

1373
2016 №19



საქართველოს
სიკვლევა
Georgian Antiquities

საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო

საზოგადოების გამოსცემა

საქართველოს
საისტორიო და
საეთნოგრაფიო
ზოგადოება

საქართველოს სიძველენი

ტომი II

ე. თაყაიშვილის კლავტორებით

ტფილისი 1909.

Издание Грузинскаго Общества Истории и Этнографии

ГРУЗИНСКІЯ ДРЕВНОСТИ

ТОМЪ II.

Подъ редакціею Е. ТАКАЙШВИЛИ

Edition de la Société géorgienne d'histoire et d'ethnographie

LES ANTIQUITÉS GÉORGIENNES

TOME II

Sous la rédaction de M. E. T a k a i c h v i l i

T I F L I S 1909.

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

საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

19

თბილისი
Tbilisi
2016



საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო
საზოგადოების გამოცემა



საქართველოს სიძველენი

ტომი II

ე. თაყაიშვილის რედაქტორებით

ტფილისი 1909.

Изданіе Грузинскаго Общества Исторіи и этнографіи

ГРУЗИНСКІЯ ДРЕВНОСТИ

ТОМЪ II.

Подъ редакціею Е. ТАКАЙШВИЛИ

Edition de la Société géorgienne d'histoire et d'ethnographie

LES ANTIQUITÉS GÉORGIENNES

TOME II

Sous la rédaction de M. E. T a k a i c h v i l i

T I F L I S 1909.

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

საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

19

თბილისი
Tbilisi
2016

რედაქტორ-გამომცემლები
დიმიტრი თუმანიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers
Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

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

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

სარედაქციო ჯგუფი
მარინე ყენია
ნატალია ჩიტიშვილი

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

ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“ დაფუძნდა
გიორგი ლეჟავას თანადგომით

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

This Journal has established with the
support of Giorgi Lezhava

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

ჟურნალის გარეკანზე: ატენის სიონი, VII საუკუნე. ფოტო ქუცნა ამირეჯიბისა
On the Cover: Ateni Sioni, 7th c. Photo Kutsna Amirejibi

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

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

<http://gch-centre.ge>

ISSN 1512-1324

ს ა რ ჩ ე ვ ი

კიტი მაჩაბელი
ბერიჯვრის ქვაჯვარას სვეტი 9

თამარ დადიანი
გველდესის კანკელის დაკარგული ფილის იკონოგრაფია..... 24

მარიამ დიდებულიძე
შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის
ძეგლები ტაო-კლარჯეთში..... 32

თამარ ხუნდაძე
ახლად აღმოჩენილი რელიეფი სოფელ ჯალაურთიდან..... 80

მაია ქებულაძე, დავით სულაბერიძე
ჯრუჭის მონასტრის დაარსების თარიღისა
და მფლობელთა საკითხისათვის 89

თინათინ ხოშტარია
XI საუკუნის სათხის რელიეფი ჯავახეთიდან..... 99

ეკატერინე გედევანიშვილი
ვნების ციკლი იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში
და მისი საღვთისმეტყველო კონტექსტი 112

ნინო კოპაძე
უბისის მონასტრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერის მოხატულობა..... 125

ბუბა კუდავა
მამაწმინდის ეკლესიის საქტიტორო წარწერა
(ახალი მასალა კლარჯეთის ეპიგრაფიკიდან)..... 144

ეკატერინე კვაჭატაძე
წმ. გიორგის სასწაულთა სცენები
შუა საუკუნეების ქვის რელიეფურ ქანდაკებაში 163

თამარ ხოსროშვილი
წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი 174

ელისო ჩუბინიძე, ირინე უგრეხელიძე, დავით სულაბერიძე
უბისის დაფარვის ეკონომიკისა და ისტორიის საკითხისათვის 185

ნინო სარაჯა

ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში დაცული ოქრომქანდაკებულ
იოანე ჩიქვილაძის მიერ შექმნილი ხატები..... 202

გიორგი ჭანიშვილი

თბილისის პირველი საკულტო ნაგებობა
რკინაბეტონის გუმბათით – აშკენაზების სინაგოგა 215

მაია იზორია

ახალი მასალები ქართული მხატვრული თანამედროვე
კერამიკის ჩამოყალიბების ისტორიიდან..... 231

თამაზ სანიკიძე

ქართული ხელოვნებათმეცნიერების წარსულიდან..... 250

რომან ცუხიშვილი

სოფელ შროშის ქართული ხალხური კერამიკა..... 261

არქივიდან

ინგა ღორთქიფანიძე

„საიდუმლო სერობის“ სცენა უბისის კედლის მხატვრობაში..... 269

დიმიტრი თუმანიშვილი

თეიმურაზ საყვარელიძის ხსოვნას..... 285

Content

Kiti Machabeli

Stone Cross Pillar from Berijvari 9

Tamar Dadiani

The Iconography of the Lost Plaque of the Gveldeski Chancel-barrier 24

Mariam Didebulidze

The Monuments of the Georgian Medieval Wall Painting
in the North-East Turkey 32

Tamar Khundadze

Newly Discovered Relief from the Village Jalaurta 80

Maia Kebuladze, David Sulaberidze

On The Issue of Jruchi Monastery Date of Foundation and Owner 89

Tinatin Khoshtaria

11th c. Satkhe Relief from Javakheti..... 99

Ekaterine Gedvanishvili

Passion Cycle in the Murals of Ikvi Church of
St. George and Its Theological Context..... 112

Nino Kopadze

Mural Decoration of the South-East Annex of Ubisi Monastery Church 125

Buba Kudava

Donor Inscription from Mamatsminda Church (New Material from Klarjeti 144
Epigraphics)

Ekaterine Kvachatadze

Composition of the Miracles of St. George in the Medieval Stone Reliefs 163

Tamar Khosroshvili

Kiot of St. Nino's Cross 174

Eliso Chubinidze, Irine Ugrekhelidze, Davit Sulaberidze

Concerning Iconography and History of the Ubisi Aer..... 185

Nino Sarava

Icons by the Silversmith Ioane Chikviladze Kept
at the Kutaisi Historical Museum..... 202

Giorgi Chanishvili

First Religious Structure in Tbilisi with
the Ferro-Concrete Dome – the Synagogue of Ashkenazim..... 215

Maia Izoria

New Materials on the History of the Modern Georgian Ceramics 231

Tamaz Sanikidze

From the Past of the Georgian Art History..... 250

Roman Tsukhishvili

Georgian Folk Ceramics from the Village Shrosha..... 261

From the Archive

Inga Lortkipanidze

Last Supper in Ubisi Mural Decoration..... 269



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

ბერიჯვრის ქვაჯვარას სვეტი*

1985 წელს საქართველოს ძეგლთა დაცვის სამმართველოს ექსპედიციამ სოფ. ქვემო კიტრეულას მიდამოებში (მდ. ლეხურას ხეობა), ნაეკლესიარ ბერიჯვარაში აღმოაჩინა ქვასვეტის ფრაგმენტი, რომელიც ეკლესიის სარკმლის თავსართად იყო ჩადგმული (სვეტის ფრაგმენტი ახალგორის მუზეუმში ინახებოდა. სამწუხაროდ, დღეისათვის მისი ბედი ჩვენთვის უცნობია).¹ სვეტის ოთხივე წახნაგი რელიეფებით იყო შემკული.

რელიეფებით დაფარული ქვაჯვარას სვეტი მეორადი გამოყენებისათვის ბარბაროსულად არის დამტვრეული. მის ერთ-ერთ წახნაგში, სარკმლის დიობის ფორმაზე მოსარგებად, ნახევარწრიული თაღია ამოკვეთილი. დანარჩენი წახნაგების რელიეფებიც უწყალოდ არის დაზიანებული. ამის მიუხედავად, რელიეფური დეკორის გადარჩენილი ნაწილების მიხედვით შესაძლებელია სვეტის რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიული პროგრამის ნაწილობრივი აღდგენა და მისი მხატვრული ხასიათის განსაზღვრა.

ოთწახნაგა სვეტის ფრაგმენტზე ჩანს, რომ მის კუთხეებში ადრეული ქვაჯვარებისათვის დამახასიათებელი ნახევარსვეტები იყო გამოკვეთილი (შეად. დავათის, ნათლისმცემლის, ნაღვარევის, ბრდაძორის, განთიადის, კატაულას ქვასვეტები).² ამჟამად კუთხის სვეტი მხოლოდ ერთგან არის ფრაგმენტულად შემორჩენილი. ფიგურული კომპოზიციები ქვის სისქეში ისეა ამოკვეთილი, რომ ბრტყელი რელიეფის ზედაპირი ჩარჩოს დონეს უსწორდება. სცენები ერთმანეთისგან გლუვი ჰორიზონტალური ზოლებით გამოიყოფა. ზოგიერთი რელიეფი საგანგებო ჩარჩოშია ჩასმული. რელიეფური კომპოზიციებიდან ქვასვეტზე სახარების მხოლოდ ორი სცენა შემორჩა: „ნათლისღება“ და „ჯვარცმა“

ქვასვეტის წახნაგებზე რელიეფური კომპოზიციები შემდეგნაირად არის განთავსებული: მთავარი (დას.) წახნაგის ზედა ნაწილში ძალზე დაზიანებული ჯვარცმის სცენაა, რომელზეც მხოლოდ ქრისტეს ფიგურა (კომპოზიციის ზედა ნაწილი – ქრისტეს თავი და მარჯვენა ხელი ჩამოტეხილია) და მისგან მარცხნივ ჯვარცმული ავაზაკის გამოსახულება არის შემორჩენილი. მეორე ავაზაკის ფიგურა ამომტვრეულია, მისი მხოლოდ თავი და მხრის ნაწილია დარჩენილი. ჯვარცმის ქვემოთ – რელიეფი თითქმის მთლიანად არის ამოტეხილი და სა-

* ბერიჯვრის ქვასვეტის ფრაგმენტი ახალგორში ადგილზე ვნახე 1980-იან წლებში. ამჟერად მისი გამოქვეყნების სურვილი განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ ახალგორის მუზეუმში დაცული ამ საკულტო ძეგლის ბედი დღეს ჩვენთვის უცნობია, მას კი დიდი მნიშვნელობა აქვს ადრე შუა საუკუნეების პლასტიკური ხელოვნების ისტორიისათვის.

1 ვ. გიორგაძე, აკ. თოფური, სტელა, შტანდარტი, ბალთა: ახალგაზრდა კომუნისტი, თბილისი, 19. 09. 1985. (ქვასვეტის ფრაგმენტის ზომებია: სიმაღლე 49სმ., წახნაგის სიგანე 19-20სმ.).

2 კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, ტაბ. 14, 17, 24, 35-36, 37.

მფიგურიანი კომპოზიციიდან მხოლოდ მარჯვენა ორი ფიგურის წელზეებით გამოსახულებებია დარჩენილი. მომიჯნავე (სამხრ.) წახნაგის ქვედა ნაწილზე ნათლისღების კომპოზიცია არის წარმოდგენილი, რომლის თავზეც მთავარანგელოზის ფიგურას ვხედავთ. ყველაზე მეტად დაზიანებულ მესამე (ჩრდ.) წახნაგზე, სავარაუდოდ, სამფიგურიანი კომპოზიცია იყო მოთავსებული. ამჟამად მხოლოდ ორი ფიგურა არის შემორჩენილი.

რელიეფებს ასომთავრული წარწერები ახლავს. ნათლისღების სცენის ფონზე, მარცხენა კიდესთან ვერტიკალურად ამოკვეთილია – „წმ. იოანე ნათლისმცემელი“. ნათლისღების ზემოთ ანგელოზის ფიგურასთან წარწერის ფრაგმენტებია დარჩენილი. ჯვარცმის კომპოზიციაში ფონზე გაშლილია წარწერა – „წმიდაო ნეტარო ქრისტე იოვანე და ჩუენცა...“, ორფიგურიან სცენაში – „წმიდაი, ამენ“.³

ქვაჯვარათა ოთხწახნაგა სვეტებზე პატარა ქვის ხატებად განთავსებული წმინდა სახეები და ბიბლიური სცენები თეოლოგიურ-სიმბოლურ საფუძველს ემყარებოდა. რელიეფური დეკორის პროგრამას ქვაჯვარათა ვოტიურ-სალოცავი ფუნქცია განაპირობებდა. ქვაჯვარათა სვეტების რელიეფებს დიდაქტიკური დანიშნულებაც ჰქონდა. ეს იყო მორწმუნეთათვის მნიშვნელოვანი „ვიზუალური წყარო“, რომელიც მათ ქრისტიანობის არსს აზიარებდა. ქვასვეტების წახნაგების რელიეფებისათვის შეირჩეოდა ძველი და ახალი აღთქმის ის თემები, რომლებსაც ადრეული ქრისტიანობის ეპოქის ოსტატები გამოსახავდნენ რომაული კატაკომბების კედლებზე, მარმარილოს სარკოფაგებსა და სპილოს ძვლის ნაკეთობებზე. ამ სუჟეტების მხატვრული ინტერპრეტაცია ბიბლიური მოვლენების სიმბოლურ მნიშვნელობას ითვალისწინებდა. ქვაჯვარათა რელიეფურ პროგრამებთან დაკავშირებით უნდა ვახსენო საინტერესო დაკვირვება ირლანდიურ ქვაჯვარათა რელიეფურ დეკორზე. მეცნიერებმა მიაკვლიეს VIII საუკუნით დათარიღებულ ტექსტს – ქრისტიანული ღვთისმსახურებისათვის ტრანსფორმირებულ იუდეური წარმოშობის ლოცვის უძველეს ფორმას (Ordo commendationis animae), რომელიც მრავალმნიშვნელოვან სიმბოლურ სახეებს შეიცავდა, რაც ზუსტად არის ასახული ირლანდიური ქვაჯვარების რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიულ პროგრამებში.⁴ ვიმედოვნებ, რომ საქართველოშიც აღმოჩნდება ლიტურგიული ტექსტები, რომლებიც უფლებას მოგვცემს ქრისტიანობის დიდი ცენტრებიდან მომდინარე მზა ნიმუშებთან ერთად, განვსაზღვროთ უძველესი ქართული ლიტურგიული ტექსტების როლი ქვაჯვარათა იკონოგრაფიული პროგრამების შემუშავებაში.

ქვაჯვარებისადმი მიძღვნილ ჩემ პუბლიკაციებში არაერთხელ აღმინიშნავს ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფური ხატების მნიშვნელობა ქრისტიანული იკონოგრაფიის განვითარებაში. ისინი ადრეული ქრისტიანობის სახისმეტყველებას საინტერესო და ხშირად ორიგინალური კომპოზიციებით ავსებენ. ქვასვეტებზე გამოსახული წმინდა სახეები და ბიბლიური თემები გვიჩვენებს საქართველოს

3 გ. ოთხმეზური, სტელა ნაეკლესიარ „ბერიჯვარიდან“, საქ. მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, ისტორიის სერია, N6, 1986, თბ., გვ. 88-94.

4 Fr. Henri, Croix Sculptées Irlandaises, Dublin, 1964, გვ. 40.

ჩართულობას ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების რთულ პროცესში შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე.⁵

რელიეფური კომპოზიციების განხილვას სვეტის ქვედა ნაწილში გამოსახული „ნათლისღების“ სცენით დავიწყებ. ძველის ფრაგმენტულობა, მის ზედა სიბრტყეში სკულპტურული ჯვრის ჩასადგმელი ბუდის არარსებობა, არ გვაძლევს სვეტის პირვანდელი რეალური ზომის დადგენის შესაძლებლობას. თუ გავითვალისწინებთ ქვაჯვარებზე სახარების თემების განაწილების ქრონოლოგიურ და იერარქიულ პრინციპებს, „ნათლისღების“ კომპოზიცია სვეტის შედარებით ქვედა ნაწილში იქნებოდა განთავსებული.

„ნათლისღება“ ქრისტეს ათორმეტ დღესასწაულთაგან ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია, იგი ოთხივე სახარებაშია ნახსენები (მათე, 3:13-17; მარკოზი, 1:9-11; ლუკა, 3:21-23; იოანე, 1:29-33). ეს მოვლენა დვთის გამოცხდებასთან – თეოფანიასთან არის გაიგივებული.⁶ ნათლისღების გამოსახულებები უკვე რომის კატაკომბების ფრესკებში (კალიქსტეს, III ს., პეტრესა და მარცელინის, III-IV სს.) და ადრექრისტიანულ მარმარილოს სარკოფაგებზე გვხვდება (სარკოფაგი Sainte-Qwitteria d'Aire-ის ეკლესიაში, IV ს.,⁷ იუნიუს ბასუსის სარკოფაგი, 359წ.⁸). ამ თემის იკონოგრაფიული ტიპი V საუკუნეში ჩამოყალიბდა (მთის ბროლის გემა მეტროპოლიტენ მუზეუმში, ნდუ ორკი, V ს., სპილოს ძვლის ფირფიტა სახარების სცენებით ბერლინის მუზეუმებში, V ს.).⁹ ნათლისღების თემის განვითარებული რედაქციები VI საუკუნიდან ჩნდება (პალესტინური ამპულები,¹⁰ ბრინჯაოს საცეცხლები,¹¹ კონსტანტინეპოლური ოქროს მედალიონები¹²).

ბერიჯვრის ქვაჯვარაზე „ნათლისღების“ სცენა (17x20სმ.) წახნაგის მთელ არეზე, მოჩარჩოების გარეშე არის გაშლილი. ბრტყელი ფიგურები გლუვ ფონზე აპლიკაციის მსგავსად იკვეთება. რელიეფი ფიგურების გარშემო ფონის ამოკვეთით არის შექმნილი. კომპოზიცია ორი ფიგურისაგან შედგება: მარცხნივ – წმ. იოანე ნათლისმცემელი, მარჯვნივ – ქრისტეს ნახევარფიგურა ემბაზში. მის თავს ზემოთ მტრედის დიდი გამოსახულებაა. მხატვრული ენის პირობითობისა და სქემატურობის მიუხედავად, კომპოზიციური სქემა ზუსტად არის გათვლილი. ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილი ფიგურები სიმეტრიის წარმოსახვით ღერძს ემორჩილება. მოქანდაკემ კარგად გაიაზრა სხვადასხვა ზომის ფიგურებით შედგენილი კომპოზიციის სტრუქტურა (იოანეს ფიგურა ქრისტეს ფიგურაზე ორჯერ

5 იხ. ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების უნიკალური სცენა ბრდაძორის ქვასვეტზე (კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998, გვ. 238-240).

6 კოპტურ კალენდარში ეპიფანია მოიხსენიება, როგორც Dies Baptismus ან Immersio Domini (L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, t. II, Paris, 1957, გვ. 297).

7 L. Réau, დასახ. ნაშრ., გვ. 296.

8 Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, ed. K. Weitzmann, New York, 1978, N. 386, გვ. 427-429.

9 იქვე, n. 395, გვ. 437-438; N. 406-407, გვ. 446-447.

10 A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958.

11 Age of Spirituality, N. 563,564, გვ. 626-627.

12 M. C. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol. II, Washington D.C. 1965, სურ. 36;

დიდია) და სიმეტრიის მისაღწევად ქრისტეს თავს ზემოთ გამოსახული მტრედის დიდი ფიგურის ვერტიკალურად გამოსახვით წმ. იოანე ნათლისმცემლის დიდი ფიგურისთვის გამაწონასწორებელი ფორმები შექმნა. „ნათლისღების“ კომპოზიციაში ქრისტე გამოსახულია ემბაზში, რომელსაც რომბული ორნამენტის ზოლით მოჩარჩოებული საკმაოდ სქემატურად შესრულებული დიდი ამოკაწრული ჯვარი ამკობს.

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა მჭიდროდ არის ჩატკედილი კომპოზიციის ჩარჩოში: იგი ნიადაგის ზოლზე დგას და თავით მის ზემოთ განთავსებული მთავარანგელოზის რელიეფის ჩარჩოს ებჯინება. წმ. იოანე ფრონტალურად არის გამოსახული, მისი დიდი თვალების მხერა პირდაპირ მაყურებლისკენ არის მიპყრობილი. პროფილში გამოსახული ფეხის ტერფები მას კომპოზიციის ცენტრისკენ აქვს მიმართული. წმ. იოანე მარჯვენა ხელით ქრისტეს თავს ეხება, უხერხულად მოხრილი მარცხენა ხელით კი ქრისტეს ზეაწეული მარჯვენა ხელი უკავია.

