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

საქართველოს
სიძველენი

Georgian Antiquities

20

თბილისი
Tbilisi
2017

რედაქტორ-გამომცემლები
დიმიტრი თუმანიშვილი
† იუზა ხუსკივაძე

სარედაქციო კოლეგია
მიერეი აილანდი (კალიფორნია, აშშ)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი, შვეიცარია)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მიუნხენი, გერმანია)
ვერნერ ზაიბტი (ვენა, ავსტრია)
ხამსონ ლეჟავა
თამილა მგალობლიშვილი
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია, აშშ)
გიორგი ჭეიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე
ქრისტოფერ ჰაასი (პენსილვანია, აშშ)

სარედაქციო ჯგუფი
მარინე ყენია
ნატალია ჩიტიშვილი

Publishers
† Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

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

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

ჟურნალი „საქართველოს ხიძველენი“ დაფუძნდა
გიორგი ლეჟავას თანადგომით

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

This Journal has established with the
support of Giorgi Lezhava

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

ჟურნალის გარეკანზე: ხერთვისის ციხე. ფოტო ქეცნა ამირეჯიბისა

On the Cover: Khertvisi. Photo Kutsna Amirejibi

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

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

http://gch-centre.ge

ISSN 1512-1324

ს ა რ ჩ ე ვ ი

თამაზ სანიკიძე
უფლისციხის კვლევის ძირითადი შედეგები 8
მცხეთის პირველი სვეტიცხოვლის შესახებ 27

კიტი მაჩაბელი
ბრინჯაოს საცეცხლური მესტიის მუზეუმიდან 30

როლანდ ისაკაძე
არქეოლოგიური მასალები გეგუთის სასახლის
სტრატიგრაფია-ქრონოლოგიისათვის 46

ნოდარ არონიშიძე
დურუჯისპირა ბაზილიკის კომპოზიციის რაობისათვის 61

თამაზ დვალი
სოფ. კალაურის ნათლისმცემლის მონასტერი –
ქართული ხუროთმოძღვრების საყურადღებო ძეგლი 98

მარინე მეძმარიაშვილი
რელიეფიანი ქვის ფილის ფრაგმენტი ბედიის ტაძრიდან 145

ქეთევან მიქელაძე
ხელოვან-მომხატველთა წარწერების მნიშვნელობა შუა საუკუნეების
ქართული კედლის მხატვრობის შესწავლისათვის 149

მარინე ბულია, მზია ჯანჯალია
ახტალის მოხატულობა – კულტურული იდენტობის საკითხები 185

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი
ეკის წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტერი 212

ირინე ელიზბარაშვილი
ნაკაში, სვანეთის გამაგრებული ისტორიული დასახლება 240

მანონ ლილუაშვილი
სუჯუნის წმ. გიორგის ეკლესია: ისტორია და არქიტექტურა 259

ნათია ნაცვლიშვილი
ახალციხის კათოლიკური სიძველეები 274

ცისია კილაძე
ავტოპორტრეტის კონცეფციისთვის
(ე. ახვლედიანის ავტოპორტრეტების მაგალითზე) 307

არქივიდან
ნათელა ალადაშვილი
ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა 321

ინფორმაცია
თეიმურაზ ახალმოსულიშვილი, მადონა ქებაძე
კონდოლის „კვირაცხოველი" 354

Contents

Tamaz Sanikidze
Major Results of Studies in Uplistsikhe 8
For the first church of Svetitskhoveli ..27

Kitty Machabeli
Censer from the Mestia Museum ...30

Roland Isakadze
Archaeological Material for the Stratigraphy-Chronology of Geguti Palace 46

Nodar Aronishidze
Compositional Solution of the So Called Durujispira Basilica.. .61

Tamaz Dvali
Kalauri Monastery of the Baptist – a Remarkable Monument
of the Georgian Architecture. 98

Marine Medzmariashvili
Fragment of a Relief Stone Plaque from Bedia Church 145

Ketevan Mikeladze
Significance of the Painters' Inscriptions for the Study of the Medieval Georgian Mural Painting 149

Maka Bulia, Mzia Janjalia
The Akhtala Paintings: Cultural Identity Issues.. 185

Tsitsino Chachkhunashvili
Eki Monastery of St. John the Baptist 212

Irine Elizbarashvili
Chazhashi, Historic Fortified Settlement in Svaneti 240

Manon Liluashvili
Sujuna Church of St. George: History and Architecture..... 259

Natia Natsvlishvili
Catholic Antiquities of Akhaltsikhe... 274

Tsisia Kiladze
On the Concept of the Self-portrait – Self-portraits by E. Akhvlediani.. 307

Natela Aladashvili
Murals of Adishi Church of the Saviour 321

Teimuraz Akhalmosulishvili, Madona Kebadze
Church of Kviratskhoveli in the village Kondoli. 354

„საქართველოს სიძველენი"-ს წინამდებარე გამოშვება პირველი გახლავთ, რომელსაც ბატონი იუზა ხუსკივაძის ხელში არ გაუვლია. რასაკვირველია, ზიმით, შრიფტით, დასურათების პრინციპით და ა.შ. ის მისგან შემუშავებულ წესებს მისდევს, მეტიც, შინაარსიც მასთანაა შეთანხმებული და ყდაზე მოთავსებული სურათიც, მაგრამ მას არც მისი კორექტურა წაუკითხავს და არც სხვათათვის შეუმნეველი გაუმართაობა ნაესწორებია... ამიერიდან ასე, მისი თანადგომის გარეშე მოგვიწევს მუშაობა, იმის იმედადღა, რომ ბატონი იუზას დასახელ გეზს დიდად არ გადაეცდებით.

In Memoriam

On 18 May, 2017, Prof. Yuza Khuskivadze, historian of the medieval art and inspiring teacher passed away. Apart from his scholarly achievements, he was one of the founders of this journal, who had greatly contributed to the shaping of its concept, methodological principles, even design of its appearance. He will always be remembered by those, who were privileged to know him.

თამაზ სანიკიძე
გ. წუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

უფლისციხის კვლევის ძირითადი შედეგები

მიმდინარე წლის იანვარში საქართველოს ეროვნულმა მუზეუმმა აღნიშნა უფლისციხის არქეოლოგიურ-არქიტექტურული ექსპედიციის სამოცი წლისთავი. ხელოვნების სახ. მუზეუმში მოეწყო ძეგლზე და მის შემოგარენში აღმოჩენილი უმდიდრესი არქეოლოგიური მასალების გამოფენა. ჩატარდა სამეცნიერო კონფერენცია. გაკეთდა ტელერეპორტაჟები. ვრცელი ტელესიუჟეტი მიუძღვნა საქართველოს საპატრიარქოს ტელევიზიამ (მონაწილეობდნენ ნ. ხუნდაძე, ი. გაგოშიძე, თ. სანიკიძე).

არ მახსენდება ექსპედიცია, რომლის „მრგვალი" თარიღი ასე მასშტაბურად ეოფილიყო გახმაურებული. უფლისციხე გამონაკლისია. ექსპედიციის საქმიანობის ოცი წლისთავიც აღვნიშნეთ და ორმოცდაათიც.

სამეცნიერო კონფერენციაზე მოვისმინეთ რამდენიმე საინტერესო მოხსენება. ძეგლის კვლევის შედეგების დაჯამება კი მე მომიხდა. ქვემოთ მკითხველს ვთავაზობ ჩემი გამოსვლის რამდენადმე განვრცობილ ტექსტს. აქვე დავძენ, რომ უფლისციხის შესახებ არსებული, საკმაოდ მრავალფეროვანი სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვის შესაძლებლობა ერთხელ უკვე მქონდა, მაგრამ ეს კარგახნის წინ იყო და დღეს დამაკმაყოფილებლად არ მეჩვენება.

უფლისციხის ნებისმიერ მხილველს, მით უფრო მკვლევარს, რომელმაც გზად მწვანედ აბიბინებული ველ-მინდვრები და მთა-გორები გამოიარა, უთუოდ გაუჩნდება კითხვები – ვინ, რატომ, ვისთვის, რისთვის შეეჭიდა მაიცდამაინც ამ სალ კლდეს და არაჩვეულებრივი გულმოდგინებით, მწყობრად, მაღალი ოსტატობით, მკაფიოდ გააზრებული ხუროთმოძღვრული კონცეფციით გამოკვეთა უზარმაზარი ქალაქი (9,5 ჰექტარზე); შეალია ადამიანური ენერგიის მაქსიმუმი, გაიღო აურაცხელი მატერიალური სახსარი. შესაბამისად, ქალაქის ფუნქცია-დანიშნულება, ანუ ურბანისტიკისა და არქიტექტურის საფუძველთა საფუძველი, მკვლევარებისთვის დიდი ხნის მანძილზე გაურკვეველი რჩებოდა.

უფლისციხე თითქმის ორიათას ხუთასი წლის მანძილზე მუდმივად, რამდენჯერმე აქტიურადაც, მონაწილეობდა ქვეყნის ცხოვრებაში და ერის ისტორიული თუ გენეტიკური მეხსიერების არსებით ნაწილს წარმოადგენს.

წერილობითი წყაროების მიხედვით იგი დაფუძნებულია ქართველთა ერთ-ერთი ლეგენდარული ეთნარქის – უფლოსის მიერ და ასპარეზზე ჩანს ძვ. წ. მეორე – პირველი ათასწლეულების მიჯნიდან. ძვ. წ. აღ-ით IV-III საუკუნეებში ყალიბდება სატაძრო ქალაქად (ასეთია ჩემი კვლევის შედეგი). მცხეთის უწინარეს არის ქართლის უპირველესი ცენტრი. ელინისტურ და გვიანანტიკურ ხანაში ქვეყნის ხელისუფალნი მას განსაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობიან. ქრისტიანობის დამკვიდრებისას ძლიერ დაზარალდება, მაგრამ მალე კვლავ დაიწყებს აღორძინებას, ხოლო IX-X

საუკუნეებში სამეფო ქალაქი გახდება („ვინც უფლისციხეს ჩაიგდებდა, იმის ხელშია იყო ქართლიც“ – ივ. ჯავახიშვილი). არაბთაგან თბილისის გათავისუფლების შემდეგ თანდათან დაკნინდება. კარგავს ქალაქობას. ხან მონასტერია, ხან მეფე-ფეოდალთა ხელიდან ხელში გადადის და ასე აგრძელებს არსებობას რამდენიმე ასწლეულის მანძილზე. ბოლოს ერთიანად დაიცლება, გაუკაცრიელდება და დანალექი მიწის სქელი ფენით დაიფარება მისი დიდებული ქვაბულ-ნაგებობები.

ასეთ მდგომარეობაში დახვდა უფლისციხე ქართული სიძველეებით დაინტერესებულ მკვლევარ-მოგზაურებს XIX საუკუნის 30-იან წლებში. ეს იყო ჩვენი ქვეყნის ისტორიისა და კულტურის მეცნიერული გაცნობა-გააზრების საწყისი ეტაპი, როცა ფაქტები და მოვლენები ჯერ მხოლოდ დანახვას და ერთმანეთთან დაკავშირებას საჭიროებდნენ. მეცნიერული ქართველოლოგია პირველ ნაბიჯებს დგამდა. ქართული კულტურის ძეგლები ერის ისტორიის დოკუმენტებად ლაგდებოდა და სხვა ხალხთა კულტურის არეალში საკუთარ ადგილს იმკვიდრებდა. მათ შორის ერთ-ერთი უპირველესი იყო უფლისციხე.

1833 წელს უფლისციხე მოიხილა ცნობილმა შვეიცარიელმა მეცნიერმა დუბუა დე მონპერეომ. მკვლევრის მახვილ თვალს არ გამოპარვია თითქმის არც ერთი ქვაბულ-ნაგებობა თუ ნანგრევი, რომლებიც იმ დროს ასე თუ ისე ჩანდა. გამორჩეული დარბაზები მას ცალ-ცალკე აქვს აღწერილი და დახასიათებული. საყურადღებო მოსაზრებებს გამოთქვამს ის ნაქალაქარის ხუროთმოძღვრული თავისებურებების შესახებ, რომელთა ნაწილს დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

დუბუა იცნობს „ქართლის ცხოვრების“ ცნობებს უფლისციხის შესახებ და აღნიშნავს, რომ ალექსანდრე მაკედონელის ეპოქაში იგი ძლიერ ქალაქს წარმოადგენდა; მოსწონს დარბაზი კესონებით მორთული კამარით; თვლის, რომ დეკორის ეს სახეობა აქ რომაული ხელოვნების ზეგავლენის შედეგია და კვლავ ქართული წყაროების მიხედვით ამ ფაქტს უფლისციხეში ქართლის მეფის არსუკის (ძვ. წ. აღ-ით I საუკ.) აღმშენებლობით საქმიანობას უკავშირებს.

განსაკუთრებით საინტერესოა დუბუას თხზულებაში ჩართული უფლისციხის ჩანახატები და ნაქალაქარის გენგეგმა[1].

უფლისციხე მოკლედ არის დახასიათებული პლ. იოსელიანის ნაშრომში, რომელიც საქართველოს ქალაქებს ეხება. ავტორი აქ ხედავს „ცოცხალი ქვისგან“ გამოკვეთილ სასახლეებს, საცხოვრებლებს, ქალაქის დამცავ კედლებს, წყალსაწრეტ არხებს და დასძენს, რომ ეს არის „ტროგლოდიტური არქიტექტურის საკვირველი ძეგლი“. აქედან გამომდინარე, უფლისციხეს იგი მიიჩნევს წინაქრისტიანულ ქალაქად, თუმცა ეს მოსაზრება მას, როგორც ჩანს, „ნასესხები“ აქვს დუბუას „მშვენიერი“ წიგნიდან. მკვლევარი ქალაქის ცენტრში აღმართულ აგურის ეკლესიას მეფე ბაგრატ III-ეს მიაწერს და X საუკუნის დასასრულით ათარიღებს[2].

უფლისციხის შესახებ მსჯელობისას დუბუას ეერდნობა აგრეთვე ცნობილი რუსი მხატვარი – გრ. გაგარინი. უფრო საინტერესოა მის მიერ შესრულებული უფლისციხის ხედების ჩანახატები[3].

---

1 Fr. Dubois de Montpereux, Voyage autour du Caucase, III, Paris, 1841, გვ.193-210; Atlas, 1843, ტაბ. I-IV.

2 Пл. Иоселиани, Города существовшие и существующие в Грузии, Тфс., 1850, გვ. 65-66.

3 Gr. Gagarin, Le Caucase pittoresque, Paris, 1847.

ამავე წლებში უფლისციხე ნახა და აღწერა ა. მურავიოვმა. იგი წინამორბედ ~~ავ~~ ავტორებისგან დამოუკიდებლად ამჩნევს გარკვეულ ქვაბულებში რომაულ არქიტექტურულ ელემენტებს, გამოყოფს კოჭური გადახურვის მქონე დარბაზებს, მიუთითებს ქალაქში შესასვლელების, ქუჩების, გვირაბის არსებობაზე და სხვებისგან განსხვავებით ხედავს კლდეში ნაკვეთ ქრისტიანულ ეკლესიას[4].

იმავდროულად უფლისციხის შესახებ ცნობები ჩნდება პერიოდულ პრესაშიც. 1852 წელს გაზეთ „კავკაზში" ქვეყნდება წერილი, რომელშიაც დასმულია საკითხი ნაქალაქარის შესწავლის აუცილებლობის თაობაზე. მოგვიანებით იგივე გაზეთი იტყობინება, რომ დიმიტრი მეღვინეთუხუცესს უფლისციხეში ჩაუტარებია გათხრები – გაუწმენდია სასახლე, ანუ ორსვეტიანი დარბაზი, სადაც აუღია ორი მეტრი სისქის ნაყარი მიწა. ნაქალაქარის ჩრდილო-აღმოსავლეთით გაუთხრია სამარხები, მაგრამ ვერაფერი უპოვია[5].

ქართულ სიძველეთა შესახებ ნაშრომში პ. უვაროვა კატეგორიულად უარყოფს მოსაზრებას უფლისციხის პრეისტორიულ ძეგლად მიჩნევის შესახებ; ეთანხმება დÁუბუას, კესონებიან დარბაზს რომაული გავლენის შედეგად თვლის და მას ახ. წ. აღ-ის პირველი საუკუნეებით ათარიღებს. ახსენებს ქვახვრელს, რომელიც უფლისციხის მსგავს მცირე ქალაქად მიაჩნია[6].

XX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში უფლისციხეს კიდევ რამდენიმე მკვლევარი შეეხო, მაგრამ მისი შესწავლის საქმე წინ არსებითად არ წაწეულა.

ქართული ხელოვნების ისტორიაში ცნობილი მიხეხების გამო, საზოგადოდ წინაქრისტიანული ძეგლები და მათ შორის უფლისციხე შედარებით გვიან შევიდა. მას, უწინარეს ყოვლისა, ყურადღება მიაქცია აკად. გიორგი ჩუბინაშვილმა, რომელმაც 1939 წელს გამოთქვა მეტად საგულისხმო მოსაზრებები ძეგლის თავისებურებებისა და ზოგიერთი ქვაბულ-ნაგებობის თარიღის შესახებ. მაგ., მიაჩნია, რომ ე.წ „თამარის დარბაზი" შესაძლებელია განვითარებულ შუა საუკუნეებს განეკუთვნებოდეს[7]

აკად. შალვა ამირანაშვილმა თავის „ქართული ხელოვნების ისტორიის" პირველ გამოცემაში უფლისციხეს მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო და აღნიშნა, რომ იგი „ეკუთვნის კლდეში გამოკვეთილ ქალაქთა იმ ტიპს, რომელიც საყოველთაოდ გავრცელებული აზრის თანახმად ქალდეების კულტურის დამახასიათებელ მოვლენად ითვლება". ავტორი რამდენიმე ქვაბულს ელინისტურ ხანას მიაკუთვნებს, ხოლო კესონებიან კომპლექსს ახ. წ. აღ-ის II-III საუკუნეებით ათარიღებს და მიიჩნევს, რომ იგი თეატრს, თეატრონს წარმოადგენდა. წიგნში დიდი ადგილი უჭირავს ლ. წილოსანის მიერ შესანიშნავად შესრულებულ ანაზომებსა და ჩანახატებს[8].

მალე უფლისციხის პრობლემატიკის უფრო დეტალურად გაცნობიერებისათვის აუცილებელი გახდა ძეგლის არქეოლოგიური შესწავლა. გათხრების მომზადებას საკმაოდ დიდი დრო დასჭირდა. 1957 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკა-

---

4 А. Н. Муравьев, Грузия и Армения, к. III, СПБ, 1848.

5 Газ. „Кавказ", 1852, N66, 70.

6 П. Уварова, Христианские памятники. Материалы по археологии Кавказа, IV, М., 1894.

7 Г. Н. Чубинашвили, Уплисцихе, газ. „Заря Востока", N 140, 21.06.1939.

8 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, თბ., 1944. ნაშრომის შემდგომ გამოცემებში ავტორი უფლისციხეს უფრო მოკლედ მიმოიხილავს.

დემიის ისტორიის ინსტიტუტმა და საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმმა ერთობლივი დაზვერვითი სამუშაო ჩაატარეს. 1958 წელს კი სისტემური გათხრები დაიწყო ხელოვნების მუზეუმის უფლისციხის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ, რომლის მრავალწლიანი და აქტიური საქმიანობის შედეგად გამოვლინდა უნიკალური მასალები, როგორც ძეგლის ისტორიის, ისე მისი არქიტექტურის შესახებ[9]. ექსპედიციის ხელმძღვანელი ბრძანდებოდა აკად. შალვა ამირანაშვილი, ექსპედიციის უფროსი – არქიტექტორი თინათინ ქარუმიძე, არქეოლოგიური ჯგუფის უფროსი – აკად. დავით ხახუტაიშვილი. 1985 წელს ექსპედიციას ეწოდა უფლისციხის არქეოლოგიურ-არქიტექტურული ექსპედიცია, რაც ჩვენი აზრით, უფრო შეესატყვისებოდა ექსპედიციის მიზნებს, ამოცანებს და საქმიანობის ხასიათს.

უფლისციხის ექსპედიციის წარმატებით საქმიანობაში ფასდაუდებელია ქ-ნ თ. ქარუმიძის ღვაწლი. იგი იყო უფლისციხეზე უზომოდ შეყვარებული, მისი პატრონი და მოამაგე მრავალი წლის მანძილზე. მან შეძლო ბევრი რამ ისეთი, რისი განხორციელებაც იმ დროს უდიდეს ენერგიას და მონდომებას საჭიროებდა[10]. ის აქტიურად იყო ჩართული უფლისციხისა და მისი „ქვეყნის" ნაკრძალად გამოცხადების საქმეშიც, ყველაფერში, რაც კი უფლისციხეს ოდნავ მაინც ეხებოდა.

თ. ქარუმიძემ უფლისციხის შესახებ მხოლოდ რამდენიმე მცირე ნაშრომის გამოქვეყნება შეძლო. მათში ფრიად საყურადღებო დაკვირვებებია მოცემული უფლისციხის არქიტექტურის შესახებ, რომელთა ძირითადი ნაწილი თავმოყრილია 1977 წელს ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე მის მიერ წაკითხულ მოხსენებაში[11].

ნაშრომში, უწინარეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ძეგლის მაღალკვალიფიციური აღწერა, რაც უფლისციხის თავისებურებებს თუ გავითვალისწინებთ, არცთუ იოლი საქმეა. დაკვირვებული თვალით არის დანახული უამრავი ადრე უცნობი ფაქტი თუ დეტალი. გაკეთებულია დიდი ხნის ნაფიქრი, მაგრამ მეტად ფრთხილი დასკვნები. ავტორი უფლისციხის კლდეში გამოკვეთილ და გალავნით გარშემორტყმულ კომპლექსს უწოდებს ციტადელს, ანუ შიდა ქალაქს, რომლის მცველთა საცხოვრისებს, გალავნისა და სათავდაცვო თხრილს გარეთ, აღმოსავლეთით ხედავს; შიდა ქალაქში გამოარჩევს სამ ნაწილს, რომელთაგანაც განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ცენტრალურ უბანს; ნაქალაქარის ქვაბოვან ანსამბლებში გამოეყოფს ძირითად არქიტექტურულ თემას – ეს არის ფასადის მხარეს დია, კამაროვანი დარბაზი, გვერდზე და უკან პატარა ოთახებით და წინ ეზოთი, რომლებიც ერთიან კომპოზიციას ქმნიან.

ავტორს უფლისციხის მთავარი სამშენებლო პერიოდი „წინასწარულად" განსაზ-

---

9 ექსპედიციის მუშაობის მოკლე ანგარიში – თ. სანიკიძე, თ. ქარუმიძე, დ. ხახუტაშვილი, უფლისციხე მოგვითხრობს (არქეოლოგიური კვლევა-ძიების 20 წლისთავი). გაზ. „კომუნისტი", 13.12.1977. შემდგომ წლებში ანალოგიური ანგარიშები წარედგინებოდა ხელოვნების მუზეუმის სამეცნიერო სესიებს და იბეჭდებოდა სესიების „მასალებში".

10 მარტო ის რად ღირს, რომ თ. ქარუმიძის მოწადინებით ძეგლზე, ურთულეს პირობებში, დამონტაჟდა და არაერთი სეზონის განმავლობაში ფუნქციონირებდა საბაგირო გზა, რომლითაც განათხარი მიწა მტკვარში იყრებოდა.

11 Т. Карумидзе, Уплисцихе, Скальная архитектура цитадели и последушие строительные периоды. II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.

ღვრული აქვს ადრეელინისტური ხანით, რასაც ადასტურებს ამ დროის დიდი რაოდენობით შემორჩენილი, მხატვრულად ღირებული არქეოლოგიური მასალა. მისი აზრით, გათხრებითვე ირკვევა, რომ გვიანანტიკური ხანის უფლისციხეში ჩატარებულა ფართო მასშტაბის სარესტავრაციო სამუშაოები. ეს კი აუცილებელი გამხდარა ძეგლის „დიდი ნგრევის გამო", რაც მხოლოდ მიწისძვრას შეეძლო გამოეწვია.

უფლისციხის მეორე სამშენებლო პერიოდად თ. ქარუმიძეს „ქართლის ქრისტიანიზაციის" ხანა მიაჩნია, შემდეგ პერიოდებს იგი აღარ ასახელებს, მაგრამ ჩანს, რომ ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვნად თვლის შუაფეოდალურ საუკუნეებს, როდესაც მომხდარა ქვაბულების მასობრივი გადაკეთება და ბევრი ახალი შენობაც გაჩენილა. მკვლევრის აზრით, უფრო გვიანდელი მშენებლობა უფლისციხეში შედარებით ლოკალურია და რამდენადმე ქაოტური ჩანს.

მკვლევრის დასკვნით, „უფლისციხის ციტადელი არის იშვიათი და უაღრესად საინტერესო მაგალითი მსოფლიო არქიტექტურის ისტორიაში, რადგანაც კლდოვან მასივში გამოკვეთილი დიდი დასახლებული პუნქტი, თანაც განსაკუთრებული მნიშვნელობისა, ძირითადად განხორციელებულია მიწისზედა გეგმარებისა და არქიტექტურის შესაბამისად"

უფლისციხის კვლევის საქმეში დიდია აკად. დავით ხახუტაიშვილის წელილი. იგი ჯერ კიდე 1957 წელს ჩატარებულ დაზვერვითი ექსპედიციის ხელმძღვანელი იყო. შემდეგ კი ხელოვნების მუზეუმის ექსპედიციის არქეოლოგიურ ჯგუფთან ერთად ინტენსიურად თხრიდა უფლისციხისა და მისი შემოგარენის ძეგლებს.

დ. ხახუტაიშვილს უფლისციხის შესახებ გამოცემული აქვს ოთხი წიგნი, უფლისციხის მონაცემებს ხშირად იყენებს სხვა გამოკვლევებშიც, რომლებიც ძველ ქართულ ქალაქებს ეხება. ყველა მათგანში ავტორი არქეოლოგიური მონაპოვრების და ძეგლის შესახებ არსებული ისტორიული წყაროების ანალიზთან ერთად იხილავს ნაქალაქარის არქიტექტურასაც.

ძეგლზე არქეოლოგიური სამუშაოების დაწყების პირველსავე წლებში გამოვლენილი უაღრესად მდიდარი მასალა საფუძვლად დაედო დ. ხახუტაიშვილის პირველ წიგნს უფლისციხის შესახებ[12]. ნაშრომის შესავალში მიმოხილულია ძეგლთან დაკავშირებით იმ დროისათვის არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა. შემდეგ ავტორი განიხილავს ნაქალაქარის და მისი მიდამოების წინაანტიკური ხანის ძეგლებს, უწინარესად ყათლანიხევის ნამოსახლარის, რომელიც ნაქალაქარის დასავლეთით, 3 კმ. მანძილზე მდებარეობს და უჭირავს ხევის ნაპირზე ამოზიდული ორსერგიანი ბორცვი. სამოსახლო გარშემორტყმული ყოფილა ღრმა სასიმაგრო თხრილით. ბორცვის თხემზე აღმოჩნდა ოთხი, ერთმანეთზე მიდგმული ძელური, თიხით შელესილი ნაგებობის ნაშთი, რომელთაგან ორი სამკედლიანი ყოფილა – არ ჰქონიათ წინა კედლები, რაც შემთხვევითი არ არის.

ნაგებობის გათხრებისას აღმოჩენილი მასალებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ქალის თავის ჰორელიეფური გამოსახულება, რომელიც თიხისაა და ობსიდიანით ინკრუსტირებული თვალები აქვს. სახე წარმოდგენილია „ან ფასში" და ხასიათდება ფორმისა და შესრულების სიმარტივით. ნაშრომში რელიეფი დეტა-

12 დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე, I, 1957-1963 წწ. არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, თბ., 1964.

ლურად არის აღწერილი, მოხიდულია პარალელები და გაკეთებულია დასკვნა იმის თაობაზე, რომ იგი საწესო დანიშნულებისაა და წარმოადგენს ქალღვთაების გამოსახულებას. სარიტუალო დანიშნულებისაა აგრეთვე სხვადასხვა ზომის უამრავი ორმო, იატაკზე ამოკვეთილი ცხოველების გამოსახულებები, მცირე ზომის ქანდაკებების (ხარის, ცხენის) ფრაგმენტები, კერამიკული ჭურჭელი (შავპრიალა ვაზა და სხვა), ურმის თვლის თიხის მოდელები, დისკოს ფორმის რიყის ქვები და სხვა.

აღნიშნული მასალის საფუძველზე მკვლევარი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ნაგებობა დიდი დედა ნანას (მზექალი, ბარბალე) სამლოცველო უნდა ყოფილიყო, რომ „მთელი ეს მასალა მზის კულტის საკმაოდ განვითარებულ საფეხურს წარმოადგენს". სამლოცველოს მკვლევარი ძვ. წ. აღ-ით II-I ათასწლეულების მიჯნით ათარიღებს.

წინაანტიკური ხანის მასალები მიკვლეულია აგრეთვე ნასოფლარ უფლისციხეში და ნაქალაქარის ტერიტორიაზე, რომელთა საფუძველზე დ. ხახუტაიშვილი კლდოვან მასივს ამ ხანის გორა-სამოსახლოდ, ხოლო ნასოფლარს ამ სამოსახლოს სამაროვნად მიიჩნევს. ნაქალაქარზე ამას უწყვეტად მოსდევს ადრეანტიკური, ანტიკური, ელინისტური, რომაული და ფეოდალური (სხვადასხვა ეტაპის) ხანის მასალები. მათ შორის უმეტესობა ადგილობრივი ნაწარმია; არის ირანული მინაბაძიც – რიტონის მორთულობა – სპილოს თავის გამოსახულებით, ჭურჭლის ფრაგმენტი გრიფონის რელიეფით, არის იმპორტიც – წითელლაკიანი ჯამების ფრაგმენტები, რომლებიც პერგამული თუ ალექსანდრიული სახელოსნოების ნაწარმი ჩანს. უფლისციხისთვის უნიკალურია ორი ცალი ქვევრის პირი, არმაზული წარწერით, რომელთა პარალელად მკვლევარს მოაქვს ურბნისის ნაქალაქარზე აღმოჩენილი ქვევრის პირის წარწერა, სადაც წერია – „სამსხვერპლო", „მსხვერპლად შესაწირი".

ნაქალაქარის ტერიტორიაზე მკვლევარი ხედავს ადრეანტიკური ხანის ნაგებობების ნაშთებსა და კვალს. ამავე პერიოდს მიაკუთვნებს ნაქალაქარის დასავლეთ კიდეზე არსებულ ე.წ „მიუვალ" გამოქვაბულს და აქ აღმოჩენილი კერამიკის ფრაგმენტებს. ამის საფუძველზე იგი აყენებს საკითხს უფლისციხის რიგი მნიშვნელოვანი ქვაბულ-ნაგებობების ამ დროით დათარიღების შესახებ, მაგრამ ბოლოს აზუსტებს ამ მოსაზრებას და მიიჩნევს, რომ მითითებული ნაგებობის, ანუ უფლისციხის ძირითადი სამშენებლო პერიოდის თარიღი უნდა განისაზღვროს ძვ. წ. აღ-ით IV-III საუკუნეებით და, რომ ქალაქის გეგმარების თავდაპირველი სქემა შემუშავდა არაუგვიანეს ადრეელინისტური ხანისა. მკვლევარი აქვე ეხება ნაქალაქარის გზებს, კლდეკარებს, გვირაბს, საწნახლებს და სხვა ნაგებობებს.

მეტად საინტერესო მასალებია გამოვლენილი ნასოფლარ ბამბებში, რომელიც ნაქალაქარიდან დასავლეთით, ორიოდე კმ-ში მდებარეობს და, სადაც დადასტურდა უწყვეტი ცხოვრების კვალი ძვ. წ. აღ-ით V საუკუნიდან ახ. წ. აღ-ის III საუკუნემდე. მეურნეობაში წამყვანი ჩანს მიწათმოქმედება. ყურადღებას იქცევს საცხოვრებელი ნაგებობები (ნაშთები) ბანური გადახურვით, მრავალრიცხოვანი მხატვრული კერამიკა, ბრინჯაოს, რკინის, ვერცხლის, მინის, პასტის სამკაულები, მონეტები, ნიღბიანი მეწანგის თიხის ფიგურა. ამ უკანასკნელს მკვლევარი ათარიღებს ძვ. წ. აღ-ით VII-VI საუკუნეებით.

ანტიკურ ხანაში მჭიდროდ ეოფილა დასახლებული ყათლანიხევის ორიგინალური ნაპირი. მარცხენა ნაპირზე აღმოჩნდა თიხის სასანური ბულა მეფის გამოსახულებით და ფალაური წარწერით III-IV საუკუნეების მიჯნისა. მრავალფეროვანი ინვენტარი გამოვლინდა აქაურ ორმო-სამარხებში. ანალოგიური სურათი გამოიკვეთა ხევის მარჯვენა ნაპირზეც, სადაც ორმო-სამარხები უფრო მდიდრულია და სადაც აღმოჩნდა ოქროს, ვერცხლის და ძვირფასი ქვების სამკაულები, მონეტები, სარდიონის გემა.

უფლისციხისა და მისი მიდამოების არქეოლოგიური შესწავლის შედეგები მკვლევარს შემდეგნაირად აქვს ჩამოყალიბებული: მასალები გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის იბერიის (ქართლის) ამ უძველესი საქალაქო ცენტრის ცხოვრების ძირითად მხარეებზე. კერძოდ, საშუალება გვეძლევა ვიმსჯელოთ ქალაქის გენეზისზე, განვითარების ეტაპებზე, მეურნეობასა და მის დარგებზე, ფართო ეკონომიკურ და კულტურულ კავშირებზე, ქალაქისა და მისი მიმდებარე რეგიონის მოსახლეობის სოციალურ აღნაგობაზე, ისტორიულ ტოპოგრაფიაზე და ქრონოლოგიაზე, რელიგიასა და კულტურაზე და ა.შ.

უფლისციხის შესახებ დ. ხახუტაიშვილის მეორე წიგნში განხილულია ძეგლის მომდევნო ეტაპზე გათხრებისას მოპოვებული მასალები[13]. ნაშრომის შესავალში ავტორი ასაბუთებს თავის მოსაზრებებს ძეგლთან დაკავშირებულ ზოგიერთ საკამათო საკითხზე (სახელწოდება „უფლისციხე", „ქართლის ცხოვრების" ორი ცნობა და სხვა).

ნაშრომში ფართოდ არის წარმოდგენილი კვლავ ბამბების ნამოსახლარსა და ნეკროპოლზე გამოვლენილი მასალები. მათი ქრონოლოგია და ინტენსივობა ფაქტობრივად არ იცვლება. განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანია ადრეელინისტური ხანის ნივთები, მომდევნო საუკუნეებისა კი კვლავინდებურად ნაკლებია. ყურადღებას იქცევს მედაბურის სახლი, რომელიც ძლური, თიხით შელესილი და ბანური გადახურვის მქონე ეოფილა. აქ გამოვლენილ ერთ-ერთ სამარხს, მასში ნაპოვნი ნივთების მიხედვით მკვლევარი გრავიორის საფლავად მიიჩნევს და ნივთების მხატვრულ-ტექნიკურ დახვეწილობის საფუძველზე, მას კარგად ხელგაწაფულ ოსტატად წარმოგვიდგენს; სამარხს ათარიღებს ძ.წ. აღ-ით V-IV საუკუნეებით.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ავტორის შემდეგი მოსაზრებები: ადრეელინისტურ ხანაში ეს რეგიონი ძლიერ ეკონომიკურ და კულტურულ აღმავლობას განიცდის. მასალებში შეინიშნება არსებითი ხასიათის დასავლური და აღმოსავლური ნაკადები. კერამიკულ ნაწარმში ჩანს (ფორმებში) ბერძნულ-მცირეაზიური გავლენები. ბამბებისა და შიდა ქალაქის კერამიკა ერთიდაიგივე, მაინცა და მაინც ადგილობრივი სახელოსნოს პროდუქტს წარმოადგენს. მათ შორის საკმაოდ ბევრია ისეთი ნივთი, რომელიც ქართლის სხვა რეგიონში საერთოდ არ გვხვდება. რაც მთავარია, აშკარად ჩანს, რომ ბამბები ქალაქს ექვემდებარება.

1963-1969 წლებში გათხრები გრძელდებოდა ნაქალაქარის II არქეოლოგიურ უბანზეც (კოშკის უბანი), სადაც მკვლევარი კვლავ ადასტურებს დონეებს შუა საუკუნეებიდან წინა-ანტიკურ პერიოდამდე. განსაკუთრებით არსებითია ის, რომ აქ ყველაზე უკეთ არის წარმოდგენილი ელინისტური ხანის ნაგებობები. ელინისტური და გვიანანტიკური ფენები თითქმის ხელუხლებლად ეოფილა შემორჩენილი ნაქალაქარის IV უბანზეც.

---

13 დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე, II, 1963-1969 წწ. არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, თბ., 1970.

შემდეგ მკვლევარი ცალ-ცალკე იხილავს წინაანტიკურ, ადრეანტიკურ, ელინისტურ და ახ. წ. აღ-ით პირველი საუკუნეების უმდიდრეს მასალებს, რომლებიც მის მიერ არის მიკვლეული ნაქალაქარის მთელ ტერიტორიაზე და ელინისტური ხანისა განსაკუთრებით ბევრია. ადგილობრივ ნაწარმთან ერთად არის იმპორტულიც – პერგამული, პართული, რომაული. არის აგრეთვე ელინისტურ აღმოსავლეთში გავრცელებული კერამიკის ადგილობრივი მინაბაძები. ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ავტორის დაკვირვება, რომ უფლისციხის ელინისტური ხანის ჭურჭლის ცალკეული ეგზემპლარები თუ ჯგუფები უფრო საზეიმო სახისაა და რომ შესაძლოა მათ საწესო-რიტუალური დანიშნულება ჰქონოდათ (მაგ., ფიალა ძირზე ჯვრის გამოსახულებით). მათ შორის არის სამეთუნეო ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშები, შედევრები. დაბოლოს, მკვლევარი ცალკე განიხილავს სამშენებლო კერამიკას, რომელიც უფლისციხის ელინისტური ხანის კერამიკის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს.

უფლისციხეს დიდი ადგილი უჭირავს დ. ხახუტაიშვილის განმაზოგადებელ ნაშრომში ძველი ქართული ქალაქების შესახებ[14]. მასვე ეკუთვნის სამეცნიერო-პოპულარული ნარკვევი – „კლდეში ნაკვეთი ქალაქი“, რომელშიაც უფლისციხის ისტორია მოთხრობილია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავიდან ბოლომდე[15]. შემდგომში აღნიშნული ნაშრომი ავტორმა შეავსო, განავრცო და კვლავ გამოსცა[16].

აკად. ოთარ ლორთქიფანიძე თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში ძველი ქართული ცივილიზაციების შესახებ, მოკლედ მიმოიხილავს უფლისციხეს, ძირითადად ეყრდნობა ჩემს მონაცემებს და ამთავრებს ფრაზით: „ივარაუდება, რომ ელინისტურ და გვიანანტიკურ ხანაში უფლისციხე სატაძრო ქალაქს წარმოადგენდა (დაწერ. სქ. 1330)[17].“

უფლისციხის შესახებ ფრიად საყურადღებო მოსაზრებები აქვთ გამოქვეყნებული პროფ. პ. ზაქარაიას[18], ნ. ჩუბინაშვილს[19], კ. მელითაურს[20]. აღსანიშნავია არქიტექტორ გ. ლეჟავას წვლილი უფლისციხის არქიტექტურის გრაფიკული კვლევა-ფიქსაციის საქმეში (ანაზომები, ჩანახატები, სქემები, რეკონსტრუქციის პროექტები და ა.შ.)[21].

უფლისციხე განსაკუთრებით პოპულარული გახდა უკანასკნელ წლებში. ჩვენი პუბლიკაციების კვალდაკვალ გაჩნდა რამდენიმე ნაშრომი, რომელიც უფლისციხის ხუროთმოძღვრებას ეხება[22].

---

14 დ. ხახუტაიშვილი, იბერიის ქალაქთა ისტორიის საკითხები, თბ., 1966.

15 დ. ხახუტაიშვილი, კლდეში ნაკვეთი ქალაქი, თბ., 1965.

16 დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე – ქალაქი კლდეში, თბ., 1989.

17 О. Лордкипанидзе, Наследие древней Грузии, Тб., 1989, გვ. 337-338. მკვლევარს დამოწმებული აქვს ჩემი ერთ-ერთი ადრეული პუბლიკაცია – Новые материалы по пещерному городу Уплисцихе, Тб., 1983.

18 პ. ზაქარაია, საქართველოს ძველი ციხესიმაგრეები. თბ., 1988; П. Закарая, Архитектура античных городов Грузии. Архитектурное наследство, N37, 1990.

19 Н. Чубинашвили, Уплисцихе, Тб., 1961. მისივე – Трехнефная пещерная базилика в Уплисцихе. Сообщения Акад. наук Грузии, т. XXIV, N4, 1960.

20 К. Мелитаури, Крепости дофеодальной и раннефеодальной Грузии, Тб., 1953.

21 გ. ლეჟავა, ანტიკური ხანის საქართველოს არქიტექტურული ძეგლები, თბ., 1979.

22 გ. ეიფიანი, უფლისციხე, თბ., 2002. ავტორს უფლისციხის შესახებ აქვს სხვა პუბლიკაციებიც, რომლებშიაც ცდილობს დაამტკიცოს, რომ უფლისციხე მიცვალებულთა ქალაქს წარმოადგენდა

ძეგლის შესწავლის საქმეში დიდი შრომა აქვთ გაწეული უფლისციხის არქეოლოგიურ-არქიტექტურული ექსპედიციის წევრებს – ნ. ხუნდაძეს (ექსპედიციის უფროსი ბოლო წლებში), ლ. ახალაიას და ბ. ნიკოლაშვილს. გარდა საველე სამუშაოებისა, რომლებსაც ისინი მაღალკვალიფიციურად ასრულებდნენ, ყოველი კამპანიის შემდეგ აღგენდნენ სათანადო ანგარიშებს, რომლებშიაც მეცნიერული სიზუსტით არის დაფიქსირებული ექსპედიციის მონაპოვარი[23]. დარწმუნებით შემიძლია ვთქვა, რომ ამგვარი დოკუმენტები მეცნიერებისათვის უფრო ღირებულია, ვიდრე ზოგიერთი ავტორის ფანტაზიები. მათვე ეკუთვნით რამდენიმე საინტერესო პუბლიკაცია და სოლიდური ნაშრომი – ნაქალაქარის არქეოლოგიური მონაპოვრების სრული მეცნიერული კატალოგი („უფლისციხე" – III), რომელიც კარგა ხანია მომზადებულია და დღის სინათლეს ელოდება.

აქვე მინდა მადლიერებით აღვნიშნო, რომ ქ-ნი ნაზი ხუნდაძე დღემდე გულმოდგინედ პატრონობს უფლისციხის არქეოლოგიურ მონაპოვრებს, ამასთანავე, სწორედ მისი ინიციატივით აღინიშნა უფლისციხის ექსპედიციის 50 და 60 წლისთავი, მოეწყო უაღრესად საინტერესო გამოფენები და სამეცნიერო კონფერენციები.

ერთი სიტყვით, უფლისციხეს მკვლევართა ინტერესი ნამდვილად არ აკლია. ხშირად მას მიმართავენ წინაქრისტიანული ხანის ქართული ხეროთმოძღვრებისა თუ კულტურის ისტორიის პრობლემათა კვლევის დროსაც[24]. იმავდროულად, არ არის საქართველოს ისტორიის შესახებ არც ერთი ზოგადი ხასიათის ნაშრომი, რომელშიაც უფლისციხე არ იყოს ჩართული სხვადასხვა ეპოქის თუ ფაქტის საილÁუსტრაციოდ.

მიუხედავად ამისა, ვინც კარგად იცნობს უფლისციხეს და მასზე არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურას, ვერ იტყვის, რომ ძეგლი ბოლომდე არის შესწავლილი. უფლისციხე თანდათან უხსნის შთამომავალთ თავის საიდუმლოს. ამ საიდუმლოს ყველაზე თვალსაჩინო და უმნიშვნელოვანესი მასალის – არქიტექტურის საფუძველზე ამოცნობის ცდას წარმოადგენს ჩემი პუბლიკაციებიც[25].

(ეგონებ, ჩემი მოსაზრებებისგან აცდენის ხურეილით). არის ფართო ინტერესების მქონე მკვლევარი, მაგრამ ამჯერად არაფერი გამოსდის, რაკი ნაქალაქარის ტერიტორიაზე ძველი საფლავები არც მე და არც არავის უნახავს როდესმე. მისი მოსაზრება არაერთხელ მაქვს კრიტიკულად განხილული და აქ აღარაფერს დავამატებ. ორიგინალობისკენ არის მიდრეკილი კ. ხიმშიაშვილიც. იხ. К. Химшиашвили, Зодчество Уплисцихе античного периода (по археологическим данным)... Ереван, 1988, და სხვა პუბლიკაციები. ავტორი იქითკენ „ახრება", რომ უფლისციხე სატაძრო ქალაქი იყო, თან ავიწყდება ამ „მიმართულებით" დიდი ხნის წინ „გადახრილი" მკვლევრის (თ. სანიკიძის) დასახელება, ხან აქაურ ქვაბულ-ნაგებობათა კამარიანან პორტიკებში ხედავს აივნებს, რომლებშიაც ადამიანი ვერ გაიმართება...

23 ექსპედიციის მუშაობის ანგარიშები, ისევე, როგორც ძეგლთან დაკავშირებული მთელი დოკუმენტაცია, ინახება საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმის ძველი ქართული ხელოვნების განყოფილების არქივში.

24 მათ შორის აღსანიშნავია – ი. გაგოშიძის ნაშრომი – Дохристианские храмы Грузии, მოხსენება ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, თბ., 1983.

25 უფლისციხე – ისტორია, არქიტექტურა (მონოგრაფია), თბ., 2002; ოთხი სამეცნიერო ნარკვევი, გამოცემული 1982, 1987, 2005, 2008 წლებში; ოთხ ათეულამდე სხვა სახის პუბლიკაცია, რომლებშიაც განხილულია ძეგლის არქეოლოგიის, არქიტექტურის და ისტორიის კონკრეტული საკითხები.

ქვემოთ უფლისციხის ზოგად პრობლემებთან ერთად, მოკლედ მინდა შეეხო ძეგლის რამდენიმე მონაკვეთს, რომელთაგან ზოგის ცალკეული და მნიშვნელოვანი დეტალები ჩემთვის სულ ბოლო წლებში „გაიხსნა“

საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმს და მის გამგებლობაში შემავალ უფლისციხის არქეოლოგიურ-არქიტექტურულ ექსპედიციას ვხელმძღვანელობდი 1976 წლიდან 17 წლის განმავლობაში (თავისთავად ცხადია, მაგრამ მაინც ვიტყვი, რომ ორივე თანამდებობა და მათთან დაკავშირებული სხვა, არაერთი პოზიცია ჩემთვის, იმ დროს ახალგაზრდა სპეციალისტისთვის, დიდად საპატიო და საამაყო აღმასელა იყო და რომ სწორედ ასეთი განწყობით შევუდექი იმთავითვე საქმიანობას ამ ურთულეს ასპარეზზე).

უფლისციხეს, რა თქმა უნდა, მანამდეც ვიცნობდი[26], მაგრამ მას შემდეგ მოხდა ისე, რომ მისი მაგიური იდუმალებით მოცული ისტორია და ხერხთმოძღვრება (მართლაც „მოძღვრება“ სტრუქტურული სრულყოფილებით და დიდებულებით, თანაც შექმნილი ესოდენ შორეულ წარსულში), მუდმივ საფიქრელ-საზრუნავად მექცა.

მუზეუმი და ექსპედიცია მძიმე მდგომარეობაში დამხვდა. მუზეუმი კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებას წარმოადგენდა, ნებისმიერი პროვინციული მუზეუმის ანალოგიური დაფინანსებით და მატერიალურ-ტექნიკური აღჭურვილობით. ორი წლის მანძილზე მოსკოვში ჩემი „ფრენა-ფრენის“ (სამთავრობო ინსტანციებში ხშირი ვიზიტების, თხოვნა-განცხადებების, პრესისა და ტელევიზიის „ახმაურების“...) შედეგად მოხდა იმ დროისთვის სრულიად წარმოუდგენელი რამ – სსრკ-ს მეცნიერებისა და ტექნიკის სახელმწიფო კომიტეტის სპაციალური გადაწყვეტილებით მუზეუმს მიენიჭა აკადემიური სამეცნიერო დაწესებულების (ინსტიტუტის) სტატუსი (ფაქტობრივად გაუთანაბრდა ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმს, რომელსაც ეს სტატუსი 1940-იანი წლებიდან ჰქონდა). გაორმაგდა მუზეუმის დაფინანსება. წელში გაიმართა ჩვენი დიდი ეროვნული საგანძური. გამოცოცხლდა მუზეუმის ექსპედიციები – უფლისციხის, საირხის, ატენის.

რადიკალურად გაუმჯობესდა უფლისციხის ექსპედიციის სამუშაო პირობები. ექსპედიციის წევრები მდგმურად ცხოვრობდნენ სოფ. ქვახვრელში. მოვიპოვეთ (უფასოდ) საბაზო შენობა – ე.წ. „ფინური“ სახლი (ოროთახიანი გადავაკეთეთ ექვსოთახიანად) და ჩავდგით ძეგლის სიახლოვეს, ხე-ბუჩქებით აბიბინებულ მტკვრის ნაპირზე. აქვე დავძენ, რომ ჩვენივე ინიციატივით დაფუძნდა უფლისციხის მუზეუმი, რომლისთვისაც გორის მთავრობას „წავგლიჯეთ“ ასეთივე შენობა. მუზეუმს დაევალა და დღესაც ევალება ძეგლის მოვლა-პატრონობა, დამთვალიერებლების მიღება, ექსკურსიების ჩატარება, მისი პოპულარიზაცია ქართული კულტურის

26 უთუოდ, უფლის განგებით, უფლისციხე გახდა პირველი ძეგლი, რომლითაც მე – გ. ნებინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სტაჟიორმა, პროფესიული წვრთნა დავიწყე. 1958 წლის 17 დეკემბერს ბ-ნმა ნიკო ნებინაშვილმა – ჩემმა პირველმა მასწავლებელმა – ინსტიტუტის დერეფანში მდგარს „მიმაძახა“ – ხვალ უფლისციხეში მივდივართო. ჩავედით უფლისციხეში. დავიწყეთ სამნავიანი ბაზილიკის ანომვა. ზამთრის სუსხიანი დღე იდგა, თოვლიც წამოვიდა, მაგრამ სადამამდე „მუხლჩაუხრელად“ ვიმუშავეთ (უფლისციხის შესახებ ნიკო ნებინაშვილის პუბლიკაციები იხ. ზემოთ). ბ-ნმა ნიკომ მხოლოდ მეორე დღეს „გამანთავისუფლა“ ძეგლის დასათვალიერებლად. თხელი თოვლით დაფარული გასაოცარი სანახაობა სამარადუამოდ ჩამრჩა მეხსიერებაში (იხ. თვალსაჩინო მკვლევარი (ნიკო ნებინაშვილი – 100), საქართველოს სიძველენი, 12, 2008). მომდევნო წლის დასაწყისში გამოქვეყნდა ჩემი პირველი „სამეცნიერო“ სტატია – „უფლისციხე“

ზოგად კონტექსტში (მუზეუმის თანამშრომლების გადამზადებაც ჩვენ ვიტვირთეთ)- იმთავითვე დაიგეგმა და მოგვიანებით აშენდა მუზეუმის საგამოფენო დარბაზი, სადაც წარმოდგენილია ექსპედიციის მიერ აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალები და ძეგლის ვიზუალური ისტორია.

მთლიანად გაითხარა და გაიწმინდა ნაქალაქარის ტერიტორია. ხელუხლებლად დავტოვეთ მხოლოდ მისი ჩრდილო-აღმოსავლეთი ნაწილი, მომავალი მკვლევარებისთვის. გათხრები მიმდინარეობდა აგრეთვე სოფ. უფლისციხეში, ყათლანიხევში, ლაშეთხევში, ჩანახას მიწაზე...

დეტალურად აიზომა ნაქალაქარის ტერიტორია და შედგა მისი გენერალური გეგმა. ავზომეთ თითქმის ყველა ქვაბულ-ნაგებობა (ზოგისა საკმაოდ განსხვავებულია აღრეული ანაზომებისაგან)[27].

ნაქალაქარის სხვადასხვა მონაკვეთში გამოვლინდა უაღრესად მნიშვნელოვანი არქეოლოგიური და არქიტექტურული მასალები, რომელთაგან მხოლოდ რამდენიმეს შევეხები.

ჩრდილოეთი უბნის ზედა კიდეებზე ვვარაუდობდი და დადასტურდა ორი კარიბჭე, რომელთაგან აღმოსავლეთისა თლილი ფილებით მოგებული დაბალი და ფართო კიბეებით ადის ქალაქში. ორივე თითო კოშკით ყოფილა დაცული. ე.ი. ქალაქს ოთხი კარიბჭე ჰქონია, რომელთაგან ორი, სამხრეთისა, ამჟამადაც მოქმედია. აქვე გაითხარა დიდი მარანი, სამნაწილიანი, 58 ქვევრის კლდეში ნაკვეთილი ბუდეებით. ჩანს, უფლისციხეში რელიგიურ ღღესასწაულებზე უამრავი ადამიანი (მრევლი) იკრიბებოდა, რაც სხვა მონაცემებითაც დასტურდება. გამოვლინდა აგრეთვე რამდენიმე ქვაბული (მაგ., კლდიდან ამოზიდული კლდისავე გუმბათი, საგულდაგულოდ „გათლილი" გარედანაც და შიგნიდანაც), ჩვეულებრივ ნაგებობათა (ხის, ქვის) გეგმების კონტურები, დიდი რაოდენობით სხვადასხვა სახის კრამიტი, უამრავი არქეოლოგიური მასალა.

გაიწმინდა ქალაქის შუა უბნის დასავლეთით, კლდის გასწვრივ მდებარე უცნობი კომპლექსი, გეგმარებითა და თაღ-კამაროვანი პორტიკით, კესონებიანი ქვაბულის ანალოგიური.

გათხრა-გაწმენდის შემდეგ სულ სხვა სახით წარმოგვიდგა დიდი კარიბჭე, ქალაქის ცენტრალური უბნის სამხრეთ-აღმოსავლეთით მდებარე მთავარი შესასვლელი. იგი სხვებზე მტკიცედ ყოფილა გამაგრებული. შედგებოდა სამი, პარალელურად განლაგებული, მძლავრი კედლისგან (შემორჩენილია ერთი), რომელთა შორისაც გადიოდა ქალაქისკენ აღმავალი (მიხვეულ-მოხვეულად) ვიწრო გზა. კარიბჭის კედლებით გაჭედილი ყოფილა ერთმანეთის მოპირდაპირე კლდის მასივები, რომელთაგან მარჯვენაზე მდგარა კოშკი (დონჟონი), მარცხენაზე კი ღღესაც 5 მ სიმაღლის გალავნის კედელია აღმართული (ბევრჯერ შეკეთებული).

კოშკის შემორჩენილი ქვედა მეოთხედი (სიმაღლე – 2 მ) კირქვის თლილი კვადრებით არის ნაგები (მშრალად, „მერცხლის კუდით"), ხოლო ზედა, ალიზისა, გადაქცეულა და იქვეა „მიწოლილი" დამრეც ფერდობზე. კოშკი გალავანზეა მიდგმული და მათი შეერთების კუთხეში ჩანს კიდევ ერთი „უცნაური" დეტალი – ორი მეტრის სიგანის გალავნის კედელში „უადგილოდ" შეჭრილი ვიწრო სარკმელი.

27 იხ. დასახელებული მონოგრაფია, ილუსტრაციები.

და რაკი ადამიანი „ეასრიდ“ არაფერს აკეთებს, გაირკვა, რომ წელიწადში ორჯერ; ბუნიობისას, სისხამ დილით ქალაქში სარკმლიდან შემოდის მზის სხივი და ეცემა თლილი ქვებით მოგებული მცირე მოედნის ცენტრში, სადაც ალბათ, სარიტუალო (სამსხვერპლო) წრე იყო ჩადგმული (ასეთი წრეები არის „თამარის დარბაზის“ წინაც და სხვაგანაც).

დიდი კარიბჭე ქალაქიდან კვლავ ვიწრო კიბეებით გადის მის წინ გაშლილ მოედანზე, რომელზედაც შუა საუკუნეების რამდენიმე ნასახლარი და კერამიკული ჭურჭელი, თავდაპირველ დონეზე კი კლდეში კვადრატულად ჩაჭრილი „აბსტრაქტული ნახატი“ (დღემდე რომ ვერაფერი გავუგე) აღმოჩნდა.

მოედანს აღმოსავლეთიდან ვერთდება დაახლ. 100 მ სიგრძის „წმინდა გზა“ (ასეთივე „დანიშნულების“ გზები არის დელფოსშიც და ვანშიც), კლდეში საგულდაგულოდ ამოკვეთილი, რომელსაც ამ ადგილზე დროდადრო მომდგარი მტკვარი ვერაფერს დააკლებდა. გზა შუა საუკუნეებში მთლიანად სამოსახლოდ აუთვისებიათ. ჰქონიათ საწნახლებიც, რომელთაგან ერთ-ერთში ნაპოვნია თამარ მეფის მონეტა.

კიდევ ერთ, არანაკლებ ეფექტურ აღმოჩენას გავიხსენებ. ნაქალაქარის შუაში მდებარე ხევის გათხრა თითქმის დამთავრებული გვქონდა (გამოვლინდა რამდენიმე უცნობი ქვაბული), რომ 6 მ სიღრმეზე, ერთ-ერთი შენობის თიხატკეპნილ იატაკზე დაგვხვდა უმდიდრესი განძი – ბრინჯაოს ზარაკები, კერამიკული ჭურჭელი, ფლარუნები, უცნაური ფრინველის გამოსახულება, ფალანგები და სხვა, ეჭვმიუტანლად, რიტუალური დანიშნულებისა, მათ შორის კლდეზე ჩამომჯდარი ქალის თიხის ქანდაკება (ელინისტური ხანის, იმპორტული, ტანაგრიდან), ყათლანიხევის ქალღვთაების „მემკვიდრე“ და მზის ორეული.

ეუთს გადაფარებული ჰქონია ბამბის ქსოვილი, მორთული ოქროს ასეულობით სამკაულით და მძივებით, რომლებიც შენობის იატაკზე თვალისმომჭრელად იყო მოფენილი. იქვე ერთმანეთზე ეწყო სხვადასხვა დიამეტრის მქონე ოთხი ბორბლის რკინის, ქობებით დამშვენებული სალტეები. აკად. დ. ხახუტაიშვილი მათ ეტლის ბორბლებად მიიჩნევს (უფლისციხეში შესაკეთებლად ამოტანილთ), მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული ერთად და რამდენჯერმე გავზომეთ და დადგინდა, რომ მათ დიამეტრები განსხვავებული ჰქონიათ. პროფ. გ. ყიფიანი უფრო შორს წავიდა – ეტლი მთლიანად ააწყო (გრაფიკულად) და მგონი ისიც იგულისხმა, რომ უფლისციხელები ამ მშვენიერი ეტლით „დაკოჭლაობდნენ“ აქაურ ოღრო-ჩოღრო კლდეებზე, და ეს მაშინ, როცა კარგად არის ცნობილი ეშერის კრომლეხში ოთხი ერთმანეთში ჩასმული ბორბალი და ისიც, რომ საქართველოს მთიანეთში ბევრგანაა დადასტურებული ბორბლის, როგორც დედაღვთაების და მზის სიმბოლოს თაყვანისცემა. შესაბამისად, უფლისციხური ბორბლების სარიტუალო დანიშნულება, ვფიქრობ, ეჭვს არ უნდა იწვევდეს.

კვლავ კარიბჭეებს დავუბრუნდები – მცირე კარიბჭეს („ცოტა კარი“), რომელიც სხვებზე უფრო მარტივი ჩანდა. ეს არის ქალაქის სამხრეთ-დასავლეთიდან ამომავალი ვიწრო (1, 5 მ) გზა, მთლიანად კლდეში შეჭრილი, იწყება კლდის ძირიდან, გასცდება შუა საუკუნეების კოშკს და მთავრდება ქალაქის სამხრეთი უბნიდან მტკვარზე ჩამავალ დიდ გვირაბთან. ამ გზით დადიოდნენ თაობები, დავდიოდით ჩვენც – ექსპედიციის წევრები, მაგრამ რაიმე განსაკუთრებით საყურადღებო არაფერი

შეგვიმჩნევია. თვალს ხვდებოდა მხოლოდ კოშკის მახლობლად, გზის გაფართოებულ მონაკვეთზე, ამოსული მუქი მწვანე ბალახეული.

ერთხელაც ბალახი გავფურჩქნე. გამოჩნდა მრუდად ნათალი კლდე. დავიწყეთ ბალახიანი მიწის ამოღება. მრუდი შემოიხაზა წრედ (დიამეტრი – 4,30 სმ), ხოლო მას ზევით შელრმავება ბუნებრივი რომ გვეგონა, ხელოვნური აღმოჩნდა. გაირკვა, რომ ეს იყო კლდეში გამოკვეთილი გუმბათოვანი (გუმბათის ფრაგმენტები დღესაც შეინიშნება) ქვაბული, ანუ კარიბჭე, ქალაქში შესასვლელი ორი გამჭოლი კარით.

ამის შემდეგ მოსალოდნელი იყო, ერთი ბარის პირზე, თუ ნაკლებზე არა, დავადგებოდით კარიბჭის იატაკს, მაგრამ... გათხრებს ორი სეზონი მოვუნდით. „ჩავიარეთ“ კიდევ სამი სართული, გაყოფილი ხის იატაკებით და კიბეებით (კლდეზე კარგად ჩანს მათი საყრდენების ღრმულები) და 12 მ სიღრმეზე დავადექით ჭას – მტკვრიდან შემოსული (ალბათ) სასმელი წყლის ფართო აუზს. ანალოგიური დანიშნულების, მაგრამ უფრო ღრმა ჭა (ნაკლები გულმოდგინებით ამოთხრილი) არის ეანში(ც, თუმცა უფლისციხისას სხვა და არსებითი შემადგენელიც გააჩნია – აუზის თავზე შეჭრილი, დახრილი და ამოღრმავებული თარო, რომელშიაც წმინდა ქალაქის კლდიდან ანკარა წყალი წვრილად მოწანწკარებს (ძველი უფლისციხელების გამომგონებლობა ხღვარდაუდებელია). ამ წყალს, ეთუოდ, ქალაქში შემსვლელებს აპკურებდნენ და ასე განწმენდილთ უშვებდნენ უფლის სამყოფელში (სხვა ვარაუდი გამორიცხული მგონია).

გათხრების დროს ჭიდან ამოღებულ ნაყარ მიწაში მხოლოდ ადრეფეოდალური ხანის რამდენიმე უსახური ნივთი აღმოჩნდა. უფრო ცხადი გახდა უფლისციხის ისტორიის ერთი ტრაგიკული ეპიზოდი, როცა პირველი ქრისტიანები წარმართებს ისე მწარედ გადაემტერნენ, რომ ჭაც კი ჩაუქოლეს (შემდეგ კი მათ მიერვე აღორძინებულ და გარდასახულ უფლისციხეში შორიდან მოუხდათ წყლის გამოყვანა კერამიკული მილებით).

მაშასადამე, უფლისციხის ნაქალაქარის ნებისმიერი მოხილვისას, რომც მიგანიდეს, რომ მისი ყოველი კუთხე-კუნჭული გინახავს და დაკვირვებიხარ (მე მაქვს ამის „პრეტენზია“), ნანახი შეიძლება „სხვანაირად“ დაინახო, რაც გაამდიდრებს ან სულაც შეცვლის ძეგლის ამა თუ იმ ნაწილის იერსახეს, სტრუქტურას, მნიშვნელობას.

უფლისციხის იდუმალება მკაფიოდ იკვეთება ძეგლის ვახუშტი ბატონიშვილისეულ აღწერაშიც: „აშურიანს ზეით არს უფლისციხე, კვერნაქის გამოკიდებულის კლდის გორასა ზედა, მტკვრის კიდესა, რომელი აღაშენა პირველად უფლოს, ძემან ქართლოსისამან, და იყო ქალაქი ჩინგისამდე. აწ არს შემუსვრილი. არამედ შენობა უცხო, კლდისგან გამოკვეთილი: პალატნი დიდდიდნი, ქანდაკებულნი კლდისაგანვე; გვირაბი ჩახვრეტით ჩაკაფული მტკვარამდე, დიდი. დასავლით აქუს ქარაფი მაღალი და მას შინა გამოკვეთილი ქუაბნი მრავალდიდნი, არამედ აწ შეუვალ არს. აქა არს ბუნნი. გამოსული იხილვების სპა-ლაშკარნი შუბოსან-მშვილდოსანნი, ცხენოსანნი, გალაშკრებულნი. ნიშვნენ მისნობად და უწოდებენ უფლისციხეს. ამის დასავლით არს ქალაქი გორი[28].“ ე.ი. უფლისციხე, ნამონასტრალი, ვახუშტის დროს კვლავ სამისნოს წარმოადგენს. იგი სამისნოდ მოიხსენიება ბევრად უფრო ადრეც, ანტიოქიის საეკლესიო კრების (451 წ.) ძეგლის დების ქართული თარგმანის ჩანართში. ამის

28 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1941, გვ. 73.

მიზეზი და საფუძველი შეიძლებოდა ყოფილიყო მხოლოდ ტრადიციის ძალა; ადამიანთა ქვეცნობიერში განფენილი წარსული. და ეს გახდა პირველი იმპულსი უფლისცოხის ოდინდელ ფუნქცია-დანიშნულებაზე ყურადღების კონცენტრირებისას. თუმცა ამ მიმართულებით ძიებებს იმთავითვე განაპირობებდა ნაქალაქარის ქვაბულ-ნაგებობათა უსვეულო სტრუქტურა. ძიება კარგა ხანს გაგრძელდა, მაგრამ გაცხადდა მხოლოდ ის, რომ მაყვლიანისა და მისი ტიპის ქვაბულები საცხოვრისები ვერ იქნებოდა; ვერც კულონებიანი კომპლექსი გამოდგებოდა თეატრონად; დანარჩენ დარბაზებშიც აშკარად გამოიკვეთა სარიტუალო ელემენტები.

ამასობაში ჩვენი ექსპედიციის ოცი წლისთავის (1978 წ.) აღსანიშნავად გაზეთში გამოვაქვეყნე სტატია (ჩემთან ერთად ხელს აწერენ თ. ქარუმიძე და დ. ხახუტაიშვილი), უფრო გვიან პატარა წიგნიც, მაგრამ არც ერთში რაიმე სიახლეზე საუბარი არ არის. მხოლოდ ამის შემდეგ, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ სიმპოზიუმზე (1983 წ.) წავიკითხე მოხსენება, რომელშიაც ვივარაუდე, რომ უფლისციხე თავდაპირველად სატაძრო ქალაქს წარმოადგენდა. მოხსენება განივრცო და დაიბეჭდა და სწორედ ეს პუბლიკაცია დაიმოწმა აკად. ო. ლორთქიფანიძემ (იხ. ზემოთ). სამწუხაროდ, ბ-ნი ოთარი ვერ მოესწრო მონოგრაფიას, რომელშიაც უფრო ვრცლად არის დასაბუთებული აღნიშნული მოსაზრება.

ჩვენმა ექსპედიციამ 1990-იან წლებამდე ინტენსიურად იმუშავა. მთლიანად გაიწმინდა ქალაქის ძირითადი მონაკვეთები. მაქსიმალური სისრულით გაიხსნა თვალწინ მთელი ნაქალაქარი. შესაძლებელი გახდა უფრო დაზუსტებული პასუხი გაგვეცა არაერთ კითხვაზე.

უფლისციხე იმთავითვე ძლიერ ციხესიმაგრეს წარმოადგენდა. დასავლეთით დაცული იყო მაღალი (50 მ) შვეული კლდით, ხოლო დანარჩენ კიდეებზე შემოუყვებოდა მძლავრი გალავანი (შემორჩენილია მცირე ნაწილები). აქაც გვქონდა „აღმოჩენა". გვიან გავაცნობიერე მისი ერთი – საფორტიფიკაციო სისტემებში უცნობი ელემენტის მნიშვნელობა. ეს არის გალავნის აღმოსავლეთით, მთელ სიგრძეზე, ბუნებრივი და ხელოვნურად ჩაღრმავებული სათავდაცვო თხრილის გარეთა თავზე გაშლილი (სიგანე 10 მ), ოდნავ დაფერდებულად გათლილი პლატფორმა, ჩაკეტილი კლდისავე დაბალი (0,5 მ) ბარიერით. ქალაქზე მომდგარი მტერი ბარიერს გადაახტებოდა თუ არა, აღმოჩნდებოდა ღია სივრცეში, სადაც გალავნიდან ნატეორცნ ვერც ისარს აიცდენდა და ვერც ქვას. ჰქონიათ კატაპულტებიც, რომლებითაც სპეციალურად დამრგვალებულ ქვებს ისროდნენ (გათხრებისას ასეთი ქვები მრავლად აღმოჩნდა).

ქალაქის თხრილებით გამიჯნული სამი უბნიდან სამხრეთისა დანარჩენებზე მცირე ზომისაა და „ღარიბულადაც" გამოიყურება. აქ მხოლოდ რამდენიმე შენობა მდგარა, ალბათ ხისა, ერთმანეთზე მიჯრილი. შემორჩენილია მათი კლდიდან ოდნავ ამოზიდული საძირკვლები. და თუ სატაძრო ქალაქის ზონირების შესახებ ერთი ბერძენი ავტორის ცნობას დავეყრდნობით, ამის საფუძველი კი ნამდვილად არსებობს, აქაური ბინადარნი უნდა ყოფილიყვნენ ჰიეროდულები, მონები, რომელთაც ტაძრების მოვლა-პატრონობა ევალებოდათ.

ჩრდილოეთი უბანი ფართობით ბევრად ჭარბობს სამხრეთისას და როგორც ვნახეთ, უფრო მჭიდროდ ყოფილა განაშენიანებული, თუმცა ვერც აქ ვხედავთ გამორჩეულად მნიშვნელოვან ქვაბულს ან ნაგებობას. შესაბამისად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ

უბანში ცხოვრობდნენ თეოფორიტები ანუ ღმრთით შთაგონებულნი, თავისუფალნი, მაგრამ სოციალურად დაბალი ფენის კულტის მსახურნი, რომელთაგანაც ზოგნი შესაძლოა მსხვერპლადაც ეწირებოდნენ უფალს.

ქალაქის ტერიტორიის ნახევარზე მეტი უჭირავს ცენტრალურ უბანს. სწორედ ეს არის სატაძრო უბანი, ქურუმთა სამყოფელი, მრევლის შესაკრებელი, ქვაბოვანი თუ ნაშენი (აქა-იქ ჩანს მათი საძირკვლები) დიდებული ტაძრებით, საცხოვრებლებით, საწნახლებით, სამსხვერპლო ორმოებით, ქუჩაბანდებით, მოედნებით... სრულად „დატვირთული“ და მიმზიდველი ურბანული სივრცე. ცხადად გამოიკვეთა ტაძარ-სამლოცველოთა ოთხი ტიპოლოგიური ჯგუფი: ტაძრები თაღ-კამაროვანი პორტიკით, დარბაზული, სამკედლიანი და ნიშა-საზოვრელები.

თაღ-კამაროვანია მაყვლიანი, მდებარე ნახსენები ხევის მარჯვენა ნაპირზე და მთლიანად კლდეში ჩაკვეთილი. წარმოადგენს რთულ ხუროთმოძღვრულ ანსამბლს, რომელშიაც მაყვლიანთან ერთად შედის უფრო მცირე ზომის, მაგრამ მისი ტიპის „ღრმა ტაძარი“ და მათ წინ გაშლილი, ასევე კლდეში ნიველირებული ეზო-მოედანი, საიდანაც ტაძრებში თითო ვიწრო კარით შევდივართ (გათხრების დაწყებამდე ანსამბლი მიწით იყო ამოვსებული იმდენად, რომ ჩანდა მხოლოდ მაყვლიანის კამარის პატარა მონაკვეთი).

მაყვლიანი 10 სივრცობრივ-მოცულობითი ერთეულისგან შედგება. ესენია – თავღია დარბაზი (ქურუმთა ჩამოსაჯდომებით), საიდანაც 8 საფეხურიანი კიბე ადის ბაქანზე და შედის მასზე აღმართულ კამაროვან პორტიკში, რომლის გვერდებზე და უკან განლაგებულია სხვადასხვა ზომის დარბაზები, ყველა თითო კარით (ორს მხოლოდ მრგვალი „შესაძრომი“ ხვრელები აქვს) და, შესაბამისად, ყველა ბნელი, რაც შემთხვევითი არ არის.

ტაძარი ბევრი რამით იქცევს ყურადღებას – უწინარესად, ხუროთმოძღვრული, რწმენისმიერი, გონისმიერი სიმწყობრით, მაგრამ მისი ორი დეტალი მაინც განსაკუთრებულია. პორტიკზე ამავალი კიბის 8 საფეხურიდან ქვედა, დანარჩენებზე სამჯერ დაბალი, სულაც არ იყო საჭირო; მაინც გამოუკვეთიათ და ამისთვის თავღია დარბაზის (11 X 11 მ) მთელი იატაკი 10 სმ-ით ნაულრმავებიათ. ძველმა უფლისცოხელებმა, ეტყობა, იცოდნენ, რომ 8 რიცხვი სრულყოფილების სიმბოლოა, რაც ნაქალაქარის სხვა ქვაბულებშიც ფიქსირდება. და კიდევ – კიბეებისავე მაინც და მაინც მეშვიდე საფეხურზე (შვიდიც ხომ საკრალური რიცხვია) ვხედავთ პატარა კვადრატს, რომელშიაც ჩადგმული უნდა ყოფილიყო (უთუოდ) საკურთხეველი – წვრილ სვეტზე დადებული ფართო ფილა, როგორიც ვანის კარიბჭის ტაძარს აქვს და მცხეთისა და ბორის არქეოლოგიური მონაპოვრებითაც კარგად არის ცნობილი.

ერთი სიტყვით, მაყვლიანის „აღმოჩენით“ (ეს იყო მართლაც უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენა), საბოლოოდ გაირკვა, რომ უფლისციხე ელინისტურ და გვიანანტიკურ ხანაში ნამდვილად სატაძრო ქალაქს წარმოადგენდა (თაღ-კამაროვანი ტაძრების ჯგუფს განეკუთვნება „მიუვალი გამოქვაბულიც“, სადაც ორნი ჩავედით ალპინისტური მოწყობილობით).

მაყვლიანისგან განსხვავებით, ქალაქის ცენტრში მდებარე ორსვეტიანი ტაძარი ანუ თამარის დარბაზი მთლიანად კლდიდან არის ამოზიდული, მუდმივად თვალწინაა და უფლისციხის ერთგვარ სიმბოლოდაც ითვლება. ტაძრის მთავარი

დარბაზის ინტერიერი ისეთი ბეჯითი მოწადინებით არის გამოკვეთილი და გაჩხეტილ-გაშანდაკებული, პეტრას თუ შევადარებთ, თორემ სხვაგან ვერსად ვნახავთ. მისი ბანური ჭერის საერდენი სვეტები საუკუნეების წინ ჩამოშლილა; დანგრეულია აღმოსავლეთი ფასადის ზედა ნახევარიც, რის გამოც ჭერის უზარმაზარი მასა ჰაერშია გამოკიდებული.

წინ აქაც თავლია დარბაზი მდებარეობს, ირეგულარული ფორმისა, ნაშენი და არა კლდეში გამოკვეთილი, რომლის კედლები შეწყვილებული პილასტრებით დამშვენებულ კლდოვან საძირკველს ეყრდნობა. თავდაპირველად კედლები, ალბათ, თლილი კვადრებით იყო ამოყვანილი, დანგრეულა და შუა საუკუნეებში რიყის ქვებით აღუდგენიათ.

ბოლოდროინდელი დაკვირვებით გვიანდელია მთავარი დარბაზის ინტერიერში „სათადარიგო" სათავსებში გამავალი თაღოვანი ღიობებიდან დასავლეთის სამთაღედი (დანარჩენებისგან განსხვავებული, დაბრეცილი მრუდებით), მასთან ერთად ჭერში გამოკვეთილი მრგვალი საკვამური და მისი ერთადერთი კარის გვერდებზე გაჭრილი თითო ფანჯარა, რომლებიც იმ დროისაა, როცა ტაძარი საცხოვრებლად, სამეფო დარბაზად („თამარის დარბაზად") გადააკეთეს (ამას ვამბობ პირველად და მყარი მონაცემების საფუძველზე).

დარბაზული ტაძრების ჯგუფშიც არაერთი მოზრდილი ზომის ქვაბოვანი კომპლექსი შედის, მაგრამ არ ჩანს მთავარი ტაძარი, რომელიც ვფიქრობ, ამავე ტიპისა უნდა ყოფილიყო. ეჭვმიუტანლად შეიძლება ითქვას, რომ იგი იდგა იქ, სადაც დღესაც ამაყად არის აღმართული აგურის სამეკლესიოანი ბაზილიკა (X ს.), კლდის პიკზე უთვალსაჩინოეს ადგილზე და ჩანს, თლილი კვადრებით ყოფილა ნაგები. ეკლესიის აღმოსავლეთით მისგან შემორჩენილია რამდენიმე მოზრდილი კარგად გათლილი შავი (!) ქვა, მაგრამ მათგან ტაძრის არქიტექტურული აღნაგობის წარმოდგენა შეუძლებელია.

უფლისციხის კლდეზე შუა საუკუნეების დიდად საინტერესო და მრავალფეროვანი არქეოლოგიური მასალა გამოვლინდა. ბევრია ამ დროის ქვაბულ-ნაგებობაცა და მათი ნაშთებიც – უმეტესობა მცირე საცხოვრისები, და რამდენიმე მნიშვნელოვანიც. მათ შორის აღსანიშნავია ნაქალაქარის დასავლეთ კიდეზე ამოყოლებული სამი, ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამოკვეთილი, ერთნაირი სიგრძე-სიმაღლის მქონე ეკლესია, ღრმა ნახევარწრიული აფსიდებით და ერთი გამჭოლი შესასვლელით სამხრეთიდან.

კიდევ ერთს დავასახელებ – ნაქალაქარის ცენტრალური უბნის ჩრდილოეთ კიდეზე მკაფიოდ ამოზრდილ მრგვალ ქვაბულს, ერთ სვეტზე დაბჯენილი ქოლგისებრი გუმბათით დაგვირგვინებულს. ჩანს, რომ ეს არის მონოფიზიტური სალოცავის წინა მონაკვეთი (ეამატუნი?), კიდევ ერთი (მრავალთაგან) კონკრეტული შედეგი მეზობელი ეთნოსის მოძალებისა, რაც ოდითგანვე ხორციელდებოდა და, რაც გვიან შუა საუკუნეებში დაშლილ-დაქუცმაცებულ საქართველოს განსაკუთრებით დაეტყო.

ჩვენი ექსპედიციის საქმიანობა მხოლოდ ნაქალაქარის და მისი შემოგარენის არქეოლოგიური გათხრებით, მისი დანალექი მიწისგან გათავისუფლებით, ქვაბულ-ნაგებობათა აზომვა-კვლევა-ფიქსაციით არ შემოიფარგლებოდა.

ქ-ნ თინა ქარუმიძის ინიციატივით და ხელმძღვანელობით ბეტონის სხმულით გამაგრდა რამდენიმე ქვაბულის ძირგამოცლილი საყრდენები. მოვიწადინეთ თამარის დარბაზის ჭერის გამაგრებაც. ცნობილმა ინჟინერ-ტექნოლოგებმა თერთმეტი პროექტი წარმოგვიდგინეს. დაერილი უზარმაზარი ფრაგმენტებით და ნაკლული ადგილების ჩაბეტონებით, მაგრამ ამისათვის საჭირო გახდა ამწეკრანის ამოყვანა, საქმე გაჭიანურდა და ველარაფერი მოვასწარით.

გვქონდა კლდის გამაგრების მცდელობაც, რაკი კლდე ნებისმიერი ზემოქმედებისას (ქარი, წვიმა...) ადვილად იქერცლება. მოვიწვიეთ გამოცდილი სპეციალისტი, სსრკ-ს და საზღვარგარეთის ლაბორატორიებში მოვიძიეთ საჭირო მასალები, მაგრამ ექსპერიმენტმა არ გაამართლა.

არანაკლებ პრობლემატური იყო და რჩება ნაქალაქარის ქუჩებისა და კიბეების ცვეთა დამთვალიერებელთა ფეხქვეშ. პრობლემის ნაწილობრივ გადაწყვეტა ადვილად შეიძლებოდა – ძეგლზე სტუმართა ასვლა-ჩამოსვლის ნაცვლად, მხოლოდ ჩამოსვლით. საქმე ისაა, რომ ქალაქგარეთ არსებობს ძველივე ქუჩა, რომელიც „წმინდა გზიდან“ იწყება და ჩრდილო-აღმოსავლეთ კარიბჭეს უერთდება. ჩანს, უწინ ქალაქში აქედანაც ადიოდნენ (სხვაგვარად არც ქუჩასა და არც კარიბჭეს აზრი არ ექნებოდა). დავიწყეთ ქუჩის აღდგენა. კარიბჭესთან სათავდაცვო თხრილზე გადავიყვანეთ რკინის ხიდი, საიდანაც ძეგლის დათვალიერება უფრო ეფექტურიცაა და ნაკლებად დამღლელიც, მაგრამ...

ამით დაიწყო და, სამწუხაროდ, ამითვე დამთავრდა განხორციელება მასშტაბური პროექტისა, რომლის მიხედვითაც უფლისციხე ქვეყნის უმნიშვნელოვანესი ტურისტული ცენტრი უნდა გამხდარიყო (ამის „პოტენცია“ უფლისციხეს ნამდვილად აქვს). პროექტით იგეგმებოდა: ძეგლის დაცვა-გამაგრების, მოვლა-პატრონობის, პოპულარიზაციის ღონისძიებები, სოფ. ქვახვრელის ხიდიდან მომავალი ასფალტირებული გზის ხე-ბუჩქებით გამწვანება, სცენა გზის ნაპირზე კლდის ერთ-ერთ შეღრმავებაში (ასეთი ორია), ძეგლთან მისასვლელის კეთილმოწყობა, აქვე, მაგრამ ჩადაბლებულ მინდორზე უფლისციხის მუზეუმის ადმინისტრაციული შენობის, სუვენირებისა და წიგნების ჯიხურების, საკვები და გასართობი ობიექტების ჩადგმა, ამჟამად დაცლილ და გაფერანებულ სოფ. უფლისციხეში რამდენიმე მცირე ზომის სასტუმროს აშენება... და, რაც მთავარია, სხვა ქვეყნებში ცნობილი „ბგერისა და შუქის“ ინსტალაცია, რომლითაც სტუმრები შეღამებისას მოისმენდნენ ძეგლისა და ქვეყნის ისტორიას, გაეცნობოდნენ ჩვენს უმდიდრეს კულტურულ მემკვიდრეობას (ვნახე ეგვიპტეში, პირამიდებთან) და ასე „დამუხტულები“ დატოვებდნენ აქაურობას.

პროექტი განერცობილი სახით დავაგზავნე სამთავრობო ინსტანციებში, მაგრამ ქაღალდები ქაღალდებში ჩაიკარგა. კულტურის ძეგლთა დაცვის სამმართველოსა და საზოგადოებაში შეთავაზება მოიწონეს, თითქოს ამოძრავდნენ კიდეც, თუმცა ზემდგომთა გულგრილობამ მათი ენთუზიაზმიც მალე ჩააქრო. და მაინც, პროექტი შემთხვევით არ გამხსენებია. მისი განხორციელება ახლაც შეიძლება. იქნებ გამოჩნდეს ვინმე ღვთისნიერი და იტვირთოს ქართული კულტურისთვის ეს დიდად სასიკეთო საქმე. დარწმუნებული ვარ, არც ამონაგები დააკლდება.

ამასობაში დადგა 1990-იანი წლები. აირია ქვეყანა. გამიშვეს მუზეუმიდან. წამართვეს (დაუნდობლად) ექსპედიციაც. კომუნისტების მიერ გამოთაყვანებული

(ეს იყო მათი უპირველესი დანაშაული) მასები დაერივნენ ერთმანეთს. უფლისცხენ (სიძველეები) ვისდა გაახსენდებოდა. რომ გადარჩა, ესეც უფლის წყალობაა, თორემ შეიძლებოდა საერთოდ გამქრალიყო. მაშ, სხვა რამ გადაარჩინა 2008 წელს, როცა რუსი აგრესორები ბომბავდნენ აქაურობას, უფლისცხეში კი ქართული პოლკი თუ ბატალიონი იდგა? ყუმბარები სკდებოდა ირგვლივ; იწვოდა გორი, განადგურდა სოფლები. უფლისცხეს და ქვახვრელს ასცდა ეს უბედურება, მაგრამ ეს ფაქიზი კლდე ხომ მაინც ირყეოდა. მისი დასავლეთი შვეული ნაწილი უთუოდ მაშინ ჩამოიშალა. ზემონახსენებ გვიანი შუა საუკუნეების სამ ეკლესიაში აღარ შეისვლება – დარჩენილია მხოლოდ მათი აფსიდები და ისინიც გასაცოდავებული. ბინძური წყლითა და ქვაღორღით ამოივსო ჩვენს მიერ გათხრილ-გამოვლენილი ჭა მცირე კლდეკარზე (ასეა დღესაც). მიუვალ გამოქვაბულებს რა დაემართათ, არ ვიცი. იმას კი ვხედავთ, რომ თამარის დარბაზს არაფერი დაშავებია. მის უკან კი ორსართულიან ტაძრის უჩვეულოდ და შთამბეჭდავად მორკალული მონუმენტური ფრაგმენტი უკვალოდ არის გამქრალი. ორი ბზარი ნაქალაქარს თითქმის მთელ სიგანეზე რომ გაუყვება, ჩვენს მიერ ცემენტით გამაგრებული, სახიფათოდ გაფართოებული ჩანს, არის სხვა დაზიანებებიც, მაგრამ რა დროისაა, ძნელი სათქმელია.

დღეს უფლისცხე კვლავინდებურად „მოქმედებს“. ერთხანს ექსპედიციამაც განაახლა მუშაობა (უსემოდ), მაგრამ ძეგლს არაფერი ეტყობა, გარდა ერთისა: თამარის დარბაზის კედელგამოცლილი ჭერისთვის შეუყენებიათ ბეტონის წვრილი სვეტი, შესახედად უსიამოვნო „უცხო სხეული“, რაც მთავარია, საშიში, რადგანაც არ არის გამორიცხული, მცირე მიწისძვრის შემთხვევაშიც კლდის მასა სვეტს თავზე გადაატყდეს (ამასვე ვარაუდობენ სპეციალისტებიც).

ძეგლის „სანახაობითი“ ნაწილი დაგვილ-დასუფთავებულია, მაგრამ მისი შესასელელი ვერ არის თანამედროვე „სტანდარტების“ შესატყვისი. ასფალტირებული მოედნისა და გზის თავში, ერთ მხარეს დგას რადაც „ხუხული“, მეორე მხარეს აღმართულია აგურის უსახური შენობა – სუვენირების მაღაზია და სასაუნმე, ხოლო მათ შორის „კარიბჭე“ რკინის გრძელი ჭოკით არის გადაკეტილი. უფრო დასანანი კი ისაა, რომ გადაფარულია მუზეუმის საგამოფენო დარბაზი, სადაც ექსპოზიციაც არ არის სასურველ დონეზე გამართული.

ერთი სიტყვით, უფლისცხე მისახედია. რა თქმა უნდა, კულტურის ძეგლთა დაცვის სააგენტომ კარგად იცის ამ უნიკალური ძეგლის ღირსება და მნიშვნელობა. იცის, რომ აუცილებელია გაგრძელდეს მისი გამაგრება, რესტავრაცია, გათხრები, კეთილმოწყობა და შესაბამისად, ვიმედოვნებ, ყურადღებას არ მოაკლებს უფლისცხეს.

მე კი ბოლო დროს აღნიშნული სააგენტოს კონსულტანტის სტატუსით, ორი სეზონის განმავლობაში, კვლავ მომეცა შესაძლებლობა უფრო ხშირად მომეხილა უფლისცხე. დავალება შევასრულე, დეტალურად გავეცანი ძეგლის დღევანდელ მდგომარეობას და ასე დავტოვე აქაურობა, ალბათ, სამუდამოდ. დამრჩა მხოლოდ წლების მანძილზე ჩემში განფენილი უფლისცხის კლდის ზეციური სითბო და საფიქრალი.

Tamaz Sanikidze

Major Results of Studies in Uplistsikhe

Linked with the 60th anniversary of archaeological and architectural studies of Uplistsikhe (1957), the most significant Antique rock-cut site, interpreted as the "temple city", the article overviews the history of its research. Viewpoints of the 19th c. scholars – F. Dubois de Montpereux, Pl. Ioseliani, Gr. Gagarin, A. Muravyiov, Dim. Megvinetukhutsesi, Pr. Uvarova – as well as considerations of acad. G. Chubinashvili and Sh. Amiranashvili are briefly discussed. Special attention is paid to the results of work of the permanent expedition. Publications by Tinatin Karumidze (1977 presentations), acad. David Khakhutaishvili (4 books, popular article), Nazi Khundadze and her co-authors (L. Akhalaia, B. Nikolaishvili) are detailed; works by other scholars (O. Lordkipanidze, P. Zakaraia, N. Chubinashvili, K. Melitauri) are also touched upon (including those – by G. Kipiani, K. Khimshiashvili, whose opinions are not shared by the author).

Several findings and problems, reckoned of crucial significance by the author (Head of the expedition in 1976-91) are singled out (namely, two gates, structure of famous big and minor gates, a complex in the central quarter of the city, a hoard containing significant objects, fortification system, "Makvliani" (blackberry) temple, history of "Tamar's hall"), existence of several zones in the city is once again highlighted, possible location of the former main temple – on the place of the present three-churched basilica – is also indicated.

Finally, conservation actions undertaken on the site over 60 years are discussed and evaluated, desirable future works are defined.

მცხეთის პირველი სვეტიცხოვლის შესახებ[29]

1968-72 წლებში მცხეთის სვეტიცხოველში ცნობილი რესტავრატორის და მკვლევრის, პროფ. ვახტანგ ცინცაძის მიერ, აკად. გიორგი ჩუბინაშვილის მეთვალყურეობით ჩატარდა სარესტავრაციო-საკონსერვაციო და არქეოლოგიური სამუშაოები (ვმოწაწილეობდი მეც).

ტაძრის ინტერიერში, სამხრეთ კართან, ისტორიულ წყაროებში მითითებულ ადგილზე, აღმოჩნდა წმ. ნინოს და წმ. მირიან მეფის სვეტიცხოვლის ნაშთები (თარიღი დადასტურდა მასალის არქეომაგნიტური ანალიზით), რომლის შესახებაც ბ-მა ვახტანგ ცინცაძემ სპეციალური ნაშრომი გამოაქვეყნა (იხ. ქართული ხელოვნება, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, №9, თბ., 1987). ნაშრომში, ისტორიული ფაქტების ფონზე, მოცემულია ნაგებობის აღწერა, გეგმის ანალიზი და მისი მასების სავარაუდო რეკონსტრუქცია, შორეული პარალელების (მცირე აზიური, ევროპული) საფუძველზე. მაშინ, როცა უახლოესი ანალოგები აქვეა – უფლისციხეში (რაც გვიან გავაცნობიერე).

წყაროების მიხედვით მეფე მირიანი, თხოთის მთაზე თეოფანიით შთაგონებული, დაუეოვნებლივ იწყებს ქრისტიანული სალოცავის შენებას. მაშასადამე, მეფე შემზადებულია ამისათვის. მან კარგად იცის, რომ ქრისტიანობა რომის იმპერიაში აღიარებულია ოფიციალურ რელიგიად. სრულად აქვს გათავისებული ქრისტიანობის სიკეთე ერისთვის, ქვეყნისთვის და მისთვისაც, ვითარცა მეფისთვის. იცის ისიც, რომ სხვაგან ქრისტიანები წარმართული დროის ბაზილიკურ სტრუქტურას იყენებენ საკუთარი ეკლესიების ასაშენებელად, მაგრამ მას უკვე მონიშნული აქვს ორიენტირი – უფლისციხე.

უფლისციხე ძვ. წ. აღ-ით IV საუკუნიდან წარმოადგენს სატაძრო ქალაქს, მზისა და ცეცხლის სალოცავს, რომლის ძალა და გავლენა მოგვიანებით დამკვიდრებულმა კერპთაყვანისმცემლობამ ვერ გაანელა.

უფლისციხის ტაძრების ზოგადი ხუროთმოძღვრული აღნაგობა და წყობა ორიგინალურია – საქართველოს გარეთ არსად იპოვება (იხ. ჩემი მონოგრაფია – „უფლისციხე“, თბ., 2002, და ოთხ ათეულამდე სტატია), და აწ უკვე კერპთა მსხვრეველი მეფე სწორედ კერპების უარისმყოფელი უფლისციხიდან იღებს ქრისტიანული ეკლესიის გეგმარებით სქემას (გამარტივებულს). წმ. ნინოს თანადგომით ხის პატარა „სახლს ღმრთისა“ ჩადგამს სამეფო ბაღში, „სამოთხესა მას სამეუფოსა“ და განეფინება ქვეყანას „მზე სიმართლისა – ქრისტე“

გეგმების მიხედვით სვეტიცხოველიც და უფლისციხის ტაძრებიც ორი ძირითადი ნაწილისგან შედგება. ერთია მოზრდილი, ფართო დარბაზი და მეორე, მასთან კიბეებით დაკავშირებული შედარებით ვიწრო, გრძელი და სამ სათავსად დაყოფილი შენობა. უფლისციხის ტაძრების ზედა მასები და თაღ-კამარები ფაქტობრივად

29 პუბლიკაცია წარმოადგენს კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის სამეცნიერო კონფერენციისთვის მომზადებული მოხსენების მოკლე შინაარსს (მცირედად განერცობილს). მოხსენების ფოტო და გრაფიკული ილუსტრაციები იხ. ვ. ცინცაძის და თ. სანიკიძის მითითებულ ნაშრომებში.

თავდაპირველი სახით არის შემორჩენილი. შესაბამისად, გვაქვს საფუძველი სვეტიცხოვლის კედლებიც მათთან მიმსგავსებულად წარმოვიდგინოთ. უფლისციხეში პირველი დარბაზი თავდიაა – შეუძლებელია გადახურული ყოფილიყო. სახურავი ვერ ექნებოდა სვეტიცხოვლის ანალოგიურ დარბაზსაც – 1) არ ჩანს გადახურვის საყრდენი ბოძების ჩასადგმელი ღრმულები და 2) დაფარავდა (დაახშობდა) ცეცხლოვან სვეტს (ვ. ცინცაძეს დარბაზი გადახურულად აქვს წარმოდგენილი). ორივე ძეგლზე მთავარია მეორე დარბაზი (ფუნქციურად, მხატვრულად) – უფლისციხეში პირველისკენ საზეიმო კამაროვანი პორტიკით გახსნილი, რომლის წინ იდგა სამსხვერპლო-საკურთხეველი (მსგავსი ბორისა და არმაზისხევის ვერცხლის თასებზე გამოსახულ და ვანის კარიბჭის ტაძრის საკურთხეველებისა). სვეტიცხოველში ამ დარბაზის გამორჩეული მნიშვნელობა ხაზგასმულია იმითაც, რომ მისი იატაკი მთელ სიგრძეზე მოგებული იყო თხელი მოჭიქული აგურებით (პლინთოსებით). აქვე, მის ცენტრალურ მონაკვეთში დაფიქსირდა კედლებისა და თაღის საყრდენი, „ლიბანის კედარისგან“ გამოთლილი ექვსი სვეტის ჩასადგმელი ღრმულები, ხოლო კიბის ბაქანზე ბახა, რომელზედაც მეშვიდე, სასწაულმოქმედი „სვეტი იგი უდიდესი... საშუალ ეკლესიისა შესადგმელად გამზადებული“ აღიმართა „ხარისხსა თვსსა“ წმ. ნინოს ლოცვა-ვედრებით და მხოლოდ ამის შემდეგ „მეფემან განასრულა ეკლესია“

აღნიშნულ პარალელურ ფაქტებს შეიძლება კიდევ რამდენიმე დეტალი დაემატოს, მაგრამ ვფიქრობ, ისედაც ცხადია, რომ წმ. მირიან მეფისა და წმ. ნინოს სვეტიცხოველი უფლისციხის ტაძრების მინაბაძს წარმოადგენდა.

და კიდევ: ამ დროს ქვეყანაში ერთიანული სულისკვეთება საგრძნობლად არის გამძაფრებული, რაც პირველი სვეტიცხოვლის უფლისციხესთან მიმართებითაც დასტურდება.

ხის ნაგებობა მალე „დაეცა“. მისი ნაწილებისგან გაკეთდა ჯვრები და დაიგზავნა სხვადასხვა მიმართულებით. ქართლის ოცდამეექვსე მეფემ – მირდატმა ეკლესია საბოლოოდ დაშალა, ხოლო დაზიანებული „ცხოველი სვეტის“ ნაცვლად აღმართა ქვის სვეტი და ზედ ხის ჯვარი დაადგა. V საუკუნეში მეფე ვახტანგ გორგასალმა ამ წმინდა ადგილზე დიდი ბაზილიკა ააგო. 1010-1029 წლებში კი მელქისედეკ კათალიკოსის მოწადინებით აქვე აშენდა გუმბათოვანი ტაძარი, ქართველთა დედა ეკლესია, რომლის სამხრეთი კედლის შიდა პირი მჯიდროდ არის მიდგმული პირველი სვეტიცხოვლის ნაშთებზე. ცხადია, ორივე მასშტაბური ნაგებობის საძირკვლების თხრისას მშენებლებს უთუოდ გაუჭირდებოდათ ამ ნაშთების შენარჩუნება. შეინარჩუნეს – მიწის თხელი ფენით და ტაძრის იატაკის თლილი ქვებით დაფარეს. და ასე მოაღწია ჩვენამდე წმ. ნინოს და წმ. მირიან მეფის სვეტიცხოველმა.

2006 წელს კიდევ ერთხელ აიყარა სვეტიცხოვლის იატაკი. დაიგო ტაძრისთვის სრულიად შეუფერებელი მოყავისფრო ფილები; ხოლო პირველი ეკლესიის წმინდა ნაშთები, ათეული წლების მანძილზე მინის ქვეშ დაცული და მიმხიდველი, დაბეტონდა სამარადჟამოდ.

Tamaz Sanikidze

For the first church of Svetitskhoveli

Georgian chronicles narrate about the church built in Mtskheta by St King Mirian and St Nino. During the excavations, conducted in Svetitskhoveli Cathedral in 1968-72, Prof. V. Tsintsadze unearthed some remnants of the wooden building. These remnants were identified as the church mentioned in the chronicles. A supposition is put forward that the Temple in Uplistsikhe was used as a model for the first church of Svetitskhoveli.

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

ბრინჯაოს საცეცხლური მესტიის მუზეუმიდან[1]

ადრე შუა საუკუნეებში საქართველოსა და აღმოსავლეთქრისტიანული სამყაროს რელიგიურ ცენტრებთან კავშირ-ურთიერთობებს ნაირგვარი მასალა ადასტურებს. ლიტერატურულ-ისტორიულ წყაროებთან ერთად ამ კავშირების დასტურად ლიტურგიული ნივთები გვევლინება. წმინდა მიწიდან წარმომდგარ საღვთისმსახურო ნივთებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი რელიეფური სცენებით შემკული ბრინჯაოს საცეცხლურები. სამეცნიერო ლიტერატურაში ბრინჯაოს საცეცხლურთა უმეტესობა ტრადიციულად VI-VIII საუკუნეებით არის განსაზღვრული და ქრისტიანულ აღმოსავლეთს – სირია-პალესტინას უკავშირდება. წინამდებარე სტატია არის ნაწილი ვრცელი ნაშრომისა, რომელიც ეძღვნება ადრექრისტიანულ საღვთისმსახურო ნივთებს – ბრინჯაოს საცეცხლურებს. ამ პუბლიკაციის მიზანია სამეცნიერო მიმოქცევაში ახალი, აქამდე შეუსწავლელი ერთ-ერთი საცეცხლურის შემოტანა.

ბრინჯაოს საცეცხლურებისადმი ინტერესი ევროპაში გასული საუკუნის დასაწყისიდან გაჩნდა, როდესაც მეცნიერებმა ახლო აღმოსავლეთის ზოგიერთ მონასტერში, ეგვიპტეში, ყირიმსა და კავკასიაში ადრექრისტიანული ეპოქის ლიტურგიული ნივთების – ბრინჯაოს საცეცხლურების მანამდე უცნობ ნიმუშებს მიაკვლიეს. დღეისათვის მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმსა და კერძო კოლექციაში რამდენიმე ათეული ბრინჯაოს საცეცხლური არის დაცული. ბევრი მათგანი საფუძვლიანად არის შესწავლილი, დათარიღებული და განსაზღვრული, გამოთქმულია საყურადღებო მოსაზრებები მათი შექმნის ცენტრების შესახებ, საერთოდ არის აღიარებული ამ საღვთისმსახურო ნივთების მნიშვნელობა ქრისტიანობის ადრეული პერიოდის ხელოვნების კვლევისათვის. ბოლო წლებში გამოჩნდა ბრინჯაოს საცეცხლურების ახალი ეგზემპლარები და ახალი მასალების მოძიების კვალდაკვალ გაიზარდა საცეცხლურებისადმი მეცნიერთა ინტერესი და მათდამი მიძღვნილი პუბლიკაციების რიცხვი[2].

---

1 გ. წებინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ექსპედიციების დროს ზემო სვანეთის ზოგიერთ ეკლესიაში მივაკვლიეთ სირიულ-პალესტინური წარმოშობის საცეცხლურთა რამდენიმე ნიმუშს. მომზადდა ქრისტიანული ხელოვნების ამ ნაწარმოებებისადმი მიძღვნილი ნაშრომი. 1991 წლის თბილისის ომის დროს ხანძარს შეეწირა ინსტიტუტის მეცნიერთა თაობების მიერ წლების განმავლობაში შეგროვილი უმდიდრესი მასალა, დაიღუპა ჩემი ნაშრომიც. მხოლოდ მეოთხედი საუკუნის შემდეგ შევძელი მიებრუნებოდი ამ თემას და გადარჩენილი მასალების საფუძველზე აღმედგინა ნაშრომი. ამჯერად მასში მხოლოდ მუზეუმებში დაცული საცეცხლურები შევიდა.

2 შეუძლებელია სირია-პალესტინური ბრინჯაოს საცეცხლურებისადმი მიძღვნილი ნაშრომების სრული ჩამონათვალის წარმოდგენა, ამიტომ მოვიყვან ყველაზე ადრეულ პუბლიკაციებს და იმ ნაშრომებს, რომლებშიც ამ ლიტურგიულ ნივთებთან დაკავშირებული საკვანძო პრობლემები არის განხილული: S. Pétrides, Un encensoir syro-byzantin. Échos d'Orient, t.7, N 46, 1904, გვ. 148-151; O. Pelka, Ein syro-palästinisches Räuchengefäss. Mitteilungen aus dem Germanischen Nazionalmuseum, 1906, გვ. 85-92, ტაბ. 4-5; G. Maspero, Un encensoire copte. Annale de Service de l'Antiquité, 1908, გვ. 148-149,

ბრინჯაოს საცეცხლურთა თავდაპირველი შექმნის ადგილად პალესტინა და სირია არის აღიარებული. ეველაზე ადრეული ეგზემპლარები (VI-VII სს.) სწორედ ამ ქრისტიანული ცენტრებიდან მომდინარეობს. ქრისტიანობის ადრეული ეპოქიდანვე ბრინჯაოს საცეცხლურები, მათ პირდაპირ საღვთისმსახურო ფუნქციასთან ერთად, ეველოგიების როლს ასრულებდა. სხვადასხვა ეროვნების მომლოცველთა წყალობით საცეცხლურები, პალესტინური ამპულებისა და გულსაკიდი ჯვრების მსგავსად, მთელ საქრისტიანოში ვრცელდებოდა.

ბრინჯაოს საცეცხლურების დათარიღებისა და მათი წარმომაველობის საკითხი დღესაც ხშირად საკამათო ხდება, რადგან ოსტატები საუკუნეების განმავლობაში გულმოდგინედ იმეორებდნენ ქრისტიანობის აღმოსავლური ცენტრებიდან ჩამოტანილი ორიგინალური ნივთების რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიულ პროგრამებსა და კომპოზიციურ სქემებს. ამას გარდა, საცეცხლურების რელიეფების უმეტესობის საკმაოდ დაბალი მხატვრული ხარისხი გამორიცხავს მათი განსაზღვრისათვის სტილის ანალიზის გამოყენებას. ამიტომაც, ყოველი საცეცხლური საგანგებო განხილვას საჭიროებს.

ბრინჯაოს საცეცხლურებისადმი მიძღვნილ ადრეულ ნაშრომებში (ო. პელკა, გ. მასპერო, გ. დე ჟერფანიონი) მთავარი ყურადღება ექცეოდა რელიეფური სცენების იკონოგრაფიას, მათ მიმართებას VI-VII საუკუნეთა აღმოსავლეთის ქრისტიანული ცენტრებიდან წარმომდგარ საეკლესიო ხელოვნების ნიმუშებთან (ამპულები, გულსაკიდი ჯვრები-ენკოლპიონები, ხელნაწერები). ბოლო წლების გამოკვლევებში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა საკუთრივ ჭურჭლის მორფოლოგიას, საცეცხლურების ნაწილების, საკუთრივ ჯამის, ყელისა და ფეხის ფორმებს, გრავირებული ორნამენტის თავისებურებებს, რაც მათი განსაზღვრისათვის დამატებით ინფორმაციას გვთავაზობს.[3]

მიუხედავად იმისა, რომ საცეცხლურთა დათარიღების საკითხში, მისი სრთულიდან გამომდინარე, აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს, მათი წარმომაველობისა და ისტორიის საწყისი ეტაპის განსაზღვრაში სრული თანხმობაა. საყოველთაოდ არის აღიარებული ჰელმუტ შლუნკის ხანგრძლივი კვლევის შედეგებზე დაფუძნებული მოსაზრება, რომლის თანახმად, საცეცხლურები თავდაპირველად ერთ ცენტრში იქმნებოდა, საიდანაც მათი ექსპორტი ხორციელდებოდა. სხვადასხვა ქვეყნებში ისინი ნიმუშებად გამოიყენებოდა, რის გამოც, საერთო ხასიათის მიუხედავად, ისინი, შესაძლოა, სხვადასხვა წარმომავლობისა იყვნენ[4].

ტაბ. I-IV; G. de Jerphanion, Un nouvel encensoir syrien et la série des objets similaires. Mélanges Syriens offerts ъ M. René Dussaud, Bd. I, Paris, 1939, გვ. 297-312; V H. Elbern, Neuerworbene Bronzebildwerke in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung Berliner Museen. Berichte aus den Sraatlichen Museen des Preussischen Kulturbesitzes. Neue Folge, XX, 1970, Berlin Heft 1, S. 2-16; idem, Zur Mophologie der Bronzenen Weihräuchgefässe aus Palästina. Archivo Español de Arqueologia, vols. 45-47, Madrid, 1972-1974, გვ. 447-462; R. W. Hamilton, Thuribles: Ancient or Modern? Iraq, vol.36, N1/2, 1974, გვ. 53-65; C. Billod, Les encensoirs syro-palestiniens de Bâle. Antike Kunst 30 Jahrg. Heft 1, 1987, გვ. 39-56.

3 ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ვ. ელბერნის ნაშრომი (V. H. Elbern, Zur Mophologie...), რომელშიც ავტორი შეეცადა დაედგინა საცეცხლურთა მორფოლოგიური კვლევაზე დაფუძნებული მათი ქრონოლოგია.

4 H. Schllunk, Staatlichen Museen zu Berlin. Führer die Frühchrislich-Byzantinische Sammlung, Berlin, 1930, გვ. 42.

საქართველოში[5] ბრინჯაოს საცეცხლურებისადმი ინტერესი გასული საუკუნის დასაწყისიდან გაჩნდა. თავდაპირველად მკვლევართა ყურადღება სვანეთში დაცულმა ბრინჯაოს საცეცხლურებმა მიიპყრო. მათ მოხსენიებას ვხვდებით პ. უვაროვასა და ე. თაყაიშვილის მოგზაურობათა ანგარიშებში. პ. უვაროვა ამ ნივთებზე საგანგებოდ აწერებს ყურადღებას და ახსენებს „სვანეთსა და მის მახლობლად მდებარე რაჭაში" შეძენილ ორ საცეცხლურს[5]. საინტერესოა, რომ ქრისტიანული ლიტურგიის ამ ფართოდ გავრცელებული ნივთების გამოყენების დასტურად მკვლევარს მესტიის სახარების (1030 წ.) ევსებიუსის კანონების მინიატურა მოჰყავს, რომელზეც სვანეთში შემოინახული ბრინჯაოს საცეცხლურების ანალოგიური, ჯაჭვზე ჩამოკიდებული საცეცხლური არის გამოსახული. პ. უვაროვა მოკლედ აღწერს ზემოხსენებულ ორ ბრინჯაოს საცეცხლურს, ჩამოთვლის მათზე გამოსახული სახარების რელიეფურ სცენებს[6].

ე. თაყაიშვილის მიერ 1910 წლის ზაფხულში ლეჩხუმ-სვანეთში მოწყობილი ექსპედიციის ანგარიშში, რომელიც პარიზში ქართულ ენაზე 1937 წელს გამოქვეყნდა, ხელოვნების მრავალრიცხოვან ნაწარმოებთა შორის ექსპედიციის მიერ მიკვლეულ საცეცხლურთა აღწერებიც არის მოცემული. მკვლევარმა ქრისტიანული კულტის ეს გავრცელებული ნივთები, უხეშად შესრულებული რელიეფური გამოსახულებებით, საგანგებო აღწერის ღირსად არ ჩათვალა და მხოლოდ მიანიშნა, რომ „ზედ გამოქანდაკებულია სცენები სახარებიდან", ან „ტლანქი გამობერვილი სახეები ახალი აღთქმის სცენებისა". მკვლევარს ეს საცეცხლურები რამდენიმე ადგილას უნახავს და ყველგან ზუსტად აქვს მითითებული მათი ადგილსამყოფელი, ოღონდაც მუზეუმისთვის შეძენილი ნივთების სიაში ზოგადად არის ჩაწერილი: „საცეცხლურები ბრინჯაოსი, სირიული რიგისა"[7].

საქართველოში დაცული ბრინჯაოს საცეცხლურები საგანგებო კვლევის საგანი არ გამხდარა. მათზე გაკვრით აწერებს ყურადღებას გ. წუბინაშვილი უშგულის

---

5 П.С. Уварова, Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию: МАК. М., 1904, გვ. 145.

6 იქვე, გვ. 146, სურ. 72-73; შედარებით მცირე ზომის საცეცხლურზე (H-6,5სმ. D-9სმ.) გამოსახული იყო ხარება, შობა – ორ სცენად (ჩვილი ბაგაში, მის თავზე ცხოველები და ოთხები; წამოწოლილი ღმრთისმშობელი და ჩვილის განბანვა), ჯვარცმა წინამდგომლებით, აღდგომა (წმ. დედანი უფლის საფლავთან). უფრო დიდი ზომის საცეცხლურზე (H-10სმ. D-10სმ.) პ. უვაროვამ, რელიეფების უხეში და ტლანქი ხასიათის გამო, მხოლოდ შემდეგი სცენების გარჩევა მოახერხა: ხარება, მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, შობა (რამდენიმე სცენად?) და ჯვარცმა.

7 საცეცხლურთა ჩამონათვალი: კალას თემი, კვირიკესა და ოვლიტას ეკლესია – „საცეცხლური ბრინჯაოსი, რელიეფით გამოხატული სახეებით წმიდათა, სირიული რიგისა", „საცეცხლური სპილენძისა, საცერის მსგავსი თავით" (№72, ფოტო №17295, გვ. 202); იფარის თემი, სოფ. ოელი, „ეკლესია მაცხოვრისა" – „საცეცხლური ბრინჯაოსი, ძველი, სირიული რიგისა: ზედ გამოქანდაკებულია სცენები სახარებიდან (№7, ფოტო №17227, გვ. 234); მესტიის თემი, სოფ. სეტის წმ. გიორგის ეკლესია – „საცეცხლური ბრინჯაოსი, სირიული რიგისა, ტლანქი გამობერვილი სახეებით ახალი აღთქმის სცენებისა. ეს სცენები კარგად მოსანს ჩვენს სამ ფოტოგრაფიაზე (№№16937-16939) N19", გვ. 278); ლენჯერის თემი, სოფ. ლაშტხვერი, „ეკლესია მთავარ ანგელოზისა" – „საცეცხლური ბრინჯაოსი, სირიული რიგისა, რომლის ირგვლივ წარმოდგენილია სცენები ახალი დთქმიდან. ესენი სრულად გადმოღებულია და მოთავსებულია სამს ფოტოგრაფიაზე იხ. №№17921,17922,17924 (№14, გვ. 334); „სხვა ნივთების" ჩამონათვალში არის კიდევ ასეთი ჩანაწერი: „ნივთების სია, რომელიც ჩვენ შევიძინეთ მუზეუმისათვის... მათ შორის იყო... საცეცხლურები ბრინჯაოსი, სირიული რიგისა..." (გვ. 432).

სირიული ბარძიმისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში[8]. მკვლევარი ამ ე.წ. „სირიულ-პალესტინურ ძეგლებს“ სვანეთში შემონახული უცხოური წარმოშობის ხელოვნების მნიშვნელოვან ძეგლთა ჩამონათვალში ასახელებს[9]. ბრინჯაოს საცეცხლურები მოკლედ არის მიმოხილული სვანეთში დაცული უცხოური ხელოვნების ქმნილებებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში[10].

საცეცხლურების მნიშვნელოვანი ნიმუშები არის დაცული საქართველოს ეროვნული მუზეუმის კოლექციებში (ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს ისტორიული მუზეუმი, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, მესხეთ-ჯავახეთის მუზეუმი, ქედის მუზეუმი).

ბრინჯაოს საცეცხლურების მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი უცვლელია: ნახევარსფერული ფორმის ჯამი დაბალ, კონუსისებურ ან ცილინდრულ ფეხზე (ხანდახან უქუსლო), ბრტყელი ცილინდრული სარტყელი საცეცხლურის ზედა ნაწილში, ჭურჭლის პირზე განლაგებული ჯაჭვების დასამაგრებელი სამი შვერილი. საცეცხლურების ყელსა და კონუსის ფორმის ფეხს უმეტეს შემთხვევაში გრაფიკული ორნამენტი ამკობს, ფსკერზე ხშირად ორნამენტი ან ფიგურული გამოსახულება არის მოთავსებული. საცეცხლურების სფერულ ზედაპირზე სახარების სიუჟეტებიანი რელიეფური კომპოზიციები ფრიზისებურად არის გაშლილი.

საქართველოში დაცული ბრინჯაოს საცეცხლურები არ წარმოადგენს საკვლევით ერთგვაროვან ჯგუფს. ისინი განსხვავდებიან ფორმით, ზომით, რელიეფურ დეკორში გამოყენებული სახარების სცენების რაოდენობით, გრაფიკული ორნამენტის ხასიათით, რელიეფების მხატვრული ხარისხით. მაგრამ ეს განსხვავებები უპირატესად კერძო ხასიათისაა. მთავარი კი ის არის, რომ საცეცხლურების სახით ჩვენ გვაქვს ქრისტიანობის აღმოსავლური ცენტრებიდან წარმომდგარი, მთელ ქრისტიანულ სამყაროში გავრცელებული საღვთისმსახური ნივთები, მკაფიოდ გამოკვეთილი მხატვრული სახით და რელიეფური დეკორით, რომელიც ზუსტად ჩამოყალიბებული თეოლოგიური პროგრამით არის შექმნილი.

სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცული ერთ-ერთი ბრინჯაოს საცეცხლური (D-9,6სმ. H-10,5სმ.) კარგად არის შემონახული. რელიეფების ზედაპირი ხანგრძლივი გამოყენების შედეგად გადაცვეთილია, მაგრამ რელიეფური კომპოზიციები კარგად განირჩევა (სურ. 1). ჯაჭვების ნაწილი შემორჩენილია. საცეცხლური დაბალ კონუსისებურ, ზემოთკენ ოდნავ შეეიწროვებულ ფეხზე დგას. ჯამის ყელის ცილინდრულ ზოლს მცენარეული გრაფიკული ორნამენტი ფარავს,

8 Г. Н. Чубинашвили, Сирийская чаша в Ушгулс. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XI-B, თბ., 1941, გვ. 14.

9 „სვანეთში არსებობს როგორც აღმოსავლეთიდან, ასევე დასავლეთიდან შემოტანილი ნივთების გარკვეული რაოდენობა. უნდა აღინიშნოს აღრეული ქრისტიანობის პერიოდის ე.წ. სირიულ-პალესტინური ბრინჯაოს საცეცხლურები ფიგურული კომპოზიციებით (მათი ნაწილი თბილისის და მესტიის მუზეუმებშია, მეტი ნაწილი კი სოფლებში)“ (გ. ჩუბინაშვილი, სვანეთში შემონახული ძეგლების მეცნიერული დაცვის შესახებ. ძეგლის მეგობარი, 31-32, თბ., 1973, გვ. 99). გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მუზეუმის კოლექციაში ინახებოდა ბრინჯაოს საცეცხლური სოფ. ცხამის წმ. გიორგის ეკლესიიდან (ინვ. № 881). 1991 წლის ზამთარში იგი ხანძრის მსხვერპლი გახდა.

10 კ. მაჩაბელი, სვანეთის საგანძურიდან. თბ., 1982, გვ. 70-89; იხ. ასევე კ. მაჩაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში. ხელოვნება, 6, 1991, გვ. 43-68.

რომელსაც ორი მხრიდან დანაჭდევებით დასერილი სქელი ლილვები საზღვრავს (გრეხილის იმიტაცია).

საცეცხლურის განხილვას მისი ფორმით დავიწყებ: ჯამი ოდნავ სიგანეშია გაფართოებული. მისი პირი არ არის ზუსტად წრიული, სამ ადგილას ჭურჭლის პირის შემომწერი ლილვი მსუბუქად არის მორკალული და სამგან, რკალების შეერთების ადგილებში, ბურთულებია დამატებული, რომლებშიც ჯაჭვის დასამაგრებელი რგოლები არის გაყრილი. მათ შორის საცეცხლურის პირზე მცირე ზომის დამატებითი ბურთულებია (საცეცხლურების დამახასიათებელი ელემენტები).

საცეცხლურის ყელის სქემატურად შესრულებული მსუბუქი გრაფიკული ორნამენტის ქაოტურად განლაგებული რკალების ნახატში ძნელია რომელიმე კონკრეტული ორნამენტული მოტივის ამოცნობა. როგორც ჩანს, ოსტატმა ვერ მოახერხა მის ხელთ არსებული რომელიღაც მცენარეული ორნამენტის გააზრება და მისი სრულიად პირობითი, სქემატური ასლი შეასრულა. ამ ორნამენტულ ზოლში, ჯაჭვების სამაგრი ბურთულების ქვეშ, სამკუთხა ფრონტონისებრ არეებზე გრაფიკული, სქემატურად შესრულებული შარავანდებიანი ნახევარფიგურებია ჩართული. მათ ხელები ლოცვის ყესტით გულთან აქვთ მიტანილი. ფიგურების გარშემო ნაკაწრი ოვალური პარალელური რკალები ფრთების მოხაზულობას გადმოსცემს. ამგვარად, საცეცხლურის პირზე ანგელოზები არიან გამოსახულნი. სახარების რელიეფური სცენების მწკრივი სწორედ ერთ-ერთი ამგვარი ფიგურიდან იწყება.

ბრინჯაოს საცეცხლურის პირის ასეთ ფორმას პირველად გ. დე ჟერფანიონმა მიაქცია ყურადღება და აღნიშნა, რომ იგი წარმოადგენს „სამმაგ შეზნექილ მრუდს, რომლის კიდეები ჯაჭვის დამაგრებას შეესაბამება"[11]. საცეცხლურის პირის ასეთი მოხაზულობა საკმაოდ იშვიათია. ანალოგიური ფორმის საცეცხლური არის საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების მუზეუმის კოლექციაში (სურ. 2)[12]. ამ ორ საცეცხლურს შორის საკმაოდ დიდი განსხვავებაა. ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლური გაცილებით უფრო მაღალი მხატვრული ხარისხისაა. განსხვავებულია მათი ჯამების ფორმა, სახარების სცენების რაოდენობა (მესტიის საცეცხლურზე შვიდი სცენაა, ხელოვნების მუზეუმის ეგზემპლარზე – ხუთი). მაგრამ ორივე ჭურჭლის პირს ერთნაირი მოხაზულობა აქვს და ორივეზე რკალებით შექმნილ სამკუთხა არეებზე ნახევარფიგურებია მოთავსებული. ოღონდაც მესტიის საცეცხლურის ეს გრაფიკული ფიგურები საკმაოდ დაუდევრად არის შესრულებული, ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურზე კი ფიგურები ჰორელიეფურია და გრაფიკული ორნამენტის ფონზე მკაფიო მოცულობით გამოიყოფა. ანალოგიური ფორმა აქვს ბრინჯაოს საცეცხლურს ლუკერნის კერძო კოლექციიდან, რომელსაც მსგავსი პლასტიკური ნახევარფიგურები ამკობს[13]. მესტიის საცეცხლურის ყელის დეკორი ზემომოყვანილი ორი საცეცხლურის ოსტატურად შესრულებული ორნამენტის დაბალი მხატვრული დონის მინაბაძი უნდა იყოს.

---

11 G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრ., გვ. 302.

12 საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. შ. ამირანაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების მუზეუმი. ინვ. № 5329.

13 V. H. Elbern, Zur Mophologie..., სურ. 4. ნიშანდობლივია, რომ ქართული ხელოვნების მუზეუმისა და ლუკერნის კერძო კოლექციის საცეცხლურები ფორმითა და დეკორით იმდენად ახლოა ერთმანეთთან, რომ შესაძლოა, მათი ერთ სახელოსნოში დამზადება ვივარაუდოთ.

მიუხედავად იმისა, რომ ბრინჯაოს საცეცხლურები საუკუნეების განმავლობაში ინარჩუნებდა თავის საერთო სახეს, მათი ფეხის ფორმა ხშირად განსხვავებულია. საცეცხლურებში ყველაზე გავრცელებულია კონუსური, ზემოთკენ შევიწროებული ფეხი (საცეცხლურები რიჩმონდში – Virginia Museum of Fine Arts, ციურიხში – Landmuseum[14], ოქსფორდში – Ashmolean Museum[15], ანტვერპენის მუზეუმში – David Collection). ჩვენი საცეცხლურის ფეხი შედარებით დაბალია და ზემოთ მკირედ ეიწროვდება. ამგვარი ფორმის ფეხი აქვს საცეცხლურებს ბაზელის Kunstmuseum-ში[16]. მესტიის საცეცხლურის ფეხის ზედაპირი დაზიანებულია. სავარაუდოდ, იგი იყო სადა, უორნამენტო.

საცეცხლურის ჯამის ქვედა ნაწილში, ფეხთან შეერთების ადგილას მსხვილი ლილვებით შემოსაზღვრული ორნამენტული ზოლია – ფოთლოვანი ელორტი (სურ. 7). ჯამის ქვედა ნაწილში ორნამენტული ზოლის არსებობა მთელ რიგ საცეცხლურებზე დასტურდება, მათ შორის ქართული ხელოვნების მუზეუმის ზემოხსენებულ საცეცხლურზე, ბერლინის მუზეუმის ადრექრისტიანულ-ბიზანტიური კოლექციის საცეცხლურთა ჯგუფზე, რომელთა ფეხის ფსკერს, ჩვენი საცეცხლურის მსგავსად, ვარდული ამკობს[17] სტილიზებული აკანთის ფოთლების ორნამენტის ზოლი ქვემოდან ესაზღვრების ვირჯინიის ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურის რელიეფურ ფრიზს[18], მსუბუქი გრაფიკული არაბესკებია Walters Art Museum-ის საცეცხლურზე (N542575).

მესტიის საცეცხლურის ფსკერს, როგორც აღინიშნა, საკმაოდ დაუდევრად შესრულებული რვაფურცლა ვარდული ამკობს. ვარდულის ყოველი ფურცელი ორმაგი ლილვით არის მოხაზული. ფურცლების ზედა ნაწილში პატარა რელიეფური „ღილაკებია", ვარდულის ცენტრი მრგვალი ბურცობით არის აღნიშნული.

საცეცხლურების ფსკერი, ჩვეულებრივ, სხვადასხვა ორნამენტული მოტივებით და ფიგურული რელიეფებით არის შემკული. მესტიის საცეცხლურის ფსკერზე გამოსახული ვარდულის მსგავსი მოტივი არაერთ საცეცხლურზე გვხვდება. ამის მაგალითია სვანეთის მუზეუმში დაცული მეორე საცეცხლური (ინვ. N42), ოღონდ მის ფსკერზე ათფურცლა ვარდული ბორჯღალას მსგავსად მბრუნავი ფურცლებით არის შექმნილი. განსხვავებულია ვარდულის გამოსახვის მანერა: ჩვენი საცეცხლურის გრაფიკული ვარდულისაგან განსხვავებით, მესტიის N42 საცეცხლურზე ვარდულის ფურცლები პლასტიკურად არის გადმოცემული. ანალოგიური ვარდულია საცეცხლურებზე ეშმოლის მუზეუმიდან (Ashm. 593. გრავირებული შვიდფურცლა ვარდული)[19], ვირჯინიის ხელოვნების მუზეუმიდან (გრავირებული მრავალფურცლა „მბრუნავი ვარდული") და ბერლინის მუზეუმიდან[20].

---

14 იქვე, სურ. 2, 3.

15 R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ., ტაბ. VIII-IX.

16 C. Billod, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 3 (1, 5).

17 V. H. Elbern, Neuerworbene Bronzebildwerke, გვ. 10-13, სურ.11; O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, I, Berlin, 1909, ტაბ. XLVIII.

18 A. Gonoseva, Chr. Condoleon, Art of Late Rome and Byzantium in the Virginia Museum of Fine Art, Richmond (Virginia), 1994, გვ. 274-277.

19 R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ., ტაბ. VIII.

20 V. H. Elbern, დასახ. ნაშრ., გვ. 447, სურ. 2; O. Pelka, დასახ. ნაშრ., ტაბ. IV.

ბრინჯაოს საცეცხლურის მთავარი დეკორი არის მის ზედაპირზე გაშლილი სახარების სიუჟეტებიანი რელიეფური კომპოზიციები. საცეცხლურებზე ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდების რაოდენობა ცვალებადია, ყველაზე გავრცელებულია ხუთსცენიანი ციკლი: ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა და მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან. მესტიის საცეცხლურზე ამ თემებს ემატება ორი: „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ და „თაყვანისცემა“. სცენები მჭიდროდ ეკვრის ერთმანეთს, იქმნება სახარების სცენებისაგან შედგენილი თავისებური რელიეფური ფრიზი. კომპოზიციების რაოდენობა და მათი შერჩევა ერთგვარად გვეხმარება საცეცხლურების განსაზღვრაში. შესაძლოა, რიგ შემთხვევებში კომპოზიციების რიცხვი საცეცხლურის სათანადო ზედაპირის პროპორციულია – უფრო დიდი დიამეტრის საცეცხლური უფრო მეტ ეპიზოდს შეიცავს. ოსტატებს სახელოსნოებში უთუოდ, ხელთ ჰქონდათ სახარების სიუჟეტებიანი კომპოზიციების ნიმუშები და ისინი მათ ირჩევდნენ ყოველი კონკრეტული საცეცხლურის შექმნისას[21]. საცეცხლურთა ზედაპირზე სახარების სიუჟეტები, ჩვეულებრივ, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით მარცხნიდან მარჯვნივ არის განლაგებული, თუმცა ეს პრინციპი იშვიათ შემთხვევებში დარღვეულია. ამის მაგალითებია საცეცხლურები ბარჯელოდან, დრეზდენიდან და ოდესიდან, სადაც ეს ქრონოლოგიური რიგი გაუგებარი მიზეზების გამო არ არის დაცული[22].

მესტიის საცეცხლურზე სახარების სცენების ციკლი „ხარებით“ იწყება (სურ. 1). ანგელოზი მარიამს მარცხნიდან უახლოვდება. იგი ფრონტალურად დგას (ტერფები პროფილში), მისი მარჯვენა ზეაწეული ხელი კვეთს სხეულს და მარიამისკენ არის მიმართული. ანგელოზის სახესა და მარჯვენა ხელს შორის ფონზე ვერტიკალურად კვერთხის ნაწილი მოსჩანს. მარიამი კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში არის გამოსახული. ფორმების განზოგადების მიუხედავად, ფიგურის სილუეტი, მოსასხამის ნაკეცთა ნახატი, ფეხების გადმოცემა და ფონზე სავარძლის მკრთალი კვალი მარიამის მჯდომარე პოზაზე მიუთითებს. რელიეფი ძლიერად არის გადაცვეთილი და სახის ნაკვთები თითქმის სრულიად წაშლილია, მხოლოდ ოდნავ განირჩევა დიდი მრგვალი თვალების მოხაზულობა. ხარების ამგვარი სქემა საცეცხლურების უმეტეს ნაწილზე გვხვდება (იხ. საცეცხლურები ბაზელის, ვირჯინიის, ეშმოლის, პრინსტონის უნივერსიტეტის მუზეუმებიდან)[23].

„ხარების“ სცენა ყოველგვარი გამეორების ელემენტის გარეშე უშუალოდ გადადის „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ კომპოზიციაზე (სურ. 3). ერთი სიმაღლის ორი შარავანდიანი ფიგურა ერთ მთლიან მოცულობად იკითხება. სახეები მთლიანად არის წაშლილი. ფიგურების მოძრაობები და პოზები დრაპირების ნახატითა და ნაკეცთა მიმართულებებით არის გადმოცემული. აშკარაა, რომ ეს განზოგადებული ფორმები კარგი ნიმუშიდან არის გადმოღებული. ამას მოწმობს ძუნწი ხერხებით ფორმების მოცულობითი გადმოცემის ცდა და დრაპირების დენადი, პლასტიკური ნახატი.

---

21 K. Weitzmann, An East Christian Censer. Record of the Museum of Historic Art. Princeton University, III, n. 2, 1944, გვ. 2-4.

22 G. Jerphanion, დასახ. ნაშრ., გვ. 299 და 306, 300 და 305.

23 C. Billod, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 4; A. Gonoseva, Chr. Condoleon, დასახ. ნაშრ., სურ. გვ. 275; R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ., ტაბ. VIII, 1; K. Weitzmann, დასახ. ნაშრ., სურ. 1.

„შობის“ სცენას წინა კომპოზიციისაგან ხის ტრადიციული მოტივი გამოეყოფა (სურ. 3). ანალოგიური ორნამენტული ხე მას მარჯვნიდანაც სახღვრავს. ამ ორი დეკორატიული მცენარეული მოტივით „შობა“ თითქოს საგანგებოდ არის გამოყოფილი. ცენტრში სამკუთხა ფორმის, ზემოთკენ გაფართოებული მაღალი ბაგაა. სახვევებში გახვეული ჩვილი გრაფიკული რომბული ნახატით არის გადმოცემული. ბაგის ქვედა ნაწილში ოვალური ფორმის ღიობია, სულ ქვემოთ კი ჯვარია ამოკვეთილი. ბაგის თავზე სახეღრისა და ხარის თავებია. მარიამი კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში დიაგონალურად არის წამოწოლილი. ამ შემთხვევაშიც სხეულის ზოგად ფორმას დრაპირების ნაკეცთა ნახატი ქმნის. ბაგის მარცხნივ ფრონტალურად მჯდომარე იოსებია, ხელზე დაყრდნობილი თავით.

შობას მოსდევს თავისუფლად აგებული, ფართოდ გაშლილი კომპოზიცია, რომლის იდენტიფიცირება საკმაოდ რთული აღმოჩნდა (სურ. 4). სცენის მარჯვენა ნაწილში ორი ფიგურაა: პირველი – პროფილში, მოხრილი ფეხებით, მოძრაობაში არის გამოსახული, თავით ფასში. წინ გაწვდილ ხელებში მას რაღაც საგანი უჭირავს (მოგვი?). მის უკან – ასევე პროფილში გამოსახული მაღალი გამხდარი მამაკაცია კვერთხით ხელში (მწყემსი?). კომპოზიციის მარჯვენა კიდეზე ძნელად გასარჩევი ფიგურაა მანიშნებელი უესტით ზეაღმართული ხელით. სავარაუდოა, რომ ეს არის მწყემსი, რომელიც ბეთლემის ვარსკვლავზე მიუთითებს. მის უკან მოჩანს ხე, რომელიც მომიჯნავე ნათლისღების სცენაში არის შეჭრილი. კომპოზიციაში სხვადასხვა მიმართულებით მიმავალი, მოძრაობაში გამოსახული ცხოველებია (ცხვარი, ბატკანი?). კომპოზიციის ზედა არეზე შედარებით პატარა ზომის მარჯვნივ მიბრუნებული ცხვარია, რომლის თავს ზემოთ ბეთლემის ვარსკვლავია გამოსახული. ამ საკმაოდ უცნაურ კომპოზიციაში შეიძლება მოგვთა და მწყემსთა თაყვანისცემის ორიგინალური ვერსია ვივარაუდოთ. ჩემთვის მისაწვდომ მასალაში ვერ მოხერხდა „ორმაგი თაყვანისცემის“ (მოგვებისა და მწყემსების) ანალოგიური ვერსიის მოძიება. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ საცეცხლურის ოსტატმა ორიგინალურად გააერთიანა მოგვებისა და მწყემსების თაყვანისცემის ორი თემა[24]. ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ხშირად ძნელია მოგვებისა და მწყემსების გარჩევა. მოგვებს ყოველთვის რიდი აცვიათ სპარსულად და ახურავთ ფრიგიული ქუდები. ხშირად ძნელდება სამოსის მიხედვით მწყემსებისაგან მათი გარჩევა. მათაც ხანდახან კვერთხები უპყრიათ ხელთ[25].

„ნათლისღება“ არ არის გამოყოფილი წინა სცენიდან, იოანე მარცხნივ არის გამოსახული, იგი პირდაპირ ებჯინება მწყემსის ფიგურას (სურ. 5). მწყემსის ზურგს უკან სტილიზებული ხის ზედა ნაწილი მოჩანს, რომელიც მარჯვნივ არის გადმოხრილი და ნათლისმცემლის სილუეტს იმეორებს. წმ. იოანე პროფილშია გამოსახული, თავი – ფასში, სახეზე წრეხაზებით დიდი თვალები არის აღნიშნული, გრძელი თმა მხრებზე ეფინება. ცენტრში უცნაური ფორმის ემბაზიდან იესოს მხოლოდ თავი მოჩანს. წმ. იოანეს სამოსელი პარალელური რკალური ხაზებით არის დამუშავებული და ამ საცეცხლურის რელიეფებისათვის დამახასიათებელ დეკორატიულ ეფექტს ქმნის.

24 ბაზელის მუზეუმის ერთ-ერთ საცეცხლურზე მწყემსებისა და მოგვების თაყვანისცემის კომპოზიციები (ორი მწყემსი, ოთხი მოგვი) დამოუკიდებელ სცენებად არის გამოსახული (C. Billod, დასახ. ნაშრ., ნახ. I, V-V).

25 C. Billod, დასახ. ნაშრ., გვ. 47-48.

მარჯვნივ ანგელოზია, იმავე პრინციპით გამოსახული – სხეული პროფილში, თავი ფასში. ანგელოზის ფიგურა არაპროპორციულია, დიდი თავით, სქემატური ფორმებით. გაუგებარია მისი ხელების ჟესტიც. ზემოდან სრულიად პირობითად გამოსახული დიდი მტრედი ეშვება. ეს არ არის მტრედის რეალური ფიგურა, არამედ ნიშანი, რომელიც მხოლოდ კონტექსტით შეიძლება ამოვიცნოთ[26].

„ჯვარცმა" ბრინჯაოს საცეცხლურების იკონოგრაფიული პროგრამების მთავარი ნაწილია. ქრისტიანობის აღმოსავლური ცენტრებიდან წარმომავალ საეკლესიო ნივთებზე ჯვარცმის ორ ვარიანტს ვხვდებით – სამფიგურიანს და ხუთფიგურიანს. ჩვენ საცეცხლურზე ჯვარცმის ხუთფიგურიანი კომპოზიცია არის გამოსახული (სურ. 6). „ჯვარცმა" ეშუალად არის მიჯრილი წინა სცენასთან. ფიგურები ბლოკური, განზოგადებული ფორმებით გამოირჩევა. ცენტრში გრძელ უსახელო კოლობიუმით მოსილი ჯვარცმული ქრისტეა, ორნამენტული შარავანდით. ჯვარცმულის თავის გვერდებზე უხეშად მოხაზულ მედალიონებში მზისა და მთვარის სიმბოლოებია. ქრისტეს გვერდებზე ავაზაკების უფრო პატარა ფიგურებია, უკან გაკრული ხელებით. ჯვრის მკლავებს ქვემოთ მარჯვნივ ლონგინოზია შუბით, მარცხნივ – სტეფატონი ღრუბელით ხელში.

მესტიის საცეცხლურის „ჯვარცმის" კომპოზიცია ამ თემის სირიულ ტიპს განეკუთვნება, რომელიც სათაევს რაბულას სახარებიდან იღებს (586), სადაც პირველად ჩნდება სიმბოლური და რეალისტური ელემენტები (მზე და მთვარე, შუბოსანი და ღრუბლიანი პერსონაჟები) და რომელმაც დასაბამი მისცა ჯვარცმის შემდგომ გამოსახულებებს.[27] აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ ადრეული შუა საუკუნეების (VI-VII სს.) ქართული ქვის რელიეფების ოსტატები, ბრინჯაოს საცეცხლურების, წმინდა მიწის ამპულების, ვატიკანის პილიგრიმული კოლოფის სახურავისა და ეშგულის ბარძიმის შემქმნელთა ანალოგიურად, „ჯვარცმის" სირიულ ვერსიას აძლევდნენ უპირატესობას[28]. ავაზაკებიანი „ჯვარცმა" და ჯვრის მკლავებს ქვემოთ, მარიამისა და წმ. იოანეს ნაცვლად, ლონგინოზისა და სტეფატონის გამოსახვა უფრო ადრეულ ხანაში ჩნდება[29].

სახარების ციკლის ბოლო სცენა („მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან") არ არის გამოყოფილი წინა კომპოზიციისაგან. საცეცხლურის ზედაპირზე სახარების სცენების განთავსებისას ოსტატი ხანდახან ზუსტად ვერ სახლვრავდა მათთვის განკუთვნილ მონაკვეთებს, რის გამოც ხშირად იძულებული იყო ბოლო სიუჟეტები მოკლე ვერსიით წარმოედგინა. ჩვენი საცეცხლური ამის მაგალითს გვთავაზობს.

---

26 ადრექრისტიანულ ხანაში ნათლისღების სცენაში სულიწმინდის მტრედის სახით გამოსახვა სახარების თხრობის ხილულ სახედ გარდაქმნითა და მისი თავისებური ინტერპრეტაციით არის განპირობებული („...და იყო ნათლის-ღებასა მას ყოვლისა ერისასა და იესოცა ნათელ-იღო და ილოცვიდა, და განეხუნეს ცანი და გარდმოხდა სული წმინდაი ხორციელითა ხილვითა ვითარცა ტრედი მის ზედა...", ლუკა, 3. 21-22): L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, t. II, Paris, 1957, გვ. 477; G. de Champeaux, Dom S. Sterckx, Monde des Symboles, Zodiaque, MCMLXXX, გვ. 227, 232, 256.

27 L. Réau, დასახ. ნაშრ. გვ. 477, 485; J. Leroy, Les manuscrites syriaques à peinture, Paris, 1964, გვ. 115-126.

28 К. Мачабели, Каменные кресты Грузии, Тб., 1998, გვ. 234-235; K. Matchabeli, Remarques sur l'iconographbie de la Crucifixion sur les stéles géorgiennes du Haut de Moyen Âge. Byzantion, t. LXX, fasc. 1, offert au professeur J. Mossay, Bruxelles, 2000, გვ. 91-104, სურ. 1-6.

29 საცეცხლურებზე ეშმილისა და ბაზელის მუზეუმებიდან ჯვრის მკლავებს ქვემოთ, მესტიის საცეცხლურისაგან განსხვავებით, მარიამი და წმ. იოანე არიან გამოსახულნი (R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ., ტაბ. VIIId; C. Billod, დასახ. ნაშრ., სურ. 3-4).

„თაყვანისცემის“ ფართოდ გაშლილმა კომპოზიციამ და „ჯვარცმის“ ხუთფიგურიანმა სცენამ ოსტატს ბოლო სიუჟეტისათვის შედარებით მცირე ადგილი დაუტოვა და ამიტომ ეს კომპოზიცია შეკვეცილად არის მოცემული. ამასთანავე, ეს სცენა ყველაზე უფრო შემჭიდროებული და სქემატურია. ცენტრში უკიდურესად პირობითად გადმოცემული უფლის საფლავის ნაგებობაა, მარცხნივ – წმ. დედა, მარჯვნივ – ანგელოზი.

რაბულას სახარების მინიატიურაზე, ვატიკანის რელიკვარიუმსა და პალესტინურ ამპულებზე უფლის საფლავის ნაგებობა უფრო სრული ფორმით არის გამოსახული. საცეცხლურებზე უფლის საფლავის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას ვხედავთ. მესტიის საცეცხლურზე ეს არქიტექტურული თემა უკიდურესად გამარტივებულია. როგორც ჩანს, აქ გამოსახულია ედიკულა, რომელიც ანასტასისის ეკლესიაში იყო ჩართული. სქემატურობის მიუხედავად, მინიშნება ნაგებობის ყველა ნაწილზე კეთდება: ჰორიზონტალური მოცულობით ცოკოლი არის ნაჩვენები, პორტიკის სვეტები ორი ვერტიკალური ბლოკით არის აღნიშნული, მკაფიოდ გამოკვეთილია სახურავზე ტოლმკლავა, ბოლოებგაფართოებული ჯვარი, სამკუთხედების ორნამენტით შემოწერილია სამარხის დიობი, მის ქვემოთ ჯვარია ამოკვეთილი. გაურკვეველი ხვეულებით არის გადმოცემული სახურავი, რომლის ფორმა მხოლოდ შორეულად მოგვაგონებს ფესტონებით დასრულებულ ედიკულის კონსურ სახურავს[30]. საცეცხლურის ოსტატმა ამგვარად გამოსახა წმინდა მიწის კონკრეტული ტოპოგრაფიის აღმნიშვნელი ნაგებობა, რომელიც სხვადასხვა ადგილებში შექმნილ ნიკოებზე განსხვავებულად არის წარმოდგენილი[31].

ჩვენი საცეცხლურის განსაზღვრისათვის მნიშვნელოვანია გამოსახულ სცენათა რაოდენობა. მესტიის საცეცხლურზე აუცილებელ ხუთ კომპოზიციას ორი აქვს დამატებული („მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ და „თაყვანისცემა“)[32]. სცენების რაოდენობა შესაძლოა, დათარიღების ერთ-ერთ განმსაზღვრელ მომენტად იქცეს. არსებობს მოსაზრება, რომ სახარების თემების უფრო სრული ციკლი ადრეულ ხანაში გამოისახებოდა. მესტიის საცეცხლურზე შვიდი სცენის არსებობა, შესაძლოა, მისი შექმნის შედარებით ადრეულ ხანაზე უნდა მიანიშნებდეს. მაგრამ ეს მომენტიც არ არის საკმარისი საცეცხლურის თარიღის დასადგენად, რადგან ზოგიერთ შემთხვევაში კომპოზიციების რაოდენობა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, საცეცხლურის ზედაპირის ფართობზე იყო დამოკიდებული.

საცეცხლურებს, მათი პრაქტიკული დანიშნულების გარდა, მემორიული წმინდა ნიკოების მნიშვნელობა ჰქონდა. ამპულებისა და ენკოლპიონების მსგავსად, ისინი სირიისა და პალესტინის სახელოსნოებში იქმნებოდა, როგორც პილიგრიმული ნიკოები. მომლოცველებს ისინი ჩაჰქონდათ თავიანთ ქვეყნებში, როგორც ქრისტეს

30 R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XIa.

31 К. Мачабели, Изображения Гроба Господня на памятниках раннесредневековой Грузии. Памятники Культуры. Новые Открытия, М., 2006, გვ. 437-448.

32 სახარების შვიდ-შვიდი სცენა არის გამოსახული ზოგიერთ პალესტინურ ამპულაზე (A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, გვ. 14 შემდ.). ტრადიციულ ხუთ კომპოზიციას დამატებული აქვს „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ სცენა ბრინჯაოს საცეცხლურზე ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმიდან, რომელიც მესტიის საცეცხლურთან ზოგიერთ საერთო იკონოგრაფიულ და სტილურ ნიშნებს ამჟღავნებს (მ. ჯიჯილეიშვილი, ბრინჯაოს საცეცხლური ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმიდან. ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები, VI, ბათუმი, 2015, გვ. 70-80, სურ. 1-4).

ცხოვრებასთან დაკავშირებული ადგილების მოგონება. ქრისტეს ცხოვრების ყოველ ეპიზოდი წმინდა მიწის კონკრეტულ ადგილს მიანიშნებდა. ამიტომაც არის, რომ წმინდა მიწაზე შექმნილ ამ საეკლესიო ნივთებზე სახარების თემების შერჩევაში გარკვეული პარალელიზმი არსებობს. აღსანიშნავია, რომ საცვეცხლურების რელიეფები, ამპულებთან და ენკოლპიონებთან შედარებით, ქრისტეს ცხოვრების უფრო სრულ ციკლებს გვთავაზობს.

მესტიის საცვეცხლურის ოსტატი კომპოზიციების შექმნისას ძირითადად ქრისტიანულ აღმოსავლეთში გავრცელებული იკონოგრაფიის ერთგული რჩება, თუმცა ზოგიერთ მათგანში შეინიშნება დეტალები, რომლებიც გვიჩვენებს, რომ ოსტატებს ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემებში გარკვეული კორექტივები შეჰქონდათ. რიგ შემთხვევებში ეს იმის გამო ხდებოდა, რომ ოსტატი ვერ ერკვეოდა მის ხელთ არსებული ნიმუშების ყველა დეტალში და მათ საკუთარ „ინტერპრეტაციას" იძლეოდა. ხანდახან კი ასეთი გადახრები ოსტატის საკუთარი „შემოქმედების" ნაყოფი იყო. ეს იწვევდა სახარების ზოგიერთ სცენაში გაუგებარი დეტალების გაჩენას. ამის მაგალითია ჩვენ საცვეცხლურზე „ხარების" სცენაში მარიამისკენ გაწვდილი ანგელოზის არაპროპორციულად გაზრდილი მარჯვენა ხელის მტევანი, რომელიც ფრთის ფორმაში გადადის, მარცხენა ფრთის სიმეტრიულად იშლება და თავისებურად „აწარჩოებს" მარიამის ფიგურას. „შობის" ტრადიციულ სცენაში ცარიელი სიბრტყის შესავსებად ოსტატმა სახედრის კისერი არაბუნებრივად დაგრძელა. ასევე თავისუფლად იყენებს ოსტატი კომპოზიციების გამეორებ ხის მოტივს და ზოგ შემთხვევაში სცენებს ერთმანეთისგან არ გამოჰყოფს.

ამ მხრივ განსაკუთრებულად საყურადღებოა მწყემსებისა და მოგვების უცნაურად გაერთიანებული „თაყვანისცემის" სცენა. ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების სხვადასხვა ძეგლებზე ღმრთისმშობლის თაყვანისცემის თემის იკონოგრაფიაზე დაკვირვებამ (კატაკომბების მხატვრობა, სარკოფაგების რელიეფები, ამპულები) ამ თემის განვითარების საინტერესო პროცესი გამოავლინა – თაყვანისცემის ისტორიული სიუჟეტის თანდათანობითი გადაქცევა სიმბოლურ, იერარქიულ გამოსახულებად. ამ კომპოზიციაში თავს იჩენს ოსტატის მიერ ტრადიციული იკონოგრაფიის ორიგინალური გადააზრების ცდა, მისი სურვილი, თავისებურად გამოსახოს სახარების სიუჟეტი. ტრადიციული იკონოგრაფიისაგან ესა თუ ის გადახრა ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გარკვეული სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზებით იყო განპირობებული, რომელთა ახსნა ყოველთვის ვერ ხერხდება. თუ სწორია მესტიის საცვეცხლურზე გამოსახული „თაყვანისცემის" სცენის ამგვარი ინტერპრეტაცია, ჩვენ გვაქვს „ორმაგი თაყვანისცემის" ორიგინალური ვერსია. ამასთან დაკავშირებით, უადგილო არ იქნება, თუ გავიხსენებ, რომ მოგვებისა და მწყემსების თაყვანისცემის გაერთიანება გვაქვს ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფზე (მამულას ქვაჯვარას სვეტი, VIII ს.)[33]. ამ შემთხვევაშიც ეხედავთ, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ქართველი ოსტატები იყენებდნენ თანადროულ ე.წ. სირიულ-პალესტინურ საცვეცხლურებზე გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემებს, რაც საქართველოში წმინდა მიწიდან წარმომავალი რელიგიური ხელოვნების ნიმუშების არსებობას ადასტურებს.

33 კ. მანაბელი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული პლასტიკის ძეგლი, საბჭოთა ხელოვნება, 10, 1986, გვ. 50, 51, 61, იქ. გვ. 47, 53.

ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფები განსხვავდება თავისი შესრულების ხარისხით და ხშირად ამ მასობრივად წარმოებულ საეკლესიო ნივთებში ვხედავთ პლასტიკური ფორმების ძლიერ სქემატიზაციას, რაც ხანდახან იმდენად ცვლის გამოსახულებებს, რომ მათში შეუძლებელი ხდება რეალური ფორმების ამოცნობა. ეს ეხება როგორც ფიგურულ გამოსახულებებს, ასევე გრაფიკულ ორნამენტებს. ასე მაგალითად, მესტიის საცეცხლურის ყელის გრაფიკული დეკორი თავისი სქემატურობით შორეულად თუ მოგვაგონებს რომელიმე მცენარეულ მოტივს. რაც შეეხება ფიგურულ გამოსახულებებს, ისინი ჩვენ საცეცხლურზე ერთნაირი ხარისხით რიდი არიან განზოგადებულნი. ეს განსაკუთრებულად „ნათლისღების" სცენაში არის თვალსაჩინო.

„ნათლისღების" ტრადიციულ იკონოგრაფიაში ჩნდება უცნაური დეტალი – ქრისტეს ფიგურის ნაცვლად გამოსახულია მხოლოდ თავი უსწორო წრიული ფორმით, რომელიც მოჩანს გაურკვეველი მოხაზულობის ემბაზიდან. დაკვირვებისას შეიძლება გავარჩიოთ, რომ ემბაზი სწორკუთხაა და მასზე რაღაც ორნამენტი განირჩევა. ემბაზს მარცხნიდან ტალღოვანი ორნამენტით (strigil) შემკული ბალუსტრადის მსგავსი ფორმა უკავშირდება. ეს ემბაზი უნიკალურია თავისი ფორმით. ნათლისღების სცენაში ქრისტეს ამგვარი სიმბოლური გამოსახულებები გვხვდება არაერთ სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურზე. ამის მაგალითები გვაქვს ბაზელის მუზეუმის საცეცხლურებზე, სადაც ფიგურის ნაცვლად ვხედავთ თავს კვადრატულ გეომეტრიულ ფორმაზე[34]. რ. ჰამილტონი საგანგებოდ აღნიშნავს ანალოგიურ დეტალს ეშმოლის მუზეუმის ერთ-ერთ საცეცხლურზე (Ashm. 591) და მას „გაუგებარ სწორკუთხედად მიიჩნევს"[35]. ეს „გაუგებარი" სწორკუთხედი ემბაზის გამოსახულებაა, რომელიც ჩვენ საცეცხლურზე დეკორატიულად გაფორმებულ სტრუქტურას წარმოადგენს. ასეთივე სქემატური და გამოუცნობი ფორმა აქვს ამავე სცენაში მტრედს.

„ჯვარცმის" კომპოზიციაში ასევე დაუდევრად შესრულებულ მზისა და მთვარის აღმნიშვნელ დისკოებში გაურკვეველი ფორმის რელიეფური მოცულობებია. შესაძლოა, ეს არის კარგი მხატვრული ნიმუშიდან გადაღებული სელენასა და ჰელიოსის თავების პირობითი გამოსახულებები, რომლებიც ასე გამოიყურება საცეცხლურების უმეტესობაზე.

მესტიის საცეცხლურის ოსტატის ხელწერა უკიდურესი სქემატურობით გამოირჩევა. რელიეფებს ახასიათებს არაპროპორციული, ბლოკური ფიგურები, ზედაპირის დამუშავება პარალელური რკალური ნახატით, სახის ნაკვთების სქემატურობა, დიდი მრგვალი თვალების ხაზგასმა, სხეულის ნაკვთების საჩვენებლად სამოსლის პირობითი ხაზოვანი ნახატის გამოყენება. გრაფიკული პარალელური რკალური ხაზები ოსტატს ფორმის შექმნაში ეხმარება. დრაპირების ნაკეცები და ცალკეული დეტალები ჭარბი ნაჭრილი ხაზებით არის შესრულებული. დაკვირვებისას განირჩევა, რომ ჩამოსხმის შემდეგ რელიეფური ზედაპირი თეგით გულმოდგინედ არის დამუშავებული. რელიეფურ კომპოზიციებში დაკარგულია ფორმების მკაფიოება. გამოსახულებების პირობითობის ხარისხს ოსტატის ხელობის დონე, ან ორიგინალის შექმნის დროიდან მეტი დაშორება განაპირობებდა.

34 C. Billod, დასახ. ნაშრ., სურ. 3, 6, 7.

35 R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ., გვ. 58.

ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ საცეცხლურებზე უფლის საფლავის ფორმების დეფორმაცია იმის დასტური უნდა იყოს, რომ ისინი იერუსალიმიდან და წმინდა ადგილებიდან დაშორებულ ცენტრებში არიან დამზადებულნი, სადაც ოსტატები კარგად არ იცნობდნენ უფლის საფლავის რეალურ ფორმებს[36]. ამგვარი დასკვნა გაუმართლებელია, რადგან საცეცხლურების რელიეფებზე ფიგურების დეფორმაცია და რეალური ფორმების პირობით ნიშნებზე დაყვანა, რელიეფების ხელოსნური ხასიათის გარდა, იდეოლოგიური პოზიციებით, სიმბოლური მხატვრული მეტყველებით იყო გამოწვეული.

მესტიის საცეცხლურის რელიეფური კომპოზიციები ხაზგასმული მინიმალიზმით გამოირჩევა. აქაც, ისევე როგორც ადრექრისტიანულ ქართულ ქვაჯვარებზე, მნიშვნელობა აქვს არა იმდენად სახარების მოვლენათა ზუსტ ილუსტრირებას, არამედ მოვლენის არსის სიმბოლურ გადმოცემას. ოსტატს ხელთ ჰქონდა სახარების თემების ამსახველი ხელოვნების ნიმუშები, რომელთაც იგი საკუთარი ნიჭისა და უნარის შესაფერისად იმეორებდა. ამიტომაც არის, რომ ხანდახან ჩნდება კითხვა, რამდენად გასაგები იყო ოსტატისათვის კომპოზიციის ყველა ნიუანსი, ამიტომ ხომ არ ვხედავთ ზოგიერთ სცენაში გაუგებარ დეტალებს (ანგელოზის ხელის დეფორმაცია ხარებაში, ემბაზის უცნაური ფორმა ნათლისღებაში, თაყვანისცემის სცენის ქაოტური კომპოზიციური სტრუქტურა, უფლის საფლავის უკიდურესად სქემატური ფორმა და ა.შ.).

მესტიის საცეცხლურის ფორმა სიახლოვეს ავლენს საცეცხლურებთან, რომელთა თარიღად ზოგადად VI-VII საუკუნეები არის მიღებული. ამ ჯგუფის საცეცხლურების ჯამის ფორმა იმეორებს საიმპერატორო დამღების მეშვეობით VI-VII საუკუნეებით დათარიღებულ ბიზანტიური ვერცხლის ბარიმების ფორმას[37] დათარიღებისათვის მნიშვნელოვანია აგრეთვე საცეცხლურის ფსკერზე ვარდულის მოტივი, რომელიც, როგორც აღინიშნა, უპირატესად ადრეულ საცეცხლურებზე ჩანს. მესტიის საცეცხლურის მხატვრულ-იკონოგრაფიული ანალიზი გვიჩვენებს მის კავშირს ახლო აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ცენტრებში, წმინდა მიწაზე შექმნილ ამპულებთან და ენკოლპიუმებთან, ვატიკანის რელიკვარიუმთან, რაც გვაძლევს უფლებას მესტიის ბრინჯაოს საცეცხლური ადრექრისტიანულ ეპოქას მივაკუთვნოთ.

წმინდა მიწიდან მოშორებით სირია-პალესტინური წარმოშობის ლიტურგიული ნივთების ღვთისმსახურებაში ჩართვა დამატებით კავშირებს „აბამს" წმინდა მიწასთან და განაპირობებს მაცხოვრის მიწიერ ცხოვრებასთან დაკავშირებული ადგილების მადლის განფენას კონკრეტულ საეკლესიო სივრცეში. ამგვარად, დამატებით ესმება ხაზი ტრანსცენდენტურ კავშირებს Loca Sancta-თან.[38]

---

36 იქვე, გვ. 60, 65.

37 V.H. Elbern, Zur Mophologic..., გვ. 458-459.

38 ნაშრომის მომზადებაში გაწეული დახმარებისათვის მადლობას მოვახსენებ რუსიკო ქოჩქიანს და ლუკა ნავერიანს.

Kitty Machabeli

Censer from the Mestia Museum

In the article is considered an East Christian liturgical object – bronze censer from Svaneti Museum in Mestia. The rounded sides of censer are decorated with the New Testament scenes in relief. To the five scenes, which constitute the traditional cycle (Anuntiation, Nativity, Baptism, Crucifixion, the Women at the Sepulchre), are added two compositions: the Visitation and the Adoration of Maggi and Shepherds. The neck of the censer is covered with a graphic foliate ornament, in which are included the three half-figures of angels. The relief compositions of censer follow the iconographic tradition of the 6th-7th century East Christian art. The forms of Mestia censer and a distinctive style of reliefs seem to be specific for Syrian art. Proximity of an iconography of censers reliefs to miniatures of Syrian Rabula Gospels, Palestinian ampoules and encolpions attributed to the sixth to seventh centuries allows to date Mestia censer by this time. This date is also confirmed by close similarities between Mestia censer and those from Syria-Palestine dated back to the early Christian times (i.e. censers from Cairo, Lucerne, Richmond, Zurich).

სურ. 1. ხარება. ბრინჯაოს საცეცხლური.
სვანეთის ისტორიული მუზეუმი. მესტია

სურ. 2. ბრინჯაოს საცეცხლური.
ქართული ხელოვნების მუზეუმი

სურ. 3. მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა.
შობა. ბრინჯაოს საცეცხლური.
სვანეთის ისტორიული მუზეუმი

სურ. 4. მოგვთა და მწყემსთა თაყვანისცემა.
ბრინჯაოს საცეცხლური.
სვანეთის ისტორიული მუზეუმი

სურ. 5. ნათლისღება.
ბრინჯაოს საცეცხლური.
სვანეთის ისტორიული მუზეუმი

სურ. 6. ჯვარცმა.
მენელსაცხებლე დედანი
უფლის საფლავთან.
ბრინჯაოს საცეცხლური.
სვანეთის ისტორიული მუზეუმი

სურ. 7. საცეცხლურის ფსკერი.
სვანეთის ისტორიული მუზეუმი

როლანდ ისაკაძე
საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

არქეოლოგიური მასალები გეგუთის სასახლის სტრატიგრაფია-ქრონოლოგიისათვის

საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნულმა სააგენტომ 2014 წელს დაგეგმა გეგუთის სასახლის რეაბილიტაციის პროგრამა, რომლის მიზანიცაა ფართომასშტაბიანი არქეოლოგიური კვლევის შედეგებზე დაყრდნობით რეაბილიტაციის კონცეფციის შემუშავება და ეტაპობრივი განხორციელება, ინფრასტრუქტურის სრულმასშტაბიანი მოწესრიგება, ვიზიტორთა ნაკადების მოხიდვა და მართვა.

პროგრამის შესაბამისად 2014 წელს მთელი ტერიტორია გაიწმინდა მცენარეული საფარისაგან და შეკეთდა არსებული ინფრასტრუქტურა. 2015-2016 წლებში კი გაიჭრა 28 არქეოლოგიური თხრილი[1].

სასახლის არქეოლოგიური კვლევა მიზნად ისახავდა შემდეგ ამოცანებს: აქამდე უცნობი, ძველი შრეების გამოვლენა, 1937 წელს ჩატარებული მცირემასშტაბიანი არქეოლოგიური სამუშაოებისა და 1950-60-იან წლებში რესტავრაციის პროცესში ძეგლის „გამოწმენდის“ შედეგად მიღებული ინფორმაციის ახალ შედეგებთან შეჯერება, არსებული გეგმის ცალკეული დეტალების დაზუსტება და კორექტირება, ძეგლის სტრატიგრაფია-ქრონოლოგიის დაკონკრეტება და დაზუსტებული სტრატიგრაფიული შრეების წერილობით წყაროებთან შესაბამისობაში მოყვანა.

ფიზიკური სამუშაოების დაწყებამდე შესრულდა ტოპოგეგმვა და არქეოლოგიურად საინტერესო მთელ ტერიტორიას დაედო ნაკვეთებისა და კვადრატების ბადე.

საველე დოკუმენტაციის სრულყოფის, სასახლის რთული გეგმისა და მრავალშრიანობის გამო გადაწყდა კოშკების, სათავსებისა და კედლების დანომვრა. კოშკები დაინომრა ლათინური ასოებით, სათავსები რომაული, ხოლო კედლები არაბული ციფრებით. იმ შემთხვევაში, როცა სხვადასხვა დროის კედლები ზუსტად ერთმანეთზეა დაშენებული, მასზე იწერება სამი სხვადასხვა ნომერი, რომელთაგან ერთი აღნიშნავს სტრატიგრაფიულად ზედა დონის კედელს, წრეში და კვადრატში ჩასმული ციფრებით კი თანმიმდევრობით აღნიშნულია სტრატიგრაფიულად ქვედა დონის კედლები.

---

1 რ. ისაკაძე, შ. ბუაძე, გეგუთის კომპლექსზე 2015 წელს ჩატარებული არქეოლოგიური სამუშაოების ანგარიში, ქუთაისი, 2015; რ. ისაკაძე, შ. ბუაძე, გეგუთის კომპლექსზე 2016 წელს ჩატარებული არქეოლოგიური სამუშაოების ანგარიში, ქუთაისი, 2016. ინახება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივში. გაწეული კონსულტაციებისა და დახმარებისათვის მადლობა გვინდა მოვახსენოთ აკადემიკოს გურამ ლორთქიფანიძეს, პროფესორებს ვახტანგ ჯაფარიძეს, გურამ გრიგოლიას, ომარ ლანჩავას, დავით ლომიტაშვილს, შპს „ძველი გალავანის“ დირექტორს მიხეილ გელაშვილს, არქიტექტორებს მირანგულ მუკბანიანსა და ვახტანგ ცხოვრებაძეს, სამუშაოთა მწარმოებელ მერად ჭეიშვილს, სოფელ გეგუთის მკვიდრთა და აკაკი წერეთლის უნივერსიტეტის სტუდენტებს.

გეგუთის სასახლის პირველი მეცნიერული კვლევა დაუბეგია დე მონპერეს ეკუთვნის[2]. მანვე შეადგინა სიტუაციური სქემა (ნახ. 1), სასახლის გეგმა (ნახ. 2), შეეცადა ცალკეული სათავსების ფუნქციის გარკვევას და დასვა საკითხი გეგუთის ბიზანტიური წყაროების „მოხსენებასთან" გაიგივების შესახებ.

შედეგიანი გამოდგა 1937 წლის მცირემასშტაბიანი არქეოლოგიური კამპანია (პროფესორი ლევან მუსხელიშვილი, არქიტექტორი ვ. წილოსანი)[3]. კვლევის დროს აღმოჩენილი 60-მდე არქეოლოგიური არტეფაქტი (სხვადასხვა დროის მოჭიქული კერამიკა, ფაიანსი, რკინის ნივთები, თიხის ჩიბუხი...) ინახება საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ფონდსაცავში[4]. გასული საუკუნის 1950-იან წლებში (პროფესორი ვ. ცინცაძე, რ. მეფისაშვილი) ჩატარებული მასშტაბური სამუშაოების (სურ. 1-3) შედეგად დაზუსტდა ძეგლის გეგმა, სტრატიგრაფია, ქრონოლოგია და შესრულდა საკონსერვაციო სამუშაოები[5].

წერილობითი წყაროებისა და ჩატარებული კვლევების შედეგებზე დაყრდნობით ძეგლზე აქამდე გამოიყოფოდა სამი არქიტექტურული ფენა: 1. VIII (ზოგ ავტორთან VII-VIII, ზოგთან VIII-IX სს.) საუკუნის „ბუხრიანი ოთახი" (ე. წ. სამონადირეო სახლი), 2. „სამონადირეო სახლის" ბაზაზე აღმოცენებული გიორგი III-ისა და თამარ მეფის ეპოქის აგურის სასახლე, 3. კირქვის ბლოკებით, აგურითა და კირხსნარით ნაგები გვიანი შუა საუკუნეების დასავლეთი ფლიგელი.

ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევების შედეგად კი მოხერხდა II არქიტექტურული ფენის გამოყოფა, გაჩნდა შესაძლებლობა დაკონკრეტდეს ქრონოლოგია და გეგმის ცალკეული დეტალები.

სტრატიგრაფიულად ყველაზე ადრეულია ახ. წ. IV-V საუკუნეების რიყის ქვითა და დუღაბით ნაგები შენობების ნაშთები (სურ. 4-6, 8, ნახ. 3) მათში სამი ფენა გამოიყოფა. ძირითადი ნაწილი აგურის სასახლის პერიმეტრის ქვეშაა მოქცეული, რის გამოც ამ ეტაპზე მისი სრულად გახსნა, გეგმების წაკითხვა და ფუნქციის გარკვევა შეუძლებელია. პირველი ფენის კუთვნილ ერთ-ერთ შენობას (კედლების სიგანე 0,8 მ.) W-O ხაზზე განლაგებული წრიული სვეტების (d=1 მ. სურ. 6, ნახ. 3) ორი რიგი უკავშირდება. სამხრეთ რიგში წყვეტილი ინტერვალით ფიქსირებულია სამი (მინიმუმ 5 მაინც უნდა იყოს) წრიული სვეტი. სვეტები დუღაბითაა შელესილი და სხვადასხვა ფერად შეღებილი. გათხრილ მონაკვეთებში მთელი შელესილობა ძლიერი ცეცხლისგანაა ჩამოცვენილი და ნგრევის ფენაში მცირე ფრაგმენტებადაა (სურ. 7) გაბნეული.

---

2 Dubois de Montpereux, Voyage au tour du Caucase, ტ. II, პარიზი, 1839, გვ. 200 და შმდ. მითითებულია ვ. დუნდუას ნაშრომის მიხედვით. იხ. ვ. დუნდუა, გეგუთის ციხე-დარბაზის შესახებ. საისტორიო ძიებანი, ტ. II, თბ., 1973, გვ. 124-132.

3 ვ. წილოსანი, გეგუთი. ციხე-დარბაზი, კრებული „შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა", თბ., 1938, გვ. 451-467.

4 მასალის გაცნობისა და სარგებლობისათვის მადლობა გვინდა მოვახსენოთ ეროვნული მუზეუმის დირექციასა და კურატორ ჯიმშერ ჩხვიმიანს.

5 ვ. ცინცაძე, გეგუთის ციხე-დარბაზი. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის IX სამეცნიერო სესია, მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1955, გვ. 9-11. მასშტაბური „გამოწმენდის" შესაბამის არქეოლოგიურ არტეფაქტებს ჯერჯერობით ვერც ერთ მუზეუმში ვერ მივაკვლიეთ.

იმავე ტექნიკითაა ნაგები მეორე და მესამე ფენის შენობების კედლებიც (სიგანე 0,6-0,7 მ.), რომელთა გეგმაც ზემოაღნიშნელი მიზეზით სრულად ასევე ვერ იკითხება. სამივე ფენის კედლებზე არაერთ ადგილზე ფიქსირდება ცეცხლისაგან დახეთქილი და დაბზარული რიყის ქვების საფასადო ნაწილები.

კომპლექსის სამხრეთ ეზოში პირველი ფენის კუთვნილი მართკუთხა ფორმის (17X11 მ.) ორგანეოფილებიანი შენობა გაითხარა. დასავლეთ კედელში (კედლების სიგანე 0,8 მ.) შიგნიდან გახსნილი, ერთჯერ გადაკეთებული ნახევარწრიული კოშკის (?) ძლიერ დაზიანებული ნაშთი დაფიქსირდა. ნაგებობა აღმოსავლეთით მდინარის პირზე ყოფილა მიბჯენილი. ამის დასტურია კალაპოტში ჩაცურებული სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხე (სურ. 8, ნახ. 3).

მისგან სამხრეთით ოციოდე მეტრის მოშორებით П-ს მოხაზულობის ნაგებობის ნაშთები (ნახ. 3) დგას, რომელიც მდინარის პირზე მიბჯენილი ნავსადგომი უნდა იყოს.

კვლევის ამ ეტაპზე ისე ჩანს, რომ ამ ფენების კუთვნილი ნაგებობები დამცავი გალავნით არ არიან თავმოერილი. ასეთ შემთხვევაში დამცავი ფუნქცია მდინარესა და მისგან გამოტანილ არხს უნდა შეესრულებინა. ამგვარი ხერხით (ხელოვნური კუნძული) იყო გამაგრებული ბიზანტიური ეპოქის სიმაგრე ნესოსი[6]. როგორც ჩანს, ეს ხერხი გეგუთის დასაცავად მომდევნო ეპოქებშიც ეფექტურად გამოიყენებოდა, რასაც დღუბუას აღწერაც ადასტურებს.

ზოგად კონტექსტში ეს სამი ფენა ქუთაისის, ნოქალაქევის, ვარდციხე-როდოპოლისის, ნამაშევის და ა.შ. IV-V საუკუნეების ფენების სინქრონულია, რიყის ქვით ნაგებ სვეტებზე ფიქსირებული შედეგილი შელესილობა კი საქართველოში ჩვენთვის ცნობილ ნიმუშებს შორის ყველაზე ადრეულია.

ჩვენი აზრით, ამ პუნქტის ძირითადი ფუნქცია ქუთაისისაკენ მიმავალი სამდინარო გზის კონტროლი იყო, ისევე როგორც იქვე ახლოს რიონ-ყვირილისა და ხანისწყლის ხერთვისში მდებარე ვარდციხე-როდოპოლისი კეტავდა ხანისწყლის ხეობას, ორთავე ერთად კი რიონ-ყვირილის სტრატეგიულ მაგისტრალს. ეს ფუნქციები კიდევ უფრო გამოკვეთილი ჩანს ბიზანტია-ირანის ომიანობის დროს.

რით უნდა ყოფილიყო ნაკარნახევი ციხე-სიმაგრის აღმოცენება მაინცდამაინც ამ კონკრეტულ ადგილზე? რიონ-ყვირილა-ხანისწყლის ხერთვისის ჩრდილოეთით, რიონის მარჯვენა სანაპიროზე, ვარდციხე-როდოპოლისის მოპირდაპირედ არსებულ ვაკეზე არსად ჩანს ისეთი ბუნებრივი მცირედი შემაღლებაც კი, სადაც ციხე-სიმაგრის აგება იქნებოდა გამართლებული.

რიონ-ყვირილისა და ხანისწყლის ხერთვისთან (რომელიც დღეს სახეცვლილია და შედარებისათვის აღარ გამოდგება) ახლოს, ვარდციხის მოპირდაპირედ, ქუთაისისაკენ მიმავალ სამდინარო გზაზე გეგუთი არის ყველაზე ხელსაყრელი ლოკაცია, სადაც რიონის მკვეთრ მუხლში ხელოვნური არხის დამატებით შეიძლებოდა ნესოსის მაგვარი კუნძულის გაჩენა. ასეთი მუხლი დღუბუას გეგმის შედგენის დროს ჯერ კიდევ აშკარად იკითხებოდა.

სასახლის ჩრდილოეთითა და სამხრეთით 70-100 მეტრის დაშორებით სასმელი წყლისათვის გაჭრილ ორ ჭაში საშუალოდ სამი მეტრის სიღრმეზე, ნარიონალ

6 იხ. ო. ლანნგა, ქუთაისი ეგრის-ლაზიკის ციხე-ქალაქთა სისტემაში, ქუთაისი, 1996, გვ. 39-40, იქვე ლიტერატურა. გ. გრიგოლია, ეგრისის სამეფოს სტრატეგიული ცენტრების (ნესოსი, ტელეფოსი) ლოკალიზაციისათვის. არქეოლოგიური კრებული, I, თბ., 1994, გვ. 112-140.

ხრეშოვან ფენებში დავადასტურეთ ადრეული და განვითარებული შუა საუკუნეებს კერამიკა და ცხოველის ძვლები. აღნიშნული ჭების განლაგების მიხედვით ნათლად ჩანს, რომ მდინარის მუხლი ადრე გაცილებით მკვეთრი იყო, ვიდრე დღეებუას დახვდა. გეგუთის ადრეული სიმაგრე რომ ზედ რიონის მარჯვენა ნაპირს ადგა, კარგად ადასტურებს ზემოაღწერილი, რიყის ქვით ნაგები დიდი ნაგებობის ხრეშოვან კალაპოტში ჩაწოლილი სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხე (ნახ. 3), VI საუკუნის ციხის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კუთხე (სურ. 9) და მთლიანად ჩაწოლილი აღმოსავლეთი პერიმეტრი (სურ. 10). ეს ყველაფერი აშკარად მდინარის დესტრუქციული ქმედების შედეგია და ასე გაგრძელებულა მომდევნო საუკუნეებშიც.

მეოთხე ფენის კუთვნილია დიდკვადროვანი წყობით ნაგები, გეგმაში არასწორი კვადრატის (დაახლ: 43X41 მ.) ფორმის ციხე (ნახ. 4). ციხის კედლები (სიგანე 2,2 მ.) ნახევარწრედ გარეთ გამოზიდული კოშკებით ყოფილა გამაგრებული. შემორჩენილ დონეზე კოშკები მასიურია, ზედა სართულებში ისინი ალბათ შიგნიდან გახსნილი იქნებოდნენ. შესასვლელის კვალი ახლა აღარსად ჩანს. ქუთაისის, ნოქალაქევისა და სხვა არაერთი ძეგლის ანალოგიით ესაა ბიზანტიური ეპოქის ციხესიმაგრე და ზოგადად ახ. წ. VI საუკუნით უნდა დათარიღდეს. მისი მშენებლობისას ძველი ნაგებობებიდან ზოგი გაუქმდა, ზოგი პერიმეტრის გარეთ უფუნქციოდ დარჩა, ზოგი კი (ციხის შიგნით მოქცეულები) გადაკეთებულია და კვლავ გამოიყენება.

წინამორბედ მკვლევართა დახასიათებით, თლილი ქვით ნაგები კედლები აგურის სასახლის პოსტამენტს წარმოადგენდნენ, რაც არ დადასტურდა.

ციხის მთავარი ფუნქცია ამ ეტაპზეც უცვლელია და მას ბიზანტიური ეპოქის ეგრის-ლაზიკის ციხე-ქალაქთა სისტემაში მიკრორეგიონისათვის გამორჩეული ადგილი უჭირავს. აქედან გამომდინარე, ისმის კითხვა: რატომ არ ჩანს იგი თუნდაც „დიდი ომიანობის" ამსახველ ბიზანტიურ წყაროებში? აქ საინტერესოა დღეებუას მიერ შედგენილ სიტუაციურ გეგმაზე (ნახ. 1) არსებული განმარტებითი წარწერა: „Moukhèrisis ou Tsikhèdarbasi."

პროკოფი კესარიელთან და აგათია სქოლასტიკოსთან მოხსენიებული „მოხერესი-მოხირისი" ან „მუხურისი-მუხირისის" ლოკალიზაციის შესახებ არაერთი განსხვავებული მოსაზრება (გეგუთი, მთისძირი, ნამაშევი, ქუთაისი) არსებობს[7]. წყაროთა მიხედვით იგი ქუთაისთან და ვარციხესთან კონტექსტში მოიხსენიება, რაც სავსებით ლოგიკურია. საინტერესოა რომ „მეხ" ძირზეა ნაწარმოები გეგუთზე წაბმული სოფელი მეხიანი და მთელი ეს დაბლობი ისტორიულად მეხნარი ტყით იყო დაფარული. გეგუთში IV-VI საუკუნეების ციხე-სიმაგრეთა აღმოჩენის შემდეგ, ვფიქრობთ ზემოაღნიშნული გაიგივებისათვის უკვე საკმაო საფუძველი არსებობს და კვლევა ამ მიმართულებით აუცილებლად უნდა გაგრძელდეს.

სტრატიგრაფიულად შემდგომი ეტაპია „ბუხრიანი ოთახი" (ე. წ. სამონადირეო სახლი) და მასზე ოდნავ ადრეული სწორკუთხა ნაგებობა, რომელიც „ბუხრიანი ოთახის" მშენებლობისას ნაწილობრივ გადაუკეთებიათ. მისი სამხრეთი და აღმოსავლეთი კედლები „ბუხრიანი ოთახის" მომავალი იატაკის დონეზე წაშალეს, დანარჩენი ორი კედელი კი გამოიყენეს. „ბუხრიან ოთახს" სხვადასხვაგვარად ათარიღებენ (VII-VIII, VIII-IX, IX-X სს.). ჩატარებულმა სამუშაოებმა უჩვენა, რომ მისი

7 იხ. ო. ლანჩავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 176-180, იქვე ლიტერატურა.

