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

საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

14

თბილისი
Tbilisi
2010

რედაქტორ-გამომცემლები
დიმიტრი თუმანიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers
Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია
მიურეი აილანდი (კალიფორნია აშშ)
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მიუნხენი)
ვერნერ ზაიბტი (ვენა)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალობლიშვილი
თემურ საყვარელიძე
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია)
რუსუდან კენია
გიორგი ჭეიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე
ქრისტეფორ ჰაისი (ვილანოვა აშშ)

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

სარეცენზიო საბჭო
ნოდარ ბახტაძე
მზია სურგულაძე
ირინა დამბაშიძე

Rewievers
Nodar Bakhtadze
Irina Gambashidze
Mzia Surguladze

ჟურნალი "საქართველოს სიძველენი" დაფუძნდა გიორგი ლეჟავას თანადგომით

ნომერი დაფინანსებულია თიბისი ბანკის მიერ

This Journal isestablished by the support of Giorgi Lezhava

This issue was financed by TBC BANK

ჟურნალის გარეკანზე - სვანეთი.
On the cover - Svaneti.

© 2010 გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი

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

http://gch-centre.ge

ISSN 1512_1324

სარჩევი

მერაბ მიქელაძე
თრიალეთის თასის ერთი სემანტიკური ასპექტის გაგებისათვის 9

მანანა წერეთელი
კოლხური თავსამკაული (სასაფეთქლეები) 22

მარიამ გაბაშვილი
ზოომორფულ გამოსახულებათა
იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ 35

ირმა ყარაულაშვილი
ედესის მანდილიონი და ჰიერაპოლისის კერამიდიონი ასურელ მამათა
ცხოვრების უძველეს რედაქციაში
(ქრისტეს ხელთუქმნელი ხატის ირგვლივ არსებული
ტექსტუალური ტრადიციის მოკლე მიმოხილვა) 54

თამარ დადიანი
ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი 74

თამილა მგალობლიშვილი
ოთხთა ეკლესია.
სოლომონის ახალი ტაძარი, ახალი სიონი თუ ორივე ერთად? 97

თამარ ხუნდაძე
ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფები 122

გიორგი ლაღიაშვილი, გიორგი პატაშური
წმინდა კვირიკესა და ივლიტას ტაძარი
ნასოფლარ დრანეთთან
(არქეოლოგიური გათხრების შედეგები) 133

ეკატერინე გედევანიშვილი
იკვის წმინდა გიორგის ეკლესიის "განკითხვის დღის"
იკონოგრაფიული თავისებურებანი 153

ნატალია ჩიტიშვილი
მასალები ქართლის მეტეხის ტაძრის ისტორიისათვის 167

ეკატერინე კვაჭატაძე
თეკენების "შველის" ეკლესიის საფასადო სკულპტურა 194

მაია მანია
ავლევის შესახვევის ძველი სახლი და მისი მიკროუბანი .205

ნინო ჭინჭარაული
თერგდალეულთა ეპოქის უცნობი პეიზაჟისტი
(რომანოზ გველესიანის გრაფიკული ნანახატები) 231

პირველი პუბლიკაცია
მარიამ ლორია
ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედების რამდენიმე ასპექტი 249

ხათუნა ჭურღულია, გურამ ჟღენტი,
ლეონიდე (ლეო) შერვაშიძე (1910-2003) 259

ნინო ყაუხჩიშვილი (მოამზადა ნუნუ გელაძემ)
მცირე მოგონება 264

ლეილა ხუსკივაძე
ნინო ყაუხჩიშვილი 271

არქივიდან
ინგა ლორთქიფანიძე
ვამეყ დადიანის ეგვტერის მოხატულობა ხობში 275

Content

Merab Mikeladze
To the Understanding of One Semantic Aspect of Trialeti Bowl 9

Manana Tsereteli
The Colchian Head Ornaments (Temple-pendants) 22

Mariam Gabashvili
Some Aspects of the Iconography of Zoomorphic Images . 35

Irma Karaulashvili
The *Mandylion* of Edessa and *Keramidion* of Hierapolis in the Oldest Version of the *Lives of Syrian Fathers* 54

Tamar Dadiani
High Cross of Brdadzori 74

Tamila Mgaloblishvili
Otkhta Eklesia: Solomon's New Temple, New Sion or Both Together? 97

Tamar Khundadze
Reliefs of the Church of St. George in the Village Bza 122

Giorgi Laghiashvili, Giorgi Patashuri
Sts. Cerycus and Julitta Church near the Village-site Draneti
(Results of the Archaeological Excavations) 133

Ekaterine Gedevanishvili
Iconographic Peculiarities of the Last Judgement in Ikvi Church of St. George 153

Natalia Chitishvili
Materials for the History of the Metekhi Church in Kartli 167

Ekaterine Kvachatadze
Facade Sculpture of Tekenebi "Fallow Deer" Church 194

Maia Mania
Old House in Avlevi Lane and Its Surroundings 205

Nino Chincharauli
Unknown Georgian Landscape Painter of the Second Half of the 19th c.
(Graphical Sketches by Romanoz Gvelesiani) 231

Mariam Loria
Several Aspects of the Creative Activity of Irakli Parjiani 249

Khatuna Churgulia, Guram Zhgenti
Leonide (Leo) Shervashidze 259

Nino Kaukhchishvili (Prepare by Nunu Geladze)
A Minor Memory 264

Leila Khuskivadze
Nino Kaukhchishvili 271

Inga Lordkipanidze
Murals of the Vamek Dadiani's Annex in Khobi 275

მერაბ მიქელაძე
ილ. ჭავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თრიალეთის თასის ერთი სემანტიკური ასპექტის გაგებისათვის

წინამდებარე წერილი ძვ.წ. II ათასწლეულის შუა ხანით დათარიღებული თრიალეთის თასის ფრიზზე გამოსახული სარიტუალო პროცესიის ინტერპრეტაციის ცდას წარმოადგენს. საკითხი ეხება აქ წარმოდგენილ „სიცოცხლის ხის“ მოტივს და მგელ-ძაღლის სიმბოლოსთან მის მიმართებას.

ვერცხლის მთლიანი ფურცლისაგან დამზადებულ, მცირე ზომის თასს ცილინდრული, ქვემოთ ოდნავ დაივწროებული ფორმა აქვს და დაბალ ფეხზე დგას (10,8 X 9,1 სმ). თასის ზედაპირი ოთხ არათანაბარ, ფრიზადაა დაყოფილი. თასის პირთან გრაფიკული, დიაგონალურად დაშრახული ჩვიდმეტი სწორკუთხა არეა წარმოდგენილი, ხოლო ფეხთან – გრავირებული რელიეფური ვარდულია. თასის შუა ნაწილზე რელიეფურად ნაჭედი ხუთეტური ორი ფრიზია გამლილი – ზედაზე სახეიმო პროცესიაა გამოსახული, ქვედაზე – ირმების რიგი.

ზედა ფრიზის კომპოზიციური და იდეური ცენტრია ტახტზე მჯდომი ფიგურა თასით ხელში, მის უკან სიცოცხლის ხეა გამოსახული, წინ კი – ორი ჭურჭელი: ერთი მცირე ზომის, მეორე კი – მაღალფეხიანი, სადგომ ხითხისათვის განკუთვნილი, რომელსაც ორი ზოომორფული ფიგურა დარაჯობს. ეს გამოსახულებანი კომპოზიციის მხატვრულ და იდეურ ბირთვს ქმნიან, რომლისკენაც ოცდაორი ერომანეთის მსგავსი ფიგურისგან შემდგარი პროცესია მიემართება. პროცესიის მონაწილეებს ერთნაირი მოკლე სამოსი და ჭინჩიანი ფეხსაცმელი აცვიათ; ძველაღმოსავლური ტრადიციის თანახმად, ფიგურათა სხეული სამ მეოთხედში, ხოლო სახე და ფეხები პროფილშია წარმოდგენილი. ყოველ მათგანს წინ გაწვდილ ხელში მოგრძო ფორმის ერთნაირი თასი უჭირავს. აღსანიშნავი ისაა, რომ ამ ფიგურებს მგლის კუდები აქვთ, სახე კი, ცხოველური ნიღბით დაფარული. ამის გამოა, რომ მკვლევარები მათ თხუნელასთან, მელიასთან ან მგლებთან აიგივებენ. პროცესიის სადღესასწაულო ხასიათი ფიგურათა ვერტიკალების მშვიდი, დინჯი და თანაბარზომიერი რიტმით იქმნება. ცხოველების ამსახველი ქვედა ფრიზი კი უფრო დინამიკურია. ფურორმებისა და ხარორმების მსვლელობა ზედა ფრიზის საპირისპირო მიმართულებით ხდება. თასის ქვედა კომპონენტი, მხატვრული თვალსაზრისით, ყოველმხრივ გააზრებული, ორგანული და მთლიანია.

თასის მხატვრულ და სემანტიკურ ასპექტებს ქართული კულტურის სხვადასხვა დარგის მკვლევრები შეეხნენ. ბ. კუფტინი თასზე გამოსახული ფიგურების სამოსის კუდებს მგლის კუდებად მიიჩნევს. მას სარიტუალო ატრიბუტად თვლის და მგლის ტოტემთან აკავშირებს, რომელიც გადმონაშთის სახითაა შენარჩუნებული. მან ყურადღება მიაქცია იმასაც, რომ ტახტზე მჯდომი ფიგურა, რომელიც ავტორის აზრით, ბუნების ალორძინებისა და ნაყოფიერების ღვთაებად ტრანსფორმირებული ნადირობის ღვთაება უნდა იყოს, გამოსახულია

სიცოცხლის ხესთან ერთად[1]. მ. ნიქოჯანის აზრითაც, ფიგურათა პროცესია-ხატობაზე მოსული მონადირეებია, რომლებიც თაყვანს სცემენ ტახტზე მჯდომ ნადირთღვთაებას – დალის, რომლის ნება-სურვილს ემორჩილება ქვედა ფრიზზე გამოსახული ირმების რიგი[2]. პ. უშაკოვის აზრით, პროცესიის ფიგურათა სახეები თხუნელის ნიღბებითაა დაფარული – ფიგურებს მელიის კუდები აქვს, ხოლო მთლიანად ფრიზი ხეთურ სტილშია შესრულებული და გაზაფხულისა და აღორძინების ღვთაების – ტელეპინუსისადმი თაყვანისცემის სცენას წარმოადგენს[3]. მსგავს მოსაზრებას გვთავაზობს შ. ამირანაშვილი, რომელიც თვლის, რომ ფრიზზე გამოსახულია საზეიმო მისტერია ქურუმების მონაწილეობით – რაც შეეხება ტახტზე მჯდომ ფიგურას, ესაა ხეთების ღვთაება ტელეფინო და უკავშირდება სვანეთში გავრცელებულ ტულეფია-მელიას ნაყოფიერების (მამრობითი) ღვთაების კულტს. შ. ამირანაშვილი ძველაღმოსავლური პარალელური მასალის მოშველიებით, თასზე ასახულ სცენებს ძველაღმოსავლურ და კავკასიურ კულტურულ წრეში განიხილავს[4]. ფრიზის კომპოზიციასთან დაკავშირებით, ე. გოგაძე დასაშვებად მიიჩნევს ხეთურ-ხურიტული ტომებისა და ამიერკავკასიისათვის საერთო მონათესავე ეთნიკური ელემენტების არსებობას. თუმცა, ხეთებთან და ხურიტებთან კავკასიისა და, კერძოდ, თრიალეთის ურთიერთობის საკითხი, სიროულის მიუხედავად, მრავალგვარი ვარაუდის დაშვების შესაძლებლობას იძლევა[5].

შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, ნ. ჯაფარიძე გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ თრიალეთის თასსა და მის გამოსახულებებს ზუსტი ანალოგია არ მოეპოვება. ავტორის აზრით, შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ცალკეული ელემენტების იკონოგრაფიული, სტილური პარალელების პოვნა ძველაღმოსავლურ სამყაროში, განსაკუთრებით, ხეთურ-ხურიტულ კულტურულ წრეში (ეთნიკური ტიპი, სამოსი, ჭვინტიანი ფეხსაცმელი, პროცესიის თემა). ავტორი საგულისხმოდ მიიჩნევს, რომ ხეთური ხელოვნება, მესოპოტამიურისა და ასურულისგან განსხვავებით, უფრო თხრობითია და რელიგიურ-მითოლოგიურ ხასიათს ატარებს. თრიალეთის ვერცხლის თასის გამოსახულებები საყოფაცხოვრებო დანიშნულებისა კი არაა, არამედ აშკარად საკულტო-რელიგიურია[6].

თრიალეთის თასის სემანტიკურ მხარეს საგანგებოდ ეხება ვ. ბარდაველიძე, რომელიც ფრიზზე გამოსახულ სარიტუალო პროცესიას ქართველთა უძველესს რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებს უკავშირებს: თასზე გამოსახული მგლის ტყავით შემოსილი ოცდაორი ანთროპომორფული ფიგურა, ავტორის მოსაზრებით, ქართული მითოლოგიის ღვთისშვილებს განასახიერებენ; „სიცოცხლის ხის“ შორიახლოს დაბრძანებული მთავარი ღვთაება წარმართული პანთეონის უზენაესს ღვთაებასთან – „მორიგე ღმერთთან“ ასოცირდება,

1 ნ. ჯაფარიძე, ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში, თბ., 1981, გვ. 18; ასევე იხ. **Б. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Тб., 1941.**

2 ნ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ; გვ. 19; ასევე იხ. მ. ნიქოჯანი, მიჯაჭვული ამირანი, თბ., 1947, გვ. 64, 65.

3 ნ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ; გვ. 17.

4 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 34, 35.

5 ე. გოგაძე, თრიალეთის ყორღანული კულტურის პერიოდიზაცია და გენეზისი, თბ., 1972, გვ. 78

6 ნ. ჯაფარიძე, ბრინჯაოს ..., იხ. ასევე ო. ჯაფარიძე, საქართველოს არქეოლოგია, თბ., 1991.

ხილი მის ფერხთით მწოლიარე ცხოველები, იგივე მწევარ-ძაღლები არიან – უზენაესი ღვთაების ნების აღმსრულებლები[7] იმავე აზრს ი. კაკვიძეც ჰხიარებს: „ქართულ საგალობლებში არაერთგზის არის მოხსენიებული ღვთის კარზე ამოსული ვენახი. თრიალეთის თასზე გამოსახული ხე ღვთის კარზე ამოსული სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხეა. პროცესია გამოხატავს „სადიდებელთაის", რომელსაც სათემო ღვთაებები ასრულებენ სატომო ღმერთის კარზე. პირგანიერი ჭურჭელი ლუდის ხსუტი უნდა იყოს და ღვთაებებიც წმინდა ლუდს სვამენ; სამსხვერპლოებთან მწოლიარე ცხოველები ძაღლები – „მწევრებია". ფიგურები აშკარად ტოტემისტური წარმოშობისანი არიან, მათ ნიღბები კი არა მგლის თავები აქვთ"[8].

ასე რომ, მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, თრიალეთის თასზე ასახული სცენები ბუნების აღორძინებასთან და ნაყოფიერებასთან დაკავშირებული სახეიმო პროცესიაა, რომელიც ქართველთა უძველესი რელიგიური რწმენა-წარმოდგენებიდან მომდინარეობს. ამავე კონტექსტში ჩვენთვის საგულისხმოა მ. ბერიაშვილისა და ზ. სხირტლაძის მოსაზრება[9] იმის შესახებ, რომ აღნიშნული სცენები ხეთურ-ხურიტული სამყაროსთვის დამახასიათებელი სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ ციკლს ეხმიანება. ავტორთა მოსაზრებას ამყარებს ქართული ეთნოგრაფიული მასალაც, რომელსაც საგულისხმო პარალელი სწორედ რომ ხეთურ-ხურიტულ სამყაროში ეძებნება.

სანამ ამ საკითხს შევეხებით, ის უნდა აღინიშნოს, რომ ფრიზზე გამოსახულ სცენებში ნათლად იკვეთება „სიცოცხლის ხისა" და მგელ-ძაღლის კულტის ურთიერთკავშირი: „ვინაიდან სატომო ღვთაებები მგლის ტოტემურ ნიშანს ატარებენ, „სიცოცხლის ხესა" და ამ ღვთაებებს შორის შესაძლოა გენეტიკური სიახლოვეც არსებობდა: სამონადირეო პერიოდის რწმენა-წარმოდგენებმა, რამაც წარმოშვა მგლის ტოტემი, ბუნებრივია, ეს უკანასკნელი ტყესა და ხეებს დაუკავშირა"[10]. მგლის ტოტემი-კულტის უძველესს წარმომაგლობას ისიც მიუთითებს, რომ მეორე ათასწლეულის შუა პერიოდის რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებში, ანთროპომორფული ღვთაებები ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ ტოტემურ ცხოველთან ერთგვაროვნებას[11].

თრიალეთის თასის სემანტიკურ ასპექტებზე მსჯელობა საჭიროა მასზე გამოსახული „სიცოცხლის ხის" მიტევით დავიწყოთ და გავეხსენოთ ერთი ქართლ-კახური საწესო სიმღერა. მასში მოტანილი მითოსური სცენა ითშლება მარანში, სადაც „სიცოცხლის ხის" დარად „ალვის ხე" ამოდის და ზედ ბულბულია შემომჯდარი. ნ. ბაბაკელია ამ ლექსის სცენებს სამოთხის ხატებას უკავშირებს: *„ოგუნდის მარანშია/შიგ ღვინო და ლალი ბჭვისა/შიგ ალვის ხე ამოსულა/ნორჩია და შტოსა შლისა/ზედ ბულბული შემომჯდარა/გასაფრენად*

---

7 В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957г., გვ. 106.

8 ი. კაკვიძე, მწყემსობა და სამწყემსო კულტი ძველ საქართველოში, თბ., 1976, გვ. 183.

9 მ. ბერიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, თრიალეთის ვერცხლის თასის სცენური გამოსახულებათა გაგებისათვის. კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VI, თბ., 1984.

10 В. Бардавелидзе, Древнейшие... გვ. 105.

11 იქვე, გვ. 115.

ფრთასა შლიან“[12].

ლექსის საწყისი, გამანაყოფიერებელი შინაარსის გათვალისწინებით, საფიქრებელია, რომ ამ შემთხვევაში, „ალვის ხეში“ მარადმწვანე კვიპაროსის ხე იგულისხმებოდეს, რომელიც თავისი ფუნქციონალური დატვირთვით ლექსის მითოსურ შინაარს უფრო ესადაგება: „საინტერესოა საკრალური ხის ხატება ალვის ხის სახით, რომელიც უფლის (სხვა შემთხვევაში რომელიმე ღვთისშვილის) კარზე ამოსულა. უკანასკნელი კვლევების მიხედვით, ალვის ხე, რომელიც სურნელოვნებითაა განთქმული და ღვთის მსახურებაში ფართოდაა გამოყენებული საკმეველში, ასევე მარადმწვანე ხის მნიშვნელობის მატარებელიცაა და იგივე კვიპაროზია“[13]. მარანში აღმოცენება იმას მიგვანიშნებს, რომ „ალვის ხის“ სახით შესაძლოა ნაგულისხმები იყოს ვაზიც, რომელიც აშკარად მზიურ სემანტიკაშია მოქცეული[14]; გავითვალისწინოთ ისიც, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში გავრცელებულ ერთ საწესო სიმღერაში, ღვთის კარზე ამოსული „ალვის ხე“ იგივე “ყურძენია“, „ვაზია“: *„ჩვენი ხთისშვილის კარზედა/ხე ალვა ამოსულაო/წვერად მაუსხამ ყურძენი/ საქმელად ჩამოსულაო/მისი უჭმელი ქალ-ვაჟი უღირთდ დაშაულაო“*[15].

დავუბრუნდეთ მარანში ამოსული ხის მოტივს და გავიხსენოთ ვ. ბარდაველიძის მოსაზრება ზემომოტანილ ლექსთან დაკავშირებით. ავტორის მიხედვით, ლექსში ნახსენები მარანი უნდა უკავშირდებოდეს დიდი დედის - ნანას და მისი თანმხლები ღვთაებების – ბატონების, სამყოფელს - „მზის ბაღს“, სადაც ია-ვარდი და თუთის ხეები ხარობს[16]. ავტორს იქვე, საწესო სიმღერის ერთი ფრაგმენტიც მოჰყავს: „ისა და ვარდის ბაღში ბატონები ბრძანდებიან, ბატონებსა სუფრა ნებავთ გარშემო ძლიერ მორწყული“ აქ ნახსენებ „ბაღში“ ვ. ბარდაველიძე დია, საზაფხულო მარანს ხედავს, რომელიც ქართველთათვის სტუმრის მიღების საპატიო ადგილად ითვლებოდა[17].

საკითხთან დაკავშირებით, საინტერესოა თუ როგორია დიდი დედის „მზის ბაღი“ და რა მითო-რელიგიური სახეებითაა ის დატვირთული: „ლეგენდებში ამ სამეფოს „ბატონების ქვეყანა“ ეწოდება, ნანასადმი მიძღვნილ სასიმღერო ვარიანტებში - „ბატონების ბაღი“, ხოლო ზღაპრებში - „მზის ბაღი“ ამ უკანასკნელი ტერმინით ნაგულისხმებია ღვთაებრივი ოჯახის ბაღი, რომელიც ერთი კახური ზღაპრის მიხედვით, სამი თაობის წარმომადგენლებისგან შედგება: დღისა და ღამის მნათობთა დედისგან (მზისა და მთვარის დედა), მზისგან,

12 ნ. აბაკელია, სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997, გვ. 118.

13 იქვე. გვ. 116.

14 ვაზის კულტი სწორედ მზის გამანაყოფიერებელ ძალებს უკავშირდება: „ხეთაგან ვაზი იყო მზის ხვედრი. მზის ძალით იყო აღვსილი ვაზის ტანი, მისი მიმოხრა. ვაზი ქალურ საწყისს გამოხატავდა, მზე – ვაჟურს. ამიტომაც ანიჭებდა მზე ვაზს თრობის ძალას. ქრისტიანობამ მზისა და ვაზის სიმბოლიკა გამოიყენა. ძველი რწმენა თავის ესთეტიკას შეერწყა. ქრისტიანობა არ ცნობდა არც მზისა და არც ვაზის თაყვანისცემას. მაგრამ ქართველებს არ შეეძლოთ ვაზისა და მზის სილამაზე არ განეცადათ. ამიტომაც ნაწნევს ჩუქურთმაში ვაზი. ვაზის და მზის ესთეტიკა საბოლოოდ დაამკვიდრეს. სადა ვაზი იყო, იგულისხმებოდა მზეც. ხშირად ვაზით მოწნული ქართული ჩუქურთმა მზის თვალსა ჰგავდა“ იხ. სირაძე რ., „სახისმეტყველება“, თბ., 1982, 27.

15 ნ. აბაკელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 117.

16 **В. Бардавелидзе, Древнейшие...** გვ. 79.

17 იქვე. გვ. 80.

მთვარისგან და მზის სამი ქალისგან (სამი მზის ქალი); გარდა ამისა, მათთან იმყოფებიან მეხისა და ჭექა-ქუხილის ღვთაება – ელია, მგელი და „ოქროს ცხვარი" (ოქროს ვერძი / ოქროს ერკემალი). „მზის ბაღში" ერთდროულად ზოგი მცენარე ახლად აყვავებულია, ზოგს ნაყოფი უკვე სცვივა და ზოგს კი მწიფე ნაყოფი ჰკიდია (ზოგი მწიფე იყო, ზოგი მაშინა ყვაოდა, ზოგი მაშინ იფოთლებოდა, ზოგს კი ნამოჰდიოდა)"[18].

ზემოთ მოყვანილი ციტატა მრავალმხრივ საინტერესოა. თუკი მარანში მგელ-ძაღლი არ ფიგურირებდა, მას უკვე ვხვდებით დიდი დედის – ნანას ბაღში. ამრიგად, ღვთაებათა სადგომში, იქნება ეს მარნის თუ ბაღის სახით წარმოდგენილი, მგელ-ძაღლის კულტი საპატიო ადგილს იკავებს. თანაც ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ „მგლისგან" შორიახლოს ჭექა-ქუხილის ღვთაება ელიაცაა, რომლის ნიშნებსაც ქართველთა მითოსური ძაღლი - ყურშა ატარებს (ამაზე ოდნავ ქვემოთ). დიდი დედას – ნანას ბაღის „მზიური" ხასიათი იმას მიგვანიშნებს, რომ მასში წარმოდგენილი ზოომორფული თუ ანთროპომორფული სიმბოლიკა ასევე მზიური ნიშნით უნდა იყოს დაღდასმული.

დიდი დედის „მზის ბაღი" იმითაცაა საგულისხმო, რომ იქ მოწეული ნაყოფი „„ზოგი მწიფე იყო, ზოგი მაშინა ყვაოდა, ზოგი მაშინ იფოთლებოდა, ზოგს კი ნამოჰდიოდა". ამ ნიუანსით ხაზგასმულია ბაღის სამოთხისეული, მარადიული ასპექტი, დროის „მუდმივობა", რაც გამოიცა წელიწადის ოთხივე დროისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებათა ერთობლიობით. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ბაღში ნართული სიმბოლოებიც უნდა ატარებდნენ მარადიულ, „ღვთიურ" ნიშნებს. საკითხავია, თუ რას უნდა განეპირობებინა მგლის კულტის ამ „რანგში" აყვანა? უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ ქართველთა წარმართული რელიგიური პანთეონის როგორც მდედრული, ისე მამრული ღვთაებების ნების აღმსრულებლებად მგელ/ძაღლები ითვლებიან[19], რამაც დაუმკვიდრა კიდეც ამ საკულტო ცხოველს ღვთაებრივი „სტატუსი". მეორეც, ასევე საინტერესოა ის, რომ ქართული მითოსური ხედვით, საკულტო მგელ-ძაღლი ერთდროულად ციურიცაა, მიწიერიც და ქვესკნელურიც. მართლაც, ქართული სამონადირეო ეპოსის პერსონაჟი, მითოსური ძაღლი ყურშა როგორც ორბის შვილი, ციური ძაღლია, თანაც ღვთაებრივი ნიშნების მქონე, რადგანაც ოქროს ყურ-ტუში და ჭექა-ქუხილის ხმა აქვს; ცაში ნაშობი ყურშა მიწაზე ბრუნდება და მონადირის ერთგულ ძაღლად იქცევა[20]. ყურშას ქვესკნელური ასპექტის მიმანიშნებელია მისი გველების წარბები[21]; გველის ხთონურ ბუნებაზე კი ისიც მიუთითებს, რომ მას სწორედ სიცოცხლის ხის ფესვებში უდევს ბინა. მგელ-ძაღლის ქვესკნელური ასპექტი მოცემულია კოლხური სამყაროს მგელ-დრაკონის – გველის სახითაც, რომელსაც ფეხები გველებისა აქვს და რომლის გამოსახულებასაც კოლხურ საწესო ცულებზე ხშირად ვხვდებით[22].

ახლა ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ მგელ-ძაღლის კულტის სამსახოვნება ლოგიკურ კავშირს პოულობს სამყაროს ხესთან, ე.წ. Axis mundis-

---

18 იქვე, გვ. 78.

19 იქვე, გვ. 29.

20 ე. ვირსალაძე, ქართული სამონადირეო ეპოსი, თბ., 1964, გვ. 54.

21 ე. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 54.

22 მ. ჯალდობლიძე, საქართველოს ჰერალდიკური სიმბოლიკა, თბ., 1980, გვ. 29.

თან, რომელიც ზესკნელის, შუასკნელისა და ქვესკნელის საკრალურ კავშირს წარმოადგენს. ამ უკანასკნელმა ხომ არ განაპირობა კიდეც მგლის კულტის მარადიული სტატუსი და მისი დაბინაება დიდი დედა – ნანას „მზიურ ბაღში“?! ისიც გავიხსენოთ, რომ „სამყაროს ხის“ სიმბოლიკას უნდა უკავშირდებოდეს შესრულება წრიული ფერხულებისა, რომლებიც „გამოხატავენ მთელი სამყაროს, ვერტიკალზე განლაგებული მისი სამივე დონის წრებრუნვის იდეას Axis mundis-ის გარშემო, ცისა და მიწის კავშირს საკრალურ ცენტრში, დროის ციკლურ მდინარებას, რაც ბუნებრივია, უკავშირდება წესრიგს, ნაყოფიერებას, კეთილდღეობას და ა.შ.“[23]. ნათქვამის გათვალისწინებით, აღრე საგაზაფხულო დღეობათა ციკლში, ყურშას საპატივცემულოდ გამართული წრიული ფერხული, ისევე როგორც მისი თანმხლები სასიმღერო მიტივები, კიდევ ერთი ა'შკარა დადასტურებაა მგელ-ძაღლის კულტის და Axis mundis-ის საკრალური კავშირისა. საკითხთან დაკავშირებით, ასევე საინტერესოა მესხეთ-ჯავახეთის სოფ. ულეში დადასტურებული ბერიკაობის რიტუალში შესრულებული ფერხული, რაზედაც ყურადღებას ამახვილებს დ. ჯანელიძე: „სოფ. ულის ბერობანაში კოსმოგონიური მითოსის ფენაც მკვეთრად არის წარმოდგენილი. სოფ. ულის ბერობანაში ფერხულს „სამყრელოს“ ასრულებენ. ბერობანას მეთაურის ხ. ბალახაშვილის თქმით ვიწერე: „ალება ღამეს ო'ქება პარჩაბმით ფერხული „სამყრელო“: *სამყრელო, სამყრელო/ძირს ჩამოდი სამყრელო/ნუ გეშ, ნუ გეშინია/ქვეშ ბუმბული გიგია/რიყეთ არ მეშინია/ცახა ბეწვით გკიდივარ.* ამ საფერხულო სასიმღერო-ქმედების დიალოგში ა'შკარად შეინი'შნება ანალოგია მსოფლიოში გავრცელებულ გადმოცემებთან ზეციდან დედამიწაზე ჩამომავალ ღვთის'შვილების შესახებ. შესაძლებელია ამ ფერხულში შემონახული იყოს ცისა და მიწის და'შორი'შორების, განცალკევების და კავშირგა'ყვეტის მითოსის ნატამალიც“[24].

ამრიგად, საწესო ფერხულის შესრულებით, თითქოს ცოცხლდება სამყაროს კოსმოგონიური წარმოდგენები და სკნელთა წარმოსახვის მეშვეობით ხდება „ღვთაებრივი ძალების“, „ღვთის'შვილების“ სკნელიდან სკნელში „გადაადგილებაც“, რასაც უნდა გამოეწვია მოსავლიანობა, შვილიერება, ნაყოფიერება და ა.შ., რისთვისაც იყო კიდეც განკუთვნილი დღეობათა ეს ციკლი. ამიტომაც, დიდი მნი'შვნელობა ენიჭებოდა სარიტუალო ფერხულების ყველა წესის დაცვით ნატარებას, რისი უგულვებელყოფაც უკვე მოუსავლიანობის მიზეზი შეიძლებოდა გამხდარიყო: „თუშები იმის მიხედვით იგებდნენ მომავალს, თუ როგორ სრულდებოდა მათი ორსართულიანი ფერხული – ქორბელელა და მისი თანმხლები სიმღერა: თუკი შეუწყობლად იმღერებდნენ, ცეკვისას აერეოდათ ფეხი, ვინმე ჩამოვარდებოდა მეორე იარუსიდან და შესაბამისად, გუნდური ცეკვისა და სიმღერის წყობა დაირღვეოდა – თუშების ღრმა რწმენით, ეს ყველაფერი მოუსავლიანობას, საქონლის შემცირებასა და ავადმყოფობას მოასწავებდა, მაშინ როდესაც ქორბელელას მწყობრი შესრულება უხვი მოსავლის, საქონლის მატების, კეთილდღეობისა და ბედნიერების წინაპირობა იყო“[25]

23 ქ. ალავერდაშვილი, საკრალური გეომეტრია, თბ., 2007, გვ. 77.

24 დ. ჯანელიძე, სახითბა, თბ., 1980, გვ. 30.

25 В. Бардавелидзе, Древнейшие... გვ. 56.

თუკი მგელ-ძაღლი ერთგვარად სკნელთა მაკავშირებელია, რაზეც მისი სამსახოვნება მიუთითებს, რაც სხვათაშორის დაკუდილია მითოსური ჰეკატეს სახეში, რომლის ატრიბუტიკაში სწორედ ძაღლები ფიგურირებენ[26], აქედანვე უნდა იღებდეს მგელ-ძაღლის, როგორც ფსიქოპომპის, ასევე ღვთაებრივ-გამანაყოფიერებელი ასპექტებიც[27], ვინაიდან ბუნების აღორძინება, დაკავშირებულია სიკვდილთან და კვლავ დაბადების იდეასთან.

და მართლაც, თრიალეთის „თასზე გამოსახულია საზეიმო მისტერია, რომელშიც მონაწილეობენ ქურუმები ნაყოფიერების ღვთაებასთან დაკავშირებულნი ტოტემური ცხოველის ატრიბუტებით“[28]. ღვთაებათა მგლის ტყავის შესამოსელი და მათი მგლისავე ნიღაბი კი, ამ საკულტო ცხოველის გამანაყოფიერებელ ხასიათზე უნდა მიუთითებდეს, რასაც რიტუალური დატვირთვა ეძლეოდა ბუნების აღორძინების ადრესაგაზაფხულო ღღეობათა ციკლში. ხსენებული ციკლი სიკვდილისა და კვლავ დაბადების მარადიულ იდეას ატარებდა. ნათქვამთან დაკავშირებით, კიდევ ერთხელ უნდა მოვიხსენიოთ მ. ბერიაშვილისა და ზ. სხირტლაძის მტკიცებულება იმის თაობაზე, რომ რიტუალის ნაწილი, რომელიც თრიალეთის თასზეა გამოსახული, „ხეთურ-ხურიტული სამყაროსათვის ესოდენ დამახასიათებელი, სიკვდილი-სიცოცხლის ციკლთან დაკავშირებული ერთ-ერთი რიტუალთაგანია“[29]. ავტორები თავიდანვე აღნიშნავენ, რომ „ხეთურ-ხურიტულ სამყაროში სხვადასხვა რიტუალებში მონაწილეობენ ადამიანები, რომელთაც ცხოველური ასპექტი გააჩნიათ. ცხოველური ადამიანები არიან. ესენია: „ძაღლის, „მგლის“, „ლომის“ ხალხი“[30]. ავტორებს მოაქვთ რამდენიმე მაგალითი ხეთური რიტუალისა:

„ისეთი ხეთური სეზონური დღესასწაულების დროს, როგორიც იყო ქურულია, კილამი და სხვა, რიტუალებში მონაწილე ხალხთან ერთად ხშირად დასახელებულია „მგლისა“ და „ძაღლის“ ადამიანები. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სიცოცხლის განახლების რიტუალებია. შეწყვეტილი სიცოცხლე კვლავ იღვიძებდა, იგი ახლიდან იბადებოდა ამ რიტუალთა შესრულების დროს, მეფის წინ ძღვნით გაივლიდნენ სხვადასხვა (კატეგორიის) ადამიანები, მათ შორის „მგლის“ ადამიანები. ერთ-ერთ ტექსტში დასახელებულია ნივთები, რომლებიც „მგლის ხალხის“ და რიტუალის სხვა მონაწილეთა მიერაა შეწირული, ან მათთვისაა განკუთვნილი. ანთახშუმ რიტუალის დროს, როგორც ჩანს, „ძაღლის ხალხს“ სანუქრებს ურიგებდნენ.

ერთ ხეთურ ტექსტში, რომელიც „ცითხარია დღესასწაულს“ ეხება დასახელებულია „ძაღლის ხალხის“ მიერ ძღვნად მოყვანილი მსხვილფეხა საქონელი. საყურადღებოა, რომ ცხოველური „ხალხი“ რიტუალებში სხვადასხვა

---

26 ნ. აბაკელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 78.

27 ქართული მითოლოგიით, ხაიქის შესახვლელს წყვილი ძაღლი იცავს (იხ. მასალები საქ. ეთნოგრაფიისათვის III, თბ., 1940, გვ. 59), რასაც პარალელი ეძებნება ბერძნული მითოლოგიის, ჰადესის მცველი ძაღლის – კერბეროსისა და ეგვიპტური ძაღლის, ან ტურისთავიანი ანუბისის მითოსურ სახეში.

28 შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., თბ., 1971, გვ. 35.

29 მ. ბერიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 141. ავტორთა ამ შეხედულების საწინააღმდეგოდ მიიჩნევს ო. ლორთქიფანიძე, იხ. О. Лордкипанидзе, Наследие Древней Грузии, Тб., 1989, გვ. 134.

30 იქვე, გვ. 137.

„ხალხთან“ ერთად იღებდა მონაწილეობას. მათი დასწრება აუცილებელი იყო რიტუალის შესრულებისას. ხშირ შემთხვევაში ეს „ხალხი“ ქეჯდა („ძალლის ხალხი“), ყმუოდა („მგლის ხალხი“) ან ცეკვებს ასრულებდა.

ხეთურ რიტუალებში დადასტურებულია ცხოველურ „ხალხთან“ ერთად იმავე სახელწოდების ცხოველების მონაწილეობაც, ამასთანავე სხვადასხვა ლითონისაგან დამზადებული ცხოველთა ფიგურების გამოყენებაც. „ხალხი“ იმისებრივად იმ ცხოველების ტყავითა და ნიღბებით, რომლებსაც განასახიერებდა. განმასხვავებელი ატრიბუტი რიტუალის დროს სხვა კატეგორიის ადამიანებისგან აუცილებელი იყო. ეს რიტუალები როგორც აღინიშნა არის სიცოცხლის განახლების რიტუალები სიკვდილ-სიცოცხლის ბრუნვის ციკლისა“[31].

ამრიგად, ხეთურ რიტუალებში, რომლებიც სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ ციკლს ეხება, მგელ-ძალლის კულტს წამყვანი ფუნქცია ეძლევა. საინტერესოა ზემოთ დამოწმებულ ავტორთა მოსაზრებაც, ამავე ციკლს დაუკავშირონ თრიალეთის თასის საკულტო სემანტიკაც. ამის წინააღმდეგობას უნდა იძლეოდეს ის ფაქტი, რომ ხეთური რიტუალების ელემენტები ბევრ საერთოს ნახულობს ქართულ მასალასთან. ასე მაგალითად, ანთახშუმ რიტუალის დროს, „ძალლის ხალხისთვის“ სახუქრების დარიგება, ერთგვარად მოგვაგონებს ბერიკაობის ადრესაგაზაფხულო ქართულ რიტუალში, ბერიკასა და მისი ამალის დასახუქრება-გამასპინძლების ტრადიციას; ბერიკა/ქეცნი ერთგვარად „ხარკის ამკრეფადაც“ გვევლინება: „წესი იყო კარზე მოსული ბერიკების გულუხვად გამასპინძლება. მიუხედავად ამისა, ისინი სახლებში მაინც შერბოდნენ და სურსათს იტაცებდნენ. მასპინძელი ბერიკებს არაყს და ღვინოს დააძალებდა, ოჯახს დაალოცვინებდა, სახოვაგით და სასმელით დაასახუქრებდა. თუ ბერიკები ნადავლით და ძღვნით უკმაყოფილონი იყვნენ, ბერიკა ან დღესასწაულის რომელიმე წევრი ეზოში გაგორდებოდა, რაც ცუდი ამბის მომასწავებელი იყო: ეგონათ, მათ ოჯახს იმ წელს ბარაქა არ ექნებოდა. სახოვაგით დატვირთული ბერიკები ახლა სხვა ოჯახს მიაკითხავდნენ“[32]. მეტიც, ბერიკაობის ქართულ რიტუალში „ძალლისთავიანი“ ბერიკების არსებობაც დასტურდება; ასეთ ბერიკებს ხელში სკიპტრი-კიდობანი უჭირავთ, როგორც კვდომა-გაცოცხლების ერთგვარი სიმბოლო: „განაყოფიერების, შვილიერების ძალის სადიდებელ წეს-ხახიობის სიმბოლიკაში კალათას, კახრსა, საცერსა და გუდასთან ერთად სკიპტრიც (კიდობანიც) უნდა მოვიხსენიოთ. სტუდიელ მ. თოფურიძის ჩანაწერით (1935), ბერიკთაგან „რამდენიმე მათგანი გამოწყობილი იყო ძველმან ტანსაცმელში ძალლის ნიღბებით, რომელთაც სკიპტრი ეჭირათ ხელში. ამ სკიპტრში საციქველს (სამახარობლოს) ფულსა და სხვადასხვა შესაწირავს ათავსებდნენ“ სკიპტრი-კიდობანი წარმოიდგინება როგორც აკვანი ან კუბო და მას სიკვდილ-სიცოცხლის სიმბოლოს მნიშვნელობა ეძლევა“[33].

ხეთურ რიტუალებში, რიტუალის შესრულებას (ცითხარიას რიტუალი) თან ახლდა ცეკვები, რომელთა საკულტო ფუნქციებიდან გამომდინარე, ეს უკანასკნელნი შეიძლება დავუკავშიროთ ჩვენს ყურადღებას, რომლებიც ქურუმას

---

31 იქვე, გვ. 139.

32 ჯ. რუხაძე, ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, თბ., 1999, გვ. 68.

33 დ. ჯანელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 48.

საპატივცემულოდ ეწყობა: აქ რიტუალში დაფიქსირებული „ძაღლის ხადჩხა"! მითიურ სახეში შესაძლოა სწორედ „ყურშას მრევლი" იგულისხმებოდეს; ქართულ-ხეთური მასალის სიახლოვეს ასევე ადასტურებს ხეთურ მითოლოგიაში ფრთიანი ყვავ-ძაღლების – „kursas" არსებობაც, რომლებიც პირდაპირ მოგვაგონებენ ორბის მიერ ნაშობ ქართულ – ყურშას[34].

ხეთურ-ქართული პარალელი სხვა სიახლოვესაც ავლენს. კერძოდ, „ერთ-ერთ ხეთურ ტექსტში, რომელშიც აღწერილია ნუნტარიასხა რიტუალი, ჩვენ ვხვდებით ადგილს, სადაც საუბარია აღნიშნულ რიტუალში ირმების მონაწილეობაზე, რაც მანიშნებელია განახლებული სიცოცხლის გაზაფხულის რიტუალისა. ირმების კავშირი მზის ღვთაებასთან კი უფრო ძველია და მიდის პროტოხეთურ საწყისებამდე. მთავარია ის, რომ ირმებიც მონაწილენი არიან მზის ღვთაებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი სიკვდილ-სიცოცხლის ციკლისა (ირემი მზის სიმბოლოს განსახიერებაა). ამდენად, თრიალეთის თასის ორ ფრიზზე გამოსახული პროცესები ერთმანეთთან ერთი და იმავე მითიური ციკლითაა დაკავშირებული"[35]. ამასთან, ბერიკაობის ანალოგიურ „ბერობანას" მესხურ რიტუალში „სოფ. უდის მოხუცები გვიამბობენ, რომ იქ ძველად „დათვობიას" თამაშობდნენ, ხოლო უდის არქეოლოგიური მასალა და მესხეთში ნაწერილი ხალხური ლექსები მიუთითებენ ირმისა და ძაღლ-მგლის ტოტემურ წარმოსახვაზე"[36].

მგელ-ძაღლისა და ირმის საკულტო სიახლოვე ასახულია ქართულ ხალხურ პოეზიაშიც: „ირმის და ძაღლ-მგლის ტოტემური თუ მითოლოგიური წარმოსახვის გადმონაშთთან დაკავშირებით ყურადღებას იქცევს მესხეთში ნაწერილი ხალხური ლექსი: *აწყვერში დავიარები/როგორც ირემი რქიანი/ ნადირსა ვწყვეტამ, მესხრს გადენ/ვეფხვი, ფოცხვერი, მგელკაცა/ პირგაბლეშილი დიანი*"[37].

დასასრულ, ხეთურ რიტუალებში სხვადასხვა ლითონისაგან დამზადებული საკულტო ცხოველთა ფიგურების გამოყენება, რაზედაც ზემოთ ვისაუბრეთ, ნებაუნებურად, გვახსენებს მესხეთ-ჯავახეთის სოფელ უდეს ძვ. წ. XII-X საუკუნეებით დათარიღებულ განძს, რომლის ერთი ნაწილი შეიცავს მხატვრულად დამუშავებულ ნივთებს, რაზედაც გამოხატულია ფანტასტიკური ძაღლის (თუ მგლის) და ირმის გამოსახულებანი"[38].

დავუბრუნდები თრიალეთის თასზე გამოსახულ „სიცოცხლის ხის" მოტივს. მასში მ. ბერიაშვილი და ზ. სხირტლაძე მეტწილად ხედავენ „კოსმიურ ხეს" და ასკვნიან, რომ ეს უკანასკნელი უნდა იყოს სიუხვისა და სიძლიერის სიმბოლო და არა სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხე: „ხის გამოსახულებას არა მარტო თრიალეთის თასზე, არამედ საერთოდ ამ პერიოდის სხვა ნივთებზეც, ჩვენში უკლებლივ ყველა სპეციალისტი სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხეს უწოდებს, თუმცა წინააზიური მითოლოგია, საერთოდ ლურსმული წყაროები, ამის ასე გაგების არა თუ საშუალებას, უფლებასაც კი არ იძლევიან. უმეტეს

34 რ. ცანავა, მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-ეთნოლოგიური პარალელები, თბ., 2005, გვ. 229.

35 მ. ბერიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 141.

36 დ. ჯანელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 23.

37 იქვე, გვ. 24.

38 იქვე, გვ. 23.

შემთხვევაში, ხე განასახიერებს კოსმიურ ღერძს. ჩვენთვის საინტერესო შემთხვევაში, უკეთეს ვარიანტში იგი არის სიცოცხლისა და სიძლიერის სიმბოლო (მეფის თქმას ისევე მძლავრად უნდა ჰქონდეს გადგმული ფესვები, როგორც ამ მცენარეებს აქვს) და არა სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხე"[39].

თავად „სიცოცხლის ხის" მოტივი არც თუ შორს უნდა იდგეს „სამყაროს ხის" შემქმნებისგან. „სამყაროს ხე", როგორც სკვნელთა მაკავშირებელი, ისეთივე მარადიული ხეა, როგორც „სიცოცხლის ხე", რომელიც ღვთის ბაღში, ედემშია რგული. „სიცოხლის ხე" შეიძლება იყოს როგორც ვაზი, ასევე მარადმწვანე კედარი ან ნაძვი, იგივე „ალვის ხე"

თრიალეთის თასზე „სიცოცხლის ხის" ახლოს ორი მდინარის მოტივი კიდევ უფრო აძლიერებს ამ ხის სამოთხისეულ გაგებას, ვინაიდან ქართული რწმენა-წარმოდგენებით, სულეთში მდგარ ხეს აუცილებლად წყარო ჩამოუდის: *„თეთრი ცხის ძირა სულეთში/წყარო ცას მიმდინარია/მაგარნეთ ალვის ხეი ძირას/ცაში მიუდის წყარია/მილიონზედ ერში ხალხსა წყარო დის/სასმელად გემნიერია/ მადლიანნ მაღლენ, წყალსა სმენ/ცოდვიანნ მწყურვიელნია"*[40].

შესაბამისად, თასზე გამოსახული კომპოზიციაში, ლოგიკურია, რომ ეს „მარადიული ხე" მთავარ ღვთაებასთან იყოს დარგული, რომელიც სიუხვისა და ნაყოფიერების მომცემია. ქართული მითოსური ხედვით, მმართველის, მეფის მნიშვნელობით ნახმარი – ხელმწიფე უთუოდ იმაზე მიუთითებს, რომ ამ რანგში ამაღლებული პირი ხელდასხმული უნდა იყოს და ღვთაებრივთან „წილნაყარი", მხოლოდ ამის შემდეგ გახდება მისი ხელი „მწიფე" ანუ შეძენს სიუხვისა და ნაყოფიერების უნარს, რაც ძალაუფლების სიმბოლოდ აღიქმება უკვე ქართულ ხალხურ ლექსში, რომელიც ზემოთ დავიმოწმეთ, „ალვად ამოსული ხის" ნაყოფის – ყურძნის მიღება ახალგაზრდა წყვილისთვის აუცილებელია, რათა ისინი უდრეოდ „არ დაშავდნენ" აქ „ყურძნის მიღება" იგივე მარადისობასთან ზიარებაა. გავიხსენოთ, რომ მეორე ხალხურ ლექსში, მარანში ამოსული ხის მოტივი ვ. ბარდაველიძემ დაუკავშირა დიდი დედა ნანას სამოთხისეულ „მზის ბაღს", სადაც მგლისთვისაცაა საპატიო ადგილი გაჩენილი. შესაბამისად, თრიალეთის თასზე „სიცოცხლის ხის" შორიახლოს „მწევარ-ძაღლების" არსებობაც ქართული რელიგიური რწმენა-წარმოდგენებითა და მითოპოეტური სახეებითაა განპირობებული. საკითხთან დაკავშირებით, საინტერესოა დამოწმებული საწესო ლექსის სიუჟეტური ქარგა: ყვერთა სიმბოლიკის გათვალისწინებით, ლექსში „ლალის", წითელი ყვრის შემოტანით, რომელიც ქართული მითოსური წარმოდგენით, შუასკნელის სიმბოლოა[41], შესაძლოა ადგილი ჰქონდეს „სამოთხის ხის" იგივე დიდი დედა ნანას „მზის ბაღის" ალეგორიული სურათ-ხატის „მიწიერ" კონტექსტში გადმოტანას. საგულისხმოა, რომ ლექსში სათქვარი უბრალოებითა და ამავე დროს სიღრმისეული წვდომით მოცემულია „მარადისობის" ასპექტი. აქ სიუჟეტი ხომ არც წარსულში და არც მომავალში, არამედ „მუდმივ", აწმყო დროშია ფოკუსირებული: წითლად ყლვარებს ღვინო, ამოსული ნორჩი ალვის ხე „შტოსა შლისო", ზედ შემომჯდარი ბულბულიც

39 მ. ბერიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, დახახ. ნაშრ., გვ. 141.

40 ი. გაგულაშვილი, ქართული მაგიური პოეზია, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1986, გვ. 91.

41 იქვე, გვ. 87.

„გასაფრენად ფრთახა შლისო“; აქ მარადიული „აწმყო“ მარადიული ქმნადობის და განაყოფიერების იდეითაა თითქოს გაცოცხლებული.

თრიალეთის თასის სცენებში გამოყენებულ „კოსმიური ხის“ მიტივზე საუბრისას, ისიც ყურადსაღებია, რომ შუმერული მითოლოგიის თანახმად, მეფე-ქურუმი „კოსმიური ხის“ ფუნქციას ასრულებს და მისი ძლევამოსილება გათანაბრებულია კედარის ხესთან. მოვიგონოთ შუმერთა მეფის, ურ-ნინურთას ხელდასხმისას მის მიმართ გამოთქმული ქათინაური: „რწყულო კედარო, მშვენებავ ეჭურის ეზოისავ, ურ-ნინურთა, შენს ჩრდილს შუმერის ქვეყანა მოწიწებით შეუცრდეს!“[42]. საკითხთან დაკავშირებით, ასევე საინტერესოა ლაგაშის VI დინასტიის მმართველის გუდეას (ძვ.წ. 2143-2124წწ.) ქანდაკების ტექსტი, სადაც შუმერთა სახელოვანი მეფის ერთ-ერთი ინსიგნია კვერთხია, რომელზედაც „სამთავიანი ძაღლია“ გამოსახული[43]. ამრიგად, შუმერთა მეფის „სამთავიანი ძაღლის“ კვერთხი, რომელიც შესაძლოა სამი სკნელის კავშირზე მიუთითებდეს, ისევე როგორც ურ-ნინურთას კედარის ხესთან გაიგივება, თანაბარღირებული მითო-რელიგიური ხატ-სიმბოლოებია, რაც იმ ქართულ ეპოსთან პოულობს ანალოგს, სადაც მგელ-ძაღლისა და მარადმწვანე ხის კულტები ერთმანეთს ეჯაჭვება: ქართული ხალხური საკულტო პოეზიის მიხედვით მითოსური ძაღლი ყურშა, რომელიც სამივე სკნელთანაა წილნაყარი, სწორედ მარადმწვანე ნაძვის ხის კენწეროში, ორბის თუ ყორნის ბუდეში იბადება[44]. და კიდევ ერთი – ხემით დამოწმებულ შუმერულ ტექსტში, რომელიც ნინგირსუს ტაძრის მშენებლობას ეხება – გუდეა სახურავს „შესანიშნავი ფრინველით“ ამკობს[45], რითაც ტაძარი, სალოცავი, ასევე თანაზიარი ხდება „სიცოცხლის ხისა“, რომლის კენწეროში, როგორც ცნობილია, მზერი ნიშნით გამორჩეული ფრინველი, არწივი, შეგარდენი და ა.შ. იბუდებს.

დასასრულ, თრიალეთის თასზე გამოსახული ღვთაებების მგლისტყავიანი სამოსელი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს, რომ მგელ-ძაღლის კულტის სამსახოვნებიდან გამომდინარე, ღვთაებებიც, თუ ღვთისშვილებიც შესაბამისად, სამივე სკნელის გამგებლები არიან: სკნელებს შორის მათი გადაადგილება კი ალეგორიულად უნდა ასახულიყო ადრესაგახაფხულო ღმერთთა ცეკვაში გამართულ სართულებიან ფერხულებში. „სიცოცხლის ხის“ მიტივი, ედემში, იგივე სვლეთში დარგული მარადიული ხის ანალოგიაა, რომელიც ბუნებრივად უკავშირდება სკნელთა მაკავშირებელ „სამყაროსეული ხის“ გაგებას. თრიალეთის თასის ზედა ფრიზზე „სიცოცხლის ხესთან“ მორიახლის მწევარ-ძაღლების წარმოჩენაც ამ კავშირის კიდევ ერთი გამოხატულებაა.

---

42 ზ. კიკნაძე, შუამდინარული მითოლოგია, თბ., 1979, გვ. 125.

43 ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ისტორიის ქრესტომათია, თბ., 1990, გვ. 54.

44 ე. ფორსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 69.

45 ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა... გვ. 54.

Merab Mikeladze

To the Understanding of One Semantic Aspect of Trialeti Bowl

The article deals with the interpretation of the ritual procession represented on the silver bowl from Trialeti (mid II Mill. B.C.), namely the interrelation of the Tree of Life and a symbol of the Wolf-Hound. The Tree of Life is depicted behind an enthroned figure holding a bowl; this figure is guarded by four zoomorphic creatures – this is the centre, towards which twenty one humans, clad identically (short vestment, pointed shoes), are moving; they also hold bowls in their hands, wear animal masks and have wolf tails (they are identified with the mol, a fox or a wolf).

In Georgian folklore, the Wolf-Hound is present in the abode of deities (marani [space for storing wine in large clay vessels] or a garden), besides, the symbolism of this garden also bears the solar symbolism. The garden is eternal (comprising all the four seasons), Paradise-like. The Wolf-Hound is the executor of the deities' will (celestial, terrestrial and underland. See, mythological Hound Kursha; Kolches also had snake-footed Wolf, Gveri). The Tree of the Universe (the same – Axis-mundis) also belongs to the three worlds; their connection is emphasized by the spring perkhulis (a kind of round dances) in honour of Kursha (which also signify the time cycle and the cosmogonic beliefs). This gives basis to the function of the Wolf-Hound as phychopompos. The same animals or their images take part in the Khitish seasonal feasts, in which the cult of the Wolf-Hound is predominant.

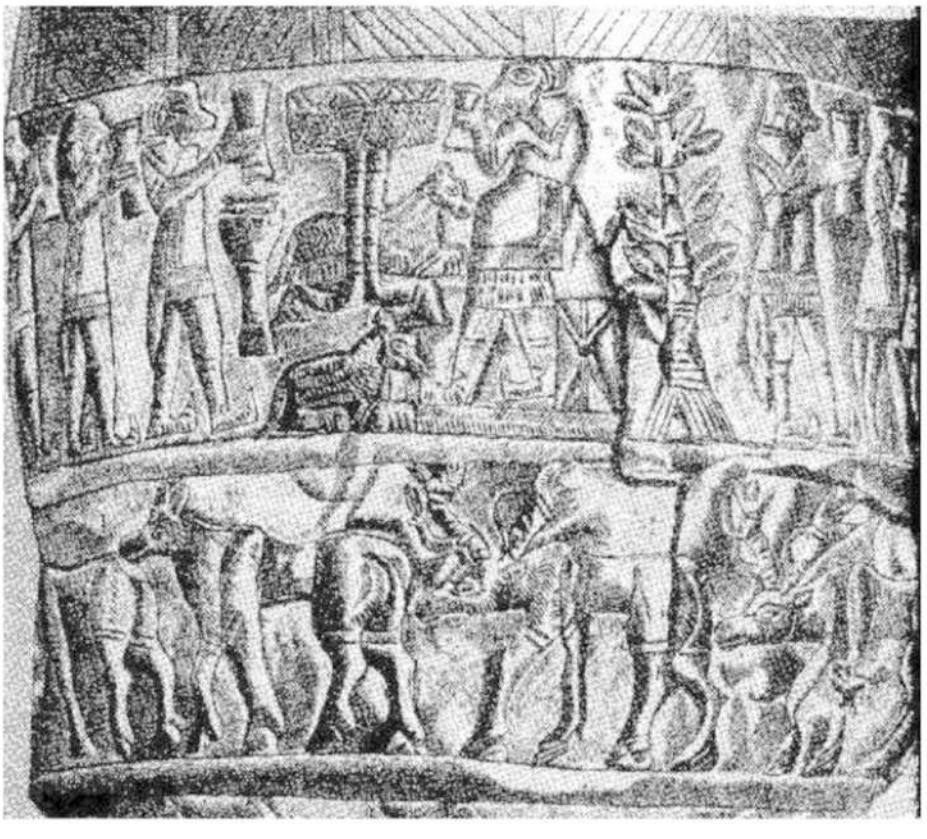
More than one author thinks that images on Trialeti bowl are linked with the death-life cycle and Khitish rituals (they are also participated by the mask-bearers and their numerous elements show affinity with the Georgian material). Remarkable parallel is provided by the Khitish ritual of Antakhshumi, during which "Hound People" were given presents, whereas during Berikaoba (folk feast performed by the masked men), hound-headed berikas would receive presents; Georgian perkhulis can be linked with the dances accompanying Khitish rituals; Khets had kursas – winged Raven-Hounds, which are directly akin of Kursha – the hound given birth by an eagle – in Georgian mythology.

Stags represented on the second tier of the Trialeti bowl show affinity with the participation of stags in Khitish ritual. Close links between the cults of the Wolf-Hound and Stag are also ascertained in Georgian folklore; images of fantastic animals are found in the Udé treasure (12th-10th cc. B.C.).

Trialeti bowl bears an image of the Tree of Life or "Eternal" or "Cosmic" Tree, giving profusion and fertility, next to which Wolf-Hounds, travellers between the worlds, naturally find their place.

სურ. 1. თრიალეთის თასი

სურ. 2. თრიალეთის თასი. ფრაგმენტი



სურ. 3. თრიალეთის თასი. ფრიზი

კოლხური თაესამკაული (სასაფეთქლეები)

კოლხური კულტურის მნიშვნელოვან სეგმენტს წარმოადგენს მხატვრულად დამუშავებული ლითონის ნაწარმი.

სახეობადობების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე წინა პლანზე გამოდის განსხვავებული ფუნქციური დანიშნულების, შესაბამისად სხვადასხვა მასალით შესრულებული არტეფაქტები. ხანგრძლივი და მყარი ტრადიციის არსებობა განაპირობებს მათთვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის ერთიანობას. აქედან გამომდინარე ბრინჯაოს, ვერცხლისა და ოქროსგან დამზადებული არტეფაქტების ერთობლივი განხილვა შესაძლებელს ხდის წარმოვაჩინოთ მხატვრული შემოქმედებითი პროცესისთვის დამახასიათებელი ზოგადი ტენდენციები. ამ შემთხვევაში კულტურა განიხილება, როგორც ცოცხალი ორგანული მთლიანობა და არა როგორც ცალკეული ნიშნით შექმნილი, ლოკალური ჯგუფების მექანიკური ერთობლიობა. შესაბამისად, წინა პლანზე გამოდის ამ ჯგუფებს შორის არსებული კავშირები, ურთიერთმიმართებები, ტრანსფორმაციისთვის დამახასიათებელი ზოგადი ტენდენციები.

ძვ.წ. I ათასწლეულის საწყის ეტაპზე ერის შემოქმედებითი პოტენციალის მაქსიმალური რეალიზაცია ხდება გრავირებული ნახატით შემკული ცულების და სარტყლების კულტურაში. ჩვენი აზრით, ანტიკურ ხანაში მსგავსი დატვირთვა ენიჭება თაესამკაულს. იგულისხმება ამ ტერმინის ფართო, ზოგადი შინაარსი, რომელიც აერთიანებს დიადემას, საყურე–სასაფეთქლეებს, საკიდებს. ეჭვს არ იწვევს, რომ მდიდრულ სამარხებში წარმოდგენილ, გამორჩეული დეკორით შემკულ ეგზემპლარებში გარკვეული ინფორმაციაა ჩადებული. არსებული ისტორიული ვითარებიდან და შესაბამისი ფუნქციური მოთხოვნებიდან გამომდინარე, ოქროსგან დამზადებული სასაფეთქლეები და დიადემები მაქსიმალური სისრულით ატვირთება სემანტიკური შინაარსით. ადრეანტიკური ხანის სასაფეთქლეების სიმბოლიკა და მათი კავშირი ცის სამყაროსთან საფეხელთაოდაა აღიარებული.[1]

რათა სრულად წარმოვაჩინოთ იმ წინაპირობების ხასიათი, რომელთა არსებობამ განაპირობა ადრეანტიკური ხანის სატვეველირო ნაწარმის ხასიათი თვალი გავადევნოთ ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეების არქეოლოგიურ მასალას. უპირველეს ყოვლისა, ესენია ნიგვზიანის, ურეკის, ერგეტის I-IV, დღვაბას და ცაიშის სამაროვნებზე გამოვლენილი არტეფაქტები, ნოსირის, ფარცხანაყანევის, ჭუბერისხინჯის, ცხინვალის განძები. დასახელებული კომპლექსებისათვის დამახასიათებელია ინვენტარის სიმრავლე, მრავალფეროვნება და განსაკუთრებული სიმდიდრე; დიდი რაოდენობით ჩნდება განსხვავებული ხასიათის და ფორმის სამკაული, ან მისი შემადგენელი ცალკეული დეტალები.

საგულისხმოა ისიც, რომ ამ ეტაპზე კოლხეთისაგან საკმაოდ დაშორებულ

---

1 ან. ჭყონია, ოქროს სამკაულები ვანის ნაქალაქარიდან. ვანი, ტ. VI, 1981, გვ. 31; გ. ლომთათიძე, კლდეეთის სამაროვანი. თბ., 1957, გვ.36, 48; თო. ლორთქიფანიძე, თ. მიქელაძე, დ. ხახუტაიშვილი, გუთიოს განძი. თბ., 1980, გვ. 22-23; მ. ინაძე, საბაძრო ცენტრები ძველ კოლხეთში. მაცნე, ისტორიის..... სერია. თბ., 1986. № 4, გვ. 48.

რეგიონებშიც კი (ღუბრისხევრეთი, ვოლგისპირეთი, ურმიისა და ვანის ტბათა მიდამოები და სხვ.) ჩშირია კოლხურ-ყობანური საწარმოო ცენტრებიდან ექსპორტირებულ ცალკეულ ნაკეთობათა აღმოჩენის შემთხვევები[2].

ყოველივე ეს მიუთითებს აღგილობრივი საზოგადოების ეკონომიკურ აღმავლობაზე. იზრდება მოთხოვნილება სამკაულზე. სამოსთან დაკავშირებულ ნივთებზე, მდიდრულად დეკორირებულ იარაღზე. ამ ეტაპზე სამკაულის შემადგენელ მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს განსხვავებული მასალის (ოქრო, ვერცხლი, ბრინჯაო) და ფორმის არტეფაქტები. ესენია:

1. სამკუთხა და რომბისებური ფორმის საკიდები;
2. სპირალური ხვიები და გახსნილი რგოლები;
3. მძივები.

ყველა დასახელებული ჯგუფი ხოგადი ფორმის ნაზღვრებში აერთიანებს მრავალფეროვან ვარიანტებს. მსგავსი მრავალფეროვნება შესაძლებელია განპირობებული იყოს ახალი მოთხოვნების, ფუნქციის შესაბამისი ოპტიმალური ფორმის ძიების პროცესით.

ჩვენ შეეცადეთ გაგვანალიზებინა სადეკორატიო ნაწარმის ცალკეული ტიპისთვის დამახასიათებელი განსხვავებული ვარიანტები, მათი გავრცელების არეალი, შემდგომი ტრანსფორმაციის ხასიათი და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მათი წვლილი ადრეანტიკური ხანის სადეკორატიო ნაწარმის ფორმირების საქმეში.

განსახილველი არტეფაქტების გაჩენის დროს ბრინჯაოსგან დამზადებული ნაწარმის შესრულების მხატვრული სტილი სრულიად ჩამოყალიბებულია. ამის დასტურია ქვევით ფენაში მიკვლეული გრავირებული ნახატით შემკული კოლხური ცულები[3]. ევოლუციის ამ ეტაპზე დაწყებულია ფიგურატიულობის თანდათანობითი დაკარგვის პროცესი[4], აქცენტი კეთდება გამოსახულების სტილიზაციაზე. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ღებულობს ფორმისა და დეკორის შეთავსების პრობლემა. საგარაუდოა, რომ არტეფაქტების ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელი სემანტიკა და მხატვრული სტილის გარკვეული ნიშნები გავლენას ახდენს სადეკორატიო ნაწარმის ფორმირებასა და დეკორატიული შემკულობის ხასიათზე.

დასახელებული არაერთგვაროვანი მასალიდან ერთმნიშვნელოვნად თავსამკაულს უკავშირდება სამკუთხა საკიდიანი საყურეები (ჭუბურისხინჯი. ერგეტა, სამთავრო) და სპირალური ხვიები. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ჩვენი განხილვის საგანია **სამკუთხა და რომბისებრი ფორმის საკიდები** – ჭუბურისხინჯის განძმა ადმოჩენისთანავე მკვლევართა განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია. პირველად იგი შეისწავლა ა. იესენმა[5], შემდგომ ბ. კუფტინმა,[6]

---

2 რ. პაპუაშვილი. კოლხური ბრინჯაოს ექსპორტი. ძიებანი, №12, თბ., 2003. გვ. 63-70.

3 ი. გაგოშიძე. მასალები ქართული ოქრომჭედლობის ისტორიისთვის. სსმმ XXXII–B. თბ., 1976. გვ. 5-38.

4 მ. წერეთელი. კოლხური სარიტუალო ცული. ნარკვევები, X, 2005. გვ. 22-23.

5 Иессен А.А. , К вопросу о древнейшей металургии меди на Кавказе. Известия ГАИМАК, вып. 120,1935. გვ. 126.

6 Б.А. Куфтин, Материалы к археологии Колхиды, I, Тбилиси. 1949. გვ. 172-173.

ი. გაგოშიძემ[7], ი. ვორონოვმა.[8] ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ოქროს საყურე, რომელიც შედგება ოვალური, ამჟამად დეფორმირებული გახსნილი რგოლისა და მასზე უძრავად მირჩილული სამკუთხედისგან. სამკუთხედი შედგენილია გავარსის ორი ფენისგან. ანალოგიური საყურე (შედარებით მარტივი ვარიანტი) აღმოჩნდა ერგეტის IV სამაროვანზე (ძვ.წ. VIII ს)[9]. ცვარათი შედგენილი რამდენიმე სამკუთხა ფორმის საყურე აღმოჩნდა მინგეჩაურში (ისტორიული ჰერეთი)[10], ერთი ცალი ოქროს სამკუთხა საკიდი შედიოდა ცხინვალის განძის შემადგენლობაში (საყურის ნაწილი?). ფირფიტის ორივე მხარე დაფარულია გავარსით გამოყვანილი სამმკლავა სვასტიკებით შედგენილი დეკორით[11]. სამკუთხა საკიდების გარკვეული რაოდენობა აღმოჩნდა დასავლეთ საქართველოს კოლექტიური სამარხების შემადგენლობაში[12]. მათი ზედაპირი დაფარულია განსხვავებული დეკორით (სვასტიკა, სოლარული ნიშნები)[13]. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის, რომ კალისგან დამზადებული მცირე ზომის სამკუთხა საკიდები აღმოჩნდა ერგეტის სამაროვნის №4 კოლექტიურ სამარხ ორმოში[14]. სამკაულების ამავე ჯგუფს უკავშირდება სამთავროს სამაროვანზე აღმოჩენილი ვერცხლის წყვილი სამკუთხედის ფორმის საყურე, ცენტრში ცვარათი გამოყვანილი სამკუთხედებით შედგენილი ვარდულით[15], სიმაგრის ნამოსახლარზე აღმოჩენილი სამკუთხა საკიდი ხარის თავის სკულპტურული გამოსახულებით[16]; ერთი ცალი ასეთივე საკიდი აღმოჩნდა ასევე ფიჭვნარის კოლხურ სამაროვანზე[17], ანალოგიური ფორმის საკიდები დამოწმებულია ლორი-ბერდის სამაროვანზე[18]. ამგვარად, გამოიკვეთა საკიდების ერთი ჯგუფი (განსხვავებულია მასალა, ზომები, დეკორატიული შემკულობა), რომლის შექმნის საფუძველია საკიდის ფორმა – სამკუთხედი. დასახელებული საკიდების გარკვეული ნაწილი გაანალიზებული აქვს ი. გაგოშიძეს, როგორც ადრეანტიკურ ხანაში ფართოდ გავრცელებული სხივანა საყურეების წინამორბედი, საწყისი ფორმა[19].

7 ი. გაგოშიძე, მასალები ქართული ..., გვ. 18-19.

8 Ю. Воронов Н. Археологичуская карта Абхазии. Сухуми, 1969б, №Б-307.

9 პაპუაშვილი. კოლხეთის არქეოლოგიური ექსპედიცია. ერგეტის არქეოლოგიური შესწავლის 25 წელი. 2003. ბუკლეტი, გვ. 3.

10 Г.М. Асланов, Г.Н. Голубкина, Ш.Г. Садназаде, Каталог золотых и серебряных предметов из археологических раскопок Азербайджана. Баку, 1966, ტაბ. I-1,4.

11 ი. გაგოშიძე, ნ. გოგიბერიძე, მახარაძე გ., თხეისის სამაროვანი. აძ. №IV, 2006, გვ. 22.

12 რ. პაპუაშვილი, კოლხეთის კოლექტიურ სამარხების დათარიღებისათვის. ჯუმბერ ნადირაძის დაბადების მე-80 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 2009, გვ. 7-9.

13 რ. პაპუაშვილი, დასახ. ნაშრ.

14 R. Papuaschvili . Metallfunde aus der spetbronze – fruh –eisenzeitlichen Graebern feldern der Kolchis. Georgien. Schaetze aus dem Land des GoldenenVlies. 2001. Bochum, გვ. 68.

15 ი. გაგოშიძე, მასალები ქართული ოქრომჭედლობის ისტორიისათვის. სსმმ XXXII–B თბ. 1976, გვ. 30

16 თ. მიქელაძე, არქეოლოგიური კვლევა–ძიება რიონის ქვემო წელზე. კოლხეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები I. თბ., 1978, ხურ. 3.

17 А. Ю. Кахидзе, Восточное Причерноморье в античную эпоху, Батуми, 1981, ტაბ.. XXI/2,3.

18 С. Г. Даведжян, Лори-Бердский могильник – СА, 1974, №2, გვ. 180-194.

19 ი. გაგოშიძე, მასალები ქართული ..., გვ. 30.

ჩვენი მიზანია, გაირკვეს ამ ეტაპზე, სამკუთხედის ფორმის აქტუალობა! განპირობებულია გარკვეული შინაარსით, თუ მოცემული საკითხების სიმბოლური დატვირთვა შემოიფარგლება ხედ დატანილი გამოსახულების შინაარსით.

ზოგადად სამკუთხედი განასახიერებდა სამყაროს ვერტიკალური აგებულების სქემას, სადაც სამი მთავარი განზომილების, ქვესკნელის, შუასკნელის და ზესკნელის არსებობა იყო დაფიქსირებული[20]. გარდა ამისა, სამკუთხედი წარმოადგენდა ისეთი ადგილის ექვივალენტს, როგორიც იყო მთა, რომლის მწვერვალი საკრალური ადგილი და, ამასთან ერთად, კოსმიური წესრიგის მაუწყებელიც იყო.[21] იდენტური შინაარსის განსხვავებული სახვითი შესატყვისია კოსმიური ხე. ისევე როგორც სამკუთხედი, იგი განასახიერებს არქაული ადამიანის მიერ შექმნილ სამყაროს მოდელს და უძველესი ხელოვნების ერთ-ერთ წამყვან სიმბოლოს წარმოადგენს. იგი გადმოგვცემს სამყაროს დინამიკურ, ვერტიკალურ სტრუქტურას, სადაც ქვესკნელის (ფესვები), შუასკნელის (ტანი) და ზესკნელის (ტოტები) არსებობაა დაფიქსირებული. ამავე დროს, იგი სტატიკური ხატიც არის, ვინაიდან მასში ასახულია თავად ხე და ის ობიექტები, რომლებიც მის ოთხივე მხარესაა განლაგებული. თვით კოსმიური ხის „ადმართვა" ნიშნავს იმას, რომ შეწყვეტილია ქაოსი და სამყაროს ნაწილებს შორის ყველა შესაძლებელი კავშირია დამყარებული[22]. ამავე სემანტიკურ სისტემაშია წარმოდგენილი ირემი, რომლის მაღალი დატოტვილი რქები ზეცას სწვდებოდა. ისევე, როგორც სამყაროული ხე, იგი წარმოგვიდგენდა ვერტიკალურად აგებულ სამყაროს. ეს სწორედ ის ხატებია, რომლებიც, ი. ლოტმანის სიტყვით, ქმნიდნენ და განსაზღვრავდნენ არქაული კულტურის სიმბოლურ ბირთვს[23]. შინაარსობრივად უაღრესად დატვირთული ეს სიმბოლოები წარმოადგენენ კულტურის ხსოვნის ამსახველ „ტექსტებს", რომლებიც ყოველთვის ინარჩუნებენ, როგორც სტრუქტურულ, ისე ახრობრივ დამოუკიდებლობას. ამავე დროს, სიმბოლო ადვილად გამოყოფდა თავის სემიოტიკურ გარემოცვას და ასევე ადვილად შეეძლო შესვლა ახალი „ტექსტის" გარემოცვაში. სიმბოლო არ განეკუთვნება კულტურის მხოლოდ ერთ ჭრილს, ის ყოველთვის ვერტიკალურად კვეთდა მას, ვინაიდან წარსულიდან მოდიოდა და მომავლისკენ იყო მიმართული[24]. სიმბოლოსთვის დამახასიათებელი ეს თავისებურება განსაზღვრავდა მათ გასაოცარ სიცოცხლისუნარიანობას და განაპირობებდა ერთმანეთისგან დროის დიდი მონაკვეთით დაცილებულ ძეგლებზე ერთი და იმავე სახეების განმეორებით ჩვენებას, რაც გამომსახველი ფორმებისა და აქტიურად მოქმედი სულიერი შეხედულებების სიმყარესა და ძლიერი ტრადიციების არსებობაზე უნდა მიუთითებდეს[25].

ს. ივანოვსკის მიერ გამოქვეყნებულია განჯაში აღმოჩენილი ბრინჯაოს

---

20 В.Н.Топоров, К происхождению некоторых поэтических символов. Ранние формы искусства, I. М., 1972, გვ. 75.

21 მ. ბერიაშვილი, მთა, როგორც მითოსური წესრიგის დამყარების ფენომენი. გარეჯი, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VIII, თბ., 1988, 177

22 В.Н. Топоров, К происхождению ..., გვ. 93-96.

23 Ю.М. Лотман, Внутри мыслящих миров. Семиосфера, СПб, 2001, გვ. 242.

24 К. Леви-стросс Структура мифов – Вопросы философии, №76 1970 გვ. 241.

25 მ. ხიდაშელი, რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში. თბ., 2005, გვ. 224.

ბალთა, რომელზეც გადმოცემულია ბრინჯაოს ხანის საზოგადოების შეხედულებები სამყაროს აგებულებაზე. კომპოზიციის ცენტრში რომბშია ნახსნილია ბერძნული გამას მოხაზულობის ჯვარი, რომლის წვეროებს უკავშირდება სამკუთხედები. მათ შორის კი მოთავსებულია ოთხი ცხოველი (რქამალალი ირმებისა და ნაამირების წყვილები), თითოული განთავსებულია სამკუთხედებს შორის არსებულ სივრცეში. მთელ ამ გამოსახულებას გარსშემოუყვება ხილი. რომელზეც გამოსახულია წელის ფრინველები[26]. მოცემული სიუჟეტის ახსნა მოგვცა ა. მილერმა. ცენტრში გამოსახული ჯვარი მას მზის სიმბოლოდ მიაჩნია. ხილი სამკუთხედები, რომელთა შორის ცხოველებია მოთავსებული – მთებად. გარე სარტყელს იგი მსოფლიო ოკეანის გამოსახულებად მიიჩნევს. როგორც ვხედავთ, მკვლევარი აქ კოსმოგონიურ სურათს ხედავს[27]. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ცხოველთა გამოსახულება აქ კავკასიური ბრინჯაოს კულტურისათვის დამახასიათებელი სტილითაა შესრულებული. განხილულ კომპოზიციაში რქამალალი ირემი და სამკუთხედი (მთა) ერთ ფუნქციას ასრულებენ – აკავშირებენ „ზე“ და „ქვე“ სკნელებს, ე. ი. საქმე გვაქვს ერთი შინაარსის, სამყაროს ვერტიკალური დერძის, განსხვავებულ სახეით გამოვლენასთან. თვალსაჩინოა სემანტიკური კავშირი გრავირებული ნახატით შემკულ კოლხურ ცულსა და სამკუთხა ფორმის საკიდებს შორის – ერთ შემთხვევაში კოლხური ხელოსნობის ძეგლებზე გრავირებული ირემი, რომლის არაპროპორციულად დიდი რქები ცას სწვდება და მთა (სამკუთხედი), რომლის წვერი ასევე ცას ებჯინება. სამყაროს უნივერსალური ხატის მოდელირების მსგავსი სქემა უძველესი დროიდან ტრადიციულია ამ რეგიონის საზოგადოებისთვის (ამიერკავკასია). მხატვრული სახეებით აზროვნების უძველესი მაგალითია ვარჩინებული ქალის სამარხის ინვენტარი ქვაცხელების სამაროვნიდან[28]. ჯერჯერობით სრულიად უნიკალურია სამარხში აღმოჩენილი დიადემა, დამზადებული სპილენძის შენადნობისგან. იგი შემკულია სიმეტრიული გრაფიკული ნახატით – ცენტრალურ ადგილზე გამოსახულია წრე, გვერდითა არეებზე მისკენ მიმართული თითო ხარირემი, დიდი ტალღოვანი რქებით, უკიდურეს არეებზე ასევე ცენტრისკენ მიმართული ორი წერის ფიგურაა. ხარირემი და წერი გამიჯნულია პუნსონებით გამოყვანილი სამკუთხედებით. მივიღეთ სიმბოლოთა იგივე მწკრივი – სილარული ნიშანი – რქამალალი ირემი, მთა – მცურავი ფრინველი. ამ შემთხვევაშიც რქამალალი ირემი და სამკუთხედი (მთა) ერთ ფუნქციას ასრულებენ და ერთი შინაარსის განსხვავებულ სახეით შესატყვისს გვთავაზობენ. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ამ სამარხში აღმოჩნდა დიდი რაოდენობით სარდიონის, ქალცედონის და პასტის მძივები. მათ შორის განსაკუთრებით ღირსეულია სარდიონის მძივსაკიდი. იგი დამზადებულია დაბალხარისხიანი, ბაცი ყარდისფერი სარდიონისგან და წარმოადგენს ბრტყელ სამკუთხედს. ამ ფორმის საკიდი აღრებრინჯაოს ხანის სამაროვნებზე უცხოდ გამოიყურება. ამ ტიპის მისი ანალოგი ცნობილია სახსერის მასალებში[29]. ქვაცხელას აღმოჩენამდე მისი ადრეული ხანისთვის

26 С.В. Ивановский. По Закавказию." Материалы по археологии Кавказа" вып.VI, таб.VI.

27 А.А. Миллер. Элементы неба на вещественных памятниках. в сб. Из истории докапиталистических формации. М. – Л. 1933. გვ. 145.

28 ლ. ლლონტი. ვარჩინებული ქალის სამარხი ქვაცხელების სამაროვანზე. სსმმ XXXVI–B. თბ., 1982. გვ. 60-68.

29 ო. ჯაფარიძე. ქართული ტიპების ისტორიისათვის ლითონის ვარძიების ადრეული

მიკუთვნება საეჭვოდ იყო მიჩნეული[30]. ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევაში სამკუთხა ფორმის საკიდის გაჩენა დაკავშირებული იყოს გეომეტრიული ფორმის სიმბოლურ შინაარსთან.

ძვ.წ. პირველი ათასწლეულის პირველი ნახევრის სამკუთხა საკიდების განხილვის პროცესში, ჩვენი ყურადღება მიიქცია მათთან ერთად დამოწმებულმა რომბისებური ფორმის საკიდმა (შედიოდა ნოსირის განძის შემადგენლობაში)[31]. იგი წარმოადგენს ოქროს ფირფიტას, რომელიც მოჭარხნებულია გრეხილურის ორმაგი ხოლით, ერთ წვერთან გრეხილური ხოლი ქმნის ყულფს. მოჭარხნებულ ზედაპირზე გაკარსით გამოყვანილია სვასტიკა. ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, რომ რიგორც განჯაში აღმოჩენილი ფირფიტის ცენტრალური ნაწილი, დახახელებული საკიდი (რომბში ჩასმული მბრუნავი ჯვარი) ზესკნელის სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენს.

ამგვარად, გამოიკვეთა სამკუთხა საკიდების ერთი ჯგუფი. საგარაუდოდ თავსამკაულთან დაკავშირებული ზედ გამოსახული სიღარული ნიშნებით.

დასახელებული არტეფაქტების განხილვის საფუძველზე ვფიქრობთ, რომ **ევოლუციის გარკვეულ ეტაპზე სამკუთხა ფორმის საკიდების აქტიური გამოყენება, სავარაუდოდ თავსამკაულის შემადგენლობაში, განპირობებულია მათი სიმბოლური დატვირთვით.** ისევე, როგორც ცული (კოსმიური ღერძი), ასევე სამკუთხელი (მთა) სამყაროს ვერტიკალური ღერძის სახვითი გამოვლენაა და ორივე შემთხვევაში სარიტუალო ნივთის სემანტიკური შინაარსის იკონოგრაფიული სქემას წარმოადგენს. ხოლო ცულზე გრავირებული ზოომორფული გამოსახულება, მეორე შემთხვევაში კი სიღარული ნიშნები სამკუთხედზე ძირითადი შინაარსის დეტალირების განსხვავებული ვარიანტებია.

არტეფაქტების შემდეგი ქრონოლოგიური ჯგუფი წარმოდგენილია ადრეანტიკური ხანის საკურე-სასაფლაოებით. მათი ძირითადი ნაწილი თარიღდება ძვ.წ. V-IV საუკუნეებით. მიუხედავად ამ ჯგუფის არტეფაქტების სხვადასხვა რეგიონიდან წარმომავლობისა, მათთვის დამახასიათებელია მკაფიოდ გამოკვეთილი სტილური ერთიანობა. სიახლე, რომელიც აერთიანებს სასაფლაოების დიდ ნაწილს (განურჩევლად მათი ადგილობრივი წარმომავლობისა, თუ გარედან შემოტანილი ფორმისა) არის დეკორატიული სარტყელი და ყარდული. მხატვრული გადაწყვეტის ეს ხერხი თითქმის ერთდროულად ჩნდება თავს კოლხეთის სხვადასხვა რეგიონში (ძვ.წ. V ს.) (სურ. 1). კოლხური ოქრომჭედლობის ქრონოლოგიური და ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის, ტექნიკის, სტილის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზის საფუძველზე დასახელებული მოტივის ადგილობრივი წარმომავლობა ეჭვს არ იწვევს[32]. ნიშანდობლივია, რომ დასახელებული მოტივი (სარტყელი, ყარდული) არ არის მიბმული სახაფლაოების ერთ სახეობასთან და აერთიანებს განსხვავებული ტიპის არტეფაქტების გამორჩეულ ჯგუფებს. ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე გამოითქვა ვარაუდი, რომ სწორედ ეს ორი დეტალი წარმოადგენს ამ ეტაპზე არსებული სემანტიკური მოთხოვნების შესაბამის

საქეხურზე, თბ., 1968, ტაბ. XIII.

30 ლ. ლლონტი, წარწინებული ქალის ..., გვ. 64.

31 А.И. Амиранашвили, Новая находка в низовьях р. Ингури. Тб., 1935, გვ. 62.

32 ო. ლორთქიფანიძე, ვანის ნაქალაქარი. ვანი. I. თბ., 1972, გვ. 79.

სახეით შესატყვისს[33]. მოტივის განხილვისას ჩვენ შეეხეთ არა ცალკეულ დეტალებს, არამედ მათ ურთიერთკავშირში დავინახეთ ერთი მხატვრული სახე[34]. რის საფუძველზეც შევეცადეთ დაგვეკონკრეტებინა, როგორც მისი სემანტიკა, ისე შესაბამისი მაგალითების მოხმობით წარმოგვეჩინა ამ შინარსის სახეით შესატყვისის ფორმირების პროცესი. ბუნებრივია, მკაფიო ხედვარი არტეფაქტის სემანტიკურ შინაარსსა და ფორმალური ხასიათის დეკორატიულ შემკულობას შორის ევოლუციის პროცესში თანდათან ი'შლება, მაგრამ ვიზუალური სახის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე ამ ორი მოცემულობის გამიჯვნა უმეტეს წილად შესაძლებელია. არტეფაქტის ფორმირების პროცესში ხდება მათი სახეცვლილება, ურთიერთშეთავსება, რის კვალადაც ქალიბდება ახალი ორგანული მთლიანობა. ამ პროცესის თვალსაჩინო ილუსტრაციაა მარცვებით შემკული ცერსაკიდი რგოლი (საირხე, ვანი, მთისძირი), რომელიც ვიზუალურად მცენარეული მოტივის – ტოტის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ხოლო ვარდული სიღარული ნი'შანს უკავ'შირდება. მივიღეთ სამყაროული ხის გამოსახულება, რომელიც სამყაროს ღერძისათვის დამახასიათებელი ვარიანტების ერთ–ერთი სახეთა გამოვლენაა. გამოდის, რომ ერთი შინაარსის (კოსმ'ური ღერძი) სახეით შესატყვისს სამკ'ეთხელს (მთა) ადრეანტიკურ ხანაში ჩაენაცვლა დეკორატი'ული სარტყელი და ვარდ'ული (კოსმ'ური ხე).

იმ შემთხვევაში, თუ სიმბოლო ახალ ისტორი'ულ კითარებაში ინარჩუნებს აქტუალობას, იგი კოდირებულია არტეფაქტის მხატვრულ სახე'ში. ევოლუ'ციის გარკვეულ ეტაპზე აქტუალობის დაკარგვის პარალელურად ხდება მისი გაქრობა ან ჩანაცვლება ახალი დროის შესატყვისი სახით. დეკორატი'ული სარტყლის და ვარდ'ულის სახით საქმე გვაქვს რთული ევოლუ'ციური პროცესის ბოლო სტადიასთან. ადრეანტიკური ხანის საკურე-სასაფეთქლეების მხატვრული გადაწყვეტის საბოლოო სქემა ძვ.წ. VI-V საუკუნეების მიჯნაზე უნდა ჩამოყალიბებულიყო. სწორედ ამ დროის შეიქმნა სამკაულის ძირითადი კომპო'ზიცი'ური სტრუქტურა, რაც უკვე არსებული სიმბოლური შინაარსის საფუძველზე ჩამოყალიბებული იკონოგრაფი'ული სქემის სახეთა გამოვლენაა. განვითარების შემდგომ ეტაპზე (ძვ.წ. V-IVსს.) ხდება ჩამოყალიბებული სახის სტილი'ზაცია, დეკორატი'ულობის მომატება, იქმნება ერთი მოტივის განსხვავებული ვარიანტები (სურ. 2). ამ წინააღმდეგობებმა განსაზღვრეს მთელი ანტიკური პერიოდის სატუალირო ნაწარმისათვის დამახასიათებელი თვისება – მკაფიოდ გამოკვეთილი მხატვრულ-სტილური და სემანტიკური ერთიანობის საზღვრებში ვარიერების უსასრულო შესაძლებლობა[35].

სამკ'ეთხელის და დეკორატი'ული სარტყლის შინაარსობრივი კავ'შირის მკაფიოდ წარმოსაჩენად მნი'შვნელოვნად გვეჩვენება განვიხილოთ ადრეანტიკური ხანის საკურეების კიდევ ერთი სახეობა – ცალსხივიანი საკურე (სურ. 3). საკურის ეს ტიპი შედარებით ადრეულ ეტაპზე ჩნდება. ამაზე მიანი'შნებს ყაზბეგის განძის შემადგენელი ეგზემპლარი – გახსნილ რგოლზე

33 მ. წერეთელი, კოლხური თავსამკაულის შემადგენელი ახალი კლემენტი. ძმ №1, 1992, გვ. 67.

34 წერეთელი მ. საირხე'ში აღმოჩენილი სატუალირო ნაწარმის მხატვრული გადაწყვეტა. მატნ. ისტორიის.....სერია. №3, თბ., 1991, გვ.147.

35 მ. წერეთელი, სტილი და მხატვრული კანონი კოლხურ ხელოვნებაში. სადისერტაციო ნაშრომი, ხელნაწერი. 2008, გვ. 49.

უძრავად დამაგრებულია ბურთულებისგან შედგენილი სვეტი[36] (ყურსაკიდი რგოლის ბოლოები გახვრეტილი არ არის, რაც მის არქაულობაზე მიანიშნებს). ანალოგიური ტიპის საყურეები, მაგრამ უკვე ბრტყელი და გახვრეტილი ბოლოებით, გვხვდება ითხვისში – ორი ცალი[37], საირხეში[38] – ერთი, ორი – ბეშთაშენში[39], ვარსიმაანთკარში[40] – ორი, მცხეთიჯვრის სამაროვანზე – ოთხი ცალი[41], ბრილში[42] – ოცდაორი ცალი; შრომისუბანი – ერთი ცალი[43], მუზეუმის არქეოლოგიის განყოფილებაში დაცულია ცალსხივიანი საყურის ერთი ეგზემპლარი ყუბანიდან, ერთი ნახჭევანიდან, ასევე უცნობი წარმომავლობის ორი ერთეული[44]; ერთი ცალი დამოწმებულია ასურეთის სამაროვანზე[45], ყაზბეგის განძში ერთი ცალი[46]. (სულ 41 ერთეული).

რათა სრულად წარმოვაჩინოთ ცალსხივიანი საყურის მნიშვნელობა ზოგადად სხივებიანი საყურეების გავრცელების ადრეულ ეტაპზე და მხატვრული გადაწყვეტის ამ სქემის აქტუალობა, მივმართოთ ბრილის სამაროვანზე აღმოჩენილი სამკაულების სტატისტიკას. სულ სამაროვანზე გამოვლინდა სხივებიანი საყურეების 29 ერთეული. აქედან 22 ეგზემპლარი ცალსხივიანია, ორსხივიანი – 5 ცალია, სამსხივიანი – 1, ხუთსხივიანი – 1[47]. განსხვავებულია ვერტიკალური ღერძის დეკორატიული გადაწყვეტის ხერხებიც (ღერო შედგენილია ბურთულებისგან, წარმოადგენს ერთმანეთზე მირჩილულ ოთხ გრეხილ მავთულს, მიღებულია ყურსაკიდი რგოლის მორკალვით და შემდეგ მისივე გაგრძელებით, პირამიდისებრი ფორმის). ღეროსთვის არსებული ყველა ეგზემპლარის ყურსაკიდი რგოლი სადაა; თუ გავითვალისწინებთ საყურის ამ ტიპის არქაულობას, რაოდენობრივ შეფარდებას სხივანა საყურეებთან (ანტიკური ხანის საწყის ეტაპზე), განსხვავებული ვარიანტების არსებობას და პირდაპირ სემანტიკურ კავშირს სამკუთხედთან, სავარაუდოა, რომ მისი სახით საქმე გვაქვს ადრეანტიკურ ხანაში გავრცელებული სხივანა საყურეების ძირითად სქემასთან. ამ შემთხვევაში ორ, სამ, ხუთ თუ შვიდსხივიანი საყურეები უნდა განვიხილოთ როგორც ამ ტიპის შემდგომი განვითარების შედეგი (დეკორატიული შემკულობის განსხვავებული ვარიანტები) (სურ. 4) გამოიკვეთა შემდეგი სქემა სამკუთხედი – ცალსხივიანი საყურე – დეკორატიული სარტყელი და ვარდული.

მკაფიოდ გამოკვეთილი სიმბოლური შინაარსის მქონე კომპოზიციური

---

36 დ. წითლანაძე, ხევის არქეოლოგიური ძეგლები II, თბ., 2004, გვ. 24.

37 ი. გაგოშიძე, ნ. გოგიბერიძე, გ. მახარაძე, ითხვისის სამაროვანი ..., სურ. 3.

38 გ. მახარაძე, მ. წერეთელი, საირხე. თბ., 2007, გვ. 93.

39 **Б.А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалетии, Тб., 1944,** გვ. 43-44.

40 ინფორმაციის მოწოდებისთვის მადლობას ვუხდით პროფ. რ. რამიშვილს და ვ. ნიხლაძეს

41 ქ. დავითაშვილი, მცხეთიჯვრის სამაროვნის ადრეანტიკური ხანის სამარხები. აე II, 2002, გვ. 45.

42 ც. დავლიანიძე, ქვემო ქართლის (თრიალეთის) კულტურა ძვ.წ. I ათასწლეულის მეორე ნახევარში, თბ. 1983, გვ. 79

43 ც. დავლიანიძე, იქვე.

44 ც. დავლიანიძე, ქვემო ქართლის ..., გვ. 79-80

45 კ. კვიჟინაძე, ადრეანტიკური ხანის ძეგლები სამხრეთ-აღმოსავლეთ საქართველოდან (საკანდიდატო დისერტაცია, ხელნაწერი), თბ., 1975, გვ. 38.

46 დ. წითლანაძე, ხევის არქეოლოგიური ძეგლები II, თბ., 2004, გვ. 24.

47 ც. დავლიანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 79.

სქემის არსებობა განაპირობებს დეკორატიული შემკულობის მრავალფეროვნებას: როგორც სარტყლის და ვარდულის, ისე საყურის შემადგენელი სხვა ელემენტების კონკრეტული სახე და შემკულობის ხარისხი შეზღუდული არ არის. განხილულ არტეფაქტებზე დეკორი ან მოცემული შინაარსის დებლირებას ახდენს (ფრინველის სკულპტურული გამოსახულება ვარდულზე) ან ფორმალური ხასიათისაა. ამ მიტივის მნიშვნელობაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ იგი შენარჩუნებულია გვიანანტიკური ხანის თავსამკაულშიც.

შემდეგი ქრონოლოგიური ჯგუფი წარმოდგენილია ტიპოლოგიური და მხატვრულ-სტილური თვალსაზრისით ერთი ხასიათის ნივთებით. ესენია ახ.წ. I-II საუკუნეებით დათარიღებული მოთვალული ბალთები (კლდეეთი, ლოთი, გონიო). ამ სამკაულების ერთ ჯგუფად გამოყოფა განაპირობა, როგორც ვიზუალურმა მსგავსებამ, ისე ქრონოლოგიურმა სიახლოვემ და საერთო ფუნქციურმა დანიშნულებამ. განსხვავება ცალკეულ ეგზემპლარებს შორის გამოიხატება საკუთრივ მოთვალული ბალთის დეკორის მრავალფეროვნებით. აქედან გამომდინარე, შედარებით დეტალურად შევეხებით ყოველი ბალთის შემკულობას. კლდეეთის სამაროვანზე აღმოჩენილი ბალთები ხასიათდება შედარებითი ერთგვაროვნებით. ანალოგიური გონიოს ბალთებისგან განსხვავებით, ზედა ნაწილში მოთავსებული სამკუთხედები გაყოფილია შვეული სვეტით, რომელიც მეხედავად სხვა დეტალებთან შედარებით მცირე ზომისა, ზედა ნაწილის კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს[48]. ამავე დროს, მისი დანიშნულება არ უნდა ისახლვრებოდეს მხოლოდ დეკორატიული ფუნქციით. წარმოადგენს რა ფორფიტაზე მირხილულ ორად მოკეცილ მრგვალგანივკვეთიან მავთულს, რომელსაც გარსშემოუვლება ცვარა, ხოლო ზედა ნაწილში კეთდება მცირე მარყუჟი. **მიღებული გამოსახულება სქემატურად, განსხვავებული ტექნიკური ხერხების გამოყენებით, იმეორებს ადრეანტიკური ხანის საყურეების ყურსაკიდი რგოლების შემკულობას.**

მსგავსი ხასიათის რამდენიმე ბალთა აღმოჩენილია დაბა ლოთის მახლობლად, ძლიერ დანგრეულ მდიდრულ სამარხში. ერთი მათგანის სწორკუთხა ნაწილი რომბისებრი ფორმისაა, ხოლო წვერზე მოთავსებულია სამკურა ფოთლისებრი გამოსახულება, რომლის ორივე მხარეს, ფირფიტის მხრებზე ფრინველის ორი ფიგურაა. ამ შემთხვევაში, მეხედავად ფორმის ცვლილებისა, შინაარსი იდენტურია – კომპოზიციის ცენტრში სიცოცხლის ხე, რომლის სახვითი გამოვლენა მრავალგვარია /საკუთრივ ხე, ტოტი, ბუჩქისებრი მცენარე/ და სიმეტრიულად განლაგებული ფრინველები – ზესკნელის სიმბოლური მინიშნება[49]. დანარჩენი ორი ბალთის ძირითადი ნაწილი წარმოადგენს სწორკუთხედს, რომელიც დაგვირგვინებულია ერთი სამკუთხედით. ერთ შემთხვევაში იგი მოქცეულია ფრინველების ფიგურებს შორის, ხოლო ზედ პირრეტული გამოსახულებაა, მეორე ეგზემპლარზე კი ცვარათი შედგენილ რომბებს შორის, ცვარას ჩარჩოში ჩასმული წრეა /მზის დისკო?/[50]. ორ უკანასკნელ ბალთაზე ძირითადი აქცენტი სამკუთხედებზეა გადატანილი. იგი წარმოადგენს როგორც კომპოზიციურ, ისე შესაძლებელია, შინაარსობრივ

48 გ. ლომთათიძე, კლდეეთის სამაროვანი, თბ., 1957, გვ. 35.

49 ო. ლორთქიფანიძე, ო. მიქელაძე, დ. ხახუტაიშვილი, გონიოს განძი, თბ., 1980, ტაბ. XVIII.

50 ო. ლორთქიფანიძე, ო. მიქელაძე, დ. ხახუტაიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXIV, XXVII.

ცენტრისაც. სტილურად, შინაარსობრივად და ქრონოლოგიურად დაკავშირებულ ძეგლებზე მივიდეთ გამოსახულებათა ერთი მწკრივი: სტილიზებული ხე, სამკურა ფოთოლი, სამკუთხედი.

მიუხედავად იმისა, რომ სამკუთხედი /მთა/ და მცენარე სამყაროს ვერტიკალური ღერძის ამსახველი კლასიკური სახეებია, გარკვეულ ახსნას მოითხოვს მათი პარალელური გამოყენება სრულიად ოდენტურ ძეგლებზე, რომელსაც წარმოადგენს გვიანანტიკური ხანის ბალთები.

მსგავსი მოვლენა დადასტურებულია თანადროულ ბრინჯაოს ნივთებთან მიმართებით. ანტიკური ხანის ბრინჯაოს ბალთებზე ასახულია გაცილებით ძველი მითოლოგიური შეხედულებანი. თუ გავითვალისწინებთ ამ ძეგლების შედარებით გვიანდელ თარიღს, მათზე მოცემული შინაარსის კვლევისას უნდა დავინახოთ არა მხატვრული სახეების განვის სავარაუდო თანმიმდევრობა, არამედ ძველი წარმოდგენების ერთდროული და მრავალფეროვანი ანარეკლი, რაც დამახასიათებელია მოცემული ეპოქისთვის[51].

საერთო ევოლუციური პროცესის ამგვარი გააზრების შემთხვევაში საკვლევების განმავლობაში აქტუალურია ერთი იდეა – მოწესრიგებული სამყაროს მოდელი. ეს იდეა კოდირებულია განსხვავებული ფუნქციური დანიშნულების არტეფაქტების იკონოგრაფიულ პროგრამაში. მკაფიო კომპოზიციური სქემის არსებობა განაპირობებს დეკორატიული შემკულობის მრავალფეროვნებას. **ერთი იდეის შესაბამისი დეკორატიული შემკულობა, განსხვავებული მიმართულებით მიმდინარეობს.**

ამგვარად, გამოიკვეთა მხატვრული სახეების ერთი მწკრივი: **სამკუთხა საკიდი – ცალსხივიანი საყურე – ყურსაკიდი რგოლის სარტყელი და ვარდული – გვიანანტიკური ხანის მოთვალული ბალთების შემკულობა.** ყველა დასახელებულ შემთხვევაში მოცემულია ერთი იდეის განსხვავებული სახვითი შესატყვისი (მთა, სამყაროული ხე)

სარიტუალო ცულების განხილვისას ჩვენ შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა, რომ საკრალური ინფორმაციის შემცველია თავად ცული, ხოლო დეკორი იძლევა მითოლოგიური აზროვნების ძირითადი იდეის შემდგომი გაღრმავებისა და განმტკიცების საშუალებას. იქმნება ერთი იდეის სახვითი გამოვლენის განსხვავებული ვარიანტები. იმავე მიდგომას ვხედავთ თავსამკაულის შემადგენელ სასაფეთქლეებთან მიმართებით. სწორედ ასეთმა მიდგომამ განაპირობა ის განსაკუთრებული თავისუფლება, რაც დამახასიათებელია, როგორც კოლხური ცულის, ისე საკიდების დეკორისთვის. იკონოგრაფიული მოთხოვნები არ ზღუდავს ოსტატის შემოქმედებით მიდგომას. მიუხედავად იმისა, რომ გრავირებული ნახატით შემკული ცულების ერთობლიობაში ვერ განვასხვავებთ ცალკეული სახელოსნოს ნაწარმს, კონკრეტულ არტეფაქტებთან მიმართებით მკაფიოდ იკვეთება ინდივიდუალური ხელწერის კვალი.

საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალის განხილვის საფუძველზე ჩვენ შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა, რომ ადრეანტიკური ხანის სასაფეთქლეების ყურსაკიდი რგოლის შემკობა დეკორატიული სარტყელითა და

---

51 მ.ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1976, გვ. 78.

ვარდულით განპირობებულია არა მარტო მხატვრულ-ესთეტიკური ამოცანებით, არამედ ის გარკვეული მითოსური საზრისის სიმბოლური ასახვაა. ანტიკური ხანის თავსამკაულში აისახა არა მარტო ლითონის მხატვრული დამუშავების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები, არამედ რწმენა–წარმოდგენების მთელი კომპლექსი, თუმცა მთელ რიგ შემთხვევებში სიუჟეტს ან გამოსახულებას დაკარგული აქვს თავისი პირვანდელი შინაარსი და იგი დეკორატიული სტილიზაციის ელემენტად არის ქცეული.

Manana Tsereteli

The Colchian Head Ornaments (Temple-pendants)

To make more obvious the raising process of forms and symbolical content those of jewellery art patterns (privately temple pendats) turned to be the task of certain research. For ascertaining the nature of their preceedings existance of which somehow stipulated artistic – stylistic and semantic signs peculiar to them, We'll follow an eye to the archaeological material through VIII-VII cc. B.C. (first of oll artifacts discovered on Nigvziani, Ureki, Ergeta I-IV, Dgvaba and Tsaishi cemeteries, Partskhanakanevi, Tchuburiskhingi, Tskhinvali treasures). Multiplicity of implement, variety and special riches here is peculiar. Ornaments (or separate details) of different forms and nature are in more than sufficiant supply.

Out of these far from resemblance artifacts three – cornered pendants earrings are directly connected with head ornament as it is. One group of three – cornered pendants has been singled out, presumably referring to head-ornaments with solar signs on. Actually, frequent use of triangle shaped pendants on a certain stage of evolution has been stipulated by symbolical conformity (cosmic axis).

The Posterior chronological group is represented by temple pendants of early ancient age – with characteristic to them clearly defined stylistic unity. The novelty joining. that greater part of temple pendants in spite of local origin or inserted forms) are decorative qirdle and raised balls. Significant, that the mentioned motif is not bound to one type of pendants, but unify distinguished patterns of different artifacts. Presumably these two very details define artificial conformity to their semantic demands. For proper definition of semantic content , single- ray earrings are of special consideration. If taking into consideration archaism of this type of earrings (on earlier stage of ancient age), existence of diverse types and direct connections to a triangle, provide to suggest an initial scheme and thus consequently logical chain stands available - triangle - single ray earring - girdle and raised balls. Each hoop of the chain contains great potencial of decorative variation. This motif has been kept in head

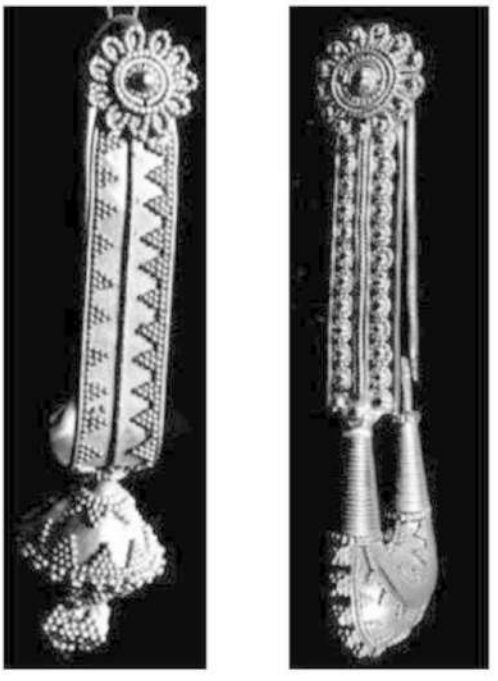
ornaments of late ancient period (Kldeeti, Loo, Gonio).

Thus we have on hand a line of artificial specimen – triangle pendant, single ray earring – earring hoop girdle and raised balls – symbolizing setting belts adornment and everywhere definite artistic conformity of a certain idea is observable (mountain world tree).

We tried to suggest ritual axes with the sacral information included while the décor acts for further intensification and ascertaining the essencial idea of mythological opprehension,

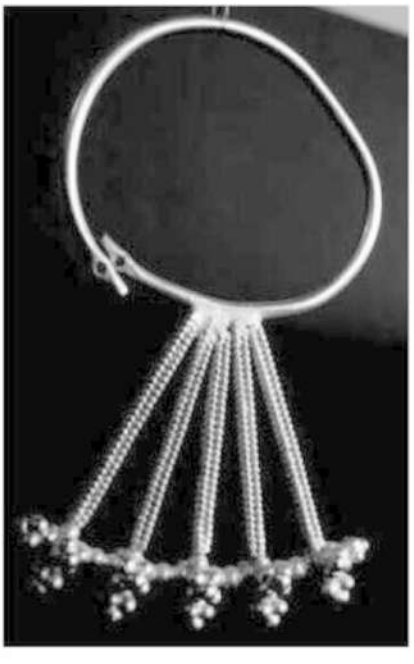
Quite the diverse trends of artistic realization has been created. The same approach is observable towards temple pendants, arriving at peculiar liberty,characteristic for Kolkhi axis as well as pendant décor. Iconographical demands do not restrict artistic approach of the master.

სურ. 1. დეკორატიული სარტყელი და ვარდული



სურ. 2. ადრეანტიკური ხანის სასაფეთქლეები (განსხვავებული ვარიანტები)

სურ. 3. ცალხიჟიანი საყურე



სურ. 4. ხიჟანა სასაფეთქლეები

მარიამ გაბაშვილი[1]
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ზოომორფულ გამოსახულებათა იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ

წინაქრისტიანული ხანის ხელოვნების მრავალფეროვან მხატვრულ მოტივთაგან ერთ-ერთი – უკანთავმობრუნებული ცხოველის გამოსახულებაა. ხსენებული იკონოგრაფიული ტიპი ის საგულისხმო მხატვრული მოტივია, რომელიც უმეტესად გრაფიკულ ხელოვნებაში გვხვდება მრავალფეროვანი ვარიაციით - რიგორც რკინის ხანის კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლებზე, ასევე ამავე პერიოდის, აღმოსავლეთ საქართველოში აღმოჩენილ ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყლებზე. ჩვენი ყურადღება აღნიშნული ტიპისადმი იმ გარემოებამ გაამახვილა, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, იგი სკვითური ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი ან შედგება გარედან მიღებული გავლენებისა.[1] ქართული წინაქრისტიანული ხელოვნების კვლევისას სხვა სერათი წარმოგვიდგა და საჭირო გახდა ამ იკონოგრაფიული ტიპის გენეზისის ასპექტების შესწავლა.

აღნიშნული მოტივი ქართულ ხელოვნებაში ერთ-ერთ თვალსაჩინო ადგილს იმკვიდრებს ადრეულ შუა საუკუნეებამდე. მისი უძველესი ძირებიდან წარმოშობა და ადგილობრივი მხატვრული ინტერპრეტაციები თვალსაჩინო გახდება თუ იმ საზოგადოებათა კუთვნილ ნიმუშებს განვიხილავთ, სადაც ეს მოტივი მეტ-ნაკლები ინტენსივობით გვხვდება. ამ მხრივ, ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეულ საფუძვლს ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება წარმოადგენს, სადაც აღნიშნული იკონოგრაფიული ტიპი თუმც სპორადულად, მაგრამ მაინც გვხვდება. ამ კუთხით სამაგალითოა მესოპოტამიური არტეფაქტები.[2]

ძველაღმოსავლური კულტურების შემდგომი საფუძვლების მხატვრულ რეპერტუარში ხსენებული მოტივი არცთუ ხშირად გვხვდება.[3] მიუხედავად

---

1 В. Б. Виноградов, Центральный и Северо-Восточный Кавказ в скифское время (VII-IV века до н. э.), Грозный, 1972, გვ. 169-180; Г. Н. Вольная, К вопросу о типологии бронзовых ажурных прямоугольных пряжек. Кавказ: история, культура, традиции, языки. По материалам Международной научной конференции, посвященной 75-летию Абхазского института гуманитарных исследований им Д. И. Гулия, АНА 28-31 Мая, 2001, Сухум, 2003, გვ. 228-239

2 წერილში განიხილა არ ვეხებით ჯერ კიდევ პრეისტორიულ ხანაში, ძვალზე გრავირებულ კომპოზიციას, სადაც ირმების მდინარეში გადახვლის სცენაში ერთ-ერთი მათგანი უკან მიბრუნებული თავითაა გამოსახული. ნივთი აღმოჩენილია საფრანგეთის ტერიტორიაზე, ლორეში, ხემი პირენეის დეპარტამენტში და მიეკუთვნება ზედა პალეოლითის პერიოდის ხანას. დაცულია საფრანგეთში, სენ-ჟერმენის მუზეუმში, იხ. Н. А. Дмитриева, Краткая история искусств, очерки, выпуск I, от древнейших времен по XVI в, «Искусство», Москва, 1968, გვ. 15; В. Б. Мириманов, Первобытное и традиционное искусство, სურათიდან: Малая история искусств, Москва, 1973, გვ. 125.

3 ეს იკონოგრაფიული ტიპი უმეტესწილად ძველაღმოსავლური სამყაროების რეპერტუარისთვის არის დამახასიათებელი, რომლებიც ძირითადად ძვ.წ. II ათასწლეულის დასაწყისით თარიღდება. იხ. В. Афанасева, В. Луконин, Н. Померанцева, Искусство Древнего Востока, სურათიდან: Малая История Искусств, Москва, 1976, გვ. 102-103; Н. Д. Флитнер, Культура и Искусство Двуречья и Соседних Стран, Ленинград, Москва, 1958.

ხელმძღვანელი სახეებისა და სცენების მრავალფეროვნებისა, ამ მიმართულებით რაღაც ჩანს, თავი ვერც ისეთი მასშტაბის ხელოვნებაში დაიმკვიდრა, როგორიც ასურული თუ აქემენიდური ირანის ხელოვნებაა. იგივე ეგეოსურ სამყაროსაც ეხება, სადაც მრავალფეროვან მცენარეულ და ანთროპომორფულ გამოსახულებებთან ერთად დიდი წილი ხელმძღვანელ გამოსახულებებსაც მოდის.[4]

ძველი ახლო აღმოსავლეთისა და ეგეოსური სამყაროს ხელოვნებისგან განსხვავებით, სკვითური ხელოვნების "ცხოველსახოვანი სტილის" სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებზე მრავალფეროვანი ვარიაციებით ხდება შეკანთავმომბრუნებელ ცხოველთა იკონოგრაფიული სახეები.

სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილის" წამოყალიბების ხანად მიჩნეულია ძვ.წ. VII საუკუნის დასასრული, როდესაც ქ.წ. "ხივოს განძში" (ირანის ქურთისტანი) არსებული ხელოვნების ნიმუშების ერთი ჯგუფი იმ სპეციფიკური სკვითური სტილით გამოირჩევა, რომელიც შემდგომში ვრცელდება მთიანეთსაც ირანულ ტომებში ჩრდილო შავიზღვისპირეთში, შუა აზიასა და ციმბირში.[5] ეს სტილი არსებობას განაგრძობს ახ. წ. პირველ საუკუნეებამდე. ნიშანდობლივია, რომ სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილის" ერთ-ერთი დამახასიათებელი და ძირითადი ნიშანია ცხოველთა შეკიდულებად სტილიზებული სახით გადმოცემა. რაც შეეხება სკვითური ხელოვნების სტილს ზოგადად, როგორც ცნობილია, იგი ორგანულადაა დაკავშირებული გამოყენებით საგნებთან: იარაღთან, ცხენის აღკაზმულობასთან, სამოსთან, და ამ მიმართებით ის დეკორატიულია, თანაც თავისებური რეალიზმითა და ამ ნივთების შეზღუდულ, წინასწარ განსაზღვრულ ფორმებთან თანწყობით გამოირჩევა. სივრცის შექმნის განსაკუთრებული უნარი, კომპაქტურ კონტურთა მკაფიოება, ცხოველთა ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნების გადმოცემის ხერხების ფლობა, პირობით ფორმებამდე მათი გარდაქმნა, ასევე მახასიათებელია ამ ხელოვნების მხატვრული სტილისა. ცხოველმყოფელობის მიუხედავად, ფიგურები იმგვარად არის აგებული, რომ ხშირად ნაკეთილი, შესაბამისად, გამარტივებული და დეფორმირებულია, რაც ნივთის დეკორატიულ დანიშნულებას შეესატყვისება. სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილის" მეორე დამახასიათებელი ნიშანია გამოსახულების დანაწევრება დიდ და მკვეთრად შემოხაზულ, გლუვად მოპრიალებულ ზედაპირებად ან წახნაგებად. სკვითური სტილის ეს ხერხი ხეზე და ძვალზე კვეთის ტექნიკას მიეწერება.[6]

ძვლის გამოყენებამ შეზღუდულ სიბრტყეზე გამოსახულებათა განლაგების უნარ-ჩვევა ჩამოაყალიბა, რომელიც სივრცეს მიესადაგა დეკორირებული საგნის მოცემული ფორმით. ხესა და ძვალზე კვეთის ტექნიკაში დაიბადა ფორმათა ისეთი მოდელირება, რომელიც იმდენად ჩვეული გახდა, რომ იგი ლითონის ნაკეთობებშიც გადავიდა, როგორც სტილის მახასიათებელი.[7] ამგვარად,

4 იხ. Н. А. Сидорова, Искусство Эгейского мира, Москва, 1972, სურ. 129, გვ. 129 – ძროხა ხბოსთან ერთად, კნოსოსის სახახლის სამლოცველოს რელიეფი, ძვ.წ. XVI ს-ის დასაწყისი; სურ. 161, გვ. 155 – ოქროს ფარაკანი ბეჭედი ირემზე ნადირობის სცენით, ძვ.წ. XVI ს.

5 М. И. Артамонов, Сокровища саков, Москва, 1973, გვ. 73.

6 М. М. Артамонов, Сокровища скифских курганов (в Собрании Государственного Эрмитажа), Прага, Ленинград, გვ. 24.

7 იქვე, გვ. 24.

სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილის" ის თავისებურებანი, რომელიც მას "ზივიეს განძიდან", ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნების მხატვრულ-სტილური სისტემისაგან გამოარჩევს, განპირობებული უნდა იყოს ძირითადად იმ მასალით, რომლის მიხედვითაც შეიქმნა და ჩამოყალიბდა "ცხოველსახოვან სტილში" დამკვიდრებული უნიკალური მხატვრული ტენდენციები.

სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილის" რეპერტუარში გამოსახულებები ცალკეული ფიგურის სახით ისეა წარმოდგენილი, რომ არ არის რაიმე კომპოზიციის ნაწილი. მაგ., სტილის ზემოაღნიშნულ ინტერპრეტაციას ექვემდებარება "შვიდი ძმისა" და ქუროვკის ყორღანებიდან წარმომდგარი უკანთავმობრუნებული ცხოველების მცირე ზომის გამოსახულებები.[8] "შვიდი ძმის" ერთ-ერთ ყორღანში აღმოჩენილია ბრინჯაოს ლაგამზე დატანილი ბალთა, სადაც უკანთავმობრუნებული და ფეხებშეკეცილი მწოლიარე ირემია წარმოდგენილი. ფიგურა მშვიდია, გაწონასწორებული. გამოსახულების ზედაპირი მხატვრული ფორმების შესაბამისად, რბილ და გლუვ სიბრტყეებადაა დანაწევრებული. ნივთი ადრესკვითური ხანით, ძვ.წ. VI-V საუკუნეებით თარიღდება.[9]

ამგვარივე მხატვრულ-პლასტიკური ტენდენციის ვარიაციულ სახეცვლილებას ქმნის ქუროვკის Г ყორღანიდან წარმომდგარი ბრინჯაოს მცირე ზომის ბალთაც ფეხებშეკეცილი, უკანთავმობრუნებული მწოლიარე ლოსის გამოსახულებით (10,1 X 4,4 სმ). რაც შეეხება ცხოველის უკან მიბრუნებული თავის პლასტიკურ გადაწყვეტას, აქაც მხატვრული ვარიაციის ერთ-ერთ ფორმასთან გვაქვს საქმე – სრულიად იგნორირებულია რაიმე სახის სპირალური ან ზამბარისებრი ფორმა, სხეულის ერთი ნაწილის მეორესთან შემაკავშირებელი ელემენტები. მიუხედავად ფიგურის მცირე ზომისა, მისი დამახასიათებელი მხატვრული ენა ფართო, გლუვი, რელიეფურად ამოზიდული და რბილად მოდელირებული სხეულის ნაწილების გადმოცემაშია გამოვლენილი. ამგვარი მხატვრული სტილით შესრულებული ეს სეგმენტები ერთ კომპაქტურ, შეკუმშულ სხეულად არის შეკრული, რაც ფიგურას მონუმენტურ იერს ანიჭებს. ასეთი ხერხებით მოდელირებული ფიგურა ხასიათობრივად ზემოთ განხილული ფიგურებისგან მკვეთრად განსხვავდება. ქუროვკის ყორღანები მათში აღმოჩენილი იმპორტული ბერძნული ნივთების მიხედვით ძვ.წ. VI-V საუკუნეებით თარიღდება[10] - დრო, რომელიც ამ კონკრეტული ნივთის შესრულების თარიღადაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ულის ყორღანებიდან წარმომდგარი ბრინჯაოს სქელი ფირფიტისგან შესრულებული კვერთხისა თუ შტანდარტის

---

8 "შვიდი ძმის" ყორღანები მდებარეობს კრასნოდარის მხარეში, ყუბანის ოლქში, სტანიცა ვარენიკოვსკაიას მახლობლად. "შვიდი ძმის" ყორღანი მრავალი ასპექტით უახლოვდება და ემსგავსება ქერჩის ნახევარკუნძულზე მდებარე ელინიზირებულ "ნიმფეის" ყორღანებს (ძვ.წ. V ს.), თუმცა ისინი ადგილმდებარეობით არ უკავშირდება ბერძნულ ქალაქს, იხ. **М. И. Артамонов, Сокровища скифских...** გვ.36; №63, გვ. 37; ქუროვკის ყორღანები მდებარეობს შუადნეპრისპირეთის მარჯვენა სანაპიროზე, ჩიგირინსკის რაიონში, სოფ. ქუროვკის მიდამოებში. ქუროვკის ყორღანები მათში აღმოჩენილი იმპორტული ბერძნული ნივთების მიხედვით თარიღდება ძვ.წ. VI-V სს-ით. იქვე, გვ. 31-33.

9 იქვე, გვ. 31-33.

10 **М. И. Артамонов, Сокровища скифских...** გვ. 31-33.

თავი[11]. ფირფიტის ქვედა ბლეკ მხიაკვეთზე უკანთავმობრუნებული მწოლარე გარეული თხის რელიეფური ფიგურაა მოცემული (სურ. 1). სკვითური "ცხოველსახიანი სტილის" თანახმად, ცხოველი ფენებმოკვეთილია. რელიეფი ფონიდან საკმაოდ ამოზიდულია და, ამდენად, ფიგურის პლასტიკაც მაქსიმალურადაა გამოვლენილი ფონისა და შუქ-ჩრდილის მეშვეობით. გამოსახულების S-ებრი ხვეული და უკან გადახრილი წაგრძელებული კისერი შეუკრავ წრეს ქმნის. დინამიკური მოძრაობა, დაუძაბავი ზამბარისებრი მოქნილობა ამ გამოსახულების პლასტიკურობას ანიჭებს. ფიგურის აბრისი გამარტივებული და დაუნაწევრებელი S-ებრი ფორმის სპირალური სქემითაა აგებული. მასზე არ არის მოცემული რელიეფის იმგვარი გრადაციები, რომელიც სხეულის ნაწილებს დააკონკრეტებდა ან თუნდაც სტილიზებული სახით წარმოგვიდგენდა. აქ მარტივი, დაუნაწევრებელი სილუეტის მოქნილი პლასტიკაა მარტოოდენ, რაც ცხოველის გრძელი და დაგრეხილი რქის რკალითაა ხაზგასმული. ძალზე ძუნწი, მაგრამ რბილი მიდელირებით მინიმუმამდე დაყვანილი მხატვრული ხერხებით - იქმნება ცხოველის სხეულის სადა, მაგრამ მომხიბვლელი დინამიკითა და უშუალო ექსპრესიით სავსე იერი. ამ ფიგურაში ძირითადი მხატვრული სახება მარტივი, უკან გადახრილი თავის პლასტიკაში, მის მოქნილ, გრაციოზულ სილუეტში ვლინდება. თუ ამ ნიმუშს ქურთკის ყორღანიდან წარმომდგარ ლოსის უკანთავმობრუნებულ ფიგურას შევადარებთ, მათ შორის არსებულ მკაფიო განსხვავებასაც დავინახავთ - კვერთხის თავზე გამოსახული მწოლიარე თხის თითქოსდა ერთი მოქნევით შესრულებული ზამბარისებრი პლასტიკა და მისი თანმხლები დინამიკაა მოცემული. ქურთკის ფიგურაში პირიქით, შეკუმშული, ფართოდ მოხაზული ხვლებით პულსაციაა პირველ ადგილზე გადმოტანილი. იმავე სტილური ტენდენციების მატარებელია "შვიდი ძმის" ყორღანებიდან წარმომდგარი რამდენიმე ნიმუშიც. აღნიშნული შტანდარტის თავი, რომელიც ულის №2 ყორღანშია აღმოჩენილი მიეკუთვნება ძვ. VI საუკუნის მეორე და V საუკუნის პირველ ნახევარს.[12]

მხატვრული ინტერპრეტაციის სიახლით გამოირჩევა აღნიშნულ "შვიდი ძმის" ყორღანიდან წარმომდგარი ყურცხლის სამკერდე მოთქრული ბალთა, რომელზეც უკანთავმობრუნებული ირემია ნუკრთან ერთად გამოსახული.[13] ირემი აქ უკვე ფენაზე მდგომარეა წარმოდგენილი (სურ. 2). ამ რელიეფზე თითქოს უგულვებელყოფილია სტილიზაციის ელემენტები და ირმის ფიგურაც, შეიძლება ითქვას, განზოგადებულია. ფიგურა მშვიდი, გაწონასწორებული და პროპორციული სიმწყობრით გამოირჩევა რადგან გამქრალია კისრის რკალის პლასტიკისთვის დამახასიათებელი დაძაბულობა. რელიეფზე ნიშანდობლივია ცხოველის სიმეტრიული, ჰორიზონტალურად გაშლილი მოთქრული რქები - კომპოზიციური წყობით, სტრუქტურითა და დამუშავების ხასიათით სტილიზაციისა და დეკორატიულობის ხიბლს შეიცავს. გრაციოზული

---

11 სიმაღლე – 26 სმ; სიგანე – 18 სმ. აღმოჩენილია ყუბანისპირეთში (კრასნოდარის მხარე, ყუბანის ოლქი) "ულის" №2 ყორღანში, იხ. М. И. Артамонов, Сокровища скифских ...გვ. 104; ტაბ. 58.

12 ნივთის ე. წ. ერლიხიც ათარიღებს ძვ. VI-V საუკუნეებით. იხ. Vladimir R. Erlich, Die Fürstengräber und Heiligtümer von Uljap, Im Zeichen des Goldenen Griefen, Königsgräber der Skythen, München, Berlin, London, New York, 2007-2008, გვ. 205.

13 М. И. Артамонов, Сокровища скифских ...ტაბ. 113, გვ. 107-108, სიმაღლე 34,3 სმ.

მანერით მოხრილი კისრის რკალი დაბოლოებულია წაგრძელებული დრუნჩიანი თავით. დრუნჩით ირემი ჰორიზონტალურად გაშლილ ზურგს მის თითქმის შუა მონაკვეთში ეხება, რითაც იქმნება კიდევ ჩაკეტილი კომპოზიცია. ირმის კისერი სხეულის დანარჩენი ნაწილებისგან თვალსაჩინოდ დიფერენცირებულია და მისი მკაფიო მოხრილობის მიუხედავად, თითქმის გამქრალია დინამიკა და ექსპრესიულობა. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გამოსახულებაში მხატვრული ტენდენციების, მხატვრული სტილის განსხვავებულობა, პირველ რიგში, ფორმათა სინატიფეში მდგომარეობს. ირმის ფიგურის ზედაპირის მთელი სისადავე (იღნავი მინიშნებით რბილი, სადა და ნატიფი მოდელირება) ფორმათა სწორედ ამგვარი მხატვრული მიდგომითაა გაჯერებული. ამაყი მხატვრულ-ესთეტიკური განცდითაა შესრულებული ირმის ფეხებს შორის მოქცეული ნუკრი. მხედველობის მიღმა არ რჩება ამ ორი ცხოველის სხვადასხვა მხრივ მიმართული თავებისა და კისრის რკალების გრაციოზული, ფორმალური რეპლიკები. ვერცხლის სამკერდე ბალთის შესრულების თარიღად მიჩნეულია ძვ.წ. V საუკუნის მეორე მეოთხედი.[14]

მშვიდი და გაწონასწორებული ფიგურების გვერდით გვხვდება დინამიკური, ექსპრესიული გამოსახულებებიც, რომლებიც ცალკეული ფიგურების სახით კი არ გვევლინება, არამედ ნაწილია რელიეფური კომპოზიციისა და, შესაბამისად, კონკრეტული თხრობითი კონტექსტის შემცველიც. ისინი ძირითადად ცხოველთა ორთაბრძოლის სცენებითაა წარმოდგენილი. ამ ჯგუფის ფიგურები გვხვდება ალტაიში, პაზირიკის ყორღანებში აღმოჩენილ ნივთებზე. პაზირიკის №2 ყორღანი, სადაც ამგვარი კომპოზიციით შემკული ნივთი აღმოჩნდა, დათარიღებულია ძვ.წ. V საუკუნის მეორე ნახევრით.[15]

უკანთავმობრუნებულ ცხოველთა ერთი მცირე ჯგუფი შეიძლება გამოვყოთ ჩრდილო კავკასიის სამაროვნებზე მიკვლეულ მცირე პლასტიკის ნიმუშებზე, რომელთაგან ცნობილ ქობანურ კულტურას მიეკუთვნება ქობანშიც, ე.წ. "ჭისებრ" სამარხში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ორი ბალთა და ზემო რუთხას სამაროვნიდან (დიგორია) მომდინარე ერთი ნიმუში. მათზე უკანთავმობრუნებულ ირემთა სტილიზებული ფიგურებია გამოსახული. "ჭისებრი" სამარხის ბალთები ჩამოსხმულია ბრინჯაოს თხელი ფცრფციებისგან. მათი ზედაპირი ბრტყელი და გლუვია. ერთ-ერთ მათგანზე (ს/ურ. 3, 4) ცხოველის პლასტიკა კონტურისა და ერთიანი სიბრტყის ურთიერთმიმართებით არის მიღწეული ისე, რომ სკულპტურული ფორმები რეალურად არც კი არსებობს. შესაბამისად, ცხოველის უკან მიბრუნებული კისრის პლასტიკაც ფაქიზ პარალელურად ერთ სიბრტყეზეა განლაგებული. ნივთის ზედაპირიც ძუნწადაა დამუშავებული. თუ ამ ფიგურაში მეტი სიმშვიდე და წონასწორობა სუფევს, მეორეგან იმდენად სტილიზებულია ფიგურა, რომ იგი ორნამენტად უფრო აღიქმება, ვიდრე ცხოველად. მისი სხეულის S-ებრი კონფიგურაციაა ეახლოებული იმ ცხოველთა ზამბარისებურ მოქნილობას, რომელიც მოგვიანებით გვიანანტიკური ხანის ქართულ ჭვირულ ბალთებზე გვხვდება. ამ ორ ფიგურაზე ნაშანდობლივია სტილიზაციისა და უტრირებული რქების მხატვრული გადაწყვეტა. აღსანიშნავია, რომ ლიზგორში (ჩრდ. კავკასია, დიგორია) აღმოჩენილია ანალოგიური ბალთა, რომელსაც ქობანის "ჭისებრი"

14 იქვე, გვ. 107.

15 М. И. Артамонов, Сокровища саков... გვ. 79.

სამარხის ბალთების მიხედვით ძვ. VI-IV საუკუნეთა ფარგლებით ათარიღებენ.[16]

ქობანის "ჭისებრ" სამარხში აღმოჩენილ ორ ფირფიტასთან მსგავსებას ავლენს ზემოაღნიშნული "შვიდი ძმის" №3 ყორღანიდან წარმომდგარი სკვითური ხელოვნების კუთვნილი ნივთი, სადაც S-ებრი კონფიგურაციით შექმნილი, ერთმანეთის მსგავსი, ურთიერთსაპირისპიროდ მიმართული ცხოველის უკან მიბრუნებული გადაბმული თავებია მოცემული (სიგრძე 10,4 სმ).[17] ბრინჯაოს ფირფიტის საერთო მხატვრული სახე და დამუშავების დეტალები თითქმის ანალოგიურია ქობანის "ჭისებრი" სამარხის ორი ფირფიტისა. აქვე აღსანიშნავია სამივე მათგანის კიდეებზე მოცემული მარტივი ორნამენტის ერთნაირი სახე და დამუშავების მსგავსი ხასიათი – მიჯრით მიწყობილი ჩაკვეთილი ხაზები, რომლებიც მცირე სწორკუთხა არეებს ქმნის. ამგვარი მსგავსება გასაკვირი არ არის – ხომ ცნობილია, ჩრდილო კავკასიაში აღმოჩენილი ბრინჯაოს პლასტიკის ერთი განსხვავებული მხატვრული ჯგუფის არსებობა, სადაც აღგილობრივ მხატვრულ ტენდენციებს ძლიერ გამოხატული სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილისთვის" დამახასიათებელი ელემენტები ერწყმის. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ S-ებრი ფორმის ორთავიანი გამოსახულებები კოლხური ბრინჯაოს გრაფიკულ ხელოვნებაში არც თუ იშვიათად გვხვდება. ამ ხელოვნებაში ხშირია ცხოველთა მთლიანი ფიგურების ნაცვლად მათი რომელიმე ნაწილის გამოხატვა, მაგ., ერთმანეთზე გადაბმული ორი ხლიქის ან რაიმე დამახასიათებელი დეტალისა, რომელიც სრულ წარმოდგენას გვიქმნის მთლიან ფიგურაზე. ამგვარი ლაკონიური გამოსახულებები ერთგვარი კონცეპტუალური კონტექსტის შემცველია, მხატვრულად კი აბსტრაჰირებული, რაც იმას მიუთითებს, რომ კოლხური გრაფიკული ხელოვნებისთვის იგი ის დამახასიათებელი ელემენტია, სადაც მხატვრულ ძიებათა განვლილი საფეხურები უკანაა ჩამოტოვებული. აქედან გამომდინარე, აღნიშნული ელემენტი შეიძლება მივიჩნიოთ წმინდა კოლხურ მოტივად, რომლის შემცველიც ზემოგანხილული სკვითური ფირფიტა უნდა იყოს.

