

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

საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

10

თბილისი
Tbilisi
2007

რედაქტორ-გამომცემლები
ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers
Nikoloz Vacheishvili
Iuza Khuskivadze

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

Editorial board
Devi Berdzenishvili, Tbilisi, Georgia
Beat Brenk, Basel, Zwitterland
Anthony Bryer, Birmingham, United Kingdom
Anthony Cutler, Pensilvania, USA
Johanness Deckers, Muenchen, Germany
Murray Lee Eiland, California USA
Giorgi Gagoshidze, Tbilisi, Georgia
Christopher Haas, Villanova, USA
Rusudan Kenia, Tbilisi, Georgia
Leila Khuskivadze, Tbilisi, Georgia
Samson Lezhava, Tbilisi, Georgia
Tamila Mgaloblishvili, Tbilisi, Georgia
Temur Sakvarelidze, Tbilisi, Georgia
Werner Seibt, Viena, Austria
George Tcheishvili, Tbilisi, Georgia
Aneli Volskaia, Tbilisi, Georgia

სარეცენზიო საბჭო
ნოდარ ბახტაძე
დიმიტრი თუმანიშვილი
ინგა ლორთქიფანიძე
მზია სურგულაძე
ირინა დამბაშიძე

Rewievers
Nodar Bakhtadze
Irina Gambashidze
Inga Lortkipanidze
Mzia Surguladze
Dimitri Tumanishvili

ჟურნალი “საქართველოს სიბუდელები” გამოდის
გიორგი ლეჟავას შემწეობით

this Journal is published by the financial
support of Giorgi Lezhava

ჟურნალის გარეკანზე ვანის ქვაბები
On the cover Monastery Vanis Qvabebi

© 2007 გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი

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

© 2007 საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის კვლევის ცენტრი

© The Georgian Cultural Heritage Information Centre

ინტერნეტ მისამართი: www.heritage.ge

ISSN 1512_1324

სარჩევი

კიტი მაჩაბელი დმანისის ახლად აღმოჩენილი ქვაჯვარა	7
თამარ ხუნდაძე ალექსანდრე დიდის ამადლება ხახულის ეკლესიის რელიეფზე	47
მზია ჯანჯალია ზარზმის მოხატულობის თარიღისათვის	63
ირინე გივიაშვილი სოფელ ავნევის ეკლესია	97
ეკატერინე ბერულაშვილი მღვდელმთავარ მიტროფანეს მიტრა	118
ეკატერინე კვაჭატაძე წმ. ნიკოლოზის რელიეფური ხატი ანანურის ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე	135
მაია მანია ტფილელის ქარვასლის ისტორიისათვის	148
გიორგი გოცირიძე, ნინო ღამბაშიძე ქართული ტრადიციული სუფრის ლიტურგიული ბუნება (აღაპების მიხედვით)	190
თამაზ გერსამია ძველი თბილისის არქიტექტურის ისტორიიდან	203
თეა ტაბატაძე დავით კაკაბაძის “შემოქმედი და მუზა”. მხატვრის მეხუთე ავტოპორტრეტი?	220
ვახტანგ ჯობაძე მიმოწერიდან	229
<i>პირველი პუბლიკაცია</i> ირინე თევზაძე სხალტბის კვირაცხოვლის დათარიღებისათვის	234
გიორგი მარსაგიშვილი უკრაინაში 1931 წელს ჩატარებული ნიკო ფიროსმანაშვილის გამოფენის კატალოგი	249
<i>არქივიდან</i> ვახტანგ ბერიძე [ქართული] ხიდები	266

Contents

Kity Machabeli Newly Discovered High Cross from Dmanisi	7
Tamar Khundadze Ascension of Alexander the Great on the Relief from Khakhuli Church	47
Mzia Janjalia To the Date of Zarzma Murals	63
Irine Giviashvili Avnevi Church	97
Eka Berelashvili Mitre of Bishop Mitropane	118
Catherine Kvachatadze Relief Icon of St. Nicholas on the South Façade of the Ananuri Church of the Virgin	135
Maia Mania To the History of the Tbileli's Caravanserai	148
George Gotsiridze, Nino Gambashidze Liturgical Nature of the Traditional Georgian Banquet (according to Funeral Banquets)	190
Tamaz Gersamia From the History of Old Tbilisi Architecture.	. 203
Thea Tabatadze "Artist and Muse" by David Kakabadze. The Fifth Self-portrait of the Painter?	. 220
Wakhtang Djobadze From the Letters	229
<i>First Publication</i> Irina Tevzadze To the Date of Skhaltba Kviratskhoveli Church	. 234
Giorgi Marsagishvili Catalogue of the Exhibitin of N. Pirozmanashvili's Works Held in the Ukrain in 1931	249
<i>From the Archive</i> Vakhtang Beridze (1914-2000) [Georgian] Bridges .	266

დმანისის ახლადმოჩენილი ქვაჯვარა

დმანისი და მისი მიდამოები დიდი ხანია ეურადღებს იპეორობს თავისი უმდიდრესი არქეოლოგიური მასალით, რომელიც სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქას მიეკუთვნება. განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ადრეულ შუა საუკუნეებთან დაკავშირებული არქეოლოგიური მონაპოვრები. ქვეყნისათვის ამ მეტად მნიშვნელოვანი ისტორიული პერიოდის ძეგლები დმანისის რეგიონიდან კარგა ხანია ცნობილია მეცნიერებისათვის და მკვლევართა თვალსაწიერშია მოხვედრილი. წლიდან წლამდე ნნდებოდა ქრისტიანობის ადრეული ხანის ძეგლები, რომლებიც ამდიდრებდა ჩვენს ცოდნას შუა საუკუნეების ადრეული ხანის ქართული ხელოვნების შესახებ. მხედველობაში მაქვს ისეთი მნიშვნელოვანი საკულტო ძეგლები, როგორიცაა ქვაჯვარები და რელიეფური გამოსახულებებით შემკული მათი მრავალრიცხოვანი ფრაგმენტები, რომლებიც წლების განმავლობაში გამოვლინდა როგორც არქეოლოგიური კამპანიების დროს, ასევე ამ რეგიონის საეკლესიო ხუროთმოძღვრების შესწავლის პროცესში მიკვლეული მრავალრიცხოვან ეკლესიათა კედლებში ჩატანებული ფრაგმენტების სახით¹.

2002 წლის აგვისტოში დმანისის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ, რომელიც სოფ. განთიადთან არქიტექტურული კომპლექსის გათხრებს აწარმოებდა, ერთ-ერთი ეკლესიის ნანგრევებში წითელი ტუფის ქვასვეტს მიაკვლია, რომლის წახნაგები რელიეფური სახეებით იყო შემკული. წინა წლებში ბოჭკოვანი კაბელის გაყვანასთან დაკავშირებით, დმანისის ექსპედიციის ჯგუფი (ხელმძღვანელი კახა კახიანი) მუშაობდა აღნიშნულ ტერიტორიაზე და სკულპტურული ჯვრებისა და ორნამენტული ქვების საკმაოდ დიდი რაოდენობა აღმოაჩინა. აშკარა იყო, რომ აღნიშნულ ტერიტორიაზე უნდა არსებულიყო ადრეული შუა საუკუნეების მნიშვნელოვანი საკულტო ცენტრი. აღმოჩნდა ადრეული ეკლესიის ნაშთები. შემდეგი წლის სამუშაოები კი ამ მეტად მნიშვნელოვანი აღმოჩენით დაგვირგვინდა. სამი ეკლესიისაგან შემდგარი ხუროთმოძღვრული ანსამბლის გათხრის შედეგად აღმოჩნდა კარგად შემონახული ქვაჯვარას სვეტი და რელიეფებით შემკული ფრაგმენტების დიდი ჯგუფი. ეს იყო არქეოლოგების დიდი წარმატება, რადგან შუა საუკუნეების ადრეული ხანის ქართული ქანდაკების ძეგლებს შეემატა კიდევ ერთი, მეტად მნიშვნელოვანი ნიმუში.* (ხურ. 1, 2).

წითელი ტუფის მონოლითში გამოკვეთილი ოთხწახნაგა სვეტის ფუძე

1 დ. მუხხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავერის ხეობაში, თბ., 1941. აღ. ჯავახიშვილი,

საქართველოს ძველი ქრისტიანული ხანის საკულტო მემორიალური ძეგლები, ხელნაბეჭდი, თბ., 1949. Н.Г. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1982. ვ. ჯაფარიძე, ადრეული შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები ქვემო ქართლიდან (დმანისის არქეოლოგიური ექსპედიციის მასალების მიხედვით), თბ., 1982. კ. მანაბუღი, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998.

* მაღლობას მოეახსენებ დმანისის არქეოლოგიური ექსპედიციის ხელმძღვანელობას ახლადმოჩენილი ძეგლის შესწავლის შესაძლებლობისათვის. წერილში გამოყენებულია დმანისის ექსპედიციის ფოტოები, რისთვისაც განსაკუთრებულ მაღლობას მოეახსენებ ბ-ნ კახა კახიანს.

კვადრატოანაა მიახლოებული (25X22 სმ.). სვეტს ქვის ამავე ბლოკში გამოკვეთილი კაპიტელი აგვირგვინებს (სვეტის სიმაღლე—113სმ., კაპიტელისა—27სმ.). კაპიტელის ზედა სიბრტყეში ამოკვეთილია ღრმა კვადრატული ფოსო (3X3სმ.) ქვის სკულპტურული ჯვრის ნასამაგრებლად. ეს დეტალი ადასტურებს, რომ აღმოჩენილი ქვასვეტის ფრაგმენტი ქვაჯვარას კონსტრუქციის ზედა ნაწილს წარმოადგენს.

ქვასვეტის კაპიტელის ფორმა კუბთან მიახლოებული გეომეტრიული მოცულობაა, მსუბუქად შეზნექილი წიბოებით (სიმაღლისა და სიგანის შეფარდება 27X25 სმ.). კაპიტელის ამგვარი ფორმა დამახასიათებელია კონკრეტული ეპოქის ქართული ქვაჯვარებისათვის (ბრდაძორი, ნაღვარევი, უკანგორი, დმანისი, ბოლნისი)². სვეტის წახნაგები ერთმანეთისაგან ქვის სისქეში გამოკვეთილი 3/4 სვეტებითაა გამოყოფილი. კაპიტელი, რომლის წახნაგები რელიეფური სახეებითაა შემკული, ყოველგვარი მონარჩოების გარეშეა დატოვებული, მხოლოდ ორი მხარეა (დას. და ჩრდ.) ზედა ნაწილში ორნამენტული ნარჩოთი შემოსაზღვრული (საფასადო მხარეს — კონცენტრული რკალების მოტივი, ჩრდილოეთ მხარეს — სამკუთხედების წყება).

ვიდრე ქვასვეტის რელიეფურ დეკორს განვიხილავდეთ, ორიოდ სიტყვით უნდა შევეხო ქვასვეტის კაპიტელის ფორმას, რომელიც, როგორც უკვე აღინიშნა, გვხვდება VI საუკუნის II ნახევრის ქართულ ქვაჯვარათა გარკვეულ ჯგუფში. რელიეფური სახეებითა და არქიტექტურული ორნამენტით შემკული კაპიტელის ამგვარივე ფორმა გვხვდება საქართველოს მეზობელი ქვეყნის — ირანის ხელოვნებაში, რომელთანაც საქართველოს, აქამენიანთა ეპოქიდან მოყოლებული, მჭიდრო კონტაქტები ჰქონდა. სასანიური ირანის კულტურასთან წვენი ქვეყნის ურთიერთობები კარგადაა ცნობილი. გავიხსენებ მხოლოდ, რომ გვიანრომაული ხანის იბერიის ტორევეტიკაში თავისებურად აისახა საქართველო-ირანის ურთიერთობათა არაერთმნიშვნელოვანი სურათი.³ ეს კულტურული კავშირები არ შეწყვეტილა შუა საუკუნეების განმავლობაში. არ შევეხები ირანულ ხუროთმოძღვრებასთან ქართულის მიმართებას, აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ დმანური კაპიტელი სიახლოვეს ამჟღავნებს ირანული არქიტექტურის ზოგიერთ კონსტრუქციულ ელემენტთან, მაგალითად, ტაკ-ი ბოსტანის კაპიტელთან. რომელზეც სასანიანი მბრძანებლის რელიეფური სახეა წარმოდგენილი.⁴ ანალოგიურია კაპიტელის ფორმა, ტრაპეციისებური ზედაპირის შევსება ფიგურული რელიეფით, და რაც განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, კაპიტელის შემოსაზღვრა ზედა ნაწილში ორნამენტის ზოლით. ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს იმის შესხენება, რომ ტაკ-ი ბოსტანის აღნიშნული კაპიტელის ზედა ნარჩოს ორნამენტი — მინიატურული თაღნარი, რომელსაც მკვლევარნი სპარსულ ორნამენტაციაში ინოვაციად მიიხსენებენ, გარკვეულად სახეშეცვლილი გვხვდება მთელ რიგ ქართულ ქვასვეტებზე (ძველი მუსხი, ხანდისი, დმანისი და სხვა — VI საუკუნის II ნახევარი). რ. გირშმანის აზრით, თაღების მწკრივი, რომელიც გამოყენებულია სასანიური ხუროთმოძღვრების ძეგლებში (მაგ., ქტეზიფონის სასახლის თაღების შემამკობელი პატარა თაღები) და რომელიც ფართოდ გამოიყენებოდა IV–VI საუკუნეების სირიულ და ბიზანტიურ არქიტექტურაში, ელინისტური ელემენტების გარკვეული მეტამორფოზების შედეგს წარმოადგენს. მკვლევრის ვარაუდით, ეს არქიტექტურული მოტივი აღმოსავლური წარმოშობისაა.⁵

დმანისის ქვასვეტის წახნაგები ფიგურული რელიეფებითაა შემკული, რომლებსაც კარგად გააზრებული იკონოგრაფიულ პროგრამა უდევს საფუძვლად. ქვასვეტის

2 კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრ., იდ. 3, 5, 11, 14, 16.

3 კ. მანაბელი, საქართველოს გვიანანტიკური ტორევეტიკა, თბ., 1976, გვ. 105–130.

4 R. Ghirshmann, Iran. Parthes, Sassanides, Paris, 1962, სურ. 376.

5 იქვე, გვ. 292.

რელიეფურ კომპოზიციაში ორგანულადაა ჩართული ფიგურული და ორნამენტული მოტივები, რომელთაგან თითოეულს, მისი იდეური და მხატვრული მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ზუსტად განსაზღვრული ადგილი აქვს მიენილი. დაბალ რელიეფში შესრულებული გამოსახულებები ხალისისებურად ფარავს სვეტისა და კაპიტელის ზედაპირებს. ქვასვეტის ოთხი წახნაგიდან ერთი (მთავარი) დაფარულია ფიგურული კომპოზიციებით, მის მომიჯნავე წახნაგებს მცენარეული ორნამენტი ამკობს, მეოთხე წახნაგი (ზურგის მხარე) უორნამენტოდაა დატოვებული.

კაპიტელის ოთხივე მხარე ფიგურული რელიეფებითაა დაფარული. პირით მხარეზე (დას.) მოთავსებულია ტახტზე დაბრძანებული ერმიანი ღმრთისმშობლის რელიეფური სახე, მის მომიჯნავე წახნაგზე (სამხ.) მარჯვენა წახნაგზე მამაკაცთა ორი ფრონტალური ფიგურაა გამოსახული. კაპიტელის ზურგის მხარე ფარშეევანგის გამოსახულებითაა შემკული რომელიც ოსტატურადაა ჩასმული კაპიტელის კვადრატული წახნაგის არეში. კაპიტელის მეორე გვერდითი წახნაგის (მრდ.) მთელ არეს ღომის სტილიზებული გამოსახულება აესებს (ღომის სხეულის წინა ნაწილი დაზიანებულია).

სვეტის მთავარი წახნაგის ზედაპირი დაყოფილია რამდენიმე სწორკუთხა არედ, რომლებშიც ორფიგურიანი კომპოზიციებია მოთავსებული. რელიეფური სცენები ორნამენტული ჩარჩოებითაა შემოსაზღვრული. სვეტის ზედა ნაწილში, ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატის ქვეშ, ნათლისღების სცენაა წარმოდგენილი. მის ქვემოთ – ორ არეზე ფრონტალურად მდგომი ორ-ორი ფიგურაა გამოსახული. გვერდით წახნაგებზე ქართულ ქვაჯვარებზე გაერცვლებული მცენარეული მოტივებია განთავსებული. ერთზე (სამხრ.) – ერთმანეთისკენ თავშექცევით განლაგებული, ურთიერთშეპირისპირებული პალმეტების ზოლია ვერტიკალურად გაშლილი. პალმეტები ერთმანეთთან სამმაგი რელიეფური რკალებითაა დაკავშირებული. მოჩარჩოების ღილვთან დარჩენილი სამკუთხა არეები პალმის რტოს სტილიზებული მოტივითაა შევსებული. სულ წახნაგზე ექვსი ასეთი ელემენტია განმეორებული (ორივე მხრიდან). ორნამენტული კომპოზიციის დეტალებზე დაკვირვება გვაფიქრებინებს, რომ სვეტი თავისი პირუანდელი სიმაღლითაა შემონახული, რადგანაც ქვედა ნაწილში ელორტის პალმეტით დასრულება ისეთივეა, როგორც ზემოთ - კაპიტელის ქვეშ.

მეორე წახნაგზე (მრდ.) გაშლილი ორნამენტიც არ არის უცხო ქართული ქვასვეტებისათვის. ეს არის სამმაგი ღილვების ზოლის გადახლართვით შედგენილი წრიული არეები, რომლებშიც რვაფურცლა ვარდულებია ჩასმული. ორნამენტის რაპორტი წახნაგზე ხუთგზისაა განმეორებული. აქაც, წინა ორნამენტის მსგავსად, წრეებსა და მოჩარჩოების წვრილ ღილვს შორის შექმნილი სამკუთხა არეები პალმის რტოს სტილიზებული რელიეფური სახეებითაა შევსებული.

ღმანისის ქვაჯვარას რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიული პროგრამა საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს. რელიეფური დეკორის საკმაოდ კარგი დაცულობა საშუალებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ არა მხოლოდ რელიეფური პროგრამის იდეოლოგიურ პრინციპებზე, არამედ დეკორის მხატვრულ-სტილურ თავისებურებებზე, რაც მნიშვნელოვნად შეავსებს ჩვენს ცოდნას ამ რიგის საკულტო ძეგლების შესახებ, რომლებსაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ადრეული შუა საუკუნეების ქართული საკულტო ხელოვნებისა და, უფრო ზოგადად, ამ ეპოქის სახვითი ხელოვნების პრინციპების გასარკვევად.

ღმანისის სვეტის იდეური პროგრამის არსის წვდომისათვის საჭიროა თითოეული კომპოზიციის საგანგებოდ განხილვა და იმავდროულად მათი გააზრება ქვასვეტის ერთიანი იკონოგრაფიული სქემის კონტექსტში. როგორც წესი, ქვაჯვარათა

რელიგიური პროგრამები ღრმად გააზრებულ თეოლოგიურ იდეას ეფუძნება. იმის გათვალისწინებით, რომ ქვაჯვარების რელიგიურ კომპოზიციებში გამოყენებულია კერტიკალური იერარქიის პრინციპი და აზრობრივად ყველაზე მნიშვნელოვანი თემები ზედა რეგისტრშია განლაგებული, დავიწყებ კაპიტელის საფასადო მხარეზე წარმოდგენილი მთავარი თემით – ღმრთისმშობლის რელიგიური ხატით.

კაპიტელი

ღმრთისმშობელი ყრმით. (სურ.3) ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვესვეტების რელიეფებმა დედაღვთისას არაერთი რელიგიური სახე შემოგვინახა. ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობლის თემა შედის სვეტების დეკორატიულ პროგრამებში და სხვა წმიდა სახეებთან ერთად მას მნიშვნელოვანი მხატვრულ-აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობელი ყრმით ქართლიდან წარმომავალ რამდენიმე ქვასვეტზეა გამოსახული (ხანდისი, ბოლნისი, ბრდაძორი, მამულა).⁶ ღმრთისმშობლის რელიგიური სახე ამ იკონოგრაფიული ტიპის თავისებურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს

ღმრთისმშობელი ყრმით წარმოდგენილია საზეიმო იერატული სახით. ტახტზე დაბრძანებული ყრმიანი ღმრთისმშობლის ფიგურა მთლიანად ავსებს კაპიტელის წახნაგის არეს. მისი თავი კაპიტელის ზედა ჩარჩოს ებჯინება, რაც ოპტიკურად ზრდის მის ზომას. ღმრთისმშობელი მკაცრად ფრონტალურია. იგი უზურგო ტახტზეა დაბრძანებული, ზუსტად სიმეტრიის ღერძზე. ზედაპირის დამუშავების სიბრტყობრივ-დეკორატიული ხასიათი ამ რელიეფის მხატვრულ თავისებურებას განაპირობებს. ყურადღებას იქცევს ღმრთისმშობლის სახის გადმოცემის პირობითი ხერხები. ფორმას ქმნის პარელელურ რელიეფურ ხაზთა ნახატი თავისებური სისტემა. მაგრამ ეს მთავარი პრინციპი, რომელიც გულისხმობს პლასტიკური ფორმების დემატერიალიზაციას და მათ დაყვანას სიბრტყობრივ სქემაზე, უცნაურ მიმართებაშია მსუბუქად გამოვლენილ სივრცობრივ მომენტებთან.

თუ ყურადღებით დავაკვირდებით ღმრთისმშობლის რელიეფურ სახეს, ერთგვარ კანონზომიერებას შევნიშნავთ: ქვემოდან ზემოთ თითქოს მაგულობს პლასტიკური ფორმების მოცულობის ჩვენების სურვილი. მაფორიუმით მობურული ღმრთისმშობლის სახე მთელი კომპოზიციის აზრობრივი და კომპოზიციური ცენტრია. მრგვალი ფართო სახე, დიდი, ფართოდ გახედილი თვალები, რომლებიც პირდაპირ მაყურებელს უმზერენ, კომპოზიციის ყველაზე რელიეფური, მოცულობითი ნაწილია. იმ დროს, როდესაც რელიეფის მთელი ზედაპირი რელიეფურ ხაზთა ორნამენტული “ბადითაა” დაფარული, ღმრთისმშობლის სახე თავისი გლუვი, დაუნეწვერებელი “მოცულობით” კომპოზიციის მნიშვნელოვან პლასტიკურ აქცენტს ქმნის. თავი ფონიდან ოდნავ ამოწეული ბრტყელი ფორმაა, თავისებურად აღნიშნული სახის ნაკეთებით; მისი “მოცულობის” გამოვლენას ემსახურება თავზე მოსხმული მაფორიუმის კალთა, რომლის წახნაგოვანი კონტური მიუყვება თავის ფორმას და ერთგვარ “სივრცეს” ქმნის მის გარშემო. ფონიდან ოდნავ ამოზიდული მაფორიუმის რელიეფური სილუეტით წარმოქმნილ დანრდილულ ფონზე მკაფიოდ გამოიკვეთება ღმრთისმშობლის სახის დაუნაწევრებელი ფორმები. ნიშანდობლივია, რომ ამ რელიეფზე როგორც ქრისტე, ასევე ღმრთისმშობელი უშარავანდოდ არიან გამოსახულნი (ამაზე ქვემოთ) და მაფორიუმის წრიული ფორმა, რომელიც

6 კ. მანაბელი, ღმრთისმშობლის ხატი ადრექრისტიანულ ქართულ ქვასვეტებზე, ქართული ხელოვნება, 11, თბ., 2001, ტაბ. 56, 60.

თავის მოხაზულობას მიუყვება, თავისი რელიგიური წახნაგოვანი ნახატით თითქოს შარავანდის ფუნქციასაც ასრულებს. რელიეფზე მკაფიოდაა აღნიშნული ღმრთისმშობლის თავსაკრავი (მაფორიუმის ქვეშ), რომელსაც ცენტრში, შუბლს ზემოთ, ქვის სისქეში ამოკვეთილი პატარა ტოლმკლავა ჯვარი ამკობს.

ქართული ქვაჯვარების რელიეფურ პროგრამებში ჩართული ღმრთისმშობლის ცნობილი სახეებისაგან განსხვავებით, დმანურ რელიეფზე ერმა ქრისტე კი არ უზის მუხლებზე ღმრთისმშობელს, არამედ კალთაში უწევს მას. უცნაურია ქრისტეს პოზა – წელს ზემოთ მისი სხეული ზუსტად ღმრთისმშობლის მკერდის წინ, ცენტრშია მოთავსებული, ფეხები კი დედის მუხლებზე მარცხნივაა გაშლილი. მარცხენა ხელი საკმაოდ გაურკვეველად წელთან აქვს გამოსახული (მისი მოხაზულობა იკარგება მოსასხამის ნაკეცებში), მარჯვენა კი – მკერდთანაა მიტანილი. უჩვეულოა ქრისტეს თავის პროფილში გამოსახვა. მისი თავი მარცხნივ, სხეულის მიმართულებითაა მიბრუნებული. ღმრთისმშობლის მარჯვენა ხელი იესოს მხარს ეხება, გარკვევითაა გამოსახული ხელის მტევანი, თითების მოხაზულობა თითქოს ერმის ქიტონის ნაკეცთა ნახატშია ჩართული, მარცხენა ხელი კი მას ერმის მუხლზე უდევს. ღმრთისმშობლის ეს ბუნებრივი, დედობრივი ეესტი პირობითადაა გადმოცემული, აღნიშნულია მხოლოდ ხელის მტევნები, საკუთრივ ხელების ფორმა სრულიად იგნორირებულია, მაფორიუმის პარალელური ნაკეცების სქემატური, სხეულის ფორმებთან დაუკავშირებელი ნახატი ფიგურის მხოლოდ ზოგად მოხაზულობას მიანიშნებს.

რელიეფის სიბრტყობრივ-პირობითი ხასიათი არ გამორიცხავს მოქანდაკის კარგად გააზრებულ კონცეფციას. ამგვარი სტილური მიდგომის ფარგლებში კომპოზიციაში ზუსტად გათვლილი სტრუქტურული სქემა იწინს თავს. კომპოზიცია სიმეტრიის პრინციპითაა აგებული – ღმრთისმშობლის ფიგურა ცენტრალური ღერძზეა განთავსებული. უცნაურად ჩანს სიმეტრიის წარმოსახვითი ღერძზე მოთავსებული იესოს ფასში წარმოდგენილი თვალი სახის პროფილში გამოსახვასთან მიმართებაში. პროფილისა და ფასის ამგვარი შეთავსება, სრულიად უცხო ქართული რელიეფებისათვის, ამ შემთხვევაში განსაკუთრებულ ეფექტს ახდენს: ოსტატი, ერთი მხრივ, თითქოს ცდილობს დედის კალთაში ჩვილის ბუნებრივი პოზა გადმოსცეს, მეორე მხრივ კი, ვერ უგულებელყოფს იესოს მაყურებელთან კონტაქტის აუცილებლობას, მასთან მზერით შეხვედრის პირობას. ამას ემატება სახის პროფილური მდგომარეობის დროს არა მხოლოდ თვალის, არამედ პირის პირდაპირ ჩვენება (შეად. პირის მოხაზულობა ქვასვეტის სხვა პერსონაჟებთან). ამასთანავე, იესოს თვალის დამუშავება ზუსტად ანალოგიურია სვეტის სხვა პერსონაჟების თვალების გადმოცემისა. ეს არის დიდი ნუშისებრი მოცულობა შუაში ამოკვეთილი წრეხაზით, რომლის ცენტრი ჩანს ვლექტილი წერტილითაა აღნიშნული. წარბის ხაზი ნაწვენებია ოდნავ ამოწეული ფორმით და ზუსტად მინიშნებული წახნაგოვანი მოხაზულობით. იესოს ამგვარ უჩვეულო გამოსახვას ქვემოთ კიდევ დავუბრუნდებით.

კომპოზიციის მკაცრი სიმეტრიულობის პირობებში ოსტატი ცდილობს გარკვეული დეტალების ბუნებრივად ჩვენებას, მაგრამ ეს სურვილი თითქოს კონფლიქტში შედის რელიეფის საერთო უკიდურესად პირობით მეტყველებასთან, რომელიც უგულებელყოფს ფორმების რეალურ სივრცობრივ-პლასტიკურ ხასიათს. ერთ-ერთი ასეთი დეტალია ღმრთისმშობლის მაფორიუმის ასიმეტრიული ფორმა – მისი კალთა მარჯვნიდან შემოუყვება სახის ოვალს და მარცხენა მხარზეა გადაფენილი (შეად. ამ დეტალის მკაცრად სიმეტრიული გადმოცემა ხანდისის, ბოლნისის, ბრდაძორის ქვასვეტებზე, ყველა – VI ს.).

ღმრთისმშობლის ფიგურის გადმოცემაში, მთელ რიგ თავისებურებებთან ერთად, თავს იჩენს ისეთი მხატვრული ხერხები, რომლებიც აელენს ამ რელიეფის სიახლოვეს VI საუკუნის დასასრულის ქვასვეტების ანალოგიურ რელიეფურ სახეებთან. მხედველობაში მაქვს მკაცრად გაწონასწორებული ფრონტალური კომპოზიცია, ფიგურის აგების ზუსტად გათვლილი სქემა: იგი თითქოს სამი, დაახლოვებით ერთი ზომის ნაწილისაგან შედგება: ქვედა ნაწილი – მუხლებს ქვემოთ, შემდეგ – საკუთრივ სხეული, მხრების ჩათვლით, და ყველაზე მნიშვნელოვანი და მეტყველი – დედაღვთისას თავი (ღმრთისმშობლის ფიგურის აგების ამგვარი პროპორციული პრინციპი ღმანურ რელიეფს აახლოვებს ხანდისის ქვასვეტის ღმრთისმშობლის გამოსახულებასთან). ანალოგიურია ღმრთისმშობლის კაბის კალთისა და ფეხების გადმოცემის ხერხი. სამმაგი წერილი ღილვით შემოხაზული დამახასიათებელი ფორმის სილუეტი და მის შიგნით მაფორიუმის კალთის ნაკეცთა გადმოცემა ურთიერთგადამკვეთი პარალელური დიაგონალური ხაზების ნახატი, რომლებიც ერთმანეთზე გადასული კალთების სრულიად პირობით სქემას ქმნის. ზუსტად ამგვარია ღმრთისმშობლის ფიგურის დამუშავება ხანდისისა და ბოლნისის ქვასვეტებზე, რომლისგანაც ღმანური რელიეფი მხოლოდ შინაგანი ნახატი განსხვავდება. ღმრთისმშობლის მაფორიუმის ქობა რელიეფური წრეების ზოლითაა შემკული.

ღმანისის ქვასვეტზე ღმრთისმშობელი უშარავანდოდაა გამოსახული. დედაღვთისას ამგვარი გამოსახვა არ არის იშვიათი ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნების ნაწარმოებებში და გვხვდება როგორც საქართველოში, ასევე ბიზანტიური და სირია-პალესტინური წარმოშობის ხელოვნების სხვადასხვა ქმნილებებში. საკმარისია დავასახელოთ ღმრთისმშობლის რელიეფური სახე დავათის ქვასვეტზე⁷, ბიზანტიურ (კონსტანტინოპოლურ) და სირია-პალესტინურ სპილოს ძეღის რელიეფებზე (იხ. დიპტიქები ბერლინისა და ბრიტანეთის მუზეუმებში⁸). ყველა დასახელებული რელიეფი ზუსტად თარიღდება VI საუკუნით, რაც გამორიცხავს ზოგიერთი მკვლევარის მიერ ღმანისის ქვასვეტის უფრო ადრეული ეპოქით დათარიღების ცდას იმის საფუძველზე, რომ დედაღვთისა უშარავანდოდაა გამოსახული, რაც თითქოს ნაწარმოების სიძველეზე უნდა მიუთითებდეს. უშარავენდოდაა გამოსახული ღმრთისმშობელი V-VII საუკუნეების კოპტურ ქვის რელიეფებზეც.⁹ კოპტურ ხელოვნებასთან ქართული რელიეფების მიმართება განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ეს საკითხი სწორედ ღმანისის სვეტთან დაკავშირებით განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს.

ორივე მხრიდან ღმრთისმშობლის მაფორიუმის ნაკეცებით შემოსაზღვრული იესოს სხეული, როგორც წიაღში, ისეა ნაწერილი მისთვის განკუთვნილ არეში. ასეთი განლაგებით იგი თითქოს დამატებით მოცულობას იძენს სიბრტყობრივი გადმოცემის პირობებში. დამახასიათებელია ერმა იესოს თავის გადმოცემა: სახის პროფილში გამოსახვას თან ერთვის თმის დამუშავების თავისებური ხერხი. შუბლს ზემოთ რელიეფური ხაზით შემოსაზღვრული თმის მასა პარალელური რელიეფური ხაზების რიგითაა შექმნილი. ზუსტად ასეა დამუშავებული ამ ქვასვეტის სხვა პერსონაჟების თმა, ოღონდაც ეს პერსონაჟები ფრონტალურად არიან წარმოდგენილნი, იესოს სახის გადმოცემაში კი საკმაოდ უცნაურადაა შეთავსებული სახის პროფილში,

7 კ. მანაბელი, დავათის სტელის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სისტემაში. საბჭოთა ხელოვნება, 3, 1989, თბ., გვ. 34-47.

8 K. Weitzmann, Age of Spirituality, New York, 1979, n. 474, გვ. 529; n. 476, გვ. 532.

9 A. Effenberger, Koptische Kunst, Leipzig, 1974, ტაბ. 44, 45.

თმის კი ფასში გამოსახვა. ამ სვეტის რელიეფების დამახასიათებელი ნიშანია აგრეთვე ყურის გამოსახვის თავისებური ხერხი – საფეთქლის დონეზე, თმის მასის ზღვარზე.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ყრმა იესოს პოზა. ქვასვეტის რელიეფური გამოსახულებების ოსტატური კომპოზიციური განთავსება, საერთო პროგრამის გააზრებული მხატვრული და იდეური გადაწყვეტა გამორიცხავს ქვასვეტზე რაიმე დეტალის შემთხვევითობას, მითუმეტეს ადროდესაც საქმე ეხება პროგრამის საკვანძო წმინდა სახეებს. ამის გამო აუცილებელი გახდა ღმრთისმშობლის კალთაში იესოს ერთგვარად გაუგებარი პოზისთვის ახსნის მოძიება. ადრებიზანტიური ხანის რელიეფური ნაწარმოებების ფართოდ მოშველიებამ ერთი ვარაუდის გამოთქმის უფლება მომცა. ანალოგიური სქემის არარსებობამ ბიზანტიურ ნაწარმოებებში მიბიძგა მიმემართა კოპტური რელიეფებისათვის, რომელთა სიახლოვე ქართულ რელიეფებთან არაერთხელ აღმინიშნავს ჩვენი რელიეფების ზოგიერთ მხატვრულ და კომპოზიციურ თავისებურებებთან დაკავშირებით. ამ შემთხვევაში ყურადღება მიიპყრო კოპტურ რელიეფებზე ღმრთისმშობლის ერთმა გაერცვლებულმა ტიპმა – გალაქტოტროფუსამ (Γαλακτοτροφουσα), რომელიც უცხოა ბიზანტიური ხელოვნებისათვის და გვხვდება მხოლოდ ეგვიპტულ ქრისტიანებთან. დედაღვთისას ეს იკონოგრაფიული ტიპი, რომელსაც მკვლევრები ისიდას უძველეს ადგილობრივ კულტს უკავშირებენ, წარმოადგენს ტახტზე დაბრძანებულ ღმრთისმშობელს, რომელიც ძუძუს აწოვებს მის მუხლებზე მოკალათებულ წვილ იესოს.¹⁰ გალაქტოტროფუსას იკონოგრაფიული ტიპი გვხვდება VI-VII საუკუნეების კოპტურ რელიეფებსა და ფრესკებზე (მაგ., კირქვის რელიეფი ფაიუმის კაიროს მუზეუმში, VII ს.; ფრესკა საქარაში, წმ. იერემიას მონასტრის ერთ-ერთი კაპელის ნიშაში, VII ს.).¹¹ გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ღმრთისმშობლის იკონოგრაფია კოპტებთან იკვებება ეგვიპტური ძირებით და შეესაბამება თეოტოკოსის კოპტურ აღქმას, რაც ქრისტეს ორმაგი ბუნების აღიარებას გულისხმობს.¹² ადრეულ კოპტურ კონტექსტში Γαλακτοτροφουσα ერთმნიშვნელოვნად ექპარისტის მეტაფორად იკითხება, ქრისტე დედის რძეს შეიწოვდა, როგორც ღმრთის Logos-ს.¹³ თუ გავითვალისწინებთ V-VI საუკუნეების საქართველოს ინტენსიურ საგარეო კულტურულ ურთიერთობებს მის გარემომცველ ქრისტიანულ სამყაროსთან, ქართული კულტურის ცენტრების არსებობას წმინდა მიწაზე, ეგვიპტეში, კეიპროსზე, სინაზე და სხვ., არ შეიძლება გამოირიცხოს ქართველ საეკლესიო მოღვაწეთა კონტაქტები კოპტურ სამყაროსთან. ეს საკითხი უთუოდ დამატებით კვლევას საჭიროებს, რადგანაც მოსაზრება კოპტებთან ქართველების კავშირების შესახებ ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში იყო გამოთქმული ოსკარ ფონ ლემის მიერ¹⁴ და შემდეგში განმეორებული ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიისადმი მიძღვნილ კორნელი კეკელიძის ნაშრომში.¹⁵ კ. კეკელიძე მიიჩნევს, რომ

10 E. S. Bolman, The enigmatic Coptic Galaktotrofousa and The cult of the Virgin Mary in Egypt. Images of the Mother of God: Perception of the Theotokos in Byzance, ed. M. V., Athens, 2005, გვ. 13-23.

11 A. Effenberger, Koptische Kunst, ტაბ. 45, ილ. გვ. 215.

12 იქვე, გვ. 214.

13 E. S. Bolman, დასახ. ნაშრ. გვ. 19.

14 O. von Lemm, Iberica, Mémoires de l'Académie de science de St-Petersbourg, VIII série, ტ. VII, N 6, 1906.

15 კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980, გვ. 49-50.

ქართველებისა და კოპტების ზოგადი კულტურული ურთიერთობები დასტურდება იერუსალიმში, სადაც ქართველებს საკუთარი მონასტრები ჰქონდათ და სადაც კოპტების მოღვაწეობაც დასტურდება. ამას გარდა, ეს ურთიერთობები შესაძლოა საკუთრივ ეგვიპტეშიც, “კოპტურ კულტურულ სამყაროში” არსებულიყო. თუ კი ამგვარი კავშირები ლიტერატურული მონაცემებით დასტურდება, ამას შეიძლება დაემატოს ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების ის მხატვრული და იკონოგრაფიული ნიშნებიც, რომლებიც გასაგები ხდება სწორედ კოპტური პლასტიკის ძეგლების გათვალისწინებით.

დმანისის რელიეფზე ნანს ოსტატის ცდა ერთმანეთთან შეაზავოს ქვასვეტების ანალოგიური კომპოზიციებისათვის დამახასიათებელი მკაცრი ფრონტალობა და სიმეტრია (ღმრთისმშობლისა და ქრისტეს თავების განლაგება სიმეტრიის ღერძზე, ქრისტეს თავის მდებარეობა კომპოზიციის დიაგონელების გადაკვეთაზე და სხვ.) მისთვის უცხო გალაქტოტროფუსას ტიპის ღმრთისმშობლის კომპოზიციურ დეტალებთან (იესოს პოზა დედის კალთაში, პროფილისა და ფასის შეთავსება). ამგვარი მიდგომა სავსებით ბუნებრივია იმ ეპოქისათვის, როდესაც ეალიბდებოდა ქრისტიანული იკონოგრაფია, როდესაც აღმოსავლურქრისტიანული სამყაროს განუყოფელი ნაწილი – ქართლი აქტიურად იყო ჩართული ქრისტიანული კულტურის განვითარების გლობალურ პროცესში, სხვა მართლმადიდებლურ ქვეყნებთან ერთად შემოქმედებითად მონაწილეობდა ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებაში. არ არის გამორიცხული, რომ ღმრთისმშობლის ამ რელიეფური ხატის იკონოგრაფიული თავისებურებები გარკვეული იდეური მოსაზრებებით იყო ნაკარნახევი. რელიეფური კომპოზიციების ამ კუთხით განხილვისათვის კი დამატებითი მასალაა საჭირო.

ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატის მთავარი მხატვრული საშუალებაა ხაზი, მთელი ზედაპირი კარგად გათვლილ პარალელურ ხაზთა ორნამენტულ ნახატადაა ქცეული და ამ თავისებურ დეკორატიულ ქარგაში ოსტატი ახერხებს მაყურებლის თვალის შეწერებას ღმრთისმშობლისა და იესოს ხელის მტკვნებზე, რომელთა განლაგება აქ სიმბოლურ უღერადობას იძენს.

ამ რელიეფურ კომპოზიციაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს უზურგო ტახტი, რომელსაც ანალოგი არ მოეპოვება ქართული ქვასვეტების რელიეფებზე. ერთი მხრივ, ტახტი თითქოს ხალხურ ყოფაში გაერცვლებული ხის დაბალი სკამის ვარიაციას წარმოადგენს – ოთხი პარალელური ლილვით გადმოცემული პორიზონტალური ნაწილი და მრგვალ დეტალზე დაყრდნობილი ორმაგი წვრილი სვეტებით შედგენილი ფეხები.

ღმრთისმშობელი, წვეულებისამებრ, მუთაქაზეა დაბრძანებული. როგორც წესი, ამგვარ კომპოზიციებში მუთაქა სიმეტრიულად მოხანს ფიგურის ორივე მხარეს. დმანურ რელიეფზე ზედხედში გამოსახული, პალმის რტოს ორნამენტით შემკული მუთაქა მკაფიოდ ნანს მხოლოდ ღმრთისმშობლის მარჯვენა მხარეს. მარცხენა მხარეს კი მხოლოდ მუთაქის მოხაზულობაა (უორნამენტოდ), რომელზეც იესოს ფეხებია განლაგებული. მუთაქის ანალოგიურ გადმოცემას (ზედხედში), ამავე ფორმითა და პალმის რტოს სქემატური ორნამენტით ეხედავთ კოპტურ ფრესკაზე საქარის მონასტრიდან (VII საუკუნის I ნახევრამდე).¹⁶ ამ შემთხვევაშიც ტახტის მუთაქის ორნამენტული მოტივი კონკრეტული სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია.

მარადმწვანე პალმა მართალთა ემბლემად მოიაზრებოდა. “მართალი ვითარცა ფინიკი აღჟუაენეს და ვითარცა ნაძვი ღიბანისაი განმრავლდეს” – ვკითხულობთ

16 Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. 1, С.-Петербург, 1914, н.к. 159, г.к. 256.

ფსალმუნში (ფსალმუნი 91, 12). ქრისტიანებთან პალმა “სიცოცხლის ხესთან”, მარადიული ცხოვრების წყაროსთან ასოცირდებოდა. პალმა სამოთხის სინონიმადაც აღიქმებოდა, რაც დასტურდება ქრისტეს დიდების სააფხიდო კომპოზიციებში პალმის ხეების გამოსახვის პრაქტიკით (მაგ., კვიპროსზე პანაგია კანაკარიას მოზაიკა, VI ს.)¹⁷ პალმის ხის რელიეფური გამოსახულებები ამკობს სინაზე წმ. ეკატერინეს მონასტრის ტაძრის ფასადსაც.¹⁸ პალმის ხის მოტივი საპატიო ადგილს იკავებს ქართული ქვაჯვარების სვეტების მცანარეულ ორნამენტებს შორის (იხ. ქვაჯვარები ბოლნისიდან, ბრდაძორიდან, სადაც პალმის რტოს მოტივი მთლიანად ფარავს სვეტის წახნაგს.¹⁹

ტახტის ორივე მხარეს სიმეტრიულად ამოზიდულია ფრინველის ორი პროტომი. ამაყად მოღერებული კისრისა და ძლიერი ნისკარტის მიხედვით ეს უთუოდ არწივის ან სასანური ფასკუნჯების მოტივის გადამღერება უნდა იყოს (ქართული ხალხური ხის ავეჯისათვის ამგვარი ნაწილები უწყველთა). ფრინველის კისრის ფორმა მშვენივრადაა გამოკვეთილი აქეთ-იქით სიმეტრიულად მიმართული, კისრის ფორმის შესაბამისი პარალელური რელიეფური რკალების რიგით, რომლებიც ზუსტად გადმოსცემს ფრინველის მკერდსა და კისერს.

ტახტის უცნაური, ქართული რელიეფებისათვის უწყველო ფორმა მრავალ კითხვას ბადებს. ღმრთისმშობლის ანალოგიური კომპოზიციები ქვაჯვარათა რელიეფებზე საზურგიანი ტახტის გარკვეულ ტიპს წარმოგვიდგენს, რომლის ნიმუშებს ვხვდებით პალესტინური ამპულების ანალოგიურ სცენებშიც.²⁰ ტახტის ამგვარი თავისებური კონსტრუქცია საინტერესოა ამ რელიეფის შექმნისას არსებული მხატვრული იმპულსების გასარკვევად.

უზურგო ტახტის პორიზონტალურად გაშლილი მარტივი ფორმა, ორნამენტული მუთაქა და ზომორფული მოტივის თვალსაჩინო როლი ტახტის საერთო არქიტექტონიკაში – ყველა ეს ნიშანი ირანულ კულტურულ წრეზე მიგვანიშნებს. ღმანური რელიეფის ტახტის ფორმა გარკვეულად ეხმიანება სასანური ირანის ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ძეგლებზე (კლდის რელიეფები, ტორეცტიკა, ქსოვილები) ირანის მბრძანებელთა საზეიმო სცენებში გამოსახულ ტახტის ფორმებს. საქმე ეხება არა ფორმების ზუსტ გადმოღებას, არა მიბადვას, არამედ გარკვეულ “ვარიაციებს” ირანული სამეფო ტახტის “თემაზე” საკმარისია მივმართოთ ნებისმიერ სასანურ “ოფიციალურ” რელიეფს, რომ ცხადი გახდეს, რომ ღმრთისმშობლის ტახტის შექმნისას ღმანისის რელიეფის ავტორის შთაგონების წყარო სწორედ ირანული ოფიციალური ხელოვნების ნიმუშები იყო. ამის საილუსტრაციოდ სულ რამდენიმე მაგალითის დასახელებაც კმარა: კლდის რელიეფი ტანგი-ი სარვაკში (III ს.) – “ირანის უფლისწული სარეცელზე ვასალებთან ერთად”, რომელზეც პორიზონტალურად გაშლილი მარტივი უზურგო სარეცელია წარმოდგენილი პროფილში თავმობრუნებული არწივების ფრინტალური სკულპტურული გამოსახულებებით; ვერცხლის თასი (VI-VII სს., ბაღტიმორის მუზეუმი) სასანიანი მეფის გამოსახულებით უზურგო ტახტზე, რომლის ფეხებიც ასევე არწივის სკულპტურებია (თაგები პროფილში); სასანური ოქროს თასი ცენტრში მთის ბროლის კომპოზიციით – შაჰინშაჰი ხოსრო I ტახტზე, რომლის

17 A. Grabar, The Virgin in a mandorla of Ligth. Cahier Archéologique, 26, Paris, 1977, გვ. 310. “ვისაც ეური აქვს, ისმინოს, რას ეუბნება სული ეკლესიებს: მძლეველს ვაგემოვნებ სიცოცხლის ხისაგან, რომელიც არის ღმრთის სამოთხეში” (იოანე, გამოცხ. II, 7).

18 Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine, ed. K. A. Manafis, Athens, 1990, ილ. 10.

19 გ. ჯავახიშვილი, ადრეველიანური ხანის ქართული სტელები, თბ., 1998, ტაბ. I, II, XIX, XXIV.

20 A. Grabar, Les ampoules de Terre Saint, Paris, 1958, ტაბ. I, VIII.

ფეხები “ფრთოსანი ოთხფეხა არსებებია” (VI ს.) და სხვა.²¹ ტახტის ფორმასთან დაკავშირებით უთუოდ საინტერესო იქნება ირანული ხელოვნების კიდევ ერთი ძეგლის გათვალისწინება, რომელიც დმანურის ანალოგიურად გადმოსცემს სასანიური სამეფო ტახტის ტრადიციულ ფორმას. მხედველობაში მაქვს ბაქტრიანას სასანიანი მმართველის, ირანელი პრინცის კლდეში ნაკვეთი გამოსახულება დოხტარ-ი ნოშირვანის კლდეზე მასივში (VI-VII სს.). ტახტზე დაბრძანებული სასანიანი პრინცის მონუმენტური გამოსახულება ზუსტად იმეორებს მთის ბროლზე გამოკვეთილ ხოსრო I-ის სახეს ოქროს თასზე პარიზის Cabinet de Medailles – ში.²² სასანიანი პრინცი წარმოდგენილია სამეფო ტახტზე, რომელიც არ ჩანს რელიეფზე, მაგრამ მის არსებობაზე მიუთითებს ფიგურის ორივე მხარეს სიმეტრიულად გაშლილი ცხოველის ორი პროტომი. ამ შემთხვევაში აპოტროპული დანიშნულების ცხოველთა სკულპტურული გამოსახულებები ტახტის წვეულებრივ ნაწილებად კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ მხოლოდ პირობითი მინიშნებაა სახეიმო ტახტზე, რომელზეც პრინცია დაბრძანებული. ამგვარი მიდგომა ზუსტად შეესაბამება დმანური რელიეფის ოსტატის პოზიციას. დამაფიქრებელია გარკვეული შეხების წერტილები ირანის გაველენების აღმოსავლურ საზღვართან არსებული ბაქტრიანას მხატვრული ნაწარმოებისა და ირანის გაველენის სფეროში მყოფი ქართველი მოქანდაკის ქმნილებას შორის, რადგან ეს მაგალითები გვისვენებს სასანიური ირანის კულტურის ძლიერი გაველენის კვალს ადრეული შუა საუკუნეების სხვადასხვა ხალხის ხელოვნებაში, ირანული ელემენტების ორიგინალურ ინტერპრეტაციას სხვადასხვა გეოგრაფიულ არეალში.

ქვასვეტის კაპიტელის ღმრთისმშობლის გამოსახულებიანი საფასადო მხარე სხვა წახნაგებისაგან არა მხოლოდ თემატიკურად, არამედ თავისი მხატვრული მეტყველებით, რელიეფის ზედაპირის თავისებური ხაზოვან-დეკორატიული ხასიათით გამოირჩევა. გარკვეული წესით მოაზრებული ხაზოვანი რელიეფური სისტემა მოტივების პარმონიულ ერთიანობას ემსახურება. კომპოზიციის სიმეტრიულობა მსუბუქი შინაგანი დინამიკითაა გაცოცხლებული (მაფორიუმის შემობურვა, მუთაქის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილების განსხვავებულობა, იესოს სახის პროფილში გამოსახვა). ამ ხაზოვან რიტმში ორგანულადაა ჩართული კაპიტელის “კარნიზის” ხაზოვანი რკალური ორნამენტი. კაპიტელის წახნაგების განსხვავებული მხატვრული ხასიათი, მათ თემატურ ნაირგვარობასთან ერთად, ოსტატის უტყუარ აღდოსა და თეოლოგიურ განსწავლულობას ეფუძნება.

წვეილადი კომპოზიცია. ღმრთისმშობლის გამოსახულებიანი კაპიტელის წახნაგის მომიჯნავე არე (სამხრ.) მთლიანად უკავია საერო სამოსელში გამოწყობილი ორი მამაკაცის გამოსახულებას. ამ წახნაგზე ფონის მარცხენა ქვედა ნაწილში ვერტიკალურად ოთხი ასოა განთავსებული – “დ დ ე ა” (სურ. 4)

ერთნაირია მამაკაცთა გამოსახვის სქემა – ისინი წარმოდგენილნი არიან ფრონტალურად, ერთნაირი ქესტებით – ორივეს იდაყვში მოხრილი მარცხენა ხელი გაშლილი მტევნებით მკერდთან აქვს მიტანილი, იდაყვში მოხრილ და ზეადმართულ მარჯვენაში ერთს ჯვარი უკავია, მეორეს კი იმავე ქესტით - შროშანისებრი ყვავილი. ფიგურები დაახლოვებით ერთი სიმაღლისაა, მაგრამ ოსტატურადაა შექმნილი მარჯვენა ფიგურის მასშტაბის უპირატესობის შთაბეჭდილება: მისი თავი ჩარჩოს ზედა ღილვს ებჯინება და კიდევ კვეთს მას, მეორე ფიგურის თავი კი ვერ

21 R. Ghirshmann, დასახ. ნაშრ., გვ.54, ნახ. 67, გვ. 203, ნახ. 242, გვ. 304, ნახ.401.

22 იქვე, გვ. 318, ნახ. 427.

აღწევს ზედა ჩარჩოს; მარჯვენა ფიგურის განზე გადგმული ფეხის წვერებზე ქვედა ჩარჩოზეა განთავსებული, მაშინ, როდესაც მეორე ფიგურის ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილი ფეხები ქვედა ჩარჩომდე არ აღწევს. კაპიტელის საფასადო კომპოზიციასთან შედარებით, რომლის მხატვრული გამომსახველობა პარალელურ ხაზთა დეკორატიულ ნახატს ეფუძნება, გვერდითი წახნაგის ორფიგურიანი რელიეფი მეტყველებს სრულიად გლუვი ზედაპირებით, დიდი სიბრტყეებით. ამასთანავე, ორი რელიეფური კომპოზიციის დიამეტრალურად განსხვავებული დეკორატიული მიდგომის მიუხედავად, მათი პლასტიკური პრინციპი საესკებით იდენტურია. ორივე შემთხვევაში ფორმები დაბალი რელიეფითაა გადმოცემული, მთავარი პრინციპია სხეულის ერთიანი, დაუნაწევრებელი მთლიანი მოცულობით წარმოსენა.

ერთნაირია სახეთა გადმოცემა: მრგვალი, ფართო სახე, დიდი, ფართოდ გახედილი თვალები, რელიეფურად აღნიშნული წარბის მოხაზულობა, შუბლზე დაბლა ჩამოსული თმის მასა – მრგვალი ქუდის მსგავსი მოცულობა (მარჯვენა მამაკაცთან სრულიად გლუვი, შესაძლოა, რაღაც თავსაბურავის ჩვენებით, მარცხენასთან – ჩაკვეთილი ხაზებით დამუშავებული). პლასტიკურად მსუბუქად გამოძერწილი ღოუები და პატარა ბაგეები ჩამოშვებული კუთხეებით ამ ქვასვეტის სახეთა დამუშავების ტიპური ნიმუშია.

ანგარიშგასაწევია ის გარემოება, რომ ორივე პერსონაჟს განსხვავებული სახის საერო კოსტუმში მოსავს. თითოეული მათგანი საგანგებო ეურადღებას იმსახურებს. ეჭვს გარეშეა, რომ სამოსელში მათი სოციალური სტატუსია ასახული. შუა საუკუნეების ქართული კოსტუმის ისტორია ზოგად ხაზებში საკმაოდ გარკვეულია, გამონაკლისს ადრეული შუა საუკუნეები წარმოადგენს, თუმცა ბოლო დროს ამ ეპოქის რელიეფების ახალმა ნიმუშებმა მნიშვნელოვანი მასალა შეგვძინა საერო კოსტუმის ისტორიისათვის.

მარჯვენა მამაკაცის სამოსელი ორნაწილიანია, შიგნით მას მოსავს “უჭრელო” ქსოვილის “ქვეითი” სახელოებიანი, გრძელი, კოჭებად კაბა, რომელიც მთლიანად ფარავს სხეულს, მის ქვეშ მხოლოდ ტერფები მოჩანს. რელიეფზე კარგად ჩანს წელზე მსუბუქად მომდგარი კაბის თარგი. კაბის ზემოდან მამაკაცს მოსხმული აქვს მოსასხამი, რომელიც მარცხენა მხარზე უნდა ყოფილიყო დამაგრებული. რელიეფზე მკაფიოდ ჩანს ამ მოსასხამის ღიღვით შემოწერილი მოხაზულობა. ფიგურის ზურგს უკან მოსასხამის კალთა დამატებით სიბრტყეს ქმნის, მისი მოხაზულობაც ასევე თხელი ღიღვითაა აღნიშნული. ასეთივე მსუბუქი ღიღვი შემოწერს კაბის მოხაზულობას ეელთან. ორივე ხელზე მოჩანს გრძელი სახელოების მაჯები. მამაკაცს ზეადმართულ მარჯვენა ხელში სადა ჯვარი უპყრია, ოდნავ დაგრძელებული ვერტიკალური მკლავით. სამოსის გადმოცემის ამგვარი ხერხის წყალობით ამ სიბრტყობრივ კომპოზიციაში შემოდის ერთგვარი “სივრცობრივი” მომენტი (შეად. მარცხენა ხელის გადმოცემა მოსასხამის კალთებს შორის). განზოგადებულ და ძალზე პირობით რელიეფში, რომლის ზედაპირი საკმაოდ გადაცეუთილია, ბევრი საგულისხმო დეტალი შეინიშნება, რაც საშუალებას გვაძლევს მოვახდინოთ ამ ადრეული ეპოქის ქართული ტანსაცმლის რეკონსტრუქცია.

ამ კოსტუმთან დაკავშირებით უთუოდ უნდა გავიხსენოთ სამწევრის რელიეფურ ფილაზე ჯვრის თავეანისცემის სცენაში გამოსახული საერო პერსონაჟის ჩაცმულობა (V ს-ის ბოლო – VI ს-ის I ნახ.). ამ უკანასკნელის ჩაცმულობის არსის გასარკვევად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ადრეული ხანის ბიზანტიური სამეფო კარის ჩაცმულობის თავისებურებათა გათვალისწინება.²³

23 კ. მანაბელი, ძველი ქართული საერო პორტრეტის ისტორიიდან. ქბი XXXIII სამეცნიერო

ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებმა მრავლად შემოგვინახა იმპერატორთა და დიდებულთა გამოსახულებები, რომლებშიც გასაოცარი ოსტატობით არის გადმოცემული ბიზანტიური სამეფო ტანსაცმლის მთელი ბრწყინვალება და მრავალფეროვნება. ამ სამოსლის წარმოსადგენად მხოლოდ რავენის სან-ვიტალეს ტაძრის მოზაიკაზე იუსტინიანესა და თეოდორას ჯგუფური პორტრები იქნებოდა საკმარისი. ბიზანტიურ კოსტიუმს მივმართავთ იმდენად, რამდენადაც შუა საუკუნეების სხვადასხვა ეტაპზე მას გარკვეული ზეგავლენა ჰქონდა ქართულ ნაცმულობაზე. ბიზანტიური ტანსაცმლის სხვადასხვა სახეობათა შორის უნდა დავასახელოთ ძალზე გავრცელებული – გრძელსახელოებიანი ტუნიკა – *tunica laticlavata* და მოსასხამი – *palium*. ბიზანტიის სამეფო კარი სხვადასხვა ქვეყნის მმართველებისადმი თავისი კეთილგანწყობის ნიშნად სხვა უმდიდრეს საჩუქრებთან ერთად საზეიმო ტანსაცმელსაც გზავნიდა. საქართველოში ბიზანტიური მოდის შემოჭრა უკვე V–VI საუკუნეებში აღინიშნება. ეს იყო ბიზანტიური მოდის გავრცელების პირველი ტალღა რომლის შესახებ შეიძლება ვიმსჯელოთ ბიზანტიელი მწერლების ცნობების საფუძველზე. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ბიზანტიელი ისტორიკოსის აგათიას თხზულება, სადაც მოთხრობილია კონსტანტინოპოლიდან ლაზიკის მეფისათვის სამეფო ნიშნების გაგზავნის ამბავი.²⁴

საქართველოში ბიზანტიური სამოსელეო და “საპატიო” სამოსელი შემოდიოდა ბიზანტიურ ოფიციალურ ტიტულებთან ერთად (მაგისტროსი, ეპატოსი, პატრიკიოსი, კურაპალატი). იე. ჯავახიშვილი ქართული კოსტუმისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში აღნიშნავს, რომ “ყოველთვის, როდესაც ბიზანტიის მეფე საქართველოს მთავარს ან თვით საქართველოს მეფესაც ამა თუ იმ “პატივს” მიანიჭებდა, იგი თვითველ მათგანს ამასთანავე “საპატიო” სამოსელსაც და სამკაულსაც უგზავნიდა ხოლმე”.²⁵ საქართველოსა და ბიზანტიას შორის ამგვარი კავშირ-ურთიერთობები საუკუნეთა განმავლობაში არსებობდა და ქართულ ადრეულ ქვასვეტებზე წარმოდგენილი საერო ნაცმულობის თავისებურებები გვინფენებს, რომ ამ პროცესს დასაბამი უკვე ადრეულ შუა საუკუნეებში მიეცა. დმანისის ქვასვეტის ერთ-ერთი მამაკაცის ნაცმულობა სწორედ ბიზანტიურ ისტორიულ კოსტიუმთან მიმართებაში უნდა განიხილებოდეს.

მეორე მამაკაცის ნაცმულობა განსხვავებული ხასიათისაა. ეს არის ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში გავრცელებული მხედრის წვეულებრივი სამოსელი, ქულაჯის მსგავსი, მეხლებს ქვემოთ ჩამოსული, მორკალული ქობით, გვერდებზე ნაჭრილი, წელთან ქამრით გადაჭერილი (აღნიშნულია ქამრის ბაღთა). წელიდან ქვემოთ ეშვება პარალელური სიმეტრიული ხაზები – ნაკერები. ქულაჯის ტრილში მოჩანს მეხლები და ფეხებზე შემოტმასნილი ვიწრო შარვალი, რომლის ქვედა ნაწილი ქუსლებს ფარავს. სამოსლის ზედა ნაწილი არ არის დაზუსტებული, იგი გადმოცემულია ზოგადი ბრტყელი ზედაპირით, განირჩევა მხოლოდ ყელზე მომდგარი მრგვალი წერილი ღილევი და გრძელი სახელოების მაჯები. მამაკაცს ზეადმართულ ხელში სამბახისებრი ყვავილი უკავია, ზუსტად ისეთი ფორმისა, როგორიც გვხვდება ადრეულ ქართულ რელიეფურ “პორტრეტებზე” (შეად. ქართველ დიდებულთა პორტრეტული რელიეფური სახეები ქვაჯვარათა სვეტების წახნაგებზე

სესია. მასალები, თბ., 1999, გვ. 8-10; კ. მანაბელი, ახალი მასალები ქართული კოსტუმის ისტორიისათვის. მნათობი, 5-6, თბ., 2002, გვ. 159-164.

24 ს. ევაქსიშვილი, ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ. გეორგიკა, III, თბ., 1963, გვ. 84.

25 იე. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, თბ., 1962, გვ. 28.

– სამწვერისის, დმანისის, ბრდაძორის, ბოლნისის, ბაღიჭის სვეტებზე).²⁶

ყვავილი – ინსიგნია, სასაჩურე ირანიდან წარმომავალი მოტივი, რომლის მნიშვნელობა კარგად იყო ცნობილი საქართველოში ჯერ კიდევ წინაქრისტიანულ ხანაში, ფართოდ გავრცელდა საქართველოს ფეოდალურ საზოგადოებაში.²⁷ ყვავილი საერო პერსონაჟის ხელში მის გამოჩენულ სოციალურ სტატუსს აღნიშნავდა. ეს ორნამენტულ-სიმბოლური მოტივი, რომელიც სხვა ადმოსავლურ ელემენტებთან ერთად შემოვიდა ირანული სამყაროდან, ადგილობრივ ტრადიციებთან ასიმილირდა და შუა საუკუნეების საწყის ეტაპზე განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა. ამის დასტურია ადრეულ ქრისტიანულ რელიეფებზე ქართული ფეოდალური წოდების არაერთი წარმომადგენლის გამოსახულება ყვავილით მარჯვენა ზედაწველ ხელში. ამგვარად, დმანური რელიეფის ეს მჭევრმეტყველი დეტალი იმაზე მეტყველებს, რომ სვეტის კაპიტელზე წარმოდგენილი ერთ-ერთი პიროვნება ქართლის ფეოდალური საზოგადოების მაღალი წრის წარმომადგენელია. ფეოდალთა – აზნაურთა წოდებისადმი მის მიკუთვნებას იხილავს ადასტურებს, რომ მისი სამოსელი წარწინებულია შორის მიღებული თარგისა.

ამგვარად, მარცხენა მამაკაცის კოსტუმის თარგი არ არის უცხო საერო პერსონაჟებისათვის ადრეულ ქართულ რელიეფებზე. ამ სახის ქართული კოსტუმის ხასიათის გასარკვევად უნდა მივმართოთ საქართველოს მეზობელ ქვეყანას – ირანს, რომლის ძლიერი ზეგავლენა საქართველოს ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში საუკუნეთა განმავლობაში იგრძნობოდა. სასაჩურე ვერცხლის ლანგრებზე წარმოდგენილი სპარსეთის მეფეთა გამოსახულებები მხედრული ნაცმულობის საინტერესო ნიმუშებს შეიცავს. ასეთია მუხლებამდე ჩამოსული, წელთან შევიწროებული “ქულაჯა” ჩაჭრილი გვერდებით, მხრებიდან გულმკერდზე ჩამოსული “პორტუპეის” მსგავსი სარტყლებით. ქამრიდან ჩამოდის ხმლისა თუ ხანჯლის დასაკიდებელი ტყავის ზოლები (ვერცხლის ლანგარი ბაღტიმორის მუხეუმეიდან ტახტზე დაბრძანებული მეფისა და მოცეკვავეების გამოსახულებით, VI–VII სს., ხოსრო I-ის – 531-578 წწ. ვერცხლის თასი ერმიტაჟში, სამეფო ტახტის გვერდებზე მდგომი დიდებულების კოსტიუმები, ხოსრო I-ის ოქროს თასი მთის ბროლის რელიეფით, ლუერი; ხოსრო II-ის – 590-628 წწ. ვერცხლის თასი ნადირობის სკენით).²⁸ ამგვარი ქულაჯის ქსოვილი ელასტიურია, იგი თხელ ნაკეცებად ეკერის სხეულს. ხანდახან “ქულაჯა” სარწულიანი იყო ხოლმე და ასეთ შემთხვევაში ნაკეცები მძიმე და ფართოა. ასეთი თარგის სამოსელი კარგად იყო მორგებული ახლო ადმოსავლეთის ხალხთა მხედრულ ცხოვრებას, იგი არ ზღუდავდა მოძრაობას, არ უშლიდა მეომარს ცხენზე ამხედრებას. სრულიად ბუნებრივია, რომ საქართველოში ფეხი მოიკიდა ამგვარმა მხედრულმა კოსტიუმმა, რომელსაც ბევრი აქვს საერთო ირანულ მხედრულ და სამეფო კარის ნაცმულობასთან.

საინტერესოა, რომ ირანული ადმოსავლეთიდან წარმომავალი ეს მხედრული კოსტუმი გავრცელდა დასავლურ ხელოვნებაშიც. სწორედ ასეთი კოსტუმით არიან შემოსილნი ადმოსავლეთის მოგვები, რომლებიც ბეთლემში მივიდნენ ერმა იესოს თაყვანსაცემად. ადრებიზანტიურ და ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში კარგად ჩანს ირანული წარმოშობის “ქულაჯის” დამახასიათებელი თარგი, გვერდითი

26 Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, таб. 26, 70, 37.

27 ამ პერადლიკური მოტივის სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებ და ამასთან დაკავშირებული ლიტერატურა იხ. К. Мачабели, Позднесантичная торевтика Грузии, Тб., 1976, გვ. 112–114.

28 R. Ghirshmann, დასახ. ნაშრ. იდ. 242, 244, 245.

ვერტიკალური ტრილებით.

კოსტიუმის ამგვარი სახეობა გვხვდება VI–VII საუკუნეების ქართული ქვასვეტების რელიეფურ კომპოზიციებში (ბოლნისი, დმანისი, ბრდაძორი, ბაღიჭი). ეს კოსტიუმები ერთი ტიპისაა, ოღონდაც განსხვავდება ერთმანეთისაგან ცალკეული დეტალებით, ორნამენტული სამკაულით, ქსოვილის ხარისხით. ყველა შემთხვევაში ეს არის წელთან შევიწროებული (ან წელთან გადაჭრილი), კალთამომრგვალებული, გვერდებზე ნახსნილი “კაბა” დამახასიათებელია მომშვილდულად შემოხაზული კაბის ბოლო, რაც მის სპეციფიკურ მოხაზულობას ქმნის.

ირანული (პართული, სასანური) კოსტიუმის გარკვეული გავლენები ქართულ ნაცმულობაზე დღეისათვის სავსებით ნათელია. ადრექრისტიანულ ქართულ რელიეფებზე გამოსახული საერო პერსონაჟების ნაცმულობა, დეტალებსა და სამკაულებში გარკვეული სხვაობის მიუხედავად, ერთგვაროვნებას ავლენს. მცხეთის ჯვრის აღმშენებელთა კოსტიუმების განხილვისას გ. ნუბინაშვილმა მათი დახასიათებისათვის გამოიყენა ტერმინი “ზოგადკავკასიური”, რაც ძალიან ზუსტად ასახავს ამგვარი კოსტიუმის გეოგრაფიულ არეალს. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვასვეტების რელიეფურ პორტრეტებზე ჩვენ ვხედავთ ამ “ზოგადკავკასიური” ან “ახლოაღმოსავლური” კოსტიუმის სხვადასხვა ვარიაციებს, რაც უთუოდ გამოსახულ პიროვნებათა განსხვავებულ სოციალურ სტატუსზე მეტყველებს. კოსტიუმების ნიუანსები (სამოსლის თარგი, მისი ხილუეტი, ქსოვილის ხასიათი, ტანსაცმლის სამკაული და სხვა), უთუოდ, რელიეფებზე გამოსახული ქართველი წარმომადგენლების წოდებრივ მდგომარეობის ანარეკლს წარმოადგენს, რადგან ფეოდალურ საზოგადოებაში მკაცრად იყო რეგლამენტირებული სხვადასხვა სოციალური ფენის ნაცმა-დახურვის წესი.

დმანურ ქვასვეტზე წარმოადგენილი საერო პირის კოსტიუმი ზუსტად შეესაბამება VI–VII საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე ასახულ ნაცმულობას. მისი თარგი და საერთო ხასიათი ახლოა ქართველ ფეოდალთა ნაცმულობასთან ბოლნისისა და დმანისის რაიონებიდან წარმომავალი ქვასვეტების რელიეფებზე. ამასთანავე, დმანისის ქვასვეტის მამაკაცის ნაცმულობა მიეკუთვნება ზემოწამოთვლილი კოსტიუმების იმ ნიმუშებს, რომლებიც სისადავითა და სამკაულების არარსებობით გამოირჩევა. ასეთებია ბოლნისის რაიონში აღმოჩენილი სამი ქვასვეტის ფრაგმენტებზე და დმანისის რაიონის სოფლებიდან (დემირბულაგი, ბაშკინეთი) წარმომავალ რელიეფებზე გამოსახული მამაკაცებისა და ბრდაძორის ქვასვეტის საერო პირთა ნაცმულობა.²⁹

ყურადღებას იპყრობს ერთი მეტად საინტერესო მომენტი – დმანური ქვასვეტის კაპიტელზე გამოსახული მარცხენა მამაკაცის კოსტიუმი ზუსტ ანალოგიებს ჰპოვებს სწორედ დმანისის რაიონიდან წარმომავალი ქვასვეტების საერო პირების ნაცმულობასთან. ეს უთუოდ დამაფიქრებელი მომენტი, რადგან ადრეფეოდალური ქართლის ამ რეგიონის ფეოდალური სამოსლის გარკვეულ ტრადიციაზე მიგვანიშნებს. ასეთი დასკვნის გაკეთების უფლებას გვაძლევს შემდეგი გარემოება – ბოლნისის რაიონის ზემოდასახელებულ რელიეფებზე გამოსახულ კოსტიუმებთან სიახლოვესთან ერთად, დმანური კოსტიუმი მაინც განსხვავდება თარგის დეტალებითა და სამკაულის ხასიათით.

29 გ. ჯავახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები, ტაბ. XVIII, XXIV, XXVI.
ე. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. X, IX, XXIV, XXV, 2. კ. მანაბელი, ძველი ქართული საერო პორტრეტი, ნახ. 5.

ზუსტად რეგლამენტირებულ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში იკონოგრაფიული პროგრამის ყოველი დეტალი, ყოველი შემადგენელი ნაწილი ღრმა აზრისა და მნიშვნელობის შემცველია. ქვაჯვართა რელიეფური პროგრამების არაერთი ნიმუშის შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ ქვასვეტის ზედაპირზე ყოველ ფიგურულ გამოსახულებასა თუ ორნამენტს ზუსტად განსაზღვრული ადგილი ჰქონდა მიენილი. წახნაგების მნიშვნელოვანებისა და რეგისტრების არსიდან გამომდინარე, მუდამ დაცული იყო “ვერტიკალური იერარქიის” კანონი. გარდა წმინდა ისტორიის მოვლენების ქრონოლოგიური რიგით განთავსებისა, ოსტატი ითვალისწინებდა რეგისტრების მიხედვით გამოსახულებების განთავსების გარკვეულ პრონციპებს. ქვაჯვარას დამაგვირგვინებელი სკულპტურული ჯვრის შემდეგ საერთო კომპოზიციაში ყველაზე მნიშვნელოვანი სვეტის კაპიტელი იყო, რომელზეც გამოისახებოდა ყველაზე მნიშვნელოვანი, ზეციურ სამყაროსთან დაკავშირებული პერსონაჟები და მოვლენები (იხ. ქრისტეს ამადლების კომპოზიციები ხანდისის, ბრდაძორის, ნადვარევის და სხვა ქვაჯვარების კაპიტელებზე). სამწუხაროდ, ქვაჯვართა უმეტესობა ჩვენამდე საკმაოდ ფრაგმენტულადაა მოღწეული და ამიტომ ძნელია ფართო განხილვების გაკეთება. ღმანისის ქვასვეტი ამ მხრივაც იმსახურებს ყურადღებას, რადგანაც იგი მთლიან კომპოზიციას წარმოგვიდგენს, სადაც უმაღლეს, ზეციურ ზონაში – კაპიტელზე ყრმიანი ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატია წარმოდგენილი.

კაპიტელზე გამოსახული პერსონაჟები უთუოდ ერთი ფეოდალური საგვარეულოს წარმომადგენლებია (ამის მაგალითები ქართულ ქვაჯვართა სვეტებზე უკვე ცნობილია, იხ. კატაულას ქვასვეტი “ჯგუფური” პორტრეტით). ისინი დიფერენცირებული არიან როგორც ზომით, ასევე ნაცმულობითა და ატრიბუტებით. მათ განლაგებაშიც ღმრთისმშობლის ხატის მიმდებარე წახნაგზე გარკვეული გრადაციიაა სავარაუდო. საფასადო მხარეს უშუალოდ ემიჯნება ზომით გამორჩეული ჯვრიანი მამაკაცი. ბიზანტიურ ოფიციალურ კოსტიუმთან დაახლოებული სამოსით მოსილი, იგი სოციალურად უფრო გამორჩეული უნდა იყოს. ჯვარი მის ხელში სხვადასხვაგვარად შეიძლება იყოს ინტერპრეტირებული: ერთი მხრივ, თუ გავითვალისწინებთ VI-VII საუკუნეების კოპტურ სამარხის სტელებზე მიცვალებულთა გამოსახულებებს ჯვრებით,³⁰ შესაძლოა იგი ამ პიროვნების გარდაცვალებაზე მიუთითებდეს. მეორე მხრივ, შეიძლება დაეუშვათ, რომ ჯვრით ხელში გამოსახვა უნდა მიუთითებდეს საგვარეულოში უფროსის ქრისტიანული სარწმუნოებისათვის ერთგულებაზე. არსებობს კიდევ ერთი დაშვების შესაძლებლობა – ხომ არ არის ეს ქვაჯვარას აღმმართველი დიდებულის თანამოსახელე წმინდანის გამოსახულება. ჩვენი ცოდნის და ინფორმირებულების დღევანდელი დონე უფრო ზუსტი იდენტიფიცირების უფლებას არ გვაძლევს. ინსიგნია-ყვავილი “კავკასიური” კოსტუმით შემოსილი მამაკაცის ხელში კი უთუოდ მის გარკვეულ სამოხელეო ღირსებას უნდა აღნიშნავდეს (გავიხსენოთ, რომ ადრე ბიზანტიურ ხანაში, მაგალითად იუსტინიანეს დროს, სამეფო კარის თანამდებობის პირებს მათი სამოსლის თარგითა და ფერით გამოარჩევდნენ). შესაძლებელია ეივარაუდოთ, რომ ეს ორი მამაკაცი ერთი საგვარეულოს ორი თაობის წარმომადგენელია და ოსტატმა ამგვარად გამოხატა მათი ადგილი სოციალურ იერარქიაში, ან ოჯახში.

კაპიტელის წახნაგზე ღმრთისმშობლის ხატის გვერდით საერო პირთა გამოსახვა უთუოდ გარკვეულ კითხვებს ბადებს. როგორ მოხდა ქართლის დიდებულთა “პორტრეტები” ქვასვეტის ამ განსაკუთრებულ “ზეციურ” ზონაში?

30 A. Effenberger, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 36.

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად შეგვიძლია მოვიხმოთ ბრძაძორის ქვასვეტი, რომლის უმაღლეს რეგისტრში, ერმიანი ღმრთისმშობლის გვერდით გამოსახულია დონატორი, ქართლის დიდებული, რომელიც ხელით ღმრთისმშობლის თავს ეხება. ამ კომპოზიციასთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანი გახდა ადრექრისტიანულ ეპოქაში არსებული იკონოგრაფიული სქემების გათვალისწინება, რომლებიც შეიცავდნენ თაყვანსაცემ სალოცავ წმიდა სახესა და დონატორთა გამოსახულებებს. მონუმენტურ ნაწარმოებებს შორის უნდა გავიხსენოთ პარენცოს ბაზილიკის ცენტრალური აფსიდის მოზაიკა (VI ს.),³¹ სადაც ღმრთისმშობლის გვერდით ქტიტორებია გამოსახული, წმ. დიმიტრის ეკლესიის მოზაიკა თესალონიკში, სადაც ღმრთისმშობელთან ერთად შემკვეთის ოჯახია გამოსახული³² და სხვ. თანადროულ ქართულ ძეგლებს შორის საკმარისია გავიხსენოთ მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფური კომპოზიცია, სადაც ქტიტორები ქრისტესა და წმიდანებთან ერთად არიან წარმოდგენილნი.³³ როგორც ჩანს, ბრძაძორის სტელა დონატორისა და ღმრთისმშობლის უნიკალური სცენით, დმანისის ქვასვეტი ქტიტორთა პორტრეტებით კაპიტელის წახნაგზე უნდა განვიხილოთ, როგორც ეროვნული მხატვრული შემოქმედების ნაყოფი, რომელიც ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების მოწინავე ნაკადთან თანხვედრილად ვითარდებოდა და ეპოქის ხელოვნების ავანგარდში არსებულ ტენდენციებსა და მიმართულებებს ითვალისწინებდა.

არ ვიცი, როგორ ინტერპრეტაციას მისცემენ პალეოგრაფიის სპეციალისტები იმ ასომთავრულ წარწერას, რომელიც წყვილადი პორტრეტის ფონზეა ამოკვეთილი, მაგრამ გავბედავ ამასთან დაკავშირებით ერთი მოკრძალებული მოსაზრების გამოთქმას. სახარებასა და აგიოგრაფიულ თხზულებებში “დ დ ე ი” გამოიყენება დროის, უამის, ხანის მნიშვნელობით (“დღეთა პეროდე მეფისათა”, მათე, 2,1; “ესე იყო დღეთა ანასტასი კათალიკოზისა”, წამებაი წმიდისა დავითისა, IX-X სს.). თუ გავითვალისწინებთ ქვაჯვართა სალოცავ-მემორიულ, შესაწირავ მნიშვნელობას, მათ აღმართვას ქართლის დიდებულთა ჭეშმარიტ სარწმუნოებასთან ზიარების, ქრისტიანობის განმტკიცების აღსანიშნავად, შესაძლოა, ეს წარწერა მივიხილოთ დღეგრძელობისა და მარადიული ცხოვრების იმედის თავისებურ ფორმულად. ამას უნდა დაემატოს მეზობელ წახნაგზე ფარშეევანგის გამოსახულების სიმბოლური კონტექსტიც (იხ. ქვემოთ), რომელიც ამაგრებს აღნიშნულ მოსაზრებას.

ფარშეევანგი. წყვილადი “პორტრეტის” მომიჯნავე კაპიტელის წახნაგზე ფარშეევანგის გამოსახულებაა წარმოდგენილი. (სურ. 5) ფრინველის რელიეფური სახე მთლიანად ავსებს კვადრატთან მიახლოებულ არეს. პროფილში გამოსახული ფარშეევანგი ღიაგონალურადაა მიმართული – თავი მარცხენა ზედა კუთხესთანაა მისულისაგან დაკეცილი კუდი კი ქვედა მარჯვენა კუთხეს ებჯინება. ფარშეევანგის გამოსახულება ბუნებრივი ფორმების ზუსტი და მეტყველი გადმოცემით გამოირჩევა. ამასთანავე, რელიეფის დამუშავება ზედაპირის განსაკუთრებული დეკორატიულ-ორნამენტული გადაწყვეტით ხასიათდება. ფარშეევანგის სილუეტი მეტყველი და პლასტიკურია, მოძრაობა თავისუფალი, ფეხების განლაგება - სივრცობრივი. რელიეფური ზედაპირი კაპიტელის სიბრტყის დონეზეა, გამოსახულება შექმნილია ფონის დადაბლებით ფრინველის სილუეტის გარშემო. რელიეფის ბრტყელი ზედაპირი დეკორატიულადაა დამუშავებული. სრული სიბრტყობრიობის მიუხედავად,

31 М. Прелог, Мозаика Пореча, Белград, 1959.

32 E.Kourkoutidou-Nikolaidou, A. Tourta, Wandering in Byzantine Thessaloniki, 1997, Athens, გვ.156-157, ნახ. 181, 183.

33 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, ტაბ. 18-21.

სიღუეგის სიზუსტე და გამომსახველობა, გამოსახულების საგანგებო ორნამენტუდობა დამუშავება ფარშევანგის ამ სახეს გამოარჩევს ქვასვეტის სხვა ძალზე პირობითი და სტილიზებული ფიგურული გამოსახულებებისაგან. პარალელურ ნატიფ ხაზთა სისტემით ფრინველის მკერდის დამახასიათებელი ფორმაა შექმნილი, ღილვითაა შემოწერილი ორი ნაწილისაგან შედგენილი ფრთის სტილიზებული ნუშისებრი მოხაზულობა. ფრთის ორი ნაწილი განსხვავებული ორნამენტული ნახატითაა შევსებული: ზედა ნაწილი – კოვზისებური ელემენტების სამი მწკრივით, ბუმბულები კი წერილი ღილვების ნახატი. კუდის მძიმე, ფართო მასაც ასეთივე მსუბუქი ხაზების თავისებური რიტმითაა გაცოცხლებული, რომელშიც ფარშევანგის კუდის დამახასიათებელი “თვალვითა” ჩართული.

ვიდრე ფარშევანგის ამ სახის მხატვრულ თავისებურებებს შევხებოდე, უნდა გავიხსენო მისი სიმბოლური მნიშვნელობა. ამ ფრინველის ფერადოვნებამ და უხვეულო გარეგნობამ ადრევე მიიპყრო ყურადღება. წარმართული ეპოქიდან მოყოლებული, იგი უკვდავების სიმბოლოდ მოიაზრებოდა. ანტიკურ სამყაროში ფარშევანგის კუდის თავისებურ ნახატს ვარსკვლავთა ნათებას აღარებდნენ და ამის გამო იგი იუნონას ფრინველად იყო აღიარებული (ცისა და ვარსკვლავების ქაღალმერთის). ფარშევანგი თან ახლდა რომის იმპერატორების მეუღლეებს მათი ხულების ასამაღლებლად იუნონას სამეფოში. გაშლილი კუდის მრგვალი ფორმა კი დაკავშირებული იყო წარმოდგენასთან უკვდავებასა და მარადიულობაზე.³⁴ ამიტომ იყო ფარშევანგი ასე ხშირად წარმოდგენილი სარკოფაგებზე, რიტუალურ ჭურჭელზე. ფარშევანგი დაწერილებით არის აღწერილი პლინიუსის “ბუნების ისტორიაში”, სადაც ავტორი საგანგებოდ წერდება ამ ფრინველის ესთეტიკურ ღირსებებზე და თვალისმომჭრელად მოეღვარე მის გაშლილ კუდს მზის ნათელსაც კი აღარებს.³⁵ წინაქრისტიანულ საქართველოში ფარშევანგის გამოსახულება გვხვდება სარიტუალო ჭურჭელზე, ვერცხლის პატერაზე არმაზისხევიდან (II ს., სამარხი VI).³⁶

ქრისტიანულ ხელოვნებაში ფარშევანგი აღდგომის სიმბოლოდ იყო მიჩნეული. იგი ხშირად გამოისახებოდა იმ სიმბოლოებთან ერთად, რომლებიც სამოთხესთან იყო დაკავშირებული. ფარშევანგი გვხვდება სამარხეულ ძეგლებზე და ამ შემთხვევაში მისი სიმბოლური მნიშვნელობა სავსებით შეესატყვისება აღდგომის ფორმულას.

სამთავროში 1938 წელს გახსნილ სამარხში აღმოჩნდა მინის ფიალა, რომლის ფსკერი ფარშევანგის ამოკაწრული გამოსახულებითაა შემკული. ჭურჭელი ახ. წ. IV საუკუნითაა დათარიღებული. ფარშევანგია გამოსახული აგრეთვე სამთავროს ერთ-ერთ ქვაკუთში (n.273) აღმოჩენილ ქვაზე, რომელიც ახ. წ. IV-VI საუკუნეებს მიაკუთვნეს.³⁷

საქართველოს ადრექრისტიანულ რელიეფებზე ფარშევანგის გამოსახულება გვხვდება ბოლნისის სიონის სანათლავეში სამხრეთი პილასტრის კაპიტელზე. ორი ფარშევანგი სიმეტრიულადაა განლაგებული ცენტრში გამოსახული ჯვრის გვერდებზე, რელიეფურად გამოკვეთილი ფრონტონის ქვეშ. გ. ნუბინაშვილი ბოლნისის სიონისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში ყურადღებას უთმობს ამ რელიეფურ კომპოზიციას და აღნიშნავს, რომ იგი, უთუოდ, აღებულია რაღაც მზა ნიმუშიდან

34 А.С. Уваров, Христианская символика, I, Символика дохристианского периода, Москва, 1908, გვ. 199-202.

35 Nat. Hist., X, 22.

36 Мухета, I, Тб., 1958, გვ. 75-77; К. Г. Мачабели, Позднесантичная торевтика, 1976, გვ. 33-37.

37 ნ. უგრელიძე, ფარშევანგის გამოსახულებით შემკული მინის ჭურჭელი სამთავროდან. მიმომხილველი, II, თბ., 1951, გვ. 301-314, სურ. 1.

და გამოყენებულია კაპიტელის შემკულობაში მისი სტრუქტურული პრინციპისა და კაპიტელის ფორმის გაუთვალისწინებლად. ამავე დროს, მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ფარშევანგის, როგორც აღდგომისა და მარადიული სიცოცხლის სიმბოლოს მნიშვნელობა სავსებით შეესაბამება მის გამოყენებას სანათლავის შესამკობად.³⁸

დმანისის ქვასვეტის კაპიტელის წახნაგზე განთავსებული ფარშევანგის რელიეფური სახე რამდენიმე თავისებურებით გამოირჩევა: სამსხივიანი ქონორი ფარშევანგის თავზე, კისერთან გამოსახული ბაფთა, რომელიც მისი რეალური ფორმის გაუთვალისწინებლადაა გამოსახული (ბაფთა ფრინველს კისერზე უნდა აქონდეს შემოხვეული, როგორც ეს სასაჩურ გამოსახულებებზეა წარმოდგენილი და რაც, როგორც ჩანს, გაუგებარი დარჩა ქართველი მხატვრისათვის).

შეიძლება ითქვას, რომ დმანური ქვასვეტის რელიეფურ გამოსახულებათა შორის ფარშევანგის რელიეფური სახე ყველაზე ოსტატურად და მხატვრულად გააზრებულაააა გამოსახული. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ოსტატი მორწილად კი არ იმეორებდა მის ხელთ არსებულ რაღაც ნიმუშს, არამედ თავისუფლად ქმნიდა მისთვის კარგად ცნობილი ფრინველის რელიეფურ გამოსახულებას. იგი თითქოს უთავსებდა ქვასვეტის რელიეფების საერთო პირობით-სიბრტყობრივ მიდგომასა და ამ გასაოცარი ფრინველის მომხიბლავი გარეგნობის გადმოცემის სურვილს. ბოლნისის სიონის კაპიტელის რელიეფთან შედარებით დმანისის ქვასვეტის ფარშევანგის სახე გაცილებით უფრო დახვეწილ ოსტატობას ავლენს. ეს შეიძლება იმდენად საკუთრივ მხატვრულ დონეს კი არ გულისხმობდეს, არამედ თვისობრივად ახალ მიდგომას, როდესაც ამ სვეტის რელიეფთა საერთო პირობით-სიბრტყობრივ ხასიათთან ერთად, მოქანდაკე რელიეფთა გარკვეულ ნაწილში (ამ შემთხვევაში ფარშევანგის გამოსახულებაში) ცდილობს შეიტანოს პლასტიკური მეტყველების უფრო დაწინაურებული ხერხები. თუ ბოლნისის ფარშევანგები რომელიღაც პლასტიკური ნიმუშის სრულიად პირობით, სქემატურ ტრანსკრიფციას გვთავაზობს (ეს ფრინველები მხოლოდ კონკრეტული ატრიბუტებით – დამახასიათებელი ქონორი, “თვალეზიანი” კედი – შეიძლება მივიჩნიოთ ფარშევანგებად), დმანისის ოსტატი ამ ეგზოტიკური ფრინველის პლასტიკურად ძალზე გამომსახველ სახეს ქმნის. ასეთი განსხვავება უთუოდ დმანური რელიეფის შესრულების შედარებით მოგვიანო ხანაზე მიგვითითებს.

ფარშევანგების რელიეფური გამოსახულებები გვხვდება დმანისის რაიონის ეკლესიების კედლებში ჩატანებული ძველი ქვაჯვარების ფრაგმენტებზე. ბოლნური კაპიტელის ანალოგიური წყვილადი ფარშევანგების გამოსახულება საფეხურიან ბაზაზე აღმართულ, მედალიონში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვრის გვერდებზე შემონახულია დმანისის რაიონში ე. წ. “წითელი საყდრის” (კზილ-კილისა) დასავლეთ კედელში სარკმლის თავზე ჩაშენებულ წითელი ტუფის ქვაზე, რომელიც ქვაჯვარას ბაზას უნდა წარმოადგენდეს.³⁹ რელიეფი ძალზე დახიანებულია, მაგრამ შესაძლებელია ფრინველთა დამუშავების ზოგიერთი დეტალის გარჩევა, რომლებიც ახლოა ჩვენი სვეტის ფარშევანგის რელიეფთან. საერთოა რელიეფის სტილისტური ნიშნები, ფრინველის ხასიათის გადმოცემის ოსტატობა, ფრინველის სხეულის ფორმების გადმოცემის თავისებურებანი. იქვე, დმანისის რაიონში, სათხის ეკლესიის

38 Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Известия ИЯИМК, IX, Тб., 1940, стр. 160. “ფარშევანგები – ეს საყოველთაო გასაგები უკვდავებისა და აღდგომის სიმბოლოა პირვანდელ ქრისტიანობაში” (გ. ნუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, ტფ., 1936, გვ. 42).

39 ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 32, 40-41, 51-52, ტაბ. XXXI, VIII, 1.

ეგვეტერის აღმ. კედლის ფასადში ჩაშენებულია წითელი ტუფის ჯერის ჰაზო, რომლის რელიეფურ კომპოზიციაში ოსტატურად არის ჩართული ორი ფარშეევანგის სიმეტრიული დეკორატიული გამოსახულება, ორგანულად შერწყმული სასანური სამყაროდან მომდინარე ფრთების სიმეტრიულ მოტივთან. ქართველმა ოსტატმა ამ შემთხვევაში სიმბოლურ-ორნამენტული მეტყველების იშვიათი უნარი გამოამჟღავნა და შექმნა სრულიად ორიგინალური რელიეფური კომპოზიციური სახე.

დმანური ქვასვეტის გარდა ანალოგიურ საკულტო ძეგლზე ფარშეევანგის გამოსახვის მხოლოდ ერთი მაგალითია ცნობილი. ეს არის მოყვითალო კირქვის ტრადიციული ქვასვეტი ბოლნისის რაიონიდან (ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი, 207),⁴⁰ რომლის სამი მხარე მცენარეული ორნამენტიტაა დაფარული (აღმ. მხარეს პალმის რტოს ვერტიკალური მოტივია განლაგებული, სამხ. და ჩრდ. წახნაგებს კი ტრადიციული აკანთის ფოთლის პლასტიკური ორნამენტი ფარავს), საფასადო მხარეს კი ასევე ორნამენტულ კომპოზიციაში ჩართული ფარშეევანგის რელიეფური სახეა წარმოდგენილი. სტელა საგანგებოდ შესწავლილი არ არის, ორნამენტული მოტივების რეპერტუარისა და პლასტიკური დამუშავების თავისებურებების გათვალისწინებით, იგი, სავარაუდოდ, VI-VII საუკუნეებით უნდა განისაზღვროს. ბოლნურ ქვასვეტზე ფარშეევანგს სვეტის წახნაგის ზედაპირის დიდი ნაწილი უკავია, რაც ორნამენტულ პროგრამაში მის მნიშვნელობაზე უნდა მეტყველებდეს. რელიეფის ზედაპირი საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ ფარშეევანგის გამოსახულების დარჩენილი ნაწილები მოქანდაკის გაწაფულობაზე მიგვანიშნებს. ფრინველი ოსტატურადაა ჩაწერილი ვერტიკალურ სწორკუთხა არეში. მისი სხეული აქაც დიაგონელურადაა მიმართული – ფრინველი დგას კომპოზიციის მარჯვენა ქვედა კუთხეში გამოსახულ საკმაოდ დიდ ვარდულზე. მისი მოცულობითი სხეული რელიეფური არის ცენტრშია განთავსებული, დაეცეცილი მძიმე კუდი ქვედა ჩარჩომდე ეშვება და მისი “თვალებიანი” ზედაპირი კარგად შეესატყვისება ვარდულის ორნამენტულ დამუშავებას. სამნაწილიანი ქონრით დამშვენებული ფარშეევანგის თავი ზედა მარჯვენა კუთხეშია განლაგებული იგი თითქმის ჩარჩოს ებჯინება, მისი ნისკარტი ვერტიკალურ ჩარჩოს ეხება. ყელზე შებმული “სამეფო” ბაფთა პორიზონტალურად იშლება და სამფურცლა ყვავილის ფორმას იღებს. ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს გავრცელებული ირანული ატრიბუტის განმეორებასთან, როდესაც მხატვრისთვის ნაცნობია ამ დეტალის სიმბოლური მნიშვნელობა, როგორც ღვთაებრივი უფლებისა და ღირსების ნიშნისა, მაგრამ გაუგებარია ამ ატრიბუტის რეალური ფორმა და მისი გამოყენების ხერხი. ქართველი ოსტატისათვის ამ შემთხვევაში ერთმანეთს შეერწყა სასანურ სამყაროში გავრცელებული ძალაუფლების აღმნიშვნელი ორი სიმბოლო – წმინდა ბაფთა და ფეოდალური პატივის აღმნიშვნელი, აღმოსავლური წარსულიდან მომდინარე ყვავილის მოტივი. ფარშეევანგის გამოსახულება ბოლნურ ქვასვეტზე უნდა მოიაზრებოდეს სვეტის საერთო დეკორატიული პროგრამის კონტექსტში (პალმის თემა – სამოთხისა და სიწმინდის ნიშანი და პლასტიკურად შესანიშნავად გამოძერწილი ფოთლოვანი ორნამენტი – სიკოცხლის ხის განსახიერება). ბოლნისისა და დმანისის ქვასვეტების ფარშეევანგების გამოსახულებები, სხვა სიმბოლურ მოტივებთან ერთად, ნათელი ილუსტრაციაა იმისა, თუ როგორ ითვისებდა ქართული ქრისტიანული ხელოვნება თემებსა და სახეებს თავისი გარემომცველი სამყაროდან, როგორ “ირგებდა” შორეული წარსულიდან მომდინარე სიმბოლურ მოტივებს, როგორ იყენებდა ხალხის ცნობიერებაში შემორჩენილ ხატოვან მეტყველებას.

40 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 8, ტაბ. 1.

ფარშევანგის დმანურ გამოსახულებასთან დაკავშირებით ქართულ მასალასთან ერთად უთუოდ მნიშვნელოვანია სასანურ ძეგლებზე შემონახული რელიეფური სახეები, რომლებიც გვაწვდის საინტერესო ინფორმაციას არა მარტო ამ რელიეფური თემის მხატვრული გადაწყვეტის, არამედ მისი სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებაც. უნდა ითქვას, რომ ირანული მასალა გარკვეულ გასაღებს გვაძლევს ადრეული შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის უკეთ გასაგებად, იმ მხატვრული წრის მოსანიშნად, რომელშიც ვითარდებოდა ქართული რელიეფის ხელოვნება.

ფარშევანგის თემა ხშირია სხვადასხვა ქვეყნის ადრეულ ქრისტიანულ ნაწარმოებებში, მას ვხვდებით ეგვიპტის ქრისტიანულ ძეგლებზე (მაგ., საქმე მოციქულთას ეგვიპტური ხელნაწერი. ნფუ-იორკი, Pierpont Morgan-ის კოლექცია, V ს. დას.⁴¹, ფარასის ბაზილიკის აფსიდის ფრიზის რელიეფი, VII ს.⁴² და სხვა), ახლო აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ძეგლებზე (მაგ., რელიეფი მარმარილოს კაპიტელზე ლიევის ქალაქ ელ-მერჯის ლაპიდარიუმში, V-VI სს.⁴³),

სასანურ ირანში მრავლადაა შემონახული შტუკის რელიეფები, კეადრატული ფილები (კხოველთა და ფრინველთა სახეებით. მათ შორის ვხვდებით ფარშევანგის რელიეფურ გამოსახულებასაც. ყურადღებას იმსახურებს რელიეფური ფილა ქტეზიფონიდან, რომელზეც პროფილში წარმოდგენილი ფარშევანგი ორნამენტულ მუდგალიონშია მოთავსებული (VI ს. ბერლინის მუზეუმი).⁴⁴ თუმცა სტილისტურად ეს სასანური რელიეფი განსხვავდება ქართულისაგან, სხვადასხვა მხატვრული მიდგომის პირობებში ორივე მათგანს ახასიათებს ფრინველის ხასიათის გადმოცემის თავისუფლება, მისი ხასიათის წვენების უნარი. ფარშევანგი, სხვა ზომორფულ სახეებთან ერთად, სახელგანთქმული სასანური ქსოვილების დეკორის ერთ-ერთი გაერცვლებული მოტივია. ამიტომაც არის, რომ იგი ამკობს არა მხოლოდ საკუთრივ ქსოვილებს, არამედ აღბეჭდილია მრავალრიცხოვან სასანურ რელიეფებზე. მათ შორის აღსანიშნავია ტაკ-ი ბოსტანის კლდის რელიეფები სამეფო ნადირობის სცენით (V-VI სს.), სადაც მეფის სამოსელზე კარგად ჩანს სახიანი ქსოვილის ნახატში ჩართული ფარშევანგის გამოსახულებები.⁴⁵ უთუოდ ანგარიშგასაწევია ის გარემოება, რომ დმანური რელიეფის ზედაპირის დამუშავება ძალზე ახლოა სასანურ რელიეფებსა და ქსოვილებზე ფრინველთა ან ფანტასტიკურ (კხოველთა (ფრთოსანი ღოძი – სენმუერი ან სიმურგი) ფრთების დამუშავების კონკრეტულ მხატვრულ ხერხებთან.⁴⁶ ფარშევანგის გამოსახულება გვხვდება აგრეთვე სასანური ტორეტიკის ნიმუშებზე. ერთ-ერთი მათგანია ვერცხლის ღანგარი მაზენდარანიდან ოთხი მუხიკოსის გამოსახულებით (VI ს.).⁴⁷ ღანგრის ფსკერზე ფარშევანგის

41 K. Weitzmann, დასახ. ნაშრ., n 444 a, გვ. 494.

42 B. Mierzejewska, Faras Gallery, Warsaw, 2005, გვ. 18, ილ. 12.

43 J. B. Ward-Perkins and R. G. Goodchild, Christian Monuments of Cyrenaica, ed. by Joyce Reynolds, Hertford, 2003, ილ. 210, გვ. 263.

44 R. Ghirshmann, დასახ. ნაშრ. გვ. 201, ილ. 240.

45 იქვე, გვ. 227, ნახ. 270.

46 იქვე, ნახ. 271-276. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა სიახლოვე ფრთოსანი სიმურგის რელიეფებთან, სადაც ფრთა გადმოცემულია ზუსტად იმაგვარად, როგორც წვენს რელიეფზე: ორნამენტული ღილეით შემოხაზული ფრთის ზედა ნაწილი შეესებულება მარტივი გეომეტრიული ნახატი – ტეხილი ხაზების წყებით, რომლებით და სხვ. ბუმბულები კი გადმოცემულია ფრთის მოხაზულობის შესატყვისი პარალელური ხაზების მწკრივით.

47 იქვე, გვ. 216, ნახ. 257. ერთ-ერთ სასანურ ვერცხლის ჭურჭელზე ანალოგიური ფრინველის გამოსახულებასთან დაკავშირებით ვ. ლუკონინი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ეს არის ხოხობი (ახეთივე “სამეფო” ბაფთითა და ნისკარტში ექვსაბამით), რომელიც კეთილისმყოფელ

გამოსახულებაა მოთავსებული. ნახევარმთვარის სახის ქონორი და ყელზე შებმული წმინდა ბაფთა გაფრიალებული ბოლოებით ფრინველის სიმბოლურ გააზრებაზე მოგვანიშნებს.

სასანურ ზოომორფულ სიმბოლოთა შორის ფრინველების (ფარშეევანგი, ხოხობი, ფანტასტიკური ფრთოსანი არსება – გრიფონი) გამოსახვის ტრადიცია თავისი ძირებით ირანის უძველეს ეპიკურ ლეგენდებთანაა დაკავშირებული, რომელთა მიხედვით ეს ფრთოსანი არსებები კეთილისმყოფელი ღვთაებების განსახიერებებს წარმოადგენდნენ. ითვლება, რომ ფანტასტიკური არსება – სიმურგი დრაკონისა და ფარშეევანგის თავისებური სიმბოლიზია.⁴⁸ ფარშეევანგის თემასთან დაკავშირებით ერთი საინტერესო გარემოებაა გასათვალისწინებელი: არსებობს ცნობა, რომ ირანის შაჰმა ხოსრო I-მა (531-578 წწ.) ანტიოქიის აღების შემდეგ ქრეზიფონის მახლობლად ააგო ქალაქი – “ხოსროს ახალი ანტიოქია”, სირიული ანტიოქიის ზუსტი ასლი. ამასთან დაკავშირებით ირანში ჩამოიყვანეს სირიელი ოსტატები, რისი წყალობითაც კიდევ ერთხელ მოხდა ამ ქვეყნის ხელოვნებაში სხვა ქვეყნის ხელოვნების ელემენტების შემოჭრა.⁴⁹

ფარშეევანგის გამოსახულების მოთავსება ქვასვეტის კაპიტელზე ანუ იერარქიულად ყველაზე მნიშვნელოვად ზონაში, სადაც ღმრთისმშობლის ხატია განთავსებული, უთუოდ ამ სიმბოლური თემის მნიშვნელოვანებით უნდა აიხსნას. ადრექრისტიანულ სიმბოლიკაში ამ თემის ზემოაღნიშნული დატვირთვის გათვალისწინებით, მისი საპატიო ადგილი ქვასვეტის იკონოგრაფიულ პროგრამაში სრულიად ღოგიკურია. ამასთან დაკავშირებით კვლავ უნდა მოვიყვანოთ ზემოხსენებული ბოლნური ქვასვეტი, სადაც ფარშეევანგი იკონოგრაფიული პროგრამის ერთადერთი და მთავარი სახითი ელემენტია და, ამდენად, მას დიდი აზრობრივი დატვირთვა ეკისრება. ამას უნდა დაემატოს ისიც, რომ ფრინველს აქვს ისეთი მნიშვნელოვანი ატრიბუტი, როგორიცაა სასანურ სამყაროში გავრცელებული უზენაესობის აღმნიშვნელი ატრიბუტი – სამეფო ბაფთა, რაც ფარშეევანგის სიმბოლურ მნიშვნელობას დამატებით ღირსებას სძენს. კაპიტელის საერთო რელიეფური პროგრამის ორგანულ ნაწილად ფარშეევანგის გამოსახულების აღქმისათვის აუცილებელია იმის გათვალისწინებაც, რომ იგი მიმართულია მის მომიჯნავე წახნაგზე გამოსახულ საერო პირთა წყვილისაკენ და ამით ამ გამოსახულებასთან გარკვეულ მიმართებაში მოიაზრება. ფარშეევანგის ამ რელიეფის ჭეშმარიტი არსი უფრო გასაგები იქნება კაპიტელის ყველა წახნაგის რელიეფური სახეების ერთობლივად გააზრების შედეგად, რისთვისაც აუცილებელია მისი მეოთხე წახნაგის რელიეფის – ღომის აზრობრივი მნიშვნელობის გათვალისწინება.

ღომი. ქვაჯვარებზე – სულიერი და სოციალური დატვირთვის მქონე საკულტო ძეგლებზე, რომელთა იკონოგრაფიული პროგრამები დაფუძნებულია მაღალგანვითარებულ თეოლოგიურ აზროვნებზე, არცერთი დეტალი არ არის შემთხვევითი ან გაუაზრებელი. ეს ეხება არა მარტო ბიბლიური ისტორიის თემებსა და წმინდა პერსონაჟებს, არამედ ზოომორფულ სახეებსა და თვით ორნამენტულ მოტივებსაც კი, რომლებსაც, ქვასვეტის დეკორატიული პროგრამიდან გამომდინარე, როგორც წესი, ყოველთვის გარკვეული სემანტიკური ქვეტექსტი ახლავს.

კაპიტელის მეოთხე (ჩრდ.) წახნაგზე, რომელიც ღმრთისმშობლის ხატს ემიჯნება, ღომის გამოსახულებაა მოთავსებული (სურ. 6). ღომის რელიეფური სახე

ღვთაებას განასახიერებდა: В. Г. Луконин, Искусство древнего Ирана, Москва, 1977, გვ. 197.

48 იქვე, გვ. 219.

49 იქვე, გვ. 200.

ქვასვეტის კაპიტელზე, იმ ნაწილში, რომელიც იერარქიულად განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის და გაპირობებულია გამოსახულების განსაკუთრებულობით. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ამ თემის უდიდეს პოპულარობას ძველ აღმოსავლეთში, უნდა აღვნიშნოთ, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნებამ ღომის სიმბოლური თემა იუდეველთა სამყაროდან მიიღო. უკვე ბიბლიაში ვხვდებით ცნობებს ღომეების გამოსახვის შესახებ: “ხორშთა მათ წარსავალთასა ღომისსახენი და კერონი და ქერობინნი და ზედა მათ გარემოსავალთა მათ აგრეთჳ სახედ და ზედ ღომთა მათ და კუროთა”(III მეფეთა, 7, 29), “... და ხორშთა მისთა ქერობინნი და ღომნი..” (III მეფეთა, 7, 36). იუდეველები, ისევე, როგორც ძველი აღმოსავლეთის ხალხები, ღომებს ძლიერ და მტკიცე დარაჯებად და მცველებად მიიჩნევდნენ.

ღომი ძველი აღმოსავლეთისა და ეგეოსის კულტურათა რელიგიურ წარმოდგენებში და მითოლოგიაში მზეს უკავშირდებოდა (ხვადი ღომის ოქროსფერი ფაფარი მზის სხივებთან იყო გაიგივებული). წინა აზიის ღვთაება იშტარი დაკავშირებული იყო მზესთან და, შესაბამისად, ღომი მის ცხოველად მოიაზრებოდა. კავკასიაში წინააზიური ღვთაებები გარდაიქმნებოდნენ ადგილობრივი მსოფლმხედველობისა და რწმენის შესაბამისად. წინა აზიის სამიწათმოქმედო კულტურებში “მზის ცხოველი” – ღომი თან ახლდა მთავარი ღვთაების, “დიდი ღედის” გამოსახულებებს, რაც მზისა და “დიდი ღედის” კულტების შერწყმაზე მიგვანიშნებს.⁵⁰ უძველესი კულტები უკვალოდ არ ქრებოდა. დროთა განმავლობაში ხდებოდა მათი ტრანსფორმაცია, ახალ რელიგიასთან შეგუება. ახალი კულტი ითვისებდა ძველის ელემენტებს და ამით განამტკიცებდა თავის პოზიციებს, ხდებოდა ტრადიციულისა და ახლის ერთ სისტემაში გადაყვანა. ამ გზით ხდებოდა ქრისტიანობის მიერ უძველესი სიმბოლოთა ახლებური გააზრება და ახალი შინაარსით მათი გამოყენება ახალი მიზნებისათვის.

სწორედ ამგვარი გზებით მოხდა ღომის თემა ქრისტიანულ ხელოვნებაში რომლის ნაწარმოებებშიც იგი მისი რთული სემანტიკური მნიშვნელობის გათვალისწინებით გამოიყენეს. ღომეების გამოსახულებიანი ერთ-ერთი უძველესი ქრისტიანული ნაწარმოებია IV საუკუნის მიწის ჭურჭელი ოქროთი შემკული ფსკერით (იერუსალიმი, ისრაელის მუზეუმი).⁵¹ ამგვარი ნივთები რომის კატაკომბებშია აღმოჩენილი. ღომის დაცვითი ფუნქცია, რომელიც ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებიდან მომდინარეობს, გადმოდის ქრისტიანულ ხანაში და თავისებურად განაგრძნობს არსებობას. ღომის გამოსახულებებს ვხვდებით ძველ ქრისტიანულ სამარხებზე, სარკოფაგებზე, სადაც მათ მცველთა ფუნქცია ენიჭებოდათ. პირველი ქრისტიანებიც ღომებს ძლიერ და უშიშარ დარაჯებად მიიჩნევდნენ. არსებობს მოსაზრება, რომ ქრისტიანობამ თითქოს მიივიწყა ღომის უძველესი სიმბოლური მნიშვნელობები და მიიღო მხოლოდ იუდეაში გავრცელებული მათი დაცვითი ფუნქცია.⁵² შევეცდები დმანისის ქვასვეტის რელიეფური პროგრამის საერთო ანალიზის საფუძველზე ავხსნა, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ღომის გამოსახულების ჩართვა რელიეფურ პროგრამაში ამ უძველესი სიმბოლური თემის უფრო სიღრმევი პლასტების მოშველიებით მოხდა.

50 ი. კიკვიძე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, თბ., 1988, გვ. 173.

51 D. Barag, Glass: Encyclopædia Judaica, Jerusalem, 1972, ტ. VII, გვ. 604-614. K. Weitzmann, დაახ. ნაშრ., n. 347, გვ. 380-381.

52 А. С. Уваров, Христианская символика, I, გვ. 204-20.

ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე ღომების ეველაზე ადრეული გამოსახულებები ბოლნისის სიონშია შემონახული (საკურთხეველის აფსიდის პილასტრის კაპიტელი ცხოველების რელიეფური სახეებით).⁵³ ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს საინტერესო მოვლენასთან – ქრისტიანული ტაძრის ეველაზე გამოსახენ და მნიშვნელოვან ადგილას წინაქრისტიანული ხანის ხალხური რწმენის განსახიერებათა გამოსახვასთან. ცხადია, რომ ეს არ იყო ახლო აღმოსავლეთის ხალხებთან, კონკრეტულად ირანულ სამყაროში ესოდენ პოპულარული ზოომორფული თემის მხოლოდ გარეგნული, ზედაპირული განმეორება. ღომის გამოსახულება ზოგ შემთხვევაში ღვთაება მითრას ინკარნაციად იყო მისწეული.⁵⁴ ბოლნისის სიონის სკულპტურულ დეკორში წინაქრისტიანული მხატვრულ-სიმბოლური თემა გამოყენებულია მისი ღრმა შინაგანი არსის ცოდნაზე დაყრდნობით. ამ შემთხვევაში ერთმანეთს შეერწყა იუდეურ და მაზდეანურ სამყაროში გავრცელებული ღომის თემის ერთნაირი ინტერპრეტაცია, როგორც მცველისა და ძლიერი ქომაგისა. ცხადია, რომ ქართველი ოსტატისათვის კარგად იყო ცნობილი ღომის გამოსახულების სიმბოლური არსი და მან ეს თემა სრულიად შეგნებულად და გააზრებულად ჩართო ქრისტიანული ტაძრის დეკორში.

ღმანისის ქვასვეტის იკონოგრაფიულ სქემაში ღომის რელიეფური სახე, უთუოდ, ამ თემის არსის სრული ცოდნით არის გამოყენებული. შემთხვევითი არ უნდა იყოს არც მისი განთავსებისათვის შერჩეული ადგილი სვეტის კაპიტელზე.

ღომის ფიგურა მთლიანად აესებს კაპიტელის წახნაგის ზედაპირს. რელიეფის დიდი ნაწილი დაზიანებულია, მაგრამ დარჩენილი ნაწილი საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ ცხოველის პოზა. იგი დინამიკურ მოძრაობაში, პროფილშია გამოსახული. ქვასვეტის წინამხრისაკენ მიმართული ღომის სხეული დიაგონალურადაა გაშლილი. იგი უკანა თათებს ეყრდნობა, თავი მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით მკვეთრად აქვს მობრუნებული, თავდაცვისათვის მზადყოფნაში ძლიერ ცხოველს დაღებულ ხახიდან ენა აქვს გადმოგდებული, კბილები საგანგებოდაა მინიშნებული (ასეა გამოსახული ანტიოქე I კომაგენეს სამარხის მცველი ღომი ნიმრუდ დაღში, ძვ. წ. I ს.).⁵⁵

ქართველი ოსტატი თავისებურად გამოსახავს ღომის დამახასიათებელ ფორმებს. სხეული ბრტყელი აპლიკაციის მსგავსადაა გადმოცემული. ღომის ფაფარი ორიგინალურადაა გადმოცემული თავისა და კისრის გამყოფ ხაზზე “საყელოს” მსგავსად შემოვლებული პარალელური რკალების ზოლით. ამგვარი ორნამენტული “საყელოს” შორეულ წინაპრად შეიძლება მივიჩნიოთ ირანული სამყაროდან მომდინარე ოქროს პექტორალზე (ძვ. წ. VII ს., ზივიე) გამოსახული ღომებისა და ე.წ. “სკეითური ავაზას” რელიეფის დეკორატიული ელემენტი, რომელიც ცხოველის ყელს შემოხაზავს.⁵⁶ ამ პექტორალის რელიეფურ დეკორში იმდენი ხალხის შემოქმედების ნაზავი იხენს თავს (ასურეთი, ურარტუ, სირია, ფინიკია), რომ უნებურად ისმის კითხვა ძველი სამყაროს ამ რთულსა და უმდიდრეს კულტურაში ქართველთა წინაპრების როლის შესახებ. საკმარისია გადავხედოთ ამ პექტორალზე გამოსახულ ფანტასტიკურ არსებათა გადმოცემის თავისებურებებს, რომ გასაგები გახდეს ქართული ხელოვნების ძეგლებზე არაერთი ორნამენტული მოტივის წარმოშობის

53 Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, გვ. 155-158, ტაბ. I.

54 В. Г. Луконин, დასახ. ნაშრ., გვ. 175.

55 R. Ghirshmann, დასახ. ნაშრ., გვ. 18.

56 В. Г. Луконин, dasax. naSr., il. gv. 48.

სათავეები. ავიღოთ თუნდაც ერთი დეტალი – ღომების გაგაზე მოთავსებულის⁵⁷ გრაფიკული “ბორჯღალა”, რომლის საწყისები ასურულ სიძველეებში მოიძიება. რომ არაფერი ვთქვათ ქართულ ბრინჯაოს ბალოებზე ასე ხშირად გამოსახულ ამ ორნამენტზე, “მბრუნავი ვარდულის” ეს მოტივი გვხვდება ადრექრისტიანული ქართული ქვაჯვარების ზომორფულ გამოსახულებებზეც (მაგ., შელის რელიეფური სახე ნაღვარევის ქვასვეტზე და სხვ.)⁵⁸ ეს არის ხალხის ისტორიულ მეხსიერებაში შემონახული უძველესი სიმბოლოების სიცოცხლისუნარიანობისა და ახალ კონტექსტში მათი გააზრების შესანიშნავი მაგალითი. ამ თვალსაზრისით ადრეული ქართული ქვასვეტების რელიეფები ძალზე მდიდარ ინფორმაციას შეიცავს.

უკეთ არის შემონახული ღომის სხეულის უკანა ნაწილი და თავი. კუდი შემოწერს გავის მოხაზულობას და მისი პალმეტისმაგვარი ბოლო უკანა თათებს შორის, სხეულზე მოიანს, რაც ამ სრულიად სიბრტყობრივ გამოსახულებაში თითქოს პლანების არსებობაზე მიუთითებს. უკანა თათები მოძრაობაშია. გამოსახულების გადარწმუნებელი ნაწილის მიხედვით ცხადია, რომ კაპიტელის მოპირდაპირე წახნაგებზე გამოსახული ფარშევანგი და ღომი პრინციპულად ერთნაირ კომპოზიციურ მიდგომას ავლენს; ორივე სხეული დიაგონალურად ავსებს რელიეფის არეს. პლასტიკური ხერხების გამოყენებაშიც გარკვეული კანონზომიერება შეინიშნება: თუ ფარშევანგის გამოსახულებიანი წახნაგის მთავარი მხატვრული ხერხი ზედაპირის ფაქიზი ხაზობრივ-დეკორატიული დამუშავებაა, ღომის რელიეფი მოქმედებს გლუვი ზედაპირების სიბრტყობრივი გამომსახველობით. ორივე შემთხვევაში შესანიშნავადაა გამოყენებული თემის თავისებურება და ამ მომთხროვე წახნაგების განსხვავებული პლასტიკური მეტყველება ოსტატის დახვეწილ გემოვნებასა და მხატვრული ხერხების მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს.

ქვასვეტის მთავარი წახნაგი

საკუთრივ სვეტის მთავარ წახნაგზე სამი ფიგურული კომპოზიციაა განთავსებული. კომპოზიციები, როგორც აღინიშნა, “ასტრაგალის” თავისებურ ნარჩოებშია მოთავსებული. კვადრატთან მიახლოებული რელიეფური კომპოზიციები ორფიგურიანია. ქვემოდან ზემოთ: ორი ორფიგურიანი კომპოზიცია და ზედა არეზე ნათლისღების ასევე ორფიგურიანი სცენა. დავიწყო ნათლისღების თემიდან, რომელიც აზრობრივად ყველაზე მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ამ წახნაგზე, არამედ საერთოდ სვეტის მთელს რელიეფურ პროგრამაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არის ერთადერთი საუკუნური კომპოზიცია სვეტის მთელს რელიეფურ დეკორში.

ნათლისღება ქვაჯვარაზე ამ სცენის ყველაზე მოკლე და ლაკონიური რედაქციითაა წარმოდგენილი (სურ.7). არ არის არავითარი მითითება მოქმედების ადგილზე, არ არის მინიშნება არც მდინარე იორდანეზე, არც სანათლაზე. სცენის იდენტიფიცირება პერსონაჟთა იკონოგრაფიული ნიშნებით, მათი პოზებითა და ურთიერთმიმართებით ხერხდება. კომპოზიცია შედგება ორი პერსონაჟისაგან, რომელნიც გლუვ ნეიტრალურ ფონზე არიან წარმოდგენილნი. მარჯვენა, უფრო მოზრდილი ფიგურა იკონოგრაფიული ნიშნებით, პოზითა და ექსპრესიით წმ. იოანე ნათლისმცემელია, გრძელთმიანი, წვერულვაშიანი მამაკაცი, რომლის რთული შედგენილობის ტანსაცმელი საგანგებო ორნამენტული ხერხებითაა გადმოცემული. პარალელური ტალღოვანი ხაზებით დამუშავებული გრძელი თმა მხრებზე ეფინება. მარჯვენა გაწვდილი ხელით იგი ეხება მის გვერდით გამოსახულ შედარებით

⁵⁷ კ. მანაბელი, სტელის ფრაგმენტი სოფელ ნაღვარევიდან. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, 2, თბ. 1988, გვ. 117-134.

უფრო პატარა ფიგურის თავს, რაც აშკარად მიგვითითებს ნათლისღების საუკუნეზე. სქემატურად გადმოცემული ხელის მტევნის ფორმა მიუყვება თავის მოხაზულობას (შეად. ბრდაძორის სტელის კაპიტელზე გამოსახულ ანალოგიურ სკენაში იოანეს ქესტი და იმავე სტელაზე, მის ზედა ნაწილში გამოსახული დიდებულის ქესტი, რომლითაც იგი ღმრთისმშობლის თავს ეხება).⁵⁸ იოანეს მარჯვენა ზეადმართულ ხელზე მოსასხამის მარაოსებრ გაშლილი ნაკეცებია გადმოფენილი, ყოველი ნაკეცი კოვზისებური ორნამენტითაა დამუშავებული. მარცხენა მხარზე მოსასხამის ოვალური ნაწილია დაფენილი, მისი ნაკეცები კონცენტრული რკალებითაა დამუშავებული. იდავეში მოხრილ მარცხენა ხელზე კი გადმოკიდებულია მოსასხამის გრძელი კალთა. მოსასხამის ქვეშ მოხანს დამახასიათებელი ფორმის სამოსელი, რომლის ქვედა ნაწილში მკაფიოდაა ნახევნები ქსოვილის რომბული ორნამენტი, რომლის შიგნით მოხანს ექვსკუთხედით დასრულებული სადა, უსახო ქსოვილის კაბა. ნათლად იკითხება ქობის მოხაზულობა, რომელიც შეესაბამება ფეხების მოძრაობასა და მათ ფორმას.

წმ. იოანეს ფიგურა მთლიანად ავსებს კადრს, თავით იგი ზედა ჩარჩოს ებჯინება, რაც ოპტიკურად ზრდის მის რეალურ ზომას. ნათლისმცემელი ხელვის ორი წერტილიდანაა გამოსახული: თავი და ფეხები პროფილში, სხეული კი ფასში. თავის პროფილური მდგომარეობის მიუხედავად თვალი პირდაპირაა გამოსახული (ზუსტად ისევე, როგორც ქრისტეს სახე კაპიტელის კომპოზიციაში დამახასიათებელი ხერხითაა დამუშავებული იოანეს თმა – პარალელური ტალღოვანი რკალების წყებით. აქაც ქურის გადმოცემის თავისებური ხერხია გამოყენებული (მდრ. ქრისტეს სახე კაპიტელის რელიეფზე). თმისა და წვერ-უღვაშის დეკორატიულად დამუშავებულ ზედაპირზე ფასში გამოსახული დიდი თვალი სახეს უცნაურ გამომეტყველებას ანიჭებს. იოანე ნიადაგს მხოლოდ ფეხის წვერებით ეხება, ქუსლები პაერშია განთავსებული, რაც დამახასიათებელია იოანეს პოზიციისათვის ქართული სტელების ნათლისღების კომპოზიციებში (ბრდაძორი, ბარიჯვარი, უსანეთი).⁵⁹

ქრისტეს ფიგურა უფრო დაბალია წმ. იოანესთან შედარებით. იგი მკაცრად ფრონტალურია. ქრისტე წელსზემოთ შიშველია გამოსახული, მკერდი აღნიშნულია ორი ოვალური ამოწეული სიბრტყით, წელს ქვემოთ მას მოკლე კვართი მოსავს, რომელიც კოვზისებური ორნამენტის პარალელური წყებითაა შექმნილი. მარჯვენა ხელი ზეადმართულია, იდავეში მოხრილი მარცხენა ხელი წელის დონეზე პორიზონტალურადაა მიმართული. ერთმანეთთან მიტეპებული, ჩარჩოზე მყარად მდგარი ფეხების ბლოკური ფორმა ამძაფრებს სტატიკურობის შეგრძნებას, რასაც ხელს უწყობს პროფილში გამოსახული ტერფების სიმეტრიული განლაგება. ქრისტე ფიგურა დისპროპორციულია, საკმაოდ დიდი თავი პირდაპირ მხრებზეა თითქმის უკისროდ დადგმული (კისერი წერილი ღიღვითაა აღნიშნული). ამგვარი ექსპრესიული დეფორმაცია რელიეფის განსაკუთრებულ ხასიათს ქმნის.

ყურადღებას იპყრობს ქრისტეს სახის გადმოცემა: შუაზეა გაყოფილი გრძელი ტალღოვანი თმა სიმეტრიულად აჩარჩოებს სახეს და მხრებზე ეფინება. სახის სრულიად ბრტყელ ზედაპირზე ნაკვეთების ფორმა მსუბუქად ნაკვეთილი ხაზებითაა აღნიშნული (ლოყები - ოვალური სიბრტყეები, ცხვირის ფორმა წარბის

58 კ. მანაბელი, ქრისტიანული თემები ძველ ქართულ პლასტიკაში (ბრდაძორის ქვასვეტი). ხელოვნება, 2, თბ. 1993, გვ. 43-60.

59 კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, ნახ. 5, 16. კ. მანაბელი, ძველი ქართული პლასტიკის სათავეებთან. საბჭოთა ხელოვნება, 11, 1984, გვ. 65-75.

ხაზიდან დაწყებული ვერტიკალური ჩანაჭდეებითაა მინიშნებული). პლასტიკურად⁶⁰ გადმოცემული დიდი თვალების (ჩანახელვითი გუგებით) პირდაპირ მაყურებლისკენ მიმართული მზერა ამ სახეს უცნაურ გამომეტყველებას ანიჭებს. ოდნავი ჩანაჭდეით აღნიშნული პატარა ბაგე ამ ეპოქის რელიეფური სახეებისთვისაა დამახასიათებელი.

ზედაპირის დამუშავებაში ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ხერხია გამოყენებული. მოქანდაკე მინიმალური მხატვრული საშუალებებით, უკიდურესი პირობითობით ახერხებს სფუქტის არსის გადმოცემას. კომპოზიციის მთავარი მხატვრული მახასიათებელია კონტრასტი ქრისტეს ფიგურის მკაცრ იერატულობას, სქემატურ, სიბრტყობრივ დამუშავებასა და წმ. იოანეს ფიგურის ხედვის ორი წერტილიდან ჩვენებასა და მის ორნამენტულ გადაწყვეტას შორის. მნიშვნელოვანი მომენტი – დაპირისპირება ქრისტეს ფიგურის დიდი გლუვი სიბრტყეებით გადმოცემასა და იოანეს ჭარბად დრამირებული, მრავალფენიანი სამოსლის ცხოველხატულ ზედაპირს შორის. ამას ემატება ქრისტეს ფიგურის სრული სიბრტყობრიობა, იოანეს ფიგურის ერთგვარად “სივრცობრივი” გადმოცემის გვერდით (როგორც ზემოთ აღინიშნა, იოანეს ფეხები სხვადასხვა დონეზეა და, ამავე დროს, ისინი თითის წვერებით ეხებიან ნიადაგს, ქუსლები კი აწეულია, როგორც მოძრაობის დროს). სრული გაშეშებულობისა და მოძრაობის პირობით ჩვენების ამგვარი დაპირისპირება უცხო არ არის ქართული ქვასვეტების “ნათლისღების” რელიეფური სცენებისათვის (იხ., მაგ., ქალეთის სანათლავე).⁶¹

ნათლისღება მიეკუთვნება სახარების იმ თემებს, რომლებიც საკმაოდ ხშირად გვხვდება ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე. ეს კომპოზიცია შესულია ქვაჯვარების სვეტების რელიეფურ პროგრამებში (ბრტყობრივი, ბერიჯვარი, უსანეთი), ერთი ამკობს ქალეთის სანათლავს, ერთიც მოთავსებულია წებელდის კანკელის ფილაზე. ნათლისღების თემა დმანისის ქვასვეტზე, ისევე, როგორც სახარების სხვა სფუქტები ქართულ ქვაჯვარებზე, მისი უმოკლესი რედაქციითაა მოცემული. ამგვარი მიდგომა საერთოდ დამახასიათებელია ადრეული ქართული რელიეფების ლაკონიური მეტყველებისათვის.⁶² სახარების ეს სფუქტი უმეტესწილად მხოლოდ ორი მთავარი პერსონაჟით შემოიფარგლება, მასში მონაწილეობენ მხოლოდ ქრისტე და წმ. იოანე ნათლისმცემელი (იხ. ბრტყობრივი, ბერიჯვარის ქვასვეტები). ზემოხსენებულ სამ ქვასვეტზე ნათლისღება წარმოადგენს რთული იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელ ნაწილს. უსანეთის ქვასვეტზე ამ ღირსშესანიშნავ მოვლენას ესწრება ერთი ანგელოზი, ქალეთის სანათლავზე სცენის მთავარ მონაწილეებს ემატება ორი ანგელოზი. ასევე ორი ანგელოზია გამოსახული წებელდის კანკელის ანალოგიურ სცენაში.

ქვასვეტებზე გამოსახული ნათლისღების სცენებიდან ორ შემთხვევაში (ბერიჯვარის, უსანეთის) ნათლისღება ხდება სანათლავში, ერთ სცენაში (ბრტყობრივი) – იორდანეში. სამივე სცენაში ქრისტეს თავს ზემოთ გამოსახულია დიდი ზომის მტრედი – სული წმიდის სიმბოლო, რომელიც ხაზს უსვამს ნათლისღების მოქმედების განსაკუთრებულობას. ყველა სცენაში ქრისტეს თავს უკან გამოსახულია ჯვარი (მინიშნება ჯვრულ შარავანდზე). სამივე შემთხვევაში ქრისტე გამოსახულია ნორჩ

60 ნ. ქაღიშივილი, ქალეთის ხეროთმოძღვრული ძეგლი, თბ., 1964, ტაბ. 4.

61 ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე ნათლისღების იკონოგრაფიის შესახებ იხ.: კ. მანაბელი, ქრისტიანული იკონოგრაფიის წამოყალიბების საკითხისათვის (შობისა და ნათლისღების კომპოზიციები ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე). საქართველოს სიძველენი, 9, 2006, გვ. 41-52.

ასაკში, რაც არ შეესაბამება ისტორიულ ვითარებას და ამასთანავე სიმბოლურად მიუთითებს იმაზე, რომ ნათლისღება ახალი სიცოცხლის დაბადებას აღნიშნავდა.

ქართულ სტელებზე გამოსახული ნათლისღების სცენების განხილვა გვინვენებს, რომ მოხვეწებითი ერთგვარობის მიუხედავად, მათ შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებებიცაა: ნათლისღება სანათლაეში და ნათლისღება იორდანეში, ორი მოქმედი პირი და ნათლისღება ანგელოზის თანხლებით. უფრო მეტიც, თუ ამ თემას განვიხილავთ უფრო ფართოდ და გავითვალისწინებთ ამავე ეპოქის სხვა რელიეფებსაც ანალოგიური სფუექტით, აღმოჩნდება, რომ ქართველ ოსტატებს იკონოგრაფიულ ტიპთა შერწყმის საკმაოდ ფართო შესაძლებლობანი ჰქონდათ. ამის დასამტკიცებლად საკმარისია მივმართოთ ანალოგიურ სცენას ჟალუთის სანათლაეზე და წებელდის ფილაზე. ორივეზე წარმოდგენილია ასაკოვანი წვეროსანი ქრისტეს ნათლისღება ორი ანგელოზის თანხლებით. მაგრამ ამ ორი რელიეფური სცენის მსგავსება ამით ამოიწურება, რადგან ყოველი მათგანი სრულიად განსხვავებულია და გამოცემული. წმ. იოანე ნათლისმცემელი ჟალუთის სანათლაეზე, სტელების გამოსახულებათა მსგავსად, კომპოზიციის მარცხენა ნაწილშია გამოსახული, წებელდის რელიეფზე კი მარჯვნივ. განსხვავებულია ანგელოზთა განლაგებაც: ჟალუთის რელიეფზე ანგელოზები თითქოს აწონასწორებენ იოანეს ფიგურას კომპოზიციაში, წებელდის ფილაზე კი ორი ანგელოზი ზემოდან ახარხოვებს კომპოზიციას. შეიძლება კიდევ მთელი რიგი იკონოგრაფიული თანხვედრებისა და განსხვავებების დასახელება, მაგრამ აღნიშნულიც საკმარისია იმის საჩვენებლად, რომ ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს ოსტატებს საშუალება ჰქონდათ შეერჩიათ ნათლისღებისა და საერთოდ სახარების ნებისმიერი თემის იკონოგრაფიული ვერსია იმის მიხედვით, თუ რა მხატვრულ-თეოლოგიური ამოცანები იდგა მათ წინაშე.

