

# ACADEMIA

1/2010



# ACADEMIA

1/2010

რედაქტორი  
მარინე ბულია

სარედაქციო საბჭო:  
დიმიტრი თუმანიშვილი  
ვახტანგ ლიჩელი  
ანა კლდიაშვილი  
ნინო ლალანიძე  
თეიმურაზ ჯოჯუა  
მზია ჯანჯალია  
მაია მანია

დიზაინი  
თამაზ ვარვარიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა  
ირმა ლიპარტელიანი

[www. art. edu. ge](http://www.art.edu.ge)

© თსსა, 2010  
© თსკა, 2010



ავთონ ქუთათელაძის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია



თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის ასოციაცია

ISSN 1512-0899

## სარჩევნი

- 4 დიმიტრი თუმანიშვილი**  
XIX საუკუნის სახვითი ხელოვნების გაგებისთვის
- 25 ვახტანგ ლიჩელი**  
კულტურული და სავაჭრო ურთიერთობები  
ცენტრალურ ამიერკავკასიაში (გრაკლიანი გორა)
- 39 დავით ხოშტარია**  
სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმა  
ქართულ არქიტექტურაში
- 55 გიორგი გაგოშიძე**  
კაცხის სვეტი
- 69 მარიამ დიდებულიძე**  
ყინცვისის ნმ. ნიკოლოზის ტაძრის  
მოხატულობა თანადროული ბიზანტიური  
მხატვრობის კონტექსტში
- 89 მარინე ბულია**  
გარეჯის სამარტომყოფელოთა  
მოხატულობების შინაარსის შესახებ
- 103 ქეთევან აბაშიძე**  
ჰუჯაბის ტაძრის ეროვნული  
სახის ძიებისათვის
- 115 ლადო მირიანაშვილი**  
ქართველთა საქტიტორო მოღვაწეობა  
კაპადოკიაში
- 131 თეიმურაზ ჯოჯუა**  
უცნობი ურბნელი ეპისკოპოსის სვიმონ ჩხეიძის  
სამი მინაწერი (1700 წ.) იერუსალიმში  
გადატანილი XII საუკუნის გარეჯული  
კრებულის (Ven. 4-ის) აშიებიდან
- 149 ნინო ლამბაშიძე**  
ალავერდობა და მასთან დაკავშირებული  
ქართული ტრადიციები
- 161 თეა ტაბატაძე**  
სერგეე სუდეკინის მოხატულობა  
„ქიმერიონში“ სივრცის „თეატრალიზების“  
ახალი მეთოდი თბილისში
- 173 ნათია ნულუკიძე**  
თანამედროვე ადამიანის ნოსტალგია.  
კონცეფტუალური ფოტოგრაფია
- 189 თეა კინწურაშვილი**  
კერამიკის ტექნოლოგიის ზოგიერთი საკითხი  
და ნივთების რესტავრაცია-კონსერვაცია  
(არქეოლოგიური მასალის მიხედვით)



## დიმიტრი თუშანიშვილი

აპ. ქუთათელაძის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების  
ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

### XIX საუკუნის სახვითი ხელოვნების გაბაზისთვის<sup>1</sup>

XVIII საუკუნის ბოლო და მომდევნოს დამდეგი არსებრივი გარდატეხის ხანად ჩნდება საქრისტიანოს კულტურისა და, რაღა თქმა უნდა, ხელოვნების ისტორიაში. მკვეთრი ცვლილება — თუმც არცთუ უნანამძღვრო — მრავალგვარად იჩენს თავს. ერთი მისი ყველაზე უცნაურ გამოვლინებათაგანი ხელოვანთა თანადროული და შემდგომდროინდელი შეფასების თვალსაჩინო აცდენაა. თუ ჯორჯო ვაზარის, კარელ ვან მანდერს, თუ ვისაც გნებავთ სხვას, თვალს გადავავლებთ, შეიძლება გვეუცხოვოს ვისიმე ჩვენთვის უცნობის ან გულთან არმისატანის მეტისმეტი შექება, მაგრამ, როგორც წესი, ვისაც ნამძღო-

<sup>1</sup> წინამდებარე ნარკვევი უფრო ნა-ფიქრია, ვიდრე ნა-შრომი. აქ გამოთქმული ძირითადი მოსაზრება ლამისაა 40 წლისაა. დიდხანს ვიმედოვნებდი, ბევრ შესაბამის ნაწარმოებს ვნახავ-მეთქი; მერე ისლა მსურდა, შესატყვისი სამეცნიერო ლიტერატურა მომეგროვებინა სრულად. რაკი არც ერთ განზრახვას მოება თავი და არც მეორეს, ამ საგანზე თითქმის აღარც მიფიქრია, თუმცა გზა და გზა ვინიშნავდი და ზოგჯერ ვიმახსოვრებდი კიდევ, რაც იმ, პირველი აზრის შემუშავება-გამოკვეთას ნაადგებოდა. რაკი თვით ჩემი მიხვედრის იგივეობრივი თითქოს არსად ჩანს, გადავწყვიტე, რაც ხელთ მაქვს, მოხსენებად წამეკითხა და 2008 წელს წარმოვადგინე იგი კიდევ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. არ ვიცი, რატომ მეგონა, მრავალგზისი მარცხის მიუხედავად, რომ ვინმეს მოუხდებოდა ჩემი ნაფიქრის დასრულებულ ნაშრომად გადაქცევა-განვითარება. ახლაც ეს, სავსებით წინასწარული, ნააზრი იმიტომ გადავეცი გამოსაქვეყნებლად, რათა ის დაბეჭდილი ვინმეს ოდესმე მაინც გამოადგეს, მისი განვრცობა-გაღრმავების თუ არა, უარყოფის ყინი მაინც აღუძრას. დასასრულ, არც იმის უთქმელობა იქნება, რომ აზრის გამონაკვეთა, იქნებ, არც მომიხერხებოდა, რომ არა საუბრები ბ-ნ ლევან ჭლოშვილთან, განსაკუთრებით 1981 წელს მოსკოვის ტრეტაკოვის გალერეაში ერთად გატარებული რამდენიმე საათი.

ლად მივიჩნევთ, წარმოდგენილიცაა და დაფასებულიც. სხვაა XIX საუკუნეში — რაც უფრო ვცილდებით 1800 წელსა და 1900-სს ვუახლოვდებით, მით უფრო ხშირია „უილბლო“ ხელოვანნი (სხვათა შორის, თითქოს ნაკლებად — მწერლები, უფრო მეტად კი მუსიკოსები და მხატვრები), ვინც წუთისოფელი გაჭირვებაში გალიეს და სიბერესა ან გარდაცვალების შემდეგლა მოიხვეჭეს სახელი. არადა დღევანდელ დღეს უწინარესად ისინი განასახიერებენ ჩვენთვის იმ დროს, მის მისწრაფებებსა და მიღწევებს.

ვის დავასახელებთ, თუ გვეტყვიან, 1870-1914 წლებს შუა მოღვანე გამოჩენილი ფერმწერნი ჩამოგვითვალეთო? დიდი ფიქრის გარეშე დავამწკრივებთ — იმპრესიონისტებს, პოსტიმპრესიონისტებს (ორთავეს ფრანგ-პარიზელებს), ექსპრესიონისტებს (გერმანულ-ავსტრიელებს), ფოვისტებს, კუბისტებს (ესეც — ფრანგებს თუ პარიზელებს); თუ ამათ სიმბოლისტებსაც მივათვლით და, მით უმეტეს, ჩრდილოელ იმპრესიონისტებს, ჩვენც და კითხვის დამსმელიც პასუხს ამომწურავად ჩათვლის. მაგრამ გადავშალოთ XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის წიგნები იმჟამინდელ „თანამედროვე ხელოვნებაზე“ ან სულაც ჩვენებური გაზეთების „სურათებიანი დამატება“-ნი და აღმოვაჩინოთ, რომ მაშინდელი საზოგადოების თვალში ეს, ჩვენი თვალსაზრისით საქრესტომათიო ხელოვანნი ან სულ უცნობნი, ან უკეთეს შემთხვევაში, მეორე — (ან — მეთაე!) ხარისხოვანნი ყოფილან; რომ არსებულა უამრავი სურათი და ქანდაკება, რომლებითაც მაშინ მოსწონდათ თავი, რომლებიც დიდი თუ მცირე გამოფენების დამამშვენებლად განიცდებოდა.

მაშინდელ „ავანგარდისტებს“ და მათ აწინდელ თანამოაზრეთ, ვისაც, წინააღმდეგ სიტყვიერი უარყოფისა, ძვალ-რბილში გაუჯდათ „პროგრესის“ ცნება და ყოველივე დროით მომდევნო, „ახალი“ უმჯობესად სწამთ, იტყვიან, ეს „ბურჟუაზიული“ შეზღუდულობის გამო იყო ასე. „იყო“ — რადგან 1920-იანი წლებიდან ვინლა გაბედავს რაიმე „სიახლე“ დაიწუნოს და ჰ. კ. ანდერსენის ცნობილი ზღაპრის მოქმედი პირების მსგავსად არარსებულსაც „დაინახავს“, თუკი ვინმემ ყიჟინა დასცა — ესა თუ ის (გინდაც მოჭორილი) ხელოვნების ან კულტურის, ან საზოგა-

დოებრივი ცხოვრების, — „ახალი სიტყვა“ არისო. არადა, ამ „შეზღუდულთ“ შორის მეტისმეტად ბევრი ჭკვიანი და განათლებული ადამიანი ურევია და თუნდაც ეს მოითხოვს ჩვენგან რეალობას დაცილებული ისტორიული სურათის მიღმა (ის დიდნილად რამდენიმე კრიტიკოსის, პირველ ყოვლისა კი გერმანელი ფულიუს მაიერ-გრეფეს და იტალიელი ლიონელო ვენტურის ნიჭიერებამ დაამკვიდრა) გავიხედოთ და XIX საუკუნის ხელოვნების უმეტესი ნაწილის რაგვარობის გარკვევა ვცადოთ. ძალიან ადვილია, რასაკვირველია, ვთქვათ, ეს „ლიტერატურულობა“ (რუსებს ამ სიტყვის მაკნინებელი ფორმაც აქვთ — „литературщина“) და „ნატურალიზმი“ რისი ღირსი არისო. მეორე მხრივ კი, თუ გინდა ხელოვნათა, გინდა დამკვეთ—მნახველთა უდიდესი უმრავლესობა სწორედ ამ „უკუღმართ“ მხატვრობა-მქანდაკებლობას სწყალობდა, არ უნდა იყოს მართებული მას უბრალოდ თვალი მოვარიდოთ.

უკვე ვახსენე XIX საუკუნის ერთიანად აკადემიურ-სალონურ — „იდუერი“ ხელოვნების „ლიტერატურულობა“, ე. ი. მისი სფუჟეტურობა — თხრობითობა. მაგრამ, ერთგან გამომწვევი აფორისტულობით სერ ერნსტ გომბრიხის ნათქვამისა არ იყოს, ხელოვნება ხომ მუდამ ამბებს ყვებოდა. ამჟამად „სახვითი თხრობა“ ცალკე განსჯის საგანი გახდა და ძალზე საგულისხმო დაკვირვებებიცაა დაგროვებული — მაგ., ვოლფგანგ კემპს განხილული აქვს ამბის განგრძობადობის გადმოცემის ხერხები სურათოვან ციკლებში<sup>2</sup>; ან კიდევ შემოთავაზებულია განვასხვავოთ შემახსენებელ-დამმოძღვრებელი შუასაუკუნოვანი და ახალი დროის „მთხრობელი“ გამოსახულებანი<sup>3</sup>. XIX საუკუნისთვის მეტად საყურადღებოა, ისევ და ისევ სერ ე. გომბრიხის მითითება, ერთიან ყველასათვის ცნობილის დასურათება, სხვა — ახლის მოყოლა, როგორც XIX საუკუნის „ანექდოტების მხატვრობამ“ იცისო<sup>4</sup>. აქედან გა-

მომდინარეობს, რომ უკანასკნელი რალაც სხვა არის, ვიდრე ყოველივე წინადროინდელი. როგორ შეიძლება დახასიათდეს ეს განსხვავება, როგორ და რანაირად გამოიხატება და „იკითხება“ „ახალი“ და რა არის ამის შედეგი?

ამ კითხვებზე პასუხის მისაგნებად ვარჩიე XIX საუკუნის რუსული „პერედვიჟნიკული“ მხატვრობის ცნობილი ნიმუშის, ვასილი სურიკოვის „ბოჰარინ მოროზოვის მეუღლე“-ს (1887წ.) გარჩევით დამენყო (სურ. 1). გამოსახული ამბავი ასეთია: XVII საუკუნეში რუსეთის ეკლესიაში განხეთქილების, უკიდურესი ტრადიციონალისტების, ე. წ. „ძველი მსახურების“ (старообрядцы) და მეფისგან მხარდაჭერილი პატრიარქის, ნიკონის მომხრეთა დაპირისპირების ჟამს, პირველთა მიმდევრებს შორის წარჩინებული ქალი, მოროზოვისა აღმოჩნდა; იგი დაუცხრომლად ამხელდა რუსეთის მწყემსმთავარსა და ხელმწიფეს, რის გამოც იგი დაატუსაღეს კიდევ. სურათზე სწორედ პატიმრის საპყრობილეში გადაყვანაა ასახული. იგი, შავებით შემოსილი და თავდაბურული, სიბრტყის მარცხენა ნახევარში, სიმაღლის შუა მესამედში წარმოგვიდგება, უხვად დაყრილ თოვლში მარჯვნიდან მარცხნივ მავალ მარხილზე მწოლიარე, ზეაღმართული მარჯვენა და ნაპირა ძელს ჩაჭიდებული მარცხენა ხელით. მის აქეთიქით ხალხი მჭიდროდ მოჯარულა, რამდენიმე ფიგურაც მარჯვენა ნაპირზეა, სხვებზე უფრო ქვემოთ. ზედ კიდევ ჩამოძონძილი მოხუცი ჩაცმულია. მარცხნივ წახრილი და მარჯვენა-მიმართული, იგი ასე ვთქვათ, „შემყვანი“ ფიგურაა, რომლის მოძრაობას დიაგონალურად აგრძელებს მუხლმოყრილი შაოსანი დედაბერი, შემდეგ კი (თვალი მათი სამოსის ქვედა კიდეს გააყოლებს!) — მარხილი, მეტადრე მარჯვენა ძელი, რომლის მიმართულებას მოროზოვისას უკან განუული თავი, მერე კი ცხენის ზურგი მიყვება. ამდენად, სიგანეში გაშლილ ვიწრო სწორკუთხედს აშკარა დიაგონალი ჰკვეთს, რასაც თოვლზე ირიბად გავლებული კვლები და ირიბადვე შეჭრილი მარხილის მეორე ძელი და მის პარალელურად მორბენალი ბიჭის წახრაც უსვამს ხაზს. ყველა ნიშნით, ეს დინამიკასა და დრამატიზმს უნდა იძლეოდეს, გამოსასახის სავსებით თანახმიერადაც. ეს მით უფრო, რომ დიაგონალი ქვემოდან ზევით მარცხნისკენ მიდის. ეს კი, როგორც ჰაინრიხ

<sup>2</sup> W. Kemp, *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten, Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, in: *Kemp – Reader, Ausgewählte Schriften*, München – Berlin, 2006.

<sup>3</sup> მაგ.: R. Suckale, *Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung in Spannungsfeld zwischen Kult – und Andachtsbild*, in: *Text und Bild, Bild und Text*, hrsg. v. W. Harms, Stuttgart, 1990, გვ. 16 და შემდ.

<sup>4</sup> E. Gombrich, *The Image and the Eye*, Oxford, 1982, გვ. 101.

ვოლფლინისა და რუდოლფ არნხაიმის კვლევებითაა ცნობილი, გამოსახულების „ნაკითხვის“ ბუნებრივ (სულ ცოტა ევროპულ-ქრისტიანული კულტურული წრისთვის), მარცხნიდან — მარჯვნივ სვლას ეწინააღმდეგება, რაც დინამიკას ამძაფრებს ხოლმე.

მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში ეს მთლად ასე არაა, დიაგნოზის ქმედითობა, შეიძლება ითქვას — ფორმალურია. ჯერ ერთი, მარხილის ქვედა ნაპირი ძირითადის გადამკვეთ და თუმც მასზე მოკლე, მაინც ნათლად აღქმად, შესაბამისად კი, პირველის სწრაფვადობის შემაფერხებელ დიაგნოზს წარმოქმნის. ამას გარდა, მარხილი მთლიანად ადამიანებით შევსებულ „რეგისტრში“ თავსდება, რომელიც სიგანის მარცხენა ორ მესამედზე, არსებითად, ფრიზისებრია, (წყვეტილი, მაგრამ კარგად სახილველი ქვედა, და ოდნავ თუ შეტალღული ზედა ხაზით). ეს კი არათუ ფორმისებრ, საუფეტურადაც კი „აჩერებს“, „აყოვნებს“ მარხილს — იგი ხომ შექუჩულ ბრბოში მიიკვლევს გზას. ამასთანავე, „ფრიზი“ მარჯვნივ ქვემოთკენაც იშლება და ზევითკენაც. რაკი გამოსახულება ქვემოდან იგება, აქ ფიგურებიც უფრო დიდია, მათ თავზე ამართული შენობებიც სურათის ზედა კიდით იკვეთება და, ამდენად, „მძიმეა“ (მარცხნივ სახურავები, განძარცვული ხეების ვარჯები და უფერულ-მოღრუბლული ცაა), ხოლო „რეგისტრის“ წარმოსახვით ზედა ხაზს ზემოთკენვე სცდება ჯერ მარჯვნივ (ე. ი. კვლავ მთავარის მკვეთად) გადახრილი საბრძოლო ცული, მერე კი ორი ბიჭუნა (ამათგან მეორე — ხელანეული). მარჯვენა, როგორც ითქვა, მზერის „მიმზიდავი“ ნაწილის ამგვარი „დამძიმება“, დატვირთვაც აცხრობს დინამიკას, ისევე როგორც, მოროზოვისას ფართოდ გაშლილი, თითქმის მთელ მარხილზე გადაფენილი ბენვისქობიანი კაბა, რომლითაც იგი ადამიანების „ფრიზს“ შეერწყმის.

შეიძლება მოგვიგონ, რომ დიაგნოზის არსებობა თავისთავად სულაც არ ნიშნავს დინამიკას. ასე, რენესანსული კომპოზიციების ცნობილი „პირამიდული“ ჯგუფები ორი ურთიერთშემხვედრი და სწორედაც სიმყარის, დასრულებულობის მომტანი დიაგნოზით იფარგლება. ამის იქით, დიაგნოზი შეიძლება ზემოქმედი იყოს, მთლიანად გამოსახულება კი სტაბილურგანონასწორებული. აი, მაგალითებრ, ტიცციანის

ბოლოდროინდელი, „დატირება“ — აქ მარჯვნიდან მარცხნივ ამაველი დიაგნოზი (დაჩოქილგადახრილი იოსებ არიმათიელი, მაცხოვრის თავი და მხრები, დედაღვთისას ხელი და თავი, მდგომი მარიამ მაგდალინელის თავი და მარცხნივ განპყრობილი ხელი) სურათს უთუოდ განმსჭვალავს და მეტად „ძლიერია“. მაგრამ ღმრთისმშობელისა და მის მუხლებზე გადაწვენილი მიძინებული იესუ ქრისტეს ჯგუფის ცენტრულობის, მის უკან მაღალი, ფრონტალური, ბურჯებზე გადაყვანილ ფრონტონში მოქცეული ექსედრის და მის აქეთ-იქით დახატული ქანდაკებების წყალობით საბოლოოდ მონუმენტური სიმდგრადის შთაბეჭდილება იქმნება.

რაშილაა საქმე ვ. სურიკოვთან? დიაგნოზის და მოძრავი მარხილის თანხედენა თითქოს იმას მიგვანიშნებს, რომ მას წინმიმართული მოძრაობის გამკვეთრება უნდა სურვებოდა. რატომღა „მუშაობს“ ამდენი რამ მის განსაქარვებლად? თანაცვე, მას მომდგარი ხალხი ოდნავ განი-გან რომ გაენ-გამოენია და ცისა და მარცხნივ ჩენილი ეკლესიისკენ თუნდაც მცირე გასახედი მიეცა, დიაგნოზიც მსწრაფი გახდებოდა და მთავარი „მოქმედი პირიც“ არა მარტო ფორმალურად, ნამდვილად გა—მთავრებული. საქმე ისაა, რომ თუმც მისი ტანისამოსის ლაქა დიდია და სახეც მასთან სითეთრით კონტრასტული, მაგრამ ორსავ მხარეს საკმაოდ ბევრია სხვა მუქი თუ ბაცი მონაკვეთი (მაგ., სახეზე არანაკლებ ხვდება თვალს მარხილის მარჯვნივ, ჩვენკენ თითქმის ზურგით მდგომი ქალის თეთრი, ყვავილებით დაქარგული მანდილი). მაშ რა, ვ. სურიკოვმა კომპოზიციის აგება არ იცოდა? საბედნიეროდ, შემორჩენილია მოსამზადებელი ესკიზები, სადაც დიაგნოზლურობაც უფრო თვალნათლივაა გამოკვეთილი და თეთრის და შავის შეპირისპირებაც (აქ კი ნაჩიქნი თოვლის თეთრი ნაცრისფერმოჭარბებულა, თან კი თვალს კაბების, თავსაფრების, ცხენის რახტის ფერები იტაცებს). საგულისხმოა ისიც, რომ საერთო, მონაცრისფრო-მოყავისფროებში შეტანილი ფერადი ლაქები არ ქმნის ფერთა რაიმე რიტმს, არამედ ერთგვარად „აჭრელებენ“ ზედაპირს — ესეც იმდენადაა საკვირველი, რამდენადაც ვ. სურიკოვის ნამუშევრები, მეტადრე ეტაუდები, მონმობს, რომ მას არც ტონალობის გრძნობა აკლდა და არც მისი მთლიანობის მიღწევის უნარი.



და კიდევ — მოსალოდნელზე ნაკლებად იპყრობს ყურადღებას მოროზოვისას ზეამართული მარჯვენა — მის აქეთ-იქით მყოფი სახურავები, ხეები, ცხენის რკალად აზიდული აღკაზმულობა მას სურათის თითქმის რიგით შემადგენლად აქცევს<sup>5</sup>. და კვლავ — დიდი თავის მტვრევა არ უნდა იმის მიხვედრას, რომ ჟესტის გამომსახველობის პირობა მისი მომცველი თავისუფალი არეა, რომ ცარიელი მონაკვეთის ზომა-მოხაზულობის და ხელის მიმართება განსაზღვრავს ექსპრესიის თვისობრიობას. ამის დასტური უამრავია შუა საუკუნეების მხატვრობაშიც და მოგვიანოშიც — ნამეტურ აღორძინების ხანისაში, რომელთაც ვ. სურიკოვი უთუობით იცნობდა.

ასე და ამგვარად, განელეზულია ყველა ფორმისმიერი საშუალების — კომპოზიციის თუ ფერადონების მოქმედება, შესაბამისად კი, მხატვრული ფორმის ემოციური ზემოქმედებაც. უპირატესად ჩვენ გამოსახულთ, მათ დგომას, მოძრაობას, სახეთა გამომეტყველებას ვაკვირდებით. ქალების გამოხედვა სევდიანია, მარცხნივ ორი ხნიერი, მდიდრულად ჩაცმული მამაკაცი მხიარულობს, ასევე იცინის ღარიბულად გამოწყობილი ბიჭი მარხილის მარჯვნივ (მისი მხოლოდ თავი მოჩანს), ყურადღებით მისჩერებიან „მთავარ გმირს“ მარჯვენა კიდესთან მდგომი მამაკაცები... მაგრამ რას გამოგვიხატავს თვით მოროზოვისას გამეხებული სახე და აღმართული ხელი? სწყევს იგი გარშემომყოფთ თუ, იქნებ, აკურთხებს? მომხდართ თუ მისი სიტყვებით შემფოთების გამო იფარებს პირზე მანდილს ორი დედაკაცი (ერთი მარცხენა კიდზე, ერთიც მარჯვნივ, მუხლმოყრილი დედაბრის ზევით)? ქალის ბედმა თუ მისმა ქცევამ დაანაღვლიანა თეთრმანდილიანი და ყვითელთავსაფრიანი ქალები, შეაშფოთა უკანასკნელის მარცხნივ მყოფი ახალგაზრდა ქალი და შეაკრთო მის მარჯვნივ გამომზირალი ნორჩი მონაზონი? ლოცავენ მას თუ მისთვის ლოცულობენ უპოვარი მოხუცები ქვედა მარჯვენა მონაკვეთზე? ამის მისახვედრად მნახველმა უნდა გაიხსენოს, გამოიკითხოს ან წაიკითხოს — და იგივე მოეთ-

ხოვებოდა 1880-იანი წლების მოსკოველსა თუ პეტერბურგელ „ინტელიგენტსაც“, — რომ „ძველი მსახურების“ მომხრენი (დღეს ამბობენ — „ძველი მართლმადიდებელნი“) „ნიკონიანელებს“ ორი აშვერილი თითით კურთხევისა და ძველებური ხატნერის „სისწორეს“ უმტკიცებდნენ. ამის გათვალისწინებით, მოროზოვისა ხუნდადებული ხელის ზეანევით „მართებულ“ დალოცვას ემონმება და მასვე ქადაგებს სასონარკვეთილი მგზნებარებით. ამდენადვე, თანამოაზრეობის ნიშნად გაუწვდია ორთითდაკრეფილი მარჯვენა მარჯვნივ მჯდომ ჯაჭვებჩამოკიდებულ მათხოვარს, მის ასწვრივ, კედლის (ეს, ალბათ, ტაძარია) შეღრმავებაში მოთავსებული ღმრთისმშობლის „ტრადიციული“ (მისი მიახლოებით დათარიღებაც კი შეიძლება, XV-XVI სს.) ხატი კი მის ქვემოთ შეკრებილთაც მოროზოვისას თანამგრძობად გაგვიცხადებს; აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ ვინც დადარდიანებული ჩანს, ყველა მისი გულშემატკივარი ყოფილა. მართლმადიდებელი ეკლესიის ცხოვრებასა და რუსეთის ისტორიას გაცნობილნი იმასაც მიხვდებოდნენ, რომ ქვედა მარჯვენა კურთხესთან უბრალოდ გლახაკი კი არა, ჯაჭვებისმტვირთელი ღვთის გლახა, „ღვთის გამო სულელი“, სალოსი ჩამომჯდარა. სალოსები ოდითგანვე მართლის მთქმელებად და მამხილებლებად ითვლებოდნენ, ხოლო ალექსანდრ პუშკინის პიესისა და, იქნებ, კიდევ მეტიად მოდესტ მუსორგსკის მის მიხედვით დაწერილი ოპერის „ბორის გოდუნოვი“ შემდეგ უკვე ხალხის სიბრძნის მესიტყვეებადაც, თანახმად ცნობილი ლათინური თქმისა „ხმა ერისა — ხმა ღვთისა“. „პერედვიჟნიკების“ და იმჟამინდელი „ინტელიგენტის“ გუნებგანწყობის კვალად, დარწმუნებული შეიძლება ვიყოთ, რომ სწორედ სალოსია გასაღები მხატვრის დამოკიდებულების გასაგებად: მოხუცის გაკვირვებული გამომეტყველება — მისი აღფრთოვანებაა მოქადაგე ქალის აღმსარებლური თავდადებით და ასეთია ჭემმარტების შემცნობი ხალხის მხარეს მყოფი მხატვრის განწყობილებაც. აქედან მოროზოვისას სახის გამომეტყველება უნდა შეფასდეს როგორც შეუპოვრობის, ბოროტებას შეურთებლობის გამოხატულება. ვფიქრობ, იმდროინდელი „მონინავე ადამიანები“ მას თავისი დროის „ხალხის ნების“ გამომავლენ რევოლუციონერ-ქალებსაც

<sup>5</sup> ამბად ცნობილია, რომ ამ სურათის ჩანაფიქრი ვ. სურიკოვს თოვლზე დაგდებულმა მკვდარმა ყვავიმა აღუძრა — სიკვდილისა და ფერ-ტონალური კონტრასტის დრამატულობამ.

მიამსგავსებდნენ, რომელთაც „ძლიერნი ამა სოფლისანი“ ასევე, ფორან-მარხილებით აგზავნიდნენ სახრჩობელასა თუ ციმბირში. 25-ოდ წლის შემდეგაც ისინი — მუქფერი ჩაცმულობით, განლელული თავგანწირული, ფერმკრთალი სახეებით რელიგიურ მოაზროვნესა და მწერალ დიმიტრი მერეჟკოვსკის ქრისტიან მოსაგრეთ მოაგონებდნენ.<sup>6</sup> ასე რომ, ვ. სურიკოვის სურათი თვითმპყრობელობის და, უფრო ფართოდაც, სახელმწიფოსა და კლერიკალიზმის სისასტიკის წარმომჩენ ნაწარმოებთა რიგში თავსდება.

როგორც ვხედავთ, რუსეთის ეკლესიის და ხელოვნების ისტორიის მოხმობით ვგებულობთ იმას, რაც თვალმა ვერ გვითხრა. მაგრამ იქნებ მუდამ ასე იყო? ხომ განასხვავებს ერვინ შანოფსკის სახელგანთქმული ინტერპრეტაციის სქემა სამდონეს: წინარეიკონოგრაფიულს (ცვნობთ საგნებს და მათ ურთიერთმიმართებებს თუ ხასიათს ჩვენი ყოველდღიური გამოცდილების საფუძველზე), იკონოგრაფიულს (სიტყვიერ ტექსტთა მოშველიებით ვადგენთ — ან ვადასტურებთ, — გამოსახულთა ვინაობას და გამოსახულის რაობას) და იკონოლოგიურს (ამოვიცნობთ გამოსახულის იდეურ-კულტურულ ნიადაგს)<sup>7</sup>. გავიხსენოთ, ჯერ ერთი, რომ ვ. სურიკოვის — ისევე როგორც მისი ხანის უამრავი სხვა ხელოვანის, — შერჩეული გამოსახახი მისდროინდელ ადამიანთა უმრავლესობისთვის ნაკლებად ან სულ უცნობი იყო (ამას ამბობს ხომ სერ ე. გომბრიხიც!). წინააღმდეგ ამისა, ეგვიპტელები, ბერძნები, შუა საუკუნეების ქრისტიანები, რენესანსულ—ბაროკული სასახლეების მკვიდრნი და სტუმრები უმეტესად სცნობდნენ თანადროული გამოსახულებების საუწყებებს. ასე რომ, წინარეიკონოგრაფიული და იკონოგრაფიული მათთვის ერთგვარად ფარავს ერთი მეორეს, რადგან იკონოგრაფიული მხარე მათი „ყოველდღიური გამოცდილების“ შემადგენელთაგანია. ხოლო მაშინ რაღა ხდება, როდესაც

ასეთი ცოდნა ნაკლებია ან სულ არ იპოვება? დავანებოთ თავი ბიბლიურ ამბებს — ჩავთვალოთ, რომ ჩვენი კულტურის წიაღ მათ, ასე თუ ისე, ყველა სცნობს. შევხედოთ, ვთქვათ, ბუდას ქანდაკებას ან რომელიმე სამხრეთ-ამერიკული ტაძრის ქვაზეკვეთილობას. ვგონებ, ვინც გინდა იყოს, მიხვდება: ბუდა მშვიდად გარინდებული და ფიქრიანია, ხოლო კბილებდაკრეჭილი არსება — მუქარით აღსავსე. კიდევ უფრო საგულისხმო კი ისაა, რომ იმასაც ვგებულობთ, რომ არც პირველია ერთი უბრალო ვინმე გზის პირას მოსასვენებლად ფეხმორთხმული აზიელი და არც მეორე — ტყის რომელიღაც ბინადარი, რომ ისინი არა—ჩვეულებრივნი არიან. ახლა უკვე იმის თქმაც შეგვიძლია, ვგონებ, რომ არც ჯოტოს „იუდას ამბორი“ ეგონება ვინმეს ავაზაკის შეპყრობა (და არც იუდა — ქრისტეს კეთილი მეგობარი) და არც ერთმანეთს ჩაკონებული დედა ღვთისა და წმ. ელისაბედ სალოლაშენის ჭედური ლორფინისა თუ ატენის სიონის მოხატულობის „ელისაბედის მოკითხვისა“ — ორი ერთმანეთს დაჭიდებული დედაკაცი. ვფიქრობ, ამის მიზეზი მხატვრული ხერხებით გამოსახულის დახასიათებაა. ჯერ კიდევ 1820-იან წლებში კარლ ფრიდრიხ ფონ რუმორმა აღნიშნა, რომ გამოსახვა შეუძლებელია რისიმე გამახვილების და რისიმე მიჩქმალვის ე. ი. პირობითობის გარეშე<sup>8</sup>. მართლაც, რაიმეგვარი გამომსახველობის მისაღწევად გარდუვალად ხდება ფორმის რომელისამე ელემენტის (ან ელემენტების) სხვათა ხარჯზე წინწამოწევა. ასეა მთელს ძველ ხელოვნებაში, რატომაც ჩვენ გამოსახულებებს არა მარტო მსხდომარე, მდგომარე, ნაქცეულ მეოტ და ა. შ. ადამიანებად, არამედ, ჰანს ზედლმაჰრის გამოთქმით, მათ „თვალთ სახილველი ხასიათის“ (anschaulicher Charakter) მქონედაც განვიცდით<sup>9</sup>, ამის წყალობით კი,

<sup>6</sup> Д. Мережковский, *Большая Россия*, СПб, 1910, გვ. 65.  
<sup>7</sup> თავად ე. შანოფსკი იკონოლოგიურ საფეხურად ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების იმ სულიერი ბირთვის ამოცნობას რაცხდა, რომელიც მთლიანობაში განსაზღვრავს მას ფორმისეულადაც და შინაარსეულადაც. დაბეჯითებით კი შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი რამ არც მას გამოსვლია და არც ვინმე სხვას და, საბოლოოდ, იკონოლოგიის რაგვარობა ამნაირად ჩამოყალიბდა — შდრ. R. van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, 2. Aufl., Berlin, 1997, გვ. 24-25.

<sup>8</sup> C. F. von Rummor, *Italienische Forschungen*, Th., 1 Berlin-Stettin, 1827, გვ. 97. მართალია, რუმორი ამას გამორჩევით ფერწერაზე ამბობს, მაგრამ დიდი დანაშაული არ უნდა იყოს მისი დასკვნა ხელოვნების სხვა დარგებზე გავავრცელოთ.  
<sup>9</sup> რასაკვირველია, სინამდვილეში ვითარება უფრო რთულია — უჩვეულო მხატვრულმა პირობითობამ შეიძლება გააძნელოს გამოსახულების რაგვარობის შეცნობა, რასაც მხედველობითი აღქმის გაჩვევა (ამის ერთი გზა ანალიტური მსჯელობის ჩართვაც არის) თუ უშველის. მაგ., „დისპროპორციის“ გამოოპიზის რელიეფის მეფე აშოტი, დავითი (წინასწარმეტყველი?)

8

თუმც უზოგადესად, მის უმთავრეს სათქმელს „გულსხმავეყოფთ“.

სწორედ მხატვრული ხერხების ამეცხველ-ბაზე ითქვა უარი, თანაც — ეს, იმედია, გამოჩნდა, — შეგნებულად ზემოგარჩეულ და მრავლის — მრავალ სხვა XIX საუკუნის სურათზე. ფორმა აქ მიზანდასახულად გაუმეცხველებულია, რატომაც მას შეიძლება „გამომსახველობითად ნეიტრალური ფორმა“ ან, სიმოკლისათვის, სულაც „ნეიტრალური ფორმა“ ვუნოდოთ. მისმა „უტყვობამ“ თვით გამოსახული უნდა „აუბნოს“, ჩვენს წინ თეატრალური მიზანსცენისა ანდა მაშინ დიდად მიღებული „ცოცხალი სურათის“ დარად გაშლილი. და მიზანსცენასავით, დანახულის ნიშანდობლივ „დედა აზრის“ გასაგებად მთელი, აქა-იქ (როგორც ვ. სურიკოვთან) საკმაოდ ვრცელი ისტორიის გაცნობაა საჭირო. გამოდის, რომ თავი და თავი ეს ისტორია ყოფილა, ფერწერული თუ ქანდაკოვანი გამოსახულება კი მასზე მიმთითებელიდა და არა რაიმე არსისმიერის მჩენი. ამრიგად, დიდი მნიშვნელობა არც შერჩეულ ნაწყვეტს აქვს (სულ ბევრი, მის „მიზანსცენურ“ შთამბეჭდაობას), მან მხოლოდ ისტორიული-სა თუ ლიტერატურული ამბის შემეცნებასთან, თითქმის გადაუჭარბებლად — ნიგნთან, ზოგჯერაც, ეგებ, გაზეთთან ანდა ბიბლიოთეკასა თუ სამკითხველოში უნდა მიიყვანოს მნახველი. XIX საუკუნის სფუჟეტური სურათის ბუნება ჩინებულად გამოთქვა ერთგან („ცრუ მზეთა ბილიკზე“) ჯეკ ლონდონმა (თავად მას ეს ზოგადად გამოსახულების რაობა ეგონა) — ესააო ქმედება, რომლის არც დასაწყისი იცი და არც დასასრული — ე. ი. რამ, პირდაპირი აზრით, უ-თავ-ბოლო და, შესაბამისად, ვერ-გასაგებიც.

და თვით მაცხოვარიც მრავალთ კარიკატურულად წარმოუდგება; უცებ გაჭირდება ბერძნულ-არქაული სახეების „ლიმილი“ სიხარულისა თუ ნეტარების გამო-მხატველად კი არ აღიქვა, არამედ მრავალგვარი ქმედებისა და თანამდევნი გრძნობის თანმხლები სიცხოველისა. სხვათა შორის, შეიძლება ყოველდღიურმა გამოცდილებამაც გვიმტყუნოს — მაგ., უკონტექსტოდ შეიძლება სახის გამომეტყველებას ვერ მივუხვდეთ (E. Gombrich, დასახ. ნაშ., გვ. 86), ხოლო გამოსახულთა შესტები შეიძლება სხვაგან სხვა რასმე ნიშნავდეს, ვიდრე ჩვენთან (R. Falkenburg, Ikonologie und historische Antropologie: eine Annäherung, in : *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, hrg. v. M. Halbertsma, K. Zijlmans, Berlin, 1995, გვ. 137-138). მაგრამ, ჩემის ფიქრით, ეს სიძნელებები ვერ ცვლის მოვლენის არსებას.

რა თქმა უნდა, ასეთი მოვლენა ვერც მყი-სიერად გაჩნდებოდა და ვერც უწინაპრობოდ. გავკადნიერდები და ვარაუდს გამოვთქვამ, რომ სათავე მას XVII საუკუნეში აქვს, მაშინდელი მხატვრობის ორ გამოვლინებაში. პირველი — გამოსასახად საზოგადოებისთვის უჩვეულო ამბების ამორჩევაა. თუმცაღა, ვიდრე გავაგრძელებ ერთი დაზუსტება საჭირო — შუა საუკუნეებშიც, მით უმეტეს, აღორძინებისა თუ მანიერიზმის პერიოდებში შეხვდებით ძნელად მისახვედრ, ხანგამოშვებით კიდევ ამოუცნობ (მაგ., ჯორჯონეს ე. წ. „დეღგმა“) გამოსახულებებს. მაგრამ განწყობილებისმიერად ესენიც საცნაურია და, რაც მთავარია, ისინი ესმოდან იმათ, ვისთვისაც ისინი იყო შესრულებული — თუგინდ ეს ვინრო წრე ყოფილიყო. ახლა კი თვით მხატვარი, საკუთარი მონაფიქრისებრ გამოძებნის ძნელად სანვდომ ეპიზოდებს. პირველობა, ამ მხრივ, ეტყობა, ნიკოლა პუსენს ეკუთვნის და არცთუ შემთხვევითი უნდა იყოს, რომ იგი უდამკვეთოდ მომუშავე ერთი პირველ მხატვართაგანიცაა<sup>10</sup>. მას აშკარად საამაყოდ უნდა ჰქონოდა, რომ იგი არა მხოლოდ ასრულებს სურათებს, არამედ შინაარსის მხრითაც „თხზავს“ მათ, დღევანდელი ენით თუ ვიტყვით, მათ კონცეფციას აყალიბებს. საკუთარი ნებით, „თავისუფლად“ შექმნილი სურათების წილი დიდია რემბრანდთანაც — რად ღირს თუგინდ ავტოპორტრეტების სიმრავლე, ბიბლიური საფუჟეტების მქონე ტილოები თუ გრაფურები, რომელთაც დიდი გასავალი ვერ ექნებოდათ საეკლესიო გამოსახულებების მოთაკილე პროტესტანტულ ჰოლანდიაში. რა ფასს ადებდა იგი თავის ვითარცა ხელოვანის „დამოუკიდებლობას“, ნათლად აჩვენებს ე. წ. „ღამის გუშაგთა“ ამბავი. როგორც ცნობილია, მსროლელთა რაზმის დაკვეთილი ჯგუფური პორტრეტის ნაცვლად რემბრანდგმა კომპოზიცია დახატა, რომლის ზოგიერთი სახეა (განსაკუთრებით გოგონა ტილოს შუაგულში), მგონი, არც მისობას ესმოდან, და ბოლომდე თითქოს არც დღეს ესმით. პატრონთაგან ამ სურათის დაწუნება ერთი ყველაზე საყვარელ მაგალითთაგანია „შეზღულ-დულ“ ბაურგერთაგან „გენიის“ ვერგაგებისა.

<sup>10</sup> W. Kemp, *Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftreflexion bei Poussin und Velázquez*, Kemp – Reader, გვ. 81.



რატომდაც, ჩვეულებრივ, არ უფიქრდებიან, რომ საქმეს შეიძლება სხვა მხრიდანაც შევხედოთ — მხატვარმა ხომ გარიგება დაარღვია, რომლის დადებას — თუკი ის მას ვერ ეწყობოდა, — ვერც ვინ დააძალებდა. აქ უკვე ჩანს ის, დღევანდლამდე ცხოველი რწმენა, ვითომ შემოქმედებითი ნიჭიერება აძლევდეს ადამიანს ყოველგვარი უსაქციელობის უფლებას, დანარჩენი ადამიანები კი „მოვალენი“ არიან რაგინდარა განბილება და შეურაცხყოფა მაღლიერებითა და სიხარულით მიიღონ.

„წინარეიკონოგრაფიულ დონეზე“ პუსენის — ასევე რემბრანდტისაც, — სურათები უმეტესად მისახვედრია. მაგრამ არის სხვაგვარი ნაწარმოებებიც — აი, მაგ., „სციპიონის სულგრძელობა“ (სურ. 2). აქ, როგორც ვიცით, წარმოდგენილია რომაელი მხედართმთავრის მიერ შემოვედრებული საქმროსთვის კართაგენის აკლემბისას დატყვევებული ასულის დაბრუნება. სურათის მიახლოებით ცენტრში მახვენარი, ქედდადრეკილი ყმანვილი და მარცხნივ მაღალ კვარცხლბეკზე აღსაყდრებული სციპიონი, (ის ხელით მიანიშნებს ოდნავ უკან, ადამიანთა ჯგუფში მდგომ ქალიშვილზე) თვალნათლივ არიან მოქმედებით ურთიერთშეკავშირებულნი. მაგრამ განა არ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ აქ სამართალი აღესრულება და ახალგაზრდა მოჩივანი ქალის სარჩელის პასუხად რომაელი მოხელე დასჯას უპირებს ვაჟს და იგი წყალობას ითხოვს? რის გამო ადგამს სციპიონს ფოთლოვან გვირგვინს ყმანვილი ქალიშვილი სურათის მარცხენა კიდეზე — კართაგენელებზე მოპოვებული გამარჯვებისა თუ მისი სამართლიანობა — ზნესრულობის გამო? გავიხსენოთ ახლა წმ. მონამეთა გასამართლების შუასაუკუნოვანი გამოსახულებანი — თუნდაც მესტიის საკურთხეველისწინა ჯვარზე, — იქ მართება არა მარტო ამოსაცნობია, ერთმნიშვნელოვანიც არის. ვნახოთ ახლა პუსენისვე „ფლორას საუფლო“. „წინარეიკონოგრაფიული“ ყოველდღიური გამოცდილებით აღქმადი საუყუეტი აქ თითქოს იოლად ამოსაკითხია — კაცებრივს აღმატებული უშფოთველი განცხრომა ზესთაბუნებრივ (თუმც მინიერ) საყოფელში. ოლონდ პირველი თუ არა, მეორედ შეხედვისას ხომ მანც, თვალს ხინჯად ხვდება მუზარადიანი შიშველი ჭაბუკი, რომელიც მკერდით მინაზე დაბჯენილ

მახვილს ეგება. იგი მით უფრო არ ეთვისება სხვა ყოველივეს, რომ გამოხატული გარემო „ანეულ“ — იდეალური კია, მაგრამ „ჩვეულებრივია“, სამგანზომილებიანი. იგი არაა იმდენად პირობითი, როგორც, ვთქვათ, ფრა ანჯელიკოსთან, სადაც წმ. დედანი საკუთარი მოჭრილი თავით ხელში დიდად არ გეუცხოვებათ, ან თუნდაც, ფრანცისკო ზურბარანთან, ვინც მონამე დედებს მათი მარტივობის ატრიბუტებითურთ უცნაურ, ჩაბინდულ მღვიმისებრ სივრცეებში ათავსებს. პანტომიმისებრ თუ ცეკვისებრ გამოზომილი, მანც სავსებით „ყოფისმიერია“ გამოსახულთა მიმოხვრა ანდა მათი ურთიერთობა. მაშინაც, როდესაც შევიტყობთ, რომ წ. პუსენმა აქ თავი ანტიკური მითოლოგიის იმ გმირებს მოუყარა, რომელნიც ოვიდიუსის „მეტამორფოზების“ მიხედვით ყვა-ვილებად ქცეულან; რომ მუზარადოსანი — აიაქსია, თვითმკვლეელი, ვისი სისხლიდან ანემონებმა იხარა, ჩვენ კი ვგებულობთ, ეს ალეგორია არისო, ხოლო ფიგურათა კავშირი მხოლოდ ჩვენ განსჯაში მყარდება და არა აღქმაში — სურათი რაღაც ნაამბობის რგოლია, მისი მთლიანობისგან ამორიდებით შინაარს — დაკლებული.

ამრიგად, წ. პუსენის ამ — ასევე ზოგიერთ სხვა, — ნამუშევარში ისეთივე უ-თავ-ბოლო ეპიზოდი გვაქვს, როგორც XIX საუკუნისთვის ჩანს ნიშნეული; მხატვარი ზუსტად ისევე გვთავაზობს ეპიზოდს მნიგნობრული ამბისა, რომელიც ვერ გადაგვიხსნის მის არსებას და უკანასკნელთან მიმართებით, შეიძლება ითქვას, შემთხვევითია. სხვაგვარად თუ ვიტყვით — სურათს ისეთის რისამე თხრობა დაეკისრა, რასაც ის მიგვანიშნებს, მაგრამ ვერ კი იტყვს; იგი თითქოს დასურათება იყოს წასაკითხი ტექსტისა, ურომლისოდ გამოხატული ქმედების ლოგიკა მიუწვდომელია. გამოსახულებებში, რომელნიც სერ ე. გომბრიხით, ყველასთვის ცნობილის ილუსტრირებაა და არა მხატვრის პირადი „ნასიბრძინისა“ აღქმა სხვაგვარად მიმდინარეობს — მაგალითად, იტალიური კვატროჩენტოს ფერმწერთა — მაგალითებრ, ანტონელო და მესინას, — დახატული წმ. სებასტიანე ჭირთა უდრტვინველი დათმენის განსახოვნებად წარმოგვიდგება და მერე ჩვენ დამატებით ვგებულობთ დანახულის გამომწვევ გარემოებებს, იმ „ჯაჭვს“, რომლის ბოლო არსებრივ უკვე ვიცით.



აი, ფორმას კი ნ. პუსენისას „ნეიტრალურს“ ნამდვილად ვერ დავარქმევთ — ნათლადაა გამოჩენილი სურათების აგებულება (ფრიზისებრი „სციპიონის სულგრძელობა“-ში, რკალეზით გამსჭვალული — „ფლორას საუფლო“-ში), ფიგურათა, ხაზთა, ფერადი ლაქების რიტმი, მოძრაობათა მნიშვნელოვნება (მდრ. მოროზოვისას აპყრობილი ხელი — უკანმდგომთა სამოსის სიმუქით ხაზგასმულ სციპიონის მიმათებელ მარცხენას). არის კი ერთი რამ, რაც, საფიქრებელია, „უექსპრესიო ფორმის“ შორეული სანყისია. ნ. პუსენის მოსამზადებელი ნახატები არათუ განსხვავდება — ცხადია, ასეც უნდა იყოს, — დასრულებული სურათებისგან, თავისი მხატვრული ბუნებით მათი გამომრიცხველიც კია. ლაქობრივ დატანილი, ურთიერთშედგრილი მუქისა და ნათლის მასებით შექმნილი ჩანახატები ნ. პუსენისა შეიძლება რემბრანდტის ხელიდანაც გამოსულიყო. მათი სურათების ხაზობრიობამდე მიყვანა, დინამიკის გარინდებამდე „დანყნარება“ შემუშავება-დასრულებით ვერ აიხსნება, ერთი „ხედვის“<sup>11</sup> მეორეთი შეცვლა, უთუოდ — შეგნებულია, განაზრახი, მეტიც, რამდენადმე თვითძალდატანებითიც. შემთხვევითი როდია მასთან ხაზთა მკაფიობასთან ძნელად შესაგუებელი ტონალური კოლორიტის დიდმნიშვნელოვანება და დაცემულ ჩრდილთა სიჭარბეც, სწორედ „ჩანახატთა“, პირობითად „პირველადი“ ფორმგანცდიდან გადმოყოლილი. ამ კუთხით ნ. პუსენი, უნდა ითქვას, უწინამორბედო როდია. პირველადი განაცადისა და საბოლოო შედეგის პრინციპულ სხვაობას, უკვე ე. ნ. „ბოლონიელ აკადემისტებთან“ ვხედავთ. ასე, ანიბალე კარაჩის ნახატები, 1580-იანი წლების სურათები — ჟანრულიც, თვით რელიგიურიც<sup>12</sup> ჩვეულებრივს, სახასიათოს, თვით მახინჯს მიპყრობილ „კარავაჯოსებრ“ მზერას ავლენს, რომელიც ცნობიერი ძალისხმევით თუ გადაინაცვლებდა იდეალურ-

მშვენიერის ძიებისკენ; ეს თუ როგორ ხდებოდა, გვიხსნის, მგონია, 1585 წლის „ნათლისლება“, სადაც თვალი მიედევნება „მდაბიურის“ გალამაზებას, როგორც ჩანს, დამახასიათებლის „გადაცვლის“, „გარანდვის“ ხარჯზე (ასევეა, მაგ., გვიდო რენისთანაც). იქნებ თავისივე დანახულ-ნაგრძნობის ამნაირ ნაშლას მოჰქონდეს ამგვარ ნაწარმოებებზე ადამიანის სხეულის უცნაური სიგლუვე — ის თითქოსდა გადათლილი არისო. საყურადღებოა შესადარებლად XV-XVI საუკუნეების იტალიელი მხატვრების ნახატ-სურათები — იქ საბოლოო ნაწარმოებისთვის ნიშნეული ფორმის განზოგადება იქნება თუ მისი (ეპოქის შესატყვისი) იდეალურობა პირველივე, რაგინდა იყოს გაკრულად ჩახატვისას დასტურდება.

ნ. პუსენთან თავჩენილი „კონცეფციის მძიებლობა“ მომდევნო, XVIII საუკუნეშიც გაგრძელდა. როგორც ეტყობა, უკვე მისი დასაწყისისთვის უჩვეულოს მნიგნობრულად „ჩახრეკა“ იმდენად იკიდებს ფეხს, რომ 1719 წელს ჟან-ბატისტ დეუ ბო საგანგებოდ ამბობს, ჩვენს გულს, რომ მიეკაროს (toucher) პერსონაჟებს უნდა ვიცნობდეთ, თორემ ვერც გავიგებთ რასო<sup>13</sup>. ასწლეულის ბოლოსკენ, უკვე 1798 წელს იოჰან ჰაინრიხ მაიერი და თავად იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთე გამოთქვამენ მოსაზრებას, რომ რადგანაც სურათი თავისთავზე უნდა მეტყველებდეს, ფერწერით ასასახის რაოდენობა შეზღუდული თუ იქნებაო (ცხადია, სწორედ ყველასთვის ცნობილის მცირერიცხოვნების გამო) და გამოსავლად ციკლების შექმნა ესახებათ, რაც ისტორიას მის თანმიმდევრულობაში (in ihren Folgen) წარმოგვიჩენს<sup>14</sup>. საგულისხმოა აქ (გარდა საკითხის დაყენებისა, რაც საწინააღმდეგო მიდგომის არსებობას მიგვანიშნებს) შედეგია. როგორც ვხედავთ, ფერწერამ მოვლენათა რიგი, ე. ი. მი-

<sup>11</sup> „ხედვად“, ცხადია, ფიზიკურ დანახვას კი არ ვგულისხმობ, ასახვა-გამომსახველობის საშუალებად ხილულის ამა თუ იმ თვისების, შესაბამისად კი, ფორმის რომელიმე ელემენტის მოხმობისადმი მიდრეკილებას.

<sup>12</sup> განსაკუთრებით ღირშესანიშნავი „აღსრულებული ქრისტე“-ა, რომელსაც თავისუფლად მიყენება ფ. დოსტოევსკის ჰანს ჰოლბაინ-უმცროსის ამგვარსავე სურათზე ნათქვამი — „რწმენას დავგაკარგვინებო“.

<sup>13</sup> J. -B. du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* – in: *Historienmalerei*, hrsg. v. Th. V. Gaehtgens und U. Fleckner, *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Berlin, 1996, გვ. 208, გერმ. 211-212. ეს მოთხოვნა გასაგებია, რაკი თანადროულად ესპანელი ანტონიო პალომინო მხატვრობას საყოველთაოს, მეტიც ანგელოსურ ენას უწოდებს, ვინაიდან ის ერთი შეხედვით გვაგებინებს ხდომილებას თუ იდეას (A. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, იმავე გამოცემაში, გვ. 204).

<sup>14</sup> J. H. Meyer, J. W. von Goethe, *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, იმავე გამოცემაში, გვ. 285.

ზეზ-შედგობრიობა უნდა გვაჩვენოს და ერთგვარი სახვითი მსჯელობა, რაციონალური ახსნა მოგვცეს. საამდროოდ გამოსახულებათა წყებად გაშლილი საუწყეტი უკვე სინამდვილეა, თუმცა ჟანრულ მხატვრობაში — უკვე დახატულია უილაამ ჰოგარტის „მფლანგველის ცხოვრების გზა“ და „მოდური ქორწინება“. ძალზე საყურადღებოა, რომ თვით სურათთა წყებაც არ აღმოჩნდა საკმარისი — ყოველ შემთხვევაში, 1786 და 1794 წლებში გეორგ ლიხტენბერგმა შეთხზა ნამდვილ მოთხრობად დალაგებული განმარტებანი „Marriage á la Mode“-სი<sup>15</sup>. საჭიროება სიტყვიერი „თარგმანებისა“ საისტორიო მხატვრობის მიმართ ი. ჰ. მაიერ — ი. ვ. ფონ გოეთეს ასევე დასტურ უნდა სცოდნოდათ — პარიზის „სალონების“ (ლუვრის სასახლის დარბაზში სამეფო სამხატვრო აკადემიის გამართული ყოველწლიური გამოფენების) დამთვალეირებელთ საიმდროოდ უკვე კარგა ხანია მიენოდებოდათ დასტამბული კომენტარები (რაც არც XIX საუკუნეში შეწყვეტილა)<sup>16</sup>. ეს რომ ახიერება კი არა, აუცილებლობაც კი იყო, საქრესტომათიო ნამუშევრების, ვთქვათ, ჟაკ-ლუი დავიდის ტილოების თვალის შევლება დაგვარწმუნებს. არ ვიცი, არის თუ არა „ერთი შეხედვით გასაგები“<sup>17</sup>, მისი „ჰორაციუსების ფიცი“, იქნებ იყოს კიდევ, თუმცა მეჩვენება, რომ ამ გამოსახულების (ასევე, მაგ., „საბინელი ქალების“) პათეტიკურობა ბოლომდე დამაჯერებელი მანამდე თუ შემდეგ მომხდარის შეტყობითლა ხდება. აი, მისივე „ველიზარიუსისა“ კი ადრებიზანტიური ისტორიის უცოდნელად ვერაფერს მიხვდები. უამისოდ, თუ წინდანინ (ან შინ მიბრუნებისას მაინც) იუსტინიანე კეისრის ძლევა მოსილი მხედართმთავრის გაჭირვებული სიბერე არ გამოვირკვიეთ, საერთოდ გაუმართლებელი გვეგონება ვინმე მათხოვრის ასეთი „გამონუმენტურება.“ ყველა ამ — ცხადია, მრავალ სხვასაც, — სურათს ამჩნევია ის „მიზანსცენურობა“, რაც ჯერ კიდევ ნ. პუსენთან არის თვალსაჩინო. ალბათ, ამ მიზეზითაც ახსენდებათ ისტორიულ სურათებთან კავშირში დრამატურგიის კანონები<sup>18</sup>, ჟანრულ-

თან კი — პირდაპირ კომედია<sup>19</sup>. ასეთი გააზრება, ვფიქრობ, განამტკიცებს ზემოთ გამოთქმულ შეხედულებას — სურათები (ქანდაკებებიც!) დასურათებად დაინახება, მათ მიღმა გაბმული თხრობა იგულვება, რომლის გარეშე გამოსახული „წინარეიკონოგრაფიულ“ დონეზეც კი ვერ გაიგება, ცნობისნადილსლა აღძრავს, წიგნთსაცავისა თუ სალექციო აუდიტორიისკენ გვიბიძგებს.

XVIII საუკუნის ბოლოს კიდევ ერთი სიახლე ჩნდება, რაც უშუალოდ ჩვენს სამსჯელო „ნეიტრალურ ფორმასთან“ მიგვიყვანს — ჩნდება აქსესუარების სიზუსტის მოთხოვნა. ამის კვალად კი — აღნიშნავს საისტორიო სურათის შემსწავლელი ვ. ჰაგერი, ჯერ კიდევ 1771 წლის ბ. უესტის სურათზე „ვოლფის დაღუპვა“ — „ინვენტარის სიმძიმე მოადუნებს კომპოზიციას — მთელი დეტალებიდან იგება და არა პირუკუ, ... რეჟისურა კომპოზიციას ჩაენაცვლება და „სისწორე ჭეშმარიტებას“<sup>20</sup>. უკვე აღორძინების ხანაში გაუჩნდათ ისტორიული სიმართლის, შესაბამისობის მოთხოვნა (მარტო ანდრეა მანტენას რომაული არქიტექტურის და რომაულადვე შემოსილი ჯარისკაცების გახსენებაც კმარა), მაგრამ XVIII საუკუნეშიც კი — მაგ., დ. ტეპოლოსთან, — ანტიკური იერი არ ნიშნავს ყველა დეტალის „ნამდვილისმაგვარობას“, ე. წ. „არქეოლოგიურ სიზუსტეს“. ახლა კი ხელოვნებას — ისტორიულ თუ ჟანრულ) სურათებს თუ ქანდაკოვან კომპოზიციებსა და ძეგლებს, — თავისებური „საბუთისმაგვარობა“ ეკისრება, იგი მემატრიანესავით, მოვლენათა არა მხოლოდ არსების, მისი ფაქტობრივი ზედაპირის აღბეჭდვას თუ რეკონსტრუირებას უნდა ემსახურებოდეს. მგონია, ძალზე მნიშვნელოვანია ამნაირი მოთხოვნის გაჩენა საამისოდ მართლაცდა ზედგამოჭრილი ფოტოგრაფიის გამოგონებამდე<sup>21</sup>. აქედან ნათელი უნდა იყოს, რომ თუ საზოგადოდ ადამიანი და, კერძოდ, ხელოვანი ხშირად მართლაც იმის გაკეთებას ისურვებს

<sup>19</sup> Genremalerei, გვ. 237-238 (ეს XVIII ს-ის რომანისტის ჰენრი ფილდინგის აზრია!).

<sup>20</sup> W. Hager, დასახ. ნაშრ., გვ. 68-69.

<sup>21</sup> რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს ფოტოასახულობის სრულ „ობიექტურობას“, ადამიანის — გარეთა მიუდგომლობას. ძალიან ადვილია იმის ჩვენება, რამდენი რამაა დამოკიდებული კუთხის, კადრის, განათების და ა. შ. შერჩევაზე, რაც გადამღებზეა დამოკიდებული, „დოკუმენტურობის“ ხარისხიც კი, უთუოდ, მისი თვალთახედვიდან მომდინარეობს.

<sup>15</sup> იხ. Genremalerei hrg. v. B. Gaehtgens, *Geschichte der klassischen ...* Berlin, 2002, გვ. 327-329.

<sup>16</sup> W. Hager, *Geschichte in Bildern*, Hildesheim – Zürich – N. J., 1989, გვ. 55, 97.

<sup>17</sup> იქვე, გვ. 55.

<sup>18</sup> *Historienmalerei*, გვ. 198

ხოლმე, რაც ხელენიფება (როგორც გვაჯერებს სერ ე. გომბრიხი)<sup>22</sup>, ძალიან და ძალიან ხშირად იგი იმის კეთებას ჰკიდებს ხელს, რაც სურს. ხშირად უთქვამთ, ფოტოაპარატმა ხელოვანი საგანთა გამოსახვის მოვალეობისგან გაანთავისუფლაო. როგორც ვხედავთ, „ფოტოგრაფიული“, „ნატურალისტური“ და ა. შ. — ეპითეტს დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, — ხელოვნება სინამდვილეში იმავე სულიერ-კულტურულმა გარემომ გააჩინა, რომელმაც თავად ფოტოგრაფია აღმოაცენა და უკანასკნელი მხატვრობა — მქანდაკეობას მხოლოდ ყველა დეტალის სავალდებულოდ გადმოცემის (ნაცვლად სახვით-გამომსახველობითად ამა თუ იმ მხატვრული გადაწყვეტისთვის სასურველისა) ვალდებულებას თუ მოაცილებს.

ისიც კი უნდა ითქვას, რომ ცოტად თუ ბევრად რიგიანი „ნეიტრალური ფორმაც“ სულაც არ უდრის ფოტოსურათს. რასაკვირველია (და ამის ჩვენებას ვეცადე კიდეც), იგი ვერ მოიცავს ხელოვანის მონაფიქრს, მაგრამ გამოსახვა-გამომსახველობის საიმდროოდ დაუნჯებელი ყველა საშუალების — კომპოზიციის, ნახატის, შუქ-ჩრდილოვანი და ფერთი დამუშავების ყველა ხერხის მომარჯვებას გულისხმობს. ისე რომ ვთქვათ, მათი თანმყოფი გამომხატველობის თანმიმდევრული — არკი მგონია, ამდგვარად გაცნობიერებული — მიჩქმალვაც ხომ ტექნიკის დაუფლებლად შეუძლებელი იქნებოდა. ტექნიკური ოსტატობა, ტექნიკის ბრწყინვალეობაც კი, იმ დროის მხატვართა შეფასების ერთ-ერთი მთავარი საზომთაგანია.

ბუნებრივია, იმის ახსნაც უნდა ვცადოთ, რაზეც აქამდე ვისაუბრეთ. ის რაც უკვე ითქვა, ჩემის აზრით, იქნებ საბუთიანობანაკლულიც იყოს, სრულად დასაბუთებადი კია, ფაქტობრივ საჩვენებლის სიბრტყეზე ძევს. რაც ახლა უნდა ითქვას, ინტერპრეტაციაა და, ნებისმიერ ინტერპრეტაციასავით, რალაც ზომით მაინც სათუო.

ნიშანდობლივი უნდა იყოს, რომ სახვითი ნაწარმოების შინაარსობრივ გარაციონალურებასა და ფორმის მხრივ „განეიტრალურებას“ დროით თანხვდება ხელოვანისა და მისი საქმიანობის საზოგადოებრივ-ცხოვრებისმიერი ადგილის გააზრება-გაგების ცვლილება, მათი, როგორც იტყვიან, „ემანსიპაცია“ თუ „ავტონომიზაცია.“ ჯერ იყო და, მხატვარი (შემდგომ — მუსიკოსიც), სწავლულთა და მგოსანთან ერთად, წოდებრიობისა და სოციალური განყოფის გარეთ — ზემოთაც! — მყოფად დაისახება. სხვას რას უნდა ნიშნავდეს, რომ ჯერ კიდევ XVI საუკუნის შუა ხანაში ჯორჯო ვაზარიმ ლეონარდო და ვინჩის, რაფაელ სანტისა და მიქელანჯელო ბუონაროტის შეუფარდა განსაზღვრება „ღვთაებრივი“, რომის ღვთაებებად აღიარებული იმპერატორების ოდინდელი წოდებულება? თანადროულად სხვა შინაარსი შეიძინა „ხელოვნების“ — art, Kunst, — ცნებამაც. ამ მოვლენას ბოლო ათწლეულებში დიდი ყურადღება დაეთმო მხატვრული შემოქმედების ისტორიის მკვლევართა, პირველ ყოვლისა, ჰანს ბელტინგის მხრიდან<sup>23</sup>. საქმე ის გახლავთ, რომ, როგორც ცნობილია, ლათინური „ars“ (ისევე, როგორც ბერძნული „ტეხნე“) მხოლოდ და მხოლოდ რისიმე კეთების ცოდნას, „ხელობას“ ნიშნავდა; XVI-XVII საუკუნეებშიც კი, მხატვრობა, მქანდაკეობა თუ ხუროთმოძღვრება სხვადასხვა „ხელობა“ — „ხელოვნებანია.“ მაგრამ XVIII საუკუნეში, როდესაც ინდივიდუალისტური სკეპტიციზმის (მერე და მერე ნიჰილიზმად რომ გადაიზარდა) გავრცელება-გაბატონების კვალად წინანდებური მნიშვნელოვნება დაკარგა სარწმუნოებამაც და ადამიანთა თანაცხოვრების იერარქიულმა წესმაც, მათთან ერთად კი უჩინოიქმნა ქვეყნიერების საკრალური წესრიგიც, რისი განსახოვნებაც იყო ოდითი-ოდით ნებისმიერი ხელოვნება. ეს უკანასკნელი რალაცგვარად საზოგადოებრივი მყოფობის მიღმა აღმოჩნდა და ეს ფილოსოფიურადაც იქნა დასაფუძვლებული — იმანუილ კანტმა და ფრიდრიხ ფონ შილერმა თითქოსდა ღვთიური „განზომილების“ გაქრობით გაჩენილი სიცარიელის შემავსებლად, განკერძოებით,

<sup>22</sup> ეს ერთერთი წამყვანი აზრია მისი წიგნისა: „Art and Illusion“ და იგი ასე თუ ისე, სხვა მის შრომებშიც. გამოჩნდება ხოლმე. ცოდნის, განსწავლულობისმიერის წინწამონევიტ ე. გომბრიხი უპირისპირდება „მითს“ ყოვლისშემძლე გენიოსზე, რომელიც თითქოს არაფრიდან, ოდენ საკუთარი სურვილისაებრ ქმნის. ეს ინდივიდუალისტურ-რომანტიკული შეხედულება უთუოდ ცალმხრივია, მაგრამ ეგვე ამ ჩინებული მკვლევარის მტკიცებაზეც ითქმის.

<sup>23</sup> იხ. მისი შრომები: „Ende der Kunstgeschichte ?“, 1983; „Ende der Kunstgeschichte“, 1993; „Das umsichtbare Meisterwerk“, 1998.



ცოდნასა და ზნეობისგან დამოუკიდებლად არსებული ესთეტიკური სინამდვილე იგულისხმავს, რომლის „კანონმდებელი“ ხელოვანი – გენიოსია. შემდგომ დროს არსებობის ეს „სკნელი“ შეიძლება უზენაესი ჭეშმარიტების განმცხადებლადაც წარმოესახათ (მაგ., რომანტიკოსებს ან სიმბოლისტებს), მაგრამ მისი „თავისუფლება“ იქიდან მოკიდებული თითქმის ყველასთვის ეჭვმიუტანელი რამ გახლდათ. ისიც თითქმის არავის აეჭვებდა, რომ მწერლები, მხატვრები თუ კომპოზიტორები ხელოვნების (თუ მშვენიერების) თვითარსი იდეალის მსახურნი, „ქურუმნი“ (ასე წერდნენ ჩვენში ასიოდ წლის წინათ) არიან<sup>24</sup>.

მაგრამ თუ მგოსანთ ანდა ფერმწერთ ამის გაგონება კიდევ ესაღბუნებოდათ, შეუძლებელიც იყო „უფუნქციო“ — სხვათა შორის, მართლაც რაიმე ხელმოსაჭიდი „მოვალეობის“ გარეშე დარჩენილი, — ხელოვნება სხვათათვის საჭოჭმანო რამ არ გამხდარიყო. ამასთან კი, იმავ სუბიექტივიზმის გაღრმავებამ ათეიზმატიკურიალიზმიც დიდად მოაღონიერა, რომელმაც, მოგეხსენებათ, გრძნობად-შეგრძნებადის იქით არა იცის რა და, ამიტომაც, თვით სამოთხეც ამქვეყნად, ადამიანის ხელით აშენებულია სჯერა. აქედან გამომდინარე, მას ყველაფერი პრაქტიკულად ვარგისი ეძვირფასება, სხეულებრივი კეთილდღეობისთვის მოსახმარი. ეპოქის „ფალავანი“ — „ზუსტი“, თვლადი მეცნიერებანი და ტექნიკა ხდება. ამ ვითარებაში, აბა რა ასპარეზი შეიძლებოდა ჰქონოდა „სინამდვილეს განრიდებულ“ „ხელოვნებას“. ჩვენთვის ახლა ამ საკითხის ის გადანყვეტაა ყურადსაღები, რაც XIX საუკუნის დასაწყისშივე მოიძებნა — სუბიექტივისტურ — მატერიალისტურმა პოზიტივიზმმა ხელოვნებას მეცნიერული ცოდნის უბირთათვის სახალისოდ გარდათხრობა-დასურათხატება „დაავალა“<sup>25</sup>. ასე ფილოსოფოსე-

ბი რომ ფიქრობდნენ, კიდევ არაფერი — თვით ი. ვ. ფონ გოეთე მეორე ნაწილში თავისი რომანი-სა „ვილჰელმ მაისტერი“ აღწერს სასწავლებელს, სადაც ერთ-ერთ დარბაზში დიად ისტორიულ მოვლენათა გამოსახულებანია ჩამოკიდებული, რათა ყმანვილებმა კაცობრიობის თავგადასავალი ადრევე შეითვისონ, ვიდრე ისინი მას მეცნიერულად შეიმეცნებენ. თუმც ეს პირდაპირ ასე არ ითქმის, მაინც აშკარაა, რომ მხატვრობა აქ სასწავლო თვალსაჩინოებად მოიაზრება და ამ გზით ხდება ადამიანთა არსებობისთვის საჭირო და არა მარტოოდენ აზრს მოკლებული ფუფუნება<sup>26</sup>. ამგვარად, ხელოვნებას, თუკი მას სურს სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყოს, მოუწევს შეგონებით-დიდაქტიკური იყოს. ასე მოიწევს წინ შემეცნობითობა საისტორიო სურათში, მორალისტურობა თუ ანეკდოტურობა — ჟანრულში. როგორც ითქვა, „მართალი“ რომ იყოს, პირველს შესაბამისი აქსესუარების (სამოსელი, გამართულობა, ნაგებობანი, გარემო...), ორთავეს — გარეგნობის და ფსიქოლოგიური მახასიათებლების<sup>27</sup> მოხელთება მოეთხოვება. პიროვნულის

გამორკვა, „ხუმარსწავლა“ დაარქვა (დიდი ხნის განმავლობაში მას „კალმასობას“ უწოდებდნენ — იხ. ალ. ბარამიდის შესავალი წიგნისა, იოანე ბატონიშვილი, ხუმარსწავლა, ტ. 1 თბ., 1990).

<sup>26</sup> კიდევ ერთი — სავსებით სახელდახელო! — მაგალითი: კასპარ დავიდ ფრიდრიხის მიმდევარი მხატვარ-პეიზაჟისტი, თან ექიმი და ბუნებისმეტყველი კარლ გუსტავ კარუსი 1815-1835 წწ-ში დაწერილ ნაშრომში „10 წერილი ლანდშაფტური მხატვრობის შესახებ“ (C. G. Carus, *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*, Leipzig — Weimar, 1982) — თუმც ქრისტიანულ-მოპანთეისტო თვალთახედვით (ბუნება = ღვთის გამოცხადება) და შემოქმედი — სუბიექტის წვლილის ხაზგასმით, ლაპარაკობს, რომ ხელოვნება — კერძოდ, პეიზაჟური ფერწერა — „მეცნიერების საიდუმლოთ ნათლად განჭვრეტს და კობტად შემოსავს“, ის — „მწვერვალია მეცნიერებისა“ (გვ. 62); პეიზაჟისტი ბუნების ცხოვრების, მიდამოს „ისტორიას“ ამოიცნობს, მის ხასიათს და მცენარეთა ისტორიას მცენარეულობაში დაინახავს (გვ. 62-63) და უკეთესიკააო პეიზაჟისტობის „დედამინის ცხოვრების სახვა“ (Erdlebenbild), „დედამინის ცხოვრების სახვის ხელოვნება“ (Erdlebenbildkunst) დაერქვასო (გვ. 68). უმაღლეს შემეცნებაზე დამყარებული „მხატვრული მშვენიერების“ მაგალითად, კ. გ. კარუსს, სხვათა შორის, ი. ვ. ფონ გოეთეს ლექსები მოყავს (გვ. 61). საყურადღებოა, რომ მასთან იმპრესიონიზმის მოსწავებასაც ვნახავთ — ის წამიერ-წარმავალის მნიშვნელობაზე საუბრობს (გვ. 131).

<sup>27</sup> კვლავ კ. გ. კარუსს მოვუსმინოთ: „თუ სურათი საისტორიოა, დიდი ყურადღებითაა შესასწავლი მოქმედ პირთა პიროვნება, მათი ასაკი, სულიერი თუ მშვინ-

<sup>24</sup> თვით მე ზევითაც და მერეც „ხელოვნებას“ „მხატვრული შემოქმედების“, „სახეთმოქმედების“ აზრით ვხმარობ, თუმც სადაო არ არის, რომ „ახალ დრომდე“ ასეთი იდეა არ არსებულა და, თუგინდ შუა საუკუნეების ოსტატი ხატთა თუ ტაძართ იცნობდა და არა „ხელოვნებას“ მერმინდელი გაგებით, ვითარცა განყენებულ იდეას.

<sup>25</sup> ჩვენი კულტურის ისტორიისთვის არცთუ უმნიშვნელო უნდა იყოს, რომ 1813-1828 წწ-ში იოანე ბატონიშვილმა ენციკლოპედიას ვრცელი „მოწარჩობული“ მხატვრული თხრობის სახე მისცა და მას, როგორც

თუ ემოციურის გადმოცემის საშუალება — ეს ვ. სურვილთა ვნახეთ, — სახის გამომეტყველებაა, უფრო სწორად — გამომეტყველებათა ნაირფეროვნება. თითქოსდა, ამას რა სჯობს, ერთგვაროვნება რა სანატრელია. მაგრამ, მაგ., ზემონახსენები ვ. ჰაგერი უნუნებს კარლ ფრიდრიხ ლესინგის სურათს „ან ჰუსის დაკითხვა“, რომ გამომეტყველებათა სხვადასხვანაირობით იგი „ფსიქოლოგიურად მაინდივიდუალიზებელ პანტომიმად“ იქცა<sup>28</sup>. ამის საფუძველი იგივეა, რაც ატრიბუტიკის დანვრილებითობის შემთხვევაში — მთელის აღქმას დეტალებზე მიჩერება და მათზე სჯა ცვლის. სულ სხვა რასმე ვხედავთ ნინარე ხანათა ხელოვნებაში — არა მხოლოდ „უგამომეტყველებო“ ეგვიპტურსა თუ კლასიკურ ბერძნულ ქანდაკებაში თუ შუა საუკუნეებში, აღორძინებისა ან XVII-XVIII საუკუნეების მხატვრობასა და სკულპტურაში. იქ სახის ნაკეთა მეთყველების საზღვრული რაოდენობის ტიპი გვაქვს, რომელნიც უმალ იცნობა, „გამიფრვას“ არ გვაიძულებს და არ აფერხებს ნანარმოების მთლიანობაში მოხილვას. ისეთი შემთხვევებიც მოიძებნება — მაგ., პიერო დელა ფრანჩესკოს შემოქმედება, — როდესაც მხატვრულ ხერხთა გამომსახველობა არც შეგვამჩნევინებს სახეთა თითქმის რომ სტერეოტიპულობას<sup>29</sup>.

ამგვარი, „არქეოლოგიურად“ განყოფილი, ფსიქოლოგიურად გამრავალფეროვნებული გამოსახულება მრავალნაირი შეიძლება იყოს —

ვიერი მდგომარეობა, ქმედება თუ ვნება, რომლითაც ისინი წარმოგვიდგებიან“ (139).

<sup>28</sup> W. Hager, დასახ. ნაშრ., გვ. 199.

<sup>29</sup> მრავლისმეტყველი უნდა იყოს ამ კუთხით კინომსახიობთა თამაშზე დაკვირვება. ჩვენ გადაჭარბებული, აფექტირებული და ერთგვაროვანი გვეჩვენება, ვთქვათ, გრეტა გარბოსა ან ჯანეტ მაკდონალდის შესრულება (ჩემს თაობაში სასაცილოდაც კი ეჩვენებოდათ, მაგ., ვერიკო ანჯაფარიძე „გიორგი სააკაძის“ იმ ადგილზე, სადაც მას, ზეიმზე მროკავს ატყობინებენ პაატა სააკაძის დაღუპვას; არადა, ოსტატობით და, სხვათა შორის, ლაკონიურობით ეს ამ ფილმის არცთუ მრავალრიცხოვან მხატვრულ მიღწევათაგანია). მაგრამ თუ ყურადღებით შევხედავთ ახლანდელი — ვთქვათ, 1960-იანი წლების აქეთ, — ფილმებს, იოლად დავინახავთ არცთუ უსასრულო რაოდენობას სახის თუ ხელის მოძრაობათა, რომელნიც სხვადასხვა მდგომარეობის (აღშფოთება, სასონარკვეთა, აღფრთოვანება, გულისაჩუყება, მწუხარება, გაკვირება და ა.შ.) გამომხატველია. ნეტავ რას იტყვიან დღევანდელ „რეალიზმზე“ ასე, 30 წლის შემდეგ?

არათუ უბრალოდ საისტორიო და ჟანრული, არამედ ხოტბით — განმადიდებელიც (უფრო ხშირად, სახელმწიფოს დაკვეთილი), მსოფლიო თუ ეროვნული წარსულის, სულაც ლიტერატურულ ნანარმოებთა გამორჩეულ ამბავთა შემახსენებელიც, გამოჩენილ პიროვნებათა დამსახავიც, დაჩაგრული ქვეყნის შვილთა გამამხნეველებიც, ზნეობრივი მაგალითის მომცემიც, გასართობიც, ცხოვრების უკუღმართობათა მამხილებელიც... ხელოვანიც შესაბამისად განაფულობასთან ერთად, ამის გამო, მისი საზოგადოებრივი ხედვის, მისი პოლიტიკური მრწამსის, ცხოვრების „წყვეა-კრულვიან საკითხავთა“ მიმართ დამოკიდებულების სინრფელითა და სერიოზულობით, განსწავლულობის საფუძვლიანობით, გამოსახის იდეის მახვილგონიერებით ფასდება. ზოგთათვის ამგვარი სურათები და ქანდაკებანი — კონფორმიზმია, ადვილი წარმატების მიღწევის საშუალება; მეორეთათვის — თავისი მრწამსის გამოსატულება; კვლავ სხვათათვის მიუღებელ სინამდვილესთან დაპირისპირების, მისი გამოსწორების მცდელობა. ამავე რიგის ხელოვანი თავს მთელი მსოფლიოსა თუ სამშობლოს, კაცობრიობის თუ თანამოქალაქეთა, მორალური თუ სოციალური იდეალების დამკვიდრების სასიკეთოდ მოღვაწედ განიხილავენ. ამ თვალთახედვით ჭვრეტისას ბევრი რამ, რაც უღიმღამოდ გვეჩვენებოდა ღირსებით იმოსება და გასაგები ხდება ბევრ რისამე მოწონება, რაც მანამდე ფასეულობას მოკლებული გვეგონა. რაც მთავარია, ნათელი ხდება, რომ უსამართლობაა, ამრეზით ჩაიარო „უგამომსახველობო“ ნანარმოებთა დარბაზები, არ ჩაუფიქრდე მათ სწრაფვას მოყვასს არ გაუნაპირდენ, მას „რამ არგონ“.

თუმცა კი, ისიც სინამდვილეა, რომ „ნეიტრალური ფორმა“ კი არ გვიჩვენებს გამოსახის, არამედ ლამობს გვიამბოს მასზე და რაკი ეს არ ძალუძს, არსებრივზე მიმანიშნებელ მის ერთ რომელიმე მომენტს გვისურათებს. გასათვალსაჩინოებლად კიდევ ორ მაგალითს მოვიტან. პირველი ლაგურკის ეკლესიის 1112 წლის მეფის მხატვარ თევდორეს მოხატულობის ნმ. კვირიკეს მარტივობის გამოსახულება (სურ. 3). თალოვან არეზე, რომელსაც შუაზე თხელი სვეტის ვერტიკალი ჰყოფს, მარცხნივ დედა, ნმ. ივლიტა დასტირის ჯალათთაგან მოკვდინებულ ნმ. კვი-

რიკეს, მათ თავზე კი მფრინვალი ანგელოზია; მარჯვნივ — საყდარზე მეფეა („ულმთოჲ კარ“, როგორც ზედანერილი გვაუწყებს), მის უკან კი ორი დიდებული თავები მოჩანს. მარცხენა ფიგურათაგან ორი — წმ. ივლიტასი და ანგელოზისა, — მარჯვნივაა პირმიქცეული, ყველა მარჯვენა — სანინალმდეგო მიმართულებით. „ფიზიონომიურად“ აქ ერთმანეთს წმ. ივლიტას მწუხარე და კარ-მეფის კუშტი სახეები უპირისპირდება. ოღონდ მარტო ეს როდი განაპირობებს ხატების გამომსახველობას. მარცხენა ნაწილი, ჯერ ერთი, უფრო მჭიდროდაა შევსებული (ეს სქემაზედაც კარგად ჩანს)<sup>30</sup>; წმ. ივლიტას და ანგელოზის სახეები პარალელურ რკალებად შუა ვერტიკალისკენაა გადმოხრილი, (აქეთკენე „მოედინება“ სამოსთა ნაკეცების კონები), წმ. კვირიკესი კი სხვაგვარ დიაგონალს სახავს და დედის ფიგურასთან ერთად სამკუთხედს წარმოქმნის; მარჯვნივ, საყდრის საზურგის, მეფის სხეულისა და ერთმანეთის თავზე დახატული ხელის მტევნების შვეულები იკვეთება; ორი მარჯვენა გამოსახულების მრუდხაზოვნებასთან შეპირისპირებით კუთხოვნად იკითხება წმ. კვირიკეს ტანისა და კიდურების, ასევე მეფისა და პირველი (წინა) დიდებულის ხელების მოხრა; მარცხენა ჯგუფის დინამიკურობას ისიც ზრდის, რომ თუ წმ. მონამენი და ზეციური მაცნე მარჯვნივ, ირიბსა და აღმავალ მიმართულებას გამოკვეთს, მათი შარავანდები დაღმავალ (თან არათანაბარი წრეებით — მომცრო-დიდი-მომცრო-შედგენილ) დიაგონალად ლაგდება, რომელიც შუა სვეტს „ეჯახება“ — წმ. კვირიკეს ბაკმი ჰკვეთს მის მომფარველ ხაზს; მარჯვენა ნახევრიდან მონამეთა ჯგუფისკენ „გვაბრუნებს“ მათზე მიმათითებელი, სადა ფონზე „ამეტყველებული“ მეფისა და დიდებულის ხელები (შეგახსენებთ, რომ ისინი მზერის მოძრაობის ბუნებრივი მიმართულების შემხვედრადაა მიმართული, რაც შესტს ამკვეთრებს), თან პირველის ირიბი ხაზი წმ. ივლიტასკენ მიდის, მეფისა კი — წმ. კვირიკესკენ. ამდენად, მთელი გამოსახულება დრამატიზმითაა გამსჭვალული და ყველაფერი მჭმუნვარე წმ. ივლიტას მწუხარე

რებაზე ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას. გამოსახულთ წარწერებიც ახლავს (მეფის თანმხლები — საყდრის საზურგეზეა, წმინდანთა კი თავისუფალ არეზე, რაც შეუფსებელ სიბრტყეს კიდევ უფრო ამცირებს). წმ. ივლიტასთან წერია, რომ იგი „ჰმადლობს ღმერთსა, რომელმან სრულყო წამებაჲ წმიდისა კვირიკესი...“, წმ. კვირიკესთან კი მისი აღსრულების თარიღი და მარტვილობის გარემოებაა აღნიშნული<sup>31</sup>. გამორკვეულია, რომ თევდორე მეფის მხატვარი სიტყვიერად ავსებს „ხატულს“, „განასრულებს“ მას<sup>32</sup>. ხოლო ისიც ნათელი უნდა იყოს, რომ უმთავრესი — წარმოდგენილი ამბის ტრაგიკულობაცა და მნიშვნელოვნებაც, აგების სრული ლოგიკურობით, მკვეთრი მოძრაობის მომცველი მთელის საბოლოო მონუმენტურობითაა გაცხადებული.

ახლა ვნახოთ არცთუ უმართებულოდ სახელგანთქმული სურათი ილია რეპინისა „ივანე მრისხანე და ძე მისი ივანე. 15 ნოემბერი 1581 წლისა“ (1885 წ.) (სურ. 4). სათაურში, როგორც ვხედავთ, ცნობარისა თუ სახელმძღვანელოს სიზუსტითაა ნაჩვენები მომხდარის თარიღი და მონაწილენი. მოხდა კი, აი, რა: სისასტიკით ცნობილმა რუსთა მეფემ, ეჭვითა და მრისხანებით შეპყრობილმა, კვერთხით განგმირა თავისი პირმშო და მემკვიდრე. მხატვარმა ამის მომდევნო ჟამი გამოგვისახა: სურათის შუაში ორკაციანი ჯგუფია — სიღრმეში დიაგონალურად მიმართული ვარდისფერკაბიანი ახალგაზრდა კაცი, მის უკან კი წელზევით, თითქმის გვერდხედით, მოხუცი მოჩანს, — სახემეშლილს, მას მოკლული წამოუჯენია და ნიკაპით მის თავს ჩამოყრდნობია; წინ, ოდნავ ირიბულად კვერთხია მარცხნიდან მარჯვნივ, სიგრძის ორ მესამედზე გაშლილი; უკან — კედელია, რომელიც მარჯვნიდან — მარცხნივზე ზევითკენ მიემართება (კვერთხი — ქვემოთ) და კუთხედ იკეცება. მარცხნივ, სიმაღლის შუაზე ოდნავ ზევით, მუთაქა და გადაყრავებული სკამია. ჩამოთვლისას დინამიკურობის შთაბეჭდილება უნდა რჩებოდეს — და კიდევაც

<sup>30</sup> Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, *Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии*, Тб., 1966, ნახ. 8, ტაბ. 29; ამ კომპოზიციის დახასიათება იხ. გვ. 44-46.

<sup>31</sup> წარწერები რამდენჯერმეა გამოქვეყნებული, არის ისინი, ცხადია, წინა შენიშვნაში მითითებულ წიგნშიც — გვ. 45.

<sup>32</sup> E. Gedevanishvili, M. Kenia, *On the Interrelation of the Word and Image in the Medieval Georgian Mural Painting, Vaktang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture, Proceedings*, Tbilisi, 2009, გვ. 109.



ასეა თავდაპირველ ფანქრით ჩანახატზე. მაგრამ იატაკზე დაფენილი ხალიჩების ზოლების ირიბი მიმართულება არ ემთხვევა უფლისწულის სხეულისას, არც მარაოსებრი განშლის სახეს იძლევა და, საბოლოო ჯამში, დუნე მოძრაობასლა ჰქმნის; კვერთხისა და კედლის დახრა ძლიერი არ არის, თან პირველის ზედა წერტილის სწორზე ხალიჩა აბურცული, კედლის დაბალი წერტილის გასწვრივ კი მუთაქა ხატია, რაც ამ დიაგნოზებს თითქმის რომ თარაზულ ხაზებად დაგვანახებს; თვით მეფის ძის ტანის დიაგნოზი მარჯვნივ მისსავ ხელით იატაკზე რკალად ებჯინება და მის პასუხად ირკალება ხელმწიფის ზურგი, რაც ჯგუფს სიმყარეს სძენს, მით უფრო, რომ უფლისწულის ხელი მისი მოკეცილი მუხლის გაყოლებაზეა. გინდა ზემოხსენებულ ნახატზე, გინდა ფერწერულ ესკიზზე მთავარი დიაგნოზი თვითონაც უფრო „ძლიერი“, მას ხალიჩითა და ნივთებით მონიშნული დიაგნოზებიც პასუხობს და ა. შ. ანუ, ისევე როგორც ვ. სურიკოვთან, მიზანდასახულადაა განელეებული პირვანდელი ჩანაფიქრის სიმძაფრე. იგივე ითქმის ფერადოვან გადაწყვეტაზე — ესკიზზე მეფისწულის ირგვლივ მონაცრისფრო ტონები ყოფილა, კედელი მამა-შვილის უკან — შავი და ყოველივე ამას მოკლულის სამოსის ღია ვარდისფერი განეყოფოდა<sup>33</sup>. სურათზე ნითელია კედელი, ბევრი ნითელია ხალიჩებზე... და შედეგად — ვერ ხდება შეხლა ფერადი ლაქებისა; ხოლო იმის სანახავად, რა ძალისა შეიძლება იყოს შავის და ნითლის დაპირისპირება არც შორს სადმე გამგზავრება მოგვინევს და არც წარსულში ჩაღრმავება — საკმარისია ლევან ჭოლოშვილის „ზურაბ ერისთავის სიკვდილი“ გავიხსენოთ...

ერთი სიტყვით, ისევ და ისევ, ყველა ფორმისმიერად ზემოქმედი ხერხი, მიგნებული — და ესაა სწორედ თავი და თავი! — მხატვრის მიერ, მის მიერვეა უკუგდებული. სამაგიეროდ, საყოველთაო ყურადღება მიიქცია ივანე მეფის სახის გამომეტყველებამ და მისი ვაჟის სახეზე ჩამომდინარე სისხლმა — ანუ გამოსახულმა და ეს ყოფილა, ასე ჩანს, ხელოვანის მიზანიც. რაღას მოგვითხრობს იგი? ი. რეპინის საკუთარი სიტყვით, ეს პასუხია იმ პოლიტიკურ დევნაზე, რაც მოჰყვა

1881 წელს იმპერატორ ალექსანდრე II-ის მკვლელობას<sup>34</sup>. მაგრამ მხატვარ ივ. კრამსკოვს, კრიტიკოს ვ. მიხევეის და მერმინდელი მკვლევარის შეხედულებით „ძირითადი მისი შინაარსი იყო უცაბედი მოკვლა ვაჟისა მამის მიერ, რომელიც სინანულის ჟამს ნამდვილი, თავისი ნამოქმედარის საშინელების შემცნობი ადამიანი ხდება. ძეც, ამ საზარელ ჟამს მამის სიყვარულსაც შეიგრძნობს და მის გამო მადლიერებასაც. სიკვდილის პირისპირ მათ ყველაფერი ჩამოშორდათ, რაც კაცებრივ არსებას ეფარებოდა, ისინი მხოლოოდენ ადამიანები ხდებიან“<sup>35</sup>. ვთქვათ, სწორიცაა ეს პათეტიკა, მაგრამ მაყურებელმა ეს საიდან შეიტყო? საიდან იცის მან, რომ ეს მამა და შვილია? ვთქვათ, სათაურიდან ეს გაარკვია, ის კი საიდან უნდა გაიგოს, რომ მკვლელი მამაა? (ნიშანდობლივია — ესკიზზე კვერთხი ივანე მრისხანეს აქვს ჩაბლუჯული). იქნებ ის შემოვიდა და მომაკვდავი ვაჟი იხილა? მით უმეტეს ვერ მიხვდება ის პოლიტიკურ — უთუოდ არსებულ, — ქვეტექსტს, მეფობის როგორც ასეთის მხილებას.

ალბათ, აღარ ღირს სიტყვის გაგრძელება იმის დასამტკიცებლად, რომ შუასაუკუნოვან ქართულ მოხატულობაში გვაქვს წინარეიკონოგრაფიულ — იკონოგრაფიულ — იკონოლოგიურ დონეზე საცნაური ხატება, ხოლო ი. რეპინთან — „სახვითი თხრობის“ რაგვარობისა და „ფორმის ნეიტრალურობის“ გამო, სურათი, რომელთან ემოციური კავშირი მხოლოდ მისი ჩვენი მხედველობის მიღმა მყოფი დრამის მიზანსცენად გააზრებისას მყარდება. კვლავ ვადასტურებ, რომ თუ „ტრადიციული“ სახვითი ხელოვნება ამბავს აჩვენებდა, XIX საუკუნეში საბოლოო სახე მიიღო ხელოვნებამ, რომლის მიზანსწრაფვა გამოკვლევის თუ რომანის ყაიდაზე ამბის მოყოლაა. რომ მისგან ამასვე ელოდნენ და თან მთელ დასავლურ (ფართო გაგებით, რუსეთიანად) სამყაროში, სერ ე. გომბრიხის ერთი მოგონებაც დაგვარწმუნებს. იგი იხსენებს ბავშვობაში (ე. ი. 1910-1920-იანი წლების მიჯნაზე) განათლებული ვენელი ქალბატონის ნათქვამს — ტიცციანის დრეზდენული „კეისრის დინარის“ ფერადოვნება შინაარსს ხელს უშლისო<sup>36</sup>. შეიძლება ჩვენი სათქმელის ნა-

<sup>34</sup> იქვე, გვ. 181-182, 187-188.

<sup>35</sup> იქვე, გვ. 181.

<sup>36</sup> *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische*

<sup>33</sup> О. Ляковская, *Илья Ефимович Репин*, М., 1962, გვ. 182-183.



თელსაყოფად სარგო იყოს ვლადიმირ ვეედლეს შემოტანილი ცნებები „აღნიშვნისა“ „ხორცის-შემსხმელი გამოხატვის“ საპირისპიროდ: „აღნიშვნისას“ რალაც (სიტყვა, გამოსახულება — მაგ., ბავშვების გამოხატულება მძლოლებისთვის სკოლის ან საბავშვო ბაღის სიახლოვის მისათითებლად), — რომელიც რალაცაზე მიანიშნებს, რაც მის გარეთ რჩება. „ხორცისშემსხმელი გამოხატულება“ ესწრაფვის „მსგავსებას“, გამოსახატთან გაიგივებას, მის ხორცშესხმას იმაში, რასაც იგი გამოხატავს<sup>37</sup>. თუ ამ ტერმინოლოგიას გავიზიარებთ, ფორმ-გამომსახველობითი ხელოვნება „ხორცისშემსხმელ გამოხატულებას“ გაუტოლდება, „ნეიტრალური ფორმისა“ კი — „აღნიშვნას“. სემიოტიკური ტერმინოლოგიით, თუ ამგვარ სურათ-ქანდაკებებს რალაც საზრისზე მიმართებულ ნიშნებად მივიჩნევთ, ისინი „იკონურ“ ნიშნებად უნდა ჩაითვალოს, ე. ი. ნიშნებად, რომელნიც მიაგავს აღსანიშნს, თუმცა კი ისინი ჩვეულებრივ მანიშნებზე, სქემებზე, ტექნიკურ ნახაზებზე და ა. შ. განუზომლად რთულია — ფორმის მხრივაც და შინაარსეულადაც. ვფიქრობ, სემიოტიკური ცნებები ჩვენ ქვემოთაც გამოვადგება.

ახლა კი ისევ ჰ. ბელტინგის აზრთა მსვლელობას უნდა მივუბრუნდეთ. ამოსავალი მისთვის ხელოვნებისა და მისი მსახურების იდეების შინაგანი წინააღმდეგობრიობაა<sup>38</sup>. ჰ. ბელტინგი თვ-

ლის, რომ არ შეიძლება არსებობდეს რალაც „თავით თვისით“ მყოფი იდეა თუ იდეალი ხელოვნებისა, რომლისკენაც ყოველივე ოდესმე ქმნილი მიისწრაფვის; მისთვის რეალობა — შემქმნელნი და მათი ნაქმნია<sup>39</sup>. მაგრამ ეს წარმოდგენები ორასი წელი ხელოვანთაც ასულდგმულედა და ხელოვნებაზე მოაზრეთაც. ჰ. ბელტინგი ნაბიჯ-ნაბიჯ გვიჩვენებს კვეთებას „ხელოვნების“ თუ „მშვენიერების“ განხორციელებისთვის, რაც საკმაოდ მალე „ხელოვნების“ თუ მისი რომელიმე დარგის „სინმინდისა“ თუ „სისუფთავისთვის“ თავგამოდებულ ღვინად იქცა. უნდა ვიფიქროთ, მხატვრული შემოქმედების ამ გზაზე დადგომის ერთი ნამბიძგებელთაგანი „ნეიტრალური ფორმის“ უზომო, ყოვლისნამღეკავი გავრცელებაც იყო. ზოგი მხატვარი, ზოგიც შემფასებელი თუ მკვლევარი ამჩნევდა, რომ სახვითი ხელოვნება ისეთ რასმე ტვირთულობს, რაც ნაკლებად ხელეწიფება, ხოლო საკუთარ შესაძლებლობებს კი — უგულვებლყოფს. ასე დაიბადა სახელმომხვეჭილი ცნება „l'art pour l'art“, რაც საფუძველში სწორედ სახელოვნო საშუალებების გამოვლენას ითხოვდა, თუმცა ესთეტიზმად, თვითმიზნურობადაც გადაიზრდებოდა ხოლმე<sup>40</sup>.

ტი არ უნდა იყოს იმის გახსენება, რომ ამგვარვე „მონოდებით“ — „სინამდვილეში არც არსებობს რაიმე „ხელოვნება“. მხოლოდ ხელოვანი არსებობენ“ — იწყებს თავისი სახელგანთქმული, პირველად 1950 წელს დასტამბული „Story of Art“ — ის თხრობას სერ ერნსტ გომბრიხი. თვით მან მსგავსი „ლოზუნგი“, ალბათ, თავისი სახელგანთქმულივე მასწავლებლის აულიუს ფონ შლოსერის თხზულებაში „*Stilgeschichte*“ und „*Sprachgeschichte*“ in der bildenden Kunst“ (München, 1935) ამოიკითხა, სადაც გვ. 11-ზე მოყვანილია ვინმე Konrad-ის და von Meyern-ის სიტყვები — „არა ხელოვნება არსებობს, მარტოოდენ ხელოვანი“.

<sup>40</sup> თუმცა აქაც მრავლადაა უცნაურობა და პარადოქსი. მაგ., „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ მქადაგებლად ცნობილი ოსკარ უაჰლდი, „დორიან გრეას პორტრეტი“-ს შესავალში იტყვის — „ხელოვნება სრულებით უსარგებლო“ არისო, მერე კი სავსებით მორალისტურ (მე ამ სიტყვებს მაკინებელ-უარყოფითად არ ვთვლი) რომანს წერს, თუმცა ისიც და ასევე მორალისტური ზღაპრები „უსარგებლოა“ იმ აზრით, რომ არც სამეცნიერო ცოდნას გარდათხრობს და არც სოციალურ სწავლებას ასურათებს. ან ახირებული არ არის, მუსიკის, მხატვრობის და ა. შ. „სისუფთავის“, მისი „შეურყვნელობის“ მოსურნენი, ამავე დროს, სხვა ხელოვნებათა თვისებების „მითვისებასაც“ რომ ლამობდნენ — თუ „ნეიტრალური ფორმა“ ლიტერატურულობა — მეცნიერულობას ცდილობდა, „სუფთა პოეზიას“ ხან მუსიკობა მოუნდებოდა (პ. ვერლენი),

Skizzen, hrsg. v. M. Sitt, Berlin, 1990, გვ. 65.

<sup>37</sup> ვლ. ვეედლე (1895-1979) — რუსული ემიგრაციის იმ წრის წარმომადგენელია, რომელიც პარიზის წმ. სერგის საღვთისმეტყველო ინსტიტუტმა შემოიკრიბა; დიმი. ახანოვის მოწაფე, ის იქ ხელოვნების ისტორიას კითხულობდა, თუმც სახვით ხელოვნებაზე არანაკლებს მწერლობაზე წერდა. ჩვენთვის აქ საგულისხმოდ აზრი მას არაერთხელ აქვს გამოთქმული, მე კი მომყავს წერილიდან „О стиходеланье“, კრებულიდან В. В. Вейдле, *Умирание искусства*, М., 2001, გვ. 218.

<sup>38</sup> ეს ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პირველ წლებში ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელმა შენიშნა: ხელოვნების ნიმუშები ისტორიაში იქმნებაო, ამ დროს კი „ყოველ ცალკეულ ხელოვნების ნაწარმოებს მისი ჭეშმარიტი ადგილი მხოლოდ ხელოვნების იდეასთან მიმართებით მიეჩინება“, ხოლო რაკი ისტორია წინსვლას გულისხმობს, გამოდის, რომ ცალკე აღებული ნებისმიერი ნაწარმოები არასრულყოფილია. (A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Heilbronn, 1884, გვ. 15-16).

<sup>39</sup> ჰ. ბელტინგი, რასაკვირველია, არ ჩემულობს, ეს შეუსაბამობა მას აღმოეჩინოს და იმონებს კიდევ ასე მოფიქრალ თანამედროვეთა გამონათქვამებს. ზედმე-

ინყება მხატვრობის ჯერ „ლიტერატურის-გან“ „განთავისუფლება“, რაც იმპრესიონისტებმა და პოსტიმპრესიონისტებმა (ალბათ, პ. გოგენის გამოკლებით) განახორციელეს, შემდგომ „ჩვეულებრივი“ (ვისიც გინდა თვალთ დასანახი) „მგვანობისგან“ (ექსპრესიონისტებთან და კუბისტებთან) და, ბოლოს, საზოგადოდ საგნობრიობისგან; ფორმის გამომსახველობის საზღვარი კი გამოსასახის გაუფასურებაა<sup>41</sup>. და ესაა სწორედ იმ „მაგისტრალური ხაზის“ ისტორიული შინაარსი, რომელზედაც ჩვენი ნარკვევის თავში იყო საუბარი. ფილოსოფოს ხოსე ორტიგა ი გასეცის პირით ისიც კი ითქვა, ხელოვნება ყოველივე ადამიანურისგან გაიცალა, მაგ., ლექსი ახლა მხოლოდ და მხოლოდ ლექსილა არისო. არ ვიცი, ეს მოდა თუ არა მას ხელოვნების (მუსიკის აშკარად ბევრი არაფერი გაეგებოდა), ვერც იმას ვიტყვი, ნათქვამი დიდად აგვაშენებს – მეტეი, რადგან სულ ცოტა, ის მაინც უნდა იყოს განმარტებული ეს „უბრალოდ ლექსი“ რაღაა. მაგრამ ჩვენთვის ფიქრის გეზია საგულისხმო, ის კი გვითვალსაჩინოებს, საით მივყავართ ხელოვნებათა „სინმინდეს“. უსამართლობა კი იქნებოდა, არ დაგვენახა, სინამდვილე ბევრად რთული და მრავალფეროვანი რომაა. ნამდვილად ღირებული „უსაგნო“ ნაწარმოებები ხან არსთა (ვ. კანდინსკი), ხანაც ცოცხალ არსებათა (დავ. კაკაბაძე) ურთიერთ-მიმართებებს წარმოგვიჩენს — იმის მიუხედავად, დაერქმევა თუ არა მათ ნიშანდობლივ რამ სახელი (ხომ ამბობენ, რომ ასტროფიზიკოსებმა დავ. კაკაბაძის შავფონიან აბსტრაქციებში კოსმოსური სივრცეები ამოიკითხეს). თეორიულადაც, მაგ., ფრანც მარკი სამყაროსეული ენერგიების განსახოვნებას განიზრახავდა (თუმც

მე მისი კვიცები და მელაკუდები უფრო მრავლის-მეტყველი მგონია, ვიდრე ფერთა კონები); საურეალისტები — ადამიანის არაცნობიერების აღბეჭდვას გვპირდებოდნენ (თუმც ამათ „ნმინდა ფორმის“ მთაყვანებლებად, ალბათ, ვერ მივათვლით, უთუო „ავანგარდისტები“ კი არიან), კაზიმირ მალევიჩი კი თავისი „შავი კვადრატით“ — მსოფლიოს არსებობის საიდუმლოს შეზიარებას. ყურადღებას ერთიც იქცევს — ყველა ესენიცა და სხვანიც თითქოს ირაციონალურ (სულერთია, ქვე — თუ ზე — რაციონალურ) სიღრმეთა ჩანვდომას იბრალებენ. საცილო არ უნდა იყოს, რომ საურეალისტებთან ყოველივე „იდუმალი“ მერე და მერე რაციონალურზე რაციონალურად აიხსნება; რომ „ბუნების ძალთა“ შეჭიდება, საბოლოოდ, მეცნიერული (ე. ი. ისევ და ისევ რაციონალური) ლოგიკით შეიმეცნება და კ. მალევიჩის ვითომცდა გონებით ვერსაცნაური „ხილვა“ საკმაოდ მარტივ მსჯელობაზე დაიყვანება<sup>42</sup>. ეს განსჯისმიერობა, ერთი მხრივ, „ავანგარდს“, ერთი შეხედვისასლა უცნაურად, მის მიერ დაგმობილსა და თითქმის ფიზიკურად განდევნილ (მუზეუმებიდან ლამისაა გაძევების ჩათვლით) XIX საუკუნეს აკავშირებს, მეორე მხრივ კი, 1960-იანი წლებიდან თავჩენილ ცვლილებებს.

ამ უკანასკნელთ, თუმცა, ძირი შუაგულ „ავანგარდში“ აქვს — ვგულისხმობ მარსელ დე-უშანის საასპარეზოდ გამოჩენას, რასაც პ. ბელტინგი გამორჩეულ მნიშვნელობას ანიჭებს. რას უნდა ნიშნავდეს, მართლაც, არათუ უბრალოდ, ყოვლად ყოფით-ჩვეულებრივი, არცთუ დიდად გამოსაჩენი ნივთების საგამოფენო დარბაზში გამოდგმა. პ. ბელტინგისთვის — მართალია,

ხან ხილულ-ფერადობა (ა. რემბო), მუსიკას მწერლობას და სახვით ხელოვნებას შეზიარება (პროგრამული მუსიკა — პ. ბერლიოზი, ფ. ლისტის და ვ. რ. ვაგნერის „მუსიკალური დრამა“), „სუფთა ფერწერას“ — კვლავ მუსიკობა (ვ. კანდინსკი).

<sup>41</sup> რა თქმა უნდა, გამომხატველი და ნეიტრალური ფორმის მკაცრი გამიჯნვა არ ივარგებს. ძალზე ხშირია, თუნდაც, „მეტყველ ფორმასთან“ სავსებით „თხრობითი“ საუფეტურობის შეერთება (მაგ., ა. ფონ მენცელთან, კ. შპიტცვეგთან, ფ. მილესთან), არის შემთხვევები, როდესაც ეს უკანასკნელი მეტად ან ნაკლებად უშლის კიდევ „ნმინდა“ ხელოვნებისმიერ სისრულეს (ამის მაგალითები გვაქვს ა. ბოკლინთან, გ. მოროსთან, მ. კლინგერთან, რომელთა შემოქმედებითი მონაპოვარი, მგონი, კვლავაც აღიარებულია).

<sup>42</sup> ძალიან შინაარსიან შრომაში კ. მალევიჩის შესახებ (F. Ph. Ingold, Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevic, in: Was ist ein Bild, München, 4. Aufl., 2006, ავტორი იზიარებს მხატვრის დებულებას „შავი კვადრატის“ სიტყვით გამოთქმულ, მხოლოდ საჭვრეტ მისტიკურ არსებაზე, ამ დროს კი — ჩინებული ანალიტიკოსი! — არ ამჩნევს, რომ მხატვარიც თავის ნაწერებში და თვით იგიც იმდენს საუბრობს ამაზე, თან სავსებით „კლასიკური ლოგიკით“, რომ არათუ ამოსაცნობი, განსახილველი (ვიტყოდი, საყურებელიც) აღარაფერი რჩება. აღნიშვნის ღირსი მგონია კიდევ ზემონახსენები ვლ. ვეადლეს შეხედულება, ფსიქონალიტიკოსების თეორიები არაცნობიერის მექანიკურ-რაციონალური საწყისისადმი დაქვემდებარების მცდელობა არისო (იხ. Умирание искусства, გვ. 24-27).

იგი ამას სხვაგვარად გამოთქვამს, — ეს თავისებური სასონარკვეთის ჟესტია: მშვენიერება — „ხელოვნების“ იდეის სიმაღლეს ვერშემწვდარი ხელოვანი, საბოლოოდ დაკარგა რა იმედი იდეალის საკადრისის რისამე შექმნისა, ამგვარად „ამბობს“, რომ ხელოვნება თავის მოტყუებაა, რადგან თავის მიზანს ვერასდროს ეწევა, ვერა-რა უშორეს მომავალშიც. მართალია, 1910-იან — 20-იან წლებში ეს „ხელოვნების გაუქმების“ ერთადერთი ცდა არ ყოფილა — აქეთკენ იყო მიმართული ხომ „Bauhaus“-ის თუ „სანარმოო ხელოვნების“ იდეები, ყოფის გაესთეტიკურებისა და „ზედმეტი“, ცალკე არსებული მქანდაკებლობისა და მხატვრობის (განსაკუთრებით დაზგური ფერწერის) გაქრობისა. მაგრამ მომდევნო დროს, მეტადრე II მსოფლიო ომის მერე „ბურთი და მოედანი“ „სუფთა“, ახლა უკვე „უსაგნო“ ხელოვნებას დარჩა. დასავლეთის ქვეყნებში მან სახელმწიფოებრივი მხარდაჭერაც მოიპოვა — უთუოდ ნაციისტურ გერმანიასა და ბოლშევიკურ სსრკ-ში „ავანგარდისტების“ შევიწროვების საპირნონედ. და უეცრად, 1960-იან წლების ბოლოს „პოპ-არტის“ ნიმუშები გამოიფინა, ნახევარი საუკუნის წინანდელი „ხატმებრძოლების“ ორივე მხარის თითქოსდა შემთავსებელი. ცალკერძ, „პოპ-არტისტები“ და მათი მომდევნო სხვა ჯგუფები და მიმდინარეობანი „სახვაზე“ უარს ამბობენ, მას ძველმანებს, ჯართს, მერე და მერე მიწაზე გავლებულ კვალს, რაიმე მოქმედებას, შემდგომ ვიდეოფირს და ა. შ. ამჯობინებენ. მეორეკერძ, ისინი თავს სოციუმთან, „უბრალო ხალხთან“, ყოველდღიურობასთან წილნაყარად თვლიან — მაგრამ ჩვენთვის ახლა მათი პოლიტიკური „მემარცხენეობა“ კი არაა საგულისხმო, მათი ნამუშევრების რაგვარობა. ცხადია, გაბდღვნილ ბალიშს, დაჟანგულ მავთულებს, მონიტორზე ნაჩვენებ მსუნთქავ მუცელს თავისთავად ვერ ექნება რაიმე ფასეულობა. მუზეუმსა თუ გამოფენაზე რაც გინდა, ყველაფერი შეიძლება დაიდგას ან ჩამოიკიდოს, გინდაც გათამაშდეს — შეიძლება „ქანდაკება“, მაგ., ადამიანის შემოსვლა და აქეთ-იქით სიარული იყოს<sup>43</sup>. თუმცა

ამ „პოსტ“, „ტრანს“ და ა. შ. „ავანგარდისტებს“ აქა-იქ ესთეტიკურობა კი შეეპარებათ ხოლმე, ის უცაბედია, არანაირად — ნიშნეული. ის, რაც სინამდვილეში არის აღსაქმელი, ავტორის (მას „ხელოვანს“ ახლა უკვე ძნელად თუ ვუწოდებთ, ქართულად მაინც, რადგან „ხელი“, „სახის ქმნა“ აქ აღარაფერ შუაშია) სათქმელი ამ „ობიექტებს“, „ინსტალაციებს“, „აქციებს“ და მისთანათა ხილულ მხარეს ცოტად თუ ბევრად ბუნდოვანი ასოციაციებით მიენერება და, როგორც წესი, მისგან სიტყვიერ ახსნას გულისხმობს. თვით ეს, განმარტებანი შეიძლება საკმარისად ჩახლართული იყოს და მაინც, სწორედ ისინი ფასობს, მათი გონებამახვილობა და გარეგნული გამოხატულების უმაგალითობა არის „ნანარმოების“ ღირებულების საზომი. ხოლო თუ ვერ-გასაგებ ხილულ და სიტყვიერ მინიშნებებში გზას გავიგნებთ, ლოზუნგისებრ აზრს ნავანყდებით — მაგ., „უბრალო ამერიკელისთვის ჩვეული ვიზუალური სახეები სხვას არაფრით ჩამოუვარდება და პატივისცემის ღირსია“ (დაახლოებით ასეთი უნდა იყოს, როგორც ამბობენ, ენდი უორჰოლის „მერილინ მონრო“-ებისა და სხვათა საზრისი), „ბუნებას მოფრთხილება უნდა, მასთან თანახმიერებით უნდა ვიცხოვროთ“ (ი. ბოაესი), „სიკვდილი სიცოცხლის მუდმივი თანმდევია“, „მაღალი იგივეა, რაც დაბალი“ და ა. შ. ვერ ვიტყვი, მაინცადა-მაინც აზრიანი მეგონოს თავის მტვრევა ასეთი „ქემმარტებების“ მისაკვლევად, მაგრამ ჩვენთვის ყურადსაღები ხომ რაობა-რაგვარობანია და არა ღირებულებანი...

მათ თუ პანოფსკის მოდელით მივუდგებით, წინარეიკონოგრაფიულ დონეზე საუბარი, ალბათ, აზრმოკლებულიცაა — რასაც ვუყურებთ, უმეტესად საცნობი კია, ოღონდ არაფერს გვეუბნება სათქმელზე, როგორც ახლა იტყვიან „კონცეფციანზე“ (საერთოდ, ბოლო ორმოცი წლის მანძილზე ბევრი სხვადასხვა დასახელების მხატვრული დაჯგუფება, ხილულისა და შინაარსეულის მიმართებით, ჩვენი თხრობისთვის შეიძლება „კონცეფტუალურად“ მოვიხსენიოთ). ფორმისმიერ პირობითობაზე, საერთოდ რაიმეგვარ „ფორმათქმნასა“ თუ „ფორმათმეტყველებაზე“ ლაპარაკიც ზედმეტია. იგივე ითქმის იკონოგრაფიულ დონეზე — მსგავსი მასალის ან ხერხის გამოყენებაც კი უთუოდ როდია ერთსა და იმავე საზრისზე

<sup>43</sup> ასეთი „ყვითელი ქანდაკება“ „ნარმოადგინა“ (თუ გაითამაშა?) ფრანც ე. ვალთერმა 17. IX, 1983 ნაურნბერგის წმ. ზებალდის ეკლესიაში, იხ. *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*, München, 1984, გვ. 136-137, სურ. — გვ. 139-ზე.



მიბმული. აი, იკონოლოგიური „შრე“ კი აუცილებლად უნდა იყოს, რადგან მხატვრულისგან განსხვავებით, კულტურულ-ისტორიული საზრისი, ადგილი საზოგადოების კულტურულ ცხოვრებაში „კონცეფტუალურ“ ექსპონატებს ნამდვილად აქვს და ისინი მასზე მოწმობს კიდევ. მაგრამ საზრისწარმოების წესი და თავად საზრისის გარკვევის ხერხი იკონოლოგიური ვერ იქნება.

თუ ე. პანოფსკი, როგორც მოსალოდნელიც იყო, დიდად არ გამოგვადგა, ვ. ვეაღლეს ჭრილში აღებული სემიოტიკური ცნებები უფრო მოსახმარი უნდა იყოს. ცხადია, ეს „ობიექტები“ (სიმოკლისთვის ყველა ამ რიგის ექსპონატს — რადგან საერთო მათ საზოგადოებისთვის წარდგენა აქვთ, — ასე სახელვდება), „ხორცის შემსხმელი გამოხატულება“ არ იქნება, ისინი საზრისთან = კონცეფციასთან მიმართების მხრივ — ნიშანია. ამდენად, ამ კუთხით „პოსტავანგარდი“ XIX საუკუნის „მთხრობელი“ ფერწერა-მქანდაკელობის მონათესავე ყოფილა. აქაც თვალთ სახილველი იმდენადაა ანგარიშში ჩასაგდება, რამდენადაც მნიშვნელობს მის იქით საგულვეტელი რაციონალური ნააზრი. ასე რომ, რაოდენ სანყენიც შეიძლება იყოს ვინმე „პროგრესისტისთვის“, ტიპოლოგიურად „გლობალიზაციის ხანის“ ეს ნაქმნი XIX საუკუნის „ნატურალიზმს“ უახლოვდება, მისი, ასე ვთქვათ, ბიძაშვილია. მსგავსებაზე მეტი კი, უნდა ითქვას, სხვაობანია.

პირველი განსხვავება ისაა, რომ XIX საუკუნის სურათი თუ სკულპტურა, როგორც ვთქვით, „იკონური“ ნიშნის მსგავსია, რასაც „ობიექტებზე“, რასაკვირველია, ვერ ვიტყვით, რადგან ისინი რისამე „სახე“, „ხატი“, საფუძველშივე არ არის. ნიშანთა კლასიფიკაციით, ისინი უფრო ინდიკაციურ ნიშნებს შეიძლება მივაკუთვნოთ — აღსანიშნთან მსგავსებას მოკლებულ აღმნიშვნელებს (მაგ., მიმართულების მაჩვენებელი ისარი). ამასთან, XIX საუკუნის „ტიპიური“ ნამუშევარი მეტია ნიშანზე — რადგან მასში „გამოხატულების“ წილი მაინც არის, თუნდაც მხატვრული ხერხების მოშველიების გამო, რაც ნიშანს „არ ეკუთვნის“. „ობიექტი“, მეორე მხრივ, ნაკლებია ინდიკაციურ ნიშანზე, რადგან ნიშანი რომ ნიშნავდეს რასმე, აღსანიშნთან რამდენადმე მაინც მტკიცე შეკავშირება, რაღაც განმეორებადობა

უნდა არსებობდეს. ალბათ, შეიძლება ვიფიქროთ იმაზე, რომ ნიშანიც, თანამედროვე ხელოვნების სიმბოლოზობის მსგავსად<sup>44</sup>, თავის თავზე მიუთითებს, ანუ კაცმა რომ თქვას, ბოლომდე ნიშანიც არ არის.

სხვადასხვაგვარია ნიშნის ქმნისადმი დამოკიდებულებაც. „ობიექტის“ გაკეთებას გამომგონებლობა, საზრიანობა უნდა. დღეს ეს ადვილიცაა, რადგან „პოსტმოდერნული ხელოვნების“ რაობის მახვილგონივრული განსაზღვრებით, რომელიც ართურ დანტოს ეკუთვნის, ახლა „ხელოვნების ნაწარმოები რაც გინდა, ყველაფერი შეიძლება იყოს“<sup>45</sup>. ხოლო რაკი „სხეული“ „ობიექტისა“ კონცეფციის მიმართ სავსებით შემთხვევითია და „ყველაფერი“, რაც კი ამქვეყნად არსებობს, სიტყვის ზუსტი აზრით, რაც ხელში მოგხვდება, ყველაფერი ივარგებს, არჩევანიც — უსასრულოა. მეორე მხრიდან რომ შევხედოთ, ესაა სწორედ სიძნელეც, რადგან ამ „ნებისმიერ რაღაცას“ ხელი სხვამაც შეიძლება წაავლოს და მუდამ გაფაციცებული უნდა იყო, რათა „ორიგინალურობა“ და „მოულოდნელობა“ შეგრჩეს. XIX საუკუნის ხელოვანი სულ სხვანაირად ირჯებოდა. ზევით რაც ითქვა „ნეიტრალური ფორმის“ გამოსახულებათა შემთხვევითობის შესახებ, საქმე გამოსახულის არსების გამოვლენას ეხებოდა. თორემ მუშაობის მსვლელობის თაობაზე უცაბედობა, აბა, რა სახსენებელია — ყოველი ნაწარმოების მიღმა ნაფიქრიც არის და ხანგრძლივი აწონ-დაწონაც — აკი ისიც ვახსენეთ, მუდამყამ უშთამბეჭდავესი „მიზანსცენის“ ამორჩევა ხდებოდა. ჩვენ დავინახეთ, როგორ გულდაგულაა გამოზომილი ამა თუ იმ მხატვრული საშუალების მოხმარება — ამ წუთს თავი დავანებოთ იმას, ჩვენ როგორ ვუყურებთ მათთვის გულმისატან ამოცანებს. ახლა დავუმატოთ ამას ლიტერატურული და ისტორიული წყაროების გაცნობამოძიება, ატრიბუტების „არქეოლოგიური“ დაძებნა, გამოსასახ სახეთა და გამომეტყველებათა

<sup>44</sup> Peter Fingesten, Die Bedeutung des Symbolbegriffes in der modernen Kunst, in: *Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung*, 1982, გვ. 42.

<sup>45</sup> A. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1997, გვ. 13. ზუსტად ასევე უთქვამს 1980-იან წლებში გერმანელ სამუზეუმო მოღვაწე ვერნერ შმალენბახს — „ყველაფერი რაც გამოიფინება, ხდება ხელოვნება“ *Kunsthistoriker in eigener Sache...* გვ. 191.

ურიცხვი ჩანახატი და მიახლოვებით წარმოვიდგენთ განუული ჯაფის მოცულობას. ერთი სიტყვით, XIX საუკუნის ადამიანი ფორმათა — შემოქმედითაა — თუმც მეთად თავისებური, — და თავდაუზოგავი მშრომელიც. და ახლა, დასასრულ, ზნეობრივი ღირსების საკითხიც დგება.

„ავანგარდის“ თუ „პოსტავანგარდის“ ხელოვანნი, უმთავრესად „რევოლუციონერები“ და „მემარცხენეები“, თავისი ნაქმნით ყოველთვის განაპირებულნი არიან „მასას“, რომლის „გამონვევა“, „გალიზიანება“ და ამით თავისი „ღონის“, თავისი დემიურგული თვითნებობის დანახვინება, თავისი ელიტურობის და სხვათა წინგაძლოლის უფლების დამკვიდრება სურთ. თუმცა სიტყვა „გენია“ დღეს „რომანტიკულ“ — „ისტორისტულად“ არის მიჩნეული, ამის გამო კი დღევანდელთათვის სათაკილოა, ისინი თავისი ქცევითა და ქმედებით (იერთაც, ჩაცმა-დახურვითაც...) კვლავ სოციუმის არად-ჩაგდებას, თავის უპირატესობას გამოაჩინენ. XIX საუკუნის ადამიანი — თუმც „გენიოსობამ“ მაშინაც ბევრს დარია ხელი, — თავისი შეგნებით კაცობრიობის, სამშობლოს საამაყო საქმეთა მეხოტბეა, ჭეშმარიტებისა თუ შეჭირვებულთადმი თანაგრძნობის მლალადებელი, მოკლედ თუ მოვჭრით, საყოველთაო ღირებულებათა მსახურებაშია ჩამდგარი. და საამისოდ არცთუ მცირედის გაღება უხდებოდა. უკვე რამდენჯერმე აღინიშნა „ნეიტრალური ფორმის“ მიმდევართა დახელოვნება-ხელგანაფულობა. ამასთან კი, მათ შორის დიდნიჭიერი ადამიანებიც მრავლად იყო — ეს ზემოგანხილულ რუს ოსტატებზეც, ანდა მაგ., პოლონელ ან მატეჟოზეც შეიძლება ვთქვათ და გერმანელ

„ფსიქოლოგისტ“ პორტრეტისტ ფრანც ფონ ლენბახზეც, უეჭველივ, არაერთ სხვაზედაც მთელს ევროპულ ქვეყნებსა და ამერიკის კონტინენტზე. ამას, უპირატესად მათი ესკიზები და ეტაუდები გვიმხელს — ხშირად გასაკვირალი ძალისა და სილამაზის. თუ ნიკოლა პუსენთან მოსამზადებელი ნახატი და დასრულებული ნამუშევარი ფორმათგანცდის ჭრილში სხვაობს, ახლა ფორმათშეგრძნებისა და მხატვრობის ხარისხია განსხვავებული. ხელოვანი ელევთან მათ, რადგან, ასე სწამთ, მხოლოდ ასე მოუტანენ სარგებლობას მოყვასთ, თანამემამულეთ, მთელს კაცობრიობას. დღევანდელი „კონცეფტუალისტები“ გამოგონებისთვის თუ იხარჯებიან, მათი ღვნა თუ რაიმეგვარი შემოქმედება არის კიდევ, მხატვრული ნამდვილად არ არის (ისიცაა, მოგვიგებენ, „მხატვრობის“ ცნება მათიანად უნდა ჩამოვაყალიბოთო, მაგრამ აქვს კი მაშინ აზრი რისამე განსაზღვრას?), თანაც, მუდამ „ნონკონფორმისტები“, მშვენივრად ინერებიან დღევანდელ სოციუმში და მის სიკეთესაც კარგად იფერებენ.

თუკი დღეს წამძლოლი სახელოვნო მოღვაწეობა ასე შეიძლება დახასიათდეს, მაშ, მართლაც ხომ არ კვდება ანდა იქნებ მოკვდა კიდევ შემოქმედება, იქნებ ის გუშინდელ დღეს გადაჰყვა? მავანნი, ბევრნიც დასტურ ასე ფიქრობენ. მაგრამ მრავალზე მრავალი რამ გვიმტკიცებს, რომ ასე სრულიადაც არ არის და, იქნებ, ისინი, ვინც ყოველგვარ „ბიენალეებსა“ და „ტრიენალეებზე“ არ გრგვინავენ, ხვალ ისევე გახდნენ XX და XXI საუკუნეების „სახე“, როგორც ჩვენს თვალში XIX საუკუნეს, ვთქვათ, კლოდ მონე ან ვინსენტ ვან-გოგი განასახოვნებენ.





სურ. 1. ვ. სურიკოვი. ბოჯარინ მოროზოვის მეულე, 1887 წ.



სურ. 2. ნ. პუსენი. სციპიონის სულგრძელობა, 1640 წ.





სურ. 3. ლაგურკა. წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლესიის მოხატულობა, წმ. კვირიკეს მარტვილობა, 1112 წ.



სურ. 4. ი. რეპინი. ივანე მრისხანე და ძე მისი ივანე, 15 ნოემბერი 1581 წლისა, 1885 წ.



## ვახტანგ ლიჩელი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### კულტურული და სავაჭრო ურთიერთობები ცენტრალურ ამიერკავკასიაში (ბრაკლიანი გორა)

გრაკლიანი გორის ნამოსახლარი და სამაროვანი მდებარეობს ცენტრალურ ამიერკავკასიაში, საქართველოში, კასპის რაიონის სოფ. იგოეთისა და სამთავისის ტერიტორიაზე, მდ. ლეხურას მარჯვენა ნაპირზე წამომართულ გორაზე, უშუალოდ თბილისი-სენაკი-ლესელიძის გზატკეცილთან. მას გაბატონებული მდგომარეობა უკავია და მოქცეულია ორ პატარა მდინარეს – ლეხურასა და თორთლას შორის. გზატკეცილის გაფართოებასთან დაკავშირებით 2008 წელს ბორცვის სამხრეთ ფერდობზე ჩატარდა გადარჩენითი არქეოლოგიური გათხრები, რომელსაც უაღრესად საინტერესო შედეგი მოჰყვა. კერძოდ, გამოვლენილია როგორც მრავალფენიანი ნამოსახლარი, ისე სხვადასხვა პერიოდის სამარხები. ქვედა ტერასა, რომელზეც აღნიშნული ძეგლები აღმოჩნდა, ზღვის დონიდან საშუალოდ 680 მეტრზეა განლაგებული, თუმცა ზედა გაუთხრელი ტერასები და გორის ზედაპირი, გაშლილი ადგილი უფრო მაღლაა და დაახლოებით 720-723 მეტრის ფარგლებში მდებარეობს.

