეს ქამსარაკანის სამშენებლო წარწერის განსხვავებულ ინტერპრეტაციას (მკვლევართა ნაწილი მას VII საუკუნის დასაწყისით ათარიღებს, ნაწილი კი VIII საუკუნის დასასრულით). მომხსენებელი უფრო მოგვიანო თარიღს ემხრობა, რადგან არქიტექტურული ფორმების კვლევით ეკლესიაში გარკვეული ბაროკული ნიშნების არსებობა დადგინდა. გაკრიტიკებულია ა. ერემიანის მიერ სამშენებლო წარწერის უმართებულო გამოყენება და წარწერის ი. ორბელისეული ინტერპრეტაციის უგულვებელყოფა.

V თავი ("Церкви типа купольной залы") მიეძღვნა Kuppelhalle-ს ტიპის ხომხური ძეგლების – შირაქავანის (მეფე სმბათ I-ის აგებული IX საუკუნის ბოლო წლებში), არუჭისა (Xს.) და პტგნის არქიტექტურული ფორმების კვლევას. დადგინდა ამ სამი ძეგლის არქიტექტურული ფორმების ურთიერთკავშირი, მათი ევოლუციის ეტაპები. სწორედ არქიტექტურული ფორმების ღრმა ანალიზმა ცხადყო ხომეხი მკვლევრების დასკვნების უსაფუძვლობა, რომელთა მიხედვით ეს ძეგლები მოწყვეტილია ერთმანეთს (არუჭი, პტგნი – VIIს., შირაქავანი – IXს.). ამასთან დაკავშირებით გ. ჩუბინაშვილს მოჰყავს 1928 წელს "Byzantinische Zeitschrift" – ში გამოქვეყნებული თავისი ნაშრომი ხომხური Kuppelhalle-ს შესახებ. მომხსენებელი საგანგებოდ ჩერდება ერევნის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შრომებში 1946 წელს დაბეჭდილი ვ. არუტიუნიანის წერილზე, რომელშიც ძეგლის დათარიღება ხდება მხოლოდ წარწერის საფუძველზე და არა არქიტექტურული ფორმების კვლევის შედეგად. ამასთანავე, აღინიშნა, რომ ავტორს ამ შემთხვევაშიც ყურადღების მიღმა დარჩა ი. ორბელის მიერ არუჭის წარწერის თარიღის განსაზღვრა X-XI საუკუნეებით და არა VII საუკუნით, როგორც ეს მას სურს. გ. ჩუბინაშვილმა თავისი პოზიცია გამოხატა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბეში დაბეჭდილ წერილში "Еще к вопросу о датировке Аручского храма в Армении" (ტ.VII, N8, 1946), სადაც მკაფიოდ აჩვენა, რომ მხატვრული ნაწარმოების დათარიღებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება არა მხოლოდ ისტორიულ წყაროებს, არამედ ძეგლის მხატვრულ-სტილურ ანალიზს.

VI თავში ("Большой храм в Талине") მოცემულია თალინის ეკლესიის (Xს. შუა წლები) არქიტექტურული ანალიზი. ერთ-ერთი დამათარიღებელი მომენტია ტრომპების ნაცვლად აფრების გამოყენება. ხომეხ მკვლევრებს ადრეული

თარიღის დასასაბუთებლად მოჰყავდათ ზვარტნოცი, VII საუკუნის ჭეშმარიტი ქმნილება, სადაც თითქოს უკვე უნდა გამოყენებული ყოფილიყო აფრების სისტემა. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ს. მნაცაკანიანმა ზვარტნოცში ტრომპის ფრაგმენტი აღმოაჩინა, ეს არგუმენტი აღარ არსებობს და გ. ჩუბინაშვილის დებულება მტკიცედ დადასტურდა.

VII თავში ("Купольные квадраты с опорными по осям нишами") შევიდა შემდეგი ძეგლები: მასტარა, არტიკი, ვოსკეპარი და სხვ.

VIII თავში ("Тетраконхи и октогоны") შესულია სომხური ტეტრაკონქები (ზარინჯი) და ოქტოგონები (ირინდ – ელვარდ).

გამოსვლის დასკვნით ნაწილში გ. ჩუბინაშვილმა მოკლედ შეაჯამა თავისი გამოკვლევის შედეგები, კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი ნაშრომის მიზანს: "ცალკეული ძეგლების ან ძეგლთა ჯგუფების – შეძლებისამებრ დეტალური და ილუსტრაციებით დოკუმენტირებული – განხილვის შედეგად სომხური არქიტექტურის განვითარების ძირითადი ხაზის დასახვა შუა საუკუნეების გარკვეული პერიოდის განმავლობაში" აღინიშნა აგრეთვე ჩვენი მეზობელი ქვეყნის ხუროთმოძღვრების შესწავლის აუცილებლობა ეროვნული ხელოვნების კვლევისათვის.

თავმჯდომარე ა. ბოჭორიშვილი: სხდომის ძირითადი მიზანია ამ ნაშრომის შესახებ აზრთა გაცვლა და გაზიარება. მიუხედავად იმისა, რომ სომეხი ამხანაგები არ ესწრებიან სხდომას, ეს სრულებითაც არ ამცირებს დღევანდელი სხდომის მნიშვნელობას, რადგანაც ამ შემთხვევაში აუცილებელია ჭეშმარიტების მიღწევა. ბ-ნი გიორგის ნაშრომის შესახებ აზრის გამოთქმის მსურველებს შეუძლიათ მიიღონ მონაწილეობა განხილვაში.

თავმჯდომარე სიტყვას აძლევს აკად. *აკაკი შანიძეს*

აკად. *ა.შანიძე:* როგორც მოხსენებაში ითქვა, სომხური არქიტექტურის შესწავლას საფუძველი ჩაეყარა 1924 წელს ჩვენი უნივერსიტეტის ექსპედიციით. გ. ჩუბინაშვილთან ერთად ექსპედიციაში ვმონაწილეობდით მე, ლ. მელიქსეთ-ბეგი და ნ. სევეროვი. მე მაინტერესებდა წარწერები და უმთავრესად ქართული წარწერები. იყო მეორე მხარეც – ალბანური დამწერლობის კვალის მიგნება. ალბანური არაფერი არ აღმოჩნდა. გადმოვიღე ყოშის წარწერა და სხვ. ბ-ნი გიორგი დიდი აღტაცებით შეუდგა სომხური არქიტექტურის შესწავლას. სომხური არქიტექტურის შესწავლა შეუძლებელია ქართული ისტორიის უცოდინრად და პირიქით. ასეთ ბედნიერ შეხამებას ვერ ვიპოვნიდით, თუ არა ბატონი გიორგი. წარწერა, როგორც აღნიშნა მომხსენებელმა, არ არის ძეგლის დათარიღების ამოსავალი წერტილი. გარდა ამისა, წარწერას სწორი წაკითხვა ესაჭიროება. კერძოდ, მოვიყვან რიფსიმეს ეკლესიაზე კათალიკოს კომიტასის წარწერას: "მე, კომიტასი, წმინდა რიფსიმეს წინამძღვარი (მცველი), მოწვეულ ვიქმენ წმ. გრიგოლის კათ-

ედრა'ზე, ადგა'შენე ტაძარი ამა წმიდათა მოწამეთა ქრისტესათა" ამ წარწერის შესახებ არსებობს ი. ორბელის გამოკვლევა. პალეოგრაფიული და ენობრივი ნიშნებით მკვლევარი გამორიცხავს ამ წარწერის დათარიღებას VII საუკუნით. იგი წარწერაში გარკვეულ შეუსაბამობას ხედავს. გამოდის, რომ კომიტასი იყო წმ. რიფსიმეს ეკლესიის "წინამძღვარი" ("მცველი") ("настоятель, точнее, хранитель церкви") ეკლესიის აშენებამდე. ამ შემთხვევაში გამოდის, რომ ლაპარაკია სხვა კომიტასზე და არა 618-628 წლების კათალიკოსზე (ი. ორბელი).

ბ-ნი გიორგის მოკლე მიმოხილვიდან კარგად ჩანს, რომ არის საკითხთა მთელი რიგი, რომლებიც ასე ადვილად არ გადაწყდება, როგორც ამას სომეხი ისტორიკოსები წყვეტენ. უდიდესია ბ-ნი გიორგის მონაპოვარი ამ ძეგლების შესწავლაში და მიუხედავად სომეხი ამხანაგების ზოგიერთი მოსაზრებისა, ეს ნაშრომი უნდა დაიბეჭდოს და ამის შემდეგ იმათ, ვისაც რაიმე აქვს საწინააღმდეგო, ბეჭდურად გასცენ პასუხი.

სომხურ წარწერებს ეხებოდა ჰ. მურადიანის გამოკვლევა (იგი აქ სწავლობდა ქართულს და აქ დაიცვა დისერტაცია). ახლა მშვენივრად გამოიცემა სომხური წარწერები: II ტომი გამოსცა 1960 წელს ს. ბარხუდარიანმა, 1966 წელს გამოვიდა I ტომი. თუ ამას დავუმატებთ კ. დაფადარიანის გამოცემულ წარწერებს და სხვა გამოცემებს, სომხური წარწერების გამოცემის საქმე არც ისე ცუდადაა. რაც შეეხება ჰ. მურადიანის მიერ გამოცემულ ქართულ წარწერებს, ისინი ცუდად არიან გამოცემულნი. არ არის ფოტოები, ხელით კი მცდარად არიან გადმოწერილნი.

გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევა აუცილებლად უნდა დაიბეჭდოს იმგვარად, როგორც ეს ავტორს აქვს გამიზნული. ეს ნათელს მოჰფენს ბევრ საკითხს.

თავმჯდომარე სიტყვას აძლევს აკად. *ვახტანგ ბერიძეს*

ვ. ბერიძე: დიდია გ. ჩუბინაშვილის ღვაწლი სომხური ხელოვნების, კერძოდ, ხუროთმოძღვრების შესწავლაში. იგი ხელოვნების ძირითადი სახეობაა. ქართული ხელოვნების მთავარი დარგის – ხუროთმოძღვრების შესასწავლად აუცილებელია მეზობელი სომხეთის ხელოვნების გათვალისწინება. ამას განაპირობებს ჩვენი ქვეყნების ისტორიული ბედის სიახლოვე, მაგრამ ამავე დროს, ორივე ქვეყნის ხელოვნება სრულიად თავისებურ სახეს ინარჩუნებდა. ბ-ნი გიორგის დაინტერესებას სომხური ხუროთმოძღვრებით ხელი შეუწყო მეცნიერის ბიოგრაფიულმა მოვლენებმაც: 1915 და 1916 წლებში – მონაწილეობა ანისის სიძველეთა შემსწავლელი ექსპედიციის მუშაობაში. ამ არქეოლოგიურ კამპანიას სათავეში ნ. მარი ედგა. ექსპედიციების შედეგების შესახებ ანგარიში პეტერბურგის მეცნიერებმა აღფრთოვანებით მიიღეს. 1924 წელს მოეწყო თბილისის უნივერსიტეტის ექსპედიცია სომხეთში. ექსპედიციებში მოპოვებული მასალები საფუძვლად დაედო გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომებს: "Zur Frage der Kuppelhallen Armeniens" ("Byzantinische Zeitschrift", 1928), "Die grosse Kirche von Thalin in Armenien" ("Byzantinische

Zeitschrift", 1930), "Армянское искусство с конца IX и до начала XI века (сб. Сасунский Давид, Тифлис, 1939), "კიდევ არუჭის ტაძრის (სომხეთი) დათარიღების საკითხისათვის" (საქ.სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, 1946), სტატია სომხური ხელოვნების შესახებ ენციკლოპედიაში (Enciclopedia Universale dell'Arte, Roma, 1958) და სხვ.

სომხური ხუროთმოძღვრების შესწავლას მეორე ასპექტიც ჰქონდა. საქმე ეხება ქართული ხელოვნების გაშუქებას XIX-XX საუკუნეების ევროპელ მეცნიერთა ნაშრომებში, ქართული ხელოვნების ისტორიის საკითხთა დამახინჯებებს, ქართული ხელოვნების გამიჯვნის აუცილებლობას სომხურისა და ბიზანტიურისაგან. ქართული ხუროთმოძღვრება სომხურის განშტოებად იყო მიჩნეული. ამ შეცდომას ერთი საუკუნის ისტორია აქვს. ეს მოდის დიუბუა დე მონპერეს ნაშრომიდან. "ქართველები ხუროთმოძღვრებაში მუდამ იყვნენ სომხურისა და ბიზანტიური მიმბაძველები" – წერდა დიუბუა. იმ დროს ხელოვნების ისტორია ჩანასახოვან მდგომარეობაში იყო. თვით ნ. მარმაც შეიტანა თავისი წვლილი ამ მცდარ თეორიაში. იგი წერდა: "შუა საუკუნეების საქართველოში ეროვნული სულის გამომჟღავნება პოეზიაა, სომხეთში კი ხუროთმოძღვრება" ყველაფერ ამის კულმინაცია იყო ავსტრიელი მეცნიერის ი. სტრიგოვსკის ნაშრომი.

შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების სურათის აღსადგენად აუცილებელი იყო, უპირველესად ყოვლისა, სომხურისაგან გათავისუფლება. ამ მხრივ განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ბ-ნი გიორგის რეცენზია სტრიგოვსკის წიგნზე "Die Baukunst der Armenier und Europa" (1922წ.). ქართული ხუროთმოძღვრების სომხურთან მიმართების მცდარ მოსაზრებას ხელი შეუწყო აბენის სიონის სომხურმა წარწერამ (ამის შესახებ დაწვრილებით არის ნათქვამი ბ-ნი გიორგის წიგნში მცხეთის ჯვრის შესახებ ("Памятники типа Джвари", 1948). სომხური ხუროთმოძღვრების საფუძვლიანი შესწავლა ბ-ნმა გიორგიმ აუცილებლად ჩათვალა იმისათვის, რათა დაემტკიცებინა, რომ ქართული ხუროთმოძღვრება არის ქართული, სომხური კი – სომხური. აღნიშნულ ნაშრომში ბ-ნი გიორგი მიიჩნევს, რომ ჯვრის ტიპის ნაგებობებთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც საქართველოში, ისე სომხეთში «საქმე გვაქვს დამოუკიდებელ, მკაფიოდ გამოკვეთილ ეროვნულ მხატვრულ ფენომენებთან».

რაც შეეხება საკუთრივ წიგნს სომხური ხუროთმოძღვრების შესახებ – მის გარშემო მდელვარება ყოველგვარ საფუძველსაა მოკლებული. ეს არის ნაშრომი მეცნიერისა, რომელიც ვალდებულია გამოთქვას თავისი აზრი ვინმესთან შეუთანხმებლად. ყველას აქვს უფლება გამოთქვას თავისი აზრი.

– იქმნება უცნაური მდგომარეობა – არავის არა აქვს უფლება გამოთქვას თავისი აზრი სომხურ ხელოვნებაზე, თუ იგი არ შეესაბამება მათ დოგმას.

– ისინი არ იცნობენ ამ ნაშრომს და ისე მსჯელობენ მასზე (არიან შეშინებულნი).

– ყველა არგუმენტი თავს იყრის ერთ პუნქტში, რომელიც ყველაზე ნათლადაა გამოთქმული პროფ. ბ. არაქელიანის წერილში, სადაც იგი გ. ჩუბინაშვილს ცილს სწამებს სომხური არქიტექტურის ძეგლების გაახალგაზრდავებაში. მისი ზრით, ეს ქართულ ძეგლებსაც ეხება: IV საუკუნის ბოლნისის სიონი გ. ჩუბინაშვილმა «გადაიტანა» V საუკუნის მიწურულში; ვახტანგ გორგასლის

ეპოქის ძეგლი გადაიტანა XI საუკუნეში. ამაშიც ხედავენ ბ-ნი გიორგის «დანაშაულს».

– ამ ნაშრომის შემდეგ ხომხური ხელოთმოძღვრების განვითარება სავსებით კანონზომიერი და ლოგიკური ნაბიჯ. ი. სტრიგოვსკის მიხედვით, ხომხურ არქიტექტურაში ყველაფერი გაკეთდა დასავლეთში, შემდეგ კი სიცარიელეა. მაგრამ არ შეიძლება ერი არ ქმნიდეს, დარჩეს შემოქმედების გარეშე. გ. ჩუბინაშვილმა იმიტომ კი არ გადაიტანა ძეგლები, რომ შეევსო სიცარიელე (სიკეთით კი არ მოუვიდა), ამას მოითხოვდა ჭეშმარიტება.

– წიგნის უფრო გულმოდგინე შესწავლა არ შეიძლება, თუ იგი არ გამოქვეყნდება და მის გარშემო არ იქნება ნორმალური სამეცნიერო მსჯელობა.

თავმჯდომარე სიტყვას აძლევს პროფ. პარმენ ზაქარაიას

პ. ზაქარაია: კითხულობს რეცენზიას გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომზე, როდესაც იგი უნდა გამოქვეყნებულიყო მოსკოვში (რეცენზიის ტექსტი).

გამომსვლელი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ თვით ხომხეთში გამოცემულ მონოგრაფიებში არ არის გაკეთებული არქიტექტურული ძეგლების ანალიზი ისე საგულდაგულოდ და მაღალ დონეზე, როგორც ეს აქვს მოცემული ბ-ნ გიორგის თავის ნაშრომში. მაგალითისთვის მოჰყავს ა. ერემიანის ნაშრომი რიფსიმეს ტაძრის შესახებ და აღნიშნავს, რომ არც ერთ გვერდზე არ არის გაკეთებული არქიტექტურული ანალიზი; რაც შეეხება მცხეთის ჯვარს, იგი მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონით არის ნახსენები, ისიც შენიშვნაში, ყოველგვარი დახასიათების გარეშე.

გამომსვლელი სიმპტომატურად მიიჩნევს არეჭის ძეგლს, რომელიც რამდენიმეჯერ გახდა მსჯელობის საგანი, მაგრამ ბოლომდე არაფერი არ გაირკვა.

ბ-ნი გიორგის მიერ შემუშავებული სქემა ისეთი მწყობრია და ისე მტკიცედაა დასაბუთებული მეცნიერულად, რომ მას ვერაფერს ვერ გამოაკლებ.

გ. ჩუბინაშვილის ყველა გამოკვლევას – იქნება ეს მცირე ზომის წერილი, თუ დიდი ნაშრომი – წითელ ხაზად გასდევს ეროვნულ ხელოვნებათა მიმართ პატივისცემა (ასახელებს გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომს "К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого": "Ars Georgica", III, 1950).

ხომხური არქიტექტურისადმი მიძღვნილ ბ-ნი გიორგის წიგნის გამოცემით მოიგებდა ყველა, ვინც დაინტერესებულია ხელოვნების ისტორიით.

სამწუხარო და მოულოდნელია ოპონენტების ნამოუსვლელობა. ეს გაიცვლას იწვევს, რადგან მოწინააღმდეგეების, პატივცემული კოლეგების აზრის გაგება და მასზე პასუხის გაცემა დიდად სასარგებლო იქნებოდა. ამ ნაშრომის გამოცემა გადაუდებელი საქმეა, იგი რაც შეიძლება მალე უნდა გამოქვეყნდეს.

თავმჯდომარე სიტყვას აძლევს პროფ. ირაკლი ცოცოშვილს

ი. ცოცოშვილი: პირველი, რაზეც შეიძლება შემოგვედავონ მეზობლები, ეს არის ჩვენი უფლება მათი არქიტექტურის შესწავლაზე. განსაკუთრებულ მტკიცებას

არ მოითხოვს ის, რომ მეზობელი ხალხის ხელოვნების კვლევა აუცილებელია ქართული ხელოვნების შესასწავლად.

არქიტექტურის კვლევა საკუთრივ სომხეთში არ დგას სათანადო სიმაღლეზე, თუმცა ბევრი ნაშრომი გამოდის (მონოგრაფია ახთამარის შესახებ, ნ. ბუნიატოვის, ს. საფარიანის ნაშრომები), ყველა თითქოს პოპულარულ ხასიათს ატარებს. სომეხი მეგობრები უნდა კმაყოფილნი იყვნენ იმით, რომ ისეთმა დიდმა მეცნიერმა, როგორიცაა გ. ჩუბინაშვილი, ხელი მოჰკიდა ამ საქმეს.

ერთი წლის წინათ გამოვიდა დ. ტალბოტ რაისის წიგნი ბიზანტიურ არქიტექტურაზე ("Arte Christiana in Asia", Roma) და აქაც კვლავ ი. სტრიგოვსკის აზრია განმეორებული. თუმცა იგი აღნიშნავს, რომ დათარიღებები დამატებით შემოწმებას და დაზუსტებას მოითხოვს, მაგრამ ისევ ეურდნობა სტრიგოვსკის თარიღებს, როგორც ზუსტად განსაზღვრულებს. თავხედობა იქნება ვილაპარაკო ამ ნაშრომის შეფასებაზე. ჩვენი მოხსენების ფორმატი არ გვაძლევს საშუალებას ვიმსჯელოთ მასზე. ძირითადი აქ მაინც ტაქტის საკითხია და ამას ანგარიში უნდა გაეწიოს.

სამარცხვინოა, რომ ჩვენ მეცნიერებათა აკადემიას ვინმეს ნებართვა ესაჭიროება წიგნის გამოსაცემად.

თავმჯდომარე სიტყვას აძლევს აკად. *სიმონ ყაუხჩიშვილს*

ს. ყაუხჩიშვილი: ვერაფერს ვიტყვი ამ წიგნის ავ-კარგზე. ცხადია, რომ იგი უნდა გამოიცეს და გამოიცემა კიდეც, რაც არ უნდა მოხდეს.

ეს გამოკვლევა სცილდება საქართველოსა და სომხეთის ფარგლებს, რადგან საჭიროა ბოლოს და ბოლოს გაირკვეს, რა არის ბიზანტიური ხელოვნება. ამას წინათ ბიზანტინისტთა VII საკავშირო კონფერენციაზე (13. XII. 1965.) წარმოდგენილი აკად. გ. ჩუბინაშვილის მოხსენება ეხებოდა ქართული არქიტექტურის საკითხებს ("К вопросу о начальных формах христианского храма"). მოხსენებაში ნაჩვენები იყო, რომ ბაზილიკა – ეს ერთ-ერთი უმთავრესი არქიტექტურული ფორმა – არ არის ქართული, რომ ბაზილიკა არის ის, რაც ელინიზმმა გადმოსცა ბიზანტიას და შემდეგ ქრისტიანულ აღმოსავლეთს.

მეოცე საუკუნეში შეიცვალა აზრი ბიზანტინიზმზე. დღეს იგი აღარ არის მიჩნეული ბერძნული კულტურის უბრალო გადამღერებად. ეს არის ის, რაც ბერძნულ-რომაულ კულტურას დაემატა აღმოსავლეთის კულტურებიდან. ძნელია შეჩვეული დებულებების შეცვლა და ახლის დამკვიდრება. ეს ახალი აზრი კი ჩვენთან უკვე დამკვიდრდა უკანასკნელი 20-30 წლის მანძილზე.

პროფ. ა. ვასილიევმა პირველმა დაინახა ბიზანტიური კულტურის შესასწავლად არაბულის გამოყენების აუცილებლობა ("Византия и арабы",1900-1902). სიახლე ბიზანტიურის გაგებაში – ახალი ელემენტების შემოტანაა. ჩვენში, საბჭოთა კავშირში, ბოლო ოცი წლის მანძილზე, დიდი ხარვეზების შემდეგ, წინ წავიდა ბიზანტიურის კვლევა-ძიება. ამ ახლის დამკვიდრებისათვის ჩვენმა ბრძოლამ თავისი შედეგი გამოიღო. "История греческой литературы"-ს (Москва 1960) შესავალში ნათქვამია, რომ ბიზანტიური ლიტერატურა არის ნაყოფი ბევრი ხალხის შემოქმედებისა, მათ შორის სლავებისა და სხვ.

ვისაც უნდა ბიზანტიური გუმბათიანი არქიტექტურის შესწავლა, ეს შეუძლებელი იქნება ქართული და სომხური გუმბათიანი არქიტექტურის გარეშე. ამიტომაა, რომ ამ წიგნის მნიშვნელობა სცილდება ჩვენ ფარგლებს და მსოფლიო მნიშვნელობას იძენს. იგი ქვაკუთხედი იქნება ბიზანტიური არქიტექტურის კვლევისათვის.

ეს წიგნი იქნება ქართული მეცნიერების დიდი მონაპოვარი.

ამ წიგნის დაბეჭდვას არაფერი არ უნდა დაუდგეს წინ და ყველა ხიძნელის მიუხედავად ეს აუცილებლად მოხდება (ყველა ზემდგომი თუ არა ზემდგომი ორგანოების მიუხედავად).

თავმჯდომარე სიტყვას აძლევს პროფ. ილია აბულაძეს

ი. აბულაძე: კადნიერება იქნებოდა ამ წიგნზე ჩემი აზრის თქმა, მაგრამ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ის მდგომარეობა, რაც არსებობს ჩვენ მეზობელ სომხეთში სხვა დარგებშიც. საერთოდ, სომხურ სინამდვილეს იკვლევენ არა მარტო ჩვენთან, არამედ ევროპაშიც. ამის ცენტრებია ვენეცია და ვენა. ერევნელები აგრძელებენ ვენეციის კურსს.

გამომსვლელი ასახელებს გერმანულ ენაზე გამოქვეყნებულ ვ. ინგლიზიანის ნაშრომს, სადაც გრძელდება ვენეციის ხაზის გატარება, რაც ნიშნავს ტრადიციის განმტკიცებას, ძველ-რბილში გამჯდარი შეხედულებების მიდევნებას, წყაროების ნაკლებად კრიტიკულად გამოყენებას.

ეს ეხება ლიტერატურულ შემოქმედებასაც. ელიშე – V საუკუნის სომეხი ავტორი (VIს. დასაწყისი) ერთმა ვენელმა მეცნიერმა გადაიტანა VI საუკუნის ბოლოს, რამაც საშინელი რეაქცია გამოიწვია. ეს ეხება ერევნის წრეებს. გამონაკლისს წარმოადგენს აკად. ჰ. მანანდიანი, რასაც მას მისი მიმდევრები და მოწაფეებიც კი შეცოდებად უთვლიან.