როგორ მიმართებაშია დმანისის ქვასვეტზე წარმოდგენილი ნათლისღების სცენა ამ კომპოზიციის დღეისათვის ცნობილ ქართულ ვერსიებთან? ერთი შეხედვით, დმანისის ნათლისღება თითქოს მიუყვება ქვასვეტებისათვის ჩვეულ ლაკონიურ ორფიგურიან სქემას, მაგრამ დმანელი ოსტატი თავის ლაკონიზმში უფრო შორს მიდის. სცენაში არ არის აღნიშნული ნათლისღების ადგილი (სანათლაე, ან მდ. იორდანე), არ არის გამოსახული მტრედი – სული წმიდა, ქრისტე გამოსახულია უმარავანდოდ. სცენაში არ არის არანაირი მითითება მოვლენის ზეციურ მნიშვნელობაზე (ვარსკვლავი ან ჯვარი). ორი ფიგურა სრულიად გლუვ ფონზეა გამოსახული. მხოლოდ ორი ფიგურის ურთიერთმიმართება (ქრისტე იოანე) წარმოადგენს ერთადერთ მინიშნებას კომპოზიციის სფუექტზე. ქართულ ქვაჯვართა სხვა ანალოგიურ რელიეფურ კომპოზიციებთან შედარებით დმანისის ოსტატი მეტი აბსტრაგირების გზით მიდის. მისი ნათლისღება არის უმარტივესი ფორმულა, “იეროგლიფებზე” დაყვანილი სიმბოლური სახე, რომელიც მოვლენის არსს ზუსტად და ადვილად საცნობად გადმოსცემს.

განსხვავებულია დმანისის ნათლისღების ადგილი ქვასვეტის ერთიან იკონოგრაფიულ პროგრამაში. ზემომოყვანილ სტელებზე ეს სცენა სვეტის ქვედა რეგისტრებშია განთავსებული. სახარების აღნიშნული სფუექტის ამგვარ ტოპოგრაფიაში გამოქვეყნდა ამ რიგის საკულტო ძეგლებისათვის დამახასიათებელი ქვასვეტის წახნაგებზე სფუექტების ქრონოლიგიური თანმიმდევრობით განთავსების კანონი, რომლის თანახმად, თემების ვერტიკალური განაწილება ქვემოდან ზემოთ სახარების მოვლენების ისტორიულ მიმდევრობას შეესაბამება. მაგრამ აღნიშნული ქვასვეტების პროგრამები სახარების რამდენიმე თემას მოიცავს და მათში ეს სცენა სხვა მოვლენებთან ზუსტად გათვლილ მიმართებაში გამოისახება. დმანისის

სტელაზე განსხვავებული მდგომარეობაა. სვეტის წახნაგებზე ნათლმდებარე ერთადერთი სიუჟეტური კომპოზიციაა. იგი სტელის საფასადო მხარის ყველაზე მაღალ, ზეციურ რეგისტრშია განთავსებული, რაც საერთო იკონოგრაფიულ პროგრამაში მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს.

ორფიგურიანი კომპოზიციები

ნათლისღების სცენის ქვემოთ ორი ორფიგურიანი კომპოზიციაა, ორივე ჩასმულია “ასტრაგალისებურ” ჩარჩოში. ზედა კომპოზიცია ძლიერაა დაზიანებული, მისი რელიეფური ზედაპირი თითქმის მთლიანადაა გადაფხეკილი. თავები ჩამოტეხილია, განირჩევა მხოლოდ ფიგურების ზოგადი სილუეტი და კოსტუმების საერთო მონახაზი. მარცხენა ფიგურის თავთან შეინიშნება შარავანდის კვალი (?). ორივე ფიგურას ხელები მკერდთან აქვს მიტანილი შემხვედრი მოძრაობით (მარჯვენა ხელი მარცხენაზე ოდნავ ზევითაა განლაგებული). ხელების ასეთი პოზიცია დამახასიათებელია პერსონაჟებისათვის, რომელთაც ხელში კოდექსი უპყრიათ. რელიეფებზე გვხვდება ფიგურები, რომლებსაც სახარება სწორედ ასეთი უესტით უკავიათ: მარცხენა ხელი ქვემოდან იჭერს წმიდა წიგნს, მარჯვენა კი მას ზემოდან ეხება.

ორივე ფიგურა ერთნაირად უნდა ყოფილიყო შემოსილი. ორივეზე განირჩევა მოსასხამის მოხაზულობა, რომელიც სხეულის მოხაზულობას მიუყვება. მარჯვენა მხარეს მოსასხამის კალთა უფრო გრძელი და ვიწროა, მარცხენა მხარეს კი უფრო მოკლე და განსხვავებული ფორმისა. ორივე ფიგურაზე სამოსლის ოვალური, წინსაფრისებრი ნაწილი მოჩანს, რომლის შიგნითაც კაბა განსხვავებულადაა გადმოცემული: მარცხენა ფიგურასთან კაბა დამუშავებულია ოვალური მოხაზულობის ორი მოგრძო ფორმის სახით (პირობითი მინიშნება ფეხების ფორმაზე, რაც, შესაძლოა, ნიმუშზე ფეხების პლასტიკური გადმოცემის თავისებურ სიბრტყობრივ ვერსიას წარმოადგენს), მარჯვენა ფიგურის შიდა კაბა “წინსაფრის” ქვემოთ ორი ვერტიკალური ორმაგი ხაზითაა აღნიშნული, რაც სამოსლის ნაკეცებზე (ან თარგზე) უნდა მიანიშნებდეს. ორივე ფიგურის კაბები ქვემოთ პორიზონტალური ორმაგი ხაზით შემოწერილი ქობითაა დასრულებული.

ქვედა ორფიგურიანი კომპოზიცია შედარებით უკეთაა შემონახული. ერთნაირი სიმაღლის ორი ფრონტალური ფიგურა, არსებითად, იმეორებს მის ზემოთ განლაგებულ კომპოზიციას (სურ. 8). ფიგურები პირით მაყურებლისკენ დგანან, გრძელი სამოსის ქვეშ მხოლოდ ტერფები მოჩანს. ფეხები ერთმანეთთანაა მიდგმული, პროფილში გამოსახული ტერფები სიმეტრიულად განხევა გაწეული (შეად. ქრისტეს ფეხების პოზიცია ნათლისღების სცენაში). ოდნავ აღნიშნულია ფეხსაცმლის ქუსლები. სრულიად განსხვავებულია ამ პერსონაჟთა ნაცმულობა. მარცხენა ფიგურას მარცხენა მხარზე მოსასხამის კალთა ოვალურ ნაკეცებად ეფინება (შეად. იოანეს მოსასხამი ნათლისღების სცენაში), მარცხენა ხელზე ეშვება მოსასხამის დრაპირებული კალთა. მოსასხამის ნაწილი იდაყვში მოღუნულ მარჯვენა ხელზეცაა გადმოფენილი რკალურ ნაკეცებად. მამაკაცს მარჯვენა ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი, ოდნავ ქვემოთ დაშვებული მარცხენა ხელის მტევანზე კი რაღაც გაურკვეველი ფორმის საგანი აქვს ჩამოკიდებული. რელიეფზე კარგად განირჩევა ამ ნივთის დაჭერის თავისებური ხერხი – მოჩანს გაწეული ცერი, რომლითაც მამაკაცი იჭერს ამ საგანს (თუ მის ნაწილს). ამ მამაკაცის ნაცმულობა მის ზემოთ განლაგებული ფიგურის სამოსის ანალოგიურია, განსხვავებაა მხოლოდ დეტალებში – კაბის ოვალური ფორმის ნაკეცები (სამ-სამი ყოველ ფეხზე) იწეება შედარებით უფრო ქვემოთ, წელს ქვემოთ შემოჭერილი სარტყლის ღონიდან. კაბის ქობა ორმაგი ღილის პორიზონტალური ხაზითაა აღნიშნული.

სრულიად განსხვავებულია მარჯვენა მამაკაცის ნაცმულობა. მოსასხამი მთლიანად ფარავს მის მხრებსა და მკერდს, მისი დრაპირება პარალელურ პორიზონტალურ ნაკეცებადაა დაფენილი. ამ მამაკაცის სამოსალშიც მეორდება მოსასხამის ოვალური “წინაფარი” რომელიც ზედა რეგისტრის ფიგურის სამოსელში აღინიშნება. მოსასხამი ორივე მხარეს სიმეტრიულად მიუყვება სხეულის სილუეტს. მოსასხამის შიგნით მოჩანს განსხვავებული ფაქტურის კაბა, რომელიც ვერტიკალურ ნაკეცებად ეფინება. კაბის ქობა ორმაგი წვრილი ღილეფითაა ხაზგასმული.

სვეტის მთავარ წახნაგზე ნათლისღების სცენის ქვემოთ წარმოდგენილი ანონიმური პერსონაჟების იდენტიფიცირება საკმაოდ რთულია. ამის მიზეზი უპირველეს ყოვლისა ზედაპირის დაზიანება და რელიეფების პირობითი, სქემატური ხასიათია. მათი ეინაობის დადგენა სვეტის იკონოგრაფიული პროგრამისა და რელიეფების ყველა დეტალის გათვალისწინებით უნდა მოხდეს. საქმეს ართულებს ის გარემოება, რომ სტელაზე ფიგურული გამოსახულებები საკმაოდ მკირერიცხოვანია, რაც სხვა ანალოგიური ძეგლებისაგან განსხვავებით არ იძლევა ხელმოსაჭიდ მასალას მათი ამოცნობისათვის.

წმიდა პერსონაჟების ჩართვა ქვასვეტების რელიეფურ პროგრამებში ამ საკულტო ძეგლებისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა. მოციქულები, მახარებლები, წმიდანები, როგორც წესი, ქვასვეტების წახნაგებზე გარკვეული წესით გამოსახებოდნენ ძველი და ახალი აღთქმის სდუჟეტებთან ერთად. ამის არაერთი მაგალითი გვაქვს VI-VIII საუკუნეთა ქართულ ქვაჯვარებზე. ორნამენტულ ნარჩოებში განთავსებული ცალკეული ფიგურები (ხანდისის ქვასვეტი), წვეილადი გამოსახულებები (ბრდაძორი, კატაულა) და სამ-სამი ფიგურა (დმანისი, ბრდაძორის პატარა ქვასვეტი, საცხენისი, მამულა), წმიდა ისტორიის ეპიზოდების აუცილებელი თანმხლებნი არიან ქვასვეტებზე. უმეტეს შემთხვევაში ეს გამოსახულებები ანონიმურნი არიან, მათი განსაზღვრა შესაძლებელი ხდება მათი ატრიბუტებით ან რაიმე იკონოგრაფიული ნიშნებით, რაც საკმაოდ რთული საქმეა, თუ გავითვალისწინებთ ქვასვეტების რელიეფების უკიდურესად სქემატურ და პირობით მეტყველებას. ამ რელიეფურ სახეებს მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევაში თუ ახლავთ წარწერები. ასეთი იშვიათი შემთხვევაა უსანეთის სტელა, რომელზეც სრულიად სტანდარტულ, სქემატურად გადმოცემულ წმიდა პერსონაჟებს თანმხლები წარწერები აქვთ (წმ. პეტრე, წმ. პავლე, წმ. ანდრია, წმ. კოზმან, წმ. დამიანე).⁶² ამას ისიც ემატება, რომ ქართული ოსტატები, რომლებიც გარკვეული კანონიკური ნიმუშებით სარგებლობდნენ, ხშირად მათ იმეორებდნენ მნიშვნელოვანი დეტალებისა და ელემენტების არსში წვდომის გარეშე, რაც დამატებით სირთულეებს ქმნის სხვადასხვა გამოსახულების იდენტიფიკაციის დროს. ნათლისღების რელიეფური ხატის ქვემოთ განლაგებული წვეილის ეინაობის გარკვევას ართულებს ზედაპირის ძლიერი დაზიანება. მარცხენა ფიგურის თავთან თითქოს განირჩევა შარავანდის მოხაზულობა. სრულიად გაურკვეველია, უკავიათ თუ არა მათ ხელში სახარებები. მათი კვალიც კი არ შეინიშნება. ამ პერსონაჟების ნაცმულობაც (რამდენადაც შეიძლება გავარჩიოთ) არ იძლევა დაზუსტების შესაძლებლობას. წმიდა ისტორიის მოვლენებს ქვასვეტებზე უმეტესწილად ახლავს მოციქულთა გამოსახულებები (საცხენისი, დმანისი, კატაულა). წმიდა პერსონაჟების შერწყმის ამ ზოგადი პრონციპების გათვალისწინება უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ დმანისის სტელაზე ნათლისღების უდიდესი მოვლენის მნიშვნელობა ხაზგასმულია მოციქულთაგან უმთავრესების გამოსახვით.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ამ წახნაგის ქვედა რეგისტრში

62 კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, გვ. 207-210.

წარმოდგენილი წყვილი. ორივე პერსონაჟი უშარავანდოდაა, რაც საერთოა⁶³ დამახასიათებელია ამ ქვასვეტის გამოსახულებებისათვის. მათი ნაცმულობა როგორც აღინიშნა, საკმაოდ განსხვავებულია, განსაკუთრებით მარჯვენა პერსონაჟისა. ამას ემატება ის ნივთები, რომელნიც მათ უპყრიათ ხელთ. სწორკუთხა საგანი მარჯვენა მამაკაცის ხელში შეიძლება სახარებად მიგვეჩნიო, მაგრამ სახარება, ჩვეულებრივ, ვერტიკალურად უპყრიათ ხელთ. როდესაც გადავხედუ ქვასვეტებზე გამოსახული წმიდა პერსონაჟების ვინაობას, განიდა ვარაუდი – ხომ არ არიან დმანისის ქვასვეტზე გამოსახულნი წმიდა მკურნალები, “უვერცხლონი”, კოზმან და დამიანე, რომლებსაც ხელთ უპყრიათ თავისი საქმიანობისათვის აუცილებელი საგნები – კოლოფი სამკურნალო საშუალებებით და სამკურნალო ხელსაწყოები. ამგვარი იდენტიფიკაციის რეალურობაში ერთი მხრივ, გვარწმუნებს ამ ორი წმიდა პერსონაჟის ხელთ არსებული გაუგებარი საგნები, და, მეორე მხრივ, ის გარემოება, რომ ამ მკურნალ წმიდანთა გამოსახულება გვაქვს უსანეთის ქვასვეტზე (სათანადო წარწერებით). უნდა აღინიშნოს, რომ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ამ წმინდანთა სახეები საკმაოდ იშვიათია. პირველ ყოვლისა, უნდა დავასახელო თესალონიკის გალერიუსის როტონდის (წმ. გიორგის როტონდა) მოზაიკები (IV ს-ის ბოლო – V ს-ის I ნახ.), სადაც წმინდა მკურნალები არიან გამოსახულნი.⁶⁴ ორივე წმინდანი მოზაიკაზე ფილონიტაა მოსილი, რომელთა კალთები ნახევარწრიულადაა აკრეფილი. აღსანიშნავია, რომ მათ ზემოთ პორტიკების ორნამენტში ფარშევანგების გამოსახულებებია ჩართული. დმანისის სტელის ამ პერსონაჟის ნაცმულობა – მხრებსა და მკერდზე დაფენილი პარალელური პორიზონტალური ლილვებით დამუშავებული სამოსლის ოვალური ნაწილი სწორედ ფილონის შემოსილობის თავისებურ სქემატურ ვარიაციას წარმოადგენს. ამასვე მიუთითებს მკერდსქვემოთ ჩამოშვებული ოვალური დრაპირებული ნაწილი, რომლის შიგნიდან მოჩანს სადა, უსახო ქსოვილის ტუნიკა. ქართველმა ოსტატმა თავისებურად გამოჰყო ამ წმიდანის განსაკუთრებულობა. მარცხენა ფიგურა შემოსილია მოციქულთა და წმინდანთა ტრადიციული სამოსით, ტუნიკითა და ქლამიდით, მაგრამ ამ ჩვეულებრივ სამოსელშიც ოსტატმა დეკორატიულობის გარკვეული ელემენტები შეიტანა (სამ-სამი ოვალური ელემენტი ტუნიკის კალთაზე, რომელიც, ჩემი აზრით, ბიზანტიურ რელიეფებზე სამოსლის დრაპირებით ფეხების ფორმის ჩვენების ელინისტური ტრადიციის სქემატური ანარეკლია.

ადრექრისტიანულ ძეგლებზე წმიდა მკურნალების გამოსახვის მაგალითები გვაქვს სხვადასხვა საღვთისმსახურო ნივთებზე. ასე, მაგალითად, პალესტინური წარმოშობის ბრინჯაოს შანდალზე (VI-VII სს.)⁶⁵ აღმართული ჯერის ერთ-ერთ მკლავზე (ქვედა ვერტიკალურ მკლავზე) გამოსახულნი არიან წმ. კოზმან და წმ. დამიანე თავისი სამკურნალო კოლოფებით (ჯერის სხვა მკლავებზე გამოსახულნი არიან წმიდა მოციქულები პეტრე და პავლე). წმიდანებს ახლავთ წარწერა: AGIOI KOCMA KAI DAMIANE EVLOGEKATAI (წმიდანი კოზმან და დამიანე კურთხეულნი). აქვე უნდა გავიხსენოთ პალესტინური რელიქვარიუმი, ე. წ. ფიესკი-მორგანის სტაეროთეკა (ადრეული VIII საუკუნე), რომლის მოწარმობაში სხვა წმიდანებთან ერთად გამოსახულნი არიან კოზმან და დამიანე, მოციქულები პეტრე, პავლე, ანდრია.⁶⁶ ჩარჩოზე ჩამწკრივებული სრულიად სტერეოტიპული, სქემატური მინანქრის

63 K. Weitzmann, დასახ. ნაშრ., n. 491 (გვ. 547). Th. Pazaras, The Rotunda of Saint George in Thessaloniki, Thessaloniki, 1985, ტაბ. 12, 22-23.

64 K. Weitzmann, დასახ. ნაშრ., n. 557, გვ. 622.

65 იქვე, n. 574, გვ. 634-635.

ბეუსტები ბერძნული წარწერების თანხლებითაა წარმოდგენილი.

ქართულ სტელებზე წმიდანთა სახეების შეჯერება ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე წმინდათა გამოსახულებებთან ერთ საინტერესო კანონზომიერებას ავლენს. იმ შემთხვევაში, როდესაც მათი რაოდენობა შესაძლებელია, უპირატესობა ენიჭება ქრისტეს პირველ მოწაფეთა, მოციქულთა შორის უპირველესთა – პეტრესა და პავლეს გამოსახულებებს. მათ ემატება წმ. ანდრია პირველწოდებულის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახეები. და, ბოლოს, ძალზე პოპულარული წყვილი აღმოსავლურ ქრისტიანულ სამყაროში – წმიდანები კოსმან და დამიანე. თუ სწორია დმანისის ქვასვეტზე გამოსახული წყვილების შემომოყვანილი იდენტიფიკაცია, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქვასვეტების ქართული ოსტატები კარგად იცნობდნენ მთელს საქრისტიანოში გავრცელებულ იკონოგრაფიულ კანონებსა და სქემებს და მათ აქტიურად იყენებდნენ თავისი ნაწარმოებების შექმნისას. თავის მხრივ კი ქართული ქრისტიანული ხელოვნების უძველესი ძეგლები – რელიეფებით შემკული ქვასვეტები დიდ და მნიშვნელოვან მასალას გვთავაზობს ქრისტიანული იკონოგრაფიის ადრეული ეტაპის შესასწავლად.

ორნამენტები

სვეტის ორი გვერდითი წახნაგი მცენარეული ორნამენტის ვერტიკალური ზოლებითაა შემკული. კუთხის ცრუსვეტებისა და წერილი ღილვებით შემოსაზღვრული სვეტის სიბრტყეები ხალიჩისებურადაა დაფარული ოსტატურად ამოკვეთილი დახვეწილი ორნამენტით. ოსტატს აქაც არ დაღატობს მხატვრული აღლო და ის ორივე წახნაგზე განსხვავებულ ორნამენტულ მოტივს იყენებს. ორივე ორნამენტი ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში კარგან ცნობილ და გავრცელებულ თემებს გვთავაზობს.

ერთ წახნაგზე ორნამენტი წარმოადგენს ურთიერთგადახლართული სამმაგი ღილვებით შედგენილ მედალიონებში მოთავსებულ რვაფურცლა ვარდულების მწკრივს. რაპორტი წახნაგზე ხუთგზისაა განმეორებული. ქვემოთ ორნამენტი დასრულებულია, ღილვები ამ ნაწილში ზუსტ წრეხაზს ქმნის. მედალიონებსა და ჩარჩოს შორის დარჩენილი სამკუთხა არეები პალმის რტოს სტილიზებული ორნამენტითაა შევსებული. ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ ქრისტიანების ადრეული პერიოდიდან მოყოლებული, როდესაც ყალიბდებოდა ქრისტიანული სიმბოლოების “ლექსიკონი”, პალმა მარადიულობის (aeternus) სიმბოლოდ მოიაზრებოდა, იგი იმავდროულად წარმოადგენდა მინიშნებას ზეციურ სამყაროზე, სამოთხეზე, მარადიულ ნეტარებაზე.⁶⁶

სვეტის ვერტიკალურ კიწრო წახნაგთან კარგად მორგებული ეს ორნამენტი ფართოდაა გავრცელებული VI-VII საუკუნეების ქართულ ქვაჯვარათა სვეტების რელიეფურ დეკორში. ამ საკულტო მემორიულ ძეგლებზე პალმის მოტივი ყოველთვის დიდი ტაქტითა და მხატვრული გემოვნებითაა გამოყენებული. ქვაჯვარების ამ ორნამენტული მოტივის გამოყენების უფრო ძველი მაგალითი გვაქვს ბოლნისის სიონის პლასტიკურ დეკორში – სამხრეთი პორტიკის აღმოსავლეთი კაპიტელის კუთხე შევსებულია პალმის რტოს სტილიზებული გამოსახულებით, რომელიც კარგადაა მორგებული კაპიტელის ჩამოკვეთილი კუთხის ფორმასთან.⁶⁷

მედალიონებში ჩასმული სხვადასხვა ორნამენტული მოტივი (ვარდული, პალმეტი, ჯვარი, სხვადასხვა ცხოველები) გამოყენებულია ქვასვეტების ჯგუფზე ბოლნისისა და

66 А. С. Уваров, Христианская символика, I, гл. 113, 123, 155.

67 Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, таб. VI.

დმანისის რაიონებიდან,⁶⁸ დავათის ქვასვეტზე. აქ მოყვანილ ძეგლებთან შედარებით დმანისის ქვასვეტის ვარდულებიანი ორნამენტი შესრულების განსაკუთრებული ოსტატობით გამოირჩევა. ნახატის საიუველირო სიზუსტე, კვეთის სისუფთავე, კუთხეების ორნამენტის გრაფიკული ხასიათისა და ვარდულების კვეთაში გამოყენებული პლასტიკური ხერხები ამ ორნამენტულ კომპოზიციას იშვიათ გამომსახველობას ანიჭებს.

მრავალფეროვანი ვარდულების დეკორი, რომელიც თავისი ხასიათით ორნამენტების აღმოსავლურ ტიპს განეკუთვნება, ქრისტიანულ ხელოვნებაში ფართოდ ვრცელდება V საუკუნიდან (სარკოფაგები, ამბიონები, კიბორიუმები). განსაკუთრებით პოპულარული იყო ეს მოტივი სასანურ რელიეფებსა და ქსოვილებზე,⁶⁹ საიდანაც ფართოდ გავრცელდა სხვადასხვა ქვეყანაში. სწორედ აღმოსავლური საწყისები აქვს ბიზანტიაში გავრცელებულ სპილოს ძეგლის ე. წ. “ვარდულებიან” კოლოფებს (IX-X სს.).⁷⁰

საქართველოს ადრეუვლადღური ხანის რელიეფებზე ვარდულები გვხვდება ქვაჯვარების ჯგუფზე ბოლნისიდან,⁷¹ ჟალეთის სანათლავესა და ქვასვეტზე,⁷² დავათის ერთ-ერთი სვეტის ფრაგმენტზე, ატენის სიონის საქტიტორო რელიეფებზე, მცხეთის ჯვრის აღმოსავლეთის ფასადზე წარმოდგენილი ქტიტორების კოსტიუმებზე.⁷³ უნდა აღინიშნოს, რომ ვარდულების მოდელირების ხასიათი, ფერცლების კვეთის მანერა დიდ სიახლოვეს ავლენს VI-VII საუკუნეებით დათარიღებულ ქართული რელიეფური დეკორის ნიმუშებთან, მათ შორის ზუსტად დათარიღებულ ქვასვეტებთან (რელიეფური მედალიონები ქვასვეტის კაპიტელზე დმანისიდან, საცხენისის სტელის მოსარჩოების ვარდულები და სხვ.).⁷⁴

ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფებზე დაკვირვებამ უფლება მოგვცა დავასკვნათ, რომ ხშირ შემთხვევაში ვარდულების მოტივი (ოთხფერცლიანი, რვაფერცლიანი) გამოიყენებოდა ჯვრის აზრობრივი მნიშვნელობით და მის სანაცვლოდ. ასე მაგალითად, ზემოხსენებულ კაპიტელზე დმანისიდან ჯვრის თავყანისცემის რელიეფური კომპოზიციით ორ წახნაგზე გამოსახულია სამსაფეხურიან ბაზაზე აღმართული ტოლმკლავა ჯვარი, მესამეზე კი – ანალოგიურად პოსტამენტზე აღმართული მედალიონში ჩასმული რვაფერცლიანი ვარდული. ამ ორნამენტული მოტივის წარმოდგენა კაპიტელის წახნაგზე დამოუკიდებელ “ხატად” ჯვრიან კომპოზიციებთან მის იდენტურობას ადასტურებს. ამ შემთხვევაში ვარდული ჯვრის სინონიმადაა წარმოდგენილი. ვარდულის ამგვარ სემანტიკური გაგების არაერთი მაგალითი გვაქვს ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე.

ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე დაკვირვებამ დაგვარწმუნა, რომ უძველესი ასტრალური სიმბოლო – ვარდული, რომელიც, მისი მცენარეული საწყისიდან გამომდინარე, უძველეს ხელოვნებაში სიცოცხლის ხის ნიშნადაც აღიქმებოდა, მთელ რიგ შემთხვევებში კი ტოლმკლავა ჯვრის ტოლფარდად და მის შემნაცვლებელ ელემენტად გამოიყენებოდა ხოლმე (იხ. VI-VIII საუკუნეების

68 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XVII, LIII, LXIV, LXIX, LXXIV, XCV, 1-3.

69 O. M. Dalton, Byzantine Art and Archeology, New York, 1961, გვ. 698-699, სურ. 379. L. Brehier, La sculpture et les arts mineurs Byzantines, Paris, 1936, გვ. XIV.

70 A. Goldschmidt, K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, ტ. I, Berlin, 1979.

71 Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, ნახ. 68, 69, 79, 103.

72 ნ. ქაღიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 4-6, 11-12.

73 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, ტაბ. 19.

74 კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, იდ. 1, 7, 18.

ძეგლები: მეროვინგული რელიქვარიუმი Saint Benoit sur Loire - დან, მარმარილოს რელიეფური ფილა სან პიეტრო ინ ვალეს ეკლესიაში ფერენტინოში, რელიეფი პუატიეს წმ. იოანეს ბაპტისტერიუმის სამხრ. ფასადზე და სხვ.).⁷⁵ ზემოთქმულიც საკმარისია იმის წარმოსადგენად, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო ადრეული შუა საუკუნეების ქართველი ოსტატებისათვის საკულტო ძეგლების შექმნის დროს მათი დეკორის უმცირესი ნაუნასის გათვალისწინება, რადგან ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი ორნამენტული სამკაული ტაძრის კედელზე, კანკელის ფილაზე ან ქვაჯვარას წახნაგებზე მათი სათანადო კუთხით განხილვისას დრმა სიმბოლურ მნიშვნელობასა და განსაკუთრებულ აზრობრივ დატვირთვას იძენს. დმანისის ქვასვეტიც არ წარმოადგენს გამონაკლისს. ერთ ორგანულ დახვეწილ კომპოზიციაში გაერთიანებული პალმის ტოტის სტილიზებული მოტივი და ჯვრის ტოლფასი რვაფურცლა ვარდულების მწკრივი ძველი ქართველი ოსტატისათვის უბრალო სამკაული როდი იყო. გარკვეული წესით გამოსახულ რელიეფურ სახეთა ეს ერთობლიობა მორწმუნეთათვის მისაწვდომი და გასაგები, ადვილად ამოსაცნობი "ტექსტი" იყო, რომელიც ბევრს ეუბნებოდა მათ სულს და გონებას. ამაში ჩვენს შორეულ წინაპრებს ეხმარებოდა ხალხის წიაღში დავანებული უძველესი ცოდნის დიდი ტრადიცია.

წრეებში ჩასმული ვარდულების მწკრივის ორნამენტული კომპოზიცია გავრცელებული ჩანს ქართლში შემონახულ ქვაჯვარათა დეკორში. ეს ორნამენტი კარგადაა მორგებული ქვასვეტების წახნაგების ვიწრო ვერტიკალურ არეებს და მათ განსაკუთრებულ ცხოველხატულობას ანიჭებს. სვეტების წახნაგების შემკობა მედალიონების მწკრივის სხვადასხვა ვარიაციებით გვხვდება დიდი გომარეთის, ბრდაძორის (პატარა სტელა), დმანისის, დავათისა და ქართლის სხვა ქვასვეტებზე, რაც ამ ორნამენტული მოტივის გარკვეულ ტერიტორიულ და ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე მეტყველებს.

სვეტის მეორე გვერდითი წახნაგიც მთლიანადაა დაფარული მკვენარეული ორნამენტით. ამ ორნამენტის ტიპიც გავრცელებული ჩანს VI-VII საუკუნეთა ქართულ ქვასვეტებზე. უფრო მეტიც, მცირე გამონაკლისის გარდა, ამგვარი ორნამენტი უპირატესად სწორედ დმანისის რაიონში აღმოჩენილ ქვასვეტებზე გვხვდება. ამგვარი ორნამენტით შემკული რამდენიმე ფრაგმენტი შემონახულია ბოლნისის რაიონშიც.

ორნამენტის კომპოზიცია შედგენილია წერილი ღილვებით შექმნილ, ერთმანეთთან დაკავშირებულ ნახევარწრიული რკალების ორმაგი მწკრივით. რკალების შეერთების ადგილებში დახვეწილი ფორმის პალმეტებია მოთავსებული. ამ უწყვეტი ორნამენტის შემადგენელი ორი ანალოგიური მწკრივი ერთმანეთისკენ პალმეტებითაა მიმართული იმგვარად, რომ ერთმანეთისკენ პირშექცევით გამოსახული პალმეტები მონაცვლეობით თავსდება მოპირდაპირე რკალით შექმნილ ნახევარწრიულ არეზე. პალმეტების ამგვარი ჭადრაკული განლაგება რკალების რიტმულ განმეორებაზე აგებულ ორნამენტს მთლიანობას და დასრულებულობას ანიჭებს. რკალებსა და მომხარხოებელ ღილვებს შორის დარჩენილი სამკუთხა არეები, მეორე ორნამენტული წახნაგის მსგავსად, პალმისებური გრაფიკული მოტივითაა შევსებული. არსებითად, ქვასვეტის ეს ორნამენტული წახნაგიც ხალხისებურად ფარავს სვეტის მთელს წახნაგს და მსუბუქად მოდელირებული ორნამენტის ცხოველხატულ ზედაპირს ქმნის. დაკვირვება ორნამენტის ზოლის ზედა და ქვედა ნაწილზე ადასტურებს, რომ ორნამენტის რაპორტი ორივე ბოლოში

75 J. Hubert, J. Porcher, W. Folbach, Frühzeit des Mittelalters, München, 1968, სურ. 311, 48, 278.

ლოგიკურადაა დასრულებული, ე. ი. სვეტი მთლიანადაა შემონახული.

მცენარეული ორნამენტის ეს ნაირსახეობა (ლ. მესხელიშვილი მოიხსენიებს მას, როგორც “პალმეტებიან ორმაგ მშვილდას”, ურთიერთმოპირდაპირე მხარეს მიმართულ “მშვილდა კოხმიდს”) სარწმუნო დამატარიღებული მომენტი, რადგან მისი გავრცელების ქრონოლოგიური დიაპაზონი ძირითადად VI საუკუნით შემოიფარგლება. ამას გარდა, ეს ორნამენტი ტერიტორიულადაც ერთგვარად შემოსაზღვრულია ქვემო ქართლით.

გ. ნუბინაშვილს ბოლნისისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში მოყვანილი აქვს ამგვარი ორნამენტით შემკული ქვასვეტის ფრაგმენტი, რომელზეც ამ მცენარეული მოტივის სხვაგვარი ვარიანტია წარმოდგენილი.⁷⁶ ამ შემთხვევაში წვრილი ღილეებით შედგენილი “მომშვილდელი” რკალების ორი მწკრივი, რომელიც რიტმულად გადაკვეთს ერთმანეთს, პალმეტებით ერთ მხარესაა მიმართული. მკვლევარს სავსებით სამართლიანად მიაჩნია, რომ ამგვარი “ცალმხრივი” ორნამენტი შეუფერებელი ნანს ვერტიკალური განთავსებისათვის. უნდა ითქვას, რომ ქვემო ქართლში აღმოჩენილი ქვასვეტების ნაწილზე ამ “მშვილდა” ორნამენტის სწორედ ამგვარი “ასიმეტრიული” ვარიანტია წარმოდგენილი (ქვასვეტები დამბლუტისწყლის ხეობის მცირე ეკლესიიდან ჩორსაყდრების ქვემო ეკლესიიდან ბაღიტიდან).⁷⁷ სავსებით შესაძლებელია, რომ ეს ერთმხრივ მიმართული ორნამენტული მოტივი, გარკვეული გადააზრების შედეგად იცვლის სახეს და ქვასვეტების ვიწრო ვერტიკალური წახნაგების ფორმის გათვალისწინებით, ერთმანეთისკენ თავშექცევით განლაგებულ ვარიანტად იქცევა, როგორცაც ვხედავთ ქვასვეტების ჯგუფზე (ბაღიტი, დამბლუტისწყლის ხეობის მცირე ეკლესია და სხვ.),⁷⁸ რომლებიც ერთმანეთისაგან შესრულების ოსტატობითა და მხატვრული ხარისხით განსხვავდება.

საინტერესოა ამ ორნამენტული მოტივის გენეზისი. საერთოდ, უწყვეტი რაპორტის პრინციპი თავისი წარმოშობით აღმოსავლეთს უკავშირდება. პალმეტებით დასრულებული მშვილდივით მორკალური ღილეებით შექმნილი ანალოგიური ორნამენტითაა შემკული ოქროს პექტორალი ზიეიდან (ძვ.წ. VII ს.),⁷⁹ ასეთივე ორნამენტი ამშვენებს მიდიელი მეომრის აკინაკს პერსეპოლისის რელიეფზე (ძვ. წ. V ს.),⁸⁰ ვერცხლის რიტონს ერმიტაჟის კოლექციიდან (ძვ. წ. V-IV სს.)⁸¹ და სხვ. სპეციალისტები ამ ორნამენტს ახლო აღმოსავლეთის უძველეს კულტურებს უკავშირებენ (ასურეთი), საიდანაც იგი გავრცელდა ირანულ სამეაროში და შემდეგ ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც.

დმანისის ქვასვეტის მცენარეული ორნამენტი შესრულების დახვეწილობით გამოირჩევა. ამ ძეგლებთან დაკავშირებით უთუოდ დგება საკითხი ადგილობრივი სკულპტურული სახელოსნოების არსებობის შესახებ, რადგან აშკარაა მასალის, თემატიკის მხატვრული ხერხების ორნამენტული მოტივების მკაფიოდ შემოფარგლული წრის არსებობა. საქართველოს ამ რეგიონში საერთო მხატვრული ხასიათის მქონე

76 Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, გვ. 66, ნახ. 3.

77 ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXV, X II, IV- V.

78 იქვე, ტაბ. LI, XVI.

79 В. Г. Луконин, დასახ. ნაშრ., გვ. 21, ილ. 19 (ხუენი ორნამენტისაგან განსხვავებით, რკალების შეხვედრის ადგილები პალმეტების ნაცვლად აქ პინიის გირნებითაა დასრულებული.

მინიშნულია, რომ ეს “შერეული” სტილის ნაწარმოებია, რომელშიც “შესაგებელია” ურარტული, სირო-ფინიკიური, ასურული და ირანული ელემენტები).

80 В. Г. Луконин, დასახ. ნაშრ., გვ. 33 (მკვლევარი თვლის, რომ ამ ორნამენტში სტილიზებული პალმეტი “სიცოცხლის ხის” თემასთანაა დაკავშირებული).

81 იქვე, გვ. 85.

ქვაჯვართა ფრაგმენტების დიდი რაოდენობით აღმოჩენა გვაფიქრებინებს აქ ქვაზე კვეთის სახელოსნოს (ან სახელოსნოთა) არსებობას.

ამგვარად, დმანური ქვასვეტის რელიეფურ დეკორში ჩართული მკვეთრული ორნამენტები უბრალო სამკაულს კი არ წარმოადგენს, არამედ გარკვეული მხატვრული კონცეფციის მიხედვით გარდაქმნილ სიმბოლოებს, ნიშნებს, რომლებიც ხაზს უსვამს და აძლიერებს საკულტო ძეგლის სიწმინდეს, ღვთაებრიობას. ურთიერთგადაჯახებული წრეები, რვაფურცლა ვარდული, პალმეტი, სტილიზებული პალმის რტო – ერთ მოლიან დეკორატიულ კომპოზიციად გაერთიანებული ეს ელემენტები ქმნის სვეტის ფუნქციის სრულიად თანხმიან რელიეფურ სამკაულს, რომელმაც სათანადო მხატვრულ-იდუური აკომპანიმენტი უნდა შეუქმნას სვეტის ძირითად ხატოვან პროგრამას, რომელიც წმინდა სეუვეტებში და წმინდა პერსონაჟების შერწყმაშია გაცხადებული. ქვაჯვარების ორნამენტული რეპერტუარი ის თავისებური “ანბანია”, რომლის მეშვეობით ძველი ქართველი ოსტატები კონკრეტული აზრებისა და იდეების გამოხატვას ახერხებდნენ.

ორნამენტულ მოტივებთან დაკავშირებით უთუოდ უნდა ვახსენოთ კაპიტელის ორ კომპოზიციაში გამოყენებული ზედა მოწარმოების დეკორი. კაპიტელის საფასადო არეზე, დმრთისმშობლის ხატი ზემოდან ე. წ. “კონცენტრული რკალების” პორტიონტული ზოლითაა შემოსაზღვრული, კაპიტელის ღომიან წახნაგს კი ასევე ზემოდან სამკუთხედების მწკრივი საზღვრავს. ორივე ორნამენტული მოტივი ფართოდაა გავრცელებული ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ტაძრებსა და ქვაჯვარებზე, ორივე ტრადიციულ ადგილობრივ რელიეფურ სამკაულს განეკუთვნება. “კონცენტრული რკალების” (ან “სეგმენტების”) ადრეული ნიმუშები გვხვდება ბოლნისის სიონში აღმოჩენილ მრავალრიცხოვან ფრაგმენტზე,⁸² ეს მოტივი გამოყენებულია ატენის სიონის სამხრეთის შესასვლელის კაპიტელზე,⁸³ ოლთისისა და თეთრი წყაროს ეკლესიების კაპიტელებზე (VI ს. ბოლო–VII ს. დასაწყისი).⁸⁴ ეს ორნამენტი განსაკუთრებით ფართოდაა გამოყენებული ქვაჯვარებზე. იგი გვხვდება არა მხოლოდ სვეტების კონსტრუქციულ ნაწილებში – კუთხეების წამომკვეთი ვიწრო სიბრტყეების შესამკობად (სტელების ფრაგმენტები დმანისიდან, ხანდისიდან, “გარეჯის ნათლისმცემლიდან”, დავათიდან, კატაულაიდან), არამედ ფიგურული რელიეფების ზედაპირების დეკორატიულ დამუშავებაში (ჯვრების ბაზები დმანისის კაპიტელზე, ანგელოზთა ფიგურები ამაღლების რელიეფზე ქვაჯვარას ბაზაზე პანტიანიდან). ამ ორნამენტის ადგილობრივ ძირებზე მეტყველებს მისი არსებობა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აღმოჩენილ შუა ბრინჯაოს ხანის კერამიკული ჭურჭლის დეკორში. დმანურ ქვასვეტზე ეს ორნამენტი კაპიტელის მთავარი ფასადის ზედა ნარჩოდ არის გამოყენებული.

კაპიტელის ღომიანი წახნაგის ზედა მოწარმოების ორნამენტად გამოყენებულია სამკუთხედების მწკრივი, რომელიც განსაკუთრებით პოპულარულია საქართველოში შუა საუკუნეების ადრეულ ძეგლებზე. საკმარისია გავიხსენოთ ამგვარი სამკუთხედებით შექმნილ მედალიონებში ნაწერილი ე. წ. “ბოლნური” ჯვრები, ქვასვეტების ჯგუფზე რელიეფური კომპოზიციების ჩარჩოებში გამოყენებული ანალოგიური სამკუთხედების მწკრივები. ეს სქემატური გეომეტრიული ორნამენტი მჭიდროდაა დაკავშირებული ძველი ქართული ხეზე კვეთის ხელოვნებასთან,

82 Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, ნახ. 62, 70.

83 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, ტაბ. 63.

84 Н. Г. Чубинашвили, Р. О. Шмерлинг, Храмы в древних поселениях Триалети – Олтиси и Тетри Цкаро. ქართული ხელოვნება, 2, თბ., 1948, გვ. 51, ნახ. 11.

რომლის ბევრი ნიმუშია მოღწეული სვენამდე. ეს მოტივი ფართოდაა გამოყენებული ტრადიციული ქართული დედაბოძისა და ხალხური ავეჯის შემკულობაში. ეს გარემოება ნათელი დასტურია ქვაჯვარების – ამ საკულტო ძეგლების, – შემქმნელთა მტკიცე კავშირისა ხალხურ შემოქმედებასთან, რომლის წიაღშიაც ვითარდებოდა ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ეს სფერო.

აქვე უნდა ვახსენოთ სვეტის საფასადო (მთავარ) წახნაგზე განთავსებული რელიეფური კომპოზიციების შემომსახდრელი ნარჩოების ორნამენტის ნაირსახეობა. ეს არის რელიეფური ლილვი, რომელიც გარკვეული ინტერვალებით, რიტმულად განაწილებული წერილი “სამაჯურებით” არის გადაჭერილი. იქმნება არქიტექტურული ორნამენტის – ასტრაგალის – თავისებური ნაირსახეობა, რომელიც კარგად მიესადაგება რელიეფური კომპოზიციების მოწარმოების ფუნქციას. ამგვარი ორნამენტული ნარჩოები გამოყენებულია VI საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ქვასვეტებზე (მაგ., საცხენისის ქვასვეტი).⁸⁵

დმანისის ქვასვეტის ორნამენტების განხილვამ დაგვანახა, რომ მის რელიეფურ დეკორში გამოყენებული ორნამენტული მოტივები, უპირატესად, VI-VII საუკუნეების ნაწარმოებებშია გავრცელებული. მხედველობაში მაქვს როგორც საკუთრივ ქვაჯვარები, ასევე ამ ეპოქის არქიტექტურული ძეგლები, რომელთა დეკორი ხშირად დამატარილებელ ელემენტებად წარმოგვიდგება. ამგვარად, ამ საკულტო ძეგლის მხოლოდ ორნამენტული სამკაულის მიხედვითაც კი შეიძლება გარკვეულად მოვხაზოთ მისი შექმნის დრო. საყურადღებოა, რომ დმანისის ქვასვეტზე გამოყენებული ორნამენტების მთელი რეპერტუარი (ვარდულებიანი მედალიონების მწკრივი, პალმის მოტივი, პალმეტებიანი რკალები, სამკუთხედების წყება, კონცენტრული სეგმენტების მოტივი) წარმოადგენს კონკრეტულ ეპოქაში საქართველოს ზუსტად ლოკალიზებულ ტერიტორიაზე (ქართლში) გავრცელებულ რელიეფურ სამკაულს, რომელსაც, როგორც ჩანს, უპირატესობა ენიჭებოდა ადგილობრივ სახელოსნოებში. ეს გარემოება ძალზე მნიშვნელოვანია რელიეფური ნაწარმოებების განსაზღვრისათვის და მათი სარწმუნო ლოკალიზაციისათვის.

დმანური ქვასვეტის სახით ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნაწარმოებებს კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი ნიმუში შეემატა. ამ საკულტო ძეგლმა სვენამდე საკმაოდ კარგად შენახულმა მოაღწია, რამაც საშუალება მოგვცა სრული წარმოდგენა შეგვექმნა მის რელიეფურ პროგრამაზე, რომელშიც ფიგურული გამოსახულებები ოსტატურადაა შერწყმული ორნამენტულ მოტივებთან, წმინდა პერსონაჟები საერო “პორტრეტთან”, სახარების სუუეტი ზოომორფულ სახეებთან. დმანისის ქვასვეტზე, ისევე როგორც სხვა ქართული ქვასვეტების წახნაგებზე გაშლილი, ზუსტად განსაზღვრულ სისტემას დამორჩილებული რელიეფური კომპოზიციები გვთავაზობს თავისი დროის სულიერი, კულტურული და სოციალური ვითარების ამსახველ დაშიფრულ სურათს, რომლის აღსადგენად აუცილებელია ამ უცნაური მხატვრული ენის დრმა შრეებში შედწევა. ქრისტიანობის ადრეულმა ხანამ შექმნა თავისი მხატვრულ-სიმბოლური ენა, რომლის არსის წვდომა გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული, რადგან იგი მოწოდებული იყო, კლიმენტი ალექსანდრიელის მტკიცებით, ჭეშმარიტება “დაეფარა, რათა გამოეთქვა და მიეჩქმალა, რათა გამოეაშკარაებინა” VI საუკუნის დასასრულის დმანური ქვასვეტი ადრეული ქრისტიანობის ამ პრინციპის ნათელი ილუსტრაციაა.

85 კ. მანაბელი, სტელის ფრაგმენტი სოფელ საცხენისიდან. ქართული ხელოვნება, 10, თბ., 1992, გვ. 51-68.

Kity Machabeli

Newly Discovered High Cross from Dmanisi

In August 2002, one of the teams of the Dmanisi archaeological expedition (Team Leader – Kakha Kakhiani), during the excavations of a complex comprising three churches, in the village Gantiadi, had discovered red tufa stone column and fragments with carved reliefs. The base of the column, which is the upper part of the High Cross, is 25 x 22 cm., its height equals 113 cm., its capital is 27 cm. high; on the upper surface, deep (3 x 3 cm.) hole is cut, in which the cross used to be fixed. Facets of the column are separated by $\frac{3}{4}$ colonnettes; two facets (west and north) of the capital are framed with ornamentation in the upper part (west – concentric curves; north – a sequence of triangles). The shape of the capital, known in one group of Georgian High Crosses (second half of the 6th c.) goes back to the Sasanid architecture (e.g. a sequence of minute arches). Main facet of the column bears figure images, while lateral surfaces are carpet-like covered with the ornamentation (back side is plain); all four facets of the capital are adorned with the images (the Virgin and the Child – on the front side; two figures – on the south facet; a peacock – on the back side; a lion – on the north facet). On the front side of the column, on three rectangular areas two figure compositions are placed (from top to the bottom: Baptism and two standing figures on each lower areas). On the south facet, there is a sequence of palmettos connected with the curves, on the north facet – circles with eight-foamate rosettes; other areas are filled with the palm tree branches. As evidenced by the ornamental composition, the column has preserved its initial height.

Due to its composition and graphical-decorative treatment, the Virgin and the Child show affinity to the similar images on the late 6th c. High Crosses; however, this image is marked with certain peculiarities in terms of its artistic rendering and iconography. Noteworthy is the connection of this image with the 6th-7th c. Coptic art (it seems to be Galactotropha type, which is met with only in Coptic art), indicative of the contacts between Kartli and the Coptic world. The shape of the Virgin's throne (without the back; with bird-shaped legs) is akin to the Sasanid art (although, the cushion shown from the upper view, again points to the Coptic samples).

One of the male figures (depicted on the lateral facet) is larger, clad in Byzantine vestments with a cross in his hands (this might be the image of the head of the family, or the deceased, or the Patron Saint of the donor); the second, smaller figure is clad in Persian costume and holds a flower indicating his official rank.

Of high artistic quality is the representation of a peacock – a well known Christian symbol of immortality – which shows affinity to the Sasanid art in terms of its artistic rendering. Image of the lion – guard, placed on the capital, is also linked with the oldest symbolism.

Especially noteworthy is the Baptism – a scene known in other Early Christian Georgian reliefs, is represented with maximal laconism on the High Cross: a hieratic image of Christ depicted as a Child and relatively dynamic St. John the Baptist (similar to other images, his face is given in profile, while the eye is shown en face).

Upper two figure composition is quite damaged (preserved are parts of the vestments and hands; presumably, they were holding books), while the lower one is better preserved, but identification of the figures is hardly possible. Supposedly, in the upper composition St. Apostles Peter and Paul are represented and in the lower one – St. Cosmas and St. Damian (this identification is supported by the strange objects in the hands of the Saints).

Ornamental motifs of the High Cross, distinguished by the perfection of execution and deep symbolism, show close affinity to the samples from Kvemo (Lower) Kartli (especially Dmanisi district), once again putting forward the issue of the existence of a lo

cal workshop. Ornamental motifs of the capital framings also find their parallels among the reliefs of the early date. All these, together with the stylistic peculiarities of the reliefs (co-existence of the images carved in low relief with the alternation of plain, “un-modelled” parts and those covered with the linear design), testify to date of their execution, namely, 6th-7th cc.



სურ. 1. დმანისის ქვასვეტი. მთავარი (დას.) და გვერდითი (ჩრდ.) წახნაგები



სურ. 2. დმანისის ქვასვეტი. გვერდითი წახნაგი (სამხრ.) და ზურგის მხარე



სურ. 3. დმანისის ქვასვეტი. კაპიტელის მთავარი წახნაგი ღმრთისმშობლის ხატით



სურ. 4. დმანისის ქვასვეტი. კაპიტელის გვერდითი წახნაგი წყვილადი გამოსახულებით



სურ. 5. დმანისის ქვასვეტი. კაპიტელის ზურგის მხარე ფარშევანგის გამოსახულებით



სურ. 6. დმანისის ქვასვეტი. კაპიტელის გვერდითი წახნაგი ღობის რელიეფით



სურ. 7. დმანისის ქვასვეტი. ნათლისღება



სურ. 8. დმანისის ქვასვეტი. წმ. კოზმან და დამიანე

ალექსანდრე დიდის ამაღლება ხახულის ეკლესიის რელიეფზე *

ხახულის მონასტრის მთავარი ტაძრის (Xს.) სამხრეთი შესახედილის გარშემო გამოკვეთილ რელიეფებს შორის ვხვდებით იშვიათი იკონოგრაფიის კომპოზიციას, რომელიც წარმოგვიდგენს ალექსანდრე მაკედონელის (ვად ამაღლებას ფასკუნჯების მიერ (სურ.1). ეს კომპოზიცია ცნობილია შუა ბიზანტიურ და რომანულ ხელოვნებაში.² ხახულის რელიეფი ამ თემაზე შექმნილი დღემდე მოღწეული ერთადერთი ნიმუშია შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში.

სამწუხაროდ, ხახულის ეკლესიის პორტალზე გამოკვეთილი რელიეფები ამჟამად ნახევრად დაფარულია მეათე საუკუნის ეკლესიის ამ ფასადზე მოგვიანებით (XIVს.) მიშენებული სათავის გადახურვის მზიდი სვეტებით (სურ.2). განსაკუთრებით “შევიწროებულია” ალექსანდრე დიდის კომპოზიცია, რადგან მინაშენის სვეტის მასიური კაპიტელი და მის ზემოთ მოთავსებული იმპოსტი უშუალოდ ამ რელიეფს ებჯინება, მთლიანად ფარავს ერთ ფასკუნჯს და ალექსანდრეს მარცხენა მხარს (სურ.3). ამის გამო ამ რელიეფის კარგად აღქმა და ფოტოგადაღება ძნელდება (ამას ისიც ართულებს, რომ რელიეფები გამურულია და სათავსში ბნელა), სწორედ ამიტომაც ამ სცენის იდენტიფიკაცია მეცნიერთა შორის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა – ძიდითადად მას მიიხსენებდნენ წმინდა გიორგის გამოსახულებად,³ თუმცა 1970-იანი წლებიდან კ. სეტი-ფრუგონის, ნ. ალადაშვილის, ე. ჯობაძის, ჯ. სკარნას ნაშრომებში⁴ იგი საბოლოოდ

1 * ეს წერილი მოხსენების სახით წარდგენილი იყო ბიზანტინისტთა 21-ე საერთაშორისო კონგრესზე ლონდონში (2006 წლის 21-26 აგვისტო).

Е.Такайшвили

2 Е.И. Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тб. 1952. ил. 68-73ж В.Берилзе Архитектура Тао-Кларджети. Тбилиси 1981. გვ. 182-183, 292; W. Jobadze, Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klarjeti and Shavsheti, Stuttgart-1992, გვ. 150-152; ი. გიგიაშვილი, ი. კობლაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004, გვ. 138-153.

3 E. Mâle, L'art religieux du XII siècle en France, Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age, Paris, 1947, გვ. 270-273; Charles Picard, Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cyunda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain. Cahiers archéologiques, VII, 1957, გვ. 16-17; A. Grabar, Images de l'ascension d'Alexandre en Italie et en Russie. L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge, I, Paris, 1968, გვ. 291-296; G. Dimitrocalis, Notes sur l'Ascension d'Alexandre en Italie. Cahiers Archéologiques, 17, 1967, გვ. 247-248; Lexicon der christlichen Ikonographie (LCI), I, Freiburg, 1974, გვ. 94-96; V.M. Schmidt, A legend and its Image-The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art. Groningen, 1995.

4 Е.Такайшвили, И. Археологическая..., 1952, გვ. 72; M. et N. Thierry, Notes d'un voyage en Géorgie Turque. Bedi Quartlisa, Revue de Quartvéologie VIII-IX, Paris, 1960, გვ. 14-18.

5 Е.Такайшвили, 1952. გვ. 72; M. et N. Thierry, Notes..., 1960, გვ. 18; D. Winfield, Some Early Medieval figure sculpture from North-East Turkey. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXI, 1968, გვ. 59-65.

6 C. Settis- Frugoni, Historia Alexandri elevati per grifhos ad aerem, Origine, iconografia e fortuna

არის იდენტიფიცირებული როგორც ალექსანდრე დიდის ამადლები გამოსახულება.

მიუხედავად იმისა, რომ მისი ნაწილი დაფარულია, ჩანს, რომ ეს კომპოზიცია ალექსანდრე დიდის ამადლების ცნობილ იკონოგრაფიულ სქემას იმეორებს (ხურ. 4). ეს არის ცენტრალურ-სიმეტრიული, პერალდიკური კომპოზიცია, სადაც საბრძოლო ეტლზე, ტახტზე, ან კალათში წარმოდგენილი მაკედონელი ორ ფასკუნჯს აყვავს ცაში. მას ორივე ხელში თითო შუბი უჭირავს, რომლებზეც ფასკუნჯების სატყუარად ხორცის ნაჭრებია წამოცმული (ხურ.5). ამ სფუჟტის ლიტერატურულ წყაროა III საუკუნის ბერძენი ავტორის ფსევდო-კალისტენის თხზულება – "ალექსანდრეს რომანი", სადაც თავმოყრილია მაკედონელის ცხოვრების ლეგენდარული ეპიზოდები. ეს ნაწარმოები მრავალ ენაზე (ლათინურად, სირიულად, სომხურად და სხვ.) ითარგმნა, შეიქმნა მისი გაქრისტიანებული რედაქციები.⁶ "ალექსანდრეს რომანი" ანუ "ალექსანდრიანი" შუა საუკუნეებში, უკვე IX საუკუნის მეორე ნახევარში უნდა ყოფილიყო ქართულად ნათარგმნი, რადგან მისი კვალი ჩანს "მოქცევაი ქართლისაი"-ს ქრონიკაში, იგი ცნობილი იყო ლეონტი მროველისთვისაც. სამწუხაროდ, ეს ძველი თარგმანი დროთა მსვლელობაში დაკარგულა. "ალექსანდრეს რომანი" მოგვიანებით – XVIII საუკუნეში არჩილ მეფეს კვლავ უთარგმნია ქართულად ამ თხზულების რუსული ვარიანტიდან, რომელიც თავისთავად სერბიულ რედაქციას ეყრდნობა. შემდგომ კი – არჩილის პროზაული თარგმანი გაუაღრმავეს მდივან-მგალობელ პეტრე ნხატარასძეს.⁷ ანტიკური ისტორიული პირის, ლეგენდარული გმირის – მაკედონელის სახე შეწენარებულ და მიღებულ იქნა ქრისტიანულ კულტურაში. გარკვეულწილად ეს უნდა მომდინარეობდეს იუდეური ტრადიციიდან. ალექსანდრე დიდი იხსენიება ძველ აღთქმაში – პირველი მაკაბელთა იწეება ალექსანდრე მაკედონელის მოკლე ისტორიით (მაკაბელთა-1,1-7). მას ხშირად მოიხსენიებს I საუკუნის ისტორიკოსი იოსებ ფლავიოსი,⁸ როგორც იუდეველთა კეთილისმყოფელს, მათი ღმერთის თავიანთმცემელს და სპარსთა ბატონობისაგან დამხსნელს, რაც ჯერ კიდევ დანიელ წინასწარმეტყველის მიერ იყო გაცხადებული (დან.8,5-8,20-21). დანიელის წიგნის ეს მუხლები წმინდა მამების მიერაც ამგვარადაა განმარტებული.⁹ ალექსანდრე დიდის სახე ფიგურირებს პაგიოგრაფიულ

di un tema, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1973, გვ. 189-192; II. А.А.Ананишвили. Мемориальная скульптура Грузии. Москва. 1977. გვ. 111-117; W. Djbadze, Observation on the architectural sculpture of Tao-Klarjeti Churches around one thousand , A.D. Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet, II, Mainz, 1986, გვ. 96-97; G. Scarcia, Su un rilievo di Xaxuli con "l'ascension di Alessandro" e su qualche problema connesso. Georgica-II, Materiali sulla Georgia Occidentale, Bologna, 1988, გვ. 37-107.

6 G. Millet, L'ascension d'Alexandre. Syria IV, 1923, გვ. 85-133; E. Mâle, L'art religieux... 1947, გვ. 270-271; В.Р. Даркевич. Светское искусство Византии. Москва, 1975. გვ. 154.

7 კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ. 1958, გვ. 283-284, 362-364; ა. ბარამიძე, ქართული ალექსანდრიანი, საქართველო. მუზეუმის მოამბე – IX, გვ. 41-50; მისივე ნარკვევები – II, გვ. 235-246.

8 იოსებ ფლავიოსი, მოთხრობანი იუდაებრივისა ძველსიტყუაობისანი-II, თბ., 1988, გვ. 131, 166, 169.

9 Святитель Ипполит Римский. Толкование на книгу пророка Даниила. Москва, 1998, გვ. 131-133.

თხზულებებშიც, მაგალითად, “მაკარი რომაელის ცხორება”=“ში, რომელმაც ქართულადაც იყო თარგმნილი (შემორჩენილია ხელნაწერებში: A-128, გვ. 903-927 და A-199, გვ. 41-51).¹⁰ VI საუკუნის სირიელი მოღვაწის იაკობ სარუგელის ლიტურგიკულ ტექსტებში, ქადაგებებში აღექსანდრე დიდი წარმოდგენილია ღვთის მფარველობის ქვეშ და მესიის მოლოდინში.”

აღექსანდრე დიდის ამაღლების თემა ბიზანტიურ ხელოვნებაში ხატმებრძოლეობის შემდგომი პერიოდიდან, მაკედონელთა დინასტიის მმართველობის ხანიდან (843-1056 წწ.)¹² გვხვდება და შემდგომ XII-XIII საუკუნეებშიც საკმაოდ აგავრცელებული. ის ძველი რომაული საიმპერატორო ტრადიციიდან მომდინარეობს და ბიზანტიის იმპერატორის ძალაუფლების სიძლიერის სიმბოლოს გამოხატავს – “მაკედონურმა რენესანსმა” ხომ გააცოცხლა ძველი რომაული საიმპერატორო კონცეპცია.¹³

ეს სცენა ძირითადად სამეფო კარის ეკლესიებსა და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნაკეთობებზე გამოისახება. ჩვენთვის ცნობილი ყველაზე ადრეული ნიმუშები, როგორც ბიზანტიური ისე დასავლური, X ს-დან შემოგვრჩა¹⁴ (მაგალითად: სპილოსძევის ზარდახშა დარბაზის მუზეუმიდან,¹⁵ მისტრას პერიბლემების რელიეფი,¹⁶ მინანქრის დიადემა პრესლავიდან (ბულგარეთი),¹⁷ საბეჭდავი ერმიტაჟიდან¹⁸, მინანქრის მედალიონი პალა-დ'ოროდან¹⁹, ვურცბურგის აბრეშუმის ნაქარგი სამეფო დროშა²⁰).

უფრო ხშირად ეს კომპოზიცია უკვე XII-XIII საუკუნეების ძეგლებზე გვხვდება. (მაგალითად: ვენეციის სან-მარკოს ეკლესიის ჩრდილოეთი ფასადის მარმარილოს რელიეფი,²¹ სან დომენიკო დი ნარნის – ძველი სანტა მარია მაჯორე,²² ბორჯო სან დონინოს,²³ ბაზელის მიუნსტერის კაპიტელის რელიეფები,²⁴ ოტრანტოს კათედრალის იატაკის მოზაიკა²⁵ და მრავალი სხვა). ასევე პოპულარულია ეს თემა XII-XIII საუკუნეების რუსულ ხელოვნებში (მაგალითად, ვლადიმირის წმინდა დიმიტრის²⁶ და

10 კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. II, თბ., 1945, გვ. 37-40, (ტექსტი: გვ. 50-63); ტ. V, თბ., 1957, გვ. 132.

11 G.Millet, L'ascension..., 1923, გვ. 106.

12 შარლ დიდი, ბიზანტიის იმპერიის ისტორია, (ფრანგულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ), თბ., 1998, გვ. 74- 112; A.Каждан, Византийская культура (X-XIII вв.), Москва, 1968.

13 ჯ. ჯობაძე, ბიერვატიონ , 1986, გვ. 56.

14 LCI, I, გვ. 96.

15 D. Talbot-Rice, Byzantin Art, Munich, 1964, გვ. 441, ილ. 407.

16 C. Settis-Frugoni, Historia..., 1973, გვ. 165-166, ილ. 43.

17 D. Thurre, L'aiguière de “Charles le Chauve” du trésor de l'abbaye de Saint-Morice. Helvetia archaeologica-100, Zürich, 1994, გვ. 122-152, ილ. 18.

18 A. Bank, Byzantin Art in the collections of Soviet Museums, Moscou, 1985, ილ. 167.

19 C. Settis-Frugoni, Historia... გვ.187-189, ილ.56.

20 V.M. Schmidt, A legend ..., 1995, ილ. 2.

21 იქვე, ილ. 13.

22 G. Dimittrokallis, Notes..., 1967, გვ. 247-248, ილ. 2.

23 E. Mâle, L'art..., 1947, ილ. 177.

24 B. Rothen, Des Kaisers kathedrale, Basel, 1955, გვ. 3.

25 V.M. Schmidt, A legend..., ილ. 1.

26 Г.К. Барнер, Культура древней Руси, Москва-1069, გვ. 110-113, ილ. 187, 188.

ფურიე-პოლსკის ეკლესიების რელიეფები, ოქროს დიადემა ერმიტაჟის მუზეუმიდან²⁷ და სხვა).

როგორ შეიძლება აიხსნას ალექსანდრე დიდის გამოსახულების გამოკვეთა ხახულის ტაძრის პორტალზე და რა კონტექსტით არის იგი წარმოდგენილი ეკლესიის რელიეფური დეკორის საერთო პორგრამაში?

ქართულ საისტორიო წყაროებში დადასტურებულია, რომ ხახულის მონასტრის მაშენებელი არის ტაო-კლარჯეთის მეფე-დავით III (961-1001 წწ.),²⁸ დიდად წოდებული, რომელსაც მჭიდრო კავშირი აქვს ბიზანტიასთან. იგი იღებს ბიზანტიურ ტიტულებს – ჯერ მაგისტროსის (961 წ.), ხოლო შემდგომ, 978 წელს, ბარდა სკლიაროსის მიერ მოწოდებული აჯანყების ჩახშობაში ბიზანტიის საიმპერატორო კარისთვის გაწეული დახმარებისათვის – კურაპალატის ტიტულს. ამავდროულად მას უბოძებენ მიწებსაც – ბიზანტიის აღმოსავლეთ მხარეებს ("ზემონი ქუეყანანი საბერძნეთისანი") არაქსისა და ეფფრატის ხეობებში.²⁹

მეტად მნიშვნელოვანია დავით კურაპალატის საშინაო პოლიტიკაც – იგი თავის მემკვიდრედ აღიარებს ქართლის მეფის გურგენ დიდის ვაჟს და თავის შვილობილს – ბაგრატს (შემდგომში ერთიანი საქართველოს მეფე – ბაგრატ III, 975-1014 წწ.), რითიც საფუძველს უყრის საქართველოს გაერთიანებას.³⁰

ყოველივე აქედან გამომდინარე, "ალექსანდრე დიდის ამადლების" ხახულის ტაძარში გამოსახვა შეიძლება აიხსნას, ერთი მხრივ, ტაოს მმართველის ბიზანტიის საიმპერატორო კართან მჭიდრო კავშირით და იქაურ ხელოვნებაში შემუშავებული თემების გავლენით, მეორე მხრივ კი – საკუთრივ თავისი სამეფოს ერთიანობის და ძლიერების იდეის ხაზგასმის სურვილით, რის სიმბოლოდ დამკვეთს სამეფოს გაერთიანების იდეის მატარებელი და ნაწილობრივ განმხორციელებელი ალექსანდრე დიდის სახე მიაჩნია. (აქ, ამდენად, გვაქვს სწორება მაკედონელზე, სიმბოლური პარალელიზმი – როგორც მაკედონიის სამეფოს მმართველებმა (ფილიპე, ალექსანდრე) გააერთიანეს საბერძნეთი და შემდგომ მრავალი ქვეყანა, ისე ტაოს მეფემ გააფართოვა თავისი საზღვრები და საფუძველი ჩაუყარა საქართველოს ერთიანობას).

ამ კონტექსტში ალექსანდრე დიდის სახე აქტიურად ფიგურირებს მოგვიანებით – XI-XII საუკუნეებში, საქართველოს ძლევამოსილი მეფის დავით აღმაშენებელთან (1089-1125 წწ.) მიმართებაში; დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი მუდმივად მოიხმობს ალექსანდრეს ქართველი მეფის ეპითეტად მაგ., "დავით დაიბადა მსგავსი ალექსანდრესი...", "მსგავსად ალექსანდრესა ქმნა...", "ამან მეორემან ალექსანდრე განიზრხა...", "წენი ესე გვირგვინოსანი და ახალი ალექსანდრე...",³¹ (მაკედონელს ადარებს დავით აღმაშენებელს მონაზონი არსენიც – "უზარო ვითარცა მაკედონელი მფლობელთა შორის") ამგვარად კი, იგივე აზრი რაც XII საუკუნის მემკრიანესთან სიტყვით არის გადმოცემული უფრო ადრე ხახულის ტაძარში სახვითად გამოვლინდა დავით

27 iqve, il. 76.

28 ქართლის ცხოვრება, ტ.-I, (სკაუხნიშვილის რედაქციით), თბ., 1955, გვ. 274; ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (საქართველოს გეოგრაფია), თბ., 1941, გვ. 140.

29 ქართლის ცხოვრება, ტ.-I, გვ. 273; პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, თბ., 1954, გვ. 105, 274.

30 ქართლის ცხოვრება, ტ.-I, გვ. 274.

31 იქვე, გვ. 318, 335, 338, 358-359.

კურაპალატის მიმართ. საზოგადოდ, ქრისტიანულ კულტურაში ხშირია ანტიკური სახეების გამოყენება მხატვრულ – სიმბოლური ფუნქციით. საქართველოში ანტიკურობით დაინტერესება X–XI საუკუნეებში შეინიშნება და შემდგომ, XII–XIII საუკუნეებში უფრო ძლიერდება.³² ელინური მითების პერსონაჟებთან ერთად ალექსანდრე მაკედონელი ხშირად იხსენიება კლასიკური ხანის ქართულ ლიტერატურაში (მაგ., "ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი" და სხვა³³) ალექსანდრე დიდი გვხვდება ქართულ ფოლკლორშიც³⁴ (მაგ., ინგილოური თქმულება "თამარ დედოფალი და ალექსანდრე მაკედონელი", "ლოქმან პაქიმი და ალექსანდრე მაკედონელი" და სხვა).

საგულისხმოა ისიც, რომ ალექსანდრე მაკედონელის პიროვნება საქართველოსთვის ისტორიულად ნაცნობი და მნიშვნელოვანია. იგი არაერთგზის მოიხსენიება როგორც "უსწორო, დიდი ხელმწიფე" ქართულ საისტორიო ქრონიკებში,³⁵ რომლებიც IX–XI საუკუნეებშია შედგენილი თუმცა ადრეულ წყაროებს ეყრდნობა.³⁶ ამ თხზულებებში ალექსანდრეს მოღვაწეობა და კონკრეტულად მისი "ქართლში შემოსვლა" ქრისტიანობის მომამზადებელ მოვლენად არის მიხსენიებული. მაგ., "მოქცევაი ქართლისაი" – თხზულება ქართველთა გაქრისტიანებაზე, – იწეება ცნობით ალექსანდრე მაკედონელის ქართლში შემოსვლის შესახებ. ამ ტექსტში ორ მოქცევაზეა ლაპარაკი: უხეში ბარბაროსობიდან ელინიზმზე და ელინიზმიდან ქრისტიანობაზე.³⁷ უფრო მეტიც, შუა საუკუნეების საქართველოს ოფიციალური იდეოლოგიის გამომხატველ თხზულებაში – ლეონტი მროველის "ცხოვრება ქართველ მეფეთა"-ში ალექსანდრე მაკედონელი ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა მსგავსად არის შეფასებული, როგორც წარმართობის, მითოლოგიური პანთეონის დამორგუნველი და მონოთეიზმის დამფუძნებელი – "და უბრძანა ალექსანდრე აზონს, რათა პატივსცემდენ მზესა და მთოვარესა და ვარსკვლავთა ხუთთა, და კმსახურებდენ ღმერთსა უხილავსა, დამბადებელსა ყოვლისასა. რამეთუ მას ეამსა არა იყო წინასწარმეტყველი და მოძღვარი **სჯულისა ჭეშმარიტისა**, რომელმაცა ახწავა და ამხილა, არამედ თვით მოიგონა **სჯული** ესე ალექსანდრე, მეფობასა შინა მისსა ყოველსა

32 ფხვედლინეს მითოლოგიურ კომენტართა ქართული თარგმანები (ტექსტები გამოსაცემად მოამზადეს ა. გამყრელიძემ და თ. ოთხმესურმა, გამოკვლევა, ლექსიკონი, საძიებლები თ. ოთხმესურისა), თბ., 1989.

33 კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1981, გვ. 273.

34 ძველი საქართველო (საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების კრებული. ე. თაყაიშვილის რედაქტორობით), ტ. II, განყოფილება IV (ეთნოგრაფია), თბ., 1913, გვ. 181-221; Тиф.писскій листок, 1900, №37.

35 მოქცევაი ქართლისაი, შატბერდის კრებული X საუკუნისა, (ბ. გიგინეიშვილის და ელ. გიუნაშვილის რედაქციით), თბ., 1979, გვ. 320-355; ქართ. ცხოვრ., გვ. 18-20.

36 ივ. ჯავახიშვილი, ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა, თბ., 1977, გვ. 185-187; კ. კეკელიძე, ლეონტი მროველის ლიტერატურული წყაროები. "თბილისის უნივერსიტეტის მოამბე", III, გვ. 47-56; გ. ჭეიშვილი, ისტორიულ-გეოგრაფიული რეალიები ლეონტი მროველის "მეფეთა ცხოვრებაში" ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1998, №1, გვ. 133-150.

37 ნ. ნიკოლოზიშვილი, ქართლი ელინიზმისა და ქრისტიანობის სათავეებთან "მოქცევაი ქართლისაის" და "ქართველ მეფეთა ცხოვრების" მიხედვით, ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, თბ., 2006, გვ. 6.

ქვეყანასა **სჯული** ესე დაუდგა და წარვიდა ალექსანდრე...”, “და მოჴყდა ალექსანდრე. ხოლო ამან აზო დაუტევა **სჯული** ალექსანდრეს მოცემული, იწყო კერპმსახურებად”³⁸. ამგვარად, შუა საუკუნეების “მემატიანე ათენის ფილოსოფიური სკოლის ტრადიციებზე აღზრდილ მეფეში მონოთეისტს ხედავს”.³⁹ ყოველივე აქედან გამომდინარე, ხახულის ეკლესიის სკულპტურულ დეკორში ალექსანდრე დიდის გამოსახულების არსებობა არ არის მოულოდნელი. აქ ისტორიულად ნაცნობი სახე შერწყმულია სამეფო ხელისუფლების ძლიერებისა და ღვთაებრივი წარმომავლობის გამომხატველ სიმბოლოთა.

როგორც ითქვა, ხახულის რელიეფის კომპოზიცია -- “ალექსანდრე დიდის ამადლების” გამოსახულებით იმეორებს საყოველთაოდ დაკანონებულ სქემას, მაგრამ მხატვრული გადაწყვეტით იგი გვიხვენებს სრულიად დამოუკიდებელ ფორმადქმნას, როგორც სტილის, ისე იკონოგრაფიული დეტალების შესრულებით. ასეთ იკონოგრაფიულ დეტალს წარმოადგენს შარავანდი, რომელიც ამკობს ალექსანდრე დიდის თავს. ამ თემაზე შექმნილ ჩვენთვის ცნობილ თითქმის ყველა ნიმუშზე (ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, როგორიცაა მინანქრის დიადემა ბულგარეთიდან, ასევე მინანქრის მედალიონი პალა-დ'ოროდან), ალექსანდრე წარმოდგენილია სამეფო გვირგვინით ან დიადემით, ხახულის რელიეფზე კი გვირგვინს ღვთაებრივი ნათება ენაცვლება. ამ დეტალით ალექსანდრეს სახე კიდევ უფრო აღმატებულია. ცნობილია, რომ საერო ხელისუფალთა შარავანდით გამოსახვა მეფობის ღვთაებრივი წარმომავლობის აღნიშვნას ემსახურება, რაც ხშირად გვხვდება საქტიტორო გამოსახულებებზეც (ს.ს. ორბელიანის მიხედვით „შარავანდი არის სამეფო გვირგვინი მსგავსი სხივთა, ხოლო შარავანდედი – მზის სხივის ძლიერება, გინა მეფეთ-მეფობა, შარავანდოსანი კი – მეფე“). გარდა ამ მნიშვნელობისა, ხახულის რელიეფზე ალექსანდრე დიდის შარავანდით გამოსახვას უფრო ფართო დატვირთვაც შეიძლება ჰქონდეს. როგორც აღინიშნა ლეონტი მროველის “მეფეთა ცხოვრების” მიხედვით, ალექსანდრე დიდი ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველის მსგავსად “ჴეშმარიტი **სჯულის**” მქადაგებლად – ქრისტიანობის მომამზადებლად არის მიჩნეული და მისი შარავანდით გამოსახვა ამ თვალსაზრისითაც არის გამართლებული.

საინტერესოა ისიც, რომ იკონოგრაფიულად ხახულის ალექსანდრე წმ. გიორგის მსგავსია – უწვერული სახით, ხუჭუჭი თმით, ხელში შუბით. ალბათ, ყოველივე ამის გამო (მითუმეტეს, რომ მეორე შუბიან ხელს ახლა გვიანი მინაშენი ფარავს) იყო იგი მიჩნეული წმ. გიორგის გამოსახულებად. შესაძლოა ხახულის რელიეფის შემქმნელი გარკვეულწილად შთაგონებული იყო წმ. გიორგის სახით, რომელიც ქართველთათვის უმნიშვნელოვანესი წმინდანი და წარმართობის ძლევის სიმბოლოა. როგორც ზემოთ აღინიშნა, შუა საუკუნეების მატიანის მიხედვით მსგავსი მისია აქვს მინიჭებული ალექსანდრე მაკედონელს ძველ სამყაროში, ასე რომ, შეიძლება ერთგვარი პარალელის გაელება – ალექსანდრე დიდი ძველი აღთქმის წარმართობის, ხოლო წმ. გიორგი ახალი აღთქმის წარმართობის დამთრგუნველია. თუ

38 ქართ. ცხოვრ., გვ. 18-20.

39 კ.ზ. გამსახურდია, ადრექრისტიანული ქართლის კულტურული მოზაიკა, თბ., 1995, გვ. 85.

ალექსანდრე დიდის ამაღლების თემის კომპოზიციური სქემა პირდაპირ იქნა გადმოღებული თანადროული ბიზანტიური ხელოვნებიდან, სტილური შესრულებით იგი სრულიად ორგანულია, როგორც ხახულის პორტალის საერთო პლასტიკური სისტემისა, ისე ამ ეპოქის ადგილობრივი, ე.წ. სიბრტყობრივ-გრაფიკული სტილისა, თუმცა, ეს სტილი უფრო არქაულია და კვლავ განაგრძობს არსებობას X საუკუნეშიც პლასტიკურ-მოცულობითად შესრულებულ რელიეფებთან ერთად. ამის მაგალითს ვხვდებით თვით ხახულის ეკლესიაშიც, სადაც სამხრეთი ფასადის შეწყვილებული სარკმლის თავზე წარმოდგენილია არწივის პორელიეფური, სკულპტურული, მონუმენტური ფიგურა, პორტალის გარშემო წარმოდგენილი გამოსახულებანი კი – დაბალი რელიეფითაა შესრულებული, ფონიდან მხოლოდ 2 სმ-ით ამოწეული, სრულიად ბრტყელი ზედაპირით, რომელზეც დეტალები ზემოდან გრაფიკულად ნაკვეთილი ხაზებით არის აღნიშნული (თუმცა რელიეფთა დეკორატიული დამუშავება საკმაოდ თავშეკავებულია). სადა ფონზე გამოკვეთილი მოზრდილი ზომის, ბლოკური გამოსახულებები მონუმენტური ხასიათისაა. ფიგურები დისპროპორციულია – დიდი თავებითა და მოკლე, ბრტყელი სხეულებით. მათი ფორმები პირობითი და გეომეტრიზირებულია. ასევე პირობითია მათი “მოძრაობა” – ისინი სტატიკურ, ფრონტალურ პოზებში არიან წარმოდგენილნი. ყველაფერი ძალზე ლაკონიური და მიმნიშნებადია, მაგ., ალექსანდრე დიდის ამაღლების კომპოზიციაში არ არის ცხადი, ეტლზეა მაკედონელი თუ კალათში, რადგან არ არის აღნიშნული ბორბლები⁴⁰; ფასკუნჯებიც ძალზე ზოგადააა გადმოცემული – პირობითად მიმნიშნებული ფორმებით, განსხვავებით ამ სცენის ბიზანტიური და რომანული ნიმუშებისაგან, სადაც მეტია თხრობითი დეტალებით გატაცება (მაგ., გულდასმით გადმოიცემა ეტლის, ტახტისა თუ კალათის ფორმები, მაკედონელის სამოსის და თავსაბურის შემკულობა, ფასკუნჯების ფიგურები, მათი მისწრაფება ნადავლისაკენ და სხვ.). ეს ლაკონიურობა, პირობითობა, სქემატურობა მხოლოდ მთავარი აზრის გამოსატვა საერთოდ დამახასიათებელია ამ ეპოქის ქართული პლასტიკისთვის.

ალექსანდრე დიდის ამაღლების საზეიმო-რეპრეზენტაციული ხასიათის კომპოზიცია ორგანულად იწერება ხახულის ტაძრის რელიეფური დეკორის საერთო პროგრამაში, რომელიც სიმბოლურ-განზოგადებული, ლაკონიური გამოსახულებებით ქრისტიანობის ტრიუმფის, აღდგომის, ამაღლებისა და ხსნის იდეას გადმოგვცემს: სამხრეთი ფასადის ზედა ნაწილში, სარკმლის თავზე გამოკვეთილი არწივი მაცხოვრის მეფური ბუნების, აღდგომისა და ამაღლების სიმბოლოს წარმოადგენს⁴¹; ამ გამოსახულებას ეხმიანება ტიმპანზე “ჯვრის ამაღლების” სცენა, რომელიც ასევე ქრისტეს ამაღლების, ქრისტიანობის ტრიუმფის გამომხატველი და ამასთანავე ესქატოლოგიური მნიშვნელობისაა⁴²; ეს განწყობა გრძელდება შესასვლელის დასავლეთ მხარეს, ალექსანდრე დიდის ამაღლების კომპოზიციაში, რომელიც

40 ვ.ჯობაძე მიიჩნევს, რომ ეს არის ეტლი, თუმცა ასევე აღნიშნავს, რომ ბორბლები არ ნახს, W.Djobadze, Observation „გვ. 97.

41 L.Réau, Iconographie de l'art Chrétien, Paris, 1955, გვ.84.

42 B.Brenk, Tradition und Erneuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Wiener byzantische Studien III, 1966, გვ. 64.

სამეაროს მხსნელი გმირის აპოთეოზს წარმოგიდგენს.⁴³ აღდგომასა და ამაღლებას უკავშირდება ამ სცენის ქვემოთ გამოსახული ფასკუნჯის ფიგურა – განახლებადი სიცოცხლისა და ქრისტეს, როგორც ცისა და მიწის მეუფის სიმბოლო.⁴⁴ ამავე დროს ფასკუნჯს აპოტროპეული, დამცველობითი ფუნქციაც ეკისრება და ეკლესიის შესასვლელთან მისი გამოსახვა საესეებით ლოგიკურია, როგორც სიწმინდის მცველისა. ეს დანიშნულება ამ პორტალზე გამოკვეთილ ცხოველთა და ფრინველთა სხვა გამოსახულებებსაც (ლომი, მამალი...) აქვთ. ე. ჯობაძე მათ ძველი აღმოსავლეთის – მესოპოტამიური სასახლეების შესასვლელებთან წარმოდგენილ ლომებს, ხარებს და სხვა ფანტასტიკურ ცხოველებს ადარებს, რომლებსაც დამცველობითი მნიშვნელობა ჰქონდათ.⁴⁵ სამოთხის გასაღებითა და კლიტით ხელში წმინდა პეტრეს ეკლესიის კართან გამოსახვა, როგორც სამოთხის მცველისა სრულიად ბუნებრივია. რაც შეეხება ალექსანდრე მაკედონელის კომპოზიციის ამ ადგილზე მოთავსებას, საინტერესოა, რომ “ალექსანდრეს რომანის” ზოგიერთი დასავლური თუ აღმოსავლური ვერსიის მიხედვით, ფასკუნჯების მიერ ცად ამაღლებულმა ალექსანდრემ მიაღწია “სამოთხის საზღვრებს”, მაგრამ შიგ შესვლა მისთვის შეუძლებელი აღმოჩნდა⁴⁶. ამგვარად, ქრისტიანული ტაძრის ზღურბლთან ალექსანდრე დიდის ამაღლების გამოსახვა ამ მხრივაც გასაგებია. ნ. ალადაშვილის დაკვირვებით ხახულის ეკლესიის კარის აღმოსავლეთ მხარეს წარმოდგენილი გამოსახულებებით (წმ. პეტრე, წინასწარმეტყველ იონას სასწაულებრივი ხსნა, მამალი, როგორც მომნანიებელი ცოდვილის სიმბოლო) ხსნის თემაა ხაზგასმული, ხოლო დასავლეთ მხარეს (მაკედონელი, ფასკუნჯი, ლომის მიერ ხარის დამარცხება) – ძლევის თემა.⁴⁷

გარდა იმისა, რომ ხახულის ეკლესიის რელიეფური გამოსახულებანი ქრისტიანული სიმბოლიკით დატვირთულ ერთიან საღვთისმეტყველო პროგრამას ქმნიან, საინტერესოა აქ წარმოდგენილი სახეების პიროვნული თუ ისტორიული მნიშვნელობის ურთიერთმიმართებაც. პორტალის რელიეფებს შორის სამი კონკრეტული სახე, სამი პიროვნებაა: ალექსანდრე მაკედონელი ანტიკური სამეაროდან, წინასწარმეტყველ იონა ძველი აღთქმიდან და წმ. პეტრე ახალი აღთქმიდან. ვფიქრობთ, რომ ეს შერჩევა არ უნდა იყოს შემთხვევითი. ცნობილია, რომ ალექსანდრე მაკედონელმა ანტიკური სამეაროს მსოფლალქმაში დაარღვია ის სტერეოტიპი, რომ ბერძენი ბარბაროსზე მაღლა დგას, მისი მიზანი ელინთა და მის მიერ დაპყრობილ ტერიტორიებზე მოსახლე ხალხის თანაცხოვრებისა და თანასწორობის დამკვიდრება იყო.⁴⁸ ამგვარი დამოკიდებულების გამოძახილს ვპოულობთ წინასწარმეტყველ იონას ისტორიაში – ძველ აღთქმაში სწორედ იონას წიგნშია გამოკვეთილი აზრი, რომ უფალი მოწყალეა არა მხოლოდ

43 LCI, გვ. 95.

44 L. Réau, Iconographie... გვ. 88-117; LCI, B, II, გვ. 202-204.

45 W. Jobadze, Earli medieval, გვ. 150-151.

46 კ. კიკელიძე, ეტიუდები... ტ. II, გვ. 119.

47 ნ. ალადაშვილი, ხახულის ტაძრის სამხრეთი პორტალი. ქართული ხელოვნების ნარკვევები – III, თბ., 2004, გვ. 10-11.

48 პლეტარქე, რჩეული პარადიკული ბიოგრაფიები – I, (თარგმანი ძველბერძნულიდან ა. ერუშაძისა), თბ., 1957, გვ. 145-191; A. Bonar, Греческая цивилизация, том-III, Москва, 1962, გვ. 185-219.

მისი რწმუნე ხალხის – ებრაელთა მიმართ, არამედ წარმართთათვისაც [იონა-4,11]. სხვადასხვა ეპოქის და განსხვავებული კულტურის ამ ორი პიროვნების ცხოვრებათა ეს ასპექტები ქრისტიანული მსოფლმხედველობის წინაპირობას წარმოადგენს, რომლის განსახიერებადაც ხახულის პორტალზე მთავარმოციქულ წმ. პეტრეს ფიგურა გვევლინება.

პიროვნული თვისებებისა თუ კონკრეტულ თავგადასავალთა ანალოგიებს ეპოქაობით წინასწარმეტყველ იონასა და წმ. პეტრეს „ცხოვრებათა“ ეპიზოდებშიც, მაგალითად, ორივე მათგანი ადამიანური სისუსტის გამო პირს იბრუნებს უფლისაგან – იონამ არ აღასრულა უფლის მოწოდება – ექადაგა ნინევიელთათვის ცოდვათა მონანიების შესახებ, რათა არ წარწყმედილიყვნენ [იონა-1,1-3], ხოლო პეტრე მოციქული სამგზის უარყოფს ქრისტეს [მათე-26,69-75; მარკოზი-14,66-72; ლუკა-22,55-61; იოანე-18,26-27], შემდგომ კი – ორივე სინანულით უბრუნდება ჭეშმარიტების გზას. წინასწარმეტყველ იონასა და წმ. პეტრეს გამოსახულებებს უკავშირდება მათ ქვემოთ გამოკვეთილი მამლის ფიგურა. წმ. პეტრეს უარყოფის ეპიზოდში ეს სახე კონკრეტულად ფიგურირებს, როგორც უფლის სიტყვების შესვენება, სიფხიზლისა და მღვიძარების სიმბოლო. ამავე დროს იგი, მომნანიებელი ცოდვილის გამოხატულებასაც წარმოადგენს⁴⁹ და ამით იონას თემასაც უკავშირდება.

ამგვარად, ხახულის ტაძრის რელიეფურ გამოსახულებებში ჩანს სხვადასხვა კულტურათა სინთეზი – ანტიკური გმირი მეფე, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველი და ახალი აღთქმის სახეები – წმ. პეტრე, ჯვრის ამადლების ანგელოზი, ჩვილადი ღმრთისმშობელი, ასევე ძველადმოსავლური სიმბოლიკიდან მომდინარე ცხოველთა და ფრინველთა ფიგურები. მართალია, ყოველი მათგანი ქრისტიანული სიმბოლიკითაა სახეცვლილი და დატვირთული, მაგრამ ისტორიულად ისინი სხვადასხვა კულტურებს ეკუთვნის.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა თავად ხახულის მონასტრის ცხოვრება, მისი ისტორია: ერთ დროს ქრისტიანული ტაძარი მუსულმანურ საღოცავად გადაკეთდა, მაგრამ ის კვლავ ღვთის სახლად რჩება, რამაც გადაარჩინა კიდეც დაზიანებისა და განადგურებისაგან. ეთაყაიშვილი აღნიშნავს, რომ თავდაპირველი, ადგილობრივი ქრისტიანი მოსახლეობის მონასტრისადმი მოწიწებული დამოკიდებულება ტრადიციულად გადავიდა მუსულმან თუ გამაჰმადიანებულ მოსახლეობაზე. მუსლიმებმა მაშინაც არ დატოვეს ეს ღვთის სახლი, როცა იქვე ახალი მეჩეთი ააგეს⁵⁰. ადგილობრივი მცხოვრებნი პატივს სცემენ ტაძრის კედლებზე გამოკვეთილ საკრალურ გამოსახულებებსაც, რაც იქიდან ჩანს, რომ ისინი კარგადაა შემორჩენილი, არ არის ნამომტვრეული სახეები (როგორც ოშკში, დოლისყანაში და სხვ.), რაც იშვიათობაა. განსაკუთრებით ეთაყვანებიან ჩვილადი ღმრთისმშობლის რელიეფურ ხატს, რომელსაც მუსლიმი ქალები უშვილობის და ურძეობის შემთხვევაში შემწეობას ევედრებიან, ბაირამობის დღესასწაულზე მასთან მიაქვთ შეღებილი კვერცხები და ანთებენ სანთლებს.⁵¹ ამგვარი დამოკიდებულება, შესაძლებელია, ალექსანდრე დიდის გამოსახულების

49 LCI, B-II, გვ. 206-210.

50 Е.Таканови.ш. 1952, გვ. 68.

51 იქვე, გვ. 72.

მიმართაც, რომლის პიროვნებაც ასევე პოპულარულია შუა საუკუნეებში მუსულმანურ კულტურაშიც. ამის დასტურია მრავალი ლიტერატურული თუ სახვითი ხელოვნების ნიმუში. ფირდოუსისთან, ნიზამისთან (ნიზამი განჯელის “ესქანდერ-ნამე” ანუ “წიგნი ალექსანდრეს შესახებ”) და სხვა პოეტებთან ალექსანდრე (ისკანდერი) ისეთივე შარავანდედითაა მოხილი, როგორითაც “ქავათა” დინასტიის დიდი მეფეები.⁵² რაც შეეხება სახვით ხელოვნებას, გარდა სპარსული პოემების მინიატურებისა,⁵³ ცალკეულ ძეგლებზე გვხვდება კონკრეტულად ალექსანდრეს ამადლების სცენა, მაგალითად, ე.წ. “ართუკიდების თასი” (XII ს.) ინსბრუკის მუზეუმიდან,⁵⁴ პალერმოს კაპელა პალატინას ჭერის ფრესკა (XII ს.)⁵⁵ და სხვ. ასე რომ, ხახულის პორტალზე გამოკვეთილი ალექსანდრე დიდის გამოსახულებაც არ უნდა იყოს უცხო და მიუღებელი ადგილობრივი მუსლიმებისთვის.

ამგვარად, ხახულში ჩვენ ვხვდებით ნამდვილ კულტურათა დიალოგს, აქ ბუნებრივად თანაარსებობს წარსულის მემკვიდრეობა და დღევანდელი რეალობა – ქრისტიანული ტაძარი თავისი საკრალური გამოსახულებებით, სადაც მუსულმანური ღვთისმსახურება სრულდება. ხახულის ეკლესია განაგრძობს თავის სახეცვლილ სიცოცხლეს და სწორედ ამიტომ შესაძლებელია დაისვას საკითხი, რომელიც საჭიროებს ერთობლივ გადაწყვეტას – ადგილობრივი მოსახლეობის, მეცნიერების, საერთაშორისო ექსპერტების მონაწილეობით, რათა ხახულის ტაძრის სამხრეთ ფასადზე მოგვიანებით მიშენებული სათავის გადახურვის საბჯენად გამოიძებნოს უფრო მსუბუქი კონსტრუქცია და მძიმე სვეტები მოცილდეს შესახველის გარშემო გამოკვეთილ X საუკუნის რელიეფებს. მაშინ მთლიანობაში გამონდება ალექსანდრე დიდის ამადლების გამოსახულებაც, რომელიც ამ მეტად საინტერესო იკონოგრაფიული სქემის ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშს წარმოადგენს.

Tamar Khundadze

Ascension of Alexander the Great on the Relief

from Khakhuli Church

Reliefs carved around the south entrance to the 10th c. *katholikon* of the Khakhuli monastery (historic Tao-Klarjeti, at present within the boundaries of Turkey) form a peculiar portal. One of these reliefs (regretfully, it is half-covered by a pier of the annex of later date) bears images of two fantastic

52 კ. ზ. გამახურდია, ადრექრისტიანული... გვ. 16.

53 E. Sims, B.I. Marshak, E.J. Crube, Peerles Images. Persian painting and its sources, Yale University press, New Haven and London, 2002, ილ. 117, 240, 243.

54 Th. Stepan, The Artukid Bowl: Courtly Art in the Middle Byzantine Period and its relation to the Islamic East. Perceptions of Byzantium and its Neighbors (843-1261), Metropolitan Museum of Art, New York, 2000, გვ. 84-101, ილ. 1, 2, 3.

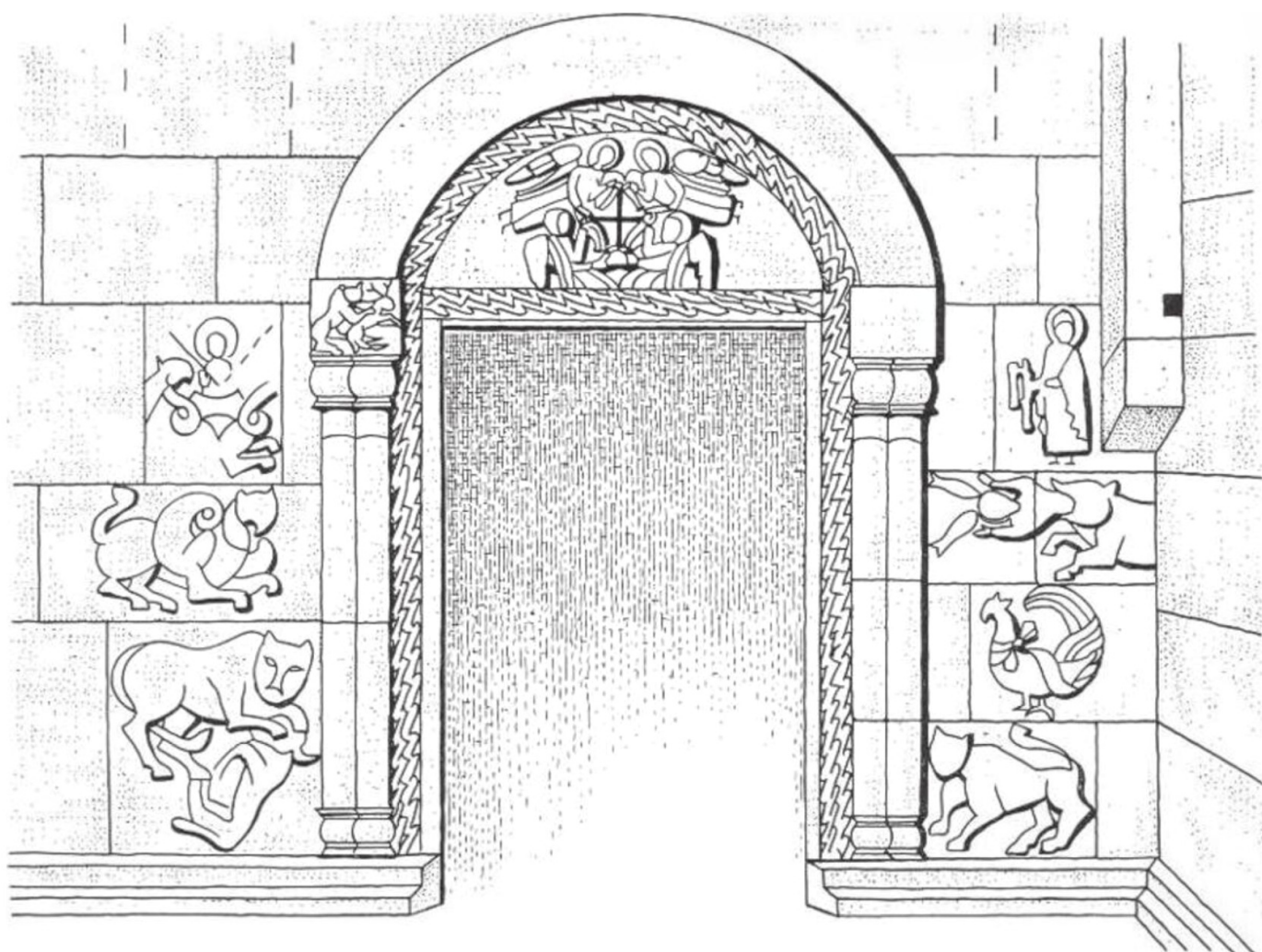
55 А.А. Павловский. Живопись Палатинской Канеллы в Палермо. С. Петербург-1890. გვ. 207-214; ილ. 93, 95; В. П. Ларкевич. Светское... გვ. 55.

creatures and a beardless youth with two spears in his both hands, seated on something. Opinions of the scholars differed concerning the subject of this relief; however, at present it is ascertained (C. Settis-Frugoni, N. Aladashvili, W. Djobadze, G. Scaricia) that it represent Ascension of Alexander the Great – the composition well known in the Byzantine and Romanesque art; however, Khakhuli relief is as yet the only sample of its depiction in Georgia.

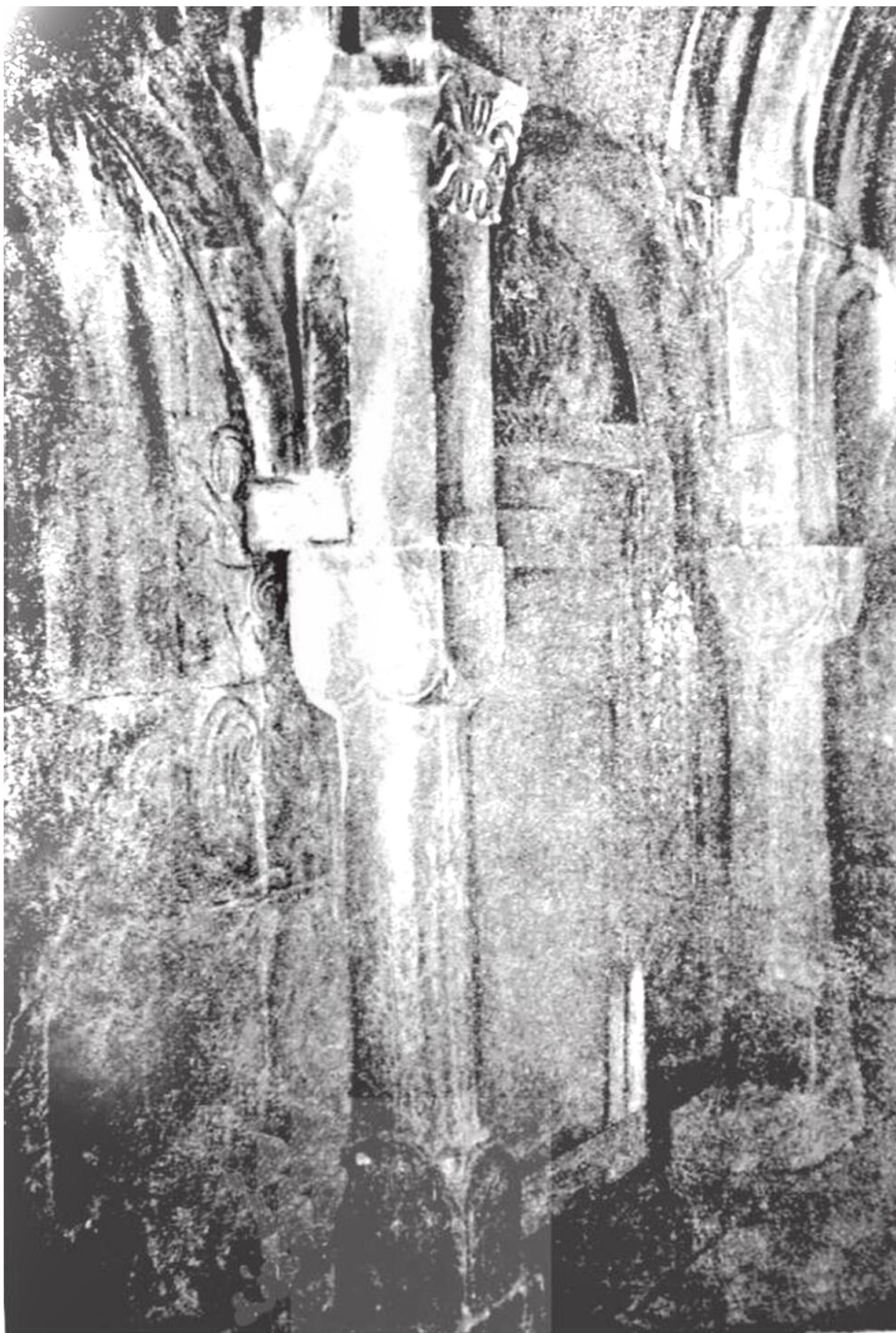
Ascension of Alexander the Great is narrated in the “Alexander Romance” by the 3rd c. Greek author, Pseudo-Calisthene; this literary work was translated into many languages, including Georgian (old translation is lost; second one was made in the 18th c.). Already in Old Testament and later on in the Christian literature (Church Fathers, “Vita of Macarius the Roman”) Alexander is shown as a follower of monotheism. In the epoch of the Macedonian dynasty he was a symbol of the imperial power and strength for the Byzantines. Representation of this composition in the decoration of the court churches and the decorative art is mainly traceable from the 10th c., although more numerous are 12th-13th cc. samples.

In order to explain inclusion of this image in the decoration of the Khakhuli church, the following should be taken into consideration: a. personality of David III Great Curopalates (reigned in 961-1001), king of Tao and builder of the Khakhuli church – having quite close connections with the Byzantine court, carrying out active interior and foreign policy, he had a good understanding of the imperial symbolism and could have deemed Alexander as an embodiment of the unification of the country; b. Georgian tradition – in the 12th-13th cc. Alexander is seen as an image of the victorious king (Historian of David the Builder; anonymous Historian of King Tamar); later on – in the folklore; in earlier epochs (chronicle “Conversion of Kartli”, 9th c; “Lives of the Kings” by Leonti Mroveli, 11th c.) Alexander is shown as a positive “hero”, who prepared Christianisation of the country. In this respect, it is quite noteworthy that in Khakhuli Alexander is represented with a halo, which is very rare – this might indicate heavenly descent of the terrestrial king, or (the same as the case of Leonti Mroveli chronicle) bear evidence of his being equalled to the Old Testament Prophets, as a preacher of the “true faith” Likewise noteworthy is Alexander’s likeness to St. George (that was why he would be identified with this Saint) – it can be supposed that here, victor over paganism in the old world (so was he perceived by the Georgian chroniclers) was likened to the protector of Christianity in the new one.

Stylistic peculiarities of the Khakhuli relief – its heraldic composition, flat rendering, laconism (e.g. unlike Byzantine and Western European samples abound in the narrative details, it is not clear whether Alexander is seated on a coach, a throne or in a basket) – are harmonised both with the general artistic solution of the portal and its symbolic, generalised programme. As a symbol of Ascension, Resurrection it seems *pendant* to the Ascension of the Cross on the tympanon (however, since he could not reach the heaven, as a pagan, he appears on the threshold of the church, thus, being linked with the images of St. Peter and lion – the guard). It should be noted that here images rooted in different cultures (Antique – Alexander Macedonian; Old Testament – Prophet Jonah; New Testament – the Virgin, St. Peter – other ties are also visible between them: e.g. both Jonah and St. Peter denied their obligation and later repented) are united within the idea of Salvation and Triumph, which is a bright example of the dialogue of cultures.



სურ. 1. ხახულის ტაძარი. სამხრეთი პორტალი.
სქემა ვ. ჯობაძის მიხედვით



სურ. 2. სახულის ტაძარი. სამხრეთი მინაშენის
სვეტები.
ფოტო ექ. თაყაიშვილის მიხედვით



სურ. 3. ხახულის ტაძარი. ალექსანდრე დიდის
ამაღლების რელიეფი. ფოტო გ. ბაგრატიონისა



სურ. 4. ხახულის ტაძარი. ალექსანდრე დიდის ამადლების რელიეფი.
სქემა დ. ხიდაშელისა



სურ. 5. ზემოთ ვენეციის სან მარკოს და ბორჯო სანდონინოს კათედრების რელიეფები.

ქვემოთ ბაზელის კათედრალის კაპიტელის რელიეფი და ოტრანტოს კათედრალის იატაკის მოზაიკა

ზარზმის მოხატულობის თარიღისათვის

ზარზმის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის მოხატულობა ერთ-ერთია იმ მრავალრიცხოვან ქართულ სიძველეთა შორის, რომლებიც დღემდე უამრავ საიდუმლოს ინახავენ, მიუხედავად იმისა, რომ არც მეკვლევართა ყურადღება დაკლებიათ და არც ქვეყნის კულტურის ისტორიისათვის მათი მნიშვნელობის აღიარება; იგი ერთ-ერთია იმ შემთხვევათაგან, როდესაც პასუხებს კითხვები სჭარბობს და იმის თქმაც კი ძნელია, როდის მოხერხდება (ან მოხერხდება თუ არა ოდესმე) ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა.¹ გასულ ზაფხულს ზარზმაში დაწეებულმა საკონსერვაციო სამუშაოებმა, რომლებიც კედლის მხატვრობის კვლევასაც მოიცავს², საინტერესო ახალი მონაცემები წარმოაჩინა, რომელთაც გარკვეული კორექტივები შეაქვს ამ ურთულესი მოხატულობის შესახებ დამკვიდრებულ ცოდნაში. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ხსენებული კორექტივები სამომავლოდ დასამუშავებელ საკითხებზე ყურადღების გამახვილებას უფრო გულისხმობს, ვიდრე – არსებული კითხვების ამოწურვას.

ზარზმის შესახებ ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში წერდნენ სიძველეთმცოდნენი (მ. ბროსე, დ. ბაქრაძე, ნ. კონდაკოვი, პ. უვაროვა, თ. ჟორდანიას³), მონასტრის მთავარ ტაძარში შემორჩენილმა მხატვრობამ კი მეცნიერთა ყურადღება, განსაკუთრებით, რუსეთის იმპერატორის ნიკოლოზ II-ის ძმის, გიორგი ალექსანდრეს ძის ინიციატივით 1901-1905 წლებში ჩატარებული რესტავრაციის შემდეგ მიიქცია (ე. თაყაიშვილი, დ. გორდეევი, დ. აინალოვი, ლ. მაკულევიჩი).⁴ ზარზმის ტაძრის ნაგებობის

1 გაურკვეველ საკითხთაგან ერთ-ერთი ტაძრის სახელობაცაა: ლიტერატურაში ინერციით, ზარზმის მთავარი სიწმინდის გათვალისწინებით, წვეულებრივ, ფერისცვალების ტაძრად მოხსნიებული ეკლესია ახლა ღმრთისმშობლის მიძინების სახელობისაა, ძველ საბუთებში ზარზმის ტაძრის სახელობის მითითება, თუ არ ვცდები, არსადაა, თუმცა, სამომავლო ჩაღრმავებულმა კვლევამ ეგებ მეტი მკაფიოება შესძინოს ამ საკითხს.

2 საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროსა და საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვის და გადარჩენის ფონდის დაფინანსებით, ეკა პრივალოვას სახელობის მხატვრობის ტექნიკური კვლევის ცენტრისა და თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის მიერ, 2005 წელს დაწყებულ სამუშაოებში რესტავრატორებთან, დ. გაგოშიძისა (პირველ წელს) და ზ. სუმბაძის (მეორე წელს) ჯგუფებთან, ერთად ნ. კუპრაშვილი და მე ვმონაწილეობდით.

3 M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, 2-e Livraison, SPb., 1850, გვ. 132-135; Дм. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, СПб., 1885, გვ. 416; Н. Кондаков, Дм. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, გვ. 83; П. Уварова, Христианские памятники, МАК, IV, 1894, გვ. 94-103; თ. ჟორდანია, ქრონიკები, II, ტფ., 1897, გვ. 416.

4 Е. Такаишвили, Зарзмский монастырь, его реставрация и фрески. АЭРЗ, I, 1905, გვ. 1-80; მისივე, შენიშვნები ზარზმის ეკლესიისა და მის სიძველეთა შესახებ. ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, ტ. II, 1919, გვ. 114-124; Дм. Гордеев, Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. Изв. КИАИ, I, 1923, გვ. 61-97; Дм. Айналов, Византийская живопись XIV столетия. Заметки классического отделения Русского археологического общества, т.9, Петроград, 1917; Л. Мацулевичь, О росписи церкви в селении Зарзма. Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде, 1911-1912, т.1, გვ. 100-101.

თარიღი საიმდროოდ, ძირითადად, სამრეკლოს აღმოსავლეთ ფასადზე შემორჩენილი ივანე ხელახის წარწერის წაკითხვას ეფუძნებოდა და X-XI საუკუნით განისაზღვრებოდა (მხოლოდ პ. უვაროვა ათარიღებდა შენობას XII-XIII საუკუნეთა მიჯნით). მოხატულობის თარიღისათვის კი გადამწყვეტი რესტავრაციის შედეგად სამხრეთ კედელზე გამოვლენილი პორტრეტები გახდა – ცნობილი ისტორიული პირების, სამცხის ათაბაგი ჯაყელეების XIV საუკუნის წარმომადგენლების გამოსახულებები და მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ე. წ. პალეოლოგოსური ნიშნები.

1901-1905 წლებში ჩატარებული სამუშაოები მართლაც რომ „საბედისწერო“ აღმოჩნდა ზარზმის მხატვრობისათვის: ერთი მხრივ, იგი „აღმოაჩინეს“ და იმთავითვე მაღალი შეფასება მისცეს, როგორც პალეოლოგოსური ხელოვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიმუშს, ამავე დროს კი, სწორედ ხსენებული რესტავრაციის (ანუ – გადაწერის) ფაქტის ცოდნამ განაპირობა, მოგვიანებით, ქართული მხატვრობის ისტორიკოსთა გარკვეული სიფრთხილე და „გაუცხოება“ ამ მოხატულობისადმი: ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის მანძილზე (ჩვენში პროფესიული სახელოვნებათმცოდნეო კვლევების დაწყების დროიდან) ზარზმა, მართალია, დავიწყებული არ ყოფილა და ამათუიშ საკითხთან დაკავშირებით იხსენიებოდა ხოლმე, მაგრამ საგანგებო კვლევის საგანი არასოდეს გამხდარა.

ზარზმის მონასტრის შესწავლისათვის საეტაპო მნიშვნელობა ბ. ნი ვ. ბერიძის მონოგრაფიამ, „სამცხის ხუროთმოძღვრება“, შეიძინა.⁵ ქართული ხელოვნების ისტორიოგრაფიაში დიდი ხანია კლასიკად ქცეულ ამ გამოკვლევაში არა მარტო სამცხის არქიტექტურულ ძეგლთა ქრონოლოგიური რიგი განისაზღვრა ურევეი ლოგიკით, არამედ XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნის სამცხის ისტორიული ვითარების შესახებ არსებულ ცოდნასაც მოეყარა თავი. არქეოლოგიური შესწავლის შეუძლებლობისა (მაგ., ზარზმის შემთხვევაში) თუ ნაგებობათა დაზიანების გამო (მაგ., ჭულე), სამცხურ მშენებლობებთან დაკავშირებული ცალკეული დეტალები მეცნიერმა ღიად დატოვა (მაგ., ზარზმაში შემორჩენილ ნანგრევთა ზუსტი თარიღი, წმ. სერაპიონ ზარზმელისეული ეკლესიის მდებარეობა და სხვ.), მაგრამ მთავარი ისაა, რომ კულტურულ-ისტორიული კვლევისა და სტილის ანალიზის შედეგად ჩამოყალიბდა ის საფუძველი, რომელიც არათუ სამცხის ხუროთმოძღვრების (და ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის უმნიშვნელოვანესი საკითხების), არამედ ზოგადად ამ კუთხის მხატვრული მემკვიდრეობის კვლევისას გახდა ამოსავალი. ზარზმის მთავარი ტაძარი არქიტექტურულ-სტილური თავისებურებების და ინტერიერში გამოსახულ პორტრეტთა მიხედვით სამცხის სხვა ორ მნიშვნელოვან ეკლესიას – საფარასა და ჭულეს შორის მოექცა.

მიუხედავად იმისა, რომ ზარზმისა არ იყოს, წლების მანძილზე მეცნიერთაგან უეურადღებოდ არც საფარა-ჭულეს მოხატულობები დარჩენილა, არაერთი ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზის გამო, ისინიც ჯერ-ჯერობით საკმაოდ „ეპიზოდურად“ მონაწილეობს ქართული ხელოვნების ისტორიაში და, ძირითადად, ამათუიშ შემთხვევისათვის მაგალითებად მოხმობილ პალეოლოგოსურ ნიმუშთა ჩამონათვალში იხსენიება ხოლმე.⁶

5 ე. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955.

6 მათ შორის საფარა ერთადერთია, რომლის მოხატულობასაც საგანგებო ნაშრომი მიეძღვნა:

სამცხის ამ მოხატულობათა რიგი კი, უმთავრესად, ისევედაიხევა. ბ-ნი ვ. ბერიძის ფუნდამენტურ ნაშრომსაა დამყარებული – საქტიტორო პორტრეტებზე დაყრდნობით, არქიტექტურის მსგავსად, მხატვრობაც ასე ლაგდება: საფარა, ზარზმა, ჭულე. ერთ ეპოქაში, ერთ რეგიონში და მეტიც – ერთი ოჯახის დაკვეთით შესრულებული მოხატულობები უდავოდ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, მით უფრო, რომ ამავე დამკვეთთა მიერ აგებული ეკლესიები ხუროთმოძღვრულად ერთიან ჯგუფს ქმნის და დროის ტენდენციასაც – ახლებური გემოვნებისა და ტრადიციული ფასეულობების შერწყმას – საინტერესოდ წარმოაჩენს. ლოგიკურად, ერთიანი ტენდენციისა და მკაფიოდ გამოკვეთილი გემოვნების ამსახველ ნაგებობათა შემამკობელ მოხატულობებს, მოსალოდნელია, ბევრი თუ არა, რაღაც მაინც ჰქონდეს საერთო. არადა, სამცხის მოხატულობათა ურთიერთმიმართების საკითხი, ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობაში არსებითად არც დამდგარა – უთუოდ, ზოგადი შთაბეჭდილების იმ მნიშვნელოვანი სხვაობის გამო, რაც ერთი შეხედვითაც თვალშისაცემია საფარა-ჭულეს შემდეგ ზარზმის მონახულებისას.⁷ შესაბამისად, უშუალოდ ზარზმაზე გადასვლამდე ზედმეტი არ უნდა იყოს მისი კონტექსტის („გარემოცვისა“ თუ „ფონის“) ძირითადი ნიშნების გახსენება.

პირველ ყოვლისა, ტაძრების საქტიტორო პორტრეტთა შედგენილობაა საინტერესო, რაც, როგორც ზემოთაც ითქვა, მჭიდროდ უკავშირებს ერთმანეთს სამცხურ მოხატულობებს:

საფარაში სამხრეთ კედელზე გამოსახულნი არიან წმ. საბას წინაშე მდგომი, საბას სახელით ბერად აღკვეცილი თეოდორეოსიანი სარგის I (მას 1281 წელს მიენიჭა ათაბაგობა), მანდატურთუხუცესი ბექა (+1308) ხელში ეკლესიით და მისი ვაჟები – სარგის II (+1334) და, რიგს მოგვიანებით დამატებული, უწვერული ყუარყუარა (+1345).

მინნეულია, რომ საფარის მოხატულობის სისტემა სარგის II-ის დროინდელია – 1308-1334 წლებისა, და რომ უფრო ადრეული – ბექა I-ის დროინდელი მხატვრობისაგან მხოლოდ ბათქაშის ფრაგმენტებია საკუთრსეველში შემორჩენილი. აფსიდში გამოსახული ეკლესიის მამების ფიგურები, ჩრდილოეთი და დასავლეთი მკლავების სცენები 1310-იანი

გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, თბ., 1988.

7 საინტერესოა, რომ ქნი თ. ვირსალაძე ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წაკითხულ, შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის კვლევისათვის უმნიშვნელოვანეს, მოხსენებაში ერთმანეთისაგან მიჯნავს „ძირითადად ძველი ტრადიციების გამგრძელებელ“ საფარის მოხატულობასა და ზარზმას – „პალეოლოგოსური სტილის უკვე ტიპურ ნიმუშს“ – T. Virsaladze, Основные этапы развития грузинской средневековой живописи, თბ., 1977, გვ. 21; ახლახანს გამოქვეყნებულ მისსავე საარქივო ჩანაწერში საკვირიკის მხატვრობის შესახებ მსჯელობის ბოლოს ნათქვამია: „ისტორიული სამცხის სხვა მოხატულობებიც არ ქმნიან ერთიან ჯგუფს“ – თ. ვირსალაძე, საკვირიკის ფრესკეული მხატვრობის ფრაგმენტები (1950-იანი წლები). საქართველოს სიძველეები 2, თბ., 2002, გვ. 177; იგივე აზრია გამოთქმული ნ. ჩიხლაძის მიერ ღირბის მხატვრობის შესახებ ახლახანს გამოქვეყნებულ ნაშრომში: „სამხრეთ საქართველოში, ტრადიციული მიმართულების გამგრძელებელი მოხატულობების გვერდით (საფარის წმ. საბა, ჭულეს წმ. გიორგი), ჩნდება ისეთი ძეგლიც, რომლის მოხატულობის ნაწილი იშვიათი იკონოგრაფიული გამოსახულებებითა თუ მხატვრული გადაწყვეტით ათონის მთასა და მასთან დაკავშირებული თესალონიკელი მხატვრების მიხედვითა და ევტიხის შემოქმედებასთან (XIV ს. პირველი ორი ათეული წელი) მჭიდროდ ხიახლოვებს ამჟღავნებს (ზარზმის ფერისცვალების ეკლესია)“ – გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი, თბ., 2006, გვ. 84.

წლებით არის დათარიღებული; სამხრეთი მკლავისა – 1330-იანი წლებით; ვედრების, ზიარების, ამადლების სცენები და ყუარყუარას ფიგურა კი – 1334-1345 წლებით.⁸

ქართული კედლის მხატვრობის მკვლევართა მიერ გაზიარებულია ის აზრი, რომ საფარის მოხატულობა, თუმცა პალეოლოგოსურ ნიშნებს ატარებს, იკონოგრაფიისა თუ სტილის თვალსაზრისით მაინც საკმაოდ ტრადიციულია. ამ დასკვნისათვის არგუმენტებს, ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიული რედაქციების გარდა, საკურთხევლის კონქში ვედრებისა და დასავლეთ მკლავში განკითხვის დღის გამოსახვაც წარმოადგენს და – მოხატულობის შესრულებაში ხაზობრივი საწყისის დომინირებაც.⁹

საფარის მხატვრობასთან დაკავშირებით საგანგებოდ აღსანიშნავი კიდევ ერთი რამ არის – არა-ერთფენოვანება,¹⁰ რაც წლების მანძილზე მისდამი საკმაოდ ფრთხილი დამოკიდებულების მიზეზი გახდა. თუმცა საფარა ამ თვალსაზრისით დამატებით შესწავლას აშკარად საჭიროებს, მხატვრობის ზოგადი ხასიათი და საქტიტორო პორტრეტის შედგენილობა მაინც საგულისხმო და გასათვალისწინებელია და, შეიძლება საბოლოო არა, მაგრამ გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა.

საფარის საქტიტორო პორტრეტს საკმაოდ პგავს ჭულეს სამხრეთ კედლზე გამოსახული პორტრეტის შედგენილობა: პირველი აქაც ბერად შემდგარი თეთრწვეროსანი სარგის-საბაა, შემდეგ ბექა – აქაც ხელში ეკლესიით და მისი ვაჟები, ოღონდ საფარისაგან განსხვავებით სამივე – სარგის II, ყუარყუარა და შალვა. შალვა ჭულეში ყრმად არის გამოსახული, ხოლო ყუარყუარა, საფარისაგან განსხვავებით, აქ უკვე წვეროსანია.

ჭულეს მოხატულობის სადღეისოდ მიღებული თარიღი – 1381 წელი, ჩრდილო-დასავლეთი ბურჯის სამხრეთ პირზე მოთავსებული ფრესკული წარწერის მ. ბროსესეულ წაკითხვას ეფუძნება, რომელიც ჯერ ე. თაყაიშვილმა გაიხიარა, შემდეგ კი – ვ. ბერიძემ.¹¹ ცხადია, ბ-ნ ვ. ბერიძეს შეუმჩნეველი არ დარჩენია გაზიარებულ თარიღსა და საქტიტორო პორტრეტის შედგენილობას შორის არსებული წინააღმდეგობა: 1381 წლისათვის ჭულეში გამოსახულ პირთაგან ცოცხალი აღარავინ იყო. თუმცა, დეკორის ანალიზმა მეცნიერს ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესაძლო თარიღად XIV საუკუნის მიწურული უკარნახა, მოხატულობის ერთგვარმა „ხალხურობამ“ და 1940-იან წლებში ე.წ. ხალხურ მოხატულობათა გამოუკვლევებლობამ კი მისგან იმის დაშვება განაპირობა, რომ ჭულეს პორტრეტი „უფრო ადრინდელი, მზამზარეული

8 გ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 120-121.

9 იქვე, გვ. 80.

10 „წმ. საბას ეკლესიის მხატვრობა მეტად რთულ ძეგლს წარმოადგენს. სირთულე აიხსნება არაერთგზის განახლება-გადაწერებით, რომლებიც მას საუკუნეთა მანძილზე განუცდია. ამ განახლებებზე მეტყველებს ბათქაშის რამდენიმე. ერთმანეთისაგან აშკარად განსხვავებული ფენა: აფხილში – თხელი, სუფთად გაცრილი და „ექვარისტიის“ რეგისტრში შეთეთრებული ბათქაშია, ჩრდილო და დასავლეთის მკლავებში ასევე თხელი და თაბაშირისმაგვარი ფენა შეღვსილობისა, სამხრეთის მკლავისა და წმ. მხედართა გამოსახულებები გუმბათქვეშა ბოძებზე კი აშკარა ორფენოვან ბეთქაშზე არიან დაწერილნი, ამასთან ქვედა ფენებსაც ეტყობათ ხაღებადის კვალი“ – იქვე, გვ. 79.

11 „შეწვენითა ღვთისადთა და წმიდისა გიორგი ჭულისადთა სრულ იქმნა ეკლესია ესე ჭულისად ხატებით: ჳელითა მხატვრისა არსენი თ.....თა შეინდნენ ღმერთმანათა“, წარწერაში მოცემული თარიღი უკვე ვ. ბერიძის დროს აღარ იკითხებოდა – ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 150-151.

ნიმუშიდან“ არის გადმოღებული.¹² დღეს, როდესაც კიდევ უფრო გეგანა და, ხშირ შემთხვევაში, შუა საუკუნეების კანონიკისათვის საკმაოდ უჩვეულო დამოკიდებულების მიმღები ხანის, „ხალხური“ მოხატულობები შესწავლილია, მთელი პორტრეტული რიგისა თუ ეკლესიით ხელში გამოსახული ვინმე ერთი პირის რაიმე ნიმუშიდან ბრმად გადმოხატვა ძნელი წარმოსადგენი ჩანს.¹³ სამომავლო კვლევამ ეგებ ოდესმე ისიც დააზუსტოს, ჭულეს წარწერის წაკითხვაში უნდა ვეძიოთ ხარვეზი, თუ ტაძრის მშენებლობაში შეიძლება გარკვეულ ეტაპებზე საუბარი.¹⁴ თუმცა, შესაძლო დაზუსტების შემთხვევაშიც კი, სურათი არსებითად არ შეიცვლება – ვ. ბერიძის მიერ განსაზღვრული არქიტექტურის რიგი მყარია, ჭულეს პორტრეტი კი, შესაძლოა, ისეთი დიდი დაცილებით არა, მაგრამ საფარაზე გვიანდელობას მაინც ცხადყოფს (ყუარყუარა წვეროსანია, აქ შალვაც არის გამოსახული).

ჭულეს მხატვრობის შესახებ ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიაში ბევრად ნაკლებია ნათქვამი, ვიდრე – საფარისა, თუმცა მისი მთავარი მახასიათებელი – ერთგვარი „ხალხურობა“, აღნიშნულია.¹⁵ როგორც უკვე ითქვა, სწორედ ამ ორ ეკლესიას, ამ ორ მოხატულობას – საფარასა და ჭულეს, შორის დროით მონაკვეთში მოიაზრება ზარზმა და მისი მხატვრობა (სურ. 1-2).

ზარზმის მხატვრობის სადღეისოდ მიღებული თარიღის საფუძველს, როგორც ითქვა, პირველ ყოვლისა საქტიტორო პორტრეტის ლოგიკა წარმოადგენს. აქ, საფარა-ჭულეს მსგავსად, სამხრეთ კედელზე გამოსახულნი არიან: სარგის I (მისი წარწერა შემორჩენილი არ არის), მანდატურთუხუცესი ბექა („მანდატურთ უხუცესე ბექაჲ“), სარგის II („სამცხის სპასალარი სარგილ“) და ყუარყუარა („მხატურთუხუცეს-ამირსპასალარი ყუარყუარა“).¹⁶ თუმცა, ზარზმის პორტრეტს რიგი თავისებურებები ახასიათებს: აქ სარგის I არა ბერად შემდგარია წარმოდგენილი, არამედ – საერო სამოსში და

12 იქვე, გვ. 151.

13 ი. ხუციყვაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003.

14 ეგებ შესაძლებელია მშენებლობა ბექას წამოეწყო, საქმე ის არის, რომ ნაგებობა ბ-ნ ვ. ბერიძეს ძალზე დანგრეული და 1930-იანი წწ-ის რემონტით სახეცვლილი დახვდა: „შენობის გარეგნული სახე, როგორც მხატვრული მთელი, დღეს დაღუპულად უნდა ჩაითვალოს“ – ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 146.

15 1940-1950-იან წლებში „ხალხური“ მოხატულობების შეესწავლელობის გათვალისწინებით, შეუძლებელია ეურადღება არ მოიქცოს ბ-ნი ვ. ბერიძის მიერ ერთ-ერთ სქოლიოში მოცემულმა დახასიათებამ: „მხატვრობა სულ სხვა ხელისაა, ვიდრე საფარისა და ზარზმის ფრესკები. იგი ბევრად უფრო მდარეა, სქემატური და ხელოსნური. ფიგურები ძალიან წვრილი და გრძელია, თავები მეტად პატარა, ხაზი – ხისტი, არაუელასტიკური... ეს ნაკლებ მონუმენტალური და ნაკლებ ოფიციალური – საზეიმო, უფრო გულუბრვეილი, მაგრამ მოძრავი ფიგურებია. ნახატი პრიმიტიულია, მაგრამ სახეები (სქელი შავი ხაზებით შემოვლებული თვალწარბი, დიდი, მრგვალი შავი გუბები) უფრო ექსპრესიულიც კია“ – იქვე, გვ. 146. იხ., აგრეთვე: „ჭულეს ასევე ფრაგმენტირებული მხატვრობა გაცილებით უფრო ხაზოვანი მანერით განირჩევა“ – თ. კორსაძაძე, საკვირიკის ფრესკული მხატვრობის..., გვ. 177.

ჭულეს მხატვრობის სათანადოდ შესწავლას დღესაც ძალიან უშლის ხელს მისი მდგომარეობა – მთელი მოხატულობის პროგრამისა თუ სტილის თავისებურებების და ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიის შესახებ სრულფასოვნად მსჯელობა, ამ, ისედაც საკმაოდ ფრაგმენტული მოხატულობის ჭვარტლისაგან გაწმენდის შემდეგ იქნება მხოლოდ შესაძლებელი.

16 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 125.

შარავანდიანი; ზარზმაში წარმოდგენილ პირთა შორის ასაკობრივი სხვაობა არ გაირჩევა – ყველა მოწიფული მამაკაცია; ჯაყელთაგან არც ერთს უჭირავს ეკლესია. მთავარი განსხვავება კი, უთუოდ ისაა, რომ ზარზმაში ჯაყელების გარდა კიდევ არაერთი პორტრეტია გამოსახული – ტაძრის ჩრდილოეთ კედელსა და ჩრდილოეთ გუმბათქვეშა ბურჯზე. ჩრდილოეთ კედელზე, მის დასავლეთ მონაკვეთში გამოსახულნი არიან: ქურციკი, არაბაი და კიდევ ორი უცნობი ქტიტორი; განსაკუთრებით საგულისხმო კი კედლის აღმოსავლეთი მონაკვეთის ფიგურებია – ერისთავთ-ერისთავი გიორგი ჩორჩანელი, მეფეთა მეფე ბაგრატ, რომელიც სიგელსა და ენქერს გადასცემს მამა სერაპიონს („სიგელნი და ენქერი უბოძა მამასა სერაპიონს“), და ქართლის კათალიკოსი ეფთიმოსი მაცხოვრის წინაშე.