საპირე ქვები ძლიერი ხანძრისგანაა დამწვარ-დახეთქილი. დასავლეთ საქართველოსა და კონკრეტულად ამ მიკრორეგიონში (ქუთაისის ნაქალაქარი, გელათი, მოწამეთა) ასეთი სასტიკი დაწვა-განადგურება მურვან ყრუს სადამსჯელო ექსპედიციას უკავშირდება. თუ „ბუხრიანი ოთახისა“ და თანადროული ნაგებობების განადგურებას მურვან ყრუს დავუკავშირებთ, მაშინ ეს ეტაპი (შემუშავებული სტრატიგრაფიით მე-5 და მე-6 ფენა) VI საუკუნის მიწურულითა და VII საუკუნით უნდა დავათარიღოთ. ქუთაისში ამ ეტაპის სინქრონულია ჰერაკლე კეისრის ლაშქრობიდან (VII საუკუნის 10-იანი წლები) სერგი ბარნუკის-ძის აჯანყებამდე (VII საუკუნის მიწურული) აშენებული „ქუთათისის საყდარი.“[8] თუ ქუთაისსა და გეგუთში არქეოლოგიურად დადასტურებულ სინქრონულ მშენებლობებს გავითვალისწინებთ, ამ ეტაპის ცალკე გამოყოფა უსვეულოდ აღარ უნდა მოგვესვენოს.

გათხრებამდეც კარგად ჩანდა და კვლევამაც დაადასტურა, რომ „ბუხრიანი ოთახის“ დამწვარ კედლებზე მიშენებულია მე-7-8 ფენების კუთვნილი აგურის (23X23X6 სმ. აგურებს შორის წვრილმარცვლოვან ხრეშზე დამზადებული დუღაბის 3 სმ. სისქის ფენა დევს) შენობა (სურ. 11-12). მისი კედლები საშუალოდ ორი მეტრის სიმაღლეზეა შემორჩენილი (სურ. 12). გეგმით და გაბარიტებით იგი უახლოვდება მომდევნო, მე-9 ფენის აგურის გრანდიოზულ სასახლეს. თუ დასავლეთ საქართველოს ადრეული შუა საუკუნეების ისტორიულ კონტექსტს, ქუთაისის ნაქალაქარისა[9] და ბაგრატის ტაძრის სტრატიგრაფიას გავითვალისწინებთ, მშენებლობის ეს ეტაპი არჩილ-ლეონისა და აფხაზთა მეფეების ეპოქას შეიძლება დავუკავშიროთ და ზოგადად VIII საუკუნის შუახანები – X საუკუნის მესამე მეოთხედით დავათარიღოთ.

თუ გავიხსენებთ ქუთაისში არჩილ-ლეონის ეპოქის აგურით ნაგები ორსართულიანი სასახლის, აბანოს, „მარტირიუმისა“ (?) და გრანდიოზული სამნავიანი ბაზილიკის (ბაგრატის ტაძრის ადგილზე) არსებობას[10], გეგუთში ამდროინდელი მშენებლობა მოულოდნელი სულაც არ არის. პირიქით, ამ კონტექსტს კარგად ესადაგება „ქართლის ცხოვრების“ ყველაზე ადრეული, ანა დედოფლისეული ნუსხის ცნობა, სადაც (ანაკოფიის ბრძოლის შემდგომ) არჩილი ამბობს: „...წარვალ და დაეშენები ციხესა გეგუთს და ქუთათისს“[11]. „ქართლის ცხოვრების“ სხვა ნუსხებში გეგუთის მაგივრად იხსენიება ციხე-გოჯი. ნოქალაქევში (ციხე-გოჯი) კი მურვან ყრუს ამაოხრებელი ლაშქრობის შემდეგ (VIII ს-ის 30-იანი წლები) ცხოვრება საერთოდ შეწყვეტილია XVI საუკუნემდე, როცა იქ დადიანთა ერთ-ერთი შტო დასახლდა. შესაბამისად ლოგიკურია, რომ ციხე-გოჯში არჩილის „დაშენების“ არავითარი კვალი არ ჩანს, სამაგიეროდ იგი თვალსაჩინოდაა გამოკვეთილი გეგუთსა და ქუთაისში.

თუ ბიზანტიური წყაროების „მოხირისის“ გეგუთთან გაიგივება და „ქართლის ცხოვრების“ ანასეული ნუსხის აღნიშნული ცნობა სწორია, მაშინ საკვლევია, რით უნდა აიხსნას ტოპონიმის ასეთი მკვეთრი ცვლილება.

---

8 ო. ლანჩავა, ქუთაისის არქეოლოგია, ქუთაისი, 2015, გვ. 242-246; რ. ისაკაძე, ქუთაისის ადრექრისტიანული ეკლესიები, ქართველური მემკვიდრეობა, XIII, ქუთაისი, 2010, გვ. 138-153.

9 ქუთაისის ციტადელის VIII-X სს-ის აგურის სასახლის შესახებ იხ. ო. ლანჩავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 248-249; ო. ლანჩავა, ქუთაისი ეგრის-ლაზიკის..., გვ. 188-202.

10 ო. ლანჩავა, ქუთაისის არქეოლოგია, გვ. 252-254; რ. ისაკაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 138-153.

11 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1955, გვ. 242, სქოლიო 16.

მომდევნო ეტაპზე (მე-9 ფენა) ახალი სასახლის მშენებლობა გაგრძელებულა მე-7-8 ფენების გეგმით, ოღონდ განსხვავებული ზომის (27X27X7 სმ.) აგურებით (აგურებს შორის წმინდად გაცრილ სილაზე დამზადებული დუღაბის 2 სმ-მდე შრეა. სურ. 12). სასახლის გარე პერიმეტრი ჩრდილოეთითა და აღმოსავლეთით გატანილია (გაფართოებულია) VI საუკუნის ციხის შემორჩენილ კედლებზე და კოშკებზე.

ქუთაისის ნაქალაქარის სტრატიგრაფიის მიხედვით არჩილ-ლეონისა და აფხაზთა მეფეების ეპოქის აგურის (27X27X5 სმ.) ორსართულიანი სასახლე თითქმის საფუძვლამდეა დანგრეული X საუკუნის ბოლოს და მის ნაცვლად ბაგრატ III-ის მიერ შენდება ქვიტკირის ახალი, ბაგრატიონთა სამეფო სასახლე. შესაბამისად, გეგუთში მე-9 ფენის მშენებლობა-ფუნქციონირება ზოგადად ბაგრატ III-ის[12], დავით აღმაშენებლის, გიორგი III-ისა[13] და თამარის ეპოქას უკავშირდება. მშენებლობის თარიღის უფრო დაკონკრეტება კვლევის ამ ეტაპზე შეუძლებელია. ზოგადად ამ-დროინდელია სასახლის ის მოხატულობაც, რომლის შესახებაც არსებობს პროფ. ვარლამ დუნდუას შესანიშნავი გამოკვლევა[14]. მოხატულობის კვალი კედლებზე ახლა აღარსად ჩანს, გათხრების დროს კი ნანგრევ, დაძრულ ფენაში მხოლოდ ერთი პატარა ფრაგმენტი აღმოჩნდა (სურ. 13). ამავე ფენაში აღმოჩნდა ოქროს ბეჭედიც (სურ. 16).

ერთ-ერთი სათავსის სარდაფში ჩალექილ ნგრევის ფენაში აღმოჩენილი მე-9 ფენის კუთვნილი აგურები და გვიანბიზანტიური მოჭიქული კერამიკა უჩვენებს, რომ სასახლე საგრძნობლად დაზიანდა ან მონგრევლთა ორი სადამსჯელო ლაშქრობის დროს (XIII ს-ის 70-იანი წლები), როცა დავით ნარინს აბანოში მყოფს მოუსწრო მტერმა და „...თათართა მოაოხრეს ეკლესიანი და მრავალი სული ქრისტიანი მოიკლა“[15], ანდა თემურ ლენგის VIII ლაშქრობის დროს (1403 წ.), როცა მტერმა „...მოიწია სანახებსა ქუთათისისასა“[16].

როგორც ჩანს, ამ გარემოებებს დაემთხვა მდინარის მორიგი შემოტევაც, რის შედეგადაც აღმოსავლეთი ფლიგელი მთელ სიგრძეზე შუამდე ჩამოიშალა და კალაპოტში ჩაწვა.

---

12 ამ მხრივ საინტერესოა გაზეთ „კვალის“ 1893 წლის მე-5 ნომერში გამოქვეყნებული უცნობი ავტორის სტატია, სადაც ავტორი წეარის მიუთითებლად ამტკიცებს, რომ გეგუთის სასახლე აგებულია მეფე ბაგრატ III-ის (მეფობის თარიღად შეცდომით უთითებს 1001-1028 წლებს) დროს და რომ თვითონ ბაგრატ III ზამთრობით გეგუთს იდგა. მითითებულია ვ. ჩაკვეტაძის მიხედვით, იხ. ვ. ჩაკვეტაძე, გეგუთი ციხე-დარბაზი, თბ., 1958, გვ. 16-17.

13 ვახუშტი ბაგრატიონის „გეოგრაფიის“ ცნობა გიორგი III-ის (57-ე მეფე) მშენებლობის შესახებ წინააღმდეგობაშია მოდის მისივე „ისტორიის“ ცნობასთან, სადაც 57-ე მეფედ იხსენიება დემეტრე I, 59-ე მეფედ კი გიორგი III. საკითხის შესახებ იხ. ვ. ჩაკვეტაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 43-44, იქვე ლიტერატურა. შეად. ვახუშტი თაეის ნაშრომებში ბაგრატის ტაძრის „შემუსვრის“ თარიღად 1691 და 1692 წლებს ასახელებს, მაშინ როცა „შემუსვრის“ თანამედროვე თურქი ავტორის ცნობით ტაძრის ნგრევა 1698 წლით თარიღდება. იხ. ნ. ჯაველიძე, ოსმალი ისტორიკოსი ფუნდუკლულუ მეჰმედ აღა დასავლეთ საქართველოს შესახებ. თსუ შრომები (აღმოსავლეთმცოდნეობის სერია 250), თბ., 1985, გვ. 153-161; რ. ისაკაძე, ქუთაისი XV-XVI სს-ში, საკანდიდატო დისერტაცია, ხელნაბეჭდი, ქუთაისი, 2006, გვ. 93-98.

14 ვ. დუნდუა, გეგუთის ციხე-დარბაზის შესახებ, გვ. 124-132. გიორგი III-ის დასატირებლად გეგუთს ჩამოსულმა თამარის მხლებლებმა იხილეს ბატალური სცენებით მოხატული სასახლის კედლები და „ცა სრისა.“ ეს ფაქტი მიუთითებს, რომ სასახლე თამარის გამეფებამდეა აგებული.

15 ქართლის ცხოვრება, II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1955, გვ. 269.

16 ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, XIII-XIV სს., ტ. III, თბ., 1941, გვ. 215.

ალბათ ნარინის მემკვიდრეებს უნდა დავუკავშიროთ დასავლეთის ახალი ფლიგელის (მე-10 ფენა) გაჩენა. იგი ნაგებია სხვადასხვა ზომის უხეშად დამუშავებული ქვებითა და დულაბით (სურ. 2-3, 14). ამავე ფენისაა დიდი ზომის უხეში, ტლანქი ფორმის აგურებით (28X28X5,5; 28X28X6 სმ.) განახლებული იატაკი გუმბათქვეშა სივრცეში. ანალოგიური აგურებითაა განახლებული დღემდე შემორჩენილი თაღის ცალკეული ადგილები. მათი გამოყენების კვალი კარგად გაირჩევა იატაკზე დაყრილი თაღების ნანგრევებში და გამოყენებულია ქვიტკირით ნაგები დასავლეთი ფლიგელის ზოგიერთ მონაკვეთშიც.

ამ ეტაპზე გაუქმებულია სასახლის ჩრდილოეთ კედელში არსებული საპარადო კარიბჭე და მის ადგილზე ორნაწილიანი აბანოს საცეცხლე განყოფილებაა ჩადგმული, მთავარი შემოსასვლელი კი დასავლეთ ფლიგელშია გადატანილი. მის უკიდურეს სამხრეთ კედელში არსებული კიბე მეორე სართულის სათავსებს უკავშირდებოდა. აღმოსავლეთი ფლიგელის გადარჩენილ სივრცეში კი მოწყობილია დაკირული ქვევრებით შედგენილი მარნები (სურ. 5, 15).

მშენებლობის ბოლო ეტაპზე (მე-11 ფენა) დასავლეთი ფლიგელი განახლებულია. არსებული კედლები ორივე მხრიდან გასქელებულია და მათზე გადაკვანილია აგურებითა (25,5X23X3 სმ; 25,5X25,5X3 სმ.) და დულაბით შეკრული თაღები (სურ. 14). ამ ფენის გაჩენა იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ის (1510-1566 წწ.) იმ დიდი აღმშენელობის კონტექსტში შეიძლება გავიაზროთ, რომელიც თურქთა მარბიელი ლაშქრობის (1510 წ.) შემდეგ მან ჩაატარა ქუთაისსა და გელათში.

მიუხედავად იმისა, რომ XVII-XVIII საუკუნეების წყაროებში გეგუთი არაერთგზის იხსენიება, კონკრეტულ სამშენებლო საქმიანობაზე მინიშნებაც კი არსადაა. 1737 წლის ტიმოთე გაბაშვილის რუკაზე (სურ. 17) ზოგი ავტორი[17] სათოფურებს ხედავს, რაც ჩვენი აზრით სარკმლები უნდა იყოს. ცეცხლსასროლ იარაღთან დაკავშირებული სათოფურები ჩვენში მასობრივად XVII საუკუნიდან ჩნდება. სათოფურების კვალი კი გეგუთში კედლების ნანგრევებზეც არსად ჩანს და მათ არც რომელიმე კვლევის დროს იხსენიებს ვინმე. შესაბამისად, XVII საუკუნიდან მაინც გეგუთში მეტნაკლებად მასშტაბური მშენებლობა მოსალოდნელი აღარ არის.

როდის დაინგრა სასახლე იმ დონეზე, როგორც ის დღეგია დე მონპერეოს 1833 წელს დახვდა? 1737 წლის რუკაზე იგი დაუზიანებელი ჩანს. ვ. წილოსანი წყაროს მიუთითებლად დანგრევის თარიღად 1823 წელს ასახელებს, რუსეთიდან მეფისაშვილის მიერ რუსულ ენაზე შედგენილ ხელნაწერ პასპორტშიც 1823 წელია დასახელებული[18]. ვ. ჩაკვეტაძე კი მიიჩნევს, რომ სასახლე სოლომონ მეორისა და რუსული ჯარების ბრძოლების დროს დაინგრა[19].

ვფიქრობთ, რომ ასეთი მასიური ნგრევა მხოლოდ დენთით აფეთქებას შეიძლებოდა გამოეწვია (ისე, როგორც სოლომონ I-მა დაანგრევინა გენერალ ტოტლებენს ქუთაისის ციხე 1770 წელს).[20]

17 ვ. ჩაკვეტაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 19.

18 ინახება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივში.

19 ვ. ჩაკვეტაძე, იქვე, გვ. 59.

20 რ. ისაკაძე, ქუთაისი XV-XVI სს-ში, გვ. 118-132, იქვე ლიტერატურა.

1809-10 წლებში სოლომონ II-ის მომხრეებისა და რუსული ჯარების ბრძოლის დროს რუსებმა დაანგრიეს „...ონი, ხოტევი, სადმელი, ხვანჭკარა, სვერი, ტყაჩირი...“[21] ტყაჩირი გეგუთის ეკლესიაა და იქ მეფის ერთგული აგიაშვილების სასახლე იყო. როგორც წყაროებითაა ცნობილი, XVII საუკუნიდან გეგუთი მეფის ერთგულ აიაშვილებს ეკუთვნის და ტყაჩირის სასახლესთან ერთად მისი დანგრევა მოსალოდნელია. ამ მიმართულებითაც წყაროების კვლევა მომავლის საქმეა.

შემაჯამებელი დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ გეგუთის სასახლის არქეოლოგიური კვლევის შედეგებმა ეოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. პასუხი ბევრ კითხვას გაეცა, თუმცა გაჩნდა ახალი, ჯერაც პასუხგაუცემელი კითხვები. საახლეები ჯერ კიდევ წინაა, თუმცა ძეგლის სტრატიგრაფია-ქრონოლოგია ალბათ მნიშვნელოვნად ველარ შეიცვლება.

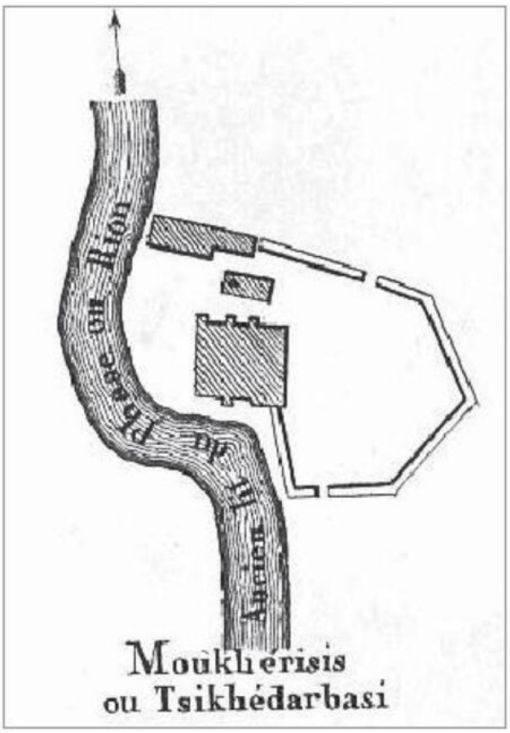
Roland Isakadze
Archaeological Material for the Stratigraphy-Chronology of Geguti Palace

Small-scale archaeological survey of Geguti palace was undertaken in 1937, later on – during the restoration works in 1950-60s, while in 2015-16, within the site rehabilitation programme elaborated in 2014, 28 trenches were dug, as a result, issues of plan layout, stratigraphy, chronology, etc. were verified.

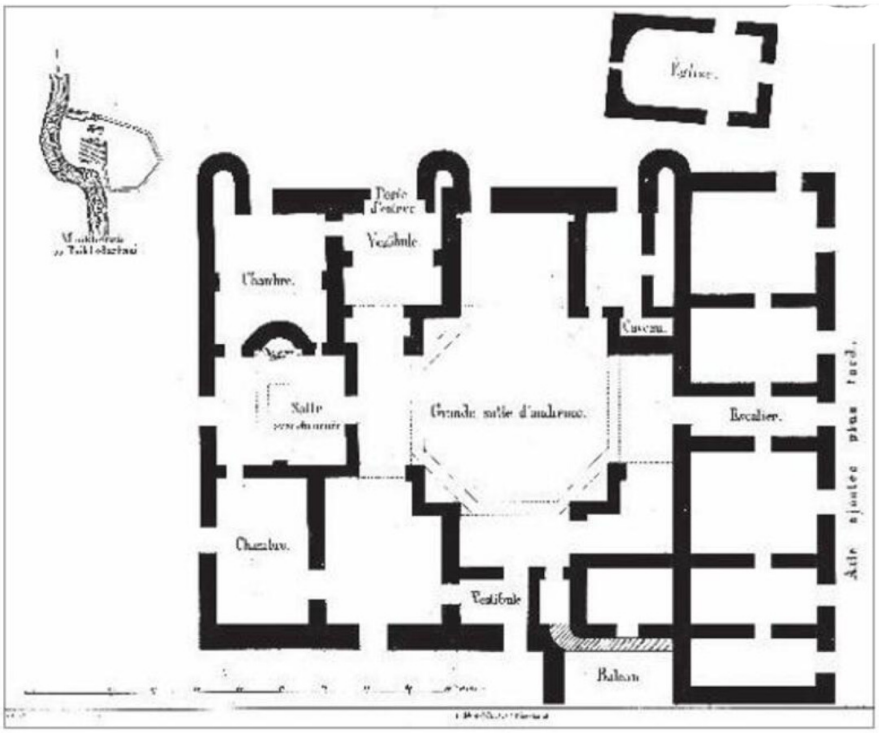
Following picture was outlined due to recent studies: three chronological layers are identified – a. 4th-5th cc., built of cobble-stone on mortar, supposedly, remains of buildings without enclosure (including two rows of circular, plastered and painted columns, a rectangular double-compartment building to the South, a semi-circular tower to the West and nearby a Π-shaped structure – a landing stage) – this complex used to control a river route leading to Kutaisi; b. 6th c. fortress built of large quadrae and of almost square plan (43 x 41 m.) with semi-circular towers projecting outside – this, as already proposed by F. Dubois de Montpereux, seems likely to be "Mokheres" – "Mokhirisi" [= Mukhani] of the Byzantine sources; c. next stage – the so called "a room with the fireplace" and its preceding building, which were dated between 7th – 10th cc., but now are re-dated to the late 6th-early 7th cc.; c. a large building built of stone on mortar – between 8th c. and third quarter of the 10th c.; d. a brick palace built over the 6th c. walls and towers – dating to the epochs of Bagrat III, David the Builder, George III, King Tamar (damaged in 1270s or 1403); e. west wing built of roughly hewn stone (late 13th-early 14th cc.), renovated (this is the last, 11th stratigraphic layer), presumably, in the 16th c.

It can be supposed that the palace was demolished, due to the gunpowder explosion, during a battle of the Imereti king Solomon II with the Russian army in 1809-1810.

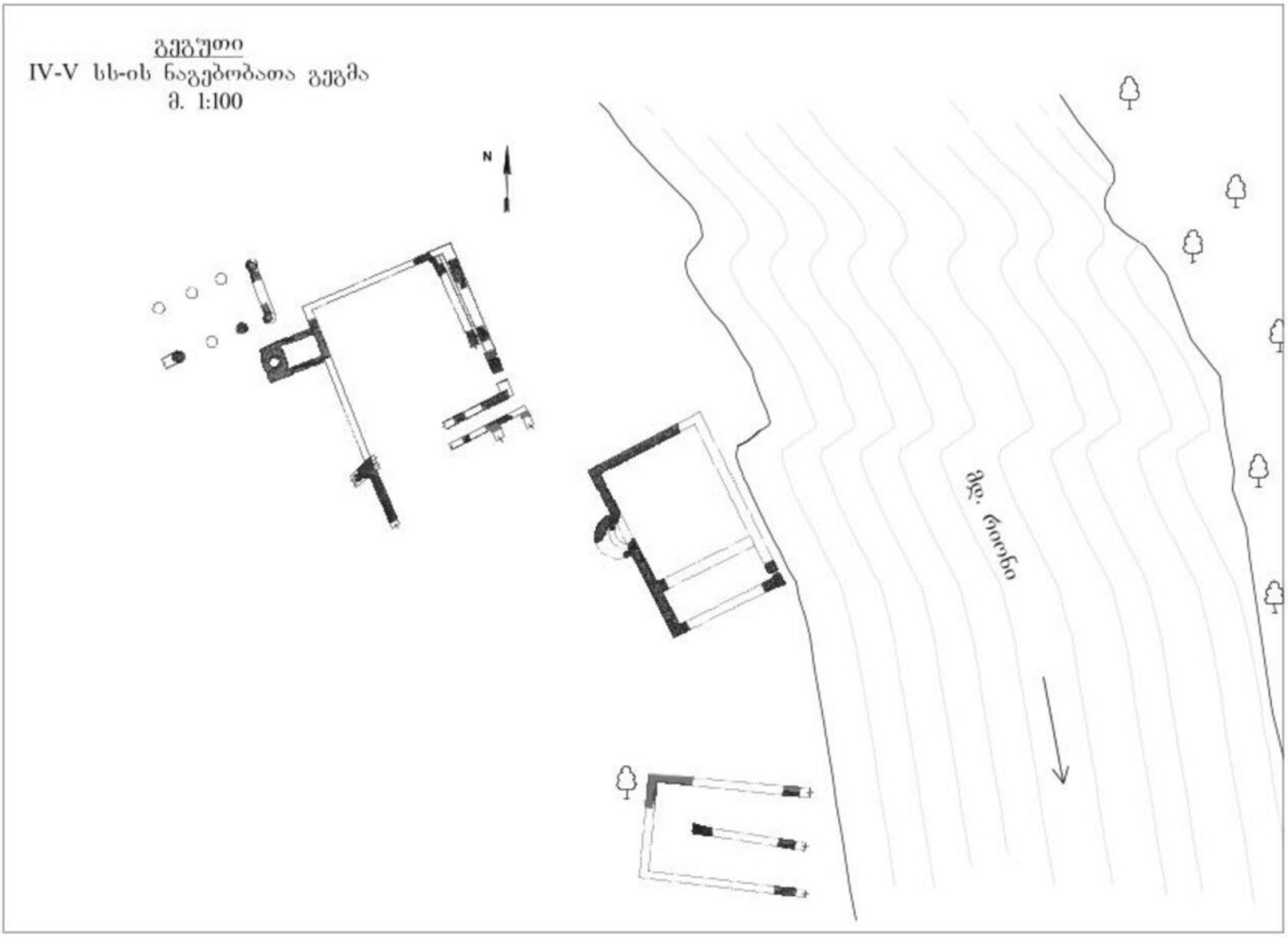
21 გ. ვაკრიძე, იმერეთის დროებითი მმართველობა 1810-40 წწ. ქუთაისი, 1999, გვ. 54.



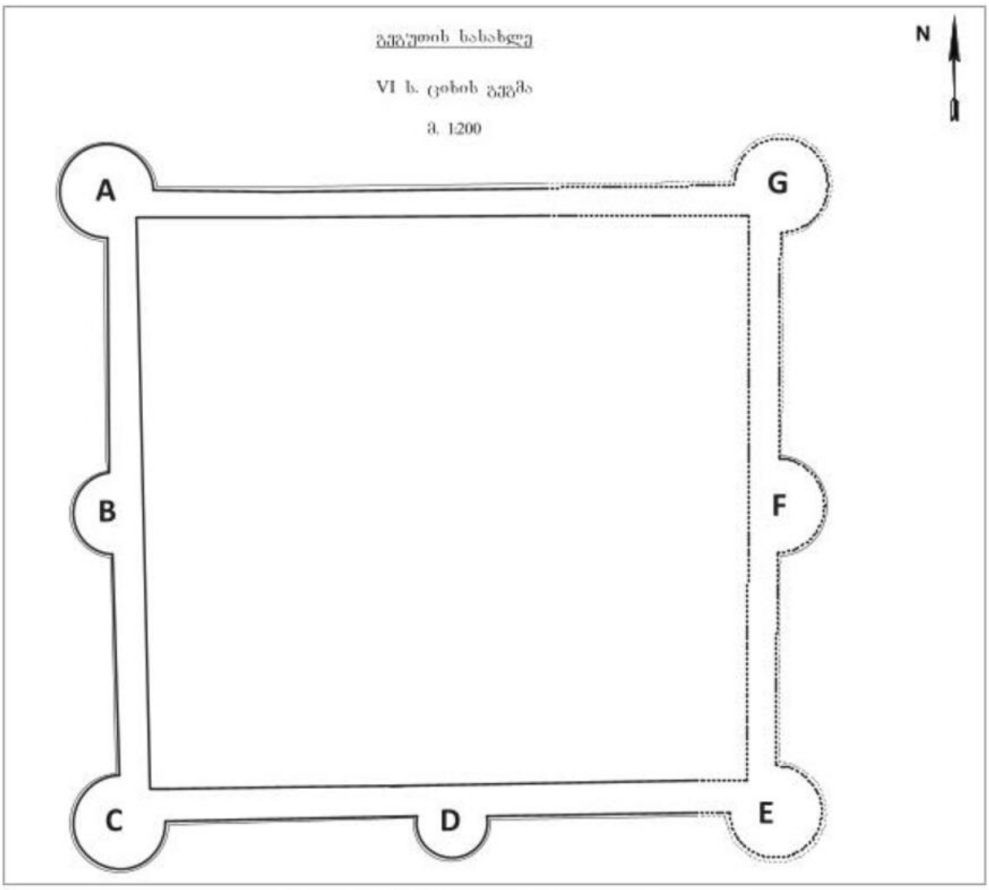
ნახ. 1. დღუბუა დე მონპერდო – გეგუთის სქემატური გეგმა



ნახ. 2. დღუბუა დე მონპერდო – სასახლის გეგმა



ნახ. 3. IV-V საუკუნეების ნაგებობათა გეგმა



ნახ. 4. VI საუკუნის ციხის გეგმა

სურ. 1. სასახლის ჩრდილოეთი ნაწილის „გამოწმენდის“ პროცესი. საარქივო ფოტო

სურ. 2. სასახლის დასავლეთი ფლიგელის „გამოწმენდის“ პროცესი. საარქივო ფოტო

სურ. 3. სასახლის დასავლეთი ფლიგელის „გამოწმენდის“ პროცესი. საარქივო ფოტო

სურ. 4. ცენტრალური დარბაზის დასავლეთი ნაწილი. გათხრების ხედი

სურ. 5. ცენტრალური დარბაზის აღმოსავლეთი ნაწილი. გათხრების ხედი

სურ. 6. IV-V საუკუნეების ნაგებობის რიყის ქვით ნაგები წრიული სვეტები

სურ. 7. რიყის ქვით ნაგები წრიული სვეტების მოხატული შელესილობის ფრაგმენტი

სურ. 8. IV-V საუკუნეების დიდი ნაგებობა სასახლის სამხრეთის ეზოში

სურ. 9. სასახლის კარიბჭის მონაკვეთი. რიონის კალაპოტში ჩაქცეული VI საუკუნის ციხის კედლის ფრაგმენტი

სურ. 10. რიონის კალაპოტში ჩაწოლილი აღმოსავლეთი ფლიგელის ნაწილი. საარქივო ფოტო

სურ. 11. „ბუხრიან ოთახზე“ მიშენებული აგურის სასახლის ორი ფენა

სურ. 12. აგურის სასახლის ორი სამშენებლო ფენა

სურ. 13. სასახლის მოხატულობის ფრაგმენტი

სურ. 14. დასავლეთი ფლიგელი, გვიანი შუასაუკუნეების აგურის თაღი. საარქივო ფოტო

სურ. 15. სასახლის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კუთხის ორგანყოფილებიანი სათავსი, გვიანი შუასაუკუნეების მარნით

სურ. 16. ოქროს ბეჭედი

სურ. 17. გეგუთი ტიმოთე გაბაშვილის 1737 წლის იმერეთის რუკის მიხედვით

ნოდარ არონიშიძე

გ. წუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
ა. ყუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

დურუჯისპირა ბაზილიკის კომპოზიციის რაობისთვის[1]

ქვარლის რაიონული ცენტრიდან 6-7 კილომეტრის მანძილზე, დურუჯის ვრცელ ხეობაში, მდინარე დურუჯისავე მარცხენა ნაპირზე, მისგან მხოლოდ რამდენიმე ასეული მეტრის მოშორებით, ტყის პირას მდებარეობს დოლოჭოპის სამნავიანი ბაზილიკის ნანგრევები (სურ. 1).

ამჟამად, ძლიერ მასშტაბურ-მოზრდილი და შესაძლოა ვთქვათ კიდეც, „გრანდიოზული", სამნავიანი ბაზილიკის ტიპის ნაგებობა, დროთა სიავისა თუ ავბედობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის გამოვლის შედეგად, თითქმის რომ გეგმის დონითაა შემორჩენილი, რომლის სიგრძე-სიგანეც შემდეგნაირად განისაზღვრება: სიგრძით ბაზილიკა დასავლეთით არსებული მინაშენის გარეშე 36 მეტრია, ხოლო სიგანეში, სამხრეთ-ჩრდილოეთით არსებული მინაშენების ჩათვლით, 22 მეტრი (ნახ. 1)[2]. აღსანიშნავია, რომ ადგილ-ადგილ გვხვდება ნაგებობის სხვადასხვა კედლის საკმაოდ მოზრდილი შემორჩენილი ნაწილები, ამასთანავე კი, გარკვეული ფუნქციური მნიშვნელობის მატარებელი ცალკეული მონაკვეთებისა თუ სათავს-ნაწილების, თვალსაჩინო კონფიგურაციები – მაინც ჩამოქცეულ-დაკარგული და განადგურებული მონაკვეთების წილი საკმაოდ დიდია. განსაკუთრებული და გარკვეული მიმართულებით გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება, ვერ-შემორჩენილი, ჩამოქცეული ნაგებობის კედლების ზედა ნაწილებსა და გადახურვის სისტემას[3].

---

1 აღსანიშნავია, რომ წინამდებარე წერილი ერთიანი, ვრცელი გამოკვლევის მცირე ნაწილს წარმოადგენს, რომლის კვლევის საგანიც უშუალოდ დურუჯისპირა ბაზილიკის გეგმარებითი-კომპოზიციური რაობის რეკონსტრუქციისა და მისი დათარიღების მცდელობით მოიფარგლება. თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია ამავე ნაგებობის შესახებ არსებული ლიტერატურის კრიტიკული ანალიზი და იმ კონტექსტების თუ ქვეტექსტების მიმოხილვა, რომელთანაც იქნა დაკავშირებული დოლოჭოპის სამნავიანი ბაზილიკა – მოცემული საკითხების შესახებ დამოუკიდებელი წერილი დაიბეჭდება უახლოეს მომავალში თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ჟურნალ „აკადემია"-ში.

2 ნაშრომს დართული დოლოჭოპის ბაზილიკის გეგმა, რომელიც შესრულებულია ნ. ბახტაძის მიერ, შეიცავს რამდენიმე უზუსტობას, რაც გამოწვეული უნდა იყოს იმ გარემოებით, რომ ეს ანაზომი დიდწილად წინასწარული და საორიენტაციო სახის მატარებელია.

3 ნ. ბახტაძის მოსაზრებით, ბაზილიკის ნანგრევებზე არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებულ მასალათა შორის არსებული ხის, დამწვარ-დანაფერფლის, კეალი და ამასთანავე მოზრდილი ზომის სამსჭვალთა დიდი რაოდენობა, უთუოდ, ნაგებობის ხით გადახურვის სისტემის არსებობის მანიშნი უნდა იყოს. ამდაგვარად, უმნიშვნელოვანესი ინფორმაციის დამტვევი შეიძლება ყოფილიყო ბაზილიკის კედელთა ზედა შრეები, რომლებიც თითქმის რომ ბოლომდეა დანგრეული. გამონაკლისს, ამ თვალსაზრისით, მხოლოდდა ცენტრალური ტაძრის ჩრდილოეთი კედელი წარმოადგენს, სადაც კედლის ზედა არეში შეინიშნება თანაბარი ინტერვალებით განლაგებული რამდენიმე, თანაბარივე ზომის, მართკუთხა მოყვანილობის ღრმული, რაც მეცნიერთა ვარაუდით – ხის კოჭოვანი სისტემის არსებობის მანიშნი, ძელთა დამჭერი ხვრელები უნდა ყოფილიყო. იხ. ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე, დოლოჭოპის ბაზილიკის არქეოლოგიური კვლევა ნაქალაქარ ნეკრესში. ონლაინ არქეოლოგია, 8, 2015, გვ. 115-116.

სადღეისოდ მოტანებული, ნაგებობის საერთო გეგმარებითი, კონსტრუქციული და მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ მსჯელობა ცხადია, ნაკლულად, მაგრამ მაინც, შესაძლებელია. პირით მდინარისაკენ მიბრუნებული ნაგებობის გეგმარებითი სტრუქტურის მოხილვის საფუძველზე იკვეთება სამნავიანი ბაზილიკის მკაცრად ჩამოყალიბებული და მოწესრიგებული სტრუქტურა. ნაგებობის ცენტრალურ ნაწილს სამი, ერთიერთისაგან ხუთი წყვილი ბურჯით გამოჯნული, ნავი წარმოქმნის, რომელთაგან ცენტრალური, რომელიც გვერდით ნაგებზე ორჯერ განიერია, აღმოსავლეთით, საკმაოდ ღრმა, ნალისებრი მოყვანილობის აფსიდით სრულდება, ხოლო სამხრეთ-ჩრდილოეთი ნავების აღმოსავლეთი მონაკვეთები, საკურთხევლის ორსავ მხარეს არსებული, კვადრატს მიახლოებული, სათავსებით განისაზღვრება. გვერდით ნაგებსა და მათს სიგრძეზე არსებულ სათავსებს, რომელთაც წერილში, პირობითად, „პასტოფორიუმების“ სახელით მოვიხსენიებთ, საკმაოდ განიერი კარი აკავშირებს. დოლიჭოპის ბაზილიკის შემორჩენილი ნაშთის ნაწილს, უცილობლად ძველთაგანსა და თაედაპირველს, წარმოადგენს გვერდითი, სამხრეთ-ჩრდილოეთი „მინაშენებიც“, რომლებიც ტაძრის მთელ აღმოსავლეთ-დასავლეთ სიგრძეს დაუყვება, თუმცა მსხვეობარია მათი სიგანეები. ერთი მხრივ, სიგანით „მინაშენები“ ცენტრალური ტაძრის გვერდით ნაგებსაც ჩამოუვარდება, მეორე მხრივ კი, ჩრდილოეთი მხრით არსებული სადგომის განივი ზომა აღემატება სამხრეთი მინაშენის იმავე მონაკვეთს. სამნავიანი ბაზილიკის ამ „კერძო“ მინაშენებს, რომელთა ფუნქციური მნიშვნელობის განმარტებისა თუ რამდენადმე განსაზღვრების მცდელობას ქვემოთ მოვუბრუნდებით, აღმოსავლეთით აფსიდები აბოლოვებს. აქედან, ჩრდილოეთი სადგომის აღმოსავლეთით არსებული აფსიდალური ნაწილი ნალისებრი, სამხრეთისა კი – შედარებით მცირე ზომის და ნახევარწრიული გარშემოწერილობისაა. აქვე აღსანიშნავია, რომ ბაზილიკის დასავლეთ ნაწილში, ტაძრის ცენტრალური ნაწილის სამხრეთი კედლის კუთხიდან დაყოლებული, კიდევ ერთი მინაშენის „არაბუნებრივად“ მასიური კედელი, სრულად მისდევს ტაძრის დასავლეთი კედლის სიგრძეს და ჩრდილოეთი მინაშენის დასავლეთი კედლის მონაკვეთსაც სცილდება – დაახლოებით ორი მეტრით. დასავლეთი „მინაშენის“ მოცულობით-გეგმარებითი ხასიათი, გრძივი და მართკუთხა მოყვანილობით განისაზღვრება, კედლის, როგორც ვახსენეთ ძლიერ მასიურობა-განიერებასთან უთუო კავშირში. ჩრდილოეთი ნაწილისაკენ დახრილ ხსენებულ მინაშენს ორი კარი აქვს მოწყობილი ერთიერთ-მოპირდაპირედ, რომელთაგან ერთი ცენტრალური ტაძრის დასავლეთით არსებულ შესასვლელ ღიობს უკავშირდება მიჯრით. არსებული მინაშენის ღერძი, როგორც აღვნიშნეთ, დახრილია და, ამასთანავე, ზემორე თხრობიდან გამომდინარე, აცდენილიც ცენტრალური ტაძრის დასავლეთი კედლის სტრუქტურას. ამრიგად, თავშივე შევნიშნავთ, რომ მართკუთხა გეგმარების, „არაბუნებრივად“ მასიური კედლების მქონე ეს სათავსი, რომელიც, თავის მხრივ, აცდენილიცაა, საზოგადოდ ტაძრის ყოველგვარ ღერძს და თავისთავად, მისი დასავლეთი ნაწილის სტრუქტურის გადაწყვეტასაც, არ უნდა ყოფილიყო პირველთაგანვე ძეგლის ნაწილი – საზოგადოდ კი, მისი ფუნქციური დატვირთვა ტაძრის რაიმეგვარი მნიშვნელობის შემადგენელი თითქოს არ ჩანს, თუმცა ხსენებულ საკითხს ბაზილიკის გეგმარებით-კონსტრუქციული და სტილისტურ-შედარებითი ანალიზის ფარგლებში მოვუბრუნდებით[4].

4 არქეოლოგიური გასუფთავება-გათხრების შედეგად, დოლიჭოპის ბაზილიკის დასავლეთით მოდგმული სათავსის ფარგლებში აღმოჩენილ იქნა ქვევრთა გარკვეული რაოდენობა, რომელთა შესახებაც ექსპედიციის ხელმძღვანელის, ნ. ბახტაძის მიერ გამოთქმული მოსაზრების მიხედვით, ღვინის ქვევრებთან უნდა გვქონდეს საქმე, რაც, ვფიქრობთ, ხსენებული სათავსის საყოფაცხოვრებო დანიშნულების მარწმუნებელია ეფრო – ტაძრის შემადგენელი, კომპოზიციურ-ანრობრივი თუ ლიტურგიკულ-არსობრივი დატვირთვის საპირწონედ.

ტაძრის ცენტრალური ნაწილი ანუ მთავარი ეკლესია სამნაწილედი საკურთხევლითა და სამგანაყოფი ცენტრალური სივრცით, ქართული ხუროთმოძღვრების, მეტადრე, ბაზილიკური მშენებლობის, ტრადიციულ გადაწყვეტას გვთავაზობს. ნალისებური მოყვანილობის საკურთხეველი, რომელიც მცირედ დეფორმირებული კონფიგურაციითაა წარმოდგენილი, დღეისათვის სარკმლის გარეშეა დარჩენილი, თუმც კი, აღმოსავლეთი კედლის ცენტრალური ნაწილის ჩამონაშალ არეზე მოინიშნება და წარმოსახვითი თვალსაზრისით წარმოიდგინება კიდევაც, სარკმლის სივრცული განთავსების არეალი (სურ. 2). საკურთხევლის აფსიდის ორსავ მხარეს გამოყვანილი, კვადრატული გეგმარების, პასტოფორიუმების კედლები, საკურთხევლის ცენტრალური სარკმლის მონაკვეთისაგან განსხვავებით, საკმაოდ მაღალ დონეზეა შემორჩენილი, ისევე, როგორც ამ სათავსთა სივრცეში სამხრეთი და ჩრდილოეთი ნავებიდან შემავალი ორი კარი. სადღეისოდ დოლოჭოპის ნაშთი არც ერთი დიობის, იქნება ეს სარკმლები თუ შესასვლელები, თავსართ ნაწილებს არ გვინახავს, რაღა თქმა უნდა, ძეგლის კორპუსზე შემორჩენილი სახით[5]. ამასთან კი, სარკმელთა კვალი საერთოდაც არ შეინიშნება მოცემულ კედლებზე, ხოლო შემორჩენილი სახით, შესასვლელი დიობების ნაწილთაგან, მხოლოდღა გვერდითი კედლებია წარმოდგენილი. ასეთსავე მდგომარეობას ვხვდებით პასტოფორიუმებში შემავალი კარების შემთხვევაშიც, სადაც ზედა ნაწილები სრულებით არაა შემორჩენილი, რაც შეეხება გვერდით კედლებს აღსანიშნავია, რომ აქ პილასტროვანი შვერილობები არაა წარმოდგენილი – განსხვავებით ტაძრის დასავლეთი კედლისა და საკურთხევლის აფსიდის დამაბოლოებელი კუთხოვანი არეებისგან. ჩრდილოეთი პასტოფორიუმის კარი ნავის თითქმის რომ ცენტრალურ ღერძზეა გაჭრილი, ხოლო სამხრეთით, ამავე სათავსში შემავალი კარი საკურთხეველისკენ მეტადაა დაძრული.

სამნაწილედი საკურთხევლის გადაწყვეტა, როგორც ვხედავთ, სრულებით არ სხვაობს ქართული ბაზილიკური ხუროთმოძღვრების სხვა ძეგლთაგან[6]. ტაძრის ცენტრალური ნაწილი, აღნიშნულისაებრ, სამი პარალელურად განთავსებული ნავის ერთიერთ-დამოკიდებულებით იგება. ცენტრალური და გვერდითი ნავების ერთიერთმიმართების მხოლოდღა გეგმარებით-მასშტაბური მახასიათებლების შესახებაა მსჯელობა შესაძლებელი. კიდევ ერთხელ, დოლოჭოპის შემორჩენილი ნაშთის კედელთა არც ერთი სიმაღლის მონაცემი გვაძლევს იმდაგვარ ხელჩასაჭიდს, რომ შესაძლებელი იყოს, თუნდაც ცენტრალური და გვერდითი ნავების კედელთა სიმაღლის დიფერენცირების განსაზღვრა. ამგვარად, ცენტრალური ნავის სიგანე გვერდითებს 3-3.20 მეტრით აღემატება, რაც აბსოლუტურ ციფრებში ასე წარმოგვიდგება: ცენტრალური ნავის სიგანე 6.5 მეტრის მონაცემებში ჯდება, ხოლო, გვერდითები 3-3.30 მეტრით განისაზღვრება. ნავთგამყოფი სვეტები, რომელნიც ხუთი წყვილი, კვადრატული ბაზისის მქონე, ჯვრული გეგმარების ბურჯებით წარმოიქმნება, თანაბარ-რიტმული მანძილებითაა ერთიერთს დაშორებული. დასავლეთი მხრიდან მეორე-მესამე წყვილ სვეტებს შორის მანძილი ყოველ დანარჩენზე ზუსტად ერთი მეტრითა გაზრდილი და თუკი ბურჯთა ყოველ წყვილს შორის მანძილი 3-3.3 მეტრია, ამ უკანასკნელის შემ-

5 სარკმელთა თუ ცენტრალური სივრცის ნაკოგამყოფ თაღთა ნაწილები არქეოლოგიური გათხრების შედეგად იქნა მიკვლეული, რომელთა რკალური დახრილობების მონაცემთა გამოთვლის შედეგადაც განისაზღვრა სარკმლის ნაწილები და ხსენებული თაღების მონაკვეთები.

6 სამნაწილედი საკურთხევლის გადაწყვეტის დოლოჭოპისეული ვარიაცია თვალნათლივ მიგვითითებს ქართული ბაზილიკური მშენებლობის, VI საუკუნის I ნახევრიდან უკვე ნამოკალიბებულ და შემდგომ, როგორც სამნავიანი ისე სამეკლესიიანი ბაზილიკების შემთხვევაში, თითქმის უალტერნატივოდ გავრცელებულ გადაწყვეტათა ანალოგიურობაზე და ეფიქრობთ ამ ნაგებობების დასახელებაც კი ზედმეტია.

თხვევაში მანძილი 4.3 მეტრამდე იზრდება. მოცემულ ბურჯთა ბაზისები, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კვადრატული მოყვანილობისაა და ზომებში გამოხატული ასე წარმოგვიდგება 2X2, ხოლო ამ კვადრატში მოქცეული ჯვრისგეგმა ბურჯის სიგრძეც და სიგანეც ასევე 1.5-1.5 მეტრია (სურ. 3). ხეთი წყვილი ბურჯით წარმოქმნილი ექვსი თაღი, რომლებიც ჯვრის ერთ, გრძივ ღერძზე არსებულ, შვერილს ეყრდნობოდა – თავსა და ბოლოში, ერთი მხრივ საკურთხევლის კედლიდან დაახლოებით 20-30 სმ-ით, ხოლო, დასავლეთი კედლიდან 40-50 სმ-ით ამოსულ შვერილებზე გადასვლით ბოლოვდება. ცენტრალური ტაძრის გეგმარებითი განსრულებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობის მატარებელი – ტაძარში შესასვლელი რამდენიმე კარია. შესასვლელ ღიობთაგან ერთი დასავლეთ კედელშია გაჭრილი და სრულად თანხვდება ტაძრის საკურთხევლის ცენტრალურ ღერძს, თუმცა იატაკის დონიდან საკმაოდ მაღლაა, დაახლოებით 60-70 სმ-ითაა, აწეული და ბაზისურ დონეს კედლის სიგანეში მოქცეული კიბის სამსაფეხურიანი ჩანაკვეთის საშუალებით უკავშირდება[7].

გარდა დასავლეთისა, ცენტრალურ ტაძარში შესასვლელები მოწყობილია სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების სიგრძეზეც, ამათგან სამი ჩრდილოეთით – ორი კი სამხრეთით. გარკვეული თვალსაზრისით გამოყოფილი და გა-მნიშვნელოვანებული ამ შესასვლელთაგან სამხრეთ-ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ წელზე დაწეული, ერთი-მეორის მოპირდაპირედ გაჭრილი ორი კარია. გარდა იმისა, რომ ორივე ეს კარი ყველა დანარჩენზე განიერი და ერთიერთ-მოპირდაპირეა, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მოქცეულია ნავთგამყოფი თაღების იმ მალში, რომელზედაც ერთმეტრიანი სიგრძითი სხვაობაა დაფიქსირებული. სამხრეთი კედლის სიგრძეში არსებული კიდევ ერთი კარი, შედარებით მცირე ზომისაა და თითქმის მიბჯენილია სამხრეთისავე კედლიდან მართობულად შვერილ, პასტოფორიუმისა და ნავის გამმიჯნავ მცირე კედლის წყობას. ჩრდილოეთი კედლის შესასვლელი ღიობებიდან ერთი ჩრდილოეთსავე პასტოფორიუმს უკავშირდება, სადაც აღსანიშნავია, რომ შემორჩენილია, თუმცა მორღვეული, მაგრამ მაინც კარის თავზე არსებული კედელი, რომლის მინარღვევი მონაკვეთის ხასიათის გათვალისწინებით გადამხერავად ერთიანი არქიტრავის წარმოდგენაც შესაძლებელია. რაც შეეხება ჩრდილოეთი კედლის მესამე შესასვლელს, რომელიც სრულად დასავლეთი მხრითაა დაწეული, ემთხვევა დასავლეთით არსებულ, ნავთგამყოფი ბურჯების ბოლო წყვილს. პასტოფორიუმში შემავალი კარის ზომასთან შედარებით ეს უკანასკნელი საკმაოდ განიერია, თუმცა ჩრდილოეთ კედელში, ამ მოსაზრებით, დომინანტი მაინც ცენტრალური შესასვლელია, რომელიც ორჯერ მაინც აღემატება თითოეულ მათგანს. თუკი საერთო მასშტაბის მიხედვით ვიმსჯელებთ, შესასვლელ ღიობთა გაჭრის წერტილებისა თუ მათი ზომების ერთიერთ-განსხვავება-შედარების კვალად, ცალსახად იკვეთება სამი მათგანის გამორჩეულობა. ესენია: დასავლეთი და სამხრეთ-ჩრდილოეთის ერთიერთ-მოპირდაპირე შესასვლელები, რომელთაგან ზომით დასავლეთისა ყველაზე დამცრობილია, ხოლო სამხრეთსა და ჩრდილოეთს შორის, ამ უკანასკნელის სიგანე ბევრად ჭარბობს. ჩრდილოეთის ცენტრალური კარი არა მხოლოდ სამხრეთისას, არამედ, ყველა სხვასაც თითქმის რომ ორჯერ მეტობს. ცხადია, ტაძრის ცენტრალურ სივრცეში შესასვლელი ღიობების გაჭრის წერტილები თუ მათი ზომა-მასშტაბი, უმნიშვნელოვანესი მონაცემებია, შედარებითი ანალიზისთვის, რაზედაც ქვემოთ გვექნება მსჯელობა.

---

7 მოცემული კიბის ეჯრედი საკმაოდ მაღალი გამოდის 60-70 სანტიმეტრი. ნახევარ მეტრზე მაღალი კიბე თავისთავად არაა სახასიათო და არც გავრცელებული ქართული ხერთოთმოძღვრების მოცემული ტიპის ძეგლებში, თუმცა აქ მნიშვნელოვანია, რომ ეს სიმაღლე შესაძლოა რესტავრაცია-კონსერვაციის შედეგი იყოს.

დოლოჭოპის სამნავიანი ბაზილიკის, უთუოდ თავდაპირველ, გეგმარებით-სტრუქ-ტურულ ნაწილს წარმოადგენს ცენტრალური ტაძრის სამხრეთითა და ჩრდილოეთით, მთელ სიგრძეზე, არსებული მინაშენები. ორივე ამ ნავთაგანი აღმოსავლეთ მხარეს აფსიდებით სრულდება (სურ. 4-5). აქედან, ჩრდილოეთი ნავის აღმოსავლეთი განსრულება შედარებით დიდია და ნალისებრი აფსიდით იკვრება, განსხვავებით სამხრეთი ნავის ამავე ნაწილისგან, რომლის მასრულებლადაც ნახევარწრიული მოხაზულობაა გამოყენებული. აქვე აღსანიშნავია, რომ სამხრეთი ნავის აღმოსავლეთი ნაწილი, ცენტრალური ტაძრის აღმოსავლეთ კედელს სცილდება დაახლოებით 70-80 სმ-ით და გეგმაზე, ერთგვარი, „გამონაშვერისა" თუ „წამონაზარდის" სახეს ღებულობს[8]. ტაძრის სამხრეთი მინაშენის ეს გრძივი მოცულობა ორ ნაწილად იყოფა და ორი შესასვლელი კარითაა გახსნილი, რომელთაგან ერთი დასავლეთი მხრიდან, თითქმის, რომ ნავის გრძივი ღერძის, შუა ნაწილშია გაჭრილი და „გასწორებული" ამავე სათავსის, აღმოსავლელით არსებული აფსიდალური ნაწილის ცენტრზე. ხსენებული ნავის მეორე კარის გაჭრის წერტილი კი აღმოსავლეთი მხრით იწევს და სათავსის სამხრეთ კედლიდან იხსნება. ნავის უკიდურესი აღმოსავლეთი ნაწილიდან დაახლოებით 4-4.5 მეტრზე არსებული კარი, მცირედი აცდენით, მაგრამ მაინც, ემთხვევა ცენტრალური ტაძრის სამხრეთ ნავში შემავალი ორი ღიობიდან ერთს – აღმოსავლეთ ნაწილში, პასტოფორიუმის სიახლოვეს გაჭრილს. სხვაგვარი გადაწყვეტა გვხვდება ჩრდილოეთი მინაშენის შემთხვევაში, სადაც თავად ნავის სიგანე საკმაოდ აღემატება სამხრეთით არსებული სადგომისას. აღმოსავლეთით წარმოდგენილი ნალისებური მოხაზულობის აფსიდის გარეშე, ჩრდილოეთი ნავის დანაწევრება სამ, თითქმის რომ თანაბარ ნაწილად, მინაშენისა და ცენტრალური ტაძრის ჩრდილოეთ კედლებზე არსებული, მცირედ შვერილი კედლებით ხორციელდება. ხსენებული, ნავის დამანაწევრებელი კედლები, არც მთლად მკაფიოდ ინაკვთება, თუმც კი, გარკვეულ ადგილებზე, შეიმჩნევა მათი მოზრდილი ნაშვერები. მნიშვნელოვანია, რომ არსებული ნავის ამდაგვარი დანაწევრება, სტრუქტურულ-გეგმარებითი გადაწყვეტით, სრულად მისდევს ცენტრალური ტაძრის ჩრდილოეთ კედლის გაგრძელების ლოგიკას. ამ, პირობით ნაწილთაგან ერთი, რომელიც ნავის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია მოქცეული, კარის საშუალებით უკავშირდება ჩრდილოეთ პასტოფორიუმს, ხოლო, თავად ამ „მიკრო სათავსს" ერთი კარი „უდგება" ჩრდილოეთი მხრიდან, მეორე კი ინტერიერშივეა, ნავის გასწვრივ – დასავლეთით. ჩრდილოეთი მინაშენის სამი ნაწილიდან ცენტრალური, ისეთივე კარით უკავშირდება მესამე, დასავლეთ ნაწილში არსებულ მონაკვეთს, როგორც ეს აღმოსავლეთი სათავსის შემთხვევაშია განხორციელებული. ამასთანავე, მნიშვნელოვანია, რომ სწორედ ამ, ცენტრალური ნაწილიდან იხსნება ცენტრალურივე, ტაძრის ჩრდილოეთ კედელში არსებული, ყველაზე განიერი კარი. თავად მინაშენის ჩრდილოეთი კედელი, ამ ნაწილში, დიდად საეჭვოა, რომ ორი თაღით უნდა ყოფილიყო გახსნილი[9]. ჩრდილოეთი მინაშენის ცენტრალური ნაწილის

8 ეს ერთი შეხედვით უცნაური გადაწყვეტა, რომლის მიხედვითაც დოლოჭოპის შემთხვევაში სამხრეთი ნავის აღმოსავლეთი კიდე სცილდება აღმოსავლეთი ფასადის ერთიან კედელს და, გარკვეული თვალსაზრისით „წამონაზარდის" სახეს ღებულობს, გვხვდება დაახლოებით ამავე დროის კიდევ ერთ, ანნისხატის ბაზილიკაში. ამ შემთხვევაშიც სწორედ სამხრეთი ნავის აღმოსავლეთი მონაკვეთია კედლის ერთიანი სიბრტყიდან წინ წამოსული. ცხადია, არც არსებული მაგალითებით და არც თავად მოცემული მოტივის გაგრძებით არ იხსნება ამდაგვარი გადაწყვეტის ფუნქციური აუცილებლობა.

9 ჩრდილოეთი მინაშენის სწორედ ამდაგვარად გადაწყვეტის საფუძველს ორი ნიშნით ვვარაუდობთ და მათ შორისაა თავად ნ. ბახტაძის მიერ ტაძრის გრაფიკული რეკონსტრუქციის მოდელი, რომლის მიხედვითაც ჩრდილოეთი მინაშენის ხსენებული ნაწილი ორი არათანაბარი ზომის თაღით იხსნება. ქართული ბაზილიკური ხერთმოძღვრების სხვადასხვა გადაწყვეტაზე

მსგავსადაა გადაწყვეტილი უკანასკნელი, დასავლეთით არსებული მონაკვეთი, სადაც გვხვდება ორთაღედით გახსნილი შემოსასვლელი და ტაძრის ცენტრალურ ნაწილთან მაკავშირებელი ერთი კარი.

მოკლედ, დამატების სახით, შევნიშნავთ რამდენიმე მნიშვნელოვან საკითხს, რომელთა გააზრებაც არსებითია ძეგლის აღწერითი ნაწილისა და მისი შემორჩენილი ნაშთების სრული სახის წარმოდგენისათვის. ნაგებობის გასუფთავების შემდგომ დაწყებული გათხრით-არქეოლოგიური სამუშაოების პარალელურად მიმდინარეობდა დოლოჭოპის ბაზილიკის შემორჩენილი ნაწილების, სხვადასხვა მონაკვეთზე განთავსებული კედლების გამაგრებითი სამუშაოები, რომლის შედეგადაც ნაგებობის თავდაპირველი სახე მცირედ შეიცვალა (სურ. 6). მეტწილად აქ აღმოსავლეთი სტრუქტურა იგულისხმება, სადაც თავდაპირველი კედლები ამაღლებულ იქნა, სხვადასხვა მონაკვეთზე განსხვავებული ზომით და, ამასთანავე, ამოიესო ის მოზრდილი, გამჭოლი, ბზარები, რომლებიც ნაგებობის გასუფთავების შემდგომ გამოჩნდა. მნიშვნელოვანი რღვევა შეინიშნებოდა სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში, სამხრეთი პასტოფორიუმის აღმოსავლეთი კედლის ნაწილში, სადაც ერთი მეტრის სიგანისა და სამ მეტრამდე სიმაღლის კედლის მონაკვეთი ჩამოშლილ მდგომარეობაში იყო (სურ. 7). მოცემული ბზარის ამოვსებით კი შეერთდა სამხრეთი ნავის აღმოსავლეთი ნაწილიდან უშუალოდ აღმოსავლეთ კედელზე გადამავალი წყობა. გარდა ამისა, ამაღლდა საკურთხევლის აღმოსავლეთი კედელი, უფრო ზუსტად, ის მონაკვეთი, სადაც, დიდი აუცილებლობით აფსიდის სარკმელი უნდა ყოფილიყო განთავსებული, თუმცა, ისიც აღსანიშნავია, რომ სარკმლის აღდგენისგან გამაგრებითი სამუშაოების ჩატარებისას არქიტექტორ-რესტავრატორებმა საგანგებოდ შეიკაეს თავი[10]. მნიშვნელოვანი ნგრევა განუცდია ჩრდილოეთი პასტოფორიუმის კედლებს, რომლის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კუთხის საკმაოდ მოზრდილი მონაკვეთი იყო ჩამოშლილი, ამასთანავე კი პასტოფორიუმის კედლები, ყოველი მხრიდან, მწყობრიდან იყო გამოსული და მონგრეული. მოცემული ნაწილის აღდგენითი სამუშაოების შედეგადაც, ისევე, როგორც სამხრეთი პასტოფორიუმის ამავე მონაკვეთში, შეერთებულ იქნა აღმოსავლეთი და ჩრდილოეთი კედლების საერთო წყობის შემაერთებელი კუთხოვანი მონაკვეთი. გარდა ამისა, ამაღლდა ამავე სათავსის კედლები სხვადასხვა სიმაღლეზე – ამაღლებულია საკურთხევლის, ნალისებრი მოხაზულობის კედელთა ნაწილებიც.

სხვაგვარ მდგომარეობას ვხედებით საკუთრივ ტაძრის ინტერიერისა და მისი მომფარველი სამხრეთი, დასავლეთი და ჩრდილოეთი კედლების აღდგენის შემთხვევაში. ინტერიერში შემორჩენილი ბურჯების უმეტესობა მკვეთრად აელენდა გეგმარებით თავისებურებებს, ნაწილი ამათგან ერთ მეტრზე მეტი სიმაღლითაც კი იყო შემორჩენილი და მოხდა მხოლოდ მცირედი ამაღლება მოცემული ბურჯებისა. ასევე მცირედ იქნა შემაღლებული მთელი სამხრეთი კედელი და დასავლეთი კედლის მონაკვეთი, უფრო ზუსტად მისი სამხრეთ-დასავლეთი ნაწილი, თუმცა სხვაგვარი მდგომარეობა გვხვდება იმავე დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთი მონაკვეთის თუ უშუალოდ ჩრდილოეთი კედლის აღდგენა-გამაგრების შემთხვევაში. დასავლეთი კედლის დიდი ნაწილი, შესასვლელი კარის მთელი მარცხენა კიდე აღდგენილ-ამაღლებულია ორი-ორნახევარი მეტრით და რაც შეეხება ჩრდილოეთ კედელს, რომელიც თავისთავადაც საკმაოდ მოზრდილი ნაწილის შემომნახველი აღმოჩნდა, ვრცელ რესტავრირებულ ნაწილებს

დაერდნობითაც წინამდებარე ვარიაცია სრულებით თავისუფლადაა სავარაუდებელი. ჩრდილოეთი, სამხრეთი თუ დასავლეთი კედლების თაღედებად გახსნის პრინციპი არც თუ იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს, მოცემული ტიპის ქართული ვარიაციების მიხედვით გაარკვევისთვის.

10 სარესტავრაციო სამუშაოებს ხელმძღვანელობდა არქიტექტორ-რესტავრატორი მ. გელაშვილი.

მოიცავს. მოცემულ მონაკვეთზე შემორჩენილი იყო შვიდი-რვა მეტრის სიმაღლისა და დაახლოებით თხუთმეტი მეტრის სიგრძის ერთიანი კედლის სიბრტყე და მის გაგრძელებაზე, დასავლეთ მხარეს, გაცილებით მომცრო ზომების კედლის შეერილი. რესტავრაცია-გამაგრების შემდგომ კი გაერთიანდა ეს ორი მონაკვეთი და აღდგა მათ შორის, ანუ ჩრდილო-დასავლეთით არსებული კარი. ამაღლდა ჩრდილო-დასავლეთი კედელი და წარმოიქმნა ერთიანი კედლის წყობა ჩრდილო-დასავლეთიდან მთელი ჩრდილოეთი კედლისა, ჩრდილო-აღმოსავლეთი მონაკვეთის ჩათვლით.

ამდაგვარად წარმოგვიდგება სამნავიანი ბაზილიკა აღმოსავლეთით, ცენტრალურ ნავში გახსნილი ნალისებური აფსიდითა და მის აქეთ-იქით არსებული კვადრატს მიახლოებული პასტოფორიუმებით. ტაძრის ცენტრალური სივრცე ხუთი, კვადრატული ბაზისისა და ჯვრული გეგმარების, ბურჯით სამ ნავად ფორმირდება. ჩრდილოეთით და სამხრეთით კი გვხვდება დამატებითი ნაგები, რომელთა აღმოსავლეთი ნაწილები ასევე აფსიდებითაა დასრულებული.

დოლოჭოპის ბაზილიკის „სტილისტურ-ევოლუციური“ ანალიზისა და სჯის უმთავრესი ხაზი, ქართული ხუროთმოძღვრების სივრცეში არსებული ე.წ. „დასავლური ბაზილიკების“ ჯგუფის გეგმარებით-სტრუქტურული ხასიათის რაგვარობის და მათი ერთიერთშედარების საფუძველზე გამონაკვთული მონაცემების რკვევას მოითხოვს. ქართული ხუროთმოძღვრების ადრეულ ხანაში, რომელიც ადრეული შუა საუკუნეებით სახელდებული, IV-VII საუკუნეებით განისაზღვრება, გვხვდება „შემოსული“, „ნასესხები“ თუ გნებავთ, არა წმინდად ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციათა საფუძველზე აღმოცენებული, ნაგებობათა გარკვეული ჯგუფი. სხვადასხვა სახელდებითა და განმარტებით, თუმც კი „ერთგვაროვან“ გაზრებაში მოქცეული. მრავალსაუკუნოვანი ქართული ტაძართმშენებლობის ისტორიის გამოკვლევათა საფუძველზე, სადღეისოდ, დაბეჯითებითაა შესაძლებელი რწმუნება იმისა, რომ ნაგებობათა ეს, არც თუ მცირერიცხოვანი, ნაწილი, რომელთა სრული რაოდენობა დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზეა დაფიქსირებული, დაბეჯითებით „იმპორტირებულ“ მოვლენად მივიღოთ[11].

გეგმარებით-სტრუქტურული ანალიზის ფარგლებში ერთმანეთის გვერდით წარმოდგენილი და შესადარებლად მოხმობილი, დოლოჭოპის „საპირწონედ“ დადებული, IV-V საუკუნეების სხვადასხვა პერიოდით განსაზღვრული ბიჭვინტის, ნოქალაქევის, სეფეთის, ციხისძირისა თუ VI საუკუნით დათარიღებული ალაჰაძეს, განთიადის, ვაშნარისა და ნოქალაქევის ორმოცმოწამეთას ძეგლთა შედარებითი გამოკვლევის საფუძველზე შესაძლებელია თავად დოლოჭოპის შემორჩენილი ნაშთის „ტიპოლოგიურ-წარმომავლობითი“ ხასიათის რამდენიმე ნიშნულის მკაფიოდ წარმოდგენა.

---

11 მხედველობაშია მისაღები, რომ დასავლეთ საქართველოს ერთიერთმიმართების შედეგად „ბიზანტიურ სამყაროსთან“ ჩნდება პირწმინდად იმპორტირებული არქიტექტურული ელემენტები და მთლიანად გაზრებული არქიტექტურული ნაგებობები, რომელთა რიგსაც ასევე განეკუთვნება ნოქალაქევისა და ბიჭვინტის ტაძრები. ამასთან დაკავშირებით დ. თუმანიშვილი წერს: „თუ მაინცა და მაინც, დავუმატოთ ორი დასავლეთქართული ნეკლესიარი – ბიჭვინტისა და ნოქალაქევისა – მარტივი, ცალნავიანი, ხით გადახურული შენობა, რომელიც მიგვანიშნებს, რომ პირდაპირი რომაულ-ბერძნული გავლენის ქვეშ მყოფმა ხვენი ქვეყნის ამ ნაწილმა V ს-მდე დიდად საგულისხმო საეკლესიო აღმშენებლობა არ იცის, ხოლო რაც არის – პირდაპირაა გარედან შემოტანილი.“ დ. თუმანიშვილი, გზაჯვარედინზე, თბ., 2008, გვ. 152; ნ. ჯაბუა საუბრობს რა სამნავიანი ბაზილიკების სწორედ ამ ადრეული ეტაპის განმასხვავებელ ნიშნებზე აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს შორის ასკვნის: „დასავლეთ საქართველოში ბაზილიკებში ე.წ. ოპუს მიხტუმ წყობის, შეერილი აფსიდის, ნართექსის, ინტერიერის მორთულობის მრავალფეროვანი საშუალებების, კლასიკური კაპიტელების გამოყენება ბიზანტიური არქიტექტურის გავლენაზე მიუთითებს.“ ნ. ჯაბუა, სამნავიანი ბაზილიკის არქიტექტურული ტიპი საქართველოში, თბ., 2009, გვ. 135.

აღნიშნულისაებრ, ქართული ტაძართმშენებლობის ადრეულ ეტაპზე, დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, რომელიც დროის გარკვეულ მონაკვეთებში ბიზანტიის იმპერიის შემადგენლობაში შედიოდა, გვხვდება ბიზანტიურივე მშენებლობის საკმაოდ ფართო არეალი[12]. აქვე მოკლედაა აღსანიშნავი, რომ გარდა ქრისტიანული ხერეთმოძღვრების ძეგლებისა, რომლის ანალიზიც ჩვენი საკვლევი თემისათვის ერთ ეარსებითეს მიმართულებას წარმოადგენს, ამავე ტერიტორიაზე წარმოდგენილია ქალაქები, ციხე-ქალაქები, საპორტო ნაგებობები და სხვა საერო დანიშნულების ძეგლები, რომლებიც ჩვენ მიერ ხსენებული, სრულებით ერთმნიშვნელოვანი, ბიზანტიურივე გავლენებით ხასიათდება. ეს გარემოება კი ეკონომიკურ-პოლიტიკური კავშირების სიმყარე-სიმჯიდროვის არსებობის გარდა ცხადყოფს, რომ დასავლეთ საქართველოსა და ბიზანტიის იმპერიას შორის მნიშვნელოვანია კულტურის სფეროში მიმდინარე, გარკვეული თვალსაზრისით, „ასიმილაციის" პროცესის წილიც. ამგვარი ვითარების მადასტურებელი, ერთი ნიშანთაგანი, დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე გაშლილი ქრისტიანული ხერეთმოძღვრების ადრეული პერიოდის აღმშენებლობის სფეროში მიმდინარე პროცესებია.

ქართული და ბიზანტიური ხერეთმოძღვრების ყოველგვარ საერთო ნიშანთა შესახებ მსჯელობასა თუ რაიმეგვარი პრობლემის განხილვას, ქართული ხელოვნების ისტორიის ფარგლებში ღრმა წინაპირობები მოეპოვება, რომელთა შესახებაც დამატებით მსჯელობას ადარ მოვკვებით. აღვნიშნავთ კი რამდენიმე, მნიშვნელოვან წანამძღვარს, როგორც ერთგვარ, საფუძველს ქართული ტაძართმშენებლობის ისტორიაში ბიზანტიური მშენებლობის „კანონსომიერებათა" არსებობის მეტ-ნაკლებობის საკითხთა დასადგენად. თუკი მართლაცდა აღმოსავლეთ საქართველოში, ბაზილიკური ნაგებობების გარკვეული რაოდენობა აშკარად ბიზანტიური მშენებლობის კვალის მატარებელია და ეს მოცემულობა დასაშვებია, ცხადია, რომ უპირველესად ამ ძეგლთა შედარებითი ანალიზი თავად დასავლეთ საქართველოში, დადასტურებულად ბიზანტიური მშენებლობის შემორჩენილ ხერეთმოძღვრულ ნაგებობებთან კავშირში უნდა განხორციელდეს – ამასთანავე კი, ერთი, არცთუ დიდი ქვეყნის ორ ნაწილში შემონახული ქრისტიანული ნაგებობები, რომლებიც საფუძვლად კონკრეტულად ბიზანტიური მშენებლობის კანონსომიერებებს აბარებს, ცხადია, საერთო ნიშნებსაც მრავლად უნდა ათვალსაჩინოებდეს, კიდევ ვიმეორებთ, იმ მტკიცებისდა გათვალისწინებით, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკურ მშენებლობაში შეინიშნება, რამ გამოკვეთილად ბიზანტიური ხერეთმოძღვრებიდან ასლის დონეზე შემოსული, გადაუმუშავებელი არქიტექტურული მოტივი ან თავად ხერეთმოძღვრული ტიპი.

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში ნახევარწრიული მოვანილობის აფსიდი, ბურჯთა რამდენიმე წყვილით სამ ნავად დაყოფილ-განცალკევებული სივრცე და ტაძრის ყოველ მხარეს, გარდა აღმოსავლეთისა, მოწყობილი შესასვლელები, ხშირად ერთი მხრით რამდენიმეც კი – ის სახასიათო ნიშან-მოცემულობებია, რომლებიც ხსენებულ „ბიზანტიურ ტიპთან" მიმართებით ერთმნიშვნელოვან კავშირს გვიცხადებს – ამავდროულად კი, დიდწილად სხვაობს აღმოსავლეთქართული ბაზილიკური მშენებლობისგან. თუმცა ერთმანეთისადმი ესოდენ მსგავსი, თითქოს ერთი მოდელის მიხედვით ნაგები, ბაზილიკების რიგშიც კი შეინიშნება მკვირცხლი სხვაობა. ჩვენი ხედვით, აქ ორი ჯგუფის გამოყოფაა შესაძლებელი, რომელთაგან პირველს

12 В. Леквинадзе, О постройках Юстиниана в западной Грузии. Византийский временник, 34 (1974), გვ. 169-186; L. Khrouchkova, Les édifices paléochrétiens en Transcaucasie occidentale. Byzantion, 59 (1989), გვ. 88-125; A. Plontke-Lüning, Frühchristliche Architectur in Kaukasien, Wien, 2007; I. Mania and N. Natsvlishvili, Littoral Fortifications in South-West Georgia. Medieval Ports in North Aegean and the Black Sea: Links to the Maritime Routes of East, Proceedings of the International Symposium, Thessalonika. 4-6. 12. 2013, Thessalonika. 2013, გვ. 276-287.

ნიქალაქევის, ვაშნარისა და ნიქალაქევის ორმოცმოწამეთას (ნახ. 2-4) ნაგებობები შეიძლება მივაკუთვნოთ, ხოლო, მეორეს ბიჭვინტის, ციხისძირის, ალაჰაძესა და განთიადის შემორჩენილი ნაგებობები (ნახ. 5-8). არსებითად მოცემულ ორ ჯგუფს შორის სხვაობა, თითქოს, არც მთლად ძირეული უნდა იყოს, მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ პირველი ჯგუფისაგან განსხვავებით, რომელიც შეიძლება ითქვას შედარებით მარტივი გეგმარებისაა – მეორე ჯგუფს დასავლეთი ნაწილის განსხვავებული გაახრება და გადაწყვეტა გამოარჩევს. ჩვენი მსჯელობა მეტწილად დასავლეთი მხრით წარმოდგენილ განივი ღერძის არსებობის სხვადასხვაგვარ გადაწყვეტას შეეხება, რომელიც ბიჭვინტის, ციხისძირის, ალაჰაძისა და განთიადის შემთხვევაში ნართექსად ყალიბდება, ხოლო ნიქალაქევის, ვაშნარისა და ნიქალაქევის ორმოცმოწამეთას ბაზილიკათა მაგალითზე, დასავლეთის მოცემული განივი მკლავი გვერდით ნავებს უერთდება და ცენტრალური ნავის ორგვლივ გარშემოსავლელს წარმოქმნის.

დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრების განვითარებასთან კავშირში კიდევ ერთი, შედარებით თეორიული ხასიათის, პრობლემა იკვეთება, რომელიც ერთმნიშვნელოვან კავშირშია აღმოსავლეთქრისტიანული ხუროთმოძღვრების პირდაპირ თუ არაპირდაპირ გავლენებთან. დასავლეთ საქართველოს შუასაუკუნოვანი არქიტექტურის ადრეული ეტაპის შემკვიდრეობის ინდივიდუალური განვითარების შესახებ მსჯელობა რომ ვერასგზით მოხერხდება, უკვე შევნიშნეთ. აქვე კი ისიც უნდა ითქვას, რომ სრულებით სხვაგვარი სიტუაციაა აღმოსავლეთ საქართველოს ქრისტიანული ტაძართმშენებლობის ისტორიის შემთხვევაში, სადაც, ეფიქრობთ, ნათლად იკვეთება სხვადასხვა ტიპისა თუ განვითარების განსხვავებული ფაზის, ეტაპისა თუ, საერთოდაც, ევოლუციის არსებობა, რაც სამშენებლო ტექნიკისა და საქმის გამართულ ცოდნასაც გულისხმობს – სტილისტურ ნამოყალიბებულობასთან ერთად. ამრიგად კი, როდესაც მსჯელობა შეეხება ქართულ ხუროთმოძღვრებაში აღმოსავლეთქრისტიანული ტაძართმშენებლობის გავლენებს, ერთდრულად უნდა იქნეს განხილული, როგორც დასავლეთ ისე აღმოსავლეთქართულ საეკლესიო ნაგებობათა ტიპოლოგიური სახესხვაობები და ინდივიდუალურ განვითარებათა ფაზები.

გეგმარებით-კონსტრუქციული შედარებითი გამორკვევის მიმართულებით არსებითი მნიშვნელობის მატარებელი შეიძლება შეიქნეს დოლოჭოპის ბაზილიკის ის საერთო და მსხვაობარი ნიშან-მახასიათებლები, რომლებიც ადრეული ქართული ტაძართმშენებლობის კონკრეტულ ეტაპზე, V საუკუნის მანძილზე არსებული მშენებლობის მაგალითზე იკვეთება. ხსენებული დროითი მონაკვეთის ფარგლებში აგებული ბაზილიკური ნაგებობებიდან, ჩვენი ფიქრით, გამორჩეულად სახასიათო მანიშნებს შეიძლება ათვალსაჩინოებდეს სრულად მდგომი, თუმც კი სახეცვლილი, ბოლნისის სიონისა[13] და სანახევროდდა არც კი შემორჩენილი, ვაჩნაძიანის ბაზილიკის[14]

13 რა არის გადანაკეთები Г Чубинашвили, Болниси, Тб., 1940; რ. გვერდწითელი, ბოლნისის სიონის ძველის გახსნის ანგარიში. ძველის მეგობარი, 15, 1969, გვ. 59-62; Р. Гвердцители, Некоторые характерные черты грузинских базилик V-VIвв. в свете новых данных. IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.

14 ვაჩნაძიანის სამნავიანი ბაზილიკის, რომელსაც სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან, საკარაულოდ მთელ სიგრძეზე, ეკვროდა მინაშენები, გეგმარებითი სტრუქტურიდან და კონსტრუქციული ელემენტებიდან მხოლოდდა მცირე, აღმოსავლეთი ნაწილია შემორჩენილი. ნაგებობის დასავლეთი მკლავი და ამავე ნაწილის სამირკველი სრულებითაა მოშლილი, ხოლო შემორჩენილი აღმოსავლეთი არიდან, მეტ-ნაკლებად მკვეთრად, იკითხება ბაზილიკის შუა წელი და თითქმის სრულად კი აღმოსავლეთი ნაწილი. Г Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 181-184; თ. დეკანი, ყველაწმინდის მონასტერი, საქართველოს ძეგლთა აღწერილობა, I-I ტომი, გვ. 214-215; ნ. არონიშიძე, ვაჩნაძიანის მონასტრის ძველი ტაძრის დათარიღებისთვის. საქართველოს სიძველენი, 18. 2015, გვ. 298-319.

გეგმარებით-კონსტრუქციულ გადაწყვეტათა რაგვარობა. არქეოლოგიურ დონეზე „მონარჩენ“ ძველ, „გორგასლისეულ“, სვეტიცხოველსა და ასევე ძველ სამთავროს ბაზილიკაზე მსჯელობა გეგმარებითი ნიშნის ამა თუ იმ მახასიათებელთა შესახებ, თითქოს მაინც შესაძლებელი უნდა იყოს. ამგვარად, V საუკუნის, ჩვენგან მონიშნული, პირობითად პირველი ჯგუფიდან წარმოდგენილი ეს ოთხი ნაგებობა, ვფიქრობთ, რომ გარკვეულ საფუძველს შეუქმნის ლოლოჭოპის ბაზილიკის დათარიღების საკითხთან არსებულ, რამდენადმე რთულ მოცემულობასა და ეგებ, გამოჩკვეთს კიდევაც, მისი ტიპოლოგიურ-წარმოშავლობითი სახის რამდენიმე, ძირეულ საკითხს.

V საუკუნის ბოლო მეოთხედის[15] (478-493) ბოლნისის სიონის (ნახ. 9) სამნავიანი ბაზილიკის სტრუქტურული და გეგმარებით-კონსტრუქციული გააზრება, მნიშვნელოვნად თანხვდება ლოლოჭოპის სამნავიანი ბაზილიკის გააზრების ძირეულ ნიშან-მახასიათებლებს. ჯვრული გეგმარების მქონე, ხეთი წყვილი ბურჯით ერთიერთისგან გამიჯნული სამი ნავი, რომელთაგან ცენტრალური სიგანით ორჯერ აღემატება გვერდითებს და აღმოსავლეთი მხრით აფსიდითაა განსრულებული, ის „საერთოობაა“, რომელიც საფუძვლად უდევს ორივე ამ ძეგლთაგანს. სახასიათოა ასევე ჩრდილოეთი და სამხრეთი არეების, ტაძრის მთელ სიგრძეზე, მინაშენებით გამართვის თანხვდენა. ისევე, როგორც ბოლნისის სიონის ცენტრალური, სამნავიანი, ბაზილიკა ითავსებს ჩრდილო-სამხრეთი მინაშენების სტრუქტურას, რომელთაგან ორივე ფრთა ცენტრალურს ორ-ორი კარით უკავშირდება და თავის მხრივ კი ეს ფრთები აფსიდებით სრულდება – ასევე ლოლოჭოპის ბაზილიკის ამავე სათავსების არსებობა და გამართვის მეტ-ნაკლები სიახლოვე, „საცნობს ხდის“ მათ შორის საერთო ნიშანთა არსებობას. თუმცა უმნიშვნელოვანესია და არსებითთაგანი, გეგმარებითი თვალსაზრისითაც კი, იმ მსხვაობარ მანიშნთა სიუხვეცა და თავისთავადი მნიშვნელობაც, რომლებიც ამ ნაგებობათა შედარებისას მკვეთრი თვალსაჩინოებით წარმოგვიდგება. მრავალთა შორის ასეთია, თუნდაც, ბაზილიკათა აღმოსავლეთი მონაკვეთის გააზრება, სადაც ბოლნისის სიონის ნახევარწრიული შვერილი აფსიდისა და არ-არსებული პასტოფორიუმებისაგან განსხვავებით, ლოლოჭოპში მოცემულია, ტაძრის სწორკუთხედში ჩაწერილი, ნალისებრი მოყვანილობის აფსიდი, რომლის ჩრდილოეთი და სამხრეთი მხრით წარმოდგენილი პასტოფორიუმების, საკმაოდ ვრცელი და გამართული, სადგომებია წარმოდგენილი. ტაძართა ცენტრალური სივრცის გადაწყვეტის თავისებურებისა თუ საზოგადო ნიშნების ერთიერთთანხვედრის მიუხედავად, იმავე ცენტრალური ტაძრის სამი ნავის თანაარსებობის გააზრებაში მნიშვნელოვანი სახესხვაობები შეინიშნება. სამნავიანი ბაზილიკის ცენტრალური ნავი, ორივე ტაძრის გააზრების შემთხვევაში, ორჯერ აღემატება გვერდით ნავთა სიგანეს, აქვე კი, ნავთა გამმიჯნავი ბურჯების ხეთი წყვილი და მათი გეგმარებითი პროფილირება სრულად თანხვდენილია. ბოლნისის სიონის შემთხვევაში ჯვრული გეგმარების ნავთგამყოფი

15 რამდენიმე ათეული წელია, რაც სამეცნიერო სივრცეში გაელვარდა და მეტად სადაოც შეიქმნა ბოლნისის სიონის დათარიღების განსხვავებული ვერსია. ბოლნისის სიონის სადღეისოდ არსებული და საყოველთაოდ მიღებული დათარიღება V საუკუნის ბოლო მეოთხედით გ. ჩუბინაშვილს ეკუთვნის (Г. Чубинашвили. Болниси. Тб., 1940). ბოლნისის ბაზილიკის ერთი საუკუნით ადრე, შესაბამისად IV საუკუნის ბოლო მეოთხედით, დათარიღების მიზეზი, მეტწილად, ტაძრის ეპიგრაფიკულმა მონაცემებმა და მათმა განსხვავებულმა წაკითხვამ წარმოქმნა (С. С. Какабадзе. Строительная надпись болнисского сиона. მაცნე, 3, 1984, გვ. 90-99; ბ. მჭედლიშვილი, ბოლნისის სიონის დათარიღებისთვის. მაცნე, 3, 1984, გვ. 100-114). ბოლნისის სიონის სამნავიანი ბაზილიკის ს. კაკაბაძისა და ბ. მჭედლიშვილის მიერ შემოთავაზებული დათარიღება სამეცნიერო სივრცეში არ იქნა გაზიარებული (ნ. ლომოური, ნ. ანდღულაძე, დ. თუმანიშვილი, თ. საყვარელიძე, ბოლნისის სიონის საკითხისთვის. მაცნე, 3, 1984, გვ. 115-141).

ბურჯების წყვილი, შეიძლება ითქვას, რომ არსებითად და სავსებით „ფუნქციური“[16] მნიშვნელობისაა, განსხვავებით დოლოჭოპის სამნავიანი ბაზილიკის ამავე კვეთილობის ბურჯთა თითქოსდა „ნახევრადფუნქციური“ გადაწყვეტისგან[17].

მიუხედავად ცენტრალური ტაძრის სამხრეთითა თუ ჩრდილოეთით არსებული მინაშენების დაფიქსირებისა ბოლნისის სიონსა და დოლოჭოპის ბაზილიკის შემთხვევაში, არსებითია სხვაობა თავად „ნავების“ გადაწყვეტათა რაგვარობაში. სამხრეთი არე, როგორც აღწერისას შევნიშნეთ, დოლოჭოპის შემორჩენილი ნაგებობისა და სადღეისოდ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად დაფიქსირებული მონაცემებით, დაუნაწევრებელია – ერთიანი გრძივი ღერძი აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდით სრულდება, ხოლო მაკავშირებელი ღიობები ნავის დასავლეთ კედელსა და სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში გვხვდება. ამავე სათავსის გააზრების სტრუქტურა კი ბოლნისის შემთხვევაში არსებითად განსხვავებულია, რადგან სამხრეთ-აღმოსავლეთი არე მცირე სათავსს, ბაპტისტერიუმს, ეთმობა. სანათლავის დამოუკიდებელი სათავსი სამხრეთი მინაშენის ნახევარს იკავებს და შესასვლელიც მხოლოდდა ინტერიერის მხრით ჩნდება. ნავის დარჩენილი, დასავლეთი, ნაწილი კი მცირე „გალერეის“ ფუნქციას ასრულებს და გარედან ერთ პროფილირებულ (T-ს ფორმის) ბურჯზე გამართული, ორი თაღით იხსნება. თითქოს უფრო მნიშვნელოვან „მიმსგავსებასთან“ შეიძლება გვქონდეს საქმე მოცემული ორი ტაძრის ჩრდილოეთი მინაშენების შედარების პირობაში, სადაც ბოლნისის სიონის თაღებით გახსნილი, ერთიანად გრძელი და ცალკეული სათავსებით მკვეთრად დაუნაწევრებელი „ნავი“ აღმოსავლეთით აფსიდითაა განსრულებული. თუმცაღა არც იმ, თუ შეიძლება ითქვას ამგვარად, „შინაგანი ლოგიკის“ უკუგდება მოხერხდება, რომლის საფუძველზეც იკვეთება დოლოჭოპის ბაზილიკის ზოგადად და კონკრეტულად კი მისი ჩრდილოეთი სათავსის ბოლნისისაგან განსხვავებული ნიშნები. ბოლნისის სიონის არსებული სათავსის გადაწყვეტა შედარებით „მარტივი“ გააზრებით შეიძლება დახასიათდეს. ხუთ წყვილ, პროფილირებულ (T-ს ფორმის) ბურჯზე გადამავალი ექვსი თაღი, მალთშორისი, მეტ-ნაკლებად, თანაბარი დაცილებით, სრულად გახსნილი გალერეის სახეს ღებულობს, რომლის მხატვრულ-ფუნქციურ მასრულებლად აღმოსავლეთით აფსიდია წარმოდგენილი. თავისთავად კი, ჩრდილოეთის მოცემული „გალერეა“ ორი კარით უკავშირდება, ცენტრალურ, სამნავიან ბაზილიკას. დოლოჭოპის ტაძრის

16 ბოლნისის სიონის სამნავიანი ბაზილიკის შიდა სტრუქტურის, სამი ნავის ერთიერთისაგან გამიჯვნის, ერთგვარ, საშუალებად მოხმობილი, ჯერული გეგმარების მქონე ბურჯების ყოველი წახნაგი თაღითაა დაგვირგვინებული. გრძივ, დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე წარმოდგენილია ნავთგამმიჯნავ ბურჯებზე გამართული ერთიანი თაღედი – ამავე ბურჯების ჯვართა გვერდითი მკლავები კი ტაძრის სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების პილასტრებზე გარდამავალ თაღებს წარმოქმნის, რაც „გამართლებულს“ ხდის, ჩვენ მიერ უკვე ხსენებულ, ფუნქციურობას ბურჯთა ჯერული გეგმარებისა.

17 დალოჭოპის ბაზილიკის, სადღეისოდ შემორჩენილ, გეგმარებით-კონსტრუქციულ ნაწილთა შორის არ შეინიშნება, ჯერული გეგმარების, ნავთგამყოფი ბურჯებიდან ჩრდილო-სამხრეთ კედლებზე გადამავალი თაღები, მეტადრე, მხედველობაში გვაქვს ცენტრალური ბაზილიკის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე თაღთა „დამკრდენი“ პილასტრები და მათი კვალის დაუფიქსირებლობა. ნ. ბახტაძის მოსაზრებით, ჯერული ბურჯების მხოლოდდა დასავლეთ-აღმოსავლეთი ღერძი შეიძლებოდა ეფფილიეო თაღედით გამართული, რადგანაც ხსენებული პილასტრების კვალი არ იპოვება. ეფფიქრობთ, დაშვების დონეზე განხილულ უნდა იქნეს შესაძლებლობა ჯერულ ბურჯთა განივი შვერილობების მცირე, კამარის დონეზე გამოყვანილი, თაღების არსებობა. ბაზილიკური ნაგებობის გვერდით ნავებში კამაროვანი გადახურვის სტრუქტურის პარალელურად გვხვდება, პილატრების გარეშე, სწორედ იმპოსტზე დაყრდნობილი კამარის დამჭერი თაღები. ამდაგვარი გადაწყვეტის მაგალითს ვხვდებით თუნდაც VI ს-ის კონდოლის ბაზილიკაში.

ჩრდილოეთით არსებული იმავე სათავსის შესაძლო რეკონსტრუირებით თუ ქვეშ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გახსნილი გეგმის მიხედვით, შესაძლებელია მსჯელობა მინაშენის დანაწევრებულობის შესახებ. ჩვენ მიერ უკვე ხსენებული დანაყოფების მიხედვით, წინამდებარე „გალერეა" სამი, ორი კარით ურთიერთდაკავშირებული, ნაწილისაგან შედგება, რომელთაგან აღმოსავლეთისა ნალისებრი აფსიდითაა დაბოლოვებული და მოზრდილი ღიობით უკავშირდება პასტოფორიუმს, ხოლო ამავე აღმოსავლეთ ნაწილს ჩრდილოეთით დამოუკიდებელი შესასვლელი კარი აქვს მოწყობილი. სამი ნაწილიდან, წინამდებარე, აღმოსავლეთი აფსიდოვანი სათავსის გარდა, ცენტრალური და დასავლეთი მონაკვეთები გარედან ორთაღედით უნდა ყოფილიყო გახსნილი და ცენტრალურ ტაძარს კი თითო კარით დაკავშირებული, რაც, როგორც ვხედავთ, სრულებით სხვაობს ბოლნისის სიონის ჩრდილოეთი მინაშენის ხსენებული გადაწყვეტისგან. ხაზგასმითაა აღსანიშნავი, რომ ბოლნისის სიონის, ამჟამად არსებულ, დასავლეთ კედელში მოცემული, ტაძრის ცენტრალურ ნავში შემავალი კარი გვიანი, XVII საუკუნის აღდგენითი სამუშაოების შედეგია[18], განსხვავებით დოლოჭოპის ამავე ნაწილში წარმოდგენილი საკმაოდ მოზრდილი შესასვლელი კარისგან, რომელიც უთუოდ ძველთაგანივე მოჩანს.

განსხვავებათა შესახებ აღსანიშნავია, რომ ბოლნელი ოსტატის „მხატვრულ-კონსტრუქციული" თვალსაზრისით შედარებით რთული ხასიათის გააზრების პირისპირ წარმოდგენილია დოლოჭოპის მაშენებლის გართულებული სახის მქონე „გეგმარებით-ფუნქციური" ნაწილი ბაზილიკისა. ბოლნისის სიონის, წმინდად ხუროთმოძღვრული აზრითა თუ ხედვით, განხილვის შედეგად თვალსაჩინოვდება, ერთი მხრივ, ნაგებობის კონსტრუქციული ელემენტების მკვეთრად ნამონაკვთულ-ნამოყალიბებული სახე, რისი თავდაპირველი მაგალითიც შესაძლოა, სწორედ რომ ხსენებული, ჯვრული გეგმარების ბურჯები და მათზე ყოველი მხრით გამართული თაღები იყოს, ხოლო, მეორე მხრივ, ვხედებით ბაზილიკის მხატვრულ-ესთეტიკური გადაწყვეტა-გააზრების მნიშვნელოვან მცდელობას. კონსტრუქციულ ნაწილთა ერთგვარი გართულების, ცხადია დოლოჭოპის ბაზილიკის არსებულ ნაშთთან შედარებით – მანიშნს წარმოადგენდეს ეგება მინაშენის სამხრეთ ნაწილში არსებული „კერძო" სათავსი, ბაპტისტერიუმი მისივ გადაწყვეტის რაგვარობით და, ამასთანავე, ორივე გალერეის გარეთკენ გამხსნელ თაღთა ბურჯების გააზრების თავისებურებაც, როდესაც პროფილირებულ (T-ს ფორმის) ბურჯთა შიდა შვერილობაზე კვლავაც გამართულია ცენტრალური ტაძრის კედლებზე გადამავალი და პილასტრს მოეღლებული თაღები. დოლოჭოპის ბაზილიკის კონსტრუქციულ ელემენტთა სადღეისოდ არსებულ თუ საგარაუდებელ ნაწილთა გააზრება გვიჩვენებს, რომ ბოლნისის სიონისათვის სახასიათო, ზემოთ ხსენებული, ელემენტები უცხო უნდა ყოფილიყო ამ უკანასკნელისათვის. არსებითი მნიშვნელობისა შეიძლება გამოდგეს ტაძართა მხატვრულ-სტილისტური ნიშნით შედარებითი ანალიზის შედეგები, სადაც იმავე ბოლნელი მაშენებლის გონებასა თუ თვალს არც ფასად-ინტერიერის მხატვრული „გაფორმება" გამორჩენია. რელიეფური გამოსახულებებით გაწყობილი, ინტერიერის, ცალკეული ფასადებისა თუ „კერძო" სადგომების, ანალიზიც ნათელყოფს ორ ხუროთმოძღვრულ ნაგებობას შორის არსებულ მიდგომათა სახესხვაობის მასშტაბს, მაშინ, როდესაც დოლოჭოპის ტაძრის არც შემორჩენილ და არც მიდამო ტერიტორიაზე მიკვლეული ნაგებობის ნაწილთა შორის არ აღმოჩენილა არათუ რელიეფური – მცირედ პროფილირებული და ამდაგვარად გაფორმებული სარკმელთა თავსართი ნაწილებიც კი.

18 Г. Чубинашвили, Болниси, Тб., 1940; რ. გვერდწითელი, დასახ. ნაშრომი; ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974, გვ. 23-25, 88-90.

კონსტრუქციული გაარსებისა და გადაწყვეტის თუ მხატვრულ-სტილისტური გაფორმება-გამართვის საკითხის კუთხით განხილულ ორ ნაგებობას, მათი გეგმარებით-ფუნქციური მნიშვნელობის წინწამოწევის მეტ-ნაკლებობის საკითხიც უნდა დაერთოს, სადაც უკვე აშკარავდება დოლოჭოპის ბაზილიკისათვის სახასიათო გეგმარებით-ფუნქციური გართულების რამდენიმე მნიშვნელოვანი ასპექტი. პირველთაგან აღსანიშნავი, რადა თქმა უნდა, თავად ტაძრის აღმოსავლეთი ნაწილის, საკურთხევლის მოწყობის სტრუქტურა და მათი ერთიერთშედარებაა – აქ კი, სრულებით ერთმნიშვნელოვან და ფუნქციური თუ გეგმარებითი თვალსაზრისით ნათლად განსხვავებულ მოცემულობებთან გვაქვს საქმე. ერთია, როდესაც ბოლნისის სიონის ნახევარწრიული, შვერილი და ნალისებრი აფსიდი დოლოჭოპის ტაძრის შემთხვევაში მართკუთხედშია მოქცეული და მისი მოყვანილობაც ნალისებრ ვარიაციას გვთავაზობს, ხოლო, მეორე და ამდაგვარადვე მნიშვნელოვანი – პასტოფორიუმების სადგომები, რომლებიც დოლოჭოპის ბაზილიკის სტრუქტურის ერთიანობის განუყოფელი ნაწილია და არ გვხვდება ბოლნისის სიონში. გეგმარებით-ფუნქციური სახესხვაობების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ბაზილიკათა განაპირა, ჩრდილო-სამხრეთით არსებული მინაშენების გადაწყვეტისა და გაარსების რაგვარობა. თუკი, ბოლნისის სიონის მაშენებლის მიერ ხსენებული „ნავები" ფუნქციურად გაარსებულია, როგორც სტოა-გალერეები, უკვე დოლოჭოპში იკვეთება არსებული მინაშენებისათვის დამატებითი ფუნქციური მნიშვნელობის მინიჭების აშკარა ნიშნები. ასე, მაგალითად, დოლოჭოპის ბაზილიკის ჩრდილოეთი ფრთა, რომელიც ბოლნისის სიონისგან განსხვავებით დანაწევრებულია სამ, თითქმის თანაბარ, ნაწილად, აღმოსავლეთით ქმნის დასრულებული ფუნქციური მნიშვნელობის დამოუკიდებელ სადგომს ორმხრივი შესასვლელით, პასტოფორიუმთან მაკავშირებელი კარითა და ნალისებრი მოყვანილობის აფსიდით. ჩრდილოეთი მინაშენის დანაწევრებულობის შემდგომ სხვაგვარად წარმოგვიდგება სამხრეთით არსებული ერთიანი და დაუნაწევრებელი სივრცე. წინამდებარე მინაშენი, რომლის აღმოსავლეთი ნაწილიც ნახევარწრიული აფსიდით ბოლოვდება, ორი კარით უკავშირდება ცენტრალურ, სამნავიან ბაზილიკას და ასეთივე შესასვლელი ღიობებია წარმოდგენილი მის სამხრეთ და დასავლეთ ნაწილებში. სადღეისოდ ძნელად თუა წარმოსადგენი ამ მინაშენთა კონკრეტული ფუნქციური დატვირთვის მნიშვნელობა, თუმცა ის გარემოება, რომ მოცემულ მინაშენთა სიგანე, აფსიდთა მოყვანილობა, შესასვლელ და ცენტრალურ სივრცესთან მაკავშირებელ კართა რაოდენობა თუ თავად სადგომთა დანაწევრება-დაუნაწევრებლობა სხვადასხვაგვარადაა გადაწყვეტილი, ვფიქრობთ, მათი განსხვავებული ფუნქციური მნიშვნელობითღა უნდა იყოს განპირობებული და სამომავლოდ ამდაგვარადვე ახსნილიც. სწორედ რომ ფუნქციური თვალსაზრისით იმდაგვარად ჩამოყალიბებულ და ჩამოქნილ სამნავიან ბაზილიკას, როგორიც დოლოჭოპის შემთხვევაში წარმოგვიდგება, ნაკლებად სავარაუდოა დართვოდა გვერდითი მინაშენები მხოლოდღა მხატვრულ-ესთეტიკური, თუ გნებავთ კონსტრუქციული ნიშნით. აქვე, სრულებით უკუგდებულ უნდა იქნას ის მოსაზრებაც, რომ, შესაძლოა, სამნავიანი ბაზილიკისთვის მინაშენების გამართვა, რაიმე ანალოგიის მიხედვით მშენებლობის მიზეზს თუ ყოველგვარი გაარსების გარეშე გადმოდებას გამოეწვია, ისევ და ისევ დოლოჭოპის ბაზილიკის ნათლად გაარსებული გეგმარების, კონსტრუქციულ თუ ფუნქციურ გადაწყვეტათა თავისთავადობის გათვალისწინებით.

შედარებითი ანალიზის წანამძღვარში, უკვე ხსენებული, ვანნაძიანის სამნავიანი ბაზილიკისა და დოლოჭოპის არსებული ნაშთის შეთანადებისას მხოლოდღა აღმოსავლეთი სტრუქტურისათვისაა თვალის მიდევნება შესაძლებელი. რაც შეეხება ვანნაძიანის ბაზილიკის უშუალოდ არქიტექტურული ნაწილის მდგომარეობას, კვ-

ლავაც უნდა ითქვას, რომ ამჟამად ტაძრის მხოლოდ აღმოსავლეთი ნაწილია დარჩენილი. ტაძარზე არსებული ძალზე მწირი ინფორმაციის გამო, ჩვენთვის უცნობია ნაგებობის დასავლეთი არის სახე და ამ ფერდის ნამოშლის დრო. 1922 წელს იქ ნახულ გ. ჩუბინაშვილს ნაგებობის სწორედ ეს მდგომარეობა ხვდება, გამომდინარე აღწერიდან, ანაზომებიდან, ნანახატებიდან და, რაღა თქმა უნდა, ფოტომასალიდან[19].

ტაძრის საკმაოდ მყარად შემორჩენილ ნაწილზე კი უნდა ითქვას, რომ აღმოსავლეთიდან ის მკვეთრად მოხაზავს ბაზილიკის პროფილს, რომელიც პირობითად, შეგვიძლია სამ ნაწილად გაყოთ (ნახ. 10). ესაა ცენტრალური ნაწილი მინაშენებით ორი მხრიდან. სამხრეთ და ჩრდილოეთ მინაშენებთან ერთად ის საგარაუდოდ ხუთფერდა გადახურვის სახით წარმოგვიდგებოდა, მსგავსად ხუთნავიანი ბაზილიკების[20], ყოველი ნავის ინდივიდუალური გადახურვით ან მინაშენებიანი სამნავიანი ბაზილიკისა, რომლის გვერდითა სადგომების გადახურვაც ასევე დიფერენცირებულია ცენტრალურისგან. ცენტრალურ ეკლესიას ღრმა, ნალისებური აფსიდი აქვს ამოყვანილი, საკურთხევლის პირებზე კი სუფთად გათლილი შირიმია ჩართული. აფსიდის ორსავ მხარეს პასტოფორიუმებია, აქ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე სათავსში შესასვლელები აღმოსავლეთიდანაცაა გაჭრილი. გეგმაში პასტოფორიუმები მართკუთხაა. აქედან „სამკვეთლო“, მის ჩრდილოეთით არსებულ მინაშენსაც უკავშირდება, ასევე სწორკუთხა კარით. ამდენად, გამოდის, რომ ამ მცირე ზომის სათავსს სამი კარი აქვს, სამ მხარეს. რაღა თქმა უნდა, „სამკვეთლო-სადიაკვნეში“ შესასვლელები დასავლეთიდან, ცენტრალური სივრციდანაცაა მოწყობილი. სამხრეთით სადიაკვნეს კარი მხოლოდ ორ მხარეს (აღმ. და დას.) აქვს, განსხვავებით ჩრდილოეთისგან, სამხრეთი სათავსი მის გვერდით არსებულ მინაშენს არ უკავშირდება.

პასტოფორიუმებს, მათ ჰორიზონტალურ ხაზს, აგრძელებს ტაძრის ორსავ მხარეს არსებული მინაშენები. ჩრდილოეთით ამ მინაშენის მხოლოდ აღმოსავლეთი კედელია დარჩენილი და მასში ერთი, მართკუთხა ფორმის, სარკმელია გაჭრილი. მოცემული სათავსი გეგმით მართკუთხედს წარმოქმნიდა, რაც გაირჩევა გეგმის ღონეზე შემორჩენილ, ძალზე მცირე ნაწილთა მიხედვით. სამხრეთი მინაშენის ერთი სათავსი კი მთლიანადაა წარმოდგენილი. მას აღმოსავლეთით, მთელ სიგრძეზე, ნახევარწრიული კამარით გადახურული, სწორკუთხა ექსედრა აქვს გამოყვანილი. ასევე მცირე ზომის ნიშებია მოცემული ექსედრის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში. სამხრეთ სათავსს, რომლის აღმოსავლეთითაცაა მიშენებული ხსენებული ექსედრა, გეგმით მართკუთხა ფორმა აქვს, ნახევარწრიული აფსიდითა და შიგ გაჭრილი ერთი, ამავე ფორმის, სარკმლით. შესასვლელები მას ორი მხრით, სამხრეთ-დასავლეთით, აქვს მოწყობილი და მათი ფორმები სწორკუთხა მოყვანილობით განისაზღვრება. უნდა აღინიშნოს: სამხრეთი მინაშენის ქვეშ სათავსისავე ფორმის აკლდამაა მოწყობილი, რომლის ძირზეც მკრთალად ამჩნევია წყობის კვალი. მოცემული სათავსის ნახევარწრიული კამარა ცენტრალური ტაძრის სამხრეთი კედლის შვერილ საფეხურს ეყრდნობა. აქვე შემორჩენილია ნალისებური ფორმის საბჯენი თაღი, რომელიც პილასტრზეა გადაყვანილი და ასევე მარტივად პროფილირებული იმპოსტი.

იმ სირთულის გათვალისწინებით, რომ ვაჩნაძიანის ბაზილიკის დასავლეთი ნაწილი დღეისათვის დაკარგულია, შედარებითი სჯის საგნად შეიძლება მხოლოდ ტაძრის აღმოსავლეთი სტრუქტურა წარმოვისახოთ, სადაც მეტ-ნაკლებად შესაძლებელია ბაზილიკის მინაშენთა აღმოსავლეთი ნაწილების თავდაპირველი

19 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 181-184.

20 რაღა თქმა უნდა, ამ ტიპის ნაგებობები ჩვენში არაა ცნობილი, არც თუ მისი ერთეული შემოხვედა, აქ მხოლოდდა ექსტერიერის საერთო სახეზეა აქცენტი, სადაც მსგავსებას ხუთნავიანი ბაზილიკის ქანობთა მინაშენებით გაწყობილი სამნავიანი ბაზილიკის გადახურვა წარმოადგენს.

გეგმარებით-სტრუქტურული სახის აღდგენა. რაც შეეხება ცენტრალური, სამნავიანი ბაზილიკის აღმოსავლეთი მონაკვეთის გეგმარებით მოხაზულობასა და სტრუქტურულ გამართულობის, როგორც ვნახეთ, ის თითქმის სრულადაა შემორჩენილი. არსებული მონაცემების მიხედვით კი თვალსაჩინოდ ჩანს დოლოჭოპის ბაზილიკისა და ვაჩნაძიანის ნაშთის გეგმარებითი დონის მკვეთრი მსგავსება. ურთიერთთანხვდენილია საკურთხevლის აფსიდის მოყვანილობა (ნალისებური ფორმა) თუ მის ორსავ მხარეს გამართულ პასტოფორიუმ-სადგომთა არსებობა. მართკუთხა, კვადრატს მიახლოებული პასტოფორიუმების თითეული, ორივე ტაძრის შემთხვევაში თითო კარით იხსნება ცენტრალური სივრცის, მისი გვერდითი ნაგების, მიმართ. ამასთანავე, ანალოგიურადაა გადაწყვეტილი ჩრდილოეთი პასტოფორიუმის ჩრდილოეთი არე, სადაც ორივე ნაგებობის გადაწყვეტის შემთხვევაში, ტაძრის ჩრდილოეთით არსებულ მინაშენთან მაკავშირებელი კარია წარმოდგენილი. ცხადია, ყურადღება გასამახვილებელია იმ გარემოებაზეც, რომ ორივე ნაგებობას ახლავს ჩრდილო-სამხრეთი მხრით არსებული მინაშენების სტრუქტურა, რომელთა გარკვეული ელემენტებიც აგრეთვე თანხვდენილია – ვაჩნაძიანის ბაზილიკის ჩრდილო-აღმოსავლეთ მინაშენს, სადღეისოდ არსებული მდგომარეობითაც, დამოუკიდებელი, ნავის დანარჩენი ნაწილისგან მოხლეჩილი, სივრცითი ერთეულის სახე უნდა ჰქონოდა, რომელსაც კარით უკავშირდებოდა, ერთი მხრივ, პასტოფორიუმის სადგომი, მეორე მხრივ კი, ანუ ჩრდილოეთიდან, მისული მწირველი ან მრევლი, რაც სწორედ ამდაგვარადაა წარმოდგენილი დოლოჭოპის ბაზილიკის შემთხვევაშიც. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ორივე ნაგებობის სამხრეთი მინაშენის აღმოსავლეთი ნაწილი წარმოდგენილია აფსიდიანი დაბოლოებით.

ჩვენ მიერ განხილული საერთო ნიშნებისა და გეგმარებითი სტრუქტურის გადაწყვეტათა მეტ-ნაკლები მსგავსების მიუხედავად, ჩნდება ერთი და, დიდწილად, არსებითი მნიშვნელობის მქონე გარემოება, რომლის მიხედვითაც საერთოობა-მსგავსების ყოველი ხსენებული ელემენტი, გარკვეულწილად, უკანა პლანზე ინაცვლებს, რადა თქმა უნდა, ბაზილიკის, როგორც დროში განვითარებადი ტიპის დროითთვე მასახიათებლების კონტექსტში. ნაგებობათა აღმოსავლეთი სტრუქტურის ესოდენი მიმსგავსება აღარად შეიძლება მოწანდეს, როდესაც ჩნდება ვაჩნაძიანის ბაზილიკის აღმოსავლეთით არსებული, პასტოფორიუმთა სადგომებში შესასვლელი ორი კარი. ხსენებული მოტივის გამოყენება კი, ჩვენი ცოდნის გათვალისწინებით, პასტოფორიუმ-სადგომთა ფუნქციური გამართულობის დროითი გავრცელების მიხედვით[21], იმასდა უნდა გულისხმობდეს, რომ ეს უკანასკნელი შედარებით დოლოჭოპის ბაზილიკის ამავე სადგომთა მოწყობის გააზრებასთან, ისევე, როგორც ბოლნისის სიონი, კვლავაც ნამოუყალიბებელი გახლავთ.

ურთულესი მდგომარეობა წარმოგვიდგება, თუკი დოლოჭოპის ბაზილიკასთან შესადარებლად V საუკუნის კიდევ ორი მცხეთური ნაგებობის, სამთავრის[22] და სვეტიცხოვლის[23] ბაზილიკათა ანალიზს მივყვებით, სადაც ძველ ნაგებობათა შესახებ, უკვე ნატარებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მიღებული გეგმის შესახებდაა შესაძლებელი მსჯელობა.

---

21 G. Descoudres, Die Pastophorien im syro-bizantinischen Osten, Wiesbaden, 1983.

22 გ. ყიფიანი, წმინდა ნინო და ძველი საქართველოს დედაქალაქი, თბ., 2004.

23 В. Цинцадзе, Некаторые особенности базилик раннехристианской Грузии и архитектура базилики V века Свети-Цховели в Мцхета. ქართული ხელოვნება, 10-А, თბ., 1991, იხ. მისივე: Свети-Цховели в Мцхета. ქართული ხელოვნება, 9-А, თბ., 1987; R. Mepisachwili, W. Zinzadzse, Die Kunst des alten Georgien, Leipzig, 1977.

სვეტიცხოველის ძველი, ვახტანგ „გორგასლისეული“ ბაზილიკა (Vს.) (ნახ. 11) მანამდე წმ. ნინოს და წმ. მეფე მირიან III-ის ხის ნაგებობის (IVს.) განახლებული და წყაროთა მიხედვით ქვად „გარდაქმნილ“ სამნავიან ბაზილიკად წარმოგვიდგება. გეგმარებითი მონაცემებით ხსენებული ბაზილიკა სამი ნავისა და სამხრეთ-ჩრდილოეთით არსებული, თითქმის რომ გვერდით ნავთა სიგანის, უფსიდო მინაშენებით იგება, სადაც ცენტრალური ტაძრის, ცენტრალურივე ნავის აღმოსავლეთი ნაწილი ხეთწახნაგედის სახით შვერილი და ნახევარწრიული მოყვანილობის აფსიდით სრულდება. ბაზილიკის სამი ნავი, რომელთაგან ცენტრალური სიგანით მცირედ აღემატება გვერდითებს, ურთიერთისგან ოთხი წყვილი, ჯვრული გეგმარებისა და მართკუთხა ბაზისის მქონე, ბურჯით გვხვდება გამიჯნული. ჯვრული ბურჯების გაყოლებაზე, საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელზე გამოსახული შვერილები თაღთა გრძივი ღერძის დამასრულებელ პილასტრებს წარმოადგენდა. აღსანიშნავია, რომ ამდაგვარივე შვერილ-პილასტრები ცენტრალური ტაძრის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედელზეც გვხვდება, რაც იმის მოწმობადა თუ იქნება, რომ გარდა თაღთა გრძივი მწკრივისა – გვერდით ნავებზე გადამავალი, კამარის დამჭერი თაღებიც უნდა ყოფილიყო. ცენტრალურ, სამნავიან ბაზილიკას შესასვლელები სამი მხრიდან უნდა ჰქონოდა. აქედან დასავლეთისა საკურთხეველის სწორზე, ხოლო სამხრეთ-ჩრდილოეთისა კი ერთიერთმოპირდაპირედ, დასავლეთი მხრიდან მეორე-მესამე ბურჯებს შორის. არც თუ იოლი სავარაუდებელია, თუ რაგვარად უნდა ყოფილიყო გამართული ბაზილიკის ორი მხრით არსებული მინაშენები, გარდა იმისა, რომ ვიცით მათი გეგმარებით-კონტურული მონაცემები – დასავლეთით მინაშენების კედლები ემთხვევა სამნავიანი ბაზილიკის ერთიან წყობას, აღმოსავლეთით კი ბოლომდე არ მიდის და ქმნის მცირე საფეხურს. არც ის მოსჩანს, არსებული სათავსები რაიმეგვარად თუ იყო დანაწევრებულ-გატიხრული. ცხადია, მსჯელობა განათების სისტემის შესახებ სრულებით საფუძველსმოკლებული აღმოჩნდება იმ შემთხვევაშიც, თუ პარალელური მასალის გათვალისწინებით ან კი ზოგადად ქართული ქრისტიანული ბაზილიკის „ზოგადი კანონზომიერებებით“ შევეცდებით სარკმელთა სავარაუდო ადგილების მონიშვნას. რეალურად, მხოლოდღა ესაა ის მონაცემები, რომელთა შესახებაც შესაძლებელია საზოგადოდ რაიმე მსჯელობა სვეტიცხოველის „გორგასლისეული“ ბაზილიკის შესახებ. ამდენად, ხსენებულ ინფორმაციულ სირთულეთა გათვალისწინებით, დოლოჭოპის ბაზილიკასთან შედარებითი პარალელების განხილვა გეგმარებითი მონაცემების საფუძველზე თუ მოხერხდება. აღსანიშნავია, რომ სწორედ გეგმარებითი თვალსაზრისით სვეტიცხოველის განხილული ბაზილიკა, ჩვენ მიერ უკვე განხილულ ბოლნისის სიონს მეტად შეგვიძლია დავაახლოვოთ, ვიდრე ეს დოლოჭოპთან კავშირში შეიძლება განხორციელდეს. ამ ვარაუდს, შესაძლოა რამდენიმე, საფუძველმდებარე, მონაცემი უქმნიდეს დამაჯერებლობას. ჯვრული გეგმარების ბურჯთა მსგავსება თუ მათი ფუნქციური გამართვის სრული თანხვდენა რომ არად მივიღოთ – არც აფსიდთა, მართალია, მოხაზულობათა სხვაობისა, მაგრამ მაინც, შვერილობა თუ მათი შიდა მოყვანილობის საერთოობა და თვით პასტოფორიუმების სადგომთა არარსებობით გამოწვეული გადაწყვეტათა ერთგვაროვნება იქნება ნაკლებ მნიშვნელოვანი.

მოცემულ ნაგებობათა გეგმარებით-კონსტრუქციული თუ შესაძლოა, დიდწილად, სივრცითი სავარაუდო ორგანიზების მსგავსებისთვის, მოკლედ, ისიც უნდა შეინიშნოს, რომ სამხრეთ-ჩრდილოეთი მინაშენების ფარგლებში ორივეგან გვხვდება კედლებზე არსებული პილასტრები – ბოლნისში ისინი სრული სახითაა შემორჩენილი, აი, სვეტიცხოველში გეგმის ღონეზედა თუ შეინიშნება. ჩვენ მიერ ბოლნისის სიონისა და დოლოჭოპის ბაზილიკათა ურთიერთშედარებითი ანალიზის შემდგომ

და თავად სვეტიცხოვლის ბოლნისთან ესოდენი მსგავსების გათვალისწინებით; დოლოჭოპის შემორჩენილი ნაგებობისა და სვეტიცხოვლის არქეოლოგიური ნაშთის მსგავსება-განსხვავების რამდენიმე ნიშანსდა გავესვამთ ხაზს. ცხადია, არსებობს მსგავსება იმ საერთო გეგმარებითი კომპოზიციებისა, რომელთა საფუძველადაც ბაზილიკური ტიპის ნაგებობა წარმოგვიდგება, თუმცა არსებითად განსხვავებული გეგმარებითი გადაწყვეტა შეიძლება დავადასტურით სვეტიცხოვლისა და დოლოჭოპის ბაზილიკების შედარებისას. საერთო ნიშანთა შორის გვხვდება ის, რომ ორივე ეს ნაგებობა არის სამნავიანი ბაზილიკა მინაშენებით და ნავთგამყოფი ბურჯები წარმოდგენილია მართკუთხა ბაზისზე დამყარებული ჯვრული მოცულობის სახით, რომელთა თაღების გრძივი მწკრივიც აღმოსავლეთითა და დასავლეთით კედლიდან შვერილ პილასტრებზე სრულდებოდა. კვლავაც, განსხვავებულია ძეგლთა აღმოსავლეთი მონაკვეთის სტრუქტურა, სადაც სვეტიცხოვლის ხეთწახნაგედად შვერილი და ნახევარწრიული აფსიდის ნაცვლად დოლოჭოპი, მართკუთხედში მოქცეული, ნალისებრი მოყვანილობის აფსიდით და მის ორსავ მხარეს გამართული პასტოფორიუმებით იგება. არც პასტოფორიუმთა სადგომები და არც გვერდით მინაშენთა აღმოსავლეთით წარმოქმნილი, დოლოჭოპისათვის სახასიათო, მცირე აფსიდები სვეტიცხოვლის ხსენებულ ნაგებობაში არ შეინიშნება. არსებითად განსხვავებულია მინაშენ-სადგომებისადმი დამოკიდებულებაც, სადაც სრულებით გამართულ და ჩამოყალიბებულ ვარიაციად წარმოგვიდგება დოლოჭოპის მაშენებლისმიერი გაგრება, რასაც სადღეისოდ, ჩვენს ხელთ არსებულ, სვეტიცხოვლის მონაცემთა შესახებ ვერ ვიტყვით.

ამგვარად, სვეტიცხოვლის ძველი, „გორგასლისეული" ბაზილიკის მონაცემთა შედარების საფუძველზე იკვეთება ძირეული მსგავსება ბოლნისის ხაჩის ბაზილიკასთან და, შეიძლება ითქვას, რომ პირუკუ – მრავალი ნიშნის გათვალისწინებით, ძირეულსავე სხვაობასთან გვაქვს საქმე ამ უკანასკნელის შედარებისას უკვე დოლოჭოპის ბაზილიკასთან.

კიდევ ერთი და უმნიშვნელოვანესი ინფორმაციის მატარებელი, ადრეული ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების პირველი ნაგებობათაგანია, სვეტიცხოვლის მსგავსად, შემდგომ სამშენებლო ფენებს ქვეშ მოქცეული, სამთავრის ბაზილიკა (ნახ. 12). გამოქვეყნებული მასალის საფუძველზე იკვეთება სამნავიანი ბაზილიკა, თანაც ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის, არც თუ ნეველებრივი ვარიაციის სახით გადაწყვეტილი[24]. საკურადღებო და იქნებ სწორედ უჩვეულოც ტაძრის აღმოსავლეთი სტრუქტურაა, სადაც ნახევარწრიული აფსიდი სამწახნაგოვანი შვერილის სახით წარმოგვიდგება, ხოლო აფსიდის ორსავ მხარეს მოცემული პასტოფორიუმთა სადგომები ასევე ამოზიდულია აღმოსავლეთი კედლის განაპირა ნაწილებიდან და აფსიდის შვერილ არეს უთანაბრდება. არსებული რეკონსტრუქციის მიხედვით, ტაძრის გეგმისა და სივრცეში განშლის გრაფიკულ მონაცემებზე მაინც მოსანს, რომ ჩრდილოეთ პასტოფორიუმსა და აფსიდს შორის უნდა არსებულიყო კიდევ ერთი წახნაგი, რომელსაც აწინდელი გეგმარება, მეტადრე კი ჩრდილოეთივე პასტოფორიუმი, ფარავს. საკურთხევლის სამწახნაგედი შვერილობა, უფრო კონკრეტულად კი პასტოფორიუმებისადმი დახრილი ორი გვერდითი წახნაგი ქმნის ერთგვარ ნაღრმავებას, რომლის ფონზეც იკვეთება შვერილი აფსიდიცა და პასტოფორიუმებიც. არსებული რეკონსტრუქციის მიხედვით, ერთგვარად ნიშოვან, სამკუთხა მოყვანილობის, ნაღრმავებას ვხვდებით ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის გაგრებაში[25] თა-

24 გ. ყიფიანი, წმინდა ნინო და ძველი საქართველოს დედაქალაქი, თბ., 2004, გვ. 53-56, ტაბ. XXI-XXII.

25 სამთავრის წინამდებარე ნაგებობის მოკვლევითი სამუშაოების შედეგად, რომელსაც ხელმძღვანელობდნენ არქეოლოგი – გ. ყიფიანი, არქიტექტორ-რესტავრატორი – ნ. ზაზუნიშვილი და ხელოვნებათმცოდნე – გ. ჭანიშელი, გამოიკვეთა სამნავიანი ბაზილიკის გეგმარება,

ვის მხრივ, ხსენებულ პასტოფორიუმ-სადგომებში თითო შესასვლელი გვხვდება მოწყობილი ტაძრის ინტერიერში. სამნავიანი ბაზილიკა მხოლოდ დასავლეთი მხრიდან იხსნება ერთი კარით, რომელიც საკურთხევლის მიპირდაპირე მხარეს, მის ცენტრალურ ხაზზე, ეგებ ოდესღაც არსებული სარკმლის საპირისპიროდაც, მდებარეობდა. ტაძრის ცენტრალური სივრცის დანაწევრება სამ ნაწილად, ნავად, ხორციელდება მართკუთხა მოყვანილობის სამი წყვილი ბურჯით, რომლებიც თავის მხრივ, აღმოსავლეთითა და დასავლეთით კედლებიდან, მოზრდილი შვერილობის, პილასტრებს ემყარება. აქვე აღსანიშნავია, რომ სამთავრის ბაზილიკის აღმოსავლეთი სტრუქტურა, მეტადრე კი შვერილი აფსიდისა და შვერილივე სახით წარმოდგენილი, მართკუთხა მოყვანილობის პასტოფორიუმების სადღეისოდ არსებული მიმართება თავდაპირველი ვარიაციით შესაძლოა არ იყოს მოღწეული. კონკრეტულად კი დ. ხოშტარიას გადანაკეთებად და შემდგომ მინაშენებად მიაჩნია ღღეის მონაცემებით წარმოდგენილი პასტოფორიუმების სადგომები[26]. აღწერისას შევნიშნეთ, რომ საკურთხევლის შვერილ-წახნაგოვან აფსიდსა და ჩრდილოეთ პასტოფორიუმს შორისაა მოქცეული აფსიდის კიდევ ერთი წახნაგი, რაც კიდევ უფრო მართებულს ხდის შესაძლებლობას იმისა, რომ საკურთხევლის შვერილი აფსიდის წახნაგოვნება თავდაპირველი სახისაა და შემდგომ მინაშენად უკვე წარმოიქმნა, დიდი ალბათობით ფუნქციური აუცილებლობის გამო, პასტოფორიუმთა სადგომები.

არსებითად, სხვა რამ მონაცემი სამთავრის ძველი ნაგებობის შესახებ, მისი სავარაუდო რეკონსტრუქციისთვისაც კი არ მოგვეპოვება – არსებული ინფორმაციის გათვალისწინებით, რომელიც სრულადაა დაფუძნებული, ისედაც დიდწილად დასაზუსტებელ, გეგმარებითი მონაცემების ანალიზზე, შესაძლებელია, ძალზე მოკლედ, რამდენიმე პარალელის გაკეთება დოლოჭოპის ბაზილიკასთან, შედარებითი ანალიზის ფარგლებში. თუმცა ორივე ნაგებობის გეგმარებითი სტრუქტურა სამნავიანი ბაზილიკის ვარიაციაზეა დაფუძნებული, რთულია მათ შორის, გარდა ხსენებული სამნავიანობისა, სხვა რამ მაკავშირებელი მოიხილო – გეგმარებით-კომპოზიციური იქნება თუ ფუნქციურ-კონსტრუქციული შინაარსის მატარებელი. შესამჩნეია მხოლოდღა, რომ ორივე ნაგებობა მოიცავს საკურთხევლის განაპირა პასტოფორიუმ-სადგომებს, რომლის თავდაპირველობის საკითხიც სამთავრის ბაზილიკის შემთხვევაში, როგორც შევნიშნეთ, ეჭვქვეშაა დაყენებული და არც ბოლომდე გაზიარებული გ. ყიფიანის მიერ შემოთავაზებული აღდგენა-რეკონსტრუქციაც. ესეც რომ არა, დოლოჭოპის ბაზილიკის აღმოსავლეთი მონაკვეთის გადაწყვეტა მოქცეულია გარედან მართკუთხა ფორმის, სივრცის მიმფარგველ, კედლებში – განსხვავებით სამთავრის ნაგებობის აღმოსავლეთი სტრუქტურისგან, რომელიც შვერილი სამნაწილედი დანაწევრების სახით წარმოგვიდგება. განსხვავებულია ნავთგამყოფი ბურჯების რაოდენობა და ფორმები, აგრეთვე, ტაძრის საერთო ზომები და მასშტაბი თუ შესასვლელი ღიობების რაოდენობა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დოლოჭოპის ტაძრის მინაშენები სამხრეთი და ჩრდილოეთი მხრიდან, რასაც სრულებით ვერ ვაფიქსირებთ სამთავრის ძველი ბაზილიკის, სავარაუდოდ, თავდაპირველი გეგმარების ფარგლებში.

რომლის აღმოსავლეთი სტრუქტურაც უსვეელოდ, არც მთლად ქართული ბაზილიკური მშენებლობისათვის ნიშნეულ ვარიაციის სახითაა გადაწყვეტილი – სტრუქტურულად კი საცნობი ხდება ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა ტერიტორიაზე არსებული, მიახლოებით მსგავსი გადაწყვეტის ნიმუშები: R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture, Harmondsworth, 1981, გვ. 88; St. Tecla, Milan, mid fourth century, გვ. 115; St. Thecla, Meriamlik, c. 480; E. B. Butler, Early churches in Syria, Holand, 1929, Church of the Holy apostles, 383-395/429/30, გვ. 40; Babiska, East church, 372, გვ. 49; Basufan, church of St. Phocas, 491/2, გვ. 69; Monastery of Turmanin, გვ. 95; Bankusa, გვ. 130; Androna, გვ. 159; Resafah, St. Sergios, გვ. 162.

26 საქართველოს ძველი ქალაქები. მცხეთა, თბ., 2006, გვ. 94.

ვფიქრობთ, შესაძლებელია დეტალური შედარებითი ანალიზის აუცილებლობა საკითხის მოხსნა დოლოჭოპის ბაზილიკასა და სამთავრის ძველ ნაგებობას შორის, სწორედ იმ ძლიერი ნაირგვარობის გამო, რომლის შესახებაც რამდენიმე წინადადებით გავამახვილეთ ყურადღება და რომელიც იკვეთება ტაძართა გეგმარებითი-სტრუქტურული თუ კონსტრუქციულ-ფუნქციური მონაცემების საფუძველზე. სწორედ ხსენებულ ნიშან-მახასიათებელთა თვალსაზრისით დოლოჭოპის ტაძრის გააზრება, თუ დახვწილი და გაუმჯობესებული არა – ბევრად უფრო გართულებული მაინცაა – ვფიქრობთ, ეს ყოველივე, დიდწილად, განსხვავებული მხატვრულ-სტილისტური და, მით უმეტეს, ლიტურგიულ-ფუნქციური მოთხოვნების მიზეზთა გათვალისწინებით უნდა იყოს გამოწვეული. დოლოჭოპის სამნავიანი ბაზილიკის ქართული ხუროთმოძღვრების, ამავე ტიპოლოგიის ნაგებობებთან, შედარებითი ხასის კიდევ ერთ მონაკვეთს წარმოადგენს ამ უკანასკნელის ძეგლთა იმ ნაწილთან კავშირში განხილვა-ანალიზი, რომელთა ქრონოლოგიური ჩარჩო, არსებითად, წინარე ჯგუფის თანმდევ ნაწილად წარმოგვიდგება და VI საუკუნის სხვადასხვა, უმთავრესად მაინც, მისი პირველი ნახევრითა და შუა წლებით განისაზღვრება. მოცემული დროითი მონაკვეთის, იმავე სამნავიანი ბაზილიკების, ჩვენ მიერ პირობითად სახელდებული, მეორე ჯგუფის, ძეგლთა რიგი ხაშმის, ანჩისხატის, ურბნისის, ხირსისა და ვანისუბნის ბაზილიკებით განისაზღვრა. ისევე, როგორც წინამდებარე ჯგუფთან შედარებისას, ამჯერადაც, ამოსავალი სურვილი დოლოჭოპის ბაზილიკისა და ჩვენ მიერ შერჩეული, მეორე ჯგუფის ძეგლთა შედარებითი ანალიზი იქნება, რომელიც, თავის მხრივ, გეგმარებით-კონსტრუქციული მახასიათებლების საფუძველზე განხორციელდება. ცხადია, შედარების საფუძველზე მიღებული დასკვნები მრავალმხრივ იქნება საყურადღებო, თუმც კი, ჩვენთვის მნიშვნელოვანი მაინც V საუკუნის ბოლოსა და VI საუკუნის პირველი ნახევრის ჯგუფებს შორის დოლოჭოპის დროითი მიკუთვნებულობის განსაზღვრაა, რაც, როგორც უკვე შევნიშნეთ, მათი გეგმარებით-კონსტრუქციული, სტილისტური და დრო-ში განგრძობად რეგიონულ ნიშან-მახასიათებელთა ლოგიკური განვითარების საფუძველზე დაერდნობით განხორციელდება.

მოხმობილი, მეორე ჯგუფის ნაგებობათაგან, უადრესად, ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერებაში, მაინც ანჩისხატის, VI საუკუნის დასაწყისის სამნავიანი, ბაზილიკაა მიჩნეული[27] (სურ. 13). გეგმარებითი წყობით წინამდებარე ნაგებობა სამნავიან ბაზილიკას წარმოადგენს, რომლის სამხრეთითაც იკვეთება გეგმის დონეზეა შემორჩენილი მინაშენის სტრუქტურა. თავად ცენტრალური ტაძრის გეგმარებითი სტრუქტურა სამი ნავის ერთიერთმიმართების საფუძველზეა აგებული, სადაც ცენტრალური ნავი გვერდითებს ორნახევარი-სამჯერ აღემატება და ერთიერთისგან სამი წყვილი, ჯვრული გეგმარების ბურჯითა და ამავე გეგმარებითი მონაცემების ბაზისებითაა გამიჯნული[28].

---

27 „მარიამ წმიდას“, იმავე ანჩისხატის ბაზილიკას ისტორიულ წყაროებზე დაერდნობით, ძეგლის მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზით გ. ჩუბინაშვილი VI საუკუნის I მეოთხედით, უფრო ზუსტად კი, საუკუნის სულ დასაწყისით ათარიღებს. მისი მოსაზრებით, „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ში არსებული ცნობები იბერიის დედაქალაქ თბილისში წმ. მარიამის ტაძრის აგების შესახებ, რომელიც ვახტანგ გორგასლის შვილის, დარის, მეფობის ხანას უკავშირდება, სწორედ ამ ნაგებობას უნდა გულისხმობდეს – გ. ჩუბინაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, ტფ., 1936, გვ. 29, 32. აქვე აღსანიშნავია, რომ გ. ჩუბინაშვილისეული დათარიღებაც და დარის მიერ „მარიამწმიდას“ ბაზილიკის აგებაც სრულებით ახალი და უტყუარი შემონაცემებით დამტკიცდა რ. გვერდწითელის მიერ – მონაცემებით, რომელთა შესახებაც გ. ჩუბინაშვილს ვერაფერი ეცოდინებოდა იხ. რ. გვერდწითელი, „წმ. მარიამის“ ეკლესია თბილისში ანჩისხატი, თბ., 2001, გვ. 39.

28 ანჩისხატის ბაზილიკამ რამდენჯერმე განიცადა მნიშვნელოვანი გადაკეთება, მათგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია XVII საუკუნის აღდგენა, რომელიც შედარებით ნაკლები ჩარევით

ნაგებობის ცენტრალურ ღერძს დასავლეთ-აღმოსავლეთი ორიენტირისდა მიხედვით გამართული კარი და აღმოსავლეთით აფსიდში გაჭრილი სარკმელი წარმოადგენს. ნაგებობას სამი შესასვლელი აქვს მოწყობილი ტაძრის სამ მხარეს. აქედან, დასავლეთისა კედლის ცენტრალურ ნაწილშია გაჭრილი და, აღნიშნულისაებრ, საკურთხევლის სარკმლის ხაზზეა განთავსებული, რითაც ტაძრის ცენტრალური ღერძის წარმომქმნელად ვხედავთ. რაც შეეხება სამხრეთი და ჩრდილოეთი მხრით არსებულ შესასვლელებს, უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი ერთმანეთის მოპირდაპირედაა გაჭრილი, ისე, რომ დასავლეთიდან მეორე წყვილი ბურჯის დასავლეთივე წირთხლი კართა ერთი მხარის წირთხლს ემთხვევა. ამ გარემოებას იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც მოცემული ორი შესასვლელი ერთმანეთის მოპირდაპირედაა განთავსებული და დასავლეთ-აღმოსავლეთი ღერძის საპირწონედ განივ, გამჭოლ, მახვილად წარმოგვიდგება.

არსებითად მნიშვნელოვანი ანჩისხატისა და დოლოჭოპის ბაზილიკათა ერთიერთშედარებისას ტაძართა აღმოსავლეთი და სამხრეთი სტრუქტურის მოწყობა-გადაწყვეტაა. ამ მხრივ, შესამჩნევია, რომ ანჩისხატის ბაზილიკას სამხრეთ მხარეს მთელ სიგრძეზე დაუკვეცია, ცენტრალური ტაძრის გვერდით ნავებზე ოდნავ მაინც განიერი, მინაშენი, რომელიც, თავის მხრივ, ორი ნაწილისაგან შედგება. ერთია დასავლეთი სიბრტყედან საკურთხევლის კედლისა და პასტოფორიუმებში შესასვლელი კარის სიგრძემდე არსებული ერთიანი და დაუნაწევრებელი მონაკვეთი, რომელიც მართკუთხა მოყვანილობის ნიშოვანი კვეთილობით სრულდება – სათავსის გაგრძელებაზე კი, ანუ სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკვეთში გვხვდება მართკუთხა მოცულობა. რთული ვითარება წარმოგვიდგება ტაძრის ამ ნაწილის გადაწყვეტის თავისებურებაში. თავისთავად აღსანიშნავია, რომ ეს სათავსი ერთიანობაში მართკუთხა მოყვანილობისაა და სცდება აღმოსავლეთ კედლის სიბრტყეს, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ მოცემული მონაკვეთი აღმოსავლეთი კედლიდან გამოსული მცირე კედლით ორ, გრძივ და პატარა, არედ ნაწევრდება. შესასვლელი სამხრეთ-აღმოსავლეთ სათავსში სამხრეთი მინაშენის გარეთ, დამოუკიდებელი სახით წარმოგვიდგება. თავად სამხრეთ მინაშენს კი, საგარაუდოდ, ორი კარი უნდა ჰქონოდა. ამათგან ერთი სამხრეთი ნავის კარის სწორზე, მეორე კი, ამ მინაშენის უკიდურეს აღმოსავლეთ ნაწილში, სადაც ეს უკანასკნელი სამხრეთ-აღმოსავლეთ სათავსს უერთდება. მნიშვნელოვანია ბაზილიკის აღმოსავლეთი სტრუქტურა, სადაც ნალისებრი მოხაზულობის საკურთხევლის აფსიდის ორსავ მხარეს წარმოდგენილია პასტოფორიუმთა სათავსები, რომელთაც შესასვლელები ცენტრალური ტაძრის გვერდითი ნავების მხრიდან აქვს. ამათგან სამხრეთი პასტოფორიუმი, რომელიც გეგმაში კვადრატს უახლოვდება, ჩრდილოეთის ამავე სათავსთან შედარებით პატარა ზომისაა. თავისთავად ჩრდილოეთი სათავსი გეგმარებით მართკუთხაა და გაშლილია განში, რაც იწვევს ჩრდილოეთი ნავის ჩრდილოეთისავე კედლის მხარეს სწორედ პასტოფორიუმის კედლის შვერილობას. მოცემული სათავსის განში გაწევით ჩრდილოეთი ფასადის ერთიან სიბრტყეში ჩნდება პასტოფორიუმის ერთსაფეხურიანი შვერილი. საკურთხევლის აფსიდში გაჭრილია ერთი სარკმელი, ასევე თითო-თითო სარკმელია პასტოფორიუმებში თავდაპირველი კარების ასწვრივ. ეს შესასვლელები კი პასტოფორიუმთა სადგომებში, თავდაპირველად, გაჭრილი იყო, და ამჟამად ამოშენებულია, აღმოსავლეთ კედელში. წინამდებარე სადგომთა მსგავსი

გამოირჩევა ვიდრე შემდგომ უკვე XIX საუკუნის გამანადგურებელი გადაკეთება-აღდგენა ნაგებობისა. სწორედ ამ მიზეზით ძეგლის თავდაპირველი მონაცემების შესახებ მსჯელობა რთულდება, თუმცა შესაძლებელია მისი თავდაპირველი გეგმარების წარმოდგენა, რომელიც ძლიერ სხვაობს სადღეისოდ არსებულ მონაცემებს. ნაგებობის თავდაპირველი სახის გეგმარებითკონსტრუქციული მონაცემებისთვის იხ. რ. გვერდწითელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 56-60, 100.

გადაწყვეტის შესახებ ჩვენ უკვე შევნიშნეთ V საუკუნის ბოლო პერიოდის ვანნა-ნის ბაზილიკაში. ამასთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანია, რომ არა მხოლოდ ვანნადიანში, არამედ, VI საუკუნის პირველი მეოთხედის ანჩისხატის შემთხვევაშიც კი არაა ნამოყალიბებული და გამართული პასტოფორიუმთა სადგომები იმდაგვარად, როგორც ეს დოლოჭოპის შემორჩენილ ნაგებობაშია მოცემული. „არქიტექტურის", თუ შეიძლება ასე განიმარტოს, და „სამკვეთლო-სადიაკვნის" ფუნქციური „გაუმართაობის" თვალსაზრისით, ცხადია, იგივე ვანნადიანიცა და ანჩისხატის ბაზილიკაც ადრეული მოზანს დურუჯისპირა ბაზილიკასთან მიმართებით.

როგორც ვხედავთ, დოლოჭოპის შემორჩენილ ნაშთთან, უფრო კონკრეტულად კი მის გეგმარებით თავისებურებებთან, ანჩისხატის ბაზილიკის ამავე ტიპის მონაცემები არცთუ განსხვავებულია. ცხადია, ჩვენ მათ ზედმიწევნით მსგავსებაზე ვერ ვისაუბრებთ, თუმცა აღსანიშნავია რამდენიმე, ძალზე არსებითი ელემენტი, რომელთა ერთიერთმსგავს გააზრებასაც ვხედებით მოცემული ტაძრების შედარებისას. განსაკუთრებული მნიშვნელობით, რაც V საუკუნის ძეგლთა ჯგუფის შემთხვევაშიც ხშირად იხსენიებოდა, ნაგებობათა აღმოსავლეთი ნაწილის სტრუქტურული და ფუნქციური გააზრება წარმოგვიდგება. ამ თვალსაზრისითა და კომპონენტით, ჩვენ მიერ განხილული, V საუკუნის ყველა ნაგებობის გადაწყვეტა ძლიერ არათანხვდენილი იყო დოლოჭოპის ბაზილიკის მონაცემებთან – ანჩისხატისა და დურუჯისპირა ბაზილიკის აღმოსავლეთით წარმოდგენილი სამნაწილედი საკურთხეველი, ცენტრში აფსიდით და მის ორსავ მხარეს პასტოფორიუმთა სადგომებით, სრულებით ერთგვარ გააზრებას წარმოადგენს. აფსიდის მოყვანილობა, პასტოფორიუმთა სადგომების განლაგება, ზომა-ფორმები და მათი მიმართება საკურთხეველთან, ცენტრალური სივრცის დანაწევრების პრინციპი თუ იმავე ნავთგამყოფი ბურჯების გეგმარებითი მონაცემები (იგულისხმება ჯვრისებრი კვეთილობის სვეტები), ის საერთო მახასიათებლებია, რომელთაც ორივე ამ ნაგებობის შემთხვევაში ვხედებით. ამასთანავე, სახსენებელია კიდევ ერთხელ, რომ ორივე შემთხვევაში ვხედებით სამხრეთით წარმოდგენილ მინაშენს, დიდწილად ერთნაირად გადაწყვეტილს, თუმცა, ცხადია, აქაც არსებობს მცირე სხვაობები. ძალზე არსებით მსგავსებას წარმოადგენს სწორედ ტაძარში შესასვლელი კარების გაჭრის წერტილები და მათი ერთიერთმიმართება – დასავლეთით კედლის ცენტრში, საკურთხეველის სარკმლის სწორზე და ჩრდილო-სამხრეთით ერთმანეთის მოპირდაპირედ გაჭრილი შესასვლელები იმ სახასიათო გადაწყვეტის შემთხვევას წარმოადგენს, რომელიც მოცემულ ორივე ნაგებობას ერთნაირად ახასიათებს.

ამგვარად, ვფიქრობთ, რომ დოლოჭოპისა და ანჩისხატის შემთხვევაში ბევრად შესამჩნევია ის საერთო გეგმარებითი მოწყობის მახასიათებლები, რომელთა შესახებაც ასე დაბეჯითებით ვერ ვიმსჯელებთ იმავე V საუკუნის ნაგებობათა ჯგუფის შედარებისას დურუჯისპირა ბაზილიკასთან.

ჩვენი ხედვით, დიდწილად ამგვარსავე სახეს ენდა გვთავაზობდეს დოლოჭოპთან ურბნისის VI საუკუნის ბაზილიკის შედარება (ნახ. 14) სადაც, ვფიქრობთ, არსებითი ელემენტების გადაწყვეტა დიდად არ სხვაობს ერთიერთს. ურბნისის სამნავიანი ბაზილიკა, რომლის შიდა სივრცეც, ჯვრული გეგმარების ოთხი ბურჯით და მათზე გამართული თაღების მწკრივით, სამ ნავად იყოფა, აღმოსავლეთით ნალისებრი მოყვანილობის აფსიდითაა გასრულებული. აფსიდის ცენტრში გაჭრილია ერთი სარკმელი, ხოლო, საკურთხეველის ორსავ მხარეს მოცემულია მართკუთხა გეგმარების, პასტოფორიუმთა სადგომები. მოცემულ სათავსებში შესასვლელები გვერდითი ნავიდანაა მოწყობილი. ტაძრის ცენტრალური ნავი, რომლის დასავლეთი კედლის ცენტრალურ ნაწილშიც, საკურთხეველის სარკმლის ხაზზე, გაჭრილია შესასვლელი, სიგანით გვერდითებს ორჯერ მაინც აღემატება. კიდევ ერთი შესასვლელი კარი ტაძრის

სამხრეთი ნავის ცენტრალური ნაწილიდან იხსნება, ისე, რომ ეს შესასვლელი დასავლეთიდან მეორე-მესამე ბერჯებს შორის, ამდენად კი მესამე თაღის ქვეშ, ექცევა. ჯვრული გეგმარების ბერჯებზე გამართული თაღების მწკრივი აღმოსავლეთითა და დასავლეთით კედლებიდან ერთსაფეხუროვნად შვერილი, მცირე ზომის პილასტრს ეყრდნობა. ბერჯთა ჯვროვანი გეგმარების განივი მკლავები კი ტაძრის გვერდითი, სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლებიდან ორი საფეხურით ამოსულ პილასტრზე გადადის თაღების სახით. პილასტრთა პირველ საფეხურზე კი კედლისავე თაღები დაუყენება. ამგვარი გადაწყვეტა, ისევე როგორც ბოლნისის სიონში, კერძოდ, განივი და გრძივი თაღების ურთიერთკვეთა, წარმოქმნის უჯრედებად დანაწევრებული სივრცის შთაბეჭდილებას. ურბნისის ბაზილიკა, თავის მხრივ, გამოირჩევა სარკმელთა უხვი რაოდენობის არსებობით. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სამი სარკმელია გაჭრილი ტაძრის აღმოსავლეთ კედელში – საკურთხეველისა და პასტოფორიუმების. ასევე სამი სარკმელია დასავლეთი კედლის შემთხვევაშიც, სადაც ერთი მათგანი, დასავლეთისავე კარის თავზე, ხოლო, დანარჩენი ორი მის გვერდით, სამხრეთი და ჩრდილოეთი ნავების დასავლეთ კედელშია მოცემული. ერთმანეთის მოპირდაპირედ, სრულებით სიმეტრიულად, ხუთ-ხუთი სარკმელია გახსნილი ბაზილიკის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში, ისე, რომ კედლის პილასტრთა მიერ წარმოქმნილი თაღების ზესტად ცენტრალურ ნაწილში ექცევა. ამგვარივე სიმეტრიული სახით, ხუთ-ხუთი სარკმელი იხსნება ტაძრის ცენტრალური ნავის კედლებში – ამ შემთხვევაშიც ნავთგამყოფ თაღთა ცენტრალურ ნაწილში, მხოლოდ უკვე მალების თავზე.

მნიშვნელოვან მონაკვეთს, სწორედ დოლოჭოპის ბაზილიკასთან კავშირში, წარმოადგენს სამხრეთით არსებული მინაშენი, რომელიც ნაგებობის მთელ სიგრძეს დაუყენება და სიგანით თითქმის გვერდით ნავებს უტოლდება. მოცემული მინაშენის აღმოსავლეთი ნაწილი ნახევარწრიული აფსიდითაა გასრულებული, ხოლო დასავლეთით, კედლის ცენტრალურ არეში გაჭრილია შესასვლელი კარი. სადღეისოდ ვარაუდი იმისა თუ რაგვარად იყო გადაწყვეტილი წინამდებარე მინაშენის ცენტრალური ნაწილი რთულად განსახორციელებელია, თუმცა არსებითი ელემენტები ჩვენი შედარებისთვის მაინც შემორჩენილია. მინაშენი ნავის აღმოსავლეთი ნაწილის ნახევარწრიული აფსიდით გასრულება და დასავლეთით ცენტრალურ ღერძზე გაჭრილი კარი, ის საერთო მახასიათებლებია, რომელთა, თითქმის ერთნაირ, გადაწყვეტასაც ვხედებით ამ ორი ნაგებობის შემთხვევაში. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ დოლოჭოპშიც და ურბნისშიც შეიმჩნევა სამხრეთი მინაშენის აღმოსავლეთი მონაკვეთების მცირე სათავსებად გამონაკვთვა და, რაც ასევე მნიშვნელოვანია, წარმოდგენილი მინაშენის აღმოსავლეთი კედლის არასიმეტრიული გადაწყვეტა. თუკი დოლოჭოპში სამხრეთი მინაშენი აღმოსავლეთი კედლის სიბრტყიდან მცირედ ამოდის, ურბნისის შემთხვევაში წინამდებარე მინაშენის აღმოსავლეთი კედელი, პირიქით, ოდნავ მოკლეა ტაძრის სიგრძესთან შედარებით. სრულებით უეჭველია, რომ ურბნისში ეს სათავსი თავდაპირველი გეგმარების ნაწილს წარმოადგენდა – დოლოჭოპისგან განსხვავებით, აქ არ გვხვდება „ნაკერი", არამედ, ერთიანი მშენებლობის სახითაა წარმოდგენილი სამხრეთი მინაშენიცა და ცენტრალური, სამნავიანი ბაზილიკის კედლებიც[29]. სამხრეთი მინაშენის აღმოსავლეთი კედლების „არასიმეტრიული" გადაწყვეტის მაგალითი, როგორც უკვე შევნიშნეთ ზემოთ, გარდა

29 შენიშვნის სახით დავსძენთ,რომ თავისთავად ნაკერის არსებობა-არარსებობა არ წარმოადგენს ხერხთმოძღვრული ძეგლის ამა თუ იმ ნაწილთა თანადროულობის დადგენის ერთადერთ და ჭეშმარიტ შესაძლებლობას. ქართული ხერხთმოძღვრების მრავალი ძეგლი ადასტურებს ნაკერით წარმოდგენილ,თუმც კი თანადროულ,კომპოზიციურ ელემენტებს. ჩვენს შემთხვევაში ნაკერით განსხვავებულობის ჩვენება მხოლოდ მოცემული ფაქტის აღნიშვნას წარმოადგენს და არავითარ ეჭვს არ ბადებს დოლოჭოპის სამნავიანი ბაზილიკის მინაშენთა თანადროულობა.

დოლოჭოპისა და ურბნისისა, წარმოდგენილია ანჩისხატის VI საუკუნის დამდეგის ბაზილიკაშიც. აქვე აღსანიშნავია, რომ ორივე ნაგებობის შემთხვევაში (დოლოჭოპი, ურბნისი), განხილული სამხრეთი მინაშენი, სამნავიანი ბაზილიკის მთავარ ნაწილს სამხრეთსავე ნავს ცენტრალურ კედელში გაჭრილი კარით უკავშირდება, ისე, რომ ორივე ეს შესასვლელი დასავლეთიდან მეორე-მესამე ბურჯებს შორისაა მოქცეული, მათ ცენტრშია გაჭრილი.

ცენტრალურ, სამნავიან ბაზილიკათა ერთიერთშედარებისათვის ძალზე მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს ნაგებობათა აღმოსავლეთი მონაკვეთები, სადაც, ორივე შემთხვევაში, ცენტრში ნალისებრი მოხაზულობის საკურთხევლის აფსიდი და მათ გვერდით პასტოფორიუმთა მართკუთხა სათავსებია. ასევე ერთგვაროვანი გადაწყვეტის სახეს გვთავაზობს ხსენებულ სათავსებში სამხრეთი და ჩრდილოეთი ნავებიდან გახსნილი შესასვლელები. ნაგებობათა ცენტრალური სივრცის შედარებისთვის უნდა აღინიშნოს, რომ ორივეგან ჯვრული გეგმარების ბურჯებია მოცემული, სხვაობა კი გვხვდება მათ რაოდენობაში და ფუნქციურ გადაწყვეტაში. დოლოჭოპისგან განსხვავებით, სადაც ნავთგამყოფი ბურჯების ხუთი წყვილია წარმოდგენილი და, ამდენად, ერთი წყვილით აღემატება ურბნისს, ამ უკანასკნელში ჯვრისგეგმა ბურჯების ოთხივე შეერილი თაღებითაა გამართული. დოლოჭოპში არ შეიმჩნევა გვერდითი, სამხრეთი და ჩრდილოეთი, კედლების პილასტროვანი დანაწევრება. თუმცაღა, მაინც აღსანიშნავია, სივრცითი გაანრების ერთგვაროვანი სახე, სადაც ცენტრალური ნავი, რომელიც ჯვრული გეგმარების ბურჯებზე გამართული თაღების მწკრივით ემიჯნება გვერდითებს, ორჯერაც აღემატება მათ, რაც მოცემულ ორივე ბაზილიკაში ერთნაირი პროპორციულობითაა გადაწყვეტილი. უცილობლად უნდა აღინიშნოს ტაძართა სიგრძივი ღერძის მკვეთრი გამომსახველობა. დოლოჭოპის გრანდიოზული ბაზილიკა, რომელიც სიგრძეში 36 მეტრია მცირედ აღემატება ურბნისის 32 მეტრიანი ბაზილიკის სიგრძეს. ამ თვალსაზრისითაც ორივე ნაგებობა, ცხადია, საერთო ნიშნის მატარებელია – შიდა სივრცის ერთმანეთის მსგავსი გადაწყვეტაც, დიდწილად, სწორედ რომ ამითაც არის განპირობებული.

ვფიქრობთ, შედარებითი კვლევის შედეგად ნათლად წარმოჩინდა მოცემულ ორ ნაგებობას შორის არსებული გადაწყვეტათა საერთო ნიშნების სიუხვე, რაც, ჩვენი ფიქრით, უნდა იძლეოდეს იმ ვარაუდის დაშვების შესაძლებლობას, რომ ეს ორი ნაგებობა დროში დიდად არ უნდა იყოს ერთმანეთს დაცილებული და, პირიქით, ეგებ ერთიანი ტენდენციის, ერთიანი აღმშენებლობის შედეგადაც წარმოვისახოთ, როგორც „დიდი ბაზილიკების" ჯგუფისა. თუმცა ამგვარი ფიქრის საბაბს არა მხოლოდ ურბნისის და ანჩისხატის ბაზილიკებთან დოლოჭოპის შედარება გვაძლევს, არამედ, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ამგვარსავე შედეგს იძლევა ამ უკანასკნელის შედარება ხაშმის სამებისა და ვახისუბნის VI საუკუნის ბაზილიკებთან.

კაწარეთის, იგივე ხაშმის სამება VI საუკუნის იმ ნაგებობათაგანია, რომლის შედარებითი ანალიზიც დოლოჭოპის შემორჩენილ ნაშთთან, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანი შედეგების წარმომჩენი უნდა იყოს. ცხადია, საერთო ხედვით მოცემული ორი ნაგებობის ხურთმოძღვრული ნიშან-მახასიათებლები დიდწილად სხვაობს ერთიერთს, თუმცა მათი ე. წ. „დიდი ბაზილიკების" კონტექსტში ერთობლივი განხილვა არ იქნება ნაკლები ინფორმაციის მომცემი – ერთიერთმსხვაობარი ნიშნების გამოკვეთის საფუძველზე ეგებ გამოირჩეს კიდეც თავად დოლოჭოპის ბაზილიკის დროითი მანიშნ-განმსაზღვრელი ელემენტები. ამასთანავე კი, გათვალსაჩინოვდეს ფორმა-გეგმარებითი გადაწყვეტის განვითარებულობის საკითხი, რაც ჩვენი შემთხვევისთვის დურუჯისპირა ბაზილიკის მათარიღებელიც შეიძლება აღმოჩნდეს, რადა თქმა უნდა, სხვა ნაგებობებთან შედარებისას გამოღებული შედეგების პარალე-

ლურად. ჩვენ მიერ განხილული VI საუკუნის ბაზილიკებთან შედარებით ხაშმის სამების გეგმარებითი გადაწყვეტის სიმარტივე ახასიათებს (ნახ. 15). ტაძრის სივრცე, მისი შიდა არე სამ ნაწილადაა დანაწევრებული ისე, რომ ცენტრალური ნავის სიგანე გვერდითებისას ორ-ორნახევარჯერ აღემატება. აქვე კი, ისიც აღსანიშნავია, რომ, თავის მხრივ, გვერდითი, ჩრდილო-სამხრეთი, ნავების სიგანე საკმაოდაა დამცრობილი. ნაგებობის სამი ნავი ურთიერთს ბურჯების ოთხი და მათზე გამართული თაღების ხეთი წყვილით ემიჯნება. თაღედის მწკრივი აღმოსავლეთ მხარეს პირდაპირ ებჯინება საკურთხevლის კედლებს – დასავლეთით კი სრულდება კედლის ერთიანი სიბრტყიდან ამოსული, მცირე შვერილობის, ერთსაფეხურიანი პილასტრებზე. ჩვენ მიერ ხსენებული, ნავთგამყოფი ბურჯების გეგმარებითი კვეთილობა მართკუთხა ფორმით წარმოგვიდგება – მცირედ დაგრძელებული დასავლეთ-აღმოსავლეთი ღერძის მიმართ. კაწარეთის სამნავიანი ბაზილიკის შესასვლელები მოწყობილია სამი მხრიდან – აქედან დასავლეთი კარი ამავე კედლის ცენტრალურ ღერძზეა გაჭრილი. ასევე კედლის ერთიანი სიბრტყის ცენტრალურ არეზეა წარმოდგენილი სამხრეთი მხრით არსებული შესასვლელიც. რაც შეეხება ჩრდილოეთით არსებულ შესასვლელ კარს, სამხრეთისასთან შედარებით, აღმოსავლეთითაა დაწეული ისე, რომ სამხრეთი კარი დასავლეთიდან მეორე-მესამე, ჩრდილოეთისა კი მესამე-მეოთხე ბურჯებს შორისაა მოქცეული.

არსებითად მნიშვნელოვანია ნაგებობის აღმოსავლეთი მონაკვეთის სტრუქტურა, რომლის ძირითად მახასიათებელსაც მკვეთრად ნალისებრი მოხაზულობის აფსიდი და მის ორსავ მხარეს არსებული პასტოფორიუმები წარმოადგენს. საკურთხevლის აფსიდშიცა და პასტოფორიუმ-სათავსების აღმოსავლეთ კედელშიც თითო-თითო სარკმელია გაჭრილი. ამრიგად, ხაშმის ბაზილიკის გეგმარებისა თუ სივრცით-ორგანიზების სხვა მახასიათებლებზე ჩვენ აღარ შეეხერდებით, აღვნიშნავთ კი ერთს, რომ ბაზილიკის თავდაპირველი გეგმარების მიხედვით, პასტოფორიუმთა სადგომები გვერდით ნაეებს არ ემიჯნებოდა კარით – ნავთა სიგრძივობა სრულებით ერთიანი და დაუნაწევრებელი გახლდათ, რაც შემდგომ შეიცვალა და ამოშენებული კარით იქნა გადაკეთებული.

ვფიქრობთ, რამდენიმე ნიშნით უნდა იყოს საყურადღებო ხაშმის სამებისა და იმავე დოლოჭოპის ბაზილიკის ურთიერთშედარება. მათ შორის კი, სივრცითი ორგანიზების, მკვეთრად დაგრძელებული დასავლეთ-აღმოსავლეთი ღერძის არსებობით, რაც ორივე ნაგებობისთვისაა გამორჩეულად სახასიათო. ამასვე ემატება ნავების პროპორციათა ურთიერთმიმართება – ის, რომ ცენტრალური ორი-ორნახევარჯერ აღემატება გვერდითებს და ასევე ნაგებობათა აღმოსავლეთის ნაწილების მოწყობის პრინციპები. ამ ნიშნით წარმოდგენილი ორი ბაზილიკა სრულებით არ თანხვდება ერთმანეთს, თუმცაღა აღვნიშნავთ, რომ ამ შემთხვევაში ეს „აცდენაც“ ბევრ რამეზე მეტყველი შეიძლება აღმოჩნდეს. განსაკუთრებული მნიშვნელობის ამ შემთხვევაში სწორედ პასტოფორიუმთა სადგომების გადაწყვეტათა განსხვავებული ნიშნებია, მეტადრე კი ის, რომ კაწარეთში წინამდებარე სათავსები ნავთა გაგრძელებაზე იყო წარმოდგენილი და არ ჰქონდა დამოუკიდებელი სათავსის ფუნქცია, განსხვავებით დოლოჭოპის ბაზილიკის ამავე ნაწილთა გაგრძელებისგან, რომლის პასტოფორიუმებიც სრულებით დამოუკიდებელი და ჩამოყალიბებული სახით იყო მოფიქრებული. ორივე ნაგებობის გეგმარებით-კონსტრუქციული მონაცემების ერთჯერადი მოხილვითაც სრულებით თვალსაჩინოდდება დოლოჭოპის შემორჩენილი ნაშთის, ყოველი ნიშნით, გამართულობა და ამასთანავე განვითარებულობა ხაშმის სამებასთან შედარებით. ამას ის გარემოებაც ემატება, რომ ფუნქციური გაგრძელებითაც დერეჯისპირა ბაზილიკის აღმოსავლეთი მონაკვეთი, სამნაწილედი საკურთხevლითა და

პასტოფორიუმებით მეტად ჩამოყალიბებულ-ჩამოქნილ სახეს ღებულობს. თუკი ამ ვითარებასაც მივიღებთ მხედველობაში, რომ ხაშმის სამება VI საუკუნის ნაგებობას წარმოადგენს, მაშინ არც იმ ვარაუდის დაუშვებლობა იქნება სწორი, რომ მასზე მრავალი ნიშნით ჩამოყალიბებული და განვითარებულ-გამართული დურუჯისპირა ბაზილიკა დრო-ში დიდად არ უნდა სცდებოდეს მას. ცხადია, ამ მხრივაც დაბეჯითებით რისამე მტკიცება არ იქნება გამართლებული, თუმცა სხვადასხვა ნაგებობასთან და მათ მონაცემებთან შედარების საფუძველზე კი შესაძლებელია ამ უკანასკნელის თარიღის მეტ-ნაკლებად მისაღები ვერსიის წარმოდგენაც.

ჩვენი ფიქრით, კიდევ ერთი ნაგებობა VI საუკუნის ჯგუფიდან, რომლის შედარებაც ლოლოჭოპის შემორჩენილ ნაშთთან მნიშვნელოვანი საფუძვლის მომცემი შეიძლება იყოს ამ უკანასკნელის დათარიღების თვალსაზრისით, VI საუკუნის ვახისუბნის სამნავიანი ბაზილიკაა, სამმხრივი გარშემოსავლელ-მინაშენით[30] (ნახ. 16). ტაძრის ცენტრალური სამნავიანი ბაზილიკის შიდა სივრცე T-ს ფორმის ორი წყვილი ბურჯითაა სამ ნავად დანაწევრებული. ნავთგამყოფი თარების მწკრივი აღმოსავლეთითაც და დასავლეთითაც კედლებიდან ამოზიდულ პილასტროვან შვერილებს ეყრდნობა. კამარის დამჭერი თაღებია გამართული ასევე T-ს ფორმის ბურჯთა შიდა ნაწილებზე, რომელთა სამხრეთი და ჩრდილოეთი სვეტები ერთმანეთსაა დაკავშირებული. ასეთსავე თაღს ვხვდებით დასავლეთი კედლის შვერილი იმპოსტების ურთიერთდაკავშირების მცდელობითაც. მცირე თაღებია გამართული ასევე ნავთაგამყოფ ბურჯებზე, რომლებიც სამხრეთსა და ჩრდილოეთ კედლებზე გადადის და პირდაპირ ეყრდნობა კედელთა ზედა ნაწილებში შემორჩენილ იმპოსტებს. ამგვარი გადაწყვეტა გვხვდება ასევე გვერდითი ნავების დასავლეთ კედელზე და აღმოსავლეთით პასტოფორიუმების შესასვლელი კარების თავზეც. ცენტრალური ნავი, რომელიც ორჯერ განიერია გვერდითებთან შედარებით, აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდითა და საკმაოდ მოზრდილი ბემით სრულდება. საკურთხevლის აფსიდის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ნაწილები, მართკუთხა მოყვანილობის, დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე დაგრძელებულ, პასტოფორიუმთა სადგომებს ეთმობა. საკურთხevლის აფსიდშიც და მის გვერდით არსებულ სადგომებშიც აღმოსავლეთით სარკმლებია გაჭრილი. პასტოფორიუმებში შემავალი კარი სამხრეთ-ჩრდილოეთი ნავებიდანაა მოწყობილი. თავად ტაძრის ცენტრალურ სივრცეში კი სამი კარია გაჭრილი. ამათგან ორი, ერთნაირი ზომის – სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში, ურთიერთმოპირდაპირედაა მოცემული და ექცევა ორ წყვილ ბურჯს შორის. დასავლეთი კედლის ცენტრალურ არეში გაჭრილი კარი კი საკურთხevლის სარკმლის მოპირდაპირედაა წარმოდგენილი.

სამნავიან ბაზილიკას გარს აკრავს სამმხრივი გარშემოსავლელი, რომლის სამხრეთ-ჩრდილოეთი ნავების აღმოსავლეთი ნაწილებიც ნახევარწრიული აფსიდებით სრულდება. გარშემოსავლელს დასავლეთიდან მხოლოდ ერთი შესასვლელი აქვს მოწყობილი, ცენტრალური ტაძრის დასავლეთისავე კარის გასწვრივ. რაც შეეხება სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნაწილებს, გარშემოსავლელი კედლის ცენტრალურ ნაწილში გამართულია მართკუთხა გეგმარების ორ ბურჯზე გადამავალი სამი თაღი და ამგვარად იხსნება გარშემოსავლელის სივრცე, მოცემულ თაღთაგან კი ცენტრალური შედარებით მაღალია. გარშემოსავლელის ნაწილს წარმოადგენს ცენ-

30 მოკლედ უნდა შევნიშნოთ, რომ ვახისუბნის ბაზილიკის VI საუკუნით, თუნდაც მისი ბოლო პერიოდით, დათარიღება იქნებ, არც მთლად ზუსტი იყოს – შესაძლებლად გვესახება ნაგებობის გადათარიღება, თუმცადა საამისოდ საგანგებო კვლევებია ჩასატარებელი, რაც უახლოეს მომავალში იგეგმება. სწორედ ამიტომ ჩვენი კვლევის ფარგლებში წინამდებარე ნაგებობის თარიღი მოაზრებული იქნება VI საუკუნის ბოლო ათწლეულებით და VII საუკუნის პირველი ნახევრით.

ტრალური ტაძრის კედლებს შემოეოლებული თაღედი, რომელიც ამავე კედლებზე გამართული პილასტროვანი შვერილების თავზეა წარმოდგენილი. გეგმარებით-კონსტრუქციული გადაწყვეტის თუ სივრცითი გააზრების თვალსაზრისით ვაზისუბნის ბაზილიკის მონაცემები, ჩვენ მიერ განხილული, VI საუკუნის ყველა ნაგებობასთან შედარებით, ბევრად გართულებული და განვითარებულია. თავის მხრივ, დოლოჭოპის ბაზილიკასთან კავშირში აღსანიშნავია, რომ მოცემულ ორივე ნაგებობას მკვეთრად თანაგვარი აღმოსავლეთი სტრუქტურა აქვს საკურთხევლის სამნაწილედი გადაწყვეტისა და მინაშენთა აფსიდოვანი აღმოსავლეთი მასრულებლის ჩათვლით.

უკვე განხილული VI საუკუნის ბაზილიკების მაგალითზე და ამ შემთხვევაშიც ნათლად ჩანს, რომ აღმოსავლეთით საკურთხეველ-პასტოფორიუმების სტრუქტურა ჩამოყალიბებულია და სრულებით ერთგვაროვანი გააზრებითაც წარმოგვიდგება. განსხვავებით V საუკუნის ბაზილიკათაგან, სადაც ნაგებობათა ოგივე ნაწილები ჯერ სრულებით უპასტოფორიუმოდ, ხოლო შემდგომ პასტოფორიუმებში შესასვლელი აღმოსავლეთი კარით წარმოგვიდგება. ვაზისუბნისა და დურუჯისპირა ბაზილიკის საერთოობაში, თუ შეიძლება ითქვას ამგვარად, გარშემოსავლელ-მინაშენთა არსებობაც საცნაურია, იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ დოლოჭოპის ბაზილიკასაც ჩრდილოეთ მინაშენში შემავალ საშუალებად თაღედების პრინციპი მოუჩანს. ამ შემთხვევაში ისიც აღსანიშნავია, რომ ვაზისუბნის ბაზილიკის სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების იმპოსტებზეა გამართული კამარის დამჭერი თაღები და არ გვხვდება კედელთა ერთიან სიბრტყეზე გამოსული პილასტროვანი შვერილები. მოცემული გადაწყვეტა არსებითია იმ აზრითაც, რომ დოლოჭოპის ბაზილიკაში არ შეიმჩნევა ამგვარი გადაწყვეტის ნიშნები და ივარაუდება, რომ ჯვრული გეგმარების ბურჯების სამხრეთ და ჩრდილოეთ კეთილობებს გამაგრძელებელი თაღედები არ უნდა ჰქონოდა. ამდენად, არც კამაროვანი გადაწყვეტაა სავარაუდებელი. ვაზისუბნის და, ჩვენ მიერ, უკვე ხსენებული კონდოლის ბაზილიკათა შემთხვევები კი ნათელყოფს, რომ შესაძლებელია იმპოსტებზე დაერდნობილი კამარის დამჭერი თაღების არსებობაც, რაც სრულებით არ გულისხმობს კედლებზე გადამავალ-გამართულ პილასტრთა რიგებს.

წარმოდგენილი მასალის, ერთგვარად, შეჯამების თვალსაზრისით უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ მიერ V საუკუნის ბაზილიკათა განხილვამ დოლოჭოპის ნაგებობასთან კავშირში გვაჩვენა, რომ ეს უკანასკნელი გეგმარებით-კონსტრუქციული, შიდა სივრცის მოწყობა – გააზრების, მხატვრული გადაწყვეტისა თუ ფორმა-ფუნქციური ჩამოყალიბებულობის ნიშნით არ უნდა იყოს ამ ნაგებობათა თანადროული. სწორედ ხსენებულ მონაცემთა გათვალისწინებით მეტად სავარაუდოა, რომ დურუჯისპირა სამნავიანი ბაზილიკა მათ შემდომ, უკვე ბევრად ჩამოყალიბებული და ფუნქციურად გააზრებული, VI საუკუნის „დიდი ბაზილიკების“ ჯგუფის ნაწილად მივიჩნიოთ, მით უფრო, რომ ნაგებობათა ამ რიგთან შედარებისას გამოვლინდა კიდევაც ძირეული და ერთმნიშვნელოვნად არსებითი ნიშნების საერთო გადაწყვეტა. თავის მხრივ კი აქაც აღსანიშნავია, რომ VI საუკუნის დამდეგის ანჩისხატის ბაზილიკისა და, ალბათ, უფრო ამავე საუკუნის პირველი ათწლეულების ხაშმის სამების შედარებით „ჩამოუყალიბებელი“[31] გადაწყვეტა დრო-ში დოლოჭოპის გრანდიოზული ბაზილიკის

31 გეგმარებითი თუ კონსტრუქციული ნიშნებისდა გათვალისწინებით ანჩისხატისა და კაწარეთის სამების ბაზილიკის შესახებ მსჯელობისას, ჩვენ მიერ გამოყენებული, დიდწილად პირობითი ცნება „ჩამოყალიბებულობა“, მაინც აღმოსავლეთი სტრუქტურის, მიხი სამნაწილედი სახით გააზრების რაგვარობას შეეხება, სადაც „მარიამწმიდის“ ბაზილიკის პასტოფორიუმებში არსებული აღმოსავლეთი შესასვლელებით გახსნის ნაცვლად კაწარეთის სამების იმავე ნაწილებში უკვე ჩაკეტილსა და გარკვეულწილად მოხდულულ არეებს ვხვდებით, სადაც წინამდებარე ნაწილებთან დაკავშირება უშუალოდ ნავების გაგრძელებაზე ხორციელდება.

მშენებლობას უნდა უსწრებდეს. ეს უკანასკნელი კი ძალზე ახლოსაა ერბნისის სამნავიანი ბაზილიკის მკვეთრად მოწესრიგებული და ფუნქციურად გააზრებული ეიველი ნაწილის გადაწყვეტასთან. ამგვარადვე უახლოვდება ერთიერთს ვახისუბნისა და დოლოჭოპის ბაზილიკათა რიგი ნიშნები, თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ ამავე ნიშან-მახასიათებლებით ვახისუბანი მაინც დოლოჭოპის ბაზილიკის შემდგომდა თუა სავარაუდო, რომელიც, თავის მხრივ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, VI საუკუნის ბოლოსკენ და, შესაძლოა, უფრო ზემოთაც ეგულისხმოთ.

VI საუკუნის ბაზილიკათა დრეში განვითარების ჩვენეული შემოთავაზებისთვის, ერთგვარ, „უხერხულობას“ ანენს ხირსას, ზედმიწევნით ზუსტად, VI საუკუნის შუა წლებით დათარიღებული ბაზილიკის ხურეთმოძღვრული გააზრების რაგვარობა[32] (ნახ. 17). ხირსას ბაზილიკის მრავალგადანაკეთები კორპუსის, სივრცითგანვითარებადი სტრუქტურის შესახებ მსჯელობა, მიუხედავად მისი განუზომლად დიდი მნიშვნელობისა, ჩვენი კონტექსტისთვის შეუსაბამოა და, ერთგვარად, „უსარგებლოც“, რადგან ეს უკანასკნელი არ განეკუთვნება VI საუკუნის ბაზილიკის მეტ-ნაკლებად შემორჩენილ ნაწილთა ნიმუშებს და საკმაოდ მოგვიანო პერიოდის მრავალჯერად აღდგენას წარმოადგენს[33]. სადღეისოდ, ჩვენს ხელთ არსებულ, მწირ მონაცემთა ნაწილს გ. ჩებინაშვილის მიერ დახუსტებული სამნავიანი ბაზილიკის გეგმა წარმოადგენს, რომლის სტრუქტურული გააზრებაც, დიდწილად, თანხვდენაშია ე. წ. დიდი ბაზილიკების ჯგუფისათვის ზოგად-სახასიათო გადაწყვეტის თავისებურებებთან – ნავთგამყოფი ბურჯების რამდენიმე რიგი, მკვეთრად დაგრძელებული დასავლეთ-აღმოსავლეთი ღერძი და სხვა. სამნავიანი ბაზილიკის ძირითადი სტრუქტურა მართკუთხა, დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე, მკვეთრად წაგრძელებული, სისტემაში მოქცეული სამი ნავისა და საკურთხევლის აფსიდის ერთიერთმიმართებით იგება. შესასვლელი ნაგებობაში დასავლეთი მხრითაა მოწყობილი, ამავე კედლის ცენტრალურ ნაწილში, საკურთხევლის აფსიდისა და სარკმლის ცენტრალურ ხაზზე. ნალისებრი მოყვანილობის აფსიდის ცენტრალურ არეში სარკმელია გაჭრილი, ხოლო საკურთხევლის წინ მცირე ბემაა მოცემული. სამი ნავი ერთიერთს ოთხი წყვილი, T-ს ფორმის ბურჯით ემიჯნება – ნავთგამყოფი თაღედი კი დასავლეთით კედელსა და აღმოსავლეთით საკურთხევლის კედლებზე არსებულ პილასტროვან შვერილებს ეყრდნობა. თაღედი გამართულია, როგორც დასავლეთ-აღმოსავლეთი, გრძივი ღერძის პარალელურად, ისე განივი მიმართულებით – ამდენად კი, ბურჯთა შიდა შვერილები ერთმანეთს კამარის დამჭერი თაღის საშუალებით უკავშირდება. აღსანიშნავია სამი ნავის ერთიერთმიმართებისა და მათი მოწყობის პრინციპის შესახებაც, სადაც ცენტრალური ნაწილი გვერდითებს სამჯერ აღემატება და ქმნის ერთიან განიერ სივრცით ერთეულს, რომლის გვერდითი, ბევრად ვიწრო ნავები,

32 ნაგებობის თარიღის განსაზღვრის აგრერიგად ზუსტი ვერსია ეფუძნება ისტორიულ წყაროთა იმ მონაცემებს, რომელთა მიხედვითაც VI საუკუნის შუა წლებში საქართველოში წმ. ასურელ მამათა შემოსვლა და მათ მიერ მონასტერთა დაარსებაა დადასტურებული. სწორედ ათეამეტ ასურელ მამათაგან ერთ-ერთს, წმ. სტეფანეს, შემდგომ ხირსელად წოდებულს, უკავშირდება VI საუკუნის შუა ხანისთვის ხოფელ ხირსაში მონასტრის დაარსებაც.

33 საქართველოში ქრისტიანული რელიგიის ისტორიის ნათელეფოფის თვალსაზრისით ესოდენ გამორჩეული ნაგებობა, რომელიც მრავალი საუკუნის მანძილზე ინარჩუნებს აქტიურ ფუნქციონირებას – იმავდროულად მოიცავს კიდევაც უმნიშვნელოვანეს და ფუნდამენტურ გადაკეთებათა მრავალრიცხოვან რიგს. ხსენებულ გადაკეთებათა შესახებ ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ორი, რამდენადმე განსხვავებული, მოსაზრება გვხვდება, უფრო ზუსტად, ერთი მეორის დამაკონკრეტებელ-დამაზუსტებელია. იხ. Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 325-338; გ. პატაშური, ხირსას სტეფანწმინდის მონასტრის ტაძრის გადაკეთებების დათარიღებისათვის. საქართველოს ხიძველენი, 9, 2006, გვ. 212-236.

აღმოსავლეთით კედლის ბოლომდე დაუნაწევრებლად გრძელდება და არ გვხვდება პასტოფორიუმის არსებობის კვალი. სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნავთა აღმოსავლეთ კედელში კი თითო-თითო სარკმელია წარმოდგენილი.