"ჭისებრი" სამარხებისა და რეთხას უკანთავმიბრუნებულ ფიგურებთან დაკავშირებით ვ. ვინოგრადოვი მათი ორიგინალური მოდელირების ერთადერთ მიზეზად იმას ასახელებს, რომ გამოსახულებათა სქემა შესრულებული უნდა იყოს აღგილობრივი მთიელი ოსტატების მიერ. მათი დამზადების თარიღად კი ძვ. V საუკუნეს მიიჩნევს.[18] საგულისხმოა ისიც, რომ ამ დათარიღების საფუძვლად ავტორი ქებანისპირეთში აღმოჩენილ იმ ანალოგიურ ნიმუშებს ასახელებს, რომელნიც ქობანურის გავლენით შექმნილად მიაჩნია.[19] საკითხის კვლევისათვის მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს ისიც, რომ მკვლევარი ქობანურ სიძველეებთან დაკავშირებით აღნიშნავს უკანთავმობრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებების სიხშირეს, რაც არ შეესაბამება სინამდვილეს.[20]

---

16 А. П. Мошинский, Е. В. Переводчикова, Скифский звериный стиль в Кобанских могильниках Дигории. Боспорские исследования, вып. VII, Симферополь-Керчь, 2004, სურ.5, ავტორები აქვე მიუთითებენ, რომ ლიზგორისა და მისივე მსგავსი ნივთი ხორ-გორიდან შესრულებულია "სკვითურ-ქობანური" შერეული სტილით, იქვე, გვ. 13.

17 იხ. М. И. Артамонов, Сокровища скифских ...ტაბ. 136.

18 В. Б. Виноградов, დასახ. ნაშრ., გვ. 175.

19 იქვე, გვ. 175.

20 საკითხთან დაკავშირებით იხ. П. Уварова, Могильники Северного Кавказа. МАК, VIII, 1900; А. П.

თუმცა იგი გვერდს ვერ უვლის იმ გარემოებას, რომ სინქრონული კოლხური კულტურისთვის ეს მოტივი ძალზე დამახასიათებელია და უფრო ხშირად არის დაფიქსირებული. ავტორი ამ მოტივის (უკანთავმობრუნებული ცხოველის) ადგილობრივ წარმომავლობას ვარაუდობს.[21] ყობანურ კულტურაში მისი თვალშისაცემი სპორადულობა არ იძლევა ამ დასკვნის მყარ საფუძველს. თანადროულ კოლხურ კულტურაში ამ მოტივის სიხშირე და მხატვრული მრავალფეროვნება გვაძლევს იმ ვარაუდის დაშვების უფლებას, რომ იგი ყობანურ კულტურულ სივრცეში სწორედ კოლხური კულტურის წრიდანაა შესული. რადგან ვ. ვინოგრადოვი მიიჩნევს, რომ ყუბანისპირეთში ანალოგიური ფიგურები ყობანურის გავლენით არის შექმნილი,[22] ბუნებრივად იქმნება ერთგვარი კროსკულტურული და გეოგრაფიული ჯაჭვი: კოლხეთი – ყობანი – ყუბანისპირეთი. ყუბანისპირეთი კი თავისთავად შეიძლება მოგვევლინოს იმ მნიშვნელოვან რგოლად, რომლის მეშვეობითაც სკვითურ "ცხოველსახოვან სტილში" სავარაუდოდ შეაღწია უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიულმა სახემ.

ჩრდილო კავკასიური ნიმუშების განხილვისას ყურადსაღებია მაიკოპში (ადიღეა) აღმოჩენილი ნივთების ის მცირე ჯგუფი, სადაც თავს იყრის უკანთავმობრუნებული ცხოველები. ერთ-ერთი ასეთი ნიმუშია ოქროს დაშტამპული ფირფიტა ფრთოსანი ლომის გამოსახულებით[23] (სიმაღლე 3 სმ). ფიგურა პროფილშია გამოსახული უკან მობრუნებული თავით. ამგვარი ტიპის სკვითური ნიმუშების მსგავსად, სხეული ფართო, გლუვი, დანაწევრებული და ამობერილი ფორმებითაა მოდელირებული. ფიგურის ამგვარი დამუშავება სკვითურსა და მაიკოპურ ნიმუშს ერთ საერთო სტილისტურ მწკრივში აყენებს, თუმცა მაიკოპის ნიმუშზე დამუშავებისა და ფორმათა სახვითობის ზოგიერთი ნიუანსის გათვალისწინებით, მასზე განსხვავებული მხატვრული ხერხიცაა გამოყენებული. კერძოდ, ფრთის ფორმა, რომელიც ხშირ შემთხვევაში აქემენიდურ ხელოვნებაში წარმოდგენილ ფრთოსან ცხოველებს ახასიათებს: ერთმანეთის პარალელურად დალაგებული, რბილი ღარებით გამოყოფილი, ახრილი მსუბუქი რკალები და უმთავრესი დეტალი, რომელიც ფიგურაში დეკორატიულობის უმნიშვნელოვანესი დომინანტია – დაკეჭნილი მავთულით მოდელირებული, ზურგზე გადებული და წრით დაბოლოებული წვრილი კუდი. კუდის ამგვარი ფორმა სახასიათო მხატვრული ელემენტია ლურისტანულ ლითონმქანდაკებლობაში, სადაც ის გარკვეულ მხატვრულ სტილსაც კი ქმნის.[24] ასეთივე მანერითაა გამოსახული გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილ ცხოველთა ერთი ჯგუფი.[25] მეტიც, ვანში, ძვ.წ. IV

Мошинский, Е. В. Переводчикова, დასახ. ნაშრ.

21 В. Б. Виноградов, დასახ. ნაშრ., გვ. 175-176.

22 იქვე. გვ. 176.

23 იხ. A. M. Leskov, The Maikop Treasure, University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, First Edition, 2008, გვ. 224.

24 იხ. Éric De Waele, Bronzes du Luristan et D'Amlash (Ancienne Collection Godard), Publications D'Histoire de "L'Art et D'Archéologie de L'Univetsité Catholiqie de Louvain – XXXIV, Louvain-La-Neuve, 1982; Bronzes du Luristan, Énigmes de L'Iran Ancient IIIe-Ier millénaire av. J.-C, Paris, Musée Cernuschi, 2008.

25 იხ. მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1972.

საქკუნის 30-იანი წლებით დათარიღებულ სამარხში აღმოჩენილ ოქროს ჭვირულ თავსამკაულზე, უკანთავმობრუნებული ნეკრის ყორყიტოვან გამოსახულებებთან ერთად ზოომორფული ფიგურების სკულპტურული ჯგუფია წარმოდგენილი.[26] სიმეტრიულად აგებულ ჰერალდიკურ კომპოზიციაში, ფრინველებისა და ლომების მრგვალი ქანდაკებებია გამოსახული. პროფილში მოცემული, მწოლიარე ლომების ფაფარი დეკორატიულად ცვარათია დამუშავებული. ლომების სხეულის დანარჩენი ნაწილი თითქმის გლუვია (ცვარას ბურთულები აქა-იქ მიმობნეულია ცხოველის ზერგის ბოლო მონაკვეთში). გავარსის ტექნიკით შესრულებული დეკორატიული შემკულობა ძირითადად თავმოყრილია ფიგურათა თავისა და კისრის არეში. სხეულის ანალოგიური მხატვრული ხერხით დამუშავების მაგალითი ბედენის ჰერიოდის კულტურაში მოგვეპოვება. კერძოდ, ძ.წ. III ათასწლეულის მიწურულით დათარიღებულ წნორის ყორღანში აღმოჩენილ, ლომის ოქროს მინიატურულ ქანდაკებაზე (2,5X5,2სმ). მხატვრული თვალსაზრისით ქანდაკება, შეიძლება ითქვას, სრულყოფილია, აქაც ვანის ლომების მსგავსად თვალშისაცემია სხეულის ორი ნახევრის მხატვრულად კონტრასტული გადაწყვეტა. ვანის ლომებისგან განსხვავებით, წნორის ფიგურაში სხეულის წინა ნაწილი – თავი, ფაფარი, მკერდი და წინა ფეხები დაფარულია პენსილინირებული ორნამენტით, რომელიც გრანულაციის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს. ამგვარად, გამოდის, რომ ვანის თავსამკაულზე წარმოდგენილი ლომის სკულპტურული ფიგურები შორეულ წარსულში დამკვიდრებული, მხატვრულად დახვეწილი და ჩამოყალიბებული სტილის გენეტიკური ხაზის გამგრძელებელია, თუმცა მათ შორის არსებული ქრონოლოგიური დიაპაზონი საკმაოდ ხანგრძლივი – თითქმის ორი ათასწლეულია. ფიგურათა სხეულის ამგვარი ხერხით დამუშავება ალგილობრივ მხატვრულ ტრადიციად შეიძლება მივიჩნიოთ. თუმცა, აღნიშნული კვლევისთვის საგულისხმო დეტალს ვანის ლომების კუდის ფორმა წარმოადგენს, რომელიც მაიკოპის ნიმუშის ანალოგიურია. ორივე შემთხვევაში ერთნაირი ფორმითა და მანერით გამოსახული კუდი, ერთი და იმავე ხერხით – დაკეჭნილი მაგთულითაა მოდელირებული. მაიკოპის ნიმუში დათარიღებულია ძ.წ. V საუკუნით.[27]

ზემოთქმული ასეთ სურათს გვაძლევს - მაიკოპის ძ.წ. V-IV საუკუნეებით დათარიღებული ოქროს ფირფიტა უკანთავმობრუნებული ლომის გამოსახულებით სხეულის ზოგადი პლასტიკური დამუშავებით სკვითური ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის მწკრივში შედის, ხოლო კუდის ფორმითა და მოდელირებით მსგავსებას ავლენს ძ.წ. IV საუკუნის 30-იანი წლებით დათარიღებულ, ვანის სამარხში აღმოჩენილ ოქროს თავსამკაულის ლომის ფიგურებთან. ეს ფიგურა მხატვრული გადაწყვეტით შეიძლება ჩაითვალოს ძ.წ. III ათასწლეულის მიწურულით დათარიღებულ ბედენური კულტურის მხატვრული ლითონის ადგილობრივი გენეტიკური ხაზის გამგრძელებელად. ორივე ნიმუშზე წარმოდგენილი ბილიკში რკალად დახვეული კუდის ფორმა და ზურგზე გადადების მანერა კი ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული ნიშანთვისებაა, რომელიც გვიანანატოლიური ხანის ქართული ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ფიგურათა

26 იხ. Dialogues d'histoire anciénne, Supplement, I, Presses Universitaires de Franche-Comtè. Publié aves le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, 2005, სურ. 2, გვ. 293.

27 A. M. Leskov, დასახ. ნაშრ., გვ. 224.

ერთი ჯგუფისათვის, ასევე ლურისტანული ლითონმქანდაკებლობისთვის, სადაც ეს იგი ერთ-ერთი აქტუალური მხატვრული მოტივია. ამ მოტივით გაფორმებული ლურისტანული ნიმუშები კი, როგორც ცნობილია, ძვ.წ. I ათასწლეულის შუა ხანებით თარიღდება.[28] ისიც ნიშანდობლივია, რომ სამივე ნიმუშზე გამოსახული ცხოველი ლომია (მაიკოპი, ვანი, წნორი).

მაიკოპური ნიმუშების მცირე ჯგუფში, უკანთავმობრუნებული ცხოველების სხვადასხვა მხატვრული ტიპი შედის. მათში სხვადასხვა კულტურებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ელემენტებია შერწყმული, რაც ამ ტიპის – უკანთავმობრუნებული გამოსახულების მოტივის ნასესხობის ვარაუდსაც გულისხმობს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ვანის თავსამკაული, რომელიც ძვ.წ. IV საუკუნის 30-იანი წლებით დათარიღებულ სამარხშია აღმოჩენილი, შესაძლოა მაიკოპის ნიმუშისა და ზემოგანხილული მხატვრული ანალიზის საფუძველზე ასევე ძვ.წ. V საუკუნით დათარიღდეს. ვინაიდან ვანის ნიმუშზე, მაიკოპისგან განსხვავებით, ცხოველის კუდი უფრო დახვეწილი ოსტატობითაა შესრულებული, მისი თარიღი ოდნავ ადრე – V საუკუნის მიწურულით შემოიფარგლოს, თუმცა ნივთის შედარებით დახვეწილი მანერით შესრულება შესაძლოა მხოლოდ მხატვრული ოსტატობის შედეგია და არა ქრონოლოგიური საფეხურებრივი განვითარებისა. ორივე შემთხვევაში იგი ძვ.წ. V საუკუნეზე გვიანდელი არ უნდა იყოს.

ვანში აღმოჩენილი თავსამკაული მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მის ცენტრალურ არეზე, ორსავ მხარეს სარკისებრი პრინციპით აგებული ხოლმორფული სახეებისგან შემდგარი ოთხფიგურიანი ჭვირული კომპოზიციებია გამოსახული – ცენტრში, პროფილში წარმოდგენილი და მარცხნივ მიმართული დატოტვილრქიანი ირმის გარშემო წარმოქმნილ ხალვათ სივრცეში შესების უკანთავმობრუნებული ფიგურებია ჩართული. ფიგურათა ხაზგასმულად სიბრტყებრივი ხასიათი განპირობებულია მასალის ფაქტურით – ისინი ოქროს თხელი ფირფიტისგანაა გამოჭრილი და არ გამოდის წარმოსახვითი ჭვირული ფონის ფარგლებიდან. აქედან გამომდინარე, თავსამკაულის ფიგურებში ძირითადი მხატვრული გადაწყვეტა – სიბრტყისა და სილუეტის სინთეზში მდგომარეობს. მეტყველია სილუეტის გარშემომწერი კონტური, გამოსახულების აბრისი. შესების სხეულის ძირითადი სქემა ჰორიზონტალურად გაშლილია. ფიგურათა გრაციოზული პოზები ძირითადად მათი უკან მიბრუნებული კისრის მოქნილი და დენადი, მშვიდი, ძლიერი რკალებით არის შექმნილი. რკალების კონტური, რომელიც ცხოველთა სილუეტის ძირითად ფორმებს ქმნიან, ამ ფიგურათა პლასტიკურ გადაწყვეტაში მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორია. მიუხედავად რკალის ძლიერი მოქნილობისა, უკან მაქსიმალურად გადაწეულ თავებში არ იგრძნობა დაძაბულობა ან შინაგანი ექსპრესია. ხაზი მშვიდი და გრაციოზულია. სწორედ ხაზის ამგვარი ბუნება ანიჭებს ცხოველთა ფირფიტებან გამოსახულებებს სიცოცხლესა და მშვიდ ხასიათს.

აღნიშნული კვლევით ირკვევა, რომ უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიული მოტივით გაფორმებული სკვითური ხელოვნების ნიმუშები ძირითადად ძვ.წ. VI საუკუნის მეორე ნახევარსა და IV საუკუნეებს მოიცავს.

28 იხ. Bronzes du Luristan..., გვ. 122-127; 176-177; 181-191.

ბრტყელი კავკასიური ნიმუშებიც ძვ.წ. VI-IV საუკუნეებით თარიღდება.[29] სკვითური და ბრტყელი კავკასიური ნიმუშები ერთ ქრონოლოგიურ საფეხურს მიეკუთვნება. შესაბამისად, სკვითური და ბრტყელი კავკასიური ნიმუშები სინქრონულად ჩნდება, თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ სკვითური ხელოვნების თვალსაზრისით გავლენას ბრტყელი კავკასიის მხატვრულ ნამუშევრებზე, მაშინ უნდა ვიგულისხმოთ სკვითური მოტივების ნასესხობა, ვინაიდან ამ ნივთებში ადგილობრივი, საკუთრივ ყობანური კულტურისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილური ნიშნებია წამყვანი. აქედან გამომდინარე, ყობანისა და ლიხვღორის ნივთებზე მოტივები სკვითურია, ხოლო მხატვრული სტილი და შესრულების მანერა, დამუშავების ხასიათი კი "ყობანური"

ხემოთქმული ნათელი გახდება, კოლხური კულტურის ძეგლების, კერძოდ, კოლხური გრავირებული ცულებისა და სხვა დანიშნულების ნივთების დეკორის მიმოხილვისას, სადაც უკანთავმობრუნებული ცხოველების მხატვრული სახე რაოდენობრივად, მხატვრულ ვარიაციათა სიუხვითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.

გრაფიკული დეკორით შემკული კოლხური ცულები ძვ.წ. IX საუკუნის მიწურულს ჩნდება და VI საუკუნის დასაწყისამდე არსებობს.[30] მათზე ასახული დეკორი ორი სახისაა: გეომეტრიული და ზოომორფული. ორშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება სკულპტურული გამოსახულებებით შემკული ცულებიც.

რაოდენობისა და მხატვრული ინტერპრეტაციების სიუხვის თვალსაზრისით კოლხურ ცულებზე უკანთავმობრუნებული ცხოველების გამოსახულებებით თლიას (შიდა ქართლი) სამაროვანი გამოირჩევა. ფიგურათა პლასტიკურ-ხაზოვანი ხასიათი, შესრულების მანერა და დამუშავება გარკვეული სტილური ხერხებითაა გადმოცემული. მათი მხატვრული სტილის მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორი სქემატიზაციაა და ხაზის მაქსიმალური დინამიკაა. ამ თითქოსდა ერთგვაროვანი მასალის მოხილვისას შესაძლებელი ხდება მასში გარკვეული ნიუანსისმიერი სტილური თავისებურებების გამოყოფა, რაც შემდეგში მდგომარეობს: ცულის პირზე გამოსახული ფიგურები ძაღლი, ირემი ან სინკრეტული ცხოველებია - ძაღლისა და ირმის, ძაღლისა და კვიცის სინთეზი.[31] ფიგურებს ძირითადად S-ებრი ან შეუკრავი წრის კონფიგურაცია აქვს (სურ. 7, 8, 9) მათი სხეული ორი სახით – პენსიოთია და მოკლე შტრიხებით არის დამუშავებული და ვარიაციულობით ხასიათდება. ცხოველთა თავები განსხვავებული ფორმისა და სიდიდისაა – ისინი ხშირად ხახადაღებულია, წაგრძელებული ან განიერებული ფორმის. მიუხედავად თავისუფალი ვარიაციულობისა, უკან მიბრუნებული კისრის პლასტიკა ყველა ფიგურაზე დინამიზმით და ექსპრესიითაა სავსე, რაც ძირითადად მიბრუნებული კისრის ხაზის ხასიათში ვლინდება - დრეკადი, მოქნილი, მკვეთრი, უეცარი, მაქსიმალურად დაჭიმული. მხატვარი, რომელიც ერთ საერთო, პირობით სქემას იღებს, შემოქმედებითი თავისუფლებით ვარირებს

---

29 იხ. А. П. Мошинский, Е. В. Переводчикова, დასახ. ნაშრ. გვ.14.

30 ვერდნობი ლ. ფანცხავას მიერ შემუშავებულ ქრონოლოგიას, იხ. ლ. ფანცხავა, კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლები, თბ., 1988.

31 მაგ., თლიას სამაროვნის №278 და 432 სამარხებში, ცხინვალისა და წოროხის განძში აღმოჩენილი ცულები, იხ. ლ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XIX, 3, 4; Б. В. Техов, Бронзовые топоры..., სურ. 55, გვ. 49; წოროხის განძს. ლ. ფანცხავა ათარიღებს ძვ.წ. VIII-VII სს-ით, იხ. მისივე, გვ. 71.

რიგორც ფორმის, ისე ზედაპირის მხატვრული დამუშავების თვალსაზრისით და ქმნის გამორჩეულ, სტილიზებულ-აბსტრაჰირებულ ფიგურებს, რომელიც აქამდე განხილულ არც ერთ ნიმუშზე არ შეგხვედრია. თითოეული ფიგურის გადმოცემისას, ხაზი, სილუეტი, ხაზში დაგანებული პლასტიკა გადმოდის პირველ პლანზე. ეს კი აღნიშნულ მიტივს – უკანთავმობრუნებული ცხოველების მხატვრულ სახეს სრულიად დამოუკიდებელ ხასიათს, გამორჩეულობას ანიჭებს.

ფიგურებზე კარგად ჩანს უკვე განვლილი, ტრადიციული მხატვრული სახეების უკან ჩამოტოვებისა და ახლებური ტენდენციებისკენ სწრაფვა, რაც ამ მიტივის ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენების, განვითარებისა და, შემდგომ უკვე, გვიანანტიკური ხანის ჭვირულ ბალთებში ტრანსფორმაციის ვარაუდის შესაძლებლობას ბადებს.

კოლხური ცულების გარდა, უკანთავმობრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებები ასევე ჩნდება სხვადასხვა დანიშნულების ბრინჯაოს ნივთებზე (ძვ.წ. VIII-VII საუკ.).[32] ამ ნივთებზე გამოსახული ჰიბრიდული ფიგურები კოლხური ცულების გრაფიკული სტილითაა შესრულებული და ერთ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში თავსდება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფიბულები, სადაც უმთავრესად უკანთავშებრუნებული ძაღლებია გამოსახული. მიმოხილვიდან ჩანს, რომ უკანთავმობრუნებული ცხოველების თემა აქტუალურია კოლხური ხელოსნობის მხატვრულ რეპერტუარში. ისინი ერთი სქემის სხვადასხვაგვარ ვარიაციასა და ინტერპრეტაციას გვთავაზობს და მდიდარია მრავალფეროვანი მხატვრული ნდუანსებით. შემოქმედებითი თავისუფლება, ფორმისა და პლასტიკის შესანიშნავი გრძნობა, მინიმუმამდე დაყვანილი მხატვრული ხერხებით მიღწეული პლასტიკური გამომსახველობა, ხაზის დინამიკა, ექსპრესია და დენადობა, ფორმათა სქემატიზაცია და შედეგად მიღებული აბსტრაჰირებული ფორმების სინთეზი ქმნის სრულიად ინდივიდუალურ, დასრულებულ მხატვრულ სახეს. ზემოთქმულის გათვალისწინებით, იქმნება იმ ვარაუდის საფუძველი, რომ აღნიშნული მიტივი, როგორც ერთი მცირე მხატვრული ნაკადი, სწორედ კოლხური კულტურიდან გაედინება ისეთ მძლავრ და მრავლისმომცველ ხელოვნებაში, როგორიცაა სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილი" აღნიშნულ ვარაუდს მეტ სიმყარეს ძენს ის გარემოებაც, რომ კოლხური დეკორის ქრონოლოგია წინ უსწრებს სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილის" ჩამოყალიბებისა და განვითარების ხანას.

სამეცნიერო კვლევის ერთ-ერთი ვარაუდის თანახმად, კოლხური ცულების ქუსთავზე წარმოდგენილი ცხოველთა სკულპტურული გამოსახულებები, ძალზე ემსგავსება ძვ. წ. VI-V საუკუნეებით დათარიღებულ ე.წ. სკვითური სარკეების სკულპტურულ ფიგურებს[33] - განსაკუთრებით მინუსინის დაბლობის ე.წ. ტაგარის კულტურისთვის დამახასიათებელი ნივთების – რკინის მოხრილი დანების სახელურების შემკულობას.[34]

აღსანიშნავია, რომ სკულპტურული გამოსახულებებით შემკული ცულებიდან ერთი ცნობილია პერევის განძიდან (ხაჩხერის რაიონი), ოთხი კი სამარხებიდან:

---

32 იქვე, გვ. 77; ტაბ. XXI, 2; გვ. 31, 73; გვ. 35, ტაბ. XXIII, 4 (6); Б. В. Техов, Тайны древних погребений. Археология, история, этнография, Владикавказ, 2002, ტაბ. 30, სამარხი № 360, გვ. 309; ტაბ. 149, №2, სამარხი № 360, გვ. 440; ტაბ. 158, №6, სამარხი № 401, გვ. 449.

33 ლ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 65; Древнее Искусство, СТЭ, Ленинград, 1974, გვ. 185.

34 ლ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ.

თლია (სამარხები №№ 41, 51), ყულანურხვა (აფხაზეთი, სამარხი №1) და ოჟორა (შიდა ქართლი, სამარხი №5). ეს ძეგლები ძვ.წ. VII საუკუნეზე ადრეული ხანით არ თარიღდება.[35] როგორც მიწნეულია, ქანდაკებებზე კოლხური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის გავლენა იგრძნობა.[36] ეს ფაქტი კიდევ ერთ მტკიცებულებას გვაძლევს კოლხური ხელოვნების გავლენისა სკვითურზე. ძვ.წ. VII-VI საუკუნეებით დათარიღებულ თლიას №41 სამარხში აღმოჩენილი სკულპტურულგამოსახულებიანი ცული მსგავსებას ავლენს ძვ.წ. V საუკუნით დათარიღებულ ჟუროვკისა და ნიმფეის ყორღანების ბრინჯაოს ლომის თავებთან (თუმცა ისინი შესრულებულია უკვე სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილით"),[37] ულისა და დორტობის ყორღანების ოქროს ნივთებთან (ბალთა და ცხოველის გამოსახულებიანი ფირფიტა),[38] ტაგარის კულტურის სატევრებსა თუ დანებთან, რომელთა თავები, ცულების მსგავსად, სკულპტურული გამოსახულებებით ბოლოვდება. ისინი ძვ.წ. VI-IV საუკუნეებით თარიღდება.[39] თლიას № 51 სამარხში აღმოჩენილ ერთ-ერთ ცულზე, რომელიც ქანდაკებითაა შემკული, ძაღლის უკანთავმობრუნებული გრაფიკული გამოსახულებაცაა.[40] ეს ნივთი უკვე გვაძლევს თამამი დასკვნის უფლებას, რომ ქანდაკებებით შემკობის კოლხური ტრადიციაც წინ უსწრებს სკვითურ ხელოვნებაში დამკვიდრებულ მხატვრულ მოვლენას. ამავდროულად, ლოგიკურად გამოდის, რომ მასზე გამოსახული უკანთავმობრუნებული ცხოველის მოტივიც უფრო ადრეული ხანისაა.

როგორც ცნობილია, სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილის" ძირითადი ნიშანია ცხოველთა უკიდურესი სქემატიზაცია, რაც უმთავრესად ფიგურების რკალისებრ, წრიულ ან S-ებრ ჩახვევაში გამოიხატება. ამგვარი მანერით ცხოველთა ფიგურების გადმოცემა, როგორც დავინახეთ, კოლხური ცულების იმ დეკორშია მკვეთრად გამოვლენილი, რომელიც უფრო ადრეული ხანისაა სკვითურ ნიმუშებთან შედარებით.

უკანთავმობრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებები გრაფიკული ხელოვნების ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებებზეც ჩნდება, როგორიც ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელებია. მათ მრავალფიგურიან სიუჟეტურ კომპოზიციებში ჩართული უკანთავმობრუნებული ცხოველები მცირერიცხოვანია, და ისინიც, როგორც ამ ნივთებზე ასახული მხატვრული სახეები, შესრულების მაღალმხატვრული ოსტატობით გამოირჩევა.

ბრინჯაოს სარტყელები აღმოჩენილია აღმოსავლეთ საქართველოს, ჩრდილოეთ სომხეთისა და დასავლეთ აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე. სარტყელები სამი ძირითადი ტიპისაა: სადა, რთულსიუჟეტიანი კომპოზიციებითა და გეომეტრიული სახეებით შემკული. მათი შესრულების ტექნიკა ძირითადად გრავირებით, პუნსონითა და შტრიხებით შემოიფარგლება, ისე, როგორც კოლხური კულტურის ზემოთ განხილულ ნივთებზე. აღნიშნული სამი რეგიონიდან სიუჟეტური კომპოზიციებით შემკული სარტყელები თითქმის ერთგვაროვანი

35 იქვე. გვ. 65.

36 იქვე. გვ. 65.

37 М. М. Артамонов, Сокровища скифских..., გვ. 32-34; (ჟუროვკის №400, 401 და ნიმფეის №32 ყორღანი)

38 ის. იქვე. გვ. 32-34; გვ. 26, 28.

39 დ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 66; Н. Л. Членова, Скифский олень, МИА, 115б, 1962.

40 ის. დ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XII,1.

რაოდენობისაა. ერთგვარიღვანი სურათი იხატება მხატვრული ტენდენციების მხრივაც. სამივე რეგიონში აღმოჩენილ სარტყელთა დიდ სიახლოვეს არა ერთი მკვლევარი აღნიშნავს. ისინი ერთი მხატვრული ფენომენია და შედარებით მოკლე პერიოდშია გავრცელებული. მათი შესრულების ქრონოლოგიური ზღვარი ძვ.წ. IX – VII საუკუნეებით არის შემოფარგლული.[41] ეს ადრერკინის ხანაა, რიდესაც დასავლეთ საქართველოში გრაფიკული დეკორით შემკული გრავირებული კოლხური ცულები და ბრინჯაოს სხვადასხვა ნივთები გრავირებულ სარტყელებთან სინქრონულად თანაარსებობს.

უკანთავმობრუნებული ცხოველები საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ იმ სარტყელებზეა გამოსახული, რომელიც მიმდინარეობს თლიას სამაროვნიდან, ხაბარუხის განძიდან (ფასანაურის მახლობლად), ერთი ნიმუში დასავლეთ აზერბაიჯანიდან, კერძოდ, ხოჯალიდან, ერთიც მუსიერიდან (ჩრდილოეთი სომხეთი). ნიშანდობლივია, რომ თლიას სამაროვანზე უკანთავმობრუნებული ცხოველის ტიპი კოლხური ხელოვნების ნიმუშზე – ცულზეც არის გამოსახული და გრავირებულ სარტყელზეც.

უკანთავმობრუნებული ცხოველის შესანიშნავი პლასტიკაა გადმოცემული დასავლეთ აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე, ხოჯალიში აღმოჩენილი სარტყლის ფრაგმენტზე, სადაც სრბოლის მომენტში წარმოდგენილი ჯიხვის ფიგურაა გამოსახული[42] (სურ. 5). ამ ფიგურაში სინქრონული მოძრაობაა – უცვარი შთაბეჭდილების განცდა – უკან ძლიერად მიბრიალებული თავისა და წინ გატეხრცხილი ფეხის ერთიერთსაპირისპიროდ თანხვედრა. სიბრტყეზე სხეულის ფორმები კვლავ სილუეტის ოსტატური მონახაზითა და სხეულის ძირითადი ნაკვთების ბუნებრივი გადმოცემითაა გამოვლენილი. მკერდის, რქისა და უკან გადახრილი კისრის რკალური ფორმებით შექმნილი რიტმი ის მხატვრული ნუანსია, რომელიც ადრესკვითური ხანის ხელოვნების ნიმუშებზე გვხვდება და "ხიების განძში" შემავალი ნივთების ერთი კონკრეტული ჯგუფის მსგავსი სტილით ხასიათდება. ცხოველი გრაციოზული და პროპორციული ფორმებით ემსგავსება გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ცხოველთა მხატვრულ ხასიათს. ფიგურის თავისებურება მაღალ ფეხებსა და ხლიქის წვერებზე დგომითაც გამოიხატება - მისი ამგვარი მანერით გადმოცემა თავისებური მხატვრული ხერხია ამავე პერიოდის კოლხური გრაფიკული ხელოვნებისთვის. ასევეა გამოსახული, იმავე სარტყელზე წარმოდგენილი სხვა ხლიქოსანი ცხოველებიც, რაც იმას უნდა მიუთითებდეს, რომ ეს ოსტატის ინდივიდუალური სახეის მანერაცაა და ეპოქის სტილის მახასიათებელიც. გრაფიკულობის მიუხედავად, აღნიშნული მხატვრული ხერხების მეშვეობით გამოსახულება ერთგვარ "სკულპტურულობასაც" იძენს, რაც სწორედ სილუეტთან შერწყმული ხაზის პლასტიკით მიიღწევა. აქამდე განხილულ ნიმუშებზე, მით უმეტეს სარტყელთა დეკორში, ეს მხატვრული ხერხი მეტ-ნაკლებად, ან სულ არ გვხვდება.

ძლიერი ენერგიით დამუხტული ჯიხვის ეს ფიგურა პლასტიკური

---

41 მ. ხიდაშელი, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრერკინის ხანაში (ძვ. წ. IX-VIIსს), ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელი, თბ.,1982.

42 აქ არ ვმოჯნავ, სომხეთისა და აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ნიმუშებს, ვინაიდან იგი ერთი, განუყოფელი მხატვრული ფენომენია

გადაწყვეტით, ხაზის ხასიათით და ფორმათა ფლობის ოსტატობით, ახლოსდგას ჭვირული ბალთების ცხოველთა მხატვრულ კონცეფციასთან. ამრიგად, ხოჯალის სარტყლის ფრაგმენტზე გამოსახული უკანთავმობრუნებული ცხოველი გენეტიკურად უკავშირდება მის შორეულ, შემდგომდროინდელ მხატვრულ ნაწარმოებთა ჯგუფს - ბრინჯაოს ქართული ბალთების ასევე უკანთავმობრუნებულ ცხოველებს.

სარტყელებზე გამოსახული უკანთავმობრუნებული ცხოველები ერთმანეთთან მხატვრულ მსგავსებასაც ავლენს და მათ შორის სხვაობაც მკაფიოა. მთავარი კომპონენტი კი – უკან მობრუნებული თავის პლასტიკური ხერხები ვარიაციულობით გამოირჩევა – ზოგან იგი მოცემულია ძლიერი რკალებისა და მოქნილი ხაზის მეშვეობით, ზოგ შემთხვევაში კონტურის ოდნავ ხისტი, მყარი, სწორხაზოვანი, კუთხოვანი ან მსუბუქი ტალღოვანი ხასიათით, ზოგან მაქსიმალური სქემატურობით (მუხიერი). ხაზის სხვადასხვაგვარობა ცხოველებს ნაირგვარ ხასიათს ანიჭებს: ხან გრაციოზულს, ხან კი მშვიდსა ან ექსპრესიულს. თუმცა ყველა შემთხვევაში, ისევე როგორც კოლხური ცულების მხატვრულ გადაწყვეტაში, გრავირებულ სარტყელთა გადაწყვეტაში მთავარი მხატვრული ღერძი სილუეტისა და ხაზის სინთეზია. მათი სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით იქმნება განსხვავებული პლასტიკა. ამგვარი ხედვის ტრანსფორმაციის შედეგი უნდა იყოს გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილ ცხოველთა მხატვრული თავისებურებანიც, მიუხედავად მისი განსხვავებული მხატვრული სახეობის - ბარელიეფურობისა.

როგორც ჩანს, ადრერკინის ხანის კოლხეთისა და აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე შექმნილი მხატვრული ძეგლების რეპერტუარში უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიულ ტიპს დიდი ადგილი უკავია, არა მხოლოდ რაოდენობრივი თვალსაზრისით, არამედ, მხატვრული მნიშვნელობითაც. ეს არტეფაქტები იმდროინდელი გრაფიკული ხელოვნების წამყვანი ნიმუშებია, სადაც სრულად არის გამოვლენილი მაშინდელი საზოგადოების მხატვრული აზროვნების ძირითადი პრინციპები და ესთეტიკა, რთული და ღრმა სემანტიკური შრეები, რომელთა შინაარსი მხატვრული ფორმის ერთ-ერთი განმაპირობებელი ფაქტორი უნდა იყოს.

ადრერკინის ხანის შემდგომდროინდელ ხელოვნებაში, საქართველოს ტერიტორიაზე უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიული მანერით წარმოდგენილი ზოომორფული გამოსახულებები დიდი ხნის განმავლობაში აღარ გვხვდება. მათი კვლავ გამოჩენა უკავშირდება გვიანანტიკურ ხანას, კერძოდ, ახ.წ. II-III საუკუნეებს, როდესაც ისინი თითქმის მთელი საქართველოს მასშტაბით უეცრად ჩნდება მხატვრული ლითონის ნაწარმოებზე – ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე. ამ ნაკეთობებზე ეს მოტივი სრულიად ახალი, ინტერპრეტირებული მხატვრული სახით გვევლინება.[43] ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების უეცარი გამოჩენა გვიანანტიკური ხანის ქართულ ხელოვნებაში, ერთგვარი მხატვრული ინოვაცია იყო.

ბალთების იკონოგრაფიული და სტილური ჯგუფებიდან ყველაზე

43 აქამდე გამოქვეყნებულ წერილებში არაერთხელ მაქვს აღნიშნული მათი მოპოვების ადგილები. იხ. მ. გაბაშვილი, ბრინჯაოს ორი ჭვირული ბალთის წარმომავლობის განსაზღვრისათვის. საქართველოს სიძველენი, №9, თბ., 2006, გვ. 21.

მრავალრიცხოვანი და აქტიური სწორედ ის ქვეჯგუფია, რომელშიც უკანთავმობრუნებული სტილიზებული ცხოველი - ირემი შედის. ცენტრალური ფიგურის მდებარეობა და მისი კონფიგურაცია კომპოზიციის თავისებურებას განსაზღვრავს. ცხოველის ხელუხლებლად გაშლილი სპირალის ფორმას იძენს, ხოლო უკან, გავისკენ მიბრუნებული წაგრძელებული კისერი სპირალის კიდევ ერთ, დამატებით რკალს ქმნის (ს.ერ. 6). აქამდე განხილული ფიგურებისგან განსხვავებით, სადაც რიგორც გრაფიკული ისე პლასტიკური ნიმუშები შედიოდა, ბალთების ზოომორფული სახეები იმ მკაცრად ჩამოყალიბებული წესის თანახმადაა შექმნილი, რომელიც უპირველეს ლაკონიზმს, კომპაქტურობას, სხეულთა დამუშავების მაქსიმალურ სისადავესა და, აქედან გამომდინარე, გლუვი ზედაპირების შექმნას ითვალისწინებს. უკანთავმობრუნებული ტიპის სპირალური პლასტიკა ყველაზე მეტად ამ ნაწარმოებზეა უკიდურესი მაქსიმალიზმით გამოხატული. გამოსახულებებზე მთავარი აქცენტიც ხომ პლასტიკის წინა პლანზე წამოწევაა, სადაც ფიგურათა სილუეტის და რბილად ამობურცული, თითქმის ერთი სიმაღლის, დაუნაწევრებელი რელიეფის ხაზთეზია შექმნილი. ამ მხატვრულ ხერხებს ჩვენ უკვე შევხვდით ადრერკინის ხანის გრაფიკულ ნიმუშებზე. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ბრინჯაოს ბალთებზე არა მხოლოდ მიტივის – უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიული რემინისცენციაა მოცემული, არამედ, სახვითი ტენდენციების მემკვიდრეობითობაა გაგრძელებული ახლებური, ინოვაციური შემოქმედებითი მსოფლმხედველობით. ეს კი ამ ნაწარმოებების აქტუალობას ადასტურებს.

ზემოთქმულის შეჯერება, შემდეგი დასკვნების საფუძველს იძლევა:

უკანთავმობრუნებული ცხოველის ზოომორფული მიტივით გაფორმებული სკვითური ხელოვნების ნიმუშები ძირითადად ძ.წ. VI საუკუნის მეორე ნახევარსა და IV საუკუნეების ფარგლებში თავსდება. ჩრდილო კავკასიური ნიმუშებიც ძ.წ. VI-IV საუკუნეებით თარიღდება.[44] შესაბამისად, სკვითური და ჩრდილო კავკასიური ნიმუშები სინქრონულად ჩნდება და ერთ ქრონოლოგიურ საფეხურს მიეკუთვნება. თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ სკვითური ხელოვნების თვალსაჩინო გავლენას ჩრდილო კავკასიის მხატვრულ ნამუშევრებზე, მაშინ უნდა ვიგულისხმოთ სკვითური მიტივების ნასესხობა, ვინაიდან ამ ნივთებში აღგილობრივი, საკუთრივ ყობანური კულტურისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილური ნიშნებია წამყვანი. აქედან გამომდინარე, ყობანისა და ლიხგორის ნივთებზე მიტივები კოლხურ-სკვითურია, ხოლო მხატვრული სტილი და შესრულების მანერა, დამუშავების ხასიათი კი "ყობანური" ჩრდილო კავკასიური (ყობანი, დიგორია) ნიმუშები უკანთავმობრუნებული ზოომორფული გამოსახულებებით ძალზე მკვრივიცხოვანია და ეს, სკვითური და კოლხური ხელოვნების გავლენით შექმნილი იკონოგრაფიული მიტივი, შემდგომ ამ რეგიონში, ყობანური კულტურის არეალში ვერ განვითარდა.

ცნობილია, რომ სკვითურ "ცხოველსახიანი სტილში" ხელეტებისა და მიტივების უმრავლესობა არ არის აღგილობრივი წარმოშობის. ისინი, რიგორც ჩანს, ნასესხებია ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან, მაგრამ სკვითურ წიაღში მათ შეიძინეს ახალი, სპეციფიკური ნიშნები.[45] ჩვენთვის საგულისხმო

44 იხ. А. П. Мошинский, Е. В. Переводчикова, დასახ. ნაშრ. გვ. 14.

45 М. М. Артамонов, Сокровища скифских.... გვ. გვ. 25.

უკანათვმობრუნებული ცხოველთა მიტივი ამ დებულების თანახმადაც ნასესხები უნდა იყოს. ვინაიდან ზემომოყვანილი კვლევის შედეგად, დავინახეთ, რომ იგი ძველაღმოსავლური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი მიტივი სრულიადაც არ არის - მეტიც, არ განვითარდა ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებაში. საფიქრებელია, რომ იგი სკვითურ ხელოვნებაში ძველი ქართული ხელოვნებიდან უნდა იყოს შესული. მით უმეტეს, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში იგი კვლავ აგრძელებს არსებობას, სრულიად სხვა სტრუქტური ტრანსფორმით, განსხვავებული იდეური და ესთეტიკური კონცეფციით. მკვლევართა მოსაზრებით, სკვითური ხელოვნების ადრეული ძეგლები წინააზიური ტრადიციების მატარებელია და, ამდენად, გასაგებია - ცენტრალური კავკასიონის ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფერდობების ტომების ძ.წ. VIII საუკუნის დასასრულისა და VII საუკუნის ხელოვნება რომ სკვითური ხელოვნების გავლენას განიცდიდა, მოკლებულია დამაჯერებლობას.

თუ საქართველოს ტერიტორიაზე შექმნილი ნივთები ერთი ძირითადი მხატვრული პრინციპებით არის გადაწყვეტილი, ჩრდილო კავკასიურ და სკვითურ ნიმუშებზე სრულიად სხვა მხატვრული ტენდენციებია განვითარებული, რომელიც ძირითადად ფიგურის სხეულის დიდ ხიბრტყეებად დაყოფას, მოცულობითობას და მათი მინიმალური, რბილი მიდელირებით გამოსახვაში მდგომარეობს. სკვითური და ჩრდილო კავკასიური ნიმუშებისთვის დამახასიათებელია სხვადასხვა ხელოვნების გავლენა და სინთეზი, რაც არც არის გასაკვირი, მათი ფართო ურთიერთკავშირების გამო მაშინდელ კულტურულ სამყაროსთან. გავლენები და კულტურული კავშირები არც ქართული არტეფაქტებისთვისაა უცხო, თუმცა განხილული მასალის ფართო და დაწვრილებითმა მხატვრულ-სტილურმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ ისინი გენეტიკურად ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებული მხატვრული ტენდენციების მატარებელია.

საგულისხმოა ქრონოლოგია, რომელიც მნიშვნელოვანი ფაქტორია უკანათვმობრუნებული ცხოველების იკონოგრაფიული ტიპის, როგორც მიტივის გადინებისა ისეთ ვრცელ და მნიშვნელოვან კულტურაში, როგორიც სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილია" ეს ფაქტორი ავტომატურად აბათილებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ მხოლოდ სკვითური "ცხოველსახოვანი სტილია" ზეგავლენის ფაქტორი სხვა დანარჩენ კულტურებში არსებულ ზოომორფულ გამოსახულებათა სტილსა თუ იკონოგრაფიულ ტიპებზე. კვლევიდან, ვფიქრობთ, წარმოჩნდა, რომ კოლხური და აღმოსავლეთ ქართული მხატვრული ბრინჯაოს ნივთები უფრო ადრეული ხანისაა და შესაბამისად, წინ უსწრებს სკვითურსა და ჩრდილო კავკასიურ ნიმუშებს: აღმოსავლური ქართული – IX-VII საუკუნეები; კოლხური – VIII საუკუნის მიწურული – VI საუკუნე; სკვითური – VI საუკუნის ბოლო – IV საუკუნე; ჩრდილო კავკასიური – VI-IV საუკუნეები.

სხვადასხვა ქრონოლოგიურ საფეხურსა და განსხვავებულ კულტურულ და გეოგრაფიული არეალში ასევე გამოვლინდა საგულისხმო მხატვრული კავშირები: ლურისტანი – ძ.წ. IX-VII საუკუნეები → კოლხეთი – ძ.წ. VIII საუკუნის მიწურული – VI საუკუნე → ჩრდილო კავკასია (ყობანი, მაიკოპი) – ძ.წ. VI–IV საუკუნეები → ანტიკური კოლხეთი, ვანი - ძ.წ. IV საუკუნის 30-იანი წლები (V ს. მიწურული) → ბრინჯაოს ქართული ჭედური ბალთები – ახ.წ. II-III საუკუნეები - როგორც ნასესხები, ისე ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებული

მხატვრული მიტოვება, რაც მაშინდელ ცივილიზებულ სამყაროში ჰქონდა ქართული ხელოვნების ინტეგრაციისა და მისი წვლილის ნათელ სურათს გვიხატავს.

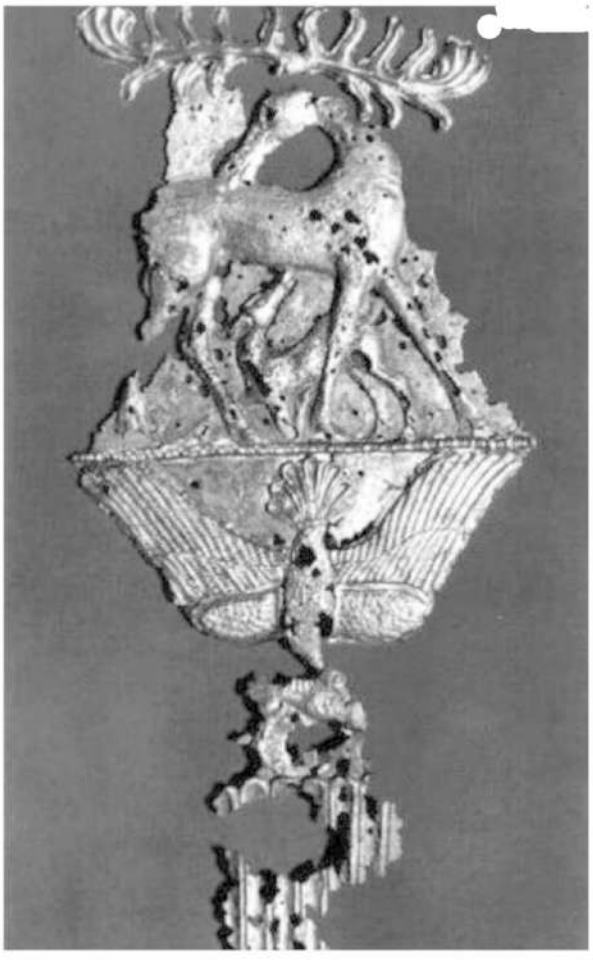
კოლხეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ გრაფიკულ ნაწარმოებებზე ძველ აღმოსავლური და სკვითური მხატვრული ტრადიციებისაგან განსხვავებით, ფორმათა მოდელირება სრულიად განსხვავებული მხატვრული ხერხებითაა გადმოცემული. ეს კი "ქართულ" ნიმუშებს ნაწარმოებთა დარგობრივი სხვაობის მიუხედავად (გრაფიკა და პლასტიკა), ინდივიდუალურ მხატვრულ სისტემაში ათავსებს. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ნიმუშები ადგილობრივ ნიადაგზე და ტრადიციებზეა აღმოცენებული. თუმცა, ამასთან, ზოგადად ამ მოტივის საყოველთაოობის საკითხიც ნათელია – მკაფიოდ ისახება უკვე წინაქრისტიანული ხანის ხელოვნებაში ქართული კულტურისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმათქმნადობა. ამ ერთი იკონოგრაფიული ტიპითაც თითქოსდა დასტურდება ძველი საქართველოს ხელოვნების მნიშვნელოვანი როლი მაშინდელი ცივილიზებული სამყაროს კულტურულ ცხოვრებაში. ქართულ ხელოვნებაში ორიგინალი, მისთვის მკაფიოდ დამახასიათებელი მხატვრული ფორმები და იკონოგრაფიული ტიპები მსოფლიო კულტურის მაგისტრალურ ხაზშია ჩართული, რომელშიც საკუთარი მხატვრული ხედვაც მკაფიოდაა გამოვლენილი.

Mariam Gabashvili

Some Aspects of the Iconography of Zoomorphic Images

The present article deals with the artistic survey of the artifacts bearing iconographic type of the zoomorphic images turned their heads back. The provenance of this iconography is assigned to the Scythian culture. According to the multifarious and diverse samples which are discovered in the territory of present Georgia since Early Iron Age up to the Late Antiquity the autochthonic character of this iconography seems to be obvious. In the scope of the large artistic investigation including Near Eastern, Scythian, North Caucasian and Colchis-Eastern Georgian prominent samples the local artistic traditions are revealed. Main peculiarities of the artifacts from Georgia deal with the synthesis of silhouette and plastic forms, dynamics and expression of the line. Chronologically the "Georgian" images are earlier than the Scythian and North Caucasian ones which have been considered up to present the main impact factor for the Late Antique openwork plaques from Georgia. All above mentioned gives presumable consideration that the iconographic type of the turned head back images leaked into the Scythian "animal style" from artistic traditions of Early Iron Age Colchis. Considerable artistic connections have been revealed with Luristan, North Caucasian (Koban, Digori Maikop), Antique Colchis (Vani) which improves the importance of the cultural integration of "Georgian" artifacts into the worldwide life of those times.

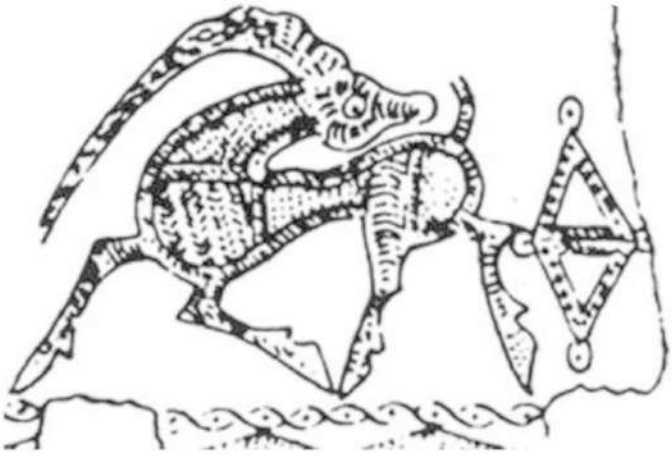
სურ. 1. ბრინჯაოს შტანდარტის თავი (მ.არტამონოვის მიხედვით)



სურ. 2. ვერცხლის ბალთა (მ.არტამონოვის მიხედვით)

სურ. 3. ბრინჯაოს ბალთა ყობანის "ჭისებრი" სამარხიდან (პ.უვაროვას მიხედვით)

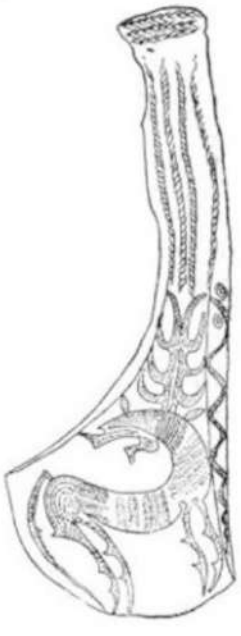
სურ. 4. ბრინჯაოს ბალთა რუთხადან (პ.უვაროვას მიხედვით)



სურ. 5. ბრინჯაოს სარტყელი ხოჯალიდან (მ.ხიდაშელის მიხედვით)

სურ. 6. ბრინჯაოს ბალთა ბრილის ნეკროპოლიდან

სურ.7. კოლხური ცული თლიადან (ბ.ტეხოვის მიხედვით)



სურ.8. კოლხური ცული წოისიდან (ლ.ფანცხავას მიხედვით)

სურ.9.კოლხური ცული ცხინვალიდან (ბ.ტეხოვის მიხედვით)

ირმა ყარაულაშვილი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ედესის მანდილიონი და ჰიერაპოლისის კერამიდიონი ასურელ მამათა ცხოვრების უძველეს რედაქციაში*

(ქრისტეს ხელთუქმნელი ხატის[1] ირგვლივ არსებული ტექსტუალური ტრადიციის მოკლე მიმოხილვა)

ქრისტეს ხელთუქმნელი ხატის ხსენება უპირველეს ყოვლისა, აბგარის[2] ლეგენდის ასოციაციას იწვევს. ეს ის ლეგენდაა, რომელსაც შუა საუკუნეების განმავლობაში არ დაუკარგავს მნიშვნელობა და რომელიც დამოუკიდებელი ვერსიებისა თუ ცალკეული ნაწყვეტების სახით გვხვდება სხვადასხვა ქრისტიანული ერის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში. ლეგენდა უძველესი ფორმით შემონახულია ევსები კესარიელის (IV ს.) *საეკლესიო ისტორიასა* (I,13) და *ადდაის მოძღვრებად* დასათაურებულ სირიულ ტექსტში (IV ან V ს.).[3] მოცემულ წყაროებში ლეგენდის სიუჟეტი პატარა სირიული სახელმწიფოს, ოსროენას დედაქალაქის, ედესის/ურჰის[4] მმართველის, აბგარსა და იესო ქრისტეს შორის მიმოწერის ლეგენდარულ ამბავს ეფუძნება. აქვე გადმოცემულია მოციქულ

---

* მოცემული სტატია წარმოადგენს გადაკეთებულ და გავრცობილ ნაწყვეტს ჩემს მიერ 2007 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომიდან "The Abgar Legend Illustrated: Interrelation of the Narrative Cycles and Iconography in the Byzantine, Georgian and Latin Traditions." in *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period.* A Colloquium organized by the Index of Christian Art, April 8-9, 2004. in *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, ed. Colum Hourihane. Index of Christian Art, Department of Art and Archeology. Princeton & Pensylvania, 2007, გვ. 245 260.
მოხსენების სახით წაკითხული იქნა ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მიერ ორგანიზებულ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე "ქართული ხელნაწერი" 2009 წლის 21 ოქტომბერს.

1 ქრისტეს *ედესის ხატთან* (შესაძლებისდაგვარად შეგნებულად ვერიდები ტერმინ *მანდილიონის* სისტემატურ ხმარებას, ვინაიდან იგი არ ფიქსირდება ადრეულ წყაროებში) დაკავშირებული ბიბლიოგრაფია ამოუწურავია და ყველაზე სრულად მოცემულია შემდეგ ნაშრომებში: G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A. R. Calderoni Masetti, eds., *Mandylion: intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*. Milan, 2004; G. Wolf and G. Morello, eds., *Il volto di Cristo.* Milan, 2000; H. L. Kessler and G. Wolf, eds., *The Holy Face and Paradox of Representation*: papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome, and the Villa Spelman, Florence, 1996, Villa Spelman colloquia, vol. 6. Bologna, 1998.

2 ედესის მეფის სახელი მოიხსენიება როგორც აბგარი ე. წ. აღმოსავლურ ტრადიციაში, ანუ სირიულ, არაბულ, ეთიოპიურ, სომხურ ენებზე. ბიზანტიურ ლიტერატურასა და ბიზანტიაზე ორიენტირებულ ტრადიციებში კი მეფე ავგაროზად (Ἄβγαρος, Αὔγαρος) ან ავგარად (Авгарь) იწოდება. თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაში მეფეს, ორიგინალური სირიული ტრადიციის თანახმად, აბგარად მოიხსენიებენ. სტანდარტიზაციისთვის მეც სახელის სირიულ ვარიანტს ვანიჭებ უპირატესობას.

3 S. H. Griffith, The *Doctrina Addai* as a paradigm of Christian Thought in Edessa in the Fifth Century. *Hugoye* 6, no. 2 (2003); S. P. Brock ("Eusebius and Syriac Christianity" in *Eusebius, Christianity and Judaism*, ed. H. A. Attridge and Gohei Hata. Detroit, 1992, გვ. 212 34; H. J. W. Drijvers, Abgarsage, in *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, ed. W. Schneemelcher, 2 vols., 5th ed. Tübingen, 1987–89; vol. 1, *Evangelien* (1987), გვ. 389–95; vol. 2, *Apostolisches Apokalypsen und Verwandtes* (1989), გვ. 436–37. ინგლისური თარგმანი: ed. R. Mcl. Wilson. Westminster, 1991; vol. 1, გვ. 492–500; vol. 2. გვ. 480–81; E.H. Мещерская, *Легенда об Авгаре, раннесирийский литературный памятник.* Москва, 1984.

4 თანამედროვე ურფა თურქეთში. ჯ. სეგალ-ის წიგნი *Edessa: "The Blessed City"* (Oxford, 1970) დღესაც რჩება ქალაქის ისტორიის ამსახველ საუკეთესო სამეცნიერო ნაშრომად.

თადეოზის ედესაში ჩასვლის, მის მიერ ქალაქში ქრისტიანობის ქადაგებისა და მეფის მონათვლის ამბავიც.

ლეგენდის ამ ორ უძველეს წყაროში ქრისტეს ხატის მოტივი ჯერ არ ქცეულა სიუჟეტის განუყოფელ ნაწილად. ევსები კესარიელი თავის *ისტორიაშიც* საერთოდ არ ახსენებს მას. პირველად აბგარის ლეგენდასთან დაკავშირებით ხატი *ადდაის დოქტრინაში* მოიხსენიება, როგორც აბგარის მალემსრბოლის, ანანია/ქანაანის მიერ დახატული იესოს პორტრეტი. თხრობა ქრისტეს ხელთუქმნელ ხატზე სიუჟეტის ერთ-ერთ უმთავრეს ეპიზოდად მხოლოდ აბგარის ლეგენდათა ციკლის შემდგომ, უფრო გვიანდელ ტექსტებში იქცა.

ბერძნულ ენაზე ლეგენდის სამი ვერსია განვითარდა. მათგან ყველაზე ადრინდელი, სავარაუდოდ, არის ***Epistula Abgari*** (*აბგარის ეპისტოლე*).[5] ქრონოლოგიურად შემდგომ ტექსტს ***Acta Thaddaei*** (*თადეოზის აქტები*) უნდა წარმოადგენდეს,[6] ხოლო ლეგენდის ყველაზე გვიანი და, იმავდროულად, ყველაზე სრული ვერსიის ავტორობა მიეწერება კონსტანტინე პორფიროგენეტს და დასათაურებულია როგორც ***Narratio diversis ex historiis collecta de divina Christi Dei nosrti imagine non manufacta ad Abgarum missa; exque Edessa in beatissimam hane augustamque urbem Constantinopolim translata***(შემდეგ – ***Narratio***).[7]

---

5 M. Geerard, *Clavis Apocryphorum Novi Testamenti. Corpus Christianorum*. Turnhout, 1992, N 65. n. 88:2. R. A. Lipsius and M. Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha*, pt. 1, Lipsius. *Acta Petri; Acta Pauli; Acta Petri et Pauli; Acta Pauli et Theclae; Acta Thaddaei*. Lipsiae, 1891, გვ. 279 83. მოცემული აპოკრიფის ნაწილი, რომელიც მხოლოდ ეპისტოლეთა ტექსტებს შეიცავდა, გამოსცა E. von Dobschütz-მა, "Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus," *Zeitschrift für wissenchaftliche Theologie* 41 (1900): 422–86, გვ. 436. დობშუცმა ტექსტი XI საუკუნით დაათარიღა, ჩემი ვარაუდით კი იგი უფრო ადრე, V-VII საუკუნეებში უნდა იყოს შექმნილი. აბგარის ლეგენდის ეს ვერსია და მისი დათარიღების საკითხი განხილულია ჩემს სტატიაში "The Date of the *Epistula Abgari*." *Apocrypha* 13 (2002), გვ. 85–112.

6 Geerard, *CANT*, n. 299; Lipsius and Bonnet, *AAA*, 273–78. მეშჩერსკაია ტექსტს VI-VII საუკუნეებით ათარიღებს: Мещерская, *Легенда*, 74–80; ენდრიუ პალმერი ლეგენდის ამ ვერსიის შექმნას ჰერაკლეს სპარსელ კამპანიას უკავშირებს: A. Palmer, Les Actes de Thaddée. *Apocrypha* 14 (2002): 63–84. ჩემი აზრით, *თადეოზის აქტები აბგარის ეპისტოლის* შემდგომ არის შექმნილი, თუმცა ამ საკითხის გარკვევას შემდგომი კვლევა ესაჭიროება.

7 (PG, 113, სვ. 423 54). E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legend. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*. Leipzig, 1899, გვ. 39**–85**. *terminus post quem* ამ ტექსტის შედგენისათვის არის ჩვ. წ. აღ. 944 წელი. E. Patlagean, L'entrée de la Sainte Face d'Edesse à Constantinople en 944, in *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*. Actes du colloque organisé par le centre de recherche "Histoire sociale et culturelle de l'Occident XIIe-XVIIIe siècle," Collection de l'Ecole française de Rome 213, ed. A. Vauchez. Rome, 1995, გვ. 21 35. ქართული თარგმანი (*კონსტანტინეს მიერ მეფე ბერძენთა დალოცვილისა, ქრისტეს მიერ მეფისა საუკუნეთაჲსა: თხრობაჲ შეკრებილი თითო სახეთა თხრობათაგან, ავგაროზის მიმართ წარგზავნებულისა მის ხატისათჳს ქრისტეს ღმრთისა ჩუენისა, თჳ ვითარ ედესით კონსტანტინეპოლედ აღმოიყვანეს*) გვხვდება ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის XIII საუკუნის ხელნაწერ *Q 762-ში*, გვ. 35 92. ტექსტს გამოსაცემად ვამზადებ.
ჩემი ვარაუდით, სირიული ტრადიცია, გარდა სხვადასხვა წყაროსი, რომლებიც ედესის ქრისტეს ხატს მოიხსენიებენ, იცნობს ლეგენდის მხოლოდ ერთ ვერსიას – *აბგარის ეპისტოლეს*. იგი გამოყენებულია *Chronicon ad annum 1234 pertinens*-ში. სირიული ტექსტი განხილულია ჰან ვილემ დრაიევერსის მიერ: H. J. W. Drijvers, The image of Edessa in the Syriac tradition, in Kessler and Wolf, *Holy Face*, გვ. 13–31; შესაბამისი ნაწყვეტები გამოქვეყნებულია სებასტიან ბროკის მიერ: S. Brock, Transformation of the Edessa Portrait of Christ, Journal of Assyrian Academic Studies 18, no. 1 (2004): 46-56, გვ. 51-53.

აბგარის ლეგენდის ამსახველი სხვადასხვა ვერსიიდან ხელნაწერებში მხოლოდ ორია დასურათებული: *აბგარის ეპისტოლე*, რომელიც სავარაუდოდ VI-VII საუკუნეებშია შექმნილი, და *Narratio*, რომლის შექმნის თარიღადაც 945 წელი სახელდება.

აბგარის ეპისტოლის ტექსტი ყოველგვარი შესავლის გარეშე უშუალოდ იწყება აბგარისა და იესოს ეპისტოლეებით და შემდეგ გადმოგვცემს ედესის ხატისა და მისი კეცის ასლის, *კერამიდიონის*, სასწაულებრივად გამოსახვის ისტორიას. აპოკრიფი მოგვითხრობს აგრეთვე ქალაქის კარიბჭესთან მკვლობელის განკურნების ამბავს და სრულდება მოციქულ თადეოზის ედესაში ჩამოსვლითა და მისი ხელიდან აბგარის ნათლისღებით.

Narratio უფრო დეტალურ ტექსტს წარმოადგენს და ემყარება რეალურ ამბავს – ხატის ედესიდან კონსტანტინოპოლში 944 წელს გადასვენების ისტორიას. ზემოთ ნახსენები ტრადიციული ელემენტების გარდა, ეს ნაწარმოები ახალ მოტივებსაც შეიცავს. იგი მოგვითხრობს წარმართობას დაბრუნებული აბგარის ძის ზეობის დროს ხატის ქალაქის კედელში დამარხვისა და სპარსელების მიერ 544 წელს ედესის ალყის დროს მისი სასწაულებრივი გამოჩენის შესახებ. ტექსტი გრძელდება X საუკუნეში ბიზანტიელებსა და არაბებს შორის მოლაპარაკებების აღწერით; ხოლო მთავრდება ხატის ედესიდან კონსტანტინოპოლში გადასვენებითა და მისი დიდი სასახლის ფაროსის სამლოცველოში დაბრძანებით.

Sin.Geo.N.50-ში დაცული ასურელ მამათა საქმენის უძველესი რედაქციის ტექსტში შემონახული ინფორმაცია ედესის ხატისა და კერამიდიონის შესახებ

სინას მთის წმინდა ეკატერინეს მონასტრის ახალი კოლექციის ერთ-ერთი ქართული ხელნაწერი Sin.Geo.N.50, *იოანე ზედაზნელის და მოწაფეთა საქმენის* უძველეს რედაქციას შეიცავს.[8] ამ ტექსტის თანახმად, რომელსაც მისი გამომცემელი, ზაზა ალექსიძე, X საუკუნით ათარიღებს (ხოლო მის პროტოტიპს კი უფრო ადრეულად მიიჩნევს), საქართველოში VI საუკუნის მეორე ნახევარში მოსულ 12 სირიელ მამათა შორის იყვნენ ეზდერიოზ სამთავისელი და თეოდოსიოს მრეხელი.

"[ეზდერიოზ] ნაბუქნელი (=მაბუგი=ჰიერაპოლისი) იყო წინაშე ხატსა მაცხოვრისასა მდგომელი, შვილი მესაკუმევლისაჲ... და ესე თევდოსიოს მრეჭელი მთავარი იყო ურ(ა)ჰაელ (=ედესა), ძჱ ბჭისაჲ და სამართლის-მყოფელისაჲ გლახაკთაჲსაჲ, და კურთხეულ იყო დეაკონად და მონაზონად ხატსა წინაშე ქრისტჱსსა და რაჟამს დასხდეს ესენი აქა და აღაშჱნეს საყოფელად ეკლესიანნი, განიძრახეს, რაჲთამცა ხატისა მის წილ მაცხოვრისა ხატები გაწერეს სასურველად. და თევდოსიოს შემზადა კედელი, ხოლო ეზდერიოზ შექმნა ფიცარი. და მოივლინა კაცი ვინმე მოგზაური ჭალაკით ვანად ეზდერიოზისა და მიზეზ-ყო ლომისა დევნაჲ. დააყენა ბერმან და ჰკითხა, თუ ვინაჲთ მოხუალ. ხოლო მან ჰრქუა, ხატსა

8 ზ. ალექსიძე, მანდილიონი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში, *ანალები* 1 (2001), გვ. 9-15.

წერაჲ ვიცი. და ვითარცა ესმა ესე, წარვიდა ბერი რეჰდ, რაჲთა მოიყვანოს თევდოსიოს. და ვითარცა მიიწივნეს, იხილეს ხატი ღმრთაებისაჲ ქუე-მდგომარჱ, საშინელად ბრწყინვალჱ. და წერილ იყო ფერჳთა თანა ასურებრითა წერილითა: "ვის ეგე ჰხედავთ, მან მომავლინა."

და ვიდრე-იგი ამას განკრვებასა იყვნეს, მოვიდა მოწაფჱ თევდოსისი და ჰრქუა: კაცი ვინმე მეოტი ვეფხთაგან და ლათუთა შემოიჭრა ვითარცა ავაზაკი და წარმოვედ. ხოლო მათ მოისწრაფეს და არავინ პოვეს, გარნა კედელსა მას შემზადებულსა ბრწყინვიდა ხატი ღმრთაებისაჲ ზე-მდგომარე. მაშინ მსწრაფლ აუწყეს იოვანეს და მოვიდა და თაყუანის-სცა ხატთა მათ და დაფარვად სცა საქმეჲ ესე..."[9]

ზაზა ალექსიძის თანახმად, ესაა ქართულ წყაროებში შემონახული უძველესი ცნობა *მანდილიონისა* და *კერამიდიონის* შესახებ. მკვლევარი აგრეთვე აღნიშნავს, რომ ქართველმა ავტორმა, სავარაუდოდ, არ იცის ედესის ხატის წარმოშობის ისტორია.[10]

მოცემული მონაკვეთიდან ნათელია, რომ ქართველი ავტორისთვის ცნობილია ედესასა და ჰიერაპოლისში ქრისტეს ხატების არსებობა და მათი იდენტურობა ("განიზრახეს, რაჲთამცა ხატისა [*sic*] მის წილ მაცხოვრისა ხატები გაწერეს სასურველად"). შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქართველმა ავტორმა არ იცოდა ხატის ლიტერატურული აღწერილობის შესაბამისი დეტალები, ანუ ხატის წარმოშობასთან დაკავშირებული ლეგენდა და ის, რომ ხატი ტილოზე იყო გამოსახული და მასზე მხოლოდ მაცხოვრის სახე იყო აღბეჭდილი. ედესის ტილოსა და ჰიერაპოლისის კეცის ნაცვლად, ქართულ ტექსტის მიხედვით, გამოსახულების დასაწერად მზადდება ფიცარი (ეზდერითზ სამთავრელი) და კედელი (თეოდოსიოს მრეჰელი); ანუ აქ მოიხსენიება ის გამოსახულებები – ხატი და ფრესკა – რომლებიც უკვე ტრადიციული უნდა ყოფილიყო X საუკუნის საეკლესიო მხატვრობისათვის.

ქართველი ავტორის "უცოდინრობა" ამ შემთხვევაში უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ იმ პერიოდისათვის, როდესაც ტექსტი შეიქმნა, საქართველოში არის ინფორმაცია ედესსა და ჰიერაპოლისში ქრისტეს სასწაულებრივი ხატის არსებობის შესახებ, მაგრამ, როგორც ჩანს, ხატის აბგარის ლეგენდასთან კავშირი ან სრულიად უცნობია, ანდა ხატი, მისი რაობის განსაზღვრის გარეშე, უბრალოდ აბგარისთვის გაგზავნილ ხატად მოიხსენიება, ისე როგორც *იოანე ურჰაელი კათალიკოსის ცხოვრების* ტექსტში (რომელშიც IX საუკუნის მოვლენებია გადმოცემული), რომელიც კეკელიძის თანახმად, ქართულად არაუგვიანეს X საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა თარგმნილიყო.[11]

---

9 იქვე.

10 იქვე.

11 ბრიტანეთის მუზეუმის *Add. 11281 (2764)* ხელნაწერი. К. Кекелидзе. Житие и подвиги Св Иоанна Урһайского. *Христианский Восток* т. 2 вып. III (1914), 301–321. კეკელიძე, *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან* ტ. 7. თბ., 1961, გვ. 102–135. იხ. აგრეთვე, *მამათა ცხოვრებანი (ბრიტანეთის მუზეუმის ქართული ხელნაწერი XI საუკუნისა)*, გამოსაცემად

ხოლო მე, მონაჲ ესე შენი, რომელი ვდგა წინაშე შენსა, სახელსა შენსა ვფუცავ, ვითარმედ შევიდე წმიდასა ტაძარსა შენსა და არა გამოვიდე მისგან ყოვლადვე, ანუ მოვკუდე ანუ შემეწიო მე და მომმადლო მე ჴელმწიფებაჲ ძლევად ჭურისა მას ზედა, და განვაქიქო იგი. და არა ვჭამო საზრდელისაგანი ყოვლადვე, გარნა ზე ვდგე შენ წინაშე თაყუანის-ცემით ადგილსა სიწმიდისა შენისსა, რომელსა შინა არს ხატი შენი, უფალო ღმერთო ჩემო იესუ ქრისტე, რომელი იგი ჴელითა შენითა წარმოუცა ავგაროს[12] მეფესა, სიმტკიცედ სარწმუნოებისა მისისა, და კეთილისა გონებისა მისისათჳს.

და ბრძანა წმიდამან ამბა იოვანე წმიდათა მოწაფეთა თჳსთა, რაჲთა არა განაღონ კარი ეკლესიისაჲ მის ზედა ვიდრე აღსრულებამდე ოთხმეოცთა დღეთა. და უბრძანა მათ მარხვაჲ და ლოცვაჲ დაუცხრომელად და ყოველსა სამწყსოსა ღმრთისა ქალაქისა წმიდისასა. და ვითარცა შევიდა საჴურჭლესა ღმრთისსა წმიდასა მას, რომელსა შინა არს ხატი მაცხოვრისაჲ ჩუენისა იესუ ქრისტესი, რომელ არს ღმერთი, ბრწყინვალებაჲ ღმრთისა მამისა დაუსაბამოჲსაჲ და დაადგრა მას შინა მარხვით და ლოცვით, გლოვით და მწუხარებით წინაშე ღმრთისა...[13]

იოანე ზედაზნელის და მოწაფეთა საქმენის ტექსტში ედესისა და ჰიერაპოლისის სახელების სირიული ფორმის ხმარება გვაფიქრებინებს, რომ ხატებთან დაკავშირებული ინფორმაცია რომელიმე ადრეული სირიული წყაროდან უნდა მომდინარეობდეს.

ედესის ხატის კონსტანტინოპოლში გადასვენების შემდგომდროინდელი ისტორია

ვიდრე ხატის რაობის ამსახველი ტექსტების ანალიზზე გადავიდოდე, მინდა თვალი გადავავლო იმ გადმოცემებს, რომლებიც ასახავს ედესის ხატის ბედს კონსტანტინოპოლში გადასვენების შემდგომ პერიოდში.

ტრადიციის მიხედვით, *ედესის ხატი* კონსტანტინოპოლში ინახებოდა 1204 წლამდე, როდესაც იგი *კერამიდიონთან* ერთად დაიკარგა ჯვაროსნების მიერ საიმპერატორო ქალაქის გაძარცვის შედეგად. რელიკვიის დაკარგვას ხატის შემდგომი ბედის შესახებ მრავალი ლეგენდის შეთხზვა მოჰყვა. ერთ-ერთი ამგვარი გადმოცემის თანახმად, ფაროსის სამლოცველოს რელიკვიები, როგორც ლათინი იმპერატორის საკუთრება, გადააბრძანეს ბუკოლეონის სამლოცველოში. მოგვიანებით, 1239 წელს, ბოლდუინ II-მ ისინი ვენეციელებს მიჰყიდა. განსხვავებული

მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ვ. იმნაიშვილმა. თბ., 1975, გვ. 235.

12 საინტერესოა, რომ მეფის სახელი, ავგაროს(ზ)ი, ბერძნული ფორმითაა მოცემული, ხოლო ქალაქის დასახელება, ურჰა — სირიულით.

13 К. Кекелидзе, *Житие*, 304.

ტრადიციის მიხედვით, *ედესის ხატი*, რომელსაც იგი სხვა კონსტანტინოპოლურ რელიკვიებთან ერთად, ვენეციელებს გემით იტალიაში გადაჰქონდათ, ხაიძირა. სხვა გადმოცემით, ვენეციელებმა ხატი საფრანგეთის მეფეს წმინდა ლუის მაჰყიდეს, რის შემდეგაც ხატი Sainte-Chapelle-ში (წმინდა სამლოცველოში) ინახებოდა 1792 წლამდე.[14] შეუძლებელია ითქვას, ამ გადმოცემათაგან რომელი ასახავს რეალურ სიტუაციას. აშკარაა მხოლოდ,რომ ორიგინალურად მიჩნეული *ედესის ხატის* დაკარგვამ მრავალი "ჭეშმარიტი *ედესის ხატის*" გავრცელებას დაუდო საფუძველი. ამასთან, როგორც იკონოგრაფიული მასალის ანალიზიდან ირკვევა, ხატის უნიკალური, საეკლესიოდ აღიარებული გამოსახულების მიღება საგარაუდოდ მისი კონსტანტინოპოლიდან დაკარგვის პერიოდისათვის ჯერ კიდევ არ არსებობდა.

მეცნიერთა აზრით, რეალური ხატი ლეგენდარულ აღწერილობას არ შეესაბამებოდა. კრისტოფერ ვალტერის გარაუდით, ეს იყო მხატვრული გამოსახულება, რომელსაც თავად ედესის ხატთან საერთო არაფერი ჰქონდა.[15] ჰერბერტ კესლერის თანახმად, ედესის ხატის მხატვრულ მოდელად აღებული იყო *imago clipeata* პორტრეტი, რომელიც პოპულარული გახლდათ ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში და აგრეთვე კარგად იყო ცნობილი ხატმებრძოლების შემდგომ პერიოდშიც, როგორც ჭეშმარიტი ხატის ამსახველი სიმბოლო.[16] შესაბამისად, ჩნდება კითხვა: რა სახის იყო სინამდვილეში *ედესის ხატი* და არის თუ არა შემონახული რაიმე ცნობები ხატის რაობაზე ძველ სირიულ წყაროებში?

ედესის ხატი – ჩვლოქნილი გამოსახულება?

როგორც უკვე აღვნიშნე, აბგარის ლეგენდის სირიული ტრადიციიდან ხატთან დაკავშირებით ჩვენთვის ცნობილია მონაკვეთი ლეგენდის ერთ-ერთი უძველესი ვერსიის, *ადდაის დოქტრინად* დასათაურებული სირიული ტექსტიდან (IV ან V ს.), სადაც ხატი მოიხსენიება, როგორც აბგარის მალემსრბოლის, ანანია/ქანაანის მიერ დახატული იესოს პორტრეტი.

ადრეული სირიული, ან სირიული დედნიდან მომდინარე წყაროების უმეტესობა უბრალოდ მოიხსენიებს ხატს, როგორც "ქრისტეს ხატს ედესაში" მის რაობაზე რაიმე კონკრეტული მითითების გარეშე.[17] არსებობს ერთადერთი ადრეული სირიული წყარო, *მარ-მარის აქტები*,[18] რომელიც *ედესის ხატის*

---

14 S. Runciman, Some remarks on the Image of Edessa. *The Cambridge Historical Journal* 3 (1931): 238–52; A. Cameron,"The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story. *Festschrift for I. Ševčenko. Harvard Ukrainian Studies* 7 (1983), გვ. 80–94. იხ. აგრეთვე: Wolf et al., *Mandylion, Il volto di Cristo* და Kessler and Wold, *Holy Face*.

15 C. Walter, 'Later-Day' Saints and the Image of Christ in the Ninth-Century Byzantine Marginal Psalters. *Revue des Etudes Byzantines* 45 (1987): 205–22.

16 H. L. Kessler, Configuring the Invisible by Copying the Holy Face. *Holy Face*, 129–51, გვ. 144.

17 I. Karaulashvili, The Date…, 98–108; მისივე, The *Epistula Abgari*: Composition, Redactions, Dates. PhD. Diss., Department of Medieval Studies, Central European University, Budapest, 2004, თავი 5.

18 აქ მოკლედ არის გადმოცემული *ედესის ხატის* წარმოქმნის ისტორია. *მარ-მარ აქტების* დათარიღება პრობლემატურია (V–VII სს). საინტერესოა, რომ ტექსტში ტილოს აღსანიშნავად გამოყენებულია ტერმინი *sedona*, რომელიც ბერძნული *sindon*–იდან მომდინარეობს. Brock, Transformation…, გვ. 49. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსად აღრეული ბერძნული ტრადიციისა,

წარმოქმნის ამბავს *აბგარის ეპისტოლის* მსგავსად გადმოგვცემს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მეცნიერთა უმეტესობა ხატის წარმოშობის ისტორიის შემცველ პასაჟს გვიანდელ ჩანართად მიიჩნევს.[19]

მანდილიონის რაობის შესახებ საუბარია აგრეთვე შედარებით გვიანდელ ბიზანტიურ და ლათინურ წყაროებში.[20] თუმცა, ამ ტექსტებში მოცემული ინფორმაცია ხშირად ერთმანეთისგან განსხვავდება, და საკითხს, გაშუქების ნაცვლად, უფრო მეტად ართულებს. განსხვავებული მინიშნებანი ხატის რაობის შესახებ გვხვდება აგრეთვე გვიანდელ აღმოსავლურ წყაროებშიც. *ედესის ხატი,* როგორც უბრალოდ მაცხოვრის ან იესოს ხატი, მოიხსენიება იაკობ სერუგელის (VI ს.) *დანიელ გალაშის ცხოვრებაში;*[21] VIII საუკუნის მეორე ნახევრით დათარიღებული სირიული ტექსტი გვამცნობს, რომ ეს იყო ხატი (იხმარება ტერმინი *yuqna* (ხატი), მის რაობაზე რაიმე მინიშნების გარეშე), რომელიც ქრისტემ თავისი სახით დაბეჭდა;[22] იესოს ხატად მოიხსენიება იგი აგრეთვე ჰარანის მელქიტი ეპისკოპოსის, თეოდორე აბუკურას (დაახლ. 750-820) იკონოფილურ ტრაქტატში.[23]

როგორც უკვე არაერთხელ ითქვა, უადრესი წყარო, სადაც ხატი მოიხსენიება, არის *ადდაის დოქტრინა,* რომლის მიხედვითაც ხატი აბგარის მალემსრბოლის,

---

ამ ტექსტშიც არ გამოიყენება არც ერთი ტერმინი, რომელიც ხატის ხელთუქმნელობაზე მიუთითებს.

19 **Drijvers, The Image**..., გვ. 26. როგორც ახლახან შევიტყვე, სებასტიან ბროკი ამ პასაჟის ავთენტურობის შესახებ ეჭვს არ გამოთქვამს.
ამდენად, თუკი ამ პასაჟს ორიგინალური ტექსტის ნაწილად ჩავთვლით, ჩემ მიერ გამოთქმული ვარაუდი, რომ ადრეული სირიული წყაროები საერთოდ არ იძლევა ინფორმაციას ხატის რაობის შესახებ და მას მხოლოდ იესოს ხატად მოიხსენიებს, გაბათილებულად შეიძლება ჩაითვალოს. იხ. ყარაულაშვილი, ედესის მეფე აბგარი და უფლის მიერ რჩეული მმართველის ქრისტიანული იდეის ჩამოყალიბება. *წახნაგი* 2 (2010): 159-188, გვ. 175. თუმცა სტატიაში წამოყენებული არგუმენტი უცვლელი რჩება, ვინაიდან მსგავსად ადრეული ბერძნული ტრადიციისა, ამ ტექსტშიც არ გამოიყენება არც ერთი ტერმინი, რომელიც ხატის ხელთუქმნელობაზე მიუთითებს.

20 J. A. Munitiz, J. Chrysostomides, E. Harvalia-Crook, and C. Rendrinos, eds., *The Letter of the Three Patriarchs to the Emperor Theophilus and Related Texts*. Camberley, 1997; A.-M. Dubarle, L'homélie de Grégoire le Réféndaire pour la réception de l'image d'Edesse. *REB* 55 (1997), 5 51; B. Flusin, Didascalie de Constantin Stilbès sur le Mandylion et la Sainte Tuille. *REB* 55 (1997): 53–79; M. Bacci, Relics of the Pharos Chapel: A view from the Latin West. *Восточнохристианские реликвии*, ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 2003, გვ. 234–48; G. Zaninotto, L'immagine Edessene: impronta dell'intera persona di Cristo. Nuove conferme dal codex Vossianus Latinus Q 69 del secolo X, in *L'identification scientifique de l'homme du linceul Jésus de Nazareth*. Actes du Symposium Scientifique International, Rome 1993, ed. A. A. Uspinsky. Paris, 1994, გვ. 57–61; C. Bertelli, Storie e vicende dell' imagine edessena a Silvestro a Capite e Roma. *Paragone* 217, no. 37 (1968): 3–33, გვ. 10.

21 *The History of Daniel of Galaš*. edited by F. Nau, in ""Hagiographie Syriaque," *ROC* 15 (1910): 60-64, at 61. თუმცა დრაივერსი ამ ფრაზის შემცველ წინადადებას გვიანდელ დანამატად მიიჩნევს, ვინაიდან იაკობ სერუგელი, რომელიც სხვა ნაშრომში მოიხსენიებს აბგარს და ედესას, არაფერს ამბობს ხატის შესახებ. Drijvers, The Image..., გვ. 17. და კვლავ, პასაჟის ნატყუარობაზე არაფერს ამბობს ბროკი. Brock, Transformation..., გვ. 48.

22 "...the image (*rwqn'*) that he impressed with His face..." სიტყვა-მიგება ბეთ-ჰალის მონასტრის ქრისტიან ბერსა და ემირ მასლამას მიმდევარს შორის." ტექსტი VIII საუკუნის პირველი ნახევრით თარიღდება (დრაივერსი). Brock, Transformation..., გვ. 49–50. იხ. აგრეთვე: Drijvers, The Image..., გვ. 27.

23 S. H. Griffith, Theodore Abū Qurrah's Arabic Text on the Christian Practice of Venerating Images. *JAOS* 105. 1 (1985): 53-73, at 59.

ანანია/ქანაანის მიერ დახატული გამოსახულებაა. ამ განცხადების გამოძახილი! გვხვდება გვიანდელ სირიულ ტექსტებშიაც, როგორც მაგალითად, *1234 წლის ქრონიკაში* [*Chronicon ad annum 1234*] ან ედესის იაკობიტი პატრიარქის, მიქაელ ასურის *ქრონიკაში* (XII საუკუნე).[24] ამ ნაშრომების ავტორებს გამოყენებული აქვთ IX საუკუნის იაკობიტი პატრიარქის, დიონისე ტელ-მაქრელის († 845) *ქრონიკა*. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, ეშველიებდა VIII საუკუნის ავტორის, თეოფილე ედესელის († 785) დაკარგულ *ისტორიას* და დანიელ ბარ მოსეს (რომელიც დიონისე ტელ-მაქრელის ბაბუა იყო დედის მხრიდან, VIII-IXსს.) ნაშრომებს.

ამ წყაროებიდან *1234 წლის ქრონიკა* თითქმის იმეორებს *აბგარის ეპისტოლის* სტუეტს ხატის შესახებ. თუმცა, უმეტესად მის გადმოცემამდე, *ქრონიკის* ავტორი აღნიშნავს, რომ მეფე აბგარმა უბრძანა ჰანან ტაბელარიუსს მოეტანა მისთვის "მისი [იესოს] სახის [ამსახველი] ხატი გამოსახული ხის ნაჭერზე," თუ ქრისტე თავად ვერ შეძლებდა მასთან ჩამოსვლას.[25] საინტერესოა, რომ X საუკუნის ავტორი, აგაპიუს მანბიჯელი, რომელიც ასევე იყენებს თეოფილე ედესელის ნაშრომებს, თავის *ისტორიაში* გვიყვება, რომ მხატვარმა ჰანანმა ხის კვადრატულ დაფაზე დაწერა ქრისტეს პორტრეტი (აქ ტილო აღარ არის ნახსენები), რომელიც ედესაში წაიღო და მისცა აბგარს, ხოლო ამ უკანასკნელმა იგი დიდი პატივით მიიღო და თავის საგანძურში მოათავსა.[26]

მიქაელ ასურს მოჰყავს ვინმე ათანასე ბარ გუმოელი, მდიდარი ედესელი მოხელე/ისტორია. ხალიფ აბდ-ალ-მალიქის ხანის დროს (685-705) ათანასემ ედესელებს 5 000 დინარი ასესხა, რათა მათ არაბებისათვის ხარკი გადაეხადათ, ხოლო ქრისტეს ხატი თანხის დაბრუნებამდე თავისთან დაიტოვა. ათანასეს არ უნდოდა ხატის დაბრუნება და დაიქირავა გამოცდილი მხატვარი, რათა მას ხატის ასლი გაეკეთებინა. ამ უკანასკნელმა იმდენად წარმატებულად შეასრულა ათანასეს დავალება, რომ თავად ხატი, რომელიც "იოჰანან კურიერის [*resp.* ჰანანი, მეფის მალემსრბოლი] ხელით აბგარს გამოეგზავნა, ათანასეს მფლობელობაში დარჩა." ტექსტში საუბარია გამოსახულებაზე მისი რაობის დახუსტების გარეშე, კონტექსტიდან კი იგი დახატულად იგარაუდება.[27] საგულისხმოა, რომ ედესის ხატის დახასიათებლად გამოყენებულ ტერმინებს შორის XIII საუკუნის ავტორი, ბარ-ჰებრაუსი იყენებს სიტყვას *dappā*, რაც დაფას/ფიცარს ნიშნავს.[28]

ამდენად, ზემოხსენებული წყაროების ერთი ნაწილი ეთანხმება აბგარის ეპისტოლის ლიტერატურულ ტრადიციას და ტილოს წარმოშობას ამბავს

---

24 Drijvers, The image…, გვ. 21–25. *Anonymi auctoris Chronicon ad annum Christi 1234 pertinens*, ed. J.-B. Chabot. vol. 1, Scriptores Syri 56. Louvain, 1952, გვ. 96–97; *Chronique de Michel le Syrien, Patriarche Jacobite d'Antioche (1166-1199)*, ed. J.-B. Chabot. vol. 2. Paris, 1901, გვ. 475–477.

25 Drijvers, The Image…, გვ. 23–24; Brock, Transformation…, გვ. 52.

26 A. A. Vasiliev, Kitab al-'Unvan (Histoire Universelle Ecrite par Agapius de Menbidj). second partie, facs. 1, *PO* 7, ed. R. Griffin and F. Nau Paris, 1911, გვ. 474–475.

27 *Chronicle de Michel le Syrien*, გვ. 476–77. Drijvers, The image…, გვ. 22.

28 *The Chronography of Gregory Abû'l Faraj, Commonly Known as Bar Hebraeus, Being the First Part of his Political History of the World*, trans. E. A. W. Budge (1932; repr., Amsterdam, 1976), გვ. 47, 113, 179f., trans. 48, 105, 162f.; F. Rosenthal, A note on the Mandil, in *Four Essays on Art and Literature in Islam*. Leiden, 1971, გვ. 65, შენ. 1.

გვიყვება. მეორე ნაწილი მხოლოდ ხატს ახსენებს, ხოლო მესამე ნაწილის მიხედვით, ქრისტეს *ედესის ხატი* დაწერილი იყო, თანაც, საკარაუდოდ, ფიცარზე. როგორც აქვრილ კამერონმა (რუნსიმანის შემდეგ) აღნიშნა, საფიქრებელია, რომ ხატი არასოდეს ყოფილა ტილოზე აღბეჭდილი, და იგი, ალბათ, არასოდეს განსხვავებულა ქრისტეს სხვა ძვირფასი ხატებისაგან.[29] ამასთან, *მანდილიონის* უადრესი გამოსახულება X საუკუნის ხინას ცნობილ ხატზე გვხვდება (სურ. 1), ხოლო ედესის ხატის იკონოგრაფიული ტიპების ჩამოყალიბება X საუკუნის შემდგომ პერიოდში, X/XI-XIV საუკუნეებში, ანუ ხატის კონსტანტინოპოლში გადასვენების შემდეგ ხდება (სურ. 2,3,4,5).[30]

შესაძლოა, სწორედ ხატის რეალურ და ლეგენდარულ ფორმებს შორის სხვაობამ გამოიწვია *Narratio-ს* ტექსტში შემდეგი პასაჟის შეტანა:[31]

> "დალაცათუ დიდთა მათ ბჭეთა ზედა აღმართებულისა მის კერპისა პატივი ზესთა აღმატებულიყო, რომელი იგი გარდამოაგდო მაშინ ავგაროზ, და მისცა სრულიადსა დამჭიმებასა და უსინი ყოფასა, და ადგილსა მას, რომელსა იგი აღმართებულ იქო, პირველ აღჰმართა ჭელითუქმნელი იგი ხატი უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესი ცხებითარითა სახითა შემკული, ვითარ-ესე აწ ვხედავთ, რადთა წმინდად იგი მანდილი ხატისად ფიცარსა ზედა გარდაართხა, და გარემოსი მისი ოქროდთა მოიქმნა, და ოქროსა მას ზედა დაწერნა სიტყუანი ესე: «ქრისტე ღმერთი, რომელი შენ გესვიდეს, არა ჴელნებულ იქმნეს სასოებისაგან.»[32]

---

29 "...the image never actually looked like a cloth at all" and "probably it was indistinguishable from any other precious Christ-icon..." Av. Cameron,The History..., გვ. 87 88; Runciman, *Remarks*, გვ. 244.

30 ყველაზე ადრეულ ნაბეჭდს X საუკუნით დათარიღებული ხინას მთაზე დაცული ხატი წარმოადგენს. Weitzmann, The Mandylion and Constantine Porphyrogenennetos. *CahAr* 11 (1960): 163–84; Runciman, S. Runciman, *The Emperor Romanus Lecapenus and His Reign: A Study of Tenth-Century Byzantium*. Cambridge, 1963. *მანდილიონის* იკონოგრაფიული ტიპების ჩამოყალიბებაზე იხილეთ: *Mandylion: intorno. Il volto di Cristo. The Holy Face*; K. J. Kavan, Art and Miracle. Ph.D. diss., University of London, 1995; André Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthdoxe*. Zografika (Seminarium Kondakovianum) 3. Prague, 1931, გვ. 16.

31 სამწუხაროდ, ჩემს სტატიაში "რწმენელი მმართველის იდეა" (გვ. 176) შეცდომაა არის გაპარული და ხატის ედესაში გადასვენების ნაცვლად კონსტანტინოპოლში გადასვენებაა ნახსენები. თუმცა, მნიშვნელოვან ასპექტად რჩება ის ფაქტი, რომ ეს ინფორმაცია ხატის კონსტანტინოპოლში გადასვენების თანადროულია.

32 *Q 762*, გვ. 61. ფსკოვ-ჭუანშერის *ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისას* გვიანდელი, ვახტანგის სწავლულ კაცთა კომისიისეული, ნანართი ასურელ მამებზე საუბრისას ამ მონაკვეთს ასე გადმოგვცემს: ხატი, "...რომელი აღმართა აგვაროზ ბჭეთა ზედა ქალაქისათა, ხატა-იგი ემართა კერპი ბილწი, რამეთუ დაესვენა ხატი იგი ტილოსი, ფიცარსა ზედა გარდართხმული, რათა ყოველნი შემავალნი მუნ შინა ხილვით თაყუანის-ცემდენ." *ქართლის ცხოვრება*. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ., 1955, გვ. 213. XI საუკუნის ქართველი ისტორიკოსი VI საუკუნეში სპარსელთა ალყის დროს ედესის *კრამიდეთის* სასწაულებრივად წარმოქმნის ამბავსაც *Narratio-ს* შესაბამისად გადმოგვცემს. არ არის გამორიცხული, რომ ეს მონაკვეთი არა უშუალოდ *Narratio*-დან, არამედ ბიზანტიურ *მენოლოგიონში* ან *ხეთაქსარში* 16 აგვისტოს საკითხავად შეტანილი მოკლე ტექსტიდან მომდინარეობდეს. ამ ტექსტების ნაწილი გამოცემულია: *Menologii anonymi Byzantini. Saeculi X. quae supersunt*. ed. B. Latyšev. Petropoli, 1912, გვ. 282-285. M. Guskin, *The Image of Edessa*. Brill, 2009, გვ. 88-

საინტერესოა, რომ ალავერდის ოთხთავის *მანდილიონის* ამსახველი მინიატურა, ფაქტობრივად, ხატს იმგვარად გამოსახავს, როგორც ამას *თხრობა* აღწერს, ანუ "ფიცარსა ზედა გარდართხმულსა და გარშემო ოქროთა მოქმნილს." (სურ. 6)

ამასთან, 1090 წლით დათარიღებული ანონიმი ლათინი პილიგრიმის ჩანაწერების თანახმად, თუ სასახლის სხვა წმინდა რელიკვიები კონსტანტინოპოლში სახალხოდ იფინებოდა, ტილოს, ანუ ედესის ხატის ნახვის უფლება არავის ჰქონდა. იგი სპეციალურ ყუთში ინახებოდა, რომელიც ერთადერთხელ გაიხსნა, რასაც საშინელი ხანგრძლივი მიწისძვრა მოჰყვა და ქალაქში მრავალი ადამიანი დაავადდა. ხილვისას გაცხადდა, რომ სტიქია შეწყდებოდა, თუ ყუთი დაილუქებოდა და ხატს აღარავინ ნახავდა. ხატი ოქროს ყუთში ჩადეს და დალუქეს. იგი მას შემდეგ აღარ გახსნილა და აღარავის უნახავს.[33]

ამდენად, X საუკუნის წყარო გვამცნობს, რომ ტილო ფიცარზე გადაიჭიმა, ხოლო XI საუკუნის დასასრულს, როდესაც ზემოხსენებული პილიგრიმი კონსტანტინოპოლში ჩავიდა, ხატი უკვე ყუთში ჩადებული, დალუქული იყო და მისი ნახვის უფლება არავის ჰქონდა. ხომ არ უნდა ვივარაუდოთ, რომ 945 წელს ედესიდან კონსტანტინოპოლში გადატანილი რეალური ხატი უბრალოდ არ შეესაბამებოდა ბიზანტიურ სამყაროში გავრცელებულ ლეგენდას, რომლის თანახმადაც ედესის ხატი ტილოზე აღბეჭდილ მაცხოვრის სახეს წარმოადგენდა, შედეგად კი შეიქმნა ლეგენდა, რომელშიაც გაცხადდა ღვთის ნება *მანდილიონის* უბრალო მოკვდავის მიერ ნახვის აკრძალვის შესახებ?[34]

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სანკტ-პეტერბურგის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ქართულ ხელნაწერთა კოლექციის კატალოგიზაციისას *ანტონ მარტყოფელის ცხოვრების* გვიანდელი რედაქციის დღემდე უცნობი ვერსია გამოვლინდა. ამ ტექსტის თანახმად, როდესაც ედესაში ჩატანის შემდეგ აბგარმა

115.

33 Krijnie N. Ciggaar, Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55. *Revue des Études Byzantines* 53 (1995), გვ.117–140.

34 ედესაში რეალურად არსებული ხატის რაობის საკითხის გარკვევისათვის შესაძლოა ყურადღების ღირსია ის ხატები, რომლებსაც უძველესი ტრადიცია *ედესის ხატთან* აიგივებს. ამგვარ ხატთაგან უძველესია ქართული ანჩისხატი, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში *კერამიდიონად* ითვლებოდა. როგორც კარგადაა ცნობილი, ის წარმოადგენს VI-VII საუკუნეებით დათარიღებულ ენკაუსტიკური ტექნიკით შესრულებულ ხატს, რომელიც XII საუკუნის ბოლოს ვერცხლით შეიმოსა, ხოლო XIV საუკუნეში ტრიპტიქონად გადაკეთდა. ხატის მოჭედილობა რამდენჯერმე შეკეთდა, მასზე XII, XIV, XVI და XVIII საუკუნეებში წარწერებიც შესრულდა. მოჭედილობაზე გამოსახულია ქრისტე პანტოკრატორი, ხოლო ორიგინალური ენკაუსტიკური მხატვრობა წარმოადგენს ქრისტეს სახესა და მხრებს (სურ. 7, 8). შ. ამირანაშვილი, *ბექა ოპიზარი.* თბ., 1937, გვ. 5–22; თ. საყვარელიძე, ანჩის კარედი ხატი. საბჭოთა ხელოვნება 5 (1976), გვ. 77–91.

ძნელია იმის დადგენა, შესაძლებელია თუ არა ანჩისხატი ედესაში შენახული "ფიცრის ხატის" სავარაუდო ორიგინალის ასლს წარმოადგენდეს, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ხატი საუკუნეების განმავლობაში კერამიდიონთან იყო გაიგივებული, მას სპეციალური ყურადღების ღირსად ხდის. რაც შეეხება *ედესის ხატთან* დაკავშირებულ ეროვნულ ლიტერატურულ ტრადიციას, მისი მიმოხილვა მოცემულია ჩემს სტატიებში: "რჩეული მმართველის იდეა" და "ანჩისხატი": *კერამიდიონი* პიერაპოლისიდან თუ *მანდილიონი* ედესიდან?" *მრავალთავი* 20 (2003), გვ. 170 178.

ედესის ხატი ქალაქის კარიბჭის თავზე მოათავსა, ტილოს დაცვის მიზნით. მან ზემოდან ჯერ კეცი, ხოლო შემდეგ ფიცარი დაადო. შედეგად, სასწაულებრივად წარმოიქმნა ორი *კერამიდია*,[35] ერთი კეცზე და მეორე ფიცარზე.[36]

ცნობას VI საუკუნეში სპარსელების ალყის დროს ედესის კედელში სასწაულებრივად აღმოჩენილი *კერამიდიონის* შესახებ X საუკუნის *Narratio* გვაწვდის.[37] ამასთან, ტექსტის სხვა მონაკვეთში არის ცნობა ედესაში ხატის ხელით შექმნილ ასლ(ებ)ზე. თხრობის თანახმად, *მანდილიონის* წამოსაღებად იმპერატორმა რომანოზმა ედესაში სამოსატის ეპისკოპოსი აბრაამი გაგზავნა. მეფეც და ეპისკოპოსიც ფრთხილობდნენ,

"ნუუკუე შეიტყუენენ ედესელთაგან და ნაცვლად ჴელითუქმნელისა მის ხატისა სხუაჲ გამოხატული მსგავსი მისი მისცენ, რომელი იგი გამოეხატა მისაცემელად სპარსთა. და ესრეთ ორნივე იგი ურთიერთას მსგავსნი პატივ-იცემებოდეს ეკლესიასა შინა ნესტორიანთასა.[38] ამისთჳსცა მივლინებულმან მან ორნივე სწორებით გამოითხოვნა და ვითარცა მოიყვანნეს მისსა, ჴელითუქმნელი იგი ხატი წარმოიყვანა."[39]

---

35 *აბგარის ლეგენდის* არაბულ ვერსიასა (J. H. Gottheil, An Arabic Version of the Abgar-Legend. *Hebraica* 7 (1890-1891): 268-277, გვ. 277) და სირიულ *1234 წლის ქრონიკის* მიხედვით (Brock, Transformation…, გვ. 52), ჰიერაპოლისში ორი კერამიდია წარმოიქმნა.

36 ტექსტი გამოსაცემად მზადდება ლელა ხოფერიასა და თინათინ ცერაძის მიერ. მადლობას მოვახსენებ ლელა ხოფერიას ინფორმაციის გაზიარებისა და სტატიაში მოხსენიების ნებართვისათვის.

37 ი. ყარაულაშვილი, ანჩისხატი…

38 სავარაუდოდ, ცნობა ანტონი მარტყოფელის მერ ხატის ნესტორიანთა ეკლესიიდან გადმოსვენების შესახებ სწორედ *Narratio*-ს ამ მონაკვეთიდან უნდა მომდინარეობდეს. ფსევდო-ჯუანშერის *ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისას* გვიანდელი ნანართის მიხედვით, "…რომელი იგი კეცი საფარველად მის ხატისა აღმართებულ იყო, მას ზედა გამოსახულ იყო სხუა ხატი და მსგავსება წმიდისა მის საუფლოისა ხატისა, რომელი იგი სწორებით პატივ-იცემებოდეს, და ნისტორიანთა ეკლესიასა შინა დაესვენნეს." *ქართლის ცხოვრება*, გვ. 213.

39 *Q 762*, გვ. 78-79. ბერძნული ტექსტის მიხედვით კი ასლი ორი იყო, ერთი, რომელიც სპარსელთათვის მისაცემად იყო შექმნილი, და მეორე, რომელიც ნესტორიანთა ეკლესიაში ითაყვანებოდა: ἀμφοτέρας ταύτας μετὰ καὶ ἑτέρας της ἐν τῃ των Νεστοριανων ἐκκλησίᾳ τιμωμένῆς πάλαι καὶ
αυτῆς, ὡς ἔοικεν, ἀπὸ τῆς πρωτοτύπου μεταληφθείσῆς, ἐπιζητήσᾶς…" "…მოითხოვა ორივე ეს [ხატი (ორიგინალი და სპარსელთათვის შექმნილი ასლი – ი. ყ.)], და კიდევ ერთი, რომელიც ითაყვანებოდა ნესტორიანთა ეკლესიაში, და, როგორც ჩანს, დიდი ხნის წინ იყო გადაწერილი დედნიდან…" PG 113, სვ. 445.
სპარსელთათვის დაწერილი ხატის შესახებ ინფორმაცია *Narratio*-ს ტექსტში მანამდეც, სპარსელთა შეტევის შესახებ საუბრისასაც გვხვდება. ქალაქის უშედეგო ალყიდან მცირე დროის შემდეგ სპარსთა მეფის, ხოსროს ქალიშვილი ეშმაკმა შეიპყრო. ბოროტმა გოგონას პირით განაცხადა, რომ მხოლოდ *ედესის ხატის* ძალით დატოვებდა მას. ხოსრომ ედესელებს *მანდილიონის* დროებით მისთვის გაგზავნა მოსთხოვა. ედესელებმა "ამისთჳსცა განიზრახეს განზრახვაჲ კეთილი და გონიერი, და დაწერეს სახე უწერელისა მის ხატისა უფლისაჲ, და ყოვლითურთ მიამსგავსეს სახესა მისსა და საზომსა და წარსცეს იგი საბურისსა."
ხატის მიახლოვებისას გოგონაში ნასახლებულმა ეშმაკმა აუწყა გარშემომყოფთ, რომ დატოვებდა მას, თუკი ხოსრო აღუთქვამდა, რომ ხატს ქალაქში არ შემოატანინებდა და უკანვე გაგზავნიდა. მეფე დაითანხმდა, გოგონა განიკურნა და ხოსრომაც "ბრძანა წმიდისა მის ხატისაჲ მიერ გზითვე გარეშე ქცევაჲ, და მეისვე ქალაქსა მიყვანებაჲ ვინაჲ წარმოიყვანა. და ფრიადითა ნიჭითა და შესაწირავითა აღავსნა მიმყვანებელნი იგი მისნი." *Q 762*, გვ. 74-76. PG, 113, col. 443–444.
Narratio-ს ტექსტის ეს მონაკვეთი (არც ბერძნული და არც ქართული) არაფერს გვამცნობს

ამდენად, *Narratio*-ში მოხსენიებულია ედესაში არსებული ხელთქმნილი ასლები. რადგან იმავე ტექსტიდან ციტირებული პირველი პასაჟი გვარწმუნებს, რომ აბგარმა *მანდილიონი* ფიცარზე გადაჭიმა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ხელთუქმნელი ხატის ხელით შექმნილი ასლ(ებ)იც ფიცარზე დახატული იქნებოდა. X საუკუნის ტექსტის მიხედვით, ეპისკოპოსმა აბრაჰამმა მოახერხა ორიგინალის გარჩევა.[40] თუმცა აქვე უნდა გავიხსენოთ მიქაელ ასურის ტექსტი, რომლის ცნობითაც ათანასე ბაგ-გუმოიემ ედესის მოსახლეობის შეუმჩნევლად მოახერხა ორიგინალის მისი ბრძანებით შექმნილი ასლით შეცვლა.[41] ამდენად, *ანტონი მარტყოფელის ცხოვრების* ახალი ვერსია ერთადერთი ტექსტია, რომელიც ფიცრის ასლის წარმოქმნას სასწაულს მიაწერს.

როგორც ნახს, ქართველი ავტორის მიერ მოხსენიებული პირველი მასალა, ფიცარი, შეესაბამება *ედესის ხატის* შესახებ სირიულ წყაროებში დაცულ ზოგიერთ ცნობას.[42] თუმცა, *იოანე ზედაზნელის და მოწაფეთა საქმენის* თანახმად, ხატზე ქრისტეს სრული ფიგურაა გამოსახული, ხოლო გამოსახულების ქვეშ სირიული წარწერა გვამცნობს: "ვის ეგე ჰხედავთ, მან მომავლინა." ხომ არ შეიძლება ქართველ ავტორს გამოეყენებინა ხელთუქმნელი ხატის სასწაულებრივად წარმოქმნის ამსახველი მისთვის ნაცნობი რაიმე სხვა მოდელი?

ქრისტეს ხელთუქმნელი ხატი – მაცხოვრის სხეულის სრული გამოსახულება?

აქ უნდა გავიხსენოთ ცნობილი ხელთუქმნელი ხატი, რომელიც რომში ინახება და ლატერანის ეკლესიის წმიდათაწმიდა სამლოცველოს [Sancta Sanctorum] *acheropita* ხატად არის ცნობილი.(სურ. 9).[43] ეს ხატი არასოდეს ყოფილა ასოცირებული მეფე აბგართან, ან გაიგივებული ედესის ხატთან. პირველად იგი მოიხსენიება *Liber Pontificalis*-ში,[11] რომლის თანახმადაც ხატი პროცესიით გაატარეს რომში სტეფან II-ის პაპობის დროს (752–57);[45] აქვეა ინფორმაცია, რომ ხატი ვერცხლით მოიჭედა პაპ ინოკენტი III-ის დროს (1198–1216).[46]

ამ ასლის ნესტორიანთა ეკლესიაში დასვენების შესახებ. რაც შეეხება ბერძნულ ტექსტში ნახსენებ მესამე ასლს, თხრობა მისი წარმოშობის შესახებ დეტალურ ინფორმაციას არ შეიცავს.

40 მიქაელ ასურის თანახმად, ათანასემ გარკვეული პერიოდის შემდეგ ეს ამბავი თანამორწმუნეებს (ბროკის თანახმად, მართლმადიდებლებს) გაუზიარა, და ხატის დასავანებლად ბაპტისტერიუმი ააგო. Brock, Transformation…, გვ. 51.

41 იხ. შენ. 27.

42 ტექსტში რომ ფიცარი თეოდოსიოს მრეხელის, ხოლო კედელი უხდეროის ნაბეჭდი მოიხსენიებოდეს და არა პირიქით, შესაძლებელი იქნებოდა კედლისა და კეცის სიმბოლურ ეკვივალენტობაზე საუბარი.

43 H. L. Kessler and J. Zacharias, eds., *Rome 1300: On the Path of the Pilgrim*. New Haven, Conn., 2000; S. Romano, M. Andarolo, W. Angeleli, და E. Parlato -ს სტატიები *Il Volto di Cristo*-ს მეორე თავი L'acheropita del Salvatore, Sancta Sanctorum ხატს ეძღვნება. Wolf and Morello, *Il Volto di Cristo*, გვ. 39–52.

44 *Liber Pontificalis*, vol. 1, 443. Wolf and Morello, *Il Volto di Cristo*, გვ. 39, 43, 51-52.

45 G. Peers, *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*. University Park, Pa., 2004, გვ. 125; პროცესია აიკრძალა პაპ პიუს V დროს (1566–72). H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. E. Jephcott Chicago, 1994, გვ. 498-502.

46 R. Cormack, *Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds—Essays in Art and Culture*. London, 1997,

XI და XII საუკუნეებით დათარიღებული გვიანდელი ლათინური ტექსტების მიხედვით, ეს ხატი "ნახევრად-ხელთუქმნელია."[47] ყველაზე ადრეული ამ ტექსტებიდან, რომელიც 1029 წლით თარიღდება, საუბრობს ქრისტეს ორი ხატის შესახებ რომში: ლატერანის ხატზე (*Sancta Sanctorum*), რომელიც სასწაულებრივად გადაბრძანდა რომში, და მეორე, წმინდა ლავრენტის ბაზილიკაში დასვენებულ ხატზე, რომელიც რომში ვესპასიანემ (69–79) ან ტიტემ (79–81) ჩამოიტანა. დაახლოებით 1145 წელს ნიკოლაუს მანიაკუტიუსმა (Nicolaus Maniacutius) თავისი *მაცხოვრის ხატის ისტორიაში* (*Historia Imaginis Salvatoris*) აღნიშნა, რომ ამ ხატის გამოსახვა დაიწყო ლუკა მოციქულმა,[48] მაგრამ დასრულდა ღვთის მიერ გამოგზავნილი ანგელოზის ხელით.[49] ლათინი ავტორის თანახმად, ეს ხატი რომში ჩამობრძანდა ტიტეს მიერ იერუსალიმის დაპყრობის დროს. გერალდ უელსელი (Gerald of Wales), რომელმაც რომში XIII საუკუნის პირველ ნახევარში იმოგზაურა, იხსენიებს რომში იესოს ორი ხატს, *Uronica*-ს ლატერანში და *Veronica*-ს წმინდა პეტრეს ბაზილიკაში. გერალდის თანახმად, ქრისტეს ორი თუ სამი ხატი დაწერილი იყო ლუკა მოციქულის მიერ, ხოლო ერთ-ერთი მათგანი გადატანილი და დაცული ლატერანის წმინდათაწმინდაში.[50]

XX საუკუნის დასაწყისში ჩატარებულმა სარესტავრაციო სამუშაოებმა ცხადყო, რომ ლატერანის ხატი შესრულებულია ტემპერით ტილოზე, დაფიქსირებულია კაკლის ხის დაფაზე. ტილოზე გამოსახული იესოს სახე, რომელიც ამკობს ტახტზე მჯდომი ქრისტეს სრულ ფიგურას (142 X58.5 სმ), ცალკეა მიმაგრებული. არსებობდა წარწერაც,"იესო ქრისტე ემანუელი," რომლის გარჩევაც ახლა შეუძლებელია.[51] დაფას ათარიღებენ ან V-VI,[52] ანდა VII-VIII საუკუნეების მიჯნით. თავად იესოს სახე ტილოზე, როგორც ჩანს მიმაგრებულია, სავარაუდოდ, X საუკუნეში,[53] ძველის ხატის ლეგენდასთან, ანუ ტექსტში აღნიშნულ ტილოზე აღბეჭდილი მაცხოვრის სახესთან, შესაბამისობაში მოსაყვანად.

გვ. 98–99.

47 G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter.* Weinheim, etc., 1990, გვ. 52–73; მისივე, *Laetare Filia Sion. Ecce Ego Venio et Habitato in Medio Tui*: Images of Christ Transferred to Rome from Jerusalem, in *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian, and Islamic Art* (Studies in Honour of Bezalel Narkiss on the Occasion of his Seventieth Birthday), ed. B. Kühnel, *Jewish Art* vols. 23–24 (1997–98), გვ. 418 29, გარს. გვ. 422.

48 ტრადიციის მიხედვით ლუკა მოციქულმა დაწერა ღვთისმშობლის ჩვილული ხატი. Belting, *Likeness*, გვ. 49–53 და 57–59; M. Bacci, *Il pet. Dell' Evangelista. Storia dele imagi i sacre attribute a san Luca.* Pisa, 1998, გვ. 250–254.

49 ტექსტი გამოცემულია *De sacra imagine SS. Savatoris in palatio Lateranensi.* Rome, 1709, ნაწყვეტი დაბეჭდილია: Wolf, *Salus Populi*, გვ. 321–22 (გამოკვლევა მოცემულია გვ. 60–73). ერთი პასაჟის ინგლისური თარგმანი მოცემულია: Belting, *Likeness*, გვ. 500.

50 Gerald of Wales, *Speculum Ecclesiae*. Cf. J. S. Brewer, ed. *Giraldi Cambrensis Opera* 4. Rerum Britanicarum medii aevi scriptores 21. London, 1873, გვ. 278 79. ინგლისურად ნათარგმნი ნაწყვეტები: Belting, *Likeness*, 542; B. M. Bolton, Advertise the Message: Images in Rome at the Turn of the Twelfth Century, in *The Church and the Arts* (Papers Read at the 1990 Summer Meeting and the 1991 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society), ed. D. Wood. Cambridge, Mass, 1992, გვ. 117–130.

51 J. Wilpert, L'Acheropita ossia l'imagine del Salvatore nella Capella des Sancta Sanctorum. *L'Arte* 10 (1907): 161–77 და 247–22; G. Hartman, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz.* Freiburg im Breisgau, 1908, გვ. 40 41, 53.

52 Wilpert, "L'Acheiropita;" Belting, *Likeness*, გვ. 68.

53 Kessler and Zacharias, *Rome 1300*, გვ. 62 63.

ამდენად, როგორც ვხედავთ, *მახლობლობის* ლიტერატურული აღწერისგან განსხვავებული მაცხოვრის ხელთუქმნელი გამოსახულებანი და მათ ორგვლივ არსებული ლიტერატურული ტრადიციები საკმაოდ ადრინდელ პერიოდში დასტურდება.

ლიტერატურული ტრადიცია არსებობს აგრეთვე იესოს ფრესკული ხელთუქმნელი გამოსახულების შესახებაც. იგი შემოგვინახა ეგნატე ბერის *თხრობამ* სალონიკში ღირსი დავითის ეკლესიის მშენებლობის შესახებ.[54] გამომცემელმა ვენის გრუმელმა (Grumel) ტექსტი XII საუკუნით დაათარიღა.[55] იგი ეკლესიის აფსიდზე ქრისტეს ხატის სასწაულებრივად გამოსახვის ამბავს გადმოგვცემს. ტექსტში აღწერილი ხატი მსგავსია დღემდე შემონახული აფსიდის მოზაიკის შუა ნაწილში წარმოდგენილი ცისარტყელაზე მჯდომი ქრისტეს გამოსახულებისა, რომელიც ეზეკიელის ხილვის დეტალს წარმოადგენს. (ეზერ. 10). ეს გამოსახულება, რომელიც ხელთუქმნელის სახელით არის ცნობილი, თარიღდება VI-VII საუკუნით.[56]

თავად *თხრობის* ხუთეტი იწყება ქრისტიანთა დევნის ამბით III საუკუნის ბოლოსა და IV საუკუნის დასაწყისში. ტექსტის მიხედვით, იმპერატორი მაქსიმიანე სალონიკში მიემგზავრება ოჯახთან ერთად, რათა მოამზადოს იმი "სავრომატელთა" წინააღმდეგ. მისი ავადმყოფი ქალიშვილი თეოდორა საიდუმლოდ ინათლება. იგი სთხოვს მამას, ააგოს აბანო ქალაქის ჩრდილოეთ ნაწილში, რომელიც ლატომიას სახელითაა ცნობილი. მამამისის იმში წასვლის შემდეგ თეოდორა და ქალაქის ეპისკოპოსი იწყებენ აბანოს ეკლესიად გადაკეთებას. თეოდორას სურვილის თანახმად, მხატვარი იწყებს აფსიდის კედელზე ღვთისმშობლის გამოსახულების ხატვას, მაგრამ ღამის განმავლობაში ღვთისმშობლის ფრესკის მონახახი სასწაულებრივად იცვლება ქრისტეს გამოსახულებით.

ტექსტის მიხედვით, მალე თეოდორა ძეულებელია დამალოს მაცხოვრის გამოსახულება, ბრძანებს რა მის ამოშენებას. შედეგად, როდესაც მაქსიმიანეს ბრძანებით მთელ მიმდებარე ტერიტორიას ცეცხლს მისცემენ, ფრესკა გადარჩება, მოგვიანებით კი იგი სასწაულებრივად გამოვლინდება ხატმებრძოლი იმპერატორის ლეონ სომეხის (813-20) ხანის პერიოდში.

ტექსტიდან ვგებულობთ, რომ ქრისტე გამოხატულია ბრწყინვალე ღრუბელზე მჯდომარე, გარშემორტყმული ოთხი მახარებლის სიმბოლური გამოსახულებით. იესოს ფეხქვეშ კი ოკითხება წარწერა (რეალურ ფრესკაზე იგი არ არსებობს): "სიცოცხლის წყარო, მორწმუნე სულთა უწმინდესი საუნჯე. ვილიცვე და ჩემი ლოცვა შესმენილ იქნა. მიეალერე რა ჩემს სურვილს, მე გაგაკეთე ეს, რათა ამესრულებინა აღთქმა, [მე], რომლის სახელიც ღმერთმა იცის." ამავე ტექსტის მიხედვით, ქრისტეს უჭირავს გრაგნილი, რომლის წარწერაც ესაია

54 *Edifying Narrative on the Theandric Icon of Our Lord Jesus Christ which Appeared at the Monastery of Latomon at Thessaloniki, composed by Ignatius Monk and Cathegoumenon at the Monastery Acapniou at Thessaloniki*, in K. J. Kavan, Art and Miracle, გვ. 158–167.

55 V. Grumel, La Mosaïque du 'Dieu Sauveur' au monastère du 'Latome' à Salonique. *Echos d'Orient* 30 (1930): 157–75, გვ. 165–68. E. Bakalova, *Bachkovskaia kostnica*. Sofia, 1977, გვ. 68.

56 Ezekiel 2:9–10. Kavan, Art and Miracle, გვ. 160. R. Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and Icons*. London, 1984, გვ. 132; J. Snyder, The Meaning of the 'Majestas Domini' in Hosios David. *Byzantion* 37 (1967), გვ. 151.

წინასწარმეტყველის ხილვას ეხმაურება (25:9; "აჰა, უფალი, ღმერთი ჩვენი, რომლისა მიმართ მოსავ ვართ. და მხიარულ ვართ მაცხოვარებისა ჩუენისა ზედა, რამეთუ ესე არს უფალი, რომლისა არს მოლოდება. ვიხარებდეთ და ვიშვებდეთ მაცხოვარებასა ჩუენსა").[57] ამდენად, მოცემულია ორი წარწერის ციტირება: ერთი გამოსახულების ფეხთან, რომელიც არ არსებობს მოზაიკაზე, და მეორე, გრაგნილზე, რომელიც რეალურად არსებობს. ანუ, რეალური გამოსახულების აღწერას ავტორი უსადაგებს გარკვეულ მოდელს, რომელიც მეტ-ნაკლებად შეესაბამება ფრესკაზე არსებულ გამოსახულებას.

ნათელია, რომ *ობრობის* ავტორისთვის ქრისტეს გამოსახულება თავიდანვე ხელთუქმნელია. კატარინა კავანი ასკვნის, რომ ნაწარმოების ავტორს მხედველობაში ჰქონდა რაღაც განსაკუთრებული გამოსახულება, რომლის შესახებაც მან თავისი მოთხრობა შეთხზა.[58] მე კი, ქართველი ისტორიკოსის ცნობებისა და ლიტერატურის ხატის შესახებ არსებული ლიტერატურული ტრადიციის გათვალისწინებით, გამოვთქვამ მოსაზრებას, რომ VIII-IX საუკუნეებისათვის (ან შესაძლოა უფრო ადრეც) არსებობდა გარკვეული ტრადიცია ქრისტეს სრულტანიანი ხელთუქმნელი გამოსახულების შესახებ. ამ ტრადიციის თანახმად, ხატი ღვთაებრივი ჩარევის შედეგად გამოისახება (ანგელოზის დახმარებით) და წარმოადგენს ქრისტეს სრულ ფიგურას,რომლის ფეხებთანაც იკითხება წარწერა, რომელიც ადასტურებს გამოსახულების სასწაულებრივ წარმოშობას.

ამდენად, თითქოსდა მოხერხდა ახერელ მამათა ცხოვრების უძველეს რედაქციაში საქართველოში მაცხოვრის ორი გამოსახულების სასწაულებრივად შექმნის შესახებ მოხაკვეთის საგარაუდო ლიტერატურული წყაროების დადგენა. საგარაუდოა, რომ ქართველი ავტორისთვის ცნობილია როგორც ადრეული სირიული ტრადიცია,[59] რომელიც *ედესის ხატს* ფიცარზე გამოსახულ

---

57 წარწერა თითქმის იმეორებს ლირსი დავითის მოზაიკაზე არსებულ რეალურ წარწერას: "იხილე უფალი ჩვენი, რომლისა მიმართ მოსავ ვართ, და მხიარულ ვართ მაცხოვარებისა ჩვენისა ზედა, ვინაიდან იგი მოანიჭებს მშვიდობას ამ ხახულს." Kavan, Art and Miracle, გვ. 159.

58 იქვე, გვ. 166.

59 ეჭვგარეშე, ზოგადად ადრეული სირიულ-ქართული ურთიერთობანი უფრო მრავალფეროვანი და მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ჩვენთვის სადღეისოდ ცნობილია. რამდენადაც ვიცი, ჩვენი მოსაზრება სირიული არქიტექტურის ზეგავლენაზე ადრეულ ქართულ და სომხურ არქიტექტურაზე დადასტურებას პოულობს ტაო-კლარჯეთის მაგალითზე და შემდგომ, უფრო ღრმა კვლევას საჭიროებს. აგრეთვე შესასწავლია სირიული კედლის მხატვრობისა და მინიატურების მიმართება ქართულ იკონოგრაფიასთან. პროფ. ერიკა კრუიკშენკ-დოდის თქმით, მსგავსება ამ ორ მხატვრულ ტრადიციას შორის მარ-მუსა ალ-ჰაბაშის ფრესკებში იკვეთება (Erica Cruikshank Dodd. *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi: A Study in Medieval Painting in Syria.* Toronto, 2000). თუმცა, თუკი ეს კავშირი ნამდვილად დადასტურდა, პარალელების ძიება, ალბათ, რაბულას სახარების (VI ს. მიწერილი) მინიატურებიდან უნდა დაიწყოს.
აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ახლახან წყაროსთადის ოთხთავის მინიატურებზე შესაძლო სირიული ზეგავლენის შესახებ მსჯელობისას მარკუს ბოგიშმა (Markus Bogisch) ყურადღება მიაქცია იმას, რომ ქართული მინიატურები ეთიოპიურ-კოპტურ მინიატურებთანაც ამჟღავნებს მსგავსებას რაც, საგარაუდოდ, ორივე ტრადიციაზე სირიულის ზეგავლენის შედეგი შეიძლება იყოს. ხოლო თუ გავითვალისწინით ეთიოპიური ანბანის საიცარ გრაფიკულ მსგავსებას ქართულ ასომთავრულ, სომხურ და კავკასიურ ალბანურ დამწერლობებთან, და, ამასთანავე, იმასაც, რომ ეთიოპიურ ქრისტიანულ ტრადიციაში, ქართულის მსგავსად, აგრეთვე ფიგურირებენ ქვეყანაში ნასული სირიელი მამები, პარალელების ძიების აუცილებლობა, ეჭვგარეშე, *a priori*

მაცხოვრის ხატად მოიხსენიებს, აგრეთვე სხვა თქმულებებიც ქრისტეს სრულტანიანი ხელთუქმნელი გამოსახულებების შესახებ, რომლებიც, როგორც ვნახეთ, ლატერანის ხატის შესახებ ლათინურმა და სალითანიკის ღირსი დავითის ეკლესიის აფსიდის მოზაიკური ფრესკის შექმნის შესახებ ბერძნულმა გადმოცემებმა შემოგვინახა.

აგრეთვე საფუძველს არ უნდა იყოს მოკლებული მოსაზრება, რომ ქართველი ავტორი ამ გადმოცემებს საქართველოში რეალურად არსებულ გამოსახულებებს, კონკრეტულ ხატს და ფრესკას უსადაგებს და ქმნის ლოკალურ გადმოცემას საქართველოში მაცხოვრის ხელით-ქმნილი გამოსახულებების სასწაულებრივად წარმოქმნის შესახებ.

Irma Karaulashvili

The *Mandylion* of Edessa and *Keramidion* of Hierapolis in the Oldest Version of the *Lives of Syrian Fathers*.

Present paper is a revised part of my article ""The Abgar Legend Illustrated: Interrelation of the Narrative Cycles and Iconography in the Byzantine, Georgian and Latin Traditions," in *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*. A Colloquium organized by the Index of Christian Art, April 8-9, 2004, ed. Colum Hourihane. Index of Christian Art, Department of Art and Archeology (Princeton & Pensylvania: University Press, 2007): 245-260.

It treats an information provided in one of the recently discovered Georgian manuscripts on Mount Sinai (N/Sin-50) contains the ancient redaction of the text entitled the *Lives of Syrian Fathers*, namely the *Deeds of Ioane Zedazneli and His Disciples*. According to this text, dated by the editor to the tenth century (with a prototype that was presumably even earlier), among the twelve Syrian monks that came to Georgia in the second half of the sixth century were Ezderios of Samtavisi and Theodosios of Rekha. In Syria "[Ezderioz] of Nabuk' (resp. Mabbug) "was the servant of the Icon of the Saviour," and Theodosios, the

---

ნათელი ხლება.

საგულისხმოა, რომ ქართული და ეთიოპიური ლიტერატურული ტრადიციების ურთიერთმიმართების კვლევა მიმდინარეობს, და საკითხი ნაწილობრივ გაშუქებულიცაა თამილა მგალობლიშვილის სტატიაში, რომელიც აგრეთვე წინამდებარე კრებულში იბეჭდება ("ეთიოპია კვლესია: სიონიშინის ახალი ტაძარი, ახალი იერუსალიმი თუ ორივე ერთად?"). მიმოხილულია იგი აგრეთვე ნაშრომში "Mtskheta – Another Jerusalem of Georgia." რომელიც ებრაული უნივერსიტეტისა და გერიკაქმირის ფერეიმის მასალებში იბეჭდება. ამ ორ სტატიაში მკვლევარი გეთავაზობს აქსუმსა და ლალიბელახთან, როგორც "ეთიოპიური იერუსალიმის" სახესთან დაკავშირებული გადმოცემების ანალიზს. ზოგადად ქართულ-ეთიოპიურ ქრისტიანულ ტრადიციებს შორის პარალელების განხილვას თ. მგალობლიშვილი საქართველოსა და წმინდა მიწის ურთიერთკავშირისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში შემოგვთავაზებს.

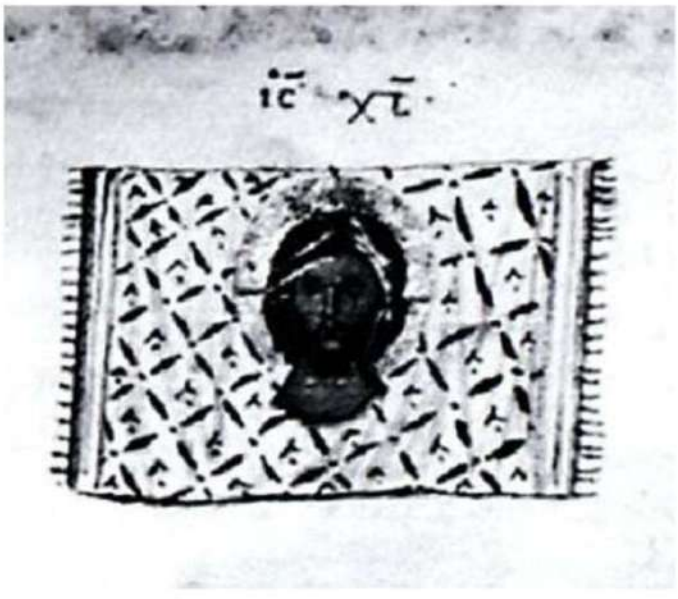
prince of Urha, "was ordained as a deacon and monk of the Icon of Christ..." In Georgia the two fathers built churches and decided "to paint the icons instead of the image [*sic*] of the Lord. Theodosios prepared the wall, while Ezderios crafted the wood[en tablet]." The two images were imprinted on the material prepared due to divine intervention. One of them, namely the image on the wood, represented the full-length figure of Christ "and at the feet [of representation] was written in Syriac letters 'I am revealed/sent by Him, Who you see here."

It is possible to assume from this passage, that the Georgian author introduces those pictorial representations—the icon and the fresco—that constituted the element of the Byzantine church decoration by the tenth century, the period to which the text is dated. The "ignorance" of the author in this particular case should be pointing to the fact that by the period when this text was written the Georgians do know that the images exists in Edessa and Hierapolis. However, their connection to the Abgar legend is either totally unknown, or the image is simply mentioned as the one sent to the king Abgar, similar to information provided in the majority of early Syriac sources, as well as in the texts derived from them. Moreover, it is possible to trace that some Syriac sources (Agapius of Manbij (tenth century), Michael the Syrian (twelfth century), Bar Hebraeus (thirteenth century) and *Chronicon ad annum 1234*) also designate the icon as "an image on the wood[en tablet]."

Texts related to the emergence "*acheropita* of Sancta Sanctorum of the Lateran church" and the image of Christ in the apse of the Church of Hosios David in Thessaloniki help to establish a *topos* related to miraculous appearance of the full-length *acheiropoiētos* image of Christ. As the texts recount, these images are produced due to divine intervention (started by a painter and concluded by an angel). The inscription at the foot of presentation is also present.

Therefore, it is possible to conclude that the Georgian chronicler knows not only the early Syriac tradition, according to which the Edessan image is mentioned as a portrait painted on wood, but also other stories related to the full-length *acheiropoiētos* images of Christ. He appropriates these narratives to the existing images and creates a local tradition about the miraculous icon and fresco that had neither been brought to Georgia from Syria nor produced via direct contact with the original - they appear miraculously *in situ*.

სურ. 1.



სურ. 2.

სურ. 3.