საკითხის უკიდურესი მნიშვნელოვანებისა და სირთულის გამო, სჯობს დეტალურად მივხედოთ არსებულ არგუმენტაციას. დავიწყოთ ბ-ნი ვ. ბერიძის ანალიზის იმ ნაწილით, რომელიც მხატვრობის ისტორიკოსთათვის ძირითადი დასაყრდენი გახდა ზარზმის ადგილის განსასაზღვრად. იგულისხმება სამხრეთ კედელზე გამოსახულ ჯაყელთა ფიგურების მისეული ინტერპრეტაცია: „ა) საფარაში საბა, ბექა და სარგის II მოწიფულ მამაკაცებად არიან წარმოდგენილნი, ხოლო ყუარყუარა სრულიად ახალგაზრდაა, უწვერულვაშო, ზარზმაში – ყუარყუარა, ისევე, როგორც დანარჩენი სამი პერსონაჟი – გრძელწვერაა: არა ჭაბუკი, არამედ უკვე შუა ხნის მამაკაცი. ბ) მართალია ზარზმაში სარგისი ბერის სამოსელით არაა, მაგრამ მას შარავანდი აქვს. მაშინ, როცა სხვები – ბექა, სარგის II და ყუარყუარა – უშარავანდოდ არიან. ქართულ ძეგლებში გვხვდება ხოლმე ცოცხალთა გამოსახვაც შარავანდით; მაგრამ აქ, როცა, ოთხ ერთ რიგად დახატულ, არსებითად ერთი რანგის პირთაგან მხოლოდ ერთია (და ისიც უხუცესი) შარავანდით აღჭურვილი, ეს აშკარად მოწმობს, რომ მისი მდგომარეობა ამ დროს სხვაგვარია, ვიდრე დანარჩენთა: იგი საგანგებოდაა გამოყოფილი, როგორც უკვე გარდაცვლილი და ისიც ბერობაში გარდაცვლილი... ზარზმა ადგილობრივმა ფეოდალებმა ააგეს და მოხატეს სარგისის გარდაცვალების შემდეგ. ტაძრის კედელზე მათ გამოახატინეს თავისი პატრონები, ისე, როგორც წინათ სრულიად საქართველოს მეფეებს ხატავდნენ ხოლმე ეკლესიებში. სარგისის ბერად დახატვა აქ უსაფუძვლო და გაუგებარიც კი იქნებოდა... იმ დროს როცა ზარზმაში ათაბაგთა პორტრეტებს ხატავდნენ, სამი მათგანი – ბექა, სარგის II და ყუარყუარა ცოცხლები უნდა ყოფილიყვნენ, გარდაცვლილი მხოლოდ სარგის I იყო. მართლაც ძნელი დასაჯერებელი იქნებოდა, რომ გარდაცვლილი ბექა, ფაქტიურად ფუძემდებელი სამცხის ძლიერებისა, მამისაგან განესხვავებინათ და ნაკლები პატივით, უშარავანდოდ გამოესახათ. ეს დასკვნა კი საშუალებას გვაძლევს ზარზმის მოხატვას გარკვეული ქრონოლოგიური ფარგლები მოვუძებნოთ: ერთი მიჯნა XIII ს-ის 80-იანი წლები იქნება – სარგისის გარდაცვალების დრო, მეორე კი 1308 – ბექას გარდაცვალების წელი”¹⁷.

დ. გორდევი და შ. ამირანაშვილი, ისევე, როგორც ვ. ბერიძე, ტაძრის მოხატვის თარიღად, ჯაყელთა პორტრეტების მიხედვით, XIV საუკუნის დასაწყისს მიიხსენებდნენ. ბ-ნი ვ. ბერიძის ფუძემდებლური ნაშრომის კვალად კი, იმთავითვე პალეოლოგოსურ მოხატულობათა შორის დამკვიდრებული

ზარზმის მხატვრობა (მას ჯერ კიდევ ნ. კონდაკოვი, აღ. მაცულევისი და დ. აინალოვი ათარიღებდნენ XIV საუკუნით) შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის ისტორიაში საბოლოოდ მოთავსდა XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე. ამ თვალსაზრისით, ცხადია, უდიდესი როლი იქონია ქ-ნი თ. ვირსალაძის განმაზოგადებელმა ნარკვევმა: „შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ძირითადი ეტაპები“, სადაც იგი წერს: „ზარზმის მოხატულობა (XIII-XIV სს. მიჯნა) პალეოლოგოსური სტილის უკვე ტიპიური ნაწარმოებია. აპოკრიფულ და სიმბოლურ სიუჟეტებთან ერთად მოხატულობაში წარმოჩინდება ძველი ელინისტური მოტივები, როგორიცაა ქალწულთა ფიგურები თავს ზემოთ აფრიალებული რიდეებით, ზოგიერთი სიუჟეტის დრამატიზმი და ლირიზმი (მაგ., „იუდას ამბორი“ და „მარიამის აღდგენა“) პერსონაჟთა მღელვარე პერსტიკულაციით, გაფრიალებულ სამოსთა ნერვიული დატეხილი ნახატი არის გადმოცემული. ასევე დამახასიათებელია პერსპექტიულად აგებული არქიტექტურული პეიზაჟები და ფანტასტიკური მთები.“¹⁸

აღსანიშნავია, რომ ზარზმის მხატვრობის ეს უზოგადესი დახასიათება დღემდე, არსებითად, ყველაზე ვრცელია ქართული მხატვრობის ისტორიისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში – როგორც ზემოთაც ითქვა, ზარზმა, ჩვეულებრივ, ცალკეული გამოსახულებების პალეოლოგოსური იკონოგრაფიისათვის იხსენიება ხოლმე პარალელთა შორის. ამ მხრივ უმთავრესი საკითხი, რომელიც დღემდე ზარზმის მოხატულობის აშკარა „ნიშნულს“ წარმოადგენს, ღმრთისმშობლის ცხოვრების აპოკრიფულ სცენათა უბისის კარედის ფრონტზე გამოსახულ სცენებთან იდენტურობაა. ამ მოვლენამ იმთავითვე მიიქცია მეცნიერთა ყურადღება, მის ასახსნელად კი, ასევე იმთავითვე, ყველამ ორივესთვის საერთო ნიმუშის არსებობა ივარაუდა.¹⁹

ზარზმის მოხატულობის დამკვიდრებულ თარიღში გარკვეული კორექტივი რუსმა მეცნიერმა ლ. ევსეევამ შეიტანა ბემაში გამოსახული კომპოზიციების „ქრისტეს ღიბურგია“ და „სიბრძნეჲს იშენა სახლი თვისი“ იკონოგრაფიის გათვალისწინებით – ეს უკანასკნელი მან პატრიარქ ფილოთეოსის 1353-54 წლებში დაწერილ თხზულებას დაუკავშირა. ავტორისეული მსჯელობის ლოგიკით, შეუძლებელი აღმოჩნდა XIV საუკუნის შუა ხანამდე ტაძრის მოხატვის დაშვება, ცალკეულ კომპოზიციათა იკონოგრაფიული პარალელები კი მან XV-XVI საუკუნის ათონურ-ქართულ მინიატურებში მოიძია; მოგვიანებით ავტორმა მოხატულობის თარიღი კიდევ ოდნავ გვიან – XIV საუკუნის 70-იან წლებში გადასწია.²⁰

ზარზმის მოხატულობამ ქართულ მეცნიერებაში განსაკუთრებული აქტუალობა ბოლო ხანს შეიძინა. თუ აქამდე ზარზმა მხოლოდ იხსენიებოდა პალეოლოგოსური იკონოგრაფიის მაგალითებს შორის, უბისის ხატთან

18 Т. Вирсаладзе, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 21-22.

19 „ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენები ზარზმის მხატვრობის ანალოგიური სცენების ზუსტი განმეორებაა, რაც მოწმობს ოსტატების მიერ ერთი და იგივე ნიმუშებით სარგებლობას“ – თ. საყვარელიძე, გ. აღიბეგაშვილი, *ქართული ჰელური და ფერწერული ხატები*, თბ., 1980, გვ. 103-104; იგივე იხ., შ. ამირანაშვილი *ქართული ხელოვნების ისტორია*, თბ., 1961, გვ. 363; Н. Толмачевская, *Фрески древней Грузии*, Тб., გვ. 17; Т. Вирсаладзе, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 23.

20 Л. Евсеева, *Роспись XIV века в соборе монастыря Зарзма*, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977.

მისი სცენების მსგავსება კი საერთო ნიმუშის გამოყენებით აიხსნება და, ნახევარსაუკუნოვანმა უკომენტარო მითითებამ, როგორც ჩანს, იმდენად დაუმკვიდრა ზარზმას ადგილი, რომ პალეოლოგოსურ მხატვრობათა შესახებ დაბეჭდილ ორ უახლეს ნაშრომში სწორედ იგია მოხმობილი ერთ-ერთ მთავარ მათარიღებლად, ოღონდ განსხვავებულად: ერთში ზარზმა უბისის ხატების საუკუნის დასაწყისში შესრულების არგუმენტი, მეორეში კი – დირბის მოხატულობის საუკუნის 40-70-იან წლებს შორის შექმნისა. ორსავე შემთხვევაში, კვლავაც ღმრთისმშობლის სცენათა იკონოგრაფიული იდენტურობაა განმსაზღვრელი. მართალია, მოხატულობის თაობაზე ახალი მონაცემების შესახებ ზეპირი ინფორმაციის საფუძველზე მეცნიერებმა შენიშვნებში გარკვეული სიფრთხილე გამოთქვეს, მაგრამ რამდენადაც მათ ამოცანას ზარზმის მხატვრობის კვლევა არ წარმოადგენდა, საგანგებო ყურადღება არც მხატვრობის თარიღის საკითხისათვის დაუთმიათ და არც არსებულ დათარიღებათა სხვაობის მიზეზებს ნაძიებთან.²¹

ასეა თუ ისე, მიუხედავად გარკვეული სხვაობებისა, ზარზმა დღემდე XIV საუკუნის პალეოლოგოსურ მოხატულობადაა დამკვიდრებული, რომლის საგანგებო კვლევას, უთუოდ, XX საუკუნის დასაწყისში მისი განახლების შესახებ ცოდნამ და მხატვრობის ხარაზოდან ნახვის შეუძლებლობამ შეუშალა ხელი.²² იმის ახსნა კი ძნელია, თუ რატომ მოხდა, რომ წლების მანძილზე სრულიად უყურადღებოდ დარჩა ზარზმის მოხატულობის თაობაზე ბ-ნი ვ. ბერიძის მიერ გამოთქმული ერთი უმნიშვნელოვანესი დაკვირვება, რაც ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ ბაგრატ მეფის მიერ მამა სერაპიონისათვის სიგელისა და ენქერის გადაცემის ძალზე უჩვეულო, დღემდე პარალელის არმქონე სცენის იდენტიფიკაციას მოჰყვა.

პირველ ყოვლისა უნდა ითქვას, რომ მეცნიერმა ჩვეული სიმწყობრით ძალზე დამაჯერებლად დაასაბუთა თავისი მოსაზრება, რომ აქ იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ის მიერ ზარზმის სამრეკლოს 1577 წლის წარწერაში მაწყუერელად მოხსენიებული სერაპიონ ხურციძისათვის ზარზმის მონასტრის დამკვიდრების სცენა უნდა იყოს გამოსახული.²³ რამდენადაც ვიცი, იმ დროის მანძილზე, რაც ბ-ნი ვ. ბერიძის გამოკვლევას გვაშორებს, არანაირი დამატებითი ისტორიული საბუთები და ცნობები, რაც ამ საკითხთან დაკავშირებით ფაქტობრივ ცოდნას შეცვლიდა, არ გამოჩენილა. არსებული ცოდნით კი უფრო დამაჯერებელი ახსნა ზარზმის ჩრდილოეთი კედლის ამ მეტად უცნაურ გამოსახულებას ძნელია მოეძებნოს, მით უფრო, რომ ზარზმის XVI საუკუნის აღმშენებლობა სწორედ ხურციძეთა სახელს

21 ნ. ნიხლაძე ზარზმის მოხატულობის არსებულ თარიღთაგან XIV ს-ის მეორე ნახევარს ემხრობა: იხ., ნ. ნიხლაძის ნარკვევი დირბის მხატვრობის შესახებ წიგნში: გ. გაგოშიძე ნ. ნიხლაძე, დირბის ღმრთისმშობლის..., გვ. 84, შენიშვნები გვ. 150-ზე; გვ. 146-147 და შენ. 38 გვ. 171-ზე. ნ. ბურტულაძე ზარზმის მხატვრობას XIV ს-ის 10-30-იან წლებს შორის შექმნილად თვლის: იხ., ნ. ბურტულაძე, უბისის მონასტერი ხატები და კედლის მხატვრობა, თბ., 2006 – უბისის ხატებზე საუბრისას ავტორის ყურადღებას იქცევს ზარზმასთან მათი „პალეოგრაფიის დიდი მსგავსება... ღმრთისმშობლის აპოკრიფული ციკლის ერთი და იგივე დასახელების სცენებში როგორც სტილური, ასევე იკონოგრაფიული ნიშნებისა და დეტალების თითქმის ზუსტი გამეორება“ – გვ. 153, შენ. 68 გვ. 158-ზე.

22 ლ. ევსეევა ზარზმის მოხატულობისადმი მიძღვნილ თავის მოხსენებაში საგანგებოდ აღნიშნავს: „ქართველი მეკვლევარების აზრით, ზარზმის ფრესკები მთლიანად გადაწერილია XX საუკუნის დასაწყისის რესტავრაციისას“ – Л. Евсеева, дах.ხ. ნაშრ., გვ. 1.

23 ვ. ბერიძე, დახ.ხ. დაშრ., გვ. 131.

უკავშირდება.²⁴ საესეებით ლოგიკური ჩანს მეცნიერის მიერ გამოსახულებების შესრულების დროის განსაზღვრა – მურჯახეთისა და სოხოისტის ომებს შორის პერიოდით (1535-1545 წლები), როდესაც ბაგრატ III სამცხეს ფლობდა. მართლაც, აღვილი დასაშვებია, რომ აქტიურობით გამორჩეულ იმერთა მეფეს, გელათის მეორედ აღმშენებელ ბაგრატ III-ს, ღვაწლის გაეწია ახლადშენებულ სამცხის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სავანისათვის. მამა სერაპიონისა და გიორგი ნორჩანელის გამოსახულებათა ახსნაც ყველაზე გასაგები XVI საუკუნის ხურციძეთა კონტექსტში ჩანს – „ხურციძენი ამით ხაზს უსვამდნენ თავის მემკვიდრეობით კავშირს ნორჩანელებთან, რითაც თავისი გვარის – და სათანადო უფლებების – ძირები შორეულ წარსულში, თვით ზარზმის მონასტრის დაარსების ხანაში გადაკქონდათ (გავიხსენოთ ისევ: „ნორჩანელი... ხურციძესა აქუსო“).²⁵ ყოველ შემთხვევაში, ეს ინტერპრეტაცია დღესაც ბევრად უფრო დამაჯერებლად აღიქმება, ვიდრე ამ საკითხთან დაკავშირებით არსებული სხვა მოსაზრებები, რომელთა თანახმადაც მამა სერაპიონი წმ. სერაპიონ ზარზმელს უიგივდებოდა, მეფე ბაგრატ კი ერთიანი საქართველოს მეფე ბაგრატ III-სა თუ IV-ს – ეს არც ბასილი ზარზმელის თხზულების საყოველთაოდ მიღებულ თარიღსა და ზარზმის არქიტექტურის თავისებურებებს ეთანხმება და სერაპიონ ზარზმელის ცხორების ტექსტის გათვალისწინებითაც გაუგებარია, რომელიც არსად ახსენებს მეფე ბაგრატს.²⁶

სწორედ ზარზმაში გამოსახულ ისტორიულ პირთა შორის XVI საუკუნის პერსონაჟთა მოძიებას მოჰყვა ვ. ბერიძის შემოხსენებული – ამჯერად ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო და აქამდე უუურადღებოდ მირჩენილი – დაკვირვება, რომელიც ზარზმის მხატვრობის ერთიანობა-ერთდროულობის საკითხს ეხება და რომელიც უფრო ადრე ს. კაკაბაძეს შეუნიშნავს.²⁷ საკითხის უკიდურესი მნიშვნელოვანების გამო, სჯობს ისევ

24 იქვე, გვ. 130-131.

25 საუბარია სამცხე-საათაბაგოს თავადთა XVI საუკუნის ხიაში ნათქვამზე: „ნორჩანელი სასაფლაოთა მონასტრითა და კარის ეკლესიითა ერისთავთა ერისთავ ხურციძესა აქუსო“ – იქვე, გვ. 132.

26 გასათვალისწინებელია, რომ მაშინ, როდესაც ხსენებული მოსაზრებები გამოითქმოდა, არც ბასილი ზარზმელის თხზულება იყო სათანადოდ შესწავლილი და არც – სამცხის ხუროთმოძღვრება. „სეპარატისტული“ პოლიტიკით ესოდენ გამორჩეულ ჯაყელთა მიერ კი, მათი თანამედროვე მეფის (გინდაც იძებნებოდეს ასეთი პერსონაჟი) საქტიტორო რიგში და თანაც – უფრო გამოსაჩენ ადგილას გამოსახვა ძნელი წარმოსადგენია და რთული დასასაბუთებელი.

27 ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს, რომ ეს მომენტი – მხატვრობის მთლიანობა – იმდენად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ს. კაკაბაძისთვის 1925 წელს მონასტრის მონახულების შემდეგ, რომ მან შეცვალა 1920 წელს გამოთქმული თავისივე აზრი ზარზმაში იმერთა მეფე ბაგრატ III-ის გამოსახვის შესახებ და შეეცადა „თავი მოეყარა ზარზმაში გამოსახულ ყველა ისტორიული პირისთვის ერთსადაიმადე ეპოქაში“ – სწორედ მხატვრობის ერთიანობის მოტივით შეეცადა იგი ზარზმაში გამოსახული ათაბაგებისა და ბაგრატ მეფის ქრონოლოგიურ დაახლოებას და ამ თვალსაზრისით ერთადერთ შესაძლო კანდიდატურასთან ბაგრატ V-თან ათაბაგების დროით თანხვედრას ეძებდა, რასაც მხატვრობის დამკვეთად ყუარყუარე ათაბაგის დაშვება ხდიდა შესაძლებელს. იგი კვლავაც ბექას ერთ-ერთ ვაჟსა და სარგის II-ის ძმას გულისხმობდა, ვ. ბერიძის მითითებით, სამცხეში 1361 წლამდე ათაბაგად სხვა – სარგის II-ის ძე – ყუარყუარე იყო. თავისთავად, ზარზმაში გამოსახული ყუარყუარეს სარგის II-ის ძედ იდენტიფიკაცია საესეებით დასაშვებია იქნებოდა, რომ არა ამ ვერსიის სხვა სისუსტე: ბ-ნი ვ. ბერიძის კონტრარგუმენტები აქაც ძალზე დამაჯერებელია – მამა სერაპიონის ვინაობის ს. კაკაბაძისეული ინტერპრეტაცია მართლაც ძნელი მისაღებია: მისი დაშვება, რომ რომ ეს წმ. სერაპიონ ზარზმელია, რომელსაც

ავტორის მსჯელობას მივსდით:

„დღეს ზარზმის ფრესკები, მათ შორის პორტრეტებიც (ერთი მხრივ ათაბაგებისა და მეორე მხრივ – ბაგრატ-ხერაპიონისა), მართლაც ერთგვაროვან შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა დაკვირვება წერილმან რასმე განსხვავებას მათ შორის მაინც ამჟღავნებს. როგორ ავუაროთ ამ წინააღმდეგობას – მხატვრობა ერთდროული ჩანს, გამოსახული პირები კი სხვადასხვა დროისანი არიან და თანაც, ორსავე შემთხვევაში, მხატვარს თავისი თანამედროვენი პყავს გამოსახული. ეს საკითხი კონტრ-საკითხს იწვევს: შესაძლებელია ზარზმის მხატვრობის დღევანდელი მდგომარეობის მიხედვით მისი თავდაპირველი სტილისტიკური სახის წარმოდგენა, ცალკეულ ნაწილთა შეფასება და მათი ურთიერთშეფარდების გარკვევა? აქ ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს: უეჭველია, რომ დღევანდელი სახით მხატვრობა დიდადაა დაშორებული თავდაპირველ სახეს, უფრო ზუსტად: კომპოზიციითა საერთო განლაგება უცვლელადაა დატოვებული, მაგრამ შესრულების ხასიათი, ე. ი. სწორედ ის, რასაც ამ ორი ფენის დაპირისპირებისას გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა, სრულიად შეცვლილი და დაკარგულია. ერთი მხრივ ეს, ეჭვს გარეშეა, მიეწერება XX ს-ის დასაწყისის რესტავრაციას, რომლის დროსაც ხელუხლებლად მხატვრობის ერც ერთი (ან თითქმის არც ერთი) ნაწილი არ დაუტოვებიათ... მაგრამ მთელი მხატვრობის ერთი საფუძვლიანი „რეტუში“ ჩვენ უფრო ადრეც, სწორედ ხურციძეთა ხანაშიაც, უნდა ვიგულისხმოთ: მაშინ, როცა ჩრდილოეთის კედელზე წინათ არსებული (დაზიანებული ან საგანგებოდ წაშლილი) ფიგურები ახლებით შეცვალეს, მხატვარმა დანარჩენი – დაძველებული – ფიგურებიც შეაკეთა და ამგვარად, ყველაფერი – ძველიცა და ახალიც – გააერთიანო. განახლების საჭიროება ბუნებრივად წარმოსადგენია: თავდაპირველი მოხატვის შემდეგ ორნახევარი შფოთიანი საუკუნე იყო გასული. ანალოგიური მაგალითები ჩვენ სხვაგანაც გვაქვს: გელათში, სადაც დავით აღმაშენებელი, რომლის ფიგურაც აშკარად თავდაპირველი მხატვრობის გადმოჩანს, დღეს სრულიად ისევე გამოიყურება (სტილისტიკურად), როგორც მისი მეზობლები – XVI ს-ის პერსონაჟები; ხობში, სადაც XVII ს-ის პირის – ლევან დადიანის – გვერდით შენახულია ძველი ფიგურა გიორგი დადიანისა, რომელიც შესრულების მანერით უკვე აღარ განირჩევა ლევანისაგან...“²⁸

1955 წელს გამოქვეყნებული, გასაოცარი აღდგომა და სიზუსტით გამორჩეული ეს დაკვირვება, როგორც ითქვა, გათვალისწინებული აღარ ყოფილა; ბ-ნი ვ. ბერიძის ეს მოსაზრება არც ჩვენ „გვახსოვდა“, როდესაც ზარზმაში პირველად ჩავედით და მოხალოდნელისაგან ძალზე განსხვავებულ სურათს წავაწყდით – ჩვენ XX-ში გადაწერილი პალეოლოგოსური მხატვრობის ნახვას ველოდით, მაგრამ ზარზმის ტაძარში, რომელიც თითქმის მთლიანად მხატვრობით არის დაფარული,²⁹ ინტერიერის საკმაოდ დიდ ნაწილში,

ბაგრატ V გადასცემს სიგელსა და ენქერს საზრისის მხრივ სრულიად გაუგებარია – იხ., ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 131.

28 იქვე, გვ. 132-133.

29 მოხატულობის პროგრამა ძალზე გაერცობილია. რამდენადაც ამ ნარკვევის მიზანი ზარზმის მხატვრობის სრულყოფილი გამოკვლევა და მისი იკონოგრაფიისა და პროგრამის, გინდაც წინასწარული, ანალიზი არ წარმოადგენს, მოტანილია მხოლოდ გამოსახულებათა ჩამონათვალი:

აშკარად XX საუკუნის რესტავრაციაშეუხებელი, თუმცა XIV საუკუნის ბგერო-ნიშნის მქონე, მაგრამ ფორმათგანცდით პოსტბიზანტიური ხანის მხატვრობა დაგვხვდა, რომლის ფერწერულ ფენის მთლიანობა უეჭველი ჩანდა. ნანახი იმდენად მოულოდნელი იყო, რომ მას გარკვეული დაბნეულობა და „თვალის არდაჯერება“ მოჰყვა, შემდეგ კი – ყველაფრის მაქსიმალურად გადამოწმების სურვილი.³⁰ პირველყოვლისა, კიდევ ერთხელ დადგა XX საუკუნის დასაწყისის იმ ცნობილი რესტავრაციის დეტალების გარკვევის საკითხი, რომელიც ესოდენ „საბედისწერო“ გამოდგა ზარზმისათვის.

გავიხსენოთ, რომ 1900-იანი წლებისათვის აბასთუმანში სამკურნალოდ დასახლებულ გიორგი ალექსანდრეს ძეს ზარზმის ტაძრის ცალკეული ნაწილები, რამდენიმე საუკუნოვანი უპატრონობის შედეგად, დაზიანებული და ნამონგრეული დახვდა, მხატვრობა კი – ზოგან გატყვარტლულ-გაშავებული და ზოგანაც ფრინველთა სკორეთი და კირით მთლიანად დაფარული. მან მონასტრის მოვლა-მოწესრიგება განიზრახა, რისთვისაც სპეციალისტები პეტერბურგიდან ნამოიყვანა: ხუროთმოძღვრებაზე ე. სვინინმა იმუშავა, მხატვრობაზე – ალ. სლავცევმა. სამუშაოები 1905 წ-ს დასრულდა. აღსანიშნავია, რომ რესტავრაცია რამდენიმე სეზონს მიმდინარეობდა და რუსმა სპეციალისტებმა სერიოზულად, იმდროინდელი მოთხოვნების

გუმბათში – მაცხოვრის ამადლება, გუმბათის ეკლში - ღმრთისმშობელი წინასწარმეტყველებს შორის;

საკურთხეველის კონქში - ღმრთისმშობელი ერმით ანგელოზებს შორის; აფსიდში - პურიტა და ღვინით ზიარება, ქვემოთ - ეკლესიის მამები;

ბემაში - მავალი შეუწველი, იაკობის კიბე, სიბრძნეპან იშენა სახლი თვისი, ქრისტეს ლიტურგია, ცალკეული წმინდანები;

ნრდილოეთ მკლავში ქრისტოლოგიური ციკლია გამოსახული: შობა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, ფერისცვალება, გვერდის განხილვა, უფლის გვამის მოთხოვნა (ნრდილოეთი კედელი); ხარება, ბეთლემში შესვლა, ჯვარცმა, ჯვრიდან გარდამოხსნა (აღმოსავლეთი კედელი); მირქმა, მაცხოვარი მწიგნობართა წინაშე, საყდარი განმზადებული (დასავლეთით – კამარა და კედელი);

სამხრეთით ღმრთისმშობლის სცენებია: ღმრთისმშობლის შობა, კურთხევა მღვდელთაგან, მითვალვაი იოსებისგან, ტაძრად მიყვანება, წყლით გამოცდა (სამხრეთით – კამარა და კედელი); ანა და იოაკიმე ტაძარში, მოკითხვა ელისაბედისა, ამბორისყოფა, ყვედრება, (აღმოსავლეთით – კამარა და კედელი); დაწინდვა, სიხმარი იოსებისა, მიბრუნება ქსოვილისა (დასავლეთით – კამარა და კედელი);

დასავლეთ მკლავში ძირითადად ენებებია: მიძინება, ჯვრის აღმართვა, ეკლის გვირგვინის დადგმა, სერობა, მაცხოვრის მღვდელმთავართან მიყვანა (დასავლეთი კედელი); ამადლება, მოწაფეთა დალოცვა, ლოცვა გეთსიმანიის ბაღში, ფერხთაბანა, მენელსაცხებლე დედანი მაცხოვრის საფლავთან, დატირება, საფლავად დადება (სამხრეთით – კამარა და კედელი); ღაზარეს აღდგინება, ბზობა, შეპერობა გეთსიმანიის ბაღში, ნათლისღება, სულიწმინდის მოფენა, სტუმრობა აბრაამთან (ნრდილოეთით – კამარა და კედელი);

მკლავთაშორის სივრცეებში სამხრეთით ღმრთისმშობლის დაუჯდომელისა და ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებებია, ნრდილოეთით – ბიბლიური სცენები (სამი ერმა ცეცხლის სახშილში, დანიელი ღოთა ხაროში) და, ასევე, წმინდანთა ფიგურები; ქვედა რეგისტრად მთელ ტაძარს წმინდანთა ფიგურები, ნრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე კი ქტიტორთა რიგი მიუყვება.

30 იგულისხმება ნ. კეპრაშვილის, დ. გაგოშიძისა და ჩემი პირველი ერთობლივი მუშაობა ზარზმაში 2005 წლის ზაფხულში, რასაც პირველი სინჯების აღება, უღვრათისფერი სხივებით დაკვირვება და საარქივო მასალის მოძიებისა და რუსეთიდან, პეტერბურგის არქეოლოგიის ინსტიტუტიდან, გამოთხოვის ხანგრძლივი პროცესი მოჰყვა.

სრული დაცვით იმუშავეს.³¹ მხატვრობის გარეცხვა-აღდგენამდე შესრულებული მოხატულობის ფოტოფიქსაცია და კაღები, რესტავრატორმა იმოგზაურა საქართველოში სხვა მოხატულობათა შესასწავლად, ქართული წარწერების წასაკითხად და გადმოსაღებად ექვთიმე თაყაიშვილი მიიწვიეს. ჩატარებული სამუშაოების შესახებ სრული ანგარიში ჩააბარეს მოსკოვის საიმპერატორო არქეოლოგიურ საზოგადოებას, დოკუმენტაციის კომპლექტებში, აღექსანდრე III-ის მუზეუმში (შემდგომ რუსული მუზეუმი) გაგზავნეს.³² დღევანდელი სტანდარტებისაგან განსხვავებით, და ზარზმის მოხატულობისათვის მართლაც რომ საბედისწეროდ, მაშინდელი დამოკიდებულება მხატვრობის რესტავრაციას, ანუ თავდაპირველი სახის მისანიჭებლად, საჭიროების შემთხვევაში გაცხოველება-გადაწერა-მიხატვას გულისხმობდა და არა – კონსერვაციას. ამან კი, მიუხედავად საქმის წამომწეებთა საუკეთესო განზრახვისა, ცხადია, ძალზე გაართულა საქმე.

მას შემდეგ, მხატვრობის მთლიანობაში აღქმისას, ყოველივე „ხელისშემშლელი“, ყველაფერი ის, რაც თვალს XIV საუკუნის მხატვრობისათვის არცთუ ბუნებრივად ეჩვენებოდა, გაუცნობიერებლად, რუსი რესტავრატორის ხელს მიეწერა. მხატვრობის მთლიანი გადაწერის გარაუდს, გარკვეულად, სლავცევის ანგარიშიც უწებდა ხელს, სადაც დეტალურად არის საუბარი იმის შესახებ, თუ როგორ ხდებოდა დაზიანებული ბათქაშის ადგილებში ახალ ბათქაშზე მანამდე გადაღებული ფოტოებისა და კაღების მიხედვით ახალი გამოსახულებების დახატვა. დამშვიდების საბაბს, აშკარად, ნაკლებად იძლეოდა მისივე მითითება: საბედნიეროდ, დაზიანებები ისეთ ადგილებშია, სადაც გამოსახულების დასაწყისი ან დაბოლოება ჩანს და მთლიანად ახალი ფიგურების დახატვა არ მომიხდა, გარდა სამი სურათისა, რომელთათვისაც გელათის მონასტრის შესაბამისი გამოსახულებები გამოვიყენეთ.³³

1970-იან წლებში ლ. ევსეევამ, რომელსაც რესტავრატორ სლავცევის ანგარიშთან ერთად მის მიერ გადაღებული ფოტოები ჰქონდა ხელთ, მიაქცია ყურადღება ზარზმის მოხატულობის დიდი ნაწილის ორიგინალურობას: „სარესტავრაციო სამუშაოების დროს, ჩარევამდე, შესრულებული ფოტოების შესწავლა, ასევე ფრესკების რესტავრაციამდელი აღწერილობები და თავად სარესტავრაციო სამუშაოების აღწერილობა, საშუალებას იძლევა განისაზღვროს, რომ რესტავრაციის მომენტისათვის მოხატულობა თავისი მთლიანი ფართობის 9/10-ზე შემორჩენილი იყო და რომ ფრესკები გაირეცხა და შეივსო ამოცვენილ ადგილებში. ახლიდან მხოლოდ სამი სცენა დაიხატა, ფრესკის ადგილზე შესწავლა აჩვენებს, რომ ძველი მხატვრობა და XX საუკუნის გადაწერა ადვილად გაირჩევა კოლორიტითა და წერის ხასიათით.

31 'ამ მონასტრის ფრესკების რესტავრაცია მიმდინარეობს აბსოლუტურად სწორად, მეცნიერების მოთხოვნათა შესაბამისად... ეს არის ერთადერთი მაგალითი კავკასიაში ძველი ფრესკების სწორი აღდგენისა“, ასე აფასებდა ზარზმაში ჩატარებულ სამუშაოებს ექვთიმე თაყაიშვილი – Е. Такашвили, Зарзмский монастырь, его реставрация и фрески, გვ. 11.

32 კაღების ადგილსამყოფელი უცნობია (ლ. ევსეევა მათ დაკარგულად იხსენიებს); რუსული მუზეუმიდან პეტერბურგის არქეოლოგიის ინსტიტუტის არქივს გადაცემული ფოტოების ასლების მოპოვება კი მოხერხდა – მასალა ძალზე მნიშვნელოვანია ზარზმის მოხატულობის არქივიდან კვლევისათვის.

33 ე. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 136. А. Славцев, О реставрации древне-грузинского храма в местечке Зарзма. Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде, 1911-1912, т.1, гв. 99-100.

გადაწერისა და ძველი მხატვრობის ჩვენეული განსხვავების სისწორეს ფოტოები ადასტურებს. მთლიანად გადაწერილია ფრესკების ქვედა იარუსი, გუმბათი და გუმბათის ყელი, აფსიდის კონქი, ბემის კამარა, ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავთაშორისი სივრცეების კედლები. კამარათა ზოგი კომპოზიცია. ტაძრის ფრესკების დაახლოებით 1/2-ია გადაწერილი, მაგრამ გადაწერილი სცენებიც ინარჩუნებს ძველ კომპოზიციას, ახალი ნახატი ზუსტად იმეორებს ძველს, რასაც შემორჩენილი ფოტოები ცხადყოფს. ტაძრის კედლების ცალკეულ სცენებზე გაძლიერებულია სამოსის გამოთეთრებები და გადაწერილია სახეები, მაგრამ ღუწიერებისა და კედლების ზედა ზონების მხატვრობას XX საუკუნის ფუნჯი არ შეხებია.”³⁴

აღმოჩნდა, რომ რუსი მეცნიერის ეს შენიშვნა, რომელიც აგრეთვე უეურადღებოდ დარჩა, არსებითად სამართლიანია. ლ. ევსეევას მოსაზრების სისწორეს მოხატულობის ხარაზოდან დათვალიერებაც ცხადყოფს და – სლავცევის მიერ რესტავრაციამდე გადაღებულ ფოტოებთან დღესარსებული მხატვრობის შედარებაც. ამგვარი „წაკითხვით“ არგუმენტები სლავცევის ანგარიშშიც მოიძიება: „კედლების ჭუჭყისაგან გაწმენდისა და გარეცხვის შემდეგ ტაძრის მთელი მოხატულობა გასაოცრად კარგად შემონახული აღმოჩნდა... სახეებით შესაძლებელი აღმოჩნდა ტაძრის მხატვრობის თავდაპირველი სახით აღდგენა. თუმცა, ამას დიდი შრომას დასჭირდა (სამუშაოები ოთხი წელი გრძელდებოდა), რამდენადაც ძალზე ბევრი იყო ისეთი ადგილი, სადაც ბათქაში ჩამოვარდნილი იყო ან ვარდებოდა, ბევრი იყო პატარა ამოტეხილიც. საბედნიეროდ, ასეთი ადგილები სახეებზე ძალზე იშვიათად იყო და უფრო მეტად დრაპირებებზე ან ფონებზე გვხვდებოდა.”³⁵

რესტავრატორის ანგარიშისა ქმოტანილი ორინაწილი კი არ გამოირიცხავს, არამედ ავსებს ერთმანეთს, ანუ, სლავცევის ჩარევა თავისთავად კი დიდი და მნიშვნელოვანი იყო, მაგრამ არა – ყოვლისმომცველი. გადამწვევტი აღმოჩნდა მიზანი: მხატვრობის აღდგენა და არა – გადახატვა, სწორედ ამიტომ მოხდა ისე, რომ მოხატულობის დაუზიანებელ ნაწილებს სლავცევი არ შეხებია. თანაც, რესტავრაციისას დაცული იქნა ძალზე მნიშვნელოვანი მომენტი: ახალი ნაწილები – ბათქაშიცა და საღებავებიც ორიგინალზე სუსტი დამზადდა. ამგვარი დამოკიდებულების შედეგად, დღეს ზარზმაში ყველაზე მეტად დაზიანებული სწორედ სლავცევისეული ჩარევაა და მისეული ტონირებები და ბათქაში ადვილად საცნობია სისუსტე-გაფხვიერებით. ამ დეტალს ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს, რამდენადაც მხატვრობაში არსებული უამრავი უმნიშვნელო – და, ხაზგასმით უნდა ითქვას რომ, ძალზე ფაქიზი – ტონირება-შეკეთების ხასიათზე სწორედ ხსენებულ ტექნიკურ მონაცემზე დაყრდნობით შეიძლება დაბეჯითებით საუბარი. სლავცევისეული სრული გადაწერის გარეშე კი თვალთაც შესაძლებელია – მიუხედავად იმისა, რომ რესტავრატორი აშკარად ცდილობდა მხატვრობის ხასიათი არ დაერღვია, XIX-XX საუკუნის აკადემიურმა ხელწერამ მის ნამუშევრებში, ცხადია, მაინც გამოჟონა.

ძალზე მნიშვნელოვანია შემორჩენილი რესტავრაციამდელი ფოტომასალა. მართალია, იგი სრული არ არის და მთელ მხატვრობას არ

34 Л. Евсеева, даახ. ნაშრ., გვ. 2.

35 А. Славцев, даახ. ნაშრ., გვ. 99.

მოიცავს, მაგრამ წევნს ხელთ არსებულ ფოტოებთან მხატვრობის შედარება არაერთ შემთხვევაში დაკვირვების გადამოწმებისა და უეჭველი დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა. საინტერესოა ის შემთხვევები, როდესაც გამოსახულებათა შეკეთება-შესვლა ნათვალეს საჭიროდ. მაგალითად, ინტერიერის სხვადასხვა მონაკვეთში მოთავსებული და თავისთავად საკმაოდ განსხვავებული რამდენიმე გამოსახულებაც იკმარებს: ხარება, მირქმა, ბეთლემში შესვლა (წრდილოეთი მკლავი), იოსების ყვედრება, შეწირვა შესაწირავისა, კურთხევა მღვდელთაგან (სამხრეთი მკლავი), ნათლისღება, ღაზარეს აღდგინება, გვირგვინის დადგმა (დასავლეთი მკლავი), სიბრძნემან იშენა სახლი თვისი, მაყვალე შეუწველი (ბემა), მახარებლები (აფრები), საინტერესოა რამდენიმე ფიგურაზე საგანგებოდ დაკვირვებაც: კათალიკოს ეფთიმოზის მაკურთხეველი მაცხოვარი, მეფე ბაგრატ I და მამა სერაპიონი, ბექა და სარგის II, მამამთავარი სოლომონ და სხვ.

ყველა ჩამოთვლილ შემთხვევაში, საარქივო ფოტო ცხადყოფს, რომ კომპოზიციისა თუ გამოსახულების ორიგინალური ნაწილი სლავცევს ზუსტად დღევანდელი სახით დახვდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ მოხატულობის დაზიანების ხასიათის გამო – ზარზმის მხატვრობისთვის ცალკე ფერწერული ფენის დაზიანება არ არის დამახასიათებელი – მისი გაცხოვლება, არსებითად, საჭირო არ გამხდარა. ასე, მაგალითად, სცენათა შემორჩენილ ფრაგმენტებს, მცირე ზომის ამოტკეპილ ადგილებს თუ არ ჩავთვლით, არსებითად დაუზიანებელი ზედაპირი პქონდა, მათი სხვა ნაწილები კი თითქმის მთლიანად იყო ჩამოშლილი, ისე, რომ მხოლოდ მოსამზადებელი ნახატი ჩანდა ალაგ-ალაგ (ასეა, მაგ., მირქმის, ხარების, იოსების ყვედრების კომპოზიციები, თუ მახარებელთა გამოსახულებები და სხვ.). რესტავრატორმა გამოსახულებათა სწორედ ეს, არსებითად არარსებული ნაწილები აღადგინა მათივე სრულად შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით (ზოგან ძველი ბათქაში გამოიყენა, ზოგან კი ძველი ჩამოყარა და ახლიდან შელესა). მხატვრობის შემორჩენილ ფრაგმენტებში მან ამოტკეპილი ადგილები შეავსო და ტონირება გაუკეთა. იმდროინდელი შევსებები დღეს დიდწილად დაზიანებულია – ან უკვე ჩამოშლილი, ანაც ძალიან გაუხვიერებული, თუმცა ისინი, თავისთავადაც, არსებითად არ მოქმედებს გამოსახულების ხასიათზე. საინტერესოა ისიც, რომ იქ, სადაც, სლავცევს დაზიანების გამო (ნესტისა თუ სხვა მიზეზით) ორიგინალური ფერადოვანი ღაქა არაერთგვაროვანი დახვდა, იგი არ ცდილა მის ტონალურ გაერთიანებას (ეს მხატვრობის დათვალიერებისასაც აშკარაა და შავ-თეთრ ფოტოებზეც ჩანს ზედაპირის ალაგ-ალაგ სიმუქე-სადიავე – ასეა, მაგ., მახარებელთა გამოსახულებებზე აფრებში). სლავცევისეული შევსების ტონირება ან გამოსახულებას ახლადმიხატული ნაწილი, ყველგან, მომიჯნავე ორიგინალური ფერის იდენტური ტონისაა (სურ. 3-4).

არის შემთხვევები, როდესაც გამოსახულებები, რომლებიც ფოტოზე ცუდად იკითხება (როგორც ჩანს, მათი დაზიანების გამო) მთლიანად განახლებულია – მაგ., სამება აბრაამთან, სერობა, ჯვარცმა. არის ისეთი შემთხვევაც – ეფთიმოზის კათალიკოსის სახე წრდილოეთ კედელზე – როდესაც გამოსახულება ფოტოზე საკმაოდ კარგ მდგომარეობაში ჩანს და, მიუხედავად ამისა, რატომღაც ხელნახლებია და, შესაძლოა, ფიქსატორის

ფენის დაზიანების გამო – ძალიან შეცვლილი და სახედაკარგული³⁶ (სურ-
5-6).

მოკლედ, სურათი ერთგვაროვანი და მარტივი არ არის, მაგრამ ფაქტია – ზარზმის არა-სლავოკვევისეული ნაწილები აუთენტურია და სავსებით იძლევა მათ მხატვრულ სახეზე საუბრის შესაძლებლობას. XX საუკუნის ჩარევის იდენტიფიკაცია-გამორიცხვის შემდეგ კი, ზარზმის ორიგინალურ მხატვრობაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ბ-ნი ვ. ბერიძის მიერ თვალის შევლებასა და ლოგიკაზე (და კიდევ, უთუოდ, – უჩვეულო აღღოზე) დაყრდნობით გამოთქმული მოსაზრება გასაოცრად ზუსტია. სლავოკვევამდელი მხატვრობის ფერწერული ფენა მთლიანია და თუ არა – რაღაც ძველი „რეტუში“, მისი ხასიათი საკმაოდ გაუგებარია პალეოლოგოსური მხატვრობის შესახებ არსებული ცოდნით. ზარზმის დღესასწაულები ორიგინალური მხატვრობის მოკლე დახასიათებამდე, კიდევ ერთი არგუმენტის მოტანა შეიძლება, რის გამოც ამ მოხატულობის არა-პალეოლოგოსურობა მხოლოდ ვიზუალურ შთაბეჭდილებასა და სტილურ თუ იკონოგრაფიულ ინტერპრეტაციაზე დამყარებული ვარაუდი არ არის.

ზარზმის ორიგინალური მხატვრობა ორფენოვანია, ანუ – იმ მხატვრობის ქვეშ, რომელიც სლავოკვევს დახვდა, ბევრ ადგილას ბათქაშის ქვედა ფენა ჩანს. ხსენებული ქვედა ფენა კი ფერწერით და, მეტიც, სრულიად უჩვეულად – დამუშავებული ფერით (და არა მოსამზადებელი ლაქებით) არის დაფარული. ერთმანეთზე დადებული ბათქაშის ორი ფენა თვალსაჩინოა სამხრეთ მკლავთაშორისი სივრცის სამხრეთ კედელზე; სხვადასხვა ფერითა და ორნამენტით დაფარული ორი ბათქაში აშკარად ჩანს ტაძრის ბურჯებზე; განსხვავებული ფონით დაფარული ბათქაშის ფენის დანახვა რთული არ არის ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული ქტიტორების (არაბად, ქურციკ) ფენის ქვეშ, ფიგურათა ფეხებთან; იგივე სურათი გამოჩნდა ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე ქტიტორების რიგსა და ზედა რეგისტრს შორის გახსნილ ზონდაეებში;³⁷ განსხვავებული ფერადოვნების მხატვრობით დაფარული ბათქაში ჩანს აფრებში (მახარებელთა გამოსახულებების ქვეშ) და რამდენიმე ადგილას გუმბათის ელში და მკლავების კამარებში; ახალი ბათქაშის ფენაზე სლავოკვევამდე ფიგურის გადაწერა ჩანს სარგის I-ის გამოსახულებაზე. ასე რომ, აბსოლუტურად უჩვეულია – ზარზმის თავდაპირველი მხატვრობა სხვა იყო – დღეს ის თვალთ რეალურად აღარ ჩანს და, რაღაც მიზეზით დაზიანებული, მცირე ფრაგმენტებადღაა დარჩენილი მომდევნო ხანის ფერწერული ფენის ქვეშ, რომელიც ტაძრის თითქმის მთელ სივრცეს მოიცავს.

საინტერესოა, რომ ახალი ბათქაშის ფენა ძალზე არაერთგვაროვანია: იგი წვეულებრივი ბათქაშიდან უთხელეს გრუნტამდე იცვლება და, როგორც ჩანს, ძველი ფენის დაზიანების მიხედვით ასწორებს მის ზედაპირს – ასე, მაგალითად, არაბასა და ქურციკის ფეხებთან აშკარად ჩანს ახალი ბათქაშის თანდათანობით დათხელება; ჯაყელებისა და ბაგრატ მეფის თავთან ახალ ბათქაშს უთხელესი გრუნტის სახე აქვს; ბურჯებზე, იმ ადგილებში, სადაც

36 თავისთავად, საინტერესოა და ძნელი ასახსნელი, თუ რა მოხდა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში.

37 საკითხის უკიდურესი სერიოზულობის და ხირთულის გამო, 2006 წელს გადაწვდა, რომ რამდენიმე, დაზიანებულ და „უმტკივნეულო“, ადგილას მცირე ზომის ზონდაეები გაკეთებულიყო.

სლავეცების რესტავრაცია ჩამოცვენილია, მკაფიოდ ჩანს ძველი ბათქაშის ზედაპირის ალაგ-ალაგ შევსება-გასწორება; ბევრ ადგილას, მხატვრობის ზედაპირის გვერდითი განათებით, ძველი, ჩამოფხეკილი ბათქაშის არასწორი ზედაპირიც კი თვალსაჩინოა – ასეა, მაგალითად, სამხრეთ მკლავში ღმრთისმშობლის სცენების ქვეშ. აღსანიშნავია ჩრდილოეთ მკლავში ეფთიმოს კათალიკოსის ფიგურასთან არსებული ბათქაშის ვერტიკალური ნაკერიც: მხატვრობის ნაწილი ბაგრატ მეფის, მამა სერაპიონისა და გიორგი ჩორჩანელის გამოსახულებით ზემოდან გადადის იმ ნაწილზე, რომელზეც კათალიკოსია გამოსახული. ანუ, ამ უკანასკნელის შემთხვევაში ძველი ბათქაშია დატოვებული, კათალიკოს ეფთიმოსის მაკურთხეველი მაცხოვრის სახე კი ალაგ-ალაგ დაკრულ თხელ გრუნტზეა გადაწერილი. თავად კათალიკოსის შესახებ მისი დღევანდელი მდგომარეობით რისამე თქმა ჭირს. ძველ ფოტოზე კი იგი, თითქოს, დანარჩენი მხატვრობისაგან განსხვავებულად გამოიყურება, მაგრამ დაბეჯითებით რისამე თქმა მაინც ძნელია* (სურ. 7).

მხატვრობის არა-ერთფენოვანება საფარის ტაძარშიც დასტურდება და იგი შეიძლება სამცხისათვის ჩვეულებრივ მოვლენად ჩაგვეთვალო. მაგრამ არსებითი განსხვავება ისაა, რომ საფარა ნაწილ-ნაწილ მოხატვა-გადაწერის რთულ სურათს წარმოაჩენს, ზარზმაში კი ვითარება სხვაა: რაღაც ძველი აქ ერთ ეპოქაშია გადაწერილი და, რაც ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია, რამდენიმე ადგილას: აფრებში, გუმბათქვეშა თაღების კიბისებრ ორნამენტზე, ჩრდილოეთ ბურჯზე გამოსახულ წინასწარმეტყველის ფიგურაზე და სხვ., ძველი მხატვრობის ფერადოვნება ჩანს (სამწუხაროდ, მასზე სხვას ჯერ-ჯერობით ვერაფერს ვიტყვი) – ელერადი, ხასხასა წითელ-ყვითელ-მწვანე ფერადოვნება, რომელიც ძალიან ჰგავს საფარა-ჭულესას. ალბათ, ღირს კიდევ ერთხელ იმის გახსენება, რომ მიუხედავად დროითი სხვაობისა, და თავისთავადი არაერთგვაროვნებისა, საფარა-ჭულეს დაკავშირება და მათ საერთო ტენდენციებზე საუბარი მკვლევართათვის არასოდეს ყოფილა რთული. ჯგუფს ზარზმა არღვევდა, რომელიც სრულიად ცალკე დგას სამცხური მხატვრობებისგან. ახლა, როდესაც ზარზმაშიც აღმოჩნდა, გინდაც რაღაც ერთი ნიშნით სხვათა მსგავსი, მხატვრობის ნაშთი, სურათი არსებითად იცვლება. თამამად შეიძლება დავასკვნათ, რომ ზარზმის ფენათა შორის სხვაობა ბევრად უფრო არსებითია, ვიდრე – საფარის ყველა ფენის მხატვრობისა და ჭულესი. ანუ, ზარზმის დღევანდელი მხატვრობა დროში საგრძნობლად სცილდება საფარა-ჭულე ზარზმის პირველი ფენის ჯგუფს.

აქ საგულისხმო მხოლოდ ფერადოვნება როდია. ბ-ნი ვ. ბერიძე დანახებით წერდა ზარზმის შესახებ: „ხაზის სილამაზისა და სიფაქიზის გრძნობა, რომელიც ასეთი კაპიტალური ანსამბლის შემსრულებელს

38 გასათვალისწინებელია, რომ ძველი შავ-თეთრი ფოტოები, კონტრასტულობის გამო, გარკვეულად ცვლის მხატვრობის ხასიათს, ერთგვარ სიმძაფრეს მატებს და რეალურზე მეტად „აპაღვოლოვოსურებს“ მას. ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს აქვე იმის გახსენებაც, რომ ზარზმაში გამოსახული ეფთიმოსის ქართლის კათალიკოსი დღემდე ზუსტად იდენტიფიცირებული არ არის: ე. თაყაიშვილი მას XI საუკუნის მოღვაწედ მიიხსენებდა (ეფთვიმე I 1049-1055), ვ. ბერიძე თვლიდა, რომ შესაძლოა იგი ერთ-ერთი XIII საუკუნის მიწურულსა და XIV საუკუნის მიჯნაზე ცნობილ ორ კათალიკოსს შორის – ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ.134. ბოლო დროს, ეფთვიმე II-ის კათალიკოსობის ხანად 1220-1222 წლები სახელდება, ეფთვიმე III-ისა – 1310-1330 წლები – იხ., საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები, რედ. რ. მეტრეველი, თბ., 2000, გვ. 45, 56, 64. საფიქრებელია, ეს გამოსახულება რაღაც კონკრეტულ ეკლესიურ-პოლიტიკურ მოვლენას ასახავდეს.

იმ ხანაში ჯერ კიდევ უეჭველად ექნებოდა, სრულიად აღარ ჩანს. ამგვარ დასაზღოვებელი კოლორიტის დაკარგვა: ახლა ყველაფერი გამომშრალი და მონოტონურია”³⁹.

მართალია, მეცნიერმა მხატვრობის მის მიერ ესოდენ ზუსტად გადმოცემული ხასიათი, საბოლოოდ, მაინც XX საუკუნის რესტავრაციას მიაწერა, თუმცა, ჯაყელისეული მოხატულობის უფრო ძველ „რეტუშსაც“ ვარაუდობდა – მაგრამ ამ შემთხვევაში, ჩვენთვის საინტერესო არა ზარზმის მხატვრობის ხასიათის ინტერპრეტაციაა, არამედ თავად ხასიათი, რომელიც კარგა ხნის წინ საკმაოდ ზუსტად არის შენიშნული (აქვე ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ბ-ნი ვ. ბერიძის ამოცანას ზარზმის მოხატულობის კვლევა სულაც არ წარმოადგენდა).

სწორედ ხასიათია ამოსავალი ზარზმის მხატვრობის ორფენოვანების უტყუარი ფაქტის ინტერპრეტაციისათვის, ამოსავალია ის მიმართება, რაც ზარზმასა და პალეოლოგოსურ მოხატულობებს შორის შეინიშნება. სახელდობრ ის, რომ მათ შორის მსგავსება-სხვაობანი „სტანდარტულია“ – ანუ, იკვეთება იგივე მიმართება, რაც თვალთაშუაშესაშენი, პალეოლოგოსური და პოსტბიზანტიური მხატვრობის ნიმუშთა შედარებისას და პოსტბიზანტიური მხატვრობის მკვლევართა მიერაც შენიშნულა⁴⁰. ეს თანაბრად ეხება ზარზმის, თავისთავად საკმაოდ ჭრელი, მხატვრობის ყველანაირ გამოსახულებას – თვით იმათაც კი, რომელთა იკონოგრაფიული იდენტიურობა პალეოლოგოსურ მოხატულობებთან უეჭველი ფაქტია და, მეტიც: დეტალური შედარებისას არა მხოლოდ იკონოგრაფიული, არამედ – სტილურ-იკონოგრაფიული, ანუ შესრულების ხერხის, მსგავსება-იდენტიურობაც არ იწვევს ეჭვს. მაგრამ – არა უმეტეს: ერთიდაიმავე ხერხის არსებითად განსხვავებულად, სხვაგვარი ფორმათგანცდით გამოყენება ზარზმის მხატვრობის პალეოლოგოსურ მოხატულობათაგან ძირეულ სხვაობას განაპირობებს.

პირველყოვლისა, საინტერესოა ზარზმის „ნიშნული“ – ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენები: მარიამის წყლით გამოცდა, ტაძრად მიყვანება, შობა და შეწირვა შესაწირავისა უბისის ხატის იდენტიურია; მღვდელმთავართაგან მარიამის კურთხევა – დირბის ეკლესიის მოხატულობისა (და, როგორც ჩანს, იოსების ყვედრებაც – მაგრამ იოსების ფიგურა დირბშია დაკარგული, მარიამისა კი ზარზმაშია ნაწილობრივ სლავცევისეული); უბისის ხატზე და ზარზმაში საკმაოდ მსგავსია მაყვლოვანის სცენის ცენტრალური ჯგუფიც. ამასთან, უბისის ხატის ყვედრება, ისევე, როგორც დირბში წარმოდგენილი შეწირვა შესაწირავისა, ფიგურათა დგომითა და დრაპირების დამუშავებით ოდნავ სხვაობს ზარზმისაგან; დირბში გამოსახული ღმრთისმშობლის შობა კი უბისა-ზარზმისაგან განსხვავებული იკონოგრაფიული რედაქციისაა.

უბისისა და დირბის, თავისთავად არცთუ ერთნაირ, მხატვრობებთან მიმართებაში ზარზმა სტილის (ანუ შესრულების ხასიათის) იდენტიურ

39 ვ. ბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 135.

40 იხ. მაგ., M. Charzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London, 1976; *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Athens-London, 1980; M. Charzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The Final Phase of his Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita, Mount Athos*, 1986; M. Garidis, *Le Peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1459-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athenes, 1989; *Post-Byzantium: The Greek Renaissance, 15th-18th Century Treasures from the Byzantine & Christian Museum Athens*, Athens, 2002.

სხვაობას ამჟღავნებს. ერთი შეხედვით, გამოსახულებები საესკეზოთ ერთნაირია – ემთხვევა სცენებში პერსონაჟთა რაოდენობა, მათი კომპოზიციური განაწილება, დგომა, არქიტექტურული ფონის დეტალები, თითქმის ერთნაირია პერსონაჟთა სამოსის ფერადოვანი გადაწყვეტაც კი (არაარსებითი ტონალური ნანაცვლებებია მხოლოდ); ერთი შეხედვით, თითქმის იდენტურია სამოსის ნაკეცთა ნახატი – ფორმა და მიმართულება (უბისის გამოსახულებებში დრაპირება ოდნავ მეტად სხვაობს – იქ ნაკლები გეომეტრიზება და რეგულარობაა, დირბში ზარზმასთან მსგავსება იდენტურობას უახლოვდება). ამასთან ერთად, ამ მოხვეწებითი იდენტურობის მიუხედავად, გამოსახულებათა ხასიათი საგრძნობლად განსხვავებულია. განსხვავების მიზეზთაგან ერთი – ნამქრალი, უფრო მუქი და „ჭუჭყიანი“ ფერადოვნება (არც ერთი ფერი სუფთა არ არის) თვალის შევლებითანავე აშკარაა,⁴¹ სხვას კი ნეუანსებში ჩაძიება სჭირდება. დაკვირვებისას ცხადი ხდება, რომ ზარზმაში ფიგურათა დგომა სულ ოდნავ უფრო ევრტიკალურ-„მყარია“, ვიდრე – უბისა-დირბში; ფიგურათა პროპორცია – ოდნავ უფრო „დამჯდარი“; სილუეტი – ნაკლებდანაწევრებული და ოდნავ უფრო მომრგვალებულ-„ბლოკური“; ფიგურათა ნაკეთებიც (მათი სხეულის, სახისა თუ დრაპირების ელემენტები) – ასევე, ოდნავ გასწორებულ-მომრგვალებული. ხაზი ზარზმაში პალეოლოგოსურ მოხატულობებთან შედარებით ოდნავ „აკადემიური“, ძალადაკარგული და „მონასმად მეტყველია“, სხეულის დამუშავება კი – ოდნავ უფრო ნამღვარ-ლაქობრივი და ხასიათით უფრო ტონალური ფერწერისკენ „გადახრილი“, ვიდრე – უბისა-დირბის შეასაუკუნოვანი მკაფიო შრეობრივობისკენ. შესაბამისად, უბისა-დირბისგან განსხვავებით, ზარზმის ძირითადი ნიშანი გამოსახულებათა ერთდროული სიხისტე-„წონადობის“ საკმაოდ უცნაური ხასიათია – სწორედ ის ეკლექტური ნაზავი, რაც ზოგადად პოსტბიზანტიურ მხატვრობას გამოარჩევს პალეოლოგოსურისგან (ხურ. 8-11).

ზარზმის მოხატულობის უბისა-დირბთან მიმართება სხვა მხრივაც საინტერესოა. კერძოდ, საინტერესოა ის, რომ ზარზმის სცენებისგან უფრო მეტს კომპოზიციური მსგავსება უბისის ხატთან აქვს, თუმცა დრაპირების ხასიათით მათი ფიგურები ნაკლებად ჰგვანან ერთმანეთს. ამასთან, ზარზმის ზოგი სცენა დირბისას ჰგავს, რომელთანაც ფიგურათა ტიპაჟისა და დრაპირების მსგავსება ზოგადადაც მეტია. თუ გავიხსენებთ საყოველთაოდ აღიარებულ ფაქტს, პოსტბიზანტიურ ხანაში პალეოლოგოსური ნიმუშების ფართოგამოყენების შესახებ, რაც, ჩვეულებრივ, არამხოლოდ იკონოგრაფიის, არამედ შესრულების ხერხების გამეორებასაც ნიშნავდა, კიდევ ერთხელ ცხადი გახდება – ზარზმისა და უბისა-დირბის გამოსახულებათა მიმართება სწორედ რომ ნიმუშისმიერ თანხვედრაზე მეტყველებს, როგორც ეს მრავალი წლის წინ შენიშნეს ქართული ხელოვნების ისტორიის ფუძემდებლებმა. ანუ, ზარზმის ოსტატებს, როგორც ჩანს, ნიმუშთა ისეთი ნაკრები ჰქონდათ, რომლებიც გარკვეულად უბისის მხატვრობაში გამოყენებულს ემთხვეოდა, გარკვეულად კი – დირბისას.

ისიც, უთუოდ, საგულისხმოა, რომ ზარზმას თუ უბისა-დირბის ნაცვლად, სხვა პალეოლოგოსური მოხატულობების (მაგ., ხობის ვამეყ

41 საგულისხმოა, რომ ნ. კეპრაშვილის მიერ ჩატარებულმა ლაბორატორიულმა ანალიზებმა ზარზმაში პიგმენტების მინარევად მსხვილი ფრაქციის ნახშირის დიდი რაოდენობით გამოყენება ცხადყო.

დადიანისეული ეგვტერის, გელათის დაეით ნარინისეული ეგვტერისა...ან გელათისავე სამხრეთი კარიბჭის) ტიპაჟითა და დამუშავების ხერხებით ყველაზე უფრო მსგავს გამოსახულებებს შეეუდარებო, სიტყვასიტყვით იმავეს გამეორება იქნება საჭირო, რაც ზემოთ ითქვა. მეტიც, სიტყვასიტყვით იმავეს გამეორებას მოიტანს ჩვენში შემორჩენილი თუ უდავოდ ბერძნული მხატვრობის XIV და XV-XVI საუკუნის არაერთ მაგალითთან შედარებაც⁴² (სურ. 12-13).

აღსანიშნავია ზარზმის მხატვრობის კიდევ ერთი არსებითი მახასიათებელი, რომელიც მას ჩვენთვის ცნობილ მოხატულობათა უმეტესობისგან განასხვავებს – სიჭრელე. ზარზმაში ფიგურები, სცენათა ხასიათის ერთგვაროვნების შიგნით, ტიპაჟითა და სხეულისა თუ დრაპირების დამუშავების ნათესაობით იმდენად განსხვავებულია, რომ ხელწერის მიხედვით გამოსახულებათა დაჯგუფებაც კი საკმაოდ ჭირს. საილდუსტრაციოდ სულ რამდენიმე მაგალითიც იკმარებს, კერძოდ, მღვდელმთავართა სახეები ღმრთისმშობლის ტაძრად მიყვანების, წყლით გამოცდის, მღვდელმთავართაგან კურთხევისა და იოსებისაგან მითვალვის სცენებში და წმ. იოაკიმესა და წმ. იოსების სახეები ყვედრებასა, მღვდელმთავართაგან კურთხევაში და იოსებისგან მითვალვაში. აქვე, მოხატულობის სხვა სცენებსაც თუ მოვეხმობთ შესადარებლად, სურათი კიდევ უფრო ჭრელი გახდება, მით უფრო, რომ ზარზმაში არაერთი ისეთი კომპოზიციაა, რომელთა ტიპაჟსა თუ შესრულების ხერხებში ნაკლებად შეიცნობა ნიმუშად პალეოლოგოსური გამოსახულებები, ვიდრე – ზემოხსენებულ შემთხვევებში.⁴³ სპექტრი საკმაოდ დიდია: ტიპაჟში – თხელი პალეოლოგოსური ნაკეთებიდან მომრგვალებულ ფორმებამდე; სახის დამუშავებაში – ზედაპირის თითქმის ერთიანად მომცველი გაღიადების საკმაოდ ერუ ლაქიდან, გამოთეთრების მონასმებით წერის ნათელით, გაღიადება-გამოთეთრება-ყირმიზის ერთმანეთში „შეხელილ“ ნაერთამდე; დრაპირებათა დამუშავების, მათი დაბერილობა-გეომეტრიზების ხარისხი და ხასიათიც საკმაოდ განსხვავებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს (სურ. 15-16).

თუ კიდევ ერთხელ გავიხსენებთ, რომ პოსტბიზანტიურ ხანაში დამუშავების ხერხებიც, როგორც წესი, ნიმუშისმიერი ელემენტია, ზარზმის მხატვრობის ხსენებული სიჭრელე გასაგები გახდება და ისიც მხატვრობის შესაძლო თარიღის ნიშნად იქცევა. ძნელია, არ იყარაუდო, რომ ზარზმის გამოსახულებები ბევრად უფრო მეტად არის დამოკიდებული ნიმუშზე, ვიდრე

42 მაგ., უბისისა და გელათის წმ. გიორგის ეკლესიათა მოხატულობანი, თუ დღემდე სხვადასხვა მონასტრებსა და მუზეუმებში შემორჩენილი ბერძნული ხატები – იხ., მაგ., ნ. ბურტულაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 151, 152, 153; Byzantine and Post-Byzantine Art, Athens 1985, გვ. 78, 101, 107, 119, 136, 137, 150; Patmos, Treasures of the Monastery, Athens, 1988, გვ. 134-165; E. Tsigaridas, Kastoria Byzantine Museum Byzantine and Post-Byzantine Icons, Athens, 2002, გვ. 12, 30; და სხვ.

43 მაგ., სხვაობათა ხისრულისათვის, ზემოხსენებულ სცენებთან ერთად, ფერხთაბანის, იუდას ამბორის, მაცხოვრის გვამის მოთხოვნის, გვერდის განხილვის, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევების, ფერისცვალებისა და სხვა სცენათა უფრო გამოკვეთილად პოსტბიზანტიური გამოსახულებებიც გამოდგება და დასავლეთი კედლის პირველი რეგისტრის წმინდანთა რიგიც, სადაც, XX საუკუნის შეკეთების მიუხედავად, ადვილად იცნობა XVI საუკუნის ტიპური ათონური ფიგურები; საგულისხმოა დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ კუთხეში გამოსახული წმ. არტემიცი, რომლის გამოსახულება თითქოს ჭკუდეს წააგავს ფერადოვნებითა და ლოკალური ლაქებზე სქელი შავი ხაზებით მონიშნული დრაპირებით და ჯვრის აღმართვის სცენაც – ფიგურათა, შორეულად, საფარის მსგავსი ტიპაჟით.

ეს ჩვეულებრივ გვხვდება ხოლმე შუა საუკუნეებში. ის კი ცნობილია, რომ პალეოლოგოსთა ხანიდან მოყოლებული, განსაკუთრებით – პოსტბიზანტიურ ეპოქაში, ნიმუშის როლი ძალზე მნიშვნელოვანი გახდა. პოსტბიზანტიური ხანისადმი მიძღვნილ თითქმის ყველა ნაშრომში შეხედებით იმდროინდელ მხატვრობაში ნიმუშზე დამოკიდებულების მაღალ ხარისხზე საუბარს. ცნობილია ისიც, რომ მაშინდელი პროდუქცია (ეს სიტყვა შემთხვევითი არ არის, იგი დროის ერთ-ერთი არსებითი მახასიათებელია) სხვადასხვა წარმოშობის ნიმუშებზეა დამოკიდებული. ყველაზე მეტად ცნობიერ ორიენტირს პალეოლოგოსური მხატვრობის კანონები წარმოადგენდა – იკონოგრაფიული რედაქციებისა და შესრულების ხერხების ჩათვლით, თუმცა ეს არც ევროპული იკონოგრაფიული ელემენტების შესვლას უშლიდა ხელს. ფორმის ახლებური, დროისმიერი ხედვა კი ზოგ შემთხვევაში უნებურად სხვაგვარად ამეტიველებდა შესრულების ტრადიციულ ხერხებს, ზოგ შემთხვევაში კი არსებითად ცვლიდა მათ. პოსტბიზანტიური ხანა, ალბათ, გამოირჩევა კიდევ იმ მახასიათებლით, რომ შესრულების ხერხი და შესრულების ხასიათი (თუ შეიძლება ითქვას, სტილის იკონოგრაფია და თავად სტილი) მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის სხვადასხვა კომპონენტებია.⁴⁴

ზარზმაში სწორედ ტიპაჟში და შესრულების ხერხებშია აშკარა სიჭრელ-ეკლექტიურობა – ხასიათი კი, როგორც ბევრი წლის წინ არის უკვე ზუსტად შენიშნული, ერთიანია. გამოყენებულ ნიმუშთა გარდა, მოხატულობის ხსენებულ არაერთგვაროვნებას შეიძლება სხვა მიზეზებიც ჰქონდეს: ერთი მხრივ, დიდ არტელში მომუშავე ოსტატების ხელწერათა სხვაობა და, გარკვეულ შემთხვევებში, აქ არსებული ადრეული ფენის ნარჩენების ზემოქმედებაც. საბოლოო დასკვნის გაკეთება, უთუოდ, სამომავლო ამომწურავი კვლევის შემდეგ იქნება შესაძლებელი. მით უფრო, რომ ხსენებულ ფაქტორთა ერთობლივი მონაწილეობაც სავსებით რეალური ჩანს.

ჩვენში დღემდე შემორჩენილი პალეოლოგოსური მოხატულობების დაზიანებულ ნაწილებზე დაკვირვებით (მაგ., უბისის წმ. გიორგის ტაძრის მოხატულობა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის სცენები ხობში. ორივეგან, ავარდნილი ფერწერულფენიანი გრუნტის ქვეშ გრაფიებიანი ბათქაში არსებითად დაუზიანებლად არის დარჩენილი), სავსებით შესაძლებელია იმის დაშვება, რომ, განახლების შემთხვევაში, დაზიანებულმა გამოსახულებამ ტრაფარეტის როლი შეასრულოს ახალი ფერწერული ფენისათვის. ზარზმის მოხატულობაზე დაკვირვებაც გვიბიძგებს, რომ აქ, ალაგ-ალაგ, ძველი საფუძველის გამოყენება ვივარაუდოთ – როგორც ზემოთაც ითქვა, ზოგ ადგილას (მაგ., სამხრეთ მკლავში), ფერწერული ფენის ქვეშ, ჩამოფხეკილი ბათქაშის არასწორი ზედაპირი გაირჩევა. ყველაზე საინტერესო კი ისაა, რომ ჩამოფხეკისას ფიგურათა კონტურისა და ნაკეთების მომნიშვნელ გრაფიებს ითვალისწინებდნენ და ბათქაშს მათ საზღვრებში „ასუფთავებდნენ“, დღესარსებული გამოსახულებებიც ძველ გრაფიებს მისდევს. საინტერესოა

44 იხ., შენიშვნა 41; ასევე, ილდეტ, ონემენტს დეს ლ' ტოს, არის, 1927; თქვე აინტერეს ანუალ ოფ უონესიუს ოფ ოურნა, ონდონ, 1978. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ე.წ. პენის სახელსახის ოსტატთა შემოქმედება XVI საუკუნის სერბეთში (მილუშევა, სტუდენიკა, პენი, გრასანიკა და სხვ.), რომელიც XIV საუკუნის ტრადიციებისადმი განსაკუთრებული ერთგულებით გამოირჩევა (M. Garidis, დასახ. ნაშრ., გვ. 307-345).

ისიც, რომ ამგვარ შემთხვევებში გრაფიები ნაკლებად ღრმაა, ვიდრე ამ სცენებში, სადაც საფუძვლად გამოყენებული ბათქაში ჩვეულებრივია, გლუვი და არა – „მეორადი გამოყენებისა“. აქედან გამომდინარე, წინასწარულად საკვებით შესაძლებელი ჩანს იმის დაშვება, რომ ზარზმის მხატვრობის ზოგი გამოსახულება (მაგ., ღმრთისმშობლის სცენები სამხრეთ მკლავში) ადრეული ფენის გადაწერა იყოს, ზოგი კი – დანამატი. აქ, დასავლეთი მკლავის ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიის შესახებ ლ. ევსეევას შემოხსენებული მოსაზრებაცაა გასათვალისწინებელი⁴⁵ და იუდას ამბორის კომპოზიციის იკონოგრაფიაც, რომელიც, ჩემი ვარაუდით, სწორედ XVI საუკუნეს უნდა მიუთითებდეს (უფრო ადრეული ხანისათვის აშკარად ევროპული გრაფიურების გავლენით შესრულებული მეომართა ფიგურები მოხალდნელი არ უნდა იყოს)⁴⁶ (სურ. 16). ამ შემთხვევაში, ბემის კომპოზიციათა იკონოგრაფიის ახსნაც ყველაზე უფრო ბუნებრივი მათი გვიანი წარმომავლობით იქნებოდა – ცხადია, კვლავაც ათონურობის ხაზგასმით. აქვე, დიდ ქრისტიანულ ცენტრებთან, მათ შორის ათონის მთასთან, XV-XVI საუკუნეებში ჯაყელების მჭიდრო კავშირიც საგულისხმოა⁴⁷, და სწორედ XVI საუკუნიდან ათონის მნიშვნელობის განსაკუთრებული აქტუალობაც – მთელ აღმოსავლეთ საქრისტიანოშიც და ჩვენშიც (მაგ., ლევან კახთა მეფის მიერ მხატვრების ჩამოყვანა, რომ არაფერი ითქვას სცენათა ძირითად იკონოგრაფიულ რედაქციებზე გვიანი ხანის არსებითად ყველა მხატვრობაში).

შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ისიც, რომ ათონისთვის, რომელზე ორიენტაციაც ზარზმის იკონოგრაფიაში აშკარაა,⁴⁸ ჩვეულებრივი მოვლენაა ძველი დაზიანებული მოხატულობის მუდმივი გადაწერა-გაცხოველება. გავიხსენოთ, რომ ათონური მოხატულობების დიდი ნაწილი XVI-XVII-XVIII-XIX საუკუნეებში არის გადაწერილი და მათგან არაერთი ზედმიწევნით მისდევს ძველ მხატვრობას.⁴⁹ თავისთავად, ძველი მხატვრობის გადაწერა უცხო არც საქართველოსათვის იყო და, საერთოდაც, შუა საუკუნეების

45 ლ. ევსეევა თავის დაკვირვებას გვიანი გამოსახულებებისათვის ზარზმის ნიმუშად აღებით ხსნის და არა – თავად მხატვრობის გვიანი თარიღით. საგულისხმოა ა. სლავცკევის ანგარიშის პრეამბულაში გამოთქმული აზრიც (რომელიც შემდეგ აღარც თვითონ განუვითარებია და არც – ვინმე სხვას): „ზარზმის მოხატულობა XIV-XV საუკუნის ბერძნული სტილის გამორჩეული ნიმუშია. სტილური და კომპოზიციური ანალიზი აჩვენებს, რომ მისი სხვადასხვა ნაწილები ერთდროული არ არის, არამედ XIV საუკუნის დასაწყისსა და XV-XVI საუკუნეს განეკუთვნება“ – А. Славцев, დასახ. ნაშრ., გვ. 99. ძნელია იმის თქმა, კონკრეტულად რომელ გამოსახულებებს გულისხმობდა რესტავრატორი, მაგრამ, გინდაც სხვადასხვა მიზეზის გამო და განსხვავებულ კონტექსტში, ზარზმასთან დაკავშირებით პოსტბიზანტიური ხანის იმთავითვე წამოტივტივება მაინც საინტერესოა. საუკუნისა ან ნახევარი საუკუნის წინ, უფრო მეტ დეტალიზაციას პოსტბიზანტიური მხატვრობის შესახებ ცოდნის სიმწირეც შეუძლიდა ხელს, ზარზმის მოხატულობის ხარანოდან გამოწველილვითი კვლევის შეუძლებლობაც, გარკვეულ შემთხვევებში XIV-XV-XVI საუკუნეთა ნამუშევრებში სხვაობის „დაჭერის“ ხირთულეც, ხაქტიტორო პორტრეტის „მაგიაცა“ და ზარზმის გარკვეული ნაწილების მართლაც რომ ძლიერი „პალეოლოგოსურობაც“.

46 იხ., მაგ., პოგანოვოს წმ. იოანე მახარებლის ეკლესიის 1500 წელს შესრულებული მოხატულობა (M. Garidis, დასახ. ნაშრ., ილ. 103)

47 იხ., ზ. სხირტლაძე, ივერიის ღმრთისმშობლის ხატის მოკვდილობა, თბ., 1994.

48 მეცნიერთა მიერ ამ საკითხთან დაკავშირებით დღემდე გამოთქმული დაკვირვებები, თავისთავად, ზარზმის მხატვრობის მაინცაღამაინც პალეოლოგოსურობას არ გულისხმობს. იმავე წარმატებით იგივე დაკვირვებები პოსტბიზანტიურ მხატვრობაზეც შეიძლება გავრცელდეს.

49 იხ., G. Millet, დასახ. ნაშრ.

ნებისმიერი ქვეყნისთვის არაფერია უწყვეტო დაზიანებული მოხატულობის ახლით შეცვლაში. ასე, მაგალითად, ჩვენში ადრემოხატული ეკლესიის შებათქაშებისა და ახლად მოხატვის არაერთი შემთხვევის გახსენებაც შეიძლება (მაგ., სვანეთის რიგი ეკლესიები, შემოქმედი, ხონი, მარტვილი, გელათი და ა.შ.) და – ძველ ბათქაშზევე ახლიდან მოხატვისაც (მაგ., გარეჯის სავანეებში). მაგრამ სადღეისო ცოდნით, გარკვეული განსხვავება თითქოს მაინც ჩანს: ათონურ მოხატულობათა მიზანდასახული განახლება, რითაც საუკუნეთა მანძილზე ძველი მხატვრობების აღდგენა-„შენარჩუნება“ ხდებოდა, ახალი დროის „რესტავრაციას“ უფრო წააგავს დამოკიდებულებით, ვიდრე – ტაძრის უბრალოდ თავიდან მოხატვას. მსგავსი შემთხვევები ჩვენში, სადღეისო ცოდნით, თითქოს უფრო მეტად გვიან შუა საუკუნეებში გვხვდება და, ვინ იცის, ეგებ ბერძნულ-ათონურ თუ ზოგად-პოსტბიზანტიურ გავლენაზეც მიუთითებდეს (მაგ., XVI-XVII-XVIII საუკუნეთა ძალზე საინტერესო „რესტავრაციები“ გელათში, ნიკორწმინდაში, გრემში, წალენჯიხაში და სხვ.).⁵⁰ განსაკუთრებით აღსანიშნავი ის არის, რომ დღემდე ჩვენთვის ცნობილ არც ერთ მოხატულობაში არ დასტურდება ზარზმის მსგავსი მიდგომა: მხატვრობის, მდგომარეობის მიხედვით, სხვადასხვა ადგილებში განსხვავებულად განახლება – ალბათ ახალ ბათქაშზე, ალბათ უთხელეს გრუნტზე და ალბადაც ძველი ბათქაშის გამოყენებით, მისი ჩამოსუფთავება-ჩამოფხეკის და ადგილ-ადგილ შევსების შემდეგ. ბერძნული მასალის შესახებ მეტი ინფორმაციის მოპოვების შემდეგ, ეგებ, ამ ტექნიკურმა დეტალმაც გარკვეული დასკვნების საშუალება მოგვცეს.

თავისთავად, ზარზმის დღევანდელი ორიგინალური მხატვრობის ერთდროულობაშიც კი შეიძლება ეჭვის შეტანა (ერთდროულობაში სწორედ და არა იმაში, რომ იგი ერთ ეპოქაშია შესრულებული). მით უფრო, რომ ერთი სივრცის სხვადასხვა ქტიტორთა მიერ დროის მცირე ინტერვალებით (ზოგჯერ ძალიან მცირე ნაწილებად) მოხატვის მაგალითები ჩვენში გვიან ხანაში უამრავია (მაგ., მარტვილი, ნიკორწმინდა, გელათი, წალენჯიხა, კულაში და სხვ.). ამ ეჭვის საბაბს წრდილოეთ ბურჯზე, სხვათაგან განცალკევებით გამოსახული სუიმიონ გურიელის ფიგურა იძლევა („ერისთავთ ერისთავთ მსახურთუხუცესი სუანთ ერისთავთ“), პერსონაჟისა, რომლის შესახებაც, რეალურად, რისამე თქმა შეუძლებელია, რადგან მასზე წერილობითი წყაროებით არაფერია ცნობილი.⁵¹ თუმცა, სტილურად მისი პორტრეტის სხეებთან არსებითი მსგავსება, ფერადოვნების ერთიანობა და, ამ შემთხვევაშიც, ძველი ფენის ბათქაშის სავარაუდოდ ჩამოფხეკის შემდეგ გამოყენება, ზარზმის ორიგინალური მხატვრობის შიგნით პრინციპული სხვაობის არსებობას არ გვაფიქრებინებს.

დღეს, კვლევის წინასწარულ ეტაპზე, მოხატულობის ყოველი სცენის

50 თუმცა, „რესტავრაციის“ თითო-ორი მაგალითი უფრო ადრეც გვაქვს: XII საუკუნისა ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარ ტაძარში, XIV საუკუნისა კი, გელათში – იხ., ნ. კუპრაშვილი, გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის მოხატულობათა თავისებურებანი (ტექნიკისა და სტილის ურთიერთმიმართება), ხელთნებათაწოდნის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, თბ., 2006, გვ. 12-16.

51 შესაძლოა, ამ მიმართულებით გარკვეული შედეგი ტექნიკური კვლევამ მოიტანოს, თუმცა ჩვენთვის ცნობილი მასალით, საკლებით დასაშვებია, რომ ამგვარ – ეპოქალურად ერთ, მაგრამ არა-ერთდროულ ნაწილებს შორის არც იყოს ტექნიკური სხვაობა; „ბმათა“ კვალი კი ზარზმაში სლავიკურ რესტავრაციამ გააქრო.

დეტალური იკონოგრაფიული ანალიზის გარეშე, მხოლოდ ზოგადი შთაბეჭდილებითა და სტილის მონაცემებით, ცხადია, თარიღის შესახებ მხოლოდ იმის ზოგადად თქმა შეგვიძლია, რომ იგი პოსტბიზანტიური ხანის დასაწყისისა, ანუ – XV-XVI საუკუნეებისაა. თუ არა მყარი იკონოგრაფიული მოსაზრებები, მასალის სადღეისო ცოდნით, საეჭვოა, სტილის ანალიზი ზარზმის მხატვრობის უფრო ზუსტი დათარიღების საშუალებას იძლეოდეს. აქ ვგულისხმობ: XV-XVI საუკუნეთა ბერძნული მასალის შესახებ ინფორმაციის არა-საკმარისობასაც, ჩვენში იმ დროს „პროფესიული“ მოხატულობების რაოდენობის სიმცირესაც და იმასაც, რომ ამგვარი მოხატულობები საქართველოში, ძირითადად, XVI საუკუნის მეორე ნახევრისაა და ნამდვილად ვერ მოიცავს თანადროული პოსტბიზანტიური მხატვრობის მთელ სპექტრს (საუბარია გელათის ეკლესიათა და ლევან კახთა მეფისეულ ცნობილ მოხატულობებზე). ამ შემთხვევაში, საყრდენად (წინასწარულად მაინც), ეგებ, ისევ პორტრეტული გამოსახულებები გამოდგეს და ბ-ნი ვ. ბერიძის უზადო ლოგიკა, რომელიც სრდილოეთ კედელზე გამოსახულ მეფეთ მეფე ბაგრატს იმერეთის მეფე ბაგრატ III-სთან აიგივებს. შესაბამისად კი, ზარზმის ტაძრის ხელახლა მოხატვის თარიღი ბაგრატის მიერ სამცხის ფლობის პერიოდით, 1535-1545 წლებით, შეიძლება განისაზღვროს.

კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ, თუ რა განასხვავებს ზარზმის პორტრეტულ რიგს საფარა-ტულეში გამოსახული ჯაყელთა პორტრეტებისგან. აქ ყველა: სარგის I, ბექა, სარგის II და ყუარყუარა ერთნაირად წვეროსანია, ასაკობრივი სხვაობა მათ შორის თვალშისაცემი არ არის – განსხვავებით საფარისგან, სადაც საბა-სარგისი მოხუცია, ყუარყუარა ახალგაზრდა, და ტულესგან, სადაც საბა-სარგისი ასევე მოხუცია, შალვა კი – ერმა; ზარზმაში, საფარა-ტულესგან განსხვავებით, არც სარგისის ბერობა ჩანს და არც ეკლესია უჭირავს ვინმეს – ანუ, ზარზმაში, პირობითობა მეტია ვიდრე ჯაყელთა დანარჩენ ორ მხატვრობაში, აქ ნაკლები კონკრეტულ-ისტორიული დეტალებია. სარგისის შარავანდით გამოსახვასაც, ზარზმის პორტრეტთა საერთო კონტექსტში თუ შევხედავთ, ეგებ სხვა დატვირთვა პქონდეს, ვიდრე – მისი გარდაცვალებაა. ეგებ, საყურადღებო იყოს, რომ შარავანდის მქონე დიდებული, არსებითად, მეფე ბაგრატის სწორი პატივითაა გამოსახული და მათ სტატუსს შორის გარდუვალ სხვაობას სამოსილა მიუთითებს.

ფერწერული ფენის მთლიანი განახლების შემთხვევაში (რასაც, არსებითად, ბ-ნი ვ. ბერიძეც გულისხმობდა, როდესაც „მთლიან რეტუშზე“ საუბრობდა), ზარზმაში გამოსახულ პორტრეტთა ადრინდელზე ოდნავ განსხვავებული „წაკითხვაცაა“ შესაძლებელი: რომ ზარზმაში ჯაყელთა დინასტიის მნიშვნელოვანებაა უფრო ხაზგასმული ვიდრე – კონკრეტული ტაძრისადმი მათი ღვაწლი. ჯაყელთა პორტრეტული რიგი, რომელიც ნაკლებად ასახავს ასაკობრივ-მდგომარეობით რეალობას – უფრო „ისტორიულ-იურიდიული“ მნიშვნელობისა უნდა იყოს, ვიდრე – „საქტიტოროსი“, მათ გამოსახულებაში ხომ მკაფიო აქცენტი ერთია – დინასტიის პირველი ათაბაგის ღამის მეფის სწორი პატივი. ჯაყელთა ამ პორტრეტს სამეფო ხელისუფლების დაკვეთად თუ განვიხილავთ, გასაგები გახდება, თუ რატომ არ არის ამ შემთხვევაში საინტერესო ტაძრის

კონკრეტული ამშენებლის ვინაობა და რატომ არის უფრო მნიშვნელოვანი მისი მფლობელობის კანონიერებისა და მემკვიდრეობითობის ჩვენება. თუ ეს ლოგიკა სწორია, მაშინ ზარზმასში გამოსახული პორტრეტული რიგი მთლად ჩვეული გაგებით საქტიტორო პორტრეტი კი არ გამოდის არამედ უფრო მეტად – ერთგვარი „უფლებრივი საბუთი“. ძალზე მომხიბლავი პორტრეტის ამ წაკითხვაში ის არის, რომ მისი ლოგიკა ბუნებრივად აგრძელებს და კარგად ებმის ბ-ნი ვ. ბერიძისეულ მსჯელობას ზარზმასში გამოსახული მეფე ბაგრატისა და მამა სერაპიონის იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ელა და სერაპიონ ხურციძედ იდენტიფიკაციის შესახებ, ასევე კარგად ესადაგება იგი დროის, XVI საუკუნის, კულტურულ-ისტორიულ კონტექსტს. მაშინდელ დამოკიდებულებას ისტორიული მემკვიდრეობითობისადმი – აქ კვლავ ბ-ნი ვ. ბერიძის მიერ ადრევე მოხმობილი გელათის მთავარი ტაძრის პორტრეტული რიგი უნდა გავიხსენოთ, რომელშიც დავით აღმაშენებლის ფიგურაა ჩართული და ამავე დამოკიდებულების მანვენებელი იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ისტორიულ პორტრეტთა ნიკიფორე სოლოყაშვილისმიერ გასრულებული გალერეაც, რომელიც, მართალია, ცოტა გვიანია (1643 წ.), მაგრამ ეპოქალურად იგივე მოვლენაა.

პორტრეტულ გამოსახულებათა ამ ერთიან კონტექსტში ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი ფოთიმიოქართლისკათალიკოსის გამოსახულებაც უფრო გასაგები ხდება. მცხეთის ტახტისადმი სამცხის ეკლესიური დაქვემდებარების ხაზგასმა ყველაზე უფრო მოსალოდნელი სწორედ XVI საუკუნის დასაწყისში უნდა იყოს. გავიხსენოთ, რომ ქართლისაგან მაწევრელის ეკლესიური განდგომის საკითხი, განსაკუთრებით, XV საუკუნის მიწურულს გამძაფრდა, ყვარყვარე დიდისა და მისი ვაჟის, მზეჭაბუკის ათაბაგობისას და, საბოლოოდ, XVI საუკუნის დასაწყისში მცხეთისადმი ხელახლა მორჩილების გამოცხადებით დამთავრდა.⁵²

აქ კიდევ ერთი საკითხი დგება – პორტრეტულ გამოსახულებათა 3/4-ში გამოსახვა, რაც ჩვენში შემორჩენილი მასალით, საკმაოდ უჩვეულოდ გამოიყურება გვიანი შუა საუკუნეებისათვის. ერთ სავარაუდო პასუხად აქ ეგებ ზარზმის დღესაარსებული ორიგინალური ფერწერის ქვეშ ქვედა ფენის უეჭველი არსებობა გამოდგეს, ცალკეული სცენებისა არ იყოს, საესებით მოსალოდნელია ჯაყელთა გამოსახულებებისთვისაც გამოყენებინათ ნიმუშად ძველი პორტრეტები და ახალი ჯგუფიც მათივე მიბადებით შეესრულებინათ (მით უფრო, თუ ბაგრატ III ტრადიციებს უფროსილდებოდა მის მიერ ახალდაპერობილ მხარეში). ამასთან, იმის გახსენებაც შეიძლება, რომ გვიანი ათონური მოხატულობებისათვის პორტრეტის არა-ფრონტალურ გამოსახვაში უჩვეულო არაფერია⁵³ და ისიც საინტერესოა, რომ ეს ტრადიცია, გარკვეულად, ჩვენშიაც აისახა: მაგალითად ნეკრესში გამოსახული ლევან კახთა მეფის ოჯახის პორტრეტიც გამოდგება, რომელიც მკაფიოდ სხვაობს თანადროულ ქართულ მოხატულობებში ფრონტალურად წარმოდგენილი ქტიტორებისგან და მოგვიანებით (1661-1683 წწ.) ბობნევეში გამოსახული იოსებ თბილელის მუხლმოდრეკილი ფიგურაც, რომელიც, ასევე უთუოდ, ათონურ ტრადიციას ეხმიანება.

52 ქ. შარაშიძე, სამხრეთ საქართველოს ისტორიის მასალები (XV-XVI სს), თბ., 1961, გვ. 85-97.

53 მაგ., ლავრის კათალიკონის XVI საუკუნის საქტიტორო პორტრეტები – იხ., G. Millet, დასახ. ნაშრ., გვ. 138-139.

იმის გათვალისწინებით, რომ ეკლესია მთლიანად თავიდან მოხატულ-საფიქრებელია, რომ ზარზმის ძველი მხატვრობა ძალიან დაზიანებული იყო. დაზიანების მიზეზებზე დღეს, ფაქტებისა და საბუთების სიმცირის გამო, ძნელია საუბარი. მხატვრობის თვითმიზნური გადაწერა შუა საუკუნეებში არ არის მაინცადამაინც ჩვეულებრივი მოვლენა და ისიც ცნობილია, რომ დაუზიანებელ ადგილებს ხშირად ხელუხლებლად ტოვებდნენ ხოლმე, როცა მიზნად არსებული მხატვრობის მოწესრიგება ჰქონდათ⁵⁴. ზარზმის შემთხვევაში, სლავცევის რესტავრაციამ გააძნელა იმის თქმა, იყო თუ არა აქ დარჩენილი პალეოლოგოსური მხატვრობის ნაწილები – თავისთავად არ არის გამორიცხული, რომ რესტავრატორს სწორედ პალეოლოგოსური ფრაგმენტები დახვედროდა ძალიან დაზიანებული და, ძირითადად, მათზე ემუშავა. თუმცა, ამ ეტაპზე დანამდვილებით რისამე თქმა ძნელია და მხოლოდ გარკვეული ეჭვის გამოთქმა თუ შეიძლება. ასე, მაგალითად, კათალიკოს ეფთიმეოსის შემოხსენებული გამოსახულების გარდა, გარკვეულ კითხვებს ერთმანეთის გვერდით მოთავსებული ლაზარეს აღდგინებისა და იერუსალიმს შესვლის კომპოზიციებიც ბადებს: მათგან პირველი, არსებითად ხელუხლებელი და აშკარად პოსტბიზანტიური ხასიათის გამოსახულებაა, მეორე კი – სლავცევისეული. იგი პირველისგან ფიგურათა ხასიათითაც და ფერადოვნებითაც ძალზე განსხვავებული და პალეოლოგოსურთან ბევრად ახლოს მდგომია – სლავცევის მუშაობის პრინციპის, ანუ, იმის გათვალისწინებით, რომ რესტავრატორი მხატვრობის დასრულებისას არსებულ მოსამზადებელ ნახატსა თუ ფერადოვან ლაქას მისდევდა, ეს შემთხვევა გარკვეული ეჭვის საბაბს იძლევა.

ამ ეტაპზე ძნელია იმის თქმაც, ერთიანი იყო თუ არა ზარზმაში პირველი ფენის მხატვრობა და რა ნაწილებს მოიცავდა იგი – საფარის მაგალითი საკმაოდ რთული სურათის დაშვების საბაბს იძლევა (თანაც, ამ ეტაპზე, ნაწილებად ხატვის მიზეზის დასახელება და ლოგიკური ახსნა იქაც ძნელია: ტექნოლოგიური პრობლემები? ფინანსური? თუ რამე სხვა?). ზარზმის თავდაპირველი მოხატულობის შესრულების ზუსტი დროის გარკვევაც საეჭვოა ოდესმე მოხერხდეს. თუმცა, ტაძრის დღევანდელი მხატვრობის დეტალურმა კვლევამ – პირველ რიგში, სცენათა იკონოგრაფიის დეტალურმა შესწავლამ – ეგებ ამ საკითხს მეტი ნათელი მოჰფინოს. ყოველ შემთხვევაში, იმის გამორკვევა კი იქნება, ალბათ, შესაძლებელი, თუ რამდენად აისახა ძველი მხატვრობა ზარზმის დღევანდელ პროგრამაში (აქაც ორი შესაძლებლობაა: იმ მაგალითების გახსენებაც შეიძლება სადაც ახალი მხატვრობა ძველს მისდევს და იმისაც, სადაც პროგრამა იცვლება).

და კიდევ ერთი რამ: ზარზმის მხატვრობის პირველი ფენის გათვალისწინებით, ხასხასა წითელ-ყვითელ-მწვანე ფერადოვნება სამცხური მოხატულობებისთვის აშკარად სახასიათო ნიშნად იკვეთება. ამგვარი ფერადოვნების იმპულსი კი, ალბათ, პალეოლოგოსთა ხელოვნებაშია

54 მაგ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ტაძრის დღევანდელი მხატვრობა XIV, XVI და XVII საუკუნეთა ნაწილებისგან შედგება; ნიკორწმინდაში XVIII საუკუნის რესტავრაციისას XVII საუკუნის დაუზიანებელი ნაწილები ხელუხლებლად დატოვეს. თუმცა, განსხვავებული მაგალითების მოტანაც შეიძლება: მაგ., მარტვილის წრდილოეთ მკლავში ჩიქვანებმა XVI საუკუნის მხატვრობა გადახატეს; გელათში, თან სწორედ იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ისა და მისი ძის გიორგი II-ის დროს, საკუროთხეველსა და წრდილოეთ კარიბჭეში ბაგრატ III-ისავე დაკვეთით ცოტა ხნით ადრე შესრულებული დაუზიანებელი მხატვრობა გადაწერეს.

საძიებელი (მაგალითად ნაბახტევის მოხატულობაც გამოდგება და წმ. მკუფე სტეფან დეჩანელის ხის კუბოს კვეთილობაც), მაგრამ, ეგებ, საფუძველი სხვაც, გარკვეულ მიზეზთა გამო ასე ჩამოყალიბებული ადგილობრივი გემოვნებაც იყოს. ყოველ შემთხვევაში, მეცნიერულ დასკვნებზე ყოველგვარი პრეტენზიის გარეშე, და ამ კონტექსტში შესაძლოა უადგილოდაც, ძნელია გაუძლო ცდუნებას, რომ სამცხეში თავმოყრილ „ფერად“ მოხატულობებზე საუბრისას, ჯაყელთა ასევე საკმაოდ „ფერადი“ არქიტექტურა და, მეტიც – შემოდგომის სამცხის უჩვეულო, წითელ-ყვითელ-მწვანე პეიზაჟი არ დაგიდგეს თვალწინ.

სამცხის მოხატულობათა ჯგუფიდან ზარზმის დღევანდელი მხატვრობის გამორიცხვით, ალბათ, არ უნდა იყოს გადაჭარბებული სამომავლო ფიქრის საგნად XIV საუკუნის სამცხის მხატვრობის საკითხის დაყენება. ამ მიმართულებით კვლევაში, ეგებ, ჩვენში პალეოლოგოსური მხატვრობისადმი დამოკიდებულებისა და მისი აღქმა-მიღების საკითხიც სხვა დეტალიზაციითა და ელფერით წარმოაჩინოს და გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. ხალხური მხატვრობის ძირების მოძიებაშიც დაგვეხმაროს – საფარა-ტულეს მოხატულობები ხომ „კლასიკური ხანის“, ვარძია-ტიმოთესუბნის ტრადიციის სიძლიერესთან ერთად, პალეოლოგოსური ხელოვნების საკმაოდ ძლიერ შემოსვლას, ერთგვარი „დაზგურობის“ ნიშნების გაჩენასა და „ხალხურობის“ ელემენტის ნელ-ნელა მომძლავრებას ცხადყოფს.

თავად ზარზმის მხატვრობის შესწავლა სამომავლოდ, უთუოდ, ბევრს დააზუსტებს ამ ურთულესი მოხატულობის შესახებ და პოსტბიზანტიური ხანის საწყისების ჩვენეულ ცოდნასაც ძალზე გაამდიდრებს. ხოლო თუ ოდესმე ზარზმაში გამოსახული ისტორიული პირების თაობაზე გამოჩნდა სადმე გინდაც მწირი დოკუმენტური მონაცემები, ეგებ მართლაც აეხადოს ფარდა ტაძრის საიდუმლოებებს.⁵⁵

55 ნარკვევი დასაბუჯდად იყო გადაცემული, როდესაც მერი უილკინსონის მემორიალური ფონდის დახმარებით, საშუალება მომეცა, ნ. კუპრაშვილთან ერთად, სამეცნიერო მივლინებით გაემგზავრებულიყავი საბერძნეთში. ბერძნულ მოხატულობათა ადგილზე გაცნობამ დაადასტურა, რომ ზარზმის მხატვრობაში გამჟღავნებული სტილური ტენდენციები XV-XVI საუკუნეთა ნიმუშები ეხმიანება (მაგ. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის XV საუკუნის მოხატულობა კასტორიაში, ბერ ანთიმოსის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის 1565 წლის მხატვრობა კერიაში, მეტეორას წმ. ნიკოლოზის ანაპაფსწას მონასტრის 1527 წლის მოხატულობა და სხვა). დადასტურდა ბათქაშის ჩამოსწორება-ჩამოფხევის ტექნიკური ხერხის ბერძნული წარმომავლობის ვარაუდიც, აღსანიშნავია ისიც, რომ ბერძნულ მასალაში გვქვს მოხატულობის, როგორც მხატვრული მოვლენის, სამომავლო ინტერპრეტაციისთვისაც მოიპოვება საგულისხმო ორიენტირები.

Mzia Janjalia

To the Date of Zarzma Murals

Murals of the Dormition church, katholikon of the Zarzma monastery (historic Samtskhe, southern Georgia) are quite well known, however, questions connected with their history still need thorough study.

After the restoration of the murals undertaken in 1901-1905 (painter A. Slavtsev), it was seemingly ascertained that the murals, marked with the traits of the Paleologan style and containing portraits of the Jakeli family members (rulers of the province in the 14th c.), were to be dated to the 14th c. On the other hand, since the painting was considerably renovated in the early 20th c., and it was quite difficult to differentiate new additions, repainting and untouched old parts of the mural decoration, none of the scholars had undertaken special study of this painting.

Of crucial significance is the monograph by V. Beridze – *Architecture of Samtskhe* (1955), in which, apart from the architecture of Zarzma monastery, its murals are also discussed. Besides, widely recognised chronological sequence of the mural decorations in Samtskhe is, up to now, based on the dates provided in this fundamental study, namely: Sapara (1310s-1345) – Zarzma – Chule (1381), although, certain problems arise, due to essential differences discernible in this ensembles. Chronology of the murals opening and closing this sequence is quite acceptable (although, still a lot is left to be figured out in Sapara murals and Chule painting might even be of slightly earlier date). As for Zarzma murals, their date is, mainly, determined based on the similar composition of the donor portraits.

However, Sargis I, unlike other cases, is not represented as a monk; his descendants – Beka and Sargis II – are represented as persons of the same age, while in other murals, they are different-aged and none of the donors is depicted with the church in their hands. One more thing: Zarzma donor portraits contain images of other historic persons as well – a Kurtsik, a Arabai, two unknown persons, Giorgi Chorchaneli, King of Kings Bagrat, handing a sygelion and an epigonation to “Father Serapion” and Euthymius, Catholicos of Kartli.

V. Beridze had ascribed the Jakelis portraits between 1280-1308, which, together with the similarity of the Mariological scenes to the analogous images on the Ubisi triptych, had placed Zarzma murals among the early 14th c. monuments. However, based on some iconographic motifs, L. Evseeva had moved their date to 1370s. At the same time, no attention was paid to the observation of V. Beridze that King of Kings Bagrat and Serapion might had been historic persons active in the 16th c. – king of Imereti Bagrat III and Matskvereli (Archbishop of Atskuri) Serapion (Khurtsidze) (respectively, the portraits are dateable to 1535-1545). In this connection, he had also remarked that impression of homogeneity of the mural decoration was preconditioned not only by its restoration in early 20th c., but also some earlier “retouche”, which should have taken place namely in the 16th c.

Preliminary study carried out in 2005-2006 (as a preparatory stage of the painting conservation) had confirmed righteousness of this observation – close examination of the murals from the scaffolding revealed that this was rather a Post-Byzantine painting, executed using Paleologan models; following this major finding, samples were taken, murals were photographed with the ultraviolet light, and archival photos taken before the restoration by A. Slavtsev were obtained from St. Petersburg. Comparative analysis of the entire obtained data showed that, apart from the early 20th c. restoration, in total 50% of the murals were repainted (lower register, dome and drum, apse conch and the vault of the chancel bay, walls and, in some cases, vaults of the corner bays), keeping to the old compositions and contours; painting in the upper part of the walls was left untouched during repainting. At the same time, it became clear that the old painting contained two different layers – plaster with the painting layer was revealed under the existing murals; colours

found on these fragments – bright red, yellow, green – show affinity to the colour gamut of Sapara and Chule murals.

Comparison of the major painting layer of Zarzma murals with the samples of Paleologan painting, shows the same differences, which are usually noted between the Paleologan mural decorations and Post-Byzantine murals influenced by them – adoption of the iconography and modes of execution, bleakness of the general colouristic arrangement, changed character of the design and silhouette, difference of proportions, general eclecticism of the painting.



სურ. 1. საფარა. მთავარანგელოზი მიქელი



სურ. 2. ჭულე. განკითხვის დღე. დეტალი



სურ. 3. ზარზმა. ღაზარეს აღდგინების
გამოსახულება სლავცევის რესტავრაციამდე



სურ. 4. ზარზმა. ღაზარეს აღდგინების
გამოსახულება დღეს



სურ 5. ზარზმა. კათალიკოს ევთიმოსის გამოსახულება სლავცევის რესტავრაციამდე



სურ. 6. ზარზმა. კათალიკოს ევთიმოსის გამოსახულება დღეს



სურ. 7. ბათქაშის ორეი ფენა ჩრდილოეთ მკლავში



სურ. 8. ზარზმა. მღვდელთმთავართაგან კურთხევა



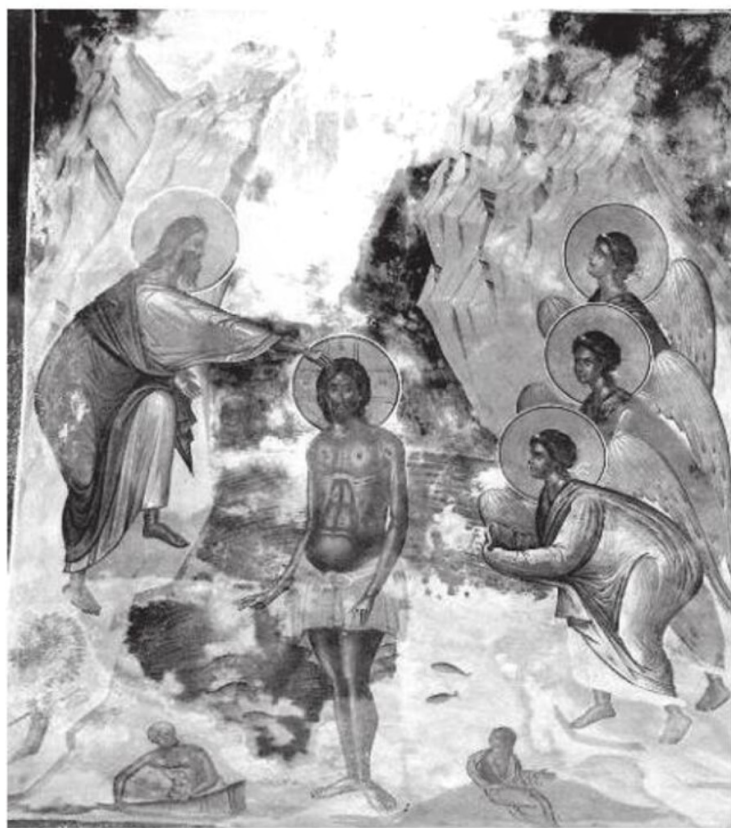
სურ. 9. დირბი. მღვდელთმთავართაგან კურთხევა



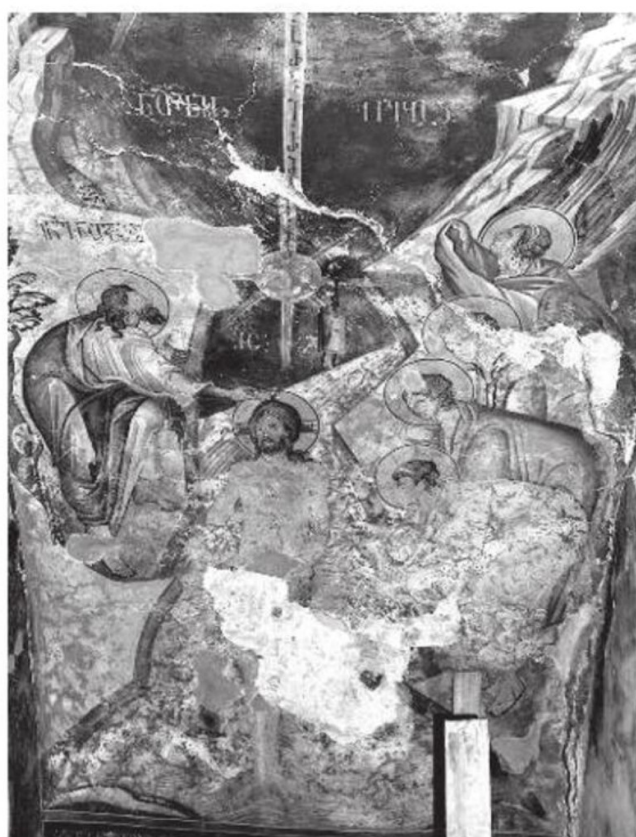
სურ. 10. ზარზმა. შეწირვა
შესაწირავისა. დეტალი



სურ. 11. უბისას ხატი. შეწირვა
შესაწირავისა. დეტალი



სურ. 12. გელათი. წმ. გიორგის ეკლესია.
ნათლისდება



სურ. 13. უბისა. წმ. გიორგის
ეკლესია. ნათლისდება



სურ. 14. ზარზმა. ტაძრად მიყვანება. დეტალი

სურ. 15. ზარზმა. მღვდელთმთავართაგან კურთხევა. დეტალი



სურ. 16. იუდას ამბორი

სოფელ ავნევის ეკლესია

სოფელი ავნევი, რომელიც ფრონის წყლისპირზეა გაშენებული¹, რამდენიმე ეკლესიას ითვლიდა², რომელთაგან ყველაზე უკეთ დმრთისმშობლის სახელობისაა შემორჩენილი³. ეს საკმაოდ პატარა, დაბალი გუმბათით დაგვირგვინებული ტაძარი, გზის პირას დგას, მის გარშემო კი პატარა სასაფლაოა გაშლილი (სურ.1). 1924 წლისათვის ავნევის ეკლესიას ციხე-გალავანი ჰქონია, რომლის კვალი უკვე დიდი ხანია აღარ არსებობს.⁴

საკვირველია, მაგრამ ეკლესიის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობები თითქმის არ მოიპოვება, იგი არც უძრავ ძეგლთა ნუსხაშია შეტანილი და არც უკანასკნელ ხანს გამოცემულ შიდა ქართლის არქიტექტურულ გზამკვლევებში; ავნევის ეკლესიის არსებობა მხოლოდ გასული საუკუნის 40-იანი წლების სამხედრო რუკაზეა აღნიშნული; ამის გარდა შეგვიძლია ვნახოთ ვ.გოგოლაძის წიგნი

1 სოფელი ადრე ზნაურის რაიონში შედიოდა, ახლა კი ქარელის საადმინისტრაციო ცენტრს ექვემდებარება. ძველად ის დიდი სამოსახლო ყოფილა – 1715 წლის რეისის სამწესოს დავთრის მიხედვით აქ ოცდათხუთმეტი კომლი ცხოვრობდა (ეთაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წ. 1, 1907, გვ. 136-137). მისი ისტორიიდან საყურადღებოა 1759 წელს ცნობილი დაღესტნელი ბელადის კოხტას სარდლის ჩონჩილ-მუსას მიერ სოფლის დაკავება – აქაურობა მას, თუმცა, მალევე დაუბრუნებია, როგორც კი, საომრად სამი ქართველი მეფის – თეიმურაზ II-ის, ერეკლე II-ის და სოლომონ I-ის შეერთებული ლაშქარი მოსდგომა (ომან ხერხეულიძე, ცხოვრება ერეკლე მეფისა, ქართლის ცხოვრება, ნაწ. 2 დავით ნუბინაშვილის გამ., ს.-პეტერბურგი, 1854, გვ. 489).

2 სოფელ ავნევის სხვა ეკლესიებია: წმინდა გიორგის სახელობისა, „ივანე მახარობელი“, რომელიც მდინარის პირასაა ციხის გვერდით, „კერპის საყდარი“, სადაც ღოცულობდნენ ბოროტი სულების წინააღმდეგ; ადგილობრივი მოსახლეობის ცნობით, სოფელში არის წმ. შიოს ნაეკლესიარი, რომლის ადგილმდებარეობისთვისაც უკანასკნელ წლებში დიდის წაღვებით მოუგნიათ; გათხრების შედეგად აქ ბაზილიკური ეკლესიის გეგმა აღმოჩნდა, რომლის საფუძველზეც სოფელი საპატრიარქოს დახმარებით წმ. შიოს სახელობის ეკლესიის აგებას გეგმავს. ზემოაღნიშნულ გზამკვლევში კიდევ ორ ეკლესიაზეა საუბარი. ესენია ავნევის ადგილ „გორა“-ს გვიანი შუა საუკუნეების ნაეკლესიარი და სოფლის მიდამოებში ყვავის საყდარი, ასევე გვიანი შუა საუკუნეების ნაეკლესიარი. (კირა დადიანიძე (რედაქტორი), შიდა ქართლი: ზნაურის (ყორნისის) რაიონის არქიტექტურული მემკვიდრეობა, ტ. II, თბ., 2004, გვ. 7-9;

3 მაღლობით მინდა მოვიხსენიო ნიქოზისა და ცხინვალის მთავარეპისკოპოსი მეუფე ისაია, ვისი უშუალო მეგზურობითაც შესაძლებელი გახდა ავნევის ეკლესიის შესწავლა.

4 ცნობას გვაწვდის ი. მეგრელიძე წიგნში სიძველეები ღიახეის ხეობაში, ტ. 2, თბ., 1997, სადაც უთითებს შემდეგ გამოცემას: სიძველეთა დაცვის ბიულეტენი, 1925 წ. №2, გვ. 25. ამ მხარეში, წინანდელ ყორნისის ხეობაში სხვა ციხეებიც ყოფილა. ეს მხარე სტრატეგიული მნიშვნელობისა იყო, რადგან აქედან ორი სხვადასხვა გზა პირდაპირ იმერეთში გადადიოდა, რის გამოც იგი სათანადოდ იყო დაცული. აქ იყო განლაგებული ყორნისისა და წორბისის კოშკები, ნულის ციხე და ა.შ. (პ. ჯაქარაია, ქართულ ციხესიმაგრეთა ისტორია, თბ., 2002, გვ. 368-375). იქნებ არც ის იყოს უგულვებელსაყოფი, რომ ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით აქვე, სოფ. ერკნეთში (ახლა ერდნეთი თუ არკინეთი) ათონის მთიდან მოსული ბერძენი მონაზვნები მოღვაწეობდნენ (ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 375). ამ სოფელში მართლაც არის ეკლესიის ნანგრევები (შიდა ქართლი – გვ. 11-12).

„სოფელი აენევი,“ სადაც სოფლის ეკლესიის შესახებ ძალზე ზოგადად არის საუბარი და იმეგრელიძის წიგნი „სიძველეები ღიახვის ხეობაში“, რომელშიც ეკლესიისა და მის გვერდით დადებული საფლავის ქვის წარწერის აღწერას პატარა თავი ეთმობა. უკანასკნელ წიგნში აენევის ორი ფოტოც არის გამოქვეყნებული – ეკლესიის დასავლეთი ფასადის ნაწილი შელესვამდე და დასავლეთისავე სარკმელი რელიეფური თავსართით⁵. უკანასკნელ ხანს აენევის რელიეფები დირბის რელიეფებთან კავშირში განიხილული აქვს გიორგი გაგოშიძეს⁶.

ეკლესია მარტივი ტრიკონქის ტიპისაა. ტაძრის გარეთა ზომებია 9.20X10.65. ტაძარი რუხი მოყვითალო და ღვინისფერი ქვითაა ნაშენი, გუმბათი, კი, რომელიც აგურისაა, დღეს მთლიანად შელესილ-შეთეთრებულია (ნახ.1).

ინტერიერს სამი აფსიდი და შედარებით დაგრძელებული დასავლეთი სწორკუთხა მკლავი ქმნის. აფსიდები ფართოა, მათი სიგანე სიღრმესაც კი აღემატება, ასე რომ აფსიდური მკლავების მოხაზულობა სრულ ნახევარწრეს არ შეადგენს. სწორკუთხა და აფსიდური მკლავები ერთმანეთთან ისეა დაწყობილი, რომ მათ შორის „მართი“ კუთხე იქმნება; რადგან კედლები დაბრეცილია, კუთხეთა ზომები და ფორმები სხვადასხვა დონეებზე ცვალებადია. სივრცე ერთიანია, არც პილასტრებითაა დაყოფილი და არც დამატებითი თაღებით. გლუვია და სადა კედლების, საკურთხეველის აფსიდში ორი მომრგვალებულთაღიანი მცირე ზომის ნიშაა, რომელთაგან ჩრდილოეთისა სამკვეთლოს ფუნქციას ასრულებს.

მკლავების კუთხეებში იატაკის დონიდან დაახლოებით 3-4 მ-ის სიმაღლეზე, კონქებისა და თაღების მრუდის ძირში, სადა ორსაფეხურიანი კარნიზებია გამოყვანილი. გუმბათქვეშა კვადრატიდან წრეზე გადამსვლელი აფრები ზემოაღნიშნულ კარნიზებამდეც არ ჩამოდის – ისინი კედლის სქელ ფენასავით არის გადმოკიდებული და ამდაგვარად ავიწროვებს გუმბათის ყელს. მათი კიდეები სხვადასხვა დონეზე მდებარეობს და ფორმებიც უსწორმასწოროა. აქ არც სარტყელი არსებობს, რომელიც გუმბათის ყელს დამჭერი კონსტრუქციისგან გამოიჯნავდა და ამიტომაც გუმბათის სფერო ჯერ მოკლე ყელად გადაიზრდება, შემდეგ კი მკლავებს შორის „ჩამოედინება“.

დაბალი და მრგვალი გუმბათის ყელში სარკმლის ოთხი დიობია. უცნაურია ამ სარკმლების ადგილმდებარეობაც – ისინი მკლავების შესაბამისად კი არ არის ორიენტირებული, არამედ პირდაპირ აფრებს ზემოთაა ჩაჭრილი.

დასავლეთი მკლავი ცილინდრული კამარითაა გადახურული და დასავლეთ კიდეში ვიწრო თაღით არის გამაგრებული (სურ.5). ყველა კონქი და თაღი (იქნება ეს აფსიდის წინა, დასავლეთი მკლავის თუ კარის

5 ვ.გოგოლაძე, სოფელი აენევი, ცხინვალი, 1968, გვ. 11-12; ფრიად მოკლე ცნობებს გეოძლევის ენციკლოპედია საქართველო სტატიებში „აენევი“, გვ. 65, სადაც არასწორად არის დახასიათებული ეკლესიის ტიპი და მისი აგებულება. სამწუხაროდ, არ არის მოთითებული სტატიის წყნთვის საინტერესო ნაწილის ავტორიც.

6 ი.მეგრელიძე, სიძველეები ღიახვის ხეობაში, ტ2, თბ. 1997, გვ. 6-7, სურ. 44, 46.

7 იქვე, სურ. 44 და 46.

8 გ.გაგოშიძე, ნ.ჩიხლაძე, დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი: ხუროთმოძღვრება, წარწერები, რელიეფები, მხატვრობა, თბ. 2006, გვ.25-26, 69, ნახ. 53.

თაღოვანი დაბოლოება) ნახევარწრიული მოხაზულობისაა, მაჭრამ მათი ფორმები მეტწილად უსწორმასწოროდ არის გამოყვანილი. ამ შთაბეჭდილებას ერთიორად ამძაფრებს კედლებისა და დეტალების (კარნიზები, თაღები) ცუდი ნაღესობა.

ინტერიერს გუმბათის ოთხი სარკმლის გარდა, კიდევ სამი სარკმელი ანათებს – თითო-თითო აღმოსავლეთით, სამხრეთითა და დასავლეთით; კარი ორია, ორივე დასავლეთ მკლავში – ერთი დასავლეთ კედელში და ერთიც სამხრეთი მკლავის კიდეში, ასეა თითქმის ყველა ქართულ ტრიკონქში, ეკლესიას მთავარი მისასვლელი მხარე ჩრდილო-დასავლეთიდან აქვს, დასავლეთიდანაა მისი მთავარი შესასვლელი კარიც, რომელიც სამხრეთით გაჭრილზე ოდნავ დიდია და მაღალიც. საკურთხეველში ძველი ხის იატაკია დარჩენილი, სხვაგან კი ახლადდასხმული ცემენტია; სოფლა და ამბიონის ქვა ახლა მხოლოდ ნახევარი საფეხურით არის ამადლებული.

გუმბათი ყელითურთ, აფრები და აფსიდის კონქი დღეისათვის ცისფრადაა შეღებილი და წვრილი ოქროსფერი ვარკვლავებით მოხატული (ხურ.4).

ინტერიერის ჯვარგუმბათოვნება პირდაპირ აისახება გარე მასებში, თუმცა კი სამაფსიდიანობა აქ მთლიანად შენიღბულია – ოთხივე მკლავი სწორკუთხედში იწერება (ხურ.1-3).

ფასადები კარგად გათლილი ქვითაა მოპირკეთებული (ხურ.12). ქვის ზომები სხვადასხვაგვარია, არის მცირე, საშუალო ზომის და დიდი ლოდები, რომელთა სიგრძე 1 მ-საც კი აღწევს. დღეს კედლების ზედაპირი მთლიანად მოსწორებულია, ხოლო, თუ სადმე საპირე ქვა არ არის, ის ადგილები გადალესილია. პერანგის სისქეზე წარმოდგენას მხოლოდ ძველ ფოტოზე აღბეჭდილი ერთი ამოვარდნილი საპირე ქვის ბუდე მეტყველებს – პერანგის ფილები საკმაოდ თხელი ყოფილა. კედლის (სისქე – 80 სმ) მასის მეტი ნაწილი დუღაბის გულია. ქვები ისეა დალაგებული, რომ ერთი სწორი რიგიც კი არ იქმნება. ქვათა უმრავლესობა პორიზონტალურად დევს, თუმცა ზოგიერთი ვერტიკალურადაც არის აღმართული.

გუმბათს საკმაოდ დაბალი ყელი და კონუსური ფორმის თანამედროვე საბურველი აქვს. იმის გამო, რომ გუმბათის ყელიცა და მისი დამჭერი კონსტრუქციებიც ახლა მთლიანად გალესილია, შეუძლებელია დღეს რაიმეს დაბეჯითებით გამორკვევა, მხოლოდ ეკლესიის შებათქაშებამდე, გასული საუკუნის 80-იანი წლებში გადაღებული ფოტო (ხურ.2) გვაძლევს გარკვეულ ინფორმაციას გუმბათის ტექნიკური შესრულების შესახებ: გუმბათქვეშა კონსტრუქცია თურმე ქვითაა ამოყვანილი, გუმბათის ყელი კი აგურით. გაირჩევა ორნაირი ფორმის და ე.ი. ორი სხვადასხვა პერიოდის აგური. ქვედა აგური თხელია და სწორ რიგებად ეწყობა, ამ წყობითაა ამოყვანილი გუმბათის ყელი სარკმლების ნათვლით და დაახლოებით შვიდი რიგი მის ზემოთ. შემდეგ მოჩანს სამშენებლო ნაკერი და იცვლება აგურის ზომა და ფორმა. აგური უფრო სქელია და მოკლე (ამ აგურით დაახლოებით 12 რიგი ინდა იყოს დაწყობილი). სხვადასხვა დონეზე სხვადასხვა სახის სამშენებლო მასალის გამოყენება ცხადყოფს, რომ გუმბათის გარკვეული შეკეთებები ჩატარებულა, რაც ძირითადად გუმბათის სფეროს დონის აღდგენას გულისხმობს. თუმცა, საფიქრებელია, რომ აღდგენის დროს შენარჩუნებულია როგორც მისი

ზოგადი მოხაზულობა, ისე აგებულია თავისებურება.

ფასადები რელიეფებითა და სხვადასხვა დეკორატიული სართავებითაა შემკული. რელიეფები ორ ჯგუფად განიყოფა – ფიგურულ (სურ. 6-7) და გეომეტრიულ-სახიანად (სურ. 8-16). თავდაპირველად განვიხილავთ ოთხივე ფასადს და აღვწერთ მათზე მოთავსებულ რელიეფებს, რომელთა ნაწილი ამჟამად არ დევს თავის თავდაპირველ ადგილას, ხოლო შემდგომ შევეცდებით ამ ნაგებობისთვის მათი კუთვნილებაც გავარკვიოთ.

მთავარი აქ დასავლეთი და სამხრეთი ფასადებია (სურ. 1-3). მათი ხაზგასმა აენევის ეკლესიის ავტორმა ამგვარი „მხატვრული“ მეთოდით სცადა: გაავლო პორიზონტალური კოზმიდი და ეს გარე კედლები შუა წელზე გადასერა. ორი თანაბარი მოხაზულობის შეწვეილებული ლილვი კედლის ზედაპირიდან ეველა სხვა დეტალზე ბევრად შესამჩნევადაა ამობურცული. კოზმიდი დასავლეთისა და სამხრეთი კარის თავზე გადის, დასავლეთი სარკმელი პირდაპირ მასზეა „დამჯდარი“, სამხრეთი მკლავის პირზე კი სარკმელი მას ჭრის. დანარჩენ კედლებზე ეს სარტყელი უბრალოდ შუა გზაზე წედება. უთუოდ იმ მიზეზით, რომ ისინი აღარ წარმოადგენს „ღირებულ“ ფასადს (სურ. 1, 3).

ეკლესიას პორტიკები ან პორტალები არ ჰქონია, მხოლოდ თხელი, ფორმით მეტად უხუსური ორმაგი ლილვი მოხაზავს კარის წირთხლებსა და მის თაღთან დაგვირგვინებას. ეს ლილვები არაფერს ეყრდნობა, განზე გადის და „დაუმთავრებლად“ წედება (სურ. 15). დასავლეთ კარს ტიმპანის ქვა ედგმის, რომელზედაც სადა ჯვარია გამოქანდაკებული (სურ. 14), ახლა თეთრი საღებავით დაფერილი.

დასავლეთი ფასადის კიდეები ზედა ნაწილში ორი ერთმანეთის მსგავსი ხვეული ნახაზით აღინიშნება (სურ. 12). „ლილვები“ თითო ხვეულს აკეთებს, კარის ლილვების მსგავსად, ძირისა და დაბოლოების გარეშე. მსგავსი ხვეულები ამკობს სამცხის ბიეთის ეკლესიის გუმბათის ეელსაც. კვეთა ორივეგან იმდენად დაბალია და გლუვი, რომ თვალისათვის ისინი თითქმის შეუმჩნეველი რჩება⁹. სამხრეთ-დასავლეთი კედლის კუთხეს მომრგვალებული ლილვისმაგვარი წიბო აქვს გამოყვანილი. ისიც მხოლოდ პორიზონტალური კარნიზის ქვევითაა, ზემოთა არეში კი, რომელიც თვალისათვის უხილავია, კუთხე დამუშავებული აღარაა. ეს მოტივი, მხოლოდ კუთხის მთელს სიგრძეზე, ადრე შუა საუკუნეებიდან მოდის (მაგ., მეზობლად მდებარე ნიქოზის X საუკუნის მთავარნგელაშის ეკლესიის კუთხეებსაც ამკობს)¹⁰ და გვიან შუა საუკუნეებში XVII-XVIII საუკუნეების ქვის ეკლესიებისათვის არის ნიშანდობლივი (ტბისი, ერედვი, ტანძია, ანანურის ღმრთისმშობელი¹¹).

თხელი და სუსტი სარტყლები შემოვლებულია სარკმელთა გარშემოც (სურ. 13). შედარებით „მდიდრულადაა“ გაფორმებული მთავარი – დასავლეთი ფასადის სარკმელი (სურ. 6), რომელსაც ამჟამად ნათლისღების სცენის მომცველი რელიეფური ქვა აგვირგვინებს. კომპოზიცია ერთ

9 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII-XVI სს., თბ., 1955, გვ. 161, ტაბ. 77. ბიეთში ამ ელემენტების ვახტანგ ბერიძისეული დახასიოება ზუსტად ეხმიანება ანევისასაც: „არაფერზე დამოკიდებული არ არის და არც თვითონ განსაზღვრავს რასმე.“

10 ნ. გენგიური, კუპელპალე, თბ., 2005, გვ. 47.

11 ვ. ბერიძე, XVI-XVIII სს-ის ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, გვ. 76-91, 58-59.

მთლიან, არათანაბარი ფორმის ქვაზე გამოკვეთილი. ქვის ზედა ნაწილზე როგორც ჩანს, მოტეხილია, რადგან რელიეფის გარშემომწერი ჩარჩო აქ აღარ იკვრის. ეს ფილა რომ სარკმლის ზედანი იყო, ამას ფილის წრიულად „შეკბენილი“ ძირიც მოწმობს, მაგრამ იგი რომ ამ ადგილს ხელოვნურად მოარგეს, ამას რელიეფის განზრახ წაჭრილი ზედა ნაწილი და ქვის წყობაც ადასტურებს. კომპოზიცია სარკმლის თაღოვან არეს აქეთ-იქით არის განაწილებული. აქ სამი მთავარი ფიგურაა, იესო ქრისტე, წმ.იოანე ნათლისმცემელი და ანგელოზი, ოთხი თევზი, მტრედის სახით გამოსახული სულიწმინდა და თევზის პირთან ოთხკუთხა მოხაზულობის რაღაც საგანი. სამივე ფიგურა შარავანდმოსილია. მარცხენა ნაწილში წარმოდგენილია ყველაზე დიდი და მთელს სარელიეფო სიბრტყეზე გაბატონებული წმ. იოანე ნათლისმცემელი, რომელიც ოდნავ დახრილად არის გამოსახული და ხელის მოძრაობით იჭრება კომპოზიციის მარჯვენა ნახევარში. ნათლისმცემელს სადა კაბა აცვია, არ ჩანს მისი სამოსის ატრიბუტი – აქლემის ბეწვი. მას საკმაოდ გრძელი ხელები აქვს, ცალი მუცელზე უდევს, მეორეთი კი ქრისტეს წყალს აკურებს.

ნათლისმცემლის დინამიკური ფიგურისაგან განსხვავებით, შუაში წარმოდგენილი იესოს ფიგურა სტატიკურია და უხუხური, მისი კიდურები მოკლე და უფორმო. შიშველ იესოს ორივე ხელი წინ აქვს დაშვებული, ის მხოლოდ ოდნავაა გადახრილი ნათლისმცემლისაკენ. გადმოცემის ამგვარი ხერხით რელიეფის ოსტატმა იესოს მორჩილებისა და ნათლობისას მიღებული განწყობის გადმოცემა შესძლო. მის მარჯვნივ გამოსახული ფიგურა ანგელოზისა იესოზე უფრო მოზრდილია, მას თითქოს ორმაგი მოსასხამი მოსავს, რაც, ამავე დროს, შეიძლება უკან მოქცეული ფრთების გამოსახულებაც იყოს. ცენტრისკენ მიმართულ ანგელოზს ხელში პატარა სურა უჭირავს. სამივეს ოდნავ ოვალური ფორმის პირისახე აქვს. რელიეფი ბრტყელია და მოუქნელად დამუშავებული. ფიგურები ერთმანეთთან, თუმც, ხელების მონაცვლეობით არიან განლაგებულნი, ამის მიუხედავად, მოცულობა არ არის გამოვლენილი.

ავნევის პირველი ნახვისას, ფიგურული რელიეფები ამ ტაძრის თანადროულად ჩაუთვალე, რაც საეჭვოდ ეჩვენა გიორგი გაგოშიძეს. მოგვიანებით მან ავნევის ეს რელიეფები დირბის ეკლესიის რელიეფებთან კავშირში განიხილა. მკვლევარი თვლის, რომ ეს „ბრტყელი“ რელიეფები შიდა ქართლის X საუკუნის რიგი ძეგლების ტიპიური სტილის ნიშნებს შეიცავს¹² და, ამდენად, რელიეფებს ადრე შუა საუკუნეების კუთვნილებად მიიხნეს. იგი პარალელს ავლებს დირბის დათარიღებულ რელიეფსა და ავნევის საქტიტორო რელიეფზე წარმოდგენილ სიცოცხის ხის გამოსახულებას შორის. თამარ ხუნდაძეც მიიხნევს, რომ ასეთი ფორმა და მონარჩობა ქვის ფილისა მხოლოდ IX ან, შესაძლოა, X საუკუნისთვისაც იყოს დამახასიათებელი.

დასავლეთ ფასადზე რელიეფის ქვეშ სარკმელს ასევე ძალისძლავდ აქვს მორგებული საპირე ქვებიც; მისი მარჯვენა და მარცხენა მონაკვეთები სიმეტრიული არ არის – იგი გადაწყობილი ჩანს. სამი ფილისაგან აწყობილი ორმაგი ჩარჩოს შიგნით სარკმელს ორსავე მხარეს გეომეტრიული ორნამენტი მიუყვება. ნუქურთმა ბრტყელია, მისი ხეული

12 გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, დირბის ღმრთისშობლის მიძინების ... გვ. 26.

ნახატი მხოლოდ სუხტი ნაკაწრით მოიხაზება. საპირე მუქი ფერის მოწითალო-მოყავისფრო ქვაზეა გამოკვეთილი და საერთო მონაცრისფრო-მოყვითალო ფონზე მკვეთრად გამოირჩევა.

დასავლეთ ფასადზე ხსენებული კომპოზიციის ზემოთ კიდევ ერთი რელიეფური ფილაა ჩასმული (სურ.8). რელიეფზე გოლგოთის ჯვარია გამოსახული, ზემოდან თაღშემოვლებული და უცნაური აგებულების ნახატიში ჩაწერილი. ეს რელიეფი სამკუთხა ფილაზეა გამოსახული – როგორც ჩანს, ის ფრონტონის ძირში უნდა მჯდარიყო. რელიეფი უხეშია, კვეთის ოსტატობა დაბალი, ფორმა სარკმელთა და კარის ღიობთა ჩარჩოების მსგავსია. დასავლეთი ფასადის ზედა კიდევ, ფრონტონის ქვეშ, ჩადგმულია კიდევ ერთი წაწვეტებულითაიანი ფილა, რომელზედაც სადა ჯვარია გამოკვეთილი (სურ.9). მისი ნახაზი მარტივია და ტიმპანის ქვის ჯვარს ჩამოგავს. ასე რომ, დასავლეთ ფასადზე, ერთმანეთის თავზე ჯვრის სამი გამოსახულებაა.