VI საუკუნის, განხილულ ბაზილიკათა დროით-თანმიმდევრულობითი და გეგმარებით-განვითარებადი კლასიფიკაცია, რომელიც ჩვენ მიერ ზემოთ იქნა წარმოდგენილი, ხორსას ბაზილიკის გეგმარებით-კონსტრუქციული ნიშნების გათვალისწინებით, თითქოს გადალაგებას საჭიროებს. განსაკუთრებული მნიშვნელობის ამ შემთხვევაში მხოლოდდა ბაზილიკათა აღმოსავლეთი სტრუქტურის გააზრება და ურთიერთშედარებაა – სხვა გეგმარებითი თუ კონსტრუქციული ელემენტები, რომლებსაც ხორსას VI საუკუნის შუა ხანის ბაზილიკა ათვალსაჩინოებს, დიდწილად არ სხვაობს ე.წ. „დიდ ბაზილიკათა ჯგუფის“ საერთო მახასიათებლებს და, პირუკუ, როგორც თავშივე ვახსენეთ, ეს უკანასკნელი სრულებით „ლეგიტიმურად“ ეწერება განვითარების ხსენებულ ტენდენციაში. არსებითი მნიშვნელობის მქონე საკითხს ამ შემთხვევაში ხორსას ბაზილიკის აღმოსავლეთი სტრუქტურის, სამნაწილედი საკურთხევლის[34], მოწყობის რაგვარობა წარმოადგენს, რომლის შედარების საფუძველზეც ამავე „დიდი ბაზილიკების“ ერთიან მშენებლობასთან, იკვეთება მოხმობილ ძეგლთა დროში კლასიფიკაციის, შედარებით განსხვავებული, ვარიაცია, ვიდრე ეს ჩვენ ზემოთ წარმოვადგინეთ. „სამნაწილედი საკურთხეველი“ ხორსას ბაზილიკისა, რომლის გვერდით სათავსებთან დაკავშირებითაც ვერავითარ მხატვრულ და ფუნქციურ ჩამოყალიბებულობაზე ვიმსჯელებთ, უახლოვდება ბაზილიკის ამავე ნაწილის კაწარეთისეულ გააზრებას – ნალისებრი აფსიდის გვერდით არსებული, საკმაოდ ღრმად შეჭრილი, გვერდით ნავთა გამაგრძელებელი აღმოსავლეთი ნაწილები, ორივე ამ ნაგებობისათვის საერთო მახასიათებელია. ჩვენ მიერ გამოყენებული სიტყვა „უახლოვდება“ ამ შემთხვევაში, როგორც ვხედებით, ბოლომდე არ უნდა გამოხატავდეს ის მსგავსებას, რომელიც წარმოდგენილია ძეგლთა შედარების საფუძველზე – შესაძლებელია სრულებით „ანალოგიურ“ გააზრებათა შესახებაც კი მსჯელობა, რადგან, გარდა დასახელებული აფსიდისა და მის გვერდით სადგომთა ტიპოლოგიური საერთოობისა, ერთგვაროვნადვეა გადაწყვეტილი ნაგებობათა აღმოსავლეთ კედელში სარკმელთა გადანაწილების პრინციპიც – სამი მანათობელი ღიობი სამივე ამ ნაწილის, აღმოსავლეთი კედლის ცენტრალურ არეშია მოწყობილი.

ამრიგად, VI საუკუნის, ჩვენ მიერ განხილულ, ნაგებობათა კლასიფიკაცია და მათი დროში დაზუსტება ერთადერთობით როდი გამოირჩევა, არამედ უშვებს კიდევაც შესაძლო გადალაგების მოცემულობასაც, რომლის შესახებაც ნაწილობრივ თავადაც ვსვამთ ძირეულ მახვილებს. ასეთი შემთხვევის კერძო საილუსტრაციო მაგალითად წარმოგვიდგენია ხორსას VI საუკუნის შუა წლების სამნავიანი ბაზილიკის შედარებისას მიღებული დასკვნებით, ჩვენი კლასიფიკაციით VI საუკუნისავე პირველი ნახევრით დათარიღებული, კაწარეთის სამების დროში გადანაცვლება – მისი დაზუსტება და იმ არსებითთაგანი ნიშნების საფუძველზე, რომელსაც ეს უკანასკნელი ხორსას ნაგებობის გეგმარებით თავისებურებებთან ავლენს – VI საუკუნის არა პირველი ნახევრით, არამედ, უფრო მისი შუა ხანით განსაზღვრა. აღსანიშნავია, რომ ეს მოსაზრებაც მხოლოდდა ვარაუდისა და მეცნიერული დაშვების შესაძლებლობის ფარგლებში რჩება და ვერ იქნება ზედმიწევნით ზუსტი

34 დასახელებულ შემთხვევაში, ცხადია, ცნება „სამნაწილედი საკურთხეველი“ არ გულისხმობს ჩამოყალიბებული ფუნქციური მნიშვნელობის მქონე სათავსთა არსებობას (სამკვეთლო-სადიაკვნეს) ისევე, როგორც ეს გვხვდება კაწარეთის სამებასა და კონდოლის ბაზილიკაში. ამ შემთხვევაში საუბარი ეხება მხოლოდდა კომპოზიციურად, სწორედ ამგვარად, სამნაწილედი სახით, გადაწყვეტილ ტაძრის არქიტექტურულ ნაწილს.

განსაზღვრა იმ ერთსაუკუნოვანი ტაძართმშენებლობის ისტორია-კლასიფიკაციისა, რომლის შესახებაც მკვეთრად ნამოყალიბებულ და დაზუსტებულ ინფორმაციას, ძეგლთა საუკუნის მეოთხედებით დათარიღების სახით, ჩვენთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. გამომდინარე თავად დაშვების სპეციფიკიდან, არც ის თვალსაზრისია საფუძველსმოკლებული, რომ არავითარი გადალაგება-გადაჯგუფების აუცილებლობა მივიღოთ მხედველობაში და ურთიერთმსგავსი გეგმარებით-კონსტრუქციული ნიშნის ორივე ამ ნაგებობის თარიღი არსებითად იმგვარადვე წარმოვისახოთ, როგორც ეს ჩვენს მიერ თავდაპირველ მსჯელობაში იქნა წარმოდგენილი[35].

ამრიგად, სრულებით დასაშვებია ხსენებულ ძეგლთა დროში განვითარების თანმიმდევრობა კაწარეთის სამების ადრეულობით დავიწყოთ და მხოლოდღა მის შემდგომ ვიგულისხმოთ ხირსას ბაზილიკის აგება, კიდევ ერთხელ ვიმეორებთ, მიუხედავად მათი გეგმარებითი ნიშნების ზედმიწევნითი დამთხვევა-სიახლოვისა. ცხადია, არავითარი აუცილებლობითა და საჭიროებითაა განსაზღვრული, რომ ურთიერთმსგავსი ნაგებობების აგება უცილობლად ერთ დროს მივაკუთვნოთ – პირუკუ, შესაძლებელია, რომ VI საუკუნის დასაწყისის ან პირველი ათწლეულების, კაწარეთის სამება სამნავიან ბაზილიკათა იმ გაარება-გადაწყვეტის პირველწარმოდ მივიჩნიოთ, რომელიც შემდგომ ვლინდება VI საუკუნისავე შუა წლებით დათარიღებულ ხირსაში და, ჩვენ მიერ ჯერ არ განხილულ, კონდოლის ბაზილიკაში, რომლის თარიღიც ასევე VI საუკუნის პირველი ნახევრითაა განსაზღვრული[36], თუმცა შეეცდებით შედარებით უფრო თვალსაჩინო გავხადოთ წინამდებარე ნაგებობის თარიღიცა და მისი მიმართებაც ზემოთ განხილულ ბაზილიკათა წრესთან.

VI საუკუნის დასაწყისის (ნახ. 18) კონდოლის ბაზილიკის შიდა სივრცის სტრუქტურას მართკუთხა ფორმის ბურჯთა ორი წყვილით დანაწევრებული სამი ნავი ქმნიდა, რომელთაგან სიგანით გვერდითებს სამჯერ აღემატებოდა ცენტრალური, თუმცა სამხრეთისა ჩრდილოეთთან შედარებითაც მცირედ განიერია. ცენტრალური ნავის აღმოსავლეთი ნაწილი, ღრმა, ნალისებური აფსიდითაა გამოყოფილი, რომელშიც, საკმაოდ დაბლა, ნახევარწრით დასრულებული, დიდი ზომის, სარკმელია გაჭრილი. ჩრდილოეთი და სამხრეთი ნავების სარკმლები ტაძრის განაპირა სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებსაა მიბჯენილი. ჩრდილოეთი ნავის ბოლოს ტრაპეზია აღმართული და აქვე გვხვდება საკურთხეველში გამავალი, ნახევარწრიული დაბოლოების მქონე, მცირე კარი. ინტერიერის განათების წყაროს, გარდა აღმოსავლეთი სარკმლისა, ცენტრალურ ნავში გაჭრილი კიდევ სამი, მართკუთხა მოყვანილობის, სასინათლო ღიობი წარმოადგენს.

ძეგლის სიგრძივობა მკვეთრია და მასში მოქცეული ბურჯების რაოდენობა ორი წყვილით განისაზღვრება, გაზრდილია ნავთშორის თაღთა მალების ზომები. კონდოლის სამნავიანი ბაზილიკის, უკვე რამდენიმეგზის ხსენებული, აღმოსავლეთი სტრუქტურა, რომლის მსგავსების შესახებაც აღვნიშნავდით ხირსას ბაზილიკასთან, მნიშვნელოვანწილად უთანადდება კაწარეთის სამების იმავე ნაწილის მოცემუ-

35 ჩვენი პირველადი დაკვირვების შედეგად ამ ნაგებობათა თარიღები არსებითად არ შეცვლილა და დარჩა თითქმის იმავე მოცემულობებში, რომლებიც სადღეისოდ გაზიარებულად ითვლება სამეცნიერო ლიტერატურაში – კაწარეთის სამება, რომელიც ჩვენ ზოგადად VI საუკუნის პირველი ნახევრით, პირველი ათწლეულებით, განსაზღვრეთ გ. ჩუბინაშვილის მიერ ამავე საუკუნის დასაწყისითაა დათარიღებული და უნდა აღინიშნოს, რომ ეს თარიღი არც შემდგომ შეცვლილა და დაზუსტებულა. იხ. Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 55-71.

36 გ. ჩუბინაშვილი კონდოლის სამნავიან ბაზილიკას კაწარეთის სამების, ხირსის, ნატკორასა და თელავის ბაზილიკებთან შედარების საფუძველზე სწორედ VI საუკუნის დასაწყისით ათარიღებს და ე.წ. „დიდი ბაზილიკების ჯგუფს" განაკუთვნებს. იხ. Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 68-69.

ლობებს – ამ შემთხვევაშიც ნათლად იკვეთება საკურთხevლის ორ მხარეს წარმოდგენილ, ნავთა გამაგრძელებელი არეების ჩამოუყალიბებლობა პასტოფორიუმების ოთახებად. როგორც ხირსასა და კაწარეთში, ისევე კონდოლის ბაზილიკაში აფსიდის ორივე მხარეს მოცემულია გვერდით ნავთა გაგრძელების ტენდენცია, რომლის საფუძველზეც იქმნება ღრმად შეჭრილი, დიდწილად ერუ, „სათავსები", რომელთაც არ გააჩნიათ დამოუკიდებელი შესასვლელი კარები და, ამდენად, არც რაიმე დამოუკიდებელი ფუნქციური დატვირთვა. მოკლედ ისიცაა აღსანიშნავი, რომ სამივე ამ ნაგებობაში სარკმელთა გადანაწილება სრულებით ანალოგიურადაა მოცემული. საზოგადოდ, ეს მოტივი, აღმოსავლეთი სტრუქტურის ამდაგვარი გაგრება, რამდენიმე, მნიშვნელოვანი საერდენის წარმომჩენი ხდება, არა მხოლოდ ტიპოლოგიური განვითარების გზაზე, არამედ, თვით დათარიღებისა და ნაგებობათა ფუნქციური თავისებურებების გამონაკვეთის თვალსაზრისით.

ვფიქრობთ, არც ბაზილიკათა აღმოსავლეთი სტრუქტურის, სწორედ ამდაგვარი მოწყობის, თავის მხრივ, ყველაზე არქაული შემთხვევის აღნიშვნელობა იქნება მართებული. სამნავიანი ბაზილიკის აღმოსავლეთი მონაკვეთის, საკურთხevლის აფსიდოვანი ნაწილისა და მის გვერდით არსებული, ნავთა ერთიან-დაუნაწევრებელი, გრძივი სივრცეების ერთიერთმიმართების შედეგად წარმოქმნილი სტრუქტურით ჩვენ მიერ განხილულ ნაგებობათა ერთგვარ წინაპირობად და საფუძვლად, V საუკუნის შუა ხანის ძველი შუამთის სამნავიანი ბაზილიკა წარმოგვიდგენია, სადაც ჩვენთვის საყურადღებო მოტივი განხილულ ნაგებობათა სრულ „ანალოგიას" წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში აღვნიშნავთ მხოლოდღა იმ არსებით მოტივთა საერთო გადაწყვეტის შესახებ, რომლის მნიშვნელობაც ზემოთ მოტანილი მსჯელობის ერთ მთავარ ხაზთაგანს წარმოადგენს და აღარ მოვყვებით თვით ძველი შუამთის სანავიანი ბაზილიკის გეგმარების ზედმიწევნით აღწერა-ანალიზს.

განსაკუთრებითაა აღსანიშნავია, ჩვენი კვლევისთვის გამორჩეულად მნიშვნელოვანი ნაგებობის, ნატკორას სამნავიანი ბაზილიკის ხეროთმოძღვრული მონაცემები და მისი სხვადასხვა ნაწილის თარიღთან დაკავშირებული შეხედულებები. ზემოთ განხილული ხირსას ბაზილიკის მსგავსად ნატკორას ნაგებობის კორპუსზეც „გადაუვლია" გადაკეთებათა რამდენიმე ტალღას[37], თუმცა ამ შემთხვევაში ბევრად უფრო მკვეთრად მოჩანს თავდაპირველი ბაზილიკის გეგმარებით-კონსტრუქციული მახასიათებლები (ნახ. 19). განსაკუთრებული სირთულისა აღმოჩნდა წინამდებარე ნაგებობის დათარიღების საკითხთან დაკავშირებული მოსაზრებების თვით ბაზილიკის დროითი მახასიათებლებისათვის მისადაგება – ასე მაგალითად, გ. ჩუბინაშვილი ვარაუდობდა, რომ ნატკორას სამნავიანი ბაზილიკის თარიღი მკვეთრად განისაზღვრება VI საუკუნით, თუმცა ამასთანავე არც ის გარემოება უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ იმ დროისთვის ძეგლის გეგმა არ იყო დაზუსტებული – კვლევა შეეხებოდა, ერთი მხრივ, მხოლოდ სამნავიან ბაზილიკას და ამასთანავე უპასტოფორიუმოს[38]. შემდგომი კვლევისას, რომელიც ძეგლზე ვ. გაგნიძემ განახ-

37 გ. ჩუბინაშვილის განსაზღვრებით, ნატკორას ბაზილიკას არაერთი გადაკეთება განუცდია, რომლის შედეგებიც განსაკუთრებული სიცხადით ვლინდება ნაგებობის ინტერიერში. მისივე მოსაზრებით, ხსენებულ გადაკეთებათა პერიოდები შემდეგნაირადაა განსაზღვრული – X-XII-XIV საუკუნეები. Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 66; აქვე აღსანიშნავია, რომ წინამდებარე მოსაზრებას ნაგებობის კორპუსის გადაკეთებათა შესახებ სრულებით იზიარებს ვ. გაგნიძე, იხ. ნატკორის ხეროთმოძღვრული ძეგლი. საქართველოს სიძველენი, 7-8, 2005, გვ. 390.

38 გ. ჩუბინაშვილის ანაზომების შემთხვევაშიც, ისევე, როგორც ხირსასა და კაწარეთის სამებაში გვერდითი ნავები აღმოსავლეთი კედლის ბოლომდე გრძელდება ყოველგვარი დანაწევრების გარეშე და ამავე ანალოგიებთან შედარების საფუძველზე მან ძეგლი VI საუკუნით დაათარიღა. იხ. Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 67; თუმცა შემდგომმა არქეოლოგიურმა გამოკვლევამ

ორცოელა. ნაგებობის ყველა არქიტექტურული დეტალი ცნობილი გახლდათ. ეს მათი გათვალისწინებით ნატკორას ბაზილიკის თარიღი VI საუკუნითა და VII საუკუნის პირველი მეოთხედით განისაზღვრა, თუმცა შესადარებლად მოხმობილ ბაზილიკათა რიგიდან მოტანილი ზოგიერთი მაგალითი, იქნებ, შეუსაბამოც იყოს. ნაგებობის დათარიღებასთან დაკავშირებული მსჯელობისას, დასკვნის სახით, ვ. გაგნიძე გამოთქვამს შემდეგ მოსაზრებას: „ძეგლის ყველა ეს ნიშანი „ნატკორას" VI ს-ის და VII ს-ის პირველი მეოთხედის ძეგლების რიგში ათავსებს, როგორებიცაა: ურბნისი, ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის სამეკლესიოანი ბაზილიკა, ჭერემის „მამა დავითის" ეკლესია და სხვა"[39].

გარდა დასახელებული ბაზილიკებისა, წერილში ნატკორას ძეგლის მათარიღებლად მოხმობილია სხვა მრავალი ნაგებობის ესა თუ ის ხუროთმოძღვრული ნიმუში და დეტალი, თუმცა, მათ შორის, გამორჩეული მნიშვნელობისა თავად ავტორისთვის ის სამი ნაგებობა აღმოჩნდა, რომელნიც ზემოთხსენებულ ციტატაშია მოხსენიებული. ამ საკითხთან დაკავშირებით კი, ძალზე მოკლედ შევნიშნავთ – ჩვენი ფიქრით, ძეგლის დათარიღება არც მთლად ზუსტი უნდა იყოს, რადგან უშუალო პარალელებისთვის მოხმობილ ძეგლთა ნაწილი საფლეისო მონაცემებით სხვაგვარად მეტყველებს. ვ. გაგნიძის მიერ დასახელებულ „ვაჩნაძიანის სამეკლესიოანი ბაზილიკა" სრულებით სხვაგვარად წარმოგვიდგება – ერთი მხრივ, ამ ნაგებობის ტიპი განისაზღვრება, როგორც სამნავიანი ბაზილიკა მინაშენებით, ხოლო, მეორე მხრივ, ძეგლის თარიღი ავტორისეულზე ბევრად ადრეულია, V საუკუნის ბოლო მეოთხედი – VI საუკუნის პირველი ათწლეული[40]. ვფიქრობთ, ასევე რთულად თუა შესაძლებელი გეგმარებით-კონსტრუქციული, ფუნქციური, კომპოზიციური, მხატვრულ-ესთეტიკური თუ საზოგადოდ განვითარებადი ტიპისათვის ნიშნეული მახასიათებლების გათვალისწინებით, ნატკორას ბაზილიკისა და ვაზისუბნის ნაგებობის ურთიერთშედარება. ვ. გაგნიძის მიერ, უდათ, სწორად განსაზღვრული ვაზისუბნის ბაზილიკის თარიღი – VII საუკუნის დასაწყისი – ვერ თანხვდება ნატკორას შემორჩენილი ნაშთის ხუროთმოძღვრულ მახასიათებლებს, რომელთა არსებით კავშირსაც VI საუკუნის ბაზილიკებთან გ. ჩებინაშვილი ასე დაბეჯითებითი სახით გამოთქვამდა. სამომავლო დაწერილებითი კვლევის საგანს წარმოადგენს საზოგადოდ სამეკლესიოანი ბაზილიკები და მათ შორის ჭერემის მამა დავითის ბაზილიკაც, რომელთანაც რაიმეგვარი კავშირის შესახებ მსჯელობაც ნატკორას ბაზილიკის მონაცემებისა ასევე რთულ საკითხს წარმოადგენს და ამაზე ადარ შეეჩერდებით. რაც შეეხება ურბნისის ბაზილიკას, მისი თარიღთან დაკავშირებულ საკითხებს ჩვენ მიერ უკვე ვრცელი ანალიზი დაეთმო, რომლის მიხედვითაც ეს უკანასკნელი VI საუკუნის შუა ხანებით განისაზღვრა და მასთან საკმაო სიახლოვის მქონე ნატკორას ბაზილიკაც არაორაზროვნად მიუთითებს ამ უკანასკნელის აგების დროით მონაცემებსაც. ჩვენი ვარაუდით, ნატკორა, მისივე ხუროთმოძღვრული მონაცემებით, VI საუკუნის შუა ხანის იმ ნაგებობათა რიგში ეწერება, რომელთა შესახებაც ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი.

ამდაგვარად, VI საუკუნის ბაზილიკათა, ჩვენ მიერ წარმოდგენილი, თავდაპირველი კლასიფიკაციის ერთადერთობის საფრთხის თავიდან ასაცილებლად

აჩვენა, რომ ნაგებობის გეგმარება მოიცავდა გარშემოსაველელებსაც და ამასთანავე გამოიკვეთა პასტოფორიუმების სადგომებიც. იხ. გ. რხილაშვილი, ნატკორას არქეოლოგიური გათხრები, ლიტერატურული ალმანახი „ალაზანი", 7-8, 2003.

39 ვ. გაგნიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 393.

40 წინამდებარე დათარიღებისთვის იხილეთ: ნ. არონიშიძე, ვაჩნაძიანის მონასტრის ძველი ტაძრის დათარიღებისთვის. საქართველოს სიძველენი, 18, 2015, გვ. 298-319.

მსჯელობაში შემოვიანილმა დამატებითი ინფორმაციის მქონე ძეგლების „კომპოზიციურ-გეგმარებითი თუ კონსტრუქციულ-ფუნქციური ნიშნით გამართულმა შედარებითმა ანალიზმა ნათელყო, რომ რეალურად არავითარი მეცნიერული „წინაღობა“ და დაუმთხვევლობა-შეუძლებლობა გვიდგას წინ VI საუკუნის ძეგლთა თავდაპირველად მოცემული კლასიფიკაციის საწინააღმდეგოდ. ამრიგად, კიდევ ერთხელ მოინიშნა გარკვეული აღმშენებლობითი ტენდენციები – გამოვლენილი თვით ე. წ. „დიდი ბაზილიკების ჯგუფის“ ფარგლებში და ამასთანავე მიღებულ იქნა ძეგლთა დროში „გადანაწილების“ საკმაოდ მყარი მანიშნები, რომლის მიხედვითაც ანჩისხატის, ხაშმის და კონდოლის ბაზილიკები VI საუკუნის დასაწყისითა და პირველი ათწლეულებით განისაზღვრა, თავის მხრივ კი, მოცემული ძეგლების რიგი ნიშნები არსებითი კავშირის მქონე აღმოჩნდა V საუკუნის შუა წლების ძველი შუამთის ბაზილიკასთან. VI საუკუნის შუა ხანით ზუსტად დათარიღებული ხირსის ბაზილიკის პარალელურად დაისახა დაახლოებით ამავე დროის ურბნისის და ნატკორას ბაზილიკათა მნიშვნელოვანი დროითი ნიშნები. ამავდროულად კი, ვაზისუბნის ბაზილიკის უთუოდ განვითარებული გეგმარებით-კონსტრუქციული, ფუნქციური, კომპოზიციური თუ მხატვრული თვალსაზრისით სჯამ მოინიშნა ბაზილიკათა წინამდებარე წრის, ერთგვარი, ზედა ზღვარი. მოცემული კლასიფიკაციის ფარგლებში დოლოჭოპის ბაზილიკის კონსტრუქციული, გეგმარებითი, კომპოზიციური, ზოგადფუნქციური თუ „მხატვრულ-ესთეტიკური“ მონაცემების ზემოთ ხსენებულ ნაგებობებთან ურთიერთშედარების საფუძველზე ამ უკანასკნელის თარიღი VI საუკუნის შუა ხანით, მისი მეორე ნახევრის დასაწყისით განისაზღვრა – ცხადია, ანჩისხატის, ხაშმის და კონდოლის სამნავიან ბაზილიკათა შემდგომ და ვაზისუბნის ბაზილიკის აგებამდე. მნიშვნელოვანია ხირსის, ურბნისისა და ნატკორას ბაზილიკათა მონაცემებთან დოლოჭოპის შემორჩენილი ნაშთის დროითი მიმართების ზუსტი ნიშნების წარმოჩენაც, თუმცა ესოდენ ზუსტი განსაზღვრისგან, დამატებითი მასალის წარმოუდგენლობის გამო თავს ვიკავებთ.

Nodar Aronishidze
Compositional Solution of the So Called Durujispira Basilica

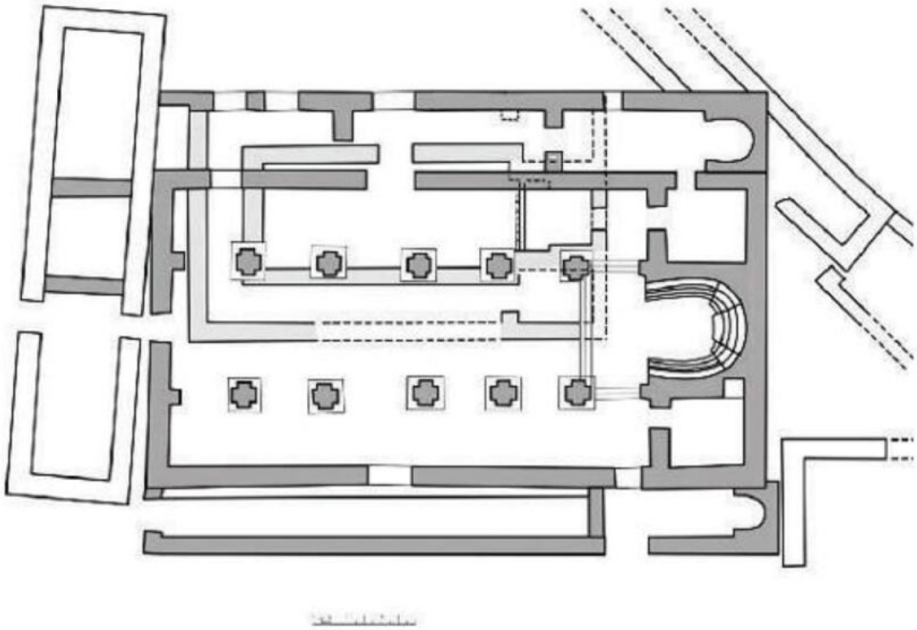
In early 21st c. the so called "Durujispira" (the same – Dolochopi) church was discovered and excavated 6-7 km. from the regional centre Kvareli (Kakheti, eastern Georgia), on the left bank of the river Duruji. This is a large (36 x 22 m.) three-aisled basilica with south and north annexes. Main space of the church is divided into three parts by five pairs of cross-shaped pillars; a horseshoe shaped apse is in the East, flanked by square pastophoria, connected with the aisles by the doors (there is one more door in the north-east pastophorium leading to the east chamber of the north aisle); the church is provided with 5 entrances – one, in the West, 2 on each of the longitudinal walls; on the North, one entrance is shifted westwards and on the South – eastwards, while the rest are arranged in the middle of naos, opposite each other (their corresponding aisles-dividing arches are wider than the others). South annex is divided into two, while the north one – into three; in both cases, there are chambers with apse in the East (north apse is horseshoe shaped, while the south one is semi-circular, projecting from the east façade line; both have separate doors from the outside: south-west chamber – from the West, in other parts of the north wing – central one has a door and

the west one – an arcade. A chamber of late date is attached to the church obliquely (Mr. Nodar Bakhtadze thinks that initially a narthex was located here).

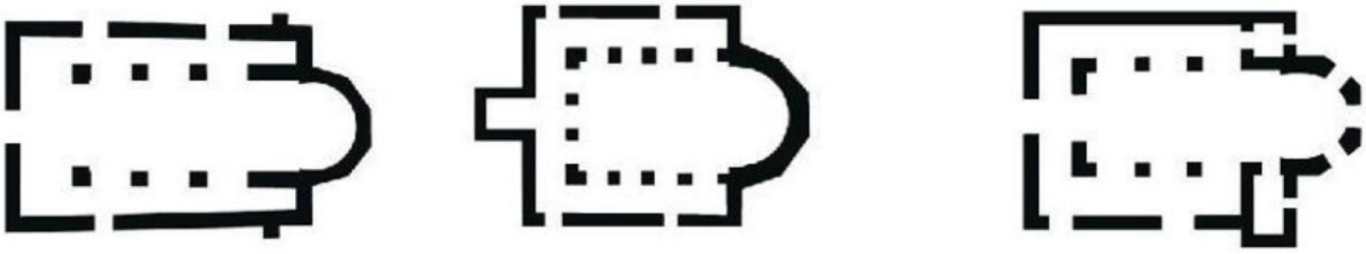
4th-7th cc. western Georgian basilicas with projecting apse and narthex (in certain cases the latter is linked with the aisles, forming an ambulatory) connected with the Byzantine tradition proper, give little clue for the understanding of the composition of Dolochopi basilica. Basilicas of Kartli and Kakheti are more eloquent in this respect: Bolnisi Sion (478-483), firstly due to its cross-shaped pillars and existence of south and north annexes, although articulation of the longitudinal wings is different, as well as location of the doors and projecting apse without pastophoria, which indicate different compositional and functional solution; preserved east part of the old basilica of Vachnadziani monastery, with lateral annexes also point to the three-aisled basilica, and the apse is provided with the lateral chambers, but they have doors leading eastwards, which implies less developed functional aspect; 5th c. Svetitskhoveli church in Mtskheta, erected by the King Vakhtang Gorgasali, has lesser features in common with Dolochopi, showing greater affinity with Bolnisi Sion. Basilican scheme is the only feature that Dolochopi church has in common with the old basilica of Samtavro monastery in Mtskheta – even the pastophoria, if there are contemporary to the church (G. Kipiani) and not built to it later (D. Khoshtaria), give absolutely different picture: lateral chambers and faceted apse are independent volumes arranged along the common line, with triangular areas between them.

Dolochopi has certain traits (shape of the pillars, location of the entrances opposite each other, projecting tri-partite south annex) in common with the early 6th c. Anchiskhati church, however, a door in the East (walled up before long – R. Gverdtsiteli) again draws them apart. On the other hand, Dolochopi has much in common with the Urbnisi basilica (even the asymmetry of the east façade, although here the south annex surface is set back compared to others), which points to their chronological closeness and a distance from the predecessors – ca. to the mid-6th c. The same is confirmed by the comparison with the Katsareti Trinity church (first decades of the 6th c.), where the east wall follows a straight line, but instead of pastophoria here we see aisles along the entire depth of the apse and Vazisubani basilica with its developed ambulatory, which can be ascribable to the late 6th c. and even 7th c.

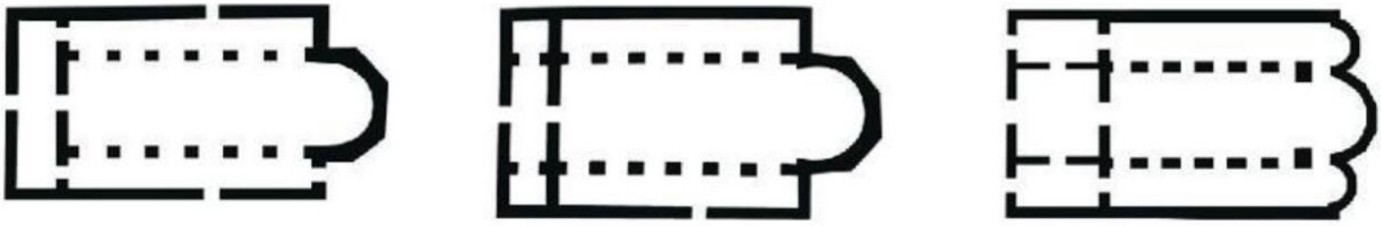
Additionally, reference can be made of Kondoli church (showing affinity with Katsareti) and Khirsa (mid-6th c.) basilica – most likely indicative of non-straight-line development. On the other hand, Natkori basilica, which should rather be dated to the mid-6th c. than 6th-7th cc., after excavation (see Vakht. Gagnidze's publication) appeared by have many features similar to Dolochopi.



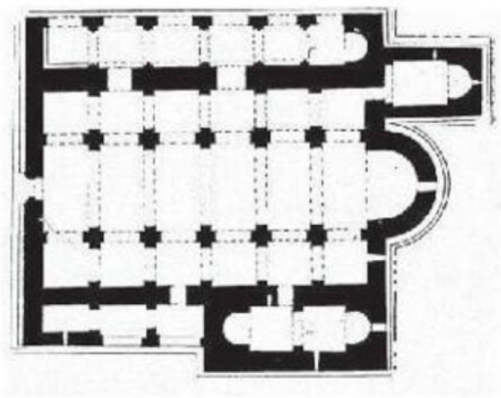
ნახ. 1. დოლოჭოპი, გეგმა (ნ. ბახტაძის ანაზომი)



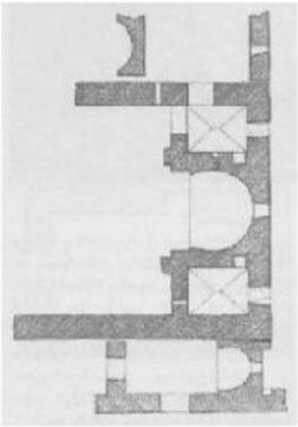
ნახ. 2, 3, 4. ნოქალაქევი, ვაშნარი, ნოქალაქევის ორმოცმოწამეთ – გეგმა



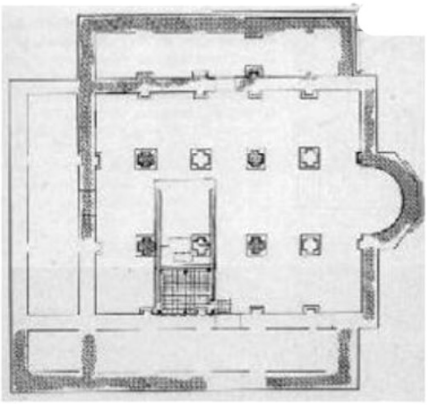
ნახ. 5, 6, 7, 8. ბიჭვინტა, ციხისძირი, ალაჰაძე, განთიადი – გეგმა



ნახ. 9. ბოლნისის სიონი, გეგმა
(გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით)

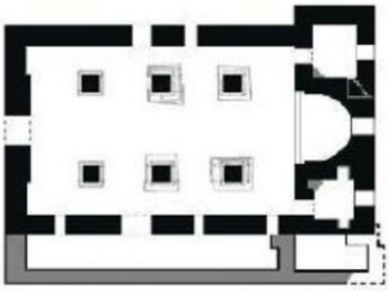


ნახ. 10. ვაჩნაძიანი,
გეგმა (გ. ჩუბინაშვილის
მიხედვით)

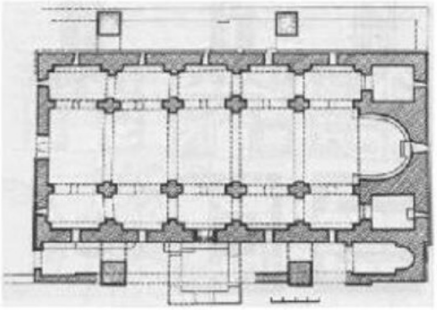


ნახ. 11. ძველი სვეტიცხოველი,
გეგმა (ვ. ცინცაძის მიხედვით)

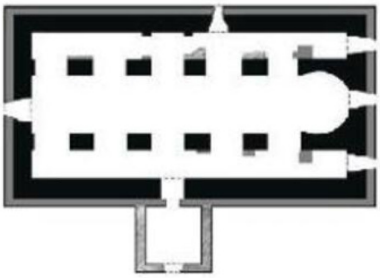
ნახ. 12. ძველი სამთავრო, გეგმა
(გ. ყიფიანის მიხედვით)



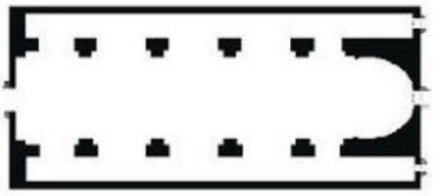
ნახ. 13. ანჩისხატი, გეგმა
(რ. გვერდწითელის მიხედვით)



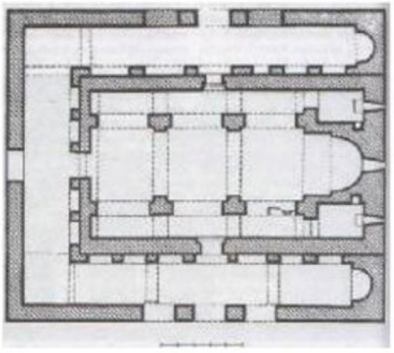
ნახ. 14. ურბნისი, გეგმა
(პ. ზაქარაიას მიხედვით)



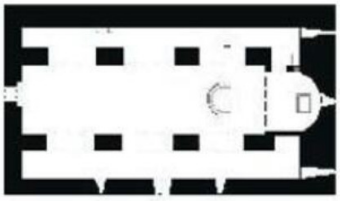
ნახ. 15. კაწარეთი, გეგმა
(გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით)



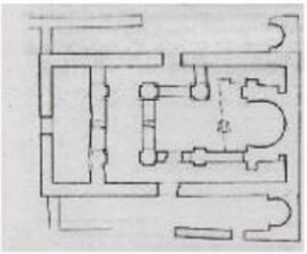
ნახ. 16. ვაზისუბანი, გეგმა
(გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით)



ნახ. 17. ხირსა, გეგმა
(გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით)



ნახ. 18. კონდოლი, გეგმა
(გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით)



ნახ. 19. ნატკორა, გეგმა
(ვ. ცინცაძის მიხედვით)

სურ. 1. დოლოჭოპი, საერთო ხედი

სურ. 2. დოლოჭოპი, საკურთხევლის აფსიდი

სურ. 3. დოლოჭოპი, ნავთგამყოფი ბურჯები

სურ. 4-5. დოლოჭოპი, ჩრდილოეთ და სამხრეთ მინაშენთა აფსიდები

სურ. 6. დოლოჭოპი, საერთო ხედი გამაგრებამდე (ფოტო ნ. ბახტაძისა)

სურ. 7. დოლოჭოპი, პასტოფორიუმი, სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხე
(ფოტო ნ. ბახტაძისა)

თამაზ დვალი
*გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი*

სოფ. კალაურის ნათლისმცემლის მონასტერი – ქართული ხუროთმოძღვრების საყურადღებო ძეგლი

საქართველოს ერთ-ერთი შესანიშნავი მხარის – ისტორიული კახეთის ტერიტორია, როგორც ცნობილია, ძალზე მდიდარია ხუროთმოძღვრული ძეგლებით. ამ ძეგლთა შესახებ მონაცემების შეგროვება და პუბლიკაცია ჯერ კიდევ XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან დაიწყო (პლ. იოსელიანი, ა. მურავიოვი, მ. ბროსე, დ. ბაქრაძე და სხვა). XX საუკუნის პირველ ნახევარში ძეგლთა დიდი ნაწილი კი შეისწავლა ქართული სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერების ფუძემდებელმა აკად. გიორგი ჩუბინაშვილმა, რაც საფუძვლად დაედო 1959 წელს გამოქვეყნებულ, კახეთის ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიას[1]. ქართველი მეცნიერები, კახეთის მთელ ტერიტორიაზე, ათეული წლების მანძილზე ატარებდნენ და ატარებენ გეგმაზომიერ ექსპედიციებს ძეგლთა გამოვლინების, ფიქსაციისა და შესწავლის თვალსაზრისით.

1979 წელს, სოფლების ვანნაძიანისა და კალაურის გამყოფი ხევის სათავესთან მდებარე, ყველაწმინდის მონასტრის გუმბათოვანი ეკლესიის[2] აზომვითი სამუშაოების დროს, მონასტრიდან სამოიდე კმ-ის მოშორებით, სოფ. კალაურის მახლობლად, ტყეში, მივაკვლიეთ მონუმენტურ, უაღრესად საინტერესო, სამონასტრო კომპლექსს, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში სრულიად უცნობი იყო (სოფ. კალაურის მოსახლეობა მას „ნათლისმცემელს“ უწოდებს). პირველი, რაც ლურჯ ბურუსში გახვეული, ხეებით შემობურული ნანგრევების ხილვისას განვიცადეთ სევდანარევი სიხარული იყო. ცხადი გახდა, რომ ჩვენ სრულიად უცნობ, უკვე კარგა ხნის წინათ მიტოვებულ მონასტერთან აღმოვჩდით. ჩვენს წინაშე წინაპართა სულიერი და კულტურული აღმშენებლობის ისტორიის, ჩვენი წარსულის დიდების ახალი ფურცელი გადაიშალა.

მოკლე ხანში, სამეცნიერო-საცნობარო, ენციკლოპედიური ხასიათის მრავალტომეულის „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობის“ მესამე წიგნისათვის, კახეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლების გამოვლინებისა და მეცნიერული შესწავლის მიზნით მოწყობილი ერთ-ერთი ექსპედიციის დროს, ნატარდა კომპლექსის მთავარი ნაგებობის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის სამეკლესიიანი ბაზილიკის არქიტექტურული აზომვა (ჩემთან ერთად აზომვით სამუშაოებში მონაწილეობას იღებდა არქიტექტორი თ. დევიშვილი) და როგორც ეკლესიის, ისე მონასტრის დანარჩენი ნაგებობების ფოტოფიქსაცია. ამავე ექსპედიციის პერიოდში, ეკლესიის შორიახლოს, მივაკვლიეთ არქიტექტურული თვალსაზრისით მეტად საინტერესო სამ სამეკლესიიან ბაზილიკას. მომზადებული მასალა, მოგვიანებით, გამოქვეყნდა ინგლისურენოვანი კრებულის – „ქართული

1 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959.

2 სამეცნიერო ლიტერატურაში ტაძარი ცნობილია როგორც ვანნაძიანის ყველაწმინდა, რის გამოც, ქვემოთ, იგი ამ დამკვიდრებული სახელით იქნება მოხსენიებული.

ხერთმოძღვრების“ მე-3 ტომში[3], ხოლო 2013 წელს – „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობის“ I-I ტომში[4].

2007 წელს საფრანგეთში მცხოვრებ ქართველთა სათვისტომოს თავჯდომარის ბატონ ოთარ ზურაბიშვილის მიერ, საფრანგეთშივე მოძიებული სახსრებით, შესაძლებელი გახდა წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის გაწმენდითი სამუშაოების ჩატარება: ნანგრევებისაგან გაიწმინდა ბაზილიკის შუა ეკლესიის აღმოსავლეთი ნახევარი – საკურთხეველითურთ, სამხრეთი ეკლესიის შუა მონაკვეთი და სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთი ნაწილი (გაწმენდით სამუშაოებს მეთვალყურეობას უწევდნენ არქეოლოგები: გ. რჩეულიშვილი და გ. ლადიაშვილი). ბაზილიკის შუა ეკლესიაში, საკურთხეველზე ასასვლელი კიბის წინ, აღმოჩნდა აღმოსავლეთ-დასავლეთ ღერძზე დამხრობილი, ამოშენებულკედლებიანი სამარხი (1,97x0,8 მ), რომელშიც დასვენებული იყო ქალი (ჩონჩხის სიგრძე – 1,5 მ; ასაკი, ანთროპოლოგ ვლ. ასლანიშვილის დასკვნით – 45-50 წ.). სამარხში ინვენტარი არ დადასტურებულა. სტრატიგრაფიული მონაცემების საფუძველზე იგი, სავარაუდოდ, IX საუკუნეში უნდა ყოფილიყო მოწყობილი[5].

ამავე წელს საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს გრანტით გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევით ეროვნულ ცენტრში მომზადდა მონასტრის მთავარი ნაგებობის, წმ. იოანე ნათლისცემლის ეკლესიის რეაბილიტაციის პროექტი [პროექტზე მომუშავე ჯგუფის შემადგენლობა: თამაზ დვალი (არქიტექტორი, ჯგუფის ხელმძღვანელი), ნოდარ მინდორაშვილი (არქიტექტორ-რესტავრატორი), გიორგი რჩეულიშვილი (არქეოლოგი), დიმიტრი დათუნაშვილი (კონსტრუქტორი), დევი ბერძენიშვილი (ისტორიკოსი), ნუგზარ ანდღულაძე (ხელოვნებათმცოდნე)].

2014 წელს, ბაზილიკის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში, სამხრეთი ეკლესიის სამხრეთი კედლის დასავლეთი ნაწილის შეუღლ მდგომარეობაში დასაბრუნებლად ჩატარებული სამუშაოების მიმდინარეობისას, სამხრეთი ეკლესიის დასავლეთ ბოლოში, იატაკიდან 0,5 მ სიღრმეზე, გამოვლინდა ქვიშაქვის დიდრონი ფილებით გადახურული, დასავლეთ-აღმოსავლეთის ღერძზე დამხრობილი ამოშენებულკედლებიანი სამარხი (შიდა ზომები: სიგრძე – 1,86 მ, სიგანე შუაში – 0,9 მ), რომელიც გაიხსნა და ჩაუტარდა სათანადო დოკუმენტირება (არქეოლოგი გ. ლადიაშვილი). სამარხი ამოვსებული იყო ნაშალი მიწით, რომელშიც დადასტურდა იატაკის ნალესობის ფრაგმენტები. სამარხის ფსკერზე აღმოჩნდა ზრდასრული ინდივიდის (სავარაუდოდ, ქალის) ქვედა კიდურები და თავის ქალა. იგი დაკრძალული იყო ქრისტიანული წესით – თავით დასავლეთისკენ. სამარხში ასევე დადასტურდა სხვა, ზრდასრული ინდივიდის მოხვეტილი, ქვედა კიდურებიც. სამარხის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში, თავის ქალასთან, აღმოჩნდა მინის სამაჯური. გ. ლადიაშვილის აზრით, სამარხი მოწყობილი უნდა ყოფილიყო საერო პირებისთვის და XII საუკუნის ბოლოს ან XIII-ის დასაწყისს უნდა განეკუთვნებოდეს.

---

3 Georgian Architecture – (A documented photo-archival collection on microfiche with 47,000 photographs for the study of Early and Late Medieval Christian Architectural Arts of Georgia and its historical area of settlement), vol. 3, Leiden 1997, Mf. 031-C7-031E5.

4 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, წ. I-I, თბ., 2013, გვ. 148-157.

5 საქართველოს ისტორიისა და..., გვ. 148-157.

სოფელი კალაური გომბორის ქედის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კალთაზეა შეფენილი. იგი ტერიტორიულად მოქცეულია დღევანდელი გურჯაანის მუნიციპალიტეტში, გურჯაან-თელავის საავტომობილო გზაზე, ქ. გურჯაანიდან 18 კმ-ზე. კალაური კახეთის ერთ-ერთი უძველესი სოფელია. წყაროებში იგი, მეზობელ სოფ. შაშიანთან ერთად, XIV საუკუნიდან მოიხსენიება[6]. 1424 წელს მეფე ალექსანდრე დიდმა გარეჯის სამფლობელო, 16 სოფელთან ერთად, კალაური მცხეთის საკათალიკოსოს გადასცა[7]

XVI საუკუნის შუა ხანებიდან, კახეთის სამეფოს წარმოქმნის შემდეგ, სოფლის ემა-მამულზე სამეფო გავლენა გავრცელდა და კალაური, გურჯაანთან, საგარეჯოსთან და ხიდაშენთან ერთად, „სახიარონი არიან მეფისა და კათალიკოზისა"[8]. ამავე დროს იგი, ეპარქიულად, ჭერმის ეპისკოპოსს დაექვემდებარა. XVIII საუკუნის შუა წლებში, თეიმურაზმა და ერეკლე II-მ კალაურში თავად ვაჩნაძეების კუთვნილი მამული „თავეთის ემითა" ნინოწმინდელ ეპისკოპოსს არგუნეს[9]. 1799 წელს კალაური სახასო სოფელია. კათალიკოსი ანტონ II უბრძანებდა სახლთუხუცესს ამილაბარს: „როგორც მის სიმაღლის მეფის სახლთხუცესს სახასოს სოფლებიდამ მსახურები ახლავს, აგრეთვე შენ უნდა იახლო მსახურები: ერთი საგარეჯოდამ, ერთი ჯიმითიდამ და ერთი შაშიან-კალაურიდამ; და სხვები კიდევ ჩვენის სახასო სოფლებიდამ"[10].

XVII-XVIII საუკუნეებში კალაურში მოსახლეობის ჩამოსახლება დაიწყო, როგორც კახეთის მთიანეთიდან, ისე იმერეთიდან. ლეკიანობის დროს სოფელს ხშირად უწევდა მტრის მოგერიება.

საკუთრივ სოფელში და მის მიდამოებში რამდენიმე საყურადღებო ძეგლია, რომელთა შორის, როგორც ისტორიით, ისე ხუროთმოძღვრებითაც, განსაკუთრებით გამოირჩევა წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის მონასტერი, რომელიც სოფლის ზემოთ (სამხრეთით), გომბორის ქედის ჩრდილოეთ კალთაზე, ხუთიოდე კმ-ის მანძილზე მდებარეობს. მონასტრამდე მისასვლელი, სამანქანო გზა სოფლის თავში მდებარე სასაფლაოს ზემოთ იწყება. სოფლის ცენტრიდან სასაფლაომდე მოასფალტებული გზა ადის. აქედან, ასიოდე მეტრის შემდეგ, გზა ტყეში შედის და ღრანტეებიანი ხევებით დასერილ მთას აუყვება, სამიოდე კმ-ის გავლის შემდეგ გზა ორად იყოფა. მათ შორის ერთი მათგანი ზემოთ, ყველაწმინდის მონასტრისაკენ მიემართება, ხოლო მეორე – ჩვენი კვლევის ობიექტისაკენ. მონასტრისაკენ მიმავალი გზა გზების გასაყარიდან მარჯვნივ უხვევს და ოთხმოციოდე მეტრის მანძილზე სწორად გადის, შემდეგ მკვეთრი დაღმართით ჩადის პატარა ტაფობზე, გაუყვება მთის გვერდს და მონასტერს სამხრეთიდან აღგება.

---

6 ქართული სამართლის ძეგლები, ი. დოლიძის რედ., ტ. 3, თბ., 1970, გვ. 180.

7 თ. ჟორდანია, ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, II, ტფ., 1897, გვ. 231; ბ. ლომინაძე, ქართული ფეოდალური ურთიერთობის ისტორიიდან, ტ. I, თბ., 1966, გვ. 41.

8 ქართული სამართლის..., ტ. 3, თბ., 1970, გვ. 956.

9 ქართული სამართლის..., ტ. 2, თბ., 1965, გვ. 410.

10 ქართული სამართლის..., ტ. 3, გვ. 1042.

მონასტერი განლაგებულია აღმოსავლეთ-დასავლეთის მიმართულებით ოდნავ წაგრძელებულ, არაწესიერი მოხაზულობის მოედანზე (მიახლოებითი ზომები: სიგრძე – 80 მ; სიგანე – 60 მ). თვით მოედანი სწორი რელიეფისაა. დასავლეთიდან და ჩრდილოეთიდან იგი შემოსაზღვრულია ფლატეებიანი, ღრმა ხევით, რომელშიც ანკარა ღელე მიედინება. აღმოსავლეთით რელიეფი შედარებით ნაკლებადაა დაქანებული და ორმოციოდე მეტრის ქვემოთ ვაკდება, სოფლიდან მომავალი, უახლოესი, საცალფეხო გზა მონასტერთან სწორედ ამ მხრიდან ამოდის.

სამონასტრო კომპლექსში გაერთიანებულია: წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, სატრაპეზო, საძვალე-აკლდამა, საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობები. მონასტერი გალავნით იყო შემოფარგლული, რომლის ნაწილები მეტ-ნაკლებად თითქმის მთელ პერიმეტრზეა შემორჩენილი. გალავნის სამხრეთი კედლის შუა მონაკვეთში, მონასტერთან მისასვლელი გზის მხარეს, ჩართულია მოზრდილი, ამჟამად უკვე ნანგრევებად ქცეული, თაღოვანი კარიბჭე (ნახ. 1).

მონასტრის მთავარი ნაგებობაა წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. იგი მოზრდილი, მოხდენილი და აზიდული პროპორციების მქონე, სამეკლესიიანი ბაზილიკაა (სურ. 1). ნაგებობის გეგმის სწორკუთხედში (19,7×13,95 მ) ჩაწერილია ერუ კედლებით გამიჯნული და თითო კარით დაკავშირებული სამი სადგომი, რომლებიც დამოუკიდებელ ეკლესიებს წარმოადგენს. შენობის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში განცალკევებული სათავსია – სამკვეთლო. დასავლეთ ნაწილში კი, გვერდითი ეკლესიების დამაკავშირებელი, მოგრძო დერეფანი – გარშემოსავლელი, რომლის თავზე პატრონიკეა მოწყობილი (ნახ. 2).

ეკლესია მსხვილი რიყის ქვით არის ნაშენი. შენობის ის ნაწილები, რომლებიც წყობის კომპაქტურობასა და სიზუსტეს საჭიროებს, გამოყვანილია სუფთად ნათალი შირიმით. მთავარი ეკლესიის ზედა ნაწილებში და პატრონიკის კედლებში გამოყენებულია აგური. აგური მუქი წითელი ფერისაა, იგი თითქმის ერთი სისქისაა, მაგრამ სხვადასხვა ზომისა (29×29×7 სმ, 28×28×7 სმ, 28×27,5×7 სმ, 28×27×7 სმ). გვხვდება ასევე იმავე სისქის, მაგრამ სხვა ფორმის აგურებიც, რომლებსაც როგორც ზომა, ისე ფორმაც გამოსაყენებელი ადგილების მიხედვით აქვს მიცემული.

შუა ეკლესია ერცელია, მაღალი. აღმოსავლეთით იგი დასრულებულია ნახევარწრიული აფსიდით, რომლის წინ მოკლე ბემაა (სურ. 2). აფსიდის ღერძზე გაჭრილია შირიმით მოპირკეთებული, მაღალი სარკმელი. იგი, როგორც ეს შემორჩენილი ნაწილებით ირკვევა, შიგნითაც და გარეთაც თაღით იყო გადახურული. შიგნითა თაღი, სარკმლის ასწვრივ, კედლის მნიშვნელოვან ნაწილთან ერთად, ჩამოშლილია. გარეთა თაღიდან კი, მხოლოდ ქუსლების თითო ქვაღაა დარჩენილი. მათი განლაგებიდან ჩანს, რომ თაღი, სარკმელთან შედარებით, უფრო მცირე განისა ყოფილა, რის გამოც იგი სარკმლის გვერდებს ჩვეულებისამებრ არ ერთვოდა. აფსიდი გადახურული იყო აგურით გამოყვანილი კონქით. აგურისავე იყო კონქის თაღიც. მისგან მხოლოდ ჩრდილოეთი გვერდის მცირე ნაწილი შემორჩა. იგი ნალისებრი მოყვანილობისაა, დაყრდნობილია აგურის იმპოსტზე, რომლის პროფილს თარო და ცერად ჩამოკვეთილი სიბრტყე შეადგენს (სურ. 3). აფსიდის თაღის სიგანის შემცირების მიზნით, აფსიდის გვერდები სტრუქტურულად თავისებურადაა გადაწყვეტილი. იატაკიდან, დაახლოებით, 3,5 მ სიმაღლეზე, აფსიდის სიმაღლის შუა მონაკვეთში, გვერდები „გატეხილია“ მისი ზედა ნაწილი, ქვედას მიმართ,

აფსიდის ცენტრისკენაა გადმოშვერილი (დაახლ. 20 სმ-ით) და საფეხურს ქმნის. ეს საფეხური აფსიდის ბოლოებიდან ღერძისაკენ თანდათან მცირდება და სარკმელთან ახლოს ქრება. ამ საფეხურის ზემოთ და ქვემოთ, აფსიდის კუთხეები სხვადასხვა საშენი მასალითაა გამოყვანილი. ქვედა ნაწილში ისინი შირიმისაა, ზედა ნაწილში კი, აგურის. საშენი მასალის ამგვარი სხვაობა შესაძლოა შენობის აღნიშნული ნაწილების ქრონოლოგიითაც აიხსნას, თუმცა, მათ შორის საზღვარი თითქმის შეუმჩნეველია. ამავე დონეზეა აფსიდის სარკმლის გარეთა თაღის ძირიც.

საკურთხეველის იატაკი გვიანდელია. იგი აგურისა და რიყის ქვების შერეული წყობისაა და ეკლესიის იატაკის მიმართ ორი საფეხურით (სამოცითოდე სმ-ით) არის შემაღლებული (სურ. 4). შუაში, საკურთხეველზე ასასვლელად, ბაქანს მოწყობილი აქვს სამსაფეხურიანი ვიწრო კიბე. ამავე პერიოდში, აფსიდის კედლის ზედა და ქვედა ნაწილების ერთ სიბრტყეში მოქცევის მიზნით, აფსიდის გვერდებზე, საფეხურის ქვემოთ, მიუშენებიათ ნატეხი აგურებით ამოყვანილი, თხელი ფენა, რომელშიც მოუწყვიათ თითო განიერი, ნალისებრი ფორმის ნიშა, მცირე ტეხილით წვერში. ორივე ნიშა აფსიდის იატაკიდან იწყება და იმდენად მცირე სიღრმისაა, რომ პრაქტიკული დანიშნულება არცა აქვთ. სამხრეთი ნიშა თითქმის მთლიანადაა შემორჩენილი (სურ. 5), ჩრდილოეთს კი დასავლეთი ნახევარი მონგრეული აქვს. ამავე პერიოდს უნდა განეკუთვნებოდეს აფსიდის შუაში მდგარი, აგურით ნაშენი, ოთხწახნაგა ტრაპეზის შემორჩენილი ნაწილი (სიმაღლე დაახლ. 0,5 მ) და აფსიდის ჩრდილოეთ ბოლოზე მიდგმული, აგურითვე ნაგები კანკელის ნაშთი. სამხრეთ ნიშაში, თაღის წვერთან, მოქცეულია აფსიდის თავდაპირველ კედელში მოწყობილი, მცირე, სწორკუთხა ნიშა.

აფსიდს ეკვრება აგურით ნაწყობი, თხუთმეტიოდე სმ-ის სიმაღლეზე შემორჩენილი ხარისხი, რომლის შუაში, სარკმლის ქვემოთ, გამოყვანილია ოდნავ განიერი ადგილი (მონასტრის წინამძღვრის დასაჯდომად). აფსიდის იატაკი გადალესილი იყო კირის წმინდა დუღაბით.

აფსიდის კუთხეების მსგავსად, როგორც აღნაგობით, ისე საშენი მასალითაც, განსხვავებულია ბემის კედლების ზედა და ქვედა ნაწილებიც. ორივე კედელზე, აფსიდის გვერდებზე არსებული საფეხურის გაყოლებით, იგივე ზომის საფეხურია გამოყვანილი, ოღონდ არა კედლის მთელ სიგანეზე, არამედ მისი სიგანის 2/3-ზე. ამის გამო, ბემის კედლის ზედა ნახევარი ოდნავ (დაახლ. 20 სმ-ით) დამოკლებულია და წინაა წამოშვერილი. ისევე როგორც აფსიდის კუთხეები, იგი ნაწყობია მთლიანად აგურით და დასრულებულია აგურისავე იმპოსტით. სამხრეთისას მხოლოდ იმპოსტი შემორჩა, ჩრდილოეთისას კი – იმპოსტი და მასზე დაყრდნობილი თაღის ნაწილი, რომელიც აფსიდის თაღის მსგავსად, აგურისაა და ნალისებრი მოხაზულობა აქვს. მოგვიანებით ბემის ჩრდილოეთი კედელი გაუნგრევიათ და სამკვეთლოში გასასვლელი, სწორკუთხა კარი მოუწყვიათ. მისი ძირი აფსიდის, მოგვიანებით შემაღლებული, იატაკის დონეზეა; წირთხლების ზედაპირი კი, აგურის წვრილი ნატეხებით საკმაოდ დაუდევრადაა გასწორებული.

მთავარ ეკლესიას სამი შესასვლელი აქვს: სამხრეთით, დასავლეთით და ჩრდილოეთით. სამივე კარი, შიგნით, გადახურულია რიყის მოგრძო, თხელი ქვებით ნაწყობი, ოდნავ ნალისებრი თაღით, გარედან კი ქვიშაქვის მოხრდილი ლოდით –

თარაზულად. შესასვლელების გვერდები სუფთად ნათალი, შირიმის კვადრებით გამოყვანილი. სამხრეთ შესასვლელს გარეთა გადახურვა, მის თავზე არსებული წყობის მნიშვნელოვანი ნაწილი და აღმოსავლეთი წირთხლი აკლია. დასავლეთი და ჩრდილოეთი შესასვლელები კი უმნიშვნელო დაზიანებებითაა შემორჩენილი. მოგვიანებით, მთავარი ეკლესიის მხრიდან, ჩრდილოეთი კარის წირთხლების ზედა ნაწილი ირიბად ჩაუჭრიათ (შესაძლოა კარის დადაბლებისა და ბრტყელად გადახურვის მიზნით). მსგავსადაა ჩაკვეთილი სამხრეთი შესასვლელის დასავლეთი წირთხლის ზედა ქვაც.

დარბაზის გრძივი კედლების შუაში და დასავლეთ კიდეებში მოწყობილია თითო საკმაოდ მძლავრი პილასტრი. მათგან, მთელ სიმაღლეზე, მხოლოდ დასავლეთ კუთხეებში არსებული პილასტრებიდა დგას (სურ. 6). კედლების შუა ნაწილში მდებარე ორი პილასტრი თითქმის მთლიანად მონგრეულია (შემორჩენილია დაახლ. 2-2,5 მ-ის სიმაღლეზე). აფსიდის კუთხეების მსგავსად, საშენი მასალის სხვაობა პილასტრების წყობაშიც შეიმჩნევა. სახელდობრ: დასავლეთი პილასტრების კუთხეების დიდი ნაწილი, იატაკიდან დაახლ. 5 მ-ის სიმაღლეზე, შირიმის თლილი ქვითაა გამოყვანილი, ზემოთ კი – აგურით. მათ შორის საზღვარი აფსიდში არსებული საფეხურის დონეზე გადის. აღსანიშნავია, რომ აღნიშნული დონის ქვემოთ, ეკლესიის არც ერთ ნაწილში აგურის, როგორც საშენი მასალის გამოყენება არ დასტურდება. აგურის თითო-ოროლა მცირე ზომის ნატეხი მხოლოდ აქა-იქ, გვიანდელი შეკეთებების დროს, ქვებს შორის არეების ამოსავსებადაა გამოყენებული.

პილასტრებს შორის გამოყვანილი იყო თითო ერუ თაღი (ნახ. 3). ამჟამად თაღებიდან მხოლოდ ჩრდილო-აღმოსავლეთი თაღის აღმოსავლეთი ქუსლის წყობის ნაშთიდაა შემორჩენილი – პირსამომტვრეული სამი აგური, რომელთა მიხედვით თვალნათლივ ჩანს, რომ თაღები აგურით იყო ნაწყობი. თვით თაღები ეყრდნობოდა შირიმით ნაგებ, ვიწრო შვერილებს – პილასტრის გვერდებზე გამოყვანილ საფეხურებს, რომელნიც მხოლოდ დასავლეთ კუთხის პილასტრებსღა შემორჩა. ორივე შვერილი შესაბამის პილასტრთანაა შერწყმული და მის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. საგულისხმოა, რომ ისინი, ჩვეულებისამებრ, იატაკიდან კი არ იწყება, არამედ სამეოდე მ-ის სიმაღლეზე. მათ ჩამოსწვრივ კი, როგორც კედლის, ისე პილასტრის ზედაპირი ნალესობითაა გასწორებული. ინტერიერის ნანგრევებიდან გაწმენდის შემდეგ, ჩრდილო-დასავლეთი კუთხის პილასტრთან, იატაკის დონეზე, აღმოჩნდა კედლის თაღის საყრდენი შვერილის ძირი – შირიმის ქვის ბლოკი, რომელიც არც პილასტრთან და არც კედელთან არ არის დაკავშირებული (სურ. 7). ამგვარი საფეხურების არსებობის კვალი დადასტურდა, როგორც სამხრეთ-დასავლეთი კუთხის პილასტრთან, ისე შუა პილასტრების გვერდებზეც. ამ ფაქტიდან გამომდინარე, შესაძლოა ითქვას, რომ კედლის თაღების დასაყრდნობად მოწყობილი საფეხურების ქვედა ნაწილები თავდაპირველი არ არის და მშენებლობის მომდევნო პერიოდს განეკუთვნება[11]. რაც შეეხება აღმოსავლეთ თაღებს, დასავლეთით ისინი ეყრდნობოდნენ პილასტრის მიმდებარე საფეხურს, ხოლო აღმოსავლეთით, ბემის კედლის მოგვიანებით განახლებულ ნაწილს, რომელიც, თავის მხრივ, კედლის წინწამოწეული ნაწილის მიღმაა დარჩენილი. ამ უკანასკნელის ჩამოსწვრივ, ბემის

11 კედლის იმ ნაწილებზე, რომლებზეც აღნიშნული საფეხური იყო მიდგმული, შემორჩენილია მათი შემაკავშირებელი დუღაბის ნაშთები.

კედლის კუთხის ქვები წინიდან ოდნავ ჩამოთლილია, რის გამოც კედლის ეს ნაწილი დანარჩენისგან საფეხურივითაა გამოყოფილი.

მთავარი ეკლესია განათებული იყო საკურთხევლის სარკმლით და სამი განიერი, მაღალი შესასვლელით. კედლის შემორჩენილი ნაწილების მეშვეობით, შესაძლოა დავასკვნათ რომ, მთავარ ეკლესიას სამხრეთით და ჩრდილოეთით სარკმლები არ ჰქონდა. განათების დამატებით წყაროს ქმნიდა დასავლეთ კედელში მოწყობილი სამი ფართო და მაღალი, თაღოვანი ღიობი, რომლებიც დასავლეთი გარშემოსავლელის ზემოთ არსებულ, პატრონიკეს ცენტრალურ სივრცეში გადის (ნახ. 4, სურ. 8). ორი მათგანი პატრონიკის იატაკიდან 0,6 მ სიმაღლეზეა, ხოლო მესამე – მათ ზემოთაა, ღიობების გამმიჯნავი, სწორკუთხა ბოძის თავზე. სამივე ღიობი და ბოძი მთლიანად აგურითაა გამოყვანილი. ღიობები გადახურულია ნალისებრი თაღით – წვერში უმნიშვნელო ტეხილით. ქვედა ღიობების თაღების ჭუსლებთან გამოყოფილია აგურისავე პროფილირებული (თარო და დახრილი სიბრტყე) იმპოსტები. ზედა ღიობის თაღის იმპოსტებიც იმავე პროფილისაა, ოღონდ იგი აგურის ორი რიგისგანაა შედგენილი. მოგვიანებით, როგორც ჩანს არა ერთდროულად, ზედა და ჩრდილოეთი ღიობი აგურით ამოუშენებიათ – დიდი ალბათობით მთლიანად. შემორჩენილი ნაწილებიდან ჩანს, რომ ზედა ღიობი კედლის მთელ სისქეზე იყო შევსებული, ჩრდილოეთი ღიობი კი – მხოლოდ ნაწილობრივ, თანაც ისე, რომ პატრონიკის მხრიდან იგი ალბათ ნიშად გამოიყენებოდა.

ეკლესიის აფსიდის ქვედა ნაწილში და დასავლეთ კედელზე, აქა-იქ, შემორჩენილია ნალესობის ქრონოლოგიურად განსხვავებული სამი ფენა.

მთავარი ეკლესია შიგნით გადახურული იყო რიყის ქვით გამოყვანილი, ნახევარცილინდრული კამარით, რომლის წყობის მცირე ნაწილი ჩრდილოეთი კედლის ორივე ბოლოშია შემორჩენილი. კამარა ეყრდნობოდა აგურით ნაწყობ ორ საბჯენ თაღს. თაღებიდან ამჟამად შემორჩენილია მხოლოდ დასავლეთი საბჯენი თაღის ჩრდილოეთი ნახევარი. იგი დაყრდნობილია აგურისავე იმპოსტზე, რომლის პროფილი დანარჩენი იმპოსტების ანალოგიურია.

ჩრდილოეთი ეკლესიის აღმოსავლეთით მდებარე სათავსი გეგმით სწორკუთხაა, გადახურულია ნახევარწრიული კამარით. ერთადერთი შესასვლელი მას დასავლეთ კედელში, ჩრდილოეთი ეკლესიიდან აქვს. კარი გარედან ქვის არქიტრავით (სიგრძე: 166 სმ) იყო გადახურული, შიგნიდან კი – რიყის ქვით ნაწყობი ნახევარწრიული თაღით. მეორე, მოგვიანებით გაჭრილი კარი, რომელიც მთავარი ეკლესიის საკურთხეველში გადის, იატაკიდან 0,5 მ-ის სიმაღლეზეა. სათავსი განათებულია აღმოსავლეთ კედელში გაჭრილი, ვიწრო სარკმლით. სარკმლის ადგილას კედელი განგრეულია. საკუთრივ სარკმლიდან კი, მხოლოდ სამხრეთი წირთხლის მცირე ნაწილიდაა შემორჩენილი. სათავსის სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ კიდესთან მოწყობილია ფართო, მაღალი, ნახევარწრიული თაღით გადახურული ნიშა. იგი, როგორც ჩანს, მოგვიანებითაა გაფართოებული. მისი აღმოსავლეთი კუთხე შირიმისაა, ხოლო თაღი და დასავლეთი კუთხე – რიყის ქვისა და, ნაწილობრივ, ნატეხი აგურის.

სამხრეთი ეკლესია ერთიანი, ცილინდრული კამარით გადახურული ვიწრო და გრძელი სივრცეა, აღმოსავლეთით იგი დასრულებულია ნახევარწრიული აფსიდით. აფსიდში გაჭრილია ნახევარწრიულთაღიანი, მთლიანად შირიმით მოპირკეთებული,

ვიწრო სარკმელი[12]. თვით აფსიდი წესიერი მოყვანილობის კონქითაა გადახურული. მისი თაღი ნახევარწრიულია, ჩრდილოეთით იგი ეყრდნობა აფსიდის კუთხის დამაგვირგვინებელ, შირიმის მარტივპროფილიან იმპოსტს. იმავე პროფილის იმპოსტით იქნებოდა დასრულებული აფსიდის სამხრეთი კუთხეც. ამჟამად ამ უკანასკნელის ზედა ნახევარი და აფსიდის თაღის შესაბამისი გვერდის მნიშვნელოვანი ნაწილი ჩამოშლილია.

სამხრეთი ეკლესიის სამხრეთ კედელში მოწყობილი იყო სამმალიანი, თაღოვანი შესასვლელი. თაღები რიყის ქვით იყო ნაწყობი და ეყრდნობოდნენ წმინდა დუღაბით შელესილ (ნალესობის დიდი ნაწილი ჩამოცვენილია), ორ რვაწახნაგა ბოძს. ამათგან აღმოსავლეთით მდებარე – 0,6 მ სიმაღლეზეა შემორჩენილი, ხოლო მეორე – 1,2 მ სიმაღლეზე. თაღებიდან მხოლოდ აღმოსავლეთი თაღის აღმოსავლეთი ქუსლის წყობის სამი ქვა და თაღის საყრდენი შირიმის იმპოსტის მცირე ნაწილია შემორჩენილი, ეკლესიის დანარჩენი იმპოსტების მსგავსი პროფილით. ნანგრევებში აღმოჩენილი ფრაგმენტებით დგინდება, რომ იგივე პროფილი ჰქონდა ბოძების კაპიტელებსაც.

მოგვიანებით, ეკლესიის აღმოსავლეთი ნაწილი დანარჩენი სივრცისგან გაუმიჯნავთ რიყის ქვის განივი კედლით (შემორჩენილია 20-25 სმ სიმაღლეზე) – ვიწრო შესასვლელით შუაში.

სამხრეთი ეკლესიის კამარის დასავლეთი ნახევარი ჩამოშლილია. ეკლესიის დასავლეთ კიდეში, მთავარი ეკლესიის დასავლეთი კედლის ხაზზე, საბჯენი თაღია. თაღის ჩრდილოეთი ნახევარი კამარასთანაა შერწყმული, ხოლო სამხრეთისა დაყრდნობილია რიყის ქვებით გამოყვანილ, წყობიდან მცირედ შვერილ კონსოლზე, რომელსაც გვერდები ირიბად აქვს ჩამოჭრილი. ამგვარი კონსოლების კვალი, მთავარი ეკლესიის გრძივი კედლების გაყოლებით დასავლეთი გარშემოსავლელის დასავლეთ კედელზეცაა შემორჩენილი. როგორც ჩანს, ასეთივე თაღი იქნებოდა გამოყვანილი ჩრდილოეთი ეკლესიის ბოლოშიც. ამ თაღებით ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ და ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეებში, გარშემოსავლელისა და გვერდითი ეკლესიების კამარების შესაყართან, გამოყოფილი იყო კვადრატები. მოგვიანებით კი, შენობის ეს ნაწილები როგორც გარშემოსავლელის, ისე შესაბამისი ეკლესიების სივრცისგან პილასტრებზე დაყრდნობილი თაღებით გაუმიჯნავთ.

ჩრდილოეთი ეკლესია უაფსიდოა, აღმოსავლეთით დასრულებულია სწორი კედლით, რომელშიც მოწყობილია სამკვეთლოში შესასვლელი, თაღოვანი კარი. ჩრდილოეთიდან ეკლესიას ორი თაღოვანი შემოსასვლელი აქვს. თაღები გამოყვანილია რადიალურად დაწყობილი რიყის თხელი, მოგრძო ქვებით და დაყრდნობილია შირიმის, პროფილირებულ იმპოსტებზე. აღმოსავლეთით მდებარე თაღს აღმოსავლეთი ნახევარი და შესაბამისი წირთხლის მნიშვნელოვანი ნაწილი ჩამოშლილი აქვს. მოგვიანებით ორივე შესასვლელი ნაწილობრივ ამოუშენებიათ. სადგომის დასავლეთ ბოლოში, გარშემოსავლელში გამავალი თაღის ზემოთ, აყვანილია კედელი, რომელიც ჩრდილოეთი ეკლესიის სახურავს სცდება და დასავლეთი გარშემოსავლელის თავზე არსებულ სათავსს აღმოსავლეთიდან ზღუდავს (სურ. 9). ეს კონსტრუქცია მთავარი ეკლესიის კორპუსს წყობით კი არ

12 გარედან, სარკმლის წინ, გაწშენდითი სამუშაოების დროს, აღმოჩნდა შირიმის ქვის ბლოკი, რომელშიც სარკმლის გარეთა თაღი იყო გამოკვეთილი.

ებმის, არამედ მასზეა მიერდნობილი და, რაც მთავარია, პილასტრის უკან მთავარ ეკლესიის კედელი შელესილია. ეჭვმიუტანლად შეიძლება ითქვას, რომ შენობის ნაწილების ქრონოლოგია, ამ შემთხვევაშიც, სახეზეა. ანუ, აღნიშნული თაღი და მის თავზე აღმართული კედელი, ისევე როგორც დასავლეთი გარშემოსავლელის ბოლოებში ნაშენებული თაღები[13], თავდაპირველი არ არის და ყველა ნიშნით ეკლესიის მშენებლობის მომდევნო ეტაპს უნდა უკავშირდებოდეს. უფრო გვიან, ჩრდილოეთი ეკლესიის შუაში განივი კედელი (შემორჩენილია ფრაგმენტები) აუგიათ და ერთმანეთთან კარით დაკავშირებული ორი სათავსი მოუწყვიათ.

დასავლეთი დერეფანი – გარშემოსავლელი, რომელიც სამივე ეკლესიას ერთმანეთთან აკავშირებს, გვერდითი ეკლესიების თანაბარი სიგანისაა. ერთადერთი შესასვლელი მას დასავლეთიდან აქვს. კარი ვიწროა, ნახევარწრიულთაღოვანი. კარის წირთხლები და თაღი რიყის ქვისაა, თაღის იმპოსტები კი – შირიმის. შესასვლელს აშკარად ეტყობა გადაკეთების კვალი. ამ დროს ჩამოუთლიათ იმპოსტების პროფილირებული ნაწილი, აქა-იქ დარჩენილი ცარიელი ადგილები კი კრამიტისა და აგურის ნატეხებით ამოუვსიათ და გადაულესავთ. გარშემოსავლელი გადახურული იყო ერთიანი, რიყის ქვით ნაწყობი კამარით, რომლის ნაწილი როგორც მთავარი ეკლესიის კედელზე, ისე გარშემოსავლელის დასავლეთ კედელზეა შემორჩენილი. კამარა დაერდნობილი იყო ორ საბჯენ თაღზე, რომლებიც მთავარი ეკლესიის გრძივი კედლების გასწვრივ მდებარეობდნენ. გარშემოსავლელის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში, კამარის შემორჩენილი ნაშთიდან ჩანს, რომ გარშემოსავლელისა და სამხრეთი ეკლესიის კამარები ერთმანეთს მართი კუთხით ერთვოდნენ. ისე, რომ მათ საზღვარზე დიაგონალური ნაკერი იყო შექმნილი. გარშემოსავლელის ჩრდილო-დასავლეთი კუთხე კი გადახურულია ცილინდრული კამარით (დიდი ნაწილი ჩამოშლილია). მისი ერთი გვერდი ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზეა დაერდნობილი, მეორე კი – მთავარი ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის გაყოლებაზე მოგვიანებით აგებულ საბჯენ თაღზე.

გარშემოსავლელის თავზე არსებული სივრცე – საკუთრივ პატრონიკე, სამი, ერთმანეთთან ნალისებრთაღოვანი თითო ვიწრო გასასვლელით დაკავშირებული სათავსისგან შედგება (ნახ. 5). მათ შორის შუა (ფართობი დაახლ. 8 კვ მ-ია) გეგმით თითქმის კვადრატულია და გვერდით სათავსებთან შედარებით, ბევრად უფრო მაღალი. მთავარი ეკლესიის სივრცეში იგი გახსნილი იყო სამი ფართო, ნალისებრთაღოვანი ღიობით და განათებული იყო დასავლეთი კედლის ღერძზე გაჭრილი სარკმლით. სარკმელი, როგორც შიგნით, ისე გარეთაც, ნალისებრი თაღითაა დასრულებული. შიგნით თაღი აგურისაა, გარეთ კი შირიმის მთლიან ქვაშია გამოკვეთილი. მთავარი ეკლესიის საკურთხევლის სარკმლის მსგავსად, აქაც თაღის დიამეტრი სარკმლის სიგანესთან შედარებით რამდენადმე უფრო მცირეა, რის გამოც სარკმლის გვერდები და თაღი ერთმანეთს ჩვეულებისამებრ არ ერწყმის. სათავსი გადახურული იყო აგურის კამარით, მისი ღერძი მთავარი ეკლესიის გრძივი ღერძის გაგრძელებაზეა. დასავლეთით კამარა დასრულებული იყო კონქით (შემორჩენილია ნაწილი), რომლის ნახევარწრიული საფუძველი კუთხეებში

13 ერთ-ერთი თაღის პილასტრის უკან, მთავარი ეკლესიის კედლის შელესილ ნაწილზე, შემორჩენილია ასომთავრულით შესრულებული ასოები და გეომეტრიული სახეები, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

მოწყობილი ორი ტრომპითაა შექმნილი (სურ. 10). კონქიც და ტრომპებიც აგურისაგან. ეს კონსტრუქცია გარედან შემოფარგლულია სამწახნაგით. სამწახნაგის წიბოები, სპეციალური კალიბრის აგურით არის გამოყვანილი. საკუთრივ წახნაგების წყობაში კი, აგურთან ერთად, რიყის ქვაცაა გამოყენებული. ამჟამად ცენტრალური წახნაგი თითქმის მთლიანადაა შემორჩენილი. გვერდით წახნაგებს კი ზედა ნაწილები აკლია.

პატრონიკეს გვერდით სათავსებს გადახურვა და კედლების მნიშვნელოვანი ნაწილები დანგრეული აქვს. სამხრეთისას მხოლოდ ორი, დასავლეთი და სამხრეთი კედლები შემორჩა (სიმ. დაახლ. 0,6 მ), ჩრდილოეთისას კი, მესამეც – აღმოსავლეთი კედელიც. ორივე სათავსი გადახურული იყო რიყის ქვით ნაწყობი კამარით, რომლის ნაშთი პატრონიკეს შუა ნაწილის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზეა შემორჩენილი (სურ. 11).

თუ როგორ აღიოდნენ გარშემოსავლელის თავზე არსებულ სივრცეში ამჟამად არ ჩანს. შეიძლება ვივარაუდოდ, რომ პატრონიკეზე ასასვლელი ღიობი გარშემოსავლელის ჩრდილოეთი ნაწილის კამარაში იქნებოდა მოწყობილი. იქამდე ასასვლელად კი, ხის მისადგმელი კიბით სარგებლობდნენ. გამორიცხული არც ისაა, რომ პატრონიკეზე ასასვლელად მოწყობილი ხის კიბე შენობის ამ ნაწილზე გარედან, ჩრდილოეთი მხრიდან იყო მიდგმული. ამ ვარაუდის საფუძველს გვიქმნის ოთხკუთხა ღრმული, რომელიც ჩრდილოეთ ფასადზე, ჩრდილოეთი ეკლესიის ლავგარდნის დასავლეთ ბოლოსთან, პატრონიკის იატაკის დონეზე მდებარეობს.

ეკლესიის გარეგანი ფორმები მკაფიოდ ასახავს სივრცის შინაგან სტრუქტურას. შენობის აღმოსავლეთი ფასადი ბაზილიკური ნაგებობების ტიპური აბრისითაა წარმოდგენილი – მაღალ, ორფერდა სახურავით დასრულებული, შუა ეკლესიის კედელს ორივე მხრიდან ერთვის შედარებით დაბალი, ცალფერდა სახურავებით დასრულებული გვერდითი ეკლესიების კედლები (ნახ. 6). ფასადის ღერძზე, საკურთხevლის სარკმლის თავზე, მცირედ შეღრმავებული, სწორკუთხა არეა, რომელსაც ზემოდან და გვერდებზე ჩარჩოსავით ეკვლება კედლის სიბრტყიდან ოდნავ შვერილი აგურებით გამოყვანილი ზოლი – მცირე, ჰორიზონტალური განშტოებებით ბოლოებში. საკუთრივ სარკმელი გადახურული იყო შირიმის ერთ ქვაში გამოკვეთილი ნახევარწრიული თაღით. ფასადის ზედა ნაწილში, ფრონტონის თითქმის მთელ სიგანეზე, გამოყვანილია ნალისებრი, ერუ თაღი. თაღის დიდი ნაწილი დანგრეულია, დაახლ. 1 მ სიმაღლეზე შემორჩენილია მისი ორივე ქუსლი. ეკლესიის აღმოსავლეთი კედელი დგას ლოდებით ნაწყობ, ერთსაფეხურიან ცოკოლზე.

შენობის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფასადები, ფორმათა აღნაგობით, ერთმანეთის ანალოგიურია. მათი ქვედა, გვერდითი ეკლესიების საფეხურით წინწამოწეული ნაწილი, დასავლეთით კოშკისებრად მაღლდებოდა და, როგორც ჩანს, ფრონტონით იყო დასრულებული (ნახ. 7). მთავარი ეკლესიის კედლიდან ორივე ფასადზე მცირე სიმაღლის ნაწილიდაა დარჩენილი. ორივე მორთული იყო ლეკალური აგურით გამოყვანილი თაღების მწკრივით, რომლის საყრდენი ლილვების ნაშთები კედლებს მთელ სიგრძეზე შემორჩა. თვით ლილვები ეყრდნობა აგურის ერთრიგიან შრეს; ამ შრის ქვემოთ კი, კედლის მთელ სიგრძეზე, წმინდა დუღაბით შელესილი, დაახლ. 20 სმ სიმაღლის ზოლია (როგორც ჩანს აღმოსფერული ნალექებისგან კედლის დასაცავად), რომლის ძირთან იწყება გვერდითი ეკლესიის სახურავი (სურ. 12).

გვერდითი ეკლესიების კედლებიდან, მნიშვნელოვანი დანაკარგების გარეშე მხოლოდ ჩრდილოეთისდა დგას. სამხრეთი ეკლესიის კედელს კი, შუა ნაწილი აკლია. ჩრდილოეთი ეკლესიის კედლის დასავლეთ ბოლოში, იქ, სადაც იწყება პატრონიკის კედლის შემაღლება, შემორჩენილია ლავგარდნის დაახლ. 1,6 მ სიგრძის მონაკვეთი. იგი შედგება თარაზულად დალაგებული და ერთიმეორის მიმართ გამოშვერილი აგურების სამი რიგისგან (სურ. 13). ამრიგად ირკვევა, რომ ჩრდილოეთი ეკლესიის კედელი აგურით ნაწყობი სამსაფეხურიანი ლავგარდნით იყო დაგვირგვინებული. რაც გვიქმნის საფუძველს ვიფიქროთ, რომ შენობის დანარჩენი ნაწილების კედლებსაც ანალოგიური ლავგარდანი ამკობდა.

დასავლეთი ფასადი ერთიანია, სწორკუთხა მოყვანილობის. განიერი, საკმაოდ მაღალი, თითქმის ყრე სიბრტყის ღერძი აქცენტირებულია ერთ ვერტიკალზე განლაგებული დასავლეთი გარშემოსავლელის თაღოვანი შესასვლელით, პატრონიკეს სარკმლით და ფასადის სწორკუთხედის მიმართ შემაღლებული პატრონიკის ცენტრალური სათავსის სამწახნაგოვანი ნაწილით. უკანა პლანზე კი, ორფერდა სახურავით დასრულებული, შუა ეკლესიის კედელია (ნახ. 8, სურ. 14). ფასადის ერთადერთი დეკორატიული აქცენტი – რელიეფური თავსართი – გამოყვანილი იყო სარკმლის გადამხურავ ქვაზე. ამჟამად ამ ქვისგან მხოლოდ გვერდითი ნაწილებია დარჩენილი. მათგან ჩრდილოეთით მდებარეს თავსართის მცირე ნაწილი შემორჩა. იგი ვარსკვლავის ქიმს წააგავს, რომელიც ერთმანეთთან მახვილი კუთხით დაკავშირებული, ორი წვრილი ლილვითაა შედგენილი. ქვის მეორე ნაწილის ზედაპირი ძლიერ დაზიანებულია. იმდენად, რომ მასზე თავსართის კვალიც კი არ იკითხება.

ეკლესია გადახურული ყოფილა ბრტყელი და ღარისებრი კრამიტის კომბინირებული წყობით. ისინი ორივე გვერდითი ეკლესიების სახურავზეა შემორჩენილი. დიდი ნაწილი კი გაშენდითი სამუშაოების დროს აღმოჩნდა. ღარისებრი კრამიტის ზოგიერთ ნიმუშებზე ამოკაწრულია კლაკნილი ხაზები ან გამოყვანილია ურთიერთგადამკვეთი, რელიეფური ხაზები. ბრტყელი, გვერდებაკეცილი კრამიტებიდან ზოგიერთზე, ჯვრის რელიეფური გამოსახულებაა – ორკაპა ბოლოებით. ზოგიერთზე, ჯვრის ქვედა მკლავის ჩამოსწვრივ გამოსახულია მრგვლოვანი, რელიეფური ასო „ფ“, ზოგიერთ ბრტყელ კრამიტზე კი – ქარაგმიანი, ორი რელიეფური ასო – „ეი“ (სურ. 15).

XIX საუკუნის შუა ხანებისათვის, ტაძრის მთავარ ეკლესიას გადახურვა, ყოველ შემთხვევაში კონქი მაინც, შერჩენილი ჰქონია. ამ თვალსაზრისის საფუძველს გვიქმნის საკურთხეველში, იატაკის დონეზე აღმოჩენილი, 1850 წელს მოჭრილი ვერცხლის, რუსული მონეტა (25 კაპიკიანი).

ეკლესიას ჩრდილოეთიდან ეკვრის მთლიანად რიყის ქვით ნაგები, მცირე ზომის (3,1×2,43 მ), ნახევარწრიულაფსიდიანი სამლოცველო, რომლისგანაც შემორჩენილია ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთი ნახევარი – კონქის მცირე ნაწილით, საკურთხევლის სარკმლის ჩრდილოეთი წირთხლის მცირე ნაწილი და დასავლეთი კედლის კვალი.

სამლოცველოს შესასვლელი დასავლეთიდან ჰქონია. აფსიდში, სარკმლის ქვემოთ, კედელზე, მიდგმულია რიყის ქვით ნაშენი, კუბური ფორმის ტრაპეზი. გარედან, ჩრდილოეთ კედელზე შემორჩენილია თაროსებრი ლავგარდნის ორი ქვა. სამლოცველო გადახურული ყოფილა კრამიტის ცალფერდა სახურავით.

სატრაპეზო, დგას ეკლესიის დასავლეთით, ოცეოდე მ-ზე (სურ. 16). მას ჩრდილოეთიდან ეკვროდა მოზრდილი ნაგებობა (17,8×10,2 მ), რომლის აღმოსავლეთი კედელი სატრაპეზოს აღმოსავლეთი კედლის ხაზიდან ოდნავ სიღრმეშია შესული, დასავლეთისა კი სატრაპეზოს დასავლეთ კედლის ხაზზეა. ინტერიერი დაფარულია ნანგრევებითა და ხშირი მცენარეულობით, რის გამოც შენობის გეგმარების დადგენა ამჟამად არ ხერხდება.

ეკლესიის ჩრდილოეთით, ეზოს მთელ სიგრძეზე, ჩანს ნაგებობათა კედლების ნაშთები.

ეკლესიის სამხრეთით, ოცეოდე მ-ზე, შემორჩენილია რიყის ქვით ნაგები კარიბჭის აღმოსავლეთი და დასავლეთი კედლების ნაწილები, ხოლო აღმოსავლეთით, თითქმის იმავე მანძილზე, სანახევროდ მიწაში ჩაფლული კამაროვანი საძვალე (შიდა ზომები: 3,2×2,8 მ) (სურ. 17). იგი მთლიანად რიყის ქვითაა ნაგები და კრამიტის, ორფერდა სახურავით იყო გადახურული. მიცვალებულის შესასვენებლად საძვალის დასავლეთ კედელში მოწყობილია კვადრატული ხვრელობი, რომელზეც გარედან ქვის ფილაა მიფარებული, ხვრელობის ქვემოთ მიცვალებულის დასასვენებელი ტახტია. ამჟამად აკლდამაში მოხვედრა კამარის აღმოსავლეთ კიდეში წარმოქმნილი ვიწრო ხვრელობით შეიძლება.

მონასტრის დასავლეთით, 60-70 მ-ზე, ღელესთან ახლოს, შემორჩენილია ქვიტკირის კედლის ნაწილი (მიახლოებითი ზომები: სიგრ. – 8 მ, სიმ. – 5 მ, სისქე – 0,9 მ), რომელიც, შესაძლოა, მონასტრამდე წყლის მისაყვანად იყო განკუთვნილი.

ეკლესიის თავდაპირველი ფორმები

ბაზილიკის მთავარი ეკლესიის ქვედა ნაწილს, გვერდით ეკლესიებს და მათ დამაკავშირებელ დასავლეთ გარშემოსავლელს თითქმის მთლიანად შენარჩუნებული აქვს მათი არქიტექტურული სახის განმსაზღვრელი ნაწილები, მეტადრე ის ელემენტები, რომლებიც საშუალებას იძლევა თითქმის შეუცდომლად დადგინდეს მათი თავდაპირველი სტრუქტურა. იგივე შეიძლება ითქვას მთავარი ეკლესიის ინტერიერის ზედა ნახევრის წყობის და ხეროთმოძღვრული ფორმების შესახებაც. ე. ი. ყველა ის ფაქტობრივი მონაცემი, რომელთა მეშვეობითაც დაუსაბუთებელი ჰიპოთეზების გარეშე შესაძლებელი იქნება ინტერიერის თავდაპირველი სახის აღდგენა, არსებითად აქაც თითქმის ყველა სახეზეა (მაგ., შემორჩენილია აფსიდის, ბემის და საბჯენი თაღების ნაწილები, რომელთა მეშვეობითაც დგინდება მათი ფორმა და საკუთრივ მთავარი ეკლესიის სიმაღლე. დასავლეთი კედლის მიმდებარე პილასტრებიდან კი ჩრდილოეთით მდებარეს, კაპიტელიც აქვს შემორჩენილი). ამრიგად, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ბაზილიკის მთავარი ეკლესიის ინტერიერის შემორჩენილი ნაწილების წყალობით, ჩვენი წარმოდგენა მისი არქიტექტურულ-სივრცობრივი რაობის შესახებ, მყარ საფუძველზე დგას. გამონაკლისს წარმოადგენს მთავარი ეკლესიის სამხრეთ კედელში სარკმლების არსებობის, მათი რაოდენობის, განლაგების და ფორმების საკითხი. თუმცა, როგორც მათ შესახებ, ისე მთავარი

ეკლესიის გარეგანი გაფორმების და, რაც მთავარია, დასავლეთი გარშემოსავლელის მეორე სართულის აღნაგობის შესახებ მსჯელობის დროს, ზოგიერთი საკითხის გადაწყვეტისას, დასკვნები საეარაუდო დაშვებაზე დაყრდნობით უნდა გამოვიტანოთ. აღნიშნული პრობლემის გადაჭრამდე უნდა ითქვას, რომ ბაზილიკის მთავარი ეკლესიის გრძივი კედლების დეკორატიული თაღების საყრდენი სვეტებიდან, მეტნაკლები სიდიდით ყველაა შემორჩენილი. საგულისხმოა ასევე ისიც, რომ მათგან ერთ-ერთს, სახელდობრ, სამხრეთი კედლის დასავლეთ კიდეში მდებარეს, თაღის ქუსლის ნაწილიც შემორჩა – იმავე პროფილის მქონე ორი ლეკალური აგური, რომელთა მეშვეობითაც დგინდება, რომ თაღს ნახევარწრიული მოხაზულობა ჰქონია (სურ. 18). ასევე, ვფიქრობთ, ეჭვის საფუძველს არ უნდა ქმნიდეს აღმოსავლეთი ფრონტონის არეში გამოყვანილი ბრტყელი თაღის ფორმის და მისი საშენი მასალის საკითხიც, რადგან აღნიშნული თაღის ორივე ქუსლია შემორჩენილი. მიუხედავად იმისა, რომ საკუთრივ ფრონტონს, ამჟამად წვერი მონგრეული აქვს, მისი დონის და, შესაბამისად, ფერდების დახრილობის დადგენაც, მთავარი ეკლესიის დასავლეთი კედლის შემორჩენილი ნაწილების მიხედვითაა შესაძლებელი. მთავარი ეკლესიის სამხრეთი კედლის შემორჩენილი ნაწილის მიხედვით დგინდება, რომ მთავარი ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის მსგავსად, ეს კედელიც უსარკმლო ყოფილა.

მთავარი ეკლესიის ლავგარდანის შესახებ უნდა ითქვას, რომ გვერდითი ეკლესიების ლავგარდნის მსგავსად, იგი აგურით იქნებოდა ნაწყობი და იგივე ფორმა ექნებოდა, როგორიც გვერდითი ეკლესიების ლავგარდანს (ჩრდილოეთი ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ კიდეში შემორჩენილია ლავგარდნის დაახლ. 1,5 მ სიგრძის მონაკვეთი, რომელიც ყველა ნიშნით ეკლესიის განახლების დროინდელია. იგი შედგენილია სიგრძივ დაწყობილი აგურების ერთიმეორის მიმართ გადმოშვერილი სამი რიგით).

ეკლესიის ნაწილებიდან, რომელთა თავდაპირველი ფორმების შესახებ მსჯელობისას, რამდენიმე ფაქტობრივი მონაცემის არარსებობის გამო, პარალელური მასალის მოშველიება გახდა საჭირო, მხოლოდ დასავლეთი გარშემოსავლელის თავზე მდებარე სადგომია. ფაქტი ისაა, რომ იგი ერთ ისტორიულ საფეხურს მიეკუთვნება. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ შენობის ამ ნაწილის კედლები იმ პროცენტითაა შემორჩენილი, რომ მისი გეგმარების შესახებ კითხვები ფაქტიურად არ ჩნდება. გასარკვევია მხოლოდ: I. როგორ იყო გადახურული სადგომის ცენტრალური და გვერდითი ნაწილები გარედან; II. სადგომის გვერდითი ნაწილების განათების საკითხი (ის, რომ დასავლეთიდან მათ სარკმლები არ გააჩნდათ ეჭვგარეშეა); III. როგორ იყო დაკავშირებული დასავლეთი გარშემოსავლელი აღნიშნულ სადგომთან.

კალაურის ნათლისმცემლის ეკლესია, კახეთის, და არა მარტო კახეთის სამეკლესიოან ბაზილიკებს შორის, ერთადერთია, რომელიც შენობის დასავლეთი ნაწილის კომპოზიციური სტრუქტურით იმდენად ახლოს დგას ზეგაანის ყველაწმინდის ეკლესიასთან, რომ ჩვენი კვლევის ობიექტის ამ ნაწილის გარეგანი ფორმების თავდაპირველი სახის დადგენა, ზეგაანის ყველაწმინდის ეკლესიის ფორმების გათვალისწინებით უნდა მოხდეს. თუმცა მხედველობაშია მისაღები ის გარემოება, რომ ამ უკანასკნელში, 1949 წელს ჩატარებული სარემონტო სამუშაოების შედეგად, საკუთრივ დასავლეთი გარშემოსავლელის და მის თავზე მდებარე სადგომის

თავდაპირველი ფორმების განმსაზღვრელი, სამეცნიერო თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანი, არაერთი ფაქტობრივი მონაცემი განადგურდა[14].

როგორც ზემოთ აღინიშნა, კალაურის ნათლისმცემლის ეკლესიის დასავლეთი გარშემოსავლელის თავზე არსებული სადგომის – პატრონიკის გვერდითი ნაწილები, რიეის ქვით ნაწყობი კამარით იყო გადახურული. შემორჩენილი ნაშთებიდან ირკვევა, რომ კამარას ნახევარწრიული ფორმა ჰქონია და ყველა მონაცემით (აქ მათ წამოთვლას არ შევუდგებით) ორფერდა სახურავის ქვეშ უნდა ყოფილიყო მოქცეული. დასავლეთით კამარა დაყრდნობილი იყო პატრონიკეს გვერდითი ფრთების შესაბამის კედლებზე. აღმოსავლეთით კი, ეს საკითხი სხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი. სახელდობრ, კამარის ის ნაწილი, რომელიც გვერდითი ეკლესიების თავზე იყო მოქცეული, გვერდით ეკლესიებშივე წაშენებულ საბჯენ თაღებზე ამოყვანილ კედელს ეყრდნობოდა, ხოლო დანარჩენი, დაახლ. 1,4 მ სიგრძის მონაკვეთი, მთავარი ეკლესიის დასავლეთ კედელზე იყო მიყრდნობილი. რაც შეეხება საკუთრივ პატრონიკეს გვერდითი ფრთების განივ კედლებს, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ორივე მათგანი, შიდა სივრცის აღნაგობიდან გამომდინარე, ფრონტონით იყო დასრულებული და დიდი ალბათობით, თითო სარკმლით აღჭურვილი (ნახ. 9). თუმცა, დასაშვებია ისიც, რომ პატრონიკეს ჩრდილოეთი ფრთის ჩრდილოეთ კედელში, სარკმლის ნაცვლად, შესასვლელი ყოფილიყო გაჭრილი, რომლის ძირთან, კედლიდან გამოშვერილ ხის ძელზე (შემორჩენილია კვადრატული ფოსო), ხისავე კიბე იყო მიბჯენილი[15]. ვფიქრობთ, უფრო საფუძვლიანია ის ვარაუდი, რომ პატრონიკეზე ასასვლელი ხვრელი დასავლეთი გარშემოსავლელის ჩრდილოეთ ბოლოში, საკუთრივ კამარაში იყო მოწყობილი. იქამდე ასასვლელად კი, როგორც უკვე ზემოთ აღინიშნა, ალბათ ხის მისადგომი კიბით სარგებლობდნენ.

პატრონიკის ექსტერიერის თავდაპირველი ასახულობის აღსადგენად ვეყრდნობით ინტერიერის საერთო დანაწევრებას. უნდა ითქვას, რომ შენობის ამ ნაწილის გარეგანი ფორმები სრულ შესაბამისობაშია მის შინაგან სტრუქტურასთან. ამრიგად, ჩვენი გრაფიკული რეკონსტრუქციით დადგენილია: პატრონიკეს გვერდითი ფრთების, ცენტრალური სათავსის ძირითადი ნაწილის, და ამავე სათავსის აფსიდის გადახურვის ფორმები. რაც შეეხება პატრონიკეს დანარჩენ ელემენტებს, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ფაქტობრივი მონაცემები მათ შესახებ, უმნიშვნელო გამონაკლისების გარდა, სახეზეა.

ამრიგად, ეჭვგარეშეა, რომ პატრონიკის ცენტრალური ნაწილის ძირითადი სივრცე და გვერდითი ფრთები ორკალთა სახურავით იყო გადახურული. რაც შეეხება საკუთრივ ცენტრალური ნაწილის კონქს, ვფიქრობთ, რომ იგი სამწახნაგა სახურავით იყო დასრულებული. ამგვარი გადაწყვეტის მაგალითებს საქართველოს არაერთ დარბაზულ ეკლესიაში ვხედებით, რომელთა აფსიდი გარედან ნახევარწრიულ თუ წახნაგოვან აბრისშია მოქცეული (მაგ., ართანას კვირიას ეკლესია, რუისპირის წმ. შიო, ზემო ხოდაშნის წმ. ნიკოლოზის ეკლესია და სხვა).

14 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 173.

15 მსგავსი მოვლენილობის, დაახლოებით ასეთივე ზომის ფოსოა ზეგაანის ყველაწმინდის ეკლესიის ჩრდილოეთ ფასადზეც, ლავგარდნის დასავლეთ ბოლოსთან.

სამწუხაროდ, ეკლესია მნიშვნელოვანი დანაკარგებითაა მოღწეული, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ის, რაც დღეს სახეზეა, მისი არქიტექტურული რაობის და ქრონოლოგიის გასარკვევად საკმარის მონაცემებს გვაწვდის. დასაწყისშივე უნდა ითქვას, რომ ეკლესიის აგების თარიღის შესახებ რაიმე პირდაპირი ცნობა არ გაგვაჩნია. ამიტომ მის დათარიღებას გარკვეულ, ქრონოლოგიურ დასაყრდენებთან შედარების საფუძველზე შევეცდებით.

კალაურის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია მიეკუთვნება საეკლესიო ნაგებობათა იმ სახეობას, რომელიც ქართული სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერებაში „სამეკლესიოანი ბაზილიკის" სახელითაა ცნობილი. ამ არქიტექტურული ტიპის განვითარების ეტაპები საფუძვლიანად აქვს გამოკვლეული ქართული სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერების ფუძემდებელს გ. ჩუბინაშვილს. მისი აზრით, შენობის ამ ტიპის ჩასახვა საღმრთო ლიტურგიაში საწესო მოთხოვნებთან იყო დაკავშირებული, რომელთა მიხედვით დღის განმავლობაში ყოველი საკულტო მსახურებისთვის ცალკე საკურთხეველი იყო საჭირო[16]. მიღებულია, რომ ამ თვისებრივი ნიშნის მქონე ნაგებობები ადგილობრივი წარმოშობისაა და საქართველოს ფარგლებს გარეთ უცნობია. ისინი ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში VI საუკუნეში ჩნდება და ფართოდ იყო გავრცელებული X საუკუნემდე. საქართველოში ამ ტიპის ძეგლთა რაოდენობით განსაკუთრებით გამორჩეულია კახეთი.

ჩვეულებრივ ბაზილიკებთან გარეგნული მსგავსების მიუხედავად, სამეკლესიოან ბაზილიკებში შიდა სივრცე სხვაგვარადაა ფორმირებული. თუ ჩვეულებრივ ბაზილიკებში შუა და გვერდითი ნავები თაღებით არის დაკავშირებული და ერთიან სივრცეს ქმნის, აქ, პირიქით, ნავები ერთმანეთისგან კედლებით არის გამიჯნული და ამ კედლებში გაჭრილი თითო კარით უკავშირდება ერთმანეთს. ამრიგად, ჩვენს წინაშეა შენობა, რომელიც შეიცავს მიჯრით განლაგებულ სამ ეკლესიას. მათ შორის ერთი – შუა, ზომებით გამორჩეული – მთავარია, დანარჩენი ორი კი მასვე დაქვემდებარებული.

მკვლევართა მიერ დადგენილია, რომ თვით შენობის ტიპი, დროთა ვითარებაში, გარკვეულ განვითარებას განიცდის. ეს ეხება, როგორც აღნაგობას, ისე სამშენებლო მხარეს, პროპორციებს და პლასტიკური დამუშავების ხერხებს.

შენობის კორპუსი შედგება სხვადასხვა პერიოდის ორი ძირითადი ნაწილისგან, რომელთა შორის ქრონოლოგიური შუალედი, ერთი შეხედვით, არც თუ ისე დიდი ჩანს. ამ ნაწილთაგან ერთში, რომლის ხვედრითი წილი ბევრად დიდია, შედის მთავარი ეკლესიის ქვედა ნახევარი, გვერდითი ეკლესიები და მათი დამაკავშირებელი დასავლეთი დერეფანი. მეორეში კი – მთავარი ეკლესიის ზედა ნახევარი და დასავლეთი დერეფნის თავზე მოწყობილი სადგომი – პატრონიკე. აღნიშნულიდან გამომდინარე, უპრიანი იქნება, რომ მათი თარიღის შესახებ მსჯელობა ცალ-ცალკე წარიმართოს.

წინასწარ უნდა ითქვას, რომ ამ ნაწილთაგან თავდაპირველი შეიცავს ისეთ ნიშნებს, რომლებითაც იგი დაკავშირებულია VI საუკუნის დასასრულისა და VII

16 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 141, 156.

საუკუნის დასაწყისის სამეკლესიოანი ბაზილიკების ჯგუფთან. მეორე ნაწილი კი, როგორც აგებულებით, ისე სამშენებლო მასალის შემადგენლობითა და მისი დიფერენცირებით, უფრო VIII-IX საუკუნეების ძეგლებს უკავშირდება.

ბაზილიკის ჩრდილოეთ ეკლესიას აღმოსავლეთით ესაზღვრება სწორკუთხა სათავსი – სამკვეთლო, რომელსაც შესასვლელი მხოლოდ ჩრდილოეთი ეკლესიიდან აქვს. მეორე, მთავარი ეკლესიის საკურთხეველში გამავალი კარი, ეჭვმიუტანლად შეიძლება ითქვას, რომ გვიანდელი გადაკეთების დროსაა გაჭრილი.

როგორც ცნობილია, სამეკლესიოან ბაზილიკებში, საკურთხეველის გვერდებზე განლაგებული, სპეციალური დანიშნულების სადგომები – სამკვეთლო და სადიაკვნე ერთდროულად არ გაჩენილა. თავდაპირველად მათგან საკურთხეველის ჩრდილოეთ მხარეს გაჩნდა განცალკევებული სადგომი [რუისპირის წმ. თევდორე (VI ს.), საბუის წმ. შიო (VI ს.), კალაურის წმ. გიორგი (VI ს.), ველისციხის ღმრთისმშობელი (VI ს.), რუისპირის ყველაწმინდის ეკლესია (VI-VII სს.), ქვემო ხოდაშნის სამება (VI-VII სს.), ახაშნის ყვავის საყდარი (VI-VII სს.), კისისხევის კონდამიანი (VI-VII სს-ის მიჯნა), კონდოლის წმ. სტეფანე (VII ს.) და სხვა], შემდეგ კი საკურთხეველის სამხრეთით.

ეკლესიების უმეტეს ნაწილში საკურთხეველის ჩრდილოეთით მდებარე სადგომი, როგორც წესი, კარით მხოლოდ მთავარ ეკლესიასთან არის დაკავშირებული [რუისპირის წმ. თევდორე (VI ს.), საბუის წმ. შიო (VI ს.), საგურამოს ქასერი გიორგი (VI ს.), ველისციხის ღმრთისმშობელი (VI ს.), ჭერმის წვერო დაბალი (VI-VII სს-ის მიჯნა), ახაშენის „ყვავის საყდარი“ (VI ს.), ჭერმის მამა დავითი (VI-VII სს.), რუისპირის ყველაწმინდა (VI ს.) და სხვ.)]. ეკლესიების მცირე ნაწილში კი – მხოლოდ ჩრდილოეთ ეკლესიასთან [კისისხევის კონდამიანი (VI ს.), კონდოლის წმ. სტეფანე (VII ს.)], საიდანაც უკვე მთავარი ეკლესიის საკურთხეველში შეიძლებოდა მოხვედრა. გ. ჩუბინაშვილი ფიქრობს, რომ სამეკლესიოან ბაზილიკებში სამკვეთლოდან ჩრდილოეთ ეკლესიაში გამავალი კარი ღმრთისმსახურების ნორმალურად ჩატარების ხელშემშლელი უნდა ყოფილიყო. ზოგიერთ ნაგებობაში ზემოხსენებულ სადგომს, მეორე კარიც აქვს, რომელიც მთავარ ეკლესიაში გადის. მათ შორის ეს კარი ზოგ ეკლესიაში თავდაპირველია [ზეგნის ყველაწმინდის ეკლესია (VI-VII სს-ის მიჯნა), შაშიანის სამება (VI-VII სს-ის მიჯნა), ვახისუბნის წმ. გიორგის ეკლესია „სამკარიანი“ (VI-VII სს-ის მიჯნა), ისტორიული არეშის ორი ეკლესია (VI ს. მათ შორის ერთი – საყდრისყურის ეკლესიის სახელითაა ცნობილი), შილდის ღმრთისმშობლის ეკლესია (VI ს.)], ზოგში კი, მაგ. კისისხევის კონდამიანში (VI ს.), ისევე როგორც კალაურში, მოგვიანებითაა გაჭრილი. ეჭვგარეშეა, რომ ამ კარის საჭიროება მღვდელმსახურების ნორმალურად ჩატარების აუცილებლობით იყო განპირობებული.

ეკლესიის გეგმის შემადგენელი მეორე ელემენტი, გვერდითი ეკლესიების დამაკავშირებელი დერეფანი-გარშემოსავლელია, რომელიც პასტოფორიუმებთან ერთად თვალსაჩინოდ გამოხატავს ამ არქიტექტურული თემის განვითარების ტენდენციას. თუმცა, საეჭვოებულო წეს-ჩვეულებების მოთხოვნით, ისევე როგორც პატრონიკე, არ წარმოადგენს ამა თუ იმ ტიპის ძეგლების აუცილებელ კომპონენტს. ამ ელემენტს, ისევე როგორც პასტოფორიუმებს, ვხვდებით ნამდვილი ბაზილიკების

ტიპის ძეგლებშიც. მიჩნეულია, რომ ამ მოტივის გაჩენა თითოეული ეკლესიისათვის დამოუკიდებელი შესასვლელის საჭიროებამ განაპირობა, რომ მათში მოხვედრა გვერდით მდებარე სადგომის გაუვლელად ყოფილიყო შესაძლებელი, და არა ისე, როგორც ეს უძველესი სამეკლესიიანი ბაზილიკების ერთ ჯგუფშია (ქვემო ბოლნისი, ვანათი, რუისპირი, კისისხევის კონდამიანი, ვეძისხევი, შაშიანის სამება, კონდოლის წმ. სტეფანე).

ამ პრობლემის თავისებურად გადაჭრის ფაქტთან გვაქვს საქმე კერდღელაურის სამეკლესიიან ბაზილიკაში (VI ს-ის I ნახევარი). შენობის მცირე ზომების მიუხედავად, აქ გვერდით ეკლესიებს სამ-სამი შესასვლელი აქვს – ორ-ორი გვერდებიდან და ერთიც დასავლეთიდან. მთავარ ეკლესიაში შესვლა კი გვერდითი ეკლესიების გაუვლელად შეუძლებელია.

სამეკლესიიანი ბაზილიკების საშუალო ჯგუფის წარმომადგენელთათვის დასავლეთი გარშემოსავლელის არსებობა ჩვეულებრივი მოვლენაა, რაც მათი გეგმის კომპოზიციურ სრულყოფაზე მეტყველებს. გარდა ამისა, მხატვრულად შემუშავებული, დახვეწილი, გარეგანი ფორმებით ისინი უძველესი ჯგუფის წარმომადგენლებისგან მკაფიოდ გამოირჩევიან.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ქრონოლოგიურად კალაური ამ ორი ჯგუფის ძეგლებს შორისაა მოქცეული. მიუხედავად იმისა, რომ გეგმის განვითარების თვალსაზრისით, კალაურის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, უძველეს სამეკლესიიან ბაზილიკებთან შედარებით, თითქოს უფრო მაღალ საფეხურზე დგას, სტრუქტურული მთლიანობისა და მხატვრულ-არქიტექტურული სრულყოფის თვალსაზრისით, იგი სამეკლესიიანი ბაზილიკების საშუალო ჯგუფის წარმომადგენლებს (ზეგაანის ყველაწმინდა, ნეკრესის ღმრთისმშობელი, ვანნაძიანის ამიდასტერის წმ. გიორგის ეკლესია) ოდნავ ჩამორჩება. შეიძლება ითქვას, რომ შეხების უფრო მეტ წერტილებს იგი VI საუკუნის ძეგლებთან (საბუის წმინდა შიო, ველისციხის ღმრთისმშობელი) პოულობს. ამ უკანასკნელთან იგი თითქმის სრულ მსგავსებას იჩენს. ველისციხის ღმრთისმშობლის ეკლესიაშიც მთავარი ეკლესიის საკურთხევლის აფსიდი, დანარჩენი სივრცისგან, ორსაფეხურიანი მხრებითაა გამიჯნული. დასავლეთ გარშემოსავლელს მხოლოდ ერთი კარი აქვს, ხოლო ჩრდილოეთი ეკლესია უაფსიდოა და სწორი კედლითაა დასრულებული, სამხრეთი ეკლესიის აღმოსავლეთ ბოლოში აქაც ნახევარწრიული აფსიდია. საკურთხევლის ჩრდილოეთით კი – სწორკუთხა სადგომი. განსხვავება ძალზე მცირეა. მაგ., ველისციხის ეკლესიაში საკურთხევლის ჩრდილოეთით მდებარე სადგომი მხოლოდ მთავარ ეკლესიასთანაა დაკავშირებული, ჩრდილოეთ ეკლესიას ორის ნაცვლად ერთი კარი აქვს, სამხრეთი ეკლესია კი, ნაცვლად სამმალიანისა, ორმალიანი თაღედით იხსნება – მრგვალი სვეტით თაღებს შორის.

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ კალაურში დასავლეთი გარშემოსავლელი, თავდაპირველად, როგორც ჩრდილოეთ ისე სამხრეთ ეკლესიებში, ერთიანად იყო გახსნილი. ამას აღასტურებს სამხრეთი ეკლესიის დასავლეთ კიდეში, მთავარი ეკლესიის დასავლეთი კედლის ხაზზე არსებული საბჯენი თაღი. მისი ერთი გვერდი კონსოლზეა დაყრდნობილი, ხოლო მეორე – მთავარი ეკლესიის მხარეს მდებარე – კამარის წყობაშია „ჩაძირული“ რაც შეეხება თაღის მეორე ნახევარს, იგი კამარის

წყობიდან იმდენად მცირედაა გამოშვერილი, რომ დაუკვირვებელი თვალისთვის შესაძლოა შეუმჩნეველიც კი დარჩეს. მსგავსი თაღების კვალი აშკარად მოჩანს დასავლეთი გარშემოსავლელის დასავლეთ კედელზე – მთავარი ეკლესიის გრძივი კედლების გაყოლებაზე. ეკლესიის აღწერისას გამოთქმულ ვარაუდში, რომ სამხრეთი ეკლესიის დასავლეთ ბოლოში არსებული საბჯენი თაღის ანალოგიური თაღი ჩრდილოეთი ეკლესიის დასავლეთ ბოლოშიც უნდა ყოფილიყო, ვფიქრობთ, ეჭვის შეტანის საფუძველს არაფერი იძლევა. ბაზილიკის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში შიგნითა გადახურვის მცირე ნაწილია შემორჩენილი, რომელზეც კარგად მოჩანს დასავლეთი გარშემოსავლელისა და სამხრეთი ეკლესიის კამარების შეერის ადგილი – დიაგონალური ხაზი. გვერდითი ეკლესიების კამარებისა და დასავლეთ გარშემოსავლელის კამარის შეერთების მსგავსი მაგალითები გვაქვს შილდისა და ნეკრესის ღმრთისმშობლის ეკლესიებში. ამ ძეგლებშიც, გვერდითი ეკლესიების ბოლოში და დასავლეთ გარშემოსავლელში – მთავარი ეკლესიის როგორც დასავლეთი, ისე გრძივი კედლების ხაზზე, გამოყვანილია კონსოლებზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღი. ამ თაღებს შორის კი, გარშემოსავლელის სამხრეთ-დასავლეთ და ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეებში, დასავლეთი გარშემოსავლელისა და გვერდითი ეკლესიების კამარების თანხვედრით, დიაგონალური ხაზი იქმნება.

როგორც უკვე ითქვა, კალაურის ეკლესიას სამხრეთი პასტოფორიუმი არ აქვს. შესაბამისად, სამხრეთი ეკლესია სიგრძით მთავარ ეკლესიას უტოლდება და აღმოსავლეთით აფსიდითაა დასრულებული. მსგავსი გადაწყვეტით იგი ახლოს დგას ადრეული პერიოდის ისეთ ეკლესიებთან, როგორებიცაა: საბუის წმ. შიო, რუისპირის ყველაწმინდა, ველისციხის ღმრთისმშობელი, ჭერმის მამა დავითი, ახაშნის „ყვავის საყდარი“, ტორნისის ღმრთისმშობელი, კონდოლის წმ. სტეფანე, სანავარდოს წმ. გიორგი, ყვარლის „ცხრაკარა“ და სხვა.

კალაურის ეკლესიის ქრონოლოგიური განსაზღვრისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს ისეთ მომენტსაც, როგორიცაა შესასვლელების რაოდენობა, მათი განლაგება, პროპორციები, ფორმა და დამუშავება. მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ეკლესიაში გამოყენებული კიდევ ერთი, ადრეულ პერიოდში ფართოდ გავრცელებული მოტივი – ბოძებზე დაყრდნობილი, სამმალიანი, თაღოვანი შესასვლელი, რომლის მაგალითი უძველეს სამეკლესიოან ბაზილიკებში არც თუ ისე ცოტაა (კარდენახის საბაწმინდა, ქვემო ბოლნისი, კისისხევის კონდამიანი, ზეგანი, ნეკრესი, ვაჩნაძიანის ამიდასტური, ვახისუბანი, ახაშენი, ყვარლის ცხრაკარა და სხვა). ამ ელემენტის მთავარი დანიშნულება ტაძრის პლასტიკური გამომხატველობის, მისი მიმზიდველობის გაზრდაა. ზეგანში ეს მოტივი სამგზის მეორდება. აქ თაღედით არა მარტო სამხრეთი და ჩრდილოეთი ეკლესიებია გახსნილი, არამედ დასავლეთი გარშემოსავლელიც, რაც მნიშვნელოვნად ამაღლებს მთელი ნაგებობის ცხოველხატულობას.

კახეთის ბაზილიკური ტიპის იმ ნაგებობებში, რომლებშიც თაღოვანი შესასვლელების აღნიშნულ მოტივს იყენებენ, თაღების დასაყრდნობად ნაწილში წრიული გეგმის ბოძებია გამოყენებული (ზეგანი, ნეკრესი, ახაშენი, ამიდასტური, ველისციხე, საბუე, სამყინაური, ყვარლის ცხრაკარა და სხვა), ნაწილში კი, თაღების საყრდენი ბოძები ოთხკუთხაა (კარდენახის საბაწმინდა, კისისხევის კონდამიანი, ვახისუბნის ღმეთისმშობელი, ახაშენის „ყვავის საყდარი“, რუისპირის ყველაწმინდა,

ჭერმის მამა დავითი, იყალთოს წმ. სტეფანე, ტორნისის ეკლესია და სხვა). მაგრ შეფარდებითი რაოდენობა თითქმის თანაბარია.

როგორც უკვე ითქვა, კალაურში თაღების საყრდენი ბოძები რვაწახნაგაა. მათგან ერთი – აღმოსავლეთიდან მეორე – მცირე შეკეთების ნიშნებს აჩარებს. თუმცა, ფაქტობრივი მონაცემების საფუძველზე, შესაძლოა ითქვას, რომ ორივე მათგანი ერთი პერიოდისაა, დიდი ალბათობით – ეკლესიის თავდაპირველი ფენის თანადროული.

კახეთში მსგავსი ფორმის ბოძის გამოყენების შემთხვევას მხოლოდ ახმეტის ღვთაების ორნავიან ეკლესიაში (VI ს-ის II ნახევარი)[17] ვხედებით. ამ მხრივ კალაურის ეკლესია ამ უკანასკნელთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე დანარჩენებთან. გამორიცხული არაა, რომ კახეთში, და არა მარტო კახეთში, კალაურის ნათლისმცემლის ეკლესია ერთი პირველი ძეგლთაგანი იყოს, რომლის ხერთომოძღვარიც თაღების დასაყრდნობად რვაწახნაგოვან ბოძებს იყენებს.

კახეთის ფარგლებს გარეთ, უგუმბათო ეკლესიებში, მსგავსი ფორმის ბოძების გამოყენების მაგალითები გვაქვს ვერესა და გუმბათის ბაზილიკებში (X ს. და X-XI სს.), ხეითის საბაწმინდის ეკლესიაში (X ს-ის დასაწყისი), დმანისის ნაქალაქარის ბაზილიკის დასავლეთ კარიბჭეში (1213-1222 წწ.), ქვემო წერაქვის ეკლესიის (XIII ს.) დასავლეთ კარიბჭეში, სხალტბის კვირაცხოვლის ეკლესიაში (1669 წ.) და სხვა.

ზემოაღნიშნული ნიშნებიდან ჩანს, რომ ის, რაც თავდაპირველია, ე. ი. ეკლესიის გეგმის კომპოზიციური სტრუქტურა სახასიათო, ინდივიდუალური თავისებურებებით არ გამოირჩევა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივ კალაურის ნათლისმცემლის ეკლესია VI-VII საუკუნეების ეპოქის ტიპური წარმომადგენელია.

ცალკეული დეტალებიდან აღსანიშნავია ჩრდილოეთი პასტოფორიუმის სამხრეთ კედელში მოწყობილი დიდი ნიშა, რომელიც ასევე ტიპურია აღნიშნული დროისათვის. ნიშის ზომებიდან გამომდინარე, ამ ელემენტის ფუნქციის ხარისხი უფრო მეტი ჩანს, ვიდრე ჩვეულებრივი, უტილიტარული დანიშნულების ნიშისა. საკარაუდოა, რომ პასტოფორიუმში, მთავარი საკურთხევლის მხარეს, ამ ზომების მქონე ნიშის მოწყობა ლიტურგიულ მოთხოვნილებებთან უნდა იყოს დაკავშირებული. მსგავსი ნიშებია: საგურამოს ქასური გიორგის, კალაურის კორდომიანის, სამყინაურის და უნაგვერდის ეკლესიებში, ზეგაანისა და ნეკრესის სამეკლესიიან ბაზილიკებში, ვანნაძიანის ამიდასტერის წმ. გიორგის ეკლესიაში, არეშის ეკლესიაში, შილდის ღმრთისმშობლის ეკლესიაში და სხვა. ბაზილიკებიდან კი – ძველ შუამთაში, ვახისუბანში, ბაიხოს სამებაში, ნატკორაში, კონდოლის ნათლისმცემელში, ხევის სიონში და სხვა. დიდი ზომის, დაახლოებით 1,8 მ-ის სიგანის, ნიშაა მოწყობილი ფეტვისხევის მარიამწმინდის სამეკლესიიანი ბაზილიკის საკურთხევლის ორივე მხარეს.

ბაზილიკის შუა ეკლესიის კორპუსის ზედა ნახევრის წყობაში, რიყის ქვასთან ერთად, გამოყენებულია აგური, რომლის გამოყენება, როგორც საშენი მასალისა, არც მთავარი ეკლესიის ქვედა ნახევარში, არც გვერდითი ეკლესიების და არც დასავლეთი გარშემოსავლელის წყობაში დასტურდება. მთავარ ეკლესიაში აგურით მხოლოდ,

17 ეკლესიის თარიღთან დაკავშირებით გამოთქმულია განსხვავებული თვალსაზრისი. იხ. ირ. ელიზბარაშვილი, ქართული ორნავიანი ეკლესიების გენეზისისა და ლიტურგიკულ-ფუნქციური დატვირთვის შესახებ, *ACADEMIA*, II, 2001, გვ. 66-74.

არქიტექტურული და კონსტრუქციული თვალსაზრისით, მეტად საპასუხისმგებლო ნაწილებია გამოყენებული. კედლების სისადავე კი, ერუ თაღებითაა გაცოცხლებული. ინტერიერის დეკორირებისათვის ერუ თაღების გამოყენება შეიძლება ითქვას, რომ ძირითადად, VIII-IX საუკუნეებიდან იწყება, თუმცა, მათი გამოყენების ცალკეულ შემთხვევებს VI-VII საუკუნეების სამეკლესიიან ბაზილიკებშიც ვხვდებით (რუისპირის წმ. თევდორესა და ყველაწმინდის ეკლესიები). კალაურში აგურის მნიშვნელოვან ნაწილს მათი გამოყენების ადგილის შესაბამისი ფორმა აქვს მიცემული. იმავე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ამ ეპოქის ერთ-ერთი მკაფიო წარმომადგენლის, აკურის მამა დავითის ეკლესიაშიც, რომელთანაც, ზემოაღნიშნულის გარდა, კალაურის ეკლესია ბევრი სხვა ნიშნითაც იჩენს მსგავსებას (მაგ. – იმპოსტების პროფილი, ნახევარწრიული და ნალისებრი თაღების ერთმანეთის პარალელურად გამოყენება, აგურის ზომები და სხვა). კალაურში, ისევე როგორც აკურის მამა დავითის ეკლესიაში, გამოყენებულია მსხვილი კალიბრის აგური. იგი სქელია, სხვადასხვა ზომის, მუქი წითელი. გამოყენებულია ასევე ლეკალური აგური. ნიშანდობლივია ისიც, რომ მსგავსი აგურით აქაც ეკლესიის მორთულობის ელემენტებია გამოყენებული. ამრიგად, შესაძლოა დაბეჯითებით ითქვას, რომ იგი აკურის მამა დავითის ეკლესიის თანამედროვეა.

კახეთში ნაკლებად გვხვდება ეკლესიები, რომლებსაც პატრონიკე აქვს. ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ეს არქიტექტურული ელემენტი მღვდელმსახურებისთვის აუცილებელ კომპონენტს არ წარმოადგენდა და მხოლოდ ფუნქციონალურად იყო შეპირობებული. ეს ელემენტი გვხვდება, როგორც უძველეს ეკლესიებში (კარდენახის საბაწმინდისა და ზეგაანის ყველაწმინდის სამეკლესიიანი ბაზილიკები), ისე მომდევნო ხანაშიც (ამბარის სამეკლესიიანი ბაზილიკა, გურჯაანის, ვანნაძიანის და იყალთოს გუმბათოვანი ეკლესიები, წირქოლი), ასევე X-XI საუკუნეებში (მაგ., ალავერდის ტაძარი). პატრონიკე ჩვენი კვლევის ობიექტსაც აქვს, რომლის დამუშავებითაც იგი უშუალო პარალელს ზეგაანის ყველაწმინდის (VI-VII სს-ის მიჯნა) და ვანნაძიანის ყველაწმინდის მონასტრის გუმბათოვან ეკლესიასთან (IX ს.) პოულობს. კალაურში, ისევე როგორც ვანნაძიანის ყველაწმინდის მონასტრის გუმბათოვან ეკლესიაში, პატრონიკე სამ სივრცობრივ დანაყოფს შეიცავს: შუაში, მთავარი ეკლესიის გაგრძელებაზე, გამოყოფილია ცილინდრული კამარით გადახურული, სწორკუთხა სივრცე. მის ორივე მხარეს კი, შედარებით დაბალი, სამხრეთ-ჩრდილოეთის მიმართულებით წაგრძელებული თითო სადგომია. კალაურში განსაკუთრებით ფასეულია პატრონიკეს ცენტრალური ნაწილის ფორმირების საკითხი. იგრძნობა, რომ მშენებლისათვის ამ არქიტექტურული ფორმის ნიმუში ცნობილია, თუმცა, მან ამ ნიმუშის კოპირებას თავი აარიდა და პატრონიკეს სივრცე სტრუქტურულად სრულიად სხვაგვარად ჩამოაყალიბა. აქ იგი ერთიანი კი არ არის, როგორც ეს ზეგაანშია, არამედ სამ ურთიერთდაკავშირებულ ნაწილადაა დაყოფილი. მათგან შუა, მხატვრულ-არქიტექტურული გადაწყვეტით, განსაკუთრებითაა გამორჩეული. ეს არის გვერდითი ნაწილების მიმართ საგრძნობლად მაღალი, გეგმით სწორკუთხა სათავსი, რომელიც აღჭურვილია, ძირითადად, გუმბათოვანი ეკლესიების დამახასიათებელი ელემენტით – ტრომპებზე დაყრდნობილი კონქით, რაც მას ორიგინალურობას ანიჭებს. სავარაუდოა, რომ მსგავსად იყო ფორმირებული იქვე ახლოს, ხუთახოდე მეტრის მოცილებით

მდებარე ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის მონასტრის გუმბათოვანი ეკლესიის დასავლეთ-პატრონიკეს ცენტრალური სათავსი, რომელიც, როგორც ეს შემორჩენილი ნაწილით დასტურდება, დასავლეთიდან სამწახნაგოვანი შვერილით იყო შემოფარგლული. რაც შეეხება ამ სათავსის შიგნითა ფორმებს, შესაძლოა დიდი ალბათობით იქვას, რომ იგი დასავლეთით კონქით გადახურული აფსიდით იყო დასრულებული.

ქართული საეკლესიო არქიტექტურის ძეგლებში ტრომპზე დაყრდნობილი კონქით სწორკუთხა სივრცის გადახურვის არც თუ ისე ბევრი მაგალითია ცნობილი. ამ არქიტექტურული მოტივის გამოყენების შემთხვევებს ჩვენ, ძირითადად, დარბაზული ტიპის, სწორკუთხასაკურთხეველიან ეკლესიებში ვხვდებით, რომლებშიც საკურთხეველი კუთხის ტრომპებზე დაყრდნობილი კონქითაა გადახურული [კლიკის ჯვარი (VII-VIII სს.), რეხა (VIII-IX სს.), ალევის სამება (VIII-IX სს.), ცხავათი (VIII-IX სს.), აჩაბეთი (VIII-IX სს.), ბრეძის წმ. მარინე (IX ს.), დვალიანთკარი (IX-X სს.), ზონკარი (განვით. შუა საუკუნეები)]. მსგავსი კონსტრუქციითაა გადახურული წმ. იოანე ზედაზნელის საფლავზე აგებული მემორიალური ეკლესიის (VI ს-ის II ნახევარი) საკურთხეველი. ტრომპებზე დაყრდნობილი კონქითაა გადახურული კისისხევის ყველაწმინდის ეკლესიის (X ს.) სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავები და ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის მონასტრის გუმბათოვანი ეკლესიის (IX ს.) გუმბათქვეშა სივრცის გვერდებზე გამოყვანილი ნიშები – ექსედრები.

კალაურის ხუროთმოძღვარმა ტრომპებიც და კონქიც, გარედან, კედლის საერთო სიბრტყეში კი არ მოაქცია, როგორც ეს ზემოთ ჩამოთვლილ ძეგლებშია, არამედ მან ეს კონსტრუქციული ელემენტი სამი წახნაგით შემოფარგლა, რითაც აშკარად გამოჩნდა მისი მისწრაფება შენობის მხატვრული გამომსახველობის გაზრდისაკენ. აშკარაა, რომ ეკლესიის, როგორც შიდა, ისე გარეთა გაფორმების ამოცანა, ხუროთმოძღვრის წინაშე მთელი სიგრძე-სიგანით იდგა. შენობის დეკორატიული მხარის გაზრდის სურვილის მაჩვენებელია შუა ეკლესიის გრძივი კედლების თაღედით მორთვის ფაქტიც. თუ ინტერიერის გასაფორმებლად ხუროთმოძღვარი ერუ თაღებს იყენებს, რომელთა გამოყენების შემთხვევები აღნიშნული პერიოდის არაერთ ეკლესიაში გვაქვს, გარედან კედლები უკვე სრულიად ახლებურად – ლოკალური აგურით ნაწყობი თაღებითაა მორთული[18]. ისინი ერთმანეთზე არის მიყრდნობილი და ერთიან, უწყვეტ რიგს ქმნის. თვით თაღები ბაზისებისა და კაპიტელების გარეშეა. თავისი ფერის წყალობით, ისინი მკაფიოდ გამოიყოფოდა რიყის ქვით ნაწყობ, ერთგვაროვან სიბრტყეზე და მხატვრული თვალსაზრისით მას გაცილებით მეტყველს ხდიდა. ამ მოტივის გამოყენებით ეკლესია სრულიად ორიგინალურია. აშკარაა, რომ ხუროთმოძღვარი შენობის გარეგნობის მხატვრული სრულყოფის ძიების გზაზე დგას. ამისათვის იგი თაღით დასრულებულ, განცალკევებულ, შელრმავებულ არეებს კი არ იყენებს, როგორც ჩვენ ამას წინამორბედ, ზოგიერთ ნაგებობაში ვხვდებით, არამედ ბევრად უფრო პლასტიკურ მოტივს – ლოკალური აგურით ნაწყობ, ნახევარწრიული თაღების ერთიან რიგს, რაც ნიშანდობლივ მიუთითებს მის სწრაფვას შენობის მიმზიდველობის, დეკორატიულობისა და ცხოველხატულობის გაძლიერებისაკენ. ლოკალური აგურით გამოყვანილი თაღებითაა დამშვენებული აკურის მამა დავითის ბაზილიკის (IX ს.) აღმოსავლეთი ფასადი და პასტოფორიების ინტერიერი. ასევე – ოზაანის ეკლესიის (IX ს.) გუმბათის ყელი.

18 შემორჩენილი ნაწილები თაღების თავდაპირველი ფორმის შესახებ ნათელ წარმოდგენას იძლევა.

იმავე მისწრაფებითაა შეპირობებული აღმოსავლეთ ფრონტონზე საფეხურის შელრმავებული თაღის მოწყობის ფაქტიც. მსგავსი თაღებია გამოყენებული აკურის მამა დავითის ბაზილიკის აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებზე. ბრტყელი თაღებია გამოყენებული ნეკრესის მონასტრისა და მატნის გუმბათოვანი ეკლესიების (ორივე IX ს.) გუმბათის ყელზე, გურჯაანის ყველაწმინდის ორგუმბათიანი ეკლესიის (VIII ს.) აღმოსავლეთ ფასადზე. კალაურის ნათლისმცემლის ეკლესიის მსგავსი შელრმავება ეოფილა გამოყენებული, ასევე, ვანთის სადანძილის ბაზილიკის (VIII-IX სს.) მთავარი ნავის დასავლეთი ფასადის ფრონტონის არეშიც.

პლასტიკური გამომსახველობის გაძლიერების ტენდენციითაა განპირობებული საკურთხევლისა და პატრონიკეს ცენტრალური ნაწილის სარკმლების თავისებური გადაწყვეტაც. ეს ტენდენცია კი VIII-IX საუკუნეებისათვის სავსებით დამახასიათებელია.

რაც შეეხება დასავლეთ ფასადზე სამწახნაგოვანი ელემენტის გაჩენას, ამ მხრივ ჩვენს ეკლესიას პირდაპირი პარალელები ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის მონასტრის გუმბათოვან ტაძართან აქვს. თუმცა, ამ უკანასკნელში, ამ ელემენტის დამოუკიდებლობის ხარისხი გარეგან სტრუქტურაში გაცილებით უფრო მაღალია და ფორმითაც, კალაურთან შედარებით, უფრო დახვეწილია. ეს დეტალი კიდევ უფრო აუშკარავებს ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის ეკლესიის ხუროთმოძღვრის დახელოვნებას. ამასთან, იმასაც გვაფიქრებინებს, რომ ამ ორ ძეგლს შორის კალაურის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია – უწინარესია.

როგორც უკვე ითქვა, პატრონიკის ცენტრალური ნაწილის დასავლეთ ფასადზე, სარკმლის თავზე, შემორჩენილია სარკმლის გადახურვის ქვის ნაწილი – მორთულობის ფრაგმენტით, რომელიც შედგენილია ერთმანეთთან მახვილი კუთხით დაკავშირებული ორი წვრილი ლილვით და წააგავს ვარსკვლავის ქიმს. მსგავსი მოტივია გამოყენებული შალოშვეთის ეკლესიის (VIII-IX სს.) დასავლეთი სარკმლის გადამხურავ ქვაზე, არხოტის „ჯრელი საყდრის“ (X ს.) და ახალსოფლის წმ. გიორგის ეკლესიის (X ს.) საკურთხევლის სარკმლის თავსართებზე. ასევე, კუდაროს ნადარბაზევის ეკლესიის (X ს-ის II ნახ.) ერთ-ერთი სვეტის კაპიტელზე. შეიძლება ითქვას, რომ კალაურში გამოყენებული მორთულობის ეს ელემენტი კახეთში, და არა მარტო კახეთში, იშვიათი, ერთეული შემთხვევაა. ამ მოტივის თავისებურ გამოძახილად შეიძლება ჩაითვალოს თრიალეთში, სოფ. რეხის ეკლესიის (გვიანდ. შუა საუკუნეები) საკურთხევლის სარკმლის მორთულობა. ყურადღებას იპყრობს ასევე ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე ცენტრალური სარკმლის თავსართი, რომელიც თითქმის ზუსტად იმეორებს გურჯაანის ყველაწმინდის ეკლესიის (VIII ს.) საკურთხევლის სარკმლის თავსართის ფორმას.

ეკლესიის კედლებიდან ცოკოლზე მხოლოდ აღმოსავლეთი კედელია დაერღვეული. იგივე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ვაზისუბნის ღმრთისმშობლისა და ვაჩნაძიანის ამიდასტურის წმ. გიორგის ეკლესიებშიც. რაც შეეხება ლავგარდანს, იგი თავდაპირველი არ არის და ეკლესიის განახლების დროინდელია. ფორმით კი პარალელებს ახმეტის ღვთაების და ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის მონასტრის გუმბათოვან ეკლესიასთან პოულობს.

ბაზილიკის მთავარი ეკლესიის დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ კიდეში, კედლის იმ ნაწილზე, რომელზეც მოგვიანებით მიშენებული იყო პილასტრი, იატაკიდან 1,3 მ-ის

სიმაღლეზე, აღმოჩნდა თავდაპირველი ნალესობის მცირე ნაწილი (ფართ. დაახლ. 0,35 კვ მ), რომელზეც შემორჩენილია სველ ნალესობაზე მსუბუქი ამოკაწვრით გამოყვანილი სხვადასხვა გეომეტრიული სახეები და ასომთავრულით შესრულებული ცალკეული ასოები: „ე“, „ი“,... ასოები განცალკევებულია (გაფანტულია), რის გამოც ტექსტის დადგენა ვერ ხერხდება (სურ. 19). ორი მთავრული ასოა („ი“ და „ს“) ამოკაწრული სამხრეთი ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე, მთავარი ეკლესიის შესასვლელის აღმოსავლეთით მდებარე ერთ-ერთი რიყის მოზრდილ ქვაზე (სურ. 20). ასოები თითქმის ერთმანეთზეა მიტეკებული და ამოკვეთითვე გამოყვანილ, კვადრატული ფორმის ჩარჩოში არის ჩასმული.

დასკვნა

ამრიგად, ჩვენს წინაშეა ნაგებობა, რომელიც უაღრესად ნიჭიერი ხუროთმოძღვრის მიერაა განახლებული. რაც, არქიტექტურულ მომენტებთან ერთად, განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ, ფასადების დეკორატიული გადაწყვეტითაც ჩანს. იმის მიუხედავად, რომ დღეს ეკლესიას მნიშვნელოვანი ნაწილი აკლია, მისი შთამბეჭდავი სიდიადის აღქმა ფაქტობრივად არ შენელებულა. როგორც უკვე აღინიშნა, ნაგებობა სხვადასხვა პერიოდის ორ ძირითად, სამშენებლო ფენას შეიცავს. ეკლესიის თავდაპირველ ნაწილს, როგორც გეგმის კომპოზიციით, ისე სივრცობრივი აღნაგობით, კერძო თავისებურებები არ გააჩნია. ეს ფენა მთლიანად მოიცავს მთავარი ეკლესიის ქვედა ნახევარს, გვერდით ეკლესიებს (მთელ სიმაღლეზე) და დასავლეთ გარშემოსავლელს. მასში სახეზეა ისეთი სპეციფიკური ნიშნები, რომლებითაც იგი VI საუკუნის დასასრულისა და VII საუკუნის დასაწყისის სამეკლესიიანი ბაზილიკების გვერდით დგება. რაც შეეხება შენობის მეორე ნაწილს, რომელშიც შედის მთავარი ეკლესიის ზედა ნახევარი და გარშემოსავლელის თავზე არსებული სადგომი – პატრონიკე, იგი, როგორც არქიტექტურული ფორმებითა და მორთულობით, ისე სამშენებლო მასალის შემადგენლობითა და მისი დიფერენციაციით, შესაძლოა IX საუკუნით დათარიღდეს. როგორც უკვე ითქვა, შენობის ეს ნაწილი ეკლესიის აგებიდან გარკვეული დროის შემდეგ ჩატარებულ, საფუძვლიან გადაკეთებას უნდა უკავშირდებოდეს. ამ დროს აამაღლეს საკურთხეველი და აფსიდისა და ბემის კედლებს, თავდაპირველი და გვიანდელი ნაწილების საზღვარზე წარმოქმნილი საფეხურის ქვემოთ, აგურის თხელი შრე მიაშენეს. ასევე გაჭრეს კარი სამკვეთლოდან საკურთხეველში. ჩრდილოეთი ეკლესიის დასავლეთ ბოლოში და დასავლეთ გარშემოსავლელში კი, მთავარი ეკლესიის გრძივი კედლების გასწვრივ, ააგეს საბჯენი თაღები. ამავე დროის უნდა იყოს გარშემოსავლელის ჩრდილო-დასავლეთი კუთხის კამარაც. რაც შეეხება საკუთრივ გვერდითი ეკლესიების სიმაღლეს და მათი სახურავების დახრილობას, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ისინი ფაქტიურად ცვლილებების გარეშეა მოღწეული. როგორც შემორჩენილი ნაშთებიდან ჩანს, გადაკეთებები ეკლესიას კიდევ განუცდია: მაგ. – სამხრეთ და ჩრდილოეთ ეკლესიებში გარდიგარდმო კედლები ჩაუშენებიათ და ისინი ორ-ორ ნაწილად დაუყვიათ, მთავარი ეკლესიის დასავლეთ კედელში არსებული სამი ღიობიდან ამოუშენებიათ ორი, მთავარი ეკლესიის

მხრიდან ირიბად ნაუჭრიათ ნრდილოეთი კარის წირთხლები და, როგორც ჩანს, ეჯ თარაბ'ელად გადა'ეხ'ერავთ, გადა'ეკეთებიათ ასევე დასავლეთი გარ'შემოსავლელის შესასვლელის გადახ'ურვაც. თ'ემცა, 'ენდა აღინი'შნოს, რომ ისეთი გადაკეთება, რაც ეკლესიას სტრ'ექტ'ურ'ულად შეცვლიდა, არ განხორციელებ'ულა. ე. ი. ის, რაც დღესაა გადარჩენილი, VI-VII და IX საუკ'ენეებს განეკ'ეთვნება.

რაც შეეხება დასავლეთი გარ'შემოსავლელის თავ'ზე არსებ'ული სადგომის – პატრონიკის – გადაწ'ევეტას, ახალი ფორმების ძიების თვალსაზრისით, მან შესაძლოა თვალსაჩინო ადგილი დაიჭიროს ამ ხ'უროთმოძღვრ'ული თემის ერთ-ერთ ევოლ'უციო'ურ საფეხ'ურ'ზე.

ახლა, ჩატარებ'ული ანალიზის შემდგომ, რომელმაც გამოავლინა ეკლესიის თავდაპირველი და განახლებ'ული ნაწ'ილების თარიღი, შეიძლება გამოითქვას ვარა'უდი ამ მონასტრის ქტიტორის შესახებ. ამის საფ'უძველი შეგვიქმნა ბა'ხილიკის მთავარი ეკლესიის აღმოსავლეთ მონაკვეთ'ში, საკ'ურთხეველ'ზე ასასვლელი კიბის წ'ინ აღმოჩენილმა სამარხმა, რომელ'შიც, უინვენტ'არიდ, ქალი იყო დაკრძალ'ული. ცხადი იყო, რომ სამარხი მაღალი იერარქიის მქონე სახ'ელიერო პირს ეკ'უთვნოდა. თვით სამარხის ქრონოლოგიასთან დაკავ'შირებით, შეიძლება დარწ'მუნებით ითქვას, რომ იგი ეკლესიის იატაკის გადალესვამდეა მოწ'ყობილი, რადგან მთავარი ეკლესიის აღმოსავლეთ ნაწ'ილ'ში დ'ულაბის ფ'ენის ერთიანობა არსად ყოფილა დარღვე'ული. მნი'შვნელოვანია ისიც, რომ დარბაზისა და საკ'ურთხეველის იატაკი (როგორც 'უკვე ზემოთ აღინი'შნა, ეს 'უკანასკნელი ეკლესიის განახლების დროსაა შემაღლებ'ული) ერთდრო'ულადაა გადალესილი. ზემოაღნი'შნ'ულიდან გამომდინარე კი, შესაძლოა გამოითქვას ასეთი მოსაზრება, რომ სამარხი ეკლესიის აღდგენითი სამ'უშაოების დასრ'ულებამდე, მთავარი ეკლესიის იატაკის მოლესვამდე იყო მოწ'ყობილი, რაც, როგორც ცნობილია, მშენებლობის ბოლო ეტაპ'ზე სრ'ულდებოდა. 'ედავთა, რომ ტაძრის განახლების დროის დადგენა'ში გარკვე'ული როლი საკ'უთრივ სამარხის თარიღმაც ითამა'შა, ვინაიდან იგი, სტრატიგრაფი'ული მონაცემების საფ'უძველ'ზე, სწორედ აღნი'შნ'ული ხანით – IX საუკ'უნით დათარიღდა.

მას შემდეგ, რაც ტაძარ'ში ქალის მეორე სამარხიც აღმოჩნდა, მი'უხედავად იმისა, რომ იგი საერო პირისთვის იყო განკ'უთვნილი, გაჩნდა საფ'უძვლიანი ვარა'უდი იმისა, რომ მონასტერი დედათათვის იყო განკ'უთვნილი. არ არის გამორიცხ'ული ისიც, რომ იგი დაკავ'შირებ'ული ყოფილიყო IX საუკ'უნის ცნობილი სახ'ელიერო პირის, წმინდა ილარიონ ქართველის ქტიტორ'ულ მოღვაწ'ეობასთან. სახელდობრ, წ'

არეებით ცნობილ იმ ფ'აქტთან, რომ პალესტინიდან 855 წ'ელს სამ'შობლო'ში (კახეთ'ში) დაბრ'უნებ'ულმა წმინდანმა თავის მამ'ულ'ში დედათა მონასტერი დააფ'უძნა[19], რომელ'შიც მონაზვნად აღკვეცა დედა (წმ. ილარიონის „ცხორების" ზოგიერთი რედაქციის მიხედვით – დაც).

ჩვენი კვლევა სწორედ ამ კ'უთხით წარიმართა, რისთვისაც მოვიძიეთ წმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრების ამსახველი ლიტერატ'ურა[20]. ჩატარდა მასალის

19 კ. კეკელიძე, ნაწ'ევეტი ქართ'ული ჰაგიოგრაფიის ისტორიიდან (ცხოვრება ილარიონ ქართველისა), ტფილისის 'უნივერსიტეტის მოამბე, № 1, ტფ., 1919-1920, გვ. 39-67; კ. კეკელიძე, ქართ'ული ლიტერატ'ურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1960, გვ. 531; გ (მ). სიბინინი, საქართველოს სამოთხე, თბ., 2010, გვ. 355.

20 მ. დოლაქიძე, ილარიონ ქართველის ცხოვრების ძველი რედაქციები, თბ., 1974; კ. კეკელიძე,

შეჯერება-შესწავლა. გამოიკვეთა მეტად საინტერესო სურათი, რამაც გარკვეული ვარაუდების გამოთქმის საფუძველი შეგვიქმნა.

წმ. ილარიონ ქართველის ბიოგრაფიების ცნობებზე დაყრდნობით, წმინდანი დაბადებულა 822 წელს კახეთში, ფრიად მდიდარ და წარჩინებულ ოჯახში. ასე გადმოგვცემს ბიოგრაფი ამ ფაქტს: „ხოლო იყო ნეტარი იგი სამთავროსაგან კახეთისა, მშობელთაგან დიდებულთა და წარჩინებულთა და სიმდიდრითა გარდარეულთა, ხოლო მამაჲ მისი მხედართმფლობელი იყო და ახოვან ბრძოლათა შინა“[21]. სამწუხაროდ, წმინდანის „ცხოვრების“ არც ერთ რედაქციაში მისი დაბადების პუნქტი და გვარი მითითებული არ არის (ილარიონ ქართველის ცხოვრების მეტაფრასული რედაქციის გამომცემლის მ. საბინინის აზრით, წმ. ილარიონი IX საუკუნის კახელი ფეოდალების დონაურთა საგვარეულოდან ყოფილა)[22]. ამავე რედაქციის მიხედვით, ექვსი წლის ილარიონი აღსაზრდელად მიუბარებიათ იმავე დაბაში მცხოვრები მღვდლისთვის – „ხოლო იქმნა რაჲ იგი ექუსის წლის, მიეცა სწავლად საღმრთოთა წერილთა მღუდელსა ვისმე, მოხუცებულსა ფრიად და სათნოებითა შემკულსა“ („ცხოვრების“ მოკლე და ვრცელი ათონური რედაქციების მიხედვით კი – „კაცსა ღირსსა და ღმრთის-მოყუარესა, რომელიცა იყო დაბასა მისსა, სადა იყოფებოდა მამაჲ ნეტარისაჲ მის, და ასწავლიდა იგი მას წიგნთა სულიერთა დღე და ღამე“)[23]. მამა ხშირად მიდიოდა ილარიონის მოსანახულებლად, „ვინათგან არა შორს იყო სავანისაგან მათისა“. ხოლო, როცა დარწმუნდა შვილის განსწავლულობაში გადაწყვიტა, „რაჲთა ადგილსა მას მონასტერი აღაშენოს და შუაი თუსი ძღუნად მომნიჭებელისა ღმრთისა შეწიროს“. იგი მაშინვე შეუდგა განზრახვის შესრულებას და „მსწრაფლ აღაშენა ეკკლესია და სენაკები და შეკრიბნა მონაზონნი რიცხუათ ექუს მეტნი და წინა მძღუერად განუსინა მათ პირველ ჴსენებული იგი მღუდელი“[24].

ილარიონის მშობლები ხშირად სტუმრობდნენ მონასტერს და უხვად მიჰქონდათ „სახმარი“ მონაზონთათვის. მონასტერში ხშირად მისვლა მათთვის ოღლი არ იყო. მეორე მხრივ, მშობლების ხშირად სტუმრობა ილარიონს ხელს უშლიდა ასკეტური ცხოვრების აღთქმის შესრულებაში. ამ მიზეზების გამო იძულებული გახდა გარეჯის უდაბნოში წასულიყო. მაშინ ილარიონი 15-16 წლისა იყო. გარეჯში მან „ქუაბი რაჲმე პოვა მცირე, რომელსა შინა დაემკჳდრა“ იქვე შემოიკრიბა თერთმეტი სულიერი ძმა და დააარსა მონასტერი, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში წმ. ილარიონ ქართველის ფილიალის სახელითაა ცნობილი.

დასახ. ნაშრომები; ბ. კილანავა, „ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ რედაქციათა გენეზისის საკითხი (ახლადმოპოვებული ათონური ხელნაწერის შუქზე), სახელმწ. უნივერსიტეტის შრომები, 261, 1986, გვ. 97-121; ქართული პროზა, ტ. I, თბ., 1982, გვ. 513-526; გ. ლალიაშვილი, მ. ქებაძე, ილარიონ ქართველის მიერ დაარსებული მონასტრის ლოკალიზაციის საკითხი. – *ინტელექტი*, თბ., 2008, №2 (31), გვ. 64-67; ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წგ. II, თბ., 1967, გვ. 9-37; წგ. III, თბ., 1971, გვ. 208-248; წგ. IV, თბ., 1968, გვ. 356-358; А. Муравьев, Жития святых Российской церкви, также иверских и славянских, СПБ, 1860, გვ. 159-186; М. Сабининъ, Полное жизнеописание святыхъ Грузинской церкви, т. II, СПБ, 1872, გვ. 105-125; Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб., 1948.

21 გ (მ). საბინინი, დასახ. ნაშრ., გვ. 350.

22 გ (მ). საბინინი, დასახ. ნაშრ., გვ. 350.

23 კ. კეკელიძე, ნაწერები..., გვ. 39-67.

24 გ (მ). საბინინი, დასახ. ნაშრ., გვ. 351.

ილარიონმა, გარეჯ'ში, თავისი სათნოებით დიდად გაითქვა სახელი, რაზეც შედეგად მოჰყვა რუსთველი ეპისკოპოსის მიერ, მისი მღვდლად კურთხევა. გარეჯ'ში ილარიონმა 10 წელი დაჰყო. მრავალ ადამიანს სურდა მისი სასწაულების ხილვა, მრავალიც ეუფლრებოდა მას „ყოფად მის თანა უდაბნოსა მას შინა". ხედავდა რა „თავსა თჳსსა პატიჳცემულად ჭეშმარიტი იგი კაცი ღმრთისად", რამეთუ დაუდებასა და მარტოებაში მას ხელი ეშლებოდა, სულიერ ძმათაგან ერთ-ერთი თავის ადგილზე დაადგინა წინამძღვრად, ერთი კი გამოარჩია, „რომელი სხუათა მათ ჰმატდა სიტჳეთ და საქმით" და მასთან ერთად იერუსალიმის გზას დაადგა. იერუსალიმში ილარიონმა მოიკითხა წმინდა ადგილები, შემდეგ იორდანეს უდაბნოში გაემგზავრა და თავი ერთ გამოქვაბულს შეაფარა, „სადა პირველ იყოფებოდა ელია წინასწარმეტჳველი". ილარიონმა აქ შვიდი წელი დაჰყო. ერთ დღეს, ღმრთისმშობლის ჩვენებით ხილვის და მისი მოწოდების შემდეგ, იგი სამშობლოში დაბრუნდა.

„ცხორების" მოკლე ათონური და მეტაფრასული რედაქციების მიხედვით, წმინდა მიწიდან „მამულსა თჳსსა" დაბრუნებულ ილარიონს მამა და ძმა გარდაცვლილი დახვდა (ვრცელი ათონური რედაქციის მიხედვით – მამა და ძმანი), „ხოლო დედაჲ მისი ჯერეთ ცოცხალ იყო ერთისა თანა დაისა მისისა" დედამ ილარიონს ჩაბარა მამისეული ქონება. „ჰრქუა მას დედამან მისმან: შჳლო საყუარელო, შჳლო სასურველო, ვინაჲთგან არა უგულებელს-ყოფა უფალმან ცრემლნი ჩემნი, არამედ ღირს მყო სიცოცხლესა ჩემსა ხილვად პატიოსნისა სახისა შენისა, ამიერიდგან უკუე, ვითარცა სათნო არს შენდა ეგრეთცა განაგე ჩუენთჳს, რამეთუ საჭმარი და სიმდიდრე ჩუენი ღმერთსა მიუპყარ და ჩუენ სახე მოღუაწეთაჲ შეგუემოსე და დაუდებაჲ და სინანული ცოდუათა ჩუჱნთაჲ გუასწავე, რაჲთა ჩუენცა ვცხონდეთ შენ მიერ, ვითარცა სხუანი მრავალნი შესწირენ ღმერთსა". ამ ნათქვამმა ილარიონი სიკეთით აღავსო. ბიოგრაფისვე ცნობით: „აშენებულ იქმნა სულითა ღირსი იგი, თქმულთა ამათ ზედა **და სახლი იგი, ქალწულთა მონასტრად შეცვალა**"[25] (ხაზგასმა ჩვენია. თ. დ.), რომელშიც მონაზენად აღკვეცა დედაც და დაც. ბიოგრაფის ამ ცნობიდან ჩანს, რომ ილარიონი ახალ ტაძარს კი არ აშენებს, არამედ არსებულს გარდაქმნის „ქალწულთა მონასტრად"[26]. ჩვენი აზრით, აღნიშნულ ფრაზაში ტაძრისათვის მხოლოდ სხვა სახის მიცემაა ნაგულისხმევი და არა მასში მოღვაწე კრებულის შეცვლა. ვფიქრობთ, აღნიშნული ცნობა უშუალო კავშირში უნდა იყოს ჩვენი კვლევის ობიექტთან, რადგან, როგორც მხატვრულ-არქიტექტურული ანალიზით დადგინდა, ეკლესიამ სახეცვლილება სწორედ ამ პერიოდში განიცადა. „ცხორების" მეტაფრასული რედაქციის ავტორისავე ცნობით, მონასტერში გარდაცვლილი დედა ილარიონს, იმავე მონასტერში, თავად დაუკრძალავს – „ხოლო სადმრთომან ილარიონ ღირსად შემჳერა ხორცნი ღირსისა მის დედაკაცისანი და მიწისაგან მოცემულნი იგი მიწასვე მიუძღუანნა, ხოლო სული მისი სასუფეველსა ცათასა შეეწყნარა. ამისსა შემდგომად დაჲ თჳსი ღირსთა ქალწულთა მიეთუალა

25 გ (მ). საბინინი, დასახ. ნაშრ., გვ. 355.

26 ადგილზე არსებული ვითარებიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, რომ ზემოთ მოყვანილ ციტატაში სიტყვა „სახლი" ტაძრის ან მონასტრის მნიშვნელობით უნდა იყოს გამოყენებული [ცნობილი ენათმეცნიერი ილ. აბულაძე სიტყვა „სახლი"-ს მნიშვნელობას ასე განმარტავს: „«ყანი», «ტაძარი», სავანე, სასახლე, ოთახი, ხენაკი, «სახლეული»" (ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., 1973, გვ. 384)].

და სიმდიდრე ყოველი გლახაკთა განუყო“, რის შემდგომაც იგი კვლავ გარეჯს უდაბნოს დაუბრუნდა[27]

აღნიშნული ფაქტების შემდეგ, ჩვენს წინაშე ძალაუნებურად დგება საკითხი ეკლესიაში დაკრძალული პირის ვინაობის შესახებ. დიდი ალბათობით იგი წმ. ილარიონის დედა უნდა იყოს. საკუთრივ ეკლესიის სახეცვლის თარიღად კი, ილარიონის იერუსალიმიდან სამშობლოში დაბრუნების დრო – 855 წელი უნდა მივიჩნიოთ.

დედისთვის მონასტრის დაარსების, მისი მონაზვნად აღკვეცის და მონასტრისათვის სოფლების შეწირვის ფაქტზეა საუბარი „ცხორების“ ვრცელ, ათონურ რედაქციაშიც.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ამ საკითხში „ცხორების“ ათონურ და მეტაფრასულ რედაქციებს შორის, უმნიშვნელო გამონაკლისების გარდა, სრული თანხმობაა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მიჩნეულია, რომ მონასტერი, რომელიც წმ. ილარიონმა იერუსალიმიდან ჩამოსვლის შემდეგ „აღაშენა დედისა თჳსისათჳს“, არის სოფ. აკურის მახლობლად მდებარე დედათა მონასტერი. ამ მონასტრის მთავარი ნაგებობა, წმ. დავით გარეჯელის სახელობის სამნავიანი ბაზილიკა, საფუძვლიანად აქვს გამოკვლეული აკად. გ. ჩუბინაშვილს, რომელიც მხატვრულ-სტილისტური ანალიზით მას IX საუკუნით ათარიღებს[28]. პატივცემულმა მეცნიერმა, წმ. ილარიონთან დაკავშირებული წყაროების ანალიზის საფუძველზე, ტაძრის აგების თარიღად კი 855 წელი მიიჩნია, ასევე გამოთქვა ვარაუდი, მონასტრის ქტიტორის შესახებაც. კერძოდ, აკურის დედათა მონასტერი რომ სწორედ ის მონასტერია, რომელიც წმ. ილარიონმა დედისა და დისთვის ააშენა. თავისი მოსაზრების გასამყარებელ ერთ-ერთ არგუმენტად მეცნიერმა მიიჩნია ჩრდილოეთი ნავის თავისებური დაგეგმარება. ამასთან, ამავე ნავის დასავლეთ ნაწილში განცალკევებული სათავსის გამოყოფისა და მის აღმოსავლეთ კედელში აფსიდისმაგვარი ნიშის მოწყობის ფაქტიც.

როგორც ცნობილია, ბაზილიკის ჩრდილოეთი ნავი, ჩვეულებისამებრ, ერთიან სივრცეს კი არ ქმნის, არამედ გაყოფილია ორ, თანაბარი სიდიდის კვადრატულ სათავსად. ორივე სათავსი, მთავარი ნავის სივრცეში, მთლიანად არის გახსნილი და ჯვრული კამარა ხურავს. ამ სათავსების თავზე განთავსებულია ერთიანი, ცილინდრულკამაროვანი, ბნელი სამალავი, რის გამოც ეს სათავსები, სამხრეთ ნავთან შედარებით, გაცილებით დაბალია. გ. ჩუბინაშვილი ფიქრობს, რომ ეკლესიის ეს ნაწილები თავდაპირველია. ამ მოსაზრებას, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, იგი დასავლეთი სათავსის აღმოსავლეთ კედელში აფსიდისმაგვარი ნიშის არსებობით ასაბუთებს. პატივცემული მეცნიერის აზრით, ეკლესიის აგებისას, ამ ელემენტმა აშკარად განსაზღვრა გეგმის მოცემული ფორმები. მისი აზრით, ამ ნიშის მოწყობა განპირობებული იყო იმით, რომ ეკლესიაში აუცილებლად უნდა ყოფილიყო სამლოცველოს მსგავსი ცალკე ადგილი, სადაც წმ. ილარიონის დედას და დას საშუალება ექნებოდათ, საეკლესიო მსახურების გარდა, სხვა დროსაც ელოცათ[29].

აღნიშნული სათავსები ერთმანეთისგან გამიჯნულია საკმაოდ სქელი (სისქე თითქმის 1,8 მ-ია) კედლით, რომელიც, ისევე როგორც სათავსების სხვა ნაწილები (პილასტრები, კამარა), ბაზილიკის ჩრდილოეთ კედელზე იყო მიყრდნობილი და ამ

27 გ (მ). საბინინი, დასახ. ნაშრ., გვ. 355.

28 Г. Чубинашвили, Архитектура …, გვ. 110-123.

29 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 121-122.

უკანასკნელს წყობით არ უკავშირდებოდა. ამასთანავე, ისიც უნდა ითქვას, რომ ნაწილების უკან ჩრდილოეთი კედელი შელესილია, რაც იმას ადასტურებს, რომ ჩრდილოეთი კედელი კი არ იყო მიშენებული აღნიშნული სათავსების კამარის საყრდენ პილასტრებზე, როგორც ამას გ. ჩუბინაშვილი ვარაუდობს, არამედ – პირიქით (ამჟამად ბაზილიკის ჩრდილოეთი კედელი ათეოდე სმ-ითაა მოცილებული, როგორც სათავსთა გამყოფ კედელს, ისე პილასტრებსაც, რომელთა შორის წარმოქმნილ არეში კარგად ჩანს დუდაბით გასწორებული კედლის ზედაპირი). ორივე სათავსი, კედელ-კამარიანად, რიყის ქვითაა გამოყვანილი – საკმაოდ დაუდევრად. აგური არსად არის ნახმარი, მაშინ როცა ბაზილიკის თავდაპირველი კედლების წყობაში მისი ხვედრითი წილი საკმაოდ დიდია. საშენი მასალისა და წყობის მდარე ხარისხის გარდა, შენობის ეს ნაწილი თავდაპირველი ნაწილისგან განსხვავებულია ასევე არქიტექტურული ელემენტების ფორმითაც (მაგ., ბაზილიკის თავდაპირველი, მთავარი და სამხრეთი ნავის დამაკავშირებელი თაღები ნალისებრია, ქვის პროფილირებული იმპოსტებით დასრულებულ პილასტრებზე დაყრდნობილი, როცა სათავსების თაღებს პილასტრები საერთოდ არა აქვს. ისინი არაწესიერი ნახევარწრის ფორმისაა, იმპოსტები არ გააჩნიათ და შესაბამის კედლებთანაა შერწყმული). ბაზილიკის მთავარი ნავის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში, აგურით ნაწყობი დეკორატიული სვეტის (იგი თითქმის კამარის ქუსლამდეა ასული) გვერდით, ჩრდილო-დასავლეთი სათავსის დასავლეთი კედლის უკან, კარგად მოჩანს თავდაპირველი, მთავარი და ჩრდილოეთი ნავის დამაკავშირებელი თაღის პილასტრი, მისი დამაგვირგვინებელი შირიმის კაპიტელი და მასზე დაყრდნობილი თაღის ქუსლის წყობის ნაშთი, რომელიც მის მოპირდაპირედ მდებარე თაღის (ე. ი. მთავარი ნავისა და სამხრეთი ნავის დამაკავშირებელი თაღის), ქუსლთან ერთ დონეზეა. შენობის ნაწილთა ქრონოლოგიური სხვაობა ასევე სახეზეა მთავარი ნავის ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ბოლოშიც. აღნიშნულიდან გამომდინარე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავდაპირველად ბაზილიკის ჩრდილოეთი ნავი, სამხრეთი ნავის მსგავსად, ერთიანი ყოფილა და მთავარ ნავს ისეთივე ფორმის თაღებით უკავშირდებოდა, როგორითაც სამხრეთი ნავი. რაც შეეხება საკუთრივ კვადრატულ სათავსებს, ვფიქრობთ, ისინი არქიტექტორის თავდაპირველი ჩანაფიქრის განხორციელების პროცესში მიღებულ ცვლილებებს კი არ უნდა უკავშირდებოდეს, არამედ ეკლესიის ისტორიის სხვა პერიოდს. კერძოდ, მოგვიანებით განხორციელებულ აღდგენა-გადაკეთებით სამუშაოებს, რომლებიც ეკლესიას არაერთგზის განუცდია.

როგორც ცნობილია, აკურის ტაძარზე შემორჩენილია ასომთავრულით შესრულებული რამდენიმე წარწერა. მათგან ორი – შელესილობაზეა ამოღარული, ერთი – ლაპიდარულია და ერთიც – საღებავითაა შესრულებული. წარწერებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ტაძრის დასავლეთ ფასადზე, თაღოვანი შეღრმავების ძირში მოთავსებული წარწერა. იგი ამოღარულია კირის სველ ბათქაშზე. ღარები დაფარულია წითელი საღებავით. წარწერა ნასმულია ამოღარვითვე გამოყვანილ, ოთხკუთხა (205x23 სმ) ნარჩოში. ფაქტიურად აქ მოთავსებულია ორი წარწერა, რომელთა შორის მარცხნივ მდებარე (სიგრძე – 137 სმ) სამშენებლოა და, მარჯვნივ მდებარესთან შედარებით, უფრო გაშლილი. წარწერებს შორის ამოღარულია წვრილი, შვეული ხაზი; საღებავი ყველა ასოში არ შემორჩენილა.

აკურის მამა დავითის ეკლესიისადმი მიძღვნილ ნაშრომში გ. ჩუბინაშვილმა აღნიშნულ წარწერებსაც ეხება[30]. როგორც იგი აღნიშნავს, მიუდგომლობის გამო, ტაძრის დასავლეთ ფასადზე არსებული წარწერების წაკითხვის საშუალება მას არ ჰქონია, რის გამოც მათ შესახებ დასკვნებს მეცნიერი, წერილობითი ძეგლების მკვლევრის თ. ბარნაველის წაკითხვაზე დაყრდნობით აკეთებს[31]. ჩვენ აქ შეეხებით მხოლოდ ერთ წარწერას, რომელიც თ. ბარნაველს IX საუკუნით აქვს დათარიღებული (თარიღის შესახებ არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც[32]) და წარწერას ტაძრის აშენების თანადროულად მიიჩნევს (ამ დასკვნას ჩვენც ვიზიარებთ, რადგან, როგორც უკვე აღინიშნა, იგი გაუმშრალ ბათქაშზეა შესრულებული). ქარაგმების გახსნით და ნაკლული ადგილების შევსებით თ. ბარნაველი წარწერას შემდეგნაირად კითხულობს:

„ქ. წმიდაო ღმრთისმშობელო შეიწყალე ტ ბ ლ და შვილნი მისნი; მოსწრაფებად ქმნა [და] აღაშენა [წმიდაჲ] ესე საყდ[არი] შენი“ თ. ბარნაველის აზრით, წარწერაში მოხსენიებული „ტბლ“ ტაძრის ქტიტორია [ასოები „ტბლ“ მკვლევარს გახსნილი აქვს როგორც ტბელი ან საკუთარი სახელი ტაბალი (ტაბლაი)][33]. თუმცა, სხვა მონაცემების უქონლობის გამო, მისი ვინაობისა და სოციალური მდგომარეობის შესახებ იგი არაფერს ამბობს.

ადგილზე წარწერის დათვალიერების დროს, ჩვენი ყურადღება მიიქცია იმ ადგილმა, სადაც ამოღარულ ასოებზე საღებავით გამოყვანილი ერთი ასოს – „ჲ“-ს ნაშთი იყო შემორჩენილი. იგი ამოღარვით გამოყვანილ ორ ასოს „ფ“-სა და „ე“-ს შორისაა მოქცეული. ასო „ჲ“-ს მომდევნო ორი ასოსგან, რომლებიც ასევე საღებავით იყო შესრულებული (თ. ბარნაველის წაკითხვით პირველი – ქანია, ხოლო მეორე – ნარი), თითქმის აღარაფერია დარჩენილი.

წარწერის გრაფიკულ ასლში, რომელიც გ. ჩუბინაშვილმა კახეთის ხეროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ თავის მონოგრაფიულ ნაშრომში გამოაქვეყნა[34], ჩანს, რომ ასო „ჲ“-ს მცირე ნაწილი ამოღარვით შესრულებულ ასო „ე“-ს „ა'ხის“, ხოლო მომდევნო ორი ასოდან პირველი – „ქანი“, მთლიანად ასო „ე“-ზეა გამოყვანილი. მეორე ასოს – „მანი“-ს ნაწილი კი – ამოღარულ ასო „დონ“-ზე. აღსანიშნავია, რომ ამოღარულ ასოებთან შედარებით, საღებავით შესრულებული ასოები უფრო მცირე ზომისაა და ერთმანეთთანაც მჭიდროდ განლაგებული, მაშინ, როდესაც ამოღარული ასოების განლაგება ხალვათია და ზომითაც საღებავით შესრულებულ ასოებზე მნიშვნელოვნად აღმატებული. ამოღარულ და საღებავით შესრულებულ ასოთა შორის განსხვავება პალეოგრაფიული ნიშნებითაც თვალსაჩინოა. ვფიქრობთ, მათი ქრონოლოგიური სხვაობაც ეჭვის საფუძველს არ უნდა ქმნიდეს, თუმცა, როდის ან რა მიზნით მოხდა მათი ტექსტში ჩამატება ჩვენთვის უცნობია.

თ. ბარნაველი კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში, ცხადია, ამ წარწერასაც ეხება. იგი საღებავით გამოყვანილ ასოს „ჲ“-ს

30 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 117-119.

31 თ. ბარნაველი, კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერები, თბ., 1962, გვ. 7-10.

32 ქართული წარწერების კორპუსი, I. ლაპიდარული წარწერები აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V-X სს., შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნ. შოშიაშვილმა), თბ., 1980, გვ. 312-313.

33 თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 8-9.

34 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 118.

დაწერილობასაც განიხილავს და შესაძლებლად მიიჩნევს, რომ იგი ტაძრის აგებას ხანას, IX საუკუნეს მიეკუთვნოს[35].

ამრიგად, თუ ტექსტიდან სადებავით შესრულებულ ასოებს ამოვიღებთ, რომლებიც, ჩვენი აზრით, მასში მოგვიანებითაა ჩამატებული, მაშინ აღნიშნულ წარწერაში მონაკვეთი – „მოსწრაფებაჲ ქმნა [და] აღაშენა“ (ე. ი. გულმოდგინება გამოიჩინა და „აღაშენა“), შეიცვლება მოსწრაფედ (ე. ი. „მსწრაფულ“, სანქაროდ) აღაშენა-თი. შესაბამისად, ტექტის შინაარსიც შეიცვლება. ამ კონტექსტიდან უკვე ჩანს, რომ ქტიტორის განზრახვა ტაძრის სანქაროდ აშენება იყო, რაც მან რეალურად განახორციელა.

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, წმ. ილარიონ ქართველის „ცხორების“ მეტაფრასული რედაქციის ავტორის ცნობით, ილარიონის მამა მონასტრის აშენებას თავის სასახლესთან ახლოს განიზრახავს, რის შესრულებასაც, ბიოგრაფის ცნობითვე, „მეესეულად“ შედგომია „და მსწრაფულ“ აუშენებია კიდეც „ეკლესიაჲ და სენაკები“, შეუკრებია „მონაზონნი რიცხუათ ექუს მეტნი“ და „წინა მძღურად“ მათთვის მიუჩენია „პირველ ჴსენებული იგი მღუდელი“[36]. ვფიქრობთ, ბიოგრაფის ეს ცნობა შეიძლება დავუკავშიროთ აკურის წმ. დავით გარეჯელის სახელობის ეკლესიის სამშენებლო წარწერაში აღნიშნულ ფაქტს, სახელდობრ იმას, რომ ქტიტორ-მშენებელმა ეკლესია სანქაროდ აა შენა. რაც წარწერაში საგანგებოდაა აღნიშნული. ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე, დასაშვებად მიგვაჩნია ვივარაუდოთ, რომ აკურის მამა დავითის ეკლესიის ქტიტორი წმ. ილარიონ ქართველის მამაა, რომელსაც, წმ. ილარიონის ბიოგრაფების ცნობებზე დაყრდნობით, ეკლესია 828 ან 829 წელს უნდა აეგო. აღნიშნული სამშენებლო წარწერიდან ისიც ირკვევა, რომ ეკლესია აშენებულია ღმრთისმშობლის სახელზე.

მას შემდეგ რაც გამოითქვა ვარაუდი აკურის წმ. დავით გარეჯელის მონასტრის მთავარი ეკლესიის ქტიტორის და საკუთრივ ეკლესიის სახელწოდების შესახებ, ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ასევე მოსაზრება მისი ჩრდილოეთი ნავის გადაკეთების თარიღის შესახებაც. ამ შემთხვევაში ჩვენი ინტერესის საგანს მხოლოდ ეს სათავსები წარმოადგენს, რადგან ჩრდილოეთი ნავის კედლებში ჩვენ მიერ სხვა პერიოდში ჩატარებული გადაკეთების კვალიც დაფიქსირდა. ამ მხრივ, ვფიქრობთ, ყურადღებას იმსახურებს, ჩრდილოეთი ფასადის შუა ნაწილში, შესასვლელის არსებობის მიმანიშნებელი ფაქტი – შირიმის ქვებით გამოყვანილი, ერთმანეთისგან ასოდენ სმ-ით დაცილებული, ორი სხვადასხვა სიმაღლის, შვეული მონაკვეთი. მათგან ერთის სიმაღლე სამოცოდენ სმ-ია, მეორესი კი – ოდნავ ნაკლები.

კალაურის ნათლისმცემლის ეკლესიის ისტორიის კვლევის გარკვეულ ეტაპზე, აკურის მამადავითის ეკლესიის ქტიტორის ვინაობისა და ეკლესიის ჩრდილოეთ ნავში ჩაშენებული სადგომების გვიანდელობის შესახებ გამოთქმულ თვალსაზრისთან ერთად, გაგვიჩნდა კითხვაც: ხომ არ იყო დაკავშირებული აღნიშნული სადგომების მოწყობა წმინდანის „ცხორების“ მეტაფრასული რედაქციის ავტორის იმ ცნობასთან, რომლის თანახმადაც, ილარიონმა „სახლი იგი, ქალწულთა მონასტრად შეცვალა და შემზადა (ე. ი. გაამზადა. თ. დ.) და დედაჲ და დაჲ თჳსი მას შინა აღკუმცნაჲ და შეჰმოსნა სახე მონაზონებისა“[37] ე. ი. შესაძლებელი იყო თუ არა, რომ მამის მიერ აგებული

35 თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 7-10.

36 გ (მ). საბინინი, დასახ. ნაშრ., გვ. 351.

37 გ (მ). საბინინი, დასახ. ნაშრ., გვ. 355.

სავანე წმ. ილარიონს დედათა მონასტრად გადაეკეთებინა. რაც შეეხება საკუთრივ სათავსების დანიშნულებას, ამის შესახებ სავსებით დამაჯერებელი მოსაზრება აქვს გამოთქმული გ. ჩუბინაშვილს[38], რაზეც ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი.