ასეთივე აზრი არსებობს იაკობ ცურტაველის შესახებაც – თითქოს ნაწარმოები პირველად სომხური იყო და მხოლოდ მერე გადმოვიდა საქართველოში.

ყოველივე ამის საფუძველია ის გარემოება, რომ სომხეთი უფრო ადრე შეხვდა დასავლეთს, ადრე გააცნო თავისი კულტურა. შეიქმნა მცდარი აზრი და ტრადიციით ეს დღემდე გრძელდება.

გ. ჩუბინაშვილის წიგნი არის წმინდა კრიტიკული ნაშრომი, ტაქტითა და ზომიერებით დაწერილი. იგი აუცილებლად უნდა გამოქვეყნდეს. უკეთესი იყო გამოქვეყნებულიყო მოსკოვში, სადაც უკეთესი საგამომცემლო ბაზაა, მაგრამ რახან ეს არ მოხერხდება, დაიბეჭდოს ჩვენთან.

ერთი რამ კი შეიგნეს, რომ ქართული წყაროების გარეშე მუშაობა არ შეიძლება. საამისოდ აქეზებენ ახალგაზრდებს და ამიტომ საჭიროა კარგი ხელმძღვანელობა.

მომხსენებელი მიიჩნევს, რომ ქართული და სომხური კულტურის კვლევა

ეერთმანეთთან არ შეიძლება. იგი ხაზს უსვამს, რომ გ. ჩუბინაშვილის წარმოდგენილი წიგნი გზის გამკაფავი ნაშრომია, რომელიც მნიშვნელოვანია ჩვენთვისაც და სომხებისთვისაც.

ვ. დონდუა: მთავარია წიგნი, რომელიც დაიბეჭდება, რომელზეც გავიზრდებით, ვისწავლით, რომელიც პროგრესს დასახავს. ჩვენ ერევნელ კოლეგებსაც ასევე მოლოდინის გრძნობა უნდა ჰქონოდათ, როდესაც გაიგეს, რომ ასეთმა დიდმა მეცნიერმა, ხელოვნების დიდმა ისტორიკოსმა ხელი მოჰკიდა ასეთ მნიშვნელოვან საკითხს.

თავის გამოსვლაში ბ-ნმა გიორგიმ დიდი ადგილი დაუთმო თავის ურთიერთობებს აკადემიკოს ნიკო მართან. ეს იყო დიდად მნიშვნელოვანი გ. ჩუბინაშვილისთვის – ახალგაზრდა მეცნიერისთვის. რა ღრმად მეცნიერული და პრინციპული იყო ეს ურთიერთობა. ნ. მარი ცოცხალი რომ იყოს, საშინლად გაკვირვებული დარჩებოდა, რომ ახლა შესაძლებელი გახდა ასეთი საუბარი. ნ. მარი ორივე ხელს მოაწერდა ამ წიგნის გამოცემას.

ასეთი პროგრესი წინააღმდეგობას რომ იწვევს, ეს ბუნებრივია, იგი რომ აკადემიური ფორმით ყოფილიყო. ამ ფორმით წინააღმდეგობა კი ძალზე უცნაურია. ასეთი წინააღმდეგობები ბუნებრივია მეცნიერების ყველა დარგში. მაგალითად, ასე იყო რუსთაველის პოემის შესახებ, მაგრამ მათზე ამის გამო არავის კონტროლი არ დაუწესებია (თუნდაც ს. კაკაბაძის კრიტიკული გამოსვლები). უნდა ვაღიაროთ ერევნელ ამხანაგებს უბრალო ჭეშმარიტება, რომ მეცნიერება არ არის უბრალო განმეორება, არამედ წინსვლაა.

ჩვენ ვიცით ძველი, დამკვიდრებული ტრადიციები. ანისში მეფე გაგიკის ქანდაკების აღმოჩენამ საშინელი ამბავი გამოიწვია. ნ. მარის სახელზე მოვიდა წერილი ევროპიდან, რახან ჩალმა ახურავს თავზე, ეს უთუოდ აღმსარებლობას ნიშნავსო და სომხური ბურჟუაზია აღშფოთებული იყო, იგი მოითხოვდა ამ ქანდაკების დამალვას, ქანდაკებისა, რომელიც სომეხი მეფის გამოსახულება იყო.

აღმაშფოთებელია ჩვენ სოციალისტურ სამშობლოში სამეცნიერო გამოცემისათვის ნებართვის თხოვნა და იმის გათვალისწინება, ვის მოეწონება იგი და ვის არა.

თავმჯდომარე სიტყვას აძლევს აკად. *გიორგი წერეთელს*

გ. წერეთელი: ეს ისტორია ცოტა უცნაურია. ჩვენი აკადემიის პრეზიდენტს მოსწერა სომხეთის აკადემიის პრეზიდენტმა, რადგან მათ გაიგეს ამ ნაშრომის გამოცემის შესახებ, რომელიც სომხეთში ზოგიერთ სპეციალისტს სადავოდ მიაჩნია. მათ შესთავაზეს გაერჩიათ ეს წიგნი ერევანში ხელნაწერის გაგზავნით, ან თბილისში ჩატარებულ დისკუსიაში. გ. ჩუბინაშვილმა შეუთვალა მადლობა ყურადღებისათვის და დასთანხმდა განეხილათ იგი თბილისში. ამ წიგნის შესახებ სომხეთიდან ათეულობით განცხადება წავიდა მოსკოვში და ცოტა უფრო სხვაგვარი წერილებიც. ამის პასუხად, სომხეთის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორი გზავნის წერილს, რომ წიგნის შესწავლა აუცილებელია ხელნაწერში, მაგრამ ამის მიუხედავად, მათ თავისი აზრი უკვე წინასწარ გამოთქვეს თავიანთ წერილებში.

მაგრამ ეს არ არის სომხეთის მეცნიერების მთავარი ხაზი, არიან ჭეშმარიტი მეცნიერები, რომლებიც ნამდვილ მეცნიერებას ემსახურებიან. ზოგიერთნი კი ამდვრევენ წყალს

ანალოგიური მდგომარეობა იყო ისტორიული რუკების შედგენისას. ზოგიერთნი უფლებას არ გვაძლევენ ვიქონიოთ საკუთარი აზრი თვით ქართული ანბანის შესახებაც კი. სომეხმა ისტორიკოსებმა უდიერად მოიხსენიეს აკადემიკოსები ივ. ჯავახიშვილი, ს. ჯანაშია, ნ. ბერძენიშვილი კორიუნის ისტორიული წყაროს ინტერპრეტაციისათვის. იმავე გამომცემლობაში იბეჭდება ა. ფერიხანიანის წიგნი ქართული ანბანის შესახებ.

მე ვერ ვიმსჯელებ არქიტექტურაზე, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ ი. სტრიგოვსკის მერე არ არსებობს სომხური არქიტექტურის არც ერთი სწორი კვლევა. ამჟამად კი გამოჩნდა მეცნიერი, შეიარაღებული თანამედროვე მეცნიერების მიღწევებით უკეთ, ვიდრე ეს იყო სტრიგოვსკის შემთხვევაში. როდესაც ასეთი დიდი მასშტაბის მეცნიერი ხელს ჰკიდებს ამ შრომის დაბეჭდვას, ეს დიდ სარგებლობას მოუტანს სომხური არქიტექტურის შესწავლის საქმეს და იგი ახალ დონეზე ამაღლდება. ყველა მეცნიერი, ვისაც ჭეშმარიტად აინტერესებს მეცნიერება, მადლობელი უნდა იყოს გ. ჩუბინაშვილისა, რომელმაც ასეთი დიდი და ძნელი საქმე შეასრულა. მას ამისათვის ძეგლი უნდა დაუდგან იმათ, ვინც დაინტერესებულია თავისი ერის კულტურით და მისი წინსვლით.

რატომ მოჰკიდა ხელი ქართველმა მეცნიერმა სომხური ხელოვნების შესწავლას? ისევე, როგორც ივ. ჯავახიშვილმა ქართული საისტორიო წყაროების გვერდით აუცილებლად ნათვალა და ყველაზე უკეთ შეისწავლა სომხური წყროები.

ასეთი დამოკიდებულება შემთხვევითი ამბავია, შესაძლებელია, ეს უფრო პირადული ამბებით იყო გამოწვეული და არა მეცნიერულით. ეს შრომა კი მხოლოდ მისასალმებელია. მისი გამოცემის შემდეგ გამოვიდნენ კრიტიკით.

ერთ-ერთ წერილში ლაპარაკია, რომ გ. ჩუბინაშვილმა უგულებელჰყო წარწერების თარიღები და არქიტექტურული ძეგლების დათარიღება თავის ნებისმიერ სქემებს შეუფარდა.

წიგნი რომ გამოქვეყნდება, მაშინ ბევრი რამ გაირკვევა ამ წარწერების ავკარგზე, შეიძლება იგივე მოხდეს, რაც ალბანურ დამწერლობაზე.

გ. ჩუბინაშვილის წიგნის დაბეჭდვა დიდი მონაპოვარი იქნება სომხური მეცნიერებისათვის და მთელი საბჭოთა მეცნიერებისათვის.

თავმჯდომარე სიტყვას აძლევს აკად. *გიორგი ჩუბინაშვილს*

გ. ჩუბინაშვილი: ყველა გამოსვლის შემდეგ მინდა მადლობა გამოვხატო გამომსვლელთა მიმართ და გამოვთქვა დიდი სინანული სომხეთიდან კოლეგების ჩამოუსვლელობის გამო, რომლებმაც მოსკოვში გაგზავნილ თავის წერილებში ძალიან თავისებურად დაახასიათეს ჩემი ნაშრომი. ისინი არც კი ჩამოვიდნენ ამ ნაშრომის გასაცნობად. იმის გამო, რომ სომეხი სპეციალისტები არ ჩამოვიდნენ 14 მაისს, როგორც ეს თავიდან იყო დაგეგმილი, არც დღეისათვის, 27 მაისისათ-

ვის ჩამობრძანდნენ (როგორც იყო ნათქვამი ხელმეორე მოწვევაში), ჩვენ იძულებული გავხდით მათ გარეშე ჩაგვეტარებინა ეს განხილვა.

თავმჯდომარე აკად. ა. *ბოჭორიშვილი*: ყველას აზრი და გრძნობა ის არის, რომ წიგნის შესახებ ყველაფერი ითქვა.

რეგორც ფსიქოლოგმა, უნდა ხაზი გავუსვა – ამხანაგები "იძულებულნი" გახდნენ ეთქვათ, რომ გ. ჩუბინაშვილი დიდი მეცნიერია.

ასეთი მსჯელობა – "დაიბეჭდოს, თუ არ დაიბეჭდოს" – სამარცვინო და შეურაცხმყოფელია.

– * –

1967 წელს გამომცემლობა "მეცნიერებამ" (თბილისი), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით, დაბეჭდა აკად. გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომი "Разыскания по армянской архитектуре" მონოგრაფია ილუსტრირებულია მრავალრიცხოვანი ნახაზებითა და ფოტოებით (50 ნახაზი, 212 ფოტო). წიგნი იმ დროისათვის საკმაოდ პატარა ტირაჟით გამოქვეყნდა (500 ეგზ.). ამ გამოცემის წყალობით მეცნიერის მრავალწლიანი კვლევის შედეგები მისაწვდომი გახდა ფართო სამეცნიერო წრეებისათვის (რუსულ ენაზე გამოქვეყნებულ ნაშრომს ახლავს ვრცელი რეზიუმე გერმანულ ენაზე) და ხელოვნებისმოძღვრების ისტორიის საკითხებით დაინტერესებული სახოგადოებისთვის. წიგნის დასკვნაში ავტორი აღნიშნავს: "ვიმედოვნებ, რომ ჩემი ცდა, მეხვენებია ხიმხური არქიტექტურის ფორმების დროისმიერი განვითარება და ცვლილებები, შეიტანს მეტ მკაფიოებას მოვლენებსა და ცალკეულ ფაქტებში"

Kitty Machabeli
On the History of Georgian Science

Published are minutes (recorded by the author) of the 27.V.1966 meeting of the Department of Social Sciences of the Academy of Sciences of Georgian SSR, on which the publication of G. Chubinashvili's book "Разыскания по армянской архитектуре" was discussed – some scholars from Yerevan and Moscow demanded to suspend publication of this monograph. Speakers (Akaki Shanidze, Vakhtang Beridze, Parmen Zakaraia, Irakli Tsitsishvili, Simon Kaukhchishvili, Ilia Abuladze, Varlam Dondua, Giorgi Tsereteli, Angia Bochorishvili) supported publication of G. Chubinashvili's book.

ნოდარ არონიშიძე
ა. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ვაჩნაძიანის მონასტრის ძველი ტაძრის დათარიღებისთვის[1]

სოფელ ვაჩნაძიანის მახლობლად, სამეცნიერო წრისათვის ცნობილ ვაჩნაძიანის გუმბათოვან ტაძართან დგას, მცირედ შემორჩენილი, ბაზილიკური ტიპის ნაგებობა, რომლის მნიშვნელობაზე მხოლოდდა ვარაუდია გამოთქმული გ. ჩუბინაშვილის მიერ. სწორედ ის სახავს ძეგლს მომავალი თაობის კვლევის მიზნად. ნანგრევმა, თუმცა ძალზე მცირემ, მაგრამ მაინც, დაბადა რამდენიმე შეკითხვა, რომელთათვისაც პასუხის გაცემის მცდელობას წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს.

გურჯაანის რაიონის სოფელი კალაურიდან დაახლოებით 10-12 კმ-ის მოშორებით, ისტორიულ კალაურის ხევში[2], სამეცნიერო ლიტერატურაში ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის სახელით ცნობილი ტაძრიდან (IX ს.)[3] 30-ოდე მეტრის მოშორებით, მისი დასავლეთით, დგას სამნავიანი ბაზილიკა[4]. ნაგებობა, რომლის თითქმის მეოთხედია ამჟამად შემორჩენილი ჩვენი კვლევის მთავარ ობიექტს წარმოადგენს. გზა ტაძრისკენ სოფლის ბოლოდან ადის, იქ სადაც კალაური სოფელ ვაჩნაძიანს ესაზღვრება. სოფლის ზედა ნაწილისა და ვენახების გავლის შემდეგ ხშირ ტყეში შევდივართ, აქედან კი, გზა ზიგზაგურად მიემართება ტაძრისკენ. უნდა აღინიშნოს, რომ შეშის ზიდვისგან ტყე გზებითაა დაქსაქსული. ვაჩნაძიანის ტაძარი კი ხეობის თითქმის ბოლოში, ყველაზე მაღალ წერტილშია აგებული. ხეობას აგვირგვინებს გვიანი შუა საუკუნეების მცირე ზომის, დარბაზული ტაძარი. იგი მთის წვერზეა აშენებული და გადაჰყურებს მთელს ხეობას. ვაჩნაძიანის კომპლექსი, სადაც სხვა სამონასტრო ნაგებობების კვალი ადგილ-ადგილ გეგმის დონეზეა შემორჩენილი, ხეობის თითქმის რომ ბოლოში, ყველაზე მაღალ წერტილშია გაშენებული. მცირედ მოვაკებული ტერიტორია, როგორც ჩანს, მთლიანად ყოფილა სამონასტრო ნაგებობებით ათვისებული, რასაც კომპლექსის შემორჩენილი

---

1 უკვე საკმაოდ დიდი ხანია გამოიკვეთა რიგი პრობლემებისა, რომელთა გადაწყვეტაც მომავალი თაობების მიზნად უნდა იქნას დასახული. რამდენიმე ამ პრობლემათაგანს ჩვენც შევეხებით. მაგრამ მხოლოდდა ნაწილობრივ, იმდენად, რამდენადაც მას ჩვენს უშუალო საკვლევ ობიექტთან აქვს კავშირი. სწორედ ამგვარად, ახლად აღმოჩენილი, თუ არსებული, მაგრამ ჯერ უკვლევი ძეგლი, თავის მხრივ, ბადებს შეკითხვებს, რომლებზეც პასუხები, როგორც აღმოჩნდა არ გვაქვს.

2 Тенгиз Тодриа – Историко-географический очерк области Цинамхари в Шигни Кахети. წიგნში: Н. Чубинашвили. Шашианис-Самеба. Тб., 1988, გვ. 5-19.

3 Г. Чубинашвили – Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959, გვ. 287-320.

4 ტაძრის ტიპთან დაკავშირებით თავშივე უნდა ითქვას ორიოდ სიტყვა, ვიდრე უფრო კონკრეტულად გავაანალიზებთ მოცემულ საკითხს, რომ არსებული ლიტერატურა მას იხსენიებს, როგორც სამეკლესიოიან ბაზილიკას (გ. ჩუბინაშვილი „კახეთის არქიტექტურა" და ახლად გამოსული ძეგლთა აღწერილობის I ტომი, სტატიის ავტორი თ. დვალი), რაც ჩემი შეხედულებით სიზუსტესაა მოკლებული. ამდენად ქვემოთ ის მოხსენიებული იქნება სამნავიან ბაზილიკად, ხოლო ანალიზი ამ თემისა ცალკე თავად იქნება მოცემული.

ნაწილები და გავაკებული მთის ფერდის მცირე ზომა გვიდასტურებს. ეს მცირე „ბაქანი“ ტერასული გაწყობის გამო, შესაძლებელია, პირობითად, ორ ნაწილად გავყოთ, რომელთაგან ზედა ნაწილში ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის ტაძარია აგებული, სამონასტრო ნაგებობებითურთ, ხოლო ქვედა ნაწილში, მხოლოდ ერთი ნაგებობა, სამნავიანი ბაზილიკაა შემორჩენილი. ეს არ არის მკვეთრი და კიბისებრი ტერასული წყობა, არც ერთმანეთს დიდად დაცილებული ნაწილები. ორი ძალზე მცირე ზომის მოვაკებული ფართობი, დამოუკიდებელი სამონასტრო ერთეულები, ერთმანეთს რბილი, მცირედ ნაზნექილი, გადასვლით უკავშირდება.

ლანდშაფტის ცვლილების გათვალისწინებით, ქვედა ტერასის მოსწორებული ნაწილი სწორედ იმ ზომისაა, რომ მხოლოდდა ტაძრის თავისუფალ გამართვას ეოფნოდა. მას ზომაში ზედა ნაწილი აშკარად სჭარბობს და თითქმის ორჯერაც კია დიდი, აქ კი გასათვალისწინებელია, რომ ქვედა ტერასის ფერდის დიდი ნაწილია ჩაწოლილი ხევში. სწორედ ამ ჩაშლილ მიწის ფერდს მიუყოლებია ტაძრის მთელი დასავლეთი ნაწილი. მაგრამ ამ ცვლილების გათვალისწინებითაც კი, ძნელი წარმოსადგენია, რომ ქვედა ნაწილის ფართობი მკვეთრად გაზრდილიყო. ალბათ, მაინც ის ტაძრის მასშტაბს იყო მორგებული და მის ორგვლივ სხვა ნაგებობებს არ ითვალისწინებდა. ეს საკითხი იმდენადვეა საინტერესო, რამდენადაც ჩვენთვის არსებითია და დიდ მნიშვნელობას იძენს ტაძრის მიმართება სამონასტრო ნაგებობებთან, თუ, რაღა თქმა უნდა, გაირჩა სადმე მსგავსი ნაშთები. არაა გამორიცხული სამონასტო ნაგებობების ნაწილი, რომლებიც ზედა ტერასაზეა შემორჩენილი ქვედა ტერასაზე გამართულ ბაზილიკას ეკუთვნოდეს, ან კი ასე ყოფილიყო გაწყობილი და ჩაფიქრებული ტაძრის შენების დროიდანვე. ამ შემთხვევაში, იმისათვის, რომ დადგინდეს ჩვენი ვარაუდის მართებულობა-უმართებულობა, უნდა გაიწმინდოს არსებული ნაწილები და გაირკვეს მათი აგების დრო, რაც თავისთავად შედარდება ორივე ტაძრის აშენების თარიღს. მაღალი ხეების გარემოცვაში ჩართული ეს სამნავიანი ბაზილიკა აღმოსავლეთით ზედა ტერასისკენაა მიმართული და ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის ტაძარს, მის დასავლეთ ნაწილს უყურებს (სურ. 1.).

რაც შეეხება უშუალოდ არქიტექტურულ ნაწილს ნაგებობისა, კვლავაც უნდა ითქვას, რომ ამჟამად ტაძრის მხოლოდ აღმოსავლეთი ნაწილია დარჩენილი. ტაძარზე არსებული ძალზე მწირი ინფორმაციის გამო, ჩვენთვის უცნობია ნაგებობის დასავლეთი ნაწილის და ამ ფერდის ჩამოშლის დრო. 1922 წელს იქ ჩასულ გ. ჩუბინაშვილს ნაგებობის სწორედ ეს სახე ხვდება, გამომდინარე აღწერიდან, ანახომებიდან, ჩანახატებიდან და, რაღა თქმა უნდა, ფოტო მასალიდან[5].

ტაძრის საკმაოდ მყარად შემორჩენილ ნაწილზე კი უნდა ითქვას, რომ აღმოსავლეთიდან ის მკვეთრად მოხაზავს ბაზილიკის პროფილს, რომელიც პირობითად, შეგვიძლია სამ ნაწილად გავყოთ. ესაა ცენტრალური ნაწილი მინაშენებით ორი მხრიდან. სამხრეთ და ჩრდილოეთ მინაშენებთან ერთად ის საეარაუდოდ ხეთფერდა გადახერვის სახით წარმოგვიდგებოდა, მსგავსად ხეთნავიანი ბაზილიკების[6], ყოველი ნავის ინდივიდუალური გადახერვით ან

5 Г. Чубинашвили – Архитектура Кахетии, Тб., გვ. 181-184.

6 რაღა თქმა უნდა, ამ ტიპის ნაგებობები ჩვენში არაა ცნობილი, არც მისი ერთეული შემთხვევა,

მინაშენებიანი სამნავიანი ბაზილიკისა, რომლის გვერდითა სადგომების გადახ-ურვაც ასევე დიფერენცირებულია ცენტრალურისგან. ტაძრის ძირითადი მასები ნაგებია რიყის მოზრდილი ქვით, ხოლო ნაგებობის კუთხეები, სარკმლის ზედ-სართები, საკურთხevლის კედლები, შირიმითაა გაწყობილი. გვხვდება ასევე აგურით ნაგები ნაწილებიც, რომლებიც პასტოფორიუმების ნაწილშია მოქცეუ-ლი, ძირითადად აღმოსავლეთიდან შესასვლელი კარების თავზე, ინტერიერის მხრიდან. ცენტრალური ეკლესიის ღრმა, ნალისებური აფსიდი რიყის ქვითაა ამოყვანილი, საკურთხevლის პირებზე კი სუფთად გათლილი შირიმია ნართუ-ლი. გვხვდება მცირე ზომის ბემა, აფსიდისა და ბემის ბოლოები კი პროფილი-რებული კაპიტელებითაა დასრულებული (სურ. 2). ერთი დიდი სარკმელია გაჭ-რილი საკურთხevლში და იგი ნალისებური თავით სრულდება (სურ. 3). ზედ-სართი საკურთხevლის სარკმლისა გამოყვანილია ერთ ქვაში, რომელშიც სარკ-მლის ზედა ნაწილი, ნალისებური დასასრულია გამოჭრილი, ხოლო მის თავზე, ამავე მონახაზს იმეორებს სარკმლის წარბი, რომელიც საკმაოდ ძლიერადაა ამოზიდული ფასადიდან. ის ერთიან შირიმის ქვაშია გამოყვანილი, როგორც აღვნიშნეთ, და ნახevარწრიული ფორმის გარდა შეიცავს ბილოებში გადანაკე-ცებს. აფსიდის ორსავ მხარეს პასტოფორიუმებია[7], აქ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ორივეგან (სამკვეთლოსა და სადიაკვნეში) შესასვლელები აღმოსავლეთიდანა-ცაა გაჭრილი. კარების ფორმები ორსავ მხრიდან სწორკუთხაა და სწორედ ამ კარის შიდა, ნახevარწრიული თაღით გამოყვანილ, ნაწილებშია ნახმარი აგური. გეგმაში პასტოფორიუმები მართკუთხაა. აქედან „სამკვეთლო“, მის ჩრდილო-ეთით არსებულ მინაშენსაც უკავშირდება, ასევე სწორკუთხა კარით. ამდენად, გამოდის, რომ ამ მცირე ზომის სათავსს სამი კარი აქვს, სამ მხარეს. რაღა თქმა უნდა, „სამკვეთლო-სადიაკვნეში“ შესასვლელები დასავლეთიდან, ცენტრალური სივრციდანაცაა მოწყობილი. სამხრეთით სადიაკვნეს კარი მხოლოდ ორ მხარეს (აღმ. და დას.) აქვს, განსხვავებით ჩრდილოეთისგან, სამხრეთი სათავსი მინა-შენს არ უკავშირდება. „სამკვეთლოსა და სადიაკვნის“ აღმოსავლეთი კარის თავზე, მცირე ზომის, სარკმლებია გაჭრილი. მათ მართკუთხა და ცერიბწერთხ-ლებიან ფორმას ნალისებრი გადახურვა ასრულებს. პასტოფორიუმებში მცირე ზომის ნიშებია საკურთხevლის აფსიდის მხარეს მიმართული. გადაკეთების კვა-ლი შეინიშნება „სადიაკვნეში“, სადაც დასავლეთი კარი ამოშენებულია და შიგ მცირე ზომის სარკმელია გაჭრილი, თუმცა კარგად გაირჩევა კარის პროფილი. სამ-სამი პარალელური, მართკუთხა ფორმის, ფოსოებია, ამავე, „სადიაკვნეში“, მის გრძივ, სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში.

აქ მხოლოდდა ექსტერიერში საერთო სახეზეა აქცენტი, სადაც მსგავსებას ხუთნავიანი ბაზილიკის ქანობთა მინაშენებით გაწყობილი სამნავიანი ბაზილიკის გადახურვა წარმოადგენს.

7 უნდა აღვნიშნოთ „პასტოფორიუმებთან“ დაკავშირებული პრობლემის თაობაზე. რამდენად არის ეს სათავსები დროის ნებისმიერ მონაკვეთში ერთი და იმავე ფუნქციის მატარებელი საეჭვოა და დადგა კიდეც მეცნიერთა წინაშე ეს საკითხი. ამ სათავსების სამკვეთლო-სადიაკვნის სახელით მოხსენიება კონკრეტულ თარიღებს უკავშირდება და ამდენად, ვიდრე სრულ ანალიზს არ გავიელით, ისინი ტრადიციისამებრ „პასტოფორიუმებად“ და „სამკვეთლო-სადიაკვნად“ იქნება მოხსენიებული.