ნამოსახლარისა და სამაროვნის (სურ. 3, 5) ტერიტორიაზე მიკვლეული ძეგლები სხვადასხვა პერიოდს განეკუთვნება. ამჟამად არსებული მასალა იძლევა ქვემოთ მოყვანილ სტრატოგრაფიულ სურათს, რომელიც ახალი აღმოჩენების შესაბამისად შეიძლება კიდევ უფრო დაზუსტდეს.

#### 1. პალეოლითი

ეს ხანა იდენტიფიცირებულია პროფ. გ. გრიგოლიას მიერ და წარმოდგენილია ქვარგავალებზე დამზადებული დიდი რაოდენობის იარაღით.

#### 2. ენეოლითი

ამ ხანას განეკუთვნება ძირითადად ქვის იარაღი – ხელცული, კაყის შუბისპირი, კაყის ლამელაზე დამზადებული ნამგლის ჩასართები, ძვლის სახვრეტები. აღმოჩენილია ცუდად განლექილი, მსხვილმინარევებიანი, რუხკეციანი კერამიკის რამოდენიმე ფრაგმენტი, რომელშიც ნათლად ჩანს ნამჯის მინარევები, რის გამოც შესაძლოა, ისინიც ენეოლითური ხანით განისაზღვროს.

#### 3. ადრე ბრინჯაოს ხანა

გრაკლიანი გორის სამხრეთი ფერდობის დასავლეთ ნაწილში გამოვლენილია სხვადასხვა პერიოდის სამარხები. მათ შორის უძველესია ადრე ბრინჯაოს ხანის ორმოსამარხი.

#### 4. გვიანი ბრინჯაოს/ადრე რკინის ხანა

ეს ეპოქა ძეგლზე გაცილებით უკეთაა წარმოდგენილი. იგი დადასტურებულია როგორც ნამოსახლარზე, ისე სამაროვანზე. ქრონოლოგიურად ესაა პერიოდი ძვ. წ. XIII საუკუნიდან ვიდრე ძვ. წ. 900 წლამდე (სურ. 4).

#### 5. განვითარებული რკინის ხანა (ძვ. წ. VIII-VII სს.)

დადასტურებულია ამ ხანის როგორც საკულტო და საცხოვრებელი ნაგებობები, ისე სამარხები.

#### 6. ძვ. წ. VI ს.

ამ ხანას განეკუთვნება ერთი საცხოვრებელი სახლი და ერთი საკურთხეველი (თალიანი).

#### 7. ძვ. წ. V-IV სს.

ამ ხანას განეკუთვნება „დასავლეთი ტაძარი“ და ქვედა ტერასაზე მხოლოდ ნაწილობრივ შემორჩენილი შენობები.

#### 8. ძვ. წ. IV-III სს.

წარმოდგენილია მრავალრიცხოვანი სამარხებით.

#### 9. ძვ. წ. III-II სს.

დადასტურებულია ამ ხანის ე. წ. სამადლოს ტიპის კერამიკა (სურ. 8).

#### 10. ძვ. წ. II-I სს.

ამ ხანაში გრაკლიან გორაზე ადამიანის აქ-

ტივობის დასასრული დასტურდება. შემორჩენილია ზედა ტაძრის, შესაძლოა სასიმაგრო კედლისა და სამარხების ნაშთები.

**ცალკეული არქიტექტურული ძეგლები-სა და სამარხული ინვენტარის განხილვა**

1. ძვ. წ. 1100 – 900 წლებს განეკუთვნება მონუმენტური საკურთხეველი (სურ. 1). იგი აღმოჩნდა ნამოსახლარის აღმოსავლეთ სექტორში. შენობიდან, რომელშიც იგი იყო გამართული, გადარჩენილი იყო მხოლოდ ჩრდილოეთი კედლის ნაწილი. შენობა ჯარგვალური ტიპისა იყო – შემორჩენილია მასიური ხის ძელების ანაბეჭდები, რომლებიც ერთმანეთზე მიჯრით, ჰორიზონტალურად იყო დალაგებული. კედლები შიგნიდან და გარედან თიხის სქელი მასით იყო შელესილი. ასევე თიხის ფენით საგულდაგულოდ იყო მოტკეპნილი იატაკი, რომლის ქვეშ დადასტურდა თიხისა და ხრეშისაგან შემზადებული სუბსტრუქცია. საყურადღებოა, რომ სხვა შენობებში იატაკის ასეთი დამუშავება არ გვხვდება. საკურთხეველი წარმოადგენს ე. წ. „ხოვლეს ტიპის“ მონუმენტური ღუმელის იმიტაციას. რიგითი ღუმელებისაგან მას განასხვავებს არა მხოლოდ ზომები, არამედ დეკორატიული ელემენტებიც. პირველ რიგში ეს არის საკურთხეველის აღმოსავლეთი და დასავლეთი კუთხეების შემკობა ნახევარ-თალებით, რაც სრულიად უცხოა ჩვეულებრივი ღუმელებისათვის. ამასთან, საკურთხეველს სამხრეთი მხრიდან, იატაკის დონიდან 10 სმ-ის სიმაღლეზე გასდევს 5 სმ-ის სისქის რელიეფური სარტყელი. ეს ორი ელემენტი განასხვავებს ამ საკურთხეველს ჩვეულებრივი ღუმელისაგან. თუმცა აღმოსავლეთიდან მას სანაცრე ორმო ჰქონდა მიდგმული, რომელსაც, თავის მხრივ, ჩრდილოეთი კედლის გასწვრივ გამართული ბაქანი უერთდებოდა. ეს იყო შეწირულობების დასადაგებლად განკუთვნილი პლატფორმა. მასზე ეწყობოდა სხვადასხვა ზომის ღია ფერის კეციანი ჭურჭელი, რომლის კეცი ცუდადაა განლექილი, უხეშად არის დამუშავებული. უმეტესობა ამ კერამიკისა მხრის არეში შემკულია ირიბი ნაჭდევებით, რომლებიც რიგ შემთხვევაში თევზისფხურ ორნამენტს ქმნის. ასეთი კერამიკა უცხოა ძვ. წ. II ათასწლეულის მიწურულისათვის. საყურადღებოა, რომ ამ შეწირულ ფორმებს

შორის აღმოჩნდა ცილინდრულტანიანი ყავისფერკეციანი პირმოყრილი ჭურჭელი, რომელსაც ორი მცირე ზომის ჰორიზონტალური ყური აქვს. ეს ფორმაც უცხოა ამ ხანისათვის. კომპლექსის თარიღს იძლევა ცალყურა კოჭობი, რომლის ანალოგიები ქართლშია ცნობილი. კერძოდ, ასეთი ფორმები ძვ. წ. 1100-900 წლებით დათარიღებულ ძეგლებზე გვხვდება (მაგ., სამთავროს №51 სამარხი, ზემო ავჭალის სამარხი)<sup>1</sup>. საკურთხეველი შენობის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში იყო გამართული. მისი სწორედ ასეთი – კუთხეში – გამართვა სტანდარტული ჩანს პურის საცხობი ღუმელებისათვის – შესადარებლად შეგვიძლია მოვიხმოთ თრელი გორების<sup>2</sup>, ნარეკვავის<sup>3</sup>, სამთავროსა და ხოვლეს გორაზე გათხრილ სახლებში მიკვლეული ღუმელები, ისევე როგორც შედარებით მოგვიანო ხანის მედაბურის სახლში უფლისციხე – ბამბების ნამოსახლარიდან<sup>4</sup>.

2. თალიანი საკურთხეველი წარმოადგენს ღია ტიპის ნაგებობას, რომლის ძირითადი კონსტრუქციული ნაწილი კედელია. იგი წარმოადგენს თიხით შელესილ ძელებს, რომლებიც ვერტიკალურადაა ჩადგმული. ეს კედელი E-W მიმართულებისაა. კედლის სამხრეთ მხარეს ამოყვანილია თიხისავე თალები. საკურთხეველი ძლიერაა დაზიანებული და ამის გამო მისი სრული რეკონსტრუქცია ძნელდება. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი ორი თალი ნამდვილადაა შემორჩენილი. ცენტრალური (?) თალის წინ ამოკვეთილია მცირე ზომის ორმო (ღიამეტრი 0, 2 მ.), რომელშიც შესაწირავად მიტანილი მცირე ზომის ჭურჭელი იდო. ასევე შესაწირავად იყო მიტანილი კედლის დასავლეთ ნაწილში დადგმული დერგიც (მისი ფრაგმენტი შემორჩა). ამავე ფუნქციის მატარებელია მცირე ზომის ბიკონუსური ცალყურა სასმისი. მსგავსი ფორმის

<sup>1</sup> კ. ფიცხელაური, *აღმოსავლეთ საქართველოს ტომთა ისტორიის ძირითადი პრობლემები* (ძვ. წ. XV-VII სს.), თბ., 1973, გვ. 65-68.

<sup>2</sup> რ. აბრამიშვილი, *დიდი თბილისის ექსპედიციის მუშაობის ძირითადი შედეგები, თბილისის არქეოლოგიური ძეგლები*, ტ. I, თბ., 1978, გვ. 12.

<sup>3</sup> ვ. ნიკოლაიშვილი, ე. გავაშელი, *ნარეკვავის არქეოლოგიური ძეგლები*, თბ., 2007, გვ. 6-28.

<sup>4</sup> ნ. ხუნდაძე, *ელინისტური ხანის მედაბურის სახლი უფლისციხე-ბამბებიდან, ძეგლის მეგობარი*, №52, 1979, გვ. 50-56.

სასმისები ცნობილია კოლხეთიდან (მაგალითად, ისინი აღმოჩენილია ერგეტას III სამაროვნის I სამარხში, რომელიც ძვ. წ. VII საუკუნის მინურულით ან VI ს-ის დასაწყისით თარიღდება)<sup>5</sup>. შესაბამისად, თალიანი საკურთხეველი ამ ბიკონუსური ცალყურა სასმისით ძვ. წ. VII-VI საუკუნეების მიჯნით უნდა დათარიღდეს. თუმცა, აქვე მინდა შევნიშნო, რომ ცალყურა სასმისები, როგორც ზემოთ იყო ნაჩვენები, ძვ. წ. 1100-900 წლებშიც გვხვდება, მაგრამ მათ არა აქვთ ბიკონუსური ტანი, რის გამოც ვთვლი, რომ გრაკლიანის ბიკონუსურტანიანი სასმისი ერგეტის ცალთან უფრო მეტ საერთოს პოულობს და ამ თარიღსაც ამის გამო ვანიჭებ უპირატესობას.

3. ქვედა II ტერასის დასავლეთ ნაწილში აღმოჩნდა ხუროთმოძღვრული კომპლექსი („დასავლეთი ტაძარი“), რომელიც შედგება სამი ძირითადი სათავსოსაგან. თითოეულში არის ერთი საკულტო და მასთან დაკავშირებული ერთი სამეურნეო ნაგებობა (სურ. 2). შემორჩენილია ხის სვეტების ორმოები, რომელიც გარს უვლის მთელს კომპლექსს. შესაბამისად, ისინი ერთიანი გადახურვის სისტემაშია მოქცეული და საკმაოდ რთული დაგეგმარებისა და განსხვავებული ფუნქციის მატარებელი ელემენტების ერთობლიობას წარმოადგენს. შენობები გახსნილია სამხრეთისაკენ, რაც გარემო პირობების სწორ გათვლასა და ჰაერისა და ტენიანობის რეჟიმის ოპტიმალურ გააზრებაზე მიუთითებს. ესაა ასათვისებლად შერჩეულ სივრცეში აქამდე სრულიად უცნობი საკულტო და სამეურნეო შენობათა დაპროექტებისა და შემდგომ პროექტის რეალიზაციის იშვიათი შემთხვევა ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. შემუშავებულია საკმაოდ რთული, მთლიან კომპლექსში შემავალი ცალკეული შენობების გეგმა, ტიპი და ინტერიერის ორგანიზაციის ყველა დეტალი. ინტერიერის მოწყობის სქემა შემდგომში მდგომარეობს: ნაგებობის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს N-S მიმართულებაზე ორიენტირებული სამი სექცია, რომლის შიდა სივრცე გაყოფილია ორ ნაწილად, ხოლო მათში წინა პლანზე წამოწეულია უმათავ-

რესი ფუნქციური დატვირთვის მქონე ელემენტები:

1. პოდიუმი;

2. პოდიუმთან მიდგმული ან მასთან ახლოს დამონტაჟებული და თიხით საგულდაგულოდ შელესილი ოთხკუთხა, ბორდიურებიანი მაგიდა;

3. ბორდიურებიანი მაგიდის წინ გამართულია გეგმაში წრიული ორმო, რომელიც იატაკშია ამოღებული. ორმოს ფსკერზე საგანგებოდ შერჩეული ბრტყელი, წრიული ფორმის ქვაა ჩასმული (რიტუალური კერა).

4. პურის საცხობი ღუმელი, რომლის ზომები იცვლება შენობის მოცულობის შესაბამისად.

შენობის დანარჩენი სივრცე ათვისებულია იმ პრაქტიკული ამოცანების შესაბამისად, რომელიც ყველა ცალკეულ სექციას აქვს. მაგალითად, აღვწერთ №1 სექციას:

მისი ზომებია 4,70X2,30 მ. აქ ასევე, როგორც წინა ორ ოთახში, დასავლეთ კედელთან გვაქვს პოდიუმი, მისი ზომებია 1X0,70X0,3 მ. პოდიუმს დასავლეთ მხარეს, ცენტრალურ ნაწილში, შესაწირავი ჭურჭლის ჩასადგმელი ჩაღრმავება აქვს (დმ. 0,25 მ), რომელიც ქვის ბალიშით მთავრდება.

ბორდიურებიანი მაგიდა, რომელიც სავარაუდოდ, შესაწირავი ნივთებისათვის იყო განკუთვნილი საკურთხეველის ჩრდილოეთითაა შემორჩენილი. სათავსოს ჩრდილოეთ კედელთან, მისგან 0,25 მ-ის მოშორებით, გამოვლენილია სარიტუალო კერა, რომლის ძირშიც ქვის ბალიშია ჩადგმული. დიამეტრი 0,30 მ-ია, ხოლო სიღრმე კი – 0,25 მ. ოთახის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში გამოვლენილი ღუმელი ყველაზე კარგადაა შემონახული ამ ძეგლზე შემორჩენილ ღუმელთა შორის. აღნიშნული ღუმელის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ სამივე შენობაში უნდა ყოფილიყო ერთი ტიპის, ე. წ. ხოვლური, ორიარუსიანი და სამგანყოფილებიანი (საცეცხლე, სანაცრე და თვითონ ღუმელის განყოფილება) ღუმელი. განსხვავებით სხვა ძეგლებზე აღმოჩენილი ღუმელებისაგან, აქ აღმოჩენილებს აქვთ ტემპერატურის რეგულირების მექანიზმი – ესაა საცხობ და საცეცხლე განყოფილებაზე მისაფარებელი გამომწვარი თიხის ფილები. სათავსოს ცენტრში

<sup>5</sup> T. Mikeladze, Grosse Kollektive Grabgruben Der Fruhen Eisenzeit in Kolchis, In: *Archaeologischer Anzeiger*, Berlin, New York, 1995, გვ. 2-22.



გადახურვის ჩამოქცევის შედეგად დამსხვრეული ჭურჭელია გამოვლენილი.

აღნიშნულ სათავსოს დასავლეთი მხრიდან ზღუდავს და ამ ნაგებობას მეორესაგან ჰყოფს რიყის ქვის ნყობა. მისი ზომებია 4,30X0,65 მ. რიყის ქვის ნყობასა და საკურთხეველს შორის სამეურნეო სივრცეა მოქცეული. რაც შეეხება სათავსოს აღმოსავლეთ მხარეს, აქაც დადასტურდა რიყის მოზრდილი ქვებისაგან შედგენილი ნყობა. შემორჩენილი ნყობის ზომებია 2,30 X1 მ.

ნაგებობათა ეს კომპლექსი ამიერკავკასიისათვის სრულიად განსაკუთრებულ ძეგლს წარმოადგენს. გამოვყოფ ორ საინტერესო დეტალს: როგორც აღინიშნა, შესასვლელთან, მარცხენა მხარეს, უშუალოდ დასავლეთ კედელთან გამართული იყო თიხით შელესილი პოდიუმი, რომელსაც ასევე დასავლეთ ნაწილში, შუა ადგილზე ჰქონდა საგულდაგულოდ მომზადებული მცირე ზომის (D – 0, 25 მ.) წრიული ფოსო. მისი საგულდაგულოდ მომზადება გამოიხატებოდა არა მხოლოდ მის ზუსტ ლოკალიზაციაში, არამედ იმაშიც, რომ მის ფსკერზე ჩადგმული იყო ზუსტად ფოსოს დიამეტრის მქონე ბრტყელი ქვა. ასეთი — მყარი-მომზადება თითქოს კონსტრუქციულ სიმძიმეს უნდა გულისხმობდეს, მაგრამ II სექციაში აღმოჩნდა ასეთივე ფოსოში *in situ* ჩადგმული ამავე დიამეტრის მქონე ხელადა, რაც ნათლად მიუთითებს ამ პოდიუმის საკულტო ხასიათს. საყურადღებოა, რომ ამ ტიპის პოდიუმებს აქვთ ქრონოლოგიურად ძალზე შორეული, მაგრამ ფუნქციურად უახლოესი პარალელები ერიდუს ენეოლითურ ტაძრებში, სადაც ისინი ასევე კედელზეა მიდგმული და ინტერიერის სივრცის განუყოფელ დეტალს წარმოადგენს<sup>6</sup>. ყურადღებას იქცევს ის ფაქტიც, რომ ყველა შენობა სამხრეთითაა ორიენტირებული. ასეთი ორიენტაცია მარტივად აიხსნება ბუნებრივი პირობებით – აქ მუდმივად უბერავს დასავლეთისა ან აღმოსავლეთის ძლიერი ქარები, რაც სრულიად შეუძლებელს ხდის შენობების აღმოსავლეთიდან გახსნას. ამის გამო, მართალია, საკულტო ნაგებობების კარები არ უყურებდნენ აღმოსავლეთს, ანუ

დილის მზეს, მაგრამ, სამაგიეროდ, მთელი დღის მანძილზე მზისაკენ იყო გახსნილი.

გრაკლიან გორაზე აღმოჩენილ მასალაში გამოიყოფა იმპორტული ან იმპორტულის მიბაძვით დამზადებული ნივთების ჯგუფი. მათი გადანაწილება დამზადების ადგილის მიხედვით ურთიერთობათა შემდეგ მიმართულებებს იძლევა:

1. სამხრეთი მესოპოტამია. ეს მიმართულება წარმოდგენილია ორი საბეჭდავით (სურ. 6). პირველი მათგანი, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მონუმენტურსაკურთხეველიან ტაძარში აღმოჩნდა. ესაა ღია ფერის, კარგად განლექილი თიხისაგან დამზადებული კონუსური საბეჭდავი, რომლის ზედაპირი თიხის გამონვამდე საგულდაგულოდაა შემკული ფაქიზად ამოკანრული ხაზებით. ხაზები ანაბეჭდზე ერთ რიგად ჩამწკრივებული სამკუთხედების სქემატურ გამოსახულებას ქმნის. ხოლო ქვედა რეგისტრში შეინიშნება კარგად გამოყვანილი შევრონები. საბეჭდავის თავზე ჯვარია გამოსახული, ხოლო ძირი ოდნავ ღრუა. საბეჭდავი გახვრეტილია შუაში, სრულიად ამკარად, ნახატის დატანის შემდეგ, რაც საბეჭდავების დამზადების ტექნოლოგიას ეწინააღმდეგება. ამდენად, ცხადია, რომ გამჭოლი ნახვრეტი საბეჭდავზე მოგვიანებითაა დატანილი. საბეჭდავის სიმაღლეა 5, 2 სმ, ძირის დმ. – 2, 8 სმ, ხოლო ზედა სიბრტყის დმ. არის 1, 6 სმ. პროფ. ნ. სამსონია ამ ნივთის დეკორის პირდაპირ ანალოგიას ჯემდეთ-ნასრის IV ჯგუფის საბეჭდავებთან ხედავს. ამ ჯგუფის პირველი ნაწილის საბეჭდავებისათვის სწორედ ანალოგიური შევრონებია დამახასიათებელი<sup>7</sup>. ამდენად, თითქოს ამ საბეჭდავის მესოპოტამიური წარმომავლობა და მისი ადრეული თარიღი (ძვ. წ. 3000-2800 წწ.; დომენიკ კოლონი იძლევა ძვ. წ. 3000-2334 წლებს) ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. თუმცა, იგი შემდგომ სპეციალურ შესწავლას საჭიროებს. რაც შეეხება მის გვიანდელ, ანუ ძვ. წ. 1100-900 წლების ტაძარში მოხვედრის ფაქტს, იგი ადვილად აიხსნება —

<sup>6</sup> *The Cambridge ancient History, V. 1, Part 2, 1971.* . Edwards I. E. S., Gadd C. J., Hammond N. G. L., Cambridge. გვ. 334.

<sup>7</sup> ნ. სამსონია, *შუამდინარული გლობტიკა*, თბ., 2008, გვ. 37; D. Colloon, *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*, British Museum Press, 1987, გვ. 13-22; *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections, the Bollingen Series XIV*, Pantheon Book, 1949; pl. 35.

გვიანდელ ტაძრებში ადრეული საბექდავების აღმოჩენა ამ ხანისათვის ტიპური მოვლენაა. რა თქმა უნდა, ძალზე მნიშვნელოვანია იმის დადგენა, თუ როდის მოხვდა ეს საბექდავი მესოპოტამიიდან თანამედროვე ქართლის ტერიტორიაზე – ძვ. წ. IV ათასწლეულის ბოლოსა თუ შემდეგ, ძვ. წ. II ათასწლეულის მიწურულს. ამ ეტაპზე დაბეჯითებით რაიმეს თქმა ძნელია, მაგრამ თითქმის სინქრონული მტკვარ-არაქსის კულტურის არნახულად ვრცელი მასშტაბები ყოველგვარი დაშვების საშუალებას იძლევა. ამავე თვალსაზრისით სრულიად განსაკუთრებულია მეორე საბექდავი, რომლის წრიული მარყუჟი მართკუთხა დაფაზეა ამოყვანილი. ნივთი ღია ფერის, მოთეთრო ქვიშაქვისაგან ზედმინვენით დახვენილი ტექნიკითაა დამზადებული. მისი ზედაპირი იმდენად კარგადაა ათვისებული, რომ ეჭვს არ იწვევს მისი დამამზადებელი ხელოსნის ოსტატობის მაღალი დონე. კვეთა ღრმაა, ანაბექდზე კარგად ჩანს გასხვივონებული „ღმერთის სახლი“<sup>8</sup>. საბექდავის სიმაღლეა 3, 2 სმ, მარყუჟის სიმაღლე – 2, 2 სმ, სასურათე სიბრტყის ფართობი – 3,6X3,4 სმ-ზე. ეს საბექდავი ნაყარ, დაზიანებულ ფენაში აღმოჩნდა. ამდენად, იგი მხოლოდ ანალოგიების საშუალებით შეიძლება დათარიღდეს. ასეთი ანალოგიები კი მას ისევ ჯემდეტ-ნასრის პერიოდის მასალებში მოეპოვება და შესაბამისად, ძვ. წ. 3000-2800 წლებს უნდა მიეკუთვნებოდეს. თუმცა, აქაც შევნიშნავ, რომ ეს ნივთიც ცალკე კვლევის საგანია. საყურადღებოა, რომ ნამოსახლარზე დიდი რაოდენობითაა აღმოჩენილი გვიანი ბრინჯაოს ხანის ადგილობრივი საბექდავებიც, რომელთა ზედაპირი სხვადასხვა სახეებითაა შემკული. მათ შორისაა ნაცრისფერკეციანი საბექდავი (მას ყურადღება მიაქცია პროფ. ნ. სამსონიამ, რომელმაც დაამუშავა ასევე მესოპოტამიური საბექდავებიც), რომელზედაც ცენტრიდან ოთხ მხარეს გასული ხაზები/სხივები იშლება. იგი ზუსტი ანალოგიაა იმ არქაული საბექდავებისა, რომლებიც დიდი რაოდენობითაა ცნობილი მესოპოტამიიდან. არაა გამორიცხული, რომ ეს

საბექდავიც სწორედ მესოპოტამიურების ყველაზე ადრეული ადგილობრივი რეპლიკაა.

2. ურთიერთობების ქრონოლოგიურად მომდევნო საფეხური და სხვა მიმართულება განეკუთვნება ძვ. წ. VIII-VII სს-ს. კოლხეთთან შესაძლო ანალოგიის თვალსაზრისით სრულიად განსაკუთრებულია ძვ. წ. VII საუკუნის ფენაში აღმოჩენილი ტერაკოტის ფიგურის ნაწილი – პროტომა, უფრო ზუსტად, ცხოველის თავი. მისი ზუსტი იდენტიფიცირება რთულია, მაგრამ ვფიქრობ, რომ ესაა ცხენის თავი, რომელსაც რამდენადმე სტილიზებული ფორმა აქვს. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს მისი სრული იდენტიფიკაცია კოლხეთში გათხრილ კოლექტიურ სამარხში აღმოჩენილ მცირე პლასტიკის ერთ-ერთ ნიმუშთან. ესაა ცხენი, რომელზეც ქალღვთაება ზის<sup>9</sup>. ცხენების ქანდაკებებს საერთო აქვთ არა მხოლოდ სტილი, არამედ აღვირის მიმანიშნებელი რგოლიც, რომელიც ცხვირზე, ზემოდანაა გადმოტარებული. სწორედ ამ ატრიბუტის გამოვთვლი ამ ფიგურას ცხენის გამოსახულებად. მიმაჩნია, რომ გრაკლიანზე აღმოჩენილი ცხენის ფიგურა კოლხური ცხენოსანი ქალის ქანდაკების ერთადერთი ტერაკოტის რეპლიკაა. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ცხენოსანი ქალღვთაებების გამოსახულებათა გენეზისი დიდი ხანია, რაც დისკუსიის საგანია<sup>10</sup>. მაგალითად, კუნძულ სამოსზე აღმოჩენილი მხედარი ქალის ბრინჯაოს ქანდაკების შესაძლო დამზადების ადგილად თავიდანვე მიჩნეულია კოლხური არეალი<sup>11</sup>, მართლაც, კოლხეთის საზღვრებს მიღმა, აღმოსავლეთით და სამხრეთით – ანატოლიის ოლქში, მხედარი ქალის არც ერთი ფიგურა არ დადასტურებულა, რაც შესაძლოა მართლაც იმაზე მიუთითებს, რომ ამ ფიგურის კუნძულ სამოსზე არსებობა კოლხეთთან ურთიერთობის შედეგია (თუმცა, ასევე შესაძლოა, რომ ამ ურთიერთობებს სისტემატიური ხასიათი ჯერ კიდევ არ ჰქონოდა). მაგრამ

28

<sup>8</sup> P. Amiet, *La Gliptique Mesopotamienne Archaique*, Paris, 1980, n. 386-390; *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections, the Bollingen Series XIV*, Pantheon Book, 1949; pl. 22-25.

<sup>9</sup> T. Mikeladse, *Grosse Kollektive Grabgruben Der Fruhen Eisenzeit in Kolchis*, In: *Archaeologischer Anzeiger, Berlin*, New York, 1995, გვ. 20.

<sup>10</sup> შეად. ო. ლორთქიფანიძე, *ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან*, თბ., 2002, გვ. 184 და შემდ.

<sup>11</sup> M. Vojatzis, : *Votive Riders Seated Side-Saddle at Early Greek Sanctuaries, Annual of the British School of Archaeology at Athens*, 1992, N 87, გვ. 259-279.

ასეთ შემთხვევაში, ჩემი აზრით, მნიშვნელოვანია კავკასიასა და კონტინენტურ საბერძნეთში აღმოჩენილი ერთი და იმავე ტიპის ფიგურების კონცეპტუალური იდენტურობა. ამავე დროს, აბსოლუტურად ცხადია ის გარემოება, რომ ცხენოსანი ქალის ფიგურა ინარმოებოდა სხვადასხვა რეგიონების სახელოსნოებში. ამ საკითხთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ცხენოსანი ქალის მოხატული ტერაკოტის ფიგურა ჰერაკლეს მუზეუმიდან (ძვ. წ. 1450-1100 წწ., X დარბაზი), რომელიც, როგორც ჩანს, ყველაზე ადრეულია მსგავს ნიმუშებს შორის და ამ ქანდაკებათა გენეზისის თვალსაზრისით უაღრესად მნიშვნელოვანიც. ორიოდ სიტყვით მინდა შევეხო ამ საკითხს: ეგეოსურ – კოლხური ურთიერთობები ძველი სამყაროს კარდინალურ სამეცნიერო პრობლემათა რიგს განეკუთვნება და, ამდენად, ყველა აღმოჩენასა და ინტერპრეტაციას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს. ამ თემასთან დაკავშირებული ერთ-ერთი აღმოჩენა შეიძლება იყოს აგრეთვე მზეთამზის სამაროვანზე მოპოვებული დოქი, რომელიც მორფოლოგიური ნიშნებით იმეორებს ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეების აღმოსავლეთ ქართულ კერამიკას, თუმცა მისი დეკორი ამ ხანის კოლხეთისა და აღმოსავლეთ საქართველოსათვის სრულიად უნიკალურია და პარალელებს უფრო საბერძნეთის გეომეტრიული ხანის კერამიკასა და კოლხურ ცულებთან ამჟღავნებს. მე მხედველობაში მაქვს მეანდრის გამოსახულება, რომელიც J. Whitley-ს გამოკვლევების მიხედვით, იმ ჰორიზონტალურ მეანდრთა რიგს განეკუთვნება, რომელიც გვხვდება ჭურჭლის ყურის ზონაში და ჩნდება ძვ. წ. IX საუკუნიდან<sup>12</sup>, თუმცა ზუსტად იგივეა გვიანგეომეტრიულ II პერიოდშიც (VIII ს-ის ბოლო, ძვ. წ. 770-40 წწ.). ამავე თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა კიდევ ერთი ჭურჭელი მზეთამზის სამაროვნიდან – სასმისი, რომლის ტანი ფრიზებადაა დაყოფილი, რაც სრულიად უცხოა როგორც კოლხური, ისე აღმოსავლეთ ქართული კერამიკისათვის და სრულიად ბუნებრივია გეომეტრიული ხანის საბერძნეთისათვის. საინტერესოა, რომ ამ სასმისს

აქვს ფრიზებში ჩასმული სამკუთხედები, რაც განსაკუთრებით ფართოდ ვრცელდება სწორედ ამავე ხანის – ძვ. წ. VIII საუკუნის ბერძნულ კერამიკულ ნარმოებაში. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მეანდრი სწორედ ამ ხანაში ჩნდება აღმოსავლეთ ანატოლიაში (კონიას არეალი), საიდანაც უფრო ადვილად შეიძლებოდა მოხვედრილიყო კავკასიაში. მაგრამ ეს ვარაუდი მიუღებელი ჩანს იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ მზეთამზის სამაროვანზე ორივე ნივთი, ისევე როგორც აქ მიკვლეული „სკვითური“ ისრისპირები, მკვეთრად კოლხური არტეფაქტების კომპლექსშია აღმოჩენილი. ამის გამო, ვფიქრობ, რომ ისინი დასავლური გზით უნდა მოხვედრილიყვნენ სამცხეში. თუ კონტექსტების მიხედვით ვიმსჯელებთ (და ეს, ალბათ, მართებული გზაა), შესაძლოა ამავე მოსაზრების დასტურია ისიც, რომ თრელი გორებზე აღმოჩენილი ზოომორფული ჭურჭელი, რომელსაც ანალოგიები აქვს როგორც ბერძნულ სამყაროში (მაგ., გვიანელადური C პერიოდის ჭურჭელი ატიკიდან, პერატიდან, როდოსიდან და სხვა), ისე აღმოსავლეთში, განხილული უნდა იქნას არა ბერძნულ, არამედ აღმოსავლურ გავლენად იმის გამო, რომ ისინი არანაირ დასავლურ კონტექსტს არ შეიცავს და მთლიანად ლოკალურ და აღმოსავლურ გარემოში ექცევა.

ამავე კონტექსტში ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ მიუხედავად კოლხური ელემენტების მომძლავრებისა ძვ. წ. VIII-VII სს-ში, კოლხეთის ტერიტორიის აღმოსავლეთითა და სამხრეთით არ შეინიშნება ისეთი პრესტიჟული კოლხური ნივთების გავრცელება, როგორც, მაგალითად, მხედარი ქალღმერთების ქანდაკებებია. ასევე არ ჩანს ამავე ხანის კოლხეთის საკულტო ძეგლებისათვის უკვე ტიპიური ტერაკოტის ფიგურები კოლხეთის უშუალოდ მომიჯნავე ტერიტორიებზე<sup>13</sup>. ამიტომ, ბუნებრივად ჩნდება გარკვეული სკეფსისი ძლიერი კოლხური ინიციატივის სხვადასხვა მიმართულებით განსაკუთრებულ გააქტიურებასთან დაკავშირებით. სწორედ ამიტომ, მეც ვფიქრობ, რომ ეს აღმოჩენები ჯერ-ჯერო-

<sup>12</sup> J. Whitley, *Style and Society in Dark Age Greece*, Cambridge, 1991, კოდი — MOT 01.

<sup>13</sup> H. Nasidze., V. Licheli, L'aire de diffusion de la culture colchidienne, In: *Le Pont-Euxin vu par les Grecs, Symposium de Vani (Colchide) – septembre-octobre 1987*, Paris 1990.



ბით ბერძნულ-კოლხური ადრეული ურთიერთობების სპორადული ხასიათის მანიშნებლად უნდა მივიჩნიოთ<sup>14</sup>. ვფიქრობ, რომ სწორედ ამ კონტექსტში უნდა იქნას განხილული ის აღმოჩენები, რომელიც კუნძულ სამოსზეა გაკეთებული და კოლხურ სამყაროსთანაა დაკავშირებული. კერძოდ, ჩემი აზრით, დასაზუსტებელია ამ ნივთების კუნძულ სამოსზე მოხვედრის ლოგიკა და კანონზომიერება, ანუ სხვა სიტყვებით, არის თუ არა ისინი ამ მიმართულებით ძლიერი კოლხური იმპულსის მაჩვენებელი.

ჩემი აზრით, ეს საკითხი მარტივად წყდება კუნძულ სამოსზე უკანასკნელი წლების მანძილზე ჩატარებული სამუშაოების შედეგების გათვალისწინებით.

იმ ვოტივების არქეოლოგიური კონტექსტი, რომლის ნაწილიც მხედარი ქალის ქანდაკებაა, არის შემდეგნაირი (გამოყენებულია ჰ. კირილაის ხელმძღვანელობით ჩატარებული გათხრების შედეგები)<sup>15</sup>. შენირული შინაური ცხოველების ნაშთები (რომელთა შორის ჭარბობს ხარის, შემდეგ – ძროხისა და ცხვრის, თხისა და ღორის ძვლები); უნიკალური გარეული ცხოველების ნაშთები (ეგვიპტური ნიანგის თავის ფრაგმენტი, აფრიკული ანტილოპას თავი და რქა); გასაოცრად ბევრი ტერაკოტის ფიგურები — ბრონეულისა და ყაყაჩოს ღეროები, ისევე როგორც მათი კურკები და ფიჭვის გირჩები (რომელიც აქ არ იზრდება); სპილოს ძვლისაგან დამზადებული ლომის ეგვიპტური ქანდაკება; მამაკაცის ორი ბაბილონური ფიგურა; ხომალდების სტილიზებული მოდელები (რომლებიც გარკვეულ როლს თამაშობდნენ ჰერასადმი მიძღვნილ დღესასწაულებში) და მრავალი სხვა. ამდენად, აქ საუბარია იმპორტულ ნივთებზე, რომლებიც მოდიოდა ბაბილონიდან, ფინიკიიდან, ირანიდან, ასურეთიდან, ურარტუდან და კვიპროსიდან. მაგრამ ამ შემთხვევაში ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს აგრეთვე: ხის სკამი ცხენების გამოსახულებით; ცხენის ტრაპეციის ფორმის აღმოსავლური წარმოშობის საშუბლეები; საოცარი რაოდენობის ცხენის ბრინჯაოს

აღკაზმულობა, რომელსაც ანალოგია არა აქვს არცერთ ბერძნულ ტაძარში, რის საფუძველზეც აღიარებულია, რომ არქაულ ხანაში ჰერას აქვს სპეციფიკური ნიშანი – იგი არის სწორედ ცხენებისა და მხედრების (sic!) მფარველი ღვთაება. ამ ფონზე, კოლხური ქანდაკების აქვე აღმოჩენის ფაქტი სრულიად ჩვეულებრივი მოვლენაა – იგი, ისევე როგორც სხვა ნივთები, კოლხური კულტურის არეალში მოხვედრილი რომელიმე მოგზაურის/ვაჭრის მიერ იქნა შენირული ჰერასადმი. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ ერთ ნიშანდობლივ ფაქტს, რომ ეგეოსიდან აღმოსავლეთით, კოლხეთის გარეთ – ანატოლიის არეალში — ანალოგიური მხედარი ქალის არცერთი ბრინჯაოს ქანდაკება არ აღმოჩენილა, მაინც უნდა ვიფიქროთ, რომ მისი აქ გამოჩენა უშუალოდ კოლხეთთან შეხების (შესაძლოა, სულაც ერთჯერადი) შედეგია. ამასთან, მისი ერთეული ხასიათი იმისი მაუნყებელია, რომ ამ დროს რაიმე რეგულარულ ურთიერთობაზე საუბარი ეგეოსურ სამყაროსა და კოლხეთს შორის ჯერ კიდევ ნაადრევია. მაგრამ ამ შემთხვევაში ასახსნელი რჩება ის აშკარა თემატური იდენტურობა, რომელიც კონტინენტურ საბერძნეთსა და კოლხეთში აღმოჩენილ ქანდაკებებთან არსებობს. თუმცა აშკარაა ისიც, რომ – როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია უკვე მიღებული – ამ საერთო კონცეფციის შესაბამისად, მხედარი ქალების ფიგურები ინარმოებოდა სხვადასხვა რეგიონალურ სახელოსნოში. ამგვარად, კუნძულ სამოსზე კოლხური ქანდაკების აღმოჩენა კოლხურ-ეგეოსურ ურთიერთობათა თვალსაზრისით შემთხვევითი ჩანს (თუმცა უკვე გარკვეული საერთო ინტერესების მიმანიშნებელია), ხოლო ჰერაიონის ფუნქციის თვალსაზრისით კი- სრულიად ლოგიკური.

უფრო აქტიური ურთიერთობა კოლხეთთან ჩანს ადრეანტიკურ და ელინისტურ ეპოქაში. მოვიყვან მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს გრაკლიანი გორის გათხრებიდან: პირველ რიგში ესაა ვერცხლის სხივანა საყურეები/საკიდები. მსგავსი ტიპის მასალა ტიპურია ძვ. წ. V-III სს-ის კოლხურ სამარხეული ინვენტარისთვის, თუმცა, კოლხურთან შედარებით მცირე ზომის, რამდენიმე ვერცხლის ნიმუში სამცხისა და ქვემო ქართლის

<sup>14</sup> ო. ლორთქიფანიძე, *ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან*, თბ., 2002, გვ. 190.

<sup>15</sup> H. Kyrieleis, *The heraiion at Samos, In: Greek Sanctuaries. New approaches*, N-Y, . 1993, გვ. 125 – 153.



ტერიტორიაზეც აღმოჩნდა. ამ „დაკნინებული“ ფორმებისაგან განსხვავებით, გრაკლიანის ნიმუშები მასიურია და თითქმის იმავე ზომისაა, რაც კოლხური. ამასთან, გრაკლიან გორაზე შენარჩუნებული ჩანს სხივანა საყურეების/სასაფეთქლეების მაინცადამაინც ქონებრივად გამორჩეულ კონტექსტში ჩადება. თუმცა ტექნოლოგიური თვალსაზრისით არის სხვაობა – გრაკლიან გორაზე აღმოჩენილი ცალები ვერცხლის გრეხილი მავთულისაგანაა ნაკეთები და არც ჩიტებისა და ვარდულის გამოსახულებები ამკობს. ასევე კოლხური ოქროს რეპლიკად მიმაჩნია მცირე ზომის ყელსაბამის ვერცხლის დისკოსებრი საკიდები, რომელსაც ანალოგიები აქვს საირხეში.

3. საინტერესო მოვლენები განვითარდა I ათასწლეულის შუა ხანების კავკასიაში, რაც აქემენიდური ირანის გააქტიურებას გულისხმობს. აღარ გავიმეორებ ცნობილ მოსაზრებებს სატრაპიებში და აქემენიდურ არმიაში ქართველურ ტომთა გაერთიანებების შესახებ (კავკასიაში და მის სამხრეთით)<sup>16</sup>. აქემენიდური აქტივობა აშკარაა ისეთი საყრდენი ადმინისტრაციული ცენტრების აღმოჩენებით, როგორებიცაა: გუმბათი<sup>17</sup>, ყარაჯამირლი<sup>18</sup>, სარი-თეფე, დრახსჰანაკერტი, არინბერდი, ერვანდაშატი<sup>19</sup>. არსებობს მოსაზრება იმის შესახებ, რომ გუმბათისა და სხვა აქემენიდური სასახლეების მშენებლები მონვეულნი იყვნენ ირანიდან ან ანატოლიიდან<sup>20</sup>, რაც სრულიად

ლოგიკური ჩანს, რადგან კარგადაა ცნობილი ის, თუ რამდენად მდიდარი და მრავალფეროვანია ცენტრალური კავკასია აქემენიდური ირანის პროდუქციით<sup>21</sup>. პირველ რიგში, აღსანიშნავია ყოველდღიური მოხმარების მოხატული კერამიკა (სურ. 7) და სამკაული. გრაკლიანი გორის აქემენიდური აღმოჩენებიდან აღსანიშნავია მინის კოლ-ტუბი. როგორც ცნობილია, მინის კოლ-ტუბები კავკასიაში იშვიათია. საქართველოში მოპოვებულთაგან ფიჭვნარის კოლ-ტუბის თარიღი (I ჯგუფი D. Barag-ის მიხედვით) მიეკუთვნება ძვ. წ. V ს-ის II მეოთხედს<sup>22</sup>. იგივე ტიპის ჭურჭელი აღმოჩენილია ვანში, იგი ძვ. წ. V ს-ით თარიღდება<sup>23</sup>. D. Barag-ის კლასიფიკაციის მიხედვით, იგი აგრეთვე ძვ. წ. V ან IV სს-ით თარიღდება. ასეთივე თარიღები მოგვცა მ. ფირცხალავამ<sup>24</sup>. საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი სხვა ჭურჭლები (მაგ., ენაგეთი, ტახტიძირი) ძირითადად ძვ. წ. V ან IV ს-ის დასაწყისით თარიღდება. გრაკლიანი გორის კოლ-ტუბიც D. Barag – ის კლასიფიკაციის I ჯგუფს განეკუთვნება და თარიღდება ძვ. წ. V ს-ის მეორე ნახევრით<sup>25</sup>. კარგადაა ცნობილი, რომ უფრო მკვეთრი აქემენიდური გავლენა დაფიქსირებულია ქართლის ისეთ ძეგლებზე როგორც არის ციხია-გორა და სამადლო, ხოლო კოლხეთში – ვანი. ამ უკანასკნელში აქემენიდური გავლენის შესახებ ძვ. წ. IV – III სს-ის არქიტექტურაში მე ჯერ კიდევ 1991 წელს ვწერდი<sup>26</sup>. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი იყო ვანში აღმოჩენილი კირქვის ფრიზის ფრაგმენტი, რომელზეც შემორჩენილია ეტილისა და მეეტლის

<sup>16</sup> Herodotus, III, 94.

<sup>17</sup> F. Knauss, Persian Rule in the North. Achaemenid Palaces on the Periphery of the Empire, In: *The Royal Palace Institution in the First Millennium BC. Monographs of the Danish Institute at Athens*, 2001, Vol. 4.

<sup>18</sup> I. Babaiev, I. Gagoshidze, F. Knaus, An Achaemenid “Palace” at Qarajamirli (Azerbaijan), Preliminary Report on the Excavations in 2006, In: *Achaemenid Culture and Local Traditions in Anatolia, Southern Caucasus and Iran. New Discoveries*, Brill, 2007.

<sup>19</sup> F. Ter-Martirossov, The Typology of the Colonnar Structures in Armenia in the Achaemenid Period, In: *The Royal Palace Institution in the First Millennium BC. Monographs of the Danish Institute at Athens*, 2001, Vol. 4, გვ. ?; A. Kanetsyan, Urartian and Early Achaemenid Palaces in Armenia, In: *The Royal Palace Institution in the First Millennium B. C. Monographs of the Danish Institute at Athens*, 2001, Vol. 4.

<sup>20</sup> F. Knauss, Persian Rule in the North. Achaemenid Palaces on the Periphery of the Empire, In: *The Royal Palace Institution in the First Millennium BC. Monographs of the Danish Institute at Athens*, 2001, Vol. 4.

<sup>21</sup> O. Lortkipanidze: The “Akhlagori Hoard”-Attempt at dating and Historical interpretation. In: *Dziebani (The Journal of the Centre for Archaeological Studies)*, №11, Tb., 2001, გვ. 28-71.

<sup>22</sup> A. Kakhidze Iranian Glass Perfume Vessel from the Pichvnari Greek Cemetery of the Fifth Century BC. In: *Achaemenid Culture and Local Traditions in Anatolia, Southern Caucasus and Iran. New Discoveries*, Brill, 2007, გვ. 109-117.

<sup>23</sup> R. Phuturidze, N. Khoshtaria, D. Chkonია, Results of the excavations carried out in the north-eastern part of the Vani Settlement, In: *Vani I, Tbilisi*, 1972, გვ. 111-135.

<sup>24</sup> მ. ფირცხალავა, მინის ჭურჭელი, *ვანი VII*, თბ., 1983, გვ. 79-86

<sup>25</sup> D. P. Barag, Rod-formed Kohl-tubes of the Mid – first Millennium BC, *Journal of Glass Studies*, №17, 1975, გვ. 26-28.

<sup>26</sup> ვ. ლიჩელი, *ძველი საქართველო ელინისტური სამყაროს სისტემაში*, თბ., 1991, სადოქტორო დისერტაციის რეფერატი.

რელიეფური გამოსახულება. ამ არქიტექტურულ დეტალზე აქემენიდურია ეტლის გამოსახულება, რომელსაც „კოპებიანი“ ბორბლები აქვს. მსგავსი ბორბლების მქონე ეტლის გამოსახულება ამოკვეთილია დარიოსის საბეჭდავზე<sup>27</sup>, ანალოგიურია ბრიტანეთის მუზეუმში დაცული ოქროს ეტლის ბორბლები<sup>28</sup>; იდენტური ბორბლები აქვს აპადანას რელიეფზე გამოსახულ ეტლს ორი პონით<sup>29</sup>. ეს არქიტექტურული დეტალი, რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ მონუმენტური სტრუქტურის ფრიზის ნაწილად (შემორჩენილი საღებავის კვალი მიგვანიშნებს, რომ ფრიზი მოხატული იყო), იმის დამადასტურებელია, რომ, ვანში, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში იყო კოლხური რელიგიური და ადმინისტრაციული ცენტრი, აქემენიდური გავლენა შემორჩა ელინისტურ ხანამდე. ფრიზის ეს ნაწილი არის ბერძნული და აქემენიდური ელემენტების ისეთი სინთეზი, როგორც ელინისტური ხანის დასაწყისში უნდა არსებობდეს (ეს ფრიზი ინტერპრეტირებულია ეოსის გამოსახულებად)<sup>30</sup>. ამასთანავე, ფრიზი და ცენტრალურ ტერასაზე გამოვლენილი მონუმენტური კედელი ვანში, ძვ. წ. IV-III სს-ში აქემენიდური ტრადიციების არსებობაზე უნდა მიუთითებდეს. ვანის ცენტრალურ ტერასაზე ორმაგროტომიანი კაპიტელის აღმოჩენამ დაადასტურა ჩემს მიერ გამოთქმული ვარაუდი<sup>31</sup>.

აქემენიდურ კულტურასთან ურთიერთობის თვალსაზრისით საყურადღებოა აგრეთვე გრაკლიანი გორის სამარხებში აღმოჩენილი ოქროს, ვერცხლის და ბრინჯაოს დისკოები აქემენიდური ტიპის ორნამენტით, რომელიც იდენტურია აქემენიდური თასების ძირების იმ ორნამენტული სახისა, რომელიც გავრცელებული ჩანს ძველ საქართველოს (მაგ., ახალგორის განძის თასები

– ძვ. წ. IV ს.)<sup>32</sup>, საზოგადოდ შავი ზღვის აუზსა და დასავლეთ ანატოლიის სხვადასხვა ოლქში<sup>33</sup>.

4. გარე სამყაროსთან ურთიერთობების მეოთხე მიმართულება გრაკლიანი გორის აღმოჩენების მიხედვით ვლინდება ბერძნულ სამყაროსთან/ანატოლიასთან, რომელიც კავკასიაში ჯერ კიდევ ბრინჯაოს ფიბულების გამოჩენით დაიწყო<sup>34</sup> და „სამადლოს ტიპის“ კერამიკით გაგრძელდა. გრაკლიან გორაზე გაითხარა სამარხი, რომელშიც აღმოჩნდა ფარაკიანი ბეჭედი (ტაბ. IX, 1) ფიგურის გამოსახულებით (საფიქრებელია, „პანი-მუსიკოსის“, რაც, შესაძლოა, გაცილებით ახლოს არის ქეშმარიტებასთან, რადგან სილუეტურად ჩანს თხის ფეხები. თუმცა რამდენადმე მსგავსი მარსიასის ფიგურაცაა ცნობილი).

5. ასევე საყურადღებოა, იეროგლიფურწარწერიანი ეგვიპტური სკარაბეოიდის აღმოჩენა გრაკლიანი გორის №217 სამარხში, რადგან ამ პერიოდში (ძვ. წ. V-IV სს.) ისინი, როგორც ჩანს, ფართოდ ვრცელდება დასავლეთ საქართველოში და გვხვდება სამხრეთშიც (მაგ., აწყურის №04-4 სამარხში მოპოვებული ნივთები). ამ დროს სკარაბეოიდებს მძივებად იყენებდნენ – ამას ადასტურებს მათი აღმოჩენები გარდაცვლილთა გულ-მკერდის არეში, მძივებთან ერთად. ბუნებრივია, რომ ეს ნივთი, ისევე როგორც აქვე აღმოჩენილი თვალადი მძივები, კავკასიაში ბერძენი ვაჭრების აქტიური საქმიანობის შედეგადაა შემოსული. ამ ურთიერთობათა შედეგია სხვადასხვა დროს სხვადასხვა და თანაც საკმაოდ დაშორებულ რეგიონებში დამზადებული ნივთების გრაკლიან გორაზე მოხვედრის ფაქტი.

ამგვარად, გრაკლიანი გორის აღმოჩენები ნათელი დასტურია იმისა, რომ ამიერკავკასიის

<sup>27</sup> Ch. G. Starr, *Greek and Persians in the fourth Century BC., Iranica Antiqua, vol. XII, 1977*, გვ. 231.

<sup>28</sup> J. Boardman, *Die Perser und Der Western. Mainz am Rhein. In Kulturgeschichte Der Antike Welt, Band 96, 2003*, გვ. 191-238.

<sup>29</sup> M. A. Littauer, J. H. Crowel, *Wheeled vehicles and ridden animals in the Ancient Near East, Leiden/Koln, Brill, 1979*, გვ. 144-149.

<sup>30</sup> ო. ლორთქიფანიძე, *ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან*, თბ., 2002, გვ. 232-23.

<sup>31</sup> ვ. ლიჩელი, *კოლხეთისა და იბერიის კულტურის საკითხები*, თბ., 2001, გვ. 39.

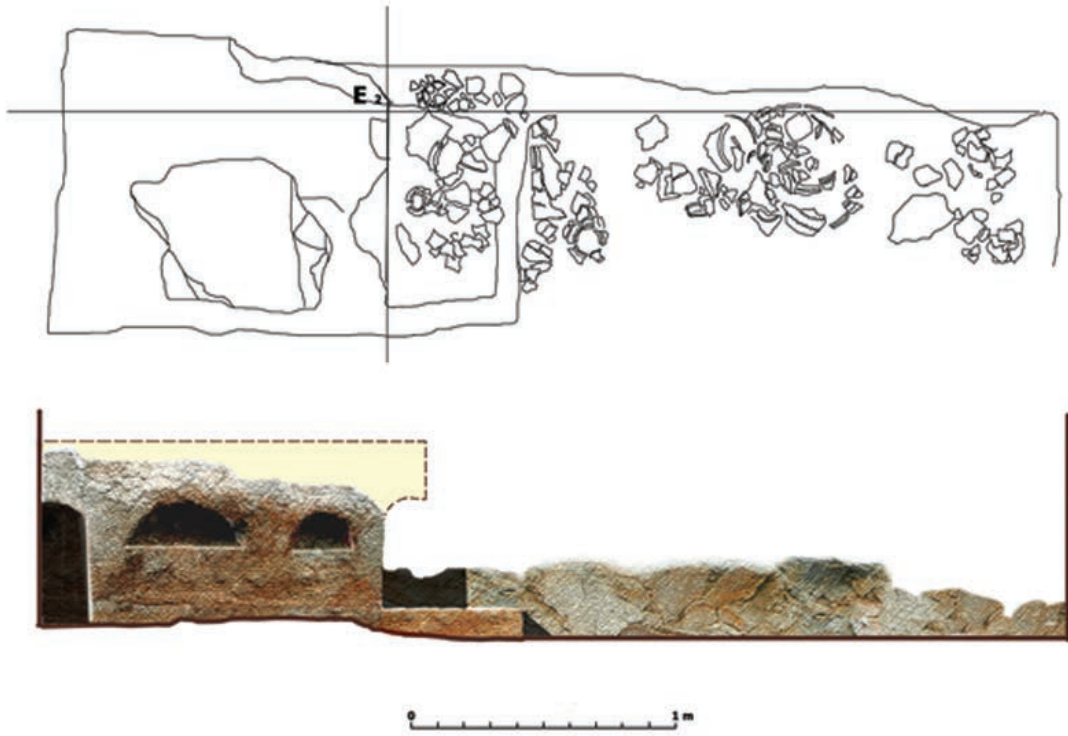
<sup>32</sup> O. Lortkipanidze: The “Akhlagori Hoard”-Attempt at dating and Historical interpretation. In: *Dziebani (The Journal of the Centre for Archaeological Studies)*, №11, Tb., 2001, გვ. 28-71.

<sup>33</sup> M. Yu. Treister, *The Toreutics of Colchis in the 5<sup>th</sup> – 4<sup>th</sup> cc BC Local Traditions, Outside Influence, Innovations*, In: *Achaemenid Culture and Local Traditions in Anatolia, Southern Caucasus and Iran. New Discoveries*, Brill, 2007, გვ. 84-91.

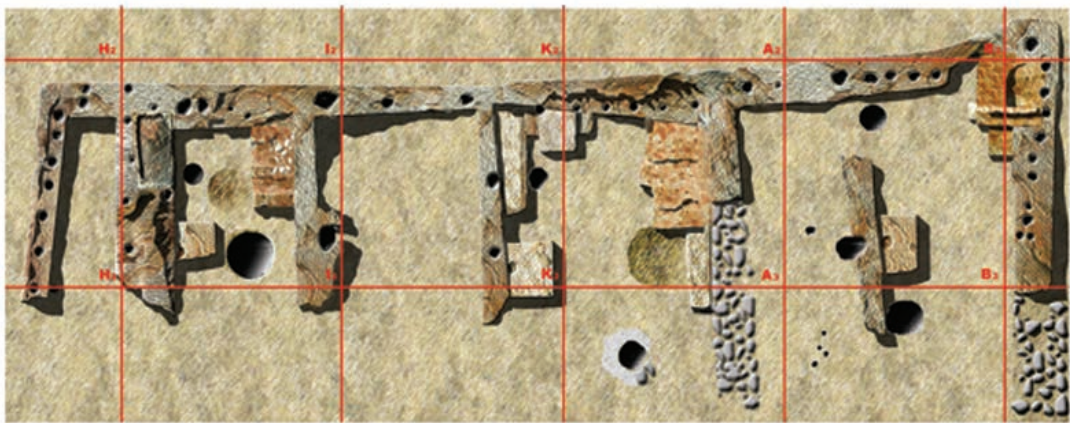
<sup>34</sup> V. Licheli, *Phrygian fibulae in Transcaucasia: their diffusion route*, In: *Proceedings of the First International Conference on the Archaeology and History of the Black Sea*, Amsterdam, 1999.

ცენტრალურ მონაკვეთზე – მისი შედარებით მარტივი და მოხერხებული, ამასთან სამეურნეო საქმიანობისათვის გამოსადეგი ფიზიკურ-გეოგრაფიული პირობების გამო – კონცენტრირებული იყო სავაჭრო აქტივობის ძირითადი მიმართულება, რასაც ახლდა ურთიერთშექცევადი პროცესი: ასეთი გარემო განაპირობებდა საკმაოდ აქტიური ეკონომიკური ბალანსის მქონე დასახლების არსებობას, რასაც ახლდა გზის ამ სამოსახლოსთან მოახლოების ტენდენცია, ხოლო მეორე მხრივ, ამ სამოსახლოს არსებობისათვის გარკვეულ ქრონოლოგიურ მონაკვეთებში პრიორიტეტული ხდებოდა ამავე გზის არსებობა. არ შეიძლება, რომ მესოპოტამიური საბჭდავების აღმოჩენა გრაკლიან გორაზე შემთხვევითი იყოს; არც ის შეიძლება, რომ გვიან-ბრინჯაო – ადრე რკინის ხანის ერთმანეთისაგან განსხვავებული

ლი სატადრო კომპლექსები აქ შემთხვევით იყოს თავმოყრილი; და ალბათ, არც ქვედა ტერასის უნიკალური სატადრო („დასავლეთი ტადარი“) კომპლექსია აქ შემთხვევით აგებული; სრულიად აშკარაა სამოსახლოს არაერთგზის დაკნინებისა და კვლავ აღზევების ფაქტიც, რაც ამ ადგილის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. იყო ყველაფერი ზემოთქმული მხოლოდ გეოგრაფიული მდებარეობით გამოწვეული თუ ამ გორას რაიმე საკრალური მნიშვნელობა ჰქონდა, ამაზე პასუხს მხოლოდ მომავალი გათხრების შედეგები გასცემს. ნებისმიერ შემთხვევაში, სამოსახლოს დიდ ქრონოლოგიურ მონაკვეთში არსებობისა და აქ მიკვლეული არტეფაქტების ხასიათის გამო, გრაკლიანი გორის სამოსახლო და სამაროვანი ცენტრალური ამიერკავკასიის ეტალონურ ძეგლთა შორის უნდა იქნას განხილული.

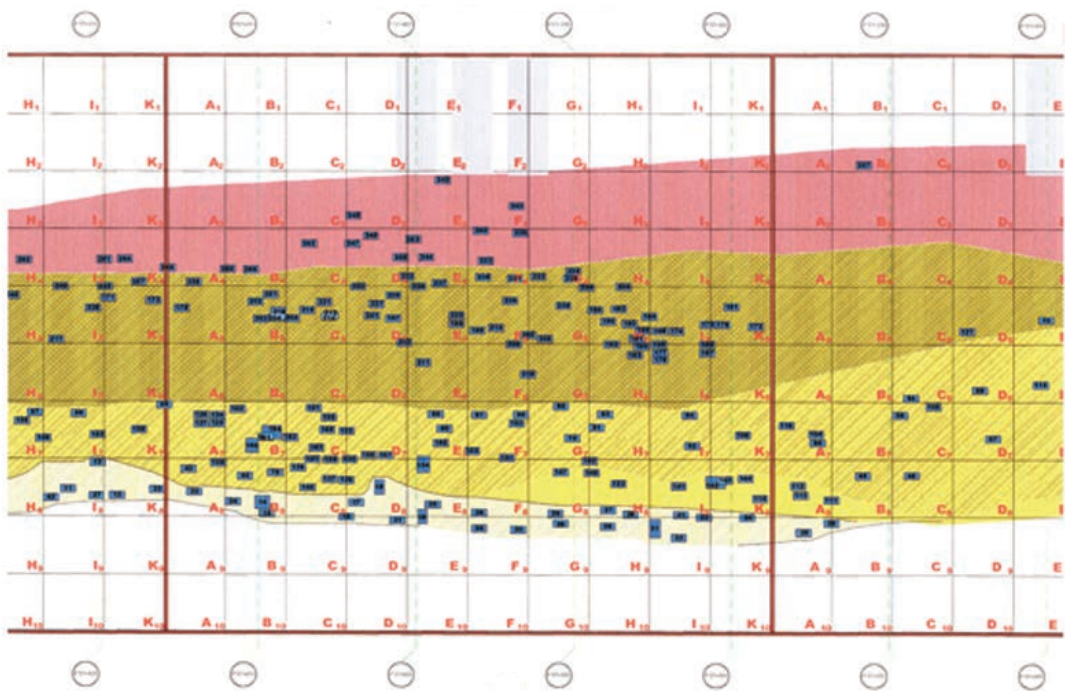


სურ. 1. გრაკლიანი გორა. მონუმენტური საკუროთხვეელი, ძვ. წ. 1100-900 წწ.

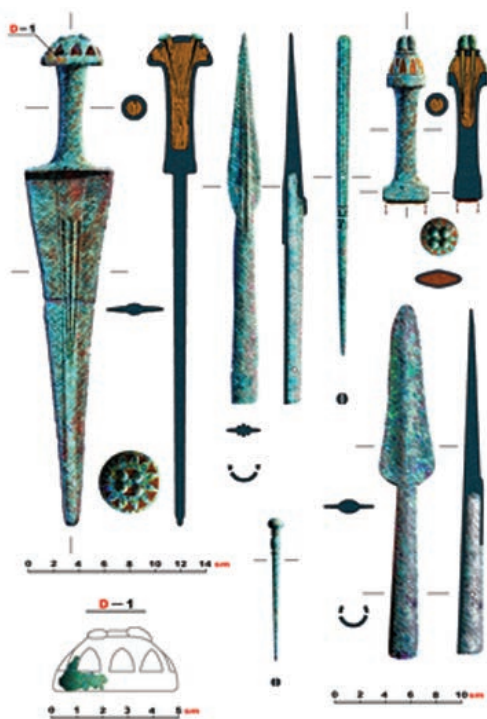


სურ. 2. გრაკლიანი გორა. ტაძრის გეგმა, ჭრილი, ძვ. წ. V-IV სს.

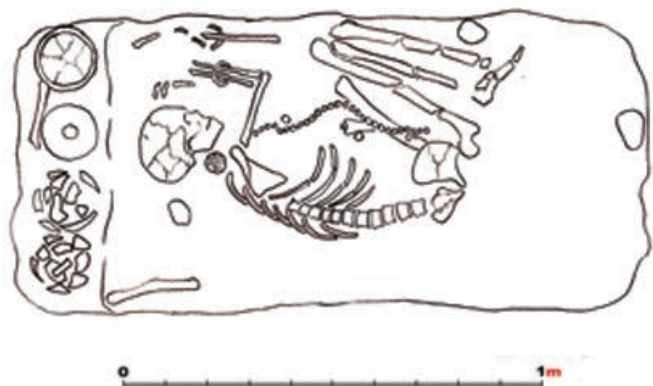




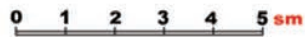
სურ. 3. გრაკლიანი გორა. სამაროვანი, ძვ. წ. XIII ს. — 900 წწ. გეგმა, ნაკვეთი III



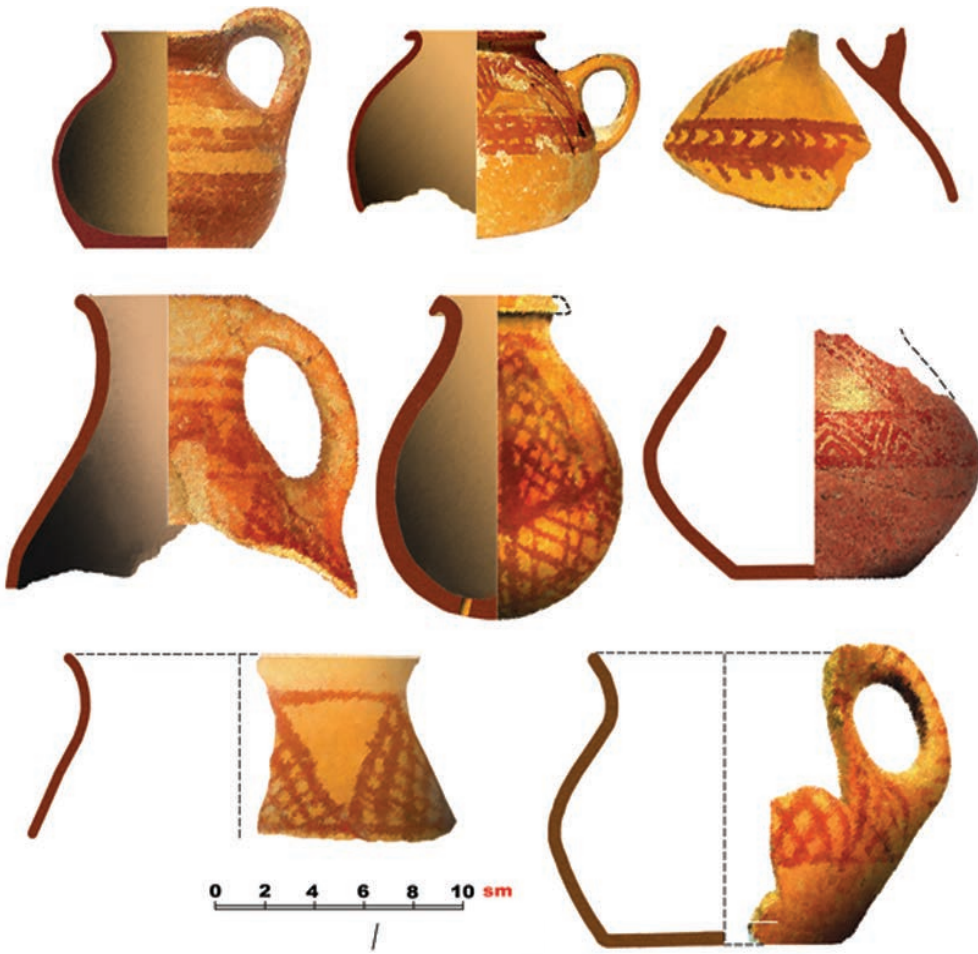
სურ. 4. გრაკლიანი გორა. ბრინჯაოს ხანის სამარხეული ინვენტარი, ძვ. წ. XII – X სს.



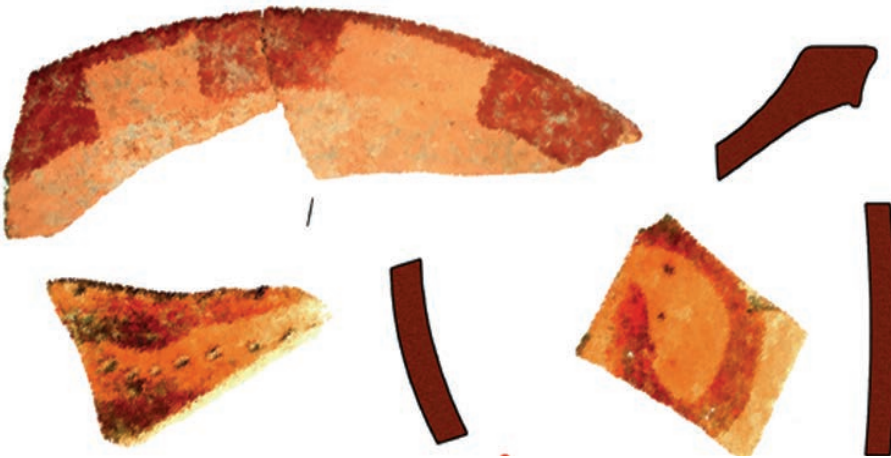
სურ. 5. გრაკლიანი გორა. სამარხი №217, ძვ. წ. V ს-ის II ნახ., გეგმა



სურ. 6. გრაკლიანი გორა. სამხრეთ მესოპოტამიური საბეჭდავები, ძვ. წ. IV – III ათასწლეული



სურ. 7. გრაკლიანი გორა. აქემენიდური ტიპის მოხატული კერამიკა, ძვ. წ. IV- III ს-ის II ნახ.



სურ. 8. გრაკლიანი გორა. „სამადლოს ტიპის“ მოხატული კერამიკა, ძვ. წ. III-II სს.



## დავით სოშტარია

გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

### სოლისაბრი ფოთლების ჩუქურთმა ქართულ არქიტექტურაში

X საუკუნის შუახანებიდან ქართული ეკლესიების კედლებზე, როგორც ცნობილია, კვეთილი სამკაული შესამჩნევად მატულობს და მასში უამრავი ახალი ორნამენტული მოტივი ჩნდება. ერთ-ერთ ასეთ მოტივთაგანია გეომეტრიზებული, სამკუთხა ფოთლების მწკრივი. ის იქმნება კონცენტრული წრეების რიგში ქვემოდან სექტორების ამოჭრით — ისე, რომ ფოთლის მარჯვენა და მარცხენა ნახევრები ეკუთვნის სხვადასხვა (მომიჯნავე) წრეთა სისტემებს, რომელთა ცენტრები ფოთლის ზედა კუთხეებს წარმოადგენს. შესაბამისად, ფოთლის ორი ნახევარი ამ ორი წერტილიდან მოხაზული კონცენტრული რკალების სახის ძარღვებით არის დაღარული. ქართველი მკვლევარები ამ მოტივის აღსანიშნავად სხვადასხვა ტერმინს ხმარობენ: ქიმები, კუნუბები, სამკუთხა კბილანები. დასავლურ მეცნიერებაში მიღებულია ტერმინი კონცენტრულნერვურებიანი (ან კონცენტრულძარღვებიანი) პალმეტები<sup>1</sup>. ის საკმაოდ ზუსტად გადმოგვცემს ჩუქურთმის არსს, თუმცა მოსახმარად მოუხერხებელია. ქვემოთ მე გამოვიყენებ ვ. ბერიძის მიერ ჯერ კიდევ 1940-

იან წლებში შემოთავაზებულ სახელწოდებას — სოლისებრი ფოთლები<sup>2</sup>.

სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის არის აღნიშნული, რომ სოლისებრი ფოთლების სახის ჩუქურთმა ქართულ არქიტექტურაში გვხვდება დროის საკმაოდ ვიწრო მონაკვეთის მანძილზე. ის ჩნდება X საუკუნის II ნახევარში და ქრება XI საუკუნის შუახანების შემდგომ. ეს მოკლე პერიოდი ემთხვევა საქართველოში საეკლესიო მშენებლობის არაჩვეულებრივ გაცხოველებას და ქართული ხუროთმოძღვრების უდიდეს საერთო აღმავლობას. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ სოლისებრი ფოთლების ორნამენტი საქართველოში პირველად ტაოში იჩენს თავს. 960-70-იანი წლების ტაოური ხუროთმოძღვრება თავისი განსაკუთრებული მიდრეკილებით ჩუქურთმის სიუხვისა და მრავალსახოვანებისადმი არქიტექტორებს ახალი ორნამენტული მოტივების ძიებისაკენ უბიძგებდა, ხოლო ქართველთა სამეფოს მჭიდრო კულტურული კავშირები, ერთი მხრივ, ბიზანტიასთან და სომხეთთან, მეორე მხრივ კი ისლამურ სამყაროსთან, ხელს უწყობდა ორნამენტული რეპერტუარის გამდიდრებას შემოსული მოტივებით. ერთ-ერთი ასეთ მოტივთაგანი იყო სოლისებრი ფოთლები, რომელიც თავისი წარმოშობით სასანურ არქიტექტურულ დეკორსა და ტორევეტიკას უკავშირდება და რომელიც ჩვენში, როგორც ჩანს, ირანული ლითონის ჭურჭლის მეშვეობით შემოვიდა<sup>3</sup>.

სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმის ერთ-ერთი უადრესი ჩვენთვის ცნობილი ნიმუში ოთხთა ეკლესიაში გვაქვს, სადაცივიორგანარის გამოყენებული: ერთგან ფასადზე — ჩრდილოეთი ნავის მარჯვნიდან მეორე ზედა სარკმლის თავსართ-

<sup>1</sup> მას იყენებენ ნ. და ჟ. -მ. ტერი (M. et N. Thierry, *La cathédrale de T'beti. Nouvelles données, Cahiers Archéologiques*, 47, 1999, გვ. 87) და მ. ბოგიში (M. Bogisch, *Neue Untersuchungen zur Kreuzkuppelkirche in Yeni Rabat, Oriens Christianus*, 90, 2006, გვ. 158-161) — შესაბამისად *palmettes à nervures concentriques* და *Palmetten mit konzentrischen Rippen*. დ. პიგე-პანაოტოვამ შემოგვთავაზა არცთუ ისე მარჯვე გამოთქმა „გვიმრის ფოთლები“, *feuilles de fougère* (D. Piguet-Panayotova, *L'église d'Iskhan: patrimoine culturel et création architecturale, Oriens Christianus*, 75, 1991, გვ. 219-221, 231, 246).

<sup>2</sup> ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „დედა ღვთისა“, *Ars Georgica* 1, 1942, გვ. 46.

<sup>3</sup> ვ. ბერიძე, სავანე (XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი), *Ars Georgica* 1, 1942, გვ. 112, შენ. 1; W. Djobadze, *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klardjet'i and Šavšet'i*, Stuttgart, 1992, გვ. 76, შენ. 245; გ. გაგოშიძე, სანაპინისმონასტრისმაცხოვრის ტაძრის თარიღისათვის, *საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები*, II, 1996, გვ. 126, შენ. 99. სასანური ნიმუშებისათვის იხ.: K. Тревер, В. Луконин, *Сасанидское серебро: Художественная культура Ирана III-VIII вв.* Собрание государственного Эрмитажа, М., 1987, ტაბ. 56, 85, 98, 99.



ზე<sup>4</sup> და მეორეგან ინტერიერში — საკურთხევლის საფეხურის პირით მხარეს<sup>5</sup> (სურ. 1). თავსართზე სოლისებრი ფოთლები თავდაყირა, ზემოთკენ მიმართული წვეროთი გამოუკვეთავთ, რაც ამ შემთხვევაში კომპოზიციურად წამგებიანია და ჩუქურთმას დიდწილად უკარგავს მხატვრულ გამომსახველობას. ამგვარი გაუმართავობა მეტად დამახასიათებელია ახალი მოტივის ათვისების ადრეული ცდისათვის. რაც შეეხება ჩუქურთმას საკურთხეველში, მას სავსებით ჩამოყალიბებული სახე აქვს. ფოთლები ღრმად არ არის ნაკვეთი, მაგრამ დიდი ზომის წყალობით მაინც მეტად მეტყველი, აქტიური დეკორატიული ელემენტია. მნიშვნელოვანია, რომ აქ არის დამატებითი დეტალიც — სოლისებრ ფოთლებს შორის შექმნილ სამკუთხა არეებში ქვემოთ ნახევარდისკოებია ჩასმული.

დადგენილია, რომ 961-965 წლებს შორის აგებული ოთხთა ეკლესია გადაკეთდა 978-1001 წლებს შორის (უფრო ალბათ 980-იან წლებში)<sup>6</sup>. რეკონსტრუქცია მიზნად ისახავდა მისი შუა ნაგვის ამალგებას — ეს სავსებით ნათლად ჩანს როგორც განივ ფასადებზე, ისე ინტერიერში. ვ. ჯობაძე თვლის, რომ აღნიშნულ პერიოდში აამალგეს გვერდითი ნაგებიც<sup>7</sup>. თუ ამ აზრს დავეთანხმებით, უნდა ვიფიქროთ, რომ გვერდითი ნაგების ზედა რიგის სარკმლების თავსართებიც — მათ შორის სოლისებრფოთლებიანიც — არ არის თავდაპირველი. შესაძლოა, 980-იან წლებშივე დაამატეს კვეთილი შემკულობა შენობის ქვედა ნაწილებსაც, კერძოდ, გამორიცხული არ არის, რომ საკურთხევლის საფეხურის ჩუქურთმაც ამ დროს იყოს გაკეთებული.

ცალკე უნდა ითქვას ოთხთა ეკლესიის ინტერიერში შემონახული კიდევ ერთი ორნამენტის შესახებ, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სოლისებრი ფოთლების მოტივის სახესხვაობა. ის ამკობს სამხრეთი მხარის საკურ-

თხევლისწინა ბურჯის დასავლეთ ნახნაგზე მონყობილი სახატე ნიშის ჩარჩოს ქვედა ბორცს<sup>8</sup>. აგებულებით ორნამენტი თითქმის იგივეა, მაგრამ ფოთლები ძალიან მოკლეა, რუდიმენტული. მათზე ვერასგზით ითქმის „სოლისებური“. ფოთლის ბოლო, რომელსაც ზემოთგანხილულ ორ ნიმუშზე წამახვილებული წვეტის სახე აქვს, აქ ბლაგვ კუთხეს ქმნის. გამარტივებულია ჩუქურთმის სტრუქტურაც — ზედა მრგვალი ნაწილი სულ სამი კონცენტრული წრისაგან შედგება (თავსართსა და საკურთხევლის საფეხურზე ორნამენტს ხუთი ასეთი წრე აქვს) და არ გააჩნია ვიზუალურად ფიქსირებული ცენტრი — თითქოს შუაგული გამოუღესო. შესაძლოა, ამგვარი გადაწყვეტა ნაკარნახევი იყოს ჩუქურთმით დასაფარი სიბრტყის მცირე სიმაღლით — ოსტატს არ სურდა რაპორტის მეტისმეტი დაწვრილმანება და ამჯობინა მისი გამარტივება და პროპორციის შეცვლა, სიმაღლეში (ე. ი. ფოთლის სიგრძეში) დამოკლება. საინტერესოა, რომ ორნამენტის ეს ვარიანტი უახლოეს პარალელებს პოვებს ობუჯის მონასტრიდან მომდინარე ორ ჭედურ ნივთში — სამწერობელსა და სასაკმეველეში, რომლებიც წარწერების მიხედვით, აფხაზთა მეფის გიორგი II-ის (912-957 წლებს შორის) დაკვეთით არის დამზადებული<sup>9</sup>.

მეორე ტაოური ეკლესია, რომელმაც სოლისებრი ფოთლების ადრეული ნიმუში შემოგვინახა, არის ოშკი. აქ ეს მოტივი გამოყენებულია მხოლოდ ერთგან, თავისებურად „უნიკალური“ დანიშნულებით — ის ამკობს საგანგებო სარტყელს, რომელიც ზემოდან ფარგლავს ვედრებისა და ქტიტორების ცნობილ კომპოზიციას აღმოსავლეთი მკლავის სამხრეთ ფასადზე<sup>10</sup>. ჩუქურთმა თითქმის მთლიანად გადასულია (ის მკრთალად განირჩევა 1917 წლის ფოტოსურათზეც) და მის შესახებ მსჯელობა ჭირს.

მოტივის შემდგომ სწრაფ გავრცელებას მონიშნავს X საუკუნის II ნახევრით დათარიღებული სამი ეკლესია ჩრდილის ტბის ნაპირებზე — ურთა (სურ. 4), ფექრაშენი და თეთრციხე. სოლი-

<sup>4</sup> W. Djobadze, *Monasteries*, ტაბ. 221.

<sup>5</sup> Е. Такашвили, *Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии*, Тб., 1952 (ქვემოთ: *АЭЮП*), ტაბ. 125-2 (ჩუქურთმა თითქმის არ განიჩევა); ი. გივიაშვილი, ი. კობლატაძე, *ტაო-კლარჯეთი*, თბ., 2004, ტაბ. გვ. 178-ზე; M. Bogisch, *Neue Untersuchungen*, ილ. 8b.

<sup>6</sup> W. Djobadze, *Monasteries*, გვ. 169-170.

<sup>7</sup> იქვე.

<sup>8</sup> იქვე, ტაბ. 227.

<sup>9</sup> Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тб., 1959, ტაბ. 22-24, 29-30.

<sup>10</sup> *АЭЮП*, ტაბ. 54-2; W. Djobadze, *Monasteries*, ტაბ. 153; M. Bogisch, *Neue Untersuchungen*, ილ. 8a.

სებრი ფოთლები სამივეგან ინტერიერში, კაპიტელზე გამოკვეთილი. ურთის სამნავიან ბაზილიკაში ის ყოველი მხრიდან ევლება სამხრეთი რიგის აღმოსავლეთი სვეტის რვანახნაგა კაპიტელს<sup>11</sup>. კონცენტრული წრეების ცენტრები ყოველი ნახნაგის ზედა ნაწილის შუაშია. შესაბამისად, ფოთლების შუა ღერძები კაპიტელის ნიბოებს ემთხვევა, ხოლო თვით ფოთლები „გატეხილია“ — მათი ნახევრები სხვადასხვა ნახნაგებზე იშლება. რამდენადაც განათების წყაროს მიმართ ისინი სხვადასხვა კუთხითაა მიმართული, შუქჩრდილი მათზე სხვადასხვაგვარად თამაშობს. ამ ეფექტს ხელს უწყობს ჩუქურთმის დამუშავების ხასიათი — ოთხთა ეკლესიასა და ოშკთან შედარებით ურთაში ის უფრო პლასტიკურად არის ნაკვეთი. კონცენტრული წრეები და რკალები აღარაა მხოლოდ ღარებით გაყოფილი ბრტყელი რგოლები, მათი ზედაპირი ირიბად არის ჩაჭრილი, რაც ერთმანეთზე დადებული სიბრტყეების შთაბეჭდილებას ქმნის.

თეთრციხის ეკლესიაში სოლისებრი ფოთლები პილასტრის კაპიტელს ამკობს<sup>12</sup> (სურ. 5). პირითა მხარეზე კონცენტრული წრეების ორი რგოლი თავსდება, გვერდითებზე — თითო. შესაბამისად, პირითა მხარის შუაში ერთი მთლიანი ფოთოლია, ხოლო კიდეებში — თითო ნახევარი, რომელთა მეორე ნახევრებიც გვერდით ნახნაგებზე გადადის. ამრიგად, აქ თითქოს ნახნაგოვან ფორმაზე ჩუქურთმის გამოყვანის იგივე პრინციპი გვაქვს, რაც ურთაში, მაგრამ შედეგი ფრიად განსხვავებულია. ურთის კაპიტელზე ფოთოლი ფართოდ გაშლილ ბლაგვ (135-გრადუსიან) ნიბოზე ტყდება, რის გამოც ის არ კარგავს მთლიანობას, შეიძლება ერთიანად იქნას აღქმული. თეთრციხეში კი მართ ნიბოზე დადებულ ფოთოლს ეს თვისება აღარა აქვს — ის მეტისმეტად ხისტად „უხვევს“, ორ ურთიერთპერპენდიკულარულ სიბრტყეზე განლაგებული ნახევრები ერთ მთლიანობად არ აღიქმება.

როგორც ჩანს, დაახლოებით ამგვარადვე იყო გამოკვეთილი სოლისებრი ფოთლები ფეკრაშენის ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთი კუთხის

პილასტრის კაპიტელზე (ამჟამად კაპიტელი დაკარგულია დამის შესახებ წარმოდგენას მხოლოდ ნ. ტაერის 1968 წლის ფოტოსურათი გვიქმნის)<sup>13</sup>.

პოლიგონალურ მოცულობაზე სოლისებრი ფოთლების ორნამენტის მორგების ცდები ჩრდილისტბისპირა ხუროთმოძღვართა ლოკალურ ამოცანად დარჩა. საქართველოს სხვა მხარეებში — მათ შორის ჩრდილის მეზობელ პროვინციებშიც! — მსგავსი გამოყენების არცერთი მაგალითი არ არის ცნობილი. ეს, ერთი შეხედვით წვრილმანი, ფაქტი კიდეც ერთხელ თვალნათლივ გვიჩვენებს, თუ რაოდენ მრავალფეროვნად ვლინდებოდა შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში რეგიონალური თუ სუბრეგიონალური თავისებურებები.

სოლისებრი ფოთლების ერთი ნიმუში გვაქვს კლარჯეთშიც — შატბერდის (ენი-რაბათის) ეკლესიაში (X-XI სს-თა მიჯნა). ის ამკობს კარნიზებს და სამხრეთისა და დასავლეთი სარკმლების დიდ თავსართებს, რომლებიც საპირეებზეა დასმული<sup>14</sup> (სურ. 2, 3). საინტერესოა ჩუქურთმის კვეთის სხვადასხვა ხასიათი შენობის სხვადასხვა ნაწილებზე — გუმბათის კარნიზზე ჭრა უფრო ღრმა და პლასტიკურია, ძირითადი კორპუსის კარნიზებსა და თავსართებზე — შედარებით ნაკლებად (კვეთა თავსართებზე ახლა ძალიან „გრაფიკულ“ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ ეს ქვის გამოქარულობის ბრალია).

X-XI საუკუნეთა მიჯნაზე სოლისებრი ფოთლების მოტივი მტკიცედ მკვიდრდება ქვეყნის ყველა კუთხის (სადაც კი საერთოდ აკეთებდნენ ქვაზე კვეთილ ჩუქურთმას) არქიტექტორთა ორნამენტულ რეპერტუარში. ყველაზე ადრე სამხრეთი საქართველოდან ის, როგორც ჩანს, გადავიდა იმერეთში, სადაც განსაკუთრებით ძლიერად იჩინდა თავს ტაოს ხუროთმოძღვრების გავლენა. ეს ჩუქურთმა გამოყენებული იყო ქუთაისის ბაგრატის ტაძარში, რომლის მშენებლობაც, ალბათ, 990 წლის ახლო ხანებში დაიწყო. კათედრალის სამხრეთი მკლავის სამხრეთ ფასადზე, მოგვიანებით მიშენებული კარიბჭის დასავლეთ კუთხეში შემოინახა საფასადო ლილ-

<sup>11</sup> U. Bock, Karmir Wank, Bagnair, Çala und Urta, *Die Karavane: Kaukasische Reise, Christliche Erbe im Kaukasus*, Ludvigsburg, 1983, სურ. გვ. 79-ზე.

<sup>12</sup> Ardahan ili: *Kultur ve dayanışma derneği*, Ardahan, 1992, გვ. 37.

<sup>13</sup> N. Thierry, *L'église géorgienne de Pekreşin (Turquie), Bedi kartlisa: Revue de kartvelologie*, vol. XXVI, 1969, სურ. 4.

<sup>14</sup> W. Djobadze, *Monasteries*, ტაბ. 98-99; M. Bogisch, *Neue Untersuchungen*, ილ. 9-10.

ვური ნახევარსვეტის ქვედა ნაწილი. მას ბაზისად პატარა ბურთულა აქვს. ზედ ბურთულის თავზე გამოყოფილია ერთგვარი მანუეტი, რომელსაც ძალიან პატარა, ფაქიზად ნაკვეთი სოლისებრი ფოთლები გასდევს<sup>15</sup>. საინტერესოა, რომ იგივე ჩუქურთმა ნახმარია თვით კარიბჭის არქიტექტურულ დეკორშიც, ამასთან, სწორედ აღნიშნული ნიმუშის გვერდით, კარიბჭის შეწყვილებული ნახევარსვეტების ფილა-ბაზისზე<sup>16</sup>. თავისი დამუშავების ხასიათით ის უკვე განვითარების მოგვიანო ეტაპს განეკუთვნება (კარიბჭე ტაძარს მიშენდა დაახლოებით 1010-1020-იან წლებში).

იგივე მოტივი, ოღონდ სულ სხვაგვარი ხორცშესხმით, ამკობს ბაგრატის ტაძარში ნაპოვნ ერთ-ერთ კაპიტელსაც (რამდენადაც ზომებით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, ის პატრონიკეს სვეტის ნაწილი უნდა იყოს)<sup>17</sup>. ჩუქურთმა გაუყვება წრიულ თაროს კაპიტელის ზედა ნაწილში. ის წარმოადგენს ჩვენთვის უკვე ნაცნობ სახესხვაობას ძლიერ დამოკლებული ბლაგვკუთხა ფოთლებით, თუმცა ოთხთა ეკლესიის სახატე ნიშასთან შედარებით ნაკლებად სქემატურია და სტრუქტურულად უფრო უახლოვდება ჩვეულებრივ ნიმუშებს. აქაც დამოკლებული ვარიანტის შერჩევაზე, ალბათ, გადამწყვეტი გავლენა იქონია შესამკობი არეს სპეციფიკამ — ძალიან დაბალ და გრძელ ლენტისებურ სიბრტყეზე ჩვეულებრივი წვერნამახვილებული ფოთლების გამოყვანა მათ მეტისმეტ დაწვრილმანებას გამოიწვევდა. აღნიშნული ვარიანტი აქა-იქ კიდევ შეგვხვდება ჩვეულებრივი სოლისებრი ფოთლების პარალელურად (ზოგჯერ ერთი ნაგებობის ფარგლებშიც), თუმცა მათზე უფრო იშვიათად.

იმერეთში სოლისებრი ფოთლების ორნამენტი ამკობს X-XI საუკუნეთა მიჯნის კიდევ რამდენიმე ეკლესიას. ქორეთში (1000 წ.) ისინი წარმოდგენილია კარნიზზე, ზენობანში — დასავლეთი სარკმლის თავსართზე<sup>18</sup>. ზენობანის მაგალითი საინტერესოა, როგორც გადანაკეცე-

ბიან თავსართზე ჩვენი ჩუქურთმის გამოყენების ერთ-ერთი უადრესი ცდა. სოლისებრი ფოთლები თავისი ბუნებით ფრიზული ორნამენტია, სწორ თარაზულ ზოლად განსათავსებელი, და ძნელად ჰგუობს კუთხით მობრუნებას (ამჯერად ვგულისხმობ არა სამგანზომილებიან, სტერეომეტრიულ კუთხეს, არამედ კუთხეს კედლის სიბრტყეზე). თავსართის ნახევარწრიდან გადანაკეცვის ჰორიზონტალზე მისი რბილად, ბუნებრივად გადაყვანა გარკვეულ გამომგონებლობას მოითხოვს. ქვემოთ დავინახავთ, რომ ხუროთმოძღვრები ამ პრობლემას ყოველთვის ვერ ართმევდნენ თავს. ზენობნელი ოსტატი კუთხეებზე დიდ რომბული ფორმის ფოთლებს აკეთებს და ამ გზით ასეთუისე წარმატებით ძლევს სირთულეს. შესაძლოა, ამ სირთულის გათვალისწინებით ირჩევს ის ფოთლების ფორმასაც — ისინი საკმაოდ მოკლეა, მაგრამ არა ბლაგვი კუთხით გამოყვანის გამო, არამედ იმიტომ, რომ წვეტი (ნამახვილებული ბოლო) მოკვეთილი აქვს.

დასავლეთი სარკმლის თავსართზე სოლისებრი ფოთლები წარმოდგენილია იმერეთის კიდევ ერთ ნაგებობაში — ეხვევის „დედა ღვთისას“ ეკლესიაში (XI ს-ის I მეოთ.)<sup>19</sup>. კუთხეზე გადასვლა აქ ნაკლებად მარჯვედ არის გაკეთებული — თავსართის შუა დიდი რკალისა და გადანაკეცვების ჩუქურთმა ერთმანეთს არ ებმის, ისინი თითქოს ცალ-ცალკეა გაფორმებული.

დამოკლებული ბლაგვკუთხა ფოთლების ნიმუშები გვაქვს შიდა ქართლის ორ ეკლესიაში — დოდოთის ცხრაკარაში და ნიქოზის მთავარანგელოზში. დოდოთში ეს ჩუქურთმა ძირითად კორპუსზე XI საუკუნის დასაწყისში მიშენებული გარშემოსავლელის დასავლეთი და სამხრეთი შესასვლელების თალებს ამკობს<sup>20</sup>, ნიქოზში — გუმბათის კარნიზს<sup>21</sup>. შიდა ქართლშივე გვხვდება „ნამდვილი“ სოლისებრი ფოთლებიც — ასევე XI საუკუნის დასაწყისში რეკონსტრუირებული რუისის ტაძრის ჩრდილოეთი ეგვტრის კარნიზ-

<sup>15</sup> Georgien, ტაბ. 409.

<sup>16</sup> იქვე.

<sup>17</sup> Н. Северов, Опыт реконструкции Кутаисского храма Баграта, *Ars Georgica*, 5, 1959, ტაბ. 83-4. ამჟამად კაპიტელი ტაძრის ეზოში დევს, მის ჩრდილოეთით, უამრავ სხვა არქიტექტურულ ფრაგმენტს შორის.

<sup>18</sup> მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება, *ძველის მეგობარი* №4, 1988, გვ. 12.

<sup>19</sup> ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „დედა ღვთისა“, სურ. 6, ტაბ. 17-1.

<sup>20</sup> В. Цинцадзе, Р. Мепишавили, *Архитектура нагорной части*, ტაბ. 49-1, 50-1, 52.

<sup>21</sup> იქვე, ტაბ. 62-1.



ზე<sup>22</sup> (სურ. 6). ეს ნატიფად ნაკვეთი ჩუქურთმა დამატებით ელემენტსაც შეიცავს — სამკუთხა არეებში ფოთლებს შორის ჩასმულია მცენარეული მოტივები. ისინი უფრო მსუბუქად, დაბალი რელიეფით არის ნაკვეთი, ვიდრე ძირითადი სახე, რაც ხაზს უსვამს მათ „დამხმარე“ როლს. ამავე ხანებისა უნდა იყოს ქვემო ბოლნისის უძველესი ეკლესიის კარნიზიც, რომელზეც ნვერნაჭრილი სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმის ნაშთი შემონახა<sup>23</sup>.

თავისებური გამოყენება მოუძებნეს სოლისებრი ფოთლების ორნამენტს ჯავახეთში — რეგიონში, რომლის ხუროთმოძღვრებასაც საერთოდ ახასიათებს ნოვაციების „მძიმედ“ ათვისება. ზედა ვარძიაში (XI ს-ის I ნახ., უფრო, ალბათ, 1010-1020 წწ.)<sup>24</sup>, ტონთიოსა (1023-1027 წწ.)<sup>25</sup> და ზედა თმოგვეში (1027-1050-იანი წწ.)<sup>26</sup> ეს ჩუქურთმა გვხვდება ერთობ უჩვეულო, შეუფერებელ ადგილას — სარკმლის საპირეზე. ცხადია, კუთხეების პრობლემა, რომელიც ზემოთ თავსართებთან დაკავშირებით ვახსენე, აქ კიდევ უფრო მწვავედ დგება. ზედა ვარძიაში, სადაც სოლისებრი ფოთლები საკურთხევლის სარკმლის მართკუთხა საპირეს ამკობს, ამ პრობლემის გადაჭრის ორი ვარიანტია შემოთავაზებული. თუ საპირის ზედა კუთხეებში ირიბად (დიაგონალურად) დასმული ფოთლების მეშვეობით ოსტატი კიდევ ახერხებს ორნამენტის მოქნილი მდინარების შენარჩუნებას, ქვემოთ ის სრულიად ხისტ ხერხს მიმართავს: ვერტიკალური არშიები ძირამდე ჩამოჰყავს და მათ შორის, სარკმლის ქვეშ, კონცენტრული წრეების ერთ რგოლზე აგებულ ორ ნახევარფოთოლს ათავსებს, რომლებიც უხერხულად იჭრებიან საპირეში და არ

ებმიან ჩუქურთმის საერთო ქარგას. ანალოგიურად არის გადაწყვეტილი ქვედა არშია ტონთიოს დასავლეთი სარკმლის საპირეზეც (ზემოთ ის ნახევარწრიულია). თავისებურია ჯავახეთში ორნამენტის დამუშავებაც. ნ. ვაჩიშვილის თქმით, აქ „თითქოს ჯერ ქვა იჭრება სამკუთხა კბილანებად, შემდეგ კი თხელი კონტურული, გრაფიკული ნახატი იდება“<sup>27</sup>. ფოთლები წვრილია და ძლიერ წაგრძელებული, რაც უსიამოვნოდ ხვდება კაცს თვალში მათი ვერტიკალურ ზოლად ჩამომწკრივებისას. ეს განსაკუთრებით ითქმის ზედა ვარძიაზე, სადაც ფოთლების მახვილი ბოლოები მოჭრილია და, მიუხედავად ამისა, ისინი მაინც მეტისმეტად გაწელილი ჩანს.

აღმოსავლეთი სარკმლის საპირეზე სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმა გამოკვეთილია თრიალეთის ახალქალაქის (ტაშაშის) ეკლესიაშიც (XI ს-ის დას.).<sup>28</sup> მაგრამ აქ მას უფრო მოკრძალებული ადგილი ეთმობა. საპირე შვიდ სხვადასხვა ორნამენტულ მოტივზე აგებული მონაკვეთისაგან შედგება. სოლისებრი ფოთლების სახე ამ შვიდთაგან ერთ-ერთია და მას საპირეს ზედა არშია უკავია. ფორმისა და დამუშავების ხასიათის მხრივ ეს ჩუქურთმა ჯავახურ ნიმუშებს უკავშირდება.

აქვე უნდა ითქვას სამცხეში მდებარე ხეოთის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის შემკულობის შესახებაც. აქ ღიობის ორსავე მხარეს შვეულად ჩამოყოლებულია გრაფიკულად ნაკვეთი კონცენტრული წრეების ოთხ-ოთხი რგოლი. შიდა (ღიობის) მხრიდან მათში სექტორებია შეჭრილი — ეს არის და ეს. ფოთლები, როგორც ასეთი, საერთოდ არაა. მიუხედავად ამისა, სტრუქტურულად ხეოთის ჩუქურთმაც სოლისებრი ფოთლების მოტივს უკავშირდება, კერძოდ მის დამოკლებულ, ბლაგვფოთლიან ვარიანტს და მის უკიდურესად გამარტივებულ ქვესახეობას წარმოადგენს.

<sup>22</sup> Г. Чубинашвили, К истории Руисского храма, *Вопросы истории искусства*, т. I, Тб., 1970, ტაბ. 76-2. XV საუკუნის დასაწყისში, როცა ტაძარი აღადგინეს, სოლისებრი ფოთლები გამოკვეთეს — უთუოდ ძველის მიბაძვით — გუმბათის ყელისძირა თარო-სარტყელზე, მაგრამ ძალიან უხეირო გამოუვიდათ (იქვე, ტაბ. 79-1).

<sup>23</sup> ც. გაბაშვილი, *ზედა ვარძია*, თბ., 1985, გვ. 72, სურ. 32.

<sup>24</sup> იქვე, სურ. 32, ტაბ. 3, 22.

<sup>25</sup> ნ. ვაჩიშვილი, ტონთიოს მეღქისედეკ კათალიკოსისეული ეკლესია, *ძველის მეგობარი*, №4(99), 1997, ფურადი გვ. 2 (ჩანართი გვ. 34-35 შორის); *ჯავახეთი*, ტაბ. 88.

<sup>26</sup> ც. გაბაშვილი, *ზედა ვარძია*, გვ. 72, სურ. 32.

<sup>27</sup> ნ. ვაჩიშვილი, ტონთიოს მეღქისედეკ კათალიკოსისეული ეკლესია, გვ. 40; ჩუქურთმის ჯავახურ ნიმუშებთან დაკავშირებით იხ. აგრეთვე: დ. ხომტარია, *ჯავახეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ზოგიერთი თავისებურება, ლიტერატურა და ხელოვნება*, №1-2, 1997, გვ. 132-133.

<sup>28</sup> ლ. რჩეულიშვილი, რატი ერისთავთ-ერისთავის ნაგებობა თრიალეთის ახალქალაქში, *Ars Georgica* 7, 1971, ტაბ. 40.



სამცხეში „ნამდვილი“ სოლისებრი ფოთლების ორნამენტი ძალიან პოპულარული უნდა ყოფილიყო. ის გამოყენებულია საფარის მონასტრის მახლობლად მდებარე წმ. სტეფანეს მინიატურული ეკლესიის კარნიზზე (ვიწრო და გრძელი, ნვერნაკვეთილი ფორმისა, ზედა ვარძიის მსგავსი)<sup>29</sup>; ეს ჩუქურთმიანი ქვები მოიპოვება რამდენიმე ეკლესიის ნანგრევებში (ბურალი, საყევარი); ზოგან ისინი ჩართულია მოგვიანო ხანის შენობათა კედლებში (ღრომას წმ. თევდორე, პატარა პამაჯის XIX საუკუნის სომხური ეკლესია სურბ-ხაჩი).

1010-იანი წლებიდან აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში დაახლოებით ერთდროულად იჩენს თავს სოლისებრი ფოთლების მკაფიოდ გეომეტრიული ფორმის შერბილების ტენდენცია. მათი სწორხაზოვანი კონტური მოქნილობას იძენს, ტალღოვანი ხდება. ზედაპირის დამუშავება „ნათლად ამულავნებს“ ორგანულ სამყაროსთან კავშირს<sup>30</sup>. უწინდელი სამკუთხა ფოთოლი რბილი მოხაზულობის ცოცხალ ფოთლად იქცევა. ეს უკვე ნამდვილი მცენარეული ორნამენტი, თუმცა კი აგების პრინციპით გეომეტრიული პროტოტიპისაგან არსებითად არ განსხვავდება.

საინტერესოა, რომ სოლისებრი ფოთლის გეომეტრიულობის შერბილებას თან სდევს მისი დანიშნულების მკაცრად დადგენა და დაკანონება. ტალღოვანი ფოთოლი გამოიყენება უკვე მხოლოდ განსაზღვრულ ადგილებში — კარნიზებზე და (მცირე რეპლიკების სახით) ფასადის კომპოზიციის „საყრდენი“ ნერტილების — კვარცხლბეკებისა და იმპოსტების შესამკობად<sup>31</sup>. ამის მაგალითები გვაქვს ქართლის, იმერეთისა და რაჭის რამდენიმე ტაძარში. ქუთაისის კათედრალის კარნიზზე ზემოთ უკვე იყო ნახსენები. შეიძლება დავასახელოთ ასევე ნიკორწმინდა (1010-1014 წწ.) — კარნიზები დასავლეთის მკლავის დასავლეთ ფასადზე და ჩრდილოეთი მკლავის ჩრდილოეთ ფასადზე და ნახევარსვეტების ბაზისები აღმოსავლეთ ფასადზე<sup>32</sup> (სურ. 7); მანგლისი (1014-

1027 წწ.) — გუმბათის კარნიზი და ძირითადი კორპუსის კარნიზების დიდი ნაწილი, იმპოსტები და ბაზისები გუმბათის ყელზე და სამხრეთი კარნიზის აღმოსავლეთ ფასადზე<sup>33</sup>; მცხეთის სამთავრო (XI ს-ის I ნახ., ალბათ, უფრო 1030-40-იანი წწ.) — იმპოსტები დასავლეთ ფასადზე<sup>34</sup>; კაცხის ეკლესიის გარშემოსავლელი (1014-1048 წლებს შორის) — კარნიზი და ბაზისები სამხრეთ ფასადზე<sup>35</sup> (სურ. 8); სავანე (1046 წ.) — კარნიზი, ბაზისები და იმპოსტები აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებზე<sup>36</sup>.

ფოთლების დამუშავება ჩამოთვლილ მაგალითებში ერთნაირი არ არის. ნიკორწმინდის კარნიზებზე ისინი წინა ათწლეულების ნიმუშებთან მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს (კარნიზები, როგორც ჩანს, შესრულებულია იმ ოსტატის მიერ, რომელსაც გ. ჩუბინაშვილი „მეორე ოსტატს“ უწოდებს და უფროსი თაობის წარმომადგენლად მიიჩნევს<sup>37</sup>). ფოთლების კონტურები შერბილებულია, მაგრამ მათ ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვთ სოლისებრი მოყვანილობა. სამკუთხა არეები ფოთლებს შორის სტილიზებული ყვავილის სახის ჩუქურთმით არის შევსებული. ორნამენტი იმავე ნიკორწმინდის აღმოსავლეთი ფასადის ბაზისებზე (გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით პირველი, ძირითადი ოსტატის ნახელავი) გაცილებით უფრო განვითარებულია. აქ პირველად გვხვდება სხვაგვარი დამატებითი ელემენტი — კონცენტრულ ნრეებზე „შემოჭერილი“ ჰორიზონტალური ქამრები. მოგვიანებით ამ ელემენტს ფართოდ იყენებენ სავანეში, ამასთან, იქ ქამარი ხან ნიკორწმინდის მსგავსად ჰორიზონტალურია, ხან ვერტიკალური (კარნიზზე), ხანაც დიაგონალური. მანგლისში (ზოგან) და სამთავროში (ორსავე იმპოსტზე) ფოთლები აღმა, ე. ი. წვერით ზემოთკენ არის მიმართული. აქვე ცალ-

грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, т. I, Тб., 1970, ტაბ. 105-1; *Georgien*, ტაბ. 383, 518.

<sup>33</sup> მ. დვალი, *მანგლისის ხუროთმოძღვრული ძეგლი*, თბ., 1974, ტაბ. 24-30, 39.

<sup>34</sup> Р. Шмерлинг, Самтавро – памятник XI века, *Ars Georgica I*, 1942, გვ. 64, სურ. 16.

<sup>35</sup> ვ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, *Ars Georgica 3*, 1950, ტაბ. 21-1, 22-2, 23, 24-1, 26-2.

<sup>36</sup> ვ. ბერიძე, სავანე, გვ. 109, სურ. 17-ს, გვ. 111, სურ. 18, ტაბ. 25-2, 3, 26, 28-2.

<sup>37</sup> Г. Чубинашвили, *Кумурдо и Никорцминда*, გვ. 257.

<sup>29</sup> ც. გაბაშვილი, *ზედა ვარძია*, სურ. 32.

<sup>30</sup> ვ. ბერიძე, სავანე, გვ. 111.

<sup>31</sup> იქვე.

<sup>32</sup> Г. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, как пример разных этапов развития баррокального стиля в

კე უნდა ითქვას სვეტიცხოვლის (1010-1029 წწ.) დასავლეთი ფასადის დიდი თალის იმპოსტების ჩუქურთმის შესახებ<sup>38</sup>. წარმომავლობით ისიც უთუოდ სოლისებრი ფოთლების მოტივს უკავშირდება, მაგრამ იმდენად არის მისგან დაშორებული, რომ არსებითად უკვე სხვა ორნამენტულ სახეს წარმოადგენს.

ამრიგად, 1010-იანი წლებიდან ქართლისა და რაჭა-იმერეთის ეკლესიების ქვაზე კვეთილ მორთულობაში გეომეტრიული სოლისებრი ფოთოლი გაქრა და ადგილი დაუთმო თავის მცენარეულ სახესხვაობას. რა ხდება ამ დროს სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში? ზემოთ უკვე იყო ლაპარაკი ჯავახეთის შესახებ, რომელსაც აღნიშნული ტენდენცია არ შეეხება. სოლისებრი ფოთლის მოტივი იქ შედარებით გვიან შევიდა (დაახლოებით მაშინ, როცა „მონინავე“ პროვინციებში უკვე დაიწყო მისი დეგეომეტრიზაცია), ამასთან, შევიდა სწორედ ხისტი გეომეტრიული სახით და ასეთადვე დარჩა. XI საუკუნის შუა ხანების შემდეგ ჯავახეთშიც, ისევე, როგორც ქვეყნის სხვა მხარეებში, ეს ორნამენტი აღარ გვხვდება.

სოლისებრი ფოთლის თავდაპირველი ფორმის ერთგულნი დარჩნენ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სხვა პროვინციებშიც, მათ შორის ტაოში — მხარეში, სადაც ეს ჩუქურთმა პირველად იქნა გამოყენებული და საიდანაც დაიწყო მისი გავრცელება. ამას თვალნათლივ მოწმობს იმხნის ტაძარი, რომლის არაჩვეულებრივად მდიდრული ქვაზე კვეთილი დეკორის უდიდესი ნაწილი შესრულებულია 1014-1032 წლებს შორის ხუროთმოძღვარ იოანე მორჩაისძის მიერ შენობის „განსრულებისას“. იოანე მორჩაისძეს აშკარად გამორჩეულად მოსწონდა სოლისებრი ფოთლების მოტივი — მან ის შვიდ სხვადასხვა ადგილას, სხვადასხვა არქიტექტურული ფორმის მოსართავად გამოიყენა. ინტერიერში ამ ჩუქურთმით გაფორმებულია სამხრეთ-აღმოსავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯის მაღალი ბაზისის ზედა ნაწილი<sup>39</sup> (სურ. 10). დიდი, ლამაზი, ძლიერ ნამახვილებული სამკუთხა ფოთლები და მათ შორის სექტორებში ჩასმული სტილიზებული ყვავილები

მთლიანად ფარავს 60 სმ-ის სიმაღლის არეს (ეს ჩვენი ორნამენტის ყველაზე მსხვილმასშტაბიანი ნიმუშია). ფასადებზე ჩუქურთმა დამატებითი ელემენტების გარეშეა წარმოდგენილი. ის ამკობს გუმბათის კარნიზს (სურ. 9), აღმოსავლეთი და სამხრეთი მკლავების შუა დიდი სარკმლების თავსართებს, დასავლეთის მკლავის სამხრეთი კარის თავსართს და თაღნარის იმპოსტებს დასავლეთი მკლავის სამხრეთ (ერთგან) და დასავლეთ (სამგან) ფასადებზე<sup>40</sup> (სურ. 11, 12, 13). ფოთლები ტაძრის შიგნითაც და გარეთაც მკაფიო გეომეტრიული ფორმისაა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, როგორც შენიშნავს ვ. ბერიძე, „იმხანში მოტივი მაინც არ ჰკარგავს სიცოცხლეს, რადგანაც ფონი საგრძნობლადაა ჩაღრმავებული და ნახატი ღრმა ჩრდილით იფარგლება“<sup>41</sup>. საგანგებოდაა აღსანიშნავი სოლისებრი ფოთლები გუმბათის კარნიზზე. მათ გადაწყვეტაში ხუროთმოძღვარი იშვიათ გამომგონებლობასა და დეკორატორის ნიჭს ამჟღავნებს. ფოთლების ქვედა, ნამახვილებული ნაწილი სცილდება ფონს და თავისუფლად ეშვება ძირს. მზის შუქზე მათი დაკბილული ჩრდილი კონტრასტულად იკითხება ქვის ნათელ ფონზე და თითქოს დუბლირებს ფოთლების მწკრივს. ჩუქურთმა უაღრესად ნატიფია და ძლიერ ცხოველხატულ ეფექტს ქმნის.

საინტერესოა, რომ თვით ისეთ შესანიშნავ ოსტატსაც კი, როგორც იყო იოანე მორჩაისძე, გაუჭირდა გადანაკეცებიან თავსართებზე სოლისებრი ფოთლების გამართულად განთავსება. სამხრეთ ფასადზე კარისა და სარკმლის თავსართების გაფორმებაში კვლავ იმავე მოუგვარებლობას ვაწყდებით, რაც ეხვევში ვნახეთ — თავსართის ძირითადი, ნახევარწრიული ნაწილისა და თარაზული გადანაკეცების ზღვარზე ორნამენტის მდინარება განწყვეტილია, გადაბმული არ არის (სარკმლის თავსართის გადანაკეცებზე სულაც სხვა სახის ჩუქურთმაა დატანილი). ამათგან განსხვავებით, საკურთხევლის სარკმლის თავსართზე ამოცანა კარგად არის გადაწყვეტილი. კუთხეებში ირიბად დასმული, დაშნასავით

<sup>38</sup> P. Шмерлинг, *Самтавро*, გვ. 64, სურ. 16.  
<sup>39</sup> АЭЮПГ, ტაბ. 21-2; W. Djobadze, *Monasteries*, ტაბ. 285.

<sup>40</sup> АЭЮПГ, ტაბ. 9, 12, 13; W. Djobadze, *Monasteries*, ტაბ. 276, 293, 297, 307; O. Aytekin, *Ortaçağ'dan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar: Artvin'deki Mimarî Eserler*, Ankara, 1999, ტაბ. 27, 29, 31.  
<sup>41</sup> ვ. ბერიძე, *სავანე*, გვ. 112.

წაგრძელებული ფოთლები უზრუნველყოფენ რთული მოხაზულობის ორნამენტული არშიის კომპოზიციურ მთლიანობას.

იგივე შეიძლება ითქვას სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სხვა დიდი კათედრალის — ტბეთის ჩრდილოეთი ეგვტრის (ის ტაძრის მესამე რეკონსტრუქციისას, XI ს-ის II მეოთხედში მიაშენეს ნაგებობის ჩრდილოეთი მკლავს) აღმოსავლეთი სარკმლის თავსართის შესახებაც<sup>42</sup> (სურ. 14). აქ სამკუთხა ფოთლები ისეთი ნამახვილებული არ არის, როგორც იშხანში, რაც ნაწილობრივ აადვილებს ამოცანას. ტბელი ოსტატი ხმარობს დამატებით ელემენტებს ფოთლებს შუა სექტორების გასაფორმებლად, ამასთან, შიგადაშიგ ცვლის მათ მოტივს. სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმა ტბეთში წარმოდგენილია ასევე კარნიზზე აღმოსავლეთი მკლავის სამხრეთ ფასადზე (სხვა ფასადებზე კარნიზის ორნამენტაცია სხვაგვარია). შესაძლოა, ის ტაძრის სხვა ნაწილებზეც ყოფილიყო — შენობის დასავლეთი მხარე ხომ მთლიანად დანგრეულია.

სოლისებრი ფოთლები მცირე არქიტექტურული ფორმების ორნამენტაციაშიც იხმარებოდა. პატარა ონის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში ისინი ამკობდნენ თაბაშირის კანკელის (XI ს-ის I ნახ., განადგურდა 1920-იან წლებში) კარნიზს<sup>43</sup>. შემოინახა ამ ჩუქურთმის ხეზე შესრულების ერთი კარგი ნიმუშიც — ლაშქის ვანის ღმრთისმშობლის ეკლესიის ხის კარზე (XI ს-ის I მეოთ.). მკაფიო სამკუთხა ფორმის სოლისებრი ფოთლებით დეკორირებულია ჩადგმული დაფების ერთი ნყვილი, კერძოდ, მათი ქვედა არშიები<sup>44</sup>.

როგორც ამ მიმოხილვიდან ჩანს, სოლისებრი ფოთლების სახის ჩუქურთმამ ფართო და მრავალფეროვანი გამოყენება ჰპოვა ქართულ

ხელოვნებაში, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი საუკუნეც არ შერჩენია ქართველ ოსტატთა ორნამენტულ რეპერტუარს. თუ შევაჯამებთ ყოველივე ზემოთქმულს, შეიძლება შემდეგი დასკვნები გამოვიტანოთ:

1. სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმის დანიშნულება დროთა განმავლობაში იცვლებოდა. ქართულ არქიტექტურაში ამ მოტივის გამოჩენის უადრეს ეტაპზე (960-70-იანი წწ.) მას, ასე ვთქვათ, „არასტანდარტულ შემთხვევებში“ იყენებდნენ, ანუ ისეთ არქიტექტურულ ელემენტებზე, რომლებიც ჩვეულებრივ ჩუქურთმით არ იმკობა (საკურთხევლის საფეხური ოთხთა ეკლესიაში), ან თავისთავად არატიპიურია (სარტყელი ქანდაკებების ზემოთ ოშკში). X საუკუნის მიწურულიდან სოლისებრი ფოთლებით ყველაზე ხშირად აფორმებდნენ კარნიზს (ნიქოზი, რუისი, შატბერდი, ტბეთი, იშხანი, ქვემო ბოლნისი, საფარა, ქორეთი, ნიკორწმინდა, პატარა ონი, მანგლისი, კაცხი, სავანე, ტყობაერდი, ჩანგლი), რომელსაც ის ყველაზე მეტად უხდება თავისი ლენტური, „მწკრივული“ ბუნების გამო. ჩუქურთმის გამოყენება ეკლესიის შენობის სხვა ადგილებზე დიდწილად განპირობებულია რეგიონალური თავისებურებებით. თავსართებზე (სარკმლის ან კარის) ის უპირატესად გვხვდება ტაო-კლარჯეთის ნაგებობებში (ოთხთა ეკლესია, შატბერდი, ტბეთი, იშხანი), ხოლო სხვა მხარეებში — იმ ეკლესიებში, რომლებსაც სამხრეთქართული არქიტექტურის გავლენა ატყვია (ზენობანი და ეხვევი იმერეთში, ჩანგლი სომხეთში). სარკმლის საპირეზე — მთელ საპირეზე! — სოლისებრ ფოთლებს კვეთენ მხოლოდ ჯავახეთში (ზედა ვარძია, ზედა თმოგვი, ტონთიო), ინტერიერის პილასტრებისა და სვეტების კაპიტელებზე — მხოლოდ ჩრდილის პროვინციაში (თეთრციხე, ფექრაშენი, ურთა). საფასადო ლილვური ნახევარსვეტების ბაზისებისა და იმპოსტების მორთვა ამ ჩუქურთმით იწყება 1010-იანი წლებიდან და, პირველ რიგში, უკავშირდება რაჭა-იმერეთსა (ნიკორწმინდა, ქუთაისის კათედრალის კარიბჭე, კაცხი, სავანე) და ქართლს (მანგლისი, სამთავრო). ერთი მაგალითი არის ტაოშიც (იშხანი).

2. სტილის თვალსაზრისით სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმის გადანყვეტა ასევე იც-

<sup>42</sup> *Дневник*, ტაბ. 4; W. Djobadze, *Monasteries*, ტაბ. 326.; ი. გივიაშვილი, ი. კობლატაძე, *ტაო-კლარჯეთი*, თბ., 2004, ტაბ. გვ. 120-ზე. ტბეთის ტაძრის აღდგენა-გადაკეთებათა ქრონოლოგიისათვის იხ.: დ. ხომტარია, *კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები*, თბ., 2005, გვ. 233-252. ნ. და ე. მ. ტყერი ერთგვარად გამარტივებულ სურათს იძლევიან და ზოგიერთ სამშენებლო ეტაპს არ აღნიშნავენ: M. et N. Thierry, *La cathédrale de T'beti*, გვ. 77-89.

<sup>43</sup> P. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тб., 1962, ტაბ. 64-1,

<sup>44</sup> Н. Чубинашвили, *Грузинская средневековая художественная резьба по дереву*, Тб., 1958, ტაბ. 102-103.



ვლებოდა. ბუნებრივია, ცვლილება შეესაბამება ქართული არქიტექტურული პლასტიკის განვითარების ძირითად ხაზს — ზოგადი ევოლუცია მიდის ჩუქურთმის ბრტყელი, გრაფიკული კვეთიდან მისი სკულპტურული მოდელირებისაკენ. მაგრამ სხვადასხვა პროვინციაში სურათი ძლიერ სხვაობს: თუ, მაგალითად, ურთაში, რომელიც X საუკუნის მინურულზე გვიანი არ უნდა იყოს, ჩუქურთმა უკვე შესამჩნევად პლასტიკურია, „ფენოვანია“, მეზობელ მხარეში — ჯავახეთში მას XI საუკუნის II მეოთხედშიც კი მკაფიოდ გამოხატული სიბრტყობრივ-ხაზოვანი ხასიათი აქვს (ზედა თმოგვი).

3. სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის გამოთქმული აზრი XI საუკუნის დასაწყისიდან სოლისებრი ფოთლის გეომეტრიული კონტურის შერბილების, გატალღოვნების თაობაზე მართებულია მხოლოდ რაჭა-იმერეთისა (ქუთაისი — კარიბჭე, ნიკორწმინდა, კაცხი, სავანე) და ქართლისათვის (მანგლისი, სამთავრო). სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს XI საუკუნის ეკლესიების ორნამენტაციაში ამ სახის ფოთლები არსად გვხვდება — მათ უწინდებურად მკაფიო სამკუთხა მოყვანილობა აქვს. ჩუქურთმის ფორმის დეგეომეტრიზაცია იყო ლოგიკური შედეგი მისი უფრო რბილი რელიეფური დამუშავებისადმი სწრაფვისა — ხისტი სამკუთხა კონტურისაგან გათავისუფლებამ ორნამენტული სახე ორგანულ ბუნებას დაუახლოვა და მნიშვნელოვნად გაზარდა მისი ზედაპირის მოქნილი, ნაუხანსირებული დამუშავების შესაძლებლობა. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო ამ თვალსაზრისით აშკარად „ჩამორჩა“. მართალია, ტაოელი ოსტატები სწორხაზოვანი კონტურის ფარგლებშიც ახერხებდნენ პლასტიკურობის საკმაოდ მაღალი ხარისხის დაუფლებას (იშხანი), მაგრამ ეს აბსტრაქტული ფორმების — რგოლების, რკალების, სამკუთხედების მარტივი პლასტიკურობაა, გარდაუვალად შებოჭილი მათი გეომეტრიზმით. იშხნის მკაფიოდ მოხაზული, ენერგიულად ნაკვეთი ფოთლები ძალიან ლამაზია, მაგრამ პლასტიკური გამომსახველობის თვალსაზრისით უთუოდ აგებს ნიკორწმინდის, კაცხისა თუ სავანის ფაქიზად მოდელირებულ, „ცოცხალ“ ფოთლებთან შედარებით.

4. სოლისებრი ფოთლები შეიძლება იყოს ძლიერ ნაგრძელებულ-ნამახვილებული, ზომიერად ნაგრძელებული ან დამოკლებული (ბლაგვკუთხა). პირველი ფორმა გვხვდება მხოლოდ ჯავახეთში (ზედა ვარძია, ტონთიო, ზედა თმოგვი), თრიალეთსა (ახალქალაქი) და სამცხეში (საფარის მიძინების ეკლესია. აქ, ისევე, როგორც ზედა ვარძიაში, ფოთლებს მახვილი წვერი მოკვეთილი აქვს). სხვა ორი ფორმის გამოყენებაში რაიმე გეოგრაფიული ან ქრონოლოგიური კანონზომიერება არ შეიმჩნევა.

5. სხვადასხვა დროს სხვადასხვა რეგიონში სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმას ზოგჯერ უკეთებენ დამატებით ელემენტს, რომელიც მთლიანად ან ნაწილობრივ ავსებს სამკუთხა არეს ფოთლებს შორის. უადრეს ნიმუშში — ოთხთა ეკლესიაში (საკურთხევლის საფეხურზე) ეს მარტივი გეომეტრიული მოტივია, XI საუკუნის I ნახევრის ნაგებობებში — რუისის ეკვდერში, ნიკორწმინდაში (კარნიზზე), ტბეთში (თავსართზე), იშხანში (სვეტის ბაზისზე) — სხვადასხვა სახის სტილიზებული მცენარეები. ამავე პერიოდში რაჭა-იმერეთში ეპიზოდურად ჩნდება სხვა დამატებითი დეტალიც — კონცენტრულ წრეებზე გადაჭერილი ვიწრო სარტყლები (ნიკორწმინდა, სავანე). ბაგრატის ტაძრის სამხრეთი კარიბჭის სოლისებრ ფოთლებს აქვთ როგორც სარტყლები, ისე შემავსებელი სამკუთხედები ფოთლების წვეროებს შორის.

აქტიურად მიმართავდნენ სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმას ქართველი ოქრომჭედლებიც. ზემოთ, ოთხთა ეკლესიის სახატე ნიშის შემკულობის განხილვისას უკვე ვახსენე სასაკმევლე და სამწერობელი ობუჯიდან, როგორც ორნამენტის სქემატური, მოკლეფოთლიანი ვარიანტის ნიმუშები. ხირხონისის წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს ხატზე (X ს., ალბათ შუახანი) ჩუქურთმას უფრო მკაფიო სახე აქვს<sup>45</sup>, თუმცა ფოთლები — პირობითად თუ ვუნოდებთ ასე — აქაც ძალიან მოკლეა, ბლაგვკუთხიანი. ადრეულ ნიმუშებს შორის უნდა მოვიხსენიოთ აგრეთვე მიტრის ხუთი ფირფიტა სალოლამენიდან (X ს-ის II ნახ.)<sup>46</sup>, რო-

<sup>45</sup> Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, ტაბ. 34-35; თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, *ქართული ხატები*, თბ., 1994, ტაბ. 4.

<sup>46</sup> Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*,

მელთაც ამ ორნამენტით შედგენილი ჩარჩოები შემონერს. მისი ხასიათი სხვადასხვა ადგილებში დიდად სხვაობს — საესეებით ჩამოყალიბებული სამკუთხა ფოთლებიდან (იესო ქრისტეს გამოსახულებიანი ფირფიტის ჩარჩოს მარჯვენა ვერტიკალის ზედა ნაწილი) რუდიმენტულ უფორმო კბილანებამდე (იმავე ჩარჩოს ქვედა ჰორიზონტალი). რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია, რომ ჭედური ნივთები მცირე ზომისაა და მათზე ფაქიზი წვრილმასშტაბიანი ჩუქურთმის გამოყვანა ოსტატობასთან ერთად გულმოდგინებასა და მოთმინებასაც მოითხოვდა, ამ თვისებებით კი, როგორც ჩანს, ყველა ოქრომჭედელი ერთნაირად არ იყო დაჯილდოებული. საკმარისია ითქვას, რომ ნახსენები ფირფიტა იესო ქრისტეს გამოსახულებით სულ 14 × 8 სმ-ის ზომისაა და მის ჩარჩოზე 89 (!) ფოთოლია გამოყვანილი.

განვითარებული სახით სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმა გვხვდება X-XI საუკუნეთა მიჯნისა და XI საუკუნის პირველი ათწლეულების ქართული ჭედური ხელოვნების ნიმუშებზე — სალოლაშენის ფირფიტაზე ხარების სცენით, ბრეთის საწინამძღვრო ჯვრის (994-1001 წლებს შორის) ტარის ბურთულაზე, მესტიის, ზარზმის, შემოქმედის სამწერობლებზე, შემოქმედის ფირფიტაზე იერუსალიმს შესვლის სცენით (1008 წ.), მონამეთის ფირფიტაზე შობის სცენით<sup>47</sup>. ყველა ამ ნივთზე ჩვენი ორნამენტი მართკუთხა თუ წრიული ფიგურული კომპოზიციის შიდა ჩარჩოს შემონერს. განსხვავებული, ერთგვარად „არქიტექტურული“ ხასიათის გამოყენებას ვხედავთ ფრაგმენტზე, რომელიც მარტვილის ჯვრის (1040-იანი წწ.) ტარად ითვლება<sup>48</sup>. ნატიფი სოლისებრი ფოთლების მწკრივი ჯვრის ტარის წრიული ძირის თაროსებრ ზედაპირს ისე ევლება, როგორც სვეტის მრგვალ ბაზისს. იმავე X საუკუნის ბოლოსა და XI საუკუნის I ნახევრის რამდენსამე ჭედურ ძეგლში აღინიშნება სოლისებრი ფოთლების მოტივის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია. ფარახეთის წმ. გიორგის ხატზე ჩუქურთმა ჯერ კიდევ საკმაოდ ახლოს დგას

პირველსახესთან<sup>49</sup>. კაცხის მაცხოვრის ხატსა და, განსაკუთრებით, მღვიმევის მაცხოვრის ხატზე<sup>50</sup> ის თითქოს სამყურას მოტივთან არის შეთავსებული, რის შედეგადაც მიიღება გეომეტრიული პროტოტიპისაგან ძლიერ დაშორებული (თუმცა კი პრინციპულად იმავე აგებულების) ფოთლოვანი ორნამენტი. მსგავსი მოვლენები, როგორც ვნახეთ, დაახლოებით იმავედროულად შეიმჩნევა არქიტექტურაშიც.

ისტორიული საქართველოს ფარგლებს გარეთ სოლისებრი ფოთლების სულ თითო-ოროლა ნიმუში გვხვდება (აქ, რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობ სასანურ ხელოვნებას, რომელმაც წარმოშვა ეს ორნამენტი). მათი გეოგრაფია ასახავს საქართველოს კულტურული კავშირების სფეროს XI საუკუნეში. ჩრდილო-დასავლეთ კავკასიაში მზარდ ქართულ გავლენას მოწმობს ტყობაერდის ეკლესია ინგუშეთში — „ქართული კულტურული წრის ძეგლი“, როგორც მას ვ. კუზნეცოვი უწოდებს<sup>51</sup>. X-XI საუკუნეთა მიჯნაზე ეკლესია საფუძვლიანად განაახლეს და მის კარნიზზე სამკუთხა ფოთლების ჩუქურთმა გამოკვეთეს<sup>52</sup>.