იმ ვარაუდს, რომ ბაზილიკის ჩრდილოეთი ნავის გადაკეთება, შესაძლოა, წმ. ილარიონ ქართველის სამშენებლო მოღვაწეობასთან იყო დაკავშირებული, მხარს უმაგრებდა მონასტრის ცხოვრებაში არსებული ისტორიულად მნიშვნელოვანი ერთი მოვლენა, კერძოდ, კახეთის მეფის ალექსანდრე II-ის (1574-1605 წწ.) მიერ თავისი უფროსი დის, ქეთევანის აკურის დედათა მონასტერში ნასახლება და მონაზვნად აღკვეცა, რომლის მიხედვითაც ირკვევა, რომ XVI საუკუნის მეორე ნახევარში აღნიშნული მონასტერი დედათა მონასტერი ყოფილა. მაგრამ, ამ ერთიან მყარი არგუმენტის მიუხედავად, ეკლესიის თავდაპირველ ნაწილთან აღნიშნული სათავსების სტილისტური მახასიათებლების აშკარა შეუსაბამობამ, აღნიშნული ვარაუდი უსაფუძვლო გახადა. ეს აზრი გაცილებით გამყარდა მას შემდეგ, რაც კალაურის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიაში ქალის მეორე საფლავიც აღმოჩნდა. არ არის გამორიცხული, რომ აკურის მამადავითის ეკლესიაში აღნიშნული სათავსების მოწყობა XVI საუკუნეს უკავშირდებოდეს. ე. ი. იმ პერიოდს, როდესაც ბაზილიკამ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა. თუმცა, ამ შემთხვევაში, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის გარემოებაც, რომ აღნიშნულ პერიოდში, სწორკუთხა გეგმის მქონე სივრცის ჯვრული კამარით გადახურვის შემთხვევები არსებითად არ გვხვდება, მაგრამ, კამარების წყობის სიტლანქიდან გამომდინარე, ამ ვარაუდის გამორიცხვაც შეუძლებელია.

„ცხორების“ მეტაფრასული რედაქციის მიხედვით, დედათა მონასტრის დაარსების შემდეგ, წმ. ილარიონი კვლავ დავითგარეჯას უბრუნდება, სადაც „წმიდისა მამისა დავითის სამარტჳროსა შინა ეკკლესიად შექმნა, განაგო და შეწირა საჴმარი, რაოდენი იპოვა მის შორის“[39]. ამ ფაქტის შესახებ ერთი სიტყვაც არ არის ნათქვამი „ცხორების“ ვრცელ, ათონურ რედაქციაში. ამ უკანასკნელის მიხედვით, წმ. ილარიონმა, დაბრუნდა თუ არა იერუსალიმიდან, დაქვრივებული დედისა და დისათვის აშენებული მონასტრის შემდეგ, „კუალად აღაშენა სხუაჲ მონასტერი მამათათჳს“ (ოღონდ სად, ბიოგრაფი ამას არ ასახელებს), რომელშიც მას სამოცდათექვსმეტი სულიერი ძმა შეუკრებია და ეკლესიაც აუშენებია[40].

გ. ჩუბინაშვილი ვარაუდობს, რომ ამ სავანეში დავითგარეჯის ლავრის მონასტერი უნდა იგულისხმებოდეს[41]. ამ მოსაზრებას სხვა მკვლევრებიც იზიარებენ (ბ. ლომინაძე, მ. დოლაქიძე)[42]. ზემოთ მოყვანილი ცნობიდან ეჭვგარეშეა, რომ სიტყვის „კუალად“, ორი მნიშვნელობიდან (შემდეგ და მეორედ) მკვლევრების მიერ უპირატესობა სამართლიანად აქვს მინიჭებული სიტყვის მეორე მნიშვნელობას, რაც გულისხმობს მონასტრის „მეორედ“, ხელახლა აშენებას. ვფიქრობთ, სწორედ ამიტომ გაიგივდა დედათა მონასტრის აშენების შემდეგ „კუალად“ აშენებული მამათა მონასტერი დავითგარეჯის მონასტრის მთავარ ეკლესიასთან. თუმცა, ამ შემთხვევაში ისიც უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულ მონასტერში

38 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 121-122.

39 გ (მ). საბინინი, დასახ. ნაშრ., გვ. 355-356.

40 კ. კეკელიძე, ქართული..., გვ. 531.

41 Г. Чубинашвили, Пещерные..., გვ. 38.

42 მ. დოლაქიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 130; ბ. ლომინაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 14.

წმ. ილარიონი ახალ ეკლესიას კი არ აშენებს, რასაც ვრცელი ათონური რედაქციის ავტორი გვამცნობს[43], არამედ მხოლოდ უკვე არსებულს აფართოებს.

ამავე ბიოგრაფიის ცნობით, მამათა მონასტრის დაარსების შემდეგ „წმიდამან ილარიონ წარიყვანნა თავისა თესისა თანა ორნი ძმანი და წარვიდა მოხილვად **პირველთა მონასტერთა** (ხაზი ჩვენია, თ. ჯ.), რომელნი-იგი აღეშენნეს უწინარეს იერუსალემსა წარსელისა; იხილნა იგინი და მოიკითხნა ლოცვით და კურთხევით ყოველნი იგი ძმანი". თუ დავუშვებთ, რომ დავითგარეჯის ლავრის მონასტრის მთავარი ეკლესია სწორედ ის ეკლესიაა, რომელსაც მკვლევრები მიიჩნევენ წმ. ილარიონის მიერ დედათა მონასტრის შემდეგ „კუალად" აგებულ მამათა მონასტრად, მაშინ გამოდის, რომ იმ მონასტრებიდან, რომელთა „მოხილვად", მამათა მონასტრის დაარსების შემდეგ, იგი ორ სულიერ ძმასთან ერთად გაემგზავრა, დავითგარეჯის ლავრაში ილარიონის დაარსებული პირველი მონასტერი, ე. წ. ილარიონის ფილიალი, უნდა გამოვრიცხოთ, რადგან იგი ამავე ლავრის მონასტრის ტერიტორიაზე მდებარეობს და იმ ეკლესიიდან, რომელიც ილარიონმა განავრცო (ე. ი. დედათა მონასტრის შემდეგ „კუალად" აგებული მამათა მონასტრიდან), დაახლოებით 100-120 მ-ითაა დაშორებული. ვფიქრობთ, „ცხოვრების" ავტორი ამ კონტექსტში „კუალად" აგებულ მამათა მონასტრად დავითგარეჯის ლავრის მონასტრის მთავარ ეკლესიას არ გულისხმობდა. და ის მონასტერი, რომელიც წმინდანმა დედათა მონასტრის შემდეგ „კუალად" ააგო, არა დავითგარეჯის ლავრის მონასტერში, არამედ სხვაგანაა საძიებელი.

ჩვენი ვარაუდით, სავსებით შესაძლებელია, ამ მონასტრად ჩვენი კვლევის ობიექტიდან შორიახლოს მდებარე, ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის მონასტრის გუმბათოვანი ეკლესია მივიჩნიოთ. ამ თამამ ვარაუდს მხარს უმაგრებს, როგორც ეკლესიის თარიღისა და წმ. ილარიონის მოღვაწეობის ერთდროულობა, ისე კალაურის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიასთან რიგი სტილისტური მახასიათებლების (საშენი მასალა, არქიტექტურული და კონსტრუქციული ელემენტები, პროპორციები, ღიობების ფორმები და სხვ.), მსგავსება. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ისინი ახლოს დგას დასავლეთ პატრონიკეს ცენტრალური ნაწილის გადაწყვეტითაც. ზემოაღნიშნული თვალსაზრისის არგუმენტად მოვიყვანთ წერილობითი ძეგლიდან ამოღებულ ერთ ცნობას, რომლის თანახმადაც, წმ. ილარიონი უკვე დაარსებულ მონასტერში აგებს ეკლესიას, რომელიც „შეამკო ყოვლითავე სამკაულითა და მოუგნნა წმიდანი წიგნნი და დასხნა მას შინა და შეწირნა სიფველნი, რომელნი დაშთომილ იყვნეს მამულისაგან თესისა". ჩვენი აზრით, მონასტერში ახალი ეკლესიის აშენების საჭიროება მონასტრის ძველი ეკლესიის ფიზიკურმა მდგომარეობამ განაპირობა. ჩვენს მიერ ნავარაუდებ მონასტერში, დღესაც შემორჩენილია მოზრდილი, VI-VII საუკუნეების მიჯნით დათარიღებული, ბაზილიკური ტიპის ეკლესია, რომელსაც გ. ჩუბინაშვილი სამეკლესიიანი ბაზილიკის ახალ, განსაკუთრებულ მაგალითად მიიჩნევს[44] (ეკლესიის თარიღის და ტიპის შესახებ არსებობს განსხვავებული თვალსაზრისიც[45]), რომლის

43 ჯ. კეკელიძე, ქართული..., გვ. 531.

44 Г. Чубинашвили, Архитектура ..., გვ. 182.

45 ნ. არონიშიძე, ვაჩნაძიანის მონასტრის ძველი ტაძრის დათარიღებისათვის. *საქართველოს ხიძველენი*, თბ., 2015, № 18, გვ. 298-319 [სტატიის ავტორი აღნიშნულ ნაგებობას სამნავიანი ბაზილიკის ტიპს მიაკუთვნებს. თუმცა, ამ მოსაზრების საფუძვლიანობის დამასაბუთებელი ერთ-ერთი არგუმენტი (ჩვენი აზრით მთავარი) – თითქოს ძეგლზე შემორჩენილია მთავარი და ერთ-ერთი გვერდითი ნავის დამაკავშირებელი თაღის ნაშთი – რეალობას მოკლებულია].

დასავლეთი ნახევარი ფერდობს წაუღია. როგორც ჩანს, ეს ეკლესია წმ. ილარიონის მოღვაწეობის დროსაც დანგრეული იყო და მისი აღდგენა, გამომდინარე იქიდან, რომ ამის განხორციელება პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო, აღარ უცდიათ.

უცნობი ავტორის მიერ წმ. ილარიონ ქართველის სახელზე შექმნილი საგალობლის „დასდებელი წმიდისა ილარიონ ქართველისა“ მიხედვით, იერუსალიმიდან სამშობლოში დაბრუნებულ ილარიონს, აუშენებია ექვსი მონასტერი, რომელთა აშენების შემდეგ, „მეის განეშორა საყოფელთა თჳსთაგან“ და წავიდა „ქალაქად სამეუფოდ“ (კონსტანტინეპოლში თ. დ.)[46].

„ცხორების“ ვრცელ, ათონურ რედაქციაზე დაყრდნობით, სავარაუდოა, რომ წმ. ილარიონს მამათა მონასტრის აშენებამდე, სულ ცოტა, ორი მონასტერი მაინც ექნებოდა აშენებული. ამ ადგილს გვიმტკიცებს ბიოგრაფისეული ცნობა, რომლის თანახმადაც, მამათა მონასტრის დაარსების შემდეგ ილარიონი იმ მონასტრების მოსანახულებლად გაემგზავრა, „რომელნი-იგი აღეშენნეს უწინარეს იერუსალიმდ წარსვლისა“[47] მათი ხილვის შემდეგ კი, წმინდანი დედათა მონასტერს ესტუმრა. ეჭვგარეშეა, რომ ბიოგრაფის ამ ცნობაში მოსანახულებელ მონასტრებს შორის, პირველ რიგში, წმ. ილარიონის მიერ დავითგარეჯის ლავრის მონასტერში დაარსებული სავანე, ე. წ. ფილიალი უნდა იგულისხმებოდეს, სადაც იგი პირველად დაემკვიდრა 11 ძმითურთ. ხოლო მეორე მონასტერი არ ჩანს. თუმცა ბიოგრაფის ცნობიდან ჩანს, რომ იერუსალიმში გამგზავრებამდე, ე. წ. ფილიალის გარდა, ილარიონს კიდევ ერთი მონასტერი მაინც უნდა ჰქონოდა აშენებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მოსანახულებელ მონასტრებს ბიოგრაფი მრავლობით ფორმაში არ მოიხსენიებდა. გამორიცხული არ არის, რომ ხსენებულ მონასტრებს შორის ის მონასტერიც იგულისხმებოდეს, რომელიც მას მამამ „შეუქმნა“. სრულიად ბუნებრივია, რომ კონსტანტინეპოლში გამგზავრებამდე წმ. ილარიონს ამ მონასტრის ნახვის სურვილიც გასჩენოდა.

დასაზუსტებელია ერთი საკითხიც, კერძოდ: რომელია ის მონასტერი, რომელიც წმ. ილარიონის მიერ, მისი ნათესავის მონაგებით აშენდა?, ნათესავისა, რომელიც ამავე მონასტერში, „ჴელითგან წმიდისათა“ მონაზვნად აღიკვეცა „და დაემკჳდრა მონასტერსაცე მას შინა“[48]. ვფიქრობთ, ეს უკანასკნელი, ილარიონის მიერ დაარსებული მეხუთე თუ არა, მეოთხე მონასტერი მაინც უნდა იყოს, რომლის ადგილსამყოფელი ჯერ-ჯერობით უცნობია. დიდი ალბათობით, შესაძლებელია ეს მონასტერი სოფ. კალაურშივე მდებარე წმ. მოწამეების კოსმან და დამიანეს სახელობის (ე. წ. კორდომიანის) ეკლესია იყოს. ამ ვარაუდის გამამყარებელი არგუმენტებიდან ერთ-ერთი ისაა, რომ ილარიონი თავად არის მკურნალი წმინდანი და, სავსებით ბუნებრივია, რომ მას ეკლესია მკურნალი წმინდანების კოსმანისა და დამიანეს სახელზე აეგო. ამ მოსაზრების საფუძვლიანობის დასადასტურებლად მხედველობაში მისაღებია ისიც, რომ ბიზანტიაში, ოლიმპის (ულომბოს) მთაზე მდებარე ქართველთა სავანეს, რომლის დაარსება წმ. ილარიონს უკავშირდება, „საყოფელი წმიდათა კოსმან-დამიანეთასა“ ეწოდებოდა[49]. რაც შეეხება საკუთრივ

46 მ. დოლაქიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 109.

47 ძველი ქართული..., წგ. II, გვ. 19.

48 იქვე, გვ. 16-17.

49 თ. ჟორდანია, ქრონიკები, I, ტფ., 1892, გვ. 171; კ. კეკელიძე, ქართული..., ტ. I, გვ. 90; მ. დოლაქიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 136-144.

კალაურის კორდომიანის სახელობის ეკლესიის თარიღს, იგი, როგორც მხატვრული; ისე კონსტრუქციული თვისებებით აღნიშნულ პერიოდთანაა დაკავშირებული.

საგულისხმებელია წმ. ილარიონ ქართველთან დაკავშირებული იყოს ე. წ. უნაგვერდის ეკლესიაც, რომელიც თავისი აგების პერიოდითა და გეოგრაფიული მდებარეობით ზემოაღნიშნული ეკლესიების ჯგუფში ექცევა.

როგორც ცნობილია, წმინდანი 53 წლის ასაკში თესალონიკში გარდაიცვალა და მონაზვნებმა იგი მისსავე აგებულ ეკლესიაში დაკრძალეს. მის საფლავთან არ შეწყვეტილა სასწაულქმედებები და სნეულთა კურნებანი. ილარიონ ქართველის სახელის დიდებამ კონსტანტინეპოლამდე მიაღწია. ბასილი იმპერატორმა წმინდანის მოწაფეებს შეარჩევინა სამონასტრო ადგილი და დიდი ტაძარი ააგო, რომელსაც რომანა-წმინდა უწოდეს. აქვე გადმოასვენეს ილარიონ ქართველის წმინდა ნაწილები და ეკლესია წმ. მოციქულთა სახელზე აკურთხეს[50].

ამრიგად, კალაურის სამონასტრო კომპლექსი ცნობილი ქართველი სასულიერო მოღვაწის წმ. ილარიონ ქართველის ქტიტორულ მოღვაწეობას უკავშირდება. ეს საკითხი ქართულ ისტორიოგრაფიაში, სათანადო მატერიალური არგუმენტაციის არარსებობის გამო, სრულად არ არის შესწავლილი. საკუთრივ მონასტერი საინტერესოა ორი მიმართულებით: პირველი, მისი აღმოსენით ქართულ საეკლესიო ნაგებობებს შეემატა ერთი, ფრიად საყურადღებო ნიმუში, რომლის არქიტექტურაში ჩანს ეპოქალური სული და მოთხოვნილებები, მენტალობისა და ესთეტიკის ცვლა. მეორე, კახეთში მონასტრის სატრაპეზოს ტიპის ნაგებობები თითო-ოროლადაა შემორჩენილი. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კალაურის წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტრის სატრაპეზო ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული ღირებულებით, სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილთაგან ბევრს აღემატება. მონასტრის კვლევა კვლავ გრძელდება. ვფიქრობთ, მომავალში იგი კიდევ ბევრ კითხვას გასცემს პასუხს.

P.S.

მას შემდეგ,რაც სტატია უკვე დასაბეჭდად იყო გამზადებული,ბაზილიკის სამხრეთი ეკლესიის აღმოსავლეთი ნაწილის გასუფთავების დროს (25. 08. 2017), აფსიდის წინ, აღმოჩნდა საფლავი (სურ. 21),რომელიც ეპიტაფიის თანახმად,უნდა უკავშირდებოდეს კახეთისა და ჰერეთის მეფეს კვირიკე მესამეს (1010-1037 წწ.). ზემოაღნიშნულ თარიღს უკავშირდება წარწერის პალეოგრაფიული მხარეც, რომლის თანახმადაც, იგი შესრულებული უნდა იყოს XI საუკუნის I ნახევრის ფარგლებში.

წარწერა ვრცელია, შესრულებულია ქვიშაქვის რამდენიმე ქვაზე, ამოკვეთით. წარწერის მნიშვნელოვანი ნაწილი დაზიანებულია (რიგი ასოებისგან ნაშთიდაა შემორჩენილი, დანარჩენების გარჩევა კი აღარ ხერხდება), რაც მეტად ართულებს მისი ზოგიერთი ნაწილის წაკითხვას[51]. ასოები თავისი მონახაზით მრგვლოვანია. მათ მოხაზულობაში ყურადღებას იპყრობს კიდურების ტყუპწვეტოვანი დაბოლოება (სურ. 22). დამწერლობის ხასიათის მიხედვით, იგი ალავერდის წმ. გიორგის ეკლესიის აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებზე არსებული წარწერების ანალოგიას წარმოადგენს.

50 ძველი ქართული..., წ. II, გვ. 30-33.

51 წარწერის პირი გაკეთდა გ. გაგოშიძის მიერ. ამჟამად მიმდინარეობს მისი წაკითხვა

Tamaz Dvali

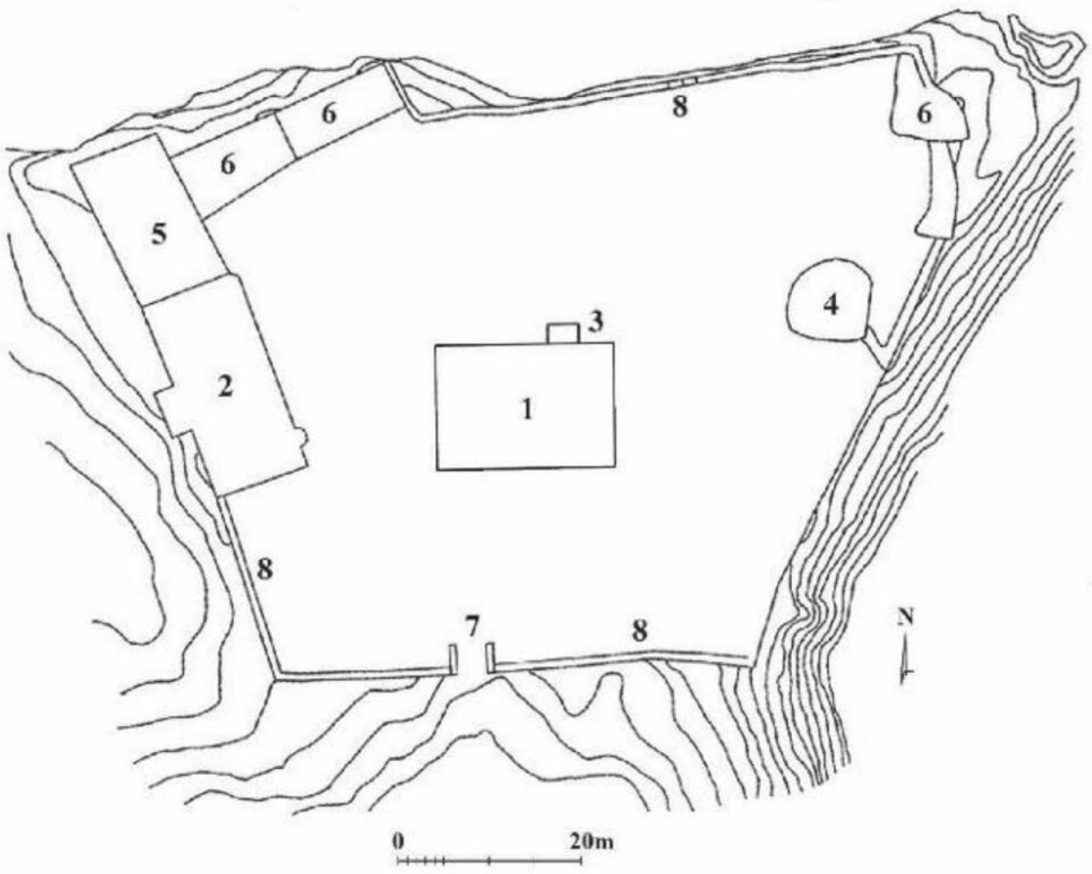
Kalauri Monastery of the Baptist – a Remarkable Monument of the Georgian Architecture

In Kakheti (eastern Georgia), not far from the vill. Kalauri, a monastery-site, called "The Baptist" by the locals, was discovered in 1979. The complex, partially cleaned and measured in 2007, comprises the church of St. John the Baptist, a refectory, a tomb, remains of the dwelling-subsidiary structures and of the enclosure.

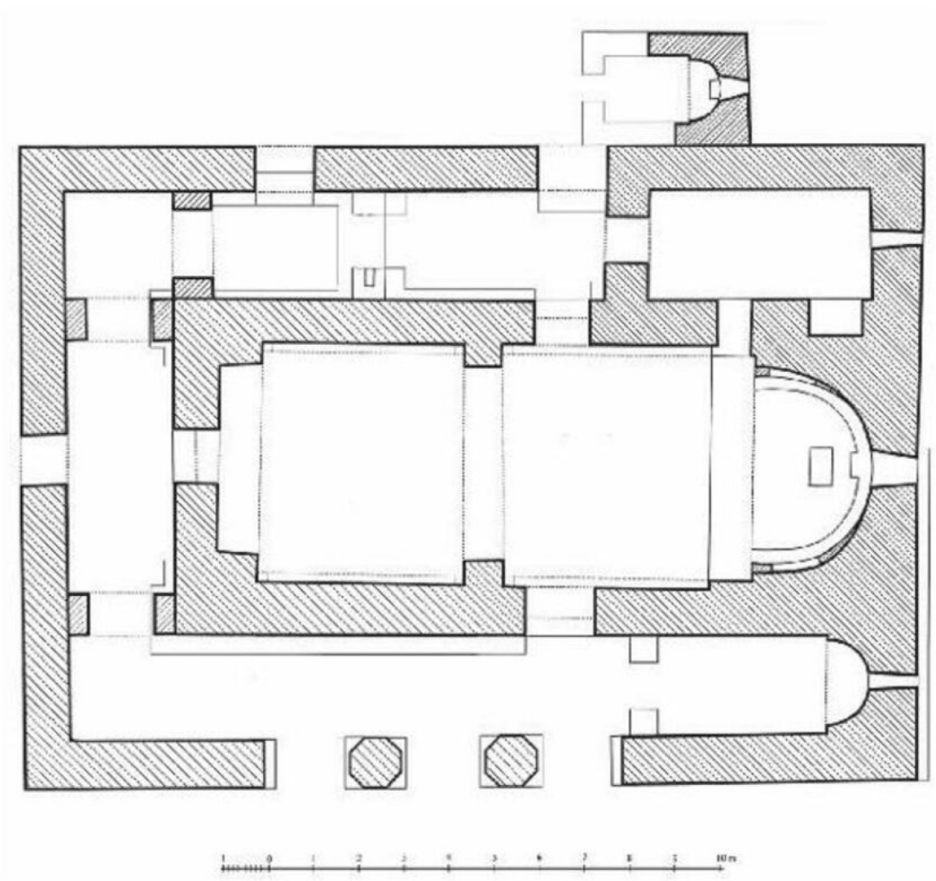
Main structure – the church of St. John the Baptist (19.7 x 13.95 m.) is a three-churched basilica with a rectangular chamber to the North-East and a first floor gallery above the ambulatory. Lower part of the church is built of cobble-stone, using hewn travertine for the structural framework, while brick is lavishly used in the upper part (namely, for the conch, arches, pilasters, etc.). A bench, with an accentuated seat for the Abbot in the middle, is arranged along the main space apse; a door leading to the prothesis was made in the chancel bay at a late date. Longitudinal walls are articulated by pilasters (unbound to them) supporting blind arches. Apart from the apse window, only three doors provide lighting of the interior, the longitudinal walls seem most likely to be deprived of the windows; first floor gallery opens to this space by means of three (one pair and one above them) horseshoe-shaped arches. South church has no apse, while a door leading to the north-east chamber is cut in the east wall of the north church. South church is accessible through a triple arch, the north – through a double arched entrance, while a narrow arched door is arranged in the west part. First floor gallery is formed by three chambers interconnected by doors. The central one is higher, built of brick (while the lateral ones are built of cobble-stone), is vaulted and from the West is provided with the conch on squinches; the conch faces outside by three sides; a window cut in the conch (similar to the east one) is arched, narrowing towards the top. On the east façade of the church, above the window, a recessed rectangular area is visible, while a horseshoe shaped blind arch is on the pediment. On the longitudinal facades, exterior walls of the main church are adorned with a sequence of brick blind arches, while the west window is provided with a termination. From the North, a small, severely damaged chapel is built to the church.

The church contains two chronological layers the oldest one, where only stone is used. Such details as: existence of the north-east chamber, its connection with other parts of the church, arrangement of the ambulatory, quantity and shape of the entrances (arcade, its shape and shape of the supporting column), links this chronological layer with the 6th-7th cc. three-churched basilicas, mainly with the samples preserved in Kakheti. Noteworthy is a large niche in the south wall of the north pastophorium, likewise typical of this time.

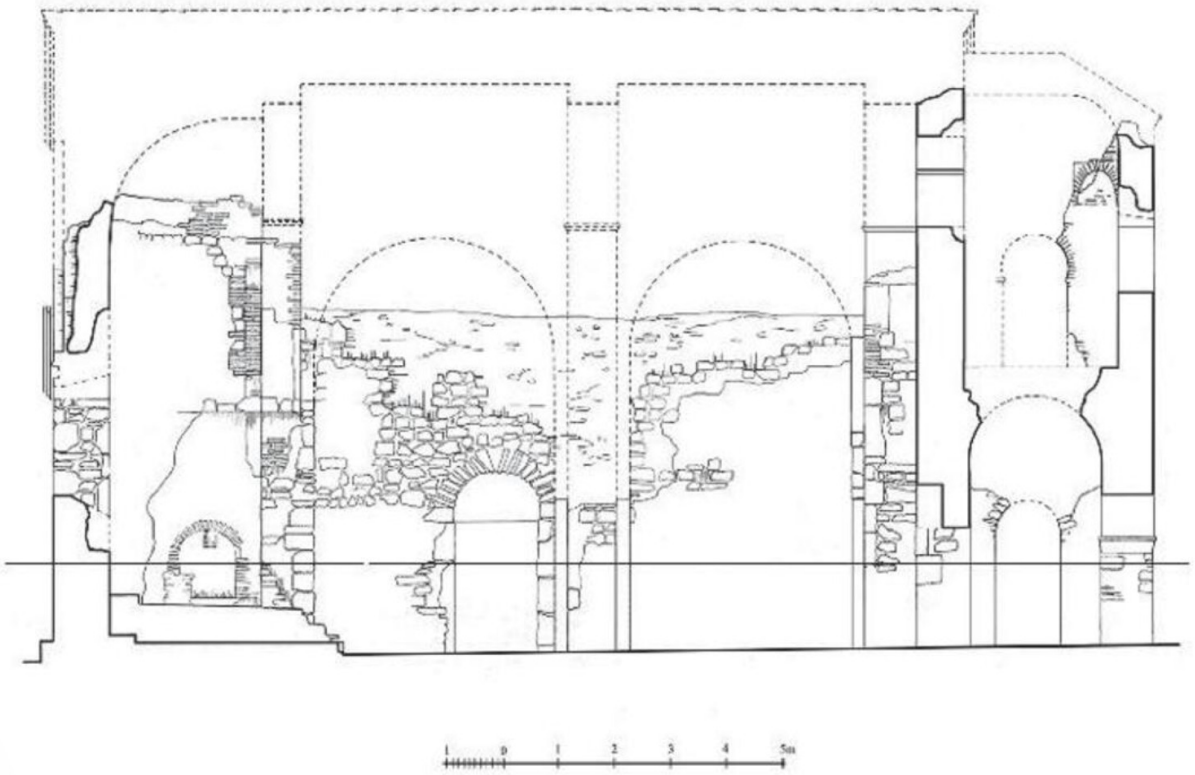
Second chronological layer is connected with another epoch, 8th-9th cc., more likely to the 9th c.; use of the brick and its character, window decoration, arches in the interior and facades, recess on the east façade, composition of the first floor gallery façade – all these indicates this epoch and shows great affinity with the domed churches in Akura (of St. David Garejeli) and Vachnadziani (of All Holy Virgin). Vast construction activity in Kakheti at this epoch is linked with the name of St. Ilarion Iberian and his family. Comparison of diverse versions of Vita of St. Ilarion and inscriptions of Akura church, makes it possible to suppose that Kalauri "Baptist" is the monastery, which St. Ilarion had built (renovated) in 855 for his mother and sister, Akura church was built by his father in 828-829, Vachnadziani church of All Holy Virgin – by St. Ilarion, after the nunnery, while Kalauri church of St. Cosmas and Damian (the so called Kordomiani) might be one more monastery built by him with the assets of his own relative.



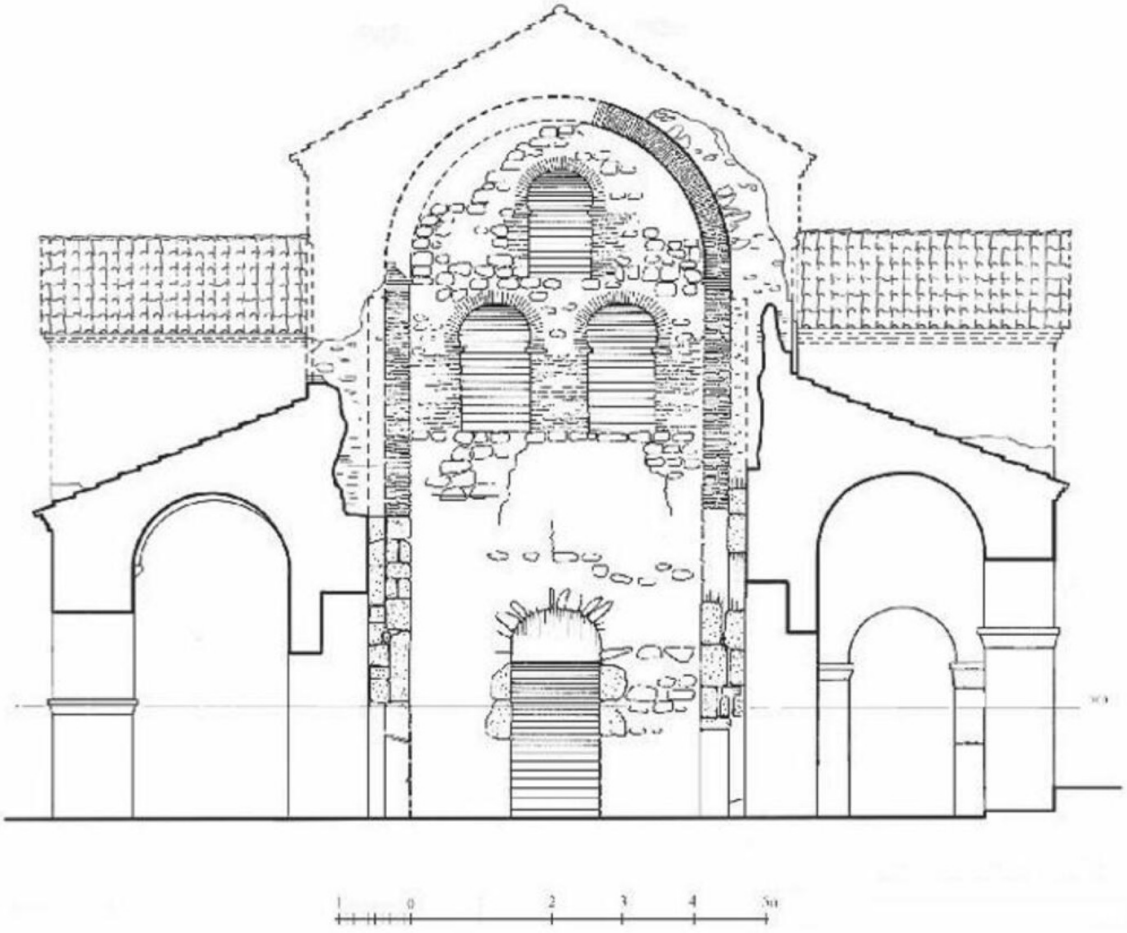
ნახ. 1. გენგეგმა. 1. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, 2. სატრაპეზო, 3. სამლოცველო, 4. საძვალე, 5. მარანი, 6. ნაგებობის ნანგრევი, 7. კარიბჭე, 8. გალავანი



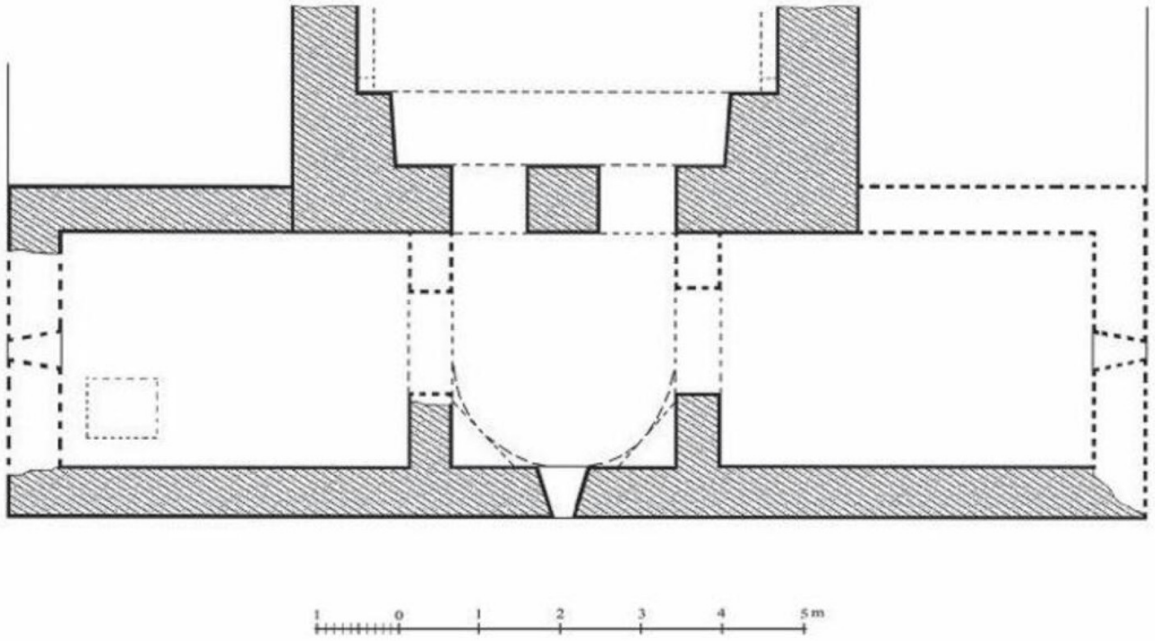
ნახ. 2. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. გეგმა



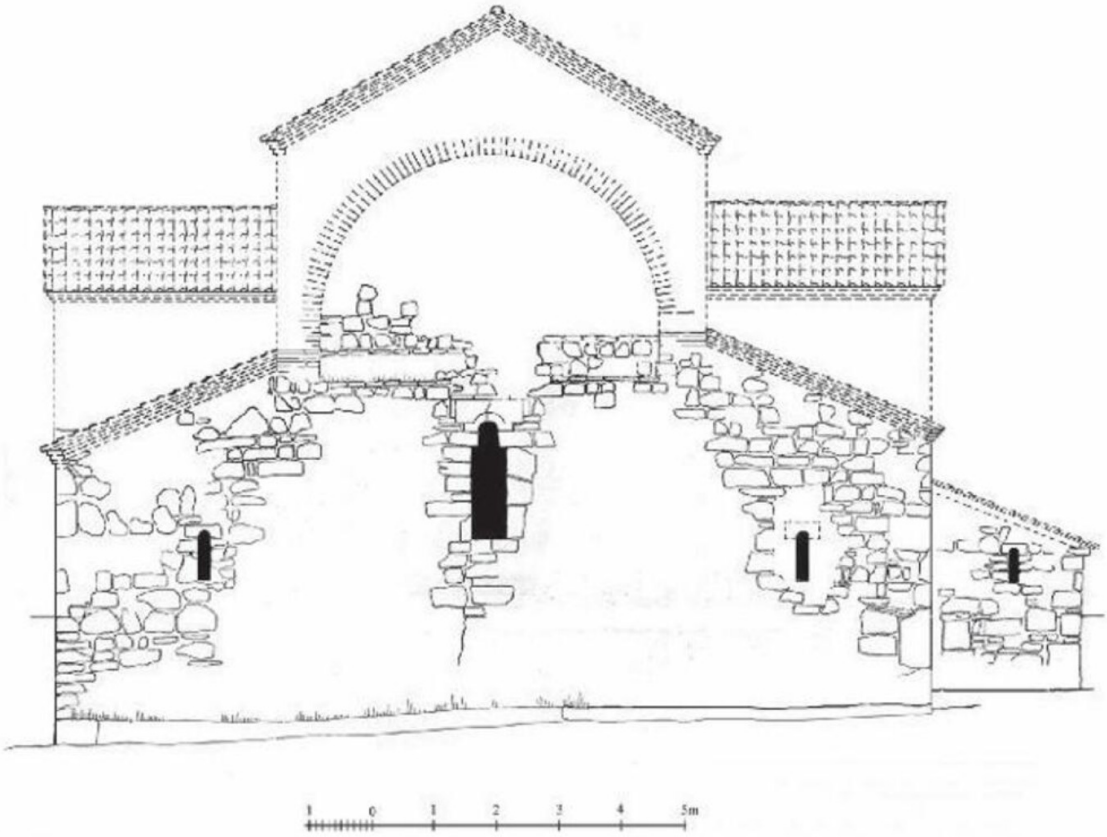
ნახ. 3. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. გრძივი ჭრილი. ხედი სამხრეთისკენ



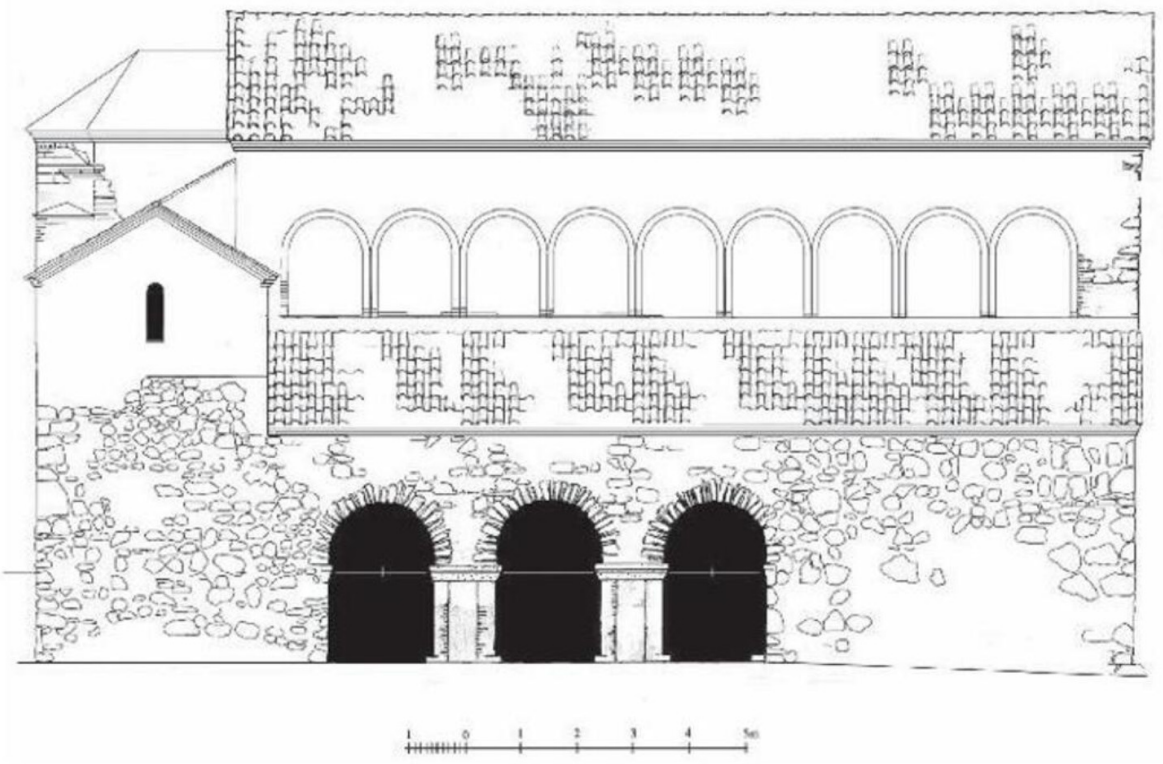
ნახ. 4. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. განივი ჭრილი. ხედი დასავლეთისკენ



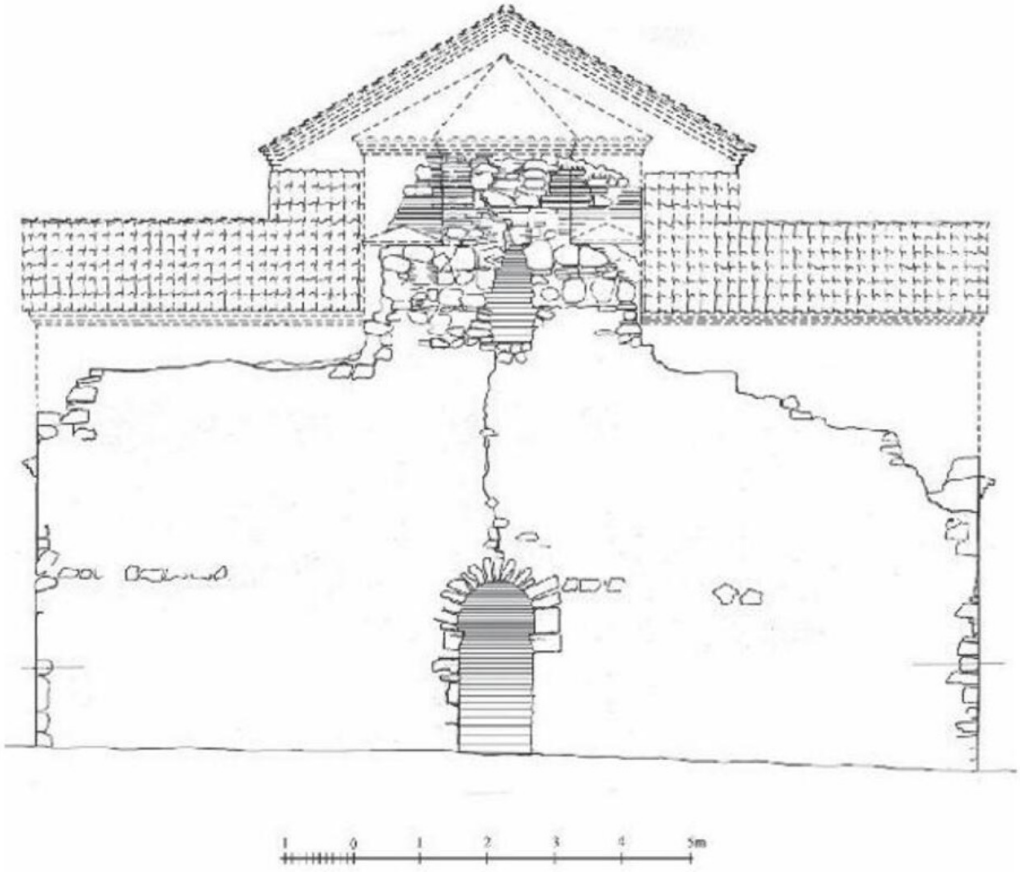
ნახ. 5. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. პატრონიკე. გეგმა



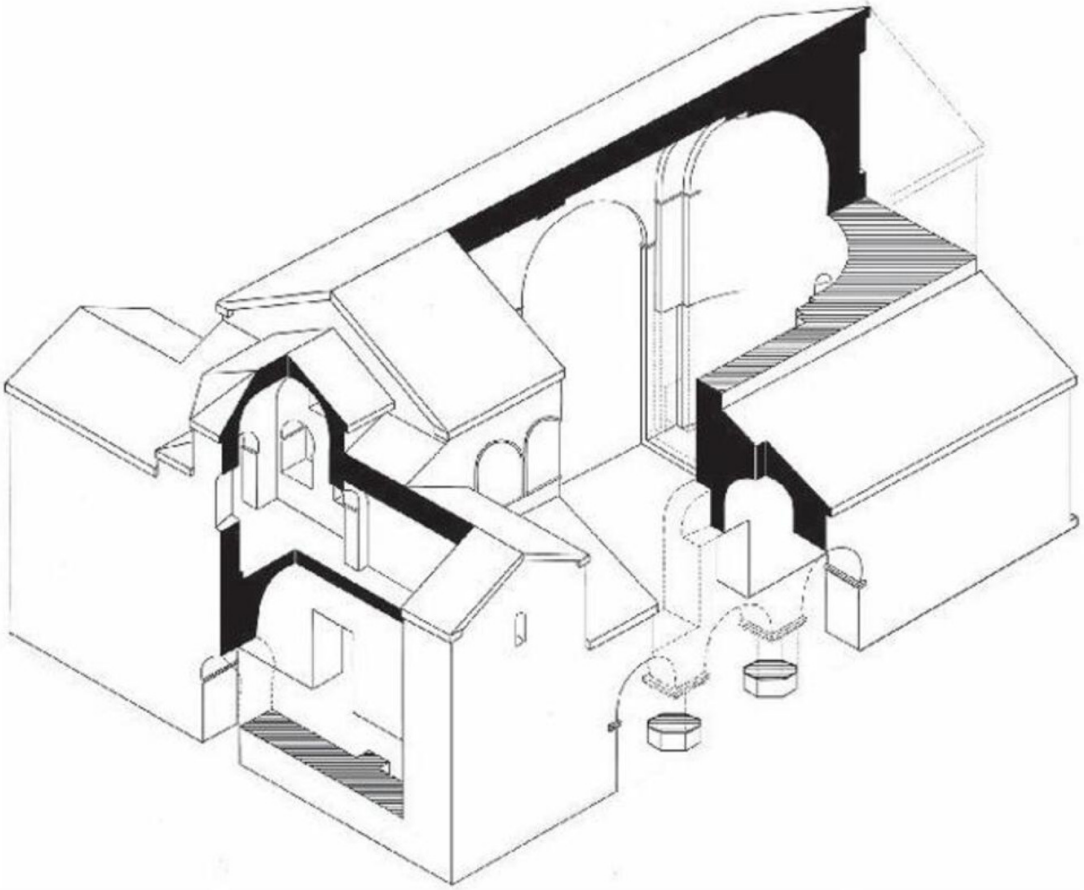
ნახ. 6. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი



ნახ. 7. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. სამხრეთი ფასადი (რეკონსტრუქცია)

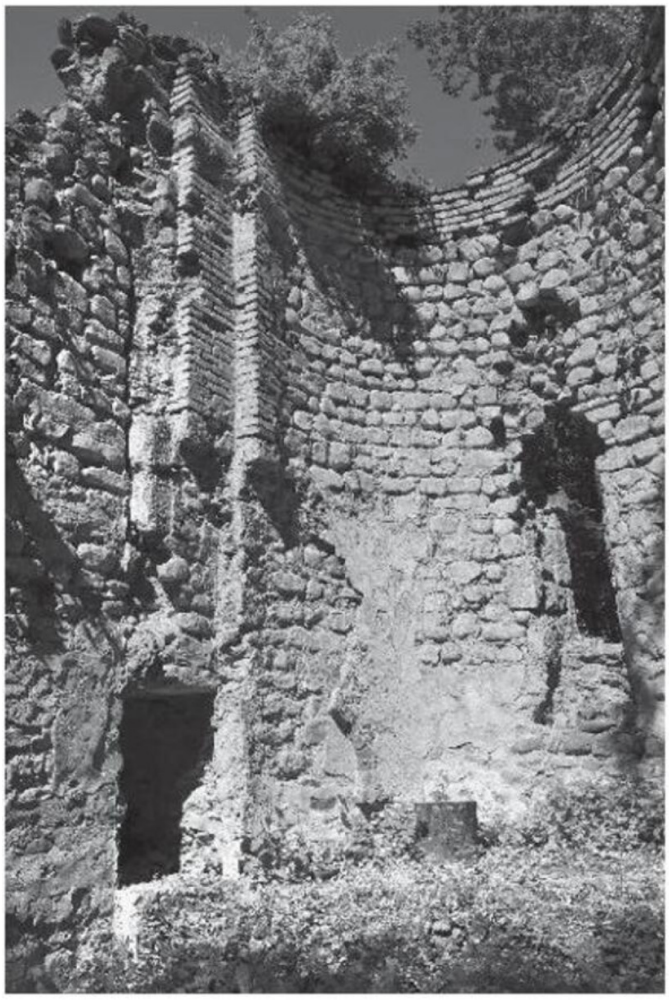


ნახ. 8. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. დასავლეთი ფასადი



ნახ. 9. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია.
აქსონომეტრიული ჭრილი (რეკონსტრუქცია). ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან

სურ. 1. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან

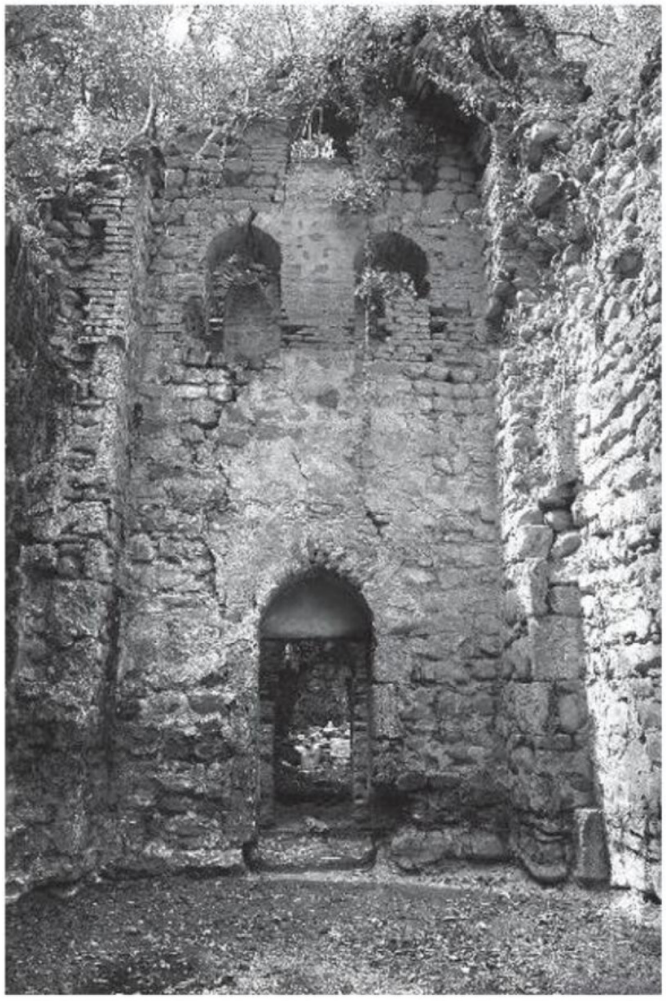


სურ. 2. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია.
მთავარი ეკლესია. ინტერიერი.
ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთისკენ

სურ. 3. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია.
მთავარი ეკლესია. ინტერიერი.
აფსიდის და ბემის თაღის ნაწილი

სურ. 4. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. მთავარი ეკლესია.
ინტერიერი. აფსიდი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ

სურ. 5. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. მთავარი ეკლესია. ინტერიერი. აფსიდი. სამხრეთი ნიშა



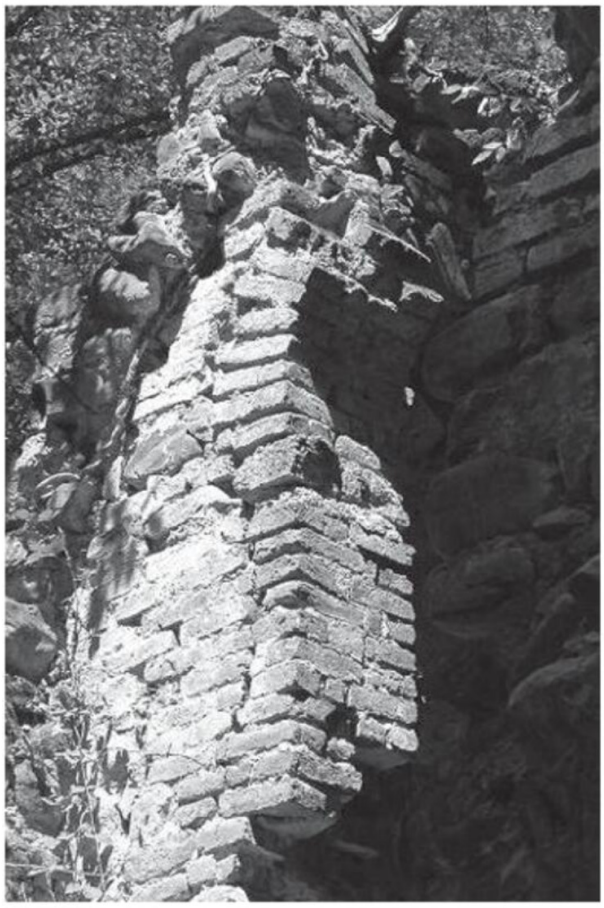
სურ. 6. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. მთავარი ეკლესია. ინტერიერი. ხედი დასავლეთისკენ

სურ. 7. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. მთავარი ეკლესია. ინტერიერი. ჩრდ.-დას. კუთხე. კედლის თაღის საყრდენი საფეხურის ნაწილი, რომელიც პილასტრზე მოგვიანებითაა მიდგმული

სურ. 8. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. მთავარი ეკლესია. ინტერიერი. დასავლეთი კედელი. დეტალი

სურ. 9. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. ჩრდილოეთი ეკლესიის ინტერიერი. ხედი დასავლეთისკენ

სურ. 10. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. პატრონიკეს ცენტრალური სათავსის დასავლეთი კედელი



სურ. 11. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. პატრონიკეს სამხრეთი სათავსის კამარის ნაშთი ცენტრალური ნაწილის სამხრეთ კედელზე

სურ. 12. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. მთავარი ეკლესიის სამხრეთი ფასადი. თაღის საყრდენი ლილვების ნაშთი

სურ. 13. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. ჩრდილოეთი ფასადი. ლავგარდნის ნაშთი

სურ. 14. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან

სურ. 15. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. კრამიტის ფრაგმენტები

სურ. 16. სატრაპეზო. მთავარი შესასვლელი

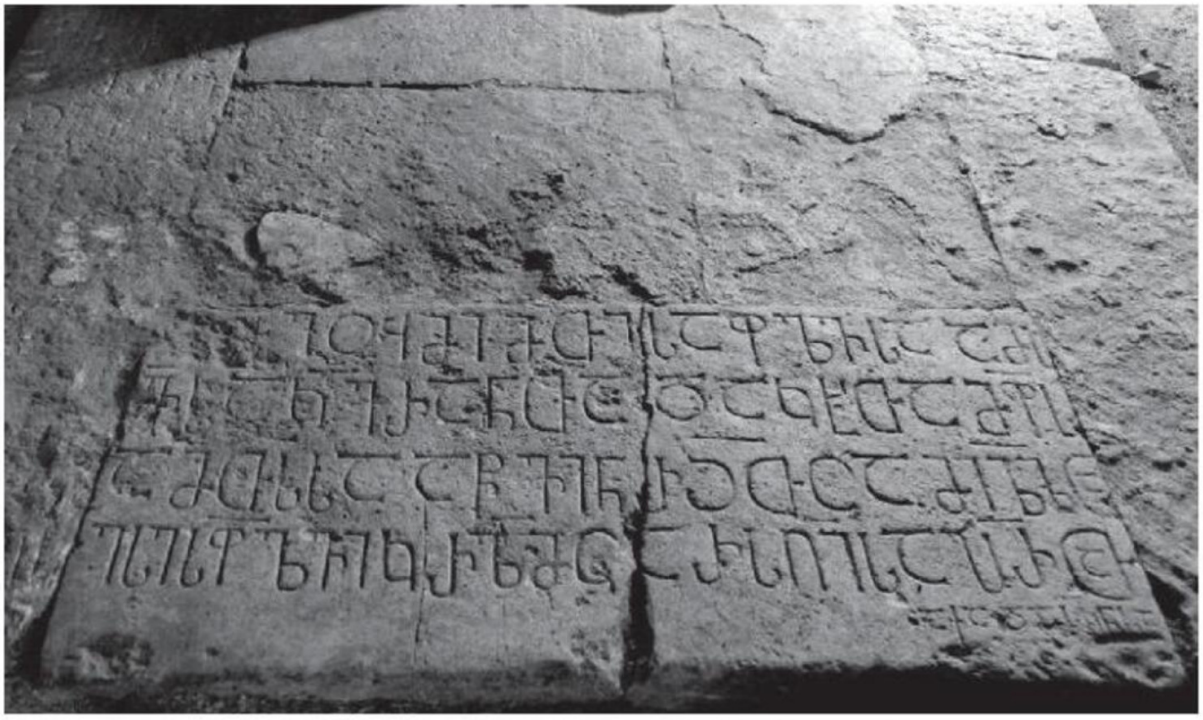
სურ. 17. საძვალე, ინტერიერის დეტალი

სურ. 18. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. მთავარი ეკლესიის სამხრეთი ფასადის დასავლეთი მონაკვეთი. თაღის საყრდენი ლილვის ნაწილი

სურ. 19. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. დასავლეთი გარშემოსავლელის ინტერიერი. მთავარი ეკლესიის დასავლეთი კედელი. თავდაპირველი ნალესობის ნაწილი ცალკეული ასოების და სხვადასხვა სახეების ნაშთებით

სურ. 20. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. სამხრეთი ეკლესიის ინტერიერი. მთავრული ასოები მთავარი ეკლესიის შესასვლელთან

სურ. 21. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია.
სამხრეთი ეკლესიის ინტერიერი. საფლავი.



სურ. 22. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია.
სამხრეთი ეკლესიის ინტერიერი. ეფიტაფიის ნაწილი.

მარინე მეძმარიაშვილი
*გ. წებინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი*

რელიეფიანი ქვის ფილის ფრაგმენტი ბედიის ტაძრიდან

ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლი – ბედიის ჯვარგუმბათიანი ტაძარი მაღალ სერზე დგას, ზეტყორცნილი კვიპაროსებით გარშემორტყმული. სერს გარს მთები შემოდგომიან, რომელნიც თანდათან ეშვებიან შაჟი ზღვის ნაპირისაკენ. ტაძრის არქიტექტურული მასები საფუხუროვნად მიემართებიან აწ უკვე ჩამოქცეული გუმბათისაკენ. საისტორიო ცნობებით ირკვევა, რომ ტაძარი, 1014 წელს გარდაცვლილი მეფე ბაგრატ III-ის (975-978-1014 წწ.) აშენებულია; მატიანეთა მოწმობით იგი აქვე, ბედიაშივეა დაკრძალული. ტაძრის ინტერიერი იმთავითვე შეამკეს ფრესკული მხატვრობით, მაშინვე უნდა შექმნილიყო ტაძრის რელიეფური სამკაულიც. მოგვიანებით ტაძარი ნაწილობრივ დაინგრა და საფუძვლიანად იქნა აღდგენილი XIII საუკუნის მიწურულში. უკანასკნელი რესტავრაცია უკვე ჩვენს დროში მოხდა. ტაძარში შემონახულია თავდაპირველი მოხატულობის ნაწილი და რამდენიმე რელიეფი – ტიმპანები ჯვრის გამოსახულებით პასტოფორიუმებში შესასვლელთა თავზე და ტაძრიდან თავის დროზე წამოღებული კანკელის ფრაგენტი, რომელზედაც გამოსახულია წმ. გიორგი და მის მიერ განგმირული დიოკლეტიანე მეფე. ეს ფრაგმენტი შეისწავლა და გამოაქვეყნა რ. შმერლინგმა თავის ფუნდამენტურ შრომაში „Малые формы в архитектуре средневековой Грузии“. რ. შმერლინგი მას X-XI საუკუნეთა მიჯნით ან XI საუკუნის დამდეგით ათარიღებს.

გ. წებინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ექსპედიციამ (ხელმძღვანელი ლ. რჩეულიშვილი) 1975 წელს აღმოაჩინა ბედიის ტაძარში სამეცნიერო ლიტერატურაში ადრე უცნობი ქვაზე კვეთილებით შემკული ქვის ფრაგმენტი. საინტერესოა, რომ ეს ფრაგმენტი და რ. შმერლინგის მიერ აღწერილი ფილა ერთი მასალით არის შესრულებული – ესაა გადანატეხში თეთრი, ჟამთა მსვლელობაში ნაცრისფრად პატინირებული კირქვა. ფილა ჩვენამდე მთლიანად არაა მოღწეული ოთხივე მხარესაა ჩამოტეხილი მისი ნაპირები, მხოლოდ მარჯვნივ, ქვემოთაა გადარჩენილი კიდე ჰორიზონტალური ღარით. ეს გვაძლევს საშუალებას მოვნიშნოთ კომპოზიციის ქვედა საზღვარი და ვივარაუდოთ მოხუქერთმებული ჩარჩოს არსებობა. ფრაგმენტის მაქსიმალური ზომებია – შესაბამისად ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის – 24X21 სმ. დაზიანებულია თვით რელიეფური გამოსახულებაც. მისი ზედა ფენა ჩამოშლილია (განსაკუთრებით კიდურა ფიგურებია დაზარალებული), მთლიანადაა დაკარგული სახეთა დამუშავება, მოტეხილია ზოგიერთი ფიგურის თავებიც. ფრაგმენტის ცენტრში მოთავსებულია დახრილი სწორკუთხა თავმომრგვალებული სიბრტყე, რომელზედაც გამოსახულია ფრონტალურად მდგომი ფიგურა გრძელი სამოსელით. ეს ფიგურა, სხვებთან შედარებით, ზომით ოდნავ გადიდებულია, მის თავთან შარავანდის ფრაგმენტია შერჩენილი, მარცხენა ხელში მას წიგნი უჭირავს. ეს გვაძლევს უფლებას ვიფიქროთ,

რომ ეს ქრისტეს გამოსახულებაა. მარჯვნივ ორი შარავანდიანი გრძელსამოსიანი ფიგურაა. პირველი, უკეთ შენახული, სამი მეოთხედითაა გადმოცემული, მოხრილი მარჯვენა ხელი ღაწვთან აქვს მიტანილი, რაც მწუხარებას აღნიშნავს.

„ლაზარეს აღდგინების“ სცენის ზოგიერთ რედაქციაში გამოქვაბულსა ან სარკოფაგში მოქცეული ლაზარეს აქეთ-იქით იმყოფებიან ქრისტე და ლაზარეს ორნი დანი მართა და მარიამ. ღები – ორთავე ან ერთ-ერთი ჩვეულებრივ მუხლმოდრეკილნი არიან ხოლმე, მაგრამ არსებობს ამ სცენის სხვა, უფრო იშვიათი რედაქციაც, სადაც გამოსახულნი არიან ლაზარეს მჯდომარე მტირალი ღებიც. ბედიელი ოსტატი სცენის სწორედ ამ სახესხვაობას იძლევა და გამოხატავს ლაზარეს მარჯვნივ მჯმუნვარე მარიამსა და მართას. სხვა რედაქციაში ლაზარეს გვერდით იმყოფებიან მსახურები, რომელნიც სარკოფაგის სარქველს ხსნიან, შემოჯარული ხალხი, მოციქულნი, მაგრამ მსახურნიცა და მაყურებელნიც უშარავანდოდ გამოიხატებიან, ხოლო ღაწვთან მიტანილი ხელის მწუხარე ჟესტი მხოლოდ მჯმუნვარე ღედათა კუთვნილებაა. ამგვარად, ქვის პლასტიკის სპეციფიკურობიდან, ფიგურათა მცირე ზომებისა და მათ შორის შუალედების – აქედან კი კადრის სავარაუდო ზომიდანაც – და ძირითადი პერსონაჟებიდანაც გამომდინარე ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ჩვენ გვაქვს „ლაზარეს აღდგინების“ მოკლე რედაქცია.

„ლაზარეს აღდგინების“ გამოსახულება დიდად იყო გავრცელებული შუა საუკუნეების ქართულ ფრესკულსა და მინიატურულ მხატვრობაში. გაცილებით იშვიათად გვხვდება იგი ლითონმჭანდაკებლობის ძეგლებში (მარტვილისა და ქვათახევის ხატები). ჩვენთვის ჯერ-ჯერობით უცნობია ქვის ქანდაკების სხვა ძეგლები ამ სცენის გამოსახულებით. ხელთ გვაქვს მხოლოდ ე. მ. ტიერისეული აღწერა ჩანგლის X-XI საუკუნეების ქართულ ეკლესიაში (ამჟამად იგი თურქეთის საზღვრებში იმყოფება) შერჩენილი ერთი სცენისა, რაც სავარაუდოდ „ლაზარეს აღდგინება“ უნდა იყოს.

ფილა ბედიიდან თავისი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებებითაცაა საინტერესო; სწორედ ისინი იძლევა საშუალებას დადგინდეს მისი შექმნის დრო, ვინაიდან სხვა მათარიღებელი მონაცემები (წარწერები და ა. შ.) ჩვენ არ გაგვაჩნია. კომპოზიცია გაშლილია პირობით, სივრცითად დაუზუსტებელ გარემოში, სადაც ფიგურები ნეიტრალური ფონის წინ არიან განთავსებული; მოქმედი პირნი ქმედებით კი არა, რიტმული განლაგებით არიან გაერთიანებულნი, თვით სცენაც, ამის გამო, არ არის კონკრეტული მომენტის გადმოცემის ხასიათისა, არამედ ხაზგასმულია მისი სიმბოლური მნიშვნელობა. კომპოზიცია გამდიდრებულია ცენტრალური „დიაგონალით“ რიტმის ეს „გარღვევა“, ისევე როგორც ფიგურათა პროფილში გამოხატული – ერთი მეორის შემდეგ – ფეხის ტერფების მოძრაობის მიმართულება ამახვილებენ ყურადღებას სცენის კომპოზიციურსა და აზრობრივ ცენტრზე.

ოსტატის ყურადღება უმთავრესად ფიგურების გამოსახვაზეა მიმართული. მათი პროპორციები რამდენადმე წაგრძელებულია, თავი და ფეხის ტერფები – მცირე ზომისაა. ფიგურების რელიეფი არაა მაღალი, იგი შვეულადაა ჩაკვეთილი ფონისაკენ და ზემოდან კი მომრგვალებულია. სურს რა გამოყოს გამოცალკევებული ნაკლებ დანაწევრებული ბლოკი ზოგადად მინიშნებული დეტალებით, ოსტატი იძლევა მკაფიო კონტურს, რომელიც ფიგურების ჩაკეტილ სილუეტს ქმნის და

ფიგურებს მონუმენტურობას ანიჭებს. ფიგურის მოძრაობა თითქოს არ სცდება ამ კონტურის საზღვრებს. ზოგან ოსტატი ცდილობს ცხადჰყოს ფიგურათა პლასტიკა – ასე, მაგალითად, ქრისტეს ფიგურაში გამოყოფილია მარცხენა, იდაყვში მოხრილი ხელის მხარი და მონიშნულია ფეხის ზოგადი მოცულობა, გამოყოფილია წიგნის სწორკუთხედი. ამგვარად, არ ხელეწიფებოდა რა სხეულის ანატომიური აგებულების სწორად გადმოცემა, ოსტატი მიისწრაფვოდა წინ წამოეწია ერთი მოცულობა მეორესთან შედარებით. ამგვარადვეა გადმოცემული ლაზარეს აკლდამაში მდებარე სხეულიც. აკლდამის სიბრტყე ამაღლებულია ფონის მიმართ, მასზე კი, თავის მხრივ, დადებულია ლაზარეს ფიგურა. ოსტატის მიერ თავის და თავად სიბრტყოვანი ფორმის სხვა ფორმის მიმართ ამოწვეის ხერხს აღნიშნავს რ. შმერლინგი ბედიის კანკელის ზემოხსენებული ფილის გარჩევაშიც. ალაგ-ალაგ შერჩენილი სამოსელთა დამუშავება გვიჩვენებს, რომ ოსტატი სხვადასხვაგვარ ხერხს იყენებს – ქრისტეს სამოსელზე ორნამენტულ-დეკორატიული ბუნების პარალელური ხაზებით დაწყებული, რელიეფურად დამუშავებული, წვრილი, რკალურად დაფენილ ნაკეცებამდე ერთ-ერთი წმ. დედის სამოსზე. მაგრამ რელიეფის დაზიანება არ იძლევა საშუალებას თვალი გაედევნოს ნაკეცების განლაგებას.

ბედიის რელიეფის შეა საუკუნეების ქართული რელიეფური ქანდაკების ძეგლებთან შედარებით შეგვიძლია მისი შექმნის თარიღის დადგენა. ბედიის რელიეფის ძირითად მოცულობებად ამოყვანილი, მწყობრი ფიგურები ქანდაკების განვითარების შემდეგ საფეხურს წარმოადგენენ. ს. ოლიგინსკოეს X საუკუნის ბოლო მეოთხედის რელიეფიანი ქვის ფილის ორნამენტულ-ექსპრესიულად გააზრებულ ფიგურებთან შედარებით, ამ უკანასკნელში პლასტიკურობის ძიება მხოლოდ ცალკეულ მომენტებშია გამოვლენილი (ხელის მტევნები, ფეხის ტერფები). უფრო მეტად უახლოვდება ბედიის რელიეფი სალოლაშენის ლორფინებსა (1000 წ.) და ბედიისავე ოქროს ბარძიმს (999 წ.). ლითონმქანდაკებლობის ეს ძეგლები ასევე აელენენ ინტერესს მოცულობრივად გამოცალკევებული ფიგურებისადმი... „სხეულზე მთლიანად და ცალკეულ ასოთა თანწყობილებაზე ლაპარაკი ჯერ არ შეიძლება, ასევე შინაგანი მექანიზმის გადმოცემაზედაც“ (გ. ნუბინაშვილი). ამასთანავე საფარისა და შიომღვიმის კანკელის ფილებთან (XI ს.) შედარება გვიჩვენებს იქ მთელ რიგ ახალ ნიშნებს, რომელნიც პლასტიკურობის მატებასა და გარკვეული გარემოს შექმნას მოასწავებენ. სამოსელთა დამუშავება აღარაა პირობითი, იგი აელენს სხეულის ანატომიურ სტრუქტურას, მიღწეულია ადამიანის ფიგურის უფრო თავისუფალი და რეალური სახე, ნეიტრალურის ადგილას ჩნდება არქიტექტურულ და პეიზაჟური დეტალებით გამდიდრებული ფონი.

„ლაზარეს აღდგინების“ რელიეფი ბედიის ტაძრიდან, ამდენად, შეიძლება ჩავაყენოთ ოლგინსკოეს რელიეფური ფილისა და საფარისა, და შიომღვიმეს კანკელის ქვებს შორის, სალოლაშენის ლორფინებსა და ბედიის ოქროს ბარძიმთან ერთად. ამიტომაც ეს რელიეფი შეიძლება დავუკავშიროთ ბედიის ტაძრის თაედაპირველ ნაგებობას (ე. ი. 1014 წლისთვის უნდა იყოს შექმნილი).

„ლაზარეს აღდგინების“ სცენა ქრისტეს მომავალი აღდგომის მომასწავებელია და ჯოჯოხეთიდან ადამიანის სულის დახსნის იდეის გამომხატველია. საგულისხმოა, რომ უფრო ხშირად აღსრულებული სასწაული კი არ გამოისახება, არამედ წინმავალი

სიტუაციაა. ბედიის ოსტატი უთუოდ განიმსჭვალა სიუჟეტში ჩადებული აზრით და განცდით. მიუხედავად კომპოზიციის პირობით-სიმბოლური ხასიათისა იგი არ ახდენს მშრალი სქემის შთაბეჭდილებას. კონტურის ძირითადი ხაზი, ფონიდან მოცულობაზე რბილი გადასვლა, ცოცხალი რიტმი მშვიდსა და მოუბეზრებელ მოტივს ქმნის.

კომპოზიციისა და ფიგურების მცირე ზომები, სამოსის ნაკეცთა წვრილი დამუშავება გვაძლევს უფლებას ბედიის რელიეფი მცირე არქიტექტურული ფორმების რიგს მივაკუთნოთ. სადღესასწაულო ციკლის სცენები (ხარება, შობა და ა. შ.) ჩვეულებრივ კანკელზე იყო ხოლმე მოთავსებული. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბედიის რელიეფიანი ქვაც კანკელის ნაშთს წარმოადგენს.

Marine Medzmariashvili
Fragment of a Relief Stone Plaque from Bedia Church

Before its vanish in fire during the military actions in Tbilisi in December 1991, building of G. Chubinashvili Institute of History of Georgian Art, apart from other artefacts, housed a stone relief fragment brought from Bedia church in 1975. A small (24 x 21 cm.) white limestone plaque with broken off edges bore several haloed figures – in the centre, a relatively big frontal figure with a book in its left hand and two more, at the right edge (one of them with its hand at the cheek, expressing sorrow). Taking into account iconography of the Feast Cycle scenes, this seems most likely to represent a concise version of Raising of Lazarus, depicting weeping sisters of Lazarus. This composition, widespread in Georgian mural painting, is rarely met with in the medieval metalwork and almost never – in stone plastic art (one of the reliefs of Changli church might, supposedly, be an exception). Figures with closed silhouette and rounded surface, represented against a neutral background, united by the rhythm (and not an action), were of elongated proportions, slightly protruding; overlapping volumes were most likely graphically treated from above. These traits make it possible to place the relief between Olginskoe relief (late 10th c.) and Sapara and Shiomgvime chancel-barriers (first quarter of the 11th c.), while greater affinity is discernible with the samples of metalwork – Sagolasheni plaques (1000) and Bedia church chalice (999).

Accordingly, the relief seems contemporary to Bedia church commissioned by King Bagrat III and his mother, Queen Gurandukht and completed by 999; it is most likely that the relief was a fragment of the Bedia church chancel-barrier.

ქეთევან მიქელაძე
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

ხელოვან-მომხატველთა წარწერების მნიშვნელობა შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის შესწავლისათვის

შუა საუკუნეების მხატვართა შესახებ ჩვენ უმთავრესი – მათ მიერ შექმნილი ხელოვნება – ვიცით, რაც საშუალებას გვაძლევს შევაფასოთ მათი ნიჭი, ოსტატობა, მივაკუთვნოთ ისინი სხვადასხვა ეპოქებსა და ფერწერულ სკოლებს, განვსაზღვროთ მათი მნიშვნელობა და წვლილი ხელოვნების განვითარებაში, მაგრამ არაფერია ცნობილი მხატვართა ცხოვრების, საზოგადოებრივი მდგომარეობის თაობაზე, სად და როგორ პროფესიულ განათლებას იღებდნენ, რა ურთიერთობა ჰქონდათ დამკვეთებთან, უმეტეს შემთხვევაში უცნობია ოსტატთა ვინაობაც. ისინი თავის ქმნილებებს ი'შვიათად აწერდნენ ხელს და, თუ აწერდნენ მხოლოდ თავისი სახელით შემოიფარგლებოდნენ; მომგებელიც წარწერაში მხატვრის სახელს თუ მოიხსენებს. ეკლესიის მომხატველ ოსტატებზე ცნობები არც ნარატიულ წყაროებში მოგვეპოვება. მხატვრის სახელის შემცველი წარწერები ძირითადი წყაროა მათ შესახებ, თუმცა მეტისმეტად ძენწი, მაგრამ მნიშვნელოვანი ქართული კედლის მხატვრობის შესწავლისათვის. ამ მხრივ, გაცილებით მდიდარია ბიზანტიური, განსაკუთრებით პოსტბიზანტიური ხანის მასალა. ეპიგრაფიკის გარდა ცნობებს მხატვრების შესახებ ნარატიული წყაროები, ნოტარიალურ წიგნები და სხვა საბუთები შეიცავს[1], მხატვრებზე საკმაო ინფორმაციაა მოიპოვება რუსულ ქრონიკებშიც.

შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ოსტატთა სახელები ძირითადად ორი ტიპის – საქტიტორო და თვით მხატვართა წარწერებიდანაა ცნობილი[2]. მათი უადრესი ნიმუშები IX-X საუკუნეებით თარიღდება. ამავე პერიოდიდან ვრცელდება ხუროთმოძღვართა, ოქრომჭედელთა, ხელნაწერი წიგნის გადამწერთა და მომხატველთა „ხელმოწერები" თუ მათი სახელების შემცველი საქტიტორო წარწერები. განსახილველი ძეგლები ნაშრომში წარმოდგენილია წარწერათა ტიპების და არა ქრონოლოგიის მიხედვით. ცალკე ჯგუფად გამოვყავით მოხატულობათა წარწერები, რომლებშიც ბერძენი მხატვრები არიან დასახელებულნი.

ქართულ კედლის მხატვრობაში მხატვრის წარწერის რამდენიმე ტიპი გვხვდება. ყველაზე ფართოდაა გავრცელებული მოკლე და ლაკონიური წარწერა, რომელსაც პირობითად „ხელმოწერას" ვუწოდებთ. ასეთ წარწერაში დასახელებულია მხატვრის სახელი და მისი ხელობა, ან აღნიშნულია ვის მიერ მოიხატა ეკლესია, რაც გამოიხატება მარტივი ფორმულით – „მოიხატა ხელითა...", თავში ან ბოლოში საყედრებელი ერთვის. ამ ტიპის წარწერათა უადრესი ნიმუშები დავითგარეჯის

1 S. Kalopissi-Verti, Painters's Information on Themselves in Late Byzantine Church Inscription. L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale, Pisa, 2007, გვ. 55-56.

2 ნაშრომში მოყვანილი ყველა წარწერა არაერთგზისაა გამოქვეყნებული აკადემიურ ნაშრომებში. ისინი აქ ამ გამოცემათა მიხედვითაა მოტანილი, თუმცა ზოგიერთი მათგანი სამომავლოდ კიდევ საჭიროებს დაზუსტებასა და ინტერპრეტაციას.

საბერეების სამონასტრო კომპლექსის მოხატულობებმა შემოინახა[3]. სამწუხაროდ, ყველა მათგანი ნაკლულია და არც ერთშია შემორჩენილი მხატვრის სახელი. დასიანების მიუხედავად ეჭვს არ იწვევს, რომ საბერეების VII და VIII ეკლესიების X საუკუნის მოხატულობათა წარწერები მხატვრებს ეკუთვნით. აქ ორივეგან გამოყენებულია სიტყვა „მწერალი“, რაც ცხადია, ამ შემთხვევაში, მხატვარს ნიშნავს[4]. VII ეკლესიის მოხატულობის ფრაგმენტულად შემორჩენილ წარწერაზე იკითხება: „მწერალი გლახაკი კჯ[...]“. უკანასკნელი სიტყვა, რომლისგანაც მხოლოდ ორი ასოა შემორჩენილი, მხატვრის სახელის ნაწილი (იქნებ კვირიკე?) უნდა იყოს[5]. ვინაიდან წარწერის ბოლო დასიანებულია, აქ კი საკმარისი ადგილია კიდევ რამდენიმე სიტყვისთვის ს. სხირტლაძე მას ასე აღადგენს: „მწერალი გლახაკი კჯ[-----] შემიწყალე ღმერთო“[6]. ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა ეკლესიის ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე, საკმაოდ დაბლაა მოთავსებული და მოხატულობის შემომსაზღვრავ ორნამენტულ ხოლს მიუყვება. ყურადღებას იქცევს ხელწერა – დაგრძელებული და გვერდზე გადახრილი ასოები და დაქანებული სტრიქონიც, მაშინ როცა ამავე მხატვრის მიერ შესრულებული საკურთხევლის აფსიდის გამოსახულებათა ქართული ზედწერილები (აქ სომხური და ბერძნული წარწერებიცაა) უფრო დიდი ზომისაცაა და კუთხოვანი გრაფემებით შესრულებული[7]. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ განმარტებითი წარწერები მხატვარმა უფრო გულმოდგინედ, მწყობრი ასოებით გამოიყვანა, ხოლო თავის „ხელმოწერა“ თითქოს გაკრული ხელით დაწერა.

VIII ეკლესიის მხატვრის ნესხურნარევი ასომთავრული წარწერა აღდგენილი სახით ასე იკითხება: „მა[ცვ]ხოვარ, შემიწყალე მონაჲ შ[ენ]ი მწერალი. ლ[ოცვა] ყავ[თ] ი[...]ირნ[...]“[8]. ბოლო სიტყვა მხატვრის სახელს უნდა აღნიშნავდეს[9]. ყურადღებას იქცევს წარწერისთვის შერჩეული ადგილი. ის საკურთხევლის აფსიდის კონქში, ქრისტეს დიდების კომპოზიციაშია ჩართული. მისი პირველი სტრიქონი ქრისტეს გამოსახულების ტერფებს შორის, მისი საყდრის ორნამენტულ ხოლშია ჩაწერილი, მომდევნო ხუთი კი – მარჯვენა მხარეს ჩამოუყვება სცენას (სურ. 1, 2). ქრისტეს ფერხთით წარწერის მოთავსებით მხატვარმა თავისი შეწყალების ვედრება უშუალოდ დაუკავშირა მას. ეს იმ კომპოზიციებს მოგვაგონებს, რომლებზეც მაცხოვრის წინაშე მავედრებელი ქტიტორები წარსდგებიან. საბერეების VIII ეკლესიაში, თუ შეიძლება

3 საბერეების მოხატულობათა შესახებ, იხ. А. И. Вольская, Ранние росписи Гареджи. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983; მისივე, Росписи пещерных монастырей Дамид-гареджи. გარეჯი. კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VIII, თბ., 1988, გვ. 130-1555, მისივე, გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიისთვის. საქართველოს სიძველენი, 11, 2007, გვ. 29-40.

4 ტერმინის „მწერალი“ შესახებ იხ. ს. სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, თბ., 1985, გვ. 68-70; მისივე, ტაძრის მომხატავი ოსტატის აღმნიშვნელი ტერმინისათვის ძველ ქართულში. საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. 103, 1981, გვ. 221-224; ე. მაჭავარიანი, წიგნის ხელოვნება ძველ საქართველოში, თბ., 2008, გვ. 30-32.

5 ს. სხირტლაძე, საბერეების..., გვ. 67-68, ნახ. 39, სურ. 14.

6 იქვე, გვ. 68.

7 იქვე, გვ. 70.

8 იქვე, გვ. 114-115, ნახ. 58, სურ. 25, 26.

9 იქვე, გვ. 116.

ითქვას, გამოსახ'ულება წარწერამ ჩაანაცვლა. ჩვენთვის განსაკ'ეთრებით საინტერესო ის შემთხვევებია (ძირითადად ხატებსა და მინიატ'ურებ'ზე), როცა ხსენებ'ული ტიპის სცენებ'ში მხატვარი, ჩვე'ულებრივ, ქტიტორი-მხატვარია გამოსახ'ული თავისივე საველრებელი ტექსტით[10]. მაგალითად, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კარედ ხატ'ზე (XI-XII სს.) მისი მომგებლისა და მხატვრის, იოანე თოჯაბის რამდენიმე ეპიგრამაცაა გადმოცემ'ული და მისი ორი გამოსახ'ულებაც. განკითხვის დღის ხატ'ზე იოანეს წარწერა მაცხოვრის საყდრის ქვე'შაა მოთავსებ'ული და ცეცხლოვან მდინარეს ჩამო'ეცვება ორსავ მხარეს. თვით იოანე კი სამოთხის ბჭესთან არის გამოსახ'ული[11]. საბერეების VIII ეკლესიის წარწერას კიდევ 'უფრო ჯრ'ეჭის II ოთხთავის (XII ს.) ერთ-ერთი მინიატ'ურა (180v) ჰგავს, რომელ'ზეც მხატვრის საველრებელი ტექსტი ქრისტეს საყდრის ორნამენტ'შია ჩაწ'ერილი[12].

მხატვარს მიაკ'ეთვნებენ საბერეების VI ეკლესიის საკ'ერთხევლის აფსიდის ამჟამად ძლიერ და'ხიანებ'ულ ერთსტრიქონიან ასომთავრ'ულ წარწერას (IX ს): „[...] ატეს[...] ე [--]ა ღირს ვი[ქმენ] [...]". ამ ვარა'ედის საფ'ეძველი აქ 'შემორჩენილი „ატეს" „მოხატეს"-ად აღდგენა გახდა[13]. არ არის გამორიცხ'ული, რომ მხატვარს ეკ'ეთვნის ასევე საბერეების V ეკლესიის მოხატ'ულობის (IX ს.) ასომთავრ'ული წარწერაც: „ძმანო ლოცვა[ს]ა გ[ო][ჯ]ედია ამინ"[14], რომელიც ჩრდილოეთი მკლავის ჩრდილოეთ კედელ'ზე წმ. მხედართა ფიგ'ურების გვერდითაა გადმოცემ'ული. საბერეების მხატვართა სხვა წარწერებისგან განსხვავებით V ეკლესიის წარწერიდან არ ჩანს, რომ ის მაინცდამაინც მხატვრისგან არის დაწ'ერილი, მაგრამ, რადგან წარწერა საკმაოდ მაღლაა მოთავსებ'ული, ზ. სხირტლაძის ვარა'ედით, ის ვერ იქნება მომლოცველის მინაწ'ერი, თანაც პალეოგრაფი'ულადაც ის ძალიან ჰგავს მოხატ'ულობის სხვა წარწერებს და იმავე ოსტატის მიერაა შესრ'ულებ'ული[15]. საბერეების ეკლესიები, როგორც ჩანს, ადგილობრივი ბერების მოხატ'ულია.

საბერეების ეკლესიების მხატვართა წარწერების ზ'უსტი ანალოგიები მოგვიანებით აღარ გვხვდება, მაგრამ ამ რიგისაა მათგან დროით დიდად და'შორებ'ული ლენჯერის მხერის (მთავარანგელო'ზის) ეკლესიის XV საუკ'უნის მოხატ'ულობის მხატვრის წარწერა: „მაცხოვარო, მეოხ ე[ქ]მენ, დავითს. მხატვარსა"[16]; XVI საუკ'უნის მხატვრის, გიორგი ჯიხტობერიძის წარწერები. ჯოხტობერიძე 'შეა საუკ'უნეების

10 S. Kalopissi-Verti, Painters' Portrait in Byzantine Art. Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, 17, 1993-1994, გვ. 129-142.

11 S. Kalopissi-Verti, Painters' Portrait..., გვ. 134-136; ზ. სხირტლაძე, იოანე თოჯაბი – სინა'ზე მოღვაწ'ე ქართველი მხატვარი. ლიტერატ'ურა და ხელოვნება, 3, 1998, გვ. 61-72; მისივე, The Image of the Virgin on the Sinai Hexaptych and the Apse Mosaic of the Hagia Sophia, Constantinople. DOP, 68, 2014, gv. 369-386; M. Lidova, The Artrists' Signitures in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery (11th-12th Century). Opera, Nomina, Historiae: Giornale di cultura artistica, 1-2009, გვ. 77-98; მისივე, Авторское самосознание византийского художника. Надписи на иконах Синайского монастыря. Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. Труды центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, т. X, 2014, გვ. 42-49.

12 ელ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 34.

13 ზ. სხირტლაძე, საბერეების..., გვ. 41-42, ნახ. 21.

14 იქვე, გვ. 24-25, ნახ. 11.

15 იქვე, გვ. 26.

16 წარწერა აღარ არის 'შემორჩენილი. დაწ'ერილებით, იხ. ე. კავლელა'შვილი, მხერის ეკლესიის მხატვარი. საქ. ხელოვნების სახ. მუ'ზეუმის ნარკვევები, V, 1999, გვ. 97-98, სურ. 1.

მხატვართა იმ მცირე ჯგუფს მიეკუთვნება, რომლის რამდენიმე „ხელმოწერილმა“ ნაწარმოებმა მოაღწია ჩვენამდის. მან ოთხი ეკლესია – წითელხევის წმ. გიორგის, გელათის წმ. ელიას, ილემის წმ. გიორგის და ობჩის წმ. გიორგისა – მოხატა და ოთხივეში ერთნაირი ასომთავრული „ხელმოწერა“ გააკეთა: „ამის მხატვარსა გიორგის ჯოხტობერიძეს შეუნდოს ღმერთმან ამინ“, ოღონდ წარწერები ეკლესიებში სხვადასხვა ადგილას მოათავსა[17] ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს გიორგი ჯოხტობერიძის ყველაზე ადრეული მოხატულობა წითელხევში (XVI ს. პირველი ნახ.)[18]. მხატვარი არ მოერიდა თავისი „ხელმოწერა“ საკურთხევლის აფსიდში ხატი მიძინების თავზე დაეწერა და ფაქტიურად ლიტურგიკულ სცენაში ჩაერთო ის (ხატი მიძინებისა აფსიდის მოხატულობის ქვედა რეგისტრში, ეკლესიის მამათა შორის და ტრაპეზის თავზეა გამოსახული). წითელ ჩარჩოში მოქცეული მსხვილი ასოებით სამ სტრიქონად დაწერილი ჯოხტობერიძის წარწერა ხატი მიძინების ხედწერილზე არანაკლებ თვალშისაცემიცაა. თავისი მდებარეობის გამო ის ღვთისმსახურების დროს ყოველთვის თვალთახედვაში მოხვდებოდა და ჯოხტობერიძეს ნებით თუ უნებლიედ ყოველთვის გაიხსენებდნენ. აღსავლის კარის გაღების დროსაც მიძინების ხატთან ერთად მისი სავედრებელი წარწერაც ჩანს. როგორც ითქვა, საკურთხევლის აფსიდის კონქში, ქრისტეს დიდების სცენას დაურთო თავისი წარწერა საბერეების VIII ეკლესიის მომხატველმა, მაგრამ ჯოხტობერიძისგან განსხვავებით, გარეჯელმა ბერმა წარწერა უფრო მოკრძალებულად, ქრისტეს ფეხებთან, ორნამენტში ჩაწერა. გიორგი ჯოხტობერიძე ხალხური ყაიდის მხატვარია და როგორი უშუალობითაც ხასიათდება ამ მიმართულების ხელოვნება, და მათ შორის, ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენლის ჯოხტობერიძის მოხატულობები, ასეთივე დამოკიდებულება იკვეთება მის „ხელმოწერებშიც“. ჯოხტობერიძე თითქოს თავისუფლად აწერს ხელს. მისი სითამამე იქნებ იმითაც აიხსნას, რომ მასსა და მის დამკვეთებს – ადგილობრივ თავად-აზნაურებს შორის დიდი სოციალური სხვაობა არ იყო. წითელხევის აფსიდის მოხატულობაში წმინდა მღვდელმთავართა რიგში ისტორიულ პირთა, როგორც ჩანს, ადგილობრივი მღვდლების პორტრეტებია ჩართული, რაც გამონაკლისის სახით თუ გვხვდება ქართულ კედლის მხატვრობაში[19]. შესაძლოა, სწორედ ამან უბიძგა ჯოხტობერიძეს თავისი „ხელმოწერაც“ თამამად მოეთავსებინა ამ ადგილას. სხვა ეკლესიებში მას ეს აღარ გაუმეორებია. თუმცა ჯოხტობერიძემ „ხელმოწერებს“ ყველგან გამორჩეული ადგილი მიუჩინა. გიორგი ჯოხტობერიძე იმერეთში მოღვაწეობდა (ოთხივე ეკლესია ამ რეგიონშია) და, ეტყობა, საკმაოდ სახელგანთქმული მხატვარიც იყო.

---

17 ჯოხტობერიძის მოხატულობათა შესახებ, იხ. ი. ხუსკივაძე. ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 75-158. ობჩაში ჯოხტობერიძის წარწერა აღარ შემორჩა, მაგრამ მისი ფრაგმენტი, თავის დროზე გადმოწერა გ. ბოჭორიძემ. გ. ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ., 1995, გვ. 61. წარწერა ჯოხტობერიძის სხვა „ხელმოწერების“ მიხედვით აღადგინა ი. ხუსკივაძემ. ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 75, შენ. 1. ი. ხუსკივაძის ვარაუდით, წითელხევში ჯოხტობერიძის მოხატულობაზე ოდნავ გვიან (XVI ს-ის ბოლო მეოთხედი) ფერწერული ფენასაც ახლავს მხატვრის, გაბრიელ ტყეშელაშვილის წარწერა. იქვე, გვ. 84-85.

18 ნ. ბურჭულაძე, დევეიძეების ეკლესიის კედლის მხატვრობის შესახებ. ძეგლის მეგობარი, 1976-77, № 43-44, გვ. 53, სურ. გვ. 52; ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 96-97.

19 იქვე, გვ. 86.

გიორგი ჯოხტობერიძის „ხელმოწერის“ ფორმულას იმეორებენ ხალხური მიმართულების მხატვრები, რომლებმაც კალაურის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია მოხატეს XVI საუკუნის პირველ ნახევარში: „ამისა მხატვართა [...] შეუნდოს ღმერთმან“[20]. სამწუხაროდ, აღარ შემორჩა მათი სახელები, მაგრამ წარწერა იმ მხრივაა საყურადღებო, რომ აქ სიტყვა „მხატვარი“ მრავლობითშია მოცემული. წარწერებში კი, ჩვეულებრივ, მხოლოდ ერთ მხატვარს ასახელებენ.

მოკლე და ლაკონიურ წარწერებთან ერთად იშვიათად, თუმცა მაინც გვხვდება მხატვართა უფრო ვრცელი „ხელმოწერებიც“, მაგრამ ისინი გავრცობილია არა მხატვრის შესახებ მეტი ინფორმაციით, არამედ ქტიტორის ან თარიღის მითითებით. თარიღს შეიცავდა, თავის დროზე ჭულეს წმ. გიორგის (1381)[21], სამთავისის ეკლესიის (1679) მოხატულობები. ეს უკანასკნელი იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ ჩრდილო-აღმოსავლეთ ბურჯზე გადმოცემული წარწერიდან ცნობილი ხდება, რომ საკურთხevლის აფსიდის მოხატულობა სამთავნელმა ეპისკოპოსმა (მელიტონმა) შეასრულა: „დახატვითა წმიდისა საკურთხevელისა ამას ჭელითა სამთავნელ ეპოსკობოზ მელიტონ, შეუნდნეს ღმერთმან [ქორონიკონსა] ტჲ თვესა ოქტომბერსა“[22].

მომგებელს – კათალიკოს ნიკოლოზს (ამილახვარი) – ასახელებს გრიგოლ გულჯავარასშვილი, რომელმაც სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის „ცხოველი სვეტი“ მხატვრობით შეამკო (1678-1688). ასომთავრული წარწერა სვეტის დასავლეთ და სამხრეთ ბოძებზე ორ სტრიქონადაა განაწილებული: „უფალო, შენისა დიდებისათვის, ბრძანებითა კათალიკოზის ნიკოლოზისითა, დავხატე მე, ფრიად ცოდვილმა მოქალაქემ გულჯავარასშვილმა გრიგოლ, სვეტი ესე. რაოდენთა აღმჩხრიკოთ.... და შენდობა ბრძანოთ, თქვენცა მოგეტევნეს ცოდვანი“[23] (სურ. 3). საყურადღებოა, რომ გულჯავარასშვილი წარწერაში მოქალაქედ იწოდება. XVII საუკუნეში „მოქალაქე“ მხოლოდ დედაქალაქის, თბილისის მაცხოვრებლის წოდებაა, რომელიც მეფის ბრძანებით სამეფო, სადედოფლო, ან საეკლესიო ყმებს ენიჭებოდათ. „მოქალაქის წოდება ემთავრესად ვაჭრების უპირატესობას შეადგენდა“, თუმცა ის ჰქონდათ ცალკეულ ხელოსნებსაც. მოქალაქეობის მოპოვების ძირითადი პირობა თბილისში უძრავი ქონება და ხაზინაში გადასახადის შეტანა იყო[24]. ამიტომ საფიქრებელია, რომ გრიგოლ გულჯავარასშვილიც სამეფო, სადედოფლო, ან საეკლესიო ყმა იყო, რომელიც მხატვართა იმ ეიწრო წრეს ეკუთვნოდა, ვინც მეფის ბრძანებით „მოქალაქის“ წოდება მიიღო; მას, როგორც ჩანს, თბილისში უძრავი ქონებაც ჰქონდა და ხაზინაში გადასახადიც შეჰქონდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ გრიგოლს არც შეძლება აკლდა. ცხადია, რომ „მოქალაქის“ წოდება საპატიო იყო, ამავე დროს, ის არც ითლი მოსაპოვებელი ჩანს. ამიტომაცაა, რომ გულჯავარასშვილი საგანგებოდ

20 იქვე, გვ. 331.

21 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 150-151, შენ. 2. ზოგიერთ მეცნიერს (შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბ., 1956, გვ. 10; მ. ჯანჯალია, ზარზმის მოხატულობის თარიღისთვის. საქართველოს სიძველენი, 10, 2007, გვ. 67; ქ. მიქელაძე, ჯაველთა პორტრეტები. საქართველოს სიძველენი, 18, 2015, გვ. 226-228) მოხატულობის თარიღი (1381) აეჭვებს.

22 გ. სოხაშვილი, სამთავისი, თბ., 1973, გვ. 100, სურ. 57. რამდენადმე განსხვავდება პ. ზაქარაიას წაკითხვა, პ. ზაქარაია, ქართული ხუროთმოძღვრება XI-XVIII სს., თბ., 1990, გვ. 11.

23 ვ. ბერიძე, მცხეთის კათედრალის „სვეტი-ცხოველი“ და ქართლის მოქცევის სიუჟეტები მის ფრესკებში. სსმ მოამბე, ტ. XV- თბ., 1948, გვ. 141.

24 შ. მესხია, საისტორიო ძიებანი, ტ. II, თბ., 1983, გვ. 149, 297-304.

აღნიშნავს ამ ფაქტს თავის წარწერაში. გრიგოლი „ცხოველი სვეტის“ მთაფარა მხატვარია. მასთან ერთად აქ სხვა ოსტატებიც მუშაობდნენ[25].

მრავალმხრივ საყურადღებოა პალეოლოგოსური ფერწერის ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშის, უბისის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის (XIV ს.) მხატვრის სახელის შემცველი წარწერაც: „სახელითა ღვთისაითა, მოიხატა მონასტერი ე[...]შ: ჭელითა ცოდვილისა დამიანეს გაზრდილისა გერასიმესითა“. თეთრი ფერით დაწერილი ასომთავრული წარწერა სატრიუმფო თაღის პირს შემოუყვება (სურ. 4)[26]. ყურადღებას იქცევს წარწერის ერთი სიტყვა, რომლისგანაც ორი ასო – „ე“ და „შ“-ა დარჩენილი და აღარ გაირჩევა მათ შორის არსებული კიდევ ერთი ასო-ნიშანი. მას, ჩვეულებრივ, აღადგენენ, როგორც „ესე“, რაც ლოგიკურია, რადგან, ამ შემთხვევაში გამოდის – „მონასტერი ესე“, თუმცა აქ აშკარად „შ“ წერია[27]. ამ მხრივ წარწერა კიდევ ითხოვს შესწავლას, მაგრამ ამჯერად ჩვენ სხვა საკითხები გვაინტერესებს.

ვ. ბერიძემ თავის წერილში – „გერასიმე და, არა დამიანე. აუცილებელი შესწორება“ – დამაჯერებლად დაასაბუთა, რომ უბისის ტაძრის მომხატველი გერასიმეა[28] და არა ამავე წარწერაში დასახელებული დამიანე – რომელიც საკურთხევლის აფსიდში საიდუმლო სერობის სცენაში ჩართულ წარწერაშიცაა მოხსენებული – როგორც ამას, თავის დროზე, შ. ამირანაშვილი ვარაუდობდა[29]. არც სატრიუმფო თაღის და არც სერობის მაგიდის კიდეს გაყოლებული ასომთავრული წარწერა: „მამანო წმიდანნო და მღვდელნო ყავთ წყალობა ვითარცა ქრისტემან დედაკაცსა წიდოვანსა ზედან და ითხოვეთ შენდობა დამიანესთვის, რათა თქვენცა სასუფეველი“[30], არ გვაუწყებს, რომ დამიანეა მხატვარი. პირიქით, სატრიუმფო თაღის წარწერა სწორედ ისეა გამართული – „მოიხატა ჭელითა... გერასიმესითა“, რომ ეჭვს არ იწვევს – მხატვარი გერასიმეა[31]. დამიანე რომ ყოფილიყო მხატვარი, მაშინ ეწერებოდა დამიანესითა და არა „დამიანეს“. ამ რიგის ტექსტები, შუა საუკუნეებში, სწორედ ასეთი ფორმით

25 ვ. ბერიძე, მცხეთის..., გვ. 145-163.

26 უბისის მოხატულობის თარიღების შესახებ ვრცლად, ნ. ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, თბ., 2006, გვ. 149-154. აქვეა მითითებული ბიბლიოგრაფია. ი. ლორთქიფანიძე, წმინდა გიორგის ცხოვრების ციკლი უბისის კედლის მხატვრობაში. საქართველოს სიძველენი, 6, 2004, გვ. 150; მისივე, „საიდუმლო სერობის“ სცენა უბისის კედლის მხატვრობაში. საქართველოს სიძველენი, 19, 2016, გვ. 272.

27 მოგვყავს ვ. ბერიძის მიერ გამოქვეყნებული წარწერა. ვ. ბერიძე, გერასიმე და, არა დამიანე. აუცილებელი შესწორება. ლიტერატურული საქართველო, № 37, 14. 09. 1979. შეად. შ. ამირანაშვილი, უბისი. მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისთვის, ტფილისი, 1930, გვ. 65; მისივე, ქართველი მხატვარი დამიანე, თბ., 1974, გვ. 13; ნ. ბურჭულაძე, უბისის..., გვ. 154, შენ. 1; ი. ლორთქიფანიძე, საიდუმლო..., გვ. 271, შენ. 2.

28 ვ. ბერიძე, გერასიმე... ეს შეხედულება სხვა მეცნიერებმაც (ი. ლორთქიფანიძე, ნ. ბურჭულაძე და სხვა) გაიზიარეს.

29 შ. ამირანაშვილი, ქართველი მხატვარი..., გვ. 11-13.

30 მოგვყავს ი. ლორთქიფანიძისეული რედაქცია (ი. ლორთქიფანიძე, საიდუმლო..., გვ. 271, შენ. 2). სხვა გამოცემებში „წიდოვანსა“-ს ნაცვლად არის „წმიდისა“ (შ. ამირანაშვილი, უბისი..., გვ. 65; მისივე, ქართველი მხატვარი..., გვ. 12; ნ. ბურჭულაძე, უბისის..., გვ. 154, შენ. 1. ი. ლორთქიფანიძემ ყურადღება მიაქცია იმასაც, რომ წარწერა დაუმთავრებელია და მან ასე აღადგინა: „...რათა თვენცა [დაიმკვიდრით] სასუფეველი“. ი. ლორთქიფანიძე, საიდუმლო..., გვ. 271.

31 ვ. ბერიძე, გერასიმე...

იწერებოდა – „ჭელითა გიორგისითა“, „ჭელითა თევდორე მეფისა მხატვრისათა“; „ჭელითა მიქაელ მაღლაკელისათა“ და სხვა. საიდუმლო სერობის სცენის წარწერა კი უფრო ქტიტორისთვისაა დამახასიათებელი. შუა საუკუნეების „მხატვართა, ხურთმოძღვართა, ოქრომჭედელთა (რომ არაფერი ვთქვათ კალიგრაფთა) წარწერებში ყოველთვის არის მითითებული მათი ხელობა, ან პირდაპირ ნათქვამია, აშენდა, მოიჭედა, მოიხატა მავანისა და მავანის ხელითაო“[32]. სწორედ ამიტომაც ვიცით ოსტატთა სახელებიც, თუმცა არსებობს მხატვართა ისეთი წარწერებიც, რომლებშიც არ არის მითითებული აეტორის ვინაობა, ხელობა, ან ღვაწლი (ვარძია, ბეთანია, ოსაანი), მაგრამ ისინი მხატვრებს ეკუთვნით.

შუა საუკუნეების მხატვრის ტრადიციული წარწერისაგან განსხვავებით უბისის სატრიუმფო თაღის წარწერა არ შეიცავს სავედრებელს. სავედრებელში მხატვრის უგულებელყოფა საქტიტორო წარწერისთვისაა დამახასიათებელი; უბისის წარწერაში მხატვრის გარდა კიდევ ერთი პირია (დამიანე) დასახელებული, მხატვრები კი საკუთარი თავის გარდა იშვიათად თუ ასახელებენ ვისმე სხვას და, თუ ასახელებენ, ეს ან მომგებელია, ან იშვიათ შემთხვევაში – მეორე მხატვარი. არ გვხვდება მხატვრის წარწერებში არც ისეთი დასაწყისი („სახელითა ღმრთისაითა“), როგორიც უბისაში გვაქვს. რამდენადმე ბუნდოვანია ისიც თუ ვის ეკუთვნის წარწერა – მხატვარ გერასიმეს, თუ დამიანეს, რომლის როლი უბისაში მკაფიოდ არ იკვეთება, მიუხედავად იმისა, რომ ის აქ ორ წარწერაშია მოხსენებული. დამიანეს შესახებ მხოლოდ ის ვიცით, რომ მან გერასიმე გაახარდა. გამზრდელი შეიძლება მშობელსაც ნიშნავდეს, სულიერ აღმზრდელსაც და ხელობის მასწავლებელსაც. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გავიხსენოთ გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის გუმბათის მოხატულობაში (XVI ს-ის 20-იანი წწ.) შემორჩენილი ბერძენ მხატვართა ქართულ ენაზე შესრულებული წარწერები[33]. წინასწარმეტყველთა გამოსახულებების ქვეშ ოთხი ასომთავრული წარწერაა: „სიმეონ გამდელი ესე“; „და შრომა სიმდაბლე თეოდორი ჭელი. წერა ესე“; „სიმეონ საქმე აქა“, „მონა შენი ხელი წერა თეოდორი“[34] (სერ. 5, 6). ამ ენობრივად გაუმართავი წინადადებებიდან ისე ჩანს, რომ სიმეონი თეოდორის გამზრდელი იყო და „გამდელი“ აქ მასწავლებელს, პროფესიულ აღმზრდელს ნიშნავს, რაკი სიმეონს აქ უშრომია (მეორე წარწერის „და შრომა“-ც სიმეონს ეხება) და რაღაც „საქმე“ გაუკეთებია. „საქმე“ და „შრომა“, ცხადია, მოხატვას უნდა გულისხმობდეს. შუა საუკუნეების ბერძენი მხატვრები წარწერებში ხშირად ასახელებენ თავის მასწავლებლებს, ზოგჯერ მამა-მხატვარს[35] არის შემთხვევა, როცა მხატვარი თავის მოწაფესაც ასახელებს. ამის ერთ-ერთ ნიმუშად ს. კალოპისსი-ვერტის მოჰყავს უბისის წარწერაც, რომლის თარგმანიც – „...გერასიმე ცოდვილი დამიანეს მოწაფე“ არ არის სწორი, რადგან წარწერაში „მოწაფე“ არ არის ნახსენები, თუმცა მეცნიერი

32 იქვე.

33 Г. Е. Церетели, Полное собрание надписей на стенах и камнях и приписок к рукописям гелатского монастыря, М., 1891, გვ. 12-13.

34 მეოთხე წარწერა ამჟამად ძლიერ დაზიანებულია. აქ გ. წერეთლის გადმოწერილს ვაქვეყნებთ. Г. Е. Церетели, დასახ. ნაშრ., გვ. 12-13.

35 S. Kalopissi-Verti, Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions, Cahiers Arhéologiques, ტ. 42, 1994, გვ. 149; მისივე, Painters Information..., გვ. 63; M. Marković, The Painter Eutichios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid. Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti, 38, 2010, 9-34.

იქვე შენიშვნაში იმასაც აღნიშნავს, რომ „აქამდე გაურკვეველია, დამიანე მხატვარი იყო, თუ საეკლესიო ან სასულიერო პირი“[36]. რა თქმა უნდა, ერთი და იგივე სიტყვა სხვადასხვა მნიშვნელობითაც იხმარება და, შესაძლოა ასეთ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე უბისასა და გელათში; არც ისაა გამორიცხული, რომ ბერძენმა მხატვრებმა უცხო ენაზე მკაფიოდ ვერ გამოხატეს თავისი აზრი, მაგრამ ამის მიუხედავად, გელათის წარწერა უნებლიედ მაინც დაგვაფიქრებს, ხომ არ გულისხმობს უბისის „გამზრდელიც“ ხელობის მასწავლებელს; ვინ იცის, იქნებ დამიანე მართლაც იყო გერასიმეს მასწავლებელი და, მაშინ იქნებ ტაძრის ერთ-ერთი მომხატველიც, მით უფრო, რომ აქ რამდენიმე ოსტატის ხელწერა გაირჩევა. მაგრამ დაბეჯითებით ამის თქმა მაინც არაა იოლი. გაუგებარია, რატომ არ არის აღნიშნული დამიანეს ღვაწლი ან ხელობა არც ერთ წარწერაში, მაშინ როცა ის ორივეჯერაა მოხსენებული. გელათში ხომ ნათლად ჩანს, სიმეონი რომ მხატვარია.

ვ. ბერიძის ვარაუდით, დამიანე „საკმაოდ მაღალი სოციალური მდგომარეობის პირია, გერასიმეს პატრონი, მფარველი, მისთვის მზრუნველი“ და შესაძლოა მოხატულობის დამკვეთიც „ან აღგილობრივი ფეოდალი, ან სასულიერო პირი“[37] ეს ვარაუდი სხვა მეცნიერებმაც გამოთქვეს[38]. უბისაში დამიანეს რომ განსაკუთრებული მდგომარეობა და უფლებები არ ჰქონოდა, ის არ (ვერ) მოათავსებდა თავის საფეხრებელს ასეთ მნიშვნელოვან ადგილას, საკურთხეველში, საიდუმლო სერობის სცენაში. ტექსტის შინაარსიცა და მისი წყობაც, როგორც ვ. ბერიძე შენიშნავს, მომგებლის წარწერისთვისაა დამახასიათებელი, თუმცა, როგორც ითქვა, გვაქვს მოხატულობები, კერძოდ, ბეთანიისა (XII ს) და ოზაანის (XII-XIII სს.), სადაც დამიანეს წარწერის მსგავსად მხატვართა წარწერებს საფეხრებელის ფორმა აქვს, მაგრამ მათში არ არის მიუთითებული ავტორთა ვინაობა. ბეთანიისა და ოზაანის წარწერები: „ქრისტე ღმერთო შეიწყალე დემეტრე“ (ბეთანია, XII ს. ფერწერული ფენა)[39] და „ქრისტე ღმერთო შეუნდვენ მიქაელს, ამინ“ (ოზაანი, XII-XIII სს. ფენა)[40] ბევრად უფრო მარტივი ფორმის საფეხრებელს წარმოადგენს, ვიდრე დამიანეს წარწერა უბისაში; ამას გარდა, ისინი საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობაში ორნამენტულ წნულებშია ჩაწერილ-ჩამალული, ისე რომ მათი შემჩნევაც კი ძნელია. დამიანეს წარწერა არც ორნამენტშია მიმალული და თვალსაჩინო ადგილასაცაა მოთავსებული. სერობის მაგიდის კიდეს გაყოლებული წარწერა საზეიმოცაა და ყურადღებასაც იპყრობს. ის თეოლოგიურად ერთ-ერთ მთავარ კომპოზიციაშიცაა ჩართული; იქნებ შემთხვევითი არც ისეთი დეტალია, როგორიცაა საიდუმლო სერობის მარჯვენა კიდურა მოციქულის ხელის ყესტი ზუსტად რომ მიუთითებს დამიანეს წარწერას. ბეთანია-ოზაანისაგან განსხვავებით, დამიანეს წარწერა სხვათა წასაკითხად არის განკუთვნილი. წარწერათა საზეიმოდ წარმოჩენა ქტიტორთათვისაა დამახასიათებელი. ასე რომ, ჩვენც იქეთკენ

36 S. Kalopissi-Verti, Painters..., გვ. 149, შენ. 90.

37 ვ. ბერიძე, გერასიმე...

38 ნ. ბერჭულაძე, უბისის..., გვ. 154, შენ. 1, 179-180; ი. ლორთქიფანიძე, საიდუმლო..., გვ. 271-272, შენ. 2.

39 Е. Л. Привалова, Новые данные о Бетании. IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, გვ. 16.

40 Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 35; Е. Л. Привалова, Роспись церкви «Вознесения»-«Амаглеба» в Озаани. Ars Georgica, 9, 1987, გვ. 121-152.

ვიხრებით, რომ დამიანე უბისის მოხატულობის მომგებელი იყო. ზემოთ აღინიშნა, რომ სატრიუმფო თაღის წარწერაში მკაფიოდ არ ჩანს ვისი დაწერილია ის. ეს კი იმაზეა დამოკიდებული, ვის ეკუთვნის სიტყვა „ცოდვილისა" – დამიანეს თუ გერასიმეს. ტექსტი ორნაირად შეიძლება წაიკითხოთ: „...მოიხატა... ჭელითა ცოდვილისა დამიანეს გაზრდილისა გერასიმესითა" ან, თუ სასვენ ნიშნებს გამოვიყენებთ „...მოიხატა... ჭელითა ცოდვილისა, დამიანეს გაზრდილისა გერასიმესითა". პირველ შემთხვევაში „ცოდვილისა" დამიანეს ეხება და, მაშინ საფიქრებელია, რომ დამიანე უწოდებს თავის თავს ცოდვილს და ისევე გვაუწყებს, რომ ეკლესია მისმა გაზრდილმა გერასიმემ მოხატა; მეორე შემთხვევაში, „ცოდვილისა" გერასიმეს ეკუთვნის და, მაშასადამე, წარწერაც მისია, რადგან გერასიმე დამიანეზე ცოდვილს თუ იტყოდა, მაშინ უთუოდ თავის ცოდვებსაც ახსენებდა. თითქოს უფრო მისაღები მეორე ვერსიაა; უფრო ბუნებრივად გვეჩვენება გაზრდილს ეხსენებინა თავისი აღმზრდელი, ვიდრე პირიქით; მაგრამ ხომ შეიძლება დამიანეს, რომელიც თავის ცოდვებზე ასე მძაფრად საუბრობს საიდუმლო სერობის წარწერაშიც, ეხსენებინა თავისი აღზრდილი გერასიმე. თუ უბისის სატრიუმფო თაღის წარწერასაც დამიანეს მივაკუთვნებთ, მაშინ უფრო გამყარდება ვარაუდი, რომ ისაა მოხატულობის მომგებელი[41]. სავსებით მისაღებია მეცნიერთა მიერ გამოთქმული ვარაუდი იმის თაობაზე, რომ დამიანე უბისის მონასტერში მოღვაწე სასულიერო პირი იყო[42]. თუ ეს ასეა, მაშინ შესაძლოა სატრიუმფო თაღის წარწერაში ნახსენები „გამზრდელი" სულიერ მოძღვარს გულისხმობს; და მაშინ იქნებ ისიც გვეფიქრა, რომ გერასიმეც მონაზონი იყო. სამეცნიერო ლიტერატურაში ეს მოსაზრებაცაა გამოთქმული[43]. უბისის მოხატულობის თეოლოგიურად დატვირთული პროგრამაც ცხადყოფს, რომ მის შექმნაში ღვთისმეტყველებასა და იკონოგრაფიულ საკითხებში კარგად განსწავლული ადამიანი მონაწილეობდა. იქნებ ეს სწორედ დამიანე იყო და მასთან ერთად გერასიმეც.

ჩვენს ხელთ არსებული მონაცემებით დამიანეს ვინაობასთან დაკავშირებით ერთმნიშვნელოვანი პასუხი მაინც ვერ მივიღეთ. რომ არა გელათის ბერძენი მხატვრების წარწერები, შეიძლება არც წამოჭრილიყო „გამზრდელის" ხელობის მასწავლებლის მნიშვნელობით ხმარების და, შესაბამისად, დამიანეს, როგორც მხატვრის საკითხი. მაგრამ დამიანე რომც ყოფილიყო მხატვარი და გერასიმეს მასწავლებელი, ეს სრულებით არ გამორიცხავს, რომ ის იმავდროულად გერასიმეს სულიერი აღმზრდელიც ყოფილიყო და მოხატულობის მომგებელიც. სხვათა შორის, გამორიცხული არც ისაა, რომ თავად გერასიმეც ყოფილიყო თანაქტიტორი. ასეა თუ ისე, უბისის წარწერებიდან ჩანს, რომ დამიანეს უბისის მონასტერში განსაკუთრებული მდგომარეობა ჰქონდა; ცხადია ისიც, რომ დამიანესა და გერასიმეს ხანგრძლივი ურთიერთობა აკავშირებდათ ერთმანეთთან. სატრიუმფო თაღის წარწერა უდავოდ ადასტურებს, რომ ეკლესია გერასიმემ მოხატა. ის იყო მთავარი მხატვარი; მასთან ერთად აქ სხვა ოსტატებიც მუშაობდნენ.

რაც შეეხება ზემოხსენებულ ბეთანიასა და ოზაანს, აქაური მხატვრების წარწერები განცალკევებით დგას კედლის მხატვრობის ოსტატთა სხვა წარწერებისაგან. ორივე

41 წარწერათა ინტერპრეტაცია აქვს ი. ლორთქიფანიძესაც. ი. ლორთქიფანიძე, საიდუმლო..., გვ. 271, შენ. 2.

42 ნ. ბერჯულაძე დამიანეს მონასტრის წინამძღვრად მიიჩნევს, ნ. ბერჯულაძე, უბისის..., გვ. 154.

43 დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 2012, გვ. 80.

მათგანი, როგორც აღინიშნა, ტრადიციულ საეკლესიოს წარმოადგენს და მათში არ არის გაცხადებული ავტორთა ვინაობა. ბეთანიაში დემეტრეს წარწერის გვერდით, საგანგებო ორნამენტულ მოჩარჩოებაში მოქცეული კიდევ ერთი, ოღონდ ამჯერად პოეტური ფორმით გადმოცემული საეკლესიო წარწერაა: „არ მარტო ვარ, შავპირი, ჭეშმარიტად. მსაჯულო ყოველთაო, ნუ მარტოქმენ ყოველთა ქრისტიანთა წმიდათა შენთაგან“, რომელსაც ასევე დემეტრეს მიაწერენ[44]. რატომ უნდა მივიჩნიოთ მიქაელი (ოზაანი) და დემეტრე მაინცდამაინც მხატვრებად, როცა ასეთ საეკლესიო ტექსტებს მომგებელნიც წერდნენ და მომლოცველებიც, რისი მრავალი მაგალითიც დასტურდება ეპიგრაფიკაში. მეორე მხრივ, ვის შეეძლებოდა ამ ადგილას და თანაც ორნამენტის წნულში ჩაწერა საეკლესიო თუ არა მას, ვინც ამ ორნამენტს ხატავდა[45].

„ნამდვილ ხელმოწერას“ ყველაზე მეტად ვარძიის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მომხატველი ოსტატის, ვინმე გიორგის წარწერა მოგვაგონებს, რომელმაც მოხატულობაზე (XII ს. 80-იანი წწ.), შეიძლება ითქვას, თავისი ინიციალები დასვა. კონქის მოხატულობის შემომსაზღვრავი ზოლის ორნამენტულ წნულში რამდენიმე ასომთავრული ასოა ჩაწერილი. ჩრდილოეთით: „გ“, საკურთხევლის სარკმელთან – „ჭ“, მის გვერდით, ორნამენტის ერთი სეგმენტის გამოტოვებით – „რ“[46]. კ. მელითაურმა წარწერა საბოლოოდ გამართა როგორც „გიორგი ჭარი“ და ის მიიჩნია ტაძრის მომხატველად[47]. მაგრამ თუ დაქარაგმებული „გ“ თამამად შეიძლება იყოს გიორგი, ძნელია დაბეჯითებით თქმა, რომ „ჭ“ და მისგან საკმაოდ დაშორებული „რ“ აუცილებლად ერთ სიტყვას შეადგენს და ის მაინცდამაინც „ჭარია“, ან, რომ ეს უკანასკნელი და „გიორგი“ უეჭველად ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. მაგრამ

44 Е. Л. Привалова, Новые..., გვ. 16.

45 ბეთანიაში კიდევ ერთი, სრულიად მოულოდნელი შინაარსის წარწერაა: „ეფკალო, ნუ შეუნდობ სოფრომს“ (XII ს.), რომელსაც ე. პრივალოვა თავად სოფრომს მიაკუთვნებს, რომელიც მხატვრად მიაჩნია. ტექსტის გაგება ორნაირად შეიძლება: რომ მისი ავტორი ეფკალს შესთხოვს ვინმე სოფრომს არ შეუნდოს ცოდვები, რაც შენდენებას ნიშნავს, ან, რომ თვითონ სოფრომი ისეთ ცოდვილად მიიჩნევს თავს, რომელიც შენდობის ღირსი არ არის. ე. პრივალოვამაც წარწერა სწორედ მხატვრის უკიდურესი მორჩილებისა და დამცრობის გამოხატულებად მიიჩნია (Е. Л. Привалова, Новые..., გვ. 16). საკურადღებოა აარონის ფიგურის ქვეშ გამოსახული მამაკაცი, რომელსაც ე. პრივალოვა სოფრომთან აიგივებს. თუ ეს ასეა, გამოდის, რომ მხატვარმა თავისი „პორტრეტი“ დახატა, რისი პარალელიც შეა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში არ მოგვეპოვება. ჩვენთვის უცნობია, რას ეფუძნებოდა ე. პრივალოვა ამ დასკვნის გამოტანის დროს, მაგრამ დამატებითი არგუმენტების გარეშე ძნელია მისი გაზიარებაც და უარყოფაც. თუ წარწერის ტექსტს სოფრომის სინანულისა და თვითგვემის გამოხატულებად მივიჩნევთ და მამაკაცის ფიგურის ხასიათსაც გავითვალისწინებთ – ის მეტისმეტად პატარაა, განსაკუთრებით აარონის ფიგურასთან შედარებით, და დამცრობილად წარმოჩნდება მის წინაშე, რაც თითქოს შეესაბამება მორჩილებასა და სინანულის განცდას, მაშინ იქნებ ისიც დავუშვათ, რომ ის მართლაც მხატვრის გამოსახულებაა. გასათვალისწინებელია ამავე სარკმელში გადმოცემული მეორე მინატაურული კომპოზიციაც, რომელიც შესაძლოა მამაკაცის ფიგურასთან იყოს დაკავშირებული. სოფრომის წარწერა საგულდაგულოდაა დამალული – ის მაღლა, სამხ. მკლავის სარკმლის წირთხლშია მოთავსებული აარონ წინასწარმეტყველის ქვეშ და ბალახებს შორისაა ჩაწერილი. წარწერის საბოლოო ინტერპრეტაცია, ერთი მხრივ, ბეთანიის მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამასთან მიმართებით, მეორე მხრივ, იმ კულტურულ-ისტორიული გარემოს გათვალისწინებით უნდა მოხდეს, რომელშიც ეს მხატვრობა შეიქმნა, რაც, ცხადია, ამ ნაშრომში ვერ მოხერხდება.

46 კ. მელითაური, ვარძიის სამშენებლო-ხელოთმოძღვრული შესწავლის საკითხები, თბ., 1961, გვ. 13, სურ. 10, 11; Vardzia, Leningrad, 1975, გვ. 62; Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980, გვ. 129.

47 კ. მელითაური, დასახ. ნაშრ., გვ. 13.

ერთი რამ ცხადია – ვარძიის მხატვარი გიორგია. ამ ადგილას და ორნამენტის ეკავილების ფურცლებში მხატვრის გარდა სხვა ვერავინ გააკეთებდა წარწერას. გიორგიმ, ფაქტიურად, კრიპტოგრამული „ხელმოწერა“ გააკეთა და ბეთანია-ოსაანის მხატვრების მსგავსად, წარწერა ორნამენტშიც ჩამალა[48]. ორნამენტულ წნელში მონოგრამის ჩაწერა მინიატიურისტებისთვისაა უფრო დამახასიათებელი[49]. ბეთანიის და ოსაანის, ისევე როგორც ვარძიის მსგავსი წარწერები ქართული კედლის მხატვრობის სხვა ძეგლებზე არ არის შემორჩენილი. შესაძლოა ზოგმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია; ან სადმე არის კიდეც, მაგრამ ჩვენთვისაა უცნობი. თუმცა, მაინც, როგორც ჩანს, მხატვრის ამ ტიპის წარწერები არ იყო ფართოდ გავრცელებული[50].

ვარძიისა და ბეთანია-ოსაანის ერთი ეპოქის (XII-XIII სს.) მხატვართა წარწერებს შინაარსის მხრივ არაფერი აქვს საერთო, მაგრამ წარწერათა მოფარებულ ადგილას მოთავსებისა და ორნამენტულ წნელში ჩამალვის მხრივ სამივე მხატვარი საერთო ტენდენციას ავლენს; ისინი არც ვინაობას ამჟღავნებენ, არც ღვაწლს და აშკარად საგულდაგულოდ მალავენ წარწერებს. მაგრამ ეს ვერ გვაფიქრებინებს, რომ მხატვრები ერიდებიან „გამოჩენას“. გიორგი, დემეტრე და მიქაელი კი არ მალავენ წარწერებს, როგორ შთაბეჭდილებასაც ისინი ერთი შეხედვით ტოვებენ, არამედ მათი წარმოჩენა არც იყო მხატვართა მიზანი. ბეთანიისა და ოსაანის წარწერები „სათაესო“ საეკლესიებლებია[51], ისინი, თუ შეიძლება ითქვას, უფლისთვისაა განკუთვნილი და არა სხვათა წასაკითხად. მეტიც, იგივე დანიშნულება უნდა ჰქონოდა ვარძიის მხატვრის წარწერასაც. გიორგისთვის მნიშვნელოვანიცა და საკმარისიც იყო მისი სახელი საკურთხევლის აფსიდში მოხვედრილიყო. ასეთ „სათაესო“ წარწერებს შუა საუკუნეების მხატვრები ხშირად მიმართავდნენ. ამ რიგისაა მაგალითად, ლენჯერის მხერის ეკლესიის მხატვრის წარწერაც, რომელიც კანკელის ძირში, მისი ფილის კიდეზე იყო შეუმჩნეველად მიწერილი[52], გიორგი ჯოხტობერიძის წარწერა წითელხევში. „სათაესოდ“ მიიჩნევს ბ. ტოდიხი ცნობილი ბერძენი მხატვრების – მიხეილ ასტრაპასა და ევტიხის წარწერებს, რომლებიც ერთი შეხედვით „ხელმოწერას“ უფრო ჰგავს – მათი სახელის, ან მონოგრამისგან შედგება. ისინიც მიმალულ ადგილებშია მოთავსებული – წმინდანთა სამოსსა და იარაღზე, კომპოზიციებში გამოსახულ ნაგებობებზე, ჭურჭელსა თუ ავეჯზე. ბ. ტოდიხის შეხედულებით, ეს წარწერები არის მხატვართა პრივატული ვედრების შემოკლებული გამოხატულება და არა მათი „ხელმოწერა“, ავტოგრაფი. წმინდანთა გამოსახულებებზე სახელის მიწერით, მხატვრები მათ მეოხებას სთხოვენ[53]. ვფიქრობთ,

48 მხატვართა კრიპტოგრამული წარწერები ფართოდ გავრცელდა XV-XVII სს-ის რუსულ ხატწერაში. А. С. Преображенский, О некоторых формах авторского самовыражения византийских и русских иконописцев. Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства, Труды центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, т. X, М., 2014, გვ. 59-119.

49 ელ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 34.

50 სავარაუდოდ საფარის წმ. საბას ტაძარში ჯაველთა ჯგუფური პორტრეტის ბოლო გამოსახულების სამოსის ქობის ორნამენტშიც მხატვრის წარწერაა ჩაწერილი.

51 ტერმინები: „სასხვესო“ და „სათაესო“ დ. თუმანიშვილს დაუკავშირეთ. დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ., გვ. 74-75.

52 იხ. შენ. 16.

53 B. Todić, 'Signatures~ des peintures Michel Astrapas et Eutychios. Function et signification. Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα, Θεσσαλονίκη, 2001, გვ. 643-662.

რომ ეს არ ეხება მხოლოდ ცალკეულ მხატვრებს, არამედ შუა საუკუნეების ოსტატობა ზოგადი მახასიათებელია. მათ წარწერებს არ აქვს ხელმოწერის, ავტოგრაფის დანიშნულება. მხატვარი წარწერას თავის ამოცნობა-გაცნობის, პიროვნული წარმოსენის მიზნით კი არ აკეთებს, არამედ ყველა წარწერას ახლავს, თუ არ ახლავს საველრებლი ფორმულა, „სათავისთა" თუ „სასხვისო" პირველ რიგში შესაველრებლის ფუნქცია აქვს. ამიტომაც ამ წარწერებს მხოლოდ პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ ხელმოწერა. შუა საუკუნეების ოსტატი შემოქმედებით უნარს უფლისგან ბოძებულ ნიჭად მიიჩნევს; მას სჯერა, რომ მისი ხელი მხოლოდ მედიუმია ნამდვილ შემოქმედს, ღმერთსა და მის ნამუშევარს შორის[54]. პენის მონასტრის წმ. დემეტრეს ეკლესიის მხატვარი (XIV ს.), იოანე წარწერაში პირდაპირ ამბობს, ხატვის ნიჭი ღვთისგან მაქვსო მონიჭებული, ხოლო შესრულება იოანეს ხელს ეკუთვნისო[55]. შუა საუკუნეების მხატვარს ისიც კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული, რომ „მშრომელთა ჭელი ლპების და ნაშრომი განძად დაშთების" (H-507, 77r). მაგრამ მხატვრები „სასხვისო", სხვათა წასაკითხ წარწერებსაც აკეთებენ. მათაც სურდათ მათი სახელი ცნობილი გამხდარიყო. ეს, პირველ რიგში იმ წარწერებს ეხება, რომლებიც თვალსაჩინო ადგილასაა მოთავსებული. ასე, მაგალითად, საბერეების VII ეკლესიაში მხატვრის წარწერა საკმაოდ დაბლაა გადმოცემული და ადვილად მოსახილველია, გრიგოლ გულჯავარასშვილის წარწერა, გიორგი ჯოხტობერიძის „ხელმოწერა" გელათის წმ. ელიას ეკლესიაში, განსხვავებით წითელხევისგან, „სასხვისოა", ის თვალხილულ ადგილას, დასავლეთი კედლის სარკმლის ქვეშაა გადმოცემული. მაგრამ, შესაძლოა, „სასხვისო" წარწერებს ორმაგი დანიშნულებაც ჰქონდა: ისინი მხატვრის ვინაობასაც აცნობდა მაყურებელს და მის საველრებელსაც, რაც, თავის მხრივ, შუა საუკუნეების მხატვრისთვის ერთგვარი გარანტიაცაა, რომ ის გაახსნდებათ და მას ლოცვებში მოიხსენიებენ.

მხატვართა და ქტიტორთა წარწერებს გარკვეული თვალსაზრისით საერთო ნიშნებიც აქვს[56]. როგორც მომგებელი საალმშენებლო, თუ მიძღვნით წარწერაში აღნიშნავს, რა გააკეთა მან ეკლესიისთვის (აშენა, მოხატა, შეწირა...; ამასვე გამოხატავს საქტიტორო პორტრეტიც) და მისი ნებითა და ხარჯით შექმნილ ნაწარმოებს ეკლესიას სწირავს და „სამაგიეროდ" უფალს შენდობას შესთხოვს, ისე მხატვარი თავის წარწერაში მის მიერ გაწეულ ღვაწლს აღნიშნავს; თავის ნაშრომს ეკლესიას უძღვნის. ესაა მისი დონაცია და ამისთვის უფალს შეწყალებას ევედრება.

მხატვრის წარწერა მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევებში (ვარძია, უბისა) არ შეიცავს საველრებელს. ზემოთ აღინიშნა, რომ მხატვრები ძალზე იშვიათად მიუთითებენ თავიანთ წარწერებში თარიღს, ან მომგებელს; იშვიათად ახსენებენ ისინი ვისმე სხვასაც (უბისა). სულ ერთი-ორგანაა მოხსნებული მეორე მხატვარიც (სორი (XIV), კალაური (XVI). ამ მხრივ საინტერესოა სორის წმ. გიორგის ეკლესიის წარწერა, რომელშიც ორი მხატვარი – დავითი და ივანეა დასახელებული და ისიცაა აღნიშნული, რომ ივანე მნათეს შვილია[57]. განსხვავებით ბერძენი მხატვრებისგან,

54 იქვე, გვ. 652, 661.

55 S. Kalopissi-Verti, Painters..., გვ. 139.

56 S. Kalopissi-Verti, Painters..., გვ. 147.

57 ი. ჯიჯინაძე, სორის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, თბ., 2014, გვ. 55-56.

ადგილობრივი მხატვრები წარწერებს არ ერთვევენ ოჯახის წევრთა მოსახსენიებელსა თუ საფლრებელს[58].

როგორც აღინიშნა, ეკლესიის მომხატველი ოსტატები საქტიტორო წარწერებიდანაცაა ცნობილი. მომგებელი წარწერაში აღნიშნავს მხატვრის სახელს და მის მიერ შესრულებულ სამუშაოს, რაც, ჩვეულებრივ, წარწერას ბოლოში ერთვის, მაგრამ მხატვარს საფლრებელში (გამონაკლისია იფრარი) არ იხსენიებს.

ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული საქტიტორო წარწერა (X ს), რომელშიც მხატვარია დასახელებული ზემო სვანეთის სოფელ ნესგუნის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის მოხატულობამ შემოინახა. ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობის რეგისტრის ორნამენტულ ზოლს მიუყვება მთელ სიგრძეზე. აღდგენილი სახით ის ასე იკითხება: „ქ. სახელითა ღმრთისაითა და მომადლებითა წმიდისა მაცხოვრისაითა მე, ბეშქენ, მოვწერე წმიდად ესე საკურთხეველი პურითა და ფასითა ჩემითა სალოცველად თავისა ჩემისა და მოსაჯსენებელად მშობელთა ჩემთა, სულისათუის, ჭელითა გიორგისითა [ქრონიკონსა...], თუესა მაისსა, ამენ“[59]. სამწუხაროდ, წარწერაში აღარ შემორჩა თარიღი, მაგრამ სტილური თავისებურებების საფუძველზე აფსიდის მოხატულობა X საუკუნით თარიღდება[60]. ბეშქენის წარწერა საგულისხმო ცნობას გვაწვდის იმის თაობაზე, რომ მან თავისი სახსრებით – „პურითა და ფასითა“ მოხატა ეკლესია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ბეშქენმა გიორგის სამუშაოს საფასური გადაუხადა. სხვა ასეთი ცნობა ეკლესიის მომხატველისთვის გასამრჯელოს გადახდის შესახებ არ მოგვეპოვება.

განსაკუთრებულ ყურადღებას, რა თქმა უნდა, მეფის მხატვარი თევდორე იმსახურებს. ამ გამორჩეული ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატის მიერ მოხატული სამი ეკლესიაა ცნობილი ზემო სვანეთში: იფრარის წმ. მთავარანგელოზთა სახელობის (1096), წმ. კვირიკესი (ლაგურკა) კალაში (1112) და წმ. გიორგისა ნაკიფარში (1130). ერთი მხატვრის სამი მოხატულობა, თანაც წარწერებით დამოწმებული, ზუსტი თარიღითაც განსაზღვრული ძალზე იშვიათია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში[61]. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ისიც, რომ თევდორე საქტიტორო წარწერებში მეფის მხატვრად არის წოდებული.

საქტიტორო წარწერები დაზიანებულია, მაგრამ ვინაიდან ისინი თავისი შინაარსით (მათ შორის მცირე სხვაობებია), სტრუქტურით, გამოყენებული ფორმულებით ერთი ტიპისაა, ამიტომ ისინი ერთმანეთთან შეპირისპირების საფუძველზეა აღდგენილი. წარწერათა წაკითხვის რამდენიმე ვერსია არსებობს, მაგრამ მათ შორის ძირეული სხვაობა არ არის[62]. საილუსტრაციოდ მოგვყავს იფრარის ეკლესიის წარწერა: „ქ.

58 S. Kalopissi-Verti, Painters..., გვ. 141, 144.

59 ვ. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, თბ., 1988, გვ. 17-18, 67-68. ილუსტრაცია, იხ. მ. ყენია, ზემო სვანეთი. შუა საუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ., 2010, გვ. 13.

60 ეკლესიის დარბაზის მოხატულობა XII ს-საა. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Живописная Школа Сванети, Тб., 1983, გვ. 13-15.

61 თევდორეს მოხატულობათა შესახებ, Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966; Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили...., Живописная..., გვ. 30-101.

62 წარწერათა წაკითხვის ვერსიები, იხ. ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშ., გვ. 29-37; ვ. სილოგავა ლაგურკის თარიღს 1111 წ-ით განსაზღვრავს, იქვე, გვ. 36. შეად. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили..., Живописная..., გვ. 31. ნაკიფარის წარწერაში თარიღი აღარ შემორჩა. სადღეისოდ მიღებულია

სახელითა ღმრთისაჲთა, მოიხატა და შეიმკო წმიდაჲ ესე ეკლესია[ჲ] [სალოცველადჲ] ამის ჭევისა ყოველთა: დიდთა და მცირეთა, შვილთა და მომავალთა მათთა და სულისა მიცვალებულთა მათთისა. წმიდანო მთავარანგელოზნო, შეიწყალენ ორითავე ცხორებითა, ამენ. მო[იხატა დასაბა]მითგანთა წელთა ხჯ, ქრონიკონსა ტივ, ჭელითა თევდორე მეფისა მხატვრისაითა; წმიდანო მთავარანგელოზნო, შეიწყალეთ"[63]. როგორც ითქვა, მხოლოდ ამ წარწერას ახლავს მხატვრის სავედრებელი. ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა კანკელის კარნიზს გასდევს (სურ. 7).

სამივე ეკლესიის წარწერაში საგანგებოდაა ხაზგასმული, რომ თევდორე მეფის მხატვარია. ჩვენთვის უცნობია, იყო თუ არა ძველ საქართველოში ასეთი წოდება ან თანამდებობა. თევდორე ერთადერთია, ვინც მეფის მხატვრადაა წოდებული. მაგრამ, როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეებში სამეფისკარო ხელოვნება არსებობდა და, ცხადია, მეფის კარზე მომუშავე მხატვრებიც იყვნენ. ყველა მეცნიერი, ვინც თევდორეს შემოქმედებას იკვლევდა, ბუნებრივია, ვარაუდობს, რომ მას სამეფო დაკვეთები ჰქონდა შესრულებული და, როგორც ჩანს, სვანეთის ეკლესიების წარწერათა „მეფის მხატვარი" ამას გულისხმობს. სამივე წარწერის თანახმად, თევდორეს მოხატულობები კოლექტიური – ხევის აზნაურთა და ადგილობრივი მოსახლეობის დაკვეთითაა შესრულებული, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია მათთვის მეფის მხატვრისთვის დაევალებინათ ეკლესიათა მოხატვა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვარს შეეძლო მეფის კარზეც ემუშავა და აზნაურთა და უბრალო მოსახლეობის დაკვეთაც შეესრულებინა. საგულისხმოა ისიც, რომ თევდორე კი არ ამბობს, მეფის მხატვარი ვარო, არამედ ამას მომგებელნი აღნიშნავენ თავიანთ წარწერებში. აქ მათი ამბიცია უფრო ჩანს, თუმცა, არც ისაა გამორიცხული, ეს თევდორეს სურვილიც ყოფილიყო, მით უფრო, რომ მოხატულობათა მიხედვით ის, თუ შეიძლება ითქვას, გამორჩეული ტემპერამენტის ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგრამ, უნდა ვიფიქროთ, რომ თევდორე ამ გადაწყვეტილებას ქტიტორებთან შეთანხმების გარეშე არ მიიღებდა. რა თქმა უნდა, მეფის მხატვრობა ორივესთვის – მომგებლისთვისაც და მხატვრისთვისაც – საამაყო და საპატიო იყო. ვარაუდობენ იმასაც, რომ თევდორე დავით აღმაშენებლის (1089-1125) კარის მხატვარი იყო, წარმოშობით სვანი, რომელიც შესაძლოა გელათის მონასტერში დახელოვნდა[64], თევდორეს ტაო-კლარჯეთის ფერწერულ სკოლასთანაც აკავშირებენ[65]. ამ საკითხის კვლევა ჩვენს ამოცანას არ წარმოადგენს; მხოლოდ იმას შევნიშნავთ, რომ თევდორე მაინც ადგილობრივი სვანური ფერწერული სკოლის წარმომადგენელია, მისი „...მოხატულობები მჭიდრო გენეტიკურ კავშირშია სვანეთის კედლის მხატვრობასთან"[66].

XX ს-ის 30-იან წლებში შ. ამირანაშვილის მიერ ამოკითხული თარიღი (Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. 1, Тб., 1957, с. 143). ლაგურკის მოხატულობა მოგვიანებით განახლებულია. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили..., Живописная..., გვ. 57.

63 ვ. ხილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 31-34, 70-71, სურ. 5. აქვე იხ. ლაგურკისა და ნაკიფარის წარწერებიც, გვ. 34-39, 73-75.

64 Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили..., Живописная..., გვ. 100.

65 Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, М., 1950, გვ. 157; მ. დიდებულიძე, შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლები ტაო-კლარჯეთში. საქართველოს სიძველენი, 19, 2016, გვ. 59, 66.

66 Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. Т. Вирсаладзе, Избранные труды, Тб., 2007, გვ. 222.

შუა საუკუნეების სხვა მხატვრებთან შედარებით თევდორეს შესახებ არც ბევრი ცოტა რამაა ცნობილი – მას უმუშავია მეფის კარზე, სვანეთში მოხატა სამი ეკლესია, ზუსტად ვიცით რომელ წლებში, რაც საშუალებას იძლევა თვალი გავადევნოთ მის შემოქმედებით განვითარებას 34 წლის (1096-1130) განმავლობაში. უცნობია ამ ხნის მანძილზე, ან უფრო ადრე კიდევ რა შექმნა თევდორემ[67]. ცხადია, მან მოღვაწეობა იფრარის ეკლესიის მოხატვამდე, 1096 წლამდე დაიწყო, რადგან აქ ის უკვე მეფის მხატვრად ჩანს. მეფის მხატვარი რომ გამხდარიყო, მას უთუოდ გარკვეული დრო დასჭირდებოდა. ამიტომ სავარაუდოდ, თევდორემ თავისი მოღვაწეობა XI საუკუნის 80-იან წლებში დაიწყო. მან დიდი კვალი დატოვა სვანეთის კედლის მხატვრობაზე; თევდორეს აქ მიმდევრებიც ჰყავდა და, შესაძლოა, შეგირდებიც, ყოველ შემთხვევაში ვარაუდობენ, რომ წვირმის წმ. გიორგის ეკლესია თევდორემ თავის მოწაფესთან ერთად მოხატა[68].

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია საქტიტორო წარწერების მხატვრული გადაწყვეტა და ლოკალიზაცია. იფრარსა და ნაკიფარში ისინი კანკელზე, ლაგურკაში – დასავლეთ კედელზე, კარის თავზეა მოთავსებული. ისტორიული ხასიათის წარწერისთვის ორივე ეს ადგილი ტრადიციულია. კანკელზე ოსტატთა „ხელმოწერებიც“ გვხვდება (ხედასენის კანკელის რელიეფური ფილა (XI ს)[69], ლენჯერის მხერის ეკლესიის კანკელზე, მხატვრის სახელის შემცველი წარწერაა მაღალაანთ ეკლესიის კანკელზე). იფრარსა და ნაკიფარში წარწერების კანკელზე განთავსებით თევდორემ მათ გამორჩეული მნიშვნელობა მიანიჭა. სუსტად განათებულ ეკლესიებში (განსაკუთრებით იფრარში) კანკელი ყველაზე ნათელი ადგილია, სინათლის სხივი მოპირდაპირე დასავლეთ კედელში გაჭრილი კარიდან და სარკმლიდან უშუალოდ მას ეცემა. ორივე ეკლესიაში შესვლისთანავე (განსაკუთრებით იფრარში, რომელსაც მხოლოდ ერთი კარი აქვს დასავლეთიდან და სივრცეც მეტისმეტად პატარაა) ყურადღებას იპყრობს კონქში გამოსახული ვედრების მონუმენტური და შთამბეჭდავი კომპოზიცია, რომელიც მთელი ინტერიერის დომინანტია და მასთან ერთად აფსიდის წინ აღმართული კანკელი თავისი არქიტექტურული ფორმით, მოხატულობითა და კარნიზს გაყოლებული წარწერით. საზეიმო ხასიათისაა ვიწრო წითელი მოსარჩოებით გამოყოფილი, მუქ ფონთან შეპირისპირებული თეთრი საღებავითა და მწყობრი, წაგრძელებული მოხაზულობის ასოებით გამოყვანილი წარწერებიც. ღვთისმსახურების დროს საკურთხევლისკენ მზერამიპყრობილი მრევლის თვალსაწიერში ვედრების სცენის მაცხოვრის გამოსახულებასთან ერთად კანკელი და მისი წარწერა ექცევა (სურ. 7). მიუხედავად იმისა, რომ კანკელი ლაგურკაშიც არის და ის თევდორემ მოხატა კიდეც, საქტიტორო წარწერისთვის

67 ნ. ბერჭულაძის შეხედულებით, თევდორეს შესრულებულია ოდიგიტრიის ხატი უშგულიდან, ნ. ბერჭულაძე, მონუმენტური და დიზაინური მხატვრობის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხელოვნებაში. საქართველოს სიძველენი, II, 2007, გვ. 122-129. თევდორეს უკავშირებენ მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის კონქის თაღდაპირველ მოხატულობას. ა. ოქროპირიძე, სვეტიცხოვლის საკურთხევლის მოხატულობისთვის, ქართული ხელოვნების ნარკვევები. V, თბ., 2008, გვ. 23-24. ვარაუდობენ, რომ თევდორე საერო ნაგებობასაც ხატავდა. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили..., Живописная..., გვ. 100.

68 Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили..., Живописная..., გვ. 102-120.

69 Р. О. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 113-114.

აქ დასაელეთი კედელია შერჩეული. მაგრამ ლაგურკის კანკელი სტრუქტურულად იფრარისა და ნაკიფარის კანკელებისაგან განსხვავდება[70]. მას არ აქვს კარნიზი, ხოლო ანტაბლემენტზე გადმოცემული წმინდანთა წელსზედა ფიგურების ზემოთ წარწერისთვის საკმარისი ადგილი არ რჩება. მაგრამ საქტიტორო წარწერას არც დასაელეთ კედელზე დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა. ეკლესიიდან გასვლისას ყურადღებას იქცევს საკმაოდ დაბალი კარის თავზე წითელ მოჩარჩოებაში მოქცეული, მწვანე სიბრტყეზე თეთრი ფერის ასოებით დაწერილი ვრცელი საქტიტორო წარწერა[71].

საქტიტორო წარწერებს დავუკავშირეთ მაცხვარიშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის მოხატულობის (1140) წარწერაც: „მოიხატა საყდარი ესე მეფობასა დემეტრესა წელსა იე, ჭელითა მიქაელ მაღ[ლ]აკელისათა“[72], მიუხედავად იმისა, რომ საეჭვო აქ თითქოს არაფერია – წარწერა მხატვარ, მიქაელ მაღლაკელს ეკუთვნის, მაგრამ, მეორე მხრივ, ის არ შეიცავს შუა საუკუნეების მხატვრის „ხელმოწერისთვის“ დამახასიათებელ საყვედრებელს და მასში მითითებულია თარიღი, რასაც, როგორც ითქვა, იშვიათად აღნიშნავენ მხატვრები. თარიღს მხატვრის სახელთან ერთად, ჩვეულებრივ, საქტიტორო წარწერები შეიცავს; ამ მხრივ მაცხვარიშის წარწერა ნეზგუნისა და თევდორეს მოხატულობათა საქტიტორო წარწერების ფორმულას („ჭელითა გიორგისითა ქრონიკონსა...; „...მოიხატა დასაბამითგანთა წელთა ხჭ, ქრონიკონსა ტივ, ჭელითა თევდორე მეფისა მხატვრისაითა) იმეორებს, მაგრამ მათგან განსხვავებით აქ არ არის დასახელებული მომგებელი. მაცხვარიშის მოხატულობის დამკვეთი ადგილობრივი ერისთავია, ერთ-ერთი იმათთაგანი, რომელიც ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული დემეტრე I-ის მეფედ კურთხევის სცენაში მეფეს ხმლით ამკობს. მოხატულობის ხელმძღვანელი და, როგორც ჩანს, თანაქტიტორიც კვირიკე მამასახლისი იყო, რომლის უფლებები და პატრონაჟი მაცხვარიშში აშკარადაა გამოხატული მისი პორტრეტითა და მისივე ორი წარწერით[73]. ერთი მათგანი კვირიკეს პორტრეტს ახლავს და გვაუწყებს, რომ მან „დიდი მოიჭირვა ამის ეკლესიისა ზედგომაი ხატვასა“[74]. კვირიკე რომ მხოლოდ სამუშაოს ზედამხედველი არ იყო, ამას წარწერაში ნათქვამი „დიდი მოიჭირვა“ გვაფიქრებინებს, რომელიც გარჯას, ზრუნვას, გაჭირვების ატანასაც ნიშნავს და ხარჯის გაღების მნიშვნელობითაც იხმარება, რასაც ეპიგრაფიკის არა ერთი ნიმუში ადასტურებს[75]. ამიტომ, საფიქრებელია, რომ კვირიკესაც მაცხვარიშის ეკლესიის მოხატვაში მატერიალური წვლილიც აქვს შეტანილი. მეორე წარწერით კი კვირიკე ეკლესიის მომავალ მამასახლისს მოხატულობის კვამლისგან დაცვას სთხოვს[76]. ეს უკანასკნელი და მიქაელ მაღლაკელის წარწერა კომპოზიციურად გაერთიანებულია (სურ. 8). ისინი

70 Р. О. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 227, 246-247. ილუსტრაციები, იხ. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили..., Живописная..., სურ. 32.

71 იქვე, სურ. 33.

72 ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 75-76.

73 Т. Б. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 148-163, ნახ. 3, სურ. 8. A. Eastmond, Royal Imaginary in Medieval Georgia, Pennsylvania, 1998, გვ. 73-74.

74 ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 78; Т. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 163, ნახ. 4, სურ. 13, 16.

75 ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 44.

76 იქვე, გვ. 79.

ერთმანეთის სიმეტრიულად ჩრდილოეთი კედლის თაღს გარეთ დარჩენილ სამკუთხა არეებსაა (აღმ-ით მაღლაკელის, დას-ით კვირიკესი) მოთავსებული. თეთრი საღებავით დაწერილი, მსხვილი მთავრული ასოებით გამოყვანილი წარწერები საკმაოდ ქვემოთ, ადვილად მოსახილველ ადგილასაა მოთავსებული და კარგადაცაა განათებული სამხრეთი კედლის სარკმლით. ჩვენი ვარაუდით მხატვრის სახელის შემცველი წარწერაც კვირიკეს ეკუთვნის. ეს უკანასკნელი და კვირიკეს ორი წარწერა ერთიან კონტექსტს ქმნის. კვირიკე გვაუწყებს, რომ ის იყო ეკლესიის მამასახლისი, რომლის ხელმძღვანელობით, დიდი ძალისხმევითა და, სავარაუდოდ, ხარჯითაც მოიხატა ეკლესია; კვირიკეკე გვაუწყებს როდის და ვინ შექმნა მოხატულობა, და, როგორც ხშირად ხდება ხოლმე მომგებელთა წარწერებში, არ ურთავს მხატვრის საველრებელს, დაბოლოს, კვირიკე მომავალ მამასახლისებს მოხატულობის მოვლას სთხოვს. ეჭვგარეშეა, რომ კვირიკეს პორტრეტი, მისი ორივე წარწერა და, ჩვენი ვარაუდით, მხატვრის სახელის შემცველი წარწერაც, მისი სურვილითაა შექმნილი. დემეტრე I-ის მეფედ კურთხევის სცენა კი უთუოდ ადგილობრივი ერისთავის დაკვეთით შეიქმნა, შესაძლოა სულაც მის წარმოსაჩენადაც კი მოიხატა ეს ეკლესია. ამ ორიგინალური რედაქციით გადმოცემულ კომპოზიციაში – ერისთავთაგან მეფისთვის ხმლის შებმის ეპიზოდით – იმდენად დემეტრე I-ის მეფედ კურთხევა არ არის აქცენტირებული, რამდენადაც ერისთავების მნიშვნელობა და მათი როლი ამ ცერემონიალში[77] ეს მოხატულობის ერთადერთი სცენაა, რომლის ნიმუშიც მიქაელ მაღლაკელს, ალბათ, არ ჰქონია და, ამდენად, ეს მისი ორიგინალური ნამუშევარია. ასე რომ, მაღლაკელმა მაცხვარიშში ორი კონკრეტული დაკვეთა – ერისთავისა და მამასახლისის – შეასრულა. თ. ვირსალაძის მოსაზრებით, მიქაელი წარმოშობით ქუთაისის მახლობლად მდებარე სოფელ მაღლაკიდან იყო, რადგან გვარი მაღლაკელი არ არსებობს. ის ამ სოფლის მკვიდრს, ან მაღლაკელთა გვარის ამ სოფლიდან წარმომავლობას უნდა მიანიშნებდეს[78]. მიქაელ მაღლაკელი ადგილობრივი სვანი მხატვარია, რასაც მაცხვარიშის მოხატულობის იკონოგრაფიული და სტილური ნიშნებიც ადასტურებს და წარწერების ფონეტიკაც[79].

საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მხატვრის შესახებ ერთაწმინდის წმ. ევსტათეს სახელობის ეკლესიის ვრცელი საქტიტორო წარწერა, რომელიც სამკვეთლოში შესასვლელი კარის თავზეა განთავსებული და საგანგებო დეკორატიული მოჩარჩოებით მხატვრულადაცაა აქცენტირებული (სურ. 9). წარწერა გვაუწყებს, რომ რისტომ მეფის ზეობაში, 1654 წელს იორამის (თარხან-მოურავი, გიორგი სააკაძის ვაჟი), იონათამ და იესე კარგარეთელების დაკვეთით ტაძარი მოიხატა „...ჭელითა იშრესალემის ჯვარის მონასტრის მღუდელმონაზონისა მელეტიოსისთა...“[80].

მელეტიოსი XVII საუკუნის ცნობილი მოღვაწეა. ის ჯვარის მამაა, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ქონების განმკარგავი და წინაძღვარი[81]. მელეტიოსი ისტორიულ საბუთებშიც იხსენიება; ცნობილია ისიც, რომ მან საქართველოში ქრისტეს

77 Т. Б. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 148-161; A. Eastmond, დასახ. ნაშრ., გვ. 73-74, 82.

78 Т.Б. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 164-165.

79 იქვე, გვ. 165.

80 ი. მამასახლისი, ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობის თარიღი და მისი ქტიტორები. რელიგია, № 1, 2014, გვ. 32-33.

81 იქვე, გვ. 34-35

საფლავის გამოსახსნელად ფული შეაგროვა; მაგრამ მელეტიოსის მიმართ წყაროებში არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება ჩანს. მას ჯვრის მონასტრის ქონების განფლაგვაში(ც) ადანაშაულებენ, ერთხანს საპყრობილეშიც კი მოხვდა[82]. მაგრამ ჩვენ არაფერი ვიცით მელეტიოსის, როგორც შემოქმედის, მხატვრის შესახებ, გარდა იმისა, რომ მან ერთაწმინდის ტაძარი მოხატა. მოხატულობაში სხვადასხვა ხელწერა გაირჩევა, რაც იმას მოწმობს, რომ ის აქ მარტო არ მუშაობდა.

როგორც ითქვა, ცალკე ჯგუფად გამოვყავით საქართველოში მოღვაწე ის ბერძენი მხატვრები, რომელთა ვინაობა მოხატულობათა წარწერებიდანაა ცნობილი. ისინი საქტიტორო წარწერებშიც სახელდებიან და მათი „ხელმოწერებიცაა" შემორჩენილი.

საქართველოში ჩამოსულ ბერძენ მხატვართა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანიცა და ცნობილიც მანუელ ევგენიკოსია, რომელმაც XIV საუკუნეში (1386-96) წალენჯიხის მაცხოვრის სახელობის ტაძარი მოხატა. მნიშვნელოვანია ის არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მან პალეოლოგოსური ფერწერის გამორჩეული ნიმუში შექმნა, არამედ იმიტომაც, რომ ევგენიკოსი ამ ეპოქის ერთადერთი კონსტანტინოპოლელი მხატვარია, ვისი ვინაობაც წარწერებითაა დამოწმებული, თუ არ ჩავთვლით კიდევ ერთ კონსტანტინოპოლელ მხატვარს, რომელიც კვიპროსის კალოპანაიოტის წმ. იოანე ლამპადისტის მონასტრის წმ. ირაკლეიდიოსის ეკლესიის მოხატულობის წარწერაშია მოხსენებული (XIV ს. ბოლო), მაგრამ ევგენიკოსისგან განსხვავებით, მისი დედაქალაქური განსწავლა მეცნიერთა აზით, საეჭვოა[83].

ევგენიკოსი წალენჯიხაში სამ წარწერაშია დასახელებული[84]. ტაძრის ცენტრალური, დასავლეთი კარიდან შესვლისას მზერას ერთბაშად იპყრობს დასავლეთ ბურჯებზე განთავსებული, თეთრ ფონზე მსხვილი შავი ფერის ასოებითა და მკაფიო კალიგრაფიით გამოყვანილი წარწერები (სურ. 10). მათ ნაკლული სახით მოაღწიეს ჩვენამდის; წარწერები რამდენჯერმეა გამოცემული[85].

სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯის ფართო წახნაგზე ბერძნული წარწერაა, რომელიც გახსნილი ქარაგმებით ასე იკითხება: „ქ. ვედრება ღვთის მონისა და ცოდვილისა მანუელ ევგენიკოსისა, მხატვრისა, რომელმაც მოხატა ეს ტაძარი კონსტანტინეპოლიდან მოსულმა, [სადაც] გაგზავნა ბერმონაზვნები [ამ ტაძრის] შესამკობლად [ერისთავთერისთავმა], რომლის სახელია ვამეკ, ხოლო [ბერმონაზონთა] სახელებია: ქობალია მახარებელი და ანდრონიკე გაბისულავა, ხოლო ვინც ნახოს ეს მხატვრობა, ჩემი ყოველთა ქრისტიანთა შორის ცოდვილისა, შემიწყნაროს ამინ"[86] (სურ. 11). მის გვერდით, ბურჯის ვიწრო წახნაგზე ქართული ასომთავრული წარწერაა: „ქ. პატრონისა ერისთავთ ერისთავისა და მანდატურთ

82 იქვე, გვ. 36. ნ. ხუციშვილი, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მიწათმფლობელობა საქართველოში, თბ., 2006, გვ. 85-87.

83 S. Kalopissi-Verti, Painters' Information..., გვ. 59-60.

84 მოხატულობის შესახებ, იხ. И. Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992; ი. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია, წალენჯიხა. მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ., 2011.

85 M. Brosset, Rapport sur un voyage archéologiquedan la Géorgie et l'Arménie, St-Pétersbourge, 1851, Rapp. IX, გვ. 15; ე. თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობა სამეგრელოში. ძველი საქართველო, ტ. III, ტფ., 1913-1914, გვ. 209-212; И. Лорткипанидзе, დასახ. ნაშრ., გვ 13-15. ბერძნული წარწერის შესახებ, თ. ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2004, გვ. 94-95; S. Kalopissi-Verti, Painters.., გვ. 146-147.

86 თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 94-95.

ეხ'ეკესისა დადიანისა ვამეყის ბრძანებითა მოვ[ ] კოსთანტიპვლით მხატვარი..კერ მანოელი ევიენიკოს და დავხტვ?ი?[ ]ე [ესე ეკლესია შეწევნითა ღმ]რთ[ისათა ვინც] შენ[დობა ბრძ]ანოთ [თქვენ]ცა შეგინდოს [ღმერთმან] ამინ ამინ ამინ".

ჩრდილო-დასავლეთი ბ'ურჯ'ის წარწერაზე ვკითხ'ულობთ: „ქ. წარვეგზავნეთ მაცხოვრისა შეწევნითა კოსტანტიპოვლეს და მოვიყვანეთ მხატვარი ესე კერ მანოელ ჩვენ [ბერმონაზ] ონ მა[ხარობელი] ქვაბალია და ანდრონიკე გაბის'ულავა და ვევედრებით მაცხოვარსა რათა გვიხსნას ჩვენცა დიდსა დღესა მას განკითხვისას ამინ ამინ ამინ"[87]. სამივე წარწერაში მთავარი მოვლენაა გადმოცემ'ული, რომ ტაძარი კონსტანტინოპოლელმა მხატვარმა მოხატა, თ'ემცა მათ შორის არის მცირე სხვაობაც. ჩრდილო-დასავლეთი ბ'ურჯ'ის წარწერა ქვაბალიასა და გაბის'ულავას მიერაა დაწერილი. სამხრეთ-დასავლეთი ბ'ურჯ'ის ბერძნ'ული წარწერა მან'ელ ევგენიკოსს ეკ'უთვნის, რასაც მისი ტექსტის დასაწყისი („ვედრება ღვთის მონისა...") და დასასრ'ული („ჩემი ყოველთა ქრისტიანთა შორის ცოდვილისა...") მი'უთითებს. რაც შეეხება ამავე ბ'ურჯ'ის ქართ'ულ წარწერას, ზოგი მეცნიერი დაზიანებ'ულ სიტყვებს აღადგენს როგორც „მოვ[ედი]" და „დავხატე" და ტექსტს ევგენიკოსს მიაწერს, მისი ბერძნ'ული წარწერის თარგმანად მიიჩნევს[88]. ე. თაყაი'შვილმა, თავის დრო'ზე, ეს სიტყვები სხვანაირად წაიკითხა: „მოვ[ყვანე]", [დავახატვინე][89]. თ'ე პირველი სიტყვიდან მხოლოდ „მოვ" არის შემორჩენილი, მეორე – უკეთაა დაც'ული და, აქ თითქოს უფრო „დავახატვინე" უნდა იკითხებოდეს. თ'ე ეს ასეა, მა'შინ საფიქრებელია, რომ ეს წარწერაც ქვაბალიასა და გაბის'ულავას ეკ'უთვნით. პირველ წარწერა'ში ისინი მოგვითხრობენ, რომ გაიგ'ზავნენ კონსტანტინოპოლს, საიდანაც მან'ელ ევგენიკოსი ჩამოიყვანეს, მაგრამ არ აღნი'შნავენ, ვინ გაგ'ზავნა ისინი, მეორე'ში ხა'ხს უსვამენ, რომ ვამეყის ბრძანებით ჩამოიყვანეს ევგენიკოსი კონსტანტინოპოლიდან და მას მოახატვინეს ეკლესია.

ევგენიკოსის ბერძნ'ული წარწერა ორივე ქართ'ული წარწერის ინფორმაციას აერთიანებს, მაგრამ ის არ წარმოადგენს შ'ეა საუკ'უნეების როგორც ადგილობრივი, ისე ბერძენი მხატვრების ტრადიცი'ულ „ხელმოწერას", რომელიც, ჩვე'ულებრივ, ოსტატის სახელით, მის მიერ შესრ'ულებ'ული სამუშაოს დასახელებითა და საყვედრებელით შემოიფარგლება. ორივე ეს კომპონენტი წალენჯიხა'შიც არის, მაგრამ აქ ევგენიკოსის საქართველო'ში ჩამოსვლის მთელი ისტორიაცაა გადმოცემ'ული და მოხატ'ულობის მომგებელიც – ვამეყ დადიანი – დასახელებ'ული. ასეთი ტექსტი ქტიტორთა წარწერებისთვისაა დამახასიათებელი. შეიძლება ითქვას, რომ ევგენიკოსის წარწერა მხატვრის „ხელმოწერისა" და საქტიტორო წარწერის კომპო'ზიტს წარმოადგენს. საფიქრებელია, რომ ის დამკვეთის ს'ურვილითაა შედგენილი, რათა ბერძნ'ულენოვან მკითხველსაც ს'ცოდნოდა, რომ აქა'ური მხატვარი კონსტანტინოპოლელია და ის ვამეყმა მოიწვია. ამავე დროს, ბერძნ'ული წარწერა იმის 'უტყ'უარი საბ'უთიცაა, რომ ტაძარი ბერძენმა მოხატა. შემთხვევითი არაა, რომ ევგენიკოსის წარმომაველობა

87 წარწერის ცალკ'ული ადგილები ევგენიკოსის ბერძნ'ულენოვანი წარწერის მიხედვითაა აღდგენილი. მაგალითად, „მახარობელი", გაბის'ულავა და ქვაბალია რომ მონა'ზვნები იყვნენ, თ'ემცა ქართ'ული წარწერის მე-9 ხ'ტრიქონ'ში შემორჩენილი „ონ" სიტყვა „ბერმონა'ზონის" ნაწილი 'უნდა იყოს.

88 M. Brosset, Rapp. IX, gv. 17; И. Лорткипанидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 14-15.

89 ე. თაყაიშვილი, არხეოლოგიური..., გვ. 211.

სამივე წარწერაშია დამოწმებული, რადგან იმპერიის დედაქალაქიდან მხატვრის მოწვევა უთუოდ მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, დამკვეთისთვის საპატიო და საამაყო.

წალენჯიხაში წარწერათა მნიშვნელობა მხატვრული თვალსაზრისითაც აქცენტირებულია. ისინი მოხატულობის საერთო კონტექსტიდანაა გამოყოფილი, სამაგიეროდ, ეკლესიაში შესული მათ გვერდს ვერ აუვლის. წარწერათა დანიშნულება აქ სწორედ „სასხვისოა". თითქმის ადამიანის სიმაღლეზე გადმოცემული წარწერები ტაძარში შესვლისთანავე იპყრობს ყურადღებას და „გაიძულებს" მათ წაკითხვას.

უცნობია, რამდენად სახელგანთქმული მხატვარი იყო მანუელ ევგენიკოსი თავის სამშობლოში, არც ის ვიცით, ქვაბალია და გაბისულავა მაინცდამაინც მის ჩამოსაყვანად გაიგზავნენ კონსტანტინოპოლში, თუ მას იქ შემთხვევით გადაეყარნენ. ევგენიკოსის შესახებ დანამდვილებით მხოლოდ ისაა ცნობილი, რომ მან წალენჯიხის ტაძარი მოხატა, თუმცა ჰ. ბელტინგის ვარაუდით, მას ეკეთვნის სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის გარდამოხსნის ხატი[90]. წალენჯიხის ტაძარი მხატვართა ჰამქარმა მოხატა. მთავარი მხატვარი, ცხადია, მანუელ ევგენიკოსი იყო, მასთან ერთად კი ადგილობრივი ოსტატებიც მუშაობდნენ და ბერძნებიც, რომლებიც, ალბათ, ევგენიკოსს ჩამოყვნენ საქართველოში[91].

მანუელ ევგენიკოსის შემდეგ წარწერით დამოწმებული ბერძენი მხატვრები საქართველოში XVI-XVII საუკუნეებში ჩანან. უბისის მოხატულობასთან დაკავშირებით უკვე ვახსენეთ სიმეონი და თეოდორე, გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტარის გუმბათის მომხატველნი (XVI ს-ის 20-იანი წწ), რომლებმაც მოხატულობას ქართულად მოაწერეს ხელი. ძნელი სათქმელია, რატომ მიიღეს მათ ასეთი გადაწყვეტილება, მით უფრო, რომ ბერძენი მხატვრები თავისი სამშობლოს გარეთ უპირატესად ბერძნულად აწერდნენ ხელს[92]. სიმეონსა და თეოდორს, როგორც ჩანს, არც რაიმე ნიმუში ჰქონდათ ხელთ. მათ გამოსახულებათა ზედწერილებიც ქართულად შეასრულეს და აქაც, ისევე როგორც, თავიანთ „ხელმოწერებში" არა ერთი შეცდომა დაუშვეს (სურ. 5, 6)[93]. საყიქრებელია, რომ ბერძენმა მხატვრებმა გარკვეული ხანი დაჰყვეს საქართველოში და ცოტაოდენი ქართულის სწავლაც მოასწრეს. მათ გელათში თითქოს მთელი თავისი ლექსიკური მარაგი გამოიყენეს, მართალია, ტექსტები ვერ გამართეს, მაგრამ აზრის გადმოცემა მაინც მოახერხეს; ამ გაუმართაობაში რადაც უშუალობაც კი იგრძნობა. საყურადღებოა, რომ სიმეონისა და თეოდორეს წარწერები არ შეიცავს მხატვართა წარწერების ტრადიციულ შეწყალების ფორმულას.

გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის მოხატულობის კიდევ ერთი ნაწილი XVI საუკუნის 50-იან წლებში კვლავ ბერძენმა მხატვარმა, ტიმოთეოსმა შეასრულა. მან თავისი წარწერა სამხრეთ მკლავში, პატრონიკეს სარკმლის მარცხნივ, წმ. დედის ფიგურის ქვეშ, საგანგებოდ მოჩარჩოებულ ვიწრო სიბრტყეზე მოათავსა (სურ. 12). ძლიერ დაზიანებული წარწერა თ. ყაუხჩიშვილმა აღადგინა: „ქ. მოიხატა ჩემი [მდაბალი და] ცოდვილი ტიმო[თეოსის] ხელით წელსა [ ]". მხატვრის სახელი

90 H. Belting, Le painture Manuel Eugenikos de Constantinople en Géorgie. Cahiers Archéologiques. 28, 1979.

91 И. Лорткипанидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 128-138; ი. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრ., გვ. 9.

92 S. Kalopissi-Verti, Painters' Information..., გვ. 56.

93 თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., 159.

– ტიმოთეოსი საერაუდოდაა აღდგენილი[94]. სამწუხაროდ, აღარ შემორჩა თარიღი.–

XVII საუკუნის 80-იან წლებში ათონის მთიდან ჩამოსულმა ბერმა, დანიელმა თბილელი ეპისკოპოს, ოსების დაკვეთით ბობნევის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ეკლესია მოხატა[95]. ჩრდილოეთ კედელზე წმინდა მოწამეთა ნახევარფიგურების ქვეშ ერთსტრიქონიანი ბერძნული წარწერაა, რომელიც აღდგენილი სახით ასე იკითხება: „ქ. ვედრება ცოდვილისა ღვთის მონისა დანიელისა, მთაწმინდელი ბერმონაზვნისა, ამ ტაძრის მომხატველისა“[96]. განსხვავებით თეოდორესა და სიმეონის წარწერებისაგან, დანიელის წარწერა ტიპიური საევედრებელია და მანუელ ევგენიკოსის წარწერის ფორმულას იმეორებს (შეად. „ვედრება ღვთის მონისა და ცოდვილისა მანუელ ევგენიკოსისა).

XVI საუკუნეში, ლევან კახთა მეფის დაკვეთით ბერძენმა მხატვარმა მოხატა გრემის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია[97]. მისი სახელი დასავლეთ კედელზე, შესასვლელი კარის თავზე წვრილი ხაზებით მოჩარჩოებულ სიბრტყეზე მოთავსებულ ბერძნულენოვანი საქტიტორო წარწერის ბოლოშია მიწერილი: მოიხატა თესალონიკელი ბერმონაზვნისა და პროტოსინგელოზის ზაქარიას ხელით“[98]. წარწერა არც მომგებლის, და რადა გასაკვირია, რომ არც მხატვრის, ზაქარიას საევედრებელს შეიცავს.

მხატვრის სახელის შემცველი განსაკუთრებით საინტერესო წარწერა წინარეხის მაღალაძეთა ეკლესიის კანკელის მოხატულობამ (XVII ს-ის ბოლო) შემოინახა[99]. ბერძნული ნუსხურით დაწერილი ერცელი ტექსტი: „ქ. მოიხსენე, ქრისტე, სული მხევლისა შენისა ელენესი და განაწესე იგი სამოთხესა შინა, სადა წმიდათა გუნდნი, უფალო, და მართალნი გამოაბრწყინებენ, როგორც ვარსკვლავნი სულსა მხევლისა შენისა ელენესსა და მისმინე ცოდვილსა და უღირსსა მონასა შენსა აპოსტოლე

94 თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 157. გელათის XVI ს-ის მოხატულობის შესახებ, იხ. ი. მამაიაშვილი, გელათის მონასტრის ღვთისმშობლის ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, თბ., 2005; გელათი. ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა, განძეულობა, თბ., 2007, გვ. 259-260.

95 მოხატულობის შესახებ, ო. ფირალიშვილი, ბობნევის მოხატულობა, თბ., 1952, გვ. 10-13.

96 თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 200. თ. ყაუხჩიშვილის შენიშვნით, წარწერას აკლია დასაწყისი და ბოლო, ის რამდენიმეგან გაწყვეტილიცაა „მის ზემოთ მოთავსებული მედალიონებით“, იქვე, გვ. 200. ამ მხრივ წარწერა და ფერწერული შრე კიდევ ითხოვს შესწავლას.

97 გრემის მოხატულობის შესახებ, მ. ვანნაძე, ლევან კახთა მეფე და პოსტბიზანტიური ქართული მონუმენტური მხატვრობა XVI საუკუნის კახეთის მხატვრობის მაგალითზე. ალავერდის ეპარქიის ისტორიული ფურცლები, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, I, თბ., 2007, გვ. 123-137; მისივე, Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI века. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1977; T. Velmans, Contribution à l'étude de la peinture murale du XVIe siécle en Géorgie, la Kakhétie et le Monts Athos. ΔΕΛΤΙΟΝ, ΤΟΜΟΣ ΙΖ, 1993-1994, გვ. 231-237. გრემის მოხატულობა, მოგვიანებით მოსკოველმა მხატვრებმა განაახლეს.

98 თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 322, 42.

99 ვ. ბერიძე, წინარეხელ მაღალაძეთა მშენებლობა XVII-XVIII საუკუნეებში. საქ. სახ. მუზეუმის მოამბე, XIV, 1947, გვ. 199-200; Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 263-265; თ. გაგოშიძე, „კეალად უვლინებდნენ მრავალსა საგანძურსა“ (ნიკოლოზ მაღალაძე – XVII საუკუნის საეკლესიო მოღვაწე). საბჭოთა ხელოვნება, 3, 1991, გვ. 9-10.

მხატვარსა"[100] კანკელის ძირში გამოსახული მაღალაანთ ეკლესიის განმაახლებლისა და მოხატულობის დამკვეთის, ნიკოლოს მაღალაძის დედის ელენეს მუხლმოყრილი გამოსახულების გვერდითაა მოთავსებული. ტექსტი ელენეს მოსახსენიებელს, შეიძლება ითქვას, ეპიტაფიას წარმოადგენს და ამიტომ მოულოდნელია, რომ მასში მხატვრის შეწყალების საველრებელია წართული. ეს, ჩვენთვის ცნობილი, ერთადერთი შემთხვევაა როცა საზოგადოების წარჩინებული წევრის მოსახსენიებელში მხატვარი თავის სულის შენდობას ითხოვს. საფიქრებელია, რომ ეს წარწერა ბერძენი მხატვრის ორიგინალური ტექსტია. უნდა აღინიშნოს, ისიც, რომ წარწერა თავისი შინაარსით ზედმიწევნით ეწერება კანკელის მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამას, განსაკუთრებით საგულისხმო, ამ მხრივ, წმ. სისოს გამოსახულებაა.

მანუელ ევგენიკოსის გარდა ჩვენთვის უცნობია, როგორ მოხვდნენ ბერძენი მხატვრები საქართველოში. ზოგიერთი, ალბათ, მოიწვიეს, ზოგი კი თავისით ჩამოვიდა. როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეების მხატვრები ბევრს მოგზაურობდნენ და სხვადასხვა ქვეყანაში ასრულებდნენ სამუშაოს. სხვათა შორის, ქართული წარმომავლობის მხატვრებიც მუშაობდნენ სხვა ქვეყნებში (მაგალითად, იოანე ივერიელი ბულგარეთში, პეტრიწონის მონასტერში). ცნობილია ისიც, რომ ბერძენ მხატვართა მიგრაცია განსაკუთრებით მასშტაბური ბიზანტიის იმპერიის დაცემის შემდეგ გახდა და ჩვენშიც ამ დროიდან მატულობს მათი ნაკადი.

საგულისხმოა, რომ ბერძენი მხატვრები საქართველოში უმთავრესად მეფეთა, უმაღლესი სამღვდელოებისა და არისტოკრატიის ნებით შესრულებული მოხატულობების წარწერებში ჩანან. მათი მოწვევა, ან დაქირავება, ცხადია, ყველას არ ხელეწიფებოდა. ამავე დროს, საქართველოს გარეთ არსებულ რელიგიურ ცენტრებთან ურთიერთობაც სწორედ საზოგადოების უმაღლეს ფენას ჰქონდა. იმერეთის მეფის ბაგრატ III-ისა და ლევან კახთა მეფის იერუსალიმთან და ათონის მთასთან პოლიტიკური და კულტურული ურთიერთობის დამადასტურებელი არა ერთი საბუთი მოგვეპოვება. მათთვის ძნელი არ იქნებოდა პოსტბიზანტიური ხანის სამხატვრო ცენტრებიდან, განსაკუთრებით ათონის მთიდან მხატვართა მოწვევა. გასათვალისწინებელია ამ ეპოქის ქართული კედლის მხატვრობის ზოგადი ტენდენციაც. სამეფისკარო ხელოვნება გვიანპალეოლოგოსური ხელოვნების ტრადიციებს აგრძელებს; სამეფო კარისა და ეკლესიისთვის უფრო მისაღები პოსტბიზანტიურ ხელოვნებაზე ორიენტირებული მხატვრობა იყო. ამის პარალელურად (ძირითადად XVI საუკუნეში) კი ვითარდება ხალხური ხელოვნება, რომლის ძირითადი დამკვეთი ადგილობრივი თავად-აზნაურობაა, რომლისთვისაც ხალხის წიაღიდან გამოსული მხატვრების დაქირავება უფრო ხელმისაწვდომიც იყო და ამავდროულად „სწორედ ხალხურთან წილნაყარი ხელოვნებაა საზოგადოების ამ ფართო ფენისთვის მისაღებიც და ეროვნულიც"[101]. თუმცა ხალხური მიმართულების მხატვრები ზოგჯერ სამეფო დაკვეთასაც ასრულებდნენ (მაგალითად, გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი ეგვეტერის მოხატულობა, XVI ს).