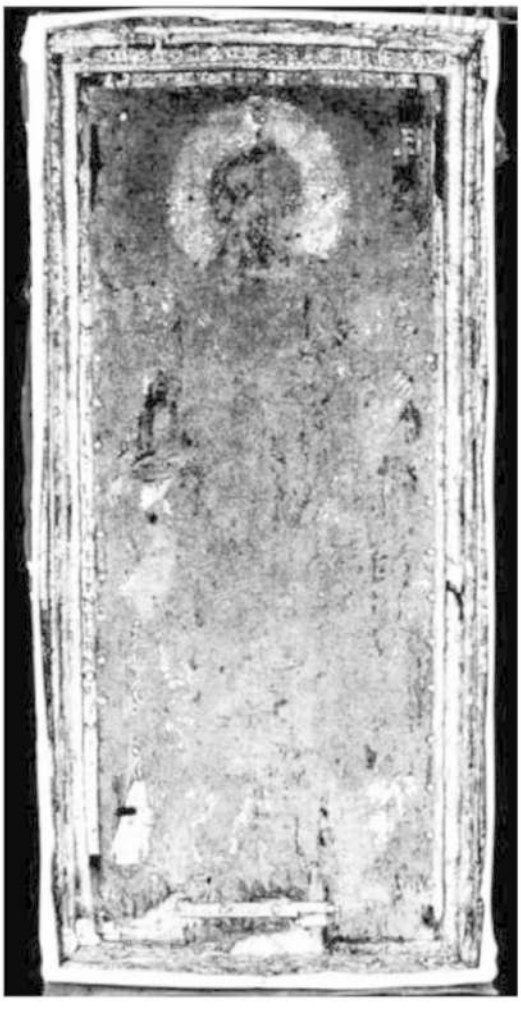
სურ. 4.

სურ. 5.

სურ. 6.

სურ. 7.

სურ. 8.



სურ. 9.

სურ. 10.

თამარ დადიანი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი[1]

სოფელი ბრდაძორი ქვემო ქართლში, წიფის წყლის მდინარის ხეობაში მდებარეობს. ნ. ჩუბინაშვილის ცნობით, ადრეულ შუა საუკუნეებში სოფელს ეკლესია არ ჰქონია და მის ფუნქციას ფართო ბაქანზე აღმართული ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი (სურ.1) ასრულებდა,მის სიახლოვეს კი "ქრისტიანული რიტუალები, აქტები" და ნათლობის ცერემონიები ტარდებოდა, ეკლესია გაცილებით გვიან, 1840 წელს აშენდა, მშენებლობის დროს ამ ადგილას ნაპოვნი ქვასვეტები და მათი ფრაგმენტები კი კედლებში იქნა ჩატანებული.[2] გასულ საუკუნეში ბრდაძორის ქვასვეტები და ქვაჯვარათა ფრაგმენტები საქართველოს შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გადაუტანიათ.[3]

საკუთრივ ქვასვეტი შედარებით კარგადაა შემონახული – მას შემორჩა ბაზისი (110X110X110 სმ) და სვეტი (600X42X42 სმ)[4], მხოლოდ დამაგვირგვინებელი ნაწილია დაკარგული.

ბაზისის ჩრდილო-დასავლეთი კუთხის დიდი ნაწილი ამოტეხილია. ამ დაზიანების გამო დაიკარგა მის წინა პირზე ამოკვეთილი ბოლნური მცდალითის ზედა ნაწილი და ჩრდილოეთი გვერდის სიმბოლური კომპოზიციის ნახევარი, აგრეთვე "კოვზისებური" ორნამენტით დაფარული ბაზისის ზედა არშიის დიდი მონაკვეთი, (რომლის ფრაგმენტები სამხრეთ-დასავლეთსა და აღმოსავლეთ გვერდებზეა შემორჩენილი), დაზიანებით შექმნილ ნახვრეტში ბაზისში ჩადგმული სვეტის დაუმუშავებელი ქვედა ზედაპირებიც გამოჩნდა.

სვეტი ზოგან დაბზარულია (ისევე როგორც ბაზისი), მოტეხილია მისი სამხრეთსა და აღმოსავლეთ წახნაგთა ზედა ნაწილები.

ქვასვეტის სამი წახნაგი ორნამენტული ხასიათის რელიეფებითაა შემკული. სიუჟეტურ კომპოზიციებს, რომლებიც, სამწუხაროდ, ძლიერადაა დაზიანებული, მხოლოდ მთავარი მხარე უჭირავს. გამოსახულებათა ზედაპირები გამოხაკლისის გარეშე, ყველგან ჩამოტეხილია, აშკარად სპეციალურად. რელიეფებს ნათლად ატყვია რკინის იარაღით დატოვებული კვალი. სცენებისაგან განსხვავებით, ნეტურთმები გაცილებით უფრო კარგადაა დაცული (თუ არ ჩავთვლით მცირეოდენ გამოქარულ ადგილებს, ძირითადად სვეტის ქვედა ნაწილებში). განადგურებულია ბაზისის სამხრეთ მხარეს ადრე არსებული ექსსტრუქტიანი

---

1 ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია, მაგრამ საგანგებოდ არ ყოფილა გამოკვლეული. ქვასვეტი მოკლედაა მოხსენიებული ნ. ჩუბინაშვილის ნაშრომში, რომელიც ძეგლს (V)-VIIს-ით ათარიღებს: იხ. Н.Г.Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, გვ.8,71; მას მოკლედ მიმოიხილავს კ. მანაბელი ბრდაძორში ნაპოვნი ქვასვეტების ისტორიასთან დაკავშირებით: იხ. კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998, გვ.87; შედარებით უფრო დაწვრილებით ქვასვეტს ეხება გ. ჯავახიშვილი, რომელსაც რამდენიმე სცენის იდენტიფიკაცია და დათარიღება (VI-VIIს.) აქვს მოცემული: იხ. გ. ჯავახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული ქვასვეტები, თბ., 1998, გვ.33. ტაბ.LXXII, LXXIII.

2 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ.8.

3 იქვე, გვ.8,71.

4 ზომები გ. ჯავახიშვილის მიხედვით არის მოცემული: იხ. გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ.33.

ასომთავრული წარწერაც.[5]

სიუჟეტური რელიეფების ბარბაროსული განადგურება უადრესად სამწუხაროა, რადგან ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი საკმაოდ მაღალი მხატვრული დონებულებით გამოირჩევა, რაც, როგორც მის ზომებს ეხმის, ასევე რელიეფების შესრულების უმაღლეს დონესა და რთული იკონოგრაფიული პროგრამის ხანაფიქრს.

ამჟამად სცენების იდენტიფიკაცია და აქედან გამომდინარე, ქვასვეტის იკონოგრაფიული სქემის წაკითხვა მხოლოდ ფიგურათა კონტურებისა და შემთხვევით გადარჩენილი მცირერიცხოვანი დეტალების საშუალებით თუ შეიძლება.

მძლავრ ბაზისზე აღმართული ექვსმეტრიანი სვეტი ხაქართველოში ყველაზე მაღალ შემორიულ ძეგლად ითვლება[6] და თავისი შთამბეჭდავი, რეპრეზენტაციული ხასიათით პარალელს ოძუნის ოთხმეტრიან სტელებთან (VIს.) პოულობს.[7]

ბრდაძორის ქვასვეტის მთავარი წახნაგი ორმაგი ლენტებით "შემოჭრილი" ლილვების საშუალებით რამდენიმე სწორკუთხა, ერთმანეთის თავზე განთავსებული მინაკვეთადაა დაყოფილი. გვერდებიდან რელიეფური ველები ვერტიკალურად ჩაყოლებული თევზისტური ორნამენტით დაფარული ნახევარსვეტებითაა შემოსაზღვრული. მხოლოდ დიდი ჯვრისგამოსახულებიანი ქვედა კომპოზიცია არის მთლიანად "ლენტებიანი" ლილვებით მოჩარჩოებული.[8]

სწორკუთხა მინაკვეთებში მოქცეულ სცენებს შორის ორი ორნამენტული ჩანართია განთავსებული, რომელთაც როგორც კომპოზიციური, ასევე შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს: გეომეტრიული ორნამენტები გამოჰყოფს იკონოგრაფიულად ყველაზე მნიშვნელოვან სცენებს და მათ ახრობრივ დიფერენციაციას უწყობს ხელს.

კომპოზიციები ქვასვეტის წახნაგის ცენტრშია მოთავსებული, მათ ფარგლებს გარეთ დარჩენილი ზედაპირის ვიწრო ზოლები კი გლუვადაა დატოვებული. გაფორმების იგივე პრინციპი დანარჩენ გვერდებზეც არის გამოყენებული. ოღონდ იქ სადა სიბრტყეები უფრო ფართოა და დამატებითაა გაფორმებული. ამ ხერხით ოსტატი თითქოს ხაზს უსვამს ქვასვეტის ახიდულ ფორმას, მის სიმაღლეს.

როგორც აღინიშნა, რელიეფური გამოსახულებები ძლიერაა დაზიანებული, თუმცა მათი შინაარსის ამოკითხვა მაინც შესაძლებელია. ქვემოდან ზემოთ აქ შემდეგი სცენებია წარმოდგენილი: დიდი საზეიმო ჯვრის ამსახველი ვერტიკალურად წაგრძელებული კომპოზიცია (ს.ურ.2), "აბრაამის

---

5 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ.12; გ. გაგოშიძე, ხოფორნის გუმბათიანი ეკლესიის კედლებში ნაშენებული ადრეული შუა საუკუნეების ქვასვეტები. ნარკვევები,V, თბ., 1999, გვ. 70.

6 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ.8.

7 Декоративное искусство средневековой Армении, Л., 1971, გვ.18, ტაბ.28-29.

8 ამგვარი მოხარხიება ხშირად გვხვდება VI-VIIსს. ქართულ ძეგლებზე: მაგ., საცხენისის (VIს.), განთიადის (VIს.), ნათლისმცემლის (VI-VIIსს.) ქვასვეტებზე: იხ. კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, ტაბ.33,35,14; ბერდიანის ტრაპეზი (VIს.): იხ. ნ. ათანიძე, ახლად აღმოჩენილი ტრაპეზი სიღნაღ ბერდიანიდან. ხაქართველოს სიძველენი, 7-8, თბ., 2005, ტაბ.10,14; სამშვილდის ლენტებით "შემოჭრილი" ნახევარსვეტები გვხვდება კოპტურ არქიტექტურაში: იხ. J.M. McKenzie, The Architecture of Alexandria and Egypt. 300 B.C.- A.D. 700, Yale University Press, 2007, ტაბ. 506 a-b.

მსხვერპლშეწირვა", ორნამენტული ჩანართი (სურ.3) და ცხენისგამოსახულებიანი სიმბოლური კომპოზიცია, საქტიტორო სცენა, გაურკვეველი შინაარსის იშვიათი სიუჟეტი (სურ.4), რომელსაც ჩვენ ქვემოთ დაწვრილებით შევეხებით. "დანიელი ლომთა ხაროში", გველეშაპის მლახვრელი წმინდა მხედარი (სქ.4,სურ.5), მეორე ორნამენტიანი ჩანართი, "შობა" (სურ.6) და "მოგვთა თაყვანისცემა", გამოსახულებებს ჯვრების ორი საზეიმო კომპოზიცია აგვირგვინებს. (სურ.7).

პირველ შეხედვისთანავე ჩანს, რომ სცენების განთავსებაში გარკვეული სისტემაა დაცული – ქვასვეტის კომპოზიციურ სქემას ჯვრის გამოსახულება უქმნის საფუძველს.[9] შემდეგი საკვანძო კომპოზიცია "აბრაამის მსხვერპლშეწირვა" უფრო წაგრძელებული ფორმის მონაკვეთშია მოთავსებული და ორნამენტული ველით გამოიყოფა ქვასვეტის დანარჩენ სცენებისაგან, რომლებიც თანმიმდევრულად ვითარდება წახნაგის ვერტიკალურ ზედაპირზე. მეორე ჩანართი ქვაჯვარას იკონოგრაფიული სქემის კიდევ ორ უმნიშვნელოვანეს კომპოზიციას – "შობასა" და "მოგვთა თაყვანისცემას" გამოჰყოფს.

ჯვარცმის ძველაღთქმისეული პარალელი – "აბრაამის მსხვერპლშეწირვა" – მსხვერპლისა და ხსნის თემებთანაა დაკავშირებული[10]. ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ფართოდ გავრცელებული ეს ბიბლიური ეპიზოდი[11] ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში მამულასა (VII-VIIIსს.)[12] და უსანეთის (VIII-IXსს.) ქვასვეტებსა და წებელდის კანკელზე (VII-VIIIსსს.)[13] გვხვდება.

ბრდაძორთან შედარებით ეს უფრო მოგვიანო პერიოდის ძეგლები თავისი კომპოზიციური თავისებურებებისა ან დაზიანებულობის გამო არ ქმნის სრულ წარმოდგენას "აბრაამის მსხვერპლშეწირვის" ქართულ იკონოგრაფიაზე. ამ თვალსაზრისით, ბრდაძორის კომპოზიცია ერთ-ერთ ყველაზე ჩამოყალიბებულ ადრეულ ვარიანტს გვთავაზობს. მისი პირდაპირი პარალელია სანაინის ტაძარში დაცული ადრეული შუა საუკუნეების რელიეფური ფრაგმენტი[14], რომელიც იმავე იკონოგრაფიითა და კომპოზიციური წყობით გამოირჩევა.

ბრდაძორის კომპოზიციის ცენტრში სამსხვერპლოსკენ მიმართული აბრაამის დიდ ფიგურას ვხედავთ. მის მარცხნივ პალმის ხეზე ჩამოკიდებული ვერძი (ის ვერტიკალურადაა ნაჩვენები) და ნათებაში მოქცეული ღვთის მარჯვენა არის მოცემული.

გამოსახულებები მჭიდროდ ავსებს ფონს და ერთმანეთთან მიჯრითაა განთავსებული, თავისუფალი სივრცე მინიმუმამდეა დაყვანილი (ეს თავისებურება ქვასვეტის ყველა კომპოზიციას ახასიათებს).

აბრაამის ფიგურის ზედაპირი შემორჩენილი არ არის (დარჩენილია მხოლოდ გრძელი თმების დამუშავების დეტალები – სამ რიგად დალაგებული

9 როგორც ბრდაძორის მცირე ქვასვეტსა (VIს.) და უსანეთის ქვაჯვარაზე (VIII-IXსს.): იხ. კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ., ნახ. 5,11.

10 კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, გვ.225.

11 Н. Покровский, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, С.-П., 1900, გვ.49,78,84; В.Г. Бок, Материалы по археологии христианского Египта, С.-П., 1901, გვ.23,27.

12 კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ნახ.10.

13 Л.Г.Хрушкова, Скульптура средневековой Абхазии V-X века, Тб., 1980, ტაბ.XXV(2).

14 რელიეფი გადაღებულია გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნული ცენტრის თანამშრომლების მიერ სომხეთში ჩატარებული ექსპედიციის დროს.

მოცულობითად გადაწყვეტილი ხვეულები (ცენტრში ჩაზურდული წერტილით); იკითხება გრძელი კაბით შემოსილი ფიგურის კონტური. მარცხენა ხელით მას თმებით ისააკი უჭირავს, დამახასიათებელი ჟესტი, რომელსაც ვხედავთ სანაინის ზემოხსენებულ რელიეფზე და უფრო მოგვიანო პერიოდის ქართულ და სომხურ ძეგლებზე.[15]

რელიეფის დაზიანებულობის გამო არ ჩანს აბრაამის მეორე ხელის მოძრაობა (სამწუხაროდ, სანაინის რელიეფიც იმდენადაა გამოფიტული, რომ ეს დეტალი იქაც არ ჩანს). თუმცა "აბრაამის მსხვერპლშეწირვის" ამსახველ სხვა ცნობილ კომპოზიციებში მას ხმალი უპყრია ხოლმე.[16] ბრდაძორის ქვასვეტზე აბრაამი იმავე იკონოგრაფიით იქნებოდა წარმოდგენილი.

ცოტა გაუგებარია ისააკის პოზა და მისი მიმართება სამსხვერპლოსთან. კარგად ჩანს სვეტისმაგვარი საკურთხევლის[17] დამუშავება ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ჩაკვეთილი ხაზებით, (რაც ბიბლიურ ტექსტში მოხსენიებულ შეშის გუდურასთან უნდა იყოს დაკავშირებული). ისეთივე ფორმის საკურთხეველი სანაინის კომპოზიციაშიცაა. თუმცა, ადრეულ ქართულ ძეგლებზე ის, როგორც წესი არ არის ნაჩვენები (მამულა, წებელდა, ყანჩაეთის კაბენი). სამსხვერპლოს თავზე კარგად იკითხება ისააკის ფიგურის ზედა ნაწილის კონტური უკან შეკრული ხელებით. მისი ქვედა ნაწილი კი ისეაა დაზიანებული, რომ იკარგება საკურთხევლის გადახეხილ ფონზე. თუმცა, თუ კარგად დავუკვირდებით, დავინახავთ სვეტის აქეთ-იქით გამოკვეთილ ტერფების მოხაზულობას, რაც იმის დასტურია, რომ ის "ზის" საკურთხეველზე. ისეთივე შთაბეჭდილებას ტოვებს სანაინის ფრაგმენტზე წარმოდგენილი ისააკის პოზაც.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ისააკის იკონოგრაფია საკმაოდ მრავალფეროვანია (ყველაზე გავრცელებული ვარიანტია მუხლმოდრეკილი ისააკის სამსხვერპლოზე გამოხატვა).[18] ქართულ და სომხურ ხელოვნებაშიც ძირითადად ეს პოზა არის მიღებული, თუმცა გაცილებით უფრო პირობითი სახით, ვიდრე, მაგალითად, ბიზანტიურ ძეგლებზე. პროფილში მოცემული ისააკი, მუხლებში მოხრილი ფეხებით აღთამარის (X ს.), ყანჩაეთის კაბენის (IX ს.), ლაშეს ვანის ხის კარის (XI ს.)[19] კომპოზიციებშია გამოსახული. ბრდაძორისა და სანაინის რელიეფები კი, როგორც ჩანს, რაღაც სხვა ნიმუშებზე უნდა

---

15 ყანჩაეთის კაბენის კერამიკული ფილა (IX ს.): იხ. ზ. მაისურაძე, VIII-IX სს. ქართული კერამიკა. ძეგლის მეგობარი, №9, თბ., 1967, გვ. 814; აღთამარის წმ. ჯვრის ტაძრის რელიეფი, (X ს.): იხ. Л.А. Дурново, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, ტაბ.23.

16 მაგ., მამულა, უსანეთი, ყანჩაეთის კაბენი. უცხოურ ძეგლებზე მაგ., V ს-ის პალესტინური ამპულები (ბობიო კოლექცია): იხ. საიტი www.beazley. ox. ac.uk; სან პედრო დე ნავეს რელიეფური კაპიტელი (VII ს. ესპანეთი): იხ. ნ. ალადაშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში. საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბ., 2005, ტაბ.11 და ა. შ.

17 სვეტისებური სამსხვერპლოები იხილეთ მაგ., ბიზანტიურ რელიეფებზე (იუნიუს ბასუსის (IV ს.) და ლატერანის მუზეუმის სარკოფაგები): იხ. F.S. Kleiner, Gardner's Art Through the Ages: the Western Perspective, Vol.I, Wadswort, 2006, ტაბ.8-7; Н. Покровский, დასახ. ნაშრ., გვ. 78, ნახ. 32.

18 სან-ვიტალეს ტაძრის მოზაიკა (VI ს. რავენა): იხ. В.Н. Лазарев, История византийской живописи, (Таблицы), М., 1986, ტაბ.53; სინას წმ. ეკატერინეს მონასტრის საიქონე ენკაუსტიკური მოხატულობა (VII ს.): იხ. Insights and Interpretations: Studies in Celebration of the Eighty-fifth Anniversary of the Index of Christian Art. Edited by C. Hourihane, Princeton University, 2002, ტაბ.I.

19 Н.Г.Чубинашвили, Грузинская средневековая резьба по дереву (перелома X-XI вв.) Тб., 1958, ტაბ.104.

ყოფილიყო დამოკიდებული.

„აბრაამის მსხვერპლშეწირვის" კიდევ ერთი დამახასიათებელი ელემენტი – ღვთის მარჯვენა – საქართველოში მხოლოდ ბოლნისის ქვაჯვარაზე გვხვდება და საკმაოდ ხშირია უცხოურ ძეგლებზე. თუმცა ძველი აღთქმის ტექსტის თანახმად, აბრაამი ანგელოზის ხმამ შეაჩერა (დაბ. 22:11-12) და, მაგალითად, ანისის ეკლესიის კაპიტელზე (VIს. სომხეთი) წარმოდგენილი „აბრაამის მსხვერპლშეწირვის" კომპოზიციაში პირდაპირ ანგელოზის ფიგურა არის გამოსახული.[20] ამ თვალსაზრისით, ითვლება, რომ სწორედ ღვთის მარჯვენის გამოხატვა ებრაული მიდრაშებით არის განპირობებული.[21]

საინტერესო იკონოგრაფიულ დეტალს წარმოადგენს ხეზე ნამოკიდებული ვერძის გამოსახულებაც. ცხოველის ვერტიკალური მდგომარეობა ასევე ებრაულ ტექსტებს უკავშირდება და ნ. მარის ცნობით[22], ძირითადად საქართველოსა და სომხეთში იყო გავრცელებული ძველი აღთქმის უძველესი სირიული რედაქციის სომხურ და ქართულ თარგმანებში. მართლაც, ვერტიკალურად წარმოდგენილ ვერძს ებრაული სინაგოგების მოზაიკებზე ვხედავთ (მაგალითად, ბეტ-ალფას სინაგოგა, VIს.)[23] ის გვხვდება აღმოსავლეთ საქრისტიანოს არეალში შემავალ კოპტურ ხელოვნებაშიც (სინას წმ. ეკატერინეს მონასტრის საფსიდო ხატი, VIIს.), ქართულ და სომხურ ძეგლებზე – მამულას ქვაჯვარაზე, წებელდის კანკელზე, სანაინში, ახთამარში).

სცენათა გამყოფი ნაწართის ზემოთ ცხენისგამოსახულებიანი კომპოზიციაა გამოკვეთილი. რელიეფი დაზიანებულია, მაგრამ კარგად იკითხება ფიგურის კონტური ცხენისათვის დამახასიათებელი ფორმებითა და პროპორციებით, მოკლე ხაზებით დამუშავებული კომპოზიციის ქვედა საზღვრამდე დაშვებული გრძელი კუდით (ისეთივე კუდი იხილეთ წმ. მხედრის გამომხატველ სცენაში). ფიგურა მჭიდროდ ავსებს ფონს, გავითა და თავით ის რელიეფის გვერდით საზღვრებს ეხება. თავისუფალი ადგილი მის ზემოთ პალმის რტოებს უჭირავს, რომელნიც თითქოს „ამოზრდილია" ცხოველის ზურგიდან. ბიბლიური სცენის გვერდით ცხენის გამოქანდაკება არ არის მოულოდნელი, რადგან ცხოველთა მხატვრული სახეები საკმაოდ ხშირია ქართულ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში.[24] მეორე მხრივ ყოველგვარი აღკაზმულობის გარეშე წარმოდგენილი უმხედრო ცხენები არსად გვხვდება. დამაფიქრებელია ფოთლების გამოსახულებებიც, რომლებიც სცენის სიმბოლურ შინაარსზე მეტყველებს.

ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ხეებს, განსაკუთრებით პალმებს სამოთხის მნიშვნელობა ჰქონდა. იოანეს გამოცხადების მიხედვით (7:9), პალმა მართალი

20 Н.Я. Марр, Описание дворцовой церкви в Ани, Петроград, 1916, გვ.8-9.

21 О.В. Ошарина, Генезис формирования сцены "Жертвоприношение Авраама" в коптском искусстве. Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, СПб., 2007, №17(43), ч.1, გვ. 251.

22 Н.Я. Марр, დასახ. ნაშრ., გვ..8-9.

23 О.В. Ошарина, დასახ. ნაშრ., გვ. 252; R.M.Jensen, Under Understanding Early Christian Art, Routledge, 2000, ტაბ.54.

24 ბოლნისის სიონი (Vს.): იხ. Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, ტაბ.3,6,7; ნაღვარევის (VIს.), განთიადის (VIს.), ქვასვეტები: იხ. კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ., ნახ. 3,8; ატენის სიონის რელიეფები (VIIს.): იხ. Н.А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.40,43.

სულის სიკვდილზე გამარჯვებას განასახიერებს.[25] როგორც წესი, სამოთხის აღმნიშვნელი ხეების თანხლებით ირმები ან მტრედები გამოისახებოდნენ ხოლმე, რომლებიც მართალთა სიმბოლოებად იყო გააზრებული.[26]

ამდენად, ბრდაძორის კომპოზიცია ცხენის წარმართული და ქრისტიანული სიმბოლიკის გათვალისწინებით უნდა განიხილოს.

საქართველოში ცხენის (ისევე როგორც ირმის) თემატიკის მდიდარი ხალხური ტრადიციები აქვს. მის უძველეს გამოსახულებებს ვხედავთ, მაგალითად, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე (ძ.წ. II-ახ.წ. IIIსს.)[27], ვერცხლის გვიანანტიკურ ლანგრებზე (ახ.წ.IIIს.).[28] საგულისხმოა, რომ ჭვირულ ბალთებზე ცხენები ირმის რქებითაა გამოსახული, რაც ნ. მარის მოსაზრებით, ირმისა და ცხენის ტოტემური და სამეურნეო მნიშვნელობის შენაცვლებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული.[29] აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ბრდაძორის რელიეფზე წარმართული რწმენა-წარმოდგენებისა და ხალხისათვის ჯერ კიდევ ახალი და უცხო ქრისტიანული სემანტიკის შერწყმა უნდა მომხდარიყო. მართალი სულის გამომხატველი ირმის სიმბოლური სახის ნაცვლად ოსტიარმა ცხენის გამოქანდაკება არჩია.

თუმცა ქვაჯვარაზე ცხენის გამოსახულებას სხვა, ღრმა თეოლოგიური შინაარსიც უნდა ჰქონდეს. ცხენს მის სიღარულ ფუნქციებთან ერთად ქტონური მნიშვნელობაც ენიჭებოდა – ის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული დაკრძალვის ცერემონიებთან და საიქიოში გამგზავრებასაც ითვლებოდა.[30] ცხენი გარდაცვლილ წინაპართა ჰეროიზაციას უწყობდა ხელს, თრაკიელ და კელტ მეომრებს ცხენთან ერთად კრძალავდნენ, როგორც სამსხვერპლო ცხოველი იგი ემსახურებოდა მათ გარდაცვლილთა სამყაროში და ცხენად გარდაქმნილ მიცვალებულსაც განასახიერებდა.[31] ინდოევროპელ ხალხებთან ცხენს უმნიშვნელოვანესი როლი ჰქონდა მინიჭებული,რომელიც უკავშირდებოდა ციკლს – სიკვდილი-აღდგომა-უკვდავება.[32]

ცხენის კავშირი დაკრძალვის კულტთან საქართველოშიც დასტურდება.[33] ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა ბორის ვერცხლის ლანგარი (ახ.წ. IIIს).[34] ბ. კუფტინი ლანგარზე დაცული არამუელი წარწერის მიშველიებით, ცხენის გამოსახულებას საკუთრივ გარდაცვლილის სულის განსახიერებად მიიჩნევს.[35] ცხენის წარმართული სემანტიკა ქრისტიანობაშიც გადაიტანა. ადრექრისტიანულ პერიოდში მისი საკმაოდ მკვრივიცხოვანი გამოსახულებები გვხვდება პირველ

---

25 А.С. Уваров, Христианская символика, I, М.-С.-П., 2001, გვ.193, 231.

26 იქვე, 189, 245.

27 ლ. ფანცხავა, მ. გაბაშვილი, ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკისათვის. საქართველოს სიძველენი, 9, 2006, ტაბ.2,3.

28 კ. მანაბელი, გვიანანტიკური საქართველოს ტორევტიკა (ს.წ. პირველ საუკუნეთა მასალების მიხედვით), თბ., 1976, გვ. 84-86.

29 ლ. ფანცხავა, მ. გაბაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ.8

30 Ф. Кардини, Истоки средневекового рыцарства, М., 1987, გვ. 64,70.

31 იქვე, გვ.73-74.

32 იქვე, გვ.67.

33 Б.А.Куфтин, Материалы по археологии Колхиды, т.I, Тб., გვ.200 და შემდეგი.

34 კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.28.

35 Б.А.Куфтин, დასახ. ნაშრ., გვ.214,218.

ქრისტიანთა საფლავის ქვებზე (ყველაზე ადრეული 355 წლით თარიღდება), სადაც მათ ქტონური, განსვენებულის სულთან დაკავშირებული მნიშვნელობა აქვს.[36]

ჩვენი აზრით,ბრდაძორის ქვასვეტზე პალმების თანხლებით წარმოდგენილი ცხენი სამოთხეში მყოფი მართალი სულის ნიშანია. ამის დასტურად სებარიანის გაბალთინელის (IV-Vსს.) სიტყვები შეგვიძლია მოვიყვანოთ: "და ვითარცა ცხენი დაიმორჩილის ზედა-მჯდომელმან, ეგრეცა ღმერთმან დაიცვნის სულნი წმიდათანი"[37]

ამგვარად,"აბრაამის მსხვერპლშეწირვის" გვერდით გამოსახული მართალი სულის ამსახველი სიმბოლური კომპოზიცია აზრობრივად აგრძელებს ხსნისა და სულის უკვდავების იმედის თემას.

შემდეგი საქტიტორო სცენა ორფიგურიან კომპოზიციას წარმოადგენს. პირველი გამოსახულება ფრონტალურია, მას გრძელი კოჭებამდე დაშვებული სამოსი მოსავს, ხელში კი ჯვრიანი კვერთხი უპყრია. საერო ნაცმულობით წარმოდგენილი მუხლმოდრეკილი მამაკაცის ფიგურა მისკენ არის მიმართული. გამოსახულებები მჭიდროდ ავსებს კადრს.

პირველი პერსონაჟის სამოსი შიდა კაბისა და ზემოდან მოსხმული მოსასხამისაგან შედგება. შენარჩუნებულია დამუშავების მკვრივ ფრაგმენტიც – მჭიდროდ გაელებული ნაკეცებით. შიდა კაბის ქობა პორიზონტალური ხაზითაა აღნიშნული. სამოსელის ქვემ მოჩანს ტერფები ერთმანეთზე მიდგმული ქუსლებით. მსგავს სამოსელს სასულიერო პირების გამომხატველ რელიეფებზე ვხედავთ (მაგალითად, ბურდიანის ტრაპეზი[38], ქვასვეტის ფრაგმენტი ბრდაძორიდან (VIს.)[39], ზედაზნის ფილა (VIIს.)[40] თემცა, ჯვრიანი კვერთხი, (რომელიც ვერტიკალური მკლავით კომპოზიციის ზედა ნარჩის ებჯინება და მის ბოლომდე ეშვება) გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენს წინაშე წმინდა მოწამე, ქვასვეტის აღმართველი წარჩინებულის პატრონი უნდა იყოს წარმოდგენილი. იხილეთ ჯვრიანი კვერთხები წმ. მოწამეთა გამოსახულებებზე, მაგალითად, ხანდისის ქვაჯვარაზე (VIს.)[41]

ხახუბი ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის არც ერთ გამოსახულებას არ შემორჩენია, თემცა განირჩევა წმინდანის მძიმე, მოგრძო თვალის მქონე სახის მოხაზულობა, რომელიც დამახასიათებელია ადრეული ქართული რელიეფებისათვის (ხანდისი, ბრდაძორის მცირე ქვასვეტი, ნათლისმცემლის ქვასვეტი (VI-VIIსს.).[42]

იკითხება წმ. მოწამის ვარცხნილობაც – ქედისმაგვარი მოკლედ შეჭრილი ხუჭუჭა თმებით. თავის ირგვლივ დალაგებული ხვეულები ცენტრში ნაბერღვებებითაა აღნიშნული. ფიგურის ფრონტალურობა მუხლმოყრილ პერსონაჟისკენ მიმართული ხელით არის დარღვეული, ასე რომ ჯვარი მათ შორის ექცევა. ამ მიძრაობის საშუალებით ოსტატს კომპოზიციაში გარკვეული დინამიკა შეაქვს, რომელიც ზოგადად დამახასიათებელია ბრდაძორის ქვასვეტის

---

36 ის გამოხატავს ფორმულას "vixit" (იცხოვრა): იხ. А.С. Уваров, დასახ. ნაშრ., გვ.156, ნახ.17.

37 ხინკრი მრავალთავი 864 წლისა, თბ, 1959, გვ.134.

38 ნ. ათანაძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ.10.

39 გ. ჯაფარიძეული, დასახ. ნაშრ., ტაბ.LXXV(2).

40 ა. ვოლსკაია, ზედაზნის რელიეფი. ძეგლის მეგობარი, №26, თბ., 1971, გვ.13.

41 კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ტაბ.11,12.

42 იქვე, ნათლისმცემლის ქვაჯვარა ტაბ.15.

რამდენიმე კომპოზიციისათვის. ეს განცდა მუხლმოყრილი მამაკაცის პოზიციის არის გაძლიერებული. მისი საერო ჩაცმულობიდან გამომდინარე, (გამოსახულება ძალიან დაზიანებულია და მხოლოდ მისი ზედა სამოსისა და შარვლიანი ფეხების მოხაზულობა იკითხება; ტერფები პროფილშია ნაჩვენები) ის, როგორც ადინიშნა, ქტიტორს უნდა წარმოადგენდეს, რომელიც შეწყალებას შესთხოვს თავის მფარველ წმინდანს. იდაყვში მოხრილი ხელი ჯვრისკენ აქვს გაწვდილი (მეორე ხელი არ ჩანს, ისევე როგორც კოსტიუმის სხვა დეტალებიც, მაგრამ შესაძლებელია აქ თავისუფლად დაშვებული ცრე სახელო ქოფილიყო). აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ კომპოზიციური აგების პრინციპით ეს სცენა მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფებთან (VIს-ის ბოლო) აყლენს კავშირს.[43] შეინიშნება გარკვეული კომპოზიციური მსგავსება წრომის ქვაჯვარას (VIIს.) საქტიტორო სცენასთანაც[44]

თემცა მცხეთის წმ. ჯვრის გამოსახულებებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ერთმანეთთან გააზრებულადაა შეყვარდებული და თავისუფლადაა ნაწერილი მათთვის განკუთვნილ მონაკვეთებში, ბრდაძორის ფიგურები აშკარად არ შეესაბამება კომპოზიციის ველს. ქტიტორის მუხლმოდრეკილი ფიგურა (ის თითქოს ორ ნაწილად არის დაყოფილი და ძლივს ეტევა კადრში) წმინდანის გამოსახულების ტოლია და თუ გასწორდება გასწვდება კიდეცაც კომპოზიციის საზღვრებს. (შეად.: მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფებზე ქრისტეს მონუმენტური გამოსახულება ჭარბობს დონატორთა ფიგურებს.)

ამასთანავე, ბრდაძორის ქტიტორის პროფილში ნაჩვენები ფეხები მომრგვალებული მუხლებით და სხეულის ზედა ნაწილი ერთ სიბრტყეზეა განრთხმული და არაბუნებრივად უპირისპირდება ერთმანეთს, რითაც მცხეთის წმ. ჯვრის გამოსახულებებთან შედარებით, მუხლმოყრის უფრო პირობით სურათს ქმნის.

საკმაოდ საინტერესო იკონოგრაფიულ დეტალს წარმოადგენს წარბინებულის უკან გამოკვეთილი ბალთის ხე, რომელიც თავისი მოღუნული ფოთლით მის თავს ეხება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხეები სამოთხისა და მართალთა ნიშანია და საქტიტორო კომპოზიციაში მათი ნარეა ისევ ხსნისა და მარადიული ცხოვრების იმედის იდეების გამომსახველია.

საქტიტორო კომპოზიციის შემდეგ საკმაოდ იშვიათი სცენაა წარმოდგენილი, რომლის ანალოგები ქართულ ხელოვნებაში ჩვენ არ გვეგულება. კომპოზიცია მხოლოდ კონტურების საშუალებით იკითხება, მნიშვნელოვანი დეტალების განადგურება კი ართულებს სცენის ზუსტ იდენტიფიკაციას. ამიტომ ჩვენს ხელთ არსებული მასალის სიმწირის გამო (სცენა დამატებით კვლევას ითხოვს) ჩვენ ჯერჯერობით მხოლოდ წინასწარული ვარაუდებით თუ შემოვიფარგლებით.

ერთგვარ "სკამზე" მჯდომი ფიგურის წინაშე კიდევ ორი ფეხზე მდგომი პერსონაჟი არის წარმოდგენილი: ფრონტალურად გამოსახული მამაკაცი და მკვეთრ მოძრაობაში მოცემული ხელაპყრობილი ფიგურა, რომელიც საპირისპირო მხარეს, რელიეფის მარჯვენა კიდესკენ არის მიმართული. პირველი გამოსახულება საერო ჩაცმულობითაა და ვარცხნილობით არის გამორჩეული. "სკამი" უზურგოა

43 Н.А. Алалашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.20,21,22.

44 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.58.

გადაჯვარედინებული ფეხებით,[45] იკითხება ფიგურის კონტური და დამუშავების მცირე ფრაგმენტი – რიგებად დალაგებული ხუჭუჭა თმები (ყოველი ხვეულის ცენტრი ჩაბურღული წერტილითაა აღნიშნული) და პარალელური ხაზებით დაფარული ხელა მოკლე სამოსის მონაკვეთი. ჩანს პრიფილში მოცემული ფეხებიც. სამწუხაროდ, ძლიერაა დაზიანებული ფიგურის მთელი ცენტრალური ნაწილი ხელებიანად (შესაძლებელია პერსონაჟს ხელში რაღაც ჭკავდა კიდევაც). მეორე ფიგურა აგრეთვე საერთ პირი უნდა იყოს. იკითხება გრძელი ხელა სამოსისა და შარვლის, ქუდისმაგვარი ვარცხნილობის კონტურები. ერთი იდაყვში მოხრილი ხელი მჯდომარე ფიგურისკენაა გაწვდილი, მეორე სხეულის გასწვრივაა დაშვებული. არ ჩანს ფეხთა ტერფები. რელიეფი იმდენადაა გადახეხილი, რომ ფიგურის ფეხები შერწყმულია ერთმანეთთან და გაურკვეველი ფორმით ბოლოვდება. შესაძლებელია ფიგურა რაღაც შემაღლებულზე დგას, რომელიც გრძელდება და შემდეგი გამოსახულების საერდენად ემსახურება.

მესამე პერსონაჟი დინამიკურ პოზაშია წარმოდგენილი. ფიგურის ხელა ნაწილი ზეაპრობილი ხელებით ფრონტალურია, ქვედა ნაწილი კი "ბრუნშია" ნაჩვენები. წელის დონეზე ამოკვეთილი, წინ გამოშვერილი მუხლი გარკვეულ კუთხეს ქმნის, რაც პირობითი მოძრაობის, ცეკვისა ან სვლის შთაბეჭდილებას ბადებს. გრძელი სწორი მოხაზულობის მქონე სამოსელის ქვეშ ფართოდ გადადგმულ ფეხთა ტერფები მოსჩანს, რომლებიც თითქოს ჰაერშია ჩამოკიდებული, (ტერფების კონტური გაუგებარია). შესაძლებელია ფიგურა ერთგვარ შემაღლებულზე დგას.

სამწუხაროდ, გაანადგურებულია ფიგურის თავი, რომელიც დანარჩენ პერსონაჟებთან შედარებით, საკმაოდ დიდი ჩანს. ფიგურის პროპორციებიდან გამომდინარე, მის თავს ზემოთ მიტოვებული ადგილის არსებობა შეგვიძლია ვივარაუდოთ (დანარჩენი პერსონაჟები თავებით რელიეფის ზედა ჩარჩოს ებჯინებიან), რომელიც ამჟამად გაურკვეველი გამოსახულებით იქნებოდა შევსებული. ეს მონაკვეთი განსაკუთრებით არის დაზიანებული. მესამე ფიგურის თავისუფალი მოძრაობა გამორიცხავს სახულიერო პირის, წმინდანისა ან თუნდაც ორანტის გამოხატვის შესაძლებლობას. ჩვენი აზრით, იგი ქალის გამოსახულებას უნდა წარმოგვიდგენდეს. ამ მხრივ საინტერესოა მისი საცმელობა – გრძელ კაბაზე შემორხა დიაგონალურად მიმართული ხაზთა ვიწრო მონაკვეთი, რაც მოსასხამზე ან საბურველზე მეტყველებს.

თუ ეს ნამდვილად ქალია, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ბრდაძორის ქვასვეტზე იყოთახის ასულის ისტორიის გამომხატველი სცენაა წარმოდგენილი. ებრაელმა სარდალმთავარმა იყოთახმა ღმერთს აღუთქვა, რომ მტერზე გამარჯვების შემთხვევაში, შინ დაბრუნებისას მსხვერპლად შესწირავდა პირველს ვინც შემოეგებებოდა მას სახლის კარებთან. (მსაჯ. 11:30-31). "შინ დაბრუნდა იყოთახი მიცფაში და, აჰა, როკვით გამოეგება თავისი ასული დაირით ხელში." (მსაჯ. 11:34-35).

ამ კომპოზიციის ერთ-ერთი ადრეული რედაქცია სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის საიფსიდო მოხატულობაშია დაცული (VIIს.) – აბჯრით შემოსილი

---

45 ამგვარ სკამებს ვხედავთ ბიზანტიურ სარკოფაგებზე: მაგ., ზემოხსენებული იუნიუს ბასუსისა და სანტა მარია ანტიკუას (IIIს.; რომი) სარკოფაგები: იხ. F.S. Kleiner, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 8-6; ბრდაძორის მცირე ქვასვეტზე ასეთ "ტახტზე" ღმრთისმშობელი არის დაბრძანებული: იხ. კ. მანაფელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.21.

იყთახი მახვილით კლავს სამსხვერპლოზე გამოსახულ ქალიშვილს.[46] ფეშჯა ვფიქრობთ, ბრდაძორის სცენაში მთავარი აქცენტი შეგებების მომენტზეა დასმული, როდესაც იყთახის ასული გამოდის სიმღერითა და რიკვით. მის თავზე შემორჩენილი გაუგებარი ფალური მოხაზულობის მქონე საგანი დაირა შეიძლება იყოს. დამაფიქრებელია მჯდომარე ფიგურის სამოსიც, რომელიც მუხლებს ქვემოთ კი არ ეშვება, არამედ საკმაოდ მოკლეა და აბჯარის შთაბეჭდილებას ქმნის. პარალელური ხასებით დამუშავებულ მსგავს მოკლე სამოსელს ვხედავთ ბრდაძორის ქვასვეტის ფრაგმენტზე წმ. მხედრის გამოსახულებით.[47] (ამასთანავე, ასულის მიერ იყთახის შეგებების კომპოზიცია გვხვდება გვიანი შუა საუკუნეების მინიატურათა ნარატიულ ციკლებში).[48]

ჩვენი აზრით, იყთახის ასულის თემა კარგად შეესაბამება ქვაჯვარას იკონოგრაფიულ სქემას. წმ. ეკატერინეს მინასტრის ხატზეც ის «აბრაამის მსხვერპლშეწირვის» გვერდითაა განთავსებული და შინაარსობრივად ეხმიანება მას. IV საუკუნეში მოღვაწე თეოლოგთა განმარტებით, იყთახის ქალიშვილის შეწირულობა ქრისტეს მსხვერპლის კიდევ ერთ წინასახედ იყო მიჩნეული[49] და ქვასვეტის პროგრამაში კაცობრიობისათვის ქრისტეს მსხვერპლის წინასწარუწყებასა და ხსნის იდეას უსვამს ხაზს.

შემდეგი სცენა – «დანიელი ლომთა ხაროში» - მხოლოდ რამდენიმე ადრეულ ქართულ ძეგლზე გვხვდება (განსაკუთრებულ პოპულარობას ის X საუკუნეში იძენს)[50] – ზედა თმოგვის ქვასვეტზე (VIს.)[51], წებელდის კანკელზე (VII-VIIIსს.)[52], მარტვილის საფასადო რელიეფზე (VIIს.)[53], უსანეთის ქვაჯვარაზე (VIII-IXსს.)[54] კომპოზიცია ტრადიციული რედაქციითა მოცემული – ორანტას პოზაში წარმოდგენილი დანიელის ორსავე მხარეს მჯდომარე ლომების სრულიად სტატიკური, ჰერალდიკური გამოსახულებებია მოცემული (ლომები არ ლოკავენ წინასწამეტყველის ფეხებს, როგორც ზედა თმოგვისა და მარტვილის რელიეფებზე არის გამოსახული). ცხოველები ცენტრალურ ფიგურასთან მიჯრით არიან განთავსებულნი და თავებით ეხებიან მას. სამივე ფიგურა სწორკუთხა საერდენზეა განთავსებული (იხ. მარტვილის კომპოზიცია, სადაც დანიელი ასევე შემაღლებულზე დგას).

დანიელს გრძელი ზედა სამოსი (რკალისებურად შეჭრილი ქობით) და შარვალი მოსავს. ტერფები ქუსლებით ერთმანეთზეა მიდგმული. შემორჩენილია ლომთა ფაფრების დამუშავებული ფრაგმენტიც – რამდენიმე რიგად დალაგებული ხვეულები ნაბურღებებით ცენტრში.

---

46 Insights and Interpretations..., გვ.37, ტაბ.2.

47 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. LXXV (3).

48 Insights and Interpretations..., მაგ., Octateuch Ms.gr.747, f.247r. (XIIს., ვატიკანის სამოციქულო ბიბლიოთეკა), გვ.39, ტაბ.6.

49 იქვე, გვ. 38-39.

50 თ. ხუნდაძე, ძველი ადიქბის წინასწარმეტყველთა – დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-Xსს.) ქართულ ხელოვნებაში, (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 2004.

51 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.79.

52 Л.Г.Хрушкова, დასახ. ნაშრ., ტაბ.XXXVIII(1).

53 Н.А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.58.

54 კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.48.

საინტერესო დეტალია კომპოზიციის კუთხეებში გამოკვეთილი ყვავილებიs გამოსახულებები, რომლებიც ავსებს თავისუფალ ფონს.

«დანიელი ლომთა ხაროში» ჯვარცმის კიდევ ერთ ძველაღთქმისეულ პარალელადაა მიჩნეული (აზრობრივად ის ქვემოთ წარმოდგენილი «აბრაამის მსხვერპლშეწირვის» თემას ეხმიანება) და აღდგომის ხატადაცაა გააზრებული. ამასთანავე, წინასწარმეტყველი ქრისტეს მეორედ მოსვლის მაუწყებელიც არის[55] (დან. 7:13), რითაც ქვასვეტის უმაღლეს ზონაში გამოსახულ სახარებისეულ სცენებს უკავშირდება.

დანიელის ზემოთ გველეშაპთან მებრძოლი წმ. მხედარი არის წარმოდგენილი: ცხენზე ამხედრებულ წმინდანს ჯვრიანი შუბი და მრგვალი ფარი უპყრია.[56] წმ. მხედარი ქვაჯვარას ციურ - ზედა ზონაში არის გამოქანდაკებული (მის თავზე უკვე ღმრთისმშობლის გამომხატველი სცენებია), რაც წმ. მეომართა აპოტროპეული ფუნქციით უნდა აიხსნას. ზეციური ამალის წევრები, წმინდა მეომრები ხშირად ღმრთისმშობლისა ან ქრისტეს დამცველებად წარმოგვიდგებიან (მაგალითად, სინური ხატი წმ. ეკატერინეს მონასტრიდან (VI-VIIსს.)[57], სადაც წმ. მეომრები ღმრთისმშობლის აქეთ-იქით არიან გამოსახულნი, წებელდის კანკელი, რომელზედაც წმ. მხედრების წყვილი აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის ზემოთ არიან ამოკვეთილნი[58]; IX-X საუკუნეების სვანურ მოხატულობებში წმ. ცხენოსნები ასევე კამარის ყველაზე მაღალ ზონაში გამოისახებოდნენ.[59]

ნუქურთმიანი ჩანართით გამოყოფილი სახარებისეული კომპოზიციები «შობა» და «მოგვთა თაყვანისცემა» აგვირგვინებს ქვასვეტის სიუჟეტურ სცენათა ციკლს და ერთმანეთთან კავშირში იკითხება.

«შობა» ტრადიციული იკონოგრაფიით არის მოცემული.[60] დიაგონალურად მიმართული თაღედით, (რომელიც მღვიმის აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს) სცენა ორ სამკუთხა მონაკვეთადაა დაყოფილი. კომპოზიცია განსაკუთრებულად არის დაზიანებული, ქვედა იარუსში განირჩევა სარეცელზე მწოლიარე ღმრთისმშობლის ოვალური აბრისი. სამაგიეროდ, საკუთრივ სარეცლის აღმნიშვნელი დეტალებია შემორჩენილი – ნახევარწრიული ზურგი და ნაკვეთილ ხაზთა რიგებით დაფარული ქვედა ნაწილი. მეორე იარუსი კიდევ უარეს მდგომარეობაშია. უსწორ-მასწორო ზედაპირზე ძლივს განირჩევა ბაგის სწორკუთხა მოხაზულობა და ცხოველის რქიანი თავი.

«შობის» კომპოზიციის ადრეული ქართული პარალელი საცხენისის რელიეფია (VIს.).[61] ის უფრო შეკვეცილი რედაქციითაა მოცემული და «ხარების»

---

55 Н. Покровский, დასახ. ნაშრ., გვ.42.

56 ბრდაძორის დიდ ქვასვეტზე წარმოდგენილი წმ. მხედრის ამსახველი კომპოზიციის გარჩევა იხ. თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIIIსს.). საქართველოს სიძველენი, 12, თბ., 2008, გვ.318-321.

57 F.S. Kleiner, დასახ. ნაშრ., ტაბ.9-18.

58 Л.Г.Хрушкова, დასახ. ნაშრ., ტაბ.XXVII.

59 Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.Л. Вольская, Живописная школа Сванети. Тб., 1983, გვ.16.

60 "შობის" იკონოგრაფიისათვის იხ. კ. მაჩაბელი, ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებისათვის. (შობისა და ნათლისღების კომპოზიციები ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე). საქართველოს სიძველენი, 9, თბ., 2006, გვ. 42-45.

61 კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ტაბ.32-33.

კომპოზიციას უკავშირდება,(რომელშიც ისეთივე დიაგონალური დეკორატიული თაღედია გამოყენებული).

«მოგვთა თაყვანისცემა» საქართველოში მხოლოდ მამულას ქვასვეტსა და იყალთოს ფილაზეა (Xს.)[62] წარმოდგენილი. ადრექრისტიანულ იკონოგრაფიაში ფართოდ გავრცელებული სცენა[63] შემოკლებული ვარიანტითაა წარმოდგენილი – ტახტზე დაბრძანებული ყრმიანი ღმრთისმშობლის წინაშე მხოლოდ ორი მოგვი არის წარმოდგენილი (როგორც სანტა მარია მაჯორეს ეკლესიის მოხატულობაში,[64] ზემოთხსენებულ იყალთოს ფილაზე).

სცენა მხოლოდ კონტურების საშუალებით იკითხება. თითქმის არ ჩანს ქრისტეს გამოსახულება, თუმცა გარკვევით გაირჩევა დედის კალთაში მჯდომარე ყრმის ირგვლივ ოვალურად დაწყობილი ხელების მოხაზულობა. ღმრთისმშობელი უშარავანდოა. მისი თავის აბრისიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ის მხოლოდ მაფორიუმით არის დაბურვილი. ღმრთისმშობლის ფიგურის ორსავე მხარეს ბალიშის ოვალური ფორმები და ტახტის (რომელიც, სავარაუდოდ უზურგოა) წვრილი ფეხები მოჩანს.

აღმოსავლური სამოსით შემოსილი მოგვები წინ გაწვდილი ხელებით ტახტისკენ მიემართებიან. მაღალი ქუდების დამახასიათებელი კონტურებია შემორჩენილი.

ერთმანეთის გვერდით განთავსებული «შობისა» და «მოგვთა თაყვანისცემის» კომპოზიციები ქრისტიანული მრწამსის საკვანძო იდეებს გამოხატავს – უფლის განკაცება მოგვების თაყვანისცემით არის განმტკიცებული. მაგალითად, ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ეს სახარებისეული სიუჟეტები ხანდახან ერთ სცენაშიც იყო გაერთიანებული.[65]

ამრიგად,ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე,შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის ძირითადი იკონოგრაფიული ჩანაფიქრი – ქრისტეს მსხვერპლის მაუწყებელ ძველაღთქმისეულ სიუჟეტებით განმტკიცებული ხსნისა და სულის უკვდავების თემა. ჯვართა საზეიმო კომპოზიციები კაცობრიობისათვის გაღებული უფლის მსხვერპლისა და, ამასთანავე, ქრისტიანობის ტრიუმფის იდეებს უსვამს ხაზს და ქვასვეტის იკონოგრაფიული პროგრამის განუყოფელ ნაწილად წარმოგვიდგება.

საინტერესოა ჯვრების ზომების შემცირება ქვემოდან ზემოთკენ. ყველაზე დიდი, ბუნზე აღმართული საგანგებოდ მორთული ჯვარი სვეტის ქვედა ნაწილშია გამოქანდაკებული და ბიბლიურ კომპოზიციათა ციკლს უქმნის საფუძველს. ჯვრის ვერტიკალური მკლავი უფრო გრძელია, მკლავებს შორის კი შროშანის ყვავილებია მოცემული (როგორც ყანაღანის ჯვარზე (VIIს.)[66] ყვავილთა ქვედა წყვილის ქვემოთ ორი ლილვაკია გამოკვეთილი,რომელიც ჯვრის ქვედა მკლავს ორად ჰყოფს, თუმცა არ ჰკვეთს მას. გაირჩევა ლილვაკზე ჩამოკიდებულ ოვალურ ფორმათა ბუნდოვანი კონტურები, რომლებიც, ჩვენი აზრით, ყურძნის

62. კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.45; Р.О. Шмерлинг. Плита из церкви св. Степана в селении Икалто. ქართული ხელოვნება, 8-А , თბ., 1979, გვ. 123-124.

63 Н.П. Кондаков, Иконография Богоматери, т.I. , С.-П., 1914, გვ.39-40; Н. Покровский, დასახ. ნაშრ., გვ.43.

64 Н. Покровский, დასახ. ნაშრ., გვ.101, ნახ.41.

65 Н.П. Кондаков, დასახ. ნაშრ., გვ.39;

66 კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.70.

მტევნებს შეიძლება აღნიშნავდეს (მაგალითად, კირქის რელიეფი ჯვრიან მკლავებზე ჩამოკიდებული ყურძნით სოფ. კულამბიდან (VIს.)[67]. არ არის გამორიცხული ძვირფასი თვლების გამოხატვის შესაძლებლობაც (მაგალითად, დმანისის ქვასვეტის ფრაგმენტი, VIს.), რაც გოლგოთაზე კონსტანტინე დიდის მიერ აღმართულ მორთულ ჯვარს უკავშირდება.[68] მაგრამ რელიეფი იმდენადაა დაზიანებული, რომ უფრო ხესხი ვარაუდის წამოყენება შეუძლებელია. ჯვარი დამუშავებული იყო – შემოხახულია ჩაკვეთილ ხაზთა ნაშთები. ყოველი მკლავის შუაში თითო ბერთულით აღნიშნული სამკუთხა ჩაღრმავებაა.

ჯვრების ამსახველი კიდევ ორი კომპოზიციაა კვადრატთან მიახლოვებულ მოჩარჩოებაში ჩაწერილი. ქვედა ტოლმკლავა ჯვარი უფრო სადაა და მხოლოდ სამკუთხა ჩაღრმავებებითა და ბერთულებით არის შემკული. გარედან მას ჯვრული მოხაზულობის მქონე ხლართი უვლის გარს (ხლართი პარალელურ ხაზთა რიგებითაა დაფარული), რომელიც ორნამენტული ფიგურის კუთხეებში ერთგვარ მარყუჟებს ქმნის.

ქვემოთ მცირე ზომის მესამე ჯვარი განსაკუთრებულად საზეიმო კომპოზიციაშია ჩართული. მის ორსავე მხარეს შრომშანის დიდი ყვავილებია მოცემული, რომლებიც ჯვრის თავზე ფოთლებით უერთდება ერთმანეთს. ცუდად განირჩევა ყვავილთა საფუძვლები ოვალური მოხაზულობით ცენტრში. მათი ფუნქცია გაუგებარია.

ჯვრისა და შრომშანის სიმბოლურ სახეთა გაერთიანება ხშირია ქართულ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში, ის ბევრ ამგვარ მაგალითს გვთავაზობს. (მაგალითად, ამავე ქვასვეტის ზემოთაღწერილი ჯვარი, ყახადანის ჯვარი, ბოლნისის,დმანისსა და ლამაზი გორის დიდი სკულპტურული ჯვრები მკლავებში ჩაწერილი შრომშანის ყვავილებით (V-VIIსს.)[69], საინტერესოა ქვაჯვარას ფრაგმენტი ბოლნისის სიონის ეზოდან, რომელზედაც ბოლნური მედალიონი ყვავილთა სამი რიგითაა დაგვირგვინებული[70] და ა. შ.) ქრისტიანობაში შრომშანი აღორძინების, სიცოცხლის ნიშანია[71] და ჯვართან მიმართებით მას ღრმა თეოლოგიური მნიშვნელობა ენიჭება.

ქვასვეტის დეკორატიული პროგრამის მნიშვნელოვან ნაწილს მისი შემამკობელი ჩუქურთმები წარმოადგენს. მთავარ წახნაგზე გეომეტრიული ორნამენტით შევსებული ორი სწორკუთხა ჩანართია განთავსებული. ჩუქურთმიანი კომპოზიცია რომბთან გადახლართულ ორიბ ჯვარს წარმოადგენს, რომბის ფარგლებს გარეთ გამოსული ჯვრის მომრგვალებული მკლავები მარყუჟებს ქმნის. გეომეტრიული ფიგურის ცენტრი ოთხფურცლა პალმეტითაა აღნიშნული. ორნამენტის შემქმნელი ხლართის ხილი პარალელური ხაზებითაა შემკული.

---

67 Л.Г.Хрушкова, დასახ. ნაშრ., ტაბ.XIX(2).

68 კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, გვ.41, ნახ.1.

69 Г.Н. Чубинашвили, Болнисский Сион. ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის "მოამბე", 9, 1940, ტაბ. 63,64,65. კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ტაბ.62-63; ჯ. ამირანაშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურისა და რელიეფური ქანდაკების ძეგლები (საქართველოს სსრ ბოლნისის რაიონის არქეოლოგიური მასალის მიხედვით), თბ., 1968, ტაბ.19,20,21,23.

70 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.XXX(2).

71 ჯ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ.39.

ამგვარი ორნამენტული კომპოზიციები იშვიათია ქართულ ადრეულ რელიეფებში. მის პირდაპირ პარალელებს ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ფონდში დაცული ორი ბოლნური ქვასვეტის გეომეტრიული ორნამენტები წარმოადგენს (ადრეული შუა საუკუნეები; ინვ. №207 და 208)[72]. ორივე ვარიანტში რომბის ცენტრები მრავალფურცელა პალმეტებითაა გამოყოფილი. უფრო შორეული მაგალითია ცალკეულ სწორკუთხა ფილაზე განთავსებული მარყუჟიანი წრე მარტვილის ტაძრის კარნიზზე (VIIს.) და გველდესის კანკელის რელიეფი (VIIIს.),[73] რომელიც ორნამენტის აგების იმავე პრინციპით გამოირჩევა. ამგვარ გეომეტრიულ კომპოზიციათა უფრო მრავალრიცხოვანი ნიმუშები **X–XIII** საუკუნეებში არის გავრცელებული, მათ ხშირად ვხედავთ სომხურ ხაჩქარებზე (**XIII**ს.)[74] გვიანი პერიოდის ჩამოყალიბებულ, დახვეწილ ფორმებისა და გართულებულ კომპოზიციებისაგან განსხვავებით, ადრეულ ქვასვეტებზე წარმოდგენილი ორნამენტები უფრო მარტივი და ამავდროულად მკაფიო აგებულებით გამოიყოფა.

ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის გვერდითი წახნაგები სამი ტიპის ორნამენტებითაა შემკული: სამხრეთ წახნაგზე ვაზის ტალღოვანი ყლორტის ცალკეული კომპოზიციაა მოცემული. (სურ.8) ჩრდილოეთ გვერდზე ერთმანეთისაგან ორმაგი ლილვებით გამოყოფილი პარალელურად განვითარებული ორი ორნამენტული სახეა გამოკვეთილი – ვაზის ყლორტი და აკანთის მარაოსებრად გაშლილი ფოთლები. (სურ.9) გვერდებიდან ჩუქურთმები დამატებით მოცემული ორმაგი ლილვებითაა შემოსაზღვრული. ის თევზიფხური ორნამენტით დაფარულ ორ დეკორატიულ ზოლს შორისაა მოქცეული. აღმოსავლეთი წახნაგი ორმხრივად გაშლილი პალმის ფოთლებს უკავია, რომლებიც გლუვად დატოვებული ზოლებითაა შემოსაზღვრული. (სურ.10) ორივე ვარიანტში ორნამენტის შემომფარგველი სიბრტყეები გვერდებიდან ვიწრო ლილვებითაა აღნიშნული.

სამოთხისა და სიცოცხლის ხის ნიშნად მიჩნეული პალმისა და აკანთის ფოთლების მოტივი[75], ისევე როგორც ვაზის ტალღოვანი ყლორტი, (რომელიც ქრისტეს სწავლების აღმნიშვნელია)[76] ძალიან პოპულარულია ქართულ ადრექრისტიანულ ძეგლებზე.[77] მცენარეულ ორნამენტთა აბსტრაგირებული სახეები აზრობრივად ეხმიანება რელიეფებზე წარმოდგენილ სიუჟეტურ სცენებს და აძლიერებს მათ თეოლოგიურ შინაარსს. სიცოცხლის ხის თემასთან რომბის გეომეტრიული ფიგურაცაა დაკავშირებული, რომელიც პრეისტორიული

---

72 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.I(2), II(2).

73 **Н.А. Аладашвили. Монументальная скульптура....**, ტაბ.51; ნ. ალადაშვილი, VIIIს საუკუნეების ქვაზე კვეთილი..., ტაბ.3

74 ლ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავრის ხეობაში, თბ., 1941, გვ.51; **Декоративное искусство средневековой Армении**, ტაბ.66,69,76.

75 კ. მაჩაბელი, ღმანისის ახლადაღმოჩენილი ქვაჯვარა. საქართველოს სიძველენი, 10, 2007, გვ.38.

76 **Л.Г.Хрушкова.** დასახ. ნაშრ., გვ.33.

77 აკანთის მარაოსებრად გაშლილი ფოთლები გვხვდება დავათის (VIს.), საცხენისის (VIს.), ქვასვეტებზე, ბრდაძორის მცირე ქვაჯვარაზე (VIს.): იხ. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ტაბ.24,31,ნახ.5; ბერდიანის ტრაპეზზე (VIს.): იხ. ნ. იამანიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ.13; წყერო ლაბალის ქვასვეტის ფრაგმენტსა (VIს.) და ქოლეთის ემბაზზე: იხ. **Н.Г.Чубинашвили,** დასახ. ნაშრ., ტაბ.55,60 და ა.შ; პალმის მოტივი გვაქვს ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს ზემოთხსენებულ ბოლნურ ქვასვეტებზე: იხ. გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.I(4), II(4); ბერდიანის ტრაპეზზე: იხ. დასახ. ნაშრ., ტაბ.14.

პერიოდიდან მოყოლებული მიწის, მიწათმოქმედების აღმნიშვნელ სიმბოლოდ ითვლება (მაგალითად, კრეტულ ლარნაკებზე (ძვ.წ. VII-VIსს.) რომბების მწკრივი სიცოცხლის ხის ცენტრალურ ელემენს წარმოადგენდა).[78]

ძეგლის მნიშვნელოვანი ნაწილია ბაზისის რელიეფური მორთულობაცაა. მის სამხრეთ წახნაგზე (სურ.11) სამმაგი ლილვებით შექმნილი წრეების რიგია მოცემული. ყოველი წრის ცენტრში ოდნავ ჩაზნექილი გვერდების მქონე რომბისებური ფიგურაა ჩაწერილი, რაც დამატებით ოთხფურცელა ფიგურებს ქმნის. რომბები და სამკუთხა მონაკვეთები წრეებს შორის დიდი და პატარა პალმეტებითაა შევსებული. ჩვენი აზრით, ეს ორნამენტი, ოდნად გაცილებით უფრო გრაფიკულად შესრულებული, ბოლნისის სიონის კაპიტელების ცნობილ გადაბმულ წრეებთან (Vს.) ავლენს კავშირს.[79] თქმა ბოლნისის პლასტიკური, შუქ-ჩრდილის თამაშზე გათვლილი ღრმად კვეთილი ჩუქურთმები ბრდაღორის ორნამენტებს მხოლოდ ზოგადი კომპოზიციური სქემით თუ უახლოვდება. ქვასვეტის ყოველგვარ სკულპტურულობას მოკლებული ორნამენტული სახეები ბრტყლადაა "დადებული" ქვის ზედაპირზე, ჭრის მანერა უფრო უხეშია – ორმხრივი ცერა კვეთით მიღებული ლილვები ფიზისკენ მკვეთრი კუთხითაა ნაჭრილი.

ბაზისის დანარჩენი ორი გვერდი წმინდა სიმბოლური ხასიათის გამოსახულებებითაა დაფარული. (სურ.12,13-14)

ჩრდილოეთ მხარეს თაღების მწკრივია გამოკვეთილი (მხოლოდ ორია დარჩენილი, თუმცა ზედაპირის ზომიდან გამომდინარე აქ სამი თაღი უნდა ყოფილიყო). თვეზიფხერი ორნამენტით, (რომელიც ფრაგმენტულადაა შემოინახული) დაფარულ თაღებში მაღალი რელიეფით მოცემული წრიული ფორმებია მოქცეული. წრეთა ზედაპირები ძალიანაა გამოფიტული, თუმცა კიდეებზე შემორჩენილი ტალღოვანი ბუნდოვანი კონტურის გათვალისწინებით, აქაც პალმეტების გამოსახულებები უნდა ვიგარაუდოთ. (მცდალითნებში ხასმული მრავალრიცხოვანი პალმეტები ხშირად გვხვდება ადრეული შუა საუკუნეების ქვასვეტებზე).[80]

აღმოსავლეთი მხარე ასტრალურ ნიშანთა რიგს უჭირავს. არასრულ წრეებში, (რომლებიც ქვედა ნაწილებშია წაჭრილი და თაღის ფორმას უახლოვდება) სამი სიმბოლური გამოსახულებაა ჩაწერილი. პირველი სამსხივიან მბრუნავ ელემენტს, ე. წ. ტრიკვესტრს გამოხატავს, რომელიც წარმართულ კოსმოლოგიურ წარმოდგენებში მზის აღმნიშვნელ სიმბოლურ ნიშნად იყო მიჩნეული.[81] ცოტა მომცრო ზომისა და განსხვავებული კონფიგურაციის ტრიკვესტრი წარმოდგენილია ქვასვეტის ფრაგმენტზე ბალიჭიდან (VI-VIIსს.)[82]. ბაზისის ეს წახნაგი ძალიან დაზიანებულია, თუმცა ნანს სიმბოლური ნიშნის შემომფარგველი თაღის დამუშავება იმავე თვეზიფხერი ორნამენტით (მის

78 А.К. Амброз, Раннеземледельческий культовый символ («Ромб с крючками»). Советская археология, №3, М., 1965, გვ.18-19, ნახ.4-(6-8).

79 Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.III.

80 კ. მანაბელის დაკვირვებით, პალმეტებს ჯვრის ანრიობრივი მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული. პალმეტების სემანტიკა და პარალელები იხ. კ. მანაბელი, ლმანისის ახლადაღმოჩენილი ქვაჯვარა, გვ.38.

81 А.К. Амброз, დასახ. ნაშრ., გვ21.

82 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.XXVII(1).

გარეთ კარგად იკითხება ორმხრივი საკვეთით მიღებულ ლილვაკთა რიგებს, რომლებიც მიუყვება მოსარჩენების თაღისებურ ფორმას). ცენტრალური კომპოზიცია ძალიან გამოქარულია (ქვა ამ ადგილას იფშვნება), თუმცა შემთხვევით დარჩენილი ფრაგმენტი "ბორჯღალას" ასტრალურ ნიშანზე მიუთითებს.[83] ასევე დაზიანებულ მესამე არასრულ წრეში "ბორჯღალას" კიდევ ერთი გამოსახულებაა ჩაწერილი. განირჩევა შემოსახაზვრელი თაღების ორნამენტიანი დამუშავების მცირე მონაკვეთები.

რაც შეეხება ქვასვეტის დათარიღების საკითხს, მისი ზუსტი განსაზღვრა ძირითადად ორნამენტული სახეების საშუალებით თუ მოხერხდება. თუმცა, ფიგურატიული გამოსახულებებიც საკმაოდ მნიშვნელოვან და საინტერესო მასალას იძლევა.

ქვასვეტის კომპოზიციური წყობა ნათელი სტრუქტურულობითა და სიმწყობრით გამოირჩევა, (რაც დამახასიათებელია VI საუკუნის ძეგლებისათვის). იგივე შეიძლება ითქვას კომპოზიციებზეც, რომლებიც სტატიკურ და მოძრავ ფიგურათა დაპირისპირებაზეა აგებული. ამასთანავე, კადრის გამოსახულებით გადატვირთვის საშუალებით მიღწეული დაძაბულობა ცალკეულ ფიგურათა დინამიკური მოძრაობითაცაა გაძლიერებულია, ისინი თითქოს შეჩერებულია სცენათა ვიწრო საზღვრებით.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხშირად ფიგურათა მოძრაობები მეტისმეტად კუთხოვანია, ხოგ შემთხვევაში კონტურის ჩაკეტილობა დარღვეულია, რაც ბრდაძორში სკულპტურულ-მოცულობით ტენდენციებისაკენ სწრაფვით აიხსნება. ძირითადი აქცენტი გამოსახულების ბლოკურობასა და მოძრაობათა მრავალფეროვნებაზეა დასმული. თუ ქვასვეტის რელიეფებს ბრდაძორის VI საუკუნის მცირე ქვაჯვარას შევადარებთ, დავინახავთ რომ იქ დენადი, მომრგვალებული ფორმები დეკორატიული, მოძრავ რიტმს მინდობილი ხაზებითაა დამუშავებული, რაც ფორმისა და მისი გრაფიკული საფარის ერთიანლობის შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება. ფიგურათა ფორმები შეკრულია და თავის თავში დასრულებული. კომპოზიციები მკაცრ სტატიკურობასა და ფრონტალურობაზეა აგებული. დიდი ქვასვეტის დეკორატიულ-ხასიათობრივი ხედაპირი გამქრალია და ჩვენ არ ვიცით, როგორ შეეხამებოდა ის გამოსახულებათა მოცულობებს. ამ მხრივ კარგი მაგალითია მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის რელიეფები, რომლებზედაც კარგად ჩანს, როგორ ულღვება ოსტატი ელინისტური გამოსახულებებით ნაკარნახევი მოცულობით-პლასტიკური სტილისა და გრაფიკულ-ხასიათობრივი მანერის შეთავსებას. ბრდაძორში ხედაპირთა სრული განადგურების გამო ამის წარმოდგენა ძნელია.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ბრდაძორის გამოსახულებების სიახლოვე მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფებთან, რაც ცალკეულ სტილურ და კომპოზიციურ დეტალთა გადაწყვეტაში იჩენს თავს. მაგალითად, თმების მოცულობითად ნაჩვენები დახვეული კულულები (შეადარეთ აბრაამის ვარცხნილობა, ლომთა ფაფრები მცხეთის პერსონაჟთა ვარცხნილობებს), ასევე ქტიტორის პოზა, რომელიც ძალზე პირობითად იმეორებს მცხეთის წმ. ჯვრის დონატორთა მდგომარეობას.

ძალიან მაღალი რელიეფით მოცემული გამოსახულებები ფონისკენ მკვეთრად

---

83 "ბორჯღალას" სიმბოლური მნიშვნელობისათვის იხ. ი. სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1993, გვ.107.

მომრგვალებული კიდეებით სიბრტყის პარალელურადაა განთავსებული და მთლიანი ბლოკების სახით ადიქმება. ჰარმონიულობის შეგრძნებას ოსტატისთვის ჩვეული ფრონტალური ფიგურებისა ან ცხოველების გამოსახულებები ტოვებს. ამის კარგი მაგალითია ცხენის ფიგურა – მოქნილი, დენადი კონტურით შეკრული მძლავრი მოცულობითი ფორმა განსაკუთრებული გამომსახველობით გამოირჩევა. იგივე შთაბეჭდილებას ქმნის ფრონტალური ფიგურაც, რომლის მომრგვალებულ ნაკეთილ ფორმას სამოსელის პარალელური ნაკეცების დინება უსვამს ხაზს. ამ გამოსახულებათა საპირისპიროდ, რთულ მოძრაობებში გამოსახული ფიგურები (დონატორი, იყმახის ქალიშვილი), ერთგვარი შეუსაბამობის შთაბეჭდილებას ბადებს.

VI საუკუნის ქვაჯვარებთან ბრდაძორს დამუშავების მანერა ახლოვებს. ცალკეულ დეტალთა ან ნაკეცთა აღმნიშვნელი ხაზები ღრმადაა ჩაჭრილი ქვის სისქეში, მათ შორის წარმოქმნილი ვიწრო ლილვები შებრტყელებულია და ზემოდანაა მომრგვალებული. ამგვარ დამუშავებას ვხედავთ ბრდაძორის მცირე ქვასვეტის (VIს.), ბრდაძორის ფრაგმენტის (VIს.), საცხენისის ქვასვეტის (VIს.), ზედაზნის რელიეფების ზოგ გამოსახულებებზე (VIIს.). გრაფიკულობისკენ სწრაფვა ზოგ შემთხვევაში ვარცხნილობის გადაწყვეტამდეც ვლინდება (მაგალითად, წმ. მოწამის შუბლის ორგვლივ ტალღისებურად დალაგებული ხვეულების ნახატი, რომელიც ხუსტად იმეორებს ბრდაძორის მცირე ქვაჯვარაზე წარმოდგენილ ქუდისმაგვარ თმებს).

ამასთანავე, საკურადღებო დეტალი რელიეფის თავისუფალი ფონის შევსების სურვილია, რაც ნ. ალადაშვილის დაკვირვებით, VII საუკუნის ძეგლებისთვის იყო დამახასიათებელი, (მაგალითად, მარტკოფის საფასადო კომპოზიციები VIIს., ჟალეთის ემბაზი VIIს.).[84] ბრდაძორში დანიელის ამსახველ სცენაში ართული ყვავილოვანი მოტივი, ორნამენტიანი ჩანართები (თავისი ფუნქციური დატვირთვის მიუხედავად), VII საუკუნის დასაწყისისათვის დამახასიათებელი საერთო დეკორატიულობის შეგრძნებას უწყობს ხელს.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ფიგურული გამოსახულებებისაგან განსხვავებით, ორნამენტული სახეები გაცილებით კარგადაა შემონახული და კარგ მათარიღებელ ნიშანს წარმოადგენს. ორნამენტები პლასტიკური, თითქოს ნაძერწი ფორმებითა და რელიეფური, ძარღვიანი, შუქ-ჩრდილის თამაშზე გათვლილი შესრულებით გამოირჩევა. ორნამენტული კომპოზიციები ნათელია და მწყობრი, ფორმები მკაფიოა და ხუსტი. პალმისა და აკანთის მარაოსებრად გაშლილი ფოთლების მოტივი მტკიცედ არსებობს VI-VII საუკუნეების მანძილზე და არ სცდება ადრეული შუა საუკუნეების ეპოქის საზღვრებს. უკვე VIII-IX საუკუნეებით დათარიღებული ჯვარ-პატიოსნის ეკლესიის კანკელის რელიეფურ დეკორში გამოყენებული აკანთის ფოთლები[85] მექანიკური, ხელოსნური და ტლანქი შესრულებით გამოირჩევა. თემცა ძეგლის დათარიღების საკითხში ერთგვარ ხელმისაწვდომს ვახის ყლორტის ორნამენტული სახე იძლევა. სკულპტურულად გამოძერწილი, საკვეთილი ღარით გარშემოწერილი სამყურა ფოთლების ფორმა გაანალიზებულია ნ. ჩუბინაშვილის მიერ.[86] მეცნიერის დასკვნით, ამ სპეციფიკური

84 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ.51.

85 Р.О. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., ტაბ.14-15.

86 Н.Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ.62,79.

მოხაზულობის მქონე ფითრები პირველად წილკანის ბაზილიკაში ჩნდება (Vს.)[87], სადაც მათ ჯერ ჩამოუყალიბებელი, წვრილი ფორმები ახასიათებს. შემდგომ ეს მოტივი წვერო დაბალის ქვასვეტის ფრაგმენტზე გვხვდება (VIს.), რომელზედაც ფითრები ჯერ კიდევ უფორმოა და არაპროპორციული. სრულიად ჩამოყალიბებულ, სრულყოფილამდე დაყვანილ ფორმას მცხეთის წმ. ჯვრის აღმოსავლეთი აფსიდის სარკმლის თავსართზე ვხედავთ (VI ს-ის ბოლო).[88] V-VI საუკუნეების ძეგლებზე წარმოდგენილი მეტისმეტად წაგრძელებული,ბუნდოვანი მოხაზულობის მქონე ფერცლები ჯვარში სიმეტრიულად აგებულ, მკაფიო, პლასტიკურ ფორმებად იცვლება. ბრდაძორის ქვასვეტზე გამოქანდაკებული ვაზის ფითრები ძალიან ახლოს დგას ჯვრის ამავე ორნამენტთან, რაც ფითრების პროპორციული შეფარდებით, ასევე შესრულების მანერით ღრმად ჩაკვეთილი შუაგულითა და შემომსახღვრელი ლილვების მიცულობით, პლასტიკური ხასიათით.

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის რელიეფები VI საუკუნისათვის დამახასიათებელი სკულპტურულ-მოცულობითი და ხაზობრივ-გრაფიკული მანერების შერწყმითაა შექმნილი. ზოგი ნიშნით, ქვასვეტის რელიეფური სახეები მცხეთის წმ. ჯვრის გამოსახულებებს უახლოვდება, რაც ჩვენი აზრით, მცხეთის ტაძრისგან მიღებული შთაბეჭდილებით უნდა აიხსნას, (რაც ძეგლის სიმაღლის გათვალისწინებით, ქვასვეტის აღმართველის ამბიციაზე მეტყველებს). აქედან გამომდინარე, რელიეფების შექმნის დრო VI საუკუნის ბოლოსკენ გადაიწევა. მეორე მხრივ,თავისუფალი არეების შევსებისკენ სწრაფვა საკუთრივ ქვასვეტის ტექტონიკურობის მიუხედავად, ცალკეულ კომპოზიციათა აგებაში ისევ თავს. VI საუკუნის ერთიანი რიტმით გამსჭვალული, მთლიანი და მკაფიო კომპოზიციებისგან განსხვავებით, ბრდაძორი საკმაოდ მრავალფეროვან, თავისუფალ კომპოზიციურ სქემებს წარმოგვიდგენს. ამის გათვალისწინებით, ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის რელიეფები VI-VII საუკუნეების მიჯნას უნდა მივაკუთვნოთ.

Tamar Dadiani
Big High Cross of Brdadzori

A High Cross, once erected despatched in the village Brdadzori (historic Lower Kartli) and, most likely, bearing the significance of a church (as proposed by Niko Chubinashvili), is at

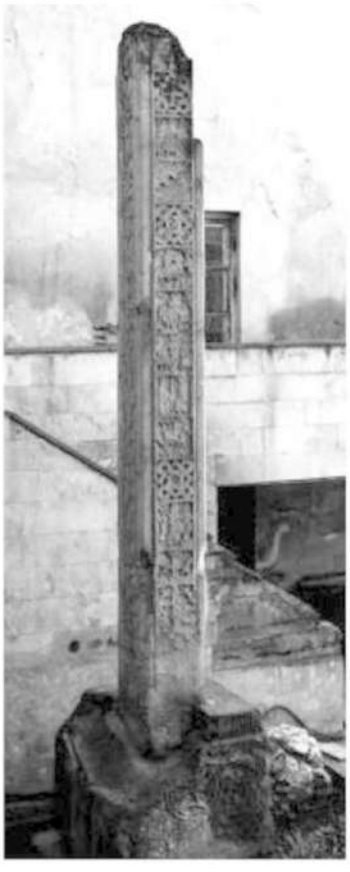
87 იქვე, ტაბ.35(1).

88 იქვე, ტაბ.27(2).

present kept at the Sh. Amiranashvili State Museum of Fine Arts of Georgia (Georgian National Museum). The stele is almost completely preserved (only the upper part with its crowning cross [pedestal – 110 x 110 x 110 cm; stele – 600 x 42 x 42 cm] is lost). The High Cross is severely damaged, namely, the surface of the subject scenes on its front side (other three sides are adorned with the ornamentation), due to which identification of the compositions remains an independent task.

The front side is articulated into rectangular panels by means of shafts and lateral "half-columns", besides, two ornamental insets single out the most significant scene – Sacrifice of Abraham, Nativity and Adoration of the Magi. In the lower part the Cross is depicted, upper – Sacrifice of Abraham, the Old Testamental pre-figuration of Crucifixion (noteworthy is Isaac's posture – he seems to be "seated" on a column-like altar, which is quite rare, as well as hand of the Lord and vertical position of the ram – unparalleled in Georgian samples – which testifies to the East Christian tradition). Above the ornamental inset, there is a horse with palm trees behind it. Horse motif rooted in the paganism (in Georgia, as well; it is linked with the solar and chthonic cults, with the cult of ancestors), in combination with the palm trees seems likely to symbolise the righteous soul in the Paradise. The next composition is a donor portrait – a man clad in secular vestments is kneeling before St. Martyr holding a staff with the cross at its end (it shows affinity with the facade relief of the church of Holy Cross in Mtskheta and a composition of the Tsromi High Cross). The next composition proved more difficult to identify – it consists of four figures: one is seated on a "chair", two are standing and the fourth is represented in a dynamic turn; this might be the visualisation of the History of the Daughter of Jephthah (Judg.,11), which, in the apse murals of the church of St. Catherine on Mount Sinai, is placed next to the Sacrifice of Abraham, being, in this context, a pre-figuration of Christ's Sacrifice. The next scene – Daniel in the Lions' Den – is more common for the 10th c. in Georgia, only four samples can be quoted from the 6th-8th cc. This is another pre-figuration of the Crucifixion-Resurrection, besides, Daniel is also considered to bear implication of the Second Coming, providing links with the New Testament scenes. The first image is the Warrior Saint on horseback piercing a dragon – as if "guarding" the images next to it – Nativity and Adoration of the Magi. In the Nativity, noteworthy is the bed of the Virgin, as for Adoration of the Magi (it is rarely shown as an independent scene in Georgia – Mamula High Cross and Ikalto plaque), it is represented in a concise version – enthroned Virgin and Child are venerated by two Magi clad in Oriental vestments. Triple representation of the Cross is also linked with the themes of Incarnation and Salvation of Souls. Ornamental insets contain diagonally set crosses interlaced with rhombi. Other sides of the stele bear plant ornamentation and the pedestal – rhombi, a sequence of arches and astral signs.

General composition of the Brdadzori High Cross is clear and well-balanced, modelling of the reliefs and ornamentation shows affinity with that of the sculptural decoration of the church of Holy Cross in Mtskheta, which, together with the less usual compositional schemes and a tendency towards the filling of the background, makes it possible to date the Brdadzori High Cross to the turn of the 6th c. to the 7th c.

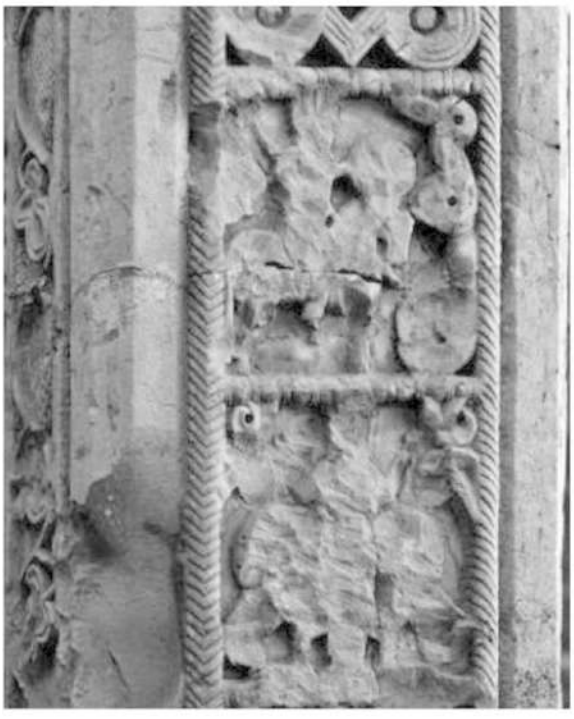


სურ. 1 ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის საერთო ხედი.

სურ. 2 ჯვრის ამსახველი კომპოზიცია.

სურ. 3 "აბრაამის მსხვერპლშეწირვა".

სურ. 4 ცხენის სიმბოლური გამოსახულება, საქტიტორო კომპოზიცია, "იფთახის ასულის ამბავი."



სურ. 5 "დანიელი ლომთა ხაროში", გველეშაპის მლახვრელი წმ. მხედარი.

სურ. 6 "შობა."

სურ. 7 "მოგვთა თაყვანისცემა" და ჯვრების ამსახველი სახეიმო კომპოზიციები

სურ. 8 სვეტის სამხრ. წახნაგის ორნამენტი.

სურ. 9 სვეტის ჩრდ. წახნაგის ორნამენტი.

სურ. 10 სვეტის აღმ. წახნაგის ორნამენტი.

სურ. 11 ბაზისის სამხრ. წახნაგის ორნამენტი.

სურ. 12 ბაზისის ჩრდ. წახნაგის სიმბოლური კომპოზიცია.

სურ. 13

სურ. 14

სურ. 13-14 ბაზისის აღმოსავლეთი წახნაგი. ასტრალური ნიშნები.

თამილა მგალობლიშვილი[1]
წმ. ანდრია პირველწოდებულის ქართული უნივერსიტეტი
ქართულ სიძველეთა მოძიებისა და კვლევის ცენტრი

ოთხთა ეკლესია
სოლომონის ახალი ტაძარი, ახალი სიონი თუ ორივე ერთად?

ტაო და კლარჯეთი საქართველოს უძველესი პროვინციებია, დღეს ისინი თურქეთის ტერიტორიას განეკუთვნება და ზოგიერთი მეცნიერი მათ „თურქეთის საქართველოდაც" კი მოიხსენიებს[1].

საეკლესიო მშენებლობა აქ დაახლოებით 350 წლის ახლო ხანებში დაიწყო[2]. ამ პროვინციებში, აღმშენებლობის თვალსაზრისით, ნაყოფიერი იყო ვახტანგ გორგასლის ეპოქაც (V-VI სს.)[3]. თუმცა VII-VIII საუკუნეებში საქართველოში არაბთა ბატონობის შედეგად ეს მხარეც მთლიანად გავერანდა და გაუკაცრიელდა. მხოლოდ VIII საუკუნის დასასრულს იწყება ამ პროვინციათა აღორძინება, ერთი მხრივ, საერო ხელისუფალთა – ბაგრატიონთა სახლის წარმომადგენელთა მეთაურობით და, მეორე მხრივ, ფართომასშტაბიანი სამონასტრო აღმშენებლობის დაწყებით, რომელსაც წმ. გრიგოლ ხანძთელი ჩაუდგა სათავეში.

VIII საუკუნის ბოლოს, ბაგრატოვანთა საგვარეულომ არაბთა მიერ დაპყრობილი ტერიტორიები დატოვა, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს (ტაო-კლარჯეთი) შეაფარა თავი და თბილისის სანაცვლოდ იბერიის დედაქალაქი არტანუჯში გადაიტანა. როგორც ვ.ჯობაძე აღნიშნავს, „კლარჯეთისა და ტაოს საერისთავოებით შეიქმნა ის პოლიტიკური ცენტრი, საიდანაც ძლევამოსილმა ბაგრატიონებმა მოახერხეს აღედგინათ საქართველოს დამოუკიდებლობა და X საუკუნის ბოლოს წარმატებით დაესრულებინათ ერთიანი ქართული სახელმწიფოს შექმნა"[4].

ერთიანი სახელმწიფოს შესაქმნელად, ბუნებრივია, აუცილებელი იყო ასევე ქვეყნის სულიერი და კულტურული აღორძინება, რაც წმ. გრიგოლ ხანძთელმა ითავა ამ მხარეში სამონასტრო და კულტურულ-სამწერლობო ცენტრების დაფუძნებით. მისივე აგიოგრაფს, გიორგი მერჩულეს (X ს.) ეკუთვნის ერთიანი ქართული სახელმწიფოს საფუძვლების განმსაზღვრელი ფორმულაც, რომელიც წმ. გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრებაშია" შემონახული: „ქართლად ფრიადი ქუეყანაჲ აღირაცხების, რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა ჟამი შეიწირვის და ლოცვაჲ აღესრულების"[5]. ვფიქრობ, ამ ფორმულას დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

---

1 Г.Казбек, Три месяца в Турецкой Грузии. Записки Кавказского отделения Императорского русского географического общества, кн. 10, ч. 1, Тифлис, 1876. იგივე ნაშრომი ქართულად: გ. ყაზბეგი, სამი თვე თურქეთის საქართველოში, ბათუმი, 1995.

2 დ.ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბ., 2005, გვ. 25; ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. 1, თბ., 1955, გვ.131.

3 დ.ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, გვ. 29-36; ქართლის ცხოვრება, ტ.I, გვ.117, 131, 178.

4 W. Djobadze, Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klardjeti and Šavšeti, Stuttgart, 1992; იგივე ნაშრომი ქართულად: ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2006, გვ. 15. (ქვემოთ ყველგან ბ-ნი ვახტანგის წიგნს ვიმოწმებ ქართული თარგმანის მიხედვით).

5 ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი I, ილ.აბულაძის რედაქციით,

აქვე უთუოდ უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ წმ. გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრების“ ტექსტი დაწერილია 951 წელს, ხოლო მისი ერთადერთი ხელნაწერი, რომელიც XI საუკუნით თარიღდება, 1902 წლის შემოდგომაზე იერუსალიმის ბერძნული საპატრიარქოს წიგნსაცავში აღმოაჩინა და შეისწავლა ნ.მარრმა. რომ არა ეს აღმოჩენა, რაღა თქმა უნდა, ძალზე მწირი ცნობები გვექნებოდა არა მარტო ამ მხარის ისტორიის, არამედ ამ ისტორიულ პროვინციათა კულტურულ-სამწერლობო კერების მნიშვნელობის შესახებაც[6].

ტაო-კლარჯეთი, ეს „ქართული სინა“, საქართველოსთვის იგივე იყო, რაც ცნობილი ტურ აბდინი („უფლის მსახურთა მთა“) ანტიოქიის ეკლესიისათვის, სადაც მრავალი უმნიშვნელოვანესი ეკლესია-მონასტერი იყო თავმოყრილი, რომელთაგან უძველესი 394 წლით თარიღდება[7]. ტურ-აბდინიც ტაო-კლარჯეთივით, სრულიად გამორჩეული კერა იყო სირიული ქრისტიანობისა. ორივე დღეს თურქეთის ტერიტორიას ეკუთვნის, ქართული ისტორიული პროვინციები ქვეყნის ჩრდილო დასავლეთით, ხოლო სირიული – სამხრეთ აღმოსავლეთით. უცნაურია, მაგრამ თითქოს ერთნაირი ბედი ჰქონათ საქართველოსა და მის დედა – ანტიოქიის ეკლესიებს ამ მხარეში.

ტაო-კლარჯეთის ნამდვილი აყვავების ეპოქა X-XII საუკუნეებია, როდესაც აქ ქართული კულტურის არა ერთი უნიკალური ძეგლი შეიქმნა. მათ შორის, ალბათ, სრულიად გამორჩეულია ოთხთა ეკლესია, რომელიც ერთიანი ქართული სახელმწიფოს დამაარსებელთაგან ერთ-ერთის, ტაოს ბაგრატოვანთა სახლის შესანიშნავი წარმომადგენლის დავით კურაპალატის ხელობის ღირსეა (961-1001 წწ.) არის აშენებული და მოხატული[8].

უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე, მას შემდეგ, რაც ქართველ მეცნიერებსაც საშუალება მიეცათ ადგილზე შეესწავლათ ტაო-კლარჯეთის ძეგლები (საბჭოთა პერიოდში ამაზე ოცნებაც კი შეუძლებელი იყო), ბევრი საინტერესო და მნიშვნელოვანი ნაშრომი გამოქვეყნდა, მათ შორის ოთხთა ეკლესიისა და მისი მოხატულობის შესახებაც. მეც, რა თქმა უნდა, კარგა ხანია ვოცნებობდი საკუთარი თვალით მენახა ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურული ძეგლები, მათი მოხატულობა, მითუმეტეს, რომ ამ პროვინციებში გადაწერილი ხელნაწერები კარგადაა ცნობილი ჩემთვის, ხოლო მათ შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებული – კლარჯული მრავალთავი – 1991 წელს გამოვაქვეყნე კიდეც[9].

მაგრამ მხოლოდ 2008 წლის ზაფხულში მოვახერხე ტაო-კლარჯეთში გამგზავრება ჩემს შვილიშვილებთან – გუკასი და სანდროსთან და იერუსალიმელ კოლეგასთან – პროფ. გუსტავ კუნელთან ერთად. თითქოს დიდი ხნის ოცნების ასრულებაც მქლიდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, მხოლოდ ნაწილობრივ, საქართველოში დაწყებული ომის გამო.

თბ., 1964, გვ. 290.

6 Н.Марр, Георгий Мерчул, Житие св.Григория Хандзтийского, введение, издание, перевод, Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, к.II. VII , СПБ, 1911.

7 G.Bell, The Churches and Monasteries of the Tur Abdin, expended edn. by M.M. Mango, 1982; A.Palmer, Monk and Mason on the Tigris Frontier: The early history of Tur Abdin, Cambridge, 1990.

8 თ.ჯორბენაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ.ი, 2007, გვ. 18-21; გ.ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები, გვ. 192-194.

9 თ.მგალობლიშვილი, კლარჯული მრავალთავი, თბ., 1991.

იმ ხაჯხულსავე, საიცარი დამთხვევა მოხდა: ჩემმა მეგობარმა მარიამ დიდებულიძემ მაჩუქა გ.ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის კვლევის ცენტრის მიერ 2007 წელს დასტამბული ცნობილი ქართველი მეცნიერის თინათინ ვირსალაძის გამოუქვეყნებელ ნაშრომთა კრებული – „ქართული მხატვრობის ისტორიიდან“[10]. კრებულში შეტანილია სამი ძეგლის ისტორიულ-ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზი, მათ შორის ერთერთი – ოთხთა ეკლესიაა[11].

ამ შესანიშნავი კრებულის გამომცემლები, ქ-ნ თინას კოლეგები კრებულის შესავალს ასე ასრულებენ: „ეჭვი არ გვეპარება, რომ დიდი (ახლა მაინც გავბედოთ ამ განსაზღვრების მოხმობა) მეცნიერის ეს კრებული არა მარტო თავად გაამდიდრებს შუა საუკუნეების ხელოვნებაზე ჩვენს ცოდნას, არამედ არაერთი აწინდელი თუ მერმინდელი მკვლევარისათვის გზისმიმცემიც გახლდება“[12].

ჩემთან დაკავშირებით შემიძლია ვთქვა, რომ ეს ზუსტად ასე მოხდა. ქ-ნი თინას ამ კრებულის გაცნობამ, მართლაც მიბიძგა დამეწერა ნაშრომი, რომელიც ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის ერთი, თითქოსდა, პატარა, მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანი ფრაგმენტის შინაარსის გააზრების ცდას წარმოადგენს.

ამ მოხატულობაში განსაკუთრებული ადგილი აქვს დათმობილი აფსიდის სარკმლის ცენტრალურ ადგილას მოთავსებულ მედალიონში ნასმულ წმ. ღვთის გამოსახულებას, რომელსაც ხელში ეკლესია უჭირავს. ამ გამოსახულების შინაარსთან დაკავშირებით სამეცნიერო ლიტერატურაში ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მოსაზრებებია გამოთქმული. შევეცდები ძალზე მოკლედ გადმოვცე ამ ფრესკული ფრაგმენტის კვლევის ისტორია:

თავდაპირველად, ჩვენთვის საინტერესო მოხატულობის ხსენებულ ფრაგმენტს შეეხო გ.თაყაიშვილი და იგი ქრისტეს გამოსახულებად მიიჩნია[13].

ნ. და მ. ტიერების აზრით, აქ წმ. ნინა ღვთოფლის (იბერიის პირველი ქრისტიანი ღვთოფალი, IV ს.) გამოსახულებაა, რომლის ნათლობის სახელი თითქოსდა ნინო უნდა ყოფილიყო („სიონის“ ნაცვლად ამოიკითხეს „ნინო“) და ამის გამო ეს ბაზილიკაც მისდამი მიძღვნილად ჩათვალეს[14].

ზემოხსენებული ფრესკული ფრაგმენტის წარწერა ვ.ჯობაძემ სავსებით სწორად წაიკითხა, როგორც „სიონი“ და ამის გამო იგი წმ. სიონის ანუ ზეცური იერუსალიმის ალეგორიულ გამოსახულებად აღიარა[15].

---

10 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან.

11 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 17-47.

12 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 7.

13 Е.Такаишвили, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952. გვ. 85-86.

14 N. et M.Thierry, Notes d'un nouvrau voyage en Géorgie Turque. Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélologie, vol. XXV, 1968, გვ. 62-63 ; N. et. M. Thierry, Peintures du Xe siècle en Georgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture Byzantine d' Asie Mineure. Cahiers archéologiques, vol. XXIV, 1975, გვ. 73-113 ; N.Thierry, Le souverain dans les programmes d' églises en Cappadoce et en Géorgie du Xe au XIIIe siècle. Revue des études géorgiennes et caucasiennes, n. 4, 1988, გვ. 138-139.

15 ვ.ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების მოხატულობა, გვ. 201-202.
ვ.ჯობაძე, შენიშვნები ოთხთა ეკლესიაში სიონის ალეგორიული გამოსახულების სიუჟეტის რქების შესახებ. ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1999, გვ. 69-78.
ვ.ჯობაძე, ოთხთა ეკლესიის ერთი გამოსახულების არსის შეცნობისათვის, კრებ. ახალი

ნ. ალექსიძემ და დ. ხოშტარიამ ეს გამოსახულება წმ. სოფიად – ღვთიურ სიბრძნედ განმარტეს, რადგანაც „წმ. სიონის“ ნაცვლად ამოიკითხეს „წმ. სოფიო“[16].

ე. პრივალოვას მიხედვით, წმ. დედის გამოსახულება თავისივე წარწერით – „სიონი“ – ზეციური იერუსალიმის პერსონიფიცირებული გამოსახულებაა; თუმცა იგი ასევე არ გამორიცხავს, რომ ეს იყოს „დედაჲ ყოველთა ეკლესიათაჲ“, რაც მიწიერ წმ. ქალაქ იერუსალიმს უკავშირდება. ხოლო მასზე არსებული წარწერა „სიონი“ ტაძრის სახელწოდების, მის ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნის მიმანიშნებელი შეიძლება იყოს[17].

ამავე ფრესკულ გამოსახულებას 1995 წელს სპეციალური ნაშრომი უძღვნა ზ. სხირტლაძემ, სადაც ავტორი შეეცადა საკმაოდ ვრცლად მიმოხილული მასალის გათვალისწინებით დაესაბუთებინა, რომ ეს არის „წმ. სიონის“ გამოსახულება, როგორც ზეციური იერუსალიმის „დედაჲ ყოველთა ეკლესიათაჲ“[18]. ამ აზრს იზიარებს მარიამ დიდებულიძეც[19]. ოდნავ მოგვიანებით, ზაზა სხირტლაძემ გარკვეულწილად შეცვალა თავისი მოსაზრება, თუმცა, ჩემი ფიქრით, ამჯერად რამდენადმე ბუნდოვნად გადმოსცა თავისი შეხედულება: „ასეთი რიგის გამოსახულებათა შორის, ტაძრის ფრესკებში, უწინარეს ყოვლისა სიონის პერსონიფიკაციაა საგულვებელი. ტაძარი, რომელიც დედა-ეკლესიის სიმბოლურ ფიგურას ხელთ უპყრია, რასაკვირველია, უწინარეს ყოვლისა, თავად ოთხთა ეკლესიის ბაზილიკის გამოსახულებაა, მაგრამ იმავდროულად იგი უფლისა და მის მოწაფეთა მიერ დაფუძნებული ეკლესიის ხატის მნიშვნელობასაც იტვირთავს... არაფერი ჩანს უჩვეულო იმაში, რომ დავითის (იგულისხმება დავით კურაპალატი) მისწრაფებაში – თავისი ღვაწლითა და განგებით აგებულ ბაზილიკაში ეხილა სიონის ხატი, ხოლო თავად იგი მოსეს, მელქისედეკის, დავითის, სოლომონისა და კონსტანტინეს დარ მმართველად ყოფილიყო წარმოჩენილი“[20].

რ.სირაძის მოსაზრებით, საქართველოში წმ. სოფიის იდეა დაუკავშირეს ღმრთისმშობლის ეკლესიებს – „სიონს“. როგორც ავტორი განმარტავს თავის დებულებას: ღმრთისმშობლის სახელობის ქართულ ტაძრებში იგულისხმება სუფევა საღმრთო სიბრძნისა, „აია-სოფიასი“ .[21]

ვიდრე ოთხთა ეკლესიის ზემოაღნიშნული ფრესკული მედალიონის

აღმოსავლეთი და საქართველო IV, თბ., 2005, გვ. 257-259.

16 ნ.ალექსიძე, დ.ხოშტარია, ახალი ცნობები ტაო-კლარჯეთის სიძველეთა შესახებ. ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1991, n.1., 137-142; ნ.ალექსიძე, ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის თეოლოგიური საფუძვლები. ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ. 1991, n.4, გვ. 103-123.

17 ე.პრივალოვა, ზოგი რამ ტაო-კლარჯეთის მოხატულობის შესახებ. საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობისა და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, თბ., 1995, გვ.316-322; ე.პრივალოვა, ზოგიერთი შენიშვნა ტაო-კლარჯეთის მოხატულობათა შესახებ. წელიწდეული, II, თბ. 1996, გვ.5-14.

18 Z.Skhirtladze, The Mother of all the Churches: Remarques on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dort Kilise. Cahiers Archeologiques, XLIII, 1995, გვ. 101-116.

19 მ.დიდებულიძე, ოთხთა ეკლესია, გამოუქვეყნებელი ნაშრომი.

20 ზ.სხირტლაძე, იერუსალიმი–სიონი–ტაო, დავით კურაპალატის საქტიტორო ღვაწლი და ოთხთა ეკლესია. ბიზანტინოლოგია საქართველოში, 2, თბ., 2009, გვ. 707, 714. იხ. აგრეთვე: ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009, გვ. 122-153.

21 რ.სირაძე, კულტურა და სახისმეტყველება, თბ., 2008, გვ. 57-74.

გამოსახულების თეოლოგიურ კვლევას დავიწყებდე, არ შემიძლია სრულად არ მოვიყვანო ამ საკითხით გამორჩეული ფრესკული ფრაგმენტის თ. ვირსალაძის აღწერა, რაც ჩემი ფიქრით, მეცნიერული კვლევის საზღვრებს სცილდება და ფაქტიურად, ისევე როგორც მთელი მისი ნაშრომი, მხატვრულ-მეცნიერულ ესეს ჟანრის ბრწყინვალე ნიმუშს შეიძლება მივაკუთვნოთ. ჩემთვის აბსოლუტურად ამოუცნობია როგორ ახერხებს იგი, ამ ძეგლების მონახულების გარეშე (რისი საშუალებაც მას არასდროს ჰქონია), იმ დროს არსებული, ალბათ, უხარისხო ფოტოების საფუძველზე ასე მრავალსახად აღიქვას არა მარტო მთლიანი ძეგლი, არამედ მისი თითოეული დეტალიც კი. იგი თითქოს ხელავს ამ ძეგლებს საკუთარებს მიღმა, გრძნობს იმ მშენებელთა თუ მხატვართა სულიერ განწყობას და ძალზე ცოცხლად გვაწვდის ყოველივე ამას. ქ-ნი თინას მეცნიერული აზროვნების ეს შთამბეჭდავი სტილი ძალზე მაგონებს მისი თაობის მეცნიერთაგან ქ-ნი ელენე მეტრეველის, ჩემი მასწავლებლის სტილსაც. თუ ქ-ნი თინას კვლევის სფერო მხატვრულ-არქიტექტურული და ფერწერული ძეგლები იყო და ყოველივე ესაა მისი სახოვანი სტილის შთამაგონებელი წყაროც, ქ-ნი ელენე ასეთივე წარმატებით აცოცხლებდა ჩვენი კულტურის, ერთი სამწერლობო კერისა თუ მონასტრის ისტორიას, ხშირ შემთხვევაში, მხოლოდ ხელნაწერში შემორჩენილი ერთი პატარა მინაწერისა თუ ანდერძის შინაარსის კვლევის საფუძველზე. ხოლო ორივე მათგანის იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრის მოხატულობისა და ისტორიის კვლევა[22] პირადად ჩემთვის სანიმუშო მაგალითია ნიჭიერების, პროფესიონალიზმისა და მეცნიერული ეთიკისა, თუნდაც განსხვავებული აზრის შემთხვევაში (ქ-ნმა ელენემ ქ-ნი თინას გარდაცვალების შემდეგ არც კი დაასრულა და დაბეჭდა რეცენზია მის წიგნზე – იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრის მოხატულობის შესახებ, მიუხედავად მისი საფუძვლიანად განსხვავებული მოსაზრებისა).

ახლა კი კვლავ მიეკუთვნები ოთხთა ეკლესიის ბაზილიკის საკურთხევლის სარკმლის ჩვენთვის საინტერესო მოხატულობას. ხსენებული ფრესკული ფრაგმენტი მოხატულობის IV რეგისტრს განეკუთვნება და თავისი შინაარსით, როგორც უკვე ითქვა, სრულიად უნიკალურია. იმის გამო, რომ მოხატულობის ამ ნაწილს ქ-ნ თინაზე უკეთესად ნამდვილად ვერ აღვწერ, გავიმეორებ ქ-ნი თინას ძალიან დეტალურ და შთამბეჭდავ აღწერას:

„დიდი, ტაძრის სივრცისკენ ფართოდ გადახსნილი სარკმლის თაღში მოთავსებულია მრგვალი მედალიონი სამეფო სამოსში გამოწყობილი წმ. დედის მკერდხეითა გამოსახულებით, რომელსაც ხელში ეკლესიის მოდელი უპყრია. წმინდანი ტაძარს მარცხენა დაბურვილ ხელს შეაშველებს, მარჯვენა კი მის წახნაგებზე აქვს შემოვლებული. სახე და მარჯვენა ხელის მტევანი სალებავის დეფორმაციის გამო ძლიერაა გამუქებული, სახე კი, ამასთან, შელახულიცაა; მიუხედავად ამისა, მთხრობს სახის მოგრძო ოვალი (ის კიდევ უფრო გრძელიც ჩანს ნიკაპის ხასწვრივ, კისერზე ამოსაცვენი ბაცი ხაზის გამოისობით), წარბების თანაბარი რკალები, სწორი, მოგრძო ცხვირი, მარცვლით წარბებს შუა. თმა ახლა, სურათზე, ღია ფერისა ჩანს, მაგრამ იქნებ ესეც სალებავის ჩამოშლის შედეგია? წმინდანის სამოსი ფერფლისფერ-ცისფერია, წრისებრი ორნამენტითა და

22 ელ.მეტრეველი, მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის, თბ., 1962; Т.Вирсаладзе. Роспись Иерусалимского Крестного Монастыря и Портрет Шота Руставели, Тб., 1974.

თვლებით დაქარგული საყელოთი; მასზე მოგდებულია ნახევრადგამჭვირვალე თეთრი ქსოვილის მოსასხამი, მხარზე ფიბულით შებნეული. თმებს ცისფერი ბადე უმაგრებს, თავს კი ფანტასტიკური, ხუროთმოძღვრული ტიპის გვირგვინი უმშვენებს. ტაძარი წმ. დედის ხელში ოთხთა ეკლესიის ბაზილიკის ფორმას, მის სავასადო თაღნარს გვიჩვენებს. შარავანდზე მოოქრვის ნარჩენებია. მედალიონის ფონი ლურჯია, მას ყვავილოვანი წნული არშია ევლება. მედალიონის ორსავ მხარეს სიუხვის ორი რქაა, მათგან ამომავალი ფაშფაშა, ბაცი მწვანე ფოთლიანი ყლორტებით, თავად რქები ოქროსია (ოქრა) და ძვირფასი თვლებითაა შემკული. მედალიონის ლურჯ ფონზე თეთრი ასოებით გამოყვანილია წარწერა „ს[ი] ონი“[23].

როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, საკურთხევლის სარკმლის მოხატულობა ბაზილიკის მოხატულობის IV რეგისტრს განეკუთვნება. ამ რეგისტრის მოხატულობის უკეთ გაგებისათვის, იგი სამ ნაწილად დავყავი, თითოეული მათგანი, ბუნებრივია, შინაარსით ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. პირველი ნაწილის შესახებ უკვე მოგახსენეთ. ახლა რაც შეეხება მის II ნაწილს, რომელსაც კვლავ ქ-ნი თინას აღწერით წარმოგიდგენთ:

„სარკმლის წირთხლები ორი, მთიან და არქიტექტურულ პეიზაჟში მოქცეული, ფიგურის გამოსახულებითაა შევსებული; სამხრეთ წირთხლზე მოსე წინასწარმეტყველს სინას მთაზე სჯულის ფიცარნი გადმოეცა. იგი მთის ფერდობს აუყვება, შიშისგან პირმიქცეული და დაბურვილი ხელებით ართმევს სჯულის ფიცრებს ცის სეგმენტიდან გამოსულ მარჯვენას. მოსეს თეთრი კვართი და ოქროსფერი ჰიმატიონი მოსავს; მთა წითელია, ალის ენებით. გვერდით ვერტიკალური, თეთრათი გამოყვანილი ასომთავრული წარწერაა: „მოსე“ მის თავზე ბუნდოვნად ჩანს პატარა რგოლიც, მასში კი, თითქოს რაღაც ბერძნული A-ნის მაგვარია. ნ. და მ. ტიერები მას სიტყვა ΑΓΙΟΣ–ის ქარაგმად მიიჩნევენ...“[24]

„სარკმლის ჩრდილოეთ წირთხლზე აარონ მღვდელმთავარი, მოსეს ძმაა წარმოდგენილი (და არა მელქისედეკი, სალემის მეფე, როგორც ნ. და ტიერები ფიქრობენ)[25]. იგი ტაძრისა ანდა საწამებლის კარვის წინ დგას, რასაც სალხინებლის წვრილ სვეტებზე მეწამული კრეტსაბმელი მიგვანიშნებს. მარცხენა ხელით აარონს აღთქმის კიდობანი უპყრია, განზე გაწეულ მარჯვენაში კი, ალბათ, სასაკმევლე იქნებოდა. მას მღვდელმთავრის ტანსაცმელი მოსავს – თვლებით მოოჭვილი დიადემა, მანტია, კაბა და პერანგი. დეტალებით ეს გამოსახულება ძალზე უახლოვდება აარონის გამოსახულებებს კიევის წმ. სოფიის მოზაიკასა და ბობიოს №20 ამპულაზე“[26].

აი, როგორ აღწერს თ. ვირსალაძე საკურთხევლის სარკმლის მოხატულობის III ნაწილს: „ამავე რეგისტრზე, ოღონდ უკვე საკურთხევლის

23 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 25.

24 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 25.

25 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ.25. ასევე ფიქრობენ დანარჩენი მეცნიერებიც, რომელთაც ამ ძეგლზე უმუშავიათ. მხოლოდ ვ.ჯობაძეს შეეპარა ეჭვი, რომ აქ მელქისედეკის გამოსახულება იყო. იგი აღნიშნავს, რომ მხატვრობის ადგილზე გასინჯვისას მან, ვერ დაადასტურა ფეშხუმისა და მასზე დაწყობილი ნივთების არსებობა. ამას გარდა, კომპოზიციის განხილვისას სათვალავშია ჩასაგდები მელქისედეკის მარჯვნივ მდგომი იდუმალი ფიგურაც. იხ. ვ.ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები, გვ.191.

26 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 26.

აფსიდის კედლებზე მწკრივად მდგომი წინასწარმეტყველებისა და წმ. მღვდელმთავართა გამოსახულებებია მოთავსებული – სარკმლის ერთსა და მეორე მხარეს ჯერ თოხ-თოხი წინასწარმეტყველია, მერე კი – თოხ-თოხი წმ. მამა. სარკმელთან პირველნი დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველნი დგანან სამეფო შესამოსელში – სოლომონს ბაცი მწვანე კვართი და მუქი წითელი მოსასხამი აცვია, დანარჩენ ექვს წინასწარმეტყველს ანტიკური კვართები და ჰიმატიონები მოსავთ"[27].

ოთხთა ეკლესიაში, როგორც ქ-ნი თინა სამართლიანად აღნიშნავს, ბევრია „არასვეულებრივი"[28]. თუმცა, ჩემი ფიქრით, მაინც სრულიად უნიკალურია ბაზილიკის აფსიდის დიდი სარკმლის წირთხლში ცენტრალურ ადგილას ჩასმული მედალიონი წმ. დედის გამოსახულებით, რომელსაც ხელში ეკლესია უჭირავს[29]. ფაქტიურად, ეს გამოსახულება გასაღებია არა მარტო ამ ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობის არსის გასაგებად, არამედ ბაზილიკის სახელწოდების გასარკვევადაც[30].

კვლევას სწორედ მედალიონის შინაარსის ახსნით დავიწყებ და შევეცდები ასევე ბაზილიკის საკურთხევლის კედლის მხატვრობის ჩვენთვის საინტერესო IV რეგისტრის სამივე ნაწილის არსის გააზრებას. ყოველივე ეს, ფაქტიურად ქ-ნი თინას კვლევას ეფუძნება და მის გაგრძელებას წარმოადგენს. ჩემი ფიქრით, ქ-ნ თინას ეს ნაშრომი, ალბათ, დასრულებულად არც კი მიაჩნდა და ამის გამო გადადო, არ გამოაქვეყნა (როგორც ზემოთ ითქვა, იგი მხოლოდ ახლახანს გამოიცა).

მოხატულობის I ნაწილი – მედალიონში ჩასმული წმ. დედის გამოსახულებაა, ხელში ეკლესიის მოდელით.

მრავალრიცხოვან და ძალზე საინტერესო პარალელების მოხმობით, აი, როგორ ხსნის ამ გამოსახულების შინაარსს ქ-ნი თინა:

„როგორც თვით გამოსახულების რეალიებიდან, ასევე მოხატულობის საერთო შინაარსიდან გამომდინარე ჩვენ ფრესკას განვმარტავთ, როგორც წმ. სოფიის გამოსახულებას"[31].

ჩემი ფიქრით, ეს სავსებით სწორი განმარტებაა. ძალზე საინტერესოა აღინიშნოს, რომ თავდაპირველად, მედალიონში არსებული წარწერა ქ-ნმა თინამ ამოიკითხა როგორც „წ, ს, ო, ი" და შესაბამისად აღადგინა როგორც „წმიდა სოფიო" მაგრამ უკვე მოგვიანებით, ნ. და მ. ტიერების მიერ გამოგზავნილი უკეთესი ხარისხის ფოტოს საფუძველზე მან სავსებით სწორად წაიკითხა „წმ. სიონი", თუმცა აზრი მაინც არ შეუცვლია და ბაზილიკა წმ. სოფიას სახელობისად მიიჩნია[32].

ქ-ნმა თინამ კარგად იცოდა, რომ სახელწოდება „სიონი" ქართულ საეკლესიო ტრადიციაში ღვთისმშობლის მიძინების თემას უკავშირდებოდა და თანაც ამ დღესასწაულისადმი მიძღვნილი ყველა ეკლესია დღესაც

27 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 26.
28 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 28.
29 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 28.
30 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 28.
31 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 29.
32 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 29-43.

„სიონად“ იწოდება საქართველოში. მაგრამ იგი ასევე სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს იმასაც, რომ ქართული ხელოვნებისათვის არაა დამახასიათებელი ეკლესიის განმასახიერებელი ღვთაებრივი დედოფლის სახე. მისი აზრით „ასეთი ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ მეტყველებს ფრესკა იშხნის ტაძარში, რომელიც ოთხთა ეკლესიის ფრესკის ახლოა[33]. აქ წმ. დედა ნინო მოციქულთა მკლავის სარკმელშია წარმოდგენილი, სხვა წმინდანთა რიგში და ცხადია, რომ ეს არც ღმრთისმშობელია და არც ეკლესიის განყენებული გამოსახულება, არამედ სავსებით კონკრეტული წმინდანი – წმ. სოფია სიბრძნე უფლისა, რომელმან „იშენა თავისა თჳსისა სახლი“[34].

მართალია, არც წარწერები და არც წერილობითი წყაროები, ქ-ნი თინას აზრით, არაფერს გვეუბნება იმის თაობაზე თუ ვისი სახელობისა იყო ოთხთა ეკლესიის ტაძარი, მაგრამ მხატვრობის არაჩვეულებრივი დეტალური ანალიზის საფუძველზე იგი, სავსებით სამართლიანად, დაასკვნის, რომ ტაძარი წმ. სოფიასადმი იყო მიძღვნილი. შემდეგ კი იქვე დასძენს, რომ ეს სრულიად უნიკალური შემთხვევაა, რადგანაც არც ოთხთა ეკლესიის ბაზილიკის აშენებამდე და არც მას შემდეგ, საქართველოში წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი ეკლესია არ აუგიათ[35].

ფაქტიურად, ოთხთა ეკლესიის სახელწოდებისა და მისი მოხატულობის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში დღეს არსებული განსხვავებული მოსაზრებები რომელთაც უკვე შევეხე, როგორც ჩანს, მხოლოდ და მხოლოდ ერთი მიზეზით შეიძლება აიხსნას. ეს მიზეზი, ჩემი ფიქრით, ფრესკულ მედალიონში მოთავსებული წარწერაა, სადაც იკითხება „სიონი“ წარწერის „სიონად“ წაკითხვა, საკამათო აღარ არის, რადგანაც დღესაც, მიუხედავად ფრესკის მძიმე დაზიანებისა, წარწერა სრულიად გარკვევით იკითხება, რაშიც მეც დავრწმუნდი ტაძრის მონახულებისას.

ბუნებრივია, დაისმის კითხვა, მაშ როგორ შეიძლება აიხსნას წმ. სოფიას სახელობის ტაძარში, წმ. სოფიას გამოსახულებასთან არსებული განმარტებითი წარწერის „სიონის“ არსებობა და რა კავშირია „წმ. სოფიასა“ და „სიონს“ შორის?

ამასთან დაკავშირებით უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, მნიშვნელოვანია გავიხსენოთ წმ. სოფიას-ღვთაებრივი სიბრძნის განმარტებები წმ. წერილიდან.

ახალი აღთქმა:

I ახალი აღთქმის მიხედვით ღვთაებრივი სიბრძნე[36] თვისებაა წმ. სამების მეორე პირის, ქრისტე-ლოგოსის, რომელიც მას უფლისგან ებოძა[37]:

„მისგან ხართ თქვენც ქრისტე იესოში, რომელიც იქმნა ჩვენთვის სიბრძნე ღმრთის მიერ...“ 1 კორ. 30.

წმ. პავლე მას ქრისტეს ღმრთის ძალსა და სიბრძნეს უწოდებს:

---

33 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 29.

34 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 29.

35 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 43.

36 საინტერესოა, რომ ახალი აღთქმის კომენტარებში თვით ძელი, რომელზედაც ჯვარს ეცვა მაცხოვარი, წერია სიბრძნისა, იხ. კორინთელთა მიმართ, 6. Толковая Библия или комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета, Стокгольм, 1987, т.3. გვ. 22.

37 მარკოზი 1,10; ლუკა 4,18. იხ ასევე: The Oxford Dictionary of the Christian church, ed. F.L. Cross, E.A. Livingstone, oxford, 1997, გვ. 1755.

„ჩვენ კი ვქადაგებთ ჯვარცმულ ქრისტეს: იუდეველთათვის საცდურს, ბერძენთათვის სიშლეგეს.. ქრისტეს, ღმრთის ძალსა და სიბრძნეს". 1 კორ.23-24.

ძველი აღთქმა:

I ძველი აღთქმის თანახმად, ღვთაებრივი სიბრძნე – „სოფია სიბრძნე უფლისა", ზოგადად, სამყაროს იდეაა, რომელიც წინ უსწრებდა უფლის მიერ სამყაროს შექმნას[38]:

„უფალმან [მე სიბრძნე] შემიძინა თავისი გზის დასაწყისში, თავის ქმნილებამდე დასაბამით; როცა არ იყო უფსკრულები, მაშინ გავჩნდი, როცა არც წყალუხვი წყაროები იყო; მე გავჩნდი ვიდრე მთები დამყარდებოდნენ, ბორცვზე უწინარეს; როცა ჯერ არც ქვეყანა იყო შექმნილი, არც მინდორ ველები და არც სამყაროს პირველი მტვერი[11] იგავნი სოლომონისა 8,1-36.

II ძველი აღთქმის შემდეგი განმარტების მიხედვით ღვთაებრივი სიბრძნე დიდებული მხატვარი, შემოქმედი და აღმშენებელია, რომელმაც ი'შენა სახლი თვისი, იგივე ტაძარი ღმრთისა, სამეფო უფლისა[39]:

„სიბრძნემან სახლი აიშენა, მისი შვიდი ბოძი გათალა. დაკლა თავისი საკლავი, გააზავა თავისი ღვინო და გაშალა თავისი ტაბლა, გაგზავნა თავისი მხევლები, გადასძახა ქალაქის მაღლობებიდან: მოდით, დაჰურდით ჩემი პურით და შესვით ჩემი განზავებული ღვინო" იგავნი სოლომონისა, 9, 1-5.

ბიბლიური წიგნების, უძველესი ქრისტიანული მწერლობისა და გვიან ანტიკური ხელოვნების გაცნობით წ.მ. სოფიას სამი იკონოგრაფიული ტიპი ჩამოყალიბდა[40]:

პირველი ტიპი – წ.მ. სამების მეორე პირი, უკუამდე ლოგოსი, რომლის თვისებაც არის სიბრძნე, რომელიც მასწავლებელია სიბრძნისა[41]. ამ შემთხვევაში საუბარია ქრისტეს სხვადასხვა სახით გამოსახვაზე, ასე მაგ: ქრისტე – მლვდელი. ქრისტეს ნახევარფიგურის შემცველი მედალიონი და ა.შ[42].

მეორე ტიპია – სოფია ანგელოზი, რომელიც თავად განასახიერებს თით თვისებას სიბრძნისას, რაც ლოგოსის კუთვნილებაა. სიბრძნის ამ ტიპთან დაკავშირებით ქ-ნი თინა შენიშნავს, რომ გარკვეულ შემთხვევებში ანგელოზის გამოსახულებები ქრისტესაა გაიგივებული, ასე მაგ: ალექსანდრიის მახლობლად კატაკომბების VI-VIII სს-ის ფრესკაზე ანგელოზის გამოსახულებას ახლავს წარწერა – „სოფია – იესე ქრისტე"[43]. სხვა შემთხვევაში კი ანგელოზის გამოსახულება ცალკე ქრისტეს გვერდითაა წარმოდგენილი, როგორც მისგან განკერძოებული თვისება სიბრძნისა[44].

მესამე ტიპია – წ.მ. სოფიას ქალ-პერსონიფიკაციად გამოსახვა[45]. ქ-ნი თინას აზრით, ამ ტიპს განეკუთვნება ოთხთა ეკლესიის ჩვენთვის საინტერესო მედალიონის გამოსახულებაც[46]. რაც შეეხება მის შინაარსს, აქ იგი ეფუძნება

38 Толковая Библия, т.1, кн. Притчей Соломоновых, გვ.450.

39 Толковая Библия, т.1, გვ. 452.

40 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30-34.

41 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30. Толковая Библия, т.1, გვ.450, სქ.22-31.

42 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30-31.

43 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 31.

44 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 31.

45 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 33.

46 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 33-43.

ზემოთ მოხმობილ ბიბლიურ იგავს: „სიბრძნემან იშენა თავისა თჳსისა სახლი, და ქუეშე შეუდგა მას შჳდნი სუეტნი და უბრძანა თჳსთა მონათა განუმზადონ ტაბლაჲ სიბრძნისმოყუარეთა[47].

ვფიქრობ, საჳხევით ნათელია ქ-ნი თინას დასკვნა ოთხთა ეკლესიის მედალიონში მოთავსებული წმ. დედის გამოსახულების შესახებ, რომ იგი წმ. სოფიაა. ამასვე ადასტურებს ასევე ქ-ნი თინას მიერ უხვად განხილული შესაბამისი ხასიათის მასალა[48], თუმცა მათ შორის, ვფიქრობ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრის ერთ-ერთი ანალოგიური ხასიათის ფრესკა[49]. (ხსენებული ფრესკა XX ს-ის 1970-71 წლებში მონასტერში მიმდინარე არქეოლოგიური გათხრებისა და, თითქოსდა, სარესტავრაციო სამუშაოების გამო კედლიდან ჩამოიჭრა, ისევე, როგორც მრავალი სხვა; მათი უმრავლესობა დღეისათვის დაკარგულია, მხოლოდ 4 ცალია საქართველოში ჩამოტანილი, კიდევ 4 – ამერიკის სამ მუზეუმში. ჩვენთვის საინტერესო ფრესკა 2002 წლის იანვარში წმ. ჯვრის მონასტრის სარდაფში ვნახე ძალზე დაზიანებული, ამჟამად ჩემთვის უცნობია იგი ისევ იქ ინახება თუ არა).

იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრის ზემოხსენებულ ფრესკაზე წმ. სოფია „ქალ-პერსონიფიკაციადაა" გამოსახული შვიდსვეტიანი შენობის წინ მდიდრული სამოსითა და თავზე დიადემით"[50]. ეს ფრესკა, ოთხთა ეკლესიის მედალიონში მოთავსებული გამოსახულების მსგავსად, წმ. სოფიას მესამე იკონოგრაფიულ ტიპს განეკუთვნება. მაგრამ თუ წმ. ჯვრის მონასტრის ფრესკას წმ. სოფიას მესამე იკონოგრაფიული ტიპისათვის შესაბამისი წარწერა აქვს დართული – „სიბრძნემან იშენა სახლი"[51], ოთხთა ეკლესიის იმავე ტიპის გამოსახულებას ერთვის, ერთი შეხედვით, თითქოსდა უჩვეულო წარწერა – „სიონი"

იმისათვის, რომ გასაგები გახდეს წმ. სოფიას ზემოხსენებული გამოსახულების „სიონად" განმარტება, ჩემი ფიქრით, აუცილებელია გავითვალისწინოთ არა მარტო წმ. წერილში არსებული „სიონის" მნიშვნელობები, არამედ მთელ რიგ სხვა უძველეს ისტორიულ-ჰაგიოგრაფიულ და ლიტურგიკულ ძეგლებში დადასტურებული მასალაც.

პირველ რიგში გავეცნოთ „სიონის" განმარტებებს წმ. წერილიდან:

I „სიონი" – წმ. ქალაქის სამხრეთ-დასავლეთით მდებარე უძველესი და ყველაზე მაღალი ბორცვი:

„დაე, იხაროს სიონის მთამ, იმხიარულონ იუდაელმა ქალწულებმა შენი სიმართლის გამო; ყოველი მხრიდან მიადექით და გარს შემოუარეთ სიონს; დაითვალეთ მისი კოშკები" ფს. 48, 12-13.

II „სიონი" – იერუსალიმის ციტადელი, დავითის ქალაქი:

„მაგრამ აიღო დავითმა სიონის ციხე-სიმაგრე. ეს არის დავითის ქალაქი" მეორე მეფ. 5,7.

III ა) „სიონი" – ზოგადად, წმ. ქალაქი იერუსალიმი:

„რადგან ღმერთი დაიხსნის სიონს და ააშენებს იუდას ქალაქებს, და

47 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30.

48 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30-43.

49 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 33-34. Т.Вирсаладзе. Роспись иерусалимского Крестного Монастыря. Тб., 1973, გვ. 15, ტაბ. XIX.

50 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 33-34.

51 V.Tzaferis, The Monastery of the Holy Cross in Jerusalem, Jerusalem, 1987, გვ. 38.

დასახლებიან იქ და დაიმკვიდრებენ“ ფს. 69,36.

ბ) „სიონი“ – წმ. ქალაქი იერუსალიმი, სადაც იყლოვა, ისრაელელთა ღმერთი მბრძანებლობს:

„დიდია უფალი და ქებულია მეტად ჩვენი ღმერთი ქალაქში, წმ. მთაზე. ლამაზი მაღლობი, სიხარული მთელი ქვეყნიერებისა მთა სიონი“ ფს. 47, 2-3.

IV „სიონი“ – ზეცაური იერუსალიმი:

„არამედ მიხვედით თქვენ სიონის მთას და ქალაქს ცოცხალი ღმერთისას, ზეცაურ იერუსალიმს“ ებრ. 12,22.

V „სიონი“ – ტაძრის მთა:

„შეიკრიბა მთელი ჯარი და ავიდნენ სიონის მთაზე. ნახეს გაპარტახებული საწმიდარი, წაბილწული სამსხვერპლო, გადამწვარი კარიბჭე; “ I მაკ. 4, 37-38.

„მე ვაკურთხე მეფე ჩემი სიონზე – ჩემს წმ. მთაზე“ ფს. 2,6.

როგორც ვხედავთ, წმ. წერილის თანახმად, „სიონი“ არის არა მარტო მთა წმ. ქალაქის სამხრეთ-დასავლეთით, ან ზოგადად, დავითის ქალაქი, არამედ იგი ასევე წმ. ქალაქი – მიწიერი და ზეცაური იერუსალიმია. თუმცა ეფიქრობ, ითხთა ეკლესიასთან დაკავშირებით, ალბათ, ყველაზე მეტად აღსანიშნავია ისიც, რომ „სიონი“ ასევე ტაძრის მთაცაა, უფლის სადგომი[52].

„წმ. სიფიასი“ და „წმ. სიონის“ ზემოთ განხილული ბიბლიური განმარტებათა ჩამოთვალის გარდა, უთუოდ მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ ქრისტიანულ აღმოსავლეთში „წმ. სიფია“ ძველ აღთქმისეული სოლომონის სიბრძნის წინა სახედ ესახებოდათ, ამის გამო წმ. სიფია ზოგჯერ თავად სოლომონ მეფესთანაც კი იყო გაიგივებული, რადგანაც იგი უფლისგან სიბრძნით იყო დაჯილდოებული. ხოლო ძველ აღთქმისეული წმ. სიფიას მიერ აშენებული ტაძარი უკვე ისტორიულ კონტექსტში პროტოტიპი გახდა სოლომონის ტაძრისა (ასევე ქრისტიანული ეკლესიისა) სიბრძნისგან მომზადებული ტაბლა კი – გაიგივებულ იქნა ზიარებასთან[53].

რაც შეეხება „წმ. სიონის“ მნიშვნელობას, როგორც უკვე ვნახეთ, იგი ტაძრის მთაც არის, იერუსალიმის საკრებულოსიც და შესაბამისად ძველადთქმისეული ტაძარიც, სადაც სჯულის კიდობანი ინახებოდა.

აქვე, ალბათ, დასკვნის სახით საინტერესო იქნება დავიმოწმო „ტაძრის თეოლოგიის“ ცნობილი მკვლევარის მარგარეტ ბარკერის რამდენიმე მოსაზრება „სიბრძნის შესახებ“: Jewish tradision, on uncertain date, declared that six things had been created before the visible world, and temple claim is made for the church. The book of Revelation shows the temple / holy city as a woman (Rev.21.9). The female figure who existed before the creation of the visible world was known as, Wisdom (Prov. 8, 22-31), and she made her throne in a pillar of cloud (ben Sira 24.4). The lady on the throne that looked like white wool was Wisdom Then the woman was transformed before his eyes into a great city, and the archangel Uriel explained that she was Zion.

In the time of Solomon, however, Zion had been the eastern hill of Jerusalem, and

52 იხ. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель,1983. გვ. 2493. Толковая Библия. т.2. т. VII A 1. мак. 1,33. კომენტ. 33. გვ.14. 4, 37. კომენტ. 37. გვ. 35.

53 В.М.Лурье. Из Иерусалима в Аксум через храм Соломона: архаичные предания о сионе и Ковчеге Завета в составе Кевра Негест и их трансляция через Константинополь. Христианский Восток, т. 2 (VIII). Москва, 2001. გვ. 152-176.

Solomon's temple had been built on Zion[54].