სომხეთში სულ სამიოდე მაგალითია ცნობილი — ჩანგლში (XI ს-ის I ნახ.) ეს ჩუქურთმა ამკობს გუმბათის კარნიზსა და დასავლეთ კარის თავსართს<sup>53</sup>, სანაინის ამენაპრკიჩში (1040-50-იანი წწ.) — დასავლეთი პორტალის საპირეს<sup>54</sup>, შაჰნაზარში (1095 წ.) — დეკორატიულ თაღს კარის უზარმაზარ ზღუდარზე<sup>55</sup>. სამსავე შემთხვევაში

<sup>49</sup> იქვე, ტაბ. 43.

<sup>50</sup> იქვე, ტაბ. 71-72, 75-78, 82.

<sup>51</sup> В. Кузнецов, Актуальные вопросы истории средневекового зодчества Северного Кавказа, *Северный Кавказ в древности и в средние века*, М., 1980, გვ. 168.

<sup>52</sup> В. Миллер, Терская область. Археологические экскурсии, *Материалы по археологии Кавказа*, вып. I, М., 1888, გვ. 14, ნახ. 17; ლ. ხიმშიაშვილი, მ. ანთაძე, ტყობა-ერდის სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები, *ძეგლის მეგობარი №26*, 1971, გვ. 71, ნახ. 3; Г. Чубинашвили, Ткоба-Иерди (К вопросу о культурных связях Ингушетии и Грузии), *Вопросы истории искусства*, т. II, Тб., 2002, გვ. 151, ტაბ. 53.

<sup>53</sup> ალბომი, ტაბ. 35; АТК, ტაბ. 29, 33.

<sup>54</sup> О. Халпахчян, *Санаин*, М., 1973, ტაბ. 39; Ш. Азатян, *Порталы в монументальной архитектуре Армении IV-XIV вв.*, Ереван, 1987, ტაბ. 7; გ. გაგოშიძე, სანაჰინის მონასტრის მაცხოვრის ტაძრის თარიღისათვის, ტაბ. XXXII-1, 2, 3.

<sup>55</sup> П. Мурадян, *Грузинская эпиграфика Армении*, Ереван,

ტაბ. 14-20.

<sup>47</sup> იქვე, ტაბ. 101-102, 107-111, 114-122; თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, *ქართული ხატები*, ტაბ. 6.

<sup>48</sup> Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, ტაბ. 223.

დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ მოტივის გამოყენება ქართული ხუროთმოძღვრების გავლენის შედეგია. სანაინსა და, განსაკუთრებით, ჩანგლში ეს გავლენა სხვა თავისებურებებშიც იჩენს თავს. რაც შეეხება შაჰნაზარის ეკლესიას, რომელიც ჩრდილოეთ სომხეთში, ქვემო ქართლის მომიჯნავე რეგიონში მდებარეობს, ის პირდაპირ არის დაკავშირებული ქართულ სამყაროსთან. აქაურ ეკლესიას აქვს ძმები ძნელაძეების ვრცელი ქართული საქტიტორო წარწერა, რომელშიც იხსენიება საქართველოს კათალიკოსი დემეტრე<sup>56</sup>. შაჰნაზარის ეკლესიის სოლისებრი ფოთლები საყურადღებოა, როგორც მოტივის გვიანი ნიმუში. ისინი ცხადად გვიჩვენებს, რომ გამომკვეთს არ ესმის ჩუქურთმის არსი — ფოთლები შეტყუებულია ერთიდაიმავე წრეთა სისტემის ფარგლებში და, შესაბამისად, ყოველი ფოთლის ორივე ნახევარი ერთი ცენტრიდან მოხაზული ღარებით არის დაფარული.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმა გაცდა ქრისტიანული კავკასიის ფარგლებს და სელჯუკურ ხუროთმოძღვრებაშიც<sup>57</sup> შეაღწია. ის ამკობს ე. წ. ემირ სალთუკის მავზოლეუმს უჩ-ქაუმბეთლერის სახელით ცნობილ შენობათა კომპლექსში ერზურუმში (სურ. 15). ადგილობრივი გადმოცემის გარდა სხვა არაფერი ადასტურებს, რომ მავზოლეუმი მართლაც სალთუქიდთა დინასტიის დამაარსებელ ემირ სალთუკს (1081-1102 წწ.) აუგეს, ამიტომ ზოგიმკვლევარი შენობას უფრო გვიანდელი ხანით, კერძოდ XIII საუკუნით

ათარიღებს<sup>58</sup>. ეს რთული ნაწარმოებია, რომელიც ცხადად მოწმობს ინტენსიურ კულტურულ კონტაქტებს სელჯუკთა პერიოდის აღმოსავლეთ ანატოლიაში. მისი შეწყვილებული სარკმლები შუა სვეტებით, როგორც ჩანს, შუაბიზანტიური ეკლესიებიდან მოდის; საფასადო ნიჭების ნაირფერი რიგების კონტრასტული შეხამება სომხურ არქიტექტურას მოგვაგონებს, ხოლო კარნიზის გაფორმება ქართული ნიმუშებით არის შთაგონებული. მასზე დატანილი მკაფიოდ მოხაზული სამკუთხა ფოთლების უახლოესი პარალელი იმხნის ტაძრის კარნიზზე გვაქვს.

დასასრულს, შევხები ერთ საოცარ არტეფაქტს, რომელიც ინახება აქსუმის არქეოლოგიურ მუზეუმში ეთიოპიაში<sup>59</sup>. ეს არის ქვის კუბური ბლოკი (ნიბო – 46 სმ) — სავარაუდოდ, სვეტის კაპიტელი ან ბაზისი (სურ. 16). მისი ვერტიკალური ნახნაგები შემკულია ჩუქურთმით, რომელიც ზუსტად იმეორებს სოლისებრი ფოთლების მოტივს. ქართული ნიმუშებისაგან განმასხვავებელი ერთადერთი არსებითი დეტალია ტოლმკლავა ჯვარი ფოთლის წვერზე. საინტერესოა, რომ ჩუქურთმის მკვეთელი ფარგლით არ სარგებლობდა, რის გამოც წრეები შორს არის გეომეტრიული სისწორისაგან.

აქსუმის გერმანული ექსპედიციის მოწმობით, ეს ქვა და სხვა ფრაგმენტები ანალოგიური ორნამენტით 1906 წელს ჩართული იყო სიონის წმ. მარიამის კათედრალის კედლების ქვედა ნაწილებში. ისინი აშკარად ხელმეორედ იყო გამოყენებული<sup>60</sup>. ჩემთვის უცნობია როდის და რატომ გამოიღეს ქვები კედლებიდან და მუზეუმში გადაიტანეს. ისინი საგანგებოდ არავის შეუსწავლია და დაუთარიღებია, ამდენად, მათ შესახებ მსჯელობა ძნელია. ისტორიული ფონის გათვალისწინებით, ქვები სავარაუდოდ XI ან XII საუკუნეს უნდა მივაკუთვნოთ<sup>61</sup>.

1977, ტაბ. XIV-1, 3.

<sup>56</sup> იქვე, გვ. 156, ტაბ. XV-1. კიდევ ორი ქართული წარწერა შაჰნაზარის ეკლესიაში შესასვლელის განახლების დროს, 1240 წლის ახლო ხანებში გაკეთდა ზემოთაღნიშნულ ზღუდარზე. ერთ-ერთი მათგანი იხსენიებს რუსუდან მეფესა და მის ძეს დავითს (იქვე, გვ. 153, ტაბ. XIV-2, 3).

<sup>57</sup> ბოლოხანს ა. დურუკანმა შემოგვთავაზა შეცვალაოთ ტერმინი „სელჯუკური ხელოვნება“ მისი აზრით უფრო ზუსტი გამოთქმით „სელჯუკური პერიოდის ხელოვნება“, ვინაიდან ამ ხელოვნების შექმნაში მონაწილეობდნენ არა მხოლოდ სელჯუკიდები, არამედ ანატოლიის სხვა თურქული დინასტიებიც — ართუკიდები, დანიშმენდიდები, მენგუჯუკიდები, სათუკიდები და ა. შ. (A. Durukan, *The Cultural Milieu of the Anatolian Seljuk Period I, Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ I*, Ankara 2007, გვ. 157-158).

<sup>58</sup> იხ. მაგალითად, D. Hill and A. Grabar, *Islamic Architecture and its Decoration*, London, 1967, გვ. 69.

<sup>59</sup> მინდა მადლობა ვუთხრა ჩემს დანიელ კოლეგას მარკუს ბოგიშს, რომელმაც გამომიგზავნა ამ არტეფაქტის ფოტოსურათი (გადაღებულია 2009 წლის ზაფხულში).

<sup>60</sup> იხ. ექსპედიციის ანგარიშის ინგლისური თარგმანი: D. W. Phillipson (ed.), *The Monuments of Aksum*, Addis-Ababa, 1997, გვ. 67.

<sup>61</sup> სიონის წმ. მარიამის კათედრალი („მარიამ ციო-



საიდან გაჩნდა სოლისებრი ფოთლების ორნამენტი აქსუმში? ვფიქრობ, სავსებით შესაძლებელია, რომ მას ქართული არქიტექტურიდან შეეღწია. შუალედური რგოლი შეიძლება ყოფილიყო ნმინდა მინა, სადაც XI-XII საუკუნეებში თავიანთი მონასტრები ჰქონდათ როგორც ქართველებს, ისე ეთიოპიელებს. საკითხის უფრო ჩაღრმავებით განხილვა ეთიოპიის შუა საუკუნეების ისტორიისა და არქიტექტურის საფუძვლიან ცოდნას საჭიროებს.

სოლისებრი ფოთლების ჩუქურთმის მიმოხილვა, ვფიქრობ, ცხადად გვიჩვენებს, რომ ორნამენტული მოტივების კვლევა აუცილებელია არა მხოლოდ თვით ამ მოტივების განვითარების დასადგენად, არამედ ისეთი პრობლემების გასარკვევადაც, როგორცაა რეგიონალური თავისებურებები და პროვინციალიზმი ხელოვნებაში, თავისი გეოგრაფიული და აქსიოლოგიური კონტაქტებით. ის ასევე მნიშვნელოვანი დასაყრდენია კულტურული კავშირებისა და გავლენების საკითხთა ფართო სპექტრზე მსჯელობისას.

ნი“), რომელიც ეთიოპიის მთავარი ეკლესიაა, თავდაპირველად IV საუკუნეში აიგო. ტრადიცია მის დამფუძნებლად ეთიოპიის განმანათლებელს, აქსუმის პირველ ეპისკოპოსს წმ. ფრუმენტიუსს მიიჩნევს. 520 წლის ახლო ხანებში შენობა განაახლა ნეგუსმა კალემბა. X საუკუნის II ნახევარში ტაძარი დაანგრია ანტიქრისტიანმა დედოფალმა ჯოდიტმა. ნყაროებში ამის შემდეგ 1404 წლამდე რაიმე აღმშენებლობა მარიამ ციონზე არ ჩანს, მაგრამ დაუჯერებელია კათედრალი ოთხას წელზე მეტი დანგრეული ყოფილიყო. საფიქრელია, რომ ის თავიდან ააშენეს XI საუკუნეში, დილ ნაოდის მმართველობაში (იგი ცნობილია, როგორც ეკლესიათა აღმდგენი. იხ.: P. B. Henze, *Layers of Time: a History of Ethiopia*, London, 2001, გვ. 50), ან 1137 წლის მერე, ზაგვეს დინასტიის დროს. 1535 წელს ტაძარი კვლავ დაინგრა და ისევ ხელახლა ააგეს XVI-XVII საუკუნეთა მანძილზე. მშენებლობისას, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდებოდა, აქტიურად გამოიყენეს ადრინდელი ნაგებობის ქვები. ასე მოხვდა XI თუ XII საუკუნის ორნამენტული ფრაგმენტები გვიანი ეკლესიის კედლებში. თეორიულად ალბათ ვერც იმას გამოვრიცხავთ, რომ ეს ფრაგმენტები IV-VI საუკუნეთა, ე. ი. თავდაპირველი ან ნეგუს კალების შენობებიდან მომდინარეობდეს, მაგრამ რეალურად ამის დაჯერება ძალიან ძნელია. მარიამ ციონის შესახებ იხ.: M. E. Heldman, Maryam Zion: Mary of Zion, წიგნში: M. E. Heldman et al, *African Zion. The Sacred Art of Ethiopia*, New Haven, 1993, გვ. 23-31; M. Dumper, B. E. Stanley (eds.), *Cities of the Middle East and North Africa*, Santa Barbara, CA, 2006, გვ. 18-20.



სურ. 1. ოთხთა ეკლესია. საკურთხევლის საფეხურის პირითი მხარე, 961-965 წწ.



სურ. 2. ენი-რაბათი (შატბერდი). დასავლეთი სარკმლის თავსართი, X-XI სს-ის მიჯნა



სურ. 3. ენი-რაბათი (შატბერდი). დასავლეთი ფასადი, კარნიზის ფრაგმენტი, X-XI სს-ის მიჯნა

სურ. 4. ურთა. სვეტის კაპიტელი, X ს-ის ბოლო







სურ. 5. თეთრციხე. პილასტრის კაპიტელი, X ს-ის ბოლო



სურ. 6. რუისი. ჩრდილოეთი ეგვტრის კარნიზის ფრაგმენტი, XI ს-ის დას.



სურ. 7. ნიკორწმინდა. დასავლეთი ფასადი, კარნიზის ფრაგმენტი, 1010-1014 წწ.

სურ. 8. კაცხი. გარშემოსავლელის კარნიზის ფრაგმენტი, 1014-1048 წწ-ს შორის







სურ. 9. იშხანი. გუმბათის კარნიზი, 1014-1032 წწ-ის რეკონსტრუქცია



სურ. 10. იშხანი. გუმბათქვეშა ბურჯის ბაზისი, 1014-1032 წწ-ის რეკონსტრუქცია



სურ. 11. იშხანი. დასავლეთი ფასადი, დეკორაციული თალების იმპოსტები, 1014-1032 წწ-ის რეკონსტრუქცია



სურ. 12. იშხანი. დასავლეთი კარის თალი, 1014-1032 წწ-ის რეკონსტრუქცია





სურ. 13. იშხანი. დასავლეთი ფასადი, შუა სარკმლის თავსართი, 1014-1032 წწ-ის რეკონსტრუქცია



სურ. 14. ტბეთი. ჩრდილოეთი ეგვტრის აღმოსავლეთი სარკმლის თავსართი, XI ს-ის II მეოთხედი



სურ. 15. ერზურუმი. უჩ-ქაუმბეთლერის კომპლექსი, ე. წ. ემირ სალთუქის მავზოლეუმი, გუმბათის კარნიზი, XI ს-ის ბოლო ან უფრო გვიანი ხანა



სურ. 16. აქსუმი. სვეტის კაპიტელი ან ბაზისი, XI ან XII სს. (?)



## ბიორგი გაბოშიძე

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმი

საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო

### კაცხის სვეტი

კაცხის „სვეტი“ — ორმოცი მეტრის სიმაღლის კირქვის კლდოვანი მასა, მდ. ყვირილას მარჯვენა შენაკადის მდ. კაცხურას ხეობაში, ჭიათურის რაიონის სოფ. კაცხის სიახლოვეს მდებარეობს (ნახ. 1; სურ. 1). ადგილობრივი მოსახლეობა „კაცხის სვეტს“ — „ძელი ცხოველს“, „სვეტი ცხოველს“ უწოდებს, ხოლო სვეტის თხემზე მდებარე ნანგრევებს წმ. სვიმეონ მესვეტის სახელს უკავშირებს<sup>1</sup>.

1944 წელს კაცხის სვეტზე ასასვლელად შეიკრიბა ჯგუფი: მწერლები — ლევან გოთუა და აკაკი ბელიაშვილი, იმხანად ახალგაზრდა არქიტექტორი — ვახტანგ ცინცაძე და ჯგუფის ხელმძღვანელი, ალპინისტი, ალექსანდრე ჯაფარიძე. 29 ივლისს აკაკი ბელიაშვილის გარდა ექსპედიციის ყველა მონაწილე და ასევე ადგილობრივი ახალგაზრდები: შუტუ ფოფხაძე და პეტრე კუპატაძე წარმატებით ავიდნენ სვეტზე. აღნიშნულმა პირებმა 29 ივლისის ღამე სვეტზე გაატარეს და ძირს 30 ივლისს დაემუნენ<sup>2</sup>. „სვეტის“ ზედა ბაქან-

<sup>1</sup> ლ. გოთუა, *კაცხის სვეტის საიდუმლო, მგ ზავრული კრიალოსანი*, თბ., 1960, გვ. 96; ვ. ცინცაძე, *კაცხის სვეტი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე*, ტ. VII, 8, თბ., 1946, გვ. 557; ვ. ცინცაძე, *კაცხის სვეტი, V-VI საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ძეგლი. ძეგლის მეგობარი*, №3, 1964, გვ. 52, 53; თ. ხუსკივაძე, *საისტორიო და საარხეოლოგიო აღწერა ყვირილის ხეობისა, გაზეთი „ივერია“*, №170, 1889, გვ. 2.; გ. წერეთელი, *კაცხის სვეტი, ჟურნალი „კვალი“*, №40, 1895, გვ. 10; Г. Церетели, *Археологическая экскурсия по Квирильскому ущелью, Материалы по археологии Кавказа, вып., VII, М., 1898, გვ. 8*. თ. ხუსკივაძისა და გ. წერეთლის სტატიებში საუბარია წმ. სვიმეონ მესვეტის ხატზეც, რომელიც სოფლის ეკლესიაში ინახებოდა, ადგილობრივთა განცხადებით იგი თურმე სვეტის ეკლესიიდან იყო ჩამოტანილი.

<sup>2</sup> ლ. გოთუა, *კაცხის სვეტის საიდუმლო*, გვ. 79-103.

ზე მდებარე, მინთა და მცენარეებით დაფარული ნანგრევები რამდენიმე საათის განმავლობაში იკვლია ვ. ცინცაძემ, რომელმაც 1946 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში სამეცნიერო ნარკვევთან ერთად წარმოადგინა ნანგრევთა ანაზომები და ჩანახატები<sup>3</sup>. მკვლევრის აზრით: კლდის თხემზე ადრე შუა საუკუნეების ორი დარბაზული ეკლესიის ნანგრევია — ერთი ნახევრად კლდეში ნაკვეთის (V ს), მეორე კი ქვით ნაგების (VI ს). „სვეტი“ და ეს კომპლექსი ვ. ცინცაძემ დაუკავშირა მესვეტეობას — სირიაში გავრცელებულ უკიდურესად ასკეტურ საბერძნეთურ ცხოვრების წესს, რომლის ფუძემდებელმა წმ. სვიმეონ მესვეტე უფროსმა († 459 წ.) ქალაქ ალექსოს (სირია) ჩრდილოდასავლეთით 40 კმ-ის მანძილზე ქვის მაღალი სვეტი აღამართვინა და ცხოვრების დიდი ნაწილი ამ სვეტზე გაატარა.

ვ. ცინცაძის მოსაზრება სხვა მეცნიერებმაც გაიზიარეს. ნ. ჩუბინაშვილი კაცხის „სვეტის“ ნაგებ სამლოცველოს საქართველოში ერთ-ერთ უადრეს ეკლესიად მიიჩნევს, ათარიღებს V ს-ის II ნახევრით და განიხილავს ისეთი ადრეული ნაგებობების გვერდით, როგორებიცაა: ბოდბის წმ. ნინოს სამარტვილე, უჯარმის ჯვარპატიოსანი, წვერო დაბლის წმ. ბარბარე და მანხუტის ეკლესიები. ნახევრად კლდეში ნაკვეთი სათავსი, რომელიც ვ. ცინცაძეს V საუკუნის ეკლესია ჰგონია — ნ. ჩუბინაშვილის აზრით, ბერის სენაკია<sup>4</sup>, ეს მოსაზრება დადასტურდა კიდევ კაცხის სვეტის არქეოლოგიური შესწავლის შედეგად. აღსანიშნავია, რომ კაცხის „სვეტზე“ ვ. ცინცაძის გარდა არცერთი სპეციალისტი არ იყო ნამყოფი და, ამდენად, ისინი თავის დასკვნებში მხოლოდ ვ. ცინცაძის მონაცემებს ეყრდნობოდნენ.

1999 (05.09.) და 2005 (24.10.) წლებში ალპინისტ ბიძინა გუჯაბიძის ხელმძღვანელობით, ხოლო მას შემდგომ რაც სვეტზე რკინის კიბე დამონტაჟდა კიდევ არაერთხელ მომიხდა სპეციალისტებთან (თ. გაბუნია, გ. მახარაძე, დ. ბერიკაშვილი, ბ. მაცაბერიძე, დ. გაგოშიძე) ერთად ასვლა კაცხის „სვეტზე“. პირველივე ასვლის შემდგომ ეჭვქვეშ დადგა: 1. ნახევრად კლდეში ნაკვეთი

<sup>3</sup> ვ. ცინცაძე, *კაცხის სვეტი...*, 1946. გვ. 559-562.

<sup>4</sup> Н. Чубинашвили, *Шашинис Самеба*, Тб., 1988, გვ. 54-56.



ნაგებობის ეკლესიობა, 2. ქვით ნაგები ეკლესიის ვ. ცინცაძისეული თარიღის (V-VI სს.) სისწორე და 3. კაცხის „სვეტზე“ მდებარე მცირე მონასტრის სირიულ მესვეტეობასთან კავშირი. ჩვენი ეჭვები სრულად გამართლდა 2006 წელს წარმოებული არქეოლოგიური გათხრის შედეგებით<sup>5</sup>.

კაცხის „სვეტის“ თხემზე, რომლის არასწორი ზედაპირის ფართობი დაახლოებით 150კვ. მ-ს შეადგენს, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გაიწმინდა ერთმანეთთან დაკავშირებული რამდენიმე ნაგებობა (ნახ. 2; სურ. 2). „სვეტის“ უკიდურეს სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში შირიმის ქვით ნაგები მცირე დარბაზული ეკლესიის ნანგრევია (ზომები: 4, 5X3, 5 მ.), რომლის ნახევარწრიული ღრმა აფსიდის აღმოსავლეთი ნაწილი კლდიდანაა მოწყვეტილი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ეკლესიის ეს მონაკვეთი სუბსტრუქციაზე იდგა. ჩრდილოეთით ნამტვრევი ქვით ნაგები ორსათავსიანი შენობა (ორი სენაკი) გამოვლინდა, რომლის აღმოსავლეთი კედელი კლდის შემალღებული მასივია — სწორედ აქ ვარაუდობდა ვ. ცინცაძე კლდეში ნახევრად ნაკვეთ ეკლესიას. ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელში დატანებული ერთადერთი კარი და მისი ნაოთხალები (სურ. 3) ნაგებობის სიმცირის გამო ისეა გამოყვანილი, რომ კარი გარეთ უნდა გაღებულიყო, მას როგორც ჩანს ხის (?) მცირე პორტიკი ჰქონია მიდგმული, რითიც იგი ჩრდილოეთით არსებულ ნაგებობას უკავშირდებოდა. ჩრდილოეთით მდებარე ნაგებობა, აღმოსავლეთით შემალღებულ კლდეზე ებჯინება, სამხრეთით მდებარე სენაკს კარი სამხრეთ კედელში აქვს დატანებული, რითაც იგი

უშუალოდ უკავშირდება იქვე მდგომ ეკლესიას. ირეგულარული გეგმარების ჩრდილოეთი სენაკის კარი დასავლეთ კედელშია გაჭრილი. ამ სენაკის დასავლეთ კედელზე მიდგმულია კირდუღაბის მოცულობა, რომელშიც წყლის წრიული რეზერვუარია გამოყვანილი, მასში სენაკების ქანობიანი სახურავიდან ჩამოდენილი წყალი უნდა დაგროვილიყო (ნახ. 2, 3; სურ. 7). ეკლესიის აღმოსავლეთი კედლის გაყოლებაზე (დღეს ეს კედელი გადაქცეულია), კლდის პირს ჩრდილოეთისკენ უხეშად ნათალი ქვის კედელი მიუყვება, რომელიც კლდის შემალღებულ მასივთან წყდება, კლდე და კედლის პირი კარისებრ ღიობს ავლენს. ეს კარი (?) სვეტის აღმოსავლეთით „იყურება“, ვფიქრობ, აქ ჯალამბარი იყო მოწყობილი. სავარაუდოდ, სწორედ აქედან უკავშირდებოდნენ სვეტზე დაყუდებული ბერები გარე სამყაროს და, ალბათ, სვეტზე ამოსასვლელიც ამ მხრიდან იქნებოდა.

„სვეტი“-ს დასავლეთ კიდეში, მიწაში რამდენიმე ქვევრია ჩადგმული, რომელშიც სავარაუდოდ, ამ მცირე მონასტრის ღვინო და, ალბათ, წყალიც ინახებოდა (ნახ. 2). მარნის ჩასწვრივ, სვეტის დასავლეთ მხარეს, თხემიდან დაახლოებით 10 მეტრით ქვემოთ, შვეულ კლდეში, მცირე სწორკუთხა სენაკია გამოკვეთილი, სადაც 1944 წლის ექსპედიციის წევრი – მთასვლელი ალექსანდრე ჯაფარიძე ჩაეშვა და სენაკის ზომები აიღო<sup>6</sup>. ამ მონაცემების საფუძველზე ვახტანგ ცინცაძემ ეს სათავსი კაცხის სვეტის ანაზომზე დაიტანა; მკვლევარის აზრით, იგი „მესვეტის საკანი“ იყო<sup>7</sup>. 2005 წლის 24 ოქტომბერს ალპინისტ ბიძინა გუჯაბიძის დახმარებით არქიტექტორ-რესტავრატორმა თენგიზ გაბუნიაშვილმა ამ სათავსში და სახელდახელოდ აზომა იგი. ეს არის სწორკუთხა ფორმის (ზომები: 2, 60X2, 00მ, H-2, 10მ.) ქვაბული შესასვლელითა და ორი სარკმლით (ნახ. 3).

ეკლესიის ქვეშ და სამხრეთით, გეგმით წაგრძელებული სწორკუთხედის ფორმის, კამაროვანი

<sup>5</sup> დ. ბერიკაშვილი, ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ექსპედიციის ექსპედიციის მიერ ჩატარებული სამუშაოები კაცხის სამონასტრო კომპლექსში, ნავარძეთის ბორცვსა და პერევისაში, *ჯურნალ ნადირაძის დაბადების მე-80 წლისთავისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა თეზისები*, თბ., 2009, გვ. 14, 15; დ. ბერიკაშვილი, ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ ჩატარებული სამუშაოები კაცხის სამონასტრო კომპლექსში, ნავარძეთის ბორცვსა და პერევისაში, *ჯ. ნადირაძის მე-80 წლისთავისადმი მიძღვნილი არქეოლოგიური ჟურნალი*, V, თბ., 2010, გვ. 80-91 (მზად არის გამოსაცემად). 2007 წელს დასრულდა „კაცხის სვეტის“ თხემზე არსებული მცირე მონასტრის აღდგენა, ავტორი: არქიტექტორ-რესტავრატორი – თენგიზ გაბუნიაშვილი. სამუშაო დაფინანსდა საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდის მიერ (სურ. 10).

<sup>6</sup> ლ. გოთუა, *კაცხის სვეტის საიდუმლო.*, გვ. 97.  
<sup>7</sup> ვ. ცინცაძე, ადრექრისტიანული (IV-V სს.) ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის ზოგიერთი საკითხი (სვეტიცხოველი). *ქართული ხელოვნება*, 11, თბ., 2001, გვ. 14, სქ. 22.

კრიპტა (ზომები: 2X1 მ.) გამართული, მასში შესასვლელი — ტიმპანით დახურული, დაბალი, თაღოვანი კარი — დასავლეთ კედელშია გამოყვანილი. კრიპტა სიგრძით ეკლესიის საკურთხეველის აფსიდამდე გრძელდება, მისი ნახევარწრიული (და არა ნალისებრი, როგორც ამას პატივცემული მკვლევარი აღნიშნავს)<sup>8</sup> კამარის წყობა ფაქიზი და მონესრიგებულია — თანაბარი ზომის სუფთად ნათალი კვადრები ერთმანეთს კარგადაა მორგებული (ნახ. 3; სურ. 2, 4, 5). მსგავსი სახისაა კრიპტის აღმოსავლეთი კედელიც, რომელიც წყობის სამი რიგითაა შექმნილი. წყობის ხასიათით იგი გარკვეულწილად მონამეთას ხარების ეკლესიის ქვეშ არსებული საძვლეს თაღოვან კორიდორს გვახსენებს. კრიპტის დასავლეთი კედელი მასზე დაშენებული ეკლესიის კედელთან შედარებით მცირედ დასავლეთითაა განეული და მისგან წაგრძელებული ქვათლილებით გამოყვანილი ხარისხითაა გამოყოფილი (ნახ. 3; სურ. 4). ეკლესიის ქვათა წყობა კრიპტის წყობის ადეკვატურია და მის ხასიათზე მსჯელობა მხოლოდ დასავლეთი კედლის შემორჩენილი ფრაგმენტის მიხედვითაა შესაძლებელი (ნახ. 3; სურ. 4). შემორჩენილი კედელი ორმხრივია. შიდა და გარეთა მხარე მცირე ზომის სუფთად ნათალი შირიმის ქვითაა ამოყვანილი. წყობის რიგები სწორხაზოვანია, ქვათლილები კი — განსხვავებული ზომისა, შეინიშნება მცირე ზომის ქვათა ჩანართებიც. დუღაბის ფენა, რომელშიც კლდის ნამტვრევი ქვებია ჩაძირული გაშიშვლებულია; ქვათლილების უკანა მხარე სუსტადაა გამოვლენილი, ერთგვარად, კვადრებს დუღაბთან მოსაჭიდებელი სისქე აკლიათ, რაც ვფიქრობ, ერთი მხრივ ეკლესიის მცირე ზომით (შესაბამისად კედლის ნაკლები სიმტკიცით), მეორეს მხრივ კი — მიწიდან 40 მეტრის სიმაღლეზე ასატანი სამშენებლო მასალის შემსუბუქების სურვილითაა გამოწვეული. დასავლეთი კედლის სამხრეთი, შემორჩენილი, კუთხე განსხვავებულადაა ნაწყობი, აქ სხვადასხვა ზომის ქვათლილებია ნახმარი, წყობაც

არასწორხაზოვანია (ნახ. 3; სურ. 2) ინტერიერში დასავლეთი კედლის ქვათა რეგულარული წყობისგან განსხვავებულია სამხრეთ-დასავლეთი კუთხის მშენებლობის ხასიათიც (სურ. 3), იგი ადგილზევე მოტეხილი კირქვის სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ბლოკებითაა ამოყვანილი, რის გამოც წყობაც არეულია. უეჭველია, რომ კედლის ეს მონაკვეთი შედარებით მოგვიანო ხანაშია განახლებული. ეკლესიის დათარიღებისთვის ამ მწირი მასალის მიუხედავად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იგი V-VI საუკუნეებს არ განეკუთვნება. ნათალი ქვით ნაგები ადრე შუა საუკუნეების ძეგლები დასავლეთ (ნოქალაქევი, ქუთაისი და სხვ.)<sup>9</sup> და აღმოსავლეთ საქართველოში (ბოლნისის სიონი, მცხეთის ჯვარი და სხვ.)<sup>10</sup> დიდი ქვათლილებითა და წყობის თანაბარი რიგებით გამოირჩევა<sup>11</sup>. უეჭველია, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ქვათა მცირე ზომები შესაძლებელია განპირობებულია იმ გარემოებით, რომ ქვემოდან სვეტის თხემზე დიდი ქვების ატანა ძნელი იქნებოდა. მაგრამ ქვათა წყობის და რიგების ხასიათი, ამ ძეგლის უფრო მოგვიანო თარიღზე მიგვანიშნებს. სვეტის ეკლესიის დასავლეთი კედლის ფაქიზად ნათალი ქვათა წყობის სურათი რეგიონული ხასიათისაა (ნახ. 3; სურ. 2) და ახლომდებარე ისეთი ძეგლების ქვათა წყობას გვახსენებს, როგორებიცაა: თირი და რგანი (ორივე X ს-ის II ნახ.)<sup>12</sup>, გარკვეული სიახლოვე შეინიშნება ნავარძეთის ეკლესიის პირველი ეტაპის წყობასთანაც, რომელიც X-XI საუკუნეთა მიჯნით ან XI საუკუნის პირველი ნახევრითაა დათარიღებული. თუმცა

<sup>8</sup> ვ. ცინცაძე, კაცხის სვეტი, *მეცნიერებათა...*, გვ. 562; კრიპტის კამარის აბრისს ნახევარწრიული მოყვანილობა აქვს. პატივცემული მკვლევარი შეცდომაში შეიყვანა კრიპტის კამარის სამხრეთი (საყრდენი) კედლის ქვედა წყობამ, რომელიც შემთხვევით და არა გამიზნულად, ინტერიერისკენ მცირედ შენეულია.

<sup>9</sup> პ. ზაქარაია, თ. კაპანაძე, *ციხე-გოჯი — არქეოპოლი-სი — ნოქალაქევი*, თბ., 1991, გვ. 59, ტაბ. XIX 1, 2; XXII 2; ო. ლანჩავა, *ქუთაისის არქეოლოგია*, ქუთაისი, 2007, გვ. 142.

<sup>10</sup> *ქართული ქრისტიანული ხელოვნება*, დ. თუმანიშვილის, ქ. მიქელაძის, მ. დიდებულიძის რედაქტორობით, თბ., 2008, გვ. 66, 76-78.

<sup>11</sup> ადრე შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის ასევე მახასიათებელია: წაგრძელებული ფორმის, უხეშადდამუშავებული, თანაბარი ზომის მომცრო ქვათა თარაზული რიგები, სამეცნიერო ლიტერატურაში ასეთ წყობას იზოდომურს, ჩვენში ხშირად კი უჯარმულსაც უწოდებენ. იხ. ირ. ციციშვილი, *უჯარმა*, თბ., 1982, გვ. 18, ტაბ. 12-16; პ. ზაქარაია, თ. კაპანაძე, *ციხე — გოჯი...*, ტაბ. L 1, 2.

<sup>12</sup> ნ. ვაჩიშვილი, მასალები ნიმუშისა და ასლის საკითხის შესწავლისათვის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, *საქართველოს სიძველენი*, 2, თბ., 2002, გვ. 122-125.

განსაკუთრებით კაცხის სვეტის ეკლესიის წყობა თირისას ჰგავს.<sup>13</sup> აღსანიშნავია, რომ ზემოთ მოხსენიებული ეკლესიები, კაცხის სვეტის სამლოცველოს მსგავსად, შირიმის ქვითაა აგებული. კაცხის „სვეტის“ ეკლესიის დასავლეთი კედლის მონესრიგებული, ნატიფი წყობა საშუალებას გვაძლევს იგი IX-X საუკუნეებით და უფრო კი X საუკუნით დავათარილოთ<sup>14</sup>. ეკლესიის სამხრეთი კედლის შემორჩენილი მონაკვეთი, რომელიც კლდის ქვითაა ნაგები, სავარაუდოდ XIII საუკუნეში ჩატარებული რემონტის კვალია (სურ. 3).

კაცხის „სვეტზე“ გამოვლენილი ეს მცირე მონასტერი, თავისი სამონასტრო მეურნეობით სრულიად არ ჰგავს V-VI საუკუნეების სირიული ყაიდის მესვეტეობას, და სავარაუდოდ, კაცხის სვეტზე დაყუდებული ბერების ცხოვრების წესი განსხვავდებოდა კიდევ სირიელი მესვეტეების მკაცრი და უკიდურესად ასკეტური ცხოვრე-

ბის წესისგან, რომელიც ითვალისწინებდა სვეტის მცირე ბაქანზე, ღია ცის ქვეშ (წმ. სვიმეონ მესვეტე უფროსი ასე ცხოვრობდა) „სჯულიერ მოსაგრეობას“.<sup>15</sup> კაცხის „სვეტის“ მცირე მონასტერი, სადაც სავარაუდოდ, ორი ან სამი ბერი მოღვაწეობდა დიდი მონასტრიდან გამოყოფილი მცირე მარტოდსამყოფელია და იერით ძლიერ ჰგავს თესალიაში (საბერძნეთი) არსებულ მეტეორას მონასტრებს (XII-XVI სს.), რომლებიც ამდგვარ მიუდგომელ კლდეებზეა აშენებული.

მარტოდმყოფელი ბერებისთვის განკუთვნილი, სვეტებად წოდებული რამდენიმე კოშკისებრი ნაგებობა საქართველოშიცაა შემორჩენილი. მათგან უძველესი მარტყოფის მონასტრის კოშკი-სვეტი უნდა იყოს. ეს ძველი კომპლექსის აღმოსავლეთით 1 კმ-ის მანძილზე მდებარეობს. ნაგებობის უძველესი ნაწილი ოთხსართულიანი კოშკის ნანგრევია, რომელიც პლატონ იოსელიანის განმარტებით წმ. ანტონ მარტყოფელს აუშენებია და სიცოცხლის ბოლომდე მასზე იღვწოდა.<sup>16</sup> მარტყოფის სვეტის რესტავრაციასთან დაკავშირებით 2005 წელს იგი შეისწავლეს არქიტექტორ-რესტავრატორმა ნოდარ მინდორაშვილმა და ხელოვნების ისტორიკოსმა გიორგი ჭანიშვილმა. აზომვის შედეგად გამოიკვეთა, რომ კოშკის, მეორე სართულზე განთავსებული იყო სამლოცველო, რომლისგანაც შემორჩენილია აფსიდის მომრგვალების, კონქისა და კამარის ნაწილები, ეკლესიის იატაკი ხის კოჭებზე იყო მოწყობილი. მესამე და მეოთხე სართულზე ორი იზოლირებული ოთახი – სენაკი იყო განთავსებული<sup>17</sup>. გ. ჭანიშვილის აზრით, ეს კოშკი არ არის წმ. ანტონ მარტყოფელის დროს (VI ს.), აგებული, სამშენებლო ხელოვნების ხასიათით მკვლევარი ამ ნაგებობას VIII-IX საუკუნეებით ათარილებს<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> იქვე, გვ. 122, 124.

<sup>14</sup> ამ რეგიონში საეკლესიო ხუროთმოძღვრების აყვავება X და განსაკუთრებით XI საუკუნიდან შეინიშნება (ქორეთი, კაცხი, სავანე, ეხვევი და სხვ.), სავარაუდოდ აქ IX საუკუნის ძეგლებიც უნდა იყოს შემორჩენილი (ნ. ვაჩეიშვილი. ყვირილის ხეობის IX-X საუკუნეთა საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXX სამეცნიერო სესია. მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1994, გვ. 9), მაგრამ უფრო ძველი ქვის საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ძეგლები არ ფიქსირდება. ამავე დროს, აღსანიშნავია, რომ მოდინახეს ციხის სამხრეთ ფერდობზე (ქ. საჩხერე) გაითხარა გვიანანტიკური ხანის სამაროვანი. ახ. წ-ის IV ს-ის შუა ხანებით დათარიღებულ სამარხებში მიცვალებულთა ნაწილი გამოტილ პოზაში, თავით დასავლეთითაა დაკრძალული, რაც არქეოლოგ ჯ. ნადირაძეს აფიქრებინებს, რომ ისინი ქრისტიანები იყვნენ (ჯ. ნადირაძე, ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., 1975, გვ. 75, 76). სამარხეულ ინვენტარზე, რომელზეც სავარაუდოდ ქრისტიანული სიმბოლოებია აღბეჭდილი (ე. კაველაშვილი, გვიანანტიკური ხანის თასები მოდინახეს განათხარ მასალაში და მათი სიმბოლიკა, ჯურხა ნადირაძის დაბადების მე-80 წლისთავისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა თეზისები, თბ., 2009, გვ. 25, 26) ამ მოსაზრებას გარკვეულწილად ამყარებს (მსგავსი ვითარება დასტურდება ჭიათურის რ-ნის სოფ. ჯიეთის სამაროვანზეც — ინფორმაციის მონოდებისთვის მადლობას ვუხდით არქეოლოგ გ. მახარაძეს). როგორც ჩანს, რეგიონში IV საუკუნის შუა ხანებში ქრისტიანობა უკვე ნაწილობრივ გავრცელებული იყო, მაგრამ აქ ამ დროის და მომდევნო ხანის (საუბარია ადრე შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე) ქვის საეკლესიო ნაგებობებს ვერ ვხვდებით; სავარაუდოდ აქ, ტყით მდიდარ მხარეში, ადრე შუა საუკუნეებში ხის (?) ეკლესიებს აგებდნენ.

<sup>15</sup> სირიელ მესვეტეებსა და სვეტთა მოწყობილობაზე იხ. I. Peña, P. Castellana, R. Fernandez, *Les Stylites Syriens*, Milano, 1987.

<sup>16</sup> Пл. Иоселиани, *Описание Марткопского монастыря*, Тифлис, 1847, გვ. 43.

<sup>17</sup> ნ. მინდორაშვილი, *გარდაბნის რაიონის სოფელ მარტყოფის ანტონ მარტყოფელის სვეტი, რესტავრაციის მუშა პროექტი*, თბ., 2005, გვ. 1-16; გ. ჭანიშვილი, *მარტყოფის მონასტერი, ანტონ მარტყოფელის კოშკი, წინასწარული სახელოვნებათმცოდნეო მიმოხილვა* (ხელნაწერი), თბ., 2005.

<sup>18</sup> გ. ჭანიშვილი, *მარტყოფის...*, გვ. 7; აღსანიშნავია,



მარტყოფის მსგავსი კოშკი-სვეტი შემორჩენილია მარტვილის მონასტერშიც. იგი კვადრატული გეგმის, თლილი ქვით ნაგები შენობაა, რომლის ქვედა მონაკვეთი კამარითაა გახსნილი. კამარის ზევით ორსართულიანი მოცულობა ორფერდა სახურავითაა დაბურული. პირველ სართულზე კამაროვანი სენაკია, მეორეზე კი მცირე დარბაზული სამლოცველო. ეს კოშკი-სვეტი X საუკუნის მიწურულით და XI საუკუნის დასაწყისით თარიღდება<sup>19</sup>.

უბისის მონასტრის სვეტი შემორჩენილი წარწერის მიხედვით 1141 წელს, დემეტრე I-ის ზეობისას აუგია სვიმეონ ჭყონდიდელს<sup>20</sup>. იგი შირიმის ქვით ნაგები ოთხსართულიანი კოშკია, რომლის მეორე სართული საცხოვრებელ ოთახს – სენაკს უკავია, მესამე სართულზე კი მცირე სამლოცველოა მოწყობილი<sup>21</sup>.

რკონის მონასტრის სიახლოვეს მდებარე წმ. სვიმეონ მესვეტის სახელობის მარტოდმყოფელის კოშკი-სვეტი მშენებლობის ხარისხით ვერ შეედრება ზემოთ განხილულ სვეტებს და გვიანი შუა საუკუნეებით თარიღდება<sup>22</sup>. ხელოვნებათმცოდნე მანანა სურამელაშვილის აზრით, იგი XV საუკუნეშია აგებული<sup>23</sup>. სვეტი

სამსართულიანია, სართულშუა გადახურვა ხის კოჭებისაა, მეორე სართული საცხოვრებელს – სენაკს წარმოადგენს, მესამე სართულზე კი კედლის მხატვრობით შემკული კამაროვანი მცირე სამლოცველოა<sup>24</sup>.

ამგვარად, ზემოთ განხილული „სვეტები“ მონასტერში, თუ მონასტრის სიახლოვეს მდებარე მსგავსი სტრუქტურის ნაგებობებია, რომლებიც სამეურნეო, საცხოვრებელ და სამლოცველო სათავსებს აერთიანებენ და მარტოდმყოფელი ბერებისთვისაა განკუთვნილი. საზოგადოდ, მათ სრულიადესადაგება მარტვილის სვეტზე ვახტანგ ცინცაძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ იგი „განმარტოებით საცხოვრებლად იყო განკუთვნილი და არა მესვეტეთა თვითნამებისთვის“<sup>25</sup>. მარტვილის სვეტზე მნიშვნობრული საქმიანობაც მიმდინარეობდა – აქ 1031 წელს იოანე მესვეტეს მცირე აგიოგრაფიული კრებული გადაუწერია<sup>26</sup>. აშკარაა, საქართველოს მონასტრებში არსებულ განსამარტოებელ კოშკებში ბერთა ცხოვრების წესი, სრულიად განსხვავდება ისეთი მძიმე, ასკეტური ცხოვრების წესისგან, როგორც სირიული ყაიდის მესვეტეობა და უფრო ჩვეულებრივ განსამარტოებლებს – სადაყუდებულო – სო-

რომ ამ კოშკს ვახუშტი ბატონიშვილი წმ. ანტონის დაყუდების ადგილად არ მიიჩნევდა, მისი მონაცემებით: „... აქ (მარტყოფის ღვთაების მონასტერში გ. გ.) დაადგრა იგი მამათაგანი ანტონი და ჰყო მონასტრად ესე, ხოლო თვით მცირე განშორებით ქვაბსა შინა მყოფობდა მარტოდ, და მით ეწოდა ადგილსა ამას მარტომყოფი და ან მარტყოფი“, იხ., ვახუშტი, *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა*, თ. ლომოურისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. თბ., 1941, გვ. 95; კ. წერეთლის განმარტებით ეს კოშკი VI ს-ის არ არის, და იგი საფორტიფიკაციო ნაგებობაა იხ., კ. წერეთელი, *მარტყოფის ღვთაების სახელობის სამონასტრო კომპლექსის სარესტავრაციო-სარეაბილიტაციო სამუშაოებთან დაკავშირებული სახელოვნებათმცოდნეო მოკვლევების დასკვნა (ხელნაწერი)*, 2009, გვ. 3, 4.

<sup>19</sup> ვ. ცინცაძე, მარტვილის „სვეტი“, *ძეგლის მეგობარი*, №56, 1981, გვ. 30-39.

<sup>20</sup> ვ. სილოგავა, *დასავლეთ საქართველოს წარწერები (IX-XIII სს.)*, თბ., 1980, გვ. 140, 141.

<sup>21</sup> ვ. ცინცაძე, უბისის სვეტი, *ძეგლის მეგობარი*, №18, 1969, გვ. 34-37.

<sup>22</sup> გ. მარსაგიშვილი, ი. მამიაშვილი, სვიმეონ მესვეტის საფანე, *საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა*, 5, თბ., 1990, გვ. 190.

<sup>23</sup> მ. სურამელაშვილი, *რკონი, სვიმეონ მესვეტის კოშკი, არქიტექტურულ-მხატვრული რეზიუმე* (ხელნაწერი), იხ. რ. გურამიშვილი, *წმ. სვიმეონ მესვეტის*

*სახელობის კოშკი ეკლესიით, რესტავრაციის პროექტი*, ალბომი II, თბ., 2005.

<sup>24</sup> ლ. მირიანაშვილის აზრით დავით გარეჯის ჩიჩხიტურის კოშკიც დასაყუდებელი კოშკი უნდა ყოფილიყო, ლ. მირიანაშვილი. გარეჯის ადრეული მონასტიციზმი და ჩიჩხიტურის ზოსიმე-ჰიმენის კერძო სამლოცველოს მოხატულობის პროგრამა, როგორც ბერული ცხოვრების არსის ანარეკლი, *Analecta Iberica I, აღმოსავლეთ და სამხრეთ ევროპის კლდის ძეგლები*, თ. ჯოჯუასა და ლ. მირიანაშვილის რედაქციით, თბ., 2001, გვ. 197; ქ. ართვინის ახლოს მდებარე სოფელ სვეტში ა. პავლინოვმა, 1888 წელს, აღწერა ეკლესია და კოშკი, ეს უკანასკნელი მისი აზრით დაყუდებული ბერის კოშკია იხ.: А. Павлинов, Свети, *Материалы по археологии Кавказа, Вып. III, М.*, 1893, გვ. 60-62, ტაბ. XXV, XXVI, XXVII; დღეს სოფ. სვეტის ეკლესია და კოშკი აღარ არის შემორჩენილი, დ. ხომტარიას ფოტოსურათზე დაკვირვებით მიაჩნია რომ სოფ. სვეტის კოშკი თავდაცვითი ნაგებობა იყო იხ.: დ. ხომტარია, *კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები*, თბ., 2005, გვ. 220.

<sup>25</sup> ვ. ცინცაძე, მარტვილის „სვეტი“ ..., გვ. 31.

<sup>26</sup> *ხელნაწერთა ინსტიტუტის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა*, ყოფილი წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექციისა, ტ – 1, შედგენილია თ. ბრეგაძის, თ. ენუქიძის, ნ. კასრაძის, ლ. ქუთათელაძისა და ქრ. შარაშიძის მიერ, თბ., 1959, გვ. 489, 490.

ხასტერიონებს<sup>27</sup> ჰგავს, რომლებიც შუა საუკუნეების ქართულ თუ ბიზანტიურ მონასტრებში თუ მონასტრებთან მრავლად იყო. ამ სადაყოლებულთა შორის, მარტოდმოცი ბერები ხშირად აქტიურ სამნიგნობრო საქმიანობასაც ეწეოდნენ. კომპი-სვეტები თავისი შინაგანი სტრუქტურით თითქმის არაფრით განსხვავდება ჩვეულებრივი სადაყოლებულობისგან რომლებიც მცირე, თვითემარ კომპლექსებს წარმოადგენდა – საკუთარი სამლოცველოთი, სენაკით და სამეურნეო უჯრედით. ამ მიმართულების განსამარტოებელი ქვაბ-საცხოვრისები მრავლადაა დავით გარეჯის მრავალმთის მონასტრებში<sup>28</sup>, ასეთი იყო, მაგალითად, კვიპროსის ღალიის ქართველთა მონასტრიდან 2 კმ-ის მანძილზე მდებარე და მონასტერთან დაკავშირებული, კირ-დულაბით ამოშენებული კლდის ეხი – მარტოდმოციელის სენაკი – სამლოცველო ნიშით და სენაკით<sup>29</sup>, სადაც №H-18 ქართული ხელნაწერი (XI-XII სს-ის მიჯნა) გადაინერა<sup>30</sup>. კაცხის სვეტის მცირე მონასტერიც (ეკლესიით, სენაკებით და სამეურნეო უჯრედით), სწორედ უკვე აღწერილ კომპ-სვეტებთან და სადაყოლებულობებთან მეტ კავშირს ამჟღავნებს, ვიდრე წმინდა სირიულ მესვეტეობასთან.

2007 წელს კაცხის სვეტზე არსებულ ნანგრევებში ადგილობრივმა ბერმა მამა მაქსიმემ (ქავთარაძე) აღმოაჩინა კირქვის მცირე ქვათლილი (ზომები: 41X21 სმ.), რომელზეც ათსტრიქონიანი ქართული ასომთავრული წარწერაა ამოკვეთილი (სურ. 9), წარწერა ასე იკითხება:

ჟო იღ ჟღჳ ოჯც ოღჳ ოხს ოხ  
 ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ  
 ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ  
 ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ  
 ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ  
 ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ  
 ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ ოხ

ქ(რისტ)ე ლ(მერთ)ო, მ(ეო)ხ(ე)ბითა მშ(ო)ბლისა შ(ე)ნი-

ს(ა)ითა, ძ(ა)ლითა ჯ(უა)რის(ა)თა, ნ(მიდა)თა ზ(ე)ცისა ძ(ა)ლთაათა და ყ(ოვე)ლთა ნ(მიდა)თა შ(ე)ნთათა, შ(ე)ნწყალ)ე ს(უ)ლი

ფ(რია)დ ც(ო)დვილისა გ(იორ)გისი, რ(ომელ)მან აღ)აშენნა სამნი ესე სახლნი [სადი-დებ(ე)ლად, შ(ე)წ(ეცნა)დ დაყ(უ)დ(ებუ)ლთ)ა შ(ე)ნთა ნ(მიდ)ისა ძ(ე)ლისა ცხ(ო)რ(ე)ბისადა გ(ა)ნსას(უ)ენ(ებ)ელად მს(ა)ხ(უ)რთა მი)სთა

წარწერის მახასიათებელი ნიშანი გრაფემათა წაგრძელებული მოყვანილობაა. ძლიერ დაგრძელებული „წ“- “ა“, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, ს. ჯანაშვიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის ქვის ფონდში დაცულ ქვის ფილაზე (№227) არსებული წარწერის (XII ს.) ანალოგიურ ასო-ნიშანს გვახსენებს.<sup>31</sup> “ქ“-“თ“, „ღ“-“მ“ – ატენის სიონის სამხრეთი აფსიდის გრიგოლ ლიპარიტის ძის ფრესკული წარწერის (XIII-XIV სს.) გრაფემებს ჰგავს.<sup>32</sup> დამახასიათებელია „ო“ – “დ“-ს მოყვანილობა, რომლის მსხლი-სებრი მუცელი ორგვარად – ერთი და ორი ხაზით უკავშირდება ულელს. ამგვარი „დ“ ბეთანიის წმ. გიორგის ეკლესიის (1196 წ.)<sup>33</sup> და თმოგვის წარწერებში (1303 წ.)<sup>34</sup> დასტურდება. კაცხის სვე-

<sup>27</sup> ილ. აბულაძე, *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*, თბ., 1973, გვ. 401. ივ. ჯავახიშვილი, *ქართულის სამართლის ისტორია*, ნიგნი II, ნაკვეთი II, თბ., 1929, გვ. 39.  
<sup>28</sup> ლ. მირიანაშვილი, *გარეჯის ადრეული მონასტერი*, თბ., გვ. 178, 179.  
<sup>29</sup> G. Gagoshidze, *Georgian Monastery in Gialia (Cyprus). Vakhtang Beridze 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian Culture, Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures*, June 21-29, 2008, Georgia; Proceedings, Tbilisi, 2009, გვ. 255.  
<sup>30</sup> თ. ჟორდანიას, *ქრონიკები*, I, თბ., 2004, გვ. 128; მ. შანიძე, *ვერემ მცირის ფსალმუნთა თარგმანების ტექსტისათვის, ქართული წყაროთმცოდნეობა*, III, თბ., 1971, გვ. 72.  
 ათონის მთის ივირონის მონასტრის გოდოლში ცხოვრობდა და იქ ეწეოდა მთარგმნელობით საქმიანობას ეფთჳმე მთაწმინდელი, იხ.: ივ. ჯავახიშვილი, *მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის*, I, თბ., 1946, გვ. 83.

<sup>31</sup> ა. ბაქრაძე, ს. ბოლქვაძე, *საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართული ეპიგრაფიკული ძეგლები*, თბ., 1953, გვ. 33, 34, ტაბ. XIII, 2.  
<sup>32</sup> გ. აბრამიშვილი, *ზ. ალექსიძე, ფრესკული წარწერები I. ატენის სიონი*, თბ., 1989, გვ. 165.  
<sup>33</sup> ვ. სილოგავა, *ბეთანიის წარწერები*, თბ., 1994, გვ. 16, 19.  
<sup>34</sup> გ. გაფრინდაშვილი, *თმოგვის გუმბათიანი ეკლესიის 1303 წლის სამშენებლო წარწერა, მესხეთი. ისტორია და თანამედროვეობა*, თბ., 2000, გვ. 26.

ტის წარწერა პალეოგრაფიული ნიშნებით (ასონიშანთა წაგრძელებული მოყვანილობა, შენიღბული გრაფემები) XIII საუკუნის მიწურულით თუ XIV საუკუნის დასაწყისით უნდა დათარიღდეს. ვფიქრობ, XIII საუკუნის მეორე ნახევარი ამ წარწერის ყველაზე მისაღები თარიღია.

ეს წარწერა ამ მცირე მონასტრის ისტორიის მრავალ მნიშვნელოვან საკითხს ჰფენს შუქს, – აქ მოხსენიებულია ვინმე ფრიად ცოდვილი გიორგი, რომელსაც სამი სახლი აუშენებია „ძელი ცხორებაზე“ დამკვიდრებულ დაყუდებულთათვის. ამგვარად, საქმე ეხება „სვეტზე“ დაყუდებული (Sic) ბერებისთვის განკუთვნილი სამი სენაკის მშენებლობას და ეს წარწერიანი ქვაც, როგორც წარწერის შინაარსიდან ჩანს („სამნი ესე სახლნი“) თავდაპირველად სენაკთა წყობაში უნდა ყოფილიყო ჩართული, თუმცა წარწერაში მოხსენიებული სამი სახლის (სენაკი) ნაცვლად არქეოლოგიური გათხრებით ორი სენაკი დადასტურდა (ნახ. 2) და სვეტზე მოპოვებული არქეოლოგიური მასალაც მხოლოდ XVI-XVII საუკუნეებს განეკუთვნება<sup>35</sup>, რაც გვავარაუდებინებს — ორთვლიანი სენაკიც გვიან შუა საუკუნეებშია აგებული. სვეტზე წარმოებული არქეოლოგიური გათხრებით ამ მცირე მონასტრის ფუნქციონირების ბოლო ეტაპი დადასტურდა.<sup>36</sup> XVIII საუკუნეში სვეტზე ასვლა უკვე შეუძლებელი იყო და, როგორც ვახუშტი ბატონიშვილი (1696-1757 წწ.) აღნიშნავს: „წრამსა შინა (კაცხურას ხეობაში გ. გ.) არს კლდე აყვანილი, ვითარცა სვეტი, ფრიად მაღალი. მის კლდის თხემზედ არს ეკლესია მცირე, არამედ ვერღარა აღვალს კაცი, არცა უწყინ ჴელოვნება აღსვლისა“.<sup>37</sup>

საყურადღებოა წარწერაში მოხსენიებული „სვეტისა“ და სავარაუდოდ „სვეტზე“ არსებული ეკლესიის სახელობაც – „ძელი ცხორებისა“. რაც ადგილობრივ მოსახლეობაში შემონახული ზეპირი გადმოცემითაც დასტურდება, ისინი,

როგორც ითქვა, „კაცხის სვეტს“ — „ძელი ცხოველს“, „სვეტი ცხოველს“ უწოდებენ<sup>38</sup> („ძელი ცხორებისა“=„ძელი ცხოველი“). „ძელი ცხორებისა“ იმ ჯვრის ეპითეტია, რომელზეც მაცხოვარი აწამეს: ჭიაბერის მღვიმისადმი დაწერილი (1189 წ.) გვამცნობს: „... ძალითა ცხოველსმყოფელისა პატიოსანისა ჯუარისა, ძელისა ცხორებისათა, რომელსა ზედა განიპყრნა უხრწნელნი მკლავნი თუისნი ქრისტემან ღმერთმან ჩუენმან...“<sup>39</sup>. ძელი ცხორებისა-ს (ჯვრის) აღმართვა ნახსენები ხუნამისის სტელის ბაზის წარწერაში (895 წ.),<sup>40</sup> ამავე ეპითეტით იხსენიება ვალეს ტაძრის სადიაკვნის კარის თავზე გამოსახული აყვავებული გოლგოთის ჯვარი (X ს.)<sup>41</sup>. ამრიგად, XIII საუკუნის წარწერის მიხედვით, კაცხის სვეტი წმ. ჯვრის (ძელი ცხორების) სახელობისაა. ამასვე, „სვეტის“ (კლდის) აღმოსავლეთ მხარეს, ძირში, მიწის დონეზე – კლდის (კირქვის) შეძლებისდაგვარად მოსწორებულ ზედაპირზე გამოკვეთილი ტოლმკლავა ჯვრის გამოსახულებაც ადასტურებს (სურ. 8). აღნიშნული რელიეფი აშკარად ადრე შუა საუკუნეებს განეკუთვნება, ვ. ცინცაძე მას IV-V საუკუნეებისა და VI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებს შორის ათავსებს<sup>42</sup>. კაცხის სვეტის უხეშად ნაკვეთი და სქემატურად გამოსახული, წრეში ჩანერილი ტოლმკლავა ჯვარი ბუნება დამყარებული, ბუნის ქვეშ სამი თარაზული ხაზია, რაც აშკარად საფეხურებიან პოსტამენტს ასახავს; ბუნის ორივე მხარეს თითო ჩაკვეთილი ხაზი ეშვება პოსტამენტისკენ. ჯვრის მედალიონს ზემოდან ევლება ლენტი, რომელსაც სიმრუდე ნახევარწრეზე მეტი აქვს, მასში კი ზიგზაგისებრი ხაზია ჩაკანრული. ეს დეკორი ბოლნისსა და საზოგადოდ ქართლში დადასტურებულ ტოლმკლავა ჯვრებს

<sup>35</sup> დ. ბერიკაშვილი, *ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ ჩატარებული...* გვ. 86.  
<sup>36</sup> კაცხის სვეტზე არქეოლოგიური გათხრებით დადასტურებული ვითარება, საზოგადოდ კლდის ძეგლების მახასიათებელი ნიშანია. როგორც წესი, ამგვარ ძეგლებზე ადრეული ხანის შრეები განადგურებულია და აქ ადამიანის აქტივობის ბოლო ეტაპი ჩანს.  
<sup>37</sup> ვახუშტი, *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა*, გვ. 155.

<sup>38</sup> ვ. ცინცაძე, კაცხის „სვეტი“ მეცნიერებათა... , გვ. 557; ლ. გოთუა, *კაცხის სვეტის საიდუმლო...* , გვ. 80.  
<sup>39</sup> თ. ენუქიძე, ვ. სილოგავა, ნ. შოშიაშვილი, *ქართული ისტორიული საბუთები IX-XIII სს.*, თბ., 1984, გვ. 95.  
<sup>40</sup> ნ. შოშიაშვილი, *ლაპიდარული წარწერები, I. აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V-X სს.)*, თბ., 1980, გვ. 109, სურ. 36, ტაბ. 22; გვ. 283.  
<sup>41</sup> იქვე, გვ. 283; რ. მეფისაშვილი, ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი, *ქართული ხელოვნება*, 3, თბ., 1950, ტაბ. 19.  
<sup>42</sup> ვ. ცინცაძე, კაცხის „სვეტი“, *მეცნიერებათა...*, გვ. 560; ვ. ცინცაძე, *კაცხის სვეტი, V-VI საუკუნეების...*, გვ. 52



გვახსენებს, რომელთა მედალიონები სამკუთხედებითაა შემკული<sup>43</sup>. კაცხის სვეტის ტოლმკლავა ჯვრის კვეთის უხეში მანერა, ვფიქრობ, კირქვის სიმტიცეს და მისი დამუშავების სიძნელეს უნდა მიენეროს, იკონოგრაფიული ნიშნებით კი, პოსტამენტზე მდგარი ბუნიანი ჯვარი აღმოსავლურქართულ ანალოგებს – ადრე შუა საუკუნეების სტელეზე არსებულ გამოსახულებებს გვახსენებს. კაცხის სვეტის ჯვრის ბუნიდან დაშვებული ორი ხაზი — რტო, დავათის სტელის (VI ს.) ერთ-ერთ ნახნაგზე გამოსახული ჯვრის სამწყვილ ანალოგიურ ნაკვთს გვაგონებს, რომელსაც გ. ჯავახიშვილი სრულიად სამართლიანდ სიცოცხლის ხის სქემატურ გამოსახულებას უკავშირებს.<sup>44</sup> საფეხურებიან კვარცხლბეკსა და ბუნზე „შემდგარი“ აყვავებული ჯვრებია გამოსახული: დემირბულალის (VI ს.)<sup>45</sup>, სათხის (VI ს.)<sup>46</sup> ქვეშის (VI ს.)<sup>47</sup>, ბოლნისის (VI-VII სს.)<sup>48</sup>, ბალიჭის (VI ს.)<sup>49</sup>, ყიზილ-ქილისას (VI-VII სს.)<sup>50</sup>, და კიდევ სხვა მრავალი სტელის ნახნაგებზე. ამ ჯვრების აყვავებული რტოები უფრო მოქნილი და „ცოცხალი“ ვიდრე ეს კაცხის სვეტისა და დავათის სტელათა ჯვრებზეა.

კაცხის სვეტზე გამოსახული ჯვარი, ნარნე-რაში (XIII ს.) დამონმებულ ძელი ცხორებას (ძელი ცხოველს) ასახავს. ე. ი. კაცხის სვეტს ეს სახელწოდება (ძელი ცხორებისა, ძელი ცხოველი, სვეტი ცხოველი), არა უგვიანეს VI საუკუნისა უკვე ერქვა.<sup>51</sup> კაცხის სვეტად წამომდგარ კლდეს ადგი-

ლობრივი მოსახლეობა როგორც თაყვანისცემის ობიექტს – ქვასვეტს (სტელას) – ჯვარს უყურებდა და ამიტომაცაა აღბეჭდილი მის აღმოსავლეთ კედელზე ძელი ცხოველის გამოსახულება.

მწერალ ლევან გოთუას განმარტებით: „სვეტმა (კაცხის სვეტმა გ. გ.) ორი დღეობა იცოდა: სვეტობა, ანუ სვეტიცხოველობა, აღდგომის შემდგომ პირველ პარასკევს და კოხინჯვრობა 7 მაისს...“<sup>52</sup>

იმპერატორ კონსტანციუსის დროს, 351 წლის 7 (20) მაისს, იერუსალიმის ცაზე გამოჩენილმა გაბრწყინებულმა ჯვარმა, 7 მაისის „ჯვრის გამოჩინების“ ან „ჯვრის გამოცხადების“ უძრავ დღესასწაულს დაუდო საფუძველი<sup>53</sup>. 7 (20) მაისი, ამავე დროს, მცხეთის ჯვრის აღმართვის დღეცაა<sup>54</sup>. ნ. ლამბაშიძის განმარტებით, 7 მაისს კახეთში ძელიცხოველობას (Sic) უწოდებენ<sup>55</sup>. ამ ქრისტიანულ დღესასწაულს ხალხმა წვიმის გამოსათხოვი და კოხის (სეტყვის) საწინააღმდეგო აგრარული დღესასწაულიც დაუკავშირა, რომელიც კოხინჯვრობის, კოხინჯვრობის სახელითაა ცნობილი<sup>56</sup>.

კაცხის სვეტის სახელობა: ძელი ცხოველი, სვეტიცხოველი, მცხეთასა და მის უპირველეს სინმინდეებს სვეტიცხოველსა და ჯვარს უკავშირდება<sup>57</sup>. ამ რეალიას ადასტურებს ისიც, რომ კაცხის სვეტის დღეობა პარასკევობითაა, ჯუანშერის ცნობით კი, ყოველი პარასკევი დღე მცხე-

ცინცაძე, კაცხის სვეტი, V-VI საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი..., გვ. 52.

<sup>52</sup> ლ. გოთუა, *კაცხის სვეტის საიდუმლო*. ., გვ. 96.

<sup>53</sup> *წმიდათა ცხოვრებანი, წიგნი პირველი (იანვარი-ივნისი) 2006*, გვ. 393; თ. მგალობლიშვილი, *კლარჯული მრავალთავი*, თბ., 1991, გვ. 146, 151.

<sup>54</sup> ნ. ლამბაშიძე, მცხეთის ჯვარი და საქართველოს გაქრისტიანების სამი ეტაპი, *ქრისტიანულ-არქეოლოგიური ძიებანი*, I, 2008, გვ. 451; ნ. ლამბაშიძე, 7 მაისის დღესასწაული საქართველოში, *საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ჟურნალი ანალები*, №2, 1999, გვ. 66.

<sup>55</sup> ნ. ლამბაშიძე, ალავერდობა და მასთან დაკავშირებული ქართული ტრადიციები, *AKADEMIA*, №1, 2010, გვ. 161-172.

<sup>56</sup> ნ. ლამბაშიძე, 7 მაისის დღესასწაული. ., გვ. 67.

<sup>57</sup> მცხეთის სვეტიცხოველი და მცხეთის ჯვარი იდეურად დაუცალკევებელი ერთიანობაა, თუ სვეტიცხოველი უფლის კვართით იერუსალიმის უფლის საფლავის იდეური განსახიერებაა, ჯვრის ტაძარი იქ აღმართული ჯვარპატიოსნით გოლგოთის ადეკვატია.

<sup>43</sup> Г. Чубинашвили, *Болнисский Сион*, Тб., 1940, გვ. 183, სურ. 111; გვ. 184, სურ. 112; ვ. ჯაფარიძე, *ადრეული შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები*, თბ., 1982, ტაბ. III, 2, 3; ტაბ. XIX, 1; ტაბ. XXXVI, 2; XLV, 2; ტაბ. LXVI; ტაბ. XVII, 2.

<sup>44</sup> გ. ჯავახიშვილი, *ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელეები*, თბ., 1998, ტაბ. XCIV, 4, გვ. 40 №104

<sup>45</sup> Н. Чубинашвили, *Хандиси*, Тб., 1972, ტაბ. 74.

<sup>46</sup> ვ. ჯაფარიძე, *ადრეული შუა საუკუნეების*. ., ტაბ. LX, 1.

<sup>47</sup> კ. მაჩაბელი, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები*, თბ., 2008, ტაბ. 68, გვ. 132, №68

<sup>48</sup> გ. ჯავახიშვილი, *ადრეფეოდალური*. ., №11, გვ. 11, ტაბ. XI, 1.

<sup>49</sup> იქვე, გვ. 18, №36, ტაბ. XXVII, 2.

<sup>50</sup> იქვე, გვ. 30, 78, ტაბ. LXII, 3.

<sup>51</sup> ვ. ცინცაძე კაცხის კლდის დღემდის შემორჩენილ სახელობას: „ძელი ცხოველი“, „სვეტი ცხოველი“, ქრისტიანობის ადრინდელ ხანას აკუთვნებს. იხ.: ვ.

თის ჯვრის ტაძრის დღეა, რომელიც ადარნასეს ძემ სტეფანოზ ერისმთავარმა (VII ს.) დააწესა<sup>58</sup>. მცხეთის ჯვრის სახელობაზე აღუმართავს სტელა VII საუკუნეში ვინმე კოსტანტის სოფ. წყისეს მახლობლად. ამ სტელის ბაზისის წარწერა გვამცნობს: „ესე ჯუარი ... აღჰუმართე სახელსა მცხეთისა ჯურისასა“-ო...<sup>59</sup>;

საინტერესოა კაცხის სვეტის კაცხისავე გუმბათიან ტაძრთან (X-XI სს-ის მიჯნა) ერთიანობაში განხილვა. ეს ორი სალოცავი ერთმანეთს 1,5 კილომეტრით არის დაცილებული და მათ მჭიდრო კავშირზე ადგილობრივ მოსახლეობაში შემონახული გადმოცემაც მეტყველებს – თითქოს სვეტის თავიდან კაცხის მაცხოვრის ტაძრამდე ჯაჭვი ყოფილიყო გაბმული<sup>60</sup>. ეს ლეგენდა გვახსენებს გადმოცემას მცხეთის სვეტიცხოველსა და ჯვრის ტაძრის გუმბათებს შორის გაჭიმული ჯაჭვის შესახებ, რომელზედაც კეთილმსახური ბერები დაიარებოდნენ<sup>61</sup>. კაცხის გუმბათოვანი ტაძრის კედელზე შემორჩენილი „ჯვრის ამალღების“ რელიეფი<sup>62</sup> უთუოდ გარკვეულწილად მცხეთის ჯვრის სამხრეთი კარის ტიმპანში არსებულ მსგავს სცენასთანაა<sup>63</sup> კავშირში და კაცხის მცხეთის ჯვართან გარკვეულ დამოკიდებულებაზეც მიგვანიშნებს. ამ დამოკიდებულებას მეტნათელს ჰყვენს კაცხის გუმბათოვანი ტაძრის საკურთხევლისწინა ჭედური დიდი ჯვარიც (XI ს.)<sup>64</sup>,

რომლის წინასახე ქართლის გაქრისტიანებისას დამყარებული მცხეთის ჯვარია<sup>65</sup>.

ამგვარად, ნათელია კაცხის სვეტისა და კაცხის გუმბათიანი ტაძრის ურთიერთკავშირი და მათი დამოკიდებულება მცხეთასთან (სვეტიცხოველსა და ჯვართან)<sup>66</sup>. აქაც, ვფიქრობ, მცხეთური სინმინდეების მსგავსად, კაცხის გუმბათიანი ეკლესია ქრისტეს საფლავის, ხოლო კაცხის სვეტი გოლგოთის განსახიერებაა.

ნიშანდობლივია, რომ ცოდვილი გიორგის წარწერაში ერთი სიტყვითაც არ არის ნახსენები წმ. სვიმეონ მესვეტე, იგი მეოხებასაც კი არ შესთხოვს ამ წმინდანს. აქედან გამომდინარე, კაცხის სვეტის სვიმეონ მესვეტესთან კავშირი გვიანნი ხანის დანაშრევი უნდა იყოს<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> საკურთხევლისწინა დიდი ჯვრებისა და ქართლის გაქრისტიანების დროს აღმართული სამი ჯვრის (მცხეთის, თხოთის, უჯარმის) კავშირზე იხ. დ. თუმანიშვილი, საკურთხევლისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის, მოხსენება ნაკითხული ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში 1996 წლის 3 ივლისს (ხელნაწერი); ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008, გვ. 111, 112.

<sup>66</sup> 1392 წლით დათარიღებულ მცხეთის საკათალიკოსო მფლობელობაში (სვეტიცხოვლის მამული) კაცხის მონასტერიცაა მოხსენიებული, რაც სავარაუდოდ უფრო ძველი ვითარების ამსახველი უნდა იყოს იხ.: С. С. Какабадзе, *Грузинские документы IX-XV вв. в собрании Ленинградского отделения института востоковедения АН СССР*, М., 1982, გვ. 104.

<sup>67</sup> ადრე შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ქანდაკება მესვეტეთა გამოსახულებებს არ იცნობს, ვერ ვხვდებით მესვეტეთა გამოსახულებებს ვერც სტელათა ნახნაგებზე გამოკვეთილ მრავალ წმინდანთა ფიგურებს შორის, თუმცა აღმართული ქვასვეტები (სტელები), ხომ ზედმიწევნით ესადაგება სვეტზე მოკალათებული მესვეტის ვერტიკალურად განვითარებულ კომპოზიციას? მესვეტეთა უადრესი გამოსახულებები ჩვენში X საუკუნიდანაა ცნობილი (ოშკის დასავლეთი ფასადი, ოშკისავე სამხრეთი კარიბჭის რვანახნაგა სვეტი იხ. ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, ტაბ. 166, 167; გვ. 128), XI საუკუნიდან მესვეტეთა გამოსახულებები მრავლდება: ზედაზნის, შიომღვიმის კანკელები (P. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тб., 1962, ტაბ. 29, 45, 46); ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელის ფრაგმენტი, X ს-ის II ნახ., იხ. თ. ხუნდაძე, ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელის ფრაგმენტები, *საქართველოს სიძველენი*, №13, თბ., 2010, გვ. 34-52; ჩუკულის ხის კარი (H. Чубинашвили, *Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (перелома X-XI вв.)*, Тб., 1958, ტაბ. 43, 47) ლალამის ხატი (G. Чубинашвили, *Грузинское чеканное*

<sup>58</sup> ...„და დაუნერა (სტეფანოზმა გ. გ.) კრება ყოველთა პარასკევთა, და მუნ შეკრბიან ყოველნი ეპისკოპოსნი და მღდელნი მის ადგილისა და არისანი კათალიკოსის თანა, წინაშე პატიოსნისა ჯუარისა; ადიდიან პარასკევი, ვითარცა დიდი პარასკევი.“ იხ. *ქართლის ცხოვრება*, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტომი I, თბ., 1955, გვ. 228, 229.

<sup>59</sup> ნ. შოშიაშვილი, *ლაპიდარული წარწერები*. ., გვ. 97-99.

<sup>60</sup> ლ. გოთუა, *მგზავრული კრიალოსანი, კაცხის სვეტის საიდუმლო...*, გვ. 94. კაცხის გუმბათოვანი ტაძარი პლ. იოსელიანის განმარტებით მაცხოვრის ამალღების სახელობისაა იხ. П. Иоселиани, *Кацхский храм в Имерети*, Тифлис, 1845, გვ. 7.

<sup>61</sup> А. Натроев, *Мцхет и его собор Свэти-Цховели*, Тифлис, 1900, გვ. 21.

<sup>62</sup> ვ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, *ქართული ხელოვნება*, 3, თბ., 1950, ტაბ. 30.

<sup>63</sup> Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, 2008. М., გვ. 33, ტაბ. 30.

<sup>64</sup> Г. Чубинашвили., *Грузинское чеканное искусство*, Тб., 1959, გვ. 477-489, ილ. 272-276.

ამრიგად, საფიქრებელია, რომ კაცხის სვეტს არა უგვიანეს VI საუკუნისა ძელი ცხოვრების (ძელი ცხოველის, სვეტი ცხოველის), სახელობა მიენიჭა და მცხეთის ჯვარს დაუკავშირდა. მცხეთის კერპთა შემმუსვრელი ჯვრის სახელობა წარმართობაზე გამარჯვების სიმბოლოდ აღიქმებოდა კაცხის შემოგარენში, ამავე დროს, ამ ქმედებით გარკვეულწილად ადრე შუა

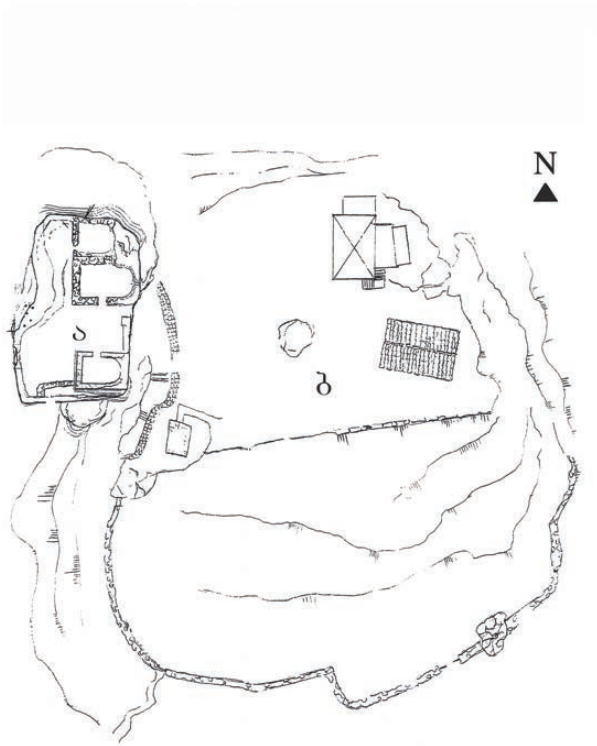
საუკუნეებში ქართლის სამეფოს უკიდურესი დასავლეთი საზღვარიც მოინიშნა<sup>68</sup>. კაცხში, პირველად კლდოვან სვეტზე ძელი ცხოველის – ბუნზე და საფეხურებიან პოსტამენტზე შემდგარი, მედალიონში ჩანერილი გასხვივოსნებულის ჯვრის რელიეფი ამოიკვეთა (VI ს.), ეკლესია კი კლდის თხემზე სამი, ოთხი საუკუნით გვიან აშენდა<sup>69</sup>.

*искусство*, Тн., ტაბ. 205-А), ატენის სიონის მოხატულობა (თ. ვირსალაძე, *ატენის სიონის მოხატულობა*, თბ., 1984, ტაბ. 58, 59) და სხვ., ეს ტენდენცია მომდევნო საუკუნეებშიც გრძელდება. X საუკუნის სამოციან წლებში ნიკიფორე ფოკას (963-969 წწ.) წარმატებული ლაშქრობების შედეგად ბიზანტიის იმპერიის საზღვრებში კვლავ მოექცა ჩრდილოეთ სირიის დიდი ნაწილი და ქალაქი ანტიოქია (968 წ.). ამ დროიდან და განსაკუთრებით კი XI საუკუნიდან, საქართველოში მესვეტეთა პოპულარობის გაზრდა, ვფიქრობ, დაკავშირებული უნდა იყოს ქართველთა სამონასტრო ცხოვრების აღორძინებასთან ანტიოქიის შემოგარენში შავ ან საკვირველ მთაზე – წმ. სვიმეონ მესვეტე უმცროსის საფანესა და კიდევ სხვა მრავალ მონასტერში (იხ. ლ. მენაბდე, *ძველი ქართული მწერლობის კერები*, II, თბ., 1980, გვ. 149-167; W. Djobadze, *Archeological Investigations in the Region West of Antioch on-the-Orontes*, Stuttgart, 1986).

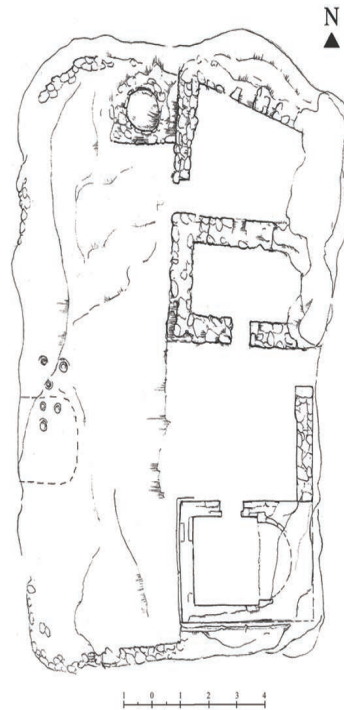
<sup>68</sup> კაცხის სვეტის ქართლის დასავლეთ საზღვრებში მდებარეობაზე მსჯელობს ვ. ცინცაძე; იხ მისი: ვ. ცინცაძე, კაცხის სვეტი, *საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე...*, გვ. 563; ვ. ცინცაძე, კაცხის სვეტი, V-VI საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ძეგლი, *ძეგლის მეგობარი...*, გვ. 54.

<sup>69</sup> ზ. სხირტლადის ვარაუდით, თხოთის მთის მახლობლად მდებარე ადგილ თელოვანში ქართლის მოქცევის ახლო ხანებში ჯვარი უნდა აღემართათ, მოგვიანებით კი იგი ჯვარპატიოსნის სახელობაზე აგებული ეკლესიით (VIII ს.) შეცვალეს. იხ.: ზ. სხირტლადე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა...*, გვ. 124.

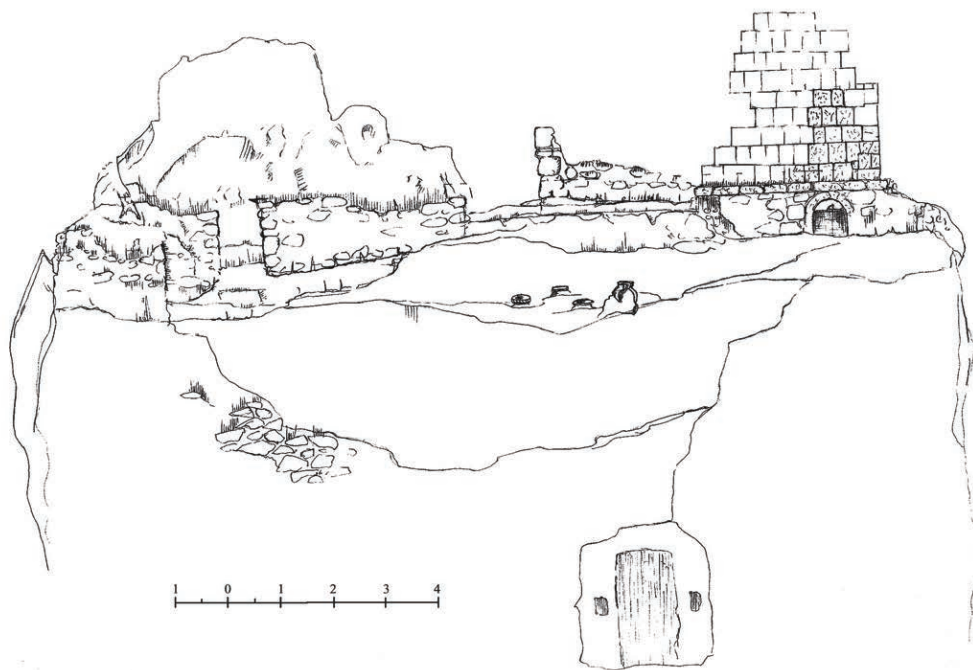




ნახ. 1. კაცხის სვეტი. კომპლექსის გენგეგმა:  
 ა) მონასტერი სვეტის თხემზე  
 ბ) მონასტერი სვეტის ძირას (თ. გაბუნიას ანაზომი და ნახაზი)



ნახ. 2. კაცხის სვეტი.  
 მონასტრის გეგმა (თ. გაბუნიას ანაზომი და ნახაზი)



ნახ. 3. კაცხის სვეტი. მონასტერი დასავლეთიდან (თ. გაბუნიას ანაზომი და ნახაზი)





სურ. 1. კაცხის სვეტი აღმოსავლეთიდან



სურ. 2. კაცხის სვეტი. ეკლესიის დასავლეთი ფასადი, კრიპტის კარი



სურ. 3. კაცხის სვეტი. ეკლესიის ჩრდილოეთი კარი, სამხრეთი და დასავლეთი კედლები





სურ. 4. კაცხის სვეტი. კრიპტის ინტერიერი, კარი



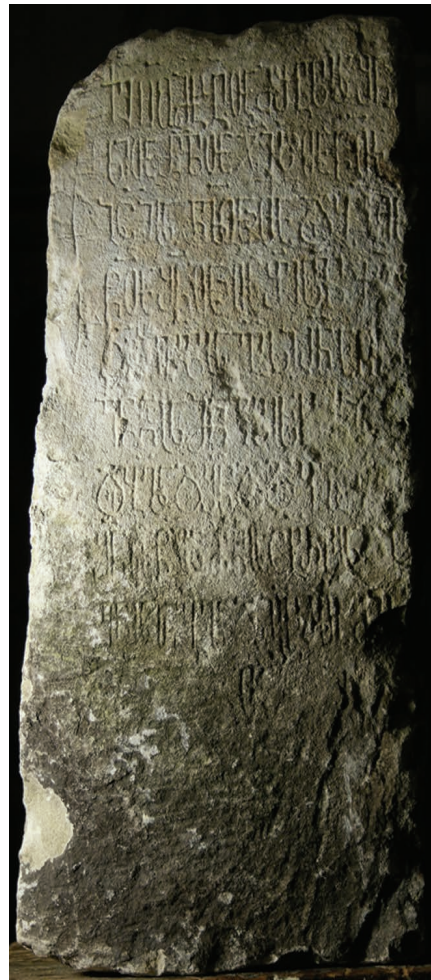
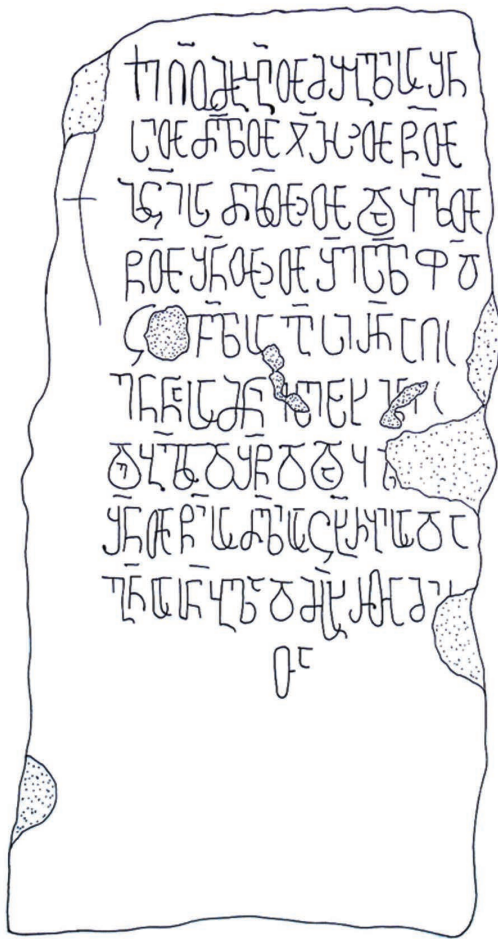
სურ. 5. კაცხის სვეტი. კრიპტის ინტერიერი, აღმოსავლეთი კედელი

სურ. 7. კაცხის სვეტი. ჩრდილოეთი სენაკი



სურ. 8. კაცხის სვეტი. სვეტის ძირში გამოკვეთილი ჯვარი





სურ. 9. კაცხის სვეტი. მონასტერში აღმოჩენილი ასომთავრული წარწერის ფოტო და გრაფიკული მონახაზი (გამოხაზა გ. გაგოშიძემ)



სურ. 10. კაცხის სვეტი. 2007 წ.

## მარიამ ღიღუჭულიძე

გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

### ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობა თანადროული ბიზანტიური მხატვრობის კონტექსტში

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მიმართება ბიზანტიურთან დიდი ხნის მანძილზე საკმაოდ ერთმნიშვნელოვნად განისაზღვრებოდა – იგი განიხილებოდა როგორც მისი პროვინციული, მაგრამ განუყოფელი ნაწილი. მხოლოდ გ. ჩუბინაშვილისა და მისი მიმდევრების ფუძემდებლური ნაშრომების შემდეგ ქართულ ხელოვნებას, მეტადრე კი ხუროთმოძღვრებას მიეჩინა ჯეროვანი ადგილი, აღიარებულ იქნა მისი თვითმყოფადი, დამოუკიდებელი შემოქმედებითი სახე და განვითარების მისეული გზა. სახვითი ხელოვნების სხვა დარგების განვითარებაში ეს თვითმყოფადობა ასევე უცილობლად აღიარებული არ არის და ჯერაც საკმაოდ ხშირად შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის ნაწარმოებები „ბიზანტიური მხატვრობის“ ნიმუშებად განიხილება და მას არის ხოლმე მიკუთვნებული. მხატვრობის შემთხვევაში მსგავსება და სიახლოვე (როგორც სტილის, ასევე იკონოგრაფიის თვალსაზრისით) მართლაც გაცილებით მეტია, ვიდრე ხუროთმოძღვრებაში<sup>1</sup>, მაგრამ ქართული ფერწერა მაინც სხვა, დამოუკიდებელი მხატვრული მოვლენაა, რაც დაბეჯითებით დაასაბუთეს ქართველმა მკვლევარებმა<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> V. Djurić, La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, XV Congrès internationale d'études byzantines, Athens, 1976, Rapports and co-rapports, III, Athens, 1979, გვ. 159-247; E. Привалова, Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков, ქართული ხელოვნება, სერია A, 10, თბ., 1991, გვ. 151

<sup>2</sup> Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская,

მიუხედავად ამისა, დღესაც შუა საუკუნეების მხატვრობის ნიმუშებს ადვილად აერთიანებენ „ბიზანტიური მხატვრობის“ ცნებით და ამას იმით ხსნიან, რომ ეს არის ზოგადი ტერმინი შუა საუკუნეების მართლმადიდებლური ან, უფრო ფართოდ, აღმოსავლეთქრისტიანული მხატვრობის აღსანიშნავად<sup>3</sup>.

თუმცა ბიზანტია სრულიად კონკრეტული სახელმწიფო იყო, კონკრეტული ისტორიით, ტერიტორიით, საზღვრებით და ა. შ.<sup>4</sup> ამიტომ სხვა ქვეყნის (ამ შემთხვევაში, საქართველოს) ხელოვნების ნაწარმოებს „ბიზანტიურად“ რომ განვსაზღვრავთ, თითქოს ვგულისხმობთ, რომ ეს ნაწარმოები უშუალოდ ბიზანტიელი ოსტატის

*Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии*. Тб., 1966; Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тб., 1979; Ш. Амиранашвили, *История Грузинского искусства*, М., 1963; Т. Вирсаладзе, *Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши*, *Arts Georgica*, 4, თბ., 1963, გვ. 169-233; Т. Вирсаладзе, *Фрагменты фресковой росписи главного Гелатского храма*, *Arts Georgica*, 5, თბ., 1959, გვ. 163-204; Т. Вирсаладзе, *Основные этапы развития грузинской монументальной живописи, II Международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тб., 1977; Т. Вирсаладзе, *Избранные Труды*, Тб., 2007; А. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии*, Тб., 1974; И. Лордкипанидзе, *Роспись в Цаленджиха*, Тб., 1992; Е. Привалова, *Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков, ქართული ხელოვნება, სერია A, 10*, თბ., 1991, გვ. 143 –158; Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тб., 1980

<sup>3</sup> ხელოვნების ისტორიაში, ისევე როგორც ჰუმანიტარული მეცნიერების სხვა დარგებში, პირობითი ტერმინების გამოყენება მიღებული და ჩვეულებრივი რამ არის, მაგრამ ზოგჯერ, ამგვარი ტერმინები გარკვეულ აზრობრივ და არსებით არეულობას და გაუგებრობას, ხშირად კი მცდარ დასკვნებს იწვევს. მართლაც, როცა XII-XIII სს-ში თითქმის მთელს ევროპაში გავრცელებულ ხუროთმოძღვრების მხატვრულ სტილს „გოთური სტილის“ ტერმინით აღნიშნავენ, ეს, რაფაელის მიერ მოგონილი, სრულიად პირობითი დასახელება რაიმენაირ უხერხულობას არ ქმნის, ვთქვათ ინგლისური გოთიკის გამიჯვნისათვის ფრანგულისგან ან გერმანულისგან. მაგრამ ამ სტილისთვის „ფრანგული“ რომ დაერქვათ, რასან მას მაინც საფრანგეთში ჩაეყარა საფუძველი, ვგონებ ეს ბევრ გაუგებრობას (და, ალბათ, წყენასა და პროტესტებსაც) გამოიწვევდა.

<sup>4</sup> თუმცა ეს სახელწოდება მხოლოდ XVI ს-ში ჩნდება და გარეშენიცა და თვით „ბიზანტიელი“ თავის თავს რომეებს უწოდებდნენ, სახელმწიფოს კი რომის იმპერიას. „არ არსებობს ისეთი მოვლენა როგორც ბიზანტიური იმპერია, ეს მხოლოდ მოსახერხებელი „იარლიყია“. იხ. C. Mango, *Byzantium, The Empire of the New Rome*, London, 1998, გვ. 1.



შესრულებულია, ამით კი ერთგვარად ვაკნინებთ ამ ქვეყნის, ამ ერის შემოქმედებით პოტენციალს და მის წვლილს მსოფლიო ხელოვნების საგანძურში.

უფრო მეტიც, თვით ბიზანტიური სახელმწიფოს შიგნით მხატვრული ენის თვალსაზრისით იმდენად განსხვავებული მხატვრული მოვლენები არსებობდა (მაგ., კონსტანტინოპოლური და კაპადოკიური მხატვრობის სკოლები<sup>5</sup>), რომ მის მიმართაც, როგორც ერთიანი სახის და ერთიანი განვითარების მქონე ჰომოგენურ მხატვრულ ფენომენზე, რომელიც ერთი ტერმინით შეიძლება განისაზღვროს, საუბარი ძნელია. მითუმეტეს რთულია ეს ბიზანტიის საზღვრებს გარეთ არსებული ქვეყნების შემთხვევაში.

რა თქმა უნდა, ბიზანტიის, და, კერძოდ, კონსტანტინოპოლის როლი ფერწერის როგორც მხატვრული ენის, ასევე იკონოგრაფიის ფორმირებაში, უაღრესად დიდი იყო და იგი ყოველთვის ნიმუშისა და ავტორიტეტის ღირსებას ინარჩუნებდა<sup>6</sup>.

გარდა ამისა, მხედველობაში მისაღება ისიც, რომ თითქმის არ არსებობს სრულიად „ჩაკეტილი“ კულტურები (როგორც, მაგ., იაპონია XVII-XVIII სს-ში) და რომ სხვადასხვა ქვეყნების, ერებისა თუ ხალხების ხელოვნებები აქტიურად ურთიერთქმედებენ, მაშინაც კი, როცა ეს ქვეყნები პოლიტიკურად მტრულ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან. ქართული კულტურა ამგვარი „გახსნილობის“ მშვენიერ მაგალითს იძლევა მთელი თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, თანაც, მიუხედავად ამისა, მას არასდროს დაუკარგავს თავისი ინდივიდუალური სახე, რაც შემოქმედებითი პოტენციალის დიდ ძალას გულისხმობს. „ეროვნული განსხვავებები, თავისებურებანი“ (არავითარ შემთხვევაში, უპირატესობანი) კონკრეტული ფორმების სახეს არ ღებულობს, მაგრამ სახვითი ხელოვნების ბუნებიდან გამომდინარე, სწორედ ფორმის გადაწყვეტა-გააზრების თავისებურ პრინციპს გულისხმობს. თუ ეს პრინციპები საკმაოდ უცვლელია

დროის დიდ მანძილზე და ერის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე, მაშინ, შეიძლება ვილაპარაკოთ ეროვნულ თავისებურებაზე. „...რაიმის XIII ს-ის ქანდაკებებს, ნ. პუსენის სურათებსა და ჟ. ბრაკის ტილოებს, ყველას „ფრანგული“, იოლად აღქმადი ლოგიკურობა და სიკობტავე ამჩნევიათ, ხოლო, დავუშვათ, XIII საუკუნისავე ნაუმბურგის რელიეფებს, ჰანს ჰოლბაინ-უმცროსის პორტრეტებსა და XX საუკუნის დასაწყისის ექსპრესიონისტთა ნამუშევრებში უკიდურესობისადმი ერთი და იგივე „გერმანული“ მისწრაფება ცნაურდება – დრამატიზმში იქნება, ზედმინენითობა-ინდივიდუალიზებაში თუ შინაგან-მშვიდნიერის გაშიშვლებაში“<sup>7</sup>. როგორც ინდივიდუალური, ასევე ეროვნული და, სხვათა შორის, ეპოქალური სტილის ნიშნები უფრო მეტად ვლინდება მხატვრული ნაწარმოების იმ ელემენტებში, რომელთა ხასიათი გარკვეულად არაცნობიერთან არის დაკავშირებული, რომელთა შესრულება სპონტანურად, ინტუიციურად ხდება და თითქოს გონებას არც უკავშირდება. შესაძარებლად შეიძლება ადამიანის ხელწერა გამოგვადგეს, რომელიც, მაშინაც, როცა ადამიანი ცდილობს მის შეცვლას, მაინც ავლენს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ რაღაც ნიშნებს. სახვით ხელოვნებაში, „არაცნობიერ“ დონეზე არსებული ნიშნები ისეთი სახვითი საშუალებების ხასიათში ვლინდება, როგორიცაა ნაწარმოების კომპოზიციური აგების სტრუქტურა, ხაზი, კოლორიტი, სივრცის აგება, რიტმი, პროპორცია და სხვ. როდესაც გარკვეული მახასიათებელი მეტ-ნაკლებად მუდმივად იჩენს თავს ამა თუ იმ ერის (ან უფრო ფართოდ, კულტურული წრის) ხელოვნებაში მრავალი საუკუნის განმავლობაში და ენინალმდეგება ცვლილებებს, მაშინ ის შეიძლება მივიჩნიოთ ეროვნული ფორმატანცდის ნიშნად<sup>8</sup>.

გარდა ამისა, შუა საუკუნეების ოსტატებს (სხვათა შორის, საერთოდ ყველა ჭეშმარიტ შემოქმედს) სულაც არ აინტერესებდათ, ქართულ მხატვრობას ქმნიდნენ თუ ბერძნულს. ეს ნამდვილად არ იყო გაცნობიერებული შემოქმედები-

<sup>5</sup> A. J. Wharton, *Art of Empire, Painting and Architecture of Byzantine Periphery*, The Pennsylvania State University, 1988, გვ. 1-3.

<sup>6</sup> V. Djurić, “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”, *XV Congresses internationale d’etudes byzantines*, 194.

<sup>7</sup> დ. თუმანიშვილი, *ეროვნულობის შესახებ ხელოვნებაში, წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2000, გვ. 289.

<sup>8</sup> Г. Вельфлин, *Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*, Москва-Ленинград, 1930, გვ. 9.



თი ამოცანა (და არც როდის ყოფილა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის მანძილზე). მაგრამ ამა თუ იმ გეოგრაფიულ-ისტორიულ-კულტურულ წრეში, კონკრეტული, მრავალსაუკუნოვან მხატვრულ ტრადიციებზე დაფუძნებული ნაწარმოები ყოველთვის ატარებს ყველა ამ ფაქტორის ზემოქმედების ნიშნებს, რაც, სხვათა შორის, არის კიდევაც საფუძველი ე. წ. „ეროვნულ მხატვრულ სკოლებზე“ საუბრისას – გავისხენოთ თუნდაც იტალიური და გერმანული რენესანსის საყოველთაოდ აღიარებული განსხვავება „Схемы видения видоизменяются в зависимости от национальности. Существуют итальянский и немецкий способы представления, которые остаются одинаковыми в течении веков. Разумеется, это не постоянные величины в математическом смысле, но установление национального типа фантазии является необходимой вспомогательной конструкцией для историка“<sup>9</sup>.

ბოლო დროს ჩვენში გაისმის მოსაზრება, რომ ქრისტიანულ ხელოვნებას არ გაჩნია „ეროვნულობა“, რომ არ არსებობს „ქართული“ ქრისტიანული ხუროთმოძღვრება, არამედ მხოლოდ ბიზანტიური და მისი მყოფობა საქართველოში და ა. შ.<sup>10</sup> რაც პრინციპულად არასწორია<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Г. Вельфлин, *Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*, Москва-Ленинград, 1930, გვ. 279.

<sup>10</sup> ზ. კიკნაძე, ვინ არის პავლე, ვინ არის აპოლო?, „ლიტერატურული საქართველო“, 1996, 14-21 ივნისი, გვ. 4.

ცოტა ხნის წინ საქართველოში გამოვიდა ბერძნულ საეკლესიო საგალობელთა კასეტა, რომლის ყდაზე გამოსახულია მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი, მითითებულია მისი აგების თარიღი და ხაზგასმულად განმარტებულია, რომ ეს არის „ბიზანტიური (sic!) ხუროთმოძღვრების ნაწარმოები“. ამ განმარტების „კონცეპტუალური“ აზრი სრულიად ნათელია და ეხმიანება ზემომოყვანილ პოზიციას. თუმცა მისი მომხრეები, ეტყობა, ვერ ხვდებიან, რომ ნაწარმოები ერთი ეროვნული კონტექსტიდან უბრალოდ სხვა ეროვნულ კონტექსტში გადააქვთ და არა ზე-ეროვნულში.

<sup>11</sup> შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სპეციფიკა და თავისებურებანი ბიზანტიისა თუ სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებასთან მიმართებაში ქართველ მეცნიერთა თითქმის უკლებლივ ყველა გამოკვლევაში არის განხილული, ზოგიერთი სამეცნიერო ნაშრომი კი უშუალოდ ამ საკითხს ეხება. დავასახელებთ მხოლოდ რამდენიმეს: Г. Чубинашвили, К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого,

ეროვნული ასპექტების კვლევა, ზოგჯერ გარკვეული ტაბუების, ხშირად კი ცნებებისა და ტერმინების დაუდგენლობის და ბუნდოვანების გამო საკმაო სიძნელებთან არის დაკავშირებული. მაგ., რას ნიშნავს „ბიზანტიური ხელოვნება“? ამ განსაზღვრების მისადაგებით ისეთი განსხვავებული მხატვრული მოვლენებისადმი, როგორცაა, მაგ., კონსტანტინოპოლის აია სოფია და მისი მოზაიკები, კალათ-სემანის ტაძარი სირიაში, მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი, ელ ნაზარის კედლის ფერწერა კაპადოკიაში, ძველი ლადოგის მოხატულობა რუსეთში, ოშკის ტაძარი ტაოში, ვლადიმირის მიძინების ტაძარი და მხატვრობა რუსეთში, ბაუიტის ფრესკები ეგვიპტეში, და სხვ., ამ მოვლენების ხელოვნურ, „ძალდატანებით“ უნიფიცირებას ვახდენთ.

„ბიზანტიური ხელოვნების“ რაობასა და მის დროით-გეოგრაფიულ არეალზე ახლაც ბევრს კამათობენ, თუმცა უმეტესობა მაინც ამ ტერმინით კონსტანტინოპოლისა და მასთან მჭიდროდ დაკავშირებული მხატვრული ცენტრების ხელოვნებას განსაზღვრავს<sup>12</sup>, თანაც მკაფიოდ

*Вопросы истории искусства, т. 1*, Тб., 1970, გვ. 289-302; В. Беридзе, *Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры*, Тб., 1976; R. Mepisaschvili, „Uber einige kompositionelle Besonderheiten von Kreuzkuppelkirchen Georgiens des XI Jahrhundert. L'Arte georgiene dal IX- al XIV seculo. Atti del Terzo Simposio internazionale sull'arte georgiana, vol. I, Galatina, 1986; Г. Алибегашвили, Византия, Христианский Восток и формирование художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении, II международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978; Е. Привалова, Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков, *ქართული ხელოვნება, სერია А, 10*, თბ., 1991, გვ. 143-158; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии (фигурные рельефы V-XI веков)*, М., 1977; Л. Хускивадзе, *Грузинские эмали*, Тб. 1981; კ. მაჩაბელი, საქართველო და ბიზანტიური სამყარო (სახელოვნებათმცოდნეო ასპექტი), *შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს სახელოვნო ხელოვნების მუზეუმის ნარკვევები, VI*, თბ., 2000, გვ. 154-163; დ. თუმანიშვილი, შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული ერთიანობის შესახებ, *წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2001; დ. თუმანიშვილი, ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო, *იქვე*, გვ. 82-90; D. Khoshtaria, *Byzantine Masonry Technique and Georgian Architecture, XX<sup>c</sup> Congrès international des Études byzantines. Pré-actes, vol. III: communications libres*, Paris, 2001; მ. დიდებულიძე, ეროვნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში, *საქართველოს სიძველენი, №7-8, 2005*, გვ. 211-238 და მრავალი სხვა.

<sup>12</sup> R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford, 2000, გვ. 2-5

გამოკვეთილი აქსიოლოგიური შეფერილობით: რაც მაღალი დონისაა — დედაქალაქურია, დაბალი მხატვრული დონისა კი — პროვინციული<sup>13</sup>.

ვ. ჯურიჩი თვლის, რომ ბიზანტიური ხელოვნება არის კონსტანტინოპოლის საპატრიარქოს გავლენის სფეროში მყოფი ყველა არეალის ხელოვნება და რომ იგი ერთიანდება უფრო სტილური ნიშნით, ვიდრე იკონოგრაფიულით — „ბიზანტიური ხელოვნება არის სტილი ან გამოსახვის ფორმა“<sup>14</sup>, დაახლოებით ასეთივე განსაზღვრებას აძლევს ლ. შაფრანი: „მართლმადიდებლური რწმენით და საიდუმლოებით მიღებული ერთობა განისაზღვრება როგორც ბიზანტიური, და ეს ერთობა იგრძნობოდა იქაც, სადაც ამის ისტორიული წინაპირობები და ტრადიცია არ იყო, მაგ., რუსეთში“<sup>15</sup>; ვ. ლაზარევის აზრით, ცნებამ „ბიზანტიური ხელოვნება“ იმდენად ფართო ინტერპრეტაცია მიიღო, რომ ყოველგვარი კონკრეტული შინაარსი დაკარგა. იგი განასხვავებს ბიზანტიას მკაცრი გაგებით, ქრისტიანულ აღმოსავლეთს, რომანულ დასავლეთსა და ცალკეულ ეროვნულ სკოლებს<sup>16</sup>. თუმცა წმინდა ბიზანტიურს, აღმოსავლეთ-ქრისტიანულსა და „ცალკეულ ეროვნულ სკოლებს“ თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში მაინც ერთი სათაურის ქვეშ აერთიანებს — „История Византийской Живописи“.

ა. გრაბარი მიიჩნევს, რომ ბიზანტიური ხელოვნების შექმნის ცენტრი კონსტანტინოპოლია, საიდანაც იგი ვრცელდება სხვა ქვეყნებში და მიბაძვის საგანი ხდება, მაშინ როცა დასავლეთეუროპული ხელოვნების შექმნაში ყველა ეროვნული სკოლა თანაბრად მონაწილეობდა<sup>17</sup>. ო. დემუსი საუბრობს „პერმამენტულ რენესანსებზე“ ბიზანტიურ ხელოვნებაში, რაც, თავისთავად, კონსტანტინოპოლის პრიორიტეტს გულისხმობს<sup>18</sup>.

ა. ეპშტეინი კი, პირიქით, თვლის, რომ ბიზანტიური ხელოვნება არის არა კონსტანტინოპოლის, არამედ მთლიანად იმპერიის ხელოვნება<sup>19</sup>.

ამ მხრივ საგულისხმოა იმ ნაშრომების სათაურები, რომლებიც ბიზანტიურ ხელოვნებას ეძღვნება: დ. თალბოტ რაისი თავის წიგნს არქმევს „Art of the Byzantine Era“<sup>20</sup> — „ბიზანტიური ეპოქის ხელოვნება“, თ. მეთიუზი — „The Art of Byzantium“<sup>21</sup> — „ბიზანტიის ხელოვნება“, რ. კორმაკი კი — „Byzantine Art“<sup>22</sup> — „ბიზანტიური ხელოვნება“. მიდგომათა და ამოსავალ წერტილთა შორის განსხვავება ნათლად იგრძნობა. ინტერპრეტაციათა ვარიაციების რიგი შეიძლება უსასრულოდ გავაგრძელოთ, თუმცა კონსტანტინოპოლის და ბიზანტიურის გაიგივების ტენდენცია უმეტესად მაინც ნათლად გამოიკვეთება. მართლაც, რ. კორმაკი თავის ნაშრომში თავს უყრის ამ მოსაზრებებს, გამოკვეთს ძირითად ტენდენციებს და საბოლოოდ მაინც ასკვნის, რომ ბიზანტიური ხელოვნება არის კონსტანტინოპოლის ხელოვნება 330-1453 წლებს შორის<sup>23</sup>.

ისმის კითხვა, რამდენად „ბიზანტიურია“ ყინცვისის მოხატულობა და რამდენად სინქრონულია ბიზანტიურისა და ქართული მხატვრობის განვითარება და სტილური ეტაპები?

ვ. ლაზარევი ვარძიას და თამარის ეპოქის სხვა ძეგლებს ფაქტიურად „ბიზანტიურ ნაწარმოებებად“ მიიჩნევს, როდესაც აცხადებს რომ: „Вардзия открывает круг византийских памятников...“<sup>24</sup>, თუმცა თვითვე აღნიშნავს ხაზობრივ-გრაფიკულ სანყისს, როგორც ქართული მხატვრობისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ნიშანს<sup>25</sup>. გარდა ამისა, ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში ეროვნული სკოლების მნიშვნელობის გაზრდასაც მიუთითებს „Открытия

<sup>13</sup> A. J. Wharton, *Art of Empire, Painting and Architecture of Byzantine Periphery*, The Pennsylvania State University, 1988, გვ. 1.

<sup>14</sup> V. Djurić, “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”, *XV Congrès internationale d'études Byzantines*, Atens, 1979, გვ. 160-161.

<sup>15</sup> L. Safran, *Heaven on Earth. Art and Church in Byzantium*, Pennsylvania, 1998, გვ. 2-3.

<sup>16</sup> В. Н. Лазарев, *История Византийской живописи*, М., 1986, გვ. 7.

<sup>17</sup> A Grabar, *Byzantium. Byzantine art in the middle ages*, London, 1966, გვ. 26.

<sup>18</sup> O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York University

Press, 1970, გვ. 3.

<sup>19</sup> A. J. Wharton Epstein, *Art of Empire, Painting and Architecture of Byzantine Periphery*, The Pennsylvania State University, 1988, გვ. 164.

<sup>20</sup> D. Talbot Rice, *Art of the Byzantine Era*, London, 1963.

<sup>21</sup> Th. F. Mathews, *The Art of Byzantium*, London, 1998.

<sup>22</sup> R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford, 2000.

<sup>23</sup> R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford, 2000, გვ. 3.

<sup>24</sup> В. Лазарев, *История византийской живописи*, М., 1986, გვ. 183-184.

<sup>25</sup> В. Лазарев, *История византийской живописи*, М., 1986, გვ. 249.

последних десятилетии... .. наглядно показали, что рядом с константинопольской школой существовали и местные провинциальные школы, а главное – многочисленные национальные школы, каждая из которых обладала своим собственным лицом. В настоящее время уже невозможна такая постановка вопроса, при которой искусство Древней Руси, Сербии и Болгарии подводятся под рубрику “l’art byzantin chez les slaves”, а все византизирующее искусство Италии приравнивается к “L’art Byzantin en Italie”<sup>26</sup>.

ამასვე წერს ვ. ჯურიჩიკ თავის ცნობილ სტატიაში<sup>27</sup>. აქ წამოიჭრება საკითხი ტერმინისა „პროვინციული“, რომელიც აქტიურად გამოიყენება, როცა ლაპარაკია არა-კონსტანტინოპოლურ მხატვრობებზე (მაგ., ო. დემუსი გელათის მოზაიკას განსაზღვრავს როგორც პროვინციულს)<sup>28</sup>.

მეორე მხრივ, ვ. ლაზარევი თვლის, რომ ყინცვისის მხატვრობა ყველაზე ძლიერად არის ბი-

ზანტიური გავლენის ქვეშ<sup>29</sup>. გ. ბაბიჩი და ტ. ველმანსიც თვლიან, რომ თამარის ეპოქაში ძალიან ძლიერდება ბიზანტიურის გავლენა ქართულ ფერწერაზე<sup>30</sup>. ვ. ჯურიჩიკ ამასვე გულისხმობს, როცა ამტკიცებს, რომ კომნენოსთა ეპოქაში „სტილური უნივერსალობა“ გაძლიერდა და რომ ეროვნულმა სკოლებმა დაკარგეს თვითმყოფადობა<sup>31</sup>. იმავე აზრისაა ე. ბაკალოვაც<sup>32</sup>.

ყინცვისის მოხატულობა კი სხვა რამეს გვაჩვენებს – სწორედ რომ ძლიერად გამოვლენილ თვითმყოფადობას მხატვრულ ფორმაშიც და პროგრამაშიც. აქ ძირითადად მაინც მხატვრული ენის თავისებურებებზე ვისაუბრებთ<sup>33</sup> (სურ. 1).

მსჯელობის ამოსავალ წერტილად შეიძლება ავიღოთ დ. მურიკის მოსაზრება ყინცვისის მოხატულობის შესახებ — იგი ყინცვისის XIII ს-ის ბიზანტიური მხატვრობის ნეოპლასტიკური სტილის პირველ ნიმუშად მიიჩნევის<sup>34</sup>, ანუ მას ბიზანტიური მხატვრობის განვითარების ნაკადში განიხილავს. ქართული მხატვრობის განვითარების კონტექსტში კი ყინცვისის მონუმენტურობა და პლასტიკურობა სწორედ რომ წინა ეპოქის „ნამუთებია“ და შემდგომი პერიოდის ქართულ მხატვ-

<sup>26</sup> В. Лазарев, Константинополь и национальные школы в свете новых открытий, *Византийская живопись*, М., 1971, გვ. 137-146.

<sup>27</sup> V. Djurić, “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”, *XV Congreses internationale d’etudes Byzantines*, გვ. 160-161.

<sup>28</sup> O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, გვ. 391. ეს ტერმინი ცალკე განხილვის საგანი უნდა გახდეს. წმინდა გეოგრაფიულ-ადმინისტრაციულ-პოლიტიკური თვალსაზრით იგი მართებულია, მაგრამ ხელოვნებათმცოდნეობაში ამ ტერმინს, როგორც წესი, აქსიოლოგიური გაგებით ხმარობენ, ანუ როგორც „დამცრობილს“ კონსტანტინოპოლურის მიმართ. უფრო კონკრეტულად, კი იგულისხმება ისეთი მხატვრული ენა, რომელიც, მარტივად რომ ვთქვათ, კონსტანტინოპოლური ნიმუშების „კლასიციტურ-ელინისტური“ ხასიათისაგან განსხვავებულ, უფრო სიბრტყოვან და ხაზობრივ სანყისებს ეფუძნება. ზოგადად, პროვინციულის ცნება მართლაც ატარებს თავის თავში ერთგვარ კნინობით ელფერს და, მარტივად რომ ვთქვათ, გულისხმობს, რომ ვიღაც ან რაღაც ცდილობს იყოს ისეთი, როგორც არ არის თავისი ბუნებით და გენეზისით, ანუ გულისხმობს ნარუმატებელი არა-ორგანული მიბაძვის მცდელობას. ამის კარგი მაგალითია კაპადოკიის დიდი, სვეტებიანი ეკლესიების მხატვრობები, სადაც ოსტატები უარს ამბობენ გამომსახველობის მათთვის ორგანულ ფორმებზე (ხაზობრიობა და სიბრტყოვანება) და ცდილობენ გაიმეორონ კონსტანტინოპოლური ნიმუშები, რაც ძალიან არამხატვრულ შედეგს იძლევა. ყინცვისსა, და საერთოდ თამარის ეპოქის მონინავე ძეგლებში ამგვარი არაორგანული მიბაძვის რაიმე ნიშანი არ ჩანს.

<sup>29</sup> В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, М., 1986, გვ. 143-144.

<sup>30</sup> G. Babič, “Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle”, *ქართული ხელოვნების III საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები*, ბარი-ლეჩე, 1986, გვ. 122; T. Velmans, A. Alpago Novello, *Miroir de L’Invisible, Peintures Murales et architecture de la Géorgie (VI<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> S.)*, *Zodiaque, MC-MXCVI*, გვ. 148

<sup>31</sup> V. Djurić, “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”, *XV Congreses internationale d’etudes Byzantines*, გვ. 194

<sup>32</sup> E. Бакалова, *Бачковската костница*, София, 1977, გვ. 134.

<sup>33</sup> ქართველი მკვლევარების თ. ვირსალაძის, გ. ალიბეგაშვილის, ე. პრივალოვას, ა. ვოლსკაიას, ნ. ალადაშვილის, ი. ლორთქიფანიძის, შ. ამირანაშვილისა და სხვათა ნაშრომებში საკამოდ ამომწურავად არის განხილული ბიზანტიურთან მიმართებით ქართული მხატვრობის, როგორც სტილური, ასევე იკონოგრაფიული და პროგრამული თავისებურებები (იხ. შენიშვნა 2).

<sup>34</sup> D. Mouriki, “The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Styles of the Cultural Neighbours of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting”. *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 31/2* Wien, 1981, გვ. 730.



რობაში სწორედ მონუმენტურობის დაკლებას და პლასტიკურობის შესუსტებას ვხედავთ (მაგ., შეიძლება შევადართო თვით ყინცვისის მონასტრის წმ. ნიკოლოზისა და ღმრთისმშობლის ეკლესიების მოხატულობები).

ცხადია, არის მთელი რიგი ნიშნებისა, რომელიც საზიაროა მთელი მართლმადიდებლური და ზოგადად ქრისტიანული აღმოსავლეთის (ე.წ. „ბიზანტიური კულტურული წრის“) ფერწერული ნაწარმოებებისთვის, (მაგ., ემოციურობის გაძლიერება, ფიგურათა პროპორციების დაგრძელება, დინამიკური და რთული პოზები, ფორმათა სიმსუბუქე, ხაზობრივობის, როგორც გამომსახველობის საშუალების მნიშვნელობის გაძლიერება, მონუმენტურობის კლება და სხვ.)<sup>35</sup>. მაგრამ ამ საერთო მხატვრულ ფონზე მაინც მკაფიოდ ჩანს განსხვავება ქართულსა და ბიზანტიურ ნაწარმოებებს შორის.

რა ხდება ამ დროს ბიზანტიურ მხატვრობაში? XII ს-ის მიწურულის და XIII ს-ის დასაწყისის ბიზანტიური ფერწერა საკმაოდ რთულ სურათს წარმოგვიდგენს. ერთი მხრივ, ჯერ კიდევ აქტიუალურია კომენოსთასტილი (მონრეალე, ლადოგა, მიროჟი, ბაჩკოვო, ვლადიმირის წმ. დიმიტრის ტაძარი, სტუდენიცა); ბალკანურ საბერძნეთსა და კვიპროსზე „მძვინვარებს“ კომენოსთა მანიერიზმი (კასტორიის მოხატულობები, კურბინოვო, ლაგუდერა) (სურ. 2) ხოლო სერბულ მხატვრობაში XIII ს-ის II მეოთხედისთვის ე.წ. „ნეო-პლასტიციზმი“ იკიდებს ფეხს (სტუდენიცა მილეშევა, სოპოჩანა)<sup>36</sup>.

ო. დემუსის ახასიათებს ამ პერიოდს როგორც ნეო-კლასიციზმის გადასვლას ელინისტურ ილუ-

ზიონიზმზე<sup>37</sup>. ვ. ჯურიჩი XII ს-ის II ნახ. და XIII ს-ის მხატვრობაში გამოყოფს 5 სტილისტურ ჯგუფს, რომლებიც მხატვრული მიდგომებით განსხვავდება ერთმანეთისაგან<sup>38</sup>. თუ კარგად დავაკვირდებით, ყინცვისის მოხატულობა ორგანულად ვერც ერთ ამ ჯგუფში ვერ „ჩაენერება“ და არც ო. დემუსის განსაზღვრებას მიესადაგება.

ყინცვისის ფერწერულ ანსამბლს ახასიათებს, ერთი მხრივ, მოხატულობის სისტემისა და კომპოზიციათა აგების ძალიან მონუმენტური გადანყვეტა, რითაც ის წინა პერიოდის ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებს უკავშირდება. მეორე მხრივ კი, კომპოზიციებს შიგნით ფიგურათა აგების, ხაზის ხასიათის, ფორმის მოდელირების ახალ, დეკორატიულ-დინამიკურ სტილთან შესატყვისობა. ყინცვისში ძალიან თხელი და ვიწრო ხაზია, კონტურის შემთხვევაშიც კი — ეს კი სულაც არ „შეეფერება“ მონუმენტურ-პლასტიკურ სტილს. ცალკეული დეტალები, გარეგნულად თითქოს მისადაგებული ამ სტილს, სინამდვილეში მხოლოდ მოტივის ან დეტალის დონეზე ისახება და არა ფორმათქმნადობის კონცეფციისა. მაგ, „ჯვარცმამი“ ჯვრის ვერტიკალური მკლავის სამფერად დამუშავება-ჩაჩრდილება, რომელიც თითქოს ერთგვარ მატერიალურ საგნობრიობას ანიჭებს მას, სრულიად არ არის ასახული ჯვარზე გაკრული ქრისტეს სხეულის გადანყვეტაში: მისი ფორმებიც უკიდურესად თხელი და უწონადია, შემომსაზღვრელი კონტურიც თხელი და დეკორატიული, დამუშავებაც (რამდენადაც ახლა ჩანს) ძალიან მსუბუქი, ტონების რბილ გრადაციებზე აგებული.

ერთი ყველაზე უკეთ შემორჩენილი ფიგურის დამუშავება (მოციქული „სულთმოფენობაში“) ასევე არ ქმნის იმ სიმკვრივისა და სტატუარულობის შეგრძნებას, რომელიც ხსენებულ ნეო-პლასტიციზმს შეესაბამება, საერთო შთაბეჭდილება აქაც სიმსუბუქისა და უწონადობისაა.

„სველი ნაკვეცების სტილი“, რომელიც XI ს-ის მიწურულისა და XII ს-ის კომენოსთა სტილის

<sup>35</sup> V. Djurić, “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”, *XV Congrès internationale d'études byzantines*; O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, gv. 418-436.

<sup>36</sup> V. Djurić, “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”, *XV Congrès internationale d'études Byzantines*; L. Hadermann-Misguich, “Le peinture monumentale tardo-commnène et ses prolongements au XIII<sup>e</sup> siècle”, *XV Congrès international d'études Byzantines*. Athens, 1976, Rapports et co-reports, II, Athens, 1979, გვ. 97-128; K. Skawran, *The development of the Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria, 1992; S. Tomeković, *Le “manierisme” dans l'art mural à Byzance (1164-1204)*, Paris, 1984; R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford, 2000 და სხვ.

<sup>37</sup> O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, გვ. 425.

<sup>38</sup> V. Djurić, “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”, გვ. 176-184.

ერთ-ერთი „ქვე-მიმართულება“ და გარკვეულად სწორედ ფორმის პლასტიკური გამომსახველობის საზგასმას გულისხმობს, ყინცვისში მხოლოდ რამდენიმე ადგილას შეინიშნება (მაგ., გუმბათში, წინასწარმეტყველთა ფიგურებში), უფრო მოტივის სახით, ვიდრე სტილის მახასიათებლად.

კიდევ უფრო საგულისხმოა ბიზანტიურ-საგან, ჯურიჩისეული თითქმის ექვსივე ჯგუფის გადანყვეტისაგან განსხვავებული სახეთა წერის მანერა. ყინცვისის მოხატულობის შესრულების სტილში არ ჩანს არც ფერადი მოდელირება (ვლადიმირი), არც ფაქტურული მონასმები (ბაჩკოვო, მილეშევა), არც ფორმის „ძერწვა“ კონტრასტული შუქ-ჩრდილით (სტუდენიცა); არც ლადოგისა და მიროჟის ეკლესიათა კომნენოსური საზობრიობა მკვეთრი გამონათებების მკაცრი, რიგორისტული სტრუქტურით, კომნენოსთა სტილის ერთგვარ კვინტესენციად რომ გვევლინება (სურ. 5). ცხადია, სხვადასხვა პერსონაჟის სახეზე იკონოგრაფიით განსაზღვრულსა და ასაკით, ხასიათით, ფუნქციითა და სხვა მოტივებით განპირობებულ, განსხვავებულ დამუშავებას ვხედავთ<sup>39</sup> (მაგ., წმ. სიმეონ მესვეტის მკაცრ სახეზე სამხრეთ სარკმელში თეთრი გამონათებების გრაფიკული სიმკვეთრე განსხვავდება ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული ანგელოზის სახის ნაზი და თითქოს ერთმანეთს შეღვევნილი ჩრდილებისა და გამონათებებით შექმნილი მოდელირებისგან). (სურ. 3) მაგრამ ესოდენ რბილი, გამჭვირვალე მოდელირება ამ პერიოდის ბიზანტიურ მხატვრობაში არ ჩანს. არ ჩანს სტუდენიცაშიც კი, რომელიც, როგორც მრავალგზის აღინიშნა, ყველაზე ახლოს არის ყინცვისთან.

ყინცვისის ფერწერა სახელგანთქმულია სახეთა შეღვევნილ-შერწყმული შუქ-ჩრდილით რბილი ძერწვით, თითქმის შეუმჩნეველი გრადაციებით. ამავდროულად, აქ თითქმის სრულიად არ გამოიყენება მკვეთრი თეთრი გამონათებები, რომლებიც ესოდენ ტიპურია, როგორც დედაქალაქური რიგის (აია სოფია, სტუდენიცა, ნერეზი, ვლადიმირი, მონრეალე) თანადროული ბიზანტიური ძეგლებისათვის, ასევე პროვინციულისთვის (ლაგუდერა, კურბინოვო, კასტორია

და სხვ)<sup>40</sup>.

ვლადიმირის წმ. დიმიტრის ტაძრის 1195 წლის ფრესკებში, რომელთა სახეები, ერთი შეხედვით, ქართულ ტიპაჟს მოგვაგონებს (დაბალი შუბლი, კეხიანი ცხვირები და დიდრონი თვალები), სახეთა დამუშავება უფრო დანანევრებულია, თვალის უპეების ჩაჩრდილვა უფრო ღრმა და მუქი, გამონათებების საზობრივი საწყისი უფრო მკაფიოდ გამოვლენილი, შესრულების მანერა კი, იმავდროულად, უფრო ფერწერულ-ცხოველხატული. (სურ. 6)

სტუდენიცაში რამდენიმე, განსხვავებული მიდგომა ვლინდება – ქალებისა და ახალგაზრდათა სახეებზე უფრო გლუვი, რბილი დამუშავებაა, ხოლო სხვა სახეებზე უფრო მკვეთრი, საზობრივი გამოთეთრებები და მუქი ჩრდილები. სახეთა დამუშავებაში ასეთი მკაფიო საზობრიობა ყინცვისში არ არის (მაგ., შვეადართ ყინცვისის წმ. მესვეტეს სახე და სტუდენიცას წმ. ბარლაამი). სტუდენიცას სახეები ძალიან დაგრძელებულია, ვიწრო, გრძელი ოვალით. ფიგურებიც ასეთივე ვიწრო და სიმაღლეში განელილია. ყინცვისში მაინც მეტი „პირსავსეობა“, მომრგვალებულობა და მეტი სირბილე ტონების გადასვლაში. თუმცა აქაც, როგორც აღნიშნული იყო, სხვადასხვა ოსტატი სხვადასხვა პერსონაჟისთვის სხვადასხვა მანერას იყენებს<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> В. Лазарев, Приемылинейной стилизации в византийской живописи X-XII веков и их истоки, *Византийская живопись*, М., 1971, გვ. 157-164; V. Djurić, “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”, *XV Congrèses internationale d’études Byzantines*, გვ. 273; L. Hadermann-Misguich, “Le peinture monumentale tardo-commnène et ses prolongements au XIII<sup>e</sup> siècle”, *XV Congrès international d’études Byzantines*, Athens, 1976, *Rapports et co-reports*, II, Athens, 1979, გვ. 258-259; 356; S. Tomeković, “L’esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica”, *კრებულში Studenica et l’art byzantin autour de l’année 1200*, Београд, 1988, გვ. 233-242; K. Skawran, *The development of the Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria, 1992, გვ. 82; L. Haderman-Misguich, *Kurbinovo. Les Fresques de Saint Georges et le peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle*, Brussels, 1975; O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949 და სხვ.