რელიეფების მხატვრულ-სტილურ მახასიათებლებს ქვემოთ შევეხები, მანამდე კი უნდა განვიხილო „ნათლისღების“ სცენის იკონოგრაფიული თავისებურებები. „ნათლისღება“ ბერიჯვრის ქვაჯვარაზე სახარების იმ სფუჟეტებს განეკუთვნება, რომლებიც ხშირად გვხვდება ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე (ბრდაძორის, უსანეთის, განთიადის ქვასვეტები, ჟალეთის სანათლაღი, წებელდის კანკელი).

ბერიჯვრის ნათლისღების იკონოგრაფიული სქემის სწორი ინტერპრეტაციისათვის ქართულ რელიეფებზე ამ თემის სხვადასხვა ვერსიას მოვიშველიებ. ირკვევა, რომ ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში სახარების ამ თემის რამდენიმე რედაქცია არსებობდა: ნათლისღება მდ. იორდანეში, ნათლისღება ემბაზში, ნათლისღება ორი მოქმედი პირის მონაწილეობით, ნათლისღება ანგელოზის თანხლებით და სხვ. ოსტატები ამ სცენისთვის მხატვრულ-თეოლოგიური პროგრამის შესაფერის ვარიანტს ირჩევდნენ. ამავე დროს, მოქანდაკის ხელთ არსებულ ნიმუშსაც ჰქონდა მნიშვნელობა. ქართულ რელიეფებზე ნათლისღების სცენებს, განსხვავებების მიუხედავად, ერთი საერთო ნიშანი ახასიათებს – ყველა ისინი სახარების ამ სფუჟეტის უმოკლეს, „არაისტორიულ“ რედაქციას გვთავაზობენ.

ბერიჯვრის რელიეფზე ყრმა ქრისტე ემბაზში ინათლება. ლუკას სახარებაში ნათქვამია, რომ ნათლისღების დროს „...თავადსა იესუს ეწყო ოდენ ყოფად მეოცდაათესა წელსა...“ (ლუკ. 3,23). ადრექრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებში ნათლისღების სცენაში ქრისტე ხშირად ჭაბუკად ან ყრმად გამოისახებოდა (სარკოფაგების რელიეფები, კატაკომბების მოხატულობები). ფიქრობენ, რომ ადრექრისტიანულ ხანაში ნათლისღების სცენაში ყრმა ქრისტეს გამოსახვა შობაზე მითითებასაც წარმოადგენდა და ორ დიდ მოვლენას – შობას და ნათლისღებას აერთიანებდა. ყრმა ქრისტეს გამოსახვას სხვა ახსნაც აქვს: ერთი მხრივ, ეს ნათლისღების აქტის სიმბოლური მნიშვნელობით იყო განპირობებული (ნათლისღება – ახალი სიცოცხლის მინიჭება, ქრისტეს ღვთაებრივი ბუნების პირველი გამოცხადება). მეორე მხრივ, იგი ბავშვების ჩვილ ასაკში მონა-

თელის ქრისტიანულ ტრადიციას უკავშირდებოდა. უნდა გავიხსენოთ, აგრეთვე, რომ ქრისტიანულ რწმენასთან ზიარების მსურველნი ლიტურგიაში *pueri, infantes* (ლათ. ჩვილები, ყრმები) იწოდებოდნენ.¹³ ნათლისღების ემბაზში გამოსახვა ლიტურგიის ზეგავლენითაც შეიძლება აიხსნას.

ქვაჯვარების სვეტებზე სახარების სცენების გამოსახვასთან დაკავშირებით არაერთხელ აღმინიშნავს ქართველი ოსტატებისთვის სირია-პალესტინური საეკლესიო ნივთების ნიმუშებად გამოყენების მნიშვნელობა.¹⁴ საქართველოში დღემდე არის შემონახული სირიული ხელოვნების ნიმუშები, მათ შორის ვერცხლის კათხა უშგულიდან სახარების სცენებით (VI ს.), სადაც ნათლისღების ორი რელიეფური კომპოზიცია არის წარმოდგენილი. ერთ-ერთ მათგანზე ქრისტე იორდანეში ინათლება, მეორეში – ემბაზში.¹⁵ ნათლისღება ემბაზში გამოსახულია საქართველოში დაცულ ბრინჯაოს საცეცხლურებზეც. თითქმის ყველა მათგანზე ნათლისღების მარტივი კომპოზიციური სქემა არის გამოყენებული – პირობითად მონიშნულ ემბაზში ქრისტეს მცირე ზომის ფიგურა მხრებამდე არის გამოსახული, მის მარცხნივ – წმ. იოანე, მარჯვნივ – ანგელოზი. ყველა საცეცხლურზე ნათლისღების სცენის ცენტრში ქრისტეს ზემოთ გამოსახულია მტრედი – სული წმინდა.¹⁶ ბრინჯაოს საცეცხლურებზე, რომელთა რელიეფები განსაკუთრებული პირობითობით ხასიათდება, ნათლისღების სცენაში ემბაზი უმარტივეს ბლოკურ ფორმაზეა დაყვანილი.

ბერიჯვრის კომპოზიცია თავისი იკონოგრაფიით – ნათლისღება ემბაზში – ახლო ანალოგიურ სცენასთან უსანეთის ქვაჯვარაზე (VIII-IX სს.). ორივეგან ამ სცენის უმოკლესი ვერსია არის წარმოდგენილი, ოღონდ უსანეთის რელიეფში ანგელოზის ფიგურა არის დამატებული.¹⁷

ბერიჯვრისა და უსანეთის ნათლისღების რელიეფებში გარკვეული იკონოგრაფიული თანხვედრაა: ყველა ფიგურა მკაცრად ფრონტალურია; ორივე შემთხვევაში, უძველესი ტრადიციის მიხედვით, მარცხნივ წმ. იოანე ნათლისმცემელია, მარჯვნივ – ქრისტე; ანალოგიურია ფიგურათა მასშტაბური შეფარდება (სანათლაგში წელზემთ გამოსახულ ქრისტეს პატარა ფიგურასთან შედარებით მნიშვნელოვნად დიდია იოანეს ფიგურა); ორივე რელიეფზე ქრისტე უმარავან-

13 L. Réau, დასახ. ნაშრ. გვ. 297.

14 კ. მანაბელი, ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სათავეებთან, თბილისი, 2014, გვ. 26-36;

15 Г. Н. Чубинашвили. Сирийская чаша в Ушгуле: Вестник Гос. Музея Грузии, XI-В, Тб., 1941, გვ. 1-19; სირიულ კათხაზე სახარების შემდეგი სცენებია გამოსახული: „შობა“, „ნათლისღება იორდანეში“ და „ნათლისღება ემბაზში“, „იერუსალიმში შესვლა“. ნათლისღების ერთ სცენაში წელამდე გამოსახული ქრისტე ნათელს ემბაზში იღებს. სცენას ანგელოზიც ესწრება. ქვის რელიეფზე სქემატურად გამოსახული ემბაზისაგან განსხვავებით, სირიულ კათხაზე ემბაზის ფორმა იპყრობს ყურადღებას. ოსტატი შეეცადა ექვსწახნაგა ემბაზის რეალური ფორმის ჩვენებას, რისთვისაც ამ პირობით გამოსახულებაში პერსპექტივის ელემენტიც გამოიყენა. გულდასმით არის დამუშავებული ემბაზის საფასადო წახნაგის ორნამენტული ელემენტები – გრეხილი სვეტების მსგავსი ვერტიკალური ნაწილები.

16 კ. მანაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში: ხელოვნება, N6, 1991, თბ., გვ. 43-58; *idem*, სვანეთის საგანძურებიდან, თბ., 1982, გვ. 74-89.

17 კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, ტაბ. 49.

დოდ არის გამოსახული, თავთან მკაფიოდ მოჩანს ჯვრის სამი მკლავი. ჯვრულ ნიშნზე ამგვარი მინიშნება ხშირად გვხვდება ადრექრისტიანულ რელიეფებზე. ქრონოლოგიურად საკმაოდ დაშორებულ და მხატვრულად განსხვავებულ ამ კომპოზიციებში ფიგურათა ურთიერთმიმართება უკიდურესი პირობითობით გამოირჩევა, მაგრამ ოსტატები გარკვეული მინიშნებებს აკეთებენ (მაგ. წმ. იოანეს მხრებადღე ჩამოშვებული გრძელი თმის სქემატური აღნიშვნა და სხვ.).

აღსანიშნავია ბერიჯვრისა და უსანეთის რელიეფებზე წმ. იოანე ნათლისმცემლის შესტების გადმოცემის თავისებურება. ბერიჯვრის ნათლისღებაში ფრონტალურად მდგომი წმ. იოანე მარჯვენა ხელით ქრისტეს თავს ეხება. ხელის კუთხოვანი ფორმა გრაფიკულად დამუშავებული სამოსის ფონზე დამატებით სიბრტყეს ქმნის. ასეთივეა წმ. იოანეს მარჯვენა ხელის შესტი უსანეთის რელიეფზე. ყურადღებას იპყრობს მარცხენა ხელის „გაუგებრად“ გადმოცემული ფორმა, რომლითაც წმ. იოანეს ქრისტეს ხელი უკავია (ამ სცენისთვის სრულიად უჩვეულო დეტალი). წმ. იოანეს შეუფერებლად პატარა, მკერდთან მიტანილი მარცხენა ხელის მიმართულება იმეორებს შესტს, რომლითაც იგი მოსასხამის კალთას იკავებს ნათლისღების კანონიკურ კომპოზიციებში.

ნათლისღების უმოკლესი ვერსია, მხოლოდ წმ. იოანე ნათლისმცემლისა და ქრისტეს ფიგურებით, გამოსახულია ბრდაძორის ქვაჯვარას სვეტზეც (VI ს.),¹⁸ ოღონდ იქ ნათლისღება იორდანეში ხდება. ამგვარადვე, მხოლოდ ორი ფიგურით არის გადმოცემული ეს დღესასწაული დმანისთან აღმოჩენილ ქვაჯვარაზე (VI-VIII ს.).¹⁹ ნათლისღების სხვა ქართული რელიეფებისაგან განსხვავებით, დმანისის კომპოზიცია ყველაზე ლაკონიურია. აქ არ არის მინიშნება არც მდინარე იორდანეზე, არც ემბაზზე. სუჟეტის ამოცნობა მხოლოდ გარკვეული იკონოგრაფიული ნიშნებით შეიძლება: მარჯვენა დიდი ფიგურა, მხრებზე დაფენილი გრძელი თმით, წვერით, გრძელი, კოჭებადღე სამოსლით, პოხითა და შესტით, რომლითაც იგი პატარა ფიგურის თავს ეხება, წმ. იოანე ნათლისმცემელია. მის მარჯვნივ ფრონტალურად მდგომი პატარა ფიგურა კი ქრისტეა.

როგორც ითქვა, ბერიჯვრის ნათლისღების სცენაში ქრისტეს თავს ზემოთ მტრედია გამოსახული. რელიეფური კომპოზიცია სახარებისეული თხრობის ზუსტი ილდუსტრაციაა: „და გარდამოხდა სული წმიდაი ხორციელთა ხილვითა, ვითარცა ტრედი, მის ზედა“ (ლუკ. 3,22). მტრედის პოზიცია ბერიჯვრის სცენაში განსაკუთრებულია. სხვა ქართული რელიეფებისაგან განსხვავებით, მტრედი კი არ ეშვება ზემოდან თავდაღმა, არამედ თავაწეული ორივე ფეხით დგას შარავანდის ჯვრის ზედა მკლავზე. ეს დეტალიც იმაზე მეტყველებს, რომ ქართველი ოსტატები ნიმუშების განმეორების დროს ზოგიერთი დეტალის თავისებურ ინტერპრეტაციას იძლეოდნენ. ქრისტეს და ნათლისმცემლის ბრტყელი ფიგურებისაგან განსხვავებით, მტრედის სხეული და ფრთები საკმაოდ მოცულობითად არის გადმოცემული. მტრედის მკერდი ჩაკაწრული რომბული ბადით არის დაფარული (ბუმბულის გრაფიკული იმიტაცია).

18 იქვე, ტაბ. 23.

19 კ. მაჩაბელი, ქვაჯვარა აღსაყდრებული დმანისშიშობლის გამოსახულებით: ადრექრისტიანული კომპლექსი დმანისიდან, თბ., 2012, გვ. 55-82.

ბერიჯვრის ქვაჯვარას მომიჯნავე წახნაგზე „ჯვარცმა“ არის გამოსახული. წმინდა ისტორიის ეს ყველაზე დრამატული, კულმინაციური სცენა ასევე უმოკლესი რედაქციით არის გადმოცემული. ცენტრში გამოსახული კოლობიუმით მოსილი ქრისტეს დიდი ფიგურა, დაგრძელებული სილუეტითა და ჰორიზონტალურად გაშლილი მკლავებით, ავაზაკთა ორი სიმეტრიული ფიგურით არის ფლანკირებული. ჯვარცმულ ქრისტესა და ავაზაკთა უკან ჯვრები არ ჩანს. ავაზაკებს ხელები ზურგს უკან აქვთ გაკრული. იმისათვის, რათა უკეთ გავერკვეთ ჯვარცმის ადრეული ქართული ვერსიის თავისებურებებში და განვსაზღვროთ მისი ადგილი ქრისტიანული იკონოგრაფიის საერთო ევოლუციაში, აუცილებელია განვიხილოთ ჯვარცმის სხვადასხვა იკონოგრაფიული ვერსია.

ჯვარცმის თემა ფიგურული სახით ხელოვნებაში V საუკუნიდან ჩნდება. ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში ჯვარცმა სიმბოლური სახეებით გადმოიცემოდა (მისტიკური კრაგი, ჯვარი, ქრისტეს ბეუსტი ჯვრის მკლავების გადაკვეთაზე). მხოლოდ კონსტანტინეოლში 692 წელს ჩატარებულმა ე. წ. ტრულის საეკლესიო კრებამ (Quinisexste) ეკლესიებში ქრისტეს კრავის სახით გამოსახვა ოფიციალურად აკრძალა და მისი „კაცებრივი ბუნებით“ წარმოდგენა დაადგინა (კანონი 82).²⁰

ჯვარცმის გამოსახულებები ფართოდ გავრცელდა V-VII საუკუნეების ხელოვნებაში, თუმცა ჩვენამდე ისინი არც ისე მრავლად შემორჩა. ჯვარცმის ყველაზე ადრეული რელიეფური გამოსახულებებია ბრიტანეთის მუზეუმში დაცულ სპილოს ძვლის კოლოფზე (Vs.),²¹ წმ. საბინას ეკლესიის ხის კარზე (რომი, VIIს.)²² და სხვ. ჯვარცმის სამფიგურიანი მოკლე ვერსია ადრეულ ქრისტიანულ ძეგლებზე გვხვდება, ოღონდ იქ ჯვარცმულის გვერდებზე ღმერთისმშობელი და წმ. იოანე არიან გამოსახულნი (სპილოს ძვლის კოლოფი ლონდონში, ფიესკი-მორგანის რელიეფარეკი,²³ Santa Maria Antiqua, თეოდოტუსის კაპელის მხატვრობა²⁴). ბერიჯვრის ჯვარცმის სამფიგურიან კომპოზიციაში ჯვარცმული ქრისტეს გვერდებზე ავაზაკები არიან გამოსახულნი.

ჯვარცმის სცენაში ავაზაკთა ფიგურების შეყვანა აღმოსავლური, სირიულ-პალესტინური გავლენებით არის განპირობებული. ჯვარცმის კომპოზიციებში ავაზაკებია ჩართული ზოგბას სირიულ მონასტერში შექმნილ რაბულას სახარების მინიატურაზე (586წ. Laurenziana. Firenze),²⁵ პილიგრიმულ მოხატულ კოლოფ-

20 ტრულის კრება. კანონი 82: „...რათა ფერწერის ხელოვნებამ ყველას თვალწინ წარმოაჩინოს სრულყოფილება, ვბრძანებ ამიერიდან სოფლის ცოდვების ამღები კრავის, ჩვენი ქრისტე ღმერთის სახე ხატებზე გამოსახებოდეს კაცობრივი ბუნებით ძველი კრავის ნაცვლად და მისი ჭვრეტით აღვიქვამდეთ სიტყვა ღმერთის სიმდაბლეს, ვისხენებდეთ მის ხორციელ მოღვაწეობას, ვნებასა და მაცხოვნებელ ჯვარცმას და ამ სახით მის მიერ სოფლის სიკვდილისგან გამოხსნას“. (დოგმატურ-ისტორიული საკითხები, შემდგენელი. გრ. რუხაძე, თბ., 1994, გვ. 28; Л. А. Успенский, Богословие иконы, М., 1989, гв. 61-69).

21 W. V. Folbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und das frühen Mittelalter*, Mainz, 1976, N. 115.

22 R. Delbrueck, *Notes on the Wooden Doors of S. Sabina: Art Bulletin*, 34 (1952), გვ. 139-145.

23 K. Wessel, *Byzantine Enamels*, Greenwich, Conn., 1967, N.5.

24 G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol.II, London, 1972, გვ. 94, 100, ნახ. 328.

25 K. Weitzmann, *Loca Sancta and representational arts of Palestina*; *DOP*, 28 (1974), ნახ. 21.

-რელიკვარიუმზე (დაახლ. 600წ. ვატიკანი, Museo Sacro),²⁶ მონცას ამპულაზე,²⁷ სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის ენკაუსტიკურ ხატზე (VIII ს.).²⁸ როგორც ჩანს, ქართველ ოსტატებს ხელთ ჰქონდათ აღმოსავლურქრისტიანული ცენტრებიდან ჩამოტანილი ნიმუშები და რელიეფური კომპოზიციების შექმნისას ისინი სეუქეტების დოგმატური მნიშვნელობით ხელმძღვანელობდნენ.

ავაზაკთა გამოსახულებებში ორი ტიპია გავრცელებული: ავაზაკები ჯვრის მკლავებზე მიჭედებული ხელებით (რაბულას სახარება, წმ. საბინას ხის კარი) და უფრო იშვიათი – ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავების უკან გადაჭდობილი, ზურგს უკან გაკრული ხელებით (მონცას ამპულა, წმ. ეკატერინეს მონასტრის ხატი). ქართულ რელიეფებზე ორივე ვერსია გვხვდება: ბერიჯვრის რელიეფზე ავაზაკებს ხელები ზურგს უკან აქვთ გაკრული, საცხენისის ქვასვეტის რელიეფზე (VI ს.) ავაზაკები ჯვრის ჰორიზონტალურ მკლავებზე მიჭედებული ხელებით არიან გამოსახულნი.²⁹ საგულისხმოა, რომ წებულის კანკელის ერთ-ერთ ფილაზე (VII-VIII სს.) ჯვარცმის სცენაში ჯვარცმული ავაზაკების სხვაგვარ პოზიციას ვხვდავთ: მათ ხელები ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავების უკან აქვთ გადაგრეხილი და მკერდის წინ შეკრული (სცენა ხუთფიგურიათა).³⁰ ამგვარადვე არიან გამოსახულნი ჯვარცმული ავაზაკები ჯვარცმის კომპოზიციაში საბერეების მღვიმური ეკლესიის (N5) სამხრეთი კედლის ფრესკაზე (IX-X სს.).³¹ ჯვარცმის ეს კომპოზიციები ადრეული შუა საუკუნეების ქართველ ოსტატთა მიერ იკონოგრაფიული სქემების გამოყენების ფართო დიაპაზონის მანევრებელია.

ბერიჯვრის ქვაჯვარაზე შემონახული ჯვარცმის რელიეფურ კომპოზიციას ფიგურათა ფრონტალურობა და იერატიულობა გამოსახულების სიმბოლური მნიშვნელობის ხაზგასმას ემსახურება. ქართველი ოსტატი ამ თემის ერთგვარ აბსტრაგირებას ახდენს. ამგვარ მხატვრულ პოზიციას ვხვდავთ ადრექრისტიანული ხელოვნების ქმნილებებში, სადაც ლაკონიურ პლასტიკურ მატყვევებას, პერსონაჟთა რაოდენობის მაქსიმალურად შემცირებასა და სცენების სიმბოლური არსის ხაზგასმას ვხვდებით. ამ ნიშნებით ბერიჯვრის ჯვარცმის რელიეფური სცენა ამ სეუქეტის უძველეს ნიმუშებს განეკუთვნება. მკაცრ სიმეტრიაზე დამყარებული კომპოზიციის მკაფიო სქემა, მინიმუმამდე დაყვანილი ფიგურების სქემატური, სიბრტყობრივი ხასიათი, ყოფითი და თხრობითი დეტალების უარყოფა სცენას უმარტივეს ფორმულად აქცევს. ჯვარცმა წარმოდგენილია არა

26 O. M. Dalton, *Early Christian Art*, Oxford, 1925, გვ. 122-123, ნახ. 129.

27 A. Grabar, *დასახ. ნაშრ.* N. 5, 6, 8, 9, 10, 11.

28 К. Вейцман, М. Хацдакис, К. Миятев, С. Радойчич, *София-Белград*, 1967, ტაბ. 6.