ეკლესიას კიდევ რამდენიმე რელიეფური ქვა ამკობს. სამხრეთი მკლავის დასავლეთ კედელში მეორე ფიგურული კომპოზიციია ჩასმული (სურ.7). ფილა ოთხკუთხა ფორმისაა (60X70სმ.); ნათლისღებისაგან განსხვავებით, ეს რელიეფური ფილა ისეა საფასადო წყობას მორგებული, რომ სავსებით ორგანულად გამოიყურება. რელიეფზე, როგორც ჩანს, ეკლესიის ქტიტორი ან მისი მაშენებელია გამოსახული. მამაკაცს ცალ ხელში პატარა ჯვარი უკავია, მეორე წელთან დოინჯშემოყრილივით უდევს. რელიეფის შუაში ტოლმკლავა ჯვარია გამოსახული, რომლის ქვედა ძირზეც აყვავებული ტოტი გამოდის. ტოტს ეურძნის მტევნები და ფოთოლი „ასხია“. რელიეფის კვეთა პრიმიტიულია, ნახატი დაუხვეწავი. ნათლისღების კომპოზიციაში მაცხოვარს, წმ. იოანე ნათლიმცემელსა და ანგელოზს სახის ნაკვთები პირობითად აქვთ მონიშნული და, ამდენად, სამივე ერთნაირი განეყნებული გამომეტყველებით ხასიათდება. ისინი მკვეთრად განსხვავდებიან მეორე რელიეფის მამაკაცისგან, რაც მხოლოდ ერთი დეტაილის – პირის აღმნიშვნელი შტრიხის დამატებით მიიღება. საფიქრებელია, რომ ოსტატმა აქ კონკრეტული მამაკაცის სახასიათო ნიშნები გამოჰკვეთა და, ამ გზით, დამკვეთის „პორტრეტული“ გამოსახულება მოგვცა.

ნათლისღების აქ წარმოდგენილ სცენასთან შედარებით რთული, დინამიკური და ექსპრესიული ხასიათის მიუხედავად, ჩანს, რომ ორივე კომპოზიცია ერთი საერთო მხატვრული მანერითაა შესრულებული: რელიეფი ორივეგან ბრტყელია, შესრულების დონე ხელოსნური, წვრილი კიდურებით, პატარა ფეხებითა და ხელის მტევნებით წარმოდგენილი ფიგურებიც ორივეგან ერთგვაროვნად გადმოცემული.

როგორც აღვნიშნეთ, გ. გაგოშიძემ საქტიტორო რელიეფი შიდა ქართლის X საუკუნით დათარიღებულ ღირბის რელიეფთან კავშირში განიხილა და აღნიშნა, რომ „ღირბის სარკმლის რელიეფზე გამოსახული უცნაური მცენარე, მსხმოიარე ღერო, დისევის გარდა, ფრონის ხეობის

სოფ. აენევის ეკლესიის სამხრეთ შესასვლელთან საქტიტო-კომპოზიციაშია ჩართული. ნათელია, რომ აქ „განედლებული ჯვარი“, „ძელი ცხოველია“ გამოსახული... იკონოგრაფიულ მსგავსებას ამ რელიეფსა და ღირბის გამოსახულებებს შორის რელიეფის კვეთის მსგავსებაც ემატება.”¹³

მიუხედავად იმისა, რომ თავდაპირველად რელიეფები ეკლესიის აშენების დროისად მენვენებოდა, გ.გაგოშიძის პუბლიკაციის შემდეგ თვალნათლივად გამოიკვეთა აენევის რელიეფების მსგავსება იმავე ფრონეს ხეობისა და, საერთოდ, შიდა ქართლის ხალხური ხელოვნების ნიმუშებს შორის. აქვე დავუმატებ, რომ სიცოცხლის ხის მსგავს იდეუსტრირებას ვხვდებით დმენისისა და არბოს X საუკუნის ეკლესიების აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფებზე,¹⁴ ხოლო გამოკვეთილი სიბრტყეობრივობით, კვეთის მანერითა და ხასიათით რელიეფები საერთოს კპოვებს ნადარბაზევის, კვაისა ჯვარის, სოხთასა და კეხვის რელიეფებთან, უსანეთის სტელასთან¹⁵.

ვ. გოგოლაძე წერს, რომ საქტიტო რელიეფი ჩაშენებულია ეკლესიის შეკეთების დროს, რაც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ვ. მარანელისა და დ. ჭილაძის თაოსნობით განხორციელებულა.¹⁶ როგორც უკვე ვთქვით, სხვა რელიეფებისაგან განსხვავებით, ეს ფილა ორგანულად ერწყმის პერანგის წყობას. შესაძლებელია, რომ რელიეფი მართლაც არ არის ამ ნაგებობის კუთვნილება, მაგრამ ვფიქრობ, რომ მისი აქ ჩასმა კედლის ამოყვანა-მოპირკეთებისთანავე მოხდა.

სამხრეთი მკლავის პირით კედელზე ზედა კიდეში კიდევ ერთი სამკუთხა ფილაა ჩასმული. მასზე სხივისგვარი განატოტებია ამოკვეთილი (ხურ.9). გამოსახულების აღქმას ისიც ართულებს, რომ მისი კიდეები საგულდაგულოდ არის გამოლესილი. ვ. გოგოლაძე თვლის, რომ აღნიშნულ ფილაზე ხელის გამოსახულებაა და მას ძალის, სიმტკიცისა და უფლების სიმბოლოდ მიიჩნევს. შესაძლოა, ეს სიცოცხლის ხის გამოსახულებას, ანდა, ათი ტოტით „სჯულის აღსრულებას“ ნათლისღებასთან სიმბოლურ კავშირს მიუთითებდეს.

აღმოსავლეთ ფასადზე, სარკმელს ისევ სადა და მოუქნელი ჩარჩო მიუყვება. ფრონტონის კიდეამჯერად მთლიანად ნაღესობითაა შევსებული, როგორც ჩანს, ერთ-ერთი წაწვეტებული ფილა ჯერის გამოსახულებით ამ ფასადიდანაა ჩამოვარდნილი და შემდგომ დასავლეთით გადატანილი.

ჩრდილოეთი ფასადი სადაა, სარკმელი ამ მხარეს არ არის. ერთადერთი დეკორატიული ელემენტი, რაც ამ მხარეს ამკობს, არის ნაცრისფერი ქვისგან ამოკვეთილი დიდი და ამომჯდარი გირჩი ისევ და ისევ ფრონტონის ზედა კიდეში (ხურ. 10). როგორც ჩანს, ეკლესიის ამგებს დეკორატიული შემკულობის საკუთარი სისტემა ჰქონდა. მან პორიზონტალური სარტყლები გააყოლა მისთვის მთავარი მკლავების ფასადებს, კარებისა და სარკმელთა ყოველი ღიობი სადა საპირეებით მოაჩარჩოვა, ყოველი ფრონტონის ზედა კიდე მცირე რელიეფური

13 გ. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 25.

14 P. Меписашвили, В. Цинцадзе. Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии - Шидкартли, Тб, 1975, გვ. 100, 102

15 იქვე, გვ. 88-89, 97, 100, 101.

16 ვ. გოგოლაძე, სოფელი აენევი, . . . გვ. 12.

აქვენტებით შეამკო, – აღმოსავლეთითა და დასავლეთით ჯვრები „ადმართა“, სამხრეთით „ხელი“ თუ სიცოცხლის ხე, ჩრდილოეთით კი გორნი.

ადგილობრივი მოსახლეობის თქმით, არც ეს რელიეფები ეკუთვნის ეკლესიას და ისინი წმ. შიოს ნაეკლესიარიდან არის მოტანილი და ნასმული რემონტის დროს. წმ. შიოს ეკლესია გეგმით ბაზილიკურია და საპატრიარქოს არქეოლოგ-არქიტექტორების მიერ VI საუკუნითაა დათარიღებული. აღნიშნული რელიეფები კი ნამდვილად ვერ წაითვლება VI საუკუნის ხელობად. პირიქით, ამ მცირე რელიეფთა და ეკლესიის მორთულობის პროფილთა კვეთის მსგავსი მანერა, ასევე ქვა, რომელიც მოსაპირკეთებელი ქვების იდენტიურია, ასევე ოსტატობის დაბალი დონე და ის განწყობა, რომელიც საერთოა მთელი ეკლესიისა და მისი საფასადო შემკულობისათვის, ეჭვს არ ბადებს ამ რელიეფების ეკლესიისადმი ეკუთვნისადაა. ისინი იმავე ოსტატის ნახელავია, ვინც ფასადებზე ქვები დააღება, კარნიშები და საპირეები დააყოლა.

სხვა ეკლესიისათვის ნაქანდაკეად შეიძლება მივიჩნიოთ დიდი ფიგურული კომპოზიციები – ნათლისღება და საქტიტორო გამოსახულება. სხვა ტაძრის კუთვნილებად ჩანს ასევე, დასავლეთი სარკმლის საპირის ორი ქვა, რომელიც არც ავნევის ეკლესიისათვის გამოკვეთილს ჰგავს და, ამასთან, არც ამ ადრეული რელიეფების თანადროული უნდა იყოს.

როგორც არქიტექტურისა და რელიეფების განხილვისას გამოიკვეთა, ეკლესია გვიანი შუა საუკუნეების ნაწარმოებია, მხოლოდ გეგმითა და მოცულობითი აგებულებით იგი სხვა ეპოქის არქიტექტურასთან ჰპოვებს მეტ საერთოს. ავნევის ეკლესიის ნახვისას პირველი შთაბეჭდილება საკმაოდ უცნაური მქონდა. აქ ყველაფერი ისე დამხვდა, როგორც ჩემს მიერ ნანახ ადრეულ ტრიკონქებში უნდა ყოფილიყო; ის, რაც აქამდე ცალკეული ნაშთების სახით მინახავს და მხოლოდ ნახაზზე რეკონსტრუირებისას წარმომიდგენია, აქ “ცოცხლად” ვიხილე. არადა, ჩემს წინ აშკარად მოგვიანო ხანის ნაგებობა იდგა – საფასადო წყობით, დეკორატიული შემკულობით, მშენებლობის საერთო ხარისხით. და მაინც იყო შეგრძნება, რომ ეს ტაძარი უკვე კარგად ვიცოდი. მხოლოდ გულისყურით დათვალიერების შემდეგ აღმოვაჩინე, რომ ავნევი ურაველის ხეობის სამაფსიდიან ეკლესიას მაგონებდა.

ორივე ტაძარი მარტივი აგებულების პატარა ტრიკონქია. ავნევი ზომებით ურაველს მხოლოდ მცირედ უსწრებს. ურაველშიაც და ავნევიშიაც მკლავები სწორკუთხედებშია ნაწერილი და არც ერთი აფსიდი არაა შევრილი, როგორც ეს სხვა ტრიკონქებისთვისაა დამახასიათებელი; პროპორციულად მსგავსია ურაველისა და ავნევის შიდა სივრცის აგებულება. როგორც აღწერისას აღვნიშნეთ, აფსიდი ნახევარწრიული მოხაზულობისაა და ორსავე ტაძარში ეს აფსიდები ნახევარწრესაც კი არ ქმნიან – აფსიდების სიგანე აღემატება მათ სიღრმეს. ამგვარი აგებულების აფსიდები კი სხვა წვენთვის ცნობილ ტრიკონქებს არა აქვთ. შიდა სივრცის კომპოზიციურ აღნაგობაში კიდევ ერთი საერთო ნიშანია, დასავლეთი მკლავი პირდარირ არის მიბმული სამეურა კომპოზიციას,

პილასტრების გარეშე. დასაუღეთი მკლავი, რომელიც შედარებით დაგრძელებულია, არ არის დანაწევრებული პილასტრებითა და ნიშებით. ასევე საერთოა კარ-ფანჯრების განაწილებაც. ყველაზე მეტად ამ ორი ეკლესიის მსგავსება გუმბათქვეშა კონსტრუქციებისა და გუმბათის ეელის აგებულებაში იგრძნობა. მართალია, გუმბათი ავნევეში სხვადასხვა სამშენებლო პერიოდებს მოიცავს, მაგრამ ეს ძველის აღდგენას უფრო კგავს, ვიდრე მის ხელახალ აგებას. გუმბათქვეშა კვადრადიდან გუმბათის ეელზე გადასასვლელად ორივე ტაძარში ე. წ. აფრები გამოიყენება და ორივე შემთხვევაში მათ მსგავსი აგებულება აქვთ. მკლავების კუთხეებზე დამატებითი თაღებია გადმოკიდული და ისინი კარნიზებამდეც არ მოდის. თუ ურაველში ამ თაღების ქვედა კიდეებს საგანგებოდ ნაღმული ქვის ქუსლები იკავეს, ავნევეში ასეთი რამ არ არის და კონსტრუქციაც ჰაერშია გადმოკიდული. მათი ფორმები ორივე შემთხვევაში ნამოუყალიბებელია და ალაგალაგ დაკუთხული. ორივე ტაძარს გუმბათის ეელი ძალიან მოკლე და ნამოუქნელიც კი აქვს, ფორმა სრულყოფილად არ არის გამოვლენილი – ჯერ აფრის მონაკვეთიც არაა დასრულებული, რომ უკვე სფეროს სიმრგვალებზე გადადის.

ორივე ტაძარი საკმაოდ დაბალია, ხაზგასმულად დაბალი გუმბათებით. თუ ეს პროპორციები მისაღები იყო ე.წ. გარდამავალი პერიოდისთვის, უკვე მოგვიანო ხანაში ნვენ მაღალგუმბათიან, ზეაზიდულ ეკლესიებს ვხედავთ. თუნდაც იქვე, მეზობელ სოფელში მდებარე წუნარის ეკლესიას საკმაოდ მაღალი გუმბათის ეელი აქვს. გეგმის აგებულება და საერთო პროპორციული გადაწყვეტა ავნევს უფრო IX-X საუკუნის ეკლესიებს აახლოვებს, ვიდრე გვიანი შუა საუკუნეების ტაძრებს.

თავად ტაძრის დათარიღების შესახებ შემდეგი შეიძლება ითქვას. მიუხედავად ურაველთან მსგავსებისა, ავნევი მის თანადროულად ვერ ნაითვლება. აქ, როგორც ვხედავთ, საქმე გვიან შუა საუკუნეებში გაერცელებულ ტენდენციასთან გვაქვს. ცნობილია, რომ „XIII ს-ისა და შემდგომი ხანის ოსტატები, წარსულის შესწავლას მართლაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ“ და როგორც ნანს, ხშირად წინა ეპოქის ძეგლების კოპირებასაც კი ახდენდნენ.¹⁷

გეგმა, კარ-სარკმლების განაწილების პრინციპი, გუმბათქვეშა კონსტრუქციების ნამოუყალიბებელი ფორმის კოპირება, თავად ტაძრისა და გუმბათის პროპორციული აგებულება, ავნევს ურავლის შემკვიდრად წარმოგვიჩენს. ავნევის ხუროთმოძღვარი ურავლის პერიოდის საფასადო სისტემით რომ სარგებლობს, თვალნათლივია, რადგან ის რელიეფების მეშვეობით ეკლესიის მნიშვნელოვან ნაწილებს აღნიშნავს – კარს, სარკმლებს, ფრონტონებს, სამხრეთით განეგნებულად ათავსებს საქტიტორო რელიეფს (მნიშვნელობა არა აქვს, თავად ეს რელიეფები როდის იქნა შექმნილი), რაც ძველი, გარდასული დეტალებისადმი უშინაარსო და მხატვრულ ღირებულებას მოკლებული მიბრუნებაა. თუმცა, იმავედროულად, ის მოგვიანო ხანის დეკორატიულ ელემენტებსაც იყენებს.

გვიანობის დამადასტურებელი ელემენტებია კორიონტალური

17 ნ. ვახიშვილი, XIII-XV საუკუნეების ხუროთმოძღვრების დასახასიათებლად, საქართველოს სიძველენი, №3, 2003, გვ. 91-95

კოზმიდი, ქვის პერანგის წყობა და სისქე, სამშენებლო დონის დაქვეითება; დაბრეცილი ფორმები და დეკორატიული მოტივებს შესრულების მანერა და ხარისხი, მათი განაწილების „სისტემა“. საინტერესოა ამ გვიანი ხანის რომელ პერიოდს შეიძლება მივაკუთვნოთ ტაძრის მშენებლობა. თავდაპირველად, როცა ავნევი ვნახე ძეგლი XIV-XV საუკუნეებისად მივიჩნიე, თუმცა მოგვიანებით ეს თარიღი მეტიმეტად ადრეულად მომეჩვენა. პირველ ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ აქ არ არის ისლამის კვალი – არ გვხვდება არცერთი შეისრული ფორმა, ე. ი. ეს ის პერიოდია, როცა ისლამიზმი ან ჯერ არ შემოსულა (ქართლისათვის XVII საუკუნის I ნახევრის ნათელით, როსტომ მეფემდე) ან უკვე სრულად გარდასულია (XVII საუკუნის ბოლო – XVIII საუკუნე).

თუ ჩვენს მიერ ავნევის ეკლესიის ურაველთან შედარებით ანალიზს დავუყრდნობით, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ავნევის მშენებლობა XVI საუკუნემდე განხორციელებულა, ხანამ სამხრეთ საქართველოს ოსმალეთი მიიტაცებდა. შესაძლოა, სწორედ XIV-XV საუკუნეებში, როდესაც ინტერესი წინა ეპოქის არქიტექტურისადმი ცხოველი იყო.

თავად არქიტექტურის აღწერა და მისი სტილისტური ანალიზი თვალნათლივ გვჩვენებს, რომ მისი აგება სწორედ მანამდე განხორციელებულა, ხანამ ქართლში ირანული კულტურის გავლენები დამკვიდრდებოდა, რაც თავის მხრივ XVII საუკუნის შუა წლებში, როსტომ მეფის დროიდან მოხდა. ე. ი. ავნევის მშენებლობა, მისი სტილისტური ხასიათიდან გამომდინარე XVII საუკუნის შუა წლებამდე, ხოლო ურაველთან კავშირის გამო XVI საუკუნემდე მომხდარა. თარიღის გასამყარებლად, უპრიანიათ ვაღიგადავალოთ მშენებლობათა ინტენსივობას საქართველოს სხვადასხვა მხარეებში. ქართლი ამ დროს შედარებით ნაკლებად აშენებს ახალ ეკლესიებს, უფრო აქტიურად დასავლეთ საქართველო გამოდის. აქ ორი მომენტი იქცევა ჩვენს ყურადღებას. პირველი და უმნიშვნელოვანესი: ავნევი აგებულით, სამშენებლო მასალისა და ტექნიკის გამოყენებით თუ საერთო განწყობით ბევრ საერთოს კპოვებს ამავე ხანის დასავლეთ საქართველოს ეკლესიებთან (ტყვირი, ქორეისუბანი, იღეში, სავანის „გიორგისეული“)¹⁸; ჩვენთვის დასავლეთ საქართველოს არაერთი ისეთი ნიმუშიცაა ცნობილი, როდესაც ქვის ტანზე აგურის გუმბათი იგებოდა. მაგ.: ტყვირი, ქორეისუბანი. და მეორეც, როგორც დასაწყისში აღვნიშნე, ყორნისის ხეობა, სადაც დგას ავნევის ეკლესია, იყო შიდა ქართლის დამაკავშირებელი დასავლეთ საქართველოსთან. ამგვარი მსჯელობის პირობებში, ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ შესაძლებელია ავნევის ეკლესიის მშენებლები დასავლეთ საქართველოდან მოსული ოსტატები იყვნენ.

როგორც ჩანს, XIX საუკუნისათვის ეკლესია უკვე დაზიანებულია, საფიქრალია, რომ ეს XVIII საუკუნეში, ლეკიანობის დროს მოხდა¹⁹. ეკლესიის გარემონტების თაობაზე ნ. გოგოლაძის წინაშე მოცემული ცნობაც სარწმუნოდ შეიძლება მივიღოთ – ზედა რიგის აგურის ფორმა და ხარისხი სწორედ ამ პერიოდს უნდა მიაწინებდეს. ვფიქრობ, ამ დროს იქნა შეკეთებული გუმბათის სფეროც.

18 ე. ბერიძე, XVI-XVIII სს-ის „გვ. 156-170;

19 იხ. შენ. I.

ამდენად, ერთი შეხედვით მოკრძალებული და პატარა სოფლის ეკლესია, საკმაოდ საინტერესო და მრავალმხრივად საკვლევ მასალას მოიცავს. ტრიკონქული გეგმარება, უცხო გვიანი ხანისათვის, სხვადასხვა სამშენებლო მასალები და ფენები, სხვადასხვა დროისა და სტილის რელიეფები – ის საკითხები და მონაცემებია, რომლებთან მიბრუნებაც კვლავ საინტერესო იქნება.

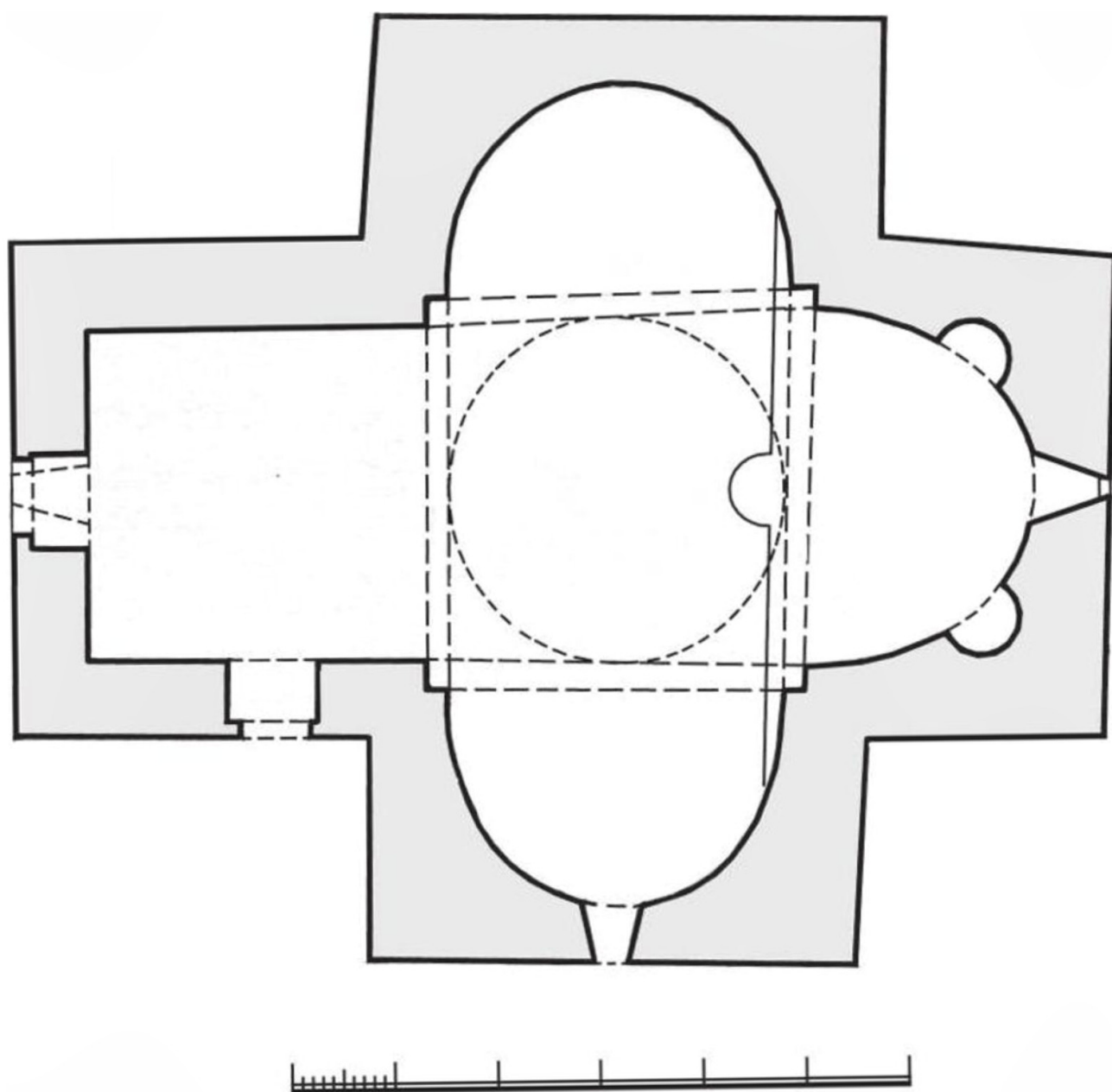
Irine Giviashvili **Avnevi Church**

Village Avnevi (Kareli region, historic Kartli, eastern Georgia) has preserved several old churches are, among which the church of the Virgin is in a relatively better state. This is quite a small domed church erected on a cemetery, facing the road. The church is almost unknown in the scholarly literature; it is neither marked by any special artistic merits. However, the church arises a number of questions, which should be addressed.

The church is of simple triconch type (9,20 x 10, 65 m), apses are wide, but not deep (their width exceeds their depth), west cross-arm is rectangular. The church is crowned with the low dome. Especially noteworthy is the dome supporting structural framework – surfaces corresponding to the pendentives end in the upper part and “overhang” as thick layer of masonry; due to this (as well as absence of a band at the bottom of the drum) not only the dome sphere seems to be fused with the drum, but the entire dome seems to “flow down” between the cross-arms.

The church is built of the greyish-yellow and wine-red stone, while the dome is of brick. The church is provided with two entrances – in the west wall of the west cross-arm and west end of the south cross-arm; four windows are arranged in the drum and one window in each of the cross-arms (except the north one). The stone is well hewn, but of uneven size (and thin), horizontality of the courses is not kept. Facades are decorated, reliefs and ornamentation emphasize south and west facades, which, apart from this, are articulated by the bands formed of paired shafts; the same shafts are used as a framing of the doors and windows. On the edges of the west facade, in its upper parts, curving shafts are placed, while the lower part of the south-west corner is rounded. Baptism is carved above the west window, west wall of the south cross-arm bears an image of the donor or a builder standing next to the flourished Cross. Three more images of the Cross are placed on the west facade (on the tympanon of the door, above the window and by the top of the pediment). On the south wall of the south cross-arm there is a triangular plaque with “branches” radiating like rays (the Tree of Life? 10 Commandments of the Law?); at present the east facade lacks any decoration, but the Cross above the window of the west facade, seems likely to be initially on the east facade – it is of a triangular shape and would have been placed in the pediment; on the north facade, by the pediment, a cone is seen.

Building technique of the church (very thick mortar), majority of its decoration elements ~~seem~~ ascribable to the Late Middle Ages, but not later than the first half of the 17th c., when Persian forms were penetrating to Kartli; however, it seems unlikely that the date could be moved after the early 16th c, since due to its plan, proportions, dome structure, Avnevi church imitates 9th-10th cc. Uraveli triconch, which is located in southern Georgia (close contacts between Kartli and southern Georgian provinces ceased after early 16th c.). Reliefs with the subject scenes of Avnevi church are of an earlier date, they might have been brought from some 10th c. church-site (as proposed by G. Gagoshidze); traces of several renovations are also visible – e.g. the dome sphere seems to be reconstructed in the 19th c.



ნახ. 1. გეგმა



სურ. 1. დასავლეთი ფასადი



სურ. 2 გუმბათი რემონტამდე, XX ს-ის 80-იანი წლების ფოტო



სურ. 3. სამხრეთი და აღმოსავლეთი ფასადები



სურ. 4. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთით



სურ. 5. ხედი სამხრეთ-დასავლეთით



სურ. 6 დასავლეთი ფასადი. ნათლისღების კომპოზიცია



სურ. 7 საქტიტორო რელიეფი



სურ. 8. დასავლეთი ფრონტონის რელიეფი



სურ. 9. სამხრეთი ფრონტონის რელიეფი



სურ. 10. ჩრდილოეთი ფრონტონის რელიეფი



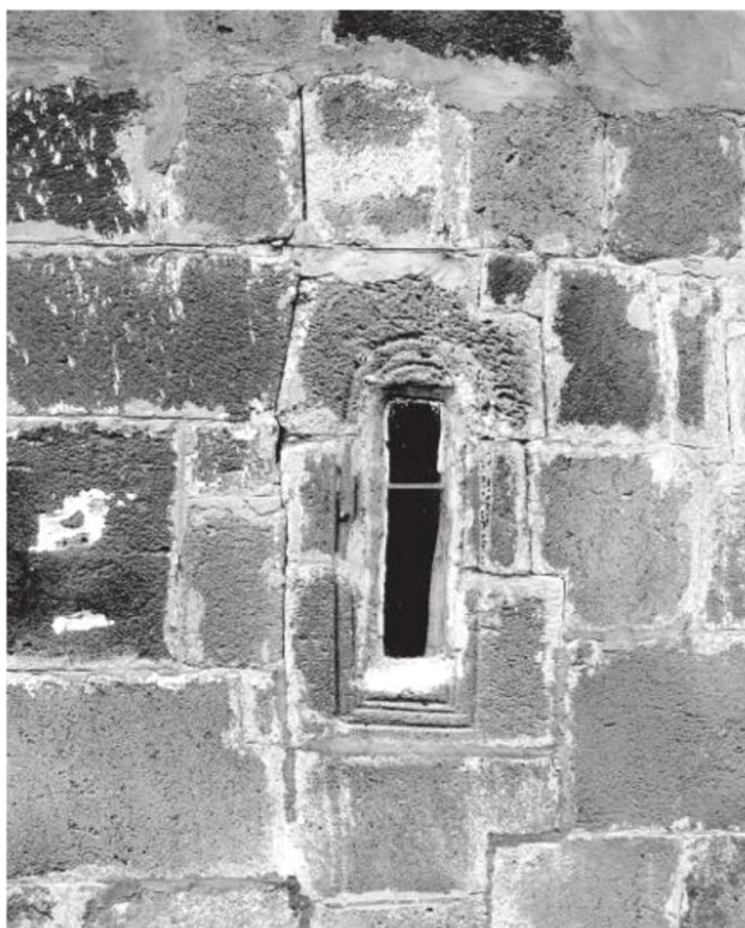
სურ. 11. აღმოსავლეთი ფრონტონის რელიეფი



სურ. 12. ჩრდილოეთი ფასადის წყობა



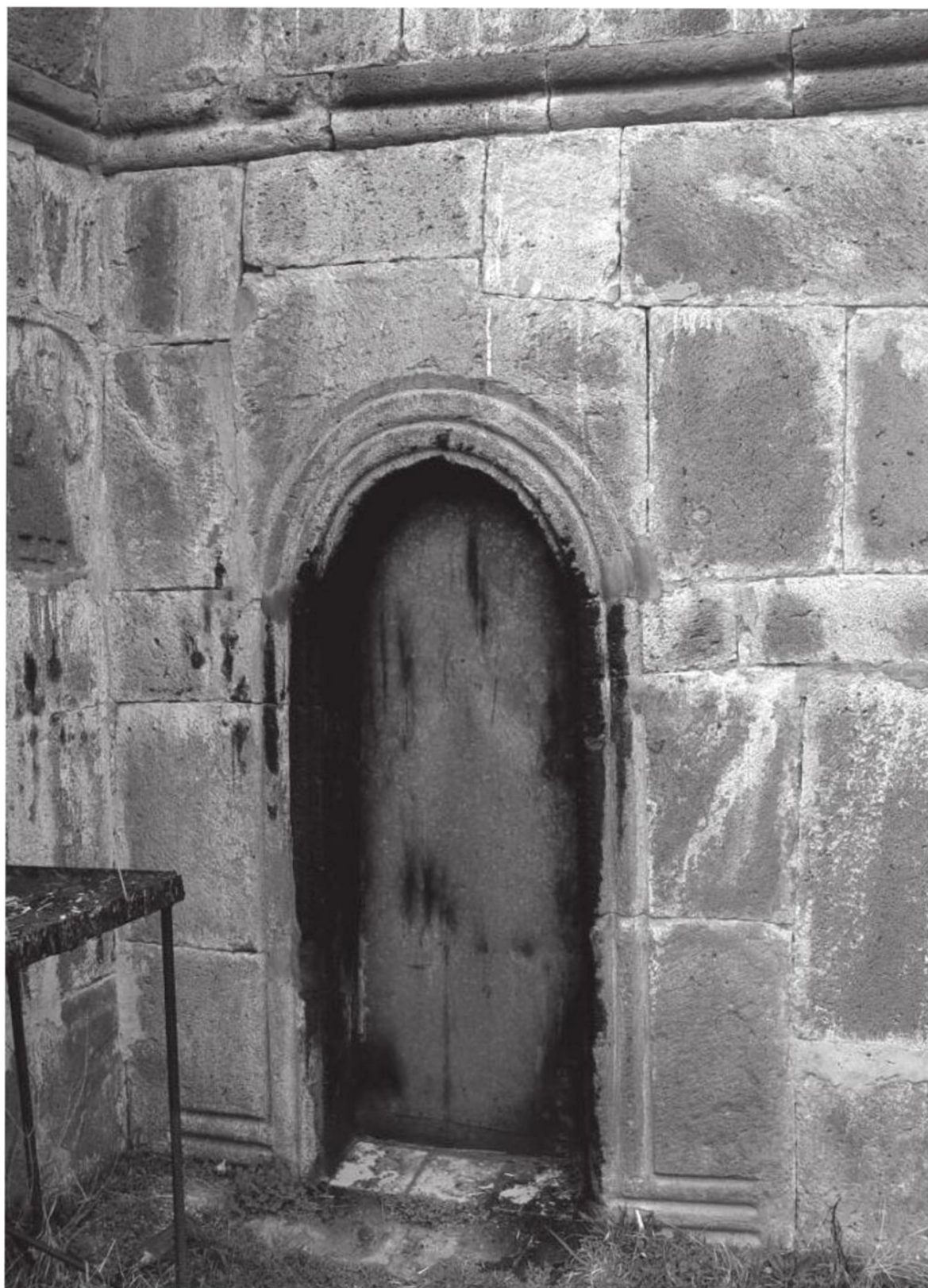
სურ. 13 სამხრეთ-დასავლეთი კუთხის მორთულობა



სურ. 14. აღმოსავლეთი სარკმელი



სურ. 15. დასავლეთი კარის ტიმპანი



სურ. 16. სამხრეთი კარი

მღვდელმთავარ მიტროფანეს მიტრა

ჩვენი წერილის საგანია ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული, ორიგინალური ფორმითა და მხატვრული გადაწყვეტით გამორჩეული ერთი მიტრის იკონოგრაფიული ანალიზი¹.

სულხან-საბა მიტრას ასე განმარტავს: “მღვდელმთავრის ქუდი, რომელ ითქმს დედად”².

იოანე ბატონიშვილის მიხედვით: “მიტრა, ანუ არხიერისა ქუდად წოდებული, რომელიც შემკსგავსებულ არს ძველისა კსჯულისა სამღუდელისა კიდარსა, ანუ თავსაბურველსა არონისასა. მიტრა არს ნიში დიდებისა უფლისა და ხელმწიფება მის მიერ მოცემული მსახურთა თვსთათვს განსანათლებლად დიდებისათვის მისისა. წმინდა იოანე ღვთისმეტყველი და იაკობ, მამა უფლისა, იხურამდენ მკსგავსად ძველისა ქუდისა მოქსოვილისა, ანუ შეგრეხილისა, მკსგავსად გვირგვინისა ოქროსა და სხვათაგან ქმნილსა, ვითარცა სამღუდელონი იესოს ქრისტესნი...”³.

ნ. ლუბინაშვილის ლექსიკონი მიტრას საეპისკოპოსო და საარქიმანდრიტო გვირგვინად მოიხსენიებს⁴.

მღვდელმთავართა დადგინება და მათი შემოსვის წესი დასაბამს მოხე წინასწარმეტყველისგან იღებს (ებრ 8-5). გ. პირველად მანვე დაუწესა მიტრა ებრაელთა მღვდლებს თავსაბურავად, ოღონდ, მასალის უქონლობის გამო, იმდროინდელი მიტრის ფორმის წარმოდგენა დღეისათვის შეუძლებელია. “დაბადების” ტექსტი მეტად მოკლეა და მხოლოდ მიტრის მასალაზე მიგვანიშნებს, ფორმასა და სხვა დეტალებს კი საერთოდ არ იხსენიებს. ეს მაშინ, როდესაც წმინდა წერილი “გამოსვლა” დაწვრილებით აღწერს მღვდელმთავრის შესამოსელის ყოველ დეტალს და ამ ნივთთა დამზადების წესზეც მიუთითებს: “ქმნა პეტალი ოქროსა წმიდა და კსწახნაგი მას ზედა წახნაგებად ბეჭდისად სიწმიდე უფლისა. და დახდვა იგი ვიაკინთსა ქვეშე გრეხილსა და იყოს მიტრასა ზედა, პირსა ზედა მიტრისასა იყოს და იყოს შუბლსა ზედა აპრონისასა და აღიხუნენ აპრონ ცოდვანი წმიდათანი, რაოდენიცა განწმიდნენ ძეთა ისრაელისათა, ყოველი მოსაცემელი წმიდათა მათთა, და იყოს შუბლსა ზედა აპრონისასა სამარადისოდ მითუალულად მათთვის წინაშე უფლისა” (გამოს. 28, 36-38).

მეთერთმეტე საუკუნიდან მიტრა განიხილება როგორც ჯვარცმულის ეკლის გვირგვინი და ნიშანი “მეუფე მეუფეთასი” ანუ ქრისტესი⁵, თუმცა მის გარეგნულ სახეს ეს ახსნა არ შეესაბამება მდიდრულად შემკულობის

1 მიტრა ნ. კონდაკოვსა და ბ. კრამქს გელათის საგანძურში უნახავთ. იხ.: Опись памятников древности в некоторых Храмах и монастырях Грузии. Петербург, 1890, გვ. 38.

2 სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული ტ. I, თბ., 1991, გვ. 485.

3 იოანე ბატონიშვილი ხუმარსწავლა, ტ. II, თბ., 1991, გვ. 539.

4 ღ. ლუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, თბ., 1984, გვ. 751.

5 В. П. Назарев, Ковалевская роспись и проблема южно-славянских связей в русской живописи 14 в. М. 1970, гв. 252.

გამო⁶. ალბათ უფრო სწორი იქნება მღვდელმთავრის შესამოსელის ამ უმნიშვნელოვანესი დეტალის მნიშვნელობა განისაზღვროს როგორც მღვდელმთავრის უმაღლესი დირსებისა და იმავდროულად, მისი მორჩილების სიმბოლო. მიტრა ზეციურის სამეფო გვირგვინის განსხიერებაა.

მუზეუმის ნაქარგობის კოლექციაში დაცული „მიტროფანეს მიტრა“ (სხმ/6N3938) თავისი ფორმით მოგვაგონებს ძველი აღთქმის მღვდელმთავრის თავსამკაულს – დაწახნაგებული „პეტალი ოქროისა“ დამაგრებულია „პირსა ზედა მიტრისასა.“ თავად მიტრა წიბოებშემრუდებული ოთხფერდა ქუდია. ოქრომკედით მოქარგული ქსოვილი გადაკრულია პეტალის ფირფიტებზე, ხოლო ქუდის ზემო ნაწილი წიბოებით არის გამყარებული. გარსაკრავი სარტყელი ტრაპეციის ფორმის ფირფიტებისაგან შედგება, რომელთა სახედაო ნაწილი დატალღულია დამცირე, მარათხებრ გაშლილი გვირგვინით მთავრდება.

ეპისკოპოსის თავსამკაულის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია გარსშემოკრული „გვირგვინი“ ფესტონებით. ჩვენი მიტრის შემქმნელმა კარგად იცის გარსაკრავი სარტყელის სიმბოლური დატვირთვა, (აარონის კიდარს დაბეჭდილი კქონდა „სიწმინდე უფლისა“) და ექვს ფირფიტაზე მრავალფიგურიან კომპოზიციებს გამოხატავს. კომპოზიციები მიტრაზე გარკვეული თეოლოგიური თემების ხაზგასმის მიზნითაა შერჩეული. რომლებიც ორ ძირითად ნაწილადაა გაყოფილი: დაბლა, ფესტონებით გაწყობილ ფირფიტებზე მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების სუუეტებია წარმოდგენილი, ზემოთ – მის ზეციურ ყოფაზე მინიშნებები. აზრობრივი და თეოლოგიური დატვირთვით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. სამ ფირფიტაზე განაწილებულ „ზიარებას“ – ალბათ ამიტომაც ეთმობა მას იმდენივე ადგილი, რამდენიც სამ დანარჩენ კომპოზიციას, („ფერხთაბანა“, „საიდუმლო სერობა“, „წვილელი ღვთისმშობელი“).

„ზიარების“ კომპოზიციაში ცენტრალური ადგილი მაზიარებელ მაცხოვარს უჭირავს (სურ. 1). ტრაპეზის უკან მდგარი მაცხოვარი „მეუფე მეუფეთა და მღვდელთმოდღვარი დიდის“ სახითაა წარმოდგენილი. მაცხოვრის ეს იკონოგრაფიული ტიპი XVI საუკუნეში ჩნდება ქართულ ძეგლებში. როგორც ირკვევა, იგი ჩვენში ათონიდან შემოდის და საკმაოდ სწრაფად ვრცელდება „ზიარების“ თუ „ზეციური წირვის კომპოზიციებში“⁷. ქრისტე ვერცხლისფერი საკოსით, ჯვრიანი ომოფორით, საბუხარებითა და მიტრითაა მოსილი. იგი მარჯვენა ხელით ხორცს აწვდის მოწაფეებს, მარცხენა ხელით კი – ბარძიმს, ტრაპეზის აქეთ-იქით მარგალიტით ბერძნული წარწერებია აწეობილი – მათეს სახარებაში (26,26 და 28) გადმოცემული უფლის სიტყვები ევქარისტის შესახებ⁸.

ტადრებში „ზიარების“ კომპოზიცია უმთავრესად საკუთხეველის აფხიდში გამოისახება და ფრიხულად იშლება. ზომების სიმცირის მიუხედავად, წარმოდგენილ მიტრაზეც ოსტატი მშვენიერად ახერხებს ამ მრავალფიგურიანი კომპოზიციის გაშლა-განვრცობას. ერთმანეთის უკან, მჭიდროდ დაჯგუფებული მოციქულები მიისწრაფიან ქრისტესკენ

6 Енциклопедия Православной Иконы. Санкт-Петербург. 2005. გვ. 116.

7 ნახილაძე მუხროვნის ეკლესიის საკონქო გამოსახულების იკონოგრაფიისათვის. ნარკვევები. ტ. VI, თბ., 2000, გვ. 83.

8 წარწერები წაიკითხა და დაამუშავა რ. მარგიშვილმა, რისთვისაც მას დიდ მადლობას მოვახსენებთ.

ხელგაწვდილნი, ისე, რომ მეუფესთან მიახლებისას ხელ უფრო იხრებოდა მათი კორპუსის დახრილობა.

მარცხენა ჯგუფიდან წინა პლანზე მხოლოდ ორი ფიგურა იკითხება. დანარჩენებს კი მხოლოდ თავები მოუჩანთ. მოწაფეთა სახეები პორტრეტულადაა დამუშავებული. წმიდა პეტრე – “თავი მოციქულთა,” მავედრებელი ქესტით და მოკრძალებული ნაბიჯით მიემართება ქრისტესკენ, ჯგუფის მეორე წევრი უკან იყურება, რაც რიტმს აცხოველებს.

მარჯვენა ფირფიტაზე გამოსახულია “სისხლით ზიარებაში” მონაწილე მოციქულთა მეორე ჯგუფი, რომელიც უფრო მწკობრად მიემართება მაცხოვრისაკენ. ჯგუფის პირველი წევრი, სამოსელით ხელეზაბურული, შიშითა და კრძალებით უახლოვდება უფალს. ჯგუფის მეორე წევრი მაყურებლისაკენ მიაპყრობს მხერას და საიდუმლო ჭვრეტისაკენ მოგვიწოდებს. ექვსი მოციქულიდან ყველაზე ხნიერი, ჭაღარა თმითა და წვერით, გულზე ჯვრულად ხელეზაბურული ელოდება მაცხოვართან ზიარებას. ქრისტეს ცენტრალურ ფიგურას ხაზს უსვამს მოწაფეთა ფრონტალური ფიგურები, რომელნიც მოციქულთა ჯგუფებისაგან გარდა სტატიურობისა, მასშტაბურადაც განირჩევიან.

კომპოზიციას ამთლიანებს მოციქულთა შინაგანი დინამიკა, მათი სწრაფვა მაცხოვრისაკენ. თითოეულის ინდივიდუალობას ამკვეთრებს ქესტიკულაციის განსხვავებულობა: – თუ პეტრე მოციქული ვედრებით მიემართება უფლისაკენ, მეორე მხარეს გამოსახული წმ. ანდრია პირველწოდებული ზიარების მიმღები ქესტით განრიდებულა, ხელეზაბურული მოციქული კი სადმართო შიშით შემოსილა. მოციქულთა ჯგუფები ფერადოვანი დამუშავების რიტმულობითაც აერთიანებენ კომპოზიციას: ყავისფერი, წითელი, მოცისფრო-ლურჯი და მწვანე პარმონიულად ენაცვლება ერთმანეთს მოციქულთა სამოსელში, ზეზი ფერადოვანი სიმკვეთრის საშუალებას არ იძლევა და ყველაფერი ოქროს ნისლში ეხვევა. აქ წარმოდგენილ “ზიარების” კომპოზიციას მარჯვენა მხარეს წმ. იოანე ოქროპირის ფიგურა ასრულებს, ჯვრიანი თმოფორით და საკოსით შემოსილი, გულზე ჯვრულად ხელეზაბადობილი, მოწამის ჯვრით ხელში, წარდგება უფლის წინაშე. “ხორცილ ზიარების” კომპოზიციას მარცხნიდან წმ. გიორგის ფრონტალური ფიგურა ამთავრებს, რაც უჩვეულოა წარმოდგენილი სიუჟეტისათვის. მისი პარალელი ვერსად მოვიძიეთ, რაც გვაფიქრებინებს, რომ აღნიშნული კომპოზიცია საგანგებოდ ამმიტრიისთვისაა დამუშავებული. მავედრებელი მთავარმოწამის ფიგურა ჯვრით ხელში, მეომრის სამოსის გარეშე, თითქოს უშუალოდ არ ერწყმის მოციქულთა ჯგუფს, ცალკე აღიქმება, მაგრამ აზრობრივად და ქესტიკულაციით მათი თანაზიარი ხდება. წმ. გიორგის სამოსელი მის მოწამეობრივ ღვაწლს მიანიშნებს. ეს წმინდანის ერთ-ერთი იკონოგრაფიული ტიპია⁹.

ქართულ რელიგიურ ცნობიერებაში წმინდა გიორგი განასახიერებს არა მხოლოდ კაბადოკიელ წმინდა მებრძოლს, ისტორიულ პიროვნებას, არამედ ღვთის ძალმოსილებას, ძალს ღვთისას¹⁰.

9 იოანე ოქროპირი, საკითხავი ელია და ელისე წინასწარმეტყველთაი. კლარჯული მრავალთავი, თბ., 1991, გვ. 367.

10 В. П. Лазарев, Новый памятник станковой живописи 12в. и образ Георгия Воина в византийском и древнерусском искусстве. Византийский вестник, 6, 1953, гв. 192.

11 ზგამსახურდია, ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბ., 1991, გვ. 40.

ფესტონთა წახნაგოვნებით მკვეთრად გამოჯნული სიბრტყეების კომპოზიციის აღნაგობით ერთიანდება. ზეციური მღვდელმთავრის გამოსახულებით მორთული, ცენტრალური ფირფიტა არის მთელი მიტრისა და კონკრეტული კომპოზიციის იდეური ცენტრი. ეს სიბრტყე განსაკუთრებითაა შემკობილი თვალმარგალიტით, მაცხოვართან თავმოყრილი წითელი ქვები, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მაცხოვრის მსხვერპლს და სიმბოლური მნიშვნელობით ტვირთავს მას.

ეკქარისტიის კომპოზიციასთან მიტრაზე თანაარსებობს მოციქულთა “ზიარების” ისტორიული გადმოცემა, “უფლის სერობისა” და “ფერხთა ბანის” სახით, ამ კომპოზიციებს თითო-თითო ფირფიტა აქვს დათმობილი. “ფერხთა ბანის” მრავალფიგურიანი კომპოზიცია თაღოვანი არქიტექტურის ფონზე იშლება. გამოსახულება ზუსტად მისდევს სახარების ტექსტს: “ადგა სერობიდან, მოიძრო მოსასხამი, აიღო პირსახოცი და წელზე მოირტყა” (იოანე 13,4). მაცხოვრის პიმატიონი უკან, მაგიდაზეა მიფენილი ყავისფერ კვართზე მსახურების სიმბოლო---ლურჯი არდაგით. მაცხოვარი მუხლმოდრეკილი დგას და ფეხს უმშრალებს პეტრე მოციქულს. მერხზე მჯდარი წმინდაპეტრეს ფიგურა ერთმხარეს შეჯგუფებულ მოციქულთა ფონზეა გამოსახული. მათი მზერა და მოძრაობა მიმართულია მაცხოვრისაკენ. მაცხოვარი ხელეზდაკაპიწებული უმშრალებს ფეხს მოციქულს. წმინდა პეტრეს სახე და ექსტიკულაცია განასახიერებს სიტყვებს: “არა დამბანნე მე ფერხნი უკუნისადმე” (იოანე 13,8).

“საიდუმლო სერობიდან”, “ფერხთაბანის” ცალკე კომპოზიციად გამოტანა არა მხოლოდ მსახურების ხაზგასასმელად ხდება. “ფერხთა ბანა,” რომელიც არც ერთ სხვა სამღვდელმთავრო შესამოსელზე არ გვხვდება, ვფიქრობთ, ავტორმა უმაღლესი იმ თავმდაბლობის სიმბოლო-ნიშნად წარმოადგინა, რომლითაც მღვდელმთავარი უნდა გამოირჩეოდეს.

ძველი აღთქმის მღვდელმსახურებაში “ხელთაბანა” და “ფერხთაბანა” აუცილებელი წესი იყო ყოველი წმინდა ქმედების წინ: “დაიბანოდთან აპრონ და ძენი მისნი მისგან ხელთა მათთა და ფერხთა მათთა. რაჟამს შევიდოდთან კარვად საწამებლისად დაიბანოდთან წელთ” (გამოსვ. 29,19-20). დაბანა ნიშნავს განწმენდას, ცოდვათაგან განშორებას: “რამეთუ მუნ არა თუ განბანასა წელისასა იტყოდა, რომელსა იგი პურიანი იქმოდეს, არამედ განწმენდასა გონებისასა.” განწმენდილი გონება აუცილებელი პირობაა ეკქარისტიულ საიდუმლოსთან მიახლებისას. ამის შემდგომ მოქმედება “ზიარებიდან” მარცხენა მხარეს გადადის.

“სერობა” მრგვალი მაგიდის ირგვლივ ვითარდება. სიმეტრიის ცენტრს იქსო ქრისტე წარმოადგენს, მკერდს მიყრდნობილი წმ. იოანე მახარებლით. “პლანებად” განთავსებული მოციქულები საკმაოდ მჭიდროდ სხედან: მარჯვნივ ექვსი მოციქულიდან ხუთი კარგად იკითხება, მეექვსესი კი მხოლოდ შუბლი ჩანს. მარცხენა ჯგუფში ოთხი ფიგურა განირჩევა, ორი-მხოლოდ ნაწილობრივ. მარცხენა ჯგუფს იუდა ამთავრებს, რომელსაც ხელი პინაკისაკენ გაუწვდია და ხელში ქისა - დალატის სიმბოლო, - უჭირავს.

მაგიდაზე გადაფარებული სუფრის წინა კალთად რაპირებულია. მაგიდაზე აწევია: პინაკი, დოქი, სამარილე, დანა. სიმეტრიულ კომპოზიციაში ფერთა

(ღვინისფერი, ოქროსფერი, ცისფერი) განაწილებაც სიმეტრიის პრინციპს ემყარება. მეექვსე ფირფიტაზე, “ზიარების” საპირისპიროდ, წარმოდგენილია დედა ღვთისა ჩვილით, მჯდომარე ოდიგიტრიის იკონოგრაფიული ტიპით (სურ.2). ოქროსფერი მაფორიუმი და ცისფერი სტოლა, მხრებსა და შუბლზე პატარა ფირუშებით მინიშნებული ვარსკვლავები, ხაზს უსვამს სერაფიმთა საყდარზე დაბრძანებულ ღვთისმშობლის დიდებას. მას ხელთ უკერია ძოწეული სამოსით შემოსილი ერმა ემანუელი მაკურთხეველი მარჯვენითა და გრავნილით. მართლმადიდებელი საქრისტიანოს ხელოვნებაში, ემანულის სამოსი ძალზე ხშირად სწორედ წითელია, რაც უკავშირდება მის მოწამეობასა და დიდებას. სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს ღმრთისმშობლის ორივე მხარეს ამოქარგული მაყვლის ყვავილებიც, რადგან ღმრთისმშობელი „დაუწვევლ მაყვლოვანთან“ იყო ხოლმე გაიგივებული. “სამხილმან ბაბილოვანს სამებისა რიცხუთა მიჰრითა და ქალწულისა შობასა, რომელი მოსეს მთასა ეწუნა შეუწველად მაყვალი წინა – სახე ექმნა”¹².

გვირგვინის ზემოთ, მიტრის ოთხივე ფერზე გრძელდება, სადაც ქრისტეს ცხოვრების აღმწერელი მახარებლები და წმინდანებია გამოსახული¹³. ფიგურები შემდეგნაირადაა დაწვეილებული: 1. წმ. მათე და წმ. პავლე მოციქულები. 2. წმ. მარკოზი და წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველი 3. წმ. ლუკა და წმ. ბასილი დიდი 4. წმ. იოანე და წმ. პროხორე; აქვეა წმ. იოანე ნათლისმცემელიც¹⁴. ამ “ზონაში” აზრობრივ ცენტრს იოანე-პროხორესა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის შეწვეილებული ფიგურები წარმოადგენს. წმ. იოანე ნათლისმცემელი ფრონტალურად, მთელი ტანითაა წარმოდგენილი, იდაყვში მოხრილი, მაკურთხეველი მარჯვენა ზემოთ აქვს აღმართული, ძირს დაშვებულ მარცხენაში კი გაშლილი გრავნილი უჭირავს. იგი ტრადიციულადაა შემოსილი.

წმ. იოანე ნათლისმცემელი დაკავშირებულია წმ. იოანე მახარებელთან, ჩვენი აზრით, ეს იმითაა განპირობებული, რომ მახარებელი თავდაპირველად წმ. წმ. იოანე ნათლისმცემლის მოწაფე იყო, ხოლო შემდეგ ქრისტეს საყვარელ მოწაფედ იქცა. მოციქულებს შორის იგი ერთადერთია, ვისაც ღვთისმეტყველი ეწოდება. ღვთისმეტყველების ნიჭი მაცხოვარმა მაშინ მიანიჭა, როცა სერობისას მკერდზე მიეყრდნო მოძღვარს. ნათლისმცემელი აღმართული მაკურთხეველი მარჯვენით, აქვე, ფესტონზე გამოსახული სულიწმიდის – მტრედის საშუალებით უკავშირდება კიდარს¹⁵ – სიბრტყეს, რომელზეც გამოსახულია მაცხოვარი მღვდელმთავარი “მეუფე მეუფეთა”, რადგან ერთი მხრივ სწორედ წმ. იოანემ იხილა მაცხოვარზე მტრედის

12 უძველესი იადგარი, თბ., 1980, გვ. 337.

13 ნ. კონდაკოვთან და დ. ბაქრაძესთან, პავლე მოციქულისა და გრიგოლ ღვთისმეტყველის ნაცვლად წმ. ნიკოლოზ სასწაულმოქმედი და წმ. იოანე ოქროპირი არიან დასახელებული, გვ. 38.

14 წვეილად გამოსახული მახარებლებისა და მოციქულების ყველაზე ადრეული მაგალითია ორი მინიატურა XI საუკუნის ბერძნული სახარებიდან, რომელიც იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკაში ინახება. პირველზე მოცემულია მახარებელი მარკოზი და მოციქული პეტრე, ხოლო მეორეზე – მახარებელი ლუკა და მოციქული პავლე მარკოზი და ლუკა გამოდიან უბრალო მწერლების როლში რომლებიც წერენ სახარებას ხოლო მოციქულები კარნახობენ. (ი. ჭიჭინაძე მოქცეის ოთხთავის გაფორმების მხატვრული პრინციპები თბ., 2004).

15 სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული. I, თბ., 1991, გვ. 371.

სახედ გარდამომაველი სულიწმიდა, მეორე მხრივ კი, ზიარების დროსაც სული წმიდა გარდამოდის და მისი წყალობით, პური გარდაიქცევა ხორცად, ხოლო ღვინო – სისხლად მაცხოვრისა¹⁶.

იოანეს სახარების დასაწყისი (იოანე1,1-4) ავტორის ფილოსოფოსის სახით გამოსახვას განაპირობებდა¹⁷ – ხშირად პროხორესთან ერთად ც, რომელიც იწერს ზეციური ხილვის მკვრეტელი მოციქულის სიტყვებს¹⁸. ჩვენს მიტრაზე, (სურ.5). მინიატიურების ანალოგიურად, პროხორეს უკან კლდეა, იგი ღოდზე ჩამომჯდარი, მუხლზე დადებულ წიგნში წერს. სკამზე მჯდომი წმ. იოანე ცის სეგმენტიდან გამომავალ სხივს უმზერს და ისე კარნახობს მოწაფეს. მარჯვენა ხელით აკურთხებს, იდაყვში მოხრილი მარცხენა ხელი კი, პროხორესკენ გაუწვდია. სახის გამომეტყველება, ხელისა და თავის მოძრაობა, მისტიური აზროვნების პროცესს გადმოსცემს. მაღპატოვის აზრით, XIV საუკუნის ბიზანტიელ ოსტატებს იშვიათად გამოსდიოდათ ადამიანის ღვთივშთაგონებული სახის შექმნა¹⁹.

ჩვენმა მქარგველმა ზედმიწევნით კარგად შეძლო ამ შთაბეჭდილების მიღწევა. თან თითოეულ მახარებელს ინდივიდუალური გამომეტყველებაც აქვს. მახარებელნი ჩვენს მიტრაზე ტრადიციული, XI საუკუნიდან საბოლოოდ დამკვიდრებული იერით წარმოგვიდგებიან – მათე ასაკოვანია, ჭაღარა, მარკოზი და ლუკა შედარებით ახალგაზრდები, შავიან წაბლისფერი თმა-წვერით, იოანე ხნიერია, დამახასიათებელი ოდნავ დაგრძელებული სახით, მაღალი შუბლითა და ჭაღარა თმა-წვერით²⁰. მახარებლები წერისას არიან გამოხატულნი, ლუკას, მარკოზისა და მათეს წინ მაგიდაა, საწერი იარაღებით და პეუპიტრით.

მათეს სამოსი მთლიანად ოქროსფერია, მარკოზის – ღვინისფერი, ცისფრითა და ოქროსფრით, ლუკასა და იოანეს სამოსში ცისფერი და ოქროსფერი ჭარბობს. ოთხივეს ხამლიანი ტერფები სუკედანიუმზე უწევია. მათი შესამოსელი ოქროსთმით და ზეხით არის მოქარგული, სახე, ხელ-ფეხი ჭაღარა თმა, წიგნები და გრაგნილები – ვერცხლისთმით, წაბლისფერი თმისა და წვერის ამოქარგვისას ოსტატი აბრეშუმის ძაფს იყენებს, დრაპირების ჩრდილებისათვის კი ზეხს ხმარობს. პროხორეს სამოსი ღვინისფერ-ცისფერ ტონებშია გადაწვევტილი. სამივე მახარებლის წინ მოთავსებული საწერი მაგიდა სხვადასხვანაირია, მარკოზის წინ ექვსკუთხა მაგიდა დგას, თაღისებურად შეჭრილი ფეხებით, ზემოდან პეუპიტრითა და სამელნით; ლუკას მაგიდა ოთხკუთხაა, წინა მხარეს უჯრით, მაგიდაზე სამელნე დევს, მაგიდას პეუპიტრიდან ჩამოშლილი გრაგნილი ეფინება, მათეს წინ მართკუთხა მაგიდა დგას. ლუკა – ზურგიან, ხოლო მათე, მარკოზი და იოანე უზურგო სკამებზე სხედან. მქარგველი დიდი ოსტატობით ქმნის ავეჯს უწვრილესი მარგალიტებით. მახარებელთა ასეთი სახით გამოსახვას ქართულ ნაქარგობაში პარალელი ვერ მოვუძებნეთ –

16 К.Никольский. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. СПб., 1900, гл. 90.

17 ნ.ქავთარია, მახარებელთა გამოსახულებები კალიპოსურ ოთხთავეებში. ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბ. სახ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 2002, გვ. 125.

18 იქვე. გვ. 128.

19 М.В. Ашатов. Фрески церкви Успения на Болотовом поле. М. гл. 36.

20 ნ.ქავთარია, მახარებელთა გამოსახულებები კალიპოსურ ოთხთავეებში. ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბ. სახ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული თბ., 2002, გვ. 121.

მსხდომარე მახარებლები, ნვენთან ძირითადად მინიატურებსა და კედლის მხატვრობაში გვხვდება²¹.

როგორც აღვნიშნეთ, თითოეულ მახარებელს წმინდანია შეწყვილებული – მათე მახარებელთან წმ. პავლე მოციქული, მცირედ მობრუნებული, ყავისფერი, მოკლე თმა-წვერით, მაღალი შუბლით; მისი სამოსი ცისფერია, მოსასხამი კი – ოქროსფერი. ორივე წინ გაწვდილი ხელით გადამღილი წიგნი უჭირავს. ლუკა მახარებელთან წმ. ბასილი დიდია სამღვდელმთავრო სამოსით – მოცისფრო ფელონითა და წითელი, ჯვრებიანი ომოფორით, ყავისფერი სტიქარონით; ფელონიდან ფონიანი ენქერის კუთხე მოჩანს. ხელთ მას სახარება უპერია, მაკურთხეველი მარჯვენა წიგნზე უდევს. წმინდა მამას მისთვის დამახასიათებელი გრძელი, ოდნავ წაწვეტებული წვერი აქვს და წაბლისფერი მოკლე თმა, ნაოჭებით დაღარული მაღალი შუბლი. მღვდელმთავრის მზერა მაყურებლისაკენ არის მომართული²². იგი წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველთან და წმ. იოანე ოქროპირთან ერთად, ხშირად გამოისახება XVII საუკუნის ქართულ ოლარ-ომოფორებზე (სხმ/ნ №3811,2410 ,1358,1360,79).

ფრთხილურ პოზაში წარმოდგენილი წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველი მარჯვ მახარებელთან არის შეწყვილებული. მღვდელმთავარი ღვინისფერი ფელონითა და ცისფერი, ჯვრებიანი ომოფორითაა შემოსილი. მარცხენა ხელში მას სახარება უჭირავს, მარჯვენათი კი – აკურთხებს. ტრადიციისამებრ წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველს მოკლე, ჭაღარა თმა-წვერი აქვს და მაყურებლისკენ იმზირება²³.

მიტრის ოთხივე ფერდზე წარმოდგენილია მახარებლები, მათთან ართად კი წმ. იოანე ნათლისმცემელი, წმ. პავლე მოციქული, წმ. ბასილი დიდი და წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველი ის მოღვაწე არიან, რომელთა ქადაგებებზე დასაძირკვლებულია მიწიერი ეკლესია. ამდენად, ოთხკუთხა ფორმაში წარმოდგენილია, ალბათ, განდმრთობილი მიწიერი ეკლესიის სახე.

“მიწიერ” გამოსახულებათა შემდგომ ყურადღება – “ციურ ზონაში”, ფესტონებზე განაწილებულ ფიგურებზე გადადის. ღვთისმშობლის თავთან არსებულ ფესტონზე “მუელი დღეთაჲ”-ა გამოსახული, ჭაღარა თმა-წვერით, ორივე ხელით მაკურთხეველი, ოთხკუთხედში ნაწერილი სამკუთხა შარავანდით. წარმოდგენილი იკონოგრაფიული ტიპი ეფუძნება დანიელ წინასწარმეტყველის ხილვას, რომელსაც წმიდა თევდორე კვირელი ასე განმრტავს: “აქ ნეტარი დანიელი “მუელ დღეთას” მიერ გვასწავლის საუკუნოს მომავალია იგი დრუბელთა ზედა მისსივე აღთქმისაებრ, რომ აწვენოს ძალაუფლება მიმდებელმა პატივისა, მთავრობისა და მეუფებისა ძველთა დღეთას მიერ როგორც კაცმა”. ამდენად, ეს ხილვა მოიაზრება როგორც უწყება ძე ღმერთის ზეისტორიული და ისტორიული სახისა²⁴.

21 საქართველოს სულიერი საგანძური. I, თბ., 2005, გვ. 58.

22 ე.ხინთიბიძე, ბასილი დიდის სადაურობისათვის. მოამბე, თბ., 1962, 3, გვ. 125.

23 სამი მამა ხშირად გამოისახება ერთად: წმ. ბასილი დიდის გარდაცვალებიდან რამდენიმე საუკუნის შემდეგ, დიდი კამათი ატყდა ბიზანტიელებს შორის, იმის შესახებ თუ ვინ უნდა ელიარებიანთ უპირველეს მოღვაწედ – წმ. ბასილი კესარიელი, წმ. გრიგოლ ნაზიანზელი თუ წმ. იოანე ოქროპირი. დიდი ხნის დავის შემდეგ შეთანხმდნენ, რომ ისინი სამთავენი უპირველესი მოღვაწენი არიან და ერთნაირი დამსახურება მიუძღვით ქრისტიანული ეკლესიისა და ლიტურგიკურის წინაშე. ე.ხინთიბიძე, დასახ. ნაშრ.

24 Настольная книга священнослужителя. М., 1983, IV, გვ. 66.

ოდიგიტრიისა და “შუელი დღეთაჲს” ერთ სასურათე სიბრტყეზე მოთავსება შეიძლება განემარტოთ წმ. ათანასე ალექსანდრიელის სიტყვებით: “განმაკროთბს მე საკვირველებაჲ ესე: ძუელი იგი დღეთაჲ, დაუსამაბოდ დღეს იშვების ერმად, რომელი საყდართა ზედა აღმაღლებულთა და აღმატებულთა მჯდომარე არს” [16,33]. ამავე დროს, ეს ხატება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც საგალობელი პირველი განდმრთობილი კაცის მიმართ, რომლის მხილველი სჯულიც კი დადუმდა: “უფროს ბუნებისა დასდუმნეს კსჯულნი ბუნებითნი ქალწულო, რამეთუ კშვე შენ ერმა ახალი ქუშყანასა ზედა ღვთისმშობელო, სჯულისა მიმცემელი უფალი ძუელი დღეთა, ცათა მფლობელი, ყოველთა დამბადებელი, ამისთვის სარწმუნოებით და სურვილით გნატრით შენ უბიწო” (კვირიაკე)²⁵.

მიტრას აგვირგვინებს ცა, რომელიც ზეციურ საუფლოს განახახიერებს. ამას მოწმობს ცაზე წარმოდგენილი უფლის დიდება-ფირუშებით, იაგუნდებითა და ნახევარმთვარისებრი მწვანე მინებით შექმნილი შვიდი, ერთმანეთში ნაწერილი ჯვარი: “და ტახტის წინ ენთო შვიდი ლამპარი (კეცხლისა, რომლებიც არიან ღმერთის შვიდი სული” (გამოცხადება-4,5) (ნახ. 4). წმ. იოანე ოქროპირის განმარტებით: “ჯვარი მისი ოთხი მკლავით ნიშნავს, რომ ჯვარცმული ღმერთი ყველაფერს იტევს და ყველა ზღვარს მოიცავს”. “შეხედე ციურ ვარსკვლავებს და შენ ყოველდღიურად დაინახავ მათში ჯვარს, რომელიც ვარსკვლავთა ურთიერთშერწყმით წარმოიქმნება”²⁶.

ამ შვიდი ჯვრიდან, ფირუშებითა და იაგუნდებით შედგენილი ორი ჯვარი მოთავსებულია ცის შუაგულში არსებულ ოქროს ფირფიტაზე, რომელიც, ამავე დროს, ვერტიკალურად ნასამაგრებელი ჯვრის ზედადგარს წარმოადგენს: “უფალმა ცაში დაიდგა ტახტი თვისი და მეუფება მისი ფლობს ყოველივეს” (ფსალ.102,19). დანარჩენ ჯვრებს ცაზე დამაგრებული ქვები ქმნის. ყველაზე დიდი ჯვარი შედგენილია ფირუშებით და მათ შორის ჩარიგებული იაგუნდებით. იგი ცას ოთხ ნაწილად ყოფს და მეორედ მოსვლასთან დაკავშირებული, ზეციური ჯვარი უნდა იყოს. მიტრის ცაზე ერთ-ერთი ჯვარი შექმნილია ნახევარწრიული მწვანე მინებით; ასეთი ფორმის ჯვარი, სადაც ნახევარმთვარის ბოლოები ზემოთაა მიმართული, წარმოადგენს ჯვრის უძველეს სახეობას და იგი, უმეტესწილად, ტაძრის გუმბათებზე მაგრდებოდა, ჯვარი და ნახევარწრიულობა სიმბოლოა კაცობრიობის ხსნისა²⁷. შვიდივე ჯვარი ტოლმკლავა სახეობას მიეკუთვნება. ოთხმკლავა ან რვამკლავა ჯვარი მოწოდებულია, რომ ჯვარცმის შესახებ შეგვახსენოს. თუმცა მასზე ჯვარცმული ქრისტეს გამოსახულება არ არის. ასეთი ჯვრები აღიმართება ტაძრების გუმბათებზე, მიტრებზე, არქიეპისკოპოსების, მიტროპოლიტებისა და პატრიარქების სკუფიებსა და ბარტყულებზე²⁸. ოთხმკლავა ჯვარი უფლის ჯვრის ნიშანია, რომელიც დოგმატურია და აღნიშნავს, რომ ქრისტეს ჯვართან თანაბრად მიიზიდება სამყაროს ყველა კუთხე²⁹ ზემოთ მიტრის ცის შუაგულში, ცენტრალური ჯვრის ირგვლივ, ცისფერი და მწვანე ქვებით, ამაყდროულად იქმნება წრე – უნივერსალური

25 ძუელი დღეთაჲ ქართულ ნაქარგობაში მე-17 საუკუნემდე არ გვხვდება.

26 Настольная გვ. 26.

27 იქვე, გვ. 58.

28 იქვე, გვ. 14.

29 იქვე, გვ. 58.

სიმბოლო სრულყოფილების, სიწმინდის, უსასრულობისა – “ღმერთის წრეა, რომლის ცენტრი ყველგანაა და გარშემოწერილობა არსად”³⁰ (ნახ. 5). წრიდან გამომავალი ოთხი სხივი სამყაროს ოთხ მხარეს, წელიწადის ოთხ დროს, ოთხ სახარებას აღნიშავს. დიდი ჯვრის მკლავებს შორის ეზეკიელისა და იოანეს ხილვათა ქერობინ-სერობინებია გამოსახული: “და მსგავსება ოთხთა შორის და ხედვაა მათი და საქმე მათი იყო, ვითარ იგი იყვის ურმისთუალი ურმისთუალსა შინა” (ეზეკ. 1,6). “და ამ ცხოველთაგან თითოეულს ექვსი ფრთა ესხა ირგვლივ, შიგნიდან თვლებით სავსენი და არც დღისით და არც ღამით არა აქვთ მოსვენება, არამედ დაღადებენ: წმიდაა, წმიდაა, უფალი ღმერთი, ყოვლისმკურთხელი, რომელიც იყო, და რომელიც არის და რომელიც იქნება” [გამოცხ 4,8].

მიტრის თავზე “მალნი” გვირგვინად იკვრებიან, მათ ფრთებს შორის მოთავსებულია ბერძნული წარწერა – “წმიდა”. როგორც ითქვა, გელათის მიტრა ფორმით მრავალწახნაგა სარტყელში ჩასმული ოთხფერდა ქუდია, ჩვენამდე მოღწეული ერთადერთი ეგზემპლარი ასეთი ფორმის მიტრებიდან. საეკლესიო სახისმეტყველებით წრე მარადიულობის სიმბოლოა, ოთხკუდახედი კი – მიწიერების.

მიტრის ოთხფერდა ფორმა, მიწიერი, მებრძოლი ეკლესიის გამომსახველი უნდა იყოს. ამის დასტურია კალთებზე გამოსახული წმინდანები და ქერუბინთა გამოსახულებები, რომლებიც ოთხივე მხრიდან შემოეწყობიან მიტრის გადახურვას. მიტრაზე გამოსახული კომპოზიციები ქერუბინთა და სერაბინთა თანხლებით სახეა ზესთა სამყოფელისა, “ზეციური ეკლესიისა; “ეექარისტული საიდუმლო”, რომელიც ასახულია “ოქროს ფირფიტაზე” ხული წმიდის მადლით მარადის აღესრულება, ეექარისტია იმ ქორწილს მოასწავებს, რომლისთვისაც იმოსება მღვდელმთავარი და ამბობს: “კვართი სიხარულისა შემოსა, მე და ვითარცა სიძეს დამადგა გვირგვინი და ვითარცა სძალი შემამკო მე სამკაულითა” მიტროფანეს მიტრით თავდაბურული მღვდელმთავარი სახე იქნებოდა წინამძღოლისა, რომელზეც დიონისე არეოპაგელი ამბობს: “ჩვენი შეძლებისდაგვარი განდმრთობის მიზნით, კაცთმოყვარე საიდუმლოთ დასაბამობამ ციური იერარქიებიც გამოგვიჩინა, ხოლო მათ თანამსახურად სრულყო ჩვენეული მღვდელმთავრობა, რომელიც ღვთისსახოვან სიწმიდეებს მიემსგავსა, რამდენადაც ეს მას შეეძლო და გრძნობადი ხატებით ანუ წმიდამწერლობის თხზულსიტყვაობით ზეციური გონებანი გამოგვისახა. ამ გზით ვმადლდებით გრძნობადიდან გონიერისკენ, წმიდად შეძერწილი სიმბოლოებიდან ციურ იერარქთა მარტივი მწვერვალებისაკენ”³¹.

მიტრის სარტყელი წრესმიახლოვებული მრავალწახნაგია, წრე კი, მარადიულობის სიმბოლოა, რასაც მასზე გამოსახული კომპოზიციებიც ადასტურებს. ამ წრეს კრავს და ამთლიანებს ზურგის ნაწილზე გამოსახული წვილელი ღმრთისმშობელი, რომელსაც მოსდევს კომპოზიციის გვირგვინი “უფალი ძეგლი დღეთაჲ”, რომლის გამოხატვით ხდება მარადიულობისა და ეამიერების წრეზე გამთლიანება, მითუმეტეს, მღვდელმთავრის თავსამკაული მთლიანად ოქროქარგულობით და მარგალიტით არის დაფარული, უხვადაა შემკული ძვირფასი ქვებით. ცისფერი (ფირუზი) და წითელი (იაგუნდი) ქვებით

30 J.C. Cooper, *Lexikon alter Symbole*, Leipzig, 1986, გვ. 97.

31 დიონისე არეოპაგელი, ციური იერარქიის შესახებ. საღვთისმეტყველო კრებული, 3, თბ., 1983.

შედგენილი პატარ-პატარა ჯერები ავსებენ ფიგურებს შორის არსებულ ადგილებს და დეკორატიული გადაწყვეტით ამთლინებენ მიტრის საერთო ანსამბლს. ღურჯი ფერი (ნვენს შემთხვევაში ფირუზი) ცის სიმბოლოა, ესაა სისუფთავისა და შეურყენელობის ფერი, ღურჯისა და წითლის შერწყმა კი – ადამიანის განდმრთობის საიდუმლოებაა. ორი სხვადასხვა სამყაროს, მიწიერისა და არამიწიერის შეერთება. ფერთა გამაში ისინი ურთიერთსაწინააღმდეგოა: წითელი – თბილი, ღურჯი – ცივი. წითელი – სისხლიან მსხვერპლზე მიუთითებს და სიმბოლურად აღდგომასაც უკავშირდება. ღურჯი - ცისფერი, მუდმივობის, სიმყარისა და ერთგულების სიმბოლოა³² პატიოსანი თვლების სიმრავლე თავსაბურავს, ვარსკვლავებით მოჭედულ ცარგვალს ამსგავსებს, მას სახეიმო ელფერს ანიჭებს და, თანაც, მიტრის ზედაპირს სასურათე სიბრტყეებად აწესრიგებს (სურ.8).

მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის, მახარებლებისა და წმინდანთა შარავანდები საშუალო ზომის მარგალიტებითაა შემოსაზღვრული. უწვრილესი მარგალიტები შემოუყვება აგრეთვე ყველა დეტალის (ავეჯის, სამოსის) კონტურსა და ბერძნულ-ქართულ განმარტებით წარწერებსაც. მარგალიტი უხვადაა გამოყენებული ფონის შესავსებადაც. ქრისტიანულ სიმბოლიკაში მარგალიტი საღვთო, განწმენდილი აზროვნების, მისი უცვლელობის, მუდმივობის, სიმბოლოა. ანტონი პირველი მას ასე განმარტავს: "შიება იგი უსასყიდლოსა მის მარგალიტისა არს უდიდესი ხმევაი სიბრძნისაი ფილოსოფოსობასა შინა უსადმრთესსა, ვითარმედ მაძიებელი იქმს. თვის შორის წარდგინებასა ნივთთა ყოველთასა უსავსეს და უწუდილეს განყოფით და განსჯის თითოეულსა მათსა და გებადსა და დადგრომასა აღმოაჩინებს"³³. სახარებას, სადაც ეს "უსასყიდლო მარგალიტი" სიმბოლოა სასუფეველისა: "მერმე მსგავს არს სასუფეველი ცათა კაცსა ვაჭარსა, რომელი ეძიებენ კეთილთა მარგალიტთა" (მათე 13,45); ამიტომ დაერქვა "მარგალიტი" წმინდა მამათა კრებულს.

მიტრას თან ახლავს შვიდი ჯვარი, ამათგან, ექვსი-ფესტონებზე, ხოლო ერთი ჯვარი – ცის შუაგულში დასამაგრებლად არის განკუთვნილი³⁴ (სურ. 6). მიტრაზე შვიდი ჯვარი აღნიშნავს იმ შვიდ საიდუმლოს, რომელთა შესრულების უფლებაც ენიჭება მღვდელმთავარს³⁵ თავსარქმელზე ჯვარი სიახლეს არ წარმოადგენს. ძველ რუსულ და განსაკუთრებით უკრაინულ წრეებში, ჯვრებს უბრალო მღვდლებიც ატარებდნენ. მათ ეს უფლება წაართვეს XVII-ის ბოლოს და ბრილიანტის ჯვრები მიტროპოლიტების გამოსარჩევი ნიშანი გახდა.

გვირგვინის შიდა მხარეს გრავირებული, ნუსხურით შესრულებული წარწერის თანახმად, წარმოდგენილი მიტრა ეკუთვნოდა მღვდელმთავარ მიტროფანეს:

მოიხსენე ომნაენი მიტროფანე მღრდელთ მთავარი რისა არს გვრვნი ესე და რნ შეამკობ ინაისე და თვსნი და მეგობარნი მისნი;

32 Енциклопедия Православной Иконы. СПб. 2005. გვ. 106.

33 ღვთისმეტყველება. II, გვ. 558.

34 ჯვრები (6) ინახება მუზეუმში. საგანძურის განყოფილებაში (სხმს№1100; 1099; 1114;1096; 1098; 1097). ნ.კონდაკოვთან და დ.ბაქრაძეთან მითითებულია, რომ მიტრას ახლდა კიდევ ერთი – აღმახის ჯვარი რომელსაც მუზეუმში არ მოუღწევია. Опись გვ. 38.

35 Пастырная гл. 326.

“მოიხსენე უ(ფალო) მ(ო)ნა შ(ე)ნი მიტროფანე მღრდელთ მთავარი, რ(ომლ)ისა არს გე(ო)რგ(ვი)ნი ესე და რ(ომელმ)აჲნ შეამკობინა ესე და თე(ო)სნი და მეგობარნი მისნი”

წარწერიდან ჩანს, რომ მიტრა პირადად მიტროფანესათვის არის გაკეთებული.

მიტროფანე, მოხსენებულია წალენჯიხის ღვთისმშობლის ხატის ზურგზე არსებულ მხედრულ წარწერაში³⁶ სადაც ნათქვამია, რომ ხატი, რომელიც თავდაპირველად დავით არაგვის ერისთავმა შეამკო და მოაჭედინა, სპარსეთში აღავერდელმა მოტროფანემ დაიხსნა და “აგარიანთა ღაშქართაგან მეოტ-ქმნილი” წალენჯიხაში, ღევან დადიანმა შეიფარა, რომელმაც მიტროფანეს გარდაცვალების შემდეგ, ხატისთვის კუბო გააკეთებინა. ეთაყაიშვილი გამოთქვამს აზრს, რომ ხატზე მოხსენიებული ქეთევანი, ქეთევან დედოფალია, რომელიც სპარსეთში ეწამა. თუმცა ღევან დადიანის მიერ გაკეთებულ წარწერაში დავითი, ქეთევანის მეუღლე, არაგვის ერისთავად იწოდება, არც ქეთევანის დედოფლობაა სადმე ნახსენები, ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ეს აზრი არ არის სწორი. საინტერესოა, რის საფუძველზე აკეთებს ეთაყაიშვილი ასეთ დასკვნას, მითუმეტეს, რომ მის მიერ ხატის ზურგზე არსებული ორივე წარწერაა ამოკითხული. არაგვის ერისთავთა შორის დავითი, ნუგზარ “დიდის” შვილია, რომელიც 1635 წ. გარდაიცვალა. სარწმუნოა რომ ხატი სწორედ მის მიერ იყოს მოჭედული, ამავე პერიოდის მოღვაწეა ღევან II დადიანი, მანუხარ დადიანის ძე³⁷. ვფიქრობთ ხატსა და მიტრაზე მოხსენიებული მიტროფანე ერთი და იგივე პიროვნება უნდა იყოს, რასაც სტილისა და იკონოგრაფიის ნიშნებიც ადასტურებს³⁸.

(“მუელი დღეთაჲ”-სა და “მეუფე მეუფეთაჲ” გამოსახვა)³⁹, შესრულების ტექნიკური ხერხებით, ქვების განაწილებით – როდესაც ოსტატი უხვად შლის ქვებსა და მარგალიტს ზედაპირზე, ორნამენტულ ფონს ქვებით ავსებს, თამაშობს ორი ან სამი ფერის შეხამებით – ფირუზის უხვად გამოყენებით, რომელიც აქამდე სრულიად არ არსებობს ფერადი ქვების რეპერტუარში⁴⁰ XVI საუკუნის ბოლო-XVII საუკუნის დასაწყისში უნდა იყოს შესრულებული. გარდა ამისა, ამავე პერიოდის კედლის მხატვრობაშია დამოწმებული. ანალოგიური თავსარქველები ხურავთ საერო და სასულიერო პირებს⁴¹ XVII საუკუნეში შესრულებულ კასტელის ჩანახატებში⁴².

მიტროფანეს აღავერდელობა იმასაც გვაგარაუდებინებს, რომ მიტრა

36 ეთაყაიშვილი, ძველი საქართველო, ტ. III, 1914, გვ. 227.

37 თ. კორდანი, ქრონიკები. II, ტფ., 1897, გვ. 446.

38 ქრისტე “მეუფე მეუფეთა” თავზე მიტრითა და ჯერული საკოსით, ნახევარ ფიგურა ორივე მაკერთხეველი ხელით მე-16 საუკუნის გინგილაზე [სხმნ№3792] კიხერზე დასამყარებელ ადგილას არის გამოსახული. ქრისტე – “ვედრების” კომპოზიციაში თავზე გვირგვინით “მეუფე მეუფეთა და მღვდელთმოდგარი დიდი” მე-17 საუკუნის ფელონზე [სხმნ№1373].

39 М.Г.Вачнадзе, Кахетинская школа живописи 16 в. и ее связь с Афонской живописью. Тб., 1983, გვ. 6.

40 Р.Шмерлинг, Оправы камней на памятниках чеканки бывшего Музея древне-грузинского искусства. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, VIII, 1933-34, გვ. 349.

41 საქართველოს სულიერი საგანძური, I, თბ., 2005, გვ. 144.

42 დონ კრისტეფორო დე კასტელი, ცნობები და აღბოძი საქართველოს შესახებ, თბ., 1976.

ადმოსავლეთ საქართველოში, კერძოდ კი კახეთშია შესრულებული. XVII საუკუნეში კახეთი საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით ეკონომიური წინსვლით გამოირჩეოდა. სოფლის მეურნეობისა და ხელოსნობის განვითარება კახეთში, მისი ქალაქების სიახლოვე ადმოსავლეთ ამიერკავკასიაზე გამავალ სავაჭრო-საქარავნო გზასთან და მათი მჭიდრო ურთიერთობა ამიერკავკასიის იმდროინდელ დაწინაურებულ ქალაქებთან, ხელს უწყობს კახეთში საქალაქო ცხოვრების განვითარებას. კახეთის სამეფო ხელისუფლებამ მნიშვნელოვანი რეფორმაც გაატარა: საერისთავოებთან ერთად გააუქმა მათი სამხედრო ერთეულებიც და კახეთი ოთხ სადროშოდ დაქყო; მაგრამ სადროშოს სარდლობა თავადებს კი არ ჩააბარა, როგორც ეს ქართლში მოხდა, არამედ-ეპისკოპოსებს⁴³.

სწორედ სასულიერო პირთა ასეთი დიდი ძალაუფლების გამო უნდა იყოს წარმოდგენილი მიტრა ამგვარად გაფორმებული, ვინაიდან სცენებით და შეიდი ჯვრით შემკული მიტრის ტარების უფლება, მხოლოდ იერარქიის უმაღლეს საფეხურზე მდგომ სასულიერო პირს თუ ექნებოდა. ამრიგად, “მიტროფანეს მიტრის” სახით ქართულ ხელოვნებას შეემატა XVII საუკუნის ქარგულობის ბრწყინვალე ნიმუში, რომელიც სრულიად უნიკალურია, საგანგებოდ მისთვის შერჩეული სცენებით, მხატვრული გადაწყვეტით და შესრულების დახვეწილი მანერით.

Eka Berelashvili

Mitre of Bishop Mitropane

Among the mitres preserved in the Embroidery Department of the Sh. Amiranashvili Museum of Fine Arts (Georgian National Museum), due to its original shape and general concept distinguished is the mitre under discussion.

In its broadest sense, the mitre is a crown of thorns placed on Christ's head. However, due to its adornment and appearance (the mitre consists of a “hat” and a “crown”) it does not correspond to this explanation and it would be correct to determine its meaning as an indication of the high dignity and a symbol of the bishop's obedience to the Gospel of Christ. That is why, the mitre – similar to the illuminated manuscripts – bears images of Christ, the Virgin and St. Evangelists and personifies the royal crown of the heavenly King.

Crown of Bishop Mitropane's mitre bears following scenes: The King of King and the High Priest; Communion of the Apostles; Last Supper; The Virgin and Christ - Emmanuel; Washing of Feet; as well as images of: Holy Bishops; St. John the Baptist; St. George as the Great Martyr. At the top

43 ნ.ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორია, თბ., 1958, გვ. 270.

of the crown, represented are: Seraphim, the Holy Ghost and Christ - Ancient of Days. Above the crown, on each side of the mitre, a seated Evangelist and an Apostle or a Saint standing in front of him are depicted. Such a depiction of Evangelists is unique in the Georgian embroidery, but is found in the medieval Georgian book illumination and mural painting.

The mitre embroidery is worked in gold and silver thread, twisted gold and silver on silk thread, and coloured silk thread. The mitre is abundantly decorated with precious stones (turquoise, ruby and pearls). On the "sky" of the mitre there are seven crosses made of precious stones.

Selection of the images and their arrangement according to the hierarchical order, should bear indication on the Terrestrial and Celestial Churches united with the grace of the Holy Ghost. Inscription placed on the inner side of the crown mentions "high priest" Mitropane, who the mitre was made for. This is most likely to be Archbishop of Alaverdi, who had found refuge at the court of Levan II Dadiani, mtavari (sovereign) of Samegrelo (western Georgian), in the mid 17th c. Based on these data, as well as stylistic traits – firstly, abundance of precious stones and wide use of turquoise – the mitre should rather be executed in Kakheti (eastern Georgia), in early 17th c.



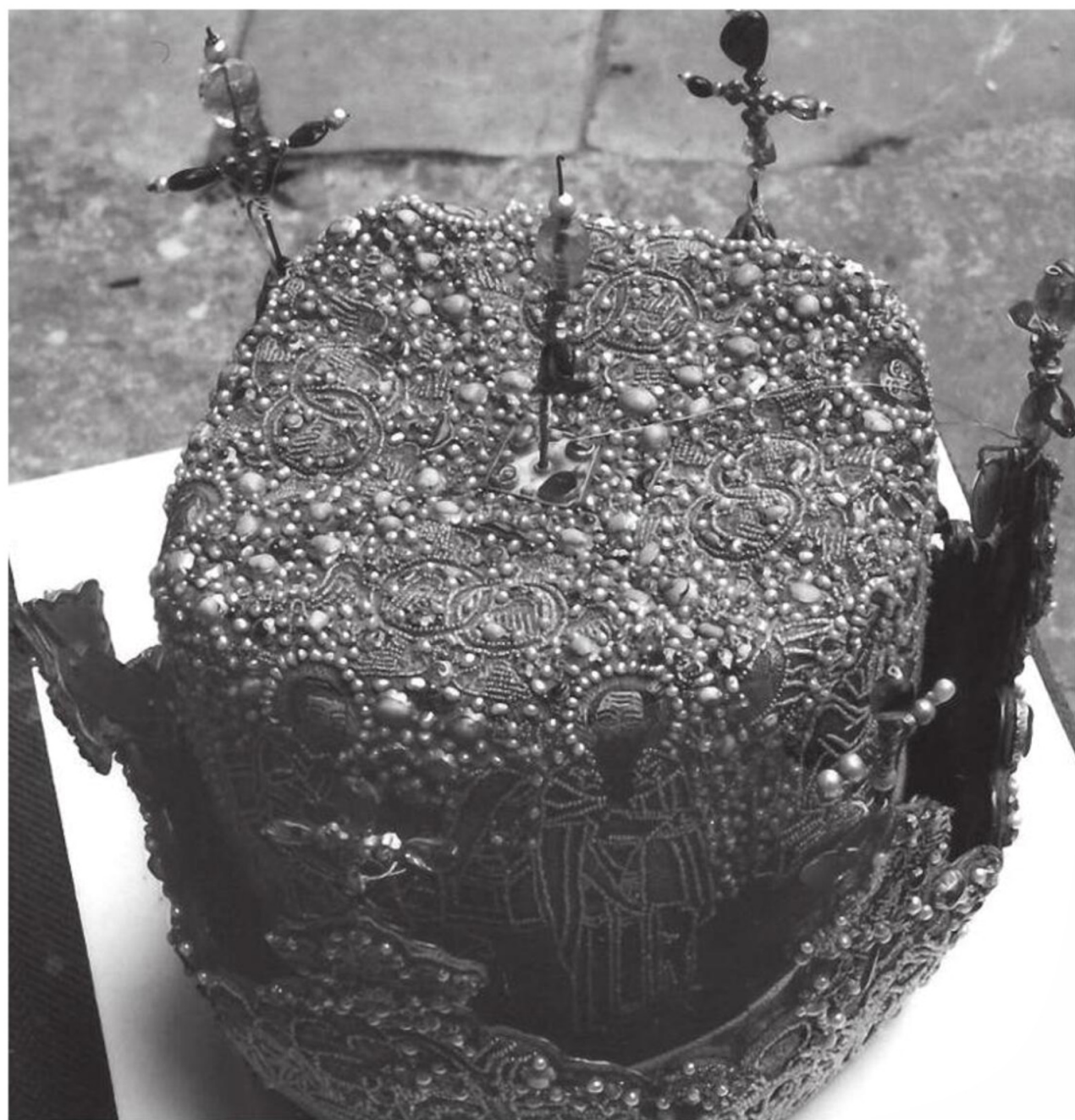
სურ.1. მაზიარებული მაცხოვარი და სული წმინდა



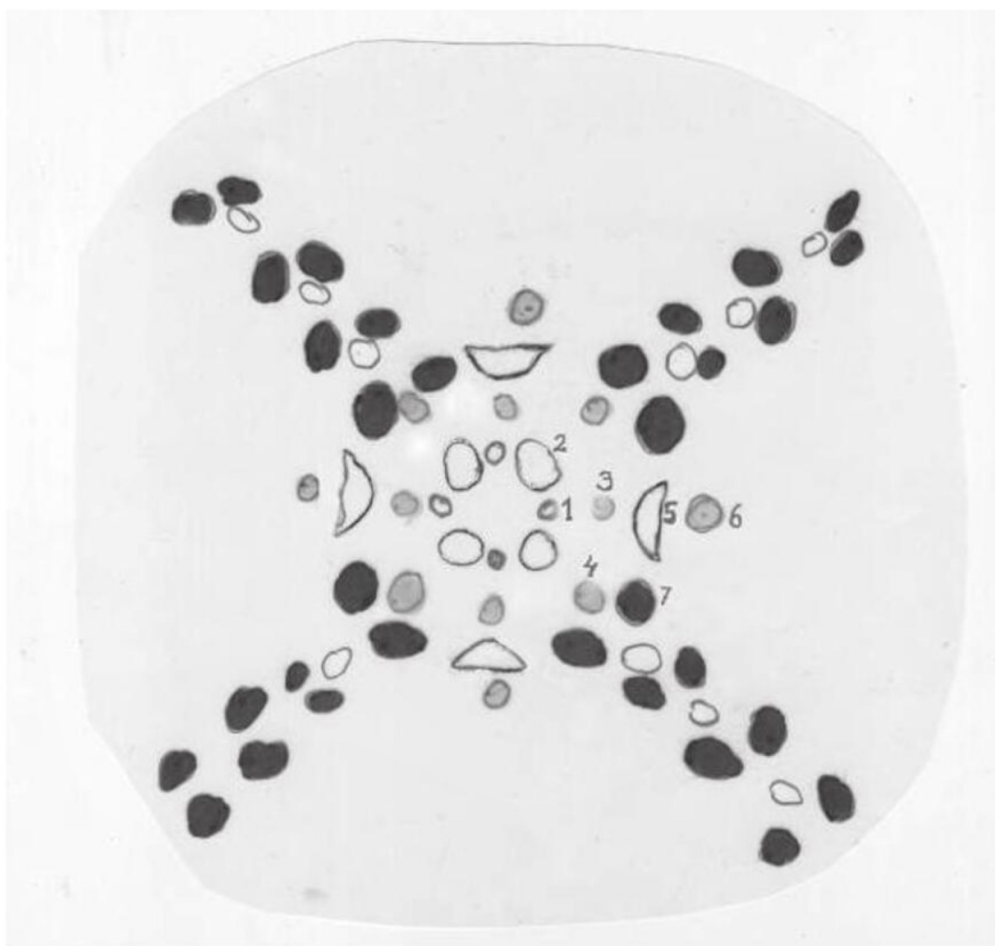
სურ.2 ღვთისმშობელი ოდიგიტრია და მამა ღმერთი.



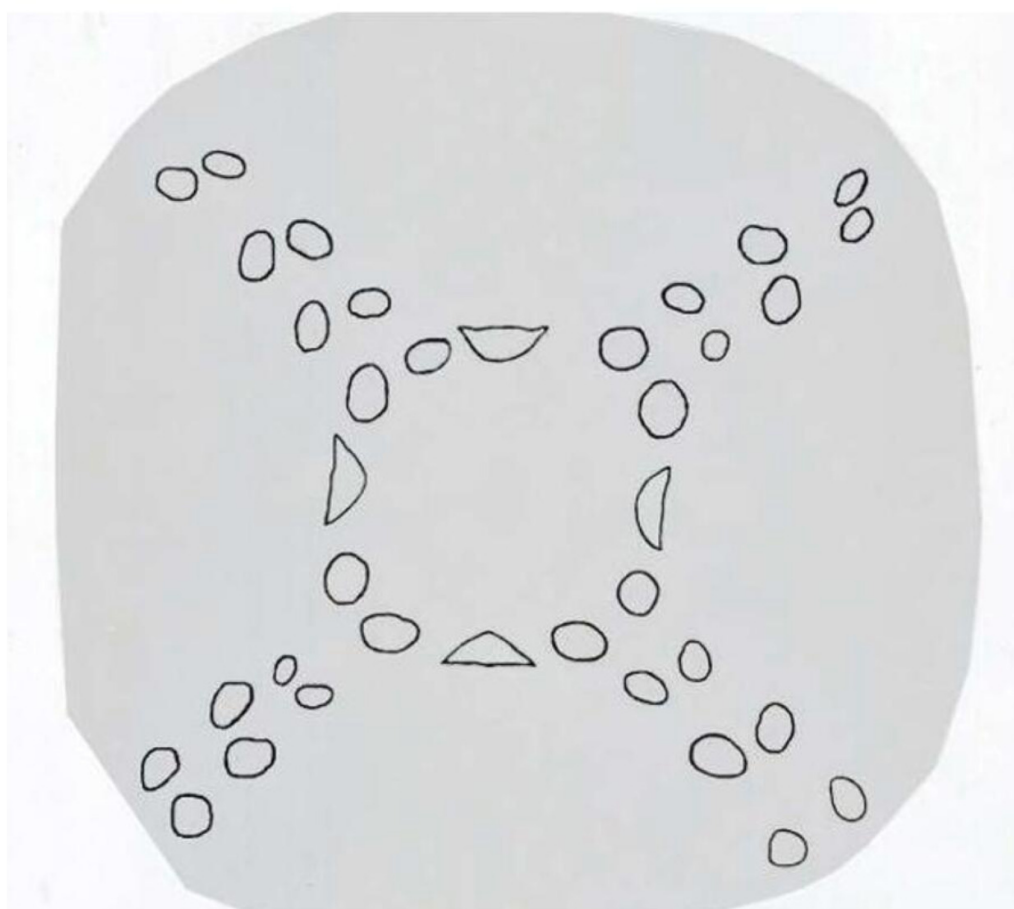
სურ.3 იოანე ნათლისმცემელი იოანე მახარებელელთან.



სურ.4. მიტრაზე ვერტოკალურად დამაგრებული შვიდი ჯვარი



ნახ.1. ერთმანეთში ჩაწერილი შვიდი ჯვარი ცაზე.



ნახ.2. წრე ცაზე.

წმ. ნიკოლოზის რელიეფური ხატი ანანურის ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე

ანანურის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია გვიანი შუა საუკუნეების ერთი თვალსაჩინო, გამორჩეულ ძეგლთაგანია. მდ. არაგვის პირას მთის (“შეუკოვარი”) თხემზე, მთის შტოს კიდურზე მტკიცედ დავანებული, არაგვის ხეობის დიდებულ სივრცეს ღაღად შერწყმული ტაძარი არაგვის ერისთავთა ერთიან სათავედაცვო-ხუროთმოძღვრულ ანსამბლად ქცეული სიმაგრის უმათერესი საღოცავია (სურ. 1). ჯვარ-გუმბათოვანი, მოქვიშისფრო (მომწვანო) - მონაცრისფრო თლილი ქვის პერანგით შემოსილი მასშტაბური ზომის ეკლესიის აგების ზუსტ თარიღს, ისევე როგორც მის სახელობას, თვით ეკლესიის სამხრეთი ფასადის სულის მოსახსენიებელი, სამშენებლო, ვრცელი, ცხრამეტსტრიქონიანი მხედრული წარწერა გვამცნობს (1689 წ.). ტაძრის ლაპიდარული წარწერა მრავლისმეტყველია და საგულისხმო შინაარსის შემცველი; ეკლესიის მეოხის, ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლისადმი აღვლენილ სიტყვებში მართლმადიდებლური სარწმუნოების არსებითი დოგმატი, ერთგვარად ქრისტიანული მოძღვრების არსიც კი, თავისებური პოეტური - პიმნოგრაფიული საგალობლის სახით გადმოიცემა: ღმრთისმშობელი, როგორც ახალი ევა, პირველცოდვის “დამხსნელი” და ადამიანთა მოდგმის კვლავ სამოთხედ “შემევენებელია”, რადგან იგია დაუსაბამო ღვთის განკაცების მიზეზი, მისი (“მამისა ადამისა” და ევმანოელის) უბიწოდ მშობელი. მეოხების შემთხვევით, სულის მოსახსენიებელი წარწერა, ვფიქრობთ, სრულიად გააზრებულად ეხმიანება და მიემართება ეკლესიის საფასადო სკულპტურის საერთო იდეას. წარწერის მნიშვნელობას ზრდის ქართული შუა საუკუნეების ეპიგრაფიკისათვის იშვიათი “დეტალიზაცია”: წარწერის მიხედვით ვიტყობთ როგორც ტაძრის ამგების (შემწირველის) ვინაობას – არაგვის ერისთავის შვილი მდივანბეგი (მსაჯულთუხუცესი) ბარძიმი, – ისე მისი ხუროთმოძღვრის თუ სარქრის (ზედამხედველის)-ბოქაულთუხუცესის ქაიხოსრო ბაღსარაშვილის სახელს.

ეკლესიის სამხრეთი მხარის უპირატესი მნიშვნელობა მრავალმხრივ არის შესანიშნავი: ხუროთმოძღვრული ანსამბლი სამხრეთ-აღმოსავლეთი მხრიდან დასცქეროდა საიმდროოდ არსებულ საქართველოს (მთავარ) სამხედრო გზას, თუმცა, დღესაც, მცხეთიდან მიმავალი ახალი გზიდანაც (სამხრეთ-დასავლეთით), ფერდობზე დადაბლებული გალავნიდან მაღლად გამოჩენილი ეკლესიის სწორედ სამხრეთი ფასადია ყველაზე მეტად თვალშისაცემი; ამ მხარესაა მოწყობილი როგორც გალავნის ჭიშკარი, ისე ეკლესიის მთავარი შესასვლელი კარი (ეკლესიას მეორე შესასვლელი ჩრდ.

1 ¹ ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ. 1994 წ., გვ. 51-68; პ. ზაქარაია, ქართული ხუროთმოძღვრება XI-XVIII სს., თბ. 1990 წ., გვ. 226-240.

მხრიდან აქვს). რაც საყურადღებოა, სწორედ ეს ფასადია ნაქანდაკარის გამოსახულებებით ეველაზე უფრო “დახუნძლული”² (სურ. 2), რომლის რთულ იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიურ პროგრამაშიცაა ჩართული, ფასადის ფრონტონში წარმოდგენილი, წმ. ნიკოლოზის რელიეფური ხატი.

სამხრეთი ფასადის სკულპტურული შემკულობის მხატვრულ-იდეურ საფუძველს ტრიუმფალური, გველეშაპის დამთრგუნველი ვეებერთელა ჯვრის გამოსახულება ქმნის. ფასადის სიმეტრიის ღერძზე “დამყარებული” გრძელი ქვედამკლავიანი ჯვარი მსჭვალავს როგორც კედლის მთელს სიბრტყეს, ისე ფასადის სკულპტურულ გამოსახულებათა მთლიანობას. ჯვრის ბოლო უშუალოდ ებჯინება ვიწრო, ერთმანეთში კუდებგადაჭდობილი ორი გველეშაპის გამოსახულებიან სწორკუთხედ ფილას, რომლის ზედა ნაწილზე თვალისთვის შორიდან სრულიად შეუმჩნეველი, ძალიან დაბალი რელიეფით, სიბრტყეოვნად გამოკვეთილი სიმეტრიული გამოსახულებაა: სიცოცხლის ხე მის აქეთ-იქით ირმისა და ხარის მისკენ პირით მიქცეული, ოთხფეხმორთხმული ფიგურებით.

ჯვრის გრძელი ქვედა მკლავის ორსავე მხარეს თითქმის ზუსტად იდენტური სიმბოლურ-დეკორატიული რელიეფური კომპოზიციები ისახება; უშუალოდ განივ მკლავთა ქვეშ სამოთხის მცველ ქერობინთა ფიგურებია განთავსებული. ვერტიკალურ, ხაზგასმულ მახვილ აქცენტებს ქმნის ფასადზე ჯვრის განივ მკლავთა ქვემოთ შეეულად ჩამოგრძელებული ნაყოფითა და ცხოველებითდახუნძლული, სტილიზებულივახსმომსგავსებული სიცოცხლის ხეები, რომელთა ძირში მაღალი რელიეფით ნაქანდაკარი, ფოთლოვანი სახით ორნამენტირებული ბურთულა - გირნათი დაკავშირებული, გლუვი დიდვის მონარხოებაში გამოსახული მთავარანგელოზთა ფიგურებია წარმოდგენილი. მთავარანგელოზთა ორსავე მხარეს სარკმლები, ხოლო მათ თავზე სიცოცხლის ხეებისა და ჯვრისკენ პირშექცეული, სიმეტრიულად ნახევნები “მიჯაჭვული” ღომების იდენტური ფიგურები ფასადზე პერალდიკურ კომპოზიციას ქმნიან. ჯვრის მარჯვენა მკლავს ზემოთ ბუკით თუ გრძელბუნიანი სფეროთი ხელში მფრინვალი ანგელოზის შედარებით მომცრო გამოსახულებაა. იგი, ფასადის ამ “მოზღვავებულ” რელიეფურ დეკორში, მაღლა მოთავსებული, უმაღლ არ აღიქმება.

ანანურის სამხრეთი ფასადის მარცხენა, დაბალი მონაკვეთის არეზე მდიდრულად მორთული პორტალია მოთავსებული. მცენარეული ელორტის ხვეულებით მჭიდროდ შევსებული ტიმპანის კომპოზიცია სამოთხის წალკოტში “აღმოცენებულ” ქრისტეს დიდების სცენას ასახავს. (სურ. 3).

მნახველს თითქმის შეუმჩნეველი რჩება, შეუიარაღებელი თვალით ძნელად ამოსაცნობი, ფრონტონში მოთავსებული სწორკუთხა ფილა წმ. ნიკოლოზის ხატისებრი რელიეფური გამოსახულებით (სურ. 4). ვიწრო ფრონტონის ცენტრში, ზუსტად ფასადის ღერძზე გავლებული ვეება ჯვრის აყოლებასზე სულ ოდნავ პორიზონტალურად წაგრძელებულ სწორკუთხა ფილაზე წმ. ნიკოლოზის, ფასადის სკულპტურის კვეთის ხასიათისგან განსხვავებული, გრაფიკულ - სიბრტყეობრივი მანერით, სხვებზე უფრო დაბალი რელიეფით შესრულებული ქვის რელიეფური ხატი წარმოინდება.

2 ე. კვაჭატაძე, გვიანი შუა საუკუნეების ეკლესიათა საფასადო სკულპტურა (ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ყინცვისის “გიგას საყდრის” ტაძართა რელიეფები) (ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია), თბ. 2005.

ასეთი მცირე ზომის გამოსახულების, ამ უაღრესად მნიშვნელოვან, მაგრამ, ამავედროულად, ამ მაღალი ფასადის არაგამოსახენ ადგილას მოთავსება რიგ კითხვებს აღძრავს.

სწორკუთხა ფილა სრულად იესება წმ. ნიკოლოზის წელსხევიტა გამოსახულებით. ფილის მარჯვენა და მარცხენა კუთხეებზე (განყოფით) იკითხება წარწერა, რომელიც დაქარაგმებული ნუსხურის გრაფემებით აღინიშნება: წმიდაი ნიკოლოზ. მარცხენა მხარეს ქარაგმიანი სიტყვა - ღმრთი- მაღალირელიეფით, დაგრძელებული მოხაზულობისასობით დეკორატიულად არის გამოყვანილი, მარჯვენა მხარეს კი ასევე დაქარაგმებული ნუსხურით შესრულებული წარწერა მარტივად, მსხვილი, ამობურცვით ნაკვეთი სამი გრაფემისაგან შედგება: ნ? ან ზ? (ზ?). მაკურთხეველი მარჯვენითა და მარცხენა ხელში მკერდზე მიბჯენილი სახარებით გამოსახული წმ. ნიკოლოზის ფართომხრებიანი ფიგურის სილუეტი, ისევე როგორც საეპისკოპოსო შესამოსელის ნაოჭები, ჯვრებიანი ომოფორი, სახარება, წვერი, თითქმის მთელი გამოსახულება სიბრტყობრივ ფონზე (არსებითად ფასადის ქვის სიბრტყეზე) რელიეფურ - გრაფიკული სქელი, ამობურცული “შტრიხების” ნახატი - თითქოს ტიხრებით მოცემული შიდა ნახატი, მკაფიო სიმკვეთრით (ერთგვარი სიხისტიტაც) არის გამოყვანილი. ტრადიციული იკონოგრაფიით არის შესრულებული წმინდანის თხელი სახე, მოკლე წვერითა და მაღალი შუბლით. მის ოდნავ კვერცხისებრ წაგრძელებულ თავს მხრებამდე ჩამოგრძელებული რელიეფური ფართო, წრიული შარავანდი ევლება. კუთხოვნად ამოჭრილი ტიხრებით კვეთა (განსხვავებულია ხელის მტევნები, განსაკუთრებით ექსპრესიული მარჯვენა, რომელიც სიბრტყობრივად დადებული, გლუვი ფენით იკვეთება) წვერის ჩათვლით სრულდება, ხოლო სიბრტყობრივად ამოჭრილ შარავანდზე, შარავანდის რელიეფურ სიმაღლეზევე გამოსახული თავისა და თმის აღმნიშვნელი, სამწრედ შემოვლებული კონტურები, გადაბმული წარბები, მოგრძო ცხვირთან შეტყუპებული, ნუშისებრი, დიდრონი თვალები სიბრტყობრივ ფონზე მხოლოდ ნაკვეთილი ღარებით ისახება. სავარაუდოდ, კუთხოვნად ამოჭრილი ტიხრებით კვეთის მანერა (განსხვავებულია მხოლოდ ხელის მტევნები, განსაკუთრებით ექსპრესიული მარჯვენა, რომელიც სიბრტყობრივად დადებული, გლუვი ფენით იკვეთება) გვაფიქრებინებს, რომ წმ. ნიკოლოზის, ეს, ქართულ რელიეფურ პლასტიკაში უიშვიათესი რელიეფი, წმ. ნიკოლოზის პოსტბიზანტიური ხანის რუსულ თუ ბერძნულ სახვით ხელოვნებაში ასე გავრცელებული იკონური გამოსახულების (უფრო მინანქროვანისა ან ფერწერულის), ოსტატათვის ცნობილ, რომელიმე ნიმუშს უნდა მისდევდეს.

თავისთავად საგულისხმო უნდა იყოს წმ. ნიკოლოზის რელიეფური ხატის სამხრეთი ფასადის (ისევე როგორც მოღიანად ტაძრის) სკულპტურული პროგრამის საერთო კონტექსტში წაკითხვა-გააზრება.

ანანურის ჯვრების შთამბეჭდავი სიდიდე საფასადო პროგრამის პოლისემანტიკური იდეიტაც განისაზღვრება.

ანანურის “სამოთხესა შინა დანერგული” ჯვარი ერთდროულად აერთიანებს “ხე ცხორებისას”, გოლგოთის ჯვრისა და მეორედ მოხელის მაუწყებელი ჯვრის ხატებას. ძველი აღთქმის სიცოცხლის ხის ახალი აღთქმის ჯვართან გაიგივებასა და შესაფერის გამოსახულებებს ხშირად ვხვდებით ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებასა და მრავალრიცხოვან

საეკლესიო თხზულებებში. წმიდა მამათა განმარტებით, ჯვრის წინასახე იყო “ხე ცხორებისა”, რომელიც ღმერთმა სამოთხეში დანერგა. სიცოცხლის ხის გამოსახულება ჯვრის სახით, როგორც ხსნისა და ტრიუმფის სიმბოლოსი, ქართული ხელოვნების ძეგლებსაც უხვად ამკობს³. ანანურის ვეება ჯვრების ზედაპირები მცენარეული ორნამენტით იფარება, რაც, ერთგვარად, სიცოცხლის ხისა და განედლებული ჯვრის თავისებურ სინთეზურ ხატს ქმნის.

ქრისტიანულ დოქტრინებში, სხვადასხვა აპოკრიფულ გადმოცემათა მიხედვით, ერთმანეთთანაა იდენტიფიცირებული სამოთხის “მელი ცხორებისა” და გოლგოთის ჯვრის ადგილი, რომელიც სამყაროს მისტიკურ ცენტრს, კოსმოსის ღერძს მონიშნავს, ამასთან, საინტერესოა, ქართველთა იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრისადმი მიმართებაც, იმ წმიდა ადგილისადმი, “სააც მოქცევთ ხე მაცხოვრის ჯვრის გასათლელად”⁴. ამასთან ერთად, ქართულ წერილობით წყაროებში (“მოქცევაჲ ქართლისაჲ”-სა და წმ. ნინოს ცხორება) ვხვდებით ჯვრის შესაქმნელად არსებულ ცხოველმყოფელ ხეს, როგორც მარადიულობისა და უკვდავების სიმბოლოს, რომლის ჩამოცვენით ნაყოფის ჭამითაც დაჭრილი ირმები “სიკვდილისგან განერის”⁵. ვფიქრობთ, ანანურის სამხრეთი ფასადის ჯვრის ქვეშ მოქცეული აევაგებული ხის ორსავე მხარეს გამოსახული ირმები, მორწმუნის სულის სიმბოლოსთან ერთად, სწორედ ამ ხატს ასახიერებს. ანანურის ჯვარი გველემშაპებს განგმირავს, რაც, მეყვსეულად, გოლგოთის “სიკვდილთა სიკვდილისა დამორგუნველი”, ცოდვილი კაცობრიობის მხსნელი ჯვრის, გოლგოთის მისტიკის, შესაბამისად, აღდგომის ხატებასთან ასოცირდება. ანანურის გველემშაპების განგმირავი ჯვარი “ჯოჯოხეთის წარმოტევენის” სცენასთან არა მხოლოდ იდეურ ასოციაციებს იწვევს, არამედ, ერთგვარად, იკონოგრაფიულსაც - მარეუპით დასრულებული ჯვრის ბოლო, რომელიც სიცოცხლის ხის ორსავე მხარეს მდგომი ირმების სამკუთხა არეზე განთავსებულ კომპოზიციას ებჯინება, კუდებგადაჭდობილი გველემშაპებისგან სამკუთხად გადაკეცილი ლენტით გამოიყოფა, რაც, “ჯოჯოხეთის წარმოტევენის” სცენაში ჯვარედინ ან სამკუთხედად გამოსახულ შეღწეული ჯოჯოხეთის ბტეებს თავისებურად მიემსგავსება. აქ, თითქოს, პირდაპირი გაცხადებაა ქრისტეს ჯვარცმით (ბოროტის დათრგუნვით) მოპოვებული აღდგომისა, ვითარცა ქრისტიანობის საზრისისა.

3 ³ jvris saxiTmetyvelebisa, misi xelovnebaSi gamosaxvisa da mis garSemo arsebuli literaturis Sesaxeb (Telovanis jvarpatiosnis moxatulobaze dayrdnobiT) farTod msjelobs z. sxirtlaZe Tavis naSromSi «VIII-IX ss. qarTuli monumenturi ferweris ZiriTadi sakiTxebi (Telovanis jvarpatiosani da gardamavali xanis mxatvruli tendenciebi) 2003 w. (disertacia xelovnebaTmcodneobis doqtoris samecniero xarixxis mosapoveblad) gv. 100-152; ix. aseve: Lexikon der christlichen Ikonographie, B.I, (Rom, Freiburg, Basel, Wien), 1994, gv. 262-263; L. Schottroff, Das Kreuz: Baum des Lebens, Stuttgart, 1987; P. Stockmeier, Theologie und Kult des Kreuzes bei Johannes Chrysostomus (ein Beitrag zum Verständnis des Kreuzes im 4. Jahrhundert), Trier, 1966 (Hrs. von der Theologischen Fakultät Trier), gv. 221-223; G. B. Ladner, Handbuch der frühchristlichen Symbolik, Stuttgart, Zürich, 1992, gv. 23, 95; Aug. Wünsche, Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser, in: EX ORIENTE LUX, B. I, Leipzig 1905 (gv. 50-103); G. Ladner, Medieval and modern understanding of symbolism, Roma, 1983, gv. 254-257; J. Flemming, Der Lebensbaum in der georgischen Kunst und sein Verhältnis zu Byzanz und zu einigen byzantinischen Einflussgebieten, in: Tbilisi sax. univ. Sromebi, 162, 1975, gv. 89-109.

4 ⁴ Jerar de Sampo, qarTvelebi ierusalimSi, «religia» 1992 #10, gv.15-16.

5 ⁵ “moqcevaÁ qarTlisaÁ”. Zveli qarTuli agiografiuli literaturis Zeglebi, w.1, Tb., 1963, gv.159.

ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში ბოროტების თუ, სატანო-დრაკონის ან გველეშაპის სახით ასახვა უადრეს ხანაშივე დამკვიდრდა. ანანურის ანალოგიურ, ტრიუმფალური ჯვრის ქვეშმოქცეულ, დამარცხებულ, უზარმაზარ, ფაქტიურად, ერთმანეთთან კუდებგადაჭდობილ ორ გველეშაპს ძეგლის თანადროულ საფასადო სკულპტურაშიც ვხვდებით (საგარეჯოს პეტრე-პავლე, ვინცვისის “გიგოს საყდარი”).

ჯვარი, ანანურში მეორედ მოსვლის ნიშნაცაა; მასთან დაკავშირებული ანგელოზნიც ამ კუთხითაც შეიძლება “წავიკითხოთ”. ანანურის სამხრეთ ფასადზე სიცოცხლის ხეთა გვერდით ღვთის მიერ დადგენილი სამოთხის კარიბჭის მცველი ქერობინები (თუმცა, ამ კონტექსტში, ისინი შესაძლოა, სერობინებიც იყოს) მეორედ მოსვლის მაუწყებელი ჯვრის თანხმებადაც გვევლინებიან (მფრინვალ ანგელოზთან და პაერის მცველ, სატანასთან მებრძოლ მთავარანგელოზებთან ერთად). მართლაც, ფასადზე ღიღვებით ნახევარწრიულად მოფარგლული თაღი, თითქოს, ცის კამარას ქმნის და ამ “სიერცეში” მონუმენტურად აზიდული ჯვარი, ანგელოზთა თანხლებით, აპოკალიპტური სიმძაფრის “უღერადობას” იძენს⁶. უფლის მეორედ მოვლინების იდეა კი სულიერად და პოლიტიკურად შეჭირვებული ეპოქის (XVII-XVIII სს.) ცნობიერების ერთ-ერთი მახასიათებელია. სწორედ ესქატოლოგიური ხასიათის ტენდენციები მსჭვალავს ასე ძალუმაღ ე. წ. “ადორმინების” ხანის ქართულ ლიტერატურას, სადაც “წუთისოფლის გაუტანლობისა და ამაოების ტრაგიკული განცდა და, აქედან გამომდინარე, მარადისობის ძიება მთელს სისტემას ქმნის”⁷.

ანანურის სამხრეთი ფასადის ორ მთავარანგელოზთაგან, მარჯვენა, ფეხშიშველი – გაბრიელ მთავარანგელოზი უნდა იყოს, ხოლო მარცხენა – მიქაელი. სიცოცხლის ხეთა აქეთ - იქით სამოთხის მცველი “მიჯაჭვული” ლომების მოზრდილი ფიგურებიცაა გამოკვეთილი. ტოპოსს უკავშირდება ლომების გამოსახულების დაცვით, აპოტროპეული ფუნქციაც. ლომის, როგორც ბოროტი, დემონური ძალების დათრგუნვა ფსალმუნის სიტყვებშია პირდაპირ გამჟღავნებული (“დასთრგუნო შენ ლომი და ვეშაპი”, ფს. 90, 13), რისი ერთგვარი ილუსტრირება ამგვარი სახით - ლომთა “მიჯაჭვით” ხდება კიდევც. ბოროტ ძალაზე გამარჯვება, რაღა თქმა უნდა, ძლევა მოსილი ჯვრის მეოხებით გახდა შესაძლებელი⁸.

სამხრეთი ფასადის ცენტრალური ნაწილის იკონოგრაფიულ - თეოლოგიური პროგრამის იდეას თავისებურად აგრძელებს სამხრეთი ფასადის შესასვლელი კარის ტიმპანის თეოფანიური ხასიათის კომპოზიცია – უფლის დიდება (Maiestas Domini). ტიმპანის ეს კომპოზიცია მანამდე მონუმენტურ ქანდაკებაში ამ სახით არ გვხვდება. მედალიონში – თუ წრეში, – მოთავსებული მაცხოვრის (აგრეთვე მთავარანგელოზების) გამოსახვა უძველეს იკონოგრაფიულ ტიპს განეკუთვნება. განედლებულ ელარტებში ნაბნეული ყურძნის მტევნები, ისევე როგორც ფასადის სიცოცხლის ხეები, ერთი მხრივ, «სახყიდით სყიდული» კაცობრიობის ხსნისთვის მოსული

6 ⁶ cfrem asuri, sityva sayovelTao aRdgomaze, sinanulsa da siyvarulze da uflisa Cvenisa icsო qristes mosvlaze. sityva marTlisa sarwmunoebisa. w. 2, 1991, gv. 136-150 (gv. 139).

7 ⁷ I. ruxaZe, esqatologiuri xasiaTis scenebi aRorZinebis periodis qarTul poziaSi (XVII-XVIII ss.). qarTuli mwerlobis sakiTxebi, Tb., 1993, gv.325 (gv. 324-331).

8 ⁸ c.kvaWataZe, qolagiris cixis «mijaWvuli» lomebis reliefebi («mijaWvuli» lomebis gamosaxulcბაTa interpretaciisaTvis Sua saukuneebis qarTul plastikaSi): «saqarTvelos siZveleni», 2003 #3, gv. 127-142.

ქრისტე-მესიის იდეის გამომხატველია, მეორე მხრივ კი, - ესქატოლოგიური საზრისისა – მარადიული ცხოვრების დასამკვიდრებლად ქრისტეს დიდებით მეორედ მოსვლისა⁹. ამგვარად, სამოთხის წიაღში წარმონეწილი თეოფანიური კომპოზიცია მაცხოვრის უქამო, უსასრულო დიდებას ასახავს და ქრისტეს გზით კვლავ მოპოვებულ მარადიულ სასუფეველზე მიანიშნებს.

ანანურში მაცხოვრის (მსგავსად საგარეჯოს წმ. პეტრე-პავლესა და, გარკვეულწილად, “გიგოს საყდრისაც”) სამეფო, ძვირფასი თელებით შემკული შესამოსელით გამოსახვა ქრისტე-მეფეს ამ ეპოქაში რუსულ და ბერძნულ ხატწერაში ასე გავრცელებულ იკონოგრაფიული ტიპს (“ქრისტე – მეფე მეფეთა და მღვდელთმოდგარი დიდის” სახითმეტყველების ანალოგიურად) უნდა მიანიშნებდეს. აქ მახვილი უნდა ესმებოდეს მაცხოვრის არა ისტორიულ სახეს, არამედ მის მარად არსს. წრეში ჩასმული მთავარანგელოზებიც სადღესასწაულო შესამოსელით, გრაგნილებით ხელში ადიდებენ უფალს.

თავისთავად ცხადია, უფლის დიდების, ისედაც მრავალმხრივი სემანტიკით დატვირთული, თეოფანიური კომპოზიციის, სწორედ შესასვლელი კარის თავზე მოთავსება მას მეტ სახითმეტყველებით სიდრმისეულობას სძენს. საკუთრივ კარის სიმბოლიკა კი ქრისტიანულ სახითმეტყველებაში, პირველ რიგში, ქრისტესთან, როგორც მხსნელთან, არის დაკავშირებული; იგი, ერთგვარად, თეოფანიის ადგილია.¹⁰

წმინდა ნიკოლოზის ამ უაღრესად მნიშვნელოვან, იერარქიულად აღმატებულ ადგილზე განთავსება, ერთი შეხედვით, გაკვირვებასაც იწვევს, თუმცა, ალბათ, ისიც აღსანიშნია, რომ მისი აღქმა მხოლოდოდენ ახლო ხედვით, ისიც, საგანგებო აღჭურვილობის მეშვეობით არის შესაძლებელი, სხვაგვარად, ფასადის სკულპტურული შემკულობის მთლიანობაში იგი, თითქმის შეუმჩნეველი რჩება. და, მაინც, წმ. ნიკოლოზის გამოსახვა თეოლოგურ-იკონოგრაფიულად ამ კარგად მოფიქრებულ და უაღრესად დატვირთულ სკულპტურულ პროგრამაში შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო. მიუხედავად წმინდანის გამოსახულების ტოპოზისა (ფასადის კეხი – მწვერვალი), იგი, მაინც, საგანგებოდ, ზეცის აღმნიშვნელი ორმაგი ღილის კამარით, იმიჯნება ფასადის ძირითადი, საღვთო, უქამო ქამის ამსახველი, კაცობრიობის თითქმის მთელი ისტორიის მომცველი სკულპტურული პროგრამისაგან, რითაც, იგი, ერთგვარად, სხვა რიგის ზეციურ სამყოფელში თავსდება.

აღსანიშნავია, რომ საღვთისმეტყველო ლიტერატურაში განარსევენ ორ წმიდა სასწაულთმოქმედ ნიკოლოზს - III-IV საუკუნეების მირონ ლუკიელსა და VI საუკუნის წმ. ნიკოლოზს სიონიდან, რომელთა კულტი X საუკუნეში შერწყმულა.¹¹ წმ. ნიკოლოზის კულტი ძალზე პოპულარული იყო როგორც

9 ⁹ n.aladaSvili, mcxeTis XI saukunis sveticxovlis taZris skulpturuli dekori da misi Teologiuri programa. logosi, I, 2003 w. gv. 28-32; Ксавье Леон-Дюфур. Словарь библейского богословия, Брюссель, 1974, gv. 136; H. L. Kessler, Program and Structure, in: K. Weitzmann and H. L. Kessler, The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art, Dumbarton Oaks, 1990, gv. 158.

10 ¹⁰ (ფს. 23,7 იოვანე 10,9-“ მე ვარ კარი: ნემ მიერ თუ ვინმე შევიდეს ცხონდეს”; ფსალმ. 117,20-“ეს არის ბჭე უფლისაი, და მართალნი შეეღვენ მას შინა”; გამოცხ. 22,14; ხელოვნებაში ამ თემას ეძღვნება: E. Frazer, Church Doors and the Gates of Paradise. DOP 27, 1973, გვ. 147-162.

11 ¹¹ H. Maguire, The Icons of Their Bodies (Saints and their Images in Byzantium), Princeton, 2000, gv. 169-170; N.P. Ševčenko, The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art., Torino, 1983, gv. 161-162, 172-173.

აღმოსავლეთ (ბიზანტიასა და სხვა მართლმადიდებელ ქვეყნებში), ისე დასავლეთ საქრისტიანოში. შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში კი წმ. ნიკოლოზის გამოსახულებები მაინცადამაინც ფართოდ გავრცელებული არ ნახს; მათ, ძირითადად, კედლის მხატვრობაში ვხვდებით; უფრო ხშირად კი საკუროთხევლის ეკლესიის მამათა რიგში და – იშვიათად, - წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების ციკლებში (მაგ., ეინცვისის წმ. ნიკოლოზის სახ. ეკლესიის (XIII ს.) მხატვრობა;¹² წალენჯიხის სამკვეთლოს მხატვრობა (1384-1396 წწ.), სადაც, გარდა ცხოვრების ციკლისა, წმ. ნიკოლოზის საკუროთხევლის საკონქო გამოსახულებაცაა წარმოდგენილი;¹³ რკონის მონასტრის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი ეგვტერის - XIII ს-ის II ნახევარი - მოხატულობა,¹⁴ ახალი შუამთის XVI ს. მხატვრობა). ვხვდებით აგრეთვე წმინდანის «იკონურ» გამოსახულებებს კედლის მხატვრობაში: დავითგარეჯის ე.წ. “უდაბნოს” მონასტრის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის საკუროთხევლის კონქში (ღმრთისმშობლის დიდების სცენასთან; სავარაუდოდ XII ს.) და სხვ. რაც შეეხება წმ. ნიკოლოზის რელიეფურ გამოსახულებებს, დღეისათვის ისინი თითქმის უცნობია, ანანურის გარდა, მას მხოლოდ თბილისის სურბ (წმიდა) ნიშანის ეკლესიის გუმბათის დასავლეთ წახნაგზე მიეკვლიეთ (სტილურად განსხვავებული გამოსახულება, სავარაუდოდ 1703 წლის.¹⁵ – სურ. 5). სახვითი ხელოვნებისგან განსხვავებით, მრავლად მოგვეპოვება წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების კიმენური და მეტაფრასული რედაქციების თარგმანები (წმ. ეფთვიმე მთაწმინდელისა და სხვ.).¹⁶ ანანურის წმ. ნიკოლოზის გამოსახულების ეკლესიის დანარსენ რელიეფთაგან სრულიად განსხვავებული შესრულების მანერა გვაფიქრებინებს რომელიმე დღეისათვის ჩვენთვის უცნობი (შესაძლოა ჭედური ან ხატწერითი) ნიმუშის არსებობას და მასთან სიახლოვეს. ამასთან, გასათვალისწინებელია მისი განსაკუთრებული პოპულარობა გვიანი შუა საუკუნეების პოსტბიზანტიურ და რუსულ სახვით ხელოვნებაში. XVI-XVII საუკუნეებში, სხვადასხვა დროს, კახეთსა და ქართლში, ადგილობრივ ხელისუფალთა თხოვნით მოსკოვიდან (საერთოდ, რუსეთიდან) მხატვრების (მონუმენტალისტი, ხატმწერი და სხვა ოსტატები) რამდენიმე ნაკადი იგზავნება. ისინი მონაწილეობას ღებულობენ როგორც ახალი მოხატულობის, ხატების და ა. შ. შექმნაში, ისე ძველი ქართული ძეგლების აღდგენაში.¹⁷ არასაკმარისად გამოკვლეული

12 ¹² m. didebuliZe, axali amocanebi yincevisi wm. nikolozis eklesiis XIII saukunis moxatulobis Sesaxe b. saqarTvelos siZveleni 2002, 1, gv.85-100.

13 ¹³ И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992.

14 ¹⁴ q. miqelaZe, daviT narinis egvteris moxatuloba gelaTis monastris mTavar taZarSi, (avtoreferati), 2001.

15 ¹⁵ П. М. Мурадян, Армянская Эпиграфика Грузии, Тбилиси. Ереван, 1988 გვ. 69-74. საგულისხმოა, რომ წმ. ნიკოლოზის ეს რელიეფური ხატიც ეკლესიის გუმბათის ეკლესიის სკულპტურული დეკორის-პროგრამის განუყოფელი ნაწილია. გუმბათის ეკლესიის აღმოსავლეთი წახნაგი ჩვილადი ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატი, ხოლო ჩრდილოეთი – ფროთსანი ანგელოზების გამოსახულებებით იმკობა. ამ რელიეფების მომანარსიებლად (ორსავე მხარეს) კი, წახნაგის ლიდვების დამაბოლოებელი ორთავიანი გველეშაპების (სავარაუდოდ) პორელიეფური თავებია გამოკვეთილი. ანანურისგან მკვეთრად განსხვავებულია სურბ ნიშანის წმ. ნიკოლოზის მაღალი რელიეფით შესრულებული გამოსახულების სტილი. მისი მსხვილი (თითქმის დაბერილი) ფორმები უფრო მოუხეშავი და ტლანქია.

16 ¹⁶ И. Лордкипанидзе, Роспись ..., gv. 106.

17 ¹⁷ М. Полиевктов, Новые данные о московских художниках XVI-XVII вв. в Грузии, Тб., 1941, gv. 5-21; n. asaTiani, rusi mxatvrebis XVI saukunis kaxeTSi. sabWoTa xelovneba, 1954 #4.

ეს მასალები ვერ გვაძლევს საშუალებას დაბეჯითებით ვისაუბროთ ჭაიჭყ კონკრეტულ ზეგავლენაზე, რომელიც ასეთ შემოქმედებით ურთიერთობებს შეიძლება მოჰყოლოდა. საყურადღებოა აგრეთვე, საქართველოში გვიან შუა საუკუნეებში ეკლესიათა წმ. ნიკოლოზის სახელობაზე კურთხევის შედარებით გახშირებული მაგალითები (მატანი - XVI ს., გრემი - XVI-XVII სს., ქვემო ნინოხისი-XVII ს., ტანძია-XVII ს., ანანურის სიახლოვეს – დუშეთი, XIX ს.).