<sup>41</sup> H. Maguire, *The Icons of their Bodies*, Princeton, New Jersey, 1996, გვ. 48-99; ა. ოქროპირიძე, ბეთანიის მხატვრობა და მართლმადიდებლური ფერწერის ზოგიერთი ასპექტი, *სპექტრი*, 2005, გვ. 23-29; ა. ოქროპირიძე, ქრისტიანული სახისმეტყველებისათვის, *სპექტრი*, №1, 1998, გვ. 44-51.

<sup>39</sup> H. Maguire, *The Icons of their Bodies*, Princeton, New Jersey, 1996, გვ. 48-99.

პრინციპულად განსხვავებულია ცინცივისის სახეთა წერის მანერა XII ს-ის მიწურულის ბიზანტიური ნიმუშების მკაფიო ხაზობრივი, თითქმის ორნამენტული გამონათებებით წერისაგან (სხვათაშორის, ამ მხრივ მეფის მხატვრის თევდორეს XI-XII სს-თა მიჯნის მოხატულობათა მანერა თითქოს წინ უსწრებს ბიზანტიურ მხატვრობას).

ვლადიმირის ფრესკების „ელინისტური“ მოდელირებაც გაცილებით უფრო პლასტიკურ და გამოკვეთილ მოცულობითობის შეგრძნებას ქმნის. ცინცივისის ფერწერას არც „კომნენოსთა მანერის“ უკიდურესად კონტრასტული და ორნამენტულობამდე მისული ხაზობრიობა ახასიათებს, თითქმის დაუკავშირებელ ელემენტებად რომ ანაწევრებს კურბინოვოსა და მისი რიგის ფრესკების სახეებს.

მიღებულია საზგასმული ფერწერულ-ცხოველხატული, მრავალმრიანი, მრავალფერიანი, მსუყე და ფაქტურული გამონათებებით მოდელირება ასევე სრულიად წარმოუდგენელია ცინცივისში, და, რაც მთავარია, ეს არც შემდგომი ხანის ქართულ მოხატულობებს ახასიათებს – მაგ., უფრო მოგვიანო ცინცივისის მცირე ეკლესიისა და უდაბნოს ხარების ეკლესიის მოხატულობებს.

ცინცივისში არც ფიგურებზე ვხედავთ ვლადიმირის ფრესკების მსგავს მოცულობით-პლასტიკურ მოდელირებას, სადაც შუქის ათინათები სრიალებს ფორმაზე სწორედ როგორც გარედან მოსული შუქის მოძრაობის ანარეკლი და არა ფორმის „შინაგანი ნათების“ გამოხატულება<sup>42</sup>. მითუმეტეს არაფერი აქვს მას საერთო კომნენოსთა მანერის აჟიტირებულ და მძაფრად კონტრასტულ ხაზობრიობასთან<sup>43</sup>

კურბინოვოსა და ლაგუდერას მხატვრობებთან მისი შედარებაც კი არ ღირს, იმდენად განსხვავებულია მათი კონცეპტუალური მიდგომები. თუმცა ცინცივისშიც შეიძლება შევნიშნოთ „სუსტი“ მანერისტული მოტივები (მაგ., ანგელოზის თავის გადახრა, ხელის „გადანაზებული“ შესტი და სხვ.), მაგრამ ესეც მხოლოდ მოტივისა და ტო-

ნალობის დონეზეა, არ არღვევს საერთო ჰარმონიულობასა და კლასიკურ სიმშვიდეს. სხვა მხრივ კი კომნენოსთა მანერის მიმართ ამ მოხატულობაში ნამდვილად არ აისახა, ისევე როგორც საერთოდ ქართულ მხატვრობაში<sup>44</sup>. ეს მანერისტული ექსპრესია შინაგანად უცხოა ქართული ხელოვნების განონასწორებული, ზომიერებისაკენ მსწრაფი ხასიათისათვის.

მეორე მხრივ, თანადროულ ბიზანტიურ ნაწარმოებებში თითქმის ვერ ვნახავთ ცინცივისისდარ დარკალულ ხაზთა უსასრულო სრბოლა-სრიალსა და მუსიკალურ დენადობას. თუმცა, თუ ცინცივისის მოხატულობას უნდა მოვეძებნოთ სტილური განსაზღვრება ბიზანტიური მხატვრობის კონტექსტში, მას მაინც უფრო კომნენოსთა სტილს მივაკუთვნებთ, ვიდრე ახალ, მოცულობით-პლასტიკურს.

ბიზანტიურ მხატვრობაში ხაზი ან უფრო პლასტიკურ-სტრუქტურულია, მაგ., მონრეალეს მოზაიკები, ვლადიმირის წმ. დიმიტრის ტაძრის ფრესკები, სტუდენიცას ღმრთისმშობლის ტაძრის მოხატულობა, ან უფრო პირობით-აბსტრაქტული და აჟიტირებულ-ორნამენტული – მაგ., კურბინოვოს წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკები; პარაპროიოს და ლაგუდერას ეკლესიების მოხატულობები კვიპროსზე, (სურ. 2) წმ. მკურნალთა ეკლესიის კედლის მხატვრობა კასტორიაში. ყველაზე მეტად, ალბათ, სან-ანჯელო-ინ-ფორმისის „ნახევრად-ბიზანტიური“ ფრესკები უახლოვდება.

ერთი შეხედვით, საკმაოდ „პლასტიკური“ ნახატის მქონე ძეგლებშიც კი ხაზის რკალისებურობა და სიმრგვალე სინამდვილეში რამდენიმე ტენილი ხაზით არის შედგენილი და თანაც ძალიან მკვეთრ მოდელირებასთანაა შერწყმული (მონრეალე), ან უფრო მეტად ვერტიკალური და მკვეთრად რიტმული ხაზობრივი სტრუქტურისკენ იხრება (ნერეზი, სტუდ ენიცა), ან იმდენად ექვემდებარება ფორმის პლასტიკის ერთდროუ-

<sup>42</sup> В. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, М., 1973, გვ. 157-171.

<sup>43</sup> S. Tomeković, *Le "manierisme" dans l'art mural à Byzance (1164-1204)*, Paris, 1984.

<sup>44</sup> მეტ-ნაკლებად, იქნებ, შიო მღვიმის ჯვრის ამალელების ეკლესიისა და ახტალის საკურთხეველის მოხატულობებში. ეს უკანასკნელი კი, ვგონებ, სწორედ რომ ბერძენი ოსტატის ნახელავი უნდა იყოს. Е. Привалова, *Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков, ქართული ხელოვნება, სერია А, №10*, თბ., 1991, გვ. 154.



ლად მოდელირებით და ხაზით გადმოცემის ამოცანას, რომ უფრო სახვით ხასიათს იღებს (ვლადიმირი); ან სრულიად „ისტერიულ“ დაგრეხილ-აგზნებულ ხლართებში იქსაქსება (კურბინოვო) და სხვ. ყინცვისისდარი დეკორატიულობა და ხაზის სინარნარით „თვითკმარი“ ტკობა აქ ძნელად თუ მოიძებნება. ნერეზიშიც კი უფრო „სტაკატოებთან“ გვაქვს საქმე, ვიდრე „ლიგატურებთან“. ნერეზის „დატირებაში“, სადაც ვ. ჯურიჩი აღნიშნავს ფიგურათა პოზების შიდა ღერძების რკალურობას, ყინცვისთან შედარებით უფრო ელიფსებსა და ნანვეტებულ სამკუთხედებს ვხედავთ, ვიდრე წრიულ რკალებს, თანაც ფიგურებიც ბევრად უფრო დაგრძელებული და „ნანვეტებულია“. სტუდენიცაში ფიგურათა პროპორციები უფრო დაგრძელებულია და ფორმის კომნენოსური „ნაბასრება“ უფრო საგრძნობია.

ყინცვისში ასევე არ ჩანს თანადროული ბიზანტიური ნანარმოებებისთვის სახასიათო ნაკეცების დახვავება, მათი „მღელვარება“ და მუდმივი მოძრაობაც (მაგ., მონრეალე) საკმაოდ სუსტად არის გამოვლენილი. არ არის სამოსელი-სა და სახეების ხშირი ხაზების ბადით დაფარვა, ისე რომ ძირითადი ტონი თითქმის არ ჩანს, ისევე როგორც თეთრი ხაზებით აქტიური დუბლირება. ძალზე იშვიათია ასევე ყინცვისში ამობურცული ნაწილების აღნიშვნა მკვეთრი „ოვლებით“ და „დისკებით“, რომელთა გარშემო ხაზთა „მორევები“ ტრიალდება. მათ სუსტ ანალოგს ანგელოზის მხარზე ვხედავთ, თუმცა მხატვრულად სრულიად განსხვავებული ეფექტია.

ნერეზის მოხატულობას თუ შევადარებთ, ყინცვისის ხაზი უფრო პლასტიკური ჩანს, მაგრამ, მაგ., მილეშევასთან შედარებით — უფრო პირობითია და დეკორატიული. თავის ყველაზე თანადროულ ძეგლთან — სტუდენიცასთან — შედარებისას კვლავ ხაზის განსხვავებული ხასიათი ჩანს — სტუდენიცაში ხაზის დეკორატიული ჟღერადობა გაცილებით ნაკლებია, სახვითობა და პლასტიკურობა კი მეტი. სტუდენიცა სწორედ რომ მოიცავს თავის თავში მომავალი მილეშევასა და სოპოჩანის სტილის განვითარების შესაძ-

ლებლობას<sup>45</sup>, ყინცვისის მოხატულობის შემდგომ ქართული მხატვრობის განვითარება კი სხვა ხაზით მიდის. ამრიგად, ყინცვისის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული ფორმა, მისი შესრულების მანერა თანადროული ბიზანტიური ნანარმოებებისაგან განსხვავებულ მხატვრულ პრინციპებს ემყარება.

გარკვეული მსგავსებების მიუხედავად, განსაკუთრებით სტუდენიცასთან, თუნდაც ფერადოვნების მხრივ, ფორმათქმნადობის კონცეპტუალური განსხვავება გაცილებით მეტია, მსგავსება კი უფრო მოტივების და დეტალების დონეზე ვლინდება — ჩვენთან ყველაფერში სხვა მხატვრული „ენაა“.

ამასთან ერთად, სოპოჩანას ცხოველხატული, ფერწერული, პასტოზური მოდელირება ღრმა ჩრდილებით და ძალიან დანანევრებული ნაკვებით, ყინცვისში საერთოდ არ ჩანს, არც კი ისახება. სოპოჩანას უფრო მარქაიზებელ ფიგურებშიც კი (მაგ., წინასწარმეტყველის ფიგურა გუმბათის ყელში), რომელიც ჯერ კიდევ მკაფიოდ გამოხატულ კომნენოსთა სტილს მისდევს, გამოთეთრებების კონტრასტი ძირითადი ტონის მიმართ სამოსზეც და სახეზეც გაცილებით უფრო მკვეთრია, ვიდრე ყინცვისში.

როდესაც მეცნიერები საუბრობენ იმის შესახებ, რომ ყინცვისის მხატვრობა „მოცულობით-პლასტიკური სტილის პირველი ძეგლია“<sup>46</sup> მონუმენტურობის ცნების ერთგვარი აღრევა ხდება მოცულობითობასა და სტატუარობასთან. ყინცვისის მოხატულობა მართლაც ძალიან მონუმენტურია, რაც მისი სისტემის ხასიათში გამოიკვეთა, მაგრამ რამდენად შეიძლება მისი ფიგურები დავახასიათოთ, როგორც სტატუარული, მოცულობით-პლასტიკური? ერთი მხრივ, აქ საკმაოდ პლასტიკური ნახატია, მეორე მხრივ,

<sup>45</sup> В. Джурич, *Византийские фрески, Средневековая Сербия, Дальмация, славянская Македония*, М., 2000, გვ. 90.

<sup>46</sup> V. Djurić, “La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”, *XV Congrèses internationale d’études byzantines*, Athens, 1976, *Rapports and co-rapports*, III, Athens, 1979, გვ. 236; D. Mouriki, “The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Styles of the Cultural Neighbours of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting”, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 31/2 Wien, 1981, გვ. 742.

ფორმები მაინც საკმაოდ ბრტყელია, მინიმალურად მინიშნებული „მოდელირებით“<sup>47</sup>, ცინცვისის ფერწერის აღქმისას ძირითადად მაინც ფერადოვან სიბრტყეებს ვხედავთ და არა პლასტიკურ ფორმებს.

ასე რომ, არ შეიძლება საუბარი ერთგვაროვან და სინქრონულ მხატვრულ-სტილისტურ ტენდენციაზე. კვლავ ვხედავთ ცალკეული გარეგნული ნიშნების მსგავსებიდან მსგავსი განვითარების ტენდენციის გამოყვანის ცდას, რაც არსებითად და მეთოდოლოგიურად არასწორია.

მაგალითად, იკორთის XII ს-ის 70-იანი წლების მოხატულობა, სადაც გაცილებით უფრო დიდრონი და მსხვილი ფიგურებია, უფრო შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც „სტატუარული და მოცულობითი“, მაგრამ იგი გაცილებით ადრეული თარიღისაა, უფრო ნერეზის მოხატულობის დროინდელია, თუმცა ისიც ნაკლებად ემსგავსება თითქმის თანადროულ 1164 წლის ნერეზის მოხატულობის მაღალ, თხელ და უწონად ფიგურებს.

ასე რომ, ქართულ მხატვრობაში მონუმენტურობა და პლასტიკურობა ცინცვისის მხატვრობის წინარე ეტაპზე უფრო ჩანს, ვიდრე მის შემდეგ. სტუდენციას სტილმა განვითარება პოვა მორაჩას, ჟიჩას, მილემევეს, სოპოჩანის მოხატულობების სტილში, ანუ მონუმენტურ-პლასტიკურ, სტატუარულ სტილში, ფერწერული დამუშავებით და რეალურს მიახლოებული მოდელირებით.<sup>48</sup> ცინცვისის შემდეგ შექმნილი ძეგლები კი ამ განვითარების ხაზს არ აჩვენებს, სწორედ რომ პირიქით. ამიტომაც გვგონია, რომ ცინცვისის მონუმენტურობა ქართული მხატვრობის განვითარების წინა ეტაპის „გადმონაშთია“ და არა ახალი ბიზანტიური სტილის დამწყები ნაწარმოების თვისება.

მართლაც, ცინცვისის შემდეგ ქართული მხატვრობის განვითარება მიდის არა „ნეო-

პლასტიკური“, „მონუმენტურ-მოცულობითი“ სტილის მიმართულებით, არამედ კიდევ უფრო მეტი სიმსუბუქის, უწონადობის, დეკორატიული-დინამიკური, ატექტონიკური მიმართულებით (მაგ., ცინცვისის ღმრთისმშობლის ეკლესია, ხარების ეკლესია გარეჯის „უდაბნოში“<sup>49</sup>, ამავე ნამონასტრალის ამაღლების ეკლესია და სხვ.). უფრო მეტიც, როცა XIII ს-ის ბოლო მეოთხედში დასავლეთ საქართველოს ეკლესიების მოხატულობებში (მაგ., აჭის წმ. გიორგის ეკლესია<sup>50</sup> ან გელათის დავით ნარინის ეგვტერი)<sup>51</sup> პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები ჩნდება, ის საკმაოდ თავისებურ სახეს ღებულობს და „პლასტიკურ-მოცულობით“ ეფექტს მაინც არ ქმნის, თუნდაც იმ ფარგლებში, რაც ბიზანტიურ ნაწარმოებებში არის ხოლმე გამოვლენილი<sup>52</sup>.

მეორე მხრივ, ცინცვისის „რკალურ ხაზთა დინება“ ძალიან დინამიკურ ეფექტს ქმნის, თვალის სულ მოძრაობს, ფორმიდან ფორმაზე, კომპოზიციიდან კომპოზიციამდე. დინამიკურობის ეს ტენდენცია ჯერ კიდევ XII ს-ის პირველ ნახევარში ჩაისახა, მაგ., თევდორე „მეფის მხატვრის“ ფერწერაში და თამარის ეპოქის ძეგლებში ჰპოვა განვითარება. იმავდროულად, ეს საერთოდ ქრისტიანული აღმოსავლეთის XII ს-ის და XIII ს-ის დამდეგის მხატვრობის ერთი ძირითადი მახასიათებელიცაა. როგორც ვნახეთ, ამ საერთო მხატვრული სულისკვეთების ფარგლებში არსებობს ფორმათგანცდის საკმაოდ დიდი განსხვავება, რაც, ცხადია, ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციებით არის განპირობებული<sup>53</sup>.

მრავალ სხვა, წმინდა ფორმალურ განსხვავებას შორის ერთი უმთავრესი, ალბათ, არის ფერის გააზრება, როგორც ერთიანი დაუნანვერებელი ლაქის, რაც ბიზანტიურ (ანუ კონსტან-

<sup>47</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *Ars Georgica*, 4, თბ., 1963, გვ. 255.

<sup>48</sup> შუა საუკუნეების ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პირობითობის ფარგლებში, ბიზანტიური (კონსტანტინოპოლური) ნაწარმოებები მეტ-ნაკლებად ყოველთვის ავლენს ტენდენციას გარკვეული „სიღრმისა და მოცულობის“ გადმოცემისაკენ, რასაც ნახატის პლასტიკურობაც ერწყმის ხოლმე.

<sup>49</sup> მ. ბულია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მოხატულობა, ავტორეფერატი, თბ., 1993.

<sup>50</sup> Дж. Иосебидзе, *Роспись Ачи*, Тб., 1989, გვ. 79-82.

<sup>51</sup> ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვტერის მოხატულობა გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარში, დისერტაცია, ხელნაწერი, თბ., 2001.

<sup>52</sup> И. Лордкипანიძე, *Роспись в Цаленджиха*, Тб., 1992; ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვტერის მოხატულობა გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარში, გვ. 153-154.

<sup>53</sup> კ. მაჩაბელი, საქართველო და ბიზანტიური სამყარო, გვ. 156.

ტინოპოლურ) ნანარმოებებში ნაკლებია.<sup>54</sup>

„Как бы ни различались по тональности грузинские росписи рассматриваемого периода, для всех них характерным является относительная сдержанность красочной гаммы, и ее сгармонированность, при линейной манере. Будет ли это теплая гамма Земо-Крихи или холодная гамма Гелати, она строится из немногих тонов и относительно мало раздробленных светлыми и тенями цветовых пятен“<sup>55</sup>.

ასევე შეიძლება ითქვას ნახატზეც, რომ შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის ნანარმოებებში უმეტესად ხაზის თავისთავადი დეკორატიული ჟღერადობა მის სახვითობაზე არანაკლებ ფასეულია, თუ მეტად არა. „Линия, являющаяся вместе с колоритом и композиционными особенностями одним из художественных средств, составляющих выразительность произведения, наделялась грузинским мастером особенной силой, жизненностью и, главное, динамикой, т. е. всем тем, что делает эту линию средоточием максимальной выразительности и эмоциональности образа“<sup>56</sup>.

ყინცვისის მოხატულობის ერთი მთავარი მახასიათებელი და მისი გამომსახველობის ერთი მთავარი ელემენტი მისი ფერადოვნება<sup>57</sup>, კერძოდ კი უხვად და შთამბეჭდავად გამოყენებული ლაჟვარდის ფერი. საინტერესოა, მისი ამ ასპექტის შედარება ბიზანტიურ მხატვრობის ნიმუშებთან. ლაჟვარდი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ბიზანტიურ და ახლო აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნების მხატვრობაშიც (ტოკალი კილისეს ახალი ეკლესია კაპადოკიაში, სტუდენიცა სერბიაში, ლაგუდერა კვიპროსზე, სან ანჟელო ინ ფორმის იტალიაში და სხვ.); თუმცა სწორედ ყინცვისში არის მიღწეული ამ ძვირფასი შუქმნათი საღებავის მაქსიმალური ფერადოვნული გამომსახველობა. ფაქტიურად, იგი განსაზღვრავს ამ ფერწერული ანსამბლის მხატვრულ სახეს, და

არა მხოლოდ მხატვრულს.

უპირველეს ყოვლისა, საყურადღებოა, რომ ლაჟვარდი ექსპრესიულობისათვის დადებულია არა მუქ (ნაცრისფერ თუ შავ) სარჩულზე, როგორც ეს უმეტესად კეთდებოდა, მაგ., საბერებში, ბოჭორმაში, ბეთანიაში და სხვა, არამედ საგანგებო ნივთიერებით გაპოხილ ბათქაშზე<sup>58</sup>.

ფერადოვნული გამომსახველობისათვის მნიშვნელოვანია ლურჯი ლაქების დაუნანევრობა. მაგ., სტუდენიცაში, რომელსაც სამართლიანად ადარებენ ყინცვისს, ფონის დიდი ლურჯი სიბრტყეები ხან მოზაიკის იმიტაციით არის დაფარული, ხან ოქროს „ბადებებით“ წარწერები, ორნამენტები და ა. შ.), რაც საკუთრივ ლურჯის ჟღერადობას საკმაოდ ამცირებს.

სხვა ძეგლებში, სადაც ლაჟვარდის ფონებია, ეს საღებავი შესამოსელსა და სხვა ელემენტებზე არც ისე დიდი რაოდენობით გამოიყენება, ანუ ხაზგასმულია მისი „ფონობა“. მაგალითად, ტოკალი კილისეში ლურჯი ძალიან ინტენსიურია, მაგრამ თითქმის არ არის გამოყენებული სამოსებზე, ყოველ შემთხვევაში ასეთივე ინტენსივობით, ნიადაგის ზოლი კი სულაც მწვანეა. ამიტომ ფერადოვნული ეფექტიც სულ სხვაა. ლურჯს ფაქტიურად მხოლოდ ფონის ფუნქცია რჩება, ის სხვა ფერების გამომსახველობის გაზრდასა და შემცირებაზე მუშაობს და ყინცვისის დარი ყოვლისმომცველობა არა აქვს. ასევეა ლაგუდერაში, სტუდენიცაში და სხვაგან.

სტუდენიცაში, რომელიც კოლორიტის მხრივ თანადროული ბიზანტიური ნანარმოებებიდან ყინცვისთან, ალბათ, ყველაზე ახლოს არის, რამდენიმე განმასხვავებელი ნიშანია: ლურჯს მუქი სარჩული აქვს; მასზე უხვად არის ნახმარი ოქრო და, როგორც გ. ბაბიჩი აღნიშნავს, ლაჟვარდი და

<sup>54</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, გვ. 208.

<sup>55</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, გვ. 202.

<sup>56</sup> Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тб., 1979, გვ. 78.

<sup>57</sup> მ. დიდებულიძე, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის XIII ს-ის დამდეგის მოხატულობის ფერადოვნება, *საქართველოს სიძველენი*, №11, 2007, გვ. 78-104.

<sup>58</sup> ეს ნივთიერება წებოვანი ბუნებისა უნდა ყოფილიყო და თითქმის უფერული, ოდნავ მოყვითალო ელფერის მქონე. მისი ქიმიური შემადგენლობის იდენტიფიკაცია ჯერ-ჯერობით ვერ მოხერხდა. მაგრამ რაც უნდა იყოს ეს, ჩვენთვის ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია, რომ ეს სარჩული (ეტყობა წებოვანი ნივთიერება ძნელად დასამაგრებელი მინერალური საღებავის ბათქაშზე უკეთ შესაჭიდებლად მოიშველიეს), ფაქტიურად უფერულია და ლაჟვარდის ჟღერადობას არ ცვლის. ასევე უნდა იყოს გამოყენებული იგი მაგ., ბერთუბანში, კუმურდოში, „ნათლისმცემელში“ (ვიზუალური დაკვირვებით).



ოქრო ერთად მინანქრის ეფექტს ქმნიან<sup>59</sup> ყინცვისში კი შუქით გაჟღერებული, თითქმის დემატიერიალიზებული ზედაპირის — ნათელის ეფექტი მიიღება.

სტუდენიცაში სამოსებზე და სხვა ელემენტებზე ლურჯი ისე ჭარბად არ არის დადებული, როგორც ყინცვისში, და თუ არის, ერთი ტონით მაინც უფრო ღიაა ფონზე<sup>60</sup>. ამ დროს კი, ყინცვისში განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფიგურებზე განსაკუთრებით ღრმა ლურჯია (მაგ., მარიამის სამოსი ჯვარცმასა და კონქში,) თანაც ასეთ ადგილებში ლურჯის სიმუქე და სიღრმე გაძლიერებულია იმით, რომ ის მხოლოდ მუქი ლურჯივე ხაზებით არის დამუშავებული, თანაც საკმაოდ მეჩხერად, ყოველგვარი გალიადებებისა და გამონათებების გარეშე. ა. ვოლსკაია აღნიშნავს, რომ ბერთუბანში მთავარი ფიგურები სწორედ ლურჯით გამოიყოფა. ასევეა ყინცვისში. მთავარ ფიგურებს — ქრისტეს და მარიამს არც სინგურისფერი სამოსები აცვიათ და არც თეთრი. ლურჯი აქ სულიერი იერარქიის უაღრესობას შეესატყვისება — „უპატოსნესა ქერუბიმთა და აღმატებით უზესთაესსა სერაფიმთასა“.

სტუდენიცას მსგავსად, ლაგუდერას თითქმის თანადროულ მოხატულობაშიც ფონის ლურჯი ტონი ფიგურებსა და საგნებზე ზუსტად თითქმის არ მეორდება. თანაც იქ ძლიერია ლურჯის დრამატული კონტრასტი წითლის დიდ სიბრტყეებთან.<sup>61</sup> ბაჩკოვოს საძვლის მოხატულობაში კი ლურჯი საერთოდაც „იკარგება“ წითლის, მწვანისა და თბილი ოქროსფერი ოქრის გარემოში,<sup>62</sup> ხოლო ინტენსიური მოდელირება კი ერთგვარად ანელებს ქრომატულ ექსპრესიას. ასევე „არააქტუალურია“ ლურჯი ფერი ვლადიმირის წმ. დიმიტრის ტაძრის მოხატულობაში, რომელიც ბევრი თვალსაზრისით გარეგნულად „ჰგავს“ ქართულ მხატვრობებს, თუმცა მისი ფერწერული „ენა“ მაინც სულ სხვაა. აქ კოლორიტული ეფექტი დაქვემდებარებულია მოდელირებას,

თანაც სწორედ რომ ლურჯის მინიმალური მონაწილეობით. ლურჯის გამოყენების მხრივ რუსული ნიმუშებიდან, ალბათ, ბევრად უფრო გვიანი (XV ს.) ფერაპონტეს ტაძრის მოხატულობა შეიძლება გავიხსენოთ, სადაც ლურჯის ჟღერადობაც და მწვანესთან დანყვილებაც თითქმის ისეთივე ექსპრესიულია, როგორც ყინცვისში.

ამ მხრივ კი ქართული მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ნიშანია ფერადოვნულ შეხამებათა თავდაჭერილობა და ჰარმონიულობა, მაშინაც კი, როცა მაღალი ჟღერადობის და ინტენსივობის ფერებია გამოყენებული<sup>63</sup>.

„Современные им византийские мозаики, также следующие различным колористическим традициям, в целом более полихромны. Будь то холодная зеленоватая гамма мозаики Луки Фокидского, или более теплая гамма Дафни — и в тех и в других обильно применены яркие в несколько сил света и тени, иногда данные контрастирующим, т. н. дополнительным тоном, создают большую раздробленность цветового пятна, создают переходную тональность, меняющую основной локальный тон, а вместе с ним и гамму росписи. В этой манере сказываются переживания «живописной», иллюзионистической традиции позднеантичного искусства эллинистического периода, которую византийское искусство сохранила в более чистом виде“<sup>64</sup>.

თანადროულ ბიზანტიურ მხატვრობასთან შედარებისას ყინცვისში თვალში გვხვდება დიდი, ქრომატულად დაუნანვერებელი ფერადოვანი ლაქების ექსპრესიული რიტმი და დიდ ინტერვალებზე აგებული ფერადოვანი რიგები, ფერთა თითქმის თანაბარი გაჯერებულობითა და სინათლით. აქ არ არის კონტრასტული ფერებით დამუშავება; არ არის ტენდენცია ტონალური გაერთიანებისა, როგორც, მაგ., იმავ ელადიმირში, ან ბაჩკოვოში, ან ლაგუდერაში.

<sup>59</sup> S. Ćirković, V. Korać, G. Babić, *Le Monastère de Studenica*, Belgrade, 1986, გვ. 70.

<sup>60</sup> S. Ćirković, V. Korać, G. Babić, *Le Monastère de Studenica*, ill. 59, 60, 64-67.

<sup>61</sup> *Medieval Cyprus, Studies in Art, Architecture and History in memory of Doula Mouriki*, Princeton, 1999, ილ. 3-6.

<sup>62</sup> E. Бакалова, *Бачковската костница*, София, 1977.

<sup>63</sup> Т. Вирсаладзе, Фрагменты фресковой росписи главного Гелатского храма, *Ars Georgica*, 5, Тб., 1959, გვ. 195; Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели... , გვ. 202, 204; А. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии*, Тб., 1974, გვ. 128.

<sup>64</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *Ars Georgica*, 4, თბ., 1963, გვ. 202.

სტუდენტაშიც კი მოდელირება და ფერადოვანი ლაქის დანანევრება მაინც საკმაოდ ძლიერია.

განსხვავებული მიდგომა ჩანს ფორმის ფერწერული დამუშავების, მოდელირების მხრივაც, რაშიც ორივე ზემომოყვანილი ნიშანი – ფერადოვანი ლაქის ლოკალური ჟღერადობა და ხაზის დეკორატიული გამომსახველობა გაიაზრება როგორც უმაღლესი ფასეულობა, შესაბამისად, მინიმალურად ხდება მათი დანანევრება და „გასახვითობა“. „В своей линейной экспрессии и сдержанной, ограниченной красочной гамме, грузинские росписи не только безконечно далеки от эллинистического иллюзионизма, но существенно разнятся и от современных им памятников византийской живописи, в которых реминисценции иллюзионизма сохранились в более чистом виде. Разнятся они и от восточно-христианских, в частности, каппадокийских памятников, линейность которых никогда не достигала той ритмической завершенности и выразительности, которая была выработана в грузинской живописи“<sup>65</sup>.

კომნენოსთა სტილში და მის შემდგომ ხანაში ქრისტიანული მხატვრობისათვის დამახასიათებელი გამძაფრებული ემოციურობაც კი ქართულ ნაწარმოებებში სხვა ხასიათისაა, სხვა „გემოვნების“, უფრო მაჟორული და იმავდროულად ლირიკული.<sup>66</sup>

ემოციურობის თვალსაზრისით კომნენოსთა ხანის ბიზანტიურ ხელოვნებაში ყველაზე მკაფიო და თანაც ერთ უადრეს ნიმუშად ითვლება ნერეზის მოხატულობა სერბეთში, რომელიც ამ მხრივ ერთგვარი „კლასიკა“ გახდა<sup>67</sup>. ყინცვისი მასზე ორმოციოდე წლით უფრო გვიან არის შესრულებული, მაგრამ თავისი ხასიათით არ იჩენს ტენდენციას ემოციების „მძაფრი“, ნერეზისმსგავსი გამოხატვისაკენ. ამ მხრივ თევდორეს XII ს-ის დასაწყისის მოხატულობებში მართლაც გაცილებით მეტი დრამატიზმი და ემოციურობაა, ვიდრე ყინცვისში.

ფორმათგანცდის განსხვავებულობა ზოგჯერ კონკრეტულ დეტალებში უკეთესადაც ვლინდება, ვიდრე მთლიანობაში. ქართულ და ბიზანტიურ ფორმათგანცდას შორის მნიშვნელოვანი სტილური განსხვავება ვლინდება ნაკეცების გამოსახვისას მათი მოდელირების მხატვრულ გააზრებაში. მოზაიკურ ნაწარმოებებში ეს უფრო მკაფიოდ ჩანს, თუმცა არანაკლებად საღებავით შესრულებულ მხატვრობაშიც. კერძოდ, ბიზანტიურ ნიმუშებში მიღებულია ნაკეცების, ღრმა ჩრდილებით და მკაფიო გამოთეთრებებით მკვეთრი „ჩაკვეთა“, რაც, საბოლოო ჯამში მკვერივი ზედაპირის დატეხილობის, ნიბოიანობის შთაბეჭდილებას ქმნის (მაგ., ნერეზი, მონრეალე). ქართულ ნაწარმოებებში კი ჩრდილების გამოყენება, არ იწვევს ფერწერული ზედაპირის სიღრმეში „ჩაჭრას“, ხდება ძირითადი ტონის გაღიავება – ზოგჯერ სითეთრემდეც კი, მაგრამ არა სასურათო ზედაპირს „შიგნით“ შესვლა. ფორმა იგება ზედაპირიდან ზემოთ, ჩვენსკენ. ყინცვისშიც ასეა — მართლაც, თუ ავიღებთ რამდენიმე ყველაზე „პლასტიკურად“ დამუშავებულ ფიგურას (მაგ., მარჯვენა მოციქული „სულთმოფენობაში“), ვნახავთ, რომ გამოსახულების საყრდენი მაინც მთლიანი ფერადოვანი სიბრტყეა და ფერადოვანი შრეები მასზე „ზემოდან“ არის დადებული.

ჩრდილების გამოყენების შედეგად მიღებული „რელიეფი“ ბიზანტიურ და ქართულ ნაწარმოებებში არსებითადაა განსხვავებული. მაგ., იმავე ვლადიმირის წმ. დიმიტრის ტაძრის მოხატულობა რომ ავიღოთ – მოციქულთა ფიგურების ფართოდ გაშლილ მუხლებს შორის ქსოვილი მართლაც „ჩაფენილია“, თითქმის ილუზორულად ჩაკეცილი. აქ ჩრდილით ჩამუქება საკმაოდ რელიეფურ ცვლილებას ქმნის სიბრტყეების დონეში. ყინცვისში, კერძოდ, და ქართულ მხატვრობაში საზოგადოდ, ამგვარი „ჩაკვეთილი რელიეფი“ არ კეთდება, რაც უნდა პლასტიკური იყოს ნახატი და მუქი ჩრდილი. ქართულ ფერწერაში ფორმა სასურათო სიბრტყის „შიგნით“, სიღრმეში არ ვითარდება. სიბრტყე ჩვენს ძეგლებში ძალიან მდგრადი და „შეუვალია“, მსუბუქი რელიეფუ-

<sup>65</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, გვ. 221.

<sup>66</sup> Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тб., 1980, გვ. 144.

<sup>67</sup> В. Джурич, *Византийские фрески, Средневековая Сербия, Дальмация, славянская Македония*, М., 2000, გვ. 36-41.

რობა ამ სიბრტყის „ზემოთ“ ვითარდება, მას არ ლახავს, არ „შეიჭრება“ მასში<sup>68</sup>.

დიდი განსხვავებაა მოხატულობის სისტემის თვალსაზრისითაც. ყინცვისისდარი მონუმენტურობა თანადროულ ბიზანტიურ ნაწარმოებებში ნაკლებად იგრძნობა. თუმცა ეს ის მახასიათებელია, რომელზეც მსჯელობა მხოლოდ ძეგლების უშუალოდ *in situ* შესწავლისას არის შესაძლებელი და არა ილუსტრაციებით. მაგ., თესალონიკის ტაძრების მოხატულობები საკმაოდ არა მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. „მედალიონების სისტემა“, ესოდენ „პოპულარული“ ბიზანტიურ მხატვრობებში, ასევე არა-მონუმენტურია. შესაძლოა გადაჭარბებული და დაუსაბუთებული შეფასებაა, მაგრამ ქართული ნაწარმოებები ზოგადად მაინც უფრო მონუმენტური ჩანს, ვიდრე ბერძნული. მაგ., ლაგუდერაში, შიდა სივრცე გადატვირთულია მრავალი, თანაც სხვადასხვა მასშტაბის მქონე გამოსახულებით<sup>69</sup>, ასევეა მონრეალეშიც.

რამდენადაც ილუსტრაციებით და აღწერებით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ამ ეპოქის სხვა ბიზანტიურ ნაწარმოებებშიც ტაძრის ხუროთმოძღვრებასთან მხატვრობის მიმართება მონუმენტურ და ტექტონიკურ მიდგომას გაცილებით ნაკლებად ავლენს, ვიდრე ეს ჩვენშია. როგორც ჩანს, იქ მოხატულობის სისტემის უფრო დეკორატიული გადანწყვეტაა (ასეა, მაგ., სტუდენიცაშიც). იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ქართული კედლის მხატვრობა ზოგადად ბევრად უფრო მონუმენტურია, ვიდრე ის, რასაც ბიზანტიურს უწოდებენ. თვით XIII ს-ის „მოცულობით-პლასტიკური“ სტილის ძეგლებში (მაგ., სოპოჩანა) მოხატულობის სისტემის საერთო გადანწყვეტა არც ისე მონუმენტურია, როგორც ეს მოსალოდნელია ამ მოხატულობის ფიგურების ხასიათიდან გამომდინარე.

ცხადია, XI ს-ის დიდი მოზაიკური ანსამბლები (მაგ., ნეა-მონისა ან დაფნის ტაძართა მოხატულობები) ამ მხრივ გამოირჩევა. ისინი უფრო მონუმენტური და არქიტექტონიკურია (თუმცა იქაც

გამოსახულებები სივრცეში „ჩაკარგულ“ ხატებად უფრო ჩანს). მაგრამ სხვა, მითუმეტეს XII ს-ის მინურულისა და XIII ს-ის დამდეგის, მეტადრე კი ფრესკული ნაწარმოებები, რომელშიაც კედლები მთლიანად იფარება გამოსახულებით, ნაკლებ მონუმენტურად აღიქმება.

ამასთან დაკავშირებით ყურადღებას იპყრობს ქართული კედლის მხატვრობის ერთი თავისებურება – მედალიონებში ჩახატული წმინდანების გამოსახულებათა მწკრივები, მძივებივით რომ ამკობენ ბიზანტიური ტაძრების თალებს, პილასტრებს, ნირთხლებს (მაგ., კიევის სოფიო, ლაგუდერა და ასინუ კვიპროსზე, ნეა მონი და სხვ.), ჩვენში ნესგუნის ადრეული მოხატულობის (სატრიუმფო თალი) და ნირქოლის გარდა, პალეოლოგოსთა ეპოქამდე თითქმის არსად გვხვდება. თამარის ეპოქაში წმინდანთა დასებს მთელი ტანით ან ნახევარფიგურების სახით წარმოდგენილი ფიგურები ქმნის, ყველა თავ-თავის არქიტექტურულ მონაკვეთში გამოსახული: სარკმლებისა და თალების ნირთხლებზე, ბურჯების ნახნაგებზე, პილასტრებზე. ეს ერთგვარად ქართული კედლის მხატვრობის განმასხვავებელ ნიშნადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

მხატვრული მიდგომის გარკვეული თავისებურება შეიძლება შევნიშნოთ ქტიტორთა გამოსახვის, ბიზანტიურისაგან განსხვავებულ, ქართულ ტრადიციაში.<sup>70</sup> ჯერ ერთი, ქართულ ეკლესიებში უფრო მეტად არის მიღებული მეფეთა და სხვა ისტორიულ პირთა გამოსახულებების განთავსება ძირითად სივრცეში,<sup>71</sup> ბიზანტიურში კი ისინი უფრო ეგვიტერებსა და საძვალეებში იხატებიან, თუმცა, არც აია სოფიას სამხრეთი გალერეის საიმპერატორო საქტიტორო კომპოზიცია უნდა დავივიწყოთ. გარდა ამისა, ბიზანტიურ ტრადიციაში (რა თქმა უნდა, არის გამონაკლისებიც) ქტიტორის ფიგურა უმეტესად ზომით პატარაა, ხოლო მაცხოვრის, მარიამის

<sup>70</sup> Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тб., 1979; ქ. მიქელაძე, *დავით ნარინის ეგვიტერის მოხატულობა გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარში*, დისერტაცია, ხელნაწერი, თბ., 2001, გვ. 56-60.

<sup>71</sup> Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тб., 1979, გვ. 25

<sup>68</sup> Т. Вирсаладзе, *Фресковая роспись художника Микаела Маглакели*. ., გვ. 211.

<sup>69</sup> А. Р. Kazhdan, A. Wharton Epstein, *Change in Byzantine culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Los Angeles-London, 1985 ill. 41.



ან წმინდანის ფიგურა ან უფრო დიდა, ან მისი ტოლი (მაგ., სერბეთში). ქართულ მხატვრობაში კი სწორედ ქტიტორის ფიგურაა, როგორც წესი, საგრძნობლად დიდი, ხოლო უფლისა ან წმინდანის – პატარა. ცხადია, გამონაკლისები ამ მხრივაც არის (მაგ., ზემო-კრიხი, ან ვარძია). ამით თითქოს ხაზი ესმება ადამიანისა და უფლის განსხვავებულ სულიერ განზომილებაში ყოფნას, უფლის ტრანსცენდენტურობას, მისი ადამიანის სივრცეიდან ხედვას, ღმერთის „სხვაგანყოფნას“. ყინცვისში, მორთულ თაღედში წარმოდგენილი მეფეები თითქოს ამ და იმ ქვეყნის ზღვარზე არიან გამოსახულნი, თითქოს სამოთხის ზღურბლზე დგანან.

განსხვავება ნათლად ჩანს ფონის ელემენტების — პეიზაჟის და არქიტექტურული ანტურაჟის, — გადმოცემის პრინციპებში. მიუხედავად დინამიკურობისა და ცალკეული მოტივების გართულება-გამრავლებისა, ყინცვისში დომინირებს ფიგურა, ხოლო არქიტექტურა, ისევე როგორც, მაგ., ბერთუბანში,<sup>72</sup> მხოლოდ კომპოზიციურ აქცენტებს ქმნის, შემოფარგლავს ფიგურებს, მაგრამ მაშინაც ფონის სტატუსს ინარჩუნებს. ამ პერიოდის ბიზანტიურ მხატვრობაში კი (მონრეალე, სტუდენიკა, ლაგუდერა და სხვ.), ფონის ელემენტები და ანტურაჟი მნიშვნელოვან პოზიციებს იკავებს.

როგორც ზევითაც ვნახეთ, ვ. ჯურიჩი თვლის, რომ ბიზანტიური მხატვრობა განისაზღვრება არა იმდენად იკონოგრაფიული ერთობით, რომელიც სწორედაც ძალიან განსხვავებულია სხვადასხვა ქვეყნებში, არამედ სტილის ერთობით<sup>73</sup>. ეს საკმაოდ საკამათოა, მსგავსება-განსხვავება ორივე ამ ასპექტში ვლინდება, მაგრამ, ვფიქრობ, იკონოგრაფიული ერთობა უფრო ძლიერი არის, მიუხედავად მკაფიოდ გამოვლენილი ეროვნული თემატიკისა (მაგ., ქართულ ტაძრებში ჯვრის დიდების გამოსახვა გუმბათში). ცხადია, ფერწერის მხატვრული ენის საფუძველი დიახაც საერთოა მთელს საქრისტიანოში, მაგრამ მხატვრული სტილი — თუ მას ფორმა-

განცდის ფიზიკურ გამოსახულებად, მხატვრული გემოვნების, პრიორიტეტების, ხერხების და სხვა მორფოლოგიური თუ სინტაქსური ელემენტების ერთობლიობად მივიჩნევთ, რომელიც საკმაოდ მდგრადია დროის დიდ მანძილზე — სწორედ მეტ განსხვავებას და თვითმყოფაობას ავლენს. მართლაც, არ არის საჭირო ღრმა სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზის ჩატარება, რათა კაპადოკიური მხატვლობები კონსტანტინოპოლისაგან გაიმიჯნოს სწორედ რომ ფორმათგანცდის და არა მხატვრული დონის ან თუნდაც იკონოგრაფიის თვალსაზრისით.

ასევეა ქართული მხატვრობა, რომლის შიგნითაც, თავის მხრივ, მრავალი მიმართულებაც არსებობს<sup>74</sup>, შესრულების განსხვავებული დონეც და განვითარების განსხვავებული ეტაპებიც<sup>75</sup>. მაგრამ მთელს ამ მრავალფეროვნებას აქვს გარკვეული გამაერთიანებელი, მდგრადი ტრადიციის ნიშნები. სწორედ ეს ნიშნები განასხვავებს მას იმისგან, რასაც ზოგადად ბიზანტიურს უწოდებენ, ანუ უმეტეს შემთხვევაში, სწორედ კონსტანტინოპოლისაგან<sup>76</sup>. ეს კი, როგორც წესი, ელინისტური საწყისების და ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობას გულისხმობს. აკი ო. დემუსის აზრით, ბიზანტიური ხელოვნების უდიდესი ღვანლი სწორედ იმაშია, რომ ცოცხლად შემოინახა და მერე დასავლეთ ევროპას გადასცა ანტიკური ელინიზმის მხატვრული ტრადიციები და ამით უზრუნველყო რენესანსის დაბადება ევროპაში<sup>77</sup>. ცხადია, ო. დემუსი სრულიადაც არ უგულებელყოფდა ბიზანტიური ხელოვნების თავისთავად მნიშვნელობას და ფასეულობას, მაგრამ ამ განცხადებაში ნათლად ჩანს, იგი მასში რა ღირებულებებს აფასებს.

სწორედ აქ არის განსხვავების ძირიც — ქართული ხელოვნება „თავისუფალია“ ამ ელინისტური წარსულისაგან<sup>78</sup>. და მხოლოდ გარკვეულ

<sup>72</sup> А. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии*, Тб., 1974, გვ. 144.

<sup>73</sup> V. Djurić, *La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, გვ. 162.

<sup>74</sup> А. Вольская, *Живописные школы средневековой Грузии, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, თბ., 1977.

<sup>75</sup> Т. Вирсаладзе, *Основные этапы развития грузинской монументальной живописи, II Международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тб., 1977.

<sup>76</sup> R. Cormack, *Byzantine Art*, გვ. 2-5.

<sup>77</sup> O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York University Press, 1970, გვ. 239.

<sup>78</sup> კ. მაჩაბელი, „საქართველო და ბიზანტიური“

დონემდე, იმდენად რამდენადაც ეს ჩადებულია თვით მის ტრადიციებში, ავითარებს პლასტიკურ ფორმას (გავისხენოთ ნინაქრისტიანული წარსულის მდიდარი პლასტიკა, თუმცაღა სტატუარული მრგვალი ქანდაკების გარეშე).

როგორც ვხედავთ, გარდა საერთო ქრისტიანული მხატვრული ენისა, რომელიც აერთიანებს ყველა დროისა და ქვეყნის მხატვრობებს, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლი თავისი თანადროული ბიზანტიური (ფართო გაგებით) მხატვრობის განვითარების ხაზში პირდაპირ ვერ თავსდება და ზოგი მსგავსება უფრო გარეგნული ხასიათისაა, ვიდრე სინქრონულ-პარალელური განვითარების შედეგი.

ყინცვისის მოხატულობის პლასტიკურობა კი, რომელიც საფუძველს აძლევს უცხოელ მკვლევარებს ის „სივრცით-მოცულობით-პლასტიკურ“ სტილს მიაკუთვნონ, ანუ მიღეშევასა და სოპოჩანას ნინამორბედად განიხილონ, სულ სხვა ბუნებისაა.

ქართულ სახვით ხელოვნებაში მოცულობით-პლასტიკური გამომსახველობა გაცილებით ადრე ვლინდება და „იფურჩქნება“, კერძოდ, XI ს-ის I ნახევარში და არა თამარის დროს. ეს ნათლად ჩანს ქვის რელიეფშიც და ჭედურობაშიც. სხვათაშორის, მხატვრობაშიც, განსაკუთრებით ტაო-კლარჯეთის მოხატულობებში, მაგ., იშხნის გუმბათის ფერწერაში, ატენში და შემდგომ განვითარებას მეფის მხატვარ თევდორეს შემოქმედებაში პოულობს<sup>79</sup>.

თუმცა მოცემული ნაშრომი ძირითადად მხატვრული ფორმის ასპექტებით შემოიფარგლა, მაინც უნდა ითქვას ზოგი რამ მოხატულობათა პროგრამების და იკონოგრაფიის შესახებ.

საყოველთაოდ აღიარებულია ქართულ ტაძართა კედლის მხატვრობის პროგრამების მიდრეკილება ძველი ტრადიციული თემებისადმი. ასეთია მაგ., ჯვრის დიდება (სვადასხვა სახით), რითაც ქართული პროგრამები მართლაც ნათლად განსხვავდება ბიზანტიურისგან. ამ მხრივაც ყინცვისის მოხატულობა ქართული ტრადიციის ერთგულია – აქაც გუმბათში ჯვრის დიდებაა ვედრების რიგით, ნინასწარმეტყველთა და მონამეთა ფიგურებით გუმბათის ყელში და საკმაოდ თავისებურად ინტერპრეტირებული მხარებელთა პორტრეტებით აფრებში. ამ სქემას პირდაპირი ანალოგი ძნელად თუ შეიძლება მოვუძებნოთ. მართალია, საქართველოში ჯვრის დიდების გარშემო განთავსებულ, მედალიონებში ჩანერილ მხარებელთა ნახევარფიგურების გამოსახულებათა საკმაოდ ბევრი ნიმუში არსებობს: მონამეთას ეკლესია უდაბნოში, უდაბნოს დიდი ეკლესიის ჩრდილოეთი ეგვტერი, ოზაანი, საფარა, ჭულე, ახტალა, მაგრამ აფრებზე მედალიონებში ჩახატული მხარებლების გამოსახვა თანმხლები ანგელოზებით, საკმაოდ „ქართული“ ვერსია ჩანს (მაგ., ტიმოთესუბანი, ოზაანი). თუმცა ასეთივე რედაქციით გვხვდება ეს თემა ზოგან კაპადოკიასა და ეგვიპტეში<sup>80</sup>; რაც შეეხება ანგელოზების წყვილებს, ისინი ანტიკური და ადრე ქრისტიანული რეპერტუარის მფრინავი ვიქტორიების მოტივს მოგვაგონებს<sup>81</sup> და მოზეიმე ეკლესიის – ქრისტიანობის ტრიუმფის თემას აძლიერებს.

ქართული ტაძრების გუმბათებში ჯვრის გამოსახვა (რელიეფურისა თუ ფერწერული) საფუძვლიანად არის შესწავლილი ქართველ და უცხოელ მკვლევართა მიერ<sup>82</sup>. ჯვრის დიდების

სამყარო“, გვ. 156.

<sup>79</sup> Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А Вольская, *Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии*, Тб., 1966, გვ. 63-65. ამ პერიოდში პლასტიკურობის განცდა საკმაოდ ძლიერია და თანაც ყველა ელემენტში ვლინდება – ხაზშიც და მოდელირებაშიც. ე. პრივალოვა თვლის, რომ იშხნისა და ოთხთა ეკლესიის მოხატულობათა ნახატი იმდენად ბიზანტიური გავლენით ელინისტური ნიმუშების მიმსგავსება კიარარის, რამდენადაც კაცხის და ნიკორწმინდის რელიეფების ხაზობრიობის, შიომღვიმისა და საფარის კანკელების პლასტიკურობის გამოძახილია. Е. Привалова, *Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков*, გვ. 151.

<sup>80</sup> Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 7, 17, 173.

<sup>81</sup> Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 170.

<sup>82</sup> Т. Вирсаладзе, *Фрагменты фресковой росписи главного Гелатского храма*, 169-170; Т. Вирсаладзе, *Грузинские купольные схемы зрелого средневековья*, *Избранные Труды*, Тб., 2007, გვ. 225-261; Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тб., 1980, გვ. 15-17; Н. Аладашвили *Тема «Вознесения креста» В Грузинском искусстве*, ძეგლის მეგობარი, 17, თბ., 1969, გვ. 129; Н. Аладашвили *Особенности декора купола грузинских церквей*, *ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული*, №6, 2005, გვ. 5-20; А. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии*,

გამოსახვას ქართულ ტაძართა გუმბათებში იერუსალიმური ტრადიციის მდგრადობას უკავშირებენ<sup>83</sup>, თუმცა, გარდა ამისა, ეს ტრადიცია უნდა ეფუძნებოდეს საკუთრივ საქართველოში ქრისტიანობის ისტორიას, კერძოდ კი „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ში აღწერილ ჯვრის გამოჩინებას მცხეთის თავზე, მარტვილის დღესასწაულის დღეს<sup>84</sup>.

გუმბათში ჯვრის დიდების თემა (ჯვრის ამალღებისა ან ძლევის ჯვრის სახით) ქართული კედლის მხატვრობის გამორჩეულ ნიშნად არის მიღებული და მისი უამრავი ვარიაცია არსებობს ჯერ კიდევ თელოვანიდან და საბერეებიდან მოყოლებული, უფრო ჩამოყალიბებული სახით იშხანსა და ხახულში, შემდგომ თამარის ეპოქის ძეგლებში და ა. შ.

საკურთხეველის კონექში მარიამის გამოსახულებაც კი, რომელიც სწორედ ბიზანტიური გავლენების გაძლიერების ნიშნადაა მიჩნეული, (თუმცა XI ს-დან საკმაოდ მდგრადად იკიდებს ფეხს საქართველოში), სინამდვილეში სწორედ ამ პერიოდში საქართველოს ღმრთისმშობლის ნილხვედრობის თემის გაძლიერებასა და გააქტიურებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული და განპირობებული.

პრინციპში, ცინცვისის მოხატულობის პროგრამა იზიარებს თანადროულ ბიზანტიურ სახვით ხელოვნებაში აქტუალურ თემებს (მაგ., მწვალებლობასთან დაპირისპირება, ლიტურგიკული

თემების მომძლავრება, ევქარისტიასთან დაკავშირებული თემების ხაზგასმა, ვნების ციკლის გააქტიურება, ქრისტეს ორი ბუნების გამოკვეთა, წმინდანთა ფიგურების მომრავლება და სხვ.<sup>85</sup>), განსაკუთრებით კი პროგრამის აგებას არა დოდეკაორტონის ან თუნდაც წლიური კალენდარის მიხედვით, არამედ ლიტურგიკულ ტექსტებსა და საკითხავებზე დაფუძნებით<sup>86</sup>.

გ. ბაბიჩი მიიჩნევს, რომ ქართულ მხატვრობაში ლიტურგიკული თემების და ლიტურგიის კომენტარების ზეგავლენა მხატვრობის პროგრამაზე არ არის მაინც და მაინც შესამჩნევი და თამარის ეპოქაში ამ ტენდენციის არსებობას ბიზანტიური ხელოვნების გაძლიერებით ხსნის და ცინცვისის მაგალითი სწორედ ამასთან დაკავშირებით მოჰყავს<sup>87</sup>. თუმცა ეს ტენდენცია მთელს სამართლმადიდებლოში იჩენს თავს სწორედ ამ პერიოდში და ერთგვარად, საერთო სულისკვეთების გამოხატულება უნდა იყოს, საერთო საღვთისმეტყველო და საეკლესიო პრობლემატიკის ანარეკლი<sup>88</sup>.

მართლაც, XI ს-დან მოხატულობის პროგრამებში შეინიშნება აქცენტების ერთგვარი გადაადგილება სახარების ტექსტიდან ლიტურგიკულ მსახურებაზე. „ახალი“ პროგრამები შთაგონებული იყო იმ ტექსტებით, რომლებიც ჟამისწირვის დროს იკითხებოდა ან იგალობებოდა<sup>89</sup>.

XII ს-მდე ყოველივე ქრისტოლოგიურ დოგმატებზე იყო კონცენტრირებული<sup>90</sup>, შემდგომ კი ევქარისტიალ და ზოგადად ლიტურგიკულ

ტბ., 1974, გვ. 135-136; Z. Skhirtladze, "Under the sign of the Triumph of Holy Cross: Telovani church original decoration and its Iconographic programme", *Cahiers Archeologique*, №47, 1999, გვ. 101-118; T. Velmans, A. Alpagio Novello, *Miroir de L'Invisible, Peintures Murales et architecture de la Géorgie (VI<sup>e</sup> -XV<sup>e</sup> S.) Zodiaque, MCMXCVI*, 43-52; J. Lafontaine -Dosogne "L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 a 1261", *XV Congres International d'Etudes Byzantines*, Athènes, 1976, Rapports et co-reports, v. III, Athènes, 1981, გვ. 131; N. et M. Thierry "Peintures du X<sup>e</sup> siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure", *Cahiers Archéologiques*, XXIV, Paris, 1975, გვ. 94. და სხვ.

<sup>83</sup> Е. Привалова, *Роспись Тимотеусбани*, გვ. 15-17; თ. მგალობლიშვილი, *კლარჯული მრავალთავი*, თბ., 1991, გვ. 180-182; J. Lafontaine -Dosogne, "L'évolution du programme decorative...", გვ. 129-159; N. et M. Thierry, "Peintures du X<sup>e</sup> siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture Byzantine", გვ. 94.

<sup>84</sup> ა. ოქროპირიძე, "მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინაარსისათვის", *რწმენა და ცოდნა*, №1(11), 2003, გვ. 34-37.

<sup>85</sup> Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the sacred mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle and London, 1999.

<sup>86</sup> მ. დიდებულიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვისათვის ცინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობაში, *საქართველოს სიძველენი*, 6, 2004, გვ. 116-146.

<sup>87</sup> G. Babič, "Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle", *ქართული ხელოვნების III საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები*, ბარილენე, 198, გვ. 120

<sup>88</sup> მ. დიდებულიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვისათვის, გვ. 116-146

<sup>89</sup> H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981; Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the sacred mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle and London, 1999, გვ. 2, 48.

<sup>90</sup> S. Dufrenne, "L'Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII<sup>e</sup> siècle", *კრებულში: L'art byzantine du XIII<sup>e</sup> siècle*, Beograd, 1967, გვ. 35-36.



თემებსა და სიუჟეტებზე. ხატმებრძოლების დამარცხების შემდეგ, მართლმადიდებელმა ეკლესიამ, ამონურა რა ქრისტოლოგიური დოგმატების განხილვა შვიდ მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე, ლიტურგიის საკითხებზე გაამახვილა ყურადღება, რაც, ცხადია, ხელოვნებაშიც მაშინათვე აისახა, განსაკუთრებით თვალნათლივ კი კედლის მხატვრობის პროგრამებში<sup>91</sup>.

ამ საერთო სულისკვეთებისას ყინცვისის მოხატულობის პროგრამა მაინც გამოირჩევა თავისთავადობითა და განუმეორებლობით. მოხატულობაში არის რამდენიმე თემა, რომელიც ან სულ არ გვხვდება ბიზანტიურ მხატვრობაში (მაგ., წმ. ნიკოლოზისა და წმ. სილიბისტროს წყვილადი პორტრეტი საკურთხეველში<sup>92</sup>), ანდა ამ ეტაპზე ჯერ თითქმის არ გვხვდება სხვა ქვეყნების ხელოვნებაში (მაგ., „ძირი იესესი“ არის ფაქტობრივად ერთ-ერთი უადრესი ნიმუში ამ თემის გამოსახვისა სამართლმადიდებლოს კედლის მხატვრობაში<sup>93</sup>). იგივე შეიძლება ითქვას წმ. ნიკოლოზის ეგზომ გავრცობილი (თითქმის 20 სცენა!) ცხოვრების ციკლის თაობაზე<sup>94</sup>, და,

ცხადია, ქართველ წმინდანთა გამოსახულებებზე (წმ. ასურელ მამათა ოთხი ფიგურა დასავლეთ კედელზე), მათ შორის კი, თავისი სამოციქულო ღირსებით გამორჩეულად ხაზგასმულ ქართველთა განმანათლებელ წმ. ნინოზე<sup>95</sup>.

როგორც ვხედავთ, ყინცვისის მოხატულობის მაგალითზე ნათლად ჩანს, რომ საერთოქრისტიანული მხატვრული პრინციპებისა და სულისკვეთების ფარგლებში, ქართულ ფერწერას საკმაოდ თავისებური განვითარების გზა აქვს, რომელიც ე. წ. ბიზანტიური მხატვრობის (გნებავთ, ფართო გაგებით) განვითარების აბსოლუტურად სინქრონული არ არის. არც მიბაძვასა და ეპიგონობაზეა მართებული საუბარი – ეს ერთი საერთო ქრისტიანული, მართლმადიდებლური მხატვრული აზროვნებისა და შემოქმედების ორი განსხვავებული, თავისთავადი „ხმაა“.

<sup>91</sup> J. Lafontaine –Dosogne, “L’évolution du programme décoratif des églises de 1071 a 1261“, *XV Congrès International d’Etudes Byzantines*. Athènes, 1976. *Rapports et co-reports*, v. III, Athènes, 1981, გვ. 129-5; A. P. Kazhdan, A. Wharton Epstein, *Change in Byzantine culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Los Angeles-Lonson, 1985, გვ. 97-98; G. Babić, “Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>e</sup> siècle“, *Früh-mittelalterliche Studien*, Band 2, Berlin, 1968, გვ. 368-386; Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the sacred mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle and London, 1999.

<sup>92</sup> M. Didebulidze, St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> century mural painting of Kintsvisi Church, *Iconographica*, VI Firenze, 2007, გვ. 61-77.

<sup>93</sup> მ. დიდებულიძე, ძირი იესესი ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარში, *ACADEMIA*, ტ. 6-7, გვ. 41-49.

<sup>94</sup> M. Didebulidze, St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> century mural painting of Kintsvisi Church, გვ. 66.

<sup>95</sup> მ. დიდებულიძე, ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის XIII ს-ის მოხატულობის შესახებ, *საქართველოს სიძველენი*, 1, 2002, გვ. 85-100.



სურ. 1. ყინცვისი. წმ. ნიკოლოზის ტაძარი, ინტერიერი, XIII ს-ის დამდეგი



სურ. 2. ლაგუდერა (კვიპროსი). პანაგია ტო არაკუს ეკლესია, ხედი გუმბათზე, 1192 წ.

სურ. 3. ყინცვისი. წმ. ნიკოლოზის ტაძარი, მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან, ანგელოზი, XIII ს-ის დამდეგი







სურ. 4. ყინცვისი. წმ. ნიკოლოზის  
ტაძარი, მოციქულთა ზიარება,  
წმ. ანდრია პირველწოდებული,  
XIII ს-ის დამდეგი



სურ. 5. პატმოსი. წმ. იოანე  
ღვთისმეტყველის მონასტრის  
სატრაპეზო; წმ. ბერი, XII ს-ის  
მინურული



სურ. 6. ვლადიმირი. წმ. დემეტრეს ტაძარი,  
განკითხვის დღე, მოციქულები. 1195 წ.



## მარინე ბულია

გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

### გარეჯის სამართმყოფელთა მოხატულობების შინაარსის შესახებ

დავითგარეჯის სამონასტრო სამხატვრო სკოლის მახასიათებელ ნიშან-თვისებათა შორის, ერთი უმნიშვნელოვანესია ალბათ, ამ სკოლის ფარგლებში შექმნილ მოხატულობათა ტრადიციულობა, აქ დამკვიდრებული ტრადიციებისადმი ერთგულება.<sup>1</sup>

ამ ტრადიციულობის არსებობის საუკეთესო მაჩვენებელი მართმყოფელი ბერების სამკვიდროთა მოხატულობებია — უკეთ შემორჩენილი უდაბნოსა და ნათლისმცემლის მონასტრებში, უფრო მწირად — დოდორქაში. ამჟერად ამ მოხატულობებზე შევჩერებ ყურადღებას, მათ არა სტილურ, არამედ შინაარსობრივ მხარეზე.

მართმყოფელი ბერის სამყოფელი რამდენიმე ქვაბს მოიცავდა. ზოგ შემთხვევაში ქვაბები კლდის მასივის სიღრმისკენ, რამდენიმე რიგად ლაგდებოდა, ზოგან კი მთის ფერდობის გასწვრივ გამოკაფული, ერთმანეთს მიყოლებული ქვაბთა რიგისაგან იყო შედგენილი. სამლოცველოსა და რამდენიმე საცხოვრებელ და დამხმარე სათავსთა შორის სამი იყო უმთავრესი — უპირველესად, თავად სამლოცველო, შემდეგ ძირითადი ქვაბი, რომელსაც პორობითად შესაკრებელიც შეიძლება ეწოდოს (სავარაუდოდ, ამ ქვაბებში ბერები მონაფეებს კრებდნენ) და ქვაბი, რომელიც უშუალოდ ბერის საძინებლად გამოიყენებოდა.

<sup>1</sup> სტატია მომზადდა პროექტის — „დოდორქის მონასტრის (VI–XVIII სს.) და განსაშორის (VI ს.) შესწავლა ბიზანტიური და აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ტრადიციების გათვალისწინებით“ (მეცნიერების ფონდი „უდაბნო“, Swiss National Science Foundation) — ფარგლებში ჩატარებული სამუშაოების საფუძველზე.

მხატვრობა სადღეისოდ, სწორედ სამლოცველოებსა და რამდენიმე სამკვიდრო ქვაბს აქვს შერჩენილი. ამ სათავსთა მორთულობის პროგრამა იდენტური არ არის, თუმცა, გარკვეულ იკონოგრაფიულ თემათა გამეორება პირდაპირ მიგვითითებს სამართმყოფელთა მორთვის ადგილობრივი, გარეჯული ტრადიციის არსებობაზე.

უდაბნოს მონასტერში ქვაბთა სამი ამგვარი ჯგუფია შემორჩენილი. მათი მორთვის წესი, როგორც ჩანს, უცვლელი იყო ყველა შემთხვევაში. მოხატული იყო სამლოცველო და შესაკრებელი ქვაბი (ამგვარი მაგალითი მხოლოდ ერთი გვაქვს ე. წ. წინამძღვრის სამყოფელის შემთხვევაში, და ისიც ძლიერ დაზიანებული. აქ ორანტა წმ. დავით გარეჯელის ფეხზე მდგომი გამოსახულებაა წარმოდგენილი. ყველა სხვა შემთხვევაში შესაკრებელი ქვაბები, რომელიც სამლოცველოს სამხრეთიდან ეკვროდა სადღეისოდ ჩამოქცეულია). ეკლესიათა მორთვის წესიც მსგავსია — მოხატულია საკურთხეველი და მხოლოდ ჩრდილოეთი კედელი; პროგრამა თითქმის იდენტურია — ორი სამლოცველოს საკურთხეველში სხვადასხვა რედაქციით წარმოდგენილი ვედრებაა გამოსახული, ერთგან ღმრთისმშობლის დიდება; სამივე სამლოცველოს ჩრდილოეთი კედელი ფეხზე მდგომ წმინდა მეომრებს უკავიათ (ერთგან სამი მეომარია — წმ. გიორგი, წმ. თევდორე, წმ. დემეტრე; წმ. გიორგისა და წინამძღვრის ეკლესიებში ორ-ორი — წმ. გიორგი და დემეტრე) და მხოლოდ ე. წ. წინამძღვრის ეკლესიაში წმინდანთა ამ ჯგუფს ორი მღვდელმთავარი — წმ. იოანე ოქროპირი და წმ. ნიკოლოზ საკვირველმოქმედი ემატება.<sup>2</sup> (სურ. 1-4)

იმთავითვე ნათელია, რომ სამლოცველოები კერძო იყო და აქ მაცხოვრებელ ბერსა თუ ბერ-

<sup>2</sup> ამ მოხატულობათა შესახებ თავისი მოსაზრებები არაერთხელ გამოთქვა ა. ვოლსკაიამ, მათი შესრულების თარიღად, სრულიად სამართლიანად, XII ს-ის დასასრული და XIII ს-ის დასაწყისი განსაზღვრა და მოხატულობის ხასიათიდან გამომდინარე გამოთქვა ვარაუდი, რომ ერთ-ერთი სამლოცველო მონასტრის წინამძღვარს ეკუთვნოდა. იხ. ა. ვოლსკაია, გარეჯის უდაბნოს ქვაბოვანი მონასტრის ეკლესიის სენაკები, *Analecta Iberica I*, 2001, გვ. 157-163; ა. ვოლსკაია, დავით გარეჯის გამოქვაბული მონასტრების მოხატულობა, კრებული „გარეჯი“, თბ., 1988 და ა. შ.

თა ჯგუფს სალოცავად ემსახურებოდა, ტრაპეზის არსებობა ნათელყოფს მათ ლიტურგიულ დანიშნულებასაც, სავარაუდოა, ისინი ჟამის წირვის გარდა, სულის მოსახსენიებელი მსახურებისათვის ყოფილიყო განკუთვნილი, ანუ სამწირველოთა ფუნქციაც ჰქონოდათ. თუმცა აქ წარმოდგენილი გამოსახულებები, წმინდანთა შერჩევის წესი მაფიქრებინებს, რომ სამლოცველოთა დანიშნულება მხოლოდ ზემოთმოყვანილი ჩამონათვალთ არ შემოიფარგლებოდა.

რით იყო განპირობებული წმინდანთა მინცდამაინც ამ ჯგუფის შერჩევა და მათი პრინციპული გამეორება ყველა ამ მცირე ეკლესიათა მოხატულობაში?

მოხატულობის უკეთ დაცულობისა და პროგრამის გამორჩეულობიდან გამომდინარე, ე. წ. წინამძღვრის სამლოცველოზე შევჩერდები (სურ. 1, 2). როგორც აღინიშნა, აქ წმ. იოანე ოქროპირი და წმ. ნიკოლოზ საკვირველმოქმედი არიან წარმოდგენილნი. უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ ეკლესიის მამები ტრადიციისამებრ საკურთხეველში კი არ არიან გამოსახულნი, არამედ ჩრდილოეთ კედელზე, სხვა წმინდანთა რიგში. და, ცხადია, ეს ადგილის სიმცირით როდია განპირობებული (უადგილობის გამო, მაგალითად, მსხვერპლის თაყვანისცემის ლიტურგიული სცენა წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში საკურთხეველის არეშივე ჩართულ საგანგებო ნიშნია მოქცეული). წმ. მამათა ფრონტალური პოზები, დახურული კოდექსები მათ ხელში, ფიგურათა შემომწერი დეკორატიული თაღები ხაზს უსვამს მათ არა ლიტურგიულ, არამედ სალოცავ, ხატი-სებრ ფუნქციას, ეკლესიის მამებს, როგორც აქ მკვიდრი ბერის სულის მეოხ წმინდანებს. მათ გამოსახულებებში მეოხების ძალა რომაა უპირველესად ხაზგასმული, მამათა შერჩევის წესი და მათი რიგითობაც გვიჩვენებს. სამლოცველოში ლიტურგიის შემქმნელები — წმ. ბასილი დიდი და წმ. იოანე ოქროპირი კი არ არიან გამოსახულნი, როგორც ეს უცვლელად გვხვდება წმ. მამების გამოსახულებათა მოკლე იკონოგრაფიულ რედაქციებში, არამედ წმ. იოანე ოქროპირი და წმ. ნიკოლოზ საკვირველმოქმედი. თანაც საკურთხეველთან ახლოს სწორედ წმ. ნიკოლოზია წარმოდგენილი, წმ. იოანე ოქროპირის ნახევარ-

ფიგურა კი მის შემდეგ, ლიტურგიული დანიშნულების ნიშის თავზეა მოქცეული, რაც ხაზს უსვამს კიდევ ამ წმინდანს, როგორც ლიტურგიის ერთ-ერთ შემქმნელს. წმინდანთა როლი მათი სამოსითაც არის გამიჯნული — ოქროპირს წმ. მამებისათვის ტრადიციული ჯვრებით შემკული ფელონი და ეპიტრაქილი მოსავს, წმ. ნიკოლოზს კი მხოლოდ სადა ფელონი.

წმ. ნიკოლოზზე, როგორც უდიდესი მეოხებითი ძალის წმინდანზე, ყველა ჭირში მყოფისა და უსამართლოდ ჩაგრულის მფარველზე, უკვე არაერთხელ დაინერა.<sup>3</sup> აქ მხოლოდ მოკლედ გავიხსენებ, რომ მეოხების უდიდესი ძალის გამოისობით ის რიგ შემთხვევებში წმ. იოანე ნათლისმცემელსაც კი ცვლის ვედრების სცენებში (მაგ., მაზას სამარხ კაპელაში, სოპოჩანის დიაკონიკონში და Curtea-ს ნართექსში), ხოლო მცირე სამლოცველო ეგვტერთა უმრავლესობა, სადაც წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების სცენები ან მისი ცალკეული გამოსახულებებია წარმოდგენილი საძვალეა (მაგ., St Nicolas Orphanos თესალონიკში, Kasnitze კასტორიაში, Drapeti, Psača, Markov Manastir, Curtea, Ramaca, Kaloino, Maza კრეტაზე და ა. შ.) აქ დავუმატებდი მხოლოდ ერთ ყურადსაღებ გარემოებას — ათონისა და სერბეთის მონასტრებში შუა საუკუნეებში დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, გარდაცვლილ ძმათა სულის მოსახსენიებელი ყოველკვირეული წირვა-ლოცვა ტარდებოდა ეკლესიებში ან სამლოცველოებში, რომლებიც უცილობლად წმ. ნიკოლოზის სახელზე იყო ნაკურთხი.<sup>4</sup> (ამგვარ მაგალითთან გვაქვს საქმე, როგორც ჩანს უდაბნოს, წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის შემთხვევაშიც, სადაც წმ. ნიკოლოზის ფიგურა სრულიად უჩვეულოდ ღმრთისმშობლის დიდების საკურთხეველის სცენაშია ჩართული).

ეკლესიის მამათა ფრონტალურ პოზებს, იმ ხანაში, როდესაც საყოველთაოდ მწირველ

<sup>3</sup> იხ. N. Shevchenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino, 1983; მ. ბულია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის თეოლოგიური პროგრამა, *პროფ. გ. ალიბეგაშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილი კონფერენციის მასალები*, თბ., 1999; მ. დიდებულიძე, *ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობა*, სადოქ. დისერტაცია, 2006.

<sup>4</sup> G. Stricevic, *Double-Sided Icons of the Virgen and st. Nicholas. Abstracts of Papere, 16th Byzantine Studies Conference, 1990* (ლ. მირიანაშვილის მიხედვით)

ეპისკოპოსთა 3/4D წარმოდგენილი ფიგურები მკვიდრდება დ. მურიკი და შ. გერსტელი სამლოცველოების სპეციფიკურ, დასაკრძალავ ფუნქციას უკავშირებენ<sup>5</sup> (შ. გერსტელის აზრით, ფრონტალურად მდგომ მამათა პოზები მკერდის წინ აღმართული კოდექსებით ტაძარში მიმდინარე დასაკრძალავ რიტუალს ასახავს. მათი პოზები, წმ. სვიმეონ თესალონიკელის თანახმად, მიგვანიშნებს, რომ გარდაცვლილი სახარების მიხედვით ცხოვრობდა) და მოჰყავთ რიგი მაგალითებისა, როდესაც ამგვარად წარმოდგენილი ეპისკოპოსები სამარხ სათავსებში არიან გამოსახულნი (Chora-ს მონასტრის *parekklesion*, St Mary Pamma Karistos კონსტანტინოპოლში – XIV ს.). ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, არ არის გამორიცხული, რომ წინამძღვრის სამლოცველო, ისევე, როგორც უდაბნოს მარტომყოფელთა სხვა ეკლესიებიც, არა მარტო გარდაცვლილი ბერის სულის მოსახსენიებელი მსახურებისათვის, არამედ მის სამარხოდაც ყოფილიყო გამოყენებული.

ამ მოსაზრებას მიმყარებს წმ. მეომართა გამოსახულებები, რომელიც უცვლელად გვხვდება უდაბნოს მარტომყოფელთა ყველა ეკლესიაში. რამ განაპირობა წმინდა მეომართა გამოსახულებების ესოდენი სიხშირე უდაბნოს სამლოცველოებში?

უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ წმინდა მეომართა კულტის ფართო გავრცელება, მათი გამოსახულებების რაოდენობრივი ზრდა ძალზე დამახასიათებელია თამარის ხანის მოხატულობისათვის. მ. დიდებულიძე (ა. კაყდანისა და ე. ეპშტეინის კვალად) ამ მოვლენას XII-XIII საუკუნეებში მთელს სამართლმადიდებლოში ასკეტ წმინდანთა იდეალის მეომარი წმინდანის იდეალით შეცვლის პროცესს უკავშირებს. საქართველოში კი მათი პოპულარობის ზრდას მწვალებლობასთან ბრძოლის გამწვავებით ხსნის და აქვე დასძენს, რომ წმინდა მეომართა კულტი თამარის ბრწყინვალე სამხედრო წარმატებებსაც ეხმარება<sup>6</sup>. ეს მოსაზრება სრულიად სამართლიანია

დიდ სატაძრო მოხატულობებთან მიმართებით. უდაბნოს მცირე სამლოცველოებში კი, ვფიქრობ, გარეჯის ადგილობრივ ტრადიციებზე დაყრდნობით (გავიხსენოთ საბერეების მოხატულობანი) წინ წამოწეულია მეომარ დიდმონაშთთა მეოხებითი ძალა, და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, სამხედრო სტატუსიდან გამომდინარე, მათი აპოტროფული, დამცველობითი ფუნქცია<sup>7</sup>. ეს სრულიად თვალსაჩინოდ ჩანს მათი გამოსახვის თავისებურებაში. შესასვლელის წინ წარმოდგენილი, ისინი პირისპირ ეგებებიან მნახველს და თავსდებიან რა ჩრდილოეთ კედელზე ბერის საძინებელი ქვაბის შესასვლელთან ფართთა და შუბით აღჭურვილნი თითქოს მართლაც იცავენ აქ მკვიდრი ბერის სულის სიმშვიდეს. მეომართა დამცველობითი როლი განსაკუთრებული სიმძაფრით ჩანს ერთ-ერთ სამლოცველოში, სადაც მეომარი კი არ ეყრდნობა ფარსა და შუბს, როგორც ეს ყველა სხვა შემთხვევაშია, არამედ მრისხანედ ზეალუმართავს იგი, თითქოსდა საბრძოლო შემართებაში.

რას იცავენ დიდმონაშთე მეომრები? უბრალოდ კერძო სამლოცველოს, ერთი ვინმე ბერის საცხოვრებელს? ვფიქრობ, აქ გასახსენებელია გარეჯში დამკვიდრებული უძველესი ტრადიცია, როდესაც წარჩინებული ბერის სამკვიდრებელი მის სამარხოდაც ქცეულა ხოლმე. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ წმ. დოდოს მისსავე სამოღვაწეო ქვაბში დაკრძალვის შემთხვევა, ანდა გვიან შუა საუკუნეებში ანტონი მღვდელ მონაზვნისა და ღირსი მამის ონისიფორეს მათ მიერვე მომზადებულ საფლავებში დაკრძალვა და ა. შ.<sup>8</sup> ვფიქრობ, ამგვარ შემთხვევასთან გვაქვს აქ სწორედ საქმე.

ასე მაფიქრებინებს დამცველ და მეოხ წმინდანთა ტოპოგრაფიაც. წმინდანები უცვლელად ჩრდილოეთ კედელზე თავსდებიან და ეს არ არის ჩრდილოეთი კედლის მხოლოდ კარგად მოხილვის შესაძლებლობით განპირობებული. ჩრდი-

<sup>7</sup> Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, England, 2003.

<sup>8</sup> ლ. მირიანაშვილი, გარეჯის ადრეული მონასტიციზმი და ჩიჩხიტურის ზოსიმე-პიმენის კერძო სამლოცველოს მოხატულობის პროგრამა, როგორც ბერული ცხოვრების არსის ანარეკლი, *Analecta Iberica*, I, 2001, გვ. 183.

<sup>5</sup> Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries, Program of the Byzantine Sanctuary*, University of Washington Press Seattle and London, 1999

<sup>6</sup> მ. დიდებულიძე, *ყინცივისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობა*, სადოქ. დისერტაცია, 2006, გვ. 93



ლოეთი მხარე ტრადიციული რომ იყო გარეჯში დაკრძალვისათვის, ადგილობრივ სამარხოთა არა ერთი მაგალითი მოწმობს. ბერთუბნის, ნამებულის სამარტვილებში, უდაბნოს მონამეთაში დასაკრძალავი ლუსკუმა ან სანახელი უცვლელად სათავსის ჩრდილოეთ კედელთანაა მოწყობილი. სათავსთა ჩრდილოეთი უბის დასაკრძალავად გამოყენება ზოგადადაც წმინდა ათსამეტი ასურელი მამების დასაკრძალავი ადგილებისათვის ყოფილა დამახასიათებელი (მაგ., ზედაზნის, წილკნის, მარტყოფის, ალავერდის, ბრეთის, ხირსის ეკლესიები)<sup>9</sup>. გავიხსენებ ასევე, რომ წმ. დოდო გარეჯელის დასაკრძალავ გუმბათურ ეკლესიაში წმინდა მეომრები სწორედ ჩრდილოეთ კედელზე, მისი საფლავის თავზე იყვნენ გამოსახული<sup>10</sup>. სამარხოს შესასვლელს იცავენ აგრეთვე, წმინდა მეომრები საბერეების №5 და №8 ეკლესიებშიც.<sup>11</sup> საყურადღებოა, რომ საბერეებში, როგორც ჩანს, სამარხის არსებობა განსაზღვრავდა მოხატულობის პრაქტიკულად

იდენტური პროგრამის მქონე ეკლესიებში მეომართა გამოსახულებების არსებობას. მაგ., საბერეების №7 ეკლესიაში, სადაც კონქს, სხვათა მსგავსად, უფლის დიდების გამოსახულება ამკობს, სამარხი არ არის, შესაბამისად არც წმ. მეომრები გამოუსახავთ. ჯვარცმის კომპოზიცია კი, რომელიც №5 და №6 ეკლესიების მოხატულობებში მსხვერპლისა და აღდგომის იდეას წარმოაჩენს, აქ აშკარად განსხვავებულ საზრისს, უფლის მარადიულ ტრიუმფს განასახიერებს.

უდაბნოს მარტომყოფელთა სამკვიდრო ქვაბებში არქეოლოგიური კვლევა ჯერ-ჯერობით არ ჩატარებულა. შესაბამისად სამლოცველოებში საფლავის არსებობა ნივთიერად დადასტურებული არ არის. თუმცა მოხატულობათა იკონოგრაფიული შინაარსი, აქ გამოსახულ წმინდანთა შერჩევის წესი და წარმოდგენის ხასიათი, მათი ტოპოგრაფია ამგვარი ვარაუდის გამოთქმის უფლებას მაინც იძლევა. აღსანიშნავია ისიც, რომ რეალური საფლავის არსებობა ნაკლებად განსაზღვრავდა მოხატულობათა აზრობრივ მიმართებას. მარტომყოფელის სამკვიდრო, ბერის სიცოცხლეშივე მის საფლავს განასახიერებდა, შესაბამისად პროგრამაც სწორედ გარეჯის დასაკრძალავთათვის ტრადიციული გამოსახულებებისგან იქნა შედგენილი (აქ საგანგებოდ არ ვეხები საკურთხეველთა შემამკობელ სცენებს, რადგან ვედრებაცა და ღმრთისმშობლის დიდებაც მემორიული დანიშნულების სამლოცველოებისათვის ტრადიციულ გამოსახულებათა რიგს განეკუთვნება)<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> ზ. სხირტლაძე, ზ. თვალჭრელიძე, გამოქვამული სამარტვილე ნამებულში, *Academia*, ტ. 1, 2001, გვ. 50-56; ზ. სხირტლაძე, წმ. დავით გარეჯელის განსასვენებელი, თბ., 2006, გვ. 17.

მართალია, ლუსკუმის განთავსების მსგავსი პრინციპი ცნობილია სირიის, სომხეთისა და ჩრ. შავიზღვისპირეთის ადრექრისტიანულ ძეგლთა ერთ ნაწილშიც, ჩვენში ის მაინც, როგორც ჩანს, სწორედ ასურელ მამათა დაკრძალვის ტრადიციას ასახავს. მრავალ სხვა შემთხვევაში დაკრძალვის სრულიად სხვა, საპირისპირო წესია დაფიქსირებული. სულის მოსახსენიებელ ეგვტერებს თუ საძვალეებს საქართველოში ძირითადად ეკლესიის სამხრეთ პასტოფორიუმებში ან სამხრეთ მინაშენში აწყობენ. მაგ., მელქისედეკ კათალიკოსის სამარხი სვეტიცხოველის სამხრეთ სადიაკვნეში (XI ს.), ქტიტორთა საფლავები ქვაბისხევის ბაზილიკის სამხრეთ სამლოცველოში (XII-XIII სს.), საძვალე საფარის წმ. საბას ტაძრის სამხრეთ პასტოფორიუმში (XIII ს.), სამხრეთ სათავსებშია საძვალეები მოწყობილი გელათში (დავით ნარინის საძვალე XIII ს-ის დასასრული), ხობში (ვამეყ დადიანის საძვალე), წალენჯიხაში და ა. შ. იხ. გ. გავომიძე, *ხოყორნის გუმბათიანი ეკლესია*, თბ., 2003, გვ. 35-36.

<sup>10</sup> III. Амиранашвили, *История грузинской монументальной живописи*, т. 1, Тб., 1957, გვ. 31.

<sup>11</sup> ა. ვოლსკაიას აზრით, დასაკრძალავი იყო მოწყობილი 6 ეკლესიის სამხრეთ სადგომშიც. მის ჩრდილოეთ კედელზე ასევე, წმ. მეომრების ჰერალდიკური გამოსახულებაა წარმოდგენილი. იხ. А. Вольская, *Формирование монастырской живописи Давид-Гареджи, სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში, გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები*, თბ. 2001, გვ. 192.

<sup>12</sup> მინდა შევეხო ერთ საკითხსაც, რომელიც უდაბნოს გამორჩეულად შემკულ ქვაბთა ჯგუფის მონასტრის წინამძღვრისადმი კუთვნილებას ეხება. ა. ვოლსკაძა ამგვარ ვარაუდს სწორედ ქვაბთა გამორჩეული მორთულობიდან გამომდინარე გამოთქვამს. მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ სხვა სამარტომყოფელთა სამლოცველოები ძალზე დაზიანებულია, შესაკრებელი ქვაბები კი საერთოდ განადგურებული, შესაბამისად არ არის გამორიცხული, მათი მორთულობაც არ ყოფილიყო ესოდენ მწირი. და მეორე — განსახილველი ქვაბთა ჯგუფი ნათლად მოწმობს, რომ ის სამარტომყოფელს წარმოადგენდა. გამომდინარე აქედან გამოდის, რომ მონასტრის წინამძღვარი მარტომყოფელი ბერი ყოფილა, ანდა თავისი სამკვიდროს გამართვა სამარტომყოფელთა რიგზე მოუსურვებია რატომღაც. ვფიქრობ, საეჭვოა მარტომყოფელ ბერს წინამძღვრისათვის სავალდებულო, მონასტრის მრავალი ყოფითი თუ სამეურნეო საქმიანობის ტვირთვა შესძლებოდა,

ბუნებრივად იბადება კიდევ ერთი კითხვა — რატომ ირჩევდნენ გარეჯში საფლავთა მცველებად სწორედ წმინდა მეომრებს და არა სხვა დიდმონაშენებსა თუ წმინდანებს. ვფიქრობ, ადამიანისათვის და მათ შორის გარეჯელი ბერებისათვისაც, მათთვის ვინც უმთავრესად და უპირველესად ღმრთისმიერი ძალისა და მფარველობის იმედად იყო, მფარველობისა და დაცვის ძალა სწორედ იარაღსა და წმინდანებთან იყო ასოცირებული. და ეს ბუნებრივიცაა. ბიზანტიანშიც, წმინდა მეომართა, როგორც მცველთა და მფარველთა კულტიც ხომ სწორედ მაშინ გაძლიერდა, როდესაც კონსტანტინოპოლი ლათინებმა აიღეს, ევროპისაკენ მიმართული თურქთა ექსპანსია კი სულ უფრო და უფრო ძლიერდებოდა. სწორედ ძნელბედობის ჟამს დაიკავეს წმინდა მეომრებმა ბიზანტიური ტაძრების სტრატეგიული ადგილებიც — შესასვლელები, კანკელის აღსავლის კარი და ა. შ.<sup>13</sup>

სამარტომყოფელთა მორთულობის შესწავლისას გასახსენებელია ერთი მეტად ყურადღები გარემოება. ნიკეის II მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე დადგინდა წმინდანთა, როგორც რიგით ქრისტიანთათვის აუცილებელ მეოხთა როლი. ყოველ ქრისტიანს მფარველად და უფლის წინაშე მეოხად უნდა აერჩია მისთვის სასურველი, საყვარელი წმინდანი, რომელიც უფლის მიერ მისი ვედრების შესმენის ერთგვარი „გარანტორი“ იქნებოდა.<sup>14</sup> შესაბამისად, ბუნებრივია, კერძო, პრივატულ სამლოცველოებში, მათ შორის მემორიულშიც, მოხატულობის პროგრამისათვის წმინდანთა შერჩევა დამკვეთის ნება-სურვილისა და ერთგვარი რელიგიური „გემოვნების“ გათვალისწინებით ხდებოდა. მონასტრებში ამგვარ სათავსთა მორთულობას განასხვავებდა არა მარტო მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამა, არამედ მორთულობის სიმდიდრეც, რაც ხშირად ბერისა თუ სხვა დამკვეთის ქონებრივ შესაძლებ-

ლობებთან იყო დაკავშირებული<sup>15</sup>. ანუ როგორც ამას გვიჩვენებს უამრავი ზემოთმოყვანილი ბიზანტიური თუ ქართული მაგალითი, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა მემორიული დანიშნულების სათავსში მოხატულობაში აქცენტები სულის ხსნასა თუ მეოხებაზე კეთდება, მოხატულობის პროგრამა ყოველთვის ინდივიდუალური და განსხვავებულია.

უდაბნოს მარტომყოფელ ბერთა სენაკებთან არსებული სამლოცველოები კერძოა, ანუ ცალკეული, ინდივიდუალური ბერისათვის იყო განკუთვნილი. მიუხედავად ამისა, მორთულობის პროგრამა თითქმის იდენტურია. გამომდინარე აქედან, შესაძლებელია ვივარაუდოდ, რომ გარეჯის უდაბნოს მონასტერში მცირე სამლოცველოთა შემკობის ადგილობრივი ტრადიცია არსებობდა და ის სავალდებულოდ ითვლებოდა აქ მკვიდრი მარტომყოფელი ბერებისათვის.

თუმცა, ნათელია ისიც, რომ ტრადიცია მხოლოდ ერთი მონასტრის ფარგლებით არ იზღუდებოდა. იგი გარკვეულწილად წარმოჩინდებოდა დავითგარეჯის სხვა მონასტრების მსგავსი დანიშნულების სათავსთა მორთულობაშიც, თუმცა ადგილობრივ თავისებურებებთან შეთანხმებით.

ნათლისმცემლის მონასტრის ერთ-ერთი სამარტომყოფელოს სამლოცველოსა და მის წინ მდებარე სადგომის მოხატულობები სხვადასხვა დროს იყო შექმნილი.<sup>16</sup> (სურ. 5-7) თავდაპირველად, როგორც ჩანს, საკურთხევლის ბრტყელი კედელი და ეკლესიის ჩრდილოეთი კედელი მოუხატავთ. საკურთხევლის გამოსახულებათა იდენტიფიცირება დღეისათვის შეუძლებელია (აქ მხოლოდ წითელი ოქრით შესრულებული დრაპირებისა და ვერტიკალურად დაშვებული მოშავო ზოლის გარჩევა შეიძლება), კედელზე კი წმინდა მღვდელმთავართა ფიგურების ფრაგმენტებია შემორჩენილი. სამლოცველო მალევე ხელმეორედ მოხატეს, ამ დროისათვის საკურთხევლის

სენაკიდან ხანგრძლივი დროის მანძილზე გამოუსვლელად. უფრო სარწმუნოდ მიმაჩნია ეს სამარტომყოფელოც რომელიმე წარჩინებული ბერის კუთვნილება ყოფილიყო.

<sup>13</sup> Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, England, 2003, გვ. 292.

<sup>14</sup> Ch. Walter, *Two Notes on the Deesis, Studies in Byzantine Iconography*, London, 1977.

<sup>15</sup> ლ. მირიანაშვილი, *Analecta...*

<sup>16</sup> მოხატულობის პირველი ფენა სავარაუდოდ, XIII ს-ის დასაწყისს ეკუთვნის, მეორე — მას დიდად არ უნდა იყოს დაშორებული, მესამე კი XIII—XIV სს-თა მიჯნაზე უნდა იყოს შესრულებული. ამ მოხატულობის შესახებ იხ. მ. ბულია, ა. ვოლსკაია, დ. თუმანიშვილი, თ. ჯოჯუა, *დავითგარეჯის მონასტრები, ნათლისმცემელი, ბერთუბანი* (მომზადებულია ბექდვისთვის).

ხატი სავარაუდოდ, ჯერ კიდევ სრულად იყო შემორჩენილი, ამიტომაც ამ ჯერზე მხოლოდ მისი თალი და წირთხლები შეამკეს — აქ წარმოდგენილი იყო ვედრება მედალიონში მოქცეული ქრისტე ემანუილის გამოსახულებით. საკურთხევლის გარეთა კედლები კი სადღესასწაულო ლორონიანი სამოსებით მოსილი მთავარანგელოზების გამოსახულებებით მორთეს. ამავე ფენას ეკუთვნის წმ. დემეტრეს წელსზემოთა ფიგურა სამხრეთი სარკმლის წირთხლში (ამ გამოსახულების ქვეშ მოხატულობის თავდაპირველი ფენა გაირჩევა. სავარაუდოა, რომ ზედა მოხატულობა შინაარსობრივად, აქაც ძველს იმეორებდა). მოგვიანებით, სამლოცველო კიდევ ერთხელ განუახლებიათ, ამჯერად მოხატულობით კამარის საკურთხევლის სამხრეთით მიმდებარე არე შეამკეს და კვლავ ეკლესიის მამათა გამოსახულებებით — ორ მთავარეპისკოპოსთაგან ერთი დანამდვილებით წმ. ნიკოლოზია (სურ. 6).

სრულიად თავისებური და ორიგინალურია ეკლესიის წინ მდებარე ქვაბის ჩრდილოეთი კედლის შემკულობა. აქ კარისაკენ მიმართული წერაქვიანი ბერია გამოსახული (სურ. 7). ეს გამოსახულება ეკლესიის მესამე ფენის მხატვრობის თანადროული უნდა იყოს. როგორც ჩანს, ეს სამარტომყოფელოს ახალი ბინადარი იყო, რომელიც თავადაც მონაწილეობდა თავისი სამყოფელის გაფართოება-გამშვენებაში, მოხატულობითაც შეამკო იგი და ამ საქმეში თავისი ღვაწლიც წარმოაჩინა.

ამგვარად, ნათელია, რომ სამარტომყოფელოს შემამკობელი მოხატულობების იკონოგრაფიულ თემათა რეპერტუარი მოხატვის ყოველ ეტაპზე მეორდებოდა (ვედრება, ეკლესიის მამები, წმინდა მეომრები), თუმცა კი, შინაარსობრივად უდაბნოს მიმგვანებული, აგებულებითა და კომპონირებით იგი სრულიად თავისებური იყო.

მსგავსი იკონოგრაფიული თემებია წარმოდგენილი ზემოთაღწერილი სამარტომყოფელოს მეზობლად მდებარე ქვაბთა ჯგუფის მოხატულობაშიც. თუმცა სადგომთა მარტომყოფელი ბერისადმი კუთვნილება სათუთა და ამდენად, მათ მოხატულობას ამჯერად არ შეეხები.

როგორ იყო შემკული დოდორქის სამარტომყოფელოები დანამდვილებით ცნობილი არ არის, ვინაიდან მოხატულობები მხოლოდ

ორ კომპლექსშია შემორჩენილი და ისიც ძალზე ფრაგმენტულად. მოხატულობათა არსებული ნაშთები უდაბნოსა და ნათლისმცემლისაგან რამდენადმე განსხვავებულ სურათს გვიჩვენებს, თუმცა ერთ-ერთი სამარტომყოფელოს სამლოცველოში გამოსახული ვედრების სცენა მაფიქრებინებს, რომ სავანეებში დამკვიდრებული ტრადიცია გარკვეულად დოდორქის მონასტერშიაც ვრცელდებოდა.

ეს სამარტომყოფელო მონასტრის აღმოსავლეთ მასივში არც თუ დიდი ხნის წინ იქნა მიკვლეული. მხატვრობის უმნიშვნელო ფრაგმენტები აქ მცირე ზომის სამლოცველოს საკურთხეველსა და სამხრეთ კამარაზეა შემორჩენილი, საკურთხეველში, ძირითადად, ბათქაშს დამჩნეული მკრთალი ანაბეჭდის სახით<sup>17</sup>.

საკურთხეველში, როგორც ჩანს, ციური ძალებით მოცული, საყდარზე დაბრძანებული განმკითხავი უფლის გამოსახულება იყო წარმოდგენილი (საყდრის ფეხსადგამთან სერაფიმის გამოსახულება შეინიშნება). მოხატულობის ეს ნაწილი სატრიუმფო თალის შიდა პირს მიყოლებული მცენარეული ორნამენტით იყო მოსაზღვრული. საკურთხევლის მიმდებარე სამხრეთ კამარაზე კი ლურჯ ფონზე გამოსახული, უფლისაკენ 3/4D-ში ვედრებით მიქცეული შარავანდმოსილი, წვეროსანი ფიგურა იყო წარმოდგენილი — ეს წმ. იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება უნდა იყოს (სურ. 9).

სამლოცველოს მოხატულობის მთელი პროგრამა, როგორც ჩანს, უფლის დიდების ელემენტების შემცველი ვედრების გამოსახულებისაგან იყო შედგენილი (სავარაუდოდ, ჩრდილოეთ კამარას ღმრთისმშობლის გამოსახულება ამკობდა. სადღესოდ აქ მოხატულობა ერთიანად გამქრალია). სხვა გამოსახულებათა კვალი სამლოცველოში არ შეინიშნება. როგორც ჩანს, მოხატულობის პროგრამა მხოლოდ ვედრების სცენით შემოიფარგლებოდა, რადგან სამლოცველოს ძალზე მცირე ზომა, აქ უფრო ვრცელი მოხატუ-

<sup>17</sup> სტილური და იკონოგრაფიული თავისებურებების გათვალისწინებით, სამლოცველო სავარაუდოდ, XI ს-ის ბოლოს — XII ს-ის დასაწყისში უნდა მოხატულიყო. დოდორქის მოხატულობების შესახებ დანვრილებით იხ. ნ. ბახტაძე, მ. ბულია, ლ. მირიანაშვილი, დ. ჩიხლაძე, თ. ჯოჯუა, *დოდორქის მონასტერი*, თბ., 2010 (გადაცემულია დასაბეჭდად).



ლობის განთავსების საშუალებას არც იძლეოდა. მოხატულობის კვალი სამარტომყოფელოს არც სხვა რომელიმე ქვაბს აქვს შერჩენილი, თუმცა შესაძლოა ისინი არც ყოფილიყო მოხატული.

მონასტრის ცენტრალური მასივის აღმოსავლეთ ნაწილში მდებარე სამარტომყოფელოში მოხატულობის კვალი მხოლოდ ე. წ. შესაკრებელ ქვაბს აქვს შერჩენილი. მოზრდილი სათავსი აღმოსავლეთი მხრიდან მცირე ეკლესიასთან არის დაკავშირებული. ამავე მხარეს არის მონყობილი გაჯში ნაკვეთი ფვრებითა და მცენარეული ორნამენტებით შემკული ტიმპანები. ამ ნიშებს აღმოსავლეთი კედლის ცენტრალური მონაკვეთი აქვს დათმობილი, კედლის უკიდურეს ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში კი ჯვარცმის სცენის მცირე ფრაგმენტებია შემორჩენილი — როგორც აღნიშნავს გ. ჩუბინაშვილი „Видны остатки выцветшего изображения распятия“<sup>18</sup>. დიდი ზომის მონუმენტური სცენა კედლისა და კამარის შესაყარზეა განთავსებული, იატაკის დონიდან საკმაოდ მაღლა. მოხატულობის ფრაგმენტთა შეჯერება ცხადყოფს, რომ ჯვარცმის სცენა აქორჯერ, სხვადასხვა დროს ერთი მეორეზე დაუხატავთ და ორივე შემთხვევაში მოკლე, სამფიგურიანი იკონოგრაფიული რედაქციით წარმოუდგენიათ<sup>19</sup>.

მიუხედავად იმისა, რომ სენაკის აღმოსავლეთი კედელი ნაკვეთი ტიმპანებით იმთავითვე სადღესასწაულოდ იყო მორთული, მოხატულობა ორივე შემთხვევაში მაინც ამავე კედელზე განთავსეს და სცენაც ერთი და იგივე გამოსახეს. თუმცა კი, მხატვრობის სხვა კედლებზე განთავსების საშუალება აქ ნამდვილად იყო. რა იყო მიზეზი ამგვარი დაჟინებისა? იყო თუ არა ეს განპირობებული აღმოსავლეთისაკენ ორიენტაციის აუცილებლობით, თუ მხატვრობა რაღაც განსაკუთრებულ ადგილს უთითებდა?

უნდა აღინიშნოს, რომ ჯვარცმის სცენა დიდ სატაძრო მოხატულობათა პროგრამებში, როგორც წესი, საუფლო დღესასწაულთა თუ გავრცობილ ციკლთა გამოსახულებების საერთო

რიგშია ხოლმე ჩართული (მაგ., ატენის სიონი, ზემო კრიხი, ვარძია, ნათლისმცემელი, ბეთანია, ყინცვისი და ა. შ.). უმთავრესად კარგად ცნობილი, ტაძართა მოხატულობებისათვის ტრადიციული იკონოგრაფიული თემებისაგან არის შედგენილი ხოლმე მცირე ეკლესია-ეგვტრების პროგრამებიც და მხოლოდ ამ სცენათა შერჩევა, მათი სიმბოლური ურთიერთმიმართება და ცალკეულ გამოსახულებათა ხასიათი განსაზღვრავს ამ მცირე ზომის სათავსთა ფუნქციას. თუმცა ამ ტრადიციულობის ფონზეც კი, ერთიან პროგრამაში მკაფიო აქცენტად იკითხება მსხვერპლისა და აღდგომის იდეასთან დაკავშირებული სცენები, მეტადრე კი „ჯვარცმა“. საყურადღებოა, რომ ამ სულის მოსახსენიებელი მსახურებისათვის განკუთვნილ მცირე სამლოცველოთა უმრავლესობა საძვალეა.

ამგვარი მაგალითების მოხმობისას, უპირველესად გასახსენებელია საბერეების ეკლესიათა ადრეული მოხატულობები, რომელთა არასრულ პროგრამებში ჯვარცმის სცენას განსაკუთრებული იდეური დატვირთვა აქვს მინიჭებული. ოთხი მოხატული ეკლესიიდან, ჯვარცმა სამშია გამოსახული, აქედან ორი (შესაძლოა კი სამი), დამკვიდრებული აზრის თანახმად საძვალე — სამარხია. სცენა ხან ეკლესიაში შესასვლელი კარის ლუნეტში თავსდება (№5 ეკლესია, IX ს.), ხან კი უზარმაზარი ხატის სახით გამოსახული, ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთს იკავებს (6 ეკლესია, IX ს.). ორივე შემთხვევაში კომპოზიციებს თან ახლავს გარდაცვლილის გამოსახულება, რომელიც ადრექრისტიანული საფლავის პორტრეტის ტიპური ნიშნებით ხასიათდება. საბერეების ადრეულ მოხატულობათა პროგრამებს, მეტადრე კი №5 და №6 ეკლესიათა მორთულობას ა. ვოლსკაა დასაკრძალავ კულტს უკავშირებს და ადრექრისტიანული მარტირიუმების მორთულობას უსადაგებს<sup>20</sup>.

უაღრესად ყურადსაღები მაგალითია გარეჯის უდაბნოს მონასტრის ე. წ. ხარების მემორიული დანიშნულების ეკლესია, რომლის მოხა-

<sup>18</sup> Г. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид Гареджи*, 1948.

<sup>19</sup> მოხატულობის ძლიერი დაზიანება ძალზე ართულებს ამ ფრაგმენტთა დათარიღებას. თავდაპირველი ფენა, სავარაუდოდ, XII ს-ის დასაწყისს უნდა განეკუთვნებოდეს, მეორე კი XIII ს-ის დასასრულამდე უნდა იყოს შესრულებული.

<sup>20</sup> А. Вольская, *Формирование монастырской живописи Давид-Гареджи, სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში, გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები*, თბ., 2001, გვ. 191-192.

ტულობაც (1289 წ-ის შემდეგ) წმ. მეფე დემეტრე თავდადებულის სულის საოხად იყო შექმნილი. მოხატულობის პროგრამაც, რომელშიც განსაკუთრებულად არის წარმოჩენილი მეფე-წმინდანის გამოსახულება, მსხვერპლისა და აღდგომის იდეით არის განმსჭვალული<sup>21</sup>.

აღდგომის თემას დასავლეთ კედელზე საგანგებოდ გამოკვეთილ ნიშაში განთავსებული, აღდგომის ხატად ქცეული ჯვარცმისა და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის შეწყვილებული სცენები წარმოაჩენს.

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს ეს ნიში და მისი ფუნქცია. საღმრთო ლიტურგიის აღსრულებისას, თავისი მდებარეობიდან გამომდინარე, ის, ვფიქრობ, გამოუსადეგარი იქნებოდა; არც მცირე ზომის საეკლესიო სივრცის ილუზორულ გაფართოვებას უწყობდა იგი დიდად ხელს. მოხატულობის საერთო იდეური დატვირთვის გათვალისწინებით, ვფიქრობ, შესაძლებელია დავუშვათ, რომ ნიში მეფე დემეტრე II-ის წმინდა ნაწილებისთვის იყო განკუთვნილი. ეკლესიის შესასვლელთან, ნიშის მარცხენა მხარეს გამოსახული, ზომითა და ოქროს შარავანდით საგანგებოდ გამოყოფილი ეკლესიის პატრონი — წმ. თევდორე კი ამ ნაწილების თითქოსდა მცველად იყო წარმოდგენილი.

მეფე დემეტრე თავდადებული წმინდანად იყო შერაცხული, შესაბამისად, თავად ეკლესია, ეკლესია-სამარტვილედ შეიძლება იყოს მიჩნეული. ცხადია, ამ მოსაზრების დაბეჯითებით მტკიცება შეუძლებელია (ამგვარ მტკიცებას მოვერრიდე კიდეც, მრავალი წლის წინ, ხარების ეკლესიის მოხატულობის კვლევისას), მით უფრო, რომ, როგორც ცნობილია, ბიზანტიაში ფართოდ გავრცელებული, მემორიული დანიშნულების მქონე ცალკეული ნაგებობების (მარტირიუმი, მავზოლეუმი, და ა. შ.) შექმნის ტრადიცია ჩვენში არ განვითარებულა. მაგრამ თავად გარეჯის სავანეებში, ბერთუბნის მონასტრისა და უდაბნოს მონასტრის მონამეთას, წამებულის სამარტვილების არსებობა ვფიქრობ, ამგვარი ვარაუდის გამოთქმის უფლებას მაინც იძლევა.

სამლოცველო — საძვალეს საინტერესო მა-

გალითს წარმოადგენს ვარძიის ანანაურის ეკლესია (XV ს.), რომლის ჩრდილოეთი კედლის ნიშაში ათაბაგ ყვარყვარე II დიდის და მისი მეუღლის საძვალეა მოწყობილი. მართალია, აღდგომის თემასთან დაკავშირებული სცენები (ჯვარცმა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, ამაღლება) აქ, ისევე როგორც ხარების ეკლესიაში, დიდ საუფლო დღესასწაულთა საერთო რიგშია ჩართული, მაგრამ ისინი, საგანგებოდ საძვალე ნიშის გარშემო იყრიან თავს და ამით სწორედ ნიშის ფუნქციას უსვამენ ხაზს.<sup>22</sup> საგანგებოდ არის წარმოჩენილი ჯვარცმის კომპოზიცია XIII-XIV საუკუნეების საძვალეთა პროგრამებშიც. ასეა საფარის მონასტრის სამრეკლოში მოწყობილ ლასურისძეთა გვარის საძვალის მოხატულობის პროგრამაში (XIII-XIV სს-თა მიჯნა). მირქმისა და ნათლისღების სცენებს შორის მოქცეული ჯვარცმა არღვევს სცენათა ისტორიულ მიმდევრობას და პროგრამის მკაფიო მახვილად აღიქმება, იკავებს რა დასავლეთი კედლის ლუნეტის მთელს არეს.

ასევეა ხობის მონასტრის მთავარ ტაძარში მდებარე ვამეყ დადიანის საძვალის მოხატულობაშიც (1384-1396 წწ.). ვნების ციკლის სცენებისაგან შედგენილ პროგრამაში, ჯვარცმა ხსნის კამარის გამოსახულებათა რიგს და როგორც უფლის მსხვერპლისა და აღდგომის ხატი, საგანგებოდ ვამეყ და მარეხ დადიანთა პორტრეტების პირისპირ თავსდება<sup>23</sup>.

კიდევ უფრო ფართო ფუნქციური დატვირთვა აქვს ჯვარცმის გამოსახულებიან სათავსებს ბიზანტიური წრის ძეგლებში. აქ ჯვარცმა, არა როგორც ისტორიული სიუჟეტი, არამედ, როგორც დოგმატურ-ტრიუმფალური სცენა მცირე ეკლესიებშიც გამოისახება, კერძო, მემორიული დანიშნულების სამლოცველოებშიც და ბერთა საცხოვრებელ სენაკებშიც<sup>24</sup>. თუმცა აქვე უნდა

<sup>22</sup> ა. კლდიაშვილი, *ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი*, ავტორეფერატი, 1994, გვ. 111-112.

<sup>23</sup> ქ. მიქელაძე, XIII-XIV სს. საძვალეთა მოხატულობის ზოგადი თავისებურება, *ძეგლის მეგობარი*, №3, 1999, გვ. 15-16.

<sup>24</sup> მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ რომის სანტა მარია ანტიკვას ტაძარში, რომის პაპის ადმინისტრატორის თეოდოტის კერძო სამლოცველო, სადაც ჯვარცმის უზარმაზარ სცენას (750 წ.) მთელი საკურთხეველი უკავია. იხ. X. Бельтинг, *Образ и Культ*, М. 2002, გვ. 139-140; სიკვდილზე გამარჯვებისა და ხსნის სიმ-

<sup>21</sup> მ. ბულია, *დავითგარეჯი უდაბნოს მონასტრის „ხარების“ ეკლესიის მოხატულობა*, ავტორეფერატი, 1992.

დავძინო, რომ განსხვავებული ფუნქციის მქონე სათავსებში ჯვარცმის გამოყენების არაერთი მაგალითის მიუხედავად, ყველაზე ხშირად და ფართოდ ეს სცენა სწორედ მემორიული დანიშნულების, უფრო ზუსტად კი საფლავებისათვის განკუთვნილ სათავსებშია ხოლმე გამოსახული. უმრავლეს შემთხვევაში იგი საფლავების თავზე ან მათ გარშემოა განთავსებული. ვ. ჯურიჩი ჯვარცმას საფლავთა ტიპიურ გამოსახულებას უწოდებს და მეფეთა თუ წარჩინებულთა საფლავების ამ სცენით შემკობის მრავალი მაგალითი მოჰყავს — კონსტანტინოპოლის პანტოკრატორის მონასტერში, წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის კაპელაში, სადაც კომნენოსთა დინასტიის იმპერატორთა საფლავებია, საკურთხეველში ჯვარცმა და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა გამოსახული; სტუდენიცაში სიმეონ ნემანიას საფლავზე კვლავ ჯვარცმაა; სტეფან ნემანიას საფლავზე ჯვარცმა და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა; სოპოჩანაში უროშ I-ის სარკოფაგის თავზე ჯვარცმა და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა; პოლოშკოში, დრაგუტინის მავზოლეუმში ჯვარცმის სცენა მის საფლავს ამკობს და ა. შ.<sup>25</sup> ხშირად ირთვება ჯვარცმით ბერთა სამარხობებიც. მაგალითისათვის მინდა მოვიგონო კვიპროსის Papos მონასტერი, სადაც მცირე სათავსებში ჯვარცმის სცენა ორგზისაა გამეორებული. იგი, წმ. ნეოფიტეს სენაკშიცაა წარმოდგენილი და მის სამარხშიც. გარდაცვლილი წმინდანის თავთან ჯვარცმაა გამოსახული, ხოლო ფეხებთან ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა (საყურადღებოა, რომ ამ უკანასკნელში ადამი წმ. ნეოფიტეს სახითაა წარმოდგენილი, რაც გარდაცვლილი წმინდანის აღდგომის თვალსაჩინო გამოხატულებად შეიძლება იყოს მიჩნეული)<sup>26</sup>.

ბოლოდ არის ჯვარცმა წარმოდგენილი კაპადოკიის ტოკალის ახალი ეკლესიის საკურთხეველშიც (964-965 წწ.), ამგვარივე დატირთვა აქვს ამ სცენას იმავე კაპადოკიის წმ. ნიკიტა სტილიტის ეკლესიაშიც (VII ს.), სადაც მას სატრიუმფო თაღის მთელი არე აქვს დათმობილი. იხ. N. Thierry, *L'archeologie cappadocienne en 1978. Ses difficultes. Son interet pour les medievistes*, Cahiers de Civilisation Medievale, №1, 1979, გვ. 18.

<sup>25</sup> V. J. Djuric, Polosko, *Metoque de Chilandar et mausoiee de Dragusin*, Народни Музеу, გვ. 339-340.

<sup>26</sup> R. Cormack, *Byzantine Society and its Icons*, London, 1985, გვ. 230-235.

იყო თუ არა დოდორქის სამარტომყოფელოში ჯვარცმის სცენა აქ მკვიდრი ბერის საფლავის აღმნიშვნელი, დღეისათვის უცნობია (თუმცა მოყვანილ ბიზანტიურ და თავად გარეჯის მონასტრებში არსებულ მრავალრიცხოვან მაგალითებზე დაყრდნობით, ამგვარი ვარაუდის გამოთქმა ვფიქრობ, დასაშვებია), ერთი კი ნათელია — ჯვარცმის კომპოზიციას აქ მნიშვნელოვანი, იდეური დატირთვა ჰქონდა დაკისრებული და იგი განსაკუთრებულ სალოცავ ხატს წარმოადგენდა. ხატს იყო იგი მიმსგავსებული გარეგნულადაც (ამ მსგავსებას დიდწილად განაპირობებს სცენის, ნითელი ოხრის ზოლებისაგან შედგენილი მოჩარჩოება, რომელიც კამარაზე შეტეხილი სამკუთხედის სახით ასრულებს კომპოზიციას). მოხატულობის რაიმეგვარი სხვა კვალი ამ სამარტომყოფელოში მიგნებული არ ყოფილა.

ერთგვაროვანი დანიშნულების სათავსთა მოხატულობის პროგრამათა მსგავსება გარეჯის მონასტრებისათვის ზოგადად დამახასიათებელ თავისებურებად შეიძლება მივიჩნიოთ, აქ კვლავ უნდა გავიხსენოთ საბერეების ეკლესიათა მოხატულობები, რომელთა უმრავლესობაში თითქმის იდენტური იკონოგრაფიული პროგრამებია წარმოდგენილი. საგულისხმოა, რომ, როგორც უკვე აღვნიშნე, მათი ნაწილი საძვალეა. აგრძელებს თუ არა დოდორქისა და უდაბნოს მონასტრები საბერეების ტრადიციას, ამ მონასტრის ეკლესიათა საფუძვლიან კვლევამდე, ძნელი სათქმელია. ერთია მხოლოდ ცხადი — ჯვარცმისა და წმინდა მეომართა გამოსახულებები, რომლებიც დოდოს, უდაბნოსა და ნათლისმცემლის მარტომყოფელთა სენაკებს და სამლოცველოებს ამკობს, გარეჯში პირველად სწორედ საბერეების ეკლესიების საძვალეებში გვხვდება.

ამგვარად, დოდორქის, უდაბნოსა და ნათლისმცემლის მონასტრების მარტომყოფელი ბერების სამკვიდრო ქვაბთა ჯგუფის მოხილვამ მათი შექმნისა და განვითარების გარკვეული სურათი წარმოადგინა — უპირველესად, ანაქორეტი ბერების ქვაბების მორთვის ინდივიდუალური ტრადიცია ყველა მოყვანილ მონასტერში ერთსა და იმავე დროს — XII, XIII სს-ში დადგინდა (როგორც ადრეული, ასევე უფრო გვიანი ხანის მაგალითები გარეჯის მრავალმთაში ჩემთვის



უცნობია); მორთულობით იმკობა ერთი და იგივე სათავსები — ან სამლოცველო, ან შესაკრებელი ქვაბები, ან ორივე ერთად და არასდროს საძინებელი (sic!); ამგვარი დანიშნულების სათავსთა მორთვის მყარი ტრადიცია ჯერჯერობით მხოლოდ დოდორქას, უდაბნოსა და ნათლისმცემელში შეინიშნება (თუმცა დოდორქაში შემორჩენილი ნიმუშთა სიმწირე და უკიდურესი ფრაგმენტულობა, ძალზე ართულებს დაბეჯითებით დასკვნების გამოტანას); მოყვანილი მაგალითები ასევე ცხადყოფს, რომ იდენტური იკონოგრაფიული თემების გამოყენება სავალდებულო იყო მხოლოდ სამლოცველოთა მოხატვისას (თუმცა მათი რედაქციების შერჩევა თუ ზოგადად მოხატულობათა კომპონირება ყოველ მონასტერში თავისებურია), საცხოვრებელ სადგომთა მოსართავ თემათა შერჩევაში კი, ბერებს სრული თავი-

სუფლება ჰქონდათ მინიჭებული. ამ მოხატულობებს, მართლაც ყოველი მონასტერი საკუთარი ტრადიციიდან თუ გემოვნებიდან გამომდინარე, თავისებურად ქმნიდა და შესაბამისად წარმოდგენილ გამოსახულებათა დიაპაზონიც ძალზე ფართოა — ჯვარცმის დოგმატური ხატისა და ორანტა წმ. დავით გარეჯელის გამოსახულებიდან მოყოლებული, წერაქვიანი ბერის „რეალისტური“ გამოსახულებით დასრულებული.

და ბოლოს, დოდორქის, უდაბნოსა და ნათლისმცემლის მონასტრების მცირე ქვაბთა მოხატულობების განხილულმა მაგალითებმა, ვფიქრობ, კიდევ ერთხელ ცხადყო გიორგი ჩუბინაშვილის სიტყვების მართებულება და სიზუსტე — „Нужно отметить, что каждая пустынь носит именно в этих рядовых пещерах свой характер, имеет свой специфический колорит“<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Г. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид Гареджи*, 1948, გვ. 49.



1. უდაბნო. სამარტომეოფელოს ე. წ. წინამძღვრის სამლოცველოსა და ქვაბის მოხატულობა, XII-XIII სს-თა მიჯნა



2. უდაბნო. ე. წ. წინამძღვრის სამლოცველოს მოხატულობა, წმ. მამები და წმ. მეომრები, XII-XIII სს-თა მიჯნა

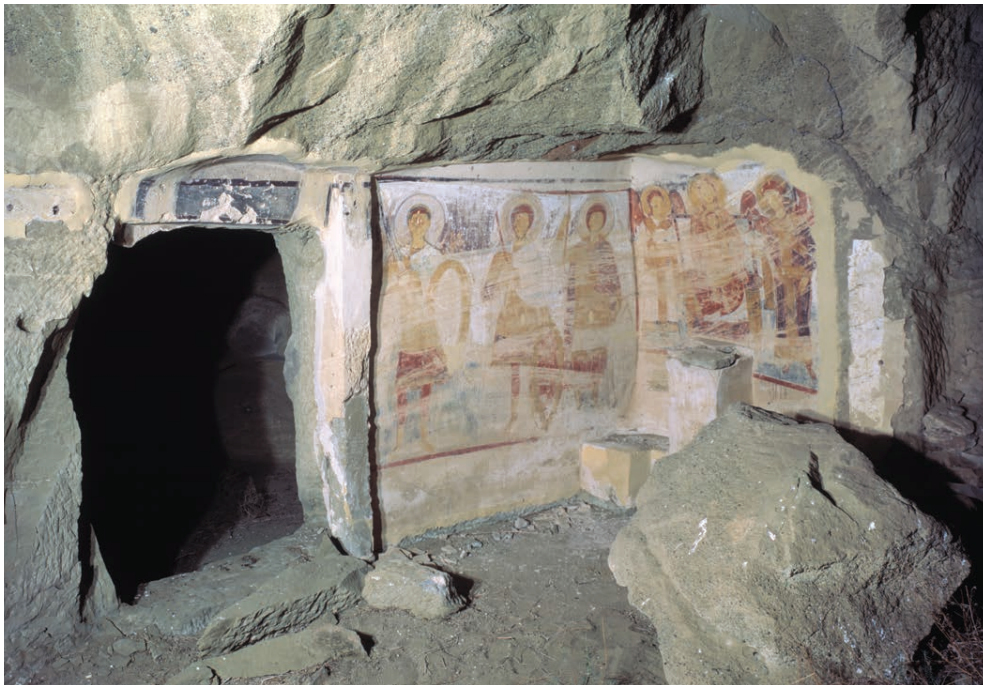


3. უდაბნო. სამარტომეოფელოს ე. ნ. ნმ. გიორგის სამლოცველოს მოხატულობა, XII-XIII სს-თა მიჯნა



4. უდაბნო. სამარტომეოფელოს ე. ნ. ნმ. გიორგის სამლოცველოს მოხატულობა, ნმ. მეომრები, XII-XIII სს-თა მიჯნა





5. უღაბნო. სამარტომეოფელის სამლოცველოს მოხატულობა, XII-XIII სს-თა მიჯნა



6. ნათლისმცემელი. სამარტომეოფელის სამლოცველოს მოხატულობა, XIII ს-ის დას. — XIII ს-ის ბოლო





7. ნათლისმცემელი. სამარტომყოფელოს მოხატულობა, წმ. მამები, XIII ს-ის ბოლო



8. ნათლისმცემელი. სამარტომყოფელოს ქვაბის მოხატულობა, წერაქვიანი ბერის გამოსახულება, XIII ს-ის ბოლო



9. დოდორქა. სამარტომყოფელოს სამლოცველოს მოხატულობა, წმ. იოანე ნათლისმცემელი, ფრაგმენტი, XI ს-ის ბოლო — XII ს-ის დას.

## ქეთევან აბაშიძე

გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

### ჰუჯაბის ტაძრის ეროვნული სახის ძიებისათვის

ჰუჯაბის მონასტერი დღევანდელი სომხეთის ტერიტორიაზეა მოქცეული, საქართველოს საზღვრიდან 400-მდე მეტრის დაშორებით.

ეს ის მინა-წყალია, რომელიც ქართულ ისტორიულ წყაროებში სომხითად, ხოლო სომხურში საპირისპიროდ, „ქართველთა ველად“ იწოდებოდა. საკუთრივ ჰუჯაბის მიმდებარე ტერიტორია 1921წლიდან გახდა სადაო, რადგან იმ ხანად, „მოკავშირე რესპუბლიკებს“ შორის საზღვრების დადგენა „ინტერნაციონალური მეგობრობის“ პრინციპით წარიმართა და არა ჩვეულებრივი, ტრადიციული წესით. არ იყო ზუსტად განსაზღვრული ვისი იყო ესა თუ ის მინა-წყალი ისტორიულად. საზღვრები წყალგამყოფებსა და ქედებზე ზუსტად, კარტოგრაფიული წესით არ იქნა გატარებული და სხვა... ამიტომაც, რუკაზე მსგავსი ტერიტორიები წყვეტილით იქნა აღნიშნული. ეს ერთგვარად „დაუდგენელი“, დაუზუსტებლად დატოვებული ადგილები, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა წესით და სხვადასხვა ორგანოების მიერ განსხვავებულად იყო დადგენილ-მოსაზღვრული. თუმცაღა, ყველა შემთხვევაში, მოქმედი სახელმწიფო რეჟიმის პირობებში, დამდგენი კომისიები არ იყვნენ უფლებამოსილნი მიეღოთ საზღვრის გადანევა-გადმონევის გადანყვეტილება<sup>1</sup>. ჰუჯა-

ბის მიმდებარე ტერიტორიით სარგებლობაზე დავა ადგილობრივად მცხოვრებ მოსახლეობას (ს.ოფრეთში მცხოვრებ ბერძნებს და მათ მოპირდაპირედ, სომხეთის სსრ-ის მიერ 1921წლიდან, ახლად დაფუძნებულ სოფელში გადმოსახლებულ სომხებს) შორის წლების მანძილზე გრძელდებოდა. ეს საკითხები სამართლებრივად, აგრეთვე სხვა მხრივაც ჯერ კიდევ გამოწვლილვით შესასწავლ-დასადგენია. ამ ვითარებაში საცილო გახდა ჰუჯაბის ტაძრის ხუროთმოძღვრების ეროვნულ-კულტურული კუთვნილება (სურ. 1).

ვახუშტი ბატონიშვილის წიგნში, „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“, სომხეთის აღწერისას ნათქვამია: „ამას ზეით არს მონასტერი ჰუჯაბისა, გუნბათიანი, კეთილს ადგილს და აწ ცალიერ არს“<sup>2</sup>.

სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ეს ძეგლი პირველად ფ. ბალტრუშაიტის ნაშრომში<sup>3</sup> გამოჩნდა და სომხური არქიტექტურის ნიმუშად იყო დასახელებული. ამ ნაშრომის კრიტიკა ვ. ბერიძემ წარმოადგინა<sup>4</sup>; ის ჰუჯაბსაც იხსენიებს და აღნიშნავს, რომ იგი შეცდომით მოხვდა სომხურ ძეგლთა სიაში. ვ. ბერიძის წიგნში – „Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры“<sup>5</sup> X-XIII სს-ის ძეგლთა ქრონოლოგიურ სიაში, ჰუჯაბი XIII ს-ის პირველი ნახევრის ან შუა პერიოდის ძეგლად არის მოხსენებული. გ. ჩუბინაშვილს იგი რამდენიმეჯერ აქვს ნახსენები გამოკვლევაში „Архитектура Кахетии“<sup>6</sup>. აქ იგი ფუნდარის ეკლესიის პარალელადაა მოყვანილი; მისივე წერილში „К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого“<sup>7</sup> ფიტარეთი, ბეთანია, ქვათახევი, ახტალა და ჰუჯაბი – დასახელებულია, როგორც ერთი ჯგუფის ძეგლები; განხილულია ჰუჯაბი ასევე რენე შმერლინგის XII-XIII სს-ის ძეგლებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაშიც (ნაშრომი ჯერ-ჯერობით გამოუქვეყნებელია)<sup>8</sup>.

თისა, შედგენილი მეფე ვახტანგ მეექვსის ბრძანებით ვახუშტი ბატონიშვილის და გივი თუმანიშვილის მიერ 1721წ.“, გვ. 244, 246, 247.

<sup>2</sup> ვახუშტი ბატონიშვილი, „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“, 1941წ., გვ. 37.

<sup>3</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Etudes sur l'art Médiéval en Géologie et en Arménie*, Paris, გვ. 35.

<sup>4</sup> ვ. ბერიძე, „კრიტიკა და ბიბლიოგრაფია“, *Ars Georgica*, ტ. II, 1948წ., გვ. 148.

<sup>5</sup> В. Беридзе, *Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры*, 1976., გვ. 72.

<sup>6</sup> Г. Н. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, Тб., 1959, გვ. 424.

<sup>7</sup> Г. Н. Чубинашвили, *Вопросы истории искусства*, Тб., 1970, т. I. გვ. 290.