29 კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, ტაბ. 29.; K. Machabeli, *Remarques sur l' iconographie de la Crucifixion sur les stèles géorgiennes du haut Moyen Age: Byzantion*, t. LXX, Bruxelles, 2000, გვ. 91-104.

30 P. O. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тб., 1962, გვ. 62-69, ტაბ. 2; დ. აინალოვი წებულის კანკელის ჯვარცმის სცენის აღნიშნულ დეტალებში ადრეული იკონოგრაფიის ნიშნებს ხედავს და მათ ქრისტიანობის აღმოსავლურ ცენტრებს უკავშირებს (Д. В. Айналов, *Некоторые христианские памятники Кавказа: Археологические известия и заметки*, т. III, вып. 7-8, М., 1895, გვ. 243).

31 Т. Шевякова. *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*. Тб., 1983, ტაბ. 35.

როგორც ისტორიული სცენა, არამედ როგორც განზოგადებული, სიმბოლური გამოსახულება, რომელიც „ასახავს თეოლოგიურ ცნებებს, თაყვანისცემის, რწმენის სპეციფიკურ ფორმებს“.³² არ არის მინიშნება ადგილზე, ან ამბის დამსწრე პერსონაჟებზე (შეად. წმ. საბინას კარის ჯვარცმის რელიეფის ფონზე გულდასმით გადმოცემული აგურის გალავნის გრაფიკული ნახატი; პილიგრიმულ ფერწერულ რელიეფარეზებზე ჯვარცმის სცენა გოლგოთის მთის სილუეტითა და სხვადასხვა პერსონაჟებით; რაბულას სახარებაში ჯვარცმის მრავალფიგურიანი, ორდარუსიანი მინიატურა – სირიული ნარატიული სტილის მკაფიო ნიმუში). ამ კომპოზიციის მკაფიო სტრუქტურა და მკაცრი სიმეტრია მორწმუნეთათვის სამყაროს წესრიგის ხილვად სახეს წარმოადგენდა.

ბერიჯვრის რელიეფის გარდა, როგორც აღინიშნა, ჯვარცმა საცხენისის ქვასვეტზეც არის გამოსახული (VI ს. II ნახევარი). ორივე კომპოზიცია ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის ჩვეული სტრუქტურული მკაფიოებით და ლაკონიურობით გამოირჩევა. ბერიჯვრის ქვაჯვარა სტილური ნიშნებით შედარებით მოგვიანო ხანას მიეკუთვნება, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ეს სცენა, უთუოდ, ერთნაირი ნიმუშიდან მომდინარეობს. საცხენისის ჯვარცმის სიმეტრიულად აგებული კომპოზიცია, ბერიჯვრის რელიეფის მსგავსად, უმარტივეს სქემაზეა დაყვანილი. საერთოა კომპოზიციური აგების პრინციპი – ცენტრში, ზუსტად სიმეტრიის დერძზე მდებარე ჯვარცმული ქრისტეს ფიგურა მთლიანად ავსებს კადრს და დომინირებს კომპოზიციაში. მკაცრ ვერტიკალს დამორჩილებული ჯვარცმულის ფიგურა თითქოს ჩარჩოშია ჩაჭვდილი. აქაც ქრისტეს ჰორიზონტალურად გაშლილი მკლავების ქვეშ სიმეტრიულად ორი ჯვარცმული ავაზაკია გამოსახული, რომელთა ფიგურები ქრისტესთან შედარებით ორჯერ უფრო მცირე ზომისაა.

ჯვარცმის სცენაში მოქანდაკემ თავისებურად შეძლო სახარების თხრობის ხილულ პლასტიკურ ხატად ქცევა. სახარებათა ტექსტებთან ამ კომპოზიციის შეჯერება გვიჩვენებს, თუ როგორ აზროვნებდა ქართველი ოსტატი ჯვარცმის რელიეფური „ხატის“ შექმნისას. ჯვარცმის მრავალფიგურიანი სცენა მოქანდაკემ სამ პერსონაჟამდე დაიყვანა: ქრისტეს მკაფიოდ გამოკვეთილ ფიგურას აკომპანიმენტივით ეხმიანება მის „იმიერ და ამიერ“ მოთავსებული „ძვირის მოქმედთა“, „ავაზაკთა“ პატარა ფიგურები.

ქართულ რელიეფებზე ჯვარცმული ქრისტე ზომით მნიშვნელოვნად აღემატება ავაზაკთა ფიგურებს. ქართველმა მოქანდაკეებმა ექსპრესიულ სახეთა შესაქმნელად კარგად გამოიყენეს უძველესი აღმოსავლური ტრადიციიდან მომდინარე პერსონაჟთა ზომების იერარქიული გრადაცია. ამ ხერხით სცენებში განსაკუთრებული ეფექტი მიიღწევა, რაც აძლიერებს ემოციური ზემოქმედების ძალას. ამავე მხატვრულ ხერხს იყენებს ქართული და აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნება შემდგომშიც (იხ. ვერცხლის ჯვარი-რელიეფარეზი მარტვილიდან სევადის ჯვარცმის გამოსახულებით, IX ს.).³³

ბერიჯვრისა და საცხენისის ჯვარცმის კომპოზიციებს სხვა საერთო ნიშ-

32 A. Grabar, დასახ. ნაშრ. გვ. 55.

33 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, ტაბ. 49-51.

ნებიც აქვს: ჯვარცმული ქრისტე ორივე რელიეფზე, პალესტინური ტრადიციის თანახმად, კოლობიუმით არის მოსილი. ბერიჯვრის რელიეფზე ქრისტეს გრძელსახელოებიანი კოლობიუმი მოსავს. რელიეფზე განირჩევა პარალელური ჩაჭრილი ხაზებით გადმოცემული ქსოვილის ნაკეცები, რომელთა დეკორატიული გრაფიკული ნახატი აძლიერებს სხეულის დემატერიალიზაციას და ავაზაკთა ბრტყელ, გლუვზედაპირიან სხეულებთან კონტრასტული შეპირისპირებით განსაკუთრებულ ვიზუალურ ეფექტს ქმნის.

კოლობიუმით მოსილი ჯვარცმული ქრისტეს უძველესი გამოსახულება არის რაბულას სირიული ხელნაწერის მინიატურაზე. ამგვარად არის შემოსილი ქრისტე სირიულ-პალესტინური ხელოვნების ნაწარმოებებში. კოლობიუმი მოსავს ქრისტეს ჯვარცმის ფერწერულ ხატზე წმ. ეკატერინეს მონასტერში სინის მთაზე (VIII ს.).³⁴ ეს ადრეული აღმოსავლურქრისტიანული ტრადიცია თავს იჩენს ქართული ხელოვნების ნაწარმოებებში (წებელდის კანკელი, საბერეების მღვიმური ეკლესიის კედლის მხატვრობა დავით გარეჯში). ბერიჯვრისა და საცხენისის ქვასვეტების ჯვარცმის რელიეფებზე ჯვარცმულების უკან არ ჩანს ჯვრის ფორმა. ქრისტეს თავს უკან გამოსახული ჯვარი ჯვრულ შარავანდზე მინიშნებას წარმოადგენს.

ჯვარცმის კომპოზიცია ბერიჯვრის ქვაჯვარაზე თემის თავისებურ ინტერპრეტაციას გეთავაზობს. ჯვარცმის კომპოზიციის განხილვამ გვიჩვენა, თუ რომელ ვერსიას მიანიჭა უპირატესობა ქართველმა ოსტატმა. ამასთანავე გამოჩნდა, რომ ჯვარცმის სხვადასხვა ტიპებს შორის რთული ურთიერთმიმართებები არსებობს, რაც ართულებს იმ არქექტივის დადგენას, რომელიც ხელთ ჰქონდა ქართველ მოქანდაკეს. ერთი რამ კი ცხადია – ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფში ქრისტიანული იკონოგრაფიის საერთო ევოლუცია აისახა და გამოჩნდა ქართული ხელოვნების მჭიდრო ურთიერთობა მთელ ქრისტიანულ სამყაროსთან.

ბერიჯვრის ქვასვეტის დანარჩენი რელიეფური კომპოზიციებიდან მხოლოდ მცირე ფრაგმენტებია დარჩენილი, რომელთაგან უნდა აღინიშნოს მთავარანგელოზის ფიგურა ნათლისღების სცენის ზემოთ, ჯვარცმის ქვემოთ სამფიგურიანი კომპოზიციიდან დარჩენილი ორი ფიგურის ფრაგმენტები და ორი დაზიანებული ფიგურა ქვასვეტის ამოტეხილ წახნაგზე.

ქვასვეტის დაზიანების შედეგად დარჩენილია მთავარანგელოზის თხელი, დაგრძელებული ფიგურა (სიმაღლე 21,5 სმ.), თავი მოტეხილია. სილუეტი მკაფიოდ იკვეთება პარალელური ჩაჭრილი ხაზებით დამუშავებული, სიმეტრიულად გაშლილი ფრთების ფონზე. ფრთების ზედაპირი ფიგურისკენ საგანგებოდ არის ჩაკვეთილი ანგელოზის სხეულის ფორმის საჩვენებლად. ნათლისღების სცენისაგან განსხვავებით, რომელიც ჩარჩოს გარეშე, წახნაგის მთელ სიბრტყეზეა გაშლილი, ანგელოზის ვერტიკალურ ფიგურას ორი მხრიდან გეომეტრიულ-ფოთლოვანი ორნამენტის ფართო ზოლი აჩარჩოებს. გრძელი სამოსელი ანგელოზის ფიგურას მთლიანად ფარავს, მოჩანს მხოლოდ ერთმანეთთან მიჯრილი, პროფილში გამოსახული განზე გადგმული ტერფები. გულთან მიტანილ მარჯვენა ხელში ანგე-

34 K. A. Manafis, Treasures of the Monastery of Sainth Katherine, Athens, 1990, ტაბ. 9.

ლოზს პატარა ჯვარი უკავია. რელიეფის ზედაპირის დაზიანების გამო ძნელდება დეტალების გარჩევა, მაგრამ ჩანს, რომ აქაც, ისევე, როგორც ნათლისღების სცენაში, ოსტატი სქემატურად გადმოსცემს ხელების ფორმას, სხეულის ნაკვეთს.

ჯვარცმის ქვემოთ, სავარაუდოდ, სამფიგურიანი კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო (იხ. სამფიგურიანი გამოსახულებები საცხენისის, ნაღვარევის, უსანეთის, მამულას ქვაჯვარებზე).³⁵ მარცხენა ფიგურა წელზევით მოჩანს და კარგად განირჩევა გულთან მიტანილი სახარება. სხვა ქვაჯვარათა რელიეფური პროგრამების გათვალისწინებით, აქ უთუოდ მოციქულები უნდა ყოფილიყვნენ გამოსახული.

ქვასვეტის ყველაზე მეტად დაზიანებულ ჩრდილოეთ წახნაგზე ორი ფიგურის ნაწილებია შემორჩენილი. ამ კომპოზიციის შესახებ მსჯელობა რთულია, რადგან მისი მეტი ნაწილი განადგურებულია. სცენიდან შემორჩა სხვადასხვა ზომის ორი ფიგურა: მარცხენა, უფრო მაღალი ფიგურა ჩარჩოზე მდგარია გამოსახული. მისი თხელი, დაგრძელებული სილუეტი ანგელოზის ფიგურის ანალოგიურად არის გადმოცემული. მეორე, უფრო მომცრო ზომის პერსონაჟი შემადგენულ სადგამზე დგას. რელიეფის ზედაპირის დაზიანების გამო შეუძლებელია იმ რელიეფური კომპოზიციის აღდგენა, მაგრამ ზოგიერთ ადრეულ ქართულ რელიეფთან შედარება საშუალებას გვაძლევს გარკვეულწილად განვსაზღვროთ მისი არსი. ერთი მათგანია VII საუკუნის დასაწყისით დათარიღებული წრომის ქვაჯვარას ფრაგმენტის რელიეფი გრიგოლ მამასახლისის შესაწირავი წარწერით, რომელთანაც ჩვენ რელიეფს, ფიგურების პოზიციების იდენტურობის გარდა, მხატვრულ-სტილური ნიშნებიც აკავშირებს: ბრტყელი რელიეფი, დამახასიათებელი პროპორციების მქონე, აპლიკაციისებურად მკაფიოდ გამოკვეთილი ფიგურების ნატიფი სილუეტი, პარალელურ გრაფიკულ ხაზთა სისტემით ზედაპირის დეკორატიული დამუშავება.³⁶ ამ რელიეფებში გარკვეული კომპოზიციური მსგავსებაა. წრომის რელიეფზე ორი პერსონაჟი ბერიჯვრის ანალოგიურად არის გამოსახული. სამწუხაროდ, წრომის რელიეფს, ისევე, როგორც ბერიჯვრის აღნიშნულ კომპოზიციას, ზედა ნაწილი ჩამოტეხილი აქვს, რის გამოც შეუძლებელია ფიგურების თავების დამუშავებაზე მსჯელობა.

არ შევედგები წრომის რელიეფის განხილვას, რადგანაც იგი დიდი ხანია, რაც მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა და მისი წარწერისა და სფუჟეტის შესახებ არაერთი მოსაზრება არსებობს (თ. ჟორდანიას, გ. ჩუბინაშვილი, აღ. ჯავახიშვილი, თ. ბარნაველი, ნ. ჩუბინაშვილი, ნ. შოშიაშვილი).³⁷ შევეხები წრომის რელიეფის მხოლოდ ორ პერსონაჟს, რომელთა პოზიცია ბერიჯვრის კომპოზიციის ფიგურათა ანალოგიურია. ესენია – ნიადაგის ზოლზე მდგომი მაღალი ფიგურა და მისგან მარცხნივ კუბურ სადგამზე გამოსახული უფრო მცირე ზომის პერსონაჟი. დღეს ძნელია ბერიჯვრის აღნიშნული კომპოზიციის იდენტიფიცირება, მაგრამ წრომის ფრაგმენტის შინაარსის არსებული ანალიზი

35 კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, ილ. 30, 44, 47.

36 Г. Н. Чубинашвили, Цроми, М., 1969, ტაბ. 93-94.

37 წრომის სტელის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი და მის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის კრიტიკული განხილვა მოცემულია ნ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევაში ხანდისის ქვაჯვარას შესახებ, Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, ტაბ. 58, გვ. 80-85.

უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ საქმე გვაქვს წმინდა პერსონაჟებთან. არ არის გამორიცხული, რომ ბერიჯვრის კომპოზიციის ჩამოტეხილ ნაწილზე მომგებელთა ფიგურები ყოფილიყო გამოსახული (წრომის ანალოგიურად).

კომპოზიციის ამგვარი განსაზღვრის სისწორეს ადასტურებს ზედახნის ფილა (VII ს.), რომლის რელიეფურ კომპოზიციაში სხვადასხვა დონის სადგამებზე მდგომი საეკლესიო მოღვაწეები და ვედრებით მუხლმოყრილი დამკვეთნი არიან გამოსახულნი.³⁸ ზედახნის ფილაზე მომგებლის ვედრება კომპოზიციის ზედა ნაწილში გამოსახულ ამალღებულ ქრისტეს მიმართ არის აღვლენილი, მაგრამ სასულიერო პირთა განლაგების პრინციპი საესებით შეესაბამება ბერიჯვრისა და წრომის რელიეფებზე ფიგურათა განთავსებას.

როგორც ვნახეთ, ბერიჯვრის რელიეფები VII საუკუნის ქართული პლასტიკური ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნებით არის აღბეჭდილი. სტილის მახასიათებლებია ფიგურების ექსპრესიული დისპროპორციულობა, მათი სტერეოტიპულობა (თავების ოვალური ფორმა, თმის გამოსახვის მანერა, დამახასიათებელი ფორმის დიდი, ფართოდ გახედილი, პირდაპირ მომზირალი თვალები), მკაცრი სიმეტრია და ფრონტალურობა, პლასტიკური მოცულობის „ბრტყელ ფორმად“ გარდაქმნა. ქართული პლასტიკური ხელოვნების ადრეული ეპოქისათვის დამახასიათებელი სტილის აღნიშნული თავისებურებები, შესაძლოა, იმავდროულად ამ პერიოდის რეგიონალური (შიდა ქართლის) მხატვრული ცენტრის ან სახელოსნოს გამორჩეულ ნიშნებადაც მოვიჩნოთ.

Kiti Machabeli

Stone Cross Pillar from Berijvari

The present article deals with a fragment of stone cross pillar found in 1985 near the village Berijvari, which belongs to the early Christian times. The fragment later was used as a window top and therefore is heavily damaged. The most part of the pillar with relief carving is lost. Today we have only two compositions – the Baptism and the Crucifixion, representation of the Angel and small fragments of other figures. The both compositions are supplied with inscriptions executed in ancient Georgian script “asomtavruli”, which are partially preserved.

The relief compositions of Berijvari stone cross follow the iconographic tradition of 6th-7th century Palestinian liturgical art – pilgrim ampulae, bronze censers and Byzantine ivory relief panels. At the same time, the treatment of forms and technical features of fragments under discussion demonstrate stylistic affinities to the 7th century Georgian stone reliefs (i.e. fragments of relief from Tzromi, fragments of relief panel from Zedazeni).

38 А. И. Вольская, Рельефная плита из Зедезенского монастыря: *Arts Georgica*, 8, Тб., 1979, გვ. 91-106, ტაბ. 47.



სურ. 1. ბერიჯვრის ქვაჯვარა.
დასავლეთი წახნაგი



სურ. 2. ბერიჯვრის ქვაჯვარა.
სამხეთი წახნაგი



სურ. 3. ბერიჯვრის ქვაჯვარა.
ჩრდილოეთი წახნაგი



სურ. 4. ნათლისღება.
ბერიჯვრის ქვაჯვარა



სურ. 5. ნათლისღება. უშგულის თასი



სურ. 6. ნათლისღება.
ბრინჯაოს საცეცხლური



სურ. 7. ნათლისღება. უსანეთის ქვაჯვარა



სურ. 8. ნათლისღება.
ბრდაძორის ქვაჯვარა



სურ. 9. ნათლისღება.
დმანისის ქვაჯვარა



სურ. 10. ჯვარცმა.
ბერიჯერის ქვაჯვარა



სურ. 11. ჯვარცმა.
საცხენისის ქვაჯვარა



სურ. 12. წრომის სტელა



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

ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გველდესის კანკელის დაკარგული ფილის იკონოგრაფია*

გველდესის კანკელის რელიეფები IX საუკუნის დასაწყისის ქართული ქვის პლასტიკის ბრწყინვალე ნიმუშია, რომელიც რთული იკონოგრაფიითა და ღრმად მისტიკური, აბსტრაქტულ ნიშნებამდე დაყვანილი გამოსახულებებით გამოირჩევა.¹

წინა საუკუნის დამდეგს კანკელის ქვები გველდესიდან (კასპის მუნიციპალიტეტი) ქართული ხელოვნების მუზეუმში გადაუტანიათ.² კანკელი არასრული სახითაა შემორჩენილი და ჩვენამდე მხოლოდ ერთმანეთთან დაუკავშირებელი რელიეფიანი ფრაგმენტების სახით მოაღწია, რის გამოც მისი მთლიანი იკონოგრაფიული პროგრამის აღდგენა პრაქტიკულად შეუძლებელია. ამდენად, წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ მხოლოდ ერთი, შინაარსობრივად ყველაზე მეტად დატვირთული და თავის თავში დასრულებული ფილის იკონოგრაფიული ანალიზით შემოვიფარგლებით. ჩვენდა სამწუხაროდ, ზუსტად ეს ქვა დაიკარგა XX საუკუნეში მუზეუმის სხვა შენობაში გადასვლის დროს³ და ამჟამად მხოლოდ რ. შპერლინგის მიერ გამოქვეყნებული ფოტოთია ცნობილი.⁴

ფილაზე ფართო ორნამენტირებული არშით გარშემოვლებული მრავალ-

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის („შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება“) ფარგლებში.