მოხატულობათა წარწერები მეტად მწირ, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვან ცნობებს

100 თ. ყაუხიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 206, 44.

101 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 12.

შეიცავს საქართველოში მოღვაწე ბერძენი მხატვრების შესახებ. წარწერათა მიხედვით გრემის მომხატველი ხაქარია თესალონიკელი ბერმონაზონი და პროტოსინგელოზია, ბობნევის მხატვარი – ათონის მთის მონაზონი. სხვა ბერძენი მხატვრები არ აღნიშნავენ თავის სტატუსს, მაგრამ მაღალაანთ ეკლესიის წარწერის შინაარსისა და ფორმის გათვალისწინებით აპოსტოლე, სავარაუდოდ, სასულიერო პირი იყო. მანუელ ევგენიკოსი კი, უთუოდ, ერისკაცი, რადგან სხვა შემთხვევაში ის თავის საკმაოდ ვრცელ წარწერაში ამას მიუთითებდა. უცხო ქვეყანაში სტატუსის ხაზგასმა, ისევე როგორც, წარმომაელობის აღნიშვნა შესაძლოა მხატვრისთვისაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო და იქნებ კიდევ მეტად აღგილობრივი ქტიტორებისთვის. წარწერებში დასახელებული გეოგრაფიული აღგილები ნათლად ადასტურებს, რომ საქართველოში ცნობილი რელიგიური ცენტრებიდან და სამხატვრო სკოლებიდან (კონსტანტინოპოლი, ათონის მთა) ჩამოსული მხატვრები მუშაობდნენ.

სიმეონისა და თეოდოროს გარდა ბერძენმა მხატვრებმა მოხატულობებს ბერძნულად მოაწერეს ხელი; ბერძნულადვეა დაწერილი ის საქტიტორო წარწერებიც, რომლებშიც ისინია მოხსენებული, გარდა წალენჯიხისა, მაგრამ აქ, როგორც ითქვა, ევგენიკოსის ბერძნულ წარწერაშია ჩართული საქტიტორო წარწერების ინფორმაცია.

ჩვენს მიერ განხილული საქართველოში მოღვაწე ბერძენი მხატვრების მხოლოდ ის მოხატულობები ვიცით, რომლებიც მათ აქ შექმნეს და წარწერებითაც დაამოწმეს. მათი სხვა ნამუშევრები უცნობია. ერთადერთი მანუელ ევგენიკოსია, რომელსაც, როგორც ითქვა, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის გარდამოხსნის ხატს მიაკუთვნებენ[102]. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვართა შემოქმედება ამ კუთხით არ არის შესწავლილი.

ცხადია, აქ ვერ მოხერხდებოდა ყველა იმ წარწერის განხილვა, რომელშიც მხატვარია დასახელებული (მაგალითად, წვირმი-ხობანი (XII ს.), ჭელე (XIV ს.), სორი (XIV ს.), ბიჭვინტის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი ეგვტერი (XVI ს.), ერკეთი (XVI ს.) და სხვა). წარწერათა შინაარსის გაგებისა და ინტერპრეტაციისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მათ ტოპოგრაფიასა და მხატვრულ გადაწყვეტასაც. ვერც ეს საკითხი განვიხილეთ დეტალურად, თუმცა გზადაგზა, ზოგან მაინც გავამახვილეთ მასზე ყურადღება.

შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ოსტატების შესახებ გარკვეულ წარმოდგენას მოყვანილი ნიმუშებიც გვიქმნის. პირველ რიგში, უნდა ითქვას, რომ მხატვრის „ხელმოწერებიცა“ და მათი სახელის შემცველი საქტიტორო წარწერებიც საქართველოში IX-X საუკუნეებიდან დასტურდება, გაცილებით ადრე ვიდრე ბიზანტიაში, სადაც მხატვართა წარწერებში დასახელება ფართოდ პალეოლოგოსთა ხანიდან ვრცელდება[103], თუმცა ცალკეული შემთხვევები უფრო ადრეც, XII საუკუნის მეორე ნახევარშიც გვხვდება[104]. რ. კორმაკის შეხედულებით, ის გარემოება, რომ ბიზანტიაში

102 H. Belting, დასახ. ნაშრ.

103 S. Kalopissi-Verti, Painters' Portrait..., გვ. 138-140; მისივე, Painters..., გვ. 139-158; M. Vasilaki, From the 'Anonimous' Byzantine Artist to 'Eponymous' Cretan Painters of the Fifteenth Century, წიგნში: M. Vasilaki, The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete, Burlington, 2009, გვ. 33-35; P. Miljković-Pepek, Делото на Зографите Михаило и Еутихиј, Skopje, 1967, გვ. 246.

104 C. Mango, The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents, University of Toronto, 2000, გვ. 183, 229-233; S. Kalopissi-Verti, Painters' Portrait..., გვ. 138-139.

პალეოლოგოსთა დროიდან ხელოვნება აღარ არის ანონიმური და მხატვრებს ~~ეინდებათ~~ სურვილი და ამბიცია გახდნენ ცნობილნი, ხელი მოაწერონ თავიანთ ნაწარმოებებს, იმას მოწმობს, რომ საზოგადოებაში თავს იჩენს ამ ინფორმაციის მიმართ ინტერესი. ამ ეპოქამდე კი „ბიზანტიელ მაკურებელს არ ჰქონდა ასეთი ინფორმაციის მოთხოვნილება, ის არ ეძებდა ხელმოწერასა, თუ თარიღს"[105]. მხატვართა „ხელმოწერების" მიმრავლებას გვიანბიზანტიურ და პოსტბიზანტიურ ხანაში მათი საზოგადოებრივი სტატუსის ამაღლების მაუწყებლადაც მიიჩნევენ[106]. ამ მოსაზრებათა გათვალისწინებით შუა საუკუნეების საქართველოში სხვა ტრადიცია ჩანს. რაკი ჩვენში მხატვრის, და საზოგადოდ, ოსტატების სახელის შემცველი წარწერები IX-X საუკუნეებიდან მოიპოვება, მაშასადამე მათ მკითხველი ამ ეპოქაშიც ჰყავდა და მხატვრის ვინაობაც ვიღაცისთვის საინტერესო იყო; მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოშიც მხატვრის სახელის შემცველი წარწერები რაოდენობრივად უფრო მეტი გვიანი საუკუნეებიდან (XIV, XVI-XVII სს.) შემოგვრჩა, ასევე არ უნდა იყოს იმის მაჩვენებელი, რომ ამ ეპოქაში მხატვრის სოციალურმა მდგომარეობამ რაიმე ცვლილება განიცადა. ს. კალოპისსი-ვერტის მოსაზრებით, პალეოლოგოსთა ხანაში შეიმჩნევა მხატვრის თვითშეფასების ამაღლების ტენდენციაც. ამის ნიმუშად ვერიის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიისა (1314-1315) და წალენჯიხის მხატვრებს ასახელებს[107]. ვერიის წარწერაში მხატვარი, გიორგი კალლიერგისი „თესალიის საუკეთესო მხატვრად" არის წოდებული. წალენჯიხაში კი მეცნიერის აზრით, ევგენიკოსის კონსტანტინოპოლური წარმომაველობის ხაზგასმა არა მხოლოდ ვამეე დადიანის ამბიციას, არამედ მხატვრის თვითშეფასებასაც ავლენს. რა თქმა უნდა, ევგენიკოსისთვის ეს მნიშვნელოვანიც იქნებოდა და საამაყოც, მაგრამ თუ კონსტანტინეპოლელობა მისი მაღალი თვითშეფასების გამოხატულებაა, მაშინ არანაკლები უნდა ყოფილიყო თევდორესთვის მეფის მხატვრობა. თევდორე სხვა მხატვრებთან შედარებით თავის ამ უპირატესობას, რა თქმა უნდა, გრძნობდა. შუა საუკუნეების მხატვრებს თავისი შრომის მნიშვნელობა და ფასი კარგად ესმოდათ. ამ მხრივ მრავლისმთქმელია XIII საუკუნის ოთხთავის (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, -1459) გადამწერის, ნიკოლოზის მინაწერი: „...ღმერთმან იცის, ამისებრი ოთხთავი ქართლს არა ძეს..."[108].

როგორც აღინიშნა, ჩვენ არ მოგვეპოვება ცნობები მხატვართა საზოგადოებრივი მდგომარეობის თაობაზე. ამ მხრივ მეტია ცნობილი ხუროთმოძღვართა შესახებ. ნარატიული წყაროების, ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურისა და ეპიგრაფიკული მასალის ანალიზის საფუძველზე დ. თუმანიშვილმა ნათლად წარმოაჩინა ხუროთმოძღვრის საზოგადოებრივი მდგომარეობა შუა საუკუნეების საქართველოში და, რომ მას პატივსაც მიაგებდნენ და დიდადაც აფასებდნენ[109]. მშენებელთა მიმართ რომ განსაკუთრებული დამოკიდებულება იყო, იქედანაც ჩანს, რომ საქართველოში, განსხვავებით ქრისტიანული აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებისაგან, ფართოდ გავრცელდა და საკმაოდ აღრეული ხანიდანაც (VI-VII სს.) მშენებელ-ოსტატთა ქანდაკოვანი გამოსახულებები;

105 R. Cormack, Painting the Soul. Icons, Death Masks and Shrouds, London, 1997, გვ. 174.

106 S. kalopissi-Verti, Painters' Portrait..., გვ. 140; მისივე, Painters..., გვ. 150-151; მისივე, Painters Information..., გვ. 66.

107 S. Kalopissi-Verti, Painters' Information..., გვ. 65-66.

108 ე. ბერიძე, ძველი ქართული ოსტატები, თბ., 1967, გვ. 191.

109 დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ., გვ. 55- 60, 61-81.

სხვათა შორის, მშენებლის ფრესკული გამოსახულებაცაა (XIV ს.) შემორჩენილი დავითგარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის ერთ-ერთ სამარტომყოფელოში[110]. ოსტატის მიმართ დამოკიდებულება მკაფიოდაა გამოხატული ანჩის სახარების მინაწერში: „მოვაჭედინე ღმრთისა მიერ კურთხეულს, ლირსსა ოქროს მქანდაკებელსა ბექასა“. აქ, პირველყოვლისა ბექა ოპიზარის, როგორც გამორჩეული ნიჭის მქონე ოსტატის მიმართ დამოკიდებულება ჩანს, მაგრამ ჩანს ისიც, რომ ოსტატზე „ღმრთის მიერ კურთხეულის“ თქმაც შესაძლებელი იყო. ვფიქრობთ, რომ ოსტატის მიმართ დამოკიდებულება, მისი ხელობის მიუხედავად, უთუოდ საყოველთაო იყო, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ყველა მხატვარი ერთნაირი პატივით არ სარგებლობდა. იქნებოდნენ მაღალი საშემსრულებლო დონის ოსტატებიც და უბრალო ხელოსნებიც. ერთნაირი დამოკიდებულება ვერ იქნებოდა, მაგალითად, მეფის მხატვარ თევდორესა და წვირმი-ხობანის წმ. გიორგის ეკლესიის მომხატველ ხვიადს შორის, რომელიც თევდორეს ოსტატობით ჩამოუვარდებოდა. მხატვრის მიმართ დამოკიდებულება ჩანს წალენჯიხის ქართულენოვან წარწერებშიც. აქ მის სახელს წინ უძღვის კირ (κῦρ), რაც ბერძნული κύριος-ის – ბატონის – შემოკლებული ფორმაა და ის პატივისცემის ნიშნად იხმარება[111]. ნიშანდობლივია, რომ მანუელ ევგენიკოსმა ბერძნულ წარწერაში საკუთარი თავი ბატონად არ მოიხსენია. გრიგოლ გულჯავარასშვილმა კი პიროვნული დამოკიდებულება გამოხატა, როცა აღნიშნა მოქალაქე ვარო. „მოქალაქეობა“ მხატვართათვის მნიშვნელოვანი და საპატიო წოდება რომ იყო, ამას XVIII საუკუნის ცნობილი კალიგრაფისა და მხატვრის ალექსი მესხიშვილის „ხელმოწერები“ და ანდერძ-მინაწერებიც ადასტურებს, სადაც ის ხაზს უსვამს, რომ „მოქალაქე ქმნილი“ მხატვრის, გრიგოლის შვილი ვარო: „...წერად ამისა ჴელვეყავ ტფილ'ერთა მოქალაქე ქმნილის ჴელოანის მხატვრის გრიგოლ მღვდლის, დეკანოზის ძემან ანჩისხატის დეკანოზმა უღირსმან მღვდელმან ალექსიმ“[112]. წარწერებში მიმოფანტული ეს პატარ-პატარა მინიშნებები შუა საუკუნეების მხატვრის მიმართ საზოგადოების, დამკვეთის დამოკიდებულებაც გვიჩვენებს და ზოგჯერ მხატვრის პიროვნული დამოკიდებულებაც საკუთარი თავის მიმართ.

ს. კალოპისსი-ვერტი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ მაღალი რანგის წარჩინებული ქტიტორები თავიანთ წარწერებში არ ასახელებენ მხატვრებს, რადგან შუა საუკუნეებში მხატვარს უბრალო ხელოსნად და არა ხელოვანად მიიჩნევენ. პალეოლოგოსთა ხანის მნიშვნელოვანი ცენტრების – კონსტანტინოპოლის, თესალონიკისა და მისტრის მოხატულობათა უმაღლესი სოციალური წრის დამკვეთთა წარწერებში არსად არის მითითებული მხატვრის სახელი, რაც მომგებლისა და უბრალო ხელოსნის სოციალური მდგომარეობითაა გაპირობებული[113]. მხატვარს წარწერაში ასახელებენ მაშინ, როცა ის თავად არის მომგებელი, ან პერიფერიის ეკლესიების წარწერებში, როცა დამკვეთსა და შემსრულებელს შორის უმნიშვნელო სოციალური სხვაობაა, ან ისინი სულაც ერთ წრეს განეკუთვნებიან[114]. მხატვრის უგულებელყოფა ბიზანტიურ

110 იქვე, გვ. 95-127.

111 A Patristic Greek Lexicon, ed. G. W. H. Lampe, Oxford, 1961, გვ. 788.

112 Ф. Жордания, Описание рукописей и старопечатных книг церковного музея духовенств грузинской епархии, გვ. 398; შ. მესხია, დასახ. ნაშრ., გვ. 298.

113 S. Kalopissi-Verti, Painters..., გვ. 145-147, 151; მისივე, Painters's Information..., გვ. 57, 67.

114 S. Kalopissi-Verti, Painters..., გვ. 145-148; მისივე Painters's Information..., გვ. 57, 67; მისივე, Dedicatory

საქტიტორო წარწერებში „დაკავშირებული იყო სოციალურ წესთან, რომელიც მხატვრის ანონიმურობას ითხოვდა“[115]. მაღალი რანგის ქტიტორთა მოხატულობებში მხატვრები „ხელმოწერას“ ან „მოკრძალებულ საეკლესიოს“ ზოგჯერ ეკლესიის თვალისგან მიმალულ ადგილებში წერდნენ[116]. თუმცა, ასეთი წარწერების სხვაგვარი ინტერპრეტაციას აქვს ბ. ტოდინს, რომლის შესახებაც ზემოთ უკვე ითქვა და, რომელსაც ჩვენც ვიზიარებთ. საინტერესოა, რომ ს. კალოპისსი-ვერტი ზემოხსენებული „წესის“ რამდენიმე გამონაკლისს და, მათ შორის, წალენჯიხას ასახელებს. მისი აზრით, აქაურ წარწერებში კონსტანტინოპოლელი მხატვრის მოხსენიებით ვამეე დადიანი თავის პრესტიჟს აამაღლებდა, თავის ამბიციას გამოხატავდა[117]. რა თქმა უნდა, ვამეესთვის და სხვა ადგილობრივი დამკვეთებისთვისაც საპატიო იყო ბერძენი მხატვრისთვის ეკლესიის მოხატვის დაკვეთა, მაგრამ საქართველოში წალენჯიხა არ არის გამონაკლისი შემთხვევა. უმაღლესი იერარქები არც ჩამოსული და არც ადგილობრივი ოსტატების დასახელებას ერიდებიან. როგორც ეპიგრაფიკა მოწმობს, ჩვენში არ არსებობდა „მხატვრის ანონიმურობის“ რაიმე „მოთხოვნა“, რომლის მიხედვითაც „პრესტიჟული ქტიტორის“ გვერდით ოსტატს არ ასახელებდნენ. ამას XVI-XVII საუკუნეების სამეფო, წარჩინებულთა და სასულიერო პირების დაკვეთით შესრულებული მოხატულობებიც ადასტურებს, რომელთა საქტიტორო წარწერებში მხატვრები არიან დასახელებულნი და, საკუთრივ მხატვართა „ხელმოწერებიც“, რომელთა არა ერთი მაგალითი იყო აქ განხილული. XVI საუკუნეზე ადრეული სამეფო მოხატულობა, რომლის საქტიტორო წარწერაშიც მხატვარია მოხსენებული არ შემორჩა, ხოლო ის გარემოება, რომ თამარ მეფის ნებით მოხატულ ვარძიაში მხატვარმა, გიორგიმ ფაქტიურად კრიპტოგრამული წარწერა გააკეთა, ვერ გვაფიქრებინებს, რომ არსებობდა მხატვრის „ხელმოწერის“ ან მისი საქტიტორო წარწერაში მოხსენიების რაიმე შეხლედვა, რადგან, იმავე თამართან ერთადაა დასახელებული, მაგალითად, ანჩის ხატის წარწერაში ბექა ოპიზარი: „ბრძანებითა და ნიეთისა ბოძებითა... თამარისათა..., მოიჭედა ჭელითა ბექასითა“. ასე რომ, საქართველოში ბიზანტიისაგან განსხვავებით საქტიტორო წარწერებში ოსტატებს წარჩინებულ დამკვეთთა გვერდითაც თამამად ასახელებენ; არც მომგებელი ერიდება ოსტატის სახელის ხსენებას და, როგორც ჩანს, არც მხატვარს უჭირს თუნდაც სამეფო დაკვეთაზე „ხელის მოწერა“. ამას ადასტურებს ხურეთმოძღვართა წარწერებიც[118]. რა თქმა უნდა, არის შემთხვევები, როცა, დამკვეთსა და შემსრულებელს შორის არ იყო დიდი სოციალური სხვაობა, მაგალითად, ნეზგუნში ქტიტორ ბეშქენსა და მხატვარ გიორგის, ან გიორგი ჯოხტობერიძესა და მის დამკვეთებს შორის.

მხატვართა წარწერები იმდენად მოკლე და ლაკონიურია, რომ მათ მიხედვით მხატვრის პიროვნების, ან იმ გარემოს წარმოდგენა, რომელშიც ის ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა შეუძლებელია. ამის თაობაზე, როგორც ითქვა, არც სხვა რამ საბუთი მოგვეპოვება. კედლის მხატვრობის წარწერებიდან დანამდვილებით ვიცით, რომ

Inscriptions and Donor Portrais in Thirteenth-Century Churches of Greece, Wien, 1992, გვ. 26.

115 S. Kalopissi-Verti, Painters's Information..., გვ. 76.

116 S. Kalopissi-Verti, Painters...., გვ. 139-140, 151; მისივე, Painters' Information..., გვ. 57, 67.

117 S. Kalopissi-Verti, Painters...., გვ. 146-147; მისივე, Painters' Information... გვ. 66.

118 დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ., გვ. 71-74.

სამთავისი და ერთაწმინდა სასულიერო პირებმა, თანაც მაღალი რანგის, მოხატეს. მართალია, წარწერებში არაფერია ნათქვამი, მაგრამ საბერეების ეკლესიებს უთუოდ აქაური ბერები ამკობდნენ მხატვრობით; წარწერათა მიხედვით ძნელია არ ივარაუდო, რომ მონაზონი იყო ბეთანიის მხატვარიც. ერისკაცი უნდა იყოს თევდორე, რაკიდა წარწერებში ის მეფის მხატვრადაა დასახელებული; ერისკაცები არიან ხალხური მიმართულების მხატვრებიც (გიორგი ჯოხტობერიძე, ბეჟან ბერიძე ერკეთში (XVI ს.) და სხვა)[119]. როგორც მეცნიერები აღნიშნავენ, ბიზანტიაში უმთავრესად სასულიერო პირები ხატავდნენ ეკლესიებს, საერო მხატვრები კი უფრო პროვინციულ ეკლესიებში მუშაობდნენ[120]. ასეთი ტრადიცია ჩვენში არ ჩანს. მეფის მხატვარი თევდორე, ცხადია, ცენტრალურ რაიონებში, მეფის კარზეც მუშაობდა და ზემო სვანეთშიც მოხატა ეკლესიები. რაკი, გრიგოლ გულჯავარასშვილი მოქალაქეობის გარდა სხვა თავის სტატუსს არ ახსენებს (მოქალაქის წოდება ორივეს – საერო და სასულიერო პირსაც შეიძლებოდა ჰქონოდა), საფიქრებელია, რომ ის ერისკაცი იყო. მან კი მცხეთის საკათედრო ტაძრის ცხოველი სვეტი მოხატა.

წარწერებიდან ისიც ჩანს, რომ ყველა მხატვარი თანაბარ მდგომარეობაში არ იყო. თევდორეს მეფის მხატვრობა ხომ იმას მიუთითებს, რომ არსებობდნენ სხვა, არასამეფოსკარო მხატვრებიც. რა თქმა უნდა, თევდორე თავისი მდგომარეობით და, ალბათ, შეძლებითაც მათგან განსხვავდებოდა. მას სხვა ოსტატებიც, დამკვეთიც და საზოგადოებაც უთუოდ პატივს სცემდა, რსეულად მიიჩნევდა და, ალბათ, თავად თევდორეც ასეთად აღიქვამდა საკუთარ თავს. თავის წრეში სახელგანთქმული მხატვარი იყო, როგორც ჩანს, გიორგი ჯოხტობერიძეც, რომელსაც ოთხი ეკლესია მოახატვინეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესიებს, მით უფრო დიდი ზომისას, როგორც წესი, რამდენიმე ოსტატი, ზოგჯერაც ჰამქარი ხატავდა, ხელმოწერის უპირატესობით მთავარი მხატვარი სარგებლობა. მოხატულობას მხოლოდ ის აწერდა ხელს და იშვიათად ახსენებდა მეორე მხატვარს. იგივე წესი ჩანს მხატვრის სახელის შემცველ საქტიტორო წარწერებშიც – მომგებელიც მთავარ ოსტატს ასახელებს. ყოველ შემთხვევაში, ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება კედლის მხატვრობის წარწერებიდან, რომლებშიც იშვიათადაა დასახელებული მეორე მხატვარი (გამონაკლისია სორი (XIV ს), კალაური (XVI ს); ორი მხატვრის წარწერაა გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის გუმბათშიც, მაგრამ აქაური მხატვრები ბერძნები არიან. ისინი კი ხშირად ასახელებენ მეორე მხატვარს, ზოგჯერ მამა-შვილი, ძმები, ბიძა და ძმის შვილი აწერს ხელს[121]). ესეც გამოარჩევდა მთავარ მხატვარს მეორე ოსტატისგან, დამხმარესაგან. გერასიმესთან, მანუელ ევგენიკოსთან, გრიგოლ გულჯავარასშვილთან, ზაქარიასთან (გრემი) მელეტიოსთან (ერთაწმინდა) და სხვა მხატვრებთან ერთად სხვა ოსტატებიც მუშაობდნენ, მაგრამ წარწერებში მათ არ ახსენებენ.

ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ, როგორც ითქვა, განსხვავებით მხატვრებისაგან, შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვართა შესახებ, ისევე როგორც სამშენებლო საქმესთან დაკავშირებით მეტ-ნაკლებად მაინც მოიძებნება ცნობები

119 იქვე. გვ. 80.

120 S. kalopissi-Verti, Painters.., გვ. 147; მისივე, Painters' Information..., გვ. 64.

121 S. Kalopissi-Verti, Painters' Information..., გვ. 62-63.

ნარატიულ წყაროებში[122]. „ქართლის ცხოვრების“ საისტორიო თხზულებებში არაერთი ეკლესიისა თუ მონასტრის აშენების ამბავია მოთხრობილი, მაგრამ არათუ მხატვრის სახელი, არამედ ტაძრის მოხატვის ფაქტიც კი არ გვხვდება. ეკლესიის მოხატვა მის სხვა შესამკობელთა ჩამონათვალში თუა ნაგულისხმევი. მაგალითად, თამარ მეფემ ვარძია „აღასრულა და შეამკო ყოვლითურთ“, ან „წმინდანი ეკლესიები შეიმკობოდეს მრავლითა ფერითა მიერ სამკაულითა“, ან „...იწყო აღშენებად სუეტისა ცხოველისა, და აწ ახლად აღაშენა და განავრცო და გაასრულა, და ყოვლითა მოკაზმულობითა შეამკო...“[123]. „შეამკო ყოვლითურთ“, „მრავლითა ფერითა სამკაულითა“, „ყოვლითა მოკაზმულობითა“, როგორც ჩანს, ეკლესიის მოხატვასაც გულისხმობს. ბატონიშვილი ვახუშტი, თუ არ ვცდებით, მხოლოდ გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის „სოფიის კენჭით“ შემკობას აღნიშნავს[124]. სიგელ-გუჯრებშიც ეკლესიის მოხატვის მშრალი ფაქტია ხოლმე გადმოცემული. ცნობათა ასეთ სიმწირეს შეიძლება თავისი მიზეზიც ჰქონდეს. საქმე ისაა, რომ ეკლესიის მოხატვა, თუ შეიძლება ითქვას, მეორე რიგის საქმეა, „ყოველთა სამკაულთაგან“ ერთ-ერთი. უმთავრესი კი ტაძრის აშენებაა. სამშენებლო სამუშაო უფრო რთულიცაა და ხანგრძლივიც, მეტ ხარჯსაც ითხოვს. ქტიტორისთვისაც აღმშენებლობაა განსაკუთრებით საპატიო. ტაძრის მხატვრობით შემკობა შედარებით იოლია, ნაკლებ დროსა და ნაკლებ ხარჯს ითხოვს. იქნებ ესეც იყოს ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ხუროთმოძღვართა და სამშენებლო საქმის შესახებ მეტი ინფორმაცია მოგვეპოვება განსხვავებით ეკლესიის მოხატვის პროცესისაგან[125]. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ზემოთხსენებული კვირიკე მამასახლისის წარწერა მაცხვარიშში, საიდანაც ვიგებთ, რომ ეკლესიის მოხატვის პროცესს ხედამხედველი ჰყოლია, თუმცა არ ვიცით, რა შედიოდე მის მოვალეობებში, „ეკლესიისა ხედგომაჲ ხატვასა“ მხოლოდ სამუშაოს ხელმძღვანელობას, ან ორგანიზებას გულისხმობს, თუ ხედამხედველი მხატვრის საქმიანობაშიც ერეოდა. კვირიკეს შემთხვევაში, რადგან ის სასულიერო პირია, არ არის გამორიცხული, რომ მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შედგენაშიც მონაწილეობდა.

ეპიგრაფიკაში სულ ორჯელ გაიელვა „მხატვართუხუცესმა“. ერთხელ სულ ადრე (IV-V სს.), სამთავროს სამაროვანსა და მცხეთაში აღმოჩენილი სტელების ეპიტაფიებში: „ავრელი აქოლისი მხატვართუხუცესი და ხუროთმოძღვარი...“[126] და მეორედ, მრავალი საუკუნის (XVI ს.) შემდეგ ზარზმის ეკლესიაში სარგის II

122 ამ საკითხთან დაკავშირებით, იხ. დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ., გვ. 55-60.

123 ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 91, 129, 474.

124 ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბ., 1959, გვ. 753.

125 მშენებლობის ორგანიზაციისა და პროცესის შესახებ, დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი..., დასახ. ნაშრ. გვ. 129-152. დიდი პატივით სარგებლობდა და განსაკუთრებული უფლებებიც ჰქონდა მწერალს, წიგნის გადამნუსხველს (მ. სურგულაძე, „მწერალი“ ძველ საქართველოში. მაცნე, 3, 1972, გვ. 113-129). მათი სახელები, დამსურათებული მხატვრებისგან განსხვავებით, ხშირად გვხვდება ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში (ელ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 34-36). ხელნაწერი წიგნის დამზადების პროცესთან დაკავშირებით წყაროებში საკმაო ინფორმაცია მოგვეპოვება (ელ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 25-48).

126 თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 230, 256.

ჯაველის პორტრეტის ზედწერილი: „სამცხის სპასალარი სარგილ და მხატვარი ეხუცეს“. თუმცა, ჩვენი ვარაუდით, ამ წარწერაში შეცდომაა დაშვებული და აქ უნდა ყოფილიყო მანდატურთუხუცესი, თანამდებობა, რომელიც სარგის II-ს ნამდვილად ეკავა[127], მაგრამ საქმე ისაა, რომ ვერ დაუშვებდა მხატვარი ასეთ შეცდომას, მისთვის რომ უცხო ყოფილიყო მხატვართუხუცესი. ამიტომ სავარაუდოა, რომ ძველ საქართველოში ასეთი თანამდებობა არსებულა.

რაკი შუა საუკუნეებში ოსტატის „ხელმოწერა“ არ იყო საყოველთაოდ მიღებული და ასეთი წარწერები მაინც იშვიათობაა, ამიტომ ამ ეპოქის ხელოვნებისთვის ანონიმურობაა დამახასიათებელი. ეს აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნების ერთ-ერთი ზოგადი ნიშანია. თუმცა, მასალის უფრო ახლოს გაცნობა იმასაც ადასტურებს, რომ ეს ხელოვნება არც ისეთი უსახელებოა, როგორ შთაბეჭდილებასაც ერთი შეხედვით ტოვებს. თავის დროზე, ვ. ბერიძემ ჯერ შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრებს, შემდეგ კი მათთან ერთად სხვა დარგის ოსტატებსაც საგანგებო ნაშრომები უძღვნა, რომლებშიც მათი საკმაოდ დიდი ნუსხაა მოცემული[128]. 2012 წელს გამოცემული წიგნს „მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში“ ხუროთმოძღვართა ერცელი სია ერთვის[129]. კიდევ უფრო მეტი ოქრომჭედლისა და ხელნაწერი წიგნის გადამნუსხველის ვინაობაა ცნობილი; შედარებით ნაკლები ეკლესიის მომხატველის და კიდევ უფრო ცოტა ხატმწერის სახელი შემორჩა. აქ დაახლოებით 25 მხატვარი ვახსენეთ; არიან სხვებიც. რა თქმა უნდა, ბევრი ოსტატის სახელმა ველარ მოაღწია ჩვენამდის. ეს განსაკუთრებით მხატვრებს ეხებათ, რადგან ფერწერული წარწერები უფრო ადვილად ზიანდება. ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიისთვის ცნობილ ოსტატთა რაოდენობა არ არის დიდი, მაგრამ შუა საუკუნეების ხელოვნების ანონიმურობას მაინც უფრო მეტად განაპირობებს არა ის, რომ ოსტატი „ავტოგრაფს“ იშვიათად ტოვებდა, არამედ ის, რომ წარწერის არსებობის შემთხვევაშიც სახელის გარდა ჩვენთვის თითქმის არაფერია ცნობილი მის შესახებ[130]. მაგრამ საქმე ისაა, რომ შუა საუკუნეების მხატვარი თავის ნაწარმოებს იმ განცდით ქმნიდა, რომ „მშრომელი წარვალს და ნაშრომი ჰგიეს უკუნისამდე“ (A-1048, 703r), ამავე დროს, ის, ისევე როგორც მომგებელი, იმდენ ინფორმაციას გადმოსცემდა წარწერაში, რამდენიც მისი თანამედროვე მკითხველისთვის იყო საჭირო. ჩვენ კი ამ უკიდურესად ლაპიდარულ წარწერებში ვცდილობთ ამოვიკითხოთ რაც შეიძლება მეტი ინფორმაცია. ამის ცდას წარმოადგენს ეს ნაშრომიც.

127 ქ. მიქელაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 239.

128 ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრები, თბ., 1956; მისივე, ძველი...

129 დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ., გვ. 245-258.

130 M. Vasilaki, დასახ. ნაშრ., გვ. 33.

Ketevan Mikeladze

Significance of the Painters' Inscriptions for the Study of the Medieval Georgian Mural Painting

Georgian historic sources have no information about medieval painters. Nothing is known of their life, social position, etc. Fresco inscriptions containing painters' names are the only source concerning painters of the medieval Georgia. Inscriptions are sorted in two main groups: painters' inscriptions, conditionally called "signatures" and donor inscriptions containing the painters' name. It is commonly known that medieval masters rarely signed their works, as well as they were not often mentioned in donor inscriptions. Besides, murals inscriptions are provided with very little information about the painters; they are actually limited to painters' names. As a result the key problem is scarceness of information given in inscriptions. But the medieval master as well as a donor inserted in their inscriptions as much information as it was needed for their contemporary medieval readers. Modern scholars try to draw out as much information as possible from those extremely lapidary and scant texts. Present article aims at the same attempt, discussing the most important and characteristic 10th-17th cc. inscriptions. Inscriptions of wall paintings mentioning Greek painters are singled out in separate group and are reviewed briefly.

The earliest inscriptions – both the painters' signatures and donor inscriptions quoting painters' names in Georgia date back to the 9th-10th centuries. The most widespread painter's 'signature' is a short and laconic inscription that mentions the painter's name, or by whom the church was painted (expressed by a simple phrase – "made by the hand of") and painter's supplication at the beginning or the end of the inscription. The first examples of such inscriptions are found in the 9th -10th century murals (murals of Sabereebi monastery) and are used throughout the centuries.

The inscriptions of medieval painters do not represent signatures in the sense of the modern meaning of autograph, but first of all they have a function of supplication and invocation. Among the painters' inscriptions there are inscriptions destined for a wider range of viewers and written on noticeable places of the church and short private supplication texts designated for the Lord and usually placed on invisible places and hidden in the ornaments (only few samples of such inscriptions are preserved). The murals are usually signed only by the chief painter (there are one or two exceptions, when a second painter is also referred to). Painters rarely mentioned the donor or date of murals execution in their inscriptions and they never mention their family members or anyone else. In the donor inscriptions only the name of the painter and the work carried out by him is stated. The donor usually did not mention painter in his supplication. Inscriptions confirm that there were clerical as well as secular painters in medieval Georgia. It is very important that from inscriptions we know several murals executed by the same painter (Tevdore "the royal painter", Giorgi Jokhtoberidze).

Existence of the inscriptions containing painters' names from the 9th-10th century (inscriptions containing the names of architects and goldsmiths are widespread from this same time) onwards means that there was an interest towards such information beginning from this time. Those inscriptions obviously had their readers.

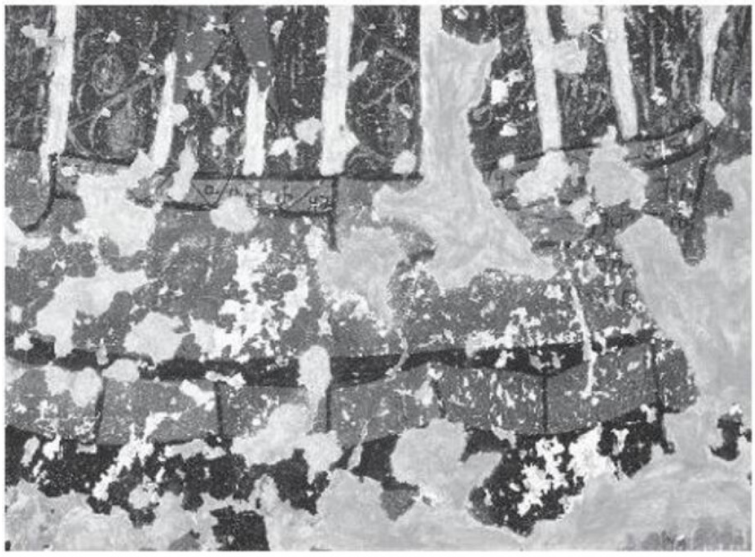
Epigraphics also confirm that in medieval Georgia painters (as well as other masters) often appeared near high-ranking donors: the prominent donors mentioned painters' names in their

inscriptions, as well as the painter signed even the murals commissioned by the king. From the inscriptions it seems that the painters were not in equal position. The case of Tevdore (author of murals of three churches in Upper Svaneti, 11th-12th cc.) entitled in donor inscriptions as a "royal painter" indicates that there was a painter who worked at the royal court and, therefore, certainly differed from other painters by his high professional skills, social status and most likely by his profits. Tevdore was probably respected by the donors, society, as well as by other masters. And most likely he himself was well aware of his exceptionality and his self-estimation should be high. It is worth to note that though Tevdore was a royal painter, he executed the murals commissioned by the village community. The fact that only chief painters are mentioned in the inscriptions also put the latter in a different position from other secondary masters.

Several inscriptions (mentioning "chief painter", *mkhatvartukhucesi*) preserved on the 4th-5th cc. steles from Mtskheta and Samtavro, and 16th c. murals of Zarzma church) allow to suppose that there was a position of the chief painter in old Georgia.

According to the inscriptions, mostly Greek (with few exceptions written in Georgian) accompanying the 14th, 16th-17th cc. murals, we definitely know that visiting Greek painters also painted churches in Georgia. They usually carried out royal, aristocracies or high-ranked clergy's orders. Greek painters are mentioned in donor inscriptions, as well as they left "signatures" Some of the inscriptions confirm that Greek painters came from important religious and cultural centres (Constantinople, Mount Athos).

სურ. 1. საბერეების VIII ეკლესია. საკურთხევლის კონქი (ცენტრის ლაბორატორია)

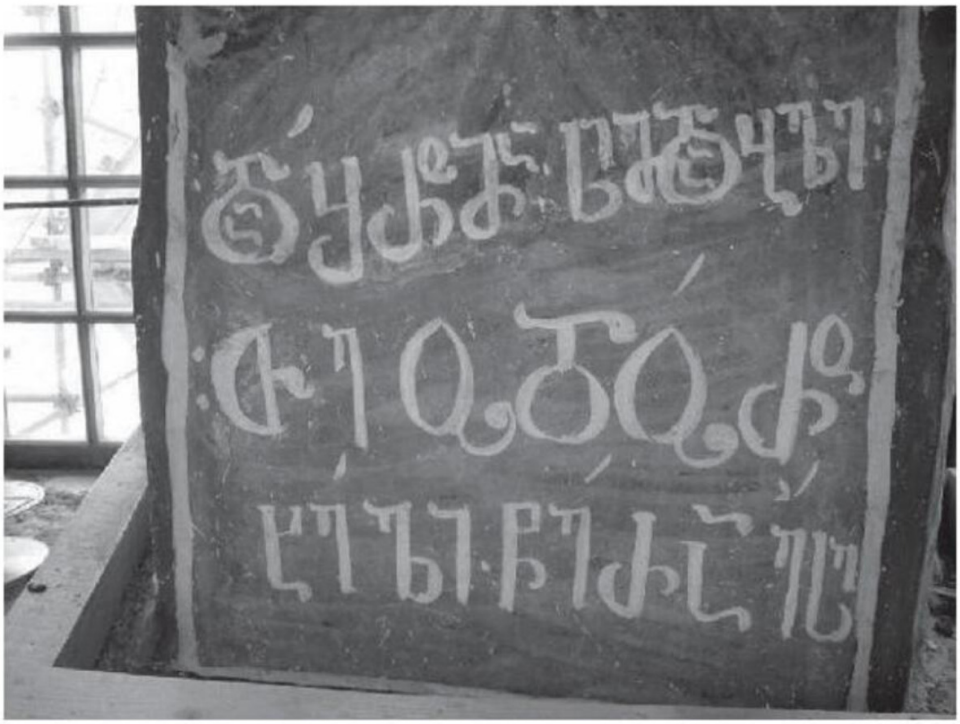


სურ. 2. საბერეების VIII ეკლესია. საკურთხევლის კონქი. წარწერა (ცენტრის ლაბორატორია)

სურ. 3. მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძარი. ცხოველი სვეტი (ნ. ჩიტიშვილის ფოტო)

სურ. 4. უბისის წმ. გიორგის ეკლესია. სატრიუმფო თაღის წარწერა
(ცენტრის ლაბორატორია)

სურ. 5. გელათის ღმრთისმშობლის ეკლესიის გუმბათი
(ცენტრის ლაბორატორია)



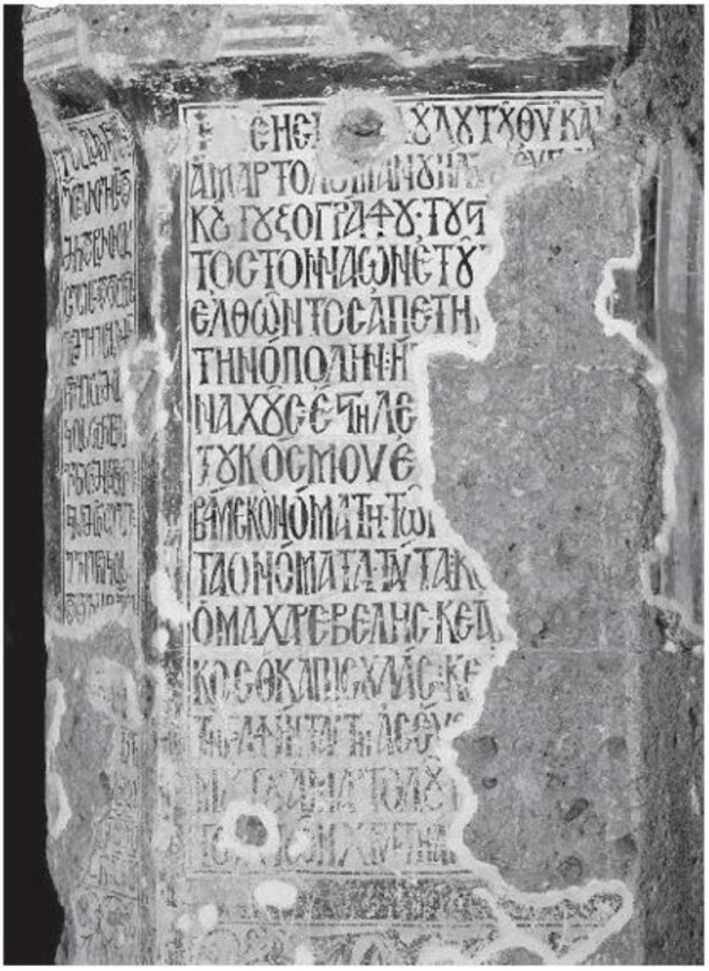
სურ. 6. გელათის ღმრთისმშობლის ეკლესიის გუმბათი
მხატვარ თეოდოროს წარწერა
(ნ. კუპრაშვილის ფოტო)

სურ. 7. იფრარის მთავარანგელოზთა
ეკლესია. საკუთხევლის აფსიდი და
კანკელი (ცენტრის ლაბორატორია)

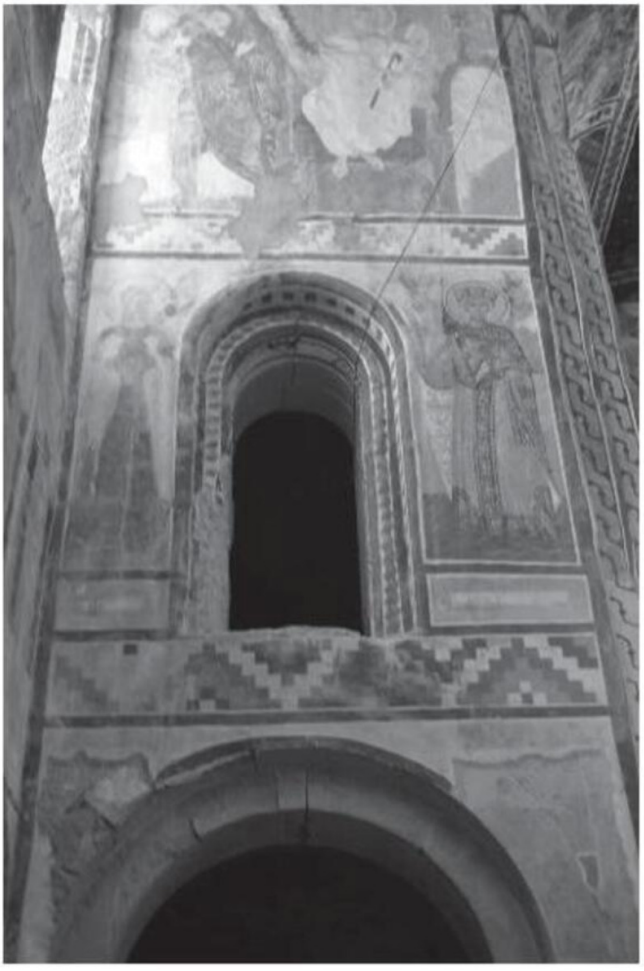
სურ. 8. მაცხვარიში მაცხოვრის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი (ცენტრის ლაბორატორია)

სურ. 9. ერთაწმინდის წმ. ევსტატეს ეკლესია. საქტიტორო წარწერა სამკვეთლოს შესასავლელის თავზე (ნ. კუპრაშვილის ფოტო)

სურ. 10. წალენჯიხა. სამხრეთ-დასავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი ბურჯების წარწერები (ცენტრის ლაბორატორია)



სურ. 11. წალენჯიხა. მანუელ ევგენიკოსის წარწერა. სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯი (ცენტრის ლაბორატორია)



სურ. 12. გელათის ღმრთისმშობლის ეკლესია. სამხრეთი მკლავი. მხატვარ ტიმოთეოსისა და საქტიტორო წარწერები (დ. ხოშტარიას ფოტო)

მარინე ბულია
*გ. წიბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი*

მზია ჯანჯალია
*გ. წიბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია*

ახტალის მოხატულობა – კულტურული იდენტობის საკითხები[1]

„მიიცვალა ივანეც, ძმა ზაქარიასი და დამარხეს პლნძაჰანკს, მისსავე ნაგებ ტაძართან, რომელიც მან სომეხთ ნამოართვა და ქართულ მონასტრად აქცია"[2].

ასე დაიწყო XIII საუკუნის დასაწყისში ახტალის, მაშინდელი პლნძაჰანკის, ქართული ისტორია, რომელიც სახელოვანი ქართველი მეფის თამარის კარის ერთგული და გავლენიანი მოხელეების, ქერთული წარმოშობის სომეხი მხარგრძელების ოჯახის გაქალაქდონიტებული წევრთან, ივანესთან იყო დაკავშირებული[3]. ისტორია ივანეს გარდაცვალებიდან, 1227 წლიდან, კიდევ დიდხანს, XX საუკუნის დასაწყისამდე, სამხრეთ კავკასიის გასაბჭოებამდე გაგრძელდა[4]. „ვთარგმნი ქართულიდან სომხურად, სომეხთა მიწაზე, ქართულ მონასტერში" – წერდა ახტალაში მოღვაწე

1 წერილი მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფუნდამენტური კვლევების საგრანტო პროექტის – ქართულ-სომხური კულტურული ურთიერთობები. XII-XIII საუკუნეების ქალაქდონური ტაძრები დღევანდელი ჩრდილოეთ სომხეთის ტერიტორიაზე – ფარგლებში. წერილში განხილულ საკითხებზე ასევე იხ., Marina Bulia&Mzia Janjalia, Medieval Art and Modern Approaches: A New Look at the Akhtala Paintings. Convivium Supplementum. The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia, Georgia, ed., Ivan Foletti& Erik Thuno, Brepols, 2016, გვ. 106-122.

2 Kirakos Gangzakets'i, History of the Armenians, Translated by Robert Bedrosian, New York, 1986, p 185.

3 მხარგრძელთა ცნობილი ოჯახის შესახებ საყურადღებო ცნობებს, კირაკოსის ისტორიის გარდა, კიდევ სხვა მრავალი წყარო თუ ნარკვევი შეიცავს. მათგან საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს: ქართლის ცხოვრება, ტ. II, ტექსტი დადგენილია ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1959, გვ. 1-114, 115-150; M.F.Brosset, Additions et éclaircissements à l'Histoire de la Géorgie depuis l'Antiquité jusqu'en 1469 de J.C., Saint-Pétersbourg, 1851, გვ. 266-287; J. M. Rogers, The Mxargrdzelis between East and West. Bedi Kartlisa, XXXIV, 1976, გვ. 315-326; ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ.II, თბ., 1948, გვ. 254, 292-293; შ. მესხია, საშინაო პოლიტიკური ვითარება და სამოხელეო წყობა XII საუკუნის საქართველოში, თბ., 1979.

4 შერეული მოსახლეობის მქონე და საუკუნეების მანძილზე სადავო ლორე-ტაშირი ქართული სახელმწიფოს ნაწილი სტაბილურად იყო 1118 წლიდან, ვიდრე 1921 წლამდე. იხ., ნ. მირიანაშვილი, საქართველო-სომხეთის სასაზღვრო ცვლილებები 1918-1921 წლები. საისტორიო მოამბე, LXIX-LXX, 1997, გვ. 131-148; Д. Мусхелишвили, Из политических взаимоотношений средневековой Армении и Грузии. Некоторые вопросы истории Грузии в армянской историографии, ред. Д. Мусхелишвили, Тб., 2009, გვ. 127-143; Г. Мансурадзе, О статусе Армении в составе грузинской средневековой централизованной монархии (XII-XIV вв.). Некоторые вопросы истории Грузии в армянской историографии, ред. Д. Мусхелишвили, Тб., 2009, გვ. 244-287; ალ. ბენდიანიშვილი, ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაცია. საქართველოს ისტორია, ტ. IV, თბ., 2012, გვ. 253-269.

სიმეონ პლნძაჰანკაცი 1248 წელს[5], მაშინ, როდესაც ქართული სახელმწიფოს შემადგენლობაში ლორეს მხარის შესვლიდან საუკუნეზე მეტი იყო გასული. „ძველი ქართული ეკლესია" – ასე იხსენიებს ახტალას ადგილობრივი სომხური მოსახლეობა დღეს, როდესაც თითქმის საუკუნეა რეგიონი სომხური სახელმწიფოს ნაწილია და ტაძარიც უკვე წლებია სომხური ეკლესიის საკუთრებას წარმოადგენს.

მიუხედავად სოციუმის აღქმის სიმყარისა, ახტალის კულტურული იდენტობის საკითხი XX საუკუნეში მეცნიერთათვის აქტუალური გახდა და, რაც ყველაზე საინტერესოა, იგი უმეტესწილად ტაძრის მოხატულობას დაუკავშირდა: ქართული თუ სომხური ან სომხურ-ქალკედონური – დღემდე ერთ-ერთი განსახილველი თემაა ახტალის მხატვრობასთან დაკავშირებით[6]. ისტორიულად სასაზღვრო, ეთნიკურად და კონფესიურად შერეულ რეგიონში, რთულ კულტურულ და პოლიტიკურ კონტექსტში, არაერთმნიშვნელოვანი ფიგურის დაკვეთით შესრულებული ნიმუში თავისთავადაც უაღრესად საინტერესო შემთხვევაა ანალიზისთვის. თუმცა, ახტალის მხატვრობის განხილვისას ამ თავისთავადაც არცთუ მარტივ ამოცანას სპეციფიკური სირთულეც ახლავს: ივანე მხარგრძელის მიერ აგებული ტაძრის ფიზიკური ისტორიის შესახებ, სამწუხაროდ, ცნობები არ მოგვეპოვება და მისი აღდგენა თავად არქიტექტურისა და მოხატულობის „წაკითხვითაა" მხოლოდ შესაძლებელი. ხოლო ხელოვნების ნიმუშის ამგვარი „წაკითხვა", როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, შესაძლოა საკმაოდ განსხვავებული იყოს არაერთი წინაპირობის – დროითი, სოციალური, პოლიტიკური თუ პერსონალური განწყობის – გამო. ახტალაც სწორედ ამგვარ განსხვავებათა ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია. ის, რაც ახტალასთან მიმართებით შედარებით მყარად დამკვიდრდა, მისი მოხატულობის უმეტესი ნაწილის თამარის ხანის ხელოვნებისადმი კუთვნილება და მკაფიო გრეკოფილურობაა. თამარის ხანასთან ახტალის ასოციაციის სიმყარე, სავარაუდოდ, კირაკოს განძაკეცის ცნობისა და ივანე მხარგრძელის ქტიტორობის ფაქტის უტყუარობასთან ერთად, თავად ივანესა და ზოგადად მხარგრძელთა ოჯახის ისტორიულმა მნიშვნელობამაც განაპირობა და იმდროინდელი მხატვრული ტენდენციების შესახებ ცოდნამაც: სავსებით ლოგიკურია ესოდენ გავლენიან და შეძლებულ დამკვეთს საკუთარ მიწაზე ახალი

5 А. Матевосян, Памятные записи армянских рукописей XIII в., Ереван, 1984, გვ. 248-249.

6 მაგ., ლ. დურნოვომ ახტალა სომხური ხელოვნების კონტექსტში წარმოადგინა: იხ. Л. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, გვ. 32-33; მისივე, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, 1979, გვ. 152-153. ვ. ლაზარევი, ჟ. ლაფონტენ-დოზონი, ნ. ტიერი, დ. მურიკი, შ. ამირანაშვილი, თ. ვირსალაძე და ა.შ ახტალას ერთმნიშვნელოვნად ქართული მხატვრობის კონტექსტში განიხილავენ: В. Лазарев, История византийской живописи, Москва, 1986, გვ. 144; A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne, Art and Architecture in Medieval Georgia, Louvaine-la-Neuve, 1980, გვ. 95; N. Thierry, Le Jugement Dernier d'Axtala. Rapport préliminaire. Bedi Kartlis, Revue de Kartvélologie, XL, 1982, გვ. 147–185; D. Mouriki, The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting. Studies in Late Byzantine Painting, London, 1995, გვ. 293; Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, т. I, Москва, 1950, გვ. 190-191; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, გვ. 274-275; Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977, გვ. 17. ა. ლიდოვი კი მას სომხურ-ქალკედონური კულტურის ნიმუშად მიიჩნევს – A. Lidov, The Mural Painting of Akhtala, Moscow, 1991, გვ. 94-113. 2014 წელს ტექსტი უცვლელად გამოიცა რუსულ-ინგლისურად.

სარწმუნოების განსადიდებლად და დასამკვიდრებლად აგებული ტაძარი იმთავითვე შეიმკო თანადროული მხატვრული ტენდენციებისა და საუკეთესო თანადროულ ნიმუშთა კვალად. ეს აღქმა მით უფრო ბუნებრივია, რომ დღეს უკვე გუმბათიანქცეული ტაძრის ინტერიერში პირველ შთაბეჭდილებას ფერწერული დეკორის ხვეული შეასაუკუნეობრივი სქემა და გვიანკომნენოსური ხელოვნების მანიერისტული ნაკადის ხასიათი ქმნის.

ტაძარში შესვლისას პირველ რიგში საკურთხეველი იქცევს ყურადღებას, კონქში საყდარზე დაბრძანებული ხვილედი ღმრთისმშობლის უზარმაზარი გამოსახულებით, აფსიდში კი – ზიარებისა და მის ქვემოთ ორ რიგად გამწკრივებული ეკლესიის მამათა ცოტა კუთხოვანი სილუეტების მქონე ფიგურებით, რომელთაც, ხშირად კუთხოვანივე ნაკვთები, გაზრდილი თავები და ხელები და უცნაურ მოხაზულობებად „გაყინული“ სამოსი აქვთ (სურ. 1-6). მხატვრობას გამოკვეთილ დრამატიზმს ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავების ზედა ნაწილებში წარმოდგენილი ქრისტოლოგიური და მარიოლოგიური სცენებისა და სარკმლებს შორის და წირთხლებზე გამოსახული მესვეტეებისა და წმინდა მუდაბნოელების დიდი, ხაზგასმით მსხვილნაკვთიანი და სტატიკური ფიგურები ანიჭებს (სურ. 8-12, 15-17). ერთი შეხედვით, უფრო მშვიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს დასავლეთი მკლავის მოხატულობა განკითხვის დღის დიდი სცენითა და წმინდანა ბერთა თხელი წაგრძელებული ფიგურებით (სურ. 18, 19). თუმცა ამ წაგრძელებულ, თხელნაკვთიან ფიგურებზე მცირეოდენი დაკვირვებისასაც სრულიად აშკარად ჩანს მათი ნაკვთებისა და მოდელირების გრაფიკულობა და ერთგვარი „სიბასრე“. ახტალის მხატვრობის ნაწილთა ამ არაერთგვაროვნებამ იმთავითვე მიიქცია მეცნიერთა ყურადღება და მხატვრობის არაჰომოგენურობა ყველა მეტ-ნაკლებად დეტალიზებულ ტექსტში აღინიშნა. მკვლევართა უმეტესობამ საკურთხევლის აფსიდი, ანუ ყველაზე თვალსაჩინოდ „კომნენოსური“ ნაწილი და მისი უფრო მსგავსი, ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავების ზედა რეგისტრები, შედარებით ადრეულად ჩათვალა, სტილურად უფრო განსხვავებული დასავლეთი კედლის შემკულობა კი – მოგვიანოდ. 1970-იანი წლებიდან ახტალის ტაძრის მოხატვის ეტაპები მკვარად განისაზღვრა XIII საუკუნის დასაწყისით და XIII საუკუნის ბოლოთი[7] მოხატულობის აშკარა გრაფიკულობის ასახსნელად ნაშრომებში სხვადასხვა მიზეზი დასახელდა – ოსტატების „სომხური“[8], „ადგილობრივი“[9] თუ „ქართული“[10] წარმომავლობა. უნდა აღინიშნოს, რომ 1970-იან წლებამდე, მოხატულობის მდგომარეობა და მუშაობის არცთუ სახარბიელო პირობები მეცნიერებს საკმაოდ ერთულებდა მხატვრობის სათანადო აღქმას. მონოგრაფიულად მხატვრობა 1980-იან წლებში იქნა შესწავლილი. ნაშრომს მხატვრობის გაწმენდა, ტექნიკური კვლევა და რესტავრაცია უძღოდა, რამაც მას ხარაზოდან წარმოებული დაკვირვებების უნიკალური უპირატესობა შესძინა. მონოგრაფიულმა პუბლიკაციამ, ახტალის მოხატვის ეტაპებად საბოლოოდ დაამკვიდრა 1205-16 წლები და XIII

7 ნ. ტიერისთან მოხატულობის ნაწილებს შორის სხვაობის მიზეზად კომნენოსური ხელოვნების სტილური ვარიაციები არის დასახელებული. იხ. N. Thierry, დასახ. ნაშრ., გვ. 167-168.

8 Л. Дурново, Краткая история... გვ. 32-33.

9 В. Лазарев, დასახ. ნაშრ., გვ.144.

10 N. Thierry, დასახ. ნაშრ., გვ. 147-185.

საუკუნის ბოლო[11], გამოითქვა მოსაზრებები მომხატველი არტელის შესახებ. აფსიდი უცხოეთში განსწავლული სომეხი ქალკედონიტის მოხატულად ჩაითვალა, ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავები – აფსიდის ოსტატის მიერ ბიზანტიიდან ჩამოყვანილი სომეხი ქალკედონიტი, ან ბერძენი მხატვრის მიერ შესრულებულად, დასავლეთი მკლავი კი – ქართულად[12]. ნაშრომში მთავარი ყურადღება ახტალის მოხატულობის სომხურ-ქალკედონური იდენტობის ჩვენებას დაეთმო.

ამ გრძელი ჩამონათვალის შემდეგ შეიძლება უცნაურად გაისმას ის აზრი, რომ დღეს ახტალის მოხატულობის თაობაზე ბუნდოვანი და საკამათო, მეტი თუ არა, ადრინდელზე არანაკლებია. სათუო საკითხებში კი არა მხოლოდ ცალკეული გამოსახულებისა თუ თემის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებები და მათზე დაყრდნობით მოხატულობის იდენტობის თაობაზე გაკეთებული დასკვნები შედის, არამედ, რაც ყველაზე მოულოდნელია – ფერწერის სტრატიგრაფიაც.

საქმე ისაა, რომ 1970-იანი წლების რესტავრაციამდე, სამხრეთი მკლავის ნაწილს, კერძოდ კი, აღდგომის, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა და თომას დარწმუნების სცენებს, მხატვრობის სხვა ფენა ფარავდა. ეს ფენა სუფეტურად იმავე გამოსახულებებს შეიცავდა, რომლებიც სტილურად დასავლეთი კედლის დღესარსებული მხატვრობის მსგავსი იყო[13]. რესტავრატორებმა ხედა ფენის მხატვრობა ჩამოხსნეს და მის ქვეშ დღევანდელი – საკმაოდ დაზიანებული, ქართულწარწერებიანი მხატვრობა გამოჩნდა (სურ. 13). ახლა, ინტერიერის დათვალიერებისას, ცოტაოდენი დაკვირვების შემდეგ, საკმაოდ აშკარად ჩანს, რომ აღდგომის, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა და თომას დარწმუნების სცენები ტაძრის ძირითადი მხატვრობისგან კონცეპტუალურად განსხვავებულ მოხატულობას წარმოადგენს. ამ მხატვრობაში, ჟღერადი ფერადოვნების გარდა, ფიგურების უფრო მშვიდი, „კლასიკური" პროპორცია, დრაპირებების მეტი სისადავე და კომპოზიციური სიხალვათე ხვდება თვალს. მალევე ჩნდება ის აზრიც, რომ ამავე მხატვრობის ნაწილი უნდა იყოს სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების ქვედა რეგისტრი, წმინდა ბერების მშვიდი ფიგურებით და გუმბათქვეშა თაღების რამდენიმე ფიგურა ფერწერული მონასმებით მოდელირებული რბილი ნაკვთებით (სურ. 8, 14, 15). თუმცა, მხატვრობის ხარისხიდან შესწავლისა და სათანადო ტექნიკური კვლევის გარეშე, ვიზუალური შთაბეჭდილებით გამოტანილი ამ დასკვნის ასე თამამად განცხადება ზედმეტი თავდაჯერებულობა იქნებოდა ჩვენი მხრიდან, რომ არა წლების წინ ჩატარებული ტექნიკური კვლევის გამოქვეყნებულ ანგარიშში არსებული ერთი მეტად საინტერესო დაკვირვება მაშინ ახლადაღმოჩენილი მხატვრობის შესახებ: „უნდა ითქვას რომ მეორე რეგისტრის მხატვრობა ბევრი თვალსაზრისით, უნიკალურია ახტალის სხვა მოხატულობებს შორის. სავსებით შესაძლებელია, რომ ამავე მანერითა და ტექნიკით შესრულებული მხატვრობა ოდესღაც, ტაძრის სხვა კედლებსაც ამკობდა და შემდგომ მთლიანად დაიკარგა"[14]. 1970-

11 ადრეულ ნარკვევებში თარიღი XI საუკუნის ბოლოდან XII საუკუნის დასაწყისამდე მერყეობს (Л. Дурново, Краткая история... გვ. 32-33; Ш. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 190-191).

12 A. Lidov, დასახ. ნაშრ., გვ. 20-21, 94-113.

13 Ю. Гринберг, С. Писарева, Настенная живопись церкви Рождества Богородицы в Ахтале в свете технологического исследования. Художественное наследие, хранение, исследование, реставрация, №14, Москва, 1991, გვ. 72-73; A. Lidov, დასახ. ნაშრ., გვ. 111.

14 Ю. Гринберг, С. Писарева, დასახ. ნაშრ., გვ. 72-73. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომრეს რესტავრატორებს მხატვრობის სრული კვლევა არ ნაუტარებიათ. გვერდითა მკლავების გარდა, ქვედა ფენის კვალი საკურთხეველშიც შეიმჩნევა, სადაც ის მხოლოდ მოსაპრიალებელი ნახატის სახითაა შემორჩენილი.

იანი წლების სარესტავრაციო სამუშაოების შემდგომ, ლაბორატორიული ანალიზებით დადგინდა, რომ ტაძარს სრულიად განსხვავებული ქვედა ფენის მოხატულობა შემორჩა, რომელიც ძირითადი მხატვრობისგან ტექნოლოგიით, მოდელირების სირთულითაც და გამოყენებული მასალითაც სხვაობს: აქ სინგურის, აურიპიგმენტის, ულტრამარინის რთული ფერადოვანი ნაზავების და ფერცლოვანი ოქროს გამოყენება დადასტურდა, მაშინ როდესაც მთელ დანარჩენ სივრცეში მხატვრობა ძირითადად მიწის საღებავებით აღმოჩნდა შესრულებული. ანუ, დადასტურდა იმგვარი მონაცემები, რაც ქვედა ფენის მხატვრობის ძირითადი მოხატულობისგან მნიშვნელოვანი კოლორისტული განსხვავების გარდა, სხვა საკმაოდ არსებით საკითხზე – მის მნიშვნელოვან სიძვირეზე მიუთითებს[15]. ქვედა ფენის მხატვრობის ზოგად სტილურ ნიშნებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, რაც მას თამარის ხანის ქართულ მოხატულობათა წრეში მოაქცევს, ქართული განმარტებითი წარწერები და ტაძრის ივანე მხარგრძელის მიერ აგების ამბის უტყუარი ცოდნა შეუძლებელს ხდის ამ მოხატულობის თარიღის ივანე მხარგრძელის ზეობაზე ადრეული ხანით განსაზღვრას. ეს კი ნიშნავს, რომ სწორედ ფრაგმენტულად შემორჩენილი ქვედა ფენის მხატვრობა ყოფილა ახტალაში თამარ მეფის სახელგანთქმული მოხელის დაკვეთა. თუმცა, მოხდა ისე, რომ დაახლოებით 40 წლის წინანდელი ეს მონაცემები, რომლებმაც ცხადყო, რომ ივანესდროინდელი მხატვრობა ახტალაში მხოლოდ ნაწილობრივ შემორჩა, სახელოვნებათმცოდნეო ტექსტების ყურადღების მიღმა დარჩა და საგანგებო მსჯელობისა და ფიქრის საგანი არ გამხდარა. ახტალაში ივანე მხარგრძელის დაკვეთაზე საუბრის ობიექტს დღემდე, ისევე როგორც პირველ კელევებში, აფსიდისა და სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების ზედა ნაწილების მოხატულობა წარმოადგენს[16].

ამგვარმა ვითარებამ უაღრესად საინტერესო გახადა ახტალის მხატვრობის დამკვიდრებული ატრიბუციის არგუმენტებზე კიდევ ერთხელ დაფიქრება. მხატვრობის ზოგადი ხასიათის გარდა, საღღეისოდ მიღებული თარიღის (1205-1216 წწ.) ერთ-ერთ მთავარ დასტურად საკურთხევლის აფსიდში მოთავსებული ბერძნული ფერწერული წარწერა ითვლება, კერძოდ, მისი დაახლოებით შუა მონაკვეთი, სადაც უფლისადმი იოანეს შეწევნის თხოვნა იკითხება (სურ. 5, 7)[17]. ამგვარ მნიშვნელოვან ადგილას მოთავსებულ საქტიტორო წარწერაში ნახსენები იოანეს სწორედ ივანე მხარგრძელთან გაიგივება მართლაც საკმაოდ ლოგიკურად და დამაჯერებლად ელერს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ეს საღღეისოდ საკმაოდ დაზიანებული, ოდესღაც ხუთსტრიქონიანი წარწერის მხოლოდ მცირე ნაწილის ამოკითხვის შედეგად გამოტანილი დასკვნაა. ხოლო წარწერა რომ ბევრად მეტი და, შესაძლოა, საკმაოდ განსხვავებული ინფორმაციის მატარებელია, მცირეოდენი დაკვირვების შემდეგაც საკმაოდ კარგად ჩანს: იმავე სტრიქონის ბოლოს, სადაც სახელი იოანე იკითხება, სრულიად აშკარაა კიდევ ერთი საკუთარი სახელი: AYAKHN – რომლის ძირითადი

15 სიძვირითა და მოდელირების წესით, ქვედა ფენა XII-XIII საუკუნეების ქართულ მოხატულობებს მოგვაგონებს (მაგ., ვარძია, საფარა).

16 ახტალის მოხატულობის ნაწილების დამკვიდრებული ატრიბუციისა და დათარიღებისადმი კრიტიკული დაკვირვებები აღმოჩნდა ეკა პრივალოვას 1970-80-იანი წლების ჩანაწერებში (საარქივო მასალა დაცულია გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კელევით ცენტრში).

17 A. Lidov, დასახ. ნაშრ., გვ. 38.

ნაწილი „ავაკ“, სახელი „ავაგ“-ის ელინიზებული ფორმა უნდა იყოს, სრულად კი – „ავაკ-ინ“, დღესარსებული წინასწარული ვარაუდით, შესაძლოა სომხური „ავაგ კინი“-ს („ავაგის ქალბატონი“) ზედწოდებად ქცეულ ფორმად ჩაითვალოს[18]. ისტორიულად ყველაზე ცნობილი ავაგი, ივანე მხარგრძელის შვილია, ისიც ქალკედონიტი, ქართული სამეფო კარის ცნობილი მოხელე და ლორეს მფლობელი. იგი 1250 წელს გარდაიცვალა, რის შემდეგაც ლორეს ერთხანს მისი მეუღლე, რაჭის ერისთავის კახაბერისძის ასული გვანცა ფლობდა, შემდეგ კი – ქალიშვილი[19]. ეს დამატებითი მონაცემი სულ სხვა ეღერადობას სძენს ახტალის წარწერას და არაერთ ახალ კითხვას აჩენს მისი შინაარსისა და XIII საუკუნის შუა წლებში ცოცხალი, ახტალაში მოღვაწე ვინმე იოანეს ვინაობის შესახებ, ისევე როგორც ივანე მხარგრძელის მიერ აგებული ტაძრის შემდგომი თავგადასავლისა და მისი შემკეთებლისა თუ ხელმეორედ მომხატველის თაობაზე. სადღეისოდ, წარწერის სრულფასოვან შესწავლამდე, ამ კითხვებზე დარწმუნებით პასუხი ნაადრევია[20], თუმცა ერთის თქმა კი დაბეჯითებით შეიძლება: წარწერის დღემდე მიღებული წაკითხვა არ არის მართებული და იგი ახტალის ძირითადი მოხატულობის დამკვიდრებული თარიღისა და დამკვეთის დამადასტურებელ არგუმენტად ვერ გამოდგება.

ეჭვს არ იწვევს ისიც, რომ საბოლოო დასკვნებისთვის აუცილებელია ახტალის მხატვრობის მთელი ზედაპირის დეტალური ტექნიკური შესწავლა – მოხატულობის ბათქაშს ჩვეული ჰორიზონტალური ნაკერების გარდა, არაერთ ადგილას განსხვავებული, ვერტიკალური ან უსწორმასწორო ბმები ეტყობა, რაც იმის ნიშანია, რომ მხატვრობა ადგილებში გადაკერებულ, შეკეთებულ ბათქაშზეა შესრულებული (მაგ., ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედელი და სხვ.). ინტერიერში ბათქაშის არაერთგვაროვნების, ისევე როგორც ძირითადი მხატვრობის მცირეოდენი ტექნოლოგიური და სტილური სხვაობების გათვალისწინებით, რჩება შთაბეჭდილება, რომ ტაძარი ნაწილ-ნაწილ, ეტაპებად არის თავიდან მოხატული. სავარაუდოდ, ამ ეტაპებს არა მხოლოდ აფსიდი, სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავები და შემდგომ დასავლეთი კედელი შეადგენდა, არამედ, სავარაუდოდ, ხატვა შემდგომაც უნდა გაგრძელებულიყო: დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე, სამხრეთ მკლავთაშორისში თუ სამხრეთი მკლავის კამარაზე არ არის რთული სტილურად კიდევ უფრო განსხვავებულ მხატვრობათა ამოცნობა და ზოგ ადგილას ფიგურათა პროპორციასა და დრაპირების ხასიათში ე.წ. პალეოლოგოსური ხელოვნების ნიშნების დანახვა (სურ. 20)[21]. დამატებით, ფერწერას არაერთი მომდევნო რეტუშის კვალიც ეტყობა (სურ. 16-18). ის, რომ შემორჩენილი მოხატულობის ფერწერული ფენის დიდი ნაწილი არსებითად უდანაკარგო ჩანს,

18 ბერძნული წარწერის ინტერპრეტაცია ემყარება პროფესორ ათანასიოს სემოლლუს, დოქტორ ირინა გარაყანიძის წაკითხვასა და პროფესორ ზაზა ალექსიძის მოსაზრებებს, რისთვისაც მათ დიდ მადლობას ვუხდით.

19 Kirakos Gangzakets'i, დასახ. ნაშრ., გვ. 269-270; შ. მესხია, დასახ. ნაშრ., გვ. 262, 269.

20 არ არის გამორიცხული, ამ დაზიანებული წარწერის საფუძველიანი კვლევის შედეგად, სახელების შემცველი სტრიქონის ზედა და ქვედა სტრიქონების ნაწილობრივი ამოკითხვაც მოხერხდეს.

21 აშკარად პალეოლოგოსურია განკითხვის დღის სცენის ნაწილი დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე; სტილური სხვაობები ჩანს წმ. ელიას და წმ. იოანე ნათლისმცემლის ციკლებისა და წმინდანთა გამოსახულებებში სამხრეთ მკლავთაშორისში, სამხრეთი მკლავის კამარაზე გამოსახული მირქმის, ნათლისღების და ფერისცვალების სცენებში.

არაერთი ისტორიული თუ თანამედროვე რესტავრაციის შედეგი უნდა იყოს. ტაძრის მოხატვის ეტაპების შესახებ საბოლოო დასკვნებისთვის გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მნიშვნელოვანი გვიანი შეკეთებების აშკარა კვალი ტაძრის არქიტექტურასაც არაერთ ადგილას ატყვია[22]. ანუ, გამოდის, რომ ივანე მხარგრძელის მიერ აგებულ და შემკულ ტაძარს დღევანდელი სახე XIII საუკუნის შუა ხანებში დაწყებული და საკმაოდ ხანგრძლივი ეტაპობრივი შეკეთების შედეგად მიეღია[23].

გამოვლენილი ემპირიული მონაცემები ახტალის ტაძრის ძირითად მოხატულობასთან დაკავშირებული არაერთი საკითხის კიდევ ერთხელ გააზრების აუცილებლობას ქმნის. პირველ რიგში, ეთეოდ ის არის საინტერესო, თუ რამდენად მყარ დროით მონაკვეთს განსაზღვრავს არსებული მხატვრობის სტილური თავისებურებები, მით უფრო, რომ ახტალის ნიშნულად მისი გვიანკომნენოსური მხატვრობის მანიერისტულ ნაკადთან სიახლოვე იკვეთება. საგულისხმოა, რომ ამ ნაკადის „კლასიკურ" ნიმუშებთან (ნერეზი, ოხრიდი, პათმოსი და ა.შ.)[24] შედარებითი ანალიზი, ზოგად მსგავსებასთან ერთად, ახტალის მათგან არსებით სხვაობასაც ცხადყოფს. კერძოდ, ახტალაში საერთოდ არის უგულებელყოფილი ხსენებული ნაკადისთვის ასე დამახასიათებელი, მოდელირების ფერწერულობა და დრაპირებების დინამიკურობა. ფიგურათა „სიცხოვლისა" და მისტიკური მანიერისტული ექსპრესიის უსეველი ნაზავის სანაცვლოდ, ახტალის ფიგურები სიბრტყოვანია, უმოძრაო, ოდნავ დაკუთხული განიერი სილუეტებით, მათი მოდელირება, არსებითად, განმეორებად ორნამენტადაა ქცეული, სადაც თანაბარი სისქის ხაზების რიტმი იპყრობს პირველყოვლისა თვალს და სადაც ყველა ელემენტი ერთნაირად მკაფიო და ერთნაირად შემოსაზღვრულია. ახტალაში მოდელირების სქემა კი არის კომნენოსური, მაგრამ შესრულების გრაფიკულობა მას სრულიად განსხვავებულ ეფექტურობას სძენს (სურ. 2-6, 10, 11). ანუ, ის ნიშნები, ის კონცეპტუალური დამოკიდებულება ჩანს კომნენოსური ხელოვნებისადმი ახტალაში, რაც XIII საუკუნის მეორე ნახევრის კონსერვატიულ მოხატულობებს ახასიათებს[25].

---

22 გ. გაგოშიძე. ჩრდილოეთი სომხეთის XIII საუკუნის ქალკედონური (ქართული) ტაძრების ხუროთმოძღვრება – ახტალა, აქორი, ქობაირი. კრ. ქართული საეკლესიო მემკვიდრეობა ჩრდილოეთ სომხეთში, თბ., 2017, გვ. 10-58, ელექტრონული გამოცემა.

23 თავდაპირველი მოხატვიდან მცირე დროში მასშტაბური რესტავრაციის ფაქტი მისი მიზეზისა თუ მიზეზების საკითხსაც სვამს და მნიშვნელოვანი ისტორიული ავბედითობისა თუ ბენებრივი კატაკლიზმების უდავო ნიშნად გვევლინება. 1220-40-იანი წლების შემოსეული ტაძრის დაზიანების შესაძლო მიზეზად ცალკეულ კვლევებშიცაა დასახელებული: Ю. Гринберг, С. Писарева, დასახ. ნაშრ., გვ. 73; A. Lidov, დასახ. ნაშრ., გვ. 111.

24 D. Mouriki, Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries. Dumbarton Oaks Papers, vol. 34, 1980-1981, გვ. 106-117; L. Hadermann-Misguich, La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle. XVe in Congress international d'etudes byzantines (Athènes 5-11 septembre 1976), III Art et archéologie Byzance de 1071 a 1261, Athens, 1976, გვ. 101-121; S. Tomeković, Le "maniérisme" dans l'art mural à Byzance (1164 1204), Paris, 1984, გვ. 307-343.

25 ასეთია: წმ. იოანე ღმრთისმეტყველი კანეოში, წმ. გიორგი სტრუგაში, წმ. დემეტრე და წმ. ნიკოლოზი ვარიშში, ხილანდარის წმ. გიორგი, მანასტირის წმ. ნიკოლოზი, წმ. ნიკოლოზი მონემვასიაში, ღმრთისმშობელი ქრისაპიტისა ქრისაპაში, გერაკის წმ. იოანე ოქროპირი, მეგარას მაცხოვარი, კალიფია-კოუვარას წმ. პეტრე და კიდევ სხვა მრავალი მოხატულობა, რომელნიც გასაგებს ხდის ახტალის მხატვრობის ცალკეულ ასპექტებს. იხ. M. Chatsidakis, Aspects de la peinture murale de XIIIe s. en Grece. L'art byzantine du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani, (1965), Beograd, 1967, გვ. 59-75; V. J. Djurić, La peinture byzantine: XIIe et XIIIe siècles. XVe Congress international d'etudes

რამდენად არის შესაძლებელი, კომნენოსური მხატვრობის ნიშნებსა გადამუშავების პრინციპის მსგავსება არა XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ნაკადთან დროითი ერთობის ნიშანი, არამედ XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე რეგიონული თავისებურების გამოხატულება იყოს? ეს შეკითხვა მით უფრო აქტუალურია, რომ XIII საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობებთან ახტალის სიახლოვის დაკვირვებაში ორიგინალურები არ ვართ – ხსენებული მსგავსება უკვე შენიშნულია[26]. შენიშნულია ისიც, რომ ახტალის ფიგურების შემხედვარე ადამიანს შეუძლებელია ქრისტიანული აღმოსავლეთის მხატვრობისა და სომხური მინიატურების ესთეტიკა არ გაახსენდეს, მათთვის ჩვეული მძაფრი ექსპრესიულობით, ხშირ შემთხვევაში დრამატიზმით, გადიდებული თავებითა და კიდურებით თუ პირობითი, ხახობრივი დრაპირებებით – მოკლედ რომ ვთქვათ, ილუზორულისგან შორსმყოფობით (სურ. 2-4, 10, 11, 16)[27] თეორიულად, მხატვრული ენის დამთხვევა ამა თუ იმ, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ კულტურულ-ისტორიულ კონტექსტში, ცხადია სრულიად დასაშვებია. თუმცა, ახტალასთან დაკავშირებით ამ მოსაზრებას ეჭვქვეშ აყენებს ის, რომ ასეთი დამთხვევის შემთხვევაში, მოვლენას თავად რეგიონში უნდა ეძებნებოდეს პარალელები. როგორც ცნობილია, დღევანდელ ჩრდილოეთ სომხეთში ახტალის ეპოქისა და ამავე კულტურულ-ისტორიული კონტექსტის მოხატულობები ქობაირისა და კირანცის იმ დროის ქართულ ეკლესიებშია შემორჩენილი. თუმცა, არც ერთი მათგანი, არც ქობაირი და არც კირანცი, ახტალასთან ერთ მხატვრულ მოვლენად დახასიათების საშუალებას არ იძლევა. ამასთან, გარედან მოსული ტენდენციის საკუთარი გემოვნებით გადამუშავება ამა თუ იმ დარგში ძლიერი და უწყვეტი მხატვრული ტრადიციის არსებობას გულისხმობს. ქართულ მხატვრობაში, მიუხედავად მკვლევართა მიერ არაერთგზის აღნიშნული, ილდუზორულობისგან ბერძნულზე მეტი განყენებულობისა, ბერძნული სამყაროდან მომავალი ტენდენციების ასეთი გადმოტანის შემთხვევები არ იძებნება, ანუ, არ იძებნება მაგალითები, რომლებშიაც თანადროული სტილური ტენდენციები, სქემატიზებულ ასლადაა გამეორებული. ამგვარი მოვლენის ეთნიკურად და კონფესიურად შერეული რეგიონის კონტექსტით ახსნაც არ ჩანს გამართლებული, რადგანაც არავისთვის არის საკამათო, რომ თავად საეკლესიო კედლის მხატვრობის განვითარება იმხანად რეგიონში სწორედ ქართული კულტურის გავრცელების გამოხატულება იყო. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ახტალა, ისევე როგორც რეგიონის სხვა ქალკედონური მონასტრები იმჟამად ქართული ეკლესიის იურისდიქციაში შედიოდა, და რთული წარმოსადგენია, იქ მიღებული ტრადიციის მიმდევარი და გამომხატველი არ ეოფილიყო. და ბოლოს,

---

byzantines (Athènes, 5-11 septembre 1976), III Art et archéologie Byzance de 1071 a 1261, Athens, 1976, გვ. 58-77; В. Джурич, Византийские фрески, Москва, 2000, გვ. 48-53, 58-60, 114-115, 129-134; S. Kalopissi-Verti, Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo. XXXI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina: Seminario Internationale di Studi su La Grecia paleocristiana e bizantina (Ravenna, 7-14 April 1984), Ravenna, 1984, გვ. 221-253.

26 A. Lidov, დასახ. ნაშრ., გვ. 96, 104.

27 A. Taylor, Armenian Illumination under Georgian, Turkish and Mongol Rules, The Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Centuries. Treasures in Heaven: Armenian Illuminated Manuscripts, Th. F. Mathews, R. S. Wieck eds., New York, 1994, გვ. 85-103; Th. F Mathews, A. Taylor, The Armenian Gospels of Gladzor, The Life of Christ Illuminated, Los Angeles, 2001; N. Thierry, Haut Moyen Âge en Cappadoce: les églises de la région de Çavu¸sin, Vol. 1, Paris, 1983, Vol. 2, Paris, 1994.

ეს ყველაფერიც რომ არა, არც ელინური ძირების გამოიარებელ კულტურათაგან სრულიად განსხვავებული მსოფლაღქმის მატარებელ აღმოსავლურ კულტურულ წრეებში ჩანს ბიზანტიურ ტენდენციებთან ისეთი მიმართება, როგორიც ახტალას აქვს კომნენოსურ მხატვრობასთან – ზუსტი გარეგნული მიდგომება, ოღონდ, არსებითი მხატვრული ნიშნების სქემად ქცევით. რომ შევაჯამოთ – ფერწერის სტრატიგრაფიასთან დაკავშირებული საკითხებიც რომ არა, თავად ახტალის ძირითადი მოხატულობის მხატვრულ სახეს აქვს ის მახასიათებლები, რომლებიც XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ბიზანტიურ მოხატულობებთან მის ქრონოლოგიურ თანხვედრას გვაფიქრებინებს. და ბოლოს, რეალობის აღდგენის მცდელობისას კიდევ ერთი საკითხია საყურადღებო – საუბარი იმ სახელმწიფოს მაღალი რანგის მოხელეების სამფლობელოზეა, რომელსაც სერიოზული პოლიტიკური მოთამაშის ამბიცია, მის მმართველ ელიტას კი, ზოგადეპოქალურ პროგრესულ სტანდარტებსა და გემოვნებასთან ავანგარდული ერთობის მოთხოვნილება ჰქონდა. ზოგადი ტენდენციების ავანგარდში ყოფნის თუ არა, არ-ჩამორჩენის დამკვეთთა ეს განხორციელებული სურვილი მკაფიოდ ჩანს XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის ქართულ მხატვრობაში და ამ საერთო ტენდენციიდან გაელენიანი და შეძლებული მხარგრძელების დაკვეთის ამოვარდნა რთული წარმოსადგენია. ივანე მხარგრძელი და მისი მემკვიდრეები, რომელთაც საკუთარი ნებით აირჩიეს „ქართველობის“ გზა თავისი მიწისა და ხალხის კეთილდღეობისთვის, ქართული არისტოკრატიის უმაღლეს წრეს წარმოადგენდნენ; მათ ეთნიკურად შერეული ოჯახები, და საგარაუდოდ ენაც, ჰქონდათ[28]; და რა გასაკვირია, რომ მხარგრძელთა ცნობიერ ორიენტირადაც მათი წრის მხატვრული გემოვნება იყოს საგარაუდო[29].

შესაბამისად, ახტალაზე ფიქრისას, ისიც უაღრესად საყურადღებოა, რომ მხატვრობის ძირითადი ნაწილი, ქვედა ფენის მხატვრობისგან განსხვავებით, არა თამარის ხანის, არამედ ცოტა მოგვიანო პერიოდის ქართული სახვითი ხელოვნების ტენდენციებს ასახავს. დაახლოებით XIII საუკუნის შუა ხანიდან, არათუ მხოლოდ ქართული სახელმწიფოსთვის, არამედ ბიზანტიისთვისაც რთულ, არაერთი წინააღმდეგობრივი პოლიტიკური თუ კულტურული ფაქტორით გაჯერებულ პერიოდში, თამარის ხანის მხატვრობის პრინციპების ერთგულებასთან და ადგილობრივი ე.წ. ხალხური ნიშნების განვითარებასთან ერთად, საქართველოს არაერთ კუთხეში, ქართლში (შიომღვიმე), გურიაში (აჯი), სამცხეში (საფარა, ჭულე), იმერეთში (გელათი), სხვადასხვა ბიზანტიური მხატვრული ნაკადისადმი ცხოველი ინტერესი დასტურდება. სწორედ განსხვავებული ბიზანტიური ნაკადების შემოდინების ზოგადქართულ ტენდენციაში ექცევა ახტალის მხატვრობაც. თავისთავად ის, თუ როგორი არის ჩამოთვლილ მაგალითთა მხატვრული ორიენტირი და, შესაბამისად, ამა თუ იმ დამკვეთის მხატვრული არჩევანი, ცალკე მსჯელობის საკითხია და

28 Kirakos Gangzakets'i, დასახ. ნაშრ., გვ. 269, 330; P. Muradyan, Hayastani vrac'eren arjanagrut'yunnerë, Erevan, 1977, გვ. 163-190; თ. ჯოჯუა, გ. გაგოშიძე, ქობაირის, ჰნევანქის და ახტალის მონასტრების ქართული ლაპიდარული წარწერები. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის შრომები, XII-XIII, თბ., 2012-2013, გვ. 258-332.

29 ენტონი ისტმონდმა ჯერ კიდევ წლების წინ მიაქცია ყურადღება ახტალის მოხატულობის იდენტობის თაობაზე ბოლო წლების დისკუსიას და მისი ქართულ კონტექსტში განხილვის აუცილებლობა აღნიშნა. იხ. A. Eastmond, Art and Identity in the Therteenth-Century Caucasus. Art and Identity, Los Angeles, 2000, გვ. 3-32.

ძალიან საინტერესო დაკვირვებებისა და დასკვნების საშუალებას იძლევა. ამჯერად საინტერესო კი ის არის, რომ ჩამოთვლილ ნიმუშთა მსგავსად, არც ახტალის დღევანდელ მხატვრობას ეძებნება ზუსტი სტილური პარალელები თანადროულ ქართულ მოხატულობებში. რაოდენ უცნაურადაც უნდა ეღერდეს, სწორედ ეს „უპარალელობაც“ XIII საუკუნის მეორე ნახევრის, ანუ ერთგვარი კრიზისისა და ძიებების პერიოდის ქართული კონტექსტის ნიშანია. ყველა ზემოხსენებული ქართული ნიმუშიც ერთიანი ტენდენციისა და არა სტილური ერთობის მაგალითია.

ახტალის განახლებული მხატვრობის ატრიბუციისთვის უაღრესად მნიშვნელოვან ელემენტად საკურთხevლის აფსიდში მოთავსებული ისტორიული წარწერა ჩანს, რომელიც თავისი ადგილითაც საყურადღებოა და იმითაც, რომ ბერძნულ ენაზეა შესრულებული (სურ. 5, 7). შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისთვის დამახასიათებელი არც წარწერის ამგვარი ადგილი ჩანს და არც – მისი ცალკე, პორტრეტისგან დამოუკიდებლად ჩართვა მოხატულობაში. ამ მოვლენას, ძირითადად, ბერძნულ მხატვრობაში ეძებნება პარალელები[30]. ისტორიული წარწერის ბერძნულენოვანებაც მხოლოდ იმ შემთხვევებში დასტურდება საქართველოში დღემდე შემორჩენილ მაგალითებში, როდესაც ოსტატი ჩამოყვანილია ხოლმე[31]. ასე რომ, ახტალის აფსიდის წარწერა მნიშვნელოვან მინიშნებად უნდა ჩაითვალოს მომხატავი ოსტატის წარმომავლობის მოსაძიებლად. თავისთავად, ოსტატის ჩამოყვანაში უჩვეულო არაფერია და რთულია ეს საკითხი დამკვეთის მიერ საკუთარი იდენტობის რამე სპეციფიკურ განცდას დაუკავშირო. შორს რომ არ წავიდეთ, შუა საუკუნეების ქართული რეალობიდანაც არაერთი მაგალითის მოტანა შეიძლება მოწვეული ოსტატების მიერ ტაძრების მოხატვის დასტურად და იმის საილუსტრაციოდაც, რომ არც უცხოეთში მდებარე ქართული ტაძრების აგებისა თუ შემკობისას ანიჭებდნენ დიდ მნიშვნელობას ოსტატების ეთნიკურობას. ამ თვალსაზრისით დიდად ვერ გვეხმარება ახტალის ძირითადი მხატვრობის განმარტებითი წარწერების ორენოვანება, რადგან ბერძნულ-ქართული განმარტებითი წარწერები საკმაოდ გავრცელებული მოვლენა ჩანს შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში მის ყველა ეტაპზე და, სადღეისო ცოდნით, ამ მოვლენას ლოგიკური მიზეზ-შედეგობრივი ახსნა და, მით უფრო, შემსრულებლის ეთნიკურობასთან კავშირი არ ეძებნება. ყურადღებას მხოლოდ ის იქცევს, რომ აფსიდში, მკლავებისგან განსხვავებით, ქართულ წარწერებს აშკარად დამატებითი ფუნქცია აქვს. ბერძნული წარწერების შესახებ დაბეჯითებით რისამე მტკიცება გაგვიჭირდება, მაგრამ ქართული წარწერები რომ სასარგებლო ინფორმაციის შემცველია, უეჭველია. საინტერესოა, რომ ინტერიერის ნაწილებში მათი სხვაობები მხატვრობის სტილურ განსხვავებებს ემთხვევა, და ისიც საგულისხმოა, რომ ამ სხვაობათაგან არსებითი მხოლოდ სამხრეთი კედლის ქვედა ორ რიგზე და ჩრდილოეთის ქვედა რეგისტრზე ჩანს – ანუ იქ, სადაც მოხატულობის თავდაპირველი ფენაა დარჩენილი და სადაც ბერძნული წარწერები

30 S. Kalopissi-Verti, Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions. Cahiers Archeologiques, XLII, 1994. გვ. 139, 143, 144, 153; მისივე, Collective Patterns of Patronage in the Late Byzantine Village: The Evidence of Church Inscription. Donation et donateurs dans le monde byzantin, J.-M. Spieser, É. Yota eds, Réalités Byzantines, XIV, Paris, 2012, გვ. 125-140; В. Джурич, Византийские... გვ. 83; Sh. E. J.Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary, Seattle-London, 1999, გვ. 13.

31 ამის მაგალითია წალენჯიხის, ნეკრესის, გრემის, ბობნევის მოხატულობები და სხვ.

არც არის გამოყენებული[32]. ტაძრის დანარჩენ ნაწილებში წარწერებს შორის სხვაობა პრინციპში ხელწერისმიერი ვარიაციის ხარისხს არ ცდება, დაახლოებით ისევე, როგორც ამ ნაწილების მოხატულობების შესრულების სხვაობა არის პრინციპში ხელწერისმიერი ხარისხისა, თუმცა შეიძლება მოხატვის სხვადასხვა ეტაპებსაც მეტყველებდეს. ქართულ განმარტებით წარწერებთან დაკავშირებით ერთი უსვეულობაა აღსანიშნავი – ნუსხური მინაწერები და ასომთავრული ტექსტის ნუსხურში გადასვლა[33]. ნუსხურის გამოყენება კედლის მოხატულობისთვის საკმაოდ უსვეულოდ გამოიყურება და ამ მოვლენას პარალელები, სადღეისოდ, ძირითადად მწიგნობრულ ტექსტებში და ახტალის თანადროულ ორიოდ მხატვრობაში ეძებნება[34].

ახტალის მოხატულობის სივრცითი კომპოზიცია ლაკონიურობით, წონასწორობით და არქიტექტურულ ელემენტებთან იმგვარი შეთანადებით ხასიათდება, რაც კლასიკური ხანის ქართულ მოხატულობებთან იწვევს ასოციაციას (სურ. 1, 8, 15, 18). სამხრეთ კედელზე მხატვრობის ჩამოხსნამ გამოავლინა, რომ ზედა ფენის გამოსახულებები ზუსტად მიჰყვებოდა თავდაპირველი სცენების ზომასა და განლაგებას. ეს კი საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ინტერიერში მხატვრობის განაწილება თავდაპირველი მოხატულობისას მისდევს. რაც შეეხება მხატვრობის განახლებისას ფიგურათა პროპორციებითა და მოდელირების ხასიათით შექმნილ ემოციურ სიახლოვეს სომხურ მინიატურასთან, სულაც არ არის გამორიცხული, ამის მიზეზი კონკრეტული დამკვეთის სპეციფიკური გემოვნება და მის მიერ ოსტატისა თუ არტელის სპეციფიკური შერჩევა იყოს. მით უფრო, რომ სასაზღვრო რეგიონებისათვის დამახასიათებელი გემოვნებითი ნარევის შთაბეჭდილებას ტაძრის არქიტექტურაც ქმნის, სადაც ქართული არქიტექტურისთვის ტიპურ გადაწყვეტას ცალკეული აღმოსავლური და სომხური ელემენტები ერთვის[35]. თუმცა, ამგვარი დასკვნის დარწმუნებით გამოტანას XIII საუკუნის კონსერვატიული ბიზანტიური მოხატულობების მთელი სპექტრის დეტალური ანალიზი და ახტალის განახლებული მხატვრობის ხასიათში ტაძრის თავდაპირველი მოხატულობის მიერ შეტანილი წვლილის ასევე დეტალური კვლევა სჭირდება. ამასთან, ისიც უნდა ითქვას, რომ ახტალის ოსტატების წარმომავლობასთან დაკავშირებით ადრე გამოთქმული მოსაზრებების სარწმუნოდ და არგუმენტირებულად მიღება რთულია. მხატვრობის სრულ ტექნიკურ შესწავლამდე, ინტერპრეტაციისთვის საკმარის საფუძვლად ვერაფრით გამოდგება ის ორი მინაწერი, რომლებიც თითქოსდა აფსიდისა და დასავლეთი კედლის მომხატველების ეთნიკურ წარმომავლობას ასაბუთებს: სომხურად მიწნეული რამდენიმე ასო საკურთხეველში წმ. ევსევის ფიგურის მოსამზადებელ შრეზე, და ქართული მინაწერი დასავლეთი კედლის ბათქაშზე[36]. მსგავსი მინაწერების საფუძველზე

32 მოხატულობის ქართული წარწერები წაკითხულია თ. ჯოჯუას მიერ.

33 მაგ., სამხრეთ კედელზე, აღმოსავლეთი სარკმლის წირთხლში და გუმბათქვეშა სამხრეთ პილასტრზე.

34 ზემო კრიხის XI ს-ის მხატვრობის განახლებული ნაწილები რაჭაში, სოფელ ხეს მხატვრობა სვანეთში. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо Крихи. Избранные труды, Тб., 2007, გვ. 34-38; მ. ყენია, ზემო სვანეთი, შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ., 2010, გვ. 184-185.

35 Р. Шмерлинг, К вопросу о характеристике главного храма Ахталы как памятника пограничного региона Грузии и Армении. ამიერკავკასიის ისტორიის პრობლემები, თბ., 1991, გვ. 206-237.

36 Ю. Гринберг, С. Писарева, დასახ. ნაშრ., გვ. 64, 71-72; A. Lidov, დასახ. ნაშრ., გვ. 94-95, 105.

დასკვნების გამოტანა მით უფრო სათუოა, რომ ახტალისებრ ხანგრძლივი და რთული ფიზიკური ისტორიის მქონე ნიმუშის შემთხვევაში, ისინი არაერთი განსხვავებული ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას იძლევა. თუმცა, თავისთავად, ეკლესიის მომხატავი არტელის მულტიეთნიკურობის დაშვებაც არ წარმოადგენს სირთულეს და ჩამოყვანილი მხატვრის შემთხვევაშიც, სავსებით მოსალოდნელია არტელში ადგილობრივი გადამწერებისა თუ მომხატველების (თუ ასეთები არსებობდნენ) მონაწილეობა. მაგრამ საქმე ისაა, რომ არტელის მონაწილის ეთნიკურობა ამა თუ იმ ნიმუშის მხატვრული არსისა და იდენტობის განმსაზღვრელად ვერ ჩაითვლება. გადამწყვეტი, უეჭველად, ნიმუშის კულტურული კუთვნილებაა. შესაბამისად, ახტალის ქართული სივრცის ნაწილად ყოფნას არც მისი თავდაპირველი მხატვრობის ბერძნული არტელის მიერ სავარაუდო განახლება ცვლის და არც არტელის შემადგენლობაში ადგილობრივთა მონაწილეობის შესაძლებლობის განხილვა[37].

ახტალის მხატვრობის იდენტობისა და გზავნილის მოხელთებისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი მოხატულობის პროგრამა ჩანს, ანუ ის მთავარი სათქმელი, რომლისთვისაც მხატვრობა შეიქმნა და რომელშიც დამკვეთის ცნობიერი ამოცანაა ჩადებული. სამწუხაროდ, ამ შემთხვევაშიც დგება სტრატიგრაფიის პრობლემა, რადგან ქართულ მხატვრობაში არაერთი განსხვავებული მაგალითის მოძიება შეიძლება: არის შემთხვევები, როდესაც ტაძრის გადახატვისას თავდაპირველ მხატვრობას იმეორებენ, არის ისეთი შემთხვევები როდესაც – არა და ისეთიც, როდესაც ახლად მომხატველნი ნაწილობრივ მისდევენ ძველ მხატვრობას. ამიტომაც კვლევის ამ ეტაპზე მთლად დარწმუნებით რისამე თქმა რთულია, თუმცა, უკვე არაერთგზის ნახსენები ჩამოხსნილი სცენები იმის დაშვების შესაძლებლობას მაინც გვაძლევს, რომ ახტალის მოხატულობა, თუ ყველა დეტალით არა, ძირითადად მაინც, თავდაპირველ ჩანაფიქრს ასახავს[38].

ახტალის მოხატულობის პროგრამა არსებითად ტრადიციულია შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისთვის, სადაც საუკუნეების მანძილზე ფართოდ გამოისახებოდა აღსაყდრებული ჩვილედი ღმრთისმშობელი საკურთხევლის კონქში, მარიოლოგიური და ქრისტოლოგიური ციკლები გვერდითა მკლავებში, დასავლეთ მკლავში კი – განკითხვის დღის ვრცელი სცენა (სურ. 1, 8, 15, 18)[39]. თუმცა, მხატვრობის ბიზანტიურ მოდელებთან სიახლოვეც აშკარად ჩანს, მაგრამ არა იმ კომპონენტებში, რაც აქამდე იყო მიღებული. ქართულ მოხატულობებში ისტორიულ

37 თავისთავად, მოხატულობის სტილური ნიშნები ოსტატის წარმომავლობას ასე მარტივად რომ არ ებმის, ამას კონსტანტინოპოლელი მხატვრის მიერ შესრულებული წალენჯიხის მხატვრობაც ცხადყოფს. იხ. H. Belting, Le peinture Manuel Eugenikos de Constantinopole. Cahiers Archéologiques, 28, 1979, გვ. 103-114; И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха,Тб.,1992.

38 განახლებისას აღდგომის, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა და თომას დარწმუნების სცენებში მხოლოდ იკონოგრაფია შეცვალეს და პერსონაჟებისა და არქიტექტურული თუ პეიზაჟური ელემენტების მომატებით თანადროული ტენდენციების შესაბამისი ნარატიულობა შემატეს გამოსახულებებს.

39 ჩრდილოეთ კედელზე: ღმრთისმშობლის შობა, ოთაკომე კითხულობს 12 ტომის წიგნს, ძღვენის უარეყოფა, ტაძრად მიყვანება; ქრისტე ანასა და კაიაფას წინაშე, პილატეს სამსჯავრო, ჯვრის ტვირთვა. სამხრეთ კედელზე: შობა, აღდგომა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, თომას დარწმუნება. ქრისტოლოგიური და მარიოლოგიური სცენების ფრაგმენტები შემორჩა მკლავების კამარებსა და და გვერდით კედლებზე. სამხრეთ მკლავთაშორისში წმ. იოანე ნათლისმცემლისა და წმ. ელია წინასწარმეტყველის ცხოვრების სცენებია.

ამაღლებასაც გამოსახავდნენ გუმბათში და ზიარებასაც საკურთხეველში[40]. საყურადღებო და საგანგებოდ აღსანიშნი აქ სხვაა – იმ ადგილებში, სადაც ქართულ მოხატულობებში ტრადიციულად სხვადასხვა სცენებსა და წმინდანთა ცალკეულ ფიგურებს გამოსახავდნენ, ანუ სარკმლებს შორის და სარკმლის წირთხლებზე, და იქ, სადაც ისტორიულ პირთა პორტრეტებსა და წმინდა მეომრებს ხატავდნენ, ანუ გვერდითი მკლავების ქვედა რეგისტრებში, ახტალაში წმ. მესვეტეებისა და მეუდაბნოე მამების გრძელი რიგებია (სურ. 8, 15, 18). წმინდა ბერთა რიგი სამი მხრიდან შემოუყვება ინტერიერს[41], მესვეტეების დიდი ფიგურები კი ზემოდან გადმოჰყურებენ სივრცეს და პირქუში მზერის ფოკუსში აქცევენ ტაძარში შესულს (სურ. 8, 12, 15, 17)[42]. წმინდა ბერთა ასეთი დომინანტურობა მოხატულობის საგანგებო, ხაზგასმული

---

40 ბიზანტიურ მოდელებთან საგანგებო სიახლოვის და სიმხურ-ქალკედონური იდენტობის არგუმენტებად დასახელებული მაგალითები: ზიარება საკურთხეველში და ისტორიული ამაღლება გუმბათში, ზუსტი არ არის. გუმბათის სცენა საერთოდაც ვარაუდია, რადგან ახტალის გუმბათი საუკუნეებია ნამოქცეულია (A. Lidov, დასახ. ნაშრ., გვ. 23-24, 30; А. Лидов, Искусство Армян халкедонитов. Историко-филологический журнал академии наук Армянской ССР. I, (CXXVIII), 1990, გვ. 77). ამასთან, ორივე ეს სცენა XII-XIII საუკუნეების არაერთ ქართულ მოხატულობაშიც გვხვდება. მაგ., ამაღლებაა გამოსახული იდლეთის, იკვის, საფარისა და ჭულეს გუმბათებში; ზიარების სცენა კი იკორთის, კაზრეთის, საფარის, ჭულესა და სხვა ტაძრების საკურთხეველის აფსიდებში.

კალტურული იდენტობის კონტექსტში გაუგებარია ცალკეული იკონოგრაფიული ვერსიების განხილვაც (იხ. A. Lidov, დასახ. ნაშრ., გვ. 44, 51). მაგ., შიბაში ცალკე სცენად გამოყოფილი მოგვთა თაყვანისცემა; ეკლესიის მამათა შორის, საკურთხეველის ნიშაში წარმოდგენილი ღმრთისმშობელი ორანტა; მარიოლოგიურ ციკლში ნართული წმ. იოაკიმის მიერ 12 ტომის წიგნის კითხვის სცენა. ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში ამ გამოსახულებათა მაგალითებისთვის იხ., C. Mango, Er. J. W. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings. Dumbarton Oaks Papers, XX, 1966, გვ. 119-206, გვ.167, სურ. 69; Ch. Walter, Art and Ritual of the Byzantine Church, London, 1982, გვ. 231; O. Demus, The Mosaic Decoration of San Marco Venice, H. L. Kessler ed., Chicago, 1988, გვ. 51.

41 საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის წმ. მამათა გამოსახულებები დღემდე იდენტიფიცირებული არ ყოფილა. ჩრდილოეთ კედელზე, დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ წარმოდგენილნი არიან: წმ. მაქსიმე აღმსარებელი, წმ. ეფრემ ასური, წმ. ხარიტონი, წმ. თეოკტისტე აღმსარებელი, წმ. საბა განწმენდილი და 2 უცნობი მამა. სამხრეთ კედელზე, დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ წარმოდგენილნი არიან: წმ. იოანე დამასკელი, წმ. იოანე კლიმაქსი, წმ. სტეფანე ახალი, წმ. პაველ თებელი, წმ. პახომი, წმ. არსენი დიდი, წმ. ანტონი დიდი. დასავლეთ კედელზე, კარის სამხრეთით VI საუკუნეში საქართველოში ხორციდან მოსული მოსიონერების, ე.წ. ასურელი მამების ჯგუფის წარმომადგენლები არიან: წმ. იოანე ზედაზნელი (აქ შეამდინარელად წოდებული), წმ. შიო მღვიმელი და მისი მოწაფე წმ. ევაგრე; კარის ჩრდილოეთით – უცხოეთში ქართული სავანეების დამფუძნებლები: წმ. ილარიონ ქართველი და წმ. ეფთვიმე და წმ. გიორგი მთაწმიდელები.

42 ჩრდილო კედელზე: წმ. სიმეონ ემცრისი, წმ. იოანე კალიბიტისი, წმ. ბენედიქტისი, წმ. იოსაფატი, წმ. ბარლაამი. სამხრეთ კედელზე: წმ. დანიელ მესვეტე, წმ. სიმეონ ეფრესი, წმ. ალიპიოსი, წმ. სიმეონ მანდრაელი, წმ. ბენედიქტე და ანგელოზის მიერ წმ. თნიფრეს ზიარება.

ნამოთვლილ წმინდანთაგან სამი ახლებურად არის იდენტიფიცირებული: მიიჩნეოდა, რომ მესვეტე, რომლის დაქარაგმებული სახელი ქართულად სნ-დ არის მითითებული, სტეფანე მანდრაელი იყო (A. Lidov, დასახ. ნაშრ., გვ. 70), თუმცა ქართულ წარწერებში სნ ქარაგმა ყოველთვის სიმეონს აღნიშნავს, სახელი სტეფანე კი, სტ-დ ან სტეჟ-დ ქარაგმდება. მანდრაელი ეფრესი სიმეონ მესვეტის ზედწოდებაა, რადგან მანდრა სვეტის გარშემო პირველმა მან აღმართა (D. Mouriki, The Mosaics of Nea Moni on Chios, Athens, 1985, გვ. 175). ანუ გამოდის, რომ ახტალაში, სიმეონ ეფრესი არქიმანდრიტადაც და მანდრაელის სახელითაც არის გამოსახული. უცნობ წმინდანად იყო მიჩნეული ბენედიქტისი (A. Lidov, The Mural Paintin..., გვ. 71). ამ სახელით წმინდანს სინური თვენის ქართულ კრებულში მივაკვლევთ, სადაც ის „მძიერად" არის წოდებული (იხ. G. Garitte, Le Calendrier Palestino-Géorgien du Sinaiticus 34 (Xe siécle). Subsidia Hagiographica, n. XXX, Bruxells,

თვალსაჩინოებით ფორმულირებული გზავნილის შთაბეჭდილებას ტოვებს[43]. ქრისტიანობის დიდ მოღვაწეთა, სხვადასხვა ფორმის მონასტიციზმის დამფუძნებელთა და მართლმადიდებელი სარწმუნოების დამამკვიდრებელთა გუნდებით მოცულმა ტაძრის სივრცემ შეუძლებელია არ გაგვახსენოს ისტორიკოსის ცნობა, რომელიც, 1225 წლის მოვლენებზე საუბრისას, ივანე მხარგრძელის შესახებ ამბობს: იგი მხოვანი „არა განცხადებულად არამედ ფარულად მონაზონ ქმნილ იყო"[44].

ივანეს ბერობა გასაგებს ხდის ბევრ იმ შინაარსობრივ მახვილს, რომელიც ახტალის მოხატულობის პროგრამაშია გამოკვეთილი. მხატვრობის აქცენტებსა და ამ ისტორიულ ცნობას შორის კავშირი მით უფრო საფიქრებელი ხდება იმ ცოდნის გათვალისწინებით, რომ შუა საუკუნეებში მოხატულობათა პროგრამის ძირითადი თემებისა თუ წმინდანების შერჩევა, წესელებრივ, დამკვეთთა ნებით ხდებოდა[45]. ეჭვგარეშეა ისიც, რომ ივანეს გაქართველება მხოლოდ პერსონალური აქტი არ უნდა ყოფილიყო – „მრავალი სიმრავლე სომეხთა მოვიდა ნათლისღებად" ივანეს მოქცევის შემდეგო, შენიშნავს თამარის დროის მემატიანე[46]. შესაბამისად, ესოდენ გავლენიანი ფიგურის მიერ აგებული ტაძრისთვის დაკვეთილი მხატვრობის სათქმელს, გარდა დამკვეთის პერსონალური არჩევანისა, უთუოდ სოციალური და პოლიტიკური გზავნილის მნიშვნელობაც უნდა შეეთავსებინა. აღსანიშნავია, რომ ახტალა ქართველ წმინდანთა თემის სიძლიერითაც გამორჩეულია, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგადად მისი განხილვა XIII საუკუნის ქართული მოხატულობების „ეროვნულობის ტალღის" კონტექსტშიც არის შესაძლებელი[47]. სრულიად საქრისტიანოს დიდი მოღვაწეების – სირიელი, პალესტინური, ეგვიპტური, დასავლური მონასტიციზმის დამფუძნებელთა და მართლმადიდებლობის დამამკვიდრებელთა ტოლად გამო-

1958, გვ. 70, 247). წმ. ონოფრე ცალკე მდგომ ფიგურად იყო აღქმული (A. Lidov, The Mural Painting... გვ. 70). სინამდვილეში ის დღეს მხოლოდ შარავანდისა და სამოსის ფრაგმენტებად დარჩენილი ანგელოზის ფიგურისკენაა ლოცვად მიქცეული. ძალზე ეშვიათი სცენა ანგელოზისგან წმ. ონოფრეს ზიარებას გამოსახავს. იხ. A. Stylianou, J.A. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art, Nicosia, 1997, გვ. 171; S. Tomeković, Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine, L. Hadermann-Misguich, C. Jolivet-Lévy eds., Paris, 2011, გვ. 369, სურ. 65.

43 ბიზანტიურ მხატვრობაში წმინდა ბერთა, მუდაბნოეთა და მესვეტეთა მრავალფიგურიანი დასების წარმოდგენის არაერთი მაგალითი არსებობს. იხ. S. Tomeković, Les saints ermites.... გვ. 199-207, 251-307. ახტალაში გამოსახული ცალკეული წმინდანებს ქართულ მხატვრობაშიც ეძებნება პარალელები და წმ. ბერთა დასებად გამოსახვის შემთხვევებიც არის (ბეთანია, ბერთუბანი, წალენჯიხა, ხარხმა და სხვა), თუმცა არა საკურთხევლის მიმდებარე არეებზე.

44 ქართლის ცხოვრება, გვ. 171.

45 A. Wharton Epstein, The political Content of the Painting of Saint Sophia at Ohrid. Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, XXIX,1980, გვ. 315-329; R. Cormack, Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons, London, 1985, გვ. 213-251; Sh. Gerstel, Beholding... გვ. 12-24, 44-67; M. Panayotidi, Donor personality traits in 12th century paintings. Some expamples. Byzantium matures. Choices, sensitivities, and modes of expression (eleventh to fifteenth century), Ch. Angelidi ed., Athens, 2004, გვ. 145-166; მისივე, The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach. ΔΕΛΤΙΟΝ, N17, 1993-1994, გვ. 143-156; Ch. Walter, Two Notes on the Deesis. Studies in Byzantine Iconography, London, 1977.

46 ქართლის ცხოვრება, გვ. 90.

47 დასავლეთი კედლის მთელი პირველი რეგისტრის მიმცველი ქართველი წმინდა ბერების რიგის გარდა, აქ სამხრეთ-დასავლეთ ბერჯზე ქართველთა განმანათლებელი წმ. ნინოა გამოსახული. XII-XIII სს-ის ქართულ მოხატულობებში ქართველ წმინდანთა და მათი ცხოვრების ციკლის ნართვის არაერთი მაგალითი არსებობს: უდაბნოს მონასტერი, ვარძია, ყინწვისი, ბერთუბანი, ტიმოთესუბანი და სხვა.

სახელი ქართველ წმინდანთა დასი, ერთდროულად, ქართული სახელმწიფოსა და ეკლესიის იმდროინდელი მისიისა და ამბიციის მანვენებელადაც აღიქმება და – გაქართველებულ მხარგრძელთა მისიონერული ღვაწლის გამოხატულებადაც, თანამოძმეთა მიმართ მათ გზავნილად.

აღსანიშნავია ის იკონოგრაფიული დეტალებიც, რომელნიც ახტალის ქართველ წმინდა ბერთა გამოსახულებების დოგმატურ ულერადობას ათვალსაჩინოებს და აძლიერებს. ეს დეტალები, წმ. იოანე ზედაზნელის ფიგურასთან გამოსახული ღვინით სავსე ჭურჭელი და წმ. შიოს ფიგურასთან გამოსახული ჯვრიანი სეფისკვერი მტრედის ნისკარტში[48] პირდაპირ მიგვანიშნებს ზიარების საიდუმლოზე და უშუალოდ უკავშირდება როგორც საკურთხეველში წარმოდგენილ ევქარისტიას, ისე – წმ. ონოფრე დიდის ზიარების გამოსახულებას (სურ. 18, 1, 8)[49]. გინდაც დავუშვათ, რომ დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილი ქართველი წმინდანები გვიანი დანამატია და მოხატულობის თავდაპირველ ჩანაფიქრს არ ასახავს[50], ეს არსებითად არაფერს შეცვლის. ესოდენ თვალსაჩინო „ქართული თემა“ ყველა შემთხვევაში მონასტრისა და მისი მოხატულობის მყარი კულტურული ადგილის ნიშანია. ახტალის მოხატულობა კი, ამ თემის გამორიცხვითაც ძლიერ კონფესიურ გზავნილად წარმოგვიდგება და მაინც ქართული კონტექსტის ასახულობად რჩება. საქართველოს სამეფოსადმი ლორე-ტაშირის შემოერთების შემდეგ დოგმატური რიტორიკის სიმძაფრეს დავით აღმაშენებლისა და თამარის კარზე გამართული არაერთი საეკლესიო კრება თუ ნათარგმნი და ორიგინალური პოლემიკური თხზულება მოწმობს[51], ხოლო თამარის ხანაში ქართული მართლმადიდებელი სივრცის სიძლიერეს ცხადად აჩვენებს ივანე მხარგრძელის მონოფიზიტი ძმის ზაქარიას წამოწყებები, რომლებსაც სომხური ეკლესიის ქართულთან დაახლოება ჰქონდა მიზნად[52].

წმინდანთა გამოსახულებებში თხრობის ელემენტის შეტანა ახტალის მხატვრობის ერთ-ერთ არსებით მახასიათებლად ჩანს. ახტალაში ვნებებისა და მარიოლოგიური სცენებიც უამრავი წერილმანით დატვირთულ ამბებად არის წარმოდგენილი: შეუძლებელია ყურადღება არ მიექცეს ხელმოწევნით გამოსახულმა არქიტექტურულმა ანტურაჟმა მარიამის დაბადებისა და პილატეს სამსჯავროს სცენებში; სალამურზე დამკვრელი პატარა ფეხმორთხმული ბიჭუნას ფიგურამ და ცხვრის ფარამ შობის სცენაში; ყეთში ჩაწყობილმა კალმებმა, ეტრატმა აღმოსავლურ დამწერლობას მიმსგავსებული ნაწერით (პილატეს მეუღლის წერილი ან ე.წ. პილატეს აქტები – Gesta Pilata), მრგვალსახელურიანმა დიდმა მაკრატელმა, გრაგნილებმა, კელაპტრებმა; აღმოსავლურმა ჩალმებმა, რომლებიც ანასა და კაიაფას ხურავთ;

48 ორიეე მოტივი წმინდანთა ცხოვრებებიდან მომდინარეობს და მათ სასწაულებს უკავშირდება. იხ. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, გამოსცა ილ. აბულაძემ, ტ. III, თბ., 1971, გვ. 83-107, 107-170.

49 ნათელია, რომ ანგელოზისგან წმ. ონოფრეს ზიარების ოშვიათი სცენის შერჩევაც სწორედ ევქარისტიის თემის საგანგებო წარმოჩენის სურვილით უნდა ყოფილიყო განპირობებული.

50 A. Lidov, The Mural Painting... გვ. 72-77.

51 კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1960; ს. ალექსიძე, არსენ საფარელის ტექსტის – „განყოფისათვის ქართლისა და სომხითისა“ – თარიღისათვის. მაცნე, №4, 1975, გვ. 89-94; მისივე, არსენ ვანეველის დოგმატიკონში შესული ანტიმონოფიზიტური ტრაქტატი და მისი გამოძახილი ძველ სომხურ მწერლობაში. მრავალთავი, I, 1971, გვ. 133-158.

52 Kirakos Gangzaketsʿi, დასახ. ნაშრ., გვ. 129, 130-140; შ. მესხია, დასახ. ნაშრ., გვ. 264-268.

ჯარისკაცთა წაწვეტებულმა, სელჩუკურმა თავსაბურავებმა და, რაც მთავარია, შაფრ სახის ტიპაჟმა აღმოსავლური კეხიანი ცხვირით, წვრილი თვალებითა და გრძელი, გაწკეპილი ულვაშებით – ქრისტეს ვნებების სცენებში. ეს ყველაფერი, ისევე, როგორც უარეოფით პერსონაჟთა სელჩუკურ ნიშნებში გამოვლენილი ერთგვარი ნაივურობა, უთუოდ, XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ბიზანტიური სივრცისთვის დამახასიათებელ გარკვეულ სეკულარიზაციასა და იკონოგრაფიულ ცვლილებებს უნდა მიუთითებდეს (სურ. 9, 16).

და ბოლოს, ეპოქისა და უშუალო ისტორიული კონტექსტის საყურადღებო გამოხატულებად საკურთხevლის აფსიდში ორ რიგად გამოსახული ეკლესიის მამების შემადგენლობის წაკითხვაც არის შესაძლებელი (სურ. 1)[53]. პენტარქიის იდეის დასტურად გამოსახული ხუთი ეკლესიის წარმომადგენელთა შორის რომის საყდრის მღვდელმთავართა სიმრავლე იქცევს ყურადღებას (ამბროსი მედიოლანელი, სილიბისტრი რომაელი, კლიმენტი რომაელი, კიპრიანე კართაგენელი, გრიგოლ აკრაგენტელი)[54]. მამათა ამგვარი შემადგენლობა XIII საუკუნის აღმოსავლეთ საქრისტიანოში მიმდინარე მოვლენების ასახვაც უნდა იყოს და – დიდი სქიზმის შემდეგ ლათინთა მიმართ ქართული სახელმწიფოს ტოლერანტობისაც. ამ უკანასკნელს ჯერ კიდევ წმ. გიორგი მთაწმიდელი გამოხატავდა ლათინთა ეკლესიის მიერ ხმიადების გამოყენების შეფასებისას, როდესაც ამბობდა: „არარაჲ არს ამას შინა განეოფილებაჲ, ოდენ სარწმუნოებაჲ მართალი იყოს"-ო[55]. მსგავს დამოკიდებულებას მოგვიანებითაც არაერთი გამოხატულება ჰქონდა: ხუთი ქრისტიანი პატრიარქის მოხსენიებაში XII-XIII საუკუნეების არაერთ ქართულ წარწერასა თუ ხელნაწერში; ჯვაროსანი რაინდებისა და იერუსალიმის ლათინთა თემის წევრების ხსენებაში იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის საადაპე მინაწერებში; დავით აღმაშენებლის

53 ქართული მოხატულობების უმრავლესობისგან განსხვავებით, ახტალა ის ბედნიერი შემთხvევაა, როდესაც ფიგურების უმეტესის იდენტიფიკაციის საშუალებას განმარტებითი წარწერები იძლევა. ზედა რიგში გამოსახულნი არიან: წმმ. გრიგოლ ნოსელი, ვლასი სებასტიელი და აბერკი იერაპოლელი, ბასილი დიდი, სილიბისტრი რომაელი, იაკობი ძმა უფლისა, იოანე ოქროპირი, კიპრიანე კართაგენელი და ამბროსი მედიოლანელი; ქვედა რიგში – წმმ. ტიმოთე პრუსელი, აკაკი მილეტენელი, დიონისე არეოპაგელი, ევსევი [სამოსატელი], კირილე ალექსანდრიელი, გრიგოლ საკვირველმოქმედი, იაკობ ნისიბელი, კლიმენტი რომაელი, გრიგოლ პართელი, გერმანოს კონსტანტინოპოლელი, ამფილოქე იკონიელი, გრიგოლ აკრიგენტელი, პაველ აღმსარებელი, თადეოს თესალონიკელი, პეტრე ალექსანდრიელი. ერთადერთი მამა, რომლის იდენტიფიკაცია ვერ მოხერხდა წმ. თადეოს თესალონიკელია (ΘΑΔΔΑΙΟ. ΘΕΣΑΛΟΝ) იხ. თ. ყაუხიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, ტ. II, თბ., 2000, გვ. 247.

წმ. მამა, რომელიც წარწერაში წმ. ევსევიდაა მოხსენიებული, ევსevი კესარიელთან არის გაიგივებული (A. Lidov, The Mural Painting... გვ. 36). ეს გაიგივება მართებულად ვერ ჩაითვლება, რადგან ევსevი კესარიელი, როგორც არიოზის წვალების მხურვალე მხარდამჭერი, თავადაც მწვალებლადაა მიჩნეული. ევსevის სახელით, კესარიელის გარდა, კიდევ რამდენიმე წმინდანია ცნობილი (იხ., The Oxford Dictionary of the Christian Church, ed. Frank Leslie Cross, E. A. Livingstone, Oxford, 1997, გვ. 574-576). ბიზანტიური წრის მოხატულობებში უფრო ხშირად ანტიოქიის მახლობლად მდებარე ქალაქ სამოსატის ეპისკოპოსი evსevი სამოსატელი (IVს.) გამოსახება ხოლმე. არ არის გამორიცხული, რომ ახტალაში სწორედ ეს წმინდა მამა იყოს წარმოდგენილი.

54 თავისთავად, რომის ეპისკოპოსთა გამოსახვა არც ბიზანტიური მხატვრობისთვისაა უცხო და არც ქართულისთვის. იხ. Sh. Gerstel, Beholding.... გვ. 23-24, 84, 106, 108, 109; მ. დიდებულიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვის საკითხისთვის ეინკვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობაში. საქართველოს სიძველენი, 6, 2004, გვ. 123, 129-131.

55 ქ. კეკელიძე, ნაწვეტი ქართული აგიოგრაფიის ისტორიიდან. ეტიუდები, 5, თბ., 1967, გვ. 139.

ხანიდან მოყოლებული რომის საყდართან ქართველი მეფეების თანამშრომლობაში ჯვაროსნულ ლაშქრობებთან დაკავშირებით და თამარის ასულის, რუსუდან დედოფლის მიერ ამ თანამშრომლობის გაძლიერებაში[56]. შესაბამისად, თავისი დროის ქართული სახელმწიფო პოლიტიკის აქტიური განმახორციელებლის იგანე მხარგრძელის ტაძარში „ლათინთა თემის" ამგვარი ასახულობა საკმაოდ გასაგები და ბუნებრივი ჩანს[57].

ახტალის მოხატულობასთან დაკავშირებით კიდევ ერთი რამ არის აღსანიშნავი – უცნაური უზუსტობები. ასე მაგალითად, პურითა და ღვინით ზიარების განმარტებითი ბერძნული წარწერები გამოსახულებათა ადეკვატური არ არის და ორჯერ იმეორებს ღვინით ზიარების თემას (სურ. 1, 2); მესვეტედაა გამოსახული წმ. ბენედიქტე ნურსიელი; წმ. სიმეონ უფროსი ორჯერ, ოღონდ განსხვავებული ზედწერილებითაა წარმოდგენილი – არქიმანდრიტად და მანდრაელად[58]. ახტალის მესვეტეებისა და მეუდაბნოეების სახეთა ნაკვთებისა და გამომეტყველების თვალშისაცემი ერთგვაროვნების გათვალისწინებით, რაც მხატვრობის ნიმუშზე

56 მ. თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის, ტფ., 1902 (რეპრინტი, 2011), გვ. 6; მისივე, ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე, თბ., 1995; Гильом де Рубрук, Путешествие в восточные страны, Москва, 1957, გვ. 188-191; ე. მეტრეველი, მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისთვის (XI-XVIIსს.), თბ., 1962, გვ. 56; მისივე, ჯვრის მონასტრის კიდევ ერთი ქართული ხელნაწერი ჯვაროსანთა მოსახსენიებლებით. იგ. ჯავახიშვილის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული, თბ., 1976, გვ. 255-259; მ. წერწემია, ჯვაროსანთა მოსახსენიებლები იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ხელნაწერებში. საქართველოს სამხედრო ისტორიის საკითხები, I, თბ., 2013, გვ. 357-387. ი. ტაბაღუა, საქართველო ევროპის არქივებსა და წიგნსაცავებში, თბ., 1984; ს. ალექსიძე, ქრისტიანობა საქართველოში ანდრია პირველწოდებულიდან დღემდე. ქრისტიანობის ოცი საუკუნე საქართველოში, სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2004, გვ. 38-39; ა. თევარაძე, საქართველო და კავკასია ევროპულ წყაროებში, თბ., 2004, გვ. 125-135; ნ. პაპუაშვილი, საქართველოსა და რომის სარწმუნოებრივი ურთიერთობანი: მითოსი და რეალობა. აღმოსავლურ-დასავლური ქრისტიანობა, რედ. დ. თინიკაშვილი, თბ., 2009, გვ. 198-248; მ. რაფავა, ძველი ქართული დოგმატურ-პოლემიკური მწერლობა. ბიზანტინოლოგია საქართველოში, რედ. ნ. მახარაძე, თ. დოლიძე, თბ., 2007, გვ. 403-415; დ. თინიკაშვილი, თი. კაზარიანი, ჯვაროსნები და ქართველები: კრიტიკული მიდგომა ქართული ისტორიოგრაფიისადმი. კალმოსი, VI, 2015, გვ 7-30.

57 ლათინთა გამოსახულებების ახტალის სომხურ-ქალკედონური იდენტობის არგუმენტად წაკითხვა რთული გასაზიარებელია, ისევე როგორც – წმმ. გრიგოლ განმანათლებლის, იაკობ ნისიბიელის, ელასი სებასტიელის, აკაკი მელიტენელისა და პაველ აღმსარებლის ნაციონალურ-ეთნიკური იდენტობის კონტექსტში აღქმა (A. Lidov, The Mural Painting..., გვ. 39-40). მსგავსი მიდგომის შემთხვევაში, სირთულეს არ წარმოადგენს სხვადასხვა სახით სომხეთთან დაკავშირებულ წმინდა მამათა ამ გამოსახულებების ინტერპრეტაცია ქართული მისიონერული გზავნილის ნაწილად, რეგიონში ახალი სარწმუნოების გავრცელების კანონიერების კიდევ ერთ დასტურად. ახტალის შემთხვევისგან განსხვავებით, „სომხური" თემის განხილვისთვის კარგი მაგალითი უნდა იყოს ანისის ტიგრან ჰონენცის ეკლესიის მოხატულობა, სადაც წმინდა ეპისკოპოსთა რიგში ნართული არიან მხოლოდ სომხური ეკლესიის მიერ წმინდანებად შერაცხულნი – წმ. გრიგოლ განმანათლებლის ვაეები არისტაკესი და ვრთანესი; წმ. ნინოს მიერ სვეტის ამაღლების გვერდით კი, წმ. გრიგოლ განმანათლებლის ცხოვრების ციკლია გამოსახული (იხ. J. M. Thierry, N. Thierry, L'église Saint-Grégoire de Tigran Honenc á Ani (1215), Louvain, 1993; A. Eastmond, "Local" Saints, Art and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade. Speculum, LXXVIII, III, 2003, გვ. 724-741). მართლმადიდებლურ ნარატივში სომხური ელემენტის ამგვარი ჩართვა თვალსაჩინოდ აჩვენებს ქართული სახელმწიფოსა და ეკლესიის პოლიტიკის გამტარებელთა იმ გადაწყვეტილებას, რომელიც მათ სომხური კულტურული სივრცის დომინანტურობის პირობებში მიიღეს.

58 იხ. შენიშვნა 41.

ძლიერი დამოკიდებულების შთაბეჭდილებას ტოვებს (სურ. 12, 17), ეს შემთხვევებიც ნიმუშებთან თუ ქვედა მხატვრობის წაკითხვასთან დაკავშირებული გაუგებრობების მაჩვენებელი უნდა იყოს[59]. ამასთან, ნიმუშებზე მიჯაჭვულობა, რაც ახტალის მხატვრობის ძირითადი ნაწილის გამოკვეთილ მახასიათებლად იკითხება, კიდევ ერთხელ მიუთითებს მისი შესრულების დროზე და სწორედ მოგვიანო ხანის კონსერვატიული ნაკადის მხატვრობებს ეხმიანება.

გამოწვეული კითხვებისა და საფიქრალის სიმრავლით ახტალის მოხატულობა შესაძლოა დიდად არც განსხვავდებოდეს შუა საუკუნეების ხელოვნების არაერთი სხვა ნიმუშისგან. თუმცა, თანამედროვე და ისტორიული კონტექსტის სირთულე და სიფაქიზე უთუოდ ის თავისებურებაა, რაც ახტალას გამორჩეულს ხდის. დღეს ტაძარი ქართველებისა და სომხების საერთო მემკვიდრეობას წარმოადგენს, ხოლო საუკუნეების წინ, მისი არქიტექტურისა და მოხატულობის ქართული ნაციონალური იდენტობის ფარგლებში შექმნაში ეთნიკურად სომეხმა დიდმოხელეებმა შეასრულეს მნიშვნელოვანი როლი. ის, თუ რამდენად სხვაობს ისტორიული ლორეს მოხატულობათა რეგიონული თავისებურებები საქართველოს სხვა იმდროინდელი რეგიონებისგან, იძებნება თუ არა ლორეს მოხატულობებში მყარი და მუდმივი კავშირი იქაურ ეთნიკურად და კონფესიურად შერეულ სივრცესთან, რამდენად მონაწილეობდა ამა თუ იმ კონკრეტული დამკვეთის გემოვნებით არჩევანში ეთნიკური წარმომავლობა – ყველა უადრესად მნიშვნელოვანი საკითხია. ქართული ნაციონალური იდენტობის რეგიონული გამოხატულებებისა და მათში ეთნიკური ფაქტორის შესაძლო მონაწილეობის საფუძვლიანი შესწავლა არა მხოლოდ ისტორიული ლორესა და შუა საუკუნეების საქართველოს შესახებ ცოდნას გაამდიდრებს, არამედ, ზოგადად შუა საუკუნეების კვლევებში, კერძოდ კი შუა საუკუნეების კულტურაში ნაციონალური და რეგიონული მიმართებებისა და კულტურული ტრანსფერის საკითხების ცოდნაში შეიტანს წვლილს. თუმცა, ეს უკვე სხვა კვლევის ამოცანაა. ახტალის მხატვრობა კი, იმედია, აუცილებლად გახდება ფართო ინტერდისციპლინური საერთაშორისო თანამშრომლობის საგანი, იმისათვის, რომ ყველა სათუო საკითხს საბოლოოდ გაეცეს პასუხი და რომ ამ მაგალითმა არა მხოლოდ შუა საუკუნეების ხელოვნებისა და სოციუმის თავისებურებების მოხელთებაში გაგვიწიოს დახმარება, არამედ, არაერთ საღღეისო მეთოდოლოგიურ პრობლემაზე მსჯელობის საშუალებაც შეგვიქმნას.

59 ზიარების წარწერა ასევე კულტურული იდენტობის კონტექსტში იქნა განხილული: A. Lidov, The Mural Painting... გვ. 41-42.

Marina Bulia, Mzia Janjalia

The Akhtala Paintings: Cultural Identity Issues

The paintings of the Akhtala church located in what is now northern Armenia have long been the subject of scholarly interest cultural identity being the central issue. The murals have variably been affiliated with Georgian, Armenian and separate Armenian Chalcedonian culture although the existence of the latter has been questioned. Despite the attention the paintings have attracted, issues relating not only to the cultural and historical context of the murals, but also to their physical history and age remain underexplored.

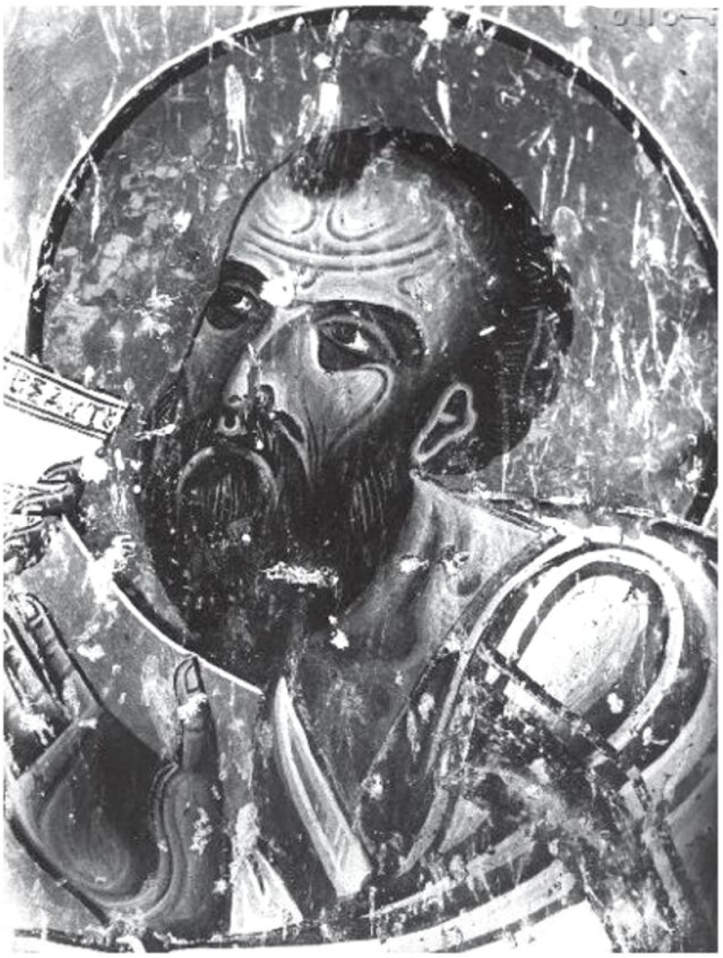
Of particular interest are details from the modern physical history of the site. The paintings at the lower part of the south wall presenting the images of the Holy Women at the Tomb, the Descent into Hell and the Doubting Thomas were revealed during the restoration works in the 1970s after detachment of the upper layer of the murals. A laboratory analysis showed that the fragments of the first layer of the Akhtala paintings differ from the main body of the murals in terms of the technique and materials used. Obviously these very paintings surviving in fragments in the Akhtala church were commissioned in the early thirteenth century by Ivane Mkhargrdzeli, Chalcedonised member of the Armenian family of Kurdish origin, who held an important position at the Georgian court and was one of the famous representatives of Queen Tamar's ruling elite. The piece of evidence made available about four decades ago strangely escaped the attention of art historians and never became a subject of scholarly considerations. The murals of the sanctuary, together with the upper sections of the south and north walls have until now been considered to be Ivane Mkhargrdzeli's commission, although even a brief observation of the Akhtala shows a conceptual difference between the scenes uncovered in the 1970s and the main body of the murals. The article questions and discusses in details the credibility of the existing arguments for the established attribution of the main body of the Akhtala paintings. It seems obvious that the church built and decorated by Ivane Mkhargrdzeli gained its present appearance after series of interventions starting from the mid-thirteenth century.

New insight into the key messages of the Akhtala paintings scheme clearly shows creation of the murals under the Georgian national identity. The analysis of the murals in context of the Georgian, Armenian and Byzantine art places the main body of the Akhtala paintings in the setting of the Georgian art of the second half of the thirteenth century showing an increased interest in a variety of Byzantine trends. The affinity of the main body of Akhtala paintings with the late Comnenian art recalls the concept of conservative paintings found throughout the Byzantine world in the late thirteenth century.

სურ. 1. ახტალა. საკურთხevლის
აფსიდის მოხატულობა

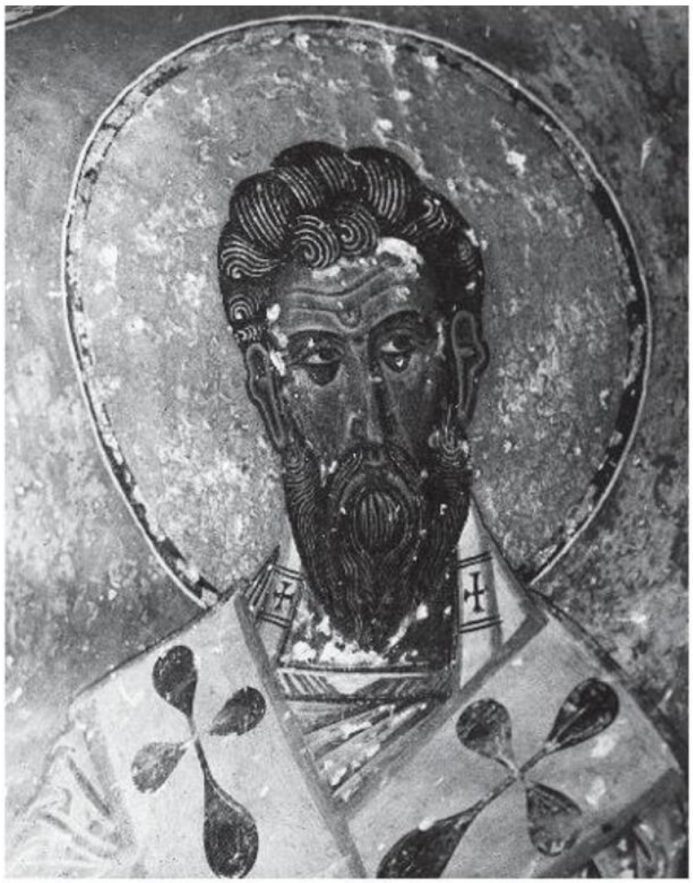
სურ. 2. ახტალა. საკურთხevლის აფსიდი, პურით ზიარება,
ზიარების სცენის ფრაგმენტი

სურ. 3. ახტალა. საკურთხევლის აფსიდი, ანგელოზი, ზიარების სცენის ფრაგმენტი



სურ. 4. ახტალა. საკურთხევლის აფსიდი, წმ. პავლე მოციქული, ზიარების სცენის ფრაგმენტი

სურ. 5. ახტალა. საკურთხევლის აფსიდი, ეკლესიის წმ. მამები და სავედრებელი წარწერა



სურ. 6. ახტალა. საკურთხევლის აფსიდი, ეკლესიის წმ. მამა

სურ. 7. ახტალა. საკურთხევლის აფსიდი, საევდრებელი წარწერა

სურ. 8. ახტალა. სამხრეთი მკლავის მოხატულობა

სურ. 9. ახტალა. სამხრეთი კედელი, შობა

სურ. 10. ახტალა. სამხრეთი კედელი,
ყრმის განბანვა, შობის სცენის ფრაგმენტი

სურ. 11. ახტალა. სამხრეთი კედელი,
წმ. იოსები, შობის სცენის ფრაგმენტი

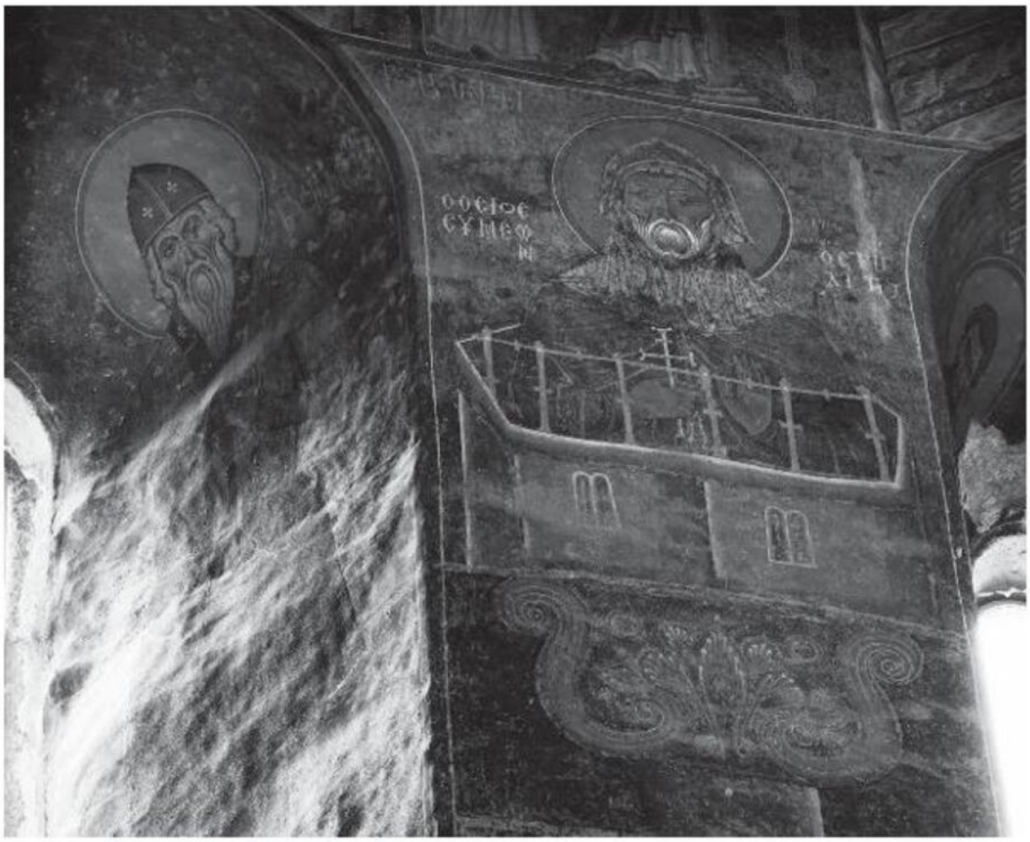
სურ. 12. ახტალა. სამხრეთ-აღმოსავლეთი სარკმლის წირთხლი, წმ. სიმეონ არქიმანდრიტი და წმ. ალიპიოსი

სურ. 13. ახტალა. სამხრეთი კედელი, აღდგომა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, თომას დარწმუნება

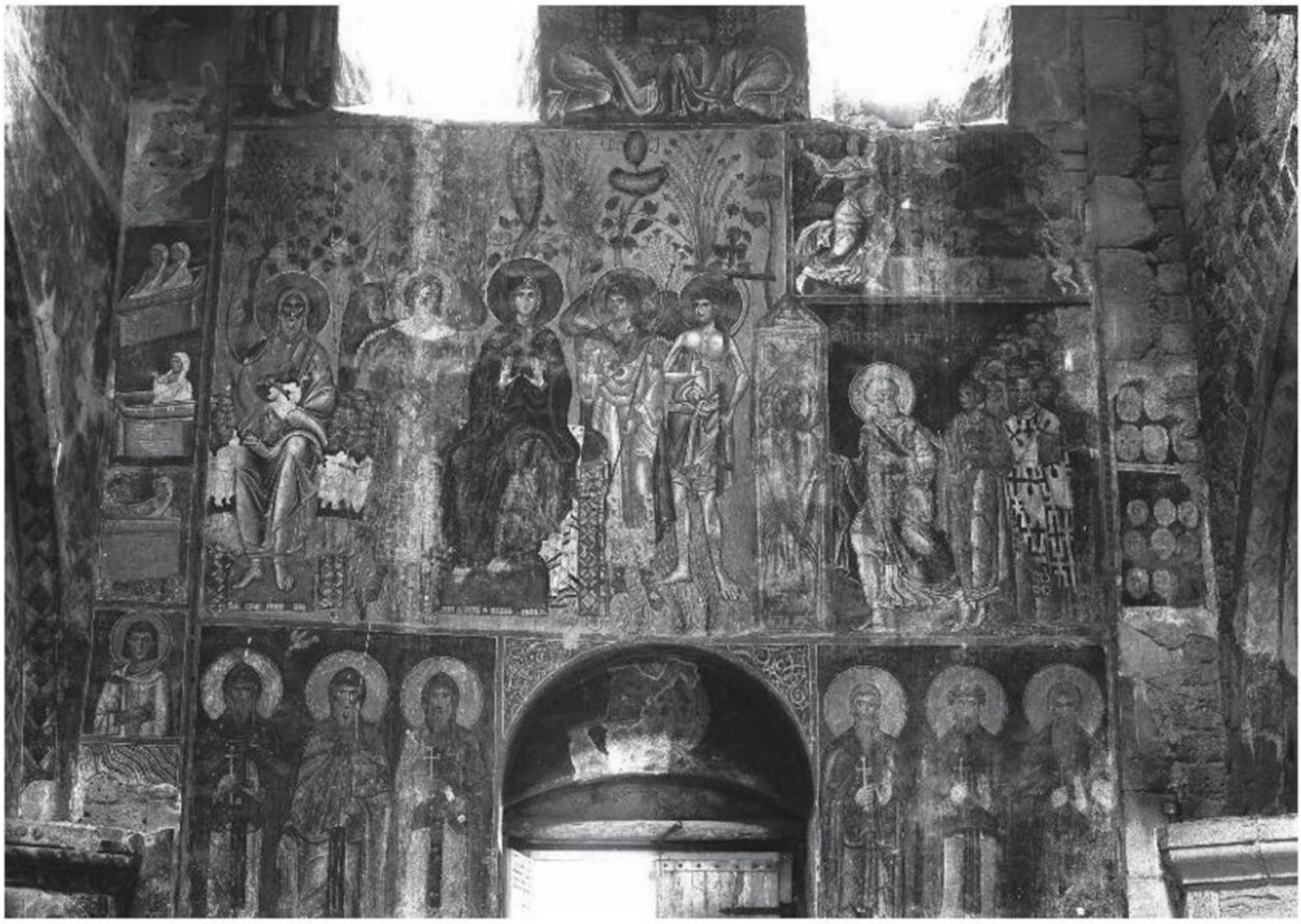
სურ. 14. ახტალა. სამხრეთი კედელი, წმ. ბერები

სურ. 15. ახტალა. ჩრდილოეთი
მკლავის მოხატულობა

სურ. 16. ახტალა. ჩრდილოეთი კედელი, ქრისტე ანასა და კაიაფას
წინაშე, პილატეს სამსჯავრო, ჯვრის ტვირთვა



სურ. 17. ახტალა. ჩრდილოეთი კედელი, წმ. ბარლაამი და წმ. სიმეონ უმცროსი



სურ. 18. ახტალა. დასავლეთი კედლის მოხატულობა

სურ. 19. ახტალა. დასავლეთი კედელი, ანგელოზი, განკითხვის დღის სცენის ფრაგმენტი

სურ. 20. ახტალა. დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედელი, სულიწმინდის მოფენისა და განკითხვის დღის სცენების ფრაგმენტები

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი
*გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევითი ეროვნული ცენტრი*

ეკის წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტერი

სოფელი ეკი მდებარეობს სამეგრელო-ზემო სვანეთის მხარეში, სენაკის მუნიციპალიტეტში, 12 კილომეტრის მანძილზე სენაკიდან. ფართო ტერიტორიაზე გაშლილი სოფელი ცალკეული უბნებისაგან შედგება. წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტრის კომპლექსი განლაგებულია სოფლიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთით, მთის თხემზე და მიმდებარე ტერიტორიაზე[1].

მეგრულ მეტყველებაში ეკი აღმართიან ადგილს ნიშნავს[2]. ამგვარი დახასიათება ზედმიწევნით მიესადაგება სოფლის ზევით, მდინარე ცივის (რიონის მარჯვენა შენაკადი) მარცხენა ნაპირზე განლაგებულ წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტრის მდებარეობას. აქ მოსახვევდრად სენაკი-ხხოროწყუს ტრასიდან მარჯვნივ აღმავალი მკვეთრი აღმართისკენ უნდა გადავუხვიოთ, რომლის ორივე მხარეს ერთმანეთზე მჭიდროდ მიჯრილი კარმიდამოებია განლაგებული. შემდეგ ფოთლოვან ტყეში გაჭრილ, დიდი ლოდებით მოფენილ გზას უნდა ავუყვეთ (სურ. 1). ეკის ნათლისმცემელს შედარებით ილი მისასვლელი სამხრეთ-დასავლეთიდან აქვს, თუმცა ეს მისასვლელიც საკმაოდ აღმართიანია და უამინდობაში მანქანით გავლა სათანადო სახის ტრანსპორტის გარეშე შეუძლებელია. 2013-2014 წლებში მიმდინარე სარესტავრაციო სამუშაოებთან დაკავშირებით გზის ბოლო მონაკვეთი შედარებით ახლადაა გაჭრილი. უფრო ადრინდელ პერიოდში მნახველებს ტყის გავლა უხდებოდათ და გამყოლის გარეშე არც გზის აბნევა იყო გამორიცხული.

საისტორიო საბუთებში ეკის ნათლისმცემელი მხოლოდ გვიანი შუა საუკუნეებიდან მოიხსენიება. ცნობები მონასტრის და მისი ნაგებობების აგების შესახებ არ მოიპოვება. ეკლესიის დათარიღება და მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის შეფასება, შესაბამისი ისტორიული ფონის გათვალისწინებით, ხელოთმოძღვრულ ანალიზს უნდა დაეყრდნოს.

პუბლიკაციები ეკის ნათლისმცემლის შესახებ სიმრავლით არ გამოირჩევა. მკვლევართაგან ეკის ნათლისმცემლის მონასტრით დაინტერესდა ილია ადამია. წერილები ეკლესიის და სამრეკლოს შესახებ გამოქვეყნებულია კრებულ „ძეგლის მეგობრის“ ორ ნომერში. პუბლიკაციებს ახლავს საილუსტრაციო მასალა ფოტოების

---

1 სოფელი ეკი და მისი მიდამოები გამოირჩევა არქიტექტურული და არქეოლოგიური ხიძველეების სიმრავლით. 1971 წელს ეკში აღმოჩნდა განძი, რომლის ყველაზე გვიანდელი მონეტა 222 წლით თარიღდება. იხ., გ. ლუნდუა, ე. წორლეანი, ეკის განძი. ძეგლის მეგობარი № 27-28, 1971, გვ. 42-45; სოფლის მიდამოებში, მაღალ მთაზე განლაგებულია გალავნისა და კოშკისაგან შემდგარი ადრეული შუა საუკუნეების (IV-V სს.) ციხე. იხ. პ. ზაქარაია, თ. კაპანაძე, ციხეგოჯი – არქეოპოლისის- ნიქალაქეი, ხელოთმოძღვრება, თბ., 1991, გვ. 153; ეკში მდებარეობს XIV-XV ეკლესია, რომელსაც ადგილობრივები „იმანიორის“, „საფარცვანის“ სახელით მოიხსენიებენ.

2 ი. ადამია, ეკის ნათლისმცემლის სამონასტრო კომპლექსის ხელოთმოძღვრება. ძეგლის მეგობარი, № 55, 1980, გვ. 52; კ. ხარაძე, ტოპონიმიკა. საქართველოს ბუნება, 3, 1992, გვ. 25.

და ნახაზების სახით[3]. 1980-იან წლების დასაწყისში გამოქვეყნებული ეს მასალა ძალზე ძვირფასია. მისი მიხედვით ვეცნობით ეკლესიის უკანასკნელი სამი ათეული წლის მანძილზე დაკარგულ ორნამენტულ დეტალებს და წარწერას.

ი. ადამია ეკის ნათლისმცემლის ეკლესიას განიხილავს, როგორც სხვადასხვა დროს აგებულ, ორი არქიტექტურული მოცულობისაგან შემდგარ კომპოზიციას. მისი აზრით უადრესია დასავლეთი ნაწილი, რომელიც თავიდან X-XI საუკუნეების დარბაზული ტიპის მცირე ზომის ეკლესიას წარმოადგენდა. ავტორის მოსაზრებით XV–XVI საუკუნეებში ნაგებობას მოარღვიეს აფსიდი, გაავრცეს იგი აღმოსავლეთით და შვერილი ნახევარწრიული აფსიდით დაასრულეს (ნახ. 1). დათარიღებაში მკვლევარი იშველიებს 1980-იანი წლების დასაწყისში ჯერ კიდევ ადგილზე არსებულ, დასავლეთი კარიბჭის ფრონტონის ბოლო კვადრზე მოთავსებულ ოთხსტრიქონიან ლაპიდარულ წარწერას შემდეგი შინაარსით: „აღეშენა კარიბჭე ესე ხელითა ივანე ქორეჯანისძითა შეუნდვენ ღმერთმან ამინ“. წარწერას ავტორი XV –XVI საუკუნეების პერიოდს მიაკუთვნებს. დასავლეთი კარიბჭის წარწერის თარიღზე სხვაგვარ შეხედულებას გვთავაზობს აბესალომ ტუღუში, რომელმაც გამოიკვლია ეკის მონასტრის წარწერები. მისი მოსაზრებით ზემოთაღნიშნული წარწერა, ამავე მონასტრის სამრეკლოზე დღემდე შემონახული წარწერების თანადროულია და XIII –XIV საუკუნეებით თარიღდება[4].

აღწერა

ეკის ნათლისმცემელს ისეთივე მდებარეობა აქვს, როგორსაც ციხეების ასაგებად არჩევდნენ. მთის თხემის დაახლოებით 150X50 მ-ის ფართობის მქონე მოზღუდული ტერიტორია, სადაც სამონასტრო ნაგებობები დგას, ციტადელს წარმოადგენს. აქედან რელიეფი დამრეცად ეშვება ჩრდილოეთით და დასავლეთით, ხოლო დანარჩენი ორი მხრიდან – ტყით დაფარული შვეული ფერდობები აკრავს. ციტადელს ჩრდილოეთიდან უერთდება შედარებით მცირე ზომის მოზღუდული ტერიტორია (ნახ. 2). კომპლექსის ორ ნაწილს შორის კავშირი მყარდებოდა ციტადელის გალავანზე მიდგმული სასახლისა და სამრეკლოს კედლებს შორის არსებულ, ამჟამად გარღვეული ღიობით (სურ. 2). ქვედა ციხიდან მისკენ მიემართება კიბის მარში, რომელიც რესტავრაციის დროს გაწმენდითი სამუშაოების შედეგად გამოვლინდა (სურ. 3). გალავანს ეტყობა მრავალგზის შეკეთების კვალი. მისი სიმაღლე ზოგან 8-10 მეტრამდე აღწევს. არის ასევე მიწამდე დანგრეული მონაკვეთები (განსაკუთრებით ქვედა ციხისკენ). გალავნის ნატეხი ქვით ნაგებ კედლებზე გარედან ადგილ-ადგილ მიდგმულია ნახევარწრიული, ზევით კონუსისებურად შევიწროებული კონტრფორსები[5].

მონასტერში ცენტრალური ადგილი უკავია წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიას, მისგან ჩრდილო-დასავლეთით სამრეკლო და სასახლე დგას, რომელსაც აღმოსავლეთიდან უერთდება დანგრეული, მიწასთან გასწორებული შენობათა ნაშთები. მონასტრის ეზოში დგას მრავალწლოვანი ცაცხვის ხეები. თავისი

3 ი. ადამია, დასახ. ნაშრ., ძეგლის მეგობარი, № 55, 1980, გვ. 52-62; ძეგლის მეგობარი, № 57, 1981, გვ. 7-19.

4 ა. ტუღუში, ეკის ნათლიმცემლის მონასტრის წარწერები. ძეგლის მეგობარი № 81, 1988, გვ. 57-60.

5 ასეთივე კონტრფორსები აქვს X-XI საუკუნეების სიმაგრეებს კახეთში: თელავის „ძველი გალავანი“, ბოჭორმა, კვეტერა. იხ. Г. Н. Чубинашвили, Архитектектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 514-520.

სიდიდით განსაკუთრებით გამოირჩევა ეკლესიასა და სამრეკლოს შორის არსებული უზარმაზარი ცაცხვის ხე. ეკლესიის ირგვლივ სასაფლაოა, ლითონის გისოსებიან, შედარებით ახალ საფლავებს შორის XIX საუკუნის საფლავის ლოდები მოჩანს.

2013 წელს ეკლესია აიზომა, მომზადდა რესტავრაციის პროექტი, ნაწილობრივ გაიწმინდა მონასტრის ტერიტორია. ფიზიკური სამუშაოების დაწყების პარალელურად მიმდინარეობდა ძეგლის გახსნა. ამჟამად ეკლესიის აღდგენა (კარიბჭითურთ) თითქმის დასრულებულია.

ეკის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია დარბაზული ტიპისაა. მისი გეგმა წარმოადგენს წაგრძელებულ სწორკუთხედს ნახევარწრიული შვერილი აფსიდით აღმოსავლეთი მხრიდან და კარიბჭით დასავლეთიდან. თავდაპირველად ნაგებობას სამხრეთიდან ფასადის მთელ სიგრძეზე გაუყვებოდა მინაშენი, რომელიც ამჟამად არასრულად იკითხება გეგმის დონეზე. ეკლესიის დარბაზი (გარე ზომები: 11X7მ.) და დასავლეთი კარიბჭე (7X7 მ.) ერთმანეთისაგან გამოყოფილია სამშენებლო ნაკერით; სხვადასხვა სიმაღლის მქონე ამ მოცულობებს ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, ორფერდა გადახურვა აქვს, განსხვავებულია სამშენებლო მასალა და კედლის სისქე, რომელიც კარიბჭეში 1 მ-ს უდრის, ხოლო ეკლესიაში 70 სმ-ის ტოლია. აშკარაა, რომ დარბაზი და დასავლეთი კარიბჭე არ არის ერთდროულად აგებული, ჩანს განახლებათა კვალი, რაც ძეგლის ხანგრძლივ ცხოვრებაზე მეტყველებს (სურ. 4).

ეკლესიის დარბაზისთვის ძირითად საშენ მასალას წარმოადგენს სხვადასხვა ზომის მონაცრისფრო-მოთეთრო შეფერილობის უხეშად გათლილი კუთხეებმომრგვალებული ქვის ბლოკები. მათი წყობის რიგების სიმაღლე განსხვავებულია, თუმცა უცვლელია ჰორიზონტულ რიგებად დალაგების პრინციპი. გარედან კუთხეებში უფრო მოზრდილი კვადრებია ჩართული. საპირე ქვები ღრმად შედის კედლის სისქეში და მის გარე და შიდა პირს შორის თითქმის არ ტოვებს ადგილს შემავსებლისთვის. კედლის წყობა იდენტურია ფასადებსა და ინტერიერში. გარკვეულ ნაწილებში, სავარაუდოდ, გვიანდელ აღდგენებში, მოხმარებულია წერილი ნატეხი ქვა. წყობის ხასიათი უფრო კარგად ჩანს რესტავრაციამდე გადაღებულ ფოტოებზე (სურ. 5, 6).

ეკლესიის დარბაზის ფასადებსა და ინტერიერში შენობის ქვედა ნაწილს არათანბრად გაუყვება სხვადასხვა ზომის (28X22X4; 29X21X4; 30X22X4 სმ.), მოგრძო ფორმის აგურით ნაწყობი კედლის მონაკვეთები. განსაკუთრებით გამოირჩევა ჩრდილოეთი ფასადი, სადაც მიწის დონიდან 1-1,5 მეტრის სიმაღლეზე მთლიანად აგურის წყობაა წარმოდგენილი (სურ. 7). ინტერიერში, როგორც ზონდაჟებმა აჩვენა, ასეთივე აგურის წყობას ადგილ-ადგილ ფარავს ზედ დადებული ქვის წყობა. იგივე სურათია სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, მხოლოდ პირიქით, ინტერიერის აგურის წყობა შემოხილია ქვით ფასადის მხრიდან. აღმოსავლეთ ფასადზე შვერილი აფსიდის ქვედა ნაწილში არსებული გვიანდელი შემოშენების გამო სურათი ბუნდოვანია, თუმცა სარესტავრაციო სამუშაოების დაწყებამდე აფსიდში

6 აზომვებში მონაწილეობდნენ არქიტექტორ-რესტავრატორები: მ. ურიდია, ნ. მინდორაშვილი, ა. შავერდაშვილი. პროექტის ავტორი მ. ურიდია, ნახაზები სუფთად შეასრულა გ. ქალებაშვილმა, კონსტრუქტორი ა. მჭედლიშვილი. პროექტის კონსულტანტი ნ. ხაზენიშვილი. სახელოვნებათმცოდნეო კვლევა შეასრულა თ. დვალმა.

მოთავსებული თაღოვანი ნიშის ფარგლებში არსებულ ნაპრალში ჩანდა მოგრძო აგურით შესრულებული წყობა. ამჟამად ეს ფრაგმენტი ნალესობითაა დაფარული.[7]

საკურთხevლის ხილულ ნაწილებში გამოყენებულია კვადრატული აგური, ზომით – 22X22X4 სმ. ამ მასალითაა შესრულებული ნახევარწრიული მოყვანილობის ღრმა აფსიდის ორსაფეხურიანი კუთხეები, რომელნიც კაპიტელების გარეშე გადაიზრდება აგურით გადაყვანილ სტრიუმფო თაღში. რადიალურად დალაგებული ქვებით ნაგები კონქის ზევით 1 მ-ის შუბლია ამართული. შუბლის არეში მომცრო ზომის ორი სარკმელია გაჭრილი. მათ შორის იმავე კვადრატული აგურით გადაყვანილია ნახევრადმორკალული თაღი (სურ. 8). საკურთხevლის ღრმა აფსიდის ჩრდილოეთ მხარეს ზომით მოზრდილი თაღოვანი ნიშაა განთავსებული, ხოლო სამხრეთით – მომცრო

ეკლესიის შიგნით გრძივი კედლები ორი წყვილი ერთსაფეხურიანი შეკიდული პილასტრითაა დანაწევრებული, რომლებიც კონსოლის გარეშე, იატაკიდან დაახლოებით 1,5 მ-ის სიმაღლიდან იწყება და უკაპიტელოდ უერთდება საბჯენ თაღს. გათლილი ქვის საბჯენი თაღის ქუსლები სიგანით ჩამოუვარდება პილასტრისას. თაღები ახლა სრულადაა რესტავრირებული. აღდგენილია აგრეთვე წვრილი, ნატეხი ქვით გადაყვანილი ცილინდრული კამარა (სურ. 9).

ეკლესიას ანათებს ექვსი თაღოვანი, დახრილწირთხლებიანი სარკმელი, რომელთაგან ორი გრძივ კედლებში, პილასტრებს შორისაა გაჭრილი. თითო – საკურთხevლსა და დასავლეთ კედლზე, ხოლო მცირე ზომის წყვილი სარკმელი კონქის თაღის ზევით ამართული შუბლის ორივე მხარესაა განთავსებული. შესასვლელი სამხრეთი კედლის ცენტრშია მოთავსებული. ღიობის წირთხლები თლილი ქვითაა ამოყვანილი, თავზე ტიმპანის ქვაა დადებული, რომელსაც ზემოდან ნახევარწრედ შემოუყვება ვერტიკალურად დალაგებული მოგრძო ქვების წყობა შემოუყვება. ეკლესიის ფასადები მოკლებულია ორნამენტულ დეკორს. თუ არ ჩავთვლით გვიანდელი შეკეთების დროს წყობაში ჩაშენებულ სხვა ნაგებობის ფრაგმენტებს. ასეთია ჩრდილოეთ კედელზე, აფსიდის სიახლოვეს გამჭოლად ჩართული ამავე მონასტრის სამრეკლოს ორნამეტულსაპირიანი სწორკუთხა სარკმელი თავისი მიმდებარე წყობითურთ, რომლიც კარგად ჩანს ფასადზე და ინტერიერში (სურ.10). დარბაზის საკურთხevელში, დასავლეთ კედელზე და საბჯენი თაღების ქუსლებზე ადგილ-ადგილ შემორჩენილია მოხატულობის მცირე ფრაგმენტები, კომპოზიციების გარჩევა შეუძლებელია.

რესტავრაციამდე ეკლესია დაფარული იყო მცენარეულობით, შემონახული იყო გრძივი კედლების დაახლოებით ორი მესამედი (სურ. 11). საკურთხevლის აფსიდი; კონქის თაღის ზევით ამართული შუბლი; ყველა სარკმელი, გარდა აფსიდის ღიობისა, რომელიც გარღვეული იყო და 2013-2014 წლებში აღადგინეს. შუბლის არეში გაჭრილ ორ სარკმელს მხოლოდ თაღოვანი დასრულება აკლდა. ნაგებობას ფრაგმენტულად შემორჩენილი ჰქონდა თარო კარნიზი (გარდა დასავლეთისა). დარბაზის დასავლეთი კედელი ორ ადგილზე იყო გარღვეული (სურ. 6). აღდგენის შემდეგ ეკლესიის დარბაზის და კარიბჭის შიდა სივრცე ერთმანეთისაგან თაღედით გაიმიჯნა. რესტავრაციის პროცესში გამოვლინდა კირხსნარში არეული აგურის

7 ცნობა მოგვაწოდა არქიტექტორ-რესტავრატორმა ნ. ზაზუნიშვილმა.

ფხვნილით მოგებული მოვარდისფრო იატაკის ფრაგმენტები. ტერიტორიის გაწმენდის დროს ეკლესიის ირგვლივ აღმოჩნდა კრამიტის დიდი რაოდენობა. როგორც ჩანს, ნაგებობას კრამიტით დაბურული სახურავი ჰქონდა. ამჟამად ეკლესია დახურულია თუნუქის მასალაში შესრულებული ლორფინის იმიტაციით.

ეკლესიაზე მიდგმული კარიბჭის გადახურვის კეხი დარბაზის დასავლეთი ფასადის სარკმლის ძირამდე აღწევს, ხოლო სიგანით მთლიანად იკავებს კედელს. კარიბჭე ნაგებია არათანაბარი ზომის თლილი ქვის კვადრებით, რიგების ჰორიზონტალობა რიგ შემთხვევაში ირღვევა. კედლის გარე და შიდა პირი თითქმის ერთგვაროვანია, თუმცა ინტერიერში იგი შედარებით დაუდევარია. ეკლესიის შიგნით, გრძივი კედლების აღმოსავლეთ მხარეს და დასავლეთი შესასვლელის ორივე მხარეს, ადამიანის სიმაღლეზე მოთავსებული მომცრო ზომის თაღოვანი ნიშებია განლაგებული. წვრილი ნატეხი ქვით გადაკვანილი ცილინდრული კამარა ეყრდნობა თაროსა და ფოსოს პროფილით დასრულებულ ერთსაფეხურიანი პილასტრების წყვილს (სურ. 12). იმავე მოკვანილობის იმპოსტებზეა შეკიდული დასავლეთი და აღმოსავლეთი კედლის თაღები. უხვად განათებული კარიბჭის გრძივ კედლებზე ერთმანეთის საპირისპიროდ განლაგებულია ორ-ორი პარალელურწიერთხლებიანი დიდი სარკმელი. სამი მათგანი შიგნიდან თაღოვანია და გარედან არქიტრავითაა დასრულებული. მხოლოდ სამხრეთ-დასავლეთი სარკმელია შიგნიდან და გარედან თაღოვანი. ერთი დახრილწერთხლებიანი თაღოვანი სარკმელი დასავლეთი კედლის ზედა ნაწილშია გაჭრილი, მის ორივე მხარეს წრიული სარკმლებია განთავსებული. კარიბჭის ერთადერთი შესასვლელი დასავლეთი კედლის ცენტრშია განთავსებული (სურ. 13).

კარიბჭის დასავლეთი ფასადი გამოირჩევა უხვი მორთულობით, ორნამენტული მორთულობა ღიობების ირგვლივაა თავმოყრილი. ცენტრში გაჭრილი შესასვლელი სწორკუთხა მოხაზულობის პორტალითაა გაფორმებული. ღიობს გარს უვლის გრეხილიანი ლილვი, რომელსაც მოყვება ჩუქურთმიანი ამობურცული საპირე და გლუვი მომჩარჩოებელი ლილვები. კუთხეებში ჩართულია ორნამენტით მორთული კვადრატები და ე.წ. სამაჯეებიანი ბურთულები. პორტალის ზედა ჰორიზონტულ არეს ცენტრში კიდევ ერთი დამატებითი კვადრატია ჩართული. შესასვლელის მორთულობა, მიუხედავად ლილვებისა და ამობურცული საპირისა, მთლიანად ფასადის სიბრტყეშია ჩაძირული. კედლის ზედაპირს არ სცილდება აგრეთვე პორტალის ზევით გამოსახული ბოლოებგაფართოებული მოგრძო მოხაზულობის სადა ჯვარი. მის თავზე არსებული თაღოვანი სარკმლის მორთულობა შემდეგი სახისაა: ღიობს შემოუყვება გრეხილიანი ლილვი, შემდეგ – მცენარეული ორნამენტით შემკული ბრტყელი საპირე, რომელსაც გარს უვლის გლუვი ლილვი, ხოლო სულ ბოლოს – ორი ლენტისაგან შემდგარი, ზიგზაგისებური ნახატით მორთული ჩარჩო. ღიობის ორსავე მხარეს წრიული მოხაზულობის სარკმლებია. მათ შორის მარცხენას – გლუვი ლილვის საპირე უვლის, ხოლო მარჯვენას – გრეხილი და გლუვი ლილვებისაგან შემდგარი ჩარჩო (სურ. 16). დასავლეთი ფასადის კომპოზიციას ასრულებდა ფრონტონის წვერში ჩასმული წარწერიანი ქვა, რომელიც ამჟამად დაკარგულია.

გრძივი ფასადების მოზრდილი სარკმლების მორთულობამ ჩვენ დრომდე ძალზე ფრაგმენტული სახით მოაღწია, რადგან ამ ადგილებზე საფასადო წყობა აღარ არსებობდა. ოთხი ათეული წლის წინ ჯერ კიდევ ადგილზე იყო სამხრეთ-

დასავლეთი თაღოვანი სარკმლის საპირის ზედა ნაწილის წრე-რომბებისგან შემდგარი ფართო წნული, რომელიც ახლა მხოლოდ პუბლიკაციით არის ცნობილი (სურ. 14)[8]. რესტავრაციის შემდეგ სამხრეთ-დასავლეთი სარკმლის თაღოვან ნაწილს გლუვი საპირე შემოაეოლეს. სამხრეთ-აღმოსავლეთი სარკმელის დიობის ზედა ნაწილში დღემდე შემონახულია გლუვი ლილვის და ორნამენტული ხოლის მცირე ფრაგმენტი (სურ. 15).

ნაგებობამ შემოინახა ლილვის, წრეთარგის და თაროსაგან შემდგარი კარნიზი. ასევე – ლილვისა და სწორკუთხა საფეხურისაგან შედგენილი ცოკოლი.

ანალიზი

ეკის ნათლისმცემელი მიეკუთვნება დარბაზული ეკლესიების ჯგუფს, რომლის დამახასიათებელი ნიშანია აღმოსავლეთ ფასადზე ნახევარწრედ შვერილი აფსიდი. აღნიშნული გეგმის მქონე დარბაზული შენობები გვხდება საქართველოს ყველა მხარეში, მაგრამ – განსაკუთრებით პოპულარულია დასავლეთ საქართველოში. შვერილაფსიდიანი დარბაზული ეკლესიები ნაგებობის გეგმარებით სტრუქტურასაც განაპირობებს. მაგალითად, მას არ ახლავს კედლის სისქეში გამართული საკურთხევლის მიმდებარე სათავსები[9].

როგორც აღვნიშნეთ, ეკის ეკლესიას თაედაპირველად სამხრეთიდანაც ჰქონია მინაშენი. 2013 წლის დროს ჩატარებული სამუშაოების დროს გეგმის დონეზე გამოვლინდა ეკლესიის სამხრეთი ფასადის მთელ სიგრძეზე გაყოლებული სათავსის კვალი. დასავლეთით არსებული კარიბჭე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არ არის დარბაზის თანადროული, იგი მოგვიანებითაა მიშენებული.

გეგმის მიხედვით ეკის ნათლისმცემელი განსაკუთრებულს არაფერს შეიცავს, მაგრამ ასახსნელია მისთვის გამოყენებული ორგვარი სამშენებლო მასალის არსებობა. დროის თვალსაზრისით პირველ რიგში უნდა დაზუსტდეს განსხვავებული სტანდარტების აგურის მიმართება ეკლესიის ძირითად მასალასთან. ეკის ქვედა ნაწილში არსებული მოგრძო ფორმის აგურის წყობა რიგ შემთხვევაში შეჭრილია შენობის ქვის კედლებში, რაც ნაგებობის ორ სამშენებლო ფენაზე მიგვანიშნებს. როგორც ჩანს, ახლანდელი მონასტრის ტერიტორიაზე იდგა ეკის ნათლისმცემელზე ადრეული ნაგებობა, რომლის კედლები გამოიყენეს მერმინდელი ეკლესიის მშენებლობისათვის[10]. რა სახის იყო ძველი შენობა არ ირკვევა. სავარაუდოა, იგი მთლიანად აგურის ნაგებობას წარმოადგენდა. ყოველ შემთხვევაში, ადგილზე შემორჩენილი მასალის მიხედვით მიწის დონიდან ერთი – ერთნახევარი მეტრის სიმაღლეზე აგურის წყობა ჩანს. ნიშანდობლივია შემორჩენილი აგურის წაგრძელებული ფორმა და სხვაობა ზომებში. თარიღის განსაზღვრა ამ ნიშნით რთულია, მაგრამ გამოკვლეულია,

8 ი. ადამია, დასახ. ნაშრომი. ძეგლის მეგობარი, № 57, გვ. 10.

9 ვ. დოლიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების IX – X სს. ძეგლი ხევში, თბ., 1958, გვ. 59.

10 არაერთი მკვლევარი აღნიშნავს შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურაში დამკვიდრებულ ტრადიციას, როდესაც ახალი შენოობის აგებისას არ ნადგურდებოდა ძველი დანატოვარი. მშენებლები ცდილობდნენ მის შენარჩუნებას, ახალ ნაგებობაში ჩართვას და შემოქმედებითად გადამუშავებას. იხ. ი. ელიზბარაშვილი, მ. სურამელაშვილი, ც. ნინიხუნაშვილი, ხ. ჭურღულია, არქიტექტურის რესტავრაცია საქართველოში, თბ. 2012, გვ. 47-49, 144-148.

რომ ადრეულ და გარდამავალ პერიოდში აგურის ზომა ჯერ კიდევ არ ~~ყრბ~~ სტანდარტული[11].

დროის სხვა პერიოდს მიეკუთვნება ნაგებობის არქიტექტურული სახის მთავარი განმსაზღვრელი ფენა. ასეთია ეკლესიის კედლების ზედა ნაწილი და მთლიანად საკურთხეველი, სადაც ისეთ საპასუხისგებო ადგილებში, როგორიცაა სატრიუმფო თაღი და საკურთხევლის კუთხეები, ქვის წყობის პარალელურად კვადრატული აგურია გამოყენებული. საეკლესიო მშენებლობაში ერთდროულად ქვისა და აგურის გამოყენება, ადრეული ხანიდანვეა ცნობილი ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. განსაკუთრებით ხშირია იგი გარდამავალი ხანაში. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ VIII-IX საუკუნეებში შექმნილი ისეთი შედევრები, როგორიცაა: გურჯაანის ყველაწმინდა და ვანნაძიანის ყველაწმინდა[12]. ამავე პერიოდისთვისაა დამახასიათებელი აგრეთვე ეკის ნათლისმცემლის მსგავსი უხეშად დამუშავებული, კუთხეებმომრგვალებული ქვის რეგულარული წყობით ნაგები კედლები, პილასტრები და ორნამენტულ დეკორს მოკლებული ფასადები. მიუხედავად ქვეყნის ყოველი ცალკე აღებული ისტორიული მხარის არქიტექტურის განსხვავებული მხატვრული მიდგომისა, აღნიშნული თავისებურება ერთგვაროვან სურათს წარმოგვიდგენს გარდამავალი ხანის ეკლესიებში[13]. როგორც აღნიშნავენ, ეკლესიების თლილი ქვით შემოსვის და დეკორაციული შემკობის მიმართულებით გარდატეხა X საუკუნის პირველ ათეულ წლებში მოხდა[14].