<sup>8</sup> ვ. ბერიძე ჰუჯაბს XIII ს-ის პირველი ნახევრის ძეგლებთან მოიხსენიებს. იხ. ვ. ბერიძე, *სამცხის ხუროთმო-*

<sup>1</sup> 1721 წელს საქართველოს სტატისტიკური აღწერილობის წიგნში მოიხსენიება სოფ. ჰუჯაბი. ირკვევა, რომ ადრე დღევანდელი სოფ. ახკერპის ალაგას ყოფილა ორი ქართული სოფელი: „ხუჯაბი და ზემო ხუჯაბი“, რომელიც ეკუთვნოდა აზნაურიშვილ ელიარაშვილთ. აქ მოსახლეთა გვარები სომხურია, მხოლოდ ქართული „შვილის“ დაბოლოებით და ისინი დღეისათვის სოფელში აღარ დასტურდება. დღევანდელი ახკერპი კი ახალი დასახლებულია. იხ. „წიგნი საქართველოს სტატისტიკური აღწერილობისა მეფერამეტე საუკუნეში“, „აღწერა მენინავე დროშათა საბარათაშვილოსა და სომხი-



ჰუჯაბის ეროვნული სახის გასარკვევად ჩვენ განვიხილავთ მხოლოდ ფასადთა მხატვრულ გაფორმებას, კერძოდ კი: ა) რა მიმართებაშია კედლის სიბრტყესთან მისი სხვადასხვა ელემენტები; ბ) როგორი გამოიყენება ქვის ფერი კედლის ზედაპირზე; გ) რაგვარია ქვის წყობის ხასიათი; დ) რაინარია რელიეფურად ამოზიდული სამკაულის დამოკიდებულება კედლის სიბრტყესთან და სხვა.

ჰუჯაბის ტაძრისგან მიღებული პირველი შთაბეჭდილება მისი ფერთაა განპირობებული. ფასადთა საპირე ქვების ძირითადი შეფერილობა იასამნისფერია, რომელსაც დეკორატიულ-რელიეფური აქცენტების განლაგების ალაგას მოყვითალო-ქვიშისფერი ქვა უპირისპირდება. ფერები ღიატონისაა (ოდნავმოვარდისფრო), აქვარელური, თან ცოცხალი და ჟღერადი. ამ ორი ფერის ქვისაგან ნაგები ძეგლები მრავლად გვხვდება საქართველოში. მაგალითისათვის მოვიყვანთ XIII ს-ის დასაწყისის, ფიტარეთის ტაძარს. აქ ძირითადად ორი ფერის ქვა გამოყენებული: ქვიშისფერი და იასამნისფერი, ხოლო ცალკეულ ადგილებში მათ მქრქალი მწვანე ფერის ქვაც ემატება. ოქროსფერი ქვა მხოლოდ კვეთილი მორთულობის სახეთა შესაქმნელად გამოიყენება, ხოლო კედლების გლუვი ზედაპირი კი აქაც ძირითადად იასამნისფერი ქვით სრულდება. იასამნისფერივეა გუმბათის ყელის ძირი და მისი კარნიზი; სარკმლების ჩუქურთმებით შემკული ფართო საპირეები ყვითელი-ქვიშისფერი ქვითაა გამოყვანილი, ხოლო სარკმელზედა მონაკვეთის, გუმბათის, ასე ვთქვათ „შუბლის“, ანუ კარნიზის მომიჯნავე ზოლის ორნამენტული კვეთა კი სამი ფერის — მქრქალი მწვანე, ოქროსფერი და იასამნისფერი — ქვის თავისუფალი, მსუბუქი მონაცვლეობით არის შესრულებული. ამრიგად, არქიტექტურულ კომპოზიციაში ოსტატის მიერ არ-

ქიტექტურის მხატვრობის ნატიფი შეგრძნება, მისი გაფორმებისადმი განსაკუთრებული, ხაზგასმულად ცხოველხატულ-დეკორატიული მიდგომა პირველი შეხედვისთანავე თვალს ხვდება მნახველს<sup>9</sup>. პოლიქრომიის მოსამატებლად ოსტატი შენობის ძირითად კორპუსზეც აქა-იქ მსუბუქ, თავისუფალ ლაქებად იმავე ყვითელი, იასამნისფერი და მწვანე ტონის პატარა ქვებს განათავსებს.

ფერის გამოყენების მხრივ ჰუჯაბიც მსგავს მიდგომას გვიჩვენებს, იმ განსხვავებით, რომ კვეთილი სახეები აქ ორივე ფერის ქვით სრულდება. მათი ურთიერთშეპირისპირება აქაც მკაფიოდ გამოხატულ, წინასწარ გააზრებულ ჩანაფიქრს ექვემდებარება.

სამხრეთ ფასადზე, შეწყვილებულ სარკმლებს შორის მოხდენილი პროპორციების ჯვარია აღმართული (სურ. 2, 3). სარკმლებიცა და ჯვარიც ჩუქურთმითაა დაფარული. კედლის საპირე მთლიანად იასამნისფერია, იშვიათად, აქა-იქ ქვიშისფერი ჩანართებია — ხან ქვის დიდ კვადრებს შორის პატარა სამკუთხა ან სწორკუთხა (გრძივი, კვადრატული და ა. შ.) ჩანამატების, ხან კი (ეს უფრო იშვიათია) დიდი მთლიანი კვადრების სახით. ხოლო იქ, სადაც დეკორატიული აქცენტები რელიეფურადაა გამოყვანილი, ბურცვილ ჯვარს ღია ყვითელი ზოლი მისდევს (ჰორიზონტალური მკლავების ზევით ოქროსფერი, უფრო მოკლე მკლავები ისახება, ვერტიკალურს კი ყვითელი ორივე მხარეს მიუყვება) და კედლის იასამნისფერ საპირეზე ოქროსფერი ქვით შექმნილი ეს გამოსახულება, შეწყვილებულ სარკმლებს შორის აღმართული ჯვრისა და თვით სარკმლების კომპოზიციის „არდლივით“ მეორდება. ამგვარად, რელიეფური გამოსახულება თითქოსდა „პროეცირდება“, „აღიბეჭდება“ ტაძრის კედლის სიბრტყეზე.

ამას გარდა, რელიეფური ჯვრის მკლავების დაბოლოებებს, რომელიც დეკორატიული გირჩებით არის გამშვენებული — (ჰორიზონტალურს სამი მრგვალი გირჩი აქვს, ხოლო ვერტიკალურს კი, ზემოთ, ოთხი გირჩი), კედლის სიბრტყეზე ოქროსფერი ედება ფონად. ესაა, კედლის სიბრტყეში ფერად ქვათა წყობით გამოყვანილი, თუ შეიძლება ასე ვუნოდოთ, საგანგებოდ შექმნილი ოქროსფერი „ხალიჩები“, რათა მათზე ჯვარი „დაესვენოს“. ვერტიკალური მკლავის ზედა დაბოლოების ასეთი „საფენი-ხალიჩა“, ამასთან, კედლის სიბრტყეზე აღბეჭდილი ჯვრის ვერტიკალური მკლავის ზედა

ვრება, თბ., 1955; პ. ზაქარაია ძეგლების განხილვისას ხშირად მიმართავს პარალელურად ჰუჯაბის ტაძარს. იხ. პ. ზაქარაია, *ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა*, თბ., 1978, II ტ; ასევე მოიხსენიებს ჰუჯაბს ი. გომელაური, *ერთანმინდა*, თბ., 1976; ჰუჯაბის ფოტოები და ანაზომები აქვს გამოქვეყნებული ც. გაბაშვილს, იხ. მისი, *პორტალები ქართულ არქიტექტურაში*, თბ., 1955, გვ. 31, ტაბ. 35; გამოქვეყნებულია ჰუჯაბი რ. მეფისაშვილისა და ვ. ცინცაძის წიგნიც — *Georgien. Wehrbauten und Kirchen*, Leipzig, 1986, გვ. 187-288, სურ. 459, 461; ასევე ჩნდება ჰუჯაბი XII-XIII სს-ის ტაძრების რიგში — გამოქვეყნებულია მისი სამხ. ფასადის და სამხ. სარკმელთა ფერადი ფოტოსურათები; მოყვანილი აქვს ჰუჯაბი ასევე, ლ. მუსხელიშვილს, იხ. მისი, *ბოლნისი, ენიშის მოამბე*, 1938; III ტ., გვ. 314, 336-337.

<sup>9</sup> Г. Чубинашвили, *Вопросы...* გვ. 290, 293.

ნაწილსაც წარმოადგენს. ამრიგად, ეს გამოსახულებები მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს და როდესაც ეკლესიას შორიდან უყურებთ, მკაფიოდ იკითხება ოქროსფერი ჯვარი, რელიეფურად გამოყვანილი ჯვარი კი ნაკლები სიმკვეთრით მოჩანს. ტაძართან მიახლოებისას ამ ჯვრის მნიშვნელობა თანდათანობით იზრდება და მისი სახეც მკაფიოდ იკვეთება. ამგვარად, ხდება კედლის სიბრტყეზე ქვის ნიშნაში გამოყვანილი ოქროსფერი ჯვრის გამოსახულებიდან თანდათანობით გადასვლა რელიეფურად გამოსახულ ჯვარზე და მათი „ურთიერთშეხება“. ფასადზე რელიეფურად კვეთილი ჯვარი თავისთავად საყრდენს მოითხოვდა, რომელიც „შეაჩერებდა“, კომპოზიციურად „დაამაგრებდა“ კედელზე გამოსახულებას და სიმყარეს შესძენდა მას. ამ ფუნქციას ჯვრის ვერტიკალური მკლავის ქვედა ბოლოში სარკმლებს შორის ჩასმული, იასამნისფერი ქვისაგან გამოკვეთილი რელიეფური სწორკუთხედი ასრულებს. ამრიგად, კედელზე ჯვრის „დასასვენებელი-დასაბრძანებელი“ შვერილია საგანგებოდ შექმნილი — გოლგოთის სიმბოლო. ასეთი გადაწყვეტა კომპოზიციურად და ვიზუალურადაც, მყარ საყრდენს უქმნის რელიეფურად კვეთილ ჯვარს და ეს უკანასკნელი, ჰაერში, „გამოკიდებულივით“ აღარ აღიქმება. ეს ერთადერთი იასამნისფერი ჩანართი, საბოლოოდ „გამყარებს“ კედელზე რელიეფურ გამოსახულებას და ლოგიკურ საყრდენსაც უქმნის მას. ამით ოსტატმა ჯვარი თითქოს „კედელზე დააყენა-აღმართა“.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ის რაც კედლის სიბრტყიდან რელიეფურად ამოზიდულია დეკორის სახით, ფერის საშუალებით მჭიდროდ უკავშირდება, „უბრუნდება“ მასვე და მის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. ეს ფასადი შორი მანძილიდან აღიქმება და პირველად ხვდება მნახველის მხედველობის არეში. როგორც ჩანს, ტაძრის ოსტატმა ამას ანგარიში გაუწია და სავსებით გამიზნულად გააფორმა იგი ფერის მხრივ ასე მძაფრად და ცხოველხატულად.

შენწყვილებული სარკმლებისა და მათ შორის აღმართული ჯვრის კომპოზიცია დასავლეთ ფასადზეცაა გამოკვეთილი. ეს ფასადი ქვემოთ, ძლიერ რაკურსში აღიქმება და ისიც კუთხით, ვინაიდან ხევის პირს არის აგებული, ხევე გადაჰყურებს და მას მხოლოდ 4-5 მეტრითაა დაშორებული. ეს მანძილი გალერეა-კარიბჭით არის შევსებული,

რომელიც ფასადს დასავლეთიდან ფარავს<sup>10</sup> და მისი აღქმის შესაძლებლობა, მხოლოდ სამხრეთ-დასავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი კუთხიდან იქმნება. დასავლეთი ფასადის სრულად სახილველად, ხეობის მეორე მხარეს უნდა გადახვიდე და მოპირდაპირე მთიდან გამოხედო, ისიც, სრულად დასანახად მთის შუამდე მაინც უნდა ახვიდე. თავად გალერეა-კარიბჭე დასავლეთიდან დიდი თაღით არის გახსნილი და აქედან დასავლეთით ხეობასა და მოპირდაპირე მთას ვუცქერთ. ცხადია, ასეთი განლაგების გამო ეს ფასადი ძლიერი ფერადოვანი მახვილების შექმნას არ საჭიროებდა. და მაინც, ერთიანი, მხატვრული შემოქმედებითი მუხტი-ენერჯია, ცხადია აქაც იჩენს თავს. ოსტატმა აქაც, XIII ს-ის სხვა ტაძართა მსგავსად — ორ სარკმელს შორის აღმართული ჯვრის რელიეფური გამოსახულება განათავსა. ჯვრის მკლავების ბოლოებს კვლავ, ხსენებული ოქროსფერი „ხალიჩები“ ახლავს, ანუ ამ ხერხით ოსტატმა აქაც მხატვრულ-კომპოზიციურად რელიეფური სამკაული შეუკავშირა კედლის სიბრტყეს, „ჩააქსოვა“ ტაძრის საპირე ნიშნაში და „დაამაგრა“ კედლის სიბრტყეზე. ამას გარდა, ჰორიზონტალურ მკლავს მან ქვემოთ ფართო ყვითელი ზოლი შეუქმნა (ზედა მხარეს ამგვარი ზოლი არ დაუყვება, რადგან იგი თითქმის უხილავია). განსხვავებით ზემო აღწერილი სამხრეთი ფასადისაგან, საგანგებო საყრდენი — გოლგოთა, ამ ჯვარს არ აქვს. მას ქვემოთ ორნამენტული კვადრატი აბოლოებს, მაგრამ ფასადის კომპოზიციური აგება — ერთიან ვერტიკალურ ღერძზე გაჭრილი კარი და მის ზემოთ ჯვარიცა და კარიბჭე-გალერეაც, ამის საჭიროებას აღარ ქმნიდა. ამ ფასადზე კიდევ ერთი საინტერესო მოტივია გამოყენებული — სარკმლების ორმაგი თაღები იასამნისფერია, მათ ქვემოთ კი მთელ კვეთილზე სამკაული ოქროსფერი ქვითაა შესრულებული. ამით კედლის იასამნისფერ საპირეზე ოქროსფერით შესრულებული სარკმლების დეკორატიულ-რელიეფური სამკაული საბოლოოდ ფიქსირდება. ეს მოტივი ოსტატის მიერ ჩრდილოეთ ფასადზეც არის გამოყენებული: მთლიანად ოქროსფერი ქვით შესრულებული მოჩუქურთმებული საპირე კვლავ ორმაგი იასამნისფერი თაღებით ერწყმის საპირის ერთიან იასამნისფერ ტონს. ცხადად ჩანს, ეს მოტივი ტაძ-

<sup>10</sup> გალერეა-კარიბჭე მოგვიანოა, მის გამო მნახველი შეწყვილებულ სარკმლებს შორის აღმართული ჯვრის კომპოზიციას ნაწილ-ნაწილ ხედავს, მთლიანად კი გაღმით, ზემოდან, ტყიდან. კარები რა თქმა უნდა, აქედანაც კარიბჭეშია ჩამალული.

რის დეკორირებაში შემთხვევითი რომ არაა და მას ოსტატი საგანგებოდ იყენებს თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებისას.

ამასვე ვხედავთ გუმბათის ყელზეც: გუმბათის ძირი, სარკმლების მოჩარჩოების ქვედა ნაწილის (ორმაგი ლილვები და ბაზისები) ჩათვლით ერთიანად იასამნისფერია; ასევე იასამნისფერია ორმაგი თალები იმპოსტებიტურთ კარნიზამდე ჩრდილოეთით და კარნიზის ჩათვლით სამხრეთით. ცხადია, მცირედი გამონაკლისის სახით, აქა-იქ მსუბუქად, ოქროსფერი ქვის ჩანართებია, რომლებიც გუმბათის ყელის მხატვრული გაფორმების საერთო სურათს კი არ ცვლის, არამედ ავსებს, აცოცხლებს და მეტი სიხალისე და სიციხველე შეაქვს მასში. სარკმელთა თალებსა და საპირეს ქვემოდან „ჩამკეც“ ორმაგ ლილვებს შუა მოთავსებულ არეში (ე. ი. სვეტები და გუმბათის სარკმლების ორნამენტირებული მოჩარჩოება) ოქროსფერი ჰორიზონტალური „ზოლები“, ასეთსავე იასამნისფერ „ზოლებთან“ შეპირისპირებით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „მოზაიკურად“ არის გათამაშებული. ისინი, ერთიანად გადადის სვეტებსა და ორნამენტებზე. აღსანიშნავია, რომ ამ განსხვავებულ ფერთა ურთიერთმონაცვლეობა არ ქმნის რაიმე მკაფიოდ გამოხატულ სახეს. მათი გამოყენება აქ, ისევე როგორც გიორგი ჩუბინაშვილის შენიშვნით ფიტარეთში, თავისუფლად ხდება. ფერების რაიმე ორგანიზებული სახის შექმნისაგან ძლიერ შორს დგას და მსუბუქი ლაქების სახით მიმოიფანტება. ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს ხუროთმოძღვარი, როგორც მხატვარი — „იმპრესიონისტი“ ფუნჯით ხელში, ერთიანი ამოსუნთქვით, ემოციურად, სწრაფი მოძრაობით ზოგჯერ დიდი, ზოგჯერ პატარა თავისუფალი ფერადი „მონასმებით“ ქმნის თავის მხატვრულ ტილოს. გუმბათის ყელის ამ მონაკვეთზე ეს ორი ფერი ძლიერი — ინტენსიური მოძრაობით ურთიერთშეპირისპირებული და აქვარელურად ურთიერთშეჯდენითი, ტაძრის ზოგად მხატვრულ სახეს მძაფრ ემოციურ მუხტს, გუმბათს კი განსაკუთრებულ ჟღერადობას ანიჭებს.

მსგავსსავე სურათს იძლევა აღმოსავლეთი ფასადიც. აქ, ფასადის ქვედა დონეზე კომპოზიცია ჰორიზონტალურად არის გაშლილი. ცენტრში საკურთხევლის სამი სარკმელია (ამათგან შუა შემალლებულია); მათ მარჯვნიდან და მარცხნიდან მომცრო ნიშებია<sup>11</sup>; ისინი სიმალლით სარკმლებს

არ აღემატება და არ არაღვევს მათი განთავსების „ჰორიზონტალურობას“. მათ გვერდით, გაცილებით მცირე ზომის, პასტოფორიუმების სარკმლებია, რომლებიც კეტავს კომპოზიციურ სურათს. ზემოთ ფასადი ერთიანად იასამნისფერია, რაიმე გასაკუთრებული მხატვრული გაფორმების გარეშე, მხოლოდ ჩვეულებისამებრ, ცენტრალური ვერტიკალური ღერძია მრგვალი სარკმლით აღნიშნული. მის ირგვლივ კვეთილი ორნამენტით დაფარული ვარდულია. ფასადის მხატვრულ-ფერადოვან კომპოზიციას განასრულებს კარნიზი, რომელიც ძირითადად იასამნისფერია, მხოლოდ აქა-იქ ოქროსფერის კვლავ მსუბუქი, „აქვარელური“ ჩანართებით (იგივე მიდგომას ვხედავთ სხვა ფასადების კარნიზით გაფორმებაში).

აღმოსავლეთი ფასადი, ყველა სხვა ფასადისაგან განსხვავებით, გაცილებით მცირე მანძილიდან აღიქმება. ტაძარი დაქანებულ კლდოვან მთაზე საგანგებოდ შექმნილ მოედანზე არის აგებული. ამ მხრიდან იგი თითქმის მთლიანად ფერდობს ებჯინება და დაკვირვებული აღქმისათვის არაა განკუთვნილი. იგი მხედველობის არეში ძირითადად სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხიდან ხვდება, ხოლო როდესაც გარშემოვლისას მის პირდაპირ აღმოჩნდება, ფასადი ძლიერ რაკურსში იკითხება და გუმბათი სრულებით არ ჩანს. პრაქტიკულად, ტაძარს აღმოსავლეთი მხრიდან გარშემოსავლელი არ აქვს. ამ მხრიდან, კლდოვანი ქანი ჩანს არ, ან ვერ დაუვაკვბიათ. აქ მცირე მოედანიც კი არ არის შექმნილი. ფასადის შედარებით მშვიდად აღქმა ქანობზე ოდნავ ამაღლებისას შეიძლება. აქ მცირე ბილიკია, დაახლოებით სარკმელთა მოპირდაპირედ, თუმცა დაკვირვებითი აღქმისთვის ესეც მოუხერხებელია. ასე რომ, ტაძარს აღმოსავლეთი მხრიდან გარშემოვლისას ერთიანად ვერ იხელთებ, გუმბათი არ ჩანს და თავად ფასადიც, ნაწილ-ნაწილ, „კრთომით“ აღიქმება. აღმოსავლეთიდან ტაძარს მონასტრისკენ მომავალი გზიდან ხედავ, მხოლოდ ზემოდან, დაახლოებით გუმბათის სიმალლეზე. ამდენად, აღმოსავლეთი ფასადი ზემოდან, ძლიერ რაკურსში მოჩანს, შედარებით უკეთ კი მრგვალ სარკმელს ხედავთ. ტაძრის აღქმისთვის, მითუმეტეს კი დაკვირვებითი ხილვისთვის ეს გზაც არაა ხელსაყრელი, რადგან მას დაშორებულია და ხედვის არეში ბუჩქნარით და დაბალი ხეებით დაფარ-

<sup>11</sup> ეს ნიშები თავისი პირვანდელი კონსტრუქციული აზრისაგან დაცლილია. ისინი გვერდზეა განეული.

სარკმლები, რომლებიც სხვა შემთხვევებში მათში თავსდებოდა, აქ ფასადის ზედაპირზეა გაჭრილი, ცენტრალური სარკმლის აქეთ-იქით.



ული მთის ფერდობი შემოდის. ესაა გზა, რომელიც მონასტერს ზემოდან, აღმოსავლეთი მხრიდან უვლის, თანდათან დაბლდება და სამხრეთიდან, უფრო ზუსტად კი, სამხრეთ-აღმოსავლეთი მხრიდან ადგება მონასტერს. ყოველივე ამის გამო, ფასადის ფერადოვანი გადაწყვეტაც სხვანაირია. ორნამენტი მხოლოდ შუა, ცენტრალურ სარკმელზე და ვარდულზე სრულდება, რითაც ტრადიციისამებრ, ოსტატი ცენტრალურ ღერძს გამოიყოფს. დანარჩენ ოთხ სარკმელზე მორთვის ელემენტები მოჩუქურთმების გარეშეა გამეორებული. სამაგიეროდ, ხუროთმოძღვარმა აქაც იგივე პრინციპი გამოიყენა, რაც გუმბათზე — ცენტრალური სამი სარკმელი „მოზაიკურად“, იასამნისფერი და ყვითელი ქვების „მსწრაფლი“ მონაცვლეობით არის აწყობილი. აქაც, დეკორატიულ სამკაულზე ფერი თითქოს „აციმციმებულია“. ამგვარად, სარკმლები მჭიდროდაა შეკავშირებული ერთიმეორესთან. მსგავსივე მიდგომა ჩანს გვერდითა, პატარა სარკმლებზეც. ფასადის ფერადოვან-მხატვრული გაფორმების ამ საერთო სურათში ნიშებიც ენერება.

თუ სამხრეთით, დასავლეთით და ჩრდილოეთით სარკმლებზე ორნამენტი, როგორც ვთქვით, მხოლოდ ოქროსფერი ქვით სრულდება, აღმოსავლეთი ცენტრალური სარკმლის ქვედა ნაწილის ორნამენტი იასამნისფერქვაზეა ამოკვეთილი. დასავლეთით მარცხენა სარკმელზე ერთ ადგილას ჩართულია იასამნისფერი ქვით შესრულებული ორნამენტი; სამხრეთი კარის მორთულობაშიც, მარჯვნივ, შეჭრილია იასამნისფერი ზოლი, რომელზეც დეკორატიული მორთულობა სრულდება.

ფიტარეთში სამხრეთით შეწყვილებული სარკმლის მარცხენა საპირის მორთულობის ერთ ალავას კვეთილსახიანი მოვარდისფრო ქვის ჩართვას (აქ ორნამენტის ფონი ვარდისფრად ტონირებული ბათქაშით არის შევსებული) გ. ჩუბინაშვილმა ხელოვანის თავისებური ექსპერიმენტი უწოდა („По видимому эксперимент художника“), ჰუჯაბში მსგავსი ექსპერიმენტი ფასადებზე რამდენიმე ადგილას გამიზნულად გამოიყენება. განხილულიდან შეიძლება დავასკვნათ — იასამნისფერ პერანგზე აქა-იქ მიმოფანტული ქვიშისფერი ქვის აქცენტები თავს იყრის, ან კიდევ „მოზაიკურად“ გათამაშდება, თითქოსდა გაცოცხლდება, ამოძრავდება იქ, სადაც ორნამენტულ-დეკორატიული მორთულობა სრულდება, მაგრამ იმისათვის, რომ სარკმლები მთლიანად არ „მოწყდეს“ კედლის სიბრტყეს, არ გამოეყოს მას, როგორც ცალკე ფერადი ელემენტი,

ოსტატი სხვადასხვა ხერხებს მიმართავს — დასავლეთ, ჩრდილოეთ და აღმოსავლეთ ორ სარკმელზე, გუმბათზე ისინი იასამნისფერ ორმაგ თალებზეა „შეკიდული“, გარდა ამისა, აქ იასამნისფერია სართავი თალები იმპოსტებით და ქვედა ჩამკეტი ლილვები ბაზისებით. ამით ოსტატი სამკაულს კედლის ამავე ფერის სიბრტყეზე „ამაგრებს“, ანდა სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კვლავ „უბრუნებს“ რელიეფურად ამოზიდულ ნაწილებს კედლის სიბრტყეს. ამგვარი ფერადოვნება თითქოს კედლის ერთგვარი „თვისებაც“ ხდება. ამის გამო, ფასადებზე აქა-იქ შერეული წითელი ქვის ორნამენტულ ნაგლეჯებს აღიქვამ არა როგორც „ექსპერიმენტს“, გამორჩეულად, „თვალში საცემად“, არამედ როგორც ჩვეულებრივ მოვლენას. იგი უკავშირდება იმ შთაბეჭდილებას, რომელიც, როგორც ითქვა, ტაძრის სამხრეთიდან პირველი დანახვისთანავე მიიღება.

ყოველივე ეს მეტყველებს იმაზე, რომ ეს არის ოსტატის ღრმად გააზრებული მხატვრული ხერხი, რომლისმეოხებითაც, ეკლესიის რელიეფურ-დეკორატიული სამკაული უფრო მეტად შეუკავშირდა კედლის სიბრტყეს და მისი განუყოფელი ნაწილი შეიქმნა. რელიეფები კედლის სიბრტყესთან ერთიან მთლიანობაში წარმოგვიდგება და მათი გამოყოფა ერთმანეთისაგან სწორედ ფერის ასეთი გამოყენების გამო არ ხერხდება. ჩვენი აზრით, განხილული „სისტემა“, ჰუჯაბის კედლის სიბრტყის „თვისება“ ფერით „შეიზარდოს“ რელიეფურად ამოზნექილი ზედაპირი და დაიბრუნოს იგი — გარკვეულად კავშირშია დიმიტრი თუმანიშვილის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებასთან<sup>12</sup> იმის შესახებ, რომ ქართული ხუროთმოძღვრების დამახასიათებელი ნიშანია კედლის სიბრტყის შენარჩუნება, მისი რაც გინდა უხვად დეკორირების დროსაც კი. იგი „ათვლის სისტემად რჩება, მას მიემართება დეკორატიული მორთულობის ზედაპირის ამონევა-ჩაღრმავება. სწორედ ეს „ეროვნული განცდა“ ვლინდება ჰუჯაბის ოსტატის მიერ ფერის გამოყენებაში.

იმის გასარკვევად, თუ როგორ გამოიყენება საშენი მასალის ფერი სომხურ არქიტექტურაში, შესაძარებლად ოვანავანქის (1216 წ.) ტაძრის მორთულობას მივმართავ. ამ ძეგლის არჩევა განაპირობა იმან, რომ მისი ფასადები, როგორც თვით სომხური არქიტექტურის მკვლევარი ნ. ტოკარსკი

<sup>12</sup> დ. თუმანიშვილი, ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურებისათვის, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1977, №8, გვ. 85.

აღნიშნავს<sup>13</sup>, თავისი მორთვის სისტემით ახლოს დგას ქართულსაეკლესიოხუროთმოძღვრებასთან; მისი მაშენებელი გარკვეულწილად ქართული ტაძრებით იყო შთაგონებული<sup>14</sup>. სწორედ ამიტომ, მით უკეთ ჩანს, რითი იხელმძღვანელა სომეხმა ოსტატმა ქართული ხუროთმოძღვრებიდან და სომხური არქიტექტურის რა ნიშნები შეინარჩუნა, როგორც ეროვნული სახასიათო თვისება. ცხადია, ამ არქიტექტურის დამახასიათებელ ზოგიერთ ეროვნულ ნიშანს ის ვერ შეცვლიდა. როგორც ჩანს, ოვანავანქის ოსტატმა ნაგებობის აღმოსავლეთი ფასადის მორთვის ის სისტემა აიღო, რომელიც საქართველოში სამთავისიდან მოდიოდა – ტაძრის საფეხუროვან ცოკოლს დაფუძნებული და ფასადის ერთიანი ცენტრალურ-ვერტიკალური ღერძის ასწვრივ, ლილვებით ერთიმეორეზე უწყვეტად გადაბმული ორი რომბი, სარკმელი და დამაგვირგვინებელი დიდი ჯვარი. ოვანავანქის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული მორთულობაც ვერტიკალურ ღერძზე იგება, ოღონდ მხოლოდ ფრონტონის ძირამდე (სურ. 5, 6). აქ კი, ეს ღერძი ჰორიზონტალურად გადაჭიმული ლილვით იკვეთება და ფასადის ზედა ნაწილში მკაფიოდ გამოყოფილი სამკუთხედი იქმნება. როგორც ჩანს, ოსტატმა ეს არე გამიზნულად გლუვად დატოვა და აქ ფერადოვანი აქცენტები შექმნა — აქ, მუქი რუხი და მუქი ყოლოსფერი ქვები ჭადრაკისებურად არის განწყობილი. სხვაგან, ამავე ფასადზე ეს ორი ფერის ქვა თავისუფლადაა გაფანტული და მხოლოდ რომბების გამოსახულებაში კონცენტრირდება. თითოეული რომბი ოთხი დიდი, თანატოლი კვეთილსახიანი ფერადი კვადრით არის გამოყვანილი. ამ ფერადი კვადრების განლაგება ასევე ჭადრაკისებურ სურათს ქმნის. ეს ორი ფერის ქვა, რომლითაც ნაგებია ოვანავანქის ტაძარი, ადგილობრივ, ბუნებრივ მასალას წარმოადგენს და, ამასთან, სომხური არქიტექტურისათვისაა დამახასიათებელი. მუქი რუხი და მუქი ყოლოსფერი ქვების ჭადრაკისებური, თუ რაიმე სხვა დეკორატიული, მკაფიო ნახატის შესაქმნელად გამოყენება არაა უცხო სომხური არქიტექტურისათვის. ასეთი „ფერწერული“ მო-

ტივის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ, ვთქვათ, XIII ს-ის დსეხი-ბაღდადაშის ეკლესია, სადაც კედლის წყობაში ნითელი ქვისაგან გათლილი ვარსკვლავებია ჩართული; ასევე, XVII ს-ის მულნის ეკლესია – აქაც ფრონტონის ქვეშ, ოვანავანქის მსგავსად, აგურისფერი და რუხი ქვისაგან ჭადრაკისებური ზედაპირია შექმნილი<sup>15</sup>.

ამრიგად, თუ სომხურ არქიტექტურულ ძეგლებზე ქვის ფერის „გათამაშება“ მოხდა, იგი მკაფიო, ორგანიზებულ, მწყობრ ფორმებს წარმოქმნის. რა თქმა უნდა, ძეგლის დეკორატიულ-მხატვრულ სამკაულში ფერის გამოყენების სხვა მაგალითებიც არის, თუმცა ყველგან მცდელობა იქითკენაა მიმართული, რომ ეს ელემენტი რაც შეიძლება მკაფიოდ და კონტრასტულად გამოიყოს-გამოიკვეთოს კედლის სიბრტყის გლუვი ზედაპირიდან და მეტი ექსპრესიულობა და დაძაბულობა შესძინოს ფასადის ზედაპირის მხატვრულ-დეკორატიულ გაფორმებას.

განსხვავებულია, როგორც აღვნიშნეთ, თვით სამშენებლო ქვის ფერის ტონშიც. თუ ჰუჯაბში (ისევე როგორც საერთოდ ყველა ქართულ ძეგლზე) ფერები აქვარელურია და ნაგებობას სიმსუბუქეს ანიჭებს, ოვანავანქი, პირიქით, ამ მხრივ სომხური არქიტექტურის ტიპური წარმომადგენელია – ფერები მუქი ტონისაა და მასიურობას, სიმძიმეს ანიჭებს ნაგებობას და მეტი სიმტკიცის ხასიათს სძენს მას.

ქართულის მსგავსად, კედლის სიბრტყე სომხურ არქიტექტურაშიც მნიშვნელოვანი ელემენტია, მაგრამ აქ იგი არაა ის ამოსავალი, რასაც, ფასადის სხვა ელემენტები ექვემდებარება. სომხურ ნაგებობებს ახასიათებს ძლიერი, გლუვი ზედაპირის მქონე მონოლითური კედელი, რომელიც თოთქოსდა ურყევია, შეუვალია და ცალკე არსებობს, ხოლო „რელიეფი კედლის ზედაპირთან დაძაბულ კონფლიქტს ქმნის“<sup>16</sup>. ტაძრების დეკორატიულ გაფორმებაში, რელიეფურად ამოზრდილი სამკაული თავისი მასშტაბით, თითქოსდა განზრახ დიდია ნაგებობის საერთო მასშტაბთან შეფარდებით და მასთან ერთგვარად შეპირისპირებულიც. ეს თვისება საერთოდ დამახასიათებელია სომხური ხელოვნებისათვის. სომხურ არქიტექტურაში, თუ

<sup>13</sup> Н. Токарский, *Архитектура Армении IV-XIV вв.* Ереван, 1961, გვ. 195.

<sup>14</sup> იმავე აზრს გამოთქვამს ოვანავანქის დეკორატიული სისტემის შესახებ ტ. იზმაილოვა. იგი განიხილავს ოვანავანქის დეკორატიული მორთულობის სახეს, რელიეფის კვეთის ხასიათს და სხვა. იხ. Т. Измаилова, *Связи архитектурного декора грузинских и армянских памятников XIII века, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тб., 1983.

<sup>15</sup> О. Х. Халпахчян, *Архитектурные ансамбли Армении*, 1980, გვ. 468. გვ. 3.

<sup>16</sup> გ. ალიბეგაშვილი, *ბიზანტია, ქრისტიანული აღმოსავლეთი და მინიატურული ფერწერის ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ჩამოყალიბება საქართველოსა და სომხეთში*, 1980, №2; გვ. 75.

შეიძლება ასე ითქვას, კედელი ცალკე გამდგარია. იგი, ან „იხუნძლება“ პროპორციულად დიდი მასშტაბის მსხვილი დეკორატიული სამკაულით<sup>17</sup>, ანდა სრულიად თავისუფალი რჩება. ამას ისიც ემატება, რომ სომეხი არქიტექტორი ნაგებობის საპირე ნიშნის შექმნისას ტკბება ბრწყინვალედ გათლილი, თითქმის თანატოლი ქვების რეგულარული ნიშნით, მათი ზუსტ რიგებად განლაგებით. საპირისპიროდ, ჰუჯაბის ოსტატი კი, სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ქვების შერევით არღვევს რიგებს. ეს კარგად ჩანს ჰუჯაბის სამხრეთ ფასადზე, შეწყვილებულ სარკმლებს შორის აღმართული ჯვრის კომპოზიციის ირგვლივ. შესაძლოა, ერთი დიდი გათლილი კვადრის გვერდით მოთავსებული იყოს ერთიმეორის ზემოთ განლაგებული სამი პატარა ქვა და ა. შ. ამავე ფასადზე, მკლავებშორისი მოცულობების საპირე ნიშნის გამოყვანისას ოსტატი შედარებით რეგულირებულ, დადინჯებულ ნიშნებს ქმნის. იქ კი, სადაც ქვის დაზიანების გამო მაშენებელი იძულებულია გამოჭრას შესაბამისი ფორმის ქვა (სამკუთხედი ან ნაგრძელებული ვიწრო სწორკუთხედი, პატარა კვადრატი და ა. შ.), რათა შეავსოს დაზიანება, იგი განსხვავებული ფერის ქვასაც მიმართავს. ამით შემოქმედი დამატებით პოლიქრომიას უქმნის ნაგებობის მხატვრულ იერსახეს და უფრო ცოცხლად აჟღერებს მას. ამ მეთოდს ოსტატი ყველა ფასადზე იყენებს. ანალოგიურ შემთხვევაში სომეხი ოსტატი, ქვის კვადრების დაზიანების ფორმას ზუსტად გამოთლის და იმავე ფერის ქვით შეავსებს, ისე რომ იგი რაც შეიძლება ნაკლებად შესამჩნევი შეიქმნეს და ნაგებობის სიმრთელისა და სიმტკიცის მხატვრულ-ესთეტიკური შთაბეჭდილება არ დაირღვეს, ფერები ფასადებზე დინამიკურად კი არ „განიბნევა“, არამედ მხოლოდ ცალკეულ ადგილებში იყრის თავს და მკაფიო ნახატის მქონე „სურათად“ ორგანიზდება, რაც კიდევ უფრო მეტ ექსპრესიულობას ანიჭებს სომხურ ტაძართა მხატვრულ-დეკორატიულ გაფორმებას. ამრიგად, ვფიქრობ, ნათლად ჩანს, რომ ჰუჯაბის ტაძარი ამ მხრივაც მჭიდროდ

კავშირს ამჟღავნებს ზოგადად ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებასთან და მეტადრე, კი XII-XIII სს-ის ტაძრებთან.

იგივე ითქმის რელიეფის კედლის სიბრტყესთან შეკავშირების თაობაზედაც. იქიდან გამომდინარე, რომ ქართველი ხუროთმოძღვარი კედელს უწევს ანგარიშს, იგი არასოდეს ამოზიდავს ან ჩაზნექს გამოსახულებას ისე, რომ იგი მოწყდეს კედლის სიბრტყეს. გადასვლა რელიეფზე ყოველთვის ხდება თანდათანობით, რბილად. ვთქვათ, სარკმლების მოჩარჩოების შესრულებისას, სამკაულის გამოკვეთა პირდაპირ კედლის სიბრტყიდან არ იწყება. სარკმლების ორნამენტული სამკაულის ჩამკეტი სვეტების ლილვების მომრგვალებამდე კედლის სიბრტყიდან ჯერ, გარდამავალი პატარა საფეხური კეთდება. სიმალლით იგი დაახლოებით 1-1,5 სმ-ია, ამდენითვეა დაშორებულია მისგან სარკმელთა მომარჩოებელი სვეტების ლილვები. ამ საფეხურზელია იწყება რელიეფური სამკაულის კვეთა. ცხადია, სარკმლის მორთულობის გარშემოწერილობას ეს საფეხური ერთიანად გასდევს. რელიეფური სამკაულის სარკმლის ლიობისკენ, ან მისი წირთხლებისკენდ აღრმავებისას ეს საფეხური კვლავ ჩნდება, და კვლავ საფეხუროვანი გადასვლით თანდათანობით რიტმით განასრულებს სამკაულს. მთლიანობაში ორნამენტული კვეთის ეს, თითქოსდა უმნიშვნელო, შეუმჩნეველი დეტალი საკმაოდ დიდ როლს ასრულებს დეკორატიული გაფორმების საერთო შთაბეჭდილების შექმნაში. შუქი თანაბრად ნაწილდება კვეთილ ზედაპირზე და თანდათანობით, თანაბრადვე ეფინება მას. სამკაულსა და კედლის სიბრტყეს შორის არ წარმოიქმნება ღრმა ჩრდილი და კედლის სიბრტყიდან რელიეფურად ამოზრდილ გამოსახულებაზე გადასვლა რბილად ხორციელდება. ამას შეესატყვისება სვეტების ლილვთა მომრგვალების გამოყვანის ხასიათიც. კედლის სიბრტყის და სვეტის შემაერთებელი ადგილი მკაფიოდ არ ამოიკვეთება, პირიქით, კვეთა მცირედი, მილიმეტრის ოდენი მომრგვალებითაც კი გადადის სწორი ზედაპირიდან ლილვის ნახევარწრეზე. კვეთა თავად ლილვებს შორისაც, არ არის ღრმა და დაშორებაც მათ შორის მცირეა, 1-1,5 სმ-ს არ აღემატება ხოლმე. ეს თვისება, სხვადასხვა ნაწილთა ურთიერთ-განუყოფელობა, ქართულ ხუროთმოძღვრებას ყოველ დროს, განსხვავებულ ეპოქებშიც გასდევს.

<sup>17</sup> შდრ. ტ. იზმაილოვას ნათქვამი ოვანავანქის დეკორატიული სისტემის შესახებ: „В противоположность грузинским храмам, где сильно выступающая рельефная декорировка является неотъемлемой составной частью архитектурного фасада, в армянских храмах та же композиция представляет собой, как бы наложенное сверху плоскостное украшение, не нарушающее, а скорее подчеркивающее господство глади стены“. დასახ. ნაშრ. გვ. 4.



განსხვავებული მიდგომა ჩანს სომხურ არქიტექტურაში. თუ ქართულში მრგვალი ლილვი კედლის ზედაპირიდან ოდენ ნახევარი წრით ამოდის, სომხურში იგი 3/4 წრეს შემოწერს, რომელიც 1/4 ნაწილით შეერთვის კედელს ე. ი. უფრო მეტად ამოიზიდება. 3/4-ით ამოზიდული სიმრგვალე, კედლის სიბრტყისა და ამ ფორმის ურთიერთშეერთების ადგილს ფარავს და ამის გამო, კედლის სიბრტყე ძლიერად ამოზიდული ლილვის „ქვეშა“ შეჭრილი. კედლის სიბრტყიდან ამგვარად ამოყვანილი ფორმა მას გამოეყოფა, როგორც მისგან დამოუკიდებელი ელემენტი და, ზემოდან „დადებულის“ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს შთაბეჭდილება ბუნებრივია, ძლიერდება განათებისას. შუქი მძლავრად ამოზიდულ ზედაპირს გამოანათებს, შესაბამისად ლილვის ძირში ღრმა ჩრდილი ჩანვება „შესრიალებული“ კედლის სიბრტყეზე და ლილვს მუქ ფონად დაედება. მიიღება ლილვის კედლის სიბრტყესთან შეპირისპირებული შთაბეჭდილება. თუ ამ კუთხით შევხედავთ ჰუჯაბის ტაძრის მორთულობას, თუნდაც სარკმლის საპირეებს, სწორედ ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის ჩვეულ, ნაკლებად მომრგვალებული ელემენტების ერთი მეორეში გადაზრდას ვნახავთ.

ასევე, სავსებით დამახასიათებელია სომხური ხუროთმოძღვრებისთვის ოვანავანქის შემკულობა. ამას თუნდაც აღმოსავლეთი ფასადის რომბების დამუშავება მოწმობს.

რომბის შემომსაზღვრელი, კვეთაში მრგვალი ლილვის ნაპირი კედლის ზედაპირთან სწორ, მკაფიო კუთხეს ქმნის, რაც ისედაც მკაფიო გეომეტრულ ფორმას, კიდევ უფრო მეტად ამკვეთრებს, ამძაფრებს. შიდა ლილვი ძლიერად მომრგვალებულია და კედლის სიბრტყეშია დაღრმავებული. მის ცენტრში ჩასმული წრის 3/4 შემომწერი ლილვი გვერდებიდან ძლიერ ჩაჭრილი, ფაქტობრივად, კედლის სიბრტყეშია ჩაძირული ისე რომ კომპოზიციაში მის ჩასასმელად ოსტატს რგოლის ირგვლივ წრიულად, ღრმად ამოუკვეთავს კვადრი სიღრმეში და მრგვალი ლილვი თითქოს „თასზე“ არისო ზემოდან „დადებული“. თითოეული კვეთილი ფორმა აქ მთავრდება რა თავის თავში, კომპოზიციის დამოუკიდებელ ელემენტს წარმოადგენს და დამოუკიდებელი აღქმისათვის არის შექმნილი.

ქართულ ეკლესიებზე ამგვარი რომბების გამოსახვა, ჯერ ერთი, ან ორი სწორკუთხა საფეხურის ამოზიდვით ხდება და მხოლოდ შემ-

დგომლა მოსდევს მათ ნახევარწრიული ლილვი. მას მერე კვლავ პატარ-პატარა საფეხურებით დაღრმავებით ბრტყელი ორნამენტული სიბრტყე წარმოიქმნება, რომლის ცენტრში რელიეფური, კვეთილსახიანი გირჩია დასმული.

როგორც ვხედავთ, სომხური არქიტექტურისთვის კედლის სიბრტყე და სამკაული ცალკე დამოუკიდებელი ნაწილებია<sup>18</sup>. ხოლო ქართულ არქიტექტურაში არსებობს კედლის სიბრტყე, საიდანაც სამკაულის ელემენტები თანდათან საფეხურებად ამოდის და ასევე თანდათანობით, საფეხურებადვე უბრუნდება კედლის სიბრტყეს — თითქოს თვით კედლის სიბრტყის ზედაპირი მოძრაობსო.

ამის გამო სხვადასხვანაირია აღქმაც — ქართული მორთულობის ყურებისას თვალი მისდევს დენად, პლასტიკურად მოძრავ ზედაპირს; სომხურში კი პირიქით ნახტომისებურად გადადის ფორმიდან ფორმაზე, რაც აღქმის არაჩვეულებრივად მძლავრ ექსპრესიას წარმოქმნის.

ჩვენი აზრით, ეს არის ეროვნული ხუროთმოძღვრების დამახასიათებელი ის ნიშნები, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე გამოიკვეთა და ჩამოყალიბდა, ერთგვარ ეროვნულ განცდად. ოსტატმა შეიძლება „გარედან“ შთაგონებულმა, შეცვალოს რაღაც გარეგნულად, მაგრამ გაატარებს რა მოსესხებულს მისი ერისთვის დამახასიათებელ ხუროთმოძღვრულ აზროვნებაში, შესაძლოა მისდა უნებურადაც კი გამოამჟღავნებს მის თავისებურებებს. ეს ნიშნები სხვადასხვა სახით თავს იჩენს ხელოვნების ყველა დარგში და საერთოდ, ეგებ, ერთგვარად ეროვნებისთვის სახასიათო თვისებებიც იყოს.

ამრიგად კი, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჰუჯაბის ტაძრის დეკორატიული მორთულობის მხატვრული გადაწყვეტა, რომელიც მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს მსგავს ქართულ ძეგლებთან, ქართველი ხუროთმოძღვრის ჩანაფიქრს წარმოადგენს.

<sup>18</sup> ამას გარდა, სომხური არქიტექტურის მორთულობას ერთი დამახასიათებელი ნიშანიც აქვს. აქ კიდევ არსებობს ერთი, არც თუ ისე მნიშვნელობას მოკლებული, უხილავი, კედლის სიბრტყის პარალელური, მაყურებელსა და რელიეფებს შორის გავლებული სიბრტყე, რომელიც ზემოდან კეტავს, აბრტყელებს გამოსახულებებს და მომრგვალებას უშლის ხელს. ეს კიდევ უფრო მეტად გამოყოფს ამ რელიეფებს და თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, „ცალკე სივრცეში“ აქცევს მათ, რითაც მორთვის დეკორატიული ელემენტები კიდევ მეტ დამოუკიდებლობას იძენს.



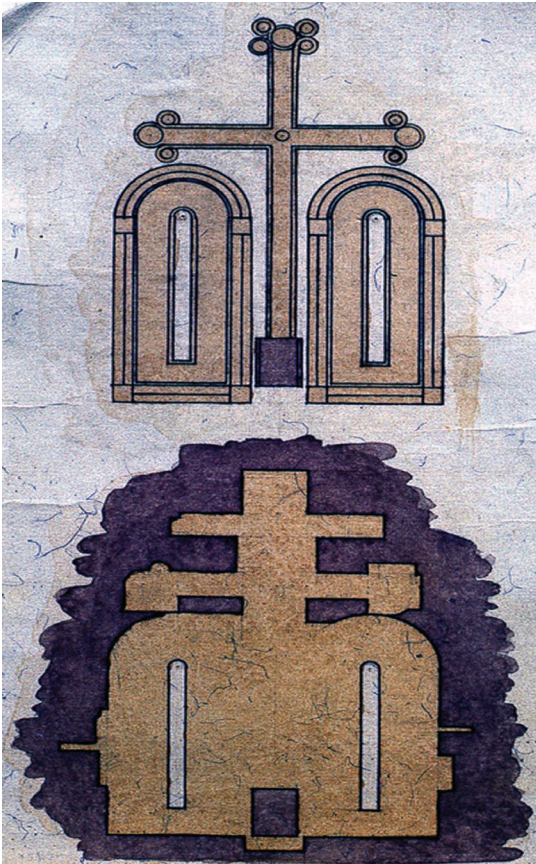
სურ. 1. შუშაში. სწავლული-აღმოსავლეთიდან, XIII ს-ის I მეოთხედი





სურ. 2. ჰუჯაბი. სამხრეთი ფასადი, ფრაგმენტი, XIII ს-ის I მეოთხედი



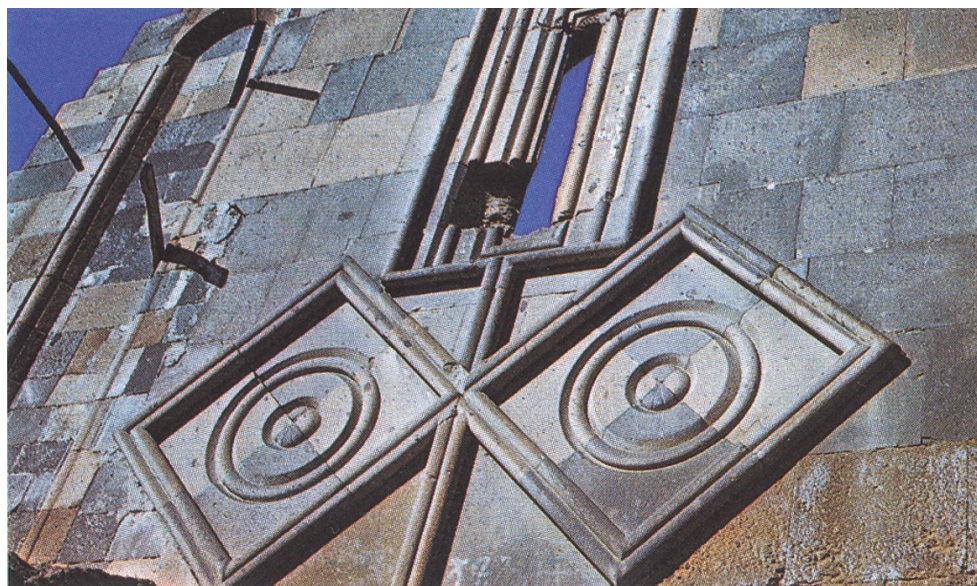


სურ. 3. ჰუჯაბი. სამხრეთი ფასადი, ფრაგმენტი, სქემა



სურ. 4. ასტვაცაცინი. აღმოსავლეთი ფასადი, ფრაგმენტი, 1201 წ.





სურ. 5. ოვანავანქი. აღმოსავლეთი ფასადი, ფრაგმენტი, 1216-1221 წწ.



სურ. 6. ოვანავანქი. აღმოსავლეთი ფასადი, 1216-1221 წწ.

# ლადო მირიანაშვილი

მეცნიერების ფონდი „უდაბნო“

## ქართველთა საქტიტორო მოღვაწეობა კავადოკიაში<sup>1</sup>

იჭლარის, იგივე პერისტრემის ხეობა თურქეთის ცენტრალურ ნაწილში, ისტორიული კავადოკიის ტერიტორიაზე მდებარეობს. ამ ღრმა კანიონში მდინარე მელენდიზი მიედინება. 14 კილომეტრის სიგრძის ხეობა, რომელიც ქალაქ იჭლარასთან იწყება და სელიმესთან მთავრდება, ქალაქ აქსარაიდან ორმოცი კილომეტრის მოშორებით მდებარეობს. ხეობაში მოსახვედრად აქსარაი-ნევეშე-ჰირის საავტომობილო გზის მე-11 კმ-ზე მარჯვნივ (სამხრეთისკენ) უნდა გადაუხვიოთ. ხეობის გაყოლებაზე, ციცაბო ფერდობებში არაერთი ქვაბია ნაკვეთი. მათი ნაწილი უძველესი საცხოვრისებია, ნაწილი კი — ეკლესიები. ყველაზე მეტი ეკლესია იჭლარასა და ბელისირამას შორის არის თავმოყრილი. ამ უკანასკნელისაგან დაახლოებით ერთი კილომეტრის მოშორებით, მისგან სამხრეთით, მდებარეობს წმ. გიორგის კლდეში

<sup>1</sup> წინამდებარე სტატია ეფუძნება იმ მოხსენებას, რომელიც ავტორმა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის, მარი ბროსეს დაბადებიდან 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესიის 2002 წლის 28 მაისის სხდომაზე წაიკითხა და ზემოაღნიშნული სესიის მოხსენებათა მოკლე შინაარსების კრებულში იმავე წელსვე გამოაქვეყნა (ლ. მირიანაშვილი, მეფერუსუდანის ასული თამარის საქტიტორო მოღვაწეობის ერთი უცნობი მაგალითი კავადოკიიდან. *მარი ბროსეს დაბადებიდან 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესიის მოხსენებების თეზისები*. 2002 წლის 27-30 მაისი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, თბ., 2002, გვ. 48-57). ავტორი უღრმეს მადლობას უხდის ისტორიკოს თ. ჯოჯუას წინამდებარე სტატიის ხელნაწერის კრიტიკულად ნაკითხვისა და საგულისხმო შენიშვნებისა და რჩევების მოცემისათვის.

ნაკვეთი ეკლესია, თურქულად „ქირქ დამალთი ქილისესი“<sup>2</sup> (ნახ. 1). ეს ეკლესია მდინარის მარცხენა ნაპირის ფლატეში, წყლის ზედაპირიდან საკმაოდ მაღლაა ნაკვეთი. მისი ამოცნობა თეთრ ცხენზე ამხედრებული წმ. გიორგის ფრესკის მეშვეობით შეიძლება, რომელიც ეკლესიის საფასადო ნიშშია გამოსახული (სურ. 1). ფრესკაზე წმ. გიორგი ლახვრავს გველს, რომლის წერილი და საკმაოდ გრძელი სხეული ორივე მხრიდან თავით ბოლოვდება. წმინდანის აფრიალებულ მუქ ყავისფერ მოსასხამს სოკოსებრი ფორმა აქვს. ანალოგიურადაა გადმოცემული მოსასხამის კონტური წმ. გიორგის გამოსახულებიან ადრეულ ქართულ ფრესკებსა და ხატებზე. წმინდანის ფიგურის ნაწილი, წელიდან შარავანდედის ზედა რკალამდე, ჩამოცვენილ შელესილობასთან ერთად განადგურებულია. თავად ეკლესიაც დაზიანებულია: მისი ჩრდილო-აღმოსავლეთი მხარე ერთიანად ჩამოქცეულია. საკურთხევლისაგან მხოლოდ მცირე მონაკვეთი გადარჩენილა. იატაკზე შერჩენილი მორკალული კედლის კვალი მიუთითებს, რომ საკურთხეველი ნაწილობრივ ამოშენებული ყოფილა. თუ დავუშვებთ, რომ ეს შეკეთების კვალია, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კლდე ნაწილ-ნაწილ, ხანგრძლივი შუალედით ჩამოიქცა. ეკლესიაში შესასვლელი კარი საკურთხევლის ჩრდილოეთით იქნებოდა გაჭრილი.

წმ. გიორგის ეკლესიის გეგმა არასწორი ექვსკუთხედიანია (ნახ. 2). ჩრდილოეთი კედელი სამხრეთ-დასავლეთისკენაა დაცერებული, აღმოსავლეთი და დასავლეთი კედლები კი — ტეხილია. ნაოსს სამხრეთ-დასავლეთით სამი მეტრის სიგრძის ვიწრო და სწორკუთხა საძვალე აგრძელებს: მის იატაკში, გარდიგარდმო, ოთხი საფლავია ნაკვეთი. ნაოსის კედლებში არკოსოლიუმებია გამოკვეთილი. განსახილველი ეკლესიის მკვლევარების — ნიკოლ და მიშელ ტიერების ვარაუდით, საფლავები ნაოსის იატაკშიც უნდა იყოს გაჭრი-

<sup>2</sup> ნიკოლ და მიშელ ტიერების ცნობით, რომლებმაც წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში შეისწავლეს, ადგილობრივი მუსლიმები ამ ეკლესიას ცხვრის სადგომად იყენებდნენ. ამჟამად, განსახილველი ეკლესია მოვლილია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ის თურქეთის ტურისტული სააგენტოების მიერ შემუშავებულ და ანონსირებულ საექსკურსიო მარშრუტებში შეტანილი არ არის.



ლო<sup>3</sup>, მაგრამ დახვავებული ქვები მათი ლოკალიზაციისა და რაოდენობის დადგენის საშუალებას არ იძლევა.

ტიერების პუბლიკაციის თანახმად, ეკლესიის სამხრეთი კედლის სიგრძე, დაახლოებით, 1 მ 70 სმ-ია, დასავლეთისა — 6 მ, ჩრდილოეთ კედლისა კი — 5 მ 50 სმ<sup>4</sup>. ქვაბის აღმოსავლეთი კედლის სიგრძე 4 მ + 2 მ = 6 მ-ს შეადგენს. ეკლესიის ჭერის დასავლეთი მონაკვეთი პრაქტიკულად ბრტყელია, აღმოსავლეთისა კი — საკურთხევის მიმართულებით ირკალება.

ეკლესიის ინტერიერში შემდეგი სცენებია გამოსახული: შობა, ფერისცვალება, ჯვარცმა, ამალება, ღმრთისმშობლის მიძინება და ვედრება (ეს უკანასკნელი ამჟამად ჩამოქცეულ საკურთხეველში ყოფილა გამოსახული). ამას გარდა, ეკლესიაში არის წმ. გიორგის ხუთი გამოსახულება (მათ შორის ოთხი ინტერიერში, რომელთაგან ორს წარწერა ახლავს, და ერთიც — ეკლესიის ფასადზე).

ტიერები ეკლესიასა და მის მოხატულობას, ფრესკულ წარწერაზე დაყრდნობით, 1283-1295 წლებით ათარიღებენ (1284, 1292 და 1293 წლების გამოკვლებით)<sup>5</sup>.

ჩვენი კვლევის მიზანს ეკლესიის ინტერიერის დასავლეთ კედელზე მოთავსებულ ფრესკაზე, წმ. გიორგის აქეთ-იქით გამოსახული ორი ქტიტორის (ნახ. 3, სურ. 3) იდენტიფიცირება წარმოადგენს. იჰლარის ხეობის ქვაბოვან ეკლე-

სიათა შორის თურქი მეცნიერები განსაკუთრებულ ყურადღებას წმ. გიორგის ეკლესიის მიმართ სწორედ ამ ფრესკის გამო იჩენენ. მიზეზი კი ორია: 1. ფრესკის ცენტრალური ფიგურის — წმ. გიორგის ხელმარჯვნივ გამოსახულია ვედრების პოზაში მდგომი, სელჩუკურ სამოსში გამონყობილი მამაკაცი, ხელმარცხნივ კი — დიდებული ქალი, რომელიც წმინდანს ეკლესიის მოდელს უძღვნის. ქრისტიანულ ეკლესიაში სელჩუკის გამოსახვის ფაქტს თურქი ისტორიკოსები ქრისტიანობისადმი სელჩუკების ტოლერანტობით ხსნიან; 2. განსახილველი ფრესკის სახით იმ იშვიათ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა კაპადოკიის ეკლესიის მოხატულობას დამატარილებელი წარწერა ახლავს: ფრესკის თანმხლებ ბერძნულ წარწერაში ბიზანტიისა და რუმის უზენაესი ხელისუფალნი — ანდრონიკე და მასუდ დიდი<sup>6</sup> არიან მოხსენიებულნი, რომელთა ზეობის წლები ფრესკის დათარიღების შესაძლებლობას იძლევა. ტიერები წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკულ წარწერებს კაპადოკიაში XIII საუკუნის დასაწყისიდან შექმნილ ეპიგრაფიკულ ძეგლთა რიგს მიაკუთვნებენ, რაც ამ რეგიონში სელჩუკთა ხანგრძლივი ბატონობის დროს ჩამკვდარი საეკლესიო ცხოვრების გამოცოცხლებაზე მიუთითებს<sup>7</sup>. მათი დაკვირვებით, ანალოგიური ფრესკული წარწერები დაცულია გიულშეჰირის ქარში ქილისესა (1212 წ.) და სიუფემის ორმოცი წამებულის ეკლესიაში (1216 წ.). ამ ორ წარწერაში მხოლოდ ნიკეის იმპერატორი თეოდორე I-ია ნახსენები, რუმის სულთნის პიროვნება კი საერთოდ უგულებელყოფილია. წმ. გიორგის ეკლესიის წარწერის პარალელად მეცნიერებს მოჰყავთ, აგრეთვე, კონიის მახლობლად მდებარე ერთ-ერთი ეკლესიის წარწერა, რომელიც განახლებითი სამუშაოების ჩატარებისას შეუსრულებიათ. ამ წარწერაში ნახსენები არიან იგივე უზენაესი ხელისუფალნი, რომლებსაც წმ. გიორგის ეკლესიის

<sup>3</sup> N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, région du Hasan Dagi*, Paris, 1963, გვ. 202. აქვე, გვსურს მაღლობა გადავუხადოთ საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ჩინებულ მცოდნეს, დოქტორ ა. ფაველს, რომელმაც ჩვენი თხოვნით დაამზადებინა ტიერების წიგნში შესული წმ. გიორგის ეკლესიისადმი მიძღვნილი პარაგრაფის ქსეროასლი და ამ ტექსტის რამდენიმე მონაკვეთის ინგლისურ თარგმანთან ერთად, საფრანგეთიდან გადმოვივიგზავნა.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 201. ტიერების ნაშრომის ჩვენს მიერ დამოწმებულ ტექსტში მითითებულ ბოლო ორ ზომას, ამავე ტექსტისადმი დართული გეგმის გათვალისწინებით, ეჭვქვეშ ვაყენებთ. მიგვაჩნია რა, რომ შეცდომის დაშვების ალბათობა ტექსტში უფრო მაღალია, ვიდრე ნახაზზე, ამ უკანასკნელს უფრო სანდოდ მივიჩნევთ. გეგმის მიხედვით, ეკლესიის ორი კედლის რეალური სიგრძე შემდეგი უნდა იყოს: დასავლეთი კედლისა — 1 მ 80 სმ + 1 მ 80 სმ = 3 მ 60 სმ, ჩრდილოეთი კედლისა კი (ნაოსის ფარგლებში) — 4 მ და 80 სმ. ამ უკანასკნელის საერთო სიგრძე 7 მ და 80 სმ-ია.

<sup>5</sup> N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce...*, გვ. 204.

<sup>6</sup> იგულისხმებიან ბიზანტიის იმპერატორი ანდრონიკე II პალეოლოგი (ზეობდა 1282-1328 წწ-ში) და რუმის სულთანი მასუდ II დიდი (ზეობდა 1285-1298 და 1303-1308 წწ-ში. წყვეტა მასუდ II-ის ზეობაში მონღოლთა მიერ მისმა თავრიზში იძულებითმა განწევამ გამოიწვია).

<sup>7</sup> თურქ-სელჩუკებმა კაპადოკია ხელში მას შემდეგ ჩაიგდეს, რაც 1071 წელს მალაზგირთთან გამართულ ბრძოლაში ბიზანტიის იმპერატორი რომანოზ IV დაამარცხეს.

წარწერაში ვხვდებით, ოღონდ მათი მოხსენიების თანამიმდევრობა განსხვავებულია: ანდრონიკეს სახელი წინ უსწრებს მასუდ დიდისას<sup>8</sup>. სულთნის მნიშვნელობის დაკნინებას, რაც წარწერებში აისახა, მკვლევრები XIII საუკუნეში რუმის სასულთნოს დასუსტებით ხსნიან. ჩვენი აზრით, ეს პროცესი XIII საუკუნის შუახანებიდან უფრო შესამჩნევია, ვიდრე მანამდე. კერძოდ, 1243 წლიდან რუმის სასულთნო მონღოლთა ვასალი გახდა და დაკისრებული ხარკის სიმძიმის მიზეზით დაკნინება დაიწყო. ამას დაერთო 1246 წელს, ყიას ად-დინ ქეიჰუსრევ II-ის (ზეობდა 1236-1245 წლებში) გარდაცვალების შემდეგ, მონღოლთა მიერ ერთიანი რუმის ადგილზე, ფაქტიურად, სამი დამოუკიდებელი სასულთნოს ჩამოყალიბება, რომელთაც ოფიციალურად ქეიჰუსრევ II-ის ვაჟები, რეალურად კი — მათი პირველი ვეზირები მართავდნენ. ტრიუმვირატის მმართველობა 1257 წლამდე გაგრძელდა. 1277 წლიდან რუმის სასულთნოს ფაქტიური მმართველობა უშუალოდ მონღოლ ხელისუფალთა ხელში გადავიდა. ამგვარი პოლიტიკური ვითარების პირობებში, რუმის სასულთნოს ხელისუფალნი ქრისტიანთა წინააღმდეგ არსებულ შეზღუდვებს, როგორც ჩანს, ვეღარ ახორციელებდნენ, რამაც ქრისტიანული თემის გააქტიურება გამოიწვია. ქვეყნის საშინაო მდგომარეობის ასეთმა ფონმა ქტიტორებს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატვის შესაძლებლობა მისცა (ჩვენი ვარაუდით, რომელიც საქტიტორო წარწერას ეფუძნება, ამ ეკლესიის მოხატულობა XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედში – XIV საუკუნის პირველ ათწლეულშია შესრულებული).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წმ. გიორგის ეკლესიის დასავლეთ კედელზე სამფიგურიანი კომპოზიცია იხილება, რომლის ღერძსაც წმ. გიორგის გამოსახულება წარმოადგენს. წმინდანი ფრონტალურად, მთელი ტანით, საომარ, მუხლებამდე დაშვებულ სამოსშია გამოსახული. მარჯვენა ხელში მას ვერტიკალურად აღმართული შუბი უჭირავს, მარცხენათი კი პროფილში გამოსახულ, სელჩუკური ორნამენტით შემკულ ფარს ეყრდნობა. ხელმარჯვნივ ბიზანტიურ სამოსში გამოწყობილი ქალბატონი დგას, რომელსაც ორივე ხელით ეკლესიის მოდელი უპყრია და

წმინდანს უძღვნის<sup>9</sup>. (ნახ. 3, სურ. 3). მანდილოსანი თეთრი კაბითაა შემოსილი. ზემოდან წვივებამდე დაშვებული მწვანე მოსასხამი აქვს წამოსხმული. წინა მხარეს მოსასხამის კალთები ოდნავ მომრგვალებულია, საყელო — განიერი, მხრებზე გადასული. მოსასხამის დაბლა კაბის მდიდრულად ამოქარგული ქვედა კიდე მოჩანს. მოქარგულია კაბის სახელოც. თმა სახის აქეთ-იქით მხრების დონემდე ეშვება. თავზე ოვალური ფორმის თავსაბურავი ახურავს, ხოლო ყურებზე განიერი, მარგალიტებით შემკული საყურეები უკეთია. ქტიტორი ქალის სამოსელი და თმის ვარცხნილობა ბიზანტიური ტიპისაა და განვითარებულ შუა საუკუნეებში იყო გავრცელებული.

განსახილველ სამფიგურიან კომპოზიციაში ხელმარცხნივ შავ წვერ-ულვაშიანი მამაკაცი დგას, რომელსაც თავზე საშუალო ზომის ჩაღმა ახურავს. მას ტანთ სელჩუკური თეთრი ხიფთანი — „იაღმა“ აცვია. მკერდზე „იაღმას“ მარცხენა კიდე მარჯვენა კიდის ზემოდან აქვს გადატარებული. ხიფთანის კალთას ირგვლივ გეომეტრიულ ორნამენტური არშია აქვს შემოყოლებული. მამაკაცს წელზე ქამარი არტყია. ხელები ვედრებად აღუმართავს. ორთავ, მამაკაცისა და ქალის ფიგურები წმინდანისკენ ოდნავ, 3/4-ითაა მიბრუნებული, თუმცა სახეები ანფასში იხილვება.

კაპადოკიაში, ბელისირამას მახლობლად მდებარე წმ. გიორგის ეკლესიაში დაცული ფრესკული წარწერების სამეცნიერო ღირებულების გათვალისწინებით, სრულად ვაქვეყნებთ ბერძნულ წარწერებსა და მათ ქართულ თარგმანს<sup>10</sup>. ტექსტების ჩვენეული პუბლიკაცია ტიერების მიერ ადგილზე მოპოვებულ მასალაზეა დამყარებული.

პირველი წარწერა მამაკაცის თავს ზემოთ იწყება და მანდილოსნის თავს ზემოთ გრძელდება, წმ. გიორგის გამოსახულების ფარგლებში კი უწარწერო შუალედი დატოვებული:

<sup>9</sup> ფრესკა აღწერილი გვაქვს ე. აქიურეკის მიერ გამოქვეყნებული ფერადი ფოტოებისა (E. Akyürek, Fourth to Eleventh Centuries: Byzantine Cappadocia. In: Cappadocia, Istanbul, 1998, გვ. 392-393) და ტიერების ნიგნში მოტანილი გრაფიკული მონახაზის მიხედვით (N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce...*, გვ. 203, ნახ. 49).

<sup>10</sup> ბერძნული წარწერების ქართული თარგმანი ედიშერ ჭელიძეს ეკუთვნის, რისთვისაც მას უღრმეს მადლობას მოვასხენებთ.

<sup>8</sup> N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce* ..., გვ. 204.

Ἐκαληργίθ(η) ἄρ(αίως) ὁ πάνσεπτος ναὸς  
τοῦ ἀγίου καὶ ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος  
Γεωργίου [ἐκ συνδρο] μῆς πολυποθ [ήτου]  
καὶ κόπου τ [ῆς]... γεγραμ(μ)έν(ης) κυρὰς  
θαμαρῆ κ(αι) τοῦ ἀμηράρτζης κυ(ρου)  
Βασιλείου Γιαγού [πης].

**მშვენივრად კეთილ-იქმნა ყოვლად თაყვან-  
საცემი ტაძარი წმიდისა და დიდებულისა  
დიდმონამისა გიორგისი, მრავალსაწადელი  
თანამოღვაწეობით და დამაშვრალობით აქ გა-  
მონერილის დედოფალ<sup>11</sup> თამარისა და უფალ  
ამირარზეს ბასილი გაიგუ [პესისა]<sup>12</sup>.**

ამ წარწერას, თამარის მხარეს, მეორე წარწერა  
მოსდევს, რომელიც მიმართვის ფორმას ატარებს:

Τροπαιοφόρ [ε]  
Μάρτης Γεώ [ργιε]  
ὁ [Κ]απ(π)άδοξ.

**ძღვევაშემოსილო მარტვილო გიორგი კაბა-  
დოკიელო.**

თამარის თავის მარჯვენა მხარეს მესამე  
წარწერაა:

[ἐπὶ] μὲν τοῦ πανησφηλοτ [άτου]  
μεγαλογένιους μεγά-  
λου σουλτανου [Ma]-  
σούτη  
ἐπὶ δὲ Ῥομέω  
βασιλέυτος<sup>13</sup>  
Κυ(ροῦ) Ἄν[δρου]χου].

**ერთი მხრივ, ყოვლად უმაღლესისა დიდგვა-  
როვანისა, დიდისა სულთან მასუთის ზეობისა  
და მეორე მხრივ, რომაელებზე უფალ ანდრო-  
ნიკეს მეფობის ჟამს<sup>14</sup>.**

<sup>11</sup> ბერძნულ ორიგინალში „დედოფლის“ კნინობითი  
ფორმაა გამოყენებული, ამიტომ ამ ტერმინის ქვეშ  
ერთიანი ქვეყნის კი არა, არამედ პროვინციის დედო-  
ფალი იგულისხმება.

<sup>12</sup> ტიერების აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ თამარს  
ხელში ეკლესიის მოდელი უჭირავს, იგი ეკლესიის კი  
არა, არამედ მოხატულობის ქტიტორად უნდა მივიჩ-  
ნიოთ. ტექსტის მიხედვით მართლაც ასეთი შთაბე-  
ჭდილება რჩება: თამარს წმ. გიორგის ეკლესია არ  
გამოუკვეთინებია. მან ის „მოიპოვა“ (იხ. ქვემოთ  
ტექსტში), ანუ სხვისგან შეიძინა ან გამოითხოვა.

<sup>13</sup> ტიერების გამოცემაში, ორთავ ტექსტში და გრაფი-  
კულ მონახაზზე, „βασιλέυτος“-ს ნაცვლად, შეცდო-  
მით, „βασιλέβιοτος“ წერია.

<sup>14</sup> ეს წარწერა პირველად არქიმანდრიტმა იოანე პან-  
ტელეიმონიდისმა 1891 წელს გამოაქვეყნა, ოლონდ

კიდევ ერთი, რიგით მეოთხე წარწერა ეკლე-  
სიის ჭერზეა შესრულებული:

Ἐπὶ δὲ τοῦτ(ω) τ(ῶ) πανευδοξ(ω)  
ναῶ τοῦ ἀγίου Γεωργ(ίου). δ(ν) ἔκτησάμην  
ἐγ(ώ) ἡ εὐτελ(ή)ς χυ(ρά) Θαμαρῆ,  
ἐπ(ι)διδ(ω)μ(ι) καὶ ἀμπελιο τοῦ πλευρί, ὅπερ  
κατέχ(ω) ἀγοραστὸ ἀπὲ τὸν Ἱσαραφατήρη.

**ხოლო ამ ყოვლად დიდებულ ტაძარს წმიდისა  
გიორგისას, რომელიც მოპოვებული მაქვს მე  
— უბადრუკ, კნინ დედოფალ თამარს, დამატე-  
ბით ვუბოძებ ფერდობის ვენახსაც, რომელსაც  
ვფლობ ნასყიდობით სიარაფატენისაგან.**

ამ უკანასკნელის მარჯვნივ კიდევ ერთი,  
ძალზე ფრაგმენტულად შემორჩენილი წარწე-  
რაა, რომელიც წმინდა გიორგისადმი ვედრებას  
უნდა წარმოადგენდეს.

წარწერაში ორი უზენაესი ხელისუფლის სა-  
ხელების დამონმება წარწერისა და, შესაბამისად,  
ფრესკის დათარიღების საშუალებას იძლევა.  
ტიერები ანდრონიკე II-ის ზეობას 1282-1295 და  
1320-1325 წლებით განსაზღვრავენ, მასუდ II-ისას კი  
— 1283-1305 წლებით, რამდენიმეთვიანი წყვე-  
ტილობით 1284 წელს და 1292-1293 წლების გამო-  
ტოვებით. ორი ხელისუფლის თანაზეობის წლები  
1283-1295 წლების ფარგლებში ექცევა, ამიტომ  
ფრესკები და წარწერები, ავტორთა აზრით,  
დროის ამ მონაკვეთში უნდა იყოს შესრულებუ-  
ლი (1284 წლის რამდენიმე თვისა და 1292-1293  
წლების გამოკლებით). მასუდ II-ის ზეობის გან-  
სხვავებულ თარიღებს იძლევა ენციკლოპედია  
„ბრიტანიკა“: 1285-1298 და 1303-1308 წლები.  
იგივე ენციკლოპედიის მიხედვით, ანდრონიკე II  
1282-1328 წლებში ზეობდა. ასეთ შემთხვევაში,  
წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკული მოხატუ-  
ლობა და წარწერები 1285-1291, 1294-1298, ან  
1303-1308 წლებში უნდა იყოს შესრულებული.

ნაწილობრივ — მხოლოდ პირველი ორი სტრიქო-  
ნი. დანარჩენი ტექსტი მან მიახლოებით აღადგინა.  
1899 წელს ლევიდისმა ამ წარწერის შესახებ ისე გა-  
მოთქვა საკუთარი მოსაზრება, რომ ტექსტი ადგილზე  
არ უნახავს. 1990 წელს თურქმა ხელოვნებათმცოდნე  
ი. ოთიუქენმა, ტიერისეულ ფრანგულ გამოცემაზე  
დაყრდნობით, წარწერის თურქული თარგმანი დაბეჭ-  
და (Y. Ötügen, *Ihlara Vadasi*, Ankara, 1990, გვ. 54-57).  
ამ თარგმანის გაცნობა ანკარის უნივერსიტეტის  
ხელოვნებათმცოდნის, დოქტორ გ. ქარამუქის თავა-  
ზიანი დახმარებით შევქელით, რისთვისაც მას უღრ-  
მეს მადლობას მოვასხენებთ.



კაპადოკიის წმ. გიორგის ეკლესიისადმი ჩვენი ინტერესი ზემოთ აღწერილ ფრესკაზე შესრულებულ საქტიტორო წარწერაში დედოფალ თამარის სახელის ხსენებამ გამოიწვია. ეს უძველესი ბიბლიური სახელი ყველაზე ფართოდ საქართველოში იყო გავრცელებული, რასაც ხელი შეუწყო სახელოვანი მეფე თამარის პოპულარობამ. ჩვენს მიერ 2002 წელს ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში წაკითხულ მოხსენებასა და იმავე წელს გამოქვეყნებულ მის მოკლე შინაარსში გამოვთქვით მოსაზრება ფრესკაზე გამოსახული თამარისა და მეფე რუსუდანის ასულის იგივეობის შესახებ<sup>15</sup>. ჩვენი მოხსენების მოკლე შინაარსის დაბეჭდვამდე, წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკასთან დაკავშირებული პუბლიკაციები მხოლოდ უცხოეთში იყო გამოქვეყნებული. თურქი მკვლევრები ფრესკაზე გამოსახულ და წარწერაში მოხსენიებულ თამარს ქართველ დედოფლად მიიჩნევენ<sup>16</sup>. განსხვავებული მოსაზრება მხოლოდ ნიკოლ და მიშელ ტიერებს აქვთ გამოთქმული: მათი აზრით, ფრესკაზე, ადგილობრივი (ანუ კაპადოკიელი) არაქართველი დედებულისა გამოსახული<sup>17</sup>. ზ. ბატიაშვილმა, 2003 წელს დაბეჭდილ საგაზეთო სტატიაში, კაპადოკიის ფრესკაზე გამოსახული თამარი დავით ულუს ასულად — დიმიტრი II-ის დად მიიჩნია<sup>18</sup>. მოგვიანებით, მან იგივე მოსაზრება თავის წიგნშიც გაიმეორა<sup>19</sup>. საკვლევ ფრესკულ გამოსახულებას 2006 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში ინგლისელი მკვლევარი ე. ისტმონდიც შეეხო. იგი ფრესკაზე გამოსახულ თამარს მეფე რუსუდანის ქალიშვილად, გურჯი ხათუნად მიიჩნევს<sup>20</sup>, თუმ-

ცა ამ მოსაზრების გასამყარებლად არც რაიმე დასაბუთება მოჰყავს და არც არავის იმონმებს.

კაპადოკიის წმ. გიორგის ქვაბოვანი ეკლესიის ფრესკული მოხატულობის შესრულების ქრონოლოგიურ შუალედში, რაც ფრესკული წარწერით დგინდება, ორი ქართველი დედოფალი თამარი მოღვაწეობდა: მეფე რუსუდანის (1223-1245 წწ.) ქალიშვილი და აღმოსავლეთ საქართველოს მეფის, დიმიტრი II-ის (1270-1289 წწ.) და. ჩვენი ვარაუდით, წმ. გიორგის ეკლესიაში შესრულებულ ფრესკაზე გამოსახული ქტიტორი მეფე რუსუდანის ქალიშვილი თამარი, იგივე გურჯი ხათუნია, რის დასაბუთებასაც ქვემოთ შევეცდებით.

1231-1232 წლებში მონღოლთა ჯარმა, ჩორმაღან-ნოინის მეთაურობით, რუმის სასულთნოზე გაილაშქრა. სასულთნო 1077 წელს დაარსდა და მას შემდეგ მიზანსწრაფულ ექსპანსიას ეწეოდა, მათ შორის საქართველოს წინააღმდეგაც. იბნ-ბიბის ცნობით, მონღოლები ანატოლიელი სელჩუკების წინააღმდეგ მეფე რუსუდანმა წააქეზა<sup>21</sup>. სავარაუდოა, რომ რუსუდანს საქართველოს ორი სამხედრო-პოლიტიკური მონინააღმდეგის — მონღოლებისა და სელჩუკების ერთმანეთისადმი ნაკიდებით მათი დასუსტება ჰქონდა ჩაფიქრებული. სულთანმა ქეიკობად I-მა (1220-1237 წწ.) მონღოლების შემოსევა მოიგერია და შეიტყო რა რუსუდანის მზაკვრობა, თავისი ჯარით სამხრეთ საქართველოსაკენ დაიძრა. ეს დაახლოებით 1232 წელს მოხდა. სელჩუკებს ერთ კვირაში ოცდაათამდე ქართული ციხე-სიმაგრე აუღიათ. მეფე რუსუდანი იძულებული გამხდარა ზავი ეთხოვა, რომლის ერთ-ერთი პირობის თანახმად, მისი ასული თამარი ქეიკობადის ვაჟისთვის — ყიასად-დინ ქეიჰუსრევისათვის უნდა მიეთხოვებინა. რუსუდანის მცდელობას შედეგი გამოუღია და სელჩუკთა ლაშქარი საქართველოს საზღვრიდან უკან გაბრუნებულა. ასეთ ცნობას გვანდის იბნ-ბიბი<sup>22</sup>. თუმცა, ჩვენ ხელთ გვაქვს ამონარიდი ელ

<sup>15</sup> ლ. მირიანაშვილი, მეფე რუსუდანის ასული თამარის საქტიტორო მოღვაწეობის ერთი უცნობი მაგალითი კაპადოკიიდან. მარი ბროსეს დაბადებიდან 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესიის მოხსენებების თეზისები. 2002 წლის 27-30 მაისი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, თბ., 2002, გვ. 48-57.

<sup>16</sup> E. Akyürek, Fourth to Eleventh Centuries: Byzantine Cappadocia. In: *Cappadocia*, Istanbul, 1998, გვ. 392.

<sup>17</sup> N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce...*, გვ. 206.

<sup>18</sup> ზ. ბატიაშვილი, ვინ შეიძლება იყოს ეს თამარი? „კვირის პალიტრა“, 30 ივნისი-6 ივლისი, 2003, გვ. 12.

<sup>19</sup> ზ. ბატიაშვილი, *კაპადოკია*, თბ., 2004, გვ. 30. ავტორი თავის წიგნში ტიერებისა და ჩვენს პუბლიკაციებს არ იმონმებს.

<sup>20</sup> A. Eastmond, *Art and Frontiers between Byzantium and the*

*Caucasus*, In: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, Yale University Press, New Haven and London, 2006, გვ. 167.

<sup>21</sup> ნ. შენგელია, *მცირე აზიის სელჩუკები და საქართველო. XI საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედი - XIII საუკუნე*, თბ., 2003, გვ. 210.

<sup>22</sup> იბნ-ბიბი (ნასირ ად-დინ იაჰია იბნ მუჰამედი) მცირე აზიელი სელჩუკი მემატიანე იყო (გარდაიცვალა 1284 წლის შემდეგ). მან დაწერა „სელჩუკთა ისტორია“,

ჰუსეინმუჰამედალი ელ-ქა'ფერიერ-რუგადიბნ-ბიბის წიგნიდან „ცნობილი სელჩუკი“, რომლის თანახმად, იმ მიზნით, რომ მომავალი საქმროს არჩევანი გაეკეთებინა, თამარისთვის სელჩუკთა სამეფო კარის ცამეტი ყველაზე წარჩინებული მამაკაცის პორტრეტი უჩვენებიათ, რომელთაგან თერთმეტი კანდიდატი რუმის სელჩუკთა სულთნის ოჯახის წევრი ყოფილა<sup>23</sup>. ამ ცნობის გათვალისწინებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ თავდაპირველი მოლაპარაკება არ ითვალისწინებდა თამარის გათხოვებას, მაინცდამაინც, სელჩუკთა ტახტის მემკვიდრეზე.

რადენ გასაოცარიც უნდა იყოს, სელჩუკი მმართველები ქრისტიანებთან სისხლის აღრევას არ ერიდებოდნენ. ქრისტიანი ცოლი ჰყავდა თავად ქეიყოზად I-საც. მისი მეუღლე — მახ-პერი ხათუნი, ალანიის მმართველის ქალი, ქრისტიანი იყო, თუმცა მოგვიანებით, მუსლიმურ გარემოცვაში მყოფმა, თურქული წყაროების თანახმად, თავად თქვა უარი ქვმარიტ სარწმუნოებაზე და ისლამი აღიარა.

ქართული ქრისტიანული ტრადიციით, თამარისა და ყიას ად-დინ ქეიჰუსრევის ქორწინება დიდ დათმობად მოიაზრებოდა, რადგან ისინი ალალი ბიძაშვილები იყვნენ<sup>24</sup>, მაგრამ მეფე რუსუდანს სხვა გამოსავალი არ დარჩენოდა. ჟამთააღმწერელი (XIV ს.), თურქულ მატრიანებში დაცული ცნობებისაგან განსხვავებით, თამარის ქეიჰუსრევეზე გათხოვებას სელჩუკების ულტიმატუმს არ უკავშირებს: „ხოლო ვითარ აღიზარ-

და ასული მათი თამარ, ესმა სულთანსა, ძესა ნუქარდინისსა, ყიასდინს, ქმნულ-კეთილობა მეფის ასულისა, ევედრა მრავალთა ნიჭთა და ძლუნთა მიერ, რათა მისცეს ცოლად ასული მისი თამარ, და აღუთქუა ფიცით არა დატევება სჯულსა ქრისტიანეთასა. რომელი ისმინა მეფემან რუსუდან, და მისცა ასული მისი სულთანსა ყიასდინს, რომელი-ესე უჯერო იყო ქრისტიანეთა მიერ. ხოლო დიდთა დიდებითა მისცა ან-ყუერი ზითვად“<sup>25</sup>. ჟამთააღმწერელის ზემოთ მოყვანილი ცნობის თანახმად, ქეიჰუსრევი უკვე სულთანი იყო, როცა თამარი ითხოვა. თურქული წყაროების თანახმადაც, თამარი ქეიჰუსრევის მხოლოდ მას შემდეგ მიათხოვეს, რაც ის მამის გარდაცვალების შემდეგ — 1237 წელს, ტახტზე ავიდა<sup>26</sup>. თამარის ქეიჰუსრევთან შეუღლების იგივე თარიღს მიუთითებს ე. თაყაიშვილიც<sup>27</sup>.

ქეიჰუსრევი II-ს (1237-1246) თამარის მიმართ განსაკუთრებულად ფაქიზი გრძნობა ჰქონია და სხვა ცოლებს შორის გამორჩეულად ჰყვარებია. ჟამთააღმწერელის ცნობით, რუმის ახალგაზრდა სულთანი თამარს გურჯი ხათუნს<sup>28</sup> ეძახდა.

<sup>25</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II. ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1959, გვ. 172.

<sup>26</sup> ქეიჰუსრევი II-ს სულთნობაში მოცილედ ნახევარძმა გილინჯ არსლანი ჰყავდა, რომელიც ქეიყოზადს სიცოცხლეშივე ტახტის მემკვიდრედ ჰყავდა დასახელებული. ტახტის ხელში ჩაგდება ქეიჰუსრევმა შად ად-დინ კოპეისა და კიდევ რამდენიმე სხვა სამხედრო მეთაურის დახმარებით მოახერხა. ტახტისათვის ბრძოლაში ქეიჰუსრევმა თავისი ორი ნახევარძმა, მათი დედა და მრავალი დიდებული მოაკვლევინა.

<sup>27</sup> E. Такашвили, *Археологические экскурсии, разыскания и заметки*, Вып. II, Тифлис, 1905, გვ. 18.

<sup>28</sup> მოგვიანებით, ეს სახელი არაქართველებშიც გავრცელებულა. გ. ბერაძის ცნობით, XIV ს-ის შუა ხანებში გურჯი ხათუნი დასავლეთ ანატოლიაში აიდინის ცნობილი საგვარეულოს წარმომადგენლის, უმარბეის ქალიშვილსაც რქმევია, იხ. გ. ჯაფარიძე, ქართველებისა და საქართველოს არაბული სახელწოდებები. კრ-ში: *საქართველოსა და ქართველების აღმნიშვნელი უცხოური და ქართული ტერმინოლოგია*, თბ., 1993, გვ. 121-145. შენიშვნა 142 გვ-ზე. საგულისხმოა, რომ მ.ქოიშენის მიერ შედგენილი ანატოლიის სელჩუკთა დინასტიის გენეალოგიური სქემის მიხედვით, რომელიც 1963 წელს გამოქვეყნდა, ქეიჰუსრევი II-სა და თამარის ქალს გურჯი ხათუნი ჰქვია (ეს სქემა დართული აქვს ნ. შენგელიას მონოგრაფიას „მცირე აზიის სელჩუკები და საქართველო. XI საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედი – XIII საუკუნე“, თბ., 2003, გვ. 478-479). ნ. შენგელია შენიშნავს, რომ სულთნის ერთ-ერთი ქალიშვილისთვის გურჯი ხათუნი უთუოდ თამარის

რომელიც მოიცავს პერიოდს 1192 წლიდან 1282 წლის ჩათვლით. ზემოთ მოყვანილი ცნობისთვის იხ. ნ. შენგელია, *მცირე აზიის...*, გვ. 210; ე. ჯაფარიძე, *შტუდიები*, თბ., 1985, გვ. 210-211; გ. ჯაფარიძე, *საქართველო და მახლობელი აღმოსავლეთის ისლამური სამყარო XII-XIII ს-ის პირველ მესამედში*, თბ., 1995, გვ. 197. არსებობს იბნ-ბიბის წიგნის გერმანული და ფრანგული თარგმანებიც: *Die Seltchukengeschichte des Ibn Bibi Munksaard*, Kopenhagen, 1959; *Histoire des Seldjoucides d'Asie Mineure d'après l'Abrege du Seldjoukname d'Ibn Bibi*, Paris, 1902.

<sup>23</sup> T. M. P. Dugann, *Islamic Naturalistic Portraits from Life, from the 11th to the 16th Centuries*. In: *Turkish Daily News (Arts and Culture)*, 11 June 2003.

<sup>24</sup> კ. კეკელიძის ცნობით, მეფე თამარის ზეობისას საქართველოში არსებობდა საეკლესიო პრაქტიკა, რომლის თანახმად ქალ-ვაჟის ერთმანეთთან შეუღლება ნათესაობის მეექვსე ხარისხის ჩათვლით დაუშვებელი იყო, იხ. კ. კეკელიძე, *რუსთველოლოგიური შტრისები, თსუ შრომები, III*, პირველი სერია, საზოგადოებათმცოდნეობა. თბ., 1936, გვ. 120.

თამარს თავისი სილამაზით ყველა მოუხიბლავს. სპარსულ წყაროებში ის „ქვეყნიერების დედოფალ გურჯი ხათუნად“ არის მოხსენიებული. თამარისთვის პატივის მისაგებად, ყიას ად-დინ ქეიჰუსრევ II-ს მისი სახის ფულზე გამოსახვა გადაუწყვეტია. მას თავისი განზრახვა განუხორციელებია, მაგრამ, ისლამის მოთხოვნიდან გამომდინარე, მონეტაზე ნატურალისტური გამოსახულების ნაცვლად სიმბოლური ნახატი ამოუტვიფრინებია<sup>29</sup>. კონიაში მოჭრილი ვერცხლის დრაჰმის ავერსის ცენტრში ქალის სახიანი გასხვიოსნებული მზის დისკო, მის ქვემოთ კი — ლომია გამოსახული (სურ. 2). შირ-ი-ხურშიდის („მზე და ლომის“) სახელით ცნობილი ეს ემბლემა მუსლიმურ აღმოსავლეთში ფართოდ გავრცელებულა. მას შემდეგ რუმში არაერთი მონეტა მოიჭრა და ყველა მათგანზე ამ ემბლემამ ზოგადი ფორმა უცვლელად შეინარჩუნა. მხოლოდ დეტალები, მაგალითად მზის სხივების გაფორმება და ლომის კუდის მდებარეობა, ვარირებდა. მზისა და ლომის გამოსახულება ქეიჰუსრევ II-ის დინასტიის სიმბოლოდ იქცა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1246 წელს, ქეიჰუსრევ II-ის გარდაცვალების შემდეგ, მონღოლების განკარგულებით რუმი სამ დამოუკიდებელ სასულთნოდ დაიყო, რომლებსაც ქეიჰუსრევის სამი მცირეწლოვანი ვაჟი მართავდა: უფროსი — იზ ედ-დინ ქეიქავუს II (1246-1257 წწ.) მდ. კიზილის დასავლეთით მდებარე ტერიტორიებს განაგებდა და ადგილობრივ ბიზანტიელ დიდებულთა მხარდაჭერით სარგებლობდა, რუქნ

ედ-დინ ყილიჩ-არსლან IV (1248-1265 წწ.) და ალა ედ-დინ ქეიყობად II (1249-1257 წწ.) კი მდინარის აღმოსავლეთით მდებარე ტერიტორიებს მართავდნენ. მცირეწლოვანი ძმები სულთნებად მხოლოდ პირობითად იწოდებოდნენ, რადგან რეალურ ძალაუფლებას მათი ქვეშევრდომი გამგებლები ფლობდნენ: ჯერ შემს ედ-დინ ისფაჰანი (1246-1249 წწ.) და ჯელალ-ედ-დინ კარაგაი (1249-1254 წწ.), ბოლოს კი — განსაკუთრებულად დანიშნულებული ვეზირი მუინ ედ-დინ სულეიმან ფარვანა / ფერვანე<sup>30</sup> (1261-1277 წწ.). 1246 წელს დაქვრივებული თამარი ამ უკანასკნელის მეუღლე გახდა.<sup>31</sup> ფარვანა ქვეყნის პირველი ვეზირი იყო. მისი მოღვაწეობა მძიმე პერიოდს დაემთხვა: 1243 წლიდან, ქოსე დაღთან წაგებული ბრძოლის შემდეგ, რუმის სასულთნო მონღოლების ვასალი გახდა. მიუხედავად ამისა, ფარვანას მიერ გატარებულმა განონასწორებულმა საგარეო პოლიტიკამ ქვეყანას თავისუფლების გარკვეული ხარისხი შეუნარჩუნა.

აი რას წერს ჟამთააღმწერელი ფარვანას შესახებ (იგი მას ფარმანად იხსენიებს): ილხანთა ყაენმა აბალამ (1234-1282 წწ., ირანის გამგებელი — 1265-1282 წწ.), რომელიც ეგვიპტის სულთნის წინააღმდეგ საბრძოლველად ემზადებოდა, „მიუმცნო სულთანსა საბერძნეთისასა, სახელით ფარმანს, რამეთუ უწინარეს ამის ჟამისა აღსრულებულ იყო სულთანი დიდი სალჩუქიანი ყიასდინ, და მონასა მისსა ფარმანს მიეტაცა სულთნობა, და ცოლიცა მისი, ასული რუსუდანისი, გურჯი-ხათუნ, მიეყვანა ცოლად, და მას აქუნდა პონტო, ასია და კაბადუკია, ამას მიუმცნო ყაენმან, რათა თანა შეენიოს სპათა მისთა“<sup>32</sup>. ჟამთააღმწერე-

გავლენით უნდა შეერქმიათ (იქვე, გვ. 242). რ. ფიშის ნიგნის მიხედვითაც, რომელიც თურქულ წერილობით წყაროებს ეყრდნობა, ქეიჰუსრევისა და თამარის ქალიშვილის სახელი გურჯი ხათუნი ყოფილა (P. Фиш, *Джалаледдин Руми*, М., 1985, კომენტარი 257 გვ-ზე). ამ ავტორს ფარვანას ცოლად და ჯელალ-ედ-დინ რუმის (მუსლიმი მისტიკოსი, თეოლოგი და პოეტი — 1207-1273 წწ.) თაყვანისმცემლად, შეცდომით, თამარის ნაცვლად მისი ქალიშვილი გურჯი ხათუნი მიაჩნია. ნ. შენგელიას მოჰყავს ამონარიდი ო. თურანის ნიგნიდან, რომლის მიხედვითაც გურჯი ხათუნი ფარვანას შვილია (ნ. შენგელია, *მცირე აზიის...*, გვ. 365). ამგვარი აღრევები გურჯი ხათუნის პიროვნებასთან მიმართებით თურქული ისტორიოგრაფიისათვის უცხო არაა.

<sup>29</sup> ე. ჯაველიძე, *შტუდიები*, თბ. 1985, გვ. 7. განვითარებული შუა საუკუნეების ისლამურ სამყაროში ნატურალისტურ გამოსახულებათა შესრულების აკრძალვასთან დაკავშირებით არსებული უსაფუძვლო მოსაზრების შესახებ იხ. შენიშვნა 38.

<sup>30</sup> ამ წარმატებული მოხელის სახელს თურქ ისტორიოგრაფიაში დამკვიდრებული ფორმით ვიმონებთ. საინტერესოა, რომ მუინ ედ-დინ სულეიმანს უფრო ხშირად მხოლოდ მისი სამოხელეო თანამდებობის სახელით — ფარვანა / ფერვანე — იხსენიებდნენ.

<sup>31</sup> სელჩუკური ტრადიციით, გარდაცვლილი სულთნის მეუღლე ცოლად მის ვეზირს უნდა მოეყვანა. ნ. შენგელია შეცდომით აღნიშნავს, რომ „იგი (დედოფალი თამარი — ლ. მ.) გარკვეული ხნის შემდეგ გაცილდა სულთანს და ცოლად გაჰყვა მუინ ად-დინ ფერვანეს“ (ნ. შენგელია, *მცირე აზიის...* გვ. 225). თუმცა, ოდნავ მოგვიანებით ამ შეცდომას ასწორებს და შენიშნავს, რომ „ყიას ად-დინის გარდაცვალების შემდეგ, როგორც ვიცით თამარი, იგივე გურჯი ხათუნი, ცოლად ყავდა მუიდ ად-დინ ფერვანეს“ (იქვე, გვ. 367).

<sup>32</sup> *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II. ტექსტი დადგენილია ყვე-



ლი ფარვანას სულთანად, ალბათ, იმ მიზეზით იხსენიებს, რომ მას 1261 წლიდან რეალური ძალაუფლება ეპყრა ხელთ.

კაპადოკიის წმ. გიორგის ეკლესიის ქტიტორის ვინაობის დადგენის საქმეში მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ჟამთააღმწერელის ცნობა იმის შესახებ, რომ ფარვანას კაპადოკია „აქუნდა“: „მას აქუნდა პონტო, ასია და კაბადუკია.“ იმის გათვალისწინებით, რომ ფარვანას მმართველობის არეალში კაპადოკიაც შედიოდა, აქ თამარის საქტიტორო მოღვაწეობა ბუნებრივად მიგვაჩნია.

დარჩა თუ არა გურჯი ხათუნი ქრისტიანობის ერთგული? ქართული წყაროების თანახმად, რუმში მოღვაწეობის გარკვეული ხნის შემდეგ, თამარს ქრისტეს სჯული იძულებით დაატოვებინეს, თურქული წყაროების მიხედვით კი — საკუთარი სურვილით დატოვა. თანამედროვე მკვლევრები თამარის მიერ სჯულის შეცვლის საბუთად იმ ფაქტსაც იშველიებენ, რომ იგი მუსლიმი მისტიკოსის, თეოლოგისა და პოეტის — მევლანა ჯელალ-ედ-დინ რუმის (1207-1273 წწ.) თაყვანისმცემელი<sup>33</sup> და მურიდიც<sup>34</sup> კი იყო. თუმცა, წერილობითი წყაროების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მუსლიმი თეოლოგის გარემოცვა მონოკონფესიური არ ყოფილა. მევლანამ თავისი ცხოვრების გზაზე მრავალი არამუსლიმი თაყვანისმცემელი დაიმეგობრა და დაიმონაფა. მათ შორის ქრისტიანებიც იყვნენ, მაგალითად მხატვარი აინ ალ-დავლა ალ-რუმი, რომელიც, მევლანას მონაფედ ყოფნის მიუხედავად, ქრისტიანად რჩებოდა<sup>35</sup>. ჯელალ-ედ-დინ რუმის დაკრძალვის სამგლოვიარო პროცესიაში მუსლიმებთან ერთად სხვა კონფესიების წარმომადგენლებიც მონაწილეობდნენ: რუმის ცხედარს ხუთი სხვადასხვა რელიგიის წარმომადგენლები, მათ შორის ქრისტიანი და ებრაელი სასულიერო პირები მიაცილებდნენ. როცა ამ ამბით შეურაცხყოფილმა მუსლიმებმა ფარვანას შესჩივლეს, მან მართლ-

მადიდებელი მღვდელი მამა სტეფანე თავისთან იხმო და შეკითხვაზე, თუ რა ესაქმებოდათ ქრისტიანებს „მართლმადიდებელ“ მუსლიმთა შორის, შემდეგი პასუხი მიიღო: „როგორც მზე ანათებს თავისი სხივებით მთელ ქვეყანას, ისე მევლანამ გაანათა ჭეშმარიტების ნათელი მთელი კაცობრიობა. მზე კი ყველასია“.<sup>36</sup> ებრაელმა რაბინმა ხაიაფამ კი იგივე შეკითხვაზე შემდეგნაირად უპასუხა: „მევლანა პურივითაა. პური კი ყველას სჭირდება. აბა, სად გინახავთ დამშეული ხალხი პურს თავისი ნებით გაქცეოდეს?“<sup>37</sup> ქრისტიანი მღვდელი და ებრაელი რაბინი მუსლიმ ჯელალ-ედ-დინ რუმის პატივს მისი სიბრძნისთვის მიაგებდნენ და ეს სრულიადაც არ უშლიდა მათ ხელს საკუთარი რელიგიების სამსახურში ყოფილიყვნენ. ვფიქრობთ, რომ ამგვარივე დამოკიდებულება უნდა ჰქონოდა გურჯი ხათუნსაც. იგი იმდენად აფასებდა ჯელალ-ედ-დინ რუმის ნიჭს, რომ სულთნის კარის ოფიციალური პორტრეტისტიკოსის<sup>38</sup>, აინ ალ-დავლა ალ-რუმისთვის, მევლანას პორტრეტის დახატვა დაუვალებია. მხატვარს ჯელალ-ედ-დინისგან თანხმობა მიუღია და ხატვა დაუწყია. როცა აინ ალ-დავლას ესკიზი დაუსრულებია და ნატურისთვის შეუდარებია, აღმოუჩენია, რომ ხატვის პროცესში მევლანას სახე უცვლია<sup>39</sup>. მომდევნო ცდაზეც იგივე განმეორებულა. ერთი დღის განმავლობაში მხატვარს მევლანას ცამეტი თუ ოცი პორტრეტი დაუხატავს, მაგრამ ქალაღზე მისი გარეგნობის უტყუვრად ასახვა მაინც ვერ მოუხერხებია. ამის შემხედვარე ჯელალ-ედ-დინს მხატვრისთვის უთქვამს: „მე ვგავარ უკიდევანო, დროში მუდმივად ცვალებად ზღვას, რომლის შეჩერება არავის ძალუძს“<sup>40</sup>. აინ ალ-დავლა ალ-რუმის მის მიერ დახატული ყველა ნახატი გურჯი ხათუნისთვის

<sup>36</sup> P. Фиш, *Джалаледдин Руми*, М., 1985, გვ. 245.

<sup>37</sup> იქვე, გვ. 246.

<sup>38</sup> კარის ოფიციალური პორტრეტისტიკოსის თანამდებობის არსებობა უკვე XIII საუკუნეში, გამორიცხავს დასავლეთ სამყაროში გავრცელებული შეხედულების სამართლიანობას, რომ ისლამურ ქვეყნებში მოღვაწე მხატვრებს ყურანის მოთხოვნით ნატურალისტურ გამოსახულებათა შექმნა ეკრძალებოდათ. აღმოსავლელი ხელოვნებათმცოდნეები უკვე დიდი ხანია რაც მიუთითებენ ამ შეხედულების ტენდენციურობაზე.

<sup>39</sup> P. Soucek, *Theory and Practice of Portraiture in the Persian Tradition*, გვ. 103.

<sup>40</sup> იქვე, გვ. 103.

ლა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1959, გვ. 270.

<sup>33</sup> ფარვანამ და თამარმა ჯელალ-ედ-დინ რუმისადმი დიდი მონივნებისა და სიყვარულის ნიშნად 1274 წელს მის საფლავზე აკლდამაც კი ააგეს.

<sup>34</sup> „მურიდი“ მორჩილს ნიშნავს.

<sup>35</sup> P. Soucek, *Theory and Practice of Portraiture in the Persian Tradition*, In: *Musqarnas. An annual on the visual culture of the Islamic world*, Vol. XVII, Brill Publishers, 2000, გვ. 103.

გადაუცია. ამ ჩანახატებიდან XX საუკუნემდე ერთადერთ პორტრეტს მოუღწევია, რომელზეც მევლანა სრული ტანით ყოფილა გამოსახული. ეს უნიკალური პორტრეტი 1906 წელს სტამბულში, დერვიშთა სავანე ენიკაპში გაჩენილ ხანძარს შეუწირავს<sup>41</sup>.

რაც შეეხება ცნობას თამარის მურიდობის შესახებ, მას შამს ალ-დინ აჰმად აფლაკის ნიგნის იმ მონაკვეთში ვხვდებით, სადაც იგი მევლანას მეორე მეუღლის — ქერა ხათუნის მონათხრობს იმონებებს: „როცა მან (მევლანამ – ლ. მ.) ლოცვა დაასრულა, მე ავდექი, მივუახლოვდი, დავინარე, მისი კურთხეული ტერფები ხელებში მოვიქციე და შეპარვით დახელვა დავუწყე. ამ დროს შევამჩნიე, რომ მისი კურთხეული ტერფები ქვიშით იყო დაფარული. ფერადი ქვიშა ფეხის თითებს შორისაც შერჩენოდა. ნულებიც ქვიშით იყო სავსე. შეშინებულმა ამის მიზეზი ვკითხე. მევლანამ მითხრა: „... ეს ჰეჯაზის ქვიშაა. შეინახე და ამის შესახებ ვინმესთან რაიმე არ წამოგცდეს...“ მე ქვიშა ერთად მოვაგროვე. ირიჟრაჟა თუ არა, მისი ერთი ნაწილი ქალაქში შევფუთე და დედოფალთა დედოფალს, გურჯი ხათუნს გავუგზავნე, რომელიც მევლანას მურიდი იყო... მან, მადლიერების ნიშნად, იმდენი საჩუქარი მიწყალობა, რომ თითებზე არ ჩამოითვლება“<sup>42</sup> ჯეღალ-ედ-დინ რუმის მურიდთა რიგებში ქალები მართლაც იყვნენ, რადგან სუფიზში სულიერების გზაზე დამდგარ მამაკაცთა და ქალთა თანასწორობას ქადაგებდა. XIII საუკუნის მურიდ ქალთა შესახებ რამდენიმე გამოკვლევა არსებობს. ცნობას გურჯი ხათუნის მურიდობის შესახებ ვერცერთ მათგანში ვერ მივაკვლიეთ. მურიდობა სუფი მოძღვრის მონაფეობას ნიშნავს. მას ვისაც ეს პატივი ხვდებოდა წილად, სუფიური დოგმებით უნდა ეცხოვრა. მურიდს სრულყოფილების მიღწევამდე სულიერი სავარჯიშოების (მუჯაჰიდის) შესრულება ევალებოდა. ერთ-ერთ პირობას კი მასწავლებელთან (შეიხთან ანუ მურშიდთან) მუდმი-

ვი და ხანგრძლივი ურთიერთობა წარმოადგენდა, რაც სასახლის კარზე მცხოვრები თამარისთვის ძნელად განსახორციელებელი იქნებოდა. მართალია, გვიანი შუა საუკუნეებიდან დღემდე მოქმედი სუფიური კანონი მურიდისაგან ქონებაზე უარის თქმას არ მოითხოვს, მაგრამ უფრო ადრეულ ეტაპზე, ანუ კანონის ადრეული ვერსიით, გარკვეული ქონებრივი შეზღუდვები მოქმედებდა, რაც თამარს მურიდობისკენ მიმავალ გზაზე პრობლემას შეუქმნიდა. მურიდს, პერიოდულად, ორმოცდღიანი სრული განმარტოების წესიც (ხალვა) უნდა დაეცვა, რაც, სასახლეში ცხოვრების წესებიდან გამომდინარე, თამარს გაუჭირდებოდა. გურჯი ხათუნის მიერ მევლანას ნაქონ ნივთში ან უბრალო კენჭისგან შექმნილ იაგუნდში უზარმაზარი თანხების გადახდა მდიდარი თავისმცემლის ბუნებრივ საქციელად მიგვაჩნია და არა მურიდობის გამოხატულებად. ჩვენი აზრით, მევლანასადმი თამარის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ამ მისტიკოსის პოეზიის სიბრძნემ განაპირობა და ქრისტიანის გულწრფელი აღფრთოვანების ზღვარს იქით არ გადასულა.

თამარის მიერ სჯულის შესაძლო შეცვლის საკითხს ე. ჯაველიძეც შეეხო და ერთი ნაშრომის ფარგლებში ერთმანეთის გამომრიცხავი ვარაუდები გამოთქვა. კერძოდ, ავტორი რაიმე ცნობის მიუთითებლად ტექსტის პირველ ნაწილში ამბობს: „ერთი კი უდავოა, რომ დედოფალმა დაუტევა სჯული ქეშმარიტი“<sup>43</sup>, ხოლო მოგვიანებით საწინააღმდეგო მოსაზრებას გამოთქვამს: „ადვილი დასაშვებია ის ფაქტი, რომ თამარ დედოფალი მევლევციელთა მიმდევარი გახდა. მას თავისუფლად შეეძლო მევლინას მურიდი ყოფილიყო და ოფიციალურად უარიც არ ეთქვა ქრისტიანობაზე. ყოველ შემთხვევაში, მევლევციობა ამ პირობას არ უყენებდა“<sup>44</sup>. ეს ბოლო შენიშვნა სწორად ასახავს მურიდობის წესებს. ჩვენი ვარაუდის საწინააღმდეგოდ თამარი მურიდიც რომ ყოფილიყო, მას ქრისტიანობაზე უარის თქმა მაინც არ მოეთხოვებოდა. რაც შეეხება თურქული წყაროების ცნობებს გურჯი ხათუნის მიერ ქრისტიანული სჯულის დატოვების შესახებ, ისინი ტენდენციური უნდა იყოს. საეჭვოა ის კონტექსტიც, რომელსაც ქართული წყარო თამარის გა-

<sup>41</sup> P. Фиш, *Джалаледдин Руми.*, М., 1985, გვ. 227.

<sup>42</sup> Shams al-Din Ahmad-e Aflaki, *The Feats of the Knowers of God (Manaqeb al-'arefin)*, Leiden, 2002, გვ. 182-183. შამს ალ-დინ აჰმად აფლაკი XIV საუკუნის მოღვაწეა, რომელმაც გურჯი ხათუნთან დაკავშირებული ისტორიები ცხრა გამოჩენილი მუსლიმისადმი მიძღვნილ ხელნაწერ ნიგნში შეიტანა (მეორე ისტორიისთვის იხ. შენიშვნა 70).

<sup>43</sup> ე. ჯაველიძე, *მტუდიები*, თბ., 1985, გვ. 8.

<sup>44</sup> იქვე, გვ. 16.

მუსულმანებას უკავშირებს, რასაც თავის დროზე ივანე ჯავახიშვილმა მიაქცია ყურადღება<sup>45</sup> და ჩვენც ეჭვქვეშ ვაყენებთ, ოღონდ სხვა კუთხით. ეს ცალკე მსჯელობის საგანია, რისი ადგილიც აქ არ არის.

ფარვანა, თამარის მეორე მეუღლე, 1277 წელს დაიღუპა. ჟამთააღმწერელის ცნობით, ყაენ აბალას ეგვიპტის სულთანთან საბრძოლველად ილხანთა ვასალი სელჩუკები გაუწვევია და მათი მხედართმთავრობა ფარვანასთვის დაუვალეზია. ამ ბრძოლაში მონაწილეობა მხარეს ქართველთა ლაშქარსაც მიუღია მონაწილეობა. მონაწილეები სასტიკად დამარცხებულან, რაშიც ფარვანა დაუდანაშაულებიათ: „ხოლო ვითარ ცნა აბალა ამონყუეტა ლაშქართა და უმეტეს ქართველთა, დაუმძიმდა დიდად, და შეასმინეს სულტანი საბერძნეთისა ფარმანა, ვითარმედ განზრახვითა მისითა იქმნა მოსლვა სულტნისა ფუნდუყადარისა<sup>46</sup>. ამისთვის შეიპყრეს ფარმანა, დაღათუ არა ენება ყაენსა აბალას მოკლვა მისი, არამედ ნოინთა მოაკუდინეს ფარმანა, და აღიღეს ყოველი სიმდიდრე მისი, და აჩინეს საბერძნეთსა ნოინი დიდი და კეთილი, ნათესავი პირველთა ყაენთა, ონხანისა გუარისა, სახელით ერინჯი. ამას ჰელთ უდევს მთავრობა საბერძნეთისა, და წარუღეს აწყურერი, სამცხეს, რომელი ჰქონდა ფარმანას ცოლეულთაგან, და უბოძეს სარგის ჯაყელსა და ძესა მისსა ბერქას<sup>47</sup>. თურქ ისტორიოგრაფთა ცნობით, 1277 წელს მონაწილეობა ფარვანას ღალატი დასწამეს და ომში დაღუპულ მონაწილე მემართა ნათესავების ხელით სიკვდილით დასაჯეს. ფარვანას სიკვდილის შემდეგ რუმის სასულთნომ სწრაფი დამცრობა დაიწყო, რასაც ხელი დინასტიათაშორისმა ბრძოლამ შეუწყო. 1277 წლიდან რუმის სასულთნოზე მონაწილე მმართველთა გავლენა გაიზარდა, ხოლო 1308 წლიდან, მასუდ II-ის გარდაცვალების შემდეგ, სასულთნომ არსებობა შეწყვიტა და მისი ტერიტორია, საერთოდაც, ილხანთა სახელმწიფოს ნაწილი გახდა.

<sup>45</sup> ივ. ჯავახიშვილი, *ქართველი ერის ისტორია*, ტ. III, თბ., 1966, გვ. 107.  
<sup>46</sup> სირიისა და ეგვიპტის მამულუქებთან ფარვანამ ჯერ კიდევ 1270 წელს დაამყარა დიპლომატიური ურთიერთობა.  
<sup>47</sup> ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. *ქართლის ცხოვრება*, ტ. IV, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 271.

ზემოთ მიმოხილული ისტორიული რეალების გათვალისწინებით, სავსებით შესაძლებლად მიგვაჩნია კაპადოკიის წმ. გიორგის ეკლესიის ქტიტორად რუსუდანის ასული თამარი მივიჩნიოთ: ის იყო სულტნის კარის იმ მაღალი რანგის მოხელის მეუღლე, რომელიც კაპადოკიას განაგებდა; ეკლესიის მოხატვის დროისთვის თამარი რუმის სასულთნოში ცხოვრობდა; თამარს ჰქონდა და საკმარისი სახსრები იმისთვის, რომ ეკლესია მოეხატებინა და მისთვის მამული შეენირა.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, განსხვავებული მოსაზრება აქვთ გამოთქმული ტიერებს, რომლებსთვისაც მეფე რუსუდანის ასული თამარის რუმში გათხოვების ამბავი ცნობილია, მაგრამ მათი ვარაუდით, ფრესკაზე სხვა თამარია გამოსახული. ავტორები აღნიშნავენ, რომ რუსუდანის ასულის, მეფეთა მეფე თამარის შვილიშვილის სელჩუკ სულთანზე ქორწინების წყალობით სახელი თამარი პოპულარული გახდა და მცირე აზიაში ფართოდ გავრცელდა. ამიტომ ფრესკაზე გამოსახული თამარი, ტიერების აზრით, ერთ-ერთი ადგილობრივი, არაქართველი დიდებულია.

განსახილველ პერიოდში კიდევ ერთი ქართველი დედოფალი მოღვაწეობდა, რომელსაც თამარი ერქვა. ეს იყო აღმოსავლეთ საქართველოს მეფის დიმიტრი II-ის და, რომელიც ილხანთა ყაენის არღუნის (1284-1291 წწ.) ვაჟს მიათხოვეს: „მამინ ტფილისს ყოფასა არღუნ ოირიდისასა ეზრახა მეფესა და სთხოვა თამარ, რომელი-იგი მხოლო ესუა, და რქუა, ვითარმედ: „კეთილად მოჰსენებულმან მეფემან მამამან შენმან (იგულისხმება მეფე დავით VII ულუ (1246-1270 წწ.) – ლ. მ.) მომცა ასული მისი, დაა შენი სძლად ჩემდა, და ცოლად შვილისა ჩემისა, გარნა იგი ვერ ესწრა; ან ვითხოვ, რათა არა უღირს იჩინო ვედრება ჩემი და მომცე დაა შენი შვილისათჳს ჩემისა“<sup>48</sup>. დიმიტრი მამის სიტყვას ვერ გადასულა „და მისცეს ცოლად შვილსა არღუნისსა, და აღასრულეს წესი ქორწინისა. და წარვიდა არღუნ ურდოსა, ხოლო შვილი მისი დაუტევა მეფისა თანა. მათ ჯამთა კუალად მიუდგა დედოფალი და შვა ყრმა, და უწოდეს სახელი ვახტანგ“<sup>49</sup>. ეს „იდილია“ დიდხანს არ გაგრძელებულა: 1291 წელს, არღუნ ყაენის გარდაცვა-

<sup>48</sup> *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1959, გვ. 274.  
<sup>49</sup> იქვე, გვ. 274.



ლების გამო მისი შვილი „წარმოვიდა სახლად დიდად მეფისა, და ცოლი მისი დაუტევა ტფილისს. ხოლო იქნია დამან მეფისამან თამარ სივლტოლა მთიულეთს, რამეთუ სძაგდა ვითარ უსჯულო და წარმართი“<sup>50</sup>. ამ ცნობის თანახმად, მონღოლზე გათხოვილ დიმიტრის დას მეუღლესთან ერთად საქართველოს ფარგლები არასდროს დაუტოვებია, რაც უცხოეთში მისი საქტიტორო მოღვაწეობის ალბათობას მნიშვნელოვნად ამცირებს. მთიულეთს გაქცეული თამარი სადუნ მანკაბერდელს ყაენ აბალასაგან გამოუსყიდია, შემდეგ კი მისი ხელი დიმიტრისთვის უთხოვია. მიუხედავად იმისა, რომ სადუნს უკვე ორი ცოლი ჰყავდა, მეფეს მისთვის უარი არ უთქვამს და თამარი გაუტანებია<sup>51</sup>. ამგვარად, დიმიტრი II-ის დის — თამარის შემდგომი მოღვაწეობაც საქართველოს ფარგლებს არ გასცდენია. იმის გათვალისწინებით თუ როგორ გაარიდა თავი მეფე დიმიტრის დამ „უსჯულო“ მეუღლეს, არა გვგონია, რომ 1281 თუ 1282 წელს დაქვრივებული თამარი მესამეჯერ გათხოვილიყო, ისიც საქართველოს ფარგლებს გარეთ, მაჰმადიანური რუმის სასულთნოში, რის შესაძლებლობასაც ახალგაზრდა მკვლევარი ზ. ბატიაშვილი არ გამორიცხავს<sup>52</sup>.

ორი დედოფლის ცხოვრების ისტორიების ანალიზის საფუძველზე ვვარაუდობთ, რომ კაპადოკიის წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკულ წარწერებში ნახსენები ქტიტორი — დედოფალი თამარი, მეფე რუსუდანის ასულია. მისი ქტიტორობის სასარგებლოდ მეტყველებს ის ფაქტი, რომ თამარის მეორემეუღლესხვა ტერიტორიებთან ერთად კაპადოკიასაც ფლობდა. რა ბედი ენია თამარს ფარვანას მოკვლის შემდეგ ჩვენთვის უცნობია. დანამდვილებით ვიცით, რომ ის სამშობლოში აღარ დაბრუნებულა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თამარმა ფარვანას მამულების გარკვეული ნაწილი შეინარჩუნა და საქტიტორო მოღვაწეობა ამის ხარჯზე გააგრძელა. აქვე შევნიშნავთ, რომ უშუალოდ იპლარის ხეობა თამარის კუთვნილებაში არ უნდა ყოფილიყო. ამ ვარაუდს გამოვთქვამთ იმის გათვალისწინებით, რომ წმ. გიორგის ეკლესიისთვის შეწირული ვენახი მას სხვისგან

შეუძენია: „ხოლო ამ ყოვლად დიდებულ ტაძარს წმიდისა გიორგისას, რომელიც მოპოვებული მამაქვს მე — უბადრუკ, კნინ დედოფალ თამარს, დამატებით ვუბოძებ ფერდობის ვენახსაც, რომელსაც ვფლობ შესყიდულს სიარაფატენისგან“.

თამარ რუსუდანის ასულის ქტიტორობის სასარგებლოდ მეტყველებს ისიც, რომ ფარვანას ცოლი გულუხვობითა და ქველმოქმედებით იყო ცნობილი. ეს, განსაკუთრებით, დიდი სუფი მოაზროვნის მიმართ დამოკიდებულებაში მჟღავნდებოდა. თამარი უხვად გაიღებდა თანხას მევლანას ქოშებზე შერჩენილი ქვიშის, ან მისი ნაცვამი კვართის შესაძენად. მევლანას მიერ უბრალო ქვისგან შექმნილი იაგუნდის ნატეხი თამარს რვაასი ათას „სულტნის დრაჰმად“ უყიდია. თუ რაოდენ დიდი თანხა იყო გადახდილი იაგუნდისთვის ჩანს იქიდანაც, რომ ჯელალ-ედინ რუმისთვის აკლდამის ასაგებად ფარვანასა და თამარს ათჯერ ნაკლები — ოთხმოცი ათასი „სულტნის დრაჰმა“ გაუღიათ<sup>53</sup>.

დიმიტრი II-ის დისთვის კაპადოკიის ეკლესიის ქტიტორობაში უპირატესობის მინიჭება მისი ახალგაზრდული ასაკის გამო<sup>54</sup> საკმარის და მტკიცე არგუმენტად არ გამოდგება. ამ დროისთვის რუსუდანის ასული თამარი, მართლაც, ასაკოვანი იყო. თუმცა, ვფიქრობთ, სწორედ ეს მომენტი აძლიერებს ჩვენს პოზიციას: ხანში შესული მანდილოსანი უფრო მეტად იზრუნებდა თავისი სულის ცხოვრებისთვის და მოახლოებული აღსასრულის მოლოდინში ამისთვის უფრო მეტად გაირჯებოდა. სამწუხაროდ, თამარის სახის კონტურის ფარგლებში ფრესკის საღებავი გადასულია და მანდილოსნის ასაკის ვიზუალურად დადგენა შეუძლებელია.

ჩვენი აზრით, არც დავით დიმიტრის ძის მონაწილეობით 1292 წელს მონღოლთა მიერ რუმის აღებას შეეძლო შეესრულებინა არსებითი როლი ქართველთა მიერ ეკლესიის აგების ნებართვის გამოთხოვაში, როგორც ამას ზ. ბატიაშვილი ვარაუდობს: „დაახლოებით 1291 წელს რუმის მმართველი განუდგა მონღოლთა ყაენ ქეილათუს. ამ უკანასკნელმა შეკრიბა ჯარი, ასევე თავისთან უხმო დავით დიმიტრის (თავდადებულის) ძეს და გაილაშქრა რუმზე ... ქალაქი 1292 წელს

<sup>50</sup> იქვე, გვ. 278.

<sup>51</sup> იქვე, გვ. 278.

<sup>52</sup> ზ. ბატიაშვილი, *კაპადოკია*, თბ., 2004, გვ. 29.

<sup>53</sup> ე. ჯაველიძე, *მტყდეები*, თბ., 1985, გვ. 21.

<sup>54</sup> ზ. ბატიაშვილი, *კაპადოკია*, თბ., 2004, გვ. 30.

აულიათ. ჩვენი აზრით დიდია ალბათობა, რომ ქართველებს წმ. გიორგის ეკლესია კაპადოკიაში ამ დროს აეგოთ. უფლებას ყაენ ქეილათუსაგან თავისუფლად აიღებდნენ, რადგან ეს უკანასკნელი ებრძოდა რა მუსლიმებს, ახალისებდა ებრაელებსა და ქრისტიანებს. სულთან მესუდისაგან უფლების აღება კი მხოლოდ ფორმალობა უნდა ყოფილიყო, რადგან თურქეთის ისტორიის ენციკლოპედიის მიხედვით, მესუდ II და იმ პერიოდის დანარჩენი სელჩუკი მმართველებიც მხოლოდ მონღოლთა მარიონეტები იყვნენ<sup>55</sup>. ამ ამონარიდის თანახმად იგულისხმება, რომ ქართველთა მონაწილეობა მონღოლთა მიერ რუმის დალაშქვრაში გახდა ერთ-ერთი განმსაზღვრელი წინაპირობა კაპადოკიაში ქართველთა მიერ ქრისტიანული ეკლესიის დაარსებისათვის. მაგრამ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, XIII საუკუნის კაპადოკიაში წმ. გიორგის ეკლესიის გარდა, სულ ცოტა, კიდევ სამი ეკლესიის აგება დასტურდება, თანაც არაქართველთა მიერ. ამდენად, უფრო სწორი იქნება მიზეზი ვეძიოთ, ზოგადად, რუმის დასუსტებაში და შესაბამისად, ქრისტიანთათვის დაწესებული შეზღუდვების გაუქმებაში და არა სამხედრო მეთაურის მიერ წარმატებული ოპერაციის სანაცვლოდ ეკლესიის აგების თუ მისი მოხატვის ნებართვის გამოთხოვაში. გარდა ამისა, აქ მხედველობაშია მისაღები ისიც, რომ ქართველები რუმის სასულთნოს წინააღმდეგ მონღოლთა მხარეს იბრძოდნენ; თამარი — დიმიტრი II-ის და, აგრეთვე, მონღოლთა რძალი იყო. ამიტომ, ყოვლად შეუძლებელია, რომ მონღოლთა რძალს, მონღოლთა მიერ დამორჩილებულ ქვეყანაში მდებარე ეკლესიისთვის ქტიტორობა თურქთა სამსახურში მყოფ სამხედრო პირთან ერთად გაენია, მით უფრო, მასთან ერთად ფრესკაზე გამოსახვას დათანხმებოდა. აქედან გამომდინარე, ლოგიკურია დავასკვნათ, რომ კაპადოკიაში წმ. გიორგის ეკლესიის კედელზე გამოსახული ქტიტორი ქალი მეფე დიმიტრი II-ის და თამარი ვერ იქნება.

ახლა რაც შეეხება ფრესკაზე გამოსახული, სელჩუკურსამოსიანი მამაკაცის ვინაობას. წარწერამ მისი სამოხელეო თანამდებობის სახელი — ამირარზესი შემოგვინახა. ტერმინი ამირარზესი ამირადან არის ნაწარმოები, რომელიც,

თავის მხრივ, აღმოსავლეთის მუსლიმურ ქვეყნებში გავრცელებული, მთავრის შესატყვისი ტერმინია. არაბთა ბატონობის გავლენით ის საქართველოშიც დამკვიდრებულა: XI საუკუნის ბოლოს ლიპარიტ ბაღვაში პირველი ქართველი ამირა გამხდარა. 1122 წლიდან XII ს-ის ბოლომდე კი ამირად თბილისის გამგებელი და ქართლის გამგებელი ერისთავი იწოდებოდნენ<sup>56</sup>. აბასიანების ხანის (750-1258 წწ.) ადრეულ ეტაპზე ამირა სამოქალაქო და ფინანსური ადმინისტრირების ფუნქციებს ითავსებდა, თუმცა შემდგომში მან მხოლოდ პირველი ფუნქცია შეინარჩუნა. ამირას არმიის მონყობა ევალებოდა. ის მონაწილეობდა ლაშქრობებში, აფორმებდა ხელშეკრულებებს, უძღვებოდა ლოცვას, აგებდა მეჩეთებს და დაპყრობილ ქვეყნებში ისლამს ამკვიდრებდა<sup>57</sup>. X-XI საუკუნეებში მუსლიმთა ადმინისტრაციული ბიუროკრატიზმი სამხედრო მმართველობამ შეცვალა. ამ დროიდან ამირას წოდება ყველა რანგის ოფიცერს ენიჭებოდა. იბნ ჯამაას ცნობით (გარდაიცვალა 1333 წელს), მისი მოღვაწეობის დროს ამირებად იწოდებოდნენ სამხედრო მეთაურები, რომლებსაც თავ-თავიანთი რაზმების შესანახად მამული ჰქონდათ ნაბოძები<sup>58</sup>. სწორედ ამ ბოლო პასაჟს იმონებენ ტიერები ამირარზესის მოვალეობაზე საუბრისას, თვლიან რა, რომ ამირარზესი იგივეა რაც ამირა, ოღონდ ბერძნული ტრანსკრიფციით<sup>59</sup>. თუმცა, ავტორები ამ ამონარიდისადმი დართულ შენიშვნაში მიუთითებენ, რომ თურქულენოვან ქვეყნებში ამირას ბერძნული ფორმა იყო *ἀμιρας* და არა *ἀμιράρχης*. ამირარზესს ამირასთან აიგივებს თურქი ხელოვნებათმცოდნე ე. აქიურეკი: „ბასილეოსის მიერ ამირარზესის ტიტულის ფლობა იმაზე მიგვანიშნებს, რომ იგი სელჩუკი სულთნის სამსახურში მყოფი ქრისტიანი გენერალი იყო. ნაბოძები მამულის სანაცვლოდ მას საჭიროებისამებრ უნდა უზრუნველყო განვრთნილი მეომრების სალაშქროდ გამოყვანა“<sup>60</sup>. განსხვავებული ვარაუდი

<sup>56</sup> ენციკლოპედია საქართველო, ტ. 1, თბ., 1997, გვ. 130.