პასტოფორიუმებს, მათ ჰორიზონტალურ ხაზს, აგრძელებს ტაძრის ორივე მხარეს არსებული მინაშენები. ჩრდილოეთით ამ მინაშენის მხოლოდ აღმოსავლეთი კედელია დარჩენილი და მასში ერთი, მართკუთხა ფორმის, სარკმელია გაჭრილი. მოცემული სათავსი გეგმაში მართკუთხედს წარმოადგენდა, რაც გაირჩევა გეგმის დონეზე შემორჩენილი ნაწილების (რომლებიც ძალზე მცირეა) მიხედვით. სამხრეთი მინაშენის ერთი სათავსი კი მთლიანადაა შემორჩენილი. მას აღმოსავლეთით, მთელ სიგრძეზე, ნახევარწრიული კამარით გადახურული, სწორკუთხა ექსედრა აქვს გამოყვანილი. ასევე მცირე ზომის ნიშებია მოცემული ექსედრის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში. სამხრეთ სათავსს გეგმაში მართკუთხა ფორმა აქვს, აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდითა და შიგ გაჭრილი ერთი, ამავე ფორმის, სარკმლით. შესასვლელები მასში ორი მხრიდანაა (სამხრ. და დას.) მოწყობილი, რომელთა ფორმები სწორკუთხაა. უნდა აღინიშნოს: სამხრეთი მინაშენის ქვეშ სათავსისავე ფორმის აკლდამაა მოწყობილი, რომლის ძირზეც მკრთალად ამჩნევია წყობის კვალი. აკლდამა კამაროვანი გადახურვისაა და ამის გამო სამხრეთი მინაშენის იატაკი ცენტრალური ტაძრისას არ ემთხვევა, მასზე ოდნავ ზემოთაა მოთავსებული. აკლდამის ზომა სწორედ იმხელავეა, რამხელაც მის თავზე ამოშენებული ეკლესიისა. ორივე სათავსი საერთო კედლის წყობას წარმოადგენს და უნდა ითქვას, რომ წყობა აკლდამაში საკმაოდ კარგადაა შემორჩენილი. ეკლესიის ნახევარწრიული კამარა ცენტრალური ტაძრის სამხრეთი კედლის შვერილ საფეხურს ეყრდნობა. აქვე შემორჩენილია ნალისებური ფორმის საბჯენი თაღი, რომელიც პილასტრზეა გადაყვანილი და ასევე მარტივად პროფილირებული იმპოსტი.

დასასრულ, ტაძრის სხვა შემორჩენილი ნაწილებიც ვახსენოთ, ესენია ცენტრალური ნაწილის სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლები. ამათგან ჩრდილოეთის კედელი თითქმის მთლიანადაა დაკარგული, მხოლოდ 2-3 მეტრი იქნება შემორჩენილი, ხოლო სამხრეთი კედლის მხოლოდ მცირე ნაწილია შერჩენილი. ეს ნაწილი სადიაკვნის ბოლოდან დაახლოებით 4-5 მეტრზე გრძელდება. კედელთა შემორჩენილი ნაწილების სიმაღლე მცირედაა სახეცვლილი, რადგანაც შემორჩენილია კამარების კვალი პასტოფორიუმების კედლებზე, კედლები კი ამ კამარის ნაწილებს სცილდება.

ძველი და ახალი მონაცემების შედარებამ მნიშვნელოვანი ცვლილება არ გვაჩვენა. 1922 წლის ჩუბინაშვილისეულ აღწერაში და ამავე დროის ნახაზებში მოცემული ნაწილები თითქმის, რომ სრულად დგას დღესაც. დანაკარგი მცირეა და ყველაზე თვალნათლივ ეს ჩრდილოეთი მინაშენის კედლებზე აისახა. აქ არსებული აღმოსავლეთი და დასავლეთი სათავსების მთლიანი ჩრდილოეთი კედელი ჩამოშლილია. ასეთივე ცვლილება განუცდია ცენტრალური ტაძრის ჩრდილოეთ კედელს, რომელიც სჭარბობდა სიგრძით სამხრეთისას, ახლა კი, როგორც უკვე ვნახეთ, მდგომარეობა და მონაცემები პირუკუ დატრიალდა. აქტიურად დგას მინაშენების არამდგრადობისა და ცენტრალური ტაძრისგან მოცილების პრობლემა, როგორც ძველი, ისე ახალი მონაცემების საფუძველზე.

ამდენად, ჩვენ ვნახეთ, რომ შემორჩენილი ნაწილები ნაგებობისა საკმაოდ მცირეა, როგორც უკვე აღინიშნა, თითქმის მეოთხედი, რაც, რაღა თქმა უნდა,

ძალზე რთულ პირობას წარმოადგენს, როგორც მისი ტიპოლოგიური კუთვნილების დადგენის, ისე დათარიღების თვალსაზრისით. ამავე მოსაზრებით კი ძალზე არსებითი მნიშვნელობა სწორედ რომ სამნავიანი და სამეკლესიიანი ბაზილიკების სტრუქტურებს შორის სხვაობის დადგენას ენიჭება.

იმისდა გამო, რომ გ. ჩუბინაშვილმა აღნიშნული ძეგლი კახეთის არქიტექტურის ტიპოლოგიური და პერიოდული აღწერა-ანალიზისას განსაზღვრა, როგორც სამეკლესიიანი ბაზილიკა, ეცადით ზედმიწევნითი გეგმარებითი ანალიზისა და ორივე ტიპის ნაგებობებთან მისი შედარებით, განსაზღვროთ ამ უკანასკნელის ტიპოლოგიური კუთვნილება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ანალიზს არსებითი როლი ენიჭება შემდგომ, ძეგლის დათარიღების თვალსაზრისით. ცხადია, ძეგლის დათარიღება ვერ მოხერხდება იზოლირებულად, მისი გეგმარებითი, სივრცითი, კონსტრუქციული, დეკორატიული თუ ისტორიულ-გეოგრაფიული ნიშნების თავის თავში ჩაკეტვით და ისიც ცხადია, რომ ყოველი, ზემოთ ხსენებული ნიშანი, მხოლოდ იმდენადაა რისამე მთქმელი, ან კი მეტყველი რომელსამე პერიოდზე, რამდენადაც ის არსებულ ძეგლებთან და მათ ნიშან-მათარიღებლებთან კავშირში განიხილება.

უპირველესად, უცილობლად გასაზრებელია, თუ რა ნიშნების მატარებელია ვაჩნაძიანის ბაზილიკა საიმისოდ, რამაც აფიქრებინა გ. ჩუბინაშვილს მისი სამეკლესიიანობა. სავარაუდოა, რომ ეს მეტწილად მინაშენების არსებობამ და მათმა სახემ განაპირობა. ამასთან, არსებითი მნიშვნელობისაა ის ანაზომები და ჩანახაზები, რომლითაც გ. ჩუბინაშვილი ხელმძღვანელობდა. ბოლოს კი, ალბათ, თავად ტაძრის შემორჩენილი ნაწილების სიმცირე, მეტადრე, დაკარგული დასავლეთი მხარის არარსებობა. ეს ის შესაძლო ვარაუდებია, რომელთაც შეეძლოთ გავლენა მოეხდინათ იმ გადაწყვეტილებაზე, რომლის ძირეულ ანალიზსა და გადაფასებასაც წინამდებარე მსჯელობა ისახავს მიზნად. შედარებით უფრო ზუსტი განმარტება და სახე რომ მივცეთ ზემოთ ხსენებულ ჩამოთნათვალს, ყოველი მათგანი ცალკე განვიხილოთ მოკლედ.

მინაშენებმა სამხრეთითა და ჩრდილოეთით, რომელთაგან სამხრეთისას უკიდურეს აღმოსავლეთ ნაწილში, ხოლო ჩრდილოეთისას აღმოსავლეთ სათავსის დასავლეთ ნაწილში ანუ ჩრდილო-აღმოსავლეთ სათავსს მიდგმულმა აფსიდოვანმა ნაწილებმა მოგვცა სამეკლესიიანი ბაზილიკის ფართოდ გავრცელებული და ტიპიური მახასიათებელი, ანუ გვერდითა ეკლესიები, რომლებიც დასავლეთი გარშემოსავლელის საშუალებითაა ერთიერთს დაკავშირებული.

ნახაზები, რომლებითაც გ. ჩუბინაშვილი ხელმძღვანელობდა, შესრულებული რ. ერისთავისა და მ. კალაშნიკოვის მიერ, შეიცავდა ერთ, თითქოს მცირე, მაგრამ ძალზე არსებით უზუსტობას. გეგმაზე საკურთხევლის კედლების გაგრძელებად მონიშნულია შვერილები, რომლებიც აქ კედლების არსებობას აღნიშნავს, როგორც წესი. ეს კი, იმავდროულად აუქმებს აქ თაღების რიგის არსებობის იდეას. ამდენად, ამ დეტალმაც უკუაგდო ახრი ნაგებობის სამნავიანობისა, მიუხედავად იმისა, რომ საკურთხევლის კედელზე გაირჩევა კვალი თაღების დასაწყისისა.

ტაძრის დასავლეთი ნაწილის არარსებობამ, ან, უფრო ზუსტად, მისი მხოლოდ

აღმოსავლეთი ნაწილის შემორჩენამ, ვერ მოგვცა დასრულებული სახე ნაგებობისა. ძნელი სავარაუდებელი გახდა ტაძრის სრული სახის რაობა. ეს განსაკუთრებით გართულდა, როდესაც ვერ მოხერხდა ცენტრალური ნაწილის ინტერიერის სწორი გამართვა. აქ არ იყო შემორჩენილი არც სვეტები და თაღები და არც კედლები, მათ სანაცვლოდ. ამან კი, რაღა თქმა უნდა, სათუო გახადა ნაგებობის ტიპოლოგიური კუთვნილება. ამიტომ, ზემოთ დასახელებული ორი მოცემულობის გათვალისწინებით, რომლებიც შედარებით მეტად თვალსაჩინოდ სამეკლესიოან ბაზილიკაზე მიუთითებდა, გამოტანილ იქნა კიდეც ამგვარი დასკვნა გ. ჩუბინაშვილის მიერ.

ამდენად, როგორც ჩანს, ეს ნიშნები აღმოჩნდა ვაჩნაძიანის ბაზილიკის სამეკლესიოანად განსაზღვრის განმაპირობებელი ფაქტორები. ახლა კი, რადგანაც ეს დასკვნა დღევანდელი ჩვენი დაკვირვებით საეჭვოა, ვცადოთ ნაგებობის სამეკლესიოანობის იდეის გამორიცხვა და მისი სამნავიან ბაზილიკასთან გაიგივება.

იმისათვის, რომ გამოირიცხოს ნაგებობის სამეკლესიოანობა, აუცილებლად უნდა გამოიყოს ამ ტიპის (სამეკლესიოანი ბაზილიკა) ძირითადი მახასიათებლები და ვარიაციები. მისი ჩასახვის დღიდან გავრცელდა ის ვარიაცია, რომელიც შედარებით მცირე და მარტივი ნიშნით სხვაობს „ნამდვილ" ბაზილიკას. ეს გულისხმობს, ნავების გამმიჯნავი თაღების რიგის ნაცვლად გამყოფად კედლების არსებობას, რომელთა გამოისობითაც არსებითად იცვლება ინტერიერი, შიდა სივრცის სტრუქტურა. ამდენად, ჩვენს წინაშე ისახება არა ერთიანი სივრცე დანაწევრებული არეებად ან ნავებად, არამედ სამი დამოუკიდებელი სივრცითი და აზრობრივ-ლიტურგიკული ნაწილი, გამიჯნული კედლებით, სადაც ყოველი სათავსი, ერთი-მეორეს კარის საშუალებით უკავშირდება. ესაა პირველი და შედარებით მარტივი სახე სამეკლესიოანი ბაზილიკისა. აქ, რაღა თქმა უნდა, მხედველობაში არ ვიღებთ მინაშენებს, რომლებიც ორივე ტიპის (სამნავიანი-სამეკლესიოანი ბაზილიკები) ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი, ან პირუკუ, მათ არარსებობას, რადგან მინაშენი არ განსაზღვრავს ამ ტიპის სახე-შინაარსობრივ რაობას, მიუხედავად იმისა, რომ მნიშვნელოვან დანამატს წარმოადგენს.

სამეკლესიოანი ბაზილიკის შედარებით გართულებულ სახეს ის, მეორე, ვარიაცია წარმოადგენს, რომელიც არსებითად სამმხრივი გარშემოსავლელის დამატებით, აღმოსავლეთით საკურთხევლისა და პასტოფორიუმების ერთიერთმიმართებით და ჩრდილო-სამხრეთით თაღებით გახსნილი, ღია გალერეებით განსაზღვრება. ბაზილიკური პროფილის მქონე ნაგებობა, რომელშიც ნავთგამყოფი ბურჯებისა და თაღების ნაცვლად კედლებია მოცემული სამეკლესიოანი ბაზილიკის პირველ სახეს წარმოადგენს (სურ. 4). ამ შემთხვევაში სხვაობა ამ ორ ტიპს შორის მხოლოდდა კედლებით თაღების ჩანაცვლებამ განაპირობა. მეორე და უკვე განვითარებული სახე სამეკლესიოანი ბაზილიკისა, რომელიც საბოლოოდ ყალიბდება კიდეეც და არავითარ ცვლილებას აღარ განიცდის, დასავლეთი გალერეით გაერთიანებული სამხრეთ და ჩრდილოეთ ეკლესიებიანი სტრუქტურაა (სურ. 5). ეს უკანასკნელი რამდენიმე ნიშნით ხასიათდება.

დასავლეთი ნაწილის გაჩენამ შექმნა სამმხრივი გარშემოსავლელი. თავისთავად კი გარშემოსავლელი ჩრდილოეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთით არსებული ეკლესიების მაკავშირებელს რომ წარმოადგენს ამავე სათავსების არსებობისა და

მთლიანად ტაძრის ფუნქციური გამართულობით იყო განპირობებული[8]. გარშემოსავლელის დამატებით დასავლეთ კედელს, ცენტრალური ეკლესიისას, კიდევ ერთი კედელი დაემატა, რომელმაც დასავლეთით დაიწია და შეიერთა ერუდ დატოვებული სამხრეთი და ჩრდილოეთი ეკლესიები, მათი დასავლეთი ნაწილების გახსნის საშუალებით. სწორედ ამგვარად, წარმოიქმნა სამმხრივი გარშემოსავლელი, რომლის ჩრდილოეთ და სამხრეთ ნაწილები კვლავ ეკლესიებად დარჩა.

აღმოსავლეთი სტრუქტურის ცვალებადობა კი, მნიშვნელოვანწილად პასტოფორიუმების განენით იქნა განპირობებული. ამდენად, ჩრდილოეთითა და სამხრეთით ერთიანი სივრცის ნაცვლად ჩამოყალიბდა ორნაწილიანი ნაგები, რომლებიც ერთმანეთს ან საერთოდ არ უკავშირდება, ან კარებია მათ შორის მაკავშირებელი. ეს დამოკიდებულია, უმეტესად, ჩრდილო-სამხრეთი ნაგების დასავლეთი ნაწილის – იმ არის, სადაც პასტოფორიუმს მიედგმის დასავლეთიდან ეკლესია – დაბოლოებით, ანუ იმით, გვაქვს თუ არა ნაგების ამ ნაწილში აღმოსავლეთით აფსიდური დაბოლოება, რაც თავისთავად გულისხმობს კარების არარსებობას. რა თქმა უნდა, უაფსიდო დაბოლოება ნაგებისა, ყოველთვის არ გულისხმობს კარის არსებობას, აქ სხვადასხვა შემთხვევები გვხვდება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სამივე მხარეს გვხვდება ღია, თაღებით გახსნილი გალერეები, ან კარი დასავლეთით და თაღები ჩრდილოეთითა და სამხრეთით.

გარშემოსავლელმა რამდენიმე განსხვავებული გადაწყვეტა შემოგვთავაზა, რა თქმა უნდა, პასტოფორიუმებითურთ.

ერთია მართკუთხა ფორმის სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს დასავლეთით მიყოლებული, ანუ მიდგმული აფსიდიანი ეკლესიები, სწორედ ის, რატომაც მათ ეკლესიები ეწოდებათ. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ნაწილთა ეკლესიებად მიჩნევის საფუძველს არა აფსიდა, არამედ, ტრაპეზის მოწყობა და მისი არსებობა განსაზღვრავს.

მეორეა სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს დასავლეთ კედელში მოწყობილი კარები, გამავალი ასევე მართკუთხა ფორმის სათავსში. როგორც წესი, ასეთ შემთხვევას ანე ხსენებულ მაკავშირებელ ღიობს, ჩრდილოეთით სამკვეთლოს მხარეს ვხვდებით და თითქმის არასდროს სამხრეთით სადიაკვნეში. მაშინ, როდესაც სამკვეთლოსკენ კარია, მეორე მხარეს, სადიაკვნეს მიდგმული აფსიდიანი ეკლესია გვხვდება.

ამასთან, განსხვავებულ სახეს გვთავაზობს სამეკლესიიანი ბაზილიკები პასტოფორიუმების გარეშე. აქ პასტოფორიუმების მაგივრად დამოუკიდებელი ეკლესიები გვხვდება, ორივე მხარეს. ადრეულ ეტაპზე სამეკლესიიანი ბაზილიკის ფორმირებისა, ცხადია, სრულებით არ გვხვდება დასავლეთი მინაშენი, ხოლო შემდგომ, როდესაც უკვე ყალიბდება გარშემოსავლელიანი ბაზილიკების სტრუქტურა, კვლავ ვხვდებით თავდაპირველი გეგმარების გამეორებას, მაგრამ

8 ხერითმოძღვართა კომპოზიციური მცდელობა ერცლად აქვს გაშუქებული გ. ჩუბინაშვილს და მანვე ანგენა, რა იყო ოსტატების, ასე ვოქვათ, „გარეგანი მამოძრავებელი" ერთია – ეკლესიაში გადაადგილების მოხერხებულობა (რასაც გარშემოსავლელი ემსახურება), მეორეც – სალმრთისმსახურო მოთხოვნილებანი (რაც გვერდითთახებიან საკურთხეველს განსაზღვრავს) – დ. თუმანიშვილი, ქართული ხერითმოძღვრების ისტორიისთვის. მეცნიერება და კულტურა. ტ. I., გვ. 99 112.

აქ უკვე ჩანს გარშემოსავლელის გავლენები სამხრეთ და ჩრდილოეთ მხარეს გახსნილი ღია გალერეებით.

ახლა, როგორია სამნავიანი ბაზილიკის ძირითადი მახასიათებლები და შიდა სივრცის მოწყობა. ამ შემთხვევაში ძირითადი ნაგების სიგრძე-სიგანე-სიმაღლით დიფერენცირებაა, მათი გამიჯვნა ერთიმეორისგან თაღებით, ხოლო აღმოსავლეთით საკურთხეველ-პასტოფორიუმებით დასრულება. გვაქვს ასევე იშვიათი შემთხვევები პასტოფორიუმების არარსებობისა, თუმცა ეს რაღა თქმა უნდა, ის გამონაკლისია, რომელიც მხოლოდ VI საუკუნემდე გვხვდება და შემდგომ უკვე აღარსადაა. აქვე, უფრო კონკრეტულად უნდა აღინიშნოს, რომ V საუკუნის არცერთ ბაზილიკაში არ გვხვდება პასტოფორიუმები, რასაც თავისი ფუნქციური განმაპირობებელი ნიშნები გააჩნია.

აღმოსავლეთის მოწყობის რამდენსამე ვარიაციას ვხვდებით და მათ შორის აღსანიშნავია: პასტოფორიუმებსა და საკურთხეველს შორის არსებული მაკავშირებელი კარი[9]. ასევე გვაქვს ვარიაცია, როდესაც ვხვდებით სამკვეთლოსადიაკვნისა და ცენტრალური სივრცის კავშირს, სადაც ორი, ძალზე არსებითი, ნდუანსია მხედველობაში მისაღები. ერთია კარი, რომელიც ორსავ მხრიდან (ჩრდ., სამხრ.) კედლის შვერილებს ეერდნობა და კარი, რომელიც პირდაპირ ებჯინება ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებს და ამგვარად გვთავაზობს ერთიან, დაუნაწევრებელ, კედელს დასავლეთი კედლიდან პასტოფორიუმების ბოლომდე, ანუ აღმოსავლეთ კედლამდე.

ამრიგად, ვფიქრობ, რომ ეს მონაცემები და ამ უკანასკნელის არსებობა, ზოგადი სივრცითი სტრუქტურირება და კიდევ საკურთხეველის კედელზე შერჩენილი თაღის დასაწყისი საკმარისია საიმისოდ, რომ ნაგებობა თავისუფლად სამნავიან ბაზილიკად მივიჩნიოთ. თუმცაღა აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ამ თაღების ნაწილების გარეშეც კი, რომლებიც საკურთხეველის კედელზე განირჩევა, სერათი ნაგებობის სამნავიანობისა მაინც საკმაოდ ცხადია, ვინაიდან თავად სივრცე საუბრობს გეგმარებით სტრუქტურასთან კავშირში მის ტიპზე. მოვიხმოთ საამისო, რამდენიმე და ძალზე არსებითი, მაგალითი:

პირველი და უმთავრესი ამ მხრივ ცენტალურ სივრცესა და პასტოფორიუმებს შორის არსებული კავშირია, რომელიც არ ახასიათებს სამეკლესიოან ბაზილიკებს, ამგვარი რამ უბრალოდ კონსტრუქციული თვალსაზრისითაა შეუძლებელი.

თუ ჩვენ თვალით მაინც აღვადგენთ იმ კედლებს, რომლებიც წესით ცენტრალურ ნაგებობას უნდა მიჯნავდეს მინაშენებისგან, მივიღებთ რამდენიმე შეუსაბამობას: შეუძლებელი გამოდის, ორი მხრით ჩაკეტილი ერუ სივრცის არსებობა ცენტრალური ნაგებობის ფარგლებში და არქიტექტურულადაც ძალზე გაუმართავ სახეს ვღებულობთ. უფრო კონკრეტულად, წარმოუდგენელია, სამნავიანი ბაზილიკის სივრცეში, სადაც ზომები სამნავიან ბაზილიკას მიესადაგება, ნავთგამეოფი ბურჯების არსებობის ნაცვლად კედლების არსებობა. ასე მაგალითად, წარმოდგენისთვის ანჩისხატის ბაზილიკაში ბურჯების ნაცვლად კედლები რომ

9 მხედველობაში გვაქვს საკურთხეველსა და სამკვეთლოს შორის მაკავშირებლად გაჭრილი ღიობი, რომლის არსებობა-არარსებობა გარკვეულ პერიოდიზაციას უკავშირდება და ჩვენს ხელთ ერთგვარ, არა ძალზე კონკრეტულ, მაგრამ მაინც მათარიღებელს ანიჭებს.

წარმოვიდგინოთ, სრულებით განსაგები გახდება ამ მოსაზრების გაუმართლებლობა. ესეც რომ არა, ეს სივრცეები იმდენად ვიწრო გამოდის, ვერავითარ ეკლესიას ვერ დაიტევდა და არც რაიმე ფუნქციურ ელემენტად ეორს ამ სივრცეთა წარმოსახვა. ვერც, რა თქმა უნდა, მაშინ თუკი მას მაინც სამეკლესიოან ბაზილიკად მივიჩნევთ. არის კიდევ ერთი, უმნიშვნელოვანესი, დეტალი, რომლის გამოტოვებაც არ ეგების. თუ ჩვენ მივიჩნევთ, რომ ვაჩნაძიანი სამეკლესიოან ბაზილიკად შეიძლება ჩაითვალოს და თან იმის გამო, რომ მის ცენტრალურ სივრცეში სამი დამოუკიდებელი, კედლებით გამიჯნული, სათავსი უნდა წარმოვიდგინოთ, მაშინ გაუგებარია დანამატების ანუ მინაშენების არსებობა და მათი გათვალისწინება ტიპის განსაზღვრის საკითხში. ჩვენთვის ცნობილია სამნავიანი ბაზილიკა მინაშენებით, მაგრამ ასეთი გადაწყვეტით სამეკლესიოანი ბაზილიკა არ გვხვდება. კიდევ უნდა დავუმატოთ, რომ ძნელად თუ წარმოვიდგენთ ეს გამმიჯნავი კედლები დასავლეთით როგორ უნდა გამართულიყო.

ამრიგად, უნდა მივიჩნიოთ, რომ ეს სამნავიანი ბაზილიკაა მინაშენებით, ისევე, როგორც ვაზისუბანი. რაღა თქმა უნდა, საანალიზოა პასტოფორიუმების გადაწყვეტა, თუმცა ის ზემოთ ხსენებულ დასკვნაში ეჭვს ვერ შეიტანს ისევე, როგორც მინაშენებმა არ შეიძლება დაგვაბნიოს.

ვგონებ, ძალზე ნათლად გამოჩნდა ის სამნავიანი ბაზილიკა, რომელზეც ჩვენ ვმსჯელობდით, თუკი ნაგებობას მინაშენებისა და გარშემოსავლელის გარეშე წარმოვისახავთ. ხოლო, მინაშენებით ან კი გარშემოსავლელით იგი სამნავიანი ბაზილიკაა, როგორც უკვე ვახსენეთ, ბოლნისის სიონისა[10] ან ვაზისუბნის შესაბამისად გადაწყვეტილი. იგივეს წარმოდგენა ნაგებობის სამეკლესიოანობის შემთხვევაში შეუძლებელია, რადგან ეს უკანასკნელი სამ დამოუკიდებელ სივრცეს გულისხმობს, რომლისთვისაც გვერდების მოცილება გადარბაზულებას წარმოადგენს ნაგებობისა.

ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ გავიაზროთ რამდენიმე, არსებითი, დეტალი. ერთია ის, რომ გ. ჩუბინაშვილმა თავადვე ვერ დაასახელა ზუსტად ვაჩნაძიანის ტიპოლოგიური კუთვნილება, რაც გულისხმობდეს იქნება ამ ტიპისათვის სახასიათო და არსებითი დეტალების ვერ გამოკვეთა-გამონაკვთვას.