„წმ. სოფიასა" და „წმ. სიონის" შინაარსის უკეთ გასარკვევად, ჩემი ფიქრით,ასევე აუცილებელია მათ სახელზე აგებულ ცნობილ ტაძართა შესახებ შემონახული წყაროების განხილვაც: მხედველობაში მაქვს კონსტანტინოპოლისა და ედესის წმ. სოფიასა და აქსუმის წმ. სიონის ეკლესიები.

ცნობილია, რომ როგორც წესი, ტაძართმშენებლობისას ამ ტაძრებთან დაკავშირებული სალვთისმეტყველო შინაარსის ცნობები ძალზე იშვიათად არის შემორჩენილი ისტორიულ, აგიოგრაფიულ თუ ლიტურგიკულ თხზულებებში. ამ მხრივ, როგორც ჩანს, გამონაკლისია კონსტანტინოპოლის და ედესის წმ. სოფიას და აქსუმის სიონის ეკლესიების შესახებ შემონახული წყაროები[55].

კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიასთან დაკავშირებით, მხედველობაში მაქვს 562 წელს ამ ტაძრის მეორედ კურთხევის (პირველი კურთხევა მოხდა 538 წელს) დღესასწაულისადმი მიძღვნილი ბერძნულენოვანი ლიტურგიკული პოემა ე.წ. „კონდაკი"[56]. ხსენებული „კონდაკის" ანალოგიური მონაცემები დასტურდება პაველ სილენციარის წმ. სოფიას ტაძრის კურთხევის აღწერაში – „ეკფრასისი", და ასევე ლიტურგიკული ხასიათის სირიულ პოემაში – „სოღიტა", რომელიც უკვე ედესის წმ. სოფიას ტაძრის კურთხევას ეძღვნება (სავარაუდოდ, პოემის შექმნა 543-554 წწ-ით შეიძლება დათარიღდეს)[57].

როგორც უკვე აღინიშნა, ზემოხსენებული ბერძნული „კონდაკი" და პაველ სილენციარის „ეკფრასისი" კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას კურთხევას ეძღვნება, ხოლო მესამე სირიული პოემა – „სოღიტა" – ედესის წმ. სოფიას. უნდა ითქვას, რომ ეს სამივე წყარო ძალზე მნიშვნელოვანია თავისთავად წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი ტაძრების კურთხევის თეოლოგიური ტრადიციის საკვლევად, რაც, როგორც ჩანს, ერთნაირი იყო კონსტანტინოპოლსა და ედესაში[58]. აქვე მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს იმის აღნიშვნაც, რომ კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძრის მშენებლობა იმპერატორ იუსტინიანეს სახელთან არის დაკავშირებული, ისევე როგორც ედესის წმ. სოფიას აღდგენაც იუსტინიანე დიდის ჟინანსური დახმარებით მოხდა.

ჩვენს მიერ ზემოაღნიშნულ წყაროებში წმ. სოფიასადმი ანუ ღვთაებრივი სიბრძნისადმი მიძღვნილი კონსტანტინოპოლისა და ედესის ტაძრები წარმოდგენილნი არიან როგორც სოლომონ ბრძენის ტაძრები, ანუ თითოეული მათგანი გაიგივებულია სოლომონ მეფის ტაძართან[59]. სავსებით ნათელია,

54 M.Barker, Temple themes in Christian worship, London, New Jork, 2007, გვ. 41, 71, 201-238 იხ. ასევე: M.Barker, Temple Theology, On Introduction, London, 2004. გვ. 75-93.

55 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.154.

56 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.154; იხ. ასევე: C.A.Trypanis, Fourteen, Early Byzantine Cantica (Wien, 1968) (Wiener Byzantinistische Studien, 5), გვ. 139-147.

57 A.Palmer, The inauguration anthem of Hagia Sophia in Edessa: a new edition and translation with historical and architectural notes and a comparison with a contemporary Constantinopolitan Kontakion. With an appendix by Lyn Rodley || Byzantine and Modern Greek studies 12 (1988, გვ. 117-167; A.Palmer, The Inauguration Anthem of Hagia Sophia Again. Byzantine and Modern Greek Studies, 14, 1990, გვ. 247-248; R.Macrides, P.Magdalino, The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia. Byzantine and Modern Greek Studies, 12, 1988, გვ. 47-82. K.E. Mcvey, The Soghita on the Church of Edessa in the Conte[t of Other Early Greek and Syriac Aram. Periodical 5, 1996, გვ. 329-370.

58 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ. 154-155.

59 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.155.

რომ ამ მოვლენის მიღმა, როგორც ჩანს, უნდა არსებობდეს გარკვეული ლიტურგიკული ტრადიცია, რომელიც ამ ეპოქისათვის VI-VII საუკუნეებისთვის იყოს დამახასიათებელი და როგორღაც ძველაღთქმისეულ ტაძარსაც უკავშირდებოდა[60].

ამ მოვლენის ასახსნელად, ჩემი ფიქრით, საინტერესო უნდა იყოს ერთი ბიზანტიური ტრაქტატის გაცნობა, რომელიც კონსტანტინოპოლში წმ. სოფიას ტაძრის აგებას ეძღვნება[61]. არსებობს ამ ტრაქტატის XI-XII საუკუნეებში შესრულებული ძველ ქართული თარგმანიც. ტრაქტატის ქართული ვერსიის სათაურია: „უწყებაჲ და თხრობაჲ აღშენებისათჳს დიდებულისა ტაძრისა ღმრთისა ეკლესიისა, რომელსა სახელიდების წმიდაჲ სოფია, რომელ არს სიბრძნე. ესრეთ აღეშენა პირველ და შემდგომად ქალაქსა კოსტანტინეპოლის, ახალსა ჰრომსა“[62].

ხსენებული ტრაქტატის ბერძნული ორიგინალი VIII-IX სს-ით თარიღდება, თუმცა მასში ასევე ადრეული წყაროების საკმაოდ ბევრი ცნობაა შემონახული[63]. ტრაქტატის 27-ე თავში კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას კურთხევის დღესასწაული შემდეგნაირად არის აღწერილი:

„და აღესრულა შენებაჲ ტაძრისა და ყოვლისა სამღდელოჲსა თუესა დეკენბერსა კ̃ბ̃[64]. წარმოემართა მეფე დიდი პალატით, მჯდომარე ოთხად ეტლთა ზედა, და მოვიდა ვიდრე კართამდე, რომელსა აღუსტეონ უწოდენ, მახლობელად ჟამის სახილავთა. და დაკლა მან დღესა ზროხაჲ ათასი, ცხუარი ექუს ათასი, ირემი ექუსასი, სხუაჲ ნადირი ათასი, ქათამი დედალი-მამალი თორმეტი ათასი, დიკაჲ მოდი სამი ბევრი. ხოლო ესე ყოველი განუყო გლახაკთა მას დღესა და ვიდრე სამ დღემდე ამას ჰყოფდა. მაშინ შევიდა მეფე ტაძრად წინამძღურებითა ჯუარისაჲთა და ჴელითა ევსუქი პატრიარქისაჲთა[65]. და მეფე იმღერდა ხლდომით, ვითარცა დავით წინაშე კიდობანსა, სამეუფეთა კართაგან ვიდრე საფსალმუნეთამდე და იტყოდა: გადიდებთ, შენ ღმერთო, რამეთუ ღირს მყავ საქმესა აღსრულებად. გაჯობე, შენ, სოლომონ“[66].

ხსენებული წყაროს მონაცემები სამეცნიერო ლიტერატურაში, ძირითადად, არა სანდოდ იყო მიჩნეული კურთხევის ცერემონიალზე ცხოველთა დიდი რაოდენობით მსხვერპლშეწირვის გამო[67] უნდა ითქვას, რომ ცხოველთა

60 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.155-158.

61 Anonymi narratio de aedificatione templi S.Sophiae, Scriptores originum constantinopolitanum, Rec. Th.Praeger, Lipsiae, 1901 (repr. 1989), Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, გვ. 74-108; იხ. ასევე: G.Dagron, Constantinople imaginaire, Etudes sur le recueil des Patria, Paris, Bibliothèque Byzantine, Etudes, 8, Paris, 1984, გვ. 265-269.

62 თ.ბერიძე, ბიზანტიური ტრაქტატი სოფიის ტაძრის აშენების შესახებ და მისი შუასაუკუნეობრივი ქართული თარგმანი, თბ., 1982.

63 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ. 155-156.

64 537 წლის 22 დეკემბერი.

65 ანაქრონიზმი: ევტიხი პატრიარქი იყო 562 წელს, როგორც ჩანს ტექსტში არეულია ტაძრის I და II კურთხევის პერიოდები. იხ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.156, სქ. 43.

66 თ.ბერიძე, ბიზანტიური ტრაქტატი სოფიის ტაძრის აშენების შესახებ, გვ. 35-36.

67 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.155-164; G.Dagron, Constantinople imaginaire, Etudes sur le recueil des Patria, Paris, 1984, Bibliotèque byzantine, Études, 8, გვ. 265-269, 300. იხ. ასევე : R.F.Taft, The liturgy of the Great Church, On Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm, DOP 34-35, 1980-1981, გვ. 45-76; R.F.Taft, The Byzantine Rite, A short history, Collegeville, MN, 1992, გვ. 43;

მსხვერპლშეწირვის ტრადიცია არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ წარმართებისა ან მხოლოდ იუდეველთათვის. ეკლესიისათვის ცხოველთა მსხვერპლშეწირვა საკმაოდ გავრცელებული მოვლენა იყო მთელს ადრექრისტიანულ სამყაროში. ამის საფუძველი კი, ვფიქრობ, უფრო ძველაღთქმისეულ ტრადიციაში უნდა ვეძებოთ, ალბათ, ვიდრე წარმართულში[68].

ბიზანტიაში მხოლოდ 692 წლის ტრულის II კრების 99-ე კანონის შესაბამისად მოხდა ქალკედონელთათვის ცხოველთა მსხვერპლშეწირვის აკრძალვა სომეხ მონოფიზიტთაგან განდგომის გამო[69]. თუმცა ამავე კანონით, საქველმოქმედო თვალსაზრისით ეკლესიის გარეთ ნებადართული იყო ხორცის დარიგება, რაც ასევე, როგორც ჩანს, მოკლებული არ არის გარკვეულ ლიტურგიულ მნიშვნელობას. ალბათ, სწორედ ამაზე მეტყველებს მთელი რიგი ბიზანტიური საგანგებო ლოცვებისა, რომლებიც დღემდეა შემონახული[70]. ეკლესიის გარეთ ცხოველთა მსხვეროლშეწირვის ცერემონიალთან დაკავშირებით უთუოდ საინტერესოა ქართული ტრადიციაც, რაც, ფაქტიურად, დღემდეა შემორჩენილი საქართველოს თითქმის ყველა პროვინციაში, განსაკუთრებით წმ. გიორგის დღესასწაულების ცერემონიალზე, რომელიც წლის მანძილზე მრავალგზის აღინიშნება ჩვენს ქვეყანაში[71].

ამრიგად, ამ ბიზანტიური ტრაქტატის არა სანდოობის შესახებ საუბარი მხოლოდ იმის გამო, რომ ტაძრის კურთხევასთან დაკავშირებით მასში აღწერილია ცხოველთა მსხვერპლშეწირვის ფაქტი, როგორც ჩანს, სწორი არ უნდა იყოს[72].

თუმცა ამავე წყაროში დადასტურებულ იუსტინიანე იმპერატორის სიტყვებს:

„ხომ გაჯობე, შენ, სოლომონ", შეიძლება მართლაც სიფრთხილით მოვეკიდოთ. ამ შემთხვევაში ძალზე ძნელია დავასაბუთოთ, ნამდვილად წარმოთქვა იმპერატორმა ეს სიტყვები თუ არა, თუმცა ეს გადმოცემა დღემდეა შემონახული. ამასთან დაკავშირებით უთუოდ ძალზე საინტერესო უნდა იყოს ასევე თვით იუსტინიანეს დროინდელი კულტურულ-ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინება. ამ კონტექსტის ძიებამ, ვფიქრობ, მეტად საინტერესო ფაქტები გამოავლინა[73].

პირველი:

როგორც ცნობილია, კონსტანტინოპოლში, იუსტინიანეს მიერ წმ. სოფიას ტაძრის აშენებამდე, სამეფო ოჯახის ერთ-ერთმა წარმომადგენელმა ანიცია

რუსული გამოცემა: Р.Тафт, Византийский церковный обряд, СПБ, 20006 გვ. 44-45.

68 შდრ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ. 202-206.

69 M.van Esbroeck, Armenien und die Pentekté. Annuarion Historiae Conciliorum 24, 1992, გვ. 78-94. M. van Esbrock, La politique arménienne de Byzance de Justinien II à Léon III. Studi sull' Oriente Cristiano, 2.2, 1998, გვ. 111-120. იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.158, 202-206.

70 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.158-160.

71 იხ.ივ.ჯავახიშვილი, თხზულებანი, ტ.I, თბ.,1979, გვ.83-101; ი.სურგულაძე, მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., 2003, გვ.154-168. И.Сургуладзе, Святой Гиоргий в грузинских религиозных верованиях, сборник Огхапи, Тб., 2002, გვ.369-373. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.205; Посольство Федота Елчина в Грузию, записки русских путешественников XVI-XVII вв., текст с коментариями под ред. Н.Н. Прокофьева, Л.И.Алехиной, Москва, 1988, გვ. 227-228, 270-289.

72 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.161, 202-206.

73 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.161-162.

იულიანამ 520 წელს ააშენა წმ. მოწამე პოლიევქტის სახელობის ეკლესია[74]! საკურადღებოა, რომ არქეოლოგებმა ამ ტაძრის კედელზე აღმოაჩინეს წარწერა, რომლის მიხედვითაც: „მან, ანიცია იულიანამ აღაშენა რა ღვთის სახლი, გადააჭარბა სიბრძნეს დიდი სოლომონისას“[75]. ბუნებრივია, აქ საუბარია ძველაღთქმისეულ – სოლომონ მეფის ტაძარზე.

მეორე:

იუსტინიანე დიდის თანამედროვენი ფიქრობდნენ, რომ იმპერატორმა წმ. სოფიას აგებით, ფაქტიურად, დაჯაბნა სოლომონ დიდის ტაძარი, რომელიც მისთვის ნიმუში იყო[76]. ანალოგიური შეხედულება დადასტურებულია ასევე კორიპ გრამატიკოსის პანეგირიკში, რომელიც მან იუსტინე II-ს უძღვნა 566-578 წლებში[77].

ამრიგად, დავიჯეროთ თუ არა, რომ იუსტინიანემ ნამდვილად წარმოთქვა სიტყვები: „ხომ გაჯობე, შენ, სოლომონ“, ალბათ, ამას არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. ამ შემთხვევაში მთავარი ისაა, რომ იუსტინიანეც და მისი თანამედროვენიც როგორც VI საუკუნეში, ასევე მოგვიანებით VII საუკუნეშიც არა მარტო ბაძავდნენ სოლომონ დიდს, არამედ ეჯიბრებოდნენ კიდეც მას[78].

ყოველივე ამის საფუძველს კი იძლევა ზემოხსენებული წყაროები, რომელთა თანახმადაც კონსტანტინოპოლისა და ყდესის წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი ტაძრები აშენებულია, როგორც სოლომონ მეფის ახალი ტაძრები არა მარტო ტოპოლოგიურად, არამედ ძველაღთქმისეული ტაძრისათვის დამახასიათებელი ღვთისმსახურების სპეციფიკური წესით (მხედველობაში მაქვს არა მარტო ზემოთ განხილული ცხოველთა მსხვერპლშეწირვის ტრადიცია ტაძრის კურთხევისას, არამედ სოლომონ მეფის თასის ისტორიაც)[79].

მაგრამ აქვე, ალბათ, ასევე უნდა გავიხსენოთ, ძველაღთქმისეული ტაძრის კიდევ ერთი სახელწოდება „ხიონი“ როგორც, ზემოთ უკვე აღინიშნა, ძველი აღთქმის წიგნების თანახმად, „ხიონის“ ერთ-ერთი ნგუნთვის საინტერესო განმარტებაა: „ხიონი“ როგორც არა მარტო ტაძრის მთა, არამედ იერუსალიმის საცხოვრისი და, შესაბამისად, ძველაღთქმისეული სოლომონის ტაძარიც, სადაც სჯულის კიდობანი იყო დაბრძანებული[80].

---

74 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.161-162.

75 C.Mango, I. Ševčenko, Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople, DOP 15, 1961, გვ. 243-247; R.M. Harrison, The Church of St. Polyeuktos in Istambul and the Temple of Solomon, Harvard Ukrainian Studies 7, 1983, გვ. 276-279; M.Harrison, A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavations of Anicia Juliana's Palace-Church in Istambul, London, 1989, გვ. 137-144; E.Ville-Patlagean, Une image de Solomon en basileus Byzantin. Revue des études juives 181, 1962, გვ. 9-33. Ch.Milner, The image of the rightful ruler: Anicia Juliana's Constantine mosaic in the Church of Hagios Polyeuktos. New Constantines: the Rythm of Imperial Renewal in Byzantium 4th-13th Centuries, Papers from the twenty-Si[th Spring Symposium of Byzantine Studies, St. Andrews, March 1992, ed. P. Magdalino, Aldershot, 1994, Society for the Promotion of Byzantine Studies, Publications, 2, გვ. 73-81.

76 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.162.

77 Flavius Cresconius Corippus, Un laudem Iustini Augustimonoris, libri IV, Ed. and transl. with commentary by A. Cameron, London, 1976; იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.162.

78 შდრ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.162-164.

79 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.162-164; ეს ის თასია, რომლითაც მღვიქლები აღარწყლებდნენ ეჭარისტიას ქრისტეს აღდგომის შემდეგ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.197.

80 იხ. M.Barker, Temple Themes in Christian worship, 41, 71, გვ. 201-238; M. Barker, Temple Theology, გვ.

ე.ი. სოლომონის ტაძარი ასევე საინიცაა. სოლომონის ტაძრის ეხ მნიშვნელობა ძალზე საინტერესოდ არის გადმოცემული ეთიოპური კულტურის უნივერსალურ წიგნში „მეფეთა დიდება“ – Kebra Nagast (KN)[81], რომელშიაც აღწერილია ეთიოპიის ისტორია VI საუკუნიდან XIV საუკუნემდე. ამ წიგნში შემავალი აგიოგრაფიული ხასიათის თხზულებები და გადმოცემები სხვადასხვა პერიოდს განეკუთვნება. მათ შორის ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა სჯულის კიდობნის ეთიოპიაში გადატანის ისტორია[82]. ეს თხზულებაც აგიოგრაფიული ხასიათისაა. მიუხედავად „მეფეთა დიდებაში“ შემონახულ თხზულებათა ლეგენდარული შინაარსისა, მთლიანად ხსენებული წიგნი და ჩვენთვის საინტერესო სჯულის კიდობნის ეთიოპიაში გადატანის ისტორია, ვფიქრობ, მოკლებული არ არის ისტორიულ მნიშვნელობას[83].

აქვე მინდა ძალზე მოკლედ შევეხო აგიოგრაფიულ თხზულებათა ისტორიული შინაარსის კვლევას, რაც, ფაქტიურად, ბოლანდისტების სახელთან არის დაკავშირებული და ცნობილი ბოლანდისტის იპოლიტე დელეედან იღებს სათავეს[84]. იდელეეს შემდეგ, აგიოგრაფიის კვლევა ტექსტების ერთიერთშედარებითი მეთოდის გამოყენებით წარმატებით გააგრძელა ასევე ცნობილმა ბოლანდისტმა პ.პეეტერსმა[85].

XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაწყებული 2003 წლამდე აგიოგრაფიულ თხზულებათა თუ გადმოცემათა ტექსტების ისტორიულ–შედარებითი კვლევის მეთოდის გაღრმავებითა და გაფართოებით განსაკუთრებით შთამბეჭდავ შედეგებს მიაღწია შესანიშნავმა მეცნიერმა მ. ვან ესბროეკმა (ასევე ბოლანდისტმა)[86]. ამასთან დაკავშირებით, უთუოდ აღნიშვნის ღირსია ისიც, რომ სრულიად განსხვავებული სამეცნიერო სკოლისა და მეთოდოლოგიის წარმომადგენელი ა. კაჟდანი მ. ვან ესბროეკის გამოცდილების გამოყენების შემდეგ თავისი კვლევის შედეგებს მ. ვან ესბროეკის სიტყვებითვე ასაბუთებს: „A symbolic story is not less useful for writing history than an official report by a good historian...“[87].

ფაქტიურად, აგიოგრაფიულ თხზულებებში პირდაპირ ან არაპირდაპირ მითითებული ფაქტები თუ პერსონალიები, ბუნებრივია, ხშირად ძალზე ძნელი ამოსაცნობია. მაგრამ მათში ასახული ისტორიული შინაარსის მიღწევები, რომლებიც გარკვეულ ეპოქას ან ისტორიულ პირს შეიძლება დავუკავშიროთ, ამ თხზულებებში გადმოცემული ფაქტების ამოცნობის საშუალებას იძლევა.

75-93.

81 C.Bezold, Kebra Nagast, Die Herrlichkeit der Könige, Nach dem Handschriften in Berlin, London, Oxford und Paris zum erstenmal im äthiopischen Urtext hrsg. und mit deutscher Uebersetzung versehen. Abhandlungen der philos.-hist. Kl. der Bayerische Akademie der Wissenschaften 23, 1905, Abt. 1. იხ. ასევე: В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.137-141.

82 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.137-138.

83 შდრ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.138.

84 H.Delehaye, Les passions des martyrs et les genres littéraires, Deuxième édition, revue et corrigée, Bruxelles, 1966 (SH 13 b). შდრ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.142-146.

85 ბიბლიოგრაფია იხ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.146-147.

86 ამის დასტურია თავად მ'შელ ვან ესბროეკის მიერ მომზადებული საკუთარი ბიბლიოგრაფია, რომელიც მან 2003 წელს გადმომცა და ჩემს არქივში ინახება. იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.146-147.

87 A.Kazhdan, „Constantin imaginaire“. Byzantine Legends of the Ninth Century about Constantine the Great. Byzantion 57, 1987, გვ. 196.

მთელს ქრისტიანულ სამყაროში აგიოგრაფიული ტრადიციები, ბუნებრივია, საკუთარი გზით ვითარდებოდა, მაგრამ ისინი ვითარდებოდა სხვადასხვა ქრისტიანულ და არა ქრისტიანულ ტრადიციათა გავლენის ფონზე, ამის გამო „აგიოგრაფიული სუბსტრატი“ ყოველ ტრადიციას საკუთარი გაასხვა და, არც თუ იშვიათად განასხვავებდა მას სხვა ტრადიციისგან. ამ განსხვავებათა შეჯერებისას მ. ვან ესბრიკი ხშირად ახერხებდა ხსენებულ ტრადიციებში ჩამალულ ისტორიულ მოვლენათა ამოცნობას[88].

სწორედ ხსენებული ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის გამოყენებით მ. ვან ესბრიკმა დაიწყო „მეფეთა დიდების“ კვლევაც. ამ კრებულის ცალკეული თხზულებების აგიოგრაფიულ თუ სხვა ხასიათის წყაროებთან შებრისპირების საფუძველზე მისთვის ნათელი გახდა, რომ „მეფეთა დიდების“ წყაროთა საინტერესო საკითხავის მონაცემები ყველაზე უკეთ VI-VII საუკუნეებს მიესადაგებოდა[89].

ამასთანავე, „მეფეთა დიდების“ კვლევის შედეგად შესაძლებელია აღინიშნოს, რომ ეთიოპიის აქსუმის ხითხის პროტოტიპი, რომელშიაც სოლომონ მეფისა და საბას დედოფლის ვაჟმა მენელიქმა, გადმოცემის თანახმად, სჯულის კიდობანი გადაიტანა, კვლავ სოლომონ მეფის ძველადთქმისეული ტაძარია[90], თავად აქსუმი კი – მინიფიზიტური იერუსალიმი. ამას კი ადასტურებს როგორც მინიფიზიტურ სამყაროში გავრცელებული მთელი რიგი გადმოცემებისა, ასევე არქეოლოგიური კვლევების შედეგებიც[91].

ამასთან დაკავშირებით, ვფიქრობ ძალზე საინტერესოა მ. ხელდმანის სამი დასკვნა, რომ:

1. აქსუმი, ახალი რელიგიური ცენტრია, რომელიც აშენა მეფე ქალებმა ახ.წ. VI საუკუნეში;

2. ის შენდებოდა როგორც ახალი იერუსალიმი, კონსტანტინოპოლთან რაიმე კავშირის გარეშე;

3. აქსუმის საკათედრო ეკლესია, ახალი ტაძარია, რომელიც აშენებულ იქნა სჯულის კიდობნისათვის, ისევე როგორც სოლომონის ტაძარი[92].

ამრიგად, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი კონსტანტინოპოლისა და ედესის ტაძრები VI-VII საუკუნეების წყაროთა მიხედვით სოლომონ მეფის ახალი ტაძრებია. მაგრამ, როგორც „მეფეთა დიდების“ ეთიოპიის ისტორიიდან ირკვევა, აქსუმის ხითხიც ასევე სოლომონ მეფის ახალი ტაძარია.

თუ ეს ასეა, მაშინ ვფიქრობ, არ უნდა იყოს გაუგებარი ითხთა ეკლესიის

---

88 M. van Esbroeck, Le substrat hagiographique de la mission Khazare de Constantin – Cyrille. AB 104, 1986, გვ. 337-348; იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.150.

89 M. van Esbroeck, L'Éthiopie à l'époque de Justinien S. Arethas de Negran et S. Athanase de Clysma, IV Congresso Internationale di Studi Etiopici, Roma, 10-15 aprile, 1972; В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.152-154.

90 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.166-180. შდრ. M.Heldman, Architectral Symbolism, Sacred Geography and the Ethiopian Church, Journal of Religion in Africa 22, 1992, გვ. 236-237.

91 იხ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.175-176, აქვე ვრცელი ბიბლიოგრაფია ამ საკითხთან დაკავშირებით.

92 M.Heldman, Architectural Symbolism, Sacred Geography and the Ethiopian Church. Journal of Religion in Africa 22, 1992, გვ. 222-241. იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.173-174, 194-195.

მედალიონში მოთავსებულ წმ. სოფიას გამოსახულებას რატომ აქვს წარწერა „სიონი“ ეს ხომ ძალზე მარტივია: წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი ოთხთა ეკლესია იგივე სიდიადით მეფის ახალი ტაძარია, მაგრამ იმავდროულად წმ. წერილის განმარტებათა თანახმად იგი „სიონიც“ არის, როგორც ძველადქმისეული ტაძრის სახე.

ასე რომ, მთელი ჩემი კვლევის შედეგი საბოლოოდ ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: ოთხთა ეკლესიის საკურთხევლის აფსიდის სარკმლის შემამკობელი მოხატულობის ცენტრში მოთავსებულ მედალიონში ჩასმული წმ. დედის გამოსახულება წმ. სოფიაა, „სიბრძნე უფლისა, რომელმან ო̃შენა თავისა თჳსისა სახლი, და ქუეშე შეუდგა მას შჳდნი სჳეტნი და უბრძანა თჳსთა მონათა განუმზადონ ტაბლაჲ სიბრძნისმოყუარეთაჲ“ ანუ, ოთხთა ეკლესია წმ. სოფიას სახელზეა აშენებული, მაგრამ იგი ასევე სიონიცაა, იგივე სიდიადით მეფის ახალი ტაძარი კონსტანტინოპოლისა და ქედესის წმ. სოფიას ტაძრებისა და აქსუმის სიონის ეკლესიის დარად.

თუ ჩემი ვარაუდები ჭეშმარიტებასთან ახლოსაა, მაშინ სრულიად ლოგიკურია ასევე მედალიონის ქვემოთ არსებული მოხატულობის თეოლოგიური შინაარსი, მხედველობაში მაქვს:

ა) სამხრეთ წართხლზე – მოხე წინასწარმეტყველი უფლის მიერ სინას მთაზე სჯულის ფიცართა გადაცემის მომენტში, რაც თავისთავად ძველადქმისეული ეკლესიის პირველი განძინების დადგენას წარმოადგენს.

ბ) ხოლო ჩრდილოეთ წართხლზე აარონი (და არა მელქისედეკი), მოხეს ძმა, რომელიც ძველადქმისეული ტაძრის პირველი მღვდელმთავარი იყო, სჯულის კიდობნითა და საცეცხლურით, როგორც უფლის განძინებათა პირველი აღმსრულებელი[93].

გ) მოხეს და აარონის აქეთ-იქით, აფსიდის კედლებზე ოთხ-ოთხი წინასწარმეტყველი და ამდენივე მღვდელმთავარი, დავით და სოლომონ მეფეებით სათავეში. ჩემი თინას აზრით, ამ კონტექსტში წინასწარმეტყველნი ქრისტიანული ეკლესიის დიდი მამების ძველადქმისეული წინასახეების სახრისს მიიღებენ[94].

ვფიქრობ, საკმაოდ ნათელია, რომ მხატვრობის ეს ნაწილი წარმოგვიდგენს ღვთაებრივი სიბრძნის მიერ დაფუძნებულ ტაძარს, რომლის სიმბოლური გამოსახულებაც ფრესკულ მედალიონშია: „სიბრძნის გამოსახულება ტაძრით ხელში და თანმდევი წარწერით - „სიონი“.[95] ტაძრის დაფუძნება ხდებოდა კანონის შესაბამისად და წინასწარმეტყველთა დიდი მცდელობით. ზეციური ტაძრის მიწიერი განხორციელება კი მოხდა წმ. ქალაქ იერუსალიმში მეფეების დავითისა და სოლომონის მიერ, რომელთაგან პირველმა სჯულის კიდობანი დააბრძანა წმ. ქალაქში, ხოლო მეორემ ააგო ძველადქმისეული პირველი ტაძარი.

ამრიგად, ოთხთა ეკლესიის ჩემს მიერ განხილული ფრესკული მოხატულობის თეოლოგიური შინაარსი, ვფიქრობ, ნათელია. თუმცა აქვე, უთუოდ, მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის ზემოხსენებული თეოლოგიური შინაარსის საფუძვლების მოძიება თვით ქართულ ტრადიციაში

93 თ. ჯორბენაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 38.

94 თ. ჯორბენაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 38.

95 თ. ჯორბენაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 38. იქვე, გვ. 38, სქ. 62.

და მისი ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის გარკვევა.

ამასთან დაკავშირებით, პირველ რიგში, ალბათ, უნდა გავიხსენოთ სოლომონ მეფის ტაძრისა და ხიონის უძველესი დამოწმებები ქართულ წყაროებში: **„წმიდაჲ წმიდათაჲ“**.

„მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ცნობით, მცხეთაში აშენებული პირველი ეკლესიის სახელწოდებაა „წმიდაჲ წმიდათაჲ“[96]. „ქართლის ცხოვრების“ მიხედვით ამ ეკლესიის ასაშენებლად მცხეთაში, სამეფო ბაღში მოიჭრა უმშვენიერესი ლიბანის ნაძვი, რომლისგანაც შვიდი სვეტი გამოითალა ეკლესიის საყრდენად. ამ სვეტთაგან ექვსი – უმტკიცნეულოდ აღმართეს, მხოლოდ მეშვიდე სვეტის აღმართვა გაჭირდა და იგი მხოლოდ წმ. ნინოს ლოცვის შედეგად აღიმართა სასწაულებრივად[97].

ზემო ხსენებულ წყაროებში აღნიშნული ტაძრის სახელწოდება – „წმიდაჲ წმიდათაჲ“ და ასევე ეკლესიის საყრდენად გამოთლილი სვეტების რაოდენობა – შვიდი, რა თქმა უნდა, სოლომონ მეფის მიერ აშენებულ ძველაღთქმისეულ ტაძარს უკავშირდება. „წმიდაჲ წმიდათაჲ“ ძველ აღთქმაში რამდენჯერმეა ნახსენები. იგი აღნიშნავს მოსეს კარავსა და შემდეგ სოლომონის ტაძარში იმ წმინდა ადგილს, სადაც სჯულის კიდობანი იყო მოთავსებული. მაგრამ „წმიდაჲ წმიდათაჲ“ ძველი აღთქმის კარავსა და ტაძარში უწმიდესი ადგილი იყო არა იმის გამო, რომ აქ სჯულის კიდობანი იყო დადგმული, არამედ იმიტომ, რომ როგორც სამართლიანად შენიშნავს ა. ოლესნიცკი, ეს იყო ადგილი ღმერთის გამოცხადებისა[98]. სწორედ ამის გამო დაიდგა აქ სჯულის კიდობანიც.

მცხეთის ქვემო ეკლესია, იგივე „წმიდაჲ წმიდათაჲ“ სოლომონის ტაძრის „წმიდაჲ წმიდათაჲს“ მსგავსად უწმიდესი ადგილი იყო მთელს საქართველოში, რადგანაც ეს იყო ადგილი უფლის გამოცხადებისა[99], სადაც მოსესა და სოლომონის „წმიდაჲ წმიდათაჲსგან“ განსხვავებით სჯულის კიდობნის ნაცვლად უფლის კვართი იყო დაფლული. მაგრამ იმავდროულად, ეს ეკლესია, ცხადია, „დიდი ხიონიც“ იყო, როგორც ამას „ქართლის ცხოვრება“ მოგვითხრობს: „ხოლო მცხეთას მეფემან ვახტანგ აღაშენა ეკლესია მოციქულთა სუეტი ცხოველი, და უპყრა სუეტსა შინა სამხრით ადგილსა მას, სადა-იგი დაკუმულ იყო ეკლესია, რომელ არს ხიონი დიდი“[100]. ე.ი. ვახტანგ გორგასალმა წმ. ნინოს აშენებული ქვემო ეკლესიის – „წმიდაჲ წმიდათაჲს“ – ადგილზე, რომელსაც „დიდი ხიონიც“ ერქვა, ახალი ეკლესია ააშენა მოციქულთა სახელზე (ეს ფაქტი უკვე იერუსალიმის V საუკუნის ტრადიციაზე მიგვანიშნებს)[101].

საგულებელია, რომ ჯერ კიდევ წმ. ნინოს დროიდან მცხეთაში – ქართველთა იერუსალიმში აგებული პირველი ტაძარი „წმიდაჲ წმიდათაჲ“ – სოლომონის ტაძრის სახე იყო, მაგრამ იგი ასევე „დიდი ხიონის“ სახელსაც

---

96 ძველები, I, გვ. 160.

97 ქართლის ცხოვრება, I, ხიმშიაშვილის რედაქციით, გვ. 111-119.

98 А.А.Олесницкий. Ветхозаветный Храм в Иерусалиме, Православный Палестинский сборник, СПБ, 1889, გვ. 176.

99 თ.ჩხენკელი, კლარჯული მრავალთავი, გვ. 179, შდრ. მ.სურგულაძე, ხიცილური შეხსენების ფაქტები „ნინოს ცხოვრებიდან“ მრავალთავი, ტ.XIX, თბ., 2001, გვ. 316-322.

100 ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 198.

101 იხ. კლარჯული მრავალთავი, გვ.180-181.

ატარებდა, როგორც ძველაღთქმისეული პირველი ტაძარი[102].

ვფიქრობ, ეს ფაქტი უჩვეულოდ არ უნდა მოგვეჩვენოს, რადგანაც წმ. მიწასა და საქართველოს შორის ურთიერთობებს უძველესი ტრადიციის თანახმად ოცდაექვსი საუკუნის ისტორია აქვს. ეს ურთიერთობები განსაკუთრებით მჭიდრო ხდება ქართლში ქრისტიანობის ოფიციალურად აღიარების შემდეგ (IV ს.).

იბერიის დედაქალაქი მცხეთა IV-V საუკუნეებიდან ქართველთათვის მეორე იერუსალიმია და არა მხოლოდ სიმბოლურად. მცხეთაში წმ. ქალაქის ქრისტეს დროინდელი წმ. ადგილების დაფუძნებით V საუკუნის ქართლში შესაძლებელი გახდა იერუსალიმური ლიტურგიული პრაქტიკის - უფლის საფლავის სადვთისმსახურო პრაქტიკის გადმოღება და დამკვიდრება, რაც XI საუკუნემდე გრძელდებოდა, ვიდრე იგი კონსტანტინოპოლური პრაქტიკით არ შეიცვალა[103]. მცხეთაში წმ. ადგილთა დაფუძნების საყრდენი, წყაროების მიხედვით, წმ. ნინოს მიერ დაარსებული ძველაღთქმისეული ტაძრის სახება „წმიდაი წმიდათაი", იგივე „დიდი სიონი" იყო, რომელიც, საფიქრებელია, ჯერ კიდევ წმ. ნინოს დროიდან მოყოლებული ჩართული იქნა ქრისტიანულ საკრალურ გეოგრაფიაში.

საინტერესოა, რომ ანალოგიური ვითარება, როგორც უკვე აღვნიშნე, დასტურდება აქსუმშიაც. სამეცნიერო ლიტერატურიდან საკმაოდ კარგად არის ცნობილი იბერიისა და აქსუმის გაქრისტიანების გასაოცრად მსგავსი ისტორია[104]. ფაქტიურად აქსუმი VI საუკუნის მონოფიზიტური იერუსალიმია, ხოლო მისი წმ. ქალაქად გააზრების საფუძველი მცხეთის მსგავსად კვლავ წმ. სიონია, იგივე ახალი სოლომონის ტაძარი, სადაც გადმოცემით, სჯულის კიდობანი იქნა გადატანილი. ბუნებრივია, რომ აქსუმის სიონიც ჩართული იქნებოდა ქრისტიანულ საკრალურ გეოგრაფიაში. იქნებ ამის დასტური იყოს 13

102 იხ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.164; იხ. ასევე: H.Busse, The Temple of Jerusalem and its Restitution by ʹAbd almalik b. Marwan, Lewišh art 23-23 (1997-1998), The Real and Ideal Jerusalem, Ed. B. Kühnel, გვ. 23-33; M. Barker, Temple Theology, გვ. 1-32. О.Е. Этингоф, образ Богоматери, Очерки Византийской иконографии XI-XIII вв, Москва, 2000, გვ. 13-38.

103 К.Кекелидзе, К вопросу об Иерусалимском происхождении Грузинской церкви, ეტიუდები, ტ. IV, თბ. 1957, გვ. 358-363; ა.შანიძე, ხანმეტი ლექციონარი, თბ., 1944, 021; M.Tarchnišvili, Zwei georgiesche Lektionarfragmente aus dem 5, Und 8, Jahrhundert. Le Muséon, t. 73, 3-4, 1960, გვ. 261-285; Renoux, Codex 121, Introduction, 22-24.. M. van Esbroeck, Les plus anciens homéliaires géorgiens, Louvain - La - Newe, 1975, გვ. 388-394; ე.მეტრეველი, ლ.ხევსურიანი, ც.ჭანკიევი, უძველესი იადგარი, თბ., 1980, გვ. 666-668; თ.მგალობლიშვილი, კლარჯული მრავალთავი, გვ. 172-182.

104 C.Haas, Mountain Constantines: The Christianization of Aksum and Iberia. Journal of Late Antiquity, 1, 2008, გვ. 101-126; სირიელ მამათა შესახებ იხ. ასევე: ზ.ალექსიძე, აბიბოს ნეკრესელის მარტვილობის შესწავლის ტექსტოლოგიურ–ქრონოლოგიური საკითხები. მრავალთავი, XVIII, თბ., 1999, გვ. 12-29; ზ. ალექსიძე, მანდილიონი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში, Akademia, თბ., 2001, გვ. 9-15; ზ. ალექსიძე, ვინ არის სინას მთაზე აღმოჩენილ ასურელ მამათა ცხოვრებაში მოხსენიებული ამახაი დედოფალი? კრებ. ახალი აღმოსავლეთი და საქართველო, IV, თბ. 2005, გვ. 206-207.

სირიელი მამის იბერიაში მისვლა[105], ხოლო 9 სირიელი მამისა კი – აქსუმში[106].

იბერია და აქსუმი, რომლებიც ერთმანეთისგან თითქმის ორი ათასი მილით იყვნენ დაშორებულნი, რეალურად ქრისტიანობის გავრცელების უკიდურეს საზღვრებს წარმოადგენდნენ. იმავდროულად, კავკასიონსა და წითელ ზღვას შორის გადიოდა ის სასიცოცხლო მნიშვნელობის სავაჭრო და სამიგრაციო გზები, რომელთა საშუალებითაც ხდებოდა ასევე ქრისტიანობის გავრცელებაც[107].

იბერიასა და აქსუმში მისულ სირიელ მამებს ორივეგან დახვდათ წმ. ქალაქ იერუსალიმის მიწიერი ხატება თავისი შესაბამისი უწმინდესი ადგილებით, რომელთა საფუძველი ძველაღთქმისეული ტაძარი იყო: მცხეთაში – „წმიდაჲ წმიდათაჲ", იგივე „დიდი სიონი" რომელშიც მაცხოვრის კვართი იყო დაფლული, ხოლო აქსუმში – სიონი, სადაც, ტრადიციის თანახმად, სჯულის კიდობანი იყო გადატანილი. მცხეთისა და აქსუმის წმ. ადგილებით, ფაქტიურად, ამ დროისათვის შემოიფარგლა ქრისტიანული ოიკუმენეს საკრალური გეოგრაფიის რეალური საზღვრები.

ასე რომ, თითქოს გასაკვირი არ უნდა იყოს დავით კურაპალატის (X ს.) მიერ ოთხთა ეკლესიის, როგორც ახალი სოლომონის ტაძრის აგება. თუმცა ამ შემთხვევაში, ჩემი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია გაირკვას, რამ გამოიწვია ამ უძველესი ძველაღთქმისეული ტრადიციის გახსენება და გამოყენება X საუკუნის საქართველოში. როგორი იყო ის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი, რომლის დროსაც გაჩნდა ასეთი მოთხოვნილება.

სამეცნიერო ლიტერატურიდან ცნობილია, რომ ძველაღთქმისეულ – მეფე დავითისა და სოლომონის დროინდელ იერუსალიმის სიწმიდეებთან დაკავშირებული ტრადიციების განახლება ისტორიულ პალესტინაში ადრეისლამური პერიოდის იდეოლოგიას უკავშირდება. ამ იდეოლოგიის ჩამოყალიბების მიზეზად კი VII-VIII საუკუნეების იერუსალიმში ძველაღთქმისეული ტაძრის მთაზე მუსლიმური ძეგლების აშენება ივარაუდება[108].

თუმცა აქვე უნდა შევნიშნო, რომ ხსენებული ძველაღთქმისეული ტრადიციის განახლების ფაქტები ადრეც არსებობდა. ვფიქრობ, საკმარისია დავასახელო იუსტინიანე იმპერატორის აღმშენებლობის პერიოდი VI საუკუნეში. როგორც უკვე აღინიშნა, კონსტანტინოპოლის წმ. სოფია აგებულია, როგორც სოლომონ დიდის ტაძრის ხატი, მისთვის დამახასიათებელი ტაძრის კურთხევის წესების დაცვით, ხოლო თავად სოლომონ მეფე იმპერატორისათვის არა მარტო მიბაძვის, არამედ გაჯიბრების ობიექტი ხდება. იგივე შეიძლება გავიმეოროთ ედესის წმ. სოფიას განახლებასთან დაკავშირებით: ამ შემთხვევაში იუსტინიანე იმპერატორი საკუთარ თავს აღიქვამს მეფე ავგაროზად, იდეალურ ქრისტიან

105 სირიელი მამების ქართლში მოსვლის შესახებ ვრცელი ბიბლიოგრაფია იხ. დ.მერკვილაძე, ასურელ მამათა ქართლში მოსვლის დრო, თბილისი, 1996, 1-33; იხ. ასევე: ზ.ალექსიძე, აბიბოს ნეკრესელის მარტვილობის შესწავლის ტექსტოლოგიურ-ქრონოლოგიური საკითხები, გვ. 12-29; ზ.ალექსიძე, მანდილოსნი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში, გვ. 12-29; ზ.ალექსიძე, ვინ არის სინას მთაზე აღმოჩენილი ასურელ მამათა ცხოვრებაში მოხსენიებული ამასაი დედოფალი? გვ. 206-207.

106 C.Haas, Mountain Constantines: The Christianization of Aksum and Iberia, გვ. 101-126.

107 შდრ. C.Haas, Mountain Constantines: The Christianization of Aksum and Iberia, გვ. 101-126.

108 H.Busse, The Temple of Jerusalem and Its Restitution by ʿAbd al-malik B. Marwān, გვ. 23-33; იხ. ასევე B.M.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.167.

მოხარქად[109].

რაც შეეხება საქართველოს, უკვე აღვნიშნე IV-V საუკუნეებში ჩვენს ქვეყანაში ძველი და ახალი აღთქმისეული ტრადიციების სიძლიერეზე. ამ ტრადიციების გაგრძელების დადასტურების შესანიშნავი ნიმუშია უნდა იყოს დავით კურაპალატის მიერ X საუკუნეში ოთხთა ეკლესიის აშენებაც, რომელიც ნაფიქრებული იყო რიგორც სოლომონ მეფის ახალი ტაძარი და, ამავდროულად, დიდი სიონიც.

საქართველოს ისტორიაში ეს პერიოდი ცნობილია რიგორც ქართული სახელმწიფოს, ქართული მიწების შემოკრების ეპოქა, ყოველივე ამის სულისჩამდგმელი და წინამძღოლიც დავით კურაპალატი, ბაგრატოვანთა საგვარეულოს გამორჩეული წარმომადგენელი იყო.

ძირითადად, ამავე პერიოდის ახლო ხანების ქართულ და უცხოურ წერილობით და არა წერილობით წყაროებში დასტურდება ცნობები ბაგრატოვანთა საგვარეულო სახლის დავით წინასწარმეტყველიდან წარმომავლობის შესახებაც. მხედველობაში მაქვს: „ჯუანშერის ისტორია“[110], „მატიანე ქართლისაჲ“[111], წმ. გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრება“[112], „სუმბატ დავითის ძის ქრონიკა“[113], ოპიზის მონასტრის ბარელიეფი[114]. ბაგრატოვანთა წარმომავლობის ანალოგიურ ისტორიას მოგვითხრობს თავის თხზულებაში კონსტანტინე პორფიროგენეტიც[115]. აქვე უთუოდ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ქართველ ბაგრატიონთა დინასტიის წინაპრად დავით წინასწარმეტყველს, სომხურისგან განსხვავებით, მხოლოდ ქართული და ბიზანტიური წყაროები აღიარებენ[116].

სინას მთის ქართულ ხელნაწერთა ახალი კოლექციის (sin 50)[117] და ზემით უკვე ნამოთვლილ ქართულ ისტორიულ წყაროებთან შეჯერებითი კვლევის საფუძველზე ნათელი ხდება, რომ ბაგრატიონთა საგვარეულო სახლის პოლიტიკურ არენაზე გამოსვლა ხდება ვახტანგ გორგასლის მიერ ბიზანტიისაგან მიტაცებული კლარჯეთის პროვინციის შემოერთების შემდეგ. რიგორც ცნობილია, V საუკუნის 70-იან წლებში ვახტანგ გორგასალმა ბიზანტიის

---

109 A.Palmer, The inauguration anthem of Hagia Sophia in Edessa... გვ. 117-167; იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.166-200.

110 ჯუანშერი, ცხოვრება ვახტანგ გორგასალისა, ქართლის ცხოვრება, სვეტიცხოველის რედაქციით, ტ. I, თბ., 1955.

111 მატიანე ქართლისა, ქართლის ცხოვრება, სვეტიცხოველის რედაქციით, ტ. I, 1955.

112 შრომაჲ და მოღუაწებაჲ ღირსისაჲ ცხოვრებისაჲ წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა გრიგოლისი არქიმანდრიტისაჲ, ხანძთისა და შატბერდისა აღმაშენებელისაჲ, და მის თანა ჴსენებაჲ მრავალთა მამათა ნეტართაჲ. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. I, ილ.აბულაძის რედაქციით, ტ. I, თბ. 1963, გვ. 248-319.

113 სუმბატ დავითის ძე, ცხოვრება და ვაჭრება ბაგრატიონიანთა, ქართლის ცხოვრება, ტ. I.

114 გ.ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები, გვ. 28-30; დ.ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, გვ. 80-92.

115 კონსტანტინე პორფიროგენეტი, De administrando imperio, გეორგიკა, ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ტ. IV, ნაკვ. II, თარგმანი და განმარტებები სვეტიცხოველისა, თბ., 1952, გვ. 224-289.

116 მ.სვერკოსოვა, ბაგრატიონთა წარმოშობის ბიბლიური ლეგენდა. კლიო 22, ხაისტორიო ალმანახი, თბ., 2004, გვ. 1.

117 ზ.ალექსიძე, ქართლში ბაგრატიონთა დინასტიის პირველი გამოსვლა, კრებ. ბაგრატიონები, თბ., 2003, გვ. 27-36.

ასწლოვანი ექსპანსიის შედეგად მიტაცებული „დასავლეთ ქართლი" დაიბრუნა (კლარჯეთი, აჭარა, სამცხე და არტან-ჯავახეთის ნაწილიც)[118].

ალბათ, დაახლოებით, VI საუკუნიდან ნათესაური კავშირები მყარდება მეფე ვახტანგ გორგასლის მემკვიდრეთა და ბაგრატოვანთა საგვარეულოს შორის. ფაქტიურად, VI საუკუნის 70-იანი წლებიდან ქართლის ერისმთავართა სახლეულის წევრნი ხდებიან ბაგრატიონები, რომლებიც რამდენიმე თაობის მანძილზე ინარჩუნებენ ამ პოზიციებს. ბუნებრივია, ყოველივე ეს ამ საგვარეულო სახლის პოლიტიკურ ამბიციებზე მეტყველებს. როგორც ჩანს, VII საუკუნიდან მცხეთის „ჯვარი" ბაგრატიონთა საძვალეც ხდება, ბაგრატიონები ვახტანგ გორგასლის მემკვიდრეებთან დამოყვრების გზით ფარნავაზიანთა და გორგასლიანთა კანონიერი შთამომავლები ხდებიან[119]. საინტერესოა აღინიშნოს ისიც, რომ ბიზანტიური ტიტულის „კურაპალატობის" ფლობა მხოლოდ ბაგრატიონთა პრივილეგია იყო[120].

თუმცა ქართლში პოლიტიკური სიტუაციის შეცვლისთანავე, ისინი ტოვებენ ქართლს და კვლავ თავის მამულს უბრუნდებიან,ვიდრე ვითარება მათი საგვარეულო სახლის სასარგებლოდ არ იცვლება. IX საუკუნიდან დაწყებული ბაგრატიონთა საგვარეულო სახლი სრულიად აშკარად გამოხატავს უკვე თავის სამეფო ამბიციებს და დიდი აქტიურობით უბრუნდება პოლიტიკურ ასპარეზს[121].

საქართველოში მთების, კლდეების, ტყეების, ხეობების, თუ საერთოდ, ამ ბუნების წიაღში გაბნეულ ეკლესია–მონასტერთა არაჩვეულებრივი მდებარეობა და სილამაზე, ვფიქრობ, არავისთვის საკამათო არ არის. ბუნების ამ სიმშვენიერებისადმი გულგრილიც არავინ დარჩენილა,ეს იქნებოდა ქართველი თუ უცხოელი,მაგრამ ტაო-კლარჯეთის ხილვა საოცარი დიდებულების განცდასაც იწვევს. ალბათ,მართლაც აქ, ამ გარემოში რომელსაც „საქართველოს დიდებაც" კი შეიძლება ეწოდოს, უნდა დაწყებულიყო ბაგრატიონთა სამეფო ოჯახის დიდი მისია ერთიანი, ძლიერი ქართული სახელმწიფოს შექმნისა. სწორედ აქ შეიძლებოდა შექმნილიყო ამ დიდებულების შესაფერისი ხელოვნების ნიმუშები, რომელთაგან სრულიად გამორჩეულია ოთხთა ეკლესია.

ამ ტაძრის სიდიადე სრულადაა გამოვლენილი მის არქიტექტურასა და მოხატულობაში, ხოლო საკურთხევლის სარკმლის ფრესკული მედალიონი ხსნის დიდებული,ამაყი იბერიელის (როგორც მას ბიზანტიელები უწოდებდნენ)[122] – დავით კურაპალატის ჩანაფიქრს – რომ მან, დავითმა ააგო ახალი, ძველაღთქმისეული ტაძრის მეტოქე, რომელმაც დაჩრდილა სოლომონ მეფის ტაძრის სიდიადე; ააგო ტაძარი, რომელიც არა მარტო სოლომონ მეფის ახალი ტაძარი იყო, არამედ ასევე დიდი სიონიც. და ამ ტაძრის აგებით დავით კურაპალატმა თავისი მამული ერთხელ კიდევ, ახლა უკვე X საუკუნეში თავის წინაპართა მსგავსად, ჩართო ქრისტიანული მსოფლიოს საკრალურ გეოგრაფიაში.

---

118 დ.მუსხელიშვილი, საქართველო IV-VIII საუკუნეებში, თბ., 2003, გვ. 163.

119 ზ.ალექსიძე, ქართლში ბაგრატიონთა დინასტიის პირველი გამოჩენა, გვ. 27-36.

120 ზ.ალექსიძე, ქართლში ბაგრატიონთა დინასტიის პირველი გამოჩენა, გვ. 31.

121 მ.სურგულაძე, ბაგრატიონთა წარმოშობის ბიბლიური ლეგენდა, გვ. 12-17.

122 PG., CXXII, გვ. 442.

Tamila Mgaloblishvili

Otkhta Eklesia.
New Temple of Solomon, New Zion or Both?

Now being part of Turkey, Tao and Klarjeti are historical provinces of Georgia.

Ecclesiastic bilding activity in the region began around the year 350. Yet the true revival of these provinces started in the period between the tenth and twelfth centuries, when a large number of truly unique works of Georgian arts were created in this part of the country. Of particular note is Otkhta Eklesia, which was built and adorned with murals in the reign of David Kurapalates (961-1001), the brilliant representative of the royal family of the Tao Bagrationis and one of the founders of the Georgian state.

The paper is an attempt to explain the theological meaning of the murals adorning a window of the church sanctuary. The entire painting is dominated by an image of a holy woman set in a madallion in the centre of an apse window. The woman is depicted as holding a church model and is embellished with an inscription in old Georgian script, which reads as "Sioni" (Zion). To my mind, the image and the inscription are the key not only to the understanding of the sanctuary murals, but also to the alucidation of the name of the basilica. Opinions divide in scholarly literature (E. Takaishvili, N. Thiery and M Thiery, W. Jobadze, N. Aleksidze, D. Khoshtaria, E. Privalova, Z. Skirtladze et al.) over the meaning of this image.

The study of the Old Testament temple theology against old sources has shown that the image of a holy woman set in a medallion located in the centre of the murals decorating the sanctuary apse window is Holy Sophia, 'Wisdom has built her house; she has supported it with seven pillars and ordered her maids to prepare the table of wisdom' What it means apart from the fact that the church was dedicated to Holy Sophia is that Otkhta Eklesia is also Zion, a new temple of King Solomon like Holy Sophia churches in Constantinople and Edessa and Holy Zion in Aksum, which is indicated by an old Georgian inscription (Zion) on the medallion.

It is also noteworthy that the roots of the theological concept of the aforementioned painting can be traced in Georgian tradition, which enables to define the historical and cultural milieu in which the murals were painted.

თამარ მეფისა. სიონის გამოსახულება. ხელის გაწვდენ ყობადობა

თამარ ხუნდაძე
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფები

ძველი სოფელი ბზა,(დღევანდელი ახალსოფელი,თეთრიწყაროს რაიონი),ქვემო ქართლში, მდინარე ბზისწყლის (ალგეთის შენაკადი) ხეობაში მდებარეობს.

წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესია სოფლის სამხრეთ–დასავლეთ ნაწილში დგას. ძეგლი სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია, მას მოკლედ იხსენიებს ექვთიმე თაყაიშვილი[1]. ამ ტაძარს ასევე განიხილავს რენე შმერლინგი და X საუკუნის მეორე ნახევრით ან X-XI საუკუნეების მიჯნით ათარიღებს[2].

ბზის წმინდა გიორგის ეკლესია მოზრდილი ზომის (6X12მ.), აზიდული პროპორციების მქონე, დარბაზული ტიპის ნაგებობაა (სურ. 1). ტაძრის შიდა და გარე კედლები რუხი ფერის ბაზალტის სუფთად გათლილი კვადრებითაა მოპირკეთებული[3]. ფასადები გაკოცხლებულია სარკმელთა დამამშვენებელი ქვაში კვეთილი ფიგურული რელიეფებითა და კარნიზთა ორნამენტებით. სარკმლების გარეშე, გლუვად მხოლოდ ჩრდილოეთი ფასადია დატოვებული. საკურთხევლის სარკმელი აღმოსავლეთი ფასადის ქვედა ნაწილშია გაჭრილი, დასავლეთი (სურ. 2) და სამხრეთი ფასადების სარკმლები კი მაღლა, კარნიზის ქვეშ, რაც ადასტურებს სამხრეთ–დასავლეთის მინაშენის არსებობას, რომლის კვალიც ნიადაგის დონეზეა შემორჩენილი.

ეკლესიას მხოლოდ ერთი შესასვლელი აქვს სამხრეთი მხრიდან, რომლის უზარმაზარი არქიტრავი (86X288 სმ.) სადად არის დატოვებული (ალბათ, იმიტომაც, რომ მას მინაშენი ფარავდა), მაშინ, როდესაც ამ ტაძრის ხუროთმოძღვრება საკმაოდ მდიდარია ფიგურულგამოსახულებიანი და ორნამენტული რელიეფებით. მისი ქველა, ოთხივე სარკმელი დამშვენებულია ქვაში ნაკვეთი რელიეფური გამოსახულებებით. გაფორმებულია კარნიზებიც, რომელთა ჩუქურთმებშიც (გრძივ ფასადებზე – ვარდულები, აღმოსავლეთსა და დასავლეთზე კი – წნულები) ნართულია მცირე ზომის ცხოველთა და ფრინველთა რელიეფური ფიგურები.

შიდა სივრცე ხალვათი,ზეაზიდული და ნათელია - თაღებითა და პილასტრებით ორ კომპარტიმენტად დაყოფილი. ეკლესია ოთხი (მოკლე და ფართო) სარკმლით არის განათებული. საკურთხევლის ნახევარწრიული აფსიდი ფართო და ღრმაა. არ ჩანს მოხატულობის კვალი. თლილი კვადრების სწორხაზოვანი წყობით მოპირკეთებული კედლების სისადავესა და სიმკაცრეს მხოლოდ თაღების, პილასტრებისა და იმპოსტების აქცენტები არღვევს. ეკლესიის იატაკიც რუხი ფერის ფილებით არის მოგებული.

---

1 Е.Такаишвили, Археологические экскурсии, вып. IV, Тиф. 1913, გვ. 9-11.

2 Р. Шмерлинг, Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза. «მაცნე", 2, თბ., 1969, 105-130, ტაბ. 15, 16, 17

3 ამ ტაძარს და ამავე სოფლის ძლიერად დაზიანებული ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიას 2009 წელს ჩაუტარდა რესტავრაცია არქიტექტორ-რესტავრატორ გ. მიხრიაშვილის ხელმძღვანელობით (პროექტის ავტორი), დამკვეთი - საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდი.

აღმოსავლეთ ფასადზე საკურთხევლის სარკმელი და მისი მორთულობა! იპყრობს ყურადღებას (სურ. 3). სარკმლის სათაური დიდი ზომისაა (83X83სმ.). მის ქვედა ნაწილში საკმაოდ მაღალი რელიეფით (5-6 სმ.) გამოყვანილი, ორნამენტებით დამშვენებული თავსართია, ხოლო ნაწილში კი – დაბალი რელიეფით (1სმ.) ამოკვეთილია დანიელ წინასწარმეტყველის სასწაულებრივი ხსნა ლომების ხარიდან. ეს კომპოზიციაა, რომელიც ხსნისა და აღდგომის მოკლე ფორმულა და პატრისტული სიმბოლო[4] ხშირად გამოისახება ქართულ საეკლესიო ხელოვნების ადრეულ ძეგლებში. საკურთხევლის სარკმლის მორთულობის მთავარ ანრიობრივ აქცენტად ის უმეტესწილად X საუკუნის პერიფერიულ ეკლესიებში გვხვდება (მაგ., ბავრის, ბერნაშეთის, ხოსპიოს ეკლესიები, ეს სცენაა წარმოდგენილი ბზის მერე, ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის საკურთხევლის სარკმლის სათავურზეც).

ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიაშიც წინასწარმეტყველ დანიელის თემა ტრადიციული შემოკლებული იკონოგრაფიული ვერსიით არის გადმოცემული: ცენტრულ-სიმეტრიული კომპოზიცია წარმოგვიდგენს ლოცვად ხელაპყრობილ წინასწარმეტყველს ორ ლომს შორის, რომლებიც ვერტიკალურად არიან განლაგებულნი. გამოყოფილი ენებით ისინი დანიელის სხეულს ეხებიან. გამოსახულებანი დაბალი რელიეფითაა შესრულებული და ფონისკენ სწორი კუთხით ჩაჭრილი. მათი სრულიად ბრტყელი ზედაპირი ზემოდან ძუნწი გრაფიკული ნახაზით არის დამუშავებული. რელიეფი ალაგ-ალაგ გამოქარულია, ფორმათა მოხაზულობაც მკრთალია და ძნელად აღსაქმელი. შედარებით უკეთ იკითხება დანიელის მოგრძო თვალი, რომელიც ნაკვთების პრიმიტიული ნახატის მიუხედავად უშუალობითა და ემოციურობით ხასიათდება, რაც გადმოიცემა გადიდებული, ახლო-ახლო დასმული თვალებით, ზემოთ აწეული წარბებით, შეჭმუხნილი, დაბალი შუბლითა და თითქოს ოდნავ გაღებული პირით, რომლის კუთხეებიც ქვემოთაა დახრილი. მოგრძო და მსხვილი ცხვირი რელიეფურადაა გამოყვანილი. დანიელის სხეული ერთიან ბრტყელ მონაკვეთად იკითხება. მას მოსავს ერთიანი, კოჭებამდე დაცემული კაბა, რომელიც ქვემოთ ოდნავ ფართოვდება. სამოსი დაფარულია ვერტიკალური, პარალელური, გრაფიკული ხაზებით, რომლებიც ქვის გამოქარვის გამო ძალზე გამკრთალებულია. ასევე მკრთალად ჩანს დანიელის აქეთ-იქეთ გადგმული, პროფილში წარმოდგენილი ფეხის ტერფების ფორმა. უკეთ შემორჩა ხელები, რომლებსაც ბრტყელი და გაშუქებული მოხაზულობა აქვთ. პირობითად გადმოცემა ხელების იდაყვებში მოხრა კუთხოვანი ჩატეხვით. ხელები ფართოდაა განზე გაშლილი და ზეაღმართული. გადიდებული ხელის მტევნებიც ძალზე პირობითად და უხეშადაა გადაწყვეტილი, რაც ოსტატობის დაუხვეწაობაზე მიუთითებს.

ვერტიკალურად გამოსახული ლომები უნიადაგოდ „ჰაერში არიან გამოკიდებულნი“ და აპლიკაციურად ფონზე პირობითად დადებული. მათი სტილიზებული ფორმები – ძლიერ წაგრძელებული კისრები, შეკვრეტებული თავები მეზობელი წალკის რაიონის სოფელ გუმბათის ეკლესიის რელიეფის ანალოგიური კომპოზიციის (Xს.) ლომების გამოსახულებებს მოგვაგონებს. აღსანიშნავია არათანამიმდევრობა, შეიძლება ითქვას, დაუდევრობაც ლომების

4 L. Reau, Iconographie de l'art chretien t. II, p. I. Paris 1957, გვ. 391; Beat Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Band III, Wien 1966, გვ. 31-32, 45.

სახეთა გადაწყვეტაში, მათი ნაკვთები ხელების სხვადასხვა წერტილიდან არის ასახული – მარცხენა ლომის თავი, ისევე როგორც მისი სხეული, პრიფილშია გამოსახული, მარჯვენა ლომის თავი კი, თითქოს ზედხედით. მის სახეზე ორი თვალია აღნიშნული. ისინი გრაფიკულად მოხაზული წრეებით გადმოიცემა. ორივე ლომს ერთმანეთზე მიბჯენილი ორ-ორი ყური აღენიშნება. მათი სხეულები სადაა. მხოლოდ წვრილი, მსუბუქად ჩაჭრილი პარალელური ხაზებით გადმოიცემა ფაფარი და ბრჭყალები. გამოსახულებათა სილუეტური ნახატი ხისტი, სქემატური და მარტივია. ფორმები ერთ სიბრტყეშია პირობითად გაშლილი.

რაც შეეხება მოხარხლებისა და რელიეფური თავსართის ორნამენტებს, ისინი ორმხრივი ცვრად ნაკვეთით გადმოიცემა. ორნამენტული სახეები მარტივი და უხეშია. სარკმლის სათაურის ფილას სამი მხრიდან სამკუთხედების მწკრივისაგან შედგენილი ვიწრო ზოლები ასარხლებს. რელიეფური თავსართი კი გაფორმებულია ორ წვრილ ზიგზაგურ (კბილანისებრ) ზოლს შორის მოქცეული სადა ლილვით, რომელთა ბოლოში თითო სამკურა ყვავილისებრი ორნამენტული სახეა, მათ გვერდით კი – უფრო დიდი ზომის თხუთმეტფურცლა ყვავილები. კვეთის ტექნიკით და ორნამენტული სახეებით – სამკუთხედები, ზიგზაგები, კბილანები - ბზის რელიეფი ხეზე კვეთის ნიმუშებთან ოვენს ასოციაციას[5].

ფილის ქვედა ნაწილში, რელიეფური „წარბის“ ქვეშ, სარკმლის ორსავ მხარეს ამოკვეთილია ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა. დახიანების გამო წარწერის სრული წაკითხვა ძნელდება. იგი ფრაგმენტულად შემორჩა: ქ(რისტე) წ(მი)დ(ა) [-] ო ან ც(ოდვილ)ი ? [-] აბ(ია)თ(არი) ან აბ(ულე)თ(ი). წარწერის ბოლო სამი გრაფემა კარგად შემორჩა და საყარაულოდ ისტორიული პირის საკუთარ სახელს უნდა აღნიშნავდეს. წარწერის სადა, მარტივი, მსხვილი გრაფემები X საუკუნის ჰელეოგრაფიულ ნიმუშებთან ახლოს მსგავსებას. ასოების მოხაზულობები დაფერილი ყოფილა ლურჯი საღებავით, შესაძლოა ლაჟვარდით.[6]

სარკმლის სათაურის ქვემოთ, ღობის ორსავ მხარეს, ორ დიდ ფილაზე გრაფიკულად ამოკვეთილია ორი, სიმეტრიულად განლაგებული ფრინველის გამოსახულება. ერთი მათგანის თავი ქვის ჩამომტვრევის გამო ალარ არსებობს, ღობის ამ მხარეს ასევე ჩამოტეხილია წინა ორნამენტის ზოლი, რომელიც ორი მხრიდან ახარხლებდა სარკმელს. ფრინველთა ფიგურები სქემატურადაა გადაწყვეტილი, არ არის გამოყვანილი ფრთები, სამაგიეროდ ხაზგასმულია დიდი კუდები, რის გამოც, შესაძლებელია ისინი ფარშევანგებად მივიჩნიოთ. ქრისტიანულ სახითმეტყველებაში აღდგომის სიმბოლოდ აღიარებული ფარშევანგის გამოსახულება[7] შინაარსობრივად უკავშირდება ხსნისა და

---

5 რენე შმერლინგი აღნიშნავს, რომ კბილანების პრიმიტიული ორნამენტი X-XI საუკუნეების ხალხურ შემოქმედებას ახასიათებს. Р. Шмерлинг, Архитектурные памятники გვ. 112; ამგვარი კბილანებისა და სამკუთხედების მოტივები გვხვდება ბავრის (ჯავახეთი) კლესიის რელიეფზე (Xს.).

6 უმეტესწილად წარწერები წითლად, ხანგრძლივი ოფერება ხელმწ, თქმულა, ითვლება ლურჯად, ლაჟვარდით დაფერილი წარწერებიც, მაგ., ლაჟვარდითაა დაფერილი იშხნის საკათედრო ტაძრის სამხრეთი კარის ტიმპანის წარწერა (1014-1027წწ.).

7 G.B. Ladner, Handbuch der frahchrifstlichen Symbolik, Zarich, 1992. გვ. 138-139.

აღდგომის ძველადთქმისეულ წინახატს – წინასწარმეტყველი დანიელის სასწაულებრივ ხსნას[8].

რიგორც აღინიშნა, ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის სხვა სარკმლებიც მორთულია ფიგურული რელიეფებით. დასავლეთი სარკმლის გაფორმება ყველაზე მეტად უახლოვდება აღმოსავლეთისას. სარკმელს აქაც აგვირგვინებს ერთ ფიცარში ამოკვეთილი სათაური (79X120 სმ.), რომლის ქვედა ნაწილი ასევე მაღალი რელიეფით შესრულებულ თავსართს წარმოადგენს (ს.ურ. 4). იგი გაფორმებულია გრაფიკულად ჩაჭრილი მარტივი სამკეთხედების მწკრივით. თავსართის ნახევარწრიულ ფორმას ცენტრში ეფუძნება მისსავე სიმაღლეზე რელიეფურად ამოწეული დიდი ჯვარი, რომლის გვერდითა მკლავებზე ქურძნის თითო მტევანია ჩამოკიდებული, რაც განსაღლებული ჯვრის თავისებურ ინტერპრეტაციას უნდა გამოხატავდეს. ჯვრის ერთ მხარეს წარმოდგენილია ღმრთისმშობლის ფიგურა, რომლის მკერდზეც ერმა იესოს შარავანდმოსილი სახე ეკითხება. ნიკოპეას სახელით ცნობილი ჩვილადი ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი, „სადაც დედაღმრთისას ქრისტეს სახიანი მედალიონი უპყრია ორივე ხელით"[9], ადრეული შუა საუკუნეების ხანიდან გვხვდება ქართულ რელიეფებზე, მაგ., VI საუკუნის ხანდისისა და ბოლნისის ქვაჯვარებში[10], ამავე ხანის ქვემო ბოლნისისა და ეძანის (წალკა) ეკლესიათა რელიეფები[11] და სხვ.

ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის ღმრთისმშობლის გამოსახულება უადრესად პირობითადაა გადაწყვეტილი – სხეული ერთიან, კვადრატულ, პარალელური ჩაჭრილი ხაზებით დაფარულ ხიბრტყეს წარმოადგენს. მის პატარა თავს გარშემო ორი წრე დაუყვება, რომელთაგან ერთი თავსაბურავს აღნიშნავს, მეორე კი შარავანდს. ღმრთისმშობლის ფიგურის ორსავე მხარეს შეინიშნება წარწერის კვალი, რომელიც ძნელად იკითხება.

ფილის მარჯვენა ნაწილში, ჯვრის მეორე მხარეს, გამოკვეთილია ფრონტალურად მდგარი ფიგურა, რომელსაც ხელში დაგრძელებულ ქვედა მკლავიანი ჯვარი ან ჯვრით დასრულებული შუბი უჭირავს. რენე შმერლინგი ამ გამოსახულების რელიეფის შემქმნელ ოსტატად მიიჩნევს,[12] თუმცა, ახლო მანძილიდან დაკვირვების შედეგად გაირკვა, რომ ამ ფიგურის ერთ მხარეს ამოკვეთილია ორი ასომთავრული გრაფემა – "ფ" და "ი" -ფ(იდა)ი, მეორე მხარეს კი ოდნავ შესამჩნევად გაირჩევა ასომთავრული "გ"-ს მსგავსი მოხაზულობის ერთი გრაფემა ქარაგმის ნიშნით ("გიორგი"?). ამასთანავე ამ ფიგურას თავის გარშემო დაუყვება შარავანდი – წმინდანობის ნიშანი და ხელში წმინდა მეომართა ატრიბუტი – ჯვრით დაგვირგვინებული შუბი

---

8 ფარშეგანის გამოხახულება ადრექრისტიანული ხანიდან ხშირად გამოისახება დანიელის ხუნასთან ერთად მაგ., ეს ლატინას კატაკომბის IV საუკუნის მხატვრობაშია. A. Grabar. Le premier art chretien (200-395), Gallimard, 1966, ტაბ. 250.

9 ნ. ჯიჭინაძე. კონსტანტინეპოლის სასწაულმოქმედი ხატები და XI-XIV საუკუნეების ქართული ფერწერული ხატები. საქართველოს ხიძველენი 6. თბ. 2004, გვ. 73-85, სადაც მითითებულია ლიტერატურა ამ საკითხზე.

10 Н. Чубинашвили, Хандиси, Тб. 1972, tab. 2, 45.

11 იქვე, ტაბ. 51, 52; მსგავსი გამოსახულება (მედალიონში ერმა იესოს ბიუსტით) გვხვდება ეანისაეთის კაბელის ტაძარში აღმოჩენილ "გარდამავალი ხანის" კერამიკულ ფილებზე. ზ. პაიჭერაძე, VIII-IX სს. ქართული არქიტექტურული კერამიკა. ძეგლის მეგობარი-9, თბ. 1967, გვ. 8-14.

12 Р. Шмерлинг, Архитектурные памятники გვ.112.

ან კვერთხი უპყრია. მისი მომრგვალებული, უწვერული პირისახეც წმინდა გიორგის იკონოგრაფიულ ტიპს შეესაბამება. ყოველივე ამის გათვალისწინებით შეიძლება დავუშვათ, რომ ეს ფიგურა წმინდა გიორგის განასახიერებდეს, მით უფრო, რომ ეკლესია ამ წმინდანის სახელობისაა. ამგვარად, წმინდა გიორგი წარმოდგენილია არა როგორც მძლეველი წმინდა მხედარი, არამედ, როგორც წმინდა მოწამე[13]. ეს ფიგურაც უაღრესად პირობითი და აბსტრაჰირებულია – იგი ერთიან ტრაპეციისებრ ფორმას წარმოადგენს, რომელიც დაშტრიხულია გრაფიკული პარალელური ხაზებით. უზარმაზარი ხელის მტევნები პირდაპირ ებმის სხეულს.

ამ ფილას სამი მხრიდან მსხვილი, ორმაგი, პარალელური ხაზებით დასერილი ლილვი აჩარჩოებს. ამგვარივე, ოღონდ უფრო თხელი ზოლი დაუყვება სარკმლის ღიობსაც, რომლის ორსავ მხარეს, აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის მორთულობის მსგავსად, ორი დიდი ფილაა ჩადგმული, რომლებზეც რელიეფურად ამოკვეთილია ლომისა (49X80სმ.) და ხარის (49X92სმ.) გამოსახულებები. შესრულების საერთო პირობითი ხასიათით ისინი დანიელის სცენის ლომებს გვანან. თუ დანიელის სასწაულებრივი ხსნის სცენაში ლომები ბოროტ, სატანურ ძალებს განასახიერებენ, ამ შემთხვევაში, ლომი დადებით ასპექტში წარმოგვიდგება – ხარის გამოსახულებასთან შეწყვილებული, ის აღდგომის სიმბოლოდ გაიაზრება, ხარი კი მაცხოვრის ვნებას განასახიერებს[14]. ამავდროულად, ადგილმდებარეობის შესაბამისად, ამ გამოსახულებებს აპოტროპეული დანიშნულებაც უნდა ჰქონოდათ[15]

რაც შეეხება დანარჩენი ორი სარკმლის მორთულობას, ის მხოლოდ მათი სათაურების რელიეფურგამოსახულებიანი ფილებით შემოიფარგლება. ორივე სამხრეთის ფასადზე, მაღლა, კარნიზის ქვეშაა წარმოდგენილი. მარტივი მოჩარჩოების – სადა, ბრტყელი, რელიეფური ზოლებითა და ჩაკვეთილი კბილანების (ზიგზაგების) მოტივით მოსაზღვრულ დასავლეთი მხარის სარკმლის ზედანის ფილაზე (80X48სმ.) გამოსახულია სამი ფრინველი (სურ. 5), რომელთაგან ერთს ნისკარტით მოგრძო ცრემლისებრი ფორმის საგანი უჭირავს. ისინი მოძრაობაში, ფრენისას არიან წარმოდგენილნი. სამივე ფრინველი ერთ მხარეს, აღმოსავლეთისკენ მიფრინავს, თუმცა, პირველს თავი უკან აქვს მობრუნებული, რითაც ამ მიმართულებას ანელებს და კომპოზიციას აწონასწორებს. ფრინველთა ფიგურები, მათი მოძრაობა ცოცხალი და სახასიათოა. მათი ბუმბული და ფრთები გრაფიკულად ნაჭრილი, წვრილი პარალელური ხაზებით არის გადმოცემული. ფრინველები, ეს ფრთოსანი არსებანი ქრისტიანულ სახითმეტყველებაში, ზეციურ, ანგელოზურ სულებს

13 ჯვრით დაგვირგვინებული კვერთხებით (ან შუბებით) არიან გამოსახულნი წმინდა გიორგი და წმინდა კვირიკე ხანდისის სტელაზე (VI ს.), კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, ტაბ.11, 12.

14 L. Reau, Iconographie de l'art chretien, გვ. 92-93; J. Sauer. Symbolik des Kirchengebeudes und seiner Ausstattung un der Auffassung des Mittelalters. (II Aufl.). Münster, 1964, გვ. 222; Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ. 219 ; ლომისა და ხარის წყვილადი გამოსახულებები გვხვდება ვალეს (Xს.), ოშკის (Xს.) და სხვა ტაძართა საფასადო სკულპტურაში.

15 Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, გვ. 219; W. Djobadze, Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klahjeti and Savseti, Stuttgart - 1992, გვ. 150-151.

განასახიერებენ[16].

სამხრეთი ფასადის მეორე, აღმოსავლეთისკენ მიმართული სარკმლის სათაურის ფილაზე (83X48სმ.) საქტიტორო კომპოზიციაა წარმოდგენილი (სურ. 6). ფილის მარჯვენა მხარეს გამოსახულ ფიგურას ხელში ეკლესია უჭირავს, რომელიც კომპოზიციის ცენტრში თავსდება, რელიეფის მარცხენა ნაწილში კი წარმოდგენილია ფიგურა, რომელსაც ცალ ხელში საცეცხლური უპყრია, ხოლო მეორე ეკლესიისკენ გაუწვდია. ე.ი. აქ გამოსახული არიან ეკლესიის მაშენებელი და სახელმწიფო პირი, რომელიც ტაძარს აკურთხებს[17]. ორივე ფიგურა წვეროსანია, ისინი ქუდებისა და შარავანდების გარეშე არიან წარმოდგენილი. თუმცა, მათ ზემოთ, ფილის ზედა კიდეზე გამოსახული ვახის რქა მტევნებით, შარავანდივით ეკვლება მათ თავებს. აქ უკიდურესობამდე, თითქმის გროტესკულობამდეა მიყვანილი ფიგურათა ფორმების სტილიზაცია, დისპროპორციაა – ხელის მტევნები ძლიერაა გადიდებული, ისინი უხეშია, გამარტივებული ფორმისაა და პირდაპირ,მკლავების გარეშე ებმიან არაწესიერი მოხაზულობის, გეომეტრიზებულ სხეულებს; ხელები საგნებზე შემოჭდობილი კი არ არის, არამედ გაშლილია და ხელის გულის მხრიდან არის წარმოდგენილი, სწორი, ჩაჭრილი ხაზებით აღნიშნული თითი თითითა და განზე ძლიერად გადახრილი ცერით. ფეხის ტერფები შემცირებული ზომისაა და პროფილში სხვადასხვა დონეზეა გამოსახული, რითიც, შესაძლოა ისტატი პირობითად მათი სხვადასხვა სივრცობრივი ხედებით ჩვენებასა და გარკვეული მოძრაობის გადმოცემას ცდილობს. აქეთ-იქეთ გაშლილი ხელებით და უნიადაგოდ, სხვადასხვა დონეზე განლაგებული ფეხებით ისინი მოცეკვავე ფიგურების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მათი შესამოსელიც მარტივად და პირობითად არის გადმოცემული არაწესიერი მოხაზულობის ხაზრტყეების სახით, რომლებიც ზემოდან სხვადასხვა მხარეს მიმართული, წვრილი გრაფიკული ხაზებითაა დაშტრიხული.

რელიეფს არ ახლავს წარწერა, რის გამოც მასზე გამოსახულ ისტორიულ პირთა იდენტიფიკაცია რთულდება. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა საკურთხევლის სარკმლის ზედანის წარწერა, რომელშიც, როგორც აღინიშნა მამაკაცის საკუთარი სახელი იკითხება. არ არის გამორიცხული, რომ წინასწარმეტყველ დანიელის სასწაულებრივი ხსნის სცენის თანმხლებ წარწერაში მოხსენიებული აბიათარი (ან აბიელეთი) იყოს ამ ეკლესიის მაშენებელი, რომელიც სამხრეთი ფასადის სარკმლის რელიეფზეა გამოსახული. საინტერესო ისაა, რომ ადგილობრივი მოსახლეობის ცნობით, მანგლისში ახლაც სახლობენ გვარად აბიათარები(!). ისიც აღსანიშნავია, რომ, დანიელ წინასწარმეტყველის სასწაულებრივი ხსნის სცენას, როგორც ადამიანის სულის ხსნის სიმბოლურ გამოხატულებას, ხშირად ერთვის ხოლმე ისტორიულ პირთა, ქტიტორთა საყელურებელი წარწერები, მაგ., ბავრის (Xს.), ბურნაშეთის (Xს.) და სხვა ეკლესიათა რელიეფები.

სრული პირობითობითაა გადმოცემული ეკლესიის გამოსახულებაც,

16 B. Brenk, Tradition und Neuerung ... გვ. 185, 205, 207; ანდრია ხალთისის ცხოვრება (გადაწერილია 1854 წლის შიომღვიმის მოხსენებაში), გვ. 7.

17 სახელმწიფო პირის მიერ ეკლესიის კურთხევის სცენა, განსხვავებული ინტერპრეტაციით გვხვდება ქორეთის ეკლესიის (X ს.) რელიეფებს შორის, Н. А. Аладашвили, Монументальная ჩან. 102-109.

თუმცა მისი სტრუქტურა რთული და დანაწევრებულია – ეკლესიის-მოდელის ზედა ნაწილი დიდი ჯვრით დასრულებულ, მინაშენებიან დარბაზულ ნაგებობას გამოსახავს. იგი სავარაუდოდ, დასავლეთი ფასადის მხრიდან არის წარმოდგენილი. მის ცენტრში შეწყვილებული სარკმელია აღნიშნული. დაბალ, ბრტყელგადახურვიან მინაშენებს კი – თითო სარკმელი ამშვენებს. განსაკუთრებით უჩვეულოა ეკლესიის გამოსახულების ქვედა "სართული", რომელიც ერთ პოსტამენტზე აღმართულ ოთხ სვეტს წარმოადგენს. სვეტები მარტივად აღნიშნული კაპიტელებით სრულდება, რომელთა შორის თაღებია გამოჭრილი. ეს "სართული", ზედაზე ვიწროა და ეკლესია თითქოს ამ ოთხ სვეტზე "დგას" როგორც ჩანს, ამგვარი უკიდურესად პირობითი ხერხით გადმოცემულია თაღედით გახსნილი სტოა, რომელიც თავად ტაძრის ამჟამად დანგრეულ მინაშენს უნდა ჰქონოდა, რასაც იქვე, ეზოში მიმოფანტული სვეტები, კაპიტელები და სხვა არქიტექტურული დეტალები ადასტურებს. რაც შეეხება ეკლესიის გამოსახულებაზე აღნიშნულ შეწყვილებულ სარკმელს (რომელიც თავად ეკლესიას არ გააჩნია), ის ოსტატმა ალბათ, სხვა ნაგებობის სარკმლის მიბაძვით შექმნა. ასე რომ, ეკლესიის გამოსახულება ძირითადად, პირობით ფორმებში ასახავს თავად ტაძრის არქიტექტურულ ტიპს, თუმცა, ცალკეული დეტალები თვითნებურად, თავისუფლად არის გადაწყვეტილი.

ამგვარად, ბზის წმ. გიორგის ეკლესიის რელიეფების მხატვრული გადაწყვეტა ხასიათდება უკიდურესი პირობითობითა და სიბრტყობრივ-გრაფიკული მიდგომით. გამოსახულებანი შესრულებულია ფონისკენ ხისტად ჩაჭრილი დაბალი (1სმ.) რელიეფით, რომლის ზედაპირი შებრტყელებულია და ზემოდან გრაფიკულადაა დამუშავებული; ფიგურები დისპროპორციული, გეომეტრიზირებული, აბსტრაჰირებულია. ეს სტილი ზოგადად გარდამავალი ხანისა და X-XI საუკუნეების პეროფერიული რეგიონების მაარქაიზებელ რელიეფებს[18] ახასიათებს. გარდა ამისა ბზის წმ. გიორგის ეკლესიის რელიეფებში ვხვდებით ფიგურათა ფორმების თავისებურ სტილიზაციას და უშუალო, მიამიტური ემოციურობით აღბეჭდილ სახეებს; კვეთის მანერასა და ორნამენტული მოტივების რეპერტუარში (მარტივი ჯაჭვისებრი წნულები, სამკუთხედების მწკრივები, ზიგზაგები და სხვ.) კი ჩანს ხეზე ჭრის ტექნიკური ხერხებისა და ჩუქურთმის სახეების გავლენა. ყოველივე ეს, სახვითი საშუალებების სიმარტივე და პრიმიტიულობა, ბზის ეკლესიის რელიეფებს ე. წ. „ხალხური“ შემოქმედების ხასიათს ანიჭებს.

ფიგურული რელიეფებისა და ორნამენტების მხატვრულ–ტექნიკური შესრულების მაარქაიზებელ ტენდენციასთან ერთად აღსანიშნავია X საუკუნის მეორე ნახევრისა და XI საუკუნის დასაწყისის ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, რაც ბზის წმ. გიორგის ეკლესიაში გამოიხატება ფასადების რელიეფური დეკორით გამოლიანებაში. ეკლესიის ფასადთა გაერთიანებას სარკმელთა დამამშვენებელ რელიეფებთან ერთად, ემსახურება კარნიზების გაფორმება ორნამენტებით, რომელთა სახეები – დასავლეთ და აღმოსავლეთ მხარეს – წნულები, სამხრეთ და ჩრდილოეთით – წრეში ჩასმული ოთხფურცა ყვავილთა მწკრივი – ეხმიანება ერთმანეთს. X საუკუნის მეორე ნახევრის არქიტექტურისთვისაა სახასიათო აგრეთვე

18 მაგ., აზავრეთის, ბაერის, ხოხპოის, ტაბაწყურის, ჯოისუბნის, გუმბათის, ახიკის, ბზის ღმრთისმშობლის სახ. კლესიისა და სხვა რელიეფები.

სარკმელთა გაფორმების სხვადასხვა ელემენტებით გართულება[19] ეს ნაწილად ითხოვდა ბზის ეკლესიის აღმოსავლეთისა და დასავლეთ ფასადთა სარკმლების მხატვრული გადაწყვეტისას ხელოვნებათმცოდნეობითი საზომების ფილებითა და რელიეფურად გამოყვანილი ორნამენტული თავისებურებით, რასაც ღირებთა ორსავე მხარეს ცალკეული გამოსახულებები ემატება.

ბზის წმ. გიორგის ეკლესიაში ფასადების გარდა რელიეფური გამოსახულებები ინტერიერშიც გვხვდება: ისინი შესასვლელშივე ხვდებიან მნახველს - წირთხლში, კარის თაღის დასავლეთ მხარეს გრაფიკულად ამოკვეთილია ორანტის პოზაში წარმოდგენილი, შარავანდმოსილი ფიგურა, მის პირდაპირ კი – ჯვარი კვარცხლბეკზე. შესასვლელის წინ იატაკზე ნადგმულია დიდი ზომის (180X72 სმ.) ფილა, რომელზეც გამოსახულია ცხრა ვარსკვლავი. ამრიგად, აქ ხანს მთელი ნაგებობის რელიეფებით დეკორატიული მორთვისა და გამთლიანების სურვილი, რაც X საუკუნის მეორე ნახევრისა და XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების დამახასიათებელ ტენდენციას წარმოადგენს, (მაგ. ვალეს, კუმურდოს, ტაბაწყურის, ჯოისუბნის და სხვ. ეკლესიები).

გარდა კომპოზიციური გაერთიანებისა, ბზის რელიეფთა ოსტატი ცდილობს ტაძრის ფასადები ერთიანი შინაარსობრივი პროგრამითაც შეკრას – საკურთხევლის (სამოთხის განსახიერების) სარკმელს სულის ხსნისა და აღდგომის იდეით გამსჭვალული სახეები – დანიელი ლომთა ხარეში და ფარშევანგები ამშვენებს. ამ თემას ეპასუხება დასავლეთი სარკმლის მორთულობის გამოსახულებანი – ჯვარცმის და აღდგომის სიმბოლო ჯვარი განედლებული ვაზის მტევნებით; ჯვრის ერთ მხარეს – ეფლის განკაცებისა და ხსნის გამომხატველი ცვილედი ღმრთისმშობელი; მეორე მხარეს კი – რჯულისთვის თავდადებული დიდმოწამე გიორგი, რომლის გამოსახულებაც ეხმიანება მორწმუნეობის ძველადქმისეულ მაგალითს – წინასწარმეტყველ დანიელს[20]; ამავე სარკმლის ორსავე მხარეს წარმოდგენილი ხარი – ქრისტეს ვნების, ლომი კი – მისი აღდგომისა და მეუფების სიმბოლო, ასევე ეხმიანება მაცხოვრის ვნებისა და აღდგომის წინახატს – დანიელის სასწაულებრივ ხსნას. სულის ხსნის, აღდგომის, სამოთხის თემას აგრძელებს სამხრეთი ფასადის სარკმელთა გამოსახულებანიც – ფრინველები, ეს ხეცოცური, ანგელოზური არსებანი და ქტიტორული სცენა, რომლის შინაარსი – ეკლესიის კურთხევა, მხოლოდ კონკრეტული ისტორიული მოვლენის ასახვა რიდია. ადამიანის მიერ ღვთის სადიდებლად აგებული ტაძრის წარდგენა სულის ხსნისათვის ლოცვა-ვედრებასაც გულისხმობს, ხოლო კურთხევა ქრისტიანული ეკლესიის წიაღში მის მიღებას, ქტიტორის დალოცვა-კურთხევასაც გამოხატავს, რასაც ადასტურებს სამოთხის სიმბოლოს – ვაზის გამოსახულება, რომელიც ხემოდან ეფინება ამ ფიგურებს.

აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფების ეს პერიფერიული, უფრო „ხალხური" შემოქმედების ნაზიარები ოსტატი, კარგად იცნობს ქრისტიანულ იკონოგრაფიას, შემოქმედებითად იაზრებს მას და ქმნის საფასადო დეკორის ერთიან პროგრამას.

---

19 Р. Шмерлинг, Архитектурные памятники იგივ. III.

20 მათი გამოსახულებანი არაერთგზის გვხვდება ერთად შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე მაგ., მარტვილის ტაძრის (VII ს.), წებელდის კანკელის (VII-VIIIსს.) ჯოისუბნის ეკლესიის (Xს.), საფარის წმ. ხაბას ეკლესიის კანკელისა (X-XIსს. მიჯნა) და სხვა რელიეფები

Tamar Khundadze

Reliefs of the Church of St. George in the Village Bza

The church of St. George is one of the churches of the former village Bza (present – Akhalsopeli, historic Lower Kartli, Tetritskaro district) and, based on its architecture, is dated to the second half of the 10th c. or the turn of the 10th c. to the 11th c. by Renée Schmerling. All the four windows of the church (each – on the east and west facades; two – on the south facade) are adorned with the reliefs, images of animals and birds are also included in the ornamental bands of the cornice.

Above the east window Daniel in the Lions' Den is represented (analogous is its location in other 10th c. "peripheral" churches – Bavra, Burnasheti, Khospio, vill. Gumbati, church of the Virgin in the vill. Bza), in the type of a traditional concise symmetrical composition (lions are standing upright on both sides of an orans); the east window is also flanked by the images of peacocks. Above the west window, flourished Cross is flanked by the images of the Virgin Nicopoia and the Saint (St. George?), holding a staff with the Cross or a spear. The west window is flanked by the images of a lion and an ox (whereas, peacocks symbolise Resurrection, the lion and the ox (paired) – bear indication of Resurrection and Passion and should, most likely, have an apothropeic function). Above the south-west window images of three birds are placed (this is an embodiment of the Angelic souls), while above the south-east – a donor composition (two human figures and a church between them – the right figure holds a church, while the left one – a censer, i.e. this is a clergyman and the composition seems likely to depict the consecration of the church; it is noteworthy that the damaged inscription of the east window mentions a "Abt", which can be identified as "Abulet" or "Abiatar", while the family "Abiatarebi" still reside in the neighbouring Manglisi).

The images are extremely conventional (geometrised bodies, large palms directly stuck to the torso, full flatness, linear "modelling"), although not deprived of expressiveness (this is especially true of the birds from the south-west window). Such images are usual for the 8th-9th cc. sculpture, as well as 10th-11th cc. archaising monuments of the peripheral regions; it should be noted that the ornamental motifs and manner of carving is akin of the wood carving, testifying to the connection of these reliefs with the vernacular art. Remarkable is the complex composition of the plaques above the windows (a termination, a frame, reliefs), their combination with the carved cornices, in the interior (on the door jambs – an orans and a Cross and a plaque with nine stars in front of it), unification of the images and reliefs within the homogeneous programme based on the concept of Salvation and Resurrection (the donor relief also represents a supplication and prayer for the salvation of the soul, while the vine – the plant of the Paradise – indicates the benediction of the donor zeal). All these point to the 10th-11th cc. and a vernacular sculptor, well equipped with the good knowledge of the Christian iconography and symbolism, and inspired by the creative spirit.

სურ. 1. ბზა. წმ. გიორგის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთით

სურ. 2. ბზა. წმ. გიორგის ეკლესია. დასავლეთი ფასადი

სურ. 3 საკურთხევლის სარკმლის სათაური

სურ. 4 დასავლეთი ფასადის სარკმელი

სურ. 5 სამხრეთი ფასადის სარკმლის სათაური

სურ.6 სამხრეთი ფასადის სარკმლის სათაური

გიორგი ლაღიაშვილი[1]
ი. გოგებაშვილის სახ. თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
არქეოლოგიური კვლევის ცენტრი
გიორგი პატარაია
გ. წერეთლის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

წმინდა კვირიკესა და ივლიტას ტაძარი ნასოფლარ დრანეთთან

(არქეოლოგიური გათხრების შედეგები)*

ნასოფლარი დრანეთი მდებარეობს თრიალეთის ზეგნის მისადგომებთან, ალგეთისა და ქცოის წყალგამყოფ ბეღენის მთის სამხრეთ ფერდობის დაბაკებაზე, მდ. ორაგის ხეობაში, დღევანდელ სოფელ ალექსეევკის (თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტი) სამხრეთ-დასავლეთით, დაახლოებით 1 კმ-ში, ტორნეს[1] ხევის მარჯვენა ნაპირზე. „...ერთვის ქცოას ხევი ტორნე, ორაგის ხეობის მდინარე. გამოსდის ბენდერის მთას, მიდის სამხრით. არამედ ხეობა ესე არს ვენახოვანი, ხილიანი, ტყიანი, ნადირ-ფრინველიანი, მოსავლიანი...."[2] ივ. ჯავახიშვილს საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული სომხური გეოგრაფიის ტორნისხევ-ტარნისხევისა და მდ. ტორნეს იდენტობის შესახებ,[3] თუმცა დ. ბერძენიშვილის აზრით აქ ნაგულისხმევია არა მდ. ტორნე, არამედ ტანისხევ-თეძმისხევი[4]. მეცნიერი სომხურ გეოგრაფიაში დასახელებული ტარნისხევისა და მდ. ტორნეს იდენტობას გამორიცხავს იმ მიზეზის გამო, რომ „ერთელი რუდაქცია ამ ადგილას აღნიშნავს ტუნისხევს, რომლის თავშიც არის დეკეთხე, ეს კი ეჭვგარეშე ტანისხევ-თეძმისხევს გულისხმობს, სადაც მართლა არის დეკეთხე"[5]. ჩვენის აზრით, ამ საკითხზე მსჯელობისას აუცილებლად უნდა მიექცეს ყურადღება იმ გარემოებას, რომ დეკეთხე ალმართულია ატენის ხეობისა და თრიალეთის შესაყარზე. ასე, რომ იგი მდებარეობს, როგორც ტანისხევ-თეძმისხევის, ასევე თრიალეთის ხევების სათავეებთან. აქედან გამომდინარე, სომხური გეოგრაფიის ანონიმი ავტორისათვის დეკეთხე იყო თრიენტირი, რომელიც შეიძლებოდა გულისხმა, როგორც ტანისხევ-თეძმისხევის, ასევე თრიალეთის ხევების თავში. ჩვენ ამჟამად თავს შევიკავებთ ამ საკითხთან დაკავშირებით კატეგორიული ხასიათის დასკვნების გაკეთებისაგან, თუმცა ვფიქრობთ, გადაჭრით ერთი (ივ. ჯავახიშვილის) ან მეორე (დ. ბერძენიშვილის) მოსაზრების მიღება არ იქნება მართებული და სომხური გეოგრაფიის „ტარნისხევ-ტუნისხევის" ლოკალიზაციის საკითხი საგანგებო კვლევას მოითხოვს. ისტორიულ-

---

*აქ ვრცლად აღწერილი გათხრების ანგარიში დაბეჭდილია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის საკავშირის ჟურნალში.

1 „ტორნე" ამ მდინარის ძველი, ქართული სახელწოდებაა, თუმცა XIX საუკუნეში აქ ნახახლებული რუსები მას „ასლანკას" უწოდებდნენ.

2 ვახუშტი ბაგრატიონი, აღწერა სამეფისა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV თბ., 1973, გვ.32.

3 ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, ტ. II, თბ., 1965, გვ.32.

4 დ. ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, თბ., 1979, გვ. 45.

5 იქვე გვ. 45.

გეოგრაფიული თვალსაზრისით, ტორნე და მისი შესაბამისი ხევები (ორაგა, ჭივჭივა) ადრეფეოდალურ ხანაში სამშვილდის საერისთაოს ფარგლებშია. X-XI საუკუნეებში ამ ტერიტორიებზე ყალიბდება ორი მძლავრი ფეოდალური ერთეული: სომეხ ბაგრატუნთა (კვირიკიანთა) სამეფო, ცენტრით სამშვილდეში და კლდეკარის საერისთაო. დავით აღმაშენებლის მიერ კვირიკიანთა სამეფოს გაუქმებისა (1118 წ.) და კლდეკარის ერისთავის დამარცხების შემდგომ ორიალეთის სამეფო საკუთრებად იქცა[6]. აღნიშნულის მატერიალური დადასტურებაა აქვე ახლოს, ჭივჭივას ხეობაში სამეფო სასახლის („ნადარბაზევი“) არსებობა[7].

XX საუკუნის 40-50-იან წლებში ქვემო ქართლის ისტორიულ-არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ (ხელმძღვანელი ნ. ბერძენიშვილი) მნიშვნელოვანი სამუშაოები აწარმოა ორიალეთში. თხრით მოსინჯული და ფიქსირებული იქნა არაერთი ნასოფლარი, ტაძარი თუ სამაროვანი[8]. საკვლევი ძეგლის პირველი მეცნიერული პუბლიკაცია და ნასოფლარ დრანეთის იდენტიფიკაცია-ლოკალიზაციაც სწორედ ამ ექსპედიციის სახელთან არის დაკავშირებული. 1701-1711 წლების აღწერაში ეს სოფელი მოხსენიებულია, როგორც „დრანეთი“, ხოლო 1721 წლისაში – „დრიანეთი“[9]. ვახუშტის გეოგრაფიაშიც ეს სოფელი „დრანეთის“ სახელს ატარებს.

ნასოფლარი ამჟამად გაველურებული კულტურული ხეხილითა და მაყვლის ბუჩქნარითაა დაფარული. მას სამხრეთ-დასავლეთიდან მოსწრდილი, ტეხიანი გორა ებჯინება, ჩრდილოეთიდან მდ. ტორნე ჩამოუდის, ხოლო აღმოსავლეთით ტეით შემოფარგლული, ვრცელი ველი აკრავს. ეკლესია[10] დგას ნასოფლარის აღმოსავლეთით ხუთასიოდე მეტრის დაშორებით, გაშლილ ველზე. 1949 წლის დაზვერვის დროს ისტორიკოსთა პირველადი დაკვირვების შედეგად გამოითქვა ვარაუდი, რომ იგი XI-XII საუკუნეების უნდა მიეკუთვნებოდეს. მოგვიანებით ამ ტაძარს საგანგებო სტატია მიუძღვნა ირ. ცისკაშვილმა. მკვლევარი მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე მას VIII-IX, ხოლო ფასადების რესტავრაციას XI საუკუნით ათარიღებს[11]. როგორც ჩანს, ტაძარს გარს უვლიდა კლდის ნაგეხი ქვით ნაგები გალავანი. იგი ამჟამად მიწის პირამდეა დანგრეული, თუმცა მისი კონფიგურაცია ნათლად იკითხება. ეკლესიის ეზოში გვხვდება საფლავის ქვები, მათ შორის ბრტყელი და შეკაზმული ცხენის გამომსახველიც.

ტაძარი წარმოადგენს ორსაფეხურიან ცოკოლზე აღმართულ, მოზრდილ დარბაზულ ნაგებობას, მინაშენით სამხრეთი ფასადის მთელ სიგრძეზე (ს.ერ.1).

---

6 დ.ბერძენიშვილი, ქვემო ქართლის ისტორიული გეოგრაფიიდან. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, №6, თბ., 1968, 1979, გვ. 45-57.

7 გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება ალგეთისა და ოცრის ხეობებში, თბ., 1989, გვ. 30.

8 გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება ალგეთისა...; ი. გრძელიშვილი, თეთრიწყაროს რაიონის ნასოფლარები, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XV, №5, 1954.

9 ი.ცისკაშვილი, ალექსეევკა-დრანეთის ძველი ეკლესია, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ.XII, №5, თბ. 1951 გვ. 313-319.

10 ეკლესიის სახელწოდება დაკარგული იყო და სამეცნიერო ლიტერატურაში ის იწოდებოდა, როგორც დრანეთის, ან ალექსეევკა-დრანეთის ეკლესია [გ. ლომთათიძე, 1989:70]. ჩვენს მიერ წარმოებული სამუშაოებისას გაირკვა, რომ ტაძარი წმინდა კვირიკესა და ივლიტას სახელობისაა აგებული. – იხ. ქვემით.

11 ი.ცისკაშვილი, ალექსეევკა-დრანეთის... გვ. 313-319.

ის ნაგებია კლდის ნატეხი ქვით, დუღაბზე. ფასადები მოპირკეთებულია ყვითელი (ე.წ. „ალგეთის“) ტუფით. ალაგ-ალაგ პერანგში ჩართულია შავი ბაზალტის თლილი ქვებიც.

ეკლესიის ინტერიერი დანაწევრებულია ერთი წყვილი ძლიერ შვერილი, სამსაფეხურიანი პილასტრით, საიდანაც გადადის რიგორც კამარის საბრჯენი ორსაფეხურიანი თაღი, ისე თითო-თითო თაღი გრძივ კედლებზე – დასავლეთით და აღმოსავლეთით. დასავლეთი კედლის კუთხეებზე ეკლესიას ასევე სამსაფეხურიანი პილასტრი აუყვება. ნახევარწრიული აფსიდის კუთხეებთან ორი მაღალი და ღრმა სწორკუთხა ნიშაა მოთავსებული (სამხრეთი ნიშა ნახევრად ამოქოლილია). ეკლესია ნათდება ოთხი თაღოვანი სარკმლით. მათგან ორი განთავსებულია სამხრეთ კედელზე, ერთი დასავლეთ კედელზე და ერთიც აღმოსავლეთით, აფსიდის შუა ღერძზე. შესახვლელები ეკლესიას სამხრეთისა და ჩრდილოეთი მხრიდან ჰქონია, მოგვიანებით ეს უკანასკნელი კლდის ნატეხი ქვითა და დუღაბით ამოუქოლავთ. ინტერიერში კარგად დამუშავებულ-გათლილი კვადრები გამოყენებულია მხოლოდ პილასტრებსა და კუთხეებისათვის, ხოლო კედლის მონაკვეთებში ნახმარია ნახევრად დამუშავებული მოზრდილი კლდის ქვა.

ეკლესიაზე მკაფიოდ გაინორჩევა ორი სამშენებლო ფენა. დასავლეთ ფასადზე თავდაპირველი წყობიდან შემორჩენილი უნდა იყოს მხ/ის ღონიდან კვადრების ოთხი რიგი. ეს წყობა გამოირჩევა დიდი ზომის კვადრების შედარებით მწყობრი და სწორი რიგებით, საიდანაც ამ რიგის სამხრეთი მხარე ასევე მთლიანად უნდა იყოს გამოცვლილი. ნაგებობის ჩრდილოეთი ფასადის პერანგი თითქმის სრულიად ჩამოცვენილია, წყობა ნაწილობრივ შემორჩენილია ფასადის კუთხეებსა და ქვედა პირველ ორ რიგზე. ყველაზე უკეთ თავდაპირველი წყობა აღმოსავლეთ ფასადზეა შემორჩენილი. კარგად ნათალი, მოზრდილი, მართკუთხა კვადრების სწორი რიგები აქ თითქმის ფასადის შუა ნაწილამდე აღის, თავის თავში აქცევს სარკმელს და მის საპირეს. მინაშენის გამო სამხრეთ ფასადზე წყობის გაჩშრევა თითქმის შეუძლებელია (სურ.2).

ტაძრის მეორე სამშენებლო ფენა განსხვავებულია სამშენებლო ხარისხით: შედარებით მცირე ზომის კვადრების უსწორმასწორო რიგები, ძალზე მოუხერხავ და უსიამოვნო წყობას ქმნის. (სურ.3) ამ ფენის ქრონოლოგიურ ჩარჩოში მოთავსება საკმაოდ გართულდებოდა, რომ არა ამ ფენაში მოქცეული დასავლეთი ფასადის სარკმელი (სურ.4). იგი წარმოადგენს სადა წყვილი ლილვებით მოჩარჩოებულ განიერ საპირეს, რომელიც მთლიანად "ხალხისებურად" დაფარულია რომბებში ჩასმული გარსკვლავისებური ორნამენტით. საპირე კედლის წყობის ზედაპირს არ სცდება. მომანარჩოებელი ლილვები დაბრეცილია, ჩუქურთმის კვეთა დუნეა და უსიცოცხლო. ეს ყველა ნიშანი ამ საპირეს და, თავისთავად, ამ სამშენებლო ფენას არაუადრეს XIV საუკუნეში ათავსებს, თუმცა შესაძლოა იგი XV საუკუნისაც კი იყოს.

რაც შეეხება ეკლესიის თავდაპირველ ფენას; მისი თარიღის დადგენა შედარებით მარტივია, რადგან მასზე მრავალი ელემენტი მიგვანიშნებს. უპირველესყოვლისა ეს არის თავად კედლის წყობის ხასიათი: დიდი ზომის კარგად ნათალი კვადრების სწორი რიგები (სურ.5) X საუკუნის ნიშნად უნდა ჩაითვალოს, მით უფრო ამ რეგიონში – ქვემო ქართლსა და ჯავახეთში. ამგვარ წყობას X-XI საუკუნეების მრავალ ნაგებობაზე ვხედავთ. ჩვენი ეკლესიის თარიღს

კიდევ უფრო აზუსტებს აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის საპირე და მისი ორნამენტული მორთულობა (სურ.6). სარკმლის განიერი საპირე მოჩარჩოებულია გრეხილი წყვილედი ლილვით. ამგვარ ლილვს ყველაზე ადრე X საუკუნის ოთხთა ეკლესიის მთავარი ნავის სარკმელთა მოჩარჩოებაზე და შატბერდის ტაძარზე ვხედავთ, ხშირი გამოყენება აქვს მას ტაო-კლარჯეთსა და დასავლეთ საქართველოში XI საუკუნის დასაწყისში – იშხანი, ხცისი, ნიკორწმინდა, კაცხი, სავანე. რაც შეეხება საპირის ორნამენტს; იგი შედგება ორი სახისგან თუმცა ორივე წარმოადგენს XI საუკუნეში ფართოდ გავრცელებული S-ბური ორნამენტის ერთგვარ წინასახეს. საპირის ზედა ნაწილი შედარებით გრაფიკული ხასიათისაა და ბოლოში "მოკაუჭებული" წვრილი ხაზებისგან შედგება, ხოლო ქვედა ნაწილი გაცილებით პლასტიკურია და უფრო ფოთლოვან ორნამენტს წააგავს. ორნამენტის ამგვარი სახე გვხვდება X-XI საუკუნეების მიჯნის ისეთ ძეგლებში როგორიცაა: სათხე, მუშევანი, ზემო ყარაბულახი, სამღერეთი. X-XI საუკუნეების მიჯნაზე მიგვითითებს ასევე ინტერიერში მასიური პილასტრების კაპიტელები, რომლებიც შემკულია ორ რიგად დალაგებული მოზრდილი, სადა წრეებით, რომელთა შიგნით ბურთულებია ჩასმული (სურ.7). ამ ორნამენტითაა გაფორმებული ინტერიერის ყველა კაპიტელი. ორნამენტის ეს სახე და მისი სხვადასხვა მოტივები ფართოდ არის გავრცელებული სწორედ X-XI საუკუნეთა მიჯნაზე.

გეგმის მიხედვით ტაძარი უფრო X საუკუნის ძეგლების რიგში თუ მოექცევა. მძლავრი სამსაფეხურიანი პილასტრებით დანაწევრებული, ძლიერ პლასტიკური სივრცე მას ისეთი ძეგლების გვერდით ათავსებს, როგორიცაა X საუკუნის ურავლის აგარის მთავარი ტაძარი, ხურვალეთის წმ. გიორგის ეკლესია, ნიჩეთის წმ. გიორგის ეკლესია, ხცისი (1002 წ.). ამრიგად, ტაძრის თარიღად თავისუფლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ X საუკუნის ბოლო ან X-XI საუკუნეთა მიჯნა.

ძეგლზე არქეოლოგიური შესწავლის ძირითად ობიექტს ტაძრის მინაშენი წარმოადგენდა[12]. მისი აღმოსავლეთი მხარე მთლიანად დანგრეულია. დარჩენილია შესასვლელი მონაკვეთი და დასავლეთი ნაწილი, რომლებიც გადახურულია ნახევარწრიული კამარით (სურ.8). შემორჩენილი კამარა ეყრდნობა ორ საბრჯენ თაღს ტაძარში შესასვლელი კარის ორივე მხარეს. თვით თაღები კი კონსოლებზეა შეკიდული. მინაშენის დასავლეთი ნაწილი, მოგვიანებით მშრალი წყობით ნაგები ტიხარით გამოუყვიათ მისი დანგრეული (აღმოსავლეთი) ნაწილისაგან. საინტერესოა ამ ტიხარში გამოყენებული სარკმლის თავსართი (მეორადი გამოყენება). იგი ამჟამად გადმობრუნებულია. ვიწრო, თაღოვან სარკმელს გადაუვლება სადა და ბრტყელი წარბი გადანაკეცებით. წარბის ზემოთ, მარჯვენა მხარეს, გადანაკეცთან გამოსახულია მედალიონში მოთავსებული ბოლნური ჯვარი. სავარაუდოდ ეს თავსართიც X საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს, თუმცა ამ ტაძარზე მისი ადგილის განსაზღვრა რთულია. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი იყო მინაშენის აღმოსავლეთი სარკმლის

---

12 ძეგლზე არქეოლოგიური სამუშაოების დაწყება განაპირობა სარესტავრაციო-საპროექტო სამუშაოების (ხელმძღვანელი: ნინო ნოზაძე) წარმოებამ. სამუშაოები მიმდინარეობდა 8.VI.2010-13.VI.2010. ექსპედიციის შემადგენლობა: ნინო ნოზაძე, თამარ ითაშვილი, კობა მორგოშია – არქიტექტორ-რესტავრატორები; გიორგი პატაშური – ხელოვნებათმცოდნე; გიორგი ლადიაშვილი – არქეოლოგი და ოთხი ადგილობრივი მუშა.

თავსართი.

ჩრდილოეთ მხარეს მინაშენი ეკლესიის კედლისკენ გახსნილია სწორკუთხა ბურჯებზე დაყრდნობილი თაღებით. ეკლესიის შესასვლელთან თაღი დანარჩენებთან შედარებით განიერი და მაღალია. კარის მარცხენა მხარეს ბურჯის კაპიტელზე მოთავსებულია რელიეფური ბოლნური ჯვარი, რომელიც ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი. მის მოპირდაპირედ, შესასვლელის მეორე მხარეს, ბურჯზე ამოკაწრულია ოთხსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა. ი. ცინცაძის წაკითხვით იგი ასეთი შინაარსისაა:

ქრისტე შეწყალე გალატოზი იოანე და მისხი ძენი ამენ.

მკვლევარი ამ წარწერას დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებს და მას XVII-XVIII საუკუნეებს აკუთვნებს[13]. თუმცა პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ გიორგი გაგოშიძეს იგი არაუგვიანეს X-XI საუკუნისად მიაჩნია (ეს მოსაზრება ბატონმა გიორგიმ გაგვიზიარა პირად საუბარში). არქეოლოგიური სამუშაოებისას ეკლესიის ფასადებთან და ინტერიერში გაიჭრა სადაზვერვო შურფები და გაითხარა მინაშენის დანგრეული (აღმოსავლეთი) ნაწილი. იგი მოქცეული იყო კამარისა და კედლების ნგრევისაგან წარმოქმნილი მოზრდილი ბორცვის და მისი კედლების კონფიგურაციაც კი არ იკითხებოდა. სამხრეთი კედლის გამოსავლენად მინაშენის გადარჩენილი ნაწილის სამხრეთი ფასადიდან, დასავლეთიდან აღმოსავლეთის მიმართულებით გავავლეთ თხრილი. ამ უბანზე მიწის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,7-0,8 მ. სიღრმემდე ვრცელდებოდა ნანგრევი ქვა-ღორღის ფენა, რომელიც შეიცავდა კლდის ნატეხი ქვისა და ბაზალტის სამშენებლო ლოდებს, დარიანი და გვერდებაკვეთილი კრამიტის ფრაგმენტებს, მოუჭიქავი სასუფრე და საოჯახო დანიშნულების (ჯამები, დოქები, ქილები, ჭრაქი) ჭურჭლის ნატეხებს. ქვირადღებას იპყრობს ამ კონგლომერატში დადასტურებული მოგრძო, სამკუთხაგანიკვეთიანი კლდის ქვა, რომელსაც მხოლოდ ერთი სიბრტყე აქვს დამუშავებულ-გათლილი. ამ სიბრტყეზე რელიეფურად გამოსახულია კვარცხლბეკზე მდგომი ტოლმკლავა ჯვარი. რადგან თხრილში სამხრეთი კედელი არ დაფიქსირდა, მინაშენის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ინტერიერის საგარაუდო ფართობზე დავიწყეთ მიწის ფენა-ფენა აღება. ამ უბანზე ჰუმუსური ფენის მოხსნის შემდეგ დადასტურდა 0,3-0,4 მ. სისქის სტერილური შრე, რომელიც წარმოქმნილი იყო კირის ნაფხვენითა და ნაშალი მიწით. ამ ფენის აღების შემდეგ ჩაქცეული კრამიტის (დარიანი და გვერდებაკვეთილი) სახურავზე დავდექით. მის ქვეშ კი იატაკის დონემდე, უშუალოდ კამარისა და კედლების ნგრევისაგან წარმოქმნილი ქვა-ღორღის ფენა იდო, რომელიც შეიცავდა კლდის ნატეხ ქვასა და მოხეხილ-გათლილ კონსტრუქციულ დეტალებს, აგრეთვე გვიანი შუა საუკუნეების მოუჭიქავი ჯამებისა და დოქების ფრაგმენტებს, იბისდიანის უფერმიო ნატეხებს, ორმის, შვლისა და არჩვის ძირგადახერხილ რქებს. ნანგრევი ქვა-ღორღის კონგლომერატში გვხვდებოდა ნახშირიც (ნახანძრალი). განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს ამ უბანზე მოპოვებული კანდელი, (ინვ.№35) რომელიც ჩაქცეული სახურავის ფენასა და კამარის ნანგრევს შუა, მიწის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,6 მ. სიღრმეზე იქნა დადასტურებული. იგი დამზადებულია ვერცხლის თხელი, მთლიანი ფირფიტისაგან. მისი ტანი ორნამენტირებულია, ხოლო მხარზე შემოუყვება

13 ი.ცინცაძე, დასახ. ნაშრ.

ასომთავრული წარწერა (ვრცლად იხ. ქვემოთ).

მინაშენის ინტერიერში, ნანგრევი ქვა-ღორღის ადების შემდგომ, წყლევანი ნიშნულიდან 1,2 მ. სიღრმეზე (მინაშენის ნგრევისაგან წარმოქმნილი ბორცვის ზედაპირიდან 1,7 მ. სიღრმეზე) დადასტურდა მოწატკეპნილი იატაკი. მის მთელ გაწმენდილ ფართობზე გამოვლინდა ნაცრის თხელი ფენა (ნახანძრალი). აქვე აღმოჩნდა გვიანი შუასაუკუნეების ჯამის ძირ-ქუსლი, თიხის ჩიბუხი და ძირგადახერხილი ირმის რქა (სურ.13). ინტერერის გაწმენდის შემდგომ გამოვლინდა აფსიდის რკალი და მინაშენის სამხრეთის კედელი (სურ.11). აფსიდა წარმოდგენილია ყვითელი ტუფის თლილი კვადრების ერთი რიგით, დანარჩენი ნაწილი მონგრეულია. ასევე ქვის ერთი რიგითაა წარმოდგენილი სამხრეთი კედელიც. მის საპირე (ინტერიერსა და ექსტერიერში) ქვებად გამოყენებულია ყვითელი ტუფის თლილი კვადრები, მათ შორის კი წვრილი ნატეხი ქვები და დუღაბია. კედლის სისქეა 1,5-1,1 მ. სამხრეთი კედლის უკიდურეს აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ექსტერიერში დადასტურდა აფსიდის კუთხის ორნამენტირებული ბაზისი. მასზე გამოსახულია წრეების ერთი რიგი. ამგვარი ორნამენტის უახლოეს პარალელებს მხოლოდ X საუკუნის ძეგლებზე თუ ვნახავთ.

არქეოლოგიური გათხრებისას ასევე გამოჩნდა მინაშენის ჩრდილოეთი თაღნარის ბოლო, მწკრივად სვეტი და აფსიდის ჩრდილოეთი კუთხე, რომლებშიც გამოყენებული იყო ადრეული ქვაჯვარების ორნამენტული სვეტები (სურ.10). კვადრატული განივკვეთის მქონე სვეტის კუთხეები მომრგვალებულია, ხოლო ყოველი წახნაგის ორნამენტი მოფარგლულია წვრილი ხაზებით. სვეტის წინა პირზე სამხრეთ სიბრტყეზე გამოსახულია ერთმანეთის გადამკვეთი რომბები, ხოლო მათ მიერ შექმნილ ცარიელ მონაკვეთებში პატარა ბურთულებია მოთავსებული. რომბები შექმნილია ერთი ღარით გაყოფილი ორი წვრილი ხაზისაგან. სვეტის დასავლეთ სიბრტყეზე გამოსახული ორნამენტი ცუდად განირჩევა, როგორც ჩანს, აქ ფითრლოვანი მოტივი უნდა იყოს წარმოდგენილი. აღმოსავლეთ სიბრტყეზე გამოსახულია ერთგვარად გოლგოთის ჯვრის სახე: სამსაფეხურიან კვარცხლბეკზე აღმართულია მაღალი გაფითრლილი ღერო, რომელიც სრულდება წრეში ჩასმული ბოლნური ჯვრის გამოსახულებით. ასეთივე გამოსახულება მეორდებოდა სვეტის ქვედა ნაწილში, რომელზეც ახლა მხოლოდ ჯვარი და მისი ღერის ფითრლებია შემორჩენილი. როგორც ჩანს, სვეტი აქ გაკეთების დროს იყო გადატეხილი და მშენებელმა მისი ერთი ფრაგმენტი ერთგვარად სვეტისთავის მაგივრად მას გვერდულად, ზემოდან დაადო. მის წინა პირზე კი ანალოგიური წრეში ჩასმული ჯვარი, ფითრლები და მომდევნო გოლგოთის ჯვრის კვარცხლბეკის ფრაგმენტი მოჩანს. აფსიდის ჩრდილოეთ კუთხესთანაც ძველი ქვაჯვარის სვეტია ჩასმული. წინასთან შედარებით იგი ოდნავ ვიწროა და გრეხილ ღეროზე ასხმული ვაზის ორნამენტი აქ მხოლოდ სამხრეთ სიბრტყეზე იკითხება. სვეტის კუთხეები აქაც მომრგვალებულია და ორნამენტს, წინა სვეტის მსგავსად, ვიწრო ხაზი შემოფარგლავს. ორივე ქვაჯვარის სვეტი არაუგვიანეს VI-VII საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს. პარალელისთვის საინტერესოა ქვემის ეკლესიის კედელში ჩატანებული VI საუკუნის ქვაჯვარის სვეტი, სადაც ერთ მხარეს ვაზის ორნამენტია, ხოლო მეორეზე დრანეთის ეკლესიის ქვაჯვარის მსგავსი გოლგოთის ჯვრებია გამოსახული. ქვემში ეს ორივე ორნამენტი შედარებით გრაფიკული და მოუხეშავი ხასიათისაა, ხოლო დრიანეთის ორნამენტები უფრო პლასტიკურია და შედარებით უკეთესი

ხარისხის. ამიტომაც, შესაძლებლად მიგვაჩნია ვივარაუდოთ, რომ ისინი VII საუკუნეს განეკუთვნება. ამრიგად, როგორც ჩანს, X საუკუნეში ამ ადგილას ეკლესიის აგებამდე, სოფელს სალოცავად ქვაჯვარები ჰქონდა აღმართული.

მინაშენის ინტერიერის შემავსებელ ქვა-ღორღის ფენაში აღმოჩნდა კონსტრუქციული დეტალების ფრაგმენტები, რომლებზეც გამოსახულია სხვადასხვა ორნამენტული მოტივები და წვრილი ლილვების ბერთულები. ეს ორნამენტები XIII საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს. როგორც ჩანს, მცირე რესტავრაცია ეკლესიას ან მინაშენს ამ პერიოდშიც ჩაუტარდა, თუმცა მისი კვალის მოძებნა ეკლესიის კედლებზე თითქმის შეუძლებელია.

მინაშენის ინტერიერში გაითხარა ქვის ფილით გადახურული ორმოსამარხი (№4). იგი მდებარეობდა საკურთხევლის წინ, იატაკის დონიდან 0,1 მ. სიღრმეზე, დამხრობილი იყო E/W ღერძზე. სახურავად გამოყენებულია ერთი, მთლიანი ქვის ფილა, რომლის დასავლეთ ბოლო განიერია, აღმოსავლეთით კი ვიწროვდება. სახურავის სიგანე დასავლეთ ბოლოში – 0,65 მ; შუაში – 0,70 მ; აღმოსავლეთ ბოლოში – 0,24 მ; სიგრძე – 1,5 მ.

სამარხი ამოვსებული იყო ნაშალ მიწაში არეული, უწესრიგოდ ჩაყრილი ადამიანის ძვლებით. in situ ჩონჩხი არ დადასტურებულა. გვხვდებოდა აგრეთვე საქონლისა და ქათმის ძვლები, გვერდებაკეცილი კრამიტის ფრაგმენტები და მოუჭიქავი ჯამის ნატეხები. სამარხი ორმოს ზომებია: სიგანე დასავლეთ ბოლოში – 0,5 მ; აღმოსავლეთ ბოლოში – 0,3 მ; სიგრძე – 1,2 მ; სიღრმე – 0,4 მ. ქვედა ენების მიხედვით სამარხში დავადასტურეთ ორი ინდივიდის ძვლოვანი ნაშთები – ერთი ზრდასრულისა და ერთიც მცირეწლოვანის. სამარხის ზომების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ იგი მცირეწლოვანისათვის უნდა იყოს მოწყობილი. მოგვიანებით კი გაუხსნიათ (ალბათ, გაძარცვის მიზნით) და ამ დროს უნდა მოხვედრილიყო იქ ზრდასრული ინდივიდის ნაშთები, საქონლის ძვლები, კრამიტის ფრაგმენტები და სხვ. ყურადღებას იპყრობს ამ კონგლომერატში მოპოვებული წითელკეციანი, კიდეგაკეცილი ჯამის ფრაგმენტები. იგი აღმოჩნდა სამარხის სახურავის ქვეშ, ნაშალი მიწის ზედაპირზე, სამარხის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში. ჯამი ნაკლულია და, რასაკვირველია, არ მიეკუთვნება სამარხეულ ინვენტარს, იგი უეჭველად სამარხის ხელმეორედ გახსნის (ძარცვის) დროს არის იქ მოხვედრილი.

უშუალოდ სამარხეული ინვენტარიდან გადარჩენილია ბრინჯაოს მრგვალგანივკვეთიანი ღეროს მცირე ფრაგმენტი და ცისფრად მოჭიქული სფერული მძივი (სურ.15). მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი მძივები მეტად დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოს შუაფეოდალური ხანის სამარხეული კომპლექსებისათვის, მათი შემადგენლობა დღემდე არაა გარკვეული. ზოგიერთი მკვლევარი მათ „თეთრი მასის მძივებს“, ზოგიც „ფაიფურის მსგავსი ნივთიერების ცისფერ მძივებს“ უწოდებს. საერთოდ ცნობილია, რომ მძივები არ წარმოადგენს მყარ დამათარიღებელ მასალას. ძველ საქართველოში ამ სამკაულის ერთხელ ჩამოყალიბებული ტიპები დიდხანს არსებობდა ისე, რომ საუკუნეების განმავლობაში მათ დამზადების წესსა და ფორმებში, რაიმე ძირეული ცვლილება არ ხდებოდა. თუმცაღა ეს ე.წ. „თეთრი მასის“ მძივები ეპირატესად მაინც შუაფეოდალური ხანის სამარხებში გვხვდება[14]. ასე რომ,

14 რ. რამიშვილი, ივრის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები, სითონი, თბ., 1970, გვ. 107; ლ.

ამ მ"ორი მასალის მიხედვით რთულია სამარხის მიწ"ობის ზუსტი თარიღის განსაზღვრა, თუმცა შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მისი მიწ"ობის ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი XIII-XIV საუკუნეების მიჯნას არ უნდა გადმოსცდეს. ეს კი თავისთავად გულისხმობს იმას, რომ განვითარებულ შუა საუკუნეებში მინაშენი უკვე დგას.

გარდა მინაშენისა, მცირე მოცულობის სამეშაოები ჩავატარეთ ტაძრის ორგვლივ. მის კუთხეებში ჩავუშვით სადაზვერვო შურფები (№№1,2,3,4). შურფებში გვხვდებოდა ნაშალ მიწაში არეული ადამიანის ძვლები (დანგრეული სამარხები). №4 შურფში აღმოჩნდა ბრინჯაოს სამაჯური – ესეც დარღვეული სამარხიდან, ხოლო №3 შურფში in situ დადასტურდა სამი ქვაყუთი. შურფის მთელს პერიმეტრზე ტაძრის ცოკოლის ქვედა საფუძური დაზიანებულია ქვაყუთებისაგან. ჩრდილოეთ ფასადთან, თხრილში გამოჩნდა №1 სამარხის აღმოსავლეთი ნახევარი. სამარხი დამხრობილია E/W ღერძზე. სახურავი შედგენილია ოთხი მომცრო ფილაქვით. ჩრდილოეთი კედელი და აღმოსავლეთი თავკედელი გამართულია თითო მთლიანი ფილაქვით, ხოლო სამხრეთი კედლის მოვალეობას ტაძრის ცოკოლი ასრულებს. სახურავი მიწ"ის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,7 მ. სიღრმეზეა და ოდნავაა ჩაცილებული ცოკოლის ქვედა საფუძურს. სამარხის ხილული ნაწილის ზომებია: სიგრძე – 0,9 მ; სიგანე – 0,6 მ. ორი სამარხი გამოვლინდა ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადთან:

<u>სამარხი №2</u> მდებარეობს ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადთან, მიჯრით. დამხრობილია E/W ღერძზე. თხრილში ჩანს მხოლოდ სახურავის დასავლეთის ფილა, რომელიც უმეტესად ებჯინება ცოკოლის ქვედა საფუძურს, ეს უკანასკნელი სამარხის მიწ"ობისას ჩაუჭრიათ. სახურავი მიწ"ის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,7 მ. სიღრმეზეა და ჩაცილებულია ცოკოლის ქვედა საფუძურს.

<u>სამარხი №3</u> მდებარეობს ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადთან, №2-ის ჩრდილოეთით. დამხრობილია E/W ღერძზე. შურფში ჩანდა მხოლოდ სახურავის დასავლეთი ფილა. მისი მიწ"ობისას აგრეთვე დაუზიანებიათ ცოკოლის ქვედა საფუძური. სამარხის სახურავი მიწ"ის თანამედროვე ზედაპირიდან №2-ის სახურავის დონეზეა. აღწერილი სამარხების გახსნა მიზანშეწონილად არ ჩავთვალეთ, რადგან შურფის მეტად დაღრმავების საჭიროება არ არსებობდა, გარდა ამისა, სამარხების შესწავლის საშუალებას არც დროის სიმცირე გვაძლევდა. ამიტომ ფოტოფიქსაციის შემდგომ ისინი ხელუხლებლად დავტოვეთ.

სადაზვერვო შურფებმა ცხადჰყო, რომ ტაძრის ეზოს თავდაპირველი დონე დროთა განმავლობაში აწეულა. დასავლეთ ფასადთან დანალექი ფენის სიმძლავრე 0,6-0,8 მ-ს აღწევს, აღმოსავლეთ ფასადთან კი 0,3-0,4 მ-მდე მცირდება. ეკლესიის ირგვლივ განფენილია მჭიდრო სამარხოვანი (სავარაუდოდ შუაფეოდალური ხანის), ადგილის სიმცირის გამო ტაძრის ცოკოლიც კი დაზიანებიათ ქვაყუთების მშენებლებს. ეს ფაქტი მეტყველებს იმაზე, რომ დრანეთი ხალხმრავალი დასახლება უნდა ყოფილიყო.

გათხრებისას მოპოვებული არქეოლოგიური მასალა წარმოდგენილია ლითონის ნაკეთობებით, ძვლის ნახევარფაბრიკატებითა და კერამიკით. რადგან მასალის უდიდეს ნაწილს ეს უკანასკნელი შეადგენს, განხილვას მასით დაიწყებთ.

ჯილაშვილი, ქალაქი რუსთავი, თბ., 1958, გვ. 139.

კერამიკულ ნაწარმში გამოიყოფა სამშენებლო, სათჯახო და სასუფრე ჭურჭელი.

<u>სამშენებლო კერამიკა</u> წარმოდგენილია გვერდებაკვეთილი და ღარიანი კრამიტით (კალიპტერი და სოლენი) სამწუხაროდ, არც ერთი ნიმუშის თუნდაც ნაწილობრივ მაინც აღდგენა არ მოხერხდა. ერთი, რისი თქმაც შეგვიძლია არის ის, რომ ყველა ნიმუშს სადა ზედაპირიანია.

<u>სასუფრე ჭურჭელში</u> გვაქვს დოქებისა და ჯამების ფრაგმენტები. დოქები წარმოდგენილია პირ-ყელის, მკლისა და ყურის ნატეხებით. მათ აქვთ წითელი, მსხვილმარცვლოვანი, მინარევებიანი კვეთი. მხარზე შემოუყვებათ ტალღოვანი ორნამენტი. ზოგჯერ ყელი მოხატულია წითელი წერნაქის ზოლებით. ჯამები ძირითადად წარმოდგენილია ძირ-ქუსლის ნატეხებით. მათში გამოიყოფა ორი ტიპი:

1. მკირედ ჩაღარული ქუსლი შედრეკილი, უბირკვო ძირით.
2. გამოყვანილი ქუსლი ბრტყელი ძირით.

ორივე ტიპის ჯამების კვეთი ძირითადად ერთგვაროვანია: მოწითალო, გალახატებში ნაცრისფერი ან შავი, მსხვილმარცვლოვანი, ფოროვანი. ჭარბად შეიცავს კირქვის მინარევებს. როგორც ცნობილია, შუაფეოდალური ხანის შემდგომ ჯამების ძირ-ქუსლის ფორმები მკვეთრად იცვლება. თუ განვითარებულ შუა საუკუნეებში გაბატონებული ფორმაა შედრეკილი, ბირკვიანი ძირი, მოგვიანებით, ჯამებს ბირკვი უქრებათ, ხოლო ძირი უბრტყელდებათ. გვიან შუა საუკუნეებში უკვე გაბატონებულია ბრტყელძირა ჯამები. აღნიშნული პერიოდის განათხარ ძეგლებზე (გრემი, თბილისის დედაციხე, ძველი თბილისი, თელავი, ჯავახეთის ახალქალაქი, არაგვის ხეობის ძეგლები და მრავალი სხვა.) მიპოვებული ჯამების აბსოლუტური უმრავლესობა ბრტყელძირაა[15].

ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში ბრტყელძირა ჯამების წარმოება XV საუკუნიდან იწყება და ისინი გარკვეულ ხანს თანაარსებობს შედრეკილძირიან ჯამებთან ერთად. მოგვიანებით (XVII-XVIII სს.) კი მხოლოდ ბრტყელძირა ჯამები მზადდება[16].

ჩვენს შემთხვევაში ამ ორი ტიპის ჯამების ერთ კულტურულ ფენაში მოპოვების ფაქტი გვაფიქრებინებს, რომ ეს მასალა უნდა დათარიღდეს სწორედ იმ პერიოდით, როდესაც შედრეკილი და ბრტყელძირა ჯამები თანაარსებობს. კონკრეტულად კი XVI, არაუგვიანეს XVII საუკუნის დამდეგით.

ცალკე გვინდა შევეხოთ ჯამების პირ-კალთის რამდენიმე ნიმუშს, რომლებიც დამუშავების ტექნიკითა და კვეთის ფაქტურით გამოირჩევა ზემოთ განხილული ჯამებისაგან. ესენია: ჯამის პირ-ყელის ნატეხები, წითელკვეთიანი. მას აქვს გადაშლილი პირი და გამოყვანილი ყელი, კალთაზე შემოუყვება ნაიბურები (ე.წ. „გოფრირებული“ კალთა). თიხა წვრილმარცვლოვანია, კარგადაა დამუშავებული, შეიცავს კირქვის მინარევებს. მიპოვებულია №1 შურფში, ნანგრევი ქვა-ღორღის ფენაში, მიწის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,7

15 ლ. ჭილაშვილი, კახეთის ქალაქები, თბ., 1980; თ. არჩვაძე, თბილისის დედაციხეზე აღმოჩენილი წერნაქიანი ჭურჭელი. ფეოდალური საქართველოს არქეოლოგიური ძეგლები, ტ. II, თბ., 1974; დ. მინდორაშვილი, არქეოლოგიური გათხრები ძველ თბილისში, თბ., 2009.

16 გ. რჩეულიშვილი, ფშავის არაგვის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები, 1990, გვ. 55-56.

მ. სილრმე'ხე.

მსგავსი ფორმის ჯამები ცნობილია გრემის განათხარი მასალიდან, რომელსაც პროფ. ლ. ჭილაშვილი გრემის ქალაქობის (XV-XVII სს.) პერიოდით ათარიღებს. ჩვენს ნიმუშს გრემული ჯამებისაგან განასხვავებს მხოლოდ ის, რომ ამ უკანასკნელთ ტანზე ნაწიბურები არ აღენიშნებათ. საერთოდ კი გვიანი შუა საუკუნეების სასუფრე ჭურჭლებისათვის დოფრირებული კედლები მეტად დამახასიათებელია. ამგვარი ჯამები ცნობილია თელავის,თბილისის დედაციხის, რუსთავის, ყარაღაჯისა და ლორეს XVII-XVIII საუკუნეების ფენებიდან. ჯამის კიდე-კალთა, ყვითელკვეთიანი. მას აქვს ბრტყელი, შიგნით დაქანებული ბაკო, აკეცილი კიდე და ძირისაკენ მკვეთრად დახრილი კალთა. თიხა კარგადაა დამუშავებული, წვრილმარცვლოვანია, შეიცავს კირქვის მინარევებს. ეს ნიმუში ბაკოსა და კიდის მოყვანილობით მოგვაგონებს განვითარებული შუა საუკუნეების მოჭიქულ ჯამებს. თუმცა, რასაკვირველია მისი მიკუთვნება აღნიშნული პერიოდისათვის არ იქნება მართებული. მსგავსი ნიმუში ცნობილია დავათის ეკლესიის განათხარი მასალიდან და გვიანი შუასაუკუნეებით თარიღდება.

ჯამის კიდე-კალთის ნატეხები, წითელკვეთიანი. მას აქვს მომრგვალებული ბაკო, აკეცილი კიდე და მკვეთრად დაქანებული კალთა. კიდიდან კალთაზე გადასვლის ადგილას შემოვლება რელიეფური წიბო. თიხა წვრილმარცვლოვანია, ფოროვანი, შეიცავს კირქვის მინარევებს. მოპოვებულია №4 სამარხში, ნაშალი მიწისა და ძვლების კონგლომერატის ზედაპირზე. მსგავსი ჯამები კარგადაა ცნობილი აღმოსავლეთ საქართველოს შუა საუკუნეების ძეგლებიდან და ყველგან გვიანი შუა საუკუნეებით თარიღდება.

როგორც ვხედავთ, მოპოვებული ჯამების აბსოლუტური უმრავლესობა დამაჯერებლად თარიღდება გვიანი შუა საუკუნეებით. აღსანიშნავია ისიც, რომ მთელი ეს მასალა მოპოვებულია უშუალოდ მინაშენის კამარისა და კედლების ნანგრევი ქვა-ღორღის ფენაში და იატაკის დონეზე, რაც უტყუარი მოწმობაა იმისა, რომ მინაშენმა სწორედ გვიან შუა საუკუნეებში განიცადა ნგრევა.

უშუალოდ ტაძრის აგების თანადროული, მოჭიქული ჯამის მცირე ფრაგმენტი. აღმოჩნდა №3 შურფში. მსგავსი ჯამები კარგადაა ცნობილი ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში და X-XI საუკუნეებით თარიღდება.

<u>სალესად დანიშნულების</u> ჭურჭლებიდან აღსანიშნავია ქილების ძირკედლის ფრაგმენტები. ძირის ფორმის მიხედვით აქაც (ისევ როგორც ჯამებში, იხ. ზემოთ) ორი ტიპი გამოიყოფა:

1. პროფილირებული ქუსლი, ბრტყელი ძირით.

2. უქუსლო, ბრტყელი ძირი; კეცი წითელი ან მოყვითალოა, წვრილმარცვლოვანი, ფოროვანი. შეიცავს კირქვის მინარევებს.

მინაშენის ნანგრევის ქვა-ღორღის კონგლომერატში აღმოჩნდა ნიჟარისებრი ჭრაქის ნატეხი, მოყვითალო, გადანატეხში შავი კეცით. მას სამიტეხილი აქვს ტანის ნახევარი. ტუჩი გამოყვანილია, ძირი ბრტყელი, უქუსლო, აღინიშნება ცეცხლის ზემოქმედების კვალი.

ნიჟარისებრი ჭრაქები ფართოდ ყოფილა გავრცელებული შუა საუკუნეების საქართველოში. შუაფეოდალური ხანის ძეგლებზე გვხვდება ცისფრად,მწვანედ, ბადრიჯნისფრად მოჭიქული ჭრაქებიც. მათ აქვთ გამოყვანილი ქუსლი და

ზემოთ აზიდული ყური[17] ჩვენი ნიმუში კი ბრტყელძირაა, უქუსლო, ჭრის! ადგილი ჩამოტეხილი აქვს. უეჭველია, ეს ნიმუშიც გვიან შუა საუკუნეების ნაწარმია. მინაშენის აღმოჩენის დროს აღმოჩნდა თიხის ჩიბუხის ნატეხიც. ის წითლად შეღებილია, ნაპრიალებია, მოსალოდნელი კვეთით; მილი მოტეხილი აქვს, გარედან დაუვლება ამოღარული ხაზები.

თიხის ჩიბუხები მეტად დამახასიათებელია საქართველოს გვიანი შუა საუკუნეების ძეგლებისათვის. ისინი მოპოვებულია: თბილისში, მცხეთაში, გორში, ყარალაჯში, თელავში, ქვემო ქართლის ნასოფლარებზე, ახალციხეში, ვანის ქვაბებში, ქუთაისში და სხვ. ჩვენში მათ გავრცელებას ირან-ოსმალთა შემოსვლასა და ხანგრძლივ ბატონობას უკავშირებენ.

<u>ძვლის ნაწარმი</u> წარმოდგენილია ირმის, შვლისა და არჩვის ძირგადახერხილი რქებით (მათი ნაწილი კამერალური დამუშავებისას დაიშალა). მსგავსი რქები ხშირად ჩნდება განვითარებული და გვიანი შუა საუკუნეების ძეგლებზე გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ისინი წარმოადგენს ნახევარფაბრიკატებს. რქები სიგანეზე იჭრებოდა თხელ ფიფრიტებად, რომლებისგანაც შეიძლებოდა, რიგიერც ბეჭდების, ასევე საინკრუსტაციო ფირფიტების დამზადება[18].

<u>ლითონის ნაკეთობანი</u> ჩვენს მოხაპოვარში სულ სამი ნივთითაა წარმოდგენილი:

პირველი მათგანია №4 სამარხში მოპოვებული მრგვალგანივკვეთიანი ბრინჯაოს ღერაკი, რომლის განსაზღვრა არ მოხერხდა.

ბრინჯაოს სამაჯური, ოვალურად მორკალული, თავგახსნილი, ბრტყელი ღეროთი. თავებისაკენ ღერო ვიწროვდება, ხერგზე კი დაბალი ქედი და ირიბი ნაჭდევები გაუვლება. ის აღმოჩნდა №4 შურფში (სავარაუდოდ დარღვეული სამარხიდან უნდა მომდინარეობდეს, იხ. ზემოთ).

განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს ვერცხლის კანდელი (ს.ურ.12), დამზადებული თხელი, მთლიანი ფირფიტისაგან. პირი ოდნავ გადაშლილია, ყელი გამოყვანილი; აქვს გამობერილი მუცელი და პატარა, გამოყვანილი ქუსლი ბრტყელი ძირით. ნივთის ყელი, ტანი და ძირი დაიხვლეტილია. მუცელზე განლაგებულია სამი რგოლი (საკიდი). კანდელი მთლიანად ორნამენტირებულია, მხარზე შემოყვება დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერა. კანდელის სიმაღლე – 9,5 სმ; პირის დმ. – 8 სმ; მუცლის დმ. – 8,5 სმ; ძირის დმ. – 4 სმ; ქუსლის სიმაღლე – 0,5 სმ. ის აღმოჩნდა ეკლესიის მინაშენის აღმოსავლეთ მოხაკეთეზე, ნაქცეული კრამიტისა (სახურავის) და ნანგრევი ქვა-ღორღის (კამარის) ფენებს შორის, მიწის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,6 მ. სიღრმეზე. წარწერიდან სადღეისოდ იკითხება: „წმინდაო კვირიკე და ივლიტე დრანეთისაო მეოხ ყავ შემწირველსა ... პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით, კანდელი XIII, არაუგვიანეს XIV საუკუნით თარიღდება[19]. კანდელი მრავალ მხრივ საინტერესო მოხაპოვარია. მისი ანალოგები არ არის ცნობილი სამეცნიერო პუბლიკაციებში და ვერც მუზეუმის ფონდებში მივაკვლიეთ მასთან მეტ-

17 თ. არსენაძე, ც. ნიკოლაძე, მ. ჩხატარაშვილი, რესთავში გათხრილი ხერთო სასახლე. კრებული "რუსთავი", ტ. III, თბ., 2005, გვ. 60.

18 დ. მინდორაშვილი, უფლისციხე შუა საუკუნეებში, თბ., 2008, გვ. 57.

19 წარწერა განსაზღვრა შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის საგანძურის ფონდის კურატორმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ელენე კაკულიამ. ნივთი გადაცემულია აღნიშნული მუზეუმის საგანძურის ფონდში.

ნაკლებად ახლოს მდგომ ნიშნის. დრანუთის კანდელი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მნიშვნელოვანი ნიმუშია და ამ ეტაპზე უნიკალურადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს.

კანდელი სხვა მხრივაც არის საყურადღებო; როგორც აღინიშნა, ტაძრის სახელწოდება დაკარგულია და იგი სამეცნიერო ლიტერატურაში პირობითად იწოდებოდა „ალექსეევკა-დრანუთის ეკლესია“-დ[20]. ამოკითხული წარწერის შინაარსიდან გამომდინარე, თითქმის ალარ რჩება საფუძველი დაეჭვებისა, რომ ე.წ. „ალექსეევკა-დრანუთის ეკლესია“ წმინდა კვირიკესა და ივლიტას სახელობისაა აგებული.

ჩვენი აზრით, ეს კანდელი ტაძრის (ანდა მინაშენის) ერთ-ერთი განახლებისას უნდა იყოს შეწირული. როგორც აღინიშნა, კანდელი გვიანი შუა საუკუნეების კულტურულ ფენაშია მოპოვებული. აღინიშნა ისიც, რომ პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით მისი თარიღი XIII, XIV საუკუნის დამდეგით შეიძლება განისაზღვროს. ეს ორი დებულება კი, ერთი შეხედვით, წინააღმდეგობაში მოდის ერთმანეთთან. თუმცაღა მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან ცნობილია, რომ საეკლესიო ნივთები თუ სიწმინდეები დიდი ხნის განმავლობაში ინახებოდა ეკლესიებში. აქედან გამომდინარე ვერანაირ წინააღმდეგობად ვერ ჩავთვლით, რომ განვითარებულ შუა საუკუნეებში შეწირული ნივთი გვიან შუა საუკუნეებშიც ყოფილიყო ხმარებაში (ან შენახული) ეკლესიაში.

მოპოვებული არქეოლოგიური მასალა და სამშენებლო ფენების სტრატიგრაფიაზე დაკვირვება გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის ტაძრის ნგრევა-აღდგენისა და მისი ცალკეული არქიტექტურული ელემენტების ფუნქციონირების ქრონოლოგიაზე.

როგორც აღინიშნა, მთავარი ტაძარი X-XI საუკუნეებით თარიღდება. თუმცაღა იმის გამო,რომ მინაშენი სანახევროდ დანგრეული და მცენარეულობით იყო დაფარული, არ ხერხდებოდა მის ქრონოლოგიაზე მსჯელობა. გაწმენდით სამუშაოების შემდეგ შესაძლებელი ხდება წარმოდგენა შეეიქმნათ მის სტრატიგრაფიაზე.

ი. ციციშვილი აღნიშნავდა, რომ „მინაშენი ეკლესიაზე გვიანდელია და მისი კედლები აღდგენილია ულაზათოდ“. თუმცა მკვლევარის მსჯელობიდან არ ხერხდება გარკვეული აზრის გამოტანა: „გვიანდელში“ გულისხმობს მინაშენის მშენებლობას, თუ მის აღდგენას. წარწერაზე მსჯელობისას კი, გაკვრით გამოთქვამს მოსაზრებას,რომ მინაშენი XVII-XVIII საუკუნეებში უნდა იყოს რესტავრირებული.

სამარხეული მასალის მიხედვით (იხ. ზემით) ცხადია, რომ განვითარებულ შუა საუკუნეებში მინაშენი უკვე დგას. არც მთავარი ტაძრისა და მინაშენის მშენებლობის ტექნიკაშია რაიმე ძირეული სხვაობა. ასე რომ, მთავარი ტაძრის აგება და მასზე მინაშენის მიდგმა, ქრონოლოგიურად დიდად არ უნდა იყოს დაცილებული ერთმანეთს. აღნიშნულის კიდევ ერთი საბუთია მინაშენში შემორჩენილი წარწერა (იხ. ზემით), რომელიც X-XI საუკუნეების უნდა იყოს. ამრიგად, ვფიქრობთ, მინაშენი და მთავარი ეკლესია ერთი პერიოდში, კერძოდ X,

---

20 გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება ალგეთისა და ივრის ხეობებში, თბ., 1989, გვ. 70; ი.ციციშვილი, ალექსეევკა-დრანუთის...

არაუგვიანეს XI საუკუნის დამდეგსაა აგებული. თემცა საბოლოო დაქვეითამდე მინაშენს საფუძვლიანი რესტავრაციის კვალი ემჩნევა: სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი მონაკვეთი (რომელიც გათხრებამდე მიწით იყო დაფარული) განსხვავებული ტექნიკითაა ნაგები. კერძოდ, სამშენებლო მასალად ამ მონაკვეთზე გამოყენებულია ქვითელი ტუფის თლილი კვადრები, რომლებიც ჰორიზონტალურადაა დალაგებული, მათ შორის სივრცე კი წვრილი ნატეხი ქვითა და დუღაბითაა ამოვსებული. სამხრეთი კედლის დასავლეთი მონაკვეთი კი ნაგებია კლდის ნატეხი ქვით დუღაბზე, გარედან კი მოპირკეთებულია შავი ბაზალტის თლილი კვადრებით, რომლებიც ვერტიკალურ მდგომარეობაშია კედელში ჩასმული. გარდა ამისა, ეს უკანასკნელი ფუნდამენტზე დგას, მაშინ როდესაც სამხრეთის კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გამოვლენილი კეთხის ბაზისი უშუალოდ ნაყარ ფუნაზე ძევს. ასე რომ, ვფიქრობთ, მინაშენის აღმოსავლეთი ნაწილს საბოლოო დაქვეითამდე ნგრევაც უნდა განეცადა და მოგვიანებით აღდგენა. ამ რესტავრაციის დასათარიღებლად ხელშესახებ მასალას გვაძლევს მინაშენის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ნანგრევი ქვა-ღორღის ფენაში დადასტურებული, მოსეკვრომებული კონსტრუქციული დეტალები, რომლებიც XIII საუკუნეს განეკუთვნება. საბოლოო ნგრევის დათარიღება კი შედარებით მარტივია. იატაკის დონეზე და ნანგრევი ქვა-ღორღის კონგლომერატში მოპოვებული არქეოლოგიური მასალა (კერამიკა. იხ. ზემოთ) დამაჯერებლად თარიღდება XVI საუკუნე – XVII საუკუნის დამდეგით, რაც უტყუარი მოწმობაა იმისა, რომ მინაშენის კამარის აღმოსავლეთი მონაკვეთი ამ პერიოდში დაიქცა და შემდგომ აღარ აღდგენილა.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ შესაძლებელია თვალი მივადევნოთ მთლიანად ძეგლის სამშენებლო ფენების სტრატიგრაფიას და მასთან კავშირში, შესაძლებისდაგვარად გადავშალოთ ძველი დრანეთის ისტორიის ფურცლები, რომელიც თავისთავად თრიალეთის – საქართველოს ამ ძირძველი, ისტორიული მხარის წარსულთან არის დაკავშირებული.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მინაშენის მშენებლობისას გამოყენებული VI-VII საუკუნეების სტელები. ეს მიუთითებს იმაზე, რომ ტაძრის აგებამდე აქ სალოცავი ქვაკვეთები ყოფილა აღმართული, რაც თავისთავად დასახლების არსებობას გულისხმობს. თუ გავიზიარებთ ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრებას სომხური გეოგრაფიის ტორნისხევ-ტარნისხევისა და მდ. ტორნეს იგივეობის შესახებ, მაშინ შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ადრეფეოდალურ ხანაში ეს ხეობა მნიშვნელოვანი ადმინისტრაციული ერთეულია ხალხმრავალი დასახლებებით.

X-XI საუკუნეები, როგორც ცნობილია აღინიშნება საქართველოს პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული აღმავლობით. ეს განსაკუთრებით შეეხება ქვემო ქართლის ზეგან-მთიანეთს, რაც განპირობებული იყო მტკვრის ხეობაზე გამავალი ბიზანტია-ირანის დამაკავშირებელი გზის სამხრეთით გადანაცვლებით[21]. სწორედ X-XI საუკუნეებში გამოდიან ასპარეზზე ამ ოლქის

21 დ. ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან. თბ., 1979, გვ. 129-130.

მნიშვნელოვანი ქალაქები ლორე და თრიალეთის ახალქალაქი. ამ საერთო აღმავლობის გამოძახილია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების საკურადღებო ძეგლის – დრანეთის წმინდა კვირიკესა და იულიტას სახელობის ტაძრის მშენებლობა. განვითარებულ შუა საუკუნეებში, საგანგებოდაა, რომ დრანეთი ხალხმრავალი და ეკონომიკურად მძლავრი დასახლებული პუნქტია. აღნიშნულის მატერიალურ დადასტურებად უნდა ვითვალისწინოთ ეკლესიის ორგვლივ განფენილი მჭიდრო სამარხოვანი და თვით ტაძრის მშენებლობის ტექნიკის მაღალი დონე.

ზემოთ აღინიშნა, რომ საბოლოო დაქცევამდე მინაშენის ნგრევა განუცდია და აღუდგენიათ. ამ ნგრევა-აღდგენას XIII,არაუგვიანეს XIV საუკუნის დამდეგით ვათარიღებთ. აღნიშნულის მოწმობაა მინაშენის ნანგრევი ქვა-დორღის კონგლომერატში მოპოვებული მოხუქურთმებული კონსტრუქციული დეტალები. ჩვენი აზრით, ამ რესტავრაციის დროს უნდა იყოს შეწირული ვერცხლის კანდელიც.

მთავარი ეკლესიის ფასადებზე იკითხება ორი სამშენებლო ფენა, რომელთაგან I ტაძრის მშენებლობის თანადროულია, ხოლო II XIV საუკუნით თარიღდება (იხ. ზემოთ). შესაძლოა ვიფიქროთ,რომ მინაშენის ნგრევა-აღდგენა და მთავარი ტაძრის II სამშენებლო ფენა ერთ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში ექცევა. თუმცა არც ისაა გამორიცხული,რომ მინაშენის რესტავრაციის შემდეგ მთავარ ეკლესიას კვლავ განეცადა ნგრევა და შემდგომ აღუდგენა.

როგორც ჩანს, დრანეთმა პირველი, დიდი დარტყმა XIII საუკუნეში, მიხდომლობა ურდოების შემოსევის შედეგად მიიღო. „ქართლის ცხოვრებაში“ მრავლად ვხვდებით ცნობებს თათართა მიერ ამ რეგიონის რბევა-მოოხრების შესახებ. თუმცა აქ ცხოვრება არ შეწყვეტილა. ამას მოწმობს ის ფაქტი, რომ მინაშენი მალევე აღუდგენიათ, ხოლო სიფხელი XVIII საუკუნეშიც არსებობს.

მინაშენის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გადახურვის კამარა საბოლოოდ XVI, არაუგვიანეს XVII საუკუნის დამდეგსაა დაქცეული, თუმცა, როგორც ჩანს, მთავარი ეკლესია ფუნქციონირებას განაგრძობს. აღსანიშნავია ისიც, რომ კამარის დაქცევამდე მინაშენში ხანძარი ყოფილა და ნგრევა უეცრად მომხდარა.

როგორც ცნობილია, XVI საუკუნის შუახანებსა და მეორე ნახევარში ქართლის სამეფო მძიმე ბრძოლას აწარმოებს ჯერ სეფიანთა ირანთან, შემდგომ კი ოსმალეთთან (ლეარსაბ I, სვიმონ I). ამ ბრძოლის სიმძიმე, ძირითადად ქვემო ქართლმა გადაიტანა[22]. შესაძლოა, ეს ნგრევაც იმ ბრძოლის გამოძახილი იყოს. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია საკურთხევლის იატაკის დონეზე, ნახანძრალ ფენაში თიხის ჩიბუხის მოპოვების ფაქტი. ჩვენში მათ გავრცელებას ხომ ირანელებისა და ოსმალების შემოსვლას და ხანგრძლივ ბატონობას უკავშირებენ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ აქვე ახლოს მდ. ჭივჭივას ხეობაში არქეოლოგიურად შესწავლილი ნასოფლარები (ნაჭივჭავები, ტყემლარა, ტახტისწყარო, ბელენი) XVI საუკუნეში ჩანს განადგურებული[23].

დასაწყისში აღინიშნა, რომ გვიან შუა საუკუნეებში ტორნეს ხეობა

---

22 ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით აკად. ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. II, 1955, გვ. 364.

23 გრძელიშვილი ი., თეთრიწყაროს რაიონის ნასოფლარები, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XV, №5, თბ., 1954, გვ. 314.

საორბელოში შედიოდა. 1627 წელს ქაფლან ორბელიშვილი[24] ქართლის მეჯვრე სიმონ II-ისაგან ერთგული სამსახურისთვის იღებს წყალობის წიგნს და რამდენიმე სოფელს. ამით იწყება ქვემო ქართლის ერთ-ერთი მსხვილი და ყველაზე უფრო ძლევრი სათავადოს – საქაფლანიშვილოს ისტორია. ირანელთა და ოსმალთა გაუთავებელი შემოსევებისაგან აოხრებულ მამულში, ქაფლან ორბელიშვილს თავისი მოღვაწეობის მანძილზე (1627-1671 წწ.) 60 სოფელი დაუსახლებია. XVII საუკუნის ბოლოს საქაფლანიშვილო მოიცავდა 80-მდე სოფელს და ქცევის, ხერტაკეტის, დმანისის, ტაშირის ხეობებს. 1701-1711 და 1721 წლების აღწერის მიხედვით დრანეთი (დრიანეთი) სწორედ საქაფლანიშვილოს ფარგლებშია. ამ სოფელში ქაფლანიშვილებს ჰყოლიათ აზნაური – ბაგრატიშვილი ბაგრატ და 14 კომლი გამომდები ყმა[25]

სოფელი დრანეთი რომ XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში ჯერ კიდევ არსებობდა, ჩანს ზემოთ დასახელებული აღწერების ჩვენებიდან. ამავე საუკუნის მეორე ნახევრიდან კი მისი ხსენება ქრება. ეს პერიოდი, როგორც ცნობილია, აღინიშნა დაღესტნელ ფეოდალთა გამუდმებული თავდასხმებით. ამ თარეშის შედეგი იყო, რომ აღნიშნულ პერიოდში ქვემო ქართლის მოსახლეობა ძალზე შემცირდა. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში უშუალოდ საქაფლანიშვილოდან ქართლსა და კახეთში გლეხების გაქცევა წყვეტლებრივი მოვლენა გახდა. ამის მიზეზი იყო ლეკიანობისა და სხვა საშიშროებისათვის თავის არიდება; აგრეთვე ბეგარის დამძიმება, რაც განპირობებული იყო საერთოდ ქვეყნის ეკონომიკის მოშლით. 1757 წლისათვის ისტორიკოსი პაპუნა ორბელიანი ასეთ სურათს აგვიწერს: „დაიცალა საბარათაშვილო, სომხითი, ორბელიანთა მამული და ხოგი ავიდა კახეთს, ხოგნი ავიდნენ ზემო ქართლში და საერისთავოებში; აღარსად დარჩა შენობა იმ მხარეს... მთელს სომხითში ბოლნისის მეტი და სამწევრისის მეტი შენობა აღარსად არ იყო, ორბელიანთ მამულიც ისე დაიცალა, რომ დმანისისა და ფიტარეთის მეტი შენობა აღარსად იყო“ 1770 წლის აღწერაში ნათქვამია, რომ „არს აოხრებული და უმკვიდრო ქმნილი თრიალეთი, ადგილი ვრცელი და ფრიად კეთილი და დიდი“.

ამრიგად, ვფიქრობთ, სოფელ დრანეთს XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში უნდა შეწყვეტია არსებობა. თუმცა მისი არქეოლოგიური შესწავლის გარეშე, გამოთქმული მოსაზრება მხოლოდ ვარაუდად შეიძლება დარჩეს. სასურველი იქნებოდა ამ ნასოფლარისა და ეკლესიის ორგვლივ განფენილი სამაროვნის საცდელი თხრით მოსინჯვა მაინც, რაც მნიშვნელოვანი მასალების მომცემი იქნებოდა, როგორც ამ კონკრეტული დასახლების, ასევე ზოგადად ქვემო ქართლის მოსახლეობის ყოფისა და კულტურის შესასწავლად.

---

24 გ. ჯამბურია, ქართული ფეოდალური ურთიერთობის ისტორიიდან, თბ., 1955, გვ. 87-91; ი. ლორთქიფანიძე, ქვემო ქართლი XVIII საუკუნის პირველ მეოთხედში, ნაწ. I და II, თბ., 1935, გვ. 24,141,304.

25 პ. ორბელიანი, ამბავნი ქართლისანი, თბ., 1981 გვ. 139.

Giorgi Laliashvili, Giorgi Patashuri

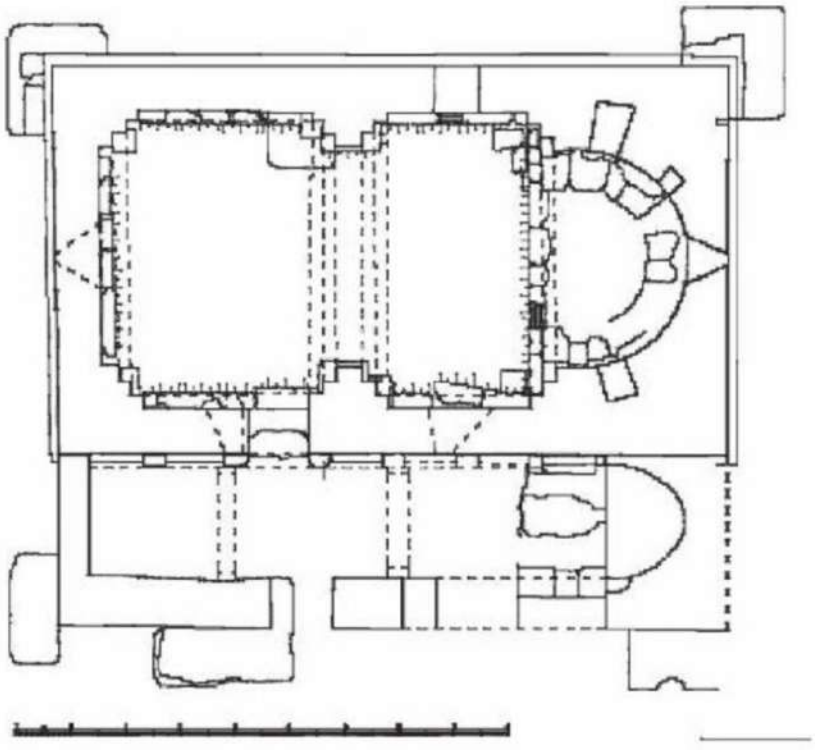
Church of Sts. Cerycus and Julitta near the Village-site Draneti
(Results of the Archaeological Excavations)

The church, dated by Prof. Ir. Tsitsishvili in 1951 (8th-9th cc.; facing masonry – 11th c.), is located in the village-site Draneti (eastern Georgia, historic Lower Kartli, Tetritskaro district). This is a single-nave church with the south annex; its inner space is articulated by a bellyband arch supported by pilasters and blind arches of the lateral walls. The church is built of rubble and two layers are discernible in its facing masonry – one, including the east window framing, is made of hewn stone laid in even courses; another, comprises small stones laid in uneven courses. The second layer of the facing masonry is ascribable to the 14th-15th cc., while the first one – based on its character and window framing (framed by the twisted shaft, character of the S-like ornament, decoration of the capitals in the interior), can be dated to the turn of the 10th c. to the 11th c. The same date is also confirmed by the plan layout of the church.

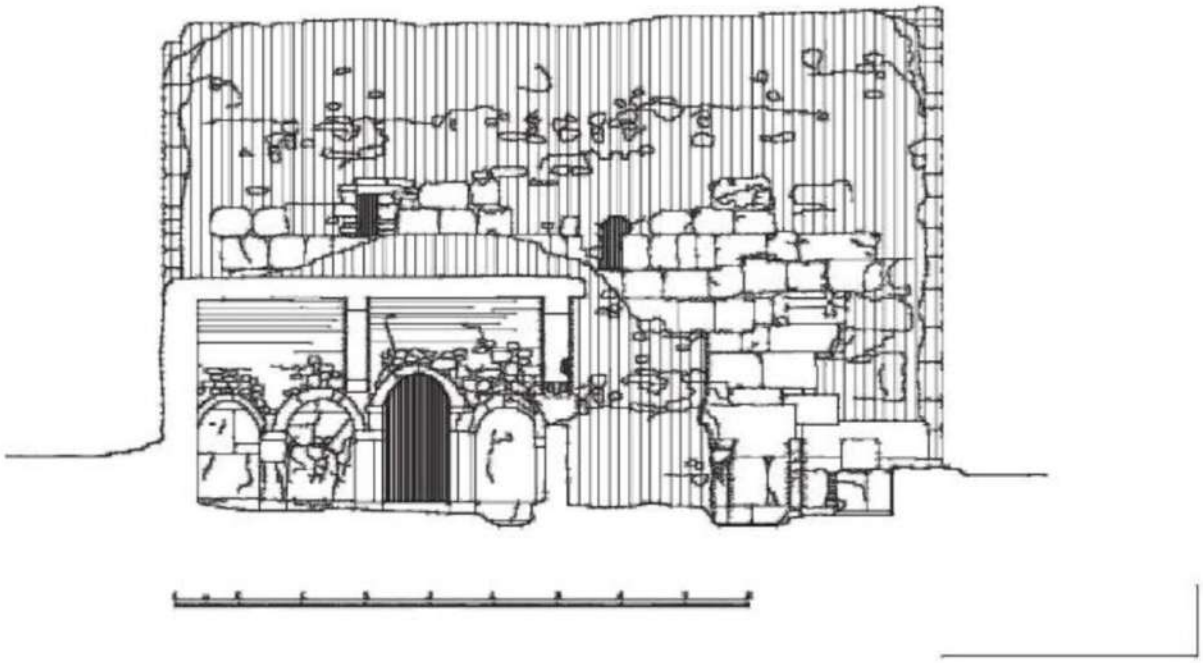
Archaeological excavations were held in the south annex, west part of which is preserved (presumably 10th c. termination and a medallion with the Cross was embedded in the partition of the later date). One of the pillars built to the church wall bears "Bolnisi-type" Cross, another – an inscription, naming the mason Ioané and his sons (10th-11th cc., as proposed by G. Gagoshidze). Several other fragments were revealed during the excavations – a stone with the equal-armed Cross on pedestal on its one facet; fragments of the High Crosses (inserted in the north corner of the annex apse) with the geometric and plant ornamentation on the lateral facets and flourished "Bolnisi-type" Crosses on pedestals on the front facet (these 7th c. fragments were re-used by the 10th c. builder); ornamented base (in the south corner of the apse); 13th c. ornamented fragments. Looted burial of a child (High Middle Ages) was unearthed in the annex (fragment of the bronze rod and a light blue glazed bead are only preserved). Burials of stone plaques were also discovered around the church. Diverse material was unearthed during the excavations – pieces of tiles, fragments of earthenware dating to the High and Late Middle Ages, pieces of late medieval shell-like lampion and clay pipe, stag, fallow deer and chamois corns, bronze bracelet and silver icon-lamp with the inscription (supplication towards Sts. Cerycus and Julitta, which points to the dedication of the church; as proposed by E. Kavlelashvili, palaeography of the inscription points to the 13th-14th cc.).

Based on the obtained material it can be stated that:

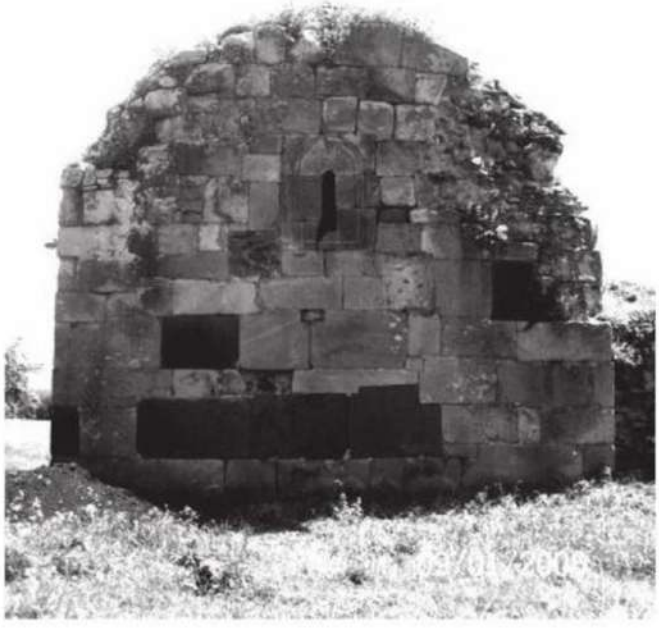
1. in the 7th c. High Crosses were erected on the village-site (i.e. there was a settlement on the spot);
2. the church and its annex were built on the turn of the 10th c. to the 11th c.;
3. both parts of the church were renovated on the turn of the 13th c. to the 14th c.;
4. east part of the annex collapsed in the 16th c. or early 17th c. and the village Draneti existed up to the second half of the 18th c.



სურ.1 დრანეთის წმინდა კვირიკესა და ივლიტას ტაძარი. გეგმა



სურ.2 სამხრეთი მინაშენი. სიგრძივი ჭრილი.



სურ.3 ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი.

სურ.4 აღმოსავლეთი სარკმელი.

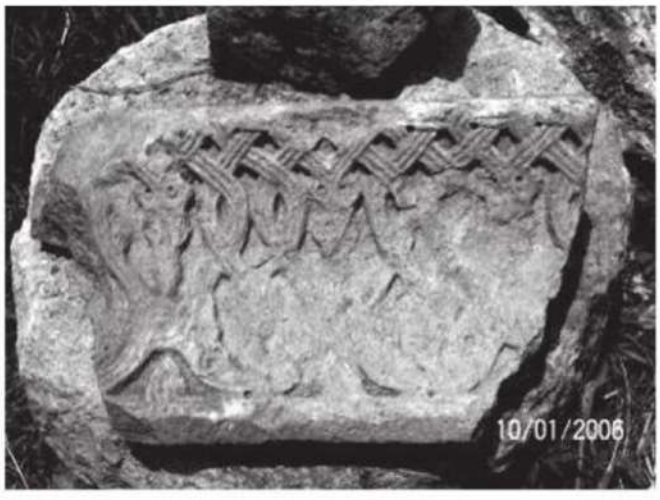
სურ.5 დასავლეთი ფასადი.

სურ.6 დასავლეთი სარკმელი.

სურ.7 ტაძრის სამხრეთი ფასადი, მინაშენი გათხრების პროცესში.

სურ.8 კაპიტელი. მორთულობა.

სურ.9 სტელა ბოლნური ჯვრის გამოსახულებით და მინაშენის აფსიდის ჩრდილოეთ კუთხეში ჩასმული სტელა, სამხრეთის მხარე

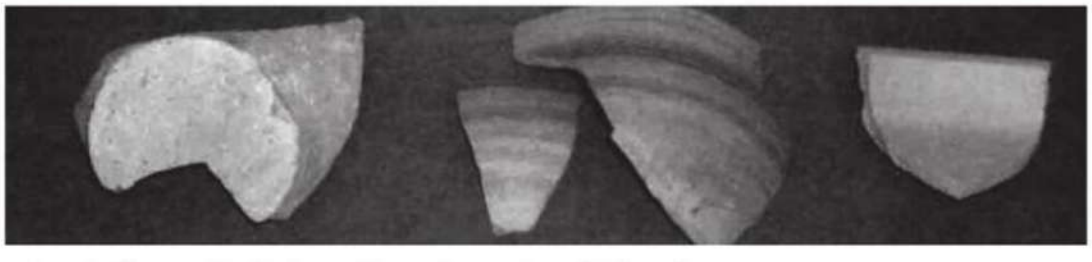


სურ.10 მოჩუქურთმებული კონსტრუქციული დეტალი

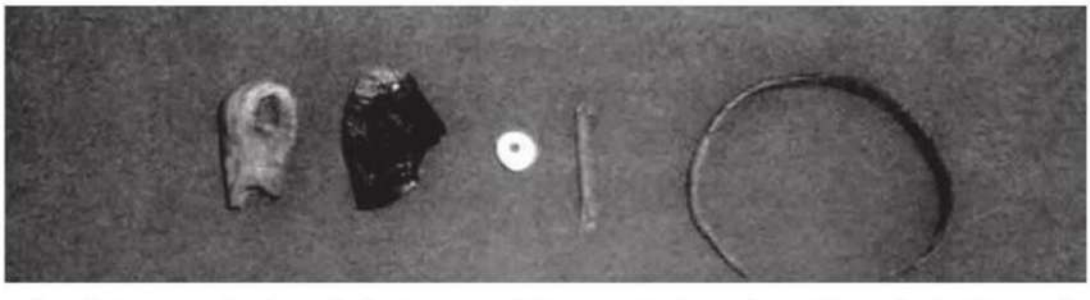
სურ.11 მინაშენის აღმოსავლეთ მონაკვეთი პრეპარაციის შემდეგ

სურ.13 ძირგადახერხილი ირმის რქები (ნახევარფაბრიკატები)

სურ.12 ვერცხლის კანდელი



სურ.14 თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები



სურ.15 თიხის ჩიბუხი, ობსიდიანის ნატეხი, ბრინჯაოს სამაჯური

ეკატერინე გედევანიშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

იკვის წმინდა გიორგის ეკლესიის "განკითხვის დღის" იკონოგრაფიული თავისებურებანი

იკვის წმ.გიორგის ეკლესიის მოხატულობა ორ ქრონოლოგიურ ფენას მოიცავს - ტაძრის ძირითადი ნაწილი, სადაც საუფლო სცენებთან ერთად წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლიცაა წარმოდგენილი XII საუკუნისაა,[1] დასავლეთი მკლავისა და გუმბათის თაღების მომცველი "დღე განკითხვის" სცენა კი, შედარებით მოგვიანო პერიოდს –XIII საუკუნეს განეკუთვნება.[2]

სცენა "დღე განკითხვისა" უჩვეულოდ ვრცელია და მისი უმთავრესი მონაკვეთი ბიზანტიაში ფართოდ გავრცელებული ტრადიციის შესაბამისად, დასავლეთ მკლავშია გაშლილი.[3] თემატურად ის ასევე მოიცავდა გუმბათის თაღებსა და გუმბათის, სფეროს პირველი ქრონოლოგიური ფენის მოხატულობასაც, რომელშიც ამჟამად ძლიერ დაზიანებული "მაცხოვრის ამაღლების" სცენა გაირჩევა.

დასავლეთი მკლავის სცენები სამ რეგისტრს ითვლის (იხ. ნახ. 1). ზედა მონაკვეთი სადღეისოდ ძლიერ დაზიანებულ "ვედრების" კომპოზიციას ეთმობა, რომელიც დასავლეთი მკლავის ლუნეტშია ჩაწერილი (მოხატულობის ეს მონაკვეთი განსაკუთრებით დაზიანებული და ჩამუქებულია). შედარებით უკეთ, მაცხოვრის მარცხენა ხელი და ფეხსადგამის გამოსახულება იკითხება; მარცხენა კუთხეში ორ-ორი ცეცხლოვანი ქერუბიმიც გაირჩევა, რომელიც "ვედრების" სცენის "გავრცობილი", ე.წ "ვედრება-დიდების" რედაქციისთვისაა დამახასიათებელი.[4] ვედრების კომპოზიციისათვის განკუთვნილი მონაკვეთის შუაში საკმაოდ დიდი სარკმელია მოქცეული. ამ სცენის განაწილებაში, ალბათ, განსაკუთრებით ვლინდება მოხატულობის ის დროისმიერი თავისებურება, რომელიც პირობითად დინამკურ-დეკორატიულ სტილად იწოდება.[5] სარკმლის მარჯვენა მხარეს გამოსახული მაცხოვრის საკმაოდ დიდი ფიგურა ლუნეტის სიბრტყის უდიდეს ნაწილს მოიცავს, რის გამოც, დღეს უკვე თითქმის სრულად დაკარგული წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა კუთხეში ექცევა. ამ სივიწროვის შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს ექსფრთედები წმ. იოანეს ფიგურას რომ

1 ნ.ალადაშვილი, იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის ფერწერული დეკორის პროგრამა და სისტემა, ქართული ხელოვნების ნარკვევები IV, თბ., 2005 გვ. 22.

2 იქვე. გვ. 22.

3 "დღე განკითხვის" იკონოგრაფიისთვის იხ: Y. Christe, IL Giudizio Universale nell 'Arte del Medioevo, Milano 2000; M.Angheben, Les Jugements darniers Byzantins des XI-XII siecles et l'iconographie du jugement immediat. Cahiers Archeologiques, 50, 2002.

4 ამ თემასთან დაკავშირებით იხ. T.Velmans, L'image de la Deisis dans les e'glises de Georgia at dans celles d'autres regions du monde Byzantin. Cahiers Archeologiques 29, 1980-1981.

5 სტილის განვითარების ისტორიისათვის იხ: Т.Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской монументальной живописию Избраные Труды, Тб.2007.; ამავე კრებულში წარმოდგენილი მიქაელ მაღლაკელის მაცხვარიშის მხატვრობა.

"ცხოვებისა" კომპოზიციის არათანაბარი განაწილება ღმრთისმშობლის ფიგურაშიც იწყნს თავისი სარკმლის მიპირდაპირე მხარეს, სარკმლიდან ოდნავ მოშორებით თავსდება, რის გამოც, სარკმლის დიდი ღიობი ხლიბავს "ვედრების" კომპოზიციას და კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებს მეოხების ამ საუფლო სცენის "ასიმეტრიულ" ხასიათს.[6]

"ვედრების" კომპოზიცია ფიგურათა ამგვარი განაწილებით დასავლეთი მკლავის სარკმლისა და კარის მუშვეობით შექმნილი ვერტიკალური ღერძიდან "დაძრულად" წარმოგვიდგება. სამხრეთ კედელზე, ღმრთისმშობლის უკან, როგორც ჩანს, მოციქულთა, ამჟამად სრულად დაკარგული რიგია საგულვებელი, რადგან მიპირდაპირე, ჩრდილოეთ კედელზე მოციქულთა რიგის ფრაგმენტული გამოსახულება საპირისპირო მხარეს მოციქულთა არსებობასაც გულისხმობს. ამჟამად სრულად დაკარგული გამოსახულებანი ალბათ, გარკვეულ სიმეტრიულობასა და წონასწორობას შესძენდა "ვედრების" სცენას. კომპოზიციის თუნდაც მთავარ ფიგურათა ამგვარი განაწილება თავისთავად უნდა მოწმობდეს "ახალი" სტილის წარმოჩენას.

ქვედა, შუანა რეგისტრი, კომპოზიციურად, თუ შეიძლება ითქვას, უფრო "გამართულია" სარკმლის ქვემოთ "დღე განკითხვისათვის" ტრადიციული "ჰეტიმასიის" სცენაა განთავსებული. ქრისტიანული აღმოსავლეთის "დღე განკითხვის" პროგრამაში ამ იკონოგრაფიულ მოტივს თითქმის უგამონაკლისოდ ცენტრალური ადგილი უკავია ხოლმე[7] "განმზადებული ტახტის" ორსავ მხარეს, ტრადიციისამებრ, ადამისა და ევას მუხლმოყრილი ფიგურებია წარმოდგენილი. ყურადღებას იქცევს ამ სცენის მასშტაბი – სარკმლის ქვედა არესა და მოხატულობის პირველ რეგისტრს შორის საკმაოდ მცირე ადგილი რჩება, და, ალბათ, ამიტომაც მხატვარი ფიგურებს ისე აპატარავებს, რომ გარკვეული მასშტაბური შეუსაბამობის შთაბეჭდილებაც კი ჩნდება.

სარკმლის მარცხენა მხარეს მართალთა პროცესია იკავებს ადგილს, რომელთა რიგი დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედლიდან იწყება. წმინდანთა ფიგურები ამ სცენისთვის დამახასიათებლად ჯგუფ-ჯგუფადაა წარმოდგენილი. სარკმლის საპირისპირო მხარეს, კი, ჯოჯოხეთის მიმავალი ცოდვილთა რიგია ახასიათებული, რომელთაც თან ახლავთ ანგელოზთა საკმაოდ დინამიკური ფიგურები.[8] კომპოზიციის მარჯვენა მხარე ფერადოვნებითაც გამორჩეულია. მაცხოვრის საფლიდან გამომავალი ცეცხლოვანი მდინარე თითქოს მართალთა და ცოდვილთა გამოსახულების ერთგვარი ხლვარია, და ჯოჯოხეთის ამსახველი სცენებიც, ცეცხლოვანი მდინარის საპასუხოდ უხვად გამოყენებული სინგურის მეშვეობით არის აგებული. მართალთა სცენები კი, ხასიათა მწვანე მიწის ნიადაგსა და მოთეთრო-მოცისფრო ფონებზეა წარმოდგენილი.

"ჯოჯოხეთის" ამსახველი სცენები, დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთ კედელზეც გრძელდება, ერთია მხოლოდ დასავლეთი კედლისაგან განსხვავებით, აქ "ჯოჯოხეთის" საწამებლის კომპოზიციებია უშუალოდ ასახული – ბიზანტიაში ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიის შესაბამისად, სეგმენტებად, კვადრატულ,

6 Е.Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб.1980, შენიშვნა 59, გვ. 225.

7 Y.Christe, დასახ. ნაშრომი, გვ. 29-30.

8 სადღეისოდ მხოლოდ იკონოგრაფიული სქემის საფუძველზე განირჩევა ოთხი ანგელოზის ფიგურა – ერთი სიცოცხლის წიგნით წარმოდგენილი ანგელოზია, დანარჩენი სამი კი ცოდვილთა ჯოჯოხეთში ჩამყვანებელი ანგელოზები.

თანაბარ მნიშვნელობად დაყოფილი "ჯოჯოხეთის სამყოფელები" რომელნიც! ქვემოთ, ცხოველთა მიერ მიცვალებულთა "დაბადების" სცენა აგრძელებს და ერთიანად ფრთხილებრ გაშლილი,გარკვეულ მთლიანობას ინიშნებს "ჯოჯოხეთის" დაქუცმაცებულ კომპოზიციებს, იქვე ხრდილოეთ პილასტრზე შემორჩენილია საკმაოდ დიდი ზომის შიშველი ფიგურის გამოსახულება. მისი პირთან მიტანილი ხელი "დღე განკითხვის" სცენისთვის ტრადიციულ "უწყალო მდიდრის" ფიგურის ამოცნობის საშუალებას გვაძლევს.[9]

დასავლეთი მკლავის მოხატულობაში სრულებით გამორჩეულია პირველი რეგისტრი,რომლის ზომა,ხედა სცენებთან შედარებით,საგრძნობლად გახრდილია, რაც "დღე განკითხვის" იკონოგრაფიულ პროგრამას გარკვეულ კომპოზიციურ "სტაბილურობას" ანიჭებს – დასავლეთი მკლავის სამიეე კედელზე ფართო რეგისტრად გაშლილი მხატვრობა თითქოს ერთგვარ "საყრდენს" უქმნის ხედა, შედარებით დაქუცმაცებულ და მრავალფიგურიან კომპოზიციებს.

პირველი რეგისტრის მოხატულობაში ნაწილობრივ კვლავ "ჯოჯოხეთის" თემის გაგრძელება - ცოდვილთა ჯგუფი და "ჰადესის" – გველეშაპზე ამხედრებული სატანის – ფიგურა ჩნდება,რომელსაც კალთაში ამ სცენისთვის დამახასიათებელი,ჩვილის სახით წარმოდგენილი ანტიქრისტეს გამოსახულება ახლავს.[10] დასავლეთი კედლის მარჯვენა კუთხეში ნეიტრალურ ფონზე,თითქოს სიცარიელეში წარმოდგენილი ორი გველშემოხვეული ფიგურაც გაირჩევა.[11]

კედლის მარცხენა მონაკვეთი სამოთხის ხატების ეთმობა - კარის თავზე სამოთხისკენ მკვეთრად მიბრუნებული წმ. პეტრე იკითხება,რომელიც სამოთხის კარისკენ მართალთა დასს მიუძღვება. სამოთხის ბრჭე ტრადიციისამებრ, კარიბჭის წინ სამოთხის მცველი ცეცხლოვანი ქერუბიმითაა წარმოდგენილი, რომლის გვერდით ნეტარი ავაზაკის საკმაოდ მასშტაბური ფიგურაც ჩნდება. ავაზაკის ფერხთით მართალთა ფიგურების მკვეთრი მონახაზიც განირჩევა. მასშტაბით საგანგებოდ გამოყოფილი "ნეტარი ავაზაკისა" და სამოთხის კარიბჭის გამოსახულება მოხატულობის ამ მონაკვეთის უმთავრეს მახვილად იქცევა და მის მიპირდაპირე მხარეს ასევე საგანგებოდ გამოყოფილ "ჰადესის" ფიგურას უპირისპირდება. ამგვარი განსხვავებული ზომის "ლაკონიურ" მახვილებად განაწილებული გამოსახულებანი ქვედა რეგისტრის მოხატულობასაც რამდენადმე "ქაოტურ" ხასიათს ანიჭებს (განსხვავებული ზომის ფიგურები, არაერთგვაროვანი ფონის ხასიათი – ხან დატვირთული, ხანაც პირიქით, სიცარიელის შემცველი და სხვა).

ამგვარი მასშტაბური "არათანაბარზომიერება" სწორედ ამ ეპოქისთვის – XIII საუკუნისთვისაა დამახასიათებელი. თუმც, ერთგვარი დისონანსის შემცველი,

---

9 როგორც ჩანს,"ჯოჯოხეთის" ფიგურათა შორის ის მაინც გამორჩეულია. მაგ., ტიმოთესებრნის მოხატულობაში ამ ფიგურას განსხვავებითი წარწერაც ახლავს; ნერეზიში კი ცოდვილი მდიდრისა და სატანის საკმაოდ ვრცელი დიალოგიც კი არის ასახული. იხ. Е.Привалова, დასახ. ნაშ. შენიშვნა 74, გვ. 230. ნიშანდობლივია,რომ ჯრეჭის მეორე ხელნაწერის ერთ-ერთ მინიატურაში სამოთხე-ჯოჯოხეთის გამოსახულება ორად-ორი სიმბოლური ხატებითაა წარმოდგენილი – "აბრაამის წიაღისა" და "მდიდარი უწყალოს" გამოსახულებით.

10 "ჰადესის" გამოსახულებისთვის იხ. კრისტეს დასახ. ნაშ., გვ 29; E.Maayan Fanar, Visiting Hades: Transformation of the Ancient God in the Ninth-Century Byzantine Psalterio Byzantinische Zeitschrift, 99 Band, Leipzig 2006.

11 ამგვარი ფიგურები საკმაოდ ტრადიციულია "დღე განკითხვის" ფრესკულ ანსახულობებში და ხშირად, საგანგებოდ აქცენტირებულიც (მაგ., ოლანჯი კილისეს მოხატულობა, კაპადოკია).

ზომით გამორჩეული კომპოზიციათა არსებობა ჩვენი მოხატულობის მხატვრულ სისტემაში,მეტ-ნაკლები ძალით,უკვე XII საუკუნიდან იკიდებს ფეხს. საკმარისია გავიხსენოთ კალაკნის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, სადაც ცალკე მდგომ მეომართა ყველა გამოსახულებანი ნიღბია. იკვის მომხატველს კი, ეს მასშტაბური სხვაობანი იკვისავე მოხატულობის პირველ ფენაშიც დახვდა (სამხრეთ მკლავში, ხომ საეფსლო სცენათა ქვემოთ მეომართა დიდი ნახევარფიგურული გამოსახულებანია წარმოდგენილი, რომელთა მასშტაბი მათ ზემოთ ასახულ კომპოზიციათა ფიგურებს თითქმის ორად აღემატება). ყველაფერივ, ეფრო ტრადიციული ქველა რეგისტრის მნიშვნელობის გაზრდა ცალკე მდგომი წმინდანებისა თუ ქტიტორთა გამოსახულების მეშვეობით მიიღწევა.[12] იკვის მხატვარი "მეორედ მოსვლის" სცენებში, მხოლოდ ცალკეულ ფიგურებს კი არა, ქველა რეგისტრის მომცველ კომპოზიციებსაც ხრდის, რაც, ალბათ, ახალი დინამიკურ-დეკორატიული სტილის კიდევ უფრო მკაფიო გამოხატულებაა – ქველა რეგისტრში ზომით აღმატებული სცენები მლოცველთან უფრო "მიახლოებულია", მის რეალობაში უფრო "შემოსულია" და მასშტაბის სხვაობაც თითქოსდა სხვა შთაბეჭდილებას წარმოქმნის – ცალკე მდგომ ფიგურათა ერთიან "სტატიკურ" რიტმს, "ახლო კადრებად" მოჭანილ სცენათა უფრო დინამიკური და "უშუალო" აღქმა ენაცვლება (სცენებში გამოხატული მოძრაობა, ფიგურათა მიმართულებანი და სხვა). სწორედ ამიტომაც, მასშტაბის ამგვარი მხატვრული "მოქმედება" განსაკუთრებით მძაფრად დასავლეთი მკლავის განიე კედლებზე იგრძნობა – სადაც, ერთ მხარეს, "აბრაამის წიაღი" და ორ ანგელოზთა შორის მოქცეული დედაღმრთისაა წარმოდგენილი, საპირისპიროდ კი, "დღე განკითხვისათვის" საკმაოდ უჩვეულო სცენა – "უფლის იერუსალემად შესვლა"

იკვის მოხატულობაში "დღე განკითხვის" სცენის მომცველი დასავლეთი მკლავი უწინდელ ძეგლთა სიმწყობრესა და ნათელ ხასიათს რომ არის მოკლებული ეს ჯერ კიდევ გვ. პრიკალოვას მიერ არის შენიშნული,[13] მკლევარი ამის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზეზად სწორედ "დღე განკითხვის" სცენაში ჩართულ "იერუსალემად შესვლის" სცენას ასახელებს და იქვე საგანგებოდ აღნიშნავს ამ რეგისტრის ფიგურათა გამორჩეულ მხატვრულ ღირსებას. [14] ვნების ციკლის პირველი სცენის გამოსვენა "დღე განკითხვის" ფონზე მართლაც,რომ უცნაურია და იმიტომაც,ნებაუნებურად ისმის კითხვა რით შეიძლება აიხსნას მისი ჩართვა იკვის "მეორედ მოსვლის" ამსახველ იკონოგრაფიულ პროგრამაში?

როგორც ჰ. მაგვაერი შენიშნავს,ანტითეზა ბიზანტიური კულტურის აზროვნების უმთავრესი ფორმაა.[15] იკვის "დღე განკითხვის" იკონოგრაფიული პროგრამაც,

---

12 იხ. Г.Алибегашвили, Светскйи портрет в средневековой живописи Грузии, Тб; 1976.
ამ თვალსაზრისით,მეტად საინტერესოა სვანეთის ძეგლები. მაგ., ჩუხუნის მოხატულობის მეორე ფენა (XII საუკუნის II ნახევარი); იფრარი, ან მიქაელ მაღლაკელის მხატვრობა მაცხვარიშისა, სადაც, მომხატველი ოსტატები ზომით კამარის შემამკობელ მოხატულობასაც გამოეყენენ – კამარის კომპოზიციები, რიგ შემთხვევებში, მასშტაბურად კედლებზე განფენილ კომპოზიციებს აღემატება. ამასთან ისიც არის, რომ წმინდანთა ცალკეული გამოსახულებების ხარჯზე გაზრდილია ქველა რეგისტრის მნიშვნელობაც.

13 Е.Привалова, დასახ. ნაშრ., გვ. 225.

14 იქვე, გვ. 225.

15 H. Maguire, Art and Eloquence in Byzantium, Princeton 1994, გვ. 53.

როგორც ჩანს, სწორედ ამ ანტითეზის პრინციპზეა აგებული. ჰ. მაგვაერი პოეზიით და ლიტურგიკით შთაგონებული ანტითეზის მხატვრულ ხერხზე მსჯელობისას ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშად სწორედ "იერუსალემად შესვლისა" და აღსაყდრებული უფლის გამოსახულების შეპირისპირების მაგალითს მოიხმობს[16]. ის ამ შეპირისპირების უშუალო ლიტერატურულ პირველწყაროებსაც ასახელებს – რომანოზ ტკბილადმგალობლისა თუ წმ. ანდრია კრეტელის ჰიმნოგრაფიულ თხზულებებს, რომელთა წამყვანი თემა უფლის დიდებისა და მისი მიწიერი უბრალოების შეპირისპირებაა.[17] ამგვარი მახვილი, ბუნებრივია, ქართულ ჰიმნოგრაფიულ თხზულებებშიც მკაფიოდაა ხაზგასმული (შეადარ; უგალობდეთ მხსნელსა ისრაელისასა, რომელი მოვიდა დღეს სიმდაბლით კარაულითა იერუსალემად...").[18] – "კიცუხა ზედა" მჯდომარე უფლის გამოსახულება ღვთაებრივი გამოცხადების საზრისის მომცველიცაა. მით უმეტეს რომ იკვში "ბზობა", ფაქტობრივად, ვედრების სცენის ქვემოთაა მოთავსებული.[19] მაგრამ ამ "ტრადიციულ" ურთიერთშეპირისპირებასთან ერთად, იკვში "დღეგანკითხვის" პროგრამაში "ბზობის" წარმოდგენით, კიდევ სხვა აზრობრივი მახვილიცაა საძიებელი. ჰ. შილერი საგანგებოდ შენიშნავს "იერუსალემად შესვლის" დღესასწაულისა და ხსნის ისტორიის განუყოფლობას. ვნების ეს სცენა ამიტომაც ხშირად აღდგომის წინახატებათა გვერდით გამოისახება (მაგ., "დანიელი ლომების ხაროში", "ლაზარეს აღდგინება" და სხვა).[20] ამ შემთხვევაში "იერუსალემად შესვლის" სცენა უწინარესად სწორედ სიკვდილზე გამარჯვების სიმბოლურ გამოსახულებად მოიაზრება.[21] იკვში კი "ჯოჯოხეთის" სცენათა გვერდით წარმოდგენილი "ბზობა", როგორც ჩანს, სწორედ ამ სიმბოლურ მახვილსაც გულისხმობს – თავისი, თუ შეიძლება ითქვას, "უკონტექსტობით" ის "ჯოჯოხეთის" სცენებს სრულად უცვლის საზრისს და "საშინელი სამსჯავრო", ახლა უკვე, ხსნის შინაარსით ივსება. ამ კომპოზიციათა შეპირისპირება თითქოს უშუალოდ ასახავს უძველეს იადგარში "ბზობის" დღესასწაულზე საკითხავ ტექსტში ხაზგასმულ "ბზობისა" და "აღდგომის" დღესასწაულთა კავშირს – ტექსტში წმ.იონა წინასწარმეტყველის ხსნის ისტორიაა გამახვილებული – მისი "უფსკრულთაგან ჯოჯოხეთისათა უვნებლად" აღმოყვანების ისტორია; ან თუნდაც, დიდი გამოსვლის ჟამს ებრაელთა მიერ ზღვის გადალახვის ისტორია, რომელიც სიმბოლურად სწორედ ჯოჯოხეთის დახსნის ისტორიად იქცევა. საგანგებოდ ისიც აღსანიშნავია, თუ როგორ მოიხმობს იკვის მომხატველი ჯოჯოხეთის სცენათა გვერდით "აღდგომის" ამ სიმბოლურ ხატებას! როგორც ითქვა, "ბზობა" იკვში მთლიანად იკავებს დასავლეთი

16 H.Maguire, დასახ.ნაშ. გვ. 68-74.

17 იქვე, გვ. 68-69. იკვის "დღე განკითხვის" თემაში ნართულ "ბზობის" კომპოზიციას სწორედ ამგვარ ახსნას უძებნის ლ.ბაზერაშვილი. იხ. "განკითხვის დღის გამოსახულება იკვის ეკლესიის მოხატულობაში" (სადიპლომო ნაშრომი). თბ., 2007, გვ 14. ამასთან ერთად, ახალგაზრდა მკვლევარი "ბზობის" კომპოზიციის ხსნის იდეასთან კავშირსაც უსვამს ხაზს.

18 იხ. უძველესი იადგარი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხევსურიანმა, თბ., 1980, ბზობის დღესასწაულის საკითხავები, გვ. 165-176.

19 ეს კონტექსტი, ალბათ, კიდევ უფრო მძაფრად აღიქმებოდა იმ შემთხვევაში, თუკი იკვის კონქში ქართული კედლის მხატვრობისათვის ტრადიციული "ვედრების" სცენა იქნებოდა ასახული.

20 G.Schiller, Iconography of Christian Art, The Passion of Christ, Vol. II, London, 1972, გვ. 19.

21 იქვე, გვ. 19.

მკლავის ჩრდილოეთ კედელს. ნიშანდობლივია რომ, იკვის მომხატველი ამ სცენისათვის შედარებით იშვიათ იკონოგრაფიულ რედაქციას ირჩევს - უფალი მზერით, უკან, მოციქულებისკენაა მიბრუნებული,[22] რის გამოც, კომპოზიცია ორ ნაწილად იყოფა – თითქოს მთით მოფარგლული უფალი, მოციქულები და იერუსალიმის მცხოვრებნი; მოციქულებისაგან განსხვავებით, იერუსალემის მცხოვრებნი საკმაოდ ვრცელი რედაქციით არიან წარმოდგენილნი – ხის აბრისით მოცული ჯგუფი, მაცხოვრის ფერხთით წარმოდგენილი ბიჭუნები და ფეხზე მდგომი რამდენიმე, ამჟამად ძლიერ დაზიანებული ფიგურა. უკან მიბრუნებული მაცხოვარი, თითქოს იკონოგრაფიულადაც გამოხატავს ამ სცენის დასავლეთი კედლის მხატვრობასთან ("დღე განკითხვასთან") უშუალო კომპოზიციურ-შინაარსობრივ კავშირს. [23] ეს განსაკუთრებით, სამხრეთი კარიდან შესული მლოცველისთვისაა ნათლად გასაგები – უკან მიბრუნებული მაცხოვარი ამ კომპოზიციისათვის დამახასიათებელი სცენის ჰორიზონტალურად გაშლის ტენდენციას აფერხებს და თითქოსდა გარკვეული "პაუზის" შთაბეჭდილებასაც კი წარმოქმნის. მაგრამ ამ შეგრძნებას თითქოს საგანგებოდ წარმოდგენილი იერუსალიმელთა გამოსახულებანი ანელებს – იკვში ამ სცენისთვის დამახასიათებელი სამოსითა და "დანაკის რტოებით" შეგებების ორივე მომენტია ასახული.[24] ფეხზე მდგომ იერუსალიმის მკვიდრთა ხაზგასმულად დიდი ფიგურები, ხეზე გასული ბიჭუნების გამოსახულებასთან ერთად, "ბზობის" კომპოზიციის "ჩაკეტილ" სტრუქტურასაც არღვევს. მეტიც, დღეს მხოლოდ ძლიერ ფრაგმენტულად შემორჩენილი ტაძრის სივრცისკენ გახსნილი მკლავის პილასტრზე "გადატარებული" ფეხზე მდგომი ფიგურა, მაცხოვრის გამოსახულებისაგან განსხვავებით, მლოცველს უფრო მეტად მაინც ტაძრის სივრცისკენ "უბიძგებს" მოძრაობას.

ამ კონტექსტში გასახსენებელია პატრისტიკულ ლიტერატურაში იერუსალემის მოსახლეობის განსაკუთრებული როლიც, რომელიც იკვში კომპოზიციურადაც ხაზგასმულია. ეგზეგეტიკაში იერუსალემის მკვიდრნი ანგელოზთა დასთან არის გაიგივებული. რომანოზის საგალობლის მიხედვით, "ღვთაებრივ ქალაქში" შესულ უფალს იერუსალიმელები ხომ ამგვარი სიტყვებით ეგებებიან – "შენ ხარ უფალი, რომელმაც ადამი დაიხსენ",, სიტყვები, რომელთა არსს უშუალოდ ეპასუხება და თითქოს ასურათებს კიდეც "ბზობის" კომპოზიციის პირისპირ, სამხრეთ კედელზე საგანგებოდ გამოყოფილი ხსნის ხატებანი – ღმრთისმშობლისა და "აბრაამის წიაღის" სცენები. ამგვარად, მაცხოვრის დამხდურნი სიმბოლურად ზეციური იერუსალიმის მოქალაქეებად აღიქმებოდა, რომელნიც "ხელით აღვსილობით" "კარაულზე" "აყსაყდრებული" უფლის მესიანისტურ ძალას ჭვრეტენ.[25]

22 ამგვარ იკონოგრაფიულ რედაქციას ჰ. მაგვაერი უიშვიათეს მაგალითთა რიცხვს მიაკუთვნებს, იხ: H.Maguire, დასახ. ნაშრ., გვ. 72.

23 მოსაზრება, რომელიც ქ. მიქელაძემ პირად საუბარში გამოზიარა.

24 "ბზობის" იკონოგრაფიისთვის დაწვრილებით იხ. შილერის დასახელებული ნაშრომი.

25 ამ თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოა IX საუკუნით დათარიღებული ე.წ. გოთფრიდ ვეისენბურგელის სახარებაში აღბეჭდილი "იერუსალემს შესვლის" სცენა, სადაც კომპოზიციურ ცენტრს არა მაცხოვარი, არამედ წმ. ქალაქის მცხოვრებთა ჯგუფი წარმოადგენს. აღნიშნულ მინიატურაში იერუსალიმელები იკონოგრაფიულად ზეციური იერუსალიმის წიაღში წარმოდგენილ მარტვილთა დასადაა ასახული. სცენის ინტერპრეტაციისთვის იხ. L. Nees, Early

იკვის ტაძარში სწორედ ამ ფიგურათა წყალობითაა დასავლეთ მკლავიდან შესული მლოცველი იერუსალიმს შესვლის სცენის თანახმიარი რომ ხდება; ამ შთაბეჭდილებას ფენხზე მდგომ ფიგურებთან ერთად კიდევ უფრო აძლიერებს პირდაპირ რეგისტრის აღმოშენებულ არშიაზე "დაქენებული" ბიჭუნების გამოსახულებანი; ამ მხატვრული ხერხით მხატვარმა კიდევ უფრო "დაუახლოვა" ისინი მლოცველს.[26] ამდენად, დასავლეთ მკლავიდან შესულისთვის, სწორედ ტაძრის სივრცისკენ გაშლილ კედელზე აღბეჭდილი "იერუსალემად შესვლის" სცენის წყალობით იკვის მოხდენილ სივრცეში შესვლა განსაკუთრებულ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს - ტაძრად შესვლა თითქოსდა იძენს კიდევ "იერუსალემად შესვლის" მნიშვნელობას.[27]

"ბზობის" სცენის განსაკუთრებულობა კიდევ უფრო ფართოა და მრავალისმომცველი ხდება სამხრეთი კარიდან შესული მლოცველისთვის. ხედვის ამ წერტილიდან მაცხოვრის აღდგომისა და ხსნის კონტექსტი მისაფრადაა ხაზგასმული, რაკილა მლოცველისთვის ის უშუალოდ "ჯოჯოხეთის" სცენათა ფონზე აღიქმება. ამასთან, "ბზობის" კომპოზიციაში გამოხატული "შესვლის" (Adventus)[28] მიტივი გამორჩეულად სწორედ ხედვის იმ წერტილიდანაა გამახვილებული, საიდანაც მლოცველი იერუსალიმს შესვლის გვერდით ჩრდილოეთ კედელზე ამ თემის თითქოსდა ორგზის გამეორებას ხედავს – ახლა უკვე ტაძრის სივრცეში გაშლილი წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლში. წმ. გიორგის "ლასიის სასწაულსა" თუ "ერმის გამოხსნის" სცენაში, რომელიც ჩრდილოეთი მკლავის კედელს მოიცავს (სურ. 1). ორივე კომპოზიციაში წმ. გიორგის ცხენზე ამხედრებული ფიგურა "იერუსალემად შესვლის" კომპოზიციის მაცხოვრის თემატურ "რეპრიზად" აღიქმება და ამ სცენის მეშვეობით "გარღვეული" "ჯოჯოხეთის" შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს. მითუმეტეს,რომ "იერუსალემად შესვლა" მასშტაბურადაც თანახმიარია "ლასიის სასწაულისა" და მის ქვემოთ ამ კომპოზიციის იდენტური სტრუქტურის მქონე "ერმის გამოხსნის" სცენისა (კომპოზიციურ მსგავსებასთან ერთად აქ თემატური მსგავსებაც აშკარაა – ტრიუმფალური შესვლის მიტივი!). ამგვარად, ვნების სცენა ტაძარშივე წმ. გიორგის ამ ორი სასწაულით გამოხატულ ხსნის კონტექსტს ათვალსაჩინოებს. "ბზობის" სცენის ლოკალიზაცია თავისებურად დეკორატიული სტილის განვითარების კანონზომიერებასაც გამოხატავს და ასახავს კიდევ მთელს ქრისტიანულ აღმოსავლეთში იმხანად მიმდინარე ესთეტიკურ ცვლილებებს – რეალური სივრცისა და გამოსახული სივრცის შეთანადების ტენდენციას. ჩრდილოეთი კედლის სცენები საკურთხევლისკენ მიხანმიმართული

Medieval Art, Oxford, 2002, სურ. 128.

ეძღვნება იადგარის "ბზობის" საკითხავში ეს "შეკნიერი ერმები" წინასწარმეტყველებთანაა გაიოლებული. ტექსტში რამდენჯერმე ჩნდება მოწოდებანი "ვემსგავსოთ ერმათა მგალობელთა", ეძღვნება იადგარი, გვ. 169.

26 ამ შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს აღნიშნული ფიგურები მლოცველის თითქმის თვალის სიმაღლეზე რომ არიან განთავსებული.

27 ეს მხატვრული ხერხი გარკვეულწილად ეხმიანება დავით გარეჯის ედაბნის წმ. ნიკოლოზის გალეხიის კანკელის მხატვრობას (XIIIს.). "ბზობის" სცენა აქ უშუალოდ აღსავლის კარზეა გამოხახულიარის გამოკვანძულზე წარმოდგენილი "იერუსალემად შესვლის" სცენა სიმბოლურად, თუ შეიძლება ითქვას, წმ. ძღვნის "დიდ გამოსვლად" იქცევა.

28 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: Th.Mathews, The Clash of the Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art, Princeton 1999; G. Schiller, დასახ., ნაშრომი, გვ. 19.

მოძრაობით "ბზობის" კომპოზიციის მაცხოვრის, თუ შეიძლება ითქვას, "ცეზურულ" ხასიათსაც ანელებს. აქ არც ქალაქ ლასიის გამოსახულება უნდა იყოს უმნიშვნელო; ის ხომ, იკონოგრაფიულად ეხმიანება შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში ასახულ იერუსალიმის სიმბოლურ გამოსახულებებს. მითუმეტეს რომ,"იერუსალემად შესვლის" სცენაში, როგორც წესი, საგანგებოდ გამახვილებული ზეციური ქალაქი, როგორც ჩანს, იკვში ადგილის უქონლობის გამო არც იყო გამოსახული. ამგვარად,ამ იკონოგრაფიული მოტივითაც "ლასიის სასწაული" და "იერუსალემად შესვლის" სცენა, ერთ მთლიანობად იქცევა.[29]–

იკვში, როგორც აღინიშნა,"დღე განკითხვის" თემა გუმბათისა და კამარების მოხატულობასაც მოიცავს, როგორც ჩანს,"მეორედ მოსვლის" თემის ამგვარი განფენა ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში "საშინელი სამსჯავროს" კამარაზე გაშლის ტრადიციასაც ეხმიანება.[30] _

"ამაღლება", უფლის მიწიერი ცხოვრების ეს ბოლო ეპიზოდი, გამორჩეულია თავისი ესქატოლოგიური კონტექსტით. პატრისტიკაში ის განმკითხავი უფლის ერთგვარ წინასახედაც მოიაზრება.[31] ამგვარად, გუმბათში აღბეჭდილი "ამაღლება" "მეორედ მოსვლის" პროგრამის ერთგვარ "დასაბამად" აღიქმება. შინაარსობრივად "დღე განკითხვის" ვრცელი პროგრამა სწორედ აქედან იშლება, სწორედ აქედან იღებს "სათავეს" – აქ თითქოს ისტორიული ჟამი ("ამაღლება") და მომავალი "ჟამი უფლისა" ("მეორედ მოსვლისა") ერთ მთლიანობად იქცევა. უფრო "უცნაური" აქ გუმბათის თაღების მოხატულობის პროგრამაა, უფრო სწორედ, აღმოსავლეთი თაღის ზიარების სცენის თემატიკა.

ჩვენი ტაძრის ინტერიერის კედლებს სადღეისოდ მხოლოდ ორი გუმბათქვეშა თაღის მოხატულობა შემორჩა (სურ. 2). დასავლეთი თაღი დაყოფილია ორ არასიმეტრიულ მონაკვეთად – აქ ორი კომპოზიციაა წარმოდგენილი -"ცის წაგრაგვნის" ეპიზოდით და "მართალთა დასის" გამოსახულებით. ორივე სცენას განმარტებითი წარწერა ახლავს ("ანგელოზი წაგრაგნის", და " გ(უ)ნდი წ(მინ)დათა მღვდელთმთავართა"). "ცის წაგრაგვნის" სცენას განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს კამარის ფორმას მორგებული ცის სპირალური გრაგნილის მოხდენილი გამოსახულება და დახვეწილობით გამორჩეული ანგელოზთა ფიგურები. ამ სცენას მოპირდაპირე, აღმოსავლეთ კამარაზე ადგილ-მდებარეობით გამორჩეული ზიარების ამსახველი ეპიზოდი ეწყვილება. ნიშანდობლივია, რომ აღმოსავლეთი კამარა ზიარების საკმაოდ უჩვეულო იკონოგრაფიულ ვერსიას წარმოგვიდგენს – მაცხოვრის მიერ მოციქულთა "თავთა" – წმ.პეტრესა და წმ.პავლეს ზიარების სცენას. ჩალადაშვილის აღნიშვნით, აქ უშუალოდ ზიარების მომენტი კი არ არის

29 იკვის ერთგვარ პარალელად ტიმოთესუბნის მოხატულობა შეიძლება დავასახელოთ, სადაც ჯოჯოხეთის ტრადიციულ გამოსახულებას მოგვიანებით ჩახატული "პირი ღმრთისა" გარდასახავს, რომელიც ამ უცნაურ კონტექსტში ჯოჯოხეთის წარმომტყვევნელი უფლის ხატებად იქცევა. ის. ე. გედევანიშვილი,"პირი ღმრთისა" ტიმოთესუბნის მოხატულობაში, საქართველოს სიძველენი,1, 02; საერთოდ "დღე განკითხვის" პროგრამისათვის დამახასიათებელი ეს ერთგვარი "ოპტიმისტური" განწყობა (ე.ჭ. პრივალოვა) ამ პერიოდის ქართულ მოხატულობათა პროგრამებში საკმაოდ ტრადიციულია (ვარძია,ბეთანია). თუმც იკვისა და ტიმოთესუბნის მხატვრის "სითამამეს" ძნელად თუ მოეძებნება პარალელი.

30 მ.ბულია,თამარის ხანის მოხატულობათა ერთი იკონოგრაფიული თავისებურება. საქართველოს სიძველენი, 12, 2008, გვ. 21; R.Ousterhout, The Art of the Kariye Camii, Scala 2002, გვ. 113-114.

31 L. James, Light and Colour in Byzantine Art, Oxford, 1999,.გვ. 96-97.

ასახული, არამედ ხიარების საიდუმლოების სიმბოლურ–წარდგენით ხასიათს "ხატური" კომპოზიცია – მაცხოვრის მიერ წმ.ძლვენის კურთხევის სცენა.[32] ამ ასახულობას საზეიმო ხასიათთან ერთად, ესქატოლოგიურ შინაარსს ანიჭებს ცენტრში წარმოდგენილი და წრეში ჩაწერილი ძვირფასი ქვებით მორთული ჯვრის გამოსახულება. ხიარების ეს ლაკონიური ვერსია სახარებაში აღწერილი ხუთეული ნადიმის სიმბოლურ გამოსახულებად უფრო აღიქმება,[33] მითუმეტეს რომ ის "დღე განკითხვის" პროგრამის ნაწილია და არსებითად, იკვში "მართალთა დასის" შემადგენელ გამოსახულებად გარდაისახება.[34] ამგვარად, ერთმანეთის პირისპირ გამოსახული კამარის სცენები – " თავნი მოციქულთა" და "მართალ მღვდელმთავართა" დასი ერთგვარ წყვილედ ხატებად იკითხება. ასე საგანგებოდ გამოყოფილ არქიტექტურულ სიბრტყეებზე გაშლილი ეს სცენები, ეფიქრობ, კვლავ "დღე განკითხვის" "საკვანძო" ხატებას – "ბზობას" ესიტყვება, რომლის ლიტურგიკული კონტექსტიც, როგორც ვნების საწყისი ისტორიისა, აშკარაა[35] ("კაცუსა ხედა მჯდომარესა რტოებითა მიგებებოდეს ერმანი ებრაელნი, ხმითა მაღლითა გიგალობებ შენ, რომელი მომავალ არს ხორცითა ვნებად, ახხოცად ცოდვათა სოფლისათა და ცხოვრებისა ნათესავისა კაცთაისა..").[36]

ცნობილია, რომ დღე განკითხვის პროგრამებში ხშირად ამა თუ იმ ეპიქაში მომდინარე დოგმატური კამათია ასახული;[37] ამ თვალსაზრისით, ეს თემატიკა ქრისტეანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში "პროგრამული" ხდება. იკვის "დღე განკითხვის" გამოსახულება ამ კუთხითაც ნიშანდეულია. აქ სწორედ კამარათა მოხატულობას ვგულისხმობთ. ეკლესიის უმთავრესი საიდუმლოების - ხიარების ხედვით "ხიხანაში" ატანა და სწორედ მღვდელმთავართა და პირველი საეკლესიო იერარქების "ხედვითი იერუსალემის" მართალთა დასად წარმოდგენა იმ ხანად მთელს ბიზანტიურ სამყაროში გაერცელებულ ხიარების საიდუმლოების გარშემო გაშლილ[38] და საქართველოშიც დიოფიზიტურსა და მიაფიზიტურ ეკლესიების დავის კონტექსტში მომდინარე კამათის გამოძახილად აღიქმება.[39] ხუცუნეების მანძილზე ქართულ - სომხური

---

32 ნ. ალადაშვილის დასახ. ნაშრ. გვ. 23.

33 იხ: G.Schiller, Iconography of Christian Art, გვ. 27.

34 წმინდანია ამგვარი გამოსახულებები "დღე განკითხვის" სცენებში საკმაოდ ხშირია. არის შემთხვევები, როდესაც "მეორედ მოსვლის" სცენაში წმინდანია ცხოვრების მთელი სცენებიც კი ნდება (წმ.სტეფანეს ცხოვრება ვარძიაში, ორმოც სებასტიელთა წამების სცენა და სხვა). იხ: მ. ბულია. დასახ. ნაშრომი.

35 "ბზობის" ლიტურგიკული კონტექსტი ხშირად იკონოგრაფიულადაც ხაზგასმულია. ამ თვალსაზრისით, ნიშანდეულია ბერლინში დაცული VI საუკუნის რქლიეფი, სადაც მაცხოვარს მის ორსავ მხარეს გამოსახული ანგელოზები მიაბრძანებენ – ამ რქლიეფში მაცხოვრის გამოსახულება ტრიუმფის სახეს ატარებს, იხ., Th.Mathews, The Clash of the Gods, ილ. 22.

36 უძველესი თადგარი, გვ. 166.

37 Y.Christe, დასახ.ნაშრ. გვ. 42.

38 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: G.Babic, Les discussion Christologiques et decor des Eglises Byzantines au XII siecle. Fruhmittelalterliche Studien, 2, 1968; E.Gerstel, Beholding the Sacred Misteries,Programs of the Byzantine Sanctuary, Washington, 1998; ნ. სიმონიშვილი, ქინკედის დმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა. ხელოვნების ისტორიის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი 1994.

39 სომხურ-ქართული დავის შესახებ იხილეთ: გ. მაისურაძე, ქართველი და სომეხი ხალხების ურთიერთობა XIII-XVIII საუკუნეებში, თბ., 1982; ნ. ჩანტლაძე, მხითარ გოშის ტრაქტატი "ქართველთათვის", დისერტაცია ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის

ეკლესიის დოგმატური დაპირისპირება განსაკუთრებულ სიმძაფრეს XII – XIII საუკუნეში იღებს – რომელსაც პოლიტიკურად ძლიერი საქართველო სომეხთა სარწმუნოებრივ დამოუკიდებლობას უქმნის საფრთხეს. ეს ხანგრძლივი დაპირისპირება ალნიშნულ პერიოდში სწორედ რომ ხიარების ლიტურგიკული პრაქტიკის წეს-ჩვეულების გარშემო იშლება. ამგვარად, როგორც ჩანს, ასე საგანგებოდ და განკერძოებით წარმოდგენილი,თანაც "დღე განკითხვის" თემაში ხართული მღვდელმთავრობისა და ხიარების თემა სწორედ ამ ისტორიულ რეალობას უნდა ასახავდეს.[40] ამ შემთხვევაში, მნიშვნელოვანია ხიარების სცენაში აღბეჭდილი ჯვარიც. ჯვრის დიდების სცენა, თუ შეიძლება ითქვას, ქართულ "ეროვნულ" იკონოგრაფიულ თემად მოიაზრება.[41] ჩვენს სინამდვილეში წმ.კონსტანტინეს ხილვასთან გატოლებული და ქართლის მოქცევის ისტორიასთან დაკავშირებული სასწაული "ისტორიულ" ხატებად აღიქმება. ამ თემის განსაკუთრებით XIII საუკუნეში წამოწევაც – თუნდაც ჯინვალისა თუ ტიმოთესუბნის მოხატულობა რომ გავიხსენოთ, როგორც ჩანს, თავისებურად ჯვრის გამოჩინების ამ "ისტორიულობასაც" უსვამს ხაზს.[42] იკვში კი ამ თემის სწორედ ხიარების სცენაში ხართვა კიდევ უფრო აშკარავებს მის "ეროვნულ" კონტექსტს.[43]

დასასრულ, იკვის "დღე განკითხვის" სცენის ერთი უჩვეულო ფიგურაც – დახავლეთი კარის წირთხლზე წარმოდგენილი წმ. მარიამ მეგვიპტელის

მოსაზოვებლად, თბ., 1994. განსაკუთრებით კარგად ჩანს ამ დავის სიმწვავე წმ. ეფთვიმე მთაწმინდელის მიერ შექმნილ მართლმადიდებლურ სალეთისმეტყველო დოგმების განმარტებით თხზულებაში –"წინამძღვარი" ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს თ.ქურდიანმა და ნ. ხიკვტიამ, თბ., 2007; გ. გაგოშიძე, ნ. ჩანტლაძე, მოხიფხიზებული ძეგლები საქართველოში, თბ., 2009, გვ. 9-24; ქართულ-სომხური სალეთისმეტყველო კამათის ასახვლობა ხელნაწერებში იხ: T. Вирсаладзе, Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского грамаю Избранные Труды ,Тб., 2007; მ. დიდებულიძე, წმ. სილიბისტრის გამოსახულება ჯინვალის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის საკურთხეველის მოხატულობაშიი ქართული ხელოვნების ნარკვევები III, თბ., 2004; მ. ქუთია, ხატვისა და გამოსახულების მიმართების საკითხი ქართულ მოხატულობაშიი საქართველოს სიძველენი,4-5,2003; ე. გვლეწანიშვილი,კვლავ ერთი აღგილობრივი იკონოგრაფიული თემისათვისი საქართველოს სიძველენი, 6, 2004.

40 ამ დოგმატურ მახვილს განსაკუთრებულ სიმწვავრეს საკურთხეველის ძირში გამოსახული "განკაცების ხატი" ანიჭებს. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ე. გვლეწანიშვილი, კვლავ ერთი აღგილობრივი იკონოგრაფიული თემისათვისი საქართველოს სიძველენი, 6. აღსანიშნავია ისიც იკვის გუმბათში გამოსახული საუფლო სცენებიც. სწორედ ამ ისტორიულ რეალობას რომ ეხასუხება – აქ "ფერიცვალებასთან" ერთად ჩნების ამსახველი სცენებია წარმოდგენილი – "ჯვარცმა", "გარდამოხსნა" და "დაკრძალვა"; სწორედ ის სცენები, რომლებიც ორბუნებოვანი მაცხოვრის დოგმატურ ჭეშმარიტებას ათვალსაჩინოებს.

41 იხ. Е. Привалова, Некоторые собености грузинских росписей XII-XIII веков. ქართული ხელოვნება, 10 თბ.ნ 1991; ა. ოქროპირიძე,"მცხეთის ჯვრის ტაძრის მიხაარსისათვის", რწმენა და ცოდნა 11, 2003.

42 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. მ.დიდებულიძე, ჯინვალის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბ. 2006, გვ. 40-43; მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი, წიგნი გამოსაცემად მოამზადა დ.ხოშტარიამ, შესავალი ტექსტი დ.თუმანიშვილი, ო. ხუნდაძე, თბილისი 2008, გვ. 6-7.

43 იკვის მხატვრობის ხიარების სცენის განხილვა ნებაუნებურად შეგაგონებს ხაქარია და იოვანე მხარგძელებთან დაკავშირებულ ისტორიას – ქართველთა და სომეხთა მიერ საზიარებელი პურის "გამოცდის" თაობაზე, ისტორიას, რომელიც იოვანესა და მასთან ერთად მრავალი სიმხის ნათლისღებით გასრულდება იხ. ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთაგანი, ქართლის ცხოვრება. არტანუჯი 2008, გვ. 454-461.

გამოსახულება (მეუდაბნოეს განმარტებითი წარწერა ახლავს) (სურ. 3). მისი გამოსახულება XII- XIII საუკუნეების ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში საკმაოდ ხშირია. უმთავრესად შესასვლელის თავზე წარმოდგენილი წმ. მარიამ მეგვიპტელი, როგორც წესი, წმ. ზოსიმესთან ერთად ზიარების მომენტშია ასახული. ეს სცენა ამ დროის ქართული კედლის მხატვრობის არაერთ ნიმუშზეც გვხვდება(ბეთანია, ახატანი).[44] მაგრამ იკვში მისი გამოსახულება რამდენადმე განსხვავებულია – ის ზიარების მომენტში კი არ არის ასახული, არამედ განყენებულად, ორანტადაა წარმოდგენილი. მეუდაბნოე წმინდანის აქ გამოჩენა, თითქოსდა, კვლავ "დღე განკითხვის" პროგრამაში გამჟღავნებული "ახალი იერუსალემის" იდეას ეხმიანება. წმ. მარიამ მეგვიპტელის წარმოდგენა "ზღურბლსა კარისასა" მისი ცხოვრებისა და მოქცევის ისტორიას ასახავს - ამიტომაცაა ის უმთავრესად კარისა თუ სარკმელთა წირთხლებში გამოსახული.[45] სწორედ იერუსალემში, მაცხოვრის საფლავის კარის ზღუდართან მოქცეული წმინდანი, ამ შემთხვევაში, პირისპირ წარმოდგენილ წმ. ქრისტეფორესთან ერთად, რომლის მოწამებრივი აღსასრულიც წმ. გიორგის ცხოვრებასთან ასოცირდება, იკვში "ზეციური იერუსალემის" მკვიდრთა სიმბოლოდ აღიქმება.[46] საფიქრებელია, რომ ამ წმინდანის დასავლეთ მკლავში წარმოდგენა "დღე განკითხვის" პროგრამისთვის ტრადიციული მეოხების თემასთან ერთად, იკვის დასავლეთი მკლავის მოხატულობის უმთავრეს მახვილსაც ეხმიანებოდეს – "ზეციურ იერუსალემად" "გარდასახული" მეორედ მოსვლის იდეას.

44 ყარძაში წმ. მარიამის ზიარება რამდენადმე არატრადიციულადაა წარმოდგენილი – წმინდანი უშუალოდ ზიარების მომენტში კი არა, წმ. ზოსიმეს პირისპირაა ასახული. თუმც, ზიარების კონტექსტი აშკარადაა გამოხატული – წმ. ზოსიმეს ხელში ბარძიმი უპყრია.

45 Medieval Cyprus Studies in Art and Architecture and History in memory D.Mouriki, Princeton, 1999 (სურ. 3, სურ. 24, სურ. 25).

46 დასავლეთი კარის ტიმპანზე წარმოდგენილი სცენის იდენტიფიცირება ჯერჯერობით ვერ ხერხდება.

Ekateriné Gedevanishvili

Iconographic Peculiarities of the Last Judgement in Ikvi Church of St. George

Two layers of murals are distinguished in the Ikvi church of St. George – of the 12th c., in the major part and of the 13th c., in the west cross-arm, where, according to the East Christian tradition, Last Judgement is depicted. The scene is unfolding in three tiers; upper tier (west wall) bears an enlarged version of Deesis (dynamic and asymmetrical, as characteristic of the style of this epoch); on the south and north walls, presumably, Holy Apostles were depicted; in the centre of the middle tier (west wall) is Hetoimasia, flanked with extremely small figures of Adam and Eve; to the left is the procession of the Righteous, to the right – the sequence of Sinners; scenes of the Hell are continued on the north wall (articulated into the equal-sized square "panels"); below it, the animals "return" the deceased; on the north pilaster "merciless rich" is depicted. Very high lower tier (it looks as a kind of "support") is partially occupied by the images of the Hell (noteworthy is the baby Anti-Christ on the knees of the Hades riding a dragon); left part of the west wall, as well as lower tier of the south wall, is given to the Paradise (St. Peter, the Righteous, Flame-like Cherub, Blessed Thief, the Virgin, Abraham' Bosom).

In terms of artistic rendering, remarkable is the co-existence of the diverse-sized compositions within a single system, which is already discernible in the 12th c. and becomes characteristic of the 13th c. Noteworthy are the increased dimensions of the lower tier, images of which "draw closer" to the visitor, making one feel the difference of the scale even more vividly, and contributing to the special accentuation of the Virgin, Abraham' Bosom and Entry into Jerusalem (quite unusually) depicted on the opposite walls. This "unusual trait", certainly, needs some explanation.

H. Maguire, discussing the significance of an antithesis in the Byzantine art (and Ikvi composition seems likely to be based on the same principle), considers juxtaposition of the Entry into Jerusalem and the Enthroned Saviour (justified by numerous literary sources) – i.e. of the Glory of the Lord and His earthly humbleness (this antithesis is likewise well known in Georgian hymnography) – as one of its characteristic examples. However, noteworthy is the inclusion of the Entry into Jerusalem in the context of the Resurrection prefigurations (Daniel in the Lions' Den, Raising of Lazarus, etc.) and is also interpreted as a symbolic victory over the death. If this is the case, the Last Judgement in Ikvi is also "filled" with the Soteriological contents – the same is true of the "Ancient Tropologion" (uZvelesi iadgari), where hymns on the Entry into Jerusalem lay emphasis on the links with the Easter, the meaning of which is accentuated by the Miracle of Jonah or the Crossing of the Red Sea. The posture of the Saviour – His turning back – violates "horizontality" of the composition spread over the entire north wall, while large figures of the Jerusalem citizens (one of them is depicted on the pilaster facing the middle space of the church) diminish the seclusion of the composition. It should be noted that exegetical sources interpret the Jerusalem citizens as Angels, while in the hymn by Romanus the Melodist, their words "Thou art the Lord, Who hath saved Adam" seem to be "illustrated" by the images of the Virgin and the Abraham' Bosom. Thanks to the figures of the Jerusalem citizens the visitor has an impression of direct connection with this scene, of "joining" it immediately after the entering of the church, while the concept of Resurrection – Salvation is even more vigorously emphasized by its co-existence with the Hell episodes and miracle scenes of St. George (of the same scale and structure as the latter), as if continuing

them in the north cross-arm, which seem to create a picture of the Hell "harrowed" by the Saviour. Thus, in Ikvi we have both the traits of the dynamic style and common Eastern Christian tendency towards harmonisation of the real and depicted space (the city, in the Miracle of St. George with the Dragon, seems to replace Jerusalem, non-depicted in Entry into Jerusalem, due to the place limitation).

Last Judgement theme is further enlarged by the murals in the dome (Ascension = Second Coming) and the arches (to the West – Angel Rolling up the Sky and the Righteous; to the East – Communion of the Apostles, where only St. Peter and St. Paul are represented, thus, according to N. Aladashvili, a symbolic image, in the form of the Consecration of the Offering, while the Cross in the centre introduces an eschatological aspect and Apostles are perceived pendant Righteous Bishops and Entry into Jerusalem – the beginning of Passion (in the west cross-arm). Depiction of the Communion of Apostles in the uppermost zone also bears indication of the contemporary theological disputes on the Communion (acute in the anti-monophysicist Georgia as well), while the image of the Cross bears historic implications of the conversion of Georgia.

One more peculiar trait is the depiction of St. Mary the Egyptian as an orans in the west door jamb. She seems standing at the Sepulchre of the Lord (known from her Vita) and together with St. Christopher represented on the opposite jamb, is perceived as a dweller of the Celestial Jerusalem, echoing the concept of transforming the Second Coming into the Celestial Jerusalem, stressed in the murals.

ნახ. 1. იკვის დასავლეთი მკლავი. სქემა. (მ. დიდებულიძის მიხედვით)

სურ. 1. იკვი. ჩრდილოეთი მკლავის მოხატულობა

სურ. 2. იკვი. გუმბათქვეშა თაღების მოხატულობა

ნატალია ჩიტიშვილი
ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მასალები ქართლის მეტეხის ტაძრის ისტორიისათვის

იმ ეკლესიათა შორის, რომელთა აგებაც, გადმოცემის თანახმად, მეფე ვახტანგ გორგასლის საქტიტორო მოღვაწეობას უკავშირდება, ერთ-ერთია მეტეხის ღმრთისმშობლის ტაძარი ქართლში, კასპთან ახლოს.[1] აღრეული ეკლესიის რაიმე კვალი მეტეხში დღეს შემორჩენილი არაა – შესაძლოა, იგი საგანგებო არქეოლოგიური კვლევა-ძიების დროს გამოვლინდეს.

დიდი ზომის გუმბათიანი ტაძარი, რომელიც ამჟამად სოფელ მეტეხში დგას, ვახტანგ გორგასლის ეპოქაზე ბევრად გვიანდელია, ამასთან ასწლეულების განმავლობაში რამდენჯერმე განახლებულ-გადაკეთებული. ტაძრის აგების თარიღი უცნობია, თუმცა მის ხუროთმოძღვრულ სახეში აღბეჭდილი მხატვრული ნიშნების მიხედვით ცხადი ხდება, რომ ეს XIII საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა მომხდარიყო.

მეტეხის ღმრთისმშობლის ეკლესია მდინარე მტკვრის მარჯვენა ნაპირთან გაშენებული, მწვანეში ნაფლეთი სოფლის ჩრდილოეთ კიდეში, მთის ფერდის მოსწორებულ ბაქანზეა აღმართული; ნაგებობა თავისი მასიური ფორმებით, ზეაზიდული პროპორციებით, განსაკუთრებით კი მაღალი, რამდენადმე კონუსური ფორმის გუმბათით ჯერ კიდევ შორიდან – კასპი-მეტეხის გზიდან იქცევს ყურადღებას, მდ. მტკვარზე გადახედს კი მთელი მასშტაბით წარმოუდგება თვალწინ (სურ. 1).

* * *

მასალები და მონაცემები მეტეხის ხუროთმოძღვრული კომპლექსის, მისი ისტორიისა და იქ დაცული სიძველეების შესახებ XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ჩნდება ძველი საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობით დაინტერესებულ ავტორებთან. იქიდან მოყოლებული, ძეგლის თაობაზე არაერთხელ დაიწერა. მიუხედავად ამისა, იგი დღემდე არ ყოფილა მონოგრაფიულად შესწავლილი.

მეტეხის თაობაზე, ძირითადად, ისტორიული რიგის მოკლე ცნობები ჩართულია დ. ბაქრაძის მიერ, 1875 წელს გამოქვეყნებულ ენციკლოპედიური ხასიათის პუბლიკაციაში კავკასიის ქრისტიანული სიძველეების შესახებ.[2] მისგან განსხვავებით, ეპისკოპოს კირიონ სადაგლოშვილის (შემდგომში საქართველოს კათოლიკოს პატრიარქი კირიონ II) 1893 წლის ნარკვევში შედარებით ვრცლადაა აღწერილი ტაძრის არქიტექტურა, მოცანილია მასალები ტაძრის ისტორიის, აგრეთვე იქ დაცული სიძველეების შესახებ.[3] იგივე ითქმის 1902 წელს ჟურნალ „მოგზაურში“ დაბეჭდილ სტატიაზე „სოფელი მეტეხი და

1 ეს გადმოცემა ვახტანგ გორგასალს აგრეთვე მიაწერს სამთავისისა და ერთაწმინდის ტაძრების აგებასაც. ისტორიული აღწერა მეტეხის ძველის ტაძრისა. მწყემსი, №12 (1903), გვ. 6-10.

2 Д. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства (ТТб., 1873), გვ. 102.

3 Садзагелов-Иверисли, Исторический очеркъ Метехского храма. Пастырь, №№16-17, 18-19 (1891).

მისი ნაშთი",[4] სადაც ეკლესიის შესახებ იმხანად უკვე ცნობილი საისტორიო მასალების (ისევე როგორც სიძველეების) და გადმოცემების გვერდით ყურადღება გამახვილებულია ეკლესიის განახლების ცალკეულ ეტაპებზე. ასევე მითხრობილია XIX საუკუნის მიწურულს კომპლექსში აღსადგენად გაწეული სამშენებლო სამუშაოების შესახებ.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მასალები მეტეხის ეკლესიის შესახებ მხოლოდ XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ჩნდება. ესაა ს. მაკალათიას ცნობები ტაძრის არქიტექტურასა და მის ეპიგრაფიკაზე (ტაძრის ისტორიის შესახებ ადრეულ პუბლიკაციებში არსებული მოსაზრებების მოხმობასთან ერთად ავტორი ეკლესიის აგების სავარაუდო პერიოდს XI-XII საუკუნეებით განსაზღვრავს).[5] პარალელის სახით მეტეხის ეკლესია დასახელებულია ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ ნაშრომებშიც – როგორც განმახოგადებელი ხასიათის მონოგრაფიებში, ისე ცალკეული ძეგლებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში.[6] ყველაზე მეტეხის ტაძარი პარალელის სახით XIII საუკუნის სხვა ძეგლთა გვერდითაა მოტანილი.

საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობაში ბართულ სტატიაში ტაძარი XIII საუკუნითაა დათარიღებული, კომპლექსის სხვა ნაგებობები კი ზოგადად გვიანი შუა საუკუნეებით (გალავანი, კოშკები) და XIX საუკუნით (სამრეკლო და გალავნის დასავლეთით მდებარე სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობა), ამასთან მითითებულია მისი რამდენიმეგზის განახლების თაობაზე (ქრონოლოგიის განსაზღვრის გარეშე).[7]

ეკლესიის ფასადებზე შემონახულ ისტორიული ხასიათის წარწერებს მიეძღვნა გ. ოთხმეზურის ნაშრომი, სადაც ეპიგრაფიკასთან ერთად XVI-XVII საუკუნეების დოკუმენტური წყაროების ნაწილის გათვალისწინებით მოკლედაა მიმოხილული ძეგლის ისტორიის ცალკეული ეტაპებიც.[8] პუბლიკაციაში ეკლესიის აგების დროდ XIII საუკუნეა მითითებული. ეპიგრაფიკაზე დაყრდნობით, ნაშრომში განსაზღვრულია, აგრეთვე, მისი აღდგენა-განახლების ცალკეული თარიღები – გუმბათის აღდგენა მეფე ლეარსაბ I-ის დროს (1527-1556 წწ.), კათოლიკოს ნიკოლოზ IX-ის დროინდელი განახლება (1687 წ.).

საქართველოს ძეგლთა დაცვის სამმართველოს არქივში ინახება მეტეხის ეკლესიის ანაზომები, შესრულებული 1962 წელს არქიტექტორების რობერტ ცინცაძის, გურამ ჭეიშვილისა და გელა ჯაფარიძის მიერ. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოყენებულია ამ ნახაზების ნაწილი[9].

* * *

მეტეხის ეკლესიის ეზო გვიანი ხანის შენარებით დაბალი გალავნითაა

---

4 იოანე მეტეხი და მისი ნაშთი. მოგზაური, № 9-10 (1902), გვ. 683-686.

5 ს. მაკალათია, თქმის ხელობა 1959, თბ., გვ. 11-12.

6 გ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 63, 67, 78, 102; გ. ბერიძე, რ. მეფისაშვილი, ლ. რჩეულიშვილი, რ. შმერლინგი, თბილისის მეტეხის ტაძარი, თბ., 1969, გვ. 61, 63; გ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974, გვ. 60; ი. გომელაური, ერთაწმინდა, თბ., 1976, გვ. 20, 31, 34.

7 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, თბ., 1990, გვ. 177-179.

8 გ. ოთხმეზური, მეტეხის წარწერები. კლიო, №18 თბ., 2003, გვ. 3-12.

9 გეგმის ნახაზში მცირედი ცვლილებაა შეტანილი. კერძოდ, დამატებულია ამჟამად გაქრობული ხრდილოეთი კარი.

შემოხლეტილი. ეზის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში დგას სამრგვლო სოფლის მცხოვრებთა თქმით, გალავნის დასავლეთით მდგარა რიყის ქვით ნაგები პატარა ეკლესია, რომელიც მიწისძვრის დროს დანგრეულა.

ტაძარი ნახევარწრიული ჯვრის ტიპისაა (სურ. 2). იგი ჯვარგუმბათოვანი ნაგებობის იმ სახესხვაობას განეკუთვნება, რომელიც XI საუკუნის დასაწყისიდან ვიდრე XVIII საუკუნის ჩათვლით დამკვიდრებული იყო ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში.[10] ტაძრის გუმბათი ორ მახლობელ ბურჯს და საკურთხევლის შვერილებს ებჯინება. გუმბათქვეშა კვადრატიდან გუმბათის ყელზე გადასვლა ხდება აფრების მეშვეობით. სამი სარკმლით განათებულ საკურთხეველს საკმაოდ ღრმა ბემა აქვს, ცენტრში კი სწორკუთხა ტრაპეზის ქვაა დადგმული. აფსიდს ერთსაფეხურიანი შემაღლება – დასაჯდომელი შემოუყვება; მისი აღმოსავლეთი კედლის ცენტრში ნახევარწრიული ნიშაა. საკურთხევლის გვერდით არსებულ სამკვეთლოს და სადიაკვნეს აღმოსავლეთით თითო სარკმელი აქვს. მათგან მხოლოდ სამკვეთლო უკავშირდება საკურთხეველს თაღოვანი ღიობით. პასტოფორიუმთა ზემოთ მოწყობილია სამალავი ოთახები, რომლებიც აღმოსავლეთ, სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში გაჭრილი მცირე, მრგვალი სარკმლებით ნათდება. ტაძრის საკურთხეველი ძირითადი სივრცისგან მოგვიანო ხანის მარმარილოს კანკელითაა გამოყოფილი. სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს შესასვლელებთან მარმარილოსავე სალხინებლებია აღმართული.

ინტერიერში, გუმბათქვეშა ჩრდილო-დასავლეთ საყრდენი ბურჯის აღმოსავლეთ პირზე ჯვრის რელიეფური გამოსახულებაა. როგორც ვახუშტი ბატონიშვილის აღწერებიდან ჩანს, მეტეხის ტაძარი არქიმანდრიტის რეზიდენცია იყო.[11] ამის გათვალისწინებით არ გამოირიცხება იმის შესაძლებლობა, რომ სწორედ აქ იყო ღმრთისმსახურების გარკვეულ მონაკვეთში არქიმანდრიტის სადგომი ადგილი.[12]

ტაძრის ინტერიერი გუმბათის ყელში გაჭრილი თორმეტი ვიწრო სარკმლიდან შემოსული რბილი შუქით ნათდება. გუმბათიდან ჩამოვარდნილი სინათლის გარდა, ინტერიერში განათების ძირითადი წყაროა ჩრდილოეთ, სამხრეთ და დასავლეთ კედლებში გაჭრილი ორ-ორი ფართო სარკმელი, საიდანაც სინათლის ნაკადი უხვად ეფინება ტაძრის შიდა სივრცეს.

ეკლესიას თავდაპირველად სამი შესასვლელი ჰქონდა – ჩრდილოეთით,

---

10 ა. ზაქარაია, ქართული ხუროთმოძღვრება XI-XVIII სს., თბ., 1990, გვ. 8.

11 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, რედაქტორი: ს. ჯანაშვილი, თბ., 1973, გვ. 341.

12 ეკლესიის ძირითად სივრცეში მაღალი წოდების სახელოვნო თუ საერო მმართველთა ადგილის მსგავს გამოყოფას მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში. ის ხან ბურჯში, ან კედლის სისქეში შეკრული ნიშის სახით იყო შექმნილი, ხანაც ცალკე მდგომი საყდრის/ტახტის სახით. როგორც ჩანს, ღვთისმსახურების გარკვეულ დროს, მღვდელმთავარი ან წინამძღვარი ამ ადგილს იკავებდა. გ. ჩუბინაშვილი მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიის (545-586 წწ.) დასავლეთ კედლის სამხრეთ კუთხეში შექმნილ ნიშას ქართლის კათოლიკოსის დასაჯდომლად მიიჩნევდა (Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари Тб., 1948, გვ. 11). თანამედროვე ნიშები რამდენადმე უფრო მოგვიანოდ გვხვდება ტაო-კლარჯეთის X საუკუნის ეკლესიებში (ოშკი, ხახული, პარხალი, თმოგვი) (გ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი თბ., 1991, გვ. 51-52, 169; W. Djobadze, Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjeti and Savseti, Stuttgart, 1992, გვ. 127, 189, 223). შემდგომში წინამძღვრისთვის განკუთვნილი დასაჯდომელი ცალკე ნაგები საყდრის სახით ჩნდება როგორც დასავლეთ (წალენჯიხა, შემოქმედი, გელათი, ცაიში), ისე აღმოსავლეთ (სვეტიცხოველი, სამთავრო) საქართველოში.

სამხრეთით და დასავლეთით. მოგვიანებით, ნაგებობის განახლება-შეკეთებისას, ჩრდილოეთი შესასვლელი გააუქმეს.

მეტეხის ტაძარს ჩვენამდე თავდაპირველი სახით არ მოუღწევია. მრავალასწლოვანი ისტორიის გარკვეულ ეტაპებზე იგი რამდენჯერმე აღუდგენიათ და განუახლებიათ. აღდგენილ იქნა მისი ინტერიერის ცალკეული მონაკვეთები, უფრო მეტად – ფასადები. ამის გამო ნაგებობის თავდაპირველი სახე საგრძნობლადაა შეცვლილი, თუმცა მისი აღდგენა გარკვეულწილად მაინც შესაძლებელია.

ტაძრის ჯვრის მკლავების გვერდითა კედლებზე შემორჩენილი ფრაგმენტებით ირკვევა, რომ მისი ფასადები თავდაპირველად სამ-სამი ლილვით შექმნილი თაღნარით იყო გაფორმებული. ლილვები, თავის მხრივ, სხვადასხვა ორნამენტული მოტივით გაფორმებულ ოთხკუთხა ბაზისებს ეყრდნობოდა (სურ. 3). ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრული სახის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ელემენტს წარმოადგენს სამხრეთ, დასავლეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე გამოყენებული, ბეთანია-ქვათახევის ჯგუფის ტაძრებიდან კარგად ცნობილი, ორ სარკმელს შორის აღმართული დიდი ზომის ჯვრის მოტივი. ჯვარიც და სარკმელთა საპირეებიც უხვადაა შემკული ორნამენტული დეკორით. ამ მოტივთა გამოყენებით, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში გარკვეული ელემენტების დამატებისას, მიღწეულია ფასადების დეკორატიული მორთულობის ერთიანობა.

დასავლეთი ფასადის ცენტრში გაჭრილი პორტალის ტიმპანი ერთ დროს შემკული იყო ორნამენტული დეკორით. ამჟამად შემორჩენილია ტიმპანის მცირე ფრაგმენტები, მათი მეშვეობით ორნამენტული დეკორის პირვანდელი სახის აღდგენა სირთულეს არ წარმოადგენს. ტიმპანში მოგვიანო გადაკეთებისას (სავარაუდოდ XIX საუკუნის ბოლოს) ჩადგმულ იქნა ღმრთისმშობლის მიძინების რელიეფური კომპოზიცია.

ჩვენამდე მოღწეული უადრესი ისტორიული დოკუმენტი, სადაც მეტეხის ტაძარი იხსენიება, არის *„დაწერილი კახა თორელისა რკონის ღუთისმშობლისადმი"*. საბუთი 1260 წლით თარიღდება[13]. დოკუმენტიდან ირკვევა, რომ კახა თორელის მფლობელობაში შემავალ თემის ხეობაში მდებარე მეტეხთა ღმრთისმშობელს ეკუთვნოდა ორი სოფელი – ბეყეურეთი და გორგაითი. რაღაც მიზეზთა გამო სოფლები გაუყიდიათ, შემდგომში კი კახა თორელმა ისინი კვლავ უბოძა მეტეხთა ღმრთისმშობელს: *„ორი მიწაჲ მეტეხთა ღ(მრთ)ისმშობლისა იყო შეწირული: ბეყეურეთი და გორგაითი. მათ კიდე გაეყიდა და მე ვკრეთცა მეტეხთა ღ(მრთ)ისმშობელს მოვაჴსენე ჩემის სულისათჳს"*.[14] ამ რეგიონის თორელთა მფლობელობაში ყოფნა ჯერ კიდევ საორბისის ეკლესიის 1152 წლის წარწერაში ჩანს[15] თორელ-ჯავახიშვილთა ჩვენამდე მოღწეული ისტორიული დოკუმენტებიდან ნათელია, რომ XIV საუკუნისათვის რეგიონი კვლავ თორელთა სამფლობელოშია.[16]

1392 წლის 1 დეკემბრის საბუთით, სოფელი მეტეხი ქართლ-კახეთ-

13 ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი, I, IX-XIII სს. შეადგინეს და გამოსაცემად მოამზადეს თ. ენუქიძემ, ვ. სილოგავამ, ნ. შოშიაშვილმა თბ., 1984, გვ. 148-150.

14 იქვე. გვ. 148.

15 Г. Чубинашвили, Саорисская церковь, Вопросы истории искусства Тб., 1970, გვ. 279-288.

16 ნ. შოშიაშვილი, თორელთა ფეოდალური სახლის ისტორია და შოთა რუსთაველი, შოთა რუსთაველი. ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი, თბ., 1966, გვ. 63.

მესხეთის საკათალიკოსოს ეკუთვნის; ცხადია, მასთან ერთად თვით ტაბარეთ ქართლის კათოლიკოსის სამწყსოში შედიოდა.[17] 1447 წლის 25 დეკემბრის გუჯარით, რომელსაც ამტკიცებს მეფე გიორგი VIII (1446-1466), სიფულე მეტეხი კვლავ იხსენიება, როგორც ქართლ-კახეთ-მესხეთის საკათალიკოსოს კუთვნილება.[18] 1467 წელს ქართლის კათოლიკოსი აბრამ აბალაკი თამარის დროინდელი ძველი წისქვილის ნაცვლად აგებს ორ წისქვილს და სწირავს „ყოვლად წმიდასა მცხეთისა მეტეხთა ღვთისმშობელსა“.[19] XV საუკუნის მეორე ნახევრამდე „მეტეხთა ვენახი“ ეკუთვნოდა ივანიას ძეს; იგი უშვილოდ გარდაცვლილა და მამული უბოძებია ვინმე დიმიტრისათვის, რომელიც ასევე უშვილოდ გარდაიცვალა. 1470 წელს კათოლიკოსმა დავით V-მ (1466-1479)[20] მეფე ბაგრატ VI-ის (1455-1478)[21] ბრძანებით სხვა სიფულებთან ერთად „მეტეხთა ვენახი“ უბოძა „მაღალას ძეს მახარებელსა“.[22] XV საუკუნეში მოღვაწე მახარებელი მაღალაძე (1442-1501) ცნობილია სხვადასხვა ისტორიული დოკუმენტებიდან[23]; მათი შესწავლით ირკვევა, რომ მახარებელი ალუზრდია კათოლიკოს დავით V-ს. იგი იყო მღვდელი, მცხეთის სვეტიცხოველის ქადაგი, აგრეთვე მოწმე სხვადასხვა საალაპე შეწირულობის წიგნებისა და დამწერი კონსტანტინე მეფის მიერ, 1492 წელს მეტეხის ღმრთისმშობლის ტაძრისათვის მიცემული შეწირულობის დამტკიცების წიგნისა.

XVI საუკუნის შუა ხანებისათვის ძლიერ დაზიანებული ტაძარი აღუდგენიათ. აღდგენითი სამუშაოების თაობაზე მოგვითხრობს ტაძრის ფასადზე, გუმბათის ძირში, სალტის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთზე ჩასმული, ხუთი ხაზის ორ კვადრზე არსებული საქტიტორო წარწერები. ივარაუდება, რომ ორივე წარწერა ერთი ოსტატის მიერ უნდა იყოს შესრულებული[24]. პირველი წარწერა შვიდსტრიქონიანია (სურ. 4):

დ(იდე)ბ(ა)ჲ ღ(მერ)თ(ო), მ(ე)ტ(ე)ხთა ღ(მრ)თისმშ(ო)ბელსა ჴ(ე)ლ-ვჴ(ა)ვ შენ(ე)ბ(ა)დ. ადიდე ღ(მერთ)ო ორსავ(ე) ცხ(ო)რ(ე)ბ(ა)სა მ(ე)ფეთ მეფე ლ(უარ) ს(ა)ბ.[25]

მეორე, ასევე შვიდსტრიქონიანი წარწერა პირველის ქვემოთაა განთავსებული (სურ. 5):

---

17 ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. III, ტექსტი გამოსცა, შენიშვნები და სახელები დაურთო ი. დოლიძემ, თბ., 1970, გვ. 176.

18 ქართული სამართლის ძეგლები, II, ტექსტი გამოსცა, შენიშვნები და სახელები დაურთო ი. დოლიძემ, თბ., 1965, გვ. 187-191.

19 ს. კაკაბაძე, ისტორიული საბუთები, წ. II, თბ., 1913, გვ. 19-20.

20 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. II, გამოსაცემად მოამზადეს დ. კლდიაშვილმა მ. სერგულაძემ, თბ., 1993, გვ. 13-14.

21 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. I, გამოსაცემად მოამზადეს დ. კლდიაშვილმა მ. სერგულაძემ, გ. ცაგარეიშვილმა, გ. ჯანდიერმა, თბ., 1991, გვ. 232-234.

22 ქართული სამართლის ძეგლები, III, გვ. 213-216.

23 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. III, გამოსაცემად მოამზადეს ა. ბაქრაძემ, ლ. რატიანმა და გ. თოხმენჯურმა, თბ., 2004, გვ. 87.

24 გ. თოხმენჯური, დასახ. ნაშრომი, გვ. 6.

25 იქვე, გვ. 5.

გ(ა)ლ(ა)ტ(ო)ზთა ზედამდეგსა სალირს შ(ეეწი)ე ღ(მერთმა)ნ დღე(გრძე)ლ(ობ)ით.[26]

პირველი წარწერის მიხედვით ცხადი ხდება, რომ ტაძრის აღდგენითი სამუშაოები მეფე ლუარსაბ I-ის (1512-1556) განგებით განხორციელდა. მიუხედავად იმ პერიოდისათვის ქართლში არსებული რთული პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიკური ვითარებისა, მეფე ლუარსაბი მაინც ახერხებს და დიდ ყურადღებას იჩენს ეკლესია-მონასტრების მიმართ. დოკუმენტური წყაროების მიხედვით ნათლად ჩანს, რომ იგი ბევრს ზრუნავდა სვეტიცხოვლის, რუისის, თბილისის სიონის და სხვა ეკლესიებზე.[27] მეტეხზე დაცულ არც ერთ წარწერაში არაა მითითებული აღდგენითი სამუშაოების განხორციელების თარიღი, თუმცა ტექსტში მეფე ლუარსაბ I-ის მოხსენიების გამო მეტეხის ტაძრის აღდგენითი სამუშაოების ეს ეტაპი შეიძლება განისაზღვროს მისი ზეობის ხანით, სახელდობრ 1527-1556 წლებით. ნიშნეულია მეორე წარწერაში მოხსენიებული სალირის თანამდებობა – *გალატოზთა ზედამდეგი*. ვ. ბერიძის განმარტებით,[28] ზედამდეგის ფუნქციას მშენებლობის ზედამხედველობა წარმოადგენდა.

ლუარსაბ I-ის დროს ტაძარი მნიშვნელოვნად განუახლებიათ. ამ შეკეთებათა შედეგად საგრძნობლად შეიცვალა ნაგებობის პირვანდელი სახე. როგორც ჩანს, იმ პერიოდში ტაძარი იმდენად ყოფილა დაზიანებული, რომ გუმბათი თავიდან იქნა ამოყვანილი (ამჟამად კონუსური ფორმისა). საგრძნობლად განუახლებიათ ფასადებიც. სწორედ ამ აღდგენისას უნდა გაეუქმებინათ ჩრდილოეთი შესასვლელი – ამგვარი ვარაუდის გამოთქმის საფუძველს იძლევა ღიობის ამოსაშენებლად გამოყენებული ქვის იგივეობა გუმბათის ყელის მოპირკეთებასთან (ამოსაშენებლად შიდა მხრიდან გამოყენებულია თხელი აგური, გარედან კი კედელი ყვითელი ფერის ქვითაა მოპირკეთებული).

განახლებისას გარკვეულწილად შეიცვალა ფასადების დეკორატიული მორთულობის სისტემა. ამასთანავე, აღდგენისას, როგორც ჩანს, მაინც ცდილობდნენ შეენარჩუნებინათ ნაგებობის თავდაპირველი იერი. ასე მაგალითად, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ტაძრის მკლავები თავდაპირველად მთლიანად თაღნარის რიტმული რიგებით იყო გაფორმებული. დაზიანების შედეგად, ფასადებზე არსებული თაღების მნიშვნელოვანი ნაწილი ჩამოინგრა. XVI საუკუნის ოსტატებს უცდიათ თაღნარის აღდგენა, თუმცა არც თუ წარმატებით – განახლებულ ნაწილებზე თვალნათლივ ჩანს იმხანად უკვე დაკარგული თავდაპირველი მაღალი პროფესიული ოსტატობა, ხელის სიმტკიცე, ლილვების სწორი ხაზი და რკალის ნახევარწრიულობა.

გარდა ექსტერიერისა, აღდგენა მნიშვნელოვნად შეეხო ინტერიერსაც. სახელდობრ, დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯიდან დასავლეთი კედლის პილასტრისკენ გადასროლილი თაღების თავდაპირველი ნახევარწრიულობა დარღვეულია და მათ უსწორმასწორო ნახევარწრის მოყვანილობა აქვთ მიღებული.

შემდგომი ხანის წერილობითი დოკუმენტები მოგვითხრობს, რომ 1559 წელს მეფე სიმონ I-მა (1540-1600) სვეტიცხოველს განუახლა ძველად შეწირული

26 იქვე. გვ. 6.

27 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, I, გვ. 326-329.

28 ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, ტ. I, თბ., 1983, გვ. 16.

ნასოფლარები, მათ შორის – მეტეხიც.[29] ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულია მეტეხის ტაძრის კუთვნილი სახარება (H-2903, იხ. დამატება № 1); სახარების ფურცლებზე არსებული თანადროული მინაწერებიდან ირკვევა, რომ კათოლიკოს-პატრიარქმა ნიკოლოზ VI-მ (1584-1589)[30] მეტეხის ღმრთისმშობლის ტაძარს შესწირა ვინმე ბესარიონის ხელით, 1581 წელს[31] გადაწერილი ოთხთავი. გარდა თანადროული მინაწერებისა, სახარების ფურცლებზე შემორჩენილია მოგვიანო პერიოდის რამდენიმე მინაწერი, სადაც იხსენიებიან აშოთან ბატონიშვილის მეუღლე, შერმაზან ბარათაშვილის ასული ანა და მათი შვილები – ქაიხოსრო და დარეჯანი. როგორც ოთხთავის მინაწერებიდან და სახარების ვერცხლის ბუდის შემორჩენილ ფრაგმენტზე არსებული წარწერიდან ირკვევა, ოთხთავი, 1672 წელს აშოთან ბატონიშვილისა (1637-1692)[32] და მისი ოჯახის წევრების შემწეობით განახლებულ და ჩასმულ იქნა ვერცხლის კუბოში (იხ. დამატება № 2). ხელოვნების მუზეუმში დაცულ სახარების ყდის ფრაგმენტზე, აშოთან ბატონიშვილის წარწერის უკან სპარსული წარწერაა, სადაც ამ ბუდის ოსტატის, შაჰინ ალ-ჰაბის სახელია დაცული.

XVII საუკუნის მეორე ნახევარში, კათოლიკოს დომენტი III-ის (1658-1676) შემწეობით[33] ტაძრის პასტოფორიუმთა შესასვლელებთან მარმარილოს სალხინებლები და კანკელი იქნა აღმართული. კანკელი ხუთმალიანია, ცენტრალური თაღი შედარებით დიდია გვერდითებზე, სვეტებს კი სპირალისებურად მცენარეული წნული აუყვება. სვეტები ემყარება სწორკუთხა ბაზისებს, რომელთა წინა პირებიც ერთი ტიპის ორნამენტითაა გამშვენებული. სალხინებელთა სვეტები, კანკელის სვეტებისგან განსხვავებით, სადაა. სალხინებლები ოთხქანობა სახურავით იყო გადახურული; ამჟამად, სადიაკვნის შესასვლელის წინ აღმართულ სალხინებელს ეს გადახურვა აღარ აქვს.

მოგვიანოდ, 1687 წელს ტაძარი კვლავ განუახლებიათ. ამის თაობაზე გვაუწყებს სამხრეთი ფასადის დასავლეთ მონაკვეთზე, მწვანე ფერის ქვებზე შესრულებული ხუთსტრიქონიანი მხედრული წარწერა (სურ. 6):

ქ. ჩუენ იოთამ ამილახორ[ის] | ძმ(ა)ნ კ(ათალიკო)ზ(მა)ნ პატრ(ონ)მ(ა)[ნ] ნიკოლაოზ განვაახ]ლე მეორედ კედლითა სამხრ[ით] [...] | ინითა მეტეხთა ღ(მრ)თისმშ[ობელო] | მეოხ მეყავ წინაშე ძისა შენისა ქ(ორონი)კ(ონ)სა ტოე[34]

წარწერაში მოხსენიებული კათოლიკოსი ნიკოლოზი, იოთამ ამილახორის ძე, XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედის ცნობილი საეკლესიო მოღვაწეა.[35] ნიკოლოზ IX (1678-1688; 1692-1695) საქართველოში იმ დროს არსებული პოლიტიკური

---

29 ზ. ალექსიძე, შ. ბურჯანაძე, მასალები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიისა და ტოპონიმიკისათვის, წ. I, თბ., 1964, გვ. 153.

30 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. III, გვ. 295-297.

31 თ. ჯოჯუა, მეტეხის ოთხთავი, მრავალთავი, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, XXI, თბ., 2005, გვ. 190-199.

32 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. I, გვ. 230-231..

33 საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. IV, გამოსაცემად მოამზადეს ნ. კასრაძემ, ც. მეტრეველმა, ლ. მეფარიშვილმა, ლ. ქუთათელაძემ, ქ. შარაშიძემ, თბ., 1953, გვ. 13-14.

34 გ. თოხმეზური, დასახ. ნაშრ., გვ. 7-8.

35 საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები, გვ. 113-115.

არეულობის დროს თავის ძმასთან, გივი ამილახვართან ერთად გვერდში ედგა გიორგი XI-ს; იგი რამდენჯერმე იქნა გადაყენებული სამწყემსმთავრო საყდრიდან. XVIII საუკუნის დასაწყისში, როდესაც ქართლის ჯანიშინად ვახტანგი იქნა დადგენილი, მან კვლავ წამოაყენა ნიკოლოზის კანდიდატურა კათოლიკოსის საყდარზე; მაგრამ, ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, მას ბევრი მოწინააღმდეგე ჰყოლია ეპისკოპოსებისა და არქიმანდრიტების სახით, რომლებმაც *„არღარა ინებეს ნიკოლაოზ,რამეთუ არს სოფლური"*.[36] კათოლიკოსი ნიკოლოზი დიდად ზრუნავდა ეკლესია-მონასტრების განახლებასა და ახლად აშენებისთვის. მისი მწყემსმთავრობისას იქნა აგებული ტაძრები კოჯორში, ძეგვში, სალხინოში.[37] ნიკოლოზ IX-მ ეკლესია შეალესვინა და მოახატვინა თბილისშიც. მისი თაოსნობით, 1678-1688 წლებში, გრიგოლ გულჯავარაშვილის მიერ მოხატულ იქნა ცხოველმყოფელი სვეტის ქვის საბურველი სვეტიცხოვლის საპატრიარქო ტაძარში[38]. წარწერის თანახმად, კათალიკოს ნიკოლოზს მეტეხის ღმრთისმშობლის ტაძარი 1687 წელს აღუდგენია. ამასვე მოწმობს იმდროინდელი ისტორიული საბუთებიც.[39]

წარწერის მიხედვით, ნიკოლოზ IX-ს განუახლებია ტაძარი *„მეორედ ჴელითა სამხრით"* აღდგენა შესრულებულია მწვანე ფერის ქვით. შეკეთება შეეხო მხოლოდ ტაძრის გარესახეს. აღდგენილია სამხრეთი ფასადის დასავლეთი მონაკვეთის ზედა ნაწილი, აგრეთვე აღმოსავლეთი ფასადის ზედა მხარე და სამხრეთი მკლავის ზედა ნაწილი. ასევე აღდგენილია ლავგარდანის ნაწილიც. აღმდგენელთა ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი, როგორც ჩანს, ეკლესიის საფასადო დეკორის პირვანდელი სახის დაფიქსირება იყო. განახლებულ მონაკვეთებს ეტყობა ცდა – სამხრეთ ფასადზე ჯვრის ზედა მკლავის ორგვლივ ძველი ვარდულების ახლით ჩანაცვლებისას შენარჩუნებული ყოფილიყო XIII საუკუნის დროინდელი ვარდულის ნახატი, გარკვეულ წილად თავდაპირველი მორთულობა მართლაც შენარჩუნებულ იქნა, თუმცა სხვაობა (ქვის ჯიშისა და ფერის გარდა) აშკარად იგრძნობა შესრულების ხასიათში, ტექნიკასა და ოსტატობაში.

ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობის თანახმად,XVIII საუკუნისათვის მეტეხის ტაძარი მოქმედ მონასტერს წარმოადგენდა[40]. ამასვე ადასტურებს საქართველოს ეკლესიის ისტორიის ერთი ეპიზოდი დაკავშირებული კათოლიკოსების – ანტონი I-ისა[41] (1744-1755,1767-1788) და იოსების (ჯანდიერი)[42] (1755-1767) სახელთან, როდესაც, 1755 წელს, ანტონი I გადაყენებულ იქნა საკათალიკოსო საყდრიდან;

---

36 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, გვ. 481.

37 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, III, გვ. 298-300.

38 ვ. ბერიძე, მცხეთის კათედრალი „სვეტიცხოველი" და „ქართლის მოქცევის" [illegible] მის ფრესკებში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XV-B 1948, გვ. 135-164.

39 ქართული სამართლის ძეგლები, III, გვ. 589-592; შდრ. ქრონიკები, ტ. II, თბ., 1897, გვ. 506; ს. კაკაბაძე, ისტორიული საბუთები, წ. IV, თბ., 1929, გვ. 64-67.

40 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, გვ. 341.

41 საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები, გვ. 123-129. ანტონი I-ის მოღვაწეობის შესახებ იხ.: თ. ჟორდანია, ანტონი პირველი – საქართველოს კათოლიკოსი და ვლადიმირისა და იეროპოლის არქიეპისკოპოსი, სადვთისმეტყველო კრებული, №1 1991, გვ. 34-100; ქ. ნადირაძე, თედო ჟორდანიას საყურადღებო გამოკვლევა – ანტონი პირველი – საქართველოს კათოლიკოსი და ვლადიმირისა და იეროპოლის არქიეპისკოპოსი, საისტორიო მოამბე, №69-70 1997, გვ. 149-165.

42 საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები, გვ. 129-130.

მის ნაცვლად გამორჩეულ იქნა რუსთველი მთავარეპისკოპოსი იოსებ; თუმცა, 1764 წელს, მეფე ერეკლე II-ის დახმარებით, ანტონი I კვლავ იბრუნებს საპატრიარქო საყდარს, იოსებს კი კვლავ რუსთავის სამწყსო ჩააბარებს. მალევე, ანტონი I-ის მოწინააღმდეგეებმა კვლავ სცადეს მის წინააღმდეგ გამოსვლა – 1764 წელს მოწვეულ იქნა საეკლესიო კრება, რომელმაც გაამართლა ანტონი I, ხოლო მისი მოწინააღმდეგენი დაისჯნენ. დასჯილთა შორის იყო რუსთველი ეპისკოპოსი იოსებიც[43]; იგი გასახლებულ იქნა ხოფულ მეტეხში მდებარე ღმრთისმშობლის მონასტერში[44].