<sup>57</sup> *The Encyclopaedia of Islam*, Vol. I, Leiden-London, 1956, გვ. 438-439.

<sup>58</sup> იქვე, გვ. 367.

<sup>59</sup> N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, région du Hasan Dagi*, Paris, 1963, გვ. 205.

<sup>60</sup> E. Akyürek, *Fourth to Eleventh Centuries: Byzantine Cap-*

<sup>55</sup> იქვე, გვ. 29.

აქვს გამოთქმული ზ. ბატიაშვილს. მას მიაჩნია, რომ ამირარზესი ქართული ამირსპასალარის გაბერძნულებული ვარიანტია: „ნარწერაზე ამირსპასალარის ნაცვლად ამირარზედ ხსენება ალბათ იმიტომ მოხდა, რომ ქართული „ამირსპასალარი“ იქაურებისთვის გაუგებარი იყო. ნარწერების ბერძნულად შესრულებაც ალბათ იმავე მიზეზს უნდა მივანეროთ“<sup>61</sup>. ზემოთ დამონმებულ მოსაზრებებთან დაკავშირებით უნდა შევნიშნოთ, რომ ამირსპასალარი, ამირა და ამირარზესი ერთმანეთის სინონიმები სრულიადაც არ არის. ჩვენი ვარაუდით, ნარწერაში დამონმებული ἀμιράρჟი“-ი ამირასა და არზ-ის (ἀρζ), იგივე არეზ-ის (ἀρϋζ), კომბინაციაა (ქვემოთ ვნახავთ, რომ „ამირარეზის“ სახელით ცნობილი სამხედრო თანამდებობა სელჩუკებს გარდა მონღოლ ილხანებსაც ჰქონდათ). ამირარზესი „ამირარზ“-ის ბერძნული ფორმაა. არზი / არეზი იყო ოფიციალური პირი, რომლის მოვალეობაში სამხედრო ძალების ადმინისტრირება, კერძოდ ხელფასის გადახდა, მეომართა დაქირავება, განვრთნა და ინსპექტირება შედიოდა<sup>62</sup>. X-XI საუკუნეების ჩრდილოეთ და დასავლეთ ირანსა და ერაყში, აზოდ ალ-დავლასა და მისი შვილის — ბაჰა ალ-დავლას მმართველობისას, არმიის მრავალეროვანი შემადგენლობიდან გამომდინარე, ერთდროულად ორი არეზი მოღვაწეობდა: ერთი დაილაშქრებდა<sup>63</sup>, მეორე კი თურქებს, არაბებსა და ქურთებს უწევდა ადმინისტრირებას. ლაზნელთა იმპერიაში<sup>64</sup> არეზის თანამდებობა თავისი მნიშვნელობით ვეზირის პოსტის შემდეგ მეორე იყო. არეზი თავის ხელისუფლებას სულთნის კარიდან ახორციელებდა, თუმცა, ოპერატიული მართვის მიზნით, არსე-

ბობდა პროვინციული არმიების არეზების ინსტიტუტიც. დიდ სელჩუკთა ადმინისტრაციაში არეზ ალ-ჯაიზის აპარატი ვეზირის დიდი დივანის შემადგენელი ნაწილი იყო. ხშირად, არეზის თანამდებობა ვეზირობამდე გასავლელი ეტაპი იყო. არეზის ინსტიტუტი მონღოლ ილხანებსაც ჰქონიათ. ამ სამხედრო ადმინისტრატორს ისინი არეზს ან ამირ არეზს უწოდებდნენ. იგივე სამხედრო თანამდებობა ჰქონიათ რუმის სელჩუკებსაც, რომელთაგან არეზის ინსტიტუტი ოსმალებს გადაუღიათ<sup>65</sup>. არეზი მნიშვნელოვანი სამხედრო თანამდებობის პირი იყო. მას ხელფასსა და ადმინისტრაციულ დანამატს უხდიდნენ, თუმცა ზოგ მათგანს დამატებითი შემოსავალიც ჰქონდა, მაგალითად, ვაჭრობიდან, და დიდ სიმდიდრესაც ფლობდა.

ამგვარად, ენციკლოპედია „ირანიკას“ თანახმად, ამირარეზი / ამირარზესი კონკრეტული სამხედრო თანამდებობაა, რომლის მიღება უცხოტომელსაც შეეძლო. შესაძლებლად მიგვაჩნია, რომ ფრესკაზე გამოსახული ბასილი სელჩუკების სამსახურში მყოფი ქართველი ქრისტიანი ყოფილიყო. ამის საფუძველს XIII ს-ში სელჩუკთა ლაშქრობებში ქართველ მეზობლთა მონაწილეობის მაგალითები გვაძლევს. მართალია, განსახილველ პერიოდში საქართველო ისლამურ სამყაროზე ვასალურ დამოკიდებულებაში არ იმყოფებოდა, მაგრამ ნ. შენგელიას ვარაუდით, სელჩუკთა მხარეზე ქართველი სამხედრო ძალის გამოყვანის ვალდებულება საზავო ხელშეკრულების პირობით უნდა ყოფილიყო გათვალისწინებული<sup>66</sup>. ქართველთა და სელჩუკთა სამხედრო თანამშრომლობის მაგალითად გამოდგება 1234 წელს ქართველების ქაი-ყუბადის ლაშქრის შემადგენლობაში აიუბიანთა წინააღმდეგ ბრძოლა. ქართველთა რაზმი შედიოდა რუმის სულთნის ლაშქარშიც, რომლითაც ის 1237 წელს აიუბიანთა წინააღმდეგ გალაშქრებას აპირებდა. 1243 წელს სელჩუკების მიერ მონღოლებთან გამართულ ბრძოლაში ქართველთა ნარჩევი რაზმიც

padocia. In: *Cappadocia*, Istanbul, 1998, გვ. 394. აშკარაა, რომ ე. აქიურეჟი ტიერებთან მოყვანილ განმარტებას ეყრდნობა. წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკული ნარწერების თურქული თარგმანიც მას ფრანგულიდან აქვს შესრულებული.

<sup>61</sup> ზ. ბატიაშვილი, *კაპადოკია*, თბ., 2004, გვ. 30.

<sup>62</sup> *Encyclopaedia Iranica*, London-Boston-Henley 1985, Re-issue edition by Mazda Publishers, 1993, გვ. 393.

<sup>63</sup> ეს ტერმინი პროვინციის სახელიდან — „დაილამი“-დან მომდინარეობს. „დაილამი“ კასპიის ზღვის სამხრეთ ნაპირთან მდებარე ირანის პროვინციაა.

<sup>64</sup> XI საუკუნის პირველ მეოთხედში ლაზნელთა იმპერიაში შედიოდა თანამედროვე ავღანეთის მიწები, ირანის რამდენიმე პროვინცია, აგრეთვე, შუა აზიისა და ინდოეთის ტერიტორიები.

<sup>65</sup> *Encyclopaedia Iranica*, London-Boston-Henley, 1985, Re-issue edition by Mazda Publishers, 1993, გვ. 394.

<sup>66</sup> ნ. შენგელია, *მცირე აზიის სელჩუკები და საქართველო. XI საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედი — XIII საუკუნე*, თბ. 2003, გვ. 215.



მონანილოვობდა დარდან შარვაშის-ძის წინამძღოლობით<sup>67</sup>. ზემონახსენები ფაქტები გვაძლევს საშუალებას ვივარაუდოთ, რომ ფრესკაზე გამოსახული ბასილი არის სელჩუკების მხარეზე მებრძოლი ქართველების რაზმის ამირარზესი.

ტიერების აზრით, გიაგუპესი, შესაძლოა, ბასილის მეორე სახელი იყოს<sup>68</sup>. მათი ცნობით, ეს თურქული სახელი XIII ს-ში სწორედ ამ ფორმით იყო გავრცელებული. XIV ს-დან კი მან ფორმა იცვალა და ჯერ იაგუპესის, შემდეგ კი — დიაგუპესის უღერადობა შეიძინა<sup>69</sup>.

რაც შეეხება ბასილის ნათესაურ კავშირს თამართან, ეს საკითხი შემდგომ კვლევას საჭიროებს. თამართისა და ბასილის ცოლ-ქმრული ურთიერთობის დასკვნამდე უცხოელი მეცნიერები ირიბად მიდიან<sup>70</sup>. რეალურად, თამართის

მესამედ გათხოვების შესახებ წერილობითი წყაროები სდუმან.

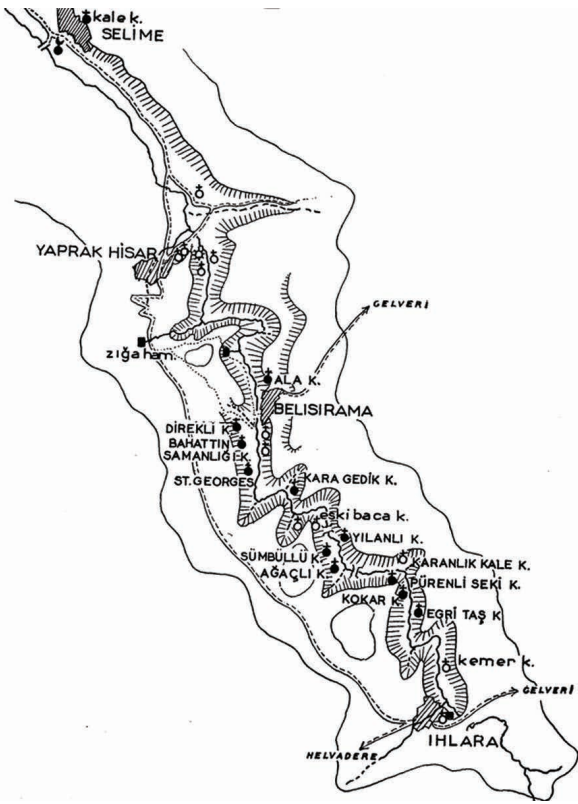
ამგვარად, ზემორე ანალიზის საფუძველზე გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ კაპადოკიაში, იპლარის ხეობაში არსებული წმ. გიორგის ეკლესია 1283/85-1295/1308 წლებში მეფე რუსუდანის ასულ თამართისა და სელჩუკების ლაშქარში შემავალი ქართველთა რაზმის ამირარზესის, ბასილის ქტიტორობით მოიხატა. ასაკში შესულმა თამარმა, როგორც ჩანს, ეს ეკლესია საძვალედ „განიმზადა“ და იქვე დაიკრძალა კიდევ. ამ მოსაზრებას მხარს უჭერს ის გარემოება, რომ წმ. გიორგის ეკლესია „სამარხო ეკლესიაა“. თუ თამარი მართლაც აქ განისვენებს, მისი საფლავი ეკლესიის ნაოსში, ჩვენს მიერ განხილული ფრესკის ქვემოთ გამოკვეთილ არკოსოლიუმში უნდა მდებარეობდეს.

<sup>67</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1959, გვ. 194; Р. Фиш, *Джалаледдин Руми*, М., 1985, გვ. 160.

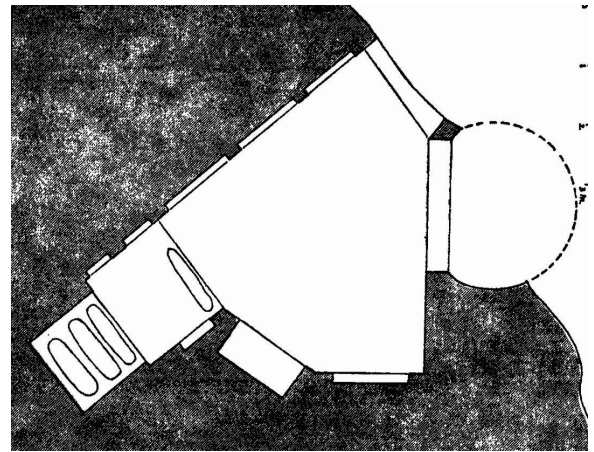
<sup>68</sup> ამ სახელის ნაკითხვა სათუთაა, რადგან ფრესკაზე ბოლო ასოები გადასულია.

<sup>69</sup> N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, région du Hasan Dagi*, Paris, 1963, გვ. 206.

<sup>70</sup> მაგალითად, ე. ისტმონდი თამართისა და ბასილის ცოლ-ქმრობის შესაძლებლობა აფლაკის ისტორიულ თხზულებაში დაცული ცნობიდან გამოჰყავს, რომლის თანახმად გურჯი ხათუნი ფარვანასაგან გაყრას ითხოვდა. აქედან, მკვლევარი ირიბად ასკვნის, რომ თამარი მესამედ უნდა გათხოვილიყო (A. Eastmond, *Art and Frontiers between Byzantium and the Caucasus*, გვ. 169, სქოლიო 38). აღნიშნულ ცნობაში კი შემდეგია ნათქვამი: ერთხელ ფარვანას გურჯი ხათუნი ძლიერ გაუნანყებია. ყველა წარჩინებული დიდებული, დივანის წევრთა ჩათვლით, განანყებულ ქალბატონს ფარვანასათვის შეცდომის მიტევებას შევედრებია. გურჯი ხათუნი შერიგებას ერთადერთი პირობით დასთანხმება: ფარვანას საჯაროდ უნდა დაეფიცა, რომ თავის მეუღლეს ყველა თხოვნას შეუსრულებდა. ფიცის გასწორებისთანავე გურჯი ხათუნს ფარვანასაგან გაყრა მოუთხოვია. სასონარკვეთილ ქმარს რჩევისთვის ჯელალ-ედ-დინ რუმისთვის მიუმართავს. დიდ მისტიკოსს იგი შემდეგნაირად დაურიგებია: ყოველთვის, როცა კი მეუღლე გაყრის თაობაზე დადებული პირობის შესრულებას მოგთხოვს, უპასუხე, რომ აუცილებლად გაეყრები და დღიდან-დღემდე, უსასრულოდ, იგივე გაუმეორეო (Shams al-Din Ahmad-e Aflaki, *The Feats of the Knowers of God (Manaqeb al-'arefin)*, Leiden, 2002, გვ. 298).



ნახ. 1. იჭლარის ხეობის სქემატური რუკა (ნ. და მ. ტიერების მიხედვით)



ნახ. 2. წმ. გიორგის ეკლესიის გეგმა (ნ. და მ. ტიერების მიხედვით, გასრულებული)



ნახ. 3. წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ქტიტორთა გამოსახულება, სქემა (ნ. და მ. ტიერების მიხედვით)





სურ. 1. წმ. გიორგის ეკლესია. საფასადო ნიშის მოხატულობა, წმ. გიორგი



სურ. 2. ქეუჭუსრევ II-ის (1237-1246 წწ.) ვერცხლის დრაჰმა, ავერსი



სურ. 3. წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ქტიტორთა გამოსახულება



# თეიმურაზ ჯოჯუა

ივ. ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის  
ინსტიტუტი

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

## უცნობი ურბნელი ეპისკოპოსის სვიმონ ჩხეიძის სამი მინაწერი (1700 წ.) იერუსალიმში გადატანილი XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven. 4-ის) აშიეზიდან<sup>1</sup>

დღეისათვის ავსტრიაში, ვენის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ქართულ ხელნაწერთა ფონდში დაცულია ხუთი ხელნაწერი წიგნი<sup>2</sup>. მათ შორის, მეოთხე ნომრით რეგისტრირებულია შესანიშნავი კალიგრაფის ნიკოლოზ ნიკრაის მიერ 1160 წელს გარეჯის მრავალმთაში გადანერილი კრებული „სანატრელი“, იგივე Ven. 4.

გარეჯულ კრებულს საკმაოდ ხანგრძლივი და საინტერესო ისტორია აქვს. 1363 წლისათვის ხელნაწერი საქართველოდან უკვე წმიდა მინაზე იყო გადატანილი და მომდევნო რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში იერუსალიმის ერთ-ერთ ქართულ ეკლესიასა თუ მონასტერში ინახებოდა. დაახლოებით 1845-1883 წლებში გარეჯული

კრებული გაურკვეველ ვითარებაში დაიკარგა იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წიგნთსაცავიდან, რომელიც იმხანად იერუსალიმის ბერძნული საპატრიარქოს დაქვემდებარებაში იმყოფებოდა. 1931 წელს ხელნაწერი ქალაქ ალექსანდრიაში, ვინმე უცნობი ანტიკვარისაგან შეიძინა ვენის ნაციონალურმა ბიბლიოთეკამ. აქედან მოყოლებული, გარეჯული კრებული ავსტრიაში ინახება და ვენის ნაციონალური ბიბლიოთეკის საკუთრებას წარმოადგენს<sup>3</sup>.

გარეჯული კრებულის აშიეზზე წარმოდგენილია სხვადასხვა პირების მიერ XII-XIX საუკუნეებში შესრულებული ასზე მეტი ანდერძ-მინაწერის (კოლოფონის) ტექსტი, რომლებიც უძვირფასეს ცნობებს გვანვდიან არამხოლოდ იერუსალიმის ქართული კოლონიის, არამედ, ზოგადად, საქართველოს საერო თუ სასულიერო ისტორიის მრავალი საინტერესო საკითხის შესახებ.

აღნიშნული ანდერძ-მინაწერებიდან დღეისათვის უკვე შესწავლილი და გამოქვეყნებული გვაქვს Ven. 4-ის რამდენიმე ათეული კოლოფონის ტექსტი<sup>4</sup>. წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ კვლავ

<sup>3</sup> თ. ჯოჯუა, წმიდა მღვდელმონაშე გრიგოლ ფერაძე და 1160 წელს გარეჯში გადანერილი ერთი ხელნაწერი, *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები*, V, თბ., 2002, გვ. 93-95, 100-105, 109-115, 121-129, 136-141; თ. ჯოჯუა, მოქვის უცნობი ეპისკოპოსის ლუკა ოძრხელი (1360-იანი წწ.) და მისი ხუთი მინაწერი XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven. 4-ის) აშიეზიდან, *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები*, VI, თბ., 2003, გვ. 41-42.

<sup>4</sup> თ. ჯოჯუა, XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven. 4-ის) ერთი მინაწერი და აფხაზეთის უცნობი კათოლიკოსი ბართლომე (დაახლ. 1488-1519 წწ.), *საქართველოს სიძველენი*, 1, თბ., 2002; თ. ჯოჯუა, საქართველოს მეფის გიორგი III-ის აღსაყდრების თარიღი 1160 წელს გარეჯში გადანერილი ხელნაწერის (Ven. 4-ის) ანდერძის მიხედვით, *ოჩხარი, ჯ. რუხაძისადმი მიძღვნილი ეთნოლოგიური, ისტორიული და ფილოლოგიური ძიებანი*, თბ., 2002; თ. ჯოჯუა, წმიდა მღვდელმონაშე... ; თ. ჯოჯუა, მოქვის უცნობი... ; გრ. ფერაძე, დასახ. ნაშრ. ; თ. ჯოჯუა, რამდენიმე ახალი ცნობა მოქველი ეპისკოპოსის ლუკა ოძრხელის (1360-იანი წწ.) ბიოგრაფიისათვის, *ახალგაზრდა მეცნიერთა ასოციაციის II რესპუბლიკური სამეცნიერო კონფერენციის შრომების კრებული*, თბ., 2004; თ. ჯოჯუა, არტანუჯელი პილიგრიმის გიორგი ლომას-ძის სავედრებელი (XV ს.) იერუსალიმში გადატანილი 1160 წლის გარეჯული კრებულის (Ven. 4-ის) აშიეზიდან, *ქართული წყაროთმცოდნეობა*, XI, თბ., 2006; თ. ჯოჯუა, გელათელი მონაზონის — ლევან IV დადიანის ცოლყოფილის ნინო ბაგრატიონისა და მონაზონ ფებრონია ხეყარიძის სავედრებულები (XVIII ს-ის I ნახ.) იერუსალიმში გადატანილი ერთი გარეჯული ხელნაწერის (Ven. 4-ის) აშიეზიდან, *ისტორიისა და ეთნოლო-*

<sup>1</sup> წინამდებარე ნაშრომი მოხსენების სახით, წაკითხულია 2008 წლის 23 დეკემბერს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში გამართულ სამეცნიერო კონფერენციაზე: „მიხეილ თამარაშვილი — 150“.

<sup>2</sup> Gr. Peradze, Über die georgischen Handschriften in Österreich, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, XLVII, 3-4, Wien, 1940; ვ. იმნაიშვილი, *სინას მთიდან გრაცამდის (გრაცის ქართული ხელნაწერების ისტორია)*, თბ., 2001, გვ. 24; ვ. იმნაიშვილი, *უძველესი ქართული ხელნაწერები ავსტრიაში, ხანმეტი ლექციონარი, ფსალმუნნი, სვიმეონ სალოსის ცხოვრება, იოვანე ოქროპირისა და იაკობ მოციქულის ჟამისწირვები...*, თბ., 2004, გვ. 22-23; გრ. ფერაძე, ქართული ხელნაწერების შესახებ ავსტრიაში, წერილი გერმანულიდან თარგმნა ც. კილაძემ, თარგმანის რედაქტორი: დ. თუმანიშვილი, გამოსაცემად მოამზადა და კომენტარები დაურთო თ. ჯოჯუამ, *მნივნობარი*, 04, თბ., 2004; ვ. იმნაიშვილი, უძველესი ქართული ხელნაწერები უცხოეთის წიგნთსაცავებში, *შოთა რუსთაველის სახელობის სტიპენდიანტთა შრომები*, 1, თბ., 2008, გვ. 10-12, 18-19 და სხვ.

ვუბრუნდებით გარეჯული კრებულის ანდერძ-მინანერებს და მათგან, საგანგებოდ გამოვყოფთ სამ კოლოფონს, რომლებიც ერთი და იმავე პირის მიერ არის შესრულებული.

თავდაპირველად მოგვყავს ამ მინანერების არქეოგრაფიული აღწერილობა, მათი ფოტოები (ფოტოპირის მიხედვით), კოლოფონების ტექსტები (დედნის შრიფტის დაცვით) და ამ ტექსტების ჩვენეული ნაკითხვები.

I. შესრულებულია Ven. 4-ის 2r-ს ქვედა ნახევარზე, ხელნაწერის „ზანდუკის“ ქვემოთ; დაახლოებით, 15X2 სმ. ; ნუსხური; პირველი ორი გრაფემა — მთავრულით; ორი სტრიქონი; განკვეთილობის ნიშნები: ორწერტილი ალაგ-ალაგ; ქარაგმად ნახმარია პატარა განივი კლაკნილი ხაზი; კოლოფონი შესრულებულია ნუსხურ დამწერლობაში ნაკლებად გაჩვეული ხელით (სურ. 1); მინანერის ტექსტი აქამდე გამოქვეყნებული არ ყოფილა.

ქა: აჟ ით ზაჟაჲ ა:ო. ზა უწინოდ  
აჟოჲო უმჟო აჟსენის სჟინ  
შოჲს: უს უწინოდჟაჲს უწ: ჟინ:

ში: იჟ ა პ'უ ღა ჟაჲ აჟ. ღა იჟინიჲი  
აჟ'ე მიი მი'ჟ თჟ'ჟ აჟსენის სჟინ  
შრესა მი'ს გ'ნიჟაჲს'სა ჟა'ს: ჟჟ'ჲ:

„რომელი იყ(ა)ვ პ(ირვე)ლ და ხარ ან და იქმნები უკ(უნისამდე), <მიი> მ(ეო)ხ მ(ე)ყ(ა)ვ ურბ(ე)ლს სჯ(მო)ნს | დღესა მ(ა)ს გ(ა)ნკითხვ(ა)სა. ქ(ორონი)კ(ონ)ს ტპჰ (1700 წ.)“.

II. შესრულებულია Ven. 4-ის 265r-ს ზედა აშიაზე, ორ სვეტად წარმოდგენილი „ქებაჲ ქებათაჲს“ ტექსტის მარცხენა სვეტის I სტრიქონზე შესრულებული სიტყვის — „მ<მ>ანდრაგორებთა“ ზემოთ; დაახლოებით, 5X2 სმ. ; მხედრული; ორი სტრიქონი; განკვეთილობის ნიშნები: ორწერტილი თითქმის ყოველი სიტყვის შემდეგ; ქარაგმად ნახმარია პა-

გიის ინსტიტუტის შრომები, VIII, თბ., 2008; თ. ჯოჯუა, მღვდელმონაზონი იოანე მუნჯის ბიბლიოგრაფიული მინანერი (1772 წ.) იერუსალიმში გადატანილი XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven. 4-ის) აშიებიდან, საქართველოს ისტორიის პრობლემური საკითხები, II, ქუთ., 2009 და სხვ.

ტარა მარყუჟი; კოლოფონი შესრულებულია მხედრულ დამწერლობაში განაფული ხელით (სურ. 2); მინანერის ტექსტი გამოქვეყნებულია ერთადერთხელ, 1983 წელს, ზურაბ სარჯველაძის მიერ, ფრაგმენტული სახით<sup>5</sup>.

**მანდრაგორი: ვაშლია: ძმანო**  
**უზი: ს-ნ:**

მანდრაგორი: ვაშლია: ძმანო  
უზი: ს-ნ:

„მანდრაგორი ვაშლია, ძმანო. | უ(რ)ბ(ნელ)ი ს(ვიმო)ნ“.

III. შესრულებულია Ven. 4-ის 305r-ს ქვედა ნახევარზე, ურბნელი მთავარეპისკოპოსის ვლასე სააკაძის 1570 წლის ვრცელი მინანერის ქვემოთ; დაახლოებით, 16X4 სმ. ; მხედრული; სამი სტრიქონი; განკვეთილობის ნიშნები: ორწერტილი ყოველი სიტყვის შემდეგ; ქარაგმად ნახმარია პატარა მარყუჟი; კოლოფონი შესრულებულია მხედრულ დამწერლობაში განაფული ხელით (სურ. 3); მინანერის ტექსტი აქამდე გამოქვეყნებული არ ყოფილა.

ქ: შჟ: სსჟო: უჟურჲ: სანდრაგორ:

ცხო: ნდრაგორისაჲს: ცაროჲი:

უობჟოი: სიმ: ჰჟბ: ღი:ჲს: ყე:

ეჲის: მათგანს: შჟაჲ

ღ: მჟ: უთხსო: ზე: უჟურჲს:

მეჟ: ქს: ძმანო:

<sup>5</sup> უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ზურაბ სარჯველაძეს გამოქვეყნებული აქვს მინანერის მხოლოდ პირველი სტრიქონი, რომელიც, მისივე თქმით, ხელნაწერის 265r-ს „აშიაზე“ იყო შესრულებული: „მანდრაგორი ვაშლია, ძმანო“. რაც შეეხება მინანერის მეორე სტრიქონზე წარმოდგენილ დაქარაგმებულ ტექსტს („უ(რ)ბ(ნელი) ს(ვიმო)ნ“), აგრეთვე, კოლოფონის დამწერის ვინაობასა და მისი შესრულების თარიღს, ამის შესახებ ზურაბ სარჯველაძეს საკუთარ პუბლიკაციაში არაფერი აქვს ნათქვამი (ზ. სარჯველაძე, ვენაში დაცული „ქებაჲ ქებათაჲს“ ტექსტისათვის, მრავალთავი, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, X, თბ., 1983, გვ. 85).

**ქ: შენ: სახელ: შვენიერო: სანატრელო:  
ცხრა: ნეტარებისაგან: ცარიელი:  
ურბნელი: სვიმონ: ჩხეიძე: ღირს: ყავ: ერთ-  
სა: მათგანსა: მცირე  
დ: ჩამოკითხვისათვის: ნუ: უგულებელს:  
მყოფ: ქკოს: ტპმ:**

**„ქ. შენ, სახელშვენიერო „სანატრელო“,  
ცხრა ნეტარებისაგან ცარიელი | ურბნელი  
სვიმონ ჩხეიძე ღირს ყავ ერთსა მათგანსა.  
მცირე/დ ჩამოკითხვისათვის ნუ უგულებელ-  
სმყოფ. ქ(ორონი)კო(ნ)ს ტპმ (1700 წ.)“.**

როგორც ვხედავთ, სამივე მინაწერის ტექსტ-ში პირდაპირ არის აღნიშნული, რომ კოლოფონები დაწერილია ურბნელი მღვდელმთავრის სვიმონ ჩხეიძის მიერ:

I მინაწერი — „რომელი იყავ პირველ და ხარ ან და იქმნები უკუნისამდე... მეობ მეყავ ურბნელს სჯმონს დღესა მას განკითხვასა“.

II მინაწერი — „მანდრაგორი ვაშლია, ძმანო. ურბნელი სვიმონ“.

III მინაწერი — „შენ, სახელშვენიერო „სანატრელო“, ცხრა ნეტარებისაგან ცარიელი ურბნელი სვიმონ ჩხეიძე ღირს ყავ ერთსა მათგანსა“.

გარდა ამისა, Ven. 4-ის I და III მინაწერები დამატებით გვაუწყებენ იმასაც, რომ კოლოფონები შესრულებულია 1700 წელს:

I მინაწერი — „ქორონიკონს ტპმ (388+1312=1700 წ.)“.

III მინაწერი — „ქორონიკონს ტპმ (388+1312=1700 წ.)“.

Ven. 4-ის მინაწერებში მოხსენიებული ურბნელი ეპისკოპოსის სვიმონ ჩხეიძის შესახებ, ამ კოლოფონების გარდა, სხვა არანაირი საისტორიო მასალა არ მოგვეპოვება. მის შესახებ, აგრეთვე, არაფერია ცნობილი ურბნისის ეპისკოპოსების ქრონოლოგიური რიგის დამდგენი ქართველი მკვლევრების ექვთიმე თაყაიშვილის<sup>6</sup>, ნოდარ შოშიაშვილისა<sup>7</sup> და გურამ ჯანდიერისათვისაც<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> ექ. თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი პირველი, 1907, გვ. 58-59.

<sup>7</sup> ნ. შოშიაშვილი, ურბნისის ძველი ქართული წარწერები, პალეოგრაფიული ძიებანი, I, თბ., 1965, გვ. 154.

<sup>8</sup> გ. ჯანდიერი, XVII საუკუნის აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული ქრონოლოგიის საკითხისათვის (ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგი), მრავალთავი, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, I, თბ., 1971, გვ. 344

ამდენად, არ შევცდებით, თუკი დავასკვნით, რომ გარეჯული კრებულის 1700 წლის მინაწერები წარმოგვიდგენენ ქართული ისტორიოგრაფიისათვის აქამდე უცნობ მღვდელმთავარს — ურბნელ ეპისკოპოს სვიმონ ჩხეიძეს.

როდის დაადგინეს სვიმონ ჩხეიძე ურბნელ ეპისკოპოსად და რა დრომდე გრძელდებოდა მისი მღვდელმთავრობა ურბნისის საეპისკოპოსო კათედრაზე?

დასმულ კითხვებზე პასუხის გაცემაში დიდ დახმარებას გვინევს ზემოთ ნახსენები ექვთიმე თაყაიშვილის, ნოდარ შოშიაშვილისა და გურამ ჯანდიერის პუბლიკაციები. დავინყოთ ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ 1907 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომის: „არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი“ I წიგნით.

აღნიშნულ ნაშრომში ავტორს მისთვის ცნობილ დიპლომატიკურ და ეპიგრაფიკულ ძეგლებზე დაყრდნობით, დადგენილი აქვს უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე მოღვაწე ურბნელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგი (სულ — ათი მღვდელმთავარი). აქედან, ექვთიმე თაყაიშვილს ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში ანუ დაახლოებით XVII საუკუნის მიწურულსა და XVIII საუკუნის დასაწყისში, გამოვლენილი ჰყავს ორად ორი ურბნელი ეპისკოპოსი: იოსებ ჯავახიშვილი (1700 წ.) და ქრისტეფორე ფალავანდიშვილი (1706 წ.)<sup>9</sup>.

დასახელებული ეპისკოპოსებიდან, მკვლევარს იოსებ ჯავახიშვილის მოღვაწეობის ქრონოლოგიის დადგენისათვის გამოყენებული აქვს ამ უკანასკნელის მიერ 1700 წლის 27 აგვისტოს გაცემული ერთი დოკუმენტი<sup>10</sup>, ხოლო ქრისტეფორე ფალავანდიშვილის მღვდელმთავრობის დათარიღებისათვის — ურბნისის ტაძრის გალავანზე აღმართული სამრეკლოს 1706 წლის საამშენებლო წარწერა<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 59.

<sup>10</sup> აქ ექვთიმე თაყაიშვილს მხედველობაში აქვს მის მიერვე გამოქვეყნებული საბუთი: ურბნელი ეპისკოპოსის იოსებ ჯავახიშვილის 1700 წლის 27 აგვისტოს სითარხნის წიგნი რევაზ ჟოჟოლაძისადმი (იქვე, გვ. 59. შდრ.: საქართველოს სიძველენი, ტომი I, ექ. თაყაიშვილის რედაქტორობით, ტფ., 1899, გვ. 327-328)

<sup>11</sup> ექვთიმე თაყაიშვილი ამ მხედრულ წარწერას შემდეგი სახით კითხულობს: „ქ: ჩვენ: დიდის: მეფის შჰანავაზის: ძის: ლევანის: ძემან: და საქართველოს მჰმრებელმან და კეთილად განმგ მწ ბატონისშვილმან: ვახ/ტანგ: და თანა მეცხდრ მან ჩვენმან: დიდის



ექვთიმე თაყაიშვილის ნაშრომის დაბეჭდვიდან ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის შემდეგ, 1965 წელს გამოქვეყნდა ნოდარ შოშიაშვილის სტატია „ურბნისის ძველი ქართული წარწერები“. აღნიშნულ ნაშრომში ავტორმა ერთგვარად გააგრძელა ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ წამოწყებული კვლევა და სხვადასხვა დიპლომატიკურ თუ ეპიგრაფიკულ ძეგლებზე დაყრდნობით, კიდევ უფრო შეავსო ურბნელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგი (სულ — თვრამეტი მღვდელმთავარი (V-XIX სს.))<sup>12</sup>.

ნოდარ შოშიაშვილის მიერ დადგენილი ურბნელი ეპისკოპოსების ქრონოლოგიური რიგის ის ნაწილი, რომელიც XVII საუკუნის მიწურულსა და XVIII საუკუნის დასაწყისს ეხება, პრაქტიკულად, სრულად იმეორებს ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ დადგენილი ქრონოლოგიური რიგის შესაბამის ნაწილს: იოსებ ჯავახიშვილი (1697-1700 წწ.) და ქრისტეფორე (1706 წ.)<sup>13</sup>.

*ჩერქეზის: ბატონის: ასულმან: დედოფალმწ | რუსუდან აღვაშენე: სამრეკლო: ესე: გალავან: პალატი-თა: და: სხვა: სახლებითა: სულისა ჩვენისა: საოხად: და | ძისა ჩვენისა ბაქარის აღსაზრდელად შეიწირე შენ ღვანლ მრავალ პირველ მონამო სტქეფანე და მეოხ გვეყავ დღესა მას დიდსა განკითხვისასა მას ჟამს ოდეს გვადგა სარქრად ბები/დას: შვილი: ჩემი ჯვარის მამა ურბნელი ეფისკოპოზი ფალავანდის შვილი ქრისტეფორე: ინ/დიკტიონსა მეფობისა ჩვენისა: ბ: ქკუს ტშდ“ (ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 50)*

<sup>12</sup> ნ. შოშიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 154.  
<sup>13</sup> იქვე, გვ. 154. აქვე, გვსურს, ოდნავ უფრო ვრცლად შევეხოთ ერთ საინტერესო საკითხს. ნოდარ შოშიაშვილმა ქრისტეფორე ურბნელის მოღვაწეობის ქრონოლოგიის განსაზღვრისას ძირითად საფუძვლად აიღო ურბნისის სამრეკლოს სამშენებლო წარწერა, რომლის ტექსტის ბოლო ფრაგმენტიც ექვთიმე თაყაიშვილისაგან განსხვავებული სახით წაიკითხა: „... მას ჟამსა, ოდეს გადგა სარქრად ბეგიდაშვილი — ჩემი ჯვარის მამა — ურბნელი ეპისკოპოზი, ყოვლად საღმრთო ქრისტეფორე. ინდიკტიონსა მეფობისა ჩვენისასა ბ, ქორონიკონს ტშდ“ (იქვე, გვ. 152). აღნიშნული წაკითხვიდან გამომდინარე, ნოდარ შოშიაშვილმა დაასკვნა, რომ ქრისტეფორე ურბნელი გვარად იყო არა ფალავანდიშვილი, როგორც ამას აღნიშნავდა ექვთიმე თაყაიშვილი, არამედ — ბეგიდაშვილი (იქვე, გვ. 152). ქრისტეფორე ურბნელის გვარის საკითხს, ნოდარ შოშიაშვილის პარალელურად, საგანგებოდ შეეხო პარმენ ზაქარაიაც, რომელმაც ურბნისის სამრეკლოს სამშენებლო წარწერის ბოლო ფრაგმენტი შემდეგი სახით წაიკითხა: „... მას ჟამს ოდეს გვადგა სარქრად ბებიდა/ს შვილი ჩემი ჯვარის მამა ურბნელი ეფისკოპოზი ფალავანდის შვილი ქრისტეფორე. ინდიკტიონსა მეფობისა ჩვენისასა ბ | ქორონიკონს ტშდ“ (პ. ზაქარაია, ნაქალაქარ ურბნისის ხუროთმოძღვრე-

ნოდარ შოშიაშვილის სტატიის ამ ნაწილში სიახლე მხოლოდ ის არის, რომ მკვლევარს იოსებ ჯავახიშვილის მოღვაწეობის ქრონოლოგიის დადგენისათვის, ექვთიმე თაყაიშვილისაგან განსხვავებით, გამოყენებული აქვს არა თავად იოსებ ჯავახიშვილის მიერ გაცემული 1700 წლის 26 აგვისტოს დოკუმენტი, არამედ ქართლის მეფის ერეკლე I ნაზარალი-ხანის (1688-1703 წწ.) სახელით შედგენილი ორი საბუთი, რომლებიც, თავის მხრივ, ექვთიმე თაყაიშვილს არ ჰქონდა გამოყენებული<sup>14</sup>.

ნოდარ შოშიაშვილის ნაშრომის დაბეჭდვიდან არცთუ დიდი ხნის შემდეგ, 1971 წელს გურამ ჯანდიერმა გამოაქვეყნა სტატია: „XVII საუკუნის აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული ქრონოლოგიის საკითხისათვის (ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგი)“. ამ სტატიაში ავტორმა სრულად გაიზიარა ექვთიმე თაყაიშვილისა და ნოდარ

ბა, თბ., 1965, გვ. 129). აქ მოყვანილი წაკითხვიდან გამომდინარე, პარმენ ზაქარაიამ არ გაიზიარა ნოდარ შოშიაშვილის მოსაზრება და ექვთიმე თაყაიშვილის მსგავსად, დაასკვნა, რომ ქრისტეფორე ურბნელი გვარად არა ბეგიდაშვილი, არამედ ფალავანდიშვილი იყო (იქვე, გვ. 129-130). ქრისტეფორე ურბნელის გვარის საკითხი საბოლოოდ გაარკვია ნიკო ხუციშვილმა. მკვლევარმა ქრისტეფორეს ბიოგრაფიული დეტალების დადგენის მიზნით, გამოიყენა არამხოლოდ ურბნისის სამრეკლოს წარწერა, არამედ სხვა წერილობითი ძეგლებიც. მათ შორის, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გოლგოთის ტაძარში გადანერვილი სახარება-სამოციქულოს ყდის მინაწერი, სადაც ქრისტეფორეს საკუთარი თავი ფალავანდიშვილად ჰყავს მოხსენიებული. აღნიშნულ მასალაზე დაყრდნობით, ნიკო ხუციშვილმა სამართლიანად დაასკვნა, რომ ქრისტეფორე ურბნელი გვარად ფალავანდიშვილი იყო (ნ. ხუციშვილი, *იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მინათმფლობელობა საქართველოში*, თბ., 2006, გვ. 97-99).  
<sup>14</sup> ეს დოკუმენტებია: 1. მეფე ერეკლე I-ის, მისი თანამეცხედრის, დედოფალი ანასა და მეფის ბიძის, ქართლის კათოლიკოსი იოანე დიასამიძის (1688-1692, 1695-1700 წწ.) 1697 წლის შეწირულების წიგნი ურბნისის ტაძრისა და ურბნელი ეპისკოპოსი იოსებ ჯავახიშვილისადმი (ხუთი კომლი გლეხის შეწირვის შესახებ) (*Грузинские церковные гуджари (грамоты)*, составитель Дм. Пурцеладзе, Тиф., 1881, გვ. 25; *საქართველოს სიძველენი...*, გვ. 326); და 2. მეფე ერეკლე I-ის 1698 წლის შეწირულების წიგნი ურბნისის ტაძრისადმი (ერთი კომლი გლეხის შეწირვის შესახებ) (*Грузинские церковные...*, გვ. 25). აქვე შევნიშნავთ, რომ ნოდარ შოშიაშვილს აღნიშნულ დოკუმენტებზე საუბრისას მითითებული აქვს არა მათი დედნისა თუ პირის დაცულობის ადგილი, არამედ ამ დოკუმენტების დიმიტრი ფურცელაძისა და ექვთიმე თაყაიშვილისეული გამოცემები. როგორც ჩანს, მკვლევარი ხსენებული დოკუმენტების ტექსტებით სწორედ ამ გამოცემებიდან სარგებლობდა.

შოშიაშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრებები და ურბნელი ეპისკოპოსის იოსებ ჯავახიშვილის მოღვაწეობა, აგრეთვე, 1697-1700 წლებით დაათარიღა<sup>15</sup>.

როგორც ვხედავთ, ექვთიმე თაყაიშვილს, ნოდარ შოშიაშვილსა და გურამ ჯანდიერს, შესაბამის დიპლომატიკურ და ეპიგრაფიკულ ძეგლებზე დაყრდნობით, დამაჯერებლად აქვთ გარკვეული, რომ 1697 წლიდან, სულ მცირე, 1700 წლის 27 აგვისტომდე მაინც, ურბნისის ეპისკოპოსობას იოსებ ჯავახიშვილი ფლობდა, 1706 წელს კი ურბნისის კათედრას უკვე ქრისტეფორე ფალავანდიშვილი განაგებდა.

თუ აღნიშნულ მონაცემებს შევუდარებთ Ven. 4-ის 1700 წლის მინაწერების ცნობებს, სადაც ურბნელ მღვდელმთავრად სვიმონ ჩხეიძე დასახელებული, მაშინ ავტომატურად მივალთ ორ კონკრეტულ დასკვნამდე და იმავდროულად, საბოლოო პასუხს გაცემით ზემოთ დასმულ კითხვებსაც:

1. სვიმონ ჩხეიძე ურბნისის ეპისკოპოსად დადგენილი იყო 1700 წლის 27 აგვისტოდან 31 დეკემბრამდე პერიოდში.
  2. სვიმონ ჩხეიძე ურბნისის საეპისკოპოსო კათედრას განაგებდა, სულ გვიან, 1706 წლამდე.
- აქ მიღებული დასკვნები მხოლოდ სვიმონ ჩხეიძის ბიოგრაფიული დეტალების დადგენისათვის არ არის მნიშვნელოვანი. მათზე დაყრდ-

ნობით, შეგვიძლია, აქამდე უცნობი კიდევ ერთი მღვდელმთავრით შევავსოთ ექვთიმე თაყაიშვილის, ნოდარ შოშიაშვილისა და გურამ ჯანდიერის მიერ დადგენილი ურბნელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგი და XVII საუკუნის მინურულსა და XVIII საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე ურბნელი ეპისკოპოსების ჩამონათვალი დავაზუსტოთ შემდეგი სახით:

იოსებ ჯავახიშვილი (დაახლ. 1690-იანი წწ-ის II ნახ. — 1700 წ.)<sup>16</sup>.

სვიმონ ჩხეიძე (1700 წ. — დაახლ. 1700-იანი წწ-ის I ნახ.)<sup>17</sup>.

ქრისტეფორე ფალავანდიშვილი (დაახლ. 1700-იანი წწ-ის შუახან.)<sup>18</sup>.

სვიმონ ურბნელის მღვდელმთავრობის მი-

<sup>16</sup> იოსებ ჯავახიშვილი ურბნელ ეპისკოპოსად მოხსენიებულია 1697, 1698 და 1700 წლების სამ დოკუმენტში. ეს დოკუმენტებია: 1. ქართლის მეფე ერეკლე I-ის, მისი თანამეცხედრის, დედოფალი ანასა და მეფის ბიძის, ქართლის კათოლიკოსი იოანე დიასამიძის 1697 წლის შეწირულების წიგნი ურბნისის ტაძრისა და ურბნელი ეპისკოპოსი იოსებ ჯავახიშვილისადმი; 2. მეფე ერეკლე I-ის 1698 წლის შეწირულების წიგნი ურბნისის ტაძრისადმი; და 3. ურბნელი ეპისკოპოსის იოსებ ჯავახიშვილის 1700 წლის 27 აგვისტოს სითარხნის წიგნი რევაზ ჟოჟოლაძისადმი. აქვე შევნიშნავთ, რომ იოსებ ჯავახიშვილს ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ევდემოზ რატიშვილი, რომელიც, თავის მხრივ, ურბნელ ეპისკოპოსად მოხსენიებულია 1666-1674 წლების წერილობით ძეგლებში (ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 59; ნ. შოშიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 154; გ. ჯანდიერი, დასახ. ნაშრ., გვ. 344).

<sup>17</sup> სვიმონ ჩხეიძე ურბნელ ეპისკოპოსად მოხსენიებულია 1700 წლის სამი კოლოფონის ტექსტში, უფრო ზუსტად კი, ვენის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ქართულ ხელნაწერთა კოლექციის №4 ხელნაწერის, 1160 წლის გარეჯული კრებული „სანატრელის“ (Ven. 4) ორ თარიღიან (1700 წ.) და ერთ უთარილო მინაწერში.

<sup>18</sup> ქრისტეფორე ფალავანდიშვილი ურბნელ ეპისკოპოსად (და ჯვარის მამად) მოხსენიებულია ურბნისის ტაძრის გალავანზე აღმართული სამრეკლოს 1706 წლის საამშენებლო წარწერის ტექსტში. აქვე შევნიშნავთ, რომ სოფელ არადეთის ეკლესიის კანკელის 1708 წლის წარწერასა (*ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა*, შეკრებილი, ქრონოლოგიურად დაწყობილი და ახსნილი თ. ჟორდანიას მიერ, წიგნი მესამე (1700 წლიდან XIX საუკუნის 60-იან წლებამდე), გამოსაცემად მოამზადეს გ. ჟორდანიამ და შ. ხანთაძემ, თბ., 1967, გვ. 25. შდრ.: ნ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 98) და 1711 წლის ერთ საბუთში ურბნელ ეპისკოპოსად უკვე სხვა პირი, ვინმე ელისეა დასახელებული (*საქართველოს სიძველენი...*, გვ. 328-329. შდრ.: ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 59; ნ. შოშიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 154; ნ. ხუციშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 97).

<sup>15</sup> გ. ჯანდიერი, დასახ. ნაშრ., გვ. 344. სხვათა შორის, აღნიშნული საკითხის შესწავლისას გურამ ჯანდიერი, ნოდარ შოშიაშვილისაგან განსხვავებით, არ დაკმაყოფილდა ერეკლე I ნაზარალი-ხანის ორი საბუთის დიმიტრი ფურცელადისა და ექვთიმე თაყაიშვილისეული გამოცემებით და უშუალოდ დოკუმენტებზე იმუშავა, რომლებიც, მკვლევრისავე ცნობით, ცენტრალური სახელმწიფო საისტორიო არქივის ანუ ამჟამინდელი საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალური არქივის 1448-ე და 1449-ე ფონდებში იყო დაცული (1697 წლის საბუთის დედანი — ფონდი 1448, საქმე №9999; ამავე დოკუმენტის პირი — ფონდი 1449, საქმე №1845; 1698 წლის საბუთის პირი — ფონდი 1449, საქმე №1846) (იქვე, გვ. 344). რაც შეეხება ურბნელი ეპისკოპოსის იოსებ ჯავახიშვილის მიერ გაცემული 1700 წლის 27 აგვისტოს სითარხნის წიგნს, აქ გურამ ჯანდიერმა დოკუმენტის დედნისა თუ პირის დაძებნისაგან, ჩვენთვის უცნობი მიზეზის გამო, თავი შეიკავა და მხოლოდ ამ საბუთის ნიკო ბერძენიშვილისეული გამოცემის გამოყენებით შემოიფარგლა (იქვე, გვ. 344. შდრ.: *დოკუმენტები საქართველოს სოციალური ისტორიიდან*, I, ბატონყმური ურთიერთობა (XV-XVIII სს.), ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბ., 1940, გვ. 110).

ახლოებითი ქრონოლოგიის დადგენის შემდეგ აუცილებლად უნდა შევეხოთ ერთ მეტად საინტერესო საკითხს. ქართველი მკვლევრების: პოლიევქტოს კარბელაშვილის, ოლა სოსელიას, პაპუნა გაბისონიას, გიორგი მჭედლიძისა და მერაბ კეზევაძის მიერ გარკვეულია, რომ XVII საუკუნის ბოლო მესამედში ქუთაისის საეპისკოპოსო კათედრას განაგებდა მიტროპოლიტი სვიმონ III ჩხეიძე, რომლის გვარ-სახელიცა და მოღვაწეობის დროც, პრაქტიკულად, სრულად ემთხვევა გარეჯული კრებულის მინანერებში მოხსენიებული ურბნელი სვიმონ ჩხეიძის გვარ-სახელსა და მოღვაწეობის ქრონოლოგიას.

რა კავშირი არსებობდა XVII საუკუნის ბოლო მესამედში მოღვაწე ქუთათელ მიტროპოლიტ სვიმონ III ჩხეიძესა და XVIII საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე ურბნელ ეპისკოპოსს სვიმონ ჩხეიძეს შორის?

დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემის მიზნით, თავდაპირველად დაწვრილებით განვიხილავთ სვიმონ III ჩხეიძის ცხოვრება-მოღვაწეობის ძირითად ეტაპებს.

ქუთათელი სვიმონ III იმერეთის ერთ-ერთი ყველაზე დაწინაურებული ფეოდალური ოჯახის, ჩხეიძეთა სათავადო სახლის წარმომადგენელი იყო. მისი მამა, სეხნია ჩხეიძე იმერეთის მეფის სახლთუხუცესის თანამდებობას ფლობდა, ხოლო ბიძა (მამის ძმა), სვიმონ ჩხეიძე აფხაზეთის კათოლიკოსი (1660-1666 წწ.) და ქუთათელი მიტროპოლიტი (1637-1666 წწ.) იყო<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> სვიმონ III ჩხეიძის მამის ვინაობას პირდაპირ გვამცნობს ვახუშტი ბაგრატიონი თავის თხზულებაში „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ (1742-1745 წწ.): „... ესე სვიმონ იყო ძე სეხნიას ჩხეიძისა...“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, IV, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 851; პ. ცხვილოელი [პ. კარბელაშვილი], სია აფხაზეთის კათალიკოზთა; ა) ჭყონდიდელ მიტროპოლიტნი; ბ) ქუთათელნი; გ) გენათელნი, „მწეებსი“, №22, 30 ნოემბერი, ქუთ., 1892, გვ. 10; ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), I, თბ., 1973, გვ. 42, 49; პ. გაბისონია, ქუთაისის საეპისკოპოსოს ისტორია, ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბ., 2006, გვ. 67; გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, ქუთაის-გაენათის ეპარქია (ისტორია და თანამედროვეობა), ქუთ., 2008, გვ. 213). რაც შეეხება აფხაზეთის კათოლიკოსსა და ქუთათელ მიტროპოლიტს სვიმონ ჩხეიძეს, მისი და სვიმონ III-ის ბიძა-ძმისწულობის შესახებ ცნობას გვანჯდის XVII საუკუნის გელათის გულანის (ხელნაწერთა ეროვნული

სვიმონ III ჩხეიძის ქუთათელ მიტროპოლიტად კურთხევის თარიღის შესახებ რაიმე პირდაპირი მითითება არ მოგვეპოვება. თუმცა, ოლა სოსელია სამართლიანად ვარაუდობს, რომ ამ ფაქტს ადგილი უნდა ჰქონოდა 1666 წელს, სვიმონ III ჩხეიძის ბიძის (მამის ძმის), აფხაზეთის კათოლიკოსისა და ქუთათელი მიტროპოლიტის სვიმონ ჩხეიძის გარდაცვალების შემდეგ<sup>20</sup>. მკვლევრის დაკვირვებით, მთელი XVII საუკუნის განმავლობაში ქუთათელი მღვდელმთავრის თანამდებობას თითქმის უწყვეტად ფლობდნენ ჩხეიძეთა ფეოდალური საგვარეულოს წევრები<sup>21</sup> და სვიმონ III ჩხეიძესაც ეს თანამდებობა, პრაქტიკულად, მემკვიდრეობით უნდა ჰქონოდა მიღებული ბიძისაგან.

სვიმონ III ჩხეიძე ქუთათელ მიტროპოლიტად ჩვენამდე მოღწეულ წერილობით წყაროებში პირველად მოხსენიებულია იმერეთის მეფის ბაგრატ IV-ის (1660-1661, 1663-1668, 1669-1678, 1679-1681 წწ.) მიერ 1669 წლის 6 დეკემბერს რუსეთის მეფის ალექსი I-სათვის (1645-1676 წწ.) გაგზავნილ წერილში<sup>22</sup>. ამავე წერილიდან ნათლად ჩანს,

(ცენტრი, A-186) კინკლოსური ცხრილის ერთი მინანერი, სადაც აღნიშნულია, რომ ქუთათელი (შემდგომში, შეთავსებით, აფხაზეთის კათოლიკოსიც) სვიმონ ჩხეიძე და იმერეთის მეფის სახლთუხუცესი სეხნია ჩხეიძე ძმები იყვნენ: 1663 წლის 26 ივლისს „კათალიკოზმა ჩხეიძემ სვიმონ და მისმა ძმამ სახლისუხუცესმა სეხნიამ და გენათელმა ლორთქიფანიძემ გედონ, დიდის ცდითა მოიყვანეს და გააბატონეს“ თვალმდათხრილი და იმერეთიდან განდევნილი მეფე ბაგრატ IV (1660-1661, 1663-1668, 1669-1678, 1689-1681 წწ.) (მცირე ქრონიკები (კინკლოსების ისტორიული მინანერები), ტექსტები გამოსცა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო ჯ. ოდიშელმა, თბ., 1968, გვ. 72; ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, შეკრებილი, ქრონოლოგიურად დაწყობილი და ახსნილი თ. ჟორდანიას მიერ, წიგნი მეორე (1213 წლიდან 1700 წლამდე), ტფ., 1897, გვ. 477; ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 41-43; პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 67; გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 213-214).

<sup>20</sup> ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 42; პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 67-68, 82; გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 211-214. ქუთათელი მიტროპოლიტის სვიმონ III ჩხეიძის აღსაყდრების თარიღის თაობაზე განსხვავებული მოსაზრება აქვს პოლიევქტოს კარბელაშვილს. მკვლევარი აღნიშნულ ფაქტს რაიმე არგუმენტაციის გარეშე 1673 წლით ათარიღებს (პ. ცხვილოელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 10).

<sup>21</sup> ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 42.

<sup>22</sup> წერილში ჩამოთვლილი არიან იმერეთის სამეფოს საეკლესიო და საერო ხელისუფალნი. ქუთათელი სვიმონ III ჩხეიძე დასახელებულია ჩამონათვალის დასაწყისშივე, აფხაზეთის კათოლიკოსის ფეთვიმე II საყვარე-



რომ 1669 წლისათვის სვიმონ III ჩხეიძე იმერეთის სამეფოს ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან საეკლესიო იერარქად ითვლებოდა და მასზე დიდი პატივით მხოლოდ აფხაზეთის კათოლიკოსი ეფთვიმე II საყვარელიძე (დაახლ. 1669-1673 წწ.) სარგებლობდა.

1680-იანი წლების მინურულიდან ქუთათელი სვიმონ III ჩხეიძე აქტიურად ჩაება იმერეთის სამეფოში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებში. ამ პერიოდში, უფრო ზუსტად კი, 1689 წლის იანვარში რუსეთიდან რაჭაში დაბრუნდა დასავლეთ საქართველოდან განდევნილი იმერეთის მეფე, ქართლელი ბაგრატიონი არჩილ II (1661-1663, 1678-1679, 1690-1691, 1695-1696, 1698 წწ.)<sup>23</sup>. რა-

ლიძის შემდეგ: „დიდისა დედაქალაქის ქუთათელ მიტროპოლიტი სვიმიონ“ (*Переписка на иностранных языках грузинских царей с российскими государями, отъ 1659 г. по 1770 г.*, С. -П., 1861, გვ. 82; შდრ.: გრამატი იმერეთის მეფის ბაგრატ მეოთხისა, რუსეთის მეფე ალექსეი მიხეილოვიჩთან, მიწერილი 1669 წელსა 6 დეკემბერს, „ცისკარი“, ივლისი, ტფ., 1869, გვ. 100; ს. კაკაბაძე, მასალები იმერეთის სახელმწიფოებრივ მდგომარეობის შესახებ მე-17 საუკუნეში, *საისტორიო მოამბე*, I, ტფ., 1925, გვ. 207; ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 42; პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 67; გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 211-213).

<sup>23</sup> ვახუშტი ბაგრატიონის მიხედვით, არჩილ II რუსეთიდან რაჭაში მივიდა 1688 წლის შემოდგომაზე. სწავლული ბატონიშვილი ტომ (366) ქორონიკონს ანუ 1688 (1312+366) წელს მომხდარი ამბების ჩამოთვლისას აღნიშნავს: „კ დ ამაჲ შემოდგომას მოვიდა რაჭას არჩილ მეფე რუსეთიდან“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 908). აქ ვახუშტი ბაგრატიონი მცირე უზუსტობას უშვებს. კერძოდ, ჩვენამდე მოაღწია თავად არჩილ II-ის მიერ რუსეთის სამეფო კარისადმი გაგზავნილმა 1690 წლის 6 მაისით დათარიღებულმა წერილმა, სადაც ავტორი პირდაპირ აღნიშნავს, რომ ის რაჭაში ჩავიდა არა 1688 წლის შემოდგომაზე, როგორც ამას გვამცნობს ვახუშტი ბაგრატიონი, არამედ, ოდნავ უფრო მოგვიანებით — 1689 წლის 8 იანვარს. არჩილ II წერს: „ჩემს ძმას (ქართლიდან რაჭაში გახიზნულ მეფე გიორგი XI-ს — თ. ჯ.) ჩემთან კაცი გამოეგზავნა. „მომეშველეო, თვარემ მე ამათ ვერ დაუდგებო:“. ას ოთხ-მოც და მეჩვიდმეტეს წელს (იგულისხმება დასაბამიდან [შვიდი ათას] ას ოთხმოცდამეჩვიდმეტე ანუ ქრისტეშობიდან 1689-ე (7197-5508=1689) წელი. იგივე თარიღია მითითებული წერილის რუსულენოვანი ნაწილის ტექსტშიც: „7197 год отъ сотворения міра“, ე. ი. ქრისტეშობიდან 1689 (7197-5508=1689) წელი — თ. ჯ.), რვას იანვარს, მთას ქვეითად გარდავიარე და მიველ“ (*Переписка на иностранных...*, გვ. 130). დასასრულ, ხაზგასმით შევნიშნავთ, რომ XIX-XX საუკუნეების ზოგიერთ ქართველ მკვლევარს არჩილ II-ის რუსეთიდან რაჭაში ჩასვლა შეცდომით აქვს დათარიღებული 1687(?) (პ. ცხვილოელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 10), 1683 (კ. ბუაჩიძე, *იმერეთის მეფეები*. საქართველოს

ჭაში არჩილ II-ს დახვდა უფროსი ძმა, ირანის შაჰის მიერ შერისხული ქართლის მეფე გიორგი XI (1676-1688, 1703-1709 წწ.), რომელიც იმხანად რაჭის ერისთავ პაპუნა II-ს აფარებდა თავს.

რაჭაში ყოფნისას გვირგვინოსანმა ძმებმა ერთობლივად შეიმუშავეს გეგმა, რომლის თანახმადაც იმერეთის ტახტზე არჩილ II უნდა დაბრუნებულიყო და ამ საქმეში დახმარება ლიხთიმერელ ფეოდალებს სთხოვეს. სულ მოკლე ხანში არჩილ II-ს თანადგომა გამოუცხადეს: რაჭის ერისთავმა პაპუნა II-მ, იმერელმა ფეოდალმა ბეჟან ლორთქიფანიძემ, ჭილაძეებისა და მიქელაძეების სათავედო სახლებმა, ოდიშის სამთავროს უპირველესმა მოხელემ გიორგი ლიპარტიანი და სხვებმა. არჩილ II-ის მომხრეები რაჭაში, გველისთავის მთის მიდამოებში დაბანაკდნენ.

იმერეთის იმჟამინდელი მეფე ალექსანდრე IV (1683-1690, 1691-1695 წწ.) უმძიმეს მდგომარეობაში აღმოჩნდა და სამეფო ტახტის დაკარგვის რეალური საფრთხის წინაშე დადგა. ამგვარ რთულ ვითარებაში, ალექსანდრე IV-ს მხარი დაუჭირეს იმერეთის სამეფოს უაღრესად გავლენიანმა ფეოდალმა გიორგი აბაშიძემ და ჩვენთვის საინტერესო ქუთათელმა მიტროპოლიტმა სვიმონ III ჩხეიძემ. მათი დახმარებით, ალექსანდრე IV-მ საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ლაშქარი შეკრიბა და არჩილ II-ის წინააღმდეგ დაიძრა. ლაშქრობის დაწყებისთანავე ალექსანდრე IV-ის მხარდამჭერები საგრძნობლად გააქტიურდნენ რაჭასა და ოდიშში. მის მხარეს გადავიდნენ ლეჩხუმელებიც.

ალექსანდრე IV-ის მომხრეების ენერგიული მოქმედებების შედეგად, მდგომარეობა კარდინალურად შეიცვალა. არჩილ II და გიორგი XI დარწმუნდნენ, რომ სამხედრო უპირატესობა მონინააღმდეგის მხარეზე იყო, გველისთავის მთის მიდამოები დატოვეს, რაჭას გაეცალნენ და ოდიშის სამთავროში გადავიდნენ<sup>24</sup>.

*მეფეები*, თბ., 2000, გვ. 249), 1690 (ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 86) და სხვა წლებით. პირადად, ჩვენ სავსებით სარწმუნოდ გვეჩვენება არჩილ II-ის 1690 წლის წერილში მითითებული თარიღი და მიგვაჩნია, რომ იგი რუსეთიდან რაჭაში ჩავიდა 1689 წლის 8 იანვარს. <sup>24</sup> აღნიშნული ამბები ვახუშტი ბაგრატიონს შემდეგი სახით აქვს მოთხრობილი: „ამაჲ ჟამთა მოვიდა არჩილ მეფე რუსეთიდან მოწოდებითა ძმისა თქვისა გიორგისათა... მოვიდა რაჭას, განიხარეს ძმათა ხილვითა ურთიერთთა. შემდგომად ეზრახნენ იმერთა, რათა ჰყონ არჩილ მეფედ... ხოლო იმერთა მისცეს პირი არჩილს; მოვიდნენ არჩილ და გიორგი მეფენი და რაჭის

ამრიგად, 1689 წელს ალექსანდრე IV-მ იმერეთის სამეფო ტახტი გარკვეული დროით შეინარჩუნა, ამაში კი ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი, როგორც უკვე ვნახეთ ზემოთ, ქუთათელმა მიტროპოლიტმა სვიმონ III ჩხეიძემ შეასრულა<sup>25</sup>.

ერისთავი მათ თანა გუელის თავსა ზედა. მიერთო მათ ლიპარიტიანი გიორგი, ჭილაძე-მიქელაძენი და ბეჟან ლორთქიფანიძე. ხოლო გიორგი აბაშიძემ და სკმონ ქუთათელმან არა ინებეს, რამეთუ ესე სკმონ იყო ძე სეხნია ჩხეიძისა და განდიდებული... ამათ მიერ შემოიკრიბნა ალექსანდრემ სპანი და წარვიდა გუელის თავს მეფეთა ზედა. მაშინ, ვინაჲთაჲთა ერისთავსა შინა-განმცემნი მრავალნი ჰყვნეს რაჭასა შინა, და ლიპარიტიანს ოდიშს, და ლეჩხუმელნი იყვნენ ალექსანდრეს კერძოდ და სპანიცა ალექსანდრესნი მრავლობდნენ, რამეთუ მათ არა შემოჰკრებოდათ ჯერეთ, ვერღარა წინააღმდეგნენ ალექსანდრეს, არამედ წარვიდნენ ოდიშს“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 850-851. შდრ.: Переписка на иностранных..., გვ. XXII-XXIII, 129-134; პ. ცხვილოელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 10; ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 42; პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 67; გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 212-213). როგორც ვხედავთ, ვახუშტი ბაგრატიონი პირდაპირ არ ათარიღებს მის მიერ მოთხრობილ ამ ამბებს. მიუხედავად ამისა, ირკვევა, რომ სწავლული ბატონიშვილის მიერ აღწერილ მოვლენებს ადგილი ჰქონდა 1689 წელს. ამაზე აშკარად მიგვითითებს არჩილ II-ის მიერ რუსეთის სამეფო კარისადმი გაგზავნილი და ზემოთ ერთხელ უკვე დამონმებული 1690 წლის 6 მაისის წერილის ტექსტი. აქ არჩილ II წერს: „ჩემს ძმას (რაჭაში მდგომ მეფე გიორგი XI-ს — თ. ჯ.) ჩემთან კაცი გამოეგზავნა. „მომეშველეო, თვარემ მე ამათ ვერ დაუდგებო:“. ას ოთხ-მოც და მეჩვიდმეტეს წელს (1689 წელს — თ. ჯ.), რვას იანვარს, მთას ქვეითად გარდავიარე და მიველ... ის ზამთარი ერთად ვიყავით: ამაჲ მარტს თერთმეტს მე გავილაშქრე, ჩემი ძმა იმაჲ ადგილს დავაყენე და ჩემის საბატონოს უფროსი დავიჭირე: ამაჲ ქრონიკონს (1689 წელს — თ. ჯ.) აგვისტომი დასრე ვიყავით. ამაში... [მოსულ იყო] თურქის ლაშქარი, რომელიც თურქის საქმით დღეს იმერეთს, ჩვენს საბატონოზე, ბატონობს და ზის. ის და ზოგი ჩვენი კნიაზები და ქვეყნის ლაშქარი ჩემზე მოვიდნენ. დაგვემართა ჩვენის ცოდვისა, მეც მძლიეს და მე მეგრელისა... ქვეყანაში მიველ...“ (Переписка на иностранных..., გვ. 130).

<sup>25</sup> სხვათა შორის, 1689 წლის სამხედრო-პოლიტიკურ პროცესებში აქტიურად ჩარევისა (და სავარაუდოდ, არა მხოლოდ ამ მიზეზის) გამო სვიმონ III ჩხეიძის პიროვნებას ძალზედ უარყოფითად ახასიათებს ვახუშტი ბაგრატიონი. მისი თქმით: „... ესე სკმონ იყო ძე სეხნია ჩხეიძისა და განდიდებული. გარნა თუ იყო მღუდელთმთავარი, არამედ ტყვეს მყიდველი, მეძავემერუშე, კაცის მკლველი, ცრუ-ფიც, უწირავ-ულოცავი, ვითარცა განდგომილი ივლიანე“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 851; პ. ცხვილოელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 10; ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 42; პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 67; გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 212-213).

XVII საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში იმერეთის სამეფოში ახალი დაპირისპირება დაიწყო. 1690 წელს არჩილ II-ისა და გიორგი XI-ის მიერ წარმატებით განხორცილებულმა დიპლომატიურმა საქმიანობამ თავისი შედეგი გამოიღო და ოსმალეთის სულთანმა იმერეთის მეფედ არჩილ II გამოაცხადა. განზილებული ალექსანდრე IV იმერეთს გაეცალა და გიორგი XI-სთან დაპირისპირებულ ქართლის მეფე ერეკლე I-ს შეაფარა თავი, ოსმალთაგან ზურგმომავრებულმა არჩილ II-მ კი იმერეთის სამეფო ტახტი დაიკავა.

მცირე ხნის შემდეგ იმერეთის სამეფოს ყველაზე გავლენიანმა ფეოდალმა გიორგი აბაშიძემ ისარგებლა იმით, რომ დიდთოვლობის გამო ოსმალებს არ შეეძლოთ ქმედითი დახმარება გაენიათ არჩილ II-ისათვის, შეუკავშირდა ოდიშის სამთავროს უპირველეს მოხელეს გიორგი ლიპარიტიანს და იმერეთის სამეფო ტახტზე დასაბრუნებლად ქართლიდან ალექსანდრე IV გადმოიყვანა.

არჩილ II-ის მეფობას რეალური საფრთხე დაემუქრა. შექმნილ ვითარებაში, მეფისადმი დიდი ერთგულება გამოიჩინეს რაჭის ერისთავმა პაპუნა II-მ და ჩვენთვის საინტერესო ქუთათელმა მიტროპოლიტმა სვიმონ III ჩხეიძემ. არჩილ II-ის მხარეს დადგნენ დიდი იმერელი თავადები: გიორგი მიქელაძე და ბეჟან ლორთქიფანიძეც.

არჩილ II-ისა და ალექსანდრე IV-ის მომხრეები ერთმანეთს სოფელ გოდოგანთან შეებრძოლნენ. სისხლისმღვრელ დაპირისპირებაში გამარჯვება არჩილ II-ს დარჩა, დამარცხებულმა ალექსანდრე IV-მ კი ისევ ქართლს შეაფარა თავი<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> აღნიშნული ამბები ვრცლად აქვს გადმოცემული ვახუშტი ბაგრატიონს: „მოსცა ხონთქარმან... იმერეთი არჩილს, წარმოუვლინა კრმალი და ხალათი... ხოლო ალექსანდრე, ვერღარა წინააღმდეგომი, წარვიდა ქართლს ერეკლე მეფისა თანა და მან პატივით დაუსავანა... შთაიცვა არჩილ ხალათი ხონთქარისა და დაემორჩილნენ იმერნი ქსა ჩქშ (1690 წ.), ქარ. ტოშ (1312+378=1690 წ.), თვნიერ გიორგი აბაშიძისა... ხოლო არჩილ დაეპყრა იმერეთი. არამედ ზამთარსა ამას იხილა აბაშიძემ გიორგიმ, რამეთუ ვერ მნე ექმნების არჩილს ოსმალნი; ეზრახა გიორგი ლიპარიტიანს, მოიყვანა ალექსანდრე ქართლიდამ. არამედ არჩილ მეფე არა დაუტყვევს პაპუნა ერისთავმან, სკმონ ქუთათელმან, მიქელაძე გიორგიმ და ბეჟან ლორთქიფანიძემ. შეიკრიბნენ და ეწყუნენ გოდოგანს ურთიერთს; იქმნა ბრძოლა ძლიერი, იძლია ალექსანდრე და ივლტოდა ქართლს. ხოლო არჩილ მოიმტკიცა იმერეთი...“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 853-854. შდრ.: Переписка на иностранных..., გვ. XXIII-XXIV, 132-136; ს. კაკაბაძე, ფარსადან გორგიჯანიძის ის-



ამრიგად, 1690 წელს არჩილ II-მ გარკვეული დროით შეინარჩუნა იმერეთის სამეფო ტახტი, რაშიც მას დიდი დახმარება გაუწია ქუთათელმა მიტროპოლიტმა სვიმონ III ჩხეიძემ, რომელიც სულ რაღაც ერთი წლის წინ, არჩილ II-ის მონინააღმდგის, ალექსანდრე IV-ის უპირველესი მომხრე და მხარდამჭერი იყო.

ტორია, *საისტორიო მოამბე*, II, ტფ., 1925, გვ. 281-282, 285; პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 67; გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 213). როგორც ვხედავთ, ვახუშტი ბაგრატიონს არჩილ II-ის იმერეთში გამეფების ფაქტი პირდაპირ აქვს დათარიღებული 1690 წლით. რაც შეეხება გოდოგანის ბრძოლას, მას სწავლული ბატონიშვილი თავის „ქრონოლოგიურ ცხრილში“ ამავე 1690 წლით განსაზღვრავს: ქრისტეშობიდან 1690 წელი, ქორონიკონი ტმწ (1312+378=1690 წ.) — „კდ გოდოგნის ომი იქნა, არჩილს გაემარჯვა. ალექსანდრე ქართლს წავიდა“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 853-854). დღეისათვის ვახუშტი ბაგრატიონის მიერ შემოთავაზებული ეს თარიღები სრულად არის გაზიარებული ქართულ ისტორიოგრაფიაში (ს. კაკაბაძე, *საქართველოს ისტორია, ახალი საუკუნეების ეპოქა (1500-1810 წწ.)*, ტფ., 1922, გვ. 106; დ. გვრიტიშვილი, *ნარკვევები საქართველოს ისტორიიდან (XV-XVII სს.)*, II, თბ., 1965, გვ. 469-471; მ. რეხვიაშვილი, *დასავლეთი საქართველო XVII საუკუნეში (ნარკვევები)*, თბ., 1978, გვ. 100-101; მ. რეხვიაშვილი, *იმერეთის სამეფო (1462-1810 წწ.)*, თბ., 1989, გვ. 140-141 და სხვ. შდრ.: კ. ბუაჩიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 249). არჩილ II-ის გამეფება და გოდოგანის ბრძოლა, ვახუშტი ბაგრატიონისაგან განსხვავებით, 1692 წლით არის დათარიღებული თავად არჩილ II-ის მიერ რუსეთის სამეფო კარისადმი გაგზავნილ 1692 წლის 30 მარტისა და 1693 წლის 29 ივლისის წერილებში (*Переписка на иностранных...*, გვ. 132-136). აღნიშნულ დეტალზე ქართველ მკვლევრებს, ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო, დღემდე არ გაუმახვილებიათ ყურადღება (ამ მხრივ, ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენენ ფრანგი მეცნიერი მარი ბროსე (იქვე, გვ. XXII-XXIV) და ქართველი ისტორიკოსი თამაზ ბერაძე (თ. ბერაძე, *ოდიშის სამთავრო დადიან-ჩიქოვანთა დინასტიის მმართველობის ხანაში, სამეგრელო, კოლხეთი, ოდიში (არქეოლოგიის, ენათმეცნიერების, ისტორიის, ხუროთმოძღვრებისა და ეთნოლოგიის ნარკვევები)*, თბ. -ზუგდ., 1999, გვ. 220-221). არადა, არჩილ II-ის წერილებში დაცული ცნობების საფუძველიან შესწავლას შეუძლია, საკმაოდ მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანოს იმერეთის სამეფოს 1690-იანი წლების ისტორიულ მოვლენების ქრონოლოგიაში. სამწუხაროდ, წინამდებარე ნაშრომი, მისი მიზანდასახულობიდან გამომდინარე, არ გვაძლევს საშუალებას, დაწვრილებით განვიხილოთ არჩილ II-ის გამეფების, გოდოგანის ბრძოლისა და ამ ფაქტებთან დაკავშირებული სხვა მოვლენების დათარიღების საკითხები. ამიტომაც, წინამდებარე ნაშრომში უცვლელი სახით გავიმეორებთ ქართულ ისტორიოგრაფიაში მიღებულ ამ თარიღებს, სამომავლოდ კი უკვე საგანგებოდ მოვუბრუნდებით და საფუძვლიანად შევისწავლით აღნიშნულ საკითხებს.

1691 წლიდან მოყოლებული, ქუთათელი სვიმონ III ჩხეიძე არჩილ II-ის ერთგულ მომხრედ და თანამოდასედ გვევლინება. ჩვენი დაკვირვებით, სწორედ ამგვარ მომხრეობა-მოდასეობაზე უნდა მიუთითებდეს ახლადგამეფებული არჩილ II-ის მიერ ქაიხოსრო წერეთლისათვის მიცემული 1691 წლის წყალობის წიგნი, სადაც ქუთათელი სვიმონ III ჩხეიძე შუამდგომლად და მოწმედ არის მოხსენიებული<sup>27</sup>.

1698 წელს იმერეთის სამეფო ტახტზე მეხუთედ ასულმა არჩილ II-მ ალყა შემოარტყა ქუთაისის ციხეში მდგომ ოსმალურ გარნიზონს. ქართველთა გამუდმებული იერიშების მიუხედავად, თურქები ციხეს არ თმობდნენ. გაათრეებული ბრძოლები შვიდ თვეს გაგრძელდა. ქუთაისის ციხის ალყის დროს არჩილ II-ის ბანაკში იმყოფებოდნენ იმერეთ-ოდიშის უმაღლესი საერო და სასულიერო პირები: გიორგი აბაშიძე, ქუთათელი მიტროპოლიტი სვიმონ III ჩხეიძე, ქაიხოსრო წერეთელი (?), რაჭის ერისთავი შოშიტა III, გენათელი მიტროპოლიტი მარკოზ ლაშიშვილი (?), გიორგი ლიპარტიანი და სხვ.

აღნიშნული ბრძოლების დროს ქართველმა მეომრებმა სათოფე წერტილები მოაწყვეს ქუთაისის საეპისკოპოსო კათედრალის, იგივე ბაგრატის ტაძრის სახურავზე, რომელიც ზემოდან დასცქეროდა იქვე მდებარე ქუთაისის ციხეს. ოსმალებმა ტაძრის სახურავზე ჩასაფრებულ ქართველ მეთოფეებს ზარბაზნების ცეცხლით უპასუხეს. თითქმის შვიდი საუკუნის წინ აგებული ტაძრის გუმბათმა და კედლების ნაწილმა ზარბაზნების ცეცხლს ვერ გაუძლო და ჩამოინგრა. ტაძრის დანგრევის შემდეგ ქართველთა იერიშები მნიშვნელოვნად შესუსტდა, მოგვიანებით კი არჩილ II-მ საერთოდ მოხსნა ალყა ქუთაისის ციხეს და სამუდამოდ გაეცალა იმერეთის სამეფოს<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> დოკუმენტის ტექსტში ვკითხულობთ: „არის ამისი მაშუალი და მონამე: ქუთათელი ბატონი სვიმონ...“ (ისტორიული დოკუმენტები იმერეთის სამეფოსა და გურია-ოდიშის სამთავროებისა (1466-1770 წწ.), I, ტექსტი გამოსცა, წინასიტყვაობა და საძიებლები დაურთო შ. ბურჯანაძემ, თბ., 1958, გვ. 41; პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 68).

<sup>28</sup> ეს ამბები დაწვრილებით აქვს გადმოცემული ოსმალური ისტორიკოს ფუნდუკლულუ მეჰმედ ალას თავის „გამარჯვების წიგნში“ (1695-1721 წწ.): „... ქართლის მეფე შაჰნავაზის ვაჟი, არჩილ ხანად წოდებული... ქართველ მეფეთაგანი იყო... მან ქართველი თავადები, აზნაურები და სასულიერო წოდების მსახურნი



1698 წელს მომხდარ ამ ტრაგიკულ ფაქტზე დაკვირვება, ვფიქრობთ, ცალსახად მიგვითითებს იმაზე, რომ ქუთაისის ციხის ალყის დროს არჩილ II-ს განსაკუთრებულ მხარდაჭერას უცხადებდა ქუთათელი მიტროპოლიტი სვიმონ III ჩხეიძე. საწინააღმდეგო შემთხვევაში, უბრალოდ წარმოუდგენელია, რომ მას ნება დაერთო არჩილ II-ის მოლაშქრეებისათვის, პირდაპირი სამხედრო დანიშნულებით გამოეყენებინათ საეპისკოპოსო კათედრალი და სათოფე წერტილები მოეწყოთ ტაძრის სახურავზე.

*ფარული შეგულიანებით შეაცდინა და საკმაოდ დიდი რაოდენობის ჯარის შეგროვების შემდეგ... 1109 წლის შევალის პირველ დღეებში (1698 წლის აპრილის შუა რიცხვებში — თ. ჯ.) ქუთაისის ციხის ალყის შემორტყმა დაიწყო და 7 თვე განუწყვეტლივ უტევდა. ციხეს წყლისა და სურსათ-სანოვავის გზები გადაუჭრა და მათ განადგურებას შეეცადა. მთელი იმერეთის თავადები: აბაშიძე (გიორგი აბაშიძე — თ. ჯ.), ქუთათელი, [წერეთელი] (სავარაუდოდ, ქაიხოსრო წერეთელი — თ. ჯ.), ერისთავი (რაჭის ერისთავი შოშიტა III — თ. ჯ.), გენათელი (სავარაუდოდ, გენათელი მიტროპოლიტი მარკოზ ლაშვილი — თ. ჯ.), რაჭა-ლეჩხუმის ურჯულონი, დადიანის მოურავი ლიპარტიანი (გიორგი ლიპარტიანი — თ. ჯ.), ყველანი 2000 ჯარისკაცით იმერთა დასახმარებლად როცა მოვიდნენ, ძალები შემოიკრიბეს და ციხეს მძლავრად შეუტყეს. ამ დროს ციხესთან და ციხის პირდაპირ „Secam Pso“-დ წოდებულ დიდი ეკლესიის (ბაგრატის ტაძრის — თ. ჯ.) სახურავზე კიბით აიყვანეს მეთოფენი და იქიდან ციხეში მყოფთ ცეცხლი დაუშინეს, ამ ცეცხლის დროს იანიჩრები და სხვა დამცველებიდან რამდენიმე გმირი ბრძოლის ველზე დაეცნენ. ციხიდან კი მეზარბაზნეთა მეთაურმა აქეთკენ ბალემზად წოდებული ზარბაზნები განაღაგა და საპირისპირო ცეცხლი გახსნა. ამ ცეცხლმა ეკლესიაზე მყოფნიც განადგურა და ეკლესიის გუმბათი და კედლებიც დაანგრია. ეკლესიის შიგნით და ზემოთ მყოფი ყველა ქართველი მინას შეერია... ამის შემდეგ მეალყეთა ნაწილმა ცოტათი უკან დაიხია...” (ნ. ჯაველიძე, ოსმალთა ისტორიკოსი ფუნდუკლუღუ მეჰმედ ალა დასავლეთ საქართველოს შესახებ, თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, 250, აღმოსავლეთმცოდნეობა, თბ., 1985, გვ. 154, 157; ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 854; თ. ბერაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 221-222; პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 67-68). როგორც ვხედავთ, ფუნდუკლუღუ მეჰმედ ალა ქუთაისის ციხის მოალყეთა შორის, სახელის მიუთითებლად ასახელებს ვინმე ქუთათელს. პაპუნა გაბისონიას დაკვირვებით, აქ უნდა იგულისხმებოდეს სვიმონ III ჩხეიძე, რომელსაც მკვლევრის აზრით, ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობა 1666 წლიდან XVIII საუკუნის დასაწყისამდე ეკავა (იქვე, გვ. 68). ჩვენ სრულად ვიზიარებთ ამ აზრს და სვიმონ III ჩხეიძის ქუთათელობის ქრონოლოგიიდან გამომდინარე (იხ. ქვემოთ), აგრეთვე, ვფიქრობთ, რომ ფუნდუკლუღუ მეჰმედ ალას მიერ ნახსენები ქუთათელი მღვდელმთავარი ნამდვილად სვიმონ III ჩხეიძე იყო.*

სვიმონ III ჩხეიძის ქუთათელობის ბოლო პერიოდის შესახებ წერილობით წყაროებში, პრაქტიკულად, არანაირი მითითება არ მოგვეპოვება. მიუხედავად ამისა, ქართულ ისტორიოგრაფიაში გამოთქმულია სამი განსხვავებული მოსაზრება იმის თაობაზე, თუ კონკრეტულად რა დრომდე ფლობდა სვიმონ III ჩხეიძე ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობას. კერძოდ, პოლიევქტოს კარბელაშვილის აზრით, სვიმონ III ჩხეიძეს ქუთათელი მღვდელმთავრის საყდარი 1698 წლამდე ეკავა<sup>29</sup>, ოღლა სოსელიასა<sup>30</sup> და პაპუნა გაბისონიას<sup>31</sup> დაკვირვებით — XVIII საუკუნის დასაწყისამდე, ხოლო გიორგი მჭედლიძისა და მერაბ კეზევადის ვარაუდით — 1694 წლამდე<sup>32</sup>.

როგორც აღნიშნული მოსაზრებების დეტალური განხილვა აჩვენებს, არც ერთი ეს მოსაზრება რაიმე კონკრეტულ არგუმენტაციას არ ემყარება და მხოლოდ სვიმონ III ჩხეიძის ცხოვრება-მოღვაწეობის ზოგადი ქრონოლოგიის (1660-1690-იანი წწ.) გათვალისწინებით არის გამოთქმული<sup>33</sup>. შესაბამისად, ჯერჯერობით თავს

<sup>29</sup> პ. ცხვილოელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 10.  
<sup>30</sup> ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 49.  
<sup>31</sup> პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 68, 82.  
<sup>32</sup> გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 214.  
<sup>33</sup> უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, საკუთარ მოსაზრებას რაიმე დასაბუთების გარეშე გამოთქვამენ მხოლოდ პოლიევქტოს კარბელაშვილი (პ. ცხვილოელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 10) და ოღლა სოსელია (ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 49). რაც შეეხება პაპუნა გაბისონიას, ის, თავის მხრივ, პრაქტიკულად, უცვლელი სახით იმეორებს ოღლა სოსელიას მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას (პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 68, 84). ცალკე საუბრის თემაა გიორგი მჭედლიძისა და მერაბ კეზევადის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომელიც აშკარა გაუგებრობის შედეგს წარმოადგენს. დასახელებულმა მკვლევრებმა ქუთათელი მიტროპოლიტის სვიმონ III ჩხეიძის ბიოგრაფიაზე საუბრისას ყურადღება საგანგებოდ გაამახვილეს ოღლა სოსელიას ერთ ადრეულ ნაშრომზე, სადაც ეს უკანასკნელი, პოლიევქტოს კარბელაშვილის 1922 წლის საგაზეთო სტატიაზე დაყრდნობით, გამოთქვამდა ვარაუდს, რომ 1669-1694 წლებში ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობა ვინმე ევდემონს ეკავა (ო. სოსელია, მასალები კლასობრივი ბრძოლის ისტორიისათვის ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოში (XVII ს. მიწურულიდან XIX ს. 40-იან წლებამდე), თბ., 1960, გვ. 14; გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 212). გიორგი მჭედლიძემ და მერაბ კეზევაძემ დანვრილებით შეისწავლეს ოღლა სოსელიას მიერ მითითებული პოლიევქტოს კარბელაშვილის 1922 წლის საგაზეთო სტატია და სავსებით სამართლიანად დაასკვნეს, რომ ამ სტატიაში ევდემონ ქუთათელი საერთოდ არ იყო ნახსენები (იქვე, გვ. 212). ამის შემდეგ მკვლევრებმა

ვიკავებთ რომელიმე ამ მოსაზრების ხელაღებით გაზიარებისაგან, ჩვენი მხრივ, ყურადღებას ვამახვილებთ იმ ფაქტზე, რომ სვიმონ III ჩხეიძეს ქუთათელ მღვდელმთავრად სულ ბოლოს 1698 წელს ვხედავთ და მისი ქუთათელობის ზედა ქრონოლოგიურ ზღვარს დაახლოებით 1690-იანი წლების მიწურულთი განვსაზღვრავთ.

სვიმონ III ჩხეიძე ჩვენამდე მოღწეულ წერილობით წყაროებში უკანასკნელად მოხსენიებულია იმერეთის სამეფოსა და ოდიშის სამთავროს დიდებულების მიერ აფხაზეთის კათოლიკოსის გრიგოლ II ლორთქიფანიძისათვის (1696-1742 წწ.) მიცემულ, დაახლოებით 1701-1703/1707 წლების ფიცის წიგნში<sup>34</sup>. დასახელებული დოკუმენტი ყუ-

რადღებას, პირველ რიგში, იმით იპყრობს, რომ აქ სვიმონ III ჩხეიძე ზოგადად მთავარეპისკოპოსის წოდებით არის მოხსენიებული, ქუთათელი მიტროპოლიტის წოდებას კი სრულებით სხვა პირი, ვინმე ევდემონი ატარებს<sup>35</sup>.

ნამდებობას და ფიცის წიგნის ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი XVIII საუკუნის დასაწყისით განსაზღვრა (პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 68-69). მოგვიანებით, გიორგი მჭედლიძემ და მერაბ კეზევაძემ კიდევ უფრო დააზუსტეს ოღლა სოსელიასა და პაპუნა გაბისონიას მიერ დადგენილი თარიღი. მკვლევრებმა ყურადღება გაამახვილეს იმ გარემოებაზე, რომ განსახილავი ფიცის წიგნში მოხსენიებული იყო ნიკოლოზ გენათელი, რომელსაც, გენათელი ეპისკოპოსის თანამდებობა, მათივე დაკვირვებით, 1701-1717 წლებში ეკავა და ამ ფაქტზე დაყრდნობით, ფიცის წიგნის ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი — 1701 წლით, ხოლო მთლიანად დოკუმენტის თარიღი — 1701-1714 წლებით განსაზღვრეს (გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 214). გიორგი მჭედლიძისა და მერაბ კეზევაძის მიერ შემოთავაზებული თარიღი (1701-1714 წწ.), არსებითად, მისაღებია ჩვენთვის. თუმცა კი, მიგვაჩნია, რომ სავსებით რეალურია, კიდევ უფრო დაკონკრეტდეს ამ თარიღის ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი. ამ მხრივ, პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ფიცის მიმცემ ლიხთიმერელ ფეოდალებს შორის მოხსენიებული არიან გავლენიანი თავადები: გიორგი წულუკიძე, გიორგი მიქელაძე და სახლთუხუცესი გიორგი ჩხეიძე (საქართველოს სიძველენი, I, გამოცემა მეორე..., გვ. 44). დასახელებული პირებიდან გიორგი წულუკიძე 1712 წელს ჩხარის ბრძოლაში დაიღუპა (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 871; ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II, თბ., 1981, გვ. 54), სახლთუხუცესი გიორგი ჩხეიძე კი რაჭველებმა დაახლოებით 1709-1711 წლებში მოკლეს (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 869; ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური..., I, გვ. 46). რაც შეეხება გიორგი მიქელაძეს, ის 1703-1707 წლებიდან დაახლოებით 1714-1722 წლებამდე იმერეთიდან ქართლში იყო გადახვეწილი (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 866; ო. სოსელია, ფეოდალური ხანის..., I, გვ. 62, 64). აღნიშნული ფაქტების გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, ავტომატურად ვინროვდება ფიცის წიგნის შედგენის თარიღი და მისი ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი აქამდე მიღებული 1714 წლის ნაცვლად, 1703-1707 წლებით განისაზღვრება.

<sup>35</sup> ფიცის წიგნში ვკითხულობთ: „... ესე აუარებელი, მტკიცე შეუცვალებელი, უტყუარი, უჩხუბარი, სიტყვით სრულ-ქმნილი და [დღეთა ჩვენთა სიკუდილამდის გასათავებელი ფიცი, პირი, და საფიცარის წიგნი გიბოძეთ] ჩვენ... ჩხეიძემ მთავარეპისკოპოს-მან... თქვენ ჩრდილოსა და აფხაზეთისა კ აზს ბატონს გრიგოლს და ქუთათელს ევდემონს] და გენათელს ნიკოლოზს...“ (საქართველოს სიძველენი, I, გამოცემა მეორე..., გვ. 44). როგორც ვხედავთ, დოკუმენტში „ჩხეიძე მთავარეპისკოპოსის“ სახელი მითითებული არ არის. თუმცა, ოღლა სოსელია ჩხეიძეთა სათა-

მათ მიერვე მიღებული დასკვნის საპირისპიროდ და ჩვენთვის გაუგებარი ლოგიკის საფუძველზე, ნდობა გამოუცხადეს ამ XVII საუკუნის არარსებული ევდემონ ქუთათელის მოღვაწეობის ოღლა სოსელიასეულ დათარიღებას (1669-1694 წწ.), მისი მღვდელმთავრობის ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი (1694 წ.) რაიმე დასაბუთების გარეშე, გადაიტანეს სვიმონ III ჩხეიძეზე, საბოლოოდ კი დაასკვნეს, რომ სვიმონ III ჩხეიძე ქუთათელი მღვდელმთავრის თანამდებობას 1694 წლამდე ფლობდა (!) (გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 212, 214).

<sup>34</sup> საქართველოს სიძველენი, ტომი I, გამოცემა მეორე, წიგნი I, ექ. თაყაიშვილის რედაქტორობით, ტფ., 1920, გვ. 43-45; ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური..., 42-43; პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 68-69; გ. მჭედლიძე, მ. კეზევაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 214. დოკუმენტს თარიღი არ უზის. საბუთი მის პირველ გამოცემელს ექვთიმე თაყაიშვილს დათარიღებული აქვს ტექსტში მოხსენიებული აფხაზეთის კათოლიკოსის გრიგოლ II ლორთქიფანიძის „დროით“ ანუ 1680-1710 წლებით (საქართველოს სიძველენი, I, გამოცემა მეორე..., გვ. 43). ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ შემოთავაზებული თარიღი კრიტიკულად განიხილა ოღლა სოსელიამ. მან ყურადღება მიაქცია იმ ფაქტს, რომ დოკუმენტში მოხსენიებული იყვნენ აფხაზეთის კათოლიკოსი გრიგოლ II ლორთქიფანიძე და ოდიშის სამთავროს ფაქტობრივი მმართველი გიორგი ლიპარტიანი, გაითვალისწინა მათი ცხოვრება-მოღვაწეობის ცალკეული დეტალები (მკვლევრის თქმით, გრიგოლ II ლორთქიფანიძემ აფხაზეთის კათოლიკოსობა 1696 წელს მიიღო, ხოლო გიორგი ლიპარტიანი 1714 წლიდან გარდაცვალებამდე საპატრიო ტყვეობაში ჰყავდა საკუთარ ვაჟს, ოდიშის მთავარს ბეჟან დადიანს (1714-1728 წწ.) და ზემოხსენებული ფიცის წიგნი 1696-1714 წლებით დაათარიღა (ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური..., გვ. 42-43). ოღლა სოსელიას მიერ შემოთავაზებული თარიღი (1696-1714 წწ.) სრულად გაიზიარა პაპუნა გაბისონიამ. თუმცა, მან იმავდროულად ყურადღება მიაქცია იმ ფაქტს, რომ ფიცის წიგნში ქუთათელად დასახელებულია არა სვიმონ III ჩხეიძე, არამედ ევდემონი, რომელიც მისივე დაკვირვებით, XVIII საუკუნის I მესამედში ფლობდა ქუთათელი მღვდელმთავრის თა-

ამ მეტად საინტერესო დეტალს საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს სვიმონ III ჩხეიძის ცხოვრება-მოდვანობის ბოლო პერიოდის შესწავლისათვის. მართლაც, ხსენებული დოკუმენტიდან ირკვევა, რომ დაახლოებით 1701-1703/1707 წლებში სვიმონ III ჩხეიძე ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო, თუმცა, ამ დროისათვის მას უკვე ჩამორთმეული ჰქონდა ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობა და როგორც ეპარქიის გარეშე დარჩენილი მღვდელმთავარი, მხოლოდ ფორმალურად ატარებდა მთავარეპისკოპოსის წოდებას.

სამწუხაროდ, ჩვენამდე მოღწეულ წერილობით წყაროებში გაკვრითაც კი არ არის ნახსენები, თუ კონკრეტულად, რა მიზეზის გამო ჩამორთვეს სვიმონ III ჩხეიძეს ქუთათელი მიტროპოლიტის წოდება. მიუხედავად ამისა, საფიქრებელია, რომ მან თავისი მაღალი საეკლესიო თანამდებობა არჩილ II-ის მიმდგომობა-მოდასეობის გამო დაკარგა.

მართლაც, ჩვენ ზემოთ ვაჩვენეთ, რომ 1691-1698 წლებში სვიმონ III ჩხეიძე არჩილ II-ის ერთგული მომხრე და თანამებრძოლი იყო. შესაბამისად, სავსებით რეალურია, ვიფიქროთ, რომ მას შემდეგ, რაც იმერეთის სამეფო ტახტი ოსმალებისაგან ზურგმომავრებულმა სვიმონ ალექსანდრეს ძემ (1698-1701 წწ.) დაიკავა და დამარცხებული არჩილ II სამუდამოდ გადასახლდა რუსეთში (1699 წ.), სვიმონ III ჩხეიძის პოზიციები უკიდურესად შესუსტდა და მან მალევე დაკარგა ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობა.

თუ სვიმონ III ჩხეიძის ბიოგრაფიული პორტრეტის ჩვენეული რეკონსტრუქცია სწორია და მან ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობა მართლაც 1690-იანი წლების მიწურულს, არჩილ II-ის მომხრეობის გამო დაკარგა, მაშინ ნინა პლანზე გადმოდის გარეჯული კრებულის 1700 წლის მინაწერებში მოხსენიებული სვიმონ ურბნელის ვინაობის საკითხი და ბუნებრივად იბადება კითხვა — ხომ არ არის 1690-იანი წლების მიწურულს ქუთათელობა-ჩამორთმეული სვიმონ III ჩხეიძე და 1700 წელს ურ-

ბნელ ეპისკოპოსად დადგინებული სვიმონ ჩხეიძე ერთი და იგივე პირი?

მართალია, ამ კითხვაზე საბოლოო პასუხის გაცემისათვის რაიმე დამატებითი მასალა ჯერჯერობით არ გაგვაჩნია, მაგრამ განსახილავ პირთა გვარ-სახელებისა (სვიმონ ჩხეიძე) და ბიოგრაფიის ცალკეული დეტალების (სვიმონ III ჩხეიძე ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობას კარგავს 1690-იანი წლების მიწურულს, ხოლო სვიმონ ჩხეიძე ურბნისის საეპისკოპოსო კათედრას იკავებს 1700 წელს) ურთიერთმიმართებიდან გამომდინარე, უფრო იმ მოსაზრებისაკენ ვიხრებით, რომ ქუთათელ-ყოფილი სვიმონ III ჩხეიძე და ურბნელი სვიმონ ჩხეიძე ერთი და იგივე პირი იყო.

დავუშვათ, რომ ჩვენს მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება სწორია და ქუთათელ-ყოფილი სვიმონ III ჩხეიძე და ურბნელი სვიმონ ჩხეიძე ნამდვილად ერთი და იგივე პირი იყო. ამ შემთხვევაში, როგორი სახით უნდა აღდგეს შესაბამისი პერიოდის ისტორიული სურათი?

ჩვენი დაკვირვებით, განსახილავ პერიოდში ისტორიული მოვლენები შემდეგი თანამიმდევრობით განვითარდა: 1698 წელს ქუთაისის ციხესთან განცდილი მარცხის შემდეგ არჩილ II საბოლოოდ გაეცალა იმერეთს და 1699 წელს სამუდამოდ გადასახლდა რუსეთში. იმავე 1698-1699 წლებში ოსმალების მხარდაჭერით გამეფებულმა სვიმონ ალექსანდრეს ძემ ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობა ჩამოართვა არჩილ II-ის ერთგულ მომხრესა და თანამებრძოლს სვიმონ III ჩხეიძეს, რომელიც აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ქუთაისის ციხის ალყაში. სამღვდელმთავრო კათედრის გარეშე დარჩენილმა და სამეფო კარის მიერ შევიწროვებულმა სვიმონ III ჩხეიძემ იმერეთის სამეფო დატოვა და აღმოსავლეთ საქართველოში გადავიდა. ქართლში მყოფმა ქუთათელ-ყოფილმა სვიმონ III ჩხეიძემ, როგორც ჩანს, ახლო ურთიერთობა დაამყარა ადგილობრივ საერო თუ სასულიერო ხელისუფლებასთან და 1700 წლის 27 აგვისტოდან 31 დეკემბრამდე პერიოდში, ურბნისის საეპისკოპოსო კათედრა დაიკავა.

მას შემდეგ, რაც დაწვრილებით განვიხილეთ ქუთათელ-ყოფილი სვიმონ III ჩხეიძისა და ურბნელი სვიმონ ჩხეიძის იდენტიფიკაციასთან დაკავშირებული საკითხები, ყურადღებას გავამახვილებთ კიდევ ერთ საინტერესო საკითხზე.

ვადო სახლის შესახებ არსებული მრავალრიცხოვანი წერილობით წყაროების გათვალისწინებით, სავსებით სამართლიანად ვარაუდობს, რომ საბუთში მოხსენიებული „ჩხეიძე მთავარეპისკოპოსი“ იგივე სვიმონ III ჩხეიძეა (ო. სოსელია, ფეოდალური ხანის..., I, გვ. 42-43). ოლღა სოსელიას ამ აზრს, მთლიანად იზიარებს პაპუნა გაბისონია (პ. გაბისონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 68). კვლევის ამ ეტაპზე, ოლღა სოსელიას ეს მოსაზრება სავსებით მისაღებია ჩვენთვისაც.



ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ გარეჯული კრებულნი XIV-XIX საუკუნეებში წმიდა მინაზე ინახებოდა და იერუსალიმის ერთ-ერთი ქართული მონასტერის საკუთრებას წარმოადგენდა. აქედან გამომდინარე, სავსებით ცხადია ისიც, რომ სვიმონ ჩხეიძის მიერ ამ ხელნაწერისათვის დართული 1700 წლის მინაწერები შესრულებული იყო ურბნელი ეპისკოპოსის წმიდა მინაზე ყოფნის დროს.

რა მიზნით იმყოფებოდა სვიმონ ურბნელი წმიდა მინაზე?

ამ კითხვაზე პასუხს თავად სვიმონ ჩხეიძის III მინაწერის ბოლო ფრაგმენტი გვაძლევს, სადაც ურბნელი ეპისკოპოსი გარეჯულ კრებულ „სანატრელს“ შემდეგი სახით მიმართავს: „შენ, სახელშვენიერო „სანატრელო“... მცირედ ჩამოკითხვისათვის ნუ უგულვებელსმყოფ“. ვფიქრობთ, ციტირებული ფრაგმენტიდან ნათლად ჩანს, სვიმონ ურბნელმა არამხოლოდ მოილოცა უფლის ქალაქი, არამედ „მცირე მოსაკითხავი“ ანუ მცირე შეწირულობაც ჩაუტანა იერუსალიმის ქართულ კოლონიას.

სვიმონ ჩხეიძის წმიდა მინაზე პილიგრიმობის ფაქტი, მისი ურბნელობის მსგავსად, აქამდე, აგრეთვე, უცნობი იყო ქართული ისტორიოგრაფიისათვის. გარეჯული კრებულის მინაწერები ერთგვარად ავსებენ ამ ხარვეზს და გვაუწყებენ, რომ ურბნელ ეპისკოპოსად ახლადდადგინებულმა სვიმონ ჩხეიძემ წმიდა მინაზე იმოგზაურა 1700 წლის 27 აგვისტოდან 31 დეკემბრამდე პერიოდში. ამ მომლოცველობის დროს მან მცირე შეწირულობა ჩაუტანა იერუსალიმის ქართულ კოლონიას, პირადად მოიხილა ერთ-ერთ ადგილობრივ მონასტერში დაცული გარეჯული კრებული „სანატრელი“ (Ven. 4) და მის აშიებს საკუთარი ხელით დაურთო სამი მინაწერის ტექსტი.

რა ბედი ენია წმიდა მინიდან დაბრუნებულ სვიმონ ურბნელს?

თუ ჩვენს მიერ ზემოთ გამოთქმული მოსაზრება სწორია და ქუთათელ-ყოფილი სვიმონ III ჩხეიძე და ურბნელი ეპისკოპოსი სვიმონ ჩხეიძე ნამდვილად ერთი და იგივე პირია, მაშინ დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ ისიც, რომ იერუსალიმიდან დაბრუნებულმა სვიმონ ჩხეიძემ საკმაოდ მალე, დაახლოებით, 1700-იანი წლების I ნახევარში, სავარაუდოდ, საკუთარი ნებით თქვა უარი ურბნისის საეპისკოპოსო კათედრაზე და უკან იმერეთში დაბრუნდა.

აღნიშნული მოსაზრების სასარგებლოდ, ჩვენი აზრით, აშკარად მიუთითებს ორი მნიშვნელოვანი გარემოება: 1. 1706 წელს სვიმონ ჩხეიძე უკვე აღარ განაგებს ურბნისის საეპისკოპოსო კათედრას. ამ წელს ურბნელი მღვდელმთავრის თანამდებობა ქრისტეფორე ფალავანდიშვილს უკავია, რომელიც, თავის მხრივ, ურბნელის წოდებით არის მოხსენიებული ურბნისის სამრეკლოს 1706 წლის საამშენებლო წარწერაში<sup>36</sup>; 2. 1701-1703/1707 წლებში, აფხაზეთის კათოლიკოსის გრიგოლ II ლორთქიფანიძისათვის მიცემული ფიცის წიგნის შედგენისას, სვიმონ ჩხეიძე უკვე ნამდვილად იმერეთში იმყოფება, თუმცა მას ამ დროს აღარც ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობა უჭირავს, აღარც ურბნელი ეპისკოპოსისა და როგორც ეპარქიის გარეშე დარჩენილი მღვდელმთავარი, მხოლოდ ფორმალურად ატარებს მთავარეპისკოპოსის წოდებას.

როგორ მოახერხა იმერეთის მეფის სიმონ ალექსანდრეს ძის მიერ შერისხულმა სვიმონ ჩხეიძემ უკან, ლიხთიმერეთში დაბრუნება?

ჩვენი დაკვირვებით, სვიმონ ჩხეიძის იმერეთში დაბრუნებისათვის ხელი, პირველ რიგში, იმ პოლიტიკურ ვითარებას უნდა შეეწყოს, რომელიც XVIII საუკუნის დასაწყისისათვის ჩამოყალიბდა დასავლეთ საქართველოში. მართლაც, დღეისათვის დადგენილია, რომ არჩილ II-სთან დაპირისპირებაში გამარჯვებული სვიმონ ალექსანდრეს ძე 1701 წელს ღალატით მოკლეს ლიხთიმერელმა ფეოდალებმა<sup>37</sup>, ხოლო, ოდნავ უფრო მოგვიანებით, 1703 წელს, იმერეთის სამეფო ტახტი უკვე გიორგი VI-მ (1703-1711, 1713, 1714-1716, 1719-1720 წწ.) დაიკავა, რომლის მთავარი შემწე და მხარდამჭერი არჩილ II-ის ძმისწული, ქართლის ჯანიშინი ვახტანგ VI (1703-1714 წწ.) იყო<sup>38</sup>. ასე, რომ ქართლში გადმოხვენილ სვიმონ ჩხეიძეს 1701-1703 წლების შემდეგ თავისუფლად უნდა შესძლებოდა უკან, იმერეთში დაბრუნება.

ამით საბოლოოდ ვასრულებთ ურბნელი ეპისკოპოსის სვიმონ ჩხეიძის ბიოგრაფიასთან დაკავშირებული საკითხების განხილვას და კი-

<sup>36</sup> ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 50, 59; ნ. შოშიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 152, 154.

<sup>37</sup> ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 861-862; კ. ბუაჩიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 252.

<sup>38</sup> ს. კაკაბაძე, საქართველოს ისტორია..., გვ. 190-192; კ. ბუაჩიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 253-254.

დევერთხელ ვუბრუნდებით მისი 1700 წლის მინანერების ტექსტებს.

დავინწყით სვიმონ ურბნელის I და III კოლოფონებით, რომლებიც, ძირითადად, სავედრებელი ხასიათის ტექსტებია:

I მინანერი — „რომელი იყავ პირველ და ხარ ან და იქმნები უკუნისამდე, მეოხ მეყავ ურბნელს სკომონს დღესა მას განკითხვასა...“.

III მინანერი — „ქ. შენ, სახელშეგნიერო „სანატრელი“, ცხრა ნეტარებისაგან ცარიელი ურბნელი სვიმონ ჩხეიძე ღირს ყავ ერთსა მათგანსა...“.

ამ კოლოფონებიდან პირველი სავედრებელი აშკარად უფლისადმია მიმართული: „რომელი იყავ პირველ და ხარ ან და იქმნები უკუნისამდე“. რაც შეეხება მეორე სავედრებელს, ის, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, მიემართება არა რომელიმე წმიდანს, არამედ უშუალოდ გარეჯულ კრებულ „სანატრელს“: „ქ. შენ, სახელშეგნიერო „სანატრელი“...“<sup>39</sup>.

ცალკე საუბრის თემაა სვიმონ ჩხეიძის II მინანერი. ეს კოლოფონი, ურბნელი ეპისკოპოსის I და III, სავედრებელი ხასიათის მინანერებისაგან განსხვავებით, აშკარად ლექსიკოგრაფიული ხასიათის ტექსტია.

სვიმონ ჩხეიძე ამ კოლოფონის დახმარებით, ცდილობს, გარეჯული კრებულის მკითხველს განუშარტოს ერთ-ერთი ბიბლიური წიგნის — „ქებაა ქებათაა“ მე-7 თავის მე-14 მუხლის პირველი სიტყვა: „მანდრაგორებთა“<sup>40</sup> და შემდეგ ეგზეგეზას ვკთავაზობს: „მანდრაგორი ვაშლია, ძმანო“<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> შდრ. გარეჯული კრებულის სხვა ანდერძ-მინანერები: გარეჯული კალიგრაფი ნიკოლოზ ნიკრაი (1160 წ.) — „სახელითა ღ(მრთ)ისაათა, წიგნსა ამას ეწოდებთ „სანატრელი“ (გრ. ფერაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 164); მოქველი ეპისკოპოსი ლუკა ოძრხელი (1363 წ.) — „წიგნი [ესე] „სანატრელი“ ხელ...“ (თ. ჯოჯოხა, მოქვის უცნობი..., გვ. 34); ურბნელი მთავარეპისკოპოსი ვლასე საჰაკასძე (1570 წ.) — „ღირს ვიქმენ მე, ურბნელ მთ(ა)ვ(ა)რების(ო)პ(ო)სი ვლასი, შეკაზმად წ(მიდ)ისა ამის წიგნისა „ს(ან)ატრ(ე)ლისა“ (გრ. ფერაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 164) და სხვ.

<sup>40</sup> „ქებაა ქებათაა“, 7, 14: „მანდრაგორებთა შენთა ფშუშს სულნელება და კართა ზედა ხეთა მწუერვალნი, ახალნი ძუელთა თანა დაგიმარხნე შენ, დისწულო ჩემო“ (ზ. სარჯველაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 85).

<sup>41</sup> აღნიშნული სიტყვა სულხან-საბა ორბელიანსა და დავით ჩუბინაშვილს ოდნავ განსხვავებული სახით აქვთ განმარტებული. სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი“: „მანდრაგორი (ბალ.) (30, 14 დაბად)... ესე ბალახია, ვაშლივით მოიბაშს, კაცს ძილს მოგვრის, თუ ჭამა;

სვიმონ ჩხეიძის მინანერები, შინაარსის გარდა, მათი შესრულების ადგილის თვალსაზრისითაც იპყრობს ყურადღებას. მართლაც, კოლოფონებზე ამ კუთხით დაკვირვება აჩვენებს, რომ ურბნელ ეპისკოპოსს თავისი სამივე მინანერი გარეჯული კრებულის საგანგებოდ შერჩეულ ადგილას აქვს შესრულებული.

აქედან, სვიმონ ჩხეიძის II, ლექსიკოგრაფიული კოლოფონი დაწერილია Ven. 4-ის 265r-ს ზედა აშიაზე, ორ სვეტად წარმოდგენილი „ქებაა ქებათაა“ ტექსტის მარცხენა სვეტის I სტრიქონის ზემოთ.

ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ურბნელი ეპისკოპოსის ეს ლექსიკოგრაფიული მინანერი განმარტავს „ქებაა ქებათაა“ სიტყვას: „მანდრაგორებთა“. ხოლო თუ აქ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ გარეჯული კრებულის 265r-ს მარცხენა სვეტის I სტრიქონზე სწორედ ეს სიტყვაა წარმოდგენილი, მაშინ სავსებით ცხადი გახდება, რომ სვიმონ ჩხეიძეს თავისი II მინანერი ზუსტად განსამარტავი სიტყვის ზემოთ ანუ სავსებით მიზანდასახულად შერჩეულ ადგილას აქვს შესრულებული.

სვიმონ ჩხეიძის დანარჩენი ორი, სავედრებელი ხასიათის მინანერიდან, I კოლოფონი შესრულებულია Ven. 4-ის 2r-ზე, გარეჯული კრებულის მოგვიანო ხანაში შედგენილი „ზანდუკის“ ქვემოთ, ხოლო III კოლოფონი — ხელნაწერის 305r-ზე, Ven. 4-ის რესტავრატორის, ურბნელი მთავარეპისკოპოსის ვლასე საჰაკასძის 1570 წლის ვრცელი მინანერის ქვემოთ.

გარეჯული კრებულის ეს ორი გვერდი (2r და 305r), თავისი მნიშვნელობითა და დანიშნულებით, აშკარად გამოირჩევა Ven. 4-ის დანარჩენი გვერდებისაგან.

კვალად მანდრაგორად ითქმის ხილი პირველ ნაყოფი, რომელსაცა ყვაილი ზედ(ა)ვე ებას, გინა უოლო მთისა“ (სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, I, ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა და განმარტებათა ლექსიკონის საძიებელი დაურთო ი. აბულაძემ, თბ., 1991, გვ. 435); დავით ჩუბინაშვილის „ქართულ-რუსული ლექსიკონი“ (1878 წ.): „მანდრაგორა (ბერძნ.), ს. მცენ. ვაშლა-ძილა; ეს ბალახი მოიბაშს ხილსა ვაშლის მსგავსსა, რომელსა მძიმის სუნის ხასიათი აქვს დამაძინებელი და ტანში გამწევი, ან ხმარობენ მხოლოდ გარდამ დასადებად სიმსივნის დასაცხრობელად, დაბად. 30-14“ (დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, მეორე გამოცემა, აღდგენილი ოფსეტის წესით, სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო აკ. შანიძემ, თბ., 1984, გვ. 667).

დავინწყით ხელნაწერის 2r-თი, სადაც წარმოდგენილია ხელნაწერის „ზანდუკი“ ანუ სარჩევი. საუკუნეების განმავლობაში გარეჯული კრებულის დაინტერესებული პირები სწორედ ამ „ზანდუკის“ დახმარებით არკვევდნენ, თუ, კონკრეტულად, რომელი ტექსტები იყო შეტანილი Ven. 4-ში. ამ მიზეზის გამო, ხელნაწერის 2r ერთ-ერთ ყველაზე უფრო კითხვად გვერდს წარმოადგენდა მთელს გარეჯულ კრებულში.

რაც შეეხება ხელნაწერის 305r-ს, ეს გვერდი გარეჯული კრებულის 304v-სა და 305v-სთან ერთად, იმთავითვე Ven. 4-ით დაინტერესებული პირების მინაწერების შესასრულებლად იყო გამოყოფილი. ამგვარი სპეციფიკური დანიშნულების გამო, ხელნაწერის 304v და 305rv განსაკუთრებული „პოპულარობით“ სარგებლობდა გარეჯული კრებულის მკითხველთა შორის, რაზეც ცალსახად მიუთითებს ამ გვერდებზე შესრულებული XII-XIX საუკუნეების მრავალრიცხოვანი კოლოფონების ტექსტები.

ამრიგად, ირკვევა, რომ სვიმონ ურბნელმა თავისი I და III, სავედრებელი ხასიათის მინაწერებისათვის ადგილის შერჩევისას, პირველ რიგში, სწორედ ამ სავედრებლების მომავალ, პოტენციურ წამკითხველთა სიმრავლეს მიაქცია ყურადღება და კოლოფონებიც სავსებით მიზანდასახულად შეასრულა Ven. 4-ის 2r-სა და 305r-ზე ანუ ხელნაწერის მაინცადამაინც იმ გვერდებზე, რომლებსაც ყველაზე უფრო ხშირად ეცნობოდნენ გარეჯული კრებულის დაინტერესებული მკითხველები.

სულ ბოლოს, გვსურს, ორიოდე სიტყვით შევეხოთ სვიმონ ჩხეიძის მინაწერებთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ საინტერესო საკითხს. ჩვენ ზემოთ, კოლოფონების არქეოგრაფიულ აღწერილობაში ხაზგასმით აღვნიშნეთ ის ფაქტი, რომ ურბნელი ეპისკოპოსის II და III მინაწერები მხედრულ მნიგნობრობაში განაფული ხელით არის შესრულებული, I მინაწერი კი — ნუსხურ დამწერლობაში ნაკლებად გაჩვეული ხელით.

აღნიშნული მოვლენა საკმაოდ მოულოდნელია ჩვენთვის. მართლაც სვიმონ ურბნელი მაღალი რანგის სასულიერო პირი იყო და შესაბამისად, იგი ნუსხურ დამწერლობაში ბევრად უფრო უკეთ უნდა ყოფილიყო განსწავლული, ვიდრე მხედრულ მნიგნობრობაში.

სამწუხაროდ, ჩვენ არ შეგვიძლია რაიმე დამაჯერებელი ახსნა მოვუძებნოთ ამ უცნაურ

მოვლენას. თუმცა კი, ვვარაუდობთ, რომ სვიმონ ურბნელი გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში მოღვაწე მრავალი სხვა მღვდელმთავრის მსგავსად, საერო ცხოვრებისაკენ მიდრეკილი პირი იყო და ამიტომაც, მხედრული ანბანით წერა გაცილებით უფრო მეტად ეხერხებოდა, ვიდრე ნუსხური დამწერლობით სარგებლობა.

თუ ეს ვარაუდი სწორია და სვიმონ ურბნელს მართლაც ჰქონდა გარკვეული მიდრეკილება საერო ცხოვრებისაკენ, მაშინ კიდევ უფრო მყარდება ჩვენს მიერ ზემოთ გამოთქმული მოსაზრება, რომ ქუთათელი მიტროპოლიტი სვიმონ III ჩხეიძე, რომელსაც ვახუშტი ბაგრატიონი საერო ცხოვრებით წრეგადასულ გატაცებას უყენებდა ბრალად და ურბნელი ეპისკოპოსი სვიმონ ჩხეიძე ერთი და იგივე პირი იყო.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, წარმოვადგენთ შემდეგ ძირითად დასკვნებს:

1. ვენის ნაციონალური ბიბლიოთეკის კუთვნილი №4 ქართული ხელნაწერის, 1160 წლის გარეჯული კრებულის (Ven. 4-ის) 2r-ზე, 265r-სა და 305r-ზე დაცული ერთი ნუსხური და ორი მხედრული მინაწერი შესრულებულია ქართული ისტორიოგრაფიისათვის აქამდე უცნობი მღვდელმთავრისა და პილიგრიმის, ურბნელი ეპისკოპოსის სვიმონ ჩხეიძის (1700 წ. – დაახლ. 1700-იანი წწ-ის I ნახ.) მიერ, 1700 წლის 27 აგვისტოდან 31 დეკემბრამდე პერიოდში.

2. სვიმონ ურბნელი, ჩვენი დაკვირვებით, იმერეთის მეფის სახლთუბუცესის სეხნია ჩხეიძის ვაჟი და აფხაზეთის კათოლიკოსისა (1660-1666 წწ.) და ქუთათელი მიტროპოლიტის (1637-1666 წწ.) სვიმონ ჩხეიძის ძმისწული იყო. იგი ურბნელ ეპისკოპოსად დადგინებამდე, 1666 წლიდან დაახლოებით 1690-იანი წლების მიწურულამდე ქუთათელი მიტროპოლიტის მაღალ საეკლესიო თანამდებობას ფლობდა და დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან სასულიერო იერარქად ითვლებოდა.

3. ქუთათელ მიტროპოლიტად ყოფნის პერიოდში სვიმონ ჩხეიძე აქტიურად მონაწილეობდა იმერეთის სამეფოში მიმდინარე საერო-პოლიტიკურ პროცესებში. 1689 წელს მან მხარი დაუჭირა და სამეფო ტახტი შეუნარჩუნა ალექსანდრე IV-ს (1683-1690, 1691-1695 წწ.), რომელსაც რუსეთიდან დაბრუნებული არჩილ II (1661-1663, 1678-

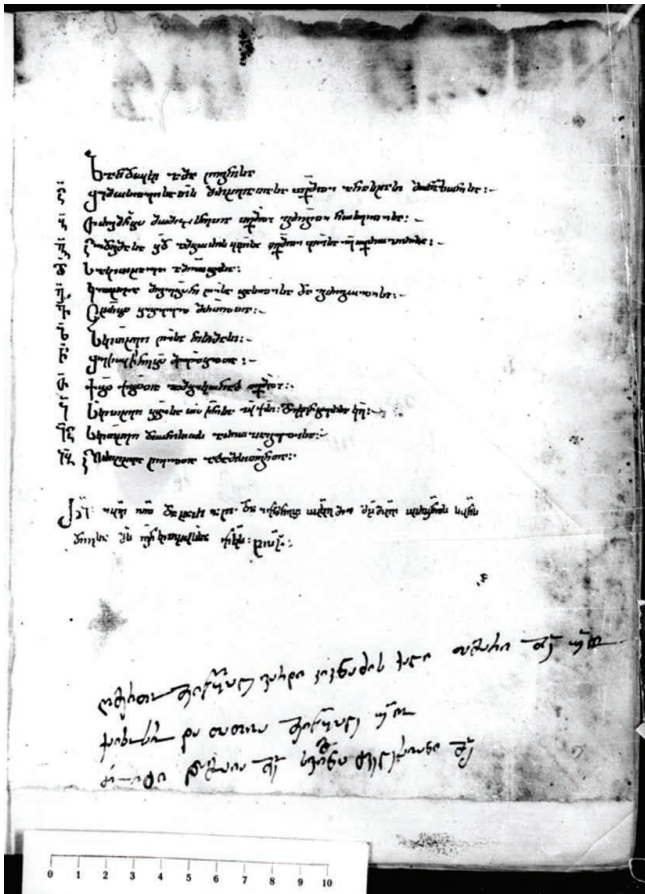


1679, 1690-1691, 1695-1696, 1698 წწ.) უპირისპირდებოდა. ოდნავ უფრო მოგვიანებით, 1690 წელს სვიმონ ქუთათელიმ ახლა უკვე არჩილ II-ის მხარე დაიჭირა და დიდი როლი შეასრულა მისთვის სამეფო ტახტის დაბრუნების საქმეში. აქედან მოყოლებული, სვიმონ ქუთათელი არჩილ II-ის ერთგული მომხრე იყო. 1698 წელს მან დიდი დახმარება გაუწია არჩილ II-ს, რომელიც ქუთაისის ციხეში გამაგრებულ ოსმალებს უტევდა და ქართველ მოლაშქრეებს ნება დართო, სათოფეები მოეწყოთ ქუთაისის საეპისკოპოსო კათედრალის, ბაგრატიის ტაძრის სახურავზე. არჩილ II-მ ქუთაისის ციხის აღება ვერ შეძლო და 1699 წელს სამუდამოდ გადასახლდა რუსეთში. ჩვენი დაკვირვებით, დაახლოებით 1698-1699 წლებში იმერეთში ოსმალების მხარდაჭერით გამეფებულმა სიმონ ალექსანდრეს ძემ (1698-1701 წწ.) სვიმონ ჩხეიძეს ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობა ჩამოართვა და ეს უკანასკნელიც იმერეთიდან ქართლში გადაიხვეწა. აქ მან, სავარაუდოდ, ახლო ურთიერთობები დაამყარა ადგილობრივ საერო თუ სასულიერო ხელისუფლებასთან და 1700 წლის 27 აგვისტოდან 31 დეკემბრამდე პერიოდში, ურბნისის საეპისკოპოსო კათედრა დაიკავა.

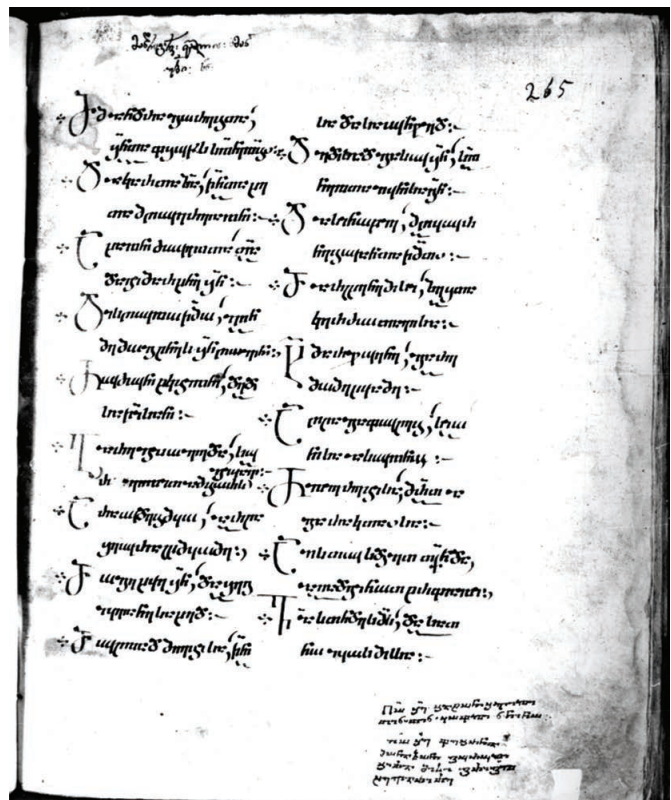
4. 1700 წლის 27 აგვისტოდან 31 დეკემბრამდე პერიოდში ურბნელ ეპისკოპოსად ახლადდადგინებულმა სვიმონ ჩხეიძემ წმიდა მინაზე იმოგზაურა. ამ მომლოცველობის დროს მან მცირე შეწირულობა ჩაუტანა იერუსალიმის ქართულ კოლონიას, პირადად მოიხილა ერთ-ერთ ადგილობრივ მონასტერში დაცული გარეჯული კრებული „სანატრელი“ (Ven. 4) და მის აშეებს საკუთარი ხელით დაურთო სამი მინაწერი: I. უფლისადმი მიმართული ნუსხური სავედრებელი კოლოფონი (2r); II. ლექსიკოგრაფიული ხასიათის მხედრუ-

ლი მინაწერი, რომელიც განმარტავს ერთ-ერთი ბიბლიური წიგნის „ქებაჲ ქებათაჲს“ სიტყვას: „მანდრაგორთა“ (265r); და III. უშუალოდ გარეჯული კრებული „სანატრელისადმი“ მიმართული მხედრული სავედრებელი კოლოფონი (305r). სვიმონ ურბნელის სამივე მინაწერი შესრულებულია საგანგებოდ შერჩეულ ადგილას: სავედრებელი კოლოფონები — იმ გვერდებზე, რომლებსაც ყველაზე უფრო ხშირად ეცნობოდნენ გარეჯული კრებით დაინტერესებული მკითხველები, ხოლო ლექსიკოგრაფიული კოლოფონი — უშუალოდ განსამარტავი სიტყვის ზემოთ. სვიმონ ურბნელის ავტოგრაფულ მინაწერებზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ იგი, სავარაუდოდ, საერო ცხოვრებისაკენ მიდრეკილი პირი იყო და მხედრულ მნიგნობრობაში უფრო უკეთ იყო განსწავლული, ვიდრე ნუსხურ დამწერლობაში.