1 სამეცნიერო ლიტერატურაში კანკელს პირველად გ. ჩუბინაშვილი შეეხო და რელიეფები VIII-IX სს-ით დაათარიღა: გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტფ., 1936, გვ. 211, ტაბ. 165; ყველაზე ვრცლად გველდესი რ. შპერლინგის ფუნდამენტურ ნაშრომშია განხილული, რომელშიც მკვლევარი სრულებით ეთანხმება გ. ჩუბინაშვილის დათარიღებას და კანკელის იკონოგრაფიულ და სტილისტურ ანალიზს გვთავაზობს: P. O. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 69-7; ნ. ჩუბინაშვილი მოკლედ აღწერს ძეგლის რამდენიმე ფრაგმენტს „ხანდისი“-ს ანოტაციებში: Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, გვ. 113-114, ტაბ. 85-86, 87(2); კანკელი მოხსენიებულია ნ. ალადაშვილის გარდამავალი ეპოქის რელიეფებისადმი მიძღვნილ წერილში: ნ. ალადაშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფების ადგილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში. საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბ., 2005, გვ. 52; გველდესის ტრაპეზზე გამოკვეთილი ორნამენტის სემანტიკა გარჩეულია ა. ოქროპირიძის ნაშრომში: ა. ოქროპირიძე, ვაზი – სიცოცხლის ხე (კრებული), თბ., 2010, გვ. 18; მას ეძღვნება სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულის, ე. კვიციანის სადიპლომო ნამუშევარი, რომელშიც რელიეფების იკონოგრაფიული და სტილისტური გარჩევის გარდა, კანკელის რეკონსტრუქციის მცდელობაც არის შემოთავაზებული: ე. კვიციანი, გველდესის კანკელის რელიეფები, (სადიპლომო ნაშრომი), თბ., 1997; გველდესის რამდენიმე მაღალხარისხიანი ფოტო და მოკლე აღწერა მოცემულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მიერ გამოცემულ ალბომში: შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხელოვნება საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, თბ., 2012, გვ. 17, 34-35.

2 P. O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 69.

3 იქვე, გვ. 71.

4 იქვე, ტაბ. 4(1).

ფიგურირანი ორიარუსიანი სცენაა გაშლილი (სურ.1). ქვედა რიგში, კომპოზიციის სიმეტრიის დერძზე „ჯვარცმის“ მოკლე რედაქციას ვხედავთ. კოლობიუმით შემოსილი, უშარავანდო⁵ მაცხოვარი ფართოდ გახედილი თვალებით არის გამოსახული და სხეულის ფორმით ზუსტად იმეორებს ჯვრის მოხაზულობას, მას ტანჯვის ნატამალიც არ ეტყობა, რაც დამახასიათებელია ადრექრისტიანული ხელოვნებისათვის. ჯვრის ორსავე მხარეს ტერფებით ცენტრისკენ მიმართული ორი ხელაპყრობილი შარავანდოსილი პერსონაჟია.⁶ მათ საკმაოდ მოკლე (ოდნავ მუხლებს ქვემოთ) სამოსი მოსავთ, მხოლოდ მარჯვენა ფიგურის კაბა „ღიღების“ ვერტიკალური რიგითაა გართულებული (მსგავსი „ღიღებიანი“ შესამოსელია ამავე კანკელის ერთ-ერთ სვეტზე აღსაყდრებული მაცხოვრის გამოსახულებით). კომპოზიციის კიდევში – მარცხნივ ვხედავთ მაფორიუმისანი ყრმიანი ქალების ორ განიერ ფიგურას, რომელსაც ეპასუხება მარჯვნივ გამოკვეთილი შედარებით უფრო ვიწრო პროპორციების მქონე სამი გამოსახულება, რომელნიც ტერფებით არა მაცხოვრისკენ, არამედ საწინააღმდეგო მხარეს, რელიეფის ნაპირისკენაა მობრუნებული.

ზედა იარუსის ცენტრალურ არეზე (რომელიც საგრძნობლადაა აცდენილი სიმეტრიის დერძს და მარჯვნივაა გადაწვეული) ერთმანეთისკენ მიმართული ორი ფარშეგანგისა და ანგელოზების კომპოზიციისაა განთავსებული. მარცხნივ სამი ფრონტალური ფიგურაა, მარჯვნივ ერთი, რაც სცენის ასიმეტრიულობას კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს. პერსონაჟთა ტერფები ცენტრისკენაა მობრუნებული და მხოლოდ სამფიგურიანი ჯგუფის განაპირა გამოსახულება ერთმანეთზე მიდგმული ქუსლებით არის მოცემული და ვიზუალურად კეტავს კომპოზიციას.

ატექტონიკურობა, ასიმეტრიული წყობა სცენას დინამიკურობას ანიჭებს. გამოსახულებებით მჭიდროდ, „ხალიჩისებრად“ შევსებული სიბრტყე, შიდა არშიის ტალღოვანი ორნამენტი, იარუსების გამყოფი ოდნავ უსწორმასწორო ხაზი ზედაპირს ცოცხალ, მოძრავ ხასიათს სძენს, გარე ჩარჩოს მკაცრად გეომეტრიული, მართკუთხა მოხაზულობა კი თითქოს გარედან კრავს, აწესრიგებს მას. ცალკეული მოვლენების ამსახველი სფუჟეტები ერთ საერთო კომპოზიციისაში ისეა გაერთიანებული, რომ მნახველი მას ერთი შეხედვით, დათვალიერების გარეშე აღიქვამს. ეს შთაბეჭდილება მიღწეულია, როგორც კომპოზიციური ხერხებით (სცენები ერთმანეთისაგან გამოყოფილი არ არის), ასევე იკონოგრაფიის სინთეზური ხასიათის საშუალებით, როდესაც სფუჟეტები აზრობრივად ეხმიანება და ერწყმის ერთიმეორეს. ერთ დროსა და სივრცეში ნაჩვენები პერსონაჟები მხოლოდ ტერფთა და ხელთა მიმართულებებით არიან დაკავშირებულნი (ყველა ფიგურა ფრონტალურია) და სახარებისეულ სცენათა თანმიმდევრობაზე მიანიშნებენ.

ქვედა იარუსის ჯვარცმული ქრისტეს გამომხატველი კომპოზიციისა ცენტრალურია და არა მხოლოდ სიმეტრიული განლაგებით, არამედ ჯვრის გარშემო დატოვებული თავისუფალი სივრცის მეშვეობითაა ხაზგასმული. თხრობა, როგორც

5 უშარავანდოდ წარმოდგენილი ქრისტეს გამოსახულებები იშვიათია ქრისტიანულ ხელოვნებაში და V საუკუნეში რომის წმ. საბინას ეკლესიის ხის კარებზე გვხვდება: G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, V. 2, New York, 1972, ტაბ. 326.

6 აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შარავანდი კანკელის უკლებლივ ყველა დანარჩენ ფიგურას ადგას, მათ შორის მაცხოვარსაც ერთ-ერთ ფრაგმენტზე გამეორებული ჯვარცმის სცენაში.



ჩანს, ქვედა ზონის მარცხენა ნაწილიდან იწყება, მარჯვენისკენ ვითარდება და ზედა რეგისტრის მარცხენა კიდეში სრულდება.

ამგვარად, გველდესის იკონოგრაფიული ჩანაფიქრის ამოკითხვა ჩვილედ ქალთა ორფიგურიანი სცენიდან უნდა დავიწყოთ. ორივე გამოსახულება ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიითაა მოცემული. განსხვავდება მხოლოდ ყრმათა პოზები. პირველ შემთხვევაში დედა ეხუტება მის კალთაში მწოლიარე ჩვილს (მისი გამოსახულება ძველ ფოტოზე ცოტა გაურკვეველად იკითხება, თუმცა ჩანს, რომ ის ხელაპყრობილად არის მოცემული), მეორე რელიეფი მჯდომარე ყრმას ორანტას პოზაში წარმოგვიდგენს. მსგავსი იკონოგრაფიული სქემა (ოღონდ სხვა კონტექსტში ჩასმული) გვხვდება სანტა მარია ანტიკვას ეკლესიის გვერდითი ნავის ფრესკაზე (რომი; VIII ს.), რომელზედაც გვერდიგვერდ წარწერებით იდენტიფიცირებული სამი ჩვილდი ქალის ფიგურაა გამოხატული – შუაში ღმრთისმშობელი ყრმით და მის აქეთ-იქით წმ. ანა პატარა მარიამითა და ელისაბედი წმ. იოანე ნათლისმცემლით ხელში.⁷ გველდესის ფილაზეც ღმრთისმშობლისა და ელისაბედის გამოსახულებები უნდა ვივარაუდოთ. პირველი ფიგურა, ჩვენი აზრით, ღმრთისმშობელს ასახავს. ის საკმაოდ ახლოს დგას „ხარების“ ორიგინალური რელაქციის გამომხატველ წინარების რელიეფურ ფრაგმენტთან (გარდამავალი ხანა; საქართველოს ეროვნული მუზეუმი) (სურ.2) – მსგავსია ჩვილთა დაჭერის მანერა, ყრმა იესოს ხელების მდგომარეობა. ორივე ძეგლი ერთი პერიოდისაა და შორეულ გამოძახილს კოპტურ სკულპტურაში პოვებს (მაგალითად, „ელეუსას“ ტიპის ეგვიპტური ქანდაკება ბალტიმორიდან, IX ს.; ვოლტერსის ხელოვნების გალერეა).⁸ ამ შემთხვევაში გველდესშიც ძირითადი დოგმატური მახვილი დედობრივ სიყვარულსა და მსხვერპლის იდეას ესმის. აზრობრივად ამ სცენას პირდაპირ „ჯვარცმასთან“ მივყავართ. მეორე გამოსახულებაში ჩვენ ელისაბედი და ხელაპყრობილი წმ. იოანე ნათლისმცემელი უნდა ამოვიცნოთ.

გველდესის კანკელის პროგრამა არ გვთავაზობს კანონიკურ ისტორიულ თხრობას და ძირითადად განზოგადებულ და ლაკონიურ ფორმულებს შეიცავს. „ჯვარცმის“ წინ მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის ერთგვარი რელაქციის განთავსებით უფლის განკაცებისა და ხსნის თემებია გაძლიერებული. სცენა ქრისტეს მოსვლის, მისი მსხვერპლის წინასწარმეტყველებად აღიქმება. ის პირდაპირ მისდევს ლუკას სახარებისა (ლუკ. 1,41-45) და იაკობის პროტოსახარების ტექსტებს (12,2)⁹. ამასთანავე, ოთხთავსა და წმინდა მამების თხზულებებში წმ. იოანე ნათლისმცემელი ქრისტეს მოსვლის განმზადებულ წინასწარმეტყველად არის გააზრებული (მათ. 11,10; მარკ. 1, 2-4; ლუკ. 7, 27).¹⁰ იოანეს სახარებასა და წმ. თეოდორე სტუდიელთან

7 Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. I, С.-П., 1914, გვ. 307, სურ. 208.
8 J. Beckwith, Coptic Sculpture. 300-1300, London, 1963, გვ. 30, ტაბ. 133.
9 იაკობის აპოკრიფში ვკითხულობთ: „სიხარულით აივსო მარიამი, მიაშურა მან ელისაბედს, თავის ნათესავს და უხმო კარზე. ხმა გაიგონა ელისაბედმა, დააგდო ძოწკული, მიიბრინა კართან, გამოადლო და ასე აკურთხა მარიამი: „ვით მოვესწარი, დედა უფლისა მოვიდა ჩემთან? აჰა, შეტოკდა ის, ვინც ჩემშია და გაკურთხა შენ.“
10 მაგალითად, მარკოზის სახარებაში ვკითხულობთ: „...როგორც ესაია წინასწარმეტყველში სწერია: აჰა, მე მოვაგლენ შენი სახის წინაშე ჩემს ანგელოზს, რომელიც მოამზადებს შენს გზას. ხმა მღალადებლისა უდაბნოში. განუმზადეთ გზა უფალს, მოასწორეთ მისი ბილიკები“ (მარკ. 1, 2-4).

ის კაცობრიობას მისი ცოდვის ამღებ კრავზე მიუთითებს.¹¹ ამრიგად, საღვთისმეტყველო თვალსაზრისით, ზემოაღწერილი კომპოზიცია ლოგიკურად თავსდება „ჯვარცმის“ გვერდით და შინაარსობრივად ეპასუხება მას. იგი სრულიად უნიკალურია შუა საუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში და გველდესის გარდა არსად გვეგულება, რაც გარდამავალი ხანის ხელოვნების თავისებურებებით, კანონიკის ფარგლებში მიმდინარე ძიებებით აიხსნება.

საკმაოდ იშვიათი იკონოგრაფიითაა მოცემული „ჯვარცმის“ კომპოზიციაც, თუმცა კოლობიუმით შემოსილი ჯვარცმული მაცხოვრის სახე ტრადიციულია VI-X საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნებისათვის. საქართველოში „ჯვარცმის“ უძველეს რედაქციებს ვხედავთ საცხენისის ქვასვეტზე (VI ს.),¹² ქვაჯვარაზე სოფ. კიტრიულიდან (ნაეკლესიარი „ბერიჯვარი“, ახალგორის მუზეუმი; VI-VII სს.),¹³ წებელდის კანკელზე (VII-VIII სს.),¹⁴ თელოვანის „ჯვარპატიოსნის“ ეკლესიის რელიეფზე (VIII ს.)¹⁵, ხახულის კვადრიფოლიუმზე (VIII ს.),¹⁶ კოლობიუმიანი ქრისტე წარმოდგენილია საბერეების ფრესკაზე (X ს.).¹⁷ ყველა ზემოაღნიშნულ ძეგლზე, ხახულის კვადრიფოლიუმის გარდა, ჯვარზე გაკრული მაცხოვარი ყოველთვის ორ ავაზაკთან არის გამოსახული. ეს ახალადთქმისეული სფუეტი გვხვდება რაბულას სახარების მინიატურაზე (586წ.),¹⁸ მონცას ამპულაზე (VI-VII სს.),¹⁹ ბიზანტიურ ჯვარზე (მონცა; VI ს.),²⁰ პალესტინური რელიკვარიუმის ხის თავსახურზე (VII-VIII სს.),²¹ ბიზანტიური რელიკვარიუმის მინანქრის თავსახურზე (ნიუ-იორკი; VII-VIII სს.),²² სინას წმ. ეკატერინეს მონასტრის ენკაუსტიკურ ხატზე (VIII ს.),²³ სანტა მარია ანტიკვას ეკლესიის ფრესკაზე (VIII ს.),²⁴ ხლუდოვის დავითნის მინიატურაზე (ისტორიული მუზეუმი, მოსკოვი; IX ს.)²⁵ და ა. შ. ზემოხსენებულ ძეგლთა ნაწილი ქრისტეს ან ორ ავაზაკს შორის წარმოგვიდგენს ან ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე ღვთისმეტყველის თანხლებით. აქედან გამომ-

11 იოანეს სახარებაში წერია: „...მეორე დღეს იხილა მან მისკენ მომავალი იესო და თქვა: „აჰა, ღვთის კრავი, რომელიც იღებს წუთისოფლის ცოდვას“ (იოან. 1, 29); Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе., т. 2, Спб., 1908, გვ. 123-129.

12 კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, ტაბ. 34.

13 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 35, ტაბ. XXX(1).

14 Ancient Georgian Art, თბ., 2008, გვ. 24.

15 თ. ხუნდაძე, თელოვანის „ჯვარპატიოსნის“ ეკლესიის რელიეფის შესახებ. საქართველოს სიძველენი, №4-5, თბ., 2003, სურ. 2.

16 ლ. ხუსკივაძე, შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქარი საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში, თბ., 1984, გვ. 21, ტაბ. 1.

17 Ancient Georgian Art, გვ. 36.

18 G. Schiller, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 327.

19 იქვე, ტაბ. 324-325.

20 Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, М., 2001, სურ. 150.

21 G. Schiller, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 329.

22 იქვე, ტაბ. 331.

23 იქვე, ტაბ. 330.

24 იქვე, ტაბ. 328.

25 იქვე, ტაბ. 335-336.



დინარე, დგება გველდესის კანკელზე წარმოდგენილი ორი შარავანდომოსილი ორანტის იდენტიფიკაციის საკითხიც. ნაკლებად სავარაუდოა, ავაზაკები წმინდანთა იკონოგრაფიით ამოეკვეთათ და ჩვენ აქ მხოლოდ ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ფიგურებს თუ ამოვიკითხავთ. თუმცა საფიქრებელია მარცხნივ (სადაც ღმრთისმშობელი გამოისახება ხოლმე) ნაჩვენები ფიგურის მოკლე სამოსი, რომელიც ღიად ტოვებს ფეხების დიდ ნაწილს. მაგრამ, როგორც ჩანს სამოსის სიგრძის ამგვარი ვარირება დამახასიათებელია გველდესის კანკელისათვის (სხვა ფრაგმენტებზე ღმრთისმშობელს ხან კოჭებამდე გრძელი, ხან კი შედარებით მოკლე შესამოსელი მოსავს).

კომპოზიციის მარჯვნივ გამოსახული ქალის სამი ფიგურა, რ. შმერლინგის ვარაუდით, მენელსაცხებლე დედებს წარმოგვიდგენს.²⁶ ჩვენ ქალებისთვის დამახასიათებელ თავსაბურავებს ვხედავთ, (თუმცა ამ სცენაშიც ტანსაცმელი ბოლომდე არ ფარავს ფეხებს), ერთ-ერთ მათგანს კი პატარა კოლოფი უპყრია. კომპოზიცია „მენელსაცხებლე დედები უფლის საფლავთან“ ტრადიციულად „ჯვარცმის“ გვერდით გამოსახება და სიმბოლურად მაცხოვრის მკვდრეთით აღდგომის ხატად გაიაზრება.²⁷ ამის მაგალითები გვაქვს ადრეულ ქართულ ხელოვნებაშიც (წებელდის კანკელი (VII-VIII სს.). გველდესის შეკვეცილი, მოკლე რედაქციისაგან განსხვავებით, წებელდის ფილაზე ჩვენ ამ სუჟეტის ბევრად უფრო გაგრძობილ ვარიანტს ვხედავთ საფლავის, ანგელოზისა და მძინარე მცველების გამოსახულებებით. გვერდიგვერდ ეს სცენები მოცემულია ზემოხსენებულ რაბულას სახარებაში (VI ს.), მონცას და ბობიოს ამჟღავნებზე (VI-VII სს.), პალესტინურ ხის თავსახურზე (VII-VIII სს.) და ა. შ.

როგორც ზემოთ ითქვა, მენელსაცხებლე დედების ტერფები არა ჯვრისკენ, არამედ საწინააღმდეგო მხარესაა მიმართული, რაც, ჩვენი აზრით, მოქმედების გაგრძელებაზე, მის სხვა რეგისტრში გადანაცვლებაზე მიუთითებს. ზედა იარუსში ვხედავთ ჰერალდიკურ კომპოზიციაში გაერთინებულ ორ ფარშევანგს ძვირფასი ქვებით ნისკარტებში და მათ ორსავე მხარეს გამოსახულ ანგელოზებს. ანგელოზთა ფიგურები საკმაოდ დიდია მათთვის განკუთვნილი არესათვის და სიმაღლით ბევრად აღემატება სხვა პერსონაჟებს, ამიტომ ოსტატი დიაგონალურად ათავსებს მათ. ცენტრალური ჯგუფის ორსავე მხარეს მოციქულთა ფიგურებია განაწილებული. რელიეფის სიბრტყე მჭიდროდაა შევსებული გამოსახულებებით, შემთხვევით დარჩენილი თავისუფალი ადგილიც მარჯვენა ანგელოზის ფრთის ზემოთ წრეების ორი რიგითაა შევსებული. აქ ჩვენ უფლის აღდგომის იდეის ამსახველი კომპოზიცია უნდა წარმოვიდგინოთ. ფარშევანგი, როგორც უკვდავებისა და უხრწნელობის სიმბოლო²⁸ მაცხოვრის მკვდრეთით აღდგომის საიდუმლოებას უკავშირდება და გველდესის შემთხვევაში ქვედა რეგისტრში გაშლილი „ჯვარცმის“ გამოსახულებასთან ერთ კონტექსტში იკითხება (ჯვრის ორსავე მხარეს წარმოდგენილ ფარშევანგებს ვხედავთ ბოლნისის სიონის

26 P.O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ.74.

27 Н. В. Покровский, დასახ. ნაშრ., გვ. 483.