ანანურში წმ. ნიკოლოზი, როგორც აღვნიშნეთ, ქრისტიანულ ხელოვნებაში დამკვიდრებული ტრადიციული იკონოგრაფიული ტიპით გამოისახება: მაღალი შუბლით, მოკლე და ფართო, მომრგვალებული წვერით, მღვდელმთავრის შესამოსელით, მაკურთხეველი მარჯვენითა და სახარებით მარცხენა ხელში. ძალზე გავრცელებულია წმ. ნიკოლოზის ხატებზე ზედა კუთხეებში ქრისტესა და ღმრთისმშობლის გამოსახვა, როდესაც ისინი, აპოკრიფული წყაროს თანახმად, წმინდანს გადასცემენ სახარებას (ქრისტე) და ომოფორს (ღმრთისმშობელი).¹⁸ ზემოთ ჩამოთვლილ რკონისა და წაღენჯიხის, გარეჯის მოხატულობებშიც ნათლად აისახა წმინდანის განსაკუთრებული როლი როგორც უფლის წინაშე მეოხისა (დამახასიათებელია მისი, ჩვეულებრივ, საძვლის მოხატულობაში ჩართვა და ამით მისი სულის ხსნის იდეასთან დაკავშირება). სასწაულთმოქმედი წმინდანის ცხოვრებიდან მრავალი ცნობილი ეპიზოდი მიუთითებს მის განსაცვიფრებელ ღვაწლს გაჭირვებულ ადამიანთა შეწვევისა და მათი სასწაულებრივი ხსნისათვის. წმინდანის ამგვარი სასწაულთქმედება ხდება, სწორედ, ბიზანტიელების რწმენის საფუძველი წმინდანის როგორც განსაკუთრებული შუამავლისა და მეოხისა უკანასკნელ სამსჯავროზეც, რაც აისახა კიდევ ბიზანტიურ ხელოვნებაში წმ. ნიკოლოზის განკითხვის დღის სცენებსა და საფლავთან ან სულის საოხ ტექსტებთან კავშირში წარმოდგენით.¹⁹ წმ. ნიკოლოზის კონდაკში ვკითხულობთ: «ვითარცა უფლისა წინაშე კადნიერად მდგომარემან, ითხოვე ხსნაჲ ჩვენი ცეცხლთაგან ჯოჯოხეთისათა, რაჟთა ჩუენ, ცოდვილნიცა, შენ თანა უგალობდეთ ღმერთსა». წმ. ნიკოლოზის განგების კიმენური რედაქციის მიხედვით ცნობილია, რომ წმ. ნიკოლოზმა რამდენიმე ხანი დაჰყო იერუსალიმში და «ყოველთა ღღეთა შევიდოდა წინაშე წმიდასა აღდგომასა და გოლგოთასა და ჯუარსა პატიოსანსა შეემთხვევის», მიუხედავად იმისა, რომ «კარნი საფლავისანი და გოლგოთისანი და სადა ძელი ცხოვრებისა სუენებია» მხოლოდ კვირას, ოთხშაბათსა და პარასკევს იხსნებოდა, წმ. ნიკოლოზის შესვლისას «თვნიერ კლიტეთასა განეხუნეს ბრძანებითა ღმრთისათა».²⁰ ვფიქრობთ, ანანურის წმ. ნიკოლოზის გამოსახულებასთან მიმართებაში მეტად ნიშანდობლივია წმ. ნიკოლოზის განგებასა თუ კონდაკ-იკონებში მოხსენიებული წმ. ნიკოლოზის ეპითეტებიც: «მიმევანებელი მას მშვენიერსა სამოთხისა», «ღმრთიედამყარებულ კიბეო, რომლისა მიერ აღვაღთ ზეცად», «ჯოჯოხეთისა ცეცხლსა შინა ეშმაკისა შთამხდელო»,

18 ¹⁸ G. Anrich, Hagios Nicolaos. Der heilige Nicolaos in der griechischen Kirche. Texte, Untersuchungen, Bd. II, Leipzig-Berlin, 1917, gv. 393; N.P. Ševčenko, The Life of saint Nicholaos in Byzantine Art. Torino, 1983.

19 ¹⁹ H. Maguire, The Icons of Their Bodies 2000, gv. 169-170; N.P. Ševčenko, The Life 1983, gv. 161-162, 172-173.

20 ²⁰ cxorebaÁ da gangebaÁ wmidisa mamisa Cuenisa nikolaoz mTavarepiskoposisa mavroa qalaqisaÁ, kimenuri redaqlia (momzadecbulia m. kvaWaZis mier, xelnaweri)

«სათნო ვაზო ქრისტეს ევნაჯისაო», «საკრველებათმდინარეო ხეო იეხოფხ სამოთჯისაო», «ყუაგილო, ედემს შინა აღმომორჩეულო», «აღჰვედ ცად მესამედ ვითარცა დიდი პავლე და წინაშე ღმრთისა წარსდევ». ანანურის მრავალპლასტიანი შინაარსით გაჯერებულ სკულპტურულ შემკულობაში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მეორედ მოსვლის იდეაც მნიშვნელობს, წმ. ნიკოლოზის გამოსახულება კი, ვფიქრობთ, ამ კონტექსტშიც შეიძლება იქნეს განხილული (თუმცა წმ. ნიკოლოზი გამორჩეულია მწვალებელი არიოზის (I მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე) შეურიგებელი მხილებითაც და, ამდენად როგორც ჭეშმარიტი სარწმუნოების ურყევი დამცველის სახეცაც არის).

აღსანიშნია ერთი საგულისხმო ფაქტიც: ანანურის ტაძრის მაშენებელ ბარძიმ ერისთავის რომის პაპისადმი მიწერილი (1690 წ.) წერილი, სადაც იგი პაპს დახმარებას შესთხოვს: «გვიხსენ ჩვენ წარწყმედისაგან, ვითარცა იხსნა მორწმუნე ერი, ანუ ვითარცა მირელმა ნიკოლოზმა სამი უმანკო ემაწვილი სიკვდილისაგან».²¹ ვფიქრობთ, ტაძრის მაშენებლის მიერ წმ. ნიკოლოზის ზუსტად ამ კონტექსტში მოხსენიება, გარკვეულწილად, ქტიტორის ამ წმინდანისადმი გამორჩეულ სიყვარულზე უნდა მეტყველებდეს, რასაც სავსებით შესაძლებელია, ტაძრის სკულპტურული დეკორით გამშვენების დროსაც ეთამაშა თავისებური როლი.

Catherine Kvachatadze

Relief Icon of St. Nicholas on the South Facade of the Ananuri Church of the Virgin

Ananuri church of the Virgin dating to 1689, is one of the distinguished monuments of the Georgian architecture of the Late Middle Ages. The church is remarkable for its rich relief decoration, which is especially lavish on the south facade – the church is accessible from this side and its main entrance is arranged on this facade. Subject of the composition depicted here (enormous Cross suppressing the dragon, surrounded with the Trees of Life, images of animals and Heavenly Powers, in the lower part, on the door tympanon – Christ in Majesty in the Garden of Eden) – Salvation, Victory over the Evil, Glory of the Lord – finds its explanation in the inscription of the south facade; the latter, apart from mentioning the builder of the church – msajultukhutsesi (Chief Judge) Bardzim, son of Aragvi eristavi (local ruler) – and the supervisor of works – Kaikhosro Bagsarashvili, provides “key” to the poly-semantic programme of the facade decoration.

Above the main images, in the pediment, represented is halloed Saint with a short beard, clad as a bishop, blessing with his right hand and holding a Gospel in his left hand; the Saint is identified as St. Nicholas in accompanying explanatory inscription. The image is carved in a lower relief (as compared to others) and is shaped by kind of cloisonné-like partitions, due to which it is less noticeable. However, despite all these, the relief is located in the place of extreme hierarchical

21 ²¹ მ. თაძარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის, ტფ., 1902 წ., გვ.282.

significance.

As is well recognised, in the 10th c. veneration of two miracle-working Nicholas – 3rd-4th cc. bishop of Myra and 6th c. Nicholas from Sion. St. Nicholas is one of the most venerated Saints both in the East and the West Christendom; however, his images (other than those included in the sequence of Holy Bishops in apse decorations) are relatively rare in the medieval Georgian art (life cycles – Kintsvisi murals, 13th c.; Tsalenjikha murals, 1384-1396; conch images – murals of the south-west annex of the main church of Rkoni monastery, second half of the 13th c.; Akhali Shuamta murals, 16th c.; St. Nicholas depicted icon-like in the conch composition of The Virgin in Majesty – murals in the church of St. Nicholas in Udabno monastery, Gareji desert, 12th c.). Only one representation of St. Nicholas is found in the facade sculpture – on the drum of the Surb Nishani church (1703 - ?) in Tbilisi.

Stylistic peculiarities of the Ananuri relief indicate influence of some model – maybe, from metal-work or icon painting of Post-Byzantine or Russian provenance. It is also noteworthy that number of churches consecrated to St. Nicholas seem to increase in Georgia from the 16th-17th cc.

As for the hierarchical place of this relief in Ananuri sculptural decoration, considered should be function of St. Nicholas, as intercessor and supporter of men, which again links his images with the Salvation of the soul – that is why he is depicted in the Last Judgement, at the tombs, is mentioned in the interceding texts, is referred to as “a Guide to Paradise” and is given similar epithets in the liturgical hymns, etc. Likewise important seems the fact that Bardzim, builder of Ananuri church, in his letter (1690) to Pope, asks the latter to assist him in the same way as “Nicholas of Myra had saved three innocent youths from death”, which should indicate his special love towards St. Nicholas.



სურ. 1. ანანური. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



სურ. 2. ანანური.
სამხრეთი ფასადი



სურ. 3. ანანური.
სამხრეთი კარი



სურ. 4. ანანური. წმ. ნიკოლოზი



სურ. 5. ანანური. სურბ ნიშანი

ტფილის ქარვასლის ისტორიისათვის

ქართლის მეფე როსტომის (1632-1658) მოღვაწეობა საქართველოში თბილისში დიდი აღმშენებლობით აღინიშნა. ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, მეფე როსტომმა განაახლა ქალაქის ძველი ზღუდე და ხელახლა ააშენა ციხის ნაწილი. როსტომის სახელს უკავშირებს ტრადიცია ე.წ. დაბლა ციხის მშენებლობას, რომელიც ქვემოდან, აღმოსავლეთიდან ემიჯნებოდა მაღალ ციხეს, ნარიყალას. როსტომის დროს აშენდა მრავალი საცხოვრებელი სახლი; როსტომმა ააშენა ახალი ხიდი ძველის ადგილას; მანვე გაიყვანა გვირაბი კლდეში. როსტომმა აღადგინა თაბორის ციხე და ეკლესია, შაჰისტახტი, როსტომმა ააშენა თუ განაახლა წიხქვილები ციხის სიახლოვეს სოლოლაკის ხეობაში; მანვე ააგო ქარვასლაც¹.

როსტომმა, ქართველ მეფეთაგან პირველმა, მაღლა ციხიდან გადმოიტანა და აიშენა სასახლე ძველი ქალაქის შუაგულში, ანისხატის ეკლესიასა და სიონის ტაძარს შორის, “მტკვრის გარდაკიდებით”. როსტომის სასახლის კომპლექსი, დამხმარე ნაგებობებისა და აბანოს გარდა, მენეთსაც შეიცავდა მუხლიმ მეფეთათვის. როსტომმა ააგო ქრისტიანული ეკლესიაც დედოფალ მარიამისათვის.

მოგზაურთა და მკვლევართაგან (შარდენი, ტურნეფორი, პლატონ იოსელიანი და სხვა) მრავალგზის აღწერილი როსტომისეული სასახლე “სპარსული რიგისა” 1795 წლის სპარსელთა შემოსევას ემსხვერპლა. ამავე შემოსევის დროს განადგურდა როსტომისდრთინდელი თუ თბილისის უფრო ადრეული შენობებიც.

დღეს როსტომ მეფის ეპოქა იგრძნობა მხოლოდ მისი შენობებისაგან გადარჩენილ ნაწილებში, რომელთა უმრავლესობა ისლამური არქიტექტურის ნიშნებით გამოჩნეული ნაშთებია, რომლებიც ფეოდალური თბილისის უძველესი უბნების (კალა, საკუთრივ თბილისი- ე.ი. სეიდაბადი, ისანი) ქსოვილშია შემონახული.

როსტომის ეპოქას გვახსენებს, უპირველეს ყოვლისა, გალაენის ზღუდის ფრაგმენტები სოლოლაკის ხეივანზე, შაჰისტახტზე, სოლოლაკის მთის დამრეც ფერდზე, სასახლისაგან გადარჩენილი აბანო კალაში, ზღუდის ნაწილები ფერისცვალების მონასტრის გალაენზე თუ ისნის ტერიტორიაზე, მტკვრის გარდაკიდებით და ისნის კარის სიახლოვეს, ზოგიერთი, ძლიერ სახეცვლილი აბანო სეიდაბადში.

როსტომ მეფის ეპოქის უმნიშვნელოვანესი დანატოვარი მის მიერ აგებული ქარვასლისაგან გადარჩენილი, ჯვრული კამარების მთელი სისტემით გადახურული ხარდაფია, რომელიც დღეს ეროვნული მუზეუმის თბილისის ისტორიის მუზეუმის (“ქარვასლა”) შენობაშია ჩართული. სწორედ ამ შენობის არქიტექტურის ისტორიას, მისი მშენებლობის ეტაპებს და

¹ П. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тифл., 1866, გვ. 252-253, 257, 259.

ცალკეული ფენების ანალიზს ეძღვნება წინამდებარე ნაშრომი.*

ნაგებობა თბილისის უძველეს, უმნიშვნელოვანეს და უდიდეს სამოსახლო უბანში – კალაში, სიონის ქუჩაზე, სიონის ტაძრის სამხრეთით მდებარეობს. ძველად მას ჩრდილოეთით თავად ბებუთოვების კუთვნილი ნაგებობა, (ზოგიერთი მონაცემის მიხედვით მედიქის (?) ქარვასლა) საზღვრავდა, აღმოსავლეთით მტკვარი, დასავლეთით, სიონის ქუჩის გადასწვრივ კი მეფის ფუნდუკი ემეზობლებოდა.

ოდესღაც მაღალ საყრდენ კედელზე მდგარი ნაგებობა მდინარის მიმდებარე განაშენიანებიდან იყო ამოზიდული (ხურ.), ხოლო მსხვილი მასშტაბი და გუმბათი მას სიონის ქუჩის მხრიდან გამოარჩევდა. ადვილი წარმოსადგენია, რომ როსტომის ქარვასლა სხვა, ახლომდებარე ქარვასლებთან ერთად მკვეთრად გამოიყოფოდა სამოსახლო უბნის ერთიან ფონზე და დიდად განსაზღვრავდა საქართველოს სატახტოს ქალაქურ იერს. ეს პოზიცია ქარვასლებმა XIX საუკუნეში და XX საუკუნეშიაც შეინარჩუნეს. სიონის ტაძრის ირგვლივ მდებარე ფუნქციონალური ქარვასლების შენობებს დღესაც კი დიდი როლი ენიჭებათ ისტორიული ქალაქის მხატვრულ-არქიტექტურული სახის შენარჩუნებაში.

თავდაპირველი ნაგებობა ამ ადგილას, სიონის სამხრეთით, ძველი საქარავნო-სავაჭრო გზის სიახლოვეს ქართლის მეფე როსტომმა 1650 წელს ააგო და მანვე მოგვიანებით, 1656 წელს იგი სიონის ტაძარს უბოძა² - “ჩუენცა აღვაშენეთ თქუენის ტაძრისა მიწანი ქარვასლად ჩუენისა ალაღისა თეთრით... და მის ქარვასლისგან შემოგწირეთ ყოვლისა წელიწადსა ასი მარჩილი თეთრით”. XVIII საუკუნის დასაწყისში ნაგებობა ტფილელმა მიტროპოლიტმა დომენტი III-მ (ორბელიანმა, 1688-1730)³ აღადგინა, რის გამოც მეფის ქარვასლას ახალი სახელი - ტფილელისა შეემატა. XVIII საუკუნის ბოლოს მეფე ერეკლე მეორემ ნაგებობა სიონის ტაძარს ჩამოართვა და თავის შვილისშვილს, უფლისწულ დავითს უსახსოვრა⁴. 1795 წლის სპარსელთა შემოსევისას ტფილელის ქარვასლა დაზიანდა.⁵

დავით ბატონიშვილის რუსეთში გამგზავრების შემდეგ ქარვასლა ხაზინას გადაეცა. 1815 წელს ნაგებობა ჯერ კიდევ ნანგრევების სახით იდგა⁷.

1820 (ზოგიერთი მონაცემის მიხედვით 1818) წლიდან ქარვასლის შენობა

2 * თბილელის ქარვასლის არქეოლოგიურ-არქიტექტურული კვლევა შესრულებულია საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტროს დაფინანსებითა და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის დაკვეთით 2006 წლის ივლის - ოქტომბერში.

3. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, ტ. II, თბილისი, 1963, გვ. 10, სქოლიო 2.

3 ოქვე

4 ნ. ბადრიაშვილი, მატერიალური კულტურის ძეგლები. თბილისი - საიუბილეო კრებული. თბილისი, 1946, გვ. 163.

მიტროპოლიტის წოდება, ქართლის ეპისკოპოსთაგან პირველმა დომენტი ტფილელმა (ორბელიანმა) მიიღო, რომლის შემდეგაც ყოველი მომდევნო ტფილელი მიტროპოლიტის ტიტულს ატარებდა. იხ. თბილისი, ენციკლოპედია, თეიმურაზ ბერიძის ანოტაცია, თბ., 2002, გვ. 496-497.

5 Н. Бадриашвили, Тифлис. Тифл., 1934, გვ. 116.

6. ბადრიაშვილი, მატერიალური კულტურის ძეგლები გვ. 163.

7 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება გვ. 10, სქოლიო 2; შდრ. სცხსა, ფ. 489, წიგნი №268, Дело о способах для возобновления в Тифлисе Сионского гостинишного двора. 1815-1817 წწ.

7 ოქვე

თურქეთიდან ჩამოსულმა მდიდარმა სომეხმა გევორქ არწრუნიმ შეადგინა: აღსანიშნავია, რომ 1833, 1834 და 1835 წლების მონაცემებზე დაყრდნობით კოლეგიის მრჩეველის ტოვარნიცკის მიერ შედგენილ რუკაზე არწრუნის ქარვასლა Караван-сарай Подполковника Арцруни - დ მოიხსენიება (სურ.2). 1844 წლის თბილისის რუკა ამ შენობას უკვე პოლკოვნიკ არწრუნისად ასახელებს (სურ. 4). 1855 წელს ჯერ კიდევ არწრუნის საკუთრებაში მყოფი შენობა ხანძარს გაუნადგურებია⁸. 1903-1904 წლის თბილისის რუკა ამ შენობის პატრონად ვინმე ბარონ ბრეუგენს მოიხსენიებს. 1910-იანი წლების ახლო ხანებში ქარვასლის მფლობელები ძმები აფრიკიანცები ჩანან. 1917 წლამდე აფრიკიანცების კუთვნილი შენობა, სავარაუდოდ, ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, ვასილ ზაქარიას ძე ხუციშვილის საკუთრება გახდა. 1924 წლისათვის ქარვასლას თავდაპირველი ფუნქცია უნდა დაეკარგა, საბჭოთა დროს კი შენობა საწყობადაც იყო გამოყენებული. 1984 წელს განახლებულ ქარვასლის შენობაში ი. გრიშაშვილის სახ. თბილისის ისტორიის მუზეუმი ("ქარვასლა") მოთავსდა.

დასახელებულ მფლობელთაგან ყოველი თავის კვალს ამჩნევდა ქარვასლას, რომელსაც სხვადასხვა დროს მათი სახელითაც მოიხსენიებდნენ – როსტომის, ტფილელის, არწრუნისა და სხვა, ძველი დოკუმენტები კი მას ხან ტფილელის, ხან სიონის დუქანს უწოდებენ.

განსახილველი ქარვასლა თბილისის ყველა რუკაზეცააა დატანილი და განაშენიანების ერთიან ფონზე მსხვილი მასშტაბით გამოირჩევა.

ვახუშტი ბატონიშვილის 1735 წლის რუკა მსხვილ სამ ქარვასლათაგან ერთ-ერთს ტფილელის ქარვასლას (№13) მოიხსენიებს. ეს ადგილი ვახუშტის დროს ტფილელი მიტროპოლიტის ხელშია.

თბილისის 1821 წლის რუკაზე ტფილელის ქარვასლის შენობა ასევე არის დატანილი და თანდართულ პანორამაზეც ჩანს (ნვენს ხელთ არსებული პირი 1821 წლის რუკისა ბუნდოვანია და ექსპლიკაციაში შენობის შესატყვისი სათაური ვერ იკითხება).

1844 წლის თბილისის რუკა, პირობითობის მიუხედავად, გრაფიკული სიმკაფიოთ გამოირჩევა. ამ რუკაზე სიონის ტაძრის სიახლოვეს სამი მსხვილი ქარვასლაა – თეკლე ბატონიშვილის (№ 68), პოლკოვნიკ არწრუნის (№69) და თავად ბეგუთოვებისა (№ 70). № 68 სიონის ქუჩის № 13-ის შენობის წინამორბედი შენობაა, № 69 ნენი საკვლევი ობიექტია, № 70 კი დღევანდელი ბაშის რიგის ადგილია (სურ. 4). სხვა ქარვასლებს (მოქალაქე შადინოვის, მელიქის, აზნაურ ხეროდინოვის და სხვა) ამ რუკაზე ნაკლები მნიშვნელობა აქვთ მინიჭებული.

გეომეტრიულად მკაფიო ეზოს კონტურით არის ნაჩვენები არწრუნის ქარვასლა თბილისის 1877 წლის გეგმაზეც. თვალსაჩინოდ მოჩანს იგი თბილისის შემდგომ რუკებზეც.

ქარვასლის დღევანდელი ნაგებობის გეგმა გეომეტრიულად რთულ ფორმას შემოწერს. განაპირა, დასავლეთ და აღმოსავლეთ ვიწრო ნაწილებს შორის მოქცეული შუა, ეზოიანი ნაწილის ორივე, სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედელი თითქოს მრუდ კონტურს მიუყვება, შუაწელზე ტეხილს ქმნის

8 ნ. ბადრაიშვილი, მატერიალური კულტურის ძეგლები გვ. 163.

9 იხ. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, ი. გრიშაშვილის სახ. თბილისის ისტორიის მუზეუმი – "ქარვასლა", 1833, 1834 და 1835 წლების მონაცემებზე დაყრდნობით კოლეგიის მრჩეველის ტოვარნიცკის მიერ შედგენილი თბილისის რუკა.

და გამოსწევილია. კედლების შეტეხვა ურთიერთ გაწონასწორებულად მაგრამ არასარკისებურია და სიმეტრიის ღერძის მიმართ ნაწილების ასიმეტრიულობას ქმნის.

რამ გამოიწვია ქარვასლის გეგმის ესოდენ რთული მოყვანილობა (სურ. 3) ?

ჩვენი აზრით, ამას რამდენიმე მიზეზი შეიძლება ჰქონოდა.

შენობის ორ სართულად განლაგებული სარდაფები სხვადასხვა ქრონოლოგიური პერიოდისაა (სარდაფების აღწერა იხ. ქვემოთ). შენობის ქვედა ნაწილების ეურადღებით დათვალიერება ნათელს ხდის, რომ ქარვასლის კონტური დროთა განმავლობაში ნამოყალიბდა, შეიკრა და ერთიან ორგანიზმად იქცა. საფიქრებელია, რომ დროთა განმავლობაში დანგრეული (ქართლის მეფე როსტომის თუ უფრო ადრეული) შენობების საძირკვლების გამოყენებისას სარდაფების ერთ შენობაში მოქცევისას ახალი შენობის გეგმას გეომეტრიულად სწორი ვერ გამოვიდოდა.

გასათვალისწინებელია, ჩვენი აზრით, კიდევ რამდენიმე ფაქტორი. როსტომის ქარვასლა იმთავითვე მტკვრის პირას, ქალაქის მარჯვენა სანაპიროს კლდოვან ნაწილზე აშენდა. მაჰმადიანი მეფის ქარვასლისგან გადარჩენილი ძირი იდეალური სწორკუთხეა, თითქმის კვადრატული მოყვანილობისა. შენობები სიონის სამხრეთით, სიონის ქუჩის პირას ადრეული ხანიდანვე გაჩნდებოდა. როსტომისეული შენობის სამხრეთით და ჩრდილოეთით (სიონისკენ) მტკვარზე გასასვლელები იყო დატოვებული. უხსოვარი დროიდან საქარავნო გზასთან დაკავშირებული თბილისის უმთავრესი ქუჩები (კალას ორად გამყოფი დღევანდელი კლესელიძის ქუჩის წინაპარი გზა და სიონის ქუჩის წინამორბედი ხაზი) ამ დიდი სავაჭრო გზისგან განუყოფელი იყო. ძველი დროის ქალაქის უმთავრესი საერო ნაგებობა, როსტომის სასახლესთან ერთად, უთუოდ მის მიერ აშენებული ქარვასლაც იქნებოდა. დატვირთული ქარავნების – აქლემების, სახედრების და სხვა ცხოველთა მოძრაობის ადგილი დარსა თუ აედარში როსტომის ქარვასლის გარდიგარდმო არსებული გასასვლელებიც იქნებოდა. ლე კორბუზიე თავის ცნობილ ნაშრომში “ურბანიზმი” აღნიშნავს ქარავნების როლს ძველი, ისტორიული ქალაქების ნამოყალიბებაში და სწორხაზოვანი ქუჩის წარმოშობას – ადამიანის გონებას, მრუდისას – სახედრებისა და აქლემების მოძრაობას მიაკუთვნებს (*Le chemin des anes, le chemin des hommes...*)¹⁰. თბილისის არქიტექტურის ცნობილი მკვლევარი თინათინ ჩიხუა თბილისის უძველესი ქუჩის დღევანდელი იოსებ გრიშაშვილის სახელობის წინაპარი ქუჩის, განჯის გზას იგივე საფუძველს უდებს¹¹. აღნიშნულის ანალოგიით გვინდა ვივარაუდოთ, რომ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ქარავნების მოძრაობით იჭრებოდა გზა როსტომის ქარვასლის აქეთ-იქით დამრეც რელიეფზე, გზა ხევად იქცეოდა, ხევი შუკად. ხან კლდოვან, ხან თიხანარევე რელიეფთან, სხვადასხვა შენობათა ძირებთან ერთად თბილელის ქარვასლის რთული კონტური ქარავანთა ამ ადგილას მოძრაობასაც შეეძლო განესაზღვრა.

თბილელის ქარვასლის ისტორიულ-არქიტექტურული ღირებულება მისი სარდაფების ქრონოლოგიური, ტიპოლოგიური და არქიტექტურულ-

10 ვახტანგ ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება გვ. 18.

11 Le Corbusier, Urbanisme, Paris, 1925, გვ. 5-11.

კონსტრუქციული ნაირფეროვნებითაც განისაზღვრება. ქარვასლის სარდაფის თითოეული ფენა თბილისის არქიტექტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპს და, შესაბამისად, სხვადასხვა ეპოქასაც ასახავს.

ყოფილი ქარვასლის დღევანდელი შენობის სარდაფი ორ-დონიანია.

ქარვასლის მიწისქვეშა ნაგებობის ერთი, ჩვენი აზრით, უადრესი ნაწილი აუზიანი ეზოს დასაველეთით, სიონის ქუჩისკენ არის მოქცეული. გეგმით ორი, ერთმანეთისგან ფიზიკურად გათიშული, გეგმის სიმეტრიის ღერძის მიმართ სარკისებურად მოთავსებული, ეზოსკენ მორკალული კორიდორით ერთმანეთზე გადაბმული სარდაფები ორ-ორი სადგომისაგან შედგება. თითოეული ფართო მრავალკუთხა და მეტ-ნაკლებად სწორხაზოვანი, ვიწრო ნაწილისაგან შედგება. სამხრეთით მდებარე სადგომები აგურის სქელი კედლით არის ერთმანეთისგან გამოჯნული. სქელ კედელში ორი თაღოვანი დიობია. ვიწრო სადგომის ჩრდილოეთ გრძივ კედელს ყოველ ქვის ორი წყება მიუყვება, რომელიც ძველი აგურით გრძელდება. შესაძლოა ყოველ ქვა ძველმა მშენებლებმა საძირკვლის სახით გამოიყენეს. ორი სადგომის თითქმის შუაში 1983-1984 წლებში ძველი აგურით ბოძი ამოუყვანიათ. ძველი აგურით ნაგები სადგომები ძველი აგურისავე არასწორი მოყვანილობის კამარებით არის გადახურული. კამარის წყობა სადაა, იატაკი-მიწატკეპნილია (სურ.5 და სურ.6 ...) მრავალკუთხა ნაწილის ერთ-ერთი წიბო ახალი აგურით არის ამოქოლილი. ამ კედლის მიღმა ისმის წყლის ჩხრიალის ხმა. შესაძლოა აქ, ახალი აგურის კედლის უკან, იყოს სწორედ ის გვირაბი, რომელსაც ძველი თბილისის წყლით მომარაგების ცნობილი მკვლევარი გალაქტიონ მინდაძე მოიხსენიებს.¹² იგი XVIII საუკუნის თბილისში აგურით ნაშენი გვირაბით წყლის გაყვანის ტექნიკას ჩვეულებრივ მოვლენად მიიხსენებს. სავარაუდებელია, რომ წყალი ქარვასლის ეზოში XVIII საუკუნის დასაწყისში დომენტი მიტროპოლიტს შემოუყვანა, მაშინ, როდესაც მომავალი ქარვასლის კარკასიც და ფორმაც განისაზღვრა.

ჩრდილოეთი ნაწილის სადგომები – მიახლოებით იმეორებს სამხრეთი სადგომების გეგმარებას. განსხვავებულია ქმსოლოდ განაპირა, ჩრდილოეთი ვიწრო სადგომის რეგულარული, სწორკუთხედის მიახლოებული ფორმაა. სადგომთა გადამხურავი კამარები, სამხრეთი კამარების მსგავსია აქაც შუა სივრცეში ოციოდ წლის წინათ ძველი აგურით, ახალი წყობის მსხვილი ბოძია ამოყვანილი. აგურის ზომა ყველა სადგომში 21X21X3,5-ია.

აღწერილი სარდაფი, რომელიც ქარვასლის შემოსასვლელი ვესტიბულის ქვეშ მდებარეობს, ამ ნაგებობის უადრესი ფენაა. იგი, როგორც ჩანს, ამ ადგილას ოდესღაც არსებული არასაცხოვრებელი ნაგებობისაგან გადარჩენილი ნაწილია. რამდენად ძველია აღწერილი სადგომები, აბსოლუტური სიზუსტით ვერ განისაზღვრება, მაგრამ ის, რომ ამ ადგილას, ძველი ქალაქის შუაგულში, სიონის სამხრეთით საზოგადოებრივი დანიშნულების ნაგებობა ოდითგანვე გაჩნდებოდა, ეს უტყუარია. აღწერილი სივრცის შედარება თუნდაც როსტომის ქარვასლის გადარჩენილ ნაშთთან (იხ. ქვემოთ), გვაძლევს უფლებას იგი ბევრად ადრეულად, სავარაუდოდ XV-XVI საუკუნეებისად მივიჩნიოთ.

12 თ. ჩიჩუა, ძველი განჯის გზა – უძველესი ქუჩა თბილისში. საბჭოთა ხელოვნება, №11, 1985, გვ. 88-95.

სადგომთა სიძველეზე მიგვითითებს, უპირველეს ყოვლისა, თითოეულის გეგმის ირეგულარულობა, ძველი აგურით ამოყვანილი კედლების და კამარების არცთუ რეგულარული წყობა და მოყვანილობაც, სადგომთა დაბალი, არაატყორცნილი პროპორციები, ერთ-ერთი სადგომის თაღოვანი ნიშის აგურის საპირის ნახევარწრიულს მიახლოებული, არაზუსტი მოხაზულობა.

შესაძლოა სიძველის ეს ნაშთი ძველი ქულბაქის სამეურნეო დანიშნულების სათავისი ყოფილიყო. მიწის ზედაპირიდან ასე ღრმად ნაგები სარდაფი, ცხადია, მტერსაც გადაურჩებოდა. ამ ადგილის ყოველმა მომდევნო პატრონმა, კი მისი შენახვა მოვალეობად მიიჩნია.

აღწერილი სადგომებისაგან განსხვავდება აგურის წყობის ხასიათით, მათგან მოშორებით, მაგრამ იმავე ნიშნულზე მოთავსებული კიდევ ორი სადგომი. სადგომები ეზოს სიმეტრიის ღერძის მიმართ სარკისებურად, გვეორქ არწრუნის მიერ აშენებული სარდაფების (იხ. ქვემოთ) განაპირა ნაწილებში მდებარეობს. მარცხენა სადგომი (ზურგიით სიონის ქუჩისკენ) დაბრტყელებული ცილინდრული კამარით არის გადახურული. კამარის ფორმა არაიდეალური მოყვანილობისაა. მიუხედავად კამარის ცილინდრული ფორმისა, აგურის წყობა ცენტრისკენ იერის თავს და თითქოს ოთხკუთხა სპირალურ ფორმად იკვრება. სადგომის კედლები გალესილია, მისი ჩრდილოეთი კედლის ქვედა ნაწილზე რამდენიმე წყება აგურის კედელია აშენებული. აღწერილი სადგომი ძველი აგურის მჭიდრო წყობით და მონუმენტურობით გამოირჩევა.

მარჯვენა მხარეს მოთავსებული სადგომი გალესილია, მაგრამ კამარის ფორმა მარცხენა სადგომის კამარის იდენტურია. ცემენტის ნალესობის ქვეშაც იკითხება ცილინდრული კამარის მონუმენტურობა და სიმკვრივე.

აღწერილი სადგომები ენათესავება ქარვასლის დასავლეთ ნაწილში მდებარე უძველეს სადგომებს აგურის მჭიდრო წყობითა და მონუმენტურობით. ორი სარკისებური სადგომიც უთუოდ წინ უსწრებს XVII საუკუნეს.

სადგომთა მთელი წყება უნდა იყოს დამალული სარდაფის დასავლეთ ნაწილში მდებარე და სარკისებურად მოთავსებულ აღწერილ ორ სადგომს შორის. 1983-1984 წლებში, ეზოს ქვედა, აუზიან ნიშნულზე მდებარე კედლის მეწამული მარმარილოს ფილებით მოპირკეთებისას უნდა ამოქოლილიყო ორი ღიობი, რომელიც სხვა სადგომებს უკავშირდებოდა.

შენობის მიწისქვეშა ნაწილის ქრონოლოგიურად მომდევნო ფენა ქართლის მეფე როსტომის ქარვასლისაგან გადარჩენილი სარდაფია. იგი როსტომის ზეობით, 1632-1658 წლებით განისაზღვრება და შენობის აღმოსავლეთი მხარის ქვეშ მდებარეობს. ეს შენობის მიწაში ყველაზე უფრო ღრმად ჩასმული, მტკვრის დონესთან ყველაზე უფრო მიახლოებული ნაწილია. მასში მოხვედრა ქარვასლის ეზოს ზედა ნიშნულის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში გვიან მოწყობილი კიბით არის შესაძლებელი. ამ სარდაფში გვიანი შესასვლელი ხანაპიროს მხრიდანაც არის გაკეთებული (1980-იანი წწ.) – მაგისტრალის დონეზე აქ ზედ ფასადთან, მოულოდნელი ჩადრმაკებაა, საიდანაც ორი სწორხაზოვანი კიბე იმ ბაქანთან იერის თავს, სადაც როსტომის სადგომში შესასვლელი თაღოვანი ღიობია გაჭრილი, რომელიც ინტერიერისკენ ფართოვდება და როსტომისდროინდელ (?) ღიობს ერწყმის. როგორც ვიცით, როსტომის ქარვასლის მაღალ საყრდენ, დახრილ კედელს საუკუნეების განმავლობაში მტკვარი რეცხავდა, 1940-იან

წლებში, კი ის სანაპიროს გზის გაყვანის შემდეგ მიწის ქვეშ მოყვა.

როსტომისეული სარდაფის გეგმა თითქმის კვადრატულია, მისი სამხრეთ-ჩრდილოეთი ღერძი უმნიშვნელოდ ჭარბობს აღმოსავლეთ-დასავლეთისას. კვადრატული სივრცე გეგმით ასევე კვადრატული, აგურით ნაშენი ბოძებით არის შემორაგული. ბოძების მტკვრისპირა რიგში ორი განაპირა, არა კვადრატული, არამედ წაგრძელებული ფორმისაა. თორმეტი ბოძი სივრცეს ოც არათანაბარ კვადრატად ანაწევრებს (სურ.7). თითო კვადრატი ჯვრული კამარით არის გადახურული. როსტომისეული სადგომი წარმოადგენს ძველი აგურით მკვიდრად ნაგებ, ჯვრული კამარების მთელი სისტემით გადახურულ ერთიან გაუტიხრავ სივრცეს, რომელიც მნახველზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს (სურ. 8).

ბოძებს (მათ შუაწელს ზევით გაკეთებული კარნიზი როსტომის თანადროული არ არის, იგი 1980-იანი წლებისა უნდა იყოს), ისრული ფორმის თაღები ეყრდნობა. გადამხურავი კამარა აგურის მკიდრო, მკვიდრი წყობით გამოირჩევა. ყოველი ბოძის კუთხესთან შეყრის ადგილზე, ცენტრისკენ თევზისფხურად დაწყობილი აგურია, რომელიც ზევითკენ იშლება და კამარის სადა ზედაპირში გადადის. როსტომისდროინდელი ქარვასლის სარდაფის ისრული თაღის მოყვანილობა ანალოგიას პოულობს როსტომისეულ სხვა, თბილისის სახელგანთქმული სასახლისაგან გადარჩენილ აბანოს ისრულ თაღებთან – თაღის ფორმაც და მთელის ტექტონიკაც, განსხვავებული სტრუქტურის მიუხედავად, ერთმანეთის მსგავსია. ადვილი განსასაზღვრია ზოგიერთი, კალასა თუ ისანში, უფრო გვიანი ხანის საცხოვრებელ სახლებში შემორჩენილი როსტომის ეპოქის ზოგიერთი სარდაფის ასაკიც.

სადგომის პერიმეტრზე განლაგებული კამარები ერთი მხრივ ბოძებს, მეორე მხრივ კი სქელი კედლების შეერილებს ეყრდნობა. უხვეულოდ გვესახება გეგმით სწორხაზოვანი სარდაფის სამხრეთ-დასავლეთით ძლიერი შეტეხვა. არ გამოვრიცხავთ, ამის მიზეზი კლდოვანი ქანის ფრაგმენტი იყოს, რომელიც ახლა მიწის ქვეშ არის მოქცეული გარედან. არქიტექტორების – ნინო კორძახიასა და ლია ბოკუჩავას გადმოცემით, აღნიშნული ტეხილის მიმდებარე კედელზე ამოქოლილი ღიობებია (იხ. გეგმა, სურ. 7). ეს შესაძლოა დამატებითი შესასვლელი ყოფილიყო სარდაფში, საიდანაც დატვირთული ქარავნები შედიოდნენ.

ძველი ქალაქის მტკვრისპირა რამდენიმე ხედავ (XIX ს. მეორე ნახევარი, XX ს. დასაწყისი და სხვა.), რომელზეც თბილისის ქარვასლა შენობების ერთიან ჯაჭვშია გამოსახული (სურ.1, 21, 22) მის მარცხნივ (პირით აღმოსავლეთი ფასადისკენ), მაღალი დახრილი კედლის გასწვრივ, თაღოვანი ღიობია თვალშისაცემი. იგი დღეს მიწის ქვეშ მოქცეული ცრუ ლუნეტებისა და ღიობების მონაცვლელობით რიგის დონეზე დაბლა მდებარეობს. თაღს ნახევარწრიული დაბოლოება აქვს, სამშენებლო მასალა გაურკვეველია, ამდენად მისი ასაკი ძნელი განსასაზრვრია.

ეს თაღი თბილისის ქარვასლის სამხრეთი კედლის მიმყოფ არხს უნდა მონიშნავდეს. საფიქრებელია, სტიქიურად წარმოქმნილ ხევზე არხი გაიყვანეს და შემდეგ გასასვლელად აქციეს. დასაშვებია, რომ ამ არხთანვე იყოს დაკავშირებული ქალაქის სამხრეთ-დასავლეთით მდებარე მთების ძირიდან ქარვასლის აუზში შემოყვანილი წყალიც. ხსენებული თაღი XX საუკუნის დასაწყისის ფოტოებზეც არის შენახული. იგი 1930-იან 1940-იან წლებში მაგისტრალმა დაფარა.

სარდაფის როსტომისეული ნაწილის დეტალური დათვალიერება და შესწავლა დიდ ხირთულებთან არის დაკავშირებული, რადგან სადგომი ხავესა წელით (ხურ. 9). წელის დონე ცვალებადია. იგი დღეს (2006 წლის 28 ოქტომბერი) კატასტროფულ ზღვარს აღწევს – ბოძების 3/4-ი წელით არის დაფარული.

აღწერილ სადგომს აქვს უდიდესი დამოუკიდებელი მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულება და ის დიდწილად განსაზღვრავს და ზრდის მთელის მნიშვნელობას.

ქარვასლის მიწისქვეშა ნაწილის ქრონოლოგიურად მომდევნო ფენა XVIII საუკუნეს ეკუთვნის. უფრო ზუსტად, ეს ტფილელი მიტროპოლიტის, დომენტი III დროინდელი – XVIII საუკუნის დასაწყისის, ახალი საძირკველია. ამ დროს განისაზღვრა, ჩვენი ღრმა რწმენით, მომავალი შენობის პროპორცია, ზომა-წონა და ხასიათიც.

ტფილელი მიტროპოლიტისდროინდელი მშენებლები როსტომის სარდაფს ხელუხლებლად ტოვებენ და საფუძველს უყრიან ქარვასლის თითქმის ახალ ნაგებობას. ისინი განსაზღვრავენ ახალი შენობის გაბარიტებს როსტომის სადგომსა და ჩვენს მიერ, სავარაუდოდ, XV-XVI საუკუნეებით დათარიღებულ სადგომებს შორის, ანუ თბილელი მიტროპოლიტის ნაგებობა მოიცავს ტერიტორიას გადაჭიმულს სიონის ტაძრის სამხრეთით, მტკვარსა და სიონის ქუჩის წინაპარ ხაზს შორის.

ჩვენი ვარაუდით, სწორედ XVIII საუკუნის დასაწყისის მშენებლები უყრიან საფუძველს წაგრძელებული ფორმის იმ ეზოს, რომლის ირგვლივაც ვითარდებოდა შემდგომ საუკუნეებშიც შენობა. მათვე ეკუთვნის დღევანდელი შიდა და გარე კედლების არქიტექტურის დიდი ნაწილი.

შენობის შიდა ეზო ორ ნიშნულზეა მოთავსებული. ქვედა ნიშნული უშუალოდ ეძველეს სადგომებსა და XIX საუკუნის დასაწყისის სარდაფებს უკავშირდება. დომენტი მიტროპოლიტის დროს ეზოს ზედა ნიშნულს სარდაფების მთელი წყება გარს შემოერტყა. შენობის ამ დონეზე, სამხრეთით, ჩრდილოეთითა და დასავლეთით მდებარე სადგომები, ჩვენი ვარაუდით, XVIII საუკუნის დასაწყისისაა. სამხრეთით და ჩრდილოეთით მდებარე სარდაფები ძველი, კვადრატული აგურით ნაგებ დამოუკიდებელ სადგომებს წარმოადგენს, გრძივ კედლებში დატანებული ნიშებით და ვიწრო კედლებში ჩასმული გეგმით ნახევარწრიული თითო და ორი სწორკუთხა განაპირა ნიშებით. აღსანიშნავია კამაროვანი გადახურვის შუა ღერძზე ამოჭრილი ზოლი რომელსაც კონსტრუქციული დანიშნულებაც აქვს და ესთეტიკურიც. სადგომთა დასაწყისში, იქ სადაც კამაროვანი გადახურვა კედელს ებჯინება, დატანებულია ძველი აგურის თევზისფხური წყობა, რომელიც არშიად მიუყვება კამარის დასაწყისს. ეს წყობა თავისი ხასიათით სამხრეთი ფასადის მეორე სართულის საკრძალების სათაურებს ეხმიანება (იხ. ქვემოთ). ამავე პერიოდისაა ეზოს დასავლეთ მხარეს მდებარე ნაწილიც. ეზოს სამკუთხა ბოლოში მოწყობილია შესასვლელი სამხრეთ-დასავლეთით, ჩრდილო-დასავლეთით და ცენტრში, შუა ღერძზე მდებარე სადგომებში.

განაპირა სადგომები უფრო ფართოა, შუა, კი ვიწრო და წაგრძელებულია. აქაც ვხვდებით გვიანი (1983-1984 წწ.) გადაკეთების კვალს. სადგომების მსხვილი ბურჯები, დაბრტყელებული, გაშლილი კამარები (ხურ. 10), ამავე ნიშნულზე მდებარე წვრილ სადგომთა მსგავსი ნიშები, კამარების თევზისფხური არშიები, ძველი აგურის წყობის ხასიათი (სარდაფის

სამხრეთ-დასავლეთი ნაწილი გაღესილია) ერთიან ქრონოლოგიურ ზოლად ჰკრავს ქარვასლის ეზოს კონტურს.

დომენტი მიტროპოლიტის დროის სარდაფები ქრონოლოგიურად დაშორებულია როსტომის ეპოქას. მისი დროის სარდაფთა სადგომები უკვე ქართულ-თბილისურია და ტექნიკური შესრულების ასევე მაღალი ხარისხით გამოირჩევა.

შუასაუკუნეებრივი ქართული არქიტექტურის ღრმა ტრადიციებმა, როსტომ მეფის ხანაში განვითარებულმა მშენებლობის მაღალმა ხარისხმა, მოამზადა საფუძველი და განსაზღვრა შემდგომში ჯერ საქართველოს სატახტო ქალაქის მშენებლობის ტრადიცია, შემდგომ კი კავკასიის მთავარი კულტურულ-ადმინისტრაციული ცენტრის სწრაფი ტემპით აღდგენა და ახალი ქალაქის ძველთან მჭიდრო კავშირში ჩამოყალიბება.

პოდპოლკოვნიკ არწრუნს სარდაფები ეზოს დაბალ ნიშნულზე, როსტომის სარდაფის დასავლეთით აუშენებია. ამ ნიშნულზეა მოწყობილი აუზიც, რომლის გეგმით წრიული მარმარილოს პროფილირებული ფორმები 1984 წლის რეკონსტრუქციისას მეწამული მარმარილოს ახალი ფილების ქვეშ მოექცა.

ერთმანეთთან თაღოვანი დაბალი დიობებით დაკავშირებული სამი პარალელური სადგომი ეზოს ზედა ბაქნის გადახურვის ქვეშ არის მოქცეული და უშუალოდ ესაზღვრება მეფე როსტომის დიდებულ სარდაფს. ეზოს დაბალ ნიშნულზე მდებარე კედელში გაჭრილი სამი კარი სადგომების დამოუკიდებელ შესასვლელს წარმოადგენს. წაგრძელებული ფორმის თითოეულ სადგომს ნახევარწრიულკამაროვანი გადახურვა აქვს (ხურ. II). პარალელური კედლების სისქეში სამცხენტიანთაღოვანი დიობები და ნიშებია დატანებული. ყოველი სადგომის ჩრდილოეთ კედელში ოთხი ნიშაა, სამხრეთისაში ორი დიობი და ერთი ნიშა. ამ სივრცის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში გვიანი მინაშენია, რომელიც, შესაძლოა, სამხრეთი კედლის მეოთხე ნიშას ფარავს. გრძივი სადგომის კამაროვან გადახურვაში, სიმეტრიის ღერძზე, სამი ოთხკუთხა კვეთის სანათურია დატოვებული, რომლებშიც თუჯის ბადეა დატანებული. სანათურები, ისევე როგორც მთელი სადგომი ძველი აგურის წყობისაა. გრძივი სარდაფის შუაგულში ძველი აგურით ახლად (1984 წ.) ორი ბოძია (80სმX80სმ-ზე) აშენებული.

მეორე და მესამე სადგომები ზემოაღწერილი სადგომის იდენტურია.

აქაც, შუა სივრცეში ძველი აგურის ახალი წყობის ბოძებია. შუა სადგომი ცემენტით არის გაღესილი. მეორე სადგომის ბოლოში, როსტომისეული სარდაფის საზიარო კედელთან, კამარაში ოთხკუთხა სანათურია დატანებული, ჩრდილოეთი კედლის ბოლოში კი ირიბი, შიგნითკენ გაფართოებული სწორკუთხა დიობია, რომელსაც არა თუჯის, სწორი ხაზებისაგან შემდგარი, -პარალელური წყობის ბადე, არამედ გრეხილი ჯოხების დიაგონალური წყობის გისოსი ამკობს. ეს სამხრეთი ფასადის ერთ-ერთი დიობის (XVIII-ის დასაწყისი) ბადე უნდა იყოს, XIX საუკუნის სარდაფში გამოყენებული. შუა სადგომი წელით არის სავსე. მისი ჭერი ბეტონის ჩანართებს შეიცავს. სივრცეცა და კედლებიც დასახიზრებულია უხეშად, ძეგლის ანგარშგაუწევლად გაყვანილი სხვადასხვა სახის მილებით.

აგურით გვიან ამოქოლილი სამცხენტიანი თაღები ჩამოშლილია.

მესამე სადგომიც სანათურებატანებულია და წინა ორის მსგავსია, თუმცა მათთან შედარებით, მოკლე. ამ სადგომის ფიზიკური მდგომარეობა

უკიდურესად ცუდია.

აღწერილი სამი სადგომი რომ პოდპოლკოვნიკ არწრუნისდროინდელია, გვარწმუნებს, უპირველეს ყოვლისა, სადგომთა აზიდული პროპორციები, ძველი აგურის იდეალური წყობა, დატანებული სანათურების პროპორციები და წყობის ხასიათი, რომელიც ეხმიანება ძველი თბილისის XIX საუკუნის დასაწყისის სხვა სარდაფებს კალაში, სოლოლაკში, კუკიასა და ჩუღურეთში. თუჯის ბადეც ანალოგიას XIX საუკუნის ბადეებთან პოულობს. გვეორქ არწრუნის მიერ აშენებული სარდაფები არქიტექტურული ღირებულებით გამოირჩევა და კონსტრუქციული თვალსაზრისითაც საყურადღებოა. ისინი მრავალმხრივ ეხმიანება ამავე დროის სხვა სარდაფებს. აღწერილი სადგომები 1820-1823 წლებს შორის უნდა აშენებულიყო.

ტფილელის ქარვასლის მიწისზედა ნაწილი ისევე მრავალფენიანია, როგორც მისი საძირკველი. მთელი შენობის ფარგლებში შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ სხვადასხვა ეპოქის არათუ მხოლოდ მშენებლობის წესსა და კონსტრუქციულ თავისებურებებს, არამედ სტილთა ცვლასაც. ერთ შენობაში თავს იყრის სხვადასხვა ევროპული სტილი და აქ ვხვდებით ადრეული თბილისური საზოგადოებრივი შენობის არქიტექტურული მორთულობის გადარჩენილ კვალს.

როსტომისეული ქარვასლის გარეგნულ სახეს ჩვენ არ ვიცნობთ. მისი, როგორც აღინიშნა, მხოლოდ სარდაფია გადარჩენილი.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ი. გრიშაშვილის სახ. თბილისის ისტორიის მუზეუმ “ქარვასლის” ფონდში დაცულ ერთი ლითოგრაფიის ანაბეჭდზე არწრუნის ქარვასლის ინტერიერია გამოსახული. სურათის ქვეშ მოთავსებულია წარწერა: Вид главного входа Караван-сарая Арцруни в Тифлисе во время посещения Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича, вечером 27 Сентября 1850 года. ეს ჩვენს ხელთ არსებული, ქარვასლის ინტერიერის ამსახველი უადრესი გადარჩენილი წყაროა (სურ. 12).

სურათზე გამოსახულია არწრუნის ქარვასლის ინტერიერი შენობის 1855 წელს ხანძრისგან განადგურებამდე. ეს ნაგებობის დასავლეთ, სიონის ქუჩისპირა ნაწილში მდებარე, სფერული გუმბათით გადახურული მთავარი დარბაზი, თავისებური ეზო-ვესტიბიული უნდა იყოს. ჩვენი აზრით, არწრუნის ქარვასლა ამ სახით უნდა შეეძინა.

გეგმით ოქტოგონის ფორმის დარბაზის პირველ სართულზე, წიბოებზე ქვის ბოძებზე დაყრდნობილი ნახევარწრიული თაღები და ნიშებია გაჭრილი. კედლის სიბრტყე მოხატული ჩანს. ჭერს პროფილირებული სალტე უვლის; მეორე სართულს ხის რიკულებიანი მოაჯირი შემოუყვება.

გუმბათის კონსტრუქცია რვა ფართო შეისრულ დიობს ეყრდნობა, რომელთა თავზეც ძლიერად აზიდული ისრული თაღებია, მათ შორის კი ოქტოგონიდან წრიულ ფორმაზე გადამყვანი პანდანტივები. გუმბათი მოხატული ან ნაძერწია. თაღის ზედა ნაწილის შუა ღერძზე ისრავლთა მეფის სოლომონის ექვსქიმიანი ვარსკვლავია ამოძერწილი. თაღების საპირეს ორნამენტული (დახატული, და არა ნაძერწი) საპირე გახდევს. გუმბათის ცენტრიდან თურქული ყაიდის ჭაღია ჯაჭვზე დაკიდული.

სურათის მიხედვით აღწერილი ფოიეს განაპირა თაღები ჯერჯერობით გარშემოსაველ გაღერებს უკავშირდება, შუა ნახევარწრიული თაღი კი ეზოს უერთდება. ეს, სავარაუდოდ დღევანდელი შენობის ეზოს თანხვედრი სივრცეა.

არწრუნისდროინდელი ეზო, გრავურის მიხედვით, გადაუხურავია და დეკორატიული კარნიზით არის დასრულებული. ეზოსკენ მიჰყვებილი კედლები ორსართულად განლაგებული სადა ბრტყელი პილასტრებისა და ნახევარწრიული თაღებით არის შემორაგული. აღმოსავლეთ კედელზე, მეორე სართულზე კვლავ სოლომონის ბეჭდის კომპოზიციაა მეორდება. შესაძლოა ეს არა არქიტექტურული მორთულობის ნაწილი, არამედ უფრო დახატული დეკორი იყოს. გაღერებიდან უმოაჯირო კიბეა მოწყობილი, რომელიც ეზოს დაბალ ნიშნულზე მდებარე ნაწილს უერთდება.

გრავურაზე აღბეჭდილი ინტერიერი შენობის XVIII საუკუნის სახეს უნდა ასახავდეს. მართალია, როსტომ მეფის დროინდელი სარდაფის მიხედვით ძნელია წარმოიდგინო მთელი შენობა, მაგრამ გვჩვენებს შთაბეჭდილება, რომ ეს ინტერიერი მისი თანადროული არ უნდა იყოს. მაგრამ როდინდელი უნდა ყოფილიყო ეს “ისლამური” ფოიესა და საესეებით ევროპულ-თბილისური არქიტექტურის გამაერთიანებელი ინტერიერი?

საეურადღებოა ისტორიკოს პლატონ იოსელიანის სიტყვებიც “...построение каравансарая, существующего до ныне в центре города.” როგორც ჩანს, 1849 წლის ახლო ხანებში უკვე პოლკოვნიკ არწრუნის ხელში მეოფი ქარვასლის იერში, ძველის სიჭარბე თვალშისაცემი ყოფილა და იგი, ეგებ, როსტომისეული ნაგებობის მნიშვნელოვან ნაწილებსაც შეიცავდა. საეურადღებოა როსტომის ქარვასლის “ირანული ნაშთების” აღწერაც, რომელსაც ისტორიკოსი ნიკო ბადრიაშვილი გვაწვდის. მისი თქმით ამ ქარვასლისაგან დარჩა შუა ეზოში ქვის აუზი, რომელსაც შემდეგში რკინის მოაჯირი შემოავეს¹³ მაშისა ბერძნისეულის დასკვნით “... შემდეგ ამ ქარვასლის ნანგრევებში არწრუნის ქარვასლა აშენდა”¹⁴ ეს ყოველივე კი სრულიად 1855 წლის ხანძრის დროს განადგურდა. ანუ შენობის დასავლეთი მხარე მთლიანად ხანძრის დროს უნდა განადგურებულიყო, გრავურაზე აღბეჭდილი ინტერიერიც უფრო სწორად **მისი მიწისზედა ① ნაწილი.**

ქრონოლოგიურად მომდევნო ასახელობა, რომელზეც ქარვასლას ვხედავთ, დიდად დაზიანებული ფოტოსურათია¹⁵. მასზე აღბეჭდილი ზოგიერთი ნაგებობით თუ ვიმსჯელებთ, სურათი არაუგვიანეს 1860-იანი წლებისაა. ე.ი. შენობა 1855 წლის ხანძრის მერეა გადაღებული (სურ. 13).

შენობა ერთი შეხედვით სამ – დასავლეთ (სიონის ქუჩისპირა), აღმოსავლეთ, (მტკვრისპირა) და შუა ნაწილებად იყოფა. შუა ნაწილი წაგრძელებული ფორმის სწორკუთხა ეზოს უჭირავს, რომელიც სიონის ქუჩისკენ წიბოებნამოთლილია და სამკუთხა ფორმას ქმნის. ეზოს სივრცეს, სურათის მიხედვით ნახევარწრიულთაღოვანი გაღერებია შემოუყვება; თაღებს შორის ფართო პილასტრებია. ეზოიანი ნაწილის გარე (სამხრეთი), შეუღესავი ძველი აგურის კედელი არასწორხაზოვანია – გამოხეჩილი და შუაწესზე გატეხილი. მასში სწორკუთხა ღიობების მწკრივია დატანებული.

13 П. Иоселиани, Исторический взгляд на состояние Грузии под властью Царей-Магометан, Тифл., 1849, გვ. 40.

14 ნ. ბადრიაშვილი, მატერიალური კულტურის ძეგლები გვ. 163.

15 მამისა ბერძნისეული, თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბ., 1965, გვ. 22.

დასავლეთი ნაწილის ეზოსპირა მხარე სფერული გუმბათით არის გადახურული. სიონის ქუჩისკენ მიმართული ფასადი ძლიერად შეერილ რიზალიტად აღიქმება. სურათზე გამოსახული ნაგებობის შუა ნაწილის აქეთ-იქით ბრტყელი გადახურვის მქონე, განსხვავებული სიმაღლის თითო მოცულობაა მიდგმული. საფიქრებელია, რომ ეს ორი მოცულობა ადრევე არსებობდა და არწრუნის ქარვასლის კუთვნილი არ ყოფილა. შუა და მარჯვენა განაპირა, ვიწრო სარკმელთა მიჯრილი წყობით არის გამოთლიანებული; შუა ნაწილს აგურის მაღალი “შებლი” ასრულებს.

აღმოსავლეთი, მტკვრისპირა ნაწილი ძირითად ეზოს ბირთვება მიდგმული. იგი როსტომისდროინდელ სარდაფს ემთხვევა. იგი სწორხაზოვანია და ძველი აგურის წესიერი წყობით გამოირჩევა. შენობის ეს ნაწილი კედლებიცა და ფასადის არქიტექტურული მორთულობაც, მთლიანად გვეორქარწრუნისდროინდელია. მტკვრისპირა ფასადი აღნიშნულ ფოტოზე არ ჩანს. გვერდით ფასადზე კი მოჩანს ძირითადი, შუა ვიწრო ღიობებთან შედარებით ფართო ღიობები. ხილული ქვედა სართულის ორი განაპირა ღიობი თაღოვანი ძალით არის გაერთიანებული, რომლის თავზეც გახსნილი აივანი-ლოჯიაა – კედელსა და მსხვილი, წრიული კვეთის კოლონას შორის მანძილი ხისრიკულებიანი მოაჯირით არის შევსებული.

დიმიტრიერმაკოვის 1860-იანი წლების (ანუ ჩვენს მიერ ზემოთაღწერილის თანადროულ) ცნობილ პანორამაზე არწრუნის ქარვასლის მტკვრისპირა ფასადი შემდეგნაირად გამოიყურება: ნაგებობის მტკვრისპირა ნაწილი ოთხსართულიანია და ეს ნაწილი შენობისა ძველი აგურით მკვიდრად ნაშენ მაღალ დახრილ საყრდენ კედელს ეყრდნობა (სურ.18). საყრდენი კედლის გაგრძელებას პირველი სართულის ნახევარწრიულთაღოვანი ღუმენებებითა და ცრულღუმენებებით და მეორე სართულის სწორკუთხა სარკმლებით დანაწევრებული კედლის რუსტირებული სიბრტყე წარმოადგენს, რომელსაც მესამე და მეოთხე სართულების გამაერთიანებელი გიგანტური ტოსკანური სვეტების მწკრივი უპირისპირდება. ენთაზისიანი კოლონების მიღმა, ორივე სართულზე ხისრიკულებიანი აივნებია. მესამე სართულის დონეზე კოლონებს შორის თაღებია გადაყვანილი (სურ.1), რის გამოც ორდერის სვეტები პილასტრებად აღიქმება. მეოთხე სართულზე კი კოლონები, ერთი შეხედვით, სივრცეში თავისუფლად დგას. დღევანდელ ფასადზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ ტოსკანური ორდერის კოლონები პილასტრები კი არა, სრული წრიული კვეთის სვეტებია, რომლებიც მის უკან აშენებულ კედელს “ებმის”, მასზეა მიკრული (სურ.19 და სურ.20). ვიწრო გასასვლელიდან მოჩანს სამხრეთი, განაპირა სვეტი და მრგვალად დაწყობილი აგურის გაშიშვლებული, შეუცდომელი წყობის ფრაგმენტი¹⁶.

სავარაუდოდ XIX საუკუნის მიწურულს გადაღებულ ერთ ფოტოზე, რომელზეც პოდპოლკოვნიკ არწრუნის მიერ 1820-23 წლებში აშენებული ეს კოლონებიანი ფასადია ასახული, კედელი კოლონებს უკან გამოთლიანებულია. ინტერკოლომნიუმი, პირველ სართულზე, სიმტრიულად განაწილებული, წინფრიანი სამი სწორკუთხა ფანჯრით, ზედა სართულზე კი ფართო, ერთმანეთს მიჯრილი ღიობებით არის შევსებული (სურ.21). ინტერკოლომნიუმის უდიდესი სიბრტყეს თაღების კვალი ატყვია. ამოქოლილია

16 საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, სიმონ ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ფოტოარქივი, დიმიტრი ერმაკოვის ალბომი – Виды Тифлиса № 6 (ახალი ნუმერაციით №9)

ასევე მაღალი ცოცხლობის, დღეს უხილავი ღუნეტები და სარკმლები. ამ ფოტოზე კარგად მოჩანს ქარვასლის გვერდით, შეუღესავი აგურის კედელზე, მესამე სართულზე შეკიდული ხის გადახურული აივანი, რომელსაც ამ შენობის უძველეს ფოტოზეც ვხედავთ (სურ.13 და სურ.14).

აღნიშნული ფოტოს ღირებულება განსაკუთრებულია, რადგან მკაფიოდ მხოლოდ აქ ჩანს ქარვასლის სამხრეთით (ეს ადგილი დღეს ბამბის რიგის 1904 წელს აშენებულ მრუდხაზოვან შენობას უჭირავს) თიხატექანილობაიანი, მტკვრისკენ აივნით მიმართული ნაგებობა, რომლის ქარვასლისკენ მიმართულ კუთხეს აგურისა და ქვის მონაცვლეობით ნაშენი მსხვილი ბურჯი შეამტკიცებს (სურ.21). ეს საყურადღებოა როგორც თბილისის სიძველეთა კვლევის, ისე ქალაქის წინანდელი სახის უკეთ წარმოდგენის თვალსაზრისით, რადგან ეს ბურჯიანი ნაგებობა, გვიანშუასაუკუნეებრივი თბილისის ერთ-ერთი, სპარსელების შემოსევის დროს გადარჩენილი და მოგვიანებითა დაღუპული შენობაა, რომელიც XIX საუკუნის აივნიან სახლებს უსწრებდა წინ.

არწრუნის ქარვასლის მტკვრისპირა ფასადი კლასიციზტური სტილის ერთ-ერთი უადრესი (1820-იანი წწ.) და საუკეთესო ნიმუშია თბილისში. ქალაქის მარცხენა სანაპიროდან გადაღებულ უკლებლივ ყველა ძველ ფოტოზე არწრუნის ქარვასლა წყალში მდგარი და ძლიერად შევერილია. იგი მკვეთრად გამოიყოფა მტკვრის მარჯვენა სანაპიროს მიმდებარე განაშენიანებისგან და ძველი ქალაქის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მოცულობით და სივრცით მახვილად წარმოგვიდგება. არწრუნის ქარვასლის ასეთ გამორჩეულობას ხელს უწყობს, რაღა თქმა უნდა, ოდესღაც მის ორსავე მხარეს მდებარე შენობების - მარცხნივ (პირით ტოსკანური ფასადისკენ) კლდის ძირზე დაყრდნობილი ბანიანი ერთსართულიანი შენობის და მარჯვნივ - ორსართულიანი ნაგებობის და მის მიმდებარედ აშენებული აივნიანი სახლების სიდაბლე და მათი სიღრმეში მდებარეობა. **ძველად შენობებით გარშემორტყმული სიონის ტაძარიც, ხაზს უსვამდა არწრუნის ქარვასლის ურბანულ უპირატესობას** (სურ.1 და სურ.18). სიონის ქუჩის მხრიდან ქარვასლის უმთავრესი მახვილი, მის დასავლეთ ნაწილში მდებარე სფერული გუმბათი იყო.

თბილისის (არწრუნის) ქარვასლის არქიტექტურა ყოველთვის იპყრობდა უცხო მოგზაურთა ყურადღებას. აღწერენ რა ძველი თბილისის სახეს და აღნიშნავენ სიონის ტაძრის ირგვლივ მდებარე შენობების ღირებულებას, XIX საუკუნეში, უპირველეს ყოვლისა, ამ ქარვასლას გულისხმობენ (ფრედერიკ დუბუა დე მონპერე, მაქს ფონ ტილმანი და სხვა). დუბუას თანმხლები მხატვრის ფრიმანის ლითოგრაფიაზეც, 1833-1835 წლების მასალით შედგენილი თბილისის გეგმის თანდართულ ხელზეც (სურ.2), დიმიტრი ერმაკოვის კოლექციის, მრავალ ფოტოზეც კარგად იკითხება არწრუნის ქარვასლის მკაფიო გეომეტრია.

1930-იან - 1950-იან წლებში მტკვრის ორივე ნაპირის ჯებირებში მოქცევამ და მაგისტრალის გაყვანამ, რასაც ძველი ქალაქის ისტორიულად ჩამოყალიბებული სახის რღვევა მოჰყვა შედეგად, **სრულიად შეცვალა არწრუნის ქარვასლის აღმოსავლეთი ნაწილის როლი კადასტრის მტკვრისპირა**

განაშენიანებაში, მტკვრისპირა ფასადის მოგვიანო (1912, 1980-იან წწ. დასაწყისი) გადაკეთებებმა კი მისი პროპორციები და არქიტექტურაც (შდრ. სურ. 1, 18, 21, 22 და სურ.23).

ხევს ხელთ არსებული მომდევნო წყარო დიმიტრი ერმაკოვის კოლექციის, 1910-იანი წლების მიწურულის ფოტოსურათია (სურ.15) ამ დროისათვის ქარვასლა უკვე ძმები აფრიკიანცების საკუთრებაა. აფრიკიანცების აშენებულია სიონის ქუჩისპირა, მოდერნის სტილის ფასადი, რომელზეც ფასადის მშენებლობის აბსოლუტური თარიღი - 1912 წელია ამოკვეთილი. ფასადზე დიდხანს იყო შენარჩუნებული მოდერნის ყაიდაზე შესრულებული წარწერა *Братья Африкянц*. ამ წელს განხორციელდა, ამრიგად, ქარვასლის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ფუნდამენტური რეკონსტრუქციაც.

1860-იანი, 1890-იანი და 1910-იანი (სურ. 13,14,15) წლების ფოტოსურათების ერთმანეთთან შედარება, თავად შენობაზე დაკვირვება და ორივე გამოსახულების მასთან შეჯერება ძმები აფრიკიანცების კვალის მთელი სიმკვეთრით გამოვლენის საშუალებას გვაძლევს.

ხევს ხელთ არსებული კიდევ ორი ფოტო დ. ერმაკოვის კოლექციიდან (1880-იანი და 1890-იანი წლების მიწურული) არწრუნის ქარვასლას თითქმის სახეუცვლელად ასახავს. 1912 წლამდე მხოლოდ სიონის ქუჩის მხარეს, მარჯვენა კუთხეში ცალკე მდგომი მოცულობის ბანი შეიცვალა ერთქანობიანი გადახურვით. განახლებული უნდა იყოს ეკსტრემულის გადამხურავი გუმბათიც, რასაც მისი ძველი, სფერული ფორმისაგან განსხვავებული კონუსური მოყვანილობა გვაფიქრებინებს (შდრ. სურ. 13,14,15).

აფრიკიანცების რეკონსტრუქცია ნაგებობის სამივე - დასავლეთ, შუა და აღმოსავლეთ ნაწილს შეეხო.

სიონის ქუჩისპირა ფასადი თითქმის 1912 წლის სახით მოდწეული, რუსტირებული (პირველ სართულზე) და გიგანტური (მეორე და მესამე სართულების გამაერთიანებელი) პილასტრებით არათანაბარი ზომის ოთხ ნაწილად არის დაყოფილი. პირველი სართული დანაყოფთა შესაბამისი ვიტრინებით იყო დანაწევრებული, რომელნიც მოგვიანებით (1980-იან წწ - ში) უნდა გადაკეთებულიყო - ვიტრინები ტერაზიტისვე ჩანართებით შეივსო. ერთ-ერთი მათგანი ორად, ვიწრო და ფართო ნაწილად არის გაყოფილი. ფართო ნაწილში რკინის ჭიშკარია, რომელიც ქარვასლის მთავარ შესასვლელს წარმოადგენს¹⁷. ფასადის დამანაწევრებელი გიგანტური პილასტრები პირველი სართულის პილასტრების გაგრძელებას წარმოადგენს, რომელთაგან განაპირა ორი (სიონისკენ) და ერთი (ბამბის რიგისკენ) სადად რუსტირებულია, ტერაზიტის სადა შუა პილასტრებს კი ორსავე მხარესვერტიკალურად უხეში კვების ტერაზიტის სწორკუთხედებით შედგენილი "არშიები" ჩამოსდევს. უხეშად დამუშავებული ასეთი "კბილანები" თარაზულადაც სერავს ფასადს და ზევით არა სართულშუა გადახურვას, არამედ მესამე სართულის მოაჯირის დონეს მონიშნავს. ეს ფაქტურული კონტრასტი მოდერნის სტილისთვის დამახასიათებელი ერთ-ერთ- ცნობილი ხერხია. ზევით პილასტრები ასევე ამ სტილისთვის

17 ტფილელის ქარვასლის დღევანდელი მდგომარეობის ამსახველი ფოტოები ეკეთვნის ავტორს.

დამახასიათებელი ნაკვეთი ხაზებით არის დამუშავებული. Art Nouveau-ზე მიუთითებს ფასადის დამასრულებელი არაერთგვაროვანი პარაპეტიც. მას პილასტრების დამასრულებელი საფეხურებით მოფარგლული მომრგვალებული ფორმები და პილასტრებს შორის მოთავსებული სხვადასხვა (შეწვევილებული რკალები, ფართო სწორკუთხედი, აზიდული რკალი) ფორმების მონაცვლეობა ქმნის. პარაპეტის მარცხენა სეგმენტზე, კუთხეებმონიშნულ სწორკუთხა ნაღრმავებაზეა სწორედ ფასადის აშენების თარიღი (სურ.24).

ფასადის უმნიშვნელოვანესი აქცენტი ფართო ღიობის მომნიშვნელი პილასტრების მორთულობაა - მათი შუაწელის ოდნავ ქვევით კაღუცეუსის ორი იდენტური გამოსახულება (სურ. 25,26). კაღუცეუსის ტრადიციული კომპოზიცია - კვერთხის ირგვლივ, სპირალურად დახვეული ორი გველი და პერმესის ფრთიანი ნაფხუტი მოდერნის სტილის თბილისურ ნაგებობებზე (ინტერიერშიც და ფასადებზეც) ხშირად გვხვდება. ეს მოხართავებიც, ისევე როგორც მთელი ფასადი, ტექნიკური შესრულების მაღალი ხარისხით გამოირჩევა, ხოლო პერმესის მუდმივი ატრიბუტების აღწერილი კომპოზიცია მსგავს თბილისურ გამოსახულებებს შორის ერთ-ერთი საუკეთესოა. სხვათა შორის, სხვადასხვა წყაროების მოწმობით, არწრუნის ქარვასლაში პერმესის ქანდაკებაც მდგარა, მაგრამ მას ჩვენამდე არ მოუღწევია (იხ. ქვემოთ).

აღწერილი ფასადის შემქმნელი, როგორც ეტყობა, შინაგნად ფასადის სიმეტრიული კომპოზიციისკენ იხრებოდა. რადგან ის არწრუნის ქარვასლის ძველი ფასადით იყო შეხლუდული, მან ერთ-ერთი მონაკვეთი მკაცრად სიმეტრიულ კომპოზიციად აქცია, მისი მომნიშვნელი პილასტრები საგანგებოდ მორთო და გამჭოლი დაბოლოებებით დაასრულა, ნაკვეთი ფორმებით გამოჰყო, პარაპეტი სწორ ხაზად დააბოლოვა და შუაში, საგანგებო დაფაზე ქარვასლის იმდროინდელი მფლობელების გვარიც ამოტვიფრა.

ძმები აფრიკიანების მიერ ნატარებული რეკონსტრუქცია ქარვასლის დანარჩენ ნაწლებსაც შეეხო.

ქარვასლის შუა ნაწილის კომპოზიციის ბირთვს შიდა ეზო წარმოადგენს. მის ირგვლივ განლაგებული საგომები ეზოსკენ იყო გახსნილი მუდამ. აფრიკიანების ანონიმმა არქიტექტორმა ეზოს სივრცე შეავიწროვა, მას რკინა-ბეტონის საღტე შემოავლო. მაშინდელია თუჯის სვეტები ვოლუტებიანი კაპიტელებითა და “კანელდურებიანი” ბაზისებით, მოქლონებიანი, რკინის აჟურული მოაჯირით, რომელნიც დღევანდელ ეზოს გარსშემოუყვება (სურ.28). რკინის აივნებისაგან განუყოფელია პირველი სართულის მეორესთან დამაკავშირებელი ქვისსაფეხურებიანი, რკინის აჟურულმოაჯირიანი სწორხაზოვანი კიბეც, რომელმაც სერიოზული გადაკეთება საბჭოთა ხანაში განიცადა.

1910-იანი წლების ანონიმ ხუროთმოძღვარს თუ ინჟინერს შენობის მთელ პერიმეტრზე, არა მხოლოდ ძირითად, ეზოიან ბირთვში, არამედ ნაგებობის სამივე ნაწილში რკინა-ბეტონის სართულშუა გადახურებებიც უნდა გაეკეთებინა. ამას მოწმობს მეფე როსტომისეული სარდაფის თავზე მოქცეული ერთიანი დაუნაწევრებელი სივრცის არქიტექტურულ-კონსტრუქტიული გადაწყვეტა - ორი რიგი თუჯის სვეტების მწკრივი, რომელთაც სქელკედლება, რუსული ასო П-ს მოყვანილობის რკინის შეტყუპებული, მეტალის რვა მოქლონიანი ფირფიტით შეერთებული

კოჭები (ისინი მოკლე გვერდით არის დაყენებული) აღეგნ. ასეთივე ოღონდ სართულშუა გადახურვაში ჩატანებულ კოჭებს უნდა ეყრდნობოდეს სვეტები ქვემოდანაც. ამ სვეტებსაც თუჯის ვოლფუტებიანი კაპიტელი და აზიდული, “კანელდურებიანი” “ბაზისები” აქვს. ყოველ სართულზე ასეთი სვეტი ოთხი წყვილია. უშუალოდ როსტომის სარდაფის თავზე მდებარე დარბაზში, სადაც რესტორანი “კაიზერ ბრაუნია” მოთავსებული (აქ თუჯის სვეტები ზედა სართულებთან შედარებით ოდნავ მსხვილია) და მის ასწვრივ მდებარე სივრცეში, სადაც მუზეუმის ექსპოზიციის ძირითადი ნაწილია გამოფენილი და მესამე სართულის საგამოფენო დარბაზშიც. “კაიზერ ბრაუნის” სივრცე, რომლის მტკვრისპირა კედელი ზემოთნახსენებ საყრდენ კედელს ეყრდნობა, კედლის სისქეში გაჭრილი სწორკუთხა ღიობებით იხსნება მტკვრისკენ. აღსანიშნავია, რომ ღიობები ინტერიერისკენ ფართოვდება. ზედა სართულებზე კედელში ხუთ-ხუთი ღიობია გაჭრილი, რომელნიც გიგანტური რვასვეტიანი კოლონადით მოზღუდულ აივან-ლოჯიას უკავშირდება. დღეს ეს სარკმლები მუდმივი ექსპოზიციის (პირველ სართულზე) და დროებითი გამოფენების (მეორე სართულზე) გამო გაუქმებულია.

რკინა-ბეტონის შემთავსებრილობა სართულშუა გადახურვამ, როგორც აღინიშნა, მთელი შენობა მოიცავს. ამაზე მიუთითებს მეორე და მესამე სართულთა არქიტექტურულ-კონსტრუქციული გადაწყვეტა. აქაც სივრცეში გარკვეული რიტმით განლაგებული თუჯის სვეტების მწკრივებია, რომელთაც რეამოქლონიანი ფირფიტით გადაბმული, II-სებრი შეწყვილებული კოჭები ეყრდნობა. შენობის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში, იქ სადაც სივრცე ფართოვდება, სვეტების მწკრივი და შესაბამისად რიცხვი მატულობს.¹⁸

1910-იანი წლების რეკონსტრუქციისას, როგორც ითქვა, სრულიად იცვალა სახე ნაგებობის დასავლეთმა მხარემ თუმც, ფასადის სიბრტყე ძველი დარჩა.

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ ცნობილი მხატვრის ფრანც რუბოს 1897 წელს დახატული ტილო, რომელიც იოსებ გრიშაშვილის სახ. თბილისის ისტორიის მუზეუმის საცავშია შენახული. სიონის გვერდით ამ სურათზე არწრუნის ქარვასლის დასავლეთი ფასადი და დასავლეთი ნაწილის გადამხურავი სფერული გუმბათია გამოსახული. ფასადის დიდი ნაწილი ხის შეკიდულ, გადახურულ, ნახევარწრიულთაღედიან აივანს უჭირავს. აივნის მოაჯირი ჯვარედინად დაწყობილი ძელაკებისგან არის შემდგარი. ფ. რუბოს ვეებერტელა ტილო დოკუმენტურად ზედმიწევნით, იქნებ არც იყოს. აივნიანი ფასადი, შესაძლოა, არა ქარვასლის, არამედ ტფილელის ქარვასლის დასავლეთი ნაწილის “უბეში” მდგარი შენობა იყოს, რომელიც გვიან დაინგრა, მსხვილყელიანი გუმბათი, კი უტყუარად ქარვასლის დასავლეთი ნაწილის უმთავრესი აქცენტია.

განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულების მქონეა და მრავალ სამშენებლო ფენას შეიცავს ტფილელის ქარვასლის სამხრეთი ფასადი (ხურ. 29,30,31,32). ქვემოთ შევეცდებით ვიწრო შესასვლელის მხარეს

18 არქიტექტორ თეიმურაზ ლვანიძის გადმოცემით, ახლანდელი რკინის ჰიშკარი, 1983-1984 წლების რეკონსტრუქციის ავტორებს გ. ახვლედიანის ქუჩის № 21 სახლის ჰიშკრის ნახატი მხედვით დაუშადავბათ. ეს ჰიშკარი კი იოსან დიცმანის მიერ 1913 წელს აშენებულ სახლს ეკუთვნის. იგი გ. ახვლედიანის ქუჩის №21 –ში მდებარე სახლს ემთხვევა. შდრ. მაია მანია, ევროპელი არქიტექტორები თბილისში, თბ., 2006, გვ. 112 და 114.

მდებარე შეუღესავი აგურის კედლის დეტალურ აღწერას და ფენგბოს განსაზღვრას - მას ჩვენ საგანგებო მნიშვნელობას ვანიჭებთ ესთეტიკური თვალსაზრისით.

დიმიტრი ერმაკოვის ალბომში ჩართული 1860-იანი წლების ზემოდამოწმებულ ფოტოსურათზე ასახული შენობის დღეს არსებულთან შედარება ძველი ნაგებობისგან გადარჩენილი ნაწილების გამოჩენის საშუალებას გვაძლევს, რაც მნიშვნელოვანია ნაგებობის შესწავლის და სიძველის გამოვლენის თვალსაზრისით.

სიონის ტაძრის მხარეს ოდესღაც მდებარე შენობები დანგრეულია და ქარვასლას სამხრეთით ვიწრო გასასვლელი მიუყვება, კალას მრავალი შენობისაგან განსხვავებით, იგი სივრცეში ოთხმხრივ, თავისუფლად აღიქმება.

ფასადის შუა ნაწილის კონტური მრუდხაზოვანია და შუაწელზე გამოზნექილ-გატეხილიც. ზღვარი ამ კედლის შუა, მოზრდილ ნაწილსა და განაპირა მხარეებს შორის ადვილი დასანახია. შუა ნაწილი მარჯვენა, მტკვრის მხარეს აშენებული ნაწილისაგან ცხოველხატული, ცოცხალი წყობით განსხვავდება (სურ.33). მარჯვენა მხარე, რომელიც სამი ნაწილისაგან შედგება, სისწორით, ძველი აგურის ასევე სწორი და წესიერი წყობით გამოიყოფა. ამ ნაწილის დიობები, გადაკეთებათა მიუხედავად, უფრო ფართოა და აზიდული. დასავლეთი ნაწილის ზედა მხარე ახალი აგურისაა და ერთდროულად ატარებს, როგორც XX საუკუნის 10-იანი, ისე უფრო გვიანი გადაკეთების კვალს (სურ.34). აღნიშნული სამივე სეგმენტის ქვედა ნაწილი ცემენტით არის გაღესილი. ცემენტის გამო უხილავი ფენა, შუა ნაწილის უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენს, და ზედაზე ძველი ნანს. ამაზე მიუთითებს ის ერთად-ერთი თაღოვანი ნიშა, რომელიც ნაღესობის ქვეშ მოექცა. მისი პროპორციაც და გეომეტრიულ სიზუსტეს მოკლებული მოხაზულობა, უთუოდ XIX საუკუნეზე ადრინდელია. ადრეულ წარმოშობაზე მიუთითებს აღნიშნული ნიშის მარცხნივ მდებარე მცირე ზომის სწორკუთხა ნიშაც აგურით გამოყვანილი სათაურით. ყურადრებას იმსახვევია აგრეთვე ძველი, მცირე ზომის სარკმლებისა და დიდი დიობის (ერუ კედლის თავზე, პირველ სართულზე) თითქმის რომ შეტეუპება. განსხვავებულია ორქანობიანი სახურავის ქვეშ მოქცეული ნაწილებისა და შუა ნაწილის სიმაღლეც. ეს სიმაღლე 1910-იან წლებში გაკეთებული რეკონსტრუქციით არის გამოწვეული, როდესაც შენობის დასავლეთ ნაწილში მაღალი სხეენი და მანსარდა მოეწყო. (მანსარდა თვალშისაცემი იყო 1980-იანი წლების რეკონსტრუქციამდე. ქარვასლის გადაუხურავ ეზოში (იმ დროს აქ ფეხსაცმლის საწყობი იყო მოთავსებული) შესვლისთანავე ადვილი დასანახი იყო ეზოსპირა “ფარფლებიან” გადახურვაში ჩართული სამი ფრამუგა. ეზოს დასავლეთ მხარეს კი აღმოსავლეთით მდებარე მანსარდების გამაწონასწორებელი გეგმით მარავალკუთხა, შემინული შუშაბანდი იყო აშენებული. 1910-იან წლებში, მანსარდის გაკეთებასთან დაკავშირებით გაჩნდა ადრე უპარაპეტო (!) ტოსკანურ ფასადზე პარაპეტის მოწყობის აუცილებლობა. 1910-იანი წლების რეკონსტრუქციის შედეგად აღმოსავლეთ ფასადზე პარაპეტის გაჩენამ პროპორცია შეუცვალა მას, ინტერკოლუმნიუმის ამოშენებამ კი ძირს დასცა მისი მხატვრული ღირებულება. 1930-იან 1940-იან წლებში მაგისტრალის გაყვანამ შეასუსტა ტფილელის ქარვასლის ურბანული მნიშვნელობა. ამ დროის და შემდგომ

გადაღებულ მტკვრისპირა ხედებზე შენობისა პარაპეტი გამოკვეთილდა პარაპეტის, ახლანდელი ვიწრო შესახვევიდან და მანთაშევის შენობის სახურავიდან ხილული სილიკონური აგურის ფრაგმენტები, კი 1980-იანი წლებისა უნდა იყოს. 1980-იან წლებშივე გაკეთდა გადახურვათა საერთო რეკონსტრუქცია – ეზო გადაიხურა ცილინდრული ფორმის კამარით (სურ.17), მოირღვა 1910-იანი წლების მანსარდი და შუშაბანდი და სამი დამატებითი სამერცხლული გაჩნდა აღმოსავლეთი ნაწილის გადახურვაში, იქ სადაც დღეს მუხეუმის საცავია განთავსებული.

სამნაწილიანი სამხრეთი კედლის მარჯვენა ნაწილი ამოქოლილი ლოჯიის მხარეა, რომელიც ახლა ორ ღიობს, ბლოკის არაწესიერი წყობით ამოყვანილ ფრაგმენტებს და ზემონახსენები ორი თაღის გამაერთიანებელ აგურის სათაურს შეიცავს. დანარჩენ ნაწილებს ახალი აგურის წყობა, ახალი, აგურის სათაურებით დაბოლოებული კვადრატული ღიობები ასრულებს.

სამხრეთი ფასადის ძირითადი, შუა ნაწილიც მრავალი გადაკეთების კვალს ატარებს. ამ ფასადის უდიდესი ნაწილი შებერილი, პლასტიკური მოხაზულობისაა, გასასვლელის მხარეს გამოზნექილია და განსაკუთრებული ცხოველხატულობით გამოირჩევა. გასასვლელი, რომლისკენაც ფასადია მიპყრობილი, ხიონის ქუჩას და მტკვრის სანაპიროს შორის რბილად ნამავალ ფერდობს მიუყვება და ამიტომ შუაწელზე მისი ორი დონე კიბის საფეხურებით არის გამოჯნული (სურ.31). გასასვლელის ქვედა დონეს, ახლა ცემენტით შეღესილი ძველი აგურის კედელი მიუყვება, ზედა დონე კი უშუალოდ პირველი სართულის ნიშნულს ემთხვევა. ქვედა ნაწილის ყრუ კედელში ერთი ნიშა და ორი ამოქოლილი კარია გაჭრილი. განაპირა კარის ღიობი არწრუნისდროინდელ კედელშია მოქცეული და როსტომისეული სარდაფის თავზე მდებარე ნაწილის შესასვლელს წარმოადგენს.

პირველი სართულის კედელში სიძველით ეურადრებას ხუთი ღიობი იპყრობს. მათი დანარჩენ ღიობებთან შედარებით სიმცირე და სივიწროვე, ღიობების თავზე მოთავსებული, აგურით გამოყვანილი არა კლასიციზური, არამედ უფრო ქართულ-კლასიციზური სამკუთხა ცრუ-ფრონტონები, ამ ღიობთა არქიტექტურული მორთულობის თანადროული რკინის გრესილი ხაზებისაგან შემდგარი, დიაგონალურად დაწყობილი ცხაური (სურ.29), და მიმდებარე შეუღესავე ძველი აგურის დინამიკური კედელი XIX საუკუნეზე ადრინდელ ეპოქაზე, XVIII საუკუნეზე მიგვითებს. ამ კედლისგან განუყოფელია აგურის თაროც, რომელსაც აღწერილი ღიობები ეყრდნობა და “მოაჯირის” დონეს მონიშნავს. აღწერილი კედლის მიმდებარე ფრაგმენტები, XIX და XX საუკუნეებში გადაკეთებული ღიობებით, ჩვენი აზრით, იმავე პერიოდშია აშენებული. აღწერილი რკინისცხაურიანი ფანჯრების თავზე, გარკვეული ინტერვალით რკინისგან, გამოტყედილი, ზედა მხრიდან ორმხრივ მოკაუჭებული, ოთხკუთხა ფირფიტებით კედლის სიბრტყეზე მიმაგრებული სამაგრებია. ეს ფირფიტები სწვრივად მიუყვება მთელ სამხრეთ ფასადს და სართულშუა გადახურვას მონიშნავს (სურ.32). მარცხენა, განაპირა ფირფიტასთან რკინის გაშიშვლებული რელსი მოჩანს. ვფიქრობთ, ეს პოდპოდკოვნიკ არწრუნის დროის კონსტრუქციული სისტემაა, ძველი შენობის გასამაგრებლად მოფიქრებული. რკინის ელემენტების მსგავსი, შედარებით მსუბუქი მწკრივი თითქმის იმავე ინტერვალით, ფასადის დამასრულებელი აგურის ზოლის ქვეშაც არის გაკეთებული. ეს ფასადიც, ისევე როგორც ადრე მტკვრისპირა გარე კედელი, უპარაპეტოა.

სამხრეთი კედლის ღიობთაგან კიდევ სამია ძველი, ფრონტონიანი ღიობების თანადროული. ისინი, შუა ნაწილის მარჯვენა მხარეზეა გადარჩენილი და ეს სწორკუთხა მცირე, ქვედა ღიობთა იდენტური ზომის სარკმლებს წარმოადგენს. ქვედა ღიობებისაგან განსხვავებით ისინი, უფრონაირია. ფრონტონის ნაცვლად აქ ცენტრისკენ დახრილი აგურის წებობაა, რომელიც შეხვედრის ადგილას აგურის წებობით არ არის შევსებული (შდრ. ქარვასლის შემთავსებული XVIII საუკუნის დასაწყისის სადგომების თევზისფხურ წებობას) სწორედ სარკმელთა ეს მწკრივი მოჩანს 1860-იან, 1880-იან და 1890-იანი წლების ფოტოებზე (ხურ. 13,14).

აღწერილ ღიობებს ეხმიანება ფასადის თითქმის შუაწელზე პირველ სართულზე მოთავსებული თაღოვანი ნიშა, მასში გაჭრილი თითქმის კვადრატული ფანჯრით და კიდევ უფრო დაბალ ნიშნულზე მდებარე, დღეს ცემენტით გალესილი ნიშა (კარი?). ეს შესაძლოა სარდაფის ერთ-ერთ სადგომში დამატებითი შესასვლელი ყოფილიყო.

სამხრეთ ფასადზე აგურის წესიერ წებობაში ამომტკრული წერტილებიც შეინიშნება. შეიძლება ზოგიერთი ასეთი, მიჯრილი წერტილები აივნის კოჭების ბუდედ გვევარაუდა, მაგრამ კედელზე დაკვირვებამ გვაჩვენა, რომ ეს გვიანი მინაშენების კვალია. მეორე სართულის დონეზე ცემენტის ნალესობა და საბჭოთა დროის კაფელის ფრაგმენტი და კვალიც არის შერჩენილი. ძველი, ოდიოგანვე ამ ადგილას არსებული გასასვლელი მინაშენებისგან 1980-იანი წლების რეკონსტრუქციისას გაიწმინდა. 1980-იანი წლების რეკონსტრუქციის ავტორების თქმით, თბილისის ქარვასლასა და ვიწრო გასასვლელის მეორე მხარეს მდებარე მანთაშევის რიგების მთავარ შენობას შორის, სტიქიურად მოწყობილი ორი თუ სამი გადასასვლელი იყო აშენებული. საწვობად გამოყენებული თბილისის ქარვასლის სივრცის ერთი ნაწილის მფლობელი მანთაშევის შენობის თანამშრომლებიც იყვნენ. მინაშენებისა და გადასასვლლების მოშლამაც კვალი დაამჩნია შეუღესავი აგურის ფასადს.

მეორე სართულის მცირე სარკმელთა რიტმი ახალი ღიობების მოწყობით დაირღვა. ახალი ღიობები სხვადასხვა დროს (XIX ს. და XX ს.) რაიმე წინასწარი გაანგარიშების გარეშე მოეწყო. ღიობთა გადაკეთებების კვალი ადვილი ამოსაცნობია. დიდ ღიობებს ცემენტის ნალესობა, ზოგიერთს კი ახალი აგურის სათაურიც გამოარჩევს. თვალშისაცემია 1950-იან 1960-იან წლებში ელექტროდანადგარების განთავსების მიზნით ფასადის დასავლეთი მხარის პირველ სართულზე გაჭრილი ღიობების სიუხეზე. ბრუტალურობა გამოარჩევს ამავე ფასადის შუაწელზე მეორე სართულის ერთ ღიობსაც.

სამხრეთ ფასადს განაპირა მარჯვენა მხარეს, მეორე სართულზე ხის მცირე ზომის, შეკიდული, გადახურული, რიკულებიანი აივანი აქონდა. ის მრავალ ძველ ფოტოზეა აღბეჭდილი და, როგორც ჩანს, XVIII საუკუნის შენობის ნაწილი იყო (შდრ. ხურ.13 და ხურ.14) აივნის კვალი ფასადზე აღარ არსებობს. იგი, ჩვენი ვარაუდით, XX საუკუნის დასაწყისში უნდა გამქრალიყო, როდესაც მოშალეს როსტომისეული სარდაფის თავზე არწრუნის მიერ ამოყვანილი კედლის ზედა ნაწილი.

განაპირა მარცხენა მხარეს სამხრეთი ფასადის კონტური სილიკონური აგურით ნაშენი კვადრატული მოცულობით არის დარღვეული - ეს 1984 წლის გადაკეთების კვალია.

XX საუკუნის დასაწყისის არქიტექტორი, საფიქრებელია, შეიდა

კედლებს უცვლელად ტოვებს. მათი შედარება ძველ, 1860-იანი და 1890-იანი წლების ფოტოსურათებთან, გვარწმუნებს შიდა კედლების აუთენტურობაში. აუთენტურია, მაშასადამე, ეზოს პერიმეტრის შემკვერელი მთელი შიდა კონტური. ერთი მხრივ, კედლის სისქე, მეორე მხრივ, მიჯრილი ნახევარწრიული თაღების წყება მათ შორის მოთავსებული ფართო პილასტრებით, არათუ ძველ ფოტოებზე ასახული კედლის იდენტურია, არამედ მეტიც, 1850 წლით დათარიღებულ გრავიურაზეც გვხვდება. ნახევარწრიული მონაცვლე თაღებისა და ფართო პილასტრების რიტმი, ეზოს დასავლეთ სამკუთხა ნაწილში მდებარე ფართო ისრული თაღით იკვრება ეზოსკენ მიქცეული აღმოსავლეთი კედლის პირველი სართულის კედელში, ორ განაპირა ნახევარწრიულთაღოვან ღიობს შორის, სიმეტრიის ღერძზე მოქცეული ერთი მეორეში ჩასმული სწორკუთხა და თაღოვანი ნიშებია. ნიშის ქვედა ნაწილი გეგმით ნახევარწრიულია, ზევით კი დაბრტყელებული თაღია სწორკუთხა ნიშას მიბჯენილი საჯექი ქვით, რომელიც თაღის რკალამდე არც კი აღწევს. (სურ. 35). აღწერილი ნიშაც თავისი სიმრუდით, გაუმართავი მოყვანილობით XVIII საუკუნისთვის არის დამახასიათებელი. იგი 1850 წლის ლითოგრავიურაზეც ძალდაუტანებლად იკითხება (სურ.12). სწორედ ეს უნდა იყოს სხვადასხვა ბიბლიოგრაფიულ წყაროებში მრავალგზის მოხსენიებული, ჩვენამდე ვერმოდწეული მერკურის გამოსახულების ადგილი. გრავიურაზე ნიშაში ჩასმული ძლივსშესამჩნევი ბუნდოვანი ფიგურა, ალბათ მერკურია.

ის, რომ ქარვასლის მზიდი კედლები, ფაქტიურად მისი კარკასი, XIX საუკუნეზე ადრეულია, ამას ბევრი რამ მოწმობს, უპირველეს ყოვლისა კი კედლების სისქე. აღხანიშნაოია, რომ კედლის სისქე სხვადასხვა ადგილას განსხვავებულია – 147 სმ, 150 სმ, 111 სმ და ა.შ. განსხვავებულია პილასტრების სიგანეც – 140, 150, 160, 133 სმ და ა.შ.

რა დროის შეიძლება იყოს სხენებული კედლები, შენობის უმთავრესი კარკასი, რომელიც დღესაც კი განსაზღვრავს ძეგლის არქიტექტურულ ღირებულებას და დიდწილად განაპირობებს მის მაღალმხატვრობას?

ისტორიულად XVIII საუკუნეში, ქარვასლის მშენებლობის ორი ეტაპია სავარაუდებელი. ერთი ტფილელი მიტროპოლიტის დროინდელი მშენებლობა შეიძლება იყოს, რომელიც XVIII საუკუნის დასაწყისს ემთხვევა, მეორე ერეკლე მეორის შვილისშვილის, დავით ბატონიშვილის, რომელიც საუკუნის ბოლოს იქნებოდა. არწრუნის მშენებლობის უადრესად მნიშვნელოვანი ეტაპი, ცხადია, ამ კედლებსაც შეეხო. ჩვენ გვაქვს ცნობა, რომ ქარვასლა ჯერ კიდევ 1817 წელს აღუდგენელი იყო. მაგრამ ჩვენ არაფერი ვიცით იმის შესახებ, თუ რამდენად იყო იგი დანგრეული. სავარაუდებელია, რომ გვეორქ არწრუნიმ, გარდა იმ ნაწილებისა, რომელიც თავიდან ააშენა და შექმნა, ძველი, XVIII საუკუნის კედლებიც გაამაგრა და ადადგინა.

შიდა, სწორხაზოვანი (თაღედიანი) და გარე, მრუდი კედლები, შესაძლოა ტფილელი მიტროპოლიტის დროს, XVIII საუკუნის დასაწყისში, ანუ ვახტანგ მეექვსის ეპოქში აშენებულიყო. ე.ი., იმ დროს

როდესაც ვახტანგ მეფემ დაცემული ქართული კულტურა ფეხზე დააყენა და ეროვნული ტრადიციები ააღორძინა. ჩვენი ვარაუდით, დღევანდელი შენობის კარკასი ტფილელი მიტროპოლიტის თაოსნობით უნდა შექმნილიყო. ბატონიშვილ დავითს კი, “ახალი შიხის” ავტორს, უკვე მის ხელში მეოფი ასე მდიდრულად, და თანაც ისლამურ და ევროპულ

ყაიდაზე მორთული შენობა, სავსებით დასაშვებია, შეეკეთებინა... და შეენარჩუნებინა.

ტფილელის ქარვასლის სივრცითი სტრუქტურა - ეზოს ირგვლივ რამდენიმე სართულად აკინძული მიჯრილი სადგომების გახსნა ეზოს სივრცისკენ არა ხის ტრადიციული, შეკიდული თბილისური აივნებით, არამედ გაღერებებით, თითქმის ტიპოლოგიურად გავლენას ახდენს სხვა თბილისური, ქრონოლოგიურად მომდევნო ქარვასლების სივრცით სახეზე. ასეთია დღემდე თითქმის თავდაპირველი სახით მოღწეული, ტფილელის ქარვასლის დასავლეთით, სიონის ქუჩაზე მდგომი, მეფის ფუნდუკის ძირზე აღმართული, ოდესღაც თეკლე ბატონიშვილის კუთვნილი ქარვასლა. აქაც, ტფილელის მიტროპოლიტის ქარვასლის მსგავსად, ეზოს სივრცისკენ შენობა არა ხის ან რკინის შეკიდული აივნებით, არამედ ბოლო სართულზე ისრული თაღებით დაბოლოებული გაღერებებით არის მიმართული. ეზოს არქიტექტურულ სახეს შეუღლესავი ძველი აგურის მონუმენტური სიბრტყეები და რკინის აუქრული მოაჯირების მონაცვლეობა ქმნის. ტფილელის შენობის მსგავსად, აქაც ეზოს პერიმეტრის ირგვლივ გაღერებების ერთიანი დაუნაწევრებელი ზოლია. ქარვასლა 1870-იან წლებში აშენდა (ვ. ბერიძე). მისი ძირი, სივრცითი სტრუქტურის პროტოტიპი უთუოდ ტფილელის კუთვნილ შენობაში უნდა ვეძიოთ. სივრცითი ორგანიზაციის იმავე პრინციპზე იყო აგებული ხალათოვების სახელგანთქმული ქარვასლის შენობაც. იგი მტკვრის სანაპიროზე დღევანდელი მეტეხის ხიდის ცოტაოდენ მოშორებით, მის სამხრეთით მდებარეობდა. აქაც, თბილელის შენობის მსგავსად ფართო პილასტრებისა და თაღოვანი დიობების მონაცვლეობითი რიტმი ქმნიდა დაბალ ნიშნულზე მდებარე ეზოს ირგვლივ განვითარებული ქარვასლის არქიტექტურულ სახეს. ხის აივნის ფასადით შენობა მტკვრისკენ იყო მიმართული.

ტფილელის ქარვასლის ახლანდელი ჩრდილოეთი ფასადის ნაწილიც დომენტი მიტროპოლიტს XVIII საუკუნის დასაწყისში უნდა ამოეყვანა. ეს ფასადი შეუღლესავი აგურისაა. მისი მარცხენა, მტკვრისპირა ნაწილი 1820-იანი წლების დასაწყისშია აშენებული, მარჯვენა მხარეს კი შენობის ჩრდილო- დასავლეთი კუთხე ოდესღაც დამოუკიდებელ ნაგებობას ეჭირა, რომლის დანგრევით ქარვასლის დასავლეთი მონაკვეთი ძლიერად შეერილ რიზალიტად იქცა. ნაგებობის ზურგის კედლების, ამ შემთხვევაში, კი გვერდითი ფასადების შეუღლესაობა, თბილისური ტრადიციაა, სხვადასხვა სტილის ფასადების, ტრადიციული აივნისიანი ეზოს და შეუღლესავი აგურის კედლების ერთიან მთელში მოქცევა, თბილისური ესთეტიკაა.

ტფილელის ქარვასლის ჩრდილოეთი ფასადი ეველაზე უფრო ატარებს 1983-1984 წლების გადაკეთების კვალს (არქიტექტორები გიორგი ბათიაშვილი, თეიმურაზ ღვანიძე).

ოდითგანვე, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ქარვასლის ჩრდილოეთითაც დატოვებული იქნებოდა გასასვლელი, რომელიც დროთა განმავლობაში განაშენიანებით დაიფარა. მინაშენების მოხსნამ კედლის მნიშვნელოვანი ფრაგმენტები დააზიანა, რამაც ჩრდილოეთი კედლის მოკაზმვის აუცილებლობა გამოიწვია. ფასადის დაზიანებული ფრაგმენტები შეძლებისდაგვარად ძველი აგურით აღდგა, მესამე სართულის დონეზე, იქ, სადაც დღეს მაღალ სხვენ-მანსარდაში მოწყობილია მუზეუმის ფონდი და საცავი, ერუ კედელზე ხის გადახურული აივანი გადმოეკიდა. მეტიც, ყოფილ

ლიბებს და ნიშებს ბეტონის მოხარხოება, ზოგან სამკუთხა ფრონტონეზა და თაროები გაუკეთდა. ჩრდილოეთი კედლის ეურადრებით დათვალიერებისას ძველი აგურის ავთენტური გამოქარული წყობა იოლი გასარჩევია 1980-იანი წლების დასაწყისის წყობისაგან.

იმ მრავალრიცხოვან სამუშაოთაგან, რომელიც 1983-1984 წლებში თბილისის ქარვასლის შენობის რეკონსტრუქციისას შესრულდა, უმთავრესი, მისი ოდითგანვე გადაუხურავი ეზოს სახურავის ქვეშ მოქცევა იყო (ხურ.17). აფრიკიანცებისდროინდელი სხენი და სამერცხლულები განაახლეს, ეზო კი ლითონის "ცალხაზა" ფერმების, მოღუნული ორტესებრი კოჭების კონსტრუქციით გადაიხურა. შედეგად გაჩნდა ეზოს 9 მეტრის სიგანის ცილინდრული გადახურვა. შიგნიდან ცილინდრი ხის ფირფიტებით მოპირკეთდა. ცილინდრის განაპირა, ჩრდილო და სამხრეთ ნაწილებს ზოლად ფენესტრაციის ზოლი მიუყვება, რაც ქარვასლის შიდა ეზოს განათებულობას განაპირობებს.

1980-იანი წლების დასაწყისში მინაშენებისაგან ეზოც გაიწმინდა, მოხდა ეზოს ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში, 1960-იან წლებში აშენებული ლიფტის დემონტაჟი. ჩრდილო-დსავლეთ მხარეს გაკეთდა რკინის საღტეში მოქცეული მონოლითური მოზაიკის საფეხურებიანი, რკინისმოაჯირიანი კიბე. სხენის რეკონსტრუქცია 1910-იანი წლებში გაკეთებული, რკინა-ბეტონის კონსტრუქციის სართულშუაგადახურვისა და თუჯის სვეტების შენარჩუნებით განხორციელდა.

ამრიგად, ტფილისის ქარვასლა ხანგრძლივი ისტორიის მსვლელობაში ჩამოყალიბებული ძეგლია. იგი აერთიანებს როგორც ფეოდალური ხანის, ასევე ახალი დროის, XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის არქიტექტურულ ფორმებს. საუკუნეების მანძილზე შეტანილი სამშენებლო ცვლილებები ქარვასლის მშენებლობის საეურადღებო ეტაპებად აისახა. თბილისის ქარვასლებს შორისაც იგი თავისი ურთულესი თავგადასავლით გამორჩეული შენობაა. თბილისის არც ერთი სხვა საერო შენობა არ მოიცავს იმდენ სამშენებლო ფენას, რამდენსაც ტფილისის ქარვასლა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს XV-XVI, XVII, XVIII, XIX, XX საუკუნეების შრეებს. ეს თბილისის ერთადერთი ძეგლია რომელიც საშუალებას გვაძლევს ერთი შენობის ფარგლებში თვალი გავადევნოთ სტილთა ცვლას, თბილისის სამშენებლო ხელოვნებასა თუ ტრადიციებს ხანგრძლივი დროის განმავლობაში.

ამავე დროს, ტფილისის ქარვასლა გამოკვეთილად თბილისური არქიტექტურული მოვლენაა. აქ დაცულია თბილისური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ყველა ნიშანი. მის არქიტექტურულ და მხატვრულ სახეს კლასიციზტური სტილის აღმოსავლეთი, მოდერნის სტილის დასავლეთი ფასადები, შეუღლესავი ძველი აგურის გვერდითი ფასადები, თუჯის სვეტებიანი და მოაჯირიანი ეზო, ეზოსკენ მოპერობილი კედლების ადრეულ-კლასიციზტური მორთულობა – ქმნის.

ნაგებობის არქიტექტურული ღირებულების ერთი გამაპირობებელთაგანი მისი მრავალფენიანი სარდაფია. ქართლის მეფე როსტომის ქარვასლისგან გადარჩენილი სარდაფი ნაგებობის მიწისქვეშა ნაწილის უმთავრესი ღირებულებაა. ეს არის ნივთიერი დასტური იმ მაღალი სამშენებლო ტრადიციისა, რომელიც თბილისში მეუღამ არსებობდა და რომელიც როსტომის ეპოქამ განსაკუთრებით განავითარა, რითაც

მეარი საფუძველი შექმნა XVIII საუკუნის მიწურულში სპარსელებისაგან დანგრეული ქალაქის ხელახლა ასაშენებლად. როსტომისეული ქარვასლის ძირის მკვიდრ წყობაში, მის არქიტექტურაში შეიძლება დავინახოთ სამშენებლო ტრადიციის ის საფუძველიც, რომელმაც შემდგომში XIX საუკუნის თბილისის მშენებლობის მაღალი ხარისხი განსაზღვრა.

სარდაფის როსტომისეული და უფრო ადრეული ფენა, მხატვრულთან ერთად, ნაგებობის, ისტორიულ მნიშვნელობას განაპირობებენ. ტფილელის ქარვასლის მიწისქვეშა ნაწილს ერთიან მთელად აქცევს XVIII საუკუნის მიჯრილი სადგომები, რომელნიც უმნიშვნელოვანესი რგოლია ნაგებობის მძლავრი ფუნდამენტის მთლიანად აღსაქმელად.

ძეგლის სამომავლოდ განზრახულ გახსნის პროცესში უდიდესი მნიშვნელობა მიენიჭება ყოველი მომდევნო ფენის გამოვლენას, სამშენებლო ფენების იდენტიფიკაციას და ფიქსაციას, რაც მოგვცემს საშუალებას ყოველი ისტორიული ფენის განსაზღვრის და სარესტავრაციო საქმიანობის სწორად წარმართვის.

აღწერილი შენობის ზედმიწევნით ზუსტი რესტავრაცია მნიშვნელოვან წვლილად უნდა წარმოვიდგინოთ თბილისის გადარჩენის დიდ ეროვნულ საქმეში.

Maia Mania

To the History of the Tbileli's Caravanserai

Caravanserai of Tbileli (Archbishop of Tbilisi), one of the most significant public buildings of the medieval Tbilisi (at present, J. Grishashvili Museum of the Tbilisi History), is located on the Sioni Street, to the south of the Sioni cathedral. In the past it was, and to a certain extent still continues to be, a distinguished architectural and urban accent within the historic urban fabric of the Mtkvari riverside, as well as of Old Tbilisi in general.

The history of the extant building begins in 1650, when Rostom, Moslem king of Kartli, erected a caravanserai, which was donated to the Sioni cathedral in 1655. Later on, the building was transformed several times, embodying parts of other structures, being extended on the other land plot and had finally acquired its present shape.

Earliest parts of this multilayer building are preserved in its basement. To the west of the inner courtyard – main core of the present building (compartments are arranged around it) – Sioni Street wards, oldest four vaulted rooms are located. They seem most likely to be preserved from some old, presumably 15th-16th cc. public building. Approximately of the same date should be two more rooms located on the same level and, probably, some others, entrance to which was covered during the restoration in 1980s.

Next chronological layer – construction activity of King Rostom – is represented in the east part of the building by an almost square space, which is articulated into twenty, uneven, square groined

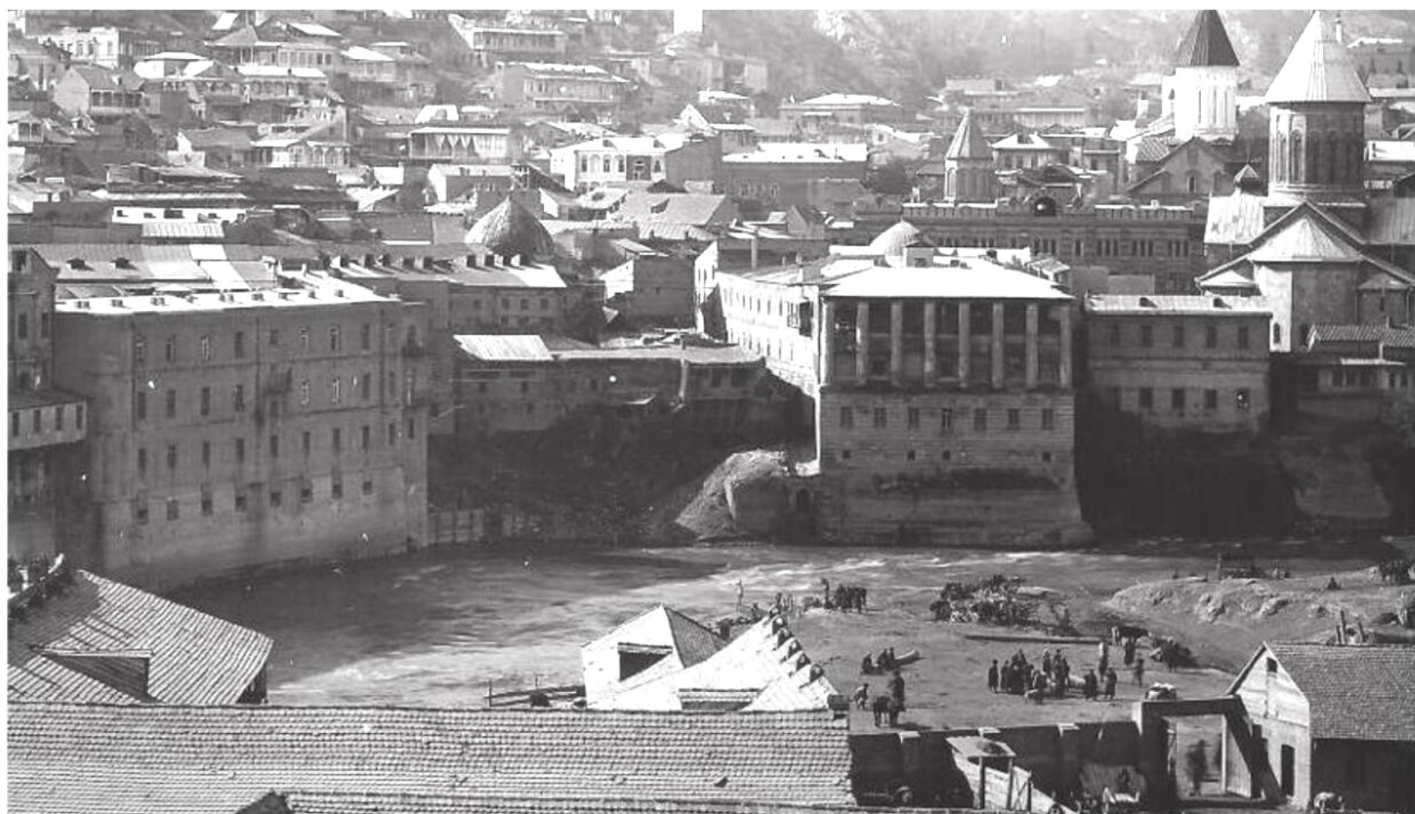
vaulted compartments by means of pointed arches supported by twelve columns.

Next large-scale construction activity seems most likely to be ascribable to the early 18th c. and was initiated by Domenti III (1688-1730), Metropolitan of Tbilisi (after this the “King’s caravan-serai” was named “Tbileli’s”). At this period the building had acquired its present scale and plan layout; greatest part of the interior and exterior walls, one row of apertures on the south wall, basements on the upper level of the courtyard are dated to this period; courtyard-vestibule, visible on the famous sketch of 1850, should also be attributed to the activity of Domenti III; it seems likely that, although the building had changed its owner already in the 18th c. (it was given to David, son of the King George XII; in 1795 it was damaged and since 1818 or 1820 it was in the ownership of the Colonel Gevork Artsruni), up to the fire in 1855, it had to a great extent preserved its 18th c. appearance.

Colonel Artsruni had also contributed to the alteration of the building – he had arranged basements to the west of the King Rostom’s compartments and, what is more important, had initiated decoration of the facade facing the river Mtkvari with the gigantic Tuscan order.

Next significant stage is linked with the activity of the brothers Afrikyants in 1910. To this period belongs west facade decorated in Art Nouveau style, metal columns, concrete inter-floor roofings, mansard roof and attic in the west part of the building. Other owners (Baron Brügen – 1903-1904; Vas. Khutsishvili – 1917-1924) had left no traces of activity in the building.

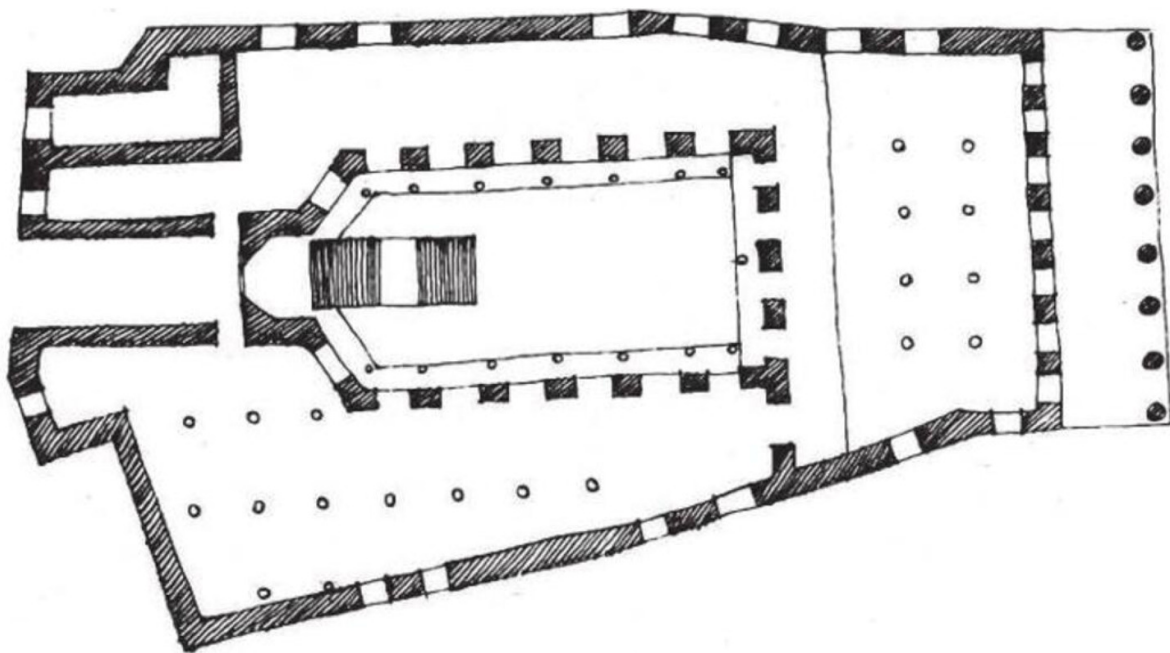
Major contribution of the works undertaken in 1980s (apart from the removal of the extensions of later date, “decoration” of the north wall, arrangement of protective columns in the basements, etc.) is roofing of the inner courtyard and its transformation into a hall. It should be noted that courtyard with vaulted galleries inside had become exemplary for the 19th c. Tbilisian caravanserais.



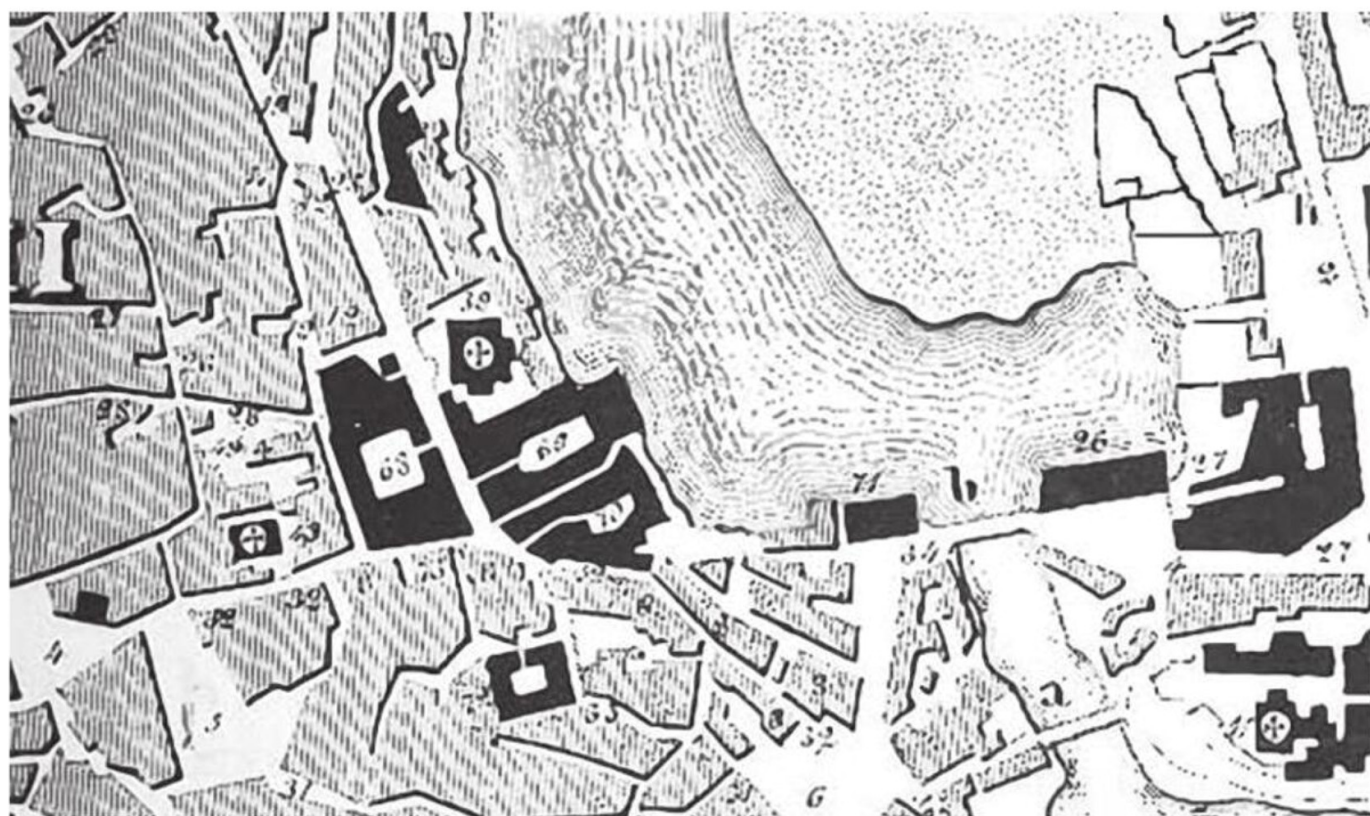
სურ. 1. XIX ს-ის მიწურულის კალას მტკვრისპირა განაშენიანების ფრაგმენტი



სურ. 2. 1833, 1834 და 1835 წლების მონაცემებზე დაყრდნობით კოლეგიის მრჩევლის ტოვარნიცკის მიერ შედგენილი თბილისის რუკის თანდართული ხედის ფრაგმენტი.



სურ. 3. თბილისის ქარვასლის გეგმა

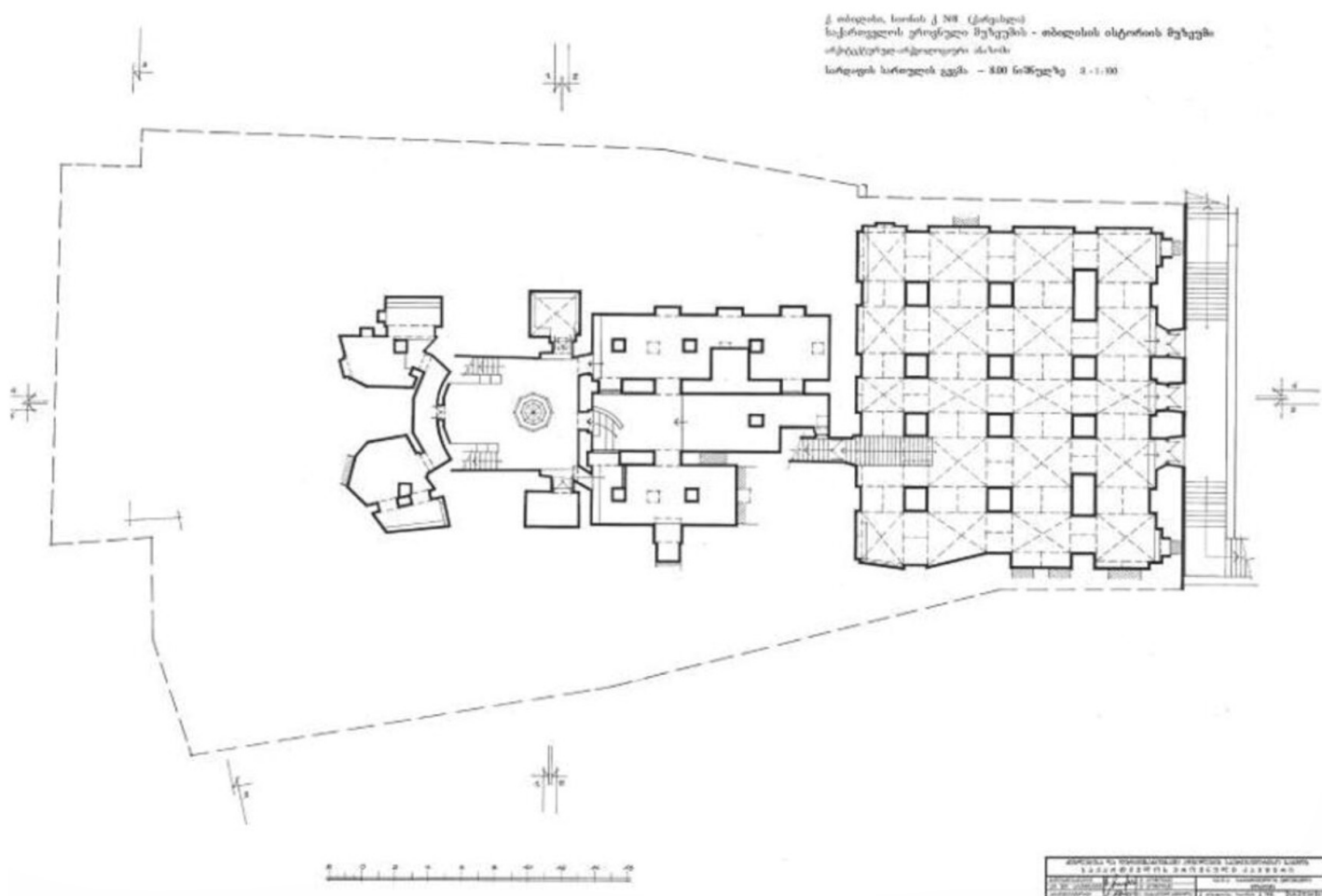


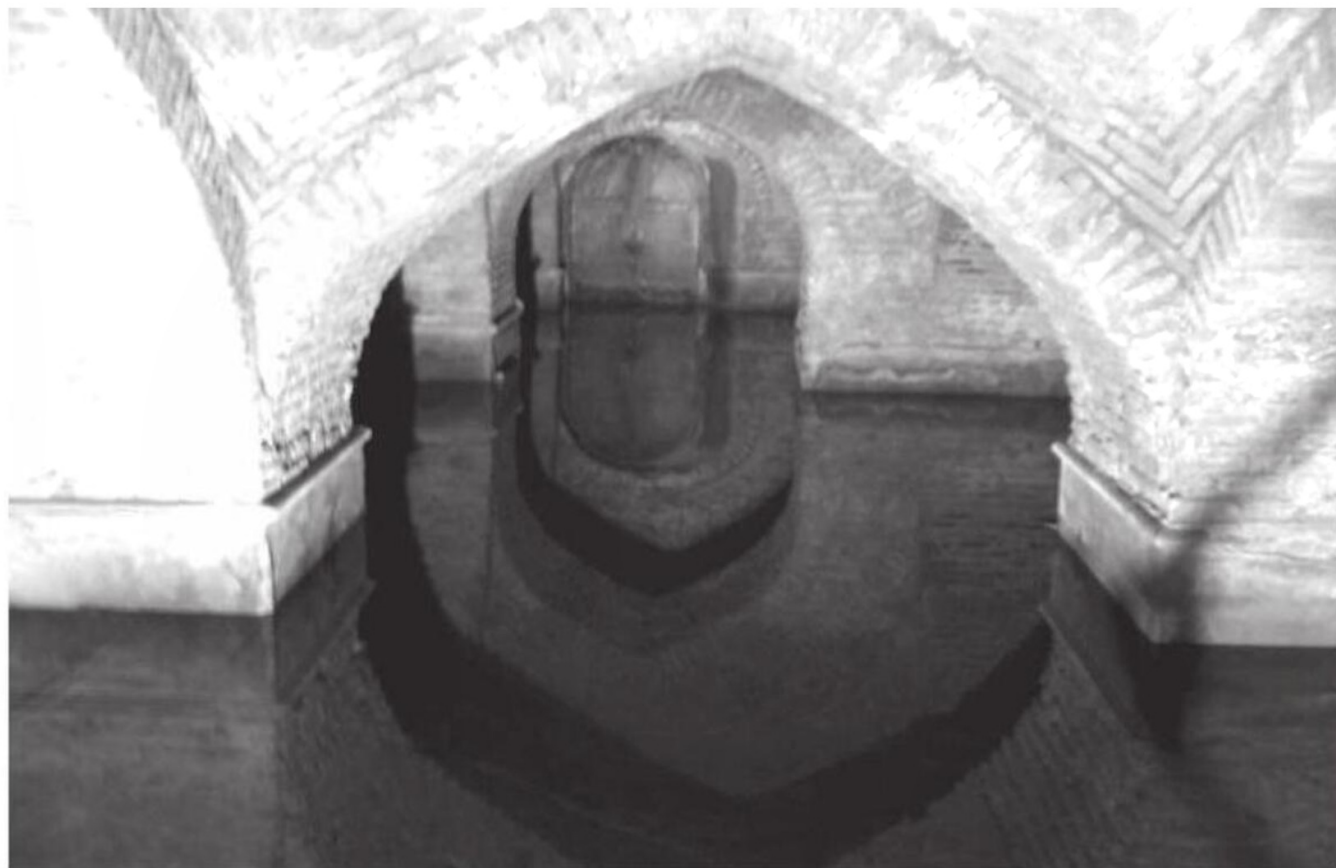
სურ. 4. 1844 წლის თბილისის რუკის ფრაგმენტი



სურ. 5, 6. თბილისი. თბილელის ქარვასლის დასავლეთ ნაწილში მდებარე სარდაფი (XV-XVI სს ?). 2006 წლის ფოტო.







სურ. 8 თბილისი. ქართლის მეფე როსტომის ქარვასლისაგან გადარჩენილი სადგომი (1632-1638 წწ.) 2006 წ.



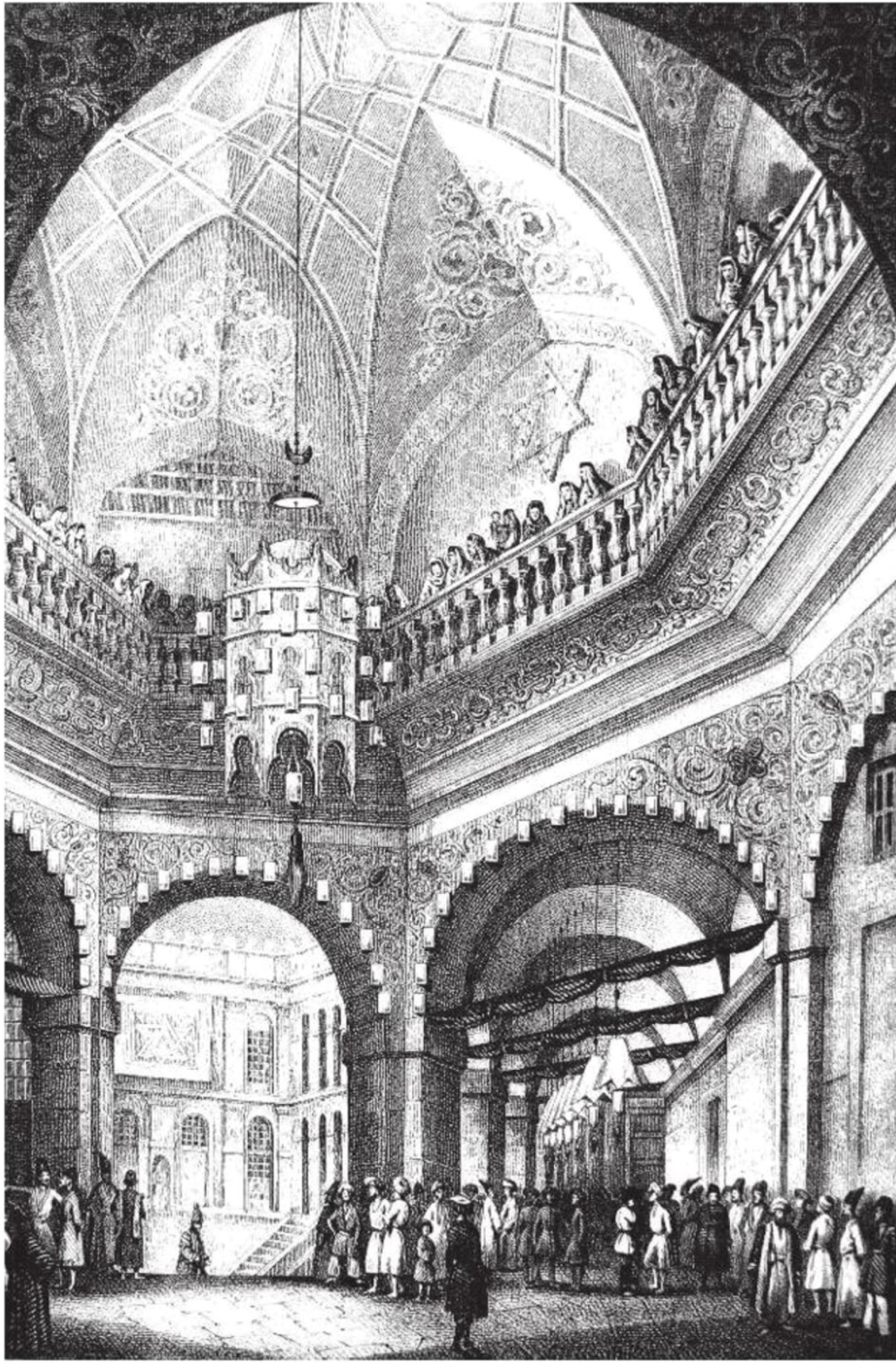
სურ. 9 თბილისი. თბილელის ქარვასლის აღმოსავლეთი ფასადის საყრდენი კედლის ფრაგმენტი. 2006 წლის ფოტო



სურ. 11 თბილისი. ქარვასლის გეგორქ
არწრუნის დროინდელი სარდაფები (XIX
ს. 20-იანი წწ.). 2006 წლის ფოტო.