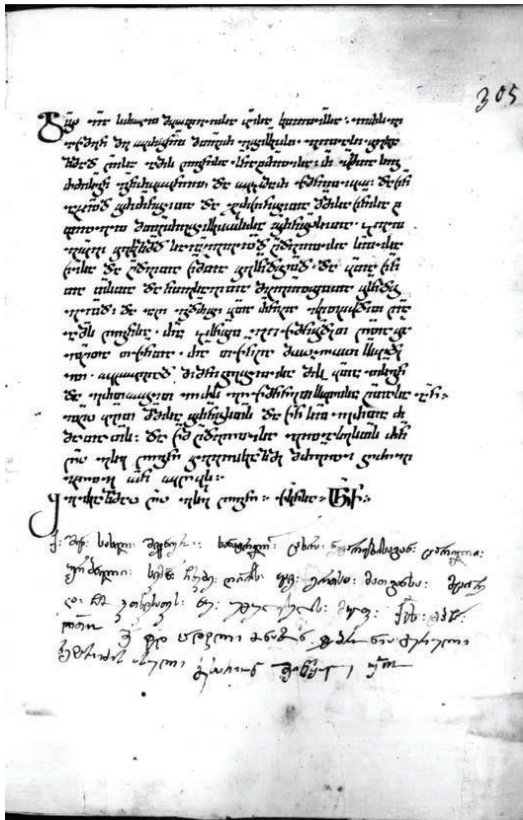
5. სვიმონ ჩხეიძემ იერუსალიმიდან დაბრუნების შემდეგ საკმაოდ მალე, დაახლოებით 1700-იანი წლების I ნახევარში, სავარაუდოდ, საკუთარი ნებით თქვა უარი ურბნისის საეპისკოპოსო კათედრაზე. მან, როგორც ჩანს, წარმატებით ისარგებლა იმით, რომ 1703 წელს იმერეთის სამეფო ტახტი არჩილ II-ის ძმისწულის, ქართლის ჯანიშინის ვახტანგ VI-ის (1703-1714 წწ.) მიერ ზურგმომავრებულმა გიორგი VI-მ (1703-1711, 1713, 1714-1716, 1719-1720 წწ.) დაიკავა და დასავლეთ საქართველოში დაბრუნდა. 1701-1703/1707 წლებში იმერეთში მყოფი სვიმონ ჩხეიძე ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო, თუმცა მას ამ დროს აღარც ქუთათელი მიტროპოლიტის თანამდებობა ეკავა, აღარც ურბნელი ეპისკოპოსისა და როგორც ეპარქიის გარეშე დარჩენილი მღვდელმთავარი, მხოლოდ ფორმალურად ატარებდა მთავარეპისკოპოსის ნოდებას.



სურ. 1. გარეჯული კრებული (Ven. 4), 1160 წ., 2r, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, RT XXV-3, I



სურ. 2. გარეჯული კრებული (Ven. 4), 1160 წ., 265r, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, RT XXV-3, II



სურ. 3. გარეჯული კრებული (Ven. 4),  
 1160 წ.,  
 305r, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი,  
 RT XXV-3, II



**ალავერდოვა და მასთან დაკავშირებული ქართული ტრადიციები**

როგორც ცნობილია, საქართველოში ყველა კუთხეს თავისი გამორჩეული სალოცავი ან სალოცავები აქვს. კახეთის სალოცავებს შორის ხალხი ოდიდგან განსაკუთრებულ პატივს მიაგებდა და უდიდეს სიწმინდეებად თეთრი გიორგით წოდებულ ანყურისა და ალავერდის წმინდა გიორგის, შუამთის სალოცავებს მიიჩნევდა. თუმცა, მათ შორის პირველი ორი აშკარად გამოირჩეოდა<sup>1</sup>.

კარგადაა ცნობილი, რომ წმინდა გიორგის სახელობის ალავერდის ტაძარი წმინდა ამბა იოსებ ალავერდელს და მის მოღვაწეობას უკავშირდება. ასევეა ცნობილი, რომ ქართულ საისტორიო წყაროებში მის შესახებ უკიდურესად მწირი ცნობებია დაცული, რასაც მრავალი შემოსევის შედეგად წყაროების განადგურებით ხსნიან. ჩვენთვის ცნობილი სხვადასხვა წყაროსა თუ ზეპირ გადმოცემაში გაბნეული მასალის შეჯერება წმინდა იოსების ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამგვარ ერთიან სურათს გვაძლევს: ცამეტ ასურელ მამათაგან ერთ-ერთი, წმინდა იოსები, საქართველოში VI საუკუნეში მოვიდა. თავის მასწავლებელ, წმინდა იოანე ზედაზნელთან ერთად, იგი მცირე ხნით ზედაზნეზე მოღვაწეობდა. ზეგარდმო მითითების შედეგად იგი კახეთს გაემართა, დაემკვიდრა იორსა და ალაზანს შორის მოქცეულ ალავერდის გაუვალ, უდაბურ,

დაუსახლებელ, უნაყოფო ადგილას და ფარულ, მძიმე ბერულ ცხოვრებას შეუდგა. ამბა იოსების მოღვაწეობა დიდხანს არ დარჩენილა მოსახლეობისაგან ფარული. ერთხელაც, მრავალ თანმხლებ პირთან ერთად მონადირე დიდებული თავზე ნაადგა მლოცველ ბერს. ამბა იოსების მძიმე ღვაწლით მოხიბლული და მადლიანი სიტყვით მოქცეული დიდებული, წმინდა იოსებთან ერთად, თავად შეუდგა ბერულ ცხოვრებას. მოგვიანებით წმინდა იოსებ ალავერდელის მოღვაწეობის ადგილზე მანვე ააგო წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესია. მომხდარმა წმინდა მამას ძალზე გაუთქვა სახელი. მალე ხსენებული წმინდა ადგილი ბერებით აივსო. წმინდა იოსები დაუღალავად ქადაგებდა კახეთში. მის ქადაგებას თან სასწაულები სდევდა, რასაც მოძღვარი უფლის იმ ცხოველმყოფელი ჯვრის ნაწილით აღასრულებდა, რომელსაც ბავშვობიდან თან ატარებდა. მოსახლეობის მართლმადიდებლობაში განსამტკიცებლად წმინდა იოსებმა კატეხიზმო დაწერა და ყველა ღვთისმსახურს დაურთო.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 30-იან წლებში ხალხში ამგვარი გადმოცემა იყო შემორჩენილი: წმინდა იოსები სადღაც სხვაგან, არა ალავერდში, ძველ მონასტერში ყოფილა. იმ მონასტერში ერთი მოლოზანი დაორსულებულა. მისი შეცდენა წმინდა იოსებისთვის დაუბრალებიათ. გაუხურებიათ საკირე და წმინდა მამის დასჯა ამ საკირეში ჩაგდებით გადაუნყვეტიათ. როდესაც წმინდა იოსები საკირესთან მიუყვანიათ, იგი ბერებს მიბრუნებია და უთქვამს: „ხომ ვინვები ღვთით მართალი მამის სულიო და სამი სიტყვა მათქმევინეთო“. ბერებმაც დართეს უფლება. წმინდა იოსებმა ყავარჯენი მიაღო მოლოზანს მუცელზე და ჰკითხა: **[ვინ არის მამაშენი?]**<sup>2</sup> მაშინ ბავშვმა მუცლიდან დაიძახა: მელორისა ვარო. ამის შემდეგ წმინდანი გაუშვეს.

კახეთის მოქცევის შემდეგ ამბა იოსები მონასტრის ერთ-ერთ სენაკში დაეყუდა, სადაც კიდევაც აღესრულა. იგი იმ ტაძარში დაკრძალეს, რომელიც დიდებულმა ააშენა. ის სასწაულები, რომლებიც თან სდევდა წმინდა იოსების ქადაგე-

<sup>1</sup> ივ. ჯავახიშვილი, *თხზულებანი*, ტ. 1, თბ., 1979, გვ. 88; ლ. ბოჭორიშვილი, *ხალხური დღეობები კახეთში*, 1937, ზაფხული, *ივ. ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი*, M<sup>2</sup> №20, კახ. 1, რვ. №199, გვ. 59.

<sup>2</sup> საარქივო ეთნოგრაფიულ მასალაში მოცემული შეკითხვა არ არის. ვფიქრობთ, აზრის სიცხადის გამო იგი დაახლოებით ამგვარად უნდა იყოს შევსებული. ჩამატება და ხაზი ჩვენია.

ბას თუ მოღვაწეობას, მისი გარდაცვალების შემდეგაც გაგრძელდა<sup>3</sup>. საქართველოს მართლმადიდებელმა ეკლესიამ მისი ხსენების დღედ 28(15) სექტემბერი დაანება. დიმიტრი ფურცელაძის აზრით, რომელიც თავის მხრივ ჩვენთვის უცნობ ავტორს ეყრდნობა, ამბა იოსები წმინდანად არაუგვიანეს VII საუკუნისა უნდა შეერაცხათ<sup>4</sup>. თუმცა, ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერების მიხედვით იგი ლიტურგიკულ კალენდარში არაუადრეს XVIII საუკუნისა მოიხსენიება<sup>5</sup>.

ალბათ, საქართველოში არ არის ბევრი ისეთი ტაძარი, რომელიც ამდენად გამოხატავდეს ქვეყნის ისტორიულ ბედიბალს, ხუროთმოძღვრებით თუ ტრადიციით „ქართლის ცხოვრების“ ჭეშმარიტი მთხრობელი იყოს; რეაგირებდეს და თავის თავში ასახავდეს დროთა მსვლელობით გამონეულ ტრადიციისა და მენტალობის ცვლილებებს. სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ წმინდა იოსებ ალავერდელმა თავისი ბერული მოღვაწეობის ადგილად კერპთაყვანისმცემლობის ერთ-ერთი ცენტრი აირჩია<sup>6</sup>, სადაც შესაძლოა წარმართული სამლოცველო ყოფილიყო<sup>7</sup>. ეყრდნობა რა სტრაბონის ცნობას, იბერიის მახლობლად მთვარის ტაძრის არსებობის შესახებ, სიმონ ჯანაშია მიიჩნევს, რომ დღევანდელი ალავერდის წმინდა გიორგის საკათედრო ტაძარი სწორედ ამ მთვარის ტაძრის ადგილზე უნდა აგებულიყო<sup>8</sup>.

„კავკასიონის მთათა სიმაღლეები, ახლაც რომ უნებლიე მოწინებას აღძრავენ, უძველესი

წარმართების განსაკუთრებული პატივისცემის საგანს წარმოადგენდნენ. იქ, სადაც ასწლოვანი მუხის ტყეებში ღმერთებისათვის საკურთხეველებს აღმართავდნენ, ქრისტიანმა მქადაგებლებმა წმინდა ჯვარი აღმართეს, ტაძრები ააგეს და რომელთა მიმართ ამ კუთხის უძველეს შთამომავალთა შორის კვლავაცაა ნაანდერძევი პატივისცემა შემორჩენილი“ – წერს პლატონ იოსელიანი, როდესაც აღწერს მოგზაურობას კახეთში<sup>9</sup>. იგი ფაქტობრივად რელიგიის ისტორიის ქრესტომატიულ მოვლენებზე გვესაუბრება. იმ მოვლენებზე, რომლებიც ქრისტიანობის გავრცელების, წარმართობიდან ქრისტიანობაზე გადასვლის რთულ, დაძაბულობით აღსავსე მოვლენებს ახლდა თან. თუმცა, სხვაგვარადაც შეიძლება ყოფილიყო. საკითხის განხილვისას სწორედ ამ სხვაგვარ შეხედულებას იზიარებს დავით მერკვილაძე. იგი მიიჩნევს, რომ წმინდა იოსების სამოღვაწეო ადგილი არ უკავშირდებოდა წარმართული კულტმსახურების ცენტრს<sup>10</sup>.

როგორც ცნობილია, გადმოცემა პირველი მცირე ტაძრის აშენებას, წმინდა იოსებ ალავერდელს უკავშირებს. გადმოცემის თანახმად, პირველივე ტაძარი იმთავითვე წმინდა გიორგის სახელობის ყოფილა. XI საუკუნეში კვირიკე III დიდი აგებს ალავერდის დიდ ტაძარს, რომელიც სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა მიზეზთა გამო რესტავრირებული იყო. ალავერდის წმინდა გიორგის ტაძრის აშენებლისა და მისი აშენების შესახებ სხვადასხვა გადმოცემა არსებობს. ამ თემაზე ჩვენს მიერ ველზე ჩაწერილია ასეთი გადმოცემა. ჩასმენილი მაქვსო – გვიამბობდა ჩვენი მთხრობელი, რომ ალავერდი ერთ თათარს აუგია. მას აუშენებია ტაძარი, ჩამოგარდნილა და ნახელური დაუტოვებია<sup>11</sup>. ამ საკითხთან დაკავშირებით XIX საუკუნის პერიოდულ პრესაში უფრო ინფორმაციული ხასიათის ცნობებია დაცული და პირდაპირ უკავშირდება ალავერდის ეტიმოლოგიის საკითხს. ზაქარია ჩხიკვაძე, 1885 წლის „დროებაში“ საუბრობს რა ალავერდზე, გამოთქვამს ეჭვს ალავერდის ალვანის გვერდიდან წარ-

<sup>3</sup> მ. საბინინი, *საქართველოს სამოთხე*, პეტერბურგი, 1882, გვ. 217-218; Д. Пурцеладзе, *О праздниках установленных православною грузинскою церковью*, Тифлис, 1862, გვ. 65-67; დ. მერკვილაძე, ალავერდის სავანის დაარსების ისტორიიდან და მისი სახელწოდების შესახებ, ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები, 1, თბ., 2007, გვ. 10-12; ლ. ბოჭორიშვილი, დასახ. საარქივო მასალა, გვ. 35-36.

<sup>4</sup> დ. ფურცელაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 67.

<sup>5</sup> ე. გაბიაშვილი, ძველი საქართველოს წმინდანთა და სინწინდეთა კალენდარი, მსოფლიო მართლმადიდებელი ეკლესიის შეერთებული კალენდარი, 1 გამოცემა, თბ., 2001, გვ. 301.

<sup>6</sup> Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, Тб., 1959, გვ. 369-370.

<sup>7</sup> ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, თბ., 1974, გვ. 136; დ. მერკვილაძის დასახელებული ნაშრომის მიხედვით.

<sup>8</sup> ს. ჯანაშია, *შრომები*, 1, თბ., 1949, გვ. 157-158.

<sup>9</sup> П. Иоселиани, *Путевые заметки по Кахетии*, Тифлис, 1846, გვ. 40.

<sup>10</sup> დ. მერკვილაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 10.

<sup>11</sup> ნ. ლამბაშიძე, *საველე მასალები, ეთნოგრაფიული მივლინება თელავის რაიონში*, 2007 წლის 22-27 აგვისტო.

მომობის შესახებ, როგორც ამას ვახუშტი ფიქრობდა და ხალხში დაცულ გადმოცემას უფრო ემხრობა. გადმოცემის მიხედვით, ტაძრის აშენებაში დიდი მონაწილეობა მონათლულ თათარს, შემდეგ კი ბერს, „ალავერდას“, მიუღია<sup>12</sup>. XIX-XX საუკუნეების პერიოდული პრესის ფურცლებზე სხვა, უფრო ვრცელ გადმოცემებსაც ვხვდებით. აი რას გვიაზობენ ისინი: დაახლოებით 400 წლის წინ, ანუ გამოქვეყნებული მასალიდან გამომდინარე XV-XVI საუკუნეებში, დღესასწაულის დღეს საზეიმოდ გამონყობილი დიდებულები ალაზანზე სანადიროდ წასულ მეფეს ელოდებოდნენ. ახალგაზრდა დედოფალიც ელოდა მეფეს და გზას გასცქეროდა. მოსჩანდა ალავერდის ტაძრის წვერი. ამ დროს გზაზე ღვთის გლახა ილიკო გამოჩენილა. როდესაც ილიკო სასახლეს გასწორებია, პირით ალავერდისკენ შეტრიალებულა, თავი მოუდრეკია, დამხობილა და აქვითინებულა. ყველა იქ მყოფს ეკლესიის გუმბათისაკენ გაუხედავს. ყველას ერთიანად მოსჩვენებია, რომ გუმბათი გადაქანდა და ტყეც მიეფარა. ყველა შეძრწუნდა. მონასტრიდან დაგუდული ხმა მოისმა. მალე სიჩუმე ჩამონოლილა. ილიკო ხალხს მიბრუნებია და მათი ცოდვები უმხელია. ამ დროს ვილაცას დაუძახია: მეფე მოდისო. დამხობილ ილიკოს კი უთქვამს: იტირეთ, შაჰ-აბასი დაიბადაო. ამ დროს მხლებლებმა მეფე საკაცით მიიყვანეს. ხალხი შეშინებული ყოფილა. თურმე, როდესაც ალავერდის წმინდა გიორგის სავანეში მეფე, მისი მხლებლები და ხალხი ილხენდნენ, უეცრად მიწა შენძრეულა და სავანეს შენობები ჩამონგრეულა. ბევრი მხედარი ცხენიდანაც კი გადმოვარდნილა. მათ შორის მეფეც. დამფრთხალი ხალხი გაქცეულა და მეფისთვის მხოლოდ ბერებსა და რამდენიმე მხლებელს მიუხედავს. იმ ღამეს თელავს დიდი ქარიშხალი დაატყდა თავს, ხოლო მეფის სასახლეს მეხი. მოხდა მიწისძვრა, რომელმაც ალავერდის სავანე დაანგრია. მონასტერში ერთი ბერი, სახელად დოდო, დარჩენილა. მას შედარებით გადარჩენილ შენობაში შეუფარებია თავი. ეს ბერი ყოველ შაბათ ღამეს გალობდა და ლოცულობდა. მისი ხმა მთელ არემარეზე ისმოდა. გავიდა დრო, არაერთხელ შეიჭრა შაჰ-აბასი კახეთში და ააოხ-

რა. ერთხელაც, ნასადილევს, შაჰ-აბასი კარავში ისვენებდა. მასთან ქართველთა მეფის ელჩი მივიდა და ფეხებთან ხილით სავსე კალათი დაუდგა. შაჰს ესიამოვნა ხილი. თავისიანებსაც გაუნაწილა. ბოლოს ერთი ვაშლი შეჭამა, მიწაში შუბის ბოლოთი თესლი ჩაფლა, მიუბრუნდა ელჩს და უთხრა: „გადაეცი შენს მეფეს, რომ მანამ სანამ ამ თესლიდან მთელი ბალი არ გაშენდება, საქართველოდან, სადაც უკეთ მძინავს, ვიდრე ჩემ სამშობლოში, არ წავალ.“ მეფის ელჩს შიო ერქვა. უკანა გზაზე შიომ კახეთის განთავისუფლების გეგმაზე დაიწყო ფიქრი. შაჰს ნაბრძანები ჰქონდა, სხვადასხვა ხარკთან ერთად მისთვის ყოველ ახალ მთვარეზე 50 ნარჩევი ლამაზი ასული მიერთმიათ. სპარსელების ჯარში ცხენოსანთა ყველაზე გავლენიან მეთაურად ალავერდი ითვლებოდა. ალავერდი არ ელოდებოდა შაჰის წყალობას და თავად აიძულებდა მამებს და ძმებს თელავიდან მისთვის ლამაზი გოგონები მიერთმიათ. ამ დროს ქართველები შეტევისათვის ემზადებოდნენ. მღვდელმთავრების მოწოდებით მცხეთაში შეკრებილი მეფე და ჯარი იმერეთიდან შევსებას ელოდებოდა. შიომ მეფესთან მისვლამდე გადანყვიტა სახლში თავის უმშვენიერეს და ულამაზეს ცოლთან, ხორეშანთან შეეველო. სახლში მისული შიო ცოლის წინ დაემხო და სთხოვა სამშობლოსათვის თავი შეენირა. ისე მოქცეულიყო, რომ მხედარმთავარი ალავერდი შაჰს თუ არ განუდგებოდა, მოეკლა. თავად შიო კი ომში აპირებდა თავდაუზოგავ ბრძოლას. დილით ბოგანოდ ჩაცმულმა შიომ ალავერდს თავისი ცოლი მიუყვანა. ალავერდს ქალი ძალიან მოეწონა. ღამე სპარსელების ბანაკზე ავდარი მძვინვარებდა. ხორეშანი სიყვარულის სანაცვლოდ ალავერდის განდგომას ითხოვდა. უარს ამბობდა შეთავაზებულ დიდძალ სიმდიდრეზე. მეორე საღამოს ალავერდი ხორეშანს დათანხმდა, თან ალაჰის წვერი დაიფიცა. შაჰმა ალავერდს ბრძოლისკენ მოუწოდა. ხორეშანი გადანყვიტა მისთვის თავი მოეკვეთა, მაგრამ ძილში საოცარი სიზმარი ნახა. მას თეთრებში გამონყობილი მოხუცი გამოეცხადა, რომელიც ლოცავდა. უღირსი ვარო, უთხრა ქალმა. მეუღლის სარცელი შეფურაცყვე და კაცის მოკვლა გადავწყვიტე. არ მოკლაო, უთხრა მოხუცმა. იგი დიდი საქმეებისთვისაა მოწოდებული. ის აღად-

<sup>12</sup> ნალბანდი (ზ. ჩხიკვაძე), თბილისიდან თელავამდე, „დროება“, 1885, №149.



გენს სავანეს, რომელსაც აგერ უკვე რახანია დავტირი. შენს მძიმე მსხვერპლს დედა ეკლესია და მონოზონობა აკურთხებსო. მოხუცმა საბოლოოდ კიდევ აკურთხა ხორეშანი და გაუჩინარდა. დილით ალავერდი სანადიროდ გაეშურა. ნადირი უხვად მოინადირა და როდესაც ალაზნის ნაპირს მიუახლოვდა, მწყერმა გაასწრო და სამშობლოსათვის მლოცველ ბერ დოდოს კაბისქვეშ შეუფრინდა. გაშმაგდა ალავერდი, ბერისკენ გაიწია და მწყერის კაბიდან გამოშვებას უბრძანებდა. ბერს თითქოს არ ესმოდა. მაშინ ალავერდმა მას მახვილი ჩასცა. მოხდა სასწაული. ხანჯალი გადატყდა და ალავერდს ხელი წაერთვა. ალავერდმა ბერს ხელის აღდგენა შესთხოვა და სანაცვლოდ ქართველების დახმარება აღუთქვა. ალავერდის გულში რწმენის ნაპერწკალი გაჩნდა. იმავე საღამოს დოდოსთან შიო მივიდა. ბერი ქართველებს გამარჯვებას უწინასწარმეტყველებდა და შორიდან ლოცავდა მებრძოლებს. შაჰს ბრძოლის დაწყება ალავერდის გარეშე არ უნდოდა. ის კი იგვიანებდა. ბრძოლა მაინც დაიწყო. სპარსელები იგებდნენ. უეცრად ალავერდის ცხენოსნები გამოჩნდნენ. ალავერდმა აღასრულა თავისი დანაპირები და ქართველებმა გაიმარჯვეს. ბრძოლაში სხვა ქართველებთან ერთად შიოც დაიღუპა. მწარედ დასტიროდა ქმარს სპარსულ აბჯარში გამოწყობილი ხორეშანიო – გვეუბნება გადმოცემა. სიკვდილის წინ ალავერდი გაქრისტიანდა და მთელი თავისი ქონება სავანის აღსადგენად დატოვა. ხორეშანი მონაზვნად აღიკვეცა. შემოდგომაზე კი, როდესაც ამ ამბების შემდეგ პირველად აღინიშნა ალავერდობა, ქართველებმა აწიეს აზარფემა და თქვეს „ალავერდი“, „იახში ოლ“ უპასუხეს ალავერდ ხანის გაქრისტიანებულმა ახლობლებმა. მას მერე სუფრაზე ამგვარი წესი დამკვიდრდა, ხოლო წმინდა გიორგის ტაძარს ალავერდი დაერქვაო – გვეუბნება გადმოცემა<sup>13</sup>.

მეორე გადმოცემა მოგვითხრობს იმის შესახებ, თუ როგორ წაადგა თავზე თურქი მხედართავარი მონოზონ ქალს, რომელიც თურქების დამარცხებასა და ქართველების გამარჯვებას შესთხოვდა ღმერთს. გაბრაზებულმა მხედართავარმა მონოზონისთავზე ხმალი აღმართა და თქვა: ვნახოთ როგორ გადაგარჩენს შენი ღმერ-

თიო. ამ სიტყვების თქმაზე ხმაღმართული მხედართავარი გაშეშდა და შეშინებულმა მონოზონისაგან დახმარება ითხოვა. მონოზონმა ილოცა და თურქსაც გაშეშებული ხელი კვლავ აუშოძრავდა. მალე მხედართავარი და მისი ხელქვეითები გაქრისტიანდნენ. სუფრასთან სხდომისას ერთ – ერთ ქრისტიანს მისთვის ყანწი მიუწოდებია და თურქულად უთქვამს: „ალავერდი!“ (ღმერთმა მოგვცა). გაქრისტიანებული მხედართავარი კახელების გაბნეულ ჯარს ჩაუდგა სათავეში, განდევნა მომხდური, განკურნების ადგილზე აღმართა ტაძარი, რომელსაც მთელი ქონება შესწირა. მას მერე ამ ტაძარს ალავერდი ეწოდებო<sup>14</sup>.

მოტანილი გადმოცემების განხილვა, სამწუხაროდ, სცილდება მოცემული სტატიის ფარგლებს. იგი ცალკე კვლევის საგანს წარმოადგენს. ერთს კი ვიტყვით, რომ ორივე გადმოცემაში, მართალია, ქრონოლოგიური ჩარჩოების დარღვევით, მოთხრობილია კახეთის პოლიტიკურ და სულიერ ისტორიასთან დაკავშირებული მოვლენები. ერთ მოვლენაში გაერთიანებულია ორივე მიწისძვრაც, რომელმაც ალავერდის ტაძარი დააზიანა. პირველი, გადმოცემაში მითითებული თარიღის მიხედვით, XV საუკუნეში მოხდა, ხოლო მეორე შესაძლოა თეიმურაზ II მეუღლეს, დედოფალ თამარს უკავშირდებოდეს, რომელმაც მიწისძვრისგან დაზიანებული ტაძარი, რომლის ნგრევა თავად დაინახა თელავიდან, აღადგინა<sup>15</sup>. ვფიქრობთ, ორივე გადმოცემაში წმინდა იოსების ცხოვრების ამსახველი ტრადიციული საეკლესიო ამბავიცაა გადმოცემული. კერძოდ, თუ როგორ წაადგა მლოცველ ბერს თავზე დიდებული, როგორ მოექცა და შემდგომ როგორ ააშენა ტაძარი.

XIX საუკუნის პერიოდულ პრესაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ალავერდს, როგორც ამას ვახუშტი აღნიშნავს, თავდაპირველად ალონ-გვერდი ერქვა, ხოლო მოგვიანებით, მურვან ყრუს შემდეგ „ალავერდი“, რაც ღმერთმა მოგვცას ნიშნავს<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> М. В. Глушакова, Предание об основании Алавердского собора, СМОМПК, 1903, выпуск 32, отдел III, გვ. 14-16.

<sup>15</sup> А. Муравьев, Грузия и Армения, часть 1, С. П. Б., 1848, გვ. 158-159.

<sup>16</sup> ნალბანდი (ზ. ჩხიკვაძე), „დროების“ კორექსიონდენ-

<sup>13</sup> Б. Т., Фельетон, Алаверды (кахетинское предание), Кавказ, 1900, № 168, გვ. 2-3

ალავერდის ეტიმოლოგიაზე მრავალ მეცნიერს აქვს გამოთქმული მოსაზრება. დავით მერკვილაძემ შეაჯერა ისინი, რის შედეგადაც გამოიკვამა რომ არსებობს სიტყვის წარმოშობის შემდეგი ვერსიები: 1. ალვანგვერდიდან, როგორც ამ მხარეს ძველად ერქვა. 2. ინგუშურ ენაზე დაყრდნობით **ალა ერდი** (ა. ალბოროვი), ანუ ცეცხლის (კერის) ღმერთი. 3. **ალ-ვერ-დო** – დან, რაც ქართული ტოპონიმების მანარმოებელი თავსართ-ბოლოსართებით იქნა ახსნილი (ლ. მელიქსედ-ბეგი). 4. აკაკი შანიძე მას ნოვა-თუშურ სიტყვად მიიჩნევდა. 5. გიორგი ჩუბინაშვილს უცნაურ სიტყვად მიაჩნდა და ახსნას ვერ უძებნიდა. 6. ამ ტერმინს ბალახ იონჯას სახელსაც უკავშირებენ (ჯ. ლომაშვილი, ნ. ნულისკირი). 7. ალაჰ ვერდი – ალაჰმა მოგვცა, რაც დ. მერკვილაძეს ხალხურ ეტიმოლოგიად მიაჩნია<sup>17</sup>. 8. ალავერდს ოსურ ღვთაება **ალარდიდან** მომდინარედ მიიჩნევდნენ რ. შტეკელბერგი და ვ. აბაევი<sup>18</sup>. ალავერდის ეტიმოლოგიასთან დაკავშირებით ქვემოთ ჩვენს მოკრძალებულ აზრსაც შემოგთავაზებთ.

რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, ალავერდობის, კახეთის ამ უდიდესი სალოცავის დღესასწაულის სრული აღწერილობა ფაქტობრივად არ გაგვაჩნია. არსებობს ძალზე მწირი და ფრაგმენტული აღწერილობა. ვინაიდან თავად ტაძარი უკავშირდება წმინდანების: იოსებ ალავერდელის, დიდმონაშე გიორგის, ქეთევან ნამებულის სახელებს და ჯვართამაღლებას, ყველა ამ წმინდანის სახელი თუ საღრმთო ისტორიული მოვლენა თავად ალავერდობის დღესასწაულში აისახა. ისინი ერთიან ქრონოლოგიურ მოვლენებთან არის დაკავშირებული. წმინდა იოსებ ალავერდელი აარსებს ტაძარს, რომელსაც გადმოცემა წმინდა გიორგის უკავშირებს. **XVI** საუკუნეში ლევან კახთა მეფეს ძელი ცხოველის ნაწილი ჩამოაქვს იერუსალიმიდან და ალავერდობის მთავარი დღესასწაული ჯვართამაღლების სახელზე არსდება. **XVIII** საუკუნეში ალავერდობას წმინდა ქეთევანის ხსენება უკავშირდება. საქართველოსა

და ევროპის ამ უდიდესი წმინდანი ქალის სახელი ძალზე საინტერესოდ აკავშირებს ალავერდსა და ქურმუხის წმინდა გიორგის, რაც ცალკე ვრცელი მსჯელობის საგანს წარმოადგენს.

ალავერდობა ხანგრძლივი, ცალკეული ღირშესანიშნავი დღეებისაგან შემდგარი დღესასწაულია. მას ციკლური ხასიათი აქვს. წყაროსა და გადმოცემების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თავდაპირველად ალავერდობა გიორგობას უნდა გამართულიყო. **XIX** საუკუნის ქართული პერიოდული პრესის მიხედვით, ალავერდობა მაშინ წელიწადში ორჯერ იმართებოდა: 14 (27) სექტემბერს ჯვართამაღლებას და 10 (23) ნოემბერს გიორგობას<sup>19</sup>; ანუ, ნოემბრის გიორგობაც ალავერდობად ითვლებოდა. მართალია, ეგზარქოსმა იონამ ალავერდში არსებული ეგვიპტური წმინდა გიორგის, ხოლო თავად ტაძარი ჯვართამაღლების სახელზე აკურთხა, მაგრამ ეს მხოლოდ ტრადიციის განახლებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რასაც, ვფიქრობთ, ზუსტად შენიშნავს დავით მერკვილაძე<sup>20</sup>. საისტორიო წყაროები აღნიშნავენ, რომ თავდაპირველი ტაძარი წმინდა გიორგის სახელზე აიგო. ალავერდობაზე საუბრისას იგივეს ამბობს პლატონ იოსელიანიც<sup>21</sup>. დღეისათვის, ალავერდობის მთავარი დღესასწაული ჯვართამაღლებას უკავშირდება. წყაროების მიხედვით კარგადაა ცნობილი, რომ ალავერდის სატაძრო დღესასწაული ჯვართამაღლებას **XVI** საუკუნეში დაუკავშირდა, როდესაც კახთა მეფე ლევანმა იერუსალიმიდან ალავერდში ცხოველმყოფელი ჯვრის ნაწილი ჩამოაბრძანა. მას მერე იგი ხალხისთვის მთავარ დღესასწაულად იქცა<sup>22</sup>. წმინდა იოსებ ალავერდელის დღესასწაულიც ბუნებრივადაა მოქცეული მოცემული დღეობის ციკლში, რომელიც ალავერდობას უკავშირდება. კერძოდ, 15 (28) სექტემბერს. ალავერდობა წმინდა ქეთევან დედოფალსაც უკავშირდება.

<sup>19</sup> ნალბანდი (ზ. ჩხიკვაძე), დასახ. სტატია.

<sup>20</sup> დ. მერკვილაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12; ნ. ბურჭულაძე, *მეფეთა პორტრეტები ალავერდის ტაძრის მობატულობაში, ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები*, 1, თბ., 2007, გვ. 57.

<sup>21</sup> П. Иоселиани, *Алавердский Храм в Кахетии, Кавказский календарь*, 1848, отд. III, гв. 149.

<sup>22</sup> დ. მერკვილაძე თავის ნაშრომში იმონებს დიმიტრი ბაქრაძის *Кавказ в древних памятниках христианства* Тб., 1875; ნ. ბურჭულაძე, დასახ. ნაშრომი.

ცია, „დროება“, 1884, №118.

<sup>17</sup> დ. მერკვილაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12-16.

<sup>18</sup> М. В. Кантария, *Экологические аспекты традиционной хозяйственной культуры народов северного Кавказа*, Тб., 1989, გვ. 202.

მისი ხსენება წინ უსწრებს ჯვართამაღლებას და 13 (26) სექტემბერს აღინიშნება.

ალავერდობა მსგეფსის დღესასწაულია, ანუ იგი მთავარი დღესასწაულის ორ სწორზე იზეიმება და ყველა სწორი ისეთივე ძალისაა, როგორც პირველი<sup>23</sup>. ამგვარად, ალავერდობამ თავის თავში მოიცვა და ასახა VI-XVIII საუკუნეების კახეთისა და ეკლესიის ისტორიის რთული, ტრაგიკული და, იმავდროულად, დიდებით სავსე მოვლენები.

როგორც აღვნიშნეთ, რაოდენ გასაოცარიც არ უნდა იყოს, ალავერდობის დღესასწაულის სრული აღწერილობა ფაქტობრივად არ არსებობს. ყოველ შემთხვევაში ჩვენ მას ვერ მივაკვლიეთ. არსებობს მხოლოდ მწირი მონაცემები. XX საუკუნის 30-იან წლებში შეგროვებული ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით, ალავერდობა უძრავი დღესასწაულია და ჯვართამაღლებას არ ასცდება. ამავე მასალის მიხედვით, ხალხმა კარგად იცის რას ეძღვნება ჯვართამაღლება და რომ ეს დღე, როგორც თვითონ აღნიშნავენ, „ნამდვილი მძიმე მარხვაა“<sup>24</sup>.

პერიოდულ პრესაში არსებული მასალების მიხედვით ალავერდობაზე დიდძალი ხალხი იყრიდა თავს. როგორც პლატონ იოსელიანი აღნიშნავს, ორივე სქესის დაახლოებით 15. 000-20. 000 ადამიანი. დღესასწაული აღინიშნებოდა ღამისთევით, რასაც პლატონ იოსელიანი ადრეული ქრისტიანული ეკლესიის წესს უკავშირებს, თუმცა აღნიშნავს, რომ სიმღერები, რომლებსაც მლოცველი დღესასწაულზე მღერის, უცხოა ქრისტიანისთვის. მისივე თქმით, ეს წარმართული ჰანგები ნელ-ნელა ქრება. ამ ქრისტიანულ დღესასწაულში მონაწილეობდნენ: კახელები, ქართლები, ინგილოელი ლეკები, სომეხი გრიგორიანელები, ლეკები, დიდოელები, ოსები, თუშები, ხევსურები, ფშავლები, ქისტები, კახეთში დამკვიდრებული თათრები. ალავერდობაზე უძველესი დროიდან დამკვიდრებულა ბაზრობა. XIX ს-ის აღწერილობის მიხედვით, ალავერდის გარშემო არსებული მოედანი დაყოფილი იყო ქუჩებად, სადაც მთავრობისაგან მიცემული გეგ-

მით აშენებულ დუქნებში, სხვადასხვა საქონლით მოვაჭრეს საკუთარი ადგილი ჰქონდა მიჩენილი. წესრიგის დასაცავად ახლომახლო სოფლების სამამასახლისოებიდან თითო კაცს ირჩევდნენ, რაც, მიუხედავად ხალხის სიმრავლისა, დღეობაში სიმშვიდის შენარჩუნებას უწყობდა ხელს. ბაზრობაზე თუშებს გასაყიდად ჩითები (Шерстяные сапоги), ყველი, კარაქი ჩამოჰქონდათ; ფშავლებს იარაღი, ნაჭერი (ალბათ ტოლი-ნ. ღ.), ნაბადი, ქეჩა; ხევსურებს ჩამოჰყავდათ საქონელი; სომხებს ხმალი, ტკბილეული, ტყავის ჩექმები, თბილი ტანსაცმელი და მრავალი ევროპული საქონელი მოჰქონდათ გასაყიდად. ეს საქონელი ნაღდ ფულზე იყიდებოდა ან იცვლებოდა. როგორც პლატონ იოსელიანი აღნიშნავს, ქართველი მეფეები ძალზე უწყობდნენ ხელს ამ სადღესასწაულო ბაზრობას, ვინაიდან იგი სხვადასხვა ერისა და რელიგიის ხალხთა დაახლოვებისა და გაერთიანების კარგ საშუალებად მიაჩნდათ.

„მთიელებთან ურთიერთობისათვის ამ შეკრებაზე უფრო კეთილნაყოფიერი არა არის რა. და საამისოდ არა არის იმაზე უკეთესი ადგილი, ვიდრე ქრისტიანული ტაძარი და მისი სინმინდე-ქრისტიანთა და არა მარტო ქრისტიანთაყვანისცემის უდიდესი საგანი. და რა თქმა უნდა უკეთესი ადგილი ვაჭრობის განვითარებისთვისაც“ – წერდა პლატონ იოსელიანი.

ალავერდობისთვის ქრისტიანსაც და მაჰმადიანსაც, ქართველსაც და არაქართველსაც შესაწირი მოჰქონდა<sup>25</sup>. ჩვენთვის უცნობია, თუ რა სახის შესაწირავები იყო ეს. ერთი კი შეიძლება ითქვას, რომ კათოლიკოს-პატრიარქი კირიონ II ასეთ შესაწირად მამალს ასახელებს<sup>26</sup>. თუმცა ჩვენ მიერ მოპოვებული ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით ქათმის მამალთან ერთად, რომელიც 1 წლამდე უნდა ყოფილიყო, მამალი ცხვარიც იწირებოდა. თუშებიც და კახელებიც თავისიანს აკვლევინებდნენ საკლავს<sup>27</sup>. ჩვენი მასალების მიხედვით, ალავერდში ალავერდობას მისული მლოცველი მარჯვნიდან სამჯერ

<sup>23</sup> ტ[რიფონ] ი[ნასარი]ძე, წერილი თელავიდან, *ივერია*, №200, გვ. 3; ქართველი, კახეთი, *ივერია*, №1878, №45, გვ. 5; ნ. ღამბაშიძე, კახეთში 2008 წლის ეთნოგრაფიული მივლინების მასალები.

<sup>24</sup> ლ. ბოჭორიშვილი, დასახ. მასალა, გვ. 34-36, 52.

<sup>25</sup> პ. იოსელიანი, დასახ სტატია, გვ. 152-153; ნალბანდი (ზ. ჩხიკვაძე), დასახ სტატია.

<sup>26</sup> Епископ Кирион, *Культурная роль Иверии в истории Руси*, Тифлис, 1910, გვ. 123.

<sup>27</sup> ნ. ღამბაშიძე, 2008 წლის კახეთის ეთნოგრაფიული მივლინება.



შემოუვლის ტაძარს, შემდეგ შიგნით შედის და სანთლებს ანთებს. მთხრობლის გადმოცემით, ქართველებთან ერთად დღესაც ლოცულობენ ყარაჯალელი თათრები და ქისტები. მთხრობლის თქმით, ერთხელ მას ებრაელი გოგონა ახლდა თან. როდესაც ტაძარში შესულან და მასპინძელს მისთვის სანთელი მიუწოდებია დასანთებად, სტუმარს უპასუხია: მე ხომ ებრაელი ვარ და როგორ დავანთებ სანთელსო. მთხრობელს უნახავს, რომ თათრებიც და ქისტებიც ქართველებივით სამჯერ უვლიან ტაძარს, სანთელიც დაუნთიათ და პირფარაც გადაუწერიან<sup>28</sup>. ალავერდობის დღესასწაულს თავისი სპეციფიკური რიტუალური დასასრული ჰქონდა. ალავერდის ეზოში 200 – 300 ცხენოსანი თუში იკრიბებოდა და ომში დაღუპულთა სულებისათვის დალაის სიმღერით გარს უვლიდა ალავერდის ტაძარს. ჩვენი მთხრობლის თქმით, ცხენოსანი თუშები ზემო, ქვემო ალვანიდან და სოფელ ლალისყურიდან იკრიბებოდნენ, სამჯერ უვლიდნენ ალავერდის ტაძარს და „ადალავებდნენ“<sup>29</sup>. თურმე თუშ ცხენოსნებს ეკლესია ამ წესის აღსრულებას უშლიდა. საუბრობს რა ალავერდობის დღესასწაულზე, პოლიევეტოს კარბელაშვილი ამ მოვლენასთან დაკავშირებით წერს: „ბევრს ნუთუ არ ესმის, რომ ამ ჩვეულებაში ერთგვარ რელიგიოზობის გარდა ისმის გმირული სული ჩვენი წარსულისა, სიმღერა ჩვენი წარსულისა, სიმღერა თავისუფლები-სა?! ბევრის მხრით დაგვაფიქრა ბერების შეუგნებლობამ. თუშებმა მაინც თავისი გაიტანეს და ალავერდის გარშემო ძველი სიმღერა თქვეს“<sup>30</sup>.

ერთ-ერთი მასალის მიხედვით ალავერდობის დასასრულს თუშებს ტრიალ მინდორზე სცოდნიათ ცხენის გაჭენება, რის შემდეგაც სალოცავიდან სახლში ბრუნდებოდნენ<sup>31</sup>. ვფიქრობთ, ნანული აზიკური „დალაის“ სიმღერით ტაძრის სამჯერ შემოვლის წესს მართებულად უკავშირებს იმ თუში მეომრების ხსოვნას, რომლებმაც 1659 წელს ბახტრიონის ბრძოლაში იმით ისახელეს თავი, რომ „თურქმენტაგან ციხე –

სიმაგრედ და საჯინობდქცეული ალავერდი“ სხვა ქართველებთან ერთად საბოლოოდ გაანთავისუფლეს<sup>32</sup>.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, ალავერდობისა და მისი ჩამოყალიბება – განვითარების ერთგვარი სურათი იკვეთება. მაგრამ გარკვეული კითხვები მაინც ჩნდება, რომლებზეც პასუხის გაცემა კვლევის ახალ მიმართულებებს სახავს — უპირველეს ყოვლისა წმინდა იოსებ ალავერდელის მოღვაწეობის ადგილზე პირველი სამლოცველო ობიექტის რაობის შესახებ. იყო თუ არა ალავერდის ადგილზე პირველი სალოცავი წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესია? ამ კითხვას რომ პასუხი გაეცეს, ვფიქრობთ, ყურადღება რამდენიმე მომენტზე უნდა გამახვილდეს.

VI საუკუნეში, როდესაც წმინდა ასურელი მამები საქართველოში მოვიდნენ და წმინდა იოსები ალავერდის ტერიტორიაზე დამკვიდრდა, კახეთი ქართლის საერისმთავროს შემადგენლობაში შედიოდა, რომელიც, თავის მხრივ, უმეფობამდე ქართლის სამეფოს ნაწილი იყო<sup>33</sup>. თუ საქართველოს გაქრისტიანების პირველ ეტაპზე ჩვენში ჯვრების აღმართვა წმინდა ანდრია პირველწოდებულს უკავშირდება, რაც დღესაც კარგად ჩანს უხვად შემორჩენილ ქართულ ტოპონიმებში<sup>34</sup>, IV ს-ში გაქრისტიანების მეორე ეტაპი წმინდა ნინოს მიერ ჯვრების აღმართვითაა ცნობილი. ასევე, საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ მცხეთის ჯვრის აღმართვისას მთელ სამეფოში კერპები დაეცნენ და მათ ნაცვლად ქართლში ჯვრები აღმართეს, ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების ნიშნად<sup>35</sup>. უფლის სიმბოლურ სხეულზე – კვართზე — აღმართული კათოლიკე ეკლესია სულიერი მშობელი გახდა გოლგოთის მთაზე აღმართული, ასმათ ოქროპირიძის თქმით – ჯვ-

<sup>28</sup> ნ. ლამბაშიძე, დასახ. მასალები.

<sup>29</sup> იქვე.

<sup>30</sup> კარბელი, ალავერდობა (14 სექტემბერი), გაზ. „სახალხო ფურცელი“, №383, 1915, გვ. 4.

<sup>31</sup> მათე (მ. იანქოშვილი), დაბა და სოფელი (მონეროლი ამბავი), „ივერია“, 1900, №203, გვ. 3.

<sup>32</sup> მგოსანი გლოვისანი, ტექსტები შეკრიბა, წინასიტყვაობა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ნ. აზიკურმა, თბ., 1986, გვ. 74.

<sup>33</sup> საქართველოს ისტორიის ატლასი, მთავარი რედაქტორი დ. მუსხელიშვილი, თბ., 2003, გვ. 12-15.

<sup>34</sup> დ. ბერძენიშვილი, წმინდა ანდრია მოციქულის ნაკვალავი საქართველოში, კრებული: „ქრისტიანობის ოცი საუკუნე საქართველოში“, თბ., 2004, გვ. 77-81.

<sup>35</sup> დ. თუმანიშვილი, ნერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 19-20.

რის „სანანოლესი“<sup>36</sup>, მცხეთის ჯვრის, პირველი ორიგინალური ქართული ტაძრის, რომლის დღესასწაული საქართველოს ეკლესიის ეროვნულ დღესასწაულად იქცა<sup>37</sup>. სვეტიცხოველი და გოლგოთის მთაზე აღმართული ჯვარი და ჯვრის ტაძარი, მათი სულიერი საზრისი ეროვნული ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ნიშნულად იქცა, რამაც მრავალი რამ განსაზღვრა ჩვენში. ის, რომ მცხეთის ჯვრის დღესასწაული უდიდესი და უმნიშვნელოვანესი იყო საქართველოში, დღესაც ჩანს იმ სალოცავების მაგალითზე, რომლებიც ყოველთვის გამორჩეული თაყვანისცემით სარგებლობდნენ ჩვენში. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სალოცავებმა ჩვენამდე მოღწეული სახელწოდებებით გადაფარეს მცხეთის ჯვრის სახელი, სხვა წმინდანის სახელობის არიან, მათმა პირვანდელმა ადრექრისტიანულმა ხასიათმა მაინც მოაღწია ჩვენამდე. ამ მხრივ შეიძლება თუნდაც ლომისის წმინდა გიორგი და ქაშუეთის წმინდა გიორგი დავასახელოთ<sup>38</sup>. მართალია, ჩვენში არსებული ყველა წმინდა გიორგის ეკლესია არ შეიძლება ჯვარს დავუკავშიროთ, მაგრამ თვალშისაცემია ის ტენდენცია, რომ მცხეთის ჯვრისადმი მიძღვნილი სალოცავები დაახლოებით X ს-დან წმინდა გიორგის სახელს უკავშირდება.

ფიქრობთ, ამგვარი ცვლილების მიზეზი, ერთი მხრივ უნდა იყოს ტიპიკონური ცვლილება, როდესაც უფლის საფლავის ტიპიკონის სახელით ცნობილი იერუსალიმური განჩინების მიხედვით ღვთისმსახურების ცენტრალურ ადგილს უფლის საფლავის აღდგომის ეკლესია და გოლგოთის ჯვარი წარმოადგენდნენ, შეიცვალა. შესაბამისად, მეორე იერუსალიმის — მცხეთის — საღმრთო ტოპონიმიკა, რომლის ცენტრში უფლის

საფლავის ეკლესიის სიმბოლო-სვეტიცხოველი და გოლგოთის ჯვრის სიმბოლო-მცხეთის გოლგოთაზე აღმართული მცხეთის ჯვრის საღმრთო სიმბოლიკა უკანა პლანზე გადადის. წინ იწევს სხვაგვარი რელიგიური მსოფლმხედველობა, რომელიც, ჩვენი აზრით, ტიპიკონის ცვლილებასთან ერთად, ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებთანაც უნდა იყოს დაკავშირებული, რაც ცალკე მსჯელობის საგანს წარმოადგენს.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ მცხეთის ჯვრის სასწაული უკავშირდებოდა და იგივეობრივი იყო იერუსალიმში ჯვრის გამოჩინების სასწაულის, რაც კარგად და დაბეჯითებითაა შესწავლილი ქართველი მეცნიერების მიერ (კ. კეკელიძე, თ. მაგლობლიშვილი, ე. ჭელიძე...). ძალზე საინტერესო ცნობას გვანვდის პავლე ინგოროყვა, რომელიც აღნიშნავს, რომ ბერძნულ, ლათინურ და აღმოსავლურ ჰაგიოგრაფიულ ტექსტებში ელენე დედოფლის მიერ ჯვრის აღმოჩენის ხსენება დაწესებული იყო 1-დან 7 მაისამდე. IX-X სს-ის „კონსტანტინეპოლის დიდი ეკლესიის წესსა და განგებაში“ 1-ელ მაისს, სინას მთის ბერძნულ სვინაქსარში და ძველ რომაულ ტექსტებში 3 მაისს, აბაშურ სვინაქსარში 4 მაისს, ხოლო იერუსალიმში კირილე იერუსალიმელის დროს 7 მაისს. როგორც კარგადაა ცნობილი, იგი ჯვრის გამოჩინების დღესასწაულია<sup>39</sup>. ამგვარად, ელენე დედოფლის მიერ იერუსალიმში ჯვრის პოვნა და ჯვრის გამოჩინების სასწაული ცხოველმყოფელი ჯვრის თაყვანისცემის ერთიან ციკლშია მოქცეული. როგორც ქართული საისტორიო წყაროებიდან კარგადაა ცნობილი, იგივე ციკლი საქართველოშიც აღინიშნებოდა. კერძოდ, 1 მაისს მცხეთის ჯვრის შექმნის, ხოლო 7 მაისს მისი აღმართების დღე აღინიშნებოდა. მცხეთის ჯვრის 7 მაისის დღესასწაული ქართველი ხალხის მეხსიერებასა და რელიგიურ აზროვნებაში საინტერესო ინფორმაციას ინახავს. კერძოდ, ამ დღეს საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების სამი ეტაპი უკავშირდება. კახეთში 7 მაისს ძელიცხოველობას უწოდებენ და წმინდა ანდრია მოციქულს უკავშირებენ. 7 მაისს თხოთის მთა-

<sup>36</sup> ა. ოქროპირიძე, ხუთჯვრიანი დროშის სიმბოლიკისათვის, *ჟურნ. „რწმენა და ცოდნა“*, №1 (12), 2004, გვ. 26.

<sup>37</sup> ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974, გვ. 31; ლ. პატარიძე, „ცხოვრება წმიდისა ნინოისა“ (ქართლის გაქრისტიანების კულტურული-ისტორიული საკითხები), თბ., 1993, გვ. 59; ზ. კიკნაძე, „ქართლის მოქცევის ანდრეზული ვარიანტები“, *მაცნე, (ენისა და ლიტერატურის სერია)*, №1, 1982, გვ. 62-68.

<sup>38</sup> ნ. ლამბაშიძე, ლომისობის დღესასწაულის თარიღის რაობისათვის, *ჟურნ. „საქართველოს საპატრიარქო“*, №1, თბ., 1998, გვ. 58-64; ნ. ლამბაშიძე, წმ. დავით გარეჯელთან დაკავშირებული დღესასწაულები, *საქართველოს სიძველენი*, თბ., 2003, №4-5, გვ. 46 - 51.

<sup>39</sup> პ. ინგოროყვა, ძველ-ქართული წარმართული კალენდარი V—VIII საუკუნის ძეგლებში, *საქართველოს მუზეუმის მოამბე, 1929-1930*, ტ. 6, გვ. 445.

ზე აღმართული ჯვრის დღეს, ქართლში ნინო-ბას აღნიშნავენ. თუმცა მლოცველს, რომელიც ამ დღეს სალოცავში ვერ ავიდა, მის სწორზე (14/27 მაისს) შეუძლია თხოთის ნინონმდის ტაძარში სცეს თაყვანი მოციქულთასწორს<sup>40</sup>. დღეს საქართველოს ეკლესია ამ დღეს 13 ასურელ მამას მოიხსენიებს. ჩვენთვის ცნობილი ხელნაწერების მიხედვით, ეს დღე XIV საუკუნიდან მოიხსენიება<sup>41</sup>. ამგვარად, ეროვნული ეკლესიის – მცხეთის ჯვრის — უძრავი სადღესასწაულო ციკლი იწყება 1 მაისს და მთავრდება 7 მაისს, ანუ დღეს რომელსაც საქართველოს გაქრისტიანების სამი ეტაპი: I-IV-VI საუკუნეები უკავშირდება. შესაბამისად, ხალხმა და საქართველოს ეკლესიამ მცხეთის ჯვრის ამ თარიღს სამივე ეტაპის მოღვაწე განმანათლებლებს: წმინდა ანდრია პირველნოდებულის, წმინდა ნინოს და ასურელი მამების სახელები დაუკავშირა. სამივე ეტაპი: აღდგომის ხარება, ეკლესიის ინსტიტუციურად დაარსება და ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადება და მასთან ერთად სამონასტრო ცხოვრების დაფუძნება, ჯვრების აღმართვით და ჯვრის, როგორც ბოროტებაზე, კერპთაყვანისმცემლობაზე ძღვევის იდეით ხორციელდებოდა. როგორც ითქვა, ერთ-ერთი წყაროს მიხედვით, წმინდა იოსებ ალავერდელი სასწაულებს იმ ცხოველმყოფელი ჯვრის ნაწილით აღასრულებდა, რომელსაც ბავშვობიდან ატარებდა<sup>42</sup>, მოგვიანებით კი, XVI საუკუნეში უფლის საფლავისა და გოლგოთის წინაშე დამსახურების და მისი განახლების<sup>43</sup> გამო, ლევან კახთამეფე ჯილდოვდება ცხოველმყოფელი ჯვრის ნაწილით, რომელიც ალავერდში ჩამოაქვს. ამ კონტექსტში, ალბათ, ისიც სიმბოლურია, რომ სვეტიცხოველი მეორე „უფლის საფლავია“, მცხეთის გოლგოთა იერუსალიმის გოლგოთის სიმბოლოა, მცხეთის ჯვარი კი მეორე ძელიცხოველია. ალავერდი ვფიქ-

რობთ, კვლავ ჯვრის სახელს უკავშირდება და აირატომ. ვინაიდან VI საუკუნეში ქრისტიანობის გავრცელება ექვსსაუკუნოვანი მისიონერული მოღვაწეობის ნაწილი იყო და ჯვარი ჯერ ყველგან აღმართული არ ყოფილა, მით უფრო კახეთის გაუვალ, უდაბურ ადგილებში, სადაც ამბა იოსები მოღვაწეობდა, სადაც კერპთაყვანისმცემლობასთან ერთად ცეცხლთაყვანისმცემლობაც იყო გავრცელებული, და როგორც ზემოთ იქნა აღნიშნული, ზოგიერთი მოსაზრების მიხედვით ამ ადგილებში შესაძლოა გარკვეული წარმართული სალოცავიც ყოფილიყო. ამდენად, ვფიქრობთ, აქ ჯერ ძღვევის სიმბოლო-ჯვარი-უნდა აღმართულიყო და შემდგომ სხვა დანარჩენი. რაც შეეხება წმინდა გიორგის ტაძარს, ის პირველი ტაძარი უნდა ყოფილიყო, როგორც ამას ჩვენამდე მოღწეული წყაროები გვამცნობენ, ხოლო პირველი სალოცავი კი შესაძლოა ღია ცის ქვეშ აღმართული ჯვარი ყოფილიყო. ხალხში შემორჩენილი ცოდნა ამის შესახებ XV საუკუნეში ალავერდის ჯვართამაღლების დღესასწაულთან დაკავშირებით უნდა გამჟღავნებულიყო. ეკლესია კი ოფიციალურად ასურელი მამების სახელს მცხეთის ჯვარს და იერუსალიმში ჯვრის გამოჩინებას უკავშირებდა. ამ შეხედულებებს საინტერესოდ ჰფენს შუქს ეთნოლოგიური მასალა.

ხალხის თქმით, ალავერდი უფრო ხნიერია, ვიდრე ლომისა, ორივენი კი კარგი ვაჟკაცები, „პირტიტველები“ არიან<sup>44</sup>. მართალია, ლომისა თავდაპირველად მცხეთის ჯვრის სახელზე აგებული სალოცავია, მაგრამ ამ შემთხვევაში ამ ხსენებული ორივე სალოცავის წმინდა გიორგისადმი კუთვნილება („პირტიტველა“ ვაჟკაცები) უნდა იგულისხმებოდეს. როგორც ცნობილია, წყაროების მიხედვით ალავერდის ეკლესია თავიდანვე წმინდა გიორგის სახელობის იყო, ხოლო ლომისის წმინდა გიორგი გადმოცემისეული „დათარიღების“ მიხედვით გვიან დაუკავშირდა ხსენებულ წმინდანს.

მთიულეთში არის კიდევ ერთი საინტერესო სალოცავი, რომელსაც ცეცხლის ჯორი ანუ ჯვარი ჰქვია. მასზე არც თუ ბევრი მასალაა ჩვენთვის ცნობილი. ხალხის თქმით, ეს სახელი

<sup>40</sup> გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1996, 19-26 ივლისი, გვ. 12.

<sup>41</sup> ე. გაბიძაშვილი, *ძველი საქართველოს წმინდანთა და სინმინდეთა კალენდარი, მსოფლიო მართლმადიდებელი ეკლესიის შეერთებული კალენდარი*, I გამოცემა, თბ., 2001, გვ. 300.

<sup>42</sup> Д. Пурцеладзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 65-67.

<sup>43</sup> ე. მამისთვალისვილი, *საქართველო-იერუსალიმის ურთიერთობის ისტორიიდან (XVI-XVIII სს.)*, თბ., 2008, გვ. 17-28.

<sup>44</sup> ვ. ბარდაველიძე, მთიულეთ-გუდამაყრის ექსპედიცია, 1945, F<sup>2</sup><sub>209</sub>, №615, რვ. №1, გვ. 41-43.



სალოცავს მას შემდეგ დაერქვა, რაც ამ წმინდა ადილზე დედათნესიანი ქალი მივიდა. ზეციდან ცეცხლი ჩამოსულა, ქალი დაუფერფლავს და მხოლოდ ძენკვზე ჩამოკიდებული სამკერდე ჯვარი დაუტოვებია. მას მერე სალოცავს ცეცხლის ჯვარი ჰქვიაო<sup>45</sup>. სერგი მაკალათიას მასალების მიხედვით, ხადაში არის ორი სოფელი: ციხიანი და შარუმიანი, რომლებიც აღნიშნავენ მოცემულ დღესასწაულს. ამ დღეს დეკანოზებს შარუმიანის მთის წვერზე, სადაც სალოცავია, დროშები ააქვთ, აქ ადის მლოცველიც, რომელიც ხატს ღამეს უთევს და ოჯახისა და საქონლის ცეცხლისგან დაცვას ევედრება<sup>46</sup>. მლოცველს ხატში ქადა, არაყი, საკლავი, სურსათი მიჰქონდა. დეკანოზი დაამწყალობებდა შესანიშნავ ხატში იმლებოდა სუფრა<sup>47</sup>. ამ დღეს, ვინც სალოცავს ღოცულობდა, შუადღის შემდეგ უქმობდა. დააცხობდნენ ქადას-სამწყალობოს. საღამოს ოჯახი მიუჯდებოდა სუფრას, უფროსი მამაკაცი დაანთებდა სანთლებს და იტყოდა: „ცეცხლის ჯორო, გვიშველე კაცითა, საქონლითა.“ მოსახლეობას ცეცხლიჯორის შიში ჰქონდა. ხალხის თქმით იგი, ანუ ჯვარი, სალოცავი, ცეცხლიანი დადის და დამიზეზება იცის. ამ ხატში ორი დღის გათევა ყოფილა აუცილებელი და თვალის მოხუჭვა სასტიკად იკრძალებოდა. ვისაც დაეძინებოდა, ხალხის თქმით, მას ხატი დაამიზეზებდა. ცეცხლიჯორს ცეცხლით მეომარ ხატს ეძახიან. ამ ხატის დღეობისათვის ძალიან დიდ ქადას აცხობდნენ. თითოეულ ოჯახს დეკანოზი თავად აუნონიდა 1 კილო ერბოს, რომლისგანაც ქადა უნდა გამომცხვარიყო. ქადა ხატში თავზე დადგმული მიჰქონდათ. მიჰყავდათ სათემო საკლავი, ცხვარი. ვინც დამიზეზებული იყო, მას ცალკე მიჰყავდა. მლოცავს ფულიც მიჰქონდა. ის, ვისაც ალთქმა ჰქონდა დადებული ხატისთვის, ძირითადად ქალებს, პირში რამდენიმე კენჭს ჩაიდებდა და ფეხშიშველი მივიდოდა ცეცხლისჯვრის ეკლესიაში, სადაც დაყრიდა კიდეც კენჭებს. ქა-

ლები ანთებდნენ სანთლებს, მიჰქონდათ სამწყალობოები და ბავშვების სახელზე ჭრიდნენ, რათა ცეცხლის ჯვარს მათთვის ხანგრძლივი სიცოცხლე და კარგად ყოფნა მიენიჭებინა<sup>48</sup>. ამ სალოცავთან დაკავშირებით სერგი მაკალათია ძალზე საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს. იგი მოცემულ სალოცავსა და ნაღვარეგ-ხარხეთის ცეცხლის ჯვრის ეკლესიას უკავშირებს, „იმ სასწაულმომქმედ ცეცხლის ჯვარს, რომელიც მცხეთის ერთ ბორცვზე ახლად მოქცეულ იბერიელს ეჩვენა“<sup>49</sup>. საილუსტრაციოდ გასული საუკუნის 90-იან წლებში აღმოჩენილ „ქართლის მოქცევის“ ჩვენთვის ცნობილ უძველეს ვერსიას მოვიტანთ. ამ ვერსიის მიხედვით, რასაც სხვა ვერსიებიც ადასტურებენ, პარასკევიდან შაბათის ღამეს განთიადამდე, 7 მაისს ყველამ იხილა მცხეთაში, როგორ დაადგა ვარსკვლავების გვირგვინით დაგვირგვინებული ცეცხლის ჯვარი ეკლესიას, რომელშიც 1 მაისს გამოთლილი, აღსამართვად გამზადებული ჯვრები იყო. გარიჟრაჟზე გვირგვინს ორი ვარსკვლავი გამოეყო. ერთი აღმოსავლეთით გაემართა, ხოლო მეორე დასავლეთით. თავად ცეცხლის ჯვარი გვირგვინითურთ დაეკიდა მტკვრის გადაღმა ბორცვს, სადაც აღიმართა მცხეთის ჯვარი<sup>50</sup>. მარტვილიის შემდგომ ოთხშაბათს, როგორც ცნობილია მცხეთის ჯვარზე, რომლის სულიერი ხატი ცეცხლის ჯვრის სახით გამოეცხადა მცხეთის მკვიდრთ, მოხდა სასწაული. მცხეთის გოლგოთაზე აღმართულ ჯვარს თავზე თორმეტი ვარსკვლავისაგან შექმნილი გვირგვინიანი შვიდგზის უფრო ნათელი ვიდრე მზე, ცეცხლის ჯვარი დაადგა. ცეცხლის ჯვარზე ანგელოზები მოძრაობდნენ, ბორცვი იძროდა და კეთილსურნელება იფრქვეოდა გარშემო<sup>51</sup>. ამდენად, საისტორიო წყაროს მიხედვით მცხეთის ჯვრის სულიერი, ზეციური

<sup>45</sup> ვ. ბარდაველიძე, მთიულეთ-გუდამაყრის ექსპედიცია, 1947, ივ. ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის არქივი, F<sup>2</sup><sub>209</sub>, რვ. №V, გვ. 27.

<sup>46</sup> ს. მაკალათია, მთიულეთი, ტფილისი, 1930, გვ. 179.

<sup>47</sup> ჯ. რუხაძე, მთიულეთის ეთნოგრაფიული ექსპედიციის მასალები, 1946, ივ. ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის არქივი, M<sup>3</sup>, რვ. №6, გვ. 162.

<sup>48</sup> მ. კეღელაძე, მთიულეთი, ივ. ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის არქივი, 1947, M<sup>2</sup>, რვ. №104<sup>b</sup>, ნან. III, (XXIX-XXXIV), გვ. 101-106.

<sup>49</sup> ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 179.

<sup>50</sup> „მოქცევა ქართლისა“ ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები, გამოსცა და წინასიტყვაობა დაურთო ზ. ალექსიძემ, საქართველოს საპატრიარქო, თბ., 2007, გვ. 57-58.

<sup>51</sup> ქართლის ცხოვრება, IV, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 91.

ხატება არის ცეცხლის ჯვარი, ხოლო მთიულური სალოცავი ცეცხლის ჯვარი/ცეცხლიჯორი მართლაც მცხეთის ჯვარის სალოცავი უნდა იყოს. მიხეილ კედელაძის მიხედვით ცეცხლის ჯვრობა გარკვეულ სალოცავებში ნათლისღებას, კვირაცხოვლობას და გიორგობას იმართებოდა<sup>52</sup>. როგორც ცნობილია, მცხეთის ჯვარი უშუალოდ უკავშირდება ნათლისღებას, აღდგომას და მისი ერთ-ერთი დღესასწაული კვირაცხოვლობის ორშაბათსაც აღინიშნებოდა<sup>53</sup>.

ცეცხლის ჯვარში აუცილებელი იყო ღამის-თევა და სიფხიზლე. თვალის მოხუჭვა სასტიკად იკრძალებოდა. საისტორიო წყაროს მიხედვით, მცხეთელებმა 6 მაისის ღამე, პარასკევი, 7 მაისის შაბათი რომ თენდებოდა, ლოცვაში გაათენეს და კიდევაც იხილეს მცხეთის ჯვარი ცეცხლის ჯვრის და მასზე დადგმული ვარსკვლავების გვირგვინის სახით. ალბათ, ამ სასწაულითაც ავლენს სულიერ კავშირს მცხეთა და იერუსალიმი, სადაც აღდგომის შაბათს ზეციდან ღვთაებრივი ცეცხლი გადმოდის.

ჩვენი აზრით, ცეცხლისჯვრის მცხეთის ჯვრის სასწაულთან კავშირზე შესაძლოა, ამ დღესასწაულის ერთი შეხედვით უცნაური შესაწირავიც უნდა მიგვანიშნებდეს. დიდი ქადა, რომელიც მლოცველს ცეცხლის ჯვარში თავზე დადებულ მიაქვს, წინაქრისტიანული სოლარული სიმბოლოა, როგორც ზოგადად რიტუალური პური, მაგრამ მოცემულ კონტექსტში, როდესაც საქმე ეხება ქრისტიანულ დღესასწაულს (ნათლისღება, კვირაცხოვლობა, გიორგობა) და ეკლესიას, სადაც დღესასწაული იმართება და რომელიც ცეცხლის ჯვრის სახელს ატარებს, რიტუალური პურის მნიშვნელობა იცვლება. ამგვარი რელიგიური შინაარსის სემანტიკური ცვლილებები რელიგიის ისტორიაში კარგადაა ცნობილი. ვფიქრობთ, ამჯერად უზარმაზარი ქადა კვლავ სოლარული სიმბოლო უნდა იყოს, მხოლოდ ვარსკვლავების იმ გვირგვინს უნდა განასახიერებდეს, რომელიც მცხეთის ჯვარს ორჯერ დაადგა. შესაძლოა ამ შემთხვევაში მლოცველის მიერ ქადის თავზე ტარება მისტერიულად რიტუალური პუ-

რით გამოხატული ვარსკვლავთა გვირგვინის მცხეთიდან გაღმა ბორცვზე გადასვლას და იქ დადგომას განასახიერებს. ცეცხლის ჯვრის ის ეკლესია, რომელშიდაც მლოცველს ქადა მიჰქონდა, მთაზე მდებარეობს.

ხსენებულ ჯვარში ქალების მიერ კენჭების მიტანა და ბავშვების კეთილდღეობაზე ლოცვა, ერთი მხრივ, გვაგონებს მამადავითობას, როდესაც ქალები ოჯახის ბედნიერებისა და შვილიერებისათვის მამა დავითს შესთხოვენ, მეორე მხრივ კი, მცხეთის ჯვარი შვილიერების მიმნიჭებელი ცნობილი სალოცავია. ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით, რომელიც დღემდეა შემორჩენილი, ალავერდიც გათხოვება – დაოჯახებას ძალიან უწყობდა ხელს — ერთმანეთის შეთვალეირება ალავერდობაზე იცოდნენ<sup>54</sup>. თავის მხრივ კი, როგორც კარგადაა ცნობილი, მამა დავითი ქაშუეთის ეკლესიას უკავშირდება, ეკლესიას რომელიც თავდაპირველად მცხეთის ჯვრის სახელზე უნდა ყოფილიყო აღმართული<sup>55</sup>.

მაგრამ რა კავშირი აქვს ცეცხლის ჯვარს ალავერდთან? ჯ. რუხაძის დასახელებული მასალის მიხედვით, ხალხი ცეცხლიჯორობას ალავერდობას უკავშირებდა და აღნიშნავდა, რომ ეს ორივე დღესასწაული ერთდროულად მოდის და ორივე შაბათ დღეს არის<sup>56</sup>. როგორც ზემოთ მოტანილი წყაროდანაც დავინახეთ, მცხეთის ჯვარს ცეცხლის ჯვარი შაბათს გამთენიისას დაადგა და, საერთოდაც, როგორც ცნობილია, შაბათი ჯვრის დღეა. ალბათ, არ შეიძლება ასევე არ აღვნიშნოთ, რომ ქსნის სათავეებში მცხოვრები ოსების სათემო სალოცავი იყო ალავერდი ოსურად აღარდი, რომელსაც ისინი ლომისის წმინდა გიორგის თანამებრძოლად მიიჩნევდნენ<sup>57</sup>. ამ კონტექსტში გვახსენდება ალავერდის ეტიმოლოგიის ბ. ალბოროვისეული ახსნა. იგი მას ინგუშური ენის საფუძველზე ხსნის. მან ალავერდი დაშალა „ალაუთ“ და „ერდათ“. ალაუ ინგუშურად, ცეცხლს, ალს ნიშნავს, ხოლო სიტყვა,

<sup>54</sup> ნ. ლამბაჰიძე, დასახ. ეთნოგრაფიული მასალა

<sup>55</sup> ნ. ლამბაჰიძე, წმ. დავით გარეჯელთან დაკავშირებული დღესასწაულები, საქართველოს სიძველენი, თბ., 2003, №4-5, გვ. 46 – 51.

<sup>56</sup> ჯ. რუხაძე, იქვე.

<sup>57</sup> ვ. ქენქაძე, ლომისის მთავარმონაშემ წმინდა გიორგი, თბ., 2008, გვ. 64.

<sup>52</sup> მ. კედელაძე, დასახ. მასალა, იქვე.

<sup>53</sup> А. Нагроев, Мцхета и его собор Светицховели, Тифлис, 1900, გვ. 17.

შესაბამისად, წმინდა უფალს ან ღმერთ ალას ანუ ცეცხლის, ალის, კერის ღმერთს<sup>58</sup>. ალბათ, მოცემულ კონტექსტში ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ წმინდა იოსებ ალავერდელის კახეთში მისვლის დროს ანუ VI ს-ში აქ საკმაოდ ფეხმოკიდებულის იყო ცეცხლთაყვანისმცემლობა და, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შესაძლოა ცეცხლის თაყვანისცემის ადგილზე ამა ალავერდელმა აღმართა ტრიუმფის, ძღვევის ნიშანი-ჯვარი, კერძოდ კი მცხეთის, რომლითაც მთელი იმდროინდელი ქართლის სამეფო იყო მოფენილი, ხოლო მოგვიანებით, თუნდაც მისსავე სიცოცხლეში, აიგო წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესია, რომელიც, თუ ეთნოგრაფიულ მასალას დავეყრდნობით, პა-

ტარა ხის ეკლესია იყო<sup>59</sup>. კიდევ მოგვიანებით კი, ალავერდის ტაძარმა და ალავერდობამ თავის თავში მოიცვა და ასახა კახეთის მომდევნო საუკუნეების ისტორია. ამ საუკუნეების ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი მოვლენა XV ს-ში ტაძრის დღესასწაულის ჯვართამაღლებასთან დაკავშირება იყო. ამ მოვლენით უნდა განახლებულიყო პირვანდელი ტრადიცია, როდესაც აქ, ამ ადგილზე ცხოველმყოფელ ჯვარს, კერძოდ მცხეთაში აღმართული ჯვრის „ნიშ“ ეთაყვანებოდნენ. ჯვართამაღლება და მცხეთის ჯვრის სადღესასწაულო ციკლი (როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული) ხომ ემთხვეოდა და 1-დან 7 მაისამდე პერიოდს მოიცავდა.

<sup>58</sup> Б. А. Алборов, Ингушское «Галерды» и осетинское «Аларды», *Известие Ингушского научно-исследовательского института*, Орджоникидзе, 1930, т. 1, გვ. 417; გ. ჩუბინაშვილის დასახელებული ნაშრომის მიხედვით.

<sup>59</sup> ნ. ლაშაპაშიძე, დასახ. მასალა.



## თქა ტაბატაძე

აპ. ქუთათელაძის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების  
ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის  
ეროვნული ცენტრი

### სერბი სუდეკინის მოხატულობა „ქიმერიონი“ — სივრცის „თეატრალიზაციის“ ახალი მეთოდი თბილისში

1919 წელს თბილისში დაარსებული არტისტიკული კაფე „ქიმერიონის“<sup>1</sup> მოხატულობა, შესრულებული ლადო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძისა და სერგეი სუდეკინის მიერ, ამ პერიოდის ჩვენი ხელოვნების მრავალმხრივ საგულისხმო მაგალითია. მომხატველთა ვინაობა იმთავითვე განსაზღვრავს მის მნიშვნელობას. იმავდროულად, გულისხმობს იმასაც, რომ „ქიმერიონის“ მოხატულობის ერთ მხატვრულ სისტემაში ორი სხვადასხვა კულტურის არსებობის, მათი ურთიერთობა-ურთიერთქმედების პრობლემა იჩენს თავს (სურ. 1).

სათაურშიც მიენიშნება, რომ სტატია „ქიმერიონის“ სუდეკინისეულ მოხატულობას ეხება. მისი მიზანი კი, ამ მოხატულობის შინაარსის გარკვევასთან ერთად აღნიშნული საკითხის, მისი ერთი ასპექტის ნათელყოფაა — როგორ იცვლება სუდეკინის არტისტიკულ კაბარეთა გაფორმების პეტერბურგული მეთოდი თბილისში და როგორ ეთავსება ის ქართულ სინამდვილეს; როგორ მოქმედებს უცხოზე ახალი, მისთვისაც უცხო კულტურული სივრცე. ამისთვის ზოგადად პეტერბურგის ორ არტისტიკულ კაბარეს — „მანანლა ძალისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფრის“ — გაფორმებათა სისტემასაც მიმოვიხილავთ.

<sup>1</sup> ქართველ მწერალთა კაფე-კლუბი „ქიმერიონი“ „ცისფერყანწილების“ ინიციატივით დაარსდა. მას მაშინდელი არტისტიკული საზოგადოების, დღეს რუსთაველის სახელობის თეატრის შენობის სარდაფი ეთმობა.

„ქიმერიონის“ მოხატულობასთან დაკავშირებით თავიდანვე, a priori დავაფიქსირებ სამ ცემულობას:

1. არტისტიკული კაფეს მოხატულობაში კედლის მხატვრობის ფუნქციის ორგვარი გააზრება მიჟღავნდება; კედლის მხატვრობის დანიშნულებას, ერთი მხრივ, ქართველი მხატვრები — ლ. გუდიაშვილი და დ. კაკაბაძე — და, მეორე მხრივ, სუდეკინი განსხვავებულად მოიაზრებენ. გუდიაშვილისა და კაკაბაძის კომპოზიციები („სტეპკოს ღუქანი“ და „შემოქმედი და მუზა“) სივრცის შინაარსს, ფუნქციას ვიზუალურ-სახეობრივად ასახავს კედელზე. ამდენად, მათი დანიშნულება გარემოს შინაარსის განმარტება, დაზუსტება, დაკონკრეტებაა. სუდეკინისთვის, კი როგორც ქვემოთ ვნახავთ, მხატვრობა უმთავრესად საშუალებაა სივრცის გარდასაქმნელად, მისთვის ახალი შინა-არსის, სხვა თვისებრიობის მისანიჭებლად;

2. მხატვრობა არქიტექტურასთან მიმართებით არ არის დისონანსური; „ქიმერიონის“ კომპოზიციები, მათი, როგორც ფერადოვანი აქცენტების განაწილება, მკაცრად ექვემდებარება კედლებისა და სივრცის დამანანევრებელი არქიტექტურული ელემენტების ტექტონიკას; ცხადი, განონასწორებული, ტექტონიკურია კომპოზიციათა სახვით-ფორმალური ნყობაც; კომპოზიციათა მასშტაბი, გამოსახულებათა ზომები არქიტექტურისა და ერთმანეთის, ისევე, როგორც ადამიანის, მნახველის მიმართ პროპორციული, შეთანხმებული და თანაბარზომიერია.

სიცხადე და ტექტონიკურობა, ზომიერება (რიტმსა და მასშტაბში, ფორმის დანანევრების ხასიათში), პროპორციულობა, განონასწორებულობა, ამ მიმართებების ერთგვარი სირბილე, თანაბარზომიერება, არასწორხაზოვნება, არამონოტონურობა, არაინტენსიურობა — ეს ის მახასიათებლებია, რომლებიც „ქიმერიონის“ მოხატულობაში ნაწილთა მთლიანობად ორგანიზებისა ან მთელში ნაწილთა შორის მიმართებების ხასიათს განსაზღვრავს. ეს ფორმის — მთლიანობის — „მონესრიგების“ ის ზოგადი პრინციპებია, რაც ესთეტიკური ფორმის

ისტორიულ — ქართულ — განცდად მიიჩნევა ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობაში.

3. „ქიმერიონის“ მომხატველი სამივე ავტორი (ქართველებიცა და რუსიც) ამ პრინციპებისადმი ერთი და იმავე დამოკიდებულებას ამჟღავნებს.

ს. სუდეკინის მოხატულობა „ქიმერიონში“ დარბაზში ჩასასვლელი კიბიდანვე იწყება — მარცხენა კედელზე ქართველი პოეტებისა და მხატვრების გამოსახულებებია (ეს კომპოზიცია დღეისათვის დაკარგულია), ხოლო მათ მოპირდაპირედ და მომდევნოდ ლურჯ ფონზე ოვალურად აწეული ნითელი დრაპირებული თეატრალური ფარდისა.

მთავარი დარბაზის კედლების, ბურჯებისა და კამარების მხატვრობა, ასევე დასავლეთ მხარეს გახსნილ თაღებში ჩასმული (დღეისათვის ასევე დაკარგული) ვიტრაჟებიც სუდეკინის მიერვეა შესრულებული.

ბურჯების ნახნაგებსა და პილასტრებზე უმთავრესად ერთფიგურიანი, ზოგან ორფიგურიანი გამოსახულებების და დეკორატიული კალათა – ნატურმორტების სულ 47 კომპოზიციაა მოცემული. კედლებზე კი მრავალფიგურიანი სცენებია შესრულებული. მათგან, მხოლოდ ერთია შემორჩენილი სამხრეთი კედლის ნიშაში. ბურჯების კომპოზიციები ადამიანის რეალური მასშტაბით, მის სიმალღეზეა მოცემული. კედლის კომპოზიციები, ბურჯების მოხატულობასთან შედარებით, უფრო მაღალ რეგისტრშია გამოსახული.

„ქიმერიონისთვის“ შესრულებული სუდეკინის მოხატულობა უამრავ ჯადოსნურ, ალეგორიულ თუ პოეტურ სახეს აერთიანებს. კომპოზიციები თემატური მრავალფეროვნებით, ტიპაჟის მრავალგვარობით გამოირჩევა. ეს კაფეს სტუმრების, მოცეკვავე-ბალერინების, მასხარაკლოუნების, ზღაპრული ქალებისა და ურჩხულების, ნატურმორტის — ყვავილებიანი კალათების — სახეებია (სურ. 2, 3, 5, 6, 7).

ყოველივე მხატვრისთვის ჩვეული, თეატრალიზებულ-მასკარადული, „კაბარეტული“ გარემოა, პეტერბურგის არტისტული კლუბების მისეული მოხატულობის, იმ საღამოების განწყობის თავისებური გაგრძელება, რომელსაც ბორის პრონინი აღწერდა, როგორც „მხიარულ და ეშმა-

კეულ საღამოებს“; და, ამავე დროს, ეს თბილისის რეალობაცაა — სუდეკინის კომპოზიციათა ბევრი პერსონაჟი თბილისის რეალურ მაცხოვრებელთა სახეებია. როგორც ტიციან ტაბიძე აღნიშნავს, „ეს სახეები ორიგინალიდან არის გადაღებული“<sup>2</sup>. გარდა ტიციან ტაბიძის, პაოლო იაშვილის, ლადო გუდიაშვილის, გრიგოლ რობაქიძის, დავით კაკაბაძის, იაკობ ნიკოლაძის, ნინო მაყაშვილის, თავად სერგეი სუდეკინისა და მისი მეუღლის ვერა არტუროვნასი, აქ სხვა კონკრეტული ადამიანებიც არიან ასახულნი. მაგალითად, კაფე „ინტერნაციონალის“ „კელნერები“, რომელთა შორისაც, ტიციან ტაბიძის თქმით, „ერჩევა ვინმე სომხის ქალი მარგო“. ზოგი სცენაც, მისივე თანახმად, რეალურ ეპიზოდებს ასახავს. მაგალითად, ცისფერყანწელების, რობაქიძისა და სუდეკინის „გრძელ საუბარს ეროტიკაზე“ (ავტორი სარდაფში ჩასასვლელის კომპოზიციის ერთ-ერთ სცენას გულისხმობს და მიუთითებს „ეს მოგონება ღირს მოგონებად“), ერთგან ტიციან ტაბიძე დროსაც აკონკრეტებს: „მაღალ კიბეზე შემდგარი: დაბლა ზის ვერა არტუროვნა, ჩვენ ყანწელები მთვრალი კონიაკით, გაშიშით, კოკაინით ლამის სამ საათზე ვსდგევართ კიბესთან“<sup>3</sup>. სუდეკინის მიერ აღბეჭდილი „გულკეთილი“ პაოლო ყანწებით ხელში, ტიციანი – პიერო, ნინო – კოლომბინაც ხომ პაოლო იაშვილის, ტიციან ტაბიძისა და ნინო მაყაშვილის სინამდვილეა და არა მხოლოდ სუდეკინის მასკარადული სამყაროს ნაწილი; არტურ რემბო, გრიგოლ რობაქიძის თქმით, ცისფერყანწელთათვის „ძვირფასი სახელი“ იყო. პარიზი კი („საჭირო იყო სუდეკინის გენიალური ცოდნა პარიზის კაფეების, რომ ასე შთაგონებულიყო“)<sup>4</sup> მათთვის – მოდერნულობის პარადიგმული მოდელი: „პარიზი არის ჭეშმარიტი ქიმერიონი“ (ვალერიან გაფრინდაშვილი), „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“ (პაოლო იაშვილი) და როგორც კვლავ „ბარრიკადაში“ წერს ტიციან ტაბიძე, „პარიზი ჩვენი სამშობლოა. პარიზში ჩვენ უნდა შევხვდეთ ერთმანეთს“.

ეს ყოველივე ცისფერყანწელთა ჩვეული ყოფაცაა, რობაქიძის „ფალესტრაში“ აღწერილი

<sup>2</sup> ტ. ტაბიძე, „ქიმერიონი“, გაზ. ბარრიკადა, თბ., 1922.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

„ტფილისის რეალობაც“<sup>5</sup> და, ტიცინან ტაბიძისვე განსაზღვრებით, „ახალი მისტერიაც“.

და მაინც, რა არის „ქიმიკონის“ სუდეკინისეული მოხატულობის ძირითადი იდეა, მისი შინა-არსი?

მიუხედავად მრავალსახეობისა, მხატვრის მიერ შესრულებული ყოველი პერსონაჟი თუ სცენა ერთი სამყაროს მრავალმხრივი გამოვლენაა და ესაა თეატრის, ნიღბის სამყარო. სუდეკინის მოხატულობის ეს მთავარი მოტივაცია – თეატრი, უხვად გამოვლენილი ცალკეულ სურათთა თემატიკაში, დარბაზის მორთულობა და ატრიბუტიკაში, განსაკუთრებით მძაფრად სწორედ კომპოზიციათა მხატვრულ-სახეობრივ ნიშნებში ვლინდება.

სუდეკინის მხატვრულ სახეებს ერთგვარი არაერთმნიშვნელოვნება ახასიათებთ (როდესაც, მაგალითად, გაურკვეველია, ქალი, სახასიათოდ მორგებული ქუდით, ოდნავ მანერული, მაგრამ დამაჯერებელი პლასტიკით, მაგიდასთან ნამდვილად სასმელის დასალევად ზის თუ ეს მხო-

ლოდ მისი თამაში, „პოზირებაა“; ზღაპრულ-ირეალური არსებაა თუ ნამდვილი ქალი; ბალერინა ცეკვავს, სარკეში იყურება თუ ლიობში მოჩანს), რადგან ისინი არა რაიმე განსაზღვრული შინაარსის მოქმედების ან სეუჟეტის მონაწილენი არიან, არა იმდენად იმყოფებიან მაგიდასთან ჯდომის, ცეკვის, საუბრის პროცესში, არამედ ერთგვარად წარადგენენ, გვიჩვენებენ, მხოლოდ აფიქსირებენ ამ მდგომარეობას. აფიქსირებენ ზუსტად, სახასიათოდ, მაგრამ დაუზუსტებელი, არაერთმნიშვნელოვანია ამ მოქმედების მიზანი. ამდენად, რეალურად, მთავარია არა „რა“ ან „რატომ“, არამედ „როგორ“: არა ის, რომ ზის, ვთქვათ, იგივე „კაფეს სტუმარი“ მაგიდასთან (ან რატომ ზის), ან ის, რომ ბალერინა ცეკვავს ან მოძრაობს (ან რატომ, რა მიზნით მოძრაობს), არამედ ის, თუ როგორ ზის, როგორ მოძრაობს. ამიტომაც, მუდმივად ჩნდება ამ გამოსახულებათა ერთგვარ წარმოსახვით სცენაზე ყოფნის განცდა. შთაბეჭდილება იმისა, რომ ისინი თამაშობენ ბალერინობას, მოცეკვავეობას, მსახიობობას, ზღაპრულ არსებობას, კაფეს სტუმრობას, მომხიბვლელობას...

ანუ, ყოველი მათგანი ფაქტიურად ქმნის „თეატრს საკუთარი თავისთვის“. ეს ნამუშევრები მართლაც რომ ერთგვარი ილუსტრირებაა ნ. ევრეინოვის თეორიისა, რომლის ძირითადი თეზა, როგორც ა. სომკინი აღნიშნავს, არის ის, რომ „ცხოვრებაში ჩვენ არა იმდენად ვავადმყოფობთ და ვმკურნალობთ, გვიყვარს და გვძულს, ვმუშაობთ და ვისვენებთ, რამდენადაც ვთამაშობთ ავადმყოფებს, შეყვარებულებს, სამუშაოთი გატაცებულებს“<sup>6</sup> და რასაც ევრეინოვი უწოდებს „არაცნობიერ თეატრს საკუთარი თავისთვის“.

სწორედ ეს თამაში-გარდასახვის საწყისი, ანუ „ნამდვილი“, ნ. ევრეინოვის სიტყვებით, პირველადი თეატრალურობა გვესახება ამ სახეთა მთავარ მახასიათებელ ნიშნად, რადგან სცენაზე ყოფნა-თამაში იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც ისინი მართლა სცენაზე დგანან, ან თავად პერსონაჟი მსახიობი, კლოუნი თუ მოცეკვავეა, არა მათი მოქმედების მიზანი, არამედ მათი ბუნება, მათი არსია. ამასთანავე, ამ ნამუშევართა მთავარი თემატური მოტივაციაც ხომ თეატრია. უფრო

<sup>5</sup> „იქვე ახლო, იმავ რუსთაველის პროსპექტზე, ქვემოთ, სარდაფში, ამერიკული „ბარ“ იყო გამართული, სახელად – „არგონავტების ვარცლი“. „ბარშიაც“ ლექსები იყო, ფუტურისტული ესკიზები, სიმღერა. მაგრამ აქ სხვაც იყო: კოკტაილ „კახურს“ ეცილებოდა. იყო კიდევ სხვა, უფრო მიმზიდველი: თორმეტ ჩადედლებულ ქალიშვილებს მოჰქონდათ სტუმრებთან დაკვეთილი (სასმელი თუ საჭმელი თუ ორივე ერთად). ეს იყო ალბათ იმ განზრახვით, რომ რომელიმე სტუმარი (და განა მარტო ერთი?) თავის თავს იაზონად წარმოიდგენდა (ეს უთუოდ!) და ამ ქალიშვილებში მედეას იხილავდა (გასაცნობად, თუ...). სტუმრებს (თითქმის ყველას) ერთი რამ ემჩნეოდათ: ცერი და საჩვენებელ თითი ხშირად ხვდებოდნენ ცხვირის ნესტოებთან – (ეს ალბათ იმის გამო, რომ ტფილისში მაშინ ძლიერ გავრცელებული იყო კოკაინი). „რეალობის“ მოყვარულთ სხვაგანაც ჰქონდათ ადგილი: ეს იყო «Павлиный Хвост», ჭავჭავაძისა და გრიბოედოვის კუთხეში. აქ უფრო „რჩეული“ საზოგადოება იკრიბებოდა. საჭირო იყო სარეკომენდაციო ბარათი. ხშირად სმოკინგს დაინახავდით. უფრო ხშირად ქალის საბალო მოკაზმულობას. იყო შამპანური, დროსტარება, ქეიფი, ქალი. შეზარხოშებულნი დრო-გამოშვებით „ფარშევანგის ჰიმნის“ მღერასაც იწყებდნენ, რომელიც სახელდახელოდ იყო მუსიკოსის მიერ შეთხზული. აქ ხშირად მღეროდა ორდა. მღეროდა აგრეთვე საბანევეაც, განთიადისას სტუმრები იშლებოდნენ. ბევრი მათგანი სასტუმრო „ორიენტისაკენ“ აშურებდა, რომლის საიდუმლო ყველასათვის გამოუცნობი რჩებოდა: არავინ იცოდა, თუ რით ცხოვრობდა „ორიენტში“ მცხოვრები – (ნუ თუ ესეც ტფილისის ფანტასტიკა იყო, ან კიდევ სხვა რამ?! იხ.: გრ. რობაქიძე, *ფალესტრა*, გვ. 65.

<sup>6</sup> А. Семкин, *Театр для себя Николая Евреинова*, <http://magazines.russ.ru/neva/2005/7/se18.html>.



ზუსტად, მისი „კაბარეტული“ ფორმა – „ლიმილის“, „ნახევარტონის“ თეატრი<sup>7</sup>, რომლისთვისაც სწორედ ორაზროვნებაა მთავარი. ამიტომაც, „ქიმერიონის“ ამ სახეებში კიდევ უფრო მძაფრდება გარდასახვის საწყისი, ერთგვარად „დემონსტრირებული თამაშის“ განცდა, თოჯინა-ადამიანის, ნიღბის ორმნიშვნელოვანება.

მხატვრულ სახეთა ამ ხასიათს კომპოზიციური წყობის თავისებურება ქმნის: ნეიტრალური ფონი (დაუკონკრეტებელი, არაემპირიული გარემო), განზოგადებული, სადა ფორმების სიბრტყობრივ-ორნამენტულობა და ზუსტი შესრულება (კონკრეტულობა, სახასიათო ნიშნები, გამოვლენილი მხოლოდ თავად პერსონაჟებში, მათ ჩაცმულობაში, მოქმედებაში, პლასტიკა-ჟესტიკულაციაში). სუდეკინის პერსონაჟთა მოძრაობას, ჟესტიკულაციას, სიტუაციას ფოტოგრაფიული წამიერება, ერთგვარი მომენტურობა ახასიათებს. ეს გამოსახულებები ზუსტად „ჩაჭერილი“ მოქმედებით თითქოს დროის რაღაც განსაზღვრულ წამში არიან გაყინული. ყოველივე ამის შედეგად კომპოზიციებში დროის თავისებური განცდა იქმნება: მოქმედება არ მოიცავს რაღაც დროით მოსაზღვრულ მონაკვეთს, სურათში არ არსებობს დროის მდინარება, რადგან ზოგადია, უფრო ზუსტად კი განუსაზღვრელია პერსონაჟთა მოქმედების გარემო, მაგრამ დაფიქსირებულია, მაგალითად, „კადრში“ მათი წამიერი გამოჩენის ფაქტი (როგორც, ვთქვათ, ბალერინებისა და მასხარების გამოსახულებებში). და, ამდენად, არც უდროობის, დროში მათი მუდმივად არსებობის შთაბეჭდილება იქმნება. ამიტომაც, ისინი მოძრაობენ, მაგრამ შინაგანად სტატიკურები, გარინდებულები არიან, სიტუაცია ზუსტი, სახასიათო, მაგრამ ირეალურია, მათი მოქმედება და მიმოხრა ასევე სახასიათო, მეტყველი, მაგრამ დაუსრულებელია. მეტიც, ის თითქოს უმისამართოცაა. ამგვარად, ჩვენ თვალწინ არა რაიმე სცენაა განსაზღვრული სეუჟეტით, განსაზღვრული გარემოთი, განსაზღვრულ დროში განსაზღვრული მოქმედებით, არამედ ერთგვარ

პირობით-განყენებულ დროში წამიერ-გაყინული, დაუსრულებელი მოქმედებაა წარმოდგენილი. იქმნება შთაბეჭდილება იმისა, რომ ეს პერსონაჟები „საკუთარ“ დროსა და სივრცეში არსებობენ. მოქმედების დასრულება კი „იმ“ – „მათ“ სივრცესა და დროში მხოლოდ იგულისხმება.

შედეგად სუდეკინის კომპოზიციებს კიდევ ერთი საერთო თვისება ეძლევა: განუსაზღვრელ სივრცე-გარემოში წამიერი შეჩერება დროის საერთო მსვლელობიდან სახეთა გამოთიშულობის განცდას ბადებს, რაც მათ განყენებულობას, საკუთრივ მოხატულობის ნაგულისხმევი თემიდან (კაფე, კაბარე), სურათის ნაგულისხმევი რეალობიდანვე (სცენა, ლოჟა, კაფე-კაბარეს დარბაზი), მათ ერთგვარ განცალკევებას განაპირობებს. ეს ასეა ერთფიგურიან და მრავალფიგურიან კომპოზიციებშიც, რაც ყოველი მათგანის ერთგვარონებას და, ამ მხრივ, მათ ერთიანობას განაპირობებს. ყველა ეს გამოსახულება ერთ – პირობით დროსა და სივრცეში, ერთი პირობითი სამყაროს „სხვა“ განზომილებაშია გადაყვანილი.

თუკი ეს ასეა, მაშინ რა მნიშვნელობა, რა საზრისი შეიძლება მიეცეს ამ რეალობას, იმ პირობით სივრცეს, სადაც, როგორც უკვე მივნიშნა, სუდეკინის პერსონაჟების მოქმედების დასრულება იგულისხმება, სადაც მათი „რეალური“ სამოქმედო-საარსებო გარემოა. თემატურად ეს კაბარე – თეატრია (ეს ასეა, რადგან თუკი სუდეკინის მოხატულობის კომპოზიციებს ერთიანად წარმოვიდგენთ, სწორედ იმ დროის კაბარეს მივიღებთ: ტიპური მოცეკვავეებით, სტუმრებით, პერსონაჟებითა და სიტუაციებით, რომელთა ზოგადი ხასიათი, თავის მხრივ, ა. დე ტულუზ-ლოტრეკისა და ე. დეგას ნამუშევართა ასოციაციებსაც იწვევს); მაგრამ თეატრი, „რეალური ორიგინალიდან გამოღებული“ პერსონაჟებით, რომლებიც საკუთარ თავს თამაშობენ. ეს კი, თუ ისევ ნ. ევრეინოვს მოვიშველიებთ, უკვე არა არაცნობიერი, არამედ „ცნობიერი თეატრია საკუთარი თავისთვის“, როგორც იგივე ა. სომკინი აღნიშნავს, ნამდვილი თეატრი, მისი უმაღლესი ტიპი, ყველაზე მეტად მიახლოებული ევრეინოვის „ცხოვრების თეატრალიზების“ იდეალს<sup>8</sup>, რო-

<sup>7</sup> „კაბარე ლიმილის თეატრია... ლიმილის ნახევარტონი – აი, რაშია განსხვავება კულტურულ და „არაკულტურულ“ მხიარულ თეატრს შორის... იუმორისტული წყობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე კომიკური ეფექტი“. A. P. Кугель, *Театр и Искусство*, № 10, 1910, გვ. 221.

<sup>8</sup> А. Семкин, *Театр для себя Николая Евреинова*, <http://magazines.russ.ru/neva/2005/7/se18.html>.

მელსაც „თეატრის შენობის გარეთ, მისგან შორსაც შეუძლია ... . შექმნას სცენა, დეკორაცია და რომელიც რეალობის მარწმუნებებიდან მსუბუქად, ხალისიანად და სრულად გაგვანთავისუფლებს“<sup>9</sup>. მაშინ კი „პირობით სივრცეს“ – გარდაქმნილი, თეატრალიზებული სივრცის მნიშვნელობა უნდა მიეცეს. გამოდის, რომ სუდეკინი არა ბალერინას, კლოუნს, ზღაპრულ ქალებს, ურჩხულებს, ნატურმორტებს, რაიმე სცენას ან, თუგინდ, კაბარეს, არამედ თეატრალიზებულ ცხოვრებას ან თავად „ცხოვრების თეატრალიზებას“ ხატავს და, ვფიქრობ, მისი მოხატულობის არსი, იდეა და, გნებავთ, ძირითადი თემაც ესაა: ცხოვრების თეატრალიზება.

„ქიმერიონის“ დარბაზის მთელი სივრცეც სუდეკინის მიერ ერთ საერთო წარმოდგენად მოიაზრება. ანეული თეატრალური ფარდის მოტივი, რომლითაც კედლის კომპოზიციებია მოჩარჩოებული, დარბაზის ჩასასვლელში კი ცალკე სურათებად გამოსახული, თეატრის არა პირდაპირი, ემპირიული აღწერა, არამედ სხვა — თეატრალიზებულ გარემოზე, სხვა სამყაროზე მინიშნებაა. მაგრამ ფარდის მოტივს აქ არა მხოლოდ სურათისა და რეალური სივრცის გამყოფი, მასში „სხვა“ რეალობის წარმომჩენი ფუნქცია აქვს (როგორც ეს ანტიკურ, შუა საუკუნეების ან რენესანსულ მხატვრობაშია), არამედ გახსნილი ფარდები, ამასთანავე, ერთგვარად მონიშნავს მთელ დარბაზს. მათი საშუალებით მთელი „ქიმერიონი“ (მისი რეალური და პირობითი — მხატვრული — სივრცეები) ერთიანად „სხვა რეალობად“ იგულისხმება. უფრო მეტიც, დარბაზის ჩასასვლელში გამოსახული ეს მოტივები გარკვეულწილად მიანიშნებენ კიდევაც იმაზე, თუ სად იწყება ეს სხვა რეალობა.

იგივე ფუნქცია აქვს სხვადასხვა კომპოზიციებში მრავალგზის განმეორებად ჩიტებს, ხელთათმანებს, მუსიკალურ საკრავებს, განსაკუთრებით კი — ყვავილებიან ნატურმორტებს, რომლებიც ამ „მინიშნებაში“ ისეთივე მნიშვნელობის აქცენტებს სვამენ, როგორც ფარდები.

ისინი დარბაზის თითქმის ყველა წერტილიდან ჩანს და თუკი ფარდები ამ „წარმოდგენას“ ძირითადად მხოლოდ კედლებიდან მოსახლვრავს, ნატურმორტები მას კედლებზე და უკვე შიდა სივრცეშიც მონიშნავს.

სივრცის ამგვარი გააზრებისას თავისებურად იკითხება ნამუშევართა განაწილებაც დარბაზის სივრცეში. შემოსასვლელიდან პირველ ბურჯებზე, მარჯვნივ, ჯერ მაგიდასთან მსხდომი „კაფეს სტუმრების“ გამოსახულებებია, შემდეგ, მარცხნივ — მოცეკვავე-ბალერინების, მათ მომდევნოდ — მასხარა კლოუნებისა და ნატურმორტების. ამდენად, ჩამოსასვლელ დერეფანთან მიმართებით (სადაც დღეს მხოლოდ „სტეპკოს დუქანია“ დარჩენილი, თავის დროზე კი „ქართველი პოეტებიც“ იყო წარმოდგენილი) მათი თანმიმდევრობით აღქმისას კომპოზიციითა ერთგვარი სწორხაზოვანი შინაარსობრივი განვრცობა აღინიშნება: მასპინძელი-სტუმარი/მაყურებელი-მსახიობი. ახლა კი „ქიმერიონის“ სივრცე ხან სცენაა, ხან — დარბაზი, უფრო — ამ პირობითი თეატრის სცენისა და დარბაზის ურთიერთჩანაცვლება, ურთიერთშეცვლა, რადგან გახსნილი ფარდები, განსაკუთრებით კი ნატურმორტები, ამ სამყაროს მხოლოდ ზოგადი ატრიბუტებია; ამასთან, სივრცის ერთიანი შინაარსობრიობის განმაპირობებელი და არა კონკრეტული თეატრის რომელიმე მონაკვეთის (სცენის, ავანსცენის, პარტერის, ლოჟის) დანიშნულების განმსაზღვრელი.

თეატრისა და რეალობის გაერთიანების, ანუ „ცხოვრების თეატრალიზების“ ტენდენცია, თუკი დარბაზის პირვანდელი ფუნქციის რეკონსტრუირებას მოვახდენთ, კომპოზიციებისა და მაყურებლის, არტისტული კაფეს სტუმრისა და მოხატულობის ურთიერთმიმართებაშიც ვლინდება. უპირველეს ყოვლისა, ეს თავად მხატვრობის თემატიკაა, რომელიც თავისი შინაარსით „ქიმერიონის“ გარემოსა და მის ფუნქციას შეესაბამება.

კაფეს დარბაზში ან მის მაგიდასთან მყოფი ადამიანი სუდეკინის მრავალსახეობრივი მოხატულობითაა მოცული. მოხატულობისა და რეალობის საერთო ყოფის ამსახველი ფრაგმენტები დარბაზის ბურჯებზე, ხან აქ, ხან იქ, მის თვალ-

<sup>9</sup> ნ. ევრეინოვი, ციტატა დ. ჯუროვას ნაშრომიდან Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства; Н. Евреинов, Оригинал о портретистах, М., Совпадение, 2005. [http://www.sovpadenie.com/teksty/evreinov/nikolaj\\_evreinov\\_teatralizacija\\_zhizni\\_i\\_iskusstva](http://www.sovpadenie.com/teksty/evreinov/nikolaj_evreinov_teatralizacija_zhizni_i_iskusstva).

წინ მოულოდნელად იცვლება, როგორც შეჩერებული „კადრები“, ისე გამოკრთება. დარბაზის ბურჯების გამოსახულებები, ადამიანის რეალურ მასშტაბში მოცემულნი, მნახველის თვალის სიმაღლეზე გამოსახულნი, თითქოს მაგიდისა და დარბაზის რეალური ნევრები ხდება.

რეალურ სივრცესთან, მაყურებელთან დაახლოების ტენდენციას კედლის კომპოზიციებიც ავლენს. განსაკუთრებით — სამხრეთი კედლის ნიშაში მოცემული სურათი. ნიშის მარჯვენა და მარცხენა სიბრტყეებზე გამოსახული ფიგურები სიღრმიდან წინ, წარმოსახვითი სცენიდან დარბაზისკენ მოემართებიან (მარჯვენა კედელი) ან იხრებიან, იმზირებიან (მარცხენა კედელი). „გატეხილ სარკეში“, ქვედა რეგისტრში მაგიდასთან მსხდომი სამ ჯგუფად დაყოფილი ფიგურები ფრონტალურად, დარბაზის მიმართ „იხსნებიან“, თითქოს მაყურებელს „ეჩვენებიან“, ისევე როგორც „მოცეკვავე ქალების“ გამოსახულებები.

მხატვრობა მთლიანად ფარავს დარბაზის კედლებს, ბურჯებს, გადახურვას. კამარებზე გამოსახული ოვალურ-დენადი ან წახნაგოვანი მოყვანილობის ორნამენტული მორთულობა, შიგადაშიგ ვარსკვლავებისა და ზღაპრული ჩიტების გამოსახულებით (როგორც დანარჩენი კომპოზიციების ერთგვარი გამოძახილი), ფორმალურად და აზრობრივად კიდევ მეტად კრავს და აერთიანებს მოხატულობას. ჭერი არ არის მაღალი, წახნაგოვანი ბურჯები კი საკმაოდ მასიურია. ამიტომაც მნახველი დარბაზის ყოველ მონაკვეთში, ჯვრული კამარის ქვეშ, ერთიანად მხატვრული სახეებით — ამ სამყაროთია მოცული.

მთელ დარბაზში საერთოა ფერადოვნებაც — აქ მუქი ტონალობის თბილ ფერთა გამის მეტობა შეინიშნება. ძირითადი — მონითალო-აგურისფრის, ოქრის, მოოქროსფრო-ყვითლისა და ყავისფრის დაპირისპირება რუხ, ძალიან მუქ მწვანესა და ლურჯთან ბურჯების კომპოზიციათა უმეტეს ნაწილში წამყვანი შეხამებაა. სხვადასხვა, უფრო ღია მწვანე და ლურჯი, შიგადაშიგაა შერეული. მხოლოდ ზოგან, ფანტასტიკური არსებების ერთ-ორ გამოსახულებაშია მუქი რუხისა და მუქი ლურჯის დომინანტა. ოდნავ გამოირჩევა ნიშის კომპოზიცია, სადაც ფერთა უფრო ღია ტონალობებია გამოყენებული: ნიშის თალიდან

მის გასწვრივ კედლებზე ჩამოშვებულ ჟოლოსფერ ფარდაზე კონტრასტულად დადებული მოცისფრო-მომწვანო მოზრდილი წრიული ლაქა.

ამგვარად, მოხატულობა, თვალის ერთი მოვლებით, მოყავისფრო-მოოქროსფრო-მონითალოა. ამგვარი ფერადოვნებისგან შექმნილი განწყობა კი, გარკვეულწილად, ირეალურია. თავის დროზე ყოველივე ამას სამხრეთი კედლის ლიობებში ჩასმული ვიტრაჟებიც ემატებოდა. მათზე გამოსახული ქიმერებისა და შუასაუკუნოვანი ციხე-კოშკების გამჭოლ ფერადოვნებას, მათგან გაფერადებულ შუქს, თანაც, ტროტუარში დატანილი ცხაურებიდან შემოსულს და მათში ჩასმული შუშის პრიზმაში უკვე გარდატეხილს (ანუ — არა პირდაპირს, არა რეალურს, უკვე გარდაქმნილს), იქნებ მისტიკური ელფერიც შეეძინა გარემოსთვის.

კომპოზიციათა განაწილება დარბაზის კედლებზე, სივრცის არქიტექტურის კვალად, ტექტონიკური, მკაფიოა. ყოველ მათგანს მხოლოდ ცალკეული არქიტექტურული ელემენტის სიბრტყე-გარშემონერილობა ეთმობა. ეს შესაბამისობა კომპოზიციათა აგების მკაფიო, განონასწორებულ ხასიათში და ცალკეულ კომპოზიციათა აგებულების სასურათე სიბრტყის ფორმატის (კედლის, ბურჯის წახნაგის, თალის) მიმართ დაქვემდებარებულობაშიც ვლინდება. ბურჯის წახნაგის მართკუთხა ფორმა, არქიტექტურული ელემენტის ნახევარწრიული გარშემონერილობა კომპოზიციების ბუნებრივი მოჩარჩოებაცაა და მათი საკუთარი ფორმალური სტრუქტურაც. დარბაზის არქიტექტურა თავისი ტექტონიკურობით, ბურჯებისა და სივრცული მონაკვეთების თანაბარზომიერ-რიტმული მონაცვლეობით, ერთგვარი წახნაგოვან-პარალელური სტრუქტურით, დარბაზში ადამიანის გადაადგილებას, მისი მოძრაობის რიტმსაც იქვემდებარებს. მხატვრობა არ „ძალადობს“ არქიტექტურაზე და, ეთანხმება რა მას, ძალდაუტანებლად ერთვება ადამიანის მსვლელობაში (ან მის მოქმედებაში. მაგალითად, კაფეს რეალური და დახატული სტუმარი ერთდროულად, ერთად სხედან მაგიდასთან). სახეთა მონაცვლეობა და ადამიანის გადანაცვლება (ან ყოფნა — მაგიდასთან ჯდომა) სივრცესა და დროში ერთმანეთს ემთხვევა. ამ თანხვედრით მხატვ-



რობა ერთგვარად, შეპარვით ზემოქმედებს მნახველზე, რადგან ერთიანი დრო ერთი, საერთო სივრცის განცდასაც ბადებს.

სივრცის (როგორც ერთიანი წარმოდგენის) ამგვარი გააზრებისა და მისი მორთვის ეს მეთოდი არა თხრობა-აღწერაზე, არა მხოლოდ კედლის ათვისებასა და მის შემკობაზე, არამედ გარემოს გარდაქმნაზე, მის გარდასახვაზეა ორიენტირებული. ამდენად, სუდეკინი არა მარტო ხატავს „ცხოვრების თეატრალიზებას“, არამედ „ქიმიურიონის“ დარბაზსაც თეატრალიზებულ სივრცედ – თეატრალიზებულ რეალობად მოიაზრებს და კაფეში ჩასული სტუმარიც გარკვეულნილად ძალაუვნებურად ამ გარდასახული რეალობის თანაზიარი ხდება, ამ „წარმოდგენის“ თანამონაწილედ იგულისხმება („მთელი სამყარო თეატრია“ და ჩვენ ყველანი — მსახიობები).

ნ. ვერეინოვის „ცხოვრების თეატრალიზების“ თეორია, რომელიც XIX საუკუნის დასასრულის ევროპის ხელოვნების ცხოვრების ესთეტიზების იდეის ერთგვარ რუსულ ვერსიად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, სერგეი სუდეკინის შემოქმედების — მის თეატრის მხატვრობასა თუ დაზღურ ფერწერაში — ერთ-ერთი უმთავრესი, წარმმართავი იდეაა. პეტერბურგის ორი არტისტული კაბარე — „მანანალა ძალლი“ (1912 წ.) და „კომედიანტთა თავშესაფარი“ (1916 წ.) სწორედ ამ თეორიის საფუძველზე და ამ იდეის განსახორციელებლად იქმნება. ცხადია, ს. სუდეკინიც, რომელიც პეტერბურგში (ისევე, როგორც თბილისში), ამ არტისტულ კაფეთა მოხატულობის ხელმძღვანელი და ერთ-ერთი დეკორატორი იყო, მათი გაფორმებისას რეალობის, სივრცის გარდაქმნას მიმართავს. თანამედროვეთა ერთი-ორი ძუნწი აღწერილობა<sup>10</sup>, რამდენიმე თანადროული ფოტო და მოსკოვის ბახრუშინის სახელობის თეატრალური მუზეუმის ფონდებში დაცული „კომედიანტთა

თავშესაფარისათვის“ შესრულებული ორი პანო, — მხოლოდ ესაა, რაც პეტერბურგის ამ ორი კაბარეს გაფორმებიდან შემორჩა. თუმცა, ესეც საკმარისად ინფორმაციულია იმისათვის, რომ ზოგადად, დაახლოებით მაინც აღდგეს „მანანალა ძალლისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფარის“ მოხატულობა-გაფორმების საერთო ხასიათი.

სხვადასხვა ავტორთა მიერ ამ ორი კაბარეს შემკულობა ფაქტიურად ანალოგიურად ფასდება. ამიტომ, ეს აღწერილობა-შეფასებები იქნებ არცთუ სუბიექტურ-მიკერძოებულად ჩაითვალოს და არც კერძო, ერთეულ შემთხვევად. შესაბამისად, სარდაფების მოხატულობა-გაფორმება, შესაძლებელია, ამგვარადაც მივიჩნიოთ.

„მანანალა ძალში“ კედლები და ბუხარი დინამიკურად („მხეცურად“) იყო მოხატული. ერთ-ერთ დარბაზში კულბინის მოხატულობა („კუბისტური ფერწერა“), მრავალფერი გეომეტრიული ფორმების ასიმეტრიულ-მოუნესრიგებელი წყობით ანანევრებდა კედელს, არღვევდა მის მთლიანობას („მისი სიბრტყის დამანანევრებელი მრავალფერი გეომეტრიული ფორმები ქაოტურად გადადიოდა ერთმანეთზე“). მეორე დარბაზი „იატაკიდან თაღებამდე“ სუდეკინის მიერ იყო მოხატული ზანგების, ქალებისა და ბავშვების დეფორმირებული („უცნაურად დაგრეხილი ქალების, ბავშვებისა და ზანგების ფიგურები, ფანტასტიკურ ყვავილებში გადახლართული ზღაპრული ჩიტები“), დიდი მასშტაბის ფიგურებით („გლებოვა-სუდეკინას უზარმაზარი პორტრეტი მთელ კედელზე“). მათ ექსპრესიას მჭახე, კონტრასტული ფერადოვნება კიდევ უფრო ამძაფრებდა („კაშკაშა წითლისა და შხამიანი მწვანის შეჯახება, ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ სახეებს ინვევდა მესხიერებაში. „ოთხარშინიანი სცენის თათრის კაბასავით ჭრელი კედლები, ჭერი და ფარდა...“). სარდაფის ჭერი სუდეკინის მიერვე შავად იყო შეღებილი. ზედ კი ზოდიაქოს ნიშნების ფორმის მქონე ოქროსფერ ნაძერწ ჩარჩოებში სარკეები იყო ჩასმული. ალბათ, ღამეული ცის „გამოსახულება“ („სარდაფის თაღების შავ ფონზე, რომელიც ცაზე მიანიშნებდა, ზოდიაქოს ნიშნები — ოქროში ჩასმული სარკის ნამსხვრევები ციალებდა“).

„კომედიანტთა თავშესაფარში“ დარბაზები სუდეკინის ბარელიეფებითა და მის მიერვე

<sup>10</sup> ტექსტში მოყვანილია ნ. ვერეინოვის, მ. კუზმინის, ა. რიკოვისა და ვ. ვერიგინას „მანანალა ძალლისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფარის“ გაფორმებათა აღწერილობები. ამონარიდები ციტირებულია ნაშრომებში: А. Парнис, Р. Тименчик, Программы «Бродячей собаки», М., 1983; Л. Тихвинская, Кабаре и театры миниатюр в России 1908-1917 г. г. М., 1995; А. Конечный, В. Мордерер, А. Парнис, Р. Д. Тименчик, Артистическое кабаре «Привал комедиантов», М., 1988; Д. Коган, Сергей Судейкин, М., 1974.

მოხატული დარაბებით იყო შემკული. შავად შეღებილი ქერი აქაც სარკეებით იყო გაფორმებული, კედლებზე კი ოქროსფერი კანდელაბრები იყო მიმაგრებული. აკოვლევისა და გრეგორიევის მოხატულობა გამოსახულებათა ზედმეტად გაზრდილი ზომებით გამოირჩეოდა. ეს ყოველივე დარბაზის მასშტაბთანაც შეუსაბამო იყო („ყოველივე, ... უფრო დიდ სივრცეზე უნდა ყოფილიყო გათვლილი. ყველაფერი ახლოს, პირდაპირ მაყურებლის ცხვირნინ, მძიმე და მასიურია“). ცალკეული დარბაზის სივრცე, როგორც ჩანს, დიდი არ უნდა ყოფილიყო. გადახურვა კი მძიმე ბურჯებზე დაყრდნობილი მასიური თალებით, — საკმაოდ დაბალი. სამაგიეროდ, გრძივი ღერძი იყო გამოკვეთილი დომინანტა, რასაც დარბაზების განლაგების ანფილადური სისტემა განაპირობებდა. გრძივი ღერძის ამ დინამიკას კიდევ უფრო გამძაფრებულს ან უფრო „შემანუხებელს“ ხდიდა ის, რომ ამ ანფილადის ბოლოს მონყობილი სცენა უზარმაზარი, გამჭოლი (ბუტაფორული) ბუხრის ღიობიდან მოჩანდა („დარბაზი უზარმაზარი, გახსნილი ბუხრით ბოლოვდებოდა, საიდანაც სცენა ჩანდა: ყველა თალი და დარბაზი ერთ ღერძზე იყო განლაგებული...“). მძაფრი, კონტრასტულ-ინტენსიური იყო სარდაფის ფერადოვნებაც („პლაფონისათვის საკმაოდ მოულოდნელ შავ ფონზე ცისფერ რელიეფურ ჩარჩოში გაბნეული იყო სარკის მსხვილი ნამსხვრევები. დარბაზის სიღრმეში მოოქროვილი სცენა ციმციმებდა ნახევრადგახსნილი ალისფერი ფარდით“; „მუქ წითელ ფონზე თანამედროვე კავალერებისა და ქალბატონების ფიგურები“; ოქროსფერი შანდლები“). ორივე სივრცეში ეს სიჭარბე, სიმძაფრე, მასშტაბურ-პროპორციული შეუსაბამობა სულისშემხუთველად, დამძაბველად მოქმედებდა მნახველზე: „ავადმყოფური, გადაჭარბებული ფუფუნების“, „სამგლოვიარო, გამაღიზიანებელი“ „ეროტიკულ-ემმაკისეულ“ განწყობას ქმნიდა, რაღაც შუალედურს „სიგიჟესა და თრობას შორის“.

ამ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, ფორმალურ-კომპოზიციური ნყოფისა და მხატვრული სახის ხასიათის ურთიერთმიმართების ლოგიკას თუ მოვიხმობთ, და კაბარეს ინტერიერების რამდენიმე ფოტოსაც მოვიშველიებთ, „მანანალა

ძალისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფრის“ მოხატულობა-გაფორმების სისტემა შესაძლებელია შეფასდეს როგორც ატექტონიკური, ქაოტური, ასიმეტრიული, დისონანსური, ინტენსიური, ექსპრესიული.

ამგვარად, სარდაფების გაფორმების სისტემა ერთიანად, პაუზების გარეშე მოიცავდა სივრცის შემომსაზღვრელ კედლებს, ქერს; თითქოს უბრალოდ „იყენებდა“ მათ, რათა თავისი შეუსაბამოდ გაზრდილი ზომებით, მჭახე-კონტრასტული ფერადოვნებით, დეფორმირებულ-ექსპრესიული ფორმითა და განათებით საკუთარი რიტმი, საკუთარი პროპორცია, საკუთარი ნყოფა შეექმნა. ის არა მარტო შლიდა, ანაწევრებდა სიბრტყეს, ერთიანებდა კონსტრუქციებს, არამედ ვიზუალურად უკარგავდა მათ სივრცის შემომსაზღვრელ ფუნქციასაც. ჩასმული სარკეები, ოქროსფრად შეღებილი ნაძერწი ორნამენტები (უზარმაზარი გამჭოლი – ბუტაფორული ბუხარიც) არა მხოლოდ ფიზიკურად „გააქრობდა“ კედლისა და ქერის სიმტკიცე-სიბრტყოვანებას, არამედ მთელ სივრცეს ამორფულს, ილჟუზორულს, ცვალებად-მოუხელთებელს გახდიდა.

გარემოს გადა-სხვა-ფერების ერთ-ერთ საშუალებად – მასალად, ს. სუდეჟინი „ქიმერიონშიც“ მინას იყენებს; ოღონდ სარკეების ნაცვლად, აქ ვიტრაჟებია. ვიტრაჟი ერთდროულად შემოსაზღვრავს და გარე სამყაროსთანაც აკავშირებს სივრცეს. ის, როგორც გამჭვირვალე მხატვრობა, აფერადებს რეალურ შუქს და ცვლის სივრცის განათებას, ირეალურ ხასიათს ანიჭებს მას. მეორე მხრივ კი, ანაცვლებს კედელს და ითავსებს მის ფუნქციას. მაგრამ ის თავისთავად, ფიზიკურადაა ასეთი – გამჭოლი ფერადოვანი კედელი და, შესაბამისად, სივრცის გარდასახვის მიზეზიც ცნობადი, თვალსაჩინოა. „გატეხილ სარკეს“ კი ს. სუდეჟინი „ქიმერიონში“ კედელზე ხატავს – სარკის ნამსხვრევებში არეკლილი გარემოს მხატვრულ სახეს ქმნის.

პეტერბურგის კაბარეებში სარკე ირეკლავს გარემოს და ამით რეალური სივრცის „დუბლირებას“ ახდენს (თანაც დეფორმირებულად და ამოყირავებულად – „დარბაზის ქერზე სარკეებია ჩასმული, სადაც ყოველივე, რაც სცენაზე ხდება, ბუნდოვნად და ოდნავ დეფორმირებუ-

ლად ირეკლება...“), რაც არა მხოლოდ ადამიანს ურევს ვერტიკალურ ორიენტაციას სივრცეში, არამედ თავად სივრცესაც აკარგინებს ფიზიკურ ორიენტირებს: იატაკი ზევით, გადახურვად მოჩანს, ჭერი კი გრავიტაციული ზედაპირია. სარკე ნივთიერად, როგორც მასალა, არ ჩანს, ის არა ვერცხლისფრად დაფერილი გამოსახულების ამრეკვლავი მინაა, არამედ თავადაა ერთგვარი გამოსახულება — რეალური გარემოს ილუზორულად ზუსტი, მაგრამ ამოყირავებული „დუბლი“.

ამგვარ, თავისი ინტენსივობით „მოძალადე“ სივრცეში მოხვედრილ ადამიანს ალბათ მართლაც ეკარგებოდა რეალობის განცდა არა მარტო შეგრძნება-ემოციის დონეზე, არამედ — ფიზიკურადაც: ის საკუთარ თავსა და ირგვლივ გარემოს ჭერზეც — სარკეებში ხედავდა, თანაც — დეფორმირებულად. მასზე არა მარტო შავოქროსფერი ჭერისა და კედლის მოხატულობის ექსპრესია, ჰოფმანისა და გოცის „რომანტიკულ-ფანტასტიკური თეატრის“ თემატიკა მოქმედებდა, არამედ ფიზიკურად მის ირგვლივ იყვნენ თავად ეს პერსონაჟებიც, სპექტაკლის მსახიობების, თეატრალურ კოსტუმებში გამონყოფილი ოფიციატებისა და კარისკაცის სახით. ყოველივე ამას შავი მაგიისა და კაბალისტიკის ელემენტების მქონე კაბარეს რეგლამენტირებული ყოფა და ქცევის ეტიკეტიც ემატებოდა. ამ გარემოში აღმოჩენილ ადამიანს სხვა არჩევანი აღარ რჩებოდა — ის უკვე გარდასახული, თეატრალიზებული რეალობის ნაწილი იყო<sup>11</sup>.

„ქიმერიონში“ ს. სუდეკინის მიერ თეატრალიზებულ-გარდაქმნილ სივრცედ მოაზრებულ გარემოსა და მასში მოხვედრილი ადამიანის ურთიერთმიმართება სხვაგვარია: მნახველი, არანაძალადევი, თითქოს თავისი ნებით, თანდათანობით ერთვება მასში, როგორც უკვე აღინიშნა, მისი თანაზიარი ხდება (ან იქნებ არც ხდება, უფრო ზუსტად, შესაძლებელია რომელი-

მე მნახველმა „ქიმერიონი“ გარდაქმნილ-თეატრალიზებულ სივრცედ ვერ განიცადოს, ვერ გახედოს მისი თანაზიარი. „ქიმერიონის“ მხატვრობა, ვფიქრობ, ამ შესაძლებლობასაც ტოვებს).

ამგვარად, პეტერბურგის შემდეგ ს. სუდეკინი თბილისში რეალობის გარდასახვის, „ცხოვრების თეატრალიზების“ განსხვავებულ გზას ირჩევს. სივრცის გარდასაქმნელად თითქოს უფრო ლოგიკური, თავად მხატვრისთვისაც თითქოს უფრო ბუნებრივი მეთოდი — ინტენსიური „ჩარევით“ გარემოს გადა-სხვა-ფერება — თბილისში ერთგვარად „შემოვლითი“, ირიბი დამოკიდებულებით იცვლება. სუდეკინი „ქიმერიონში“ ორ „თეატრალიზებულ“ სივრცეს ქმნის: ერთს ნამუშევრებში — მხატვრულს და მეორეს — ემპირიულ გარემოში, მხატვრობის არქიტექტურასთან მიმართებით, „მიაქვს“ რა პირველი კაფეში მყოფ ადამიანთან. პეტერბურგისგან განსხვავებით თბილისში სარდაფის არქიტექტურაზე არა „ძალადობა“, არამედ სწორედ მის სტრუქტურა-ტექტონიკა-კონსტრუქციასთან მხატვრობის შეთანხმება ხდება ამ იდეის განხორციელების საშუალება. სუდეკინი თბილისში კვლავაც თავისი ინტერესების „ერთგული“ რჩება, მაგრამ არსებითად ცვლის დამოკიდებულებას, ესთეტიკას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგივე იდეის — „ცხოვრების თეატრალიზების“ — განსახორციელებლად განსხვავებულ ფორმალურ ნიშნებს, ფორმათქმნადობის განსხვავებულ პრინციპებს მიმართავს: ერთგან — მიზანმიმართული ატექტონიკურობა, როგორც მხატვრული ხერხი, დინამიკა, ასიმეტრია, ექსპრესია, სიმდაფრე; მეორეგან — ზომიერი მეტყველება, ტექტონიკა, სიცხადე, თავშეკავებულობა. მხატვრის ეს არჩევანი არ მგონია „ქიმერიონის“ დარბაზის არქიტექტურული მოცემულობით — მისი ცხადი, ტექტონიკური სტრუქტურით — ყოფილიყო ნაკარნახევი (ან მხოლოდ ამით ყოფილიყო განპირობებული). სწორედ სივრცის (მართალია, ნაკლებ ტექტონიკური, უფრო ამორფულ-მძიმე სტრუქტურის მქონე) კონსტრუქციას, კედლის სიმტკიცე-სიბრტყოვანებას უგულვებელყოფს სუდეკინი პეტერბურგში და, როგორც ვნახეთ, საკმაოდ „ნარმატებულადაც“. მიზეზი, ვფიქრობ,

<sup>11</sup> ნ. ვერეინოვიც ამასვე თვლიდა: „ამ ჯადოქრობით, რომელიც ასე მძლავრად ურევდა ერთმანეთში ცხოვრებას თეატრთან, მართალს გამონაგონთან, პროზას პოეზიასთან, „მანანალა ძაღლის“ სტუმრები თითქოს სხვა არსებებად გარდაისახებოდნენ, მართლაც რაღაც ფანტასტიკურ, სრულიად თავისუფალ, „მანანალა“, „მიუსაფარ“ ძაღლებად „ბოჰემის სამეფოდან“.



უფრო არსებითია, თუმცა მისი დადასტურებით მტკიცება — ძნელი: იგი აღიქვამს და იაზრებს ახალ გარემოს (თბილისს, მის არტისტულ კაფეს, „ქიმერიონის“ მესვეურთა მიდრეკილებებსა და ღირებულებებს); ინტუიტიურად თუ ცნობიერად ქართველი მხატვრების ნამუშევართა მიერ დამკვიდრებულ წყობას მიყვება, მათთან შეწყობას „ცდილობს“.