28 კ. მანაბელი, დმანისის ახლად აღმოჩენილი ქვაჯვარა. საქართველოს სიძველენი, 10, თბ., 2007, გვ. 23.

რელიეფზე (V ს.)²⁹, ბიზანტიურ სარკოფაგებზე³⁰ და ა. შ.), რადგან ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაში ქრისტეს ჯვარცმა სიკვდილზე გამარჯვებისა და მსხვერპლის გზით კაცობრიობის გამოსხნის, სულის უკვდავების მოპოვების ხატადაა გააზრებული. ქვედა კომპოზიციის ნაწილად ანგელოზების ფიგურებიც აღიქმება – ჯვრის მკლავებს ზემოთ მათი გამოხატვის ტრადიცია უკვე VIII საუკუნიდან იწყება, მაგალითად, ხახულის კვადრიფოლიუმში, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის ენკაუსტიკურ ხატი და ა. შ. თუმცა უჩვეულოა აღდგომის ხატში მოციქულთა ფიგურების გამოჩენა, რაც ჩვენი ვარაუდით, სახარების ტექსტებითაა ნაკარნახევი. ისტორიულად იმის შემდეგ, რაც ანგელოზმა მაცხოვრის აღდგომა აუწყა წმინდა დედებს, უფალი იესო ქრისტე თავის მოწაფეებსაც მოეგლინა (მათ. 28,16-19; მარკ. 16,12-14; ლუკ. 24,36-39; იოან. 20,19-21). საყურადღებოა, რომ ფილაზე ერთი მოციქული ცალკე არის განთავსებული, მაშინ როდესაც დანარჩენები სამფიგურიან ჯგუფში არიან გაერთიანებული. ამდენად, აქ ჩვენ პეტრე მოციქული შეგვიძლია გამოვიცნოთ, რადგან ლუკასა (24:12) და იოანეს (21:6) სახარებებში აღნიშნულია, რომ ზუსტად წმ. პეტრე პირველი შევიდა მაცხოვრის ცარიელ სამარხში, სადაც დაწყობილი სახევეები ნახა. ჩვენი ვარაუდები წმინდა მამების შრომებითაც დასტურდება. წმ. კირილე იერუსალიმელთან ვკითხულობთ: „მაცხოვრის აღდგომის მრავალი მოწმე არსებობს... იქ მყოფი ღვთის ანგელოზები მოწმობენ მხოლოდწმობილის აღდგომის შესახებ; პეტრე, იოანე და თომა და ყველა დანარჩენი მოციქული, რომელთაც საფლავთან მიიბრინეს და უფლის სახევეები აღდგომის შემდეგ იქვე მდებარე იხილეს... იესოს აღდგომას მოწმობს ზღვაც... მოწმობს წინათ უარყოფელი პეტრე, ახლა კი ცხოვრების დასამწყვმსად დადგენილი.“³¹ ამდენად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გველდესის ფილაზე მოციქულები, როგორც აღდგომის მოწმენი არიან წარმოდგენილნი. იგივე ანგელოზებზეც ითქმის, რომლებიც ამავდროულად ჯვარცმის მონაწილენიც არიან.

ამრიგად, გველდესის კანკელის ფილა ისტორიული თხრობის მაგივრად „დაქარაგმებული“, მოკლე ფორმულამდე დაყვანილ ლაკონიურ გამოსახულებებს გვთავაზობს. ახალი აღთქმის ყურადღებით ამოკრეფილი სფუჟეტები აზრობრივად ეხამება ერთმანეთს და უფლის განკაცების, მსხვერპლისა და დიდების ერთიან ხატად იქცევა.

იკონოგრაფიული პროგრამის თვალსაზრისით გველდესის ფილა სირია-პალესტინურ ტრადიციებს მისდევს და პარალელებს აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებაში პოვებს. პალესტინურ ძეგლებზე (ზემომოტანილი ხის რელიეფარელების თავსახური, მონცას ამპულები), როგორც წესი ცენტრალური ადგილი „ჯვარცმის“ კომპოზიციას უკავია ხოლმე, საუფლო დღესასწაულთა სხვა სცენები კი მის გარშემოა თავმოყრილი. სირიული კანკელების მსგავსია ცალკეულ კომპოზიციათა ორნამენტირებული არშიით შემოფარგვლის მხატვრული ხერხიც.³²

29 Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, таб. 6.

30 იქვე, იხილეთ ფარშევანგების ბიზანტიურ გამოსახულებებთან დაკავშირებული ლიტერატურის ჩამონათვალი, გვ. 20, 244-245.

31 წმინდა კირილე იერუსალიმელი, მეთოთხმეტე კატეხიზისი ნათელდებადთადმი. კატეხიზური და მისტაგოგიური ჰომილიები, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და სქოლიოები დაურთო გიორგი ჯულაყიძემ, თბ., 2015, გვ. 215-216.

32 J. Nasrallah, Bas-reliefs chrétiens inconnus de Syrie. Syria. Revue d'Art Oriental et d'Archéologie, v. 38, Paris, 1961, таб. III-IV.

თუმცა, აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად ზემოხსენებული სიახლოვისა ქართული ხელოვნება თვისობრივად სრულიად განსხვავებულ სურათს გვიხატავს და გარდამავალი პერიოდის განმავლობაში, გამომხატველობის ახალი ფორმების ძიებისას ბიზანტიური იკონოგრაფიული პროგრამების აქტიურ გადამუშავებას მიმართავს. ქმნის ახალ არაორდინარულ სქემებს. ქართული ადრექრისტიანული ხელოვნების ერთ-ერთი მახასიათებელია იკონოგრაფიის სინთეზურობაც, როდესაც საერთო თხრობის ცალკეულ კომპოზიციათა და რეგისტრებად დაყოფა პირობით ხასიათს იძენს, იკონოგრაფიული ჩანაფიქრის ყოველი კომპონენტი კი უწყვეტლად ერწყმის ერთმანეთს და ერთ ზოგად თეოლოგიურ იდეას ექვემდებარება, განზოგადების უმაღლეს ხარისხს აღწევს.

Tamar Dadiani

The Iconography of the Lost Plaque of the Gveldesi Chancel-barrier

One of the two plaques adorned with reliefs of the lower panel of the early 9th c. Gveldesi (Inner Kartli, western Georgia) chancel-barrier was lost in mid-20th c. Its centre was occupied by the concise version of Crucifixion with Christ clad in colobium, closed eyes and without a halo (all these being the archaic traits well known by Georgian, as well as non-Georgian parallels), flanked by the Virgin and St. John the Theologian with their hands upraised; to the left two female figures holding child are represented – one, based on analogies (8th-9th cc. relief from Tsinarekhi; 9th c. Coptic image), should be identified as the Virgin and the Child, another (paralleled by the 8th c. fresco of Santa Maria Antiqua) – as St. Elisabeth with St. John the Baptist in her hands; accordingly, here we have a peculiar version of the Visitation; three female figures to the right were identified by R. Schmerling as the Myrrhbearers – thus, this is the group implying Resurrection, their feet directed outwards should be indicative of moving towards the 2nd tier. Here, in the centre there are two peacocks – image of immortality, and two Angels – they are perceived in combination with the Crucifixion (namely, the Angels as hovering above the cross-arms), emphasizing the concept of Calvary, as a victory over the death and Salvation of the mankind; central image is flanked by the Apostles (the figure represented alone to the right, seems likely to be St. Peter).

Compositional principle of the Gveldesi plaque is rooted in the Palestinian (reliquaries, ampullae) and Syrian (chancel-barriers) art, although, here, instead of a narration, concise formula-like laconic images form a different programme, which through a conventional artistic “language” manifests the idea of Incarnation and Salvation, achieving the highest degree of generalisation.



სურ. 1. გველდესის კანკელის ფილა (რ. შპერლინგის მიხედვით)



სურ. 2. წინარზის რელიეფური ფრაგმენტი (გარდამავალი ხანა)

მარიამ დიდებულიძე
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლები ტაო-კლარჯეთში¹

შუა საუკუნეების ქართული ქრისტიანული ხელოვნება, მათ შორის მხატვრობაც, იზიარებს ზოგადად მართლმადიდებლური ხელოვნების განვითარების ძირითად კანონზომიერებებს, ფორმებს, სახვით საშუალებებს, იკონოგრაფიას, თუმცა, ამავდროულად, მას სრულიად თავისთავადი მხატვრული „ენა“ და „ხმა“ აქვს, რაც ყველაზე ნათლად და მკაფიოდ ხუროთმოძღვრებაში გამოვლინდა. მეორე მხრივ, საკუთრივ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში შექმნილ ხელოვნების ნაწარმოებებს განსაკუთრებული მხატვრული „დიალექტიც“ ახასიათებს, რომელიც ხელოვნების რეგიონალურ სკოლებზე საუბრის ნებას გვაძლევს. X-XI საუკუნეებში ქართულ მხატვრობაში გამოიკვეთა რამდენიმე ფერწერული სკოლა (დავით-გარეჯის, სვანეთის და სხვ.),² რომელთა შორის ტაო-კლარჯულ ფერწერულ სკოლას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს.

საქართველოს ისტორიულ მხარეთაგან მის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილს, (ტაო, კლარჯეთი, შავშეთი), რომელიც ამჟამად თურქეთის სახელმწიფოს შემადგენლობაში შედის, ჩვენი ქვეყნის პოლიტიკურ, რელიგიურ, კულტურულ ისტორიაში სრულიად განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა არგუნა ბედმა. წმ. გრიგოლ ხანძთელისა (759-861) და მისი მოწაფეების მოღვაწეობით დაწყებულმა აქამდე არნახული მასშტაბის სამონასტრო მშენებლობამ და სავანეების დაარსებამ ხელოვნების ყველა დარგის აყვავება გამოიწვია, მათ შორის მხატვრობისაც. სწორედ ამ პერიოდში სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ეს რეგიონი ფაქტიურად ქვეყნის პოლიტიკური ცენტრი ხდება, რომლიდანაც ბაგრატიონთა საგვარეულოს თაოსნობით ქართული სახელმწიფოს გაერთიანების მძლავრი ტენდენცია მომდინარეობს. X-XI საუკუნეებში ეს მხარე კულტურული თვალსაზრისითაც წამყვანი გახდა და ბევრწილად განაპირობა საქართველოს სხვა რეგიონების ხელოვნების განვითარება.

ტაო-კლარჯეთის მრავალრიცხოვანი ეკლესია-მონასტრები ქართული კულტურის მნიშვნელოვან კერებს წარმოადგენდა, სადაც ხუროთმოძღვრებასა და ქანდაკებასთან ერთად აქტიურად ვითარდებოდა მხატვრობაც.

1 ფოტოები ეკუთვნის ი. გივიაშვილს, ბ. კუდავას, დ. ხოშტარის და ავტორს. სქემები შესრულებულია ავტორის მიერ 1996 წლის ექსპედიციის დროს, ა. ოქროპირიძის მონაწილეობით (იშხანი). წარმოდგენილი სტატია დაიწერა 1999 წელს სხვა სტატიებთან ერთად (ნ. ალადაშვილი, თ. საყვარელიძე, დ. ხოშტარია), როგორც ტაო-კლარჯეთის ხელოვნების შესახებ დაგეგმილი წიგნის ნაწილი, თუმცა გარემოებათა გამო წიგნის გამოცემა ვერ მოხერხდა. შემდეგ სტატია გადაცემულ იქნა ჟურნალ „არტანუჯში“, თუმცა ასევე უშედეგოდ. მას მერე გამოქვეყნდა რამდენიმე მნიშვნელოვანი გამოკვლევა ტაო-კლარჯეთის მხატვრობის თაობაზე (თ. ვირსალაძე, 2007; ზ. სხირტლაძე, 2009, და სხვ.), რომლებიც შეძლებისამებრ გათვალისწინებულია აქ წარმოდგენილ ნაშრომში.

2 А. Вольская, Живописные школы средневековой Грузии. II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977.



ტაო-კლარჯული ფერწერული სკოლა, რომლის აყვავების ხანა საუკუნეებს მოიცავს, ზოგადად შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის განვითარების ერთიანი სურათის ფარგლებში მკაფიოდ გამოხატული თავისებური სახით გამოირჩევა³.

ტაო-კლარჯეთის ხელოვნებას, კერძოდ კი მხატვრობას, მრავალმა მეცნიერმა მიუძღვნა გამოკვლევები და ნაშრომები. სამწუხაროდ, ქართველ ხელოვნებათმცოდნეთათვის ეს რეგიონი დიდი ხნის მანძილზე (საბჭოთა პერიოდში) მიუწვდომელი იყო. ფაქტიურად, ექვთიმე თაყაიშვილის 1917 წლის ექსპედიციის შემდეგ ქართველ მეცნიერებს მხოლოდ XX საუკუნის 90-იან წლებში მიეცათ საშუალება გასცნობოდნენ ჩვენი კულტურული მემკვიდრეობის ამ უმდიდრეს საგანძურს. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელთა მიერ 1990-იან წლებში ჩატარებული კვლევითი ექსპედიციების მთელი რიგი.

საქართველოს ამ უძველესი რეგიონის ტრაგიკული ისტორია მრავალი ძეგლის განადგურების მიზეზი გახდა და ამჟამად ჩვენ მხოლოდ მცირე ნაწილია შემოგვრჩა იმ მოხატულობებისა, რომლებიც ერთ დროს ტაო-კლარჯეთის დიდებულ ეკლესიებს ამკობდა. მათ შესახებ უფრო სრული წარმოდგენის შექმნისთვის ძველი აღწერებისა და ჩვენი უცხოელი კოლეგების მონაცემების გამოყენება გვიხდება.

ექვთიმე თაყაიშვილს განსაკუთრებული ღვაწლი მიუძღვის საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთი რეგიონების ისტორიისა და კულტურის შესწავლის საქმეში. მისი ექსპედიციის მასალები მით უფრო ძვირფასია, რომ აწ უკვე დაკარგული გამოსახულებებისა და ეპიგრაფიკის შესახებაც გვაწვდის ინფორმაციას⁴.

უდიდესი წვლილი შეიტანა ტაო-კლარჯეთის მხატვრობის შესწავლაში ფრანგმა მეცნიერმა ნიკოლ ტიერიმ, რომელმაც საგანგებო გამოკვლევები მიუძღვნა ოშკის, ოთხთა ეკლესიის, იშხნის, დოლისყანის, ოპიზის, ნიაკომის ტაძრების მოხატულობებს⁵.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის მეცნიერული კვლევის ფუძემდებლის, თინათინ ვირსალაძის გამოკვლევები,

3 Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской монументальной живописи. II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977, გვ. 9-10; ე. პრივალოვა, ზოგი რამ ტაო-კლარჯეთის მოხატულობების შესახებ. „საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობისა და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები“, თბ., 1995, გვ. 315-316; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან. თბ., 2007; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები. თბ., 2009.

4 Е. Такаишвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тб., 1952; მისივე, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში. თბ., 1960.

5 Nicole et Michel Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure. Cahiers Archéologiques, XXIV, Paris, 1975, გვ. 73-113; N. Thierry, Peintures Georgiennes en Turquie. Bedi Kartlisa, (revue de kartvélogie), vol. XLII, Paris, 1984, გვ. 131-167; Nicole et Michele Thierry, La cathédrale de T'Beti. Cahiers Archéologiques, 47, 1999, გვ. 89-96; N. Thierry, Peinture Historiques d'Osk'i (T'ao), - Revue des Etudes Géorgiennes et Caucasiennes, № 2, 1986, გვ. 135-170; M. et N. Thierry, Notes d'un voyage en Georgie Turquie. Bedi Kartlisa, 1960, ტ. 34-35, გვ. 10-28; N. et M. Therri, Notes d'un nouveau voyage en Géorgie Turquie. Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, vol. XXV, 1968, გვ. 51-69.

რომლებიც ზოგადად ტაო-კლარჯეთის, კერძოდ კი ოთხთა ეკლესიის იშხანის მოხატულობებს ეძღვნება.⁶

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ქართველი მეცნიერის ეკატერინე პრივალოვას სტატიები და მოხსენებები⁷ და მისივე, სამწუხაროდ, ჯერ-ჯერობით, მხოლოდ ხელნაწერის სახით არსებული ვრცელი გამოკვლევა.

მნიშვნელოვანი გამოკვლევა მიუძღვნა ტაო-კლარჯურ ფერწერულ სკოლას ზაზა სხირტლაძემ თავის წიგნში ოთხთა ეკლესიის მხატვრობის შესახებ.⁸

გარდა ამისა, ამ მხატვრობის შესწავლაში თავისი წვლილი შეიტანეს ნ. მარმა⁹, შ. ამირანაშვილმა¹⁰, ვ. ჯობაძემ¹¹, ნ. ალექსიძემ¹², ი. გივიაშვილმა¹³ და სხვა მეცნიერებმა.

წინამდებარე ნარკვევი არ წარმოადგენს ამ რთული და უნიკალური მხატვრული ფენომენის მეცნიერული გააზრების, დახასიათებისა თუ შეფასების ცდას. მისი მიზანია ამ მხარეში შემორჩენილი მონუმენტური მხატვრობის ძეგლების თაობაზე არსებული ინფორმაციის თავმოყრა, მიმოხილვა, მისი განვითარების ერთიანი სურათის წარმოდგენა და ფართო საზოგადოებისათვის გაცნობა. ეს ინფორმაცია ეფუძნება როგორც პირად დაკვირვებებს (1996, 2002, 2004 წლების ექსპედიციები), ასევე ქართველ და უცხოელ მეცნიერთა გამოკვლევებს და იმ ძველ აღწერებს, რომლებიც აწ უკვე დაკარგული მხატვრობის ფრაგმენტებს ეხება. ამ მასალის ერთობლივად წარმოჩენა, ალბათ, ხელს შეუწყობს ტაო-კლარჯული მხატვრობის შემდგომი კვლევის წაქეზებას, შესაძლოა, მისი ახალი ასპექტების გამოვლენას, ახალი პრობლემების დანახვას და გადაწყვეტას.

ამჟამად მოხატულობათა მეტ-ნაკლებად დაზიანებული ფრაგმენტები შემორჩენილია ოთხთა ეკლესიის, დოლოსყანის, ხახულის, ოშკის, იშხნის, ნიაკომის, ტბეთის, ოპიზის, ესბეკის, სოლომონ-კალას ციხის ეკლესიასა და სხვა ტაძრებში¹⁴. ამავე სკოლას მიაკუთვნებენ მანგლისისა და კუმურდოს ტაძართა

6 Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., გვ. 9-10; თ. ვირსალაძე, წმინდა სიფიოს გამოსახულება ოთხთა ეკლესიის მოხატულობაში. XXVI სამეცნიერო კონფერენცია, მიძღვნილი გ. ჩუბინაშვილის 100 წლისადმი, თეზისები, თბ., 1981, გვ. 26; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან..., გვ. 10-102.

7 ე. პრივალოვა, ზოგი რამ ..., გვ. 314-336.

8 Z. Skhirtladze, The Mother of All the Churches. Remarks on the Iconigraphic Programm of the Apse Decoration of Dort Kilisse. Cahiers Archéologique, 43, 1995, გვ. 101-111; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები. თბ., 2009.

9 Н. Март, Дневник поездки в Шавшети и Кларджети. С. Петербург, 1911.

10 Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи. Тб., Т.1, 1957, გვ. 104-108.

11 W. Djobadze, Early Medieval Georgian monasteries in Historic Tao, Klardjeti and Šavšeti. Stuttgart, 1992.

12 ნ. ალექსიძე, დ. ხოშტარია, ახალი ცნობები ტაო-კლარჯეთის სიძველეთა შესახებ (1990 წლის ექსპედიცია). ლიტერატურა და ხელოვნება, № 1, 1991, გვ. 117-161; ნ. ალექსიძე, ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის თეოლოგიური საფუძვლები, ლიტერატურა და ხელოვნება, №4, 1991, გვ. 103-122.

13 ი. გივიაშვილი, ი. კოპლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბილისი, 2004.