სურ. 10 თბილისი. თბილელის ქარვასლის მეორე იარუსის სარდაფის
სადგომი. 2006 წლის ფოტო.



სურ. 12. არწრუნის ქარვასლის ინტერიერი. ლითოგრაფიურას
აქვს წარწერა: Вид главного входа Караван-сарая Арцруни в Тифлисе
во время посещения Его Императорского Высочества Наследника
Цесаревича, вечером 27 Сентября 1850 года.



სურ. 13. არწრუნის ქარვასლა. 1860-იანი წლების მიწურულის თბილისის ხედის ფრაგმენტი.



სურ. 14. არწრუნის ქარვასლა. 1890-იანი წლების მიწურულის თბილისის ხედის ფრაგმენტი.



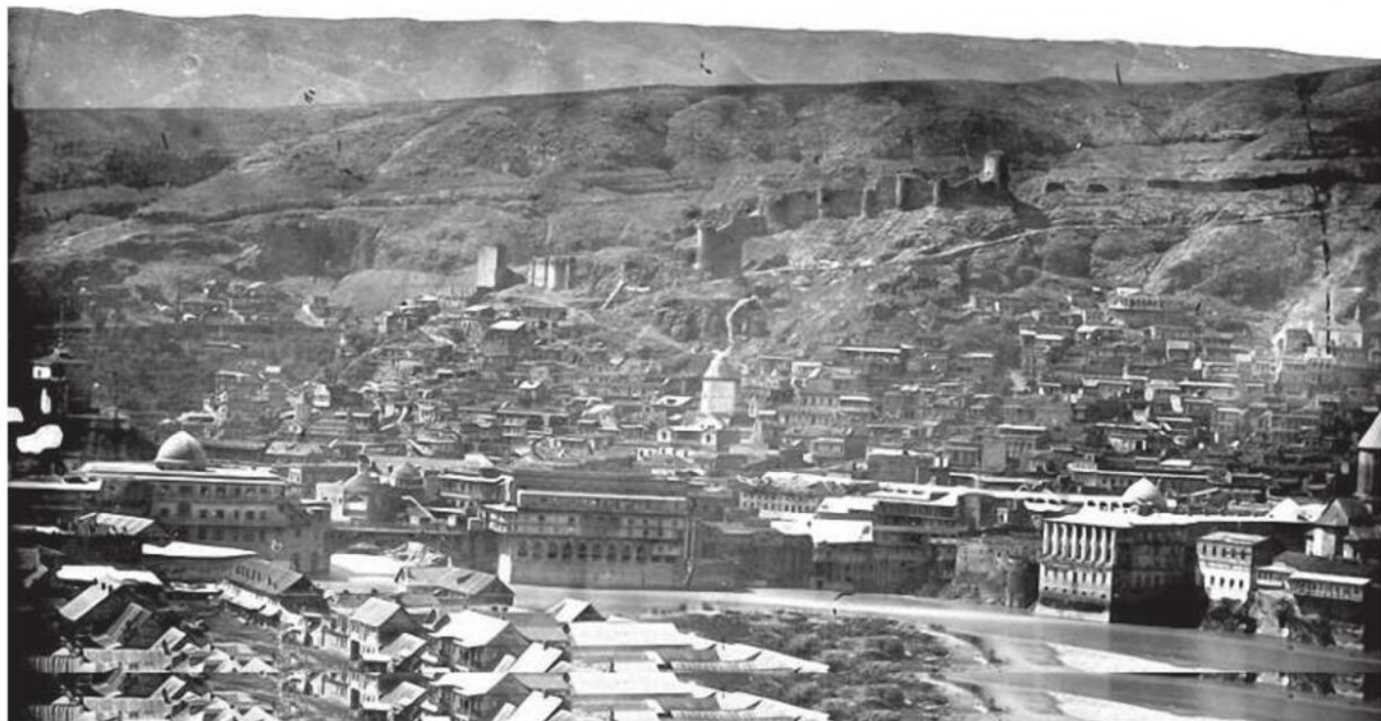
სურ. 15. არწრუნის ქარვასლა. 1910-იანი წლების მიწურულის თბილისის ხედის ფრაგმენტი.



სურ. 16. თბილისი, თბილელის ქარვასლის ხედი სოლოლაკის ხეივნიდან.
გია ჯაგელიძის ფოტო. 1977 წ.



სურ. 17. თბილისი, თბილელის ქარვასლის და მანთაშევის რიგების ხედი
ციხისუბნიდან. 2005 წ.



სურ. 18 თბილისის 1860-იანი წლების პანორამის ფრაგმენტი გადაღებული დიმიტრი ერმაკოვის მიერ.



სურ. 19, 20 თბილისი. ქარვასლის აღმოსავლეთი ფასადი. 2006 წლის ფოტო



სურ. 21 არწრუნის ქარვასლა. აღმოსავლეთი ფასადი. 1890-იანი წლები.



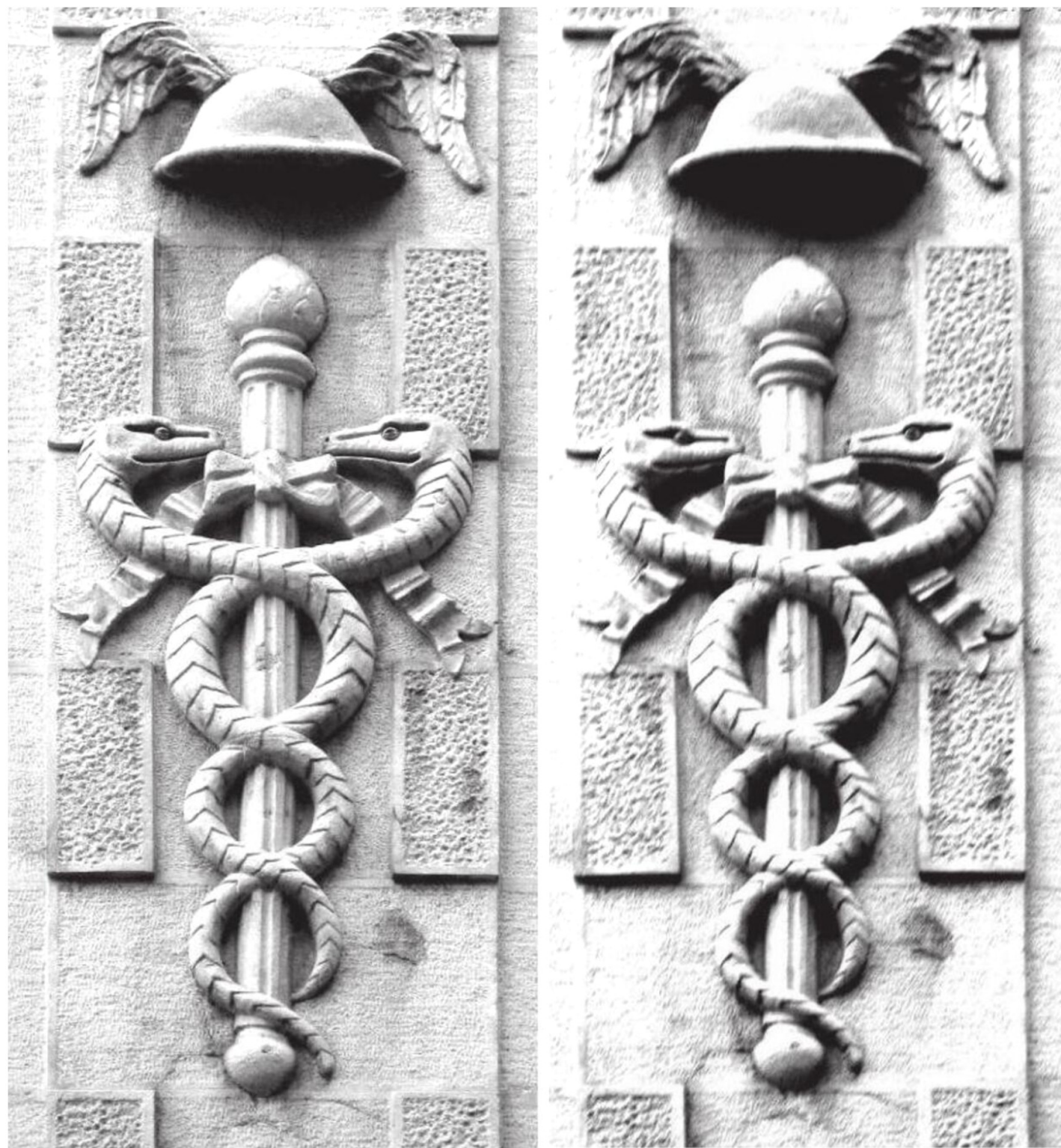
სურ. 22 არწრუნის ქარვასლა. აღმოსავლეთი ფასადი. მე-20 საუკუნის დასაწყისის ფოტო



სურ. 23 თბილისის პანორამის ფრაგმენტი გადაღებული ვლადიმერ კარპენკოს მიერ 1988 წელს.



სურ. 24 თბილისი. ქარვასლის დასავლეთი ფასადი. 2006 წლის ფოტო.



სურ. 25,26 თბილისი. თბილელის ქარვასლის დასავლეთი ფასადის კადუცეუსის ორი იდენტური კომპოზიცია



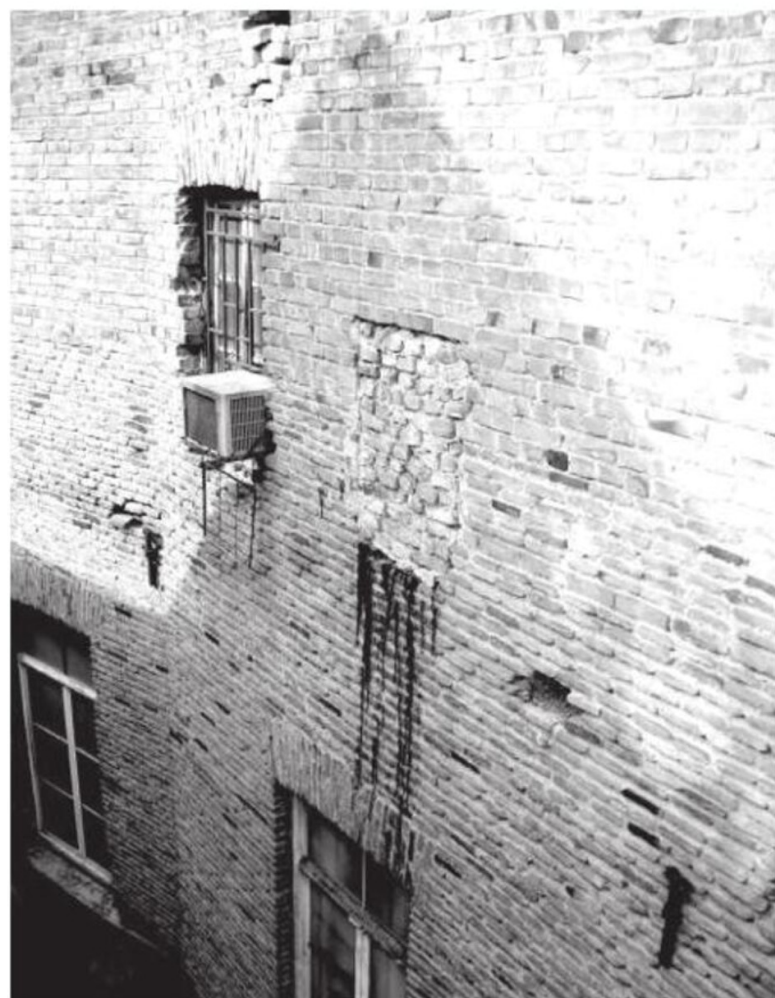
სურ. 27 თბილისი, თბილელის ქარვასლის ეზო. 2006 წლის ფოტო



სურ. 28. თბილისი. თბილელის ქარვასლის ეზო. 1980-იანი წლების დასაწყისი. გია ჯაგელიძის ფოტო.

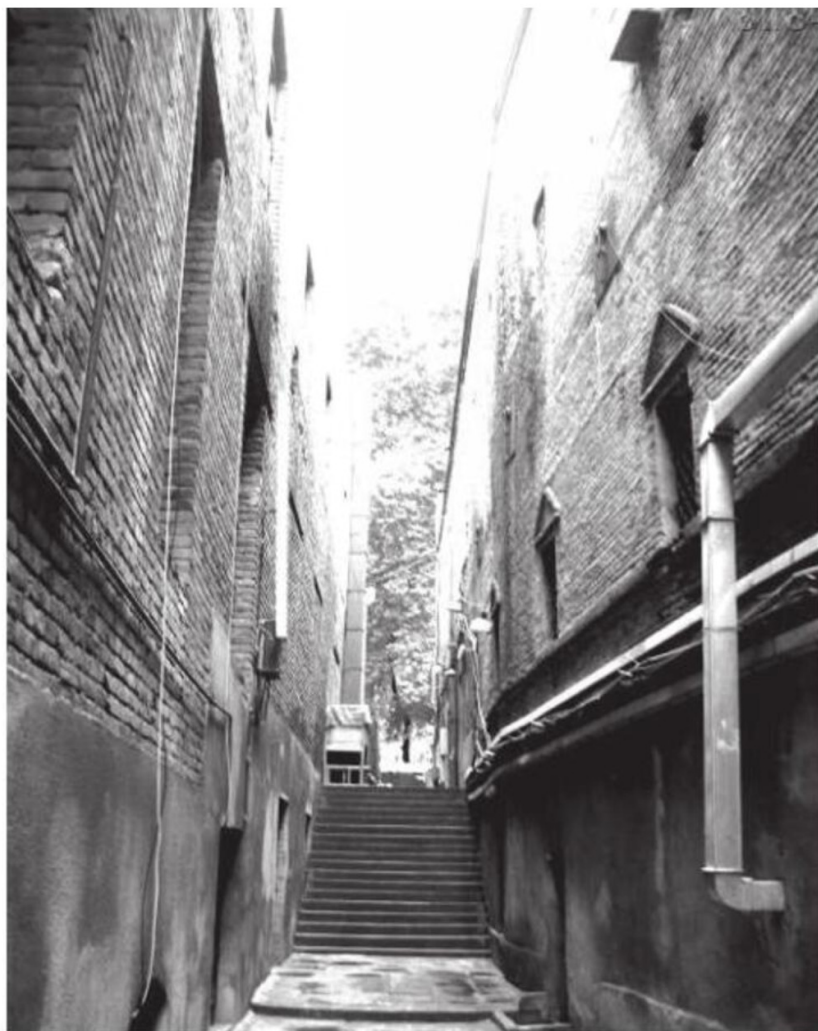


სურ. 29. თბილისი. თბილელის ქარვასლა. სამხრეთი ფასადი. XVI-II საუკუნის დასაწყისის სარკმელი და კედლის წყობა. 2006 წ.



სურ. 30. თბილისი. თბილელის ქარვასლა. სამხრეთი ფასადი. კედლის ფრაგმენტი. 2006 წ.

სურ. 31. თბილისი. გასასვლელი
თბილელის ქარვასლასა და მან-
თაშევის რიგს შორის. 2006 წ.



სურ. 32. თბილისი. თბილელის
ქარვასლა. სამხრეთი ფასადი.
კედლის ფრაგმენტი. 2006 წ.



სურ. 33. თბილისი. თბილელის ქარვასლა. სამხრეთი ფასადი. კედლის ფრაგმენტი. 2007 წ.



სურ. 34. თბილისი. თბილელის ქარვასლის სამხრეთი ფასადის და მანთაშევის რიგის ჩრდილოეთი ფასადის კედლის ფრაგმენტები. 2006 წ.



სურ. 35. თბილისი. თბილელის ქარვასლა. ეზოსპირა აღმოსავლეთი კედლის ნიშა.
2007 წელი

ქართული ტრადიციული სუფრის ლიტურგიული ბუნება (აღაპების მიხედვით)

მოცემულ წერილში სუფრის რელიგიურ და სიმბოლურ სემანტიკაზე, ლიტურგიულ ბუნებაზე ვისაუბრებთ, რომელიც კარგად ჩანს საწესო ტრაპეზების, საეკლესიო აღაპებისა და სალოცავეებში გამართული პურობების მაგალითზე¹.

როგორც ცნობილია, ღვთაება, სალოცავი, თაყვანისცემის ობიექტის ცენტრი იყო, რომლის გარშემო ერთიანდებოდა თემი, სოციალური კულტურის კულმინაციის დროს თემი სწირავდა მსხვერპლს და დაკლული ცხოველის ხორცს ეზიარებოდა. ეს იყო ის უმნიშვნელოვანესი აქტი, რომელიც სოციალური წევრებს საერთო კულტის გარშემო აერთიანებდა. ცნობილია ისიც, რომ საერთო ტრაპეზს, რომლის დროსაც ხორცს შეექცეოდნენ, რელიგიური ხასიათი ჰქონდა და რომ თეოლოგიური თვალსაზრისით წინაქრისტიანული მსხვერპლი იესო ქრისტეს წინასახეა. რიტუალური ტრაპეზი და ჭამა-სმა მსხვერპლშეწირვის ისეთივე აქტია, როგორც სამსხვერპლო ცხოველის შეწირვა. ჭამის პროცესი მსხვერპლშეწირვის პროცესია. არ არის შემთხვევითი, რომ სლავურ ენებში, კერძოდ რუსულში, სიტყვა *жрать* (ჭამა) ნიშნავს - “მსხვერპლს ეწირავ ღვთაებას”. აქედან კი წარმომდგარია სიტყვა *жрец* - ქურუმი².

იესო ქრისტემ თავის თავში გააერთიანა ეველა სახის მსხვერპლი და ახალი ტიპის, ახალი სახის ერთობის, ქრისტიანთა ერთობის ანუ ეკლესიის ცენტრში მოექცა და ღვთისმსახურებისას მათთვის მსხვერპლად ეწირება. მისი ერი კი მაცხოვრის ტრაპეზზემის სისხლსა და ხორცს ეზიარება. ამგვარი შეხედულება დიდი ხანია ტაძრის გარდა საერო ცხოვრებაშიაც დამკვიდრდა და ქრისტიანი ხალხების გარკვეულ ტრადიციათა ჩამოყალიბებასაც შეუწყო ხელი. ვფიქრობთ, ამ დებულებას ქვემოთ მოყვანილი მრავალი ფაქტი ადასტურებს.

ქართულში არა ერთი ტერმინი არსებობს სხვადასხვა სახის სუფრის(პურობის) აღსანიშნავად. თვით სიტყვა **სუფრა** არაბულიდან სპარსულშია შესული და მაგიდის გადასაფარებელ ქსოვილს ნიშნავს,³ ქართულში კი მაგიდასაც ეწოდება და ჭამა-სმასაც. შედარებით ძველია ტერმინები: პურობა, პური, სერობა, ტაძრობა, ტრაპეზი, პურის გატეხა, ნადიმი და სხვა. მოცემულ ტერმინებს შორის უმთავრესად გამოვარჩევთ ისეთებს, რომლებიც ზოგადად სუფრასთან საკვების მიღებას აღნიშნავს.

1 ქართული სუფრის წესწვეულების შესახებ იხ., აღლ. ჯამბაკურ-ორბელიანი, ტოლუმბაშობა. ცისკარი, 2, 1868. ე. წიქოვანი, მაგნე ტრადიციების წინააღმდეგ ბრძოლა XIX საუკ. მეორე ნახევრის ქართული პერიოდიკის მიხედვით, თბ.; 1979. გ. გოცირიძე, ქართული სუფრის ეთნოლოგიური და რელიგიური ასპექტები. ლოგოსი, თბ., 2004.

2 Каледарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев, М., 1983, გვ. 168, 175.

3 გ. გოცირიძე, ტრადიციული ქართული სუფრის ეტიკეტი და მისი სოციალური დინამიკა. ქართველური მეცნიერება, IV, ქუთაისი, 2000, გვ. 150.

ესენია: **ტრაპეზი, სერობა, სერი, ტაძარი, ტაძრობა, პური, პურობა, პურის ჭამა, პურის რთვა, პურის გატეხა.**

ტერმინთა შეჯერებისას გაირკვა, რომ მათ ძირითადად საერო და რელიგიური მნიშვნელობები აქვთ. **ტრაპეზი** საერო და საეკლესიო პურობას ნიშნავს, მაგრამ მასში იკვეთება საკუროთხეღის, სამსხვერპლოს მნიშვნელობაც. **სერი, სერობა** ნიშნავს, როგორც საერო ასევე უფლის ბოლო და სადღესასწაულო ვახშამს და სადამოს ღვთისმსახურების ერთ-ერთ ნაწილსაც ეწოდება. ფშაური **სერობა** საღმრთოს ნიშნავს ანუ საკლავს⁴. **ტაძარი, ტაძრობა** უფლის და მეფის სახლია, სადაც უმაღლესი რელიგიური-მისტიური რიტუალი და სახელმწიფოებრივი, საკანონმდებლო საკითხები წყდება. იგი სადღესასწაულო წვეულებასთან, ნადიმთანაა დაკავშირებული. **პური, პურობა, პურის ჭამა ანუ პურის რთვა, პურის რიგი** ძირითადად განიმარტება, როგორც ზოგადი, ჭამა-სმა, ნადიმი. მასში გამოკვეთილად არ ჩანს არც რელიგიური და არც საერო მნიშვნელობა. ის მხოლოდ ძველი ქართული ენის ლექსიკონში შემოდის სმისა და ტაძრობის მნიშვნელობით⁵. დენის სმიტი თვლის, რომ უძველეს სამყაროში სუფრა ერთ რიტუალში აერთიანებდა, როგორც საკრალურს ასევე სეკულარულს⁶. ეფიქრობთ, ამ მოსაზრების საბუთად ზემოთ მოხმობილი ქართული ტერმინებიც გამოდგება.

ზემოთ მოტანილი ტერმინებიდან ცალკე გვინდა გამოვეყოთ **პურის გატეხა**. ამგვარი სიტყვათშეთანხმება პირდაპირი მნიშვნელობით გვხვდება დ. წუბინაშვილის ლექსიკონში. სხვაგან, ჩვენ მიერ მოხმობილ ლექსიკონებში, მასზე არაფერია ნათქვამი. სამაგიეროდ ხევსურულ დიალექტოლოგიურ ლექსიკონში **პურს ახვლეჩს**-ნიშნავს პურს გატეხს, ჭამას დაიწყებს⁷. ამას ადასტურებს ეთნოგრაფიული მასალაც. მაგ., რაჭაში რიტუალური დანიშნულების მქონე დიდი ზომის გულიან ქადას განატეხს ეძახიან⁸. თედო სახოკია **პურის გატეხას** პურის ჭამად ხსნის. იგი წერს: “ქართულ სუფრაზე, ძველად, არ ეგებოდა პური დანით დაეჭრათ-უეჭველად ხელით უნდა დაეტეხათ და ისე დაერიგებინათ. პურის გატეხა კი ჭამის დაწყებას ნიშნავდა, ხოლო იგივე გავრცელებით მეგობრობას, რადგან, ვინც ერთად, მხარდამხარ უსხედან სუფრას და პურსა სჭამენ, იგულისხმება, რომ კარგად განწყობილი არიან ერთიერთთან, ვინაიდან პურობის დროს თავის ნებით კაცი გვერდით არ მოისვამს ისეთს, ვინც არ ესიამოვნება”⁹ ამასთან დაკავშირებით გვინდა შევნიშნოთ, რომ პურის გატეხის “რიტუალური ელემენტი” უნივერსალური ბუნებისაა და დამახასიათებელია სხვადასხვა

4 ნ. წუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი, თბ., 1961, გვ. 491.

5 სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული ორ ტომად, ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა დაურთო და განმარტებათა ლექსიკონი დაურთო ილია აბულაძემ, თბ., 1991, 1 და 2, 1993; ნ. წუბინაშვილი, დ. წუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, სასტამბოდ მოამზადა და თბ., 1984; ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები), თბ., 1973; ივ. იმნაიშვილი, ქართული ოთხთავის სიმფონია-ლექსიკონი, თბ., 1986.

6 Dennis E. Smith, From Symposium to Eucharist. The Banquet in the Early Christian World, Minneapolis, 2003, გვ. 6.

7 ა. ჭინჭარაული, ხევსურული ლექსიკონი, თბ., 2005, გვ., 698.

8 რაჭული დიალექტის ლექსიკონი (მასალები), შემდგენელი ალექსანდრე კობახიძე, თბ., 1987, გვ. 31-32.

9 თ. სახოკია, ქართული ხატოვანი სიტყვათ-თქმანი, თბ., 1979, გვ. 505.

რელიგიებისა და კულტურებისათვის¹⁰. ნ. აბაქელია ამ თემას სეფისკვერგბზე აღბეჭდილი საბეჭდავების მაგალითზე უფრო სიმბოლიკის კუთხით ეხება და ა. ჯობაძის გამოკვლევასზე დაყრდნობით ასკვნის, რომ საქართველოში ექქარისტის წესი ადრექრისტიანული ხანიდან მკვიდრდება.¹¹ ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი ციტატაც აშკარად ავლენს ძველი ქართული სუფრის უშუალო კავშირს ადრეულ ექქარისტიასთან და ალაპების რიტუალთან, რომელიც, როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ ებრაელებს ჰქონდათ. ისინი პურის გატეხის წინ ღმერთისთვის ღოცვას ალაგვდნენ და მადლობას წირავდნენ, ნაკურთხ საკვებს (პურს) კი თანაბრად ინაწილებდნენ. ამ წესს ასრულებდა საზრდოს მიღებისას მაცხოვარიც. მან ეს წესი ალასრულა ბოლო, საიდუმლო სერობაზე. უკვე მოციქულების დროიდან სერობა უშუალოდ გახდა ექქარისტის აღმნიშვნელი ტერმინი. პურის განტეხა ექქარისტის გარდა მაცხოვრის სხეულსაც დაუკავშირდა¹². ტერტულიანესა და კვიპრიანე კართაგენელის განმარტებებზე დაყრდნობით, კერძოდ კი “პური ჩვენი არსობისას” განმარტებისას, მ. სკაბალანოვიჩი ასკვნის, რომ ექქარისტია ადრეულ ეკლესიაში ყოველდღე აღესრულებოდა. “როდესაც ჩვენ ყოველდღიურ პურს ვითხოვთ”-წერს ტერტულიანე-“ჩვენ მარადისობას ვითხოვთ ქრისტეში და მის სხეულთან განუყოფლობას” წმინდა კვიპრიანე კი ამბობს-“ჩვენ ვითხოვთ, რომ ეს პური ყოველდღე მოგვეცეს, რადგან ვიქნებით რა ქრისტეში და ყოველდღე მივიღებთ მისგან ექქარისტია- ხსნის საკვებს, არ განვეშორებით უფლის სხეულს თუ ზიარებისაგან ვიქნებით განყენებულები რაიმე მძიმე ცოდვის გამო”¹³. ექქარისტის გარდა პურის გატეხა ალაპსაც ერქვა. ასე, რომ, უძველესი ქრისტიანული შეხედულებით, ქრისტიანული თემის თავშეყრისას პურის ჰამა სუფრასთან ღმერთის თავთანისცემასა¹⁴ და უფლის სხეულთან ზიარებას ნიშნავდა. ამგვარი მსოფლმხედველობა დღემდეა შემონახული ზოგადად ქრისტიანთა და მათ შორის ქართველთა მსოფლმხედველობაში, რადგან საკვების კურთხევის ღოცვას - საუფლო ღოცვას ანუ “მამაო ჩვენოს” ამბობენ, როგორც მართლმადიდებლები, ასევე სხვა კომუნიკის ქრისტიანები.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული კლასიფიკაციის მიხედვით არსებობს ყოველდღიური, საღვთსაწაულო-რიტუალური, სამხიარულო, სამგლოვიარო, საოჯახო, სათემო სუფრები¹⁵. საგვარეულო, სასოფლო, სათემო ნადიმები ძირითადად დღის მეორე ნახევრიდან საღამომდე ან საღამოს იმართებოდა და შეიძლებოდა მთელი ღამე ან რამდენიმე დღე გადობით გაგრძელებულიყო. ქართული ტრადიციული სუფრა ხელის დამშვენების რიტუალით (დაბანით), თამადის არჩევით, სუფრის კურთხევით, უფლის დიდებით და პურის გატეხით იწყებოდა. სუფრასთან

10 ი. სურგულაძე, რეცენზია ირინე ტატიშვილის წიგნზე ხეობური რელიგია თბ., 2001. კავკასიურ-ახლოაღმოსავლური კრებული X, თბ., 2004, გვ. 284.

11 ნ. აბაქელია, ზოგიერთი ადრექრისტიანული ელემენტი ადრექრისტიანულ ტრადიციაში. ანალები, თბ., 1999, № 1, გვ. 51-52.

12 C. Bemas, Agape, New Catholic Encyclopedia, v. I, The Catholic University of America, Washington 1967, გვ. 779-780.

13 Талковый типикон составил профессор Киевской Духовной Академии Михаил Скабаланович, М., 2004, с. 92.

14 დენის სმიტი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 282.

15 გ. გოცირიძე, ტრადიციული ქართული სუფრის ეტიკეტი..., გვ. 151-152

ქალები და მამაკაცები ცალ-ცალკე სხდებოდნენ. XVIII საუკუნიდან... გზის ოდნავ შეიცვალა. ამიერიდან ქალები და მამაკაცები ერთმანეთის პირისპირ სხდებოდნენ. მხოლოდ ისინი ერთმანეთის ახლო ნათესავეები იყვნენ. თამადა სუფრის თავში ან საპატიო, გამორჩეულ ადგილზე იჯდა. ტერმინი **თამადა, ტოლუმბაში**, მეცნიერთა გაარკვეულ ნაწილს კავკასიური, ნაწილს კი სპარსულ - თურქული წარმოშობის ტერმინებად მიაჩნია¹⁶. სახარების ძველქართულმა რედაქციებმა ტერმინ **თამადის** ქართული შესატყვისი შემოგვინახეს. ეს არის **პურის უფალი, მთავარი ტაძრისაჲ, მვნის თაობა**(სვან.)¹⁷. **წინამძღოლი, წინამძღვარი**. ძველად თამადის ფუნქციას ასრულებდა ხუცესი, ხევისბერი, დეკანოზი, ოჯახის უფროსი და სხვა. მოგვიანებით საზოგადოების სოციალიზაციისა და დესაკრალიზაციის გამო, თამადა ხდება ერისკაცი, ხელისუფალი, თავადი ან აზნაური, ხოლო კიდევ უფრო მოგვიანებით, სათანადო ორატორულ-მგერმეტყველური ღირსებით გამორჩეული პიროვნება. სუფრის გაძღოლის ეს წესი ქართულიდან შევიდა ზოგადკავკასიურ კულტურულ სივრცეში¹⁸. ძველად სუფრასთან პირველ რიგში მოწვეულ, საპატიო სტუმრებს სვამდნენ, შემდეგ ნათესავეებს, ახლობლებს, მოკეთეებს. სუფრასთან სხდომის დროს დაცული იყო უფროს- უმცროსობის იერარქიული წესი და რიგი. თამადასთან ახლოს უფროსები და საპატიო სტუმრები ისხდნენ, შემდეგ შუახნისები. სულ ბოლოს ახალგაზრდები, ქალები და ბავშვები კი ცალკე. შინაურები და ახლო მეზობლები (სალოცავში გამოყოფილი დამხმარე პერსონალი ან დაბალი წოდების ღვთისმსახურები) სუფრას ემსახურებოდნენ და მხოლოდ იმ შემთხვევაში დასხდებოდნენ თუ საამისო საშუალება დარჩებოდა ან სუფრის დასასრულისთვის. ღვინო მერიქიფეებს მოჰქონდათ და სუფრის წევრებს უსხამდნენ. ლ. ბრეგაძის აზრით “სადღეგრძელო” რუსული სიტყვის за здравие-ს კალკი უნდა იყოს. კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე ეს ტერმინი სადღეგრძელო, არცერთ წყაროში არ გვხვდება. ავტორი ცდება. ეს ასე არ არის. ქართულ სადიდებლებში და განსაკუთრებით სვანურ საწესო ტექსტებში იგი გვხვდება “სადღინგრძელო”-ს ფორმით. გვხვდება ასევე მისი შესატყვისი ძველი ქართული ტერმინი **წარსათქმელი**¹⁹, რომელსაც ლოცვა-ვედრების, ლოცვის ან დიდხანს სიცოცხლის სურვების დანიშნულება აქვს. სუფრასთან პირველი სადღეგრძელო ანუ წარსათქმელი, როგორც წესი, ღვთის სადიდებელი იყო. ამას გარდა ითქმებოდა წინაპართა მოსაგონარი, სამშობლოს, ერისთვის თავდადებული, გამოსჩენილი ადამიანების სადიდებელი, სუფრის წევრების სადღეგრძელოები კი გვიან შემოვიდა. ღვინის ბოლოს **ყოვლადწმინდას** ან **ყველაწმინდას** სადღეგრძელოს სვამდნენ.

ქართული სუფრის მსვლელობისას ეტიკეტის შესაბამისი იერარქიულობა და წესრიგი სუფევდა, რომელიც არ უნდა გასცდენოდა

16 გ. გოცირიძე, ქართული სუფრის კულტურული მოზაიკა(თამადის ინსტიტუტი). ქართულური მეშვიდრობა, III, ქუთაისი, 1999, გვ. 59-65; ხ. იოსელიანი, საქორწილო სუფრასთან გამასპინძლების წესი სვანეთში(თამადის ინსტიტუტი სვანეთში), თბ., 1999, გვ. 4-5.

17 გ. გოცირიძე, ქართული სუფრის კულტურული მოზაიკა... გვ. 59-65; ხ. იოსელიანი, საქორწილო სუფრასთან... გვ. 4- 6.

18 გ. გოცირიძე, ქართული სუფრის ეთნოსოციალური, კულტურული და რელიგიური ასპექტები, გვ. 127.

19 იქვე.

დემოკრატიული ურთიერთობების საზღვრებს, უმთავრესად თამადას მხრიდან. ქართული სუფრის განუყოფელი ნაწილი იყო აგრეთვე, სიმღერა და ცეკვა. მხოლოდ იმ სამგლოვიარო სუფრაზე, რომელიც წლისთავამდე იმართებოდა, იკრძალებოდა სიმღერა. ცეკვა კი მიღებული არც იყო. მიუხედავად იმისა, რომ პურობა ზოგჯერ აყალ-მაყალითაც მთავრდებოდა, რაც დიდ სირცხვილად ითვლებოდა, მისი არსი ურთიერთსიყვარული, პატივისცემა, დალოცვა და მოცემული სოციალური ერთობის, ღვთაებრივი პატრონების, ღმერთის მფარველობის ქვეშ გაერთიანება იყო. ქართული ტრადიციული სუფრის დეკანოზ რაუდენ ხუნდაძისეული აღწერილობა ვფიქრობთ საუკეთესო მაგალითია მისი ბუნების, შინაარსის და წესის საჩვენებლად. “ქორწილი და ნადიმი ნახევრად ღოცვას წარმოადგენდა: თან სმა-ჭამა და მხიარულება იყო და თან ღვთის სადიდებელი სძლისპირების დადადი. რომელ ქორწილსაც გალობა არ ამკობდა, არ ამხიარულებდა, ის ქორწილი უმნიშვნელო იყო. ჯერ “მამაო ჩვენო”-ს იგალობებდნენ და მერე ღვთის პირველად ღვთის დალოცვიდანვე დაიწყებდნენ ასე: “დიდება აქვს ღმერთსა, ღმერთო გაუმარჯვე სტუმრებს და მასპინძელსა, შენდობა, ბატონო”. აქედან იწყებოდა სადღეგრძელოები, რომელსაც მრავალუამიერ მოყვებოდა. როდესაც სადღეგრძელოები სამადლობელს დალევდა, მგალობლები “მადლობელი ვარ”-ს იტყოდნენ. ღვთის წესრიგი კი ასეთი იყო: მეფე -დედოფლის სადღეგრძელოს გათავების შემდეგ მაყრულს იტყოდნენ, “მეფეო”. მერმე: “უკუნისამდე”, “ქორწილი წმინდა”, “მოსვლისა შენისა”...და სხვა და სხვა...ეს გალობები ჭრელებია, გრძელი და სასიამოვნო საყურებელი თავისი კილო მიმოხვრით. ყოველი სადღეგრძელოს დასასრულ იწყებოდა სხვადასხვა “სძლისპირ-საგალობლები”. სადღეგრძელოებზე საგალობლები შეხერხებული იყო. ასე, ამგვარად გრძელდებოდა ღვთის. სამ ღღეს რომ გაგრძელებულიყო ნადიმი, ერთსა და იმავე გალობას არ გაიმეორებდნენ. რომ სხვადასხვა გალობების სათაურები მის-მის დროზე დაუგვიანებლად მოგონებოდათ, ამისთვის მგალობლებს შემდეგი ხერხი ჰქონდათ შემოღებული: დაიწყებდნენ პირველათ ისეთ გალობას, რომელნიც “ა”-ით იწყებოდა; შემდეგ “ბ”-ანით და ასე “შ”-იემდისაც დავიდოდნენ თუ საჭიროება მოითხოვდა. ასე გაგრძელებული იყო ჩვენში ქართული გალობა; მეტისმეტად უყვარდათ, მეტისმეტად პატივცემული იყო საზოგადოებისაგან კარგი გალობელი და ამიტომაც ყველანი სიამოვნებით და გულსმოდგინეთ სწავლობდნენ და კიდევაც მტკიცედ იცოდნენ”²⁰.

ის აზრი, რომ ქართულ სუფრას რელიგიური საფუძველი აქვს და საწესო ხასიათისაა გამოთქმული აქვს სხვადასხვა ავტორს²¹, მაგრამ თუ საიდან იღებს სათავეს, რა რელიგიურ საფუძველზე, როგორ მსოფლმხედველობაზე აღმოცენდა და როგორი ხასიათი შეიძინა ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ ქართულმა ტრადიციულმა სუფრამ, ამ კუთხით კვლევა დღემდე არ წარმართულა. ჩვენ შევეცდებით გარკვეულწილად გავცეთ პასუხი დასმულ კითხვებს.

20 მ. ერქვანიძის ნაშრომის მიხედვით, ქართული ტრადიციული მუსიკა, საეკლესიო და საღვთის საგალობლები(გურული კილო), კრებული შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა მაღხაზ ერქვანიძემ, თბ., 2003, გვ. XVI.

21 გ. გოცირიძე, 2004, დასახ. ნაშრომი; ნინო აბაკელია, სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997; თ. იველაშვილი, ქართული სუფრის ეტიკეტი, თბ., 1988; ხ. იოსელიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 14.

როგორც ცნობილია, პირველი ქრისტიანები სინაგოგაში სიარულის გარდა, კვირას საღამოს სახლებშიც იკრიბებოდნენ. ზოგიერთი წყაროს მიხედვით სხვა დღეებშიც (ტერტულიანე) ან ყოველდღიურად (კვიპრიანე). “საქმე მოციქულთას” მიხედვითაც იერუსალიმის ეკლესიაში ყოველდღე განტეხდნენ პურს. თავერილობა იმართებოდა კერძო, ფართო სახლების ზედა სართულზე, ისეთში როგორშიც ჩვეულებრივ სცოდნიათ შეკრებები აღმოსავლეთში²². თვით სიტყვა ეკლესია, როგორც ცნობილია, ნიშნავს “კრებას”. “შეკრება ეკლესიად აღრეული ქრისტიანობის გაგებით ნიშნავს იმგვარი კრების შედგენას, რომლის მიზანია გამოარჩიოს და განახორციელოს ეკლესია. ეს კრება ექჰარისტიულია. მასზე სრულდება სერობა უფლისა (უფლის სუფრა), ექჰარისტიული “პურის გატეხა”, როგორც მისი დასრულება და აღსრულება... ამგვარად,” - წერს ალექსანდრე შმემანი - “იმთავითვე ცხადია და უდავოა, რომ არსებობს განუყოფელი ერთობა სამისა - კრება, ექჰარისტია (წირვა), ეკლესია ქრისტესი”²³. უმთავრესი და უპირველესი ეკლესიის ცხოვრებაში (არა მარტო პირველ საუკუნეებში) უფლის დღეს ღვთის ერის სადღესასწაულო და სასიხარულო ტრაპეზის გამართვა და მასში მონაწილეობა იყო. აღრეული ეკლესიის სულზე საუბრისას შმემანი წმ. ეგნატე ანტიოქიელის სიტყვებს იმოწმებს, რომლითაც წმინდანი ქრისტიანებს ასე მიმართავდა: “ეცადეთ, რაც შეიძლება ხშირად იყოთ ერთად”²⁴. პირველი თაობის ქრისტიანებისათვის ექჰარისტია, რომლის შემადგენელ ნაწილს ალაპი წარმოადგენდა, იმ ზეციური სერობის შესატყვისი მიწიერი ტრაპეზი იყო, რომელსაც ხშირად ახსენებდა იესო ქრისტე მამის სასუფეველის მეტაფორის სახით²⁵. კვირა დღეს და საეკლესიო დღესასწაულებზე ღვთისმსახურების შემდეგ ერთმანეთთან სტუმრად სიარული და ტრაპეზის გაზიარება ქრისტიანული ცხოვრების წესია და ჩვენშიც ტრადიციული იყო. ჩვენში ათეიზმის შემდგომ პერიოდში განახლებული რელიგიური ცხოვრების დასაწყისიდანვე ეკლესია თავის მრევლს ასწავლიდა და ურჩევდა, რომ კვირა დღე მათ ტაძრის გარეთაც ერთად გაეტარებინათ²⁶.

თავდაპირველად ქრისტიანთა შეკრება, როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, სადღესასწაულო ხასიათის იყო და იმგვარად აღესრულებოდა, როგორც მაცხოვარმა დაადგინა საიდუმლო სერობის დროს. იგი იწყებოდა წმინდა წერილის კითხვით, მას მოსდევდა ეპისკოპოსის ქადაგება, ლოცვა, სერობა ანუ ალაპი. მას მერე რაც მრევლი სიყვარულისა და ერთობის ნიშნად ერთმანეთს ეამბორებოდა ძმური, მშვიდობის ამბორით, მრევლის შემოწირულობებიდან არჩეულ საუკეთესო პურის ნაწილებზე და წყალგარეულ ღვინოზე ეპისკოპოსი ღოცულობდა და სამადლობელოს ადავლენდა. შემდგომ ეველა იქ მყოფს აზიარებდნენ. დიაკვნები და დედათდიაკვნები პურს ურიგებდნენ მრევლს, ბარძიმთან კი იქ მყოფები თავად მიდიოდნენ. ვინც მსახურებას ვერ ესწრებოდა, წმინდა ნაწილებს

22 Л. Дюшен, История древней церкви, М., 1912. გვ. 31.

23 ა. შმემანი, საიდუმლო შეკრებისა, დიალოგი, 1, თბ., 2004, გვ. 163.

24 Протопресвитер Александр Шмеман, Введение в литургическое богословие, Киев, 2003, გვ. 189.

25 პიუ კაიბრუ, მართლმადიდებლური ლიტურგია, არტანუჯი, თბ., 2004, გვ. 29.

26 ცაგერისა და სვანეთის ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, წესი ქრისტიანის ცხოვრებისა, კანდელო, თბ., 1997, გვ. 53; Поведение древних христиан во дне воскресные и праздничные, Ростов-на-Дону, 1997, გვ. 71.

მას სახლში უგზავნიდნენ. მსახურების განუყოფელ ნაწილს ფსალმუნთა ან სხვა საღმრთო საგალობელთა გალობა წარმოადგენდა.

აღაპები იწყებოდა და მთავრდებოდა ხელების განზანით და ღოცვით. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, აღაპები თემის მდიდარი წევრების მიერ სახლიდან მოტანილი შემოწირულობებით იმართებოდა და მიზნად ისახავდა ღარიბი ძმების და დების დახმარებას, მათ დაპყრებას და ქრისტიანთა შორის ძმური სიყვარულის გაღვივება-შენარჩუნებას. სიყვარულის საღამოები ღოცვაში, გალობაში, გახაჭირიდან თავის დახსნისათვის აღვლენილ ვედრებაში მიმდინარეობდა. აღაპების დროს ყველას სათითაოდ გამოიძახებდნენ ცენტრში, რათა მას ეგალობა ღმერთისათვის. “აქ გამოხსნებოდა ვინ როგორ დალიაო”-წერდა ტერტულიანე. ანუ აღაპებზე გადაჭარბებული ჭამა-სმა სირცხვილად ითვლებოდა, ვინაიდან, ერთი მხრივ, ეს იყო ღვთის ტრაპეზი, ხოლო, მეორე მხრივ, მრევლს მთელი ღამე უნდა ელოცა. აღაპების ღოცვითი მხარე სიმღერით მთავრდებოდა. თითქმის ყველა გალობდა²⁷.

ვარაუდობენ, რომ იერუსალიმის თემში აღაპი ორგვარი იყო: ყოველდღიური, რომელიც სხვადასხვა სახლში იმართებოდა და საკვირაო, როდესაც მთელი თემი ერთ შესაკრებელში იყრიდა თავს. აღსანიშნავია, რომ იმთავითვე არსებობდა ეკლესიები, რომელთა ცხოვრების ამსახველ ნვენამდე მოღწეულ წყაროებში აღაპების კვალიც კი არ ჩანს²⁸. კირილე ალექსანდრიელის განმარტებით, აღაპი ღოგოსის დადგენილებაა და მიზნად ისახავს ურთიერთდახმარებას, ზეციური საკვებისა და უფლის ნადიმის მიღებას. მრავალთა მონაწილეობა აღაპებში ბადებს ურთიერთსიყვარულს, რაც მარადიული სიყვარულის წინასწარ ჭკრეტაა. ნვენ აღაპებზე“-ამბობს იგი-“ქრისტეს საკვებს ვიდებთ”²⁹. აღაპი სახარებაში ქველმოქმედ სიყვარულს, ადამიანებისადმი ღვთის სიყვარულს, ადამიანთა ურთიერთსიყვარულს ნიშნავს³⁰. მრევლის ზრდამ აღაპების გამართვისას არეულობები გამოიწვია, რის გამოც უკვე III-ში იგი ზიარების მიღების შემდეგ იმართებოდა. მოგვიანებით აღაპი გამოეყო ლიტურგიას, რაც საბოლოოდ IV-V საუკუნეებში მოხდა, გახალხურდა და ადგილობრივი ეკლესიების ტრადიციების გავლენებით განვითარდა(იქვე). ამასთანავე, ახლად დამკვიდრებული მონაზვნობის ასკეტური სული ბოლომდე ვერ ურიგდებოდა აღაპებს. თუმცა წმ. იოანე ოქროპირი შემწენარებლურად უყურებდა აღაპს და თავის მრევლს მიმართავდა: “მაგრამ შენ ხორციელ ტრაპეზშიც გინდა მონაწილეობის მიღება? შეიძლება, კრების დასრულების შემდეგ, მოწამეთა ტაძართან, ლელვის ხის ან ვაზის ძირში სხეულიც მოასვენოთ და სულიც დაიმშვიდოთ.

27 Фр. Кс. Функ, История христианской церкви от времён апостольских до наших дней, М., 1911, гл. 59 -61; История Православной Церкви до начала разделения церквей, издание седьмое, СПб, 1902, 89-90; Николай Тальберг, История Христианской Церкви, М., 2000, 102; Михаил Поснов, История Христианской Церкви(по разделения Церквей-1054г.), Киев, 1991, 205-206; Энциклопедический словарь под редакцией проф. И.Е.Андреевского, т. III, издатели Ф.А. Брокгауз, И. А. Ефрон, С-петербург, 1890, т. I, 129; Скабаланович, დასახ. ნაშრომი, გვ. 51-55; Bernas, დასახ. ნაშრომი, გვ. 194; R.T. Beckwith, Eucharist, New Dictionary of Theology, 1998, გვ. 236..

28 Толковая Библия, т. 3, Петербург, 1911-1913, второе издание Института Перевода Библии, Стокгольм, 1987., т.3, с. 23-24.

29 Скабаланович, დასახ. ნაშრომი, 75.

30 Bernas, დასახ. ნაშრომი, 194.

მოწამე რომელიც ახლო მოხანს, რომელიც იქვეა და თავად ტრაპეზის წინაშეა წარმდგარი, არ დაუშვებს, რომ სიამოვნება ცოდვაში გადაიხარდოს” უკვე IV საუკუნეში ალაპის ეკლესიაში აღსრულება აიკრძალა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს კანონი VII საუკუნემდე ირღვეოდა, როდესაც ტრულის კრებამ კვლავ აკრძალა იგი და სასჯელად განკვეთა დააწესა³¹. მას მერე რაც საეკლესიო კრებებმა ალაპები აკრძალეს ტაძრებში, ქრისტიანებმა მათი გამართვა სახლებში დაიწყეს, იგი ქრისტიანთა შორის დიდი სიყვარულით სარგებლობდა. ისინი რომელიმე წმინდანის ხსენების დღეს მართავდნენ სუფრას ახლობლების, მეგობრების, მეზობლების, ნათესავების და ღარიბებისათვის³² ასევეა ცნობილი, ქრისტიანები ტრაპეზებს წმინდანთა საფლავებზეც მართავდნენ, მოგვიანებით კი იმავე წესს ნათესავების დაკრძალვის დღეებში ასრულებდნენ. საყოველთაოდაა ცნობილი პრისცილას კატაკომბის ფრესკა რომელზეც სამგლოვიარო სუფრა ე.წ. *fractio panis* (პურის გატეხვა) არის გამოსახული³³. საბოლოოდ ალაპებმა დაკარგეს სიმბოლური მნიშვნელობა და გადაიქცნენ ჩვეულებრივ ტრაპეზებად ანუ ისეთებად, რომლებიც დაკრძალვის, ქორწილის, ძეობის დროს ან მდიდრების მიერ ღარიბებისთვის იმართებოდა³⁴. ჩვენშიაც ალაპი, გარდა საღვთისო სუფრისა, სამგლოვიარო სუფრადაც ჩამოყალიბდა. ქართული სამგლოვიარო სუფრა ფაქტობრივად საღვთისოს მსგავსია. თამადას მხოლოდ სამგლოვიარო სუფრაზე ნიშნავს ოჯახი. სადღეგრძელოების რაოდენობა შემოიფარგლება 7-ით, რომელიც ქრისტიანობაშიც საკრალური რიცხვია და სულიწმინდსთან და სასუფეველთან ანუ მარადიულ სიცოცხლესთანაა დაკავშირებული. ქართლ-კახეთში ჭირის სუფრასთან დასხდომამდე, ხელის დაბანვის შემდეგ ჩამოატარებდნენ ბოდლიწოს(შავ ღვინოში ჩამბალ პურს). ღვინოში იმ ლავაშს აღბობდნენ, რომელსაც მანამდე მკედრის გულზე გადატეხავდნენ და მიაწნდათ, რომ ეს ლუკმა მიცვალებულს აუცილებლად მიეგებებოდა. სხვა კუთხეებში მიცვალებულის შესანდობარის დროს იცოდნენ ღვინის ჭიქაში პურის ჩაწობა ან ღვინის პურზე დასხმა, რაც ფაქტობრივად იგივე ბოდლიწოს ჩამოტარებაა. ვფიქრობთ, სამივე წესი ამ კონკრეტულ კონტექსტში განასახიერებს ზიარებას³⁵, რაც იმის საბუთია, რომ სამგლოვიარო სუფრის ქრისტიანული მხარე დასაბამს ალაპიდან და ევქარისტიიდან იღებს და ამ წესის აღსრულება მიცვალებულთა მარადიულ სიცოცხლესთან ზიარებას ნიშნავს. მიცვალებულთა მოხსენიება ხომ ქრისტიანული ლიტურგიის განუყოფელი და მნიშვნელოვანი ნაწილია.

ქართულ წერილობით წყაროებში მრავლად არის ცნობა იმის შესახებ, რომ ეკლესიებში მიცვალებულთა მოსახსენებლად იმართებოდა ალაპი, რაც გარდა იმისა, რომ “მკედრისათვის ჭამას”³⁶, “პურს, სადილს”

31 Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима (Милаша) епископа Даматинского-Истрийского, т.2, СПб, 1, 1911, გვ. 565.

32 Поведение, დასახ. ნაშრომი, გვ. 72-73.

33 Bernas, დასახ. ნაშრომი, გვ. 149.

34 Правила, დასახ. ნაშრომი, ტ. 2, 1912, გვ. 100.

35 გ. გოცირიძე, საწესო სუფრის ისტორიიდან, სამგლოვიარო სუფრა. თხზარი, თბ., 2002, გვ. 150; ნ. ღამბაშიძე, ახალწლის ღრეობათა ციკლი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში(ერწო მთიანეთი), თბ., 2004, გვ. 114-116, 272.

36 სულხან-საბა, დასახ. ნაშრომი, ტ.1, გვ. 75.

ნიშნავს³⁷, გულისხმობდა მიცვალებულთა სახელზე მსახურების დაყენებას: ეთნოგრაფიული სინამდვილე ასევე არა ერთ მასალას გვაწვდის ამ ადაპეზში ხალხის აქტიური მონაწილეობის, მათ აღსრულებაში წვლილის შეტანის შესახებ. მკვლევარი ნ. თოფურია თვლიდა, რომ საზედაშე ღვინოს შორეული მსგავსება ჰქონდა “ფეოდალური საქართველოს ეკლესია-მონასტრებისა და ადაპეზისათვის განკუთვნილ ღვინოს ზედაშესთან”. იგი ფიქრობდა, რომ საადაპო ღვინო გენეტიკურად ხალხურ საზედაშე ღვინოს ანუ საწირველს უკავშირდებოდა. გლეხების მიერ საზედაშე ღვინოს დამზადება უკავშირდებოდა ადაპის ვალდებულებას. ეს იმას ნიშნავდა, რომ რომელიმე გლეხს ან რამდენიმეს ერთად, იშვიათად კი მთელ სოფელს სწირავდნენ გარკვეულ ეკლესია-მონასტერს ანდა ისინი გაპიროვნებულები იყვნენ საადაპოდ. მათ ევალებოდათ მონასტერში ამა თუ იმ პირის ადაპისათვის შეკვეთილი სხვადასხვა პროდუქტისა და ღვინოს მიტანა. ამ ღვინოს ან საზედაშე ჰქვია ან პირდაპირ ღვინო. მეადაპეზების მიერ მოწეული ღვინო მიჰქონდათ მონასტერში. ამ ღვინოს ხმარობდნენ მაშინ, როდესაც რომელიმე საუფლო დღესასწაულზე წელიწადში ერთხელ ან რამდენჯერმე მართავდნენ ადაპს. ადაპები იყო ორგვარი. ერთი, როდესაც ღვინოს და სანოვაგეს თავად ბერები მოიხმარდნენ და მეორე, რომელზეც საერო პირებიც ესწრებოდნენ³⁸. კეკელიძე ადაპის განმარტებისას წერს, რომ ეს არის სულის მოსახსენებელი ტრაპეზი; უფრო ზუსტად კი “ნადიმობა”, რომელსაც ძველად ეკლესიის სტოვაში კეთილმორწმუნე ქრისტიანები სასულიერო პირებისა და ღარიბებისათვის მართავდნენ გარდაცვლილთა მოსაგონებლად³⁹.

როგორც აღვნიშნეთ, ადაპის წესი გამორჩეულად ტრადიციული იყო იერუსალიმის თემის ცხოვრებაში, სადაც განსაკუთრებით მჭიდრო იყო ადაპისა და ეპქარისტის კავშირი. როგორც ცნობილია, ქართული ეკლესია არის სამოციქულო და იერუსალიმური წარმოშობის. ფაქტობრივად იგი იერუსალიმური ტიპიკონით აღასრულებდა V-X საუკუნეებში. ლიტურგიკულ ცხოვრებას, რასაც თავის თავად საეკლესიო ცხოვრების ტრადიციაც თან უნდა მოჰყოლოდა და გარკვეული ფორმით ადგილობრივ რელიგიურ ტრადიციას თუ კულტურას შერწყმოდა. იმის გარდა, რომ საქართველო ელინურ სამყაროში მიმდინარე პროცესების თუ მოგვიანებით მსოფლიო ეკლესიის ცხოვრების აქტიური მონაწილე იყო, მას ქრისტიანობის პირველივე საუკუნეებიდან მჭიდრო კავშიერი ჰქონდა წმინდა მიწასთან⁴⁰. ამდენად, სავარაუდოა, რომ იერუსალიმური ღვთისმსახურების ფორმა ანუ ეპქარისტია ადაპითურთ ჩვენშიც უნდა დამკვიდრებულიყო, რაზედაც, ვფიქრობთ, ქართული ტრადიციული სუფრის საკრალური ბუნებაც მეტყველებს. მეტიც, იგი უადრესი ლიტურგიიდან უნდა იღებდეს სათავეს და ადაპების შემკვიდრედ გვევლინება.

როგორც ცნობილია, პურის გატეხა ადაპსაც ერქვა, ეპქარისტისააც და, ამავე დროს, ქართული სუფრის ერთ-ერთი სახელწოდებაცაა.

37 ი. აბულაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12.

38 ნ. თოფურია, ქართველი ხალხის სამეურნეო ყოფის ისტორიიდან, თბ., 1984, გვ. 68-70.

39 Корнелий Кекелидзе, Иерусалимский канонарь VII века (Грузинская версия), Тифл., 1912, გვ. 323 - 324.

40 ზაღერაძე, ქრისტიანობა საქართველოში ანდრია პირველწოდებულიდან დღემდე. ქრისტიანობის ოცი საუკუნე საქართველოში, თბ., 2004, გვ. 35 -39, 41.

ეველა სახის პურობა ქართველისთვისაც იწებოდა ხელების განბანთა და ღოცვით ანუ საზრდელის კურთხევით. ქრისტიანთა შორის ეს წესი დღესაც შენარჩუნებულია. მსგავსად ალაპებისა ქართულ სუფრაზე დიდხანს დაცული იყო იერარქიულობა. მოსაწონი იყო თავშეკავებული, დარბაისლური ქცევა და სიტყვა, რისკენაც მეაღაპეებს ეკლესია მოუწოდებდა. ქართული სანადიმო სუფრა ძირითადად სადამოს იმართებოდა და შეიძლება მთელი ღამეც გაგრძელებულიყო.

ალაპს ტაძარში და მაშინაც კი, როდესაც მან ერში გადმოინაცვლა, ღოცვით, ვედრებით, მრევლის დამოძღვრით უძღვებოდნენ სასულიერო პირები. ერში გამართულ ალაპებს საერო პირებიც უძღვებოდნენ. სუფრასთან მსხდარი ქრისტიანებისთვის მათ სერობას უხილავად უძღვებოდა უფალი, რომელიც პირველიერარქი, უზენაესი სასულიერო პირიც არის იმავედროულად. საქართველოში მკვეთრად ჩამოყალიბებულ თამადაობის საყოველთაო წესის აღსრულებისას სუფრის წინამძღოლად ირჩევდნენ ღვთისმსახურებს, წარწინებულ პირებს. თამადის შესატყვისი ქართული ტერმინებია **პურის უფალი, წინამძღოლი, წინამძღვარი, მთავარი ტაძრისაჲ, მვნის თაობა**. ეველა ტერმინში აშკარად ჩანს, რომ თამადა არის მთავარი ფიგურა სუფრის, მისი წარმმართველი. ის პირველ სადღეგრძელოში ადიდებს უფალს, ავედრებს ქვეყანას ღმერთს, იხსენებს მიცვალებულებს, ღოცავს თითოეულ მეინახეს, შესთხოვს ღმერთს მფარველობას. ვფიქრობთ, ტერმინებში: **მთავარი ტაძრისაჲ და პურის უფალი** გარკვეულ წილად სუფრის წინამძღოლის არასაერო კუთვნილებაც ჩანს. როგორც ითქვა, **ტაძარი** სადღესასწაულო სუფრას, ღვთის ნიშნავს და, ერთი მხრივ, სამლოცველო სახლს, მეორე მხრივ კი სასახლეს, სადაც სახელმწიფოებრივი და სამართლებრივი საკითხები განიხილება. თითქოს და ტერმინი ტაძარი სახეიმო სუფრასა და სამლოცველო სახლს სემანტიკურად აერთიანებს. თითქოს და **მთავარი ტაძრისაჲ** ის წინამძღოლია, რომელიც სახეიმო სუფრას უძღვება ტაძარში. მისტიურად კი, ტაძრის მთავარი თავად უფალია. რაც შეეხება **პურის უფალს**, უფალი ქართულში იესო ქრისტეს სახელთან ერთად უფროსს, ბატონს, პატრონს ნიშნავს, ჩვენ შემთხვევაში პურობის უფროსს. მაგრამ ამ შესიტყვებაში მეორე, არაპირდაპირი, მსოფლმხედველობრივი პლანია, რომელმაც, ალბათ, ქვეცნობიერად ისინა თავი და ღმერთსა და მის სხეულთან გაიგივებულ პურს დაუკავშირა სუფრის წინამძღოლი. ხომ არ იკითხება უკანა პლანზე თამადის ორ ძველ ქართულ ტერმინში **მთავარი ტაძრისაჲ და პურის უფალი**, რომ იგი ექპარისტისა და ალაპის სახით უძღვებოდა უფლის ტრაპეზს და მისტიურად განასახიერებდა იესო ქრისტეს, რადგან თავად ღმერთი იყო საიდუმლო სერობაზე **მთავარი ტაძრისაჲ და პურის უფალი**.

ურთიერთსიყვარულის, ძმობის სული ქართულ სუფრაზე ძლიერია, რაც მსგავსად ალაპებისა ხშირად არის ამბორის სახით გამოხატული. ამგვარი ქმედება დღევანდელ სუფრაზეც არის შემორჩენილი და ძალზე აბნევს თანამედროვე მენტალობის მქონე შინაურს თუ სტუმარს. იგი მშვიდობის, ძმობის ამბორია, რომელიც ალაპებიდან იღებს სათავეს და ექპარისტოელი ლიტურგიის ნაწილი გახდა⁴¹. ვფიქრობთ, მშვიდობის, ძმობის ამბორი ტრანსფორმირებული სახით ქართული და არა მარტო ქართული სუფრის

41 ქიუ უაიბრუ, დასახ. ნაშრომი, გვ. 31.

ერთ ტრადიციაში უნდა იკითხებოდეს. ჩვენში ვახტანგურის სახელთ ცნობილ წესში ორი მეინახე ხელი-ხელ გადაჭდობილი სვამს ღვინოს, ძმობისა და მეგობრობის ნიშნად. მათი გადაჭდობილი ხელები ჯვარს განასახიერებს და ქრისტიკეში ძმობასა და ერთობას უნდა ნიშნავდეს. ამ აზრს, ვფიქრობთ, გერმანული Bruderschaft-ის წესი განამტკიცებს, რომელიც ტერმინოლოგიურად ძმობას ნიშნავს და იმავდროულად რელიგიურ გაერთიანებას, საძმოს.

ვფიქრობთ, ქართული ტრადიციული სუფრის რელიგიურ სულისა და ლიტურგიულ წარმომავლობას ე.წ. სალხინო საგალობლების ტრადიციულობაც უსვამს ხაზს. მერქვანიძე მართებულად აღნიშნავს, რომ ძველად გალობას და სიმღერას მათთვის განკუთვნილი ადგილი ეკავათ, მაგრამ იმავდროულად ისინი თანაარსებობდნენ. მ. შილაკაძის მიერ შეკრებილი ეთნოგრაფიული მასალა 1971 წელს გურიაში, ხოლო 1974 წელს რაჭაში, ნათლად მოწმობს, რომ ხალხი ანსხვავებდა საგალობლებს, რომლებიც ტაძარში და მის გარეთ, ანუ ერში იგალობებოდა⁴². მერქვანიძემ გამოიკვლია, რომ სალხინო საგალობლების ტექსტი გახალხურებულია, ხოლო მათ უპირობოდ საეკლესიო საგალობლის მელოდია აქვთ. მხოლოდ რიგ შემთხვევებში შეინიშნება გარკვეული საერო გავლენა, რაც საეკლესიო გალობის ოჯახებში გადახვლის გამო უნდა მომხდარიყო⁴³. ოჯახში საგალობლების შესრულების ტრადიციამ, ათეისტური პერიოდის მიუხედავად, შესაძლებელი გახადა მისი შენარჩუნება. ეთნოგრაფიული მონაცემების მიხედვით, გურიაში, რაჭაში, ქართლში, ზემო იმერეთში სალხინო საგალობლებმა და მათი შესრულების ტრადიციამ XX საუკუნის 40-60-იან წლებამდე მოადგია⁴⁴. ქართულ ტრადიციულ სუფრაზე წარმოთქმულ სადღეგრძელოებს შესაბამისი სალხინო საგალობლები და საერო სიმღერები მოსდევდა. ოთხი საათის თავზე ერთმანეთის მადლიერნი ყველა თავ-თავის გზაზე წავიდოდნენ-წერს ა. ჯამბაკურ-ორბელიანი⁴⁵. ჩანს, რომ ქორწილში, ძეობაში ჭრელები და დასდებლები იგალობებოდა⁴⁶.

როგორც ცნობილია, ქართული სუფრის ბოლო სადღეგრძელო ყველაწმინდას თუ ყოვლადწმინდას სახელზე ისმება, რომელიც უმთავრესად ღმრთისმშობელს უკავშირდება. დღემდე ამ სადღეგრძელოსთან დაკავშირებით არსებობდა ძირითადად ორი მოსაზრება. პირველის მიხედვით, იგი ყველაწმინდას ანუ ყველა წმინდა სალოცავის და წმინდანის სადღეგრძელო უნდა ყოფილიყო და შემდეგ დაუკავშირდა ღმრთისმშობელს⁴⁷. მეორის მიხედვით, ღმრთისმშობლის წარსათქმელმა მოგვიანებით შეიძინა

42 მ. შილაკაძე, ქრისტიანული მუსიკალური კულტურა და ქართული საგალობლების შესრულების ხალხური ტრადიცია. ქართული საეკლესიო გალობა. ერი და ტრადიცია, თბ., 2001, გვ. 170.

43 ქართული საეკლესიო გალობა, დასახ. ნაშრომი, გვ. IX-XI, XIV.

44 მ. შილაკაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 164.

45 Prince Aleksandre Jambakur-Orbeliani, The Chanting, Singing and Ghighini of the Iberians, Essays on Georgian Ethnomusicology, International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi, V. Sarajishvili State Conservatoire, 2005, გვ. 14.

46 მ. შილაკაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 164-167.

47 გ. გოცირიძე, მკვრემტყვევლების საკრალური ხემანტიკა ქართული სუფრის წესებში (სადღეგრძელო). ქართველური მეცნიერება, V, ქუთაისი, 2001, გვ. 121.

ეველაწმინდას მნიშვნელობა⁴⁸. დღეს ჩვენ ამ საკითხთან დაკავშირებით ოდნავ განსხვავებული მოსაზრება გვაქვს.

ვინაიდან ქართული ტრადიციული სუფრა ლიტურგიული ბუნებისაა და ექქარისტია-ადაპიდან მომდინარედ ჩანს, ხსენებული სადღეგრძელო პირადი თუ სხვადასხვა სახის საეკლესიო ღოცვის ბოლო ღოცვასთან უნდა იყოს დაკავშირებული⁴⁹. ასევე პირადი ღოცვების ბოლოს ჩვენ ვამბობთ: “უფალო იესო ქრისტე, ძეო ღვთისაო ღოცვითა ყოვლადწმინდისა დედისა შენისათა, ღირსთა და ღმერთშემოსილთა მამათა ჩვენთათა და ყოველთა წმიდათა, შეგვიწყალებს ჩვენ. ამინ” საგულისხმოა, რომ დღემდე სატმლის წინ სათქმელ ღოცვებში “მამაო ჩვენოსთან” ერთად ითქმება მსგავსი ღოცვა, კერძოდ: “უფალო იესო ქრისტე, ღმერთო ჩვენო, გვიკურთხენ სასმელი და სატმელი ესე მეოხებითა ყოვლად - წმიდისა დედისა შენისათა და ყოვლად წმიდათა შენთათა, რამე თუ კურთხეულ ხარ შენ უკუნითი უკუნისამდე, ამინ”.

ამდენად, ქართული ტრადიციული სუფრა იწყებოდა ღვთის დიდებით და ნებისმიერი სახის ღვთისმსახურებისთვის დამახასიათებელი ღოცვით მთავრდებოდა.

ქართული ტრადიციული სუფრა ღირსეული მემკვიდრეა ქრისტიანული სუფრის იმ ტრადიციებისა, რომლებიც თავად იესო ქრისტეს მიერ დადგინდა საიდუმლო სერობაზე. იგი ჯერ კიდევ ადრეულსაუკუნეებში მოციქულებმა და ეკლესიამ განავითარა.

ქართული ტრადიციული სუფრა ამ სამოციქულო ეკლესიის ტრადიციების განვითარების უშუალო მონაწილე ჩანს და იმავდროულად მისთვის დამახასიათებელ განუმეორებელ თავისებურებებსაც შეიცავს, რაც ცალკე, ვრცელი მსჯელობის საგანს წარმოადგენს.

რაც შეეხება ქართული ტრადიციული სუფრის გადაგვარებას, იგი არც თუ შორეულ წარსულში დაიწყო და, ვფიქრობთ, ეს პროცესი მისი არსის დავიწყებისა და საზოგადოებაში ქრისტიანული ზნეობრივი ნორმების დაკნინების, უღმერთობით ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობისა და მასთან შერწყმული შინაარს გამოცლილი, დეგრადირებული ტრადიციის შედეგია.

ქართული ეროვნული მემკვიდრეობის იმ შეუდარებელი ფენომენის ღირსება, რასაც ქართული სუფრა ჰქვია, ღია საზოგადოებამ ჭეშმარიტად უნდა შეიცნოს და დააფასოს, ვინაიდან კულტურული მემკვიდრეობის გარდა, სუფრა არის საზოგადოებრივი ურთიერთობის ინსტიტუტი, რომელსაც შესწევს მრავალი პიროვნული და საზოგადო სირთულეების დაძლევა, თუ იგი საკუთარ ტრადიციულ ბუნებაზე დაყრდნობით განვითარდება.

48 ნ. აბაკელია, სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997, გვ. 161.

49 ღამისთევის ღოცვა და ლიტურგია კომენტარებით, 2000, გვ. 85 - 86.

George Gotsiridze, Nino Gambashidze
Liturgical Nature of the Traditional Georgian Banquet
(according to Funeral Banquets)

Traditional Georgian banquet definitely reflects religious-symbolic, even liturgical semantics. From the times immemorial, culmination of the cult ritual was the sacrifice, followed by the common repast of the socium, which, in its own turn, is itself the process of sacrifice. Jesus Christ has united in Himself all kinds of sacrifice and the essence of the ecclesiastical life is the communion with His sacrifice – a viewpoint, which had influenced the secular life as well.

It is noteworthy that in Georgian, terms denoting banquet (*supra*; the word of Arabic origin had been introduced into Georgian via Persian language) have both religious and secular meaning, they implicate both religious service actions or Gospel events and usual feast. Of special significance is the term “brake the bread” (Georgian: *puris gatexa*), which has clear-cut ritual connotations and is rooted in the oldest ritual experience, e.g. practice of the Jews – it is noteworthy that first Christians practised daily common meal, which had the meaning of the Eucharist. Up to present, in Georgia, before banquet starts, the prayer of the Lord, “Our Father” is pronounced. “Tamada” Head of the present-day banquet is connected with the priest of old times and emerged as a result of the de-sacralisation of life. Present-day toasts used to be praise to the Lord and “All Holy”, i.e. praise to the Virgin is pronounced at the end of the banquet. During the traditional banquet, considerable place is given to the chants, which have religious meaning or connotations (“Our Father”, “Glory is with the Lord”).

Genesis of nature of the Georgian banquet goes back to the practice of the first Christians, when the faithful – whose unity is called “ecclesia” – would assemble not only for the service, but for a common feast after it; the religious gathering also comprised meal = “agape” (Georgian – *agapi*), which would end with the Communion; “agape” comprised chants as well. In the Jerusalem community, two kinds of “agape” were practised – daily (was held in private houses) and festive – on Sundays. As early as the 4th c., it was prohibited to hold “agape” in the churches, but this rule was violated up to the 7th c., until it was stopped by the Trullo Council and it moved to the houses of the faithful, where it was held on the commemoration day of any Saint; further on it was held for the deceased.

As is well known, Georgia was closely connected with the Jerusalem Church and “agape” rite seems most likely to have been introduced from there and transformed over the time. Relations with the religious tradition are also confirmed by the so called “festive chants”, which (further to M. Erkvanidze’s studies) were sung with the “folklorised” text and ecclesiastical melody (they are clearly distinguished from the ecclesiastical chants).

ძველი თბილისის არქიტექტურის ისტორიიდან

XIX საუკუნე – XX საუკუნის დასაწყისი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპია თბილისის განვითარების ისტორიაში. ამ დროს ჩამოყალიბებული ქალაქის ძველი უბნები დღესაც განსაკუთრებულ როლს ასრულებენ მისი განუმეორებელი ინდივიდუალური სახის შექმნაში.

მიუხედავად იმისა, რომ მათი განაშენიანება, ძირითადად, 100-150 წლისაა, ჩვენ დღემდე არ გაგვანია არა თუ სრული, არამედ, ზოგიერთ შემთხვევაში, მინიმალური ინფორმაციაც აღნიშნული პერიოდის მრავალ შენობა-ნაგებობაზე. ეს ეხება არა მარტო „წვეულებრივ“ ანუ „რიგით“ შენობებს, არამედ ისეთებსაც, რომლებსაც დღესაც თვალსაჩინო ადგილი აქვთ თანამედროვე ქალაქის განაშენიანებაში. ამასთანავე, არის შემთხვევები, როდესაც ახლად აღმოჩენილი მასალა მეტ-ნაკლებად ცვლის ან აზუსტებს ჩვენს ცოდნას ამა თუ იმ ნაგებობის შესახებ. ერთი სიტყვით, თბილისის ძველი უბნების განაშენიანება ჯერ კიდევ საკმაოდ სერიოზულ კვლევას და შესწავლას მოითხოვს.

თბილისის XIX საუკუნის მეორე ნახევრის განსაკუთრებულად გამორჩეულ შენობათა რიცხვს მიეკუთვნება ახალი საქალაქო ე.წ. მიხეილის საავადმყოფო. ფაქტიურად ეს იყო ასეთი ტიპის პირველი, საგანგებოდ აშენებული სამკურნალო დაწესებულება არა მარტო თბილისში, არამედ მთელს სამხრეთ კავკასიაში. მანამდე არსებული საქალაქო საავადმყოფო (70-80 საწოლზე გათვალისწინებული) კერძო სახლში იყო მოთავსებული და ვეღარ აკმაყოფილებდა ქალაქის მოსახლეობის გაზრდილ მოთხოვნებს. ამასთან დაკავშირებით, კავკასიის იმდროინდელი მეფისნაცვლის (იმპერატორ ალექსანდრე II ძმის), დიდი მთავრის მიხეილ ნიკოლოზის ძის წინადადებით 1863 წლის 27 დეკემბერს¹ შეიქმნა სპეციალური კომისია საპატიო ლაიბმედიკოსის ანდრია ლიბაუხ თავმჯდომარეობით, რომელსაც დაევალა ქალაქის ახალი საავადმყოფოს მშენებლობის ორგანიზაცია. უკვე 1864 წლის 3 იანვარს კომისიამ გამოაქვეყნა განცხადება გაზეთ „კავკასში“ ახალი საავადმყოფოსათვის მიწის ნაკვეთის შეძენის შესახებ. ამის შედეგად კომისიაში შემოვიდა 38 განცხადება იმ პირებისაგან, რომლებსაც სურდათ თავისუფალი ნაკვეთების გაყიდვა. განხილვის შემდეგ კომისიამ ერთხმად აირჩია მიწის ნაკვეთი, რომელიც მას შესთავაზეს თბილისელმა მაცხოვრებლებმა იოჰან მაიერმა და გოტლიბ ლანგმა.

ეს, 2714 კვ. საფ. მიწის ნაკვეთი მდებარეობდა მტკვრის მარცხენა ნაპირზე, გერმანელთა კოლონიაში. ამ ნაკვეთის არჩევა განაპირობა შემდეგმა მოსაზრებებმა: 1) თუ ახალ საავადმყოფოს ააშენებდნენ ქალაქის მარჯვენა ნაპირზე (ორთაჭალაში), ამ შემთხვევაში ორივე საავადმყოფო (სამხედრო კოსპიტალი და ახალი საავადმყოფო) აღმონნდებოდა ქალაქის ერთსა და იმავე ნაწილში, რაც ეპიდემიის შემთხვევაში გაურთულებდა ქალაქის

¹ სტატიაში ყველა თარიღი მოცემულია ძველი სტილით

დანარჩენი ნაწილის მოსახლეობას სწრაფი სამედიცინო დახმარების მიღებას; 2) აღნიშნულ არასასურველ ვითარებას თავიდან იცილებდა შერჩეული ნაკვეთი, რომელიც ქალაქის ძველსა და ახალ ნაწილებს შორის იყო განლაგებული, რომლებიც ერთმანეთს უკავშირდებოდა მიხეილის ხიდით; 3) შერჩეული ნაკვეთის ეკონომიკური თვალსაზრისით ხელსაყრელი ფასი. ამავე დროს, შესაძლებლობა, საჭიროებისას, მომიჯნავე ნაკვეთების შეძენისა ასეთივე ხელსაყრელ ფასად, რაც შემდგომ მოხდა კიდეც, როდესაც საავადმყოფოსათვის დამატებით შეიძინეს ორი მომიჯნავე ნაკვეთი პენრის კოტრინისაგან (749, 5 კვ. საფ.) და იოჰან კურცისაგან (686 კვ. საფ.); 4) ნაკვეთის სიახლოვე მტკვართან, რაც ძალიან აადვილებდა საავადმყოფოს წყლით მომარაგებას; 5) ქალაქის ამ ნაწილის მიკროკავა, რომელიც ხელს უშლიდა, როგორც მაშინ მიაჩნდათ ე.წ. მიახმატიური სხეულებათა გავრცელებას.

ნაკვეთის შეძენის შემდეგ 1864 წლის 7 მაისს იმავე გაზეთ „კავკაზში“ გამოცხადდა ღია კონკურსი საქალაქო საავადმყოფოს ახალ შენობაზე, კომისიის მიერ შედგენილი პროგრამის მიხედვით. როგორც ჩანს შესაბამისი განცხადება კონკურსის შესახებ გამოცხადდა აგრეთვე გაზეთებში - „Одесский вестник“ და „Санкт-Петербургские ведомости“, ვინაიდან გაზეთ „კავკაზის“ ცნობით, ამ კონკურსის შედეგები ამ გაზეთებშიაც უნდა გამოქვეყნებულიყო. ამავე დროს გაზეთი იუწყებოდა, რომ დაინტერესებულ პირებს შეეძლოთ ენახათ ნაკვეთის ტოპოგრაფიული გეგმა, თბილისში - ე.წ. Закавказском приказе общественного призрения, ოდესში - ოდესის სამშენებლო კომიტეტში, სანკტ-პეტერბურგში - საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის კანცელარიაში. ნაკვეთი, ზომით 30 საფ. და 1 არშინი X 90 საფ., მიხეილისა და სანაპიროს ქუჩებს შორის იყო განლაგებული (ამჟამად, დავით აღმაშენებლის პრ. და უზნაძის ქუჩა).

დაწესებული იყო სამი პრემია - პირველი (1200 მან.), მეორე (400 მან.), მესამე (400 მან.). პრემიის მინიჭება ჯერ არ აძლევდა პროექტის შემდგენელს უფლებას გამხდარიყო საავადმყოფოს მშენებელი. გრაფიკული მასალა წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო ხელმოწერის გარეშე, დევიზით, ისევე როგორც დახურული კონვერტიატორის მონაცემებით, რომელიც თანახმაა პროექტს. კომისიაში პროექტების წარდგენის ვადა 1864 წლის 1 ოქტომბერი იყო. საკონკურსო პროგრამის მიხედვით საავადმყოფო 200 საწოლზე უნდა ყოფილიყო გათვლილი; თვით შენობა აგურისა უნდა ყოფილიყო; პალატები სამი ტიპისა - 14 დიდი (10 საწოლზე), 13 საშუალო (6 საწოლზე) და 10 პატარა (3 საწოლზე); პროექტის შემდგენისას „რაც შეიძლება დიდი ფართი“ უნდა დათმობოდა ბაღს. დანიშნულ ვადაში წარმოდგენილ იქნა 8 პროექტი. განხილვის შემდეგ, პირველი პრემია მიენიჭა პროექტს დევიზით „вперед“, რომელმაც ძირითადად დააკმაყოფილა საკონკურსო პროგრამა მის ყველა ნაწილში. მეორე და მესამე პრემია, შესაბამისად, მიენიჭა პროექტებს დევიზით - „стремя“ და „Кавказ“ კომისიის გადაწყვეტილება მინიჭებული პრემიების შესახებ გადაეგზავნა დიდ მთავარს მიხეილ ნიკოლოზის ძეს, რომელმაც დაამტკიცა იგი 1864 წლის 17 დეკემბერს. ამის შემდეგ 1864 წლის 19 დეკემბერს კომისიამ გახსნა დახურული კონვერტები, რის შედეგადაც აღმოჩნდა, რომ პირველი პრემია მიენიჭა თბილისელ არქიტექტორს ალბერტ ზალცმანს, მეორე - სამხედრო ინჟინერს კაპიტან დე-ლენნე ლენნევესკის, მესამე - აკადემიკოსს გოლოვანოვს. პროექტის დამტკიცების

შემდეგ ალბერტ ზალცმანი მიაგლინეს საზღვარგარეთ „для практического-ознакомления с современным состоянием европейских больничных сооружений...“

მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი თარიღი არ ემთხვევა ერთმანეთს, ვფიქრობთ, ეს მთავარია, 1865 წლის დეკემბრიდან 1866 წლის აპრილამდე, გერმანიაში, საფრანგეთში, ბელგიასა და ინგლისში, რომელიც აღნიშნულია აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის წიგნში – „თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები უცხოეთიდან დაბრუნების შემდეგ ა. ზალცმანმა შეადგინა ხარჯთაღრიცხვა და 1865 წლის 8 ივლისს დაიწყო საავადმყოფოს მშენებლობა. ამავე 1865 წელს ა. ზალცმანი დაინიშნა საავადმყოფოს შენობის სამშენებლო კომისიის წევრად და საავადმყოფოს მშენებლად. საავადმყოფოს მშენებლობა დასრულდა 1868 წელს, ხოლო სახეიმო გახსნა შედგა ამავე წლის 8 ნოემბერს (ხურ. 1, 2). მას თავდაპირველად თბილისის საქალაქო საავადმყოფო უწოდეს, ვინაიდან დიდმა მთავარმა მიხეილ ნიკოლოზის ძემ უარი განაცხადა, რომ საავადმყოფო მისი სახელობისა ყოფილიყო, „მიხეილის საავადმყოფო“ მას 1881 წელს უწოდეს. ახალი საავადმყოფო გათვალისწინებული იყო 174 საწოლზე. მისი დაგეგმარების დროს გამოყენებულ იქნა ე.წ. პავილიონური სისტემა, რის შედეგადაც „все больничное здание составилось из отдельных самостоятельных частей или павильонов соединенных между собой в одно целое коридорами“. ეს სისტემა იმ დროისათვის, ალბათ, ყველაზე პროგრესული იყო, ვინაიდან ეპიდემიის შემთხვევაში საშუალებას იძლეოდა თითოეული პავილიონის (ამ შემთხვევაში განყოფილების) სრული იზოლირებისა იმავე კორიდორების ანუ გადასასვლელების საშუალებით. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი იყო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეპიდემიები იმ დროს საკმაოდ აქტიულოდ თემა ყოფილა. საავადმყოფო ხუთი პავილიონისაგან შედგებოდა – ოთხი ავადმყოფებისათვის, ხოლო მეხუთეში – ორი ეკლესია და საავადმყოფოს ადმინისტრაცია იყო მოთავსებული. საგანგებოდ იყო დამუშავებული მხოლოდ მთავარი ე.ი. მიხეილის ქუჩისაკენ მიმართული ფასადი. მისი არქიტექტურული გადაწყვეტა თითქოს განსხვავდება თბილისის იმდროინდელი საზოგადოებრივი შენობების არქიტექტურისაგან. ეს სავსებით შესაძლებელია, რადგანაც ალბერტ ზალცმანის მოგზაურობას საზღვარგარეთ შემდეგ გარკვეული გავლენა მოეხდინა არა მარტო საავადმყოფოს ფუნქციურ, არამედ მის არქიტექტურულ გადაწყვეტაზეც. საავადმყოფო მარაგდებოდა მტკვრის წყლით ორთქლის მანქანის საშუალებით. წყალი გროვდებოდა შენობის სხვენში მოწყობილ რეზერვუარებში, საიდანაც „რკინის მილებით“ ნაწილდებოდა სართულებზე. შენობის გასათბობათ იყენებდნენ სპეციალურ „სავენტილაციო ფენებს“, რომლებიც მიაწვდიდნენ ცხელ ჰაერს პალატებში. ყოველ ორ პალატას შორის მოწყობილი იყო საპირფარეშო და სააბაზანო. სამრეცხაო, ბერლინის საავადმყოფო - „Charite“-ს სამრეცხაოს მსგავსად იყო მოწყობილი, ე.ი. იმ დროის უახლესი ტექნიკის გამოყენებით. საავადმყოფოში საერთო პალატების გარდა იყო უფრო კეთილმოწყობილი ოთახები იმ პირებისათვის რომლებიც თანახმა იყვნენ გადაეხადათ უმაღლესი გადასახადი. საავადმყოფოში მოწყობილი იყო სამშობიარო განყოფილებაც ოთხ საწოლზე. მოკლედ რომ ვთქვათ, ეს იყო იმ დროისათვის უახლესი მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევების შესაბამისად მოწყობილი საავადმყოფო. „Тифлис по общему благоустройству, должен еще уступить место многим более щедро снабженным городам, но в отношении призрения больных он смело может

отныне соперничать с лучшими центрами европейской образованности”, წერდა გაზეთის „კავკასი“ (1868 წ., 13 (25) ნომბერი, №133). აღსანიშნავია, რომ ამ საავადმყოფოს ძირითადად მოიხსენიებდნენ მრავლობით რიცხვში, კერძოდ, „для возведения в г. Тифлисе больничных зданий“, „возникли эти обширные и изящные здания“, „сметы на постройку больничных зданий...“ და ა.შ. ე.ი. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ საუბარია რამდენიმე შენობაზე ანუ საავადმყოფო შედგებოდა რამდენიმე შენობისაგან. ეს ვითარება მკვლევარებისთვის დამაბნეველი აღმოჩნდა. ფაქტიურად კი, ეს არის ერთი შენობა, რომელიც, მართალია, შედგება რამდენიმე პავილიონისაგან ანუ ნაწილისაგან, მაგრამ ყველა ისინი გაერთიანებულია ერთიან მოცულობაში და წარმოადგენს ერთ ნაგებობას. გარდა ამისა, აშენდა ორი ფლიგელი, რომელიც უშუალოდ მიხეილის ქუჩაზე გადიოდა და სადაც, მოთავსებული იყო აფთიაქი და ექიმის ბინა. ახლად აშენებული საავადმყოფოს საერთო ღირებულება იმ დროისათვის საკმაოდ დიდ თანხას წარმოადგენდა – 373,357 მან., აქედან 10,213 მან. გადახდილი იყო საზღვარგარეთ შეძენილ აპარატურაში. ლაიბმედიკოსმა ანდრია ლიბაუმ საჩუქრად გადასცა საავადმყოფოს საკუთარი ბიბლიოთეკა, აგრეთვე, 10,000 მან. იმისათვის, რომ აღნიშნული თანხითა და მისი პროცენტული ნაშთით, - ყოველ სამ წელიწადში ერთხელ, საავადმყოფოს ერთ-ერთი ორდინატორი, სამეცნიერო მივლინებაში გამგზავრებულიყო საზღვარგარეთ. საავადმყოფოს წესდება საშუალებას იძლეოდა მომავალში იქვე საფერშლო სკოლის გახსნისა, რაც ძალზე მნიშვნელოვანი იყო მთელი სამხრეთ კავკასიისათვის. ამავე წესდების თანახმად, ახლად კურსდამთავრებულ ექიმებს ევალებოდათ, პრაქტიკული საქმიანობის დაწყებამდე, ორი წელი გაეტარებინათ აღნიშნული საავადმყოფოს ყველა განყოფილებაში, უმცროსი ორდინატორის თანამდებობაზე. ამავე საავადმყოფოში გათვალისწინებული იყო „კვალიფიკაციის ამაღლება“ პროვინციაში მომუშავე ექიმებისათვის. ამგვარად, ეს საავადმყოფო არა მარტო სამედიცინო მომსახურებას უწევდა თბილისის მოსახლეობას, არამედ, მას უფრო ფართო დანიშნულება ეძლეოდა. ამჟამად მას ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კლინიკური საავადმყოფო ეწოდება და ამგვარად ძველი „მიხეილის საავადმყოფო“ დღესაც ემსახურება თბილისის მოსახლეობას.

წმინდა პეტრე-პავლეს ლუთერანთა ახალ ეკლესიას (კირხე) (სურ. 3), რომელსაც თბილისში ჩვეულებრივ „კირკა“-ს უწოდებდნენ, საზეიმო ვითარებაში ჩაეყარა საძირკველი 1893 წლის 19 სექტემბერს მიხეილისა და „კირკის“ ქუჩების გადაკვეთაზე (ამჟამად, დავით აღმაშენებლის პრ. და მარჯანიშვილის ქუჩა). ეკლესია უნდა აშენებულიყო არსებული ძველი ლუთერანული ეკლესიის წინ მდებარე მოედანზე ძველი ეკლესიის გაღავნის შიგნით. ძველი ანუ პირველი ლუთერანული ეკლესიის მშენებლობა ერთი ცნობის თანახმად დაიწყო 1818 წელს. ცნობილია, რომ პირველი ეკლესია დროებითი იყო და ხისაგან ეოფილა აშენებული. ვარაუდობთ, რომ სიტყვაში „საბოლოოდ“ იგულისხმება, რომ ხის ეკლესია შემდგომში ქვის ეკლესიამ შეცვალა. მეორე ცნობის თანახმად პირველი „კირკა“ 1834 წელს აშენდა. კიდევ ერთი მონაცემის თანახმად კი მისი მშენებლობა 1828 წლის თებერვალში დაიწყო, ხოლო დამთავრდა – 1834 წლის თებერვალში. ახლად მშენებარე ეკლესიის აგება განპირობებული იყო იმით, რომ ძველი ეკლესია თავისი სიდიდით ვეღარ აკმაყოფილებდა გაზრდილ მრევლს. იგი შენდებოდა თბილისში მცხოვრები გერმანელების ნებაყოფლობითი

შენაწირებით. პირველი გერმანელი ახალშენები (51 ოჯახი) თბილისში 1818 წელს ჩამოსახლდა მაშინდელ ქალაქის გარეუბანში – კუკიაზე. ახალი ეკლესია ნეოგოთური არქიტექტურის ნიმუშს წარმოადგენდა, სადაც ჩრდილო ევროპის გოთური არქიტექტურული ფორმები იყო გამოყენებული. პროექტის მიხედვით, მისი სიმაღლე შენობის იმ ნაწილში, სადაც სამრევლო იყო, დაახლოებით – 68,0 მეტრს, სიგანე – 13 მეტრს, ხოლო სიგრძე 38,0 მეტრს აღწევდა. ეკლესიის გუმბათი გრანიტის (?) უნდა ყოფილიყო, დანარჩენი ნაწილები კი აგურის. ამ ეკლესიის პროექტის ავტორი თბილისელი არქიტექტორი ოტო იაკობ სიმონსონი იყო, მშენებლობის მეთვალყურეობა კი დაევადა ასევე თბილისელ არქიტექტორს ლეოპოლდ ბილფელდს. საძირკვლის ჩაყრას დიდადი ხალხი ესწრებოდა. საძირკველში ნაატანეს თუთიის მიღში მოთავსებული მუყაოს გრაგნილი, სადაც აღნიშნული იყო, რომ „... в 1893 году, в сентябре месяце, 19 числа, в присутствии (ჩამოთვლილია ის საპატიო პირები, რომლებიც მონაწილეობას ღებულობდნენ სახეიმო ცერემონიაში)... сделана закладка новой евангелическо-лютеранской церкви Свв. Петра и Павла в гор. Тифлисе, которая будет построена по плану академика д.с.с. Симонсона, архитектором Бильфельдом...“². 1897 წლის 18 მაისს შედგა, ახალი „კირკის“ კურთხევა. მას ეწსრებოდნენ ლუთერანული ეკლესიის წარმომადგენლები, საეკლესიო საბჭოს წევრები, აღმასრულებელი კომიტეტის წევრები, მათ შორის მისი თავმჯდომარე გუსტავ რადე (კავკასიის მუზეუმის დირექტორი), დიდი მთავარი ნიკოლოზ მიხეილის ძე და ხელისუფლების წარმომადგენლები, თბილისის მაცხოვრებლები. ღვთისმსახურება ჯერ ძველ „კირკაში“ შედგა (შემდგომში იგი საცხოვრებლად გადაკეთდა), მერე კი სამღვდელთებამ და მოწვეულმა პირებმა გადაინაცვლეს ახალ ეკლესიაში, სადაც მოხდა მისი კურთხევა. 1946-1947 წლებში ეკლესია საბოლოოდ დაანგრიეს კ.მარჯანიშვილის მოედნის რეკონსტრუქციასთან დაკავშირებით. იგი იკავებდა მოედნის იმ ნაწილს, სადაც დაახლოების ამჟამად ნოგბურთის კორტებია განლაგებული.

ყოფ. ქალთა მე-3 გიმნაზიის შენობა (სურ. 4) წარმოადგენს გოთური სტილიზაციის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნიმუშს თბილისში (ამჟამად ქალაქის 66-ე საშუალო სკოლა, ლადო ასათიანის, 28). საკუთარი შენობის უქონლობის გამო (გიმნაზია დაარსდა 1894 წ.) მოთავსებული იყო კერძო სახლებში, რაც არ აკმაყოფილებდა ყველა იმ პირობას, რომელიც საჭირო იყო ნორმალური სასწავლო პროცესის წარმართვისათვის. ამასთან დაკავშირებით განხდა იდეა გიმნაზიისათვის საკუთარი შენობის აგებისა, რის შემდეგ შესაძლებელი გახდებოდა მოწაფეების საერთო რაოდენობის 800-900-მდე გაზრდაც. გიმნაზიის საზრუნველო საბჭომ შეიძინა აღნიშნულ ქუჩაზე მიწის ნაკვეთი, ფართით დაახლოებით 1000 კვ. საფ. ამის შემდეგ საჭირო გახდა თანხა ან, უფრო სწორად, სესხი მხოლოდ შენობის ასაშენებლად. მაგრამ სახალხო განათლების სამინისტრომ აცნობა გიმნაზიის ხელმძღვანელობას, რომ მას არ გააჩნია სესხის გაცემის საშუალება. თბილისის საქალაქო საკრედიტო საზოგადოება კი თანახმა იყო სესხის გაცემაზე, მაგრამ მისივე წესდების თანახმად, არ ჰქონდა უფლება გაეცა სესხი ჯერ არ არსებული შენობის გირავნობაზე. საქმე ძალიან გართულდა, თითქმის ორი წლით გაიწელა და კიდევაც მოითხოვა

თვით იმპერატორ ნიკოლოზ მეორის ჩარევა, რომელმაც ნება დართო, რომ სახალხო განათლების სამინისტროს გამოყოფილი თავისი სახსრებიდან საჭირო თანხა (100.000 მან.), რომელსაც შემდგომში იგი დაფარავდა იმ თანხით, რომელსაც მიიღებდა თბილისის საქალაქო საკრედიტო საზოგადოებისგან და რომელიც წარმოადგენდა მომავალი შენობის გირავნობის თანხას. უნდა აღვნიშნოთ, რომ შემდგომში, ამ ხეხის გადახდა დიდ ტვირთად დააწვა გიმნაზიას, რომელსაც, გარდა ამისა, ესაჭიროებოდა გარკვეული თანხები სასწავლო პროცესის გაუმჯობესებისათვის, კერძოდ, ტექნიკური აღჭურვილობის შესაძენად. გიმნაზიას ეკონომიურად იმდენად უჭირდა, რომ მან ვერ მოახერხა ვერც ადმინისტრაციული ფლიგელის (აშენდა 1906 წელს გიმნაზიის ეზოში, არქ. მ. თხანჯანოვი) და ვერც მთავარი შენობის ფასადების შელესვა, როგორც ეს გათვალისწინებული იყო პროექტით. თუმცა ის, რომ მთავარი, ე.ი. გიმნაზიის შენობა შელესვის გარეშე დარჩა, ჩვენი აზრით, უკეთესიც აღმოჩნდა, ვინაიდან იგი „აგურის გოთიკის“ სრულ შთაბეჭდილებას იძლევა. თვალი იმდენად მიეჩნეოდა ამას, რომ სხვა სახით ეს შენობა თბილისელებს ვერც კი წარმოუდგენიათ. გიმნაზიის შენობას საძირკველი ჩაეყარა 1903 წლის 23 აპრილს. მისი თავდაპირველი პროექტი შეადგინა არქ. ალექსი ვასილიშვილმა (სავარაუდოდ 1900 წელს). მაგრამ შემდეგ, 1902 წელს, შედგა ახალი პროექტი, რომლის მიხედვითაც აშენდა ეს შენობა. ის რომ ალექსი ვასილიშვილი არ არის ახალი პროექტის ავტორი, ის მიუთითებს, რომ სწორედ მას, როგორც კავკასიის სასწავლო ოლქის არქიტექტორს, დაევალა პროექტზე დასკვნის გაკეთება (1903 წლის 4 იანვარი). შენობის კუროთხევა და სახეიმო გახსნა 1905 წლის 9 იანვარს შედგა. ვინ არის ამ შენობის ავტორი? მიუხედავად იმდროინდელი პრესის გარკვეული ინტერესისა ამ შენობის მიმართ, არც ერთ საგაზეთო პუბლიკაციაში არ არის მოხსენიებული ავტორის ვინაობა. თუმცა ეს ჩვეულებრივი და არა გამონაკლისი შემთხვევა იყო. აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძეს აღნიშნული აქვს, რომ გიმნაზიის შენობის ავტორი არის სამოქ. ინჟ. როტინოვი (თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, ტ. 2, გვ. 76). მაგრამ მითითებულ წყაროში ინჟ. როტინოვი საერთოდ არ არის მოხსენიებული. ალექსანდრე როტინოვი საკმაოდ ცნობილი ინჟინერი იყო. მისი ძირითადი საქმიანობა იყო „გენებიკის“ სისტემის რეინაბეტონის ნაგებობები (Béton-Armé). კერძოდ, მისი პროექტით 1908 წელს აშენდა, დღესაც არსებული ხიდი გორში. იგი „გენებიკის“ სისტემის დამნერგავი და, ამასთანავე, ფირმა „გენებიკის“ „კონსტრუქციონერიც“ ანუ, ფაქტიურად, წარმომადგენელი იყო. რა თქმა უნდა, მას შეეძლო გარკვეული არქიტექტურული პროექტების შედგენა, მაგრამ ის ჩვენ მაინც ინჟინერ-კონსტრუქტორად გვევლინება. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ იგი გიმნაზიის შენობის კონსტრუქციული ნაწილის ავტორი უნდა ყოფილიყო, მითუმეტეს, რომ არსებობს სხვა ვერსიაც. არც ისე დიდი ხნის წინ ჩვენთვის ცნობილი გახდა თბილისელი არქიტექტორის ალექსანდრე ოზეროვის მიერ შედგენილი პროექტების საერთო სია. სია შედგენილია მისი შვილიშვილის, ასევე ალექსანდრე ოზეროვის მიერ, რომელიც წლების მანძილზე მუშაობდა ინჟინრად თბილისის საქალაქო ადმინისტრაციაში. ამ სიაში პროექტებს შორის მოხსენიებულია თბილისის მე-3 ქალთა გიმნაზიაც. ვინაიდან სიაში მოყვანილი შენობა-ნაგებობების უმეტესობა ცნობილია ალექსანდრე ოზეროვის ავტორობით, ეს სია საკმაოდ საიმედო წყაროდ შეგვიძლია მივიჩნიოთ და, აქედან გამომდინარე, მივიღოთ

იგი როგორც გიმნაზიის შენობის პროექტის ავტორი. ამასთან ერთად შეგვიძლია გავიხსენოთ ა. ოხეროვის განსაკუთრებული ინტერესი გუთური არქიტექტურის მიმართ – მას ხომ მოდერნის სტილის შენობებშიც აქვს გამოყენებული გუთური არქიტექტურის ელემენტები. აღსანიშნავია, რომ იმ დროს ქალთა მე-3 გიმნაზიის დირექტორი იყო ალექსანდრე ბოგოიაველენსკი, რომელიც ცხოვრობდა საკუთარ სახლში ბორჯომის ქუჩა, 18. ამავე ქუჩის, 14 ცხოვრობდა ასევე საკუთარ სახლში ალექსანდრე ოხეროვი. ორივე სახლი არის აშენებული ა. ოხეროვის პროექტის მიხედვით 1890-იანი წლების დასაწყისში. ასე რომ, მათ სულ ცოტა დიდი ხნის ურთიერთობა აკავშირებდა. სავსებით დასაშვებია, რომ ა. ბოგოიაველენსკიმ, როგორც გიმნაზიის დირექტორმა მიიწვია ანდა რეკომენდაცია გაუწია გიმნაზიის შენობის პროექტის შესადგენად ისეთ ცნობილ არქიტექტორს, როგორიც იყო ალექსანდრე ოხეროვი. კიდევ ერთი, შეიძლება უმნიშვნელო, ფაქტი ისიც გახლავთ, რომ ა. ოხეროვს გარკვეული გამოცდილება ჰქონდა სასკოლო შენობების დაპროექტებაში. 1900 წელს მისი პროექტით აშენდა მიწადმოქმედთა სასწავლებელი თბილისში (ამჟამად 53 საშუალო სკოლა, ბარნოვის, 46-50).

სასტუმრო „ლონდონი“ (სურ. 5, 6) XIX საუკუნის ბოლო ათეული წლებისა და XX საუკუნის დასაწყისის თბილისში ერთ-ერთ ყველაზე საუკეთესო სასტუმროდ ითვლებოდა. თვით სასტუმროს შენობა ეკუთვნოდა ალექსანდრე იაკობის ძე ზუბალაშვილს. სასტუმრო მდებარეობდა მადათოვის ქუჩაზე (ამჟამად ათონელის ქუჩა, 31). ამ შენობის პროექტი დამტკიცებულია თბილისის გუბერნატორის მიერ 1872 წლის 22 მაისს. პროექტის ავტორი იყო თბილისელი არქიტექტორი ოტო იაკობ სიმონსონი. ამ შენობაში სასტუმრო გაიხსნა 1875 წელს და შედგებოდა 28 ნომრისგან. როგორც სასტუმრო იგი არსებობდა XX საუკუნის პირველი ათწლეულის შუა ხანებამდე. მრავალი წლის განმავლობაში აქ განხერხებულა არა ერთი ცნობილი პიროვნება. კერძოდ, 1896 წელს აქ განხერხებულა მარჯორი სკოტ უორდროპი (1869-1909) ინგლისელი მთარგმნელი ქალი, ქართული კულტურისა და მწერლობის პოპულარიზატორი, რომელმაც მრავალი ნაწარმოები თარგმნა ქართულიდან ინგლისურად, მათ შორის “ვეფხისტყაოსანი”, რომელიც გამოქვეყნდა ლონდონში 1912 წელს. 1899 წელს ამ სასტუმროში განხრდა თბილისში ჩამოსული გამთენილი ნორვეგიელი მწერალი კნუტ ჰამსუნი (1859-1952). სასტუმროში იყო კაზინო, რომელშიც თურმე ილია ჭავჭავაძეც დადიოდა. შეიძლება ისიც გავიხსენოთ, რომ სწორედ ამ შენობაში 1890 წლის 28 ივნისს შედგა მხოლოდ პრესის წარმომადგენლებისათვის გათვალისწინებული თომას ალვა ედისონის (1847-1931) ფონოგრაფის მოსმენის პირველი სეანსი.

ახლანდელი გერმანიის საელჩოს შენობა (დავით აღმაშენებლის პრ., 166) (სურ. 7), ასევე როგორც ამერიკის შეერთებული შტატების საელჩოს ყოფილი შენობა (ათონელის ქუჩა, 23), არამარტო ძველი, არამედ თანამედროვე თბილისის ერთ-ერთ ყველაზე ღირსშესანიშნავ შენობათა რიცხვს მიეკუთვნება. მიუხედავად ამისა, ცნობები თითოეულ მათგანზე მაინც მწირია. თავიდან ორივე შენობა აშენდა როგორც ფეშენებელური საცხოვრებელი სახლი. გერმანიის საელჩოს შენობის თავდაპირველი პროექტი, რომელიც დამტკიცებულ იქნა ქალაქის გამგეობის მიერ 1891 წლის ივლისში, ეკუთვნოდა თბილისელ არქიტექტორს პავლე შტერნს. ამ პროექტით სახლის ფასადები „მავრულ სტილში“ იყო გადაწყვეტილი.

ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო, სახლი ამ პროექტით არ აშენებულა: იგი ააშენეს 1897 წელს, 1896 წლის 4 სექტემბერს დამტკიცებული პროექტის მიხედვით, რომლის ავტორია ასევე თბილისელი არქიტექტორი ალექსანდრე შიშკევიჩი. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ამ შენობაში მოთავსებული იყო მუსიკალური სკოლა, კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი.

შეერთებული შტატების ყოფილი საელჩოს შენობა (სურ. 8), რომელიც ორბელიანების სახლის სახელით არის ცნობილი, არსებული მონაცემის თანახმად, 1896 წელს უნდა იყოს აშენებული. სახლი ეკუთვნოდა გიორგი ილიას ძე ორბელიანს. სამწუხაროდ, სხვა რაიმე ცნობები ამ სახლზე, კერძოდ, ვინ იყო სახლის პროექტის ავტორი, როდის შედგა მისი პროექტი ან როდის დაიწყო მისი მშენებლობა, დღეისათვის ჩვენ არ მოგვეპოვება. რა თქმა უნდა, ჩვენ შეგვიძლია გამოვთქვათ ვარაუდი ყველა ამ საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ სანამ არ გვექნება ყველა კითხვაზე დამადასტურებელი ცნობა, რაიმე კონკრეტულის თქმა შეუძლებელია.

პირველი კინოთეატრი თბილისში გაიხსნა მუშტაიდის ბაღში, 1905 წლის მაისში. ეს იყო ხის, ფაქტიურად დროებითი ნაგებობა, რომელიც გამოყენებული იყო, როგორც მაშინ აღნიშნავდნენ, „კინემატოგრაფის“, „სინემატოგრაფის“ ან „ვივანტოგრაფის“ „სეანსების“ მოსაწყობად. ოფიციალური საბუთები მას „деревянный балаган“-ს და „временный барак“-ს უწოდებდნენ. იგი ერთდროულად 150 მაყურებელს იტევდა. შემდგომში მას სხვა კინოთეატრებიც შეემატა, მაგრამ ეს ძირითადად (არსებობდა საზაფხულო კინოთეატრებიც) უკვე იყო სპეციალურად დაპროექტებული, კაპიტალური შენობები. მათ შორის ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო ძმები რიჩის და კომპანია იტალიური სინემო-თეატრი ყოფ. მიხეილის პროსპექტზე (სურ. 9, 10). ამ კინოთეატრის პროექტი ქალაქის გამგეობამ 1907 წლის II აგვისტოს დაამტკიცა. პროექტის ავტორი იყო თბილისელი არქიტექტორი მიხეილ ოქანჯანოვი. პროექტის მიხედვით ეს არის საკმაოდ მოკრძალებული ზომის ნაგებობა (დაახლოებით 8,0 მ. X 32,0 მ.). მისი მთავარი ფასადი, რომელიც გადიოდა მიხეილის პროსპექტზე, მოდერნის სტილში იყო გადაწყვეტილი. პროექტის შედარება არსებულ შენობასთან გვიხვენებს მათ შორის განსხვავებას. შედარებით გაზრდილია მისი მოცულობა, თუმცა შენობის გეგმის მოხაზულობა იგივე დარჩა. ქუჩის ფასადს არა აქვს „მოდერნული“ დეკორი, ამავე დროს, მისი დანაწევრება ძირითადად იგივე დარჩა. როდის მოხდა ეს ცვლილებები, ე.ი. მშენებლობის დროს თუ შემდგომ წლებში, ამჟამად რთული დასადგენია. 1910 წელს ძმები რიჩის იტალიური სინემო-თეატრის ნაცვლად ამ შენობაში განთავსდა სინემატოგრაფი „მოდერნი“ საბჭოთა პერიოდში მას ერქვა „ტემპი“, „დარბაზი“, „კომკავშირელი“, 1990-იან წლების დასაწყისში მას კინოთეატრი „ელისო“ დაარქვეს. ხოლო 2004 წლიდან აქ ბავშვთა გასართობი ცენტრია „ბაობაბი“ (დავით აღმაშენებლის პრ., 93). კინოთეატრ „აპოლოსთან“ ერთად (გაიხსნა 1909 წელს) ეს არის იმ დროის, დღემდე შემორჩენილი ერთ-ერთი საგანგებოდ კინოთეატრისათვის აგებული შენობაა. ძმები რიჩის მიერ კიდევ ერთი კინოთეატრი იყო აშენებული, რომელიც გაიხსნა 1914 წლის ნოემბერში. თუ დაეუფერებთ იმდროინდელ პრესას, ეს იყო ყველაზე გრანდიოზული ელექტრო-თეატრი არა მარტო თბილისში, არამედ მთელს რუსეთის იმპერიაში, აღჭურვილი იმ დროისათვის ყველაზე თანამედროვე ტექნიკით. კინოსეანსები მიმდინარეობდა საკუთარი სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით. ეს იყო თბილისში კარგად ცნობილი „კინოპალასი“,

რომელიც აგრეთვე მდებარეობდა მიხეილის პროსპექტზე (ამჟამად დავით აღმაშენებლის პრ., 125) (სურ. II). შენობა მოდერნის სტილისა იყო, დიდი მაყურებელთა დარბაზით, ექსტიბუდით და ფოფეთი, რომლის მოხატვაში იგრძნობა გერმანული „სეცესიონის“ გავლენა. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში მას ჯერ კინო „უდარნიკი“, ხოლო შემდგომში „ამირანი“ ერქვა. 1920-იან წლებში კინოთეატრის შენობამ ნაწილობრივი რეკონსტრუქცია განიცადა, მის წინა ნაწილს მეორე სართული დაადგეს. 1930-იანი წლების ბოლოს ან 1940-იანი წლების დასაწყისში კინოთეატრში განხდა ხანძარი, რის შედეგად დაიწვა მაყურებელთა დარბაზი. იგი აღადგინეს 1940-იან წლებში, მაგრამ „მოდერნული“ დეკორის გარეშე. 1989 წელს კინოთეატრის ადგილას აშენდა თბილისის სიმფონიური მუსიკის საკონცერტო დარბაზი, რომლის მოცულობაში ჩართულია „კინოპალასის“ პირველი სართულის ფოფე, შესახველელი და დავით აღმაშენებლის პროსპექტზე გამავალი ფასადი. ვინ იყო „კინოპალასის“ პროექტის ავტორი? ახლად მოპოვებული მასალის თანახმად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ეს შესაძლოა ყოფილიყო თბილისელი არქიტექტორი ნიკოლოზ ალექსანდრეს ძე მადათოვი. არქიტექტურული განათლება მან გერმანიაში მიიღო. შეიძლება ამით აიხსნება გერმანული „სეცესიონის“ გარკვეული გავლენა „კინოპალასში“ არქიტექტურულ ასპარეზზე იგი XX საუკუნის პირველი ათწლეულის მეორე ნახევარში გამოდის. 1909 წელს იგი მუშაობს არქიტექტორად ამიერკავკასიის რკინიგზის სამმართველოში. სპეციალურ ლიტერატურაში ნ. მადათოვი ძირითადად ცნობილია როგორც ამიერკავკასიის რკინიგზის სამმართველოს შენობის პროექტის ავტორი (1930 წ., მიხ. წინამძღვრიშვილის ქუნა). მისი პროექტითაა აშენებული ე. ვალტერის სახლი ვაკეში (1914 წ.). 1930-იანი წლების დასაწყისში მისი პროექტით განხორციელდა რუსთაველის პრ., 21 და 23 მდებარე სახლების რეკონსტრუქცია (დაშენებულია მესამე სართული და, შესაბამისად, გადაკეთდა ფასადებიც). ზეპირი ცნობების თანახმად, იგი ავტორია რკინიგზის საავადმყოფოს, ალბათ, თავდაპირველი შენობისა, ნავთლუდის რკინიგზის ძველი სადგურისა, „გოფილეკტის“ საზაფხულო კინოთეატრისა (დავით აღმაშენებლის პრ., 123) და „კოლონადის“ გაგრაში.

The article is aimed at providing updated information on some buildings, based on archival materials and evidence of the periodicals.

The so called Michael's Hospital – a municipal hospital, initiated by the Governor of the Caucasus, Great Prince Michael, brother of the emperor Alexander II. On 27 December 1863, he had established a special commission, which had launched a tender on the purchase of the land plot on 3 January 1864. As a result, a plot of 2, 714 m² was purchased in the former German Colony, from I. Meier and G. Lang. On 7 May 1864 Terms and Conditions of the Competition for project proposal of the Hospital were published. Competition results, announced on 17 December 1864, were as follows: First Prize (1,200 Roubles) – project proposal of the architect Albert Salzmann; Second Prize (400 Roubles) – project proposal of the engineer Captain de Lenche-Lenchevski; Third Prize (400 Roubles) – project proposal of the architect, acad. Golovanov. A. Salzmann was sent on mission abroad to familiarize himself with the respective buildings. Construction of the Hospital was begun on 8 July 1865 and opened with all the solemnities on 8 November 1868 (In 1881 the Hospital was named after the Great Prince). The Hospital with the pavilion system was estimated for 174 beds and answered latest standards in terms of its technical equipment.

On 19 September 1893, foundation of the new Lutheran church of Sts. Peter and Paul was laid (old, wooden church was first built in 1818 and later, in 1828-1834, was replaced by a stone church; after the construction of the new church it was turned into a residential house). New church was built on the donations of the Germans living in Tbilisi (since 1818). Author of the project was architect O. J. Simonson, supervisor of the construction works – architect L. Bielfeld. The church built in Neo-Gothic style was consecrated on 18 May 1887. In 1946-1947 the church was demolished.

Former 3rd Grammar-school for girls (present school N 66), one of the significant samples of the Gothic stylisation in Tbilisi, seems likely to be designed by the architect A. Vasilyev, further to the initiative of the Board of Trustees. However, in 1902, the building was erected according to another project proposal, author of which is unknown (engineer Rotinov, whom V. Beridze considered to be an architect, seems most likely to have been a structural engineer of the building, as an expert of the ferro-concrete construction – e.g. he had a bridge in Gori in 1907). Grammar-school building is included in the list of works by the Tbilisian architect Alexander Ozerov (the list is compiled by his grandson, engineer Alexander Ozerov junior). Authorship of A. Ozerov seems quite acceptable, taking into account his love for Gothic architectural forms (in 1900, he had designed Farmers College in Tbilisi – present school N 53), besides, Director of the Grammar-school, A. Bogoyavlenski, lived in A. Ozerov's neighbourhood, in the house built by the latter. The Grammar-school was opened on 9 January, 1905. In 1906, Administrative Building was erected according to the project proposal of M. Ohanjanov.

Hotel "London" was one of the well-known hotels in Tbilisi (e.g. in 1896, English translator, Marjory Wardrope stayed there, in 1899 – Norwegian writer, Knut Hamsun). The building owned by Alexander Zubalashvili was designed by O. J. Simonson (the project proposal was approved on 22 May 1875); the hotel was opened in 1875.

Present building of the German Embassy (166, David Agmashenebeli av.) used to be a residential house (during the Soviet times it housed – a Musical College, State Committee of the Cinematography). Initial project proposal was made by the architect P. Stern (approved in July 1891), but the present building was erected in 1897, according to the project proposal by the architect Al.

Shimkevich (approved on 4 September 1896).

Former building of the US Embassy was also a residential house. It belonged to George Orbeliani and seems most likely to be built in 1896.

One of the first cinemas in Tbilisi – brothers Ricci's – 93, David Agmashenebeli (former Michael) av. was built according to the project proposal of the architect M. Ohanjanov (approved on 11 August 1907; however, the initial design was altered during the construction works). Since 2004 it houses Children Entertainment Centre "Baobab". In November 1914, brothers Ricci opened one more cinema, "Cinemapalace" (125, David Agmashenebeli av.), which was provided with the latest equipment (at present its vestibule with the painted decoration and facade are incorporated in the building of Tbilisi Symphony Music Concert Hall). In all probability, author of the building should be Tbilisian architect N. Madatov, who had received his education in Germany.



სურ. 1,2. „მიხეილის“ საავადმყოფო. ფოტო 2006 წ.





სურ. 3. „კირკა“. ფოტო 1897წ.



სურ. 4. მე-3 ქალთა გიმნაზია.
ფოტო 2006 წ.



სურ. 5. სასტუმრო „ლონდონი“. ფოტო 1870-იანი წლების მეორე ნახევრისა



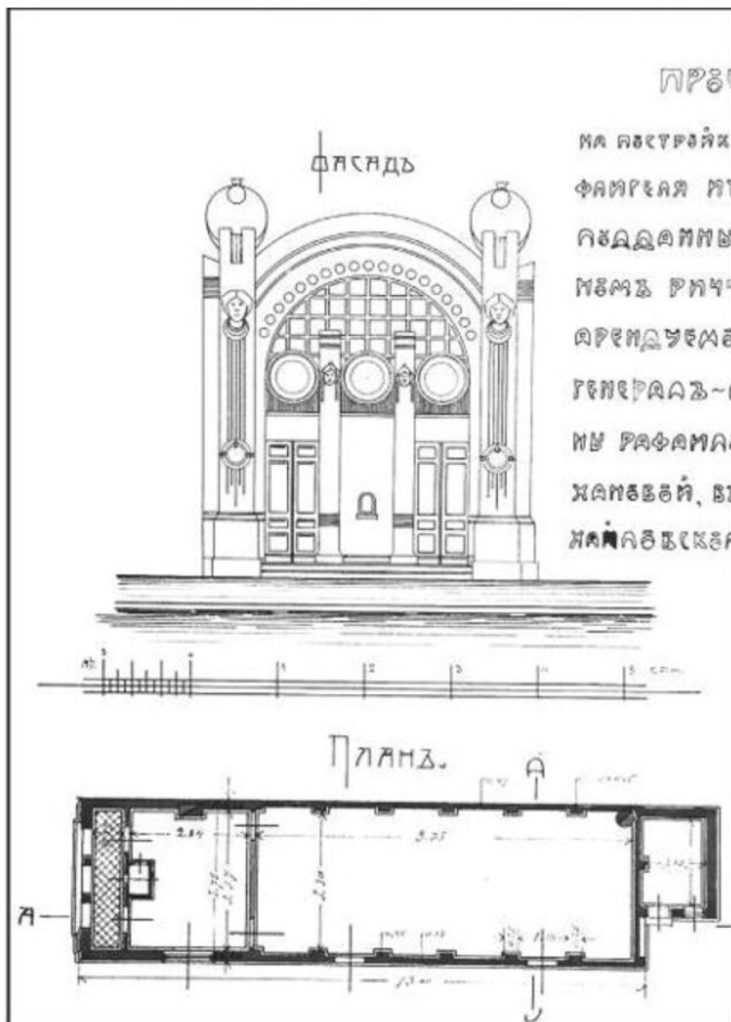
სურ. 6. ყოფ. სასტუმრო „ლონდონი“. ფოტო 2006 წ.



სურ.7. ამერიკის საელჩო. ფოტო 2001 წ.



სურ. 8. გერმანიის საელჩო. ფოტო 2001 წ.



სურ. 9. ძმები რიჩის იტალიური
სინემო-თეატრის პროექტი,
ფასადი და გეგმა. 1907წ.



სურ. 10. ყოფ. კინოთეატრი „ელისო“, ამჟამად „ბაობაბი“. ფოტო 2006 წ.



სურ. 11. „კინოპალასი“, დეტალი. ფოტო 2006 წ.

დავით კაკაბაძის “შემოქმედი და მუზა”. მხატვრის მეხუთე ავტოპორტრეტი?

1919 წელს დავით კაკაბაძე ლადო გუდიაშვილთან და სერგეი სუდეიკინთან ერთად მონაწილეობს თბილისის არტისტული კაფე “ქიმერიონის” მოხატვაში, ქმნის კომპოზიციას - “შემოქმედი და მუზა” (1919წ.). სურათის წინა პლანზე, პეიზაჟის ფონზე გამოსახულია ორი ფიგურა: მამაკაცი - შემოქმედი, გრაგნილს აწვდის ახალგაზრდა ქალს - მუზას. შემოქმედის სახეში ადვილად ამოიცნობა თავად მხატვარი - დავით კაკაბაძე. მხატვარს ოთხი ავტოპორტრეტი აქვს შესრულებული: “ავტოპორტრეტი სარკის წინ” (1913წ.), “ავტოპორტრეტი ბროწეულებით (1913წ.)”, “კუბისტური ავტოპორტრეტი” (1914წ.), და “ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტი” (1917წ.). ხსენებული ფაქტი ნებაუნებურად ბადებს კითხვას: ხომ არ შეიძლება “ქიმერიონის” კომპოზიციის შემოქმედის სახე დავით კაკაბაძის მეხუთე ავტოპორტრეტად ჩაითვალოს? ბუნებრივია, შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ “შემოქმედი და მუზა” პორტრეტულ ჟანრს მიეკუთვნოს. შინაარსითა და მხატვრული წყობით ის თემატური სურათია და წინასწარვე ვიტყვით, რომ თავისი არტისტულობით, პოეტურობით, ერთგვარი არასერიოზულობითა და იუმორით ის არტისტული კაფეს გარემოს ხასიათის შესაბამისი მხატვრული გამომსახველობის მატარებელია. ჩვენი კითხვა “ქიმერიონის” კომპოზიციის ჟანრულობის თვალსაზრისით განსაზღვრას კი არ ეხება, არამედ შემოქმედის სახის იმ მახასიათებლებს, რომელთა მიხედვითაც “შემოქმედი”, თუნდაც პირობითად, კაკაბაძის ავტოპორტრეტების, ზოგადად კი პორტრეტების რიგს შეიძლება რომ მიეკუთვნოს ან ასეთად ვერ მივიჩნიოთ.

მაგრამ რა შეიძლება ჩაითვალოს ასეთ კრიტერიუმად, იმ მახასიათებლად, რომლითაც შესაძლებელი გახდება ზოგადად განისაზღვროს შემოქმედის მხატვრულისა ხისთვისებრივი მიმართებები დავით კაკაბაძის პორტრეტებთან და ავტოპორტრეტებთან?

ამ კითხვის პასუხს თავად მხატვარი გვაძლევს. პორტრეტული ჟანრის მიმართ თავის დამოკიდებულებას დავით კაკაბაძე ასე განსაზღვრავს: “პორტრეტში უნდა იყოს გამოსახული სახე იმ ადამიანისა, რომელიც იხატება. ადამიანი, როგორც მსოფლიოს სრული დამთავრებული სხეული, უახლოვდება ყველა საგანს. მაგრამ ადამიანი, როგორც ინდივიდი, უახლოვდება მხოლოდ ზოგიერთ შესაძლო საგანს.

პორტრეტი ინდივიდის სახეა და ამავე დროს თანამედროვე ცხოვრების სახეც.

პორტრეტში საჭიროა გამოხატული იყოს არამც თუ გარეგანი, ინდივიდუალური სახე ადამიანისა, არამედ შინაგანი სახეც. ამას გარდა, პორტრეტში გამოხატული უნდა იყოს სახე ზოგადად ადამიანისა!”¹

1 დავით კაკაბაძე, სურათის პრინციპი. წიგნში “ხელოვნება და სივრცე”, 1983, გვ. 35.

ამდენად, მოდელთან გარეგნული მსგავსება და მისი პიროვნების, მისი ხასიათის გახსნა; ამასთან, კონკრეტულში ზოგადის, ინდივიდუალურში კი - უნივერსალურის წარმონეხა უნდა იყოს ის ორიენტირი, რომელიც დავით კაკაბაძის პორტრეტთა მხატვრული სახის თავისებურებებსა და მის შემოქმედებაში პორტრეტის, როგორც ჟანრის განვითარების ტენდენციებს განსაზღვრავს.

ეს ასეც არ არის, რადგან დავით კაკაბაძის პორტრეტები, მისი პორტრეტული ნაწარმოებებიც კი, სწორედ რომ სახეთა მნიშვნელოვანებით, მათში ზოგადი ადამიანური საწყისის გაძლიერებითა და ერთგვარი აღმატებულობით გამოირჩევიან.

მხატვრის ოთხ ავტოპორტრეტთან ორი: “ავტოპორტრეტი ბროწეულებით” და “ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტი”, კომპოზიციის აგების თვალსაზრისით პორტრეტთა იმ ჯგუფში ერთიანდება, სადაც წინა ხედზე გამოსახული ფიგურა პეიზაჟურ ფონზეა წარმოდგენილი: მაგ., “მამის პორტრეტი”(1914), “იმერეთი დედანემში”(1918წ.). მხატვრულ სახეთა ხასიათით - მათი განსაკუთრებული მნიშვნელოვანებითა და განზოგადებით ამ ნამუშევრებში პორტრეტული ჟანრის მხატვრული კონცეფცია სხვებთან (“ავტოპორტრეტი სარკის წინ” (1913წ.), “მეგობრის პორტრეტი” (1913 წ.) შედარებით მეტად მუდგანდება. ამასთანავე, ჟანრის განვითარების ტენდენციებიც ყველაზე თანმიმდევრულად, მიზანმიმართულად პორტრეტთა სწორედ ამ ჯგუფში ვლინდება - მნიშვნელოვანებით სავსე, წარმოდგენითი ხასიათის პორტრეტიდან (“მამის პორტრეტი”, “ავტოპორტრეტი ბროწეულებითა” და “ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტი”) დედის - სამშობლოს სიმბოლური სახის შექმნამდე (“იმერეთი-დედანემში”). ჟანრის მიმართ მხატვრის უმთავრესი “მოთხოვნა” - ინდივიდუალურში უნივერსალურის ძიება “იმერეთი-დედანემში” ისეთ განზოგადებას აღწევს, რომელიც პორტრეტული ჟანრის საზღვრულობას სცდება. ამ სურათს მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება ვუწოდოთ პორტრეტი. “იმერეთი-დედანემში” თემატური ნამუშევარია, “სადაზგო სურათი-განზოგადება”, როგორც მას ლევან რჩეულიშვილი უწოდებს.²

ნამუშევართა ხსენებულ ჯგუფში მხატვრულ სახეთა სხვადასხვა შინაარსობრივი გამომსახველობა უმთავრესად ერთი ფორმალური პრობლემის: ფიგურა/პორტრეტი-ფონი/პეიზაჟის ურთიერთმიმართების განსხვავებულ მხატვრულ მეტყველებას უკავშირდება.³

“მამის პორტრეტში”, “ავტოპორტრეტში ბროწეულებით” და “ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტში” რეალისტურად გამოსახული ფიგურები შეთხზული, გამონაგონი, ირეალური ფონის დეკორატიულ სახვეობას უპირისპირდება.⁴ ფონის ფუნქცია, იდეური გამომსახველობის

2 ლ. რჩეულიშვილი, დავით კაკაბაძე, 1983, გვ. 9.

3 ი. მათიაშვილი, დავით კაკაბაძის ფერწერა 1910-ია წლებში, ქართული უნივერსიტეტი, 1999, გვ. 47 “... დავით კაკაბაძესთან, პორტრეტში, ადამიანის გამოსახულება არსად არ არის თვითკმარი ღირებულების მატარებელი. სურათში მოდელთან ერთად მნიშვნელოვანი დატვირთვა ენიჭება მის გარემოს”

4 ლ. რჩეულიშვილი, დავით კაკაბაძე, 1983, გვ. 9 “თუ “ავტოპორტრეტში ბროწეულებით” მხატვარმა პლასტიკურად ნაძერწი, მკვიდრი ფიგურა დაამკვიდრა ძველი ქართული მინიატურიდან გადმოღებული “ხაზობრივად” შესრულებული პეიზაჟის გარემოში, ეკვე “ნაცრისფერ ხალათში” კომპოზიციის ფორმა შეუხამა ადმოსაველეთის ხელოვნების

თვალსაზრისით, ამ

ნამუშევრებში მხატვრული სახის შინაარსის გახსნა, განმარტებაა. რეალურისა და პირობითის, ილუზორურისა და დეკორატიულის თანაარსებობითა და დაპირისპირებით იქმნება მხატვრული სახის მნიშვნელოვანება, წარდგენითობა, აღმატებულობა.⁵ “იმერეთი-დედაქმეში” ფიგურა-ფონის, პორტრეტი-პეიზაჟის ურთიერთმიმართება ორი დამოუკიდებელი ჟანრის, ორი დამოუკიდებელი თემის ერთ სურათში სინთეზირებით სრულდება, სადაც პეიზაჟს, როგორც დეკორატიულ ფონს, პეიზაჟი - სახვითად დასრულებული, ერთიანი გარემო ნაენაცვლება. დედის კონკრეტული სახე ზოგადად მშობლის, ქართველი ქალის განზოგადებას აღწევს, იმერეთის კონკრეტული პეიზაჟი კი იმავდროულად სამშობლოს, მისი ბუნების ზოგადი ხატია. დედა სამშობლოს სიმბოლურ დატვირთვას იძენს, სამშობლო კი - დედისას.⁶

დავით კაკაბაძის პორტრეტებთან მიმართებით ეს მოსაზრებები არაერთხელ გამოთქმულა. აქ მხოლოდ იმიტომ გავიხსენეთ, რომ “შემოქმედსა

ფერის დეკორატიულობას”, В. Бериде, Давид Какабадзе, стр. 47. «... но не трудно заметить, что в автопортретах (“ავტოპორტრეტი ბროწეულებით”, “ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტი” – თ.ტ.), декоративность не до конца органична, она как бы привносится извне – декоративны только фоны, но вовсе не сами фигуры... В автопортрете («Автопортрет. 1917г» – Т.Т.) заметно и то, что фигура и фон написаны, по существу, по-разному: фон (занавес, пейзаж) составлен из плоских цветowych пятен, без объема и без специфической фактуры, фигура же объемна, весома, пластически проработана...». К. Кинцурашвили, Давид Какабадзе. Классик XX века, გვ. 27 «... вполне реалистический автопортрет (“ავტოპორტრეტი ბროწეულებით” – თ.ტ.) четко, крупным планом вырисовывается на полуфантастическом, условно-декоративном фоне...».