2013-2014 წლებში მიმდინარე სარესტავრაციო სამუშაოების დროს ეკის ეკლესიის იატაკის გვიანდელი ფენების მოხსნის შემდეგ გამოვლინდა კირხსნარში არეული აგურის ფხვნილით მოგებული იატაკის ფრაგმენტები[15]. კირის ხსნარით იატაკის მოგებას საქართველოში ადრეული ხანიდანვე მისდევნდნენ. მეტ სიმტკიცესთან ერთად იგი მხატვრულ გამომსახველობას მატებდა ინტერიერს. ეს ტექნოლოგია ადრეული შუა საუკუნეებიდან დაწყებული X საუკუნის ჩათვლით და უფრო გვიან ხანაშიც გამოიყენებოდა[16].

ნაგებობის კამარა გადაკეთებულია, მაგრამ ეჭვგარეშეა, რომ ამის გამო ეკლესია არ დაუდაბლებიათ. ამაზე მიუთითებს სრული სიმაღლით შემონახული დასავლეთი კედელი თავისი სარკმლითურთ (სურ. 6). შიდა სივრცე ერთიანია, რასაც არ არღვევს პილასტრები და საბჯენი თაღები. ასევე მსერის დამაყოვნებელი და ინტერიერის მაორგანიზებელი ისეთი არქიტექტურული დეტალები, როგორიც კაპიტელები და იმპოსტებია. ინტერიერში არც ცხოველხატული სტილისათვის დამახასიათებელი

11 დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 2012, გვ. 210-211.

12 Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 273-286, 287-320.

13 მაგალითად, საინტერესოა ეკის ნათლისმცემლის ეკლესიის წყობის ერთგვაროვნება ჯავახეთის გარდამავალი ხანის დარბაზული ეკლესიების მთელ ჯგუფთან (დუმელა, ალანძა, აზავრეთი, ხვილიშა და სხვა). იხ. საქართველოს მეგზური I, ჯავახეთი, ტექსტის ავტორები: დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვანეიშვილი, ც. ნანიხუნაშვილი, თბ., 2000, გვ. 127-129,135, 73-77; ახალციხის და ტაო-კლარჯეთის ეპარქია, თბ., 2013, გვ. 376-381, 598-593, 526.

14 ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. 1, თბ., 2014, გვ. 130-131.

15 ცნობა მომაწოდეს არქიტექტორ-რესტავრატორმა მ. ურიდიამ და პროექტის კონსულტანტმა ნ. ზაზუნიშვილმა.

16 დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ., გვ. 170-171.

მოულოდნელი გადასვლები იგრძნობა და არც კლასიკური წონასწორობა: ტექტონურობას მოკლებული პილასტრები ზევიდან ქვევითაა ნამოშვებული. იატაკიდან დაახლოებით ადამიანის სიმაღლეზე მათი სისქე მცირდება და რბილად ეერთდება კედელს (სურ. 9). არქიტექტურული ფორმები ლაკონიური და ზუსტია, რაც განსაკუთრებით სიმრუდეების გამოყვანაში ჩანს, თანაც ისეთი მასალით, რომლითაც რთულია მკაფიო ფორმების შექმნა. დახრილწირთხლებიანი, მწყობრი პროპორციების მქონე სარკმლების შიდა თაღოვანი დასრულება შესრულებულია სოლისებური მოყვანილობის ქვებით; ოსტატურად ნაგები კონქი ამოყვანილია შერჩეული, თანაბარი ზომის რადიალურად დალაგებული ქვით. მშენებლის ჩანაფიქრს უნდა წარმოადგენდეს ისიც, რომ ეკლესიაში შემსვლელისათვის მთელი ყურადღება აგურის ჩარჩოშემოვლებული საკურთხევლის აფსიდისკენაა მიმართული. ოსტატურად ნაწყობი კონქი და მის ზევით ამართული შუბლის არეში გაჭრილი ორი მცირე ზომის თაღოვანი სარკმელი კიდევ უფრო ავსებს და ამძაფრებს საკურთხევლის კომპოზიციას.

ძველ ქართულ არქიტექტურაში ითვალისწინებდა კონქის თავზე ამართული შუბლის არეში გაჭრილი სარკმელი. მით უმეტეს, გამონაკლისს წარმოადგენს რამდენიმე სარკმელი, როგორც ეს ეკშია. სარკმელი ამ ადგილზე მხოლოდ შვერილაფსიდიან ნაგებობებს შეიძლება ჰქონდეს. ასეთი მაგალითები არ ჩანს ადრეულ შუა საუკუნეებში. X საუკუნეში შეიძლება დასახელდეს კვირიკეწმინდის და ზემო კრიხის ეკლესიები რაჭაში, სადაც კონქის ზევით, ცენტრში თითო სარკმელია მოთავსებული[17]. ზემო კრიხის ღრმა აფსიდი, მის წინ არსებული ბემა და საკურთხევლის მრავალსაფეხურიანი კუთხეები ანელებს აღნიშნული ღიობის მნიშვნელობას, ხოლო კვირიკეწმინდა ტიპოლოგიურად სამნავიანი ბაზილიკას წარმოადგენს და სივრცის ორგანიზაციაში სხვა არქიტექტურული ფორმები უფრო გადამწყვეტ როლს ასრულებს.

საკურთხევლის ზევით ამართული სწორი კედლის არეში გაჭრილი ღიობები ზოგადად არ არის უცხო საეკლესიო არქიტექტურაში. იგი სხვადასხვა დროს და ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ჩნდება სომხურ, პროტესტანტულ, რომანული პერიოდის ეკლესიებში. მაგალითად, სალონიკის 470 წელს აგებული აქიროპოიეტოსის ბაზილიკა[18], XI საუკუნის ეკლესია ნორვეგიაში[19]. XII საუკუნის პარე ლე მონიალის საკრეკერის ბაზილიკა ბერგენდიაში. მოყვანილი მაგალითები დროის და გეოგრაფიული მდებარეობის მიხედვით ერთმანეთისაგან განცალკევებულია, არ ჩანს ევოლუციური ხაზი, განსხვავებულია მათი როლი ნაგებობის შიდა სივრცის ფორმირებაში. X საუკუნის სომხურ კათედრალ თალინთან დაკავშირებით შუბლის არეში არსებული სარკმლების არსებობას საინტერესოდ ხსნის გიორგი წუბინაშვილი. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ამ დიდ გუმბათიან ტაძარში, სადაც ნაგებობის გრძივი კედლები ისედაც დაცხრილულია დიდი ზომის სარკმლებით, აფსიდის ზევით განთავსებული

17 ვ. ცინცაძე, ზემო კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი. ქართული ხელოვნება, 6, თბ., 1963, სურ. 2, 3, 6; ც. ჩახხუნაშვილი, წმინდა კვირიკეს და ივლიტას სახელობის ეკლესია კვირიკეწმინდაში. საქ. ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველო, სამეცნიერო შრომების წელიწდეული, II, თბ., 1996, გვ. 17, ნახ. 3.

18 В.М. Полевой, Исскуство Греции, Средние века, М., 1973, გვ. 48.

19 Kirker I Norge, Middelalder I stein, bind 1, Arfo, 2000, გვ. 176.

ორი წრიული მოხაზულობის სარკმელი ნაკლებად წარმოადგენს სინათლის წყაროს, ისინი უბრალოდ საკურთხevლის კონქისზედა კედლის ერეკ სიბრტყეს ავსებს[20].

ეკის ეკლესიის საკურთხevლის ზევით გაჭრილ ღიობებს დიდი მხატვრული დატვირთვა ენიჭება. პლასტიკურ მახვილებს მოკლებული მცირე მოცულობის შიდა სივრცეში ისინი ხელს უწყობს საკურთხevლის ერთიან დასრულებულ ხერეთმოძღვრულ მახვილად წარმოჩენას. ისიც აღსანიშნავია, რომ თავიდან კედლის მოხატვა არ უნდა ყოფილიყო გათვალისწინებული.

ეკის ეკლესიის დარბაზული ნაწილის ფასადები მოკლებულია ყოველგვარ სამკაულს. ნაგებობის საერთო ასახულობაში ნახევარწრედ შვერილი საკურთხevლის აფსიდი მძლავრობს. ეს პლასტიკური მახვილი გრძივი ფასადების აღქმაშიც აქტიურად ერთვება (სურ. 7). ფასადებზე კედლის სიბრტყეს მხოლოდ მწყობრი პროპორციების მქონე ღიობები არღვევს. რესტავრაციამდე არასრულად შემონახული სამხრეთი შესასვლელის მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მისი სწორკუთხა ღიობის თავზე არსებული ერთიანი ქვის ფილით შეკვრული ლოკუნეტი იქნებოდა. მსგავს გადაწყვეტას ვხედავთ აფხაზეთში, წმ. სიმონ კანანელის და ლიხნეს X საუკუნის ეკლესიებში, IX საუკუნის სნეკვის ეკლესიაში შიდა ქართლში და ჯავახეთის გარდამავალი ხანით დათარიღებულ ეკლესიებში ალანძიასა და სირგოში. ეკის ნათლისმცემლის თარიღის დასადგენად სახასიათოა აგრეთვე კარნიზი, რომელიც ერთიან მასიურ თარის წარმოადგენს. ამგვარი მოყვანილობის კარნიზი ადრეული შუა საუკუნეებიდანვე გამოიყენებოდა. X საუკუნის შემდეგ მას რთული პროფილის კარნიზი ცვლის[21].

ზემოთაღნიშნული მოსაზრებების მიხედვით ეკის ნათლისმცემლის ეკლესიის დარბაზული ნაწილის მხატვრული თვალსაზრისით განმსაზღვრელი ძირითადი სამშენებლო ფენა გარდამავალი ხანის გვიან საფეხურს, უფრო მეტად IX საუკუნის ბოლოს და X საუკუნის დასაწყისს შეიძლება მივაკუთვნოთ.

მოგვიანებით, კარიბჭის მიშენების დროს გახსნეს ეკლესიის დასავლეთი კედლის კამარის ქუსლებამდე არსებული სიმაღლის ქვედა ნახევარი, გააერთიანეს დარბაზის და კარიბჭის ინტერიერი, რითაც გაზარდეს ეკლესიის ტევადობა.[22] დასავლეთი კედლიდან დატოვებული ფრაგმენტები ბურჯების ფუნქციით იქნა გამოყენებული. მორღვეული ადგილები შეილესა და ეკლესიასთან და კარიბჭესთან ერთად მოიხატა. მოხატულობისგან მხოლოდ ფერადოვანი ლაქებია გადარჩენილი. მოგვიანებით ერთ-ერთი ბურჯი დაინგრა, ან განგებ დაანგრიეს, თუმცა მისი ძირი ადგილზე დარჩა (სურ. 6). ცნობილია, რომ 1925 წელს ეკის ნათლისმცემელი კომკავშირელი აქტივისტების მიერ დაზიანდა. შესაძლოა, ეს ნგრევა ამ პერიოდში მოხდა.

ეკის კარიბჭის შიდა სივრცის ორგანიზებას საფუძვლად უდევს მკაცრი სიმეტრია. გრძივი კედლების უსარმაზარი სარკმლები ერთმანეთის საპირისპიროდაა

20 Г. Н. Чубинашвили, Разыскания по армянской архитектуре. Тб., 1967, გვ. 128, ილ. 158.

21 რ. მეფისაშვილი, ერედვის 906 წლის ხერეთმოძღვრული ძეგლი. ქართული ხელოვნება, ტ. 4, თბ., 1955, გვ. 131.

22 ტევადობის გაზრდის მიზნით ეკლესიის რღვევა იშვიათობას წარმოადგენს შუა საუკუნეების საქართველოში, მაგრამ როგორც ნანს, ასეთ შემთხვევებსაც ჰქონდა ადგილი. ზეგდიდის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია უცნობი წარმოშვლობის ეპიგრაფიკული ნიმუში, რომლის წარწერაში მოთხრობილია ამბავი მცირე ზომის გამი ეკლესიის დაშლაზე და მის ნაცვლად უფრო მოზრდილის აგებაზე. იხ. ა. ტუღუში, ძეგლის მეგობარი, № 45, თბ., 1977, გვ. 45.

განლაგებული; შესასვლელი დასავლეთი კედლის ზუსტად ცენტრშია განთავსებული; სიმეტრიულადაა განლაგებული ისეთი „წვრილმანი“, როგორიცაა კედლის ნიშები. კარიბჭის თარიღის განსაზღვრისათვის მრავალ საყურადღებო დეტალი ჩანს ფასადების გაფორმებაში. დასავლეთ ფასადზე ერთ ღერძზე ასხმულია დეკორაციული მახვილები. სულ ქვევით სწორკუთხა მოყვანილობის, მორთული ჩარჩოში ჩასმული კარის ღიობია. პორტალის ასეთი ფორმა XIII-XIV საუკუნეების სასარგებლოდ მეტყველებს. უფრო ადრინდელ ხანაში იგი იშვიათია[23]. ამავე ხანისთვისაა დამახასიათებელი ეკის ორმაგი, გლუვი, უგრეხილო ლილვები, კუთხეებში ჩართული ორნამენტული კვადრატებით და ბურთულებით. XIII საუკუნის მეორე ნახევრისა და შემდეგდროინდელ ძეგლებთან აკავშირებს ეკის პორტალს მომწარჩოებელი ლილვების და მოხუქურთმებული საპირის სიგანის თანატოლობა[24]. საინტერესოა ბურთულების მოყვანილობაც, რომლებსაც დაუკარგავთ სფერული მოყვანილობა და ქვევრისებური, კუთხოვანი ფორმა მიუღია. ასეთი ბურთულები არის ერთაწმინდაში – XIII საუკუნის პირველი ნახევარი, ზარზმაში – XIII საუკუნის დასასრული[25].

პორტალის მოხუქურთმებული საპირე წრეების ხლართისაგან შედგება. ორნამენტის ეს სახე ნაკლებ ცვლილებას განიცდის საუკუნეების მანძილზე[26]. თვით ორნამენტის კვეთის დონე მაღალია. იგი ოდნავ ამობურცულ ზედაპირზეა შესრულებული, მაგრამ მთლიანად პორტალი, თავისი მომწარჩოებელი ლილვებიანად, კედლის სიბრტყეშია ჩაჭრილი. ასეთივე ხერხითაა შესრულებული ეკლესიის ფასადების მთელი მორთულობა, რაც XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდანაა მოსალოდნელი[27].

განსაკუთრებით დიდი მონდომებითაა შესრულებული დასავლეთი ფასადის ცენტრალური სარკმელი. მისი მოხუქურთმებული საპირე და მომწარჩოებელი ელემენტები დაუნაწევრებელია და თავიდან ბოლომდე უელის ღიობს. ჩუქურთმის ჭრა ზუსტია და დახვეწილი, უარეოფილია ამავე ფასადის პორტალში გამოყენებული ბურთულები და კვადრატები. ორნამენტის სახე წარმოადგენს წრეების ხლართს, რომლშიც წაწვეტებული მოყვანილობის ფოთლის გამოსახულებაა ჩართული. მცენარეული მოტივის ასეთი სტილიზაციაა დამახასიათებელია XIII საუკუნის და მისი დასასრულის ეკლესიებისთვის (ერთაწმინდა, და მღვიმევი, ზარზმა, წყორძა). ეკის ორნამენტი განსაკუთრებით ახლოსაა ერთაწმინდის ტაძრის დასავლეთი ფასადის სარკმლის გაფორმებასთან[28]. როგორც ცნობილია, მოგვიანებით მცენარეული მოტივი თანდათან იდევნება ორნამენტული მორთულობიდან და ქვაზე კვეთილი ორნამენტული მორთულობა გეომეტრიული მოტივებისაგან შედგება (სურ. 16).

გარდა ზოგადი ხასიათის მახასიათებლებისა, ეკის კარიბჭე გამოირჩევა ინდივიდუალური თავისებურებებით. კარიბჭის გრძივ კედლებზე განლაგებულია ორ-ორი დიდი, პარალელურწირთხლებიანი სარკმელი. აღსანიშნავია სამხრეთი

23 ვ. ბერიძე, სამცხის ხურთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 77.

24 ი. გომელაური, ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, თბ., 1976, გვ. 38.

25 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 108.

26 Р. Шмерлинг, Самтавро – памятник XI века, ქართული ხელოვნება, I, თბ., 1942, გვ. 70, ნახ. 22.

27 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 81.

28 ი. გომელაური, დასახ. ნაშრ., გვ. 13.

სარკმლების XIII-XIV საუკუნის მორთულობისთვის დამახასიათებელი ფრაგმენტები. 1980-იან წლების დასაწყისში სამხრეთი ფასადის დასავლეთ სარკმლს ჯერ კიდევ შერჩენილი ჰქონდა წრე-რომბების წნულისაგან შემდგარი ორნამენტიანი საპირე ღიობის თაღოვან ნაწილში, რომელსაც ი. ადამიას პუბლიკაციით ვიცნობთ (სურ. 14)[29]. გამოქვეყნებული ფოტოდან ჩანს ორნამენტის მკაფიო ნახატი. ამავე ფასადის მეორე სარკმლის მორთულობიდან მხოლოდ ზედა ნაწილია დარჩენილი, მაგრამ ჩანს სარკმლის და მისი საპირის უჩვეულოდ დიდი სიგანე, ასევე ორნამენტის ხასიათი, რომელიც XIII საუკუნის მეორე ნახევრისთვისაა დამახასიათებელი. ეს არის მისი ე.წ. „ღერძებიანი" ვარიანტი, სადაც ერთმანეთის მიჯრით გამოსახულ წრეებში ჩართულია სწორხაზოვანი ელემენტები. აღსანიშნავია, რომ გარდა ორნამენტული ზოლისა, ამ სარკმელს შერჩენილი აქვს ამავე პერიოდისათვის დამახასიათებელი გლუვი ლილვი (სურ. 15).

საყურადღებოა კარიბჭის ცოკოლისა და კარნიზის ფორმა. XIII საუკუნეზე ადრინდელ ხანას არ გვაფიქრებინებს ეკის ლილვიანი ცოკოლი, რადგან სწორედ ამ ხანიდან ჩნდება ლილვი[30]. უნუქერთმო კარნიზის პროფილი ლილვის, წრეთარგის და თაროსაგან შედგება, რაც XIII საუკუნის მეორე ნახევარზე და მის შემდეგდროინდელ პერიოდზე მიუთითებს.

ამგვარად, მთელი რიგი მონაცემებით ეკის ნათლისმცემლის ეკლესიის კარიბჭე XIII საუკუნის მეორე ნახევრის და შემდეგი ხანის ძეგლებს უახლოვდება. ამავე დროს, სარკმლის ჩუქურთმის შესრულების მაღალი დონე და მცენარეული მოტივის არსებობა XIV საუკუნეზე გვიანდელ ხანას არ გვაფიქრებინებს. არქიტექტურული ანალიზის შედეგად მიღებული დასკვნა ეთანხმება დასავლეთი ფასადის ფრონტონის წვერში ადრე არსებული ლაპიდარული წარწერის დათარიღებას XIII-XIV საუკუნეებით ა. ტუდუშის მიერ[31].

საყურადღებოა წარწერის შინაარსი, სადაც მოხსენიებულია კარიბჭის მშენებლის ვინაობა. ოსტატმა წარწერა მოათავსა ნაგებობის თვალსაჩინო ადგილზე, რაც დამკვეთის ნების გარეშე დაუშვებელი იქნებოდა. სხვა ცნობილ ნიმუშებთან ერთად ეკის ნათლისმცემლის კარიბჭის წარწერაც მოწმობს, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში მშენებლის ღვაწლი აშკარად დაფასებული იყო[32].

ცალკე უნდა შევჩერდეთ წარწერაში მოხსენიებულ ტერმინზე – „კარიბჭე". სულხან-საბას ლექსიკონის მიხედვით „ბჭე ესე არს სახლთა და ტაძართა შესასვლელი, ხოლო კარი – გასაღები და მისაგდებელი"[33]. ივ. ჯავახიშვილის მიხედვი ეს ორი სიტყვა ხშირად იხმარებოდა შერწყმულად და წინათ აღნიშნავდა როგორც შესასვლელს, ასევე გარკვეული მოცულობის ნაგებობას[34]. ეკის კარიბჭის წარწერაში მოხსენიებული ტერმინი ნაგებობის არქიტექტურასთან ერთად განმარტავს

29 იხ. ი. ადამიას დასახ. ნაშრ., ძეგლის მეგობარი, 57, 1981, გვ. 10. 1980-იანი წლების დასახრულს ეს ფრაგმენტი უკვე დაკარგული იყო.

30 ვ. ბერიძე, მაღალაანთ ეკლესია. ქართული ხელოვნება, 5, თბ., 1959, გვ. 212.

31 ა. ტუდუში, ეკის ნათლიმცემლის მონასტრის წარწერები, გვ. 57-60.

32 დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ., გვ. 61-82.

33 სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, წიგნი 1, 1966, გვ. 125.

34 ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, წიგნი 1, მშენებლობის ხელოვნება საქართველოში, თბ., 1946, გვ. 105-106, 187-188.

მის ფუნქციას, რაც გამორიცხავს ი. ადამიას მოსაზრებას, რომლის მიხედვით, ეკ-ი თავდაპირველად ეკლესიას წარმოადგენდა[35].

საეკლესიო ნაგებობების კარიბჭეებმა საქართველოში ადრექრისტიანული პერიოდიდან მოყოლებული განვითარებული შუა საუკუნეებამდე ევოლუციის გარკვეული გზა განვლო. მარტივი, თაღებით გახსნილი მოცულობიდან დაწყებული რთული სამნაწილიან კარიბჭეებამდე. აღნიშნული ევოლუციური ხაზი განვითარებულ შუა საუკუნეებამდე გრძელდება[36]. შემდგომ პერიოდში, განსაკუთრებით დარბაზული ტიპის ეკლესიებში, კარიბჭე უფრო მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს და მეტ დამოუკიდებლობას იძენს ნაგებობის მთლიან აღქმაში, რაც, როგორც ჩანს, მისი ფუნქციის გაზრდას უპასუხებს. ასეთია, მაგალითად, რკონის მონასტრის XIII-XIV საუკუნეების მიჯნით დათარიღებული ნათლისმცემლის ეკლესიის ორნამენტული დეკორით შემკული, ორფერდა სახურავით გადახურული კარიბჭე. აგების დროით იგი ოდნავ ჩამორჩება ამავე ეკლესიის ძირითადი კორპუსის მშენებლობას. მისი ვარსკვლავისებური კამარის საფუძვლის შესაქმნელად კარიბჭის სამხრეთი კედელი ეკლესიის აბრისიდან ოდნავ გაწეულია[37] რკონისგან განსხვავებით, ეკის კარიბჭე ფასადის მთელ სიგანეს იკავებს, ხოლო კამარა ცილინდრული მოხაზულობისაა.

ეკის კარიბჭე თავისი გეგმით, ეკლესიის ძირითად მოცულობასთან მიმართებით და ზოგადი არქიტექტურული სახის გათვალისწინებით არ არის ამოვარდნილი ქართული საეკლესიო ნაგებობების კარიბჭეების განვითარების ზოგადი სურათიდან. XIII-XIV ქრონოლოგიურ პერიოდში თავსდება ნაგებობის დეკორაციული მორთულობა. აღნიშნული თარიღი გამყარებულია ამჟამად უკვე აღარ არსებული ლაპიდარული წარწერის პალეოგრაფიული მონაცემებით, რაც ეკის ნათლისმცემლის კარიბჭის აგების პერიოდად XIII საუკუნის მეორე ნახევაზე და XIV საუკუნეზე მიუთითებს. კარიბჭის ინტერიერში მოქცეული, ეკლესიის დარბაზული ნაწილის დასავლეთი კედლის გარე პირზე შემონახულია კედლის მხატვრობის ფრაგმენტები. შესრულების მანერით და კოლორიტით მოხატულობა, ალბათ, გვიანპალელოგურ ხანას მიეკუთვნება (სურ. 17).

სასახლე

მონასტრის ფრაგმენტულად შემონახული ორსართულიანი სასახლის გეგმა წაგრძელებულ სწორკუთხედს წარმოადგენს. შენობის შიდა ფართობი 8,12 X 5,40 მეტრს არ აღემატება. პირველი სართული ერთიან, დაუნაწევრებელ სივრცეს წარმოადგენს. მეორე სართულის გეგმარება არ ირკვევა, რადგან მისგან მხოლოდ აღმოსავლეთი და დასავლეთი კედლებია შემონახული. სამშენებლო მასალად გამოყენებულია კარგად დამუშავებული კვადრები და ნატეხი ქვა. ნაგებობის პირველი სართულის კამარა ჩანგრეულია, დაკარგულია საფასადო წყობის შემადგენელი საპირე ქვების

35 ი. ადამია, დასახ. ნაშრ., ძეგლის მეგობარი, № 55, 1980, გვ. 52-62.

36 ნ. გენგიური, ქართული ეკლესიების კარიბჭეები (ადრექრისტიანული პერიოდიდან განვითარებულ შუა საუკუნეებამდე). ვ. ბერიძის სახ. ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმი, 21-29 ივნისი საქართველო, თეზისები, თბ., 2008, გვ. 64-65.

37 გ. ბაგრატიონი, რკონის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი. მეცნიერება და ტექნიკა, თბ., 1982, 3, გვ. 16-21; საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. 5, თბ., 1990, გვ. 187-188.

უმეტესობა (სურ. 18). მიუხედავად ამგვარი საკალალო მდგომარეობისა, შენობა განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს.

ეკის სასახლე გალავნის კედელზეა მიდგმული რაც იმას მოწმობს, რომ სასახლე მასზე გვიანდელია. პირველი სართულის განიერი მალის მქონე ბრტყელი კამარა ჩრდილოეთით ებჯინება გალავნის კედელზე მიერდნობილ ორ ერთსაფეხურიან პილასტრს, რომელიც დასრულებულია თაროსა და ნაკვეთილი სიბრტყის საფეხურით. პილასტრებზე გადაყვანილია ნახევარწრიული მოხაზულობის სხვადასხვა სიგანის და სიმაღლის კედლის თაღები. სამხრეთი კედელი სამი არატოლი თაღით იხსნება მონასტრის ეზოსკენ. თაღებს ზევით სწორკუთხა მოხაზულობის ბუდეებია ინტერიერში ჩარიგებული, რასაც, ალბათ, მშენებლობის პროცესში ეურდნობოდა ნატეხი ქვით ნაგები კამარის გადასაყვანად გამოყენებული დროებითი ბაქანი. დასავლეთი კედლის შიდა მონაკვეთი თლილი კვადრებითაა ნაგები, რიგების ჰორიზონტალობა ქვედა ნაწილში დაცულია, ზევით – არეული. ამავე კედელზე ორი ღრმა ნიშაა განთავსებული. აღმოსავლეთი კედელიც ძირითადად თლილი ქვისაა. სხვადასხვა ზომის კვადრები შერჩევითაა ნაწყობი. ზედა ნაწილში დაუმუშავებელი ქვებიცაა ჩართული.

საფასადო წყობის დიდი ნაწილი აღარ არსებობს. სამხრეთი ფასადის ქვედა მონაკვეთზე, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებზე ალაგ-ალაგ შემორჩენილია მოზრდილი, სუფთად გათლილი, ერთმანეთზე მჭიდროდ მორგებული ქვების წყობა, რომელიც შესრულების მაღალი დონით აღემატება ამავე მონასტრის მთავარი ნაგებობების – ეკლესიის და სამრეკლოს კედლის წყობას. სამხრეთი ფასადის კიდურა, აღმოსავლეთ თაღს შერჩენილი აქვს მორთულობის ფრაგმენტი. მას გარს უვლის კედლის სიბრტყეში ჩაკვეთილი შეწყვილებული გლუვი ლილვი, რომლებიც ბურჯებზე გრძელდება და ცოკოლთან ბურთულებით სრულდება (სურ. 19). მეორე სართული დაუმუშავებელი ქვითაა ნაგები. მისი ფრონტონიანიანი კედლები მიანიშნებს, რომ შენობას ორკალთიანი სახურავი უნდა ჰქონოდა. ცნობილია, რომ ამ ტიპის ნაგებობებს მეორე სართულზე ასასვლელად გარედან მიშენებული კიბე ჰქონდა, რომლის კვალი სარესტავრაციო სამუშაოებამდე არ ჩანდა. გაწმენდის პროცესში გაირკვა, რომ სამრეკლოსა და სასახლეს შორის განთავსებული ერთმარშიანი კიბე ჯერ სასახლის გვერდით კედელს აუყვებოდა, გარკვეულ დონეზე ორად იყოფოდა და მისი მეორე სართულისკენ და პირდაპირ სამრეკლოს ფანჩატურზე ადიოდა, საიდანაც ხელისგულივით იშლება კოლხეთის დაბლობი (სურ. 20).

ეკის სასახლე გეგმით, სართულიანობით და ზოგადი მხატვრული გადაწყვეტით ახლოსაა შუა საუკუნეების საეპისკოპოსო სასახლეებთან, სადაც სათავსები ანყოლადურადაა დალაგებული. ეკის სასახლე მათ მსგავსად ორსართულიანია, გადახურულია ორკალთა სახურავით. ასეთი ტიპის შენობებში პირველი სართული სამეურნეო დანიშნულების იყო. ეკში შენობის პირველი სართულიც საკმაოდ სადღესასწაულოდ გამოიყურება. შესაძლოა, სამეურნეო დანიშნულებების ნაგებობები თან ახლდა ნაგებობას. როგორც აღვნიშნეთ, იგი გადაბმული წყობითაა დაკავშირებული გაურკვეველი ფუნქციის სათავსებთან, რომელთაგან ყველაზე უკეთ შემორჩენილი მხოლოდ ცოკოლის დონეზე იკითხება.

ნაგებობის თარიღის დადგენაში დაგვეხმარება ფასადზე შემორჩენილი მორთულობის ფრაგმენტები და სხვა სახასიათო ელემენტები, რომლებიც კარგად

არის ცნობილი არქიტექტურაში და გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში თავსდება: მხედველობაში გვაქვს ლილვიანი ცოკოლი, გლუვი ლილვებით მორთული თაღები და ქვევრისებური მოყვანილობის ბურთულები. ყოველივე ეს წყობის ხასიათთან ერთად გვაფიქრებინებს, რომ ეკის მონასტრის სასახლე ამავე მონასტრის ეკლესიის კარიბჭის თანადროულია.

წერილობით წყაროებზე დაყრდნობით ივ. ჯავახიშვილი, აღნიშნავს რომ მონასტრებში არსებობდა შენობა, რომელსაც ეწოდებოდა საკრებული, ან სამამო, სადაც მონასტრის ბერები იკრიბებოდნენ სამონასტრო საქმეებზე სამსჯელოდ. აქვე იღებდა მონასტრის წინამძღვარი საპატიო სტუმრებს. ზოგჯერ ამ შენობაში დამნაშავეებს სჯიდნენ. შესაძლოა, ამგვარ საკრებულო შენობას წარმოადგენდა ეკის მონასტრის ჩვენ მიერ სასახლედ სახელდებული შენობა. ადგილობრივი მოსახლეობა მას პალატის სახელით მოიხსენიებს. ივ. ჯავახიშვილის განმარტებით VII საუკუნიდან XVII საუკუნის ჩათვლით „პალატი" ისევე როგორც „დარბაზი" სასახლის აღმნიშვნელად იხმარებოდა[38]. ეკის მონასტრის სასახლე საინტერესოა არა მარტო თავისი მხატვრული ფასეულობების გამო, არამედ იმითაც, რომ არ არის ტიპიური ნაგებობა და გვიჩვენებს, რომ სამონასტრო ცხოვრების მრავალი საკითხი ჩვენთვის უცნობია.

სამრეკლო

სასახლიდან ხუთიოდე მეტრის მოშორებით, გალავნის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში ჩართულია ორსართულიანი, უხვი დეკორით მორთული სამრეკლო (სურ. 21). იგი ცალკე მდგომ სამრეკლოთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა პირველი სართული სამლოცველო-საძვალეს წარმოადგენს, ხოლო მეორე – ღია ფანჩატურს.[39]

ეკის ნათლისმცემლის სამრეკლო ნაგებია ერთმანეთზე კარგად მორგებული კვადრებით. პირველი სართული წარმოადგენს დახურულ კუბს, რომელსაც სამხრეთიდან აქვს თაღოვანი შესასვლელი. სამრეკლოს პირველი სართულის კედლები შიგნიდან დაუმუშავებელი ქვითაა ამოყვანილი, მაგრამ თაღები და პილასტრები თლილი ქვის აქვს. დასავლეთ კედელზე სამზერია დატანილი. აღმოსავლეთით ერთი დახრილწირთხლებიანი თაღოვანი სარკმელია, რომლის ორსავე მხარეს სწორკუთხა მოხაზულობის ნიშებია განთავსებული. აღმოსავლეთ სარკმელს გარს უვლის საპირე, რომელიც ორ გლუვ ლილვსა და მათ შორის მოქცეული მცენარეული ორნამენტით შემკულ არშიისაგან შედგება.

შესასვლელის გეომეტრიული ორნამენტით შემკული საპირიდან მხოლოდ მცირე ფრაგმენტია დარჩენილი. სამრეკლოს მეორე სართულზე, წრიული მოხაზულობის ბარიერს ეყრდნობოდა რეა მასიური ბოძი, რომელთაგან მხოლოდ სამია დარჩენილი. თვით ბარიერი ორ მძლავრ, გლუვ ლილვს წარმოადგენს, სადაც გარკვეული მანძილით ჩართულია მოხუქურთმებული კვადრატები. ბოძების რთულპროფილიანი წინაპირი გარკვეული სისტემითაა მორთული. მის მთავარ ელემენტს წარმოადგენს შეწყვილებული ნახევარსვეტები ბურთულებითა და ჩუქურთმიანი კვადრატებით.

38 ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, გვ. 13,14.

39 ნ. ანდღულაძე, საქართველოს სამრეკლოები. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენების თეზისები, თბ., 1983, გვ. 3.

ნახევარსვეტებზე გადაკვანილი თაღები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ფოსტდან ამოზრდილი გლუვი ვიწრო ზოლით, რომლის თავსა და ბოლოში დეკორაციული ვარდულებია ჩართული (სურ. 22).

ბოძების კაპიტელები მოურთავია, მათი პროფილია ლილვი, თარო და ირიბად ჩაკვეთილი სიბრტყე. კაპიტელებს ეყრდნობა ფანჩატურის სამსაფეხურიანი თაღები. ქვედა ორი საფეხური გეომეტრიული ორნამენტითაა შემკული. მესამე საფეხური ორმაგ გლუვ ლილვს წარმოადგენს, რომელსაც ზევიდან კიდევ ერთი შედარებით უფრო განიერი ლილვი აქვს გადავლებული. თაღების ზევით რვა მალის შესაბამისად, მცირე ზომის სწორკუთხა მოხუქურთმებულსაპირიანი სარკმლები იყო ჩარიგებული. ერთ-ერთი მათგანი, როგორც აღინიშნა, მონასტრის ეკლესიის კედელშია ჩაშენებული. ადგილზე დარჩენილია ერთი სრული სახით შემონახული და ერთი ნაწილობრივ დანგრეული ღიობი. სრულად შემორჩენილი სარკმლის ზევით მოხუქურთმებული „კოპია" ჩასმული. თავდაპირველად, ალბათ, ყველა სარკმლის თავზე მსგავსი კოპები იყო გამოსახული. სამრეკლოს უხუქურთმო კარნიზს ლილვის, წრეთარგის და თაროს პროფილი აქვს (სურ. 23). მეორე სართულის ინტერიერში აქა-იქ ჩართულია დეკორატიული ვარდულები (სურ. 24). ფანჩატური გადახურული სფერული კამარით იყო, რომლის მხოლოდ მცირე ნაწილია ამჟამად დარჩენილი. კამარის ძირი ორ თაროს შორის მოქცეული ლილვით არის ხაზგასმული.

ეკის სამრეკლო უხვადაა შემკული. ოსტატი უყურადღებოდ არ ტოვებს თვით ბარიერს და მოხუქურთმებული კვადრატებით ამკობს მას, რითაც თითქოს მის ტექტონურობასაც კი არღვევს. ბერჯები მრავალნაწევრიანი პროფილითა და მორთულობით ახლოს დგას გუდარეხის 1278 წლით დათარიღებულ სამრეკლოსთან. ეკის მეორე სართულის ღია მალების ზევით გაჭრილი სარკმლები იშვიათ მომენტს წარმოადგენს ამ ტიპისთვის. მსგავს მაგალითს ვხედავთ XIII საუკუნის მეორე ნახევრის გელათის სამრეკლოზე. იმ განსხვავებით, რომ გელათში სარკმლები სადაა, ხოლო ეკში მათ მოხუქურთმებული საპირე ამკობს.

ნიშანდობლივია ეკის სამრეკლოს ორნამენტული რეპერტუარი. მეორე სართულის ბადისებრი ორნამენტი ახლოსაა ერთაწმინდის ტაძრის (XIII-ის შუა წლები) ზოგიერთი სარკმლის ორნამენტთან. ორნამენტული მორთულობა სინგურითაა დაფერილი. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ სამრეკლოს პირველი სართულის სარკმლის საპირე მცენარეული ელემენტებისაგან არის შემდგარი. ეს კი ძეგლის აგების XIII-XIV საუკუნეების მიჯნაზე გვიან პერიოდს არ გვაფიქრებინებს, რადგან XIV საუკუნიდან ძირითადად უკვე გეომეტრიული ხასიათის ორნამენტია გაბატონებული. ყოველივე ეს და ეკის სამრეკლოს გარკვეული მსგავსება XIII საუკუნის მეორე ნახევრის გუდარეხის და გელათის სამრეკლოებთან, გვიჩვენებს, რომ იგი ამავე მონასტრის ეკლესიის კარიბჭის და სასახლის თანადროულია. **ეკის სამრეკლოს თარიღი XIII საუკუნის მეორე ნახევარი, ან XIII-XIV საუკუნეების მიჯნა უნდა იყოს, რაც მას საქართველოში აგებულ პირველ სამრეკლოთა რიცხვს მიაკუთვნებს. მხატვრული ღირებულებითაც ეკის სამრეკლო ერთ-ერთ საუკეთესოდ შეიძლება მივიჩნიოთ.**

აღსანიშნავია სამრეკლოს ეპიგრაფიკა. მეორე სართლზე შემონახული სამი მალიდან შუას შიგნითა მრუდ ზედაპირზე ამოკვეთილია ცხრასტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა: „აღიშენა სამრე(კლო) ესე დიდითა მ/ი/ჭ(ირვე)ბ/ი/თა გ/

იორგ/ი მ/ი/ქა სძის/ად/თა. ს'ულსა /მისსა/ მეოხ ექმენ ს'/მინდა/ო ი/ოა/ნე და მ'შობ[illegible] /მი/სთასა, ა/მი/ნ. გ/იორგ/ის ცოლმან თამ/ა/რ დიდი შ/ე/გვაგ'ეეა. შ/ე'ენდეე/ნ ღ/ მერთმს/ნ. ა/მი/ნ. ს'არს'ერაში აღნიშნ'ული გიორგი მიქასძე სხვა ს'ყაროებ'ში არ გვხვდება. შესაძლებელია, აქ მოხსენიებ'ულია მ'შენებელი ოსტატი. გიორგი ტ'ულ'ეში ს'არს'ერას XIII-XIV საუკ'ენეებით ათარიღებს[40]. ამავე ხანას მიაკ'ეთენებს იგი ეკლესიის ს'არს'ერასაც, რაც არ ეწინააღმდეგება ამ ორი ნაგებობის ჩვენ მიერ შემოთავაზებ'ულ თარიღს[41]. სამრეკლოს მეორე სართ'ულის ერთ-ერთ ბოძ'ზე წითელი საღებავით შესრ'ულებ'ული ყოფილა კიდევ ერთი ს'არს'ერა, რომლისგან მხოლოდ ორი სიტყვა: „ქ. ს'/მიდა/ო ი(ოანე..." იკითხება[42].

ისტორიული მიმოხილვა

საისტორიო საბ'ეთებ'ში ეკი მხოლოდ გვიანი შ'ეა საუკ'ენეებიდან ჩნდება, თ'ემცა გასათვალისწ'ინებელია გარკვეული გარემოებები, რომლებმაც შეიძლება ზოგადი წარმოდგენა შეგვიქმნას არქიტექტ'ურ'ული კომპლექსის უფრო ადრეულ პერიოდების შესახებ. მაგალითად:

1. ეკის სიახლოვე ისეთ მნიშვნელოვან პ'ენქტთან როგორიცაა ეგრისის ძველი დედაქალაქი ნოქალაქევი.
2. არქიტექტ'ურ'ული კომპლექსის მდებარეობის შეფასება სტარტეგიული თვალ-საზრისით.
3. ეკის ნათლისმცემლის ხალხ'ში დღემდე შემონახ'ული დასახელების – „ოხვამეს" ეტიმოლოგია.

1. „ოხვამეს" ეტიმოლოგიას თავის დრო'ზე ი. ადამიამ მიაქცია ყ'ურადღება. მისი სიტყვებით „ეს ტერმინი საკ'ულტო დანიშ'ნ'ულებისაა, რომლის ფ'ეძე „ხვამა" (ლოცვა) – „ოხვამე" – რი (სალოცავი) შორე'ული წარს'ულიდან მომდინარეობს; მეცნიერების ა'სრით მის წარმოშობას წარმართ'ულ სარწმ'ენოებასთან უდევს სათავე".[43] „ოხვამეს" და ზოგადად „ხვამ" ფ'ეძიანი დასახელების წარმომავლობა სამეცნიერო ლიტერატ'ურაში მრავალგვარაადაა ახსნილი. ერთ-ერთი მათგანს წარმოადგენს რიტ'უალ'ური მნიშ'ვნ'ელობა, რომელიც მსხვერპლშეწ'ირვის ნვეულებას მოიცავს.[44] 2. ეკის კომპლექსი დომინირებს სოფლის და ზოგადად მის ირგვლივ არსებ'ულ გარემო'ზე. მონასტრის სამხრეთ დასავლეთი კუთხიდან ფ'ართო პანორამა ი'შლება, იმასაც აღნიშნავენ, რომ კარგ ამინდში აქედან ზღვის დანახვაც შეიძლება. ი. ადამიას ხატოვანი აღწ'ერით," ამ მაღლობიდან მეტად ლამა'ზი გადასახედია: ჩვენს წ'ინაშე ი'შლება აკვარელ'ური ნაირფ'ერებით მოხატ'ული კოლხეთის დაბლობის უმ'შვენიერესი პეი'ზაჟი. ისიც არის რომ უღრ'ებლი ამინდში

40 ა. ტ'ულ'ეში, დასახ. ნაშრ., გვ. 58.

41 იქვე, გვ. 59.

42 იქვე, გვ. 60.

43 ი. ადამია, დასახ. ნაშრ., ძეგლის მეგობარი, № 55, 1980, გვ. 53.

44 იხ. ე. ჭკუასელი, ქართ'ული რელიგიური წეს-ჩვეულებები და ხალხ'ურ დღეობათა სარიტ'უალი ლექსიკა (სვანეთის და სამეგრელოს ეთნოგრაფი'ული მასალის მიხედვით), დოქტორანტის სამეცნიერო ხელმძღვანელები: რ. გუჯეჯიანი, ტ. ფ'ეტკარაძე, თბ., 2014, გვ. 57-73, 142.

დასავლეთით, ცის დასალიერთან – "მავი ზღვის ჰორიზონტზე... გარკვევით მოჩანს ლაჟვარდოვანი ფერის (ზოგჯერ ვერცხლისწელისებრივად) ამოზნექილი „სარკის" ზოლი. დროდადრო აქედან დიდი გემებიც კი შეინიშნება"[45]. ასეთი მდებარეობა შეუძლებელია ადრეული პერიოდიდანვე არ ყოფილიყო შემჩნეული. ტერიტორიის არქეოლოგიურად შესწავლის შედეგად მოსალოდნელია აქამდე უცნობი საინტერესო დეტალების გამოვლენა.

3. ნოქალაქევი და ეკის ნათლისმცემელი რიონის მარჯვენა შენაკადების, ტეხურის და ცივის მეზობელ ხეობებშია განლაგებული. თუ გავითვალისწინებთ ადრე შუასაკუნეების ეგრისის ერთიანი სათავდაცვო სისტემის არსებობას[46], ეკის ნათლისმცემლის სტრატეგიულ მდებარეობას, მონასტრის გალავნის ზოგიერთი ნაწილის და ეკლესიიდან ჩრდილოეთით მდებარე მოზრდილი კვადრებით ნაგები კედლის ფრაგმენტის არქაულ წყობას, შეიძლება რაიმე სახის სიმაგრის არსებობა ამ ადგილზე ადრეული შუა საუკუნეებიდანვე ვივარაუდოთ.

როგორც ნ. ბერძენიშვილი აღნიშნავდა, ეგრისის ციხეების ინდივიდუალური, კერძო მფლობელი არ ჩანს[47] ნოქალაქევი ქვეყნის პოლიტიკურ ცენტრს და შესაბამისად, მთავარ ციხეს იყო. სხვა სიმაგრეები სამეფოს დაცვის საერთო სისტემაში იყვნენ ჩართული მისდამი დაქვემდებარებულ პუნქტებს წარმოადგენდნენ. 735-737 წლებში მერვან ერუს მიერ ნოქალაქევის დარბევის შემდეგ მცირდება ამ პუნქტის, როგორც დასავლეთ საქართველოს ცენტრის მნიშვნელობა[48]. ნოქალაქევისადმი დაქვემდებარებული ციხეებიდან მხოლოდ ზოგიერთი იქნა განახლებული. ასეთია, მაგალითად, ჭაქვინჯი[49] აღსანიშნავია, რომ ეკში ნოქალაქევის დაცვის შემდეგაც გაგრძელდა სამშენებლო მოღვაწეობა. ეკის ნათლისმცემლის მონასტრის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია XIII- XIV საუკუნეებს. ეს ის პერიოდია, რომელსაც ემთხვევა ეკლესიის გაფართოება კარიბჭის მეშვეობით და სხვა სამონასტრო ნაგებობების მშენებლობა. მათ შორის სასახლეცაა ჩართული, რაც მიუთითებს, რომ იგი უკვე მაღალის წოდების (შესაძლებელია, ეპისკოპოსის) წარმომადგენლის რეზიდენციას წარმოადგენს.

საისტორიო წყაროებში ოდიშის ისტორიის XIII- XIV საუკუნეების ისტორიის შესახებ ცნობები მცირე რაოდენობისაა, არც ამ პერიოდის უცხოელ მოგზაურთა ცნობებია დიდად ცნობილი[50]. თუმცა, არა მარტო ოდიშის, არამედ მთლიანად ქვეყნისთვის მნიშვნელოვან ისტორიულ მოვლენას წარმოადგენდა მონღოლთა უღლის გადაგდება და გიორგი ბრწყინვალეს (1314-1346) მიერ ამიერ-იმიერ საქართველოს გაერთიანება.

---

45 ი. ადამია, დასახ. ნაშრ., ძეგლის მეგობარი, №55, 1980, გვ. 52.

46 პ. ზაქარაია, თ. კაპანაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 126-164; იხ. აგრეთვე: ნ. მურღულია, ეგრისის სამეფოს გამაგრების სისტემა IV-VI საუკუნეებში (არქეოლოგიური მასალებისა და ისტორიული წყაროების მიხედვით), სადოქტორო ნაშრომი არქეოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, სამეცნიერო ხელმძღვანელი – დ. ლომიტაშვილი, თბ., 1012.

47 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, თბ.,1990, გვ. 514.

48 ბ. ლორთქიფანიძე, არაბები დასავლეთ საქართველოში VIII საუკუნის I ნახევარში და ციხეგოჯი-არქეოპოლისი. საქართველოს ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტი, სამეცნიერო შრომების წელიწდეული, IV-V, თბ., 1999-2001, გვ. 132-136.

49 პ. ზაქარაია, საქართველოს ძველი ციხესიმაგრეები, თბ., 1988, გვ. 57-59.

50 თ. ბერაძე, ოდიშის პოლიტიკური გეოგრაფიიდან. საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, 3, თბ., 1967, გვ. 162.

ქართველ ისტორიოგრაფიაში მონღოლთა მფლობელობის დასასრულად მიჩნეულია 1357 წელი, თუმცა იქამდეც დამპყრობელთა ბატონობა მხოლოდ ფორმალური ხასიათს ატარებდა. ხელსაყრელი ისტორიული ვითარების და ქვეყნის სწორი მიმართულებით მართვის შედეგად გიორგი ბრწყინვალემ შეძლო ქვეყნის პოლიტიკური მთლიანობის აღდგენა[51]. მშვიდობიანმა პერიოდმა შექმნა ხელსაყრელი პირობები სამშენებლო მოღვაწეობისთვის, რაც დასტურდება ხობში, ცაიშში და წალენჯიხაში მიმდინარე სამშენებლო მოღვაწეობით, რომლის ინიციატორები ძირითადად დადიანების საგვარეულოს წარმომადგენლები იყვნენ. ამავე პერიოდს უნდა მივაკუთვნოთ ეკის სამონასტრო კომპლექსის განახლება, რაც XIV-XV საუკუნეების მიჯნას არ უნდა გაცდეს, სანამ ახალი საფრთხე არ დაემუქრა ქვეყანას თემურლენგის შემოსევების სახით.

როგორც აღვნიშნეთ, საისტორიო საბუთებში ეკი გვიანი შუა საუკუნეებიდან მოიხსენიება. ეკის კომპლექსის გვიანი პერიოდის ისტორიის წარმოსადგენად მნიშვნელოვანია სარგის კაკაბაძის მიერ 1707 წლით დათარიღებული გიორგი ლიპარტიანის მიერ ბიჭვინტის ტაძრისადმი შეწირულობის წიგნი, სადაც ვკითხულობთ: „...ჩვენ ცვაფარვათა შენთა მინდობილმან, შეწევნისა შენისა მოიმედოვნემ და ერთგულების შენისა მსახებელმან ლიპარტიანმან გიორგი და დედოფალმან აბაშიძის ასულმან ბატონმან თამარ ვიგულვეთ და ვიგულისმოდგინეთ და ცოდვათა ჩვენთვის უღირსი მსახურება ვყავით... და ჩვენცა ეგე ვითარ საკანონო საქმე დაგვედო და წადიერებითა ჩვენითა და შეწევნითა ჩუენც ვიწადეთ და ვიგულისმოდგინეთ და ამთა წყალობითა თქვენთაგან მცირედი და კნინ ოდენი შესაწირავი და ბატონი კათალიკოზი გრიგოლ მობრძანდათ ჩვენს სახლში და შუამდგომლობითა მისითა, შემოგწირეთ შენ ახლისა იერუსალიმისა და ცათა მობაძავისა ბიჭვინტისა ღმრთის მშობლისათვის ეკს ნათლიმცემლის საყდარი მისის სამკუიდროთ სამწყსოთა... მისის ეოელისფერით შემოგვიწირავს...“[52].

საბუთში მოხსენიებული გიორგი ლიპარტიანი ისტორიული პიროვნებაა. ბატონიშვილი ვახუშტი შემდეგნაირად აღწერს გვიანი შუა საუკუნეებში გიორგი ლიპარტიანის მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდების ისტორიას ოდიშის სამთავროში: „არამედ განძლიერდა ლიპარტიანი გიორგი კვლითა და ტყვსა ყიდვითა. არღარა ინება ლევან დადიანი, განაძო იგი და წარვიდა ქართლს არჩილ მეფისა თანა. შემდგომად წარვიდა სტამბოლს და მოკუდა მუნ, და დაიპყრა ოდიში ლიპარტიანმან და არა იწოდებოდა დადიანად, არამედ ლიპარტიანადვე...“[53].

მოყვანილი ციტატის მიხედვით ბატონიშვილი ვახუშტი აღწერს ოდიშის მთავრის ლევან IV დადიანის საკუთარი სამკვიდროდან გაძევების ისტორიას, რის შემდეგაც სამთავროს ერთპიროვნული მმართველი გახდა გიორგი ლიპარტიანი. როგორც ცნობილია, დადიანი თავდაპირველად გვარეულობას აღნიშნავდა. მათგან მომდინარეობდა ოდიშის მთავრთა დინასტია, რომელმაც XVII საუკუნის მიწურულამდე იარსება, ხოლო შემდეგ ეს გვარსახელი ტიტულად იქცა[54]. გიორგი ლიპარტიანი ჩიქვანთა საგვარეულოს

51 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. III, საქართველო XI-XV საუკუნეებში, თბ., 1979, გვ. 622-629.

52 ს. კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, წიგნი. I, 1921, გვ. 96-97.

53 ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, გვ. 856.

54 თ. ბერაძე, ოდიშის პოლიტიკური გეოგრაფიიდან. საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, №3, თბ., 1967, გვ. 152-162.

მიეკუთვნებოდა, რომლის ერთმა შტომ XVII-XVIII საუკუნეების მიჯნაზე დადიანის ტიტული მოიპოვა[55]. ეს შესაძლებელი გახდა მხოლოდ 1701 წელიდან, ლევან IV დადიანის ერთადერთი ვაჟის გარდაცვალების შემდეგ[56]. ოდიშის ფაქტობრივი მფლობელის, ჩიქოვანიოფილი გიორგის ლიპარტიანად მოხსენიებასაც თავისი მიზეზი ეპოვებოდა. XVII საუკუნის დასასრულის და XVIII საუკუნის ოდიშის ლიპარტიანები წარმოადგენდნენ არა გვარეულობას, არამედ წოდებას, რომლის დასახელება სალიპარტიანოს ძველი ტერიტორიის ფლობასთანაა დაკავშირებული[57].

როგორც აღვნიშნეთ, ბიჭვინტის ტაძრისადმი შეწირულობის წიგნის მიხედვით, XVIII საუკუნის დასაწყისში გიორგი ლიპარტიანი ბიჭვინტის ღმრთისმშობელს სწირავს ეკის საყდარს. ამ დროისთვის ბიჭვინტის კუთვნილი მამულები ოდიშში მკვეთრად შემცირებული ჩანს, განსხვავებით XVII საუკუნის პირველ ნახევარისგან, როდესაც საკათალიკოსო ყმა-მამულების უმეტესობა სამეგრელოში იყო განლაგებული. მათ შორის ეკის ნათლისმცემელი და დასავლეთ საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის კუთვნილი რეზიდენციების უმეტესობა. პატრიარქის 24 სასახლიდან 18 ოდიშის სამთავროში მდებარეობდა. თავად მღვდელმთავარი მთავრის კარზე იმყოფებოდა და აქედან მართავდა დასავლეთ საქართველოს ეკლესიას. საკათალიკოსო მამულებში მშენებლობაზე და გამშვენებაზე დიდად ზრუნავდა ლევან II დადიანი (1611-1657), რომლის სახით ეკლესიას ძლიერი მფარველი ჰყავდა[58]. შესაძლოა, ოდიშში არსებული კათალიკოსის სასახლეებიდან ერთ-ერთი ეკის მონასტერში ყოფილიყო.

XVII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მდგომარეობა შეცვლილია[59]. დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსი მუდმივად გელათში იმყოფებოდა, სადაც ჯერ კიდევ XVI საუკუნის შუა ხანებიდან მოხდა მღვდელმთავრის რეზიდენციის ბიჭვინტიდან შენაცვლება (არა კათედრის გადატანა). შესაბამისად, შეწირულობებიც ბიჭვინტის ხატის სახელზე შედიოდა, რომელიც იმხანად გელათში ესვენა[60].

გამთავრების შემდეგ გიორგი ლიპარტიანი ცდილობდა კათალიკოსის მხარდაჭერის მოპოვებას[61]. ჩვენთვის საინტერესო საბუთში იგი თავად საუბრობს ეკის მონასტრის საკათალიკოსო მფლობელობაში დაბრუნების შესახებ. ჩანს ეს გადაწყვეტილება მას თვით კათალიკოსის სტუმრობის შემდეგ მიუღია. შეწირულების წიგნში მოხსენიებული გრიგოლ კათალიკოსი ისტორიული პიროვნებაა, დიდი საეკლესიო და სახელმწიფო

55 ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), 1973, გვ. 309.

56 თ. ბერაძე, ოდიშის სამთავრო დადიან-ჩიქოვანთა დინასტიის მმართველობის ხანაში, XVII ს-ის მიწურულიდან XVIII ს-ის დამდეგამდე, კრ. სამეგრელო, კოლხეთი, ოდიში, ილ. ანთელავას საერთო რედაქციით, 1999, თბილისი-ზუგდიდი, გვ. 225.

57 ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 312-313.

58 ბ. ლომინაძე, ქართული ფეოდალური ურთიერთობის ისტორიიდან, სენიორიები, ტ. I, 1966, გვ. 213, 233.

59 ოდიშის იმდროინდელ მდგომარეობაზე კათოლიკე მისიონერ პატრი ძამბის მიერ რომში 1674 წელს გაგზავნილი წერილში აღნიშნულია: „სამეგრელო, ის სამეგრელო აღარ არის, რადგან ომების გამო უკანასკნელ სიგლახაკეშია ჩავარდნილი, დაქცეული და აოხრებულია...“ იხ. მღვდელი მიქელ თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის, ტფ., 1902, გვ. 204.

60 ბ. ლომინაძე, ქართული ფეოდალური ურთიერთობის ისტორიიდან, სენიორიები, ტ. I, გვ. 235-240.

61 თ. ქართველიშვილი, ხობის მონასტერი და აფხაზეთის საკათალიკოსო (აფხაზთა კათალიკოს გრიგოლ ლორთქიფანიძის მმართველობის პერიოდში). ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საქართველოს ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, IV, თბ., 2011, გვ. 229.

მოღვაწე, აფხაზეთის (დასავლეთ საქართველოს) კათალიკოს-პატრიარქი გრიგოლ მეორე (ლორთქიფანიძე), რომლის ზეობა 1696-1742 წლებს ემთხვევა. ქვევნის საკვთილდღეოდ გაწეულ საქმეებს შორის აღსანიშნავია მისი ძალისხმევა, რომელიც მიმართული იყო ოდიშსა და გურიაში აღგილობრივი ფეოდალებისაგან ადრე მიტაცებული საკათალიკოსო მამულების ეკლესიისთვის დასაბრუნებლად[62].

საფიქრებელია, რომ XVII- XVIII საუკუნეებში ლევან დადიანის, გიორგი ლიპარტიანის თუ კათალიკოს გრიგოლ მეორის მიერ უნდა ჩატარებულიყო რაიმე სახის სამშენებლო საქმიანობა ეკის ნათლისმცემლის მონასტერში. მით უმეტეს, რომ XVII საუკუნის დასაწყისში ოდიშში მოხდა დიდი მიწისძვრა, რაზეც მოგვითრობს 1619 წლით დათარიღებული ცაიშის ჯვარცმის ხატზე არსებული წარწერა: „იქნა ძრვა დიდი და საკვირველი ქვეყანასა ამას ჩვენსა, რომელი არაოდეს ყოფილა. იძროდა ვითარ ერთ წელ და შეიმუსრენ ეკლესიანი მრავალნი და დაირღვევნეს დაბანი...“[63]. შესაძლოა, ეკის მონასტერიც ამ დროს შეილახა, რის შემდეგაც მხოლოდ ეკლესია აღადგინეს. ეკის ნათლისმცემელი XIX საუკუნეშიც მომქმედი უნდა ყოფილიყო. ამჟამად, ეკლესიის დახურვიდან თითქმის ერთსაუკუნოვანი შუალედის შემდეგ დაიწყო აღდგენითი სამუშაოები, რომელნიც ახლაც მიმდინარეობს.

Tsitsino Chachkhunashvili
Eki Monastery of St. John the Baptist

Monastery of St. John the Baptist is situated on a mountain, to the South-East of the village Eki (Senaki Municipality, Samegrelo, western Georgia). The monastery comprises a church, a bell-tower, a palace, an enclosure and remains of other structures. Literary sources concerning the monastery are of Late Middle Ages, builder inscription (lost at present), as well as the bell-tower inscriptions date to the 13th-14th cc. (Abesalom Tugushi) or 15th-16th cc. (Ilia Adamia). Since 2013, restoration works are ongoing on the site.

Church of St. John the Baptist, a single-name church with the projecting apse, contains several chronological layers; the church (11 x 7 m.) and the porch (7 x 7 m.) also belong to different periods. Brick masonry – preserved from a previously extant building – is discernible in the lower parts of the church, built of roughly hewn stone of varied dimensions. Interior is articulated by two pairs of suspended pilasters and bellyband arches; 6 arched windows are arranged (2 – in the longitudinal walls, 1 – in the East and the West, 2 – on a wall above the apse); door is in the South; facades are unadorned (ornamented stones from the bell-tower aperture frame are inserted in the late date restoration layer); cornice has a rectangular moulding, floor was covered with pinkish (due to the admixture of brick) lime solution and tile was used for the roof cover (at present – tin imitating stone slabs).

The porch is built of uneven stones (in the interior, the masonry is even more negligent); the vault is supported by a pair of pilasters and blind arches rested on suspended imposts (from the East and the West); on the longitudinal walls two (on each wall) large arched windows with parallel jambs

62 რ. მეტრეველი, საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები, თბ., 2000, გვ. 101-104.

63 ე. თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი მეორე, ტფ., 1914, გვ. 168.

are arranged, on the west wall – one arched windows with inclined jambs and two circular windows, while the entrance is from the West. Façade is ornamented (rectangular portal, window frame, cross, decoration of large windows – are fragmented), a cornice is shaped as cavetto with astragal and stepped socle is provided with astragal. In the past, there was an annex from the South as well.

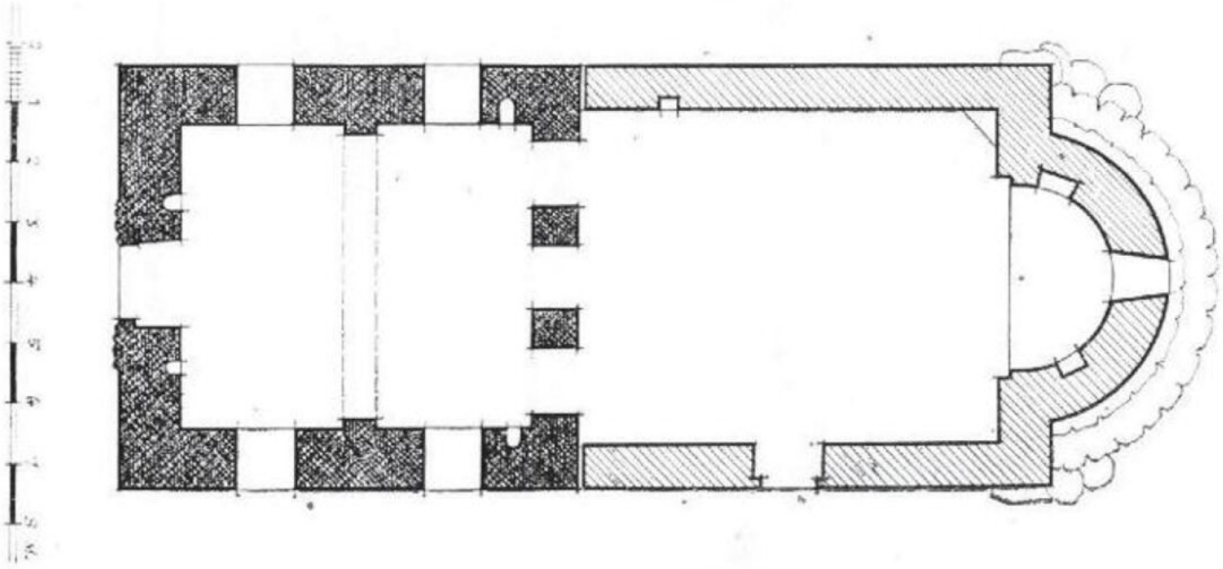
If the first chronological layer of early period in general and further specification is difficult, the second one seems to belong to the "Transitional Period" (simultaneous use of the stone and brick, stone masonry, unadorned facades). The interior is neither classical-tectonic, nor picturesque-dynamic; forms are laconic and precise; peculiar is the composition of the chancel (existence of a wall above the apse is not localised within time or space neither in Georgia or elsewhere, although no examples prior to the 10th c. are known – Zemo Krikhi, Korti church of St. Cerycus, Racha, western Georgia), especially expressive are windows cut in it; "Transitional period" is also implied by the filled in lunette above the door and cornice typology, which is not met with after the 10th c.; thus, the church can be dated to the late 9th c. – early 10th c.

Thanks to the opening of the lower part of the west wall, the porch is linked to the church, wall corners are turned into pillars, while the entire interior was later on painted (presumably, in late Palaeologan period). Inner space of the porch is symmetrical (even wall niches). Façade decoration of the porch provides quite an eloquent material for its dating (shape of the portal, details and ornament; window frame, framing of the south windows – quite original by themselves, socle moulding) – it points to the 13th-14th cc. Remarkable is mentioning of the craftsman, Ivane Korojanisdze in the inscription, on a well visible place. Relatively large dimensions of the porch and its composition also well correspond to this particular epoch.

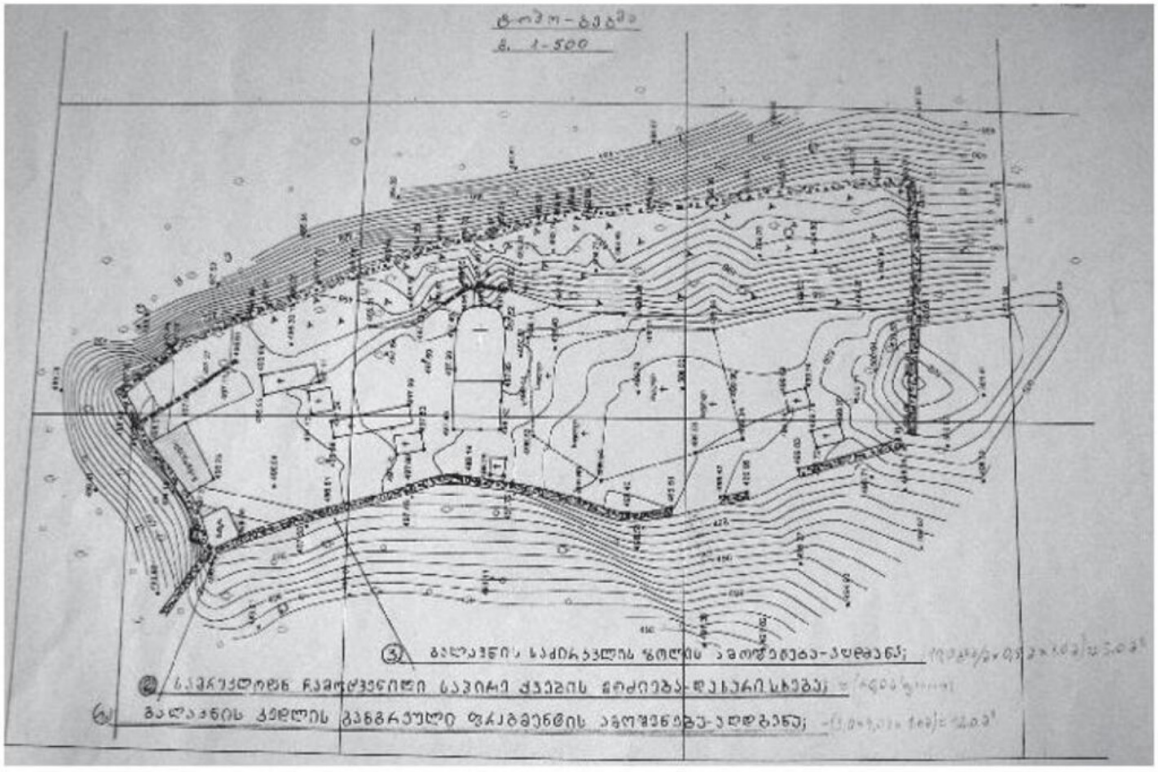
The palace is two storied, not big (8.12 x 5.40 m.), built of hewn and unhewn stone (the ground floor is a single hall and the first floor plan layout is indiscernible at present). Typology of the palace – open with arches on the ground floor, provided with the gable-roof – shows affinity with the similar buildings of the medieval Georgia; remains of its decoration (framing of the east arch), high quality of the preserved masonry and shape of the socle indicate its contemporaneity with the porch. It might have been a gathering place of the brethren.

Two storied, lavishly ornamented bell-tower (ground floor – a burial-chapel; first floor – open belfry; between the bell-tower and the palace there is a staircase they have in common). Frame of the door and ground floor window, belfry parapet, tri-stepped arches and framing of the windows above them with "knobs" – all are ornamented; rosettes are also carved in the interior. Their parallels and affinity with the Gudarekhi (1278) and Gelati (13th c.) bell-towers make it possible to ascribe the Eki bell-tower to the late 13th-early 14th cc. and place it among the first and best bell-towers in Georgia. The bell-tower inscription mentions a Giorgi Mikadze and his wife Tamar.

"Okhvame" – folk name of Eki points to the pagan past, while its location and certain fragments indicate its strategic significance and functioning in Early Middle Ages, possibly, connection with Nokalakevi-Archaeopolis. In the 13th-14th cc., as evidenced by the architecture, it seems likely to have been a residence of a high ranking person (bishop?), which coincide with the favourable conditions established in the reign of the king George V the Magnificant. In 1707, it was donated to Bichvinta church of the Virgin by Giorgi Lipartiani; it can be supposed that certain works were carried out in the monastery at the time of Levan II Dadiani, Giorgi Lipartiani, Catholicos Gregory II (1696-1742); in the 19th c. only the church was functional and holy service is renewed in it at present.



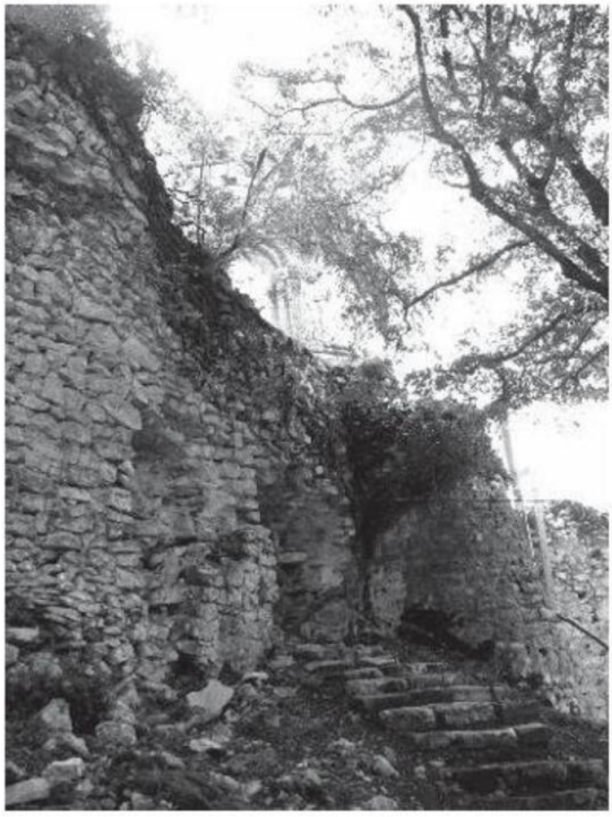
ნახ. 1. ეკის ნათლისმცემლის ეკლესიის გეგმა ი. ადამიას პუბლიკაციიდან



ნახ. 2. ეკის ნათლისმცემლის მონასტრის ტოპოგრაფიული გეგმა
(მომზადდა კომპლექსის რესტავრაციისათვის)

სურ. 1. გზა ეკის მონასტრისკენ

სურ. 2. ციტადელის და ქვედა ციხის შემაერთებელი გარღვეული ღიობი



სურ. 3. ქვედა ციხიდან ციტადელში ასასვლელი კიბე

სურ. 4. ეკის ნათლისმცემლის ეკლესია, სამხრეთ-დასავლეთი ფასადი

სურ. 5. ეკლესიის ინტერიერი, გარღვეული დასავლეთი კედელი რესტავრაციამდე, 2011 წლის ფოტო

სურ. 6. ეკლესიის ინტერიერი რესტავრაციამდე, ხედი დასავლეთით, 2011 წლის ფოტო

სურ. 7. ეკლესიის ჩრდილოეთი ფასადის აღმოსავლეთი მონაკვეთი

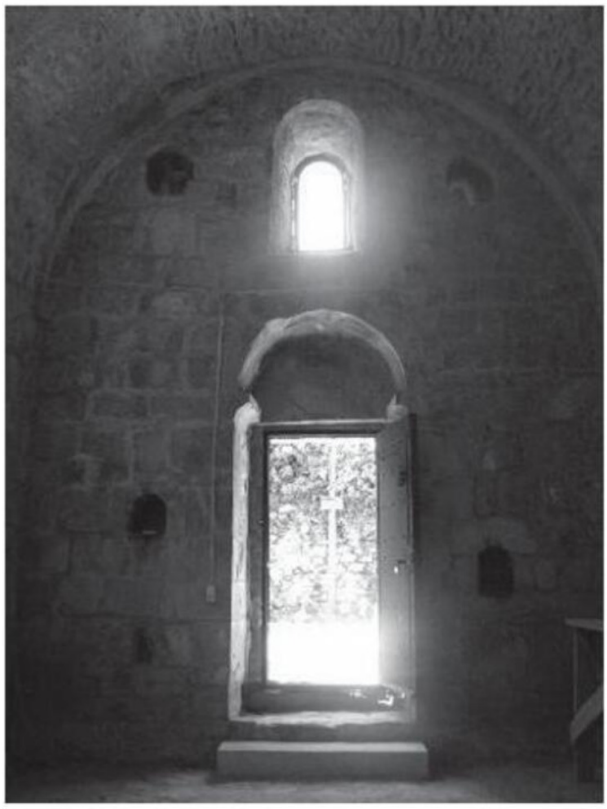
სურ. 8. ინტერიერი, საკურთხევლის აფსიდის რესტავრაციის შემდეგ, 2014 წლის ფოტო

სურ. 9. ინტერიერი, ჩრდილოეთი კედლის ფრაგმენტი, რესტავრაციის შემდეგ

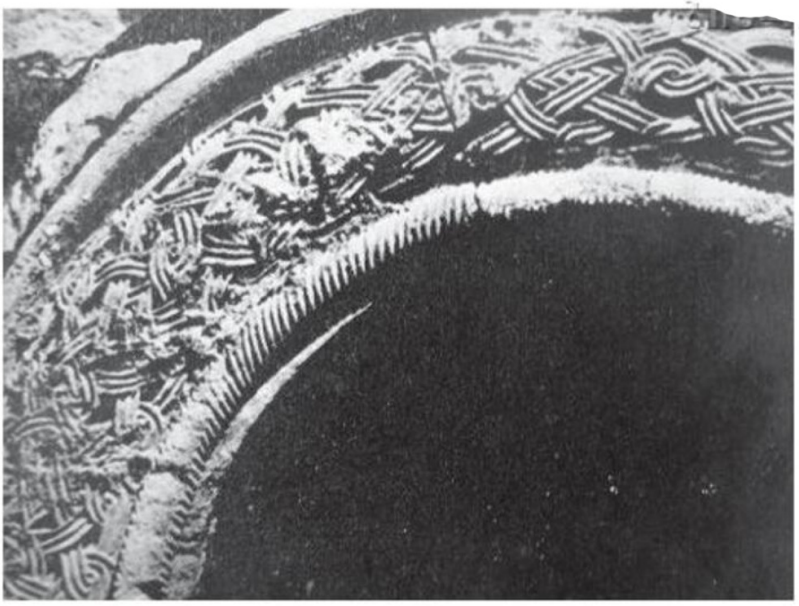
სურ. 10. ინტერიერი, ჩრდილოეთი კედლის ფრაგმენტი, რესტავრაციამდე

სურ. 11. ეკლესია და კარიბჭე, ჩრდილოეთი ფასადი, 1989 წლის ფოტო

სურ. 12. კარიბჭე, ინტერიერი რესტავრაციის შემდეგ, სამხრეთი კედლის ფრაგმენტი სარკმლებითურთ



სურ. 13. კარიბჭე, ინტერიერი რესტავრაციის შემდეგ, დასავლეთი კედელი



სურ. 14. კარიბჭე, სამხრეთი ფასადი, სარკმლის მორთულობის ფრაგმენტი, 1980 წლის ფოტო, ი. ადამიას პუბლიკაციიდან

სურ. 15. კარიბჭე, სამხრეთი ფასადი რესტავრაციის შემდეგ

სურ. 16. კარიბჭე, დასავლეთი ფასადის ზედა მხარე რესტავრაციის შემდეგ

სურ. 17. კარიბჭე, ინტერიერი, კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი კარიბჭის ინტერიერში, ეკლესიის დასავლეთი კედლის გარე პირზე

სურ. 18. სასახლე, ჩრდილო-აღმოსავლეთი ფასადი რესტავრაციამდე

სურ. 19. სასახლე, სამხრეთი თაღედის ფრაგმენტი რესტავრაციამდე

სურ. 20. ხედი სამრეკლოდან

სურ. 21. სასახლე და სამრეკლო, საერთო ხედი რესტავრაციამდე

სურ. 22. სამრეკლოს მეორე სართულის ფასადის ფრაგმენტი

სურ. 23. სამრეკლოს მეორე სართული, ფასადი რესტავრაციამდე

სურ. 24. სამრეკლოს მეორე სართული, თაღედის შიდა პირი

ირინე ელიზბარაშვილი
*გ. წულბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი*

ჩაჟაში, სვანეთის გამაგრებული ისტორიული დასახლება

*„შორიდამ ახალსმნახველს ქალაქი ეგონება, სადაც 50-60
სხვადასხვა ქარხანა უნდა მუშაობდესო. ასი ქვიტკირის
სახლი, რომელთაგან 39 უკაცურად დგას, გარედამ
შეულესავი, 59 კოხტა, მაღალი, წერილი და
შელესილ-შეფეთქილი კოშკი
შენობები ერთი მეორეზე ახლო დგანან
და ბრტყელი ქვით არიან გადახურული"*

ბესარიონ ნიჟარაძე (თავისუფალი სვანი),
ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, 1888

უშგული ზემო სვანეთის განაპირა თემია. იგი ენგურის სათავეებში, შხარას ძირში იწყება და ენგურის ხეობას მიუყვება. სამი მხრიდან, თემი მთებითაა შემოსაზღვრული და შხარას მუდამთოვლიანი, ხეობის ჩამკეტი, მონუმენტური მოცულობის ფონზე იკითხება. აღმოსავლეთიდან, მძივად ასხმული, ერთ ღერძზე მოთავსებული სოფლებისაგან შემდგარი თემი ისაზღვრება კავკასიონის დიდი ქედით, რომლის განშტოება ჩრდილოეთიდან კეტავს ხეობას. სამხრეთიდან უშგულს – სვანეთის ქედი ასრულებს.

ამგვარად, ჩაკეტილ სივრცეში, ერთ ვერტიკალურ ღერძზე ოთხი სოფელია მოცემული: მურემელი, ჩაჟაში, ჩვიბიანი, ჟიბიანი, რომელთაგან მურემელი გარკვეული ინტერვალით დაცილებულია დანარჩენებს, ხოლო შემდგომი სამი, ერთმანეთის მიჟოლებით არის გაშენებული. ეს კომპოზიცია ხეობის თავში ლამარიას არქიტექტურული კომპლექსით სრულდება (სურ. 1).

უშგული სვანეთის უძველესი დასახლებაა. აქ თავმოყრილია სვანეთის ტრადიციული ხალხური ხეროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებელი საცხოვრებლის ყველა სახეობა და, ამავე დროს, სწორედ აქ გვხვდება სრულიად განსხვავებული, ძირითადად, მხოლოდ უშგულში გამოყენებული არქიტექტურის ტიპები.

თემის სოფელთა შორის, თავისი დაცულობის ხარისხით, მხატვრული ღირებულებით, თავდაცვის უნარიანობით და სიძველით გამოირჩევა ჩაჟაში (სურ. 2-4).

ჩაჟაშის მხატვრული სახე ერთიან, კომპაქტურ, შეკრულ კომპოზიციურ სტრუქტურას წარმოადგენს. საგულისხმოა, რომ იგი გამაგრებული დასახლებაა, რომელიც გაშენებულია ხერთვისთან, ანუ მდინარეების ენგურისა და ქვიშარის შეერთების ადგილას და ნახევრადბუნებრივ კლდოვან კონცხზეა განთავსებული, რომლის რელიეფის დამრეცობა აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ არის მიმართული. ჩაჟაშის შემოსასვლელში, თუკი ზემოდან, ჩვიბიან-ჟიბიანიდან ეშვები, არსებული ყველაზე

მაღალი კლდოვანი ბორცვის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ფერდი – ხელოვნურად არის გამაგრებული, ეს კონცხი სტრატეგიულად უაღრესად მნიშვნელოვანი და მოსახერხებელი ადგილი იყო (ნახ. 1).

კლდოვანი ბორცვის ბაქანი მთლიანადაა ათვისებული. აქ ბორცვის დამაგვირგვინებელი ციტადელი იყო განთავსებული, რომელიც თავდაპირველად ოთხი კოშკისა და მცირე დარბაზული ეკლესიისგან შედგებოდა. ამჟამად ციტადელისგან შემორჩენილია დასავლეთით, ბაქნის კიდეში აღმართული მაღალი კოშკი, რომელიც დღესაც მთელ მიდამოს გადაჰყურებს, ხოლო კიდევ ერთი, ანალოგიური კოშკი, მონგრეული ზედა ნაწილით – სამხრეთ ფერდზეა მოცემული (დანარჩენი ორისგან მხოლოდ ძირია შემორჩენილი). ამ ციხის კოშკებიდან, ორი განსხვავდება სვანურისგან – თაღოვანი ქუდის ნაცვლად ყოველ ფასადზე თითო სალოდეა მოწყობილი. კოშკური არქიტექტურის ეს ტიპი აღმოსავლეთ საქართველოსთვის არის დამახასიათებელი და სვანეთში მხოლოდ აქ გვხვდება[1] (სურ. 5-7).

ციხის ტერიტორიაზე მცირე ზომის დარბაზული ეკლესიაა დაცული, რომელიც „თამარის სამჭედლოს“ სახელით არის ცნობილი (სურ. 8). ასეთი სახელწოდება განპირობებული იყო აქ ადრე საოქრომჭედლო სახელოსნოს არსებობით, რომლის ნაწარმი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში იგზავნებოდა. საარქივო ფოტოზე იკითხება კოშკების გამაერთიანებელი კედელი. „სამჭედლოს“ აღმოსავლეთი კედელიც ამ ერთიან ზღუდეშია ჩართული.

უდაოა ამ ციხის სტრატეგიული მნიშვნელობა – სოფლის ყველაზე მაღალ წერტილში აღმართული ციტადელი დასაზვერად მოსახერხებელი და ხეობის მაკონტროლებელი იყო. აქედან იშლება მთელი თემი: აღმოსავლეთით შხარით დასრულებული და დასავლეთით კი მურემელით დამთავრებული. აქედანვე ჩანს ჩრდილოეთ კავკასიასთან გამყოფი მთები.

საგულისხმოა, რომ არც ჩვიბიან-ჟიბიანს და არც მურემელს ისეთი სტრატეგიული დანიშნულება არ ჰქონია, როგორც ჩაჟაშს. როგორც ჩანს, ჩაჟაშის გეოგრაფიამ, მისმა განსაკუთრებულმა რელიეფმა, ხელი შეუწყო ამ დასახლების დაცვითუნარიანობის გაძლიერებას, რამაც გაზარდა მისი მნიშვნელობაც.

გარდა ციტადელისა, აქვე, ჩაჟაშის სამხრეთით, მთაზე, მთელ ზემო სვანეთში ერთადერთი ციხეა – „თამარის ციხე“, რომელიც უმნიშვნელოვანესი სტრატეგიული ობიექტი იყო (სურ. 9). მისი კოშკებიდან მოიხილება არა მხოლოდ ხეობა და უშგულის თემი, არამედ ის მცირე და ვიწრო გზები, ბილიკები, რომელნიც სვანეთის ამ უკიდურეს მხარეს ჩრდილოეთ კავკასიის მეზობელ ტომებთან აკავშირებდა. ცხადია, აქედან დასაზვერი არეალი ბევრად უფრო ვრცელი იყო. რუსუდან

1 ჩაჟაშში, განსხვავებული დასრულების, უფრო მასიური, შედარებით მძიმე პროპორციების მქონე კოშკების არსებობას მკვლევართა ნაწილი თუშურ წარმოშობას მიაწერს. ალ. რობაქიძე აღნიშნავს, რომ ბ. ნიჟარაძის მიერ უშგულში ჩაწერილი მასალის თანახმად, აქ არსებული ტოპონიმი „თუშრე ნამხიგე“ შეიცავს ცნობას ძველად აქ თუშების მოსახლეობის არსებობაზე. ასევე, მისი აზრით ანგარიშგასაწევია თქმულება, რომელიც „თამარის ციხეს“ შეეხება. უშგულის მდებარეობა საქართველოს ჩრდილოეთ სახლვარზე, სადაც თავს იყრიდა მრავალი გადასავალი, სრულიად ბუნებრივს ხდის მოსაზრებას, რომ როგორც „თამარის ციხე“, ისე არასვანური ტიპის კოშკები აშენებულია საქართველოს ცენტრალური ხელისუფლების მიერ, რომელმაც შესაძლებელია მართლაც საჭიროდ მიიჩნია ამ ციხეში თუშთა გარნიზონის ჩაყენება (ალ. რობაქიძე, რ. ხარაძე, სვანეთის სოფელი ძველად, თბ., 1964, გვ. 35).

მეფისაშვილისა და ვახტანგ ცინცაძის მონაცემების თანახმად (რომელსაც ~~ხელნ~~ გავეცანით ხელნაწერის სახით)[2], ციხის ტერიტორიაზე გარდა მთავარი, დიდი ზომის აღმოსავლეთი კოშკისა კიდევ ორი, უფრო მცირე ზომის კოშკი იყო დაცული. ამ ნაგებობების წინ სხვადასხვა შენობების ნანგრევების ნაშთები იკითხებოდა. ამჟამად, ციხის ტერიტორიაზე მხოლოდ ორი კოშკია დარჩენილი, დანარჩენი ნაგებობები კი მიწით და ბალახით არის დაფარული.

ჩაჟაში უძველესი დასახლებაა. აქ ყველა საცხოვრებელ უჯრედს (ციხე-სახლის გარდა) თავისი კოშკი აქვს. არქიტექტურული კომპლექსები, ტერიტორიის სიმცირის გამო, მჭიდროდ განაშენიანებულ, ერთმანეთთან მიჯრილ ნაგებობათა ჯგუფს წარმოადგენს. სახლებს შორის კავშირი ვიწრო შუკებისა და მცირე ეზოების მეშვეობით მყარდება (სურ. 4, 10). სივრცით-კომპოზიციური გეგმარების თვალსაზრისით, ჩაჟაში ერთიან, გააზრებულ, კომპაქტურ სტრუქტურას წარმოადგენს. კოშკები დიაგონალზეა განთავსებული, მხარეების ზუსტი მიმართულების დარღვევით, რის გამოც არც ერთი კოშკი, მჭიდრო განაშენიანებაში ერთმანეთს არ ეფარება. ხშირ შემთხვევაში, დარღვეულია სხვადასხვა სართულზე სარკმელთა ვერტიკალში ერთ ღერძზე მოქცევა. ისინი სიბრტყის სხვადასხვა მონაკვეთშია გაჭრილი, რაც გარემოს სრულყოფილი მოხილვის საშუალებას იძლევა.

ანსამბლი კომპაქტურია. ის იწყება მაღალი დომინანტით – აღმოსავლეთი ბორცვით – შუაში ფართოვდება და მდინარეთა შესაყართან ამ კონცხური რელიეფის დასასრულს, ყველაზე დაბალ ადგილას, მაღალი, მოხდენილი, ცალკე მდგარი კოშკით სრულდება, რომელიც კომპოზიციის შემკვრელ, ლოგიკურ წერტილად აღიქმება (ნახ. 1, სურ. 11-13).

სოფლის საცხოვრებელ კომპლექსებს შორის გამავალ მიხვეულ-მოხვეულ გზას (შუკებს) დასახლების ზედა ნაწილში მცირე მოედნამდე მივყავართ. აქედან, დასავლეთით, ამაღლებულ ადგილას, ციტადელის ქვემოთ, გალავანშემოვლებული მცირე ზომის მაცხოვრის სახელზე აგებული X საუკუნის დარბაზული ეკლესიაა აღმართული (სურ. 12, 14).

ჩაჟაშში კოშკებს შორის დამაკავშირებელი გადახურული გზა-დერეფნები იყო. ამჟამად ისინი შემორჩენილი არ არის, თუმცა ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 30-იან წლებში გ. ლეჟავასა და მ. ჯანდიერის მიერ არის დაფიქსირებული[3]. მკვლევარნი თვლიან, რომ ეს გადასასვლელები გვიანია[4].

ჩაჟაშში წარმოდგენილი საერო ხუროთმოძღვრების ნიმუშები სვანური ტრადიციული საცხოვრებლის ყველა სახეობას მოიცავს:

- კოშკი
- საცხოვრებელი სახლი თავდაცვითი კოშკით
- და ციხე-სახლი, რომელიც სვანეთში მხოლოდ უშგულში გვხვდება.

უშგულის კოშკები განსხვავდება დანარჩენი სვანეთის კოშკებისგან. უფრო მაღალია, მრავალსართულიანი (5-7სართული), ენთაზისიანი, და მონუმენტურ,

2 რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე. სვანეთის არქიტექტურა. ხელნაწერი (რუსულ ენაზე).

3 М. Джандиери, Г. Лежава. Архитектура Сванетии. М., 1938, ნახ. 62.

4 იქვე. გვ. 16.

ბეგმა'ში კვადრატ'ულ ნაგებობებს წარმოადგენს ორქანობა სახ'ურავითა და ზედა სართ'ულის მთელ პერიმეტრ'ზე თაღოვანი ქ'ედით, რომელ'შიც საბრძოლო თაღიდიობებია მოწ'ყობილი. ყველა კო'შკი ნაგებია ფ'ლეთილი ქვით კირის ხსნარ'ზე და შელესილია. სათავსები ერთიმეორის თავ'ზეა განლაგებ'ული და კო'შკის მოცულობის შეეიწროებასთან ერთად ზედა სართ'ულების ოთახების მოცულობა მცირდება. მთლიანობა'ში ეს შეკრ'ული, მარტივი კომპოზიციაა ა'შკარად გამოელენილი თავდაცვითი ფ'უნქციით. ქვედა სართ'ული ერ'ია და დარანს წარმოადგენდა (ესეც – მხოლოდ უ'შგ'ულ'ში). შესასვლელი მეორე სართ'ულის დონ'ზეა გაჭრილი. სართ'ულ'შეა გადახ'ურვები გვხვდება როგორც ქვის, ასევე ხის, ზოგ შემთხვევა'ში კი ერთ მოცულობა'ში ორივე ტიპის გადახ'ურვაა გამოყენებ'ული[5]. სართ'ულებს შორის კავ'შირი მყარდება ჭერ'ში გაჭრილი ღიობით და მარტივი სტრ'ექტ'ურის მისადგმელი კიბით (ხის მორი ჩაკვეთილი საფეხ'ურებით). მხოლოდ უ'შგ'ულ'ში, ეტ'ეობა, მკაცრი კლიმატის გამო სახ'ურავი ფიქალისაა.

ჩაჟა'შის საერო ხ'ეროთმოძღვრება'ში, განსაკ'ეთრებ'ული ადგილი საცხოვრებლის ეფრო რთ'ულ ტიპს ეთმობა, ორი მოცულობისგან – კო'შკისა და ორსართ'ულიანი ქვის სახლისაგან შემდგარ ანსამბლს. მხოლოდ აქ, უ'შგ'ულ'ში სახლისა და კო'შკის ერთიერთკავ'შირის სხვადასხვაგვარი კომბინაცია არსებობს. ზოგ შემთხვევა'ში კო'შკი უ'შ'ალოდ ებჯ'ინება სახლს, ზოგან მის გვერდით არის ადმართ'ული, ხოლო ი'შვიათად სახლის მოცულობა'შიცაა ჩაწ'ერილი. ოჯ'ახის გაზრდის შემთხვევა'ში სტანდარტ'ული საცხოვრებელი ანსამბლი – დ'ებლირებ'ულია, ან'უ, კი არ ფართოვდება, მეორდება (ნახ. 2-4).

ჩაჟა'შ'ში ორსართ'ულიანი სახლის („ქორ") I სართ'ული ჩვ'ეულებისამებრ მაჩ'ები იყო მაჩ'ებსა და II სართ'ულის დარბაზს („მაჟიბი") შორის გადახ'ურვა ბრტ'ყელია, ხის კოჭებიანით. გადახ'ურვასა და II სართ'ულის იატაკს შორის ნაძვის ტოტები იყო ჩაფ'ენილი. ოთახის ცენტრ'ში, კერა იყო მოწ'ყობილი. კვამლის გასაყვანი ღიობი მაჩ'ებს არა აქვს. საერთოდ, მთელი ოთახი მხოლოდ კარითა და რამდენიმე ვიწრო სარკმლით ნათდებოდა, თუმცა ჭერ'ში გაჭრილი იყო ოთხკ'უთხა ღიობი, თივის ჩამოსაყრელად. სწორედ მას ჰქონდა დაკისრებ'ული განიავების ფ'უნქცია. ცხადია, ეს ჰაერის სრ'ულად გაწ'მენდის საშ'უალებას არ იძლეოდა. ამიტომაც ძირითადად, ძველ მაჩ'ებებ'ში, ყველა საგანი კვამლისაგან გაჭვარტლ'ული იყო, რამაც დაიცვა კიდევაც ხე დაზიანებისგან. ხოლო სართ'ულ'შეა გადახ'ურვებ'ში ჩაფ'ენილი ნაძვის ტოტებიც ხელს უწ'ყობდა ჰაერის გაწ'მენდას (ნახ. 5).

მაჩ'ების ინტ'ერიერის მბ'ეჭ'ავი განათება, ჩაბნ'ელებ'ული სივრ'ცე – მისტიკ'ურ გარემოს ქმნის. ბრტ'ყელი გადახ'ურვის მიუხ'ედავად, კომპოზიციის ცენტრ'ულობა ხაზგასმ'ულია – მისი კომპოზიცი'ური და აზრობრივ-ფ'უნქციონალ'ური ცენტრი კერაა. სწორედ მისგან გამომავალი ცეცხ'ლი არის არა მხოლოდ განათების ძირითადი წ'ყარო, არამედ, ამავდრო'ულად, საკრალ'ური მნი'შვნ'ელობის ობიექ'ტი, კერის გარ'შემო იკრიბებოდა ოჯ'ახი და ტარდებოდა მნი'შვნ'ელოვანი რიტ'უალები.

სვან'ური საცხოვრებ'ელი კომპლ'ექსის არქიტ'ექტ'ურ'ულ-მხატ'ვრ'ული სახე ცოცხალი და დინამიკ'ურია. საცხოვრებ'ელი უჯ'რედების კომპოზიცი'ური მრავალფ'ეროვნება, ამავდრო'ულად, ფორმების გრაფიკ'ულობა და სიმკ'ვეთრე, მკაცრი, თავშეკავე-

5 იქვე, გვ. 16.

ბული ხასიათი, შერბილებულია სილუეტური გადაწყვეტის სიმდიდრით, რომელიც ემყარება კონტრასტს კოშკის ვერტიკალურ და მაჩუბის ჰორიზონტალურ მოცულობებს შორის. კოშკის დამასრულებელ თაღოვან ქუდ-გვირგვინს, როგორც ფუნქციური დატვირთვა, ასევე დეკორატიული მნიშვნელობაც აქვს. მის თაღედს რიგ შემთხვევაში ეპასუხება საცხოვრებელი სახლის კარნიზი, რომელიც იმეორებს კოშკის გვირგვინის თაღედის ნახატს (ნახ. 2).

უშგულში წარმოდგენილია საცხოვრებლის კიდევ ერთი ნაირსახეობა – ციხე-სახლი, რომელიც გვხვდება მეზობელ რაჭაში, საკმაოდ პოპულარულია ხევსურეთსა და მთა-თუშეთში, ხოლო სვანეთში მხოლოდ აქ, უშგულში არის გამოყენებული (ნახ. 6, სურ. 15).

ციხე-სახლი, ერთი შეხედვით, ტიპური, თაღოვანი ქუდი-გვირგვინით დასრულებული სვანური კოშკია შეცვლილი პროპორციებით – იგი უფრო დაბალი და განიერია. იგი წარმოადგენს სამსართულიან საცხოვრებელს (ფართით 80-100 კვმ.), რომლის I სართული ზამთრის სათავსია, სადაც ჩვეულებრივი მაჩუბის მსგავსად, ცენტრში კერაა, კედლის გასწვრივ, კი საქონლის სადგომი. II სართული დარბაზს წარმოადგენს, მესამეს თაღდაცვითი ფუნქცია აკისრია. აქ კავშირი სართულებს შორის ციხე-სახლის მოცულობაში ჩაწერილი სტაციონარული კიბის მეშვეობით წარმოებს.

ციხე-სახლი აერთიანებს თავის თავში თაღდაცვით და საცხოვრებელ ფუნქციას. იგი უფრო ქმედითი და კომპაქტური ორგანიზმია. საერთო მტრისგან თაღდასაცავად იგი ბევრად უფრო ტევადი და მოსახერხებელია, ვიდრე ცალკე მდგომი თაღდაცვითი კოშკი, რომელშიც ერთი ოჯახი ძნელად ეტეოდა. მაგრამ შიდა შუღლის, სისხლის აღების დროს, როდესაც დევნას მხოლოდ მამაკაცები განიცდიდნენ, უპირატესობა ცალკე მდგომ თაღდაცვით კოშკს ენიჭებოდა.

უშგულის ციხე-სახლები სვანეთის საცხოვრებლის ყველაზე დასრულებულ და ტიპურ ფორმას წარმოადგენს. მათი გაბარიტები, სრულყოფილი სივრცით-კომპოზიციური სტრუქტურა, საცხოვრებელი, სამეურნეო და თაღდაცვითი ფუნქციების ლოგიკური შერწყმა, კომპაქტურობა და სრულყოფილება – მთის სახლის სანიმუშო, განვითარებულ ფორმას წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ გარდა შუა საუკუნეების საცხოვრებელი კომპლექსებისა, ჩაჟაშში შემორჩენილია XX საუკუნის 30-იანი წლების ჭვირული ხის აივნიანი და შუშაბანდიანი სახლები, რომლებიც თავისი პროპორციებით, ტრადიციული ტექნოლოგიით და მარტივი სტრუქტურით ორგანულად ეწერება შუასაუკუნოვან განაშენიანებაში.

შუა საუკუნეების სვანური საცხოვრებელი კომპლექსები რამდენიმე დატვირთვის მქონეა: სოციალურ, სამეურნეო-თაღდაცვით ფუნქციასთან ერთად იგი ითავსებს საკულტო მნიშვნელობასაც. სვანთა საცხოვრისი იყო ადგილი, სადაც მთელი წლის განმავლობაში უამრავი რიტუალი ტარდებოდა, სახლის მთლიანი სტრუქტურა ექვემდებარებოდა ერთიან საკრალურ პრინციპს. ნ. წერედიანის მიხედვით, სვანებისთვის სახლი მთელი სამყაროა „სახლი მთელი ვერ იქნება მაშინ, თუ მასში ორი ბუნების ტოლობაა დარღვეული. არ აქვს მნიშვნელობა იგი ადამიანით იქნება წარმოდგენილი თუ საქონლით. ამ მცირე სამყაროს (სახლის) ცენტრი კერაა. იგია

ცეცხლის ადგილი. აქ მისითაა არსებობა განპირობებული (ცეცხლი სიცოცხლეა); ცეცხლი ზეციურია და წარმოადგენს ზეციური შემოქმედის (ღვთის!) ნაწილს"[6].

არქიტექტურული ელემენტების სიმბოლიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს საცხოვრებლის ფორმირებასა და მხატვრულ სახეში. სახლის, მიკრო სამყაროს ჰერმეტულობა ირღვევა ნებისმიერი სახის ღიობით. რენე გენონის განსახღვრებით, ღიობები, დესტრუქციული ძალების შემოჭრის შესაძლებლობას ქმნის, ხოლო კედელი წარმოადგენს დაცვასაც და შეზღუდვასაც[7]. ალბათ, სწორედ ამით აიხსნება კედლის სიბრტყის განსაკუთრებული როლი და ძალიან მცირე ზომის და იშვიათი ღიობების არსებობა სვანურ საცხოვრებელში. აქ წამყვანი კედლის ერთიანი, დაუნაწევრებელი სიბრტყეა.

სვანთა შერეული წარმართულ-ქრისტიანული რწმენა, სრულიად თვიმყოფად, თავისებურ წეს-ჩვეულებებს ქმნის. აქ, ცენტრალურ კერასთან ტარდებოდა რიტუალები, რომლებიც დაკავშირებული იყო თავისებურ, ადგილობრივ რელიგიურ წარმოდგენებთან როგორც ოჯახური, ასევე საზოგადოებრივი მასშტაბით. ქვის, წყლის, ცეცხლის, მიწისა და სხვა საკრალური საგნების გვერდით ქრისტიანული სარწმუნოების ზეციურ არსთა შორის (ლამარია, ჯგრაგ, თარინგზელ, მაცხვარ და სხვა) მნიშვნელოვანი ადგილი სახლის, კერის მფარველს – მეზირს ეთმობა, რომლის საპატივცემულოდ ყოველი ოჯახი ახალი წლის ღამეს სათანადო რიტუალს ასრულებდა[8].

საგულისხმოა, რომ რიტუალები დაყოფილი იყო არა მხოლოდ სათემო და საოჯახო მნიშვნელობის მიხედვით, არამედ, თავისთავად ნაგულისხმევი იყო მათი შესრულება-გადანაწილება მამაკაცებსა და ქალებს შორის.

ასეთი რთული სარწმუნოებრივ-მსოფლმხედველობითი სტრუქტურა გავლენას არქიტექტურის შინაარსზე და ფორმებზედაც ახდენდა. ამ თვალსაზრისით, საცხოვრებელი განიხილება როგორც არა მხოლოდ მატერიალური კულტურის ნიმუში, არამედ, ამავდროულად, როგორც მისი სულიერი, ეთნიკური ფორმა, რომელზეც იყო დამოკიდებული საცხოვრებელი ფართის ხასიათი და მისი გამოყენება. აქ გათვალისწინებული იყო ოჯახის წევრთა ფუნქციათა განაწილებაც.

სვანურ გამაგრებულ ანსამბლებში მკვეთრად შეიგრძნობა და თანაარსებობს მონუმენტურობა, მასშტაბურობა, სიძლიერე და მოხდენილობა, ისინი ფსიქოლო-

---

6 ნ. წერედიანი, სვანურ ხალხურ დღეობათა საწელიწადო კალენდარი, ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, თბ., 2006, გვ. 16-17.

7 Р. Генон, Символика Креста, М., 2008, გვ. 242.

8 სვანთა ყოფაში გამორჩეული მაგიური მნიშვნელობა წმინდა ქვებს ენიჭება. „ბაბა გვიგე", „ტოგონი", „ხხედანი" – ეს სხვადასხვა სახის ქვები განსაკუთრებული ძალის შემცველი იყო. მათზე იყო დამოკიდებული ოჯახის გამრავლება, კეთილდღეობა, საქონლის სიმრავლე. ფიქლის ქვის საგანგებოდ გახერეტილ-გაპრიალებულ ფირფიტებს, მ. ხართოლანი ცოდვის მოსანანიებელ „ცოდალახვაშინა"-ს უწოდებს (მ. ხართოლანი, სვანეთის ქვის კერპი – ჩხედან, კრებული „სვანეთი" – I, თბ., 1977, გვ. 316). გადმოცემით, რაც უფრო დიდ ქვას ატარებდა კაცი, მით უფრო დიდ ცოდვას ინანიებდა. გახერეტილ ქვებს მძივების სახით, ავი თვალისგან დასაცავად ყელზე კიდებდნენ როგორც ცხოველებს (ძროხას) ასევე ადამიანებს (ბ. ნიჟარაძე, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, I, თბ., 1962, გვ. 171). მრგვალ ქვებს კეთილდღეობის ნიშნად საცხოვრებლის კედლის წყობაშიც ათავსებდნენ.

გიერად კი არ გორგნავს, არამედ პირიქით, ბადებს შენში სრული უსაფრთხოებისა, დაცულობის შეგრძნებას. ეს ის არქიტექტურაა, რომელშიც მკვეთრად არის გამოვლენილი და შერწყმული ყოფითი და თავდაცვითი ფუნქციები.

სვანური საცხოვრებლის არქიტექტურული კომპოზიციის მხატვრულმა სახემ დაგვანახა, რომ ეფექტი მიღებული ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ მოცულობათა ოსტატური შერწყმით, მათი უზადო კავშირით ბუნებასთან, ლანდშაფტთან, ამძაფრებს მის მხატვრულ ზემოქმედებას.

ამგვარად, სვანეთში წამყვანი, მონუმენტური და მასშტაბური – საერო ხუროთმოძღვრებაა. სვანები უაღრესად მორწმუნე ხალხია. მათი რწმენა თავისთავში შეიცავს როგორც არქაულ, წარმართულ მითოლოგიას, ასევე ქრისტიანული რწმენის ელემენტებს. მათი საცხოვრებელი განსაკუთრებული საკრალური მნიშვნელობისაა, უდიდესი როლი, რომელიც კერასა და ძირითად სივრცეს აკისრია, დიდად ზრდის საცხოვრებელი შენობის რელიგიურ-სულიერ დატვირთვას. საგულისხმოა, რომ საცხოვრებელი ხუროთმოძღვრება არამხოლოდ გარეგნულად გამოირჩევა, უფრო იმპონანტური და ქმედითია, არამედ მისი უმთავრესი განსხვავება მის შინაარსში, მრავალწახნაგოვან ფუნქციურ დატვირთვაში ვლინდება. საცხოვრებლის სინკრეტულობა ქრისტიანულ და წინარექრისტიანულ რწმენათა ნაზავში ვლინდება. ყველა ნივთის და ადგილის გამორჩეული საკრალური მნიშვნელობა სვანთა ყოფაში, ის გარემოება, რომ სწორედ საცხოვრებლის ინტერიერში ტარდება ყველაზე მნიშვნელოვანი რელიგიური რიტუალები – ზრდის მის სულიერ ღირებულებას. სიმბოლურია სივრცის განაწილებაც, ეს უკანასკნელი გაჯერებულია მისტიური განწყობით და უდიდესი რელიგიური დატვირთვა აქვს. აქედან გამომდინარე, ის გარემოება, რომ სვანეთში ეკლესიები ბევრად უფრო მოკრძალებული ზომისაა, შეიძლება ზემოთთქმულითაც აიხსნას. ლონგინოზ სუმბაძემ ეს სხვაობა ხატოვნად წარმოაჩინა „სახლ-კოშკები ტაძარივით მონუმენტურია და ტაძარ-ეკლესიები კი სახლებივით ინტიმური“-ო.[9] ვფიქრობთ, ფრესკებითა და ჭედური ხატებით მთლიანად შევსებული ეკლესია არის იმ უმთავრესი, ძირითადი რიტუალის მნიშვნელოვანი ნაწილი, ილუსტრაცია იმისა, რაც საცხოვრებლის ინტერიერში ტარდებოდა. სავარაუდოა, რომ სწორედ ამან განაპირობა არა მხოლოდ უშგულში, არამედ ზოგადად სვანეთში, შედარებით მცირე ზომის, უგუმბათო ეკლესიების არსებობა. საცხოვრებელი არქიტექტურა უფრო ეფექტური და თვალშისაცემია, ვინაიდან გარდა ყოფითი და თავდაცვითი მნიშვნელობისა მისი წამყვანი და ძირითადი დანიშნულება სწორედ რელიგიურ-საკრალურ ფუნქციაში მდგომარეობს.

ეს სრულიად არ ამცირებს სვანეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობას. მას თავისი განსაკუთრებული, სრულიად გამორჩეული, უდიდესი მხატვრულ-ისტორიული ღირებულება და, ბუნებრივია, განსაკუთრებული რელიგიური დატვირთვა აქვს.

ალპური მეურნეობის მნიშვნელობამ სვანთა ყოფაში, საოჯახო თემური ფორმის ხანგრძლივმა შემონახვამ და თავდაცვის ინტერესებმა მოცემულ გეოგრაფიულ გარემოში, ხელი შეუწყო მაღალგანვითარებული საცხოვრებელი კომპლექსების წამოყალიბებას. ეს მონუმენტური ანსამბლები წარმოადგენენ ხალხური სამშენებლო

9 ლ. სუმბაძე. უშგული-ხუროთმოძღვრული ფენომენი. საბჭოთა ხელოვნება, 11, 1978, გვ. 67.

ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშებს, ისინი თვალნათლივ ასახავენ ხალხური შემოქმედების მაღალ დონეს.

სვანები „დიდი ოჯახებით“ ცხოვრობდნენ, რაც საჭიროებდა გამაგრება-დაცვის ერთიან სისტემას. „დიდ ოჯახში, განვითარების უადრესი სტადიიდან ხდებოდა ოჯახური რელიგიის ფორმირება; მოცემული სტრუქტურა ვრცელდება აფხაზეთ-სვანეთ-რაჭა-ფშავ-ხევსურეთი-ჩეჩნეთ-დაღესტნის მთელ ზოლზე და ამ ზოლს საერთო სარწმუნოებრივ-საზოგადოებრივი აგებულება ახასიათებს...”[10] კლოდ ლევი სტროსის მიხედვით, ყველა ადამიანურ საზოგადოებას დაახლოებით ერთნაირი მნიშვნელობის წარსული აქვს. თუმცა იგი იქვე აღნიშნავს, რომ განსხვავებული კულტურები იქმნება გეოგრაფიული დაშორების, ადგილმდებარეობის განსაკუთრებული თვისებებისგან გამომდინარე და ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება ჭეშმარიტება თუ თითოეული კულტურა ან თითოეული საზოგადოება სხვებთან დაუკავშირებელი იქნებოდა და განვითარდებოდა სხვებისგან იზოლირებულად[11]. თუმცა, ეს ასე არასოდეს ყოფილა. ამიტომაც კავშირები თვალნათლივია არა მხოლოდ ჩვენი ქვეყნის და მეზობელი რეგიონების ფარგლებში, არამედ, ზოგადად მსოფლიო მთის არქიტექტურის მასშტაბით – ცხადია, ადგილობრივი თავისებურებების გამოკვეთით.

საცხოვრებელი უჯრედებისგან შექმნილი სასახლური გამაგრებული დასახლებები უშგულის გარდა, გვხვდება არა მხოლოდ საქართველოს სხვა რეგიონებში – (ხევსურეთი, თუშეთი) არამედ ჩრდილო კავკასიის სხვადასხვა ქვეყანაშიც: ინგუშეთში (თარგიმი, ერზი)[12], ოსეთში – სოფელი ხარისკინ, დაღესტანში – გამსუტლი, ყახიბი და სხვა.

საგულისხმოა, რომ მოპოვებული მასალის ერთმანეთთან შეჯერებით, საერთო ნიშნების მიუხედავად, რომელნიც ზოგადად ადგილმდებარეობის შერჩევაში, გამაგრება-დაცულობის განსაკუთრებულ ხარისხში და კოშკური არქიტექტურის ტიპის გამოყენებაში მდგომარეობს, ბევრია განსხვავებაც. არქიტექტურული ტიპი ერთია, მხატვრული სახე – განსხვავებული, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორია დასახლების აღქმის დროს. ნაგებობათა პროპორციები, წყობა, გაფორმება, მოცულობათა ერთიერთკავშირი მნიშვნელოვან ვიზუალურ ცვლილებებს ქმნის. ადგილობრივი ტრადიციები და წესჩვეულებები, შინაარსობრივად განუმეორებელ, ინდივიდუალურ ელფერს ანიჭებს დასახლებებს. აღსანიშნავია, რომ ძირითადად, ეს დასახლებები მიტოვებულია, ამიტომ ბევრი მათგანი, ჩრდილოეთ კავკასიაში – დანგრეულია. უშგულის სოფლების განსხვავებულობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ არის რა ევროპაში ყველაზე მაღალი დასახლებული პუნქტი, იგი დღემდე ცოცხალი და მოქმედია. უშგულის დასახლებებს განუმეორებელ ელფერს აძლევს ინტერიერის გაფორმება ადგილობრივი, ხელით ნაკვეთი ავეჯით, რაც გამორჩეულ მხატვრულ სახეს სძენს მას.

მთის საცხოვრებელი ხუროთმოძღვრების შესწავლის საფუძველზე, დგინდება, რომ უშგულის, კერძოდ, კი ჩაეაშის საერო ხუროთმოძღვრებას არა მარტო სვანურ-ქართული, არამედ მსოფლიოს მთის სახლის ტიპოლოგიურ კლასიფიკაციაში,

10 ბ. ბუხრაშვილი, „სახლი“ – „ხატი“ საქართველოში ძველად. კავკასიოლოგთა III საერთაშორისო კონგრესის მასალები, თბ., 2013, გვ. 4.

11 კლოდ ლევი სტროსი, რასა და ისტორია, თბ., 2016, გვ. 670.

12 А. Робакидзе, Жилища и поселения горной Ингушетии, КЭС, II, Тб., 1968, ნახ 17, 9, გვ. 27.

ფუნქციათა გონივრულ შეთავსებასა, საცხოვრისის განსაკუთრებულ საკრალურ მნიშვნელობასა და მხატვრულ-ესთეტიკურ სახეში – ერთ-ერთი ძირითადი რგოლის ადგილი ენიჭება[13].

ამ მიკროსამყაროს მობილურობაზე მეტყველებს ბრწყინვალედ დამუშავებული მუდმივად მოქმედი კომუნიკაციების სისტემა, რომელიც ხელს უწყობდა უშგულის მოსახლეობას განუწყვეტელი კავშირის დამყარებაში არა მხოლოდ მეზობელი ხევის მოსახლეობასთან, არამედ კავკასიონის სხვა რეგიონებთანაც.

ამის თვალნათლივი მაგალითია ისიც, რომ ჩაჟაშში ჩვენ ვხედებით სვანეთში გამოყენებულ ერთადერთ ნიმუშს აღმოსავლეთ საქართველოსთვის სათავდაცვო არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი კოშკის ტიპისას.

უშგულ-ჩაჟაშის ხეროთმოძღვრული სტრუქტურის შესწავლა ავლენს მთელ რიგ ინდივიდუალურ-ადგილობრივი ყოფითი ტრადიციებიდან გამომდინარე კანონზომიერებებს კოშკურ საცხოვრებელთა მშენებლობაში. მაგ., ჩაჟაშში არის ერთადერთი ნიმუში შეტეპებული კოშკებისა, რომელნიც ლეგენდის მიხედვით კულტის მსახურებს შაპს და ამას ეკუთვნოდა[14]. აქვეა ზემო სვანეთისთვის უნიკალური, არქიტექტურული სახეობა – ციხე-სიმაგრე და ბოლოს ასევე სვანეთში მხოლოდ უშგულში გამოყენებული ციხე-სახლი.

ჩაჟაში წარმოადგენს გამაგრებული სოფლის უნიკალურ ნიმუშს, რომელსაც საკვანძო, თავდაცვითი პოზიცია უჭირავს მთელი უშგულის თემის არქიტექტურულ კომპოზიციაში მოხერხებულად შერჩეული ბუნებრივი და ხელოვნური გამაგრებითი სტრუქტურების გამოყენებით.

დღეისთვის, სვანური საცხოვრების დათარიღება არ არის დაზუსტებული. მეცნიერთა ნაწილი ყველაზე ადრეულად თვლის XIV-XVI საუკუნეებს (გ. ლეჟავა, მ. ჯანდიერი)[15]; ს. მაკალათია ამისავალ თარიღად გვთავაზობს XVII-XVIII საუკუნეებს; ა. რობაქიძის მოსაზრების თანახმად, სვანეთის საცხოვრებელი სტრუქტურა ჩამოყალიბდა უფრო ადრე. საცხოვრებლის ჩამოყალიბების თარიღად IX-XI საუკუნეებს გვთავაზობენ ვახტანგ ცინცაძე და რუსუდან მეფისაშვილი[16]. ამ თარიღს ვიზიარებთ ჩვენც, თუნდაც იმ ისტორიული მონაცემების გათვალისწინებით, რომელთა მიხედვით, მეფე ბაგრატ III-ის მოღვაწეობის ხანაში ზემო სვანეთი ჯერ აფხაზეთის სამეფოს, შემდგომ კი ცენტრალურ ხელისუფლებას ექვემდებარებოდა, ანუ იყო ქვეყნის მართვაში ჩართული მნიშვნელოვანი სამხედრო-ადმინისტრაციული ერთეული. ეს კი თავისთავად მეტყველებს ამ დროისთვის როგორც ამ მხარის მნიშვნელობაზე, ასევე შესაძლებელს ხდის ვივარაუდოთ, რომ ამ პერიოდისთვის აქ უკვე იყო მაღალი დონის დასახლებები. უშგულში არსებული X საუკუნის ეკლესიაც ამის უტყუარი ნიშანია.

შემოგვრჩა თუ არა იმდროინდელი არქიტექტურა, სწორედ ეს არის საკვლევი. ის, რომ უშგულის ზემოთ, ზაგარის უღელტეხილისკენ გამავალ გზაზე ადრეანტიკური ხანის გორა-ნამოსახლარი დასტურდება, უდაოს ხდის უძველესი

13 А. Робакидзе, Сванети, 1984, გვ. 40.

14 იქვე, გვ. 3.

15 М. Джандиери, Г. Лежава, Архитектура Сванетии, გვ. 20.

16 რ. მეფისასვილი, ვ. ცინცაძე, სვანეთის არქიტექტურა, ხელნაწერი (რუსულ ენაზე).

დროიდან ამ გეოგრაფიულ მონაკვეთში საცხოვრისის არსებობას. საგულისხმოა, რომ ადგილობრივები გორა-ნამოსახლარს „ნამურევამს“, ანუ ნაკოშკარს უწოდებენ. გეგმის დონეზე შემორჩენილი ნანგრევები ადრეანტიკური ხანით თარიღდება. მათი არქიტექტურული სახის წარმოდგენა ამჟამად შეუძლებელია, თუმცა გადმოცემით ჩვენ დრომდე მოღწეული ადგილის ტოპონიმი „ნაკოშკარი“ საკარაულოდ, კოშკური არქიტექტურის ტიპზე მიუთითებს. არქეოლოგიური მასალის მიხედვით, ეს იყო „სამეურნეო და დაცვითი დანიშნულების სამოსახლო, სადაც რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენების შესაფერისი რიტუალები სრულდებოდა“[17].

არქეოლოგიური მონაპოვარი იმის დასტურია, რომ რთული კლიმატური პირობების მიუხედავად, ეს გეოგრაფიული მონაკვეთი უძველესი დროიდან დასახლებული იყო.

ამჟამად არსებული შეა საუკუნეების დასახლებების დაცულობის მიუხედავად, უშუალოდ არქიტექტურის თვალსაზრისით, საცხოვრებლის დათარიღება საკმაოდ რთული სამუშაო პროცესია, ვინაიდან ჩაჟაში, მსგავსად ნებისმიერი საცხოვრებელი სტრუქტურისა მოქმედი, ცოცხალი ორგანიზმია, და ამ მუდმივმოქმედ, ცხოვრების უწყვეტ დინებაში, ძნელია დროის ფიქსაცია. საუკუნეთა მანძილზე ქმედებაში მეოფი შენობა, ბუნებრივია მუდმივ შეკეთებას ითხოვდა და ამიტომაც ქრონოლოგიური ზღვარი საუკუნეებს შორის წაშლილია. ამას ემატება ადგილობრივი მასალა, რომელიც უცვლელია და ყველა დროში ერთნაირიც. ამის მიუხედავად, ჩაჟაში მაინც იძლევა მისი ნაგებობების მხატვრული ღირებულების დაზუსტებასთან ერთად მათი მხატვრული მნიშვნელობის მიხედვით კატეგორიებად დაყოფის საშუალებას და ასევე შესაძლებელია მოხდეს მათი პირობითი ქრონოლოგიური დიფერენციაცია.

ა. ქალდანის მიხედვით, განვითარების ხაზის მაჩვენებელი საბრძოლო ღოობებია (სათოფური). დიდი, ფართო ღოობები ადრეულობის ნიშანია – აქედან ისროდნენ მშვილდ-ისრით, ხოლო მოგვიანებით, მისივე მოსაზრებით, კარის თავზე ჩნდება პარაპეტი, ხოლო სათოფური – ცეცხლსასროლი იარაღის გაჩენას უკავშირდება[18]. ამ მოსაზრებას ალ. რობაქიძეც ი'ზიარებს.[19] უტყუარია ამ მოსაზრების მართებულობა. საგულისხმოა მხოლოდ ის გარემოება, რომ განიერი ღოობები მოგვიანებით სათოფურის გაჭრის საშუალებას იძლეოდა. ანუ, სათოფურის არსებობა შესაძლებელია უფრო ადრეულ ნაგებობებშიც. ვფიქრობთ, დათარიღებისთვის მეტად ხელმოსაკიდია კოშკის თაღი-გვირგვინის რელიეფურობის, თაღების რაოდენობისა და ფორმის განსაზღვრა-ანალიზი (სურ. 22-25).

ამგვარად, ჩაჟაშის საცხოვრებელი კომპლექსი ერთიანი, გამაგრებული დასახლებაა, სადაც დაცულია არა მხოლოდ ცალკეული ნაგებობა, არამედ, ამასთან ერთად, შემუშავებულია ერთიანი საფორტიფიკაციო, სოფლის და თემის თავდაცვის ლოგიკური სისტემა.

ჩაჟაშის არქიტექტურული სახე – კომპაქტურად წარმოდგენილი სვანეთია, თავისი საერო არქიტექტურის ნაირსახეობითა და ორიგინალური, არაორდინარული კომპოზიციების გამოყენებით.

---

17 შ. ჩართოლანი, ძველი სვანეთი, თბ., 1996, გვ. 148-149.

18 А. М. Калдани, Жилые комплексы Сванети, 1974, გვ. 9-10.

19 А. Робакидзе, Сванети, გვ. 30.

ამავდროულად, საყურადღებო ის არის, რომ გეგმარების თვალსაზრისით, ჩაჟაში განსხვავდება დანარჩენი სვანეთისგან. მისი გეგმარება ბევრად უფრო მჭიდრო კომპოზიციურ სტრუქტურას წარმოადგენს. სადაც არ გვხვდება დანარჩენი სვანეთისთვის დამახასიათებელი გაშლილი საკარმიდამო კომპლექსებისგან შედგენილი დასახლებები.

უფრო პირქუშია, კომპაქტური, შეკრული, იგი ზოგადად უფრო მკაცრი ხასიათის მატარებელია. ბუნებრივია, ეს განპირობებული იყო გეოგრაფიული მონაცემებით – ვიწრო ხეობა არ იძლეოდა დასახლების ფართოდ გაშლის საშუალებას, ხოლო პირქუშია ხასიათი – მკაცრი კლიმატით. მთლიანად უშგული უფრო არქაულ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ადგილობრივების ცნობით, ასევე განსხვავებულია უშგულელების ხასიათი. ეს გარემოება ასახულია ფოლკლორშიც, სადაც უშგულელებს ასე მოიხსენიებენ: „უშგულელებო, დევებო, უშგულელებო მხეცებო."

ჩაჟაშის დღევანდელი მდგომარეობა ამ დასახლებული პუნქტის გაცოცხლების, ამოქმედების საშუალებას იძლევა. მასზე ზრუნვა ჯერ კიდევ 1971 წელს დაიწყო, როცა ჩაჟაში არქიტექტურულ ნაკრძალად გამოცხადდა. მომზადდა უშგულის დაგეგმარების გენერალური პროექტი, შესრულებული „ქალაქმშენსახპროექტის" ავტორთა ჯგუფის მიერ (მ. გეგეშიძე, ლ. გოშაძე, ჰ. გოცირიძე და ა. ლომთაძე); პროექტი დაწუნებულ იქნა[20].

XX საუკუნის ოთხმოციან წლებში სპეციალურ სამეცნიერო სარესტავრაციო საწარმოო სახელოსნოში მომზადდა ჩაჟაშის რეაბილიტაციის პროექტი (არქიტექტორ-რესტავრატორი არჩილ ფავლენიშვილი). პროექტი მხოლოდ ნაწილობრივ განხორციელდა.

1999-2001 წლებში გეტის ფონდმა დააფინანსა ჩაჟაშის აღდგენა-რეაბილიტაცია. პროგრამის ფარგლებში ჩატარდა მრავალდისციპლინარული კვლევა და მომზადდა პროექტი, თუმცა, როგორც წინა შემთხვევებში, არც არ განხორციელებულა. სასურველია ჩაჟაშში სარესტავრაციო სამუშაოების ჩატარებისას გათვალისწინებული იყოს არსებული მასალა.

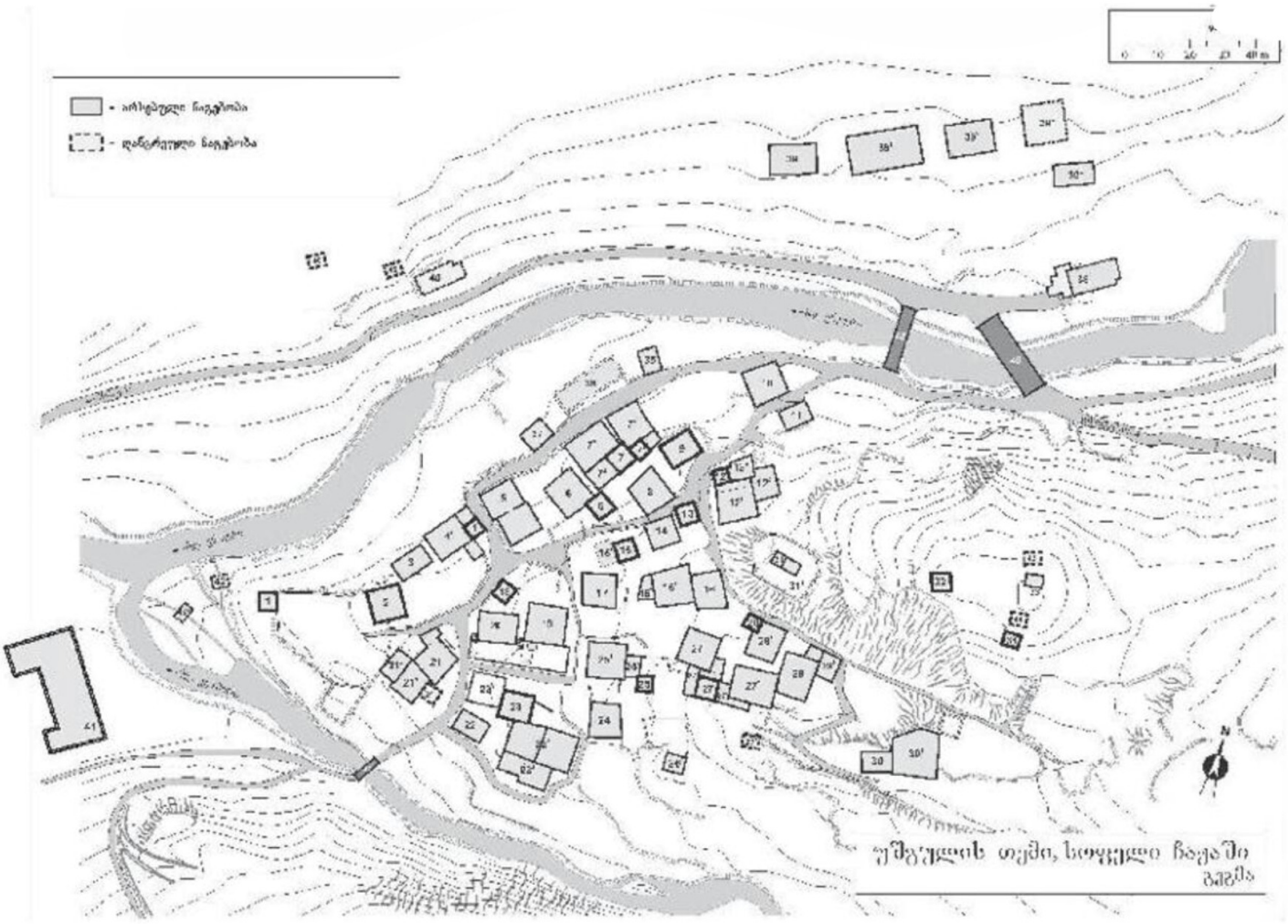
Irine Elizbarashvili
Chazhashi, Historic Fortified Settlement in Svaneti

Village Ushguli is distinguished by its state of preservation within the Ushguli community, outlying community of Upper Svaneti (western Georgia highlands), formed of four oldest villages and abound in the samples of historic architecture. Situated on a hill at the junction of the rivers Tskhenistskali and Kvishara, Chazhashi village forms a compact composition. In its highest spot a citadel was located (which is unparalleled in Svaneti), comprising 4 towers (damaged at present), and a church called "Tamar's smithy"). It is noteworthy that towers here are not terminated by arches, as is usual in Svaneti, but at the top, from all four sides, are provided with apertures for throwing large

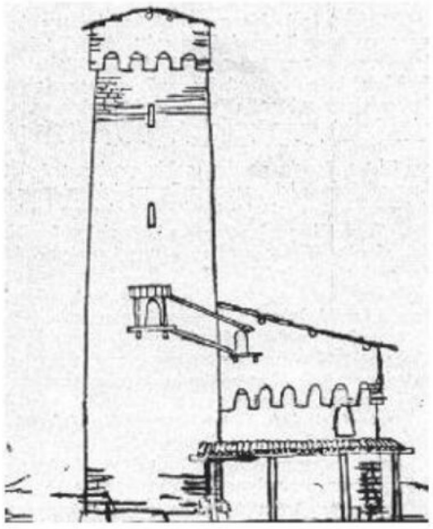
20 ლ. სუმბაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 63.

stones, characteristic of the eastern Georgia highlands. Unique twinned towers are also preserved in Chazhashi. The so called "Tamar's fortress" (also damaged), the only one in Svaneti, is erected to the South of the village. Settlement ensemble widens towards the middle, while at the lowest point it ends with a detached tower. Winding lanes of the village gather in a minor square in its upper part, to the West of this square, 10th c. church of the Saviour is situated. In the past, there were covered passages between the towers (according to Mariam Jandieri and George Lezhava – of late date). Chazhshi has preserved: a. towers (higher than other Svanish towers, 5-7 storey structures with entasis); b. residential house with a tower (on the ground floor – the so called "machubi" with the flat roofing; on the first floor – a "hall" = "mazhibi"); c. "fortified house" – three storey residential house resembling a low tower, thanks to its spatial composition and function, most developed type, among Svanti communities known only in Ushguli and characteristic of the neighbouring Racha region.

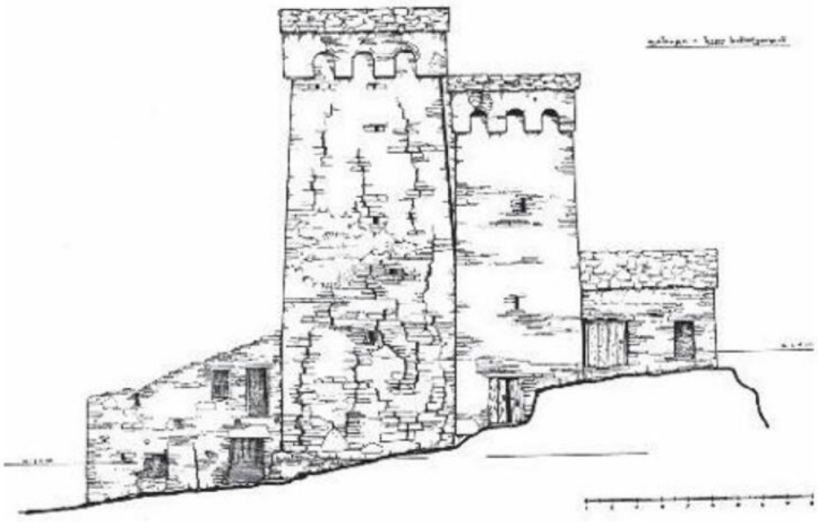
It is important that Svanish residential complexes, alongside preserved pagan vestiges, apart from the farming and defence function, had religious function as well. This had preconditioned somewhat dominant significance of the dwellings combining in themselves monumentality, large scale, vigorousness and elegance (which by no means diminishes artistic and religious values of the ecclesiastical architecture). It is noteworthy that although, in general, frontier fortified settlements formed of residential quarters are found elsewhere in Georgia (Khevsureti, Tusheti – eastern Georgia), as well as in North Caucasus (Ingushetia, Ossetia), all of them have differing artistic aspect (proportions, interconnection of masses, decoration), linked with the respective traditions. The author shares viewpoint of Vakhtang Tsintsadze, Rusudan Mepisashvili and Alexi Robakidze that Svanish dwelling was already formed in the 9th-10th cc., which in case of Chazhashi is confirmed by the existence of the 10th c. church, as well as of the Early Antique settlement-site (Svanish "namurkvami" – "tower-site") upper Ushguli, dwellings of which, were most likely tower-like. Precise date of the extant buildings is still to be verified; of certain help in this respect will be diverse shapes of the battle apertures (Anzor Kaldani, Al. Ribakidze) and diverse typology of the arched "Kudi" (hat) terminating the towers. Chazhashi is also remarkable for the fact that the settlement plan layout is denser, which is preconditioned by its location within a narrow gorge, while its gloomy character – by the severe climate.



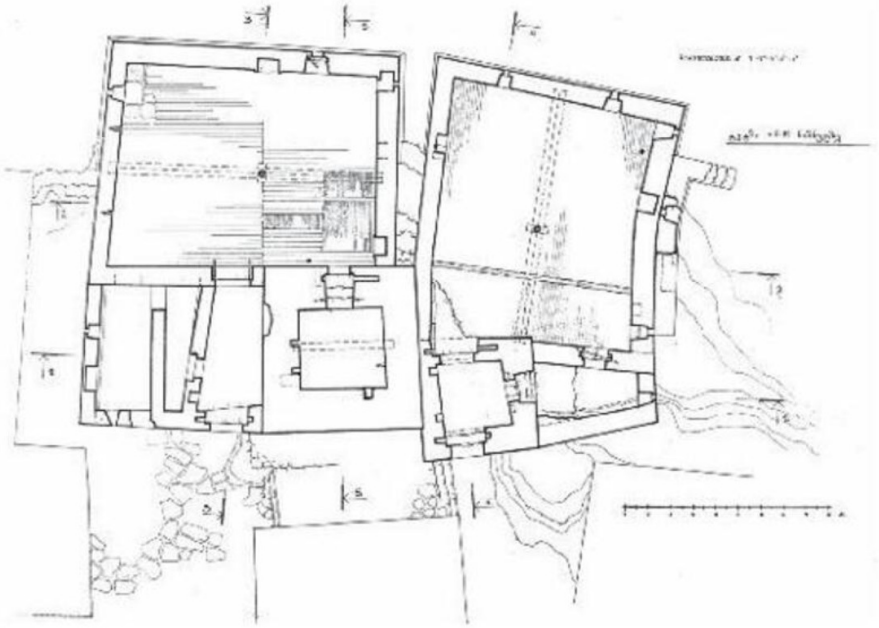
ნახ. 1. ჩაჟაში, გეგმა



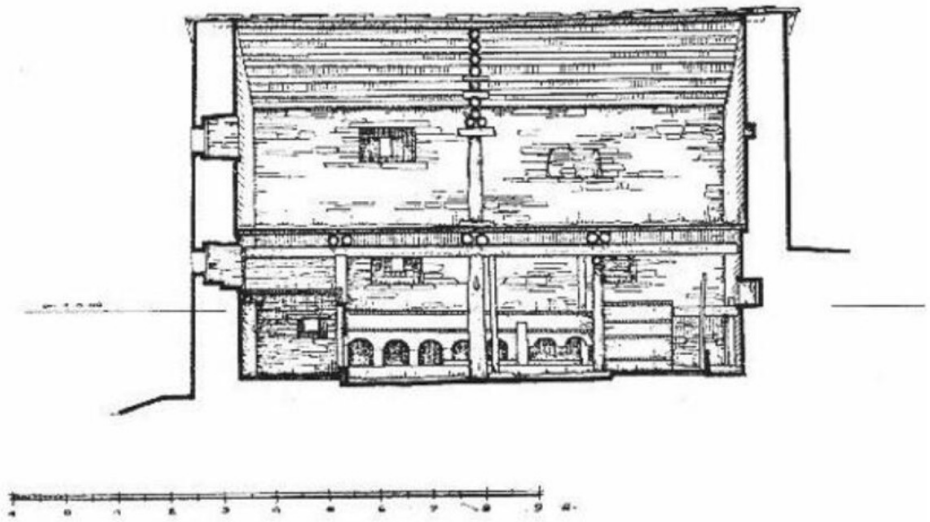
ნახ. 2. ჩაჟაში,
საცხოვრებელი კომპლექსი



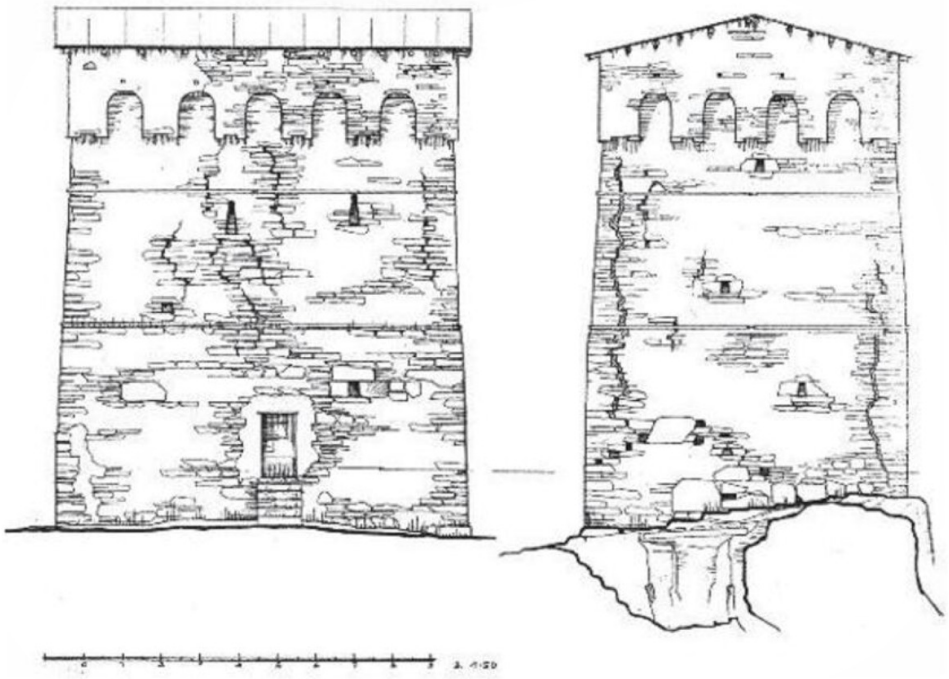
ნახ. 3. ჩაჟაში, დუბლირებული საცხოვრებელი კომპლექსი



ნახ. 4. ჩაჟაში, საცხოვრებელი კომპლექსი, გეგმა



ნახ. 5. ჩაჟაში, საცხოვრებელი სახლი, ჭრილი



ნახ. 6. ჩაჟაში, ციხე-სახლი

სურ. 1. უშგული, საერთო ხედი ლამარიას კომპლექსიდან

სურ. 2. ჩაჟაში, საერთო ხედი ციტადელიდან

სურ. 3. ჩაჟაში, საერთო ხედი მურყმელიდან. საარქივო ფოტო

სურ. 4. ჩაჟაში, განაშენიანების ფრაგმენტი

სურ. 5. ჩაჟაში, ციტადელი, საარქივო ფოტო

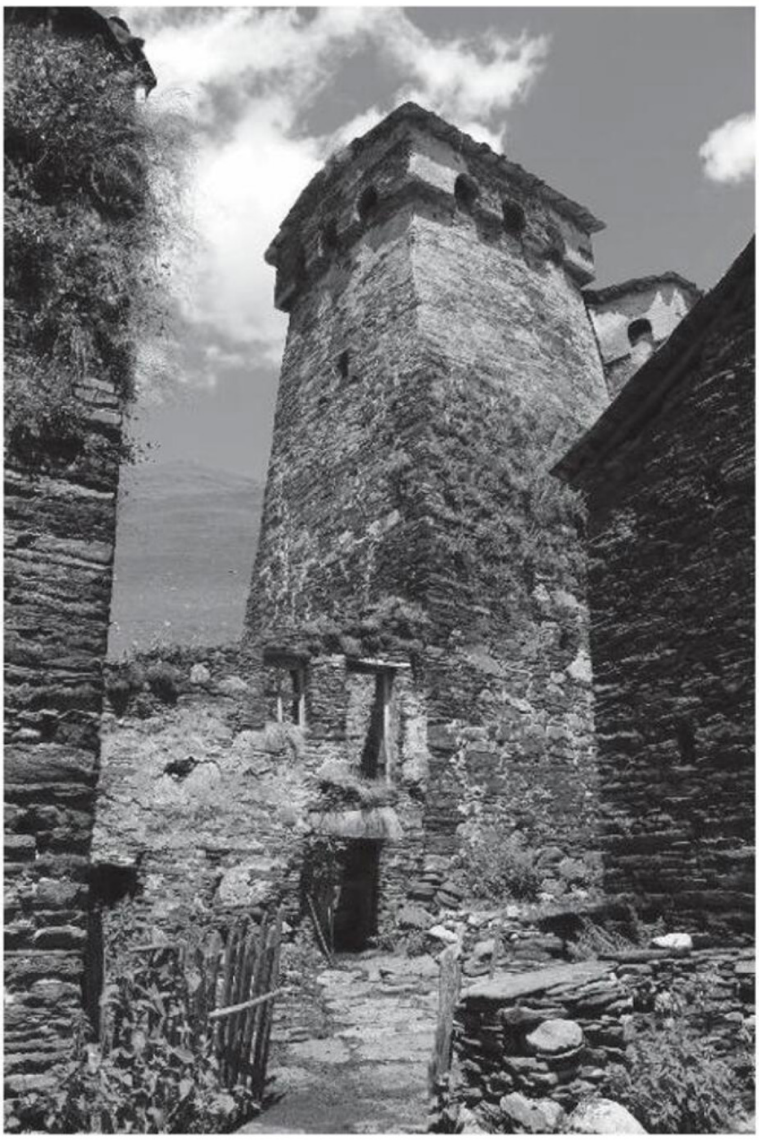
სურ. 6. ჩაჟაში, ციტადელი, აღმოსავლური კოშკი

სურ. 7. ჩაჟაში, ციტადელი

სურ. 8. ჩაჟაში, ციტადელი, ეკლესია თამარის „სამჭედლო“

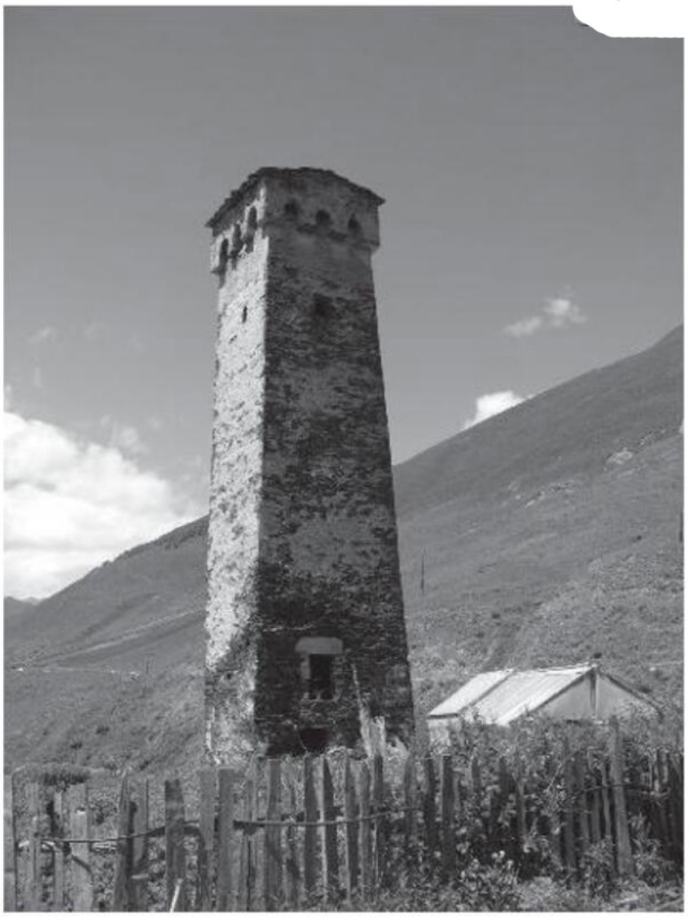
სურ. 9. თამარის ციხე

სურ. 10. ჩაჟაში, განაშენიანების ფრაგმენტი



სურ. 11. ჩაჟაში, განაშენიანების ფრაგმენტი

სურ. 12. ჩაჟაში, განაშენიანების ფრაგმენტი



სურ. 13. ჩაჟაში, ქვედა კოშკი

სურ. 14. ჩაჟაში, მაცხოვრის ეკლესია

სურ. 15. ჩაჟაში, ციხე-სახლი

სურ. 16. ჩაჟაში, კოშკის თაღი-გვირგვინი

სურ. 17. ჩაჟაში, კოშკის თაღი-გვირგვინი

სურ. 18. ჩაჟაში, კოშკის თაღი-გვირგვინი

სურ. 19. ჩაჟაში, კოშკის თაღი-გვირგვინი

მანონ ლილუაშვილი
გ. წუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

სუჯუნის წმ. გიორგის ეკლესია: ისტორია და არქიტექტურა[1]

სამეგრელოში, სოფელ სუჯუნაში მდებარე წმ. გიორგის ეკლესიას მრავალწლიანი საინტერესო ისტორია აქვს. სამეცნიერო ლიტერატურაში ის დიდი ხანია ცნობილია, მაგრამ საგანგებო კვლევის საგანი დღემდე არ გამხდარა. ტაძრის შესახებ მოკლე ცნობებს ვხვდებით ჟიულ მურიესთან[2], ექვთიმე თაყაიშვილთან (რომელმაც დაწვრილებით აღწერა ტაძრის სიძველენი)[3] და ვახტანგ ბერიძესთან[4]. ასევე ძალზე დირებულია ეკატერინე ჭავჭავაძის პირადი მდივნის, მღვდელ თევდორე ხოშტარიას ბიბლიოთეკის გამოქვეყნებული მოგონებები, რომლებშიც ეკლესიის მშენებლობის ისტორია ვრცლად არის მოთხრობილი[5].

ჟ. მურიეს მიხედვით, ამ ადგილას პირველი ტაძრის არსებობა უკვე X-XI საუკუნეებში შეიძლება ვივარაუდოთ[6]. ეთვალ შემოხვევაში, XVII საუკუნის პირველ ნახევარში აქ ეკლესია ნამდვილად რომ იდგა, ამას მოწმობს რუსი ელჩების ფედოტ ელჩინისა და პაველ ზახარიევის 1640 წლის ანგარიში[7] სუჯუნის ეკლესია იხსენიება ლევან II დადიანის მიერ 1646 წელს განახლებული წმ. გიორგის ვერცხლის ჭედური ხატის მხედრულ წარწერაშიც: „...დადიანმან პატრონმან ლევან განვახლეთ ახლად ოქროსა წელსა დაფერვითა გარეშემო ოთხის ფენგისა მოჭედითა და თუალ მარგალიტითა და დაგასვენეთ სუჯუნის ეკლესიასა...“[8].

---

1 წინამდებარე ნარკვევის მოკლე ვარიანტი 2016 წლის 2 დეკემბერს მოხსენების სახით წაკითხულ იქნა რ. მეფისაშვილისა და ჟ. ცინცაძისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე „ხელოთმოძღვრება: კვლევა და რესტავრაცია“

2 J. Mourier, *La Mingrélie (Ancienne Colchide)*, Odessa, 1883, გვ. 364-367.

3 ე. თაყაიშვილი, *არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი*, წიგნი მეორე, ტფ., 1914, გვ. 22-31; Е. Такайшвили, Суджунская церковь и ее древности. Христианский Восток, серия посвященная изучению христианской культуры народов Азии и Африки, том V, Выпуск I, Петроград, 1916, გვ. 40-50, ტაბ. XXIV-XXXVII.

4 ვ. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხელოთმოძღვრება*, თბ., 1994, გვ. 204-205, ტაბ. 290-295.

5 მ. ჯუმბურიძე, თედო ხოშტარიას მოგონებები. *საისტორიო მოამბე*, №79-80, 2009-2010, გვ. 127-132; ხელნაწერი იხ. საქართველოს ცენტრალური საისტორიო არქივი, ფონდი 1446, ანაწერი 1, საქმე №825. 1895 წლიდან თევდორე ხოშტარია სუჯუნის ეკლესიის წინამძღვარი გახდა. იხ.: კ. კაჭარავა, *სუჯუნის წმ. გიორგის ეკლესიის ისტორია (ისტორიული ალმანახი)*, თბ., 2009, გვ. 81.

6 J. Mourier, *La Mingrélie*, გვ. 364-365.

7 С. Белокуров, Материалы для русской истории, М., 1888, გვ. 369-372. ანგარიშში ლაპარაკია წმ. გიორგის ცნობილ სალოცავზე. აღწერილი მარშრუტი, გარემო და ღვეასწაული ეჭვს არ ტოვებს, რომ ეს სუჯუნაა.

8 წარწერის ფრაგმენტი მომაქვს ექვთიმე თაყაიშვილის მიხედვით. ე. თაყაიშვილი, *არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი*, გვ. 24.

ეს ძველი, როგორც ჩანს, ხის ტაძარი შემოქმედის გულანის კინკლუსიან მინაწერის თანახმად, 1758 წელს ლეკებს გადაუწვავთ[9].

ამის შემდეგ, აქ აიგო კიდევ ერთი ხის ეკლესია, რომელიც ერთხანს დღევანდელი ტაძრის თანადროულად იდგა. მის შესახებ ჟურნალისტი ტრიფონ კალანდარიშვილი 1897 წლის გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ აღნიშნავს, „კოპწიად მორთულ“ ეკლესიაში ღვთისმსახურება დროგამოშვებით სრულდებოდაო[10]. 1913 წელს ტაძარი ჯერ კიდევ დახვდა ე. თაყაიშვილს. ის წერს: „დასავლეთის მხრით ეზოში არის კიდევ პატარა ხის ეკლესია ძველი, მაგრამ უბრალო“[11].

რაც შეეხება ახლანდელი ქვის ტაძრისა და სამრეკლოს აგების დროს, არსებულ წერილობით წყაროებს შორის პატარა განსხვავებებია. ჟ. მურიეს მიხედვით, ეკლესია „...აღადგინა ლევან V-მ“[12]. ცხადია, ეს არის მთავარი ლევან V დადიანი, რომელიც ოდიშს 1804-1840 წლებში განაგებდა. ე. თაყაიშვილის ცნობით, ეკლესია „...აშენებულია ანტონი ჭყონდიდელის მიერ, რომელიც ცხოვრობდა მეთვრამეტე საუკუნის დასასრულს“[13]. აქ, ალბათ, იგულისხმება ღირსი ანტონ ჭყონდიდელი – ცაგერის ეპისკოპოსი 1761-1789 წლებში. სხვაგან იგივე ავტორი ამბობს, რომ ეკლესია აშენდა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ანტონ ჭყონდიდელის მიერო[14]. საფიქრელია, რომ აქ ე. თაყაიშვილი უნდა გულისხმობდეს ანტონ II დადიანს, რომელიც 1843-1852 წლებში ჭყონდიდის ეპისკოპოსი იყო. თვალსაჩინო ხოშტარია ტაძრის ზუსტ თარიღს იძლევა: „დაწყებული ნეტარხსენებული მთავრის – ლეონ დადიანის დროს ეპისკოპოს გიორგისაგან [კუხალაშვილი მ. ლ.] 1838 წ. და შესრულებული ნეტარხსენებული მთავრის დავით ლეონის ძის დადიანისა და ეპისკოპოს ანტონ II დადიანის მიერ 1846 წელს“[15] არსებითად ამასვე ადასტურებს XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის (1892, 1912 და 1914 წლების) საბუთები, სადაც ეკლესიის აგების თარიღად 1845 წელია მითითებული[16]. მაშასადამე, ზემომოტანილ მონაცემებს თუ შევაჯამებთ, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ახლანდელი ეკლესია და სამრეკლო 1838-1845/46 წლებში აიგო.

სუჯუნის ეკლესია შუა საუკუნეებიდან განთქმული იყო თავისი მოქადაგე მღვდლებით, რომელთა მოსასმენად ყოველწლიურად გიორგობის დღესასწაულზე – 23 აპრილს (ახალი სტილით 6 მაისს) მლოცველები მთელი სამეგრელოდან და მეზობელი მხარეებიდანაც ჩამოდიოდნენ. სუჯუნელი ქადაგები წინასწარმეტყველებდნენ მომავალს, რაც ხალხს განსაკუთრებით იზიდავდა. ამ

9 ო. ჟორდანია, *ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა*, წიგნი III, 1700 წლიდან XIX საუკუნის 60-იან წლებამდე, გამოსაცემად მოამზადეს გ. ჟორდანიამ და შ. ხანთაძემ, თბ., 1967, გვ. 260; J. Mourier, *La Mingrélie*, გვ. 365.

10 გაზეთი *ცნობის ფურცელი*, 1897, №190, გვ. 2.

11 ე. თაყაიშვილი, *არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი*, გვ. 22.

12 J. Mourier, *La Mingrélie*, გვ. 365.

13 ე. თაყაიშვილი, *არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი*, გვ. 22.

14 Е. Такайшвили, Суджунская церковь и ее древности, გვ. 41.

15 მ. ჯუმბერიძე, თელო ხოშტარიას მოგონებები, გვ. 132.

16 საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო არქივი, ფონდი 489, ანაწერი 1, საქმეები: №43679, №64274 და №57618.

უსვეელო ცერემონიალის უადრესი – 1640 წლის აღწერა მოიპოვება რუსი ელჩებს ფედოტ ელჩინისა და პაველ ზახარიევის ზემონახსენებ ანგარიშში. მათი ცნობით, სადღესასწაულო წირვის შემდეგ ქადაგი ეკლესიის სახურავზე ავიდა, იქ დაჯდა და სამი საათის განმავლობაში ქადაგებდა. მთელი ამ დროის მანძილზე მას მოწიწებით უსმენდა ეზოში შეკრებილი უამრავი ხალხი, მათ შორის დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსი მაქსიმე, სამეგრელოს მთავარი ლევან II დადიანი, გურიის მთავარი ვახტანგ II გურიელი, მიტროპოლიტები და თავადები[17].

თ. ხოშტარია ამ რიტუალს შემდეგნაირად აღწერს: „რამდენიმე დღეებით წინ გიორგობამდის ქადაგი მოვიდოდა დეკანოზთან და ერთად მასთან განიტარებდა ლოცვით და ღმრთის მსახურებით დროს. ხოლო გიორგობის წინ დამეს, დაისის შემდეგ დარჩებოდა ქადაგი შიგ ეკლესიაში, სადაც შუა ადგილს დაედგმოდა ტახტი მოსასვენებლად. იქვე დაედგმოდა ანალოღია, რაზედაც დაისვენებოდა წმიდა გიორგის საქადაგო ხატი, ანთებულის სანთლებით. მეორე დღეს, დილით, წირვამდის დიდის ლიტანიობით დეკანოზი და კრებულნი სახარებით, ჯვრით, ხატებით გამოიყვანდნენ და გამოუძღვებოდნენ ქადაგს“[18]. მისივე ცნობით, მქადაგებელ მღვდელს სუჯუნის დეკანოზის წარდგენით ჭყონდიდელი მიტროპოლიტები ირჩევდნენ. ის უნდა ყოფილიყო საზოგადოდ ცნობილი თავისი ღირსებით, მოხუცებული და დაქვრივებული[19]. ჟ. მურიეს თანახმად, სუჯუნის ეკლესიის უკანასკნელი ქადაგი ჯერ კიდევ ლევან დადიანის დროს ცხოვრობდა, მაგრამ 1819-1820 წლების შემდეგ მათი ხმა უკვე აღარ ისმოდა[20]. გიორგობის ღღესასწაულს კი, როგორც ქართული პრესა იუწყება, XX საუკუნის დასაწყისშიც აღნიშნავდნენ[21]. სუჯუნის გიორგობის ღღესასწაული და ქადაგება იხსენიება მხატერული ნაწარმოებშიც – კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“.

სუჯუნა ჭყონდიდელ ეპისკოპოსთა საზამთრო რეზიდენცია იყო. როგორც თ. ხოშტარია გვამცნობს, თავიდან აქ ეპისკოპოსმა დავით წერეთელმა სამრეკლოს აშენება განიზრახა. მან მოიწვია აგურის ოსტატი, გამართა აგურხანა, მაგრამ თანამდებობიდან გადაყენების გამო ეს ჩანაფიქრი ვერარ განახორციელა. მისი წამოწყება განაგრძო მომდევნო ეპისკოპოსმა გიორგი კუხალაშვილმა და მშენებლის პოვნა სუჯუნის ეკლესიის წინამძღვარს, ნიკოლოზ ხოშტარიას (თევდორე ხოშტარიას მამას) დაავალა. მან ქუთაისიდან ჩამოიყვანა იმხანად კათოლიკეების ეკლესიის მშენებლობაზე დასაქმებული ოსტატი გიორგი, რომელსაც „უსტაბაშად“ ან უბრალოდ „ბერძნად“ მოიხსენიებდნენ. საბოლოოდ სუჯუნაში გადაწყდა სამრეკლოსთან ერთად ახალი ეკლესიაც აშენებულიყო და ეს საქმეც გიორგი უსტაბაშს დაევალა. ეპისკოპოსის თხოვნით, შვიდას ურემზე მეტი სათალი ქვა მშენებლობისათვის ბეჟან მანუჩარის ძე დადიანისგან წამოიღეს, ხოლო დანარჩენი ნიკოლოზ გიორგის ძე დადიანის ნებართვით შხეფის მთიდან მოიპოვა გიორგი უსტაბაშის მიერ ჩამოყვანილმა ოცზე მეტმა ბერძენმა ოსტატმა.

---

17 С. Белокуров, Материалы для русской истории, გვ. 370-371.

18 მ. ჯუმბერიძე, თედო ხოშტარიას მოგონებები, გვ. 128.

19 იქვე, გვ. 127-128.

20 J. Mourier, *La Mingrélie*, გვ. 366.

21 გაზეთი *ცნობის ფურცელი*, 1897, №190, გვ. 2 და 1904, №2486, გვ. 3.

წმ. გიორგის ეკლესია და სამრეკლო სოფლის სასაფლაოზე, ვაკე ადგილზე დგას (სურ. 1). ტაძარი საკმაოდ მოზრდილი გუმბათიანი შენობაა (გარე ზომებია 20,65×13,45 მ.[22]). ფასადები მთლიანად მოპირკეთებულია თეთრი კირქვის მომცრო, სუფთად გათლილი კვადრებით და მდიდრულადაა გაფორმებული (სურ. 2). თვალის ერთი შეხედვითაც ჩანს, რომ შენობის ეკლექტიური არქიტექტურა სხვადასხვა ტრადიციით არის ნასაზრდოები, რაც ბევრ თავსატეხს აჩენს და საინტერესო კითხვებს წამოჭრის. დღეისათვის ამ კითხვების პასუხად შეიძლება ზოგიერთი წინასწარი მოსაზრება და ვარაუდი გამოითქვას.

ეკლესია წაგრძელებული ნაგებობაა სამი ნახევარწრიულად შვერილი აფსიდით აღმოსავლეთ მხარეს (ნახ. 1). გუმბათი ეყრდნობა აფსიდის კედლებსა და ორ ცალკე მდგარ ოთხკუთხა გეგმის სვეტს, რომლებსაც რთულად პროფილირებული კაპიტელები აქვს. შენობის გრძელი დასავლეთი ნაწილი კვადრატულკაპიტელიანი მრგვალი სვეტების ორი წყვილით სამ ნავად იყოფა. გვერდით ნავებში ყოველი კომპარტიმენტი ცალ-ცალკეა გადახურული სფერული კამარით. დასავლეთი, სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავების კამარები ნახევარცილინდრულია. ამ თვისებების გამო სივრცე ბაზილიკურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, განსაკუთრებით დასავლეთით დგომის დროს (სურ. 3, 4).

ინტერიერში გუმბათის ყელი და საკუთრივ გუმბათი ამოყვანილია აგურით. კონსტრუქციულად მნიშვნელოვანი ნაწილები – სვეტები, პილასტრები, საბჯენი და სარკმელთა თაღები, გუმბათქვეშა კონსტრუქცია, შესასვლელები და ა. შ. თლილი ქვისაა, ხოლო კედელ-კამარები ნატეხი ქვითაა ნაშენი და შელესილია[23]. ინტერიერი ეხვად არის განათებული დიდი სარკმლებით: სამი – საკურთხევლის აფსიდშია, ორ-ორი – ჩრდილოეთის, სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებში, ათი – გუმბათის ყელში, თითო – პასტოფორიუმებში.

ტაძრის ინტერიერში ყურადღებას იქცევს გუმბათქვეშა გარდამავალი კონსტრუქცია, რომელიც ორი ვარიანტით არის წარმოდგენილი (სურ. 5). აღმოსავლეთ მხარეს აფრებში ჩასმულია თაღით შემოწერილი სადა ნახევარკონუსური ტრომპები, ხოლო დასავლეთით აფრები მორთულია კოვზის მსგავსი რადიალური ღარებით შედგენილი ნიჟარისებრი დეკორით (ჩრდილოეთით ექვსი ასეთი ელემენტია, სამხრეთით – შვიდი). აფრებს ზემოთ იქმნება ზუსტი წრე, მოინიშნული ორნამენტირებული სარტყლით, რომელიც გრეხილი ლილვისა და ზიგზაგისებური მოტივით დაფარული თაროსაგან შედგება. ამ სარტყელზე აღიმართება გუმბათის მრგვალი ყელი. სუჯუნის ეკლესიის გუმბათქვეშა კონსტრუქციის გადაწყვეტა სრულიად უჩვეულოა XIX საუკუნის საქართველოს საეკლესიო მშენებლობისათვის. მისი შთაგონების წყაროს ძებნას X-XI საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან მივყავართ. კერძოდ, აღმოსავლეთი აფრა-ტრომპები ყველაზე მეტად მოგვაგონებს დოლისყანისას, ხოლო დასავლეთი აფრების ნიჟარისებრი შემკულობა – იკვისას, რომელიც, თავის მხრივ, ტაო-კლარჯეთის დიდი ტაძრების აფრების გამარტივებულ სქემას მისდევს (სურ. 6, 7)[24]. მსგავსება იმდენად აშკარაა, რომ ძნელია აქ უბრალოდ

22 ე. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება*, გვ. 204.

23 1990-იან წლებში მხატვარმა ვალერი ნოდიამ ეკლესიის აფსიდის კონქი და დასავლეთი კედლის ცენტრალური ნაწილი მოხატა.

24 ნიჟარისებრი მოტივით აფრა-ტრომპების მორთვა სწორედ ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურის თავისებურებაა, საქართველოს სხვა მხარეებში მხოლოდ ორეოდე ნიმუშში (ნიქოზი, იკვი) თუ

დამთხვევა დავინახოთ. უფრო საფიქრელია, რომ სუჯუნის მაშენებელ ბერძენ ოსტატებს ნანახი და ათვისებული ჰქონდათ არა მხოლოდ ქართლში მდებარე იკვი, არამედ ოსმალეთში მოქცეული და იმხანად მკვლევართათვის თითქმის სრულიად უცნობი ტაო-კლარჯეთის ძეგლებიც. ამ აზრს განამტკიცებს სუჯუნის ინტერიერის კიდევ ერთი საინტერესო დეტალი – სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა სვეტზე აღმოსავლეთი მხრიდან გამოკვეთილი ბრტყელი აფსიდური ნიშა, რომელსაც ქვის მასიური არქიტრავი ხურავს (სურ. 8). მაღალი რანგის საერო თუ სასულიერო პირისთვის განკუთვნილი ეს ნიშა, ვფიქრობ, ასევე შთაგონებული უნდა იყოს X-XI საუკუნეების სამხრეთქართული ტაძრებით – ხახულით, ოშკით და ყველაზე მეტად იშხნით (სურ. 9). სხვა გზით სუჯუნაში მათი გამოჩენა ძნელი ასახსნელია. ასეთი ნიშები ვახტანგ ჯობაძის გამოთქმით, „ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრული სკოლის ტიპური მოვლენაა"[25].

გარედან ეკლესიის აღნაგობა არქიტექტურულად მთლად გამართული არ არის. ვ. ბერიძის სამართლიანი აზრით, ის მოკლებულია „...ძველი ქართული ეკლესიების ფორმათა მკაფიოობასა და ნათელ დიფერენციაციას"[26]. დასავლეთი მკლავი კუთხის ნაწილებთან ერთად საერთო ორფერდა სახურავითაა გადახურული. ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავები დამრეკკალთებიანი ფრონტონებით მცირედ გამოიყოფა საერთო მასისგან. განსაკუთრებით უსიამოდ კი თვალს ორფერდასახურავიანი შუა შვერილი აფსიდი ხედება. მის გარე მასებში საკურთხevლის კონქი არ არის გამოვლენილი, აფსიდი დაგვირგვინებულია უცნაური ფრონტონით, რომელიც აფსიდის ფორმის შესაბამისად მრუდზეა გაზნექილი. ფრონტონი გაფორმებულია ერთიმეორის ქვეშ განლაგებული გირჩებისა (თერთმეტი) და ღრმა თაღების (თოთხმეტი) მწკრივებით. ეს სამკაული მის ულაზათობას კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის.

ეკლესიას ახლა თუნუქის გვიანდელი საბურველი აქვს. უცნობია როგორი იყო ის თავიდან – XIX საუკუნის მიწურულს შენობას სახურავი უკვე მოხსნილი ჰქონდა. როგორც 1898 წლის გაზეთ „ცნობის ფურცელში" ანდრო უჩანეიშვილი წერს: ეკკლესიას სახურავი არ აქვს და გაპარტახებულია, წვიმა თავისუფლათ რეცხავს შიგნით კედლებს, რომლებიც ხავსით არის შემოსილი..."[27]

შენობის დეკორატიული მორთულობიდან, უპირველეს ყოვლისა, გუმბათზე შეეხერდები. გუმბათის ათწახნაგა ყელის გარე დეკორის საფუძველს ქმნის გაბმული პროფილირებული თაღნარი, რომელიც ყელის წიბოებს აყოლებულ უკაპიტელო და უბასისო სამმაგ გლუვ ლილვებს ეფუძნება. გაფორმების ეს სისტემა ზოგადად შუა საუკუნეების ქართულ გუმბათებს მოგვაგონებს, მაგრამ შუა საუკუნეებისათვის უცხოა მამკობი ელემენტები, როგორიცაა, მაგალითად, სარკმელთა ჯვრის ფორმის ჩარჩოები (სურ. 10). ვ. ბერიძის მართებული დაკვირვებით, ასეთი ჩარჩოები მრავლად

გვაქვს. დ. ხოშტარია, გუმბათქვეშა კონსტრუქციები V-X საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში (ტრომპი და აფრა-ტრომპი). *არქიტექტურული მემკვიდრეობა*, ტ. I, თბ., 2001, გვ. 98-99.

25 ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში*, თბ., 2006, გვ. 120; ნიშების ფუნქციის შესახებ იხ. აგრეთვე: ნ. ჩიტიშვილი, მეფეჯ-დელოფლის სამეფოული ქართული ეკლესიის სივრცეში. *საქართველოს ხიძველენი*, 17, 2014, გვ. 193-208.

26 ვ. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება*, გვ. 204.

27 *გაზეთი ცნობის ფურცელი*, 1898, №629, გვ. 3.

გვხვდება დასავლეთ საქართველოში XIX საუკუნეში ბერძნების მიერ აშენებულ-თუ აღდგენილ-შეკეთებულ ეკლესიებში[28]. მათგან ყველაზე ახლოს სუჯუნის ეკლესიის გუმბათის სარკმლების საპირეებთან დგას მარტვილის კათედრალისა და ლეხხემის სოფელ მცხეთის წმ. გიორგის ეკლესიის სამხრეთი შესასვლელების ჩარჩოები (სურ. 11). ეს ორივე ეკლესია აღდგენილია XIX საუკუნის შუახანებში, დაახლოებით იმ დროს, როცა იგებოდა სუჯუნის ეკლესია. აქვე შევნიშნავ, რომ ზოგჯერ ჯვრისებრ ჩარჩოს მეორე წყვილ განივ მკლავსაც უკეთებენ ხოლმე (მაგალითად, მარტვილისა და ჯუმათის ეკლესიების განახლებული ჩრდილოეთი შესასვლელები, სვეტიცხოვლის გალავნის სამხრეთი კარიბჭე და სხვა). XIX საუკუნეში საქართველოში გავრცელებული ორივე სახის – როგორც ერთწყვილ, ისე ორწყვილმკლავიანი – ჯვრის ფორმის ჩარჩოები ახლო ანალოგიებს პოულობს პონტოს პოსტბიზანტიურ ძეგლებში. მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ პიშტოფლის წმ. ქრისტეფორეს, მაურანასა და ემრეკის ეკლესიები[29] ენტონი ბრაიერი, ჯეინ ისააკი და დევიდ უინფილდი, რომელთაც საგანგებოდ იკვლიეს პონტოს პოსტბიზანტიური არქიტექტურა, აღნიშნავენ, რომ ასეთი ჩარჩოები დამახასიათებელია ნიშანდობლივ პონტოს რეგიონისთვის. მათ წარმომავლობას ისინი ბიზანტიურ ტრადიციას უკავშირებენ, თუმცა აღნიშნავენ სელჯუკური და ოსმალური ხუროთმოძღვრების შესაძლო გავლენასაც[30]. მიუხედავად იმისა, რომ ბერძნების მშენებლობა საქართველოში ჯერჯერობით სათანადოდ გამოკვლეული არ არის, იმის თქმა დაბეჯითებით შეგვიძლია, რომ ჯვრის მოყვანილობის საპირე საქართველოში სწორედ მათ შემოიტანეს და ფართოდ დანერგეს თავიანთ სამშენებლო პრაქტიკაში. სუჯუნის ეკლესია არის ერთ-ერთი უადრესი ნიმუში, სადაც ასეთი საპირე ჩნდება. სხვათა შორის, ასეთივე ჩარჩოები XIX საუკუნეში აქა-იქ სამცხე-ჯავახეთის კათოლიკურ აღმშენებლობებშიც გვხვდება – მაგალითად, ახალციხის წმ. ჯვრის, ვარევანისა და ალასტანის ეკლესიებში[31].

სუჯუნის ეკლესიის ძირითადი კორპუსის გარე მორთულობიდან თვალს უმალვე დეკორატიული თაღნარი და ნიშების სიმრავლე ხვდება. თაღნარი, რომელიც ალბათ ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებიდან უნდა მომდინარეობდეს, აქ რთულკაპიტელებიან პილასტრებზეა გადაყვანილი. მას უწვეულო იერს ანიჭებს ის, რომ მთავარ თაღებს ზემოდან დამატებით შემოწერს ორმაგი ლილვით გამოყვანილი დეკორატიული თაღები. უცხოდ აღიქმება მართკუთხა სარკმლების მართკუთხავე გლუვი საპირეები, რომლებიც მცირედ არის ამოზიდული კედლის ზედაპირიდან. ეს ელემენტიც პოსტბიზანტიურ ტრადიციას უნდა უკავშირდებოდეს.

უხვი შემკულობით გამოირჩევა ეკლესიის სამი – სამხრეთი, ჩრდილოეთი და დასავლეთი – ერთმანეთისგან განსხვავებული პორტალი. მათგან განსაკუთრებით მდიდრულად დასავლეთისა გამოიყურება (სურ. 12). აქ უცხო, ტეხილი მოხაზულობის ჩარჩოსა და პროფილებთან ქართული ორნამენტია შეთავსებული. მართკუთხა კარის

28 ვ. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება*, გვ. 188.

29 A. Bryer, D. Winfield, S. Ballance, J. Isaac, *The Post-Byzantine Monuments of the Pontos*, Aldershot-Burlington, 2002, ილ. 57, 170, 189.

30 იქვე, ნაწილი 4, გვ. 263.

31 ნ. ნაცვლიშვილი, *არქიტექტურა და იდენტობა: კათოლიკური ეკლესიები საქართველოში* (ხელნაწერი).

ღიობს შემოწერს ორმაგი საპირე, რომელიც წნელი ჩუქურთმით დაფარული შიდა და გარე არშიებისა და მათზე შემოყოლებული გრეხილი ლილვებისგან შედგება. გრეხილ ლილვებზე ორგან წყვილი ე. წ. „წვეთებიც“ არის ჩართული. წნელი ორნამენტი ამკობს ასევე ტეხილ, საფეხურით დაბოლოებულ გარე მოჩარჩოებას (ჩაფიქრებული ორნამენტი ჩარჩოს ზედა ნაწილზე ადარ ამოუკვეთავთ). მსგავს გადაწყვეტას ვხედავთ ბერძნების მიერ 1871 წელს განახლებულ ულუმბოს ღმრთისმშობლის ეკლესიაში[32] (სურ. 13), რომლის სამხრეთი კარის გაფორმება ზოგადი სახით წააგავს სუჯუნის დასავლეთი კარისას, თუმცა ის ბევრად სადაა, უჩუქურთმო. ამასთან, გარე საპირეს ერთის ნაცვლად ორი საფეხური აქვს. ცალკე უნდა ითქვას წნულ ორნამენტზე, რომელიც ორი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ორღარიანი ლენტით შექმნილი წრეებით მიიღება (სურ. 14). მისი ანალოგი გვხვდება, მაგალითად, კუმურდოში (აღმოსავლეთი ფასადის ქვედა სარკმლის თავსართზე)[33], მანგლისში (სამხრეთი კარიბჭის ამაღლებული ნაწილის კარნიზზე)[34], იშხანში (სამხრეთი მკლავის სარკმლის თავსართსა და ჯვრებზე), ტბეთში (ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის თავსართსა და წნულ ჯვარზე) და სხვა.

ჩრდილოეთი და სამხრეთი შესასვლელების მორთულობა ძირითადად იმავე სქემას მისდევს, ოღონდ შედარებით გამარტივებულია. აღარ არის გარე ტეხილი მოჩარჩოება, იცვლება ორნამენტთა სახეები. მთლიანად ისინი ბევრად სადაა. ე. თაყაიშვილის მიხედვით, თავდაპირველად სამხრეთი პორტალის ტიმპანში გამოსახული ყოფილა ჯვარი ზემოთ მტრედებით, ხოლო მის აქეთ-იქით, ერთმანეთის პირისპირ – ცხენზე ამხედრებული წმ. დემეტრესა და წმ. გიორგის გველეშაპთან მებრძოლი რელიეფური კომპოზიციები შესაბამისი წარწერებით[35]. ამჟამად წმ. მხედრების გამოსახულებები გალეულია, ჯვარი – შეცვლილია „პირი ღმრთისას“ ბოლოდროინდელი რელიეფით, მაგრამ ისინი მოჩანს თეოდორ კიუნეს 1913 წლის ფოტოსურათზე[36]. წმ. მეომრები, როგორც ცნობილია, ქრისტიანულ ხელოვნებაში და მათ შორის ქართულშიც ფართოდ გავრცელებული თემაა[37] საქართველოში უშუალოდ წმ. გიორგისა და წმ. დემეტრეს ცხენოსან ფიგურებს, მაგალითად, ჯრუჭის ეკლესიაში ვხვდებით[38]. ვინაიდან ფოტოსურათზე სუჯუნის რელიეფები ცუდად განირჩევა, ძნელი სათქმელია, რა ნიმუშს მისდევდა სუჯუნის ოსტატი.

32 ტ. კიპაროიძე, ულუმბის ძეგლის შესწავლისათვის. *ძეგლის მეგობარი*, 35, 1974, გვ. 36-47; გ. ბოჭორიძე, *ქართლის ეკლესია-მონასტრები და ხიძელები*, გამოსაცემად მოამზადეს ზ. სხირტლაძემ და ნ. ხიტაშვილმა ი. გოგობერიშვილის მონაწილეობით, თბ., 2011, გვ. 223-224, ტაბ. XXXIX.

33 რ. შმერლინგი, *ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი*, თბ., 1954, რეპრინტული გამოცემა, 2003, გვ. 35.

34 მ. დეალი, *მანგლისის ხუროთმოძღვრული ძეგლი*, თბ., 1974, ტაბ. 33, 51-2.

35 E. Такайшвили, Суджунская церковь и ее древности, გვ. 40.

36 იქვე, ტაბ. XXIV

37 წმინდა მხედრების შესახებ იხ.: თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.). *საქართველოს ხიძველნი*, 12, 2008, გვ. 316-337.

38 გიორგი ბოჭორიძე ვარაუდობს, რომ ჯრუჭის წმ. მხედრების რელიეფები ეკლესიის განახლების დროს – 1778 წელს – უნდა ეკუთვნოდეს (გ. ბოჭორიძე, *იმერეთის ისტორიული ძეგლები*, თბ., 1995, გვ. 223). თამარ ხუნდაძე კი, როგორც პირად საუბარში მითხრა, მათ ტაძრის თანადროულად მიიჩნევს.