მართალია, ს. სუდეკინი „ქიმერიონის“ მოხატულობაში გამოკვეთილ მხატვრულ ინდივიდუალობად ჩანს, მეტიც, კედლის მხატვრობის, სივრცის გაფორმების ფუნქციასაც ის თანამომხატველთაგან — დ. კაკაბაძისა და ლ. გუდიაშ-

ვილისაგან — რადიკალურად განსხვავებულად მოიაზრებს, მაგრამ როგორც მოხატულობის თანამონაწილე, იგი ფორმათქმნადობის იმ პრინციპებს იზიარებს, რაც „ქიმერიონის“ მოხატულობასთან მიმართებით ეროვნულ (ქართულ) მეთოდად განვსაზღვრეთ. ამდენად, შესაძლებელია, ვივარაუდოთ მაინც (თუ არ ვამტკიცოთ), რომ ს. სუდეკინის ეს არჩევანი ქართველ მხატვრებთან თანამოღვანეობის შედეგია, იმ კულტურის ხასიათისა და აღქმისა და გააზრების შედეგი, რომლის წიაღშიც პეტერბურგის შემდეგ მას არტისტული კაფეს კედლების მოხატვა და მისი ხელმძღვანელობა ისევ დაევალა.



სურ. 1. ყოფილი „ქიმერიონის“ დარბაზი, საერთო ხედი



სურ. 2. ს. სულეჯინი.  
„ქიმერიონი“, კავეს სტუმარი



სურ. 3. ს. სულეჯინი.  
„ქიმერიონი“, ბალერინები





სურ. 4. ს. სუდეკინი.  
„ქიმერიონი“, გატეხილი სარკე

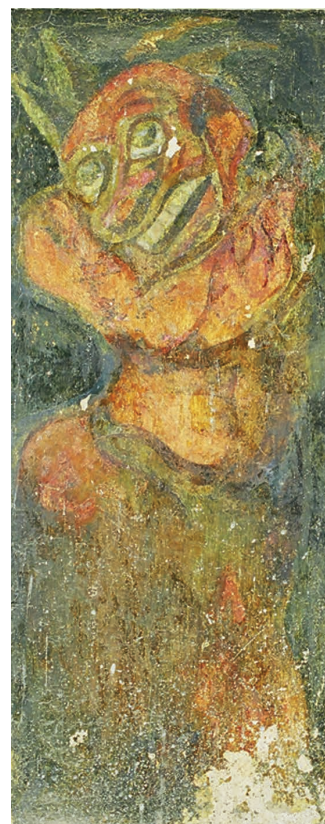
სურ. 5. ს. სუდეკინი.  
„ქიმერიონი“,  
ნატურმორტი



სურ. 6. ს. სუდეკინი.  
„ქიმერიონი“,  
ზღაპრული ქალი



სურ. 7. ს. სუდეკინი.  
„ქიმერიონი“,  
ურჩხული





## ნათია წულუკიძე

აპ. ქუთათელაძის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

### თანამედროვე ადამიანის ნოსტალგია კონცეფტუალური ფოტოგრაფია

მას შემდეგ რაც მზის სხივმა კამერა ობსკურაში გაიარა და ბუნდოვანი, შავ-თეთრი გამოსახულება დააფიქსირა სამყარო მოულოდნელად შეიცვალა, რადგანაც მზის სხივის, ქიმიური ელემენტების და ჯერ კიდევ პრიმიტიული ტექნიკის — შავნაჭერგადაფარებული უზარმაზარი ყუთის — ურთიერთქმედებით ახალი ხელოვნება — დაგეროტიპია, შუქნერა<sup>1</sup>, იგივე ფოტოგრაფია გაჩნდა. 1839 წელს ადამიანმა პირველად დაინახა წამი, შეძლო მისი მთელი სისრულით აღქმა, გაცნობიერება. XIX საუკუნის ადამიანისათვის ეს ერთგვარი ვიზუალური შოკი იყო; თუმცა ამ შოკის მოთხოვნილება, მისადმი მზაობა თავისთავად უკვე არსებობდა. ეს მიზეზ-შედეგობრივი პროცესი, განვითარების ლოგიკური ჯაჭვი იყო, რომელმაც ადამიანის ცნობიერებასა და ვიზუალურ ფსიქოლოგიაში, შესაბამისად, ვიზუალურ ხელოვნებაშიც მოახდინა გარდატეხა. სასურათე სიბრტყეზე ასე ბუნებრივად და რეალისტურად პირველად აისახა გარემო, სივრცე, ფორმა, მოცულობა... . მოკლედ, მხატვრობის საუკუნეების მანძილზე არსებული ოცნება ფოტოგრაფიამ ააცხადა — „გრაფიორებს ისლა დარჩენიათ თავი ჩამოიხრჩონ“, „დღეიდან ფერწერა მოკვდა“ აცხადებდნენ ფოტოგრაფიით აღფრთოვანებული XIX საუკუნის ავტორიტეტები. თუმცა, ფოტოგრაფიული გამოსახულება, მისი ბუნებრივობა ფერწერის არა სიკვდილის, არამედ „გარდაცვა-

ლების“, ტრანსფორმაციის ერთ-ერთი მიზეზი, კატალიზატორი გახდა და მხატვრობამ აქცენტი რეალური სამყაროდან, ირეალურზე, იდეასა და კონცეფციაზე გადაიტანა, შემოქმედის მზერა „შინაგანი ლანდშაფტისაკენ მიაბრუნა“<sup>2</sup>, ვიზუალური ხელოვნება კონცეფტუალიზმამდე მიიყვანა და საბოლოოდ სრულიად შეცვალა მხატვრობის ხასიათი და ის ART-ად აქცია.

ტერმინი — კონცეფტუალიზმი პირველად 1961 წელს ჰენრი ფლინტმა გამოიყენა თავის პუბლიკაციაში „ფლუქსუსის“ შესახებ. საბოლოოდ კი ეს სახელწოდება მიენიჭა შემოქმედთა ჯგუფს ART & LANGUAGE („ხელოვნება და ენა“), რომელსაც ჯოზეფ კოშუტი ხელმძღვანელობდა. ამ ჯგუფის თეორიის მიხედვით, არტობიექტის ანალიზი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თვით არტობიექტის მნიშვნელობა, ისევე როგორც ხელოვნების ნიმუშისაგან მიღებული ცოდნა და კონცეფცია უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ხელოვნების დასრულებული ნიმუში.

კონცეფტუალური ხელოვნება უარყოფს ტრადიციული სახელოვნებო ფორმების საშუალებით განხორციელებულ შემოქმედების ტრადიციულ ფორმას. კონცეფტუალისტების ნამუშევრები ძირითადად ემყარება ტექსტს, რომლის როლი გამოსახულების მნიშვნელობას უტოლდება, ხშირად კი უფრო მნიშვნელოვანიც არის. აბსოლუტურად შეცვლილია გამოსახულების ხასიათიც — ის ტრადიციული მხატვრული ხერხებით კი არ იქმნება, არამედ ფოტოების, რუკების, ვიდეოჩანაწერების, სხვადასხვა ინსტრუქციების გამოყენებას გულისხმობს. ზოგიერთ შემთხვევაში კი (მაგ., სოლ ლევიტის, იოკო ონოს, ლოურენს ვეინერის) ხელოვნება შემოიფარგლება მხოლოდ ინსტრუქციით, რომელშიც ნამუშევრის აღწერაა მოცემული, თვით ობიექტი კი არ არსებობს. კონცეფტუალისტები ვიზუალურ ხელოვნებაში აქტიურად ნერგავენ „ნაკითხვის“ მომენტს, რაც კიდევ ერთხელ ამყარებს აზრს იდეის პრიმატულობის შესახებ თვით არტეფაქტთან შედარებით.

თუმცა, ფორმისა და გამოსახულების უგულვებლყოფა, „რეალისტურობისაგან თავის დაღწევის პროცესი“<sup>3</sup>, „მზერის შინაგანი ლანდშაფ-

<sup>1</sup> ქართულ ენაში ფოტოგრაფიის უშუალო ეკვივალენტი სწორედ შუქნერაა: phos (photos) — სინათლე და grapho — ვნერ.

<sup>2</sup> X. Ortega-i-Gasset, *Дегуманизация искусства*, М., 1991, გვ. 9.

<sup>3</sup> S. Sontag, *On Photography*, New York, 1990, გვ. 94.

ტისაკენ მიბრუნება“ საზოგადო პროცესი იყო, რომელიც ფოტოგრაფიასაც შეეხო. ასეთ არტ-სივრცეში ძალიან საინტერესოა ფოტოგრაფიის პოზიცია, რომელიც თავისთავად, მხატვრობისგან განსხვავებით, ვერაფრით იქნება რეალობას, რეალურ გამოსახულებას მონყვეტილი და მისი პრინციპული თავისებურებიდან გამომდინარე უბრალოდ ვერ იარსებებს საგნობრივი, რეალური სამყაროსგან დამოუკიდებლად. ამდენად, ფოტოგრაფიას თანამედროვე პოსტმოდერნულ სამყაროში ჩანერის გაცილებით ნაკლები მონაცემი აქვს, ის ერთგვარად თავისივე „ხაფანგში“ ებმება. თუმცა, ისევე როგორც ფოტოგრაფია არ გახდა „მხატვრობის სიკვდილის“ მიზეზი, ასევე არც კონცეფტუალიზმი გახდა ფოტოგრაფიის არააქტუალობის საფუძველი. უფრო კონკრეტულად კი, პოსტმოდერნულ ეპოქაში ფოტოგრაფიამ უკვე მხატვრობისგან „ისესხა“ კონცეფტუალური მეთოდები, რაც ძირითადად ვიზუალურ ხატში ვერბალური მოცემულობის, ნაკითხვის მომენტის შემოტანასა და ავტორის მიერ ხელით დახატული დეტალების დამატებაში ვლინდება. საბოლოოდ, ფოტოგრაფიაშიც ხდება რეკოლუციური გარდატეხა — ფოტოგრაფიის ნოემა „ეს აქ იყო“ ფუნდამენტურად იცვლება და ახალი — „ეს აქ შეიძლებოდა ყოფილიყო“ — ყალიბდება.

1960-იანი წლების დასაწყისში ცნობილი ამერიკელი ფოტოგრაფი, დუან მიქალზი თამამად არღვევს დამკვიდრებულ ნორმებსა და კლიშეებს, ფოტოგრაფიაში პირველი აყალიბებს სინთეზურ სტილს, რომელიც ფოტოს, წარწერასა და ავტორისეულ ნახატს აერთიანებს, ხსნის საზღვრებს ფოტოგრაფიასა და ფილოსოფიას შორის და ფოტოკონცეფტუალიზმის პირველ ნიმუშებს ქმნის (სურ. 1). დუან მიქალზთან ერთად, დასავლურ სივრცეში, კონცეფტუალური ფოტოგრაფიის მნიშვნელოვან ნიმუშებს ცნობილი არტისტები ბარბარა კრუგერი და ბორის მიხაილოვი ქმნიან. მათი შემოქმედების განხილვა საშუალებას გვაძლევს ნათლად დავინახოთ და წარმოვაჩინოთ ქართველი ფოტოკონცეფტუალისტების სახასიათო თვისებები, კერძოდ კი, რამდენად არიან ისინი ქართული კულტურული მემკვიდრეობის მატარებლები და რამდენად ორგანულად ეწერებიან თანამედროვე ხელოვნების ზოგად კონტექსტში?

„ცხოვრება ძალიან ხანმოკლეა იმისათვის, რომ ფოტოგრაფისათვის სახასიათო უამრავ მინიერსა და მომაბეზრებელ კითხვებზე დახარჯო — „როგორ უნდა გაიღიმოს მოდელმა, ისე რომ კბილები არ გამოუჩნდეს?“, „ეს სახლი ამ წითელი ვაგონის ფონზე უკეთ ჩანს?“ ... მოკლედ იფიქრეთ ბევრი, იფიქრეთ ღრმად და დასვით ახალი კითხვები. როგორც ფოტოგრაფმა როგორ წარმოაჩინოთ არსებობის ბუნება და ადამიანური ყოფის დრამა? როგორ მოახდენთ სილამაზისა და სიმახინჯის დეფინიციას ვიზუალური ხერხებით? რა არის სიკვდილი და რატომ ეძებს კაცობრიობა გარდაცვალების შემდგომი არსებობის რაციონალურ ახსნას? მოკლედ გაუშვით მოდელები სახლში და დასვით ღიღი შეკითხვები“<sup>4</sup>.

„ღიღი შეკითხვების“ დასმა დუან მიქალზის ფოტოგრაფიის არსია. იგი არსებული ფოტოგრაფიული დოკუმენტალიზმის ნაცვლად ახალ, დასაშვებ, შესაძლო, წარმოსახვით რეალობას ქმნის, რის გამოც მისი კონცეფცია საკმაოდ ახლოს არის საურეალიზმთან — დუან მიქალზის, ისევე როგორც საურეალისტების, უმთავრესი მიზანია „ზემოქმედება მოახდინოს არსებულზე, რეალობას ახალი მოთხოვნები წაუყენოს. განყვიტოს აზროვნების პროცესი, რათა ახალი, განსხვავებული აღქმადობა შექმნას. სრულიად გამოათავისუფლოს ქვეცნობიერი და მისი მეშვეობით ახალი ენიგმური სამყარო ჩამოაყალიბოს“<sup>5</sup>.

ზოგადად, მიქალზს სწორედ არაგამოსახვადი, საგნობრივი სამყაროსა და საუყუტური სცენის მიღმა არსებულის გადმოცემა აინტერესებს: „მე ფოტოგრაფიის დეზერტირი ვარ“, „მხოლოდ ეფემერულის ფოტოგრაფირებას ვცდილობ, ჩემი იდეა რეალობის შესახებ სულაც არ ემთხვევა რეალურ ფაქტებს...“<sup>6</sup> „მუდმივად ინტროსპექტული შემოქმედი ვარ. ჩემთვის გონება არის ყველაფრის წყარო. მე სრული ანომალია ვარ ფოტოგრაფიაში, რადგანაც არასოდეს მჯერა თვალის“<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> M. Livingstone, *The Essential Duane Michals*, New York, Putnam, 1997.

<sup>5</sup> R. Hood, *Duane Michals*, 1997, Online <http://www.sirus.com/~aether/photo/duane.html>.

<sup>6</sup> D. Seidner, *Duane Michals*, *BOMB 20/Summer 1987*, ART.

<sup>7</sup> Karl-Peter Gottschalk, *Duane Michals: Asking Questions Without Answers* <http://www.americansuburbx.com/2009/02/theory-conversation-with-david.html>.

„შენ აუცილებლად უნდა წერო, რადგანაც დოროთი პარკერივით<sup>8</sup> საუბრობ“ — უთხრა დაიან არბუზმა<sup>9</sup> ბარბარა კრუგერს. 1970-იან წლებში კრუგერი მართლაც გატაცებული იყო პოეზიით და ძირითად დროს სწორედ ლექსების წერას უთმობდა. თუმცა, წერა კრუგერმა თავისივე ფოტოების, საგამოფენო კედლების ზედაპირებზეც დაიწყო. „ვერბალურ მოცემულობას საფრთხის ასაცილებლად, შიშის დასაძლევად ვიყენებ. ეს ჩვეულებრივი, ხელში იარაღის ალების სანაცვლოდ ნაპოვნი, ქალური გამოსავალია“<sup>10</sup>.

ცნობილი ამერიკელი ფოტოკონცეფტუალისტი, ბარბარა კრუგერი GUERILLA ART-ის (გერილა არტ)<sup>11</sup> ერთ-ერთი პიონერია, მისი გაფეტიშებული ნამუშევრები ხშირად ჩნდებოდა მაისურებსა და ჩანთებზე, ბილბორდებსა და ქალაქის ავტობუსების ფანჯრების მინებზე. ბარბარა კრუგერისთვის სულაც აღარ არის საკმარისი, რომ მისი თამამი განცხადებები — „ვყიდულობ ესე იგი ვარსებობ“, „შენი სხეული ბრძოლის ველია“, „ჩვენ გადაგაკეთებთ“, „ნებისმიერი ძალადობა არის პათეტიკური სტერეოტიპის ილუსტრაცია“, „შენი კომფორტი ჩემს მდუმარებაშია“, „შენი ფიქცია ისტორია ხდება“ — მხოლოდ MoMA-ს ან გუგენჰეიმის მუზეუმის სტუმ-

რებმა ნაიკითხონ. ის პლაკატური ტიპის, მარტივად აღსაქმელი ხელოვნების ნიმუშებით მასებზე მუშაობს, თავის შემოქმედებას მასკულტურის ნაწილად აქცევს, მხოლოდ უმნიშვნელოვანესია აღვნიშნოთ, რომ იგი ამას მასკულტურისვე სანინააღმდეგოდ აკეთებს. ანუ, ეს არის პროტესტი მასკულტურის მიმართ, მხოლოდ მასკულტურისვე სახასიათო ხერხებით, რათა პროტესტიც მასობრივად ხელმისაწვდომი და მაქსიმალურად გასაგები გახადოს.

ბარბარა კრუგერის ფოტოები, ზოგადად, XXI საუკუნის პორტრეტებს წარმოადგენს, თუმცა, მათგან ალბათ, მაინც განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ფოტო, რომელზეც ახლო ხედით გამოსახულ ხელის მტევანს უჭირავს პატარა ნითელი ქალაღის ფურცელი წარწერით — „ვყიდულობ, ესე იგი ვარსებობ“ (სურ. 2, 3). უმარტივესი ფოტო ძალიან ლაკონურად ასახავს სრულიად ახალ მოვლენასა და პრობლემას, იმის შესახებ, თუ როგორ გაუტოლა გაბატონებულმა კონსიუმერიზმმა აზროვნება — შოფინგს, გემოვნება — „ბრენდმცოდნეობას“.

განაცხადი — „ვყიდულობ, ესე იგი ვარსებობ“ შესაძლოა პოსტმოდერნული თვითთრონიაც კი იყოს ავტორისა, რომელიც მსოფლიოში ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ კონცეფტუალურ ნიმუშებს ბეჭდურ მასმედიაში ნაპოვნი ფოტოებისა და ტექსტებისაგან აგებს. ისიც ისეთივე კონსიუმერია, როგორც ნებისმიერი სხვა, რომლისთვისაც ძალიან მნიშვნელოვანია რომელიმე ცნობილი ბრენდის იარაღი პერანგის საყელოზე ან ლოგო მაისურის გულზე. პოსტმოდერნულ ეპოქაში ყველაფერი უკვე დაწერილი და ნათქვამია და ბუნებრივია, რომ XXI საუკუნის ადამიანების ოსტატობა მხოლოდ ამ ყველაფრიდან ამორჩევისა და ახალი კონტექსტით ძველის გადაფარვის ხარისხში ვლინდება. ბარბარა კრუგერის შემოქმედების შემთხვევაში აუცილებელი და მნიშვნელოვანია იცოდე, რომ ეს ფოტოები უკვე არსებული, მასმედიიდან ამორჩეული ნიმუშებია. თუმცა, ეს ცოდნა კვლავ ბარბარა კრუგერის შემოქმედების გასაშიფრად და შესაცნობად გჭირდება, რადგანაც, ამ შემთხვევაში, მნიშვნელოვანია, რომ ავტორი მასკულტურიდან მოტანილი იაფფასიანი ციტატებით, სხვის მიერ უკვე შექმნილი მარტი-

<sup>8</sup> დოროთი პარკერი (1893–1967), ამერიკელი პოეტი და მწერალი ქალი. ცნობილია XX საუკუნის ურბანული მისწრაფებებისა და სისუსტეებისადმი თავისი გონებამახვილური ინტელექტუალური იუმორითა და სარკაზმით.

<sup>9</sup> დაიან არბუზი — ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილი ამერიკელი ფოტოგრაფი, რომელთანაც ბარბარა კრუგერი ნიუ იორკში პარსონის სკოლაში ხელოვნებასა და დიზაინს სწავლობდა.

<sup>10</sup> Interview with Barbara Kruger by Anne Keehn, *Swindle Magazine*, 2009; <http://swindlemagazine.com/issueicons/barbara-kruger>.

<sup>11</sup> GUERILLA ART — იგივე STREET ART (ქუჩის ხელოვნება) მიმდინარეობა, რომელიც 1980-იან წლებში ამერიკაში ჩამოყალიბდა. მისი ძირითადი პრინციპია სახალხოდ, დემონსტრაციული აქციების მოწყობა, ნამუშევრების გამოფენა ქალაქის ქუჩებში. სახელწოდება — GUERILLA ART მომდინარეობს 1984 წელს ჩამოყალიბებული ქალ მხატვართა ჯგუფის აქციიდან. ხელოვანი ქალები აგრესიულად აპროტესტებდნენ მათ მიმართ დამკვიდრებულ სტერეოტიპულ მიდგომებს. მათ ნიუ-იორკის ქუჩაში უზარმაზარი პოსტერი გამოფინეს, რომელზეც ენგერის ერთ-ერთი ნახატის რეპროდუქციაზე ქალის თავი გორილის გამოსახულებით შეცვალეს და მიანერეს: „ქალები აუცილებლად უნდა გაშიშვლდნენ, მეტ. მუზეუმში რომ მოხვდნენ?“, ამ ჯგუფის წარმომადგენლები თავის აქციებს ხშირად გორილას ნიღბებით ატარებდნენ და სახელად GUERILLA GIRLS დაირქვეს.



ვი ნიშნებით საუბრობს; როგორც კონსიუმერი აკრიტიკებს კონსიუმერიზმს; მასკულტურის წარმომადგენლის სტატუსით უპირისპირდება მასკულტურას. იგი არც გურამ ნიბახაშვილივით ჰუმანურია, რომ ციტირებულ ფოტოს „კეზელის ნეგატივებიდან“ ან „მერიასთან ნაპოვნი ფოტო“ მიაწეროს და არც შავერდიანივით შეკრავს ერთ ალბომად „მამის ნეგატივებს“.

„ყველაფერი ისეთი ნაცრისფერია, რომ გასაფერადებლადაც კი ვერაფერს შეარჩევ“ — მიანერა ერთ-ერთ ფოტოზე ერთ-ერთმა საბჭოთა პერიოდის ყველაზე ცნობილმა ფოტოგრაფმა — ბორის მიხაილოვმა ამავე პერიოდში გადაღებულ ფოტოს, თუმცა ახალი ფერი, განსხვავებული ხედვა ფოტოხელოვნებაში მაინც შემოიტანა.

ბორის მიხაილოვს საბჭოთა კონცეფტუალური ფოტოგრაფიის ფუძემდებლად თვლიან. იგი საბჭოთა ფოტოგრაფიის ისეთივე ატიპურ ნიმუშებს და გამონაკლისებს ქმნის, როგორც შავერდიანი ან ნიბახაშვილი. ამჟამად ის ბერლინში ცხოვრობს, თუმცა მისი შემოქმედების მთავარ თემას მაინც საბჭოთა, შესაბამისად, მოგვიანებით პოსტსაბჭოთა ადამიანი, მისი საარსებო გარემო წარმოადგენს.

ისევე როგორც საბჭოთა პერიოდის ფოტოგრაფთა უმრავლესობას, პროფესიული განათლება არც მიხაილოვს აქვს მიღებული. იგი ინჟინერი იყო, ქარხანაში მუშაობდა და, შესაძლოა, მისი ცხოვრება არც არასდროს გასცილებოდა საბჭოთა მოხელის რუტინას, ერთხელ შემთხვევით, საკუთარ სამუშაო მაგიდაზე, თავისივე გადაღებული საკუთარი ცოლის ეროტიკული ფოტოები რომ არ დარჩენოდა. თუმცა, ეს რეჟიმი არც შემთხვევითობას ცნობდა, არც საკუთრებას და არც პირადი ცხოვრების უფლებას, ამიტომ საქმე КГБ-მ განიხილა და ბორის მიხაილოვს სახელმწიფო სამსახურში მუშაობა საერთოდ აეკრძალა. მანაც არჩევანი ისევე ფოტოგრაფიაზე შეაჩერა. დღეს მიხაილოვი საბჭოთა ფოტოგრაფიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურაა, მის მუზად და მთავარ თანამოაზრედ კი დღემდე რჩება მისი მეუღლე — ვიტა.

ბორის მიხაილოვის შემოქმედება ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, კონცეფტუალურად მრავალფეროვან 30-მდე ფოტოსერიას მოიცავს. იგი, ისევე როგორც ქართველი ფოტოკონცეფტუალისტები, ძირითადად, დოკუმენტურ ფო-

ტოებს იღებს, არსებული ვიზუალური მოცემულობის დამუშავებით, დამატებითი დეტალების კომბინირებით სინთეზურ კონცეფტუალურ ფოტოსისტემას, იდეის შესატყვის კონტექსტს ქმნის და კომუნისტური რეჟიმისა და პოსტრეჟიმის პირობებში გამოკვეთილ, დაბნეულ ადამიანს, მის პორტრეტ-გამოკვლევას წარმოგვიდგენს (სურ. 4, 5).

საინტერესოა, რა საფუძველი ჰქონდა ფოტოკონცეფტუალური მიმდინარეობის განვითარებას საქართველოში, მითუმეტეს ჩაკეტილი კომუნისტური რეჟიმის პირობებში, როდესაც ფოტოგრაფია საერთოდაც ხელოსნობად ითვლებოდა. ალბათ ისტორიული ლოგიკის კიდევ ერთი გამოვლინებაა, რომ საქართველოში 1970-იან წლებში ამ მიმდინარეობის პირველ ნიმუშებს ბორის შავერდიანი ქმნის — ჩაკეტილი სამყაროს „ყოფიერების დეზერტირი“<sup>12</sup>, რომელმაც XXI საუკუნის საინფორმაციო ტექნოლოგიების მიღწევების მიუხედავად, მაინც „მოახერხა“ და ერთგვარ ფანტომად დარჩა ქართულ ხელოვნებაში. მან დედის გარდაცვალების შემდეგ მთელი თავისი ფოტომემკვიდრეობა ფოტოგრაფ გურამ ნიბახაშვილს დაუტოვა და რუსეთში წავიდა, მას შემდეგ შავერდიანთან დაკავშირება ვეღარ მოხერხდა, საქართველოში კი ნათესავები არ ჰყავს. დღეს ძალზე ძნელი სათქმელია, საერთოდ იცოდა თუ არა ბორის შავერდიანმა ფოტოკონცეფტუალიზმის შესახებ რაიმე, ჰქონდა თუ არა ნანახი დასავლური ნიმუშები, თუ დამოუკიდებლად მივიდა ანალოგიურ „ენამდე“, მხატვრულ ხერხებამდე? იქნებ ამ რთული ადამიანის შინაგანი მოთხოვნილება იყო საკუთარი ფოტოები დამატებითი დამუშავებისა და თავისივე ლექსების დართვის წყალობით „კონცეფტუალურ სხეულად“ ექცია. თუმცა, მნიშვნელოვანია, რომ მის ხელოვნებაში ძალზე ძნელია რაიმე გავლენის წყარო იპოვნო, იგი მხოლოდ საკუთარ სამყაროში მოგზაურობს, მხოლოდ საკუთარ თავს ესაუბრება, მხოლოდ საკუთარ ვერბალურ და ვიზუალურ ციტატებს იყენებს, ხშირად თვითონვეა საკუთარი ფოტოების პერსონაჟი (სურ. 7). მოკლედ, ის სრულყოფილი „დეზერტირია“ და უფრო ლოგიკური იქნება

<sup>12</sup> ბორის შავერდიანი ასე მოიხსენიებს საკუთარ თავს ალბომში „აზრთა მდინარება“ ფოტოებისათვის დართულ ტექსტებში

თუკი ვიფიქრებთ, რომ ამ შემთხვევაში ფოტოგრაფიის აღმოჩენის ისტორია განმეორდა და შავერდიანი ყველა ცნობილი ფოტოკონცეფტუალისტი საგან დამოუკიდებლად გაჰყვა საკუთარ „აზრთა მდინარებას“<sup>13</sup>.

შავერდიანისაგან განსხვავებით, თამამად შეგვიძლია გავლენებზე საუბარი გურამ ნიბახაშვილის ფოტოგრაფიის შემთხვევაში. თუმცა, გავლენა ყოველთვის არ ნიშნავს რაიმეს დუბლირებას, ეს უფრო თანამედროვე ხელოვნების მიერ მოტანილი ხერხია უშუალოდადაკარგულ ეპოქაში, რომელიც საკუთარი ისტორიითვე იკვებება. მართალია, ორივე შემოქმედი ნამუშევრის შექმნის დაახლოებით ერთსა და იმავე მეთოდს იყენებს, მაგრამ კონცეფტუალიზმში სწორედ მეთოდით გამოხატულ იდეას ენიჭება გადამწყვეტი მნიშვნელობა, იდეა, საავტორო კონცეფციები კი ორივე მათგანს სრულიად განსხვავებული აქვს.

„განმარტებანის“ — გურამ ნიბახაშვილის კონცეფტუალური ფოტოსერიის — კომპოზიციები ცენტრში განთავსებული ფოტოს, მის გარშემო ფოტოქალაქის გაუმჟღავნებელი ნაწილების, ფოტოსთვის ლექსიკონიდან მიცემული განმარტების და ავტორის მიერ ნითელი საღებავით დახატული საგანგებოდ შერჩეული დეტალების კომბინაციისაგან შედგება (სურ. 6). ეს კომპონენტები ერთი ძირითადი მოვლენის, ცნების გარშემო არის სინთეზირებული და ამ სინთეზირებით იქმნება ავტორის კონცეფტუალური მხატვრული ენა, რომელიც ნებისმიერ მოვლენას თუ ცნებას თავისებურ განმარტებას აძლევს. განმარტებითი ლექსიკონიდან ამოღებული სიტყვის ან ცნების ზუსტი განმარტება თან ერთვის შესატყვის ფოტოს, როგორც ფაქტს, დოკუმენტს და გვიჩვენებს, რამდენად სწორი ან არასწორია ჩვენს ცნობიერებაში ტრადიციულად დამკვიდრებული აღქმა, განმარტება, ახსნა.

გურამ ნიბახაშვილის ნამუშევრებში ზოგჯერ არაავტორისეული ფოტოს ანუ ფოტოციტატის (იგი ყველასათვის უცნობი ფოტოგრაფის რეზო კეზელის ნეგატივებს იყენებს), ლექსიკონიდან ამოღებული განმარტების და საგანგებოდ დახატული ნითელი დეტალების სინთეზით მრავალმრიანი სახელოვნებო პლასტი იქმნება: ავ-

ტორი მის მიერ შერჩეული ყველა კომპონენტით განსხვავებულ ვიზუალურ თუ ვერბალურ მოცემულობას გვანვდის და მათი განსხვავებულობით ერთიან, ერთ მთლიან კონტექსტუალურ ინფორმაციას ქმნის. ანუ ავტორი ახალ, შედგენილ „ჰიბრიდულ ენას“<sup>14</sup> აყალიბებს და ეს ენა თავისი ჰიბრიდულობის მიუხედავად ენის სრულფასოვან სტატუსს აღწევს, რადგანაც, მასში მოტანილი თვისობრივად განსხვავებული კომპონენტები — ფოტო, ნახატი, ვერბალური ინფორმაცია — საბოლოო ჯამში აბსოლუტურად გასაგებ სახელოვნებო სივრცეს ქმნის.

„განმარტებანი“ ერთგვარი „ვიზუალური მსჯელობაა“ დამკვიდრებული ფორმულებისა და ერთმნიშვნელოვანი დასკვნების შესახებ. ეს ნახნაგების, მრავალფეროვნების ხელოვნებაა და აქ თითქმის ყველა, თუნდაც ყველასთვის მისაღები ფასეულობაც კი ავტორის თვალთახედვით არის გადაფასებული. ფოტოსა და განმარტების ურთიერთშესატყვისობით, მათი სინთეზით იგი სწორედ დამკვიდრებულ ფასეულობათა გადაფასებას ახდენს.

სათქმელის, იდეის გამოსახვისა და გადმოცემის პრიორიტეტულობა, დარღვეული ფოტონომის ხარჯზე შექმნილი ახალი კონცეფცია — „ეს აქ შეიძლებაოდა ყოფილიყო“, იდეას მორგებული ფოტოსივრცე, რომელიც წარწერებს, ნახატ გამოსახულებას, დამატებით დეტალებს ითავსებს — იმ პრინციპულ მსგავსებებს წარმოადგენს, რომელიც ქართველი და დასავლელი ფოტოკონცეფტუალისტების შემოქმედების ერთ სახელოვნებო სივრცეში მოაზრების საშუალებას გვაძლევს. თუმცა, ამ პრინციპული მსგავსებების მიუხედავად, რომელიც უფრო ხელით დამუშავებული ფოტოების ფორმალისტურ, სტილურ ერთობაში მჟღავნდება, მაინც არსებობს ის პრინციპული განსხვავებები, რომლებიც, ამ შემოქმედთა თვითმყოფადობისა და ქართული ფოტოკონცეფტუალიზმის თავისებურებებზე საუბრის საშუალებას გვაძლევს.

თითოეული ავტორის მიერ სასურათე სივრცეში საკუთარი კალიგრაფიით (მიქალზი, მიხაილოვი, შავერდიანი, ნიბახაშვილი), თუ კომპიუტე-

<sup>13</sup> „აზრთა მდინარება“ — ბორის შავერდიანის ფოტოსერიის სახელწოდებაა.

<sup>14</sup> ჩ. ჯენკსი, *პოსტმოდერნი გვიან მოდერნის წინააღმდეგ*, *პოსტმოდერნი როგორც „ასეთი“*, თბ. 1999, გვ. 60.

რული შრიფტით (ბარბარა კრუგერი) სასურათე სივრცეში შემოტანილი წარწერები ერთმნიშვნელოვნად ატარებს როგორც შინაარსობრივ, ასევე ვიზუალურ დატვირთვას. თუმცა, ავტორთა ვერბალური კომპონენტის ხასიათი ერთმანეთისაგან აბსოლუტურად განსხვავებულია და მათ მსოფლმხედველობას ასახავს. მიქალზისა და მიხაილოვის წარწერები უფრო ნარატიულ ხასიათს ატარებს. მიხაილოვის წარწერები ძირითადად, ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა და პირად მოგონებებს უკავშირდება, ისინი უფრო ფოტოსთვის დართული დამატებითი კომენტარებია, ვიდრე ფოტოს სრულფასოვანი ნაწილი. დუან მიქალზის ნარატიულობა უფრო დრამატურგიული ხასიათისაა, იგი მართლაც ფოტონოველებს ქმნის. ბარბარა კრუგერის მიერ შერჩეული მარტივი კომპიუტერული შრიფტი აბსოლუტურად შეესაბამება როგორც მისი ნამუშევრების პლაკატურ სტილს, აგრესიული ხასიათის განცხადებებსა და მონოდებებს, ასევე თანამედროვე სამყაროსათვის, კულტურისათვის დამახასიათებელ აგრესიის ესთეტიკას.

რაც შეეხება ქართველი ფოტოკონცეფტუალისტების ტექსტებს, ისინი მართლაც გამოირჩევა შინაარსობრივი სირთულით და მათი მთავარი მომხიბვლელობა ალბათ სწორედ მათ არანარატიულობაშია. მათი ტექსტები არასოდეს არის ფოტოს ერთმნიშვნელოვანი დანამატი; ხოლო რაც შეეხება შავერდიანის რთული ნეოლოგიზმებით სავსე ტექსტებს, ანუ ლექსებს, მართლაც შესაძლებელია, მათი დამოუკიდებელ ლიტერატურულ ნაწარმოებად განხილვა. ისინი ნამუშევრის სუვერენული, სრულფასოვანი კომპონენტებია, რომლებიც საბოლოო ჯამში ერთ ჰარმონიულ სინთეზს ქმნიან.

მიქალზისაგან განსხვავებით, ქართველი ფოტოკონცეფტუალისტები არასდროს ქმნიან ნოველებს. არც გურამ ნიბახაშვილს და არც ბორის შავერდიანს არ აქვთ სექველის ტიპის სერიები. მათი ფოტოები უფრო ერთი სერიის, ერთი ორგანიზმის დამოუკიდებელ ნაწილებს წარმოადგენენ, რომელთა იდეური ერთიანობა არ არის გამონვეული თხრობის, სიუჟეტის განვითარების საფუძველზე. ამ განსხვავების ნათელ მაგალითად შეგვიძლია დუან მიქალზის ერთ-ერთი ტიპური სერია „ქალბატონ შროდინგერის კატა“

მოვიყვანოთ. დუან მიქალზი ამ ფოტოსერიით ერთ ამბავს, მართლაც პატარა ფოტონოველას ადგენს და ამბავს გვიყვება, მთელ ფილოსოფიურ წრეს კრავს სამყაროში არსებული უხილავი კავშირისა და უწყვეტი წრის შესახებ. გურამ ნიბახაშვილთან კი სერიულობას კონცეფცია და შესრულების ერთიანი მანერა განსაზღვრავს, თითოეული ფოტო დამოუკიდებელი ნიმუში და ამასთანავე სამყაროს ავტორისეული კვლევის, ვიზუალური მსჯელობის კიდევ ერთი ფოტოშედეგია. ნიბახაშვილის ფოტოების საფუძველზე რაიმე სიუჟეტის აწყობა აბსოლუტურად შეუძლებელია. ერთი კონკრეტული ფოტო მხოლოდ ერთ კონკრეტულ ცნებას — „წარსულს“, „ფიროსმანს“, „60-იან წლებს“, „მოთამაშე ბიჭებს“, „ნოსტალგიას“... შეესატყვისება და მხოლოდ ერთი ცნების ერთ „ფოტოგანმარტებას“ წარმოადგენს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბორის შავერდიანის ფოტოსერია ერთ „აზრთა მდინარებას“ წარმოადგენს ნარატიულობას, ერთ სიუჟეტურ ხაზს ვერც მასთან ვიპოვით. სერიულობას ამ შემთხვევაშიც კონცეფცია და სტილი განსაზღვრავს. მართალია, შავერდიანი სერიებს სხვადასხვა ფოტოზე მიწერილი ერთი ლექსის სტროფებით აერთიანებს, მაგრამ მაყურებელს რაიმე ამბავს, კონკრეტულ ისტორიას არ უყვება.

ასევე აღსანიშნავია, რომ შავერდიანის ფოტოგრაფიაში ავტორის სახასიათო კალიგრაფიით მიწერილი ლექსი ან ფოტოებს დართული ვერბალური ინფორმაცია ფაქტობრივად იმიჯის, ვიზუალური სახეების თანაბარმნიშვნელოვანია: იგი ისეთივე პოეტია, როგორიც ფოტოგრაფი, იმიჯსა და სიტყვას შორის ზუსტ ბალანსს პოულობს და მათი სინთეზით მხოლოდ მისთვის სახასიათო კონცეფტუალიზმს ქმნის: სურათი არ არის ფრაზის ერთმნიშვნელოვანი, პირდაპირი ილუსტრაცია და არც ფოტოკომპოზიციაზე დეტალური ან მის ქვეშ მიწერილი ფრაზა აღწერს ცალსახად სურათზე არსებულ მოქმედებას ან გამოსახულებას. მაგალითად მისი ერთ-ერთი რთული ნეოლოგიზმებით სავსე ლექსის მოტანაც შეიძლება:

*Наденьте совестерубаху  
Возьмите зеркалобилет  
Войдите в балагнохрам*



**Улягтесь на мутакоплаху  
Подумайте о жизнесмерти  
Обрадуйтесь нирваноболи**

გურამ ნიბახაშვილის შემთხვევაში კი მთავარი ტექსტის და გამოსახულების ურთიერთშეთანხმებით, მათი კონტექსტით მოტანილი შინაარსია. დაყოფის შემთხვევაში ტექსტები ერთმნიშვნელოვნად დაკარგავს თავიანთ მხატვრულ ღირებულებას და მხოლოდ სხვადასხვა განმარტებითი ლექსიკონებიდან ამოღებული მშრალი განმარტებები შეგვრჩება. ფოტოები კი ტექსტის გარეშეც ეფექტურად „იმუშავებს“, მაგრამ ავტორის მიერ წინასწარგათვლილ, სასურველ კონტექსტს ისინიც დაკარგავს. თუმცა, ასეთი მნიშვნელოვანი განსხვავების მიუხედავად, ქართველ ავტორებთან არ ხდება მოცემული გამოსახულების ტრადიციული და პირდაპირი მნიშვნელობით ილუსტრირება. ანუ მათი ნარწერები არასდროს არის ნარატიული ხასიათის, ამასთანავე, ისინი ერთმნიშვნელოვნად არასდროს ემთხვევა ფოტოზე არსებულ გამოსახულებას. უფრო კონკრეტულად კი შესაძლებელია ვთქვათ, რომ ქართველი ფოტოგრაფები ფოტოსერების შესაქმნელად არ ეყრდნობიან სიუჟეტურ დრამატურგიას და გაცილებით რთულ კონცეფტუალურ მოდელს აყალიბებენ.

ქართველ ფოტოკონცეფტუალისტებს, მიქალზისაგან განსხვავებით „სჯერათ თვალის“, ისინი არ ცდილობენ „ეფემერულის ფოტოგრაფირებას“, მათ ანგარიში არა სიურეალიზმსთან, არამედ არსებულთან, რეალობასთან აქვთ. თუმცა, მათი რეალობებიც განსხვავებულია — შავერდიანის თემა, ინტერესის საგანი მისივე შინაგანი სამყაროა, იგი მართლაც „საკუთარ ფიქრებს ასეირნებს“<sup>15</sup>, რეფლექსიის ხარჯზე ბოლომდე ცდილობს თავი დააღწიოს გარემომცველ სამყაროს და თვითონვე იდანამაულებს თავს „ინტელექტუალურ ნარცისიზმში“<sup>16</sup>; გურამ ნიბახაშვილი კი აბსოლუტურად ღია და გახსნილია გარემომცველი სამყაროს მიმართ, მისთვის მერიასთან ნაპოვნი ფოტოც კი იმ ღირებულების მატარებელია, რომელსაც არ უნდა შეეხოს, არ

უნდა დაარღვიოს, მხოლოდ ახალ განმარტებით სხეულში ჩასვას და ამით სიცოცხლე გაუხანგრძლივოს, აქტუალობა შესძინოს, ახალ, განსხვავებულ ფასეულობად აქციოს ისეთი „მოულოდნელი“ ნივთები თუ ცნებები როგორც ეს ფოტო, ლენინის ძეგლი, ან მოთამაშე ბიჭებია.

ბარბარა კრუგერი აბსოლუტურად უკარგავს პირველად მნიშვნელობას ციტატებად გამოყენებულ ვიზუალურ ნიშნებს — ფოტოებს და ნამუშევრის კონტექსტის გაშიფვრისა და გააზრებისათვის არაფერს გვაძლევს იმის ცოდნა, თუ ვინაა მოცემული ნიშნის პირველადი ავტორი. მთავარი ამ შემთხვევაში იმის ცოდნაა, რომ ბარბარა კრუგერი მეორადი ენით გვესაუბრება. პირველადი ავტორების ამგვარი იგნორირება, აგრესიის გამოხატულებაა თანამედროვე სამყაროსა და ამ სამყაროში დამკვიდრებული და გაბატონებული ღირებულებების, გაფეტიშებული სახეებისა და ნიშნების მიმართ.

იგი არც გურამ ნიბახაშვილივით ჰუმანურია, რომ ციტირებულ ფოტოს „კეზელის ნეგატივებიდან“ ან „მერიასთან ნაპოვნი ფოტო“ მიაწეროს და არც შავერდიანისვით შეკრავს ერთ ალბომად „მამის ნეგატივებს“.

მეორადი ენის საკითხი გურამ ნიბახაშვილთანაც დგას. თუმცა, მისთვის ეს ენა, კრუგერისაგან განსხვავებით, არა თანამედროვე სამყაროს მიმართ აგრესიის გამოხატვის, არამედ მისი შეცნობის, მის სიღრმეებში მოგზაურობის საშუალებაა, იგი არ იბრძვის რალაციის ან ვილაციის წინააღმდეგ, იგი არ მანიპულირებს „ნაპოვნი ობიექტით“, არ „ეთამაშება“ სხვის საავტორო სამყაროს, პირიქით, ციტირებულ ფოტოებს ნიბახაშვილი ფრთხილად ეხება, უშუალოდ ფოტოზე აწერს — „კეზელის ნეგატივებიდან“ და ბოლომდე იცავს ყველასათვის უცნობი ავტორის საავტორო უფლებებს. კეზელის ფოტოები რთული კომპლექსის შემადგენელი ნაწილი, პირველადი ფოტოგრაფიული ენაა, რომელსაც ნიბახაშვილი „მრავლობითი აზრების“, სიმბოლური, ვიზუალური ენის შესაქმნელად იყენებს. მის შემოქმედებას არ ახასიათებს აგრესია, აგრესიულობა საერთოდაც არ არის ქართული კულტურის სახასიათო თვისება და ამ მხრივ გურამ ნიბახაშვილი ახალ სახელოვნებო დარგში მოღვაწეობის და სრულიად ახალი სახვითი ხერხების გამოყენების

<sup>15</sup> ნანყვეტი შავერდიანის ჩანაწერიდან, რომლის ფოტოებიც „აზრთა მდინარების“ ერთ-ერთ სერიას წარმოადგენს.

<sup>16</sup> იქვე.

მიუხედავად ორგანულად ექცევა ქართულ კულტურულ ტრადიციაში.

არსებული მასალის ციტირებით გურამ ნიბახაშვილი ფოტოგრაფიული ენით ესაუბრება მაყურებელს. ეს ენა კი ნიბახაშვილამდეც არსებობდა და ზუსტად ამ ფაქტის გააზრება აძლევს მას სრულ უფლებას უკვე არსებული ფოტოები საურთიერთობო ენის, ოღონდ ვიზუალური ენის სტატუსით გამოიყენოს. ამასთანავე, მის მიერ შექმნილი კომპლექსი: ფოტოციტატა, მისთვის მიცემული ლექსიკონისეული განმარტება, ფოტოზე მიხატული წითელი დეტალები ან ფოტოს გარშემო ჩარჩოდ დატოვებული გაუმჟღავნებელი ფოტოქაღალდი უკვე მხოლოდ გურამ ნიბახაშვილის სათქმელს ამბობს, მხოლოდ მის სამყაროს ქმნის, რომელშიც კარგად ნაცნობი და ბანალური საგნები ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელ, უჩვეულო დატვირთვას იძენს. ჰიბრიდული, მეორადი ენის შედგენით იგი თვითმყოფადობის უფლებას იბრუნებს და თუ კრუგერი უკვე დამკვიდრებულ ფასეულობებს ამსხვრევს, ნიბახაშვილი ბანალურ, უმნიშვნელო საგნებსა და ცნებებს ფასეულობებად აქცევს, ფოტონამუშევრის სხეულში შეტანილ ნებისმიერ გამოსახულებას, საგანს, ცნებას, მათემატიკურ ფორმულასაც კი აესთეტიურებს, მხატვრულ სახეს სძენს და ამ მიზნით ნამუშევრის საგანგებო მხატვრულ სხეულს, საკუთარ შემოქმედებით სტრუქტურას ქმნის.

აბსოლუტურად სხვაგვარად წყდება პოსტ-მოდერნული ციტაციისა თუ მეორადი ენის პრობლემა ბორის შავერდიანთან. იგი მართლაც „ყოფიერების დეზერტირია“, ეს მისი არჩევანია, რომელსაც არ ღალატობს და აღარასდროს ბრუნდება რეალური ყოფის საზღვრებში და არც სხვას აძლევს უფლებას დაურღვიოს „დეზერტირობის“ მყუდროება. მისი ციტატები მისივე ფოტოებიდან არის აღებული, მისი ტექსტები მისივე პოეზიისა ან პირადი ჩანაწერებისაგან შედგება, ყველა მოვლენა მის მიკროსამყაროში ხდება, ყველაფერი მის „დეზერტირობას“ ასახავს. შავერდიანს არ აინტერესებს გლობალური პრობლემები, მათ არაფერი აქვთ საერთო ფემინიზმთან ან კონსიუმერიზმთან, ეს ერთი კონკრეტული, გლობალურობისა და მასობრივობისაგან გათელილი პატარა ადამიანის განცდებაა, რომლებიც ზუსტად ამ საყოველთაოდ ქცეული

პირადულობისა და კონკრეტულობის გამო ხდება მასშტაბური და წონადი.

ბარბარა კრუგერი საკუთარ ნამუშევრებში საგანგებოდ ინარჩუნებს ბილბორდებისათვის დამახასიათებელ პლაკატურ მკაფიობასა და სიმარტივეს, რაც აბსოლუტურად ბუნებრივია მისთვის, როგორც გერილა არტის ერთ-ერთი ფუძემდებლისათვის. ბარბარა კრუგერის ფოტო, ყოველთვის არის მხოლოდ ფოტო, რომლის სივრცეშიც ავტორი თითქმის არასდროს ან მინიმალური რაოდენობით ერევა. და, ამასთანავე, ეს ფოტოები კრუგერის მიერ მოტანილი კონტექსტის გარეშე არც წარმოადგენს რაიმე მნიშვნელოვან მხატვრულ ღირებულებას, მხოლოდ გარკვეული ფაქტებისა და მოცემულობების ამსახველი დოკუმენტური ნიმუშებია. იგი არასდროს ახდენს უკვე შერჩეული ფოტომასალის ტრანსფორმირებას, ანუ მიქალზის, ნიბახაშვილის, შავერდიანის ან მიხაილოვისაგან განსხვავებით, არასდროს შეაქვს ფერწერული დეტალები. მისი ტექნიკა არასდროს გულისხმობს ფოტოების ხელით დამუშავებას, ყველაფერი უმარტივეს კომპიუტერულ ტექნიკამდეა დაყვანილი, მისი ნამუშევრები ტირაჟირებადია, მისი სტილი კი უმარტივესად ასათვისებელი და გასამეორებელი. სწორედ ამ ნიშნითა და თავისებურებით ხდება ბარბარა კრუგერი კონცეფტუალიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი, იგი პირდაპირ აგრძელებს ცნობილი კონცეფტუალისტების ხაზს, რომლის მიხედვითაც „ხელოვნებას შეუძლია იარსებოს როგორც იდეას, დამოუკიდებლად, ფიზიკური რეალობიდან მოწყვეტით. ხელოვნება არის იდეა და ის შეიძლება იყოს ნაწერი, პერფორმანსი ან უბრალოდ ფიქრი“<sup>17</sup>.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული დეტალები ფოტოში ბორის მიხაილოვსაც შემოაქვს, ვერ ვიტყვით, რომ მასთან ხელით ნახატ დეტალებს, განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რაიმე კონცეფტუალური დატვირთვა ენიჭება. ავტორი ფოტოშივე არსებულ დეტალებს აფერადებს და ფერის შემოტანით მათ უტრირებას ახდენს საერთო მუხტის შესაბამისად. ქართველ

<sup>17</sup> N. Benezra, „To speak another language“: The critique of painting and the beginnings of minimal and conceptual art, *American Art in the 20th century, Painting and Sculpture 1913-1993*, Prestel, 2001, გვ. 118.

ფოტოკონცეფტუალისტებთან კი პირიქით, ნახატ დეტალებს აბსოლუტურად განსხვავებული დატვირთვა და უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვთ. გურამ ნიბახაშვილთან ან ბორის შავერდიანთან ხელით ნახატი ან ფოტოს გაფერადებული დეტალი ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორც წარწერა, ან თვით ფოტო ანუ ქართველები უფრო შინაარსობრივად და ვიზუალურად დამოუკიდებელი, დასრულებული კომპონენტების სინთეზით ასხამენ ხორცს კონცეფციას, რომლისთვისაც ყოველი დეტალი თანაბრად მნიშვნელოვანია.

მნიშვნელოვანია, რომ სტატიაში განხილული ყველა კონცეფტუალისტი სტერეოტიპებს ამხსნევს, თუმცა ამისათვის თითოეული საკუთარ ხერხს იყენებს: ბარბარა კრუგერი აგრესიულად „უტყევს“ დამკვიდრებულ ფასეულობებსა და სტერეოტიპებს; დუან მიქალზის „იდეა რეალობის შესახებ სულაც არ ემთხვევა რეალურ ფაქტებს“<sup>18</sup>, ამიტომაც ცდილობს „ზემოქმედება მოახდინოს არსებულზე, რეალობას ახალი მოთხოვნები წაუყენოს, სრულიად გამოათავისუფლოს ქვეცნობიერი და მისი მეშვეობით ახალი ენიგმური სამყარო ჩამოაყალიბოს“<sup>19</sup>; გურამ ნიბახაშვილი ახალი განმარტებებით მოულოდნელ, განსხვავებულ ფასეულობებს ამკვიდრებს; ბორის შავერდიანი კი მინიმალურად ურთიერთობს სამყაროსთან და საერთოდაც არ ცნობს რაიმე კლიშეებს ან სტერეოტიპებს.

მსჯელობა ფოტოგრაფიაზე, მის ხასიათსა და თვისებებზე, თავისებურებებსა და განსხვავებულობაზე საკმაოდ ძნელია, რამდენადაც ფოტოგრაფს ხელოვანად რეალობა აყალიბებს, ერთადერთი ფოტოგრაფიული მოცემულობა რეალობაა, ფოტონამუშევრის შექმნის ერთადერთი ხერხი კი ლილაკზე თითის დაჭერა. ასეთი „მწირი“ საშუალებები ხელოვნების არცერთ დარგს გააჩნია. თუმცა, აქ განხილული შემოქმედნი მაინც ახერხებენ არსებული რეალობის „ერთფეროვნებიდან“ იმ განსხვავებული ხედვისა თუ ტიპაჟის არჩევას, რომელიც ყველასაგან გამორჩეულ „მრავალფეროვნებას“ შექმნის და საბოლოოდ კონკრეტული ფოტოგრაფისათვის სახასიათო ინდივიდუალიზმს ჩამოაყალიბებს,

კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნებს, რომ ქართული ხასიათი უკიდურესად ინდივიდუალისტურია, ფოტოგრაფია კი უკიდურესად ინდივიდუალისტური ეპოქის ხელოვნება. ყველა ქართველ ფოტოხელოვანს მხოლოდ მისი, ყველასგან განსხვავებული თემა, ხედვა, ტექნიკა და სამყარო აქვს. და, მიუხედავად ამგვარი, მკვეთრი ინდივიდუალობისა მაინც შესაძლებელია მათთვის საერთო მახასიათებლებზე საუბარი.

თანამედროვე ქართველი ფოტოგრაფების ნამუშევრების სიღრმეში, შესაძლოა ქვეცნობიერად, მაგრამ მაინც ყოველთვის ძველი მონოქრომული ფოტოებისთვის დამახასიათებელი გარინდებულობა, ტრანსცენდენტულობა იკითხება. XIX საუკუნის ამ ძველ ფოტოებზე დღემდე მსჯელობენ საქართველოში — ფოტოპერსონაჟები იყვნენ ასეთი განსხვავებული ღირსების მატარებლები, თუ ფოტოგადაღების ხანგრძლივი პროცესი უნებურად ქმნიდა ამ ტრანსცენდენტულობას. ზუსტად ვერავინ იტყვის. თუმცა, ამ გენეტიკურ მემკვიდრეობას თანამედროვე ქართველი ფოტოგრაფები დღემდე ატარებენ. ქართველ ხელოვანთა ფოტოები ყოველთვის კიდევ ერთი განვლილი, წარსულად ქცეული ნუთის ნოსტალგია, კონკრეტული ადგილის, დროის, ფაქტის შესახებ სევდაა. აბსოლუტური განსხვავების მიუხედავად, მათში ყოველთვის არსებობს თანამედროვე ყოფიერებით შენიღბული ძველი ფოტოებისთვის დამახასიათებელი ტრანსცენდენტულობა, რომელიც თანამედროვე ქართულ ფოტოგრაფიას ლირიკული განწყობის ანაბეჭდს უტოვებს. წარსულისაკენ მზერის მიპყრობა, **წარსულის იდეალიზაცია** ზოგადად ქართული ხასიათის, მენტალობის, ქართული კულტურის თვისებაა, რომელიც, შესაძლოა, სრულიად გაუცნობიერებლად, გამოსჭვივის ქართული ხელოვნების ნებისმიერ დარგში და მათ შორის ფოტოგრაფიაშიც.

ქართველი ფოტოგრაფები ვერასოდეს დაეთანხმებიან კლიმენტ გრინბერგის აზრს პოსტ-მოდერნის შესახებ: „ხელოვნება, ესთეტიკური გამოცდილება არ საჭიროებს გამართლებას სხვა განზომილებაში, ხელოვნება სასრულია საკუთარ თავში, ესთეტიკური ფასეულობა კი — თვითკმარი. ხელოვნება თავისუფალია რელიგიის, პოლიტიკისა და შესაძლოა მორალისაგანაც. „ხელოვნ-

<sup>18</sup> D. Seidner, *Duane Michals*, BOMB 20/Summer 1987.

<sup>19</sup> H. Robin, *Duane Michals*. 1997. Online <http://www.sirus.com/~aether/photo/duane.html>.



ნება ხელოვნებისთვის“ ფაქტობრივად ყოველთვის შემოქმედებდა, ყოველთვის იდო სახელოვნებო პრაქტიკის საფუძველში, მაგრამ ეს მხოლოდ მოდერნიზმმა გამოავლინა<sup>20</sup>. ქართველი ფოტოგრაფებისათვის ხელოვნება თითქმის არასდროს არის თავისუფალი რელიგიისა და მორალისაგან. ამდენად, ისინი ამ თვალსაზრისით სულაც არ არიან პოსტმოდერნული ხელოვნები, ისინი ან პოსტმოდერნულ ფორმაში ინარჩუნებენ კავშირს მორალსა და რელიგიასთან, ან (ფოტოგრაფიის შემთხვევაში უფრო ხშირად) სულაც უარყოფენ პოსტმოდერნულ ფორმას. მათთვის ხელოვნება, როგორც ესთეტიკური გამოცდილება, მუდმივად საჭიროებს გამართლებას და ქართულ ხელოვნებაში შეფასების კრიტერიუმიც ყოველთვის ხელოვნების ნიმუშით მოტანილი ესთეტიკური, მორალური, რელიგიური გამოცდილების ხარისხია. სწორედ ეს ხარისხი განსაზღვრავს ხელოვნების სასრულობას, ესთეტიკური ფასეულობის თვითმკმარობას. რასაკვირველია, ეს კავშირი თუ დამოკიდებულება არასდროს არის პირდაპირი და ერთმნიშვნელოვანი, ამ ფოტოებში არაფერია ცალსახად რელიგიური ან მორალისტური, უბრალოდ სამყაროს მიმართ ფოტოგრაფთა დამოკიდებულებაა ძალიან ფრთხილი, მოზომილი და ჰუმანური — ნიბახაშვილისთვის ლენინი წარსულია და არა აგრესიის საგანი კომუნისტურ რეჟიმში გატარებული ბავშვობის ან დახვრეტილი ქართველების გამო. ეს განსხვავება ეფექტურად გამოჩნდება, თუკი ბორის შავერდიანის გადაღებულ დამტვრეულ თოჯინას ჰანს ბელმერის თოჯინების სერიას შევადარებთ. შავერდიანისთვის ეს პატარა პლასტმასის უსულო ნივთი უზარმაზარ სამყაროში ჩაკარგული უსუსური ადამიანის სიმბოლო და საოცრად ტრაგიკული კონტექსტია. ბელმერი დასახიჩრებულ თოჯინებს გაცილებით მძაფრ და სასტიკ პოზებში იღებს, კრიმინალურ ფოტოქრონიკას ქმნის. შესაბამისად, ტრაგიზმის ხარისხი მასთან უფრო მაღალი უნდა იყოს, თუმცა, ავტორი ამ კომპოზიციებს სულ სხვა მიზნით ალაგებს და, შავერდიანისგან განსხვავებით, მხოლოდ შიშველ აგრესიასა და სისასტიკეს „აჯახებს“ მნახველს.

ამ შედარებების ფონზე ქართულ ფოტოგრა-

ფიასთან მიმართებით აუცილებლად გჭირდება ყველაზე არამოდერნული, არაპოსტმოდერნული, არამოდერნი, საგულდაგულოდ უარყოფილი, მივინყებული, „სასაცილო“ სიტყვა — რომანტიზმი. მაგრამ, ქართული ფოტოგრაფიის მხატვრული ღირსება სწორედ *XXI საუკუნის აგრესიაში შემორჩენილი „შემოქმედებითი რომანტიზმია“*, თუმცა, იმდენად ფრთხილი, იმდენად დაფარული, რომ ზოგჯერ საგულდაგულოდ უნდა ეძებო კონცეფტუალური ფორმის მიღმა.

ამ რომანტიზმის სახასიათო ნიშანი კი ისიც არის, რომ *ქართველები ვერ ელევან ფორმას*. ქართველი ფოტოგრაფებისათვის ძალიან ძვირფასია ფოტოგრაფიის ნოემა, რომელიც თავისთავად არის წარსულის გაფეტიშებისა და წარსულისადმი ნოსტალგიის გამოხატულება და თავისი არსით მთლიანად შეესატყვისება ქართული კულტურის ხასიათს. შესაძლოა, საქართველოში ამიტომაც ვერ იკიდებს ფართოდ ფეხს ფოტოკონცეფტუალიზმი, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ფოტოგრაფია, შესაძლებელია ითქვას, პოპულარობის ზენიტშია და ბევრი საინტერესო წარმომადგენელიც ჰყავს.

ქართულ ხელოვნებაში „შემდგარ“, სრულყოფილ ფოტოკონცეფტუალისტებად მხოლოდ ბორის შავერდიანისა და გურამ ნიბახაშვილის დასახელება შეგვიძლია, სწორედ ეს ორი ხელოვანი არღვევს არსებულ დოკუმენტურ მოცემულობას იდეის, კონცეფციის მოტანის მიზნით. თუმცა, მათი კონცეფტუალიზმიც ზოგადად ქართული კულტურის სახასიათო, ორგანულ ნიშნებს ატარებს, რაც გამძაფრებულ ინდივიდუალიზმში, ესთეტიზაციასა და ქარაგმულობაში, რომანტიკულ, ლირიკულ, არააგრესიულ ხასიათში ვლინდება<sup>21</sup>.

**გამძაფრებული ინდივიდუალიზმი** თავისთავად ფოტოკონცეფტუალიზმის ერთ-ერთი მთავარი სახასიათო შტრიხია, რადგანაც ფოტოგრაფი, ამ შემთხვევაში, ერთმნიშვნელოვნად

<sup>20</sup> კ. გრინბერგი, *პოსტმოდერნის ცნება, პოსტმოდერნი როგორც „ასეთი“*, თბ., 1999 წ., გვ. 91.

<sup>21</sup> ხშირად, ბორის შავერდიანს მისი არაქართული გვარის გამო არ აღიქვამენ და არ მიიჩნევენ ქართველ შემოქმედად. ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისი ეთნიკური წარმომავლობისა და მის ნამუშევრებზე არსებული რუსულენოვანი ტექსტების არსებობის მიუხედავად, ბორის შავერდიანის შემოქმედება თავისი ხასიათით ქართული კულტურის ორგანული ნაწილია, რაც, ვფიქრობთ, ნათლად გამოჩნდა სტატიამ.

უარყოფს მთავარ ფოტოგრაფიულ პრინციპს — დოკუმენტურობას და არსებული რეალობის დაფიქსირების სანაცვლოდ საკუთარი კონცეფციის შესაბამის წარმოსახვით რეალობას გვთავაზობს. თუმცა, ქართულ ხასიათში ინდივიდუალიზმი მართლაც გამძაფრებული ხარისხით არსებობს და ამის ნათელი მაგალითი ბორის შავერდიანისა და გურამ ნიბახაშვილის ფოტოებში შემოტანილი ხელით ნახატი ანდა საგანგებოდ დაშუქებული დეტალებია. ქართველები ამ დეტალებით მათი ინდივიდუალობის, განუმეორებლობის, ერთადერთობის გარანტს არატირაჟირებადი ორიგინალებით ქმნიან.

ნახატი და დაშუქებული დეტალები, სახასიათო კალიგრაფიით დატანილი წარწერები ქართველ ფოტოკონცეფტუალისტთა კიდევ ერთი მკაფიოდ გამოკვეთილი თავისებურებაა: განხილულ ავტორთა შორის, ისინი ყველაზე თამამად და უხვად ერევიან სასურათო სიბრტყეში, ამგვარ დეტალებს საერთოდაც მხოლოდ ქართველ ავტორებთან ვხვდებით. ანუ, მათში უფრო დიდია მხატვრული, შემოქმედებითი ელემენტის შემოტანის სურვილი, რაც როგორც ქართული ფოტოგრაფიისათვის, ასევე ზოგადად, ქართულ კულტურისათვის დამახასიათებელ **ესთეტიზაციის სურვილს** უნდა უკავშირდებოდეს, რომლისთვისაც დოკუმენტურ ობიექტურობაშიც კი სუბიექტურობის სურვილი ძლევს, პროფესიონალებსაც კი უჩნდებათ საკუთარი პროფესიისადმი ერთგულებაში ბზარი და ფოტოგრაფიას მის მთავარ თვისებას — დემოკრატიულობას ართმევენ. მათი ფოტოგრაფია აღარ არის ტირაჟირებადი და, შესაბამისად, მასობრივად ხელმისაწვდომი ანუ დემოკრატიული. ქართველი კონცეფტუალისტები ორიგინალებს ქმნიან, რაც, შესაძლოა, ფერწერისადმი ნოსტალგიის კიდევ ერთი გამოხატულება იყოს. დასაშვებია ვიფიქროთ, რომ საქართველოში ამიტომაც არის ასე პოპულარული მენ რეი, არატირაჟირებადი ფოტოგრაფიის – რეიოგრაფების — პირველი ავტორი.

ქართველები თამამად არღვევენ დოკუმენტურ სხეულს, ფოტოგრაფიის ნოემას და ამ მოცემულობის ესთეტიზაციას მათი კონცეფციის შესაბამისად ახდენენ. ამდენად, ისინი არ არიან ტიპური კონცეფტუალისტები, რადგანაც მათთვის იდეასთან ერთად, ამ იდეის გამოხატვის

ფორმასაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, მათთვის ხელოვნების ნიმუში არ შეიძლება იყოს მხოლოდ აღწერა ან ინსტრუქცია, ხელოვნების ნიმუში იდეასა და ფორმას შორის ნაპოვნი ბალანსია, რითიც კიდევ ერთ კულტურულ ტრადიციას უკავშირდებიან და განონასწორებული ხასიათის ხელოვნების ნიმუშებს ქმნიან.

წონასწორობისა და ბალანსის პოვნა, შენარჩუნება თანამედროვე კულტურაში გაბატონებულ აგრესიის ესთეტიკაში საკმაოდ ძნელია. თუმცა, ხელოვნებას ყოველთვის თავისი ლოგიკური მიზეზ-შედეგობრივობა ახასიათებს და, ამ შემთხვევაშიც, გურამ ნიბახაშვილისა და ბორის შავერდიანის განონასწორებული ხელოვნების ერთ-ერთი მიზეზი თუ შედეგი მათ არააგრესიულობაში მდგომარეობს.

ქართველი ფოტოკონცეფტუალისტები არასდროს არიან ბარბარა კრუგერივით, დუან მიქალზივით ან ბორის მიხაილოვივით პირდაპირები, პლაკატურები ან ნარატიულები. მათი სათქმელი არასდროს დევს ზედაპირზე, მათ კონცეფციას ერთმნიშვნელოვნად არასდროს ასახავს ფოტოს ზედაპირზე დატანილი წარწერა. შავერდიანის რთული ნეოლოგიზმებით სავსე ტექსტებისა და გამოსახულების სინთეზს ხანგრძლივი კვლევა, დაკვირვება სჭირდება. მართალია, მისი „აზრთა მდინარეც“ ერთი ადამიანის „დეზერტირობის“ ისტორიაა, მაგრამ ის სულაც არ არის „მადამ შროდინგერის კატასავით“ მონოდებული დრამატურგიული ხაზის მქონე ფოტონოველა. გურამ ნიბახაშვილი კი ვერბალური და ვიზუალური გამოსახულების შერწყმით „ვიბრიდული“, „მეორადი“ ენის ავტორი ხდება და ახალ ვიზუალურ, რეალობაში არარსებულ ფოტომეტაფორებს ადგენს, რომელიც რთულ ფოტოკონცეფტუალურ კონტექსტში სპექტატორმა უნდა აღმოაჩინოს. უფრო კონკრეტულად კი, ქართველი ავტორები *ქარაგმულები* არიან და აქაც ქართულ ტრადიციას აგრძელებენ — „იყო არაბეთს როსტევეან“...

ქართველი ფოტოკონცეფტუალისტების გამძაფრებული ინდივიდუალიზმი, მათი ნამუშევრების ქარაგმულობა, რთული კონტექსტები შესაძლოა თანამედროვე ხელოვნებისათვის სახასიათო დეჰუმანიზაციის ტენდენციის ნიშანიც იყოს. ისინი თავის მაყურებლად ერთეულებს

ალიქვამენ და არ გულისხმობენ მასას, მხოლოდ ერთეულებს „ესაუბრებიან“: „ახალი ხელოვნება არ არის ხელოვნება ყველასათვის, ახალი ხელოვნება ნიჭიერი უმცირესობისთვის არის განკუთვნილი... ეს არის ხელოვნება პრივილეგირებულითათვის, დახვეწილი ნერვული სისტემისთვის, არისტოკრატიული ინსტიქტისთვის“<sup>22</sup>.

ყველა ამ მახასიათებლის საფუძველზე კი შეგვიძლია დავასკვნათ: ქართული ფოტოკონცეფტუალიზმი მის მიერ მოტანილი სიახლით, ინდივიდუალობით, ვიზუალურ და ვერბალურ მონაცემთა სინთეზის ღრმა და საინტერესო კონტექსტით, როგორც თანამედროვე ქართული, ასევე ზოგადად მსოფლიო კულტურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნახნაგს წარმოადგენს.

თანამედროვე ხელოვნების კონცეფციითა სიჭრელე, უამრავი საავტორო კონცეფცია ეპოქის, თანამედროვე ცივილიზაციისთვის მარტივ მარტივებებს წარმოადგენს. თანამედროვე ტექნიკურმა მიღწევებმა, ცივილიზაციის პროგრესმა ყველაფერი საოცრად არამყარი და წარმავალი გახადა. სამყარო უკვე საინფორმაციო ტექნოლოგიებით იმართება და თანამედროვე ადამიანის გემოვნება თითქმის ყოველდღიურად უსწრაფესად იცვლება, ამიტომ მას ვეღარ შესთავაზებ ფორმადქმნილ მარადიულ ფასეულობებს, რადგანაც ფორმას კვლავ გემოვნების მიხედვით აფასებს და მარადიული ფასეულობები უფასურდება. კულტურა გლობალური გახდა და მას უკვე მხოლოდ ნაციონალური ხასიათი, თავისებურებები ან მიღწევები აღარ განაპირობებს. XX საუკუნის ადამიანს, რომელსაც ისედაც უამრავი ტექნიკური მიღწევა შესთავაზა წინა საუკუნემ, შესწევს ძალა კონკორდის თვითმფრინავით ბგერის სიხშირეზე სწრაფად გასეროს ცა და გადაკვეთოს საზღვრები, კოსმოსში ტურისტული მიზნებით იმოგზაუროს, ფეხი მთვარეზე დაადგას

და მისი ნაწილი სუვენირად ჩამოიტანოს, სასტიკი ომი კომპიუტერული თამაშებით პირდაპირ ეთერში გადასცეს, ადამიანის გული გადანერგოს და მშვიდად ახსნას, რომ ეს ერთი ჩვეულებრივი კუნთია, რომელიც სისხლს გადაამუშავებს.

უფრო კონკრეტულად, თანამედროვე ადამიანმა ხელშეუხებელი აღარაფერი დატოვა. ამან კი მისივე დეზორიენტაცია გამოიწვია და ის მუდმივ ძიებაშია, რადგანაც როდესაც მარადიული აღარაფერი დატოვა და ყველაფერი ფარდობითობის თეორიის მიხედვით განსაზღვრა, ზუსტად მიხვდა, რომ არსებობისთვის ძალიან სჭირდება მარადიული საყრდენი წერტილები. ჯერ „ღმერთი მოკლა“ და მერე აღიარა „ღმერთი რომ არ ყოფილიყო მას ადამიანი გამოიგონებდაო“. ეს კონცეფტუალური სიჭრელე და მრავალფეროვნებაც იმ ძირითადი და მარადიული კონცეფციის დაკარგვის, ნებაყოფლობითი უარყოფის შედეგია, რომელმაც თვითონვე ძალიან დააბნია. ამიტომაც მუდმივად იგონებს ახალ-ახალ კონცეფციებს, რაღაც მხოლოდ მისთვის, როგორც ინდივიდისათვის მარადიულის და მთავარის შესახებ. ამდენად, ეს კონცეფციები, შესაძლოა, თითოეულ ადამიანში არსებული თავის, როგორც ადამიანის გადარჩენის ინსტიქტის შედეგაცაა. ამ კონცეფციებში ყველაზე მომხიბვლელი კი სწორედ ის არის, რომ მისმა ავტორებმა ყველაზე კარგად იციან ნაგებული, დაბნეული ადამიანის პოზიციიდან რომ საუბრობენ. იციან, რომ მათი იდეა მხოლოდ ერთ-ერთია და არა ერთადერთი. ამიტომაც აქვს პოსტმოდერნულ ირონიას ან თვითირონიას ასეთი ხიბლი. თანამედროვე ადამიანს აღმოსაჩენი აღარაფერი დარჩა, მას მხოლოდ უკვე აღმოჩენილში შეუძლია „იპოვოს“ რაღაც. უფრო კონკრეტულად კი, კონცეფტუალიზმი თანამედროვე ადამიანის ნოსტალგია დაკარგულ მარადიულ ფასეულობებზე.

<sup>22</sup> X. Ортега-и-Гассет, *Дегуманизация искусства*, М., 1991, გვ. 3.



MADAME SCHRÖDINGER'S CAT



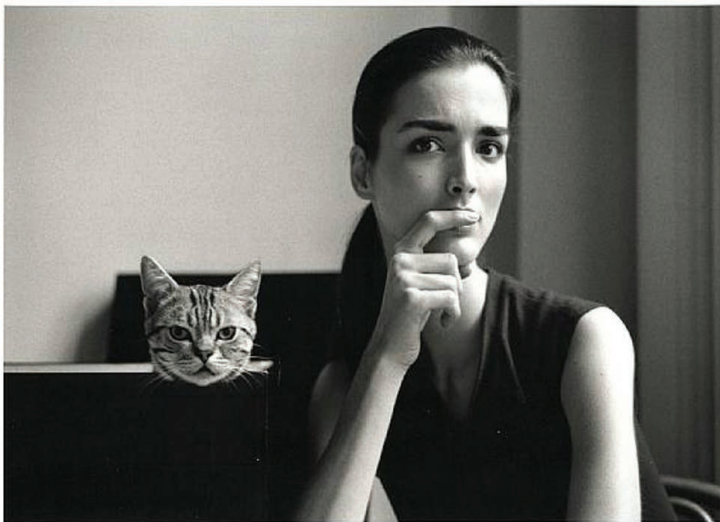
INSIDE THE BOX.

MADAME SCHRÖDINGER WONDERS IF HER MISSING CAT IS OR IS NOT

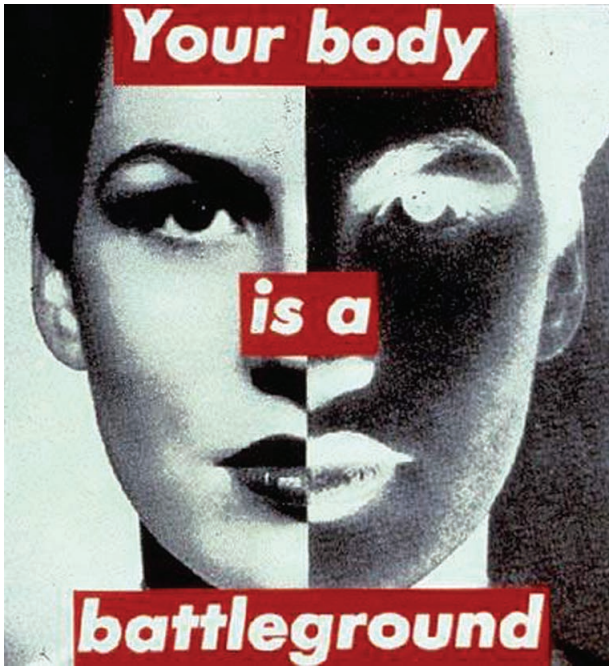
სურ. 1. დუან მიქალოზი.  
მადამ შროდინგერის კატა



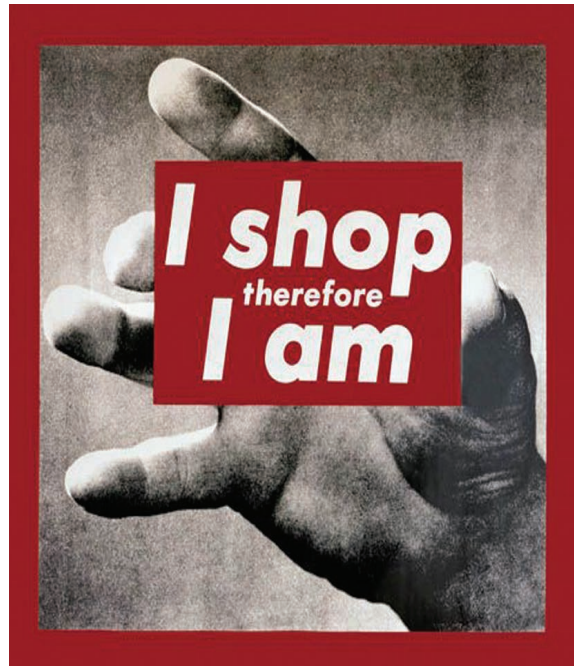
THE CAT, WHICH MAY OR MAY NOT BE INSIDE THE BOX,  
WONDERS IF MADAME SCHRÖDINGER IS OR IS NOT OUTSIDE THE BOX.



MADAME SCHRÖDINGER AND HER CAT ARE BOTH WONDERING WHAT THE PROBABILITIES  
ARE THAT AT THIS MOMENT YOU ARE READING THIS.



სურ. 2. ბარბარა კრუგერი. შენი სხეული ბრძოლის ველია



სურ. 3. ბარბარა კრუგერი. ვყიდულობ, ესე იგი ვარსებობ

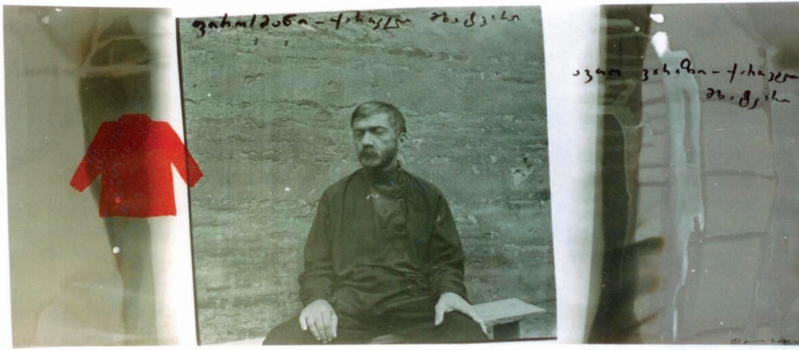


სურ. 4. ბორის მიხაილოვი. სერიიდან „დაუმთავრებელი დისერტაცია“

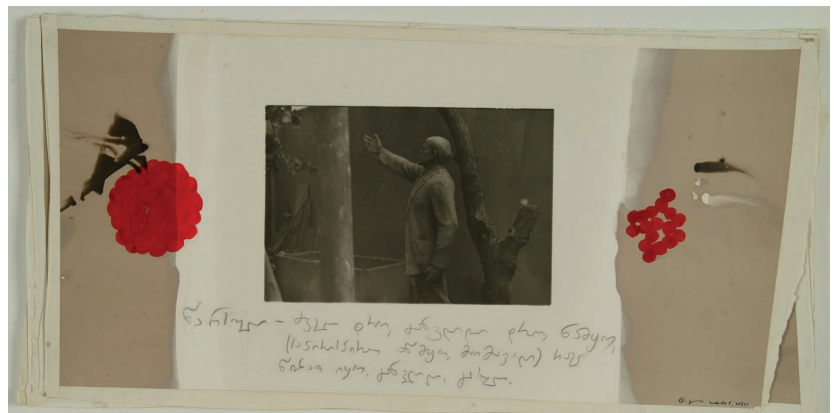


სურ. 5. ბორის მიხაილოვი. სერიიდან „ლურიკები“

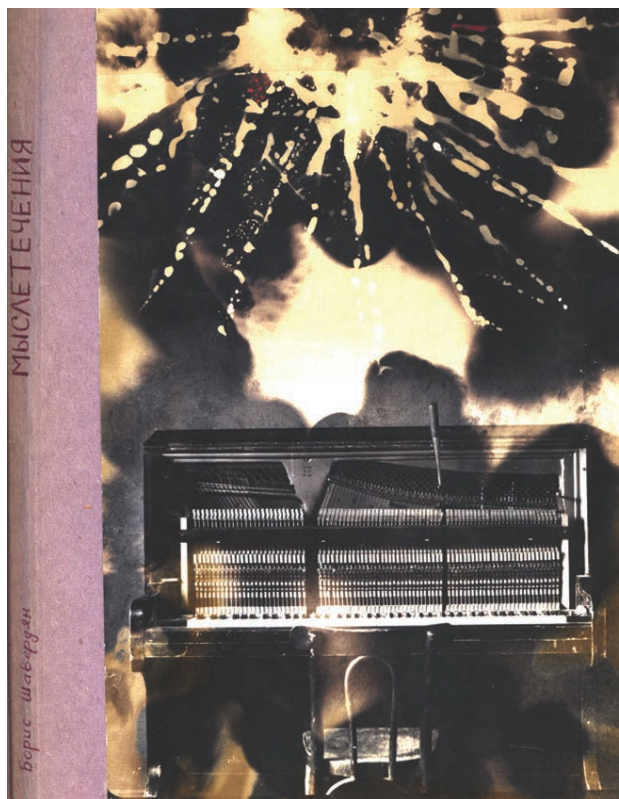
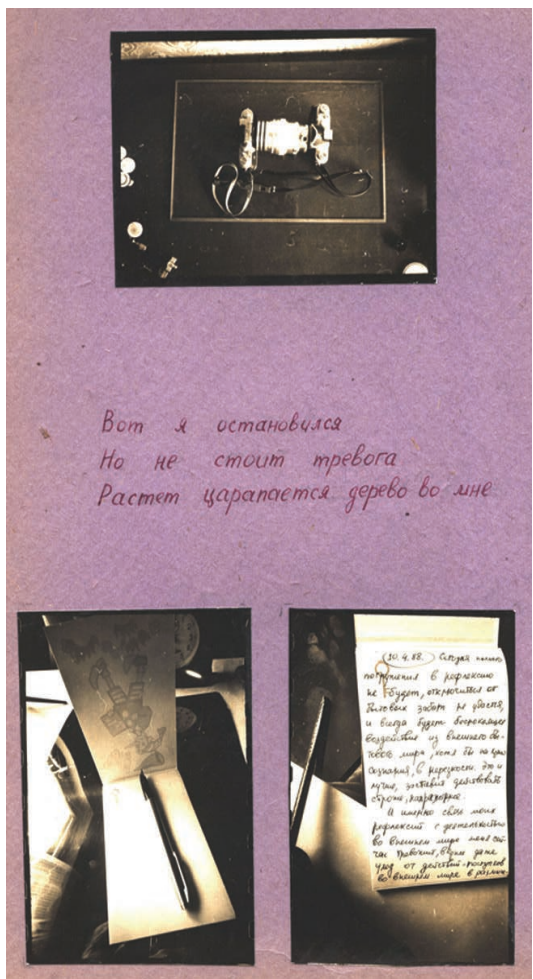




სურ. 6. გურამ ნიბახაშვილი. სერიიდან „განმარტებანი“







სურ. 7. ბორის შავერდიანი.  
სერიიდან „აზრთა მდინარეზე“



**კერამიკის ტექნოლოგიის  
ზოგიერთი საკითხი და ნივთების  
რესტავრაცია-კონსერვაცია  
(არქეოლოგიური მასალის  
მიხედვით)**

გათხრების შედეგად მოპოვებული კერამიკის შესწავლა საშუალებას იძლევა სრულფასოვნად შევასოთ ამა თუ იმ ისტორიული პერიოდის კერამიკული ნაწარმის წარმომავლობა და დავადგინოთ მისი კულტურული კუთვნილება.

მეთუნეობა ძველი დროის ადამიანის ერთ-ერთი შესანიშნავი გამოგონებათაგანია. არქეოლოგიური მონაცემები თვალნათლივ მოწმობს, რომ მეთუნეობა ნეოლითის ხანიდან იწყება, ხოლო საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრები ტომები მას უკვე ძვ. წ. VIII-VI ათასწლეულებში იცნობენ<sup>1</sup>.

ადრეული ხანის ქურჭელი უჩარხოდ, ხელით კეთდებოდა და ღია ცეცხლის ალზე იწვებოდა<sup>2</sup>. მას უყურო — პირგანიერი ფორმები ახასიათებს, ავლენს სახეთა სხვადასხვაობის სიმცირესა და ერთფეროვნებას, მოკლებულია შეღებვასა და მოხატვას, თუმცა ამოღარული თუ შეზნექილი სახეებისაგან შემდგარი მარტივი ორნამენტით მაინც იმკობა<sup>3</sup>.

ძვ. წ. IV ათასწლეულში სამეთუნეო ჩარხის გამოჩენამ და მისმა სწრაფმა გავრცელებამ, წარმოების ტექნიკური აღჭურვილობის შეცვლა

გამოიწვია და წარმოებასთან ხელოსნის ახალი კავშირი დაამკვიდრა<sup>4</sup>. ამ დროს მიმდინარეობს წარმოების ეკონომიკური ფუნქციონირება და კერამიკული წარმოების განვითარება. ეს საკმაოდ მკაფიოდ შეიმჩნევა არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული კერამიკის კონცენტრაციისა და ლოკალიზაციის ხასიათში<sup>5</sup>.

ძვ. წ. III ათასწლეულის შუა ხანებიდან აღმოსავლეთ საქართველოში მტკვარ-არაქსის ბრწყინვალე კულტურას ე. წ. დიდი ყორღანების ეპოქა ენაცვლება, რომელიც სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში „თრიალეთური კულტურის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. ძალზე დიდი სამეცნიერო მნიშვნელობისაა შიდა ქართლში, ბერიკლდეებში (ქარელის რაიონი) აღმოჩენილი ნამოსახლარი, რომელზეც თრიალეთური კულტურისათვის დამახასიათებელი ე. წ. ბედენური კერამიკაა წარმოდგენილი<sup>6</sup>. უკანასკნელ წლებში ასეთივე კერამიკა აღმოჩნდა ხაშურის ე. წ. ნაცარგორის მრავალფენიან ნამოსახლარზე<sup>7</sup>. ყურადღებას იქცევს ე. წ. „ციკლოპური ნამოსახლარები“, სადაც უზარმაზარი ლოდებით, დუღაბის გარეშე აშენებული ნაგებობებია წარმოდგენილი. მათი არეალი საქართველოს ფარგლებში (ძირითადად თრიალეთი, აგრეთვე მესხეთ-ჯავახეთი) თითქოს თრიალეთური კულტურის გავრცელებას ემთხვევა. განვითარების მაღალ საფეხურს ეს კულტურა ძვ. წ. III ათასწლეულის დასასრულსა და II ათასწლეულის პირველ ნახევარში აღწევს. არქეოლოგიური პერიოდიზაციით საქართველოსთვის ეს უკვე შუა ბრინჯაოს ხანაა. ამ პერიოდის მეტად მნიშვნელოვანი ძეგლები სამხრეთ საქართვე-

<sup>1</sup> ლ. ნებიერიძე, დასავლეთ ამიერკავკასიის ნეოლითი, თბ., 1972, გვ. 81-82.  
<sup>2</sup> P. Мунчаев, Н. Мерперт, *Раннеземледельческие поселения Северной Месопотамии*, М., 1981, გვ. 13.  
<sup>3</sup> М. Гернес, *Первобытная культура I*, Рига, გვ. 32; 36-37.

<sup>4</sup> А. Бобринский, *Гончарные круги Восточной Европы IX-XII вв.* Автореферат, М., 1962, გვ. 19.  
<sup>5</sup> Дж. Мелларт, *Древнейшие цивилизации Ближнего Востока*, М., 1982, გვ. 72.  
<sup>6</sup> ლ. ლლონტი, გ. ნემსაძე, ა. ჯავახიშვილი, *ქარელის რაიონში ბერიკლდეებზე 1979-1081 წლებში ჩატარებული მუშაობის ანგარიში, VIII*, 1986; ო. ჯაფარიძე, *საქართველოს არქეოლოგია (ქვისა და ბრინჯაოს ხანა)*, თბ., 1991.  
<sup>7</sup> აღ. რამიშვილი, *არქეოლოგიური კვლევა-ძიება „ზემო ხაშურის სარწყავი სისტემის“ მშენებლობის ზონაში 1984-1985 წლებში*, 4, 1987, გვ. 31-35.



ლოში – თრიალეთსა<sup>8</sup>, და მესხეთშია აღმოჩენილი<sup>9</sup>.

თრიალეთის ადრეული ყორღანების კერამიკა, ჯერ კიდევ მტკვარ-არაქსის კულტურის სპეციფიკურ ელემენტებს ატარებს. პირველ რიგში ეს ტექნოლოგიურ თვისებებშია გამოხატული: ესაა შავპრიალა ზედაპირისა და ღია (ვარდისფერი) სარჩულის მქონე, ხელით ნაძერწი ჭურჭელი.

შუა ბრინჯაოს ხანის კერამიკაში წამყვანი ადგილი შავპრიალა, დაბალყელიან და მომრგვალებულტანიან, დიდი ზომის ჭურჭელს უკავია. ორნამენტი საკმაოდ მრავალფეროვანია: ჩაზნექილ-ამოზურცული (სპირალი, ირიბი ხაზები), რელიეფური, ნაკვეთი, ნატვიფრი. ჩნდება ორნამენტის პუნქტირული სავარცხლისებური შტამპით დატანის ახალი წესიც.

თრიალეთური კულტურის აყვავების პერიოდში წამყვანია შავპრიალა კერამიკა, მაგრამ გვხვდება მოხატული ჭურჭელიც (თუმცა რაოდენობრივად ის საკმაოდ ჩამორჩება შავპრიალას). განსაკუთრებით ტიპურია ქვევრისებური და ჰიდრისებური, დიდი ზომის კვერცხისებურტანიანი ჭურჭელი. ჩნდება შავპრიალა და მოხატული ჯამებიც<sup>10</sup>.

მაღალ საფეხურს აღწევს ის კერამიკული წარმოება, რომელიც უკვე ფართოდ იყენებს სამეთუნეო ჩარხს. ჩარხი შეიძლება ყოფილიყო ხის, ქვის, თიხის ან სხვა მასალის. უძველესი ჩარხი წარმოადგენდა ვერტიკალურ ღერძზე დამაგრებულ ხის ან სხვა მასალისაგან დამზადებულ წრეს. რგოლის ბრუნვა შესაძლებელი იყო როგორც ხელის, ისე ფეხის საშუალებით. ჩარხზე შეედლო ემუშავა ერთ ან ორ ხელოსანს. ერთს ამოჰყავდა თიხის ნაკეთობა, ხოლო მეორე ხელით ან

ფეხით ჩარხს აბრუნებდა<sup>11</sup>. ამკარაა, რომ ძველმა ქართულმა კერამიკამ დაყალიბების ეს სახეები თანამიმდევრულად განვლო<sup>12</sup>. ხელის ჩარხი სხვადასხვა ხალხებში არაერთგვაროვანი იყო. დაყალიბების პროცესში ოსტატს შეეძლო ჩარხის მობრუნება სასურველი მიმართულებით<sup>13</sup>.

სამეთუნეო ჩარხზე დამზადებული კერამიკის არსებობა დადასტურებულია შუა ბრინჯაოს ხანის ფინალური სტადიისა და გვიან ბრინჯაოს საწყისი ეტაპის სამარხებში. შემდგომი დროიდან (დაახლოებით ძვ. წ. XIII-XII სს.) თითქმის მთელს აღმოსავლეთ საქართველოში (იშვიათი გამონაკლისის გარდა) სამეთუნეო ჩარხზე დამზადებული კერამიკა ვრცელდება. ასეთი კერამიკა მრავლად არის აღმოჩენილი, მაგრამ თვითონ სამეთუნეო მორგვის კვალი ჯერჯერობით იშვიათობაა. ცნობილია ერთადერთი სარწმუნო შემთხვევა: ხოვლეგორას ნამოსახლარის კერამიკული სახელოსნოს ნაშთების გათხრებისას ძვ. წ. VI საუკუნის ფენაში აღმოჩენილ იქნა სამეთუნეო წარმოების იარაღი – 35 სმ-ის დიამეტრის მქონე მორგვი, რომელიც მოწითალო გამომწვარი თიხისაგან იყო დამზადებული<sup>14</sup>.

ძვ. წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევრისა და I ათასწლეულის პირველი ნახევრის თიხის ჭურჭელი ძირითადად მუქი (შავი) ან რუხი ფერისაა. ზედაპირი მეტწილად გაპრიალებულია და მორთულია ნაირსახოვანი გეომეტრიული ორნამენტით, რომელიც დატანილია გაპრიალებით, ტვიფრით ან გრავირებით. ჭურჭლის ფორმები და ორნამენტაცია უაღრესად მრავალფეროვანია. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ჭურჭლის ფორმა და ზოგჯერ ორნამენტიც კი, რამდენიმე საუკუნის მანძილზე თითქმის უცვლელად არის შენარჩუნებული.

ქვემოთ წარმოგიდგინებ მესხეთში გამოვლენილი კერამიკის ნივთებისა და საკერამიკე ნედ-

<sup>8</sup> О. Лорткипанидзе, *Наследие Древней Грузии*, Тб., 1989, გვ. 115; Б. Куфтин, *Археологические раскопки в Триалети*, Тб., 1941; გ. გობეჯიშვილი, *ბედენის გორასამარხების კულტურა*, თბ., 1980; ო. ჯაფარიძე, *არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში, ქართველი ტომების ისტორიისათვის ძვ. წ. II ათასწლეულში*, თბ., 1963.  
<sup>9</sup> ო. ჯაფარიძე, ი. კიკვიძე, გ. ავალიშვილი, ა. წერეთელი, *მესხეთ-ჯავახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის მუშაობის შედეგები*, თბ., 1981; А. Церетели, *Южная Грузия в эпоху средней бронзы*, Автореферат, Тб., 1981.  
<sup>10</sup> ე. გოგაძე, *თრიალეთის ყორღანული კულტურის პერიოდიზაცია და გენეზისი*, თბ., 1972.

<sup>11</sup> Е. Пещерева, *Гончарное производство Средней Азии*, Москва-Ленинград, 1959, გვ. 32.  
<sup>12</sup> მ. ზანდუკელი, *თიხის ჭურჭლის დამზადების ხალხური ტექნიკა*, თბ., 1981, გვ. 13.  
<sup>13</sup> Т. Арсеньева, *Лепная керамика Танаиса*, М., 1969, გვ. 84.  
<sup>14</sup> დ. მუსხელიშვილი, *ხოვლეს ნამოსახლარის არქეოლოგიური მასალა*, თბ., 1978, გვ. 7.



ლულის მინერალოგიური, პეტროგრაფიული და რენტგენოგრაფიული მეთოდებით შესწავლილ მასალას. ამ მიზნით, 39 კერამიკული ჭურჭელი და საკერამიკე ნედლეულის ნიმუში პოლარიზებული მიკროსკოპით გამჭვირვალე შლიფებში იქნა შესწავლილი, ყველა მათგანის რენტგენოგრაფიული დიფრაქტოგრამა გაიშიფრა. ასევე შესწავლილია ახალციხის რაიონის ზოგიერთი ნედლეულის ნიმუში. კერამიკის კლასიფიკაციისათვის გამოყენებულ იქნა თიხის ნედლეულის პეტროგრაფიული კვლევის ისეთი მეთოდი როგორცაა, კერამიკული მასალიდან გამჭვირვალე შლიფების დამზადება და მათი მაკრო-მიკროსკოპული შესწავლა. ტექნოლოგიის საკითხის გადასაწყვეტად, საკვლევ რაიონში მასალა დაგროვდა შერჩევით. ეტალონების დასამზადებლად ახალციხის რაიონის სხვადასხვა ადგილიდან (ორჭოსანი, ნაოხრები, პამაჯი, არალი) სხვადასხვა ტიპის საკერამიკე ნედლეული იქნა დაგროვილი.

კერამიკის ეტალონებისაგან დამზადებული შლიფების პოლარიზებულ მიკროსკოპში შესწავლის საფუძველზე გამოიყო რამდენიმე ჯგუფი, რომელთაც გარკვეული პეტროგრაფიული მაჩვენებლები ახასიათებს. ზოგიერთი მათგანის განივკვეთში, ვიზუალურად შეიმჩნევა ღია ფერის მასალა (კვარცი, პლაგიოკლაზი), რომელიც დამრგვალებული, ზოგჯერ კი ნატეხოვანი მარცვლებითაა წარმოდგენილი, ჭარბობს მუქი (ლიმონიტი, მაგნეტიტი). სხვა დანარჩენი მაკროსკოპულად წარმოდგენილია წვრილმარცვლოვანი, წვრილფოროვანი, ზოგჯერ ღია ფერით, ზოგჯერ მუქით. მარილმუყავაზე არ რეაგირებს – კარბონატს არ შეიცავს.

ნატეხები პეტროგრაფიულად ძირითადად ეფუზიური ქანებით არის წარმოდგენილი: 1. ეფუზიური ქანი ძალიან შეცვლილი პორფირული სტრუქტურით. 2. ეფუზიური ქანი აშკარად პორფირული სტრუქტურით, გაქლორიტებული ძირითადი მასით, პლაგიოკლაზის პორფირული გამონაყოფებით. 3. ეფუზიური ქანი სრულიად შავი ძირითადი მასით, რომელიც არეკლილ სინათლეშიც არ იძლევა არავითარ ეფექტს. გარდა მიკროპორფირული ჩანართებისა გვაქვს ძლიერ

გათიხებული პლაგიოკლაზის მსხვილი პორფირული გამონაყოფები. გარდა ამისა, გვხვდება კვარციტის, კვარცმინდვრის შპატიანი ქანები. ასევე დიდი რაოდენობით გვხვდება ცალკეული მინერალების ნატეხები: კვარცი, პლაგიოკლაზი, მინდვრის შპატი, პიროქსენი, რქატყუარა, ილიტი. კვარცის მარცვლების ზომა დიდ ფარგლებში მერყეობს, მისი პროცენტული შემცველობაც ცვალებადია. პლაგიოკლაზები თითქმის ყოველთვის საღია, იშვიათად, ნაწილობრივ გათიხებული, ასევეა მინდვრის შპატიც. პიროქსენი თითქმის ყველაში თანაბარი რაოდენობით შედის. ზოგიერთი ჭურჭლის ფრაგმენტის სტრუქტურა ნატეხურია, ფოროვანი, მარილმუყავაზე არ რეაგირებს, კარბონატს არ შეიცავს. შემაკავშირებელი თიხანივითიერება შეიცავს დიდი რაოდენობით ძალიან წვრილნატეხურ მასალას, რომელიც მკვეთრად დაკუთხულია. ქანთა ნატეხები ნაირგვარია, მათ შორის ჭარბობს დიაბაზის ნატეხები. მათში შემავალი პლაგიოკლაზები გათიხებულია, ხოლო დანარჩენი მასა ჰიდროქარსებით არის ჩანაცვლებული. არის ეფუზიური ქანის ნატეხები, რომელთა ძირითადი მასა მთლიანად გათიხებულია, მაგრამ მიკროლითური სტრუქტურა კარგად ჩანს. პორფირული გამონაყოფები ასეთ ქანებში წარმოდგენილია პლაგიოკლაზით და პიროქსენით.

რენტგენოსტრუქტურული ანალიზისთვის გამოყენებულ იქნა არქეოლოგიური ობიექტის რვა ეტალონი, რომლებიც წარმოდგენილი იყო ჭურჭლის ნატეხებით, ორი მათგანი №1 და №9 სოფ. ორჭოსანიდან იყო წარმოდგენილი, დანარჩენი ექვსი ერთეული ანყურის ძეგლიდან. №1 ნიმუში შეფერილობით აგურის ფერს შეესაბამებოდა, რაც სავარაუდოდ, გამონვეულია საწყის ქანში რკინის ოქსიდის არსებობით. №9 ღია ნაცრისფერია, ფაქტურა მაკროსკოპულად ჰგავს ძლიერ გამკვრივებულ მონტროლინიტურ თიხას. დანარჩენი ნიმუშები ( 40, 46, 54, 60, 76 და 80) წარმოდგენილი არის შავი ფერის ნატეხებით. მაგრამ შეფერილობის ბუნების გამოსავლენად №40 ნიმუშიდან აღებულ იქნა შეუღებავი ფრაგმენტი, რომელიც შეჯერდა ფერითა და ფაქტურით №1 ნიმუშს.

რენტგენოსტრუქტურული მონაცემები წარმოდგენილია დიაგრამების სახით (იხ. დიაგრამები, ტაბ. 2) და შეჯამებულია ტაბულაში (ტაბ. 1).

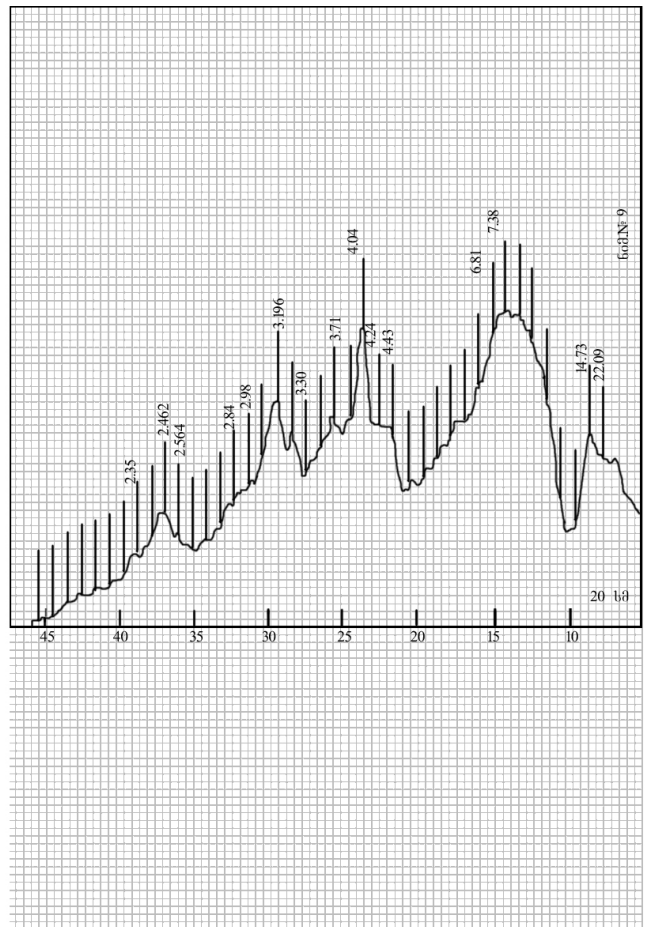
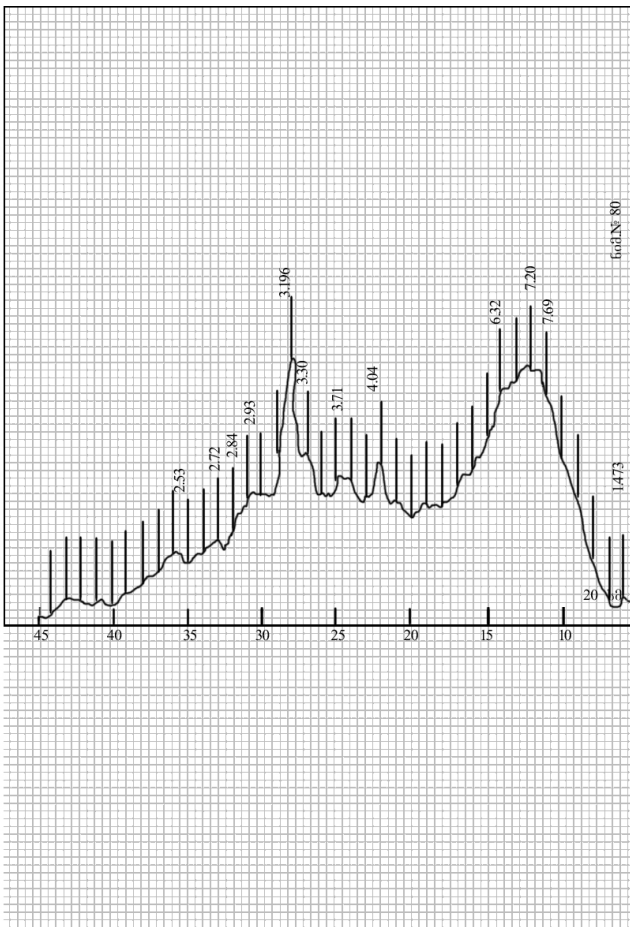
როგორც მოსალოდნელი იყო, რენტგენოგრაფებმა გამოავლინა გამოსაკვლევი ობიექტების მრავალფაზიანი შედგენილობა, რომლებშიც მუდმივად ფიქსირდება პლაგიოკლაზის (პიკები 3. 195 A და 4. 04 A) და კვარცის (პიკები 3. 34 და 4. 23 A) მონაწილეობა. რაც შეეხება ძირითად შემთხვევებელ შემადგენელს, იგი პრაქტიკულად ყველა ნიმუშში შერეულ შრეებრივი თხიური მონტროლინიტ-ქლორიტული ტიპის მინერალით არის წარმოდგენილი, მაგრამ ხშირად, ნიმუშებში №40, 46, 54, 60 და 76 სხვადასხვა რაოდენობით მონაწილეობს მესამე კომპონენტი – ილიტი. აღ-

სანიშნავია, რომ იკვეთება ინტენსიური ბაზალური ანარეკლების გადანაწილების ხასიათი და განსაკუთრებით მათი სიდიდის შემცირების მხარეს სიბრტყეებს შორის მანძილისაკენ გადახრა, შესაბამისად პიკები 22. 09 A და 14. 73 A, მონაწილეობას, რომ ნიმუშები გამომწვარი იყო ჩვენთვის დაუდგენელ ტემპერატურაზე, რამაც გამოიწვია სანყისი გაჯირჯული თიხების გადასვლა მდგრად არაგაჯირჯულ ერთგვაროვნებაში. გაცილებით რთული ამოცანაა კერამიკაში წარმოდგენილი შემაკავშირებელი ნივთიერების – თიხის კვლევა, ვინაიდან თერმული დამუშავების დროს ის უმეტესწილად გადადის მინისებრ, ამორფულ მასაში, რომელშიც სანყისი ნივთიერების მხოლოდ ფრაგმენტებია შენარჩუნებული. ასეთი

ტაბ. №1. არქეოლოგიური ნიმუშების რენტგენოგრაფიული მონაცემები

| ნიმუში №1 |       | ნიმუში №9 |       | ნიმუში №40 |       | ნიმუში №46 |       | ნიმუში №54 |       | ნიმუში №60 |       | ნიმუში №76 |       | ნიმუში №80 |       |
|-----------|-------|-----------|-------|------------|-------|------------|-------|------------|-------|------------|-------|------------|-------|------------|-------|
| J/Jo      | da/n  | J/Jo      | da/n  | J/Jo       | da/n  | J/Jo       | da/n  | J/Jo       | da/n  | J/Jo       | da/n  | J/Jo       | da/n  | J/Jo       | da/n  |
| -         | -     | 30        | 22.09 | 50         | 22.09 | 20         | 22.09 | -          | -     | 20         | 22/09 | 30         | 22.09 | 10         | 22.09 |
| -         | -     | -         | -     | -          | -     | -          | -     | 50         | 17.67 | -          | -     | -          | -     | -          | -     |
| 20        | 14.73 | 50        | 14.73 | 50         | 14.73 | -          | -     | 40         | 14.73 | 30         | 14.73 | -          | -     | 5          | 14.73 |
| -         | -     | -         | -     | 20         | 10.4  | 60         | 8.42  | 50         | 9.82  | 40         | 9.82  | 70         | 8.84  | -          | -     |
| 100       | 7.38  | 100       | 7.38  | 100        | 7.38  | 100        | 7.38  | 100        | 7.38  | 100        | 7.38  | 100        | 7.38  | 100        | 7.69  |
| 80        | 6.32  | 80        | 6.81  | 70         | 6.32  | 80         | 6.32  | 50         | 6.81  | 100        | 6.81  | 100        | 6.81  | 100        | 7.2   |
| -         | -     | -         | -     | 50         | 5.72  | 50         | 5.91  | 40         | 5.72  | -          | -     | 90         | 6.32  | 90         | 6.32  |
| -         | -     | -         | -     | -          | -     | 10         | 4.93  | -          | -     | -          | -     | -          | -     | -          | -     |
| 20        | 4.44  | 40        | 4.43  | 10         | 4.44  | 20         | 4.44  | 30         | 4.44  | 5          | 4.44  | -          | -     | -          | -     |
| 20        | 4.23  | 40        | 4.23  | 15         | 4.23  | -          | -     | 15         | 4.25  | 10         | 4.23  | -          | -     | -          | -     |
| 40        | 4.04  | 90        | 4.02  | 15         | 4.04  | -          | -     | 5          | 4.04  | 10         | 4.04  | -          | -     | 30         | 4.04  |
| 10        | 3.71  | 30        | 3.71  | 10         | 3.64  | 15         | 3.71  | 20         | 3.86  | 15         | 3.71  | 20         | 3.64  | 10         | 3.71  |
| 30        | 3.34  | 30        | 3.3   | 50         | 3.34  | 50         | 3.30  | 50         | 3.34  | 50         | 3.34  | 40         | 3.34  | 30         | 3.30  |
| 50        | 3.196 | 50        | 3.196 | 80         | 3.196 | 70         | 3.21  | 70         | 3.196 | 80         | 3.196 | 80         | 3.196 | 80         | 3.196 |
| -         | -     | -         | -     | -          | -     | -          | -     | 50         | 3.13  | -          | -     | -          | -     | -          | -     |
| 10        | 2.978 | 10        | 2.98  | -          | -     | -          | -     | 80         | 2.978 | -          | -     | -          | -     | -          | -     |
| -         | -     | -         | -     | 20         | 2.93  | 20         | 2.93  | 60         | 2.93  | -          | -     | -          | -     | 10         | 2.93  |
| 20        | 2.885 | 15        | 2.84  | -          | -     | -          | -     | -          | -     | 10         | 2.885 | 5          | 2.885 | 10         | 2.84  |
| -         | -     | -         | -     | -          | -     | 5          | 2.71  | 30         | 2.72  | -          | -     | 5          | 2.80  | 5          | 2.72  |
| 25        | 2.564 | 10        | 2.564 | 20         | 2.529 | 30         | 2.54  | -          | -     | 20         | 2.529 | 10         | 2.5   | 10         | 2.53  |
| -         | 2.459 | 30        | 2.462 | -          | -     | 10         | 2.42  | -          | -     | -          | -     | -          | -     | -          | -     |
| -         | -     | 15        | 2.35  | 10         | 2.27  | 10         | 2.26  | 40         | 40    | 5          | 2.28  | 10         | 10    | -          | -     |

ტაბ. 2. რენტგენოსტრუქტურული მონაცემების დიაგრამები



ტიპის მასალის შესწავლას პირობითი ხასიათი აქვს. ჩვენს შემთხვევაში შეგვიძლია გამოვყოთ ორი ბაზალური არეკვლა: პირველ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, შემკვრელი მასა წარმოდგენილი იყო შერეული შრეებრივი ქანის – მონტრომოლინიტით, ხოლო მეორე შემთხვევაში – ილიტით.

ამგვარად, ალწერილი ფხვიერი ნიმუშები ძირითადად წარმოდგენილია ტუფოგენური ქანებით, რომელთა შორის რამდენიმე სახესხვაობა შეიძლება გამოიყოს: 1. ტუფოგენური ქანი თიხოვანი შემაერთებლით და ნაირგვარი ნატეხური მასალით: მინერალების ნატეხები წარმოდგენილია პიროქსენით და პლაგიოკლაზით, ხოლო ამონთხეული ქანების ნატეხებს შორის გამოირჩევა ანდეზიტისა და დიაბაზის შემადგენლობის ქანები. თიხოვანი შემაერთებელი ყველა შემთხვევაში შეიცავს დიდი რაოდენობით წვრილ ნატეხებს.

ალწერილი ტუფოგენური ქანებიდან რამდენიმე შეიცავს კარბონატს, ზოგჯერ დიდი რაოდენობით (ნიმუშები: 40, 48, 50, 59, 60, 61, 75).

2. მცირე რაოდენობით გვხვდება თითქმის მთლიანად თიხოვანი მასით აგებული ქანები, რომელიც დიდი რაოდენობით შეიცავს წვრილ ნატეხოვან მექანიკურ მასალას.

ფხვიერი ნედლეულიდან მათი ანალოგიური ნიმუშები დიდი პამაჯის მიდამოებისა და ორჭოსანიდან, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ კარბონატიც მონაწილეობს.

შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა, რომ არქეოლოგიური ჭურჭლის მასალად გამოყენებულია ადგილობრივი ნედლეული; წარმოდგენილი ნიმუშები ნაწილობრივ სახეცვლილია (არ შეიცავს თიხოვან შემაერთებელს); ჭურჭელი არ უნდა იყოს დამუშავებული თერმულად მაღალ ტემპე-



რატურაზე (მათში შემავალ მინერალებს და ქანებს არ აქვთ მაღალი ტემპერატურის ზემოქმედების ნიშნები).

კერამიკული ნივთების სარესტავრაციო სქემა, რომლის მიხედვითაც წარმოდგენილ ნივთებს ჩვენს მიერ რესტავრაცია-კონსერვაცია ჩატარდა, აპრობირებულია და ფართოდ გამოიყენება ევროპის მრავალ სარესტავრაციო ლაბორატორიაში. სარესტავრაციო სქემა ითვალისწინებს მასალის დამუშავების შემდეგ ეტაპებს:

1) ნივთის ვიზუალური დათვალიერება და მაკროსკოპული შესწავლა (დაზიანების ხარისხის დადგენა):

განათხარი თიხის ნაწარმის დამუშავების (გარეცხვა, გამაგრება, რესტავრაცია-კონსერვაცია) დროს დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს ნაკეთობის რაობას — უპირველესად მისი გამონვის ხარისხს. კარგად გამომწვარი თიხა თავისი მაღალი მექანიკური თვისებების გამო უფრო გამძლეა, ვიდრე ცუდად ან სრულიად გამოუწვავი ნაწარმი. ამიტომ ამ შემთხვევაში მისი შემდგომი დამუშავების დროს განსაკუთრებული მიდგომა იქნება საჭირო.

2) დეტალური ლაბორატორიული დოკუმენტაციის შექმნა, ფოტოფიქსაცია.

3) მასალის განმენდა:

თიხის ჭურჭელი ან ნატეხები, რომლებიც არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოიპოვება, ჩვეულებრივ მინითაა ხოლმე დაფარული, სხვადასხვა სახის მექანიკური ნადებით და ხშირად მოთეთრო-მონაცრისფრო კარბონატების ფენით. მინისა და სხვა მექანიკური ნადების მოცილება წარმოებს წყალში გარეცხვით რბილი ჯაგრისის გამოყენებით. რაც შეეხება კარბონატებს, ის წყლით არ ცილდება. ამ შემთხვევაში ზედაპირის განმენდა მიმდინარეობს მექანიკურად, სკალპელის გამოყენებით.

გარეცხვამდე აუცილებელია თიხის ჭურჭელი დახარისხდეს, ე. ი. ერთმანეთისაგან განცალკევდეს კარგად (მკვრივი და კარგად გამომწვარი) და ცუდად დაცული (ფხვიერი, ფოროვანი, ცუდად გამომწვარი) კერამიკის ფრაგმენტები. უკანასკნელის გარეცხვა წყალში, მით უმეტეს

მყავაში დაუშვებელია. მკვრივსა და კარგად გამომწვარ თიხის ჭურჭლის ნატეხებს, მინისა და სხვა მექანიკური ნადების დარბილების მიზნით, ათავსებენ წყალში, ტოვებენ ხელუხლებლად 2-3 საათის განმავლობაში, და მხოლოდ შემდეგ რეცხავენ ჯაგრისის საშუალებით ან გამდინარე, დროდადრო გამონაცვალ წყალში. ბოლოს ნატეხებს გამოხდის წყალში ათავსებენ, დასასრულს კი ოთახის ტემპერატურაზე გასაშრობად სპეციალურ თაროებსა და დაფებზე აწყობენ. ცუდად გამომწვარი, ფოროვანი კერამიკის გარეცხვა განსაკუთრებულ სიფრთხილეს მოითხოვს. ზოგჯერ იგი იმდენად დაზიანებულია, რომ მას არც კი რეცხავენ, მხოლოდ ამაგრებენ 2% პარალოიდ B-72-ით. გასამაგრებელი მასალა ნივთის ზედაპირზე რბილი ფუნჯით თავსდება. ეს ოპერაცია იმდენჯერ უნდა გამოორდეს სანამ ნივთი ბოლომდე არ გაიჟლინდება ზემოთ ხსენებული საკონსერვაციო საშუალებით. ვინაიდან ადვილად ფხვნადი და ფოროვანი კერამიკა წყალში შეიძლება დაიშალოს, მას სპირტის საშუალებით, ან გამოხდის წყალში დასველებული რბილი ჯაგრისით წმენდენ.

კერამიკა კარგად უნდა გამოშრეს ჰაერზე ან ოთახის ტემპერატურაზე. წინააღმდეგ შემთხვევაში ტენიანობის გამო, მისი შემდგომი გამაგრება ან შენება არაეფექტური იქნება.

4) პირველადი რეკონსტრუქცია:

დეტალების აწყობა რეკონსტრუქციის დროს ნებოვანი ქალღმის საშუალებით კეთდება (სურ. 1 ა).

5) ზემოთ აღწერილი ოპერაციის ჩატარების შემდეგ წარმოებს წინასწარ მორგებული ნაწილების შენება. როგორც წესი, სარესტავრაციო სამუშაოებისათვის გამოყენებულ ნებოს უკუქცევადობის თვისება უნდა ახასიათებდეს, ე. ი. საჭიროების შემთხვევაში შესაძლებელი უნდა იყოს მისი აცეტონში გახსნა და შენებადგენილი ნაწილების ერთმანეთისაგან განცალკავება. ეს არის ძირითადი მოთხოვნა, რომელსაც სარესტავრაციო პრაქტიკაში ხმარებულ ნებოს უყენებენ.

6) პირველადი რეკონსტრუქცია საშუალებას იძლევა იზომეტრიაში აღდგეს ნივთის ორიგინა-

ლი ფორმა. ხშირ შემთხვევაში ნივთი მოღწეულია ფრაგმენტული სახით, ორიგინალი დეტალებით არ ხერხდება მასალის ბოლომდე აღდგენა და შესაბამისად, რჩება მრავალი ცარიელი ადგილი. ნაკლები ჭურჭელი ვიზუალურად არაეფექტურია და რაც მთავარია, ნაკლებგამძლე. გამომდინარე აქედან ნივთი საჭიროებს ფორმის აღდგენის ტექნიკის გამოყენებას — ცარიელი ადგილები თაბაშირით ივსება.

ერთ-ერთი უმთავრესი მოთხოვნაა ორიგინალი და ამოვსებული დეტალების განსხვავებულობის დაფიქსირება (სურ. 1 ბ).

#### 7) დაფერვა.

რესტავრაციის შემდეგი ეტაპია ამოვსებული ადგილების საღებავებით დაფერვა ანუ ტონირება. ორიგინალ და რესტავრირებულ ნაწილებს შორის განსხვავების მკაფიოდ წარმოსაჩენად, დაფერვა ხდება თიხის ჭურჭელთან მიახლოებული ფერით (სურ. 1 გ). თითქმის ანალოგიური მეთოდით ხდება დაფერვა სხვა ევროპულ ქვეყნებში. ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა აღდგენისა და დაფერვის იტალიაში გავრცელებული მეთოდიკა: თაბაშირს ყრიან პოლიეთილენის პარკში, შემდეგ ამატებენ საჭირო პიგმენტებს, სასურველი ფერის მიღების შემდეგ თაბაშირს აზავებენ წყალში და შემდგომ ამავე თაბაშირითვე ავსებენ ნაკლებ ადგილებს.

#### 8) კონსერვაცია.

რესტავრაცია-კონსერვაციის საბოლოო ეტაპს წარმოადგენს კონსერვაცია. ეს პროცესი თვით არტეფაქტის მდგომარეობაზეა დამოკიდებული. იმაზე თუ რამდენად დაზიანებული ან გაფხვიერებულია კერამიკა. ნებისმიერ შემთხვევაში კონსერვაცია კეთდება მხოლოდ 2%-იანი პარალოიდ-72-ით. ძალზე მნიშვნელოვანია თავად საკონსერვაციო საშუალება.

კარგ მდგომარეობაში მყოფი ნივთი, რბილი ფუნჯის საშუალებით საკონსერვაციო ნივთიერების ერთი ფენით იფარება. ფხვიერი კერამიკა რამდენიმე ფენით გამაგრებას მოითხოვს.

9) თუ ანგობირებული ან მოჭიქული კერამიკა კარგად არის შენახული, მას ჩვეულებრივი, ზემოთ აღწერილი წესით რეცხავენ. დაზიანებუ-

ლი და ცუდად დაცული კერამიკის შემთხვევაში მეტი სიფრთხილის გამოჩენაა საჭირო. უპირველესად, მისი გარეცხვა უნდა მოხდეს ეთილის სპირტში, კონსერვაციის შემთხვევაში გამაგრდეს 2%-იანი პარალოიდ 72-ით, და მხოლოდ შემდეგ გაგრძელდეს სხვა ეტაპის სარესტავრაციო სამუშაოები.

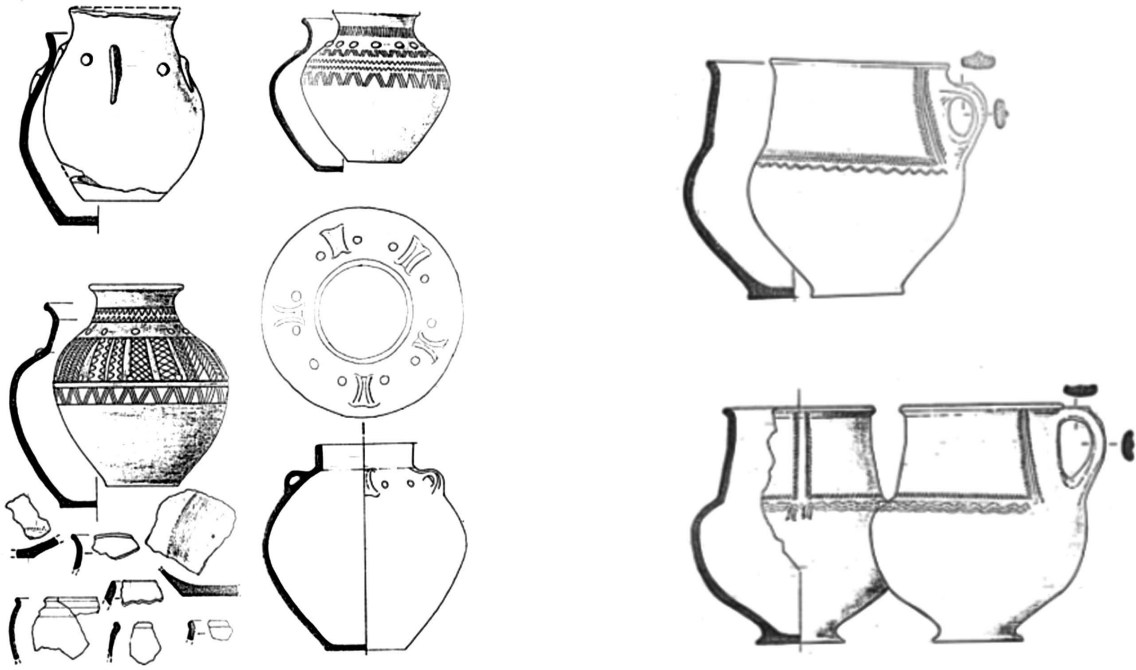
არქეოლოგიური კოლექციების შესწავლამ, რომლებიც მუზეუმებში ინახება ცხადყო, რომ უმეტესობა მათგანი საჭიროებს პირველად ან განმეორებით რესტავრაციას. ძალიან რთულია იმ არტეფაქტების გადაფასება, რომლებიც არქეოლოგიური გათხრების დროს მოიპოვება. ჩნდება კონკრეტული ძეგლის ამა თუ იმ ასპექტში შესწავლის ახალი, უნიკალური შესაძლებლობები. მაგრამ, იმისათვის, რომ არტეფაქტი, როგორც მოვლენა, რომელსაც წარსულში გარკვეული ადგილი ეკავა, მრავალმხრივ შესწავლილი იქნას, საჭიროა გარკვეული ცოდნა და მისი ინტერპრეტაცია. ერთ-ერთ წყაროს, რომელსაც არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ვიღებთ არის არტეფაქტების ფიზიკური მდგომარეობა. ნებისმიერი მასალისაგან დამზადებული (იქნება ეს ორგანული თუ არაორგანული) ნივთი შეუქცევად ცვლილებებს განიცდის. ამის შედეგად მასალის სტრუქტურის დეგრადაცია წარმოიქმნება. სამწუხაროდ, სავსე კონსერვაციის პრაქტიკა, რომლის მთავარი ფუნქციაა ნივთის შენახვა გათხრებიდან ამოღებისთანავე და შემდგომ ასევე, უვნებლად მიტანა ლაბორატორიაში, დღესდღეობით პრაქტიკულად არ არსებობს (ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა), სუბიექტური და ობიექტური მიზეზები მრავლად არის. ერთის მხრივ, გარდა გათხრებისა აუცილებელია, ნივთი კულტურული ფენიდან მეთოდოლოგიურად სწორად იქნას ამოღებული, ადგილზევე მოხდეს კონსერვაცია და დოკუმენტაცია. არ არის საკმარისი რესტავრატორების რაოდენობა, რომლებიც ველზე უზრუნველყოფენ სრულ საკონსერვაციო სამუშაოებს. ხშირ შემთხვევაში, არაპროფესიონალის მიერ რესტავრირებული ნივთები სავალალო მდგომარეობაში აღწევს ლაბორატორიაში და რესტავრატორებს მაქსიმალურად რთულ პირო-

ბებში უნევთ მათი განახლება. ხშირ შემთხვევაში ეს არ იძლევა ეფექტურ საკონსერვაციო შედეგს, რადგან ნივთები უკვე ან მექანიკარად უხეშად ან ქიმიურად არის დამუშავებული, ეს კი ნივთის ცვლილებებს იწვევს. სტრუქტურული ცვლილებები, რომლებსაც საკმაოდ ხშირად ვაწყდებით – კერამიკის ფენებად დაშლაა, რაც რიგი მიზეზებით არის გამოწვეული. ესენია: დაბალი ან არათანაბარი ტემპერატურული გამოწვის რეჟიმი, ნიადაგში წყალში ხსნადი მარილების არსებობა და კერამიკის ფორიანობა, რაც ნივთის ზედაპირ-

ზე მარილების კრისტალიზაციას იწვევს. ამიტომ, დაბალ ტემპერატურაზე გამომწვარი კერამიკა სავლელ საკონსერვაციო სამუშაოების დროს და შემდგომ ლაბორატორიაში რესტავრაციისას განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს.

რესტავრატორ-კონსერვატორისთვის აუცილებელია მრავალმხრივი ცოდნა, რათა არტეფაქტის ლაბორატორიაში შემოსვლისთანავე დაგეგმოს შემდგომი სარესტავრაციო სამუშაოები, რაც მომავალში უზრუნველყოფს ნივთის სრულ დაცვას რაიმე სახის დაზიანებებისგან.





ტაბ. 3. აწყური. შუაბრინჯაოს ხანის კერამიკა





სურ. 1. კერამიკული ჭურჭლის რესტავრაცია-კონსერვაციის ეტაპები

ა. ნივთის რეკონსტრუქცია წებოვანი ქაღალდის საშუალებით



ბ. ნივთის ნაკლული ნაწილების თაბაშირით შევსება



გ. ნივთის რეკონსტრუირებული ნაწილების ტონირება





---

ჟურნალში ACADEMIA სტატიების წარდგენის წესები

იხ.: [www.art.edu.ge](http://www.art.edu.ge)

(ჟურნალი ACADEMIA)