1802 წელს, ერეკლე II-ის შვილის, ფარნავაზის ცოლი და ქსნის ერისთავის გიორგის ასული ანნა მეტეხის ღმრთისმშობელს სწირავს ქსოვილს, „კვარცხლბეკად ოპიატისა“ ამ ქსოვილის ადგილსამყოფელი ამჟამად უცნობია. მეტეხის ტაძრის კეთვინტ იმ ნივთთა შორის, რომლებიც გ. ბოჭორიძემ 1924 წელს ქართლის სხვა სიძველეებთან ერთად „მეტეხის“ მუზეუმს გადასცა, ეს ქსოვილი არ ჩანს. ცნობილია ქსოვილზე არსებული წარწერა, რომელიც 1902 წელს, გერნალ „მოგზაურში“ გამოქვეყნდა: *„ჰბა შენ ხელოვანთა უბადებელნო და ცათა უფრცელნო და ღრუბელთა სულ მცირე რომელმაც იწყვრთე იგი მარგალიტისა შენისა მჭრეტბელი სამარადისი სამსახურებისა შენთა, ხორთა შთამოხსნისა სანატრელისა სრულთაჲ საქართველოს მეფისა ირაკლი მეორისა ძისა უფლისწულისა ფარნავაზის ფერცხალი და თანახორცი, ქსნის ერისთავის გიორგის ასული ანნა ვიძლვნი თითო ნაღვწსა ამას კვარცხლბეკად იაზიკისა შენისა შეწირე ესე ვითარცა ოდესმე ძემან მწყლოლი ქრისტესი მის და ნაცვლად გვაგე მადლი და საფარველი შენი და ცხოვრებისა ჩვენისა განგრძობა ძით და ასულით ჩვენით და საკუთრისცა ცხოვრება საკუთრი მოგვანიჭე ჩვენ. აგვისტოს კ წელსა ჩჟბ, ქ(ორონი)კ(ონს) უკ.“*[45]

1810 წელს ვინმე ანნამ, მოლარე პეტრეს მეუღლემ, მეტეხის ტაძარს შესწირა ბარძიმი, ფეშხუმი, ვარსკვლავი, კოვზი და ლახვარი (ყველა ვერცხლისა). ამ ნივთთაგან ჩვენამდე მხოლოდ ბარძიმმა და ვარსკვლავმა მოაღწია – ორივე მათგანი საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმშია დაცული (იხ. დამატება № 15); ბარძიმზე არსებული მხედრული წარწერიდან ცნობილი ხდება, რომ ანას მეუღლე, პეტრე მეტეხის ტაძარში განისვენებს („*მეუღლესა ჩემსა, მ(ო)ლარე პეტრეს, ტაძარსა მას დაფლულსა*“).

1884 წლამდე ტაძარში დაცული იყო ღმრთისმშობლის ორი ხატი. გაზეთ „დროებაში“ გამოქვეყნებული ცნობის მიხედვით, ისინი 1884 წლის 28 აგვისტოს მოუპარავთ.[46] საგაზეთო სტატიაში შემონახულია ხატების ზოგადი აღწერილობა: *„ხატი ღვთისმშობლისა, კარებიანი, ვერცხლის ოქროთი დაფერილი. ეს ხატი იყო სამაღლით ნახევარ აღლი, ხოლო სიგანით ერთი ჩარექი. ხატს უსხვეს თეთრამეტი დიდრონი იაგუნდი, ათიც ბაშყალი, ცამეტი წვრილი ფერუზი, ათიც ბაშყალი მარგალიტი, თქვა ცამეტი წვრილი მარგალიტი; ნაწილები უსვენია ვერცხლში ორმოცდა თეთრამეტი; თან ჰქონდა ვერცხლის ხატი, ოქროთი*

---

43 საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ პატრიარქი იოსები წმინდანად იქნა შერაცხილი, მისი ხსენების დღეა 17 (30) ოქტომბერი.

44 Садзагелов-Иверисли, Исторический очерк Метехского храма, Пастырь, №18-19, 1891, გვ. 14.

45 ხოფული მეტეხი და მისი ნაშთი, მოგზაური, №9-10, 1902, გვ. 686.

46 დროება, №193, 1884, გვ. 2.

დაფერილი; გარედამ აქვს სამი გირვანქა დაუფერავი ქვრცხლი.

მეორე ხატი იყო სამი ჩარექი სიმალლე და სამი ჩარექი სიგანე. ამას ექნებოდა უმეტეს ოთხის გირვანქისა ქვრცხლი თავის ოქროთი დაფერილი. ამასაც ჰქონდა რამდენიმე თვალი შედი თუ ცოტა მეტი.“[47]

ეპისკოპოს კირიონის აღწერიდან დამატებით ხდება ცნობილი, რომ ამ ორ ხატთაგან პირველი ტაძრის თავი-ხატი იყო, ხოლო მეორე, შედარებით პატარა – ბეთლემის ღმრთისმშობლისა.[48]

ნიშნეულია, რომ გვიან შუა საუკუნეებში, სავარაუდოდ XVIII საუკუნის ბოლოს, მეტეხის ტაძარში გადაუტანიათ მაღალაანთ ეკლესიის კუთვნილი საეკლესიო ნივთები (აღდგომის ხატი, შეწირული 1689 წელს ნიკოლოზ მაღალაძის მიერ[49]; მის მიერ შეწირული მეორე ხატი – ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრია; 1750 წლის ბარძიმი, შეწირული ნიკოლოზ მაღალაძის მიერ[50]; 1796 წლის ფეშხუმი, მიტროპოლიტ იუსტინე მაღალაძის შეწირულება[51] – იხ. დამატება №19-22). როგორც ჩანს, ამ პერიოდში მაღალაძეთა საგვარეულო სამკვლე კომპლექსი მიტოვებული იყო და ამის გამო ნივთების გარკვეული ნაწილი მეტეხის ტაძარში გადმოიტანეს.

ძნელი სათქმელია, როდის უნდა გადაეტანათ მაღალაანთ ეკლესიიდან მეტეხის ტაძარში საეკლესიო ნივთები. 1764 წლის ერთ-ერთ საბუთიდან ირკვევა, რომ ამხანად მაღალაძეთა სახახლე გაუკაცრიელებული იყო – *„წინარეხს მაღალაშვილების სახახლე ხარაბა დამწყარი არის“*[52]. თუმცაღა, იმავე საბუთიდან ჩანს, რომ ამ მხარეში მაღალაძეები კვლავ განაგრძობენ სახლობას. ვახუშტი ბატონიშვილის აღწერიდან ცხადი ხდება, რომ XVIII საუკუნის მეორე მეოთხედისათვის ტაძარს ჯერ კიდევ მაღალაძეები პატრონობენ. ამასვე ადასტურებს 1796 წელს, მრეველი მიტროპოლიტის, იუსტინეს მიერ ბეთლემის ღმრთისმშობლისადმი შეწირული ფეშხუმი (იხ. დამატება № 22). ცხადია, რომ ამ პერიოდისათვის ტაძარი მიქმედი იყო და მას მაღალაძეები პატრონობდნენ.

ეკლესიის ბლ. იოსელიანისეულ აღწერაში, რომელიც 1847 წელს კავთურას ხეობაში მისი მოგზაურობის შედეგად შეიქმნა[53] საეკლესიო ნივთები არ ჩანს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ დროისათვის ისინი უკვე მეტეხის ტაძარში იხახებოდა. უცნობია, თუ რატომ მიატოვეს მაღალაძეებმა საკუთარი სამკვლე.

---

47 იქვე, გვ. 2.

48 Салзагелов-Иверисли, დახახ. ნაშრ., გვ. 14.

49 ნიკოლოზ მაღალაძის საქმიტორო მიღვაწეობა კარგადაა ცნობილი: იგი იხსენიება სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე ჩასმული ვერცების რელიეფის წარწერაში (1674 წ.); მან შეაკეთებინა და მოახატვინა მაღალაანთ ეკლესია 1677 წელს; ასევე განაახლა ნიაბის ეკლესია 1682 წელს; 1704 წელს ნიკოლოზ მაღალაძემ სახსრები მოაგროვებინა ეკლესია ააგო თავისი დის – ხვარაშანის საფლავზე.

50 1750 წელს მღვდელ მღვდან ქალაგმა ნიკოლოზ მაღალაძემ მეტეხის ტაძარს შესწირა ქვრცხლის ბარძიმი, რომელიც მასზე არსებული წარწერის თანახმად (წარწერა ნიკოლოზის დროინდელია, ანუ 1750 წლისა) გაუკეთებია მის პაპის ძმას, არქიმანდრიტ ნიკოლოზს (1663-1700) (ნიკოლოზის თაობაზე იხ: პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. 3, გვ. 88-90.); XVIII საუკუნეში მიღვაწე ნიკოლოზ მაღალაძემ კი ეს ბარძიმი განაახლა, დაურთო წარწერა და შესწირა მეტეხის ტაძარს.

51 გარდა ამ შეწირულობისა, ცნობილია, რომ 1803 წელს იუსტინემ დადგა რეხის ტაძარში ტრაპეზი – ამაზე მიგვითითებს ტრაპეზზეც არსებული წარწერა – შდრ. Г. Чубинашвили, К истории Рунского храма, Вопросы истории искусства, Тб., 1970, გვ. 204.

52 ს. კაკაბაძე, ქართლის 1725-1740 წლის აღწერის ნაწყვეტი, საისტორიო კრებული, IV, 1929, გვ. 30.

53 პ. იოსელიანი, დიდი მოურავი გიორგი სააკაძის ცხოვრება, თბ., 1973.

ამასთანავე, საგულისხმოა, რომ მაღალაძით ეკლესიის კუთვნილი ნივთები! გადატანილ იქნა არა იქვე მდებარე ქვათახევის მონასტერში (რომელიც იმ დროს მოქმედი იყო), ან სოფელ წინარეხის ეკლესიაში, არამედ ბევრად უფრო მოშორებით, მეტეხის ტაძარში.

ეპისკოპოსი კირიონი თავის ნარკვევში საინტერესო ცნობას გვაწვდის ღვთისმშობლის კიდევ ერთ ხატზე, რომელიც სასწაულებრივად მოევლინა მეტეხის მცხოვრებთ. 1886 წლის სექტემბრის თვეში, მეტეხის მახლობლად მდებარე სოფელ ნიჩბეთში ცხოვრობდა პოლკოვნიკ მიხეილ საყვარელიძის ქვრივი ნინო. მას სიზმარში გამოეცხადა ხატი ღვთისმშობლისა, რომლის ბრძანებითაც მან მეტეხის ტაძრის მოძღვარს გაუმხილა საკურთხევლის კამარის ზემოთ არსებულ სამალავში დაცული ღვთისმშობლის ხატისა და სახარების შესახებ. მითითებულ ადგილას მართლაც აღმოჩნდა ქვევრში დამალული ხატი და სახარება. როდესაც ნინომ იხილა ნაპოვნი ხატი, მასში ამოიცნო სიზმარში გამოცხადებული ღვთისმშობლის სახე. ხატი დაასვენეს ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ბურჯთან, სადაც მანამდე ზემოხსენებული ღვთისმშობლის ორი ხატი ესვენა.

ხატი ამჟამად დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმში (იხ. დამატება №19). მასზე არსებულ ორ მხედრულ წარწერათაგან ერთი ხატის თანადროულია – დაზიანებულ ტექსტში იხსენიება ხატის შემწირველი მღვდელი, ქადაგი ნიკოლოზ მაღალაძე; მეორე წარწერაში (იგი მოგვიანებით, 1886 წელს ნაურთავთ ხატის ზედა აშიაზე) მოთხრობილია ნინო მაღალაძის მიერ ხატის პოვნის ამბავი.

ხელოვნების მუზეუმში ინახება მღვდლის ჭურჭელი (იხ. დამატება № 16), რომელიც, მხედრული წარწერის თანახმად, მეტეხის ტაძრისათვის შეუწირავს ითსებ ყავარაშვილს. წარწერა, სავარაუდოდ XIX საუკუნეს უნდა ეკუთვნოდეს. საისტორიო წყაროებში ეს პირი სხვაგან არ ჩანს.

1891 წელს, ტაძრის მესამედ აღდგენისას, განუახლებიათ მხოლოდ მისი საპერანგე წყობა: ძველი ან დაკარგული ფილები შეიცვალა ახლებით. იმხანად გამოუყენებიათ მუქი ყავისფერი ქვა, რის გამოც აღდგენილი მონაკვეთების გარჩევა ძნელი არაა. ტაძრის სამხრეთი კედლის ცენტრში გაჭრილი კარის თავზე განათავსეს ფილა, რომელზეც განედლებული ჯვრის გამოსახულებაა წარმოდგენილი, ჯვრის ზედა მარცხენა მონაკვეთზე ამოკვეთილია ტაძრის აღდგენის თარიღი – 1891. ჯვრის გამოსახულებიანი ქვა ჩადგა, აგრეთვე, დასავლეთი კედლის შესასვლელის თავზე.

აღდგენილი ტაძრის ხელახალი საკურთხება 1898 წლის 9 აგვისტოს მოხდა. ტაძარი აკურთხა საქართველოს იმდროინდელმა ეგზარხოსმა ფლაბიანემ. გაზეთ „ივერიის" ცნობით, ტაძარში ოცი წლის განმავლობაში ყოფილა წირვა-ლოცვა შეწყვეტილი.[54]

მოგვიანით, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, მეტეხის ტაძარი ათწლეულების მანძილზე დაკეტილი იყო.

1968 წელს, სპეციალური სამეცნიერო-სარესტავრაციო საწარმოო სახელოსნოს მიერ განხორციელდა ტაძრის სარესტავრაციო სამუშაოები, ნაგებობა კრამიტით გადაიხურა; გაიწმინდა და კეთილმოეწყო ტაძრის მიმდებარე ტერიტორია.

---

54 ივერია, №172, 1898, გვ. 2.

* * *

მცხეთის ტაძრის ისტორიის ცალკეული, თუმცა კი არსებითი ეტაპების აღდგენა საკვლევ ნაგებობაზე შემორჩენილი საალმშენებლო ფენებისა და ეპიგრაფიკის გარდა, ნაწილობრივ შესაძლებელია ისტორიული დოკუმენტების, ტაძრის კვთვნილი საეკლესიო ნივთების და მათზე არსებული წარწერების მიხედვით. ეს მასალები ცხადყოფს, რომ ქართლის მცხეთის ტაძარს საეკლესიო თუ საერო პირთა ხრენის საგანს. შემდგომი კვლევა – მათ შორის არქეოლოგიური გათხრები – უთუოდ შეავსებს ამ სურათს.

დამატება

ქართლის მეტეხის ტაძრის სიძველეები ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრისა და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ხელოვნების მუზეუმის საცავებში

1. მეტეხის ოთხთავი[55] (ხელნ. H-2903); ქაღალდი (9x7 სმ.), 270 ფ., 1581 წ. (სხვ. 7).

სახარების ტექსტი ნაწერია ნუსხურით, ხოლო სათაური ასოები და ცალკეული გრაფემები – ასომთავრულით, ისინი წითელი მელნითაა შესრულებული. სახარებას აქვს რამდენიმე ნუსხური და მხედრული მინაწერი. ზოგიერთი სახარების თანადროულია, ხოლო რამდენიმე მოგვიანო ხანისა. სახარების თანადროული წარწერებიდან ირკვევა, რომ ოთხთავი 1581 წელს გადაწერია ბესარიონის კათოლიკოსის ნიკოლოზის დაკვეთით.

სახარების თანადროული წარწერები:

ლ(უ)კ(ა)ჲ მ(ა)ხ(ა)რ(ო)ბ(ე)ლო შ(ეიწყალ)ე ბეს(ა)რიონ (ნუსხური, ფ. 161v).

გ(იორგ)ის შ(ეუ)ნდნეს ღ(მერთმა)ნ . ა(მი)ნ : და ვინცა : | ბრძ(ა)ნოთ თქ(ვე)ნცა შ(ეგი)ნდნეს ღ(მერთმა)ნ . ა(მი)ნ ა(მი)ნ :. | აღიწერა წიგნი ესე ქორ(ო)ნიკონსა : სჲთ :. | თ(ვეს)ა : ივნისსა : იზ : დღესა შ(ა)ბ(ა)თსა დასაბამითგ(ა)ნთა | წელთა (ნუსხური, ფ. 228v)

ქ :. ჩვენ :. ქრისტეს :. მღთისა :. მიერ :. კურთხ|ეულმან :. ძემან :. მეფისამან :. ლევა|ნისმან ქართლისა :. კათალიკოზმან | პატიაქმან :. ნიკოლოზოზ :. შემოგ|წირე :. ოთხთავი ესე შე|ნ :. დიდებულსა :. და საშინელს|ა მეტეჴთა ღმრთის :. მ|შობელსა სულისა :. ჩუენ | ისა სახასარადა :. დ(ა) :. ცოდვათა | ჩუენთა :. შესანდობელა | დ(ა) და :. ვინცა :. ეს :. ჩუენგან :. | შემოწირული ოთხთავი | გამოგწიროს :. ჩუენსამც|ა ცოდვასა და :. კანონსა | ქუეშე

55 მ. ჯანაშვილი, ხოფელ მცხეთის ოთხთავი (1049 წლისა). ივერია, 1892, №79, გვ. 3; №80, გვ. 2; მცხეთის ოთხთავის მინაწერების კრიტიკული გამოცემისათვის იხ: თ. ჯოჯუა, მცხეთის ოთხთავი. თბ., 2005, გვ. 190-199.

:. არის :. დღესა მას | დიდსა გ(ა)ნკითხვისასა :. და :. | წყეული :. და | შეჩუენებ|ული იყოს :. ჩუენს | ჯარისა და ონფორისაგან სჯულის :. | ქრისტიანობისაგ(ა)ნმც(ა) | შეიცულების ამინ (მხედრული, ფ. 229-230)

სახარების ფურცლებზე დაცული გვიანი ხანის მინაწერები მოგვითხრობენ სახარების განახლებაზე მღვდელ დიმიტრის მიერ, დაკვეთა შერმაზან ბარათაშვილის ასულის ანას მიერ მოხდა. განახლებულ იქნა თოხთაულის ცალკეული ფურცლები, თითოეული სახარების დასაწყისში ჩამატებულია სტილიზებული მკუნარეული ორნამენტის შემცველი მცირე ზომის ამოსაჭერი ფურცლები.

განახლების დროინდელი წარწერები:

ღ(მერთ)ო შეიწყ(ა)ლე ც(ო)დვილის დ(ი)მიტრის ს(უ)ლი ა(მი)ნ (ნუსხური, ფ. 228v).

სილოანს შეუნდ(ვ)ნეს | [ღ(მერთმა)ნ] [...] (ნუსხური, ფ. 230v).

დ(იდე)ბ(ა)ი ღ(მერთს)ა სრ(უ)ლმყოფ(ე)ლსა ჯ(ოვ)ლისა კ(ე)თ(ი)ლ|ის(ა)სა : გავაკეთე წ(მიდა)ი და ს(უ)ლთა გ(ა)ნმ|ანათლ(ე)ბ(ე)ლი ოთხთავი ესე მე მწ|ერელმ(ა)ნ მღ(ვ)დ(ე)ლმ(ა)ნ დიმიტრი :. უ(ფალ)ო ი(ეს)ო ქ(რისტ)ე . და წ(მიდა)ო მ(ე)ტეხთა ღ(მრ)თის მშ(ობე)ლ|ო დაიცევ და დაიფარე გ(უ)ლს მოდგ|ინედ მვედრებ(ე)ლი შ(ე)ნი და ძისა შ(ე)ნისა | ბარათას შვილის შერმაზანის ასული ბატონი ანა და მეოხ ექმენ დღესა მ(ა)ს დიდსა გ(ა)ნკითხვის(ა)სა | და გ(ა)ნუმზადე ს(უ)ლთა მისთა ს(ა)ყო|ფ(ე)ლ(ა)დ ს(ა)ს(უ)ფ(ე)ვ(ე)ლი : დაიცვენ ორსა|ვე შ(ინ)ა ცხ(ო)რ(ე)ბასა წ(მიდა)ო ღ(მრთ)ის მშ(ო)ბ(ე)ლო | ძენი და ასულნი მისნი ქაიხოსრო | და დარეჯან და ნუ გ(ა)ნაშორებ ს(ა)ფ|არველსა შ(ე)ნსა მ(ა)თგ(ა)ნ ა(მი)ნ (ნუსხური, ფ. 231r).

ფ. 231r-ზე არსებულ წარწერაში მოხსენიებული შერმაზან ბარათაშვილის ასული ანა, როგორც სხვა ისტორიული საბუთებიდან ჩანს, არის აშოთან ბაღთინაშვილის (იხსენიება სახარების ბეჭდის ასომთავრული წარწერაში; იხ. დანართი №2) მეუღლე. ამდენად, თოხთაულის ფურცლებზე დაცული გვიანი ხანის ამ ორი მინაწერისა და ყერცხლის ფირფიტის ქვემოთ მოყვანილი წარწერის შინაარსის შეჯერებით დგინდება სახარების განახლების თარიღი – 1672 წელი.

2. სახარების ბუდე[56] (8,2x5,2 სმ.); 1672 წ. სემზმ. საინვ. №ქ. 783; ხვც. H-2903. ყერცხლი, ოქრო, სეკვადი (სურ. 7-8).

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ხელოვნების მუზეუმში დაცულ ბეჭდის ამ ფრაგმენტს სეკვადით შესრულებული ექვსხრიქოსიანი ასომთავრული წარწერა ამკობს:

ქ ღ(მერთ)ო დაიცევ ორსავე შ(ინ)ა | ცხ(ოვ)რ(ე)ბ(ა)სა ბ(ა)ტ(ო)ნისშვილი : აშოთან | მეტეხთა : ღ(ვთ)ისმშ (sic) : მშობ(ე)ლო : მ(ეო)ხ ექმენ დღესა მ(ა)ს დიდსა გ(ა)ნკი|თხვისსა აშოთანს ა(მი)ნ | ქ(ორონი)კ(ონ)სა ტჲ.

---

56 მეჩეხის თოხთაული და ყერცხლის ბეჭდის ნაწილები. ჯანაშიას მიერ, 1923 წელს იქნა ნაძიებანილი მეჩეხის ტაძრიდან; ხოლო 1924 წელს ყერცხლის კუბის დარჩენილი ერთი ფრაგმენტი თბილისში, სხვა ნივთებთან ერთად, ნაძიებია გ. ბოკერიძის.

ბუდის მეორე მხარეს ხევადითვე შესრულებული ერთ სტრიქონიანი არაბული წარწერაა[57]:

نالكرمل يف يبحلا نيهاش ريقحلا لمع١٠٦٧٢

გააკეთა უკნინესმა შაჰინ ალ-ჰაბიმ 10672 [წლის] შემოდგომაზე.

გ. ბერაძის შენიშვნით, გამართული კალიგრაფიით შესრულებულ ტექსტში თარიღი – 1672 მოცემულია ციფრებით, ამასთან – ქართულის გავლენით (ქართულად – <u>ათას</u> ექვსას სამოცდათორმეტი); არაბულისთვის სწორი იქნებოდა „١٦٧٢“, და არა „١٠٦٧٢“; წაკითხვა „**نالكرمل يف**“ („შემოდგომაზე“) სავარაუდოა. არ არის გამორიცხული, რომ აქ ეწეროს „**رالكرمل**“, რაც შაჰინ ალ-ჰაბის ხელობას უნდა აღნიშნავდეს („ბეჭდის მჭრელი“, „ბეჭდების დამამზადებელი“).

ვერცხლის ბუდის დანარჩენი ნაწილები, მეტეხის ოთხთავთან ერთად ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრშია დაცული. კუბის წინა პირზე ნიელოთი ღვთისმშობელია გამოსახული, მის ზემოთ, კუთხეებში – თითო ანგელოზი; უკანა მხარეს ქრისტე პანტოკრატორია წარმოდგენილი, რომლის ზემოთაც კუთხეებში ყვავილებია გამოსახული; ზედა ფირფიტაზე წმ. მოციქულთა პეტრეს და პავლეს ფიგურებია განთავსებული; ბუდის გვერდითა ნაწილების ერთ ფირფიტაზე ოთხი მახარებლის ნახევარფიგურაა წარმოდგენილი, ხოლო მეორე ფირფიტაზე, რომელიც სამ ნაწილადაა გაყოფილი, ვერტიკალურად მიმართული ხუთ-ხუთი ოქროს ჯვარია ნასმული.

როდესაც მ. ჯანაშვილმა, 1892 წელს, აღწერა მეტეხის ტაძარში დაცული სახარების ეს ბუდე, იმ დროს ჯერ კიდევ ჩანდა ხევადის ტექნიკით შესრულებული გამოსახულებების ფერები. მის აღწერებში ჩანს ლურჯი და მწვანე ფერი. ამჟამად, ეს ფერები მთლიანად გაშავებულია.

3. ფერწერული ხატი წმ. კოზმან და დამიანეს გამოსახულებით (31x26,5 სმ.); XVIII ს., ხემხ. საინვ. №ხ. 439; ხე, ტემპერა (სურ. 9).

ხელოვნების მუზეუმის კატალოგში, ისევე როგორც გ. ბოჭორიძის აღწერაში, მითითებულია, რომ ხატზე გამოსახულია წმ. პეტრე და პავლე მოციქულები. ფიგურების სამოსის, სახეთა ტიპისა და ატრიბუტების მიხედვით ცხადი ხდება, რომ აქ წარმოდგენილნი არიან წმინდა მკურნალნი – კოზმან და დამიანე.

ხატზე ორივე წმინდანი სრული ფიგურითაა გამოსახული. ისინი ოდნავ ბრუნით არიან მიმართულნი ხატის ზემოთ, ცენტრში, ღრუბლებში გამოსახული მაცხოვრის ნახევარფიგურისკენ. მაცხოვარს ორივე ხელი კურთხევად აქვს გაწვდილი.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის მცირე ნაწილი აღარაა შემორჩენილი. ხატის ზედაპირი კრაკელიურებითაა დაფარული. ჩანს ჭიის კვალი. ჩარჩოზე შეინიშნება ნალურსმევი გარკვეული ინტერვალებით. სავარაუდოდ, ხატს ლითონის ჭედური ჩარჩო უნდა ჰქონოდა.

4. ღმრთისმშობელი ჯვარცმით (28,5x24 სმ); XVIII ს., ხემხ. საინვ. №ხ. 516; ხე, ლევკასი, ტემპერა (სურ. 10).

57 წარწერა წაიკითხა აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის დირექტორის მოადგილემ, გ. ბერაძემ.

ახტორის[58] ღმრთისმშობლის ხატის ძირითადი ნაწილი უჭირავს მჭმუნვარე! დედაღვთისას ნახევარფიგურას,რომლის მარცხნივაც შედარებით მცირე ზომის ჯვარცმული მაცხოვრის სრული ფიგურაა წარმოდგენილი. ღმრთისმშობელს ვედრებად ხელები მკერდთან აქვს მიტანილი. მოსავს ოქროსფერი მაფორიონი, ამასთან თავი არ აქვს დაბურული.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ზედაპირი და გრუნტი ზოგიერთ მონაკვეთზე წარხოცილია. ღმრთისმშობლის გამოსახულების შუაში დამწვრის კვალი ჩანს. ჩარჩოს ხის ზედაპირი ზოგან ამოტეხილია.

5. ჯვარცმის ფერწერული ხატი (35x31,5 სმ.); XVII-XVIII სს., სემხმ. საინვ. №ხ. 443; ხე, ტილო, ზეთი (სურ. 11).

კომპოზიციის ცენტრში ჯვარზე გაკრული მაცხოვრის ფიგურაა გამოსახული, მის ორივე მხარეს ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე მახარებლის სამი მეოთხედით ჯვარცმულისკენ მიმართული ფიგურებია წარმოდგენილი. ორივეს ერთი ხელი მწუხარების ნიშნად სახესთან აქვთ მიტანილი,ხოლო მეორე – ვედრებად გაწვდილი მაცხოვრისკენ. ხატს ახლავს ბერძნული განმარტებითი წარწერები: ღმრთისმშობლის ფიგურასთან – M˜P,იოანესთან I˜ω, მაცხოვართან I˜C ‖ X˜C

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის ზედაპირი კრაკელურებითაა დაფარული. რიგ მონაკვეთებში, ფერადოვანი ფენის ანატკეცების გამო, ჩანს ტილოს ზედაპირი. სალებავები გამუქებულია. ხატის ხის ჩარჩოს ქვედა მარცხენა მონაკვეთი ჩამოტეხილია.

6. ქრისტე პანტოკრატორის ფერწერული ხატი (11,7x8,8 სმ.); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №ხ. 411; ხე, ტემპერა.

ყავისფერ ფონზე წარმოდგენილია აღსაყდრებული მაცხოვრის ფიგურა, მუხლებამდე. ქრისტეს მოსავს ვარდისფერი ქიტონი და ლურჯი ჰიმატიონი. მაკურთხეველი მარჯვენა ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი, მარცხენაში კი უჭირავს ყავისფერი სფერო,რომელსაც მცირე ჯვარი აგვირგვინებს. მაცხოვრის შარავანდთან ასომთავრული წარწერაა: **ი(ეს)ო ქ(რისტ)ე**. ხატს ოქროსფერით შესრულებული ვიწრო ჩარჩო შემოუყვება.

ხატი მცირედაა დაზიანებული. ფერწერული ფენის ზედაპირზე შეიმჩნევა ანატკეცები. ჩანს ჭიის კვალი.

7. წმინდა ნიკოლოზის ფერწერული ხატი (34x29 სმ); XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №ხ. 435; ხე, ტემპერა.

სამფიგურიანი კომპოზიციაა ყავისფერ ფონზეა გაშლილი. ცენტრალური ადგილი უჭირავს წმ. ნიკოლოზის წელზედა ფიგურას, მკერდთან ამართული მაკურთხეველი მარჯვენით და ძვირფასი ქვებითაა და მედალიონებით შემკული სახარებით მარცხენაში. წმინდანი მღვდელმთავრის ტრადიციულ სამოსშია შემოსილი (ლურჯი კვართი, წითელი ბისონი, რომელსაც ოქროსფერი მცენარეული ორნამენტები ამკობს და მწვანე ომოფორი, დამუშავებული ასევე ოქროსფერი მცენარეული თუ გეომეტრიული ორნამენტებით). თავზე ძვირფასი ქვებით მოჭედილი მიტრა ადგას და პანაღიაა უკეთია.

კომპოზიციის ზედა ნაწილში, წმ. ნიკოლოზის თაეის ორივე მხარეს

58 Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. составила С. Снессорева. Ярославь. 2000. გვ. 204-206.

მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის მჯდომარე, მუხლებამდე ფიგურებია. ორივე ფიგურა სამი მეოთხედით წმინდანისკენაა მიმართული. მლვდელმთავრის მარჯვნივ, წითელ ქიტონითა და ლურჯ ჰიმატიონით შემოსილი მაცხოვრის ფიგურაა გამოსახული, მარჯვენა მაკურთხეველი ხელით და მარცხენაში სახარებით; მარცხნივ ოქროსფერი სტოლათი და ლურჯი მაფორიონით მოსილი ღმრთისმშობელია წარმოდგენილი, რომელსაც ხელში ომოფორი უჭირავს და მღვდელმთავრისკენ აქვს გაწვდილი. სამივე ფიგურა შარავანდის გარეშეა მოცემული.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის ზედაპირი კრაკელურებითაა დაფარული. მცირე მოხაკვეთებზე ფერადოვანი ფენის ანატკეცებია. საღებავები გამქრალია.

8. ჯვარცმის ფერწერული ხატი (46x32 სმ.); XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №ხ. 474; ხე, ტილო, ზეთი.

ჯვარცმის სამფიგურიანი კომპოზიცია იერუსალიმის ფონზეა წარმოდგენილი. ხატის ცენტრალური ნაწილი უჭირავს ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებას. ჯვრის ორივე მხარეს ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე მახარებლის სრული ფიგურებია მოცემული. ღმრთისმშობელი შემოსილია ვარდისფერი სტოლითა და ლურჯი მაფორიუმითაა. იოანე მახარებელი კი მუქ ლურჯი ქიტონით და წითელ ჰიმატიონით. სამივე ფიგურის შარავანდი წითელი რკალითაა მინიშნებული. ჯვრის ქვემოთ, გოლგოთის თხემზე გამოსახულია ადამის თავის ქალა.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის მთელი ზედაპირი კრაკელურებითაა დაფარული. ზედაპირის მცირე მოხაკვეთებზე ანატკეცებია, ხანს ტილოს ზედაპირი.

9. მირქმის ფერწერული ხატი (31x24,5 სმ.); XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №512; ხე, ტემპერა.

ხუთფიგურიანი კომპოზიცია იერუსალიმის ტაძრის ინტერიერშია წარმოდგენილი. ჩვილი მაცხოვრის ფიგურა წმ. სვიმეონს უჭირავს ხელში; მიმრქმელს მოსავს ოქროსფერი ქიტონი და მუქი ლურჯი ჰიმატიონი. მის მარცხნივ ანა წინასწარმეტყველის ფიგურაა მოცემული,მუქი ლურჯი სტოლათი, მოწითალო-ოქროსფერი მოსასხამით და მინაცრისფრო-თეთრი თავსაბურავით. ხელები მკერდთან აქვს გადაჯვარედინებული. მიმრქმელის მარჯვნივ ღმრთისმშობელი და მართალი იოსებია გამოსახული; ღმრთისმშობელი ლურჯი სტოლით და ოქროსფერ მაფორიუმითაა შემოსილი, იოსები კი – წითელი ქიტონით და ლურჯი ჰიმატიონით. იოსებს მარჯვენა ხელში უჭირავს გალია, ორი მტრედით. ფიგურათა ოქროსფერი შარავანდები თეთრი რკალითაა შემოვლებული, ხოლო ერმა მაცხოვარი უშარავანდოდაა გამოსახული.

ფერწერული ფენა დაზიანებულია – შეინიშნება ანატკეცები. ხანს ჭის კვალი.

10. წმინდა ნიკოლოზის ფერწერული ხატი (31,5x28 სმ.); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №27; ხე, ტემპერა.

სამფიგურიანი კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი უჭირავს წმ. ნიკოლოზის ნახევარფიგურას. მას მარჯვენა ხელი მაკურთხებელი აქვს,

ხელი მარცხენაში გადაშლილი სახარება უჭირავს. წმინდანი ტრადიციულ! სამღვდელმთავრო სამოსშია შემოსილი,შარავანდი ოქროსფრთაა შესრულებული, რომლის გვერდებზეც რუსული განმარტებითი წარწერაა. ამ წარწერის ქვემოთ, წმ. ნიკოლოზის ორივე მხარეს ოვალურ მანდორლებში მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის სრული ფიგურებია წარმოდგენილი ღრუბლებში.

ხატი დაზიანებულია. მხატვრობის ნაწილი აღარაა შემორჩენილი. ფერწერული ფენის ზედაპირი კრაკელიურებითაა დაფარული. ხატზე ჭიის კვალი ჩანს. ჩარჩოზე შეინიშნება ნალურსმეკი გარკვეული ინტერვალებით. როგორც ჩანს, ხატს ჭედური ჩარჩო ჰქონდა.

11. „ნიშიანი“ ღმრთისმშობლის ხატი (34x26 სმ.); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №88; ხე, ტემპერა.

ხატზე წარმოდგენილია ღმრთისმშობელი-ორანტას ნახევარფიგურა, ოქროსფერ მედალიონში მოქცეული ყრმა მაცხოვრის ნახევარფიგურით წიაღში. მაცხოვარი შემოსილია წითელი ქიტონითა და მომწვანო-მოლურჯო ჰიმატიონით, მარჯვენა ხელი კურთხევად აქვს შემართული, მარცხენაში კი გრაგნილი უჭირავს. ღმრთისმშობელი შემოსილია მოლურჯო-მომწვანო სტოლაითა და ოქროსფერი მაფორიუმით. გამოსახულებებს ახლავს ბერძნული და რუსული განმარტებითი წარწერები.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის ზედაპირი კრაკელიურებითაა დაფარული, ცალკეულ მონაკვეთებზე ანატკეცებია. ჩანს ჭიის კვალი.

12. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფერწერული ხატი (31,5x25,5 სმ.); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №110; ხე, ტემპერა.

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ხატი აერთიანებს სცენებს წინამორბედის ცხოვრებიდან. ცენტრალური არე უჭირავს წმ. იოანეს სრულ ფიგურას, ის შემოსილია ტრადიციულად ტყავის სამოსით, რომლის ზემოდანაც მუქი ლურჯი ჰიმატიონი მოსდევს. მარცხენა ხელში მას უჭირავს ფერშეღებილი მაცხოვრის ფიგურით, მკლავზე კი გაშლილი გრაგნილი აქვს გადაფენილი სლავური წარწერით. ნათლისმცემელს მარჯვენა ხელი ფერშეღებილისკენ აქვს გაწვდილი, რომელიც მინიშნებს ქრისტეზე-მსხვერპლზე. წინამორბედის თავს ზემოთ, ხატის ზედა ნაწილში ორ ანგელოზს შორის, ღრუბლებში გამოსახულია უფალი საბაითი. ხატის ქვედა ნაწილში, ნათლისმცემლის ორივე მხარეს თითო სცენაა მისი ცხოვრებიდან: „წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობა“ და „წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა“

ხატი მცირედაა დაზიანებული,მის ზედაპირზე შეინიშნება კრაკელურები, ხატს აქვს მცირე ანატკეცები.

13. ჩვილედი ღმრთისმშობლის ფერწერული ხატი (7,5x6,5 სმ.); XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №768; ხე, ტილო, ტემპერა, ვერცხლი (სურ. 12).

მცირე ზომის ხატზე წარმოდგენილია ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშობლის ნახევარფიგურა. დედაღვთისას და ყრმა იესოს გამოსახულებები მცენარეული ორნამენტით გაფორმებულ ვერცხლის მოსარხიებაშია მოქცეული.

ხატი დაზიანებულია. ფიგურების ქვედა ნაწილზე ფერადოვანი ფენა წარხოცილია, ჩანს ტილოს ზედაპირის ნაწილი. შემორჩენილი ფერწერული ფენის ზედაპირზე ანატკეცებია; გარდა ამისა, ზედაპირი კრაკელურებითაა დაფარული.

14. ღმრთისმშობლის ხატი, ე.წ. „მწუხარეთა სიხარული“ (31x27,5 სმ); XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №765; ხე, ტემპერა, ვერცხლი.

მრავალფიგურიანი კომპოზიციის ცენტრალურ არეზე ღმრთისმშობლის ხრელი ფიგურაა გამოსახული; მის ორივე მხარეს ღმრთისმშობლისკენ ცქერებად მიმართულთა ფიგურებია. მათ შორის ორი ანგელოზისა და ორი წმინდანის ფიგურაა მოცემული, ისინი ადამიანებს ღვთისმშობელზე მიუთითებენ. ღმრთისმშობლის ხემით გამოსახულია მანდორლაში მოქცეული მაცხოვრის ნახევარფიგურა კურთხევად გაწვდილი ორივე ხელით. მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის, წმინდანებისა და ანგელოზთა ფიგურების შარავანდები ვერცხლით ყოფილა შემკული. ღმრთისმშობლის ფიგურასთან გაშლილი გრაგნილებია გამოსახული. მათზე მოცემულია ტექსტი იმ საგალობლებიდან, რომელთა საფუძველზეც შეიქმნა ეს ხატი.

ხატი დაზიანებულია. ერთი ანგელოზის ვერცხლის შარავანდი დაკარგულია. ფერწერული ხელაბირი კრაკლურებითაა დაფარული. ხატის ნარჩის ხელაბირზე მცირედი ანაკვეთებია.

15. ვერცხლის ბარძიმი და ვარსკვლავი; 1810 წ., სემხმ. საინვ. №ქ. 777. ბარძიმი: სიგრძე – 30,15 სმ., დიამეტრი – 10 სმ. ვარსკვლავი: დიამეტრი – 10 სმ. (სურ. 13).

ბარძიმს აქვს სპირალურად განლაგებული მხედრული წარწერა:

მეტეხის ეკკლესიასა ყდ წისა მიცუალებისასა შემგწირე ანნამ ბარძიმი ფეშხუმი კამარა კოვზი და ლახვარი ვერცხლისა დაფარნებით რა მეულლესა ჩემსა მლარე პეტრეს ტაძარსა მას

დაფლულსა მეცა შდ სიკუდილისა მეულლესა თა საფლველსა სძალსა თუთას მაიათი გვენხო მისა შენისათა დღესა საშინელსა შემწირველნი მგვიხსენებდეთ დეკტემბერს ა წელსა |ჩყი|.

ვარსკვლავის ცენტრში მედალიონში ჩაწერილი, სამყურა მკლავებიანი ჯვარია განთავსებული.

16. მდუღრის ჭურჭელი; XIX ს., სემხმ. საინვ. №ქ. 781. მასალა: ვერცხლი. სიგრძე – 5 სმ., დიამეტრი – 5 სმ., ძირის დიამეტრი – 4 სმ. (სურ. 14).

მცირე ზომის ჭურჭელს ხელა არეზე აქვს ერთსტრიქონიანი მხედრული წარწერა:

ქ. შემოგწირე მეტ(ე)ხთა ხვთიშობელს იოსბე (sic) **ყავარაშვილი***

17. მცირე ნივთების შესანახი ბუდე (17,5x11 სმ); სემხმ. საინვ. №1495. ფერადი აბრეშუმის ძაფი, ბამბისა და აბრეშუმის ქსოვილი, ვერცხლმკედი. შეძენილია 1925 წ.

ბუდის ჩალისფერ-მოყვითალო მიწარზე სახეს ქმნის ჭვირული ყაისნალურით ნაკერი კვალრატები. ამ კვალრატებში ყავისფერი, წითელი, ყვითელი აბრეშუმის ძაფებით და ვერცხლმკედით ამოქარგილი გეომეტრიული ფიგურებია ჩაწერილი. ბუდის კიდეს ხოლად გასდევს აბრეშუმის ძაფითა და ვერცხლმკედით ნაქარგი სამკუთხედებითა და რომბებით შექმნილი სახეები. ბუდის სარჩულად გამოყენებულია მკვანარევილი ორნამენტებით შემკული, დაჩითული ბამბის ქსოვილი.

ბუდე დაზიანებულია: მისი სარჩული შემოფლეთილი და გახუნებულია,

ხოლო აბრეშუმის ძაფი კი ალაგ-ალაგ დაწყვეტილია.

18. სამკვეთლოს გადასაფარებელი (105x98 სმ.); სემხმ. საინვ. №2274; მატლი, ბამბის ძაფი (სურ. 15).

წითელი ფერის სწორკუთხა მიწარი რამდენიმე სახის ნარნარშია მოქცეული; მოსარხეებისთვის ძირითადად ორი ტიპის ორნამენტია გამოყენებული: მცენარეული და ტალღოვანი. მცენარეული ორნამენტი შავი და თეთრი ფერის ქსოვილითაა შექმნილი, ხოლო ტალღოვანი – ყვითლითა და მწვანეთი. წითელი ფერის მიწარის ცენტრში მედალიონშია ხაზერილი, ცენტრიდან გარეთ მიმართული, წრიულად განლაგებული რვა ცალი ყვავილია წარმოდგენილი. მიწარის ოთხივე კუთხეს წრეების მეოთხედებით შექმნილ არეში ხაზერილი ყვავილები ამკობს, ისევ, რომ ყვავილთა თავები მედალიონისკენაა მიმართული. მედალიონი და წრეების მეოთხედები წითელი და ლურჯი ფერის ქსოვილებითაა მოსარხეებული.

გადასაფარებელი დაზიანებულია, ატლი დაბრეხილია და დახეულია.

ქართლის მეტეხის ტაძარში დაცული მაღალაანთ ეკლესიის კუთვნილი ნივთები

19. ღმრთისმშობელი ოდიგიტრიის ფერწერული ხატი (47x33,8 სმ.); XVII საუკუნის მეორე ნახევარი. სემხმ. საინვ. №ქ. 757; ხე,ტემპერა,ქერცხლი,ნახევრად ძვირფასი ქვები (სურ. 16).

შუშიან კუბოში ჩასვენებულ ხატზე გამოსახული ღმრთისმშობელი ლურჯი სტოლით და წითელი მაფორიუმითაა შემოსილი, მარცხენა ხელში ჰრმა მაცხოვარი უჭირავს, ხოლო მარჯვენა მისკენ აქვს მიმართული. მაცხოვარი ლურჯი ქიტონით და თეთრი ჰიმატიონითაა შემოსილი, მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს, მარჯვენა კი მაკურთხეველი აქვს. ჭედური ჩარჩოს ქვედა არშიაზე ძლივ დაზიანებული ხამ-სტრიქონიანი მხედრული წარწერაა, რომლის თანახმადაც ბეთლემის ღმრთისმშობლის ხატი მოუჭედინებია მღვდელ-ქადაგ ნიკოლოზ მაღალაძეს:

ქ . მე . ყ(ოვლა)დ . უღირსმან . მღვდელ(მან) მაღალ[აძემან] . ქადაგმან . ნიკოლოზ [მოვაჭ]ედინე | ხატი ესე ბეთლემის . ღ(მრ)თის . მშობლისა სათხად სულთა . და ჴორცთა . ჩემთა და [ძ]ეთ[ა] | და აღსაზრდელად და მეუღლისა ჩემისა სა[ოხად] შეიწირე [...] მწ[ვლილი]

ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის ჭედური შარავანდები რვა ძვირფასი თვლითაა შემკული. ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის თავებთან, ვერცხლის ფონზე განმარტებითი ხასიათის წარწერებია. ღმრთისმშობელთან: **ბეთლ(ემ)ისა ყ(ოვლა)დ წ(მიდა)ჲ ღ(მრთ)ის მშ(ო)ბ(ე)ლი**; მაცხოვართან: **ი(ეს)ო ქ(რისტ)ე.**

ხატის ჩარჩოს ზედა არშიაზე,ცენტრში განთავსებული ხუთ სტრიქონიანი მხედრული წარწერა მოგვითხრობს 1886 წელს, მეტეხის ტაძრის სამალავში ხატისა და მასთან ერთად სახარების პოვნის ამბავს:

ქ ხატი ესე ღვთისმშობლისა და მასთან პატარა

სახარება ტყავზედ დაწერილი 1049 წ.[59] ვიპო ვე სიზმრით მეტეხის ეკკლესიის სამალავში 6 ინო მიხეილ (ბატონიშვილის) ასულმა მაღალაშვი ლისა საყვარ[ელი]ძის ქვრივმა 1886 წ. ეკენ. 15 დ.

ხატი, როგორც ჩანს, მოგვიანოდ განუახლებიათ. განახლება შეეხო როგორც ფერწერას, ისე ჭედურობასაც. კერძოდ, ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის შარავანდები ძვირფასი ქვებითურთ და ხატის ჩარჩო მოგვიანებით იქნა დამატებული, ხოლო ვერცხლის ფონი დედაღვთისას და იესო ქრისტეს სახელებით თავდაპირველი, XVII საუკუნის მეორე ნახევრისა უნდა იყოს. მოგვიანებით ჩანს განახლებულ-გადაწერილი ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის გამოსახულებებიც. განახლება, სავარაუდოდ, უნდა მომხდარიყო ხატის პოვნის შემდგომ, 1886 წელს. თუმცა, საგანგებო კვლევამდე ამის თაობაზე დაზუსტებით რამის თქმა ძნელია.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის ზედაპირზე ანატკეცებია. მოჭედილობა დეფორმირებულია, ზოგ მონაკვეთში ვერცხლის ფირფიტები ამოტეხილია. ჭედური ჩარჩოს დაზიანებული ნაწილების ქვემოთ მოჩანს წითელი საღებავის კვალი.

20. აღდგომის ფერწერული ხატი, ტრიპტიქის ცენტრალური ნაწილი (50x26,5 სმ.); 1689 წ., ხემხმ. საინვ. №456; ხე, ტემპერა (სურ. 17).

ხატი ძლიერაა დაზიანებული: ცენტრალურ ნაწილზე ფერწერა მთლიანად წარხოცილია. ხატის ცენტრალური არე გრეხილი ლილვითაა მოჩარჩოებული; ზედა არე ხუთი მცირე მონაკვეთისაგან შედგება. ცენტრალურ მედალიონში შემორჩენილია მარგალიტებით მორთული გვირგვინის ფრაგმენტი, როგორც ჩანს, აქ მაცხოვრის ფიგურა იყო გამოსახული. ხატის კუთხეებში არსებულ უბეებში მთავარანგელოზთა ფიგურები გაირჩევა.

გ. ბოჭორიძის ცნობით, ხატის ცენტრალურ ნაწილზე ქრისტეს აღდგომის („ჯოჯოხეთის წარმოტევება") სცენა ყოფილა გამოსახული, ამასვე იმეორებს ვ. ბერიძეც, რომელმაც პირველმა წაიკითხა და გამოსცა ხატის ზურგზე, შავი საღებავით შესრულებული რვა სტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა[60]:

ქ : ჩემო : სასოო : და შესავ|ედრებელო ბეთლემისა : ღ(მრ)ის : | მშობელო : შეიწირე : მონისა : შ|ენისა : ნიკოლოზ მ(ა)ღ(ა)ლ(ა)ძ(ი)საგ(ა)ნ ჭით(ა)რცა : ძემ(ა)ნ შენმ(ა)ნ ქ(უ)რივის მ|წვალილნი და შ(ე)იწყ(ა)ლე : სული : მ(ა)მის | ჩემის პაპუასი და დედისა | ელენესი : ქ(ორონი)კ(ონ)ს ტოზ

არც გ. ბოჭორიძესთან და არც ვ. ბერიძესთან კომპოზიციის დაწერილებითი აღწერა მიტანილი არ არის; შესაბამისად, უცნობია, თუ როგორ იყო იმხანად ტახზე არსებული გამოსახულებები შემოხაზული.

21. ბარძიმი; 1750 წ. ხემხმ. საინვ. №778; სიგრძე: 28 სმ., დიამეტრი 9 სმ.

---

59 იგულისხმება ქართლის მეუხის 1581 წლის ოთხთავი (დამატება №1). ქორონიკონის გამოთვლისას შეცდომით იქნა მითვნული მეუხის სახარების თარიღად 1049 წელი.

60 ეს წარწერა პირველად გამოაქვეყნა ვ. ბერიძემ, წინარეხულ მადალაძეთა მშენებლობა XVII-XVIII საუკუნეებში. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 14B, 1947, გვ. 200.

ჯვრცხლი (სურ. 18).

ბარძიმს აქვს წრედ განლაგებული, სამსტრიქონიანი, მხედრული წარწერა:

ქ მე უღირსმან და . არარსა კადნიერმან . მაღალაძემ . მღდელ მდივან . ქადაგმან ნიკ(ოლო)ზ . შემ(ო)გწირე ბარძიმი . ესე ვერცხლისა შენ : | სამკვიდრებელს ჩვენს . ბეთლემს ღ(მრ)თის მშობელსა პირველ პაპის ჩემ(ი)სა ძმას არქიმანდრიტს ნიკ(ოლო)ზ . გაეკეთებინა და აწ რ(აო)დენ . ძალ მედვა განვავრცელე | და შეიწირე მსახურება ესე ჩემი და . მეოხ მეყავ მეულლით ძმებით ძით . და ასულ(ი)თ ჩემით ვ(ითარც) ა მწყულილნი იგი ქვრივ(ი)სანი ეგრეთ შეიწირე ქ(რისტე)ს აქათ ჩღნ მისხალი რი

22. ფეშხუმი; 1796 წ. სემხმ. სანივ. №779 მასალა: ვერცხლი. სიმაღლე: 6,5 სმ., დიამეტრი: 17 სმ. (სურ. 19).

ფეშხუმს, ხელა ფირფიტის ფაკანა მხარეს აქვს ორსტრიქონიანი, წრიულად განლაგებული, მხედრული წარწერა:

ქ მე ყ(ოვლა)დ უღირსმან მაღალაძე მრ(ოვ)ელ მიტრ(ო)პოლიტმან, ძემან სოლ(ო)მონ მდივნისამან იუსტინემ შემოგწირე ჩვენს სასოს ბეთლემისა მღთის მშობელს ფეშხუმი ესე სულისა ჩემისა სა(ო)ხად რათა დღესა მას განკითხვისასა შემეწი(ო) მე ცოდვილსა | წელსა ∴ ჩღჟვ ქ(რონი)კ(ონ)ს პდ ∴ ისხალი ნთ

* * *

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ნივთებისა, გ. ბოჭორიძის მიერ 1924 წელს ქართლის მუზეუმის ტაძრიდან წამოღებულ სიძველეთა შორის არის ყურწერული ხატები, რომლებიც დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში, თუმცა ბუნიკურ მიზეზთა გამო მათი ნახვა და ფოტოების გადაღება ვერ მოხერხდა. გ. ბოჭორიძის აღწერით[61] ესენია:

№759 – ტილოზე ნახატი ხატები ძველი კანკელისა, 21 ცალი.

№762 – ალისფერის კარების ექვსი ხატით, 2 ცალი.

№771 – ფიცარზე ნახატი ხატი ღმრთისმშობლისა, 28,5x21,5 სმ.

№773 – ფიცარზე ნახატი ხატი ღმრთისმშობლისა, 31,5x26,5 სმ., რუსული ხელოვნებისა.

№775 – ფიცარზე ნახატი ხატი ღმრთისმშობლისა, 29x31,5 სმ., რუსული ხელოვნებისა.

№776 – ფიცარზე ნახატი ხატი ქრისტესი, წინ დავითისა და სხვ., 26,25x19,75 სმ., რუსული ხელოვნების.

№782 – წვრილი ნივთები: ბუნსაკიდი ჯვრები, შანები, მძივები და სხვ. ბოხჩით, სულ 14 ცალი.

№784 – ფიცარზე ნახატი ხატი ღმრთისმშობლისა, 7x5,25 სმ., რუსული ხელოვნებისა.

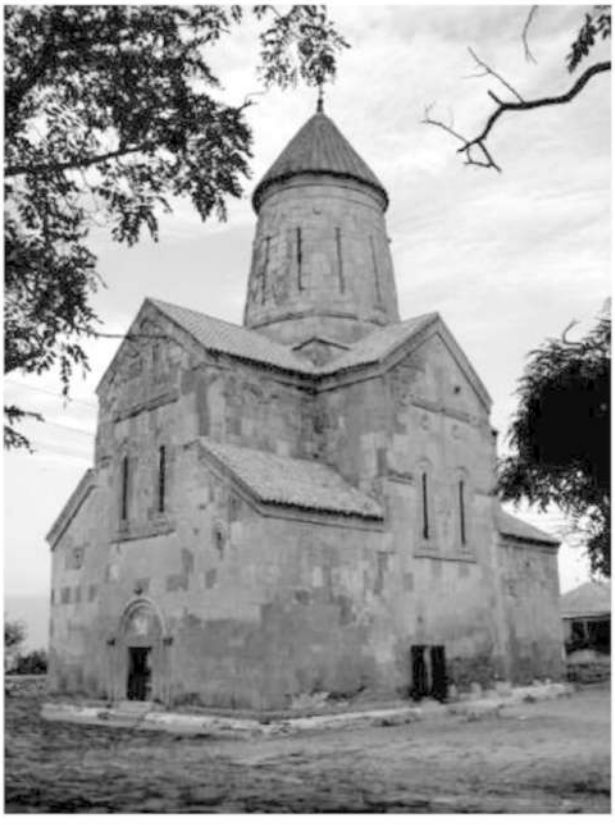
61 საქართველოს სახელმწიფო ცენტრალური საისტორიო არქივი, ბოჭორიძის პირადი ფონდი N 1753, საქმე N 5.

Natalia Chitishvili

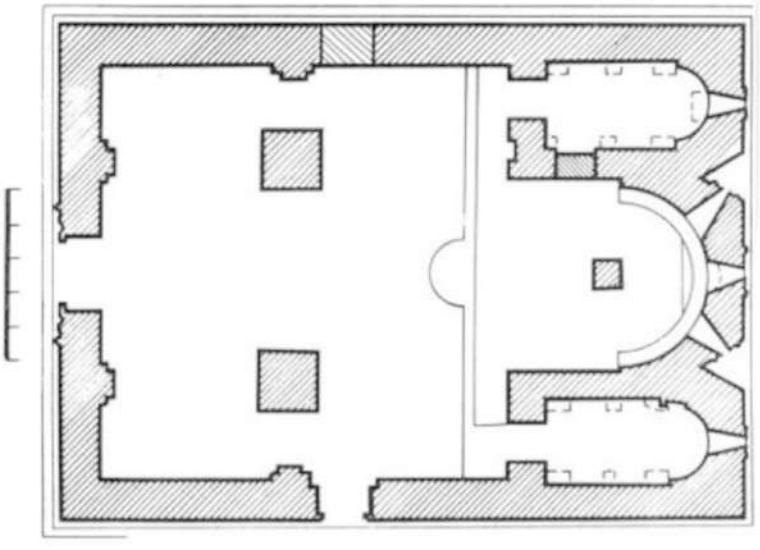
Materials for the History of the Metekhi Church in Kartli

Based on the oral tradition, the church of the Virgin in the village Metekhi, in Kartli (eastern Georgia) is linked with the name of Vakhtang Gorgasali, although the extant building is dated to the first half of the 13th c. This is an "inscribed cross" type church, which used to be built in Georgia in the 11th-13th cc. Remarkable is the cross carved on the north-west pillar, most likely denoting the place of the archimandrite. Exterior walls of the church (damaged and altered) are decorated similar to the late 12th-early 13th cc. domed churches, while the lateral walls of the cross-arms are adorned with the blind arcade (a relief with the Dormition is embedded in the tympanum of the west door – the portal is deteriorated).

The church is first mentioned in the sygelion of Kakha Toreli, dated to 1260. In the 14th-15th cc. the village Metekhi formed part of the domain of the Catholicos of Georgia. As evidenced by the preserved inscriptions, in 1527-1556, the damaged church was renovated further to the will of the king Luarsab I, while the "zedamdegi" (supervisor) of the masons was Sagir (the dome, arches between the pillars and the west wall are ascribable to this period; facade decoration was also altered at that time). In 1580s, Catholicos Nikoloz VI had donated a Gospel copied in 1581 to the church; in 1572 this Gospel was renovated and set in a silver cover by Prince Ashotan and his family, while the cover was made by a Shahni Al-Habi. In the 17th c., Catholicos Domenti III (1658-1676) commissioned marble baldachins at the pastophoria doors and marble chancel-barrier. In 1687, the church – namely, its south wall – was repaired by the Catholicos Nikoloz IX (Amilakhori), who is generally known as the builder and renovator of the churches. In the 18th c. it housed a monastery, where Ioseb, Bishop of Rustavi (Jandieri), who used to be Catholicos, lived for a certain spell in 1764. In 1802, Anna (daughter of Ksani eristavi), wife of Prince Parnavaz (son of the king Erekle II), had donated an embroidery (now lost) to the church; in 1810, Anna, widow of the "molare" (cashier) Petré, had donated silver liturgical objects (only two of them are preserved). Till 1884, two silver icons of the Virgin were kept in the church. In late 18th-early 19th cc. icons and other objects of the "Magalaant Eklesia" were moved to the Metekhi church (this should have happened after 1796). In 1886, the icon of the Virgin, which was found by Nino Magaladze, widow of the Colonel Sakvarelidze, further to the vision in a dream, was transferred to the church (as evidenced by the inscription, the first donor of this icon was the priest Nikoloz Magaladze). In the 19th c., a Ioseb Kavarashvili had donated a "hot water vessel" to the church. In 1891, the church was repaired – damaged facing masonry stones were replaced. On 9.VIII.1998, the church was consecrated; it was closed for 20 years. In 1920s-1990s the church was non-functional.

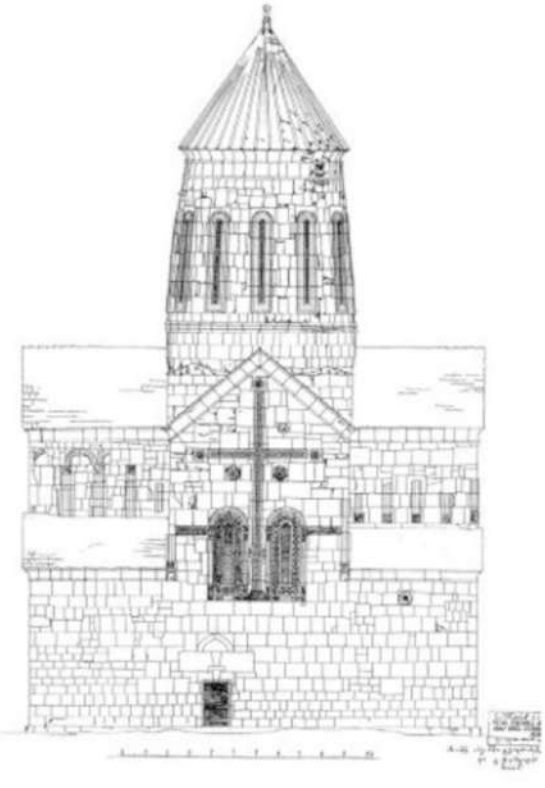


სურ. 1. ქართლის მეტეხი, ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან.



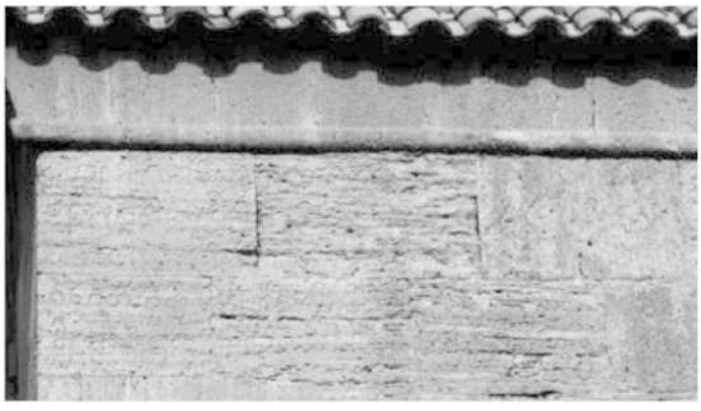
სურ. 2. ქართლის მეტეხი, გეგმა

სურ. 4. ლუარსაბ მეფის ასომთავრული წარწერა გუმბათის ყელის სამხრეთ-დასავლეთით.



სურ. 3. ქართლის მეტეხი, სამხრეთი ფასადი

სურ. 5. გალატოზთა ზედამდეგ სადირის ასომთავრული წარწერა გუმბათის ყელის სამხრეთ-დასავლეთით



სურ. 6. კათოლიკოს ნიკოლოზ IX-ის წარწერა სამხრეთ ფასადზე

სურ. 7. მეტეხის ოთხთავი და მისი ბუდე

სურ. 8. მეტეხის ოთხთავის ბუდის ფრაგმენტი აშოთანის წარწერით

სურ. 9. მეტეხის ოთხთავის ბუდის ფრაგმენტი შაჰინ ალ-ჰაბის წარწერით

სურ. 10. წმ. კოზმან და დამიანეს ფერწერული ხატი.

სურ. 11. ღმრთისმშობელი ჯვარცმით, ფერწერული ხატი.

სურ. 12. ჯვარცის ფერწერული ხატი

სურ. 13. ღმრთისმშობლის ხატი

სურ. 14. ვერცხლის ბარძიმი და ვარსკვლავი

სურ. 15. მდუღრის ჭურჭელი.

სურ. 16. სამკვეთლოს გადასაფარებელი

სურ. 17. ბეთლემის ღმრთისმშობლის ხატი

სურ. 18. ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა. ტრიპტიხის ცენტრალური ნაწილი

სურ. 19. ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა. ტრიპტიხის ცენტრალური ნაწილის ზურგი.

სურ. 20. ვერცხლის ბარძიმი.

სურ. 21. ვერცხლის ფეშხუმი

ეკატერინე კვაჭატაძე
გ.ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

თეკენების "შველის" ეკლესიის საფასადო სკულპტურა

ნასოფლარი თეკენების[1] "შველის" ეკლესია მდ. მაშავერას მარჯვენა ნაპირზე, სოფ. ტნუსის (დმანისის რაიონი) აღმოსავლეთით 1-2 კმ. დაშორებით მდებარეობს. დარბაზული ტაძარი, სამრეკლო და საკმარისად მორღვეული ყორექვის გალავანი მთის დამრეცი კლდოვანი ფერდის შემაღლებულ, მცირე არეალზეა მოხდენილად განლაგებული (სურ.1).

სავარაუდოდ წმ. გიორგის სახელობის ეს მომცრო ზომის, მონაცრისფრო-მოლეინისფრო-სოსანისფერი სუფთად გათლილი ტუფის ქვით ნაგები[2] დარბაზული ეკლესია (5,90×4,90 მ.) კარგადაა შემონახული (თუმც სახურავი მთლიანადაა დაზიანებული, ხოლო პროფილირებული თარო-კარნიზი - ნაწილობრივ). თაროთი და მსხვილი ლილვით შედგენილ ცოკოლზე მდგარ ეკლესიას ერთადერთი კარი დასავლეთით აქვს, ხოლო ორი სარკმელი დასავლეთ და აღმოსავლეთ კედლებშია დატანილი.

ტაძარი ზუსტად თარიღდება 1688 წლით – იმ სომხური წარწერის მიხედვით, რომელიც ინტერიერში ჩრდილოეთი კედლის თაღოვან ნიშაში ნადგმულ ემბაზზეა ამოკვეთილი.[3] გ. გაგოშიძის კვლევის თანახმად "შველის ეკლესიის" კომპლექსი მდიდარი ქტიტორის შემწეობით უნდა იყოს აგებული, ხოლო მაშენებელი ოსტატი ქვემო ქართლის მცხოვრებია, რომელიც კარგად იცნობს თანადროულ აღმოსავლეთ ქართულ ხუროთმოძღვრებას, რაც ნათლად აისახა კიდეც ტაძრის შემამკობელ დეკორშიც (ფასადთა კუთხეებზე აყოლებული ლილვები, ნახევარწრიული დისკოებითა და ფერდებშეზნექილი დეტალებით გაფორმებული, ისევე როგორც სკულპტურულ გამოსახულებათა სტილი).[4] მისივე დასკვნით "ეს ეკლესია მონოფიზიტი ქართველებისთვის განკუთვნილი სამლოცველოა, რაზეც სამრეკლოზე არსებული ქართული საქტიტორო წარწერა მეტყველებს. ეკლესიაზე შემორჩენილი სამი დაქარაგმებული სომხური განმარტებითი წარწერა კი მის კონფესიურ კუთვნილებას ასახავს".[5]

ამგვარად, ეკლესიის მონოფიზიტურობის მიუხედავად, როგორც მის ხუროთმოძღვრულ დეტალებში, ისე ფიგურულ რელიეფებში საქართველოს ამ რეგიონის ეპოქისმიერი სტილი და დამახასიათებელი დეკორატიული

1 "თეკენები სომხური სახელია. 1721 წ. ხალხის აღწერის დავთარში (გვ. 182,356) ეს სახელი უფრო სწორადაა დაცული: "თეკენამ", სომხურად ნიშნავს "რათა ვცხოვნდე" (გ.ბერიძის მიხედვით – "თუ ვიცოცხლე", გ. ბერიძე, ძველი თბილისის გარეუბნების ისტორია, თბ. 1977). ამგვარი სახელის მქონე ტაძარი თბილისშიც ყოფილა. ლ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავრის ხეობაში, თბ. 1941, გვ.35

2 ინტერიერი ნატეხი ქვითაა ნაგები

3 იხ. გ. გაგოშიძე, ნ. ნანტელაძე, მონოფიზიტური ძეგლები საქართველოში, თბ. 2009; გვ. 54-57. ამგვარი ემბაზის არსებობის გარდა, ეკლესიას მონოფიზიტური ტაძრებისთვის დამახასიათებელი სხვა ნიშანიც აქვს – მაღალი (25 სმ.) არდაბაგი.

4 გ. გაგოშიძე, ნ. ნანტელაძე, თბ. 2009, გვ.57.

5 იქვე

ელემენტებია გამჟღავნებული.

ეს მომცრო ტაძარი, როგორც ითქვა, ფიგურული პლასტიკით უხვადაა შემკული. საინტერესოა,არის კი ეს ქანდაკებები ერთმანეთთან კომპოზიციურად მართლაც დაკავშირებული, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს? ან საერთოდ, რას უნდა გამოხატავდნენ ისინი?

ტაძართან, სამხრეთი მხრიდან, კლდეში დაუღეზრად გაჭრილ დაბალსაფეხურებიან კიბეს მივყავართ (გალავნის, თუმც დღეს მთლიანი შესასვლელი სწორედ აქ არის საგულვებელი). ამ ფასადზე (სურ.2) ზედა რეგისტრში, სამ რელიეფთან ფილას ვხედავთ: ფასადის დასავლეთ ნაწილში, უშუალოდ კარნიზის ქვეშ ცხენზე ამხედრებული, გველეშაპის განმგმირავი წმ. გიორგის გამოსახულებაა (60×48 სმ.) (სურ.3). მის ორსავ მხარეს, წმ. გიორგის განმარტებითი, დაქარაგმებული სომხური წარწერა იკითხება. ფილა შედარებით დაზიანებულია, მისი ზედაპირი რამდენადმე ატკეპილი ან განლეკილია. იგი მარჯვენა მხარეს ვერტიკალურადაა თითქოს გაპობილი (ღარი ცხენის კისერთან გადის), ხოლო ფილის კიდეები მარცხნივ ცემენტის გვიანი ნალესობითაა უხეშად გადალესილი ისე, რომ რელიეფიანი ფილის ზედაპირი ამ მხარეს ნაწილობრივ იფარება კიდეც. დაბალი რელიეფით შესრულებულ სიბრტყობრივ გამოსახულებათა პირობითობისა და სიმარტივის მიუხედავად ფიგურათა კეთილშობილია ფორმათა მომრგვალებისკენ მიდრეკილებ, ერთგვარი "მოდელირების" სურვილი. მაგ., წმ. გიორგის მაღლად აზიდული მხრები და შუბით შემართული მკლავი,სხვადასხვა სიბრტყით ფენებზე გამოკვეთილი თავი და შარავანდი, საგანგებოდ გამოყვანილი კისერი,ცხენისა და S- ებრ დაკლაკნილი გველეშაპის სილუეტი. წმ. გიორგის სახეს ძალზე სახასიათოს ხდის ღრმად ჩაკვეთით გამოყვანილი დიდრონი, ნუშისებრი, ოდნავ ქვემოთ დაშვებული თვალები, ფართოდ გაბურღული ბუგეებით, განიერი ცხვირი და ბაგეების მოკლე ჭრილი.

უშუალოდ ამ გამოსახულების ქვეშ ორი, ერთმანეთზე განთავსებული და საპირისპირო მიმართულებით მოძრავი ლომის (ან შესაძლოა, რომელიღაც სხვა მტაცებელი ცხოველის), კომპოზიციურად კარგად შეკრული რელიეფიანი ფილაა (60×46 სმ.). ბრტყელი, გადათლილი ზედაპირებით და დაბალი რელიეფით მარტივად გადმოცემული ცხოველთა ფიგურები თითქოს ქალაქს არიან შემდგარნი, მათი პოზა მოძრაობისა და ერთგვარი დაძაბულობის ამსახველია: ბასრი ბრჭყალები და კბილები, კეთხევნად მოკეცილი ფეხები, ქვემოთ დაშვებული, გადრეკილი მუცლები, ზემოთ აპრეხილი და გადანასკვული კუდები, რომლებიც რელიეფთა ერთგვარ აბლიკაციისებურობასთან ერთად თავისებურ დეკორატიულ-არტისტულ ეფექტს ანიჭებს გამოსახულებას.

ფასადის აღმოსავლეთ მხარეს, სარკმლის გვერდით, ზუსტად წმ.გიორგის რელიეფიანი ფილის გასწვრივ, ამგვარივე ხელწერით, გლუვზედაპირიანი სიბრტყობრივი მანერით შესრულებული, რელიეფურად კვეთილ ჩარჩოში მოქცეული კომპოზიციაა – ხარირემი მისდევს ფურირემს (78×39 სმ.) (სურ.4). როგორც ამბობენ, ტაძარს, სწორედ, ამ მომხიბვლელი, რამდენადმე "ლირიკული" გამოსახულების გამო შეერქვა "შველის ეკლესია" გაქცეულ შველს მაღალი კისერი ნაზად მოუღერებია მისკენ მსრბოლი გრძელ-გატოტვილრქებიანი ორმისკენ. ორმებს წინა ფეხები მოძრაობისას წინ აქვთ გაწვდილი. მიუხედავად ქანდაკების კვეთის რამდენადმე სიხისტისა და სიმარტივისა, გამოსახულებას

თავისებური სიმსუბუქე და მხატვრული დახვეწილობა მსჭვალავს. რელიეფი ნაწილობრივ დაზიანებულია და ფიგურათა ზედაპირები ალაგ-ალაგაა ატკეცილი.

ტაძრის საპირე წყობის მოვარდისფრო-ღვინისფერი ტუფისგან სრულიად განსხვავებული ფერისა და ჯიშის, მცირე ზომის ქვიშისფერი ქვაა ნადგმული სამხრეთი ფასადის კარნიზის ერთ მონაკვეთზე, დაახლოებით სარკმელსა და წმ. გიორგის გამოსახულებას შორის (სურ.5). მასზე კვეთის განსხვავებული სტილით შესრულებული ბოლნური ჯვარია გრეხილღილვიან წრეში ჩასმული. სავარაუდოდ, ეს რელიეფიანი ქვა სხვა ტაძრისა უნდა იყოს, ყოველ შემთხვევაში, იგი ამ ტაძრისთვის საგანგებოდ შექმნილი არ ჩანს.

ტაძრის აღმოსავლეთი მხარე ზუსტად კლდის ქარაფის გასწვრივ დგას ისე, რომ ტაძარს ამ მხარეს ვერ შემოუვლი. აღმოსავლეთი ფასადის (სურ.6) მოხილვა შესაძლებელია სამრეკლოდან, რომელიც ეკლესიის 2 მეტრის დაშორებით, მის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში, ტაძრის ცოკოლიდან დაახლოებით 4 მეტრით ქვემოთ დგას.[6] მიუხედავად იმისა, რომ აღმოსავლეთი ფასადის დათვალიერება არც ისე მარტივი უნდა ყოფილიყო, იგი საკმარისად უხვადაა არქიტექტურული დეკორით შემკული. ცენტრში მოთავსებული შეისრული ღიობის მქონე სარკმელს (60×109 სმ.), ასევე შეისრული, პროფილირებული ჩარჩო გარშემოსდევს (სურ.7). მის ზემოთ, საგანგებოდ გამოკვეთილ არეზე, რომელიც სარკმლის შეისრული ჩარჩოს სილუეტისამებრ შუისკენ სამკუთხედისებრაა შეჭრილი, კუთხეებში მედალიონებია რელიეფურად გამოკვეთილი. ერთ-ერთი მათგანი კონცენტრული წრეებითაა შევსებული (ბორჯღალი), მეორეზე კი ექვსქიმიანი ვარსკვლავია ჩასმული, ხოლო მათ შორის სომხური დაქარაგმებული, ღრმად ამოჭრილი წარწერა ("იესო ქრისტე") იკითხება.

სარკმლის ორსავ მხარეს ფიგურული ქანდაკებებია განთავსებული. მარცხნივ (სამხრეთით) გველეშაპის განმგმირავი წმ. გიორგის ცხენოსანი ხატისებრი გამოსახულებაა (40×40 სმ.), მის ქვემოთ კი ბევრად მოზრდილ ფილაზე (64×64 სმ.) საკმაოდ მაღალი რელიეფით ამოჭრილი, გულში წნული ორნამენტით შემკული და გარედან წვეთოვანი გრეხილით გარშემოვლებული რომბია, რომლის წახნაგებზე ლომთა თუ რომელიღაც მტაცებელ სხვა ოთხფეხა ცხოველთა ჰორელიეფური ფიგურებია ერთგვარ მოძრაობაში განლაგებული (სურ.8). მათგან ზედა ორი რომბის წახნაგებზე ფეხებითაა შემდგარი, ხოლო ქვედა ორი – ზურგებით ეხება წიბოებს. სარკმლის მარჯვნივ (ჩრდილოეთით) პირით სარკმლისკენ მიმართული არწივის (სავარაუდოდ) მაღალი რელიეფით შესრულებული მოზრდილი ფიგურაა, რომელიც კლანჭებით იჭერს ცხვარს (66×46 სმ.) (სურ.9). მათ შესრულებაში თავისებური შებოჭილობა იგრძნობა; ხისტია არწივის კუთხოვნად გადმოცემული ფრთები, ხოლო ბუმბულის აღმნიშვნელი არაღრმად კვეთილი პარალელური ზოლები – ძალზე პირობითი. შესანიშნია, არწივისა და ცხვრის, დანარჩენ ფიგურათაგან გამორჩეული, სახასიათო, თითქოს დაბერილი სახეები (მომრგვალებული და ქვემოთ დაშვებული ნისკარტი და ცხვრის ცხვირ-პირი), რასაც ქართულ რელიეფურ გამოსახულებებში თითქმის

6 აღსანიშნავია სამრეკლოს კარის არქიტრავად გამოყენებული ორი ფილა (სავარაუდოდ, კანკელის), რომელსაც XIII ს. ქართული წნული ორნამენტი ამკობს. გ. გაგოშიძის აზრით, ისინი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე ოკკენების ნასოფლარის შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიიდან უნდა იყოს გადმოტანილი. გ. გაგოშიძე, ნ. ჩანტლაძე, თბ. 2009, გვ. 56.

არ ცხვლებით.

ჩრდილოეთი ფასადი თითქმის შეუმკობელია – მხოლოდ ერთგან, ზედა რეგისტრში ძნელად განირჩევა ფრთებით ერთმანეთზე გადაბმული ორი ექვსფრთედის სანახევროდ ატკეპილი, დაბალრელიეფიანი, შედარებით განსხვავებული ხელწერით შესრულებული გამოსახულება (52×48 სმ.) (ს.ერ.10). ქერობინთა ფრთების გადაკვეთის ადგილას, შუაში კვერცხისებრი აბრისის მქონე თაგვებია გამოკვეთილი. მარცხენა ქერობინის სახე (თვალები, ცხვირი) ნაწილობრივ იკითხება, მარჯვენისა კი ან უკვე გადარეცხილია, ან სულაც გლუვადაა დატოვებული.

ამგვარად, თვალის ერთი გადავლებითაც ჩანს, ტაძრის საფასადო ქანდაკების რიგორც თემატური მრავალფეროვნება, ისე სტილური ნაირგვარობა. საგულისხმოა რელიეფური გამოსახულებების ტაძრის ფასადებზე განთავსება, რომელიც, ერთი შეხედვით, არაორგანიზებულ შთაბეჭდილებას ქმნის, თუმცა დაკვირვებისთანავე შევნიშნავთ ფასადებზე კომპოზიციათა გარკვეული მთლიანობის შემქმნელ კანონზომიერ კავშირს. მაგ., სამხრეთ ფასადზე თითქოს ერთ ფრიზად გააზრებული, წმ.გიორგისა და ირმების რელიეფურ გამოსახულებათა მოძრაობა აღმოსავლეთისკენაა (საკურთხევლისკენ) მიმართული, ხოლო სარკმელი და ჯვარი კარნიზზე თითქმის მათ შორისაა მოთავსებული; აღმოსავლეთ ფასადზე კომპოზიცია კიდევ უფრო იკვრება – ცენტრალურ ღერძზე ჩადგმული პროფილებითა და მედალიონებით აქცენტირებული სარკმლის გარშემო თავმოყრილი სცენებიდან წმ.გიორგისა და არწივის ფიგურები სარკმელს შესცქერიან. შესანიშნავია რელიეფთა სახვითი პირობითობა, ფიგურათა გადმოცემისას დეტალების არაკონკრეტიზაცია, ნაკვთების განზოგადება (იმდენად, რომ ზოგან ჭირს კიდეც რომელიმე ცხოველის სიზუსტით ამოცნობა). ფიგურები ზოგან დაბალი, ზოგანაც საკმარისად მაღალი რელიეფით იკვეთება; ისინი ხან გლუვად გადათლილი სიბრტყეებრივი ზედაპირებითა და მკვეთრი, კუთხოვანი, ხისტი აბრისებით სრულდება, ხან კი ფორმები შედარებით უფრო მომრგვალებულია და თითქოს მოდელირებულიც. სტილური თვალსაზრისით ეს თავისებური "სიჭრელე" და არაერთგვაროვნება ეპოქისეულია და ამ ხანის ძეგლებისთვის სახასიათო. ამდენად, თეკლების რელიეფებისთვის პარალელური ნიმუშებიც, შესაბამისად, სხვადასხვა თანადროული ძეგლშია საძიებელი.

სამხრეთ ფასადზე განთავსებული ქანდაკებები თითქმის მსგავსი კვეთის ხასიათით გამოირჩევა. დაბალი რელიეფით გამოკვეთილი გამოსახულებანი ერთგვარი აპლიკაციისებრი სიხისტით, სიბრტყეებრივი, გლუვი ზედაპირებით სრულდება. მათი როგორც სტილისტიკის საკითხები შეხედვისთანავე მოგვაგონებენ, უპირველესად, მაღალაძეების კოშკის (1679 წ.) და ნიაბის (1682 წ.) თანადროული საფასადო სკულპტურის ნიმუშებს. ფორმის მსგავსი გრძნობაა თავჩენილი დაეით-გარეჯის კარიბჭის (XVII-XVIII სს) ქანდაკებებშიც.

განსხვავებული მიდგომითაა შესრულებული აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფური გამოსახულებანი, გარდა წმ.გიორგის ხატისებრი რელიეფისა, რომელიც სამხრეთი ფასადის სკულპტურათა მსგავსია. საკმარისად მაღალი რელიეფით კვეთილ ცხოველთა ფიგურებში შეინიშნება ანანურის მაძინების ტაძრის (1689წ.) საფასადო ქანდაკებასთან ერთგვარი სტილური სიახლოვეც. თეკლების ეკლესიის ეს გამოსახულებები თუმც მომრგვალებულ ფორმებს

ავლენს, მათი უმეტესად გლუვი ზედაპირი თითქოს "გაბრტყელებულია" და ნაკვთები პირობით-განზოგადებულად, ზოგჯერ რამდენადმე მოუხეშავადაცაა შესრულებული, თუმც, ამავდროულად, ყურადსაღებია რომბის გარშემო თავმოყრილ ოთხფეხა ცხოველთა შედარებით დენადი, მოქნილი და დინამიკური სილუეტები.

ეს ხელწერისმიერი სხვაობა, ვფიქრობთ, გარკვეულწილად მოქანდაკე-ოსტატთა ეროვნულ-კონფესიურ განსხვავებასაც შეიძლება უკავშირდებოდეს. ანუ ტაძრის საფასადო დეკორის შემკობისას, სავარაუდოდ, ერთი მხრივ, ქართული შუა საუკუნეების ქანდაკების ტრადიციების გამგრძელებელი და, ამავდროულად, თანადროული ნიმუშების მცოდნე, მეორე მხრივ კი, სომხური (მონოფიზიტური) საფასადო სკულპტურის მნახველი ოსტატების ერთობლივი თანამშრომლობა აშკარავდება.

საგანგებოდაა აღსანიშნავი ირმების კომპოზიცია (სურ.11), რომელიც განსაცვიფრებელ, თითქმის ასლისმიერ მსგავსებას ავლენს ოშკის X საუკუნის გუმბათის რელიეფთან.[7] ეს ანალოგიური, დროსა და სივრცეში ასე დაშორებული, კომპოზიცია, ძნელი წარმოსადგენია, რა გზით შეიძლებოდა ჰქონოდათ ნანახი ქვემოქართლელ ოსტატებს – თავად ოშკში ნახეს მათ იგი, თუ ამ რელიეფის შესაძლო ორიგინალი ან, კიდევ უფრო სარწმუნო, რომელიმე ასლი-კომპოზიცია სადმე სხვაგან? ვფიქრობთ, ამ უაღრესად საინტერესო კავშირ-ურთიერთობების გარკვევა შემდგომი კვლევის საგანია.

რთულია დაბეჯითებით ითქვას, ქვემო ქართლის წიაღში შექმნილი ეკლესიის საფასადო სკულპტურის იკონოლოგიურ-თეოლოგიური რაგვარობა რამდენად არის განპირობებული მონოფიზიტური ტაძრის კონფესიური დოგმატების თავისებურებებით. ვფიქრობთ, ამ მიმართებით ტაძრის ქანდაკოვან შემკულობაში პრინციპული ზეგავლენა არ შეინიშნება.

ტაძრის სკულპტურული დეკორი თავისი იდეით, უპირველესად, წმინდა გიორგისა და, ზოგადად, სიკეთისა და ბოროტების კოსმიურ ბრძოლას და ბოროტების სიკეთით – ქრისტიანული რწმენით დამარცხების უნივერსალურ თემას ეძღვნება.

წმ. გიორგის იკონური გამოსახულება ფასადებზე ორგან – (უდავოდ, ტაძრის სახელობიდან გამომდინარეც) წარმოჩნდება. გველეშაპის მლახვრელი წმ.მხედრის გამოსახულება ჩვენში, და საერთოდ, სამართლმადიდებლოში, ძალზე პოპულარული და ახლობელი ხატია. მისი უმნიშვნელოვანესი საზრისი ქრისტიანული ძალმოსილებით ბოროტების ტრიუმფალური ძლევაა.[8] ამავე თემას ეხმიანება სცენები ცხოველთა გამოსახულებებით (ლომთა შერკინება, ხარ-ირმისა და ფურ-ირმის ხრბოლა და სხვ.).

ცხოველთა შებრძოლების სცენებს, ისევე როგორც ცხვარზე (ან კურდღელზე) ბრჭყალებზნავლებულ არწივთა გამოსახულებებს არა მხოლოდ ქართულ პლასტიკაში (ოშკი, X ს.; ხახული, X ს., საფარის კარიბჭე, XIII-XIV ს. მაღალაანთ კოშკი, XVII ს. და სხვ.), არამედ სომხურ (გეღარდი, XIII ს.;

7 Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинций Грузии, Тб. 1952 გვ.53,. ტაბ.58; ლ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავერის ხეობაში, თბ. 1941, გვ.35-44, ტაბ.X.

8 Lexikon der christlichen Ikonographie, B.6, 1994 გვ.365-390; Oya Pancaroğlu, The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia, in: Gesta, Vol. 43, No. 2 (2004), გვ. 151-164.

ელვარდი XIV ს.; შაქარავახკი, XIII ს; წმ. სტეფანეს მოხასტერი, XVII ს.) ასევე ბიზანტიურ საფასადო რელიეფებშიც (თესალონიკი, ბიზანტიური კულტურის მუზეუმი) მრავლად ვხვდებით.[10] იგი განსაკუთრებით პოპულარული X-XI საუკუნეებშია. ცხოველთა შერკინების სცენათა სემანტიკა მრავალპლასტიანია და, უმთავრესად, მარადიულობის წრე-ბრუნვას, უწყვეტად განმეორებად ციკლს გამოხატავს, როგორც მარადიულობის უსასრულობასა და ჰარმონიას. ამ იდეის თვალსაჩინო გამომხატველია რომბის (მარადიულობის, განსრულების სიმბოლო) გარშემო მოძრავი ლომების კომპოზიციაც. ყურადსაღებია ისიც,რომ ცხოველთა შერკინების სცენები უმეტესად წრიულ კონფიგურაციას ქმნის ხოლმე, როგორც ეს ჩვენს რელიეფებშიცაა ასახული. იგი აგრეთვე სიკეთისა და ბოროტების დაუსრულებელ ჭიდილზე მიანიშნებს.[11] საგულისხმოა, ლომთა ფიგურები ტაძრის ორთავე ფასადზე სწორედ გველეშაპის მლახვრელი წმ. გიორგის იკონური ხატის ქვეშ რომ თავსდება, რაც ამახვილებს სიკეთისა და ბოროტების წინააღმდეგობისა და ძლევის (კოსმიური გაცხადების) ხატებას. ამ კონტექსტში (განსაკუთრებით სამხრეთ ფასადზე გამოსახული ლომთა შერკინების სცენის შემთხვევაში) ლომი, შესაძლოა, გავიაზროთ როგორც ბოროტი, დემონური ძალების დათრგუნვაც, რაც ფსალმუნის სიტყვებშია პირდაპირ გამჟღავნებული: "დათრგუნო შენ ლომი და გველაპი" (ფს. 90, 13), "მიხსენ მე პირისაგან ლომისა" (ფს. 21, 21); "ნუსადა წარიტაცოს ვითარცა ლომმან სული ჩემი" (ფს. 7, 2).

ზოგადად აღებული ლომის სიმბოლური მნიშვნელობა შუა საუკუნეების სახისმეტყველებაში მრავალპლანიანია და, თანაც, ამბივალენტური[12]. იგი სახეთა ხელოვნებაში ხან ქრისტეს, მესიას, მარკოზ მთქმელის სიმბოლოს, ხან მეფეს, იმპერიულ ძალებს, მცველს, ან თვით დემონს განასახიერებს. შუა საუკუნეების "ფიზიოლოგოსის" მიხედვით ლომი ქრისტეს სამი "სახის",თვისების: განკაცების, ჯვარცმის, აღდგომის სიმბოლურ განსახიერებადაა განმარტებული[13].

ამგვარად, წმ. გიორგისა და ლომთა სცენების საერთო კონტექსტი, ვფიქრობთ, ბოროტების მძლეველი ქრისტიანობის ყოვლისშემძლეობისა და ტრიუმფის ნათელ გამოხატულებად გვევლინება.

სამხრეთ ფასადზე,ზემოთ განხილულ კომპოზიციათა გარდა ხარ-ირმისა და ფურ-ირმის სრბოლის სცენაცაა წარმოდგენილი. ირმები აქ აშკარად აღმოსავლეთით, საკურთხევლისკენ ისწრაფვიან (აღმოსავლეთი სამოთხის მხარეა),რაც მაშინათვე ფსალმუნის სიტყვებს გვახსენებს: "ვითარცა სახედ სურინ ირემსა წყაროთა მიმართა წყალთასა,ეგრე სურის სულსა ჩემსა შენდამი,ღმერთო" (ფს. 41,1). ირმის ქრისტიანული სემანტიკა მრავალმხრივია, ქრისტიანულ ხელოვნებაში უმეტესად გავრცელებულია "სიცოცხლის წყაროსთან" მდგომი ირმების გამოსახულება,როგორც "ცხორების წყაროსადმი" (ანუ ქრისტესადმი) მისწრაფი

---

9 M.Bogisch, The Appropriation of Imperial Splendour (Ecclesiastical Architecture and Monumental Sculpture in Medieval Tao-Klarjeti around 1000 AD, Faculty of Humanities University of Copenhagen, 2009, გვ. 218.

10 აღსანიშნავია აგრეთვე ისიც,რომ ცხოველთა შერკინების სცენები მესხმირ ხელოვნებაშიც ძალზე გავრცელებულია.

11 Lexikon der christlichen Ikonographie, B.3, გვ. 112

12 Lexikon der christlichen Ikonographie, B.3, ..., გვ. 112-119

13 წმ. ბასილი დიდი (კესარიელი), მხეცთაოთვის სახისა სიტყვაი. შატბერდის კრებული (X საუკუნის), გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა, თბ., 1979, გვ. 175-176.

მორწმუნის სულის სახე, რომელიც სამოთხის წიაღში დაბრუნებას ესწრაფვის (იოანე, 7,34-39; იოანე, 4,14). ქრისტიანული სახისმეტყველებით, ირემი ქრისტესაც არის შედარებული, როგორც გველის (ე.ი. ბოროტის, მაცდურის, ეშმაკის) მტერი და მასზე გამარჯვებული: "მივიდის ირემი იგი და აღივსნის ფერღნი თჳსნი წყლითა წყაროისაითა და მივიდის ჴურელად, სადა-იგი გუელი დამალულ არნ და დაასხის წყალი იგი და აღივსის ჴურელი იგი, ვიდრემდე გამოჴდის გუელი იგი და დაათრგუნის ფერჴითა და მოკლის. ეგრეცა მაცხოვარმან ჩუენმან იესუ ქრისტემან მოკლა დიდი იგი ვეშაპი ეშმაკი წყლითა ცისაითა".[14] "სადაც ირემია, იქიდან მთელი ბოროტება ქვეწარმავალთა განდევნილია".[15] ამგვარად, ირმის პოლისემანტიკაში ბოროტებასთან მებრძოლის სიმბოლური სახეც იკვეთება, რაც სკულპტურის პროგრამის საერთო კონტექსტსაც პასუხობს.

აღმოსავლეთი ფასადის განსაკუთრებული საკრალურობა აქცენტირებულია სარკმლის ასტრალური ნიშნებით შემკობით. სარკმელი, ვითარცა ნათლის სიმბოლო, ორი სივრცის მიჯნის საზღვარი (მით უფრო საკურთხევლის მხრიდან) ქრისტეს განასახიერებს, რასაც თანმხლები წარწერაც განმარტავს ("იესო ქრისტე"). იგი, ერთგვარად, ჯვრის გამოსახულებას ენაცვლება და, თითქოს, მის ფუნქციასაც ტვირთულობს. ამდენად, ქრისტე მნათობთა თანხლებით სარკმლის ნათლის სახითაა გაცხადებული. საცნაურია ისიც, რომ თვით მნათობებიც (ბორჯღალი-მზე, ვარსკვლავი) ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში სულიერი მნიშვნელობით თავად ქრისტეს სიმბოლური ხატებაა, ან სხვადასხვა სცენებში ("დღე განკითხვისა", "ჯვარცმა" და სხვ.) ქრისტეს განუყოფელი ატრიბუტებია, რითაც, უმეტესწილად, სამყაროში (კოსმოსში) ქრისტეს ყოვლისმპყრობელობა იდიდება. წმ. დიონისე არეოპაგელი მზე-მნათობს უწოდებს ხატს ღვთისას. საეკლესიო ჰიმნოგრაფიასა და სასულიერო ლიტერატურაში ხშირად ვხვდებით ქრისტეს ამგვარი ეპითეტებით (მეტაფორული სახელებით) მოხსენიებას: "მზე სიმართლისა", "ნათელი ჭეშმარიტი" (იოანე 1, 9; 3, 20-21), "მზე ჭეშმარიტებისა" და სხვ. ყურადსაღებია მათი სწორედ აღმოსავლეთ ფასადზე განთავსება, რომელიც მხარეთა ქრისტიანული ეგზეგეტიკით "მზე ჭეშმარიტებისას", ჭეშმარიტი ნათლის, მადლისა და ხსნის მხარედ მოიაზრება.[16] სარკმლის გარშემო განთავსებული გამოსახულებანი კი, თავისთავად, შინაარსობრივად მას მიემართება: გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. გიორგის ხატი, რომელიც როგორც ზეციური მხედარი-მცველი აპოტროპეულ საზრისსაც იძენს, რომბის გარშემო მბრუნავი ლომების კომპოზიცია და ცხვარზე კლანჭებჩავლებული არწივის გამოსახულება.[17]

---

14 წმ. ბასილი დიდი (კესარიელი), მხეცთათვის სახისა სიტყუაი. – «მატბერდის კრებული» (X საუკუნის) თბ., 1979, გვ. 190; ირმის იკონოგრაფიისა და სიმბოლიკის შესახებ იხ.: G. Heiz – Mohr, Lexikon der Symbole, Düsseldorf, Köln, 1972, გვ. 134-136; Уваров, Христианская Символика, М-Л, 2001, გვ. 244-245.

15 წმიდა ბასილი დიდი, თხზულებანი: ფსალმუნთა განმარტებანი; ჰომილიები ექვსი დღისათვის (თარგმნა გვანცა კოპლატაძემ) 2-ე გამოცემა, თბ., 2002, გვ. 89-90.

16 გ. ალიბეგაშვილი, გეოგრაფიული მხარეები ბიბლიაში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1993 წ. №1, გვ.5; F. W. Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt, 1983, გვ.90.

17 არწივის გამოსახულების შესახებ, რომელიც კლანჭებით ცხვარს (კურდღელს) იჭერს იხ. პუბლიკაციები: ა. ოქროპირიძე, ხახულის სამხრეთი სარკმლის მორთულობისათვის, 2010, (ხელნაწერი); ი. გივიაშვილი, ი. კოპლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ.2004, გვ.144; M.Bogisch, The Appropriation of Imperial Splendour. ., 2009, გვ. 217-218.

არწივის ქრისტიანული სემანტიკაც მრავალფენოვანია, იგი სხვადასხვა კონტექსტში სამეფო ძალაუფლების სიმბოლოა, ამავდროულად ქრისტეს მეუფების, ამაღლებისა და აღდგომის განსახიერებაცაა.[18] ჯვარზე მდგომი, ან სამსხვერპლო ბატკნის (ჯვრით) გვერდით მდგომი არწივი მკვდრეთით აღმდგარის მნიშვნელობით გაიაზრება. არწივის ბრძოლა გველთან გაიგივებულია ქრისტეს ბოროტებასთან ბრძოლასთან და სატანის დამარცხებასთან. ცხვარზე ბრჭყალებჩაფლობული არწივის სცენა უფლის მიერ მიწიერი ამაოებიდან ხსნად ატაცებულის ცხოვნებასაც განასახიერებს, რის ახსნასაც ფიზიოლოგოსთან ვგებულობთ. იგი ფსალმუნის სიტყვებზე დაყრდნობით: "განახლდეს ვითარცა ორბი სიჭაბუკე შენი" (ფს. 102,5)[19] განმარტავს: დაბერებული არწივი აფრინდება მზისკენ "განუხურვნის ფრთენი და თვალნი შეპობუებულნი და შთაჴდის წყაროსა და იბანის სამჯერ და განჭაბუკნის", ასე "განიძარცო ძველი იგი კაცი საქმითურთ და შეიმოსოთ ახალი".[20] ამგვარად, არწივის ამ სახეში გაცხადებულია ნათლისღების საიდუმლო, რომლითაც წარიხოცება ცოდვები, რისი მეშვეობითაც ხდება განახლება ანუ ცხოვნება.

ბრდღვიალი ფასადზე დღეს მხოლოდ ქვრობინის დაზიანებულ ფრაგმენტს ვხედავთ. რთულია ფასადზე შემორჩენილი მხოლოდ ერთი ფრაგმენტით იმსჯელო მის წვლილზე პროგრამის საერთო კონტექსტში. შეა საკუთნეების სახვით ხელოვნებაში ქვრობინები თანადამსწრენი არიან ჯვარცმის, აღდგომის, ამაღლების, განკითხვის დღისა და "საყდარი გამზადებული"-ს სცენებში.[21] ისინი აგრეთვე როგორც მცველნი (შესაქმე 3,24) წარმოსნებიან სამოთხის კარიბჭესთან სიცოცხლის ხეებს შორის; მათ მცველ ფუნქციას (ისინი "შვლამ ფხიზელი"-ა) ფრთებზე მიმობნეული თვალებიც ხაზს უსვამს.

ვფიქრობთ, ქანდაკებანი სამკაული ტაძრის ფასადებზე სახისმეტყველებითად საკმარისად კარგადაა გააზრებული, მიუხედავად იმისა, რომ სკულპტურის ტექნიკური შესრულება თუ მისი მხატვრული და შემოქმედებითი დონებულება არც იმდენადაა გამორჩეული. ტაძრის მრავალმხრივად საინტერესო სკულპტურული პროგრამის საზრისი სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილის მარადიული თემაა, რომელიც ფასადებზე მრავალფეროვანი სცენებითაა განსახოვნებული.

---

18 Lexikon der christlichen Ikonographie 1...., 1994, გვ. 70-76

19 საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ქ-ნ ასმათ ოქროპირიძეს, რომელიც ხაზგასმით არწივის კომპოზიციის სემანტიკას მრავალმხრივად განიხილავს როგორც სულიწმინდის, ნათლისღების, ცხოვნების და, რაც სრულიად ახლებურია, წმ. ნინოს სიმბოლურ ხატებად. ა. ოქროპირიძე, ხახულის სამრეკლო ხარკმლის მორთულობისათვის, 2010 წ. (ხელნაწერი, გადაცემულია დასაბეჭდად).

20 წმ. ბასილი დიდი (კეისარიელი), მხეცთათვის სახისა სიტყვაი. – «შატბერდის კრებული» (X საუკუნის) თბ., 1979, გვ. 179.

21 M. Tatić-Djirić, Das Bild der Engel, Recklingshausen, 1962, გვ. 15.

Ekateriné Kvachatadze

Facade Sculpture of Tekenebi "Fallow Deer" Church

Village-site Tekenebi is located to the East of the village Tnusi (historic Lower Kartli, eastern Georgia, Dmanisi district). "Fallow Deer" church is an aisless vaulted church built of greyish-wine reddish hewn tufa quadrae. It was constructed in 1688 by a Monophysite donor (presumably, ethnic Georgian), besides, architectural details of the church place it within the group of contemporary eastern Georgian churches. A number of reliefs is included in its decoration: on the upper part of the south facade – to the west – St. George piercing dragon (with the Armenian inscription), below it – a plaque with two confronting lions (?); to the east – a plaque with the female deer pursued by the stag. All these reliefs are flat, although the superimposed forms are indicated, while the character of rounded lines of the lions introduce decorativeness ("Bolnisi" type Cross, embedded on the same facade is of different character and seems likely to have been brought from some other church). On almost inaccessible east facade, reliefs are placed on both sides of the window and medallions flanking it – to the left, St. George piercing a dragon and below it, a rhomb with the lion-like beings on its facets; to the right – an eagle, holding a sheep in its claws (modelling of this relief differs from that of the others, and of Georgian reliefs, in general). On the north facade, low relief images of two Seraphim are seen, executed by a different craftsman.

Beyond a seeming disorder, compositional order is discernible (direction towards the east, on the south facade; symmetrical arrangement of the east facade). If south facade reliefs and image of St. George on the east facade show affinity with the reliefs of the Magaladzes' tower (1679), of the Niabi church (1682) and of the porch of St. David Garejeli's Laura, while second relief of the east facade is akin of the reliefs of Ananuri Dormition church (1689) and samples of Armenian sculpture, relief with the deer and the stag on the south facade looks like a copy of the Oshki church dome relief (963-973), which needs further explanation.

In terms of general concept, the reliefs bear implication of the victory over the evil in the cosmic dimension. Triumph over the evil is the meaning of the image of St. George piercing the dragon; animal fight or an eagle with the grass-eating animal in his claws bear multi-aspect meaning – major idea is the eternal rotation, struggle between the evil and the good (placing the lions below St. George emphasizes the significance of the victory over the evil). Deer and stag rushing towards the east, immediately bring to mind the soul striving for the Paradise (psalm 41:1), at the same time, the deer is the symbol of Christ, i.e., the fighter with the evil and its defeater. On the east facade, astral signs by the window, a symbol of light (the inscription identifies it as Jesus Christ and, to a certain extent, it replaces the Cross), are symbolic images of the Saviour and His eternal "companions"; in this context, the image of St. George acquires an apothrophic meaning, while the eagle visualises Resurrection, ascension of the righteous, renewal–salvation of the soul through baptism. It is hard to explain, what are the links between Seraphim (in Christian iconography, they are seen in Crucifixion, Resurrection, Ascension, Last Judgement) and other images.

სურ. 1. საერთო ხედი

სურ. 2. სამხრეთი ფასადი

სურ. 3. წმ. გიორგი

სურ. 4, ირმები

სურ. 5. ჯვარი

სურ. 6. აღმოსავლეთი ფასადი

სურ. 7. აღმოსავლეთი ფასადის სარკმელი

სურ. 9. ცხვარზე კლანჭებჩავლებული არწივი

სურ. 10. ჭერუბინი

სურ. 8. აღმოსავლეთი ფასადის სკულპტურა

სურ. 11. ოშკი. ირმები. მოზაიკა

ავლევის შესახვევის ძველი სახლი და მისი მიკროუბანი

თბილისის უძველესი უბნების ურბანული ქსელის ისტორიულ-არქიტექტურული დირებულების განმსაზღვრელი (შუასაუკუნეებრივ დაგეგმარებასთან, XIX საუკუნის ძველთბილისური სახლის შემორჩენილ, ტიპოლოგიურად მრავალფეროვან ნიმუშებთან, ცალკეული სახლის და შესაბამისად მთელი ურბანული ქსოვილის უნიკალურ სივრცით ორგანიზაციასთან, შემორჩენილ უძველეს მრავალკონფესიურ საკულტო ნაგებობებთან და სხვ. ერთად) თბილისის საერთ ნაგებობების – როგორც საცხოვრებელი სახლების, ისე ქარვასლების და აბანოების შენობებში გადარჩენილი სიძველის ნაშთებია, ცალკეული ფუნების – სარდაფების, გვერდითი თუ ზურგის კედლების სახით. საუკუნეების მანძილზე გამუდმებული შემოსევების, 1795 წელს სპარსელებისგან თბილისის დანგრევის, XIX საუკუნის განმავლობაში კი მუდმივი განახლების გამო, ოშვიათობას წარმოადგენს კალა-ისან-სეიდაბადში სრული სახით შემორჩენილი, ხელუხლებელი სიძველე. მითუმეტეს სანთლით საძებარია თავდაპირველი სახით მოღწეული XIX საუკუნემდელი საცხოვრებელი სახლი.

დიდი ხანია, რაც ჩვენი ყურადღება ორმა საცხოვრებელმა სახლმა მიიპყრო. ორივე კალას დიდი სამოსახლო უბნის ჩრდილოეთ განაპირა ნაწილში, კალას ჩრდილოეთიდან მომზღუდავი გალავნის სიახლოვეს, ზემო კალას თითქმის შუაგულში, ავლევის (დღევანდელი ნინო და ილია ნაკაშიძეების)[1] შესახვევში მდებარეობს. ერთი დღესაც დგას, მეორე ნანგრევების სახით არის გადარჩენილი. მაგრამ 2002 წელს გადაღებული ორთოდე ფოტოსურათი და ის, რაც ჯერ კიდევ გადარჩენილია ანალიზისა და მსჯელობის საშუალებას გვაძლევს და საფარაუდოდ გვითი შუა საუკუნეების თბილისის ურბანული ქსელის შემადგენელი საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთი ტიპის ნაირსახეობის არსებობაზე მიგვითითებს. ამავე დროს, აღნიშნული ორი სახლი იმ მასალის ნაწილად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომელიც რამდენიმე გრაფიკულ წყაროსთან და კალა-ისან-სეიდაბადში გადარჩენილი გვიანი შუა საუკუნეების სახლების ზურგის კედლებთან ერთად, შუასაუკუნეებრივი თბილისის ამ კონკრეტული ნაწილის მასშტაბსა და სართულიანობაზეც გვაძლევს ინფორმაციას. და მეტიც, ძველ ქალაქში ჯერ კიდევ ხილული აღნიშნული სიძველე კედლების სპეციფიკური წყობით, ძველი ქალაქის გარეგან სახეს, ძველი ოსტატების მშენებლობის მაღალ ხარისხს და ესთეტიკურ დირებულებას, მხატვრულ ფასეულობებს, თბილისს როგორც მხატვრულ მთლიანობას წარმოგვადგენინებს.

წინამდებარე ნაშრომი ავლევის (დღევანდელი ნინო და ილია ნაკაშიძეების) შესახვევის № 20-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლის შესწავლას, მის ანალიზს და მის უშუალო ურბანულ გარემოში შემორჩენილი სიძველის გამოვლენას

---

1 წინამდებარე ნაშრომში ილია და ნინო ნაკაშიძეების ქუჩაც და შესახვევიც ძველი ტოპონიმით – ავლევის ქუჩით და შესახვევით იქნება მოხსენიებული.

შეეხება.

არქიტექტურული გარემო, რომელშიც ავლევის შს. №20 საცხოვრებელი სახლი მდებარეობს ტოპოლოგიურად მნიშვნელოვანი, მაღალი მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულების მქონე ნაგებობების კონცენტრაციით ხასიათდება.

მიკრორაიონი, რომელშიც ავლევის შს. №20 სახლია მოქცეული, შემოფარგლულია აღმოსავლეთით ავლევის შესახვევით, სამხრეთ-დასავლეთით იეთიმ-გურჯის, ჩრდილოეთით - ავლევის ქუჩების ხაზით (ნახ. 2).

აღნიშნული სახლის უშუალო სიახლოვეს მდებარე ნაგებობებიდან მაღალი მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულებისაა – ავლევის ქ. №19, 31, იეთიმ-გურჯის ქ. №7, 4/9, 6,3, 1, ავლევის შესახვევი №3 და 12, ჩახრუხაძის შესახვევი №5 სახლები. ეს მხატვრული მთლიანობებია, რომელთა თავდაპირველი სახით შენარჩუნება გარდაუვალი აუცილებლობაა.

ავლევის შს. №20 სახლის მიმდებარე ურბანული ქსოვილი არაერთი ისეთი სახლის შემცველიც არის, რომლებიც მხატვრული ღირებულებისაგან გაძარცვულია, მაგრამ ტოპოლოგიურად არის მნიშვნელოვანი. ამავე დროს, მათ კარგი პროპორციაა გამოარჩევს და მკვეთრი ქალაქგეგმარებითი მნიშვნელობისაა. ასეთია – ავლევის შს. №22/ავლევის ქ.№27, ავლევის ქ. №25, 29/15, იეთიმ-გურჯის ქ. №5, 1/10, ავლევის შს. №7, 14, ჩახრუხაძის შს. №3. [2]

მიკრორაიონი, რომელშიც ავლევის შს. №20 სახლი მდებარეობს, ერთი შეხედვით არქიტექტურულ ღირებულებას მოკლებულ ნაგებობებსაც შეიცავს, მაგრამ მათი ყურადღებით დათვალიერება გვარწმუნებს, რომ თითოეული სახლი ძველი, გვიანი შუასაუკუნეების სამშენებლო ფენის შემცველია და, შესაბამისად, ისტორიული ღირებულების მატარებელი. ეს ნაგებობები თბილისური სპეციფიკის მატარებელიც არის. მათი "ხომა-წინა" და მასშტაბიც ხომ მრავალი საუკუნის განმავლობაში ჩამოყალიბებული ტრადიციით არის ნაკარნახევი და, ამდენად, შესანახადაც საკურადრებოა.

აღნიშნული და მიმდებარე კვარტალების განაშენიანების უპირატესად XIX საუკუნის განმავლობაში ჩამოყალიბებული და ამავე საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთში აშენებული ე.წ. თბილისური ეზოიანი და აივნიანი სახლის ორი ცნობილი ტიპი (გახსნილი და დახურული ეზოთი) და მათი ნაირსახეობა ქმნის. სწორედ ამ სახლების მიღმა იმალება გვიანშუასაუკუნეებრივი თბილისისაგან გადარჩენილი ადრეული ფენები, რაც განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას და ისტორიულ მნიშვნელობას ანიჭებს ცალკეულ მხატვრულ მთლიანობას თუ ურბანულ კვანძს.

ავლევის ქუჩა ზემო კალას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი არტერიაა. იგი ოდინდელი გალავნის მიმდებლი ნიშნიანიძის ქუჩის მეტ-ნაკლებად პარალელურად, მტკვრის მართობულად მიედინება, დასავლეთით, ჭრის ვერცხლის ქუჩას და კალისტრატე ცინცაძის ქუჩის გადაკვეთასთან, სადაც ის სათავეს იღებს,

---

2 აღნიშნულ კვარტალში შემავალი ნაგებობების მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულების შეფასებისას ვემყარებით საკუთარ შეხედულებებს და არ ვეყრდნობით კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტროში არსებულ მასალას, თუმცა ზოგიერთი ძეგლად მიჩნეული შენობის მონაცემი ეწინააღმდეგება ჩვენსას.

ალექსანდრე დიუმას (საბჭოთა დროის ჟელიაბოვის) ქუჩას ებჯინება და მის შუაწელს მონიშნავს. თბილისის უძველეს გეგმებზე –ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შედგენილ 1735 წლის, 1782, 1785, 1800, 1802 და სხვა ჩვენთვის ცნობილ გეგმებზე დღევანდელი ავლევის ქუჩის წინაპარი ქუჩა ასევე ირიბად ჰკვეთს ზემოაღნიშნულ ნაწილს ქალაქისას, ოღონდ თუ ვახუშტი ბატონიშვილის რუკაზე დღევანდელი ნიშნიანიძის ქუჩის წინაპარი ქუჩა გამოტოვებულია, მის მომდევნო 1800, 1802, 1809 წლების რუკებზე ორივე ქუჩა დატანილია და, მეტიც გამოკვეთილია ავლევის შესახვევის წინაპარი ხაზიც და იმ მიკრო კვარტალის კონტური, რომელშიც ავლევის შესახვევის №20 სახლია მოქცეული. რუკებზე მოხაზული მიკროკვარტალის კონტური ამ უბნის დღევანდელი ფორმის თითქმის იდენტურია. ამდენად, ავლევისა და ნიშნიანიძის ქუჩები ზემო კალას განაპირა ნაწილების, ვერცხლის ქუჩის, ქალაქის ერთ-ერთი შესასვლელის, დიღმის ანუ შუა კარის ყოფილი წყლის კარის (დღევანდელი შავთელის) ქუჩასთან და ანჩისხატის ეკლესიასა და უბანთან დამაკავშირებელია.

ჩვენი საკვლევი სახლი და მისი მიმდებარე მიკროუბნის კონტური თითქმის დღევანდელი კონტურით არის დატანილი 1844 წლის თბილისის რუკაზე. 1844 წლის აღნიშნული რუკა ტოპოგრაფიულ აზომვას ეფუძნება, იგი მკაფიოა და სიზუსტით გამოირჩევა. ამ რუკის მიხედვით, ავლევის ქუჩა იგივე მიმართულებას ინარჩუნებს, როგორსაც ზემოხსენებულ რუკებზე, ოღონდ არა პლასტიკურ, არამედ ტეხილ ხაზს ქმნის. 1844 წლის რუკაზე სრულიად მკაფიოა ავლევის შესახვევიც, ოღონდ იგი უსახელოა.

ავლევის ქუჩას დიდ მნიშვნელობას სძენს მის შუაწელზე ოდესღაც მდებარე კვირაცხოვლის ეკლესია. ისტორიკის მამისა ბერძნიშვილის შენიშვნით, ავლევის ქუჩას ადრე კვირაცხოვლისა ან **Фоминная** ერქვა (იხ. 1800 წლის თბილისის გეგმა, № 34) და მიუხედავად იმისა, რომ იგი ვახუშტისა და 1785 წლის გეგმაზე დატანილი არ არის, „ამ დროს იგი ნამდვილად არსებობდა და კიდევაც იხსენიება XVIII საუკუნის შუა წლებში, მას მთავარეპისკოპოსის საყდარსაც ეძახდნენ, რადგან სამთავროს მთავარეპისკოპოსის ადგილსამყოფელად ითვლებოდა“[3] პლატონ იოსელიანის ცნობით, კვირაცხოვლის ეკლესია 1840 წელს დაუღუქავთ, რასაც, მამისა ბერძნიშვილის შენიშვნით, მარი ბროსეც ადასტურებს.[4]

ზემოხსენებული 1844 წლის თბილისის ტოპოგრაფიული რუკაც ავლევის ქუჩას **Фоминная** - დ მოიხსენიებს და მისი შუაწელის სიახლოვეს,განაშენიანებით გარშემორტყმული ეკლესიაა დატანილი (№42). ექსპლიკაციის მიხედვით ეს ეკლესია **Во имя Святого Апостола Фомы (Квирацховели)** -ა.

აღსანიშნავია და ფრიად საყურადღებო, რომ კვირაცხოვლის ეკლესიის საძირკვლის ნაწილმა დღევანდლამდე მოაღწია. ავლევისა და ნიშნიანიძის ქუჩებს შორის მოქცეული განაშენიანების ვიწრო ზოლში, XIX საუკუნის ძველ სახლებს შორის, საბავშვო ბაღის ახალი (1980-იანი წწ.) შენობა დგას. შენობის ეზო ორ დონეზე – ქუჩის და ქუჩის ნიშნულზე ორიოდე მეტრით დაბლა

3 მამისა ბერძნიშვილი, თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბილისი, 1965, გვ. 25

4 იქვე. გვ. 25, იხ. აგრეთვე, Платон Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис, 1866, გვ. 270

მოთავსებულ სიბრტყეზეა გაშლილი. ეზოს ქვედა ნიშნულის შუაგულიდან ამოზრდილია ძველი ნაგებობის კუთხე, ამოყვანილი ძველი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობითი წყობით. იგი ზედა მხარეს ახალი აგურის წყობით გრძელდება, ქვედა მხრიდან კი ბაზალტის ფილებით შემოსილ ცოკოლს ეყრდნობა. ჩვენს წინაშეა ძველი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობით (ქვევიდან ზევით - ორი რიგი რიყის ქვის, ორი რიგი ძველი აგურის, ერთი რიგი რიყის ქვის, ერთი რიგი აგურის და ერთი რიგი რიყის ქვის) ნაგები კედლის წყობის ფრაგმენტი (სურ. 6). ეს, კი XVIII საუკუნეში ამ ადგილას აშენებული კვირაცხოვლის ეკლესიის სამირკველი უნდა იყოს. კედლის ამ ფრაგმენტის თუნდაც თბილისის სხვა ძველ უბანში, ისანში, დედოფალ დარეჯანის სასახლის კომპლექსის ტერიტორიაზე არსებულ კედლებთან შედარება მათ შორის სიახლოვესა და მსგავსებას ამჟღავნებს. კვირაცხოვლის ეკლესიის შემორჩენილი კედელი ანალოგიას საკუთრივ თბილისის და იმავე ისნის ქუჩათა ქსელში შემონახულ ძველ, სავარაუდოდ XVIII საუკუნის, საცხოვრებელი სახლების ზურგებთანაც პოულობს. თვალშისაცემია ერთი და იგივე სამშენებლო მასალა – ძველი აგური და რიყის (და არა ფლეთილი ან თლილი ან ნატეხი!) ქვა და წყობის ხასიათი. კვირაცხოვლის ეკლესიის ზუსტი ადგილსამყოფელის დადგენა, არა მხოლოდ სიძველის გამოვლენის თვალსაზრისითაა მნიშვნელოვანი. კვირაცხოვლის ეკლესიის ზუსტი ადგილის მოძებნა შუასაუკუნეების თბილისის ურბანული ქსოვილის შესწავლისა და კვლევის თვალსაზრისითაც არის საყურადღებო. კვირაცხოვლის ეკლესია, შესაძლოა ზემო კალას ამ ნაწილში მდებარე სურბნიშნის ეკლესიასთან ერთად, თბილისის ძველ რუკებსა და გეგმებზე მუშაობისას ერთგვარ ორიენტირად განვიხილოთ.

ავლევის შესახვევი, ავლევის ქუჩისაგან განსხვავებით ოდითგანვე ნაკლები მნიშვნელობისა უნდა ყოფილიყო. იგი, როგორც ზემოთ ითქვა, უკვე გამოკვეთილია თბილისის ვახუშტის რუკის შემდგომ რუკებზე და სრულიად ჩამოყალიბებულია თბილისის 1844 წლის ტოპოგეგმაზე. შესახვევიც, ავლევის ქუჩის მსგავსად, საცხოვრებელი სახლების სიმრავლით გამოირჩევა. ავლევის შესახვევი ავლევის ქუჩაზე მოკლეა და ქუჩის თითქმის მართობულად არის გაჭრილი. ამ ორი ქუჩის მეზობლად მდებარე ვერცხლის ქუჩა საცხოვრებელ ფუნქციასთან ერთად სავაჭროსაც შეიცავდა, ავლევის ქუჩა საცხოვრებელთან ერთად საზოგადოებრივ ფუნქციასაც ითავსებდა, ავლევის შესახვევი კი მხოლოდ სამოსახლოა. აღსანიშნავია, რომ დღევანდელი ვერცხლის ქუჩის წინაპარი ქუჩის მხოლოდ ერთ, სამხრეთ ნაწილს ჰქვია 1844 წლის რუკაზე *Серебряный Ряд*. დარჩენილ მონაკვეთს, ვიდრე დიღმის კარამდე, ციციანოვის ქუჩა ეწოდება.

მამისა ბერძნიშვილის მიერ მოძიებული საარქივო მასალის მიხედვით (1769 წლის ნასყიდობის წიგნი და სხვა) ავლევის ქუჩასა და მის სიახლოვეს, კვირაცხოვლის ეკლესიასთან მსხვილ ფეოდალთა სახლები მდგარა. „ამ ქუჩაზე (ავლევის, მ.მ.) მცხოვრებთა გვარები თავისთავად მეტყველებს იმაზე, რომ ეს ნაწილი ზემო უბნისა არისტოკრატიულ უბანს წარმოადგენდა, ისევე, როგორც წყლის კარის ქუჩა“.[5]

ჩვენს მიერ მოხაზულ ზემო კალას ამ უბანში, რომელიც უთუოდ

5 მამისა ბერძნიშვილის დასახ. ნაშრომი, გვ. 25-26

კვირაცხოველის მიკრორაიონის შემადგენელია, საველე სამუშაოების ჩატარებამ და ხანგრძლივმა დაკვირვებებმა საშუალება მოგვცა ზოგიერთი შენობის ნაწილები XVII-XVIII საუკუნეებით დაგვეთარიღებინა და ამით მამისა ბერძნიშვილის ვარაუდიც გაგვემყარებინა.

ჩვენი საკვლევი მიკრორაიონის შემადგენელი საცხოვრებელი სახლები, რიგორც ითქვა, XIX საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთში აგებული ნაგებობებია და ზოგიერთი მათგანი ცალკეული კედლებისა და სარდაფში შემორჩენილი ნაწილების სახით შეიცავს ადრეულ ფენებს.

XVII საუკუნით შეიძლება დათარიღდეს, ჩვენი აზრით, იეთიმ-გურჯის ქუჩის №7 საცხოვრებელი სახლის პირველი სართული. ეს ნაგებობა სამეცნიერო ლიტერატურაში „ალაყაფის კარის“ სახელით არის ცნობილი. [6]

ორსართულიანი ნაგებობა ქუჩის მიმართ ორიბად არის აშენებული.

“ალაყაფის კარი” თბილისური საცხოვრებელი სახლების იმ ადრეულ (XIX საუკუნის I ნახევარი) ნიმუშებს მიეკუთვნება, რომლის არქიტექტურული სახის ძირითადი განმსაზღვრელი ელემენტი ხის ძლიერად შვერილი ფართო აივანია. აივანს ფასადის მთელი სიგრძე უჭირავს. იგი ჰარმონიულად ერწყმოდა მუშარაბით მორთულ დარაბებიან ფანჯრებს. ისლამური არქიტექტურის მორთულობა ფასადზე დღეს დაბრუნებული ისრული თაღით დაბოლოებული ღიობების სახითაა შემორჩა. ისრულ ღიობებს შორის ქვეშა ფართო შენობის ტანში არაცნობრულად გაჭრილი ეზოში შესასვლელი ღიობია, რომელიც კუბური მოცულობის, საფიქრებელია, ოდესღაც გუმბათით გადახურულ გასასვლელ – ვესტიბიულს უკავშირდება. ძველი აგურით ნაშენი ვესტიბიულის კვადრატული საფუძვლიდან წრიულზე გადასვლა ტრომპების მეშვეობით ხორციელდება. ეს საყურადღებოა, რადგან მისი ძირი უფრო არქაულ ეპოქაში, თბილისურ აბანოთა არქიტექტურაში უნდა ვეძებოთ. აღნიშნული ვესტიბიულის შედარება საკუთრივ თბილისში მდებარე, XVII და XVIII საუკუნით დათარიღებულ ზოგიერთ აბანოსთან (ხაშის, იგივე დედოფალ დარეჯანისა და მეფე ერეკლე II აბანოს მთავარი დარბაზი, ბებუთაშვილების (გვიან გარიბიხის), ყოფილი მეითრის, გვიან - სუმბათაშვილის აბანოს ინტერიერი და სხვა) შედარება ამყარებს მსგავსებას მათ შორის (აგურის წყობა, კონსტრუქციული თავისებურება - კვადრატული საფუძვლიდან წრიულ ფორმაზე ტრომპების მეშვეობით გადასვლა, ტრომპის მოყვანილობა და სხვა).

ალაყაფის კარის პირველი სართული შესაძლოა XVII საუკუნეში, თუნდაც ქართლის მეფე როსტომის (1632-1656 წწ.) ეპოქაში შექმნილიყო, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ისლამური არქიტექტურული ფორმები, რაც საზოგადოდ ხშირად გვხვდება XVI-XVIII საუკუნეების ქართული სახახლეების არქიტექტურაში. მაგრამ ვესტიბიულის ისრული თაღების იდეალური მოყვანილობა, ძველი აგურის შეცდომელი წყობა, ინტერიერის მონუმენტურობა გვაძლევს საშუალებას კიდევ უფრო დაგაკონკრეტოთ “ალაყაფის კარის” პირველი სართულის აგების პერიოდი და იგი სწორედ როსტომის ხანის წლებით განვსაზღვროთ.

---

6 Вахтанг Цинцадзе. Тбилиси, архитектура сторого города и жилые дома первой половины XIX столетия. Тбилиси, 1958, გვ. 99

გამოკვეთილად სახახლის არქიტექტურის თუ არა, ქართული ფეოდალის სახლარისაგან გადარჩენილი ნაწილი შეიძლება იყოს ჩვენს მიერ აქლევის შესახვევის №14-ის სარდაფში მიკვლეული თაღოვან-კამარიანი სისტემით გადახურული სადგომი (სურ. 15, 16). კედლების განსაკუთრებული სისქე, ძველი აგურის მჭიდრო, მკვრივი წყობა, თაღებისა და კამარის ისრული მოყვანილობა, გამოკვეთილი ისლამური არქიტექტურული ფორმები და სადგომის მონუმენტური იერი გვაფიქრებინებენ, რომ იგი ამ უბანში მცხოვრები ფეოდალის კუთვნილი სახლის ნაწილია, რომელიც შესაძლოა 1795 წელს ან სხვა დროს თბილისის დარბევას ემსხვერპლა და მოგვიანებით XIX საუკუნეში აგებულ ნაგებობაში აღმოჩნდა. აღწერილ სარდაფში ჩასახველი დღეს ბინიდან არის მოწყობილი, მაგრამ გადახურვაში გაჭრილი და ეზოში ამავალი კვადრატული მოყვანილობის ერდო სპეციალურად არის დატოვებული მიწისქვეშა სადგომის გასანათებლად.

აღწერილი სარადაფი აგურის წყობის ხასიათითა და თაღებისა და კამარის სიმკვრივით, მონუმენტური იერით ახლოს დგას სიონის ტაძრის სამხრეთით მდებარე მრავალფენიანი ყოფილი ქარვასლის სარდაფთან (სიონის ქ. № 8). როგორც, ცნობილია ყოფილი ქარვასლის ეს ნაგებობა ქართლის მეფე როსტომისდროინდელ, ძველი აგურით ნაგებ, ჯვრული კამარების მთელი სისტემით გადახურულ სარდაფს შეიცავს. აქლევის შესახვევის №14-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლის ქვეშ მდებარე ზემოაღწერილი სარდაფი, სწორედ აღნიშნული მსგავსების გამო, შესაძლოა ასევე მეფე როსტომის მოღვაწეობის – 1632-1656 წლებით განისაზღვროს. აღნიშნული სარდაფის აღრეული ეპოქით დათარიღებით გაჩნდა კიდევ ერთი დასაერდენი გვიან შუასაუკუნეებრივი ქალაქის ურბანული ქსელისა თუ მისი შემადგენელი ნაგებობების ტოპოლოგიის შესახებ. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა "ალაყაფის კარის" პირველი სართულის ქრონოლოგიის ქართლის მეფე როსტომის ეპოქით შემოფარგვლა.

აქლევის შესახვევის №20 სახლის აღწერა

აქლევის შეს. №20-ში მდებარე სახლი ქუჩის მიმდებარე მოშენების რამდენადმე სიღრმეშია მოთავსებული. ქუჩისგან მას ძველი აგურის ზღუდე და ეზოს სივრცე ჰყოფს (სურ. 1, 2). ზღუდე თბილისის ძველ უბნებში (კალა, ისანი, სეიდაბადი) გადარჩენილ ზრუდეებს შორის ერთ-ერთი უძველესია და ტოპოლოგიური თვალსაზრისითაც საყურადღებოა (იხ. ქვემოთ).

ორსართულიანი ნაგებობა ეზოსკენ მეორე სართულზე მოთავსებული ხის აივნიანი ფასადით იყურება. აივანს ფასადის მთელი სიგრძე უჭირავს. მის მარცხენა მხარეს (პირით სახლისკენ) ხის გადახურული კიბეა მოწყობილი, რომელიც უშუალოდ აივნის სივრცეს ერწყმის. კიბის გვერდი აფიცრულია და მისი შიდა სივრცე გარედან უხილავია.

აივანს ხის ხუთი სვეტი ანაწევრებს. მისი მოაჯირი ოთხკუთხა კვეთის ხის ძელაკების ჯვარედინი წყობით არის მიღებული (სურ. 1, 2). სვეტებიც ოთხკუთხა კვეთის არის და მისი წიბოები, ტრადიციისამებრ ჩამოთლილია. 1 მ. და 55 სმ. სიღრმის აივანი ბოძებს ეყრდნობა, ოღონდ ბოძები ერთმანეთის თანაბრადრეული არ არის და მეორადი გამოყენებისაა. ზედა სვეტების რიტმს მხოლოდ ერთი, განაპირა მარჯვენა ბოძი ემთხვევა, დანარჩენი კი აცდენილია.

აივნის გადახურვა სახლის გადახურვის ქანობის გაგრძელებას წარმოადგენს: ცილინდრული თუნუქის სახურავი შიფერის გოფრირებული ფილებით არის დაფარული, აივნის გადამხურავი სახურავის ნაწილი კი თუნუქის არის. აივანს ხის ფიცრული იატაკი აქვს.

აივნის შიგნითა კედელს მეორე სართულზე სამი ფანჯრის და ორი კარის ღიობი ანაწევრებს. პირველ სართულზე, განაპირა მარცხენა მხარეს შელრმავებაა, რომელსაც აივნის ქვეშ, სილრმითა კედლის უკარო და უფანჯრო სიბრტყე ქმნის. მარჯვენა მხარე კი კედლით გრძელდება, რომელშიც კარის და ფანჯრის თითო ღიობია დატანებული.

აღწერილი ფასადი ქუჩის მიმართ გრძივად განვითარებული ეწრო ეზოსკენ იცურება. ეზოს, ისევე როგორც სახლის გვერდით კედლებს, მეზობელი სახლები ემიჯნება. ეზოს მარჯვენა (პირით ფასადისკენ) ხლვარს მის სამხრეთით მდებარე სახლის შეულესავი ძველი აგურის კედელი წარმოადგენს, მარცხნივ ხემით ნახსენები ხის გადახურული კიბეა, რომელიც სახლისა და ეზოს ჩრდილოეთით მდებარე სახლის გვერდით კედელს ეყრდნობა. განაპირა მარჯვენა ნაგებობის გვერდითი კედლის ძველი აგურის წყობაში აგურის ნარჩომი მოსაზღვრული კვადრატული ხვრელებია დატოვებული. ეს საყუნძილაკით ხვრელები უნდა იყოს, რომლითაც მეზობელი სახლის სხვენი ნიავდება და ნათდება. თავად სხვენის ავლეკის შესახვევის №20 ეზოსპირა კედელი კი ხის ფიცრების, უფრო სწორედ ნახევარმორების პარალელური წყობით მიღებულ სიბრტყეს წარმოადგენს. სხვენის ქუჩისკენ მიქცეული სიბრტყე ძველი აგურის წყობის არის და კლასიცისტური ტრადიციის მისდევს. აღწერილი სხვენის კედლის გამაწონასწორებელი, ეზოს სივრცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით, მარცხენა სახლის სხვენის კედელია, რომელიც გვერდითი სახლის კედლის ფრაგმენტს მოიშინაგს მხოლოდ და ამოზიდულია.

სილრმეში, ზურგის კედლით სახლი იეთიმ-გურჯის ქუჩის № 7 სახლის ეზოში მდებარე ერთსართულიან საცხოვრებელ სახლს ემიჯნება.

წაგრძელებული მოყვანილობის ეზოს აღმოსავლეთ ხლვარს ხემით ნახსენები ძველი აგურის ხლუდე და მასში დატანებული ხის კარი წარმოადგენს. ხლუდეცა და ხის ორფრთიანი კარიც გამორჩეული ღირებულების არის ხიძველის თვალსაზრისით და საყურადღებოა ტიპოლოგიურადაც (ხლუდის აღწერა იხ. ქვემოთ).

აველკის შესახვევის №20 სახლის ეზოს დახასიათებისათვის არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება უძველეს იფანს, რომელიც ეზოს მარჯვენა მხარის შუაშია მოქცეული. იფანის ღეროს ვერტიკალი ცას სწვდება და ზევით, სახლების თავზე იტოტება მხოლოდ. აღწერილი ეზოს სივრცის კეთილშობილებაა ასევე ხანდაზმული ვაზიც, რომელიც აგურის ხლუდეს გასდევს და გვერდითი სახლისა და სახურავის მიღმით იფნის ტოტებზე გადადის. ეზოშივე, მის მარჯვენა მხარეს გვხვდება სახლის სარდაფში ჩასახველელიც, რომელიც ძველი აგურით ნაშენი არქაული კიბით არის მოხიშნული.