იმ მათარიდებელ და დროით მაკონსტრუირებელ ნიშანთა შორის, რომლებსაც ვაჩნაძიანის ბაზილიკაზე ვხვდებით, ყველაზე თვალშისაცემი და, შეიძლება ითქვას, ყველაზე არსებითიც პასტოფორიუმებში მოწყობილი შესასვლელებია, რომლებიც აღმოსავლეთიდანაა გაჭრილი. ამ თვალსაზრისით, რაღა თქმა უნდა, კონკრეტულ დროით მოვლენასთან მივდივართ და არც თუ სახასიათო ამ დეტალს თავისი განსენისა და არსებობის დრო აქვს.

უდიდესი მნიშვნელობისაა ძეგლის კონსტრუქციულ-მხატვრული ელემენტების, როგორც მათარიდებლების განხილვა და მათ შორის საკურთხევლის აფსიდის ნალისებრი მოყვანილობა, ამავე ფორმისაა საკურთხევლის სატრიუმფო თაღი და საკურთხეველ-პასტოფორიუმების სარკმლების მოყვანილობა. ნალისე-

10 ბოლნისის სიონისა და ვაჩნაძიანის საერთო კონტექსტში განხილვა წარმოდგენილი იქნება შემდგომ, სადაც ძეგლის დათარიღების საკითხია მოცემული. ამავე თვალსაზრისით განვიხილავთ ასევე ვაზისუბანთან ვაჩნაძიანის ბაზილიკის კავშირს.

ბერსავე ფორმას იმეორებს გასასვლელი დიობების მოყვანილობები. ვგრძნობ, რომ ამ ფორმასაც თავისი ჩასახვის და არსებობის დროითი ფარგლები ეძებნება.

პასტოფორიუმებში შემორჩენილი სხმული, პირამიდისებრი კამარა ძალზე არსებითი მანიშნია თარიღის გამოყვანის მცდელობისას, ისევე როგორც ამავე პასტოფორიუმების მართკუთხა ფორმა. უმნიშვნელოვანესია იმ ერთიანი დაუნაწევრებელი კედლის არსებობა, რომელიც ცენტრალური ტაძრის დასავლეთი ბოლოდან აღმოსავლეთით პასტოფორიუმების ბოლომდე გადის. ყოველივე ამას ემატება ტრადიცია საძვალეზე ტაძრის აგებისა, ამ მოვლენასა და ტრადიციას ჩვენ განსაზღვრულ დროს ვხვდებით.

ბოლოს კი ის მათარიღებელი, რომელიც მისი ტიპოლოგიური კუთვნილების დადგენის შემდგომ სხვა ძეგლებთან შედარებისას იკვეთება. კონკრეტულად, სამნავიანი ბაზილიკა მინაშენებით არც თუ ხშირი შემთხვევაა და შედარებითი ანალიზისას გამოიკვეთება მისი დროითი არსებობის მიჯნები.

ამრიგად ეს ის მათარიღებლებია ზოგადად, რომელთა მეშვეობითაც ვეცდებით ვანნაძიანის ბაზილიკის დროით ჩარჩოში მოქცევას, მისი თარიღის განსაზღვრას. ყოველი დეტალი ვრცლად და პარალელურ მასალასთან ერთად უნდა განვიხილოთ, რათა მივიღოთ სასურველი სურათი.

ერთ-ერთი ყველაზე თვალშისაცემი დეტალი, რომელიც შემორჩენილ ნაწილში გვხვდება ტაძრისა, არის „პასტოფორიუმებში" აღმოსავლეთიდან მოწყობილი შესასვლელები. პირველი შემჩნევის შემთხვევაში ეს დეტალი თავისი გამორჩეულობით და უცნაურობით იპყრობს ყურადღებას. „პასტოფორიუმებში" აღმოსავლეთიდან მოწყობილი შესასვლელები პირველ რიგში ფუნქციური შეუთავსებლობის გამო არ შეიძლება იქნეს მიჩნეული გარდამავალი ხანის ექსპერიმენტად, რისი საცდურიც, რაღა თქმა უნდა, არსებობს. გარდამავალი ხანის არქიტექტურული ექსპერიმენტები ნამდვილად, ყველაზე მეტად, ავლენს არსებული თუ დაგროვილი ცოდნის გათვალსაჩინოებას. ყოველი მცდელობა გარდამავალი პერიოდის ექსპერიმენტებისა ხასიათდება მაღალი არქიტექტურული ოსტატობით, სწორედ ამ ნიშნით არ შეიძლება ვანნაძიანის ბაზილიკა გარდამავალი ხანის ექსპერიმენტად ჩაითვალოს. ფუნქციური თვალსაზრისით არსებული დეტალი თუ მოტივი შორსაა რაიმეგვარი ექსპერიმენტულობისგან. ის უფრო, ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ძიების, ფორმირების, პერიოდზე მეტყველებს და ათვალსაჩინოებს პირველ ნაბიჯებს, გადადგმულს ქართული ტაძართმშენებლობის ისტორიაში. ეს, რაღა თქმა უნდა, ერთმნიშვნელოვნად ამგვარადაა, თუკი მხოლოდ ერთი, სწორედ ამ მოტივით ვიხელმძღვანელებთ, მაგრამ ასე როდია და ჩვენ მას როდი განვიხილავთ მიკერძოებულად თუ თავის თავში ჩაკეტილ მოვლენად. ყოველი არსებული არქიტექრურული მოტივი ერთმანეთთან და მხოლოდ ერთმანეთთან კავშირში განიხილება, სწორედ მოტივთა, არქიტექტურულ ფორმათა განხილვა-ანალიზი გვაძლევს რისამე დასკვნის გაკეთების საშუალებას. რას შეიძლება არქიტექტურის ისტორიის კონტექსტში და მისი თვალსაზრისით ამბობდეს ეს მოტივი? ერთი რამ ნათელია, რომ ამგვარ გადაწყვეტას, ასეთი თამამი მიდგომით ქართული ტაძართმშენებლობის ისტორიაში არ ვხვდებით. თუმცა მის სახემსხვაობარ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ და აგრეთვე მისი წარმოშობის შესაძლო

მაგალითადაც ნეკრესის IV საუკუნის ბაზილიკა. ამის გვერდით ნავთა აღმოსავლეთითა და დასავლეთით გახსნილი არეები. ამ შემთხვევაში ნეკრესის ტაძრის დასავლეთი ნაწილები გერდითა ნავებისა უკიდურესად არის მიბჯენილი კლდის პირს და არაა შესასვლელები, ხოლო აღმოსავლეთით ღია, თაღით გახსნილი შესასვლელები შეიძლება განიხილოს, როგორც შესაძლებლობა ამ მეთოდის დაშვებისა. რაღა თქმა უნდა, ის არ შეიძლება რაიმეგვარ ანალოგიად ჩაითვალოს ვაჩნაძიანის ბაზილიკისა, თუმცა როგორც შესაძლებლობა, ეს მოტივი უკვე განხორციელებულად შეიძლება მივიჩნიოთ, ნეკრესის ბაზილიკის სახით.

ამავე თვალსაზრისით, მაშინ, როდესაც მსგავს მოტივს ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ძალზე იშვიათად ვხვდებით, მნიშვნელოვანია ანჩისხატის ბაზილიკის განხილვა. ცნობილია, რომ ანჩისხატის ტაძრის პასტოფორიუმებიც სწორედ ამგვარად იყო მოწყობილი და შესასვლელი ღიობები პასტოფორიუმებში აღმოსავლეთიდანაც იყო დატანებული. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ისეთი მნიშვნელობის ძეგლზე, როგორიც ანჩისხატია, მსგავსი გადაწყვეტის არსებობა, არ შეიძლება განსაკუთრებული ყურადღების გარეშე დარჩეს. ერთია, როდესაც ჩვენ რაიმე მოტივს, ერთეულის სახით, წავაწყდებით რომელსამე პერიფერიულ ტერიტორიაზე, ხოლო, მეორეა ის მნიშვნელოვნება ძეგლისა, რომელიც აქვს ანჩისხატის ბაზილიკას. ამით შეიძლება იმ დასკვნის გამოტანა და ჩემი ეს მცდელობაც იმას გულისხმობდა, რომ ამ მოტივის არსებობა მხოლოდ რაიმე, ერთეული, გამონაკლისის სახით კი არ უნდა მივიღოთ, არამედ, გარკვეული სტრუქტურული ელემენტის მნიშვნელობის მატარებლად, რომელიც თავისთავად განსაზღვრული იყო თავად ლიტურგიკით, რაზედაც დღესდღეობით წარმოდგენის შექმნა ძალზე რთულია. ანჩისახატისა და ვაჩნაძიანის ბაზილიკების საერთო კონტექსტში განხილვა არა მხოლოდ ხსენებული მოტივის, არამედ გეგმარებითი სტრუქტურის თვალსაზრისითაც ძალზე მნიშვნელოვანია. თუმცა, ვიდრე უშუალოდ სივრცით-გეგმარებით შედარებას შევუდგებოდეთ, თავად პასტოფორიუმების საკითხი ამოვწეროთ და ვნახოთ თუ რა განსხვავებაა მათ გადაწყვეტას შორის. უპირველესი კი ამ მხრივ შესასვლელების მოწყობაა, სადაც ვაჩნაძიანის შემთხვევაში გვხვდება სამკვეთლოს მხარეს სამი გასასვლელი ღიობი, რომელთაგან ორი აღმოსავლეთისა და დასავლეთისაა, ხოლო ერთი ჩრდილოეთით არსებულ მინაშენს უკავშირდება. ანჩისხატის შემთხვევაში ორსავ მხარეს პასტოფორიუმებში ორ-ორი შესასვლელია დასავლეთისა და აღმოსავლეთისა. განხვავება გვხვდება ზომებშიც. ანჩისხატის შემთხვევაში ორივე ეს სათავსი სხვადასხვა ზომისა და ფორმისაა, სამხრეთისა კვადრატს უახლოვდება, ხოლო ჩრდილოეთისა განშია ოდნავ, მაგრამ შესამჩნევად, გახული. ვაჩნაძიანის ბაზილიკის ორივე პასტოფორიუმის ფორმაცა და ზომაც იდენტურია. ცხადია, რომ აღმოსავლეთი, საკურთხევლისა და მისი მეზობელი სათავსების, სტრუქტურა ვაჩნაძიანის ბაზილიკისა ძალზე ახლოსაა ანჩისხატთან. მაგრამ მათ შორის არსებობს სხვაობები, რომლებმაც განსაკუთრებული როლი შეიძლება შეასრულოს დროით მათ დიფერენცირებაში, თუმცა ეს შედარებით ქვემოთ, მას შემდეგ, რაც მთლიანად გავაანალიზებთ გეგმარებით სტრუქტურას.

ანჩისხატის შიდა სივრცის გადაწყვეტა, მეტადრე კი აღმოსავლეთი ნაწილისა,

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თითქმის რომ ანალოგიურია ვაჩნაძიანისა. იმის-გამო, რომ ჩვენ არ შემოგვრჩა დასავლეთი ნაწილი და წარმოდგენის შექმნა რთულდება ვაჩნაძიანის ბაზილიკის სივრცულ გადაწყვეტასა და დასავლეთი ნაწილის გეგმარებით მოწყობასთან დაკავშირებით, გვაქვს საფუძველი ვივარაუდოთ, რომ სავსებით შესაძლებელია შიდა სივრცე დაახლოებით იმგვარად წარმოვიდგინოთ, როგორც ეს ანჩისხატის ბაზილიკაშია. ყველაზე მნიშვნელოვანი ის გარემოებაა, რომელიც ამ ორ ძეგლს კიდევ უფრო აახლოებს ერთმანეთს. ესაა, სამხრეთიდან არსებული მინაშენები, რომელიც ვაჩნაძიანის შემთხვევაში ნაწილობრივაა შემორჩენილი, ხოლო, ანჩისხატში გეგმის დონეზეაა შემონახული. საერთო ჯამში, ყოველგარი გადამეტების გარეშე, შეიძლება ითქვას, რომ არსებობს გარკვეული გეგმარებითსტრუქტურული ხასიათის მსგავსებანი ორსავ გაანალიზებულ ძეგლს შორის.

ძალზე არსებითია ის გარემოებანი, რომლებიც მათ შორის განხვავებაზე მიგვითითებენ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ განსხვავებათა გამოვლენის პარალელურად შესაძლებელი ხდება მათი დროითი დიფერენცირება. ამრიგად, იმავე პასტოფორიუმებს თუ მივუბრუნდებით და მათ კამარებს კონკრეტულად, მივხედებით, რომ შედარებით უკეთაა გამართული და გაცილებით მეტ სამშენებლო ცოდნასა და ოსტატობაზე მიუთითებს ანჩისხატის ბაზილიკა, ვიდრე – ვაჩნაძიანისა. უმთავრესი აქ, ალბათ, ისაა, რომ ანჩისხატის პასტოფორიუმების თავზე მეორე სართულებია მოწყობილი, რომელშიც ამავე სათავსებში არსებული კიბის უჯრედითაა შესაძლებელი მოხვედრა. ეს, ეგონებ, რომ გარკვეულწილად მიუთითებს მათ შორის დროით დიფერენცირებაზე და ვაჩნაძიანს შედარებით ადრეულ ხანაში ათავსებს. აქვე აღსანიშნავია, პასტოფორიუმების კამარათა სახეებიც. ანჩისხატის ნახევარწრიული კამარის საპირწონედ ვაჩნაძიანში გვხვდება სხმული პირამიდისებრი კამარა, რაც თავისთავად მიუთითებს მის ადრეულობაზე. ამას გარდა, ჩვენ ვხედებით სარკმლების პროფილებს შორის განსხვავებულ გადაწყვეტას. აღმოსავლეთით თითქმის რომ ანალოგიურადაა გადანაწილებული სარკმლები ორსავ ძეგლში, ერთი დიდი სარკმელი საკურთხevლისა და ორი მცირე პასტოფორიუმების აღმოსავლეთი კარის თავზე. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ საკურთხevლის სარკმელს ორივე შემთხvევაში ბოლოებგადანაკეცი წარბი ასრულებს. განსხვავება კი თავად სარკმელთა მოყვანილობასა და ზომებშია, ვაჩნაძიანის შემთხvევაში მოცემულია შედარებით მცირე სარკმლები, რომელთა წირთხლებიც დახრილია და ინტერიერისკენ ფართოვდება, ამას ემატება ის, რომ სამივე სარკმელი ნალისებრი ფორმით სრულდება, მათი თავები ნალისებრი ფორმისაა. რაც შეეხება ანჩისხატს, აქ პარალელურწირთხლებიან სარკმლებს ვხვდებით. სარკმელთა ნალისებური თავსართით გასრულებაც ერთ-ერთი მანიშნია ადრეული ძეგლებისა. ამდენად, სარკმელთა გადაწყვეტაც მიუთითებს იმაზე, რომ ვაჩნაძიანის ბაზილიკა შედარებით ადრეულად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ამას, რაღა თქმა უნდა, შეიძლება დაემატოს თავად საკურთხevლის გადაწყვეტაც, როდესაც ნალისებური მოხახაზის სიმკვეთრე ანჩისხატში ნაკლებია, როგორც აფსიდის ისე სატრიუმფო თაღის შემთხvევაში, ისე, რომ თითქმის შეუმჩნevველიც კია. რაც შეეხება ვაჩნაძიანს, აქ აფსიდის მოყვანილობაცა და სატრიუმფო თაღიც მკვეთრად ნალისებრი ფორმისაა. ნალისებრი ფორ-

მის თაღები, სარკმლები, აფსიდები როგორც ცნობილია, ადრეულ ძეგლებშია გავრცელებული და ამ თვალსაზრისითაც შესაძლებელია ვანნაძიანის ანჩისხატთან შედარებით, ადრეულ ძეგლად მიჩნევა.

მნიშვნელოვნად მიმაჩნია თავად წყობაც, მიუხედავად მათ შორის მასალის სხვაობისა. ანჩისხატის შემთხვევაში მოცემულია ძალზე ოსტატური და დახელოვნებული, არა მხოლოდ ქვის წყობა, არამედ თავად კონსტრუქციული ელემენტების გადაწყვეტა-გამოყვანაც, რაც შედარებით მიუხეშავსა და მძიმე ხასიათს იტარებს ვანნაძიანში. ასევე შედარებით ტლანქია და მძიმე საკურთხევლის წარბის მოყვანილობაცა და კვეთაც ვიდრე ეს ანჩისხატშია მოცემული, მიუხედავად იმისა, რომ ორსავ შემთხვევაში ძალზე დაზიანებულია რელიეფური მოტივები.

ამრიგად, ვგონებ, რომ ნათლად გამოიხატა ის საერთო ნიშნები, რომლებიც ჩვენი თემის მთავარი საკვლევი ობიექტისა და ანჩისხატის ბაზილიკის ერთიან კონტექსტში განხილვის მიზეზი გახდა. ასევე წარმოჩინდა მათ შორის განსხვავება, რამაც მოგვცა საშუალება მათ შორის დროითი დიფერენცირება დაგვედგინა.

გარდა ანჩისხატისა, ჩვენ მოგვიწევს სხვა ძეგლების მოხმობა და მათთან კავშირში ვანნაძიანის ბაზილიკის განხილვა. ასეთი და ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაგებობა, სწორედ რომ აღმოსავლეთით არსებული შესავლელების თვალსაზრისით ძველი გავახის VI საუკუნის გუმბათიანი ნაგებობაა. ძველი გავახის ტეტრაკონქის ჩრდილოეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთით დატანებულია შესავლელი ღიობები, რაც თავისთავად, კიდევ ერთხელ, მიუთითებს აღმოსავლეთით კარის ან – უფრო ზუსტად, კარების არსებობის ლიტურგიკულ საჭიროებაზე. ამ შემთხვევაში ჩვენს წინაშე სრულებით განსხვავებული გეგმარების ნაგებობაა, რაც კიდევ უფრო მეტად ათვალსაჩინოებს და ასაბუთებს ჩვენს ვარაუდს, ერთი მხრივ, ადრეულ ძეგლებში ამ მოტივის არსებობის, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი ლიტურგიკული საჭიროებისა და აუცილებლობის შესახებ.

ამგვარად, ძველი გავახი გუმბათიანი ნაგებობაა, ტეტრაკონქის ტიპის, რომლის ფარგლებშიც გვხვდება ჩვენ მიერ განხილული აღმოსავლეთით მოწყობილი შესასვლელები. განსაკუთრებულ ანალიზს ძველი გავახისა არ შევუდგებით, რადგან ამ შემთხვევაში იგი არ წარმოდგენს ჩვენ მიერ განსახილველი სატაძრო გეგმარების ნაწილს. ამდენად, ცხადია მნიშვნელოვნება იმ გადაწყვეტისა, რომელსაც ჩვენ ვხვდებით ვანნაძიანის ბაზილიკაში, ანჩისხატსა და ძველი გავახში.

ეს დანამატი ნაგებობისა უმნიშვნელოვანესია ჩვენ მიერ თავში დასახელებული მათარიღებელი ელემენტებიდან. ჩვენ აღმოსავლეთით არსებული შესასვლელების მხოლოდდა ქართული მაგალითები განვიხილეთ და ისე გამოვიდა, რომ მისი დროითი არსებობის საზღვრები, უფრორე მისი ზედა ზღვარი VI საუკუნეა, ხოლო ქვედა ზღვრის განხილვა შეგვიძლია არაქართული, ადრებიზანტიური ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების მაგალითზე.

აქ კი, ძალზე მოკლეთ უნდა დავასახელოთ ის ნაგებობები, რომლებიც ამავე კონტექსტში განხილული აქვს რ. კრაუტჰაიმერს ადრექრისტიანული და ბიზანტიური არქიტექტურის ფარგლებში[11]. ამ სათავსების მნიშვნელობის გარკვევაში ვერ ვიტყვით, რომ დასავლური მეცნიერება წინაა. სწორედ იმგვარად, როგორც ჩვენ,

11 R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture, 1981, გვ. 111, სურ. 79. 164.

ვერაფერს კონკრეტულს ვერ ასახელებს თავად რ. კრაუტჰაიმერი. რა თქმა უნდა, მოსაძიებელია შესაბამისი ლიტურგიკული ცნობა, რომლის მიხედვითაც ნათელი შეიძლება მოეფინოს იმ სათავსთა დანიშნულებას, რომელთა შესახებაც აღმოსავლეთიდანაა გაჭრილი. საილუსტრაციოდ ავტორს თავის წიგნში რამდენიმე მსგავსი ნაგებობა აქვს დასახელებული, მათ შორის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სტუდიოსის ტაძარი, რომელიც მდებარეობს კონსტანტინოპოლში და თარიღდება V საუკუნის პირველი ნახევრით, წმ. დიმიტრის ბაზილიკა თესალონიკში, ამავე დროის და კონსტანტინოპოლის აია სოფია (VI ს.). ყოველივე იმის გათვალისწინებით, რაც არა მხოლოდ ქართული, არამედ, დასავლური წყაროების მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, არც თუ ბევრს გვაძლევს საერთო ჯამში ზემოთ ხსენებული სათავსები ფუნქციური მნიშვნელობის დადგენის თვალსაზრისით. თუმცაღა, აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დროითი არსებობის თვალსაზრისით ეს უკანასკნელი ძალიან მოკლე და კონკრეტული საზღვრების ცენტრში ექცევა. რ. კრაუტჰაიმერის მიერ დასახელებული და ჩვენ მიერ მოხმობილი სამი ძეგლი ერთიანობაში გაგძლევს ქრონოლოგიურ დაზუსტებას. ესაა V-VI საუკუნეები. ძნელია რისამე დასკვნის გამოტანა, მაგრამ ფაქტი ისაა, რომ შემდგომ უკვე აღარ გვხვდება პასტოფორიუმთა ამდაგვარი გადაწყვეტა. VIII საუკუნიდან კი უკვე დადასტურებულად აქ იმართება სამკვეთლო და სადიაკვნე. ამდენად, გამოდის, რომ მოსაძიებელია სამკვეთლო-სადიაკვნემდე ამ სათავსთა დანიშნულება, რაც უთუოდ ლიტურგიკული წესის ფარგლებში და მისი მეშვეობითაა შესაძლებელი.

აღმოსავლეთი შესასვლელების, როგორც პარალელების განხილვა, რომლებიც მათარიღებელ ელემენტად გვქონდა მოყვანილი, ეგონებ, რომ ამოწურულია. ამდენად, მოგვიწევს იმ მათარიღებელთა დაკონკრეტება და მაგალითების სახით განხილვა, რომლებიც ზემოთ ვახსენეთ. უპირველესად მინდა შევეხო შედარებით ზოგადსა და ძალზე არსებით საკითხს. ესაა საფლავს ზედა ნაგებობების ისტორია. რა თქმა უნდა, მისი ზედმიწევნითი განხილვა ჩვენი თემიდან გადაგვიყვანს, მაგრამ უზოგადესად მინდა შევნიშნო, რომ წმინდანთა საფლავზე, რაიმე რელიგიური დანიშნულების, განსაკუთრებული მნიშვნელობის საკულტო რელიქვიაზე სამლოცველოსა და ტაძრის დადგმა ქართული კულტურისათვის ძალზე სახასიათოა და შეინიშნება ადრეულ პერიოდში. წმინდანთა საფლავებსა და სამარტვილე ადგილებზე ტაძართა აგებასთან ერთად სახსენებელია წარმართული სალოცავების ნარჩენებსა და ნაკვალევზე. უკვე ქრისტიანული რელიგიის ფარგლებში, ახალი რელიგიის ხიმბოლოდ და ნიშნად ძველის დათრგუნვისა, ტაძართა შენება. ჩვენში არც თუ ცოტაა ამგვარი მოსაზრებითა და რწმენა-წარმოდგენით გამართული ხუროთმოძღვრული ნაგებობა. მათ შორის, ვგონებ, ძელი ცხოვლის, წმ. ნინოსეული ჯვრის თავზე აღმართული არქიტექტურული ნაგებობის და ცამეტ ასურელ მამათა საფლავების, წმ. დავით გარეჯელის, შიო მღვიმელისა და ნეკრესში სავარაუდებელი თუ იოანე ზედაზნელის საფლავებზე აღმართული ნაგებობების დასახელებაც კმარა, რომ აღარაფერი ვთქვათ წმ. რაჟდენ პირველმოწამის ნეშთთან დაკავშირებულ ორ ძალზე ცნობილ, ნიქოზისა და წრომის ტაძრებზე[12]. ამდენად, ყოველი ეს მოვლენა ცნობილია,

12 იხ. დ. თუმანიშვილი, დასახ. ნაშრომი.

რომ ადრეული შუა საუკუნეების ეტაპზე გვხვდება, რაც გვაძლევს საფუძველს ვარაუდისა, რომ ვანნაძიანში სამხრეთი ეკლესიის ქვეშ გამართული სამარხი სწორედ ამ ადრეული პერიოდის აქტიური მოვლენების ნაწილად მივიჩნიოთ. არც ისაა გამორიცხული, რომ თავად ტაძარი და მისი აგება უკავშირდებოდეს რომელიმე წმინდანს და სრულებით არაა გასაკვირი იმის არცოდნა, თუ ვისას. ჩვენში ისტორიული ცნობების სიმწირის გამო ხომ მრავალი და მრავალი ასეთი და სხვაგვარი საკითხი გამოუკვლეველი და გამოუცნობია. ერთი რამ კი ცხადია, ადრეული შუა საუკუნეების მოვლენად მიჩნეული მისწრაფება წმინდანთა საფლავებზე სამლოცველო-ტაძართა გამართვა და ტრადიცია შემდგომ მივიწყებას მიეცემა და ისიც კი მიაქვს დავიწყების ქარს თუ ვის სახელობაზე, რომელი წმინდანის საფლავზე გაიმართა და აიგო ესა თუ ის ტაძარი. ამ პირობებში, რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ორი ვარაუდის გამოთქმა, მათ შორის ერთისა მეტად თამამად – საფლავებზე ტაძართა აღმართვა ადრეულ პერიოდს მიანიშნებს. მეორე კი ისაა, რომ შეგვიძლია, ვანნაძიანში რომელიმე წმინდანი ვიგულვოთ, ეს კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, წმინდანთა საფლავებთან დაკავშირებული მოვლენებისა და ჩვენამდე მოულწეველი წყაროების არარსებობის გათვალისწინებით.