შეიძლებოდა ეჭვი გაგვჩენოდა მართლაც ბერძენ ოსტატთა ნახელავია თუ არა ეკლესიის პორტალებზე მაღალი ხარისხით შესრულებული ჩუქურთმა, თუმცა ფაქტია, რომ მათ კარგად აითვისეს ქართული ორნამენტის სპეციფიკა. 1850-იან წლებში მანგლისის ეკლესიის აღდგენაზე მომუშავე ბერძენი ხელოსნების შესახებ მალაქია ღვალი აღნიშნავს: „მათ ისეთი სიზუსტით აქვთ აღდგენილი ზოგი ურთულესი სახის ჩუქურთმა, რომ არ შეიძლება ამან არ გაგვაოცოს“-ო[39]. ბერძნები უმეტესად ქართული ორნამენტით ამკობდნენ ქვის წყაროებსაც, რომლებიც, XIX საუკუნეში განახლებული, დღემდე შემოინახა თრიალეთის სოფლებში (მაგალითად, საბეჭისის წყარო)[40]. მათ შესახებ სამსონ ლეჟავა ამბობს: „რა სინაღდითა და ღრმა განცდით გაუთავისებიათ ბერძენ ქვითხეროებს, თანაც რაოდენ ნიჭიერად და შემოქმედებითად – ესოდენ მძლავრი ტრადიცია ქართული საეკლესიო არქიტექტურისა – ე. წ. „მცირე“ ხუროთმოძღვრული ფორმებში!“[41].

ეეჭველია, რომ სუჯუნის ეკლესიის მშენებელი ოსტატი გიორგი უსტაბაში აკადემიურად განსწავლული არქიტექტორი არ ყოფილა. ამაზე მიანიშნებს თუნდაც სამხრეთი და დასავლეთი შესასვლელების ორსავ მხარეს გაკეთებული კაპიტელებიანი პილასტრები, რომლებიც დაახლოებით კედლის შუა სიმაღლეზე წყდება და დეკორატიული თაღი მათ ნაცვლად ცოტა ზემოთ დასმულ კრონშტაინებს ეფუძნება. როგორც მართებულად შენიშნავს ვ. ბერიძე, „...დარღვეულია ხუროთმოძღვრული ლოგიკის ელემენტარული წესები“[42]. გიორგი უსტაბაში[43] ფლობდა ტრადიციულ ცოდნასა და გამოცდილებას, რომლებიც სამშენებლო არტელებში თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. ამასთან, ეს ცოდნა, ეტყობა, პერიოდულად ივსებოდა ადგილობრივი ხუროთმოძღვრული მემკვიდრეობის გათვალისწინებითაც. ასე, მაგალითად, საქართველოში მომუშავე ბერძენმა ოსტატებმა აითვისეს შუა საუკუნეების ქართული ჩუქურთმა და საკუთარ ორნამენტულ რეპერტუართან ერთად იყენებდნენ მას თავიანთ მშენებლობაში. ძველი ქართული არქიტექტურის ცოდნის უფრო საკვირველი მოწმობაა სუჯუნაში აფრა-ტრომპების, ნიჟარისებრ დადარული აფრებისა და მაღალი რანგის პირისთვის განკუთვნილი ნიშის გაკეთება, რასაც, როგორც ითქვა, საქართველოს XIX საუკუნის საეკლესიო არქიტექტურაში ანალოგი არ მოეპოვება.

ეკლესიის სამხრეთით, დაახლოებით ოციოდე მეტრში, დგას ორდარუსიანი მაღალი, ვიწრო სამრეკლო, რომელიც არხზე გადებულ პატარა ერთმალიან ხიდზეა

39 მ. ღვალი, *მანგლისის ხუროთმოძღვრული ძეგლი*, გვ. 28.

40 В. Цилосани, Жилые и хозяйственные помещения Триалети. *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, XII-XIII, 1963, გვ. 313-317.

41 ს. ლეჟავა, თრიალეთის ტრადიციული საცხოვრისი – საგულისხმო კულტურული მემკვიდრეობა, *ძველი ხელოვნება დღეს*, 4, 2013, გვ. 110.

42 ვ. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება*, გვ. 205.

43 როგორც უკვე ვიცით თ. ხოშტარიას ცნობით, გიორგი უსტაბაში, გარდა სუჯუნისა ქუთაისის კათოლიკურ ეკლესიაზეც მუშაობდა. საფიქრელია, რომ ამავე მშენებელთა არტელმა აღადგინა მარტვილის ტაძარიც. ამაზე მიუთითებს გარკვეული მსგავსებები სუჯუნასა და მარტვილის ეკლესიებს შორის, მაგალითად ერთნაირი მოტივით შედგენილი სარტყლები, სამყურაბოლოებიანი ჯვრის დიდი რელიეფური გამოსახულებები, ქართულ ორნამენტთან შეხამებული ჯვრის ფორმის საპირეები.

აღმართული (სურ. 15)[44]. შენობას კვადრატული გეგმა აქვს და ეკლესიის მსგავსად თეთრი თლილი ქვით არის მოპირკეთებული. შემაღლებული პროპორციის ქვედა სართული წარმოადგენს კამარით გადახურულ კარიბჭეს, რომელიც ოთხსავ მხარეს მართკუთხა ბურჯებზე დაფუძნებული ნახევარწრიული თაღებით იხსნება. თაღების ზემოთ ყოველი ფასადი გაფორმებულია ორმაგი ლილვით გამოყვანილი სამკუთხა ფრონტონით. ისინი შენობის კუთხეებში ერთმანეთს ებმის.

მეორე იარუსი კვადრატულ საფუძველზე ამოყვანილი საკუთრივ სამრეკლოს რვამალიანი ფანჩატურია, რომელსაც პირამიდის ფორმის სახურავი აქვს. მასზე დასაელეთიდან მიდგმული ლითონის ბოლოდროინდელი ხვეული კიბით ვხვდებით (თ. კუნეს 1913 წლის ფოტოსურათზე, კიბე პირველი სართულის სივრციდან მიემართება და ხვეული არ არის). ფანჩატურის ნახევარწრიული თაღები გადაყვანილია რვა მრგვალ სვეტზე, ამათგან ოთხი დასმულია კუთხეებში, ხოლო დანარჩენი ოთხი – მათ შორის. სვეტებს მართკუთხა ბაზისები და რთულადპროფილირებული კაპიტელები აქვს. ნიშანდობლივია, რომ სუჯუნის სამრეკლოს ფანჩატურის მსუბუქი არქიტექტურული სახე განირჩევა საქართველოში გავრცელებული ნიმუშებისაგან. ჩვენში ფანჩატური, როგორც წესი, წრიულ ან პოლიგონალურ საფუძველზე ამოჰყავთ და უფრო მასიურია. აქ ის ქვედა კუბური მოცულობის ფორმას აგრძელებს და მეტი „გახსნილობით" ხასიათდება. სუჯუნის სამრეკლოს ენათესაობა, მაგალითად, ბერძნების მიერ 1850 წლის ახლოს განახლებული შემოქმედის მონასტრის სამრეკლოს ფანჩატური (სურ. 16)[45]. ორივე ნაგებობის არქიტექტურული გადაწყვეტა, სავარაუდოდ, კვლავ პოსტბიზანტიური ტრადიციით უნდა იყოს ნასაზრდოები.

სუჯუნის წმ. გიორგის ეკლესია სამრეკლოიანად თავისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური და ამბიციური პროექტია საქართველოში. ერთი შეხედვით ის ნამდვილად ახდენს მნახველზე შთაბეჭდილებას, რასაც დიდი ზომა, სუფთად გათლილი კვადრების რიგიანი წყობა, ტექნიკური შესრულების ხარისხი და უხვი დეკორი განსაზღვრავს. შენობა, როგორც ჩანს, ძალიან მოსწონდათ თანამედროვეებს. მის აღფრთოვანებულ შეფასებებს XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზეც შეეხვდებით. მაგალითად, ტრიფონ კალანდარიშვილი 1897 წელს გაზეთ „ცნობის ფურცელში" წერდა, ეკლესია „...მართლაც შესანიშნავია, თავისის მშვენიერის ქვიტკირის შენობით"-ო[46]. ექვთიმე თაყაიშვილის აღწერით, „ეკლესია აქ მოზდილია, ძრიელ

44 ამჟამად სამრეკლოს პირველ სართულზე ინახება 1911 წლით დათარიღებული მხედრულწარწერიანი მოვარდისფერი ქვა (დაახლოებით 96×50 სმ.), რომელიც ადრე სოფლის შესასვლელში მდებარე ცუდდარის ხიდს ეკუთვნოდა. 1998 წელს ღელეში ნავარდნილი ქვა სუჯუნის ეკლესიის მრეკლს აქ მოუტანია. დღეს წარწერა ალაგ-ალაგ დაზიანებულია, მაგრამ მისი ამოკითხვა მეტ-ნაკლებად მაინც შეიძლება. წარწერაში ნათქვამია, რომ მეთექვსმეტე საუკუნეში დეკანოზ იესე დავითის ძე საბაშვილის მეცადინეობით აგებული ხიდი განაახლა როსტომ სეხნიას ძე საბაშვილმა და მითითებულია თარიღი – 1911 წლის 15 აგვისტო. კ. კაჭარავა, *სუჯუნის წმ. გიორგის ეკლესიის ისტორია*, გვ. 29-30.

45 დუბუა დე მონპერეს 1830-იანი წლების დასაწყისის ნახატზე შემოქმედის სამრეკლო ფანჩატურის გარეშეა ნაჩვენები. 1874 წელს, როდესაც მონასტერი დიმიტრი ბაქრაძემ მოინახულა, ის უკვე აღდგენილი იყო. მისი თქმით: „მონასტრის შიგა ეზოში შედიხართ მიწის სისწორივ ნაყრილ ქვის გალავანზე დაშვებული ახალი სამრეკლოდან, რომელიც თლილი ქვით არის ნაგები". დ. ბაქრაძე, *არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში (იტლასითურთ)*, თარგმნა ა. ტოტოხავამ, ბათუმი, 1987, გვ. 104.

46 გაზეთი *ცნობის ფურცელი*, 1897, №190, გვ. 2.

ლამაზი, თეთრის თლილის ქვით ნაშენი, გუმბათიანი..."[47] ახალ დროში შეფასებები მკვეთრად შეიცვალა. ვახტანგ ბერიძის დახასიათებით, „...ეს არის ნამდვილი დემონსტრაცია დაუფარავი ეკლექტიზმისა და მდარე გემოვნებისა..."[48]. რა თქმა უნდა, სუჯუნის ეკლესია მხატვრული ორგანულობითა და მთლიანობით ვერ დაიკვეხნის, მაგრამ ის უდაოდ არის თავისი დროის ერთ-ერთი გამორჩეული ძეგლი, რომლის არქიტექტურულ გადაწყვეტაში სხვადასხვა სამშენებლო ტრადიცია თუ მხატვრული ტენდენცია აისახა. მისი გაანალიზება მნიშვნელოვანია საქართველოს XIX საუკუნის საეკლესიო არქიტექტურის ისტორიისა და მისი ზოგადკულტურული კონტექსტის უკეთ გასაგებად[49].

Manon Liluashvili
Sujuna Church of St. George: History and Architecture

Church of St. George located in the village Sujuna, Samegrelo (western Georgia) has a long and interesting history. According to J. Mourier existence of the first church on this place can be supposed already in the 10th-11th cc. At any rate, the fact that in the 17th c. the church was erected here is confirmed by the 1640 *Mkhedruli* inscription of the silver repoussé icon of St. George, restored by Levan II Dadiani in 1646. This old, presumably, wooden church seems likely to have been burnt down by the Lezgins in 1758. Later on, one more wooden church was built here, which survived for some time, simultaneously with the present church. According to the memoires of the priest Tevdore Khoshtaria, as well as late 19th c. and early 20th c. documents, the present stone domed church and the bell-tower were built in 1838-45/46. For the erection of the church, craftsman George, referred to as "ustabashi" or simply Greek, involved at that time in the construction of the Roman Catholic church in Kutaisi was invited.

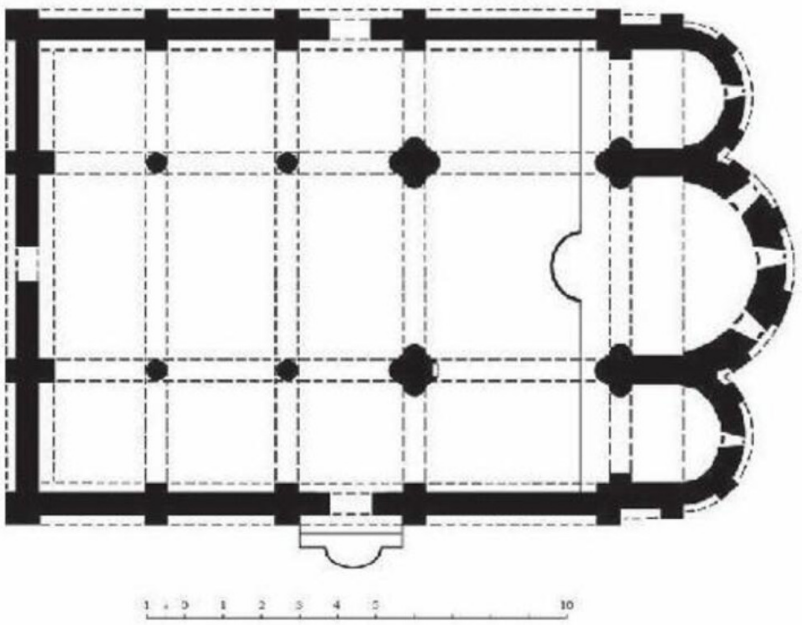
Eclectic architecture of the Sujuna church is inspired by diverse traditions. From the first glance it definitely impresses the visitor, due to the accurate masonry of large well-hewn quadrae, quality of the construction and lavish decoration. Architectural and artistic design of the building shows links with both, 10th-11th cc. Georgian architecture and Post-Byzantine tradition. The church cannot, certainly, claim artistic originality and integrity, but it definitely is one of the distinguished monuments of its epoch in Georgia.

---

47 ე. თაყაიშვილი, *არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი*, გვ. 22.

48 ვ. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება*, გვ. 205.

49 სუჯუნაში შემონახულია სხვა საყურადღებო ძველი ნაგებობებიც. ეკლესიის მოპირდაპირე მხარეს დგას ცნობილი მრეწველისა და ქველმოქმედის აკაკი ხოშტარიას მდიდრულად შემკული ერთსართულიანი სახლი, აგებული 1915 წელს (ამჟამად ეკუთვნის დედათა მონასტერს). კოტა მოშორებით არის სინაგოგა – ვრცელი დაბალი შენობა თლილი ქვით მოპირკეთებული ფასადებით, ხის ჭერითა და სვეტებიანი პორტიკით (ამჟამად მიტოვებულია).



ნახ. 1. სუჯუნის ეკლესიის გეგმა (სქემა დ. ხოშტარიასი)

სურ. 1. სუჯუნის ეკლესია და სამრეკლო, ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან

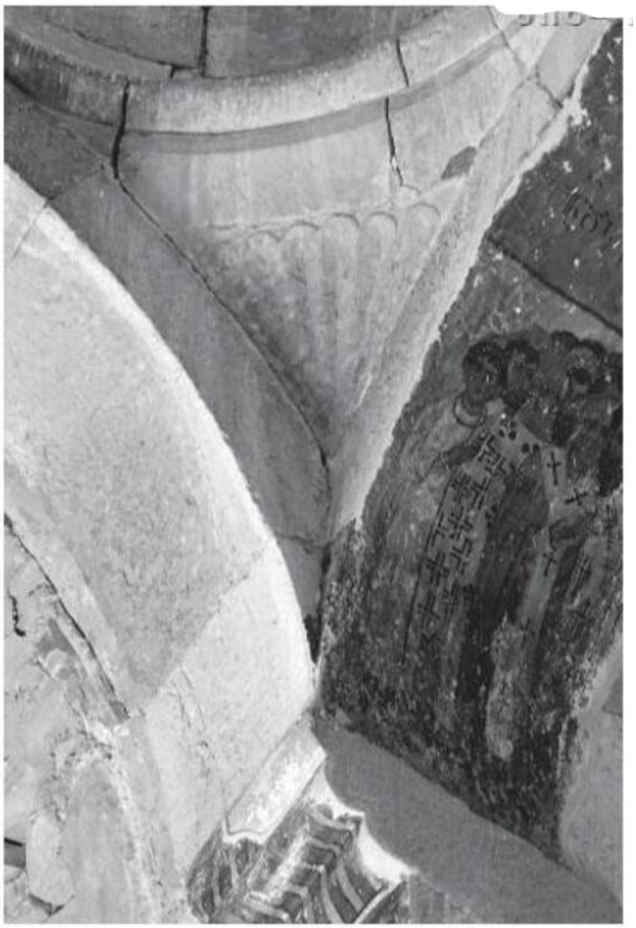
სურ. 2. სუჯუნის ეკლესია, ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან

სურ. 3. სუჯუნის ეკლესიის ინტერიერი, ხედი დასავლეთისკენ

სურ. 4. სუჯუნის ეკლესიის ინტერიერი, სამხრეთი ნავი

სურ. 5. სუჯუნის ეკლესია, გუმბათქვეშა კონსტრუქცია

სურ. 6. დოლისყანის ეკლესია, აფრა-ტრომპი



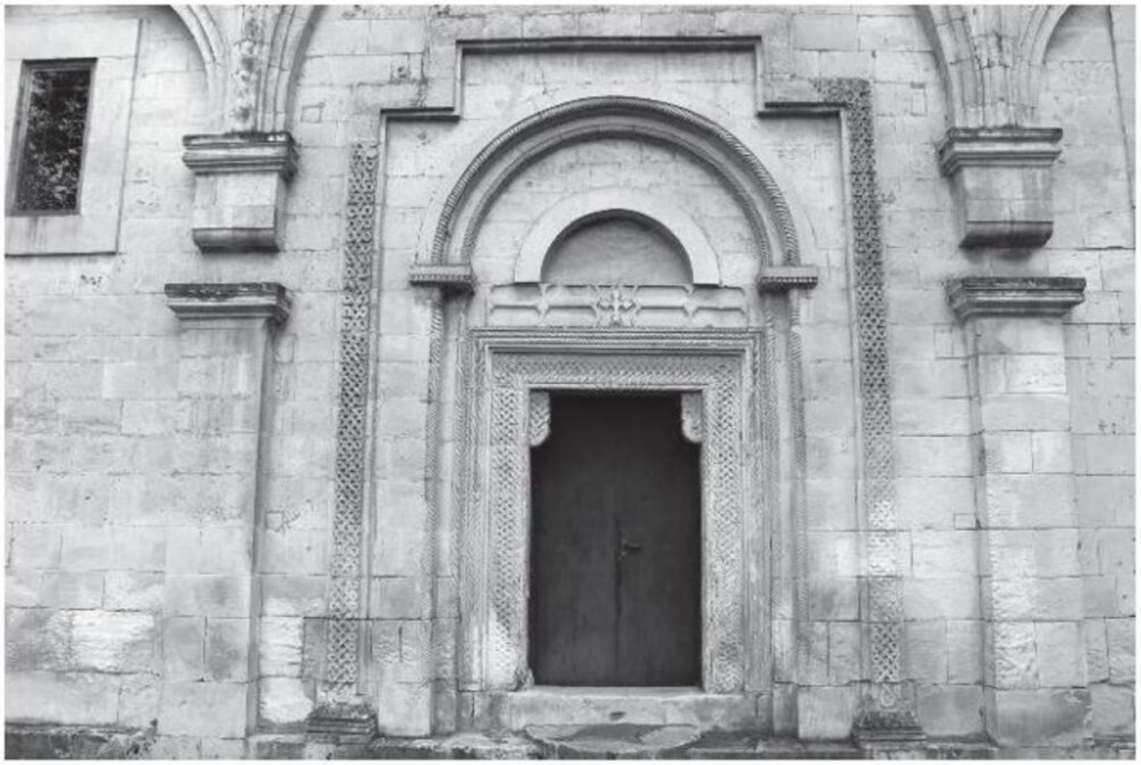
სურ. 7. იკვის ეკლესია, ნიჟარისებრი აფრა

სურ. 8. სუჯუნის ეკლესია, გუმბათქვეშა ბურჯის ნიშა

სურ. 9. იშხნის ეკლესია, ნიშა (ფოტო ნ. ჩიტიშვილის)

სურ. 10. სუჯუნის ეკლესია, გუმბათის სარკმლები

სურ. 11. მარტვილის კათედრალი, სამხრეთი კარი

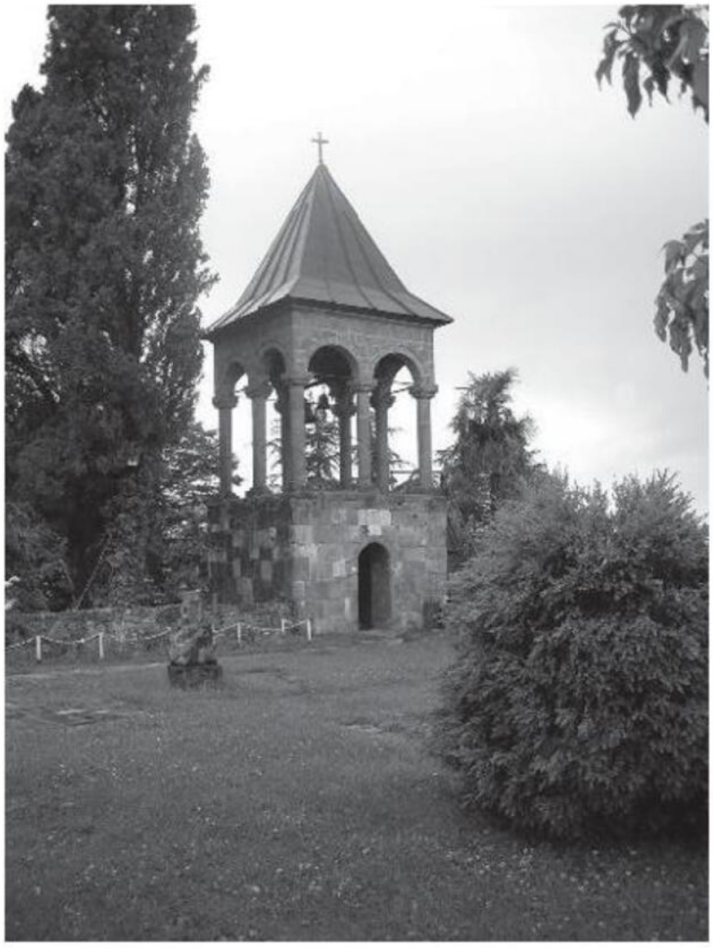


სურ. 12. სუჯუნის ეკლესია, დასავლეთი კარი

სურ. 13. ულუმბოს ღმრთისმშობლის ეკლესია, სამხრეთი კარი (ფოტო ნ. ჩიტიშვილის)

სურ. 14. სუჯუნის ეკლესია, დასავლეთი პორტალის ჩუქურთმის ფრაგმენტი

სურ. 15. სუჯუნის ეკლესიის სამრეკლო



სურ. 16. შემოქმედის მონასტრის სამრეკლო

ნათია ნაცვლიშვილი
*გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

ახალციხის კათოლიკური სიძველეები

ისტორიული ვითარების გამო სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში კათოლიციზმის გავრცელების გზები ქვეყნის დანარჩენი რეგიონებისგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული იყო. აქ რაოდენობრივად ყველაზე მეტი სომხური რიტის კათოლიკე ცხოვრობდა. განსაკუთრებით დიდი იყო მათი რიცხვი ახალციხეში და სამცხე-ჯავახეთის სოფლებში. საქართველოს სხვა მხარეებისაგან განსხვავებით, აქ იყო სოფლები, რომელთა მოსახლეობასაც დიდწილად ან მთლიანად კათოლიკეები შეადგენდნენ.

საქართველოში კათოლიკეთა შემოსვლის პირველივე ხანებიდან მეთექვსმეტე საუკუნემდე სამცხე ქართლის მისიონს ექვემდებარებოდა[1]. XIV საუკუნიდან საქართველო დომინიკელთა ოერისდიქციაში მოექცა და პაპმა იოანე XXII-მ სმირნის საეპისკოპოსო კათედრა თბილისში გადმოიტანა. საგარაუდოდ 1342 წელს, ეპისკოპოსი იოანე ფლორენციელი სათავეში ჩაუდგა ახლად დაფუძნებულ წმ. გრიგოლ განმანათლებლის უნიტორ ძმათა (Fratres Unitores) კონგრეგაციას – დომინიკელთა ორდენის სომხურ განშტოებას, რომლის საეპისკოპოსო ნახიჩევანში მდებარეობდა[2]. შემდგომში ამ ორდენმა დიდად შეუწყო ხელი სომხური რიტის კათოლიციზმის გავრცელებას აღმოსავლეთ ანატოლიასა და კავკასიაში – მათ შორის, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში.

მესხეთში უნიტორებს მისიონერული საქმიანობა XIV საუკუნეშივე უნდა დაეწყოთ, თუმცა ამის დამადასტურებელი პირდაპირი საბუთი არ არსებობს[3]. საქართველოსთან დაკავშირებულ ჩვენთვის ცნობილ ოფიციალურ დოკუმენტებში უნიტორების სახელი პირველად XVI საუკუნეში ჩნდება. 1545 წელს რომის პაპი პავლე III ლუარსაბ მეფის სახელზე დაწერილ წერილს ატანს პატრებს დომინიკესა და ბაპტისტას „რომელ არიან წმიდა დომინიკეს წესისა დიდი სომეხთის ქალაქ

1 მ. თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის, ტფ., 1902, რეპრინტი, თბ., 2011, გვ. 401.

2 უნიტორების შესახებ იხ.: T. Murphy, O. P., The Friars Preachers in Armenia, Dominicana, 38:2, June 1953, გვ. 126; A History of the Crusades, Vol. V: The Impact of the Crusades on the Near East, ed. by N. P. Zacour and H. W. Hazard, Madison, WI, 1985, გვ. 496; მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 73-76; М. Орманян, Армянская церковь: ее история, учение, управление, внутренний строй, литургия, литература, ее настоящее, Пер. с франц. Б. Рунт, Москва, 1913, გვ. 69; G. Petrowicz, I Fratres Unitores nella Chiesa Armena. Euntus Docete XXII, 1969, გვ. 309-347; B. L. Zekiyan, La formazione e gli sviluppi tra gli armeni di correnti ecclesiali simpatizzanti per la comunione romana, წიგნში: Eukosmia: Studi miscellanei per il 75 di Vincenzo Poggi S. J., a cura di V. Ruggieri e L. Pieralli, Soveria Mannelli, 2003, გვ. 649.

3 მ. თამარაშვილი ეარეოფს უნიტორი ბერების საქართველოში საქმიანობას XVI საუკუნემდე. იხ. მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 73.

ნახევნიდგან"[4]. მომდევნო წელს პაპი თავის ნუნციოდ საქართველოში აგზავნის ნახიჩევნის არქიეპისკოპოსს სტეფანეს[5]. პაპის გადაწყვეტილება საქართველოში თავის წარმომადგენლად სომეხი უნიტორი არქიეპისკოპოსის დანიშვნის შესახებ ქვეყანაში დომინიკელთა საქმიანობის ტრადიციას უნდა უკავშირდებოდეს. შ. ლომსაძის ცნობით, მისიონის დაარსების მიზნით ეპისკოპოსს მალევე მოჰყვნენ სომეხი უნიტორი ბერები, რომლებიც ძირითადად ქართლში და სამცხეში დასახლდნენ[6].

1551-1578 წლებში ოსმალეთის იმპერიამ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო დაიპყრო და ევროპელ მისიონერებს ამ ტერიტორიაზე საქმიანობა შეუზღუდათ. შექმნილი პოლიტიკური ვითარების გამო უნიტორების საქმიანობა სამცხეში ბევრად ნაყოფიერი აღმოჩნდა. სომეხი კათოლიკე მღვდლები, რომლებიც ღვთისმსახურების დროს ლათინურის ნაცვლად მშობლიურ ენას იყენებდნენ, თურქებისთვის, ევროპელი მისიონერებისაგან განსხვავებით, იმპერიის მტრებთან ნაკლებად ასოცირდებოდნენ. ისინი ოსმალეთის იმპერიის ქვეშევრდომები იყვნენ, სომხური მილეთის ნაწილს შეადგენდნენ და, სხვა სომეხ კათოლიკეებთან ერთად, სამოქალაქო იურისდიქციით კონსტანტინოპოლის სომხურ-მონოფიზიტურ საპატრიარქოს ემორჩილებოდნენ[7]. მეორე მხრივ, რომისთვის ისინი ევროპული ორდენის წარმომადგენლები იყვნენ და მათი დახმარებით კათოლიკური ეკლესია რეგიონში პოზიციების შენარჩუნებას სუსტად, მაგრამ მაინც ახერხებდა.

სამხრეთ საქართველოს სრულად დაქვემდებარების შემდეგ, 1579 წელს ოსმალეთის იმპერიამ ახალციხის (ჩილდირის) საფაშო შექმნა. საფაშოს პოლიტიკური და ეკონომიკური ცენტრი ქალაქი ახალციხე იყო. ამ პერიოდში ახალციხეში მცხოვრები კათოლიკეებისა და მათი სულიერი ლიდერების შესახებ ინფორმაცია ძალიან მწირია. როგორც ჩანს, მათი მდგომარეობა იმპერიის დედაქალაქში მცხოვრებ

4 იქვე, გვ. 72.

5 იქვე, გვ. 74.

6 შ. ლომსაძე, გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოს ისტორიიდან, ახალციხური ქრონიკები, თბ., 1979, გვ. 30.

7 ოსმალეთის იმპერიის ეროვნულ-კონფესიური სახელმწიფო პოლიტიკა მილეთის სისტემას ეფუძნებოდა. მილეთი ეწოდებოდა რელიგიურ თემს, რომელსაც იმპერია ოფიციალურად აღიარებდა. მას აქვნდა შეზღუდული თვითმმართველობა საკუთარი კანონების შესაბამისად და განაგებდა ავტონომიურ დაწესებულებებს – სასამართლოებს, სკოლებს, საავადმყოფოებს. რელიგიური თემის სულიერი ლიდერი მილეთის ხელმძღვანელად ითვლებოდა და სამოქალაქო საქმეებიც მოეკითხებოდა. ის პასუხისმგებელი იყო თემის წევრთა ლოიალობაზე სულთნის მიმართ და წესრიგზე თემის შიგნით (B. Braude, Foundation Myths of the Millet System, წიგნში: B. Braude and B. Lewis, (eds), Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Functioning of a Plural Society, Volume I: The Central Lands, London, 1982, გვ. 69-88; D. Stamatopoulos, From Millets to Minorities in the 19th-Century Ottoman Empire, an Ambiguous Modernization, წიგნში: S. G. Ellis, G. Hálfadanarson, and A. K. Isaacs (eds), Citizenship in Historical Perspective, Pisa, 2006, გვ. 253-273). პირველი მილეთი უკვე 1454 წელს, ბიზანტიის იმპერიის დაცემიდან ერთი წლის თავზე შეიქმნა. ის ბერძნულ ანუ „რუმის" მილეთად იწოდებოდა და ოსმალეთის მთელ ქრისტიანულ მოსახლეობას აერთიანებდა განურჩევლად კონფესიისა. ბუნებრივია, ეს ვითარება ხელს არ აძლევდა არამართლმადიდებლებს, რომლებიც უცხო აღმსარებლობის იერარქის სამოქალაქო განმგებლობაში აღმოჩნდნენ. უკვე 1461 წელს სომხებმა მიაღწიეს დამოუკიდებელ თემად აღიარებას – პირველ შექმნა ცალკე სომხური მილეთი, რომელიც კონსტანტინოპოლის ახლადშექმნილ სომხურ საპატრიარქოს ჩააბარა. მონოფიზიტი სომეხი პატრიარქის ადმინისტრაციულ დაქვემდებარებაში აღმოჩნდნენ იმპერიაში მცხოვრები სომხური რიტის კათოლიკეებიც (შ. ლომსაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 27). საკუთარი მილეთის შექმნის უფლება მათ მხოლოდ 1829 წელს მიიღეს.

სომეხ კათოლიკეებთან შედარებით უკეთესი იყო. კონსტანტინოპოლელი სომეხი კათოლიკეები 1701 წლიდან 1815 წლამდე გამუდმებულ დევნას განიცდიდნენ, არ ჰქონდათ საკუთარი ეკლესია და ღვთისმსახურებას ფარულად აღაესრულებდნენ. მათგან განსხვავებით, XVIII საუკუნის შუა წლებისთვის ახალციხეში სომეხ კათოლიკეთა მფლობელობაში ორი ეკლესიაა, მათი რაოდენობა კი 4000 აღწევს[8].

მ. თამარაშვილი და მასზე დაყრდნობით შ. ლომსაძე სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში სომეხ კათოლიკეთა გამრავლებას მთლიანად უნიტორთა ორდენის აქტივობას მიაწერენ, რაც მთლად ზუსტი არაა. უკვე XVI საუკუნეში უნიტორების რიცხვი იმდენად შემცირდა, რომ 1583 წელს ისინი დომინიკელთა ორდენს მთლიანად შეერწყნენ, თუმცა, როგორც ჩანს, ღვთისმსახურებაში სომხური რიტი მაინც შეინარჩუნეს[9]. სომეხ დომინიკელთა მონასტრების რიცხვის შემცირების პროცესი 1745 წელს ნახიჩევანის საეპისკოპოსოს გაუქმებით დასრულდა[10]. შ. ლომსაძის ცნობით: „XVIII საუკუნის დასაწყისში უნიტორები განსაკუთრებით არზრუმ-ჰასან-ყალას (ყარსთან) მიდამოებში საქმიანობდნენ, ხალხს აკათოლიკებდნენ. სხვათაშორის, ერთხანს აქ საქმიანობდა ცნობილი მხითარ სებასტაცი“. აქ შ. ლომსაძე ერზერუმსა და მის მიდამოებში მოღვაწე კათოლიკეებს შეცდომით უნიტორებად მიიჩნევს. სინამდვილეში ამ დროს ანატოლიაში ლათინი პატრები მოღვაწეობენ. კერძოდ, ერზერუმში მცხოვრებ სომეხ კათოლიკეებს იეზუიტი ბერები უწევენ სულიერ მამობას. არც ცნობილი კათოლიკე ბერი მხითარ სებასტაცი ყოფილა უნიტორი. ის იყო ფუძემდებელი ახალი სომხური სამონასტრო ორდენისა, რომელიც ოსმალეთის იმპერიის ტერიტორიაზე მოქმედი მისიების დახმარებით შეიქმნა და რომლის წევრებსაც მისი სახელის მიხედვით მხითარისტები ეწოდათ. კონსტანტინოპოლიდან დევნილმა მხითარმა 1717 წელს ვენეციაში სან ლაძაროს სომხურ კათოლიკური მონასტერი დააარსა და ფართო სამეცნიერო და საგამომცემლო საქმიანობა გაიხადა[11].

დასავლეთევროპელი მისიები ოსმალეთის იმპერიაში ექვემდებარებოდა რწმენის პროპაგანდის წმინდა კონგრეგაციას (Sacra Congregatio de Propaganda Fide). კონგრეგაცია რეფორმაციული ეკლესიის წინააღმდეგ საბრძოლველად 1622 წელს საგანგებო ბულით დაამტკიცა პაპმა გრეგორიუს XV-მ. ცნობილია, რომ XVI-XVII საუკუნეები კათოლიკური ეკლესიისთვის კრიზისული ხანაა. ამ დროს გააქტიურებულმა რეფორმაციულმა მოძრაობამ ვატიკანი აიძულა მთელ მსოფლიოში გაეძლიერებინა მისიონერული საქმიანობა. რომის განსაკუთრებულ ინტერესს ირანისა და ოსმალეთის მიერ დაპყრობილი აღმოსავლეთქრისტიანული ქვეყნები წარმოადგენდა. კონგრეგაციის შექმნიდან მალევე პაპმა ურბან XVIII-მ დააარსა კოლეჯი (Collegium Urbanum), სადაც თორმეტი მოსწაულიდან ერთი ადგილი საქართველოსთვის იყო გამოყოფილი[12].

ზემოთ მოტანილი ცნობების შეჯამებით, შემდეგი სურათი იხატება: ახალციხეში კათოლიკურ საქმიანობას წმ. დომინიკეს ორდენის სომეხი უნიტორი ბერები,

8 Ch. A. Frazee,. Catholics and Sultans: the Church and the Ottoman Empire 1453-1923, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1983, გვ. 188.

9 იქვე, გვ. 76.

10 იქვე, გვ. 188-189.

11 R. Benedetto (ed), The New Westminster Dictionary of Church History. V. 1, Louisville, London, 2008, გვ. 49.

12 Ch. A. Frazee, დასახ. ნაშრ., გვ. 88-92.

სავარაუდოდ, XIV საუკუნიდან იწყებენ და სამცხეში სომხურ რიტს ავრცელებენ. XVI საუკუნეში, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ოსმალეთის იმპერიის დაპყრობის შემდეგ, ადგილობრივი კათოლიკეები სომხური მილეთის ნაწილი გახდნენ. XVIII საუკუნიდან ადგილობრივ მრევლს რელიგიურ სამსახურს უწევენ ვენეციაში მხითარისტების მონასტერში ან რომში ურბანოს კოლეჯში აღზრდილი და კონსტანტინოპოლში სომხურ რიტზე ნაკურთხი ეროვნებით ქართველი ან სომეხი მღვდლები[13], რომელთაც სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში სომხური რიტის კათოლიციზმის შემომტან უნიათო ბერებთან კავშირი არა აქვთ.

ლათინური რიტის კათოლიკეები სამცხეში XVIII საუკუნის დასაწყისამდე არ ჩანან. კაპუცინები ახალციხეში 1715 წლის აგვისტოს ჩავიდნენ, თუმცა ადგილობრივმა ფაშამ მათთვის ხონთქარის ფირმანი ვერ მოიპოვა და ორი თვის ლოდინის შემდეგ პატრები იძულებულნი გახდნენ ქართლში დაბრუნებულიყვნენ[14]. ერთი წლის შემდეგ პატრი ალექსი მილანელი კვლავ ჩავიდა ახალციხეში, მაგრამ ამჯერადაც მის სტუმრობას შედეგი არ მოჰყოლია. პატრი რომში წაკითხულ მოხსენებაში საგანგებოდ აღნიშნავდა, რომ ახალციხელ კათოლიკეებს ისე ეშინოდათ ადგილობრივი მონოფიზიტი მღვდლის, რომ სურდათ პატრებს რაც შეიძლება მალე დაეტოვებინათ ქალაქი[15]. ზოგადად, ეს პერიოდი ერთ-ერთი უმძიმესია სომეხ კათოლიკეთა ისტორიაში. 1715 წელს არჩეული კონსტანტინოპოლის სომეხ მონოფიზიტთა პატრიარქი ჰოვანეს IX კოლოტი აქტიურად იბრძოდა მათ წინააღმდეგ. მან იმდენს მიაღწია, რომ პორტასგან მიიღო ნებართვა დაეპატიმრებინა კათოლიციზმზე მოქცეული ნებისმიერი სომეხი. ტრაბზონსა და ერზერუმში დახურა იეზუიტთა მისიონები, ხოლო ალეპოსა და მარდინის ეპისკოპოსები დააჭერინა[16]. როგორც ჩანს, ამ საეოველთაო დევნას ახალციხელი კათოლიკეებიც უფრთხოდნენ და ლათინ პატრებთან ურთიერთობისაგან თავს იკავებდნენ. ვითარების დაწყნარებას გარკვეული დრო დასჭირდა. ქართლის მისიონის ვიკარმა ნიკოლა ჯორჯენტიმ ახალციხეში მონასტრის დაარსება კაპუცინების პირველი მცდელობიდან არც თუ ძალიან მალე – 1733 წელს მოახერხა[17]. 1740-იან წლებში ახალციხელმა კაპუცინებმა რომიდან ნებართვა მიიღეს ღვთისმსახურება ლათინურის ნაცვლად ქართულ ენაზე ჩაეტარებინათ[18].

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში ახალციხეში სამი კათოლიკური ეკლესია იყო – წმ. ჯვრისა (ზემო), წმ. იოანე ნათლისმცემლისა (ქვემო) და ღმრთისმშობლისა. აქედან „ზემო და ქვემო საყდრები“ სომხურ-კათოლიკურ მრევლს ემსახურებოდა, ღმრთისმშობლისა კი – ლათინურ-კათოლიკურს, რის გამოც მას „პატრების ეკლესიას“ ეძახდნენ. კათოლიკური მოსახლეობა ციხადელის ფერდობზე და მის გარშემო განლაგებულ ძველ ქალაქში – რაბათში ცხოვრობდა. აქვე მდებარეობდა

13 მაგალითად, იოანე ლაზაშვილი, ანტონ თუმანიშვილი, გრიგოლ ბადინაშვილი. იხ.: ს. ჭიჭინაძე, ქართველ კათოლიკეთ მოღვაწენი და მესხეთ-ჯავახეთის ცნობები. თფ., 1904, გვ. 25-34, 50-51.

14 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., თბ., 2011, გვ. 412-413.

15 იქვე, გვ. 414.

16 Ch. A. Frazee, დასახ. ნაშრ., გვ. 181.

17 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 412-413.

18 Ch. L. Zugger, The Forgotten: Catholics of the Soviet Empire from Lenin Through Stalin, Syracuse, 2001, გვ. 471, შენ. 76.

მათი სალოცავები, რომელთაგან ყველაზე მაღლა, მთის წვერზე იდგა წმ. ჯვრის ეკლესია[19].

1828 წელს რუსეთ-თურქეთის ომების შედეგად ახალციხე რუსეთის იმპერიის ნაწილი გახდა. რამდენიმე წელიწადში მდ. ფოცხოვის მარჯვენა ნაპირზე ახალი უბანი – „პლანი" გაშენდა. მის ძირითად მოსახლეობას ერზერუმიდან გადმოსახლებული მონოფიზიტი სომხები შეადგენდნენ. მათთან ერთად აქ ცხოვრობდნენ ქართველი, პოლონელი და სომეხი კათოლიკეებიც. 1839 წლიდან „პლანში" უკვე იყო ღმრთისმშობლის სახელზე ნაკურთხი სომხურ-კათოლიკური რიტის ეკლესია[20]. ამრიგად, XIX საუკუნის შუახანებისათვის ახალციხეში კათოლიკური ეკლესიების რაოდენობა ოთხამდე გაიზარდა. მათგან დღეს მხოლოდ ორი – წმ. ჯვრისა და პატრების ეკლესია შემორჩა. წმ. იოანე ნათლისმცემელი და „პლანის" ღმრთისმშობელი საბჭოთა პერიოდში დაანგრიეს.

სიძველეებით დაინტერესებული მეცნიერები თუ მოგზაურები ახალციხის კათოლიკური სალოცავების ჩამოთვლას, დომინანტური მდებარეობის გამო, როგორც წესი, წმ. ჯვრის ეკლესიით იწყებენ. ევროპელ მეცნიერთაგან მათ ყველაზე ვრცლად შეეხო მარი ბროსე, რომელიც სამცხე-ჯავახეთს 1847 წლის შემოდგომაზე ეწვია. მის მიხედვით, მაღლა დგას წმ. ჯვრის სომხურ-კათოლიკური ეკლესია, რომელიც კოკოლას სახელითაც არის ცნობილი, ცოტა ქვემოთ – ღმრთისმშობლისა, ხოლო კიდევ უფრო ქვემოთ – წმ. იოანე ნათლისმცემლისა. სულ ბოლოს ის ასახელებს სომხურ კათოლიკურ ეკლესიას ქალაქის ახალ ნაწილში[21]. ახალციხის კათოლიკური ეკლესიების შესახებ ასევე საინტერესო ინფორმაციას იძლევა რუსეთის საიმპერატორო გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიის განყოფილების მმართველი, ეთნოგრაფი ლეონარდ ზაგურსკი, რომელიც სამაზრო ქალაქში 1872 წელს იმყოფებოდა. მისი თქმით, ქალაქის ძველ ნაწილში ერთმანეთთან საკმაოდ ახლოს განთავსებული სამი კათოლიკური ეკლესიაა. ყველაზე მაღლა წმ. ჯვრის ეკლესია დგას, მის ქვემოთ მდებარეობს წმ. როზალიას რომაულ-კათოლიკური ეკლესია, ხოლო უფრო ქვემოთ – წმ. იოანე ნათლისმცემლისა[22]. ქალაქის ახალ ნაწილში მდებარე სომხურ-კათოლიკური ეკლესიის შესახებ ის არაფერს ამბობს.

მ. ბროსესა და ლ. ზაგურსკის შემდეგ ახალციხის კათოლიკური ეკლესიების ვრცელი აღწერა ზაქარია ჭიჭინაძეს ეკუთვნის. თავის წიგნში „კათოლიკური ეკკლესია საქართველოში" ზ. ჭიჭინაძე, ლ. ზაგურსკის მსგავსად, მხოლოდ რაბათის ეკლესიებს ჩამოთვლის. შემდეგი მკვლევარი, რომელმაც საგანგებო ყურადღება დაუთმო სამცხე-ჯავახეთის რეგიონის კათოლიკურ სალოცავებს, გიორგი ბოჭორიძეა. მან ამ მხარეში 1932-33 წლებში იმოგზაურა. ის რაბათის ეკლესიების გვერდით ქალაქის

19 შ. ლომსაძე, სამცხე-ჯავახეთი, თბ., 1975, გვ. 452-453.

20 ი. ხოჯაშვილი, ს. აბინაშვილი, ხ. ნავროზაშვილი, ახალციხური ქრონიკები, დღიური-მატიანე, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს ნ. ბერძენიშვილმა და მ. ქავთარიამ, თბ., 2015, გვ. 223.

21 M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847-1848, 2e livraison, St.-Pétersbourg, 1851, გვ. 139-143.

22 Л. Загурский, Записки Кавказскаго Отдела Имнераторскаго Русскаго Географическаго Общества, к. VIII, Изданная под редакцию правителя дел отдела Д. И. Коваленскаго. Тиф., 1873, გვ. 17-18. „ქართული აკვნის" ფორმის კამარების გამო ლ. ზაგურსკისთვის სამივე ეკლესია ერთი სტილისაა.

ახალი ეგნის – „პლანის“ ღმრთისმშობლის სახელობის კათოლიკურ ეკლესიასაც ასახელებს[23].

ახალციხის ზოგიერთი კათოლიკური ეკლესიის მშენებლობის ზუსტი თარიღი უცნობია. თუ მ. ბროსეს ვენდობით, მათში ყველაზე ადრეული წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, იგივე ქვემო საყდარია. ლ. ზაგურსკის, ს. ჭიჭინაძისა და ი. გვარამაძის მიხედვით, თავდაპირველად აქ იდგა ძალიან პატარა სამლოცველო, რომელსაც მოგვიანებით ჩრდილოეთით დიდი დარბაზული ეკლესია მიადგეს. რეკონსტრუქციის შემდეგ ძველ შენობას ჯერ საკრისტიად, შემდეგ კი საზეთად იყენებდნენ[24]. ძირითადი შენობიდან დამხმარე ნაგებობად ქცეულ სამლოცველოში გასასვლელი კარის არქიტრავზე მ. ბროსეს ამოუკითხავს თარიღის შემცველი წარწერა სომხური ქორონიკონით – 747=1298[25]. წარწერაზე დაყრდნობით ის წმ. იოანე ნათლისმცემელს ახალციხის უძველეს კათოლიკურ ეკლესიად მიიჩნევს: „... კათოლიკეთა ყველაზე უძველესი ეკლესია ახალციხეში არსებობს 1298 წლიდან“[26]. მის აზრს იზიარებენ ს. ჭიჭინაძე, ლ. ზაგურსკი და მ. თამარაშვილი. ი. გვარამაძემ გადაამოწმა წარწერა და 1298 წლის ნაცვლად 1301 ამოიკითხა. ამასთან მას ქვის ტრაპეზზე უნახავს წარწერა, რომლის მიხედვითაც ეკლესიის ძველ ნაწილს VIII-IX საუკუნეებით ათარიღებს. 1907 წლის 7 დეკემბერს მ. თამარაშვილთან გაგზავნილ წერილში გვარამაძე წერს, მ. ბროსე შეცდომაში ამ წარწერის უნახაობამ შეიყვანა და, შესაბამისად, ეკლესიაც შეცდომით დაათარიღაო:

> ეკლესია მე8, მე9 საუკუნის ნაშთია, როგორც სჩანს წა. გს. (წმინდა გიორგის – ნ. ნ.) ტრაპეზის წარწერისგან, რაც შეეხება ბროსეს დაწერილს როგორც თუ 1298 აშენებული იყოს, შეცთომა არის. მე შესაბამის ოდის კარის ქვა ალხით შელესილი და წაშლილი სამოვანგრიე და ენახე რომ ჯერიანი ქვა შეეწყვიტა და რიცხვი აქვს ხედ 1301. ამით შემცდარა ბროსე და ესეც ნაკლებად აუნიშნია. მას რომ ენახა გს. (გიორგის – ნ. ნ.) ტრაპეზი მაშინ ადარ შესცდებოდა[27]

ი. გვარამაძეს წერილში ტრაპეზის წარწერა არ მოყავს, ამდენად, გაუგებარი რჩება, თუ რაზე დაყრდნობით მიაკუთვნებს ის შენობას ასე ადრეულ პერიოდს.

თავის ანგარიშში მ. ბროსე ასევე ახსენებს ოთხჯერიან ქვას, რომელიც ამავე სამლოცველოს ერთ-ერთ კედელში ეოფილა ჩადგმული. 1511 წელს გაკეთებულ მემორიალურ ჯვრებზე შემწირველთა სახელებიც იყო დატანილი: მედათიარ, დოვლათიარ, გულთაბარ, მენრათხან[28]. აღნიშნული ქვის შესახებ მეტ ინფორმაციას

---

23 გ. ბოჭორიძე, მოგზაურობა სამცხე-ჯავახეთში, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, შენიშვნები, სახელები და შესავალი დაურთეს: დ. ბერძენიშვილმა, ლ. მელიქიშვილმა, ლ. ხუციშვილმა. თბ., 1992, გვ. 165, 189.

24 Л. Загурский, დასახ. ნაშრ., გვ. 18; ს. ჭიჭინაძე, კათოლიკეთა ეკლესია საქართველოში, ტფ., 1903, გვ. 3; ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის პირადი არქივი, საქმე №1251.

25 M. Brosset, დასახ. ნაშრ., გვ. 140.

26 მ. ბროსსე, საქართველოს ისტორია, ნათარგმნი და განმარტებული სიმ. ღოღობერიძის მიერ, გამოცემული ნიკ. ღოღობერიძის მიერ, ტფ., 1895, გვ. 140.

27 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის პირადი არქივი, საქმე №1251.

28 M. Brosset, დასახ. ნაშრ., გვ. 142-143.

გვაწვდის ლ. ზაგურსკი. მისი თხოვნით მღვდელმა ტერ პეტროს აღოშიმ გადმოიღო ჯვრებისა და წარწერების პირი. ასლი გამოქვეყნებულია ლ. ზაგურსკის წიგნში. ესაა ერთ ქვაზე გამოკვეთილი ხუთი (და არა ოთხი, როგორც მ. ბროსე აღნიშნავს) ტოლმკლავა ჯვარი. თითოეული ჯვრის მკლავებს შორის წმინდანის სახელია ჩაწერილი შემდეგი თანმიმდევრობით: წმ. გრიგოლი, წმ. ღმრთისმშობელი, მაცხოვარი, წმ. იოანე და წმ. გიორგი, ხოლო ჯვრების ვერტიკალური მკლავების ქვეშ შემწირველების სახელია გამოყვანილი – სადათიარი, დავლათიარი, გულბაგარი, მურათი და სპანდიარი. მემორიალური ჯვრების შექმნის თარიღი შუა ჯვრის თავზეა დაწერილი. ყველა წარწერა სომხურია და თარიღიც სომხური ქრონიკონით არის მოცემული – 960=1511. ლ. ზაგურსკი მოხსენიებულ პირებს სამლოცველოს შესაძლო განმაახლებლებად მიიჩნევს[29]. ი. გვარამაძეც ასევე მათ მიაწერს წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის ზემოთნახსენებ გაფართოებას:

...აღმოვანინე წარწერა წ.იუ.ნათ.მცემლის (წმინდა იოანე ნათლისმცემლის – ნ. ნ.) ეკკლესიის სახეთეში, ის მატური ხუთმმას აუშენებია პერსიელებს, რომელნიც უნითორებს გაუქრისტიანებიათ სახელდობრ აწერია ეგვტერის კარზედ სომხურათ. 1510. ასე სადათიერა. დოვლათარა. გულბაჭარა. მურადა და სპანდარა. თვითეულთ ზედ სახელებს ჩუქურთმიანი ჯვრები აქვს ზედ აწერია ერთს წა. გრიგოლ მეორეს წა ღვთისმშობელი. მესამეს იო. მაცხოვარი. მეოთხეს წა. იუ. ნათლისმცემელი და მეხუთეს წა გიორგი. ეს შენობა მიუდგიათ ქართველების ძველს ეკკლესიასზედ. 10 სული ძლივ დაეტევა ეს ეოფილა სომხური სალოცავი მერმე ქართველებიც რომ მიუეოლებიათ ლათინის ტიპიკონზედ შესულან ნათლისმცემლის ეკკლესიაც შეუერთებიათ[30].

ი. გვარამაძისაგან განსხვავებით, ძველი ეკლესიის განერცობის თარიღად ზ. ჭიჭინაძე XVII-XVIII საუკუნეებს უთითებს, რაც უთუოდ უფრო სწორია. ამ სამუშაოს ჩატარების მიზეზად ისიც ახალციხის კათოლიკური მრევლის გამრავლებას ასახელებს. ზ. ჭიჭინაძე სხვა მკვლევრებთან შედარებით ყველაზე დაწვრილებით აღწერს ეკლესიის არქიტექტურას. ეს აღწერა ქვემოთ თითქმის სრულად მომაქვს:

იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია (ახალციხეში) გაკეთებულია XIII საუკუნეში, ზედ მიწეგნით 1298 წ. იგი აღუშენებიათ უბრალო დიდრონის თლილის ქვებით, თითქმის ლოდებით, შიგა და შიგ, აქა-იქ კედლეში, ხოგი ერთ ალაგას კარგი ქვებიც ჩაუტანებიათ... ეკკლესია გაკეთებულია თავის დროის რიცხვის მრევლის კვალობაზედ. თვით ეკკლესიის გარეგანი სახეც მოწმობს მის უხუცესობას. ძველი ეკკლესიის სიგრძე იქნება თორმეტი არშინი და სიგანე შვიდი არშინი... XVII-XVIII საუკუნოებში, რადგანაც მესხეთსა და ჯავახეთს კათოლიკის მრევლს გამრავლება დაუწყია, ამიტომ ამ ძველის ეკკლესიისათვის წინდამ კარგა ვრცელი ეკკლესია მიუდგამთ, ეკკლესია უეავრული, უფრო ძველებურს მიწერ ქოხსა ჰგავს, ვინემც ეკკლესიას. ახლად მიშენებული კარგა ვრცელია, საკმარისი, ხოლო ძრიელ მდაბიურათ-კი არის გაკეთებული[31].

29 Л. Загурский, დასახ. ნაშრ., გვ. 18-19.

30 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის პირადი არქივი, საქმე №1251.

31 ზ. ჭიჭინაძე, კათოლიკეთა ეკკლესია საქართველოში.., გვ. 3.

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის გაფართოების ზ. ჭიჭინაძისეულ ~~ფა~~ თარიღებას ადასტურებს და ა'ხ'ესტებს კათოლიკე მღვდლის სტეფანე აბინა'შვილის დღიურის ცნობა. აქ ნათქვამია „1786 წელს ს'ერფ ოვანესი ა'შენდა"-ო[32]. რამდენიმე წლით ადრე კათოლიკე მღვდლებს საგანგებო კრება მოუწვევიათ და ერთმანეთ'ში მრევლი გა'ეგეიათ: „წელსა ეფლისასა 1781 დეკემბერი 13, ორ['შაბათი] ქვემო საყდარს კრება იქნა ერის გაეოფისათვის"[33]. მართლაც საფიქრებელია, რომ სწორედ ამ გაეოფამ ა'ცვენა ეკლესიის გადიდების საჭიროება, რაც რამდენიმე წელ'ში განახორციელეს კიდეც. ნაკლებად სარწმ'უნო ჩანს „კავკასიის კალენდარ'ში" მოტანილი ცნობა, რომლის მიხედვითაც წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია 1750 წელს არის აგებ'ული[34].

თ'უ კრიტიკულად განვიხილავთ ზემოთ მოტანილ მონაცემებს, პირველ რიგ'ში ^უნდა აღინი'შნოს, რომ ეპიგრაფიკული მასალიდან მომდინარე თარიღების ^უპირობოდ მიღება ძნელია, რადგან წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია დღეს აღარ არსებობს და მისი წარწერებიანი ქვების მოძიება ვერ ხერხდება. 'შესაბამისად, არ არის წარწერების გადამოწმების 'შესაძლებლობა. თ'უ გავითვალისწინებთ, რომ ეკლესია რამდენიმე სამ'შენებლო პერიოდს მოიცავდა, წარწერებიანი ქვები 'შეიძლება მეორადი გამოყენებისაც ყოფილიყო და ეგებ სხვა 'შენობიდან მოტანილიც. ამ ფაქტორების გათვალისწინებით მხოლოდ სავარა'უდოდ 'შეიძლება ითქვას, რომ წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის ადგილ'ზე თავდაპირველად მდგარი მცირე ზომის (ზ. ჭიჭინაძის მიხედვით – 8,5× 5,0 მ) სამლოცველო 1298 თ'უ 1301 წელს იყო ა'შენებ'ული. თარიღის 'შემცველი წარწერის ენიდან გამომდინარე, 'უნდა ვიგ'ულისხმოთ, რომ სამლოცველო იმხანად მინოფოზიტ სომხების ეკ'უთვნოდა, ვინაიდან სომხ'ური რიტის კათოლიკეების აქტივობა სამცხე'ში XIV ს'უკ'უნის 'შუახანებამდე მოსალოდნელი არ არის. 'შეიძლება ასევე დავ'უ'შვათ, რომ სომხებმა დაიკავეს და გადააკეთეს ^უფრო ადრინდელი (ი. გვარამაძის მიხედვით – VIII-IX ს'უკ'უნეების) ქართ'ული ეკლესია. გასათვალისწინებელია, რომ XIII ს'უკ'უნე'ში საქართველოს ქალაქებს და, მათ 'შორის, ახალციხეს თავ'შესაფრის ძიება'ში მრავლად მოაწყდა მ'უსლიმი დამპყრობლების მიერ 'შევიწროებ'ული სომხ'ური მოსახლეობა კავკასიისა და აღმოსავლეთ ანატოლიის სხვადასხვა კ'უთხიდან, რასაც სომხ'ურ-მინოფიზიტ'ური მრევლის მკვეთრი ზრდა 'უნდა გამოეწვია.

ასევე სავარა'უდოდ, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია 1511 წელს განახლებიათ. საფიქრელია, რომ ამ 'შეკეთებას ეკლესიის ზომები და სტრ'ექტ'ურა არ 'შე'ეცვლია. ^უფრო მას'შტაბ'ური იყო 1786 წელს ჩატარებ'ული აღმ'შენებლობა. გა'ზრდილი კათოლიკ'ური მრევლის დასატევად ძველ სამლოცველოს ჩრდილოეთიდან მიადგეს ახალი, ^უფრო დიდი მოცულობა, ხოლო ძველი ნაგებობა იქცა დამხმარე სათავსად, რომელსაც, როგორც ითქვა, ჯერ საკრისტიად, 'შემდეგ კი სა'ზეთედ იყენებდნენ.

1837 წელს წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია კიდევ ერთხელ 'შეაკეთეს[35]. ამის მიუხედავად, ის მაინც „მდაბიურად" გამოიყ'ურებოდა ან'უ, როგორც ჩანს, ^უხარისხოდ ნაგები და არქიტექტ'ურ'ულად ^უსახ'ური იყო.

---

32 ი. ხოჯა'შვილი, ს. აბინა'შვილი, ს. ნავროზა'შვილი, ახალციხ'ური ქრონიკები..., გვ. 164.

33 იქვე, გვ. 60.

34 Кавказский Календарь, 1885, გვ. 68.

35 ი. ხოჯა'შვილი, ს. აბინა'შვილი, ს. ნავროზა'შვილი, ახალციხ'ური ქრონიკები..., გვ. 219.

XIX საუკუნის ბოლოდან აქტიურად განიხილებოდა წმ. იოანე ნათლისმცემლის ძველი ეკლესიის განახლების საკითხი. 1880-იანი წლებიდან ეკლესიის წინამძღვარი ივანე გვარამაძე გახდა. მას 1896 წელს შენობის რეკონსტრუქციის პროექტის თაობაზე ახალციხე-ახალქალაქის მაზრების არქიტექტორთან ლუდვიკ კროპინსკისთან დაეწყია მოლაპარაკება, თუმცა უშედეგოდ[36]. 1907 წლის 1 დეკემბრით დათარიღებულ წერილში ლაზარე გოზალიშვილი მ. თამარაშვილს წერს, ივანე გვარამაძე „ჰსწუხს, რომ ეკკლესია აუგებელი დარჩა"-ო[37]. ი. გვარამაძის ინიციატივა აიტაცა მომდევნო წინამძღვარმა, ძალიან ენერგიულმა და აქტიურმა მღვდელმა მიხეილ ვარძელაშვილმა. ახალციხეში გადმოსვლამდე მას ხიზაბავრაში უკვე ჰქონდა აშენებული კათოლიკური ეკლესია. იმავე სოფელში ვარძელაშვილმა ვაჟთა ერთკლასიანი სასწავლებელი ორკლასიანად გადააკეთა და ქალთა სკოლაც დააარსა[38]. სწორედ მისი ძალისხმევით მოხერხდა წმ. იოანე ნათლისმცემლის ახალი ეკლესიის აგება და მასთან ორწლიანი სასწავლებლის გახსნა. მ. ვარძელაშვილი ეკლესიის წინამძღვრად 1907 წლის დეკემბერში დაინიშნა და 1913 წლის იანვარში გარდაიცვალა:

> 1913 წლის იანვრის 28-ს... გარდაიცვალა წმინდა იოანე ნათლისმცემლის (ქვემო ეკლესიის) წინამძღვარი დეკანოზი მამა მიხეილ ვარძელოვი, რომელმაც თავისი შრომითა და ენერგიით ორ ალაგს ააგო ეკლესია: პირველი – სოფელ ხიზაბავრაში, მეორე – რაბათში (ძველ ნაწილში) წმინდა იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, რომელიც დღეს ძველ ნაწილს – რაბათს ამშვენებს[39].

მ. ვარძელაშვილმა წმ. იოანე ნათლისმცემლის ახალი ეკლესიის მშენებლობა 1908 წლის გაზაფხულზე დაიწყო[40]. ძნელია დანამდვილებით ითქვას, მაგრამ საფიქრელია, რომ ადრინდელი ეკლესია მთლიანად დაანგრიეს, რათა ახალი შენობისათვის ადგილი გაეთავისუფლებინათ.

როგორც ჩანს, მშენებლობის დროს მძიმე შეცდომები იქნა დაშვებული, ვინაიდან მ. ვარძელაშვილის გარდაცვალებიდან მალევე ეკლესიამ რღვევა დაიწყო და მისი გამაგრება გახდა საჭირო. თბილისის საისტორიო ცენტრალურ არქივში ინახება ახალციხის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სომხურ-კათოლიკური ეკლესიის გადაკეთების პროექტი, რომელიც საქალაქო ინჟინერს ლევიაკოვსკის ეკუთვნის. ის 1914 წლის 27 აგვისტოს არის შედგენილი[41] (ნახ. 1). განმარტებითი ბარათი პროექტს არ

36 გ. ჯვარიძე, ივანე გვარამაძის პირადი არქივის აღწერილობა, ახალციხე, 2011, საქმე № 774 (2314); ნ. ნაცვლიშვილი, არქიტექტორი ლუდვიკ კროპინსკი, აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია, 2014 წლის 11-12 დეკემბერი, მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბ., 2014, გვ. 19-20.

37 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის პირადი არქივი, საქმე №1365.

38 იქვე, საქმე №1617.

39 კარლო მღებრიშვილის მოგონება (1920 წელი), წიგნში: ნ. ერეკაშვილი, სოფელი ხიზაბავრა, თბ., 2009, გვ. 47.

40 ახალციხელი, ეშმაკის მათრახი, 27 ივლისი, 1908, გვ. 13; ნ. ერეკაშვილი, ქართველი კათოლიკეები სამცხე-ჯავახეთში, თბ., 2005, გვ. 39-40.

41 საქართველოს ეროვნული არქივი, საისტორიო ცენტრალური არქივი, ფონდი №192, აღწერა №8ა, საქმე №10665.

ერთვის. როგორც ნახაზებიდან ირკვევა, რეკონსტრუქცია ითვალისწინებდა შენიბინ გრძივი კედლების დასავლეთი მონაკვეთების, დასავლეთი კედლის მთლიანად, გადახურვის და სამრეკლოს ზედა ორი სართულის დაშლას და თავიდან ამოყვანას. ხელუხლებელი რჩებოდა ეკლესიის აღმოსავლეთი ნაწილი და სამრეკლოს პირველი სართული. პროექტით დაგეგმილი სამუშაოები პირველი მსოფლიო ომის გამო ვერ განხორციელდა – ეკლესია საბჭოთა პერიოდის დასაწყისშიც იმ სახით იდგა, როგორადაც ის აეშენა მ. ვარძელაშვილმა. ნაგებობა რომ ნამდვილად ავარიული იყო, ამდროინდელი ფოტოსურათითაც დასტურდება. მასზე ეკლესიის დასავლეთი და სამხრეთი კედლები ერთმანეთს ძლიერ დაშორებულია. ბზარი დაუყვება სამხრეთი კაპელის დასავლეთ სარკმელსაც (სურ. 1).

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, როგორც ითქვა, ამჟამად აღარ არსებობს. მის არქიტექტურულ გადაწყვეტაზე წამოდგენას გვიქმნის რამდენიმე ძველი ფოტოსურათი და ლევიაკოვსკის 1914 წლის განუხორციელებელი პროექტისათვის მომზადებული ნახაზები – გეგმა, განივი და გრძივი ჭრილები და დასავლეთი ფასადი. გასათვალისწინებელია, რომ ეს რეკონსტრუქციის პროექტია და, შესაბამისად, ნახაზები მხოლოდ ნაწილობრივ და ისიც არცთუ მთლად ზუსტად ასახავს არსებულ შენობას (კედლები, რომლებსაც რეკონსტრუქცია არ უნდა შეხებოდა, მათზე წითლად არის დატანილი, ხოლო ხელახლა ასაგები კედლები – მუქ-წაბლისფრად).

სამსაფეხურიან ცოკოლზე განთავსებული წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია წარმოადგენდა ორფერდა სახურავით გადახურულ დიდი ზომის დარბაზულ ნაგებობას სამნაწილიანი საკურთხევლითა და დასავლეთ კედელზე მიდგმული სამსართულიანი სამრეკლოთი (სურ. 2). შესასვლელები დასავლეთ კედელში იყო გაჭრილი: შუაში – მაღალი და განიერი, მარჯვენა და ალბათ მარცხენა კიდეებში – უფრო პატარა და ვიწრო. ძველ ფოტოსურათზე ჩანს, რომ მარჯვენა კარს ნახევარწრიული თაღი ჰქონდა და მარტივპროფილიანი საპირე შემოუყვებოდა (სურ. 1). მის ზემოთ კედელზე დიდი ნახევარწრის კვალი იკითხება, რაც მოწმობს, რომ კარს წინიდან რაღაც მინაშენი უნდა ჰქონოდა, რომელიც სავარაუდოდ მშენებლობის პროცესშივე მოხსნეს.

გრძივი კედლების დაახლოებით შუაში მართკუთხა გეგმის მცირე შვერილი კაპელები იყო მოწყობილი. კარვისებური სახურავებით დასრულებული კაპელები აღმოსავლეთ და დასავლეთ კედლებში დატანებული თითო ნახევარწრიულთაღოვანი ღიობით ნათდებოდა. ეკლესიის დასავლეთ კედელს ჰქონდა ჩაკეტილი ფრონტონი, რომლის ქვედა ზოლი გრძივი კედლების კარნიზებს აგრძელებდა.

ეკლესიის აღმოსავლეთი მონაკვეთის არქიტექტურული გადაწყვეტა მთლად ნათელი არ არის. 1914 წლის პროექტი, როგორც ითქვა, შენობის ამ ნაწილის რეკონსტრუქციას არ გულისხმობდა და, შესაბამისად, ის არსებული სახით უნდა იყოს დატანილი. გეგმაზე ნახევარწრიულ აფსიდს ორივე მხრიდან მართკუთხა ტრაპეციის გეგმის კუთხის ოთახები ერთვის და ეს სამნაწილიანი საკურთხეველი მთლიანად გეგმის საერთო მართკუთხედშია ჩაწერილი, აღმოსავლეთიდან მას სწორი კედელი საზღვრავს (ნახ. 1). ამავე დროს, ერთ-ერთ ძველ ფოტოსურათზე გარკვევით ჩანს მძლავრად შვერილი ნახევარცილინდრული აფსიდი. გვერდითი სათავსები მასზე ბევრად დაბალია და ფოტოსურათზე დიდწილად ხეებით

იფარება (სურ. 2). შესაძლოა ქვედა ნაწილში (გეგმის დონეზე) ეს სამნაწილიანი საკურთხეველი მართლაც მართკუთხედში ეწერებოდა, მაგრამ უფრო საფიქრელია, რომ ლევიაკოვსკის აქ შეცდომა მოუვიდა და საკურთხეველის აგებულება გეგმაზე არასწორად დაიტანა.

ფოტოსურათზეც და გრძივ ჭრილზეც ჩანს, რომ საკურთხეველის აფსიდი ძირითად მოცულობაზე შესამჩნევად დაბალი იყო და ჰქონდა ცალკე სახურავი, რომლის ფორმაც ხის ძელებით აწყობილი კონქის მრგვალ ფორმას მიჰყვებოდა.

პროექტით ჩაფიქრებული იყო ინტერიერში გრძივ კედლებზე პილასტრების განთავსება და მათ შორის სამ-სამი (შუა მაღალი და მის აქეთ-იქით დაბალი) თაღოვანი სარკმლის გაჭრა. ასეთივე სარკმლების არსებობა მითითებულია გრძივი კედლების აღმოსავლეთ კიდეებში, ეკლესიის იმ ნაწილზე, რომელსაც რეკონსტრუქცია არ უნდა შეხებოდა. ძველ ფოტოსურათზე ამ ადგილას სამის ნაცვლად ერთი სარკმელი ჩანს, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ პროექტი სიზუსტით არ გამოირჩევა.

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის ფასადები სადა იყო[42]. კედლის წყობა კარგად ჩანს 1920-იანი წლების ფოტოსურათზე, რომელზეც სავარაუდოდ გადაღებულია ახალციხის სამაზრო მუზეუმის დამაარსებელი კონსტანტინე გვარამაძე ეკლესიის ეზოში მდგარ ქვაჯვარასთან ერთად (სურ. 3). მათ უკან კარგად გათლილი ქვის კვადრებით მოპირკეთებული სამხრეთი კაპელის მცირე ნაწილი და ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხე მოჩანს.

მეორე ფოტოსურათი წარმოდგენას გვიქმნის არა მხოლოდ 1908-1912 წლებში აგებული ეკლესიის გარე სახეზე, არამედ მის ადგილზეც რაბათის ურბანულ ლანდშაფტში. ის 1921 წლის მარტში უნდა იყოს გადაღებული რაბათის ციხიდან. ფოტოსურათის წინა პლანზე რუსული წითელი არმიის ნაწილია განლაგებული. ჯარის უკან ჯერ ყაზარმის მოზრდილი შენობა მოჩანს (დღეს მისი ადგილი სპორტულ მოედანს უკავია), ხოლო შემდეგ უბნის ხედი იშლება მთაზე შეფენილი სამი კათოლიკური ეკლესიით (სურ. 2). მათკენ მიმავალი გზა ყაზარმის მარჯვნივ ადის (დღევანდელი ა. ყაზბეგის ქუჩა). გზის დასაწყისში, მარცხენა მხარეს წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია დგას. ჩანს მისი სამხრეთი ფასადისა და შვერილი აფსიდის ზედა ნაწილები და სამხრეთი საკრისტიის სახურავი, თუმცა ცუდი გარჩევადობის გამო მის ფორმაზე დაბეჯითებით რაიმეს თქმა შეუძლებელია. შენობის თუნუქის სახურავის სამხრეთ ქანობში ორი სამერცხლურია მოწყობილი.

42 რეკონსტრუქციის განუხორციელებელი პროექტი უფრო „იმპიზანტურ“ საფასადო გაფორმებას ითვალისწინებდა, როგორც მოწმობს დასავლეთი ფასადის ნახაზი. ფასადისა და მასზე მიდგმული სამრეკლო-კარიბჭის დეკორი ძლიერ ეკლექტურია. ნიშებით აღნიშნული ნაკეტილი ფრონტონი, ეკლესიის კედლისა და სამრეკლოს პირველი სართულის კიდეებზე აყოლებული რუსტირებული პილასტრები, სამრეკლოს მეორე სართულის შემამკობელი ვერტიკალურად წაგრძელებული მართკუთხა ტრაპეციის ფორმის გეომეტრიული დეტალები ნეორენესანსული არქიტექტურის რეპერტუარიდან არის ნასესხები, ხოლო სამრეკლოს მესამე სართულის კვადრატული გეგმის კოშკი, რომელსაც წრიული სვეტებიანი ფანჩატური უნდა შეეკვალა, რომანულ არქიტექტურას ბაძავს. მის დასავლეთ კედელში ერთმანეთისგან ნახევარსვეტით გაყოფილი შეწყვილებული სარკმლებია გაკეთებული. სარკმლებს დეკორატიულად გაფორმებული ერთმანეთზე გადაბმული ორი თაღსართი ეკვლება. მათი შეერის ადგილი სავარაუდოდ ანგელოზის ან ცხოველის თავის სკულპტურული გამოსახულებით უნდა ყოფილიყო აღნიშნული. კოშკის კარნიზის ძირს კბილანების მწკრივი გაუკვება.

კარგად ჩანს სამრეკლოს სტრუქტურაც. ოთხ-ოთხ სვეტზე გადაქვანილი ~~ადგილ~~ ნახევარწრიულთაღოვანი ღიობებით გახსნილ ქვედა ორი სართულთაგან პირველი უფრო განიერია. მესამე სართული მაღალი კონუსური სახურავით დასრულებულ სვეტებიან ფანჩატურს წარმოადგენს.

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის დანგრევის ზუსტი თარიღი უცნობია. 1930-იანი წლების დასაწყისში, როცა გ. ბოჭორიძე ახალციხეში იმყოფებოდა, ის ჯერ კიდევ იდგა. გ. ბოჭორიძე ეკლესიას ერთი წინადადებით ეხება და ამბობს, ახალი შენობააო[43]. ავარიული ნაგებობა, სავარაუდოდ, მალევე დაანგრიეს.

დღეს ნაეკლესიარი საკარმიდამო მიწის ნაკვეთია. ადგილზე დარჩენილია რამდენიმე ჩუქურთმიანი ქვა, საფლავის ქვების ნამტვრევები და დიდი ხომის სომხურწარწერიანი ხაჩკარი (სურ. 4, 5).

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიიდან დაახლოებით 150 მეტრში, ა. ყაზბეგის ქუჩის მარცხენა მხარეს დგას პატრების, იგივე ღმრთისმშობლის, სავარდოსა და როზარის სახელწოდებებით ცნობილი დარბაზული ეკლესიის ნანგრევები და სამრეკლო (სურ. 6). ლათინური წესის ერთადერთი კათოლიკური ეკლესია ახალციხეში კაპუცინ პატრებს ეკუთვნოდა. 1930-იან წლებში, როცა ის გ. ბოჭორიძემ მოინახულა, შენობა სახურავიანად იდგა. მისი აღწერით ეკლესია ასე გამოიყურებოდა:

> ახალციხის ქართული კათოლიკური სავარდოს ეკლესია (მას პატრებიანთ ეკლესიასაც უწოდებენ) ერთნავიანი მცირე შენობაა 6,5 × 5 მ, რომელიც განახლებულ-გადაკეთებულა. მას დასავლეთით ნახევარი შენობა აქვს მიშენებული... მთელი ეკლესიის ახლის და ძველის ზომაა 17 × 5 მ. ჩრდილოეთით ერთი ოთახის მაგვარი აქვს მიდგმული განახლებისას. ეკლესიას ჰხურავს თუნუქი[44].

დღეს ეკლესიის მხოლოდ ძველი ნაწილია დარჩენილი, ისიც ნახევრად დანგრეული სახით. მართკუთხა დარბაზული ეკლესია სხვადასხვა ზომისა და ფორმის უხეშად ნატეხი ქვებით არის ნაგები კირის სქელ დუღაბზე (ნახ. 2). ალაგ-ალაგ გამოყენებულია შემთხვევითი ფორმის ფლეთილი ქვაც. წყობის რიგების სისწორის დაცვის მცდელობა მხოლოდ აქა-იქ შეიმჩნევა (მაგალითად, ჩრდილოეთ კედელზე), რაიმე კანონზომიერების გარეშე. აფსიდი ბრტყელია და გეგმაში სეგმენტური მოხაზულობა აქვს. საკურთხევლის ცენტრში ვიწრო და მაღალი, მსუბუქად ისრულთაღოვანი სარკმელია გაჭრილი. სარკმლის ქვემოთ, მის ორსავე მხარეს ბრტყელი ქვებით გადახურული პატარა ნიშებია მოწყობილი. ჩრდილოეთი კედლის მარჯვენა კიდეში გაჭრილი სწორკუთხა კარი გვერდით სათავსში, სავარაუდოდ საკრისტიაში გადიოდა. კარის მარჯვენა ფრთას კამარის საყრდენი იმპოსტით დასრულებული თლილი ქვის პილასტრი აუყვება (სურ. 7).

ეკლესიის მწირი დეკორი აღმოსავლეთ ფასადზეა თავმოყრილი. კედლის წყობაში უსისტემოდ ჩართული დიდი ჯვრიანი ფილები მეორადი გამოყენებისაა (სურ. 8). ეკლესიის გარშემო მიმოფანტული ქვებიდან ერთში უხუქურთმო კარნიზის

43 გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 178.

44 იქვე, გვ. 182.

ფრაგმენტი ამოიცნობა. რამდენიმე ქვა კვეთილი ჩუქურთმითა და ჯვრებით არის შემკული. ყურადღებას იპყრობს კარის საპირიდან გადარჩენილი წაგრძელებული მართკუთხა ქვა, ძირში წნული ორნამენტით შემკული კვადრატით (სურ. 9). მას ადგას ოთხი ბურთულა, რომლებსაც შესაბამისი რაოდენობის გლუვი ლილვები აუყვება. წმ. ღმრთისმშობლის ეკლესიის კარის საპირის ფრაგმენტი შემკულობის მოტივითა და შესრულების ერთგვარად მშრალი ხასიათით ახლოს დგას სამცხის XIII საუკუნის მიწურულისა და XIV საუკუნის ძეგლებთან (საფარა, ზარზმა, ჭულე) და იმავე პერიოდში უნდა იყოს გაკეთებული[45]. ეს ქვა ეკლესიის ადრინდელ სამშენებლო ფენას ეკუთვნის და მოგვიანებით, შენობის აღდგენის დროს, ხელმეორედ გამოიყენეს.

ეკლესიის დასავლეთი და ჩრდილოეთი მინაშენები, რომლებსაც ახსენებს გ. ბოჭორიძე, ამჟამად მთლიანად დანგრეულია. მხოლოდ ერთგან ჩანს დასავლეთი მინაშენის სამხრეთი კედლის უმნიშვნელო კვალი. ის მოწმობს, რომ სიგანით მინაშენი ეკლესიის ძველი ნაწილის ტოლი იყო. სიგრძით ის, როგორც გ. ბოჭორიძის აღწერიდან ჩანს, დაახლოებით ერთნახევარჯერ აღემატებოდა ძველ ნაწილს. როგორც ჩანს, მისი აგების შემდეგ ძველი ეკლესიის დასავლეთი კედელი მოშალეს და სივრცე გააერთიანეს. რაც შეეხება ჩრდილოეთ მინაშენს, რომელიც საკრისტია უნდა ყოფილიყო, მისგან არაფერია დარჩენილი. მის ადგილას ახლა სოფლის გზა გადის.

ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთით განცალკევებით დგას სამსართულიანი სამრეკლო (სურ. 10). ის სხვადასხვა ტონის ვარდისფერი და მორუხო ანდეზიტის დიდი თლილი კვადრებით არის ნაგები. სამრეკლოს პირველ სართულს კვადრატული გეგმა აქვს და ერუ მასიურ ცოკოლს წარმოადგენს. ის სრულდება მაღალი პროფილირებული კარნიზით, რომელიც ჩრდილოეთ კედელზე შეაზეა გაწყვეტილი ხის მისადგმელი კიბის უკეთ დასაფიქსირებლად. სამრეკლოს მეორე სართული მთლიანად გახსნილია კუთხეებში აღმართულ კვადრატული გეგმის სვეტებზე გადაყვანილი ოთხი ნახევარწრიული თაღით. სვეტებს ორსაფეხეროვანი ბაზები და პროფილირებული კაპიტელები აქვს. სამრეკლოს მესამე სართული ასეთივე აგებულებისაა, ოღონდ თაღები აქ უფრო უფრო მსუბუქ მრგვალ სვეტებს ეფუძნება. თაღების სიმტკიცის უზრუნველსაყოფად მათი ქუსლების დონეზე ლითონის დგარებია გადებული. სვეტებს ძალიან სახასიათო კაპიტელები აქვს – აბაკის კუთხეებიდან გირჩის მსგავსი წახნაგოვანი მოცულობებია ჩამოზრდილი. მსგავსი სახის სვეტისთავები და ლითონის დგარები სამცხე-ჯავახეთის თითქმის ყველა კათოლიკურ ეკლესიასა თუ სამრეკლოზეა გამოყენებული და რეგიონში ბერძენთა სამშენებლო საქმიანობას უკავშირდება[46].

სამრეკლოს ადგას აგურით ამოყვანილი დაბალი პირამიდისებური სახურავი. ამჟამად მოხსნილი საბურველი, სავარაუდოდ, ლორფინისა უნდა ყოფილიყო.

ახალციხის ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამრეკლოსთან სტრუქტურითა და არქიტექტურული გადაწყვეტის მხრივ ახლოს დგას სოფ. არალის კათოლიკური ეკლესიის სამრეკლო (სურ. 11). მესამე იარუსის სამხრეთ-დასავლეთ და სამხრეთ-

45 ვახტ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, ტაბ. 42, 48, 62, 89.

46 A. Bryer, D. Winfield, S. Balance, J. Isaac, The Post-Byzantine Monuments of the Pontos, Aldershot, Vermont, 2002, Part 4, გვ. 259.

აღმოსავლეთ კუთხეებზე გაკეთებული წარწერის მიხედვით, ის 1860 წელსაა აშენებული: „ღთის შეწევნით აღშენდა სამრეკლო ესე 1860სა ბაროხობის ჟამსა ბალახოვისა.“ მცირე განსხვავებების მიუხედავად (მაგალითად, არალში მესამე იარუსის ოთხივე კედელი ფრონტონებით სრულდება და ზოგადად, შენობის ფორმებს მეტი გეომეტრიული მკაფიოება აქვს), ორივე სამრეკლო ერთ პერიოდში, ერთი სამშენებლო ჯგუფის მიერ უნდა იყოს აგებული. როგორც არსებული მასალიდან ჩანს, ისინი სამცხე-ჯავახეთის ეკლესიების სამრეკლოებს შორის უადრესია. რამდენიმე ათეული წლით გვიან აგებულ ეკლესიებში ამ ტიპის სამრეკლოს უშუალოდ შესასვლელი ღიობის წინ ათავსებენ და მისი პირველი სართული კარიბჭის ფუნქციასაც ასრულებს (ახალციხის წმ. ჯვრისა (1881) და წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიები (1908), სხვილისი (1893), ხიზაბავრა (1898), წინუბანი (1908) (სურ. 12-14).

ახალციხის ღმრთისმშობლის ეკლესიის აგების ზუსტი თარიღი უცნობია. მ. ბროსეს შენობის აღმოსავლეთ ფასადზე უნახავს რამდენიმე სომხურენოვანი სამშენებლო წარწერა: „მე ღვთისმოშიშმა აბრაამმა ავაგე ესე ეკლესია; უფალო შემიწყალე“, „ქარასლადინმა აა'შენა... 805=1356 წელს“, „ქარასლადინმა საძირკვლიდან ახლიდან აა'შენა 891=1442”[47]. მათ მ. ბროსეს გარდა არავინ ახსენებს, თუმცა შენობის აღმოსავლეთ ფასადზე ნამდვილად ყოფილა სომხურენოვანი წარწერა, რომლის საფუძველზეც 1844 წელს სომეხ კათოლიკეთა უფროსი, წარმოშობით ქართველი პაველ შაჰკულიანი კაპუცინებს ეკლესიას ედავებოდა[48].

ლ. ზაგურსკის ეკლესია საგანგებოდ არ უკვლევია და აგების თარიღად მ. ბროსეს კვალდაკვალ XIV საუკუნეს იმეორებს[49]. მ. თამარაშვილის მიხედვით, ეკლესია 1730-იან წლებში აუშენებიათ კაპუცინებს. ის თვლიდა, რომ მ. ბროსეს მიერ ნანახი წარწერიანი ქვები მეორადი გამოყენების იყო და ძველად ამავე ადგილზე მდებარე ეკლესიას ეკუთვნოდა[50].

ზ. ჭიჭინაძის აზრით, ეკლესია XIV საუკუნემდე უნდა აეშენებინათ ქართველ მართლმადიდებლებს. მისივე ცნობით, ახალციხეში თურქების გაბატონების შემდგომ შენობა კათოლიკეებისათვის გადაუცია. კათოლიკეებს კი ის ორჯერ – 1560 და 1630 წლებში განუახლებიათ:

> (ეკლესია – ნ. ნ.) ქართველ კათოლიკებს მიულიათ და 1450 წლიდან იგი ლათინის წესს-რიგის ტიბიკონის მექონ ქართველთათვის დანიშნულა, სადაც XV საუკუნიდამვე ყოველთვის ლათინის პატრები განაგებდნენ, რადგანაც ახალციხეში კათოლიკობამ ძველად სწრაფად იწყო აღორძინება, ამიტომ ეს ეკლესია 1560 წ. საკმარისად შეაკეთეს, გაამაგრეს, მაგრამ საქმე ამით არ გათავდა, სიეიწროვე ხელს უშლიდა და ამიტომ იგი 1630 წლებს ისე განაახლეს, რომ შესაელის კართან ხიმიერი ეკლესიაც მიუშენეს[51].

---

47 M. Brosset. დასახ. ნაშრ., გვ. 142-143.

48 წარწერის წაკითხვა უცდია ტერ იაკობ მურადოვს, მაგრამ ის ძალიან მაღლა იყო განთავსებული და დასაწყისიც დაზიანებული ჰქონდა. მისი წაკითხვით ეკლესია ვიღაც ლათინს აუშენებია ან განუახლებია 488 წელს. სომხური კალენდრით მოტანილი თარიღი 1039 წელს შეესაბამება. ცხადია, რომ წაკითხვა მცდარია (მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 542).

49 Л. Загурский, დასახ. ნაშრ., გვ. 19.

50 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 418.

51 ზ. ჭიჭინაძე, კათოლიკეთა ეკლესია საქართველოში..., გვ. 12.

ს. ჭიჭინაძის მიერ მოტანილი თარიღები სხვა წყაროებით არ დასტურდება. ამდენად, მათი უკრიტიკოდ მიღება შეუძლებელია. ძნელი წარმოსადგენია ეკლესიის დღეს გადარჩენილი ნაწილი XIV საუკუნეში იყოს აგებული. ძალიან უხარისხო საფასადო წყობა, არაღრმა დაბრტყელებული აფსიდი, ფლეთილი ქვებით გამოყვანილი სარკმელისა და ნიშების თაღები XVIII საუკუნეს უფრო შეეფერება. თუმცა ერთი რამ უდავოა – აქ ნამდვილად იდგა უფრო ადრინდელი, ალბათ XIV საუკუნის ეკლესია, რომლის ქვებიც განახლებისას გამოიყენეს. ისედაც, 1578 წლის შემდეგ თურქები ახალციხეში ცარიელ ადგილზე ახალი ეკლესიის აშენების უფლებას არავის მისცემდნენ, არსებულის გადაკეთება ან განახლება კი სწორედ XVIII საუკუნეში საგანგებო ნებართვის საფუძველზე უკვე შესაძლებელი იყო.

კაპუცინმა ნიკოლო ჯირჯენტიმ ახალციხეში მისიონი, როგორც ითქვა, 1733 წელს დააარსა. პატრი ჯერონიმო ნორჩელის მოხსენებითი ბარათის მიხედვით, ეკლესია მისთვის ადგილობრივ კათოლიკე მრევლს მიუცია იმავე ხანებში[52]. სხვა ცნობიდან ირკვევა, რომ შენობა დანგრეული ყოფილა და პატრმა მისი აღდგენა გადაწყვიტა. მან სტამბოლიდან საჭირო ფირმანიც მიიღო და „შეშა, ქვა, კირი, ყველა დაამზადა“. პატრ ნიკოლოს დახმარებას ადგილობრივი მრევლიც დაჰპირდა:

> ბატონო ეს რა კარგი საქმე ჰქენიო; ღმერთმა გაცხონოსო, აშენებაზე გული ნუ შეგიწუხდებაო. იეთარაშვილმა, პარუნ სიმონამ უთხრა: ერთი გვერდის კედელს მე ავაშენებო ჩემის ხარჯითო. ხოჯიანათ ბატონჯანამ უთხრა, ერთი გვერდის კედელს მე ავაშენებ სულ ჩემის ხარჯითაო, მაქანდრიანთ ზურაბამ მოახსენა, ზედა გვერდის კედელსა და ბემბსა მე გავაკეთებო ჩემის ხარჯითაო[53].

ღმრთისმშობლის ეკლესიის აღდგენა მრევლის დაკარგვის შიშით დროებით შეაფერხა წმ. ჯვრისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის სომხური კათოლიკური ეკლესიების მღვდელმა:

> ხსენებულმა დიდმა ტერ-ვანესმა (იოანე – ნ. ნ.)... დაუძახა ვინც თავისი თარაფი იყო, და უთხრა: რას შვრებითო? ერთი საყდარი გინდათ აშენოთ, და ორი საყდარი დააქცეოთო. იმ ვაჟებმა მოახსენეს: რას ბრძანებო? რათ დავაქცევთ ორ საყდარსო. მერე ტერვანესმა მოახსენა: თქვენ რა იცითო ესე იცოდეთ, თუ პატრების საყდარი აშენდა, არც ზემო საყდარში, არც ქვემო საყდარში ერთი მრევლი აღარ მოვაო, სულ იქ წავლენო, და უმრევლო საყდარი უნდა დაგეყარეთო, ეცადეთ რომ დაუშალოთო, არ აშენდეს, თვარემა ჩვენი საქმე წახდებაო[54].

წინააღმდეგობის მიუხედავად, პატრების ეკლესია მაინც განახლდა მ. თამარაშვილის ცნობით, 1742 წლიდან მასში უკვე დასტურდება ღმრთისმსახურების ჩატარება[55]. „კავკასიის კალენდარში“ ეკლესიის აგების თარიღად 1743 წელია

52 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 381, ბარათი გაგზავნილია რომში 1763 წელს.

53 იქვე, გვ. 416-417.

54 იქვე, გვ. 417.

55 იქვე, გვ. 418.

მითითებული[56]. არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს რომელი ცნობაა უფრო ზუსტი. ახლა თუ ისე, უეჭველია, რომ კაპუცინელმა პატრებმა მათთვის გადაცემული დაქცეული ეკლესიის აღდგენა 1733 წლის შემდეგ დაიწყეს და 1740 წლის შემდეგ მოკლე ხანში დაასრულეს. ეს ის ძველი შენობაა, რომლის კედლებმაც დღემდე მოაღწია, XVIII საუკუნის შემდეგ მას, როგორც ჩანს, სახე აღარ უცვლია.

1769 წელს ეჩმიაძინის პატრიარქის მოთხოვნით ახალციხეში დაატყვევეს როგორც სომხური, ისე ლათინური წესის კათოლიკე მღვდლები და ეკლესიებიც დალუქეს[57]. რამდენიმე თვიანი ტყვეობიდან დაბრუნებულ პატრებს ეკლესია და საცხოვრებელი სახლი დაზიანებული დახვდათ[58], თუმცა მალევე შეაკეთეს.

1791 წელს პატრების ეკლესია გააფართოვეს. „წელსა უფლისა 1791... პატრიანთ საყდრის მოდგმული გააკეთ[ეს]" – გვამცნობს იოანე ხოჯაშვილი[59]. ძნელი სათქმელია, ზუსტად რას უნდა გულისხმობდეს ეს „მოდგმული" – დასავლეთ მინაშენს, ჩრდილოეთს, თუ ორსავეს. ამჟამად, როგორც ითქვა, ეს მინაშენები აღარ არსებობს და მათ დასათარიღებლად არქიტექტურულ მონაცემებს ვერ მოვიშველიებთ.

გარკვეული წინააღმდეგობების მიუხედავად[60], კაპუცინები მაინც ახერხებდნენ ახალციხის მისიონის შენარჩუნებას. მისი მნიშვნელობის შესახებ საინტერესო მასალას შეიცავს კაპუცინთა უფროსის ფილიპე ფორანიელის მოხსენება, რომელიც მან 1815 წელს პროპაგანდა ფიდეს გაუგზავნა:

> ახალციხეში გვაქვს ერთი პატარა მონასტერი, რომელიც ევროპის წესისამებრ მოწყობილია. აქაური მისიონისათვის ძალიან საჭიროა, რადგან პატრები, უწინარეს ტფილისში მოსვლისა, იქ დგებიან. გვაქვს ეგრეთვე პატარა ეკლესია ყოველად წმიდა მარიამის, რომელიც დიდი სახიო-საყდრებელია იქაური კათოლიკებისათვის[61].

კაპუცინების მონასტერი განსაკუთრებით რუსების მიერ ახალციხის აღებისას დაზიანდა. პატრი ფილიპე ფორანიელი 1830 წლის 6 მარტს თბილისიდან რომში გაგზავნილ მოხსენებაში წერს:

> ახალციხეში გვაქვს ერთი პატარა ღვთისმშობლის ეკლესია, სადაც კათოლიკები ხშირად და მხურვალებით დაიარებიან. ეხლა კი ეს ეკლესია მეტად დაზიანებული, ერთ გვერდზე ნამინგრეული და გაშიშვლებულია. იქაური მონასტერი კი მთლად დაიწვა; დაიწვა ეგრეთვე ოთხი დუქანიც, რომელიც მას ეკუთვნოდა. ეკლესია, როგორც არის შეკეთდება, მაგრამ მონასტრის ასაშენებლად საჭიროა ექვსასი სკუდი მაინც მისცეს წმიდა კრებამ[62].

---

56 Кавказский Календарь, 1885, გვ. 68.

57 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 442; ი. ხოჯაშვილი, ს. აბინაშვილი, ს. ნავროზაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 17.

58 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 449.

59 ი. ხოჯაშვილი, ს. აბინაშვილი, ს. ნავროზაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 78.

60 მაგალითად, 1800 წლის 12 ივნისს 5 დღით დაულუქავთ პატრების საყდარი და მღვდლები დაუკავებიათ, იქვე. გვ. 107, 108.

61 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 503-504.

62 იქვე. გვ. 516.

რუსების მიერ დაზიანებული ეკლესიის განახლება უკავშირდება საქართველოში 1829 წელს ჩამოსული კაპუცინი პატრის თომა თემპიელის ახალციხის მისიონში დასახლებას. შესაძლოა, ამ დროს შენობა არა მხოლოდ შეაკეთეს, არამედ ერთ-ერთი ზემოთნახსენები მინაშენიც დაუმატეს, თუმცა დანამდვილებით ამ საკითხზე რისამე თქმა შეუძლებელია.

1838 წელს მისი გარდაცვალების შემდეგ კაპუცინებს მალევე არ გამოუგზავნიათ მისი შემცვლელი და ეკლესია რადაც დროით დაცარიელდა[63]. ამასობაში ახალციხის სასამართლომ პატრების უძრავი ქონება მთავრობას გადასცა. კაპუცინებს მხოლოდ მოძრავი ქონება დარჩათ. პატრებმა მთავრობასთან ისევლეს, თუმცა საბოლოო გადაწყვეტილების შესახებ არაფერია ცნობილი. ვფიქრობ, ეკლესია თურიდიულად კაპუცინების საკუთრებაში აღარ დაბრუნებულა. კაპუცინთა მისიონის მდგომარეობით ისარგებლა ახალციხის პროვიკარმა პავლე შაჰყულიანმა და ეკლესიაზე პრეტენზია გამოთქვა. ის ცდილობდა შენობა სომეხ კათოლიკეთა ხელში გადასულიყო და პატრების წინააღმდეგ საჩივრებს რუსეთის საიმპერატორო კარზე აგზავნიდა. ამ პრეტენზიებთან გასამკლავებლად პატრებს მოწმეების მოყვანაც კი დასჭირდათ, რათა დეამტკიცებინათ, რომ სამლოცველო დიდი ხნის განმავლობაში მათ მფლობელობაში იყო:

> იმაყე ეკლესიისათვის ჰქმნა გამოძიება იმაყე ალექსოეშა კათოლიკთაგან, სომეხთაგან, და თათრებისაგანაც და ამათ გაქი კარგად დეამტკიცებინათ ჯრც ალიბეგსა, და ალიბეგის შვილსა თქმითა რომ ჩვენ მამაპაპით ვიცით რომ ეგ ეკლესია პატრებისა ყოფილა ძველადვე და ჩვენც ასე გვინახამს მუდამ პატრების ხელში რომელთ კარგი მონასტერიც აქუნდათ საყდრის გვერდით ცხრაოდიანი და იქ ცხოვრობდნენ და კიდეც ექიმობდნენ[64].

პ. შაჰყულიანის მცდელობით 1844 წლის 9 აგვისტოს ღმრთისმშობლის ეკლესია დალუქეს. მღვდლები კაპუცინთა უფროსს თბილისში დამიანე ვიარეჯიელს სწერდნენ:

> შემდგომად სადამოს ლოცვისა მოგვიყიდა ბრძანება დაყენებისა, და დილაზედ მძლავრობით მიმღებელმან ეკლესიათა კლიტებისამან დაახშო კარები და არ გეიტეკა შესვლად[65].

ლათინური რიტის მღვდლებმა ეკლესიაზე დაკარგული უფლებები 1845 წლის 4 მარტს აღიდგინეს:

---

63 თომა თემპიელის საფლავის ქვის ფრაგმენტი ამჟამად სამცხე-ჯავახეთის მუზეუმში ინახება. მასზე ეპიტაფია ლათინურად და ქართულად არის დატანილი. ლათინური წარწერის დიდი ნაწილი ამოტეხილია, ხოლო ქართული წარწერისგან მხოლოდ პირველი სტრიქონია დარჩენილი. დაზიანებული საფლავის ქვა ეკლესიის ეზოში, სამხრეთ მხარეს უნახავს გ. ბოჭორიძეს. ის ქართულ წარწერას ასე კითხულობს: „ქ ნ (ი). წელსა უფლისასა 1838 სა ივნისის 7სა მოიხსენეთ პ-ტრი თომა თემფიელი ქაფუსინი.“ (გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 182). მ. თამარაშვილს საფლავის ქვა არ უნახავს და პატრის გარდაცვალების თარიღად 1839 წელს ვარაუდობს (მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 513, 519); პატრი თომა ადგილობრივ მრევლში განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობდა (Л. Загурский, დასახ. ნაშრ., გვ. 16-17).

64 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 541.

65 იქვე, გვ. 545.

...დიდი გამოძიების შემდგომ მთავრობისაგან დამტკიცებულ იქმნა გამოცხადებით აქ – ნახალნიკთან... რომ ეკლესია ღვთისმშობლისა რომელი ახალციხესა ძველსა, დამტკიცდა რომ ორასი წლის აქეთ კაფუცინის პატრებისა ყოფილა და იმათი არის არაფის უფლება არა აქვს მახ'ხედა...[66].

1845 წელს საქართველოდან კაპუცინების გაძევების შემდეგ პატრების ეკლესია'ში წირვა-ლოცვას ლათინ'ურ ტიპიკონ'ზე ნაკერთხი მღვდლები აღავლენდნენ. 1908 წლის 20 ივნისით დათარიღებ'ულ წერილ'ში თბილისის ღმრთისმ'შობლის მიძინების ეკლესიიდან ახალ(ციხე'ში გადმოს'ელი მღვდელი პავლე კალაიჯ'ოვი მ. თამარა'შვილს წერს, მინდა ერთი სამლოცველო „პლან'ში(ც" გავხსნა, რადგან იქ მ(ცხოვრები ქართველი კათოლიკეები და პოლონელები სა'შორის გამო პატრების ეკლესია'ში ვერ დადიანო:

პლან'ში ავორსიე ერთი ქვითკირის ერთსართ'ულიანი სახლი 4 კარგი ოთახებითა... თ'ე ეს სახლი შევიძინე, მას'ში ერთი დიდი ზალაა და შემეძლო ის სახლი კაპლიცათ (ე. ი. კაპელად, სამლოცველოდ – ნ. ნ.) ვაქცეო... და იქმნება აქა'ური პატრებიანთ ეკლესიის... (არ იკითხება – ნ. ნ.) ამა'ზე დიდი მოხარ'ული იქნებიან პლან'ში მ(ცხოვრები ჩვენი ქართველი კათოლიკეები და პოლიაკები რომელნი(ც პლან'ში ბლიმათ არიან და მათ არ უყვარან სომხ'ური წირვა-ლოცვა... რადგან პლანიდგან ამა პატრებიანთ ეკლესია'ში სა'შორის გამო ვერ დაიარებიან იმავე კვირა ჰ'ექმე დღეებ'ში; მეტადრე ავდრიან დღეებ'ში და 'ზამთარ'ში[67]

საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, სხვა საეკლესიო ნაგებობების მსგავსად, პატრების ეკლესიაც დაცარიელდა და წლების განმავლობა'ში მოუვლელობის შედეგად დაზიანებ'ულმა დღევანდლამდე ნანგრევების სახით მოაღწია.

ღმრთისმ'შობლის ეკლესიის ჩრდილო-დასავლეთით, დაახლოებით 200 მეტრ'ში მესამე კათოლიკური ეკლესია დგას. ძველად სომხ'ურ-კათოლიკური წესის წმ. ჯვრის სახელობის ეკლესიამ XXI საუკუნის დასაწყისამდე ნახევრად დანგრე'ული სახით მოაღწია. 2010-2013 წლებ'ში ის აღადგინეს და საეარდოს ღმრთისმ'შობლის სახელ'ზე აკურთხეს. ამჟამად ის რომა'ულ-კათოლიკური რიტისაა.

უკვე ითქვა, რომ წმ. ჯვრის ეკლესიას ასევე ეძახდნენ 'ზემო საყდარს ან კოკოლას ეკლესიას. ეს 'უკანასკნელი ადგილობრივი ტოპონიმია – ახალ(ციხის 1810 წლის გეგმის მიხედვით, მთას, რომელ'ზე(ც წმ. ჯვრის ეკლესია დგას, კოკოლა-სერდარი (სერდარი სამხედრო თანამდებობა იყო ოსმალთა იმპერია'ში) რქმევია. ეს სახელწოდება უკავ'შირდება XVII საუკუნის გამ'ესლიმებ'ული სამ(ცხელი სამხედრო და პოლიტიკური მოღვაწის, კოკოლა (ნიკოლოზ) შალიკა'შვილის (მაჰმ'ედ ხანის) სახელს. როგორ(ც ჩანს, არსებობდა გადმო(ცემა, რომელი(ც წმ. ჯვრის ეკლესიის აგებას კოკოლა შალიკა'შვილს მიაწერდა. ეს გადმო(ცემა აისახა ლ. 'ზაგ'ურსკის წიგნ'ში – აქ ნათქვამია, კოკოლა ანუ ნიკოლოზი ეკლესიას მისი დამფ'უძნებლის ნიკოლოზ შალიკოვის გამო შეერქვაო და ამ (ცნობის წყაროდ მ. ბროსეა მითითებ'ული[68],

66 იქვე, გვ. 547.

67 ხელნაწერთა ეროვნ'ული (ცენტრი, მ. თამარა'შვილის პირადი არქივი, საქმე №1919.

68 Л. Загурский, დასახ. ნა'შრ., გვ. 18. ლ. 'ზაგ'ურსკი იქვე 'შენი'შნავს, რომ 'შალიკა'შვილის მიერ ეკლესიის აშენება 'შემორჩენილი წარწერებით არ დასტ'ურდება.

თუმცა მ. ბროსე მსგავსს არაფერს წერს, ის მხოლოდ აღნიშნავს, რომ ეკლესიას „კოკოლას“ (Cocola) ეძახიან[69]

მთის წვერზე განთავსებული ნაგებობა ქალაქის ყველა წერტილიდან მოჩანდა და რაბათის უბნის ურბანულ დომინანტს წარმოადგენდა. „ქალაქის ყველა შენობის თავზე აღიმართებოდა თავისი არქიტექტურითა და სიძველით შესამჩნევი სომხური კათოლიკური ეკლესია“ – აღნიშნავდა პუბლიცისტი ნიკოლაი პოლევოი 1820-იანი წლების ახალციხის აღწერისას[70].

ახალციხის უკვე განხილული კათოლიკური სალოცავების მსგავსად, წმ. ჯვრის ეკლესიის არქიტექტურაც რამდენიმე სამშენებლო ფენას მოიცავს. ის სხვადასხვა დროს აგებული ორი შენობისგან შედგება (სურ. 15). უფრო ძველი აღმოსავლეთი ნაწილი წარმოადგენდა მცირე ზომის გუმბათიან ეკლესიას (სურ. 16). 2010 წლისათვის მისგან დარჩენილი იყო მხოლოდ სამხრეთი კედელი დაახლოებით კამარის ძირამდე, ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთი მონაკვეთი და აღმოსავლეთი კედლის წყობის რამდენიმე რიგი, თუმცა გეგმა ასე თუ ისე იკითხებოდა (ნახ. 3). მართკუთხა გეგმის (ზომები – 9.36×6.28 მ) შენობის გუმბათი ეყრდნობოდა სამხრეთით ორ თავისუფლად მდგომ გეგმით ჯვრულ ბურჯს (აქედან დასავლეთით მდებარე ბურჯსა და კედელს შორის სივრცე მოგვიანებით ამოუშენებიათ, რის შედეგადაც ის კედელს შეერწყა) და ჩრდილოეთით კედლის მართკუთხა შვერილებს.

შენობის არქიტექტურის შესახებ წარმოდგენის შექმნაში გვეხმარება XX საუკუნის I ნახევრის ფოტოსურათი, რომელზეც ის სამხრეთ-აღმოსავლეთი მხრიდან არის აღბეჭდილი. ის უკვე საკმაოდ შელახულია, თუმცა დანგრეული ჯერ არ არის (სურ. 16). გარე მოცულობაში ჯვრული სტრუქტურა სუსტად არის გამოვლენილი – აღმოსავლეთი მკლავი ოდნავ მაღალია კუთხის ნაწილებზე. შუაში აღმართულია გუმბათი მრგვალი ოთხსარკმლიანი ყელით, რომელსაც თავდაპირველი ზედა ნაწილი მოხსნილი აქვს და ხის თორმეტსარკმლიან ფანჩატურზე დადგმული მაღალი პირამიდული სახურავით სრულდება.

ეკლესიის კედლები ნაგები იყო სხვადასხვა ზომისა და მოყვანილობის ქვებით. პირითი მხრიდან ქვები მეტ-ნაკლებად წესიერად არის გათლილი, თუმცა კუთხეები და წიბოები დაუდევრადაა გამოყვანილი და წყობის რიგებიც უსიამოვნოდ არის არეული. ფოტოსურათზე ჩანს, რომ პერანგისათვის უხვად გამოუყენებიათ სპოლია – რელიეფური ჯვრებით შემკული ფილები და საფლავის ქვები. მ. ბროსეს ცნობით, ზოგიერთი ქვა XV საუკუნის ყოფილა[71]. მეორადი გამოყენების ქვებით იყო აწყობილი როგორც სამხრეთი და აღმოსავლეთი მკლავების (სავარაუდოდ ჩრდილოეთისაც), ისე

69 M. Brosset, დასახ. ნაშრ., გვ. 140. „კოკოლა“ საყდრად იხსენიება წმ. ჯვრის ეკლესია 1844 წელს იაკობ მურეანოვის დაწერილ წერილშიც: მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 541.

70 Н. Полевой, История военных действии в Азиатской Турции в 1828 и 1829 годах, წიგნში: Очерки русской литтературы, часть вторая, Санкт-Петербург, 1839, გვ. 380.

71 მ. ბროსეს მიერ წაკითხული ყველა წარწერა სომხურენოვანია და მათზე თარიღი სომხური წელთაღრიცხვით არის მოტანილი: „მემორიალური ჯვარი სამხრეთ კედელზე: „903 1454, დედაი ჩემი, მე აღვმართე ეს მემორიალური ჯვარი“, დასავლეთ კედელზე: „924 – 1475...“; აღმოსავლეთ კედელზე: „ეს ჯვარი მახსენებს, ჩემს... მოლ-ხედნან 904 – 1491“; მარმარილოს ფილაზე აღმოსავლეთ ფასადზე: „წმ. ღმრთისმშობლის მაშენებელი არის კარიმ-ოლვარტეს,... გრიგორი, სარგისი, ჟ. ს. – ს მღვდელი... 900 – 1451“ M. Brosset, დასახ. ნაშრ., გვ. 140-141. დღეს ყველა ეს ქვა დაკარგულია.

გუმბათის ყელის სარკმლების ჩარჩოებიც. რამდენადაც ფოტოსურათით შეიძლება მსჯელობა, გუმბათის სარკმლების საპირეებს ბოლოებში ბერთულებით აღნიშნული შეწყვილებული ლილვები აფორმებდა, რაც ტიპურია XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის სამცხის ძეგლებისათვის. რადაც დროს ეკლესია გარედან ერთიანად შეულესავთ (გუმბათის სარკმლების ჩათვლით) და ნალესობაზე ქვის კვადრების რეგულარული წყობის იმიტაცია დაუტანიათ. სწორედ ამ ნალესობის ჩამოცვენის შემდეგ გამოჩნდა კედლის პერანგში ჩადგმული რელიფური ქვები. ეკლესიის იატაკი ქვის ფილებით იყო მოგებული. მისი ფრაგმენტები 2010 წელს ჩატარებული გაწმენდითი სამუშაოების დროს გამოვლინდა.

ს. ჯიჯინაძის მიხედვით, წმ. ჯვრის ეკლესია XIII საუკუნეში აუგიათ ქართველ მართლმადიდებლებს და შემდგომ კათოლიკეებისათვის დაუთმიათ. „1333 წ. ეს ეკლესია უკვე ქართველ კათოლიკების ხელში სჩანს“ – წერს იგი[72]. შენობის კედლებში ჩართული მეორადი გამოყენების არქიტექტურული დეტალები, როგორც ითქვა, მართლაც მიეკუთვნება XIII საუკუნის მიწურულს ან უფრო XIV საუკუნეს და, შესაბამისად, ეს შეიძლება იყოს თარიღი არა წმ. ჯვრისა, არამედ მის ადგილას მდგარი უფრო ადრინდელი ეკლესიისა, რომელიც დაინგრა გვიან შუა საუკუნეებში. რაც შეეხება კათოლიკეების მიერ შენობის ფლობას უკვე 1333 წელს, ეს ცნობა აშკარად მცდარია. კათოლიკე მისიონერების შემოსვლა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში 1340-იან წლებზე ადრე არ დაწყებულა (იხ. ზემოთ) და სრულიად წარმოუდგენელია 1333 წელს აქ იმხელა კათოლიკური თემი ყოფილიყო, რომ მართლმადიდებლებს მისთვის ეკლესია დაეთმოთ.

რაც შეეხება წმ. ჯვრის ეკლესიას, იმ სახით, რომლითაც ის აღბეჭდილია ძველ ფოტოსურათზე (და რომლის ნაშთებმაც ბოლო დრომდე მოატანა), ის აშკარად გვიან შუა საუკუნეებს მიეკუთვნება. შესაძლოა სწორი იყოს 1885 წლის „კავკასიის კალენდარში“ მოტანილი თარიღი – 1691 წელი, თუმცა მისი წყარო უცნობია[73]. ასევე თუ ისე, გასათვალისწინებელია, რომ წერილობითი წყაროების მიხედვით 1730-იან წლებში ეკლესია უკვე მოქმედია – სომეხ კათოლიკეთა „ზემო საყდარი“ იხსენიება პატრების ეკლესიის მშენებლობის ამბებთან დაკავშირებით[74].

ს. ჯიჯინაძის მიხედვით, წმ. ჯვრის ეკლესია უკვე 1750 წელს განუახლებიათ[75]. ეს ცნობა შესაძლოა ზუსტი არ იყოს, რადგან ს. ჯიჯინაძე, როგორც წესი, ზეპირ გადმოცემებს ეყრდნობა ხოლმე.

ნ. პოლევოი, რომელიც ახალციხეში 1830 წელს იმყოფებოდა, წერს, რომ წმ. ჯვრის ეკლესია წარმოადგენდა მართკუთხა შენობას ვიწრო და მაღალი გუმბათით და შიგნით ბევრი სხვადასხვა განყოფილებით („снаружи она представляла четыреугольник, с высоким и узким куполом, а внутри ей было много разных отделений“)[76]. ეს „ბევრი განყოფილება“ დამაფიქრებელია – მომცრო გუმბათიან ეკლესიაში ბევრი ცალკე სათავსის გამოყოფა ვერ მოხერხდებოდა, ეს კიდევ უფრო

72 ს. ჯიჯინაძე, კათოლიკეთა ეკლესია..., გვ. 16.

73 Кавказский Календарь, 1885, გვ. 68.

74 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 417.

75 ს. ჯიჯინაძე, კათოლიკეთა ეკლესია..., გვ. 16.

76 Н. Полевой, დასახ. ნაშრ., გვ. 380.

შეამცირებდა ისედაც შეზღუდულ სამრეველო სივრცეს. როგორც ჩანს, 1830 წელს წმ. ჯვრის ეკლესიას უკვე ჰქონდა მოზრდილი მინაშენი დასავლეთიდან, რომელშიც რამდენიმე სათავსი იყო მოწყობილი. 1866 წელს ეს მინაშენი აიღეს და მის ნაცვლად ეკლესიას დასავლეთიდან ახალი მოცულობა მიადგეს[77]. ამის შემდეგ გუმბათიანი შენობა მთლიანად საკურთხეველს დაეთმო. ამ ამბავს ჰყვება ზ. ჭიჭინაძე და სწუხს, დანგრეული ნაწილი ხარისხით ახალს სჯობდაო:

> უკანასკნელ-კი დროთა მიმდინარეობის მეოხით ისე შეირყა ეს ძველის ძველი ტაძარი, რომ მისს მრეველთ რიგიანად ვედარა მოისაზრეს-რა და ძველად აღგებულის ეკლესიას ძველადვე მიმატებული მშვენიერი ჩუქურთმიანის ქვებით აღშენებული ეკლესია დააქცევეს და მისს მაგიერ უბრალო, სადა თლილი ქვის ეკლესია აღაგეს. საკურთხეველი და ამის გუმბათი-კი ძველის ეკლესიისა არის, რაც მცირედ გადააკეთეს[78].

1866 წელს აგებულმა ნაწილმა ბოლო დრომდე ძლიერ დაზიანებული სახით მოატანა. მთლიანად ჩაქცეული იყო გადახურვა, ჩრდილოეთ კედელს აღარ ჰქონდა მოზრდილი მონაკვეთი სარკმლების ზემოთ და საპირე სარკმლების გარშემო. მონგრეული იყო სამხრეთი კედლის ზედა ნაწილი აღმოსავლეთი სარკმლის ჩათვლით. დასავლეთ კედელს მხოლოდ კარნიზი და ფრონტონის კუთხეები ჰქონდა მორღვეული.

მინაშენი მოვარდისფრო და მორუხო-ქვიშისფერი ბაზალტით არის ნაგები. შიგნით კედლები უხეშად ნატეხი, ხოლო კონსტრუქციული ნაწილები (სარკმლის წირთხლები, პილასტრები და თაღები) კარგად გათლილი ქვებით არის ამოყვანილი. ფასადებს თანაბარზომიერი თლილი ფილების პერანგი მოსავს. დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე წაგრძელებულ დარბაზულ სივრცეს (მისი ზომებია: 17.66 X 12.79 მ) ორფერდა სახურავი აქვს. ფასადებს სამ-სამი დიდი ნახევარწრიულთაღოვანი ღიობი ანაწევრებს. სამხრეთი კედლის ცენტრში კარი და მის ორივე მხარეს თითო სარკმელია გაჭრილი. კიდევ ერთი კარი დასავლეთი კედლის მარჯვენა კიდეშია მოწყობილი.

ინტერიერში გრძივ კედლებს აუყვება პილასტრები, რომელთა კაპიტელებზეც ერთსაფეხურიანი ნახევარწრიული თაღებია გადაყვანილი (სურ. 17). დასავლეთ კედელზე მხოლოდ პილასტრებია, მათზე თაღები არ გადადის. ნალესობისა და საღებავის ფრაგმენტების მიხედვით, ინტერიერი გაჯით იყო შელესილი და რუხად დაფერილი. სარკმლებს ნალესობით გამოყვანილი პროფილირებული საპირეები შემოუყვებოდა.

მინაშენის აღმოსავლეთ ნაწილში გამოყოფილია მოკლე მონაკვეთი, რომელიც უშუალოდ ემიჯნება ძველი შენობის დასავლეთ კედელს (ეს უკანასკნელი ორი შენობის გაერთიანების მიზნით შუაში გახსნეს და დიდი თაღი მოაწყვეს). მინაშენის

77 „კავკასიის კალენდარში" ახალციხის კათოლიკურ ეკლესიებს შორის ჯვრის სახელობის ორი ეკლესიაა მითითებული – ერთი ჯვართამაღლებისა 1866 წელს აგებული, მეორე კი წმ. ჯვრისა 1691 წ. აშენებული (Кавказский Календарь, 1885, გვ. 68). როგორც ჩანს, წმ. ჯვრის ეკლესია, რომელიც სხვადასხვა დროს აღმართული ორი ნაწილისგან შედგებოდა, კალენდარში შეცდომით ორ ეკლესიად შეიტანეს. როგორც უკვე აღინიშნა, ეკლესიის აღმოსავლეთი ნაწილი გვიან შუა საუკუნეებს განეკუთვნება, ხოლო დასავლეთი სივრცე უეჭველად XIX საუკუნისაა. შესაბამისად, 1691 წელი უნდა იყოს პირველის თარიღი, ხოლო 1866 – მეორისა.

78 ზ. ჭიჭინაძე, კათოლიკეთა ეკლესია..., გვ. 16.

ძირითადი სივრცისაგან ამ მონაკვეთს ჰყოფს ორ ბურჯზე გადაყვანილი სამი თაღი; ამათგან შუა გვერდითებზე მაღალი და განიერია. აღნიშნული მონაკვეთი ბურჯებიდან გრძივად გადაყვანილი თაღების მეშვეობით სამად იყოფა. ვიწრო სივრცე მინაშენის აღმოსავლეთ კედლებში გაჭრილი თითო პატარა სარკმლით ნათდება.

სუფთად გათლილი კვადრებით მოპირკეთებული ფასადების არქიტექტურული დეკორი მწირია. სარკმლებს პროფილირებული გადანაკეცებიანი თავსართები აქვს. დასავლეთ ფასადზე თავსართები კიდეებით ერთმანეთზეა გადაბმული და შუაკედლისებზე ჰორიზონტალურ სარტყლებს ქმნის. ჩრდილოეთი კედლის სარკმლების თავსართები ერთმანეთს არ ებმის, მაგრამ სარკმლების ზედა ნაწილები 2010-2012 წლის რესტავრაციის დროინდელია და შესაძლოა თავდაპირველ სურათს არ იმეორებდეს. სამხრეთ კარს შემოუყვება ჯვრის ფორმის პროფილირებული საპირე, რომლის ზედა მკლავი თაღოვანია. ჰორიზონტალური მკლავები ვერტიკალურზე ბევრად ვიწროა. ისინი მცირედ აღემატება პერანგის ქვების ორი რიგის სიმაღლეს. საპირეს თითქმის მთლიანად ფარავს 1881 წელს შესასვლელის წინ მიდგმული სამრეკლო (სურ. 18). დასავლეთ ფასადზე ნაგებობას აქვს ჩაკეტილი ფრონტონი, რომლის ძირი გრძივი ფასადების პროფილირებული კარნიზების გაგრძელებაა.

როგორც ითქვა, 1881 წელს ეკლესიას სამხრეთი შესასვლელის წინ ორსართულიანი კარიბჭე-სამრეკლო მიადგეს. მან პირვანდელი სახით, თითქმის დაუზიანებლად მოატანა ჩვენს დრომდე. სამრეკლოს მეორე იარუსის სამხრეთ კედელზე ამოკაწრული სამშენებლო წარწერა წითელი საღებავითაა დაფერილი: „1881 აღაშენა სამრეკლო ესე ელისაბეთ მურვანოვის ასული აზნაურიოვის ქვრივმა თვისისა და მშობელ“

მართკუთხა გეგმის სამრეკლო კარგად გათლილი მოყვითალო-ქვიშისფერი კვადრებით არის ნაგები. მისი პირველი სართული ოთხი ღიობით გახსნილ კარიბჭეს წარმოადგენს. ღიობების ნახევარწრიული თაღები კვადრატული გეგმის ბურჯების ორსაფეხუროვან კაპიტელებს ეყრდნობა. ქვედა კორპუსს ზედა ნაწილში წიბოები ირიბად აქვს წაკვეთილი – ისე, რომ მიიღება ტოლფერდა რვაკუთხედი. ამ საფუძველზე დადგმულია რვა მრგვალი სვეტითა და მათზე გადაყვანილი მსუბუქად შეისრული თაღებით შედგენილი რვაწახნაგა ფანჩატური. სვეტებს სამცხე-ჯავახეთის კათოლიკური ეკლესიების სამრეკლოებისათვის სახასიათო კაპიტელები აქვს – აბაკის კუთხეების ქვეშ პატარა კუბური მოცულობებია გამოყვანილი. ფანჩატურის ქვის გუმბათს გარედან რვაწახნაგა პირამიდის ფორმის გადახურვა აქვს. საბურველი ქვისაა.

წმ. ჯვრის ეკლესიასთან გაფორმების თვალსაზრისით ყველაზე ახლოს ჯავახეთის რეგიონში მდებარე სოფელ ვარევანის კათოლიკური ეკლესია დგას (სურ. 19). დარბაზული ტიპის შვერილაფსიდიანი შენობა 1856 წელს არის აგებული[79]. მწირი დეკორი აქაც კარ-სარკმლების გარშემოა თავმოყრილი. ნახევარწრიულთაღოვან სარკმლებს მარტივად პროფილირებული თაღოვანი თავსართები აფორმებს, ოღონდ ისინი წმ. ჯვრის ეკლესიის სარკმლების თავსართებისგან განსხვავებით გადანაკეცებიანი არ არის. ჯვრის ფორმის ნახევარწრიულთაღოვანი საპირე ვარევანშიც სამხრეთ კარს შემოწერს (სურ. 20). აქ ჰორიზონტალური მკლავები

79 S. Karapetian, Javakhk, Yerevan, 2011, გვ. 479.

'ეფრო ვიწროა და პერანგის ქვის ერთ რიგამდეა 'შემცირებ'ული. მოჩარჩოებ-'ეფრო გართ'ულებ'ული ფორმით ოდნავ მოგვიანებით ჯავახეთის რაიონის სოფელ ალასტანის კათოლიკურ ეკლესია'შიც იქნა გამოყენებ'ული (ს'ურ. 21). 1863 წ'ელს ა'შენებ'ული ეკლესიის სამხრეთი კარის საპირე სწორკ'უთხაა და ერთის ნაცვლად ჰორი'ზონტალ'ური მკლავების ორი რიგი აქვს[80]. ჯ.ვრის მოხა'ზ'ულობის ჩარჩოებით გაფორმებ'ული კარ-სარკმლები განსაკ'უთრებით 'ეხვად XIX საუკ'უნე'ში დასავლეთ საქართველო'ში აგებ'ულ ან 'შეკეთებ'ულ ეკლესიებ'ში გვხვდება და ყველა მათგანი ბერძენი ოსტატების მ'შენებლობასთან არის დაკავ'შირებ'ული: ლეს'ხ'უმის მცხეთის წმ. გიორგის ეკლესია (სამხრეთი კარი, XIX ს-ის I ნახ.)[81], მარტვილის კათედრალი (სამხრეთი კარი და სამხრეთი მკლავის სარკმელი, XIX ს.)[82], კაცხის ტაძარი (ეკლესიის კორპ'უსის 'ზედა საფეხ'ურის სარკმლები, 1854 წ.)[83], ქვემო აკეთის მაცხოვრის ეკლესია (სამხრეთი, ჩრდილოეთი და დასავლეთი 'შესასვლელების საპირეები, 1890-იანი წ'ლები) და 'ზემო აკეთის ეკლესია (სამხრეთი კარი, 1899 წ.).

'ეეჭ'ველია, რომ სამცხე-ჯ.ავახეთის 'ზემოთ ჩამოთვლილი კათოლიკ'ური ეკლესიების მა'შენებლებიც სწ'ორედ ბერძნები 'ენდა ყოფილიყვნენ. ბერძნების დიდი ნაკადი რ'უსეთ-ოსმალეთის 1828-1829 წ'ლების ომის 'შემდეგ სომხებთან ერთად წ'ამოვიდა ერ'ზერ'უმის ვილაიეთიდან და სამხრეთ საქართველო'ში დასახლდა[84]. მათთან ერთად მთელ საქართველო'ში ოსმალეთის ქვე'შევრდომი ბერძნებიც საქმიანობდნენ. როგორც ჩანს, სამ'შენებლო საქმე'ში გაწ'აფ'ული ოსტატებისთვის სამ'უ'შაოს საძებნელად მე'ზობელ იმპერია'ში გამგ'ზავრება მიღებ'ული პრაქტიკა იყო და მათ ასეთ აქტი'ურ მოძრაობას არცერთი ქვეყანა არ 'ხლ'ედავდა.

2010-13 წ'ლებ'ში, როგორც ითქვა, წ'მ. ჯ.ვრის ეკლესია მთლიანად აღადგინეს (პროექტი განახორციელა არქიტექტ'ურ'ულ-სამ'შენებლო ფირმამ „ემ-ენ პროექტი")[85]. თითქმის მთლიანად ახლიდან ა'შენდა ('შენარჩ'ენებ'ულია სამხრეთი კედლის მცირე ფრაგმენტი და აღმოსავლეთი კედლის წ'ყობის ქვედა რამდენიმე რიგი) აღმოსავლეთით მდებარე ჯ.ვარ-გ'უმბათოვანი ეკლესია, რომელიც მნი'შვნელოვნად განსხვავდება ძველისაგან. მისი გ'უმბათი 'უფრო დაბალი, განიერი და გამოკვეთილად რვაწ'ახნაგაა, ხოლო სამხრეთ მკლავ'ში ერთი სწ'ორკ'უთხა სარკმლის ნაცვლად, 'შეწ'ყვილებ'ული თაღოვანი ღიობებია მოწ'ყობილი. 'შეიცვალა გეგმარებაც – ახლა გ'უმბათი თავის'უფლად მდგომ ოთხ ბ'ურჯ.ს ეყრდნობა (ნახ. 3). დასავლეთის დარბა'ზ'ულ სივრცე'ზე აღდგა კედლების დანგრე'ული ნაწ'ილები, განახლდა დეკორატი'ული ელემენტები და მოეწ'ყო ხის ორფერდა გადახ'ურვა. ეკლესიის ჩრდილოეთით ჩაკეტილი ტიპის დედათა მონასტერი ა'შენდა. მისი ერთ-ერთი 'შენობა ლითონისა

80 იქვე, გვ. 48.

81 ვახტ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკ'უნეების ქართ'ული საეკლესიო ხ'ეროთმოძღვრება, თბ., 1994, გვ. 188, ს'ურ. 165.

82 ვახტ. ბერიძე, ქართ'ული ხ'ეროთმოძღვრების ისტორია, თბ., 2014, ტ. II, გვ. 82.

83 იქვე, გვ. 72.

84 C. Badem, "Forty Years of Black Days?" The Russian Administration of Kars, Ardahan, and Batum, 1878-1918, წ'იგნ'ში: Russian-Ottoman Borderlands the Eastern Question Reconsidered, edited by Lucien J. Frary and Mara Kozelsky, Madison, Wisconsin, 2014, გვ. 234.

85 პროექტი აღრიცხ'ულია საქართველოს კ'ულტ'ურ'ული მემკვიდრეობის დაცვის ერ'ოვნ'ული სააგენტოს საინფორმაციო სისტემების სამსახ'ურ'ში, აღრიცხვის №1617.

და მინის კონსტრუქციით აწეობილი დერეფნის მეშვეობით უშუალოდ უკავშირდება ეკლესიის გუმბათიან ნაწილს. დერეფანი მის ჩრდილოეთ კედელზეა მიდგმული და საკრისტიაში გადის.

წმ. ჯვრის ეკლესიის ვრცელი ეზოს დიდი ნაწილი სასაფლაოს უკავია. ეკლესიის დასავლეთით ზომითა და გაფორმებით გამოირჩევა უცნობი პირის მდიდრული აკლდამა, რომლის კვეთილი შემკულობაც შუა საუკუნეების ქართული, სომხური და ისლამური ხუროთმოძღვრებიდან ნასესხებ მოტივებს შეიცავს. ყველაზე ძველ საფლავის ქვებს შორის არის ახალციხის ვიკარის ტერ გრიქორის 1786 წლის და კათოლიკე ქართველის გოკიელის 1798 წლის საფლავის ქვები. წარწერები ორივეზე მხოლოდ ქართულად არის დატანილი. აქვეა დაკრძალული ივანე გვარამაძე (1831-1912).

როგორც დასაწყისში აღინიშნა, მეოთხე კათოლიკური ეკლესია ახალციხეში 1830-იან წლებში ააგეს. მშენებლობას წინ უსწრებდა ქალაქის ურბანული სტრუქტურის მნიშვნელოვანი ცვლილება. 1831 წლამდე ახალციხე მხოლოდ მდინარე ფოცხოვის მარ ენა ნაპირზე იყო გაშენებული. ქალაქი ძალიან დაზარალდა რუსეთ-თურქეთის ომის დროს. 1829 წლის თებერვლის შტურმის შემდეგ ის სანახევროდ დაინგრა და დაცარიელდა[86]. ქალაქის ძველი უბნების ნაწილობრივ განადგურებას თან დაერთო ადრიანოპოლის ზავის შემდეგ ერზერუმიდან ქრისტიანთა – სომხებისა და ბერძნების გადმოსახლება. დაახლოებით 1000 ოჯახი რამდენიმე წელიწადი კარვებში ცხოვრობდა[87]. მალევე ხელისუფლებამ ქალაქის საზღვრების გაფართოების საკითხი დააყენა. 1831 წლის 3 აგვისტოს მდინარე ფოცხოვის მარ ენა ნაპირზე საზეიმოდ აკურთხეს ახალი უბნისთვის განკუთვნილი ტერიტორია. მსვლელობაში მონაწილეობას იღებდნენ მართლმადიდებლები, მონოფიზიტები, კათოლიკეები და იუდეველები. 15 აგვისტოს აკურთხეს ეკლესიების ასაშენებელი ადგილები[88]. მათგან ერთ-ერთი სომხურ-კათოლიკური ეკლესიისა იყო. 1836 წელს დაწყებული მშენებლობა 1839 წელს დასრულდა[89] ის ღმრთისმშობლის მიძინების სახელზე აკურთხეს. 1843 წელს ეკლესიას სამრეკლოც აუშენეს[90]. 1903 წლის 4 ივნისს ახალციხეში ნასული ტირასპოლის რომაულ-კათოლიკური ეპარქიის ეპისკოპოსი ბარონი ედუარდ ფონ რიპი ამ ეკლესიაში მიუღიათ: „ახალციხეში აუარებელი ხალხი დაუხვდა ეპისკოპოზს. მიიღეს გადმა, ღვთის მშობლის მიძინების ეკკლესიაში, სადაც სიტყვა ბრძანა მისმა უსამღვდელოესობამ“[91]. 1880-იანი წლების ფოტოსურათის მიხედვით ეს იყო ორფერდა სახერავით გადახურული მარტივი მართკუთხა შენობა. სახერავის დასაელეთ კედზე სამრეკლო იყო აღმართული. ეკლესია დაახლოებით დღევანდელი მერიის შენობის ადგილას იდგა (მ. კოსტავას ქ. №18).

86 Тифлисские ведомости, 1831, №18, გვ. 157.

87 შ. ლომსაძე, სამცხე-ჯავახეთი, გვ. 454.

88 Тифлисские ведомости, 1831, №18, გვ. 157, 158.

89 Кавказский Календарь, 1885, გვ. 68; ი. ხოჯაშვილი, ს. აბინაშვილი, ს. ნავროზაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 223.

90 M. Brosset, დასახ. ნაშრ., გვ. 143.

91 ყოვლად სამღვდელო რომის კათოლიკეთა, ტირასპოლის ეპარხიის ეპისკოპოსი ედუარდ ბარონ-დე რიპპი და მისი მოგზაურობა საქართველოში, შედგენილი და გამოცემული მესხის კონსტანტინე გვარამაძის მიერ, თბ., 1903, გვ. 34.

დაბოლოს, აქვე უნდა აღინიშნოს კათოლიკური ეკლესიის კარის საბრის ფრაგმენტი, რომელიც ამჟამად სამცხე-ჯავახეთის მუზეუმშია დაცული. მორეხი ქვიშისფერი ანდეზიტის სწორკუთხა ქვა ჯვრის ფორმის ჩარჩოს ზედა ნაწილია. ის კუთხეებში ფრთისანი ანგელოზების თავებითა და ცენტრში (ჯვრის მკლავის ფარგლებში) მანდორლაში ჩაწერილი ჯვრის რელიეფური გამოსახულებებით არის გაფორმებული. სამწუხაროდ, უცნობია თუ საიდან არის წამოღებული ეს ქვა. შესაბამისად, ამ ეტაპზე შეუძლებელია თქმა თუ რომელ ეკლესიას ამკობდა ის (სურ. 22).

Natia Natsvlishvili
Catholic Antiquities of Akhaltsikhe

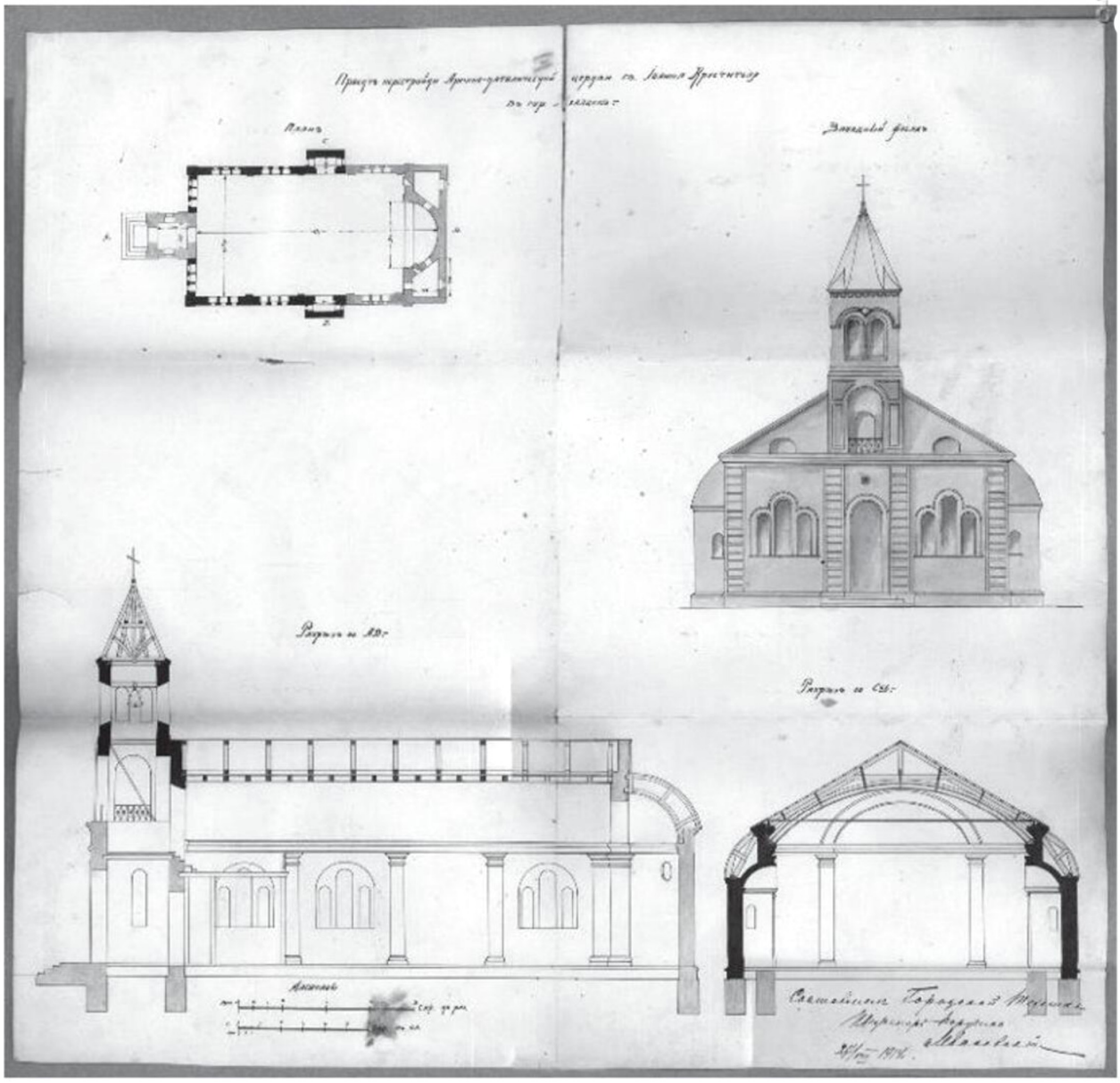
In the late Middle Ages, there were small Catholic communities in almost all of the regions of Georgia. In 1661, the Holy See entrusted missionary work among Georgians to Capuchin priests. In South Georgia, the situation was more complicated. The Ottomans conquered the region between 1551 and 1578 and soon fully incorporated it into the Empire. From the seventeenth century, local Catholic Georgians were ministered to by the Unifying Friars of St Gregory the Illuminator, the Armenian branch of the Dominican Order that had adopted the Armenian rite and language in church worship. Owing to their activity, a strong Armenian tradition had been formed among the Catholics of the region of both Georgian and Armenian origin that was zealously upheld by the local clergy. Only in the 1730s, the Capuchins managed to establish their mission in Akhaltsikhe, the capital of South Georgia with a significant Catholic community.

By 1840, there were four catholic churches in Akhaltsikhe. Three of them belonged to Armenian Catholics and only one was used by Latin priests. The earliest among them was the Church of St John the Baptist built or rebuilt around 1300 and reconstructed by Catholics in 1511, 1786 and 1837. From 1908 to 1912 the priest M. Vardzelashvili replaced the old structure with a new one, which is now completely destroyed.

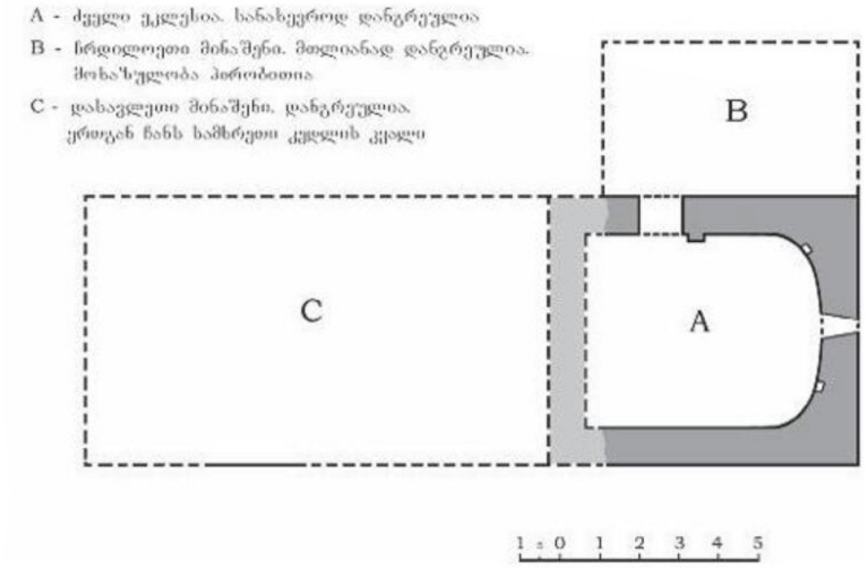
The church of the Holy Virgin known also as the church of Capuchins was built in 1740's on the place of an earlier church. It was enlarged in 1791 and renovated in 1829. Today the building stands in ruins.

Another church, which belonged to Armenian Catholics, was the church of the Holy Cross. Originally, it was built as a small domed structure in the late Middle Ages and enlarged to the west in 1866. In 1881, a bell-tower was added to it. From 2010 to 2012, the building went under reconstruction and now it is used by a Latin Catholic convent.

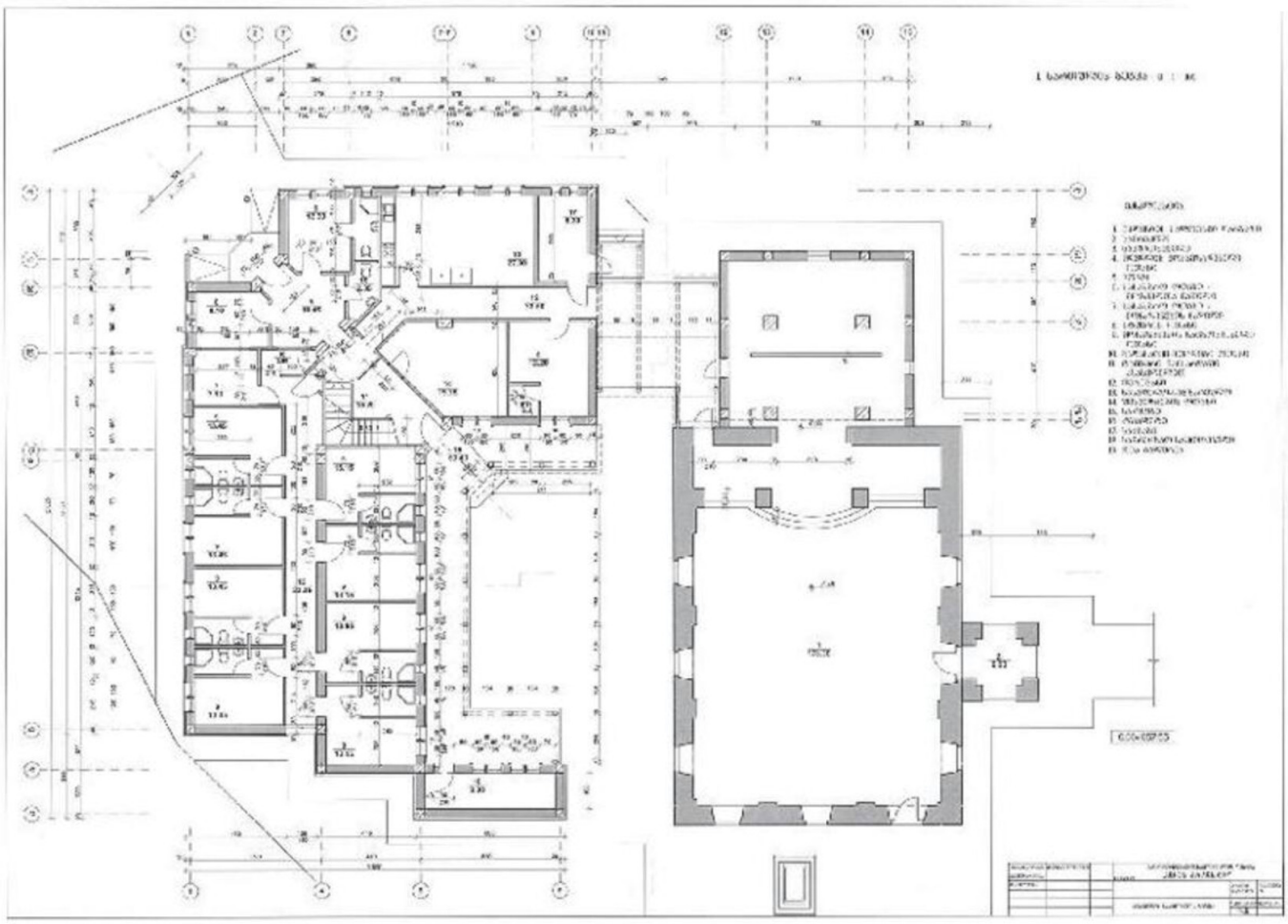
Between 1836 and 1839, Armenian refugees from the Erzurum Province erected a new Catholic church in the modern district of Akhaltsikhe. It was destroyed during the Soviet period.



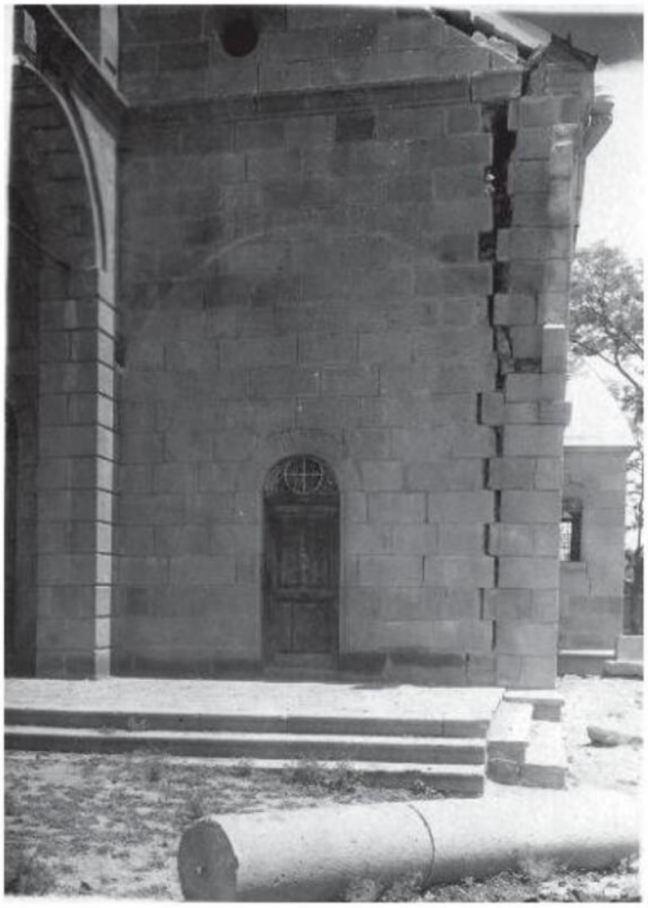
ნახ. 1. ახალციხე, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის გადაკეთების პროექტი, 1914, ავტორი სამოქალაქო ინჟინერი ლევიაკოვსკი, საქართველოს ეროვნული არქივი



ნახ. 2. ახალციხე, ღმრთისმშობლის ეკლესია, გეგმის სქემა



ნახ. 3. ახალციხე, წმ. ჯვრის ეკლესიის რეკონსტრუქციის პროექტი, 2010, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო



სურ. 1. ახალციხე, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, დასავლეთი ფასადის სამხრეთი კუთხე

სურ. 2. ახალციხე, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, ხედი სამხრეთით, 1921 წლის ფოტოსურათი

სურ. 3. ახალციხე, კონსტანტინე გვარამაძე წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის ფონზე, საბჭოთა პერიოდის დასაწყისის ფოტოსურათი, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

სურ. 4. ახალციხე, ა. ყაზბეგის ქუჩა, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ნაეკლესიარი

სურ. 5. ახალციხე, ხაჩკარი წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეზოში

სურ. 6. ახალციხე, ღმრთისმშობლის ეკლესია, ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთით

სურ. 7. ახალციხე, ღმრთისმშობლის ეკლესია, ამოქოლილი კარი და პილასტრი ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე

სურ. 8. ახალციხე, ღმრთისმშობლის ეკლესია, აღმოსავლეთი ფასადი

სურ. 9. ახალციხე, ღმრთისმშობლის ეკლესია, კარის საპირე ქვა

სურ. 10. ახალციხე, ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამრეკლო

სურ. 11. არალი, წმ. იოსების კათოლიკური ეკლესია

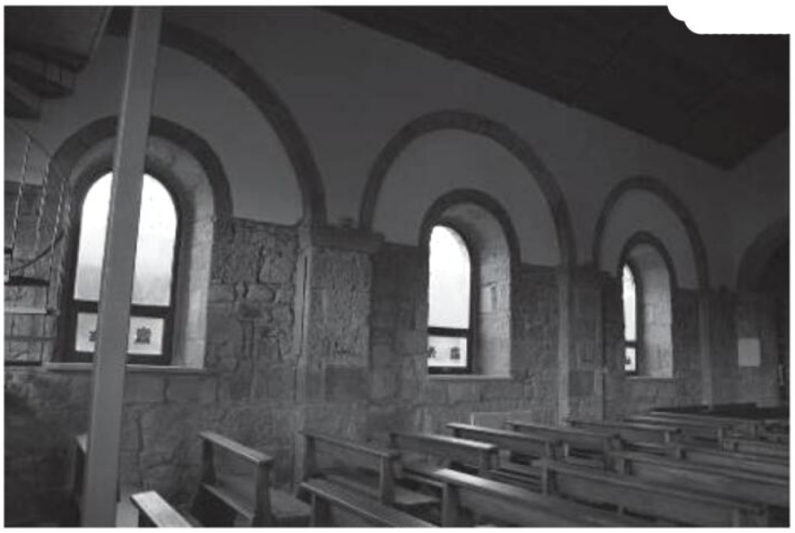
სურ. 12. სხვილისი, ღმრთისმშობლის კათოლიკური ეკლესია

სურ. 13. ხიზაბავრა, იესოს გულის კათოლიკური ეკლესია

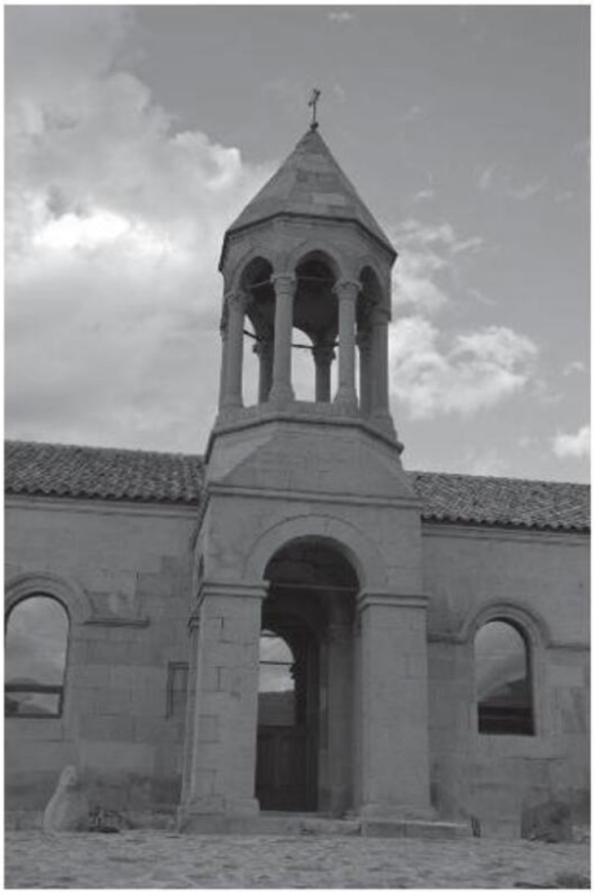
სურ. 14. წინუბანი, ღმრთისმშობლის კათოლიკური ეკლესია

სურ. 15. ახალციხე, წმ. ჯვრის ეკლესია

სურ. 16. ახალციხე, წმ. ჯვრის ეკლესია, აღმოსავლეთი მონაკვეთი



სურ. 17. ახალციხე, წმ. ჯვრის ეკლესია, ინტერიერი, ჩრდილოეთი კედელი



სურ. 18. ახალციხე, წმ. ჯვრის ეკლესია, სამრეკლო

სურ. 19. ვარევანი, ღმრთისმშობლის მიძინების კათოლიკური ეკლესია

სურ. 20. ვარევანი, ღმრთისმშობლის მიძინების კათოლიკური ეკლესია, სამხრეთი კარი

სურ. 21. ალასტანი, ღმრთისმშობლის კათოლიკური ეკლესია, სამხრეთი კარი

სურ. 22. ახალციხის მუზეუმი, კარის საპირე ქვა

ცისია კილაძე
*გ. წუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი*

ავტოპორტრეტის კონცეფციისთვის
(ე. ახვლედიანის ავტოპორტრეტების მაგალითზე)

XVIII საუკუნის მიწურულსა და XIX საუკუნეში ქართულ მხატვრობაში არაერთი ბრწყინვალე პორტრეტია შექმნილი. ესენია ქართველ თავადთა და არისტოკრატთა პორტრეტები, რომლებიც მაღალი მხატვრული ღირებულებით და ესთეტიკით გამოირჩევა. ამ პორტრეტთა კავშირი შუა საუკუნეების მხატვრობასთან არაერთხელ აღნიშნულა მკვლევართა მიერ[1], არა მხოლოდ მხატვრული ხერხებით, როგორიცაა ერთგვარი იერარქიულობა და მინიმენტურობა, რეპრეზენტაციულობა, წერის მანერა, არამედ საერთოდ განწყობით, სამყაროს აღქმით და ამ სამყაროში ადამიანის ადგილის განსაზღვრით ანუ მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით.

ეს პორტრეტები ძალზე განსხვავებულია XX საუკუნეში შექმნილი პორტრეტებისგან. სამყარო აქ მთლიანია, ხოლო ინდივიდი მისი შემადგენელი ნაწილია, ინდივიდი გარემოში არსებობს, რომელიც თითქოს საზღვრების გარეშეა ანუ ზოგადად სამყაროს ხატს წარმოადგენს. ფონი ხშირად აბსტრაგირებულია, მაგრამ ყოველთვის ასახავს რაიმე გარემოს, მიანიშნებს სივრცეზე, სადაც იმყოფებიან გამოსახული ადამიანები ანუ ეს მათი გარემო-სივრცეა (მაგ., უცნობი მხატვარი, თავადის ასული თამარ წულუკიძე, XIX ს-ის შუა წლები, უცნობი მხატვარი, თავადის ასული სალომე ანდრონიკაშვილი (წერეთლის მეუღლე), XIX ს-ის შუა წლები, უცნობი მხატვარი, ნინო ერისთავის პორტრეტი, 1829 წ. და სხვა). პორტრეტი მხოლოდ ნატურის ინდივიდუალობის გამოსაჟღენად არ იქმნება, ამასთანავე ის თითქოს დისტანცირებულია მნახველისგან, მათ შორის ერთგვარი თავშეკავებული დისტანცია აშკარაა. გარემო და გამოსახულნი ფერწერულ მხატვრობას შეიძლება შევადაროთ – იქაც გამოსახული ყოველთვის რაღაც გარემოშია, რომელიც დაუკონკრეტებელი და განზოგადებულია. დისტანცია, თავშეკავება არა მხოლოდ ამ გარემოს, მნახველსა და გამოსახულს შორის ერთგვარი მანძილის მოცემულობით და მინიშნებით იქმნება არამედ თვით ნატურის გამომეტყველებით, მისი ფსიქოლოგიური დახასიათებით, რომელიც კვლავ თავშეკავებული და ზომიერია, ანუ თითქოს ბოლომდე გაუხსნელი და დაფარულია პორტრეტზე ასახული ადამიანების ფსიქოლოგიური ტიპი.

ისევე როგორც ნიკო ფიროსმანთან, ამ პორტრეტებშიც სამყაროს მთლიანობა უფეევი და მუდმივია, მარადიულობის შეგრძნება, შუა საუკუნეობრივი აღქმა ჯერ კიდევ მძლავრად იგრძნობა. ადამიანი თავისი ინდივიდუალური ნიშნებითა და ხასიათით განუყოფელი და მნიშვნელოვანი ნაწილია სამყაროსი და არა სამყაროს მოწყვეტილი და მასთან დაპირისპირებული ინდივიდი, სუბიექტი.

---

1 მ. ციცაშვილი, ნინო თორნიკე ერისთავის ასულის პორტრეტი, Ars Georgica, ელექტრონული ჟურნალი, სერია B, 1991.

პორტრეტი, როგორც მკვეთრად გამოხატული სუბიექტი სწორედ XX საუკუნიდან ჩნდება ქართულ მხატვრობაში ევროპული მხატვრობის ზეგავლენითა თუ მისი გამოცდილების გაზიარებით. მის გაჩენას, რა თქმა უნდა, ეპოქის თავისებურება და ტენდენციები განაპირობებს. სწორედ პორტრეტულ მხატვრობაში განსაკუთრებით კარგად ჩანს სამყაროს მთლიანობის აღქმის რღვევა და პიროვნების დეკონსტრუქცია ამ პიროვნების სფეროში სხვადასხვა ასპექტების გამოკვეთითა და ხაზგასმით. ადამიანისა და სამყაროს მთლიანობა და ჰარმონია ირღვევა და ერთგვარი დაპირისპირება ჩნდება, რომელიც სხვადასხვაგვარად გამოიხატება მხატვრულ ფორმაში.

გარკვეულწილად ასევეა ქართულ მხატვრობაში – XIX საუკუნის დასაწყისის პორტრეტები ერთნაირი ზედროულობით და თავშეკავებულობით გამოირჩევა, მათი სახეები უფრო ტიპიურობისკენ იხრება, თუმცა მაინც ცოცხლადაა გადმოცემული ხასიათი, ტემპერამენტი, უშუალობა. იქნებ ამ ტიპიურობას ისიც განსაზღვრავს, რომ გარდა სხვა მხატვრული ხერხებისა, მნახველთან კონტაქტის აუცილებლობა აქ ნაკლებადაა გამოხატული, ისინი თითქოს თავიანთ იდეალიზებულ სამყაროში არსებობენ და თვითკმარნი არიან.

მნახველთან აქტიური კონტაქტის, თითქოს სასურათო სიბრტყიდან „გადმოსვლის" ტენდენცია აშკარად გამოხატული ქართულ მხატვრობაში მოდერნიზმის ეპოქაში ჩნდება (ქართველ მხატვართა ე.წ. პირველი თაობის მხატვრები გ. გაბაშვილი, გრ. მაისურაძე და სხვა უფრო რეალისტური ფორმითა და მსგავსების საკითხით, ასევე ფსიქოლოგიური ტიპაჟის გადმოცემითაც იყვნენ დაინტერესებული, მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი სუბიექტურობისა და შინაგანი ექსპრესიისგან ისინი ჯერ კიდევ შორს არიან).

მოდერნიზმის ეპოქაში კი ისეთი შეგრძნებაა, რომ თითქოს პორტრეტები ველარ არსებობენ მნახველისა და მასთან კონტაქტის გარეშე. განსაკუთრებით ეს ავტოპორტრეტებზე ითქმის.

სიმპტომატურია, რომ სწორედ მოდერნიზმის ეპოქაში ჩნდება ქართულ მხატვრობაში ავტოპორტრეტი, რომელსაც მანამდე ნაკლებად ხატავდნენ (აღარ გავაგრძელებ აქ, რომ XIX საუკუნის მხატვრები აგრძელებდნენ შუა საუკუნეების პიროვნების კონცეფციით ცხოვრებას – ინდივიდუალური თვითგამოხატვის იდეა მათ ნაკლებად აწუხებდათ). ევროპაში კი სწორედ მოდერნიზმის ხანაში ხდება ავტოპორტრეტის ჟანრის განსაკუთრებული სახეცვლა და გავრცელება. ამ დროს ევროპულ მხატვრობაში ყველაზე მწვავედ ჩნდება პრობლემატური მე-ს საკითხი. მანამდე, შეიძლება ითქვას, ავტოპორტრეტი და სხვა პორტრეტები უფრო მსგავსია ფორმისა და გადაწყვეტის მხრივ, ხოლო მოდერნისტულ მხატვრობაში ავტოპორტრეტი ერთ-ერთი საუკეთესო გამომხატველი ხდება მხატვრის ფილოსოფიისა და სამყაროსადმი დამოკიდებულებისა. ის უშუალოდ მხატვრის სურვილით იქმნება, დაკვეთის გარეშე, თავისუფლდება მსგავსების აუცილებლობისაგან (რასაც ნაწილობრივ ფოტოს გაჩენაც განაპირობებს) და მოდერნისტული ხედვის პარადიგმად იქცევა. მოდერნიზმში მეტადრე მხატვრის მე-სა და მისი შემოქმედებითი საწყისის წარმოჩინების სხვადასხვაგვარ გამოხატულებად იქცევა. ადრე თუ მხატვრები სარკეში ხატავდნენ საკუთარ თავს, ფოტოს გაჩენამ მათ ამ მხრივაც მისცა თავისუფლება, გარდა იმისა, რომ მათი მთავარი მიზანი აღარ არის ნატურასთან მსგავსება,

ამავე დროს ფოტოდან ხატვისა და ინტერპრეტაციის საშუალებაც მიეცათ. ხოლო საკუთარი თავის ინტერპრეტაცია ზოგჯერ ძალზე სუბიექტურ ფორმებს იძენს, თუმცა მაინც ყოველთვის მნახველისკენაა მიმართული და მას ესაუბრება თითქოს. ობიექტური ასახვის მოთხოვნილება თანდათან ქრება და მკაფიო სუბიექტურობას უთმობს ადგილს. ამის კარგი მაგალითია სიტყვები გ. ბოემეს წიგნიდან – „კოკოშკამ ჩემი პორტრეტი დახატა, რომელზეც ვინც ცხოვრებაში მიცნობს, ვერ ამომიცნობს, მაგრამ ნამდვილად მიცნობენ ისინი ვინც ცხოვრებაში არ მიცნობენ"[2].

ინდივიდუალურობა მატულობს, პიროვნებისა და სამყაროს მთლიანობა ირღვევა და პიროვნება ერთგვარ „დეგრადაციას" განიცდის მისი პერსონა იშლება სხვადასხვა ასპექტებად და მძაფრი ინდივიდუალური მიდგომის ან ემოციის გადმოსაცემად გამოიკვეთება რომელიმე ასპექტი. ეს დეკონსტრუქცია პიროვნებისა გარკვეულწილად პარადოქსიცაა, რადგან XX საუკუნეში ჰუმანიზმი ვითარდება, ადამიანი უფრო დაცული ხდება, მისი ინდივიდუალობა უფრო დაფასებული, თუმცა ადამიანთა შორის ჩნდება გათიშულობა და ის კარგავს სამყაროს მიღების აუცილებლობას. ნიკო ფიროსმანის ხედვა, რომელიც თითქოს ღმერთის თვალით ხედავს სამყაროს იკარგება და სამყარო ადამიანთა ემოციური, სუბიექტური ხედვის ასახულობა ხდება.

მოდერნიზმის ეპოქაში ავტოპორტრეტის მეშვეობით იწყება დაკარგული საკუთარი თავის ძიების დაუსრულებელი პროცესი. ამიტომაც ავტოპორტრეტის თემა ძალზე პოპულარული და სიმპტომატური ხდება ეპოქის ინდივიდუალობის აღსაქმელად.

აღსანიშნავია, რომ ევროპული ავტოპორტრეტის ისტორიაში ნოვაციური და მოდერნისტული ხედვის საწყისი ჯერ კიდევ რემბრანდტის ავტოპორტრეტებში იკითხება. მაგ., ჰ. ბელტინგი მიიჩნევს, რომ ავტოპორტრეტის ისტორიაში რემბრანდტი პირველია, ვინც ასახავს ფიქციას, წარმოსახულს, შენათხზს საკუთარი თავის შესახებ[3]. ის ქმნის სასურველ ხატს საკუთარი თავისა, ის გვიჩვენებს განხეთქილებას საკუთარ თავსა და საკუთარ სახეებს შორის, საკუთარი თავის მეტამორფოზებს, რომლებიც მუდმივ ცვალებადობაშია. მხატვარი მოლბერტის წინ დგას და სხვადასხვა როლს თამაშობს, გვიჩვენებს საკუთარ თავს არასასურველ მდგომარეობასა და უარეოფით ჭრილშიც. ის სარკის წინ სხვადასხვა როლებს თამაშობს და ასახავს ამ როლებს. რემბრანდტი როგორც აღმოსავლურ, ეგზოტიკურ სამოსს ირგებდა ცხოვრებაში ასევე ირგებს ის განსხვავებულ გამომეტყველებებს, სხვადასხვა ნიღბებს (სურ. 1). ამ როლების თამაში საკმარისი არასდროსაა და ის სულ ახალ-ახალ ავტოპორტრეტებს ქმნის. ბელტინგის აზრით, ნიღბების და როლების მორგებით ის თამაშობს, როგორც სცენაზე, ირგებს სხვადასხვა როლს, ცდილობს იპოვოს თავისი თავი, დაკარგული იდენტობა და ამ როლების თამაშით ის ებრძვის თავისი პიროვნული არსებობის არამდგრადობასა და ცვალებადობასაც. ამ თამაშით ის უნდა მივიდეს საკუთარი პიროვნების სიღრმემდე, თუმცა მისი პიროვნება მაინც ამოუცნობი რჩება. ეს ნიღბები საკუთარი თავის შეცნობისაკენ სწრაფვის გამოხატულებაა[4].

2 Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, Munich, 1985, გვ. 45.

3 H. Belting, Faces, eine Geschichte des Gesichts, 2015, გვ. 176.

4 Wir sind Maske, Austellungskatalog des Kunsthistorischen Museums wien, H. Belting, Persona: die Masken des Selbst und das Gesicht, Wien, 2009.

გ. ბოემეს აზრითაც[5] რემბრანდტი პირველია, ვინც ავტოპორტრეტს მკაფიო ინდივიდუალობა მიანიჭა და ინდივიდუალობის ისტორიაში ახალი ფურცელი გადაშალა. მის შემთხვევაში მოხდა ის, რომ პორტრეტი გამოემშვიდობა სხვას როგორც პროტოტიპს, დაიმკვიდრა საკუთარი იდენტობა და განთავისუფლდა ნიმუშისგან, მისი მიზანი გახდა არა იმდენად გარეგნული მსგავსების ასახვა, არამედ საკუთარი იდენტობის და დამოკიდებულების გამოვლენა.

ამ მხრივ რემბრანდტის მხატვრობა მოდერნისტული ხედვის დასაწყისია და მასზე შეიძლება ითქვას, რომ ის პირველი აბსტრაქციონისტიც კია[6].

რემბრანდტისეული როლების თამაში მოდერნიზმში განსაკუთრებით პოპულარული ხდება. თამაშის, ნიღბის, მიმიკის თემა, გროტესკი და ირონია, უტრირებული გამომეტყველებები, როგორც სხვადასხვა როლების მორგება განსაკუთრებით XX საუკუნისთვისაა დამახასიათებელი. რაც საკუთარი თავისავე შესაცნობად ხდება. ასეა, მაგ., ჯერ კიდევ პ. გოგენთან, ტულუზ-ლოტრეკთან, შემდგომ მ. შაგალთან, მ. ბეკმანთან, ლ. კირხნერთან, პ. პიკასოსთან და სხვებთან.

აღნიშნულ მხატვრებთან ავტოპორტრეტი სუბიექტური მე-ს რეპრეზენტაციას ემსახურება და საკუთარი თავის შეცნობასა და წარმოჩენას ასახავს. ხშირად, როგორც ითქვა, ის პიროვნების მთლიანობიდან რომელიმე ასპექტს, რომელიმე მხარეს წარმოაჩენს და ჩნდება განსხვავებული როლებისა თუ ასპექტების რეტროსპექტივა. აქედან გამომდინარე, ავტოპორტრეტების რაოდენობა და სახეობები მატულობს.

ჩვენს რეალობაში მაგალითად მოვიყვანთ ელენე ახვლედიანის ავტოპორტრეტებს, სადაც აშკარადაა გამოხატული მიმიკის, გრიმასას თემა. უტრირება, გროტესკი, საკუთარ თავში ნეგატიური საწყისის წარმოჩენა, საკუთარი თავის მეტამორფოზების ჩვენება. რითიც ელენე ახვლედიანი რემბრანდტის მემკვიდრედ გვევლინება.

რამ განაპირობა ელენე ახვლედიანის ასეთი დრამატული დამოკიდებულება ავტოპორტრეტისადმი – ექსპრესია, გროტესკი, რომლის გამო მისი სახე ნიღბის იერს იძენს? რისი თქმა უნდა მას ამგვარი უტრირებით? და რა მხატვრული ხერხებით აღწევს იგი მკაფიო ექსპრესიასა და შინაგან დაძაბულობას.

აღსანიშნავია, რომ ის საკუთარ თავს რადაც კონკრეტულ მდგომარეობაში, კონკრეტულ მომენტში ასახავს, მაგრამ, ამავე დროს, განზოგადებას ახდენს. დრო, მდგომარეობა, სივრცე დაკუმშული და კონცენტრირებულია თითქოს. ის ყველგან დინამიკურ, მოძრავ მდგომარეობაშია, რომელიც, ერთი მხრივ, ცვალებადობას გულისხმობს, მაგრამ, მეორე მხრივ სიმყარის შთაბეჭდილება არ ირღვევა.

ე. ახვლედიანი, როგორც ცნობილია, პეიზაჟისტია, და ჩვენთვის მისი მხოლოდ ერთი ფერწერული და ორი გრაფიკული ავტოპორტრეტია ცნობილი, ერთი და იმავე პერიოდისა. ისინი პარიზში, 1924-26 წლებშია შესრულებული. შესაძლოა გრაფიკული ავტოპორტრეტები ფერწერულს უძღოდა წინ, თუმცა მთლად შტუდიებს მათ ვერ დავარქმევთ. ეს უფრო საკუთარი თავის ასახვით ერთგვარი ძიებებია (სურ. 2, 3).

ყველა ნახსენებ ავტოპორტრეტზე თვალში გვხვდება მახვილი, დაჟინებული მზერა, რომელიც წარმოადგენს ავტოპორტრეტის ბირთვსა და არსს. სწორედ

5 Bildnis und Individuum..., გვ. 140.

6 П. Волкова, Мост над бездной, документалистика _ телеканал «Культура», Рембрандт Харменс ван Рейн 12 из 12 серий.

მზერის დრამატურგიაზე იგება ეს ავტოპორტრეტები, მის ირგვლივ ნაწიდდება კომპოზიციური მასები და ის განსაზღვრავს მის კონცეფციასა და განწყობას.

საერთოდ, მზერა, რა თქმა უნდა, პორტრეტში წამყვან როლს თამაშობს, ხოლო ავტოპორტრეტების მაგალითზე განსაკუთრებით იკვეთება მზერის ექსპრესიის მატება და გამძაფრება.

ჯერ კიდევ ადრეულ ევროპულ მხატვრობაშიც, გ. ბოემეს აზრით, ავტოპორტრეტის შემთხვევაში განსაკუთრებით აღსანიშნავია ინტენსიური, გამძაფრებული მზერა. მაგ., იან ვან ეიკის პორტრეტი „ჩალმიანი კაცი" 1433წ. ავტოპორტრეტადაა მიჩნეული სწორედ ამ მძაფრი მზერის გამო. გ. ბოემე ამას ავტოპორტრეტის სარკეში ხატვით და ინდივიდუალობის გამძაფრების სურვილით ხსნის[7].

გ. ბოემეს სიტყვებით, პორტრეტში და განსაკუთრებით ავტოპორტრეტში თვალები, რომლებიც როგორც ცნობილია, სულის სარკედაა მიჩნეული იმას გვიყვებიან, რაზეც პირი დუმს. მზერა აქცენტირებულია და გამძაფრებულია სხვა პლასტიკური ელემენტებით, ნაკვთებით, სხეულის მოძრაობითა თუ პოზით. სახის ნაკვთების, პოზის და სხეულის ფორმების ურთიერთმიმართებით იქმნება ე.წ. „აფექტური სიგნალები". ეს არის ერთგვარი უხილავი სიგნალები, რომელთა ურთიერთმიმართებით იქმნება ხასიათი და მთლიანობა პორტრეტისა.

ე. ახელედიანის ავტოპორტრეტების მაგალითზეც მზერაზე აგებულია ის იმპულსები, რომლებიც თითქოს მოსალოდნელი ქცევის შესაძლებლობას განაპირობებენ. აქ შესაძლოა ხასიათის და ქცევის ურთიერთკავშირი დავინახოთ.

ახელედიანის სამივე ავტოპორტრეტზე, როგორც ითქვა, მზერა ძალზე დაეინებულია, თუმცა აღსანიშნავია, რომ ის მნახველს არ მიმართავს, იყურება სურათს გარეთ, მაგრამ არა მაყურებლისკენ, არამედ სადღაც განსაზღვრულ სივრცეში, რომელშიც მნახველი არ იგულისხმება. მიუხედავად დაეინებული მზერისა, ახლო პლანისა და ექსპრესიული მხატვრული ხერხებისა, რითიც პორტრეტები აქტიურ, მძაფრ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე და თითქოს სასურათო სიბრტყის გარღვევასაც კი ცდილობს, მზერით ის მაინც თითქოს საკუთარ სივრცეშია მოქცეული. ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ ამ დაეინებული მზერით ის იმავე სივრცეში არსებულს მიმართავს და უპირისპირდება.

საინტერესოა ერთგვარი კონტრასტული ურთიერთმიმართებაც, ოპოზიციები. მაგ., 1924 წლის ჩანახატში აღსანიშნავია, რომ გამოსახულება სამ მეოთხედშია წარმოდგენილი (სურ. 2), თავი წინ წაწეულია და თითქოს დაძაბულ, წამიერ მდგომარეობაში შეჩერებული, ყბაც წინ იწევს, ხოლო თვალები საპირისპირო მხარეს იმდენად მკვეთრად გვერდზეა მიმართული, რომ არაბუნებრივად დაძაბულ გამომეტყველებას ქმნის. ასეთი მზერის შეჩერება დიდ ხანს შეუძლებელიც კია. ისეთი შთაბეჭდილებაც კი შეიძლება შეგვექმნას, რომ მხატვარი ვერ აგებს ფიგურას, თავი თითქოს არაბუნებრივად წინაა წაწეული და გაშეშებული, თუმცა ეს, როგორც ჩანს, საგანგებო ხერხია გამოსახულის უტრირებისა და ექსპრესიისთვის – მას მსგავსება კი არა, შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემა აინტერესებს.

კონტრასტულია ისიც, რომ თავი და სახე დამუშავებულია მუქი ჩრდილებით, სქელი კონტურებით, ხოლო სხეული, კისერი და საყელო მხოლოდ ერთი მკაფიო სილუეტითაა მოხაზულ-მინიშნებული.

7 Bildnis und Individuum..., გვ. 157.

ნახატის დამაჯერებელი და მკაფიო ხასიათი, სქელი კონტურები, მუქი ჩრდილები, თმის მუქი, მსუქე ლაქა, ჩრდილების სიმუქე, რომლებიც გლუვი და მყარია, სილუეტის სიმკვეთრე ერთგვარი სიმდგრადის, უძრაობის, სტატიკის შთაბეჭდილებას ქმნის, რომელიც კონტრასტშია დაძაბული პოზის დინამიკასთან, არაბუნებრივად გვერდზე გაწეული თვალის გუგების მოძრაობასთან და წინ წაწეულ ყბასთან ანუ, ერთი მხრივ სტატიკურობა და, მეორე მხრივ, სახის ცვალებადობის პოტენციალ ძალზე ექსპრესიულ გამომსახველობას სძენს ავტოპორტრეტს და შინაგანი დრამისა და მღელვარების მდგომარეობა სწორედ ამგვარი სახვითი ოპოზიციებით მიიღწევა.

გარდა ამისა, ეს იწვევს არაბუნებრივად დაძაბული სახის გამომეტყველებას, გროტესკული ნიღბის შთაბეჭდილებას.

ოპოზიციები იკითხება იმაშიც, რომ გარემო დაუკონკრეტებელია, აბსტრაგირებულ ფონზე მკაფიო ნახატი დროის, ადგილმდებარეობის მინიშნების გარეშეა, ხოლო, მეორე მხრივ, ნაჩვენებია კონკრეტული მომენტი, რომელიც დაკონკრეტებულია მზერითა და პირის მოძრაობით, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ თითქმის რომ წამიერ მდგომარეობაშია. ამგვარი ოპოზიციები ძალზე საინტერესო მხატვრულ მთლიანობად იკვრება, თუმცა, ამავე დროს, იქნებ მხატვრის შინაგან გაორებასა და დესტრუქციულ მდგომარეობაზე მიანიშნებს. ის თითქოს უპირისპირდება გარემოს დაუინებული და ეჭვიანი მზერით, მაგრამ ამასთანავე თვითირონიზებას ახდენს.