5 В. Бериде, Давид Какабадзе, стр. 48 « Но главное, вокруг всей фигуры (“მამის პორტრეტი” – თ.ტ.) на переднем же плане выются ветки, отягченные плодами, Они, конечно имеют смысловую нагрузку...» ი. არსენიშვილი, დავით კაკაბაძის ორი ავტოპორტრეტი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა. სამეცნიერო შრომების კრებული, 2000წ. გვ. 23, 25. “მხატვრის მიზანი არ არის პეიზაჟის კონკრეტული, განუმოკლებელი სახის გადმოცემა, პეიზაჟს (“ავტოპორტრეტში ბროწეულებით” – თ.ტ.) სიმბოლური სახის პირობითობა გააჩნია... მხატვრის ფანტაზიით წარმოსახული პეიზაჟის მოტივები... გმირის “ატრიბუტებია”, რომლებიც თავისი მნიშვნელობით ხელოვანის, შემოქმედის სახეს უკავშირდება; “... პეიზაჟური ფონის გადმოცემაში (“ნაცრისფერხალათიან ავტოპორტრეტში” – თ.ტ.) კაკაბაძე სულ ურო სცილდება ნატურულ ხედვას და მიდის რეალობის გარდაქმნისაკენ, რომელიც მხატვრის განსახიერებელი ოცნებებისა და მისწრაფებების ერთგვარი პირობითი სამყაროა” ი. მათიაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 42 “1913 და 1917 წლების ავტოპორტრეტებში კი (გარემო – თ.ტ.) – უფრო ფონია, რომელშიც ნატურლისმხევი გარემო მხატვრის სულიერი სამყაროს; უფრო სწორედ კი დახასიათება იმ გარემოსი, რომელიც არსებულზე მეტად სასურველის საკმაო რაოდენობას შეიცავს”

⁶ В. Бериде, Давид Какабадзе, стр. 55 «Как бы синтезом его творческих поисков в двух жанрах – пейзажа и портрета – является его «Имеретия – мать моя»... образ матери, сливаясь с образом родины, на его картине приобретает значение символа». К. Кинцурашвили, Давид Какабадзе. Классик XX века, стр. 52. «Оно («Имеретия – мать моя» – Т.Т.) адекватно передает сущность синтетического произведения, в котором соединены два жанра живописи – портрет и пейзаж». ი. მათიაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 43, 46.

განხილულ პორტრეტებში ფონის ფუნქციით პეიზაჟის აქტიური ჩართვა და მისით ძირითადი გამოსახულების ხასიათის გახსნა-განვრცობა, მოცემულ ნაწარმოებში (“იმერეთი-დედაქმეში”) ორი სხვადასხვა ჟანრისა და მათი სრულიად დამოუკიდებელი სახითი ღირებულებების ერთ მხატვრულ სახეში სინთეზირებად ეალიბდება; “ თუ მამის პორტრეტსა და ავტოპორტრეტებში სიმბოლოები გამოიყენება მოდელის ხასიათის გახსნისათვის, უფრო ზუსტად კი – მათზე წარმოდგენის სექმნისათვის, “იმერეთი-დედაქმეში” – მთლიანად სურათი ხდება სიმბოლო”

და მუზაში” კაკაბაძე კომპოზიციის აგების ანალოგიურ სქემას იყენებს: წინა პლანი – ფიგურა, ფონი – პეიზაჟი; შემოქმედის სახე თავად მხატვართან ავლენს პორტრეტულ მსგავსებას, ხოლო “ქიმერიონის” კომპოზიცია, ისევე როგორც “იმერეთი – დედანემი”, თემატური სურათია.

ამდენად, კომპოზიციური აგების სუფთა ფორმალური მახასიათებლებით “შემოქმედი და მუზა”, სრულიად ლოგიკურად, ნამუშევართა აღნიშნულ ჯგუფში ექცევა. პორტრეტული ჟანრის თემატურ სურათად “ქცევის”, გარდაქმნა-განვითარების თვალსაზრისით კი იგი, შესაძლოა, კაკაბაძის შემოქმედებაში ამ ტენდენციის კიდევ ერთი გამოვლენა იყოს.

ეს თუ ასეა, მაშინ როგორია ფიგურისა და ფონის ურთიერთკავშირის ხასიათი “ქიმერიონის” კომპოზიციაში; რა შინაარსობრივ და იდეურ გამომსახველობას იძენს იგი და როგორ მეტყველებს შემოქმედის სახე – დავით კაკაბაძის ავტოპორტრეტი - ამ მიმართებების ფონზე.

“შემოქმედი და მუზა” ხაზგასმით ფრონტალურადაა გაშლილი, მის სიბრტყეობრივ-დეკორატიულ წყობას აგების განსაკუთრებული სიცხადე და სიმარტივე ახასიათებს. ცენტრში, ბორცვზე ამოზრდილი ბროწეულის ხეა, რომელიც სურათის მართლაც რომ გეომეტრიული ცენტრია. ხისა და კომპოზიციის ქვედა საზღვარს შორის მიწის მონაკვეთზე, ზუსტად შუაში, ხის მიმართ სარკისებრი სიმეტრიით, ერთმანეთისკენ ხელგაწვდილი ქალი და მამაკაცია გამოსახული.

ფიგურები თუმც საკმაოდ რთულ პოზაში, ფეხმორთხმულები სხედან ბალახზე, მაგრამ ცხადად, მკაფიოდ იკითხებიან. მათი სილუეტები ტოლფერდა სამკუთხედში იწერება, მოძრაობა სიბრტყეზეა გაშლილი. კიდურების, სხეულის, ნაცმულობის, ნაწნაეებისა და სხვა დეტალების შემომწერი ხაზები ერთმანეთის მიმართ პარალელურია. კომპოზიცია მუქი რუხი ფერის სქელი რკალითაა შემოსაზღვრული. ის, ერთი მხრივ, სურათს აზარნოებს, რეალური გარემოსაგან აცალკევებს მას და არქიტექტურის ტექტონიკასთანაც მოყავს შესაბამისობაში. მეორე მხრივ კი, მეტყველებს როგორც კომპოზიციური ელემენტი, რომელიც თავისი სიმუქით, ფიგურების ტანსაცმლის ფერადოვნებასთან შესატყვისობით წინა ხედს ამკვიდრებს. თუკი კომპოზიცია სიბრტყესთან მიმართებაში მკაცრ ფრონტალურობას, სტატიკურობას, ზედმიწევნით სიმეტრიულობასა და სასურათე ფორმატთან სრულ დაქვემდებარებულობას ავლენს, სურათის სივრცესთან მიმართებაში მისი წყობა მეტი დინამიზმით, თავისუფლებით, ვარიაციულობით ხასიათდება. ბორცვი ფიგურებისა და ხის უკან კაკაბაძისეული, ფერადი გეომეტრიული სიბრტყე-ფორმებისაგან აგებული მთიანი პანორამით გრძელდება. რელიეფი ქვედა კიდიდან ფართო სიბრტყეებით, შიგადაშიგ პატარ-პატარა ამადლებების მინიშნებით კომპოზიციის სიღრმეში, მარჯვნივ, დიაგონალზე ნელი ტემპით ვითარდება, რასაც ბროწეულის ხის მარჯვნივ გაზიდული ვარჯიც აძლიერებს. მომდევნოდ, შედარებით მცირე ფორმების მარცხნივ გაფართოების ტენდენციით მონაცვლეობა სივრცის განვრცობას ორიენტაციას უცვლის. ტემპი ჩქარდება. მაგრამ სივრცის ეს ზოლი, შედარებით მუქი შეფერილობის ხარჯზე, ამასთანავე წინ, სიბრტყისკენ მოდის. სულ უკან კი სივრცე თანაბრად იშლება სიღრმეში, ხოლო ფორმები კვლავ მსხვილდება, მაშინ როცა მათი შეფერილობა ღიავდება. ეს, ერთი მხრივ, ამსუბუქებს და მეტ განფენილობას სძენს უკანა ხედს, მეორე მხრივ კი, კომპოზიციის სიღრმეში განვითარების ტემპს ანელებს, სივრცეს

აეირავენ და წინ, ისევ სიბრტყესთან აბრუნებს.

სტატიკისა და დინამიკის, სიბრტყისა და სივრცის ამგვარი მიმართების შედეგად წინა და უკანა ხედის დიფერენცირებაც ხდება და მათი ერთ სასურათე სიბრტყეში გაერთიანებაც. ამ ერთიანობას მნიშვნელოვნად განაპირობებს სურათის მთელი ზედაპირის ერთნაირი დამუშავებაც: ფორმის მოდელირების ხასიათი, მისი განზოგადების ხარისხი სიბრტყის ყველა მონაკვეთზე ერთნაირია, შემოქმედისა და მუზის ფიგურებს ისეთივე სიბრტყობრივ-დეკორატიული სახეითობა ახასიათებთ როგორც მათ უკან არსებულ პეიზაჟს. ამგვარად იქმნება კომპოზიციის სიბრტყობრიობისა და მისი სივრცულობის აღქმის ერთდროულობა: სურათი ფერადოვანი ხაღისაა და იმავედროულად სიბრტყეზე განფენილი სივრცეც. პეიზაჟი კი ფიგურების უკან არსებული ფონია და მათ ირგვლივ არსებული გარემოც, რადგან ისინი პეიზაჟის ფონზეც აღიქმებიან და ერთიან სივრცეშიც იწერებიან.

შემოქმედისა და მუზის მხატვრულ სახეთა ხასიათიც არაერთმნიშვნელოვანია. ფრონტალურად გაშლილი, სტატიკური, ხაზგასმულად სიმეტრიული ფიგურები ნეიტრალური, თითქმის ინდიფერენტული გამომეტყველებით, მაგრამ სახასიათო, მეტყველი პლასტიკით, მიმოხრით, ნაცმულობისა და ვარცხნილობის კონკრეტული დეტალებით, სახის პორტრეტულობით. ეს ორი საწყისი: ზოგადობა და კონკრეტულობა, განყენებულობა, რეპრეზენტულობა და ცოცხალი, დაზგური გამომსახველობა მართლაც ძალზე ბუნებრივადია ერთმანეთს შერწყმული.

მხატვრული ფორმა, ხაზი, ფერადოვანი ლაქა განზოგადებულია, თითქმის აბსტრაქტიზმის ზღვარზეა მიყვანილი. ფიგურათა სილუეტები, სხეულის ცალკეული ნაწილები, ხელი, მტევანი, პეიზაჟი, მკაფიო გეომეტრიული ფორმის საზღვრებში იქმნება, მაგრამ მოდელირება ზუსტია. იწერება რა გრაფიკულ კონტურში, ფორმა განსაკუთრებულ, კონკრეტულ, ხშირად სახასიათო გამომსახველობას იძენს. მკაფიოდ აგებული, სტრუქტურული ფიგურები ამასთან გამოსახულების ერთგვარი სტილიზებით, მსუბუქი მანერულობით გამოირჩევიან. შემოქმედისა და მუზის თავისებური მიმოხრა, რომელიც გრაგნილის გადაცემის მომენტს წარმოგვიდგენს, განზოგადებულ სივრცე-გარემოში დროით დაკონკრეტებასაც განაპირობებს.

თავის დახრასა თუ წაგრძელებულ კიდურებში გამოვლენილი მანერულობა, ხაზს უხვამს ხატოვან, პოეტურ საწყისს; სახასიათო ფეხმორთხმულ პოზას, მოძრაობას, ნაცმულობისა და ვარცხნილობის დეტალებს (ქალის მარჯვენა ფეხზე აწეული კაბის ქვეშ წინდის სამაგრიც კი მოსწანს) განსაკუთრებული სიმსუბუქე, სიცოცხლე შეაქვთ სურათის მკაცრ მონუმენტურ-დეკორატიულ წყობაში. კომპოზიციაში ხატოვნად ეღერს ის, რომ ახალგაზრდა ქართველი მამაკაცი, ევროპულ კოსტუმში გამოწყობილი, სახასიათო დეტალებით (თეთრი პერანგი, შავი ბაფთა, ჯიბეში ცხვირსახოცი, ევროპული ფეხსაცმელი), პერგამენტიტ ხელში დაპირისპირებულია გრძელნაწნავეებიან, უბრალო, “სოფლურ” კაბაში და მაღალქუსლიან ფეხსაცმელში გამოწყობილ ქართველ ქალთან - მუზასთან. ამ ხატოვანებაში არის პოეტურობაც, მსუბუქი იუმორიც და მხატვრული სახის მეტაფორულობაც.

მონუმენტურ-დეკორატიული და დაზგური ფერწერის ნიშანთა სინთეზის, სივრცისა და სიბრტყის, წინა და უკანა ხედის, მთელისა და

ნაწილის ამგვარი მიმართებების შედეგად ფიგურათა ხაზგასმუდონ სიმეტრიულობა, სინქრონულობა აღიქმება არა როგორც სქემატურობა ან სიმშრალე, არც როგორც მხატვრული სახის მნიშვნელოვანება, განსაკუთრებულობა, არამედ როგორც მიზანმიმართული ხერხი, რომელიც ხასიათის თეატრალურობას, პოეტურ ხატოვანებას, არტისტულ განწყობას ქმნის. სახასიათო, კონკრეტული დეტალები მოძრაობაში, ნაცმულობაში, ვარცხნილობაში ინდივიდუალობას კი არა, სახის ტიპიზაციას განაპირობს. ავტოპორტრეტი ზოგადად შემოქმედის შინაარსობრივ გამომსახველობას იძენს, უბრალო ქალი – მუზის, შთაგონების სახედ აღიქმება, გრაგნილის გადაცემა საქართველოს მთაგორიანი პეიზაჟის ფონზე კი მეტყველებს როგორც მხატვრული მეტაფორა - შემოქმედი და მისი შთაგონება, მისი სამშობლო.

“შემოქმედსა და მუზაში” უკვე მოხსნილია “ოპოზიცია” პორტრეტი/ფიგურა - ფონი/პეიზაჟი, ის - რაც მამის პორტრეტისთვის, ბროწეულებითა და ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტისთვის იყო დამახასიათებელი. არც პორტრეტისა და პეიზაჟის შინაარსობრივი ურთიერთგანვრცობა და მათი ერთ სიმბოლოდ განზოგადება ხდება, როგორც ეს “იმერეთი – დედაჩემშია” აქ ეს კავშირები ერთგვაროვანია, მათი მნიშვნელობა კი ცალსახა, მარტივი. შესაბამისად, ფიგურისა და ფონის ურთიერთმიმართების განსხვავებული ხასიათი, რაც მხატვრის პორტრეტების სხვადასხვა შინაარსობრივ მეტყველებას განაპირობებდა, ამ შემთხვევაშიც ახალი იდეური საზრისის გამომხატველია.

“შემოქმედის”, მხატვრულ სახეს, როგორც პორტრეტს, თვისებრივად აღარაფერი აქვს საერთო კაკაბაძის ავტოპორტრეტების მხატვრულ სახეებთან, პორტრეტის კაკაბაძისეულ კონცეფციასთან. შემოქმედი – კაკაბაძის ავტოპორტრეტი აღარაა “ინდივიდის სახე”, რომელიც იმავე დროს “თანამედროვე ცხოვრების სახეა” მისი იდენტიფიცირება, როგორც დავით კაკაბაძის ავტოპორტრეტი მხოლოდ ნვენს ცოდნას – მხატვართან გარეგნულ მსგავსებას ემყარება. “შემოქმედსა და მუზაში” შემოქმედი - დავით კაკაბაძე უკვე არა ინდივიდი, არამედ განუცნობელი სახეა; იმერეთის პეიზაჟური გამოსახულება არც სიმბოლური ფონია და არც სიმბოლოდ ამეტყველებული პეიზაჟი, რადგან ავტოპორტრეტიცა და პეიზაჟიც ერთი მოღიანი სახეა, სადაც პეიზაჟის თემა უკვე მხოლოდ მხატვრული ხერხი, ავტოპორტრეტი კი მხატვრის ერთგვარი თამაშია მხატვრული მეტაფორის შესაქმნელად.

Thea Tabatadze

“Artist and Muse” by David Kakabadze.

Fifth Self-portrait of the Painter

In 1919, D. Kakabadze, together with L. Gudiashvili, S. Sudeikin and others, painted “Kimerioni” – “café artistique” in Tbilisi; namely, D. Kakabadze is the author of the composition “Artist and Muse”. Two figures are represented in the landscape: a female = Muse, handing a scroll to a young man = Artist. The latter is marked with the definite resemblance to the author. By that time, D. Kakabadze had already made four self-portraits – “Self-portrait in front of a Mirror” (1913), “Self-portrait with Pomegranates” (1913), “Cubistic Self-portrait” (1914) and “Self-portrait in Grey Jacket” (1917). A question arises – might “Artist” of the “Kimerioni” be the fifth self-portrait of the painter?

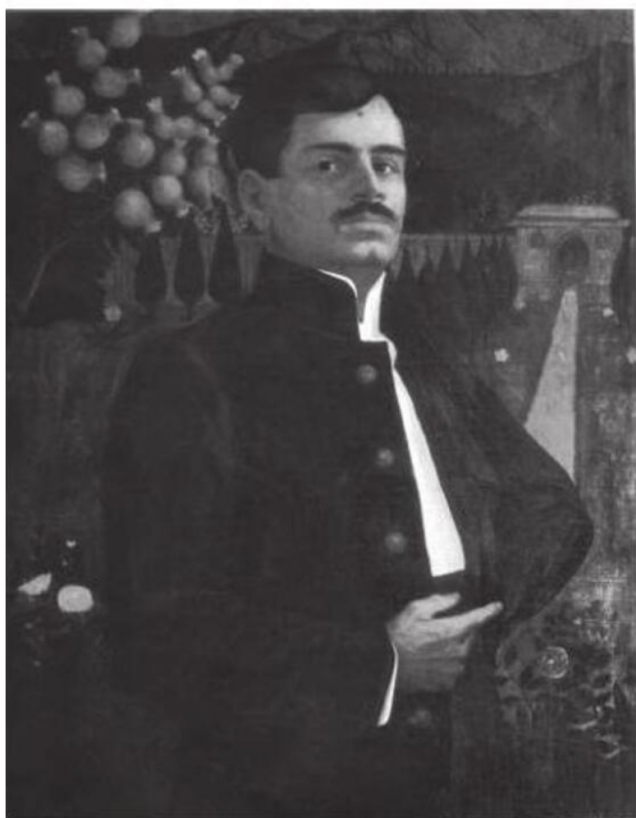
In order to answer this question, attention should be drawn to what D. Kakabadze considered to be characteristics of a portrait in general. He wrote: “. . . portrait is an image of an individual and at the same time, an image of a contemporary life. The portrait should display not only outward, individual image of a human being, but also his inward image. Besides, the portrait should represent an image of a human being in general . . .” i.e., apart from the outward similarity, displayed should be the character, while the particular-individual should show the general-universal. This concept of D. Kakabadze is realized in his pictures and even sketches, although in different ways and to different extent.

Most fully it is discernible in the “Self-portrait with Pomegranates” and “Self-portrait in Grey Jacket”, while creating a portrait with a landscape – “Imereti – My Mother” – D. Kakabadze achieves such a generalisation that one should speak of a thematic picture, not a portrait. In these works (as well as others, e.g. “Father’s Portrait”) problem of contents is linked with the artistic solution of the formal problem: figure – landscape. In all quoted pictures, realistically treated figures are opposed to imaginary, unreal, decorative background, preconditioning representativeness and significance of the former. In “Imereti – My Mother”, the landscape is not a decorative background, but rather an artistically perfected environment and a generalised image of the motherland; likewise, image of the painter’s mother is an image of both, the Georgian lady in general and the motherland.

Due to its character, “Artist and Muse” belongs to the same group. On the one hand, its composition is static and frontal, on the other hand, the landscape firstly extends in the depth, but then, thanks to the increased scale of its elements and lightening of colours, it is brought to the foreground, “is tossed” towards the surface – discernible are both differentiated planes and integrate plain. The same is true of the figures, which are at the same time modelled and decorative, generalised and individual (details of the vestment are even humorous – stocking suspender under the raised dress of Muse). The final result – theatrical character, artistic mood, the particular is typified, turned into a metaphor (a female is turned into the Muse, a young man – into an Artist, a landscape – into motherland). Such a relation of elements neither displays an opposition figure – landscape, nor turns them into a single symbol (“Imereti – My Mother”). Here the connection is homogeneous, its meaning – straightforward. That is why, here D. Kakabadze’s image is no more an image of “an individual”, it is not a self-portrait, but a kind of “play” to create an artistic metaphor.



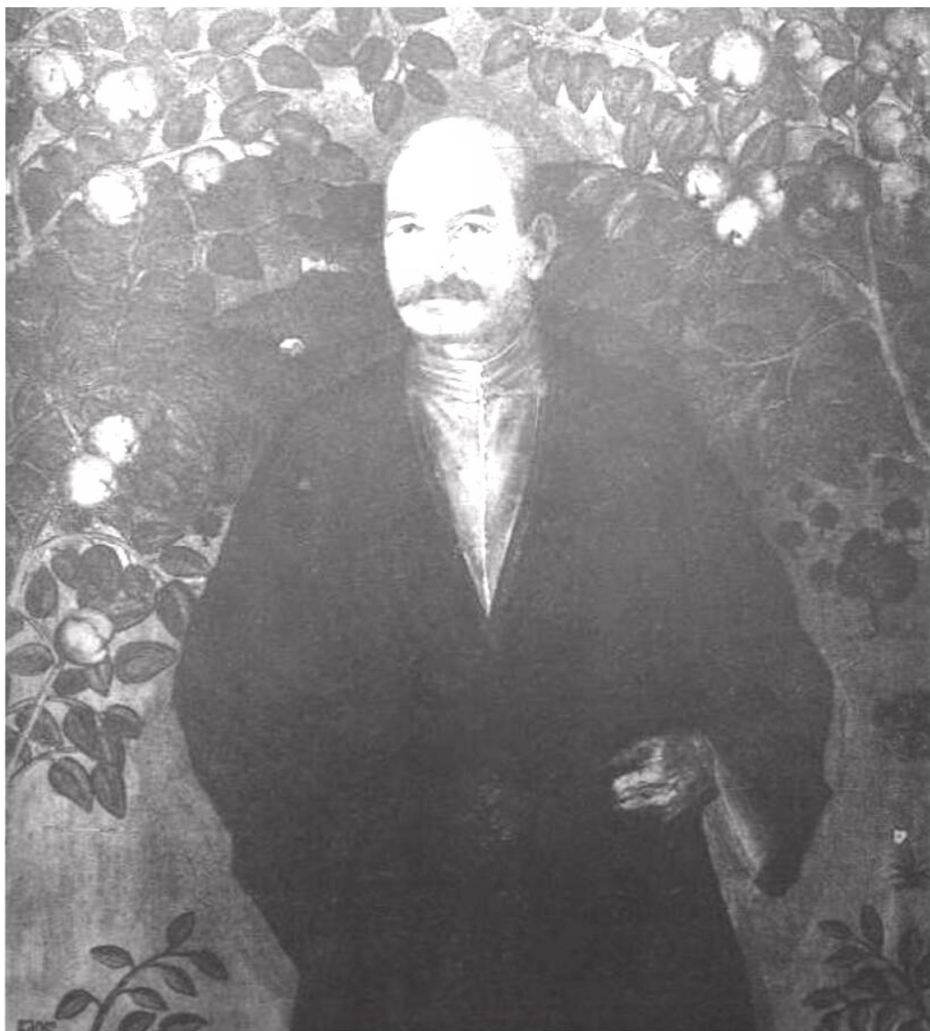
სურ. 1. “შემოქმედი და მუზა”. 1919წ.



სურ. 2.. ავტოპორტრეტი
ბროწეულებით. 1913წ.



სურ. 3. ნაცრისფერხალათიანი
ავტოპორტრეტი. 1917წ.



სურ. 4. მამის პორტრეტი.
1914წ.



სურ. 5. იმერეთი –
დედაჩემი. 1918წ.

მიმოწერიდან¹

3.III.1990.

ბევერლი ჰილს

[...] ჩვენ ყველანი ერთი ვართ და სამშობლოს საკეთილდღეოთ ყოველი ჩვენთაგანი თავისებურად ჩხირკედელაობს, რამეთუ ქართველობა არა მხოლოდ პრივილეგია არის, არამედ მას მოვალეობებიც ახლავს. ამიტომაც მომავალში თუ რაიმე დაგჭირდებათ, უბოდიშოთ შემატყობინეთ; თუ შეგძლება, რასაკვირველია, შეგისრულებთ. [...]

7.III.1992

კარლსბადი [კალიფორნია]

[...] მართლაც კატასტროფულ მოვლენებს ბოლო არ უნახს: „უბედურ კაცს ქვა აღმართში დაეწიაო“. საქართველოში რაცა ხდებოდა ან ჯერ კიდევ ხდება – თქმა არ უნდა –, ჩემზედ უკეთ მოგეხსენებათ, მაგრამ მანდ მიმდინარე ამბებმა – უკეთ უმეცრობამ და სიბრიყვემ – რა გავლენა მოახდინა აქ, ამერიკაში და ევროპაში, ამას საწამლაეის მსგავსად ჟურნალ-გაზეთები, ტელევიზია და კერძო წერილებიც გვაწვეთებდა. გერმანიის ერთმა გაზეთმა, ორგვერდიზნ ვრცელ წერილში ქართველები ველურებათ მონათლა. მე ყოველთვის საქართველოს გერმანიასთან დაახლოვებისათვის ვიდწოდი. აქ და იქაც ქართველმა მუსიკოსებმა, მოცეკვავეებმა, თეატრის წარმომადგენლებმა და კერძო პიროვნებებმაც ამ ბოლო წლებში, სასიხარულოდ, საქართველოს კარგი სახელი მოუხვეჭეს, მანდ მომხდარმა უგუნურობამ კი რის ვაჟ ვაგლახით მოპოებული სიყვარული არა მხოლოდ გააქარწყლა, არამედ თქვენს მტრობად გადაანაცვლა. თანაც ეშიშობ, რომ რუსის ჯარი ჯერ კიდევ მანდ არის დაბუდებული და რომ გავიდეს, ეგებ ეს უარესიც იყოს. თუ ვინმე შემოგესიათ, კაცი არ დაგეხმარებათ. ეგებ წააქეზონ კიდევ. ისინი წესრიგს დაამყარებენო. ღმერთმა დაგვიფაროს. იცოდეთ, გამკითხავი არა გვყავს და გონზე უნდა მოვიდეთ. ლაქლაქის მაგიერაც ყველამ საქმე უნდა ვაკეთოთ და უღელი პასუხისმგებლობის გრძნობით ერთი მიმართულებით ვწიოთ. [ქართული ხელოვნების ისტორიის] ინსტიტუტის ბიბლიოთეკის შესახებ ზოგადი ცნობა ჰქონდა ქალბატონ ეკას [პრივალოვას] [...] როგორცა სჩანს, ბიბლიოთეკის ნაწილი დაგეკარგათ [1991 წლის დეკემბრის საომარი მოქმედებების დროს. რედ.], რასაც შეესება სჭირდება. [...] „არეულობამდის“ სამ თავკაცს მთავრობაში და მეცნიერებათა აკადემიაში წერილობით შევთავაზე ჩემი ფოტოგრაფიები, ნეგატივები, მაგრამ მათგან ერთ ქეციან პასუხსაც კი ვერ ვეღირსე. ავდექი

1 2007 წლის, 90-ე წლისთავამდე ერთი თვით ადრე, საქართველოდან შორს გარდაიცვალა ქართველი მეცნიერი, პროფ. ვახტანგ ჯობაძე... ჩვენი ჟურნალის მკითხველს არ უნდა სჭირდებოდეს მისი ნაღვაწისა და ღვაწლის შეხსენება. არც იმის, უცხოებაში ამდენი ხნის მყოფი სამშობლოს არც როდის მოსცილდება. იმის კიდევ ერთ დასტურად კი, რა ზომაზე იზიარებდა ის ჩვენი ქვეყნის ჭირსა თუ ღხინს, რაოდენ იყო მისი ფიქრის საგანი მისი აწმყო თუ წარსული, გთავაზობთ ამონარიდებს მისი წერილებიდან, რომლებშიც, ყოველგვარ, ის ცოცხლად წარმოსდგება, როგორც მეცნიერი და როგორც ადამიანი.

და ამ მასალის ნაწილი და 200 წიგნი ჩვენს უნივერსიტეტს უთავაზო. ეს მასალა ეხლა თქვენთვის მაღამო იქნებოდა. ხელნაწერთა ინსტიტუტი ჩემს ანტიოქიის გათხრებს ეურადღებით ეკიდებოდა. მთხოვეს ჩემი მასალები მათთვის გადამეცა. ნაწილი კიდევ გამოვგზავნე ხალხური ცეკვა-თამაშის მონაწილეების მაშველობით. [...] მე მდიდარი ბიბლიოთეკა მაქვს, რასაც როდისმე საქართველოს უანდერძებ. [...] რახან თქვენ ბიბლიოთეკას აღდგენა სჭირდება, თქვენ უნდა მიმართოთ უფრო დიდ უწყებებს, როგორც ამერიკაში, ისე ევროპაში, არა რომელიმე პიროვნების შუამავლობით არამედ თვით ინსტიტუტის დირექტორმა, ინსტიტუტის ოფიციალურ ქაღალდზე აუწყოს ბიბლიოთეკის დაჭუპვისა და დახმარების შესახებ. მისწერეთ აგრეთვე პოლ გეტის უწყებას და ნანსი შვენენკოს, რომელიც გამომცემლობაში მუშაობს და მისთვის ადვილია წიგნების შოვნა.

ამას წინათ, გავიგე თუ არა მანდ მომხდარი მიწისძვრისა და ეკლესიების დაზიანების შესახებ, ჩემი დანაზოგი ათასი დოლარი და მეზობელ-მეგობრებში თუ კოლეგებში შეგროვილი სამი ათასი დოლარი ჩვენს სათვისტომოს გადაუგზავნე საქართველოს დასახმარებლად. ეხლა ამ კოლეგებსა თუ მეგობრებს საქართველოს გაგონება არა სურთ.

10.IV.1994

კარლსბადი [კალიფორნია]

[...] [ანტიოქიის წიგნის გამოცემა. რედ] უპრიანი მიმანია, რადგან იქ მოღვაწე ჩვენი მონასტრების შესახებ კინი ცნობების გარდა ბევრი არაფერი გაგვანია. ქართულ მწერლობასა და ისტორიას ხომ თავისი დიდი დაახვეს და სხვა თუ არა აქ პირველი შემთხვევა გვაქვს ქართველი ხუროების სამშობლოს გარეთ მოღვაწეობისა. [...] ესენი იყვნენ სამთავისის ეკლესიის მშენებლები, რაც თვით [შავ მთაზე აღმოჩენილი. რედ] ეკლესიის გეგმიდან და უფრო აშკარად მისი სკულპტურიდანა ჩანს, რომლის თითქმის უნიკალური მოტივები ანტიოხიაში ათი წლის შემდეგ უაღრესი სრულქმნით დაიხვეწა. სამთავისში მოღვაწე ხუროების ამქრის შავ მთაზე ეკლესიის ასაშენებლად წარგზავნა, თვით ეკლესიის შენება და სხვა ქართულ მონასტრებში მათი მოღვაწეობა, სვმეონ მესვეტის ლავრაში სამების ეკლესიის იატაკის მოზაიკის აღდგენა და მის ზღუდრბლთან მოზაიკური წარწერა, აქ საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის გამო დაუცხრომელი დავაც ბაგრატ IV-ის დედის მარიამის იერუსალიმში მოგზაურობის დროს ანტიოხიაში ხანგრძლივი ყოფნა, შეიძლება იყოს იმ დიდმნიშვნელოვანი გეგმის გამოკრთომა, რაც ბაგრატ IV-ს აქონდა ქალაქ ანტიოხიის მიმართ განზრახული. ისიც ეპიზოდური მნიშვნელობისა არ უნდა იყოს, რომ ბაკურიანის ძმა აბასს ანტიოხიაში დიდი მამულები აქონდა. სათქმელი გამიგრძელდა, სხვისი მიწების მოპოება კი არა, ეხლა ჩვენი მიწა-წყლისთვის ვერ მოგვივილია. [...]

V.1994

[...] მე უფრო architectural sculpture-ს ვხმარობ, ვიდრე „ორნამენტს“, რაც

უფრო უაზრო სამკაულს უკავშირდება. ძველი მესოპოტამიის ხუროებიც-კარომლებიც უბრალო იარაღით უმაგრეს დიორიტის ქვასაც კი თლიდნენ, განა ასეთ დიდ შრომას უბრალო სამკაულისთვის გახწევდნენ? სკულპტურა, მხოლოდ მისი ღრმა შინაარსის გამო ხდებოდა მშვენიერ-ღირსეული, თორემ უაზრო ჩხირკედელაობა უბრალო დეკორატიულობამდის დადის.

ჯვრების გამოსახულებებს (მაგალითად) ან ისეთ ჯვრებს, რომელთა ფუძიდან ორივე მხარეს ფოთლოვანი ელორტები ამოდის – სადაც ჯვრისა და ცხოვრების ხის აზრია შერწყმული –, ჩვენ ხშირად უწოდებთ „ორნამენტს“. ან ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე გავოსახულ ჯვარსაც ორნამენტს უწოდებთ. ეფრემ სირიელი ერთ თავის ჰიმნში ამბობს: როდესაც ხილული სამყარო აღსასრულს მიაღწევს და აღმოსავლეთიდან ქრისტე გამოჩნდება, მას წინ წაუძღვება ჯვარი, როგორც გამარჯვებულ ბასილევს წინ მიუძღვის ალაში. ამგვარ ჯვრებში აშკარად ქრისტეს მეორედ მოსვლისა და მასთან დაკავშირებული ღრმააზროვანი მოვლენებია დაკავშირებული და არა ფუჟე „ორნამენტი“. [...]

26.V.1995

კარლსბადი [კალიფორნია]

[...] ღვთის წინაშე, ვერ წარმომიდგენია, როგორ გითმენო გული, რომ [...] კაცის ნახტომის მანძილზე დაობლებულ ჩვენ [ტაო-კლარჯეთის. რედ.] ეკლესია-მონასტრებს არ ამუშავებთ [...] კიდევ ვამბობ, რომ საჭიროა თურქ მეცნიერებთან [...], ადგილობრივ მთავრობასთან („კალი“, მაზრის უფროსი), მოღებთან და მეტყვევებთან (რომელთა ნაწილი ქართულად მეტყველებს) მეგობრული („დოსტ“) კავშირი გააბათ და შორს გამიზნული გეგმით თქვენი მუშაობა დაიწყოთ. (თურქული და ლაზური ენების ცოდნა დიდათ დაგეხმარებათ). ამასობაში დაუყოვნებლივ უნდა გამაგრდეს ოთხთა ეკლესიის ჩრდ-აღმოსავლეთი ბურჯის ამავე მხარის კუთხზე, რომელსაც ამ ეკლესიის აწინდელი ქვეგამხედვარი მფლობელი განუწყვეტლივ ძირს უთხრის. აგრეთვე ოშკის სამხრეთ-დას კარიბჭის ერთი ჯიუტი კაკლის ხით შეცვლილი საყრდენი. საუკუნის ტვირთისაგან დაღლილ და დამდნარ საბრალო კაკლის ხეს თუ არ შეეშველეთ, ეს უნიკალური და მშვენიერი კარიბჭე სავსებით დაინგრევა. [...]

14.III.2003.

კარლსბადი [კალიფორნია]

ეურნალის [“საქართველოს სიძველენი”, რედ.] წერილების ინგლისურ ენაზე თარგმნითურთ გამოქვეყნებადიხაც საჭიროა, მაგრამ ეს უნდა გაკეთდეს მაღალ დონეზე [...] რადგან მისი მკითხველისათვის (ცოტა გადაჭარბებით) ნაწერის მორფოლოგია და სინტაქსისი უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე ნათხრობის შინაარსი. ენობრივი წაბორძიება დიდ ცოდვით მიიწინაოთ. გერმანულ ენაზე გამოქვეყნებაც ევროპის ასპარეზზე გახვლის ერთ-ერთი საშუალებაა [...] ევროპის წიაღში თუ ვერ შევალთ, ცუდი დღე დაგვადგება. ევროპაში ძველმა ემიგრანტებმა – და მეც –, მყარი ნიადაგი მოვაშაადეთ. მაგრამ ახალმა მთავრობამ საქართველოს ეს ღირსებები ჩაწიხლა. ხელოვნების ისტორიაზე თუ ქრისტიანულ არქეოლოგიაზე რო ლაპარაკობს

კაცი, გერმანია აქვს მხედველობაში. მათთან ურთიერთობა პურ მარბილთ არ უნდა განისაზღვროს. უნდა მათთან ერთად დაისახოს რაიმე გეგმის განხორციელება, უნდა დააინტერესოთ, ნაითრიოთ რაც შეიძლება მეტი, ერთგულ არ უღალატოთ. მათთან ურთიერთობადიდ ღირსებებს შეგძენთ. თუმცა ეს საბრალო გერმანია დღეს თურქ-არაბებით არის გატენილი, მაგრამ დიდი ქვეყანაა, ფეხზე წამოდგება. [...]

24. VIII.2005.

კარლსბადი [კალიფორნია]

[...] მითოლოგიური ცხოველების საქართველოს ეკლესიების კედლებზე გამოსახვის საკითხი [...] მართლაც თავსატეხია, რადგან ეს ცხოველები ღმერთს არ შეუქმნია, და არც ადრე ქრისტიანული ხანის ძეგლებზე იპოვება და არც ადრე ქრისტიანული ხანის თეოლოგების განქიქების საგანი ყოფილა. აგრეთვე, რადგან ეს ცხოველები ფანტაზიის ნაყოფია, მათ ერთმანეთის საწინააღმდეგო თვისებები მიეწერება. საქართველოში ეს მითოლოგიური ცხოველები წნდება 970-იან წლებში და ნახევარი საუკუნის მერე სავსებით ქრება. ეგებ ბატონ მეღქისედექს კონსტანტინოპოლიდან მხოლოდ ჯვარ-ფეშხუმ-ანაფორები არ მოჰქონდა? [...]

25.II.1995.

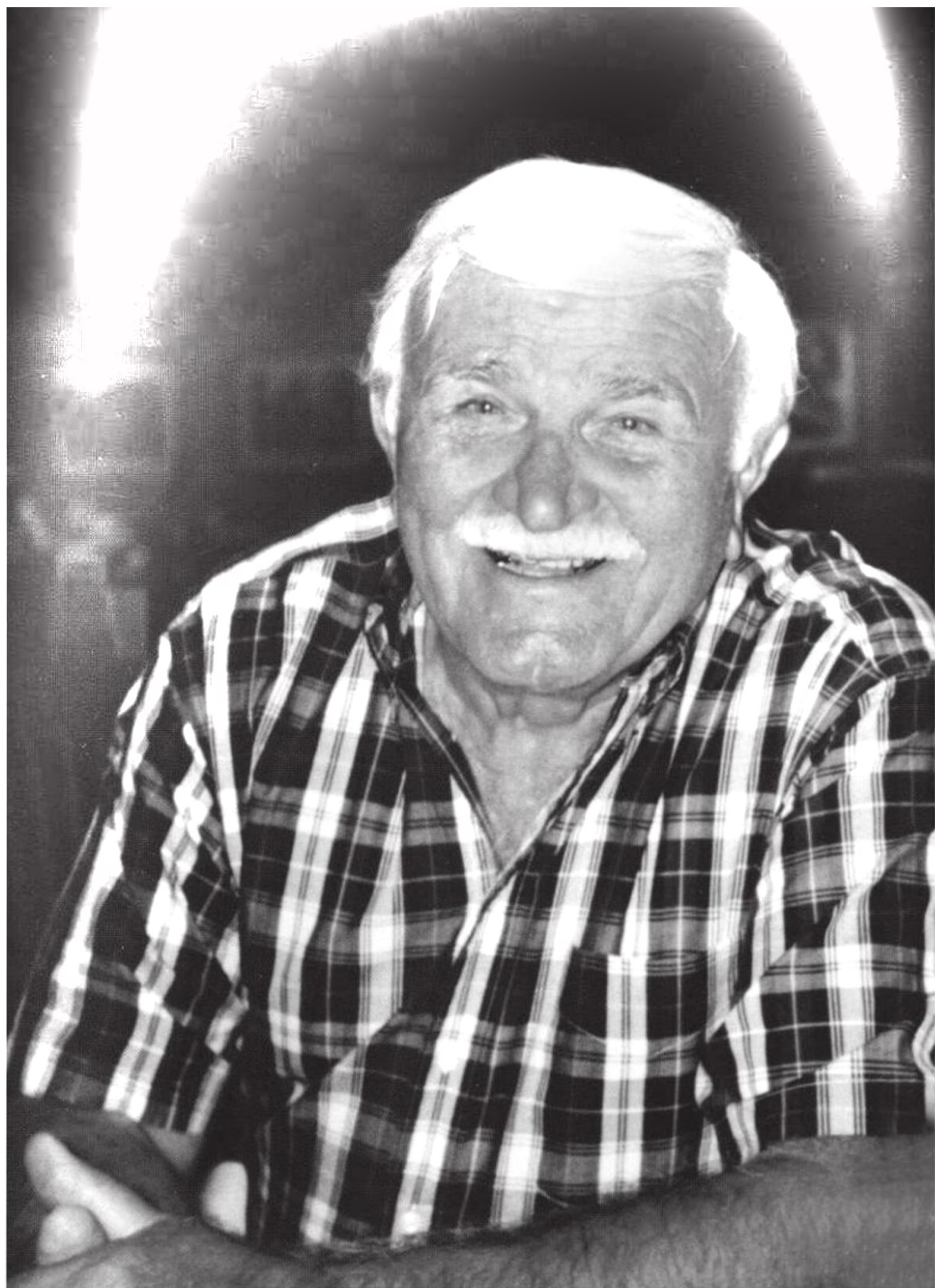
კარლსბადი [კალიფორნია]

[...] იწერებით, რომ ღვთის წყალობით საქმე გამოსწორდება. შაქარი თქვენ პირს, მაგრამ მაცხოვარი იმასა შევლის, ვინც თავის ტავს შევლის. რწმენა რა თქმა უნდა, აუცილებელია, მაგრამ ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ბიზანტიელები უადრესად იყვნენ პორტაიტისას იმედით. ასეთი შეცდომა ხვენ არ უნდა მოგვივიდეს და შრომით, გონიერულად საქმის წარმართვით და ერთმანეთის ერთგული თანადგომით წარმატებას უნდა მივაღწიოთ. მიღწევით მივაღწევთ, სხვა გზა არ არის.

Wakhtang Djobadze

From the Letters

On 10 February 2007, a month prior to his 90th anniversary, Wakhtang Djobadze, eminent art historian and archaeologist, passed away in Carlsbad, California, USA. Having emmigrated to the Europe and later, to the USA after the World War II, he had considerably contributed to the study of not only Early Christian and Byzantine, but also medieval Georgian art. Extracts of letters presented in this volume show how deeply concerned was he with every, more or less significant, event connected with his motherland.



ვახტანგ ჯობაძე

სხალტბის კვირაცხოვლის დათარიღებისთვის

თბილისიდან ოცდაათიოდე კილომეტრის დაშორებით, მცხეთის რაიონში, სხალტბის ქედის მარცხენა ფერდზე, სოფელ წეროვანისა და გოროვანიდან ორიოდ კილომეტრში სხალტბის ნასოფლარია¹. სოფელ სხალტბას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. მეფე გიორგი III-ის 1170 წლის სიგელიდან ირკვევა, რომ VI საუკუნეში სოფლები — სხალტბა და გოროვანი „მოსყიდული“ ყოფილა ბერ ევაგრესაგან, წმინდა შიოს თანამედროვის და მოწაფის მიერ². 1202 წელს კი სხალტბიდან შიომღვიმის (სურ. 2) ლავრაში წყალსადენი იქნა გაყვანილი³. როგორც კვლევამ აჩვენა, ამავე პერიოდში უნდა აგებულიყო ნასოფლარის ტერიტორიაზე შემორჩენილი პატარა სამლოცველო სხალტბის „კვირაცხოველი“. იგი მთის ფერდზე, ტყით გარშემორტყმული მინდვრის კიდეში, პატარა ბორცვზეა აღმართული და მუხრანის ველს გადაჰყურებს (ნახ. 1, სურ. 1). გზა ეკლესიას სამხრეთი მხრიდან ადგება.

კვირაცხოველი აგურით ნაგები, მცირე (9×7,8მ), დარბაზული სამლოცველოა, სწორკუთხედში მოქცეული ნახევარწრიული აფსიდით და სამხრეთ ფასადზე მიდგმული დაბალი, განიერი ქვის კარიბჭით. კამარა და შიდა სივრცის ორ თანაბარ არეგ გამოყოფი საყრდენი თალი, რომელიც უბაზისო და უკაპიტელო ნახევარსვეტებს ებჯინება — შეისრულია. შესასვლელი ერთია, კარიბჭიდან, დასავლეთ კედელთან ახლოს, ვიწრო, დაბალი, ისრული ფორმის, გარედან ქვის სწორკუთხა საპირითა და

1 თუმცა დღესაც არსებობს სოფელი სხალტბის სახელწოდებით, რომელიც XVIII საუკუნის მიწერულსა და XIX საუკუნის დასაწყისისთვის უნდა გაშენებულიყო. იგი ნასოფლარიდან 1-1,5 კილომეტრის დაშორებითაა, ძველი სხალტბა კი საძივრად არის ქცეული.

2 1170 წლის სიგელი გიორგი მეფისა მღვიმისადმი, ისტორიული საბუთების კორპუსი, წ. 1. თბ., 1984, გვ. 67-70.

3 თ. ჟორდანიას, ისტორიული საბუთები შიომღვიმის მონასტრისა, თამარ მეფის 1202 წლის სიგელი, თბ., 1896. სხალტბა-შიომღვიმის წყალსადენის გაყვანა ლავრის ადგილმდებარეობით იქნა გამოწვეული. როგორც ვახუშტი ბატონიშვილი აღწერს სხალტბის ქედს: „მთა ესე არს ტყიანი, ღელუ-ღრანტოიანი, უწყლო ნადირიანი, თვინიერ ირმისა ყოველნი: სამხრით კერძი მთისა უმოსაველიანია, ხოლო ჩრდილოეთ კერძი მოსაველიანი, ვენახ-ხილიანი“. „სამხრით კერძი“ შიომღვიმის ლავრას უჭირავს, ხოლო ჩრდილოეთ ფერდზე სოფელი სხალტბა იყო შეფენილი. ვახუშტისვე აქვს მოხსენიებული სხალტბის ქედი ალექსანდრე მაკედონელის საქართველოში შემოსევისასთან დაკავშირებით „ხოლო სარკინეთი არს მცხეთის დასავლით, სადაცა აღაშენეს ქალაქი ძლიერი თურქთა და, მოხელისა ალექსანდრე მაკედონელისასა განხვრეტეს მთა ესე სხალტბისაკენ და ივლტოდნენ კავკასეთად“, ხოლო მის რეკაზე სხალტბა ახნაურთა რეზიდენციადაა აღნიშნული. ვახუშტი ბაგრატიონი, საქართველოს გეოგრაფია, თბ., 1997. გვ. 63.

* 2006 წელს სხალტბის ეკლესიაზე აღდგენითი სამუშაოები ჩატარდა (არქ. ნ.ნოზაძე) წერილში მოყვანილი აღწერა რესტავრაციამდელ მდგომარეობას ასახავს (რედ.).

ტიმპანით გაფორმებული. განათების წყაროს, სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ოთხი სარკმელიდან სამი წარმოადგენს, (სამხრეთით მდებარე სარკმელი კარიბჭის სახურავით არის ამოქოლილი). ეკელაზე დიდია საკურთხეველის, ხოლო სიდიდით მეორეა დასავლეთის სარკმელი. მომცრო, ჩრდილოეთისა და სამხრეთი ერთი ზომის ისრული სარკმლები, პირისპირ, კამარის ქუსლთან აფხიდის გვერდით, უნიშოდ კედელშია გაჭრილი. საკურთხეველის სარკმლის გვერდებზე, გეგმაში სწორკუთხა მოზრდილი, თაღოვანი თახნებია. ორი უფრო მომცრო ჩრდილოეთ – სამხრეთ სარკმლებს ქვემოთაა მოთავსებული. საკურთხეველი ერთსაფეხუროვან ამადლებზეა, მის მარჯვნივ, აგურით ამოყვანილი კანკელის ფრაგმენტი. სამლოცველოს, რომელიც გარკვეულ დონეზე მიწითაა დაფარული და ამის გამო შესასვლელთან სამსაფეხუროვანი კიბეა წარმოქმნილი, თავისი შიდა სიმაღლე შენარჩუნებული აქვს. ეკლესიის ფასადი უსამკაულოა და წითელი აგურისა და სქელი, რუხი დუღაბის თანაბარი ფენების მონაცვლეობისაგან შედგება.

კარიბჭის ფასადი სამ ბურჯს დაერდნობილი ისრული თაღედია. მოკლე ერთ ქვაში ნაკვეთი ბურჯები გეგმაში ოქტაგონია, ოთხკუთხა ბაზისითა და კაპიტელით. ფასადის თაღთაგან დასავლეთისა ეკელაზე განიერია, დანარჩენები ერთი ზომისაა. კარიბჭის ჩრდილოეთ კედელზე, იმავე ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე გამეორებულია ანალოგიური ფორმისა და ზომის ნახევარსვეტები და თაღები, ოღონდ მარცხენა თაღის ნაცვლად, განიერი თაღის საპირისპიროდ ეკლესიის შესასვლელია. კარიბჭე ნაგებია აგურის, რიყის და უხეშად თლილი ქვის კვადრებით, გადახურულია აგურის ცილინდრული კამარით (რომელსაც ახლა ფორმა აქვს შეცვლილი, შუა ადგილას დაწეულია და შებრტყელებული) და ეერდნობა შუა ბურჯიდან და ნახევარსვეტებიდან ამოსულ ნახევარწრიულ ქვის თაღს. კამარას მთელ სიგრძეზე ცენტრში დატანებული აქვს გრძელი, ბრტყელი ქვის ფილა, რომლის ბოლოები აღმოსავლეთ-დასავლეთ სქელ კედლებშია დატანებული. იმავე კედლებზე კამარის ქვემოთ, ნახევარწრიული, შეკიდული დეკორატიული ქვის თაღია.

კარიბჭე, რომელიც ეკლესიას თავისებურ, დამახასიათებელ სახეს სძენს, საზეიმოდ არის გაფორმებული – ბურჯები, სვეტისთავეები და თაღები, აგრეთვე სამხრეთი ფასადის კუთხის წიბოები, აღმოსავლეთით შემორჩენილი ლავგარდანი და კარის საპირე კვეთილობითაა შემკული.

ეკლესიას ორი წარწერა აქვს (სურ. 3-4): ერთი, ხუთ სტრიქონიანი, კარის ნახევარწრიულ ტიმპანზეა:

1 - ქ. ეპა: მღთების: ძლიერებითა:

2 - შეჭურილო სხალტბისა: კვირაცხოველო: ჩვენ

3 - ზედგინიძემ: ივანეს: შვილმან: სახლთ: ხუცესმან შიოშ: და

4 - მეცხედრემან: ჩვენმა: თამარ: აღვაშენეთ: ეკლესია: სულისა ჩვენისა

5 - სა(ხ)სრად ცოდვათ: შესანდობელად: თქვენც: მოგვი(ხ)ხენეთ: ქნისა: ტნე.

და მეორე, სამ სტრიქონიანი წარწერა კარიბჭის აღმოსავლეთ ბურჯის შიდა პირზე:

1 - ქ. ამ საყდრის ამგები სა

2 - რქარი მე ბეჟან ვიყავ ზაუ

3 - ცოლიძე.

ორივე წარწერა მსგავსია, მხედრული. თარიღის (1667 წ.) გარდა თავისთავად მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ კვირაცხოველში კიდევ ერთი ძველი ოსტატის სახელი გვაქვს მოცემული.

სხალტბის კვირაცხოველის შესახებ რამდენიმე კვლევა არსებობს. ძველის პირველი ზოგადი აღწერა და ფოტოფიქსაცია 1937 წელს მოხდა სხალტბა-შიომღვიმის წყალსადენზე წარმოებული არქეოლოგიური სამუშაოების დროს⁴. შემდგომძველს რამდენიმე მეცნიერი შეეხო⁵, მაგრამ მოსაზრება ეკლესიის თარიღთან დაკავშირებით სხვადასხვაგვარია. ზოგიერთი ავტორი სხალტბის აგების თარიღად ტიმპანის ქვაზე არსებულ 1667 წელს მიიხსენებს ზოგიც ეკლესიაში რამდენიმე ფენას განარჩევს⁶.

ეკლესია, მართლაც რამდენიმე სამშენებლო ფენას უნდა მოიცავდეს. კარიბჭე, რომელიც ეკლესიის სამხრეთ კედელში შესმული ქვის კვადრებით უკავშირდება, მოშორებულია კედელს. მაკავშირებელი ქვის კვადრების ირგვლივ მორღვეულია დუღაბი და ნაპრალებია გახეხილი (სურ. 5). როგორც ჩანს, აგურის კედელმა ქვის წყობა არ მიიღო, დუღაბმა მძიმე მასიური ქვა ვერ დაიჭირა და კარიბჭე ეკლესიის სამხრეთ კედელს მოსცილდა.

იგივე შეიძლება ითქვას ბაღავრის ქვაზეც. შესასვლელის თავზე უღასათოდ ამოტყვერულ კედელში შესმული ქვა დუღაბმა ვერ დაიჭირა და ის ბუდიდან ამოვარდა, მისი ნამტვრევი ეკლესიაშია შემორჩენილი (სურ. 6).

ეკლესიისა და კარიბჭის არათანადროულობაზე მეტყველებს ისიც ფაქტიც, რომ კვირაცხოველი ღრმადაა მიწაში ჩაფლული, კარიბჭის იატაკი კი მიწას უთანაბრდება. ამდენად კარიბჭე არა ეკლესიის თანადროულია, არამედ შემდეგ არის მიშენებული-მიდგმული.

4 შ. ხიდაშელი, სხალტბა-შიომღვიმის 1202 წლის წყალსადენი (არქეოლოგიური გათხრების ანგარიში), შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა, თბ., 1938, გვ. 231-264.

5 Т. Барнавели, В. Долидзе, Р. Шмерлинг, Окрестности Тбилиси, Тб., 1960, გვ.56. ნ. ანდლულაძე, სხალტბა, საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, თბ., 1990, გვ. 370. ვახ. ბერიძე, XVI-XVIII სს. ქართული საეკლესიო ხეროთმომდევრება, თბ., 1994, გვ. 43-46. თუმცა ბატონ ვახტანგს სხალტბაზე კვლევა, როგორც თვითონ აქვს აღნიშნული, 1968 წელს უწარმოებია. ნ. კუჭავა, სხალტბის კვირაცხოველის ეკლესია, სახალხო განათლება, № 12, 2001, გვ. VII.

6 იმ მკვლევართაგან განსხვავებით, რომლებიც ტიმპანის წარწერაზე არსებულ ქორთიკონს - 1667 წელს მიიხსენიებენ სხალტბის აგების თარიღად, სხალტბის აღშენების შესახებ მკვეთრად გამოხატული მოსაზრება ნოდარ კუჭავას და ნაწილობრივ ვახტანგ ბერიძეს აქვთ გამოთქმული. „კვირაცხოველის ეკლესია ორი სხვადასხვა პერიოდის ნაშენთა სინთეზია. ძველი ნაწილი აგურით კარგად ნაგები დარბაზული ეკლესიაა. მას სამხრეთიდან მიშენებული აქვს მონუქურთმებული თლილი ქვის დიდი კვადრებით ნაშენი კარიბჭე. ეკლესიაში შესასვლელი კარების თავზე მოთავსებული წარწერა გვამცნობს: (...). წარწერა აღბათ ეკუთვნის მხოლოდ მინაშენს, რადგან სოფელი სხალტბა, როგორც გიორგი III სიგელიდან ჩანს, მონასტრის დაარსების დროისათვის არსებობდა(...). აგურით ნაშენი ეკლესიის დათვალიერება (ამტკიცებს, რომ იგი XVII საუკუნეზე ბევრად ადრეა აგებული“ - ნ. კუჭავა, დასახ. ნაშრ. თუმცა იგი არ ახსენებს ეკლესიის აშენების თარიღს, პერიოდს. ვახტანგ ბერიძეც გამოთქვამს ეჭვს სხალტბის ნაშენთა არათანადროულობაზე „ეკლესიის შესასვლელის „გაფორმება“ და სამშენებლო წარწერაც სტოას ფენას ეკუთვნის(...) სტოა მიდგმულია ეკლესიაზე, მაგრამ მის დასავლეთ და აღმოსავლეთ კედლებში ნატანებულია რამდენიმე ღოღი, მის წყობას რომ ეკლესიასთან აბაძს“. თუმც იქვე აღნიშნავს, რომ „სხალტბის კვირაცხოველი ზუსტადაა დათარიღებული“ - ვახ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 44, გვ. 46.

ამას გარდა განსხვავებული ფენები შეინიშნება აგურის წყობაში – დასავლეთ, ჩრდილოეთ და აღმოსავლეთ ფასადზე ფრონტონის ქვემოთ და კიდეებში, ერთგვარი წყობაა: ერთმანეთს გარკვეული რიტმით დაშორებულ აგურებს შორის. თანაბრად ჩაწეული დუღაბი თითოეულ აგურს მკვეთრად წარმოაჩენს (სურ. 7). ეკლესიის შიგნით დასავლეთ-აღმოსავლეთ კედლებსა და ჩრდილოეთ კედელზეც ჩაწილობრივ, მსგავსი წყობაა (სურ. 8), იმ განსხვავებით, რომ დუღაბი აგურებს შორის ჩაწეული არ არის (ფასადზე ეს გამოქარვის შედეგია).

სამხრეთ კედელზე და ჩრდილოეთი კედლის შიდა პირზე, არასწორად (ზოგან ტალღისებურად) დალაგებულ აგურებს შორის დუღაბი არათანაბარია,

უსწორმასწორო. აგურები ხელმეორედ გამოყენებულს გავს (სურ. 9–10).

მესამე განსხვავებული წყობაა ეკლესიის ფრონტონზე, კამარაზე, კონქზე და ფასადზე, აღმოსავლეთ სარკმლის ქვემოთ – დუღაბში ჩაძირული აგურების კონტურები არ განირჩევა და ზოგ ალღას თხლად ჩაღვსობით არის დაფარული (სურ. 11). საბურველის აგურის წყობაში (რომელიც თანაბრად ეფინება ეკლესიასა და კარიბჭეს) ფრაგმენტულად ჩართულია რიყის ქვა.

ეკლესიის ეს ადგილები დეფორმირებითაც გამოირჩევა: კამარის ქუსლი შიგნით არის შეწეული, მორღვეულია კონქის ფორმა, (მარცხენა მხარე დაწეულია, მარჯვენა აბურცული). ფრონტონი ციცაბოა და, კედლის დონიდან გამოწეული კარიბჭეს უთანაბრდება. როგორც ჩანს სამლოცველოს კამარა-საბურავი ჩაენგრა და აღდგენა-განახლებასთან ერთად კარიბჭეც მიუშენდა. ამრიგად, ტიმპანის ქვაზე არსებული წარწერა კარიბჭისა და „აღშენების“ თარიღს წარმოადგენს.

ზემოხსენებული წყობა, აგურებს შორის თანაბრად ჩაწეული დუღაბით, ანალოგიურია შიომღვიმის ლავრაში ორი ნაგებობის – ღმრთისმშობლის სახელობის ბაზილიკის პირვანდელი პასტოფორიუმის და ჯვრის ამადლების დარბაზული სამლოცველოს აგურის წყობისა⁷. დიდი ტაძარი აღმაშენებლის ეპოქის ძეგლია (1123წ.). დარბაზული სამლოცველო XII-XIII საუკუნეების არის დათარიღებული (თარიღდება მხატვრობის მიხედვით. სურ. 12–13).

ამავე პერიოდის, XII-XIII საუკუნეების ძეგლებთან სხალტბის კვირაცხოველს სხვა, ერთგვარი არქიტექტურული დეტალებიც მოეძებნება, მაგრამ მათგან ყველაზე საგულისხმო მაინც ყინცვისის ტაძართან მისი კავშირია.

საკურთხევის სარკმლის თავდაპირველი ზომა და ფასადთან მისი მიმართება, კვირაცხოველს ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძართან აახლოვებს. ორივე შემთხვევაში სარკმლის სიგრძე-სიგანის შეფარდება 1:3 და „კედლის სიბრტყეთა და მათზე ღიობების ურთიერთმიმართება“ (წვენს შემთხვევაში ღიობის) იმდაგვარია რომ, უსამკაულო შიშველი ფასადი თვალისათვის სახამუშო არ არის, მას სარკმელი იმორჩილებს (ნახ. 2, სურ.

7 დათარიღებისათვის საკმაოდ არაზუსტ მასალას იძლევა მხოლოდ და მხოლოდ აგურის წყობის მიხედვით მსჯელობა, რადგანაც ლავრაში შესაძლებელია საუკუნეების განმავლობაში არსებულიყო აგურით მსგავსად მშენებლობის „სკოლა“, თუმცა შიომღვიმის XVII საუკუნის ნაგებობები განსხვავებული აგურის წყობა აქვს.

8 დ. თუმანიშვილი, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხეროთმოდერების გაგებისათვის. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 122-147.

XII-XIII საუკუნეების ძეგლებისთვის დამახასიათებელია კამარის რბილი, რკალებით შეკრული შეისვრა, რომლის მსგავსიც სხალტბის დასავლეთ კედელზეა, დაშენებული კამარის ქვემოთ (სურ. 16).

ამრიგად, ზემოთნათვლილი ხუროთმოძღვრული ელემენტების მიხედვით: სარკმლის ზომით და ფასადზე განთავსებით, კამარის ფორმის მიხედვით სხალტბის კვირაცხოვლი XIII საუკუნის პირველი მეოთხედის ძეგლების გვერდით იკავებს ადგილს. მისი აშენების თარიღად 1202 წლის შემდგომი უახლოესი ათწლეული შეიძლება მივიჩნიოთ, როდესაც ანტონი ჭყონდიდელმა თამარ მეფის განკარგულებით სხალტბა-შიომღვიმის წყალსადენი გაიყვანა.

აგურის მესამე წყობა-სამხრეთ კედელზე და ჩრდილოეთ კედლის შიდა პირზე, არასწორად დალაგებულ აგურებს შორის არათანაბარი, უსწორმასწორო ნალესობით, სადაც აგურები ხელმეორედ გამოყენებულს გავს, XIII საუკუნის პირველ მეოთხედსა და 1667 წელს შორის ექცევა, თუმცა სარკმლებისა და შესასვლელის, მკვეთრი, სწორი ხაზებით შეკრული, შეისრული ფორმის მიხედვით, როგორიც ეკლესიის დაშენებულ კამარას, ფასადზე თაღებს და სამხრეთსა და ჩრდილოეთ სარკმლებს აქვთ, უფრო გვიან ფეოდალურ პერიოდს მიეკუთვნება. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სამხრეთ კედელზე არსებული, კარიბჭის სახურავით ამოქოლილი სარკმელი (სურ. 17), ჩრდილოეთი სარკმლისგან განსხვავებით სრულად, ურღვევად არის შემონახული და მესამედ აღშენების, 1667 წლის სიახლოვეზე მიუთითებს⁹. ამ პერიოდის ისტორიული ფაქტებით ირკვევა რომ, 1614-16 წლებში შაჰ-აბასის შემოსევის დროს, შიომღვიმე და მასთან არსებული სოფლები დაურბევიათ და ცეცხლისთვის მიუციათ. მათ შორის უპირველესი იქნებოდა სხალტბა, როგორც ლავრის წყლით მომმარაგებელი და ტერიტორიულად ერთ-ერთი ყველაზე ახლოს მდებარე სოფელი. სავარაუდებელია, რომ ნაცეცხლარ-დარბეული ეკლესია სოფელს თავისი სახსრებით ხელმეორედ, სახელდახელოდ აღდგენია და საშენ მასალადაც ძველი, ჩამოშლილი აგური გამოუყენებიათ (ნახ. 3). თუმცა მალევე სხალტბას საბურავ-კამარა ჩამოქცევია. ეს შეიძლება ცუდად აღდგენა-შეკეთების ან იმ დიდი მიწისძვრის შედეგი იყოს, რომელმაც 1656 წელს მცხეთის კათედრალს გუმბათი ჩამოუგდო.

ამრიგად, ძეგლის ანალიზის საფუძველზე, გამოიკვეთა სხალტბის კვირაცხოვლის „აღშენების“ სამი თარიღი:

პირველი – XIII ს. პირველი მეოთხედი – ყინცვის-წულრულაშენის პერიოდი, რომელსაც სხალტბა ხუროთმოძღვრული ელემენტების – სარკმლის ზომით და ფასადზე განთავსებით, ნიშისა და კამარის ფორმის, – მიხედვით მიეკუთვნება;

მეორე – 1614-1616 წლების მომდევნო ხუთწლეული – შაჰ-აბასის შემოსევის შედეგად დარბეული ეკლესიის სოფლის მოსახლეობის მიერ აღდგენა;

9 საკმაოდ იშვიათია მცირე დარბაზულ ეკლესიაში ჩრდილოეთ კედელზე სარკმლის არსებობა. შესაძლებელია და სავარაუდოა, რომ ეკლესიის მიწით დაფარვის შედეგად, რის გამოც სარკმლის ღიობის ამოშენება გახდა საჭირო, რათა უცხო თვალისთვის უხილავი დარწმუნებულ საკურთხეველში მიმდინარე წირვა, ეკლესიას დამატებითი სარკმლები გაუჭრეს განათების შემცირების გამო.

და მესამე – სარქარ ბეჟან ზაუცოანიძის მიერ, კამარა ნაქცევადო ეკლესიის ქტიტორთა – ზედგინიძე შიომთისა და მისი თანამეცხედრის თამარის დაკვეთით „აღშენება“ ქორონიკონსა ტნე (1667 წელს).

First Publication

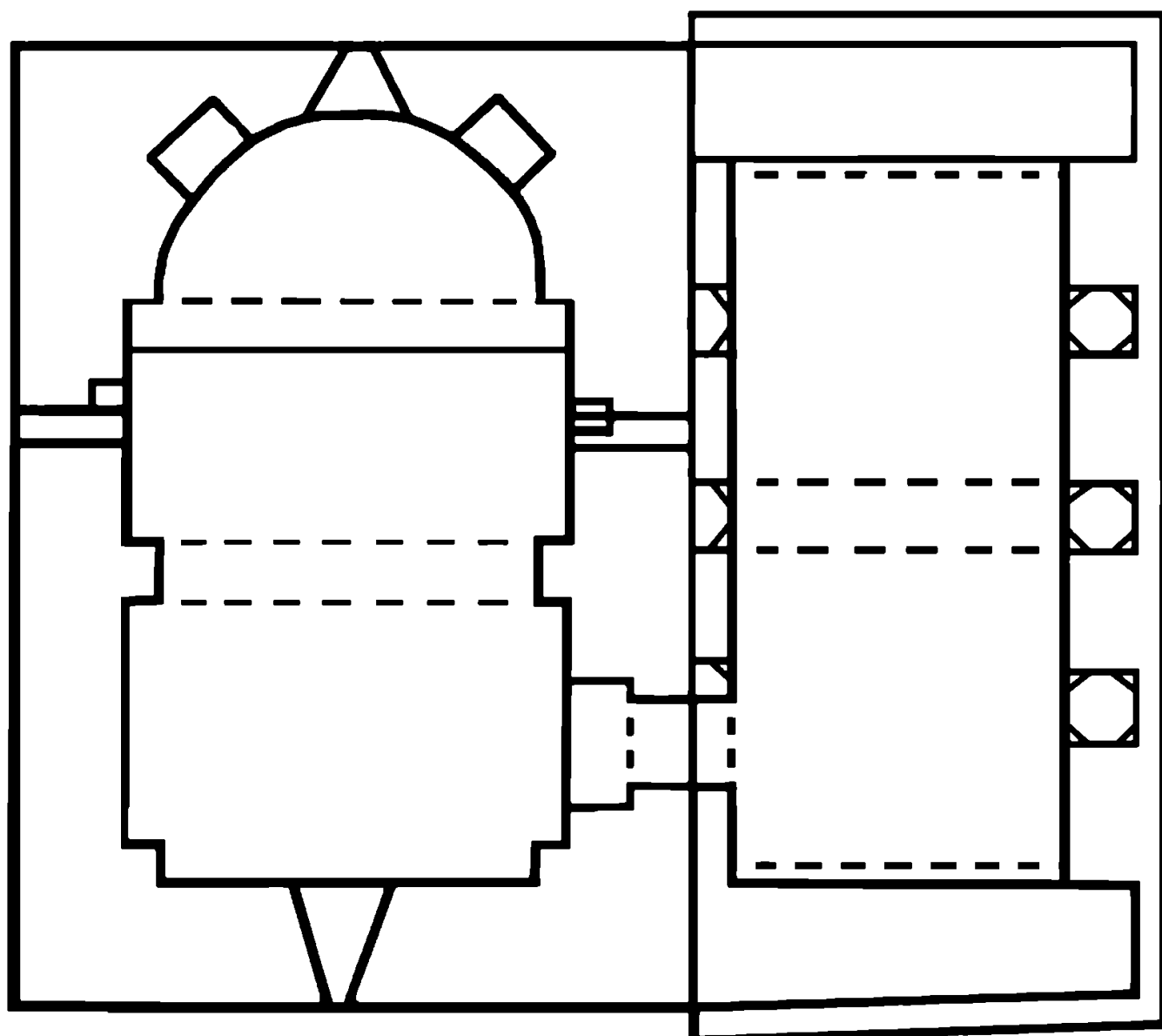
Irina Tevzadze

To the Date of Skhaltba Kviratskhoveli Church

Not far from Mtskheta, on the slope of Skhaltba ridge (Shiomgvime monastery is sheltering on its another slope), village-site Skhaltba is located (present village with the same name was built on the turn of the 18th c. to the 19th c.). Within the boundaries of the village-site a small single-naved brick church is preserved with the stone, vaulted, richly ornamented south porch. The church is well known in the scholarly literature, but major attention was drawn to two mkhedruli (secular script) inscriptions dating to 1667 visible on the porch. One inscription mentions the donor, Shiosh Zedgenidze and his wife, Tamar, while the other – Bezhan Zautsoanidze, “builder of the church” At the same time, it was uncertain whether the porch with peculiar architectural forms and the church proper were of the same date, or – since the porch was built to the church (V. Beridze) – they belonged to different epochs.

Examination of the building had confirmed the fact that the porch was built to the already existing church (it is “tied” to the church body by means of stones inserted in the south wall, which do not fix it properly; south door lintel with the inscription is embodied in the damaged masonry); besides, presence of the three types of brick masonry, indicative of different chronological layers, was also attested, namely: a. bricks laid with even rhythm and outlined on the facades by the mortar evenly recessed into the surface (areas below the pediment and edges on the west, north and east facades; the same walls in the interior); b. bricks (most probably, recycled) laid unevenly, wave-like; mortar – uneven (south wall, partially, inner side of the north wall); c. bricks sunk in the mortar; no contours visible (pediments, vault, conch, part of the east wall below the window); architectural forms ascribable to this layer are irregular.

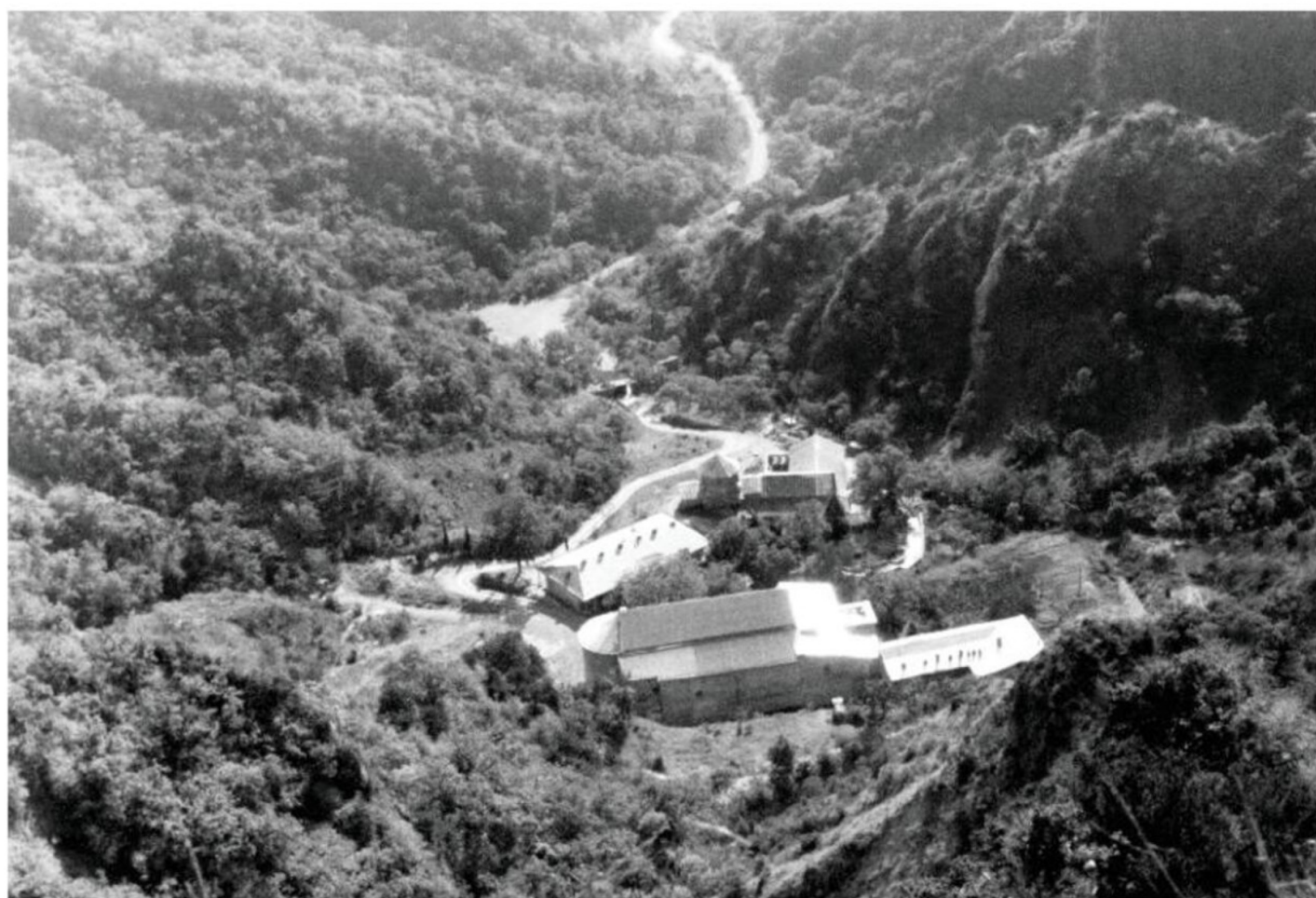
Masonry analogous to that of the first layer is found in the Shiomgvime church of the Virgin, 1123, erected by the king David IV the Builder and in the Shiomgvime church of the Ascension of the Cross, 12th-13th cc. The same date is also confirmed by such architectural forms as: east windows (due to their proportions and relation to the facade they are analogous to the 12th-13th cc. Kintsvisi church of St. Nicholas) and slightly pointed vault (its outline is preserved on the west wall). Third layer is contemporary to the porch, i.e. dates to 1667; the second layer is ascribable to the epoch between these two and seems likely to be linked with the building activity after the devastation of Shiomgvime and its neighbouring villages by the Persian Shah Abas I in 1614-1616. Supposedly, renovation of the church was undertaken hastily by the local village community and that was why the vault, in all probability, could not stand the earthquake in 1656; the Zedgenidze’s initiative can be considered as a post-disaster response. It can also be supposed that erection of the church followed arrangement of the Skhaltba-Shiomgvime water pipeline by Antoni Chkondideli (Archbishop of Chkondidi) in 1202 and, respectively, should be dated to the first decade of the 13th c.



ნახ. 1. სხედება. გეგმა.



სურ. 1. სხალტბის კვირაცხოველი, საერთო ხედი.



სურ. 2. შიომღვიმის ღაერა, ხედი სხალტბის ქედიდან.



სურ. 3. სხალტბა. წარწერა ტიმპანის ქვაზე.

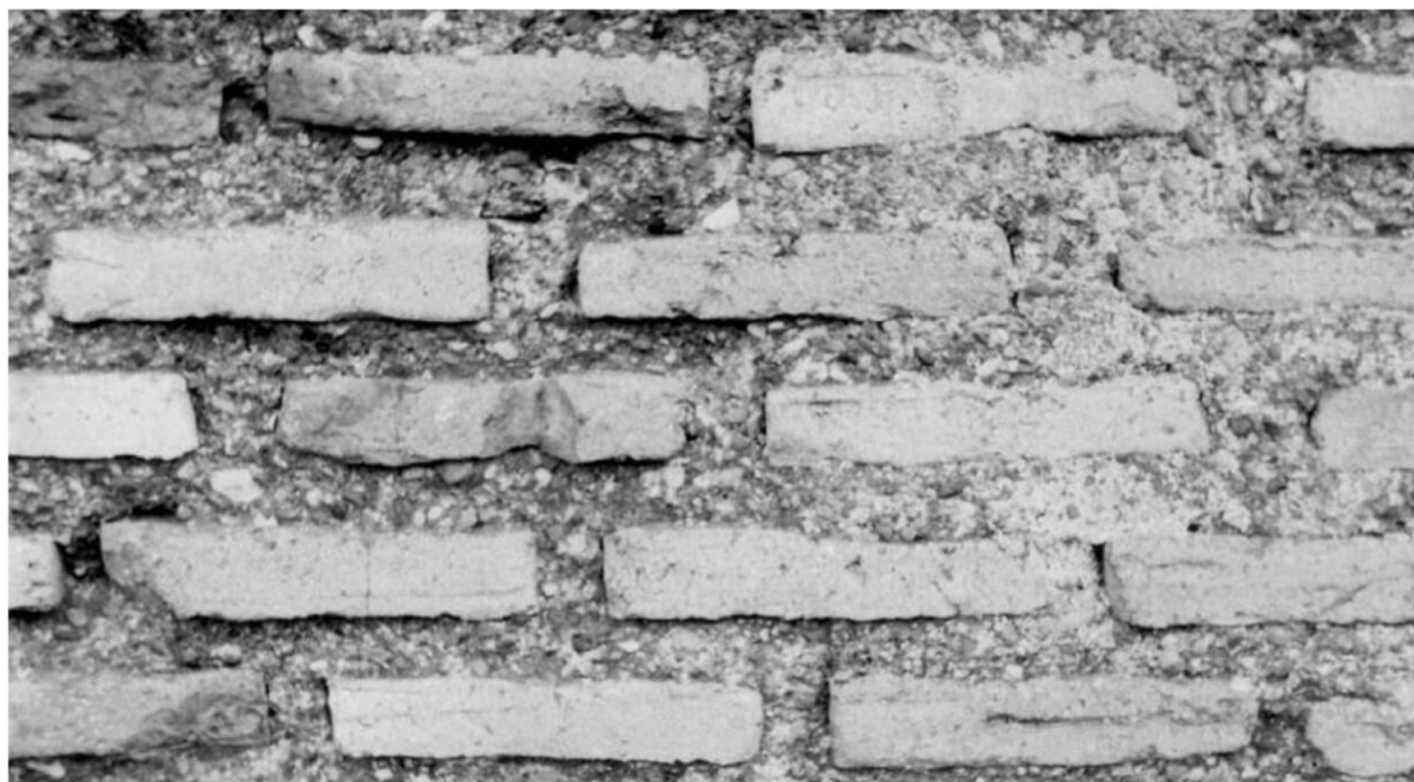


სურ. 4. სხალტბა. წარწერა აღმოსავლეთ ბურჯზე.



სურ. 5. სხალტბა. კარიბჭისა და აღმოსავლეთ კედლის ბმა.

სურ. 6. სხალტბა. შესასვლელის ბაღავრის ბუდე.



სურ. 7. სხალტბა. პირვანდელი აგურის წყობა აღმოსავლეთ ფასადზე.



სურ. 8. სხალტბა. პირვანდელი აგურის წყობა აფსიდში.



სურ. 9. სხალტბა. მეორადი წყობა ეკლესიის შიგნით ჩრდილოეთ კედელზე.



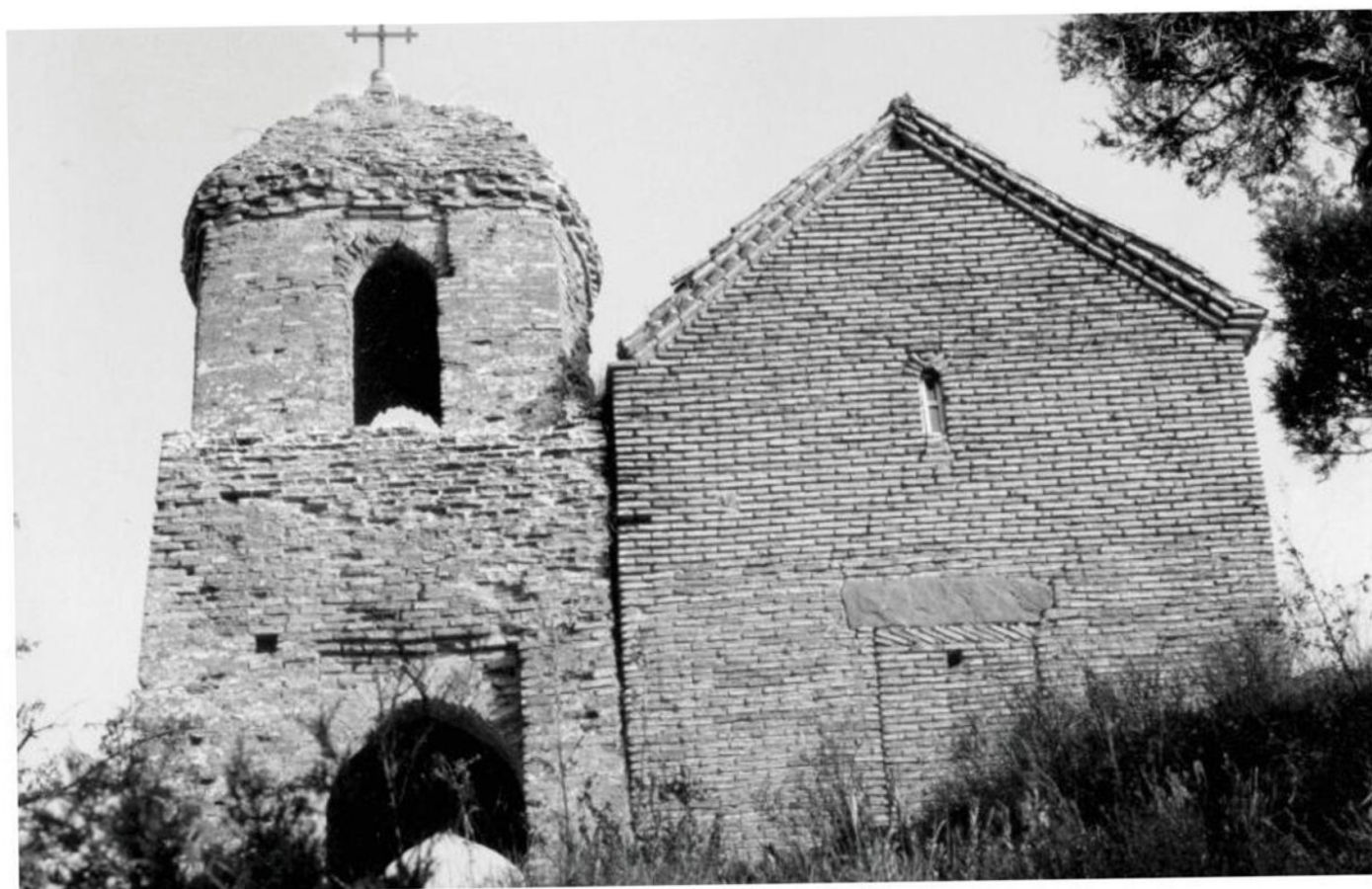
სურ. 10. სხაღტბა. მეორადი წყობა ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე.



სურ. 11. სხაღტბა. აგურის წყობა აღმოსავლეთი სარკმლის ქვემოთ.



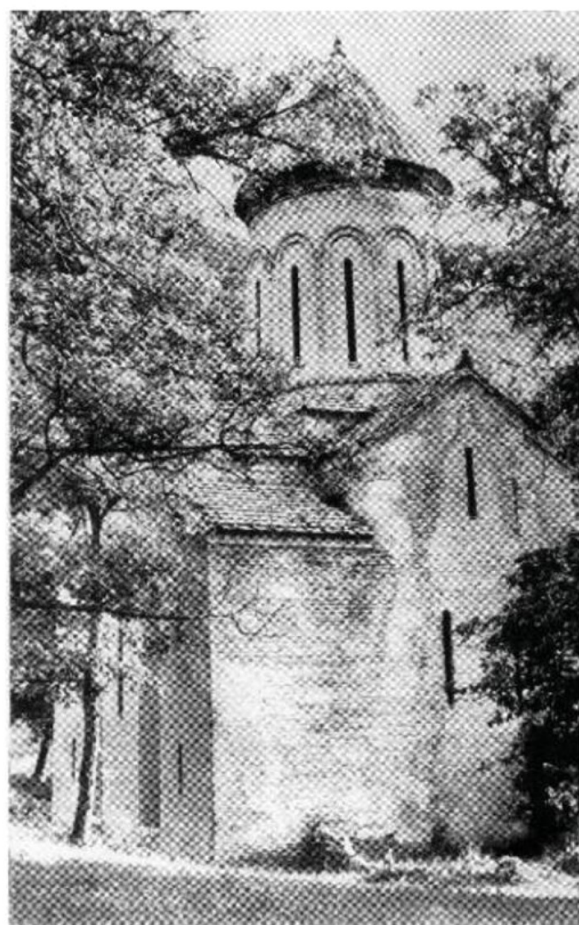
სურ. 12. შიომღვიმე.
ღმრთისმშობლის ტაძრის
პასტოფორიუმი.



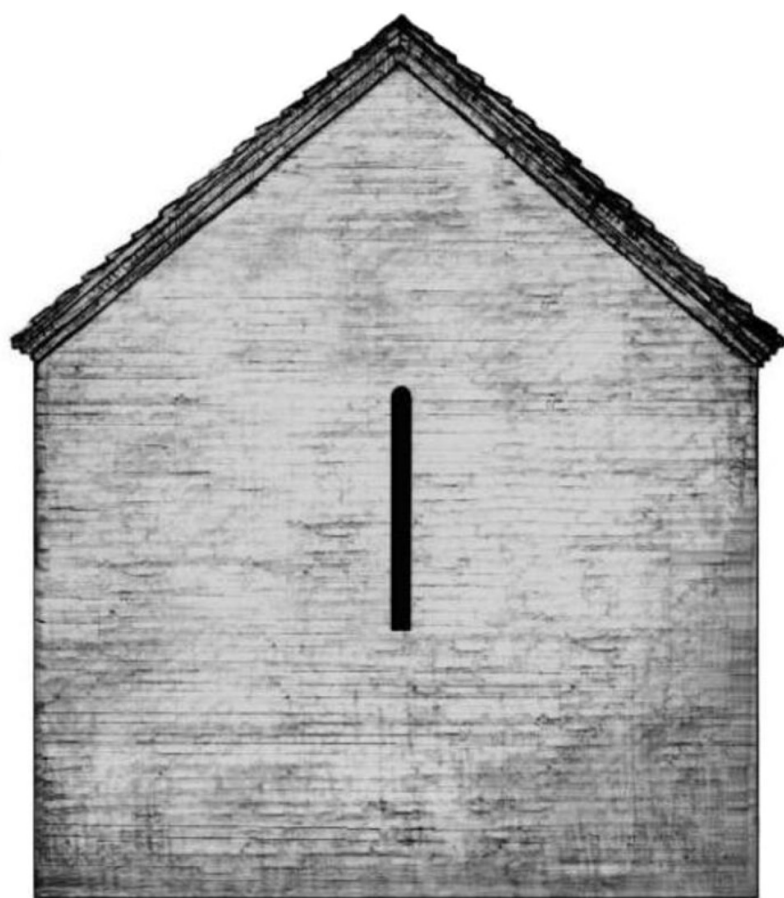
სურ. 13. შიომღვიმე. ჯვრის ამაღლების ეკლესია.



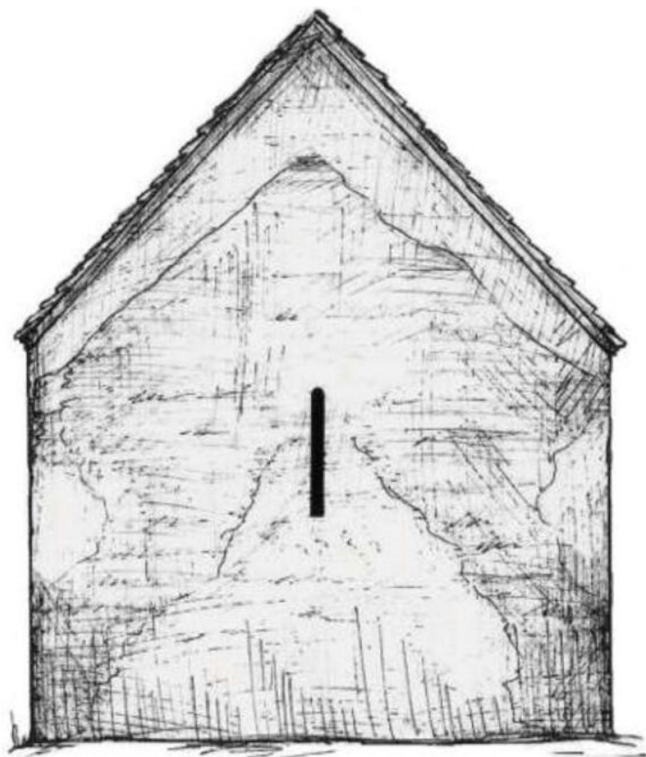
სურ. 14. სხალტბა. აღმოსავლეთი ფასადი.



სურ. 15. ყინცვისის წმ.
ნიკოლოზის ტაძარი.



ნახ. 2. სხალტბა. პირვანდელი
სახის რეკონსტრუქცია.



ნახ. 3. სხალტბა. ეკლესია
მეორედ აღშენების შემდეგ.



სურ. 16. სხალტბა. დასავლეთი
კედელი პირვანდელი კამარის
მოხაზულობით.



სურ. 17. სხალტბა.
სამხრეთი სარკმელი.

უკრაინაში 1931 წელს ჩატარებული ნიკო ფიროსმანაშვილის გამოფენის კატალოგი

გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან ფიროსმანაშვილის ხელოვნებისადმი ინტერესი გაიზარდა, რასაც მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი 1926 წელს გამოცემულმა, მდიდრულად დასურათებულმა წიგნმა მის შესახებ (მწერალთა და მხატვართა წერილების კრებული ქართულ, რუსულ და ფრანგულ ენებზე, “ხუთი ფერადი და ორმოცდარვა ერთფერიანი რეპროდუქციით”). 1930 წელს დრეზდენის გალერეამ წინადადებით მიმართა საქართველოს ეროვნულ გალერეას ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების გერმანიის ქალაქებში გამოფენაზე. თბილისისა და მოსკოვის გამოფენების შემდეგ ფიროსმანის დიდი გამოფენა გერმანიაშიც უნდა გამართულიყო, მაგრამ ამ წამოწყებას თან ხდევდა გართულებები, ზოგჯერ შეფერხების მოტივი აბსურდული იყო. მოსკოვიდან დიმიტრი შევარდნაძე წერდა: “თუ ვინიცოცხლა წასვლაზე საბოლოოდ უარი მითხრეს, გამოფენას გადავიტანთ ლენინგრადში და შემდეგ კიევში და ხარკოვში.”

გერმანიაში დაგეგმილი ფიროსმანის გამოფენა არ შედგა. იგი ქრონოლოგიურად გააგრძელებდა 1930 წელს გერმანიაში და ავსტრიაში (ბერლინი, კიოლნი, ლაიფციგი, მიუნხენი და ვენა) გამართულ “მეექვსე ქართული ხელოვნების (XIX ს-მდე)” დიდ გამოფენას. ამ გამოფენისადმი ინტერესი დიდი იყო. “— ეს ხომ ქართული ხელოვნების პირველი “ნიუთიერი” გახვდა იყო დასავლეთ ევროპის ასპარეზზე”. გამოფენას თან ახლდნენ იმხანად პროფესორები გიორგი ნუბინაშვილი და შალვა ნუცუბიძე. გამოფენამ და ლექციებმა დიდი წარმატებით წაიარა. ერთი წლის შემდეგ ფიროსმანაშვილის გამოფენის ჩატარება ამ ურთიერთობის ლოგიკური გაგრძელება იქნებოდა (გერმანიაში გამოფენის ორგანიზატორი იყო გერმანიის “ადმოსავლეთ ევროპის შემსწავლელი საზოგადოება”).

მოსკოვისა და ლენინგრადის შემდეგ, ფიროსმანის მიხედვად უკრაინაც ემზადებოდა. ხარკოვიდან დიმიტრი შევარდნაძე თავის დას და ძმას წერდა: “აქ გამოფენისათვის დიდ ამბავში არიან, უნდათ, რომ მოსკოვსა და ლენინგრადს აჯობონ, ბეჭდავენ პატარა ბროშურას რეპროდუქციებით ...” “...აქ ამ ამბავს პოლიტიკურ მნიშვნელობას აძლევენ”. უკრაინაში (ხარკოვში, კიევსა და ოდესაში) და ასევე რუსეთში, 61 ნამუშევარი წაიტანეს. უკრაინის სამივე ქალაქისათვის უკრაინულ ენაზე გამოიცა გამოფენის ილდუსტრირებული კატალოგი (ორი ავტორის ტექსტი, გამოფენილი 61 სურათის ჩამონათვალი და შავთეთრი რვა ილდუსტრაცია).

ფიროსმანის ფერწერის შეკრებისა და გადარჩენის საქმეში მხატვრისა და საზოგადო მოღვაწის დიმიტრი შევარდნაძის დამსახურება კარგადაა ცნობილი. მეგობრებმა მას “ფიროსმანისტი” ფიროსმანაშვილის ქომაგიც

1 ი.აბესაძე, ქბაგრატიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, თბ., 1998, გვ. 205.

2 ვ.ბერიძე, მოგონებები, თბ., 1987, გვ. 159.

3 ი.აბესაძე, ქბაგრატიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 208.

კი შეარქვეს. მიუხედავად მისი უაღრესად აქტიური მოღვაწეობისა... მაჩ საქართველოში ფიროსმანზე მხოლოდ ერთი წერილი გამოაქვეყნა (იხ. ჟურნალისტიკათვის მიცემული ინტერვიუ, რომელიც წერილის სახით გამოაქვეყნდა გაზეთ “ბახტრიონში” №8, 28 აგვისტო, 1922 წ.). იგივე ტექსტი უმნიშვნელოცვლილებებით დაიბეჭდა კრებულში “მოგონებები ფიროსმანზე” (თბ., 1986, გვ. 20-22). ამ მხრივ, უკრაინულიდან თარგმნილი მისი სტატია “ნიკო ფიროსმანაშვილი (სტატის ცხოვრება)” მნიშვნელოვანია.

მ. ზუბარინეჟნოვის უცნობი ხელოვნებათმცოდნეა. 2006 წელს ფიროსმანის გამოფენაზე მუშაობისას, მასზე წვენმა კიეველმა კოლეგებმა მეტად მწირი ცნობები მოგვაწოდეს. ერთი, რომ იგი ხარკოველი ხელოვნებათმცოდნე იყო (ზოგმა მისი სახელი მიხეილიც დაასახელა), გარდაცვლილა დაახლოებით ორი ათეული წლის წინ. სხვა ცნობებს (ენციკლოპედიები, ინტერნეტი და ა.შ.) მის შესახებ ვერ მივაკვლიეთ. ფიროსმანის ხელოვნებას ის სავარაუდოდ მოსკოვში, ან ლენინგრადში გაეცნო. როგორც მ. ზუბარი წერილის ბოლოს აღნიშნავს, მას დიდი დახმარება გაუწიეს დიმიტრი შევარდნაძემ და პროფ. დიმიტრი გორდევემა.

ნიკო ფიროსმანაშვილზე, შემოქმედზე და მოქალაქეზე, წერა იმთავითვე რთული იყო. მისი ხელოვნება ჯეროვნად დღესაც არაა ახსნილი. ოფიციალური სააბუთი მის შესახებ თითქმის არაა გადარჩენილი. ბიოგრაფია მისი გარდაცვალების შემდეგაა დაწერილი (ეს მუშაობა 1920 წლიდან დაიწყო), იმის მიხედვით, თუ როგორ იხსენებდნენ “მხატვრის მეგობრები, მეცენატები და პარტიის მცემელები”. ამიტომ ორივე ავტორის წერილში გარკვეული უზუსტობა არაა გამორიცხული. ანგარიშგასაწევია ოცდაათიანი წლების საბჭოთა იდეოლოგიის მოთხოვნებიც.

კატალოგის თარგმნისას პრობლემური გამოდგა სურათების დასათაურების თარგმნა (უკრაინულ ენაზე ის ითარგმნა რუსული ენიდან, ხოლო შემდეგ უკრაინულიდან რუსულად და შემდეგ ქართულად უნდა გვეთარგმნა). კატალოგში და მ. ზუბარის ტექსტის ქართულ ენაზე თარგმნილ წერილში მოყვანილი დასათაურებანი 1926 წელს გამოცემულ კრებულში დაბეჭდილი კ. ზდანევიჩის კატალოგიდან გადმოვიტანეთ, ასევე, რამდენიმე დასათაურება (იმას რასაც პირველ კატალოგში ვერ მივაკვლიეთ) კ. ზდანევიჩის 1965 წელს გამოცემული წიგნიდან “ნიკო ფიროსმანაშვილი” ავიღეთ. არის ნამუშევრები, რომალთა დასახელება ავტორისეული წარწერიდანაა გადმოტანილი. სქოლიოში აღნიშნულია სახელმწიფო რეესტრში დაფიქსირებული სახელწოდება.

კატალოგის თარგმნისას სხვა სირთულეებსაც წავაწყდით. ნახატების ზომები ხშირად არასწორია (შესაძლოა ეს ბეჭდვისას დაშვებული შეცდომაც იყოს). წვენ ვეცადეთ გაგვესწორებინა აღმოჩენილი შეცდომები. უკრაინულ კატალოგში ნახატების უმეტესობას (51 ნამუშევარს) შესრულების წლები აქვს მიწერილი. ეს თარიღები დღეს საკამათოა და თარგმანში არ ვუთითებთ (თუ ისინი ავტორისეული არაა, ან, რომელიმე წვენთვის ცნობილ მოვლენას არ უკავშირდება). 2001-2002 წლებში ჩატარებული მოძრავი ძეგლის სახელმწიფო რეესტრში დაფიქსირებული სათაური ფრჩხილებშია ჩასმული.

უკრაინულიდან ტექსტის თარგმნისას საგანგებოდ უნდა ვახსენო უკრაინის ხელოვნების ნაციონალური მუზეუმის დირექტორის მოადგილის, საგამოფენო პროგრამების კურატორის ქალბატონ ტანია გრუშენკოს მიერ გაწეული დიდი დახმარება.

ფიროსმანი და ქართული მხატვრობა – ამ თემის გარკვევა 1920 წლიდან დაიწყო. მუდმივი კამათი და განსჯა დღესაც არ განულებულა. მისი გარკვევა ქართველმა და უცხოელმა მეკვლევარმა სცადა. ამ თემას შესანიშნავი შეფასება მისცა მხატვართა “ახალი თაობის” ბრწყინვალე წარმომადგენელმა, დავით კაკაბაძემ: “ახალი მხატვრობის ცოცხალი სახე ნ ი კ ო ფ ი რ ო ს მ ა ნ ა შ ე ი ლ ი ა. ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრული გზა საუცხოვო ნიმუშია ჩვენი ახალი ხელოვნებისათვის. ის მთლიანად ეკუთვნის თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნებას”⁴.

4 დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1926, გვ. 24.

ნიკო ფიროსმანაშვილი (ოსტატის ცხოვრება)

მხატვარი ნიკო ფიროსმანაშვილი დაიბადა ქართველი გლეხის – ასლანის ოჯახში, საეპარქოდო 1858 ან 1859 წელს¹ კახეთში (საქართველოს აღმოსავლეთის ისტორიული პროვინცია), სოფელ მირზაანში. სრულიად ობოლი, რვა წლის ნიკო, ტფილისში, ქალანთაროვის² ოჯახში ხვდება. სრულწლოვანებამდე ის ამ ოჯახში მსახურობდა. იმ ადამიანთა მოგონებები, ვინც ფიროსმანაშვილს ბავშვობიდან იცნობდნენ, გვიდასტურებენ ხატვისადმი მის სიყვარულსა და უხვეულო ნიჭს, მის პატიოსნებას, ხალხისადმი კეთილგანწყობას, სიამაყეს, უანგარობას – იმ თვისებებს, რომლებიც მან სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნა.

საუბედუროდ, ან შესაძლოა პირუკუ, ბიჭის უნარისათვის ეურადღება არავის მიუქცევია, მას არც მხატვრობა უსწავლია და არც სხვა რაიმე განათლება მიუღია. წერა და კითხვა ქართულად და რუსულად მას ქალანთაროვის ოჯახში შეუსწავლია. ემაწვილი თავის ნებაზე იზრდებოდა. იგი ხატავდა სახლის კედლებზე, რის გამოც არაერთი საყვედური მიუღია.

სრულსაკოვანი ნიკო ცდილობს გახდეს დამოუკიდებელი. ორჯერ, ამხანაგებთან ერთად, ხსნის აბრების სამხატვრო სახელოსნოს³, ოცნებობს მიაღწიოს მატერიალურ კეთილდღეობას და თავისუფალი დრო ფერწერისთვის გამოიყენოს. საკმარისი შეკვეთები აბრებზე არ ყოფილა, მისი სურათებით კი, არავინ დაინტერესებულა. იმდროინდელ ევროპულ ყაიდაზე აღზრდილ ინტელიგენციას არ ესმოდა და ვერც აფასებდა ხალხური მხატვრის შემოქმედებას.

მხატვარი იძულებული გახდა შეეცვალა პროფესია. ჯერ რკინიგზაზე კონდუქტორად დაიწყო მუშაობა, მაგრამ ვერ შეეგუა, დაავადდა და საერთოდ მიატოვა სამსახური. შემდეგ ეატრობას მიჰყო ხელი, გახსნა რძის დუქანი, მაგრამ ცუდი კომერსანტი გამოდგა და საკმაოდ სწრაა გაკოტრდა. საერთოდ, ნიკო ფიროსმანაშვილი პრაქტიკულ ცხოვრებას ვერ შეეწყო.

კომერციული უიღბლობის შემდეგ მისთვის სრულიად ახალი ცხოვრება იწყება. თბილისის ინტელიგენციისა და შეძლებულთაგან გარიყული ფიროსმანაშვილი ხალხში პოულობს აღიარებას. ხატავს სამიკიტნებსა და დუქნებში. მიკიტნები, სირაჯები და ამ დაწესებულებების სტუმრები, ხელოვნებისადმი უპრეტენზიო შეხედულების, ძველი საქართველოს ყოფით აღზრდილი ხალხი, ნიკოს არაერთხელ

1 იმ დროისათვის ნიკო ფიროსმანაშვილის დაბადების თარიღად ეს წლები იყო მისჩვეული, მისი დაბადების უტყუარი თარიღი დღესაც არაა ცნობილი. მისი დის, ფეფე ბარამაშვილის ცნობით, ნიკო 1862 ან 1863 წლებშია დაბადებული. მოგვიანებით (1960 წელს) აღმოჩნდა 1890 წელს ნიკოს რკინიგზაზე სამსახურისათვის შედგენილი ნუსხა და სამედიცინო ცნობა, სადაც იგი თავის ასაკს – 28 წელს ასახელებს (ნაწერილი უნდა იყოს მისივე კარნახით). ამ საბუთის მიხედვით მისი დაბადების თარიღი 1862 წელია. მკვლევარები მისი დაბადების რამდენიმე თარიღსაც ასახელებენ – უადრესი 1851 წელია და 1868 წლით შემოიფარგლება. ზოგი მისი დაბადების დღეს 5 მაისსაც ასახელებს, მაგრამ ამის საბუთი არ არსებობს. ბოლო დროს კიდევ ერთი თარიღი – 1866 წელი გამოჩნდა (ნ. კობიაშვილი, მ. ხომერიკი), (აქ და ქვემოთ შენიშვნები მთარგმნელისაა).

2 ქალანთარი სპარსულად უხუცესს ან მამასახლისს ნიშნავს. სეფიანთა ირანში, ქალანთარი სამოქალაქო საქმეთა გამგებელი იყო. საქართველოში ეს წოდება XVIII საუკუნის პირველი ნახევრიდან შემოიღო ნადირ შაჰმა. გვარი ქალანთაროვი ამ თანამდებობიდანაა წარმოებული.

3 ნიკო ფიროსმანაშვილმა და გიგო ზაზიაშვილმა ეელიამინოვის (დღევანდელი შალვა დადიანის) ქუჩაზე გახსნეს აბრების სახელოსნო. შემდეგ ნიკომ და გეგზერნიძემ ერთად “მოაწვეეს სახელოსნო”, ამ წამოწყებებმა არ გაამართლა, დაკვეთები მათ არ მიუღიათ.

ოსტატურად დაუხატავს.

მედუქნეები მასპინძლობდნენ მხატვარს, ის კი სამუშაოსთვის მინიმალურ გასამრჯელოს ითხოვდა და ხშირად მხოლოდ მათი მასპინძლობით კმაყოფილდებოდა. ფიროსმანაშვილი გადადიოდა ერთი ადგილიდან მეორეზე, ხატავდა და ალამაშებდა საკმაოდ ჭუჭყიან დუქნებსა და სირაჯ ხანებს. იმ დროს ფიროსმანაშვილი ნამდვილი მხატვარი – ლუმპენპროლეტარია. ის მარტოხელა და უბინაოა, მუშაობს დუქნის მიერ უბეჭდულ კუთხეში მოქეიფეთა თანდასწრებით, რომლებიც ხშირად აღიზიანებენ უადგილო რეპლიკებითა და შენიშვნებით.

ასეთ ცხოვრებას მხატვარი თანდათან ღოთობისკენ მიჰყავდა, სასმელის გარეშე ვეღარ მუშაობდა – “... მხატვარა, – სასმელი ვიშივო, სვამდა, – კარგად დაეხატო”, ასე მახვილგონიერულად შენიშნა ერთ-ერთმა მისმა ახლობელმა დუქნის მფლობელმა⁴. მისი ცხოვრების პირობები მძიმე იყო, არავითარი მატერიალური უზრუნველყოფა. ასეთ დროს განსაკვიფრებელია მისი ნებისყოფა და მხნეობა. რაც ეხმარებოდა მორალურ და ფიზიკურ უბედურებასთან ჭიდილში.

მხატვრის მსოფლმხედველობა მთელი ძალით და სისადავით აისახა მის შემოქმედებაში. მან შექმნა ქალაქისა და სოფლის ცხოვრების, სახალხო დღესასწაულების სცენები, ქალაქელი და სოფლელი მოქალაქეების პორტრეტები, ნადიმი დუქანში ან უბრალოდ ბუნებრივ გარემოში, ცხოველები და ა.შ. ყველა ხეუბეჭდს ის უეჭურებს ქართველი კაცის თვალთ და გამოსახავს ცხოვრებას ისე, როგორც მას ხედავს ქართველი ადამიანი.

როგორც მხატვარს, ფიროსმანაშვილს არ ჰყოლია წინამორბედი. მხატვრობა მას არავისგან უსწავლია, მას არასოდეს უნახავს XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ზეთის საღებავებით შესრულებული ნახატი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ევროპული აკადემიური წერის მანერა. ფიროსმანმა ესაღბათ არც იცოდა. ერთადერთი, რაც მას შეეძლო ენახა, ესაა ძველი ქართული ფრესკები, მრავლად გაფანტული მთელ საქართველოში. **მხატვარი ვათარდება საკუთარი გზით, არავისგან არაფერი გადმოაქვს და ქმნის ახალ ქართულ ხელოვნებას. ეს სიახლე ენათესაება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დასაღვლეთ ევროპის უდიდეს ოსტატთა ძიებას.**

მისი ფერწერის ტექნიკა თავისებურია – “ფიროსმანისებურია” ის თვითონ აზაღებდა საღებავებს ყველაზე იაფი მასალისგან⁵. მისი საყვარელი მასალა შავი მუშამბაა. წერს ის მუყაოზეც, თუნუქზეც და ძალიან იშვიათად ტილოზე. შავ მუშამბაზე ხატვას მხატვარი ასე ხსნიდა: “მე მიყვარს შავი ფერი, მაგრამ არ მიყვარს შავი საღებავი”, მართლაც, ხატვისას ის დიდი ოსტატობით იყენებდა შავ ფონს.

მაღალი ფენის ქართული საზოგადოებისთვის ფიროსმანი არ არსებობდა. მისი აღმოსენის პარტიი (1912 წელს) ერგოთ მხატვარ მიხაილ ლუ-დანტიუს და ძმებს ილია და კირილე ზდანევიჩებს. მათ პირველებმა დაიწყეს მისი ნახატების შეგროვება.

პირადად მე ფიროსმანაშვილის ნახატებს 1914 წელს გავეცანი გერმანიიდან დაბრუნების შემდეგ⁶. პირველი რაც მე ვნახე ტფილისში ფიროსმანისა, სადგურის

4 ეს მედუქნე და ნიკოს მეცენატის ბეგო იაქიევის (ბეგლარ იაქაშვილის) სიტყვებია. გიორგი ლეონიძემ ნაიწერა 1930 წლის 2 აპრილს.

5 იაფი მასალით შეზავებული საღებავებით ფიროსმანაშვილი შესაძლოა მისი ცხოვრების ბოლო წლებში ხატავდა. იმ დროს როდესაც დიდ ფინანსურ გაჭირვებას განიცდიდა. ყოველ შემთხვევაში, მისი გადარჩენილი ფერწერისათვის ნამდვილად ქარხნული წესით დამზადებული მაღალი ხარისხის ზეთის საღებავებია გამოყენებული (გასათვალისწინებელია ომისა და რევოლუციის წლები. ეპატორებს შეეძლოთ კი საღებავის შემოტანა? ნიკოს საყვარელი მასალა შავი მუშამბაც იმ დროს იშვიათობაა).

6 პირველად ეხედებით ცნობას იმის შესახებ, რომ დიმიტრი შევარდნაძე 1914 წელს (და არა

მოპირდაპირე მზარეს გამოკრული ორიგინალური (ექვსი მეტრის სიგრძის) ფირმაში იყო ზედ გამოსახული სახალხო დღესასწაულით. მხატვრით დაინტერესების შემდეგ დავიწყე მისი ძეგლი. მაგრამ მხოლოდ 1916 წელს მომეცა საშუალება მისი ნახვისა და შევძელით მისი მოყვანა ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების სხდომაზე. მხატვარი ნასიამოვნები დარჩა სვენი ყურადღებით, შეხვედრიდან ერთი კვირის თავზე საზოგადოებას საჩუქრად გადასცა “უწინდელ საქართველოს ქორწილი”, მან ნახატი საგანგებოდ საზოგადოებისთვის შეასრულა.

ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებამ ფიროსმანაშვილს დაუნიშნა ყოველთვიური სუბსიდია, მაგრამ მისთვის ფულის გადაცემა არ იყო ადვილი. მისი სიამაყე, ამავე დროს, გაუბედაობა მას არ აძლევდა უფლებას დახმარება მოეთხოვა ან თავად მისულიყო მის მისაღებად. იძულებულნი ვიყავით მოგვეძებნა ნიკო, რომ მისთვის დახმარება გადაგვეცა. ეს შევძელით მხოლოდ ორჯერ, მესამედ კი მისი ძიება უშედეგოდ დასრულდა: მხატვარი თვალთახედვიდან გაქრა და როგორც შემდეგ გაირკვა, 1918 წელს მარტოობაში გარდაიცვალა. დღემდე უცნობია მისი დაკრძალვია ადგილი.

მხატვარმა საკმაოდ დიდი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა, მაგრამ ბევრია უკვალოდ დაკარგული, რთული იყო შემორჩენილი ნახატების შეკრებაც. მსოფლიო ომმა და რევოლუციამ მნიშვნელოვნად შეცვალა საქართველოს ცხოვრების ყაიდა. მრავალი დუქანი და სირაჯ ხანა, გაფანტული მთელ თბილისში, დაიკეტა. ამ დაწესებულებების მესაკუთრეთა უმეტესობამ შეიცვალა ხელობა და საცხოვრებელი ადგილი (ზოგიც სოფელს დაუბრუნდა). ნახატები, რომლებიც მათ ჰქონდათ, ან საერთოდ დაიკარგა, ან არასწორი მოპყრობით განადგურდა.

საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების შეკრებას მყარი საფუძველი მიეცა. მთავრობამ გამოყო თანხა საგანგებოდ ამ ხელოვანის ნამუშევრების მოსაძიებლად და შესაძენად. საქართველოს ნაციონალურ გალერეაში უკვე შეკრებილია მხატვრის 115 ნახატი (აქ შესულია კირილე ზდანევიჩის შეკრებილი 40 ნამუშევარი)⁷. 1926 წელს საქართველოს სახელგამმა გამოსცა ილუსტრირებული მონოგრაფია მხატვრის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. ამ გამოცემის წყალობით საქართველოს ეროვნულმა გალერეამ მიიღო მიწვევა გერმანიაში, ხელოვნების ცენტრში, შემოქმედების გამოფენის მოსაწყოებად.

ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაზე მე არ ვისაუბრებ, მაგრამ უტყუარია – მხატვრის მნიშვნელობამ გადააბიჯა მისი სამშობლოს საზღვარს.

მ. ზუბარი

ნიკო ფიროსმანაშვილი

ნიკო ფიროსმანაშვილის სახით საქმე გვაქვს უნვეულო და თავისებურ მოვლენასთან, რომელიც შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც სოციალური, ისე სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით. პირველ რიგში – მხატვარი და, ამავე დროს, ორიგინალური პიროვნება, დიდ ინტერესს იწვევს რევოლუციამდელი საქართველოს სოციალურ კონგლომერატში. საგანგებოდ აღსანიშნავია ის წვლილი, რომელიც მან შეიტანა ქართულ ხელოვნებაში.

მხატვარმა გაიარა შემოქმედებითი გზა, როგორც თვითნასწავლმა, ასევე

1916 წელს) გაეცნო ფიროსმანაშვილის ნახატს.

7 1930 წლის 5 მარტს ლიბიტი შევარდნაძემ მოსკოვიდან თბილისში კირილე ზდანევიჩის კოლექციიდან ფიროსმანაშვილის 39 ნამუშევარი გამოაგზავნა. ეს ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების საუკეთესო კოლექცია იყო.

როგორც ავტოდიდაქტმა, ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით. ამავე დროს ფიროსმანაშვილმა შეინარჩუნა თვითმყოფადობა, აცდა ბურჟუაზიული ხელოვნების პირდაპირ და უშუალო გავლენას.

მხატვარი – მოგზაური, თითქმის ღუმპენპროლეტარი, გაექცა იმ ადამიანთა ჩვეულ ხვედრს, რომლებიც წიგნიერი გზით გამოვიდნენ საზოგადოების ქვედა ფენებიდან. მისი ხელოვნება დარჩა უცხო ბურჟუაზიული ინტელიგენციის კულტურისათვის, იარსება მის გარეშე, შეინარჩუნა შემოქმედების ხელშეუხებლობა. მის ხელოვნებას თან სდევდა უტყუარი აღღო და ძლიერი ლოგიკა. საკვირველია, რადგან მხატვრის ცხოვრება იძლეოდა საშუალებას მასზე მნიშვნელოვანი გავლენა აქონოდა სათავეში მდგომი საზოგადოების “კემმარიტ” ხელოვნებას.

უშუალოდ, რევოლუციის წინა პერიოდში საქართველო რუსეთის იმპერიის პროვინციისათვის დამახასიათებელი კულტურის ნიშნით ვითარდება. რუსული ბურჟუაზიული ხელოვნების შემოტანილი “ასორტიმენტი” დამისი შინგამოზრდილი მემკვიდრეები (ისინი საუკეთესო ქართველები არიან რუსულხელოვნებაში და არა საუკეთესო მხატვრები ქართულ ხელოვნებაში), აგრეთვე გარკვეული ნაწილი ფრანგული ხელოვნების მიმდევარი მხატვრებისა, ქმნიდნენ რევოლუციის წინა ქართულ კულტურას. იმ დროს საქართველოს ხელოვნება ეროვნული იყო თავისი შინაარსით და არა ფორმით. მნიშვნელოვნად რუსიფიცირებულ დაევროპული ხელოვნებით გაჯერებულ ინტელიგენციაში ნაციონალური ფერისა და აზროვნების შემოქმედის პოპულარობა შეუძლებელი იყო.

წერილი ბურჟუაზია (რომელიც ცდილობდა გაჰყოლოდა მსხვილ ბურჟუაზიას) რუსიფიკაციას ნაკლებად განიცდიდა, იგი უფრო ახლოს იყო ხალხთან და ინარჩუნებდა ეროვნულ თვისებას. წერილი ბურჟუაზია, კერძოდ მედუქნეები და მეწვრილმანე ვაჭრები, სირაჯები, ლუდის გამყიდველები და ა.შ. იყვნენ დამაკავშირებელი ფიროსმანაშვილის ხელოვნებისა მასებთან. ზედმიწევნით ითვალისწინებდნენ მომხმარებელთა (მუშების, ხელოსნების, გლეხების) გემოვნებას. გემოვნებას იმ სოციალური ჯგუფებსა, რომელიც ცარიზმის დროს წარმოადგენდა მხატვრისათვის ხელოვნების ნიშუშს და არა მის კლასობრე სუბიექტს. წერილი ვაჭრებისა და მედუქნეებისათვის ნიკოს ხელოვნება ერთგვარ კომერციულ რეკლამას წარმოადგენდა – პირველ რიგში საშუალებას შემოსავლის გასაზრდელად, ხოლო შემდეგ პრობლემატური ესთეტიკური გემოვნების დაკმაყოფილების ცდას. ნიკოს შემოქმედებაში მასებს შეეძლოთ შეეგრძნოთ სამყაროს აღქმის მათეული ხედვა, ის ინტუიტიური ერთიანობა, რომელიც აკავშირებდა მის შემოქმედებას ხალხურ ხელოვნებასთან – ორნამენტულ მოტივებთან და ქარგვასთან, კუსტარულ სათამაშოებთან და ძველ ქართულ ხალხურ ფრესკასთან – რითაც იყო სავსე იმდროინდელი ყოველდღიური ყოფა. დამახასიათებელია ისიც, რომ შრომის საფასურად მხატვარი იღებს საკვებს და სასმელს, მხოლოდ იმ მცირე რაოდენობით, რამდენიც აუცილებელი იყო მისი სიცოცხლისათვის. რა შეიძლება იყოს ამაზე მომგებიანი წერილი ვაჭრებისათვის? იაფი, ხალხის მოსაწონი და შემოსავლიანი, კიდევ რა იყო საჭირო?

საიდან წარმოიშვა ფიროსმანაშვილის ხელოვნება? ესაა ძველი ქართული კულტურისა და მასში “შენახული” წინა აზრის ხელოვნების თავისებური ერთიანობა (როგორც ეს სურს მისი ხელოვნების ზოგიერთ მკვლევარს), ასევე საინტერესოა რა დონეზეა დასაშვები საუბარი ჩვენი მხატვრის მსგავსებაზე ზოგ ფრანგ პრიმიტივისტ ოსტატთან?

არც ერთ ზემოთ ჩამოთვლილ ვარაუდს არა აქვს გადამწვევტი მნიშვნელობა. მთლიანად ფესვები მისი ხელოვნებისა გადახლართულია იდეოლოგიასთან და

მსოფლმხედველობასთან, ასევე რთულია როგორც თავად მხატვარი, ისევე მის გარემო, რომელშიც ის ცხოვრობდა. მხატვარი და მისი გარემო ერთნაირად აღიქვამდნენ სამყაროს, რომელიც მასების შეგნებაში იყო და ისე, როგორსაც ფიროსმანი გადმოქცემდა თავის ნახატებში. ეს მაქსიმალურად აახლოვებდა მას მასებთან და განსაზღვრავდა საერთო ეროვნულ მეტყველებას ხელოვნებაში. ეს ფიროსმანაშვილის ერთ-ერთი ისტორიული დამსახურებაა.

ძველი ქართული ხელოვნება მხატვარზე მოქმედებდა არა პირდაპირ, შუა საუკუნეების ფრესკების უშუალო აღქმით, არამედ ხალხური ხელოვნებიდან, რომელიც ინახავდა თავის თავში ძველ კონსერვატიულ ფორმებს. გავლენის გარკვეული როლი უნდა მიეანიჭოთ ხელოვნების სუროგატებს: ოლეოგრაფიას, ხალხურ სურათებს, მეშინურ ფოტოგრაფიებს და “მხატვრულ” საგნებს, რომლებიც საკმაოდ პოპულარული იყო იმდროინდელ ყოფაში.

ამგვარად, ჩამოთვლილი მიზეზების გამო, სრულიად უარყოფილია ის “აღიარებული” ხელოვნება, რომელიც იქმნებოდა ბურჟუაზიული ინტელიგენციის მიერ სოციალური ზედა ფენისათვის. ანრი რუსოსა და ნიკო ფიროსმანაშვილის პრიმიტივიზმის შეჯერებისას მხოლოდ ერთი შეხედვით ვაფიქსირებთ მსგავსებას მისი გარეგნულს. აქაც და იქაც ნიშანდობლივია, ბუნებრივი, პრინციპული პრიმიტივიზმი, რომელსაც აქვს შემოქმედებითი აზროვნების ფორმის მნიშვნელობა, მაგრამ ერთი სტილის მხატვრები – ფიროსმანი და რუსო დეტალური განხილვისას იძენენ ინდივიდუალურ შტრიხებს. მოცემულ შემთხვევაში, განსხვავებული სოციალური ყოფა, განსხვავებული ეროვნული და კულტურული გარემო განსაზღვრავს ჯერ სოციალურ, ხოლო შემდეგ შემოქმედებით ფუნქციას. ეს ყოველივე გარკვეულ ანარეკლს იძლევა ფორმალურად.

როგორც ზემოთ ვახსენეთ, ფიროსმანაშვილის ქმნილების საფუძველი – ჭკრეტა, სამყაროს სტატიკური ასახვაა. მისი ქმნილებები გაუდენთილია არა სოციალური დინამიკით, არამედ საქართველოს რევოლუციამდელი ყოფა-ცხოვრებით. ამ ყოფას ის გვიჩვენებს, გვიყვება, მაგრამ ბოლომდე არ ხსნის, დასკვნას არ აკეთებს და სოციალურ მომენტებზე საგანგებოდ არ ჩერდება. ესაა მისი, დეკლასირებული ადამიანის არსი. მხატვარი შეგნებულად და აქტიურად არ წვდება არც ერთი ფენის ინტერესებს, რომელთა გარემოცვაშიც მას უხდებოდა ცხოვრება. პირიქით, შესაძლოა შევნიშნოთ თემატიკის გარკვეული შეზღუდვა: უშუალო აქცენტი გადატანილია ქეიფის თემაზე, ღხინზე და სახალხო დღესასწაულზე. ეს ის თემებია, სადაც ნახევრებია სიცოცხლით ტკბობა, საზეიმო განწყობა, მხიარულების გამოცხადება. ეს გარკვეულად დაკავშირებული იყო დამკვეთთა სურვილთან და იმ გარემოსთან, რომლისთვისაც შეიქმნა ნახატი (დუქანი, სარდაფი, ლუდხანა, სამიკიტნო და ა.შ.). შემოქმედებითი გამომსახველობის ერთიანობა და კონკრეტული ამოცანების მრავალგვარი გადაწყვეტა, მხატვრისათვის ფორმის გადმოცემის საშუალებაა. საუუეტში ჩვენ ვპოულობთ ეპიკურ ობიექტივიზმს და წენარ განჭკრეტას ყოველგვარი ემოციური გაჯერების გარეშე, საგნების არსში ფსიქოლოგიური ჩაღრმავების გარეშე. საერთოდ, თემატიკაში საგრძნობია მიდრეკილება ეგზოტიკისაკენ და უჩვეულო გამოვლენისაკენ. ღხინი – ძველი “საიდუმლო სერობის” მსგავსად დღესასწაულის იდუმადებაა, სოგჯერ პორტრეტირებული პერსონაჟები (“დღეობა”⁸,

8 2001-2002 წლებში ნატარებულ საქართველოს მოძრავე ძეგლების სახელმწიფო რეესტრში ტექსტში მოყვანილი ნახატების სახელწოდება შემდეგი სათაურითაა დაფიქსირებული: “საეკლესიო დღესასწაული ქართლში”.

დასურათებული ნადიმი მედუქნეებისა⁹). ქეიფი, ლხინი – საზეიმო დღესასწაუდო (“თავადებს მწვანეზე გაუშლიათ სუფრა”¹⁰), რიგ შემთხვევებში დაკავშირებულია საკულტო დღესასწაულთან (“აღდგომის სუფრა”¹¹), ან ხალხურ ყოფასთან (“ქეიფი რთველში”¹²). ოჯახური ან მეგობრული ღვინო, სახლში, დუქანში, ბაღში, მინდვრად, გადმოცემულია ხალხური ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად, ხოლო ამის საპირისპიროა წრეგადასული ღოთობა (“მაღაკნების ქეიფი”).

ამ ციკლთან სულიერი სიახლოვე იგრძნობა ქართული ყოფისა და ადათწესების გამოსახვისას (“ბოლნისის წმ. გიორგის დღეობა”¹³, “ძველებური ქართული ქორწილი”¹⁴ და სხვა), ისინი გადმოგვცემენ რევოლუციამდელი საქართველოს თავისებურებას. ჟანრულ თემაზე შესრულებულ ნახატზე (დღეობაზე წასვლა სალოცავად”¹⁵) გადმოცემულია ყოფითი ცხოვრება რელიგიურობის გარეშე. მხატვარი მიმართავს სიუჟეტს, თემის სახუმარო, პანორამული განვითარებიუთვის, ხატავს საქართველოს, მის ლანდშაფტსა და ტიპებს, სამოგზაურო თავგადასავალს და ა.შ., ჟანრული თემით დაინტერესება თავისებურია. ის დაფიქსირებულია არა იმდენად ცალკეულ სცენებში (მაგ., “კალო ქართლის სოფელში”¹⁶, “ეგლი დუქანთან”¹⁷), რამდენადაც ცალკეულ ტიპაჟებში. პირველ რიგში, ესაა მხატვრის ახლობელთა პორტრეტები (“აქტრისა მარგარიტა”) ან დუქანთან დაკავშირებული პერსონაჟები (პორტრეტი “ალექსანდრე გარანოვი”¹⁸, “ორთაჭალელი ქალი”¹⁹ და ა.შ.), მეორე რიგში ქართველთა ტიპები – სოფლის და ქალაქის მაცხოვრებლები, შრომით დაკავებული ადამიანები (“ბიჭი ვირზე წამოკიდებულ შემას ჰყიდის”²⁰, “ბაეშეებიანი დედაკაცი წყალზე მიდის”²¹, “წითელპერანგა მებადური”²², “მეწხოვე”). ასევე “მეთარე და მედაირე”²³, “მეარღნე”, “მზარეული” აუცილებელი პერსონაჟები ღვინოსა და დროსტარებისათვის. “გლეხი და მისი ვაჟი”²⁴, “მეაქლემე თათარი” და ბევრი სხვა. განცალკევებითაა ჯგუფი ორთაჭალელი ვენერებისა მათი საქმიანობისათვის შესაფერი საგნების ძუნწი ატრიბუციით. სპეციფიკური ხელობის მკერდით მოთეთრო ქერა ქალები ფუნდამენტური ფიგურითა და სპეციფიკური გამჭოლი მზერით, რადაც აღმოსავლეთის პურიებსა და ტრადიციულ რუს “კუპნიხებს” შორის. როგორც ითქვა, სოციალური მომენტები მხატვარს ნაკლებად აინტერესებს (ან საერთოდ არ აინტერესებს). მით უფრო საინტერესოა მხატვრის ის ქმნილებები, სადაც შესამჩნევია ზედა და ქვედა ფენის წარმომადგენელთა სოციალური დაპირისპირება “უშვილო მილიონერი და

9 “გვიმრამდების ქეიფი”

10 “სამი თავადის ქეიფი მინდვრად”

11 “საადღგომო ნადიმი”

12 “ქეიფი რთველის დროს”

13 “წმ. გიორგის დღეობა ბოლნისში”.

14 “ქორწილი ძველ საქართველოში”

15 “თელეთობა, ან მლოცველები სალოცავში მიდიან”

16 “კალოთა (კალოზე სადამო”

17 “თეთრი დუქანი”

18 “ალექსანდრე გარანოვის პორტრეტი”

19 “ორთაჭალელი ტურფა მარათი”

20 “შემის გამყიდველი ბიჭი”

21 “წყალზე მიმავალი ბაეშეებიანი ქალი”

22 “მეთევზე (წითელი პერანგში)”.
23 “აშული”.

24 “გლეხი ვაჟიშვილით”

ბავშვებიანი საწყალი ქალი”²⁵. რა არის ეს? არც პორტრეტი და არც ამბოხი. თუმცა იგრძნობა უბრალო აბსტრაქტული ფილოსოფია: გაქვს ფული – არ გყავს ბავშვები, გყავს ბავშვები არა გაქვს ფული და ორივე ერთსახედ უიღბლოა. ეს ნევნოვის ცნობილი ერთადერთი შემთხვევაა, როდესაც მხატვარი მჭიდროდ უახლოვდება სოციალურ თემას.

პეიზაჟი მხატვრის შემომედებაში თითქმის არასოდეს გამოდის დამოუკიდებელ ეანრად. მისი დატვირთვა მეორეხარისხოვანია. საინტერესოა “ნადირობა დათვებზე” – კომბინირებული პეიზაჟი ნადირობის სცენით. პეიზაჟი ეპიზოდურად შემოდის სხვა სფუეტებშიც, სადაც ფონს ნახატის აქსესუარის დატვირთვა აქვს. პეიზაჟი იშვიათადაა დამოუკიდებელ ეანრად წარმოდგენილი (“ტფილისის ფუნიკულორი”, “დიდი მარანი ტყეში”, “ბათუმი”), ესაა საქართველოს რეალური პეიზაჟები: მთები, ველები და ხეობები, საქართველოს ბუნებრივი გარემო, მისი სახასიათო და საყვარელი ღანდშაფტი.

შედარებით მეტი დატვირთვა აქვს პეიზაჟს ისტორიულ თემებზე შექმნილ სურათებში, სადაც მოვლენები ვითარდება მთებსა და ველებზე. ესაა სიძველის რომანტიკული ასახვა: “გიორგი სააკაძე მტრებისაგან იხსნის საქართველოს”, ამ არც თუ დიდი ხნის წინ ჩაველილი ისტორია კავკასიის დაპყრობის შესახებ (“თავად ბარიატინსკის შეთე გზას უწვენებს შამილის დასაჭერად”, “შამილი და მისი მცველი”).

რომანტიზმითაა გადმოცემული ყანალების, ცხენის ქურდების და სხვა მამაცი, შემართული პერსონაჟების გამოსახულებები (“ყანალები საძარცვად მიდიან”²⁶, “ყანაღმა ცხენი მოიპარა”). ესაა წმინდა რომანტიკა უსწეობის განკიცხვის გარეშე.

მხატვარი არანეულებრივი სიმპათიით და ყურადღებით ხატავს ცხოველებს. ზოოლოგიური ბაღის ბინადართ, რიტუალურ, საკულტო ცხოველებს. არწევანი დახვეწილია, შეიძლება ითქვას, რომ უპირატესად კეთილშობილი ცხოველებია გადმოცემული. არწევანი წერდება იშვიათ, მნახველისათვის საინტერესო, ყურადღების ღირს არსებებზე. აქაა ჟირაფი და ღომი, ირემი და ნუკრი, დათვი და ტახი ან უბრალოდ შინაური ცხოველები – ღორი გოჭებით, ძროხა, ხარი. ამ გაღერებაში საგანგებო ადგილი უკავია სააღდგომო ბატკანს.