ერთიან კონტექსტში შეიძლება განვიხილოთ ვანნაძიანის არქიტექტურული ელემენტები, რომლებიც ჩვენ მათარიღებლად გვაქვს მოხმობილი. ძალზე მნიშვნელოვანია, ჩვენს მიერ ნახსენები პასტოფორიუმების გეგმარება, რომელიც გარკვეული თვალსაზრისით მოინიშნა კიდევაც დროითი ჩარჩოებით, თუმცა, როგორც უკვე ვახსენეთ, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამავე პასტოფორიუმების კამარების სტრუქტურას. ვანნაძიანში არსებული სხმული, პირამიდისებრი კამარა, რომელსაც ჭერემის ადრეული, კვადრატული გეგმარებისა და ოთხი მხრიდან თაღებით გახსნილი ნაგებობის სახით მოეპოვება ანალოგი. ასეთი გადაწყვეტა კამარებისა ქართული ხერთმოძღვრების ადრეულ ეტაპზე გვხვდება მხოლოდ და შემდგომ აღარ მეორდება. ასეთსავე მაგალითებს წარმოადგენს ნალისებური ფორმა. მათ ჩვენ ვხვდებით აფსიდებში, სარკმლებსა და თაღების გამოყვანაში და ესეც ადრეულ პერიოდში. საამისო მაგალითი რა თქმა უნდა ძალზე ბევრია და უპირველესი ალბათ ისევ ბოლნისის სიონია, ხოლო შემდგომ თითქმის ყველა ნაგებობაში გვხვდება ეს მოტივი კახეთში VI-VII საუკუნეებში თაღების მოყვანილობაში. ასევე აფსიდების ნალისებრი მოყვანილობა შეიძლება შეგვხვდეს ციხისძირში (V ს.), სამის სამებაში (V-VI სს.), ახშანში (VI ს-ის II ნახ.), ნატკორაში (VI ს.). ეს რაც შეეხება სამნავიან ბაზილიკებს, ასევე მრავლად ვხვდებით ამ ფორმის აფსიდებს სამეკლესიიან ბაზილიკებშიც მაგ.: ვანათი (VI ს.), შაშიანის სამება (VI-VII სს.), რუისპირი (VI ს.), ნეკრესი (VI ს.), ამიდასტერი (VI ს.). ნალისებრი მოყვანილობის აფსიდებია მანხუტის ორივე ტაძარში (V-VI სს.), წვეროდაბალში (V-VIII სს.), უკანგორში (VI ს.) და ა.შ. ზემოთ დასახელებული ძეგლების უმეტესობაში, გარდა აფსიდთა ნალისებრი მოყვანილობისა, გვხვდება ამავე ფორმის თაღები. უფრო ხშირად ექსტერიერის, ანუ გარშემოსავლელისა და შედარებით იშვიათი, მაგრამ საკმაოდ ბევრი საიმისოდ, რომ ზემოთ ხსენებულ დასკვნაში ეჭვი არ შეეტანოთ, ინტერიერშიც, ნავთგამეოფ თაღებზე.

ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მათარიღებელი ელემენტი, რომელიც ნაკ-

ლებად ცნობილია და ბოლოდროინდელი კვლევებისას გამოაშკარავდა, სამხრეთისა და ჩრდილოეთ კედლების ერთიანი, დაუნაწევრებელი, სვლაა პასტოფორიუმების ბოლომდე. ასე მაგ.: შაშიანის სამება (VI-VII სს.), კონდოლი (VI ს.), ვახისუბანი (VI ს-ის II ნახ.), ნატკორა (VI ს.), ხორსა (VI ს.).

ამდენად, ვგონებ, რომ ძალზე არსებითია ის მათარიღებელი ელემენტები, რომლებიც შემორჩენილია ვაჩნაძიანის ბაზილიკაში. უმნიშვნელოვანესი ის გარემოებაა, რომ ყოველი ეს დეტალი მიუთითებს ადრეულ პერიოდზე. ამრიგად, არსებული მათარიღებლებიცა და შედარებითი ანალიზიც მიგვითითებს, რომ ვაჩნაძიანის ბაზილიკა თავისი მოცემულობებით, რომლებიც შემორჩენილია ჯდება V-VI საუკუნეებისათვის სახასიათო ნიშანთა სისტემაში. ამასთან, ჩვენ მიერ უკვე ნატარებულმა შედარებითმა ანალიზმა გვაჩვენა, რომ ვაჩნაძიანი უფრო არდეულია ვიდრე ანჩისხატი და ძველი გავაზი, რაც გულისხმობს, რომ საქმე გვაქვს V საუკუნესთან. ამ მოსაზრებას არა თუ არ უშლის ხელს არც ერთი მოსაცემი მასზე არსებული, არამედ, პირუკუ, ყოველი დეტალი ამის დასტურია. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ არა მხოლოდ სტრუქტურა და არქიტექტურულ-გეგმარებითი ელემენტები, არამედ თავად შესრულების მანერა. აქ კი ერთი არსებითი დეტალი იკვეთება ძალზე ადრეული ძეგლებისათვის მახასიათებელი. ესაა ერთგვარი, სიმძიმე, მასათა დამჯდარი და შეიძლება ითქვას, ტლანქი ფორმები. ეს არდეული ნიშნები შეიძლება დახასიათდეს, როგორც მძიმე არქიტექტურული ფორმები, მასიური და ძლიერი მოყვანილობები ელემენტებისა, მძლავრი და მძიმე ხასიათი თავად არქიტექტურისა, რაც იკვეთება ყოველი არქიტექტურული ფორმის გამოყვანასა თუ ამოზიდვაში. ესაა დამჯდარი, მიწას ძლიერად მოჭიდებული და ძლიერი ხერეთმოძღვრების ნიმუში, რომელიც თავისი ამ მახასიათებლებით, ძნელი მისასადაგებელია VI საუკუნის არქიტექტურის, უკვე პროპორციია-ნაპოვნი, შედარებით მსუბუქი და თავისუფალი, მიწასრიგებული და კონსტრუქციულად განსაკუთრებულად გამართული მშენებლობის ტექნიკისთვის. ამავდროულად, სწორედ რომ თავისუფლად შევძლებთ, ზემოთ ხსენებული მახასიათებლების გამო მის გაყვანას V საუკუნის ძეგლებში. ეს ისევ ფორმირებისა და ჩამოყალიბების პროცესია ქართულ ხერეთმოძღვრებაში, ეს პროცესი, რაღა თქმა უნდა, აისახა ბაზილიკური ფორმა-გეგმარების ჩამოყალიბებაშიც. ამდენად, არსებული ნიშნები მთელი ვაჩნაძიანის ბაზილიკისა ძალზე მეტყველია და ანალიზის შედეგად უნდა ვივარაუდოთ, რომ მიუთითებს V საუკუნეზე.

რა თქმა უნდა, ძნელია ზუსტად რისამე გამონაკვთვა და დადასტურება, მაგრამ შედარებითი ანალიზის შედეგად მიღებული დასკვნების საწინააღმდეგოდ გამოთქმა რაიმე მოსაზრებისა კიდევ უფრო დიდი უზუსტობა იქნება. იმისათვის, რომ კიდევ უფრო მეტი სიცხადით გამოიკვეთოს ვაჩნაძიანის თარიღთან დაკავშირებული მოსაზრებები, კვლავ რამდენიმე ასპექტით შევადაროთ იგი V-VI საუკუნეების ბაზილიკებს.

ანჩისხატისა და ძველი გავაზის კონტექსტუალური განხილვის შემდგომ ვაჩნაძიანის თარიღის კიდევ მეტი დაზუსტებისა და სხვა მათარიღებელთა შედარებითი ანალიზის შედეგად დაზუსტებისთვის უნდა მოვიხმოთ, უკვე ხსენებული, ვახისუბნის სამნავიანი ბაზილიკა გარშემოსავლელით. რადგანაც უკვე დადგინდა,

რომ ვაჩნაძიანის ბაზილიკა სწორედ სამნავიანი ბაზილიკაა გარშემოსავლელით თუ მინაშენებით[13] მოგვიწევს მათი საერთო კონტექსტში განხილვა. სწორედ იმის გამო, რომ ჩვენ არ მოგვეპოვება სამნავიანი ბაზილიკის ამდგვარი გადაწყვეტა, ანუ ეს უკანასკნელი გარშემოსავლელით, მოგვიწევს მისი ერთადერთ ნაგებობასთან კავშირში განხილვა და ეს, რაღა თქმა უნდა, ვაზისუბანია. და რადგანაც შესაძლებელია, ვაჩნაძიანი ვიგულვოთ არა უცილობლად გარშემოსავლელიან ბაზილიკად, არამედ გვაქვს უფლება იგი მოვიაზროთ, როგორც მინაშენებიანი ბაზილიკა – ასევე აუცილებელია მისი განხილვა სხვა, ამდაგვარად გადაწყვეტილი, გეგმარების ტაძრებთან კავშირში. ასეთად, სრულებით თავისუფლად შეიძლება ავიღოთ პირველი და ძალზე მნიშვნელოვანი ნაგებობა ამ ტიპისა – ბოლნისის სიონი.

ჩვენ უკვე გვაქვს ვაჩნაძიანის ფორმა-გეგმარებითი გადაწყვეტის რაგვარობაზე წარმოდგენა, ასევე ვიცით თუ რაგვარი გეგმარებით-სტრუქტურული სახითაა წარმოდგენილი ვაზისუბნისა და ბოლნისის სიონის ბაზილიკები, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ რა საერთო და განმასხვავებელი ნიშანთვისებები შეიძლება მოიძებნოს ამ ორ დასახელებულ ძეგლსა და ვაჩნაძიანს შორის. უპირველესად, ალბათ, ცენტრალური სივრცის აღმოსავლეთი სტრუქტურისა და ამავე ცენტრალური სივრცის დამოკიდებულებაა განსახილველი მინაშენებთან, რომელნიც შემოგვრჩა ვაჩნაძიანში. არსებითად აღმოსავლეთის გადაწყვეტის თვალსაზრისით ვაზისუბნისა და ვაჩნაძიანის შემთხვევაში ერთსა და იმავე სტრუქტურას ვხვდებით, სადაც მოცემულია გრძივი, დაუნაწევრებელი კედლები სამხრეთსა და ჩრდილოეთში შემავალი პასტოფორიუმების ბოლომდე. შედარებით მცირე ბემაა ვაჩნაძიანში, პასტოფორიუმებს შორის, როგორც წესი, საკურთხევლის აფსიდია. ურთიერთმიმართება საკურთხეველსა და პასტოფორიუმებს შორის ერთგვარია ორსავ ძეგლში, თუმცა საკურთხევლის აფსიდი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვაჩნაძიანში ნალისებრია, განსხვავებით ვაზისუბნის ნახევარწრიული მოყვანილობის აფსიდისგან. ცენტრალური ტაძრის ორსავ მხარეს მინაშენებია და ეს მინაშენები გვხვდება ვაზისუბანშიც და ვაჩნაძიანშიც, მაგრამ რამდენიმე განსხვავებით. ვაზისუბნის ორივე მინაშენი აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდით სრულდება, ხოლო, ვაჩნაძიანში აფსიდი მხოლოდ სამხრეთითაა, ჩრდილოეთი სათავსი, როგორც უკვე ვიცით მართკუთხა ფორმისაა, აქვეა გასასვლელი კარი, რომლითაც სადიაკვნის ოთახი დამატებით მინაშენს უკავშირდება. ვაზისუბნის ბაზილიკაში გარშემოსავლელი ერთიანია და არ ნაწევრდება სათავსებად, სწორედ ამ სხვაობას ვხვდებით ვაჩნაძიანში, სადაც ჩრდილო-აღმოსავლეთი სათავსი დამოუკიდებელია და მას ებმის აფსიდიანი ნაწილი ნაგებობისა, რომელიც შემორჩენილი აღარაა. ამრიგად, გამოდის, რომ მიუხედავად მათი მსგავსებისა, საკმაოდ ნათელია განმასხვავებელი ნიშ-

13 ჩვენს შემთხვევაში, მაშინ, როდესაც დასავლეთი ნაწილი სრულებითაა დაკარგული, ძნელია დაზუსტებით თქმა იმისა, რომ ვაჩნაძიანის ბაზილიკას მინაშენები სამხრ. და ჩრდ. მხრიდან თუ სამმხრივი გარშემოსავლელი ჰქონდა. ეგონებ ორივე ვარაუდი მისაღები და გასათვალისწინებელია. ამდენად, განსახილველიც ორივე კონკრეტული აღდგენის შემთხვევაში საბოლოო სახის დროითი კუთვნილება. თუმცა წინასწარულად შეიძლება აღნიშნა იმისაც, რომ ორივე გადაწყვეტის შემთხვევაში დათარიღების საკითხი მნიშვნელოვნად არ შეიძლება შეიცვალოს.

ნებიც. აფსიდის მოყვანილობაცა და პასტოფორიუმების გადაწყვეტაც ნათლად მიუთითებს, რომ ვაჩნაძიანის ბაზილიკა ვახისუბნის გამართულ სტრუქტურაზე ადრეული უნდა იყოს. აშკარადვე იკვეთება ის ძიებითი და ფორმირებითი ხასიათი ვაჩნაძიანისა, რომელიც უკვე რამდენჯერმე ვახსენეთ. შესაბამისად VI საუკუნის ვახისუბანთან შედარებისასაც იკვეთება ვაჩნაძიანის ადრეული ნიშნები.

დასასრულ, უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველი მათარიღებელი ელემენტი, რაც ჩვენს შემთხვევაში შეიძლებოდა გამოგვდგომოდა და რაც იყო საერთო ჯამში შემორჩენილი, ერთი ასრით განვითარდა. მათარიღებელ ელემენტთა ცალკეულმა და სხვა ძეგლებთან კავშირში განხილვამ მოგვცა ადრეული თარიღი და ეს, ჩვენი ვარაუდით, V საუკუნით განისაზღვრა. ამდენად, მოცემული ანალიზის შედეგად მიღებულია თარიღი, რომლის შედარებით დაზუსტებას შემდგომ თავში, დასკვნაში შევეხებით.

არსებული თარიღის დასაბუთებისა და კიდევ უფრო მეტი კონკრეტიზაციისათვის კი ძალზე მნიშვნელოვანია დასკვნის სახით ისტორიული გეოგრაფიის მასალები. მასალები, რომლებმაც ჩვენ შემთხვევაში, თუ შეიძლება ითქვას, ამგვარად, გადამწყვეტი ფაზის მნიშვნელობა შეიძინა. ისტორიული გეოგრაფიის გარეშე ისედაც სრულებით წარმოუდგენელია რომელიმე ძეგლზე მუშაობა და განსაკუთრებით მისი დათარიღება, მაგრამ ქართული მასალების სიმწირისა და დაულაგებლობის გათვალისწინებით ამ მასალათა გამოყენება იშვიათად თუა შესაძლებელი. ვაჩნაძიანი ის განსაკუთრებული შემთხვევაა, რომელსაც შეგვიძლია მივუყენოთ ისტორიული გეოგრაფიის ის მასალები, რომლებიც შედარებით დალაგებული და შესწავლილია. კახეთის ისტორიული გეოგრაფიისა და გეოგრაფიული განვითარების შესახებ ვრცელი კვლევის ფარგლებში თ. თოდრიას გამოთქმული აქვს მრავალი ძალზე საყურადღებო მოსაზრება, რომელთაგან განსაკუთრებული მნიშვნელობის, ჩვენი საკითხისთვის, კახეთში მიმდინარე ვახტანგ გორგასლის აღმშენებლობის პროცესებია.

იმ ტერიტორიის გათვალისწინებით, რომელზეც ახლა ვაჩნაძიანის ბაზილიკა მდებარეობს ანუ დღევანდელი გურჯაანის რაიონი, ჩვენი ყურადღება მიემართეთ უძველეს ცნობებზე ველისციხესთან დაკავშირებით. პირველად ველისციხე წყაროებში V საუკუნის მოვლენებთან დაკავშირებით იხსენიება და ისტორიული გეოგრაფიის თვალსაზრისით დიდად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ასევე ცნობილია, რომ IV-V საუკუნეებში მთელი წინამხარი კახეთისა ველისციხის მიწებად იწოდება. ისტორიულ წყაროებში ძალზე მნიშვნელოვანია უკვე ჭერემისა და ველისციხის ერთიან კონტექსტში მოხსენიება, სადაც განსაკუთრებული აქცენტით, ქართლის მეფეთა მიერ, ველისციხისა და ჭერმის ციხეთა აღების ამბებია მოყოლილი[14]. ველისციხესთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანია ის ცნობაც, რომლის მიხედვითაც ველისციხე კარგავს თავის პირვანდელ სიძლიერეს მას მერე, რაც ვახტანგ გორგასალი ჭერემში აღადგენს და ხელახალ სიცოცხლეს უბრუნებს იქაურობას. ისიც ცნობილია, რომ ვახტანგმა აქ დასვა ეპისკოპოსი (V ს-ის II ნახ.) და ამდენად, გახადა მნიშვნელოვანი ცენტრი, რომელთან მიმართებითაც ველისციხემ დამცველის ფუნქცია შეიძინა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ და არსებული მასალიდან

14 ქართლის ცხოვრება, I, თბ., 1955, გვ. 201.

გამომდინარე ვხედებით დღევანდელი გურჯაანის რაიონის ტერიტორიაზე ჯერ-ჯერ ლისციხისა და შემდგომ ჭერემის დომინირებას, რაც თავისთავად გასაგებს ხდის იმ აღმშენებლობას, რომლის ნაშთებიც დღესდღეობითაა შემორჩენილი.

ჭერემის ისტორიული გეოგრაფიის შესახებ გვიან ცნობას ვხედებით თეიმურაზ II-ის ბრძანებულებაში[15]. ამის მიხედვით ვგებულობთ იმდროინდელი ტერიტორიული დაყოფის რაგვარობას და ვიცით, რომ ამ დროისთვის ჭერემი მოიცავდა ტერიტორიას შიდა კახეთში კონდოლიდან ვეჯინამდე და გარე კახეთში მელაანიდან შიბლიანამდე, ეს კი თანამედროვე გურჯაანის რაიონია ანუ ის ტერიტორია, რომლის ცენტრშიც მდებარეობს ვაჩნაძიანის ბაზილიკა.

V საუკუნის მეორე ნახევრიდან ჭერემი რელიგიური და პოლიტიკური ცენტრი ხდება კახეთისა, რაც გრძელდება VIII საუკუნის მეორე ნახევრამდე. ამ პერიოდში კი იწყება მნიშვნელოვანი გარდატეხები ეკონომიკური და სოციალური თვალსაზრისით, რის მიხედვითაც ეკონომიკურ-პოლიტიკური ცენტრები მთიდან ბარისკენ ინაცვლებს, ასეთსავე მოვლენებს შედარებით ადრე ვხვდებით რელიგიურ ცხოვრებაში. მხედველობაში მაქვს ამავე ტერიტორიაზე რელიგიური ცენტრების დაარსება, მათ შორის ვახტანგ გორგასლის მიერ ჭერემში ეპისკოპოსის დასმა.

1984 წელს არქეოლოგიურმა გათხრებმა ჭერემში დაადასტურა ციხის არსებობა და გამოავლინა „უჯარმული წყობა“[16]. ასევე დადასტურდა ჭერემის ციხის მახლობლად ქალაქის არსებობა. ჭერემის ციხესთან დგას ორი უძველესი ეკლესია წმ. ბარბარესი და წმ. გიორგის „წვეროდაბალი“, ორივე ეს ნაგებობა VI საუკუნის ბოლო მესამედით თარიღდება. ასევე აღმოსავლეთით სოფელ ჭერემიდან დგას მამა დავითის V საუკუნით დათარიღებული ეკლესია. ამას თუ დავუმატებთ სოფლის ცენტრში მდებარე მთავარ კათედრალსა და ეპისკოპოსის სასახლეს ჭერემისა, საკმაოდ შთამბეჭდავ სურათს მივიღებთ აღმშენებლობის მასშტაბის თვალსაზრისით.

გათვალისწინებით V საუკუნის მეორე ნახევრის ჭერემის და ველისციხის მნიშნელოვნებისა და სოციალურ-პოლიტიკური თუ რელიგიური ცენტრების გადმონაცვლებით კახეთის ამ ნაწილში, რის შესახებაც უკვე ვისაუბრეთ, თავისუფლად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ვაჩნაძიანის ტაძრისა და ამავე ვაჩნაძიანის ხეობის[17] რელიგიური მნიშვნელოვნება სწორედ ამ დროს ყალიბდება. იმის გათვალისწინებითაც თუ რა მასშტაბის აღმშენებლობას იწყებს ვახტანგ გორგასალი ჭერემში, სავარაუდებელია, რომ ამ ეტაპს და ტალღას უნდა ეკუთვნოდეს ვაჩნაძიანის აგებაც, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ და ერთობლიობაში მოვიყვანთ ზემოთ მოცემულ მათარიღებელ ელემენტებსა და შედარებითი ანალიზის შედეგად მიღებულ თარიღს.

---

15 ქართლის სამართლის ძეგლები, II, თბ, გვ. 408.

16 Т Тодриа. Историко-географический очерк области Цинамхари. III. გვ. 15.

17 სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრდა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ვაჩნაძიანის ეველაწმინდა ვაჩნაძიანისავე ხეობაში მდებარეობდა. ეს მარტივი გაუგებრობის მიზეზით მოხდა. გ. ნუბინაშვილი ამ ადგილას ვაჩნაძიანის ხეობით მივიდა და სწორედ ამიტომ მას ვაჩნაძიანის ეველაწმინდა უწოდა. სინამდვილე კი ისაა, რომ ეს ნაგებობები ქალაქის ხევს ეკუთვნის. თუმცა ამჯერად ამ სახელწოდებებს მეც დამკვიდრებული სახელით მივიხსენიებ.

ამდენად, ისტორიული გეოგრაფიის მიხმობით ჩვენთვის ნათელი მიეცემა-ის გარემოებასაც, რომ მეხუთე საუკუნის ბოლო მესამედში ვახტანგ გორგასლის აღმშენებლობამ იმავე ტერიტორიაზე, სადაც ახლა ვაჩნაძიანი მდებარეობს განსაკუთრებულ მასშტაბებს მიაღწია.

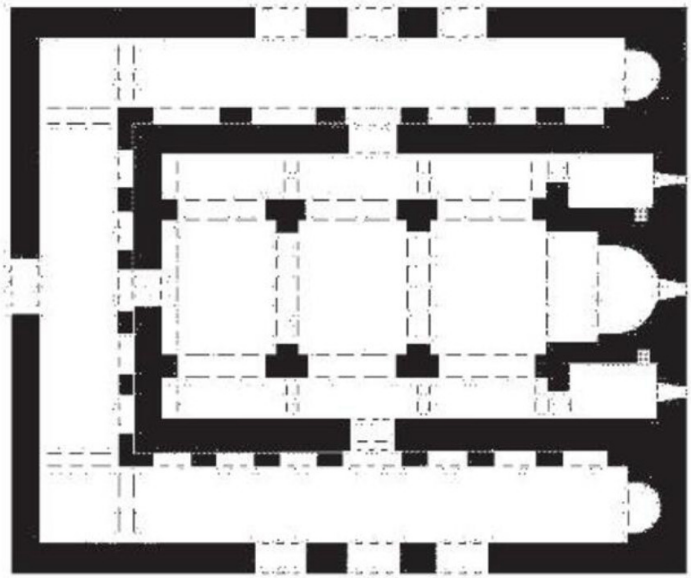
დასასრულ კი, მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზის შედეგად მიღებული თარიღი ისტორიული გეოგრაფიის მასალების მიხედვითაც მყარდება და, უფრო მეტიც, კონკრეტდება.

ამრიგად სხვადასხვა თვალსაზრისით კვლევისა და ანალიზის მიხედვით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, ან კი, უკვე მყარადაც ვთქვათ, რომ ვაჩნაძიანის სამნავიანი ბაზილიკა V საუკუნის ბოლო მესამედის, ვახტანგისეული აღმშენებლობის ნაწილი, უნდა იყოს.

First Publication

Nodar Aronishidze
On the Date of the Old Church of Vachnadziani Monastery

In Vachnadziani monastery, near the famous 9th c. domed church, eastern part of the domeless church is preserved, which, based on the material available in the first half of the 20th c., was supposedly identified as a "three-church basilica" and dated to the early period. Based on the current data, middle tripartite composition with lateral wings should rather be a three-aisled basilica (narrowness of the lateral parts of the central core, lack of pilasters on the lateral walls of pastophoria). At the same time, existence of the eastern entrances, which finds analogies in Tbilisi Anchiskhati (early 6th c.) and Dzveli Gavazi (6th c.), as well as in Constantinople (churches of St. John the Studite and of St. Sophia) and Thessaloniki (basilica of St. Demetrius) makes it possible to date the church to the 5th-6th cc., rather – 5th c.; introduction of additional lateral wings is also characteristic of this epoch (Bolnisi Sion, Urbnisi, Anchiskhati). It should also be taken into consideration that flourishing of this region takes place in late 5th c., in the reign of St. King Vakhtang Gorgasali.