14 არსებობს ცნობები ახიზის ეკლესიის საკურთხევლის მოზაიკით შემკობის თაობაზე. ზ. სხირტლაძე, ახიზის ეკლესიისა და მისი მოზაიკების გამო. ლიტერატურა და ხელოვნება, №3, 1991, გვ. 154-160.

ფრესკებს. არც ჯერაც უცნობი ძეგლების გამოვლენაა გამორიცხული, ზმსაც მოწმობს ბოლო წლებში ექსპედიციების დროს მოპოვებული ცნობები¹⁵.

ტაო-კლარჯეთის ტაძართა მოხატულობების უმეტესობამ ჩვენს დრომდე საკმაოდ დაზიანებული სახით მოაღწია¹⁶. მაგრამ მიუხედავად „ნაკლები“ სახისა, ეს ფერწერული ანსამბლები დღესაც ანცივიფრებს მნახველს დიდებულებით, მხატვრული სრულყოფილებით და მათი შემქმნელი ოსტატების უადრესად მაღალი დონის შემოქმედებით.

ტაო-კლარჯეთის ფერწერული სკოლის ჩამოყალიბება-განვითარება ძირითადად X-XIII საუკუნეებს მოიცავს და რამდენიმე მნიშვნელოვანი ძეგლით არის წარმოდგენილი.

ჩვენს დრომდე შემორჩენილი ერთი უადრესი ნაწარმოები **ოთხთა ეკლესიის** მოხატულობაა. იგი ყველაზე საფუძვლიანად არის გამოკვლეული სამეცნიერო ლიტერატურაში¹⁷ და X საუკუნის მეორე ნახევრით თარიღდება¹⁸.

მხატვრობა ამ დიდებული ბაზილიკის (აგებულია 961-65წწ-ში; ნაწილობრივ

15 ბ. კუდავა, „კავკასიძეების ციხე (ახალი მასალა ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურის, ფერწერისა და ეპიგრაფიკისთვის)“. უცხოეთის ქართული მემკვიდრეობა, საერთაშორისო კონფერენციის მოხსენებათა თეზისები, თბილისი, 2011, გვ. 48-50; კედლის მხატვრობის რამდენიმე აქამდე უცნობი ძეგლი (მაგ., ახალთას (კოწახურას) ეკლესიის ფრესკები) მიკვლეულია შ. რუსთაველის სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის „სამხრეთ კავკასიის ისტორიული ძეგლები“ (2012-2014) ფარგლებში (გ. და ნ. ბაგრატიონები, პ. მარგველაშვილი, გ. შერვაშიძე), ეს მასალა განთავსებულია ინტერნეტ გვერდზე: www.maps.nekeri.net.

16 როგორც თვით ტაძრები, ასევე მათი შემამკობელი მოხატულობები ძალიან დაზიანებულია; გამოსახულებები საგრძნობლად ნაკლებია თუნდაც 1917 წლის ექსპედიციის მონაცემებთან შედარებით; მოხატულობებს არ ჩატარებიათ კონსერვაცია გარდა თურქი სპეციალისტების მიერ 2015 წელს იშხანის ფრესკების სარესტავრაციო სამუშაოებისა; სხვადასხვა სახის დაზიანებებთან ერთად – ბათქაშის დაშლა და კედელს მოცილება, საღებავის აქერცვლა-გაფხვიერება, ჩამოცვენა, გამომარილებები, ობი და სხვა – ხშირია ფერთა დეფორმაცია (ნეგატივით გაშვებულ-გამუქებული სახეები თუ ფიგურები). გარდა ამისა, მეცნიერთა შორის არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა ზოგი ფერწერული ანსამბლის დათარიღების თაობაზე, დასაზუსტებელია ცალკეულ გამოსახულებათა იდენტიფიკაცია, ჩანატარებელია სათანადო ტექნიკური კვლევა და სხვ. ყოველივე ეს ხანგრძლივ და სისტემურ კვლევით მუშაობას მოითხოვს ხარაჩოებისა და ხელოვნური განათების გამოყენებით.

17 E. Такашвили, Археологическая экспедиция..., გვ. 85-86; Nicole et Michel Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale. 1975, გვ. 75-86; თ. ვირსალაძე, წმინდა სივიოს გამოსახულება. გვ. 26. W. Djobadze, Early Medieval Georgian monasteries..., გვ. 166-168; ნ. ალექსიძე, ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის..., გვ. 103-122; ე. პრივალოვა, ზოგი რამ ტაო-კლარჯეთის მოხატულობების შესახებ..., გვ. 316-322; Z. Skhirtladze, The Mother of All the Churches..., გვ. 101-116; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 17-47; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009; თ. მგალობლიშვილი, ოთხთა ეკლესია. სოლომონის ახალი ტაძარი, ახალი სიონი თუ ორივე ერთად? საქართველოს სიბეველი, №14, 2010, გვ. 133-153; ნ. ანდლუაძე, თ. დვალი, ოთხთა ეკლესია, თბ., 2011, 839-842.

18 მოხატულობის დათარიღების თაობაზე განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს: ე. თაყაიშვილი ათარიღებს მას IX ს-ით (დასახ. ნაშრ., გვ. 86); ნ. ტიერი – 961 წლის ახლოს (დასახ. ნაშრ. გვ. 86); ვ. ჯობაძე – X ს-ის 60-იანი წლებით (დასახ. ნაშრ., გვ. 168-170), ზ. სხირტლაძე ათარიღებს მას X ს-ის II ნახევრით (დასახ. ნაშრ. გვ. 101). ე. პრივალოვა ფერწერის შესრულების ორ ფაზას გამოპყვს: პირველს – ტაძრის საკუთხოველის ამაღლებამდე, 961-965 წლებში, და მეორეს, კერძოდ კონქის მოხატვას – უშუალოდ ტაძრის ამაღლების შემდეგ, 978-1001წწ. (დასახ. ნაშრ., გვ. 318); თ. ვირსალაძე ათარიღებს X ს-ის 80-ან წლებით (თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან. გვ. 22).

გადაკეთდა 978-1001 წწ-ში)¹⁹ მხოლოდ საკურთხეველს ამკობს, როგორც მიღებული იყო ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში, მაგრამ თავისი პროგრამის სირთულითა და მრავალნაწილიანობით იგი უკვე მოიცავს მომავალი მთლიანი მოხატულობის საფუძველს.

ოთხთა ეკლესიის გრანდიოზული საკურთხეველი მოხატულობის 5 რეგისტრით არის შემკული, რომლებიც ერთმანეთისგან ფართო ორნამენტული ზოლებით არის გამოყოფილი. ორნამენტული მოტივები გასდევს აფსიდის პილასტრებსაც.

აფსიდის კონქში, ცისფერ ფონზე, გამოსახულია თეოფანიური ხილვა – უფლის დიდება: ოვალური ფორმის (თეთრი?) დიდებით მოხილი აღსაყდრებული მაცხოვარი²⁰, რომლის ორსავე მხარეს, კომპოზიციის ზედა ნაწილში გაირჩევა პატარა ზომის ფრთები, შესაძლოა სერობინნი და ქერობინნი, რომლებსაც უფრო მცირე ზომისად გამოსახავენ, ვიდრე მთავარანგელოზებსა ან ანგელოზებს²¹. სავარაუდოა, რომ ქრისტეს მანდორლა ზეციურ ძალთა დასებით იყო გარშემორტყმული მთელ სიმაღლეზე, როგორც ეს არის, მაგ., ტბეთის ტაძრის საკურთხეველის მოხატულობაში²². კონქის ქიმში მომწვანო ფერის წრეში ჩანს უფლის საკურთხეველი მარჯვენა და მტრედის (სულიწმინდის) მკრთალი მონახაზი.

კონქის ქვემოთ, აფსიდის კედელზე, ასევე ცისფერ ფონზე, გამოსახულია 16 შევრდომილი ანგელოზის ნახევრად მუხლმოდრეკილი ფიგურა, რომლებიც თაყვანისცემით არიან მიმართული ამ ვიწრო რეგისტრის ცენტრში, ვარდისფერ მანდორლაში გამოსახული აღთქმული საყდარისკენ – ჰეტიმასიისკენ, რომელზეც ჯვარია დაბრძანებული. ჰეტიმასიის ორსავე მხარეს გამოსახული ანგელოზები მანდორლას ხელებით ეხებიან, თითქოს უჭირავთ²³. ეს რეგისტრი დანარჩენებზე უფრო დაბალია, შესაძლოა, იგი „ჩამოიჭრა“ კონქის ამადლების შემდეგ. ე. პრივალოვა მიიჩნევს, რომ კონქის მოხატვა ხუროთმოძღვრების გადაკეთების – ამადლების შემდეგ მოხდა (978-1001 წწ-ს შორის)²⁴, თუმცა ამ ორი ნაწილის შესრულების თარიღი დიდად არ უნდა განსხვავდებოდეს ერთმანეთისგან – მეორე იმავე ეპოქაში გაკეთდა. მკვლევარი მიუთითებს ნაკერებზე ბათქაშის ფენებს შორის და ბათქაშის განსხვავებულ შემადგენლობაზე (ალებასტრი). ამას ისიც აფიქრებინებს, რომ კონქსა და ამ რეგისტრს შორის ორნამენტული ზოლი არ არის და ქართული წარწერაც ნაკლებია²⁵.

19 W. Djobadze, *Early Medieval Georgian monasteries*, გვ. 192-194.

20 ზ. სხირტლაძე აქ კვარცხლბეკზე ფეხზე მდგომ მაცხოვრის ფიგურას არჩევს (ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, გვ. 49), თუმცა ამ მხარის და მთლიანად საქართველოს კედლის მხატვრობის ძველი ტრადიციების გათვალისწინებით (წრომის მოზაიკის გამოკლებით) უფრო სარწმუნოა აქ აღსაყდრებული მაცხოვარი ყოფილიყო გამოსახული.

21 იხ. მაგ. გარეჯში წმ. დოდოს მონასტრის (დოდორქის) გუმბათური ტაძრის აფსიდის მოხატულობა (Т. Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983, ტაბ. 50.)

22 Nicole et Michele Thierry, *La cathédrale de T'Bet*, ილ. 25-27.

23 აქ შეიძლება გავიხსენოთ აჭის წმ. გიორგის ეკლესიის უფრო გვიანი, XIII ს-ის II ნახევრის მოხატულობა, სადაც „სულთმოფენობის“ კომპოზიციის ზედა რეგისტრში ჰეტიმასიის მომცველი მანდორლა ორ ანგელოზს უჭირავს. Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, Тб., 1989, ტაბ. 44.

24 ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 318.

25 ამ აზრს ნ. ალადაშვილიც ეთანხმება. ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 318.

ანგელოზების რიგის ქვეშ მოთავსებული რეგისტრი გაცილებით უფრო მაღალია. მის ცენტრში ორანტად გამოსახულია კვარცხლბეკზე მდგომი ღმრთისმშობელი²⁶. მის ორსავ მხარეს კი მისკენ მიტრიალებული ანგელოზები გაშლილი გრაგნილებით. მარჯვენა ანგელოზის გვერდით გამოსახულია წმ. იოანე ნათლისმცემელი ზევით (კონქისკენ) აწეული ხელით, გაშლილი გრაგნილით მეორე ხელში. მათ ორსავ მხარეს კი მოციქულების დიდებული ფრონტალური ფიგურებია, გრაგნილებითა და წიგნებით წარმოდგენილი. მოციქულთა გამოსახვა ჰეტიმასიის ქვეშ, რომელზეც სული წმინდის სიმბოლო – მტრედია დაბრძანებული (?), და მათ შორის ორანტის პოზაში კვარცხლბეკზე მდგომი ღმრთისმშობლის ფიგურა, ერთგვარად „სულთმოფენობის“, ანუ მსოფლიო ეკლესიის დაფუძნების ასოციაციას ბადებს.²⁷

თუმცა ამჟამად გამოსახულებათა ეს რიგი საკმაოდ გამქრალეულია, მაინც შეინიშნება, რომ ღმრთისმშობლისა და მოციქულთა ფიგურები გამოირჩევა რეპრეზენტაციულობით, დაგრძელებული პროპორციებით, პატარა თავებით, სამოსის ნაკვეთა დინჯი დინებით; ფიგურების ფორმათა ერთგვარი ბლოკურობა ხშირ, სწორხაზოვან და ამავედროულად მოქნილ ნახატთანაა შეხამებული.

შემდეგი რეგისტრი საკურთხევლის ერთადერთი უზარმაზარი სარკმლის თითქმის მთელ სიმაღლეს მოიცავს. აქ ეკლესიის მამები და წინასწარმეტყველნი არიან გამოსახული, რომელთა ფიგურები ოდნავ უფრო „მოძრავია“, ვიდრე ზედა რეგისტრში, თუმცა მათაც იგივე დიდებულება და მონუმენტურობა ახასიათებთ.²⁸

განსაკუთრებით შთაბეჭდავია დიდი ზომის სარკმლის მოხატულობა. სარკმელი ფართოდ იშლება საკურთხევლის სივრცეში და მისი წირთხლები და აფსიდის კედლები ღამის ერთ სიბრტყედ აღიქმება. სარკმლის თაღოვან ნაწილში გამოსახულია მაღალი გვირგვინით (რომელსაც ნაგებობის – ტაძრის? – ფორმა აქვს) შემკული ქალის ნახევარფიგურა ეკლესიის (ბაზილიკის) მოდელით ხელში, რომელიც თვით ოთხთა ეკლესიის თითქმის ზუსტ ასახვას წარმოადგენს²⁹, მედალიონის ორსავ მხარეს სიუხვის რქებია გამოსახული³⁰. თანმხლები ასომთავრული წარწერა ამ ფიგურას განსაზღვრავს როგორც „სიონს“. ამ ფიგურის იდენტიფიკაცია, ინტერპრეტაცია და მოხატულობის

26 ზ. სხირტლაძე მარიამის ფიგურის უკან არჩევს დრავირებულ კრეტსაბმელს (მაღალზურგიანი საყდარი ან კიდობანი?), ზ. სხირტლაძე, 2009, გვ. 55, სურ. 52.

27 თუმცა მარიამის გამოსახვა ამ სცენაში ადრექრისტიანული ეპოქის შემდგომ (მაგ., როსანოს კოდექსის VI ს-ის მინიატურა, A. Grabar, L'Age D'Or de Justinien. Gallimard, 1966, ილლ. 233) მართლმადიდებლურ სამყაროში თითქმის არ გვხვდება, როგორც ჩანს, აქ საკმაოდ ძველი, შესაძლოა, წმინდა მიწასთან დაკავშირებული ტრადიციის გავლენა აისახა.

28 აქ ძალაუნებურად გვახსენდება ბეთანიის ტაძრის საკურთხევლის მოხატულობის წინასწარმეტყველთა ასევე „აღელვებული და ამოძრავებული“ რიგი, რომელიც ე. პრივალოვას აზრით, უფრო ადრეული, შესაძლოა, XI ს-ის დასაწყისის მოხატულობას იმეორებს. E. Привалова, Новые данные о Бетании. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 4-5.

29 ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 320; N. Thierry, დასახ. ნაშრ., გვ. 78; V. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 167; Z. Skhirtladze, დასახ. ნაშრ., გვ. 112.

30 ვ. ჯობაძე, შენიშვნები ოთხთა ეკლესიაში სიონის ალეგორიული გამოსახულების სიუხვის რქების შესახებ. ლიტერატურა და ხელოვნება, №1, 1999, გვ. 69-78.

მთლიან პროგრამაში მისი მნიშვნელობა რამდენიმე ნაშრომშია განხილული³¹. ზ. სხირტლაძე მის შარავანდზე ჯერის მკლავებსაც ამჩნევს³², რაც, ცხადია, კიდევ უფრო აძლიერებს წმ. სოფიოს თემას. ყველა შემთხვევაში, იგი ეკლესიის და მასში აღვლენილი ლიტურგიული საიდუმლოს – ევქარისტის – მინიშნებაა, თანაც საკმაოდ იშვიათი და ორიგინალური სახით.

ამავე სარკმლის წირთხლებში, ცისფერ ფონზე, გამოსახულია ორი ფიგურა: მარცხნივ – წმ. მელქისედეკი³³, ფრონტალურად მდგომი, სამღვდელმთავრო სამოსში, ცისფერ მოსახამში, სავარაუდოდ ტაძრის კრეტსაბმელის ფონზე, საკურთხეველის წინაშე, რომელზეც, შესაძლოა, ხონჩა იყო გამოსახული პურითა და ღვინით; შესაძლოა, მას ეს ხონჩა ხელში ეჭირა – ახლა ძნელად გაირჩევა; მარჯვნივ – წმ. წინასწარმეტყველი მოსე ღია ოქრისფერ მოსახამსა და თეთრ (?) ტუნიკაში, დაბურვილი ხელებით, მოწითალო ცეცხლის ენებით „აგიზგიზებულ“ სინას მთის ფონზე, შრეებიანი „ზეციდან“ გადმოსული უფლის ხელიდან ათი მცნების მიღებისას მისგან სახეშეტრიალებული³⁴. ეს ფიგურები ფაქტიურად წინასწარმეტყველთა რიგის გაგრძელებაა, რომლის ცენტრში, სარკმლის ორსავე მხარეს, წმ. დავითი და წმ. სოლომონი – ბაგრატიონთა „წინაპრები“ – არიან გამოსახული. ეს სრულიად გასაგებია, რადგან მონასტრის მშენებლობაც და მისი მოხატვაც დავით დიდი კურაპალატის სახელთან არის დაკავშირებული³⁵.

ამ რეგისტრის კიდევში, წინასწარმეტყველთა ოთხ-ოთხი ფიგურის გვერდით, რომლებსაც გაშლილი გრაგნილები უპყრიათ ხელში, ეკლესიის მამათა ასევე ოთხ-ოთხი ფიგურაა. მათი „გაერთიანება“ ერთ რეგისტრში ძველი და ახალი აღთქმის ერთიანობას და ურღვევ კავშირს მიუთითებს³⁶.

სულ ქვედა, ნაწილობრივ სარკმლით გაყოფილ რეგისტრში გამოსახულია საუფლო დღესასწაულთა 9 სცენა („ხარება“, „მარიამისა და ელისაბედის

31 სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ ფიგურის წარწერის წაკითხვისა და იდენტიფიკაციის თაობაზე რამდენიმე მოსაზრება გამოითქვა: ე. თაყაიშვილს მიაჩნდა, რომ ეს არის ქტიტორის გამოსახულება (დასახ. ნაშრ., გვ. 85), ამ აზრს იზიარებს შ. ამირანაშვილი (დასახ. ნაშრ., გვ. 104); ნ. ტიერი თვლის, რომ ეს არის დედოფალი ნანა (დასახ. ნაშრ., გვ. 78), თუმცა მერე თავადაც გამოთქვა ეჭვი ამგვარი ინტერპრეტაციის თაობაზე; ნ. ალექსიძე კითხულობს „სოფიოს“ (დასახ. ნაშრ., გვ. 105). ვ. ჯობაძემ (დასახ. ნაშრ., გვ. 167), ე. პრივალოვამ (დასახ. ნაშრ., გვ. 320) და ზ. სხირტლაძემ (დასახ. ნაშრ., გვ. 103) წარწერაში ამოიკითხეს „სიონი“, რაც, როგორც ჩანს, ყველაზე სწორი წაკითხვაა. თ. ვირსალაძე თავიდან წარწერას კითხულობდა, როგორც „სოფიოს“ (თ. ვირსალაძე, წმინდა სოფიოს..., გვ. 26), შემდგომ „სიონი“ ამოიკითხა; თუმცა თვით ფიგურა წმ. სოფიოს გამოსახულებად მიაჩნია (თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 25). ამ აზრს იზიარებს თ. მგალობლიშვილი (თ. მგალობლიშვილი, დასახ. ნაშრ., 2010).

32 ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის..., 2009, გვ. 65.

33 თ. ვირსალაძე ამ ფიგურას განსაზღვრავს, როგორც არონს, მოსეს ძმას და პირველ მღვდელმთავარს (თ. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 25). ამ აზრს თ. მგალობლიშვილიც ეთანხმება (თ. მგალობლიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 102, 114), თუმცა აზრობრივად, აფსიდის მოხატულობის ლიტურგიკული შინაარსის გათვალისწინებით, მელქისედეკის გამოსახვა თითქოს უფრო ლოგიკური უნდა იყოს (ვსალამუნნი 109, 4).