შინაგანი დრამა, მძაფრი ემოციური მდგომარეობა იკითხება მის სხვა ორ ავტოპორტრეტშიც, სადაც ასევე მსგავსი მხატვრული ხერხებია გამოყენებული. ფერწერულ ავტოპორტრეტშიც გარემო მხოლოდ მინიშნებულია, ზოგადი მომწვანო ლაქა და ცის ნაგლეჯი მიგვანიშნებს, რომ მხატვარი სადღაც ბუნებაშია ასახული, თუმცა ეს მხოლოდ მინიშნებაა, რომ ის მიაბიჯებს გარეთ ანუ დინამიკაშია, მან უეცრად თავი მოაბრუნა ჩვენსკენ, მზერაც მკვეთრად მიმართა სადღაც (სურ. 4). ამ შემთხვევაშიც მისი მზერა მკვეთრად კონცენტრირებულია და ცვალებადობას გულისხმობს ანუ კონკრეტულია დროში, თითქოს მცდელობაა წამიერი მდგომარეობის დაფიქსირებისა, მაგრამ, მეორე მხრივ, კვლავ ერთგვარი სიმდგრადისა და სტატიკის განცდა, რაც ისევ მხატვრული ხერხებით, მუქი ლაქების სიმყარითა და მკაფიო ნახატით მიიღწევა. ასევე იმითაც, რომ გამოსახულება კადრშია გაჭედილი და სივრცე თითქოს მის ირგვლივაა დაკუმშული. კვლავ, ერთი მხრივ, დროის კონკრეტიკა და, მეორე მხრივ, განზოგადება. კონტრასტები კოლორიტითაც აშკარავდება, მუქი და ამონათებული სახის ნაკვთები ექსპრესიას და შინაგან დაძაბულობას ქმნის და კვლავ შინაგანი დრამის, შესაძლოა რადაც კულმინაციური მდგომარეობის გამომსახველია, ისევე როგორც მკვეთრ მოძრაობაში, სწრაფად მოტრიალებული თავი. ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ მხატვარი თითქოს ბრძოლისთვისაა მზად და სწორედ კულმინაციურ მდგომარეობაშია ასახული. თუმცა კვლავ აღვნიშნავთ, რომ მიუხედავად ამ მოძრაობისა და დინამიკისა, პარადოქსულიც არის ეს სიმყარის შეგრძნება. შესაძლოა მხატვარს არა იმდენად რეალური წამიერი მდგომარეობისა და ცვალებადი პოზის ასახვა სურს, არამედ სწორედ კულმინაციური შინაგანი მდგომარეობისა და შინაგანი დრამისა.

მხატვრული გადაწყვეტის მხრივ მსგავსია მესამე გრაფიკული ავტოპორტრეტიც (სურ. 3), სადაც კვლავ მთელი კომპოზიციური სტრუქტურა მზერის ირგვლივ

ოგება. აქ გამოსახულება მნახველთან კიდევ უფრო ახლოსაა მოტანილი, ეკრანზე თმა, მკვეთრი რაკურსი, თითქოს წინ წამოწეული თავი უნდა შემოიჭრას ჩვენს სივრცეში. გადიდებული თვალების მაჰიპნოზირებელი მზერა და მორკალული წარბები მნახველთან ძალზე ახლოსაა, თუმცა მზერა კვლავ ჩვენ არ გვეკუთვნის. ამ შემთხვევაში მისი თვალები პირდაპირი მნიშვნელობით ნაპერწკლებს ყრის ანუ შუქის სხივები აღნიშნულია მკაფიო, ღია ათინათებით. თითქოს მისი მზერა შუქსა და ერთგვარ ენერგეტიკას გამოსცემს, რითიც გამსჭვალულია მთელი გამოსახულება და რაც მნახველზეც ძლიერ ზემოქმედებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია განათების ეფექტი, თითქოს მას ხელოვნურად მიანათეს შუქი, რომელიც სახეს ჩრდილებისა და ამონათებული არეების კუთხოვან, აბსტრაქტულ ლაქებად ანაწევრებს (ამან შეიძლება კუბისტური ხერხებიც მოგვაგონოს) და განსაკუთრებულ ექსპრესიას სძენს გამოსახულებას. ჩრდილებისა და სინათლის თამაში მხატვრის სახეზე მხოლოდ განათების ინტერესით არ აიხსნება, არამედ მხატვრის შინაგან კონტრასტულ და დრამატულ მდგომარეობას უნდა ასახავდეს. აქაც მსგავსად აღნიშნული ავტოპორტრეტებისა აღარ აღვნიშნავ ნახატის ძლიერ, მყარ და დამაჯერებელ ხასიათს, რომელიც კვლავ პოზის დინამიკასთან და ცვალებადობასთანაა შერწყმული.

როგორც ითქვა, ექსპრესიის ერთ-ერთი განმსაზღვრელია ახლო პლანი – გამოსახულება ყველგან ახლოს მოტანილია მნახველთან.

რატომ ჩნდება სურვილი ამგვარი ექსპრესიის და მნახველზე ამგვარად აქტიური ზეგავლენის მოხდენის? ესეც მოდერნისტული ხედვის ერთ-ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი ნიშანია. სუბიექტური საწყისის მატება სწორედ ამ მხატვრული ხერხით გამოიხატება. ის მნახველთან აქტიური კონტაქტის, მასზე ზემოქმედების მოხდენის სურვილი მხატვრის ინდივიდუალობის და მისი სუბიექტური თვითგამოხატვის მძაფრ სურვილთანაა დაკავშირებული. მისი თვითშეცნობა და თვითგამოხატვა, ამავე დროს, თვითრეპრეზენტაციაცაა მაყურებლის წინაშე. გ. ბოემე წერს, რომ პორტრეტი ინდივიდუალურია მაშინ, როდესაც ის იწვევს გარკვეულ იმპულსებს მნახველში და მას მაშინ შეიძლება ვუწოდოთ დამოუკიდებელი, როდესაც მას გარე სამყაროსთან აქვს კავშირი და ხიდი გადებული, როდესაც ის საკუთარ დამოკიდებულებას გადასცემს მნახველს და არა უბრალოდ თავისთავად გამოიყურება მეგობრულ, თბილ ან უხეშ ადამიანად, როდესაც ის ასახავს არა მხოლოდ რომელიმე პროფესიის, წოდების ან იდეალების მქონე პიროვნებას, მხოლოდ გვიჩვენებს მას, არამედ გვარწმუნებს კიდეეაც ამაში. დამოუკიდებელ პორტრეტში ნაჩვენებია ადამიანი, რომელიც საკუთარი შინაგანი სამყაროს განსხეულება, ხორცშესხმაა.

ზოგადად, ეპოქათა მანძილზე, ინდივიდუალიზმის მატებასთან ერთად მატულობს მნახველზე ორიენტირების ხარისხიც, რაც მოდერნიზმში ერთგვარ კულმინაციას აღწევს.

აშკარად შესამჩნევი ახლო პლანი და სიღრმიდან მნახველის სივრცეში გადმობიჯების ილუზია ჯერ კიდევ მოდერნიზმის წინამორბედ მხატვართან, გ. კურბესთან ჩნდება (უფრო ადრე ისევ რემბრანდტის ავტოპორტრეტები შეიძლება გავიხსენოთ) და უკვე მოდერნისტულ ხედვას წარმოადგენს – მაგ., ასეთია მისი ავტოპორტრეტები – „ავტოპორტრეტი – სასოწარკვეთა“ – 1844წ. „სასოწარკვეთა, კაცი, რომელიც შიშს გაურბის“, 1843-44[8] (სურ. 8, 9).

8 Self Portrait, Renaissance to Contemporary, Anthony Bond and Joanna Woodall, London, 2006, გვ. 33.

კურბეს ავტოპორტრეტებზე ზედაპირზე ფიგურის ახლოს მოტანით მხატვარი ცდილობს დაარღვიოს საზღვარი სასურათო სივრცის შიდა და გარე სამყაროს შორის. კურბეს დაჭრილი კაცი თითქოს ხტება სურათიდან და მისი სხეულის ნაწილი ჩარჩოს საზღვარს იქეთ უნდა დასრულდეს. ამ მოძრაობას ჩვენ ძალიან ახლოს მივყავართ გამოსახულებასთან და მის იდეასთანაც და ჩვენს ემოციურ აღქმას ეს განაპირობებს.

როგორც კურბეს შემთხვევაში, ე. ახელედიანთანაც მხატვრის სურვილი აშკარა და დაუფარავია – შექმნას უკიდურესად დრამატული სახე, რომელიც სურათის სიღრმიდან თითქოს მნახველის სივრცეში გადაინაცვლებს (სივრცის გარღვევის პრობლემა პორტრეტში ძალზე საინტერესოა, რადგან, კინოს ან, ყოველ შემთხვევაში, საზოგადოდ პერფორმანსის ჩანასახი ხელოვნებაში აქ უნდა ვეძებოთ – აქტიური კონტაქტი მნახველთან, მისი ჩართვა ხელოვნების ნიმუშში).

გ. ბოემეს აზრით, პორტრეტში ჩადებულია გარკვეული იმპულსები, სიგნალები, რომელსაც ის თითქოს ასხივებს და ჩვენს სივრცეში გადმოაქვს უხილავად, გამოსახული ადამიანის არა მხოლოდ ხასიათი და მდგომარეობა, არამედ ქცევის პოტენციალ შეიძლება წავიკითხოთ. ის საუბრობს ხასიათისა და ქცევის ურთიერთკავშირზე. ახლო პლანი საშუალებას იძლევა ეს უხილავი „აფექტური სიგნალები" – იმპულსები, რომლებიც ჩადებულია გამოსახულებაში კიდევ უფრო საგრძნობი და ჩვენს სივრცეში გაგრძელებადი გახდეს და თითქოს ქცევის მოსალოდნელი პოტენციალ დავინახოთ, ანუ ხელოვნების ნიმუში ერთგვარ უსასრულობაში, დაუსრულებელ პროცესში აღვიქვათ. ე. ახელედიანის ფერწერულ ავტოპორტრეტში თავის ძლიერი და სწრაფი მოტრიალება, სახის მიმიკა, კადრში გაჭედილობა, ზიმაში გაზრდილი თავი, გრეზა თმა, დაუინებული, სწრაფი, კონცენტრირებული მზერა, მორკალული წარბების მოძრაობა, შუჭრდილის კონტრასტები მუქ სახეზე მხატვრის არა მხოლოდ თავისთავად დრამატულ, ექსპრესიულ სახეს ქმნის, არამედ თითქოს მისი მომდევნო ქცევისა თუ მოძრაობის პოტენციალსაც გულისხმობს. ის თითქოს პირისპირ მდგარ მაყურებელს მოგვაგონებს და ცოტაც იქნება, რაღაცისთვის ბრძოლაში უნდა ჩაებას[9].

ვის ან რას მიმართავს მისი საბრძოლველად შემართული მზერა?

იქნებ მისი მზერის ადრესატი ის ქაოტური და წინააღმდეგობებით აღსავსე გარემოა, რომელშიც მხატვარს მოუწია ცხოვრება და რომელსაც ის უპირისპირდება საკუთარი შემოქმედებითი ენერგიის გამოვლენის მზაობითა და შემართებით. რაღაც ჩვენთვის უხილავთან დაპირისპირება მის გრაფიკულ ავტოპორტრეტებშიც აშკარაა. სამივე ავტოპორტრეტში მზერა რაღაც საგანგებო შინაარსით, კონცეფციითაა გამსჭვალული და სამივეგან მიმართულია თითქოს რაღაც კონკრეტულისკენ, რასაც უპირისპირდება მხატვარი. საკუთარი თავისთვის მასკულინური ნაკვთების მინიჭებით და სახის გროტესკული უტრირებით მხატვარი თითქოს საკუთარი ბედისწერის განსაკუთრებულობასაც უსვამს ხაზს. ეს დაუინებული მზერა ეგებ შემოქმედებითი წვისთვის მზაობას და შემოქმედებითი ცხოვრებისთვის თავდადებასაც აღნიშნავს – მხატვარი საკუთარი შემოქმედების სტიქიურობის – ქაოსის პირისპირ დგას და მის წინაშეც მხატვარი ქალი მებრძოლი და შეუპოვარია.

---

9 ელენე ახვლედიანი. სურათები კერძო კოლექციებიდან, თბილისი, 2009, ბ. წიქორიძის წინასიტყვაობიდან, გვ. 5.

ეოველ შემთხვევაში, აშკარაა სურვილი საკუთარი გამორჩეულობის და არაორდინარულობის წარმოჩენისა ანუ საკუთარი თავის საბედისწერო ინდივიდუალობის ხაზგასმა.

მსგავსი რამ შეიძლება აღინიშნოს ახალგაზრდა პოლ სეზანის ავტოპორტრეტის შესახებ, სადაც მხატვარი გვიჩვენებს საკუთარ თავს, როგორც განსხვავებულს, გამორჩეულს[10] (სურ. 5). მისი მზერა თითქოს შეშლილის ჰგავს, ეს ავტოპორტრეტი საკუთარი ბედისწერის განცდითაა გამსჭვალული, გაშტერებული მზერა თითქოს საკუთარი თავის, ჯერ კიდევ არა ფორმირებული ინდივიდუალობის გამოსახვებაა ანუ საკუთარი გამორჩეული ინდივიდუალური ხვედრის შეგრძნებით დადადული. მას ერთგვარი დემონური ელფერიც დაკრავს, როგორც ახვლედიანთან (დემონური ბედისწერა – შემოქმედებითი საწყისი).

საკუთარი გამორჩეულობის შეგრძნება თვითირონიამდეა მისული სეზანთანაც და ახვლედიანთანაც. სეზანის ავტოპორტრეტთა რიგში ეს ადრეული ავტოპორტრეტი ნამდვილად გამორჩეულია ექსპრესიითა და ერთგვარი ეპატაჟურობითაც. მოგვიანებით მის ავტოპორტრეტებში ნნდება და სულ გაჰყვება ერთგვარი დაეჭვება, ფილოსოფიური ჭვრეტის განწყობა. მკვლევართა მიერ გამოთქმულია მოსაზრება[11], რომ პ. სეზანი ამ ადრეულ ავტოპორტრეტში ერთგვარ განაცხადს აკეთებს საკუთარი არტისტული მე-ს დასამკვიდრებლად ოჯახის სურვილის საწინააღმდეგოდ. ეს მისი არჩევანის დეკლარაციაა და, ამავე დროს, საკუთარი ბედისწერის შეგრძნებაც.

მნახველზე ზეგავლენის მოხდენა და საკუთარი პიროვნების სიმბოლური მისტიფიკაციის ამბიცია განსაკუთრებით აშკარაა პ. პიკასოს ავტოპორტრეტებში (სურ. 6, 7) – განსაკუთრებით მძაფრად კი მის ადრეულ ნამუშევრებში, რომელთა საშუალებით ის თავს წარადგენს, გნებავთ, იმკვიდრებს კიდეც საზოგადოებასა და მნახველის წინაშე. მაგ., 1900 წელს შესრულებული ნახატი, სადაც ცხვირი და პირი საგანგებოდაა ჩამქვრალი, რომ რაც შეიძლება გამოიკვეთოს თვალები და მზერა. ფოკუსირებული დიდი, მუქი თვალები ბრწყინავენ, მზერა კი ოდნავ გაყინული, კონცენტრირებულია. გ. ბრასსაი წერს პიკასოს განსაკუთრებული თვალების შესახებ: „მომხიბლა ჩემსკენ მომართულმა თვალებმა, მუგუზალივით შავმა და უჩვეულოდ დიდმა... პიკასოს შეეძლო განსაკუთრებით ფართოდ გაეხილა თვალები, ოდნავ აწეული ქუთუთოები კი მის მზერას გაყინულს ხდიდა."[12] საკუთარ ავტოპორტრეტებშიც ის თვალებისა და მზერის, როგორც ძლიერი სულიერი ენერგიის გამოხატულების ხაზგასმას ცდილობს. გამოკვეთილი თვალები ერთგვარ კონტრასტს ქმნის, წარბები კი ამკვეთრებს მზერის დაყინებას. ეს სწორედ მის ადრეულ ავტოპორტრეტებს (1897 წლიდან 1919 წლამდე) ახასიათებს[13] ის თითქოს მისტიკურ-დემონურ ძალას ანიჭებს საკუთარ პიროვნებას, რაც ალბათ მისი შემოქმედებითი ენერგიის განსახიერება უნდა იყოს. პიკასოსთან კიდევ უფრო ძლიერია საკუთარი ენერგიის მნახველზე ზემოქმედების სურვილი. თუ სეზანი აცხადებს, აშკარავებს თავის არტისტულ მე-ს, პიკასო, შეიძლება ითქვას, თავს ახვევს და ჰიპნოზივით ზემოქმედებს მნახველზე.

10 St. Platzman, Cezanne: the self-portraits, London, 2001.

11 იქვე, გვ. 127.

12 Uta Husmeier- Schirlitz, Picassos Selbstbildnisse im Spannungsfeld von Individualitat und Transformation, Framkfurt am Mein, 2004, გვ. 55.

13 Picasso and Portraiture, Presentation and Transformation, New York, 1996.

ე. ახვლედიანის ავტოპორტრეტებთან პარალელად შეიძლება გაგვახსენდეს ასევე ვ. სიდამონ-ერისთავის გრაფიკული ავტოპორტრეტი (სურ. 10), სადაც ასევე იკითხება ერთგვარი გროტესკი, თვითირონია თუ შარეიც კი. ქვემოდან წამოსული მზერა აქაც დაჟინებული და უცნაურია. მაგრამ თავისი არსით ეს ავტოპორტრეტი, როგორც ჩანს, რადაც სხვას გამოხატავს და შესაძლოა უფრო ნაკლებ კონცეპტუალური და განზოგადებულია ვიდრე ე. ახვლედიანთან. ერთი შეხედვით, გაუგებარია მისი მზერა და თუ რისი თქმა უნდა ამით მხატვარს. თითქოს ის ოდნავ გაშტერებული და კონცენტრირებული მზერით საკუთარ თავს აკვირდება სარკეში და თანაც ცდილობს ასახოს იგი. ამ შემთხვევაში უშუალოდ ასახვის პროცესი იკითხება. მისი წვრილად დაღარული სახე, ნაოჭები თითქოს ხატვისას ფიქრისა და დაკვირვების, აზროვნების გამოხატულებაა. ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ მხატვარი ამ წუთში ხატვის პროცესშია და აქედან აიხსნება მისი მზერის ოდნავი სიხისტე, გაშტერება: ის კონკრეტულ ასახვის საგანს უყურებს და მნახველი თუ გარემო მისთვის ამ კონკრეტულშია დაკუმშული, კონცენტრირებული თითქოს. ის მნახველს არ ეკონტაქტება, საკუთარ რეალობაში, აქტიურ, დაძაბული ფიქრისა და შემოქმედების პროცესშია. მისი ინდივიდუალობაც თითქოს დაფარული და შეუღწევადია მნახველისთვის, რადგან ის ასახვის მსვლელობას გადმოგვცემს, რომელიც საკუთარი სახის გამომეტყველებით ხდება ამოსაცნობი. მთელი მისი ინდივიდუალობა სწორედ ამ პროცესს შეუპყრია და გამოუკეტავს მნახველისთვის. როგორც ჩანს, ეს ავტოპორტრეტი შტუდიაა (შესაძლოა შტუდია ფერწერული ავტოპორტრეტისთვის (სურ. 11), რომელიც უკვე სრულიად განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი, თუმცა გარკვეული ელემენტები, როგორიცაა განათება და სახის სტრუქტურის აგება მსგავსია). მაგრამ ის შემოქმედებითი ასპექტის და მხატვრის დანიშნულების წარმოჩენას ემსახურება. თვითირონია აქაც, როგორც ე. ახვლედიანთან, ერთგვარი როლის, ნიღბის მორგებას მოგვაგონებს.

ამრიგად, მოკლე მიმოხილვიდანაც გამოჩნდა, რომ ე. ახვლედიანის ავტოპორტრეტებში მრავალი განსხვავებული ასპექტი და შრეა გაერთიანებული. აშკარაა, რომ მხატვარი ერთგვარ ოპოზიციაშია სამყაროსთან, გარემოსთან რომლის პირისპირაც ის დგას და ასევე ერთგვარი დესტრუქცია-გაორება მის შინაგან მდგომარეობაშიც შეიძლება ვიგულისხმოთ. აშკარაა მხატვრული ხერხების ერთგვარი პარადოქსულობა და კონტრასტული ურთიერთშეპირისპირება. რაც გამოსახულის შინაგან დრამას, მის დაუდგრომელ და გაორებულ მდგომარეობას შეიძლება ასახავდეს. თითქოს ის საკუთარ თავთანაც წინააღმდეგობაშია და დაეჭვებით უმზერს გარემოსაც. თვითირონია და თვითგროტესკიც ერთგვარ დისტანცირებას გულისხმობს საკუთარი თავის მიმართ, რაღაც როლის, ნიღბის მორგებას ანუ ერთგვარად თეატრალურ ეფექტს. როგორც რემბრანდტი, ელენე ახვლედიანიც ამ შემთხვევაში საკუთარ თავს ეძიებს და უპირისპირდება კიდეც მას.

კონტრასტები, თვითირონია, გროტესკი, აგრესია საკუთარი თავის ძიებასა და გაორებულ მდგომარეობებზე მიანიშნებს, რაც ზოგადად მოდერნისტული ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი და მხატვრის ავტოპორტრეტიც ამ წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქის ასახულობა ხდება. ის, როგორც საკუთარ თავს, ისე გარემოსაც მკვეთრად სუბიექტური პრიზმიდან ხედავს.

ზოგადად მოდერნიზმი ხომ ძირითადად სუბიექტურ საწყისზეა დაფუძნებული: მისი მიმდინარეობებიც კი შეიძლება „მე – ფრაზით“ დავახასიათოთ: მაგ., ექსპრესიონიზმი – მე ვგრძნობ ასე და განვიცდი, კუბიზმი – მე ვანაწევრებ მოცემულ სინამდვილეს ელემენტებად და ვქმებ ახალ სამყაროს ან ვქმნი, სურეალიზმი – მე ალვიქვამ ასე და ვქმებ კავშირებს რეალობასა და ქვეცნობიერს შორის.

ავიღოთ მაგ., მ. შაგალის სურათი „მე და სოფელი“ 1911 წ. (სურ. 12), სადაც ბავშვობის მოგონებები, ადამიანები, ცხოველები, პეიზაჟი ერთ სუბიექტურ განცდაში, პოეტურ მთლიანობაშია გაერთიანებული და ყველაფერი მხატვრის ხედვის წერტილიდანაა ნაჩვენები, ისე ვხედავთ, როგორც ამას მხატვარი განიცდიდა და ხედავდა, მისი სუბიექტური მე-დან გამომდინარე. მხატვრის მე ხვდება თავის წარსულს, ჩვენ კი მხატვრის მე-ს, რომელიც საკუთარ პირად განცდებს და ამბავს გვიყვება. მთავარი მიზანი ამ მე-ს გამოხატვა და მისი მნახველთან შეხვედრა ხდება.

ელენე ახვლედიანის ადრეულ შემოქმედებაში დადასტურებული მე-ს ამგვარი ემოციური გამოხატულება საკუთარი ავტოპორტრეტების საშუალებით შემდგომში ადარ გრძელდება. თუმცა მისი პეიზაჟებიც ძლიერი ემოციურობით და სუბიექტურობის ელფერით გამოირჩევა, მაგრამ მაინც ავტოპორტრეტი მხატვრისთვის, როგორც ჩანს, ძალზე პირადულის, დაფარულის გაცხადება და გამოაშკარავება უნდა ყოფილიყო, რისი ამ ფორმით გამოხატვის სურვილიც მხატვარს მოგვიანებით, ეტყობა ადარ ჰქონია.

Tsisia Kiladze
On the Concept of the Self-portrait – Self-portraits by E. Akhvlediani

In the Modernism epoch self-portrait turns into one of the best expressions of the artist's philosophy and attitude towards the world. The self-portrait becomes free from the necessity of likeness, turning into an expression of the diverse manifestations of the artist's ego and his creative principle. Self-portrait gives start to an endless process of search for one's own lost identity. That is why self-portrait becomes very popular and symptomatic for the perception of the individuality of the epoch.

Play, mask, mimics, grotesque and irony, exaggerated expression, as fitting to diverse roles goes back to Rembrandt and is especially characteristic of the 20th c., serving for self-perception.

Self-portraits by Elene Akhvlediani, in which the artist shows her metamorphoses through grotesque and exaggeration are discussed as an example from our reality.

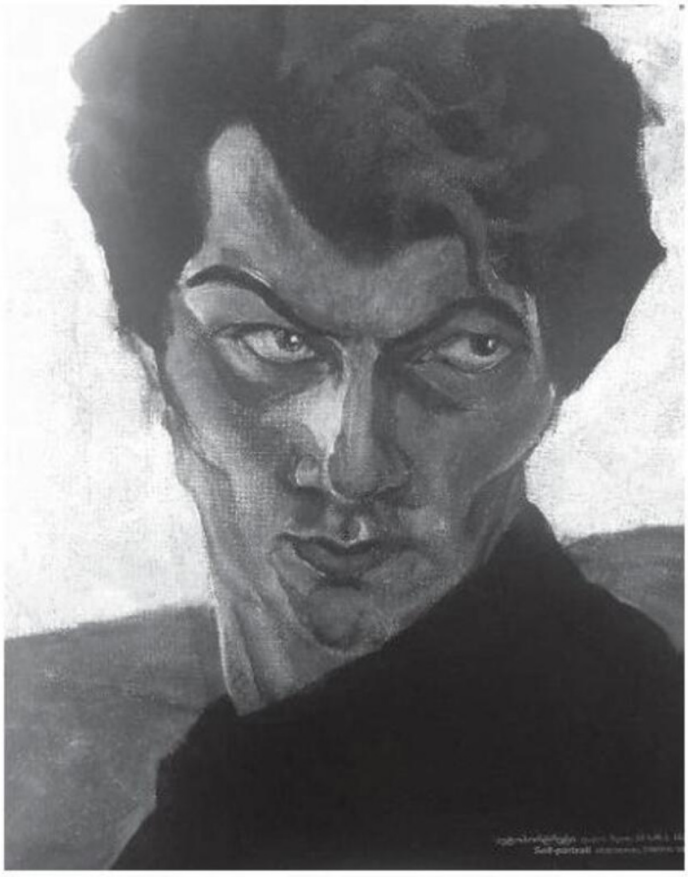
Many different aspects and layers are united in self-portraits by E. Akhvlediani. It is clear that the artist is somewhat opposed to the world, the environment, which she faces and certain destruction-bifurcation can also be supposed in her internal state. Obvious is certain paradoxicality and contrasting contradiction of the artistic modes, which might be representative of the internal drama and restless, bifurcated state of the depicted. As if she is both in opposition with her own identity and observes the surrounding with doubts. Self-irony and self-grotesque implies certain distancing from her own self, fitting to some mask, role, i.e. somewhat theatrical effect. Similar to Rembrandt, E. Akhvlediani searches for her own self and opposes it at the same time.

Contrasts, self-irony, grotesque, indicates a search for her own self, which is characteristic of the Modernist epoch in general and self-portrait of the artist becomes an image of this contradictory epoch.

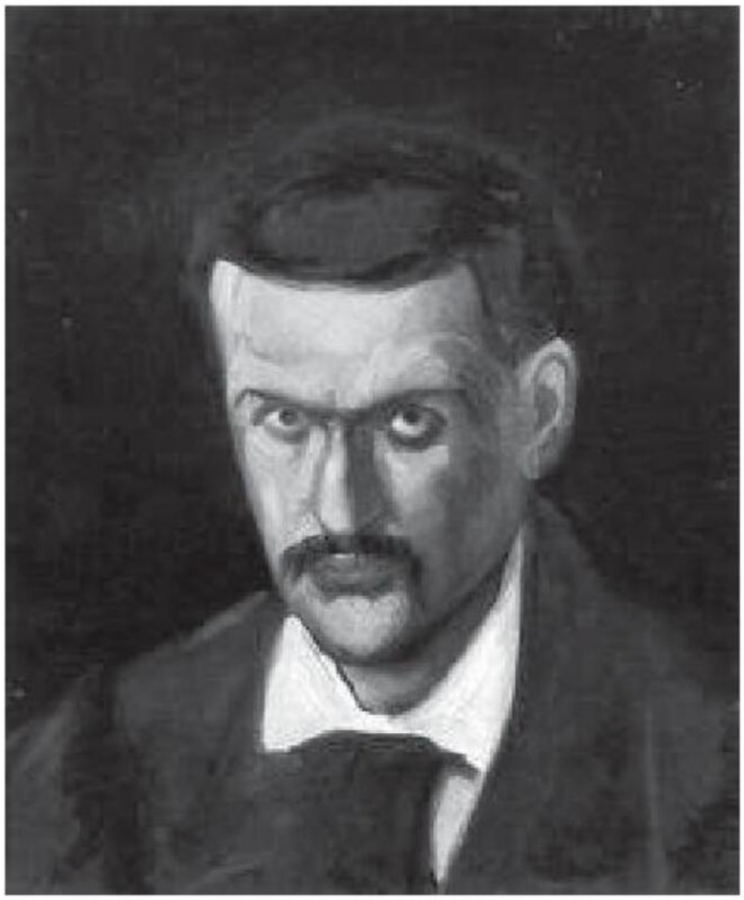
სურ. 1. რემბრანდტი, ავტოპორტრეტები, 1630-იანი წლები

სურ. 2. ე. ახვლედიანი, ავტოპორტრეტი, 1924

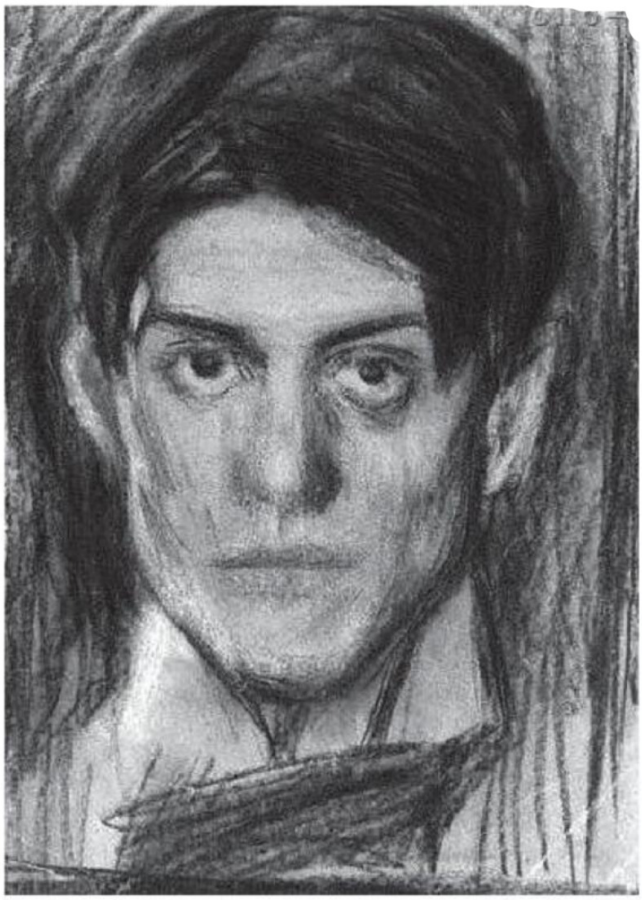
სურ. 3. ე. ახვლედიანი, ავტოპორტრეტი, 1924



სურ. 4. ე. ახვლედიანი, ავტოპორტრეტი, 1924-26

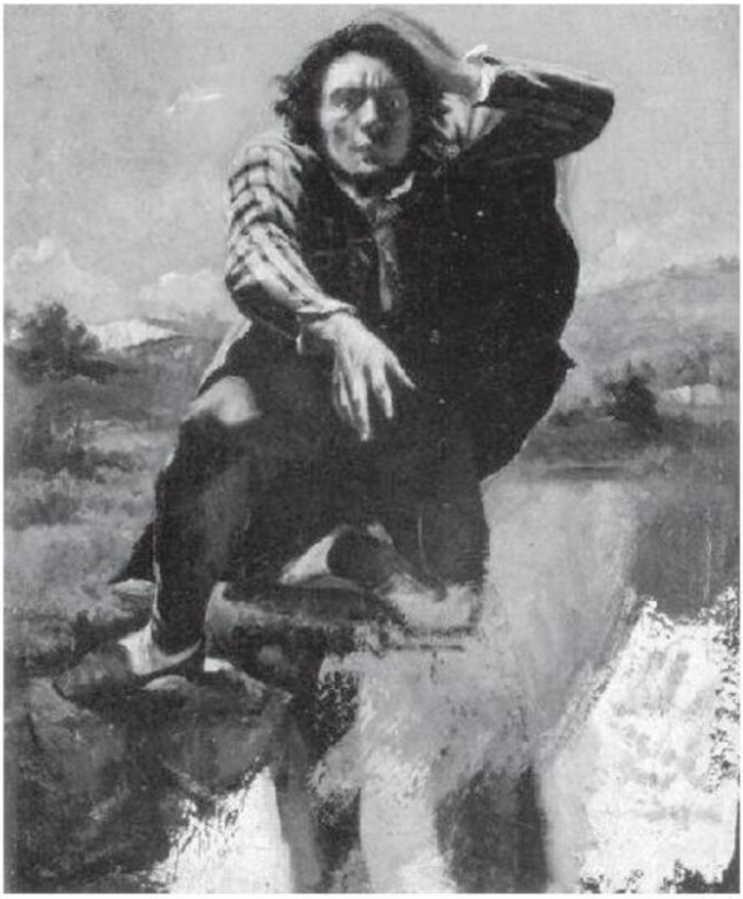


სურ. 5. პ. სეზანი, ავტოპორტრეტი, 1862-64



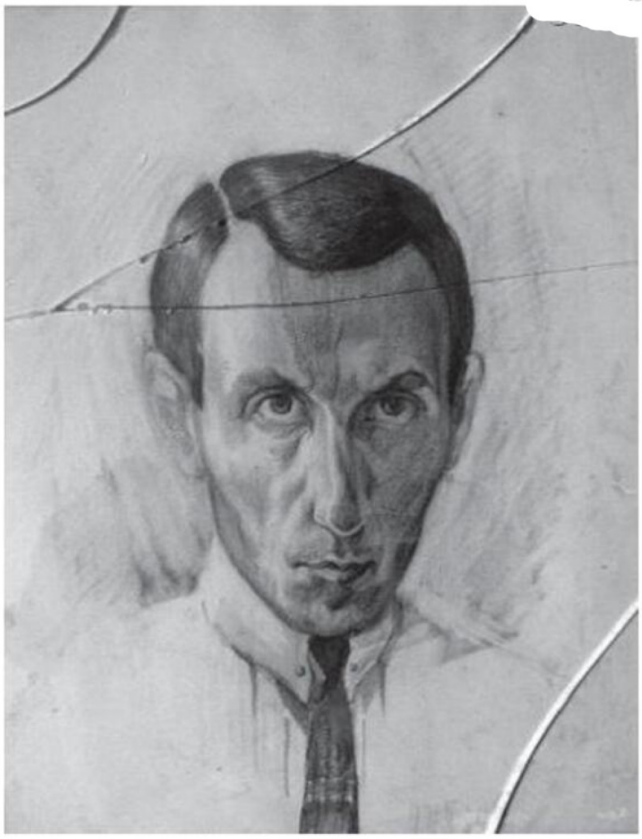
სურ. 6. პ. პიკასო, ავტოპორტრეტი, 1900

სურ. 7. პ. პიკასო, ავტოპორტრეტი, 1918



სურ. 8. გუსტაფ კურბე, სასოწარკვეთილი კაცი, 1843-44

სურ. 9. გუსტაფ კურბე, ავტოპორტრეტი, 1844



სურ. 10. ვ. სიდამონ ერისთავი, ავტოპორტრეტი, 1921

სურ. 11. ვ. სიდამონ-ერისთავი, ავტოპორტრეტი, 1920-იანი წლები

სურ. 12. მ. შაგალი, მე და სოფელი, 1911

ნათელა ალადაშვილი

ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა*

ზემო სვანეთი საკურადღებო და მნიშვნელოვან მასალას იძლევა შუა საუკუნეების საქართველოს მონუმენტური მხატვრობის ისტორიისათვის. ამ მაღალმთიან რეგიონში დიდი რაოდენობით შემორჩენილი მოხატულობანი შესაძლებელს ხდიან წარმოვადგინოთ სვანეთის ფერწერის განვითარების საერთო სურათი დაწყებული X საუკუნიდან XVII საუკუნის ჩათვლით. სვანეთის მოხატულობათა შესწავლამ საფუძველი მისცა მკვლევართ გამოეყოთ ადგილობრივი ფერწერული სკოლა, რომელიც საქართველოს ხელოვნების ორგანული ნაწილია და მისი ევოლუციის საერთო პროცესშია ჩართული. ამასთანავე, სვანეთის ძეგლები საუკუნეების მანძილზე ინარჩუნებენ გარკვეულ თავისებურებებს, რაც განსაზღვრავს მხატვრობის სპეციფიკურ ხასიათს[1].

სვანეთის ფერწერული სკოლის ფარგლებში აღსანიშნავია სხვადასხვა მიმართულების და განსხვავებული მხატვრული დონის მოხატულობათა არსებობა. აქ გვხვდება მოხატულობანი, რომელთა შესრულების ხასიათი და მაღალი პროფესიული დონე გარკვეულად მიანიშნებს იმაზე, რომ მათ ავტორებს განათლება „კლასიკურ" მხატვრულ ცენტრებში უნდა ქონოდათ მიღებული. უფრო მრავალრიცხოვანია მოხატულობანი, რომელთა შესრულების მანერა ადგილობრივი განსწავლის ოსტატთა ხელს აუშკარავებს. მათ შორისაა ე.წ. „ხალხური" მიმართულების მოხატულობანი, რომელთაც თავისებური, უშუალო გამომხატველობა ახასიათებს.

მაღალი პროფესიული დონის მხატვრობა სვანეთში უკვე ადრინდელი ხანიდან გვხვდება, სახელდობრ, ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის საკურთხევლის აბსიდის მოხატულობა, შესრულებული X-XI საუკუნეების მიჯნაზე**.

XI-XII საუკუნეებში აქ მოღვაწეობს მეფის მხატვარი თევდორე[2], რომელმაც სვანეთის სამი ეკლესია შეამკო მხატვრობით (იფრარი – 1096 წ., ლაგურკა – 1112

---

* *ნაშრომი დაწერილია 1990-იანი წლების დასაწყისში. ტექსტი გამოსაცემად მომზადებულია მ. ყენიას მიერ. ავტორის სტილი დაცულია. სქემები შესრულებულია გ. ალიბეგაშვილის მიერ. ფოტოები გადაღებულია მ. კილაძის მიერ 2006 წელს (გამომც.).*

1 სვანეთის კედლის მხატვრობის შესახებ იხ.: Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. Ars Georgica, 4, თბ., 1955, გვ. 169-231. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983. Т. С. Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983.

** *ნაშრომის დაწერის შემდგომდროინდელი კვლევების საფუძველზე შესაძლებელი გახდა მოხატულობათა თუ ეკლესიათა შექმნის დროის დაზუსტება, სახელდობრ: ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობა – X ს., ნუხგვნის I ფენის მხატვრობა – IX-X სს., ჟიბიანის I ფენის მხატვრობა – X ს., იფხის მოხატულობა – X ს., ჰადიშის ჯვრაგის (სოფლის გარეთ) მხატვრობა – X ს., ჰადიშის ჯვრაგის (სოფელში) მხატვრობა – XI-XII სს., ქურაშის II ფენის მხატვრობა – XII ს-ის II ნახ., ოელის მოხატულობა – XII ს-ის II ნახ., მხერის მოხატულობა – XIV ს-ის შუახანა, ლაშთხვერის საკურთხევლის მოხატულობა – XIV ს-ის შუახანა, თელოვანის I ფენის მხატვრობა – VIII ს-ის II ნახ., ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია – X ს. (გამომც.).*

2 Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, Тб., 1957, ტ. I, გვ. 134-159. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа...

წ. და ნაკიფარი – 1130 წ.). მხატვარი წარმოშობით სვანი იყო, ხოლო მადალ-ტიტული უდაოდ დედაქალაქთან მის კავშირზე მიუთითებს. მხატვარ თევდორეს მოხატულობებში გამოვლენილია XI-XII საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის პროგრესული ტენდენციები, ამასთანავე მისი შემოქმედება ორგანულადაა დაკავშირებული სვანეთის ფერწერულ სკოლასთან, რომლის მიღწევებსაც იგი გამოხატავს. თევდორემ მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა სვანეთის კედლის მხატვრობაში; მთელ რიგ მოხატულობებში იგრძნობა მის ნამუშევართა გავლენა.

შესრულების მაღალი პროფესიული დონით გამოირჩევა აგრეთვე XI-XIII საუკუნეების მოხატულობანი ქურაშის წმ. გიორგის, მაცხვარიშის, იელის, ნესგუნის (მეორე ფენა), ადიშის მაცხოვრის ეკლესიებში. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მოხატულობებიც განსხვავებული ხასიათისაა; მათში აისახა ქართული მონუმენტური ფერწერის პროგრესული (მხატვარ თევდორეს მოხატულობანი) და მაარქაიზებელი (მიქაელ მაღლაკელის მხატვრობა მაცხვარიშში) ტენდენციები[3].

* * *

ადიშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის მოხატულობამ სპეციალისტთა ყურადღება თავისი მხატვრული დონით მიიპყრო. იგი მოხსენებულია სვანეთის ხელოვნებისადმი მიძღვნილ შრომებში[4], სადაც მხატვრობის შესრულება XII საუკუნის დასასრულის და XIII საუკუნის დასაწყისის ხანით განისაზღვრება. ზოგჯერ მოცემულია მისი მოკლე დახასიათებაც, ხაზგასმულია ადიშის მხატვრის ორიენტაცია საქართველოს ცენტრალური რაიონების ფერწერაზე. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს კტიტორის – მიქაელ ნეგიანის გამოსახულება[5]. მაგრამ ეს მხატვრობა მონოგრაფიულად არ ყოფილა შესწავლილი. წინამდებარე ნაშრომიც სწორედ ამ მიზანს ისახავს.

ადიში, რომელიც იფარის თემში შედის, სხვა სოფლებისგან განცალკევებითაა განლაგებული მდინარე ადიშის წყლის ცხოველხატულ ხეობაში, თეთნულდის ძირას. მან დღევანდლამდე შეინარჩუნა ძველი სვანური სოფლის ტიპიური სახე ძველებური ციხე-სახლებით და მაღლა აზიდული კოშკებით. ადიშში ოთხი ეკლესიაა: ერთი, წმ. გიორგის სახელზე აგებული (ე.წ. ჯგრაგ-ჩანიში) – სოფლის გარეთ, ალპიურ ველებს შორის მდებარეობს, სამი ეკლესია – თვით სოფელშია. მათ შორისაა წმ. გიორგის მეორე ეკლესია, სოფლის დასაწყისში, მდინარის მაღალ ნაპირზე განლაგებული, აგრეთვე მთავარანგელოზთა და მაცხოვრის ეკლესიები, რომლებიც სოფლის ბოლოს, ცალკე ბორცვებზეა აღმართული. ყველა ეკლესია მოხატულია.

მაცხოვრის ეკლესია ადიშის დანარჩენ ეკლესიებთან შედარებით უფრო დიდი ზომისაა. იგი სოფლის მთავარი ეკლესია იყო, როგორც ეს ჩვეულებრივია

3 Т. Б. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ.

4 Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 257. ნ. ალადაშვილი, ა. ჯოლსკაია, ზემო სვანეთის მონუმენტური მხატვრობის ძეგლები, ძეგლის მეგობარი №9, თბ., 1967, გვ. 30-35. N. Tierry, Notes d'un voyage archéologique en Haute-Svanétie (Géorgie). Bédi Kartlisa. Revue de kartvélologie, Paris, 1979, vol. XXXVII, ტაბ. 172. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 123.

5 ე. სილოგავა, სვანეთის ფერადობითი ძეგლები, II, თბ., 1988, გვ. 80-81.

მაცხოვრის სახელობის ეკლესიებისათვის. იგი მოიხატა ადგილობრივი ფეოდალ[6] მიქაელ ჩეგიანის დაკვეთით.

სვანეთის საკულტო არქიტექტურისათვის ტიპიური დარბაზული ტიპის შენობა აგებულია შირიმის კარგად გათლილი კვადრებისაგან. საკმაოდ ხალვათი ინტერიერი ორ არათანაბარ ნაწილადაა გაყოფილი პილასტრებითა და საბჯენი თაღით, რომელსაც ცილინდრული კამარა ეურდნობა (აღმოსავლეთის ნაწილი ოდნავ ვიწროა დასავლეთისაზე). გრძივი კედლები ბლენდარკებითაა დანაწევრებული. ორი საფეხურით ამაღლებული საკურთხevლის აბსიდი დარბაზული სივრცისაგან სამმალიანი კანკელითაა გამოყოფილი, ხოლო მის სიღრმეში, აბსიდის კედელთან ქვის ტრაპეზი დგას. საკურთხevლის წინ თავდაპირველ ადგილზე, ქვის მაღალ ოთხკუთხა კვარცხლბეკზე აღმართულია დიდი ზომის, ვერცხლის ფირფიტებით მოჭედილი ხის ჯვარი, ხოლო კანკელის ანტაბლემენტზე მოთავსებულია მცირე ზომის ჯვრები (ამჟამად ყველა განძარცულია). ამრიგად, დღესაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ ეკლესიის ინტერიერის თავდაპირველი გაფორმება, რომელსაც კედლის მხატვრობასთან ერთად სადღესასწაულო ხასიათს ანიჭებდა ვერცხლით მოჭედილი ჯვრების ბზინვარება, აგრეთვე კანკელსა და კედლებთან განლაგებული ჭედური და ფერწერული ხატები, რომელთა დიდი რაოდენობაა ამჟამად ეკლესიაში დაცული[6].

ეკლესიაში ორი შესასვლელია: ერთი კარი მოთავსებულია სამხრეთ კედლის დასავლეთ ნაპირთან, მეორე კი დასავლეთ კედლის ცენტრშია. სარკმელი მხოლოდ ორია (ერთი გაჭრილია საკურთხevელში, ხოლო მეორე – დასავლეთ კედლის ცენტრალურ ღერძზე), მაგრამ ინტერიერი საკმაოდ კარგად არის განათებული.

ეკლესიის კამარები და კედლები მთლიანად იყო მოხატული, ქვედა ნაწილში დატოვებული მაღალი პანელის გარდა. მოხატულია აგრეთვე კანკელიც. ფერადოვანი ფენის უმნიშვნელო ფრაგმენტები შემორჩენილია ჯვრის კვარცხლბეკის დასავლეთ და აღმოსავლეთ მხარეებზე.

ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მხატვრობა ძლიერაა ჭვარტლისაგან გაშავებული. გარდა ამისა ბევრ ადგილას ნახატი ჩამოცვენილია და ახლა თეთრი ხაზების სახით ჩანს, რაც ნეგატივის შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ ცუდი შენახულობის მიუხედავად, ეკლესიაში შესვლისთანავე შეიგრძნობა მოხატულობის ერთიანობა და ჰარმონიულობა, მისი დახვეწილი ხასიათი. ახლაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ მხატვრობის თავდაპირველი ფერადოვნების სილამაზე, რომელიც ემყარება ღრმა, ხავერდოვანი, მაგრამ ღია მოწითალო-ყავისფერი და თბილი ყვითელი ტონების შეხამებას ნაცრისფერთან და ლურჯთან. ამდაგვარი კოლორიტი დამახასიათებელია ამ პერიოდის სვანეთის კედლის მხატვრობისათვის. პირველ რიგში სწორედ ფერადოვანი გადაწყვეტა, ისევე როგორც უხვად გამოყენებული დეკორატიული დეტალები, განსაზღვრავდა ადიშის მოხატულობის საერთო სახეიმო განწყობას, რომელიც ამჟამადაც იგრძნობა მისი დაზიანების მიუხედავად.

როდესაც ეკლესიაში შედიხარ, კონქის კომპოზიციასთან ერთად პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს პარადულად გაფორმებული კანკელი, შემკული ფერწერული ორნამენტის მსხვილი სახეებით და მხოლოდ შემდეგ თვალი გადაინაცვლებს კამარებსა და კედლებზე გამოსახულ სიუჟეტურ სცენებზე.

6 ზოგიერთი მათგანი სხვა ეკლესიებიდანაა აქ გადმოტანილი.

ეკლესიის საკურთხევლის კონქში წარმოდგენილია სვანეთის კედლის მხატვრობისათვის ტრადიციული უფლის დიდების თემა, გადმოცემული „ვედრების“ კომპოზიციის რედაქციით[7]: საყდარზე მჯდომი მაცხოვარი და მის ორივე მხარეს ფეხზე მდგომი ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი ვედრების ნიშნად ქრისტესაკენ გაწვდილი ხელებით. საყდრის გვერდით ექვსფრთედის თითო ფიგურაა გამოსახული. „ვედრების“ ქვემოთ, აბსიდის კედლის რეგისტრში მოციქულთა რიგია. ამჟამად შემორჩენილია მხოლოდ სამი ფიგურა სარკმლის მარჯვნივ. მეორე მხარესაც ასევე სამი მოციქული იქნებოდა სიმეტრიულად მოთავსებული (ნახ. I, სურ. 1-2).

ამრიგად, საკურთხევლის კონქისათვის ადიშის ოსტატმა ამოირჩია ვედრების შედარებით მარტივი ვერსია, რომელიც ძირითადად მთავარი პერსონაჟებით შემოისაზღვრება: მაცხოვრის აქეთ-იქით ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი დგანან, როგორც მეოხენი და შუამავალნი სამყაროს მეუფის წინაშე ადამიანებისათვის. კომპოზიციაში დამატებით შეყვანილია მხოლოდ ექვსფრთედები – უმაღლესი ციური იერარქიის წარმომადგენლები, რომლებიც უფლის საყდარს დარაჯობენ. წინასწარმეტყველთა ხილვის ამ მოტივებით ხაზი ესმება ვედრების ესქატოლოგიურ მნიშვნელობას.

„ვედრების“ ამგვარი რედაქცია სვანეთში ადრინდელი ხანიდანაა ცნობილი (მაგალითად, ჟიბიანის ეკლესიის მოხატულობის პირველი ფენა – X-XI სს-ის მიჯნა) და შემდგომშიაც საუკუნეების მანძილზე გვხვდება. ზოგჯერ „ვედრება“ წმინდა სახითაა წარმოდგენილი და მხოლოდ სამ ძირითად პერსონაჟს შეიცავს – ქრისტე, ღვთისმშობელი და იოანე (იფრარი, ლაგურკა, ადიშის წმ. გიორგის ეკლესია – XI ს.), მაგრამ უფრო ხშირად კომპოზიციაში მოცემულია წინასწარმეტყველთა ხილვის მოტივები (ქურაშის, ცალდაშის ეკლესიები, წვირმის წმ. გიორგის, ადიშის მთავარანგელოზთა ეკლესიები – ყველა XII ს.). თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მოხატულობათაგან თითოეული კომპოზიციის თავისებურ ვარიაციას წარმოგვიდგენს. ასე მაგალითად, ცალდაშსა და წვირმში კომპოზიციაში ჩართულია მანდილიონის გამოსახულება (ქრისტეს სახე უბრუსზე). ცალდაშში მაცხოვრის საყდრის გვერდით ორი ტეტრამორფია გამოსახული და ა.შ. ყველა დასახელებული მოხატულობისათვის საერთოა ის, რომ „ვედრება“ არ შეიცავს მთავარანგელოზთა ფიგურებს, რომლებიც ქრისტეს დიდებულ ამალას წარმოადგენენ ხოლმე უფლის დიდების სცენებში. ამის შედეგად უფლის დიდების ზოგადი იდეის ხორცშესხმისას აქცენტი შუამდგომლობასა და მფარველობაზეა გადატანილი, რაც დაკავშირებულია ქრისტეს მეორედ მოსვლასა და ადამიანთა განკითხვასთან.

სვანეთში გვხვდება აგრეთვე მთავარანგელოზთა ფიგურებიანი „ვედრების“ კომპოზიციაც (იფხი – X-XI სს-ის მიჯნა, ჟიბიანი – XIII ს-ის მხატვრობის ფენა, ლაშთხვერის მთავარანგელოზთა ეკლესია – XIV-XV სს.). მხატვარმა თევდორემ XII საუკუნის ნაკიფარის მოხატულობაში პირველად წარმოადგინა „ვედრების“ გართულებული მრავალფიგურიანი ვარიანტი, რომელიც მთავარანგელოზებთან – მიქაელთან და გაბრიელთან – ერთად ციური მხედრიონის გამოსახულებებს

7 Т. Б. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრ. T. Velmans, L'Image de la Déisis dans lés églises de Géorgie et dans celles d'autres regions du monde byzantine. Cahiers archéologiques, 29, Picard, 1980-81, გვ. 47-102. Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи в церквах Сванетии, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.

შეიცავს, რითაც განსაკუთრებით ესმება ხახი ქრისტეს დიდების იდეას. მხატვარ თევდორეს მოხატულობის გავლენით ეს რედაქცია გავრცელდა XII-XIII საუკუნეების სვანეთის ფერწერაში[8] (წვირმის მაცხოვრის ეკლესია – XII ს., მაცხვარიში – 1140 წ.[9], თანდილი, ჭოხულდი, ფხოტრერი – XIII ს.). მაგრამ ამასთან ერთად, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, განაგრძობს არსებობას უფრო მარტივი რედაქციაც, რომელიც ამოირჩია ადიშის მხატვარმა.

დარბაზული სივრცის მხატვრობის პროგრამა შეიცავს საუფლო დღესასწაულთა საკმაოდ სრულ ციკლს, როგორც ეს ჩვეულებრივია სვანეთის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიებისათვის. თავდაპირველად, როგორც ჩანს, გამოსახული იყო 10 სცენა, რომელთაგან ამჟამად მხოლოდ 8 სცენის გარჩევა ხერხდება (აქედან ერთი სცენის – „ნათლისღების“ – მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტების მიხედვით). მათი განთავსებისას ეკლესიის კამარებსა და კედლებზე არ არის დაცული სახარებისეული ამბის „ისტორიული“ თანმიმდევრობა. მხატვრობის იკონოგრაფიულ პროგრამას საფუძვლად უდევს გარკვეული თეოლოგიური იდეით გაერთიანებული სცენების ერთმანეთის პირისპირ ან გვერდით განლაგება (ნახ. 2-3).

სცენების განაწილების ორივე ზემოთაღნიშნული პრინციპი გამოყენებულია განვითარებული შუა საუკუნეების ხანის ქართულ კედლის მხატვრობაში, კერძოდ სვანეთის მოხატულობებშიაც[10]. სცენების შერჩევას მათი თეოლოგიური, სიმბოლური მნიშვნელობის მიხედვით მიმართავს მხატვარი თევდორე. გარკვეული თეოლოგიური იდეის აქცენტირების მიზნით იფრარის მცირე ზომის ეკლესიის მოხატვისას საუფლო დღესასწაულთა ციკლიდან მან სამი სცენა შეარჩია: „ხარება“, „ქრისტეს შობა“ და „ნათლისღება“, რომლებშიაც ქრისტეს განკაცება და მისი ამ ქვეყნად მოვლენაა ასახული (ნათლისღების ერთერთი მნიშვნელობა მეორედ დაბადება, სულიერი დაბადებაა). წმ. კვირიკესა (ლაგურკა) და ნაკიფარის ეკლესიებში „შობასა“ და „ნათლისღებას“ ემატება „ჯვარცმა“ – ქრისტეს მსხვერპლი და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ – მკვდრეთით აღდგომა, რის მეშვეობითაც შესაძლებელი გახდა ადამიანთა ხსნა. ასეთნაირად შერჩეული და კამარის ოთხ მონაკვეთზე ერთმანეთის პირისპირ მოთავსებული ეს სცენები ქრისტიანული რელიგიის ძირითად დოგმებს განასახიერებენ.

უნდა აღინიშნოს, რომ სვანეთში მაცხოვრის სახელობის ეკლესიებში, რომელთა პროგრამა მიძღვნასთან დაკავშირებით, ისევე როგორც ადიშის ეკლესიაში, მეტნაკლებად სრულ ქრისტოლოგიურ ციკლს შეიცავს, სცენების წაკითხვა უფრო ხშირად იწყება ისტორიული თანმიმდევრობის მიხედვით, საათის ისრის მიმართულებით. ყოველ შემთხვევაში ასეთი თანმიმდევრობითაა განაწილებული ზედა, კამარის რეგისტრში გამოსახული ციკლის საწყისი სცენები (ნესგუნი – XII ს., მაცხვარიში – 1140 წ., იელი, ჭოხულდი – XIII ს.).

ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობაში საუფლო დღესასწაულთა ციკლი იწყება კამარის ჩრდილოეთ კალთის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გამოსახული „ხარებიდან“. „ქრისტეს შობის“ სცენა „ხარების“ საპირისპიროდ, კამარის სამხრეთ

8 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრ., გვ. 89-90.

9 Т. Б. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 206-213.

10 მ. ყენია, XII საუკუნის სვანეთის მოხატულობათა პროგრამები. ლიტერატურა და ხელოვნება, №2, 1991, გვ. 203-220.

კალთის აღმოსავლეთ მონაკვეთ'ზეა მოთავსებ'ული. ამრიგად, საკ'ურთხევლის კონქ'ის ვედრების კომპო'ზიცია ორივე მხრიდან ფლანკირებ'ულია დღესასწ'აულთა ციკლის ორი საწ'ესო სცენით, რომლებიც ქრისტიან'ული რელიგიის ერთ-ერთ 'უმნი'შვნელოვანეს დოგმას – ღვთაების განკაცებას, ლოგოსის განსხეულებას ასახავენ.

დასახელებ'ული ორი სცენის ასეთივე განლაგება მოცემ'ულია აგრეთვე მაცხვარი'შის, ნე'სგ'ენის და ჭოხ'ელდის ეკლესიებ'ში, სადაც სა'ეფლო დღესასწ'ულთა ციკლი ასევე იწ'ყება კამარის ჩრდილოეთ კალთის აღმოსავლეთ მონაკვეთ'ზე წ'არმოდგენილი „ხარებიდან", ხოლო მომდევნო „შობის" სცენა სამხრეთ კალთის აღმოსავლეთ მონაკვეთ'ზეა გამოსახ'ული. ამრიგად, ყველა აღნი'შნ'ულ 'შემთხვევა'შიაც საკ'ურთხევლის კონქის ვედრება ამ ორი სცენითაა ფლანკირებ'ული. მაგრამ 'შემდგომ დასახელებ'ულ მოხატ'ულობებ'ში, ადი'შის მხატვრობისაგან განსხვავებით, სცენების წ'აკითხვა თანმიმდევრ'ულად, საათის ისრის მიმართ'ულებით გრძელდება; სახელდობრ, ნესგ'ენსა და ჭოხ'ელდ'ში „შობას" მოსდევს „მირქმა" (სამხრეთ კალთის დასავლეთი მონაკვეთი) და „ნათლისღება" (ჩრდილოეთ კალთის დასავლეთი მონაკვეთი), ხოლო მაცხვარი'შ'ში – „მირქმა" და „ფერისცვალება" („ნათლისღება" მაცხვარი'შ'ში მეორე რეგისტრ'შია ჩამოტანილი).

ადი'შის ეკლესია'ში კამარის ჩრდილოეთ კალთის დასავლეთ მონაკვეთ'ზე, ისევე როგორც მაცხვარი'შ'ში[11], მოთავსებ'ულია „ფერისცვალება" („ნათლისღება" აქაც მეორე რეგისტრ'შია ჩატანილი), მაგრამ აქ სრ'ულიად არ არის დაც'ული თხრობის თანმიმდევრობა, რადგანაც „შობის" 'შემდეგ, კამარის სამხრეთ კალთის დასავლეთ მონაკვეთ'ზე გამოსახ'ულია „ქრისტეს ამაღლება", ე.ი. ქრისტოლოგი'ური ციკლის ერთ-ერთი ბოლო სცენა, რომელიც ამგვარად წ'არმოდგენილია „ფერისცვალების" პირისპირ.

ორივე ეს სცენა გადმოსცემს მაცხოვრის ღვთაებრივ გამოცხადებას და ტრი'უმფალ'ური ხასიათისაა: ფერისცვალება, რომელსაც თაბორის მთა'ზე ქონდა ადგილი და იეს'უ ქრისტეს 'უკანასკნელი გამოცხადება მოციქ'ულთათვის მიწ'იერი ცხოვრების დასასრ'ულს – ამაღლება ცა'ში ელეონას მთიდან. „ფერისცვალებას" და „ამაღლებას" დაწ'ებ'ული ადრექრისტიან'ული ხანიდან და 'შემდგომ'შიაც გამოჰყოფდნენ ხოლმე ქრისტეს ცხოვრების თხრობითი ციკლიდან, ანიჭებდნენ რა განსაკ'ოგადებ'ულ მნი'შვნელობას, როგორც სიმბოლ'ურ მინი'შნებას ქრისტეს მეორედ მოსვლა'ზე და მის მარადი'ულ დიდება'ზე[12]. სწ'ორედ ასეთი მნი'შვნელობითაა ეს სცენები ერთმანეთთან 'შეპირისპირებ'ული ადი'შის მოხატ'ულობის ანსამბლ'ში.

როგორც დავინახეთ, ადი'შის ეკლესიის კამარა'ზე 'შეწ'ევილებ'ულია სცენები, რომლებიც გადმოსცემენ ქრისტეს ამ ქვეყნად მოვლენას, განკაცებას, მისი მესიანერი მისიის დასაწ'ყისს („ხარება" და „ქრისტეს 'შობა") და მის ღვთაებრივ გამოცხადებას, როგორც გამოხატ'ულებას 'უფლის მარადი'ული დიდებისა („ფერისცვალება" და „ამაღლება"). მაცხოვრის ღვთაებრიობის განცხადებაა ასევე კამარა'ზე წ'არმოდგენილი „ნათლისღებაც"

11 Т. Б. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., ნახ. 3.

12 Ch. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zum Mitte des achten Yahrhunderts, Wiesbaden, 1960. A. Grabar, Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans. Cahiers archéologiques, XX, Paris, MCMLXX, გვ. 17-23.

სცენების განთავსება დასავლეთ კედელზე ადიშის მხატვარმა ასევე ერთიანი იდეის გადმოცემას დაუქვემდებარა. კედლის ლიუნეტში განსაკუთრებითაა გამოყოფილი „იერუსალიმს შესვლა“, რომელიც ქრისტეს ამქვეყნიურ ტრიუმფს, მის სამეფო დიდებას გადმოსცემს. მის ქვემოთ, მეორე რეგისტრში, შესასვლელის ორივე მხარეს, როგორც შემორჩენილი ფრაგმენტებიდან ჩანს, გამოსახული იყო „ლაზარეს აღდგინება“, რომელშიაც მკვდრეთით აღდგომის, სიკვდილზე გამარჯვების, უკვდავების იდეა არის ხორცშესხმული. ისევე როგორც „იერუსალიმს შესვლა“, ეს კომპოზიციაც ქრისტეს ტრიუმფის, მის დიდების ამსახველია (ნახ. 4).

ჩრდილოეთ კედლის თაღებს შიგნით მხატვრობის არავითარი კვალი აღარ შემორჩა. ამდენად მხოლოდ ვარაუდის სახით შეიძლება გამოითქვას მოსაზრება, თუ რა შეიძლება ყოფილიყო აქ წარმოდგენილი. უფრო სავარაუდებელია კვლავაც თეოლოგიური შინაარსის თვალსაზრისით ერთმანეთთან დაკავშირებული სცენების გამოსახვა, როგორიცაა, მაგალითად, „ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“, რომლებიც ქრისტიანული რელიგიის ძირითად იდეას – კაცობრიობის ხსნას განასახიერებენ: ქრისტეს მსხვერპლი, რომელმაც განაპირობა სატანის დამარცხება და ადამიანთა ხსნა. ამ მოსაზრების სასარგებლოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ორი კომპოზიციის ერთმანეთთან შეპირისპირება ტიპიურია შუა საუკუნეების ხელოვნებისათვის. სვანეთის მხატვრობაში ამის მაგალითია მხატვარ თევდორეს ზემოხსენებული მოხატულობანი.

ადიშის მოხატულობაში სამხრეთ მხარეს, ქვედა რეგისტრში აღმოსავლეთ კედლის თაღით შემოსაზღვრული არე საუფლო დღესასწაულთა ციკლის დამამთავრებელ სცენას – „ღვთისმშობლის მიძინებას“ ეთმობა (ნახ. 3).

ამრიგად, ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობის პროგრამა განზოგადებულ ხასიათს იძენს, რადგანაც სცენები მათი სიმბოლური მნიშვნელობის შესაბამისადაა განაწილებული კამარებსა და კედლებზე. მათი იდეური ურთიერთკავშირი მრავალმხრივად აღიქმება; მსგავსი იდეით გაერთიანებულ სცენებს მხატვარი ზოგიერთ შემთხვევაში ერთმანეთის პირისპირ განალაგებს („ხარება“ და „შობა“ კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთებზე, „ფერისცვალება“ და „ამაღლება“ – დასავლეთისაზე), მაგრამ ამასთანავე ერთმანეთთან იდეურ კავშირში იაზრებს ერთ კედელზე, როგორც სხვადასხვა რეგისტში („იერუსალიმს შესვლა“ და „ლაზარეს აღდგინება“ დასავლეთ კედელზე), ასევე ერთმანეთის გვერდით მოთავსებულ სცენებს (ვარაუდის სახით – „ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“). ერთად აღებული ისინი ქრისტიანული თეოლოგიის ძირითად დოგმებს ასახავენ: ქრისტეს განკაცება და ამ ქვეყნად მოვლინება („ხარება“ და „შობა“), მისი ღვთაებრიობის გამოსინება („ნათლისღება“), ამქვეყნიური ტრიუმფი (იერუსალიმს ტრიუმფალური შესვლა) და სიკვდილზე გამარჯვება („ლაზარეს აღდგინება“), ქრისტეს მსხვერპლი და აღდგომა, როგორც კაცობრიობის ხსნის იდეის საკვანძო მომენტები („ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“, რომელსაც უკავშირდება „ლაზარეს აღდგინება“ – მაცხოვრის აღდგომის წინასწარუწყება) და ბოლოს უფლის მარადიული, ღვთაებრივი დიდება („ფერისცვალება“ და „ამაღლება“), რასაც ეხიარება ღვთისმშობელი („ღვთისმშობლის მიძინება“). მარიამის სული მისი მიცვალების შემდეგ ამაღლდა ცაში, ამდენად უეჭველია მიძინების კავშირი „ქრისტეს ამაღლებასთან“

შემთხვევითი არ უნდა იყოს „იერუსალიმს შესვლის“ მოთავსება საკურთხევლის კონქის უფლის დიდების კომპოზიციის საპირისპიროდ, რადგან მათ ერთი ძირითადი იდეა აერთიანებს. ორივე ეს კომპოზიცია ტრიუმფალური ხასიათისაა: ერთ-ერთი ქრისტეს ამქვეყნიურ ტრიუმფს, ხოლო მეორე მარადიულ დიდებას ასახავს.

საკურთხევლის მოხატულობაში ხორცშესხმული იდეა სატრიუმფო თაღის წარწერის ტექსტით იყო ხაზგასმული. მართალია ამჟამად მხოლოდ ერთი სიტყვის ნაწილის წაკითხვა მოხერხდა – **ᲘᲓᲔᲑᲣᲚ** (-იდ-ულ), მაგრამ იგი იძლევა წარწერის გაშიფრვის საშუალებას, რადგანაც ეს სიტყვა შედის იმ ტექსტის შემადგენლობაში, რომელსაც სატრიუმფო თაღზე ათავსებენ ხოლმე: „აღმოსავლითგან ვიდრე დასავალამდე **დიდებულ** არს სახელი უფლისა“[13].

„ვედრება“ ამასთანავე გადმოსცემს შუამდგომლობის, მეოხების და შემწეობის თემას, რომელთანაც უშუალო კავშირში შეიძლება განვიხილოთ სამხრეთ კედელზე დასავლეთის თაღის შიგნით, შესასვლელის გვერდით მოთავსებული საერო პირის მიქაელ ნეგიანის გამოსახულება. ვედრების პოზაში, საკურთხevლისკენ გაწვდილი ხელებით იგი შეწყალებას ითხოვს. ამავე მონაკვეთზე, შესასvლელის ზემოთ წარმოდგენილია „პირი ღმრთისა“ (მანდილიონი) – განკაცებული ღმერთის გამოსახულება, ხოლო სამხრეთ კარის ტიმპანზე, ისevე როგორც დასavლეთისაზე განედლებული ჯvრებია მოცემული (ქრისტიანობის ტრიუმფის და უკვდavების სიმბოლო). შესასvლელის თავზე მოთავსებულ მანდილიონს და ჯvრის გამოსახულებებს აპოტროპეული ფუნქციაც ენიჭებოდა; ისინი იცavდნენ ეკლესიის ბჭეს.

ამრიგად, ადიშის მოხატულობის პროგრამა ძირითადად საუფლო დღესასწაულთა ციკლით ისაზღvრება, მაგრამ ინტერიერში სცენების მიზანდასახული განთავსებით, მათი ერთმანეთთან შეპირისპირებით თუ შეწყვილებით წინა პლანზე წამოიწევა გარკვეული თეოლოგიური იდეები.

* * *

ადიშის მაცხოვრის ეკლესიაში გამოსახულებათა განაწილებისას ეკლესიის კამარებსა და კედლებზე ძირითადად დაცულია მათი დაქვემდებარება ინტერიერის არქიტექტურულ გადაწყვეტასთან, მაგრამ ამასთანავე შესამჩნევია მოხატულობის ტექტონიკურობისა და მონუმენტურობის შესუსტება, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა მისი შედარებისას XI საუკუნის და XII საუკუნის პირველი ნახevრის მოხატულობებთან. ზოგიერთ ადგილას უგულებელყოფილია სცენების განლაგების მკაცრი შესატყვისობა არქიტექტურულ დანაწევრებასთან და რეგისტრების დონის ერთიანობა, რაც მხატvრობის ანსამბლს გარკvულ დინამიურობას ანიჭებს.

მხატvრობა მოცემულია ორ რეგისტრად, რომლებიც ერთმანეთისაგან ვიწრო მოწითალო-ყავისფერი ზოლებითაა გაყოფილი. ასეთივე ვიწრო ზოლია გავლებული კამარის მწვერvალის გასწvრივ, ისე რომ მომიჯნავე კომპოზიციების შემადგენელი ნაწილები თითქმის ეკvრის ერთმანეთს.

საკურთხevელში გამეოფი ზოლი აბსიდის პილასტრების კაპიტელების დონეზე ოდნავ დაბლაა გავლებული და ამრიგად „vедрების“ კომპოზიცია ძირითადად

13 ტექსტი წარმოადგენს პარაფრაზს მალაქიას წინასწარმეტყvელებისა (მალაქია, I,11). მ. ყენია, „ესქატოლოგიური მოტივების“ შესახებ XIV საუკუნის საქართvელოს სvლიერ ცხოvრებაში. ლიტერატურა და ხელოvნება, 2, 1990, გვ. 146-47.

ჩაწერილია კონქის სახლვრებში. აბსიდის კედლის რეგისტრში, სარკმლის ორსავ მხარეს სიმეტრიულად იყო განლაგებული მოციქულთა რიგი (ნახ. 1).

კონქის მოხატულობის ფიგურათა ზომები ბევრად არ აღემატება დარბაზული სივრცის სცენების ფიგურებს, ამდენად ეს კომპოზიცია არ არის აქცენტირებული თავისი მონუმენტურობით, მაგრამ მხატვარმა იგი განსაკუთრებით გამოყო ორმაგი მოჩარჩოების საშუალებით. სატრიუმფო თაღს ორი ზოლი მიუყვება: შიდა ზოლზე დიდი ზომის ლამაზი ასოებისაგან შემდგარი ასომთავრული წარწერა იყო მოთავსებული, რომელიც კანკელის დონემდე აღწევდა (როგორც აღვნიშნეთ, წარწერისაგან მხოლოდ ცალკეული ასოებია შემორჩენილი), ხოლო მეორე კიბისებურ ორნამენტიანი ზოლი პილასტრებზეც გადადის და მთლიანად აჩარჩოებს აბსიდას.

კანკელის ანტაბლემენტი შემკულია დაკეცილი ლენტის ორნამენტის მსხვილი მოტივით, რომლის ზოლები იმეორებს კანკელის თაღების მოხაზულობას. ეს მოტივი, რომელიც ფაქტიურად წარმოადგენს კიბისებური ორნამენტის ნაირსახეობას, ეხმიანება აბსიდის მოჩარჩოების ორნამენტს, მაგრამ გამოიყოფა მისგან თავისი დიდი მასშტაბით, რაც საკმაოთ შეესაბამება ანტაბლემენტის ერცელ ზედაპირს. კანკელის გაფორმება სადაა, მაგრამ პარადულ შთაბეჭდილებას ქმნის[14].

სიმეტრიულადაა გადაწყვეტილი აბსიდის მოპირდაპირე დასავლეთი კედელიც; რეგისტრების გამყოფი ზოლი ზუსტად შესასვლელის დონეზეა გაკლებული. მონუმენტური მიდგომის შესატყვისად თითოეულ რეგისტრში თითო კომპოზიცია თავსდება ცენტრალურ ღერძზე გაჭრილი სარკმლისა და კარის ორსავ მხარეს („იერუსალიმს შესვლა“ და „ლაზარეს აღდგინება“). ყოველი მათგანი კედლის დანაწევრების შესაბამისად დაყოფილია ორ ჯგუფად, რომლებიც ერთმანეთს აწონასწორებენ (ამჟამად ამის შესახებ შეიძლება ვიმსჯელოთ „იერუსალიმს შესვლის“ მიხედვით, რადგანაც ქვედა რეგისტრში, კარის მარჯვნივ მხატვრობა აღარ შემორჩა). დასავლეთ კედლის მოხატულობა, ისევე როგორც აბსიდის მხატვრობა, თავის თავში დასრულებულია, რასაც ხაზს უსვამს მისი მოჩარჩოება ორნამენტული ზოლებით: ტალღისებური მცენარეული ყლორტის უწყვეტი ზოლი კედლის პილასტრებისა და თაღის გასწვრივ მიემართება, ხოლო შიგნითა მხარეს კიბისებური ორნამენტის ზოლია მოცემული (ნახ. 4).

კამარის საბჯენ თაღსა და პილასტრებსაც ორნამენტის ზოლები მიუყვება: დაკეცილი ლენტი ნაპირებთან წრეების რიგებითაა შემოვლებული, ხოლო შიგნითა მხარეებზე ტალღისებური ყლორტის მოტივია გამოსახული. იმავე ორნამენტული მოტივებით (ტალღისებური ყლორტი, კიბისებური მოტივი, წრეების რიგი წერტილებით შუაში) ხაზგასმულია კედლის თაღები. ორნამენტის ორმაგი ზოლებითაა შეკვეთული შესასვლელთა თაღების და სარკმელთა ღიობების ზედაპირი. შესასვლელთა თაღებში და დასავლეთ სარკმელში გამოსახულია ტალღისებური მცენარის ყლორტი და კიბისებური ორნამენტი, ხოლო აბსიდის სარკმელში ამჟამად მხოლოდ რომბისებური ბადის მოტივი გაირჩევა. მხატვარი კარგად უფარდებს ორნამენტული მოტივის მასშტაბს ამ უკანასკნელისთვის განკუთვნილ არეს. ამიტომაც კანკელის ანტაბლემენტზე და შესასვლელთა ღრმა თაღების ზედაპირზე, აგრეთვე საბჯენ თაღსა და პილასტრებზე გამოსახული ორნამენტის მსხვილი სახეები მომგებიანად გამოიყოფა.

14 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 257.

როგორც დავინახეთ, ადიშის მოხატულობის აგება-ში ორნამენტს გარკვეული რიტმი ენიჭება; მისი საშუალებით ხაზი ესმება ინტერიერის არქიტექტურულ დანაწევრებას. ამრიგად, მკაფიოდ გამოიყოფა ორნამენტის ტექტონიკური ფუნქცია, დამახასიათებელი XI-XII საუკუნეების კედლის მხატვრობისათვის. არქიტექტურული დანაწევრებით შექმნილი კამარისა და კედლის მონაკვეთები ძირითადად თითო კომპოზიციას უკავია. მაგრამ ამასთანავე მთელ რიგ მომენტებში იგრძნობა მონუმენტური მიდგომისაგან წამოშორება. ყოველთვის არ არის დაცული ერთმანეთის გვერდით მოთავსებული კომპოზიციების დონის ერთიანობა, რეგისტრების გამყოფი ზოლები სხვადასხვა სიმაღლეზეა გავლებული. მაგალითად, „შობის“ სცენა უფრო დაბლაა ჩამოშვებული, ვიდრე მის გვერდით კამარაზე წარმოდგენილი „ამაღლება“ და ამ სცენების ქვემოდან შემომსაზღვრავი ზოლები სხვადასხვა დონეზეა მოცემული (ნახ. 3). ეს თვით ეკლესიის ინტერიერის არქიტექტურამაც განაპირობა, რადგან სიგრძივი კედლების დამანაწევრებელი დასავლეთის თაღები უფრო მაღალია, ვიდრე აღმოსავლეთისა. მაგრამ ამგვარი გადაწყვეტა ამასთანავე შესატყვისობაშია XII-XIII საუკუნეების ხანის მხატვრობის დინამიურ სტილთან, რომლის ნიშნები უფრო მკაფიოდ გამომჟღავნდა კამარის ჩრდილოეთ კალთის მოხატულობაში, სადაც მხატვარი აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, „ხარების“ სცენის ქვეშ დამატებით ვიწრო რეგისტრს გამოყოფს და აქ „ნათლისღებას“ ათავსებს, მაშინ როდესაც მათ გვერდით, კამარის დასავლეთ მონაკვეთზე მხოლოდ ერთი სცენაა მოთავსებული – „ფერისცვალება“ (ნახ. 2).

სიმეტრიულობის ამგვარ დარღვევას მოხატულობის ანსამბლის გადაწყვეტისას უკვე 1140 წელს შესრულებულ მაცხვარიშის მხატვრობაში ვხედავთ[15], სადაც ადიშის მოხატულობის მსგავსად, კამარის ჩრდილოეთ კალთაზე მოთავსებული „ფერისცვალების“ გვერდით ერთმანეთის ზემოთ ორი სცენაა განლაგებული (ამ შემთხვევაში „ხარება“ და „ლაზარეს აღდგინება“). კომპოზიციების გამყოფი ჰორიზონტალური ზოლებიც ასევე სხვადასხვა დონეზეა გავლებული. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მაცხვარიშის მოხატულობა მთლიანობაში ინარჩუნებს მონუმენტურ ხასიათს.

მოხატულობის აგების მკაცრი ტექტონიკურობის და მონუმენტურობის შესუსტების ტენდენციამ, რომელიც XII საუკუნეში ისახება ქართულ კედლის მხატვრობაში, განაპირობა განვითარების შემდგომ ეტაპზე ახალი დეკორატიულ-დინამიური სტილის ჩამოყალიბება, რასაც ადგილი ქონდა XII საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედის და XIII საუკუნის დასაწყისის ხანაში[16]. ამ პერიოდს, რომელსაც თამარ მეფის და შოთა რუსთაველის ეპოქას უწოდებენ, მიეკუთვნება ვარძიის, ბეთანიის, ეინკვისის, ტიმოთესუბნის ბრწყინვალე, მაღალმხატვრული მოხატულობანი. განვითარების აღნიშნული ეტაპის დეკორატიულ-დინამიური სტილის ნიშნები აისახა ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მხატვრობაში. ანსამბლის აგების საერთო პრინციპები მას ვარძიის მოხატულობასთან აახლოებს (1184-1196 წწ.)[17] ვარძიის კლდეში ნაკვეთი დარბაზული ტიპის ეკლესიის მოხატულობის რეგისტრებად დაყოფა და კომპოზიციების განლაგება ძირითადად ექვემდებარება

15 Т. Б. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ.

16 Т. Б. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи. II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб.,1977.

17 ვარძია. შესავალი წერილის ავტორი და შემდგენელი გ. გაფრინდაშვილი, ლენინგრადი, 1975, გვ. 62-68.

ინტერიერის არქიტექტურულ დანაწევრებას. ამრიგად აქ შენარჩუნებულია კავშირი წინა ეტაპის ტექტონიკურ სტილთან, მაგრამ ამასთანავე უკვე მკაფიოდაა გამოვლენილი ახლებური მხატვრული მიდგომა. ამის მკაფიო მაჩვენებელია კამარის სამხრეთ კალთაზე ნახევარფიგურებისაგან შემდგარი ვიწრო დამატებითი რეგისტრის გამოყოფა, დასავლეთ კედლის ასიმეტრიული დანაწევრება, ერთმანეთის ზემოთ სხვადასხვა ზომის და განსხვავებული სტრუქტურის კომპოზიციების მოთავსება. უნდა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ კამარაზე გამოსახულ „ხარებას“ სხვა სცენებისგან განსხვავებით, თითქმის ორი რეგისტრი უჭირავს. გამოსახულებათა ამგვარი, თავისუფალი განლაგება განაპირობებს მხატვრობის ანსამბლის დინამიურ ხასიათს[18]. იგივე შეიძლება აღინიშნოს ადიშის მოხატულობის მიმართაც.

ადიშის მხატვარი როგორც მთლიანი ანსამბლის, ისე ცალკეული კომპოზიციების აგებას გარკვეულ დინამიურ რიტმს უმორჩილებს, რაც განსაზღვრავს მოხატულობის მხატვრულ ერთიანობას და ჰარმონიულობას.

აბსიდისა და მისი მოპირდაპირე დასავლეთის კედლის სიმეტრიული და გაწონასწორებული გადაწყვეტა ზემოთ უკვე იყო აღნიშნული. ასიმეტრიულობის მიუხედავად გაწონასწორებულია კამარების მოხატულობაც. დასავლეთ მონაკვეთებში ერთმანეთის პირისპირ მოთავსებული სცენები – „ფერისცვალება“ და „ამაღლება“ – არა მარტო შინაარსობრივად, არამედ მხატვრული გადაწყვეტითაც ეხმიანება ერთმანეთს; ორივე შემთხვევაში მოცემულია ვერტიკალურად აგებული ორიარუსიანი კომპოზიცია, სადაც ციური ზონა მკაფიოდაა გამოყოფილი ქვედა, მიწიერი ზონისაგან. კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთების მოხატულობის გაწონასწორებას მხატვარმა იმით მიაღწია, რომ სამხრეთ კალთაზე მოთავსებულ „შობის“ მრავალფიგურიან სცენას ჩრდილოეთ კალთაზე ორი კომპოზიცია დაუპირისპირა („ხარება“ და „ნათლისღება“), რომელთაგან თითოეული ფიგურათა შედარებით მცირე რაოდენობას შეიცავს („ნათლისღება“ იმდენად დაზიანებულია, რომ მისი შემადგენლობის დადგენა ვერ ხერხდება, მაგრამ ის კი ცხადია, რომ ამ კომპოზიციაში ბევრი ფიგურა არ იყო გამოსახული) (ნახ. 2-3).

მხატვარი ცდილობს დაუკავშიროს ერთმანეთს ერთ კედელზე სხვადასხვა რეგისტრში მოთავსებული გამოსახულებანი. ამ მიზნით იგი ერთ ღერძზე ათავსებს „შობის“ სცენის ღვთისმშობელს და ქვედა რეგისტრში გამოსახული „მიძინების“ სცენის ქრისტეს ფიგურას, რომლებიც აქცენტირებული არიან თავისი ზომითაც. ის, რომ ეს ფიგურები ზუსტად კომპოზიციის ცენტრში არ არიან მოთავსებული და ამასთანავე სხვადასხვა მხარეს არიან მიბრუნებული, განსაზღვრავს მოხატულობის დინამიურ ხასიათს (ნახ. 3).

„შობის“ გვერდით წარმოდგენილ „ამაღლების“ კომპოზიციაში ზედა ზონის ქრისტეს ცენტრალური ფიგურიდან თვალი მის ქვემოთ გამოსახულ ღვთისმშობლის გამოსახულებაზე გადადის, ხოლო ამ ქვედა ზონის ფეხზე მდგომ ფიგურათა ვერტიკალებს პასუხობს ქვედა რეგისტრში გამოსახული კტიტორის შედარებით დიდი ზომის ფიგურის ვერტიკალი.

ცალკეული კომპოზიციის რიტმული აგებაც ხელს უწყობს ჰარმონიულობის საერთო შთაბეჭდილების შექმნას, რაზედაც მათი განხილვისას შევჩერდებით.

18 Г. Алибегашвили, Роспись главного храма Успения Богоматери в Вардзия. საქართველოს მღვიმეები და გამოქვაბულები. სპელეოლოგიური კრებული, 12, თბ., 1988. გვ. 53-60.

* * *

„ვედრების“ კომპოზიციის ფიგურები თავისუფლად არიან განლაგებული ფართოდ გაშლილი, მაგრამ არა ღრმა კონქის ზედაპირზე. ისინი წარმოდგენილი იყვნენ ლურჯ ფონზე, რომელიც ამჟამად გაშავებულია. ცენტრში, სარკმლის ზემოთ გამოსახულია საყდარზე მჯდომარე მაცხოვარი ყავისფერ ქიტონსა და მონაცრისფრო-ლურჯ ჰიმატიონში. ქიტონზე მხრებიდან მარგალიტების რიგით მორთული კლავის ზოლია – მაღალი წოდების პირის სამოსის აგრიბეტი ბიზანტიის იმპერიაში. მაკურთხეველი მარჯვენა მას მკერდთან აქვს მიტანილი, ხოლო მეორე ხელით მუხლზე დადებული გადაშლილი სახარება უჭირავს, რომელზედაც ტრადიციული ტექსტი იკითხება, დაწერილი ასომთავრული შრიფტით (სურ. 1).

ᲒᲗ ᲣᲪ ᲬᲗᲡᲪ
Ა ᲩᲪᲥᲗ ᲐᲬᲗ Შ
ᲬᲗ ᲡᲘᲠ ᲢᲔᲘᲗ
ᲝᲢᲢᲡ ᲒᲗ

მე ვარ ნათელი სოფლისაი რ(ომე)ლი შემომიდგეს მე (იოანე, 8,12)

ქრისტე თავისი ზომით მხოლოდ ოდნავ აღემატება წინამდგომთა ფიგურებს, მაგრამ მისი გამოსახულება აქცენტირებულია მოწითალო-ყავისფერი მანდორლის – უფლის გამოცხადების აღმნიშვნელი ღვთაებრივი ორეოლის საშუალებით. მაცხოვრის ფიგურაზე ყურადღება ფიქსირდება აგრეთვე მისი საყდრის მდიდრული გაფორმებით; მარგალიტების რიგებით და ძვირფასი ქვებითაა შემკული საყდრის ფეხები, ორნამენტული სახეებით დაფარულია მისი ზურგი (რომბისებური ბადე ჯვრის გამოსახულებით თითოეული რომბის შიგნით), ხოლო ნაპირის გასწვრივ ძვირფასი ქვების რიგია მოცემული. საყდრის სწორკუთხოვანი ფორმა და მისი გაფორმება ტიპიურია XII-XIII საუკუნეების მოხატულობებისათვის. საყდრის ორივე მხარეს გამოსახული არიან ექვსფრთედები, რის გამოც იქმნება გარკვეული ინტერვალი მაცხოვარსა და წინამდგომთა ფიგურებს შორის, რომლებიც კონქის ნაპირთან თავსდებიან ვედრების ტრადიციულ პოზაში. მარიამის გამოსახულება ძლიერ დაზიანებულია, უკეთესად გაირჩევა იოანე ნათლისმცემელი, რომელსაც მოსავს ყავისფერი ქიტონი[19] და მომწვანო მოსასხამი. სახე ამ ხანისათვის ჩვეულებრივ იკონოგრაფიულ ტიპს გადმოსცემს თმის დამახასიათებელი ვარცხნილობით (მხრებზე კულულებად დაფენილი გაწეწილი თმები). თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ არ არის ხაზგასმული იოანე ნათლისმცემლისათვის ტიპიური ასკეტურობა (სურ. 2). სახის გამომეტყველება მშვიდია, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა მისი შედარებისას იოანეს მჭმუნვარე სახესთან მხატვარ თევდორეს იფრარის მოხატულობის „ვედრების“ კომპოზიციიდან; შუბლთან მკვეთრად შეერილი წარბები, ტუჩების ძირს დაშვებული კუთხეები და დიდი ზომის კეხიანი ცხვირი ამ უკანასკნელს განსაკუთრებულ ექსპრესიულობას ანიჭებს[20].

19 ახლა შემორჩენილია გადარეცხილი ლია ვარდისფერი ზოლები.

20 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 17.

ექვსფრთედთა გამოსახ'ულებებიდან შედარებით კარგად ჩანს მარჯვენა ფიგ'ურა ფრთებს შორის გამოსახ'ული ანგელოზ'ის ლამა'ზი შარავანდიანი თავით. ძლიერად მოხრილი ფრთების ელასტი'ურ მოხა'ხ'ულობას რიტმ'ულად იმეორებს შინაგანი ნახატის მომრგვალებ'ული ხა'ხები. კონტ'ურის ნახატის მნი'შვნელობა გაძლიერებ'ულია „მარგალიტების" რიგით, რომელიც ფრთების გარეთა ნაპირს მი'უყვება და დეკორატი'ულობას ანიჭებს გამოსახ'ულებას.

მაცხოვრის ფიგ'ურა'ში (სახე და'ზიანებ'ულია) თვალს ხვდება როგორც კონტ'ურის, ისე შინაგანი ნახატის უწ'ყვეტი, ერთიანი დინება. მხრებიდან ჰიმატიონი რბილად ეშვება ძირს, მარცხენა მხარეს მისი დრაპირება ყ'ულფს ქმნის, შემდეგ გარს უვლის ფას'ში ნაჩვენებ მარცხენა მ'ეხლს, ბოლოს კი უხვ ნაკეცებად ეცემა, გამოეყოფს რა ფეხის ფორმას. მარჯვენა, პროფილ'ში გამოსახ'ულ ფეხ'ზე სამოსის ნაკეცები კ'ეთხით არიან მიმართ'ული. მაცხოვრის ანალოგი'ური პო'ზა ფეხების დიფერენცირებ'ული განლაგებით დამახასიათებელია ამ პერიოდის (XII-XIII სს-ის) კედლის მხატვრობისათვის[21].

მარიამისა და იოანე ნათლისმცემლის ფეხ'ზე მდგომ ფიგ'ურებ'ში სამოსის ნაკეცები შედარებით ძ'ენწ'�აა აღნი'შნ'ული ძირითადად სწ'ორი და კ'ეთხით შემხვედრი ხა'ხების სა'შ'ალებით, რომელთა მკაცრი რიტმი უპირისპირდება მაცხოვრის სამოსის დრაპირების რთ'ულ ნახატს.

აბსიდის კედელ'ზე მოციქ'ულთა რეგისტრი იყო განლაგებ'ული. შემორჩენილია სამი მოციქ'ულის ფიგ'ურა ცენტრ'ში გაჭრილი სარკმლის მარჯვნივ[22]. მარცხნივ ასევე სამი ფიგ'ურა იქნებოდა მოთავსებ'ული, მაგრამ მხატვრობის ეს ნაწ'ილი განადგ'ურდა. მოციქ'ულები წარმოდგენილი არიან მთელი სიმაღლით, მხოლოდ განაპირა ფიგ'ურა კედლის ნი'შით იკვეთება. ისინი თავის'უფალ პო'ზებ'ში, სამ მეოთხედ მობრ'ენება'ში დგანან, წიგნით ან გრაგნილით ხელ'ში[23] (ნახ. 1).

---

21 სვანეთის მხატვრობიდან ანალოგიად შეიძლება მოვიტანოთ ნაკოფარის და მაცხვარი'შის მოხატ'ულობანი. იხ.: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 50 და Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, ტაბ. 59.

22 თუმცა სადებავი ძლიერადაა დეფორმირებ'ული, მაგრამ შუა მოციქ'ულის ჰიმატიონ'ზე იგრძნობა ლ'ურჯი ფერის კვალი. ნახატი ახლა ღია მონაცრისფრო-მოლ'ურჯო სქელი ზოლების სახით მოჩანს, ხოლო ქიტონ'ზე მოწ'ითალო-მოყავრისფრო ტონი გაირეცა.

23 აბსიდის მხატვრობის ქვე'შ თავდაპირველი მოხატ'ულობის ფენის კვალი გაირჩევა. კონქის მწ'ვერვალ'ში, ნაპირთან ჩანს ცის სეგმენტის ნახევარწ'რი'ული მოხა'ხ'ულობა, აგრეთვე ქრისტეს და წინამდგომთა შარავანდების კონტ'ურები. ისინი ზედა ფენის ფიგ'ურებისგან განსხვავებ'ულ დონე'ზე იყვნენ გამოსახ'ული: მაცხოვრის ფიგ'ურა უფრო ქვემოთ იყო ნამო'შვებ'ული, ხოლო მარიამის და იოანეს გამოსახ'ულებანი ზემოთ აწ'ეული. აბსიდის კედელ'ზეც მოციქ'ულთა თავებს ზემოთ მოჩანს სამი შარავანდიანი თავის კონტ'ურები. ალბათ ქვედა ფენა'შიაც აქ მოციქ'ულები იყვნენ წარმოდგენილი. მეორე ფენის მოხატ'ულობა შესრ'ულებ'ული იყო უ'შ'ალოდ თავდაპირველ ფერადოვან ფენა'ზე, რომელიც მის ქვე'შ ადგილ-ადგილ გაირჩევა.

ქვედა ფენის მხატვრობის მდგომარეობა არ იძლევა მისი თარიღის დადგენის სა'შ'ალებას, მაგრამ სავარა'უდებ'ელია, რომ იგი შესრ'ულებ'ული იყო უ'შ'ალოდ ეკლესიის აგების შემდეგ. XI საუკუნე'ში. რადგანაც დარბა'ზის კამარებსა და კედლებ'ზე არსად შეინი'შნება მხატვრობის ქვედა ფენის კვალი, შეიძლება ვიფარა'უდოთ, რომ ადრინდელი ხანის ქართ'ული კედლის მხატვრობის სისტემის შესაბამისად თავდაპირველად მხოლოდ საკ'ურთხეველი მოხატ'ეს. ამის ანალოგიად სვანეთ'ში შეიძლება მოვიყვანოთ ნესგ'უნის ეკლესია, სადაც თავდაპირველად, X-XI საუკუნეების მიჯნა'ზე მხოლოდ საკ'ურთხ'ველის აბსიდა იქნა მოხატ'ული, ხოლო XII საუკუნე'ში ეკლესიის ინტერიერი უკვე მთლიანად შეამკეს მხატვრობით.

„ხარება“ – წარმოდგენილია ბიზანტიური ხანაში გავრცელებული ერთ-ერთი ვერსია, რომლის მიხედვით კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს გამოსახულია მჯდომარე მარიამი სართავით ხელში. მარცხნიდან მისკენ მიემართება ანგელოზი, რომელსაც მარჯვენა აწეული აქვს კურთხევის ჟესტით[24] (ნახ. 2). მიუხედავად ფიგურის ფრაგმენტულობისა (წელს ქვემოთ ფერადოვანი ფენა მთლიანად ჩამოშლილია) იგრძნობა კონტურული ნახატის დენადი ხასიათი. ანგელოზის ხერგს უკან ჩამოშვებული ფრთა მისი მხრის მომრგვალებას იმეორებს, ხოლო მეორე ხემოთ აწეული ფრთის მოხაზულობა პასუხობს შარავანდის ნახატს. ფრთების ნაპირს აქ წრეების ორი რიგი მიუყვება, რაც მათ დეკორატიულობას ანიჭებს.

მარიამი, რომელსაც მოლურჯო-ნაცრისფერი სტოლა და მოყავისფრო მაფორიუმი მოსავს, შენობის ფონზეა გამოსახული. იგი მუთაქაზე ზის, მარჯვენა ხელით თითისტარი, ხოლო მარცხენა აწეული ხელით ძაფი უჭირავს. ძლიერ მოხდენილია მისი პოზა მახარებელი ანგელოზისაკენ მსუბუქად დახრილი თავით, რაც მორჩილებას გამოხატავს.

არქიტექტურა წარმოადგენს ტრადიციულ, ორქანობიანი სახურავით გადახურულ შენობას სვეტებიანი პორტიკით; სვეტზე ფარდაა შემოხვეული. ამგვარი მარტივი სახის არქიტექტურა ტრადიციულია XI-XII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობისათვის. მწყობრი პროპორციები, კედლისა და სახურავის დანაწევრებული ნახატი, რომელიც დეტალურად აღნიშნავს კედლის წყობას, თაღებს, სახურავის კრამიტს, შენობას სიმსუბუქესა და დეკორატიულობას ანიჭებს, XI-XII საუკუნის პირველი ნახევრის მხატვრობის არქიტექტურული ფონის მონუმენტური და ლაკონური ფორმებისგან განსხვავებით.

ფერადოვან გადაწყვეტაზე მსჯელობა ძნელია, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ მოლურჯო-ნაცრისფერისა და ყავისფრის საერთო თავდაჭერილ გამაში ელერად აქცენტებად გამოიყოფოდა მუთაქისა და თითისტარის წითელი, აგრეთვე ფარდისა და სახურავის კრამიტის ვარდისფერი ფერები.

„ქრისტეს შობა“ – მხატვარმა ამ შემთხვევაშიაც აირჩია ბიზანტიური ხელოვნებისათვის ტიპიური რედაქცია[25], რომელსაც უპირატესობას ანიჭებდნენ სვანეთის კედლის მხატვრობაში დაწყებული XI საუკუნიდან და რომელიც გვხვდება თევდორეს მოხატულობებში[26] (ნახ. 3). ადიშში ზოგადად გამეორებულია მხატვარ თევდორეს მოხატულობებისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციის პირამიდული აგება, მსგავსია ძირითადად ფიგურების განლაგებაც, მაგრამ ამასთანავე განსხვავებული ნიუანსებია შემოტანილი. ისევე როგორც თევდორესთან, ცენტრში, გამოქვაბულის ფონზე, რომელიც ვერტიკალურად აზიდული მთის აბრისს იმეორებს, გამოსახულია მჯდომარე ღვთისმშობელი და მის გვერდით ბაგა

24 Ф. И. Шмит, Благовещенье. Известия Русского Археологического Института в Константинополе, 1911, ტ. XV, გვ. 38. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1950, გვ. 265. გ. მილეს კლასიფიკაციის მიხედვით მჯდომარე მარიამი სართავით ხელში გადმოსცემს აღმოსავლურ, პალესტინურ რედაქციას, ხოლო ფენზე მდგომი კი – ელინისტურ, ბიზანტიურ კონცეფციას ასახავს. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris, 1960, გვ. 68. „ხარების“ ორიეე ეს რედაქცია გავრცელდა ბიზანტიურ ხანაში.

25 G. Millet, დასახ. ნაშრ., გვ. 93-169. Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1974, ტ. 2, გვ. 86-87.

26 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრ., გვ. 44-46, 65-66, 90-91.

ერმითურთ, რომელსაც დაჰყურებენ ხარი და სახედარი[27]. მაგრამ მაშინ როდესაც თევდორეს მოხატულობებში ბაგა მოთავსებულია მარჯვენა მხარეს, რაც საერთოდ უფრო ხშირად გვხვდება ამ პერიოდის მხატვრობაში, ადიშის მოხატულობაში იგი მარცხნივაა გამოსახული, რის შედეგადაც გარკვეულად იცვლება შინაარსობრივი აქცენტები. სახელდობრ, ამგვარი გადაადგილების შედეგად მიღწეულია ის, რომ კომპოზიციის მარცხენა ნაპირთან წარმოდგენილი მოგვები უშუალოდ ქრისტეს სცემენ თაყვანს, მაშინ როდესაც პირველ ვარიანტში ისინი ერმას ღვთისმშობლის მეშვეობით მიმართავენ (ზოგიერთ შემთხვევაში აქცენტების ამგვარი გადასმა მიღწეულია მოგვების არატრადიციული მოთავსებით კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, როგორც ეს მოცემულია მაგალითად ვარძიის – XII ს-ის[28], ზენობანის – XIII ს-ის[29] მოხატულობებში).

ადიშის მხატვრობაში მოგვები გამოსახული არიან ერთიმეორის ზემოთ, რაც ხაზს უსვამს კომპოზიციის ვერტიკალურ აგებას (სურ. 3). სამივეს ხელები, რომლებშიაც სახუქრებიანი თასები უპყრიათ, ქრისტესკენ აქვთ გაწვდილი. მათი პოზები და მოძრაობები რიტმულად მეორდება. მოგვებს ტრადიციული მდიდრული სამეფო ტანსაცმელი მოსავთ: მოკლე ორნამენტირებული კაბა და მოსასხამი, თავზე სტემა ადგათ. მოგვებს ქვემოთ ზის ნაფიქრები ოთხები, კომპოზიციის მარჯვენა ნაპირთან მოგვების საპირისპიროდ ასევე ერთიმეორის ზემოთ დგას ორი მწყემსი[30] მარიამისაკენ გაწვდილი ხელებით. მათი მოკლე სამოსი სადაა, შეუმკობელი. აქვე, ქვემოთ გამოსახულია ცხვარი და ძაღლი. თავისუფალი არე სცენის ქვედა ნაწილში შევსებულია ქრისტეს განბანვის ეპიზოდით. ქრისტე ემბაზში მხრებამდე მოჩანს. მხატვარი ახერხებს ხაზი გაუსვას ერმის მცირე ზომის ფიგურას შედარებით დიდი ჯვრული შარავანდის მეშვეობით. ქალებს ტრადიციული მოკლესახელოებიანი კაბები აცვიათ, ერთ-ერთი, ფეხზე მდგომი ქალი ჭურჭელში წყალს ასხამს, ხოლო მეორე, მჯდომარე ქალი ერმას ბანს.

ზედა ნაწილში კომპოზიციას აგვირგვინებს ქრისტეს შობის მახარებელი ანგელოზები, რომელთა ნახევარფიგურები მოჩანს მთის უკან. მათი რიცხვი მხოლოდ ორით განისაზღვრება მხატვარ თევდორეს მოხატულობათაგან განსხვავებით (იფრარში ექვსი, ხოლო ლაგურკასა და ნაკიფარში ოთხ-ოთხი ანგელოზია გამოსახული). ორივე ანგელოზს ხელები ცენტრისკენ აქვთ გაწვდილი და ერმისაკენ და მარიამისკენ მიუთითებენ, მაგრამ მათი პოზები არ მეორდება; მარცხენა ანგელოზს თავი მოგვებისაკენ აქვს მიბრუნებული. განსხვავებულია ანგელოზთა ფრთების მდებარეობა.

სცენის შემადგენელი ელემენტების ამგვარი გაწონასწორებული განთავსებით მისი იდეურ-კომპოზიციური ცენტრის ირგვლივ მიღწეულია კომპოზიციის დასრულებულობა და ერთიანობა. ამასთანავე, ფიგურათა თავისუფალ განლაგებას, რომელიც სიმეტრიას არ ექვემდებარება, გარკვეული დინამიურობა შემოაქვს კომპოზიციაში.

---

27 ერმა ნვეულებისამებრ სახვევებშია გახვეული, მაგრამ რადგან მისი სხეული მოხრილია, იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს იგი წამოწევას ცდილობს.

28 ვარძია. გამოც. გ. გაფრინდაშვილის მიერ..., ტაბ. 95.

29 მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა. მაცნე. ისტორიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, 1990, №1, გვ. 161-175.

30 ზედა მწყემსი ახალგაზრდაა, ხოლო მეორე – შუა ხნის, წვეროსანი, ხუჭუჭა თმით.

დარღვეულია სიმეტრიულობა მთის კალთების ნახატშიაც. გადახრილია სიმეტრიის ღერძისაგან კადრის ზედა ნაწილში მოთავსებული ცის სეგმენტი ღვთის მარჯვენის გამოსახულებით.

მარიამის ფიგურა უფრო დიდია დანარჩენებთან შედარებით, თუმცა ეს მომენტი იმდენად თვალშისაცემი არ არის, როგორც თუნდაც თევდორეს მოხატულობებში, სადაც შობის სცენაში ღვთისმშობელი განსაკუთრებით იყო აქცენტირებული თავისი დიდი ზომით (ყველაზე ძლიერად აღნიშნული კონტრასტი იფრარის XI ს-ის მოხატულობაში ჩანს). ადიშის კომპოზიციაში შეცვლილია აგრეთვე ფიგურათა საერთო მასშტაბი, კადრთან შედარებით შემცირებულია მათი ზომები, რაც განსაზღვრავს კომპოზიციის მონუმენტურობის შესუსტებას XI საუკუნის და XII საუკუნის პირველი ნახევრის მოხატულობებთან შედარებით[31]. გამოსახულებათა შორის შეუვსებელი ფონის დიდი არეების არსებობაც ხელს უწყობს ამ შთაბეჭდილებას.

განსაკუთრებით აქცენტირებულია დეკორატიული მხარე. უადრესად დეკორატიულია მთის კონტურის დინამიური ნახატი, მოცემული ორმაგი ფესტონების სახით. დეკორატიულობას ანიჭებს სცენას ორნამენტით უხვად გაწყობილი მოგვთა ტანსაცმელი, ორნამენტული ზოლებით კაბის ქობისა და მოსასხამის ნაპირის გასწვრივ, აგრეთვე მათ ხელებში წარმოდგენილი სასუქრებიანი თასები, რომლებშიაც დიდი ზომის ძვირფასი ქვებია გამოსახული. ორნამენტითაა შემკული ღვთისმშობლის სარეცელი, ქალების თავსაბურავი და ემბაზი ყრმის განბანვის ეპიზოდში (ხაზები, წერტილები და წრეების რიგი). მაგრამ დეკორატიულობით უპირველესად ყოვლისა ხასიათდება თვით ფიგურათა ნახატი, რომლის რბილი დინება გარკვეულ რიტმს ექვემდებარება. ეს დღეისათვის კარგად ჩანს მარიამის ფიგურაში (ნახ. 3), რომლის კონტურის მომრგვალებულ ხაზებს ჰარმონიულად ეხამება სამოსის ნაკეცების მიმართულება. მარიამი მიბრუნებულია ყრმისაკენ, თავი ოდნავ აქვს დახრილი და მარცხენა ხელით მისკენ მიუთითებს. საპირისპირო მხარესაა გაწვდილი მარჯვენა ხელი, რომლის ნახატიც პასუხობს ფიგურის კალთაზე განლაგებული სამოსის ნაკეცების მიმართულებას. ამ ხელით მარიამს უჭირავს მაფორიუმის ნაპირი, რომელიც ჩართულია ფიგურის საერთო აბრისის ნახატში, იმეორებს რა მუხლის მომრგვალებას, ამასთანავე მაყურებლის მზერა კომპოზიციის მარცხენა ნაპირთან გამოსახულ მწყემსებისაკენ გადაყავს. ამრიგად, ფიგურათა მოძრაობები და პოზები, მათი ნახატის დინება კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილებს ერთმანეთთან აკავშირებს.

მარიამის პოზა განსხვავებულია მისი გამოსახულებისაგან მხატვარ თევდორეს მოხატულობებში, სადაც მარიამი ცალი ხელით ყრმა-ქრისტეს თავს ეხება, თითქოს ეალერსება მას, რასაც თავისებური ნიუანსი შეაქვს სიუჟეტის ემოციურ გახსნაში. ფიგურის მკვეთრი მობრუნება, სხეულის ნაწილების, კერძოდ კი ფართოდ გაშლილი ფეხების მდებარეობა, რომელთაგან ერთი პროფილში, ხოლო მეორე ფასშია ნაჩვენები, მძაფრ ექსპრესიას ანიჭებს გამოსახულებას. ადიშის მოხატულობის შობის სცენის ემოციურობა გაცილებით უფრო თავშეკავებულია და გამოხატულია მარიამის თავდაჭერილი მოძრაობით, ფიგურის კონტურის დენადი, რბილი ნახატით.

31 აღნიშნული ცვლილება მკაფიოდ ჩანს თუნდაც აჩენის სიონის XI საუკუნის მოხატულობის შობის სცენასთან შედარებისას. თ. ვირსალაძე, აჩენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984, გვ. 5-19, ტაბ., 83.

ფერები მხოლოდ ფრაგმენტულად გაირჩევა, მაგრამ ახლაც შეიძლება აღინიშნოს კომპოზიციაში ფერადოვანი ლაქების რიტმული მონაცვლეობა. ეს ჩანს ანგელოზთა ფიგურებში: მაშინ როდესაც მარცხენა ანგელოზს მომწვანო-ნაცრისფერი ქიტონი და ვარდისფერი ჰიმატიონი მოსავს, მარჯვენა ანგელოზთან საპირისპირო შეხამებაა მოცემული (ვარდისფერი ქიტონი და მომწვანო ჰიმატიონი), რის გამოც მათ წინ გაწვდილ ხელებზე სამოსის ფერები ერთმანეთს უპირისპირდება. მოგვების სამოსში მონაცვლეობენ კაბისა და მოსასხამის ყავისფერი, ლურჯი და ნაცრისფერი, ხოლო ორნამენტული არშიებისათვის ყვითელი ოქრაა გამოყენებული.

„ფერისცვალება“ – კომპოზიცია ძლიერ დაზიანებულია. გაირჩევა მხოლოდ ზედა, ცოცერი ზონის ფიგურების საერთო მონახაზი და ზოგან გადარეცხილი ფერების კვალი[32] (ნახ. 2). ქრისტე გარშემორტყმულია წითელი ფერის მანდორლით. მკერდის წინ მოთავსებული მარჯვენით იგი აკურთხებს, ხოლო მეორე ხელით გრაგნილი უჭირავს. მარჯვნივ დგას ახალგაზრდა კაცი – წინასწარმეტყველი მოსე, ხოლო მარცხნივ – მოხუცი წინასწარმეტყველი ელია. შეიძლება აღინიშნოს ფიგურათა მშვიდი პოზები და მწყობრი, აზიდული პროპორციები. სიმწყობრის შთაბეჭდილებას ხელს უწყობს სამოსის ვერტიკალურად მიმართული ნაკეცების მშვიდი რიტმი, რითაც კიდევ ერთხელ ესმება ხაზი კომპოზიციის ვერტიკალურ აგებას, რომელშიაც დომინირებული ადგილი ეკავა ზედა, ცოცერი ზონის სამ ფეხზე მდგომ ფიგურას. ამაზე შეიძლება მსჯელობა, მიუხედავად იმისა, რომ ქვედა ზონის მოციქულებიდან მხოლოდ ერთ-ერთის მცირე ფრაგმენტია შემორჩენილი.

„ლაზარეს აღდგინება“ – დასავლეთ კედლის ქვედა რეგისტრში, შესასვლელის გვერდით გაირჩევა მარჯვნისაკენ მიბრუნებული ფიგურა წინ გაწვდილი ხელით. ეს ქრისტე უნდა იყოს, ხოლო მის უკან მოციქულთა ჯგუფის შარავანდიანი თავების მონახაზი მოჩანს. კომპოზიციის მარჯვენა მხარე, სადაც ლაზარეს გამოსახულება უნდა ყოფილიყო, აღარ არის შემორჩენილი (ნახ. 4).

საყურადღებოა, რომ ქრისტეს გაწვდილი მარჯვენა მიმართულია შესასვლელის ტიმპანზე გამოსახული ჯვრისაკენ. ვფიქრობთ, რომ ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგანაც განედლებული ჯვარი მკვდრეთით აღდგომის და მარადიული ცხოვრების სიმბოლო იყო, ხოლო „ლაზარეს აღდგინება“ სწორედ ამ იდეის ხორცშესხმას წარმოადგენს.

„იერუსალიმს შესვლა“ – ფრიზისებურად გაშლილი კომპოზიცია, ისევე როგორც „ლაზარეს აღდგინება“, ორ ჯგუფად ნაწილდება, ამ შემთხვევაში დასავლეთ კედლის ზედა ნაწილში, ცენტრში გაჭრილი სარკმლის ორივე მხარეს. იგი კარგადაა შეფარდებული კედლის ლიუნეტის მოხაზულობასთან. არქიტექტურის და მთიანი პეიზაჟის ფონზე, რომელიც მთლიანად ავსებს კომპოზიციის ზედა ნაწილს, გამოსახული არიან: მარცხნივ – ქრისტე და მოციქულთა ჯგუფი, ხოლო მარჯვნივ – მისი დამხვედრი ებრაელები ქალაქ იერუსალიმის წინ (ნახ. 4).

მარცხენა მხარეს კადრის თითქმის მთელი სიგანე უჭირავს სახედარს, რომელზედაც ფრონტალურად, როგორც ტახტზე ზის მაცხოვარი, მხოლოდ მისი მხრები და თავია მიბრუნებული მარჯვნივ, მოძრაობის მიმართულებით. მარჯვენა ხელიც აქეთკენაა მიმართული, მაშინ როდესაც მარცხენა ხელში ქრისტეს

32 ქრისტეს ქიტონზე გაირჩევა ნაცრისფრის, ხოლო ჰიმატიონზე ყავისფერის ნარჩენები, ელიას სამოსზე კი გადარეცხილი ყვითელი ოქრის კვალი. შარავანდები ყვითელი ფერისა იყო.

გრაგნილი უჭირავს. მის წინ გრაგნილით ხელში წარმოდგენილია მოციქული პეტრე, რომელიც ასევე მიემართება იერუსალიმისაკენ, მაგრამ თავი მაცხოვრისაკენ აქვს შემობრუნებული. ქრისტეს უკან კიდევ ორი მოციქულია მთელი სიმაღლით ნაჩვენები, ხოლო დანარჩენი მოციქულების მხოლოდ თავები და შარავანდებია გამოსახული მათ ზემოთ. ადამიანთა ჯგუფის ამგვარი გადმოცემა დამახასიათებელია ამ მოხატულობის სხვა კომპოზიციებისათვისაც.

ფიგურები თავისუფალ, ბუნებრივ პოზებში არიან წარმოდგენილი. ქრისტეს უკან მდგომი ორი მოციქული ერთმანეთისკენ არიან მიბრუნებული, თითქოს საუბრობენ. მათი ხელების დიაგონალური მდებარეობა პასუხობს ქრისტესა და პეტრე მოციქულის ხელების განლაგებას, რაც ქმნის ერთიან რიტმს, რომელიც ამ ჯგუფს აერთიანებს. ამასთანავე, ხელების სხვადასხვა დონეზე მოთავსებით და მათი ჟესტიკულაციის მსუბუქი ნიუანსირებით აცილებულია მონოტონურობის შთაბეჭდილება. ერთმანეთს ეხმიანება ფიგურათა კონტურული ნახატიც, კერძოდ, მათი მხრების და ხელების მოხაზულობა (სურ. 4).

კომპოზიციის ეს ნაწილი გაწონასწორებული და გარკვეულ ფარგლებში თავისთავში დასრულებულია, რაც მიღწეულია განაპირა მოციქულთა (პეტრე და იოანე) მდებარეობით, მათი თავების ცენტრისაკენ მიბრუნებით, მაგრამ ამავე დროს, როგორც ეს ზემოთ აღინიშნა, მთელი რიგი მომენტები (სახედრის მოძრაობა, ფიგურათა ფეხების მდებარეობა, მათი წინ გაწვდილი ხელების რიტმული ნახატი) ხაზს უსვამს მოძრაობის მიმართულებას და მაყურებლის თვალი სარკმლის მარჯვნივ გამოსახულ იერუსალიმისაკენ გადაჰყავს.

პროცესია მშვიდი და საზეიმო ხასიათისაა, მაგრამ ამასთანავე დინამიურობით გამოირჩევა. დინამიურობის შთაბეჭდილებას ხელს უწყობს ნახატის დენადი ხასიათი, რაც განსაკუთრებით მაცხოვრის გამოსახულებაში იგრძნობა. ჰიმატიონის ნაკეცები რბილად ეფინება ქრისტეს მარცხენა მხარეს, შემდეგ მისი გაწვდილი ხელის ირგვლივ ქმნის ყულფისებრ დრაპირებას, რომელიც უწყვეტად მიედინება, გარს უვლის მუხლს, ხაზს უავამს რა მის მომრგვალებას და ბოლოს უხვ ნაკეცებად ეშვება ფეხებს შორის. ქიტონის ნაკეცების ხაზები, რომლებიც პროფილში ნაჩვენებ მარჯვენა ფეხს მიყვება, თითქოს აგრძელებს შინაგანი ნახატის დინებას. ეს ერთიანი, უწყვეტი, დენადი ნახატი წარმოადგენს ვარიაციას ქრისტეს სამოსის დრაპირების სქემისა „იერუსალიმს შესვლის" სცენაში XII-XIII საუკუნეების მოხატულობებში (ვარძიის[33], ტიმოთესუბნის[34] მოხატულობანი).

აღიშის კომპოზიციაში ფიგურები გამოსახული არიან მთის ფონზე, რომლის დანაწევრებული აბრისი, ისევე როგორც შობის სცენაში, ორმაგი ფესტონების სახითაა მოცემული. მთის ზემოთ გამოსახული არქიტექტურა რამდენიმე ფრონტონიან შენობას აერთიანებს.

მარჯვენა მხარეს ებრაელთა ჯგუფი, რომელთაგან მხოლოდ ფრაგმენტები შემორჩა, გამოსახულია რთულ არქიტექტურულ ფონზე, რომელიც ქალაქ იერუსალიმს გადმოსცემს (ნახ. 4). ქალაქის გალავანი გვერდითი ხედიდან, ხოლო შენობები მის შიგნით ხედვის ზედა წერტილიდანაა ნაჩვენები. სხვადასხვა ხედვის

33 ვარძია. გამოც. გ. გაფრინდაშვილის მიერ..., ტაბ. 102.

34 Е. Л. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980, ნახ. 20.

წერტილების ამგვარი შეთავსება საერთოდ დამახასიათებელია შუა საუკუნეებს მხატვრობისათვის. შენობების ზედაპირის ძლიერი დანაწევრება თაღოვანი მოხაზულობის სარკმლების და კედლის წყობის აღმნიშვნელი სწორკუთხოვანი ნახატით დეკორატიულ ხასიათს ანიჭებს არქიტექტურას. დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას ქმნის აგრეთვე ქალაქის წინ გამოსახული ხის დახვეწილი ნახატი წვრილი ტოტების აუერული ბადით და წერტილების სახით აღნიშნული ფოთლებით. ტრადიციული იკონოგრაფიის მიხედვით ხის ტოტებს შორის ბავშვია გამოსახული, ხოლო მეორე ბავშვი, რომელიც სახედარს ტანსაცმელს უფენს, სარკმლის ქვეშაა მოთავსებული და კომპოზიციის აღნიშნულ ორ ჯგუფს აერთიანებს.

სცენის ფერადოვანი გადაწყვეტის შესახებ მსჯელობა გაძნელებულია, მაგრამ საღებავის ნარჩენების მიხედვით შეიძლება აღინიშნოს, რომ ფიგურათა სამოსში მონაცვლეობდა მოლურჯო-ნაცრისფერი, მოვარდისფრო-ყავისფერი და ყვითელი ოქრა[35].

ქრისტეს ტრიუმფის ამსახველი ეს სცენა, ფართოდ გაშლილი დასავლეთ კედელზე, განსაკუთრებით პარადული და საზეიმოა, რასაც კომპოზიციის საერთო გადაწყვეტასთან ერთად ხაზს უსვამს დეკორატიულად დამუშავებული მდიდრული არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონი.

კომპოზიციის ფრიზისებური აგება, ისევე როგორც ქრისტეს პოზა, რომელიც სახედარზე ფრონტალურად ზის, დამახასიათებელია სცენის აღმოსავლური რედაქციისათვის[36]. ამგვარი რედაქცია სვანეთის ამავე პერიოდის კედლის მხატვრობის სხვა ძეგლებშიაც გვხვდება. სახელდობრ, ფრიზისებურად გაშლილი კომპოზიცია მოცემულია ცალდაშის, წვირმის წმ. გიორგის სახელობის და მაცხვარიშის ეკლესიებში (ყველა XII ს-ისა). ისევე როგორც ადიშის მოხატულობაში, მაცხვარიშში „იერუსალიმს შესვლის“ სცენა, რომელიც მაცხოვრის ამქვეყნიერ ტრიუმფს გადმოსცემს, მოთავსებულია დასავლეთ კედელზე (მხოლოდ მეორე რეგისტრში)[37] საპირისპიროდ საკურთხეველში წარმოდგენილი ქრისტეს მარადიული დიდების კომპოზიციისა, რომელსაც იგი შინაარსობრივად ეხმიანება.

„ქრისტეს ამაღლება“ შუაბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელებული ვერსიის მიხედვითაა მოცემული[38] (ნახ. 3). ზედა, ციურ ზონაში ორი ანგელოზი აღამაღლებს მანდორლით გარშემორტყმულ ქრისტეს, რომელიც, როგორც ჩანს, ცისარტყელაზე იჯდა. მარჯვენა მას აწეული აქვს კურთხევის ნიშნად, ხოლო მეორე ხელით უჭირავს მუხლზე დაერდნობილი დახურული კოდექსი, რომლის ყდა ძვირფასი ქვებითაა შემკული. მოწითალო-ყავისფერ ქიტონსა და ლურჯ ჰიმატიონში წარმოდგენილი ფიგურა მკაფიოდ იკითხება წითელი მანდორლის ფონზე, რომლის მოხაზულობას იმეორებს მფრინავ ანგელოზთა ფართოდ გაშლილი ხელების მდებარეობა. მათი მოხრილი სხეულის დინამიურობა გაძლიერებულია უკან გაწეული ფრთების

35 საერთო სიშავეში გაირჩევა ქრისტეს ლურჯი ქიტონი და მოვარდისფრო-ყავისფერი ჰიმატიონი, მის უკან მდგომი მოციქულის ლურჯი სამოსი, იოანეს მოვარდისფრო ქიტონი და მოლურჯო-ნაცრისფერი ჰიმატიონი. მოციქულ პეტრეს სამოსზე დარჩენილია ყვითელი ფერის ფრაგმენტები. ხეზე მჯდომ ბავშვის კაბაზე გამოსჭვივის ვარდისფერი. შარავანდები გაშაებულია, მხოლოდ ქრისტეს მომდევნო მოციქულის შარავანდია ვარდისფერი.

36 G. Millet, დასახ. ნაშრ., გვ. 255-284.

37 Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., ნახ. 2, ტაბ. 68-69.

38 Lexikon der christlichen Ikonographie..., ტ. 2, გვ. 268-276.

დიაგონალური მიმართულებით. ფრთების კონტურის გასწვრივ აქაც, ისევე როგორც „ხარების“ სცენაში, „მარგალიტების“ ორი რიგია მოცემული.

ქვედა ზონის ცენტრში ფრონტალურად მდგომ ღვთისმშობელს ხელები მკერდთან აქვს მოთავსებული (ე.წ. მცირე ორანტის პოზა). ის აქეთ-იქიდან ანგელოზები დგანან კვერთხებით ხელში, ხოლო მეორე, ზემოთ აწეული ხელით ამაღლებული ქრისტესკენ მიუთითებენ, თავები კი მიბრუნებული აქვთ სხეულის მდებარეობის საპირისპირო მხარეს, მათ უკან მდგომ მოციქულებისაკენ, რომელთაც, საღვთო წერილის მიხედვით, ანგელოზებმა მაცხოვრის ამაღლება და აგრეთვე მისი მეორედ მოსვლა აუწყეს. ქრისტესკენაა მიმართული პეტრე და პავლე მოციქულების უკან გადაწეული თავები და მათი ხელების ჟესტიკულაცია (მეორე ხელში პეტრეს გრაგნილი, ხოლო პავლეს წიგნი უჭირავს). ამრიგად, ფიგურათა პოზები და მათი ჟესტები სცენის პერსონაჟთა ურთიერთკავშირის მიღწევას ემსახურება. ქვედა ზონაში მხოლოდ ორი მოციქულია მთელი ტანით გამოსახული, დანარჩენი მოციქულებისაგან მხოლოდ შარავანდები მოჩანს ერთმანეთის ზემოთ. ამის გამო კომპოზიცია სცენის შეკვეცილი ვარიანტის შთაბეჭდილებას ახდენს.

ფერები მხოლოდ ფრგმენტულად გაირჩევა: მარიამის ლურჯი სტოლა, ანგელოზების მოწითალო-ყავისფერი ქიტონები და მომწვანო, ზეთისხილისფერი მოსასხამები, მოციქულ პეტრეს მოყვითალო ქიტონი და მოლურჯო-ნაცრისფერი ჰიმატიონი.

ქვედა ზონის ერთიმეორის გვერდით მდგომ ფიგურებს ვერტიკალურ მიმართულებათა რიტმიც აერთიანებს, რასაც პასუხობს ხელების ჟესტიკულაცია. ფიგურათა დაყენების შესატყვისად სამოსის ნაკეცების ნახატი ძირითადად ვერტიკალურად მიემართება, მაგრამ გაცოცხლებულია მოსასხამის ნაკეცების დიაგონალური ხაზებით და სამოსის ქობის ტალღოვანი კონტურით. ურთიერთ საპირისპიროდაა მიმართული, ერთი მხრივ, ანგელოზების, ხოლო მეორე მხრივ, მოციქულების ზედა სამოსის ნაკეცების დიაგონალური ნახატი, რაც აგრეთვე განსაზღვრავს დრაპირების აღმნიშვნელი ხაზების გარკვეულ რიტმულ მონაცვლეობას.

წყობრი, მოხდენილი ფიგურები თავისუფლად, ბუნებრივ პოზებში დგანან; დიფერენცირებულია მათი ფეხების მდებარეობა (ცალი ფეხი თითქოს წინაა გადადგმული), მოძრაობა და ჟესტიკულაცია მშვიდი და თავშეკავებულია. მთლიანად კომპოზიცია სახეიმო განწყობას ქმნის (ნახ. 3).

საუფლო დღესასწაულთა ციკლის სცენებიდან ქვედა რეგისტრში შემორჩენილია მხოლოდ **„ღვთისმშობლის მიძინება“** სამხრეთ კედლის აღმოსავლეთ თაღის ქვემოთ (ნახ. 3, სურ. 5). როგორც ჩვეულებრივ ამ სცენაში მარიამი წევს ჰორიზონტალურად გაშლილ სარეცელზე, რომლის უკან, ცენტრში აღმართულია ქრისტე, რომელსაც ღვთისმშობლის სული უპყრია, წარმოდგენილი პატარა ფიგურის სახით. ამგვარად, სცენის ძირითადი პერსონაჟების გამოსახვისას მხატვარი ჩამოყალიბებულ ვერსიას მიყვებოდა[39]. მაგრამ ტრადიციულ რედაქციასთან შედარებით შებრუნებულია მარიამის მდებარეობა; მისი თავი მარჯვენა მხარესაა მოთავსებული. ეს ამ შემთხვევაში შეიძლება აიხსნას მხატვრის სურვილით, რათა ღვთისმშობელი საკურთხევლისკენ

39 Lexikon der christlichen Ikonographie..., ტ. 4, გვ. 334-338.

ეოფილიეო მიმართული. მარიამის ამგვარი მდებარეობა მიძინების სცენაში შედარებით იშვიათად გვხვდება[40].

აღსანიშნავია, რომ ადიშის ოსტატი კვეცავს სცენის შემადგენელი ფიგურების რაოდენობას. ზემოთ მხოლოდ ერთი ანგელოზია გამოსახული მარცხენა მხარეს. მას ხელები მარიამის სულისკენ გაუწვდია. ჩვეულებრივ, ამ სცენაში ორ ანგელოზს გამოსახავენ სიმეტრიულად, ხოლო XII-XIII საუკუნეებიდან მათი რიცხვი იზრდება. მოციქულებიდან, რომლებიც ესწრებოდნენ მარიამის მიცვალებას, მთლიანად მხოლოდ ორი მოჩანს მის ფეხებთან. ერთ-ერთი, სარეცლის წინ მდგომი მოციქული პეტრეა[41], ხოლო მეორე მოციქული, მარიამისაკენ ძლიერად დახრილი – პაველ. დანარჩენი მოციქულები მხოლოდ მათი შარავანდების ნახატით არიან მინიშნებული (ამ ხერხს, როგორც აღვნიშნეთ, მხატვარი სხვა კომპოზიციებშიაც იყენებს). არ არის გამოყოფილი ითანე, რომელიც ამ სცენაში მოხუცის სახით, მარიამის სხეულზე დამხობილი გამოსახებოდა.

ეპისკოპოსებიდან, რომლებიც ღვთისმეტყველთა ნაწერების მიხედვით ესწრებოდნენ ღვთისმშობლის მიცვალებას (მათი რიცხვი მერყეობს ორიდან ოთხამდე) ადიშის კომპოზიციაში შეყვანილია მხოლოდ ერთი, რომელიც მარიამის სარეცელთან დგას ფრონტალურ პოზაში. ეპისკოპოსს მაკურთხეველი მარჯვენა მკერდის წინ აქვს მოთავსებული, მეორეში კი წიგნი უჭირავს. იგი შეიძლება ვიცნოთ ეკლესიის მამათა ტრადიციული სამოსით: ჯვრების გამოსახულებიანი ფელონი, რომლის ზემოდან მოცემულია ომოფორი, რომელზედაც გამოსახულია ჯვრები. სავარაუდებელია იგი მივიჩნიოთ დიონისე არეოპაგელად, რომელსაც ხშირად გამოსახავდნენ ამ სცენაში[42]. ეპისკოპოსის დიდებული ფრონტალური პოზა და გაზრდილი ზომები მისი მნიშვნელოვნების მანვენებელია (ეს ფიგურა მხოლოდ ოდნავ ჩამორჩება ქრისტეს გამოსახულებას). მის გვერდით, მარიამის სასთუმალთან დგას შანდალი ანთებული სანთლით, რომელიც „ღვთისმშობლის მიძინების" ტრადიციულ ატრიბუტს წარმოადგენს, როგორც მარიამის სიწმინდის სიმბოლო. მაგრამ ჩვეულებრივ ორ სანთელს გამოხატავდნენ ხოლმე სიმეტრიულად.

ამრიგად, ადიშის მოხატულობაში წარმოდგენილია „ღვთისმშობლის მიძინების" შეკვეცილი რედაქცია. კომპოზიცია, რომელშიაც განსაკუთრებით გამოიყოფა რამოდენიმე შედარებით დიდი ზომის ფიგურა (პირველ რიგში ქრისტე და ღვთისმშობელი, შემდეგ კი ანგელოზი და ეპისკოპოსი) გაკვეული ლაკონურობით და

---

40 შეიძლება მოვიტანოთ შეაბიზანტიური ხანის მცირე პლასტიკის მაგალითები. A. Goldschmidt und K. Weitzmann, Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des XI und XIII Jahrhunderts. Zweiter Band, Berlin, 1979, გვ. 25, ტაბ. I_1, LXXV (სპილოს ძვლის ფირფიტები მიუნხენიდან და ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმიდან). Г. Н. Чубинашвили, Рачинский триптих из слоновой кости. Вопросы истории искусства, ტ. I, თბ., 1970, გვ. 231-232, ტაბ. 89 (სტეატიტის რელიეფი ვენის ხელოვნების ისტორიის მუზეუმში).

41 მოციქულ პეტრეს მარცხენა ხელთან სანაწილე გაირჩევა, თუ რა ეჭირა მას მარჯვენა ხელით არ ჩანს, რადგან კომპოზიციის ქვედა ნაწილი მთლიანად წაშლილია. მაგრამ „ღვთისმშობლის მიძინების" სცენის ტრადიციული იკონოგრაფიიდან გამომდინარე საფიქრებელია, რომ პეტრე გამოსახული იყო საცეცხლურით, რომლითაც იგი ღვთისმშობელს უკმევს. უნდა აღინიშნოს, რომ სანაწილე და საცეცხლური დიაკვნის ატრიბუტებია; ამრიგად, ამ სცენაში პეტრე დიაკვნის ფუნქციას ასრულებს.

42 Lexikon der christlichen Ikonographie..., ტ. 4, გვ. 335.

მონუმენტურობით გამოირჩევა. მხატვარი უარს ამბობს არქიტექტურის გამოსახვაზე, რომელიც ჩვეულებრივ შედის ამ სცენის შემადგენლობაში, ხოლო XII-XIII საუკუნეებიდან არქიტექტურული ფონი განვითარებულ სახეს იღებს.

კომპოზიციაში ქრისტეს ფიგურის მდებარეობით აქცენტირებულია ცენტრალური ღერძი, რომელიც უპირისპირდება ღვთისმშობლის სარეცელის ჰორიზონტალურ მიმართულებას, მაგრამ ამ სცენის ჩამოყალიბებულ რედაქციისათვის დამახასიათებელი სიმეტრიული გადაწყვეტა დარღვეულია. ასიმეტრიული კომპოზიციის ერთიანობა და წონასწორობა მიღწეულია ფიგურათა მოძრაობის გარკვეული რიტმით, რომელიც შეთანხმებულია კედლის თაღის ნახევარწრიულ მოხაზულობასთან. ამ უკანასკნელს პასუხობს ფიგურათა შარავანდების განლაგებაც. ფიგურათა პოზები და მოძრაობა სცენის იდეური ცენტრისაკენ – მარიამისაკენ – მიმართავს მაყურებლის ყურადღებას. ეს ითქმის მის ფეხებთან მდგომ მოციქულებზე, რომელთაგან პავლე ძლიერადაა დახრილი ღვთისმშობლისაკენ მწუხარების ნიშნად. იგივე მიმართულება მარცხნიდან მარჯვნივ კომპოზიციის ზედა ნაწილში მოცემულია ანგელოზის ფიგურაში, რომლის მდებარეობა და ფრთების განლაგება იმეორებს თაღის მომრგვალებას. მისი ხელების უესტს მოძრაობა ქრისტეს ფიგურაზე გადაჰყავს, მაცხოვრის დახრილი თავი და ქვემოთკენ მიმართული მზერა მარიამისაკენ მიმართავს ყურადღებას, ხოლო ფრონტალურ, სტატიკურ პოზაში წარმოდგენილი ეპისკოპოსის ფიგურა უშუალოდ მარიამის წინ აჩერებს ამ მოძრაობას.

კომპოზიციის ერთიანობას ფერადოვანი ლაქების განაწილებაც ემსახურება. რამდენადაც შეიძლება მსჯელობა შემორჩენილი ფერების მიხედვით, სამოსში მონაცვლეობდნენ მოწითალო-ყავისფერი, ლურჯი და ნაცრისფერი[43], ხოლო შარავანდებში – ყვითელი ოქრა და ვარდისფერი.

ადიშის მოხატულობის ოსტატი „ღვთისმშობლის მიძინების" სცენის კანონიკურ რედაქციიდან გამომდინარეობდა, მაგრამ აქცენტების გადასმის საშუალებით შექმნა თავისებური, თხრობითი დეტალებისაგან განტვირთული კომპოზიცია, რომელშიაც ხაზი ესმება სცენის დოგმატურ მნიშვნელობას (დიონისე არეოპაგელის განსაკუთრებული გამოყოფა, მისი მკაცრი სტატიკური პოზა, შანდლის მოთავსება მარიამის სასთუმალთან) (სურ. 5).

მიძინების სცენის გვერდით სამხრეთ კედელზე, დასავლეთ თაღის ქვეშ, შესასვლელის თავზე წარმოდგენილია მაცხოვრის წმინდა სახე უბრუსზე – „ხატი ხელთუქმნელი", ე.წ. მანდილიონი[44], რომლის გვერდით მოცემულია წარწერა: IC XC – იესუ ქრისტე (ნახ. 3, სურ. 6-7). ქრისტეს ეს იკონოგრაფიული ტიპი ხაზს უსვამს განკაცების, ლოგოსის

43 მაცხოვარს აცვია მოწითალო-ყავისფერი ქიტონი და მონაცრისფრო-ლურჯი ჰიმატიონი. მარიამთან პირიქით, შიდა სამოსი (სტოლა) ნაცრისფერია, ხოლო მაფორიუმი ყავისფერი. ანგელოზის ჰიმატიონი ლურჯია, მისი ქიტონი კი მოწითალო-ყავისფერი იქნებოდა (ამჟამად შერჩენილია გადარეცხილი ვარდისფერი). გაირჩევა აგრეთვე მოციქულ პეტრეს სამოსის ლურჯი ფერი.

44 Lexikon der christlichen Ikonographie..., ტ. 1, გვ. 18-19. T. Velmans, L'image de la Déisis..., გვ. 80-89. N. Thierry, Deux notes à propos du Mandylion. Зограф, Београд, 11, 1980, გვ. 16-19. Z. Skhirtladze, The Mandylion in Medieval Georgian Literature and Art. Sixteen Annual Byzantine Studies Conference, Baltimore, 1990, მოხსენებათა თეზისები, გვ. 20. ქ. მიქელაძე, „ხელთუქმნელი ხატის" გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1991, 3, გვ. 210-222.

განხორციელების დოგმას და ამასთანავე შეიცავს მითითებას მსხვერპლზე. ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში მას ჩვეულებრივ გამოსახავენ გუმბათქვეშა თაღებზე ანდა საკურთხევლის ახლო ადგილებში (სამსხვერპლო ან სადიაკვნე).

ქართული კედლის მხატვრობის თავისებურებას წარმოადგენს „ხელთუქმნელი ხატის" გამოსახულების შეყვანა საკურთხევლის მოხატულობის პროგრამაში. ამის ადრეული მაგალითები გვაქვს თელოვანის ჯვარპატიოსანის (X ს.) და ძველი შუამთის (XI ს.) ეკლესიებში. განსაკუთრებული გავრცელება ამ თემამ XII-XIII საუკუნეების მხატვრობაში მოიპოვა[45]. მანდილიონს ათავსებენ აბსიდის კედელზე, მოციქულთა ან ეკლესიის მამათა რეგისტრში, უშუალოდ ტრაპეზის ზემოთ, ისე რომ გამოსახულება ტრაპეზზე დასვენებულ ხატად აღიქმება. ამგვარადაა გამოსახული მანდილიონი სვანეთის XII-XIII საუკუნეების მოხატულობებში (წვირმის წმ. გიორგის, ცალდაშის, თანღილის, ხეს ეკლესიები), სადაც იგი შინაარსობრივად ვედრების აბსიდალურ კომპოზიციას უკავშირდება.

საქართველოში გვხვდება აგრეთვე „ხელთუქმნელი ხატის" გამოსახვა შესასვლელის თავზე, როგორც ეს ადიშის ეკლესიაშია მოცემული. სახელდობრ, გელათის მთავარი ეკლესიის ნართექსის და ვარძიის XII საუკუნის მოხატულობებში იგი შესასვლელის ტიმპანზეა წარმოდგენილი[46]. ამ შემთხვევაში მანდილიონს დაცვითი ფუნქციაც ენიჭება.

დაცვითი, აპოტროპეული მნიშვნელობა ქონდათ ასევე ჯვრის გამოსახულებებსაც, რომლებიც ადიშის მაცხოვრის ეკლესიაში სამხრეთ და დასავლეთ შესასვლელების ტიმპანებზეა მოცემული. ძვირფასი ქვებით შემკული განედლებული ჯვრები ამასთანავე ქრისტეს ტრიუმფზე მიანიშნებენ.

სამხრეთი შესასვლელი უშუალოდ დასავლეთ კედელთანაა გაჭრილი. მის გვერდით კედლის თაღის ქვეშ დარჩენილი მონაკვეთი ეთმობა საერო პირის გამოსახულებას, რომლის ვინაობას გვამცნობს აქვე მოთავსებული ასომთავრული წარწერა: ⲧ҃ⲩ ϥ҃ⲩ ϩ҃ⲧⲃ ⲓⲏⲥⲭⲣⲓ ⲥ҃ⲏ – ქრისტე, შეიწყალე მიქაელ ჩეგიანი. ამენ. ქვემოთ წერია: ⲧⲩⲓⲩ – ქრისტესი[47] (ნახ. 3, სურ. 6, 8). საერო პირი გამოსახული იყო მთელი სიმაღლით (ამჟამად წელს ქვემოთ გამოსახულება აღარ შემორჩა), სამმეოთხედ მობრუნებაში, საკურთხევლის მიმართულებით ვედრების ეესტით გაწვდილი ხელებით, როგორც ეს ტრადიციულია X-XIII საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისათვის[48]. ასევე დამახასიათებელია კტიტორის ფიგურის აქცენტირება მისი შედარებით დიდი ზომებით. ჩეგიანს აცვია დიდებულის სამოსი: ლურჯი ფერის წელში გამოყვანილი კაბა, რომელსაც წინ ყვითელი ფერის, ორნამენტული სახეებით (რომბისებური ბადის მოტივი) შემკული არშიები დაუყვება. არშიები კისერთან საყელოს მსგავსადაა გადაწყვეტილი. იგივე რომბისებური მოტივია მოცემული მაჯებთან, ხოლო სამკლავეს, რომელიც მაღალი სახოგადოებრივი მდგომარეობის ნიშანს წარმოადგენდა, არაბული ასოებისაგან შედგენილი ე.წ. კუფური ორნამენტი ამკობს. საერო პირს თავზე ახურავს

45 ქ. მიქელაძე, დასახ. ნაშრ.

46 Т. Б. Вирсаладзе, Фрагменты древней фресковой росписи Гелатского храма. Ars Georgica, 5, თბ., 1980, გვ. 166, ნახ. 1. Е. Л. Привалова, Роспись Тимотесубани..., გვ. 172, შენ. 119.

47 ვ. ხალიბოვა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, თბ., 1988, გვ. 80-81. *ვ. ხალიბოვა წარწერის მეორე სტრიქონს განსხვავებულად კითხულობს: „ⲧ ⲉⲗⲉ" (გამომც.).*

48 Г Алибегашвили, Светский портрет в грузинской монументадьной живописи, Тб., 1979.

ბეწვით გაწყობილი მრგვალი ფორმის, წვეტით დაბოლოებული ქუდი. ჩეგიანის-სახე დაზიანებულია, გაირჩევა მხოლოდ წვერი და მხრებზე დაფენილი გრძელი თმები.

ამგვარი ტიპის სამოსით არიან წარმოდგენილი XI-XIII საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში როგორც მეფეები (მაგალითად, ლაშა გიორგი ბეთანიის და ყინწვისის მოხატულობებში), ასევე მაღალი წოდების წარმომადგენლები (მაგალითად, რაჭის ერისთავები ზემო კრიხში)[49]. ანალოგიური სამოსით არიან გამოსახული მაცხვარიშის 1140 წლის მოხატულობაში დემეტრე I კურთხევის სცენაში თვით მეფე და აგრეთვე ცერემონიაში მონაწილე ერისთავთ-ერისთავები[50]. ივ. ჯავახიშვილი მას როგორც სამხედრო სამოსს განსაზღვრავს[51]. სტილიზებული კუფური ორნამენტით სამკლავის შემკობის პარალელებად შეიძლება მოვიხმოთ საერო პირთა კოსტუმები უდაბნოს მთავარი ეკლესიის, ზემო კრიხის, მაცხვარიშის და სხვა მოხატულობებში. ასევე ტიპიურია ამ ხანისათვის ბეწვით გაწყობილი ქუდიც (მაგალითად, რაჭის ერისთავები ზემო კრიხში – XI ს., დემეტრე I მეფედკურთხევა მაცხვარიშში – 1140 წ., რატი სურამელი ვარძიაში – 1187 წ.)[52]. ადიშის კედლის მხატვრობაში წარმოდგენილი საერო პირის სამოსი და თავსაბურავი მოწმობს, რომ იგი მაღალი წოდების წარმომადგენელი, ფეოდალი, შესაძლებელია ერისთავი იყო*.

ჩეგიანები ახლაც ცხოვრობენ სვანეთის სოფელ ხალდეში, რომელიც კალაში, ამ უკანასკნელის ადიშისაგან გამყოფი ქედის გადაღმა მდებარეობს.

ისტორიულ პირთა, კტიტორთა პორტრეტებმა უკვე X საუკუნიდან მოიპოვებული მტკიცე ადგილი დაიმკვიდრეს საქართველოს მონუმენტურ მხატვრობაში; ნამოყალიბდა მათი გამოსახვის გარკვეული ტრადიცია. მოხატულობის საერთო სისტემაში მათ მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა. უფრო ხშირად ისტორიულ პირებს გამოსახავდნენ ჩრდილოეთ კედელზე, ეკლესიაში შესასვლელის პირისპირ, კარგად განათებულ, შესამჩნევ ადგილზე. როდესაც ჩრდილოეთ კედელზე, როგორც ბეთანიასა და ყინწვისში, წარმოდგენილი არიან სამეფო საგვარეულოს წევრები, მაშინ ფეოდალებს მოპირდაპირე, სამხრეთ კედელი ეთმობა[53].

ზემო სვანეთის XI-XIII საუკუნეების მოხატულობებში კტიტორთა პორტრეტები[54] შედარებით იშვიათია. მიქაელ ჩეგიანის გარდა შეიძლება დავასახელოთ წვირმის წმ. გიორგის ეკლესიის (XII ს.) და ჭოხულდის ეკლესიის (XIII ს.) კტიტორები, აგრეთვე ზემოთ დასახელებული დემეტრე I მეფედ კურთხევის უნიკალური სცენა მაცხვარიშში. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ ფერწერული დეკორის სისტემაში მათთვის არ არის გამოყოფილი გარკვეული ადგილი, სახელდობრ,

---

49 Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 19-20, 22-28, 44.

50 Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., გვ. 174-186.

51 ივ. ჯავახიშვილი, მასალები საქართველოს მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, ნაწ. III-IV, თბ., 1962, გვ. 38, 110-112. ამ კოსტუმს ჯავახიშვილი ჯუბად მიიჩნევს. იხ. აგრეთვე ნ. ხოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი (VI-XIV სს.), თბ., 1964.

52 Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 41-42, 44.

* *ჩეგიანის ერისთავობის საკითხისთვის იხ. აგრეთვე, კრებ. სვანეთის ისტორიის ფურცლები, თბ., გვ. 9-14, 24-28 (გამომც.).*

53 საერო პორტრეტის პრობლემა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში განხილულია გ. ალიბეგაშვილის მიერ, დასახელებულ ნაშრომში.

54 მ. ყენია, საქტიტორო პორტრეტი ზემო სვანეთის მხატვრობაში. ხელოვნება, 1991, № 7 გვ. 128-135.

ადიშის მოხატულობაში საერო პირი სამხრეთ კედელზე, შესასვლელის გვერდითაა მოთავსებული, ხოლო წვირმსა და ჭოხულდში კი – დასავლეთ კედელზე. მხოლოდ მაცხვარიშის მოხატულობაში კტიტორულ კომპოზიციას დაეთმო ტრადიციული ადგილი ჩრდილოეთ კედელზე.

XIII საუკუნის დასასრულიდან და შემდგომ ხანაში საერო პირთა გამოსახულებების რიცხვი სვანეთის მხატვრობაში იზრდება; გვაქვს უკვე ჯგუფური პორტრეტები, როდესაც კტიტორები წარმოდგენილი არიან ოჯახის წევრებთან ერთად (იველდიანთა გვარის წარმომადგენლები ლაშთხვერის მხერის ეკლესიის მხატვრობაში – XIV-XV სს., მჯაფარასძეები მესტიის ლეხთაგის ეკლესიაში – XV ს.). ეს მოვლენა საქართველოს კედლის მხატვრობაში გამოვლენილ საერთო ტენდენციას გამოხატავს.

თუ მართებულად მივიჩნევთ მოსაზრებას ადიშის ეკლესიის ჩრდილოეთ კედლის თაღებში საუფლო დღესასწაულთა სცენების გამოსახვის შესახებ, მაშინ გამოდის, რომ ერთპიროვნული გამოსახულებანი ამ მხატვრობაში მხოლოდ კტიტორული პორტრეტით შემოსაზღვრებოდა და ამრიგად მოხატულობის ანსამბლი არ შეიცავდა ცალკეულ წმინდანთა ფიგურებს (აბსიდის მოციქულთა რეგისტრის გარდა), რაც მის თავისებურებას შეადგენს.

ადიშის მოხატულობის ორნამენტული რეპერტუარი სულ რამდენიმე მოტივით შემოიფარგლება. გვხვდება შუა საუკუნეების მხატვრობაში საუკუნეთა მანძილზე გავრცელებული მოტივები: 1. კიბისებური ორნამენტი, რომელიც ნაცრისფერ ფონზე იყო მოცემული, მონაცვლეობდნენ ღია და მუქი წახნაგები. 2. დაკეცილი ლენტი, რომელიც ამ შემთხვევაში კიბისებური ორნამენტის ნაირსახეობას წარმოადგენს, რადგანაც ლენტი კუთხით ტყდება. კანკელზე გაირჩევა, რომ მისი წახნაგები მოწითალო-ყავისფერი და ნაცრისფერი იყო. 3. ტალღოვანი ელიორტი ნახევარფოთლებით ხვეულებს შიგნით. ეს მოტივი მარტივი სქემითაა მოცემული და გრაფიკული ხასიათისაა, შესრულებულია შავი ნახატით ნაცრისფერ ფონზე. 4. წრეების რიგი. ყოველი წრის ცენტრი წერტილითაა აღნიშნული. მეხუთე მოტივი – რომბისებური ბადე – დამახასიათებელია XI-XIII საუკუნეების მოხატულობებისათვის, მაგრამ ჩვეულებრივ რომბების შიგნით ფოთლებია გამოსახული (მაგალითად, იფრარის მოხატულობაში), მაშინ როდესაც ადიშში აქ ჯვრებია ჩახატული.

* * *

როგორც ზემოთ, ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობის სისტემის განხილვისას აღინიშნა, მხატვრობის საერთო ანსამბლის გადაწყვეტა, რაც კომპოზიციების და გამოსახულებების ინტერიერში განაწილებას გულისხმობს, ჯერ კიდევ ინარჩუნებს კავშირს ფერწერული დეკორის კლასიკური სისტემის პრინციპებთან. მათი განლაგება ძირითადად ითვალისწინებს ინტერიერის არქიტექტურულ ფორმებს და მათ შესატყვისადაა მოცემული; ორნამენტის ხოლები ტექტონიკურ ფუნქციას ასრულებენ, ხაზს უსვამენ რა არქიტექტურულ ელემენტებს (ისინი მიუყვებიან საბჯენ თაღსა და პილასტრებს, კედლის დეკორატიულ თაღებს). მაგრამ ამასთანავე გარკვეულად ჩანს გადახვევა ფერწერული დეკორის მკაცრი ტექტონიკური აგებისაგან. მხატვარი არ იცავს ყველგან რეგისტრების დონის

ერთიანობას, არღვევს სიმეტრიულობას კომპოზიციათა განაწილებისას, გამოეყოფა-რა დამატებით ვიწრო რეგისტრს კამარის ჩრდილოეთ კალთის აღმოსავლეთ მონაკვეთში. აღსანიშნავია აგრეთვე ერთ კედელზე, ერთმანეთის გვერდით განსხვავებული სტრუქტურის და სხვადასხვა მასშტაბის კომპოზიციების მოთავსება. სახელდობრ, სამხრეთის მხარეს „შობის" მრავალფიგურიან კომპოზიციას უპირისპირდება მის ქვემოთ მოთავსებული ლაკონურად გადაწყვეტილი, დიდი ზომის ფიგურებისაგან აგებული „მიძინების" სცენა (ნახ. 3).

გამოსახულებათა ამგვარი თავისუფალი განთავსება ეკლესიის ინტერიერში XII-XIII საუკუნეების დეკორატიულ-დინამიური სტილის კედლის მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი, ისევე როგორც მკაცრი მონუმენტურობის შესუსტების ტენდენცია, რაც მკაფიოდ ვლინდება ადიშის მოხატულობაში. სცენები ძირითადად შედარებით მცირე ზომის ფიგურებისაგან შედგება. მონუმენტურობის შესუსტებას პირველ რიგში განსაზღვრავს ფიგურების ზომების მასშტაბური შეფარდება კადრთან, რაც ადიშის გამოსახულებებს განასხვავებს XI-XII საუკუნეების მოხატულობათა მონუმენტური კომპოზიციებისაგან, რომლებშიაც დიდი ზომის ფიგურები დომინირებს (ატენის სიონის მხატვრობა[55], მეფის მხატვარ თევდორეს მოხატულობანი სვანეთში[56]). თუმცა ადიშის მხატვრობაში ზოგიერთი სცენა და გამოსახულება ინარჩუნებს გარკვეულ მონუმენტურობას (მაგალითად, „ღვთისმშობლის მიძინება", კტიტორის ფიგურა).

განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის ევოლუციის მეორე ეტაპის (XII-XIII ს-ის დასაწყისი) დეკორატიულ-დინამიურ სტილთან ადიშის მოხატულობას აახლოებს აგრეთვე არქიტექტურული ფონის შედარებით დანაწევრებული ნახატი, შენობათა შემსუბუქებული პროპორციები, რაც კარგად ჩანს „იერუსალიმს შესვლის" სცენაში (ნახ. 4). როგორც არქიტექტურული, ისე პეიზაჟური ფონის გადმოცემისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მათ დეკორატიულ დამუშავებას. უაღრესად დეკორატიული, ამავე დროს დანაწევრებული და დინამიურია მთების ნახატი, რომელთა კონტური ფესტონების სახითაა აღნიშნული. თვალს ხვდება ორნამენტული სახეების და ძვირფასი ქვების იმიტაციის უხვი ხმარება საგნების, სამოსის და ა.შ. შესამკობად, რაც ზემოთ, კომპოზიციათა აღწერისას იყო აღნიშნული. დეკორატიული მოტივების გამოყენება უფრო ადრინდელი მხატვრობისათვისაც იყო დამახასიათებელი, მაგრამ XII-XIII საუკუნეებში ეს მომენტი განსაკუთრებით წამოიწევა წინ. ანსამბლის საერთო სტრუქტურით და კომპოზიციათა განსაკუთრებული დეკორატიულობით ადიშის მხატვრობა ახლოს დგას ვარძიის მოხატულობასთან. ამასვე მოწმობს ფიგურათა კონტურული და სამოსის ნაკეცების აღმნიშვნელი დინამიური და მოძრავი ნახატიც.

ადიშის მოხატულობაში ამუამად ნახატი ჩამოცვენილია და თეთრი ხაზების სახით კონტრასტულად გამოიყოფა სამოსისა და ფონის მუქ ფერებზე. ამის შედეგად განსაკუთრებით თვალში საცემია მისი მნიშვნელობა. მოქნილ, ელასტიურ, მოძრავ კონტურულ ნახატს ეხმიანება სამოსის ნაკეცების აღმნიშვნელი ხაზების რბილი დინება, რომელიც მშვიდ რიტმს ემორჩილება. ადიშის მოხატულობის ოსტატის

55 თ. ვირსალაძე. ატენის სიონის მოხატულობა.

56 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети..., გვ. 33-101, ტაბ. 16-19, 34-47, 60, 54, 55.

ნახატს გარკვეული პლასტიურობა გაანიჭა; იგი რბილად შემოწერს ფიგურის ფორმებს (სურ. 4). მაგრამ ეს მხარე ისეთი სიძლიერით არ არის გამოვლენილი როგორც მხატვარ თევდორეს მოხატულობებში, რომლებშიაც ელასტიური ნახატის საშუალებით განსაკუთრებით გამოიყოფა ფიგურის მოცულობითი ფორმები. ადიშში წინ წამოიწევა დეკორატიულობის ტენდენცია. მხატვარი კარგად გრძნობს მოქნილი, დენადი ნახატის სილამაზეს. ნახატის ხასიათიც ამ მხატვრობას XII-XIII საუკუნეების მოხატულობათა რიგში აყენებს.

ამ ხანის მოხატულობებთან ასოციაციას იწვევს ადიშის მხატვრობის ფიგურათა მოხდენილი პროპორციები, მათი დინამიური პოზები და თავისუფალ მოძრაობაში წარმოდგენა. პარალელად ამ ფიგურებისათვის, რომლებსაც პატარა თავები და ლამაზი ფორმის გრძელთითებიანი ხელები აქვთ, ვარძიის მოხატულობის გამოსახულებანი შეიძლება მოვიხმოთ (იხ. მაგალითად, ფიგურები „ფერისცვალების", „ამაღლების" სცენებიდან ვარძიაში)[57]. მწყობრ, მოხდენილ ფიგურებს ერთგვარი სიმსუბუქე ახასიათებს, რაც მათ XI-XII საუკუნეების მოხატულობათა მონუმენტური, გარკვეულ ფარგლებში „წონადი" ფიგურებისაგან განასხვავებს (განსაზღვრება „წონადი" რასაკვირველია ნახმარია შუა საუკუნეების ხელოვნების პირობით, ტრანსცენდენტურ ხასიათთან შეფარდებით).

ამრიგად, ადიშის მოხატულობის სტილისტური ნიშნები მას შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების განსაზღვრულ ეტაპთან აახლოებს – XII საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედი-XIII საუკუნის დასაწყისი, როდესაც შეიქმნა ისეთი მაღალმხატვრული ძეგლები, როგორიცაა ვარძიის[58], ყინწვისის[59], ტიმოთესუბნის[60] მოხატულობანი. უშუალო პარალელს ამ მოხატულობისათვის არც ერთი ზემოთდასახელებული ძეგლი არ წარმოადგენს, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, უფრო მეტად იგი სიახლოვეს ვარძიის 1184-86 წლებში შესრულებულ მხატვრობასთან ამყლავნებს. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ეს უკანასკნელი პროგრესული ტენდენციების გამომხატველია[61], ადიშის მოხატულობის შესრულების დრო შეიძლება მომდევნო ხანით, სახელდობრ, XII საუკუნის დასასრულით განისაზღვროს.

უნდა აღინიშნოს მხატვრის პროფესიული ოსტატობა, რასაც მოწმობს დახვეწილი, ზუსტი ნახატი, ფიგურათა პროპორციულობა, მათი პოზებისა და მოძრაობის თავისუფალი გადმოცემა, ფორმათა ელეგანტურობა. საფიქრებელია, რომ მას განათლება რომელიმე „კლასიკურ" მხატვრულ ცენტრში უნდა მიეღო (სამწუხაროდ, მხატვრობის დღევანდელი მდგომარეობა არ იძლევა საშუალებას ვიმსჯელოთ სამოსისა და სახეთა წერის მანერის შესახებ).

სვანეთის ძეგლებიდან ადიშის მხატვრობასთან ყველაზე მეტ სიახლოვეს ამყლავნებს ნესგუნის მაცხოვრის ეკლესიის მხატვრობის მეორე ფენა, რომლის შესრულებაშიც ასევე იგრძნობა პროფესიულად განსწავლული ოსტატის ხელი. ორივე მოხატულობაში ცალკეული კომპოზიციის ერთიანობა ნახატის მიმართულებასა და ფიგურათა

57 ვარძია. გამოც. გ. გაფრინდაშვილის მიერ..., ტაბ., 97-99, 112-114.

58 Г. Алибегашвили, Роспись главного храма Успения Богоматери в Вардзия..., გვ. 53-60.

59 ო. ფირალიშვილი, ყინწვისის მოხატულობა, თბ., 1979.

60 Е. Л. Привалова, Роспись Тимотесубани...

61 Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ.

მოძრაობის რიტმულ თანხმოვნებას ემყარება. მსგავსია როგორც კონტურული-ისე შინაგანი ნახატის მომრგვალებული ხაზების დენადი ხასიათი. ამასთანავე, ნესგუნის მოხატულობაში ჯერ კიდევ ძლიერად იგრძნობა მინუმენტურობა, რაც აისახა როგორც მთლიანად ანსამბლის ტექტონიკურ აგებაში, ისე ცალკეული ფიგურის და კომპოზიციის გადაწყვეტაში. დეკორატიულ-დინამიური სტილის ნიშნები, რომლებიც უკვე ნესგუნის XII საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობაში იჩენს თავს, ადიშში სავსებით ჩამოყალიბებული სახითაა გამოვლენილი.

ორივე ამ მოხატულობის ავტორთა მაღალი პროფესიონალიზმი განსაკუთრებით იგრძნობა მათი შედარებისას სვანეთის იმ რიგის მოხატულობებთან, რომელთა შესრულებაშიაც ადგილობრივი, პროვინციული განსწავლის ოსტატთა ხელწერა ჩანს, როგორიცაა, სახელდობრ, ადიშის მთავარანგელოზთა ეკლესიის (XII ს.), აგრეთვე ჭოხულდის და თანდილის XIII საუკუნის მოხატულობანი[62] და სხვა. მათში თვალს ხვდება შედარებით დიდთავა ფიგურების ერთგვარი დისპროპორციულობა, გამარტივებული, რამდენადმე ტლანქი ნახატი; განსხვავებულია სახის ტიპიც, რომელსაც დიდი, თითქოს ფართოდ გახელილი თვალები თავისებურ, რამდენადმე მიამიტურ და უშუალო გამომსახველობას ანიჭებს.

ამასთანავე, ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობის პერსონაჟთა ტიპაჟი განსხვავდება მაღალპროფესიული ოსტატის – მეფის მხატვარ თევდორეს მოხატულობათა სახასიათო, მკვეთრად ხაზგასმული აღმოსავლური ტიპის ექსპრესიული სახეებისგანაც, მათთვის დამახასიათებელი უზარმაზარი თვალებით, დიდი კეხიანი ცხვირით, მძიმე ნიკაპით. ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობაში აღგილობრივი ფერწერული სკოლის ნიშნები ისეთი სიძლიერით არ აისახა, როგორც ამას მხატვარ თევდორეს ნამუშევრებში ვხედავთ და ეს უპირველეს ყოვლისა სახის ტიპს ეხება. ადიშის მხატვრობის ფიგურები პატარა, კოხტა თავებით, სახის წმინდა, დახვეწილი ნაკვთებით (სახის რბილი ოვალი, პატრა, ბოლოში ოდნავ მოღუნული ცხვირი, შედარებით ვიწრო თვალების წაგრძელებული ჭრილი) უფრო უახლოვდებიან ცენტრალური რაიონების მოხატულობათა გამოსახულებებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ადიშის მხატვარი ვერ აღწევს იმ ღრმა სულიერებას, ფაქიზ ემოციურობას, დიფერენცირებულობას პერსონაჟთა განწყობილების გადმოცემაში, რაც ამ ეპოქის მოწინავე ძეგლებს ახასიათებს (ვარძია, ყინცვისი, ტიმოთესუბანი). ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მათთან შედარებით მოკრძალებული მოხატულობა საეტაპო ძეგლს არ წარმოადგენს და განვითარების ახალ გზებს არ სახავს, მაგრამ მასში ნათლად აირეკლა ამ ხანის ქართული კედლის მხატვრობის სტილის დამახასიათებელი ნიშნები და მისი საერთო მაღალი მხატვრული დონე.

ადიშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის მოხატულობის შესწავლა ავსებს სვანეთის მხატვრობის განვითარების საერთო სურათს იმ პერიოდისათვის, რომელიც განსაკუთრებით ინტენსიური შემოქმედებითი მოღვაწეობით აღინიშნება ხელოვნების ყველა დარგში და რომელიც ემთხვევა ქართული კედლის მხატვრობის აყვავების ხანას – XI-XIII საუკუნეებს.

---

62 Н. Аладашвили, Роспись церкви Тангил в Верхней Сванети, თბილისის სამხატვრო აკადემიის შრომათა კრებული, თბ., 1983. N. Aladaschwili, Volkstümliche Strömung in der Mahschule von Swaneti (Die Wandmalerei der Kirche Tangil). Atti del terzo simposio international sull'arte Georgiano, volume primo, გვ. 137-144. T. Velmans, Les peintures de l'église dite "Tanghil" en Géorgie. Byzantion, LII, 1982, გვ. 389-412.

Natela Aladashvili

Murals of Adishi Church of the Saviour

Adishi church of the Saviour, a single-nave church, typical of the medieval ecclesiastical architecture in Svaneti, built of well hewn travertine quadrae is the main church of the village, erected on a hillock. Somewhat bigger, compared to other churches of the village, its quite spacious interior is articulated by a pair of blind arches and pilasters, supporting a bellyband arch and diving the naos into two uneven parts. Chancel apse is separated from the naos by a three-arched chancel-barrier, in front of which a big pre-altar cross adorned with repoussé silver plaques is preserved on its initial place; minor crosses, now deprived of their repoussé decoration, are also preserved on the chancel-barrier entablement and, together with mural decoration and painted and metal icons, kept in the church, contribute to the overall solemnity of the interior.

As usual in Svaneti, the church is adorned with the mural painting, in which two chronological layers are discernible – the earliest, fragments of which are visible in the apse, is ascribable to the 11th c., i.e., the date of erection of the church; the main painting layer, covering entire inner space of the church, is dated to the very end of the 12th c. Although known in the scholarly literature, Adishi painting is not monographically studied and the present article is aimed at its comprehensive analysis.

As characteristic of the earlier stage of development of Svanish school of painting, initial mural decoration of Adishi church adorned only the chancel, where fragments of the Deesis (conch) and a sequence of Holy Apostles (apse wall) can be seen. Initial murals of Adishi church, existence of which was unknown in the scholarly literature up to now, enrich a group of incomplete mural decorations in Svaneti (Nesguni, apse, 9th-10th cc., Chvabiani, church of the Saviour, apse, late 10th c.) testifying to the fact that, alongside Majestas Domini predominating their iconographic programmes, Deesis combined with the sequence of Holy Apostles was already introduced in the apse programmes in Svaneti at the earliest stage of development of the Svanish school of painting.

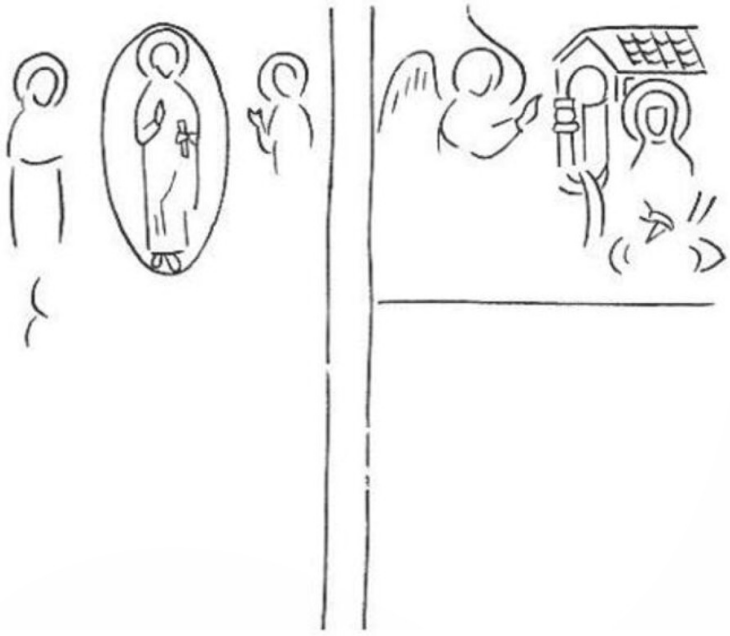
Major mural decoration of the church comprises Deesis (apse conch) and figures of Holy Apostles (apse wall) and almost entire Feast Cycle scenes (naos). Besides, a donor portrait of Mikael Chegiani, local feudal lord, who had, most likely, commissioned creation of the second mural decoration is also included in the iconographic programme of the murals. It is noteworthy that distribution of the Feast Cycle scenes in the interior does not follow historical sequence of the Gospel narrative, but are "paired" on opposite sides of the vault (Annunciation – Nativity, east portions of north and south slopes of the vault; Transfiguration – Ascension, west portions of north and south slopes of the vault) or placed on the same walls (Entry into Jerusalem – Raising of Lazarus, west wall; presumably, Crucifixion – Harrowing of Hell, north wall; Dormition, south wall) in such a way as to emphasize main dogmas of the Christianity – Incarnation, Theophany, Redeeming Sacrifice and Eternal Glory of the Lord. Likewise remarkable is peculiarity of the donor portrait, combined with the image of Mandylion, which is quite unusual for the medieval Georgian donor portraiture.

General arrangement of the mural decoration system, still bearing traits of the old monumental tectonic approach, reveals a tendency towards new dynamism, reflected in the compositional structure of the individual scenes, as well as the decoration system as a whole, characteristic of the new dynamic-decorative style established in Georgian mural painting in the 12th-13th cc. and

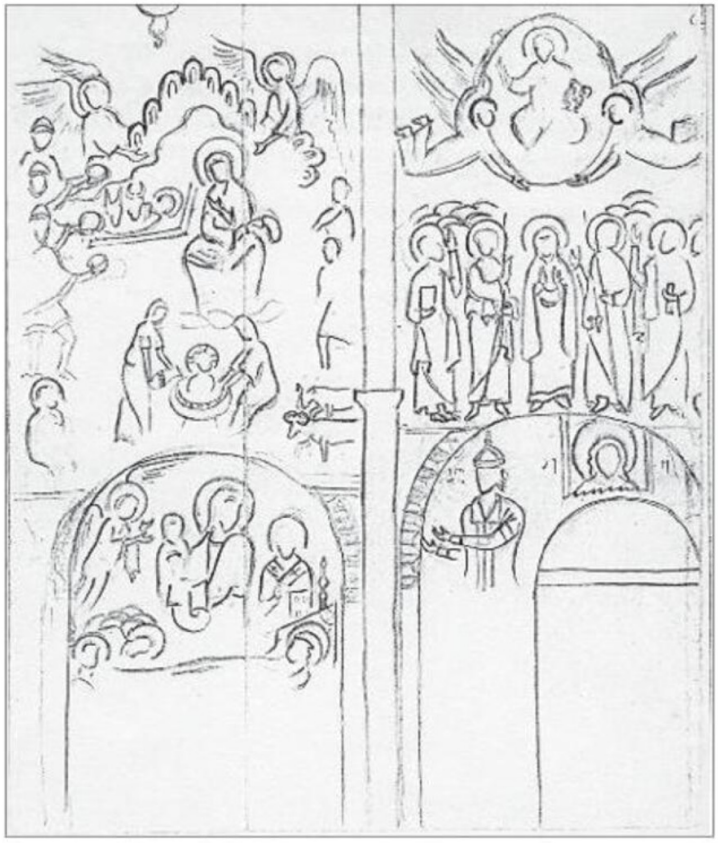
showing affinity with the leading mural decorations of the epoch (Matskhvarishi, 1140, Vardzia, late 12th c.).

Stylistic peculiarities of the painting – figure proportions, elegance of the soft, flowing, plastic line, emotional expressiveness of the figures, well harmonised colour gamut, inclination towards increased decorativeness, etc., all show a hand of a talented painter with good professional training, as well as high artistic level characteristic of the contemporary Georgian mural painting in general.

ნახ. 1. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია.
საკურთხეველი. სქემა



ნახ. 2. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია.
კამარის ჩრდილოეთი ფერდი. სქემა



ნახ. 3. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. კამარის
სამხრეთი ფერდი და სამხრეთი კედელი. სქემა

ნახ. 4. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია.
დასავლეთი კედელი. სქემა

სურ. 1. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. ვედრება. ფრაგმენტი

სურ. 2. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. ვედრება. ფრაგმენტი

სურ. 3. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. შობა. ფრაგმენტი – მოგვები

სურ. 4. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. იერუსალემად შესვლა. ფრაგმენტი

სურ. 5. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. ღმრთისმშობლის მიძინება

სურ. 6. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. საქტიტორო პორტრეტი

სურ. 7. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. ხელთუქმნელი ხატი

სურ. 8. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. მიქაელ ჩეგიანი

თეიმურაზ ახალმოსულიშვილი
იაკობ გოგებაშვილის სახ. თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
მადონა ქებაძე
იაკობ გოგებაშვილის სახ. თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

კონდოლის „კვირაცხოველი“ *

თელავის მუნიციპალიტეტის სოფელი კონდოლი უძველეს ისტორიულ სოფელთა რიგს განეკუთვნება. სოფლის ძირძველ მკვიდრთ სხვა კულტურულ ღირებულებებთან ერთად უხვად შეუქმნიათ სხვადასხვა ისტორიულ-არქიტექტორული ძეგლები, რომელებიც ძირითადად დღევანდელი სოფლის განაშენიანების გეოგრაფიულ არეალშია მოქცეული.

სოფლის მდიდარ და უძველეს არქიტექტურულ ძეგლებში ჩაქსოვილია მისი შემოქმედი ხალხის – კონდოლელი კაცის სიკეთე, მისი სიყვარული მშობელი მიწის, ბუნების, ერის, თავისუფლებისადმი და არა მარტო ქრისტეს მოძღვრებისადმი სიყვარული, რომელიც ქართველმა კაცმა ადრეულ გაიხადა თავის სულიერ საზრდოდ.

სხვა ისტორიულ-არქიტექტორულ ძეგლებთან ერთად დღევანდელი სოფლის სიამაყეს წარმოადგენს სოფლის ცენტრში ამაყად ნაგები „კვირაცხოველის“ ეკლესია, რომელიც აგებული უნდა იყოს XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში თავად რჩეულიშვილების მიერ. ნათქვამს უტყუარს ხდის მისი წარწერა, რომელიც განთავსებულია ტაძრის შესასვლელი კარის თაღში ჩატანებული ქვის სტელაზე. რჩეულიშვილები ხსენებული პერიოდის კონდოლის საკამათოდ გავლენიან თავადაზნაურულ გვარს წარმოადგენდნენ, რომლებმაც შთამომავლობას დაუტოვეს ღვთისმსახურებისათვის აგებული მშვენიერი ტაძარი.

კონდოლის კვირაცხოვლის ეკლესია წარმოადგენს აზიდული პროპორციის მქონე დარბაზული ტიპს ეკლესიას, სამშენებლო მასალად ძირითადად გამოყენებულია კახეთისთვის დამახასიათებელი რიყის ქვა (სურ. 1, 2). ეკლესია ჩვეულებრივ შედგება საკურთხევლისა და ერთი ნავისაგან რომელიც გადახურულია ორკალთიანი სახურავით. მარტივი ფასადების მქონე ეკლესია მოკლებულია დეკორატიულ ელემენტებს. მხოლოდ აღმოსავლეთ ფასადზე აგურის წყობით გამოყვანილია შელრმავებული დეკორატიული ჯვარი. აგური გამოყენებულია კონსტრუქციულ ნაწილებში, სარკმლის და შესასვლელის კუთხეებში. დარბაზის გრძივი კედლები და ნახევარწრიული კამარა დანაწევრებულია პილასტრეებითა და მათზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღით.

ეკლესიას ორი შესასვლელი აქვს დასავლეთიდან და სამხრეთიდან. გარედან არქიტრავით გადახურული სამხრეთი შესასვლელი კარი ცენტრალური ნაწილიდან დასავლეთ ნაწილშია გაწეული. არქიტრავი ზემოთ ტიმპანით არის დასრულებული. ტაძრის კარის არქიტრავის ქვაზე მოთავსებული მხედრული წარწერა იუწყება (სურ. 3):

* „კვირაცხოველის“ ეკლესიის თაობაზე იხ. ასევე: საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. I-II, თბილისი, 2015, გვ. 278-280.

აქა მდებარე ვართ აზ რჩეულ[...]
მამა პაპანი ძმანი ებრალეთ და ბერი[...]
ქკს

ეკლესის კედლები დაგვირგვინებულია საფეხუროვანი აგურის ლავგარდანით, რომელსაც შეკეცილი ბოლოები აქვს.

სამსართულიანი სამრეკლო, XVIII საუკუნისა აგებულია აგურით, ყველანაირი კაზმულობის გარეშე (სურ. 4). სართულები ყოველმხრივ ნახევარწრიული თაღებით არის გახსნილი. სამრეკლო დასრულებულია ექვსწახნაგა გუმბათით. სამრეკლოს მეორე თაღის ზემოთ მართკუთხა ნიშნია გამოყვანილი. ისევე, როგორც ქვედა სართულები გუმბათის ყოველი წახნაგი ნახევარწრიული ღიობით არის გახსნილი. დეკორატიული აქცენტის თვალსაზრისით გუმბათის ყელს ლილვები აქვს შემოვლებული. სამრეკლო ეკლესიაზე გვიან უნდა იყოს აგებული.

ძეგლმა ჩვენს დრომდე გადაუკეთებული სახით მოაღწია.

„კვირაცხოველი", საქართველოში საბჭოთა წყობილების დამყარებამდე მოქმედ ეკლესიას წარმოადგენდა, ხოლო კოლექტივიზაციის პერიოდში (XX ს-ის 30-იანი წლები) დაწყებითი განათლების სკოლა იქნა განთავსებული, ხოლო შემდეგში კინო-თეატრი. უფრო მოგვიანებით სოფლის „ბოლშევიკმა" მესვეურებმა იგი კოლმეურნეობის საწყობად აქცეს.

ტაძარმა თავისი ფუნქცია მხოლოდ XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე დაიბრუნა, როცა ქართველმა კაცმა პირი იბრუნა თითქმის 1700 წლოვანი ქრისტინული რწმენისადმი. სოფელში გამოჩნდნენ ღვთივკურთხეული ადამიანები ქალბატონი ციალა კაკიაშვილის თაოსნობითა და ხელმძღვანელობით, ბატონ მიხეილ მეგრელიშვილის სპონსორობითა და მასთან ერთად მთელი სოფლის თანადგომით ეკლესიას ჩაუტარდა კაპიტალური რესტავრაცია, რაც უდავოდ სოფლის ცხოვრებაში ეპოქალური მოვლენაა. 2000 წლის კვირაცხოვლობას ეკლესია აკურთხა ამბა ალავერდელმა მიტროპოლიტმა დავითმა.

ქრისტეს აღდგომის ბრწყინვალე დღესასწაულის მომდევნო კვირას აღინიშნება უდიდესი რელიგიური დღესასწაული კვირაცხოვლობა, რომელსაც ზეიმობს კონდოლის ძირითადი მოსახლეობა და რომლის სახელობისაცაა „კვირაცხოველის" ეკლესია.

კვირაცხოვლობა, როგორც რელიგიური დღესასწაული, ფართოდაა გავრცელებული კახეთის სოფლებში. იგი აღინიშნება გურჯაანის მუნიციპალიტეტის სოფელ კალაურში, ყვარლის მუნიციპალიტეტის სოფელ ჭიკაანში და ა. შ.

ამდენად, კონდოლის „კვირაცხოველის" ეკლესია შემდგომში განსაკუთრებულ შესწავლას მოითხოვს როგორც დიდებული არქიტექტორული ძეგლი და, ასევე, როგორც სოფელში ქრისტიანული ზნეობის დამკვიდრების ერთ-ერთი უმთავრესი კერა.

Teimuraz Akhalmosulishvili, Madona Kebadze

Church of Kviratskhoveli in the village Kondoli

In the centre of the village Kondoli (Telavi municipality) in the second half of the 18th c., the church of Kviratskhoveli was erected. Single nave church is built of cobblestone and the Cross on the east façade is shaped with brickwork. From the west façade a three-storey bell tower is built to the church.

During the Soviet period the church served as a school, later on it was adapted for movie theater movie and finally it was used as a warehouse for collective farming. The church regained its original function in 2000.

სურ. 1. კონდოლის „კვირაცხოველი“, საერთო ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან

სურ. 2. საერთო ხედი, ჩრდილო-დასავლეთიდან

სურ. 3. სამხრეთი შესასვლელის არქიტრავი

სურ. 4. სამსართულიანი სამრეკლო