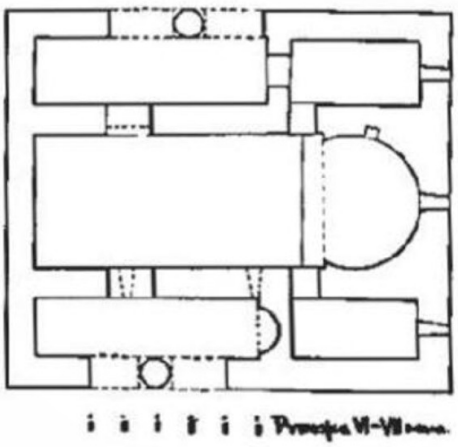


სურ. 1 ვაჩნაძიანის სამონასტრო
კომპლექსი. საერთო ხედი

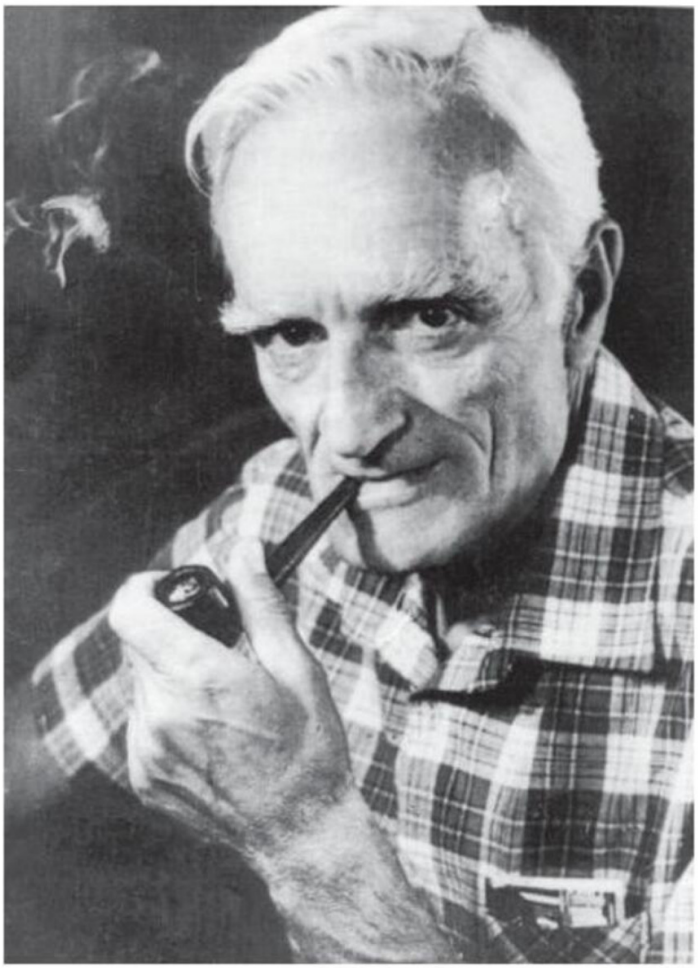
სურ. 2 ვაჩნაძიანის ძველი ეკლესია. ინტერიერი, ხედი აღმოსავლეთით

სურ. 3 ვაჩნაძიანის ძველი ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი

სურ. 4 შაშიანის სამება. გეგმა



სურ. 5 ვაზისუბანი. გეგმა



ალექსანდრე ჯავახიშვილის მოგონებები ივანე ჯავახიშვილზე
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 1994 წელი[1]

ქალბატონებო და ბატონებო, ჩემი მხრიდან დიდი კადნიერება არის, რომ გავბედე თქვენს წინაშე პატარა მოგონებების თხრობა. გულახდილად მოგახსენოთ, თვითონაც არ ვიცი, რატომ მოხდა – მე საკმაოდ ჯიუტი ადამიანი ვარ – რომ ვერ გავუწიე წინააღმდეგობა ბატონი ოთარის (ჯაფარიძის) დაჟინებულ თხოვნას. საქმე ის არის, რომ ივანე ჯავახიშვილის შესახებ დღეს ბევრი რამ არის ცნობილი. რა თქმა უნდა, მარტო სახოგადოებასთან მის ურთიერთობას არა ვგულისხმობ, არამედ მის პირად ცხოვრებასაც. გარდა იმ ნაშრომისა, რომელიც ბატონმა სერგომ (ჯორბენაძემ) მიუძღვნა ივანე ჯავახიშვილის ცხოვრებასა და ღვაწლს, არის მოგონებები. მათ შორის, ვფიქრობ, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სწორი, ნათელი, არის ჩემი დის, ნათელას მოგონებები, რომელიც უნივერსიტეტმა გამოსცა მისი გარდაცვალების შემდეგ. ძალიან ძნელია, ჩემთვის განსაკუთრებით – მე ღმერთმა იმის უნარი არ მომცა, რომ შემეძლოს, ჩემი ცხოვრება გარედან დავინახო. გასათვალისწინებელია ის, რომ რაზედაც მე დღეს მომიხდება თქვენთან საუბარი, ეს ჩემი ცხოვრებაა, რომელიც გავატარე მამანჩემის გვერდით, გვერდით კი არა, მასთან ერთად, იმიტომ რომ ის გარემო, რომელშიაც ცხოვრობდა ჩვენი ოჯახი, ძალიან დიდი ოჯახი, მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი, ფაქტიურად იყო ივანე ჯავახიშვილის ყოველდღიური ცხოვრება, რომელშიაც ის არ გამოირჩეოდა სხვებისაგან. ბევრი რამე, იძულებული ვარ, ჩემზედაც უნდა ვსთქვა, და განსაკუთრებით სხვებზე, ამ ჩვენი ოჯახის სხვა წევრებზედ, რომელთა გარეშე ივანე ჯავახიშვილის ცხოვრება არ არსებობდა, ისევე როგორც საზოგადოების გარეშე, მეცნიერული საზოგადოების გარეშე, ქართული საზოგადოების გარეშე ივანე ჯავახიშვილის ცხოვრება წარმოუდგენელია, ასევე წარმოუდგენელი არის მისი ცხოვრება შინაური, ოჯახური ცხოვრების გარეშე.

23 წელიწადი ვიცხოვრე მამანჩემის გვერდით და დღეს, როდესაც უკვე მოხუცებული ვუფიქრდები, რა იყო ჩემთვის ის წლები, მარტივად უნდა ვსთქვა: ეს ის წლები იყო, როდესაც მართლა ვცხოვრობდი. ბევრს რასმე მაშინ მე ვერ ვაფასებდი, რა თქმა უნდა, ბევრი რამე არ მესმოდა, რა ხდებოდა ჩემს ირგვლივ,

1 ივანე ჯავახიშვილის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სხდომათა დარბაზში შედგა შეხვედრა ივანე ჯავახიშვილის ვაჟთან, გამოჩენილ მეცნიერთან და საზოგადო მოღვაწესთან, ალექსანდრე ჯავახიშვილთან (1917-1997). ეიდეოფირზე ხაწერილი მოგონება გამოსაცემად მოამზადა ეკატერინე გამყრელიძემ (გამომც.).

განსაკუთრებით პატარაობასა და ყრმობის წლებში, ეს კი საშინელი წლები იყო. ეს წლები ჩვენ და მამაჩემმა გავატარეთ ერთ სახლში, რომელიც დღესაც არსებობს და სადაც ივანე ჯავახიშვილის შვილიშვილები და შვილისშვილის შვილები ცხოვრობენ. სახლი მდებარეობს, ემეტესობამ რა თქმა უნდა, იცის და იქნებ ადარც არის ამაზე საჭირო სიტყვის გაგრძელება, მაგრამ ეს სახლი მდებარეობს ძველს ნიკოლოზის ქუჩაზე, შემდეგ კალინინის ქუჩა ერქვა, დღეს ივანე ჯავახიშვილის სახელს ატარებს. ორსართულიანი შენობა არის, ეზოს მხარეს ორი სართულია და წინ, ფასადი ბელეტაჟია და ერთსართულიანია. ეს სახლი ეკუთვნოდა დედაჩემის მამიდას, პაპიდაჩემს, მარიამ ორბელიანს, ვახტანგ ორბელიანის შვილს და მის მეუღლეს, საშიკო ორბელიანს, რომელიც მე არ მახსოვს – ჩემს დაბადებამდე გარდაიცვალა. ისინი უშვილონი იყვნენ, საკუთარი შვილი არა ჰყავდათ და თავის დროზედა ინგლისური წესით ცხოვრობდნენ – ჰქონდათ სახლი, რომელიც ორი ნაწილისაგან შესდგებოდა, სადაც ერთში ქმარი ცხოვრობდა თავისი ძმებით და მეორეში კი მისი მეუღლე – პაპიდაჩემი. იმიტომ ვუსვამ ამას ხაზს, რომ შემდეგ აქ თავისებური განთავსება მოხდა ნათესაობის, რომელშიაც ჩვენც ყველანი ვტრიალებდით და რომელმაც ძალიან დიდი გავლენა მოახდინა, ვფიქრობ, თვითონ ივანე ჯავახიშვილზედაც და მის ცხოვრებაზე, მის ბედ-იღბალზედაც კი და ჩვენზე ხომ ლაპარაკი ზედმეტი არის. ამ სახლში თანდათანობით თავი მოიყარა დიდმა სანათესაომ. ერთი მხრივ, პირველად კიტა აბაშიძის ოჯახი დამკვიდრდა და კიტა იქვე გარდაიცვალა 1917 წელს, მერმე ჩვენ შევსახლდით იქ, ჯავახიშვილები – მამაჩემის დედა სოფიო, მამიდაჩემი კატო, ვოტა მოგვიანებით ბიძაჩემი გიორგიც და, რა თქმა უნდა, ჩვენ, შვილები. ჩვენ იქ დავსახლდით 1921 წელს. უნდა მოგახსენოთ, რომ საკუთარი ბინა ოდესღაც ჰქონიათ ჯავახიშვილებს თბილისში იმ დროს, როდესაც პაპაჩემი ინსპექტორი იყო სასკოლო და თბილისში მსახურობდა. ერთხელ მიჩვენა ბიძაჩემმა გიორგიმ ეს სახლი ავლაბარში, ძველი, პატარა სახლი არის. დღეს, მართალი გითხრათ, ველარ ვიპოვე მე ის სახლი და საკუთარი სახლი ადარ ჰქონდათ თბლისში, იმიტომ რომ 1915 წლამდე პეტერბურგში ცხოვრობდა მამა დედასთან და ჩემ დასთან, ნაელასთან ერთად, რომელიც იქ დაიბადა. შემდეგ, როდესაც ჩემი ძმა კახა გაჩნდა 1915 წელს და 1917 წელს კი მე, ბუნებრივი არის, რომ დედა დარჩა აქ და ცხოვრობდა თავისი დედის, ბაბო ნინოს სახლში.

როდესაც დაიწყო არეულობა და ბოლშევიკები კარზე იყვნენ მომდგარნი, ათასი ხმა დადიოდა იმის თაობაზედ, თუ რა შეიძლებოდა მოჰყოლოდა იმათ შემოსვლას. მანამდეც უკვე დაწყებული იყო ეს ძარცვა-გლეჯა – დაარბიეს ხოვლეს სახლი, მამაჩემისეული, ხალხი მისეული, ვოტა ოდნავ მოგვიანებით დაარბიეს პაპიდაჩემის სახლი ლამისყანაში, კარგი სახლი ჰქონდათ, ეხლა ალადგინეს. კარგად მახსოვს ბოლშევიკების შემოსვლაც და ის შთაბეჭდილება, რომელიც ამან მოახდინა ყველაზედ. მე ბავშვის თვალით ვუყურებ ამას. საშინელი ზამთარი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ პატარა ვიყავი – 1917 წელს ვარ დაბადებული – რაღაც ხელ ოთხი წლისა – და მაინც კარგად მახსოვს, რა უმძიმესი განწყობილება იყო, როდესაც – აბა მაშინ რა ვიცოდი, რა ხდებოდა – ბრძოლები მიმდინარეობდა. დეიდაჩემი თეკლე, კიტას მეუღლე, იმ ხანებში,

თუ არა ვცდები, ამერიკელი კომიტეტი იყო რაღაც და იქ მუშაობდა და ქალაქ-არბაზიდან უნდა გასულიყო – იმას პატარა ხერჯინი ჰქონდა, სპეციალურად შეკერილი იმისათვის, რომ ხელფასი აეღო ხოლმე, მაშინ ეს ბონები იყო, მაგრამ პატარა ხერჯინი იყო ამისთვის საჭირით – გააღო კარი, უნდა გასულიყო და უეცრად რაღაც ხმაური შემოიმესმა, მიუხედავად იმისა, რომ თოვლი იყო, ჭყაპი, მახსოვს, და ელდანაკრავი შემოვარდა უკან და ვიღრე მიხურავდა ამ კარებს – ჩვენს ქუჩაზედა კაზაკების რაზმმა ჩაიქროლა – დღესაც მკაფიოდ მახსოვს ეს წოწოლა ქუდები და რკინის შუბები, ცხენზე ამხედრებულები შემოვარდნენ. ეს განწყობილება დიდხანს დარჩა ჩვენთან ოჯახში, მაგრამ დრო ყველაფრის მკურნალია, მოგეხსენებათ, და ჩემს მეხსიერებაში წლები 1924 წლამდე ნათელი წლები არის. კიტა აბაშიძის გარდაცვალების შემდეგ მისი დიდი ოჯახი – დეიდაჩემი თეკლე, მეორე დეიდა გვეავდა კიდევა, ჩემი უსაყვარლესი ადამიანი, თამარი, იტას ეძახდნენ, გაუთხოვარი იყო და მან დიდი ამაგი დასდო თავისი დისშვილების აღზრდას.

ძალიან კარგად მახსოვს მამაჩემი ამ გარემოში და მისი დამოკიდებულება კიტა აბაშიძის შვილებთან. არასოდეს მიგრძვნია, რომ მარტო ჩვენ ვიყავით მამას შვილები. ისინი ისეთივე ახლობლები იყვნენ, როგორც ჩვენ. ზრუნვა მათზე არასოდეს არ შეუწყვეტია მამას და ისინიც, ეხლა რომ ვუკვირდები, განსაკუთრებული ადამიანური თვისებების პიროვნებები იყვნენ, ასეთივე მოწიწებითა და სიყვარულით უპასუხებდნენ.

ვიღრე 1924 წლის ამბები დატრიალდებოდა, ჩვენს ოჯახში ხშირად მხიარული განწყობილება იყო ხოლმე. ამ სახლს დღესაც აკრავს პატარა ბაღი, რომელიც თავის დროზე მიხეილ მამულაშვილმა გაუკეთა პაპიდაჩემსა. მშვენიერი პატარა ბაღი იყო და საკმაოდ მოზრდილი ეზო, სადაც დარჩენილი იყო ორი შენობა. ერთი იყო ძველი სამრეცხაო და მეორე – თავლა, რომელშიც ჩემ დროს, ჯერ კიდევ მახსოვს, ძველი ეტლი იდგა, რომლითაც სარგებლობდა პაპიდაჩემი. მაშინ უკვე ცხენები თავლაში აღარ იყვნენ, მაგრამ დარჩენილი იყო ის თავისებური სუნი, რომელიც დღესაც კარგად მაქვს რაღაც შეგრძნებაში დარჩენილი, ამ ცხენებისა და არაჩვეულებრივი მეედროეებისა, რომელიც ამ თავლაში სუფევდა. ამ დროს მამა აივანზე გადმოდა ხოლმე, როცა ჩვენ იქ ვთამაშობდით. გვართობდნენ, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში, უფროსები – აი, ერთხელ მახსოვს, ეტლი გამოიყვანეს ეზოში, დაგვსვეს კახა და მე და იქითაქეთ გვაგრიალებდნენ, თვითონ შებმულნი იყვნენ. მამაჩემი ამ დროს აივანზე იდგა და ეეერებდა ყველაფერ ამას.

მე სუსტი აღნაგობის ბავშვი გახლდით და ბევრი დავიდარაბა გადახდათ ჩემს მშობლებს ამის გამო თავს. გამუდმებით ვავადმყოფობდი, იმიტომ რომ – აი, კვლავ ჩემზე მიხდება ლაპარაკი – რვა თვისა გახლავართ დაბადებული, ხოვლეში. – მახსოვს, ოფლში ვიყავი გაღვრილი და მამაჩემის გრილი ხელი შუბლზე – რა დამავიწყებდა ამას.

უნივერსიტეტთან დამოკიდებულებაში მე, მართალი გითხრათ, ბევრი არაფერი მახსოვს გარდა იმისა, რომ სისტემატიურად, ყოველ დღე გადმოდა მამა უნივერსიტეტში. მოდიოდა პატარა ავტომობილი, მე მივხვდი, რომ ეს იყო ფორდის

პირველი გამოშვება, რომელსაც სამართავი სახელურები გარედანა ჰქონდა და დიდი რეხინის საყვირი. სამწუხაროდ, მე გვარი მისი აღარ მახსოვს, მძღოლი, შოფერი ამ მანქანისა, ერმილე. რაწამს დადგებოდა ხოლმე ჩვენი სახლის წინ ეს მანქანა, რა თქმა უნდა, მე მაშინვე იქ გავჩნდებოდი, ვიდრე მამა გამოვიდოდა და დავუთმობდი ხოლმე მას ადგილს. ერთადერთი შემთხვევა მახსოვს, როდესაც მამამ უნივერსიტეტში ამ მანქანით წამიყვანა. მართალი გითხრათ, ესეც აღარ მახსოვს, კახაც იყო, თუ მარტო ვიყავი. დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზედა უნივერსიტეტის შენობამ, ნათელი, ირგვლივ სულ ცარიელი, მცენარეულობა არ იყო, მოშიშვლებულ ადგილას იდგა ეს უნივერსიტეტი და კიდევ უფრო დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ამან ჩემზე. მამას რაღაც საქმეები ჰქონდა, ცხადია, აქა და იმ დროის განმავლობაში, ვიდრე ის დაკავებული იყო, ერმილემ გამიყვანა უნივერსიტეტის ეზოში, უკან, და მახსოვს, ეხლა სადაც მიშენებული არის სააქტო დარბაზზედა ეს კორპუსი, ამ ადგილას ბოსტანი ჰქონდა ერმილეს გაშენებული და ჩემს სიცოცხლეში პირველად ახალი, ქორფა კიტრი იმ ბოსტანში ვიგემე და ამის მიხედვით შეიძლება იფიქროს კაცმა, რომ ეს ზაფხულის თვეები იქნებოდა.

* * *

1924 წელს მცირე ხანი ჩვენ გავატარეთ კარსანში. პროფესორმა ალექსანდრე დიდებულიძემ – მამა ძალიან გადაღლილი იყო, ეს მისი მუდმივი მდგომარეობა გახლდათ – შესთავაზა მას დასვენება – გეოფიზიკური და მაგნიტური სადგური იყო კარსანში. ის შენობა დღესაც დგას იქა; თუ არა ვცდები, ეხლა იქ საავადმყოფო არის მოთავსებული. მაშინ იმ შენობის გარდა ერთი-ორი სახლი თუ იდგა კარსანში. ვინც ყოფილა, იმას კარგად მოეხსენება, რა შესანიშნავი ადგილი არის, და მე ძალიან კარგად მახსოვს, როგორი ხალისით მიდიოდა, წაგვიყვანა ჩვენ მამამ კარსანში. მატარებლით ჩავედით მცხეთამდე და იქიდან, რამდენადაც მახსოვს, ურმით, ბარგი-ბარხანით, მაფრაშებით დატვირთულები და ყველაფერი, რაც კი საჭირო იყო, წავიღეთ, და წამოგვყვა ბებიაჩემი, დედას დედა, ბაბო ნინო. ძალიან თავისებური ადამიანი, განსხვავებული, სხვათა შორის, სხვა ჩემი ბებიებისაგანა თავისი, ისეთი, ექსპანსიური, ერთგვარად, ხასიათითა, მაგრამ ისიც არაჩვეულებრივად კეთილი ქალი იყო, თუმცა ჩვენ ყველაზე მეტად ისა გვტუქსავდა ხოლმე, როდესაც რასმე ვაშავებდით. მამა იქ გამუდმებით, რამდენადაც მახსოვს, არა რჩებოდა ხოლმე, ამიტომ უმთავრესად ვიყავით მარტო. დედაჩემიც ხშირად არ იყო იქა მაშინ. ბებიაჩემი რჩებოდა, ნათელა რჩებოდა უფროსი, რომელიც, საწყალი, ამ სანოვაგეს დაათრევდა მცხეთიდან. პირდაპირ სადგურიდან ამოდიოდნენ ხოლმე ბარგი-ბარხანით და საკვებით დატვირთულები კარსანში და, მაშ, მთავარი იქ ბებიაჩემი იყო. როდესაც მამა კარსანში ჩამოდიოდა, გადიოდა ხოლმე სახეორნოდ. რამოდენიმე ასეთი გასვლა მეც მახსოვს, იმიტომ რომ ჩვენც დავყვებოდით მას სხვებთან ერთად და ერთ დღეს, როგორც ჩანს, საგანგებოდ წამოგვიყვანა ჩვენ მთაქართლზე, ეხლა ვიცი, რომ ეს მთაქართლია, თორემ აბა მაშინ მაგისა არაფერი გამეგებოდა რა, ცხადია. ერთი სიტყვით, ტყეტყე ვიარეთ. ქარიანი ამინდი იყო. მამას, ეხლაც ძალან კარგად მახსოვს, მიუხედავად იმისა, რომ აგარაკზე იყო, მაინც თითქმის რომ

ჩვეულებრივად ეცვა, ე.ი. ჰალსტუხი, თეთრი პიკეს პიჯაკი. უყვარდა, როგორც ამას თვითონაც ამბობდა, ქარი, ქარიანი ამინდი უყვარდა. სწრაფად დადიოდა, ძალიან მხნედ იყო მაშინ მიუხედავად ასეთი გადაღლილობისა და იმდენად ძლიერი ქარი იყო – ეს ხომ ქარიანი ადგილი არის, ცნობილი არის ეს ვიწროები არმაზისა, გამუდმებული ქარი ქრის – და მე მეშინოდა, რომ წამიღებდა ეს ქარი, იმდენად ძლიერი იყო. მამამ სიცილით ხელი მაგრა ჩამავლო და იმისი იმედით მეც არაფრის აღარ შემშინებია მერე. გადავადექით ასე მცხეთას. და რამდენადაც მახსოვს ეხლა, იქ მცხეთის შესახებ გვიამბობდა რაღაცეებსა. შემდეგ გაეიაზრე ძალიან ბევრი რამ, კერძოდ ის, რომ იმ დროს, როგორცა სჩანს, უკვე არსებობდა რაღაცა, ჰქონდა მას რაღაცა განზრახვა, რომ მცხეთაში არქეოლოგიური სამუშაოები განხორციელებლიყო. იმ ხანად კი უკვე იწყებოდა საუბარი ზაჰესის მშენებლობაზედა და ამის თაობაზედ რამოდენიმეჯერ მამას ესაუბრა – ეს საუბარიც მახსოვს, მეც დავესწარი ამას – პროფესორი ალექსანდრე დიდებულიძე. მას ქართული მეტყველება ცოტა უჭირდა. უმთავრესად რუსულად ლაპარაკობდა, მაგრამ მამასთან ცდილობდა, რომ ქართულად ელაპარაკნა. და კარგად მახსოვს, რომ ეუბნებოდა: ბატონო იუანე – იმის თაობაზე, რომ უნდა ზაჰესთან გზები გაკეთებულიყო – ამის გაკეთება არ შეიძლება, არ შეიძლება, ეს მთის მდინარეა, და მტკვარი მკვდარი, მტკვარი მკვდარი – დაება ენა. და ამაზედ ბევრი ვიცინე პირადად მე, რომ მკვდარი მტკვარი, მკვდარი მტკვარი ვერაფრით ვერ გადაიბა ეს ორი სიტყვა ერთმანეთსა. მას მაშინვე განჭვრეტილი ჰქონდა, რომ მანდ საგუბარის გაკეთება არ შეიძლებოდა და მთის მდინარეზედა ასეთი საგუბარების ბარში გაკეთება არ შეიძლება. როგორცა ვხედავთ, მისი პროგნოზი, ასე ვთქვათ, გამართლდა. რამოდენიმე წელიწადში ეს საგუბარი ამოიღსო და ფაქტიურად ზაჰესი აღარა მუშაობს უკვე კარგა ხანია. ამავე დროს ხდება, როგორცა სჩანს, რომ იწყებენ მუშაობას უკვე ზაჰესზე და ერთ დღეს, ვერ გეტყვით ეხლა მაგას, მართალი მოგახსენოთ, ეს 1924 წლამდე იყო, თუ 1924 წლის შემდეგა, მამამ წაგვიყვანა ამ საგუბართან. უკვე მშენებლობა დაწყებული იყო; კარგად მახსოვს, როგორ გაგვიკვირდა, რომ მტკვარი გადაგდებული იყო და მისი ძველი კალაპოტი მცხეთის წინ ცარიელი. დღესაც ცოცხლადა მაქვს თვალწინ კლდეში წელისაგან ამოფეთქილი ეს ღრმულები, რომლებშიც ხონჩის ფრაგმენტები იყო და, როგორცა სჩანს, სწორედ ამისათვის წაიყვანეს მამა, ამის სანახავად. ეს ის წლებია, როდესაც ზემო ავჭალაში გათხრები წარმოებდა. დღესაც არის დარჩენილი, სხვათა შორის, საქართველოს მუზეუმში ანგარიში, როგორცა სჩანს, ბატონი გიორგი ჩიტაიაც იღებდა ამაში მონაწილეობას, მაგრამ ძირითადად გიორგი ნიორაძე, რომელმაც გამოაქვეყნა კიდევაც შემდეგ სამარხის ინვენტარი. მაშასადამე, ეს ცოტა უფრო გვიან უნდა ყოფილიყო, იმიტომ რომ 1925 წლიდან არის ბატონი გიორგი აქ. (ხომ არ გადავაჭარბე? მოკლედ მოვჭრი) დიახ, ბიდიშს ვიხდი.

შემდეგში – ეხლა გადავხტები ერთგვარადა – მე პირველი აღმოჩენებიც კარგად მახსოვს, რომლებიც მოხდა არმაზისხევში. ჯერ სამთავროს ველზე, რა თქმა უნდა. იქ მამაჩემი მთავარი კონსულტანტი იყო, ასევთქვათ, ამ სამუშაოებისა, რომელსაც იქ ბატონი სანდრო კალანდაძე და ივაშჩენკო უძღვებოდნენ,

ზოგადად კი ბატონი სიმონ ჯანაშია, და ის დღე, როდესაც მცხეთაში აღმოსჩნდა ასპარეზის სამარხი. და აი მაშინ ვიგრძენი, გამახსენდა, მართალი მოგახსენოთ, გამახსენდა, რომ ის ჩანაფიქრი, ამდენი წლის წინანდელი ჩანაფიქრი ამ დროს აუსრულდა მამას.