34 ვ. ჯობაძე თვლის, რომ აქ შეუწვევლი მაყვლოვანი არის გამოსახული (დასახ. ნაშრ., გვ. 167).

35 Z. Skhirtladze, The Mother of All..., გვ. 110-111. ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის..., გვ. 179-214.

36 Z. Skhirtladze, The Mother of All the Churches..., გვ. 109.



„შეხვედრა“, „უფლის შობა“, „მირქმა“, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ჯვარცმისა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“, „მენელსაცხებულე დედანი ქრისტეს საფლავთან“ და ერთგვარად მასში „ჩადგმული“ სცენა „მაცხოვრის გამოცხადება დედათა წინაშე“).³⁷ საუფლო დღესასწაულთა რეგისტრი დანარჩენებზე დაბალი უნდა ყოფილიყო (ამჟამად მისი ქვედა ნაწილი სრულიად წაშლილია, „შობა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ ფაქტიურად აღარ არსებობს). თანაც იგი დარბაზიდან, ალბათ, კანკელით იფარებოდა. ამ რიგში არის ნიშნები შარავანდებზე ოქროს გამოყენებისა. ფონი აქაც ცისფერია (ყოველ შემთხვევაში, ზედა ნაწილში). თვალში საცემია უხვი არქიტექტურული ფონები საკმაოდ მსხვილი და „არასტანდარტული“, „კლასიკური“ მოტივებით, მარცხენა ნაწილის სცენებში ზეცის მრავალშრიანი (ფირუზისფერის ჩათვლით) სეგმენტის მრავალგზის გამეორება, რაც თეოფანიური თემის გაძლიერებას ემსახურება. ნ. ტიერიმ სცენები დააჯგუფა აზრობრივად – განკაცება, გამოცხადება, აღდგომა, ხსნა³⁸.

მოციქულთა რიგისა და წინასწარმეტყველთა რიგის გამყოფი ფართო მცენარეული ორნამენტი გადადის სარკმლის წირთხლებში და შემოფარგლავს მის თაღში გამოსახულ მედალიონში ჩაწერილი ქალის – წმ. სიონის ნახევარფიგურას, რითაც სარკმლის კომპოზიცია მჭიდროდ უკავშირდება წინასწარმეტყველთა რეგისტრს. ორნამენტს „სიუხვის რქის“ ფორმა აქვს და მართლაც საოცარი სიუხვით გამოირჩევა, როგორც ფერადოვნულად (მუღერი ზურმუხტისფერის ჩათვლით), ასევე მცენარეული მოტივების (ყვავილები, ფოთლები) მრავალფეროვნებით. ამ დახვეწილი, უხვი მოტივების ხვეულებში ჩახატულია პატარა, მოკლე ტუნიკებში ჩაცმული ფიგურები, მოძრავ, ცოცხალ პოზებში. ეს ორნამენტული ზოლი თავისი მოტივების ხასიათითა და განსაკუთრებით „პუტის“ მსგავსი ფიგურების ჩართვით, ასოციაციას იწვევს ელინისტური ხანის მხატვრობასთან³⁹. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი „პუტის“ მსგავსი მოტივებიანი მცენარეული ორნამენტი ამ პერიოდის აღმოსავლეთქრისტიანულ კედლის მხატვრობაში ჩვენთვის უცნობია და, ალბათ,

37 ზ. სხირტლაძე ამ რიგში მეტ სცენას ხედავს, მათ შორის „ლაზარეს აღდგინებას“ „ჯვარცმისა“ და „აღდგომას“ შორის (ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 79).

38 N. Thierry, დასახ. ნაშრ., გვ. 84; იგი იზიარებს ა. გრაბარის აზრს, რომ საკურთხეველში სცენების გამოსახვა პალესტინური ტრადიციიდან მოდის. A. Grabar, Martyrium, Paris, 1946, ტ. II, გვ. 168-171.

39 სიუხვის რქის ოთხთა ეკლესიის მსგავსი მოტივი ხახულის ტაძრის საკურთხეველის მოხატულობაშიც არის გამოყენებული და იშხნის გუმბათშიც. ნ. ტიერი IX ს-ის ახლო აღმოსავლეთის ძეგლებში ეძებს პარალელებს, მაგ., სამარაში, (N. Thierry, დასახ. ნაშრ., გვ. 83-86), ანდა კაპადოკიაში, კიზილ-ჩუკულის ანასა და იოანეს ტაძრის კამარის VI-VII ს-თა მოხატულობაში N. Therry, Haut moyen-age en Cappadoce. Paris, 1994, ტ. II, სურ. 63, ტაბ. 102a).

დავით გარეჯის მრავალმთის ერთ-ერთ სამონასტრო კომპლექსში, საბერებში, №7 ეკლესიაში არის მდიდრული მოტივი სიუხვის რქისა, რომელიც ჩრდილოეთი მკლავის თაღს მიუყვება, თუმცა ფიგურატიული ნაწილი მხატვრობისა („ჯვარცმა“) სულ სხვა სტილისაა – უფრო პირობითი, აპლასტიკური, ხაზოვანი (Т. Шевякова, Монументальная живопись..., ტაბ. 40). აქვე, საბერებში № 5 ეკლესიის ევგუტერის ავსიდის მოხატულობაში ღმრთისმშობლის დიდების კომპოზიციის ქვემოდან შემომფარგლავი მცენარეული ორნამენტის ყვავილებში ადამიანის საკმაოდ სქემატურად მოცემული თავები არის ჩახატული, რაც ოთხთა ეკლესიის მსგავსი მოტივის უკიდურეს გამარტივებას წარმოადგენს.

საგანგებო კვლევის საგანი უნდა გახდეს. ე. პრივალოვა აღნიშნავს ორნამენტის პლასტიკურობისა და ფორმათა სიუხვის კონტრასტს ფიგურათა ნახატის მკაცრ ხაზოვანებას, გრაფიკულობასა და „ბლოკისებურებასთან“⁴⁰.

მოხატულობაში აქა-იქ შემორჩენილია ასომთავრულით შესრულებული ქართული წარწერები⁴¹ (მაგ., კონქის ქვედა რეგისტრში, თაყვანისმცემელ ანგელოზთა თავზე და სხვ.). ტაძრის ცენტრალური ნავის გვერდით კედლებზე და პილასტრებზე გაიჩნევა მოხატულობის რამდენიმე მკრთალი ფრაგმენტი, რომლებსაც ზ. სხირტლაძე ბაგრატიონთა გვარის ქტიტორების გამოსახულებად მიიჩნევს⁴², რაც მიუთითებს, რომ შესაძლოა, მოგვიანებით (აღბათ, XI საუკუნის დასაწყისში ნაგებობის რეკონსტრუქციის მერე) ტაძრის ეს ნაწილიც მოიხატა, თუმცა დაბეჯითებით ახლა უკვე ვერაფერს ვიტყვით.

ოთხთა ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობა დიდებულების, ზეიმურობის, მონუმენტურობის, სიდიადისა და სიმშვიდის განცდას ტოვებს. მიუხედავად ფერწერული ფენების ძლიერი დაზიანებისა და გამოსახულებათა დიდი ნაწილის „აჩრდილებივით“, აბრისის დონეზე შემონახვისა, მაინც თვალში საცემია მხატვრობის დახვეწილი კოლორიტი, რომელშიც თეთრი, ცისფერი, ლაჟვარდისფერი, მწვანე (ღია ტონის და ზურმუხტისფერიც), ოქროსფერი ფერები ჭარბობს. აღსანიშნავია, რომ ფიგურათა რიგები ორფერ ფონზეა გამოსახული, თანაც „მიწისა“ და „ცის“ სიმაღლეები ყველა რეგისტრში განსხვავებულია, რაც ფერადოვანი ლაქების განლაგების ძალიან გამომსახველ რიტმს ქმნის და რეგისტრებში გამოსახულ ფიგურებს თითქოს სხვადასხვა „ხედვის კუთხით“ გვიჩვენებს.

ფიგურათა უმრავლესობა სტატიკურ, წარდგენით პოზებშია, და თვით საუფლო დღესასწაულთა სცენებშიც სიმეტრიული, წონასწორობაზე დამყარებული კომპოზიციური აგება ჭარბობს. შესრულების მანერის მხრივ ქვედა რეგისტრი ცოტა განსხვავებულია, რაც შესაძლოა თემატიკითაც და განსხვავებული ხელითაც იყოს განპირობებული. ზედა რეგისტრების უფრო სწორხაზოვან და გრაფიკულ ნახატთან შედარებით, აქ ხაზთა მეტი პლასტიკურობა, დენადობა შეინიშნება, მეტი დინამიკა. ფერადოვნულადაც ის უფრო „აქტიურია“, ვინაიდან მეტია მუქი ლურჯისა და ფირუზისფერი ლაქები.

ოთხთა ეკლესიის მოხატულობაში ფიგურები შემადლებული პროპორციებისაა, პატარა თავებით, წარდგენითი, დიდებული მოძრაობითა და პოზებით, მთლიანი, დაუნაწევრებული კონტურებით შემოფარგლულნი; მომეტებულად სწორი, გრძელი ხაზების ხშირ კონებს ვხედავთ, თუმცა სულ ქვედა რეგისტრში ნახატი უფრო „პლასტიკურ-მრგვლოვანია“. ორნამენტული მოტივების „ელინისტური“ სიუხვე და სიცხოველე საკმაოდ გამომსახველ კონტრასტს ქმნის ფიგურათა სისადავესა და ერთგვარ გრაფიკულობასთან.

40 ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 322.

41 ტაო-კლარჯეთის ეკლესიების ლაპიდარული და ფრესკული წარწერების დიდი ნაწილი გამოქვეყნებულია ე. თაყაიშვილის, ვ. ჯობაძის, დ. ხოშტარიას, ზ. სხირტლაძის ზემოთ-დასახელებულ ნაშრომებში.

42 ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის..., გვ. 28-29, 84-86.



ოთხთა ეკლესიის ავსიდის მოხატულობის მსგავსი პროგრამა თითქმის არ არსებობს აღმოსავლეთქრისტიანულ სამყაროში; არც გრანდიოზულობით, არც მხატვრობის თეოლოგიური შინაარსის სირთულით, არც თემათა მრავალრიცხოვნებით. გამორჩეულია სარკმლის კომპოზიციაც. ყოველივე უნიკალურობისა და განსაკუთრებულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს და მოწმობს, რომ საქართველოს ამ რეგიონში მართლაც თვითმყოფადი, მაღალი დონის მხატვრული შემოქმედება ვითარდებოდა.

მოხატულობის მთავარი თემა არის ეკლესია, მისი თეოლოგიური პროგრამის „გასაღები“ კი სარკმლის თაღში გამოსახული წმ. სოფიოს-სიონის – დედა ეკლესიის – ზეციური იერუსალიმის გამოსახულებაა⁴³, რომელიც ყოველმხრივ არის აქცენტირებული (ოქროს შარავანდის ჩათვლით). ამას ხელს უწყობს სარკმლის წირთხლების „გაშლა“ ისე, რომ ისინი თითქმის ვრწყმის ავსიდის კედლებს, ამიტომ სიონის ფიგურა ძალიან კარგად ჩანს. თანაც იგი ფაქტიურად საკურთხევის გეომეტრიულ ცენტრშია. სარკმლის წირთხლებში გამოსახული წინასწარმეტყველები წმ. მოსე და წმ. მელქისედეკი სწორედ ეკლესიის ცნებას უკავშირდება: მღვდლობა, კანონი, ევქარისტის საიდუმლო. ეკლესიის თემა არის განვითარებული მოხატულობის ზედა რეგისტრებში, სადაც ზეციურ და მიწიერ ეკლესიათა ერთობა არის გამოსახული, „სულთმოფენობაზე“ მინიშნებაც სწორედ ეკლესიის თემას აძლიერებს, ხოლო ქვედა რეგისტრის სცენებში – განკაცებისა და მსხვერპლის დოგმები საჩინოვდება, როგორც ხსნის საწინდარი, რომელიც ქრისტეს ეკლესიის წიაღში ხორციელდება. პროგრამის წაკითხვა ქვემოდან ზემოთ ხდებოდა, ქრისტეს მიწიერი ცხოვრებიდან – განკაცება და მსხვერპლი – ეკლესიის მეშვეობით (ეკლესიის მამების, წინასწარმეტყველთა, მოციქულთა რიგები) - მარადიულ სასუფევლამდე – უფლის დიდებამდე.

ეს შინაარსი მართლაც რომ კარგად ესადაგება მოხატულობის ადგილს – რეალური ტაძრის საკურთხეველს. ე. პრივალოვა თვლის, რომ შესაძლოა, ტაძარი სწორედ სიონის სახელს ატარებდა⁴⁴.

თ. ვირსალაძე კი, რომელსაც სოფიო-სიონის საზრისების ურთიერთშემსჭვალვის თაობაზე აქვს დამაჯერებელი და საინტერესო ინტერპრეტაცია, თვლის, რომ ტაძარი წმ. სოფიოს სახელობისა იქნებოდა⁴⁵.

ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის პროგრამა, ისევე როგორც ამ ტაძრის ხუროთმოძღვრება, **პარხალის** წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ბაზილიკის ხუროთმოძღვრებისა და მოხატულობის უახლოეს პარალელს წარმოადგენდა, ან, ყოველ შემთხვევაში, დიდი გავლენა უნდა მოეხდინა მის შემსრულებელ ოსტატებზე. პარხალის ტაძრის მეჩეთად გადაკეთების შედეგად მთელი ინტერიერი ზეთის საღებავით დაიფარა, რის გამოც მოხატულობა, სამწუხაროდ, ფაქტიურად

43 სიონის იკონოგრაფიისა და ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის პროგრამაში მისი ადგილის შესახებ იხ. Z. Skhirtladze, The Mother of All the Churches., გვ. 104-109; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის..., 2007; ვ. ჯობაძე, შენიშვნები ოთხთა ეკლესიაში სიონის..., გვ. 69-78; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., 29-36; თ. მგალობლიშვილი, დასახ. ნაშრ., 2010.

44 ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 321.

45 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., 29-43; თ. მგალობლიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 114.

აღარ არსებობს და ამ მსგავსების თაობაზე მხოლოდ ძველი აღწერებითაა მოხსენიებული ფოტოებით შეიძლება ვიმსჯელოთ⁴⁶.

პარხალის საკურთხეველის მოხატულობა ასევე 5 რეგისტრად იყო განაწილებული (შევრდომილი ანგელოზების რიგის გამოკლებით), რომლებიც ფართო ორნამენტული ზოლებით იყო გამოყოფილი; ქვედა ორი ალბათ ეთმობოდა საუფლო დღესასწაულებს (ან, შესაძლოა, ერთში წმ. იოანე ნათლისმცემლის, ტაძრის პატრონი წმინდანის ცხოვრების სცენები ყოფილიყო გამოსახული⁴⁷). ე. თაყაიშვილს მოჰყავს რამდენიმე ფრესკული წარწერის ტექსტი, ერთ-ერთი – წინამძღვრის ნიშის აწ უკვე გამქრალი მოხატულობის თანმხლები: „ქრისტე ღმერთო შეიწყალე პ(არხლისა) წინამძღვარი აბრაჰამ, ამინ“. საკურთხეველში, სარკმლის ქვეშ, მარჯვნივ იყო დიდი ასომთავრული წარწერა, რომლისგანაც ე. თაყაიშვილის დროს მხოლოდ ეს ნაწილი დარჩენილა: „ქ შეწევნთა ღმრთისაჲთა მე გლახაკმა იოვანჳ მამან განვას(რულე).... წმინდანო ღმრთისანო სიყვარულისათვის ღმრთისა მომიტყენ(ეთ)....“.⁴⁸

პარხლის მონასტერში გადაიწერა რამდენიმე მნიშვნელოვანი ხელნაწერი⁴⁹, რომელთა მინაწერებიდან განისაზღვრება თვით ეკლესიის აგების თარიღი – 973 წ. მოხატულობაც, ეტყობა, მაშინვე შესრულდა. როგორც ჩანს, პარხლის მოხატულობაც იმ დიდებულებისა და მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ახდენდა, როგორსაც ოთხთა ეკლესიის საკურთხეველის ფერწერა⁵⁰.

ნახულის ღმრთისმშობლის სახელობის გუმბათიანი ტაძრის (960-970 წწ.) ინტერიერი სუფთა თლილი ქვის კვადრებით არის შემოსილი, რაც მოწმობს, რომ ის თავიდან არ იყო გათვალისწინებული მთლიანი მოხატულობისათვის, რომელიც, როგორც ჩანს, XI საუკუნის დასაწყისში შესრულდა⁵¹.

საფიქრებელია, რომ თავდაპირველად მოიხატა ტაძრის საკურთხეველი და გუმბათი, და უკვე შემდგომ მკლავები. ტაძრის მეჩეთად გადაკეთების შემდეგ კედლების დიდი ნაწილი როგორც ითქვა ზეთის საღებავით დაიფარა (ეს 1917 წ-ის ექსპედიციის მერე მოხდა), რამაც საგრძნობლად დააზიანა მხატვრობა, რომელიც ახლა ფრაგმენტულად არის შემონახული.

საკურთხეველში მუქ ლურჯ ფონზე გამოსახულია მაცხოვრის დიდების

46 Г. Казбеги, Три месяца в Турецкой Грузии, Записки Кавказского Отделения Русского Географического Общества, Тиф., 1874, с. 121; Е. Такаишвили, Археологическая экспедиция 1917 года, გვ. 96-99, ტაბ. 144; აქვე მოცემულია აწ უკვე განადგურებული ფრესკული წარწერების ტექსტები და ჩანახატებიც; თ. ვირსალაძე, 2007, გვ. 27-28.

47 ე. პრივალოვა, ტაო-კლარჯეთის მოხატულობები, ხელნაწერი, გვ. 28-35.

48 ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის ექსპედიცია..., 1960, გვ. 94.

49 ე. თაყაიშვილი, სამი ისტორიული ქრონიკა, თბ., 1890.

50 არ არის გამორიცხული, რომ თუ შესაძლებელი გახდება ფერწერის გაწმენდა ზეთის საღებავის ფენისგან, მოხატულობის რაღაც ფრაგმენტები ჯერ კიდევ გამომუდავნდეს.

51 Е. Такаишвили, Археологическая ..., გვ. 74, ტაბ. 97-99; Ш. Амиранашвили, История..., გვ. 107; ე. პრივალოვა, ზოგი რამ ტაო-კლარჯეთის ..., გვ. 326-328; მოხატულობის თარიღის შესახებ სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს. თ. ვირსალაძე იშხანზე ადრეულად მიიჩნევს, XI ს-ის I ნახევარით ათარიღებს (2007, გვ. 59, 77-79); ამ აზრს იზიარებს ე. პრივალოვაც (დასახ. ნაშრ., გვ. 326); შ. ამირანაშვილი X ს-ის II ნახევრით ათარიღებს (დასახ. ნაშრ., გვ. 107). ტიერი კი XI ს-ის დასაწყისით (N. Thierry, Peinture du X siecle en Georgie..., გვ. 90).

კომპოზიცია, აღსაყდრებული მაცხოვარი ექვსფრთედთა და ანგელოზთა შორის (ამჟამად ძლივსღა გაირჩევა), ხოლო აფსიდის კედლებზე ცენტრში დმრთისმშობელია ორ მთავარანგელოზს შორის. მათ ორსავე მხარეს ექვს-ექვსი მოციქულის ფიგურაა გამოსახული. ისინი საკმაოდ დაზიანებულია, უკეთ ჩანს მოციქულთა მარცხენა ჯგუფი, რომელთაგან ზოგის წარწერაც არის შემორჩენილი⁵². დეკორატიულ ნახევარწრიულ ნიშებში, რომელიც აფსიდის კედლის ქვედა ნაწილს ამკობს, ეტყობა, ეკლესიის მამების ფიგურები იყო, ხოლო ნიშების „კონქებში“ კი სიუხვის რქის მდიდრული ორნამენტის უწვეტი ზოლი არის გაშლილი, რომელიც ნიშიდან ნიშაში გადაედინება და დინამიკურად აერთიანებს მთელს აფსიდას.