ასეთია აველკის შესახვევის სახლის ეზოს გარემო (ნახ. 1, სურ. 2, 18, 19, 20), რომლისკენაც სახლი მთავარი ფასადით იხსნება და რომლის ნახვისას ადამიანი ძველი თბილისის არქაულ სამყაროში ამოყოფს თავს. მაგრამ აღწერილი ხის აივანი, აფიცრული კიბე და ცალფერდიანი ცილინდრული სახურავიც ამ სახლის გვიანი ნაწილებია. ისინი მას, სავარაუდოდ, XX საუკუნის დასაწყისში

უნდა დამატებოდა ამ ადგილს, მაშინ, როდესაც იგი სიღნაღში ცნობილმა მეღვინემ სანდრო საინოვმა შეიძინა. მეღვინე ძმები საინოვები 1910-იდან 1922 წლამდე ტაშკენტში ცხოვრობდნენ. 1922 წელს კი ავლევის შესახვევში მდებარე აღწერილ სახლში სანდრო საინოვი და მისი მეუღლე ნატალია გონაშვილი დაფუძნებულან. აღსანიშნავია, რომ ამ სახლში 2006 წლამდე საინოვების მემკვიდრე ბორის საინოვი ცხოვრობდა. საინოვების ოჯახში დაცულ საარქივო ფოტოებს შორის, რომელზეც სახლის აღწერილი აივანია ასახული ამ აივნის არაერთგზის გადაკეთებას ადასტურებს. აივანი მარჯვენა მხარეს სწორ კუთხეს ქმნიდა და გადასასვლელის სახით გრძელდებოდა და საფიქრებელია, ზღუდეს ეყრდნობოდა. გადასასვლელი სავარაუდოდ 1960-იან წლებში მოუხსნიათ.[7]

აღწერილი აივნის მშენებლობის თარიღად შესაძლოა სანდრო საინოვის თბილისში დაფუძნების წელი - 1922 ვივარაუდოთ.

სახლის აღწერილი ნაწილების ქვეშ იმალება სიძველე, ერთიანი მხატვრულ-არქიტექტურული მთლიანობა, რომლის აღსაქმელად მნახველი მომზადებულია ქვეცნობიერად ამ სახლის გარედან ხილული ძველი კედლებით, სარდაფში ჩასასვლელი არქაული კიბით, გვერდითი სახლების შეულესავი აგურის კედლებითა და სხვა ხილული ნაწილებით და, რაც ასევე დიდი მნიშვნელობის არის, ეზოს არქაული საფარით, რომელიც შექმნილია წვრილი რიყის ქვების გარკვეული წესით განლაგებით მიწატკეპნილ ზედაპირზე. ვფიქრობთ, ამ ეზოს მოკირწყლული ზედაპირი ძველი თბილისის შემორჩენილ მოშანდაკებულ ეზოებს შორის ერთ-ერთი უძველესი და კარგად შენახულია.

მთავარი ფასადის აღწერილი ხის აივნის მიღმა, განაშენიანების სიღრმეში მოქცეული ნაგებობა კუბური მოცულობის არის. ჩვენი ღრმა რწმენით, იგი XIX საუკუნეზე უფრო ადრეულ ეპოქას განეკუთვნება და ორ სამშენებლო ფენას შეიცავს (ნახ. 1).

ორსართულიანი შენობა გეგმით კვადრატს უახლოვდება. მისი სიგრძე სრულიად უმნიშვნელოდ ჭარბობს სიგანეს (9მ.60სმ.X9მ.50სმ.). კვადრატული გეგმის ფარგლებში უნდა ყოფილიყო მოქცეული ძველი ნაგებობის ხის აივანიც, რომელიც, სავარაუდებელია, შემდგომ ახალმა შეცვალა.

პირველი სართულის გეგმის კვადრატულ კონტურში მოქცეული ოთახები სხვადასხვა სიგრძე-სიგანის არის და არქიტრავული გადახურვის მქონე კარის ღიობებით უკავშირდება ერთმანეთს. ოთხი ოთახიდან დასავლეთით, ანუ განაშენიანების სიღრმეში მოქცეული ორი ოთახი უფრო დაბალ ნიშნულზეა მოთავსებული. ეზოსპირა ოთახებსა და სიღრმეში მოქცეული ოთახების ნიშნული ერთმანეთისგან უმნიშვნელოდ განსხვავდება (20 სმ.), მაგრამ მიუხედავად მიწის ნაკვეთის სისწორისა და სიბრტყელისა, სახლი თითქოს ზურგით მიწაშია შეჭრილი. არსებითად, მიწაში ორი სიღრმითა ოთახია მოთავსებული, რაც შესაძლოა ამ სახლის თბილისის რთულ რელიეფზე ოდესღაც განლაგებულ ბანიან სახლებთან კავშირზე მიუთითებს. დასავლეთი კედლის პირველ სართულზე, თითო ოთახში, თითო ბუხარია მოწყობილი. მარჯვენა (პირით სახლისკენ) ოთახის ბუხარი ჩამონგრეულია და კარგად

7 ავლევის შესახვევის №20 სახლის 1940-იან 1950-იანი წლებით დათარიღებული საარქივო ფოტოები ინახება სანდრო საინოვის შვილიშვილის, ნატალია ტროიცკაია-ნიტაძის პირად არქივში. მანვე მომაწოდა სანდრო საინოვის ბიოგრაფიული ცნობები.

მიჩანს ზურგის კედლის რიყის ქვისა და ძველი აგურის მონაცვლეობით! წყობა, 35 სმ. დიამეტრის მქონე საბუხრე მილი კი ძველი აგურის არის.

პირველი სართულის კედლები თვალშისაცემად სქელია (86 სმ.-დან 1 მ.-მდე). კედლის სისქეში კარი და თახჩაა ამოღებული. კარიცა და თახჩაც დასავლეთისკენ, ე.ი. სიღრმეში მოქცეული სადგომისაკენ ფართოვდება. აღწერილი სადგომის სიმაღლე 2 მ. და 42 სმ.-ია. ეზოსკენ მოქცეული სადგომი, რომელიც აღწერილი ოთახის წინ მდებარეობს და მას სქელ კედელში დატანებული კარით უკავშირდება, კვადრატული მოყვანილობის არის, მისი იატაკი სიღრმითა სადგომის იატაკთან შედარებით 20-იოდე სმ.-ით უფრო მაღლა ნიშნულზეა აშენებული და მისი სიმაღლეც შესაბამისად, უმნიშვნელოდ დაბალია წინა ოთახისაზე (სიმაღლე – 2მ. 25 სმ.). ის, რაც ამ ოთახში ყურადღებას იპყრობს, ჭერის გადახურვაა, რომელსაც ხის მსხვილი კოჭები შეადგენს. კოჭებს შორის ბიჯები არათანაბარია (ხან 55, ხან 60 ან 73 სმ.-ია). გარედან კოჭები დღეს შპალერით არის დაფარული.

აღწერილ სათავსოთა მარცხნივ მდებარე ოთახებიდან, სიღრმითა, ბუხრიანი ოთახი დალუქული და ნახერგილია; მისი დათვალიერება ვერ ხერხდება. მის წინ მდებარე ოთახი, კი ეზოს მხრიდან უკედლოა, იგი პირდაპირ იხსნება ეზოს სივრცისკენ. ღია ოთახის იატაკი ძველი აგურით არის მოგებული. აგურის მოგების წესი, შენახულობა, წყობა – ყოველივე მის არქაულობას მეტყველებს. იატაკის აივნის შესატყვისი ნაწილი მოკირწყლულია და სიღრმეში აგურის წყობით გრძელდება. ეს ღია სადგომი, შესაძლოა სამზარეულოც ყოფილიყო და მოსაცდელიც, რადგან სწორედ აქედან ვხვდებით ორსართულიანი შენობის კიბის უჯრედში, რომელიც სახლის სამხრეთ კედელს შიგნიდან მიუყვება (იხ. ქვემოთ). აღნიშნული ღია სადგომის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხის სიახლოვეს იატაკში ოთხკუთხა ჩაღრმავებაა. ეს შეიძლება მაცივრად ან უბრალოდ სურსათის შესანახად იყო გამიზნული.

აღწერილი ნაგებობის მეორე სართულზეც ოთხი განსხვავებული სიდიდის ოთახია. სწორედ აქ, მეორე სართულის ერთ-ერთი ოთახის გადახურვაში ვხვდებით კონსტრუქციული და სივრცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით საყურადღებო ისეთ ელემენტსა და ხერხს, რომელიც ჩვენს საკვლევ სახლს საყურადღებოს ხდის ტიპოლოგიური და ევოლუციური თვალსაზრისით. ეს ერდოა, რომელიც ბრტყელი გადახურვის მქონე სახლის მეორე სართულის ყველაზე ფართო, სამხრეთით მდებარე, სიღრმითა ოთახს აქვს სახურავში დატანებული.

ერდო ქვედა მხრიდან ხის კოჭებით არის შეკრული. ხის კოჭებზე მჭიდრო წყობის ძველი აგურის რამდენიმე რიგია დაყრდნობილი. ერდოს წყობის ბოლო ნაწილი ახალი აგურის არის და ბანის მიწატკეპნილ ზედაპირს უერთდება. უკანასკნელი ფენა, ცხადია, გვიანია, მთელი ერდო, კი რომელიც 60 სმ-ის სიღრმის არის, ავთენტური მასალის და წყობისაა; ერდოს სიგრძე-სიგანე 1მ. და 20 სმ. X 0 მ. 55 სმ.-ია (სურ. 3).

ინტერიერში ერდოს გარდა ყურადღებას სიძველით ბევრი რამ იპყრობს (სურ. 3). ერდოიან ოთახში, დასავლეთ კედელში ღრმა ნიშაა გაჭრილი. იგი კედლის ზედა ნაწილშია მოწყობილი და 0,55 სმ. სიგანისაა და ღრმაც არის. ნიშა ღრმა არის. მისი სიღრმე გვაფიქრებინებს, რომ ეს საჭრაქეა. ორი ოთახი თახჩებს შეიცავს. თახჩებიც ღრმა არის და მათი კედლები ინტერიერისკენ ფართოვდება და თითოეული ხის ორფრთიანი კარით არის აღჭურვილი. თითო

ფრთა რომბის მოყვანილობის რელიეფური ფორმით არის მოხაზული ხემოდან-თახჩების ასეთი მორთულობა XIX საუკუნის პირველი ნახევრისა და შუა წლების თბილისის საცხოვრებელი სახლების ნიმუშებშიც გვხვდება, ოღონდ აღნიშნული თახჩები, თითქოს მეტი სიმყუდროთი გამოირჩევა. ამ განცდას თახჩის კარის ტექნიკური შესრულებისა და ნახატის უკიდურესი სიმარტივე, სისადავე და ერთგვარი გულუბრყვილობა ბადებს.

ერდო აღწერილი სახლის უმთავრესი თავისებურებაა და იგი ინტერიერის მორთულობის სხვა დამახასიათებელ ნიშნებთან ერთად მთელის არქაულ სახესა და ნაგებობის გარკვეულ ტიპს ქმნის. მაგრამ ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლის ტიპის წარმოსადგენად უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ასევე მისი სამხრეთი კედლის სისქეში დატანებულ ძველ აგურის კიბეს, რომელიც გრძივად მიუყვება სახლის გვერდს (სურ. 5, 6). მასში ასასვლელი პირველი სართულის «გახსნილი» ოთახის იატრმიდან იწყება, შუა წელზე კი ის ბაქანს ქმნის, საიდანაც მარჯვნივ მდებარე ძველი აგურის კედელში გაჭრილი კარის ღიობი მეორე სართულის ოთახებს, კერძოდ კი ერდოიან ოთახს უკავშირდება. კიბე სწორხაზოვნად მიემართება ზევით და ბრტყელი გადახურვის სახურავზე ადის. კიბის კედლები ძველი შეუღესავი აგურის არის, მის განაპირა ნაწილებში დატანებული ხის თითო კოჭით. ხის კოჭები კიბის მიმყოლ სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებს გრძივად მიუყვება და მეორე სართულზე, ერდოიან ოთახში შესასვლელი კარის ღიობის არქიტრავსაც მოხაზავს. კიბის საფეხურები მსხვილი ხის კოჭის არის, რომელთაც ქვევით აგურის ორი ფენა მიუყვება. კიბის გადახურვა ძველი აგურის საფეხურებრივ წყობას წარმოადგენს. კიბის საფეხურები ზევითაც და ქვევითაც უმნიშვნელოდ უხვევს და ზედა მხრიდან კიბის უჯრედი ხის კოჭების ჩარჩოთია შეკრული.

აღწერილი სახლის სახურავი ბრტყელი გადახურვის მქონე მიწატკეპნილ ბანს წარმოადგენს (ნახ. 1, სურ. 9). კვადრატული მოყვანილობის ბანის ბრტყელ ზედაპირზე, მის უკიდურეს სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში კიბის მომნიშვნელი ხის ჩარჩოა, სამხრეთ-დასავლეთი მხარის მეტ-ნაკლებად შეაგულში, კი ერდოს მომნიშვნელი ლუკია. როგორც ზემოთ აღინიშნა, კიბე ზემოდან ხის კოჭებით არის შეკრული, ლუკი კი უმეტესად მიწატკეპნილი სახურავით სრულდება. ერდოს პერიმეტრი აგურის მჭიდრო წყობით არის შეკრული, ქვედა მხრიდან კი ხის კოჭებით. დღეს ერდოზე რკინის, წვრილი ნახატის ბადეა დაფარებული. ბანის დასავლეთ მხარეს, ერთმანეთისგან დაშორებული ორი საბუხრე მილია, რომელთა ქვედა ნაწილები ძველი აგურის საფეხურებრივი წყობის არის, ზედა კი ახალი აგურით არის განახლებულ-გაგრძელებული.

აღწერილი ბრტყელი გადახურვა დღეს მთლიანად ცალქანობიანი სახურავის ქვეშ არის მოქცეული, ისე, რომ ძველი სახლის ბანი მთელი თავისებურებებით (მიწატკეპნილი სახურავი, ერდო, კიბის უჯრედი, საბუხრე მილები და სხვა) მხოლოდ სახურავზე ყოფნისას ჩანს (ნახ. 1).

აღწერილი ბანიდან მოჩანს ნაგებობის გარე კედლების სამშენებლო მასალაც და კედლის წყობის ხასიათიც, რაც ასევე ამ სახლის ადრეული ასაკით დათარიღების ვარაუდის გამოთქმის უფლებას გვაძლევს.

სახლის გარე – სამხრეთი (სურ. 9), დასავლეთი და ჩრდილოეთი, - კედლები ნაგებობის შიდა კედლებისაგან განსხვავდება. განსხვავებას ქმნის როგორც სამშენებლო მასალა,ისე კედლის წყობის ხასიათიც. კიბის უჯრედის,

თახჩების, სადგომთშორისი სქელი კედლების ძველი აგურის მჭიდრო წყობით! ნაცვლად, გარე კედლები რიყის ქვისა და ძველი აგურის მონაცვლეობითი წყობით არის ნაშენი.

სახლის სამხრეთი კედელი, რომელიც ზემოაღწერილ კიბეს მიუყვება, წარმოადგენს რიყის ქვის დახრილი წყობისა და ძველი აგურის რიგების მონაცვლეობას, ოღონდ რიყის ქვის ორი რიგი ერთ რიგ აგურის ფენას ენაცვლება, აგურის ფენის ქვეშ ორიოდე ადგილას, კი ნახევარი აგურის თევზისფხური რიგია. ზოგან წყობაში დაუმუშავებელი, ოღონდ საგანგებოდ შერჩეული დიდი ზომის ქვა არის ნახმარი. წყობაში ხის კოჭიცაა დატანებული. კიბის საფეხურების კოჭებიც გარედან საფეხურებრივად ვლინდება. აღწერილ კედელზე დაკვირვება სახურავზე ყოფნისას, ავლევის შესახვევის №20 და №18 სახლებს შორის 20 სმ-იანი ნაპრალიდან არის შესაძლებელი. ანუ აღწერილ სამხრეთ კედელს შიდა მხრიდან ძველი აგურის კედელი ეკვრის. განსხვავებულია აგურის ზომები – შიდა მხარეს შედარებით პატარა ზომის კვადრატული აგურია ნახმარი (19X19X3სმ.), გარეთ კი ოდნავ დიდი ზომის (20X20X3 სმ.).(სურ. სურ. ..).

ზემოთ აღწერილი სამხრეთი გვერდითი კედლის წყობის იდენტურია სხვა, დასავლეთი და ჩრდილოეთი კედლებიც. განსხვავებას ქმნის დასავლეთ კედელში დატანებული ორი ბუხარი და ჩრდილოეთი კედლის მხოლოდ მონაცვლეობითი, უბუხრო და უკიბეო წყობა.

აღნიშნული სახლის სხვენზე ყოფნისას მეზობელი სახლების (ავლევის შეს. №№ 18 და 22 სახლების, სურ. 7) გვერდითი კედლები მოჩანს და საყურადღებოა, რომ ეს კედლები, №20 სახლის ზემოაღწერილი კედლების იდენტურია. ისინი იმავე სამშენებლო მასალით, ძველი აგურითა და რიყის ქვით არის ნაგები და წყობის ხასიათიც იმგვარივე აქვს როგორიც № 20 სახლის გვერდით და ზურგის კედლებს. შესაბამისად, სამივე სახლის ძველი ნაწილები ერთი ქრონოლოგიური პერიოდით შეიძლება განვსაზღვროთ. მეზობელი სახლების ძველი გვერდითი კედლები დღეს XIX საუკუნის ეზოიან-აივნიანი სახლების კომპოზიციაშია ჩართული და, მეტიც, № 18 სახლი იმდენად სახეცვლილია, რომ გარედან XIX საუკუნის ნაწილიც კი ძნელი წასაკითხია. მხოლოდ მის ვიწრო გასასვლელში მოხვედრისას, რომელიც ამავე დროს ეზოს ფუნქციას ითავსებს და, ჩვენი ვარაუდით, შუასაუკუნეებრივი წარმოშობის ჩიხია, მოჩანს XIX საუკუნის 30-იან- 50-იანი წლების თბილისის საცხოვრებელი სახლების თაღოვანი ღიობებისათვის დამახასიათებელი სათაურები და არქივოლტები. აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობით ნაგები ძველი კედლები კი გარედან ხილული არსაიდან არის. გამონაკლისს შეადგენს ამ (№ 18) სახლის სარდაფი, რომლის სიღრმითა კედელი (ეს სახლის ჩრდილოეთი მხარეა, ანუ ის კედელი რომელიც № 20 სახლს ემიჯნება, ძველი აგურის თითო რიგის და რიყის ქვის მონაცვლეობას ეფუძნება. სარდაფის კედლის ეს წყობა ჩვენი საკვლევი სახლის სარდაფის კედლის მსგავსია (სარდაფის შესახებ მსჯელობა იხ. ქვემოთ).

ავლევის შესახვევის ჩვენს წინ მდებარე სახლის არქიტექტურა თითქმის უდეკორო და სადაა. არც მისი ფასადის, არც ინტერიერის ღიობებს პროფილები არ აქვს. უკარნიზო და უპროფილოა მისი ყველა ნაწილი. მაგრამ მისი ერთადერთი ფასადის მარჯვენა (პირით სახლისკენ) მხარეს, სარდაფში ჩასასვლელის თავზე პირველი სართულის მოაჯირის სიმაღლეზე აგურის

წყობით გამოყვანილი საფეხურებრივი სალტის ფრაგმენტია შესამჩნევად ადნიშნული ფრაგმენტი მრავალჯერ გალესილი ჩანს და პროფილირებულს ემსგავსება.

თუ ჩვენ არქიტექტურული მორთულობის გადარჩენილ ამ მცირე ფრაგმენტს სტილისტური მახასიათებლის ნიშნად დავინახავთ და მას მნიშვნელობას მივანიჭებთ, მაშინ ის XVIII საუკუნისად უნდა მივიჩნიოთ და შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კლასიცისტური სტილის ნიშნების შემოსვლა თბილისში რამდენადმე წინ უსწრებს XIX საუკუნის ცნობილ მოვლენებს, კერძოდ, რუსეთის გზით კლასიცისტური ფორმების შემოსვლას, დამკვიდრებას და შემოქმედებით გადამუშავებას თბილისის არქიტექტურაში. ამ მხრივ საყურადღებოა XVIII საუკუნით დათარიღებული თბილისის ნაგებობების არქიტექტურული მორთულობის სხვა ნიმუშებთან ერთად (საკულტო შენობებიდან ნორაშენის ეკლესია კალაში (1793 წ.), შამქორეთის ღვთისმშობელი ახანში, საერო ნაგებობებიდან თბილელის ქარვასლის სამხრეთი ფასადის მორთულობა (XVIII ს. დასაწყისი) ჩვენი საკვლევი სახლის წარმოდგენა.

ავლევის შესახვევის № 20 სახლის ზემოაღწერილი ძველი კედლები წყობის ხასიათით და სამშენებლო მასალით მის გადასწვრივ, იქვსლაც ვიწრო ხიხში მოქცეული მცირე ხომის საცხოვრებელი სახლის გადარჩენილი კედლების (ავლევის ქ. № 29/ ავლევის შესახვევი № 15) ანალოგიურია. ეს ორი ნაგებობა ტიპოლოგიურადაც მსგავსი უნდა იყოს (სურ. 21, 22, 23, 24).

დღეს ხიხი, რომელშიც ჩვენი საკვლევი მეორე სახლი მდებარეობს, გაუქმებულია და აქ მაცხოვრებელთა მიერ ეზოს ნაწილად არის ქცეული. ხიხში შესასვლელი ავლევის ქუჩიდან იყო და მისი წარმომავლობა, უთუოდ შეა საუკუნეებს უნდა დავუკავშიროთ. აღნიშნული ხიხი 1844 წლის რუკაზე მკაფიოდ იკითხება. ჩვენი მეორე სახლიც ხიხის სიღრმეში დგომისას, მხარმარჯვნივ მდებარეობს და დღეს იგი ნანგრევის სახით არის შემორჩენილი. 1995 წელს სახლი უკვე მიტოვებული იყო, მაგრამ, მრავალი გადაკეთების მიუხედავად, ჯერ კიდევ ინარჩუნებდა თავის სივრცით სტრუქტურას. მსგავსად ჩვენი საკვლევი პირველი სახლისა, მასაც ბრტყელი გადახურვა ჰქონდა, რომელშიც ერდო იყო დატანებული. 2000 წლის ახლო ხანებში აქ ხანძარი მომხდარა და სახლი განადგურდა. შესწავლის მიზნით, ჩვენ სახლი კიდევ 2002 წელს მოვინახულეთ. მაშინ ჯერ კიდევ იკითხებოდა ერდოს, № 20 სახლის ერდოსგან განსხვავებული კვადრატული კონტური. სახურავის სისქეში დატანებული, ერდოს მომხლეველი აგურის წყობა უკვე დაღეჭილი იყო, ერდოს ქვემოდან შემკრავი ხის კოჭები კი გადარჩენილი. სახლი № 20 სახლისგან განსხვავებით, აღნიშნული სახლი უფრო მცირე გაბარიტების არის და უსარდაფოა. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ სარდაფში ჩასასვლელს ვერსად მივაკვლიეთ და ვერც ნახერგილი პირველი სართულის სადგომის კარგად დათვალიერება მოვახერხეთ. პირველი სართულის ძველი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობით ნაგები კედელი დასავლეთ მხარეს ჩამოსხეხილი ჩანს. დასავლეთით მას ძველი აგურის წყობა აგრძელებს, ოღონდ აგური მეორადი გამოყენების არის. მეორე სართულზე ასასვლელი კიბე არსად იკითხება. კედლები, რომელიც კიბეს მოიცავდა დაღეჭილი ჩანს. სახელდახელოდ აგებული ხის კიბე ამ სახლს 2002 წელს სამხრეთი კედლის მხრიდან ჯერ კიდევ შერჩენილი ჰქონდა.

ჩვენს წინაშე არსებული ნანგრევიც კი გვიანშუასაუკუნეებრივი თბილისის სამშენებლო ფენებისა და საცხოვრებლის ძველი ტიპის გამოვლენისა თუ შესწავლის თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებელია.

სარდაფის აღწერა

აგლაგის ქუჩის №20 ბინიანი სახლი მიწაში ღრმად მოთავსებულ სარდაფის კედლებს ეყრდნობა. სარდაფი ორი სადგომისაგან შედგება – ერთი სიღრმითა დიდი სადგომია (სურ. 10), რომელიც სახლის ძირითად ნაწილს შეესაბამება, მეორე კი ეიწრო სივრცეა, რომელიც ნაგებობის ეზოსპირა მხარეს გრძივად მიუყვება (სურ. 11, 12). სარდაფის კედლების წყობაში, ჩვენი დაკვირვებით, ორი სამშენებლო ფენა ენაცვლება ერთმანეთს. სარდაფის კედლების ძირითადი ნაწილი – სამხრეთი, დასავლეთი და ჩრდილოეთი კედლები რიყის ქვის და ძველი აგურის მონაცვლეობითი წყობით არის ნაშენი. აქ ორ ან სამ რიგ აგურის წყობას რიყის ქვის წყობის ერთი რიგი ენაცვლება. კედლების ქვედა ნაწილებში ზოგან დიდრონი რიყის ქვებიც არის ნახმარი. კედლების ზოგიერთ ფრაგმენტში აგურის სწორხაზოვან რიგს ნახევარი აგურის თეჯისფხერად დაწყობილი რიგი ენაცვლება. აღნიშნული წყობის ორივე ოთახის კედლის სიბრტყე მასზე დადებული ხის მსხვილი კოჭების ჩარჩოებით არის შეკრული, ისე, რომ კედლის ძველი ფენა ოდესღაც ძველი აგურის წყობით იქნებოდა დაფარული. დღეს აგურის კედლის ფენა ჩამოვარდნილია და იქვე, ორივე სადგომში არის გორებად დაყრილი. აგურის კედლის რამდენიმე ფრაგმენტი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობითი წყობის კედლის სიბრტყეს მოშორებული განცალკევებით დგას სივრცეში (სურ. 13, 14). აგურის წყობის ორითიდე ფრაგმენტში რიყის დიდრონი ქვებია წყობაში ჩასმული.

სახლის აღწერილი გარე კედლების დათვალიერება დიდ სირთულესთან არის დაკავშირებული, რადგან ისინი მხოლოდ სახლის ბინაზე ყოფნისას იხილვება. მაგრამ ჩემთვის აღწერილი წყობის დუდაბი კირისა და თიხის ხსნარს ჰგავს, მაშინ როდესაც სარდაფის შიდა კედლების დუდაბი წარმოადგენს კირხსნარს დაფქვილი აგურის მინარევებით (სურ. 8 და 10).

სარდაფის იატაკი მიწატკეპნილია.

სარდაფის ზედმიწევნით დათვალიერება შეუძლებელია მისი ჩახერგილობის გამო. მაგრამ დიდი სადგომი ცლილობი ჩანს, ბუხარი კი დასავლეთ კედელშია სავარაუდებელი. ეიწრო სადგომი დერეფანს წარმოადგენს, რომელიც სარდაფში ეზოდან ჩამავალი კიბიდან ნათდება. კიბესთან მიწყობილ შესასვლელში ხის ორფრთიანი კარია. კიბის საფეხურები ორ-ორი წყება ძველი აგურის არის, ზემოდან კი ხის კოჭებია დაგებული. სარდაფში შესავლის ძირს ფართო ფიცარი ხურავს. ფიცარი კი მყარად არ არის დამაგრებული, იგი მოძრავია. ფიცრის ახდისას წრიული კვეთის ხვრელი აღმოვაჩინეთ. ეს 30სმ-ის დიამეტრის ძველი აგურით ოსტატურად ნაშენი ორმო აღმოჩნდა. ორმოს სიღრმის განსაზღვრა ვერ შევძელით. შესაძლოა, ეს რაიმე საიდუმლო სანახი ან მაცივარი ყოფილიყო.

სარდაფის ორივე სადგომის ჭერს სამხრეთ-ჩრდილოეთის მიმართულებით დაწყობილი ხის მსხვილი კოჭები ანაწევრებს. კოჭები სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების კოჭებისაგან შეკრულ ჩარჩოებს ეყრდნობა. ეიწრო სადგომის კოჭებს ხანძრის კვალი ატყვია.

სარდაფის ჯიწრო სადგომის აღმოსავლეთი კედელი მთლიანად ძველი აგურით არის ნაშენი.

ვფიქრობთ, აღწერილი სარდაფის სახით საქმე ორ ქრონოლოგიურ შრესთან გვაქვს. პირველი შრე რიყის ქვის და ძველი აგურის ზემოაღწერილი მონაცვლეობითი წყობის გარე კედლებია. ამ კედლების შედარება XVIII საუკუნით დათარიღებულ იმავე სამშენებლო მასალით ნაგებ კედლებთან ამყარებს საერთოს მათ შორის, მაგრამ წყობის ხასიათი, მაინც განსხვავებულად გვესახება. შესადარებლად თუნდაც დარეჯან დედოფლის ნასასახლარის ტერიტორიაზე დღემდე გადარჩენილი რიყის ქვის და აგურის დამჭერი კედლები გამოგვადგება, ან ისნის უძველეს კვარტალში ცალკეული კედლების სახით გადარჩენილი, მოგვიანო შენობებში ჩართული ასევე რიყის წყობის ძველი საცხოვრებელი სახლის ნაწილები უფრო. XVIII საუკუნის კედლის წყობა უფრო ტექტონიკურია, მონაცვლეობითი რიგები უფრო სწორი, თვალისფხერი ხილებიც უფრო წესიერი. ავლევის შესახვევის სახლის სარდაფის კედლები უფრო არეულ-დარეულია; წყობა გამოქარულია. არც ის არის ტექტორნიკურობას მოკლებული, მაგრამ დანამდვილებით მეტი ცხოველხატულობა ახასიათებს. ასეთი კედლებით შექმნილი სივრცე უფრო არქაულ განცდას ბადებს. ქართლის მეფე როსტომის ეპოქაშიც არ გვხვდება ასეთი კედლები. ორი სამშენებლო მასალის მონაცვლეობითი წყობა XVII საუკუნეშიც არის საგარაუდებელი, მაგრამ როსტომისდროინდელ სადგომებს წყობის განსაკუთრებული სიმკვრივე და მთელი სტრუქტურის ტექტონიკურობა გამოარჩევს.

ქართლის მეფე როსტომისდროინდელი სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობებიდან გადარჩენილი ნაწილები განსაკუთრებული მონუმენტურობითა და სიმკაცრით ხასიათდება, აგურის წყობა მკვრივია და "მონოლითურის" განცდას ბადებს. ამას მოწმობს ორიოდე საცხოვრებელი სახლის გადარჩენილი სარდაფი (იხ. ზემოთ ნახსენები ავლევის ქ. №14 საცხოვრებელი სახლის სარდაფი) და მეფე როსტომის მიერ აგებული სასახლისაგან გადარჩენილი აბანო (ტრაკლე II მოედანი № 3) და, რაც მთავარია, როსტომის მიერ სიონის ტაძრის გვერდით, მის სამხრეთით აგებული ქარვასლისაგან გადარჩენილი, ჯვაროვან-კამარიანი მთელი სისტემით გადახურული ეკვებრთელა სადგომი ჩართული თბილელი ეპისკოპოსის (მოგვიანებით არწრუნის, დღეს იოსებ გრიშაშვილის სახ. თბილისის ისტორიის მუზეუმის – "ქარვასლა") ქარვასლის შენობაში.

ავლევის შესახვევის №20-ში მდებარე სახლის სარდაფის გარე და ორი სადგომის გამმიჯნავი კედლები XVII საუკუნეზე ადრინდელი, საგარაუდოდ XVI საუკუნით შეიძლება დავათარიღოთ. ძველი აგურით ნაშენი, სივრცეში თავისუფლად მდგომი ზემოხსენებული კედლის ფრაგმენტები კი ჩვენი ვარაუდით, XVIII საუკუნეში, სარდაფის გამაგრებისა და გაძლიერების მიზნით უნდა აეშენებინათ სახლის იმდროინდელ პატრონებს, მაშინ, როდესაც სახლს ერდოიანი გადახურვა გაუკეთდა.

ეზოს ხედი

საგანგებოდ საგულისხმოა არქიტექტურული, ტოპოლოგიური და სიძველის თვალსაზრისით ავლევის შეს. №20 სახლის ეზოს ხედი (სურ. 1 ,2, 19, 29, 22).

შეულესავი ძველი აგურის ხედი სწორედ მიუთითებს ავლევის შესახვევს

და სახლის წინ მდებარე ეზოს ქუჩისაგან მიჯნავს.

ზღუდე XIX საუკუნის თბილისის ურბანული ქსელის შემადგენელი საცხოვრებელი სახლების ერთ-ერთი ტიპის – გახსნილეზოიანი სახლის ტიპის სივრცითი სტრუქტურის აუცილებელი ნაწილია. თბილისური ეზოს ზღუდეები, როგორც წესი, აგურით არის ნაშენი, ხოგჯერ შეულესავია, ხშირად შელესილი და შელებილიცაა. ხოგიერთი ზღუდე საგანგებოდ არის დამუშავებული არქიტექტურული თვალსაზრისით. ზღუდის დამასრულებელი პროფილირებული კარნიზი, ღიობთა საპირე, ცხაური - თბილისური ზღუდის მორთულობის ელემენტებია. ზღუდეში ხშირად კარის ღიობის გარდა ხვრეტიდან გახსნილი, უზღუდარი ღიობია გაჭრილი, რომელიც რკინის ცხაურით არის შეკრული. XIX საუკუნის თბილისური ეზოიან-აივნიანი სახლის ზღუდე, როგორც წესი, დაბალია, იხეთი სიმაღლის არის, რომ ეზოს სივრცე გარედანაც ხილული იყოს.

ავლაბრის შესახვევის № 20 ზღუდის სიმაღლე 2 მ და 85 სანტიმეტრია. ზღუდე ძველი აგურით არის ნაშენი და შეულესავია. მასში მხოლოდ ერთი, შესასვლელის ღიობია გაჭრილი, ისე, რომ ღიობის ხის ზღუდარით მოხერხებული არქიტრავული გადახურვა, ძველი აგურის წყობაშია მოქცეული. ზღუდარის თავზე კიდევ 7 წყნარა აგურია (სურ. 17). ზღუდის სიმაღლე ეზოს სივრცეს გარედან ხილულს არ ხდის - შესახვევიდან მხოლოდ მეორე სართულის ზედა მხარე მოსჩანს. აღწერილი ზღუდის განაპირა მარცხენა მხარე (პირით ზღუდისაკენ) ახლა ბლოკით არის ამოშენებული.

სიძველით ზღუდის ძველი აგურის წყობის გარდა, კედელში დატანებული ორფრთიანი კარი იპყრობს ყურადღებას (სურ. 4).

ხის ნარჩო, რომელშიც ორფრთიანი კარია მოთავსებული, პროფილირებულია. კარის თითო ფრთა - მარჯვენა, ორი (ფართო და ვიწრო) და მარცხენა სამი არათანაბარი ფიცრისგან არის შედგენილი. ფრთების შეკრულს თარაზულად ორი ნაწილისაგან შემდგარი ძელი აკვეთს. მარჯვენა ფრთას ვერტიკალურად ხის საპირე მიუყენება ისე, რომ კარს ჯვრის ფორმა ანაწევრებს. "ჯვრის" ძველი "მკლავი" დაკარგულია.

აღწერილ ხის კარს რკინის ორი საკაკუნებელი აქვს – წრიული მოხაზულობის, მარცხენა და უფრო ტრადიციული, ვერტიკალური კომპოზიციის, მარჯვენა მხარეს.

ძველ ხის კარებსა და რკინის ალრეულ საკაკუნებლებზე ყურადღებას ამახვილებენ ძველი თბილისის არქიტექტურის მკვლევარნი ვახტანგ ცინცაძე და ვახტანგ ბერიძე. სწორედ თბილისის არქიტექტურის შესახებ მათ წიგნებში (1958, 1960) მოცემულია ავლაბრის შესახვევის №20 ზღუდეში ნარჩენი ხის კარისა და საკაკუნებლების მსგავსი გრაფიკული გამოსახულებები (ანახსნები ვ. ცინცაძესთან, ნახატი ვ. ბერიძესთან). ჩემთმოტანილი საკაკუნებლის მსგავს ძველ ნიმუშს ინახავს ჯერ კიდევ ქვემო კალა (აბო თბილელის ქუჩაზე) და ძველი თბილისის სხვა უბნები, კერძოდ, ავალბარი და სოლოლაკი, (ამაღლების შესახვევში).

ზღუდის აგურის წყობა მჭიდროა; აგურის ზომა 20სX20სმ-ია. ზღუდის შუა ნაწილი, რომელშიც კარია ნახმარი, განაპირა ნაწილებზე უფრო სქელია (90 სმ.). ეზოს მხრიდან ზღუდე, ასევე შეულესავი აგურის არის და მისი შუაწელი, რომელშიც კარია მოთავსებული, ძლიერ შვერილს ქმის ეზოს სივრცისკენ.

ხლუდის ეზოსპირა მხარის ძველი აგურის იდეალური წყობაც შიგნითა მხრიდან უფრო შენახულია. თუ ხის კარი შესახვევის მხრიდან რამდენიმე სანტიმეტრით არის სიღრმეში მოთავსებული,ეზოს მხრიდან იგი ღრმა ბუდეშია ჩასმული (ს'ურ. 2,20). სიძველით იპყრობს ყურადღებას კარის რკინის დეტალებიც,როგორიცაა ურდული, კაუჭები, ლურსმანი.

ხლუდე-კედლის ქუსის კენ მიმართული მხარე ნაწილობრივ ცემენტით არის გალესილი. გამოქარული, ავთენტური, ოდნად დეფორმირებული წყობა მარცხენა განაპირა მხარის ზედა ნაწილზეა დარჩენილი.

ეზოს მხრიდან ხლუდეზე ჩრდილო – აღმოსავლეთ კუთხეში კვადრატული გეგმის, ძველი აგურით ნაშენი საპირფარეშოა მიდგმული. არ გამოვრიცხავთ, რომ ეს ასეთი დანიშნულების ერთ-ერთი უადრესი ნაგებობაა ძველ თბილისში შემორჩენილთა შორის. კიდევ ერთი ადრეული საპირფარეშო გვხვდება ზემო კალაშიც, ნახრუხაძის ქუსის შესახვევში. შესაძლოა არა სპირფარეშოს გაუმართაობამ, არამედ მის გვერდით არსებულმა ონკანმა, რომლიდანაც გამუდმებით დის წყალი, დააზიანა ხლუდე. სწორედ ამ ადგილასაა ის გამობერცვლილი და ზედა მხრიდან ჩამონგრეული კედლის ნაწილიც.

ხლუდეს იდეასაც სათუთად მოვლილი, დღეს კი უკონტროლოდ მის თავზე გადასული ვახიც აზიანებს. ვახის მსხვილი ტოტები მოუვლება კედელს ზვედან და ორსავ მხარეს გრძელდება,გადადის მარცხნივ გადახურულ კიბეზე და კიბიდან ნაწილობრივ აივანზე,ნაწილობრივ სახურავზე ვრცელდება. ვახის ტოტები ზემოთ ნახსენები იფნის ტოტებსაც სწვდება.

აღწერილი ხლუდე იმდენად არის დაზიანებული,რომ იგი მოკვილებულია გვერდითი, № 22 სახლის კედელს.

როგორც აღინიშნა, ხლუდის განაპირა მარცხენა მხარე ბლოკით არის ამოყვანილი. ბლოკის კედლის ნაწართი 117-120 სანტიმეტრია, სიმაღლე კი არ სცდება ავთენტურ მხარეს და 285 სანტიმეტრს ინარჩუნებს.

რატომ უნდა განვილიოთ ბლოკის შეკული ნაწართი ავლევის შესახვევის №20 სახლის ეზოს ხლუდის წყობაში?

ბლოკის ნაწართის სიგანე მეზობელ № 18 სახლის ერე კედელზე, სავარაუდოდ XX საუკუნის დასაწყისში მიდგმული გადახურული კიბის სიგანეს ემთხვევა. გადახურული კიბე სახლის ხის აივანს უერთდება,რომელიც სახლს ასევე XX საუკუნის დასაწყისში გაუწყდა.

გარედან ძველი აგურის ხლუდე მექანიკურად ჩამოთლილის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამას მოწმობს ძველი აგურის "მოკრეჭილი" დაბოლოება. შესაძლოა კედლის ნაწილის დაშლა XX საუკუნის მეპატრონეებს უშუალოდ გადახურულ კიბეზე მოხვედრის მიზნით დასჭირდათ, მოგვიანებით კი ეზოს მხრიდან, ეზოს სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში საკუჭნაოს მოსაწყობად ახალი ღიობი გააკეთეს, ბლოკით ამოაშენეს და ეზოს მხრიდან კი აგურის კუბერი მოკუღლობა ხადგეს.

ავლევის შესახვევის №20 ეზოს ხლუდე თბილისში შემორჩენილ ძველ ხლუდეებს შორის ერთ-ერთი უძველესი ხანს. ხლუდის ადრეულობაზე მიგვითითებს, უპირველეს ყოვლისა, XIX საუკუნის თბილისურ ხლუდეებთან შედარებით, მისი მაღალი პროპორციაა. ავლევის შესახვევის ეზოს ხლუდის შედარება,იქვე,ზემო კალაშიც მდებარე სხვა ეზოიანი სახლების ხლუდეებთან ამჟღავნებს დიდ განსხვავებას მათ შორის. განსხვავებულია როგორც

პროპორციული თანაფარდობა, ასევე არქიტექტურული მორთულობის ხასიათი. ავლევის შესახვევის №12, ავლევის ქუჩის № 19, ვერცხლის შესახვევის №20, იეთიმ გურჯის ქუჩის №6 და სხვ. ახლომდებარე სახლების ეზოთა მომფარგლავი ხლეჩები ავლევის შესახვევის №20-ის ხლეჩზე საგრძნობლად დაბალია. თუკი ავლევის შესახვევის №20-ის ხლეჩის საკმაო სიმაღლე ეზოს სივრცეს თითქმის ეხილავს ხლის ქუჩაში მისიარულეთათვის, სხვა ეზოთა ხლეჩების სიდაბლე, კი ამა თუ იმ ეზოს სივრცეს მეტ-ნაკლებად ხილულს ქმნის, მეტიც ხლეჩის სახლთან შედარებით დაბალი პროპორცია ეზოიანი სახლის გახსნილ ხასიათს განაპირობებს.

ავლევის შესახვევის №20 ეზოს ხლეჩის არქიტექტურაც მკაცრ კონტრასტს ქმნის ხემით ნახსენები სახლების შემცველი ეზოების ხლეჩების არქიტექტურულ მორთულობასთან, რომელთა გარეგანი სახე ეფუძნება ხლეჩის კომპოზიციაში ქართული რკინის აჟურული ცხაურისა და აგურის წყობის ფრაგმენტების გარკვეულ მონაცვლეობას (ავლევის შეს. №22/ ავლევის ქუჩა №), ან ხოგიერთ შემთხვევაში ხლეჩი წარმოადგენს რკინის აჟურული ჭიშკრისა და მის გარდიგარდმო, აგურის კედელში, ან აგურის ბოძებს შორის ჩაქსოვილ რკინის ცხაურიან კომპოზიციას (ავლევის ქუჩა №19, ვერცხლის შეს. №20) და სხვა. ასეთი ხლეჩები ხშირად კლასიცისტური არქიტექტურის ნიშნებსაც ატარებენ ხლეჩთა დამასრულებელი პროფილირებული კარნიზის სახით, ან აგურით ნაშენი თითკუთხა გეგმის მქონე ბოძების დამასრულებელი ფორმები და სხვა. ზემო კალას ნახსენები ხლეჩები XIX საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთით თარიღდება, ხოგიერთი - სახლზე გვიანია (ავლევის ქ. №19). მაგრამ საერთო ის არის, რომ ყველა იცავს სახლის ეზოთი სივრცითი ორგანიზაციის გარკვეულ წესს და ხლეჩის ნაწილების პროპორციულ თანაფარდობას.

ავლევის შესახვევის ხლეჩი წარმოადგენს მაღალ, მოურთავ კედელს, რომლის ერთად ერთ მახვილს, კედლის წყობაში არაცენტრულად მოთავსებული ხის კარი წარმოადგენს. ხლეჩის ძველი აგურის მჭიდრო წყობა, ძველი თბილისის საცხოვრებელი სახლების სხვა ხლეჩებთან შედარებით მისი სისქე, კარის ბუდის ეზოსკენ ძლიერად შვერილი ფორმა, კარის მორთულობის უკიდურესი სისადავეც შემკრავი ნარჩის ძლივსშესამჩნევი პროფილებით, ხლეჩის კომპოზიციის ავთენტურობასა და ადრეულ წარმოშობაზე მიგვითითებს. მისი ასაკის განსაზღვრა, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნით არის შესაძლებელი.

ავლევის შესახვევის ხლეჩის სახით ჩვენს წინაშეა ძველი თბილისის გვიანი შუა საუკუნეების ერთი კონკრეტული ფრაგმენტი, რომლის ისტორიული ღირებულებაც მისი სიძველით, არქიტექტურული - ტიპოლოგიური თვისებით გამოირჩევა, ესთეტიკური კი კარგი პროპორციებით, ძველი აგურის მჭიდრო წყობითა და ხის კარის სადა დამუშავებით განისაზღვრება.

XIX საუკუნის ურბანულ გარემოში არსებული, ხემოაღწერილი ერდოიანი სახლი და მისი ეზოს ხლეჩი, ნანგრევების სახით შემოხაზული ერდოიანი ნაგებობა ავლევის შესახვევშივე და მიმდებარე შენობებში ქართული სრული სახით შემორჩენილი ხურგის ძველი კედლები შუასაუკუნეებრივი თბილისის ურბანული სტრუქტურის კვლევის გზაზე მნიშვნელოვან საყრდენებად უნდა მივიჩნიოთ.

ავლევის შესახვევის №20-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლი არ არის ერთ ქრონოლოგიურ პერიოდში აშენებული შენობა. ამ სახლზე ხანგრძლივმა

დაკვირვებამ გვაფიქრებინა, რომ აქ საგარაუდოდ სამი ქრონოლოგიური შრეა – XVI, XVIII, და XX საუკუნის დასაწყისი. ყოველი ფენა თავისი ეპოქის სამშენებლო ტრადიციის ამსახველია, შემონახული არქიტექტურული მთელი, კი ძველთბილისური საცხოვრებელი სახლის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპია და საყურადღებოა როგორც ევოლუციური, ისე ტიპოლოგიური თვალსაზრისით. ეს ჩვენამდე, მეტ-ნაკლებად სრული სახით მოღწეული ერდოიანი სახლის ერთ-ერთი ნაირსახეობაა და უკანასკნელი გადარჩენილი ნიმუშია.

XVII–XVIII საუკუნეების თბილისის საცხოვრებლის ძირითად ტიპს, რომელიც ცნობილია, ქართული დარბაზი და ე.წ. შირვანულად დახურული სახლი წარმოადგენდა. ქალაქის ურბანულ ქსოვილს ძირითადად ამ ორი ტიპის სიმრავლე, მათი სპეციფიკური განლაგება თბილისის დამრეც რელიეფზე, თუ მის ვაკე ნაწილებზე, ქმნიდა. ტერასულად განლაგებული სახლები ბანებითა და კარაპნებით მტკვრისკენ იყო მიმართული, მდინარისკენ იხსნებოდა. ცნობილია გვიანშუასაუკუნეებრივ თბილისში კომპაქტური საცხოვრებელი სახლებიც, რომლებსაც ასევე ბრტყელი გადახურვა ჰქონდა. ისინიც თბილისის რელიეფიან ნაწილებს ერწყმოდა და მათაც წვლილი ჰქონდა შეტანილი თბილისის, როგორც ურბანული ერთეულის "ძერწვაში"

ძველი თბილისის სახის ამსახველ ვედრეს თბილისის ხედზე, რომელიც ჟან შარდენის კომპანიონ მხატვარი – მოგზაურის გიომ ჟოსეფ გრელის (Guillaume-Joseph Grelot) ნატურიდან აქვს დახატული. ნახატის პერიოდიზაციის მიუხედავად, იგი სამოსახლო უბნების ასახვისას საცხოვრებელი სახლების მიმანიშნებელ სამ ტიპს ქმნის. შარდენის წიგნში მოთავსებული თბილისის ხედის შესახებ ვახტანგ ცინცაძე აღნიშნავს, რომ "Эти изображения не кажутся фантазией автора"-ი.[8] მართლაც, გრელოს ნახატზე მოცემული საცხოვრებელი სახლის ამსახველი სამი პერიოდიზაციის ნიშანი შენობების სწორედ სამ სხვადასხვა ტიპზე უნდა მიანიშნებდეს.

ერთი ტიპი, ცხადია დარბაზული საცხოვრებელია. მისი სფერული გუმბათით დახურული სახის ამოცნობა შარდენის გრავიურაზე აღვილია.

ზურგით მიწაში შეკრილი, მიწატკეპნილბანიანი თბილისური დარბაზი, მისი ყველაზე უბრალო ნიმუშიც კი, სივრცითი აგებულების მხრივ გააზრებულია, არქიტექტურული თვალსაზრისით ჩამოყალიბებულია, მისი ინტერიერი - მხატვრულად სრულყოფილი; იგი ქართული ხალხური არქიტექტურის ჩამოყალიბებული ფორმაა. თბილისური ბანიანი სახლი მხატვრული თვალსაზრისით უთუოდ ნაკლები მნიშვნელობის უნდა ყოფილიყო. არადა, დიმიტრი ერმაკოვის აღრეულ (1860-იანი ან 1880-ანი წწ.) თბილისის პანორამებსა თუ ცალკეულ ფოტოებზე სწორედ უბრალო ბანიანი სახლების სიმრავლეა თვალშისაცემი. დარბაზული საცხოვრებელი თავისი მიწატკეპნილი ბანიდან ამოშვერილი სპეციფიკური გადახურვით, გარედან გამომჭვანებული კონუსით ან სფერული გუმბათით უფრო ძნელი მოსაძებნია, ვიდრე უბრალოდ მიწატკეპნილბანიანი სახლი.

შარდენის თუ ტურნეფორის კომპანიონი-მხატვრების გრელოს და ოპრიეს (1701), ფრედერიკ დიუბუა დე მონპერეს მხატვრის (მ. ფრიმანი, 1830იანი წწ.

8 В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ.76

დასაწყისი) გრავიურებსა თუ ნიკანორ ჩერნიაევის (1829-1831 წწ.) ნახატებზე! მარტივი გეომეტრიის, უგუმბათო შენობები ჭარბობს გუმბათიან დარბაზს. ნაკლებად შესაძლებელი თბილისელი, ეტყობა, საცხოვრებლის უფრო მარტივ ტიპს – ბანიან სახლს ირჩევდა ასაშენებლად.

გრაფიკული გამოსახულებები, ნ. ჩერნიაევის გამოკლებით, ყველა ძალიან პირობითია. და მაინც, სხვადასხვა ავტორების მიერ შესრულებული გრაფიკულად შესრულებული სახლების სიმრავლის თუ ფოტოპანორამების ნაწილად უნდა ვიგულისხმოთ დღემდე გადარჩენილი ავლაბრის შს. №20 სახლი, ადრეული სახით გრელიო-ებრიესა და XIX საუკუნის დასაწყისის ერთ ანონიმ-გრავიორთან, უკვე ერდოიანი სივრცითი სტრუქტურით - ჩერნიაევ-ერმაკოვთან.

ამრიგად, ავლაბრის შესახვევის № 20-ში მდებარე თითქმის ხელუხლებლად დღემდე მოღწეული და მის გადასწვრივ ავლაბრის ქუჩის № 29/15-ში მდებარე, ფრაგმენტულად, ნანგრევის სახით შემორჩენილი საცხოვრებელი სახლები ტიპოლოგიურად ერთი და იგივე ტიპის შენობებია – **ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლი მეორე სართულის ერთ-ერთი სადგომის გადახურვაში დატანებული ერდოთი,** რაც გვიან შუასაუკუნეებრივი თბილისის ურბანული ქსელის შემადგენელი საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთი ტიპის, ბანიანი სახლის ნაირსახეობაა.

აღწერილი სახლები, ავლაბრის ქუჩისა თუ ავლაბრის შესახვევის მიმდებარე ქსელში გადარჩენილ ამავე ტიპისა და ამავე დროის სხვა ფრაგმენტებთან ერთად ძველი შენობების ერთიან, ერთმანეთთან ახლოს მდებარე ჯგუფს შეადგენს, რაც გვიან შუა საუკუნეებში თბილისის ამ კონკრეტული მიკრორაიონის ურბანულ სახეს წარმოგვადგენინებს. ხემოაღწერილი ორი სახლი საცხოვრებელი სახლების იმდროინდელი ტიპების მრავალფეროვნების, ნაგებობათა სამშენებლო მახასიათებლებისა და სართულიანობის თვალსაზრისითაც დიდად საყურადღებოა. საქმე გვაქვს ტრადიციული ქართული, ან ტრადიციულ-თბილისური, თუ ხალხურ-ქალაქური არადარბაზული ტიპის საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთ გადარჩენილ გვიან ნიმუშთან.

აღნიშნულ ტიპს თავისი ადგილი უნდა მიეჩინოს ძველთბილისური საცხოვრებელი სახლის განვითარების ისტორიაში, როგორც ბანიანი სახლის განვითარების ერთ-ერთ ნაირსახეობას. როგორც მხატვრული მთლიანობა, საფიქრებელია, იგი დიდად ჩამოუვარდებოდა დარბაზული ტიპის თბილისურ შენობებს. შედარებისთვის ისანში ფეროაქიშვილების სახელგანთქმული დარბაზის კარლ ცაარის ნახატზე აღბეჭდილი სახეა საკმარისი. მაგრამ ავლაბრის შესახვევის № 20-ში დღესაც მდებარე ნაგებობა თავისი კუბური მოცულობის სივრცითი აგებულებით, ძველი აგურისა და ხან ფლეთილი, ხან საგანგებოდ ნარჩევი ქვის მონაცვლებითი წყობის კედლების ცხოველხატულობით, ან შეულესავი ძველი აგურის შეუცდომელი წყობის ტექტონიკურობით, ინტერიერის მოთულობის უკიდურესი სისადავით, თითქმის უდეკორო, მოუხარატებელი თახჩისა და განჯინების კარის ფრთებით, პირველი სართულის ინტერიერში ხილული სართულშუაგადახურვის მსხვილი კოჭების მონიელითურობითა და მონუმენტურობით, აგურით ნაშენი ბუხრებითა და ბუხრის მილებით, ძველი (XVIII საუკუნის) აივნის ბოძების შთამბეჭდავი ბუდეებით, ეზოს თავდაპირველი მოკირწყლვის შენახულობით, თბილისში შემორჩენილთა შორის ეზოს უძველესი ხედით - არქაულ-თბილისურ და, ამავე

დროის, სათავრად მიძრავ ხერათის ქმნის. ეს ხალხურ-ქალაქური საცხოვრებლის ერთ-ერთი სახეა, სამი ქრონოლოგიური ფენის შემცველი ავთენტური მთლიანობაა, ჭეშმარიტად გადასარჩენი ფასეულობა: გვიანი შუა საუკუნეების თბილისის დღემდე მოღწეული ერთი სრული ფრაგმენტი.

Maia Mania

Old House in Avlevi Lane and Its Surroundings

Among all those aged secular buildings or layers which are still kept in the largest and oldest residential district of Tbilisi, Kala, two residential structures are of particular interest. Both are located close to the north city-wall of Kala, almost in the middle of Zemo Kala, in Avlevi (now Nino and Ilia Nakashidze) Lane. The one in 20, Avlevi Lane still stands intact, another in 29/15, Avlevi Street is in ruins. The article is dedicated to the research and analysis of the dwelling in 20, Avlevi Lane and revealing of old layers of the adjacent micro quarter.

Long term observations on the house in 20, Avlevi Lane, revealed that the house, tentatively, includes three chronological layers – those of the 16th, 18th and 20th centuries. Each layer reflects the specificity and traditional masonry typical of its own epoch, while the preserved structure represents an important stage in the development of Old Tbilisi dwelling and is noteworthy from the typological and evolutionary points of view. The actual structure is a unit, preserved more or less unaltered and represents one of the varieties of the flat roofed house with a hole.

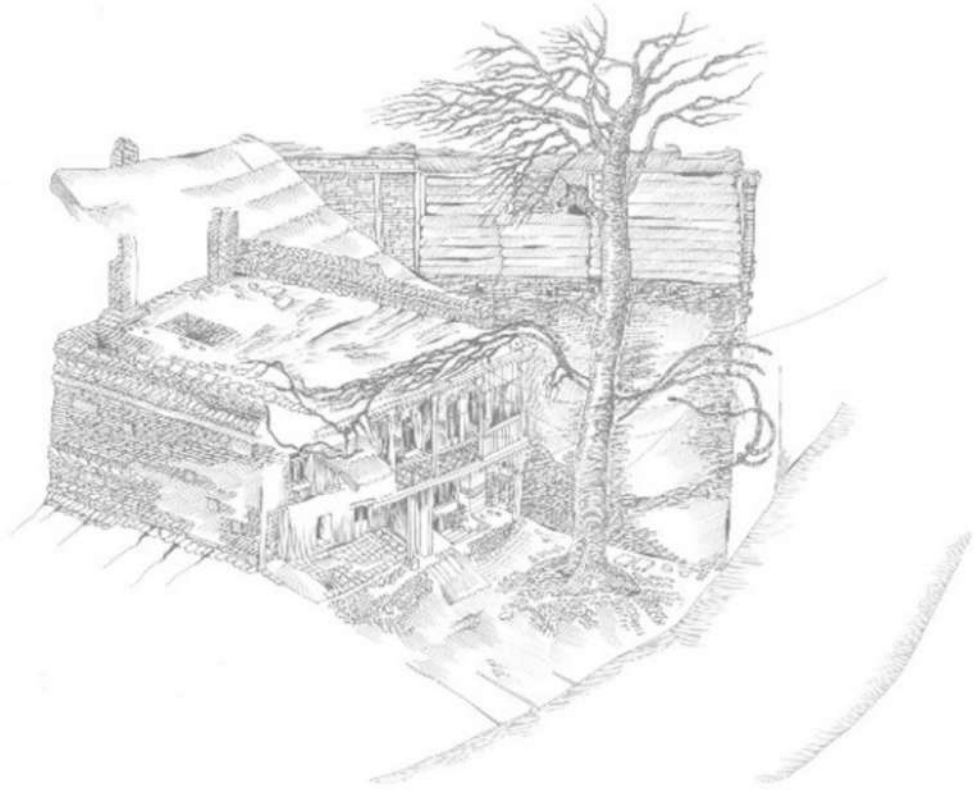
The author gives a detailed description of the structure – pays attention to the distinguished building materials of the walls, floor constructions, roof construction, chimney pipes, cellar etc. The dating of the building is based on the difference of the building material, craftsmanship technique, as well as the type of floor and roof constructions, shape and type of the staircase and openings and niches. A specific spatial organization of the whole structure with a hole in the flat roof of one of the second floor rooms, together with the straight staircase built of brick with timber beams, connecting the ground and the first floors with the flat roof, are the traits, which allow to date one of the most important layers of the house to the 18th century, while the building material – old brick and natural stone courses with timber construction beams of outer walls of the house, as well as that of the cellar seem to belong to the 16th century. Distinction in the building technique of different epochs, as well as in the perception of the whole space is highlighted. Attached wooden overhanging roofed balcony together with the roofed staircase can be attributed to the early 20th century.

The same building material and similar layers are found in the neighbouring house in Avlevi Lane; space structure of the houses seems identical as well.

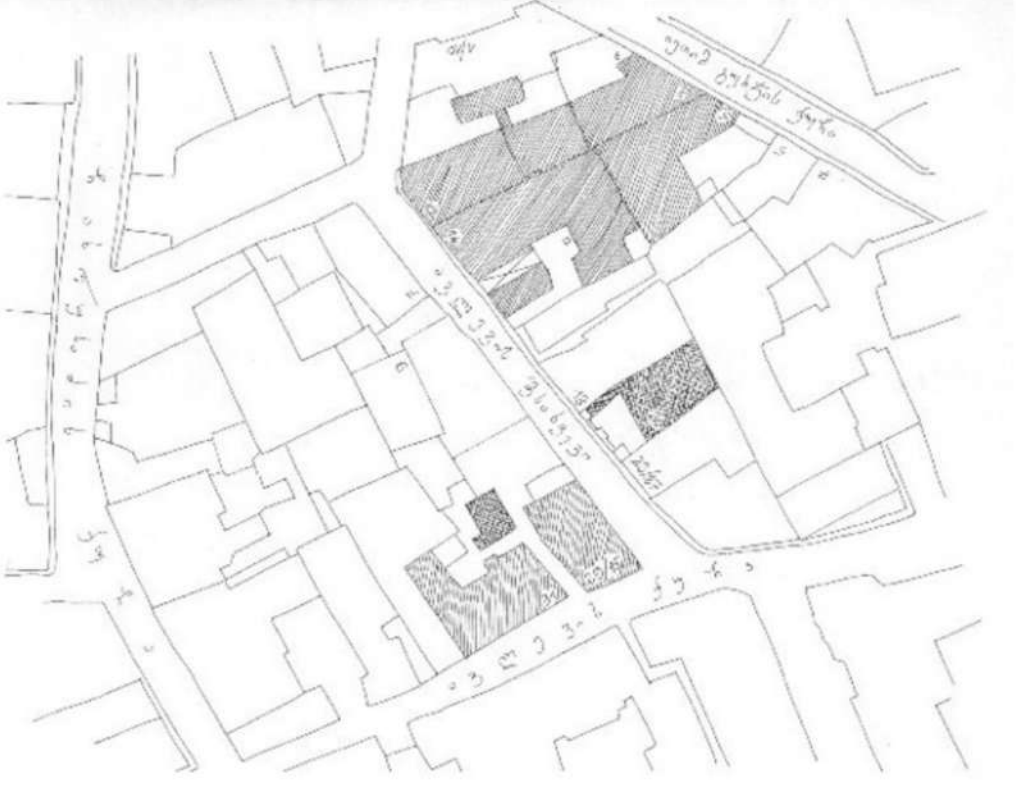
Based on the detailed description and analysis of the above mentioned two houses, it can be concluded that both structures represent one and the same type of Tbilissian flat roofed house – a two-storied house with a hole in one of the roof constructions of the second floor room.

Particular attention is paid to the architecture of the courtyard enclosure wall. It is considered that the enclosure is one of the earliest among the preserved enclosures of Tbilisi urban fabric. Historic value of the enclosure is determined by its early age, architectural value – by its typological uniqueness, aesthetical - by its refined proportions, tectonic layout of brick and plane adornment of the wooden door included in the wall. The enclosure is dated to the 18th century.

Preserved house in 20, Avlevi Lane – with the special structure of its cubical shape, picturesque layout of old brick and stone courses, tectonic layout of the non-plastered brick walls, plane interior decoration, undecorated doors of the wall-cupboards and wardrobes, wooden beams of the floor construction visible in the interior of the ground floor, brick masonry of chimneys, impressive remnants of the holes of the old beams on the main facade, original cobbling of the courtyard, massive courtyard enclosure – creates an archaic and at the same time very dynamic perception of the whole. This is an urban-vernacular type of Old Tbilisi dwelling, containing three layers, being an authentic entity, which should be preserved – one particular original fragment preserved from the past, which should take its own place in the typology of development of Old Tbilisi residential houses as the last stage in the evolution of the so called flat roofed house with a hole and nearly the last example of the described type.



ნახ. 1. ავლევის შესახვევის ძველი სახლის თავდაპირველი სახე. ვარაუდი. მაია მანია. 2011



ნახ. 2. ავლევის ქუჩის და ავლევის შესახვევის მიმდებარე განაშენიანების სიტუაციური გეგმა. ნახატი ასახავს 2005 წლის მდგომარეობას. მუქად დაშტრიხულია ავლევის შესახვევის №20-ში და ავლევის ქუჩის №29/15-ის ეზოში მდებარე სახლები.

სურ. 1 თბილისი. ავლევის შესახვევი №20. ძველი სახლის საერთო ხედი. 2007

სურ. 2 თბილისი. ავლევის შესახვევი №20. ძველი სახლის საერთო ხედი. 2007

სურ. 3. სახლი № 20. მეორე სართულის ერდოიანი სადგომის ინტერიერი. 2004

სურ. 4. სახლი № 20. ზღუდის ფრაგმენტი. 2007

სურ. 5. სახლი № 20. სახლის ბანზე ამავალი აგურის კიბე. 2007

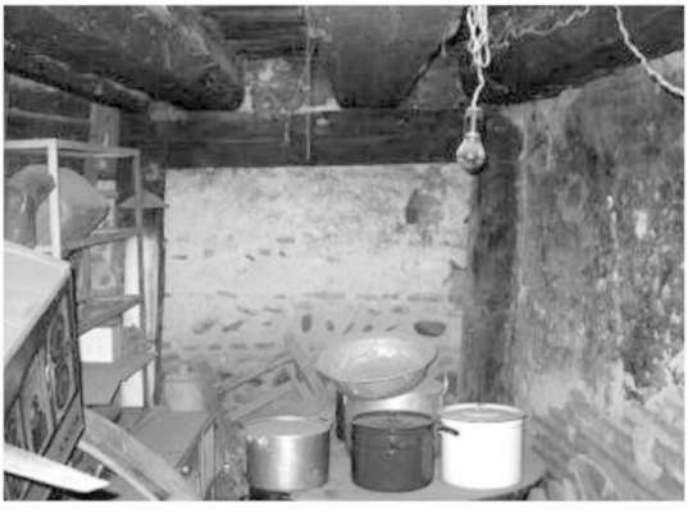
სურ. 6. სახლი № 20. კიბე. 2007

სურ. 7. სახლი № 20. ბანის ფრაგმენტი და მომიჯნავე საცხოვრებელი სახლის (ავლევის შესახვევი №22) ძველი გვერდითი კედლის ფრაგმენტი. 2007

სურ. 8. თბილისი. ავლევის ქუჩა. კვირაცხოვლის ეკლესიის კედლის გადარჩენილი ფრაგმენტი. 2006

სურ. 9. თბილისი. ავლევის შესახვევი № 20. სამხრეთი გვერდითი კედლის წყობის ფრაგმენტი. 2007

სურ. 10. სახლი № 20. სარდაფი, 2004



სურ. 11. სახლი № 20. სარდაფი, 2004

სურ. 12. სახლი № 20. სარდაფი, 2006

სურ. 13. სახლი № 20. სარდაფის კედლის ფრაგმენტი, 2006

სურ. 14 სახლი № 20. სარდაფი კედლის ფრაგმენტი, 2006

სურ. 15. თბილისი. ავლევის შესახვევი № 12. სარდაფის კამარის ფრაგმენტი, 2006

სურ. 16. სახლი № 12. სარდაფი, 2006

სურ. 17. № 20. ეზოს ზღუდე. ხედი ავლევის შესახვევიდან, 2006

სურ. 18. № 20. ეზოს ზღუდე. ხედი ეზოდან, 2004

სურ. 19. № 20. ეზოს მოკირწყლვის ფრაგმენტი და მომიჯნავე სახლის გვერდითი კედლის ძველი აგურის წყობის ნაწილი. 2006

სურ. 20. № 20. ზღუდის ფრაგმენტი. ხედი ეზოდან. 2004

სურ. 21. თბილისი. ავლევის ქუჩა № 29/15. ერდოიანი სახლის ნანგრევი. 2005

სურ. 22. № 29/15. სახლის ერდო ხანძრის შემდეგ.

სურ. 23. № 29/15. ერდოიანი სახლის პირველი სართულის კედლის ფრაგმენტი.

სურ. 24. № 29/15. ერდოიანი სახლის პირველი სართულის კედლის ფრაგმენტი.

ნინო ჭინჭარაული
გ. წულაძის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

თერგდალეულთა ეპოქის უცნობი პეიზაჟისტი
(რომანოზ გველესიანის გრაფიკული ნანახები)

ახალი დროების ქართულმა კულტურამ, თანამედროვეობასთან შეთანხმების პროცესში, რამდენჯერმე იწვინია მხატვრული ექსპერიმენტების და ინოვაციური იდეების გარდამტეხი პერიოდები. ეს მაძიებელი სული ეპოქალური განახლების და თვითრეფლექსირების ფაზის მთავარ ნიშნულად იქცეოდა ხოლმე. ასეთი განსაკუთრებული მნახველობა ქართულმა ხელოვნებამ, გარდა XX საუკუნის თბილისური მოდერნიზმის, 1960-იანელთა და 1980-იანელთა ცნობილი ეტაპებისა, დღევანდელი კულტურული ცნობიერებისათვის შორეულ და დღეს უკვე რომანტიკულ ჭვალში მოქცეულ XIX საუკუნეში, კერძოდ, მისი მეორე ნახევრის ხინამდვილეშიც გამოიხატა.

იმპერიული რუსეთის კოლონიური მმართველობით დათრგუნული საქართველო 1860-1870-იანი წლებიდან კარდინალური ცვლილებების გზას დაადგა. ბარათაშვილისეული ეპოქის "მწყერთობა და სიმარტოვე" დრამატულმა ქარტეხილებმა და სოციალურ-პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა შეცვალა. ბატონყმობის გაუქმების ისტორიული ფაქტი, ფეოდალური მემკვიდრეობისაგან გათავისუფლება და ქვეყნის ურბანიზაციის პროცესი ბურჟუაზიული ევროპის გამოცდილებით წარიმართებოდა. თუმცა, ცარისტული რუსეთი ეროვნული თვითშეგნებისთვის მებრძოლ საქართველოს განვითარების საკუთარ კანონებს კარნახობდა. მაგრამ სამხრეთ კავკასია რუსეთის იმპერიაში მიმდინარე პოლიტიკურ-კულტურულ ტენდენციებს ძალდატანებითი მიბაძვის გარეშე მისდევდა, ქმნიდა რა საკუთარ, ეროვნულ შესატყვისობებს.

ქართული კულტურა მიმდინარე საზოგადოებრივ ძვრებს განმანათლებლური იერიშით პასუხობს: წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებასთან ერთად არსდება მთელი რიგი მხატვრულ-საქველმოქმედო საზოგადოებები; ადგილობრივი პერიოდული გამოცემები არსებობის ავტორიტეტულ ხანას ითვლიან და თერგდალეულთა თაობებს მნიშვნელოვან სამოქმედო ასპარეზს უქმნიან. ახალი ქართული კულტურის ფორმირების ეს მეტად საპასუხისმგებლო პროცესი ლიტერატურის საფუძველზე იმართება. ქართული საზოგადოებრიობის მოდერნიზაციას ქვეყნის კულტურის თანამედროვე, ბურჟუაზიულ სტანდარტებზე გადასვლა და მისი სწრაფი განტოტება მოჰყვა. ეროვნულ ნიადაგზე ყალიბდება პირველი პროფესიული თეატრი, მუსიკალური დასები, სახვითი ხელოვნების ტრადიციული პრაქტიკები: დაბეჭდური ფერწერა, გრაფიკა, ქანდაკება. ახალი და მეტად პოპულარული ხილია ფოტოგრაფია, რომელმაც ბეჭდვითი მედიის განვითარება მრავალფეროვან და საინტერესო დიაპაზონში მოაქცია და კომერციულ პოტენციალთან ერთად ამ უკანასკნელის უზარმაზარი მხატვრული პერსპექტივებიც გამოამჟღავნა.

პუბლიცისტიკის დინამიკური წინსვლის და თერგდალეულთა ბრწყინვალე ლიტერატურული პლეადის ფონზე, ქართული სახვითი ხელოვნება თავისი მწირი მემკვიდრეობით თითქოს უსინარო ხდება. მდიდარი რეალური

კულტურისა და ქალაქში მოქმედი ხელოსნური შემოქმედების პარალელურად პრეცედენტი ექმნება პროფესიული მხატვრული განათლების განვითარებას. ასპარეზზე ჩნდება პირველ პროფესიონალ მხატვართა თაობა. თუ არ ვიცით ისეთ ეპიზოდურ შემთხვევას, როგორიც იყო ალ. ჭავჭავაძის ხელდახსნილი ქმა გიორგი მაისურაძე. საუკუნის მეორე ნახევარში, თითქმის ერთ ათწლეულში, 1850-60-იანი წლების მიჯნაზე, დაიბადნენ ალექსანდრე ბერიძე, დავით გურამიშვილი, რომანოზ გველესიანი და გიგო გაბაშვილი. ნიშანდობლივია, რომ ამავე ეპოქის შვილი იყო ფიროსმანი, რომლის "თვითნასწავლმა" გენიამ ბედის ირონიით გადაწონა ამ ნასწავლი მხატვრების შემოქმედებითი გზა-კვალი – მათი ვერაგვლესობა დღეს დავიწყებულია.

XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედში, პროფესიული მხატვრობა საქართველოში ნაკლებ დიფერენცირებულ და თვითმყოფად ხასიათს წარმოადგენდა. არსებული არტეფაქტები ძირითადად ფერწერული ტილოების სახით არის შემორჩენილი. ეს მემკვიდრეობა, ძირითადად, რუსული რეალისტური მხატვრობის გავლენით იქმნება, უფრო მეტად მისდევს იმ დროისთვის აღიარებულ ნორმებს და გარკვეულწილად, ნაკლებ ინდივიდუალურ პრობლემებს წარმოადგენს. ამავე ფერწერის თანმდევი გრაფიკული ნაწარმოებები კი, მათში გაცხადებული მხატვრული ინდივიდუალობის ხარჯზე, ახალი ქართული მხატვრობის პირველ ღღიურებად შეიძლება ვიგულისხმოთ.

ქართული მხატვრობის პირობით ქრონოლოგიაში "პირველ" მხატვრებს შორის, გარდა ღვაწლმოსილი გიგო გაბაშვილისა, ცალკე დგას რომანოზ გველესიანი. "ნაადრევად გარდაცვლილი ნიჭიერი მხატვარი" – დაახლოებით ასეთ რომანტიკულ სენტენციით შეიძლება მოიხაზოს მისი ცხოვრებისეულ-შემოქმედებითი ბიოგრაფია. თავის თაობაში ის ერთადერთი იყო, ვინც გიორგი მაისურაძის შემდეგ, პეტერბურგის საიმპერიო სამხატვრო აკადემიის სრული კურსის დასრულება შეძლო. გველესიანმა სამშობლოში, სახვითი ხელოვნების განვითარებაში დამოუკიდებლად წვლილის შეტანა ვერ მოასწრო: პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების წელსვე, 25 წლის ასაკში ჭლექისგან აღესრულა.

საზოგადოებისათვის ნაკლებად ცნობილი ან სულაც უცნობი რჩება მხატვრის ხანმოკლე, მაგრამ ნიშანდობლივი შემოქმედება. სამეზეიმო ფონდებში წლების განმავლობაში დალუქული მასალა უახლოესი წარსულის განმავლობაში საერთოდ არ გამოიმზეურებულა. ქართული სახელოვნებათმცოდნეო თანამედროვეობისათვის ბოლომდე უკვლევი სინამდვილეა გველესიანის და მასთან ერთად პირველ პროფესიონალ მხატვართა სახვითი მემკვიდრეობა. ახალი დროის ქართულმა ხელოვნებამ თავის ისტორია სწორედ მე-19 საუკუნის ბოლო მეოთხედში თერგდალეულთა ეპოქის გაკვალულ გზაზე შექმნა. ქართული კულტურის კვლევით სფეროში ბევრი ხარვეზული ბმული არსებობს, რომელთა შევსება აუცილებლობას წარმოადგენს. მართალია, ამ ისტორიული მთლიანობის აღსადგენად მოვლენათა სრული რეკონსტრუქცია შეუძლებელია, თუნდაც იმიტომ, რომ თანამედროვეობა წარსულის ავთენტურობას პრინციპულად ვერ გაიმეორებს. მაგრამ დაკარგული ეპოქების ფაქტობრივი მასალა, სულ მცირე, სისტემატიზაციას მაინც საჭიროებს. დღევანდელი კულტურული რეალობა პასუხისმგებელია წარსულის წინაშე – მემკვიდრეობის დაცვა თვითიდენტიფიკაციის განმსაზღვრელი წინაპირობაა. აქედან გამომდინარე,

ჩვენი მოკრძალებული მიზანია რომანის გველესხიანის ნაკლებად ცნობილ! გრაფიკულ ნაწარმოებთა წარდგენა და ამ ფესტით იმ დამატებით კვლევით პრიორიტეტებზე ყურადღების გამახვილება, რომელთა გარეშე ქართული დასავლური მხატვრობის გენეზისის გარკვევა წარმოუდგენელია.

დრო, როდესაც პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის წარჩინებული სტუდენტი, რომანის გველესხიანი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, არც რუსეთის იმპერიისთვის და არც მის ფარგლებში შემავალი საქართველოსთვის, არ იყო განებივრებულ – თავნაფერები. სოციალური რეფორმები, ომები, რეაქციის წლები იმ პერიოდს ისტორიულად გარდამტეხს ხდიდა. ქვეყნის კულტურა პროგრესულად ითვისებდა კრიტიკული რეალიზმის ფუნოშენს. სინამდვილის მხილების მძაფრ მოთხოვნილებას და პოზიტივისტური ცნობიერების მომძლავრებას, თავის მხრივ, რელიგიური თუ რომანტიკული მსოფლმხედველობის ადეპტები უპირისპირდებოდნენ. ამ წინააღმდეგობრივ პროცესებს ადგილი ჰქონდა საქართველოშიც. თუმცა, ადგილობრივი სიტუაცია უფრო ერთნული სულისკვეთებით იყო მოტივირებული და ისიც სალიტერატურო – პუბლიცისტურ სარბიელზე. კულტურა და ხელოვნება კი, ალბათ ჭაჭავაძის პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ, სწორედ იმ ცხოვრებისეული ძირის დალაგებას უკდიდა, რომელის წიაღიდანაც თვითონ იწყებდა აღმოცენებას[1].

გველესხიანის შემოქმედებით გზა ერთი დიდი მოწაფეობის პერიოდია, რომლის განმავლობაშიც მას მკვეთრი ფორმალური, კონცეპტუალური ან იდეოლოგიური ნახტომი არ გაუკეთებია. ამავე დროს, ის არ ვარირებდა ერთხელ ნანახ თემებს; ახალგაზრდული ასარტით ერთვებოდა ახალ და საინტერესო შთაბეჭდილებებზე. მხატვრის მემკვიდრეობის გრაფიკული ნაწილი სწორედ ამის დადასტურებაა. ახალგაზრდა შემოქმედი მადალმხატვრულ ძიებებთან ერთად, აკადემიური სწავლების კლიშეებით ახუნძლულ სისტემასაც წარმატებულად ეგებოდა და მხატვრული ბაზრის დაკვეთებსაც კომერციული ნიჭიერებით ითვისებდა. საბავშვო ჟურნალებისათვის შესრულებულ სენტიმენტალურ და არცთუ ხშირად, კიტსურ ილუსტრაციებს, გველესხიანი მხატვრული სილაღის და გამბედაობის ნანახატებს უპირისპირებს[2]. მან, ქართველ მხატვრებს შორის პირველმა, თანამედროვული თბილისი ნახატა, ხოლო ეთნოგრაფიული და პეიზაჟური ნანახატები უძღვნა მშობლიურ კახეთს. მართალია, გველესხიანის მხატვრული მემკვიდრეობა უფრო ფერწერული პორტრეტების სერიით არის ცნობილი, მაგრამ მისი ხელმოწერით აღნიშნულია ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის გრაფიკის ფონდში დაცული რამდენიმე გრაფიკული ალბომი, პერიოდიკისთვის შექმნილი ილუსტრაციები, სტუდენტობის დროინდელი მადალპროფესიული "აკადემიები" (მიშველი ნატურის ნახატები – ნ.ჭ.), თაბაშირის ფიგურების და პლასტიკური ანატომიის შესანიშნავი ნახატები.

ჩვენი ინტერესის საგანია ის პეიზაჟური ეტიუდები და ნანახატები,

---

1 "ცხოვრება ძირია, ხელოვნება და მეცნიერება მასზედ ამოსული შტოები არიან...მეცნიერება და ხელოვნება ისხამენ ხეზე ცხოვრების ნაყოფსა, და როცა მოსწყვეტ სათესლედ, ისევ ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალი ცხოვრების გამოსაკვანძად. ამისათვის დამოკიდებულება აქვს ცნობიერებას ცხოვრებაზედ, და ცხოვრებასა თავის რიგზედ – ცნობიერებაზედ" პ. ინგოროყვა, თხუზულებათა კრებული, ტომი 1, თბილისი, 1963, გვ.423.

2 ამ მხრივ, აღსანიშნავია ქართული ტიპაჟების ნანახატები ალბომიდან 211-570, სხმ, გრაფიკის ფონდი.

რომლებშიც მხატვარი როგორც ნაცნობალურ მოტივებს, ნაცნობ ქართულ ლანდშაფტებს, ასევე უცხო ქვეყნებიდან შთაგონებულ სახეხებს მიმართავს. საავტორო ხედვის პეიზაჟთა გარდა, გველესიანი უცხო ორიგინალებიდანაც იღებდა მოტივებს, რომელთაც იმ დროისთვის ფრიად პოპულარული და ითლად გავრცელებადი გრაფიკულებიდან ეცნობოდა. ეს ნაკლებად ცნობილი და შეუსწავლელი მხარეა რომანოზ გველესიანის მხატვრობიდან. შერჩეულ გრაფიკულ მასალას მის შემოქმედებაში მთავარი და საეიზიტო ადგილი არ უჭირავს. შესაბამისად, მ სეგმენტიდან რთულია მხატვრის საერთო მნიშვნელობის დადგენა. მის უდაოდ ნიჭიერ პოტენციალს არ განსაზღვრავს მხოლოდ ეს პეიზაჟური ფრაგმენტები, მაგრამ მათი განხილვა საშუალებას გვაძლევს უკეთ და დამაჯებითი კუთხიდან გავიცნოთ მხატვრის სამყარო. პეიზაჟური ჟანრისადმი ინტერესი გველესიანმა სამხატვრო განათლების მიღებამდე გამოავლინა და ამ ინსპირირებისათვის არც შემთხვევაშია ულალატია. უცნობი რჩება ის ფაქტი, თუ რა განზრახვით შექმნა მხატვარმა ეს პეიზაჟები და გამოქვეყნდა თუ არა ისინი საკურნალო ილუსტრაციებად. თანადროულ ქართულ პერიოდიკასა და ნაბეჭდ წიგნებში ისინი არ გამოცემულა; მათ შესახებ დუმს გველესიანის შესახებ არსებული სტატიების მცირე ნამონათვალიც. ვარსებით შესაძლებელია, იმ პერიოდის ქართული თუ რუსული მხატვრული სივრცისთვის მხატვრის შემოქმედების ეს მხარე შეუმჩნეველი დარჩენილიყო.

საკვლევი პეიზაჟების ქვეშაზე აღრეული რიგი სამ ნამუშევარს მოიცავს. ავტორის მიერ სამივე რუსულადაა ხელმოწერილი და დათარიღებულია 1878 წლით. ციკლი ნაბეჭდ მონოტიპიას წარმოადგენს და ხელოვნების მუზეუმის გრაფიკის ფონდში "ევროპული პეიზაჟების" სახელით არის რეგისტრირებული. მონოტიპიების ეს უაღრესად საინტერესო სერია, რომელსაც საკარაულოდ სხვა ეგზემპლარებიც უნდა მოეცვა, 19 წლის გველესიანს სამხატვრო განათლების მიღებამდე აქვს შესრულებული. ამ დროს ის მუშაობდა კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს სამშენებლო-საგზაო კომიტეტის ტექნიკურ კანცელარიაში[3]. ამ საპროექტო-საინჟინრო განყოფილებაში მომავალ მხატვარს არქიტექტურული იდეების და მის სახეითი თავისებურებების გაცნობის საშუალება ჰქონდა. აღსანიშნავია, რომ გველესიანი თბილისის საგუბერნიო ხაზინის კანცელარიიდან მისივე თხოვნით გაამწესეს ამ სამსახურში[4] — მხატვრის შემოქმედებითმა ლტოლვამ სახელმწიფო სამსახურის ბიუროკრატიულ სამსახურშიც შეძლო შესაბამისი გზის მონახვა.

"ევროპული პეიზაჟები" დამოუკიდებელ ნამუშევრებს წარმოადგენს, რომლებიც ერთიანდება ერთი მოტივით – სახლი პროვინციული ლანდშაფტის გარემოცვაში. გველესიანი წარმოგვიდგენს პეიზაჟებს, რომელთა ტოპოგრაფია უფრო ჰოლანდიურ-ფრანგულ ასოციაციებს ბადებს, ვიდრე ქართულს ან თუნდაც, რუსულს. მხატვარი, რომელიც არასოდეს ყოფილა ევროპაში და რომელიც მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ გაემგზავრება სანკტ-პეტერბურგში და ამით ამოწურავს კიდეც საკუთარ სამოგზაურო გამოცდილებას, უცნაურ ცნობისმოყვარეობას იწვევს გვიანი შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპული

3 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 457.

4 ა.ბ. ხარაზიშვილი, მხატვარ რ.გველესიანის ბიოგრაფია. ცხოვრება და ხელოვნება, 1910, №1, გვ. 19-20.

სამამულო კარმიდამოებისა და მაღალ-ქონგურებიანი კოშკების მიმართ. ხომ უნდა ენახა გველესიანს მსგავსი არქიტექტურული ლანდშაფტები?

შთაგონების წყარო, სავარაუდოდ, ტექნიკურ კანცელარიაში სამსახურის დროს, უფროს კოლეგა-არქიტექტორებთან ურთიერთობაში განეხილებოდა. პირველწყაროს ფუნქცია უცხო ავტორთა გრავიურებსაც შეეძლო შეესრულებინა. კიდევ ერთ გასაღებს, შესაძლოა, თვითონ მხატვრის ერთ-ერთი აკვარელი (სურ. №1, 1877) იძლეოდეს[5]. ეს აკვარელი გველესიანმა "ევროპელ პეიზაჟებზე" ადრე შეასრულა და ის შემდეგ ჟანრულ სცენას ასახავს: კამერა-ობსკურას მეპატრონე მოხეტიალე ავანტიურისტს გზაზე სძინავს; ამით სარგებლობენ ბავშვები და ცდილობენ "ჯადოსნურ" ყუთში ჩუმად ჩაიხედონ. კამერა-ობსკურაზე გარკვევით იკითხება რუსული წარწერა – "панорама городовь показаніе" ("ქალაქების პანორამების ჩვენება" – ნ.ჭ.). კამერა – ობსკურის მოხეტიალე მეპატრონეები, იმ დროის საგუბერნიო სოფლებსა და ქალაქებში, ჩვეული გასართობი მოვლენა უნდა ყოფილიყო. ხალხი ცნობისმოყვარეობასთან ერთად, საკუთარ თვალსაწიერს შთამბეჭდავი ოპტიკური სურათების დათვალიერებით იფართოვებდა. კამერა – ობსკურაში, თანამედროვე ფოტოაპარატის ერთ-ერთ "პრეისტორიულ" სახეობაში, დამახასიათებელი ილუზიორულობით დანახული უცხო და უჩვეულო ადგილთა პანორამების მაგია, ალბათ, ახალგაზრდა გველესიანსაც ახდენდა შთამაგონებელ გავლენას და მგრძნობიარედ ულვივებდა ფანტაზიას. რა თქმა უნდა, ეს ჰიპოთეზური ვარაუდია, რომელიც ადნიშნული მონოტიპების შექმნის მხოლოდ ერთ-ერთი წინაპირობა შეიძლებოდა გამხდარიყო.

1878 წლის მონოტიპათა სერია თითქმის იდენტურია სტილისტურად. მათთვის დამახასიათებელია პლანურ პერსპექტივაში გახსნილი და თავისუფალი კადრი. ამაღლებული ჰორიზონტი სივრცული მიმოხილვის საშუალებას აძლევს მაყურებელს, ხოლო მოძრაობა ყოველთვის სიღრმისკენაა მიმართული, მდინარეების შემთხვევაშიც კი, რომლებიც წინა პლანზე შლიან კალაპოტს, მაგრამ წყვეტენ მდორე სვლას და არ გადიან კადრს მიღმა. კომპოზიციებში ხუსტი რიტმული აქცენტებია დასმული, არსად ირღვევა განლაგების სიმწყობრე. მხატვარი დელიკატურ სუბორდინაციაში აქცევს მთავარს და მეორადს. სერიის ბოლო ორი ნიმუში ამ ურთიერთმიმართებით პრინციპს უფრო დახვეწილ ფორმას აძლევს – პანორამული დიაპაზონის შემცირებამ შესამჩნევად მოაახლოვა კადრი და კომპოზიციური მახვილები გამოკვეთა. ოსტატურია კომპონირება სურათზე – "კოშკიანი სახლი მდინარეზე", სადაც განჭვრეტილია წინა და უკანა პლანები, რომელთა შორისაც ფოკუსირებულად აღიმართება კოშკმიდგმული სახლი (სურ. №2). თვალშისაცემია ნახატის მოქნილობა: ბუხრის საკვამლე მილებს და კოშკების თაღზე აწეტილ შპილებს მანერული სიმსუბუქით შემოწერს კოხტა სილუეტები. შესრულების მანერა უფრო ფერწერულობისაკენ იხრება, რადგან ხაზი, როგორც ასეთი, არ ჩანს. თუმცა, ეს "ფერწერული" განცდა არ იქმნება თამამი მონახმებისა და მსუქე ტონალობების ხარჯზე. თავშეკავებულად და ფაქიზად გამოყენებული ფერმები ტონალური ვარიაციების პალიტრასთან ერთად, ახლოსაა აკვარელისა თუ პასტელის სიმსუბუქესა და გამჭვირვალობასთან.

განხილულ პეიზაჟებში გველესიანი არ ინტერესდება სადამის ბინდის

---

5 211-107, სხმ, გრაფიკული ფონდი.

6 ნამუშევართა სახელწოდებები აქაც და შემდგომშიც, ჩვენს მიერ პირობითად შეირჩა.

ან წელიწადის დროთა ცვალებადობის გადმოცემით. მის მიერ შერჩეული დღის თანაბარზომიერი განათება სრულად და შშვიდ რიტმში წარმოაჩენს გამოსახულებებს. მეორე მხრივ,ჰაერთან ხრდილებში ალაგ-ალაგ ინტენსიური შუქი ჩნდება,რის ხარჯზეც განათება არარეალურ ელფერს იძენს და პეიზაჟებს ემოციურ, რომანტიულ განწყობას უმკვიდრებს. "ევროპულ პეიზაჟებში" რეალისტური მხატვრული ფორმისა და რომანტიზმისთვის მახასიათებელი განათების სპეციფიკა იმ რაოდენობით ერწყმის ერთმანეთს, რომ ერთიც და მეორეც კარგავს თავის პროგრამულ მნიშვნელობას და სახეით დომინანტურობას.

ეს ადრეული პეიზაჟები ბუნებრივი და არქიტექტურული ლანდშაფტების ჰარმონიულ სიმბიოზს წარმოგვიდგენს. ნახატზე შექმნილ სამყაროში ადამიანი და მისი ცხოვრებისეული ყოფა განმსაზღვრელია,მაგრამ არანაკლებ საგრძნობია ბუნების აქტიური თანაარსებობაც. კომპოზიციას პეიზაჟის კლასიკური მოტივები განსაზღვრავენ: სახლი,ხე-მცენარეები და მთები,შარაგზა და მდინარე. გარდა ამისა, მინიატიპების მხატვრულ გამომსახველობაში დიდ როლს თამაშობს ჟანრული იკონოგრაფია: მდინარის, გზის პირებზე აღმართულ მცირე კოშკებთან და სახლებთან ადვილად ამოიცნობა პასტორალური იდილია. საკმაოდ დეტალური კომპოზიციური თხრობიდან გამომდინარე,საგნებით დასაშვებია,რომ გველესიანს მინიატიპების დაბეჭდვამდე მისამზადებელი ნახატები შეექმნა. ახალგაზრდა მხატვრისთვის იმთავითვე მნიშვნელოვანი ჩანს თითოეული გამოსახულების ვიზუალურად დამაჯერებელი ხატის შექმნა. მართალია,"ევროპულ პეიზაჟებს", ერთი შეხედვით,ნატურიდან აღებული ნახატების სიცხადე დაჰკვებათ,მაგრამ ტეხის გამჭვირვალე კორომებისაფართო შარაგზებისა თუ მდინარეების მიმქრქალი სათაყვების ხილვისას მაყურებელი გვერდს ვერ აუვლის ფანტასმაგორიულობის განცდასაც — წვრილად შეფოთლილი ხეებისა და მკვიდრი არქიტექტურული ფორმების მიღმა პოეტური ეშხი და იდუმალება იგრძნობა. ამდენად, ავტორი მინიატიპებზე ასახულ გარემოს ტიპოგრაფიულად დამაჯერებელსაც ხდის და სადღაც, განყენებული იდეალის თვისებებსაც ანიჭებს. როგორც ჩანს, უცხო ლანდშაფტებმა კაკაბაული მხატვრის ცნობიერებაში გამოკვეთილად რომანტიული სახე მიიღო, ვიდრე ეს გამოსწვლება მომდევნო რიგის პეიზაჟებში. აქვე დასაზუსტებელია, რომ "ევროპული პეიზაჟები" შესაძლოა საერთოდ არ იყოს გველესიანის ორიგინალური ფანტაზიის ნაყოფი, არამედ სხვა ავტორთა გრაფიკების ასლს წარმოადგენდეს მხოლოდ.

მინიატიპია, ანუ იგივე ბეჭდვითი ფცერწერა, გველესიანის დროს, მხატვრული ბეჭდვის ნაკლებ ათვისებულ ტექნიკას წარმოადგენდა. ევროპაში XVII საუკუნის იტალიაში გამოგონებული მინიატიპის მიმართ ინტერესი 1860-იანი წლებიდან აღორძინდა, როდესაც საფუძველი ჩაეყარა ფცერადი ფოტოგრაფიის ერას და ასპარეზზე გამოვიდნენ იმპრესიონისტები[7] მინიატიპის ბეჭდვით ტექნოლოგიაში კომბინირებულია ბეჭდვის, ფცერწერის და გრაფიკის მხატვრული საშუალებანი. მინიატიპის შემთხვევაში ლითონის ან მინის ფირფიტაზე შესრულებული სურათი ბეჭდვისას უნიკალურ რეპროდუქციებს იძლევა,რადგან არც ერთი ნიმუში არ მეორდება. ყოველ ნაბეჭდ ეგზემპლარზე სალებავები სპონტანურად ქმნიან განსხვავებული ტონალობის და ფცერწერული დინამიკის გამოსახულებებს. თანამედროვე ევროპაში მინიატიპია მხოლოდ

7 http://www.monoprints.com/info/brief.html

ცალკეულ შემოქმედთა ინტერესებს ემსახურებოდა. ნიშანდობლივია, რომ ეს უკანასკნელნი (დეგა, პისარო, გოგენი და სხვ.) მე-20 საუკუნის ხელოვნების სათავეებთან იდგნენ. რუსეთის იმპერიის შორეულ და ჯერ კიდევ ფეოდალურ საქართველოში კი რომანოზ გველესიანი,ალბათ,ერთ-ერთი პირველი PEINTRES-GRAVEUR[9] იყო, რომელმაც ამ ექსპერიმენტალურ ბეჭდვით მედიუმს ალღო მოხერხებულად აუღო. ხელოვნების ახალ ფორმებზე ეპოქისეული მოთხოვნები, რა თქმა უნდა, ერთი ალმოხნდა ბურჟუაზიულ რელსებზე შემდგარ თბილისშიც და პარიზშიც.

გველესიანის დაინტერესება ბეჭდვითი მედიით არ ყოფილა შემთხვევითი. ლიტერატურულმა XIX საუკუნემ პერიოდული გამოცემების ნამდვილი ბუმი წარმოშვა. ხლვა რაოდენობის ბეჭდვითმა მასალამ განვითარების კვალად მხატვრული გაფორმებაც მოითხოვა. ამ სფეროში შემოქმედებითი ძალების ასეთი ამოფრქვევა მხატვრულ სამყაროს რემბრანდტისა და XVII საუკუნის ჰოლანდიელ გრავიორთა შემდგომ არ ახსოვდა. გრავიურის აღორძინების უმთავრეს კატალიზატორად წამყვანი სახელოვნებო ჟურნალები[10] იქცნენ. ისინი რეგულარულად ბეჭდავდნენ ორიგინალურ გრავიურებს, ლითოგრაფიებს და ქსილოგრაფიებს და ამით ფართო პოპულარიზაციას უწევდნენ გრავიურის ხელოვნებას. იმ პერიოდის საერთო სახელოვნებო ფონზე, ეს ხიახლეები ახალ ღირებულებების ნამოყალიბებაზე მეტყველებს. რეპროდუცირების იდეა, თავის მხრივ, უკვე ქმნიდა თანამედროვე ხელოვნების არქეტიპულ წინამძღვარს. აღნიშნული ტენდენციები შესაბამისი თანმიმდევრობით ეხება თავს ქართულ სახვით სივრცეშიც, სადაც 1890-იანი წლების მეორე ნახევრიდან რეგულარულ ბაზაზე დაბეჭდვა დაიწყო ილუსტრირებულმა ჟურნალებმა — "თეატრი", "ჯეჯილი" და სხვ. ამავე საუკუნის 70-იანი წლებიდან მნიშვნელოვნად ფართოვდება რუსული საჟურნალო პერიოდიკარომლის მდიდრულ გამოცემებში აქტიურად ქვეყნდებოდა თავად რომანოზ გველესიანის ილუსტრაციებიც.

გველესიანის შემდგომი ქრონოლოგიური პერიოდის პეიზაჟები მხატვრის პეტერბურგში გამგზავრებამდე, ანუ 1881 წლამდე შეიქმნა, რომელსაც გველესიანი ტფილისის სამხატვრო სკოლაში სწავლობდა. პროფესიული მხატვრული განათლების უაღრესი კერა, იგივე ტფილისის სამხატვრო სკოლა, ნატიფი ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოების მიერ 1879 წელს დაარსდა. ძირითადად, უცხოელი პედაგოგებით დაკომპლექტებულ სკოლაში მხატვრული განათლების მეთოდიკა, მაშინდელი მოთხოვნების შესაბამისად, რუსეთიდან და ევროპიდან ტრანსპორტირებული სისტემით იყო გამართული. გველესიანი, როგორც ამ სამხატვრო სკოლის შეგირდი, პროფესიული ნიშის ძიებას უცხო კულტურულ ცნობიერებასთან ხიარებით იწყებს — ამ წლების სამუშაო ალბომებში ქართული ხინამდვილის შთაბეჭდილებების პარალელურად არანაკლები ხიხშირით ეხება თავს უცხო ქვეყნების არქიტექტურული თუ

8 http://www.studio-international.co.uk/books/degas_landscapes.asp

9 მბეჭდავი ფერმწერი (ფრანგ.).

10 XIX საუკუნის მეორე ნახევარში საკმაოდ ნაბეჭდ ნაწარმოებებს ისეთი დიდი და ცნობილი ჟურნალები აქვეყნებდნენ, როგორიც იყო "The Gazette des Beaux-Arts" პარიზში, "The Portfolio" ლონდონში, "Vervielfaltigende Kunst" ვენაში, "American Art Review" ამერიკაში დ სხვ.

ლანდშაფტური მოტივები. ეს ნამუშევრები გველესიანის დანარჩენი შემოქმედების მსგავსად, ფორმის რეალისტურ ტრადიციებს მისდევს: იქმნება მხატვრულად დასრულებული სახე, დაცულია ობიექტური სიზუსტე, პერსპექტივის ცოდნა, ხოლო ფერადი მონოტიპიების შემთხვევაში, ფერის ნატურალურობა. ადრეულ პეიზაჟებთან შედარებით, ამ პერიოდის ნახატები ტექნიკურად გაცილებით დახვეწილია.

უადრესი სამუშაო ალბომის[11] 1879 წლით დათარიღებულ პეიზაჟებში[12] კომპოზიციური რიტმის სილამაზე აკვარელით, ტალიური ფანქრით და კალმით შესრულებულ კონკრეტულ მოტივებს აერთიანებს (სახლები გზის პირზე, ტბორი, ნანგრევები). რამდენიმე ნახატი, ჩვენი ვარაუდით, თავისი გეოგრაფიულ-არქიტექტურული ასოციაციებით საფრანგეთს, კერძოდ, ბრეტანს და ნორმანდიას უკავშირდება[13] (სურ. 3). მსგავსი იდენტიფიკაციის ჰიპოთეზა განაპირობა გამოსახული სახლების თავისებურმა წყობამ — მასიურ კედლებში ნაღმული წვრილად დატეხრული, დარაბიანი სარკმლებით, მაღალი ორფერდა გადახურვებით და სხვ. ასევე, ზღვის კლდოვანი სანაპიროს ხედებმა, რაც ტიპიურად დამახასიათებელია რეგიონებისათვის. ერთ-ერთ მარინაზე მხატვრის მიერ მიწერილია კიდეც: "вид вь фекань вь Нормандии" (211571-23). თუმცა ისიც დასაშვებია, რომ მხატვარს მსგავსი მარინები პეტერბურგის სიახლოვეს ფინეთის ყურეშიც ენახა[14].

ალბომიდან ქრონოლოგიურად ყველაზე გვიანდელი პეიზაჟები 1880 წლით თარიღდება. ხასგასმით პერსპექტიულ და გრაფიკულ ნახატებში გველესიანი ზომიერად ინტენსიური შუქ-ჩრდილის საშუალებით აერთიანებს და განაზოგადებს საერთო კომპოზიციურ წყობას, მაყურებელს მშვიდი მიმოხილვის საშუალებას აძლევს. ნახატების რიგში მკაფიოდ ბმულებს ქმნიან ფერადი მონოტიპიები, რომლებიც კომპოზიციური მოტივების ლირიზმით გამორჩეა. თუმცა, რომანტიკული ნანგრევების აბალახებული ფრაგმენტები ადრეული მონოტიპიების წარმოსახვით იდუმალებას მოკლებულია (სურ. 4). ფერად მონოტიპიებში ძენწი პალიტრა რამდენადმე სქემატურია და ხელოვნურად შეფერილი ილუსტრაციების მთაბეჭდილებას ტოვებს.

ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს გველესიანის მიერ ნახატული თბილისი და კახეთის პეიზაჟები[15]. ფანქრით, ტუშით და აკვარელით შესრულებული ნახახატები ქართულ მხატვრობაში ნაციონალური პეიზაჟის ერთ-ერთი უადრესი ნიმუშებია[16]. ისინი მხატვარის გრაფიკული შემოქმედების გამოკვეთილად რეალისტური ნიმუშებია, რომლებიც ალბომის დანარჩენ ნახახატებთან ერთად გველესიანის თანამედროვე ადგილებს, ტიპაჟებს და

11 211-571, სხმ. გრაფიკული ფონდი, ალბომი 1878-80 წლებითაა დათარიღებული.

12 ამ თარიღით 8 ნახახატია გაერთიანებული.

13 211571-10, 211571-11, 211571-14, 211571-23.

14 ეს მინიშნება ბ-ნ დიმიტრი თუმანიშვილს გკუთვნის.

15 211-570, სხმ. გრაფიკის ფონდი; ალბომში 43 ნახატია გაერთიანებული და დათარიღებულია 1879-1880 წლებით. ალბომში პეიზაჟების და თბილისის ხედების გარდა, ეთნოგრაფიულ მოტივებთან ერთად ერთვება ტიპაჟური სახეებიც მოცემული.

16 ანტონ გოგიაშვილის გრაფიკული ნახახატები პეიზაჟური მოტივით მოგვიანებით, 1890-იან წლებში იქმნება, ხოლო ქართული პეიზაჟის მხატვრული სკოლა კლასიკურად გაფორმდა ალექსანდრე ციმაკურიძის შემოქმედებაში, უკვე XX საუკუნის 20-იან წლებში.

ცალკეულ პეიზაჟურ მოტივებს ასახავს, რომელთა შორის აღსანიშნავია მზის ამოსვლა მწვანე ველზე! შექით გაჯერებული ხეთა ეტიუდები, თითქმის ნატურალისტურად გამოწერილი ვარჯებით. ალბომში მცირე ადგილი უკავია კახეთის ლანდშაფტურ პეიზაჟებს. ერთ-ერთი ნანახატის დამახასიათებლად გაშლილ მინიმენტურ სივრცეში ადვილად ამოსაცნობი ხდება ალაზნის ველის ტოპოგრაფია (სურ. 5). პლანები ზესტად იმ შეფარდებითა გადანაწილებული, რომ კომპოზიცია არაჩვეულებრივი მთლიანობით იკვრება. სახლებჩალაგებული და ფოკუსირებული წინა პლანი მყარი ათვლის წერტილს ქმნის ფართოდ გაშლილ და კონტურებწაშლილ ალაზნის დაბლობს.

ფოტოგენური ეშხით გამორჩეული და შინაურულად მყუდროა რომანოზ გველესიანის ძველი თბილისი: მეიდანი და მის მიმდებარედ გაშლილი ქუჩები (სურ. №6). ის ფაქტი, რომ მხატვარი დედაქალაქის უძველეს უბნებს ირჩევს ხატვის ობიექტად და არა თანამედროვე ურბანულ განაშენიანებას, მის რომანტიკულ ბუნებას ამჟღავნებს. მას იზიდავს არა "ევროპიული" თბილისი და ბურჟუაზიული ყაიდის სამოსახლოები, არამედ ჯერ კიდევ აღმოსავლური განწყობით დატვირთული ქუჩები. გველესიანი დოკუმენტური ზუსტებით აღწერს თბილისის სახელგანთქმული ბაზრის ხედებს და ქალაქისთვის დამახასიათებელ არქიტექტურულ მოტივებს. მხატვარი აქცენტს არ სვავს ქალაქური ცხოვრების ხალხმრავალ-ყოფაზე და თბილისის ერთ-ერთ ხმაურიან, საქმიანად აჭრელებულ კუთხეს შეადღის ზანტ მზეში მინავლებულს და მისვენებულს წარმოგვიდგენს. ცოცხლად დაჭერილი კადრი და ძალიან კონკრეტული ატმოსფერული ეფექტები ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს მხატვარმა ისინი ჩვენს თვალწინ ნახატა. პერსპექტივის ზუსტი შეგრძნება პლასტიკურ ხასიათს მატებს თბილისურ აივნებსა და დახლებით გაწყობილ ქუჩებს. უნდა ითქვას, რომ გველესიანთან არქიტექტურულ მოტივებს ყოველთვის შინაგანი წყობის ჰარმონია და რაციონალურად გათვლილი სისტემურობა ახასიათებს[17]. საალბომო ფურცლებზე ნახატი თითქოს ქალალდის გვერდითა კიდეებიდან იწყებს ამოზრდას და ცენტრისკენ თანდათან, შეუმჩნევლად იწყებს გადასვლას. განვითარებული წინა პლანი ძაბრის ყელივით ისრუტება ნახატის სიღრმეში. ფართო, ნეიტრალური მინდვრები არაა მკვდარი კომპოზიციურ მიმართებაში, პირიქით, ისინი ქალალდის ძირითად ნაწილში ამოყვანილ ნახატს ხალვათ სივრცეს ქმნის გარშემო და მტკიცე და ზუსტი ხელით შესრულებულ კომპოზიციას "სასუნთქი არეებით" შემოსაზღვრავს.

აღსანიშნავია ნანახატების "პლენერული" ხასიათი: შუქის წყარო და დაცემული ჩრდილები დღის კაშკაშა განათების ხელშესახებად და ფიზიკური დამაჯერებლობით გადმოიცემს. ნაკლებ საყურადღებოა, რომ მხატვარს ზემოთ განხილული პეიზაჟები ორიგინალში ენახა. მით უფრო გასაოცარია, ერთ-ერთი ნანახატიდან მიღებული "ცოცხალი" შთაბეჭდილება, რომელიც ალბომის დანარჩენი კომპოზიციებისაგან გრაფიკული ოსტატობით და შუქ-ჩრდილის რაფინირებული გრადაციებით გამოირჩევა (სურ. 7). მიუხედავად იმისა, რომ აქ განათება ბუნებრივის იმიტაციას წარმოადგენს და ნაკლებად მიმართავს მის მხატვრულ ინტერპრეტაციას, ის არ არის ნატურალისტურად გადაწყვეტილი. შუქ-ჩრდილი მართლაც "აცოცხლებს" კლდეზე შეღებილი სახლის ერთ კედლებს.

17 ანალოგიურად დავით კაკაბაძის თბილისის ნანახატები შეიძლება გაახსენდეს მნახველს.

ერთი შეხედვითრომანის გველესიანთან მიმართებაში "პლენერიზმის" პრობლემა ხმამაღლა ვერის, დია ცის ქვეშ მუშაობის პრაქტიკას რომ არ ადასტურებდეს, საკუთრივ, მხატვრის ერთ-ერთი ნახატი[18] (სურ. №8) წარმოგვიდგენს ბუნების წიაღში გასულ და ქვაზე ჩამომჯდარ მხატვარს, მას მუხლებზე ალბომი აქვს გადაშლილი და ჩანახატებს აკეთებს. ამდენად, გველესიანისათვის უცხო არ უნდა ყოფილიყო დია ცის ქვეშ მუშაობის პრინციპი, მით უფრო, რომ ამ დროისთვის ევროპაში იმპრესიონიზმის ეპოქა დასასრულს უახლოვდებოდა. დასავლეთ ევროპულმა ფერწერამ პლენერი, როგორც მხატვრული მეთოდი, ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის დასასრულს შიდა, "სამზარეულოს" პროცესებში ჩართო (ინგლისური პეიზაჟური სკოლის ფუძემდებლებთან). XIX საუკუნის დასაწყისიდან კი, მხატვართა საქმიანობაში სტუდიის გარეთ, დია ცის ქვეშ ხატვა საყოველთაოდ მიღებულ პრაქტიკას წარმოადგენდა — მოსამზადებელ ნახატებს ისინი, სწორედ ნატურიდან იღებდნენ და ფერწერული ტილოს სახეს მხოლოდ შემდგომ, მხატვრის სახელოსნოში აძლევდნენ. ეს გარემოება განსაკუთრებით პეიზაჟურ ჟანრს ეხებოდა.

განხილულ ალბომებში (211-570; 211-571 — ნ.ჭ.),განსხვაებით "ევროპული პეიზაჟების" ფართო, პორიზონტული ხედებისა, კამერულმა სივრცეებმა და "სამოგზაურო ჩანახატების" დაკვირვებულმა თვალმა დაიკავა. მხატვარი მასშტაბურად აღებულ მთავარ მოტივს მთლიანად უთმობს სასურათე სიბრტყეს, იქნება ეს სახლი, ხეების კლდოვანი ფორმაციები, დამშრალ წყალზე გადებული ხიდი თუ ნანგრევებად ქცეული ტაძრის ფრაგმენტი. გველესიანი ამ პეიზაჟურ რიგში საგრძნობლად იცვლის კომპოზიციური აზროვნების ფორმას: უარს ამბობს "ევროპულ პეიზაჟებში" წარმოდგენილ სითეტურ ტიპზე და ფრაგმენტულ კადრს ანიჭებს უპირატესობას. კომპოზიციის შეცვლამთავის მხრივ, შეკვეცა და დაკონკრეტა დრო – გველესიანი ახახვის ობიექტს უახლოვდება და მასთან შემოქმედებით კონტაქტს მეტი უშუალობით წარმართავს, ხოლო წარმოსახულს "თვალითდანახულს" უნაცვლებს. მხატვარი დროის მოკლე პერიოდში იმ ევოლუციურ სვლას აკეთებს,რაც პეიზაჟურმა ჟანრმა თანდათან განახორციელა და მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან ბუნებაზე დისტანციურ – პანორამული ხედვა დაარღვია[19]. ის ფაქტი,რომ მხატვარი ასე მკვეთრად იცვლის მხატვრულ ხედვას,ადასტურებს ეჭვს,რომ "ევროპულ პეიზაჟებში" ის რომელიმე გამომცემლობის დაკვეთას ასრულებდა და როგორც სრულიად ახალგაზრდა და ნაკლებ გამოცდილი გრაფიკოსი,უფრო ავტორიტეტულ პეიზაჟურ მოტივებს ბაძავდა. მაშინ, როცა თბილისის და კახეთის ჩანახატებში ის უკვე საკუთარ, ორიგინალურ გადაწყვეტას გვთავაზობს.

პეიზაჟური თემის ევოლუცია გაგრძელებას პოულობს გველესიანის სტუდენტურ შემოქმედებაში (1881-1884),რომელსაც იგი პეტერბურგის სისხლხორცეულ მხატვრულ სივრცეში ოწყებს მოღვაწეობას. ამ პერიოდში მხატვრის შესაძლებლობები წარმატებით გამოვლინდა არა მარტო აკადემიაში, სადაც "ყოფნის მეორე წელსვე ერთს საუკეთესო აკადემისტად ითვლებოდა"[20], არამედ მის ფარგლებს გარეთაც: გველესიანი აქტიურად თანამშრომლობდა ჟურნალებში

18 211-570-23. სხვ. გრაფიკის ფონდი.

19 В.С. Терчин, Эпоха романтизма России, Исскуство, V, 1981, გვ. 459.

20 ა.ბ. სარაჯიშვილი, დასახ. ნაშრ.

"Новь" და "Задушевное Слово" ეს უკანასკნელი, რუსულ პერიოდიკაში ყველაზე ავტორიტეტულ საბავშვო ჟურნალს წარმოადგენდა, რომლის მრავალტირაჟიანი გამოცემაც მრავალფეროვან – ნარატიული ილუსტრაციებით თავისი დროის მასობრივი კულტურის ფენომენად იქცა. მხატვრული ბაზარი და მასთან ერთად ილუსტრირებული პერიოდიკა, რომანთან გველესიანის მინაცემებით შემთხვევით არ დაინტერესდებოდა. მას შეკვეთებს უცხოური პერიოდული გამოცემებიც სთავაზობდნენ, ხოლო აკადემიელი მეცნიერების ცნობით, გველესიანი ჟურნალებთან თანამშრომლობაში იმ დროისთვის საკმაოდ მაღალ პონორარებს იღებდა[21]. შორეული ქართული პროვინციიდან ჩასული მხატვრისთვის იმპერიულ დედაქალაქში თავის დამკვიდრების ფაქტი მეტყველებს იმაზე, რომ გველესიანი ზესტად მოერგო თავისი დროის სახელოვნებო პრიორიტეტებს და საზოგადოებრივ გემოვნებას. შემოქმედებითი რეალიზაციის ასეთი ხარისხი იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, როდესაც მასობრივი პუბლიკის მოთხოვნებს აკმაყოფილი შემოქმედი, არცთუ ხშირად, თავის პროფესიულ გზაზე კონფორმისტულ მხატვრულ პოზიციებს ირჩევს.

დასასრულს, ჩვენ შევეხებით მხატვრის მიერ აკადემიის წლებში შესრულებულ ორ პეიზაჟურ ესკიზს. ამ ჟანრის ნიმუშები უფრო გვიანდელ საალბომო ნახატებში იშვიათად გვხვდება. ისინი არაა დათარიღებული, ერთერთ მათგანზე რუსულად მიწერილია – "მომავალი სურათის ესკიზი"; როგორც ჩანს, მხატვარს საგამოცდოდ უნდა გაეტანა მის მიხედვით შესრულებული ფერწერული ტილო. მეორე ესკიზი, სხვა ასევე დაუმთავრებელი ნამუშევრის მეორე გვერდზეა შესრულებული[22] (ქადალდის ეკონომიის მიზნით გველესიანი ხშირად მიმართავდა მსგავს ხერხებს — ნ.ჭ.). ამ ორი ესკიზიდან ერთზე მდინარის პირას ბანაობის სცენაა გამოსახული (სურ. №9). სცენის პერსონაჟები არიან წყლის ნაპირზე ნამომსხდარი ფერხორციანი, შიშველი ქალები და ხის ძირში რეპრეზენტაციულ პოზაში წამოწოლილი ათლეტური მამაკაცი. ხელოვნების აკადემიური ხელოვნების სქემების ნართულობას მოწმობს. საგარაუდოდ, საკლასო დავალების ფარგლებში შესრულებულ ამ რიგით ნამუშევარში, პროფესიული ცოდნის გაღრმავების კვალობაზე, ნაწილობრივ დაიღლება მხატვრის საავტორო ხედვა, მაგრამ უცვლელად შენარჩუნდა მისთვის დამახასიათებელი სამყაროს რომანტიული აღქმა.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს მეორე ესკიზი (სურ. №10). ყურადღებას იქცევს კომპოზიციის წყობა: ტყის სიღრმეში მოქცეული ნანგრევებისკენ მზერა აქვს მიმართული მაყურებლისკენ ზურგშექცევით ჩამომჯდარ მამაკაცს. მარტოხელა გმირებისა და ბუნებასთან მისტიკური კავშირის თემა რომანტიზმის კლასიკაა. იდუმალი და მაგიური წარსულის ნაშთები მასთან უფრო ადრეც და არა ერთხელ განმეორებულა. როგორც ჩანს, შორეულ და სუსხიან რუსეთში, უცხო ციფით გარემოში, გააქტიურდა ქვეცნობიერი ხატები, მზიანი კახეთის ნოსტალგიამ კი ჩამოქნა და გაალრმავა მხატვრის რომანტიული პოტენციალი. თუმცა, გველესიანთან რომანტიზმის მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი მელანქოლიური თვითშემეცნების

21 იხ. იქვე.

22 ქადალდის ეკონომიის მიზნით გველესიანი ხშირად მიმართავდა მსგავს ხერხებს.

პროცესი თვითმიზნურ ხასიათს არ ატარებს, მისი პერსონაჟები ბუნებისგან გაუცხოებულნი და მისგან გამორჩეულნი არ არიან და მათ მხატვარი პეიზაჟური გარემოს რიგით მობინადრეებად წარმოგვიდგენს. რბილი იტალიური ფანქრით ნახატული ესკიზები არც მთის რომანტიკული პეიზაჟებია და არც სოფლის პროვინციალური ლანდშაფტები. რომანტიკული პეიზაჟის იკონოგრაფიულ სქემებს დაერღვიებით მხატვარი საკუთარი გარიანტს გვთავაზობს. მაგრამ მისი თანამონაწილეობა, როგორც ავტორისა, არ დადის მხოლოდ სუბიექტურ განცდებამდე. ესკიზების შესრულებაში, თავისუფალი მონასმებისა და ფანქრის ფერწერული ფაქტურის ფონზე, მიქნილობა და თავდაჯერება იგრძნობა — მხატვარი ფლობს ნანატიქრს. ადრეულ პეიზაჟებთან შედარებით აშკარაფერული განათება ინტენსიურდება. გაბნეული შუქის ეფექტი არის კიდეც ესკიზთა "განწყობის" მატარებელი.

პეიზაჟმა, რომელმაც მე-19 საუკუნეში ენთუზიაზმით მიიღება დაზგური მხატვრობა, ბუჭდვითი ხელოვნება თუ ფოტოგრაფია, 1870-80-იანი წლების ქართულ სახვით სინამდვილეში ჯერ მხოლოდ იწყებდა ნიადაგის მოსინჯვას. ძველ რომში სახეშინილ პეიზაჟს, რომელსაც მან სახლის ინტერიერში პირველად დაიკავა დამოუკიდებელი სივრცე, საუკუნეები დასჭირდა ევროპულ იერარქიაში საკუთარი ადგილის მოპოვებისათვის. თავის პირველ ხეობას პეიზაჟმა რომანტიზმის ხანაში მიაღწია. რომანტიზმისთვის დამახასიათებელმა ინტერესმა ადამიანის პირადი სამყარისადმი, სკოლის კანონებისა და წესების მიღმა მოქმედებამ, პეიზაჟურ ჟანრს, როგორც მარგინალურ მოვლენას, გარკვეული დამოუკიდებლობა შესძინა და ხელი შეუწყო მის საბოლოო თვითდამკვიდრებას. ხოლო XIX საუკუნის მეორე ნახევარში პეიზაჟი იქცა იმ პლაცდარმად, რომელიც ხშირად ხდებოდა ექსპერიმენტალური მხატვრული ძიებების თავშესაფარი და რომელზე აღმასვლაც დაიწყო იმპრესიონიზმმა.

ამ თანადროული მხატვრული პროცესების მიღმა არ დარჩენილა საქართველოც, სადაც პეიზაჟური ჟანრის ფორმირების ადრეულ პერიოდში, ერთერთი პირველი მხატვარი, ვინც მას მიმართა და საკუთარი განწყობილებების სახვით დოკუმენტაციაში ჩართო, რომანოზ გველესიანი იყო. აქვე უნდა ითქვას, რომ გველესიანი არ ყოფილა ერთადერთი ფერმწერი, ვინც პეიზაჟს მიმართავდა, ამდენად ის არ ქცეულა ამ ჟანრის ფუძემდებლად ქართულ მხატვრობაში. მართალია, პეიზაჟი მისი მხატვრული ინტერესის ექსკლუზივს არ წარმოადგენდა, მაგრამ ამ ჟანრისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილება გველესიანს გამოარჩევდა თანამედროვე "ნასწავლი" ქართველი მხატვრებისგან.

რომანოზ გველესიანი რთულ და სწრაფად ცვალებად ისტორიულ თუ მხატვრულ თანამედროვეობას მოკრძალებული პოზიციით პასუხობდა. როგორც მხატვარი, ის პორტრეტულ და პეიზაჟურ ჟანრებს ირჩევს და მათ ტრადიციული ფორმითა და აპრობირებული კით წარმოადგენს. გველესიანის დროს ქართულ მხატვრობაში ფორმის პრობლემა, მით უმეტეს ეროვნული ფორმის, არ დასმულა, მაგრამ, როგორც მართებულად აღნიშნავს ვახტანგ ბერიძე, "ეს საკვებით კანონზომიერი, პროგრესული ნაბიჯია, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია ქართული ხელოვნების შემდგომი აღმავლობა და განვითარება[23]." მართალია, გველესიანის ნიჭიერება არც ფორმის სიახლეში მდგომარეობდა და არც

23 В. Беридзе, Н. Езерская, Искусство советской Грузии (1921-1970), V, 1975, გვ. 15.

იდეურ ნიშაცებში, მაგრამ ის თავის თაობაში გამორჩეულად გრძნობდა თავის დროს, რის გამოც მასთან უფრო დაუბრკოლებლად გამოთავისუფლდა შემოქმედებითი ინდივიდუმი, ვიდრე ეს რუსეთსა და ევროპაში ნასწავლმა თანამედროვე ქართველმა მხატვრებმა შეძლეს.

გველესიანის პეიზაჟებში ბუნებას, შეიძლება ითქვას, ცივილიზაციის ლაგამი აქვს ამოდებული. არც ერთი ეპიზოდი არაა ველური, დაუოკებელი ბუნების ფრაგმენტი. ამ პეიზაჟებს არ ამძიმებთ ფილოსოფიური განცენებულობა, არც პრაგმატული შემეცნების ბარტი, არც ფარული, სუბლიმაციური ვნებები. მათგან მიღებული განწყობა ყოველთვის უხადოდ გაწონასწორებულია: გარე სინამდვილე გველესიანის ნანახებში მშრალ იმიტაციაში არ გადადის და გარემოს მიმართ პირდაპირ და "საქმიან" დამოკიდებულებას არ ამძიმებს რაციონალური აღქმის სიმშრალით. ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებს არიდებული და ინტიმურ რაკურსში წარმოდგენილი პეიზაჟები რომანტიული ტონალობითაა მოწოდებული. მაგრამ გველესიანთან ბუნების ემოციური ინტერპრეტაცია არასდროს სცილდება ობიექტური სივრცის საზღვრებს. რიგ პასაჟებშიც, რომანტიული განწყობის მიუხედავად, მხატვარი არ მიმართავს სინამდვილის იდეალისტურ კორექციას. "ევროპულ პეიზაჟებში" და გვიანდელ სტუდენტურ ესკიზში, სადაც მხატვარი ყველაზე მეტად ამკვიდრებს საკუთარ "პერსონალურ ხედვას" და სადაც ყველაზე "რომანტიკულია" იგი, ნატურაზე უშუალო დაკვირვების მომენტი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს.

რეალიზმი და სინამდვილის მნიშვნელოვნება XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის ქართულ მხატვრობაში და საკუთრივ გველესიანთან, დიდწილად განაპირობა პერედვიჟნიკული გამოფენების ისტორიულმა როლმა. რუსეთში მოღვაწე ქართველი მხატვრები ცურ ასცდებოდნენ რეალისტური სკოლის გავლენიან წარმომადგენლებთან ურთიერთობას და ამ კონტაქტებიდან მიღებულ მხატვრულ საზრდოს. პერედვიჟნიკულმა მოძრაობამ, როგორც მხატვრულმა რეაქციამ აკადემიზმზე, ხელოვნების როლის დემოკრატიულობასა და საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე ლაპარაკი დაიწყო. მათ პირველებმა გაუხსნეს ფართო გზა რეალისტურ მხატვრობას და რუსეთის იმპერიის სახელოვნებო სივრცეში სოციალური კონტექსტებით შთაგონებულები აკადემიური ხელოვნების რეტროგრადულ პოზიციებს დაუპირისპირდნენ. აღნიშნული გავლენების შესაბამისად, ტიპოლოგიურ მსგავსებას ჰქონდა ადგილი პეიზაჟური ჟანრის რუსულ გამოცდილებასა და მის ქართულ პარალელს შორის. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რუსულ პეიზაჟში მთავარ მოვლენას ის წარმოადგენდა, რომ საერთო რეალისტურ ტენდენციებში რომანტიკული ხელოვნების იდეალები აღორძინდა[24]. თბილისის გუბერნიის მხატვრთანაც შინაგანი წყობით გამოვლინდა პეიზაჟურ მხატვრობაში მომხდარი კანონზომიერებანი. გველესიანის "ლირიკული რეალიზმი" და შინაარსის თუ ლიტერატურული ქვეტექსტის პრიმატი სწორედ ამ ეპოქისეული გავლენების შედეგია.

XIX საუკუნის საქართველოში პროფესიული სახვითი ხელოვნების განვითარებას მნიშვნელოვნად განაპირობებდა უმაღლესი მხატვრული განათლების აკადემიური კერები და მისი უახლოესი ნიმუში — სანკტ-პეტერბურგის საიმპერიო სამხატვრო აკადემია. პროფესიულმა ქართულმა

24 http://www.rusiskusstvo.ru/exhibitions/leningrad/a1547/

მხატვრობამ თავისი დროის "მაღალი ხელოვნების", ანუ იგივე აკადემიიჩ, ენასთან ზიარებით დაიწყო ფეხის ადგმა. ანტიკური მითოლოგიით, ბიბლიით ამეტყველებული ოფიციალური ხელოვნება და მასთან ერთად, რუსეთის თუ ევროპის უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლები, სწორედ საუკუნის მეორე ნახევრიდან კრიზისულ ცვლილებებს განიცდის. აკადემიური სწავლების სისტემაში ორღვევა სკოლისა და შემოქმედების ფენომენთა ორგანული კავშირი, ტექნიკურ ოსტატობაზე გაზრდილი მოთხოვნა უფლებებს უკვეცავდა შემოქმედებით თავისუფლებას[25]. აკადემიებისთვის ამ არცთუ სახარბიელო ჟამს, ქართველი მხატვრები უმაღლესი განათლების მისაღებად მათ აუდიტორიებს მიმართავენ[26]. მეორე მხრივ,ეს პერიოდი იყო ახალი მხატვრული ფასეულობების და ცნობიერების ფორმირების დრო, როდესაც შემეცნებითი ჰორიზონტის გაფართოვების კვალად და კრიზისული რღვევის პირდაპირპროპორციულად იზრდებოდა არჩევანის თავისუფლება და შემოქმედებით რისკზე წასვლის გამბედაობაც.

საზღვარგარეთ, უცხო მენტალობისა და კულტურული ტრადიციების გარემოში ათვისებული ინფორმაცია ქართული მხატვრობის ბუნებრივ, შინაგანი კანონზომიერებებით განპირობებულ განვითარებას, ცხადია, ვერ უბრუნველყოფდა. ჟურნალი "ივერია" თავისი დროის სტუდენტ-ახალგაზრდობის შესახებ აღნიშნავდა: "ახალ-გაზდობა საზოგადოთ და სტუდენტობა კერძოდ, გადაგვარებული აღზრდისაგან, ფეხ-ქვეშ ქამირს ნიადაგს მოკლებული, თავის დღეში ვერ შესძლებს შეასრულოს თავის მოვალეობა სამშობლოს წინაშე. უცხო სფეროში და უცხო სტრიქონების გავლენის ქვეშ აღზრდილს,მას შეაქვს მშობლიურს ცხოვრებაში განხეთქილება და უბედურება, ლიტერატურაში – წვრილმანობა და მონებრივი ბაძვა"[27]. უცხო ნიადაგზე ჩამოიქნა ახალი ქართული მხატვრობის პროფესიული გზებიც. მან, ერთვნულ ენერგეტიკულ რესურს მოკლებულმა, ვერ გამოავლინა ის მსუქე ვიტალურობა, რომელიც, იმავე ფერისცვალების სახით, ეს აღგილობრივ, ხალხურ ტრადიციებზე ამოზრდილმა შემოქმედებითმა ძალებმა შეძლეს. მაშინდელ ქართველ ხელოვანთა უმთავრესი პრობლემა უცხოს გამოკიდების იძულება და საკუთარის "ვერდანახვის" სირთულე იყო. სახვით კულტურაში მათ მხოლოდ ის თვითრეფლექსირებადი პროცესი მოინიშნეს, რასაც ნაციონალური მხატვრული სკოლის ჩამოყალიბება

---

25 О.В. Михайлова, Учебный рисунок в Академии Художеств XVIII века, V, 1951, გვ. 35.

26 რომანოზ გველესიანი (1859-1884) თბილისის სამხატვრო სკოლას სრულობდა 1879-1881 წლებში. მისი დასრულებისთანავე პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში აბარებს, რომლის სრულ კურსსაც 1884 წელს ასრულებს.

დავით გურამიშვილი (1857-1926) თბილისის გიმნაზიის დასრულების შემდეგ 1873 წელს პარიზს მიემგზავრება განათლების გასაღრმავებლად. ხოლო, მიხაო ხინის რჩევით, 1886-89 წლებში ის მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობს.

ალექსანდრე ბერძე (1858-1917) თბილისის სამხატვრო სკოლაში სწავლობს. 1877-78 და 1881-82 წლებში – სანკტ-პეტერბურგის საიმპერიო სამხატვრო აკადემიაში. შემდგომში, 1885 წლამდე, ორ-ორი წლით იმოგზაურა იტალიაში.

გიგო გაბაშვილი (1862-1936) თბილისში, 1881 წელს კ. კაპკოვის კერძო სამხატვრო სკოლაში შედის. 1886-88 წლებში პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში ბატალურ კლასს ამთავრებს. 1894-96 წლებში მხატვარი მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაშია, რომლის დიპლომის ალების შემდეგ საბერძნეთსა და იტალიაში მოგზაურობს.

27 გრ. ყიფშიძე, ნ. ხუდადოვის პასუხად, "ივერია", 1882, №6, გვ.114

ვწოდებოდა. პირველ პროფესიონალ მხატვართა თაობა, ნაწილობრივ მაინც, დაკარგულ თაობად შეიძლება აღვიქვათ. თუმცა ეს მხატვრები საკუთარ დროს ვერ გასცდნენ, მაგრამ მათი ხიბლი და მნიშვნელობა, სწორედ, მათ ისტორიულ ფასეულობაში მდგომარეობს. ისინი იყვნენ პირველები, ვინც სათავეში მოექცნენ და არსებითად, ახალი ქართული მხატვრობის განვითარების გზები პროგრესულად გადაწყვიტეს[28].

Nino Chincharauli

Unknown Georgian Landscape Painter of the Second Half of the 19th c.

(Graphical Sketches by Romanoz Gvelesiani)

In the second half of the 19th c., under the conditions of the drastic political and economic changes and national-liberation movement, alongside the leadership of literature, European-type professional painting was also developing among other branches of art; founders of this painting were the generation born in 1850-60s. If their painting keeping to the contemporary widely recognized norms and, maybe, less individual – is well known, their graphic art is not so widely known. One of these founders was Romanoz Gvelesiani (1859-1884), who had passed away in the age of 25. His illustrations, academic sketches and several albums, containing landscape sketches (some of them – copied) are kept at the depository of the graphic art of Sh. Amiranashvili State Museum of Fine Arts of Georgia (Georgian National Museum). The earliest among these works are three, the so called "European landscapes" (monotype) painted in 1878, by the 19 years old youth, who had not yet received professional artistic training. Landscape and architecture depicted on them resembles those of Holland or France (he had never been in these countries and went to Russia several years later). Their source might have been engravings or pictures of camera-obscura (the painter had made its water-colour sketch). The compositions are well organised, line – flexible, in certain cases, an intense light penetrates into an even lighting, imparting unreal, emotional and romantic mood to the landscape; the works abound in details, but are not deprived of certain phantasmagoria. It is noteworthy that R. Gvelesiani had adopted monotype technique, which had become a subject of interest since 1860s, and successfully used it. In 1879-1881, R. Gvelesiani studied at the Tpilisi art college. In this period he painted views of Europe (Bretagne or Normandy?) (1879), "perspective sketches" (1880) and colour monotypes. Of utmost significance are the landscapes of Tbilisi and Kakheti (pencil, Indian ink, water colours). They are realistic to a certain extent, e.g., almost naturalistically depicted tree foliage or view of Kakheti – open space of

28 მასალის მოწოდებისთვის ულრმესი მადლობა ეროვნულ მუზეუმს, ქ-ნებს ირინე არსენიშვილს და ეთერ თოდუას.