ფერწერის კომპოზიციური ხერხი არაა რთული. მხატვრის ძირითადი ინტერესი თავმოყრილია შინაარსში და არა ფორმაში. ქეიფისას ეს პრინციპი ძველი “საიდუმლო სერობის” ტრადიციითაა გამსჭვალული, გარკვეული ვარიაციებითა და თავისებური გადახვევებით. პერსონაჟები რითმულად, ლოგიკურ ჯგუფებად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი. ყოველივე გარკვეული კომპოზიციური პრინციპითაა დაკავშირებული გარემოსთან და ღხინის აქსესუარებთან. მხატვარი აჯერებს ერთმანეთთან ადამიანთა ვერტიკალურ ფიგურებსა და პეიზაჟის პორიზონტალურ პანორამას. ყოველდღიური ყოფა – ცხოვრების სცენები აგებულია მთავარ, მეორეხარისხოვან და მესამეხარისხოვან მოქმედ პირთა და ჯგუფთა ურთიერთობით. რიგ შემთხვევაში სცენას ავსებს პეიზაჟი, რომელიც ერთ შემთხვევაში მთელი სურათის დომინანტია, სხვა შემთხვევაში – პირუკუ, პეიზაჟის ფონი მხოლოდ ეხმარება ძირითადი მოქმედების გადმოცემას ან ამახვილებს სურათის დედააზრს.

ერთდროულად რამდენიმე სფუეტის გამოსახვისას სურათის სიბრტყეზე

25 “უშვილო მილიონერი და ღარიბი ქალი ბავშვებით”

26 “ყანაღმა ემსადებოდა თავდასხმისთვის”

რთულდება კომპოზიცია. გართულებული ხაზი აღმოცენდება მთავარი თემიდან და დამატებითი სუჟეტისკენ მიემართება (“დღეობაზე წასვლა სალოცავად”²⁷) კომბინირებული პეიზაჟი, სადაც ცალკეული ფრაგმენტები სრულფასოვან მნიშვნელობას იძენენ. ნახატზე “ბოლნისის წმ. გიორგის დღეობა” ეხედებით ცალკეული ელემენტების და გადაწყვეტის პრინციპის შუა საუკუნეების აღმოსავლური და ქართული მინიატურის მსგავს აგებას. როგორც პრინციპების საოცარი მხგავსება მღაბით ფოტოგრაფიასა და პორტრეტის კომპოზიციურ აგებასთან (პორტრეტი “ალექსანდრე გარნოვი”), ისევე ცალკეულ პირთა ფიგურები გადმოცემულია უპირატესად მარტივი, პრიმიტიული ფორმით. ფიგურა იშვიათადაა დახატული აბსტრაქტულ ფონზე, უფრო ხშირად ფონი ლოგიკურადაა დაკავშირებული გამოსახულებასთან. ისინი ეპიკურად მშვიდნი და თავისთავში დარწმუნებულ პიროვნებებს წარმოადგენენ, აქ ნაკლებადაა ხასიათის გახსნა.

ფერწერის სტაფაჟური ნაწილის გამოსახულებებით დაყოფა დამახასიათებელია ისტორიული თემის ან რომანტიკული სუჟეტისათვის, სადაც შესაძლოა აღმოვაჩინოთ დაპირისპირება წინა, პირველი პლანისა უკანა ფონთან. სხვა, შედარებით მცირე ზომის გამოსახულებები ენათესავენ კომპოზიციურ აგებას. მხატვრის შემოქმედებითი გონი – ორგანიზებული, პრიმიტიული რეეალიზმი ნამუშევრის ყველა კომპონენტისათვისაა დამახასიათებელი, ყველგან ბატონობს დენადი, თანაბარი და პირობითი ნათება. ეს ილდუზორული შუქი და ჩრდილი არაა რეალური ნათების გადმოცემა, ეს ფიროსმანის ხერხია ნახატის ფორმირებისა. მხატვარი ისე ქმნის, როგორც მას წარმოუდგენია ნატურა, რის გამოც მისთვის ნატურალური გამოსახვა არაა სავალდებულო. აღსანიშნავია მის ნახატებში მზის უარყოფა – პირდაპირი ან დაცემული მზის სინათლისა. ერთადერთი, რაც მისადებია მხატვრისთვის, მის მიერვე შექმნილი მისთვის საჭირო განათებაა.

ფიროსმანაშვილის კოლორიტი ფერთა ნაჯერობაა, ხატოვანი ელერადობა რამდენიმე ძირითადი ლოკალური ფერისა მექ. უპირატესად შავ ფონზე. ინტენსიურ და ღრმა ფონზე სუფთა ელერადი საღებავის შეპირისპირება ინტენსიურ ლურჯისა და ცისფრისა, მიმქრალი მწვანის ან ყავისფერისა, ყვითელ ფონთან. მის ქმნილებებში ფონი ყველაფერს ფერადოვან და კომპოზიციურ ძლიერებას ანიჭებს, წარმოშობს გარკვეულ მონუმენტალობას. რიგ შემთხვევაში მისი პერსონაჟები თეთრი ბლიკებითა და მსუბუქი მონასმებით გამოიყოფიან იმავე ტონალობის ფერადოვანი გამიდან. ფერი – მისი ქმნილების ძირითადი კომპონენტია. მასშია თავმოყრილი მხატვრული გადაწყვეტის მთავარი ყურადღება. ყველა მისი ფორმალური ელემენტიდან ფერია განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსი.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია ტრადიცია, რაც თავის დროზე უზრუნველყოფდა მის სიახლოვეს მომხმარებელთან. მისი საფუძველია გამოსახვის ლაკონიურობა და წერის უნვეულო სიმსუბუქე. მისი თანამედროვენი იხსენებენ, რომ მხატვარი სწრაფად ხატავდა. ხშირად სურათს რამდენიმე საათში ასრულებდა. წერის ტექნიკის საკმაო მრავალფეროვნების მიუხედავად, შესაძლოა დავადგინოთ გარკვეული კანონზომიერება სხვადასხვა საგნებისა და ფიგურების ხატვისას. თვალში გვხვდება შავი მუშამბის თავისებური ვირტუოზული გამოყენება (მისი საყვარელი მასალა), რაც გვაძლევს ფერადოვანი ტონების პარადოქსალურ შეფარდებას, როდესაც მოქმედი პირები, ჭედურობის მსგავსად, იკვეთებიან თითქმის თეთრი, წითელი და სხვა ფერადოვანი მონასმებით შავი ფონიდან.

ფიროსმანაშვილის ფაქტურა თავისებურია. ესაა ნაზავი მხატვრის პროფესიული

27 “თელეთობა ან მლოცველები სალოცავში მიდიან”

ხერხისა და ამაღლებული ტექნიკური გულუბრვეილობისა. საღებავის ზეფუნა სხვადასხვაგვარია – ან სქელი და მკერივი, ან პაეროვანი და გამჭირვალე, რომლის ქვემოდანაც მქრთალად გამოკრთის მუშაობის ფონი. მონასში მოკლებულია ფეროვნებას და სტანდარტულ “ნაძაღადეობას”. მონასში ან საერთოდ არ იგრძნობა, ან პირუკუ, განსაზღვრავს ფორმას, გამოდის როგორც მხატვრული კალიგრაფია. ის ხან მოკლეა და დანაწევრებული, ხან ფართო და მსუყე, ზოგჯერ თანაბარია და ზოგჯერ მერყევი.

ესარგებლობ შემთხვევით და გამოცხატავ ჩემს გულწრფელ მადლობას, ყველას ვინც მეხმარებოდა მუშაობაში. კერძოდ, გამოვეყოფ დიმიტრი შევარდნაძეს და პროფესორ დიმიტრი გორდეევს, რომელთაც გამანდეს ზოგი რამ მათი დაკვირვებიდან ნიკო ფიროსმანაშვილის გარემოსა და ხელოვნებაზე.

- 1., „ქალს ხელში ზამბახები და ქოლგა უჭირავს“ მუშამბა, 52 X 111.
(ქალი ყვავილებით (ზამბახებით) და ქოლგით).
2. „მზარეულს თევზი შემოაქვს“. მუშამბა, 106 X 46.
(მზარეული).
3. „ორთაჭალელი ქალი“. მუშამბა, 109 X 49.
(ორთაჭალელი ტურფა მარაოთი).
4. „მეეზოვე“. მუშამბა, 105 X 46.
5. „ტფილისის ფუნიკულორი“. მუშამბა, 112 X 90.
(თბილისის ფუნიკულიორი).
6. „სააღდგომო ბატკანი“. მუშამბა, 73 X 114.
7. „უშვილო მილიონერი და ბავშვებიანი საწყალი ქალი“, მუშამბა, 114 X 156.
(უშვილო მილიონერი და ღარიბი ქალი ბავშვებით).
8. „Nature morte“, თუნუქი, 36 X 73.
(ნატურმორტი).
9. „გლეხის კარ-მიდამო“ მუყაო, 67 X 78.
(მამალი და კრუხი წიწილებით).
10. „სალოცავზე“, მუშამბა, 111 X 137.¹
11. „ნაბდიანი მწყემსი“ წითელ ფონზე, მუშამბა, 103 X 50.
12. „მალაკნების ქეიფი“, მუშამბა, 112 X 177.
13. „დიდი მარანი ტყეში“, თუნუქი, 100 X 170.
14. „ქეიფი რთველში“, მუშამბა, 105 X 349.
(ქეიფი რთველის დროს).
15. „აღდგომის სუფრა“, მუშამბა, 72 X 165, 1906 წ.
(სააღდგომო ნადიმი).
16. „ძველებური ქართული ქორწილი“, მუშამბა, 99 X 169, 1916 წ.
(ქორწილი ძველ საქართველოში).
17. „თავადებს მწვანეზე გაუშლიათ სუფრა“, 119 X 138.
(სამი თავადის ქეიფი მინდვრად).
18. „ირემი“, მუშამბა, 138 X 112.
19. „ჟირაფი“, მუშამბა, 138 X 112.
20. „სამი კაცის პორტრეტი და ძაღლი“, მუშამბა, 140 X 114.
(ქეიფი ვაზის ტალავერში).
21. „მწყემსი და ცხვრის ფარა“, მუშამბა, 110 X 138.
(მწყემსი ცხვრის ფარით).
22. „მონადირე“, მუშამბა, 66 X 102, 1907 წ.
(მონადირე (დაჭრილი ირმით)).
23. „შინაური არიფანა“, მუშამბა, 66 X 102.
(ოჯახური არიფანა (პიკნიკი)).
24. „წითელპერანგა მეზადური“, მუშამბა, 111 X 90.
(მეთევზე წითელ პერანგში).
25. „ორთაჭალის ტურფა, მწოლარე“, მუშამბა, 51 X 117.
(ორთაჭალის ტურფა (დიფტიქის მარჯვენა მხარე)).

¹ უკრაინულ ენაზე მოკლე დასათაურება „სალოცავზე“ მასალითა და ზომით არცერთ ჩვენთვის ცნობილ ნახატს არ ემთხვევა. ჩვენი აზრით, ეს ნამუშევარია „დიდმარხვა საქართველოში“

26. „ორთაჭალის ტურფა, მწოლარე“, მუშამბა, 51 X 116.
(ორთაჭალის ტურფა (დიფტიქის მარცხენა მხარე)).
27. „ექტრისა მარგარიტა“, მუშამბა, 117 X 94.
28. „კრწანისი“, მუშამბა, 93 X 116.
29. „ბათუმი“, მუშამბა, 93 X 117.
30. „დედაკაცს ზეწარი და ლუდით სავსე ჭიქა უჭირავს“, მუშამბა, 114 X 90.
(ქალი კათხა ლუდით).
31. „ყაჩაღმა ცხენი მოიპარა“, მუშამბა, 112 X 90.
(ყაჩაღმა ცხენი მოიპარა (ცხენის ქურდი)).
32. „შამილი და მისი მცველი“, მუშამბა, 112 X 90.
(შამილი მცველით).
33. „ბიჭი ვირზე წამოკიდებულ შემას ჰყიდის“, მუშამბა, 114 X 90.
(შემის გამყიდველი ბიჭი).
34. „ქართველი ქალი“, მუშამბა, 111 X 89, 1906 წ.
(ქართველი ქალი დაირით).
35. „ბავშვებიანი დედაკაცი წყალზე მიდის“, მუშამბა, 111 X 92.
(წყალზე მიმავალი ბავშვებიანი ქალი).
36. პორტრეტი „ ალექსანდრე გარანოვი“, მუშამბა, 109 X 90 , 1906 წლის 8 ივნისი.
(ალექსანდრე გარანოვის პორტრეტი).
37. „მეაქლემე თათარი“, მუყაო, 100 X 99.
(ავტორისეული წარწერა მეაქლემე თათარი).
38. „Nature morte“, მუშამბა, 20 X 71,5, 1912 წ.
(ნატურმორტი).
39. „დედალი ღორი და გოჭები“, მუყაო, 80 X 100.
(თეთრი ღორი გოჭებით).
40. „აღდგომის ბატკანი“, მუშამბა, 55 X 61.
(სააღდგომო ბატკანი).
41. „თეთრი დათვი ბელებით“, მუყაო, 80 X 100.
42. „შველი“, მუყაო, 98 X 71.
(შველი წყაროსთან).
43. „გოგონას საფრენი ბუშტი უჭირავს ხელში“, მუყაო, 65 X 41.
(გოგონა აერბუშტით).
44. „შვლის ნუკრი“, მუშამბა, 49 X 54.
45. „მჯდომარე ყვითელი ლომი“, მუყაო, 99 X 80.
46. „კალო სოფელში“, მუყაო, 72 X 100.
(კალოზე).
47. „გოგო საჰაერო ბუშტით“, მუშამბა, 75 X 55.
(გოგონა ბუშტით).
48. „ყორი“, მუყაო, 80 X 100.
49. „შველი წყალსა სვამს“, მუყაო, 80 X 100.
(შველი წყაროსთან).
50. „გლეხი და მისი ვაჟი“, მუშამბა, 76 X 55.
(გლეხი ვაჟიშვილით).
51. „დათვი მთვარის ქვეშ“, მუყაო, 100 X 80.
(დათვი მთვარიან ღამეში).
52. „ირემი და მისი ნუკრი“, მუყაო, 76 X 98.
(შველი ნუკრით წყალზე).

53. „მიმავალი ნიამორი“, მუშამბა, 55 X 61.
(პატარა შველი).
54. „ვირზე შემჯდარი ბიჭი“, მუშამბა, 99 X 80.
(ბიჭი ვირზე).
55. „ეტლი დუქანთან“, მუშამბა, 50 X 93.
(თეთრი დუქანი).
56. „მეთარე და მედაირე“, მუშამბა, 28.5 X 35.
(აშული).
57. „ნადირობა ინდოეთში“ (ფრაგმენტი), მუშამბა, 22 X 33.²
(ფრაგმენტი სურათიდან ნადირობა ინდოეთში).
58. „ბატკანი და აღდგომის სუფრა მფრინავ ანგელოზებით“, მუყაო, 80 X 100.
(ბატკანი და სააღდგომო სუფრა ანგელოზებით).
59. „ნადირობა შავ ზღვაზე“, მუშამბა, 105 X 358.
60. „ქეიფი რთველში“, მუშამბა, 105 X 349.
(ქეიფი რთველის დროს).
61. „დასურათებული ნადიმი მედუქნეებისა“, მუშამბა, 123 X 210.
(გვიმრაძეების ქეიფი).

Giorgi Marsagishvili

Catalogue of the Exhibitin of N. Piroshmanashvili's Works Held in the Ukrain in 1931

Published is a catalogue of the exhibition of N. Piroshmanashvili's works held in the Ukrain in 1931 with the preface by M. Zubari and Dim. Shevardnadze. The Catalogue is translated into Georgian and supplemented with introduction and comments by G. Marsagishvili.

² „ნადირობა ინდოეთში“ მუშამბაზე შესრულებული დიდი ზომის სურათი (78 X 149 სმ.). 1930 წელს მისი ფრაგმენტი (მონადირე, 22 X 33 სმ.) გამოავლინა ს.კლდიაშვილმა და შეიძინა დ.შევარდნაძემ ეროვნული გალერეისათვის. 1937 წელს მუზეუმ „მეტეხის“ ფონდს გადაეცა მთელი სურათის გრაგნილი, რომელიც გაიხსნა 1966 წელს (რესტავრატორი თ.ასიტაშვილი). ხელოვნების მუზეუმში ფრაგმენტი დაუბრუნდა ძირითად სურათს და მიმდინარეობს რესტავრაცია (რესტავრატორები ჯ.ახობაძე და ნ. მანაგაძე). 1931 წელს რუსეთსა და უკრაინაში ექსპონირებული იყო მხოლოდ ფრაგმენტი.

[ქართული] ხიდები

“მდინარეზე გადებულს დიდსა და ვრცელს
ხიდი ქქვიან, მომცროს – ბოგირი და
ერთს ხეს გადებულსა – წანწალა, ხოლო
უხურვახით დაწნულს გაბმულს – ბონდი”
საბა

1. ხუროთმოძღვრების ძეგლთა საერთო რაოდენობასთან შედარებით, ძველი ხიდების რიცხვი საქართველოში ძალიან მცირეა. ზოგ კუთხეში, მაგ.: კახეთში, საერთოდ არ ჩანს ძველი ხიდები. ლიტერატურის მიხედვით, ძალიან ბევრი უნდა ყოფილიყო დარჩენილი, XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე მაინც, აჭარასა და შავშეთში¹, მაგრამ ნამდვილად მათგან სულ ორიოდეს ვიცნობთ. ზემო და ქვემო ქართლში, დასავლეთ საქართველოში, დღესდღეობით სულ რამდენიმე ძველი ხიდია გამოვლენილი. ე.ი. დღემდის აღრიცხული ძეგლები სულ ორ-სამ ათეულს თუ შეადგენს. ეს, რა თქმა უნდა, რეალურად ვერ ასახავს შუა საუკუნეთა საქართველოს ხიდმშენებლობის მასშტაბსა და დონეს.

პრაქტიკული საჭიროების თვალსაზრისით ხიდი ერთი უპირველესი სამშენებლო ობიექტთაგანია ყოველგანვითარებულ ქვეყანაში. მოსახლეობის წვეულებრივ მისვლა-მოსვლაზე რომ არაფერი ეთქვათ, უხიდობა ხელს შეუშლიდა ვაჭრობას – ქარავნების მოძრაობას, შეაფერხებდა ლაშქრის გადაადგილებას. საქართველოს ხელისუფალნი, როცა კი ამის საშუალება იყო, მუდამ ზრუნავდნენ ხიდების აგებაზე. თბილისში ხიდი უძველესი დროიდან არსებობდა მეტეხთან. იგი უკვე აბო თბილელის მარტვილობაშია მოხსენებული. “რაოდენნი ჳიდნი (აღაშენნა) მდინარეთა სასტიკთა ზედაო”, წერს დავით აღმაშენებელზე ისტორიკოსი მისი ღვაწლის აღნუსხვისას². შემთხვევითი არაა, რომ ავთანდილი თავის ანდერძში მეფეს საგანგებოდ თხოვს, ქონების განაწილებისას, “რაცა თქვენთვის არ ვარგ იყოს საჭურჭლესა დასადებლად, მიეც ზოგი ხანმაგათა, ზოგი ხიდთა ასაგებლად”.

ძველი ხიდების დანგრევას ბევრი რამ უწყობდა ხელს. გარკვეული თვალსაზრისით ყოველი ხიდი უარეს მდგომარეობაშია, ვიდრე სხვა სახის ნაგებობანი (გარდა სათავედაცვო შენობებისა): თვით მისი ექსპლოატაციის ხასიათი – ტრანსპორტის გავლითა და წლიქების ცემით გამოწვეული ვიბრაცია – მის სწრაფ დაზიანებას იწვევს; მასზე განუწყვეტლივ მოქმედებს წყლის ნაკადი, რომელიც ბურჯებს ეხეთქება და ნაპირებს რეცხავს³. მთის სწრაფი მდინარეების პირობებში, როგორც ეს საქართველოშია, წყლის მოქმედება უფრო დამღუპველია: ხიდის დაზიანებას ზოგჯერ დიდი დრო არ სჭირდება, მოდიდების დროს წყალს პირდაპირ მიაქვს ხიდი. “ხიდთა მუსრაეს ღიახვი მტკიცესაც”,

1 МАК, IV, М., 1894. Гр.Уварова. Христианские памятники, “Кроме церквей и замков нельзя не обратить внимания на безчисленное множество древних мостов, которые сохранилось и до сих пор на всех реках Аджарии и Шавштии”

2 ქცა, ს. ეახსნ., II, გვ. 353.

3 Попе, A survey of Persian art, II, 1939.

წერს ვახუშტი, ხოლო ცხენისწეღის შესახებ – “არამედ წყალი ესე.... ხარა უტევებს ხიდსა ქვისასა და ხისასო”⁴.

ამიტომაც, რომ ხიდებს განუწყვეტელი მოვლა და მზრუნველობა ესაჭიროება. “გამუდმებული ზრუნვის გარეშე ქვის ვერც ერთი ხიდი, რაც უნდა კარგი ნაშენი იყოს, ვერ გაძლებს საუკუნეზე მეტს”. საქართველოში კი, გასაგები მიზეზების გამო, ასეთი მოვლის, ან დანგრეულის აღდგენის საშუალება ყოველთვის არ არსებობდა.

ძველი ხიდების მიტოვებისა და დაღუპვის ერთი მიზეზთაგანი იყო აგრეთვე იმ სავაჭრო გზების გაუქმება და გადაადგილება, რომლების მათზე გადადიოდა, ან იმ ქალაქ-სოფლების დაკნინება-გაუკაცრიელება, რომელთა ფარგლებშიაც იყო ესა თუ ის ხიდი. ქართლის შორეულ ხეობებში, ძველ გაუქმებულ გზებზე, დღესაც გვხვდება ასეთი მიტოვებული ხიდების ეკალ-ბარდებით დაბურული კამარები.

კიდევ ერთი მიზეზი ხიდების ნგრევისა ცნობილია ყველგან, საქართველოს გარეთაც: საომარი ოპერაციების დროს ხიდებს არა მარტო შემოჭრილი მტერი აზიანებდა, არამედ, ზოგჯერ, თვით ქართველებიც – მტრისთვის გზის გადასადობაგად, ან სხვა რაიმე მოსაზრებით, როგორც, ეს მაგალითად, ასპინძის ომის დროს იყო.

დასასრულ, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ბევრი ხიდი ახლით შეიკვალა ჯერ საქართველოს სამეფოების არსებობის დროს, უმეტესად კი XIX ს-ში. ახალი ხიდებისთვის სხვა ადგილს არ არჩევდნენ ხოლმე, რადგანაც ძველი ხიდების ადგილი მარჯვედ იყო შერჩეული ბუნებრივი პირობების თვალსაზრისით, თანაც ხიდები არსებულ გზებთან იყო დაკავშირებული (არის შემთხვევები, როცა ახალი ხიდი ძველის გვერდითაა აგებული – მდ. ბესლეთზე, აჭარის წყალზე, ქციაზე და სხვა)

საქართველოში დარჩენილი ხიდების შესწავლისას მთავარი სიძნელეა დათარიღება, რადგანაც ხიდების ტიპები და შენების ტექნიკა შუა საუკუნეთა მანძილზე ნაკლებ იცვლება, ხოლო წერილობითი დოკუმენტაცია თითქმის სრულიად არ არსებობს. ბესლეთის ცნობილი ხიდი, ზედ შერჩენილი წარწერის წყალობით, XI-XII სს. მიეკუთვნა. მისი ანალოგიით მომწიფებული შუა საუკუნეების ხანას შეიძლება დაუკავშირდეს კიდევ ორიოდე ძველი, თუმცა უფრო ზუსტი თარიღის დადგენა დღესდღეობით არ ხერხდება. არის ნიმუშები, რომელთა აგების დრო სრულიად გაურკვეველია, დღეს მაინც. მაგრამ შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე ისეთიც, რომლებიც უეჭველად XVI-XVIII სს-თა ფარგლებში ექცევა. აქ საქმეს შევლის, გარდა მკაფიოდ გამოსახული სპეციფიკური ხუროთმოძღვრული ფორმებისა, ორიოდე წერილობითი საბუთიც.

2. ხანამ გვიანდელ ხანას შევეხებოდეთ, შეიძლება ზოგადი ხასიათის დაკვირვებები გამოითქვას საერთოდ ქართული ხიდების შესახებ:

ა) ძველი ხიდები, რომელთაც დანამდვილებით ან ვარაუდით მომწიფებული შუა საუკუნეების ხანას მიაკუთვნებენ, ქვისაა, კირის დუღაბზე. ასევეა დასავლეთ ევროპაშიაც, თუმცა გუთურ პერიოდში იქ აგურის დიდი ხიდებიც შენდებოდა; ქვის ხიდებია აღმოსავლეთშიაც,

4 ვახუშტი. აღწერა, 77, 148.

5 Encyclopedia Britannica. 1929: The Bridge.

კერძოდ ჩვენს მეზობლებთან – ირანში, სომხეთში (უხეუში ქვის პირფედი ხიდი XVI ს-ში აშენდა) ევროპის ქვეყნებში, სადაც ბევრგან გარკვეულ ძალას იწარმოებდა დიდად განვითარებული რომაული ხიდმშენებლობის ტრადიცია, აგრეთვე სომხეთშიაც, ხიდების მოსაპირკეთებლად თლილ ქვას იყენებდნენ, იხმარებოდა თლილი ქვის დამახასიათებელი პროფილები (მაგ., არქივოლტებისთვის).

სომხეთში თლილი ქვის ხიდებს ვხვდებით შუა საუკუნეების მიწურულამდის, გვიანფოდალურ ხანაშიაც⁶. ქართველი მშენებლები სვეულგებრივ თლილი ქვის კვადრებს ხიდებისთვის არ ხმარობდნენ ე.ი. ხიდს პერანგით არ მოსავდნენ; იყენებდნენ შერწყმულ ბუნებრივ ქვას, ზოგჯერ სრულიად დაუმუშავებელს, ზოგჯერ გარკვეული მოხაზულობით გამოჭრილს, ნამოთლილი წინა პირით, ქვის ფორმასა და ზომას არჩევდნენ ხიდის სხვადასხვა ნაწილთა (აკუთრივ კამარების, ბურჯების) იხედვით – სხვადასხვანაირს. თლილი ქვა შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ (ვიანდელი ნიმუშების მიხედვით) მხოლოდ ზეირთსაჭრელებზე. ერთადერთი გამონაკლისი ყაურმის ხიდია, ჯავახეთში – აქ თლილი ქვისაა კამარები და ხიდის ფასადებიც პერანგში ზის – ეს დამუშავებული გათლილი ქვაა, მაგრამ არც სწორი მოხაზულობის კვადრებია და არც ისეთი სუფთა თლაა, როგორსაც ტაძრების ფასადებზე ვხვდებით. მაინც დამახასიათებელია, რომ იმ ქვეყანაში, რომლის ხუროთმოძღვრებასაც, თლილი ქვის კულტურის მხრივ, ერთი უპირველესი ადგილთაგანი უჭირავს მსოფლიოში, ასეთ უტილიტარულ ნაგებობათა მშენებლობაში თლილი ქვა თითქმის უგულებელყოფილია.

აგური XVI-XVIII სს-ზე ადრე მხოლოდ დამხმარე მასალად ჩანს: მაგ., ბესლეთის ხიდში აგური კამარის ქვის სოლებს შუა დუდაბშია ჩატანებული. უეჭველია, არსებობდა ხის ხიდებიც, მათი რაოდენობა მეტიც იქნებოდა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ თუნდაც პატარა რამ ხიდი თითქმის ყოველ სოფელში, ყოველ მდინარესა და მთის ნაკადზე უნდა ყოფილიყო. საფიქრებელია, რომ ასეთი მცირე ბოგირებისა და დაკიდული საცალფეხო ხიდების-ბონდების – გარდა, ხეს დიდი ხიდებისთვისაც იყენებდნენ. ცხადია, ხის ძველ ხიდთაგან ჩვენს დრომდე ვერც ერთი ვერ მოაღწევდა.

ბ) ქართული ხიდების მალეები (ვალები) ხოლოდ კამაროვანია. ქვის ხიდებისთვის ეს ერთადერთი ბუნებრივი ფორმაა ყველა ქვეყანაში. მაგრამ დასავლეთ ევროპის ხიდებისაგან განსხვავებით, ამ კამარების მოხაზულობა ზუსტ ნახევარწრეს არ შეადგენს (თლილი ქვის ხიდებისთვის ეს ფორმა შესაფერია): სვეულგებრივ, კამარები რამდენიმე ცენტრიდანაა მოხაზული, ზოგი მათგანი ძალიან გაბრტყელებული მოხაზულობისაა.

გ) ქართული ხიდების უმეტესობა კუზიანია, ე.ი. სავლელი ნაწილი შუისკენ მაღლდება, ერთსა და მეორე მხარეს კი დაქანებულია. ასეთი მოხაზულობა უფრო მაღალი კამარის, ე.ი. უფრო ვრცელი თვალის, გაკეთების საშუალებას ქმნის, რაც ხელსაყრელია მთის მდინარეების ადიდება-მოვარდნის პირობებში.

დ) დარწმენილი ნიმუშების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, საქართველოში ბევრი არ უნდა ყოფილიყო მრავალთვალა ხიდი, ნვენში ამის საჭიროება მაინცდამაინც არც არსებობდა, რაკი ფართო მდინარე ცოტაა; მთის სწრაფ

6 Enlart. Manuel d'Archéologie française. Première partie. Architecture. II, P., 1904, გვ. 264-272; B.M. Арутюнян. Каравансарай и мосты средневековой Армении. Ер., 1960.

მდინარეებს, ჩვეულებრივ, უმნიშვნელო სიგანე აქვს. იქ, სადაც მდინარე ძალიან განიერია, მაგ., რიონის ქვემო წელში, მიმოსვლა ხომალდებითა და ნაევებით წარმოებდა. ასეთი სიგანის ხიდის ასაშენებლად, რა თქმა უნდა, ტექნიკური საშუალებებიც არ გააჩნდათ. მდინარეებზე ხიდის ასაგებად განსაკუთრებით ვიწრო ადგილებს ირჩევდნენ (ისე, როგორც თბილისში, მეტეხთან) და ცდილობდნენ თითო მაღალ მეტი არ გაეკეთებინათ: ამ შემთხვევაში ხიდი უკეთ იყო დაცული ნაკადის გაღვლისაგან, რაკი ბურჯები შიგ წყალში არ იდგა. ამავე დროს, ზოგჯერ მაინც, ხერხდებოდა კლდოვანი ნაპირების გამოყენება, ასე რომ, ხიდის კამარა ნაპირების ბუნებრივ საძირკველს ემყარებოდა. ასეთი თითო- მაღლიანი ხიდები, ბესლეთისა და რკონის ხიდები, ასეთივე იყო აჭარისა და შავშეთის ხიდებიც⁷.

ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ მრავალთვალა ხიდები ჩვენში საერთოდ არ არსებობდა: ორიოდ ნიმუშმა დღემდეც მოაღწია, ორს ვახუშტიც ასახელებს თავის აღწერაში.

ე) შუა საუკუნეების ხიდები ევროპაშიაც და აღმოსავლეთშიაც, გარდა თავისი უშუალო ფუნქციისა, ხშირად სხვა დანიშნულებასაც ასრულებდა. ძველ ირანულ ხიდებს, მაგალითად, ხშირად კაშხალის მოვალეობაც ეკისრებოდა და, ამგვარად, ირიგაციის სისტემაში იყო ჩართული⁸. რაკი ხიდი ბუნებრივი და მარჯვე ადგილია მიმოსვლის საკონტროლოდ, ხიდშივე იყო ჩართული ბეგარის ასაკრეფი პუნქტი, საბაჟო და, ზოგჯერ – მით უფრო თუ ხიდი საზღვარზე მდებარეობდა – საგუშაგოც. უფრო გვიან ხიდებს ფუნდუკები და სხვა დასასვენებელი დარბაზები უკავშირდება.

დასავლეთ ევროპაში გვხვდება კოშკებით ან ნასაკეტი ჭიშკრებით გამაგრებული ხიდები (ვალანტრეს სახელგანთქმული ხიდი კაორში, საფრანგეთში, XIV ს-სა; კარლოს IV-ის ხიდი პრადაში, იმავე საუკუნისა და სხვა), გვხვდება შუა ხიდზე ან ხიდის თავში მოთავსებული პატარა სამლოცველოები: ზოგან ხიდის განაპირა მაღლებში წისქვილის ბორბლებსაც ამუშავებდნენ (ჩვეულებრივ, ხიდიცა და წისქვილიც ერთსადაიმანვე ფეოდალს ეკუთვნოდა)⁹. დასასრულ, ქალაქის ხიდებზე ხანდახან დუქნებიც მოიკალათებდა (ლონდონში, ფლორენციაში). ხიდი საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთი თვალსაჩინო ადგილთაგანი იყო. ხიდის პატრონისთვის იგი, რა თქმა უნდა, ყველგან შემოსავლის წყაროს წარმოადგენდა.

ქართული მასალის სიმცირის გამო, გადაწვევით ძნელი სათქმელია, აკონდა თუ არა ზემოთქმულის მსგავს რასმე ადგილი ჩვენშიაც. აპრიორი შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ზოგიერთ ხიდთან საბაჟო ან ბეგარის ასაკრეფად პუნქტები საქართველოშიაც არსებობდა; ცნობილია, რომ ხიდები ჩვენშიაც შემოსავალს აძლევდა პატრონს, ე.ი. მასზე გასვლა-გამოსვლა იბეგრებოდა. უეჭველია, მთავარ სავაჭრო გზებზე მდებარე ან

7 უვაროვა აჭარისა და შავშეთის ხიდების შესახებ წერდა: "Мосты эти, как большие так и малые, состоят из одной могучей арки, перекинутой через реку, ущелье или бездну; сложены они из хорошо обтесанного известкового белого камня, весьма изящны в формах, устоях и кладке..." МАК, IV, გვ. 36; იხ. აგრეთვე: ლ. რსეულიშვილი და ნ. წებინაშვილი, XI-XII სს. ხიდი მდინარე ბესლეთზე: კრებული "შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა", თბ., 1938, გვ. 266-269.

8 Pope, II, 1226-1237.

9 Enlart, II, 264-272.

სტრატეგიულად მნიშვნელოვანი ხიდები დაცული იქნებოდა გუშაგებზე მიერ, თუ მუდმივ არა, საფრთხის შემთხვევაში მაინც, მაგრამ დარწმუნდით ნიმუშების მიხედვით არ ჩანს, რომ ხიდზე საგანგებო კოშკები მდგარიყო, ან ჭიშკრები ყოფილიყო¹⁰. არსებობდა თუ არა ხიდებზე სამლოცველოები ჩვენ არ ვიცით, მაგრამ “აბო თბილელის მარტვილობის” თანახმად, თბილისში, მეტეხის ხიდზე, “აღმართულ იყო პატიოსანი ჯუარი ჭიდისად”, რომელსაც, ბუნებრივია, ანალოგიური ფუნქცია ჰქონდა. ასევე, არ ჩანს, რომ ჩვენში ხიდებს კაშხალის როლი შეესრულებინოს.

ადრინდელი ქართული ხიდები ოსტატურადაა ნაშენი წმინდა საინჟინრო თვალსაზრისით (იხ., მაგ., ბესლეთის ხიდის გაანგარიშება)¹¹; ბევრი მათგანი, კამარების ელასტიკური მოხაზულობით, სიმსუბუქითა და პროპორციებით მშენებელთა მაღალ ესთეტიკურ გრძნობას მოწმობს., მაგრამ ევროპისა და ირანის იმდროინდელ ხიდებთან შედარებით ჩვენი ხიდები მარტივი და უპრეტენზიოა “შინაარსითაც” და აღნაგობითაც, უფრო მცირეა მათი მასშტაბიც. თუ დიდი ეპოქების ქართული საკულტო და სამხედრო არქიტექტურა თავის თანამედროვე ეველაზე მოწინავე ქვეყნების ანალოგიურ მშენებლობას უსწორდება და, ხშირად, წინ უსწრებს კიდევ, ჩვენი ხიდების არქიტექტურა – გადარწმუნებული ნიმუშების მიხედვით მაინც – ასეთ კონკურენციას ვერ უწევს უცხო ქვეყნების ხიდმშენებლობას.

3. რა სურათი გვაქვს ხიდების მშენებლობის დარგში XVI-XVIII სს-თა მანძილზე? თითო-ორი ფრაგმენტული წერილობითი ცნობიდან ჩანს, რომ ამ დროსაც, მიუხედავად საერთო მძიმე პირობებისა, რომლებიც იმ ხანად ხშირად ანელებდა მშენებლობას, ქართველი მეფეები, ფეოდალები, და შეძლებული მოქალაქენი, სხვა საზოგადოებრივ ნაგებობათა შენება-აღდგენასთან ერთად, ხიდების მშენებლობაზეც ზრუნავდნენ. XVII ს-ში როსტომის მეფობის ეველაზე თვალსაჩინო ხუროთმოძღვრული ძეგლი, არსებითად, მდინარე ქციაზე აგებული დიდი ხიდია. XVIII ს-ის საბუთები მოგვითხრობს რომელიღაც ხიდის მშენებლობისა და თბილისში(?) “აბანოს ხიდის” აგების თუ განახლების ამბავს დარეჯან დედოფლის ბრძანებით¹². 1697 წლის სიგელში, რომელშიაც მისი სამშენებლო საქმიანობის ამბავია გადმოცემული, კათალიკოსი ნიკოლოზ ამილახორი ცალკე აღნიშნავს, “არაგვზე ჭიდი გავსდევო”¹³, გედეონ გენათელიც (XVII ს. სამოციანი წლები) თავისი ღვაწლის აღწუსებისას საგანგებო ადგილს უთმობს ხიდების მშენებლობას; თბილისში, მდინარე ვერეზე ხიდს აშენებს მეფის მოხელე, ქალაქის ბურჟუაზიის წარმომადგენელი ხოჯა ბებუთა და ამ ხიდისგან შემოსავალსაც ღებულობს¹⁴.

10 როცა ხიდი გამაგრებული ქალაქის კარის მისაღვამზე იყო, როგორც, მაგალითად, თბილისში განჯის კართან, ან ქუთაისში ე.წ. ხიდისკართან (იხ. ტიმოთე გაბაშვილის რუკა). იგი ასე თუ ისე უკავშირდებოდა კოშკს; მაგრამ ეს მაინც ორი დამოუკიდებელი ნაგებობაა. ქრისტეფორე კასტელის ერთ ნახატიზე კოშკი ზედ ხიდზე შედგმული ჩანს. მაგრამ ამ სწრაფი ნანახატით ძნელია გარკვევით მსჯელობა, მით უფრო, რომ კასტელის არქიტექტურული ნანახატები ზოგჯერ ცოტა არ იყოს თავისუფალია.

11 ლ. რნეულიშვილი და ნ. წუბინაშვილი, იქვე, გვ. 275-276 (ხიდის გაანგარიშება შესრულებულია ინჟ. კონსტრუქტორ ე. მარსოვის მიერ).

12 საქართველოს ხიდელები, III, 1910, გვ. 357-358, 361.

13 ქვები, II, 505.

14 Ш. месхиа. Города, გვ. 219.

ახალ ხიდებთან ერთად, ამ დროს ჯერ კიდევ “ცოცხალი” უნდა ყოფილიყო ბერი ადრინდელი ხიდიც. ვახუშტის აღწერაში დაახლოებით ოციოდე ხიდია მოხსენიებული მტკვარზე, ჯავახეთის მტკვარზე, რიონზე, ჭოროხზე, ღიახზე, მაშავერაზე, ძეგრის წყალზე: წყალწითელაზე ქვის ხიდს ახსენებენ რუხის ელნები ტოლონანოვი და იეკლევი¹⁵; სამიოდე ხიდი ნანს დასავლეთ საქართველოს ტიმოთე გაბაშვილისეულ რუკაზე. რა თქმა უნდა, ამ ავტორებს არ შეიძლება ცოდნოდათ ყველა ხიდის არსებობა, ან ყველა მოეხსენებინათ. ამას მოწმობს თუნდაც დღემდე დარჩენილი ძველი ხიდები, რომლებიც არც ვახუშტის ნაშრომშია და არც ტიმოთეს რუკაზე.

ამ საუკუნეებში ხიდებისთვის მასალად იყენებდნენ ქვას, აგურსა და ხეს. ქვა – კვლავ დაუმუშავებელია, ან ზერელედ დამუშავებული და გათლილი. მხოლოდ ერთ შემთხვევაში გვაქვს სუფთად გათლილი ქვის პერანგი ზვირთსაჭრელებისათვის.

არსებითი სიახლეა აგურისათვის ფართო გასაქანის მიცემა, რასაც აღმოსავლეთ საქართველოში ეხვდებით: როგორც დავინახეთ, ასევე იყო სასახლეების, საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობებისა და ეკლესიების არქიტექტურაშიაც; ეს გარკვევითაა დაკავშირებული მაღალი საზოგადოების მშენებლობაში ირანული გავლენის შემოქონვასთან. როგორც აგურის, ისე ქვის ხიდებშიაც თქალხანინო ირანული მოტივები – ისრული ან მუზარადისებრი მოხაზულობა კამარებისა, აგურის ხიდებში კი თვით აგურის წყობის თავისებურება და დეკორატიული სახეებიც (იხ. ქვემოთ, ვერეს ხიდი თბილისში და “გატეხილი ხიდი”). დასავლეთ საქართველოში, როგორც ნანს, კელაინდებურად მხოლოდ ქვას ხმარობდნენ; ხიდის აღნაგობაც უფრო მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ერთგულ ტრადიციებთან.

ხის ხიდები მთელ საქართველოში შენდებოდა. XVIII ს-ის მიწურულის ერთი ნახატის მიხედვით იმხანად მეტეხის ხიდი ხისა ყოფილა¹⁶. ზემოთ რომ ვთქვით, დარეჯან დედოფლის ბრძანებით ხიდი შენდებოდა – თქო, ისიც ხისა იყო: საბუთში საუბარია ხის მასალასა და ხიდის ისრებზე, ე.ი. კოჭებზე. ასპინძის ხიდი, რომლის ისრებიც ააყრევინა ერეკლე მეორემ თურქ-ლეკებთან ომში, აგრეთვე ხისა ყოფილა. ვახუშტის მშვენიერად აქვს აღწერილი მთის მდინარეებზე გაკეთებული დაკიდული ხიდები, რომელთა მსგავსიც ადრეც შენდებოდა და უფრო გვიანაც, სვენს დრომდე. რაკი ცხენისწყალი ქვისა და ხის ხიდებს ანგრევს, “ამისთვის შესწვნენ ვაზისაგან და გააბმენ ამიერ კიდიოთ იმიერამდე, და გაუბმენ ვაზისაგანვე საჭელურებსა აქეთ და იქით, და ვლენენ ქვეითნი მას ზედა, და ექანების მკიდარებისაგან ფრიად ხიდი იგი, გარნა უწყიან ოდიშსა შინა ხშირად ხიდი ესე, და უწოდებენ ბონდსაო” ასეთი ბონდი არა მარტო სამეგრელოში იქნებოდა ხშირი, არამედ საქართველოს სხვა კუთხეებშიაც.

ქვემოთ წვენ განვიხილავთ იმ რამდენსამე ნიმუშს, რომლებიც თვით მათი ნაგებობების თავისებურებითა და საბუთების წყალობით შეიძლება საკვლევ ხანას მიეკუთვნოს.

15 ტოლონანოვი და იეკლევი, გვ. 74.

16 XIX ს-ის პირველ ათეულ წლებშიაც აქ ჯერ კიდევ ხის ხიდი იყო. 1843 წელს, ერთი საბუთის თანახმად, აქ კვლავ ხის ხიდი აღადგინეს ქართველმა ხელოსნებმა: ვახტ. ბერიძე. თბილისის ხელოვნება, 1801-1917 წლები, ტ. I, გვ. 45-46.

“ვერესა ზედა არს ხიდი დიდი ქვითკირისა”
ვახუშტი.

ეს ხიდი, მოხსენებული ვახუშტის მიერ დედაქალაქის მიდამოების აღწერისას, თბილისის ერთი შემოსასვლელთაგანი იყო: ზედ გადიოდა ჩრდილოეთიდან მომავალი გზა. ხიდს გაკერით იხსენიებენ აგრეთვე გიულდენშტედტი (1771 წ.: “მდინარე ვერეს ხეზე... არის ქვის ხიდი”), კლაპროტი (1807-1808) და XIX ს-ის უფრო გვიანდელი ავტორებიც¹⁷. ახლა დიდად დაზიანებულია: მას შემდეგ რაც მის გვერდით ახალი ხიდი და კოლექტორი აშენდა, მისი შუა მალი გაანგრიეს, რადგანაც მიიხნიეს, რომ ძველ ხიდს შეეძლო ხელი შეეშალა წყლის ნაკადის ნორმალური დინებისათვის. არ ვიცი, სამართლიანი იყო თუ არა ეს მოსაზრება (ვეჭვობ), მაგრამ ეს კია, რომ XVII ს-ის ეს საინტერესო ძეგლი, რომელიც ახლა უკვე შუა ქალაქშია მოქცეული, ჩვენ თვალწინ განადგურდა.

ახლა ვერის ხიდი ლენინის ქუჩასა და გმირების მოედანს შუაა მოქცეული. მისი აშენების ეპოქას თვით მისი არქიტექტურა მიგვითითებს, საბუთები კი აზუსტებს თარიღს: შ. მესხიამ გამოაქვეყნა 1774 წლის ერთი ნასყიდობის სიგელი, რომელშიაც იხსენიება ვერეზე ხოჯა ბეჰბოდას გაკეთებული ხიდი¹⁸. ამავე ფორმულირებით იგი უფრო ადრეც გვხვდება – 1758 წლის ნასყიდობის წიგნში¹⁹. რაკი – შ. მესხიას შენიშვნით – “მდინარე ვერეზე თბილისის მიდამოებში სხვა იმდროინდელი ხიდის კვალი არ ჩანს, იმ დოკუმენტში სწორედ ჩვენთვის საინტერესო ხიდი იგულისხმება”. ხოლო ეს “ბეჰბოდა ანუ ბეჰბუთა, ბეჰუთაშვილების საგვარეულოს ერთერთი წარმომადგენელია საქართველოში... იგი სამეფო ზარაბთუხუცესი იყო და თბილისში სწორედ XVII ს-ის 40-იანი წლებიდან მოღვაწეობდა. ვერის ხიდიც ამ დროს უნდა იყოს აგებული”, ასკვნის შ. მესხია²⁰.

ხიდის ღერძი თავიდან ბოლომდე სწორხაზოვანია. ხიდი მდინარის ნაპირებზე უფრო დაბლა მდებარეობდა, მისკენ ორივე მხრიდან დაღმართები ეშვებოდა. თავიდან მას სამი მაღი ჰქონდა, რიყის ქვითა და აგურით ნაშენი, სამივე ძველი კამარა ისრული იყო. XIX ს-ში დაუმატეს მეოთხე მაღი (მარჯვენა ნაპირთან) – ნახევარწრიული (არა ისრული!) მოხაზულობისა, და შეცვალეს კამარებსზედა ნაწილი. გ. ალიშბაიას 1957 წლის ანაზომის თანახმად ხიდის საერთო სიგრძე 70 მ. იყო, ხოლო მაღების ზომა (მარცხნიდან, ე.ი. საბურთალოს მხრიდან, მარჯვნივ): 7,85 მ, 9,46 მ.

17 ვახუშტი. აღწერა... გვ.54; გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში, ტ. I. გერმანული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო გ. გელაშვილმა. თბ., 1962, გვ. 61, 93; შეად. ნ. კვესერელი-კოპაძე. თბილისის ხიდები, თბ. 1961, გვ. 85. მითითებულია XIX ს-ის საგაზეთო წერილებიც.

18 დოკუმენტები თბილისის ისტორიისათვის, I, თბ., 1962, გვ. 278.

19 პროფ. შ. მესხია. რამდენიმე შენიშვნა თბილისის სიძველეთა შესახებ; გაზ. “ახალგაზრდა კომუნისტი”, 1957, 31.VIII. მისივე, 1959, გვ. 219. “ზარაფი ხოჯა ბეჰუთა”, “მამასახლისი ზარაფი ბეჰბუდა” 1646 წლის ორ საბუთში მოწმეთა და დამამტკიცებელთა შორის იხსენიება: დოკუმენტები საქართველოს სოციალური ისტორიიდან. ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბ., 1940, გვ. 31-32.

(ესაა მთავარი, ამჟამად დანგრეული მაღი, ერთადერთი, რომელშიაც ბრძოლა ხანებში წყალი მიედინებოდა), ისევ 7.85მ. სავალი ნაწილის სიგანე 5.77 მეტრია (ი. გრძელიშვილის თანახმად სიგრძე 62 მ. ყოფილა²⁰. ახლა ამის ზუსტად დადგენა ძნელია, რაკი მისადგომებიც მორღვეულია). სავალი ნაწილი ბოლო დროს მთლიანად კორიზონტალური იყო, “კუზის” გარეშე. შესაძლებელია, ესეც გადაკეთების შედეგი იყოს, რადგან შუა თაღი განაპირებზე მაღალია, რაც “კუზის” გაკეთების საშუალებას იძლეოდა.

ხიდის კორპუსი, ე.ი. კამარებს შორის ბურჯები, რიყის დაუმუშავებელი ქვითა და კვადრატული აგურითაა ნაშენი (აგურის ზომა, გრძელიშვილის თანახმად, 22 X 22 X 9,5 სმ.): აგურის თითო ან ორ რიგს ქვის რიგი ენაცვლება. დუღაბი, სვეულებისამებრ, სქლადაა დასხმული, ნაკერები – კორიზონტალურიცა და შვეულიც – სქელია. თვით კამარები, რომლებიც ქვის რამდენსამე რიგს ეფუძნება, აგურისაა. ძალიან დამახასიათებელია აგურის წყობა: ორივე ბურჯის მხრიდან, ე.ი. კამარის ქუსლებიდან, წყობა კორიზონტალურად დალაგებული აგურით იწყება. მომდევნო რიგებში ეს წოლა აგურის რადიალური სხივების მიმართულებას იღებს. ასე გრძელდება, სანამ აგურის დამაგრება ჯერ კიდევ შეიძლება ქარგილების გარეშე, დაახლოებით კამარის შუა წელამდე. შემდეგ კი ასეთი წყობა, რომელიც უკვე ქარგილებს მოითხოვს, გრძელდება მხოლოდ კამარის შუა სისქეში. რიგები თანდათან ვიწროვდება საფეხურებიანი სამკუთხედის სახით: კამარის კლიტეში ორი მოპირდაპირე სამკუთხედი წვეროებით ეხება ერთმანეთს და ჰკრავს კამარას. ასეთი კონსტრუქცია ოსტატს საშუალებას აძლევდა კამარების დანარჩენი სისქე ქარგილების გარეშე შეეცხო ყირად დაწყობილი აგურით: სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი კამარას აესებდა ფენა-ფენა, თითო აგურის სისქის, ერთმანეთზე მიწებებული თაღებით. მათი წყობა იწყებოდა მას შემდეგ, რაც კამარის შუა ნაწილი შეიკვრებოდა ხსენებული სამკუთხედებით. პირველი ფენა (პირველი თაღი) მიეწებებოდა ამ არსებულ ნაწილს, მეორე ფენა პირველს, მესამე მეორეს და ასე შემდეგ, სანამ კამარის უბეები სულ არ ამოივსებოდა ხიდის ფასადების პირამდე. ყოველი წინა ფენა აღვილად იმაგრებდა მომდევნოს, რაკი ყირაზე დაყენებული აგური მთელი თავისი ფართო კვადრატული ზედაპირით “ეწებებოდა” დუღაბის ამ წინა ფენის სიბრტყეს, სისქე კი მას მცირე ჰქონდა. ასეთი უქარგილო წყობა კამარისა – “ამოსავალი სიბრტყიდან” – ძალიან ძველი ტრადიციაა: ამგვარადაა ნაწყობი, მაგალითად, სასანიანთა ხანის ირანული სასახლეების კამარები (ქტეზიფონში და სხვა), აგრეთვე შუა საუკუნეთა ზოგი ირანული ხიდის მაღლებიც. ამ ტექნიკის შემუშავებას თავის დროზე, უეჭველია, ქარგილების ეკონომიის საჭიროებამ შეუწყო ხელი, რაკი ირანში ხის საშენი მასალა ძნელად იშოვებოდა.

კამარის სისქე სამი აგურია, ე.ი. დაახლოებით 70 სმ მაინც გრძელიშვილის გამოკვლევით, “ხიდის ბურჯების წყობაში დუღაბად კირია გამოყენებული, ხოლო თაღში გაჯი”. მისივე დაკვირვებით, “ნაგებობათა კედლების კირით, ხოლო თაღების გაჯით ამოყვანა როსტომ მეფის დროის მშენებლობისთვისაა დამახასიათებელი” (ამის მაგალითად იგი როსტომის სასახლის აბანოს, ე.წ. ზარაფხანას ასახელებს).

20 ი. გრძელიშვილი. ძველი ხიდი თბილისში. მდ. ვერეზე; საქართველოს სსრ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. XI, № 2, 1950.

ხიდის ნაგებობის შესამსუბუქებლად და აგრეთვე, უეჭველია, მასჯღონს ეკონომიის მიზნითაც, ხიდის “ტანში” ღრუები – “გვირაბებია” დატოვებული – ორ-ორი, ერთმანეთის პარალელური, ყოველ ორ კამარას შუა. “გვირაბები” ხიდის ღერძის გასწვრივია მიმართული. ხიდის დასიანების გამო ახლა ეს “გვირაბები” კარგად ჩანს.

არც მასშტაბითა და არც შენების ხარისხით ვერის ხიდი ღირშესანიშნავი ნაგებობა არაა. მისი მნიშვნელობა ისაა, რომ იგი ხუროთმოძღვრული ფორმებითა (ისრული კამარები) და აგების ტექნიკით აღმოსავლეთ საქართველოს გვიანფეოდალური მშენებლობის დამახასიათებელ ძეგლს წარმოადგენს.

“გატეხილი ხიდი” მდინარე ხრამზე

საქართველოს ძველ ხიდებს შორის ეს ყველაზე დიდი და ყველაზე ცნობილია. მისი აგების ამბავს რამდენიმე წერილობითი წყარო გვაცნობებს; იგი ყოველთვის იპყრობდა მოგზაურთა ყურადღებას – მის შესახებ, შარდენიდან მოყოლებული, ყველა წერდა, ვისაც კი აქ გაუვლია, დასავლეთ ევროპელებიც და რუსებიც, თვით გრიბოედოვის ჩათვლით; საქართველოში ასეთი ღამაში ხიდი არ მინახავს, ამბობს შარდენი. “Его нельзя не знать, это одна из знаменитостей здешних мест”; აღნიშნავდა 1852 წ. (12.IV) გაზეთი კაეკაში. მას იხილავენ ხიდების მშენებლობისადმი მიძღვნილი სპეციალური შრომების ავტორები; დასასრულ, მის შესახებ ცალკე წიგნი გამოაქვეყნა ქართველმა ინჟინერმა ნ. კვეზერელმა–კოპაძემ²¹. წინათ “გატეხილი ხიდის” მიკუთვნება ქართული

21 ფარსადან გორგიჯანიძე. ცხოვრება როსტომ მეფისა: ქცა, II, 1854, გვ. 533; ვახუშტი. ცხოვრება ქართლისა: იქვე, გვ. 49; ვახუშტი. აღწერა, 1940, გვ. 45; ბერი ეგნატაშვილი: ქცა, II, 1959, გვ. 425; დავით ბატონიშვილი. ახალი ისტორია. გამოსცა თამარ ლომოურმა. თბ., 1941, გვ. 27 (ხიდის განახლების შესახებ); Chardin, გვ. 141-142: Записка капитана Языкова о Грузии. (1770 წ.): А. Цагарели. Грамоты, . 185. გიულდენშტედტი, ტ. I, გვ. 69-71; А.С.Грибоедов, Сочинения. М., 1953, გვ. 400-401; ამა, გვ. 236-237; Зубарев. Тифлиссские ведомости, 1830, № 71; П. Муханов. Красный мост – Воспоминания о Гюльденштедте (Письмо к Р^{xxx}): Московский телеграф... часть шестая, М., 1825, გვ. 57-60; Взгляд на Эриванскую дорогу: к., 1847, № 39, 27; Елисаветополь (из дорожных записок П. Егорова): К., 1852, № 18; Красный мост: К., 1852, № 24; Пл. Иосселиани, Города существовавшие, ст. 39: Гардабани; Красный мост через реку Храм, в Закавказье: Журнал Министерства внутренних дел. 1852, июнь, ст. 446-447; Н. Дункель-Веллинг. От Тифлиса до Елисаветополя: К., 1868, № 38; დ. კარიჭაშვილი. როსტომ მეფე. ტფ., 1894, გვ. 39; Quidam Кавказские заметки, IV. Красный мост: К., 1900, № 17; Л. Черников. Древние мосты в Кавказском крае: Журнал Министерства Путей сообщения, 1863, XI, 32-35; Черепашинский. Очерк истории мостов, М., 1898, 105, 108, 112; Г.П. Передерий. Курс мостов. М., Л., 1931, გვ. 37-39; И.П.Щеблыкин. Памятники азербайджанского зодчества эпохи Низами. Баку, 1943, გვ. П.В. Щусев, Мосты и их архитектура, М., 1952, გვ. 186; Д.М. Мшвениеридзе. Строительное дело в древней Грузии, Тб., 1952, გვ. 143, 176, ტაბ. 193-196; Н.И. Квезерели-Копадзе. Гатехили хиди. Тб., 1956. (აქ ერცველი ბიბლიოგრაფია დამოწმებულია სხვადასხვა მოგზაურთა და ხიდისმშენებლობის სპეციალისტთა ცნობები და მოსაზრებები); М. Усейнов, Л. Бретаницкий, А. Саламзаде. История архитектуры Азербайджана, М., 1963, გვ. 106-107. ეს ლიტერატურის სრული სია არ არის. აქ წამოთვლილ ნაწერთაგან ბევრი

ხეროთმოდგერების ისტორიისათვის არავითარ ეჭვს არ იწვევდა; სულ მცირე გამოჩენილი, ყველა აღიარებდა აგრეთვე, რომ იგი ქართლის მეფის როსტომის აგებულია XVII საუკუნის შუა წლებში. ახლა, ეს ერთი ხანია, ამ ხიდზე პრეტენზია გამოაცხადეს ახერბაიჯანის არქიტექტურის ისტორიკოსებმა: უელომანოდ – მაგრამ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, დაუსაბუთებლად – მათ “გატეხილი ხიდი” ახერბაიჯანელი არქიტექტურის ძეგლად მიიხსნეს და XII ს-ეს მიაკუთვნეს იგი. ამასთანავე, მათ არც უცდიათ უარყოფით ქართული ისტორიული წყაროების სრულიად გარკვეული მითითებანი. აი ახერბაიჯანელი ავტორების მთელი არგუმენტაცია: “Нет надобности в разборе существующих разноречивых предположений. В качестве подкрепляющих их аргументов обычно приводились лишь сообщения письменных источников о строительстве или восстановлении царём Ростомом моста “Гатехили хиди” По нашему мнению, существующий мост построен в XII в., после разрушения более древнего, остатки которого сохранились в 95 м. вниз по течению... Датировка моста XII в. подтверждается его архитектурой, встречающей хронологически и стилистически близкие аналогии в архитектуре мостов на территории Азербайджана. Если черты стилистической близости роднят Красный мост с упоминавшимися мостами на Худаферинской переправе, то группа мостов Иранского Азербайджана является его прямой аналогией...” აქ დასახელებულია კაფლანკუჰის ხიდი, რომლის უძველესი წარწერაც XV ს-ისაა, მაგრამ როგორც პოპი ფიქრობს, “строительная основа моста... должна быть отнесена к значительно более раннему периоду, по нашему мнению, к XII в...”; (მე უნდა შევნიშნო, რომ პოპი აქ ზუსტად არაა დამოწმებული; პოპს გარკვევით აქვს მითითებული, შესაძლებელია თავდაპირველად უფრო ძველად – XII ს-ში – იყო აშენებული, მაგრამ ახლანდელი ხიდი XV ს-ის მიწურულისა არისო – რაც, რა თქმა უნდა, არსებითად ცვლის სურათს. ამას გარდა, პოპივე მიუთითებს, რომ ხიდი XVII და XVIII სს-ბში შეაკეთეს) დასახელებულია აგრეთვე მარაღასა და ზინჯანის შორის მდებარე ორი ხიდი (ერთი XIV–XV და არა XII – საუკუნეებისა, მეორეს თარიღი მითითებული არ არის). დასკვნა ასეთია: “Архитектурный облик Красного моста с архитектурным абрисом стрельчатых арок, своеобразием трактовки архитектурных приемов убедительно говорит, что он принадлежит к произведениям азербайджанского зодчества”. ცოტა ქვემოთ, მას შემდეგ, რაც გამოთქმულია ზოგადი მოსაზრებები ამიერკავკასიის ხალხების არქიტექტურთა ურთიერთობის შესახებ, ავტორები აღნიშნავენ, რომ “Решающим критерием, в конечном счете, является архитектура сооружения в целом”²².

აქ მოტანილი მსჯელობის თეორიული წინამძღვარი ეჭვს არ იწვევს: მართლაც არ შეიძლება ხეროთმოდგერების ნაწარმოების განხილვა ემყარებოდეს მხოლოდ წერილობით წყაროებს; არსებითი მნიშვნელობა საკითხის (თარიღისა, ეროვნული კუთვნილებისა და სხვა) გადასაჭრელად ხეროთმოდგერებას უნდა მიეკუთვნოს. მაგრამ ამ სწორ წინამძღვარზე ახერბაიჯანელ ავტორებს მცდარი, ცალმხრივი მსჯელობა აქვთ აგებული: ა) წერილობით წყაროსაც გააჩნია: როცა იგი სავსებით ნათელ, არასაეჭვო, მითითებას შეიცავს, მას სერიოზული ანგარიში უნდა გაეწიოს, მისი

ერთმანეთს იმეორებს, ბევრი ძალიან მოკლე ცნობებს შეიცავს; მოესხენებელ წერილებში მით უფრო არაფერია არსებითი.

22 Pope. A survey of Persian art, II. გვ. 1234.

აგდებით მოხსენიება და უგულებელყოფა არ შეიძლება: ჩვენ თვითდასა-
დავხუჭავთ თუ არა, ფაქტი მაინც ფაქტად რჩება. ამ შემთხვევაში კი
ავტორებს არ უცდიათ ქართული წყაროების ნათელი მითითება განეხილათ
– მხოლოდ მიაფუნეს იგი. ბ) როცა საკითხი საკამათოა და “გადაწყვეტი
კრიტერიუმი – ავტორებისავე სიტყვით – ნაგებობის ხუროთმოძღვრება
უნდა იყოს”, არ კმარა მარტო ზოგადი დეკლარაციები და პარალელების
მხოლოდ მოხსენიება, დაკვირვებული ანალიზის გარეშე. გ) ავტორებმა
მოიხსენიეს ირანულ-აზერბაიჯანული პარალელები (რომელთაგანაც
არც ერთი XII საუკუნის არაა), მაგრამ დაავიწყდათ, რომ არსებობს კიდევ
ქართული ძეგლები, რომელთა განხილვის გარეშე ეს სადავო საკითხი არ
შეიძლება გადაწყდეს. და სწორედ ეს მასალა გვიჩვენებს, რომ “გატეხილი
ხიდის” მიკუთვნება ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიისათვის
მარტო ლიტერატურულ წყაროებს კი არ ემყარება, არამედ თვით ძეგლის
არქიტექტურულ მონაცემებსაც.

ჯერ ისტორიული ცნობებისა და ვითარების შესახებ. ხიდი ამჟამად ზედ
საქართველოსა და აზერბაიჯანის საზღვარზე მდებარეობს, თბილისიდან
ზუსტად 57 კმ-ის დაშორებით. მასზე ძველთაგანვე განჯის გზა გადიოდა.
მაგრამ წინათ, შუა საუკუნეებში, ეს ადგილი საქართველოს სახელმწიფოს
საზღვრებში შედიოდა მთლიანად. ადრინდელ ფეოდალურ ხანაში ეს
გარდაბანის ანუ ხუნანის საერისთაო იყო. ხუნანი, ანუ “მტურის ციხე”
სწორედ იქ მდებარეობდა, სადაც ქცია “მიერთვის მტკვარსა”, ე.ი. გატეხილი
ხიდის მახლობლადვე²³. შემდეგ აქაურობას არაბები დაეპატრონენ, XII ს-ის
მიჯნაზე კი, როცა დავით აღმაშენებელი ენერგიულად შეუდგა საქართველოს
გაწმენდას უცხოელ დამპყრობელთაგან, აქ თურქი სელჩუკები თარეშობდნენ.
XII ს-ის პირველი წლებიდანვე დავითმა სასტიკად შეაღწროვა თურქები:
III0 წლიდან მოყოლებული, ისინი ზედიზედ კარგავდნენ სამშვილდესა და
სომხეთის ციხეების უმეტესეობას, რუსთავს, ღორეს; 1121 წელს სწორედ
ხუნანში დავითი მათ სასტიკად ამარცხებს, ხოლო 1128 უკვე დემეტრეს
დროს, თურქები საბოლოოდ კარგავენ ხუნანს²⁴.

მაშასადამე, XII ს-ის პირველ მეოთხედში აქ თითქოს მხოლოდ თურქ
სელჩუკებს შეეძლოთ რისამე აშენება, მაგრამ თუ წარმოვიდგენთ მაშინდელ
ვითარებას, თუ გავიხსენებთ, რომ თურქების ძირითადი საქმიანობა
საქართველოში მხოლოდ ძარცვა-გლეჯა იყო, რა თქმა უნდა, აზრადაც
არ შეიძლება მოგვივიდეს, რომ მათ რაიმე სერიოზული მშენებლობა
ეწარმოებინათ, მით უფრო ამ მეოთხედი საუკუნის მანძილზე, როცა მათ
არაფრისათვის არა სცხელოდათ, გარდა დავითის განუწყვეტელი შეტევების
მოგერიებისა. ასევე სავსებით გამორიცხებულია, რომ იმ წლებში აქ ხიდი
აეგოთ აზერბაიჯანელთა წინაპრებს – რანის ან შარვანის მფლობელთ –
თუნდაც იმიტომ, რომ ეს ადგილი მათ არ ეკუთვნოდათ.

ამის შემდეგ, მთელი XII ს-ის მანძილზე, ხუნანი საქართველოს
სახელმწიფო საზღვრებს შიგნითაა საკმაოდ ღრმად. რა თქმა უნდა, ამ დროს
სრულიად შეუძლებელია ამ ადგილებში რაიმე არაქართულ მშენებლობაზე
საუბარი.

როდის აშენდა აქ ძველი ხიდი, რომლის ნანგრევიც ახლანდელი ხიდის

23 ივ. ჯავახიშვილი. ქ. ე. ი., II, 1948, გვ. 23, 27.

24 ი. ქ. ე. ი., გვ. 195-204, 222.

ქვემოთაა ასოდე მეტრზე, უცნობია. მაგრამ XVII ს-ის დასაწყისში იგი უკვე დანგრეული იყო, რაკი როსტომ მეფეს აქ ახალი ხიდის აგება დაჭირდა. აი წყაროების ცნობები ამის შესახებ:

ფარსადან გორგიჯანიძე, როსტომ მეფის თანამედროვე და ისტორიკოსი: “როსტომ მეფემ განჯის გზაზე გატეხილს ხიდს ზეით დებადზე გუნბეთით ხიდი ააგო: სოფელი და ქარვანსარაია ააშენა, რომ მგზავრი არ გაისარჯოს, სადგომი და საჭმელი დახვდეს: მეფე ქალაქით დედოფლითა და თავად აზნაურით იმ ხიდისა და ქარაევან-სარაისა და სოფლის გასაშინჯავად მივიდა და იქ დადგა...”²⁵ (ხაზი ჩემია).

აქ სავსებით გარკვევით, ყოველგვარ ეჭვს გარეშე, ნათქვამია, რომ როსტომმა ძველი ხიდი კი არ აღადგინა, არამედ ძველი ხიდის ნანგრევების ზემოთ (ეს ნანგრევი, როგორც ვთქვით, ახლაც კარგად ჩანს) ახალი ხიდი ააგო. ჩანს ისიც, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მეფე ამ ახალ მშენებლობას: მან იხრუნა, რომ ახალი ხიდი მაქსიმალურად კეთილმოწყობილი ყოფილიყო – თვით ხიდშიაც და მის მეზობლადაც მგზავრებისათვის ქარვასლა ააგო და სოფელიც კი დაასახელა ამ ადგილის მოსავლელად; ხიდის აშენების შემდეგ ქალაქიდან საგანგებოდ წავიდა, დედოფლისა და ამალის თანხლებით, მის გასასინჯად. სხვა მრავალი ცნობა მოწმობს, რომ იმ ძველი ნანგრევების გამო მთელ ამ ადგილსაც “გატეხილი ხიდი” ეწოდება²⁶: სრულიად უეჭველია, რომ აქ დიდხანს უნდა მდგარიყო ხიდის ნანგრევი და არა აშენებული ხიდი) ხალხი დიდად უნდა შეწევოდა ამ სახელს, რომ იქაურობას და თვით ახალ ხიდსაც კი ეს სახელი შერქმეოდა (კეპლერელი-კოპაძეს გამოთქმული აქვს მოსაზრება, რომ ძველი ხიდი ჯერ კიდევ VIII ს-ში დაინგრა, როცა ხუნანი მურვან ერუმ დააქცია)²⁷

XVIII ს-ის ავტორები, უპირველეს ყოვლისა, ვახუშტი, აღასტურებენ ფარსადანის ცნობას. ვახუშტი კი, უეჭველია, რამდენიმე ათეული წლის ცოცხალ ტრადიციას ემყარებოდა: “ხოლო ნაჯბადინს ქვეით არს ხუნანი

აქ არის ნახიდვარი. ამის გამო აღაშენა ეს მეფემან როსტომ ხიდი ქვითკირისა, დიდმშვენიერი, რომლისა სვეტსა შინა არს სახლი შვენიერი, მჭვრეტი ამიერ და იმიერ მდინარისა. სივრცე ხიდისა ი მყარი. აქათ და იქით ქციის კიდესა ზედა ფუნდუკნი დიდნი და კეთილნი, თლილის ქვისანი”²⁸. ვახუშტისთვისაც, როგორც ვხედავთ, ძველი ხიდის ნანგრევი სხვაა (ქ

25 ქცა, II, 1854, გვ. 533. ფარსადანი ქციის (რამის)ნაცვლად მდინარე დებადეს ასახელებს, მაგრამ სრულიად უეჭველია, რომ აქ საუბარია სწორედ “გატეხილ ხიდზე”: ამას მოწმობს ხიდის აღწერაც (ს ერთადერთი ხიდია არა მარტო იმ კუთხეში, არამედ მთელ საქართველოშიაც, რომელშიაც “გუნბეთიანი” სადგომები იყოს და რომლის გვერდითაც საგანგებოდ აშენებული ქარვასლები იდგეს) და სხვა წერილობითი წყაროების ცნობათა შედარება ფარსადანის ცნობასთან. დებადუ და ხრამი ხიდიდან რამდენიმე კილომეტრზე (ზემოთ) ერთიან ერთმანეთს, ხოლო ეს “გაერთიანებული” მდინარე ხიდს ქვემოთ სულ მალე ერთვის მტკვარს. ამ მოკლე მონაკვეთს დებადესა და ხრამის შეერთებიდან – მტკვართან შეერთებამდის ხრამის სახელი აქვს მიკუთვნებული, მაგრამ სოგჯერ მას დებადესაც უწოდებდნენ. 1770 წელს კაპიტანი იაზიკოვიც (“Записка о Грузии”) ასევე წერს გატეხილი ხიდის შესახებ – “Через Дебеду реку сделан мост”, Цагарели. Грамоты, I, 185.

26 ვახუშტის ისტორია: ქცა, II, 1854, გვ. 42; ბერი ეგნატაშვილი: ქცა, 1959, გვ. 417: “და დაიბანაკეს მუნ ხუნანს, რომელ არს გატეხილი – ქიდი”: გვ. 430: “იყვნენ ხუნანს, რომელ არს გატეხილი – ქიდი”

27 Н.И. Квезерели-Копалдзе. Гатехили хиди. Тб., გვ. 9.

28 ვახუშტი. აღწერა, გვ. 45.

ახალი ხიდის აშენების შემდეგაც “არს ნახიდვარი”) როსტომისეული ჰიდის კი სხვა. (შეად. აგრეთვე მისსავე ისტორიაში: “ არამედ შენებასა შინა გატეხილ ხიდისასა იდგა როსტომ ხუნანს”²⁹. ასეთივე სრულიად ნათელი ცნობა აქვს 1772 წ. გიულდენშტედტსაც: “როსტომ მეფემ ის ააშენა შედარებით დაბალი, დანგრეული ქვის ხიდის ნაცვლად ახლაც ჩანს ძველი ხიდის ნანგრევები, რომლებიც ახლისაგან დაახლ. 200 ნაბიჯზე იმყოფება, აღმოსავლეთით. ამიტომ ეძახიან გატეხილ ხიდს”³⁰. აქაც ძველი ხიდის აღდგენაზე კი არაა საუბარი, არამედ სრულიად ახლის აშენებაზე.

აღარ დავიშოვებ XIX – ს-ის ავტორებს (იოსელიანს, კარიჭაშვილს და სხვას), რომელნიც ამავე ძველ წყაროებს ემყარებიან. როგორც ვხედავთ, ეს წერილობითი ცნობები, მათ შორის ამბის თანამედროვე ისტორიკოსისა და ისეთი სერიოზული და ხანდა მცნიერისა, როგორიც ვახუშტი იყო, იმდენად ცხადია, რომ ესეც კი კმარა აღძრული საკითხის გადასაწყვეტად.

წერილობითივე წყარო, დავით ბატონიშვილის “ახალი ისტორია”, გვამცნობს, რომ გატეხილი ხიდის “შუა თვალი. შთასჭრა აღამაჰმად ხანმან მოსვლასა თვისსა ტფილისს”. ხიდი თვით დავით ბატონიშვილს განუახლებია, როგორც ჩანს, ქართლის გამგებლად ეოფნის დროს, ე.ი. 1800-1801 წლებში³¹ (XIX ს-ის მანძილზე ხიდის წერილ შეკეთებათა ამბავი იხ. კვეზერელ-კოპაძის წიგნში).

ახლა თვით ნაგებობის შესახებ.

“გატეხილი ხიდი” (სურ. 1-4) აგურის ოთხმალიანი ნაგებობაა. აგური კვადრატულია: 23-24 X 23-24 სმ X 3-4-5 სმ. მალეები ისრული ფორმის კამარებია. საველი ნაწილის სიგრძე 170 მეტრამდეა, სიგანე მოაჯირებს შორის 6 მეტრამდე (მისადგომი ორივე მხრიდან უფრო განიერია). ხიდის უმთავრესი თავისებურება ისაა, რომ მის “სხეულში”, ნაპირებთან, ჩართულია დიდი სადგომები ფუნდუკისათვის, სადგომები მოწყობილია შუა ბურჯშიაც. განაპირა სადგომებში შესასვლელი გარედანაა, მდინარის ნაპირებიდან, შუაში კი ზემოდან, ხიდის საველ ნაწილში გაკეთებული საგანგებო ლუკიდან. მეორე თავისებურება, რომელიც მნახველს შორიდანვე ხვდება თვალში, ის არის, რომ ხიდის ყველა მაღი სხვადასხვა ზომისაა. მათი მონაცვლეობა გარკვეულ რიტმს ემორჩილება: დიდი – პატარა – დიდი – პატარა; მაგრამ არც დიდი კამარების ზომაა ერთნაირი და არც პატარებისა. თუ პირით წელის მდინარეებისაკენ დადგებით (ე.ი. ზურგით თბილისისაკენ). მალეების ზომები ასეთია: I – 26 მ., II – 7,95, III – 16,1, IV – დაახლ. 8,4³². სხვადასხვაა მალეების სიმაღლეც (მთავარი მალისა – 12 მეტრია წელის დონიდან). ხიდის სავალი ნაწილი “ორფერდაა”: მისი უმაღლესი ადგილი პირველი (უდიდესი) კამარის შუაზეა, შემდეგ ხაზი ტყდება და თავქვე ეშვება. ნ. კვეზერელ-კოპაძის მიხედვით, მდინარის დონიდან ხიდის სიმაღლე იცვლება 12-სა და 14 მეტრს შუა (გავრცელებული აზრის თანახმად, ხიდს “გატეხილი” სწორედ ასეთი მოხაზულობის გამო ეწოდება).

მალეების სიგანე, როგორც დავინახეთ, მკვეთრად განსხვავდება ერთიმეორისაგან. ამის მიზეზი, რა თქმა უნდა, ტექნიკურია და არა

29 ქცა, II, 1854, გვ. 49.

30 გიულდენშტედტი, ტ. I, 1962, გვ. 71.

31 დავით ბატონიშვილი. ახალი ისტორია. ბაგრატი ბატონიშვილი. ახალი მოთხრობა. თბ., 1941, გვ. 27.

32 ზომები ვლ. წილოსანისა და ნოდარ მანუილოვის ანაზომის მიხედვითაა.

ესთეტიკური. დაკვირვებულმა შარდენმა შენიშნა, რომ ბურჯების მდებარეობა (მაშასადამე, მალეების სიდიდეც) ნაკარნახევია მდინარის კალაპოტში არსებული ორი კლდოვანი მასივით: ბურჯები კლდეებზეა დამყარებული.

ბურჯები. ბურჯების ქვემო ნაწილები ალგეთის ქვის სუფთად გათლილი კვადრატებითაა მოპირკეთებული, დასავლეთის მხრიდან, ე.ი. მდინარის შემხვედრ მხარეს, სამსავე შუა ბურჯს სამკუთხა გეგმის ზეირთსაჭრელები აქვს, სამივე ასევე თლილი ქვით მოპირკეთებული. აღმოსავლეთის მხარეს ბურჯები წახნაგოვანი კონტრფორსების სახითაა გამოშვებული. ქვედა ორი-სამი რიგი აქაც თლილი ქვის წყობაა, ზემოთ – აგურის, ისევე, როგორც ხიდის მთელი კორპუსი. მარცხნიდან პირველი ბურჯი, რომელშიაც ოთახებია მოწყობილი, სხვებზე უფრო დიდია. მისი კონტრფორსი (დასავლეთის მხარეს), ხიდის მთელ სიმაღლეზეა აყობებული, ქვემოთ კი იგი დამატებითაა გასქელებული.

კამარები. აგურის წყობა დაფუძნებულია ბურჯების ძირა ნაწილების ქვის წყობაზე. დიდი მალეების კამარათა ქუსლები ძალიან დაბლაა, თითქმის წყლის ზედაპირის დონეზე, პატარებისა უფრო მაღლა. ყოველი კამარის წყობაში აქაც ორგვარი სისტემაა შეთავსებული, ისე, როგორც თბილისის ძველ ვერის ხიდში: ქარგილების საშუალებით რადიალურად დაწყობილი წოლა აგური და უქარგილოდ დაწყობილი ეირა აგური, რომელიც ერთმანეთზე მიწებებულ შრეებს ქმნის. სხვადასხვა კამარებში ამ ორი სისტემის შეფარდება სხვადასხვანაირია: ორსავე დიდ მალში განაწილება სიმეტრიულია: გარეთკენ, ერთსა და მეორე მხარეს, ნეკულებრივი ქარგილებიანი რადიალური წყობაა, მხოლოდ კამარების შუაგულშია ეირად ნაწყობილი აგური. ამიტომ აქ ხიდის ფასადებზე ბრტყლად დაწყობილ აგურს ვერ ვხედავთ; მცირე მალეებში კამარის სისქე შუაზეა გაყოფილი: დასავლეთის ნახევარში რადიალური წყობაა, აღმოსავლეთისაში – ეირა წყობა; ამიტომ ამ მხარეს ფასადებზე თაღები ბრტყლად დაწყობილი აგურითაა გამოყვანილი.

დიდი (ე.ი. პირველი და მესამე) მალეების კამარების წყობაში ნატანებულია ხის მძლავრი მორები. ზოგიერთი დღესაც გამოჩნდილია წყობის გარეთ. ეს, უეჭველია, ხარახოების დასამაგრებლად იყო გაკეთებული; იმავე დროს, თვით ბურჯებისა და კამარების წყობაშიაც ეს მორები გარკვეულ გამამტკიცებელ ფუნქციას ასრულებდა.

მარცხენა (უდიდესი) მალის გარდა, ყველა კამარა ორშრიანია: ე.ი. პირველი კამარა რომ შეკრეს, ზედვე გადაატარეს მეორეც, რომლისთვისაც პირველი ქარგილების როლს ასრულებდა. ასეთი ორმაგი კამარის გამძლეობა, ბუნებრივია, უფრო დიდია. ყველა ეს მეორე შრე ნეკულებრივი რადიალური წყობითაა შესრულებული.

მარცხენა კამარა ერთშრიანია, საკვირველი სისქისა. უცნაურია, რომ სისქე თავიდან ბოლომდე ერთნაირი არაა. ყველაზე სქელი ადგილი – 15 აგურისაგან შედგება, ე.ი. ოთხ მეტრზე მეტია! ამ კამარის ზემო ნაწილს აშკარად ეტყობა შეკეთების კვალი – ალბათ, ეს სწორედ დავით ბატონიშვილის დროინდელი შეკეთებაა.

კამარებსზემო ნაშენი. აქ შეკეთების კვალი კიდევ უფრო თვალსაჩინოა: ესაა უხეშად დამუშავებული ქვის წყობა (რამდენიმე რიგი) სულ ზემო ნაწილში, ხიდის მოაჯირის ქვეშ. ქვის წყობის ეს ზოლი, რომელიც მკვეთრად

გამოიყოფა აგურის ოსტატური წყობის ფონზე, გასდევს ხიდის ორხაზე ფასადს თითქმის მთელ სიგრძეზე (გარდა დიდი კამარის ფარგლებისა). კვეზერელი-კოპაძის ცნობით, ეს შეკეთება XIX ს-ის სამოციან წლებს უნდა მიეკუთვნოს, როდესაც სავლელი ნაწილის გაფართოების მიზნით აგურის ადრინდელი პარაპეტები დაანგრეს და შეცვალეს რკინის მოაჯირით რკინისვე კრონშტეინებზე. ახლა რკინის მოაჯირის ნაცვლად კვლავ პარაპეტებია, ნაწილობრივ აგურისა, ნაწილობრივ ბეტონისა, უღასათოდ შეღესილი. ხიდზე ასფალტია მოგებული შიგნითა სადგომები, დიდი “ფუნდუკი” მარცხენა ნაპირზეა. შესასვლელი აღმოსავლეთიდანაა (ე.ი. ამჟამად ახერბაიჯანისკენ მიმართული ფასადიდან). აქ ორი დარბაზია. პირველი, უფრო მცირე, არსებითად დიდი ტალანია, თავისებური პოლი, რომლის ღერძიც პერპენდიკულარულია ხიდის ღერძისა. ისრულთაღიანი ფართო გასასვლელით პოლი უკავშირდება მთავარ დარბაზს, ძალიან გრძელ სადგომს, რომლის ღერძიც ხიდისას ემთხვევა. გრძივი კედლებიდან წამოსრილი მძლავრი შვერილებითა და საბჯენი თაღებით დარბაზი ხუთ მონაკვეთად იყოფა, ყოველი მათგანი ჯვაროვანი კამარითაა გადახურული (ხურ.). შვერილებს შორის იქმნება ისრული კამარით გადახურული საკმაოდ ღრმა უბეები, ხუთ-ხუთი მარცხნივ და მარჯვნივ. პირველი ექვსი (სამი მარცხნივ და სამი მარჯვნივ) ერთი ზომისაა – 2,2 მ. (სიღრმე) X3 მ., ე.ი. მათი ფართობი (6,60 მ.) პატარა ოთახის ფართობს უდრის; ბოლოს ოთახის სიღრმე თანდათან კლებულობს. სამაგიეროდ, შესასვლელიდან სიღრმისკენ მონაკვეთის სიმაღლე მატულობს: ბოლო ორი მონაკვეთი ყველაზე მაღალია. სიმაღლისა და უბეების სიღრმის ცვალებადობა გამოწვეულია ხიდის გარე გაბარიტებით: დარბაზის სიმაღლე მატულობს ხიდის სავალი ნაწილის აღმავალი ხაზის შესაბამისად, ხოლო უბეების სიღრმე იცვლება ხიდის ამ მისადგომი მასივის თანდათანობითი დავიწროების გამო. დარბაზის საერთო სიგრძე 23 მ-მდეა, შუა ნაწილის (უუბეებოდ) სიგანე – 5 მ.. მთლიანი ფართობი, უბეებიანად, დაახლ. 170 მეტრია.

ეს გვერდის უბეები და, ალბათ, ის უბეც, რომელიც სიღრმის კედელშია, მგზავრების ღამისსათუეი “ნომრები” იქნებოდა. ყოველ უბეს (გარდა სიღრმის კედლის უბისა) თავისი სარკმელი აქვს და თითქმის ყველას (აღმოსავლეთის მხარეს ყველას) – თავისი ბუხარი. დარბაზის შუა, ერთიან სივრცეში, ალბათ საქონელი ეწყო. შესაძლებელია, აქლემები, ცხენები ან ოთხფეხა საქონელიც აქვე კვავდათ.

ახლა დარბაზის იატაკი აყრილია. აგურისა უნდა ყოფილიყო. უბეების იატაკის დონე უფრო მაღალია, ვიდრე შუა ნაწილისა. წინათ, შესაძლებელია, ერთი დონე იყო.

კედლებს შელესვის კვალი ვერ შევამჩნიე. ყოველ შემთხვევაში, ნაკერები ამოღესილი იქნებოდა (ისე, როგორც ახლაც ნანს ზოგან) და ზედაპირი გლუვი გამოვიდოდა. დარბაზი საკმაოდ ბნელია. მცირე სარკმლები ამოღენა ფართობს ვერ ყოფნის. ალბათ, ხელოვნური განათება პქონდათ და საეჭვოა, რომ დარბაზში კვამლი არ ყოფილიყო.

მარჯვენა ნაპირის სადგომი მცირე შესასვლელი კარია დასავლეთის ფასადიდან. სადგომის გეგმა ტრაპეციის მოხაზულობისაა, ხიდის ღერძის გასწვრივ წაგრძელებული. შუა ხაზზე სამი ფრიად მასიური ბურჯია, ფრო სწორად, კედლის მონაკვეთები, რომელთაც დაბალი, მძიმე კამარები ეყრდნობა. ეს საკმაოდ დიდი ოთახი ორად-ორი წვრილი სარკმლით ნათდება

და ამიტომ თითქმის სრულიად ბნელია. არაფერი არ მოწმობს, რომ აქ ადამიანებს უნდა ეცხოვრათ; ეს ალბათ, საქონლის საწყობი იყო.

შუა დიდ ბურჯში მოწყობილი ოთახი, რომელშიაც ახლა ძალიან ძნელია ნაპრომა, ყველაზე უფრო მორთული, უფრო საზეიმო ხასიათისა იყო, თუმცა კი სიდიდით დიდად ჩამოუვარდებოდა ნაპირა სადგომებს. როგორც ვთქვით, აქ ნახასველელად ღუკია გაკეთებული. წინათ ამ ნახასველელის თავზე პატარა მრგვალი კოშკურა ეოფილა (იხ. ნახატი 283-ე გვერდთან ქელის წიგნში *Lettres sur le Caucase et la Crimée* რომელიც 1859 წელს გამოიცა პარიზში). ბურჯის სისქეში ნატანებული ციცაბო კიბე ნადის პატარა, თითქმის კვადრატულ ოთახში, რომლის ფართობიც 9 კვ. მ-ს არ აღემატება. ოთახი სტალაქტიტებიანი კამარითაა გადახურული. ცალ მხარეს ბუხარია. კედლები შეღესილია, საერთოდ აქაურობის ღამაზად მორთვაზე იმთავითვე უზრუნიათ, რაკი ეს არსებითად, დასასვენებელ-საღმინო ოთახი იყო. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მხარეს ოთახს გასასვლელები აქვს აივნებისკენ, რომლებიც წინათ მდინარეს გადაჰყურებდა და სადაც ქარავნის პატრონებს გაგრილება შეეძლოთ მცხუნვარე მზის ქვეშ მომქანცველი მოგზაურობის შემდეგ. ამ აივნებს უკვე შარდენი აღწერდა³³, ვახუშტიც, როგორც ვთქვით, აღნიშნავს, “სვეტსა შინა არს სახლი მშენიერი, მკვრეტი ამიერ და იმიერ მდინარისაო”³⁴.

გატეხილ ხიდს, აშენების შემდეგ, როგორც ჩანს, არც ერთხელ არ შეუწყვეტია მოქმედება, მაგრამ მის შიგნით მოთავსებული ფუნდუკები უკვე დიდი ხანია მიტოვებული და მოუვლელი იყო. 1819 წელს ა. გრიბოედოვი წერდა ხიდის ნახვის შემდეგ: “Каравансарай велик, но лучше бы его не было; при мне большой зал был занят овцами. .; с середины моста сход по круглой, витой, ветхой и заледеневшей лестнице, по которой я было себе шею сломил; это ведёт в открытую галлерею, которая висит над рекой. Тут путешественники, кто углем, кто карандашем, записывает свои имена, или врезают их в камень. Людское самолюбие любит марать бумаги и стены” ოცდაათიან წლებში, დიუბუას ცნობითაც, განაპირა ოთახები ნეხვითაა სავსე. აივნები უკვე ჩამონგრეულია, ოთახის კედლებზე კი სხვადასხვა ეროვნების მოგზაურთა ათასობით მინაწერია³⁵. მას შემდეგაც, ეტყობა, როსტომისეული ფუნდუკი აღარ აღუდგენიათ და თავისი პირვენდელი დანიშნულებით აღარ გამოუყენებიათ. ეს ოთახები დღესაც მოუვლელი და მიუხედავია.

ზემოთ, გზადაგზა მოხსენებული იყო გატეხილი ხიდის ნიშნები, რომლებიც სრულიად ჩვეულებრივი და დამახასიათებელია სწორედ XVI-XVIII სს-თა მშენებლობისათვის აღმოსავლეთ საქართველოში.

ეს საშენი მასალა, კონსტრუქციები და ფორმებია ა) საშენი მასალა: კვადრატული აგური, ჩვენში ქართულ აგურად წოდებული, სწორედ იმ ზომისა, რომელიც გატეხილ ხიდშია გამოყენებული, ძირითადი საშენი მასალაა XVII ს-ის ქართლისა და კახეთის მონუმენტურ მშენებლობაში. კერძოდ, თბილისში, როსტომის სასახლის აბანოს კედლებისთვისაც

33 “L'arche qui est au milieu du fleuve est percée de part en part, et a deux chambres aux bouts, et deux grands balcons couverts, ou l'on prend le frais avec plaisir durant l'été. On y descend par deux degrés qu'on a ménagés dans l'épaisseur de l'arche”: Chardin. გვ. 141.

34 აღწერა, გვ. 45.

35 А.С. Грибоедов. Сочинения. М., 1953, გვ. 400-401.

სწორედ ამ ზომის აგურია (23 X 23 X 4) ნახმარი³⁶.

ბ) ისრული კამარები, რომელთა ხმარება საყოველთაოდ ვრცელდება, როგორც ეს ამ შრომაში არა ერთხელ აღინიშნა, გვიანა საუკუნეებში. მაგალითი ამ წიგნშიაც ბევრია მოტანილი. ამჯერად ხაზგასასმელია ისრული კამარების ხმარება XVI-XVIII სს-თა ეპოქის ქართულ ხიდებში: იხ. ზემოგანხილული ვერის ხიდი, გონალუს, ახკერპის, ლელვთახევის ხიდები (იხ. ქვემოთ). ისრული კამარები დამახასიათებელია გვიანფეოდალური ხანის სომხური ხიდებისთვისაც: იხ. მდ. არფას ხიდი, აშტარაკისა და ოშაკანისა მდ. ქასახზე და სხვა³⁷. აზერბაიჯანშიაც, XVII ს-ის კუმლავარის ხიდს ისრული კამარები აქვს³⁸. ამგვარად, ისრული კამარების გამოყენება სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ ნაგებობა არაქართული უნდა იყოს და, მით უფრო, XII ს-ეს ეკუთვნოდეს.

გ) კამარების ასაგებად აგურის წყობის ორგვარი სისტემის შეთავსება. ეს სისტემა უკვე სახანოანთა ირანშია ცნობილი, მას შემდეგ საუკუნეთა მანძილზე ხმარება, მათ შორის ირანისაზერბაიჯანის ხიდებშიაც, რომელსაც აზერბაიჯანელი ავტორები ასახელებენ. მაშასადამე, კონსტრუქცია ერთ რომელსამე ეპოქასთან არაა დაკავშირებული. გატეხილი ხიდისთვის უაზროა შორეული, თანაც გაურკვევლად დათარიღებული, პარალელების ძიება, როცა თბილისში მისი უახლოესი ანალოგია გვაქვს ვერის ხიდში, ე.ი. სწორედ როსტომ მეფის დროს. (იხ. ზემოთ).

დ) მარცხენა ნაპირის ფუნდუკის პორტალის დამუშავება, ფასადზე აგურის წყობით გამოყვანილია სწორკუთხა ნარჩო, რომლის შიგნითაც სიბრტყე ოდნავ ჩაღრმავებულია: ამ სიბრტყეში გაკეთებულია ფართო ისრული თაღი; ამ თაღის სიღრმეში, რამდენადმე უკან დახეულ სიბრტყეზე, გაკეთებულია საკუთრივ შესასვლელი – უფრო მცირე ზომისა, კვლავ ისრული თაღით. ეს კომპოზიცია ირანული არქიტექტურიდან მომდინარეობს და აღმოსავლეთ საქართველოში ძალიან ფართოდ ვრცელდება XVI-XVIII საუკუნეებში. მეტიც შეიძლება ითქვას: ამ საუკუნეებში ასეთი შესასვლელი – სწორკუთხედში ჩასმული ისრული თაღი, ელემენტთა სწორედ ისეთი შეფარდებით, როგორც გატეხილ ხიდშია – ერთი ეველაზე დამახასიათებელ მოტივთაგანია იმდროინდელ ქართლ-კახურ მშენებლობაში. ამ წიგნში ბევრი ახლო პარალელის ნახვა შეიძლება: ნინოწმინდის სამრეკლო XVI ს-სა, გრემის, აღდგომის, ჭიკაიანის ეკლესიები იმავე საუკუნისა, განსაკუთრებით ანჩისხატის სამრეკლო 1675 წლისა, სადაც პროპორციებიც თითქმის ზუსტად ასეთივეა, მუხრანის შიოსუბნის ციხე, ქსოვრისის ეკლესიის (1712) ფასადების დამუშავება, სოლომონ მაღალაძის კოშკი 1718 წლისა, ქოლაგორის ციხე XVIII ს-ის მიწურულისა და მრავლის უმრავლესი სხვა. თვით ბოლნისის სიონშიაც კი, როცა XVII ს-ში დასავლეთის კედელში

36 Tous ces chambres où le voyageur trouvait un refuge, sont tellement encombrées de fumer et d'immondices, qu'il y a quelquesunes où l'on ne peut pas penetrés. Les beaux balcons couverts où l'on prenait le frais sont tombes de vetuste, et il ne reste plus que quelques debris de poutres et les trous dans lesquels on les a pratiquées", და სხვა: Dubois, გ. III, გვ. 280.

37 ი. გრძელიშვილი. ქალაქ თბილისის მაგერიალური კულტურის ძეგლთა "ქართული აგურის" დათარიღების ცდა: სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, გ. IX 9-10, 1948, გვ. 630, 633.

38 В.М. Арутюнян. Каравансарай и мосты средневековой Армении. Ер. 1960, სურ. 95-96, 10-103, 104-105.

შესახველი გააკეთეს, მას ასეთივე – ე.ი. ძველი ბაზილიკისთვის საეკლესიო უცხო – ფორმა მიანიჭეს, იმდენად ფესვადგმული იყო იგი იმ დროს.

მეორე მხრივ, უფრო ადრე, მით უფრო XII–XIII სს-ში, ასეთი ფორმა უცნობია არა მარტო საქართველოში, არამედ თვით აზერბაიჯანშიაც: იმავე ავტორების წიგნში აზერბაიჯანული არქიტექტურის შესახებ ამგვარ შესახველებს მხოლოდ XVI ს-იდან ვპოულობთ: იხ. შეის ჯებრაილის აკლდამა არდებილის მახლობლად, აკლდამა სოფ. აგბილში – ორივე XVI ს-ისა, სოფ. ბალახანის ქარვასლა XVII ს-ისა და სხვა (გვ. 269, 275, 190).

ამგვარად, ამ მხრივაც არავითარი ეჭვი არ შეიძლება არსებობდეს, რომ გატეხილი ხიდის ეს ელემენტიც როსტომის ხანას მიეკუთვნება.

ე) ინტერიერის დეკორაციული დამუშავება. ირანულ ყაიდაზე დეკორაციულად დამუშავებული კამარები სრულიად ნეგულერივი რამ არის XVI–XVIII სს-თა ქართლ-კახურ საერო შენობებში, უპირველეს ყოვლისა, მაღალი ფენების საცხოვრებელ სასახლეებში და ციხე-კოშკებში, აბანოებსა და სატრაპეზოებში, რომლებსაც განსაკუთრებით დაეტყო ირანული დეკორაციული მოტივების გავლენა. ამის მაგალითი ბევრი მოიძებნება: უპირველესად, აქ სწორედ როსტომ მეფის სასახლის დღემდის გადარჩენილი აბანო (ე.წ. ზარაფხანა) შეგვიძლია დავასახელოთ.

ვ) მნიშვნელობა აქვს არა მარტო ცალკეულ ხუროთმოძღვრულ თუ დეკორაციულ ფორმებს, არამედ ნაგებობის საერთო კონცეფციასაც. გატეხილი ხიდის თავისებურება, როგორც დავინახეთ, ისაა, რომ მასში გაერთანებულია ხიდისა და ფუნდუკ-ქარვასლის ფუნქციები, რომ იგი აღჭურვილია დასასვენებელი ოთახითა და მდინარეზე გადაკიდებული გასაგრილებელი აივნებით. ისევე, როგორც ისრული კამარები, დეკორაციული მოტივები და საშენ მასალად აგურის გამოყენება, ეს იდეაც ირანიდან მომდინარეობს. ირანში ადრევე არსებობდა ხიდები, რომლებთანაც დაკავშირებული იყო საბაჟო, ბეგარის ასაღები, საგუშაგო, ხიდები, რომლებიც კაშხალის ფუნქციასაც ასრულებდა, მაგრამ პოპი არ ასახელებს არც ერთ ადრინდელ ნიმუშს ხიდში მოთავსებული ქარვასლისა. სეფევიდების ხანაში კი ასეთი ხიდები დიდად გავრცელებულია. ერთი ასეთი ხიდი ოღეარისის მიერ 1638 წელსაა აღწერილი: მის ბურჯებში ოთახები და სამზარეულოებია, რომლებშიაც ქვის კიბით შეიძლება ჩასვლა, არის აგრეთვე მშვენიერი ქარვასლაო. მეორე – შაჰ აბაზის მინისტრის ალაჰვერდიხანის ცნობილი ხიდია: მისი საკლდელი ნაწილი მთელ სიგრძეზე კედლებითაა შემოფარგლული, მაგრამ მოწყობილია საგანგებო ბელვედერები მდინარეზე გადასახედად. ასევე ბელვედერებით, დასასვენებელი ფანჯარებით. გაღვრიებითაა აღჭურვილი სეფევიდების ხანის ეველასე შესანიშნავი ხიდი, აგებული შაჰ აბაზ II-ის (1642-1667) დროს – პულ-ი-ქაჯუ^შ. ეს ხიდები კონკრეტული ფორმებით განსხვავდება გატეხილი ხიდისაგან, მასშტაბით ბევრად სჭარბობს მას, მაგრამ ხიდის, როგორც კომბინირებული უტილიტარული და სალხინო ნაგებობის აზრი მათში მკაფიოდაა გამოსახული.

მე ეჭვი არ მეპარება, რომ ირანოფილ როსტომისთვის სწორედ ეს იდეა იყო არსებითი, სწორედ ის მიაჩნდა სასახლოდ, რომ თავის ქვეყანაშიაც

ააშენა რაღაც იმდაგვარი, რაც მეტროპოლიაში ენახა. კონკრეტული ფორმების მხრივ გარეგნულად ყველაზე უფრო ახლო ანალოგიას მართლაც ყაფლან-კუხის ხიდი შეადგენს. ახლანდელი სახით იგი არა XII საუკუნეს, არამედ XV ს-ის მიწურულს მიეკუთვნება, ე.ი. არსებითად იმავე ხანას, რომელსაც გატეხილი ხიდი. აქვე უნდა დავუმატო, რომ ყაფლან-კუხის ხიდს მნიშვნელოვანი განმასხვავებელი ნიშნებიც აქვს – მალეbs შორის ნართული დამატებითი მცირე მალეbs წყალდიდობის შემთხვევისთვის, რაც გარკვევით შემუშავებული არსებითი კონსტრუქციული ხერხია. რამდენადაც ვიცო, ამ ხიდის ბურჯებშიაც ფუნდუკები არ არის. ყაფლან-კუხის ხიდი უფრო ადრინდელიც რომ იყოს და თავისი ტიპითაც კიდევ უფრო ახლო რომ იდგეს გატეხილ ხიდთან, მაინც არაფერი იცვლება: თვით ახერბაიჯანელი ავტორების მიერვე დამოწმებული პოპი ამბობს, ირანში არსებობდა ხიდები, რომელთა ტიპი უცვლელი იყო საუკუნეთა მანძილზე. ხოლო ისეთი ტექნიკური ხერხი, როგორიცაა მაგ., აგურის კამარის წყობაში ორგვარი სისტემის შეთავსება, რაც ყაფლან-კუხშიაც გვხვდება და XVII ს-ის ქართულ ხიდებშიაც (კერძოდ, გატეხილ ხიდში), იგი ირანში ნვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში იყო უკვე ცნობილი, ე.ი. ათასწლობით ძლებდა. ასე რომ, გატეხილ ხიდს რამდენიმე საუკუნით ადრინდელი პროტოტიპიც რომ აღმოაჩნდეს, ეს მაინც ვერ შეცვლის მის თარიღს.

ამგვარად, გატეხილი ხიდი არა მარტო წერილობითი წყაროების მითითების წყალობით, არამედ თვით მისი ხუროთმოძღვრების თავისებურებითაც ბუნებრივად თავსდება ქართული არქიტექტურის ისტორიის გარკვეულ საფეხურზე. მისი ერთადერთი შესაძლებელი ადგილი, XVII საუკუნე, ეჭვს არ გამოიწვევდა, წერილობითი საბუთები რომ არც დარჩენილიყო, მაგრამ ეს საბუთები თარიღის დაზუსტების საშუალებას მაინც გვაძლევს: როსტომი 1632-1658 წლებში მეფობდა. ბროსეს თანახმად, გატეხილი ხიდი მან დედოფალთან და ტახტის მემკვიდრე ლუარსაბთან ერთად მოინახულა არა უგვიანეს 1653 წლის დასაწყისისა⁴⁰. გორგიჯანიძის ცნობით სწორედ მაშინ მოკლეს იმ მიდამოებში სანადიროდ წასული ლუარსაბი. დ. კარიჭაშვილი ბროსეს იმოწმებს და ამავე წელს ასახელებს⁴¹. ნ. კვეზერელი-კოპაძე ეთანხმება ამ თარიღს და მის განსამტკიცებლად ორ იმდროინდელ საბუთს იშველიებს: 1652 წლის 2 ნოემბრის სიგელს ხელს აწერენ როსტომ მეფე და ლუარსაბი, 1653 წლის 3 მარტისა და უფრო გვიანდელ სიგელებში ლუარსაბი აღარ იხსენიება, ე.ი. ის ცოცხალი აღარ იყო⁴². ეს მართლაც ასეა. მე შემოიძლია მხოლოდ დავუმატო, რომ როსტომისა და ლუარსაბის სახელით ბოძებული სიგელი 1652 წელს რამდენიმეა, ხოლო 1654 წლიდან როსტომი, თუ კი თავის ძეს ახსენებს, ეს უკვე ვახტანგია, რომელიც მან მისი დაღუპვის შემდეგ იშვილა⁴³. ლუარსაბის სიკვდილი, ამგვარად, 1652 წლის ბოლოს ან 1653 წლის დასაწყისს ხვდება.

მაშასადამე, ამ დროს ხიდი მართლაც შენდებოდა, ან უფრო სწორად – როგორც ფარსადანის ტექსტით შეიძლება ვიგულისხმოთ – იგი

40 Histoire de la Géorgie. Introduction et tables de matières. გვ., CXIV.

41 დ. კარიჭაშვილი. როსტომ მეფე. თბ., გვ. 39.

42 Н. И. Квезерели-Копадзе. Гатехили хиди, გვ. 13.

43 ქართულ-სპარსული ისტორიული საბუთები. ტექსტი დაადგინა, თარგმანი და შენიშვნები დაურთო ე. ფუთურიძემ. თბ., 1955, გვ. 229-230, 231, 234, 237, 242, 244, 264, 267.

მაშინ დაამთავრეს, მაგრამ შეძლებდნენ კი ამოდენა ხიდის აშენებას ~~ერო~~ წელიწადში? უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ხიდი აგებულია XVII ს-ის ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისში, და ამას დაეჯერდებით.

რა თქმა უნდა, გატეხილი ხიდი ქართული ორიგინალური შემოქმედების ნაყოფი არაა, მაგრამ იგი ყოველგვარ ეჭვს გარეშე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის ფაქტებს მიეკუთვნება.

მაშავერისა და ფოლადაურის ხიდები

ამ მდინარეებზე რამდენიმე ძველი ხიდია დარჩენილი. ზოგი მათგანი, თავისი ფორმების მიხედვით, შეიძლება XVI–XVIII საუკუნეების ხანას, უფრო კი XVII საუკუნეს მივაკუთვნოთ. ცნობები მათ შესახებ, ფოტო–სურათებისა და სქემატური ანაზომების დართვით, გამოაქვეყნა ლევან მუსხელიშვილმა ბოლნისისადმი მიძღვნილ ნაშრომში⁴.

განუღუს ხიდი (სურ. 5) მდინარე მაშავერაზეა, ახლანდელ სოფელ ქონალოსთან. თბილისი–ბოლნისის გზაზე ქოლაგირის ციხეს რომ გაცდები, ათიოდე კილომეტრის შემდეგ გზა მარცხნივ უხვევს ქონალოს, სარანლოსა და ფახრალოსაკენ. გადასახვევიდან ხიდამდე სულ რამდენიმე ასეული მეტრია.

ხიდი ქვისაა, ერთმალისანი. კამარა დაბალი და განიერია, ისრული მოხაზულობისა (მაღის სიმაღლე წელის დონიდან – 7,80 მ.), ხიდის ზურგი – ორფერდაა, შუაში შემადგენელი და აქეთ–იქეთ დაქანებული. ხიდი სიგრძით 62 მეტრია, სავლელი ნაწილის სიგანე ქვის ყრუ პარაპეტებს შორის შუა ადგილას – 3,85 მეტრია (ამ ზომების უმეტესობა ლ. მუსხელიშვილის ნაშრომიდანაა).

მასალად სხვადასხვა ჯიშის დაუმუშავებელი ქვაა გამოყენებული. ძირითად მუქ ქვას აქა–იქ ყვითელი და მოწითალო ერევა. ნაკერები ამოღესილია, ასე რომ საკმაოდ გლუვი ზედაპირი გამოდის. წყობის რიგები პორიზონტალური კი არ არის, არამედ დაქანებულია ხიდის ზედა ხაზის პარალელურად. საკუთრივ კამარის საწყობად უფრო წესიერი ფორმის მოგრძო ქვებია შერჩეული. კამარა ორი შრისაგან შედგება, მისი ქვედა პირი (წყალს რომ დაჰყურებს) შელესილია.

ხიდი ახლაც უწევს სამსახურს მოსახლეობას, ზედ მანქანებითაც გადადიან. ერთმალისანი ხიდის კვალობაზე იგი კარგა დიდია და შედარებით რიგიანად ნაშენი. მისი თარიღის დასადგენად საფუძველს გვაძლევს კამარის მკვეთრად გამოსახული შეისრულობა. სხვა დროს, თუ არ XVI–XVIII სს-ში, საქართველოში ასეთი ფორმა, როგორც ვიცით, არ იხმარებოდა.

ახკერძის ხიდი მდინარე ფოლადაურზეა საქართველოსა და სამხრეთის აწინდელი საზღვრების მახლობლად, სოფ. ოფრეთის სამხრეთ–დასავლეთით, რამდენიმე კილომეტრზე. ლ. მუსხელიშვილის ცნობით და

მის მიერ გამოქვეყნებული ფოტო-სურათისა და ანაზომის მიხედვით, იგი “გონულეს ხიდის მსგავსია, თუმცა უფრო დაუდევრადაა ნაგები და კიდევაც უფრო გვიან უნდა იყოს აშენებული” მისი ერთადერთი მაღის მოხაზულობა წმინდა ისრული კი არაა, არამედ მუხარადისებრი, რაც აგრეთვე საესებით ჩვეულებრივი რამ არის იმ ხანად ქართლსა და კახეთში. ქვა აქ უფრო უხეშად დამუშავებული ჩანს და წყობაც ნაკლებ წესიერი. ხიდის მთელი სიგრძეა 22,15 მ., მთლიანი სიგანე 5,65 მ., კამარის წვერის სიმაღლე წელის დონიდან 6,10 მ⁴⁵.

გედონ ღორთქიფანიძისეული ხიდი **მდინარე ჭიშურაზე. 1668 წ.**

პატარა მდინარე ჭიშურა ყვირილას ერთვის. ხიდი ქუთაისიდან რამდენიმე კილომეტრის მანძილზეა ჩხარისკენ მიმავალი გზის მახლობლად, ნაგარევის სასოფლო საბჭოს ტერიტორიის ფარგლებში. მას ახლაც იყენებენ პრაქტიკულად, მაგრამ მაინც მოუვლელი და დაზიანებულია.

ქართული ძეგლების უცნაური ხედარი ამ ხიდთან დაკავშირებითაც მოგაგონდება ძალაუნებურად. ჩვენ გვაქვს ისტორიულად და მხატვრულად მნიშვნელოვანი ბევრი ძეგლი, რომელთა შესახებაც ერთი სტრიქონიც არ შენახულა წერილობით წყაროებში. ჭიშურას ხიდს კი, რომელიც ერთი რიგითი ნაგებობათაგანია, ზედვე აწერია ზუსტი თარიღი და, ამას გარდა, არსებობს სხვა წერილობითი საბუთიც მისი აშენების შესახებ.

ხიდი ქვისაა (სურ. 6-8), პატარა, თუმცა კი სამმალიანი. სავალი ნაწილის სიგანე 3,78 მ-ის. შუა მაღი – ნახევარწრიული კამარა (ოდნავე შესამჩნევად შეისრული) – ბევრად სჭარბობს ორ განაპირას (სიგანე 8,15 მ., სიმაღლე წელის დონიდან 4,27). ამ ორთაგან მარცხენა ნაპირის კამარა ახლა სულ არ ჩანს – მიწითა და მცენარეებითაა დაფარული. მარჯვენა სანახევროდ მიწაშია ჩაფლული (ეს კამარაც – (ნანაფიქრის მიხედვით), – ნახევარწრიული მოხაზულობისა უნდა ყოფილიყო, მაგრამ სინამდვილეში რამდენადმე დაღრეცილია, მისი სიგანეა 2,48 მ.). კამარების ასეთ შეფარდებასთანაა დაკავშირებული ხიდის საერთო პროფილი: იგი ძლიერ “კუზიანია” ამავე დროს, მარცხენა ნაპირისკენ ხიდს ნაკლებად დაქანება აქონდა, ვიდრე მარჯვენისაკენ, რადგანაც აქეთ მხარეს ნაპირი უფრო მაღალია და გზა ხიდიდანვე აღმართს მიეყება. ამგვარად, მთლიანად ხიდის ფასადები სიმეტრიული არ იყო თავიდანვე (ალბათ, მარცხენა მაღიც მარჯვენაზე უფრო მაღალია, მაგრამ საგანგებო გათხრა-გაქაფვის გარეშე მისი შემოწმება შეუძლებელი იყო). ამას გარდა, გზის მიმართულების შესაბამისად, ხიდის მესამე მაღი გადახრილია სიგრძივი ღერძიდან მარცხნივ, ე.ი თვით ხიდიც უხევებს. ხიდისთვის მასალად გამოყენებულია მორუხი-თიხისფერი ქვა

45 ენიმკის მოამბე, III, გვ. 314-315, სურ 3, ნახ. 3.

46 ამ ხიდის შესახებ გამოქვეყნებულია რუს. მეფისაშვილის წერილი: XVII ს-ის ხიდი მდინარე ჭიშურაზე: კურნ. “საბჭოთა ხელოვნება”, 1964, № 8, გვ. 78-80.

დამუშავებული წინა პირით. სამხრეთის ფასადზე, რომელიც წელისკენაა მიმართული, ქვის მოხაზულობა და მთელი წყობაც უფრო წესიერია (ესაა მთავარი ფასადი, წარწერებიც აქეთაა), ჩრდილოეთის ფასადისთვის უწესო ფორმის ღოდები გამოუყენებიათ. თვით მაღის შიგა პირი – ე.ი. კამარა, რომლის ქუსლებიც, არსებითად, წელის დონეზეა, რიგიანადაა ნაწყობი კარიზონტალური რიგებით. ფასადების მხარეს კამარის სოლისებრი წყობისათვის თხელი და მოგრძო ქვებია შერჩეული. მათ შორის ნაკერები აქა-იქ მაინც უფრო წვრილი ქვითაა შევსებული. კამარა ქარგილებითაა ნაშენი. დღემდეა დარჩენილი ორ-ორი ბუდე ერთსა და მეორე მხარეს ხარანოებისა და ქარგილების დასამაგრებელი მორებისთვის. კამარის სისქე სატექთან 75 სმ. აღწევს. ჩრდილოეთის მხარეს ბურჯები აღჭურვილია სამკუთხა გეგმის ზვირთსაჭრელებით. როგორც ჩანს, წინათ მდინარე მცირე მაღლებშიაც – მარჯვენაში მაინც – გადიოდა. ახლა მას სავსებით ყოფნის მხოლოდ შუა მაღი.

ძველი, თავდაპირველი, საკლდელი ნაწილი ახლა ფაქტიურად სულ გადაცლილია. ის, რაც ახლა ამ დანიშნულებას ასრულებს – კამარის ზურგია, უსწორმასწორო და ოღრო-ჩოღრო.

სამხრეთის (ე.ი. მთავარ) ფასადზე ერთადერთ აქცენტს ქმნის ორი წარწერა, რომლებიც უშუალოდ ერთიმეორის ზემოთაა მოთავსებული საგანგებოდ მომზადებულ ორ ქვაზე. ეს თლილი ქვებია, სხვებზე ბევრად უფრო დიდი ზომისა. ზემოზე რელიეფური (სრულიად მარტივი პროფილის) თაღია გამოყვანილი, როგორც წარწერის შემომფარგვლელი ზედა ჩარხო. სწორედ ქვების ზომისა, ამ თაღისა და მისი ჩრდილის წყალობით იპყრობს წარწერები შორიდანვე ყურადღებას; თვით ეს პატარა თაღიც კარგად ეგუება ხიდის მაღლების მოხაზულობას, თითქოს მათივე გამოძახილია.

მიუხედავად იმისა, რომ წარწერისთვის ქვები ერთიან სურათს ქმნის და თითქოს ორივე ერთდროულიც არის, აქ მოთავსებული ორი წარწერა ერთდროული არ უნდა იყოს.

ქვემო ქვაზე ადვილად წასაკითხი ექსესტრიქონიანი მხედრული წარწერაა, შესრულებული არათანაბარი ზომის წაბმული (მაგრამ ჩაუხლართავი) ასოებით (ტაბ.):

1. ქ. ბრძანებითა ღთისათა
2. აღვაგე: ხიდი: ესე: მე: გ
3. ენათელმა: ღოთქიფ
4. ანიქემ: გედენ: სულისა: ნემ
5. ისა საოხად: ქ კ ს ა
6. ტ: ნ: ვ:

ტნვ=356, რაც 1668 წელს გვაძლევს ქრისტეს აქეთ. წარწერა დაუზიანებელია. “ქ კ ს ა” და განსაკუთრებით თარიღის აღმნიშვნელი ბოლო სამი ასო უფრო დიდია, ვიდრე დანარჩენი სტრიქონების ასოები. სახელი “გედეონ” გადამწერს, როგორც ჩანს, გამორჩენია და მერე ძლივს-და ჩაუტევია ძალიან წვრილი ასოებით.

ზემო წარწერა, თაღოვანი ჩარხოს არეში, ასომთავრულია, სამ სტრიქონად, XVII ს-ისათვის დიდად დამახასიათებელი რამდენიმე წაგრძელებული ასოებით. ნაწერს მაინცდამაინც კარგი ოსტატის ხელი არ ატყვია, ასოები ცოტა დაღრეცილია:

“ღმერთო აცხოვნე გენათელი გედეონ და ვინცა შენდობა ბრძანოთ თქვენცა

შეგინდოს ღმერთმან, ამინ.”

როგორც ვხედავთ, პირველი წარწერა თვით გედეონის სიცოცხლეშია გაკეთებული, მეორე კი – რაკი მის ცხონებაზეა საუბარი – მისი გარდაცვალების შემდეგ დამატებული უნდა იყოს.

მეორე საბუთი ჭიშურას ხიდის აგების შესახებ, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, გელათის გულანშია დაცული (საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, A-186, გვ. 550, კვინკლოსებში, ფურცლის მარცხენა არშიაზე, ფერგადასული მეღნით, მხედრულად):

“ქ. კორანიკონსა: ამას: დედოფალმან: ნესტან // დარეჯან: ნამოიყვანა: ურუმის ღაშქარი: // და მრავალი: ავი: ქნა: და მრავალი: სოფელი: // წხდა: და კიდევცა: შიმშილობა: იქნა: იმ // წელსა: მე. გენათელმან. გედეონ: // ხიდი ავაშენე: ჭიშურაზედა. სულის. // ნემისა. საოხად: და ვნც. შენდობა. ბრძან // ოთ. ღნ. თქვენცა შეგინდნეს: ამინ // ქ. მეორეს. წელსა: წყალ // წითელაზედა: ვაშენებდი: ხიდსა: და არ. დამა // ცლეს: რაჭველებმნ: თვარა: // გათაყებას: უპირობდი: იმ: წელ // სა: აღდგომა: აპრილსა. თერთ // მეტსა იყო”⁴⁷.

მე მთლიანად მოვიტანე გედეონისეული მინაწერი, რადგანაც აქ სულ რამდენსამე სტრიქონში კონდენსირებულია იმ საშინელი წლების სურათი. ამავე სურათს წვენ ზემოთ უკვე შევხვდით, როცა როკითის ეკლესიის მაშენებელ კათალიკოზ – ქუთათელის სვიმეონ ნხეტიძის შესახებ გვქონდა საუბარი, იქვე შეგვხვდა გედეონ ღორთქიფანიძის სახელიც. სვიმეონთან ერთად, გენათელი გედეონი იმ სასულიერო პირთა და სახელმწიფო მოღვაწეთა შორის იყო, რომელნიც მომაკვდინებელი აშლილობის, მმართველი წრეების დაკნინებისა და გახრწნის ხანაში ცდილობდნენ როგორმე დაეშოშმინებინათ ქვეყანა და აღედგინათ წესრიგი. გედეონის ერთი სიგელის თანახმად, იგი გელათის ნივთიერი მდგომარეობის მოწესრიგებაზე ზრუნავდა, მამულებს იძენდა მონასტრისთვის: ასეთი გაჭირვების წლებში, როგორც კი ამოსუნთქვის საშუალება მიეცემოდა ქვეყანას, მაშინვე მშენებლობა იწყებოდა – ან ძველი აღდგენა, ან ახლის აგება. გედეონიც ამ მშენებელთაგანი ყოფილა: ხიდების აშენების გარდა, ციხეებსაც ამაგრებდა: “არგვეთის ძველი ციხე იყო და აღშენება ვიწყეთო”, წერს იგი იმავე საბუთი⁴⁸.

მისი ხიდი, თუმცა კი განსაკუთრებულ რასმე ნაგებობას არ წარმოადგენს, მაინც საყურადღებო და – გარკვეული თვალსაზრისით – მნიშვნელოვანი ძეგლიცაა: ა) როგორც ხალხის სიცოცხლისუნარიანობის მაჩვენებელი უმძიმესი გაჭირვებისა და უბედურების დროსაც; ბ) როგორც ერთადერთი ზუსტად დათარიღებული ხიდი საქართველოში; გ) როგორც ნიმუში ეროვნული ხუროთმოძღვრების ტრადიციის სიმტკიცისა მშენებლობის ამ დარგში: თუ აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა განხილული ხიდი ასე თუ ისე ამჟღავნებს ირანულ გავლენას, ჭიშურის ხიდის წინაპრები – მომწიფებული შუა საუკუნეების ქართული ხიდებია, თუნდაც სხვებზე უკეთ ცნობილი ბესლეთის ხიდი სოხუმთან: საშენი მასალა, შუა მაღის მოხაზულობა და პროპორცია, ხიდის საერთო კუჩიანი პროფილი, თვით

47 ეს საბუთი უმნიშვნელო შეცდომებით და სტრიქონების დაუცველად, გამოქვეყნებული აქვს თ. ჟორდანიას. იხ. ქვეთი, II, გვ. 485. *Опис. Рук. Ц.М.*, I, 197. აქ ჟორდანიას შენიშნავს, აღდგომა II აპრილს 1669 წელს იყო.

48 ქ. კ. ე. ბ. ი., II, 481.

წყობის ხასიათიც კი (თუ ხარისხზე არაფერს ვიტყვით) სწორედ იქ პოულობს ანალოგიას. ეს მეტყველი მაგალითია ტიპებისა და სამშენებლო ხერხების გამძლეობისა ხიდმშენებლობაში მოქმედი შუა საუკუნეების მანძილზე.

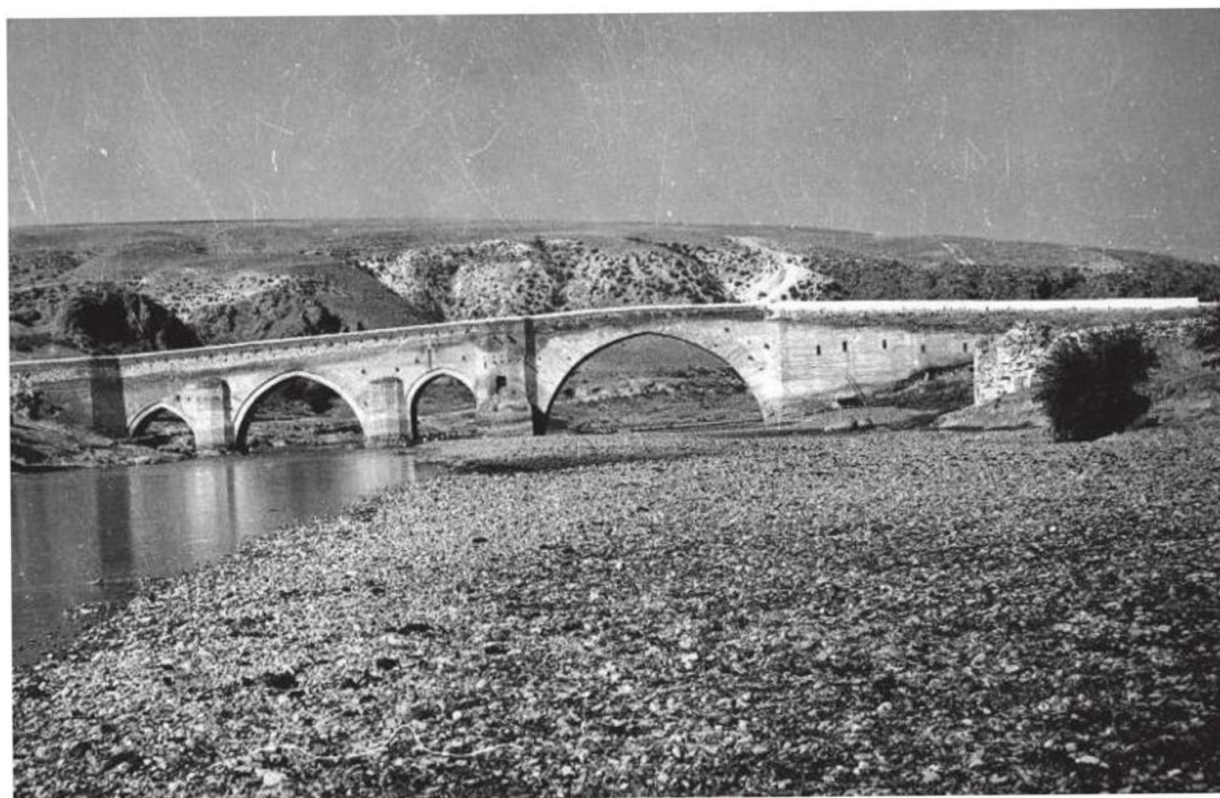
22.VII-9.VIII.1964.

From the Archive

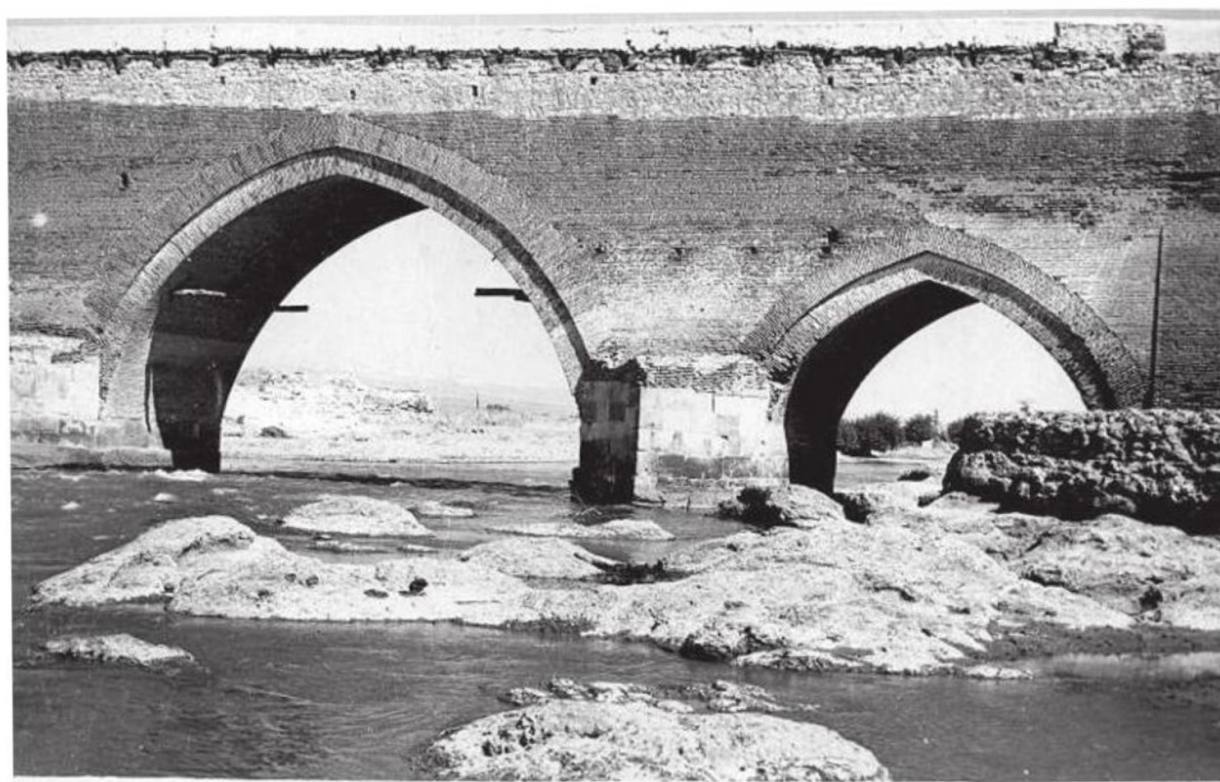
Vakhtang Beridze (1914-2000)
[Georgian] Bridges

Published article, written in 1964, should have formed part of an unfinished chapter on public buildings and utilitarian structures, which was intended for the big monograph on the 16th-18th cc. Georgian architecture (one part of the monograph was published in 1983, the second part – in 1994).

The preface provides general characteristics of the medieval Georgian bridges (for the greatest part, these were one-span, stone structures, heightened towards the centre – “hump-back bridges”; however, wooden bridges were also quite numerous, as well as structures of considerable dimensions). Further on the author analyses several 17th c. samples, namely: three-span brick bridge on the river Vere (at present within the boundaries of Tbilisi), 1640s; four-span brick bridge on the river Khrami, erected in early 1650s by Rostom, king of Kartli, according to the Persian models, although, the architecture forms of the bridge show close affinity to the contemporary Georgian architecture; 17th c. one-span stone bridges in Kartli (Gochulu bridge on the river Madhavera and Akhpert bridge on the river Poladauri); three-span stone bridge on the river Chishura, erected by Gedeon (Lortkipanidze), Bishop of Gelati; two inscriptions of the bridge, as well as written notes of Gedeon himself, indicate exact date – 1668.



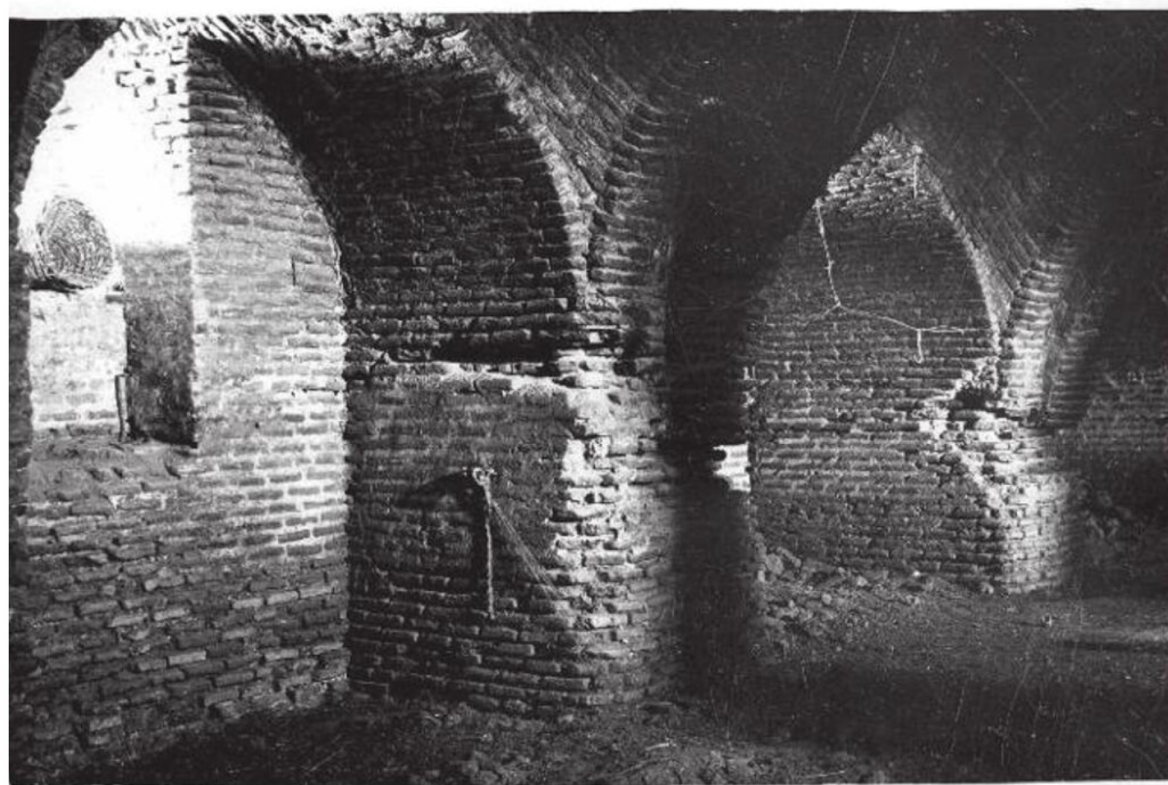
სურ. 1. გატეხილი ხიდი. საერთო ხედი



სურ. 2. გატეხილი ხიდი. მესამე და მეოთხე მაღი



სურ. 3. გატეხილი ხიდი. ინტერიერი



სურ. 4. გატეხილი ხიდი. ინტერიერი



სურ. 5. გონულუს ხიდი



სურ. 6. ჭიშურას ხიდი. საერთო ხედი



სურ. 7. ჭიშურას ხიდი. საერთო ხედი



სურ. 8. ჭიშურას ხიდი სამშენებლო წარწერა