კარსანთან არის დაკავშირებული ძალიან მძიმე მოგონებებიც. როდესაც დაიწყო აჯანყება და, როგორც მოგეხსენებათ, შტაბი იქვე იყო, ახლოს, შიომ-ღვთის მონასტერში – მე არ მესმოდა, რა თქმა უნდა, რა ხდებოდა – მამა აღარ ამოდიოდა. მცხეთის სადგურამდე ჩვენი მაფრაშებით და ბარგი-ბარხანით მამამ ჩამოგვიყვანა სადგურზედ, ბაქანზედ, სადაც იდგა ჯავშნიანი მატარებელი და, მახსოვს, ბებიაჩემი ბაბო ნინო და ჩვენ ამ მაფრაშებზედ ვისხედით მთელი დღის განმავლობაში. რა იყო და როგორ, ვერ გეტყვით, მაგრამ უკვე გვიან, საღამოს, ბნელდებოდა, რაღაცა მატარებელი მოვიდა, მამამ ჩაგვსხა და ჩამოვე-დით თბილისში. აქ საშინელი ამბები იყო მაშინვე დატრიალებული. მე იმიტომ მოგახსენებთ ამას ყველაფერს, რომ ეს ის ცხოვრება იყო, რომლითაც მამას უხდებოდა ცხოვრება. კიტას უფროსი ვაჟი გია მეტეხის ციხეში იჯდა. მანამდე, ადრე, ამ გამოსვლებამდე იყო ის დაპატიმრებული. მახსოვს, დეიდაჩემმა ატამ ერთხელ წამიყვანა და სანახავად შეგვიშვეს კიდეც კამერაში. ისიც ავადმყო-ფობდა, გიაც. მას ძვლის ტუბერკულოზის ნიშნები ჰქონდა და ციხის საავად-მყოფოში იყო. ამის გამო პაპიდაჩემმა ის თავის დროზედა ბიარიცში წაიყვანა, სკაიის სანატორიუზედა. იმავ კამერაში ვნახე, მერე გავიგე ესა, კალისტრატე ცინცაძე, გვერდიგვერდ საწოლებში იყვნენ. დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა – თეთრი ანაფორა, თეთრი წვერი და ოქროსჩარჩოიანი სათვალეები ჰქონდა და მე იმათი მოფერება არასოდეს არ დამავიწყდება. დღესაც არ ვიცი, მართლა იყო ეგ, თუ არა, როდესაც გიას დახვრეტის ამბავი გავიგეთ. ასე იყო იმ დღესაც. დეიდაჩემმა ატამ წამიყვანა, ერთად მივედით, მე გამაყოლეს, ასე ვთქვათ, და უცბად იქ დახვდა საშინელი ამბავი; გამოკრული იყო სია დახვრეტილებისა და მათ შორის გიაც იყო მის ამხანაგებთან ერთად. უნდა გითხრათ, ამას არავინ მოელოდა, იმიტომ რომ უშუალოდ, როგორცა სჩანს, ამ შეთქმულებაში იყო თუ არა გარეული, ძნელი სათქმელია და ისე იყო საქმე წასული, რომ უნდა გამოეშვათ კიდეც, მაგრამ როგორც შემდეგ გახდა ცნობილი, ერთი პირობა წაეყენეს მას და მის ამხანაგებს – უნდა ხელწერილი დაედოთ, რომ არასოდეს არ იმუშავებდნენ საბჭოთა წყობილების წინააღმდეგ. ეს ხელწერილი მათ არ მიუცია მათთვის. ის დღე იყო და ის დღე. ჩვენ სახლში ეეცრად შეიცვალა ვითარება. ლოგინად ჩავარდა დეიდაჩემი თეკლე და დეიდაჩემი ატა, ფაქტიურად რომლის გაზრდილიც იყო გია. ეს იყო საშინელი ტრავმა, რომელიც ჩვენს ოჯახს არასოდეს მოუნელებია. ერთადერთი, იცით არ ვიცი რაში იყო საქმე და იქნებ დეიდაჩემების ავადმყოფობამ რაღაცნაირად გამოიყვანა კიდეც ჩვენი ოჯახი ამ საშინელი შოკური მდგომარეობიდან, იმიტომ რომ მათ გადარჩენაზედ იყო საქმე მიმდგარი. ყველანი თავზედ ეხვევნენ და, რა თქმა უნდა, მამაჩემიც, იმიტომ რომ აკი მოგახსენეთ თავისიანებისგან ის მათ არ არჩევდა. ძალიან დიდი გაჭირვებითა და, წარმოიდგინეთ თქვენ ამავე დროს, რა წლებია, რა გაჭირვების წლებია, არაფერი არ იშოვება, არავითარი წამლები არ არის, ექიმები დაახვიეს

თავზედა და ეს ყველაფერი მამას სერგზე გადადითდა, იმიტომ რომ ის-იყო ასევთქვათ პასუხისმგებელი ყველაფრისა.

მარიამ ორბელიანი თავის დროზედ საკმაოდ თავისუფლად ნაცხოვრები, მიჩვეული მეტ-ნაკლებად ნორმალურ ცხოვრებას. ერთგული მოახლეებიც ჰყავდა, რომლებიც ჩვენთანვე ცხოვრობდნენ. ისეთნაერად, ალბათ სწორი გამოთქმა არ არის, რომ ვთქვა, რომ გარდაიქმნათ, არა, იქ გამოაჩინა მთელი თავისი ბუნება. საწყალი ერთ პატარა ოთახში გამოიკეტა. მიუხედავად იმისა, რომ სახლი დიდი იყო, ჩვენ ძალიან ბევრნი ვიყავით. ამასწინათ რომ დავთვალე, 35 ადამიანამდე გამოდითდა იქ სხვადასხვა დროს. თქვენ წარმოიდგინეთ, რანაირი განწყობა უნდა ყოფილიყო ხოლმე, სულ სხვადასხვა ადამიანები იყვნენ. მანდ ჩვენს გარდა, მაშ, ბებიების და მათი ოჯახების გარდა, რჩეულიშვილები დასახლდნენ, მამიდაჩემის მხრიდან, მამიდაჩემი საშა დიტო რჩეულიშვილზე იყო გათხოვილი. ისინიც დაარბიეს საშინლად კახეთშია და ჩამოვიდნენ თბილისში, დასახლდნენ იმ სახლის ქვედა სართულზედა. ბიძაჩემი, დედაჩუჩემის ძმა, საშა, 1922 წელს გამოჩნდა მხოლოდ. მანამდე ის სამარაში ცხოვრობდა თავის ფრანგ ცოლთან ერთადა. მასაც ცუდი დღე გადახდა იმ ინტერვენციისა და სამოქალაქო ომის დროს. ძლივს ჩამოვიდა, მაგრამ ჩამოვიდა და ჩამოიყვანა 12 ძაღლი. დიდი მოინადირე გახლდათ, მოყვარული ნადირობისა და გაწვრთნილი ჰყავდა ეს ძაღლები და ვერ შეელია იმათ, იმიტომ რომა ეს უბრალო ძაღლები კი არ იყო, ბატონი, არამედ მედლებით დამშვენებულები, მათ შორის უფროსი – კრეოლი – პოინტერი იყო, არაჩვეულებრივი, შესანიშნავი პოინტერი და, უნდა მოგახსენოთ, რომ ბიძაჩემი კარგა ხანი ამ ძაღლების წყალობით ცხოვრობდა. ჯერ იმათ ოქროს და ვერცხლის მედლებს ეიდიდა და, შემდეგ, სამწუხაროდ, ძაღლებსაც, მაგრამ უბედურება ის იყო, რომ მისი გაზრდილი ძაღლები ამ პატრონებისაგან წამდაუწუმ სახლში მასთან მორბოდნენ ხოლმე. აი, ასეთი ხალხი იყო, ბატონები.

პაპიდაჩემი ჩემი მასწავლებელია. მამას ამისათვის არ ეცალა. აი, ამ საშინელი მძიმე წლების გამო იყო უმთავრესად, რომ კახა და მე გვიან წაგვიყვანეს სკოლაში. ერთიცა და მეორეც. კახა ორი წლით უფროსი იყო ჩემზედა. ორი წლით ადრე მიაბარეს ის ხანდუკელის სკოლაში. მე მარტო დავრჩი სახლში და ძალიანა ვდარდობდი ამის გამო. და მე მეექვსე კლასში მხოლოდ. მანამდე პაპიდაჩემი, თამრიკო – ჩემი დეიდაშვილი და ატა მასწავლიდნენ. მამა თვალყურს ადევნებდა ჩვენს განათლებასა და, მგონი, მასწავლებლებით, ყოველ შემთხვევაში, უკმაყოფილო არ შეიძლებოდა ყოფილიყო, იმიტომ რომ ბევრი რამ, რაც მაშინ მათგან შევითვისე, გამომადგა, გამომადგა ცხოვრებაში. როგორღაც თანდათანობით ცხოვრება მაინც აეწყო და მცირე ხანს თითქოს შედარებითი სიმშვიდე დამყარდა ჩვენს ოჯახშია და რადაცნაერად ეს მამაჩემსაც თავის განწყობაზედ ეტყობოდა ხოლმე. მაგრამ მაინც სულ ყველაფერი შეცვლილი იყო.

როდესაც 1926 წლიდან დაიწყო კვლავ არეულობა და, კერძოდ, უნივერსიტეტში, ამას, რა თქმა უნდა, თავისი ასახვა ჰქონდა ჩვენს ცხოვრებაშია. მამა ძლიერ ავადმყოფობდა. გარდა იმისა, რომ, როგორც ცნობილია, მას ქრონიკული დაავადება ჰქონდა კუჭ-ნაწლავისა, რომელიც საშინლადა სტანჯავდა, ძლიერი

ტკივილები ჰქონდა ხოლმე, გულის უკმარისობაც დაერთო. რა დრო იყო, ღმერთო, მაშინ, უბრალო წნევის გასაზომი აპარატიც კი არ არსებობდა, სხვა რომ არა ვთქვათ მედიკამენტებზედა, და, ცხადია, ის იმდროინდელი საერთო ვითარება ზეგავლენას ახდენდა მასზედა, მის ჯანმრთელობის მდგომარეობაზე. შეტევა შეტევაზე მოსდიოდა გულისა. ლოგინად ჩავარდა. საშინლად იყო დასუსტებული, იმიტომ რომ, როგორც მოგეხსენებათ, ის თითქმის გამუდმებით შიმშილობდა. იმის შემდეგ, რაც პეტერბურგში ეოფნისას მოწამლული ჰქონდა კუჭ-ნაწლავი, მისი საკვები ძალიან მარტივი იყო: გამხმარი პური, ჩაი, ხშირ შემთხვევაში უშაქროდაც კი, იმიტომ რომ შაქარიც დუღილს იწვევდა კუჭშია და ტკივილებსა ჰგვრიდა. ფაფები სხვადასხვა. არავითარი ხორცეული და საშინლად იყო გამოფიტული, პირდაპირ დედას წუხილი მე როგორ დამავიწყდება, ღმერთო ჩემო, არაფერი არ გამოდიოდა და ეხლა რომ ვუკვირდები, მხოლოდ და მხოლოდ ის მტკიცე რეჟიმი და რადაც სულიერი ნებისყოფა, რომელიც მამაში იგრძნობოდა ყოველთვისა, აი ამან გააძლებინა, თორემ წარმოუდგენელია, წლების განმავლობაში ასე ინტენსიურად მომუშავე ადამიანს შესძლებოდა ამის გადატანა. მაგრამ, 1927 წელს საშინელი ვითარება შეიქმნა. ბორჯომში წავედით დასასვენებლად. გვერდზედა, გვერდით აგარაკზე მუსხელიშვილები იყვნენ. დათო სულ პატარა იყო მაშინ და მცირე გამოკეთების შემდეგ კვლავ გაუარესდა მამას მდგომარეობა. დედაჩემიც ავად იყო მაშინ. კრუპოზული ანთება ჰქონდა ფილტვებისა. მე საშინელი ნერვიულობისაგან ჭინჭრის ცეცება დამემართა და პირდაპირ ისეთი მდგომარეობა შეიქმნა, რომ უკანასკნელ დღეში იყო მამა. მთელი ექიმები, ვინც კი იყვნენ ბორჯომში იმხანად, თავს დასტრიალებდნენ, მაგრამ ბევრს ვერაფერსა შველოდნენ და, საბოლოოდ, იძულებული შეიქნენ – ბიძაჩემმა გიორგიმ როგორღაც მოახერხა, იშოვა ერთი სანიტარული ვაგონი და ჩვენ ესე, მეც, საკაცეზე დადებული, მამაჩემიც – წამოვეყვანეთ თბილისში. აქ ეს მძიმე მდგომარეობა გაგრძელდა. 1928 წელს მამა მიიპატიჟა საზაფხულოდ, ცოტა მოსაკეთებლადა, ალექსანდრე თვალჭრელიძის მამამ, ანტონ თვალჭრელიძემ. არაჩვეულებრივად ღვთისნიერი ადამიანი იყო. მას ჰქონდა პატარა აგარაკი ბორცვის თავზედა. საგანგებოდ იმ შუშაბანდის წინ, სადაც ჩვენ დავბინავდით, სადაც მამაც იყო, მან კლუმბა გაუკეთა. პირდაპირ სამოთხე არის იქაურობა. მახსოვს, ქვიშა დაყარა, მიხაკები მოსჭრა და ჩაარჭო ამ ნესტიან ქვიშაში და მეორე დილას ეს კლუმბა აყვავებული იყო. რომ გავალეთ ფანჯარა, კარგად მახსოვს, როგორი შთაბეჭდილება მოახდინა ამან მამაზედა. მშვენიერი მდებარეობა ჰქონდა ამ აგარაკს. გადაჰყურებდა ზღვას და ეს ერთი ზაფხულთაგანი არის, როდესაც მამაჩემი მეტ-ნაკლებად დასვენებული მახსოვს, თუმცა მრავალი პერიპეტიები იყო. ჩვენთვის, რა თქმა უნდა, კახახა და ჩემთვის და ნათელასთვის ეს სამოთხე იყო. მაგრამ, როდესაც დავბრუნდით თბილისში, მამას მდგომარეობა კვლავ გაუარესდა და იმდენად კრიტიკული შეიქმნა, რომ ადარცა ჰქონდათ იმედი, რომ გადარჩებოდა. და რადაც სასწაულადა მაშინ საფრანგეთიდან ახალი ჩამოსული იყო ექიმი ივანე კონიაშვილი. ამ ადამიანს უნდა ვუმადლოდეთ ჩვენ, რომ მაშინ მამა გადარჩა. ეს იყო არა მარტო არაჩვეულებრივად მცოდნე ექიმი, არამედ ფსიქოლოგი, რომელიც ზეგავლენას ახდენდა

– თქვენ წარმოიდგინეთ, მამა საკმაოდ მტკიცე ხასათის და ნებისყოფის ადამიანი იყო და მან მოახერხა რადიკალურად, რომ თავისი ზეგავლენის ქვეშ მოექცია და მოებრუნებინა სიცოცხლისაკენ, თორემ მე ვხედავდი, რომ არც მამასა ჰქონდა მაშინ ძალიან დიდი იმედი, რომ გადარჩებოდა. ნელ-ნელა, ნელ-ნელა ეს გამოფიტული ორგანიზმი რადიკალურად მოამჯობინა კონიაშვილმა, დაუნიშნა საგანგებო დიეტა. მაშინ, ეგ, ალბათ, ცნობილიც არის, ანეკდოტივით დადიოდა, ტვინის კოტლეტები ურჩია, რომ ეჭამა კონიაშვილმა, თუმცა მამას ძალიან ეშინოდა ამისა, და აი ყიდულობდნენ ხოლმე ამ ტვინს ძალიან ხშირად, თითქმის დღეგამოშვებითა და იმ საყასბოში, რომელიც კირკის ქუჩაზე ჩვენს მახლობლად იყო და ედიშერ ჭიაურელს ეკუთვნოდა, მიშა ჭიაურელის მამასა, იმის ერთმა დახლიდარმა ერთხელ უთხრა დედას: ეს რა არის, კაცო, რანაირი უტვინო კაცი გყავთ სახლშიო, რომ წამდაუწუმ ტვინი მიგაქვთო. დედაჩემმა კონიაშვილის რჩევითა პატარა ბოსტანიეთ გააკეთა: ხის ყუთში ჩაყარა მიწა და წიწმატი დათესა. სრულიად ქორფა რომ ამოვიდოდა, ერთ-ორ სანტიმეტრს რომ ამოიყრიდა ხოლმე, იმას აჭმევდა მამაჩემსა და აი ასე ნელ-ნელა, ნელ-ნელა გამობრუნდა. გამობრუნდა და კვლავ ჩვეულ რიტმში ჩადგა. როგორი იყო ეს რიტმი: (მე ძალიან გავაგრძელე და მოკლედ მოვჭრი, ბატონებო) მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან შევიწროვებულები ვიყავით ფართობითაც, მამაჩემს ყოველთვის სადღაც რადაც კუთხე ჰქონდა გამოყოფილი სამუშაოდ. თავის სამუშაო მაგიდაზედა – როგორც ცნობილია, ბიბლიოთეკა მას დაეკარგა პეტერბურგიდან გადმოსვლის დროს და საკუთარი წიგნსაცავი, დიდი, მაინცა და მაინც, არ ჰქონდა. ნელ-ნელა რადიკალურად ივსებდა და უმთავრესად ბიბლიოთეკებიდან წამოღებული წიგნებითა სარგებლობდა ხოლმე, მაგრამ დაამზადებინა – ეს ჯერ კიდევ შესაძლებელი იყო, როგორცა სჩანს იმ წლებში – რამოდენიმე ესეთი ამერიკული კარადა, შესადგმელი საკეტები რომ აქვს – და ერთი ასეთი კარადა მის სამუშაო მაგიდაზედაც დაიდგა და ითვლებოდა, რომ მამას იქ უნდა ემუშავა, მაგრამ მე იმ მაგიდასთან დამჯდარი ძალიან იშვიათად მინახავს. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მართლა არ იყო სამაგისო პირობები. იმავე ოთახში, მაგალითად, ამ სამუშაო მაგიდის უკან იდგა ტახტი, რომელზედაც მე ვიწექი და მეძინა. მე იქა ვცხოვრობდი. შემდეგა, ხშირი გადაადგილება ხდებოდა ხოლმე ოთახიდან ოთახში იმისთვის, რომ როგორღაც რომ გვემატებოდა თანდათანობით ხალხი – ბიძაჩემი გიორგიც გადმოვიდა ჩვენთან მერმე – როგორღაც დაეტეულიყავით. და მეორე ოთახში როცა გადმოიტანეს მამას სამუშაო მაგიდა, იქ უფრო მეტი საშუალება იყო, მაგრამ ამის მიუხედავადა იქ იშვიათად ჯდებოდა. ჩვეულებრივ მისი სამუშაო ადგილი იყო ეგრეთწოდებული სასადილო ოთახი. ეს იყო პატარა ოთახი, რომელშიაც თითქმის ყოველი მხრიდან კარი გამოდიოდა. გასავლელი ოთახი იყო, აივანზე გადიოდა. იქ იდგა ერთი ხის უბრალოდ მართლა გაჩირკნილი მაგიდა. ის ბიძაჩემმა გიორგიმ გააკეთებინა. თავში მამა ჯდებოდა, გაშლიდა ხოლმე თავის სამუშაოს და შემდეგ, როდესაც ბიძაჩემი გიორგიც ჩვენთან გადმოვიდა საცხოვრებლად, მეორე მხრიდან ის მიუჯდებოდა. ჩვენც ხშირად იქვე ვისხედით, იქვე ვიჯექი და ბიძაჩემს გიორგის ქადალდებს ვაცლიდი ხოლმე, რომ დამეხატა – ხატვა მიყვარდა ძალიან და

ისიც, თქვენ წარმოიდგინეთ, იმასაც კი არ აქცევდა ყურადღებასა, რომ ზოგ შემთხვევაში, როცა ქალალდსა ვთხოვდი, მომცემდა უკვე გამოყენებულს. ის ანთრიპოლოგი გახლდათ, ანთრიპოლოგიაში მუშაობდა და თავის ქალების ანაზომებს აკეთებდა. მილიმეტროვკაზედ ხაზავდა ხოლმე ჩვეულებრივ და წერდა კიდევაც და რამდენიმე შემთხვევა ყოფილა, როდესაც ნაწერი მოუცია ჩემთვის დასახატად და მერე ნახავდა – არ არის, აკლია ფურცელი – და დაჯდებოდა, თქვენ წარმოიდგინეთ, მასაც მამასავით ფენომენალური მეხსიერება ჰქონდა, შეეძლო აღედგინა აბსოლუტურად ეს ტექსტი, ამიტომ არ ადარდებდა ხოლმე ის, როდესაც რაღაცას ასეთს დაკარგავდა. მოვიდოდა პერის ჭამის დრო, ერთიც და მეორეც აალაგებდა თავის საწერსა – ეს იყო რამდენიმე წიგნი და საწერი ქალალდის პატარა დასტა. წერდა მამა და ბიძაჩემი გიორგიც მცირე ზომის ფურცლებზედა, იმიტომ რომ თვლიდა, რომ საჭიროების შემთხვევაში ადვილია რაღაც ჩამატებების გაკეთება, შეცვლა და ეხლა რომ გადახედოთ მის ნაწერებს, მართლაც ნახავთ, რომ მათში სულ სხვადასხვა წლებში გაკეთებული ამონაწერები, შენიშვნები ქმნიდა საბოლოოდ ერთს მთლიანს ნამუშევარს. გათავდებოდა ეს პერის ჭამა – სხვათა შორის, ყოველთვის გვეუბნებოდა, რომ ჭამის შემდეგ მინიმუმი თხუთმეტი წუთის განმავლობაში ადამიანმა არაფერი არ უნდა გააკეთოს. არ უნდა წაიკითხოს, უმჯობესი არის, რომ იაროს იმისათვის, რომ სისხლის მიმოქცევა, ასე ვთქვათ, დარღვეული არის იმის გამო, რომ კუჭი სავსეა, ასე რომ ასეთ დარიგებებსაც გვაძლევდა. გარდა ამისა, როგორც თვითონ არასოდეს მინახავს მამაჩემი მოდუნებული, ასევე ჩვენ ხშირად გვაძლევდა შენიშვნას იმის თაობაზედ, თუ მოვიხრებოდით, გამართულად არ ვიყავით, ან ფეხი ფეხზე გადაგვედო, ისე როგორც ჩვენა ვსხედვართ ეხლა ყველანი. ის ამბობდა, რომ საქართველოში ეს ყოველთვის დიდ უზრდელობად ითვლებოდაო. ასეთი სენტენციები ბევრი არ მახსოვს, ასეთი ჭკუის დარიგება არ ყოფილა. ჩვენთვის საკმარისი იყო ის, რასაც ვხედავდით ჩვენს ირგვლივ, ვინ როგორ იქცეოდა და ვინ ვის როგორ ექცეოდა. როგორი ურთიერთობა იყო მამაჩემსა და, ვთქვათ, უფროსებს შორის, პაპიდაჩემთან, დავუშვათ: საწყალი ნათლიკო, შეეჭეული თავის პატარა ოთახში, იმისთვის, რომ გასულიყო პირსაბანში, აუცილებლად უნდა გამოეკლო იმ ოთახზე, სადაც მამა იყო. ერთიც ღელავდა ამის გამო, და მეორეც. ერთიც ცდილობდა, რომ მოეთავებინა თავისი ტუალეტი, იმისათვის რომ არ შეეშალა მეორისთვის ხელი. გაიღებოდა პატარა კარები, გამოიხედავდა ნათლიკო იქიდანა და მამაჩემი თუ შეამჩნევდა, იმ წუთში დგებოდა და გადიოდა ოთახიდან.

დილას ადრე დგებოდა. ზაფხულობით, ჩვეულებრივ, ასე, 6-ზე, 7 საათზე. 8 საათზე, ყოველ შემთხვევაში, ის სამუშაოდ იჯდა. მუშაობდა – იჯდა მაგარ სკამზე. საგარეჯოში მოშვებულად დამჯდარი მე, გეფიცებით, არ მინახავს ეგ ადამიანი. მიუხედავად იმისა, რომ პაპიდაჩემისეულ სახლში იყო ძველებური კარგი საგარძლები, რომლებშიაც მეც ძალიან მიყვარდა ხოლმე, ასე, ჩაფლული ჯდომა, არა ჯდებოდა ასეთნაირად. ერთი სახელურებიანი სკამიცა ჰქონდა, იმაზედაც ხშირად არ ჯდებოდა ხოლმე. ჩვეულებრივ ხმელ სკამზედ იჯდა, მუდამ გამართული იყო და ეს წერა, წერა, წერა. რომ დააკვირდეს ადამიანი მის ხელით

ნაწერსა, ნახავს, როგორ მძაფრდება თანდათანობით ეს ხელწერა – ეღლებოდა ხოლმე ხელები. მაშ, დილას ყოველ დღე აუცილებლად უნდა მოეპარსა პირი. ახლა, ესეც პრობლემა იყო. მაშინ დანები არ იშოვებოდა და ლესავდა ხოლმე ჭიქაზედა, ჰქონდა ერთი ძველი, დარჩენილი პეტერბურგიდან, „ჟილეტი“, და სულ გამუდმებით იმით იპარსებოდა. საკმაოდ მაგარი წვერი ჰქონდა, როგორცა სჩანს, ეხლაც მახსოვს ამ ბლაგვი დანის ხმა მის წვერზედა, ხშირად ეჭრებოდა კიდეკაცა და შაბით მოიშუშებდა ხოლმე ამ ჭრილობას და იმ წუთშივე უნდა ნაეცვა როგორც წესი და რიგია: შეკრული საყელო, ჰალსტუხი და პიჯაკი. ზამთარში საშინელი მდგომარეობა იყო სახლში, იმიტომ რომ ფაქტიურად ვერა თბებოდა. ბუხრები ჰქონდა და კედლის ღუმელები და არასოდეს საკმარისი შეშა ამისთვის არ იყო. ნავთიც არ იშოვებოდა, როგორც მოგეხსენებათ, მაგრამ უმთავრესად მაინც ეს სათბობი ნავთის ქერა იყო, რომელზედაც იდო აგური. ნავთის სუნი მამაზედ ცუდად მოქმედებდა, თავის ტკივილი ეწყებოდა ხოლმე და ამიტომ ამ ქერის დანთებასაც ერიდებოდნენ და აი იმ ოთახში, სადაც ჯდებოდა მამა, იყო საყინულე. დედაჩემზე არაფერს ვამბობ, ბატონო, ის ჯარასავით ტრიალებდა და მთელი სახლი მის კისერზედ იყო. წარმოიდგინეთ თქვენ, მამაჩემს საგანგებო კვება სჭირდებოდა, ჩვენ იქ ვიყავით, პაპიდაჩემი ვეგეტარიანელი გახლდათ, და იმისთვის ცალკე უნდა გაკეთებულიყო რამ. და მამასაც დასიებული ჰქონდა სახსრები სიცივისაგან. დედამ გაუკეთა ძველი ხელთათმანებისაგან – თითები წააჭრა – „მიტენკები“, რომ მთლიანად არ გაჰყინოდა ხელები. დროდადრო ადგებოდა და იფშვნეტდა ხელს, ამოძრავებდა, მიტომ რომ უჭირდა თითებით წერა და აი ამიტომ არის, რომ მთელი ხელითა წერდა და გაკრული ხელია. კალამი დღესაც არის, მემგონი, ხელნაწერთა ინსტიტუტში, წაცვეთილია გამუდმებული წერისაგან და ეს კალამიც პრობლემა იყო, ბატონებო. მელანში წამდაუწუმ ნაწობა ძალიან ძნელი იყო. მამას ჰქონდა პარკერის ორი მუდმივი კალამი, მაგრამ არ იშოვებოდა მელანი. ამ მელანს პროფესორი ითველ ქუთათელაძე საგანგებოდ უმზადებდა და ხან თვითონ მოუტანდა, ხან უგზავნიდა ხოლმე. ეს „მეთილენ ბლაუ“ ხან ითისფერი იყო, ხან ლურჯი ფერისა. დაახლოებით ასე, საათის – როდესაც უნივერსიტეტში დადიოდა, ეს უფრო ადრე იყო, შემდეგ, როდესაც უნივერსიტეტიდან გამოგდებული იყო და მუშაობდა საქართველოს მუზეუმში – თერთმეტ საათზედ უკვე მუზეუმში მოდიოდა და საათის სამამდე-ოთხამდე იქ იყო. მე იმის მომსწრეცა ვარ, რაც მუზეუმში ხდებოდა მაშინ. გამუდმებული სვლა იყო მის კაბინეტთან და ერთი დამლაგებელი ქალი იყო აშარი, რომელიც ცერბერივით იდგა და თუ შეატყობდა, რომ ვიღაცა ტუუილად აპირებს იქ შესვლას, ხელს უშლიდა ხოლმე. დაღლილი, მაგრამ მე ხშირად მახსოვს მუზეუმიდან ძალიან კმაყოფილი ბრუნდებოდა, იმიტომ რომ ჯერ ერთი, იქ ახალი, ცოცხალი საქმე წამოიწყო. ის, გარდა იმისა, რომ მთავარი კონსულტანტი იყო, რუსთაველის მუზეუმსა და ისტორიის განყოფილებას ხელმძღვანელობდა, მოთუმტეს მაშინ, როდესაც რუსთაველს საუბილეო მზადება დაიწყო, წამოიწყო არქეოლოგიური გათხრები. აი, ეს ყველაფერი საოცარ ტვირთად აწვებოდა მას და მის მუშაობაზედაც გარკვეულ დაღს ასვამდა ხოლმე.