Alazani valley. Landscapes of Tbilisi bear exceptional charm – documentarily precise sketches of the old quarters, deprived of overcrowding, precise in its perspective, plastically saturated. Impression of a plain-air is felt in the landscapes, which the painter seems unlikely to have ever set his eyes on; depiction of one motif or a fragment is also often found.

In 1881-1884 R. Gvelesiani studied at the St. Petersbourg Academy of Art and worked as an illustrator in well known Russian illustrated magazines. To this period belong two landscape sketches. One – Bathing, bares traces of the academic art, although the painter's romantic vision is unaltered; the other – a man, seated with his back turned towards the spectator, is indulged in the contemplation of ruins – is also filled with the romantic spirit; however, unlike the personages of the Romanticists, the man does not seem to be estranged from nature; the mastery of the work is higher and the effects of the dispersed light are more expressive.

With his landscapes R. Gvelesiani echoes development of this genre in the European art. Although neither new forms nor conceptual innovations are discernible in his works, the painter depicts nature tied by the civilisation; his landscapes are intimate, romantic, at the same time, the reality is never idealistically "corrected" His romanticism or rather "lyrical realism" is in concert with the romantisation of the Russian realistic landscape in the second half of the 19th c.

ავტოპორტრეტი

სურ. 1.

სურ. 2.

სურ. 3.

სურ. 4.

სურ. 5.

სურ. 6.

სურ. 8.

სურ. 7.

სურ. 9.

სურ. 10.

მარიამ ლორია
თბილისი

ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედების რამდენიმე ასპექტი

ირაკლი ფარჯიანი (1950–1991) მეოცე საუკუნის ბოლო მეოთხედში მოღვაწე ქართველი მხატვარია. მან სწორედ იმ დროს დაიწყო დამოუკიდებელი შემოქმედებითი მოღვაწეობა, როდესაც მეოცე საუკუნის მიწურულს დასავლურ კულტურაში ძველის უარყოფით და მუდმივი სიახლით, ახალი იმპულსებით დაღლილ საზოგადოებაში კატასტროფის მდგომარეობის შეგრძნება გამძაფრდა[1]. ადამიანის, კულტურის სასიცოცხლო იმპულსებმა თავი ამოწურა. დასრულდა კულტურული ეპოქის კიდევ ერთი, მოდერნიზმად წოდებული პერიოდი და დაიწყო ახალი – პოსტმოდერნიზმი – გამოსავლის ძიების ხანა, კაცობრიობის კულტურულ–ისტორიული და მსოფლმხედველობრივი გამოცდილების თავიდან გააზრება.

1970-80-იან წლებში, გამწვავებული კრიზისის პერიოდისათვის დამახასიათებელი მუდმივი ძიებისა და რეალობის ახლებურად გააზრების ხანაში, ფარჯიანის გზამ საკუთარი თავისკენ, იმის შეცნობისაკენ, რასაც ვხედავთ, მაგრამ არ ვიცით, განვიცდით და ვერ ვამბობთ, საკმაოდ საინტერესო სახე მიიღო. მხატვარი მუდამ ცდილობდა ვიზრახისათვის ზუსტი ფორმა მოეძებნა, რომ მაყურებლისთვის გასაგები, ცხადი ქცეულიყო მისი ნააზრევი. თვითონვე ამბობდა: "მუშაობა სრულდება მაშინ, როდესაც სურათი ადამიანური ხდებაო" ამ შემთხვევაში არ ჰქონდა მნიშვნელობა, იქნებოდა ეს თემატური კომპოზიცია, აბსტრაქცია, ნატურმორტი თუ რელიგიურ თემაზე შექმნილი ნაწარმოები. ჩვენ ფარჯიანის მხატვრული ფენომენის დახასიათებას შევეცდებით ქვაგილების თემაზე შესრულებული მრავალფეროვანი ნატურმორტებისა და ქრისტიანულ თემაზე შექმნილი ნამუშევრების მეშვეობით.

ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებას ძალიან ბევრი ადამიანი მხოლოდ მისი "ქვაგილებით" იცნობს. ასეთი ნამუშევარი მართლაც უამრავია და ადვილად იპყრობს ყურადღებას უშუალობით, გამოსახულების ესთეტიზირებული დახვეწილობისა და ფორმის განზოგადების საოცარი შეხამებით. ქვაგილების თემა ოთხმოციანი წლებიდან სხვა ნატურმორტების გვერდით მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ფარჯიანის შემოქმედებაში. მხატვარი, როგორც ყველა თემას თუ მიმართულებას, ქვაგილებსაც საგანგებოდ "სწავლობს" და მასალის, ფორმის, ფერის გამომსახველობით სხვადასხვა ეფექტის მიღწევას, განსხვავებული განწყობის, ხასიათის გადმოცემას ახერხებს. იგი არ ცდილობს საგანთა ფაქტურის გადმოცემას, რაც ბუნებრივიცაა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ არცერთი ქვაგილი რეალურად არსებულის ზუსტი შესატყვისი არ არის, ისინი მხატვრის ფანტაზიისა და ცოცხალი ქვაგილების შეხედვისას იბადება და მაყურებელშიც უცნაურ და თანაც ნაცნობ განცდებს იწვევს. ჟანრობრივად ქვაგილების თემა ნატურმორტს მიეკუთვნება, თუმცა ვერაფრით ვიტყვით, რომ

1 გ. ლებანიძე, სიღრმეთა დიალოგი და ტრაგიკული ტრიადა, თბ., 2003 გვ. 67.

რომელიმე ამ სურათთაგანი "მკვდარი ბუნების" ხატია. ფარჯიანის ყვავილები უფრო ადამიანის გონებაში ყვავილების, სამყაროს ამ ნაწილის შესახებ დალექილი ინფორმაციის კრებითი, განზოგადებული სახე-ხატებია.

წარმოსახვითი თაიგულების კომპოზიციური გადაწყვეტა მარტივია და წლების განმავლობაში უცვლელი: ყვავილები უმეტესად სახასიათო ფორმის (ოდნავ გაბერილ) ლარნაკშია მოთავსებული და სასურათე სიბრტყეზე მსუბუქად განფენილი. ლარნაკი სასურათე სიბრტყის სიმეტრიის ღერძიდან ოდნავ გადაწეულია ხოლმე მარჯვნივ ან მარცხნივ. კომპოზიცია ყოველთვის სხვადასხვა ელემენტებით წონასწორდება. მხატვრისათვის უმთავრესია ნათელი და ბნელი არეების ურთიერთშეთანხმება, დახუნძლული, დატვირთული ნაწილებისა და ჰაერივანი სივრცის თანაფარდობით ჰარმონიული მთლიანობის მიღწევა. კოლორიტი, ხაზის მნიშვნელობა, ტექსტურა სხვადასხვაგვარია ყველა სურათში. მხატვარს ხან ტუში და აქვარელი ირჩევს, ხან პასტელი, გუაში, ტემპერა, ზეთი. მასალის თავისებურებასთან ერთად იცვლება სურათის ხასიათიც. გვხვდება ისეთი სურათებიც, სადაც ყვავილების თემასთან ხატის ან ნაცის გამოსახულების შერწყმა და მათი "მეტაფიზიკური ლანდშაფტის" სივრცეში მოქცევა,- განსხვავებული საზრისობრივი სიღმეების ერთმანეთთან დაკავშირება, ახლებური კონტექსტი, სამყაროს სიღრმისეულ, იდუმალებით მოცულ ხედვაზე გვაფიქრებს.

ყვავილების კომპოზიციაში საწყის ეტაპზე მხატვარი ეძებს იმ შინაგან სიმყარეს, კრისტალურად მკაფიო სტრუქტურას, რომელიც მრავალფეროვანიც არის და მტკიცეც, ერთიანიც და მრავალმხრივიც. მაგ.: ადრეული, 1982 წლის ტემპერით შესრულებული ყვავილები (სურ. 1) ნეიტრალურ, მოყვითალო ფონზე მყარად მოსაზღვრული სიბრტყეებით არის დაწერილი, მუქი მწვანე და თეთრი, წითელი და ცისფერი მტკიცედ არიან ერთად შეკუმშულნი და თაიგულს ქმნიან. ფონი და გამოსახულება მკვეთრად არის ერთმანეთისაგან გამიჯნული. თუმცა საერთო ჯამში მაინც სიმყიფის, უსხეულობის შთაბეჭდილება იქმნება. მოგვიანებით (1987-90 წწ.) ფარჯიანი ხისათლის სახით ისეთ საშუალებას პოულობს, რომელიც ჰაერივით გამჭვირვალეც არის და კრისტალივით ნათელი, მყარი აგებულებისაც, ადამიანის გონებაში საკრალურის განსახიერებადაც მოიაზრება და თან ამქვეყნიური რეალობის განუყოფელი ნაწილიცაა. 1980-იანი წლების დასაწყისის ყვავილების მკვეთრი და მკაფიო ფორმები ათწლეულის ბოლოსკენ გამჭვირვალებითა და „შეღებვის" მოხაზულობით იდუმალი სივრცე-სიბრტყიდან გამოხაკვთელ-გამოძერწილ ცოცხალ შთაბეჭდილებად ფორმდება. მეტამორფოზას განიცდის ყვავილები. მხატვრის შთაბეჭდილება და ფანტაზია ერწყმის ერთმანეთს და ხისათლით სავსე, დიდი სამყაროს ხატება, როგორც თავის თავში დასრულებული მთელის ნაწილი, ისე წარმოგვიდგება, სადაც მომაჯადოებელი ხისათლე უსვეულო "ჩრდილების", ბნელი, მუქი ფერების ფონზე კიდევ უფრო ბრწყინავს და რაღაც განსაკუთრებულზე მიგვითითებს. ამგვარი ნატურმორტების შესანიშნავი მაგალითებია 1990 წლის ყვავილები გოკიელების კოლექციიდან (სურ. 2) სადაც გამჭვირვალობა, სიმსუბუქე და სიმყარე ერთდროულად იპყრობს მაყურებელს. სურათი ფუნჯის დახვეწილი, ოსტატური მოხასმებით თითქოს ერთი ამოსუნთქვით არის შესრულებული; ასევე 1990 წელს შესრულებული ყვავილები (სურ. 3), სადაც ლარნაკი ნათელი ფონიდან ამოიზრდება, საგანგებოდ მუქ ფოთლებს შორის

მიხვედრილი ლერწად მანათობელი, გამჭვირვალე ყვავილი კი დედოფალდება ამაყად იმზირება სერათიდან. საერთო ნალისფერ-ოქროსფერი გარემო თბილი, მყუდრო და იდუმალებით მოცულია, რასაც პირობითი, დაკონკრეტებელი აქა-იქ თხელი, ძაფისებრი მონასმებით დაფარული ფონი და ორნამენტული ზოლით მინიშნებულ "მაგიდაზე" მდგარი თუ ჰაერში გაჩერებული უწონო, თითქოს სინათლის სხივებით შეკრული ლარნაკი და მასში ნაწყობილი სხვადასხვა ხასიათის ყვავილები ქმნიან. სულ სხვაგვარი შთაბეჭდილება იქმნება ყვავილების თემის ჩიტის ან ნავის გამოსახულებასთან შერწყმით. აქ იდუმალების, დაფარული საიდუმლოს განცდა კიდევ უფრო ძლიერია, რაც მასშტაბური შეფარდებების დარღვევით, ფაქტურების მონაცვლეობით, სხვადასხვა ხარისხობრივი ელემენტების ახალ კონტექსტში მოხვედრით არის განპირობებული (სურ. 4).

ბოლო პერიოდის ყვავილების ხილვით გამოწვეული განცდა სწორედ იმ უცნაური შეხამებით, სინათლისა და სიბნელის განსხვავებული, საკრალურთან თანაზიარი წარმოდგენით, სხვადასხვა მასშტაბისა და, შესაბამისად, მოულოდნელი შეგრძნებების ერთიან სააზროვნო სიბრტყეზე გადატანით, უჩვეულო კავშირებით როგორც სხვადასხვა მოტივების გარეთიანებით, ასევე სამუშაო ტექნიკის, მასალის მრავალფეროვნებით იქმნება. ამასთან, ფარჯიანის სერათები მხატვრულ - ფორმალურად ყოველთვის გამართულია, ერთ მთელად მოიაზრება სახვითი ხერხების, მასალის და სააზრისის მრავალმრიანობა.

მხატვარი ყოველ ცალკეულ ნაწილს სამყაროს მთლიანობასთან კავშირში ხედავს. ფარჯიანის მიერ განცდილი და ჩვენამდე მოტანილი თითქოს უმნიშვნელო დეტალიც კი, როგორიც ყვავილების თაიგულია, ყველა ჩვენგანის გულსა თუ გონებაში სამყაროს ისეთ ნაწილად აღიქმება, რომელიც მუდამ იდუმალისა და ყველასათვის ცნობილი რეალობის ზღურბლზეა. ფარჯიანის ყვავილებში მატერია გამსჭვალულია უცნაური ნათებით და ამის მეშვეობით ნივთები კონკრეტული, წამიერი სამყაროდან მარადისობის თანაზიარ, დიდი სინათლის ნაწილებად განიცდება. ქრისტიანულ თემაზე შექმნილ სერათებში კი პირიქით ხდება,- აქ ტრანსცენდენტული არსი სინათლით ნაძერწ მეტაფორად გვევლინება.

ქრისტიანული თემატიკა ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებაში 1970–იანი წლების დასაწყისიდან ჩნდება, როდესაც მხატვარი პირველად შეეხო სახარების ტექსტს და წმინდა წერილი მისთვის მთელი მომდევნო ცხოვრების მანძილზე აქტუალური რჩება, განსაკუთრებით ხშირად კი ის რამდენიმე საკვანძო სცენას ხატავს – ხარებას, უფლის სერობას და ჯვარცმას. ჩვენ ხარებას და უფლის სერობას განვიხილავთ. ამ სერათებში, ისევე როგორც "ყვავილებში", სახვითი ენა მრავალპლასტიანი საკრალური არსის გადმოსაცემად სინათლედ გარდაისახება. ფორმა, ფერი, კომპოზიცია – ყველაფერი საკრალურის გამოსახატად არის კონცენტრირებული და ფერის სინათლედ გადაქცევას ემსახურება.

უფლის განკაცების, კაცობრიობის ხსნის, მარიამის მოულოდნელი სიხარულის და სერობის საიდუმლოს ამაღლებული განწყობის, ქრისტეს გაცემის ამბით თავზარდაცემული მოციქულების, თედას ტრაგედიის გადმოცემა ირაკლი ფარჯიანმა მრავალჯერ სცადა. ზოგ ნამუშევარს ეტყობა, რომ მხატვარი უდიდესი სიხარულის, ღრმა საზრისისათვის ფორმის ძიების პროცესში იყო, ზოგან კი მხოლოდ სიხარული, მწუხარება, დაძაბულობა ან მხოლოდ გაოცებაა

გამოხატული ფერებისა და ფორმების, მონახმების მეშვეობით.

ადრეული ნამუშევრების საკამკამე შემდგომ პერიოდში რომელიმე ფერის ტონალური გადათამაშებით, ან მიმქრალი ფერებით იცვლება. პრიმიტივიცია, დეფორმაცია, ხაზის მეტყველება, ლაქა და სიბრტყე მეტწილად განსხვავებული შეფარდებითია და აქტივობით არის გამოყენებული, ისე, რომ საკმაოდ მრავალფეროვანი სურათების მთელი წყება გვაქვს, სადაც არსებითი აქცენტების ცვლასთან ერთად იცვლება ფერადოვანი გადაწყვეტა, ხაზისა და ლაქის ინტენსივობა, სინათლისა და სიბნელის ურთიერთშეფარდება. მაგ.: 1984 წლის ხარება (სურ. 5) კაშკაშა, ყვითელ ფონზე წარმოდგენილი დაბალი, თითქოს ნამუხლარი, უწონო ფიგურებით სიკვთისა და სითბოს, ხარების დღესასწაულის უდიდესი სიხარულის განსახიერებაა. კაშკაშა ფერები სასვიმო, მხიარულ განწყობას უქმნიან მნახველს. 1987 წლის ლურჯ ტონებში შესრულებული სურათი (სურ. 6) მშვიდ, მომნუსხველ განწყობას ქმნის. 1989 წელს ზეთის საღებავებით შესრულებული "წითელი ხარება" (სურ. 7) სადაც წითელი ფერის აქტიური, ემოციური ხასიათი რბილი გადასვლებით არის დაკუბული და სასწაულებრივად მოთვინიერებული, სამყაროს მეუფის დაბადების უწყების მეფური გაცხადებაცაა და, ამავე დროს, წითლის მიხუმებული, დამშვიდებული ზემოქმედება ამქვეყნიურ რეალობაში საკრალური, ამაღლებული, ჰარმონიული სტრუქტურის შემოსვლაზე მიგვანიშნებს. საღუმლო სერობის სხვადასხვა ასპექტებსაც განსხვავებული ხახვითი მასალისა და საზრისობრივი იდრმეების დაკავშირებით ათვალსაჩინოებს მხატვარი. ოთხმოციანი წლების ბოლოს შექმნილი აქვარელით შესრულებული სურათი,(სურ. 8) სადაც ბნელით მოცული მოციქულები ოცდას ტრაგედიით არიან დამძიმებულნი, მაყურებელშიც ამავე განცდას ოწვევენ. მეორე, ამავე პერიოდის აქვარელში (სურ. 9) კი საღუმლო სერობის საკრალური არსი, ღვინის მაცხოვრის სისხლად გარდასახვის სასწაულია ნაჩვენები და ოცდას პრობლემა საერთოდ არ ჩანს; მოციქულები სინათლით გარემოცული თასის გარშემო არიან თავმოყრილნი.

მხატვრის შემოქმედების ბოლო ეტაპზე (1989-91წწ.) სასურათე სიბრტყეზე ფერი და ფორმა, ხაზი და ლაქა თითქოს ნელ-ნელა ქრება და სინათლეს უთმობს ადგილს. ფერთა ურთიერთქმედება ბადებს ბრწყინვალებას, რომელიც მთელ სურათებს მოიცავს, ირინდება სასურათე სიბრტყეზე, მრავალშრიანი ფონის ღიაღ კუნჭულში ბინადრობს. კომპოზიციის ნათელი აგება და კრისტალისებური, ზესტი სტრუქტურა, სადაც ვერაფერს შეცვლი, ფერთა ურთიერთზემოქმედებისას მიღებული სინათლის სუბსტრატის განუყრელი დამხმარე თვისებებია. მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე დაგროვილი გამოცდილება, ნაფიქრ-განცდილი და ფორმად ქმნილი ღიაღი ასპექტი თითქოს თავს იყრის ბოლო პერიოდის ნამუშევრებში, ე.წ. ბერლინურ ხარებასა (სურ. 10) და უფლის სერობაში (სურ. 11). ხარებაში გარინდებული, ვერცხლისფერი ნათების ფონზე ციმციმებს ანგელოზის და მარიამის სინათლით ნაძერწი ფიგურები. ტრადიციული სიმეტრიული კომპოზიცია თითქოს მხოლოდ ფერ-სინათლის მოვერცხლისფრო ღერჯი ნათებით იქმნება. ტილოზე თავისთავადი წესრიგია დამყარებული და ეს ერთდროულად სიღრმეც არის და ბუნებრივიც. ბერლინურ უფლის სერობაში (სურ. 11) კი კლასიკური, სიმეტრიული კომპოზიცია, სადაც მოციქულები მკვეთრად გამოხატული ვერტიკალის - ქრისტეს ფიგურის ორსავე მხარეს სიმეტრიულად არიან განლაგებულნი, მაცხოვრის გარშემო ბურუსში

მთარული, ბნელი ნარნითი ნაკვტილი "სინათლის ტალღების" მეშვეობით! აფორიაქებულ, დაძაბულ სურათად გარდაიქმნება.

ხარებისა და საიდუმლო სერობის ზოგ კომპოზიციაში მხატვარი შეიძლება მხოლოდ რომელიმე საზრისობრივ მიმართულებას უსვამს ხაზს კონკრეტული სახვითი საშუალებებით, ან მხოლოდ ერთი სახვითი საშუალების გამომსახველობას სწავლობს და სიღრმისეულ საზრისზე არც აკეთებს აქცენტს, მაგრამ მხატვრული ფორმისა და სურათის ზოგადი არსის მთლიანობა ყოველთვის აშკარაა, ისეთ ნამუშევრებშიც კი, სადაც მხატვარი უბრალოდ ფორმით ან ფერით თამაშობს. ამ თამაშის მიზანიც აუცილებლად ძიებაა და არა გართობა ან დაბნეულობა, რაც შესანიშნავად ჩანს ამ ელემენტების მონუმენტურ, დასრულებულ სურათებში გამოყენებით მიღწეულ შედეგებში. მაგალითად, ლურჯი ფერის ხასიათს, მის თვისებებს მხატვარი ცალკე გაკეთებულ ხარების კომპოზიციაშიც სწავლობს (სურ. 6), ადრეულ, კაშკაშა ფერებიან სურათზეც (სურ. 5) ჩანს აქტიური ლურჯის მომნუსხველი ნათება და, ბოლოს, ბერლინში დახატულ დიდ, სინათლის ტილოზე (სურ. 10) კვლავ ეს ლურჯი მეტყველებს მთელი იმ თვისებებით, რაც აქამდე აქვს მხატვარს განცდილი და მიგნებული – მისი ნათების უნარით, გამჭვირვალებისა და სიმშვიდის მომგვრელი, მორიდებული ჩუმი ელფერით.

უფლის სერობაში სიბნელისა და სინათლის გამომსახველობა, როგორც კეთილი და ბოროტი, ქაოსისა და წესრიგის მაძიებელი ძალების დეტალურად შესწავლის, ამ ელემენტებში როგორც სახვითი, ისე აზრობრივი ჩაღრმავების გზით მიღწეული მრავალპლანიანი, მრავლისმეტყველი და, ამავე დროს, ცხადი, ნათელი სურათი – ბერლინის უფლის სერობა იქმნება (სურ. 11). ყველაფერს აქვს მიმართულება და მიზანი, არაფერი კეთდება შემთხვევით – ფორმა და ფერი სინათლედ გარდაისახება, რომელიც საკრალურ არსს მხატვრულ მეტაფორად გადააქცევს. ირაკლი ფარჯიანის ბოლო პერიოდის სურათების ნათება იმ დაუვიწყარი "ცოდნის" ანარეკლია, იმის გახსენებაა, რაც ყველა ადამიანის გულში ჩუმად ფეთქავს. მის სურათებში არის ის, რასაც ვხედავთ, მაგრამ არ ვიცით, განვიცდით და ვერ ვამბობთ, იმ დიდი სინათლის ნაპერწკალი, რომელსაც გუმანით ვგრძნობთ სადღაც, შორს, ზემოთ მოვიაზრებთ, მაგრამ ბოლომდე ვერ ვაცნობიერებთ.

ფარჯიანი, როგორც უკვე ითქვა, იმ ეპოქაში ქმნიდა, რომელსაც დასავლეთში პოსტმოდერნს უწოდებენ, საქართველოში კი ამ ეპოქის მხატვრებს უბრალოდ 80-იანელებად მოიხსენიებენ. პოსტმოდერნის უმთავრესი მახასიათებელი ინფორმაციული დატვირთულობა, ქაოსის ლეგიტიმაციისაკენ სწრაფვა, კაცობრიობის გამოცდილების თავიდან გააზრების მცდელობა, უკვე არსებულ, წარსულის სტილთა, სამეტყველო ენათა კოლაჟის პრინციპით ამეტყველება, ისტორიისაკენ მიბრუნება, სურათოვნების პრინციპის კვლავ დამკვიდრება, პლურალიზმი, მრავალპლასტიანი, მრავალასპექტიანი სათქმელის სრული მრავალფეროვნებით წარმოჩენის სურვილია[2]. ფარჯიანის მრავალფეროვანი მხატვრული სამყარო, რომელიც ქართული, დასავლური და აღმოსავლური კულტურის, ხელოვნების შესახებ უსაზღვრო ვიზუალურ და

2 Культурология XX век, С.-П., 1997, გვ. 350.

თეორიულ ინფორმაციას ემყარება, ერთი შეხედვით, დასავლური პოსტმოდერნის მონათესავე მოვლენად შეიძლება მივიჩნიოთ, მთელი მისი მრავალპლასტიანი, მრავალშრიანი სახრისობრივი თუ სახვითი ხერხების,სურათთვნების პრინციპის კვლავ დამკვიდრებისა და ისტორიზმისაკენ მობრუნების გათვალისწინებით[3]. ეს ნიშნები მართლაც ახასიათებს მის შემოქმედებას. მაგრამ, როგორც მხატვარი თავადაც ამბობდა, მისი აბსტრაქციებიც კი "დაშლილი სამყაროს აწყობის ცდას"[4] წარმოადგენს. ფარჯიანის სურათები ყოველთვის მთლიანია მხატვრულად და სახვითი ელემენტები სახრისის გამოხატვას ემსახურება მხოლოდ, არასოდეს იძენს დამოუკიდებელ მნიშვნელობას. მხატვარი მუდამ ცდილობს, მისი შემოქმედება გასაგები იყოს გარშემომყოფთათვის. ამით კი ის პოსტმოდერნის ზოგი თეორეტიკოსის იდეალისტურ წარმოდგენებს უფრო ეხმიანება პოსტმოდერნის შინაგანი მიზნის თუ ფარული ვექტორის სამყაროს მთლიანობის ძიებისკენ მიმართულობის შესახებ[5], ვიდრე რეალურად ხელთარსებულ ქაოტურ, ნაწილებად დაშლილი სამყაროს ხატის ლეგიტიმაციის გაუთავებელ პოსტმოდერნულ მცდელობებს.

ფარჯიანის შემოქმედებაში ისევე იჩენს თავს თანამედროვე დასავლური კულტურის მახასიათებელი ნიშნები (მრავალპლასტიანი შინაარსისა და მრავალფეროვანი სახვითი ფორმების ერთი ნამუშევრის ფარგლებში მოქცევა, მუდმივი ძიების, განახლების შეგრძნება), როგორც ქართული კულტურული პარადიგმის შესაძლოა თავისთავადი, არა თვითმიზნური ერთგულება (გამოსახულების განზოგადებისკენ სწრაფვა, დროის კონკრეტული მომენტისა და მარადისობის შეხვედრის ასახვა, სასურათო მთლიანობის შექმნა, და მიდრეკილება დაუნაწევრებული ზედაპირისაკენ,სწრაფვა სამყაროს ერთიანობის გადმოცემისკენ, ტრადიციული ფორმებისა და თანამედროვე, დასავლური ხელოვნების გამოცდილების თანაბარ პირობებში გაზიარება და მათზე დაყრდნობით ახალი, ქართული კულტურის ნაწარმოებების დაბადება...).

ფარჯიანის შემოქმედება შეგვიძლია გავიაზროთ მეოცე საუკუნის მიწურულის ქართული კულტურის გამოვლინებად, სადაც ხდება დასავლური და ქართული კულტურული მემკვიდრეობის და თანამედროვე პოსტმოდერნული მსოფლშეგრძნების სინთეზი. შეიძლება ითქვას, რომ ირაკლი ფარჯიანისთვის დასავლეთიდან შემოსული უზარმაზარი კულტურული ინფორმაცია იყო გამოწვევა, რომლის დაძლევა და გადალახვა (გარკვეულწილად შესაძლოა გათავისება) არა მხოლოდ მისი,არამედ მთელი ქართული კულტურის მიზანია.

---

3 კ. კაჭარავა, ოთხმოციანი წლები ქართულ ფერწერაში (1988წ). სტატიები, თბ., 2006, გვ. 45.

4 ნ. დადიანიძე, ზოგიერთი ასპექტი ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებიდან. ლიტერატურა და ხელოვნება 1991, №9, გვ. 152.

5 პოსტმოდერნი როგორც ასეთი, თბ., 1999, გვ. 19.

Mariam Loria

Several Aspects of the Creative Activity of Irakli Parjiani

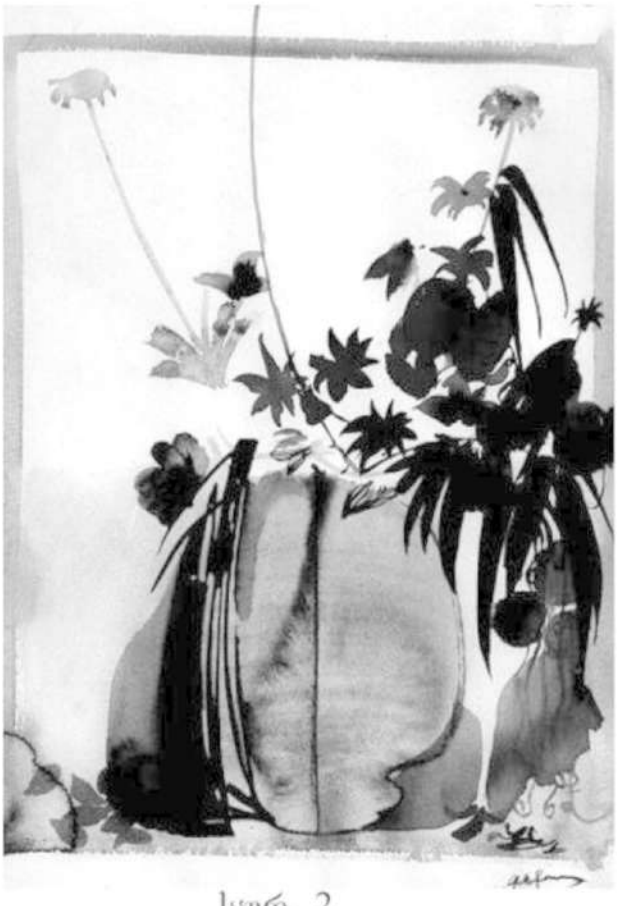
Creative activity of Irakli Parjiani (1950-1991) developed in the Post-Modernism epoch. Perceiving his own self in the time of the overall crisis, he tried to find precise, understandable visual form for the conceptual message. Two groups of paintings – "flowers" and pictures on the religious subjects are selected to characterise the essence of his art.

"Flowers" theme gained importance for Ir. Parjiani in 1980s and through it – "studying" flowers, expressiveness of the material, form, colour – the painter managed to create diverse effects, differing moods and character. None of the flowers is a direct analogy of the real ones, they emerge from the "meeting" of the reality and the painter's fantasy, they are very unusual and very familiar at the same time. Composition is almost the same – the flowers are put in the vase, drawn sideward from the centre, the main task is to achieve harmony through the balance of the light and the dark, of the "crowded" parts and the airy space. In earlier works the structure is distinct, flowers are "sharp" and clear, by the late 1980s, an impression of alternating transparency and "condensed" light, of "shaping" from the mysterious surface-space is introduced. Even flower bouquet in Ir. Parjiani's works is perceived within the integrity of the universe, as its part on the edge of its mysteriousness and daily life.

Christian subject themes are seen in Ir. Parjiani's creative activity from early 1970s and mainly comprise Annunciation, the Last Supper and Crucifixion – first two themes are analysed in the article. Lavishness of earlier Annunciations and Last Suppers is replaced by the tonal rendering and less intense colours; proportion, deformation, linear expressiveness, colour spot and plain, used in permanently differing ratio and activeness, create diverse series. In later works (1989-1991) colour, form, line, spot gradually disappear, leaving place to the light; inter-relation of colours comprise overwhelming glamour, combined with the distinct arrangement and structure. The painter either follows some conceptual aspect, or expressiveness of some artistic mode – however, this is always striving for something new and never a game.

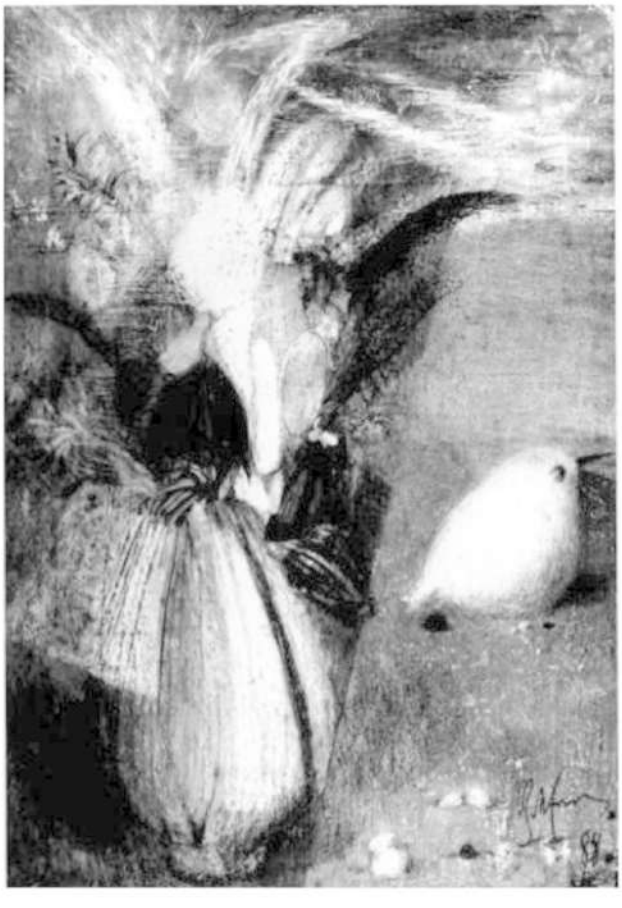
Ir. Parjiani is linked with the Post-Modernism by the multi-layer nature of the contents, diversity of artistic forms within a single work, permanent striving for novelty; at the same time, the Georgian cultural paradigm – striving towards generalisation, presentation of the meeting of the particular time moment and eternity, creation of the picture wholeness, striving and inclination towards the unarticulated surface and integrity of the universe – is well discernible in his works. His aim was to equally share traditional forms and modern Western art experience and, based on this, to give birth to the new Georgian art work – the same is the overall goal of the entire Georgian culture.

სურ. 1.



სურ. 2.

სურ. 3.

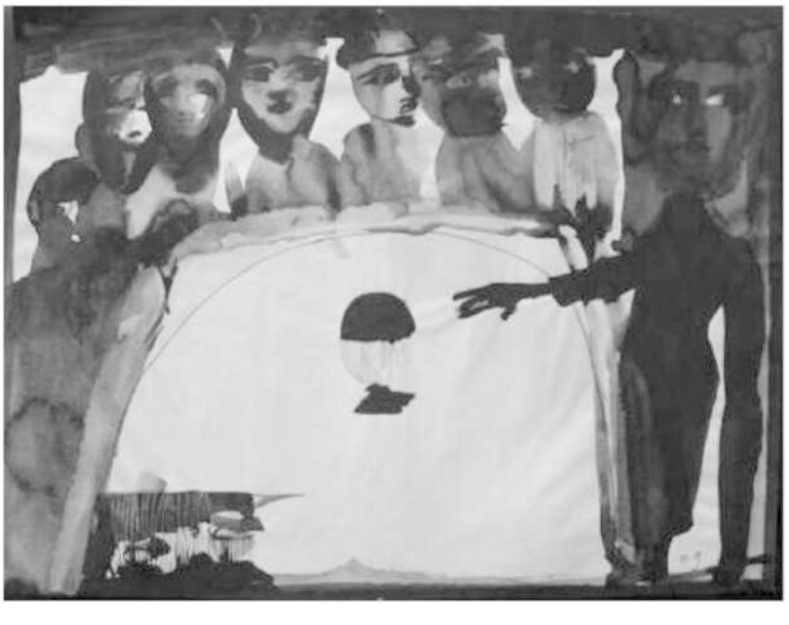


სურ. 4.

სურ. 5.

სურ. 6.

სურ. 7.



სურ. 8.

სურ. 9.

სურ. 10.

სურ. 11.

ლეონიდე (ლეო) შერვაშიძე
(1910-2003)

წელს ბატონ ლეო შერვაშიძეს 100 წელი შეუსრულდებოდა – მკვლევარს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის წევრს, საქართველოსა და აფხაზეთის ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს*.

თავის ქვეყანაზე – თავისავე კუთხეზე უზომოდ შეყვარებული, ცოდნის წადილით აღსავსე, უშრეტი ენერგიით დაჯილდოებული, თავმდაბალი, გულთბილი, თუმც ხშირად მკაცრი და შეუპოვარი.

შესაშური უბრალოება და „ჭირთა თმენის“ უნარი გამოარჩევდა. ფაქიზი სულისა და მახვილი თვალის პატრონი იყო – გამჭოლი მზერითა და თბილი ღიმილით – მან სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნა სილამაზისა და მშვენიერების აღქმის უნარი. ბატონი ლეოს მეუღლე, ალდონა გაბუნია იგონებს: „ყოველი დღე ჩვენთვის დღესასწაული იყო, დილით თვალს გავახელდით თუ არა, ერთმანეთს გადავკოცნიდით და ღმერთს მადლობას ვწირავდით, რომ კიდევ ერთი დღე გაგვითენა და მერე ვცქცავდით... წლებს ვერ ვგრძნობდით... სულ მხიარულები და ხალისიანები ვიყავით. არც ქონება ყოფილა არაფერი და არც სიმდიდრე“

ბედისწერამ ბატონ ლეოს გამორჩეული მისია არგუნა – ყოფილიყო არა მხოლოდ დესპანი აფხაზებსა და ქართველებს შორის, არამედ ქართულ-აფხაზური კეთილი ტრადიციების გამგრძელებელიც. ეს ტრადიცია კი მას წინაპართაგან მოსდგამდა. გენერალ-ლეიტენანტი გრიგოლ შარვაშიძე – აფხაზეთის მთავართა შთამომავალი, ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და ქველმოქმედი ქალბატონი. „აფხაზეთის ინტელიგენციის ერთ-ერთი გაჟლენიანი მესვეური“ ალათი დადიანი-შარვაშიძისა ბატონი ლეოს დიდი ბაბუა და ბებია გახლდნენ.

„მე რომ დავიბადე, ბაბუა გარდაცვლილი იყო, ბებია კი კარგად მახსოვს – მისი პირველი შვილთაშვილი ვიყავი. როცა მზახა, ძალიან მოვწონდი. სიყვარულით კატანია შემარქვა. მიუხედავად იმისა, რომ ბებია ალათი მკაცრი და მომთხოვნი იყო, მე ძალიან მანებივრებდა“

„მამაჩემი, ალექსი შერვაშიძე, თავად შერვაშიძეების საგვარეულო სახახლეში იზრდებოდა. სამემკვიდრეოდ მას ეშერის მამულები ერგო. დღეს, ტერეზა ლაკერბაია აფხაზეთის ერთ-ერთი ყველაზე მდიდარი ფეოდალის, მთელ კავკასიასა და თურქეთში ცნობილი გენერლის კაც მარდანიას შვილიშვილი გახლდათ“

ლეო შერვაშიძე პარიზში დაიბადა. შერვაშიძეების ოჯახი საქართველოში რამდენიმე წელიწადში დაბრუნდა. სწავლობდა თბილისის ფრანგულ ლიცეუმში, შემდეგ სოხუმის აფხაზურ სკოლასა და ინდუსტრიულ ტექნიკუმში. 1936 წელს სწავლას განაგრძობს თბილისის რკინიგზის ტრანსპორტის

* რედაქცია მადლიერებით მოიხსენიებს ქალბატონ ალდონა გაბუნია-შერვაშიძეს ფოტომასალის მიწოდებისთვის.

ინეინერთა ინსტიტუტში. იმავდროულად მუშაობს სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის განყოფილების თანამშრომლად. იყო მეორე მსოფლიო ომის მონაწილე. 1948-1951 წლებში ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ასპირანტია. 1951 წლიდან გარდაცვალებამდე ამავე ინსტიტუტის მეცნიერი თანამშრომელი. მოღვაწეობდა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აფხაზეთის ენის, ლიტერატურის და ისტორიის ინსტიტუტში არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ანთროპოლოგიისა და ხელოვნების განყოფილების გამგედ.

1965-1992 წლებში კითხულობდა ლექციებს სოხუმის პედაგოგიურ ინსტიტუტში (1979 წლიდან აფხაზეთის სახელმწიფო უნივერსიტეტი),ასწავლიდა სოხუმის სამხატვრო სასწავლებელში.

ლეო შერვაშიძე მშობლიური აფხაზურისა და ქართულის გარდა,ფლობდა ფრანგულსა და რუსულ ენებს.

ბატონი ლეო მოუსვენარი ბუნების ადამიანი იყო. მის მრავალ გატაცებათაგან ერთ-ერთი ხატვა იყო. ხატვას ბავშვობაში გამოხენილი გრაფიკოსი და სცენოგრაფი ალექსანდრე შარვაშიძე ასწავლიდა. იყო არაერთი წიგნის ილუსტრატორი. მისი ნამუშევრები დაცულია სიმონ ჯანაშიას სახელობის ერთიან მუზეუმში და დიმიტრი გულიას სახელობის აფხაზეთის სახელმწიფო მუზეუმში.

ბატონი ლეო გამომგონებელიც იყო. ბეტონის ფიგურული ბლოკების შექმნისათვის მიღებული აქვს საბჭოთა კავშირის მინისტრთა საბჭოს სახელმწიფო კომიტეტის მიერ გაცემული საავტორო უფლება.

მთელი ცხოვრების მანძილზე სიყვარულითა და გულითადობით მუშაობდა აფხაზ და ქართველ თავად-აზნაურთა გერბების აღდგენასა თუ შექმნაზე. დიდი ღვაწლი მიუძღვის შარვაშიძეთა გენეალოგიის შედგენაში.

ახალგაზრდობაში გატაცებული იყო ჭადრაკში არქეოლოგიით. წლების განმავლობაში სწავლობდა ძველი ქალაქების – დიოსკურიისა და სებასტოპოლისის ჭალრაკში ნანგრევებს. მეტიც, ხშირად თვითონვე იყო მონაწილე ამ რთული ექსპედიციებისა.

ლეო შერვაშიძე თითქმის ნახევარი საუკუნე სწავლობდა თავისი კუთხის, აფხაზეთის მხატვრულ დანატოვარს. როგორც არქეოლოგმა მან არაერთი, სხვადასხვა დროის ნაშაბრალი თუ ნაცხებარი გათხარა. მანვე პირველმა მოუყარა თავი აფხაზეთში დაცულ ადრექრისტიანულსა თუ შუა საუკუნოვანი კედლის მხატვრობის ნაწარმოებებს – საქვეყნოდ ცნობილებსაც (ბიჭვინტის მოხაიკები,ლიხნეს და ბედიის მოხატულობანი) და მის მიერვე მიკვლეულებსაც (ცხელკარი, მაფაშ იხუამე, აკაფა). მას ეკუთვნის საგანგებო მონოგრაფია აფხაზეთის შუა საუკუნეების კედლის მონუმენტურ მხატვრობასა და გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ ხელნაწერთა დასურათებაზე; გამორჩეულად აინტერესებდა მოქვის სახელგანთქმული ოთხთავის მინიატურები; იკვლევდა ქართულ და აფხაზურ თანამედროვე ფერწერას, გრაფიკას, ქანდაკებას.

დასასრულ, ამ დაუცხრომელი ადამიანის 93 წლის ასაკში შექმნილი

ლექსის ერთი ბაგში:

Из жизни грустно уходить
Тем более есть еще сознанье,
Что много не успел свершить
Задумок, планов и мечтаний...

ბატონი ლეო შერვაშიძე 2003 წელს გარდაიცვალა. დაკრძალულია სოხუმში.

წელს მას 100 წელი შეუსრულდებოდა.

Khatuna Churgulia, Guram Zhgenti

Leonide (Leo) Shervashidze

The article is concerned with the overview of the scholarly activity of Prof. Leo Shervashidze (1910-2003), a well known art historian, descendent of the princes of Abkhazeti, who had dedicated the utmost of his works to the study of the antiquities of Abkhazeti.

ლეო შერვაშიძე –
1970-იანი წლები

ალდონა გაბუნია-შერვაშიძისა და ლეო
შერვაშიძე. 1958 წელი, სოხუმი

ლეო შერვაშიძე – 1980-იანი წლები

ლეო შერვაშიძე კოლეგებთან. პირველ რიგში მარცხნიდან: გაიანე ალიბეგაშვილი, ვახტანგ ბერიძე, ანელი ვოლსკაია, ლეო შერვაშიძე. მეორე რიგში: ავთო ვარაზი, ნოდარ ჯანბერიძე, მალაქია დვალი, მომდევნო სამი პიროვნება უცნობია, გიორგი მასხარაშვილი. 1950 წელი, თბილისი

ნინო ყაუხჩიშვილი

მცირე მოგონება

ქალბატონი ნინო ყაუხჩიშვილი ორჯერ გავიცანი, თითქმის ოცი წლის შუალედით. ერთხელ ქართული კულტურის სიმპოზიუმზე, იტალიური ენის შესწავლა ის-ის იყო დაწყებული მქონდა და ცოცხალი, ისიც იტალიელი ემიგრანტის გაცნობა, ადვილი წარმოსადგენია, რამდენს ნიშნავდა ჩემთვის. მეორედ ამ შვიდიოდე წლის წინ: უკვე მე თავად მიგრანტი ქ. ორტას საერთაშორისო ფესტივალზე ქართული პოეზიის საღამოს რომ ვმართავ, ერთი სანდომიანი ქალბატონი მიახლოვდება და მეუბნება: "თქვენ იცნობთ ნინა კაუხიშვილს? ის ჩემი მეგობარია" მეორე დღესვე შეუტყვია (ცხადია არ გახსოვდი) ჩემი მისამართი და მეუღლესთან ერთად შინ სადილად მომიწვია. გამაოცა მისმა ნამდვილქართულმა მასპინძლობამ, გულ-ხელგაშლილობამ; დღემდე მაოცებს მისი უსაზღვრო ენერგია, მაოცებს მისი უხმაურო, დაუცხრომელი და უანგარო რუდუნება თავისი სამშობლოსათვის; მაოცებს მისი თვითირონია და თავმდაბლობა. განა ეს ორიოდე ეპითეტი სრულად წარმოაჩენს ამ მართლაცდა გასაოცარი ქალბატონის პორტრეტს?! მაგრამ სწორედ მისი თავმოდრეკილობის გამო, რომ წლებია ინტერვიუზე ვერ დავითანხმე და ეს "მცირე მოგონება" მისივე იმ მოხსენებიდან შევაკოწიწე და ვთარგმნე, რომელიც მილანის უნივერსიტეტში წაიკითხა.

ნუნუ გელაძე

დავიბადე ბერლინში, სადაც მამაჩემი მიხეილ (მიშა) ყაუხჩიშვილი საქართველოს დამოუკიდებელი მთავრობის (1918-1821) სხვა წარმომადგენლებთან ერთად იმყოფებოდა, ეკონომიკურ-კომერციულ საკითხებს განაგებდა და ამავდროულად ურთიერთობას აწვარებდა ევროპის ინდუსტრიულ სამყაროსთან. მისი დიპლომატიური პასპორტი ნათლად მეტყველებს, რომ ამ მისიით არაერთი ევროპული ქვეყანა შემოიარა. მაგრამ მანამდე, პეტერბურგის უნივერსიტეტის ქიმიის ფაკულტეტის დამთავრებისთანავე, 1913 წლიდან დედაქალაქის მუნიციპალიტეტში წყალგაყვანილობის პასუხისმგებელი მუშაკის მოვალეობას ასრულებდა. იმ მწირი ცნობებიდან, რაც შემომრჩა, ვიცი მხოლოდ ის, რომ 1917 წლის თებერვლამდე მამას პეტერბურგის მერიაში ზემოთდასახელებული თანამდებობა ეკავა, საერთოდ უნდა აღვნიშნო, რომ ალ. კერენსკის მენშევიკურ მთავრობას ჩემი მშობლების ცხოვრებაზე არსებითი გავლენა არ მოუხდენია, რასაც ვერ ვიტყვით ოქტომბრის რევოლუციაზე, რადიკალურად რომ შეცვალა ჩვენი ოჯახის ყოფა. ლენინის გამარჯვების მეორე დღეს, მამა, ჩვეულებისამებრ, დილით სამსახურში გაემართა (ასევე მოიქცა 1945 წლის 26 აპრილს მილანში, რაც ძალზე სარისკო იყო, ვინაიდან ფაშიზმზე გამარჯვების დღესვე, 25 აპრილს, გერმანული საწარმო "სიმენსის" კონფისკაცია მოახდინეს და გენერალური დირექტორი დააპატიმრეს), იქვე ურჩიეს სასწრაფოდ რკინიგზის სადგურში წასულიყო და საქართველოსკენ მიმავალი უკანასკნელი მატარებლით გამგზავრებულიყო. თბილისში ჩასვლისთანავე მეგობრებმა პოლიტიკაში ჩააბეს, რამეთუ იზიარებდა სოციალ-დემოკრატიულ, მენშევიკურ იდეებს და საქართველოს დამოუკიდებელი მთავრობის კონსტიტუციის შექმნაშიც მიიღო მონაწილეობა. 1918 წლის დასაწყისში იგი მივლინებულ იქნა, როგორც უკვე

ვთქვი, მთავრობის წარმომადგენლად ეკონომიკურ-კომერციულ საკითხებში! ქალაქ ბერლინში, რომელიც ევროპის ცენტრში მდებარეობდა და აქედან უფრო გაუადვილდებოდა ევროპის დანარჩენ ქვეყნებში მიმოხვრობა. 1920 წლის მიწურულს მამა საშობლოში დაბრუნდა გაწეული საქმიანობის შესახებ მოხსენების წარსადგენად, წითელი არმიის მიერ საქართველოს ანექსიას შეესწრო და ბათუმიდან სამხრეთ იტალიის ქალაქ ბრინდიზისკენ მიმავალი უკანასკნელი გემით გამგზავრება მოახერხა. რაკი იმთავითვე ფლობდა თავისუფალი მიმოსვლისთვის საჭირო ვიზას, ალარ გასჭირვებია ბერლინამდე ხელწერა, სადაც დედა ელოდა.

ბერლინში დაბრუნებისთანავე დოქტორის ხარისხის მისაღებად კარლსრუეს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში საბარება გადაწყვიტა, რამეთუ პეტერბურგის უნივერსიტეტის დიპლომს გერმანია ცნობდა როგორც "Diplomingegneur" და არა "Doktoringegneur" ამგვარად დოქტორის ხარისხის მოპოვების შემდეგ (უნივერსიტეტდამთავრებული ევროპაში დოქტორად იწოდება და არა აქვს დოქტორის საბჭოური გაგება. მთარგმნ.) ბერლინში დაბრუნდა და "სიმენსის" ფირმაში დაიწყო მუშაობა ვიდრე გარდაცვალებამდე (1947 წ.). მას დიდ პატივს სცემდნენ, როგორც უაღრესად მცოდნე სპეციალისტს. თანამშრომლობდა ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანასთან, სადაც "სიმენსი" მაღალი ძაბვის დენმელებს ამონტაჟებდა. 1927 თუ 1928 წელს მამაჩემს საბჭოთა დელეგაციამ სამოკითხა და სტალინის სახელით რუსეთში ან საქართველოში სამუშაოდ დაბრუნება შესთავაზა, იგი არ დათანხმდა, სამაგიეროდ სთხოვეს ხესტაფონში ქარხანა აეშენებინა და ამგვარად, თავისი ინჟინრები გაგზავნა სამუშაოდ. მოგვიანებით, 1968 წელს ჩემი ძმა მეულლითურთ მიიწვიეს იმ ქარხნის დასათვალიერებლად, რომელიც იმხანად ჯერ კიდევ ფუნქციონირებდა, და ნამდვილი ქართული მასპინძლობის მოწმენი გახდნენ. ამ ქარხნის არსებობის შესახებ დღეს არაფერი ვიცი.

სიცოცხლის ბოლო თვეებში მამა ცირიხის პოლიტექნიკური უნივერსიტეტის დოცენტად მიიწვიეს, სამწუხაროდ მალევე ინფარქტით გარდაიცვალა.

მამაჩემს უსაზღვროდ უყვარდა თავისი სამშობლო და იმავეს შთაგვაგონებდა შვილებს. მიუხედავად იმისა, რომ დედა რუსი გახლდა, ერთობიდანვე გვასწავლა ქართული და მახსოვს დიდ ბარათებსაც კი ვუგზავნიდი საქართველოში ნათესავებს; დაუშვებელი იყო ოჯახში ბავშვებთან რუსულად ლაპარაკი (თუმცა ჩემი მშობლები ერთმანეთში საერთოერთობით სწორედ ამ ენას იყენებდნენ), რომელიც ჩვენი სამშობლოს დამპყრობლების ენად ითვლებოდა. ასეთი სულიერი განწყობა სუფევდა ბერლინის მთელ ქართულ კოლონიაში, რომელიც ასითად ოჯახს ითვლიდა, იმდენად, რომ ქართული კოლონიის თავმჯდომარე, ადვოკატი და რუსეთში განსწავლული პიროვნება, რუსული ენის სრულყოფილად მცოდნე, სხდომის გახსნისას დამწვრეული გერმანულით რომ დაიწყებდა და წარმოთქვამდა: "Ich schlisse di Versammlung zu" გასაღები კი ხელში არ ეჭირა, სიცილით ვიხოცებოდით. პატარაობაში გერმანული ძიძა მყავდა, ასე რომ, ენა გერმანულად ავიღე, თუმცა მამასთან და მის მრავალრიცხოვან ქართველ მეგობრებთან მხოლოდ ქართულად ვლაპარაკობდი. ორი წლის ვიყავი, როცა ბიძაჩემი, მამაჩემის ძმა, პროფესიით ბიზანტოლოგი გერმანიაში პროფესორ ვილამოვიც-მოელენდორფთან სასწავლებლად გამოვიდა და რომ შეამჩნია, ქართულზე უკეთ გერმანულად ვლაპარაკობდი, გერმანულად მესაუბრებოდა.

ხუთი წლისა გერმანულ სკოლაში მიმაბარეს და იმავდროულად მშობლებმა ერთი ქართველი მოიმიწინეს წერა-კითხვის შესასწავლად. დიდხანს მქონდა შენახული ანბანი და, მახსოვს, გამართლადაც ვსაუბრობდი, მაგრამ დროთა განმავლობაში გერმანული გახდა ჩემი ძირითადი ენა და დედაც იძულებული იყო ჩვენთან ამ ენაზე ესაუბრა. თუმცა სიყვარულით გერმანული ენა არასოდეს მყვარებია და სკოლაში მაღალი შეფასება არასოდეს მიმიღია, რალაცნაირად ვგრძნობდი,რომ ის ჩემი ენა არ იყო. ამას მოგვიანებით პოლიტიკური ვითარებაც დაემატა – ოჯახში ყველანი შეურიგებელი ანტიფაშისტები ვიყავით; მერე უკვე იტალიაში ყოფნისას გერმანული ენა ჩემთვის ნაცისტების ენის იდენტური გახდა და ვცდილობდი ნაკლებად მელაპარაკა, მაგრამ პირველ წლებში მილანის გერმანულენოვან ჭრე'ში ვტრიალებდი, სადაც ნაცისტების მეტრფიალენიც მოიძებნებოდნენ, საშინელი მეიტალიური გერმანულით რომ ლაპარაკობდნენ. შვიდი წლის რომ გავხდი, მშობლებმა რუსი მინამოსამსახურე მოიყვანეს, მან მხოლოდ თავისი მშობლიური ენა იცოდა და ასე იქცა რუსული მთელი ოჯახის სასაუბრო ენად. აქ მახსენდება ჩემ ძმასთან დაკავშირებული ერთი ეპიზოდი (იგი ოთხი წლით პატარა იყო ჩემზე): ცამეტი წლისა პარიზის მახლობლად ლეველში გააგზავნეს, მშობლიური ენა ისწავლოსო და ქართველი გლეხების ოჯახს მიაბარეს, იქ მიწათმოქმედებას რომ ეწეოდნენ და ქართულ პროდუქციას ამზადებდნენ. მასპინძლებმა რაგორც კი შეიტყვეს, ბავშვმა რუსული იცისო, მშობლიური ენის სწავლების მაგიერ,მთელი ის პერიოდი თავიანთი დამტვრეული რუსულით ელაპარაკებოდნენ. სხვათა შორის, არაერთხელ უკითხავთ ჩემთვის, რაკი დედა რუსი იყო, თუ ჰქონდა ჩვენს ოჯახს რუსულ კოლონიასთან ურთიერთობა. მგონი უკვე ვთქვი, რომ ჩვენი პატრიოტული სულისკვეთების გამო რუსულ საზოგადოებასთან ურთიერთობას და რაიმე საჯარო ღონისძიებაში მონაწილეობას ვერიდებოდით, მხოლოდ პირადი კონტაქტი გვქონდა ჩემი მშობლების ძველ მეგობრებთან,ჩვენნაირ ემიგრანტებთან.

მამაჩემი ეკონომიკურად წელში გამართული იყო,რის წყალობითაც ჩვენი სახლი ქართველების, განსაკუთრებით კი ბერლინში განათლების მისაღებად ჩამოსული სტუდენტების, დახმარების კერად იქცა და მამა სულ იმის ზრუნვაში იყო, მათთვის სამსახური ეშოვნა. 1933 წლამდე ბერლინის ქართული კოლონია ძალზე აქტიური იყო და ხშირ შეხვედრებს აწყობდა,უმეტესად კი საქართველოს დამოუკიდებლობის დღისა და ნინოობის დღესასწაულებში.მოვრთავებოდით ხოლმე ჩვენი ეროვნული ტანსაცმლით, ვმღეროდით და ვცეკვავდით კიდეც. იმხანად მე მხოლოდ ქართველი მეგობრები მყავდა, მაგრამ ჰიტლერის რეჟიმის დამყარებასთან ერთად ყოველივე გართულდა, ქართულ კოლონიაში განხეთქილება მოხდა: ერთი ნაწილი იმედოვნებდა, რომ ჰიტლერი საქართველოს საბჭოთა უღლისგან გაათავისუფლებდა, მეორე ნაწილი, რომელშიც ჩვენი ოჯახი აღმოჩნდა, აღარ მეგობრობდა გრ. რობაქიძესთან და თვით ჩემ ნათლია მათე კერესელიძესთან, რომელიც გერმანულ ჟარში მოხალისედ ჩაწერა, იქამდე რომ საქართველოს ტერიტორიაზე პარაშუტით დაეშვა. იქ იგი დააკავეს და რუსეთის საკონცენტრაციო ბანაკში გაამწესეს.

1939 წლის აგვისტოში მამა მიწვეულ იქნა შეფილდში, ბრიტანეთის შავი მეტალურგიის მესვეურთა საბჭოზე და იქ გაირკვა, რომ ჰიტლერი უკვე ომს იწყებდა. მამა ბერლინში 25 აგვისტოს დაბრუნდა და დედას განუცხადა, რომ იმავე საღამოს მილანში უნდა გამგზავრებულიყო, ვინაიდან "სიმენსის"

იტალიურ ფილიალში ბევრი საქმე ჰქონდა და დედა დაარწმუნა, ჩემს სამინელებას იტალიაში უკეთ გადავიტანთ, ვიდრე გერმანიაშით. ვინაიდან ჩვენ მოქალაქეობა არ გაგვაჩნდა, ანუ გვქონდა პასპორტი მოქალაქეობის გარეშე (Nansen), შესაძლებლობა მოგვეცა, 1940 წლის აპრილში იტალიელი მეგობრების დახმარებით ადვილად გადაგველახა საზღვარი. ასე მოვესწარი ომის ორჯერ გამოცხადებას (გერმანიაში და იტალიაში) და სამუდამოდ დავრჩი მილანში.

იტალიაში როცა ჩავედით, საქართველოს შესახებ არავინ არაფერი იცოდა და რომ ვამბობდით ქართველები ვართო, ამერიკელებიო? – გვეკითხებოდნენ. მაშინ, მახსოვს ორი თოჯინა ქართულ სამოსში გამოვაწყვე, ყველგან დავატარებდი და ვაჩვენებდი, როგორები იყვნენ ქართველები, რომ ამერიკელებთან საერთო არაფერი ჰქონდათ.

მერე, როდესაც უნივერსიტეტში ლიტერატურის პროფესორი გავხდი, შევუდექი ქართველების სიძის რუსი მწერლის ა. გრიბოედოვის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესწავლას. გამოვიკვლიე მისი დაუმთავრებელი ნაწარმოები "ქართული ღამე", რომანტიკული ჰიმნი ქართული ღამის მშვენიერების შესახებ. მოგვიანებით შევუდექი თემას დიდი რუსი მწერლების – პუშკინის, ლერმონტოვის, ტოლსტოის, პასტერნაკის შემოქმედებაში საქართველოს გავლენის შესახებ. თუმცა თავად საქართველო მხოლოდ 1963 წელს გავიცანი, როდესაც მოსკოვში სასწავლებლად ვიმყოფებოდი. დიდი ხნის მცდელობისა და წვალების შემდეგ ნება დამრთეს, ჩემი სამშობლო მენახა. ჩემმა ნათესავებმა მალულად, მეგობრების დახმარებითა და ხელშეწყობით, როგორც "ჩორნი ტოვარ", ისე მომატარეს საქართველო.

წლების მანძილზე, ვიდრე დედა გარდაიცვლებოდა (1973 წ.), გარკვეული ხნით პარიზში ჩავდიოდი ქართველ მეგობრებთან. მაშინ ჯერ კიდევ, ასე თუ ისე, ქართულად საუბრის წარმართვა შემეძლო. პარიზში ვხვდებოდი მხატვარ ვერა ფაღავას, რომლის ოჯახი ჩვენსავით ქუთაისიდან იყო. იგი ბრწყინვალე პიროვნება გახლდათ, ჩვენც გვეწვია მილანში, სადაც დროდადრო სხვა პარიზელი მეგობრებიც გვსტუმრობდნენ.

1970 წელს ერთმა ჩემმა სტუდენტმა გამაცნო არქიტექტორი ადრიანო ალპაგო ნოველლო, რომელსაც სომხური არქიტექტურის შესწავლის შემდეგ გადაეწყვიტა მეზობელი საქართველოს ხელოვნებასა და არქიტექტურას გაცნობოდა. ალპაგომ შემომთავაზა მის მიერ საქართველოში ჩატარებულ კვლევაში მიმეღო მონაწილეობა, ასე მოვიარე თითქმის ყველა რეგიონი და დავათვალიერე საქართველოს თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ძეგლი.

1973 წელს აკადემიკოს ვ. ბერიძეს, იმჟამად ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორს, შევთავაზე იტალიაში ქართული ხელოვნების სიმპოზიუმი მოგვეწყო. ამ პროექტის განხორციელება 1974 წელს ბერგამოს უნივერსიტეტში შევძელით. მახსოვს, ვ. ბერიძემ მაშინ გამიმხილა, რომ ვერასოდეს წარმოიდგენდა თუ მოვახერხებდით სიმპოზიუმის მოწყობას მორყეული საბჭოთა ავტობუსით.

სიმპოზიუმის მოწყობაში დიდად დამეხმარნენ ჩემი სტუდენტები და ასისტენტები, რომლებიც იმთავითვე საქართველოს დიდ მეგობრებად იქცნენ. პარიზიდან, ბრიუსელიდან და ამერიკიდან ჩამოსულმა ქართველებმა განაცხადეს, რომ ეს იყო პირველი დიდი ქართული მოვლენა დასავლეთში. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ამ პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმში

მონაწილეობა ათმა ქართველმა მიიღო. თუ კარგად მახსოვს, ესენი იყვნენ: ვ. ბერიძე, ე. პრივალოვა, თ. ვირსალაძე, გ. ჟღენტი, ო. ლორთქიფანიძე, გ. ალიბეგაშვილი, რ. კენია, ვ. ცინცაძე, თ. ყაუხჩიშვილი. საგანგებოდ გამართული ბანკეტის თამადა იყო ჩემი ძმა გუგული, პავიის უნივერსიტეტში მოღვაწე ექიმი. მაშინ გადაწყდა, რომ მსგავს სიმპოზიუმებს ყოველ სამ წელიწადში მოვაწყობდით და მართლაც, მომდევნო, 1977 წელს, საერთო ძალებით თბილისში ჩავატარეთ. სულ ექვსი სიმპოზიუმის ჩატარება მოვახერხეთ – სამი საქართველოში და სამი იტალიაში. მეორე იტალიური სიმპოზიუმი ქ. ბარის უნივერსიტეტში მოვაწყვეთ; საბჭოთა დელეგაციას რომში დავხვდით და არაერთი ღირსშესანიშნავი ისტორიული ძეგლი დავათვალიერებინეთ.

ხელოვნების პირველსა და მეორე სიმპოზიუმებს შორის ვენეციის უნივერსიტეტის სწავლულებთან ერთად ბერგამოში ჩავატარეთ კავკასიოლოგიური ლინგვისტიკის სიმპოზიუმი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო ათმა სომეხმა და ამავე რაოდენობის ქართველმა მეცნიერმა. ვენეციელებმა ლუიჯი მაგაროტოს თაოსნობით, თავის მხრივ, ერთი შეხვედრა კავკასიას მიუძღვნეს და ჩვენც მიგვიწვიეს. მახსენდება, ბერგამოელმა ლელიო პაგანიმ წარმოადგინა საქართველოს უძველესი გეოგრაფიული რუკები, რამაც თავისი სილამაზით უდიდესი შთაბეჭდილება დატოვა. ყოველ შეკრებაზე განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა XVII და XVIII საუკუნეებში საქართველოში მოღვაწე იტალიელი კათოლიკე მისიონერების თემას, რის შესახებაც ცნობები ვატიკანის "პროპაგანდა ფიდეს" არქივებშია დაცული. ამასთან დაკავშირებით საგანგებო ყურადღება დაეთმო ვატიკანის სტამბის მიერ 1643 წელს გამოცემულ ფრანჩესკო მაჯიოს მიერ შედგენილ ქართული ენის გრამატიკას.

1970-იან წლებში ალპაგო ნოველომ იტალიაში მოაწყო ქართული არქიტექტურის ამსახველი ფოტოსურათების გამოფენა, რომელიც ერთგვარ გზამკვლევად იქცა და არაერთ ქალაქში – ლეჩეში, ტურინში, ფლორენციაში – გამოიფინა. ალპაგო არქიტექტურაზე საუბრობდა, მე კი ქართულ კულტურასა და ისტორიაზე. ამ მნიშვნელოვანი მოვლენის შედეგად დაარსდა ქართული არქიტექტურის შემსწავლელი ცენტრი.

სამწუხაროდ, საბჭოთა კავშირის დაშლასთან ერთად, რასაც ალპაგო ნოველოს ჯანმრთელობის გაუარესებაც დაემთხვა და თბილისშიც სამოქალაქო ომის შედეგად ხელოვნების ინსტიტუტი განადგურდა, ჩვენც აღარ გვქონდა ეკონომიკური შესაძლებლობა ქართველები მოგვეწვია, ვინაიდან მათი მგზავრობის თანხა უნდა გადაგვეხადა, როცა ადრე მათ სახელმწიფო აფინანსებდა. დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობას მსგავსი სიმპოზიუმების ჩასატარებლად სახსრები არ გააჩნდა. მაგრამ რისმაგ გორდეზიანმა მაინც მოახერხა და ალპაგო ნოველო თბილისის უნივერსიტეტის მიერ ორგანიზებულ ქართული კულტურის სიმპოზიუმზე მიიწვია. თუ არ ვცდები, 1995 წელი იდგა. ალპაგომ სიმპოზიუმზე წარადგინა თავისი ახალი ნაშრომი საქართველოს შესახებ და პარკინსონით მძიმედ დაავადებულმა ხელოვნების დანგრეულ ინსტიტუტს საჩუქრად უამრავი წიგნი ჩაუტანა.

ჩემი სამეცნიერო მოღვაწეობის პერიოდში საფუძვლიანად გამოვიკვლიე ცხოვრება და შემოქმედება სამი რუსი მოაზროვნისა პავლე ფლორენსკის, ვლადიმერ ერნისა და ალ. ელჩანინოვისა – რომლებიც თანაკლასელები იყვნენ თბილისის II გიმნაზიაში (დღევანდელი განათლების სამინისტრო).

ალ. ელჩანინოვი რუსეთში სწავლის გასრულების შემდეგ თბილისში! დაბრუნდა და უახლეს პედაგოგიურ მეთოდზე დაყრდნობით თბილისის ქალთა გიმნაზიაში განაგრძო მასწავლებლობა; რევოლუციის შემდეგ საფრანგეთში გაიქცა, მღვდელი გახდა და უდიდესი პატივისცემით სარგებლობდა; ცოლად შეირთო საქართველოში დაბადებული რუსი და მათი მიწერ-მოწერა, ისევე როგორც ერნისა ცოლისადმი, რევოლუციამდელი საქართველოს შესახებ უძვირფასეს დოკუმენტს წარმოადგენს.

ერნი გამორჩეული ფილოსოფოსი იყო და ახალგაზრდა გარდაიცვალა. იგი არდადეგებზე ყოველთვის საქართველოში ბრუნდებოდა, რამდენადაც ცოლ-შვილი იქ ცხოვრობდა. ერნი გახლავთ პირველი ბიოგრაფი XVIII საუკუნის რუს-უკრაინელი ფილოსოფოსისა გ. სკოვოროდასი (1722-1794). მოგვიანებით იტალიაში სასწავლებლად გამოხულმა შეისწავლა XX საუკუნის ფილოსოფოსები როზმინი და ჯიორდანო და დაგვიტოვა მნიშვნელოვანი და ძალზე საინტერესო ცნობები კატაკომბებისა და იტალიელი ფილოსოფოსების შესახებ.

ბოლოხანს შეისწავლე ფლორენსკის ურთიერთობა საქართველოსთან. ამჟამად ჩვენთვის ცნობილია მისი წერილები გულაგის შესახებ, რომლებიც მოწმობენ, თუ რამდენად იყო მის სულში შენივთებული ჩვენი ქვეყანა. ბანაკში იგი ქართველებს შეხვედრია, მათი დახმარებით ხელახლა ალაპარაკებულა ქართულად. შვილებისადმი მიძღვნილ წერილებში არაერთხელ ახსენებს საქართველოში გატარებულ დღეებს, ხაზს უსვამს, რომ მუდამ ცდილობდა არდადეგებზე საქართველოში დაბრუნებას, რაც მოსკოვის უნივერსიტეტში მათემატიკას სწავლობდა. ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა ერთი რამ: XX საუკუნის დასაწყისში მატარებლით მგზავრობას ხუთი დღე სჭირდებოდა თბილისამდე და კიდევ ხუთი – უკანა გზაზე, თანაც აუტანელ პირობებში, ერთხელ კი იგი შეცდომით სხვა მატარებელში ჩამჯდარა. ღირსსახსოვარია ბავშვობაში ბათუმში გატარებული დღეები; ასევე, მისი ნაამბობი ქუთაისის, ბაგრატის ტაძრის შესახებ, რომელიც უკანასკნელი სასკოლო არდადეგების დროს დაუთვალიერებია 1899 წელს მამასთან ერთად ქუთაისში ყოფნის დროს; მისი მამაც საქართველოში დაიბადა და იქვე გზებისა და რკინიგზის მშენებელ ინჟინრად მუშაობდა.

უკანასკნელ პერიოდში, რომ იტყვიან, "არქეოლოგად" ვიქეცი იტალიაში მცხოვრები ქართველების "აღმოსაჩენად", რადგან დიდი სურვილი მაქვს ჩვენი სათესლეში ჩამოვაყალიბოთ, ამის საფუძველი უკვე არსებობს – სამი წელია ტრადიციად გაქცეთ ქ. მილანში ნინოობის ფარით მასშტაბით აღნიშვნა, რომელზეც წარმოვადგენთ სამეცნიერო ნაშრომებს, ქართულ კულტურას, მუსიკას, პოეზიას, სამზარეულოს და არა მხოლოდ ჩვენ, ქართული კულტურის მესვეური იტალიელებიც სიამოვნებით ელვიან დღესასწაულის ღირსეულად ჩატარებისთვის, სწორედ მათთან ერთად ამჟამად ვამზადებთ იტალია-საქართველოს ასოციაციის პროექტს.

Nino Kaukhchishvili
A Minor Memoir

Published is a minor oral memoir of the Prof. Nino Kaukhchishvili, which was prepared for press by Mrs. Nunu Geladze.

ნინო ყაუხჩიშვილი

90 წლის ასაკში გარდაიცვალა ნინო ყაუხჩიშვილი, იტალიელი მკვნიერი, ქართული კულტურის დიდი ქომაგი. ცნობა მისი გარდაცვალების შესახებ თითქოს მოულოდნელიც იყო ჩვენთვის, ალბათ, იმიტომ, რომ მისი დაუცხრომელი ენერგია და აქტივობა დაუშრეტელი გვეგონა. მან პირნათლად მოიხადა ვალი იმ ქვეყნის წინაშე, სადაც იცხოვრა, იღვაწა და კეთილი სახელიც დატოვა. ჩვენთვის, ქართველებისთვის ისიც იქნებოდა საამაყოდ, რომ ასეთი ღვაწლმოსილი ადამიანი, რომელიც დიდი პატივისცემით და სიყვარულით სარგებლობდა იქ, იმ უცხო ქვეყანაში, წარმოშობით ქართველი იყო. მისი წარმატებული საქმიანობა არც იყო გასაკვირი, იგი გამორჩეული ოჯახიდან იყო – მამა, მიხეილ ყაუხჩიშვილი გამოჩენილი, ბიძა, კარგად ცნობილი მკვნიერი სიმონ ყაუხჩიშვილი, ბიძაშვილი – ნინებული მკვლევარი თინა ყაუხჩიშვილი. განსაკუთრებით ამაღელვებელია ჩვენთვის ის, რომ ასეთი ახლობელი აღმოჩნდა მისთვის ქართული მიწა – ის ხომ უცხოეთში დაიბადა, მთელი ცხოვრება სხვა სამყაროში გაატარა, დედაც რუსი ჰყავდა და სპეციალობითაც რუსული ლიტერატურის სწავლებით იყო დაკავებული. მისი დამოკიდებულება საქართველოს მიმართ არ იყო უბრალოდ ინტერესი და თუნდაც მხოლოდ ინსტიქტური მისწრაფება ამ მიმზიდველი ქვეყნის მიმართ. ეს იყო ქმედითი სიყვარული და თავგამოდება, დაუოკებელი სურვილი მისთვის რაღაცის კეთებისა. და მან შესძლო დიდი სამსახური გაეწია ქართული კულტურისათვის. იტალიელ მეგობართან ერთად მან სამოცდაათიან წლებში მჭიდრო კავშირი დაამყარა გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტთან და მის ხელმძღვანელთან, გახტანგ ბერიძესთან, რის შედეგადაც მოხერხდა ქართული ხელოვნების საერთაშორისო ასპარეზზე გატანა. იტალიურ-ქართულ თანამშრომლობაში ნინო ყაუხჩიშვილს "ლოკომოტივადაც" კი მოიხსენიებდნენ, მას არ გამოუტოვებია არც ერთი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რომელიც წინა საუკუნის 70-80-იან წლებში ეწყობოდა იტალიასა და საქართველოში, ყოველთვის გამოდიოდა სიტყვითაც და მოხსენებითაც. ჩანდა, როგორ ეამაყებოდა მას ქართული ხელოვნების წარმოჩენა იმ ხალხის წინაშე, რომელიც აღფრთოვანებას არ მალავდა მათ მიერ თითქოს ახლად აღმოჩენილი ქართული კულტურით. ძნელია გააკვირვო თუნდაც იტალიელი შედევრებით თუ მაღალი მიღწევებით ხელოვნების დარგში. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი ეს სიმპოზიუმი ნამდვილი ზეიმი იყო. ნინო ყაუხჩიშვილის როლი ამ ზეიმის შექმნაში არ განისაზღვრებოდა მარტო ორგანიზაციული საკითხების მოგვარებით, იქ, იტალიაში, ის გვმასპინძლობდა ნამდვილი ქართული სტუმართმოყვარეობით. მისი სახლის უშუალო და მყუდრო გარემოში ჩვენ თავისუფლად ვგრძნობდით თავს. მკაცრი გარეგნობის პატარა ქალი, ნახრინწყული ბოხი ხმით, საოცრად თბილი და ახლობელი გახდა ჩვენთვის – ჩვენი ნინი, როგორც მას ვეძახდით, ნინი რომ არა, რა თქმა უნდა, სხვა ჩვენი იტალიელი მეგობრებიც, ჩვენ, "საბჭოთა" მკვნიერებს ბევრი საინტერესო რამ უნახავი დაგვრჩებოდა და ეთქით საკითხებშიც გარკვეული პრობლემები

ხოგჯერ გარდუვალი გახდებოდა.

ძალიან ცოცხალი, მოძრავი, სათქარი ენერგიისა და ტემპერამენტის პატრონი, ის იტალიელიც იყო და ქართველიც. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულად არ მეტყველებდა და არც საქართველოში უცხოერთა, განეტიკურად მოსდგამდა სათქარი სიყვარული ამ ქვეყნისადმი. ეს მან საქმითაც დაამტკიცა, და ესაა სწორედ ნამდვილი პატრიოტობა, რომელიც შიგნით, სულში დევის და რომელიც ქვეყნისთვის გაწეულ მცირე თუ დიდ სამსახურში გამოიხატება.

ამიტომ არც არავის გაჰკვირვებია, როცა 2009 წელს ფლორენციაში მოწყობილ ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმის მე შაიბაში ქალბატონი ნინი ისევე აქტიურად ღებულობდა მონაწილეობას, როგორც 30 წლის წინ – ესწრებოდა ყველა სხდომას და უკომენტაროდ არ ტოვებდა არც ერთ მოხსენებას. მისი მონაწილეობა იყო ჭეშმარიტი დასტური ამ სიმპოზიუმების ჩატარების ტრადიციის უწყვეტობისა.

მით უფრო დიდი მწუხარებით შევიტყვეთ მისი გარდაცვალების ამბავი, მით უფრო მძაფრად განვიცადეთ ეს დანაკლისი და მით უფრო მეტად დავრწმუნდით, რომ ნინო ყაუხჩიშვილის სახელი მუდამ ფასეული და ახლობელი იქნება ქართული საზოგადოებისთვის.

Leila Khuskivadze
Nino Kaukhchishvili

Author presents her memoires of Nino Kaukhchishvili (1920-2010), Professor of the Bergamo University, who had spared no efforts for the promotion of the Georgian culture and art in the West Europe.

ნინო ყაუხჩიშვილი. 1977 წელი

ნინო ყაუხჩიშვილი. თბილისელ კოლეგებთან.
1977 წელი

ნინო ყაუხჩიშვილი. თბილისი 2010 წელი

ინგა ლორთქიფანიძე

ვამეყ დადიანის ეგვტერის მოხატულობა ხობში*

ხობის სამონასტრო ანსამბლი შესწავლილი იქნა გასული საუკუნის 40-იან წლებში ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელთა მიერ (ვახტანგ ბერიძე, ლევან რჩეულიშვილი, რენე შმერლინგი, თინათინ ვირსალაძე) უნდა მომზადებულიყო დიდი სამეცნიერო ნაშრომი, რომლის ავტორებს შემდეგნაირად იყოფდნენ სამუშაოს: ვახტანგ ბერიძეს უნდა დაეწერა ხობის ტაძრის ისტორია, ლევან რჩეულიშვილს უნდა შეესწავლა მისი არქიტექტურა, რენე შმერლინგს – არქიტექტურული დეკორი, თინათინ ვირსალაძეს კი – კედლის მხატვრობა.

სხვადასხვა მიზეზთა გამო ხობის მონასტრისადმი მიძღვნილი ეს შრომა ვერ მომზადდა და ვერ გამოიცა. ცნობილია,რომ თინათინ ვირსალაძემ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის I სამეცნიერო სესიაზე,1946 წელს,წაიკითხა მოხსენება – "შერგილ დადიანის მოხატულობა ხობში".[1] გავიდა დრო და 1973 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალ "მაცნე"-ში დაიბეჭდა ვახტანგ ბერიძის სტატია "ხობის ტაძრის ისტორიისათვის"[2] – ბრწყინვალე ნაშრომი,რომელსაც უდიდესი ინტერესით წაიკითხავს არამარტო სპეციალისტი, არამედ ჩვენი ქვეყნის წარსულით დაინტერესებული ჩვეულებრივი მკითხველიც. ლ. რჩეულიშვილის არქივში შემორჩა მისი ნაშრომის ხელნაწერი (არცთუ დიდი მოცულობის, იგი დაიბეჭდა კიდეც[3]), სადაც ბატონი ლევი მსჯელობს ხობის ტაძრის არქიტექტურული სტილის შესახებ. ხოლო ქალბატონი თინას მოხსენება ინსტიტუტის I სესიაზე (მისი ხელნაწერიც დაცულია მეცნიერის არქივში), ახლო მომავალში გამოქვეყნდება**.

შემდგომში ქალბატონ თინას არაფერი გამოუქვეყნებია ხობის მოხატულობის შესახებ. მე-20 საუკუნის 70-იან წლებში მან შემომთავაზა მემუშავა ხობის ვამეყ დადიანის ეგვტერის მოხატულობაზე. ჩემი საკანდიდატო დისერტაცია

---

*დაიბეჭდა ჟურნალში "საქართველოს სიძველენი", 11, 2007.

1 თ. ვირსალაძე, შერგილ დადიანის მოხატულობა ხობში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის I სამეცნიერო სესია,თბ.,1946,თეზისებში. მის შესახებ. იხ.: Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, Москва, 1963, გვ. 276; В.Н. Лазарев, История византийской живописи, Т. 1, Москва, 1947, გვ. 183, 244-245, II გამოცემა, Москва, 1986, გვ. 183, 265 (227); J. Lafontaine-Dosogne, Monumental Painting, წიგნში: Art and Architecture in Medieval Georgia, Louvain-la-Neuve. 1980, გვ. 101; Г.В. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, გვ. 57-58; A. Volskaya, Gli alfresei, წიგნში: I tesori della Georgia, Milano, 1983, გვ. 102; T. Velmans, La peinture murale byzantine á la fin du Moyen Age. t. I, Paris, 1979, გვ. 217; B. Todić, Le programme décoratif des fresques dans la chapelle de Wameq Dadiani à Khobi et ses paralleles byzantine. Зограф, 20, Београд, 1989, გვ. 74-79; ქ. მიქელაძე, XIII-XIV საუკუნეების საძვალეთა მოხატულობის ზოგიერთი თავისებურება. ძველის მეგობარი, 1999, №3, გვ. 31-33. Инга Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тбилиси, 1992, 139-147; არის ცალკეული მოხსენებანი სხვა ნაშრომებშიც.

2 ვ. ბერიძე, ხობის ტაძრის ისტორიისათვის, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, 1973, №2, გვ. 72-102.

3 ლ. რჩეულიშვილი. ხობის ტაძრის პირველადი სახის გარჩევა, კრებულში: ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 253-266.

**წინამდებარე ნაშრომი ჭირნა ინგამ ბოლომდე ვერ მიიყვანა. მისი გამოსაცემად მომზადება დ.თუმანიშვილსა და ქ.მიქელაძეს ხვდა წილად (რედ.).

(ნაბახტეგის მოხატულობა), მისი ხელმძღვანელობით რომ დავიკავე დ. საერთოდ, ჩემი სამეცნიერო ინტერესები მიმართული იყო და არის იმ ეპოქისკენ, რომელსაც ამ ეგვტერის მოხატულობა განეკუთვნებოდა. მერე მიფიქრია ხოლმე, რატომ დათმო ქალბატონმა თინამ ასეთი მნიშვნელოვანი მოხატულობა, მით უმეტეს, რომ თავად მას ბევრი რამ ჰქონდა გაკეთებული XIV-XV საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის შესწავლის მიზნით. მაგრამ, როგორც ჩანს, ქალბატონ თინას გაუნელდა ინტერესი ხობის ტაძრის დანარჩენი, გვიანდელი მოხატულობებისადმი (XVI-XVII სს.). ვამეც დადიანის ეგვტერის მხატვრობაზე მან რაღაც ხანი იმუშავა, შემდეგ კი სხვა, უფრო მნიშვნელოვან პრობლემებზე გადაერთო (ატენის მოხატულობა, რომელსაც ის მრავალი წლის განმავლობაში სწავლობდა, მაცხვარიში, ზემო კრიხი, გელათი თუ სხვ.).

ასე იყო თუ ისე, ქალბატონი თინას წყალობით მე მომეცა საშუალება მემუშავა ვამეც დადიანის ეგვტერის მოხატულობაზე. 1978 წელს ჩემი სტატია მის შესახებ გამოქვეყნდა კრებულში "Средневековое искусство. Русь, Грузия» (მოსკოვი, 1978, გვ. 131-144). ახლახან დაიბეჭდა თუშა ხუსკივაძის წერილი, მიძღვნილი ხობის ტაძრის მოხატულობის XVII საუკუნის ფენისადმი. შარშან, ხობში ექსპედიციით ყოფნისას, მზია ჯანჯალიამ და ნანა კუპრაშვილმა მიაკვლიეს ხობის მოხატულობის თავდაპირველი ფენის აქამდე უცნობ ფრაგმენტებს.

ჩემი სტატიის გამოქვეყნებიდან თითქმის 30 წლის შემდეგ, კვლავ გაჩნდა საშუალება უკვე საქართველოში, ქართულ ენაზე გამოვაქვეყნო ნაშრომი ხობის ვამეც დადიანის ეგვტერის მოხატულობის შესახებ. რა თქმა უნდა, მას საფუძვლად დაედება ის, მოსკოვში ჩემი ახალგაზრდობის ჟამს გამოცემული შრომა, მაგრამ დიდი დროითი ინტერვალი იძლევა შესაძლებლობას ზოგი რამ ახლებურად, ახალი ხედვის საფუძველზე ითქვას. ისიც მეხარია, რომ შემიძლია კვლავ მივუბრუნდე ამ მშვენიერ ძეგლს და კვლავ აღმოვჩნდე იმ ატმოსფეროში, რომელიც საქართველოს მშვენიერ კუთხეში – ოდიშში იმ ეპოქაში სუფევდა

XIII საუკუნის დასასრულიდან ქართულ ეკლესიათა მოხატულობებში თავს იჩენს ნიშნები ახალი, პალეოლოგოსთა სტილისა, რომელიც ამ დროისათვის ფართოდ გავრცელდა არა მარტო ბიზანტიაში, არამედ იმ ქვეყნების ხელოვნებაში, რომელნიც ბიზანტიასთან იყო დაკავშირებული. ასეთ მოხატულობათა რიცხვს განეკუთვნება XIII-XIV საუკუნეების მიჯნაზე აგებული ხობის ტაძრის[4] ვამეც დადიანის მომცრო ეგვტერის ფრესკული მხატვრობაც.

ხობის ტაძრის უგუმბათო ნაგებობას, რომელიც, ვახტანგ ბერიძის თქმით, განსხვავდება საქართველოში გავრცელებული სხვა არქიტექტურული ტიპებისგან,[5] დასავლეთიდან და სამხრეთიდან ღია გალერეა ეკრა. XIV საუკუნის დასასრულს ოდიშ-სამეგრელოს მთავარმა, ვამეც დადიანმა (მთავრობის წლებში 1384-1396). სამხრეთით გაშლილი მინაშენის ღიობები ძლევამოსილი ლაშქრობიდან ჩამოტანილი ბიზანტიური მარმარილოს ფილებით ამოავსო და გააკეთა იგი ეგვტერად, თავისთვისა და თავისი ოჯახისთვის სამუდამო განსასვენებლად.

4 იხ. ე. ბერიძის დასახ. ნაშრომი.

5 იქვე, გვ. 72, შენ. 1.

ამის შესახებ ნაამბობია ვრცელ წარწერაში, რომელიც ეგვტერში შესასვლელი დასავლეთი კარის თავზე არის წარმოდგენილი, დღემდე საკმაოდ კარგადაა შემორჩენილი და ნათლად იკითხება. "ეს ასომთავრული წარწერა, რომლის ფრანგული თარგმანი პირველად დიუბუამ გამოაქვეყნა თავისი მოგზაურობის I წიგნში, ხოლო ორიგინალური ტექსტი, დიუბუასვე გადმონაწერის მიხედვით, ბროსემ, ყველაზე უკეთესად ექვთ. თაყაიშვილმა გამოსცა", წერს ვახტანგ ბერიძე.[6] დღეს შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე არსებითია თვით ბერიძისეული წაკითხვა და მთლიანად ამ წარწერის ანალიზი[7].

1. სახელითა ღვთისაითა ერისთავთ და მანდატურთ
2. უხუცესმან დადიანმან ვამეყ, მამისა მათისა [პატ]რ
3. ონისა ერისთავთერისთავისა დადიანისა გიორგისა შედეგად მიუჴდა ჯ.იქეთ (Sic!)
4. ურწმუნოებისა და ორგოულობისათჳს, რათამცა მოემსახოურა და სძლო
   [და] შ
5. ქოურაცხ და უჭმარ იქმნა მათი სიმაგრენი, გაგარი და უღაღნი. ყ
6. ოველნივე ძალითა მოირჭოჳნა, მრავალთა ჯ.იქეთისა პატრონთაგან მიუ
7. ვალი მოარბივნა, რაოდენნი მოეწყო, მათი მძევალი წამოასხნა
8. და სხვანი აოტნა და მაშინ მოილო სვეტნი და ფიქალნი ესენი მარმ
9. [ა] რილოსანი და მამა დედათა ლარნაკი და მისი და მარეხ გააერთ (Sic!), საუკუნომც არს ჴსენება მათი.

წინადადების ერთ ადგილს "მამა დედათა ლარნაკი და მისი და მარეხ გააერთ", ვ. ბერიძე "ცოტა არ იყოს ბუნდოვანს" უწოდებს (გვ. 80). თვით იგი, ე. თაყაიშვილზე და მ. ბროსეზე დაყრდნობით, წერს, ეს იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ვამეყმა ამ ეგვტერში თავისი მშობლების ნეშტი გადმოასვენა, ხოლო თავისი და თავისივე დის, მარეხის "ლარნაკი" გაართიანა. ჩემის აზრით, აქ საუბარი ვამეყის დაზე არ უნდა იყოს. სიტყვა "და" აქ კავშირად გვევლინება, რადგან აქ იგი "დობას" რომ აღნიშნავდეს, მაშინ დასასრულს "ჲ"-ტა უნდა იყოს – " დაჲ" ვინაიდან ჩვენ ვიცით, რომ ვამეყის ცოლს სახელად მარეხ ერქვა, მაშინ გამოვა, რომ ვამეყმა თავისთვის და თავისი ცოლის, მარეხისთვის, მოიწყო განსასვენებელი[8] და მშობლებიც აქ გადმოასვენა, მაგრამ იმის თქმა, საიდან

6 იქვე.გვ. 79. ამრიგად, წარწერა რამდენიმე ავტორს აქვს გამოქვეყნებული: F. Dubois de Montpéreux, Voyage autour du Caucase. t. I, Paris, 1839. გვ. 76-77; M. Brosset, Explications de divérses inscriptions georgiennes, armennienes et gréques. Memoires de l'Academie imperiale des Sciences de SPB, VIe serie, t. IV, livrasion, SPB, 1839, გვ. 403; თ. ჟორდანია, ქრონიკები, წ. II, ტფ. 1897, გვ. 339-340; ექვთ. თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წ. II, ტფ. 1914, გვ. 133; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 77-80; თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ., 1951, გვ. 76 (თ. ყაუხჩიშვილი ვამეყ დადიანის ეგვტერს მოიხსენიებს როგორც ჩრდილო-აღმოსავლეთის, სინამდვილეში იგი – სამხრეთითაა); თ. ბერაძე, "გაგარის" და "უღაღის" განმარტებისათვის. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე. ისტორიის 1973, № 1, გვ. 122-123; **И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха**, გვ. 140-141, 188 (შენ. 3).

7 წარწერის სრული ტექსტი იხ., ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი

8 დღეს ეგვტერში რაიმე საფლავი არ ჩანს, მაგრამ არსებობს ლევან II დადიანისა და აფხაზეთის

გადმოასვენა მან ისინი, სად იყვნენ ისინი დასაფლავებული, ჯერჯერობით-ძნელია, ვ. ბერიძეს იქვე მოყავს ოთხსტრიქონიანი წარწერის შემორჩენილი ფრაგმენტები ვამეყის ცოლის გამოსახულების თავთან ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე: თ. ფ. მარ. .შსდნ.

აქ ცხადია – [დედო]ფ[ალი] მარ[ეხ] შე[იწყალო]ს ღ[მერთმა]ნ" რაც ადასტურებს, რომ "მარეხ" სწორედ მისი სახელია.

მიუხედავად იმისა, რომ ვამეყ დადიანის შესახებ ბევრი ცნობა არაა შემორჩენილი, რაც შემორჩა, მაინც გვაფიქრებინებს, რომ იგი თავისი დროის მნიშვნელოვან პოლიტიკურ ფიგურას წარმოადგენდა. ფაქტიურად იგი დამოუკიდებლად მართავს თავის სამთავროს; ამავე დროს, ატარებს მანდატურთუხუცესის წოდებას და, ალბათ, ღირსეულად ასრულებს თავის მოვალეობას. თუმცა, ამასთანავე, მართავს დამოუკიდებელ სამხედრო ლაშქრობებს, ჭრის მონეტას – 1927 წელს ხობში აღმოაჩინეს ბიზანტიური ასპრების ტიპის მონეტა რომლის revers-ზე მამაკაცის პორტრეტია, ხოლო მის ქვემოთ ასომთავრული წარწერა "ვამეყ" ნუმიზმატები თვლიან, რომ ეს სწორედ ვამეყ I დადიანის გამოსახულებაა.[9] წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ინტერიერში ვამეყი და მისი მეუღლე ქართველ მეფეთა სამოსელის მსგავს ნაცმულობაში არიან, რომლებსაც ქართველი მეფეები, თავის მხრივ, ბიზანტიის სამეფო კარს ესესხნენ.[10] თუმცა მისი ქმედებით, შემორჩენილი წარწერებით ჩანს, რომ იგი ცენტრალური ხელისუფლების ერთგულია (კერძოდ, ფრესკების წარწერებში ვამეყ დადიანი ყოველთვის მოიხსენიება როგორც მანდატურთუხუცესი)

ეს იყო გონივრული პოლიტიკური ქმედება, რომელიც არა მარტო ზოგადად ეროვნულ ინტერესებს ექვემდებარებოდა, არამედ, პირადი ინტერესებითაც იყო შეპირობებული. მისთვის, ალბათ, უფრო უპრიანი იყო დამორჩილებოდა ერთიანი საქართველოს ხელისუფალს, ვიდრე მეფის ტიტულის მაძიებელ მეზობელ მმართველთა ინტერესები გაეზიარებინა. ამიტომაც იყო, რომ როცა იმერეთის მთავარი სრულიად საქართველოს მეფეს აუჯანყდა, ვამეყმა საერთო-ეროვნული ინტერესები დააყენა წინა პლანზე.

წალენჯიხაში ვამეყის პორტრეტის მცირე ფრაგმენტებიღა შემორჩა, მაგრამ ხობში იგი საკმაოდ კარგადაა შემონახული და მასზე კარგად ჩანს (მიუხედავად გამოსახულების გარკვეული პირობითობისა),მისი არაორდინარული

კათოლიკოსის მაქსიმეს დროის სიგელი, სადაც ვიცით, რომ 1639-1657 წწ-ში ვამეყის საფლავი ნამდვილად აქ ყოფილა – იხ. **С.С. Какабадзе, Грузинские документы Института народов Азии АНСССР, Москва, 1967**, გვ. 174-175. სხვათა შორის, თ. ბერაძის ზემოთ ნახსენები ნაშრომის წყალობით გასაგები ხდება წარწერის კიდევ ერთი ნაკლებად გასაგები ადგილიც "მათი სამაგრენი, გაგარი და ულაწნი" (იგი, თუმცა, ვ. ბერიძესაც დაახლოებით ასე აქვს ახსნილი – დასახ. ნაშრ., გვ. 79-80, შენ 22). რადგან "ულალი" ს.ს. ორბელიანის მიხედვით, "ძნელად სავალს", "გაგარი" "ადვილად სავალს, გასავლელს" უნდა ნიშნავდეს. წარწერის ეს მონაკვეთი კი ისე უნდა გავიგოთ, რომ ვამეყმა ""უჭმარ ქმნა" ჯიქეთის სამაგრეები, ადვილად მისადგომიც და მიუვალნიც.

9 ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941, გვ. 90, **Д. Капанадзе, Так называемые грузинские подражания трепезундским аспрам. Византийский Временник,** ტ. III, გვ. 209, მისივე, **Грузинская нумизматика, Москва, 1955**, გვ. 97; თ. აბრამიშვილი, XIII-XIV საუკუნეების ქართული მონეტები, თბ., 1959, გვ. 100-109; მისივე. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ტრაპიზუნტული ასპრების და დასავლეთ ქართული მონეტების (ქორმანეული) კატალოგი, თბ., 1984, გვ. 21.

10 ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმი (VI-XIV საუკუნეები), თბ., 1964, გვ. 45-47.

სახე და, გარკვეულწილად, შეიძლება ითქვას, ნატურაც.

ვამეყი და მისი მეულლე მარეხი გამოსახულნი არიან ეგვტერის ჩრდილოეთ კედელზე, მის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, დეკორატიული თაღის ქვეშ. უნდა ვიფარაუდოთ, რომ მათ შემდეგ, ცენტრალური თაღის ქვეშ მისი მშობლები იქნებოდნენ წარმოდგენილი. მათი გამოსახულება არ შემორჩა, ისევე როგორც არ შემორჩენილა ქვედა რეგისტრში გამოხატული სხვა ფიგურებიც. თუმცა ჩრდილოეთი კედლის დარჩენილ ორ თაღში ქტიტორთა პორტრეტების ნაშთებია, სამხრეთი კედლის შუა და აღმოსავლეთ თაღებში კი წმ. მეომართა ხატებების ნარჩენები.

წალენჯიხისგან განსხვავებით, სადაც დონატორები სამეფო, საიმპერატორო სამოსელში არიან გამოსახულნი, აქ, ხიბში ისინი უფრო მოკრძალებულ, მაგრამ იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელ, დიდებულთა გრძელ სამოსში წარმოგვიდგებიან. გრძელი კაბის ზემოთ მათ მხრებს ოქროთი, ბეწვით და თვალმარგალიტით მორთული მოსასხამები ამკობს. მარეხის სამოსელს გრძელი, ე. წ. "ცრუ" სახელოები აქვს, რომლებიც თითქმის მიწამდე დადის. ვამეყის მეულლეს თავზე გვირგვინი ადგას, თავად ვამეყს კი მაღალი, ხარისხბრი ბეწვით გაწყობილი ქუდი ხურავს. რაოდენი ხიბლი და მიმზიდველობა ახლავს ვამეყის ახალგაზრდა მეულლის სახეს, მის თხელ კისერზე ამაყად ამართულ თავს, ფართოდ გახელილ თვალებს, რომლებსაც მაღლა აზიდული წარბების რკალები ადგას. ერთი მათგანი ცოტათი უფრო მაღლაა აწეული და ამით სახეს თითქოს სიცოცხლე, ადამიანურობის ელემენტი ემატება. იგი გულუბრყვილო – მომლოდინე თვალებით უმზერს მაყურებელს, მისი და მსოფლიოს მზერა ჰკვეთს ერთმანეთს. მის გვერდით წარმოდგენილი ვამეყ დადიანი – მკაცრი, ცხოვრებაში გამობრძმედილი პიროვნებაა. მისი ფიგურა დეკორატიული თაღის ცენტრშია, ხოლო მარეხი ამის გამო და, ალბათ, სინამდვილეშიც უფრო პატარაა. ორივე ამ ფაქტორის გამო იქმნება ილუზია, რომ ვამეყი მარეხს საკურთხევლისკენ მიუძღვება, მისი როლის გამოყოფა ასახავს ვამეყის ძლიერი პიროვნების იმ ხატს, რომელიც შემორჩენილი მწერი ისტორიული ცნობებით იკვეთება.

ეგვტერი (სურ. 1) წაგრძელებული ფორმის, ცილინდრული კამარით გადახურული, დაბალი სწორკუთხა სადგომია, აღმოსავლეთით მას საკურთხევლის აფსიდი ეკვრის. ორი საბჯენი თაღი, პილასტრებსა და სვეტებს რომ ეყრდნობა, შიდა სივრცეს სამ თანაბარ ნაწილად ჰყოფს; ჩრდილოეთ კედელს დეკორატიული თაღნარი ამკობს, რომელიც სამხრეთი კედლის ოდესღაც ღია არკადას შეესაბამება.

მოხატულობის კომპოზიციური აგება სრულად შეესაბამება სათაყვის არქიტექტურულ დანაწევრებას – იგი ორ რეგისტრად იყოფა, ერთი კამარის ფარგლებშია განთავსებული, მეორე კი კედელს ფარავს. გამყოფი ჰორიზონტალის როლს ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე დეკორატიული თაღები ასრულებს. მხატვრობა, რომელიც ოდესღაც მთლიანად ამკობდა ამ მოკრძალებულ სათაყვის (დაახლ. 10-12 კვ.მ.) დროის განმავლობაში ძლიერ დაზიანდა.

საკურთხევლის კონქში წარმოდგენილია საყდარზე მჯდომი ღმრთისმშობელი ყრმითა და ანგელოზებით; ქვედა რეგისტრში ეკლესიის

მამები უნდა ყოფილიყვნენ გამოსახული. დასავლეთ კედელზე, კარის თავზე — "ვედრების" ნაშთებია. კამარაში ვნებათა ციკლის სცენებია – ჯვარცმა (სურ. 4), გარდამოხსნა, საფლავად დადება, შესვენებული ქრისტე, მენელსაცხებლე დედანი, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა. ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, როგორც ვიცით, თაღს ქვეშ ქრისტეა – ვამეც დადიანი მეუღლითურთ. პილასტრებზე, დეკორატიული და საბჯენი თაღების შიდა პირზე წმინდანებია წარმოდგენილი – მთელი ტანით ან ნახევარფიგურებად. პილასტრების გვერდით წახნაგებზე მარმარილოს იმიტაციას ვხედავთ; აქვეა საგანგებო ჩარჩოში ჩასმული (ფიგურული სცენებიდან) ორნამენტული მოტივები.

მოხატულობის პროგრამა გვარწმუნებს, რომ ის სადგომის დანიშნულებასთან ზუსტ შესაბამისობაშია მოყვანილი. ყველა სცენას მსხვერპლისა და აღდგომის თემა განმსჭვალავს. იკონოგრაფიულ თავისებურებათაგან, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს "ვედრება" დასავლეთით, შესასვლელი კარის თავზე. იგი, ამ შემთხვევაში, ალბათ, უნდა გავიგოთ როგორც განკითხვის დღის შეკუმშული (თუნდაც სიმბოლური) ვარიანტი – განკითხვის დღეს ხომ როგორც ბიზანტიურ, ასევე ქართულ ძეგლებში, ჩვეულებრივ, დასავლეთ კედელზე და მის მიმდებარე არეალშიც გამოსახავდნენ. ამავე დროს, "ვედრების" გამოხატვა, გარკვეულწილად, ეხმიანება აღგილობრივ იკონოგრაფიულ ტრადიციასაც. "ვედრება" – ქართველთათვის უსაყვარლესი, ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული თემაა.[11] მაგრამ მას, როგორც წესი, საკურთხეველში გამოსახავდნენ. ხობის შემთხვევაში საკურთხეველში ღმრთისმშობელი ერმით და ანგელოზებით ჩანაცვლა "ვედრების" და ამით წინ წამოიწია მეოხების თემა, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ღმრთისმშობლის ხატთანაა დაკავშირებული. ამდენად, საკურთხეველში ღმრთისმშობელი და მის vis á vis "ვედრება", განკითხვის დღის მიმანიშნებელი სიმბოლო, სრულად მოესადაგება ეგვტერის ფუნქციას, ისევე, როგორც აქ წარმოდგენილი ვნების ციკლის სცენები.

სცენათა იკონოგრაფია არ გამოირჩევა რაიმე განსაკუთრებული თავისებურებებით. იგი მეტნაკლებად ტრადიციულია და, ამავე დროს, შეესაბამება თავის ეპოქას, პალეოლოგოსთა ხანას. ვნების ციკლის აქ წარმოდგენილი სცენები საქართველოში წინა საუკუნეებშიც გვხვდება, საკმარისია მოვიგონოთ თუნდაც ყინწვისის, ტიმოთესუბნის, ბეთანიის თუ სხვა მოხატულობანი.[12] გამონაკლისია მხოლოდ კუბოში ჩასვენებული ქრისტე ბალდაქინის ქვეშ, რომელსაც ანგელოზები დასტირიან. XIV საუკუნემდე ამ კომპოზიციას ჩვენში არ ვხვდებით, ამ დროს და უფრო გვიან კი იგი საკმაოდ გავრცელებულია (წალენჯიხა, გელათი, ხობი).

ბიზანტიასა და ბიზანტიურ სამყაროში, როგორც ირკვევა, შესვენებული

---

11 იხ. ზემო კრიხის, იფრარის, ნაკოფარის, წყირმის, იფხის, მაცხვარიშისა და სხვ. მოხატულობანი – მათ შესახებ: Т.Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. ქართული ხელოვნება, 4, თბ., 1955, გვ. 189, ნახ. 1, ტაბ. 59; Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-Крихи, ქართული ხელოვნება, 6-А, თბ., 1963, გვ. 121, ტაბ. 47; Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тбилиси, 1966, გვ. 9, 53, ნახ. 1,9, ტაბ. 1, 38; მათივე, Живописная школа Сванети, Тбилиси 1983, გვ. 24, 33, 79, ნახ. 7, 11, 19; ტაბ. 14, 50; Н.А. Аладашвили, Композиция алтарной конхи в живописи Сванети. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983.

12 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тбилиси, 1980, გვ. 62-82, 210-218.

ქრისტე სარეცელზე უკვე XIII საუკუნის შუა ხანიდან ჩნდება,[13] ჩვენში კი-ის სცენის უადრესი შემორჩენილი ნიმუში ხიბის 1384-1396 წლების ეგვტერშია დაცული. მაგრამ ეს არ გვაიძულებს ვთქვათ, რომ XIII საუკუნეში ჩვენთან ეს სცენა არ გამოისახებოდა. ხომ შეიძლება ვიფიქროთ ასეც, რომ შესაძლოა, ყოფილა, მაგრამ დღემდე არ მოღწეულა? ისევე როგორც არ მოაღწია ჩვენამდე, ალბათ, მრავალმა მოხატულობამ, მრავალმა სცენამ ეს – საკმაოდ დასაშვები გარაუდია. თუმცა უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ეს სცენა ვამეც დადიანის ეგვტერის მოხატულობის რეპერტუარის ნაწილია. ის კი უძველესი, ზუსტად დათარიღებული ეგვტერია, საქართველოში რაც შემორჩა, საგანგებოდ მისთვის განკუთვნილი "საეგვტერო" პროგრამით. არის უფრო ძველი, ლასურიძეთა ეგვტერი საფარაში, რომელიც XIII საუკუნით, მისი ბოლოთი თარიღდება. მაგრამ ეს ეგვტერად გადაკეთებული სამრეკლოს პირველი სართულია, ხოლო აქ წარმოდგენილი სცენები "ჩვენლებრივი" ეკლესიის დეკორის შეკუმშულ ვარიანტს წარმოადგენს. XIII საუკუნის ბოლოსაა გელათის მთავარი ტაძრის ე. წ. დავით ნარინის ეგვტერის მხატვრობა, მაგრამ იგი თავისი ლაკონიზმით სრულიად განსხვავდება ხიბისა და სხვა განსასვენებელი ეგვტერებისგან. "საეგვტერო" პროგრამებში მთავარია მაცხოვნებელი მსხვერპლის თემა, რომელზედაცაა დამოკიდებული აქ დასვენებულთა ხსნა-ცხოვნებაც[14]. ასევა ხიბშიც და ამ მხრივაც საგულისხმოა, შესვენებული ქრისტეს გამოსახულება – ის ისტორიული სცენების რიგშია ჩართული და ამდენად, ნარატიული ციკლის ნაწილია. ამავე დროს, შესაძლებელია, ქრისტე აქ საფლავში კი არა, ჩარდახიან ტრაპეზზე იყოს გამოსახული და, ამგვარად, ევქარისტიული შინაარსის მატარებელიცაა[15] და ასევე ხსნაზე მიგვითითებს, ე. ი. თანადროულად სიმბოლური ხასიათისაც არის.

XIV საუკუნის დამლევს ვამეც დადიანს ჩამოუყავს წალენჯიხის საპისკოპოსო ტაძრის მოსახატად კონსტანტინოპოლელი მხატვარი კირ მანუელ ევგენიკოსი. სწორედ ამ ოსტატმა ან მისმა თანმხლებმა მხატვარმა მოხატა უთუოდ ეს ეგვტერი. ამის გარაუდის გამოთქმის უფლებას გვაძლევს არა მარტო ეგვტერის შემკულობის სრულიად ბიზანტიური პროგრამა,[16] მხატვრობის სტილიც – სახეთა წერის მანერა, ფერის დამუშავება, მოძრაობის ხასიათი და სხვ.

უკვე ითქვა, რომ გამოსახულებების განთავსება შეეფერება ინტერიერის არქიტექტურულ დანაწევრებას და ისიც მოხდა, რომ მხატვარს რეგისტრის გამეორება ხახის გავლება არსად დასჭირდა, გარდა კამარის ქიმისა. ამიტომ მხატვრობა მთლიანად გარკვეული ტექტონიკის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

---

13 G. Millet, Monuments d'Athos. Les peintures, Paris, 1927, ტაბ. 220. კომპოზიციის იკონოგრაფიის შესახებ იხ.: Л.Д. Никольский, Афонские стенописцы.Иконописный сборник, вып. II, СПБ., 1908, გვ. 80-81, ბოლო დროს კი: Ch. Wulter, The Dead Christ on the Altar at Gelati, Georgia. Зограф, 26, Београд, 1997, გვ. 139-142.

14 ქართული საძვალეების მოხატულობებზე და მათთან დაკავშირებულ პრობლემებზე იხ.: ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვტერის მოხატულობა. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1999, №2, გვ. 101-122; მისივე, XIII-XIV საუკუნეების, გვ. 28-35; მისივე, ხაფარის მთავარანგელოზის სამრეკლოს მოხატულობა. ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, თბ., 2004, გვ. 35-36ი0

15 იხ. B. Todić, დასახ. ნაშრ.

16 იქვე; ასევე: ქ. მიქელაძე, XIII-XIV საუკუნეების, გვ. 33. შდრ.: G. Babić, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris, 1969, გვ. 162-175.

სცენები საკმაოდ მრავალფიგურიანია, მაგრამ ვერ იტევს, რომ გადატვირთულიც. მხატვარი ითვალისწინებდა სათავსის სიმცირეს და არჩეული სცენებიც ზომით პატარა და გადაუტვირთავია.

თითქმის ყველა კომპოზიციაში მოქმედება მთიანი პეიზაჟის ფონზე ვითარდება. ისინი – ყვითელი, ლეგა, გარდისფერი, – გამოსახულია "მენელსაცხებლე დედებთან", "საფლავის დადება"ში. კლდეებში წარმოდგენილნი, ისინი ბაქნებად ადის ზევით და მწვერვალების წამახული ბოლოებით მთავრდება. გამონაკლისი მხოლოდ "ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" მთებია, რომლებსაც რბილი, დენადად მოხაზული ბორცვების ერი აქვსთ უახლესი ანალოგია ასეთი, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის არცთუ დამახასიათებელი მთების ფორმას მიეპოვება XIV საუკუნის დასაწყისის მოზაიკურ ხატზე ფლორენციაში.[17] "გარდამოხსნას"-სა და "საფლავად დადებული ქრისტე"-ს მიქმედება ლურჯი ცის ფონზე ითმლება. მხოლოდ "ჯვარცმა"-ში ვხედავთ მაღალ კედელს, რომელსაც ფონის უმეტესი ნაწილი უკავია.

მთების ბაქნებში, მცირე ზომით მოზანილ არქიტექტურაში, დგამ-აგებში ნანს მისწრაფება პირობითი მოცულობითობისკენ.[18] კბილრიგიმი ქრისტეს თავზე ("საფლავად დადებული ქრისტე") პერითაა სავსე. ანგელოზის ჩამოსაჯდომი ("მენელსაცხებლე დედანი") ასევე სივრცის გარკვეული გრძნობითაა გადმოცემული. სივრცის გადმოცემა სრულიად პირობითია როგორც აქ, ისე ყველა სხვა კომპოზიციაშიც.[19]

ამ მიხატულობაში ადამიანის თვალი აფიქსირებს ფიგურათა განსხვავებულ მასშტაბს ("მენელსაცხებლე დედანი") ანუ ფიგურის მნიშვნელობა, სხვა მონაცემებთან ერთად, მისი ზომითაც გამოიხატება. ცნობილია ხილვის რაკურსიც (წმ. მეომრები); მიხატულობას ახასიათებს არა სიღრმითი პერსპექტივა, არამედ ქვემოდან ზევით ("ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა"), კომპოზიციის ნაწილების აგება ხედვის სხვადასხვა წერტილებიდან ("ჯვარცმა") თუ სხვა.

მოცულობის ხაზგასმის სურვილი ბევრ დეტალში შეიმჩნევა – ჯვრები (მაგ., "გარდამოხსნა"-ში, ჯვრის საფუძველი, ხედა დაბოლოება, ჰორიზონტალური მკლავები), ჩამოსაჯდომი, რომელზედაც ანგელოზია დაბრძანებული, მასში დატანილი ვიწრო ღიობებით, ტრაპეზი, რომელზედაც შესვენებული ქრისტე წევს და ლამპრები ("შესვენებული ქრისტე"). ფიგურები – ტანკვნარია, არაა დიდი ზომის, პროპორციულად აღნაგი, პატარა თავებით. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ბიბლიური მეფენი ("ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა"), წმინდა დედანი ("მენელსაცხებლე დედანი"), გამოსახულებები "გარდამოხსნის" სცენებიდან.

დამახასიათებელია ტანსაცმლის ნაკეცების გადაწყვეტა – ისინი ზემოდან

---

17 D.T. Rice, The Art of Byzantium, London. 1959, pl. XXXVII.

18 პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების ძირითადი ტენდენციები და სტილისტური ნიშნები განსაკუთრებით ნათლად მთიანი და ხერთმოძღვრული ფონების, პეიზაჟის ხასიათში, დგამ-აგებაში და ინტერიერის სხვა დეტალებში ვლინდება. იხ.: Д.М. Айналов, Византийская живопись XIV столетия. Записки классического отделения Русского археологического общества, ტ. IX, გვ. 62-231; T. Velmans, Le rôle du décor architetural et le représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues. Cahiers archéologiques, XIV, Paris, 1961, გვ. 193-216.

19 გამოხატულ სცენებში რამდენიმე პლანია წარმოდგენილი, ცალკეული დეტალები საკმაოდ სწორადაა ნაჩვენები პერსპექტიული შემცირების მხრივ, ფიგურათა რაკურსები გამართულია, მთლიანობაში ყოველი კომპოზიცია სივრცის ერთ სიბრტყეზე ლაგდება. იხ.: Ch. Delvoy, L'art byzantine, Paris, 1967, გვ. 340.

ქვემოთკენ დენადად ედება ერთი მეორეს,ახლების წერტილიდან შესრულებულად; მოსასხამის ვერტიკალურად დაშვებული, წაწვებული ბოლოთი, ისინი გარკვეულწილად მოცულობას გამოაქლენს (ღმრთისმშობელი "გარდამოხსნა"-ში, წმ. დედები "მენელსაცხებლე დედებში" და სხვ.) განსაკუთრებით გამომსახველია ქრისტეს მოსასხამის ვერტიკალურად აფრიალებული ბოლო "ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა"-ში, რომელიც მთელი კომპოზიციის დომინანტია (უახლოეს პარალელად, ამ შემთხვევაშიც, ფლორენციის ხატი შეიძლება დავასახელოთ)

ტიპიურია პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის ემოციურობა,[20] რომელიც თანდათან მძაფრდება "ჯვარცმის" საკმაოდ სტატიკური კომპოზიციდან და "გარდამოხსნიდან" "საფლავად დადება"-მდე (ხელაპყრობილი დედების მოთქმა-გოდება) და კულმინაციას "ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენაში აღწევს, სადაც ზეატყორცნილი მოსასხამის ზემოხსენები ვერტიკალი მთელი მოხატულობის გამსაზღვრელადაც გვევლინება. მშვენიერადაა გადმოცემული ამ სცენაში ემოციათა გრადაცია, დაწყებული ადამის ექსპრესიული ფიგურით, რომელსაც ულამაზო, დამახასიათებელი თავი უკან გადაუგდია, ორივე ხელი წინ გაუწვდია და ქრისტესკენ მიიწევის, ამავე სცენის მჭვრეტელი აბელის გამოსახულებამდე, რომელიც ანტიკურ მოდელებს გვაგონებს, ასე პოპულარულს პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში.[21]

ექსპრესია ყოველთვის განსაკუთრებული ხასიათი რიტმით არის ხაზგასმული. თითოეული ფესტი,მოძრაობა მხატვრული სახის შინაგანი ხასიათითაა შეპირობებული და გარკვეული აზრობრივი დატვირთვის მატარებელია. ხახი (წარმოსახვითიც და რეალურიც) ეფრო ნერვიული, კეთხოვანი ხდება, როგორც ეს ამ ხანისთვისაა დამახასიათებელი. ის ხან მრგვალდება და ერთ კომპაქტურ მთლიანს წარმოგვიდგენს ("მენელსაცხებლე დედების" მძიმარე მეომრები),[22] ხან ვერტიკალურ დომინანტად გამოიყოფა (უკვე ნახსენები "წარმოტყვევნის" სცენა), ზოგჯერ ვერტიკალებისა და ჰორიზონტალების გადაკვეთას ვხედავთ ("ჯვარცმა"); გარდამოხსნა"-ში კი ქრისტეს ფიგურის დიაგონალის სიმკვეთრეს მოხრილი ფიგურების მრუდი ხახი არბილებს.

ხიბში წარმოდგენილი სახეთა ტიპები უახლოეს ანალოგებს პალეოლოგოსთა ხელოვნების სხვა მოხატულობებში პოულობს – განსაკუთრებით პოპულარულია პროფილური გამოსახულებები მსხვილი, ხორციანი ცხვირითა და შეწეული ნიკაპით "მენელსაცხებლე დედების" მეომრები; ასეთსავე სახეებს ვხვდებით უბისაში,[23] ლიხნეში, იმავე ფლორენციის კარედზე თუ სხვაგან. განსაკუთრებით დამახასიათებელია წმინდანთა თვალები – ფართოდ გახელილი, ექსტატური, მთლიანად ზერმუხტის ფერის მწვანე გუგით შეკვეთილი, რომელსაც ცალ მხარეს თეთრას ერთი ოსტატური მოხასმა მიუყვება, ასეთივე

20 T. Velmans, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siécle et la maniere de les representer. L'art byzantin du XIIIe siécle. Symposium de sopočani, 1965, Beograd, 1967, გვ. 47-57.

21 O. Demus, Die Entstehung des Palaŏlogenstiles in des Malerei. Berichte zum XI Internationalen Byzantinischen Kongress, Wien, 1958, გვ. 59.

22 პალეოლოგოსთა ხანის მხატვრობაში ჩრიხებრი კომპოზიციების შესახებ იხ.: M. Alpatov, La Trinité dans l'art Byzantine et l'ikon de Roublev. Echos d'Orient, 1926, № 46, გვ. 31-38.

23 შ. ამირანაშვილი, დამთ. თხ., 1974, ტაბ. 9,19.

ფერის თვალები გვიმჭერენ წალენჯიხის, ბედიის, ნაბახტევის კედლებიდან[24] ... –

ფიგურათა წერის მანერა მთლიანობაში და, კერძოდ, სახეთა წერის მანერა ამ დროისთვისაა დამახასიათებელი (მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ შედარებით კარგად შემონახული ქრისტეს სახე "ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნიდან"). სახეს მხატვარი მწვანე და წითელი ხრდილებით ამუშავებს, რომლებიც მკვეთრად გამოიყოფა სახის ძირითად მოვარდისფრო-ოქრისფერზე; ნახრდილევები მკვეთრია, კონტრასტული, ლოყებზე ყორმიზია დადებული. ყოველივე ამაზე ზემოდან თეთრი მოხასმებია გაკვლებული ან პარალელური შტრიხების სახით, ან მარაოსებურად, რაც სახეებს სიცოცხლეს მატებს. უახლოეს ანალოგიად ამ სახეებისთვის წალენჯიხის და ნაბახტევის სახეები უნდა მივიჩნიოთ, თუმცა წერის იმავე მანერის მუხედავად, ჩვენს მოხატულობაში არ ჩანს ის ვირტუოზულობა, რაფინირება, წალენჯიხის ოსტატს რომ ახასიათებს. უეჭველია, რომ სამივე ამ მოხატულობას შორის ყველაზე კლასიკური წალენჯიხის მოხატულობაა, თუმცა კი მის სტილში რაფინირებასთან ერთად სიმშრალის ნიშნებიც შეიძლება დავინახოთ.

მოხატულობის კოლორიტში გამოიყოფა ლურჯი ტონი, რომელიც უფრო მკვეთრია, ვიდრე წინა საუკუნეების მონაცრისფრო-ლურჯი.[25] ნაცმელობის დამატებითი ტონებით დამუშავება, მეც ფერადოვან ლაქაზე ზემოდან დადებული გამოთეთრების დიდი, ერთიანი ლაქები, მოხატულობას მოცრცხლისფრო ნათებას აძლევს – თითქოს სადაფისებრ ზედაპირს ვუმზერით.

და ბოლოს, ოსტატურადაა შესრულებული ისტორიულ პირთა სახეები. ქტიტორები, როგორც ვიცით, დეკორატიული თაღის ქვეშ არის წარმოდგენილი, აღმოსავლეთით, საკურთხევლისკენ ვედრების ნიშნად გაწვდილი ხელებით. შენარჩუნებულია ფიგურების ფრონტალური პოზა, რაც დამახასიათებელია ქართული პორტრეტული ფერწერისათვის ამ და უფრო გვიან საუკუნეებში, განსხვავებით უფრო ადრეული ხანის ფიგურათა სამმეოთხედი ბრუნისაგან.[26] სახეები თითქმის იმავე მანერითაა შესრულებული, როგორც წმინდანებისა რელიგიურ სცენებში – სარჩულად ოქროა, გამოყენებულია ყორმიზი, მაგრამ მწვანე ჩრდილები თითქმის არ შეიმჩნევა. გაორჩეა ფაქიზი პარალელური მოხასმები თეთრისა, ყველა ფერს ზემოდან დადებული; ზედა ტუჩის ზემოთ მოკლე, პარალელური თეთრი ხაზებია გასმული (ეს – აშკარად წალენჯიხის მომხატველის, ეგენიკოსის მანერის გავლენის კვალია). არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ როგორც დავინახეთ, გარკვეული პირობითობისას ამ სახეების დახასიათებაში გარკვეული ემოციურობა, ცოცხალი ინდივიდუალობაც არის. ამის გამოა, რომ ფიგურებისა და მათი პოზის ტრადიციული გადაწყვეტის მიუხედავად, ეს სახეები მაინც სიცოცხლით სავსეა, გასულდგმულებული და, ჩემის აზრით, გვიანფეოდალური ხანის საერო პორტრეტის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს. ერთი პატარა დეტალი – გამეცი მარჯვნივ (ჩვენგან) დგას, მარცხი მარცხნივ. მართალია, ისინი ფრონტალურად არიან გამოსახული, ხოლო მათი აღმოსავლეთისკენ ვედრებად მიმართული ხელები ქმნიან ოლიუნიას, თითქოს

---

24 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, თბ., 1973, ტაბ. I.

25 Т.Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели, გვ. 201.

26 Г.В. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, 1957, გვ. 32-53.

ფიგურები საკურთხეველისკენ მიემართებოდნენ. სწორედ ესაა ხომ ნადებული მათ შინაარსში.

ზემოთაც ვახსენებთ, რომ ვამეკ დადიანმა წალენჯიხის ტაძარი სხვა მხატვრებთან ერთად[27] კონსტანტინოპოლიდან მოწვეულ კარ მანუელ ევგენიკოსს მოახატვინა, ასე რომ, ჩვენ ვიცით წალენჯიხის მომხატველი მთავარი ოსტატის სახელი. ცნობები იმავე ხანებში, ვამეკის მმართველობის წლებში (1384-1396) შესრულებული ხობის ევგტერის მომხატველის პიროვნების შესახებ არ შემოგვრჩენია. მიუხედავად დიდი სტილისტური მსგავსებისა, ძნელი იქნებოდა თქმა, რომ იგი თავად ევგენიკოსს მოეხატოს, თუმცა სრულიად უარყოფა ამ ვარაუდისა, ძეგლის ცუდი დაცულობის, შენობათა თუ კომპოზიციების სხვადასხვაობა ზომებისა თუ სხვა ფაქტორების გამო – ძნელი იქნებოდა. შესაძლოა, ეს იყო ევგენიკოსის თანაშემწე, რომელიც მასთან ერთად მუშაობდა წალენჯიხაში. ყოველ შემთხვევაში, ეს ორი მოხატულობა სტილისტურად მთლიანად და ერთ დროს შესრულებული რომაა – უეჭველია. უეჭველია იხიც, რომ ხობის ევგტერის ოსტატი ავლენს ბიზანტიური ევგტერების პროგრამების მშვენიერ ცოდნას და სათანადოდ იყენებს მას, თანადროული ხელოვნების სტილისტური მიგნებებითაც არის გამსჭვალული და მეტად მნიშვნელოვან ფერწერულ ციკლს ქმნის.

წალენჯიხის, უბისის, სორის, ნაბახტევის და XIV-XV საუკუნეთა სხვა მოხატულობებთან ერთად, ხობის ვამეკ დადიანის ევგტერის მხატვრობა წარმოადგენს ძალზე მნიშვნელოვან ეტაპს შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარებაში და დასტურია იმისა, რომ ქვეყნისთვის უმძიმეს პოლიტიკურ და ეკონომიკურ პირობებში, საქართველოში არ შემწყდარა ინტერესი პროფესიული კედლის მხატვრობის მიმართ და, რაც მეტად საყურადღებოა, ამ დროს უალრესად გაცხოველდა კავშირები ბიზანტიურ სამყაროსთან, რაც აღმოსავლური ელემენტების გაძლიერებისას, სულთა მხატვრული მნიშვნელობის გარდა, მათ ეროვნულ თავისთავადობის ერთ-ერთ ყურადსაღებ ფაქტორად წარმოგვიდგენს.

Inga Lordkipanidze
Murals of the Vamek Dadiani's Annex in Khobi

The present article is a revised version of the work published by the author in 1978 in Russian, which reflects both the later publications and the results of the further research of the author.

Vamek Dadiani, the governor of Samegrelo (western Georgia) in 1384-1396, had ar-

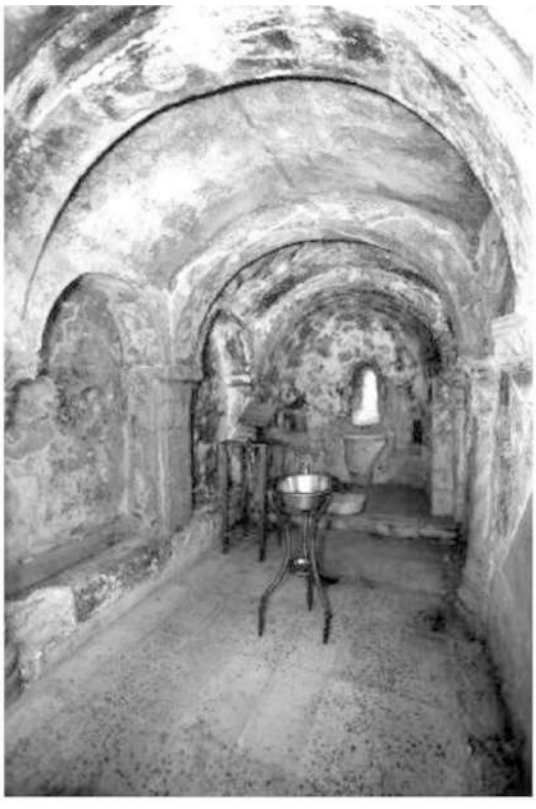
27 შესაძლებელია, წალენჯიხის ტაძრის მოხატვისას კარ მანუელს ადგილობრივი, ქართველი მხატვრებიც ეშველებოდნენ, მით უფრო, რომ შუა საუკუნეებში სამოსელი ოსტატები დიდი ხალისით ეხმარებოდნენ ადგილობრივ მხატვრებსაც. იხ.: В.Н. Лазарев, Константинополь и национальные школы. Византийский Временник, XVII, 1960, გვ. 94-95; მისივე, Живопись XI-XII веков в Македонии, მისივე კრებულში: Византийская живопись, Москва, 1971, გვ. 174.

ranged his burial chapel in the east part of the south annex of Khobi church (turn of the 13th c. to the 14th c.). It is supposed that he had moved the tombs of his parents and his sister Marekh to this chapel; however, "Marekh" mentioned in the building inscription of Vamek Dadiani is most likely to be his wife. Vamek was the high ranking courtier, a devoted ally of the king, at the same time, maintaining an independent policy – organised military campaigns, minted his own coins and was depicted in the royal vestments in Tsalenjikha murals. In Khobi, his well preserved portrait (here he is clad as a feudal lord) shows his unordinary severe image (only the figures of Vamek and Marekh are preserved from the donor portraits); expressive and charming is the image of his young wife, who seems to be led towards the chancel by her husband (this impression is left by the difference of the figure dimensions).

The murals, covering the interior of the oblong annex articulated by two bellyband arches and the north wall blind arcade, are severely damaged. Apse conch bears the Enthroned Virgin flanked by the Angels (Holy Bishops were most likely to be depicted on the lower tier); the vault – Passion scenes (Crucifixion, Deposition, Entombment, Christ in the Sepulchre, Marys at the Tomb, Harrowing of Hell); the north wall – donor portraits; the south wall – Warrior Saints; the arches and pilasters – Saints; above the west door – Deesis is depicted. The latter – a chancel composition popular in Georgia – here seems most likely to be indicative of the Last Judgement (together with the image of the Virgin it also stresses the intercession theme). Iconography of the scenes is quite usual and well known over the centuries, only exception being Christ in the Sepulchre (however, respective examples might have vanished), which is accorded to the function of the chapel (iconographic programme of earlier painted annexes is either non-specific – annex of the Lasurisdzes in Sapara monastery – or extremely laconic – annex of the king David Narin in Gelati – both of late 13th c.). In case, further to the supposition put forward by B. Todich, Christ is laid on an altar and not in a sarcophagus, an indication on Eucharist can also be seen here.

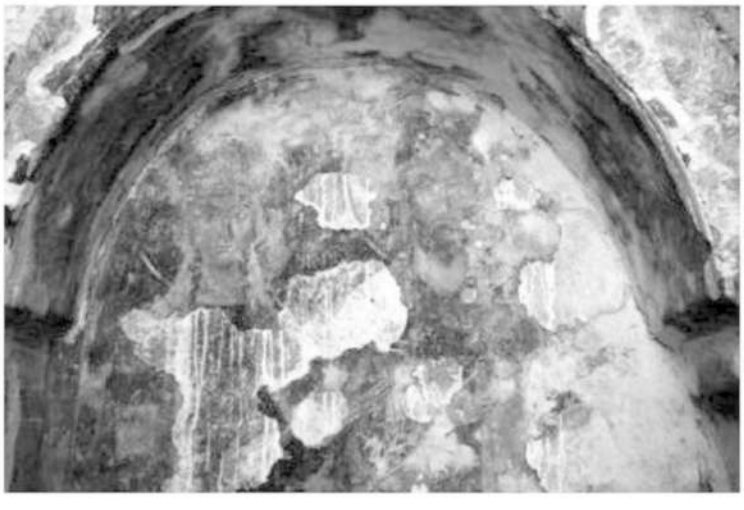
Murals follow the architectural articulation of the interior (the only separation line being drawn along the vault summit). Multi-figure scenes are not overcrowded with details (dimensions of the chapel are taken into consideration), they are, mainly, developed against the landscape setting (pointed hills divided into "platforms" represented only once, hills with flexible silhouettes, blue sky – Deposition, Entombment, a wall – Crucifixion). A desire to depict volume is discernible in the rendering of hills, a ciborium, a cross, etc., diverse-scale figures are slender, with small heads, emotional movements (culminating in the up driven cloak in Harrowing of Hell); typically Paleologan is the expressiveness emphasized by the linear rhythm, facial type and manner of execution of faces, colour gamut (blue hue, unknown in earlier murals, additional hues and white used in modelling). Portraits – lively, one of the best among the late medieval portraiture – are painted with high mastery (although deprived of green shadows).

"Byzantine" programme, clearly discernible Paleologan style, make it possible to propose that the annex murals were made by Cyr Manuel Eugenicos, a Constantinopolitan painter invited by Vamek Dadiani to paint Tsalenjikha church, or his assistant. Khobi annex murals, together with other 14th-15th cc. "Paleologan" mural decorations, form a remarkable stage in the history of the Georgian mural painting and, indicative of the strengthened ties with the Byzantium in the epoch of increased pressure from the Islamic East, can be perceived as one of the factors of the country's self-identity.



სურ. 1.

სურ. 2.



სურ. 3.

სურ. 4.

სურ. 5.

სურ. 6.

სურ. 7.

სურ. 8.

სურ. 9.