სახლში რომ დაბრუნდებოდა, აუცილებლად ყველაფერს გამოიცვლიდა, თვი-

თინ ეკლიდა თავის ტანსაცმელსა და, უნდა მოგახსენოთ, რომ არაჩვეულებრივ, პირდაპირ გასაკვირად ფაქიზი ადამიანი იყო ფიზიკურადაც. მე რამდენიმეჯერ მითქვამს და კვლავ გავიმეორებ, რომ დედაჩემი ამბობდა, რომ ხშირად მე ვერ გამირჩევია, გამოცვლილი და ახლად გარეცხილი. აჭარებდა ტანსაცმელს აგრეთვე ძალიან ფაქიზად და დიდხანს, ძალიან დიდხანს. პალტო, რომელიც მას პეტერბურგიდან ჩამოჰყვა, 25 წლის განმავლობაში აჭარა, საზამთრო პალტო. შემდეგ ის პალტო მეც მეცვა, ნათელასაც ეცვა, ისე, როგორც ეს წესად იყო შემოღებული, რომ გადადიოდა ადამიანიდან ადამიანზე, სულ გამონაცვლებში ვიყავით, ასე ვთქვათ. დიახ, და ისადილებდა მსუბუქად და მაშინვე ჯდებოდა სამუშაოდ, საათის 10-ის ნახევრამდე, 10-მდე. უნდა გითხრათ, რომ ეს რეჟიმი კარგად იყო აწყობილი, მაგრამ პედანტური ხასიათი ამას არა ჰქონდა – ეს იყო ჩვეულებრივი ცხოვრება, ასე ვთქვათ. აი, შუა და შუა, ამ მუშაობის კვალდაკვალ გამუდმებული კონტაქტი იყო ოჯახის წევრებთან, ყველასთან. საღილობის დროს ბიძაჩემი ესაუბრებოდა, გაზეთებს ათვალიერებდა, აბაშიძეები გამუდმებით ტრიალებდნენ ჩვენთანა, ახალ ამბებს იგებდა ძალიან დიდი ხალისით, ხშირად მრავალ – შემინდოს ბიძაჩემმა გიორგიმ – ჭორს, რომელიც იმას მოჰქონდა ხოლმე თბილისიდან – ის სხვანაირი ხასიათის ადამიანი იყო, საკმაოდ უნდო და ხშირად აფრთხილებდა მამას. კარგად მახსოვს, როგორ იცინოდა ხოლმე მამაჩემი, რომ რა ადამიანი ხარ, როგორ შეიძლება ასე უნდოდ – არ იჯერებდა ხოლმე როდესაც ვისმეზე რასმეს აუგს ეტყოდა. როგორც ნათელა თავის მოგონებაში წერს, ხშირად მართლდებოდა, სამწუხაროდ, ბიძაჩემის ნათქვამი. მე მახსოვს ის წლებიც – ცოტა უკან დაებრუნდები – როდესაც უნივერსიტეტში ეს, ასე ვთქვათ, საგანგებო – რა ვიცი – კამპანია გაიმართა, ჯერ ეს კონდრატიევშჩინა და შემდეგ კარლო ორაგველიძის გამოსვლა. ამასთან დაკავშირებით ორითოდე სიტყვას მოგახსენებთ თავის მოწაფეებთან ურთიერთობის შესახებ, რამდენადაც მე მაშინ ამასა ვხედავდი. ცდილობდნენ, რომ რამდენადაც შეიძლებოდა, შეერბილებინათ ის ამბები, რაც ხდებოდა იმხანად უნივერსიტეტში, მაგრამ ზოგიერთი, სამწუხაროდ – მიუხედავად იმისა, რომ ცდილობდნენ, რომ არ ეოფილიყო ასეთი კონტაქტი – ეუბნებოდა ყველაფერს და, შესაძლებელია, ზოგჯერ სულ მთლად ისე არა, როგორც საჭირო იყო. ამან ძალიან იმოქმედა მამაზე. მე მახსოვს ის დღეები, რომ მკვეთრად გაუარესდა ჯანმრთელობის მდგომარეობა. მაგრამ მე არასოდეს არა მარტო არ მსმენია, არ შემინიშნავს მისთვის რაიმე ან უკმაყოფილების, ან, როგორა ვთქვა, წყენის კვალი. რა თქმა უნდა, ეს ურთიერთობები მაშინ შენელდა და სხვადასხვა მიზეზები ჰქონდა. ხალხი გაურბოდა კიდეკაც მასთან ამ დროს შეხვედრას. რა თქმა უნდა, ღმერთმა დაგვიფაროს, რომ ეს ყველაზედა ვსთქვა, პირიქით, პირიქით, მაშინ ძალიან ბევრმა გამოიჩინა ნამდვილი სულგრძელობა და ვაუკაცობა, იმიტომ რომ მართლაც დიდი საფრთხე იყო, ბატონებო, მაშინ. რაც მაშინ უნივერსიტეტში მოხდა, ღმერთო ჩემო!

დიახ, და კვლავ გადავხტები. მე ძალიან კარგად მახსოვს, რამდენად გახარებული იყო, როდესაც ბატონი სიმონ ჯანაშია მოვიდა მამასთან. ეს გაზაფხული იყო, კარგად მახსოვს, ერთი რამის გამო, ემწეთში მოგახსენებთ. იმ სახლს დიდი აივანი აქვს, რომელიც, ასე, კუთხით არის, და ერთი ეზოს გადაჰყურებს და მეორე – ბაღს. და აი, ამ ბაღის მხარეს ფართე აივანი არის. მახსოვს, როგორ

ისხდნენ ბატონი სიმონი და მამაჩემი და საუბრობდნენ. ასეთი ნასიამოვნები კმაყოფილი მამაჩემი ი'შვიათად მინახავს. უყვარდა მას ბატონი სიმონი. დედამ გამოუტანა ლანგრით ბალი და, მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ, რა თქმა უნდა, ხილს აბა როგორ გაეკარებოდა, არ ეჭმეოდა, ცოტა ჩაცეება იცოდა, როდესაც უმასპინძლდებოდა ვისმე. ეს კი ხ'შირად არა ხდებოდა, იმიტომ რომ ესეთი საერთო სუფრა, ასე ვთქვათ, ჩვენთან არ გამართულა ერთი შემთხვევის გარდა. დიახ, და აძალებდა ბატონ სიმონსა – მიირთვით, მიირთვით – და მერე თქვა ბატონმა სიმონმა: უარს ველარ ვეუბნებოდი, ბატონ ივანეს უარს როგორღა ვეტყოდით, ადარ შემეძლო, დავხედეთ – და მერე მამაჩემსაც გაჰკვირვებია, რომ თითქმის მთლიანად შეაჭმევინა იმ ლანგარ'ზე რაც ბალი იყო.

განსაკუთრებული დამოკიდებულება, შინაური თვალით მოგახსენებთ ამასა, ჰქონდა მამას ბატონი ლენკო მ'ესხელი'შვილის მიმართ. მე არ ვიცი, ღმერთს გეფიცებით, მე მგონია, რომა ჩვენ'ზე მეტად უყვარდა კიდევაცა და პატივსა სცემდა. როგორ დამავიწყდება მამას განცდა, როდესაც ბატონი ლენკო ცუ-დად იყო, ცუდადა ხდებოდა. და, უნდა გითხრათ, რომ სამაგიეროც მისგანა ჰქონდა მამას. აი, ასეთი ა'შკარა გამოვლინება, იცით, მოფერება – მამამ ეს არ იცოდა. მხოლოდ მის ლაპარაკის ტონს ეტყობოდა ხილმე და გამოხედვა, გამომეტყველება, როდესაც ის ასეთ ახლობელ ადამიან'ზედა ლაპარაკობდა, გამომეტყველება'ზედ ეტყობოდა, ღიმილ'ზედა. ასე, ბატონო, ასე მიდიოდა ჩვენი ცხოვრება. მე წამოვი'ზარდე, გამ'ზარდეს პაპიდანემმა, ჩემმა დეიდებმა, დეიდა'შ-ვილებმა. მათ ამაგს მე, რა თქმა უნდა, ვერასოდეს ვერ გადავიხდი – ვის გა-და'უხდია ეს ამაგი მოამაგეთა მიმართ.

დაბოლოს, მე მამას გარდაცვალებას არ დავს'წრებივარ. მა'შინ მე ფილტვებ-ის ანთებით ვიყავი ავად, კრუპო'ზული ანთება მქონდა. 'შინ ვიყავი. მაგრამ, მახსოვს ის დღე, როდესაც მამა ემ'ზადებოდა ამ მოხსენებისათვისა და წასვ-ლის წინ – ქვედა ოთახ'ში ვიყავით მა'შინ დაბინავებ'ულები და ქვედა, ნახევრად სარდაფის ოთახ'ში ვიწ'ექი ლოგინად – და წასვლის წინ ჩამოვიდა და დამხედა – უკვე გამოკეთებისკენ იყო წასული ჩემი ავადმყოფობა. ეს იყო უკანასკნელად რომ ვნახე მამაჩემი ცოცხალი. ეს არის და ეს, ბატონებო. მაპატიეთ, მე უფრო მეტად სხვებ'ზედა და ჩემ'ზედ ვილაპარაკე. არ არის ეს კარგი, რა თქმა უნდა, იმიტომ რომ ადამიანმა გაჰბედოს და თავისი განცდები, 'შთაბეჭდილებები სხ-ვას მოახვიოს, უკეთ ვთქვათ, წარმოადგინოს თავისი თავი – ფაქტიურად მე ჩემ 'შესახებ გიამბეთ, და არა იმ ადამიანის 'შესახებ, რომელ'ზედაც უნდა მელაპა-რაკა, იმიტომ რომ, კაცმა რომ თქვას, განსაკუთრებული საამბობი ივანე ჯავახ-ი'შვილის კერძო ცხოვრება'ზე არაფერია. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ეს ადამიანი ისეთივე იყო სა'ზოგადოება'ში, როგორიც 'შინ. ეს იყო რაღაც 'ნეიბრიანი პო'ზი-ცია, 'ნეიბრიანი პრინციპი, რომელიც ყველა'ზედ ერთანაირად ვრცელდებოდა – 'შინაურ'ზედაც, ნათესავ'ზედაც და გარე'შე, სრულიად გარე'შე ადამიანებ'ზედაც. და, გარდა ამისა, რა ვიცი, მკრეხელობა თუ არ იქნება, ვიტყვი, იმან იცხოვრა ისე, როგორც უნდა ეცხოვრა კაცსა, ადამიანს. ასეთი დარჩა ჩემს მეხსიერება'ში. მაპატიეთ.

- შეკითხვები თუ იქნება?

- როდესაც საქართველოს ისტორიის კათედრა დაატოვებინეს ბატონ-ივანე ჯავახიშვილს, იგი დაიკავა განათლებით ბეითალმა ფილიპე მახარაძემ.

- დიახ.

- და მეორე: რა როლი განეკუთვნება სტალინს ივანე ჯავახიშვილის რეაბილიტაციის საქმეში.

- სამწუხაროდ ბატონებო, ვერც ერთხე მოგახსენებთ რასმე და ვერც მეორეზე, იმიტომ რომ არ ვიცი, მახარაძემ დაიკავა? არ ვიცი. დადიოდა თავის დროზედა სხვადასხვა ხმები იმის თაობაზე, თუ რა მოხდა, რომ უეცრად რაღაცა ასე შეტრიალდა

- სასიკეთოდ.

- დიახ, დიახ, სასიკეთოდ. მანამდე მე ყველაფერზედ ვერ ვილაპარაკე და, ალბათ, არც იყო საჭირო, ბეწვზე ეკიდა მისი ბედი. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც საწყალი გრიგოლ წერეთელი დააპატიმრეს. ისინი საქართველოს მუზეუმში ერთ ოთახში ისხდნენ, ერთად მუშაობდნენ და, მართალი გითხრათ, არც ეგ ვიცი დანამდვილებითა. როდესაც ბატონი გრიგოლი დააპატიმრეს, გაჩხრიკეს თურმე, გაჩხრიკეს ის ოთახიც, სადაც ერთად ისხდნენ – ის ხელნაწერთა განყოფილების გვერდით იყო, ნახევრად სარდაფი არის, რუსთაველზე გადიოდა ეს ორი ფანჯარა და გამვლელების ფეხები ჩანდა მხოლოდა – და ისიცა თქვეს, რომ თითქოს უნდოდათ გაეჩხრიკათ მამაჩემის მაგიდაც და, არ ვიცი, საბოლოოდ, მართალი გითხრათ, არ ვიცი, გაჩხრიკეს, თუ არ გაჩხრიკეს, ყოველ შემთხვევაში, აი, ასე იყო იმ დროს. რა თქმა უნდა, საშინლად იმოქმედა ამან მამაზედ. ყველამ რომ გავიგეთ, რა მოხდა, პირდაპირ, შემზარავი რამ იყო. მერე, განსაკუთრებული პირადი ურთიერთობაცა ჰქონდათ ურთიერთ შორის მათ. ის არაჩვეულებრივი კაცი იყო, მაგრამ ძალიან მაგარი. როგორ დამავიწყდება, ხშირად ელაპარაკებოდა ხოლმე მამაჩემსა ხმამაღლა, იმიტომ რომ ყურთ აკლდა ხომ მამასა და ამიტომ ხშირ შემთხვევაში იმასაც გავიგონებდით, რაც ჩვენთვის არ იყო განკუთვნილი. უამბობდა, გარკვეულ ამბებს რომ მოუთხრობდა ხოლმე, დააყოლებდა: вот какая гадость, какая гадость! მაგარი კაცი იყო! რაც შეეხება იმ შემობრუნებას, რა ვიცი, რა მოგახსენოთ, არ ვიცი. ამბობდნენ, რომ მოიკითხა სტალინმა, მაგრამ ეს სულ ყველაფერი, მე მგონია, ლეგენდების დონეზე არის. რა მოხდა, იცის კი ვინმემ, რა ხდებოდა მაშინ?

- შეკითხვა თუ არის ბატონ ლალისთან? ბრძანეთ, ბატონო შერა.

ალექსანდრე გვახარია:

- მე არ შემიძლია, უბრალოდ წავიდე ეხლა ამის მერე, რაც მოვისმინე, იმიტომ რომ აქ მარტო მადლობის თქმა, ალბათ, ძალიან ცოტა იქნებოდა. მადლობა უნდა ვუთხრათ პირველ რიგში იმათ, ვინც დაადალა ბატონ ლალის, რომ გამოსულიყო ამ მოგონებებით და მე მინდა, რომ მათ გააგრძელონ ეს დაძალება და აუცილებლად დააწერინონ ბატონ ლალის ეს მოგონება. ჯავახიშვილების ოჯახს მე ვიცოდი, რომ მწერლური ნიჭი დაეკება – შესანიშნავი მწერალია დათო ჯავახშვილი. ამას წინათ მისი მშვენიერი მოთხრობა გამოქვეყნდა „ლიტერატურულ გაზეთში“. ბატონი ლალის ეს მწერლური ნიჭი აქ, მემგონი, ძალიან კარგად გამოსჩნდა. თვითონ ის სიტუაცია, ის ცხენის თავლა

და ის სურხელება მე წარმომიდგა მაშინვე, როცა მან აღწერა. ალბათ, წვრილ დროს უფრო მეტი რამ დაიწერება და, ბატონო ლალი, ნუ ფიქრობთ თქვენ, რომ თქვენ თქვენ თავზე ლაპარაკობთ, ან იმაზე, რაზედაც არ უნდა ილაპარაკოთ. ყველა მოგონება პირველ რიგში საკუთარ მოგონებასთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ისე კარგად ჩანდა ის სიტუაცია, ის ატმოსფერო, სადაც ცხოვრობდა, სადაც მუშაობდა, როგორც მუშაობდა ბატონი ივანე, რომ ამის გარეშე არ არსებობს. გარედან შეიძლება ბევრმა დაწეროს და, დაიწერა ხოგი რამ, მოგონებები, მაგრამ აი შიგნიდან დანახული, ქალბატონ ნათელას მცირე, სამწუხაროდ, მოკლე მოგონების გარდა არ არის და მე ძალიან გთხოვთ, ბატონო ლალი, რომ ეს აუცილებლად დაიწეროს. ულრმესი მადლობა და მე კიდევ მინდოდა მეკითხა, ნიკო მართან და მის შვილთან დამოკიდებულების შესახებ რაიმე.

- მართან დამოკიდებულებას რაც შეეხება, მაგის თაობაზედ ბევრს ვერაფერს გეტყვით, იმიტომ რომა, გვიანა ვარ, როგორც გითხარით, დაბადებული და ეს პეტერბურგში ხდებოდა. ეს ნათელამ კარგად იცოდა, სხვათა შორის, იმიტომ რომ ოურისთან ძალიან დაახლოებული იყო, ჯერ ერთი, თვითონ ნიკო მარი და მამაჩემი ძალიან ახლოს იყვნენ ოჯახებით. ხშირად დედასგან გამიგონია, რომ სტუმრად სისტემატიურად დადიოდნენ და ნათელას ძალიან თბილი გრძნობები ჰქონდა ყოველთვის ოურის მიმართ. ეტყობა, რომ კარგი ადამიანი იყო. მახსოვს მე, სხვათა შორის 19, თუ არა ვცდები, 34 წელი, როდესაც მარი ჩამოვიდა თბილისში. მას, რამდენადაც ვიცი, უნდოდა უნივერსიტეტში – 30 წელს ჩამოვიდა, 34 წელს გარდაიცვალა – მას, ასე მახსოვს, რომ უნდოდა ლექციის წაკითხვა უნივერსიტეტში, მაგრამ არ ვიცი, რატომ, ამის ნაცვლად, კარგად მახსოვს, იმიტომ რომ უკვე სკოლაში დავდიოდი და დავესწარი მის ლექციას დეკაში, იქ, სადაც ეხლა კინოთეატრი არის, ეს ძალიან კარგად მახსოვს. მის მოხსენებას. ახლა რომ დაწვრილებით გითხრათ, რა ილაპარაკა, ძნელია, მაგრამ თავის თეორიაზე კი მახსოვს, რომ რეაქციას იწვევდა მსმენელებში, იმიტომ რომ ეტყობა ჩხვლეტდა იქით-აქეთ. მწარე-მწარე რაღაცეებს ამბობდა, იმიტომ რომა მახსოვს, როგორი აღელვებით ხვდებოდნენ დროდადრო მის გამონათქვამებს. დედასგან ვიცი, რომ მერე, მამას გარდაცვალების შემდეგ რამოდენიმეჯერ გექონია ამის თაობაზე საუბარი, რომ მიუხედავად ასეთი პრინციპული სამეცნიერო და სხვა მხრივაც დაპირისპირებისა, ბოლომდე შერჩა მარის პატივისცემის გარდა სიყვარული ამ ადამიანისა, ძალიან თავისებური, და ამისი მოწმობა შეიძლება იყოს – არ ვიცი, მართალი მოგახსენოთ, ხელნაწერებში არის რამე ამის თაობაზე დარჩენილი, თუ არა – მარის გარდაცვალების რომელიღაც წლისთავი იყო, და იქ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში მამაჩემი გამოვიდა მოგონებით, და არასოდეს დამავიწყდება ის თბილი გრძნობა, რომლითაც ის მაშინ მარზედ ლაპარაკობდა.

I არხი, გადაცემა „მონოლოგი“. სტუდია „მაესტრო“, 1997 წელი[2]

სკოლაში გვიან მიმცეს. VI კლასამდე სახლში ვმეცადინეობდი. მასწავლებელი ბევრი მყავდა. ძირითადად პაპიდანემი გვასწავლიდა, რომელიც აღზრდილი იყო ფრანგულ ყაიდაზე და ფრანგული შევითვისე დედაენასავით. ყველა, საერთოდ, ლაპარაკობდა ჩვენთან ფრანგულ ენაზე.

შემედი უნივერსიტეტში ისტორიის ფაკულტეტზედ, 1934 წელს, სკოლის დამთავრებისთანავე. გავიარე სრული კურსი და იქ, უნივერსიტეტში, ამ წლებშიც არ ხდებოდა კარგი ამბები. დევნა ძველი მასწავლებლებისა. იმ წლებში იყო სწორედ, რომ მამანემს შეეტიეს და ფაქტიურად გამოაძევეს უნივერსიტეტიდან.

ერთ ხანს და ამჟამადაც ვმუშაობ საგანძურში. ვარ მთავარი მცველი არქეოლოგიური საგანძურისა. მოვაწყვე რამდენიმე გამოფენა სეიფში ოქრომჭედლობისა და არქეოლოგიური გამოფენა. ერთ ხანს გამგეც ვიყავი არქეოლოგიის განყოფილებისა.

განსაკუთრებით აღვნიშნავ არქეოლოგიურ გამოფენაზე მუშაობას, იმიტომ რომ მის გაფორმებაში მონაწილეობა მიიღო ავთო ვარაზმა. უკიდურესად უჭირს დღეს ასეთ ხალხს, ვინც მუზეუმში მუშაობს. მუზეუმი ისეთი სენია, რომ შეეყრება ადამიანს, მთელი სიცოცხლით დაავადდება იმის გულისტკივილით. და პირდაპირ, მეცოდება ეს ხალხი. მაგრამ, მაინც იმედიანადა ვარ.

პოლიტიკაში შემთხვევით ვარ გარეული, ასე ვთქვათ. ისე წავიდა საქმე, რომ განზე გადგომა არ შეიძლებოდა. მუდამ ვიყავი დარწმუნებული, რომ ბოლშევიკების რეჟიმს ბოლო მოელებოდა. მაგრამ, მართალი უნდა მოგახსენოთ, არასოდეს არ მიფიქრია, რომ ამას მოვესწრებოდი. როდესაც სათანადო ვითარება შეიქმნა, მეც სხვებთან ერთად დიდი იმედი მომეცა, რომ სასიკეთოდ შეიცვლებოდა მდგომარეობა. მადლობა ღმერთს, რომ ეგ ეგრეა. დარწმუნებული ვარ, რომ რაც არ უნდა მოხდეს ამიერიდან, საქართველო იქნება დამოუკიდებელი.

ხანში შესულებსა და მოხუცებს ჩვეულებადა გვაქვს, რომ კმაყოფილი არ ვიყოთ ახალგაზრდობით. ვამბობთ, რომ ჩვენ ხანში, ჩვენ დროს ასე იყო და ესე – ჩემი უფროსებისგან, ბებიებისგან ხშირად გამიგონია. ეს ეგრე რომ იყოს სინამდვილეში, მაშინ არავითარი პროგრესი არ იქნებოდა, ხომ? ყოველი თაობა ახალ ნაბიჯს დგამს წინ და მე ვთვლი, რომ სრულიად ნორმალური ახალგაზრდობა არის.

ღმერთმა დამიფაროს, რომ ჭკუა დავარიგო ვისმე. ყველა თავის გონებით უნდა ცხოვრობდეს.

რას ვეტყოდი? მომავლის იმედი გქონდეთ და გაუძელით ამ გასაჭირს.

---

2 ფირზე, სადაც ბ-ნი ა. ჯავახიშვილის (1917-1997) საუბარია ჩაწერილი, ამ ტელეგასაუბრების ჩანაწერიც აღმოჩნდა, რომელიც, ვფიქრობთ, საგულისხმოდ ავსებს წინარე თხრობას (გამომც.).

Alexander Javakhishvili
Remembering Ivane Javakhishvili

Published is the deciphered magnetic record of the speech in 1994 at the Tbilisi State University, in which famous scholar Al. Javakhishvili (1917-1997) speaks about the mode of life and personal features of his father, great Georgian scholar and public figure Iv. Javakhishvili (1876-1940); interview of A. Javakhishvili (1997) is also annexed.