საკურთხეველში გამოსახული ფიგურები დაგრძელებული პროპორციებისაა, თხელი, მოხდენილი, თავისუფლად მდგომი. მათი ხელები და ფეხები დახვეწილი და ნატიფი ფორმისაა. ფორმის დამუშავების ფერწერული მანერა ახლა არ გაირჩევა. ფიგურათა პოზები თავისუფალია, ერთმანეთისკენ მიბრუნება და ხელების ექსტიკულაციაც ქმნის კავშირს მათ შორის. სამოსის ნახატი რბილია, ფაქიზი, დენადი, თუმცა მთლიანობაში მაინც გრაფიკული და ნაკლებ პლასტიკური. ფერადოვნებაში თეთრი, მუქი ლურჯი, მოყავისფრო-მოწითალო ფერები ჭარბობს, თუმცა, ისევე, როგორც ტაო-კლარჯეთის სხვა ძეგლებში, მრავლად არის ფერის დეფორმაციის შემთხვევები, განსაკუთრებით გუმბათში.

ყველაზე დიდ შთაბეჭდილებას გუმბათის მოხატულობა ახდენს, სადაც ლურჯ ფონზე, უზარმაზარი თეთრი ჯვარია, ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით შემკული⁵³, თეთრ (ორფენოვან) დიდების ფონზე, რომლის ზედაპირი რეგულარულად განლაგებული ვარსკვლავებით არის მოფენილი. ოღონდ იშხანის გუმბათისაგან განსხვავებით (იხ. ქვემოთ), აქ გამოსახულია არა ჯვრის ამადლება ანგელოზების მიერ, არამედ ჯვრის დიდების სხვა ვერსია – „ჯვარი ძლევისა“⁵⁴. ამ თემას პალესტინურ ტრადიციას განაკუთვნებენ⁵⁵. იგი ქართული კედლის მხატვრობის მდგრად წესად იქცა, ჯერ კიდევ ადრექრისტიანული ხანის ტაძრების გუმბათებში ქვით ამოყვანილ ჯვრებს თუ გავიხსენებთ და შემდგომ, განვითარებულ შუა საუკუნეებში, გუმბათის მოხატულობებს⁵⁶. ა. ოქროპირიძის აზრით, ქართული ტაძრების გუმბათებში ქვისა თუ ფერწერული ჯვრების

52 E. Такаишвили, Археологическая экспедиция 1917-го года, გვ. 74.

53 ჯვრის მკვლავების გადაკვეთაზე, დიაგონალურად, გავლებულია მოკლე, ბურთულეებით დაბოლოებული ოთხი ხაზი. ქრისტეს ვნებების, ჰეტიმასიისა და აღდგომის გამოსახულებებში ამგვარი თავებიანი დიაგონალები ვნების იარაღებს, კერძოდ, ოთხ სამსჭვალს განასახიერებს. იქნებ აქაც, ხახულში, ქართული საეკლესიო გადმოცემის შესაბამისად, მინიშნებაა ქრისტეს სამსჭვალის საქართველოში დაუნჯებაზე? (იხ. ოშკის ტაძრის სამხრეთი მკვლავის მოხატულობის პროგრამა).

54 ე. თაყაიშვილი აქ იშხანის მსგავს კომპოზიციას ხედავს „ჯვრის ამადლებით“ და ოთხი აპოკალიპტიკური ეტიმოლოგია. ეტყობა, მან წმ. ელიას ამადლების გამოსახულება გააიგივა იშხანის გუმბათის შეტყულებთან. E. Такаишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 74; ეს კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ძველი აღწერების მონაცემებსაც სიფრთხილით უნდა მოვეკიდოთ.

55 თ. მგალობლიშვილი, კლარჯული მრავალთავი, თბ., 1991, გვ. 180-182; ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 321; N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale..., გვ. 94.

56 E. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980, გვ. 15-17.

გამოსახვა არა მხოლოდ პალესტინური ტრადიციით იყო განპირობებული, არამედ საკუთრივ ქართული საისტორიო გადმოცემითაც მცხეთის თავზე გაბრწყინებული „ჯვარი ძღვევისაჲ“-ს შესახებ⁵⁷.

გუმბათის მოხატულობაში ჭარბობს ლურჯი (ლაჟვარდი), მწვანე, თეთრი, ნაცრისფერი, სინგურისფერი, მოწითალო-ყავისფერი ფერები, თუმცა მოხატულობის ეს ნაწილი ძლიერ სახეცვლილია პიგმენტების დეფორმაციისა და საღებავის (განსაკუთრებით კონტურის ნახატის) ამოცვენის გამო – გამოსახულებათა დიდი ნაწილი ახლა ნეგატივივით აღიქმება.

გუმბათის აღმოსავლეთ ნაწილში, გამოსახულია „წმ. ელიას ამაღლება“. წმ. წინასწარმეტყველი ელია დგას ცეცხლოვან ეტლზე, რომელსაც ოთხი ფრთოსანი რაში აამაღლებს. წმ. ელიას „მიუძღვება“ მის ზემოთ გამოსახული მთავარანგელოზი წმ. რაფაილი. ეტლი ფაქტიურად არც არის გამოსახული – მხოლოდ ორი ცეცხლოვანი ბორბალია, რომლებსაც გადაშლილი ყვავილის ფორმა აქვს. წმ. ელია თავის ხაღენს გადასცემს წმ. ელისეს და მისკენ (უკან) არის მიბრუნებული. წმ. ელისეს მუხლმოდრეკილი ფიგურა დაზიანებულია, თითქმის სულ ჩამოშლილი. გუმბათის ნახევარსფეროში, სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნაწილებში იყო მთვარისა და მზის გამოსახულებები, ამჟამად მხოლოდ მზე არის შემორჩენილი კლაკნილსხივებიანი დისკოს სახით.

უნდა ითქვას, რომ გუმბათის კომპოზიციაში სხვა მსგავსი გამოსახულების ნიმუში არც ქართულ და არც აღმოსავლეთქრისტიანულ თუ ბიზანტიურ ნაწარმოებებში არ გვხვდება. თუმცა, თავისთავად, ამ კომპოზიციის გამოსახვა გუმბათში შინაარსობრივად არ არის გასაკვირი, რადგან „წმ. ელიას ამაღლება“ ქრისტეს ამაღლების წინასახედ განიხილება, მაგ., წმ. იოანე ოქროპირის ჰომილიებში⁵⁸. თანაც საკურთხეველში ქრისტეს დიდების ქვეშ ანგელოზებისა და მოციქულების თანხლებით ღმრთისმშობლის გამოსახვა „უფლის დიდების“ თემას „ამაღლების“ თემით ამდიდრებს, რასაც შეესაბამება კიდევ „წმ. ელიას ამაღლების“ გამოსახვა გუმბათში. ქართულ კედლის მხატვრობაში „წმ. ელიას ამაღლების“ საკმაოდ ბევრი გამოსახულება შემოგვრჩა⁵⁹. აქ შეიძლება კვლავ გავიხსენოთ ქართული საეკლესიო ტრადიცია, რომლის თანახმადაც, წმ. ელია წინასწარმეტყველის ხაღენი საქართველოში, კერძოდ მცხეთაში, სვეტიცხოვლის ტაძარში ინახება⁶⁰, რაც ამ თემას ერთგვარად საქართველოს ეკლესიის ისტორიას უკავშირებს, მსგავსად „ჯვრის დიდების“ გამოსახვისა ქართული ტაძრების გუმბათებში.

ხახულის ტაძრის გუმბათის მოხატულობაში „წმ. ელიას ამაღლების“ გამოსახულება მკვეთრი ხაზოვანებით გამოირჩევა: მკაფიო გამოთეთრებები,

57 ა. ოქროპირიძე, მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინაარსისათვის. რწმენა და ცოდნა, №1 (11), 2003, გვ. 34-37.

58 Th. Chatzidakis-Bacharas, Les peintures murales de Hosios Loukas. Athenes, 1982, გვ. 62.

59 მაგ., ტიმოთესუბნის ღმრთისმშობლის ტაძარში, XIII ს-ის I მეოთხედი, გარეჯის უდაბნოს მონასტრის დიდი ტაძრის ჩრდილოეთ ეკვდერში, XI ს-ის დასაწყისი, იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში, XVII ს. და სხვ.

60 ქართლის ცხოვრება, IV, 1973, გვ. 348.

თითქოს ქვაზე ან ლითონზე ამოკვეთილი ნახატი, კონტრასტული ჩაჩრდილებები – ყოველივე ეს საგრძნობლად განსხვავდება საკურთხევლის მხატვრობის უფრო რბილი, უფრო მოხდენილი, დენადი, ფაქიზი ფერწერისგან. შესაძლოა, რომ აქ ორი განსხვავებული ოსტატის ხელია ან ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ გუმბათის სიმაღლე იყო გათვალისწინებული.

გუმბათის ყელის სარკმლებში ფრაგმენტულად შემორჩენილია ორნამენტული მოტივები და მედალიონში ჩახატული ჯვრები.

ხახულის მოხატულობა თავისი მხატვრული გადაწყვეტით წინ უსწრებს იშხნის მხატვრობას – იგი უფრო ხაზოვანია, გრაფიკული, სიბრტყოვანი, სწორი, მკაფიო ხაზების სიჭარბით გამორჩეული, ფერწერული მოდელირება უფრო მარტივია, კომპოზიცია უფრო ლაკონიური და სადა.

როგორც აღვნიშნეთ, სავარაუდოდ თავდაპირველად მხოლოდ ტაძრის საკურთხეველი და გუმბათი იყო მოხატული, შემდეგ კი, გარკვეულ დროს, ტაძრის მთელი სივრცეც მოხატა, თუმცა ახლა მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტებია დარჩენილი. ძველი ფოტოებისა⁶¹ და ლ. გუდიაშვილის ასლის⁶² მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, სამხრეთ მკლავში იყო „ზობა“, ე. თაყაიშვილი ახსენებს „მირქმასაც“. თუ 1917 წლის ექსპედიციის მასალებით ვიხელმძღვანელებთ, აქ საუფლო დღესასწაულთა სრული ციკლი იყო გაშლილი. მოხატულობის ეს ნაწილი განსხვავდება გუმბათისა და საკურთხევლის მოხატულობისგან ფერადოვნულადაც (უფრო ჩამქრალი და ყრუ ფერებია), ნახატის ხასიათით (რომელიც უფრო „დუნეა“ და გრაფიკული) და მთლიანობაშიც უფრო დაბალი მხატვრული დონისა ჩანს, შესაძლოა უფრო მოგვიანებით შესრულებული. მოხატული ყოფილა, როგორც ჩანს, წინამძღვრის ნიშაც, სადაც ე. თაყაიშვილის დროს მხოლოდ წარწერა შემორჩენილა: „მათე, მოძღვარი ხახულისა, უფალო შეიწყაღე“.⁶³

ხახულის ტაძრის გუმბათის მოხატულობა იმდენად მონუმენტური და დიდებულია, რომ დღევანდელი გაცრეცილ-ჩამოშლილი სახითაც უდიდეს შთაბეჭდილებას ტოვებს და იშხანის ტაძრის გუმბათის უმშვენიერესი მოხატულობის მოსამზადებელ ეტაპს წარმოადგენს.

იშხნის ტაძარში შემონახულია შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის უბრწყინვალესი ნიმუში⁶⁴. დღევანდელი ფრაგმენტული სახითაც კი იგი უაღრესად დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. ამავე დროს, იგი გამორჩეულია უნიკალური იკონოგრაფიული პროგრამით, რომელიც შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც სპეციფიკურად ტაო-კლარჯული ფერწერული სკოლის ტრადიცია.

61 E. Такашвили, Археологическая экспедиция 1917 года..., გვ. 74, ტაბ. 97-99.

62 დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმში.

63 ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის ექსპედიცია..., გვ. 65.

64 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 35-40; ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 326-330; N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle, გვ. 86-105; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან... გვ. 48-100; ი. გივიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 133-135; ნ. ანდლულაძე, თ. დვალი, ფ. დევედარიანი, ვ. სილოგავა, იშხანი. თბ., 2011, გვ. 35-59.

ტაძარში შემორჩენილი მხატვრობის ფრაგმენტები სხვადასხვა დროს ზრის შესრულებული, ძირითადად XI ს-ის დასაწყისში, გარკვეული ნაწილები კი უფრო გვიანაც (XII ს-ში) მოხატა ან განახლდა⁶⁵.

საკურთხევლის აფსიდში მოხატულობა ამჟამად ძალზე ფრაგმენტულია. მუქ ლურჯ ფონზე, გამოსახული იყო უფლის დიდება – ესქატოლოგიური თეოფანია: აღსაყდრებული მაცხოვარი ანგელოზთა შორის, ექვსფრთხელების და ცეცხლოვანი ბორბლების თანხლებით (ახლა ამ კომპოზიციის მხოლოდ ქვედა ნაწილები შემორჩა). შუა რეგისტრში მოციქულთა ფიგურების ფრაგმენტებია, ქვედა რეგისტრში კი – ეკლესიის მამათა რიგი. აღსანიშნავია, რომ ეკლესიის მამებს გაშლილი წიგნები უჭირავთ, რაც საკმაოდ იშვიათი გადაწყვეტაა. საკურთხევლის სარკმელში ჩანს მკრთალი ნაშთი მედალიონის მოხაზულობისა და მასში ასევე მკრთალი კვალი შარავანდისა.⁶⁶ ე. თაყაიშვილის ცნობით, თითქოს აფსიდშივე უნდა ყოფილიყო ცალკეული სფუჟეტები, მაგ., „თომას მიერ გვერდის განხილვა“⁶⁷.

ე. თაყაიშვილის ცნობით, ფრესკები ყოფილა სამკვეთლოშიც, კერძოდ, მაგიდასთან მსხდომი ანგელოზებისა და ტაძრის გამოსახულება (ძველი აღთქმის სამება?⁶⁸ ან იქნებ აღთქმული საყდარი?) ე. თაყაიშვილს წარწერაც მოყავს: „მოხუენით ბჭენი მართალნი და შეიწყნარეთ მშობელი დამბადებელისა ცათა და ქვეყანისადა“. სავარაუდოდ სადიაკვნეშიც შეინიშნებოდა ანგელოზთა ფიგურები, შესაძლოა „მიძინების“ სცენიდან. ქართულ გამოცემაში თაყაიშვილს წარწერაც მოყავს, რომელიც სასუმელისთვის ლოცვის (მათე, 26:42) კომპოზიციას მიუთითებს: „მამაო, უკუეთუ ჯერ არს გარე წარმგად სასუმელი ესე“⁶⁹. სამკვეთლოში შემორჩენილი წარწერის ფრაგმენტი „კაფარ ნაუმი“⁷⁰ აქ სავარაუდოს ხდის ქრისტეს სასწაულების ციკლის არსებობას.

ე. თაყაიშვილისვე ცნობით, საკურთხეველში (ბემის კამარაზე) ყოფილა მედალიონებში გამოსახული ორი ქალის ნახევარფიგურა, რომელთა ნაწილობრივ

65 ტაძრის მოხატულობას (ძირითადად გუმბათისას) მკვლევარნი სხვადასხვანაირად ათარიღებენ: თ. ვირსალაძე – XI ს-ის დასაწყისით (1032 წლის აღდგენის შემდეგ), (Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., გვ. 9; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის... გვ. 74); ტიერი – 950-დან 1032-მდე, სხვა ნაწილებს – 966 ახლოს (N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale... გვ. 100); თაყაიშვილი გუმბათის მხატვრობას IX ს-ით, დანარჩენს X ს-ის II ნახ-ით (E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 39), ხოლო დასავლეთი მკლავისას – XII ს-ის I ნახევარით; ე. ჯობაძე – 1032 წლის მერე (W. Djobadze, Early Medieval Georgian monasteries ..., გვ. 197), შ. ამირანაშვილი – X ს-ის II ნახ., ხოლო გუმბათის მოხატულობას IX ს-ის I ნახევარით (Ш. Амиранашвили, История грузинской... გვ. 104, 107). ე. პრივალოვა – გუმბათის მოხატულობას 1032 წლის აღდგენითი სამუშაოების შემდეგ შესრულებულად მიიჩნევს, ზოგიერთ ნაწილს კი – XII საუკუნისად, თუმცა სათუოდ თვლის კვლევის ამ ეტაპზე ზუსტ დათარიღებას. ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 326-327.

66 მაცდუნებელია აქ, ოთხთა ეკლესიის მსგავსად სიონის გამოსახულების დაშვება, თუმცა იმხანში ეს გამოსახულება სამხრეთ-აღმოსავლეთ სარკმელში ისედაც არის.

67 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 38.

68 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 38.

69 ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის ექსპედიცია..., გვ. 24.

70 E. Такашвили, Археологическая экспедиция... გვ. 24.

შემორჩენილი წარწერების მიხედვით იგი მათ საქართველოსა და სომხეთის პირველ ქრისტიან დედოფლებს – ნანასა და აშხაენარის (აშხენ) ფიგურებად განსაზღვრავს, თუმცა ეს ბოლო იდენტიფიკაცია მხოლოდ ვარაუდია. მისივე ცნობით, აშხენის გამოსახულებას სომხური წარწერის ნაშთები შემორჩენოდა, რომელიც, ფაქტობრივად ჩვენთვის ცნობილი ერთადერთი სომხური წარწერაა ტაო-კლარჯეთის მოხატულობებში⁷¹. ამჟამად ეს გამოსახულებები აღარ გაირჩევა.

ყურადღებას იპყრობს ე. თაყაიშვილის აღწერაში მოყვანილი ცნობა, რომ ქართული წარწერით აღნიშნული ქალის ფიგურას ხელში წიგნი უჭირავს. შესაძლოა, ეს წმ. ნინოზე მიუთითებდეს, რადგან წმ. ნინოს ამგვარი იკონოგრაფია დადასტურებულია XIII საუკუნის დამდეგის ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობაში, თანაც წარწერით დამოწმებული⁷². არ არის გამორიცხული, რომ იშხნის წარწერაც წმ. ნინოს გულისხმობდეს – იგი ნაკლული სახით იყო შემორჩენილი და მასშიც, ყინცვისის მსგავსად, არის სიტყვები „ნინო“ და „განმანათლებელი“. წარწერა გადმოწერილი და აღდგენილია თაყაიშვილის მიერ: „[ნანა მეუღლე მირიანისა, მცხეთის დედოფალი]ნენ ნო[ფ]სმრ გ ანთლბუ ლი“⁷³. მიუხედავად იმისა, რომ წარწერის ნაკლული ხასიათი დარწმუნებით ამის მტკიცების საშუალებას არ გვაძლევს, მაინც გვგონია, რომ საკუთხეველში წიგნის მპყრობელი ქალის ფიგურა უფრო წმ. ნინოს უნდა განსახოვნებდეს, ვიდრე დედოფალ ნანას.

მხატვრულად ყველაზე შთამბეჭდავი და იკონოგრაფიული შემადგენლობის მხრივ უნიკალური გუმბათის მოხატულობა არის. გუმბათში გამოსახულია ქართული მხატვრობისთვის ტრადიციული თემა – „ჯვრის ამადლება“. ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით შემკული ტოლმკლავა თეთრი ჯვარი გამოსახულია ვარსკვლავებით მოჭედებულ ლურჯ ფონზე. ჯვრის შემომფარგლავ, რამდენიმე შრიან ცისარტყელიან „დიდებას“ ოთხი ანგელოზი ამადლებს. ანგელოზები გუმბათქვეშა აფრების ღერძებზე, მუქი ლაჟვარდის ფონზეა წარმოდგენილი. ანგელოზთა სამოსი ნაზი, ნათელი ფერებით არის შესრულებული: თეთრი, ბაცი მწვანე, ცისფერი, ლურჯი, ვარდისფერი. მათი მოძრაობა ერთი შეხედვით ერთნაირია, მაგრამ ამავე დროს, ბევრი დეტალით განსხვავებული და გაცოცხლებული.

ფიგურების დენადი და რბილი ფორმები, მოძრაობის ელეგანტურობა და სიღინჯე, დრაპირების უფაქიზესი დამუშავება, ამ ხაზებით შექმნილი პლასტიკა, ფერთა დახვეწილი შეხამება განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს მათ. ანგელოზთა ნატიფი სახეები და სხეულები ამჟამად გამუქებულია, მაგრამ მშვენივრად ჩანს ფორმათა და ხაზთა დახვეწილობა და სინატიფე. მათი „კლასიკური, ელინისტური“ ფორმები კონსტანტინოპოლში ამ პერიოდში გამეფებული „მაკედონური რენესანსის“ ერთგვარ გამოძახილად აღიქმება⁷⁴. თუმცა იშხნის ფიგურების უწონადობა განსხვავდება მაკედონური რენესანსის ნაწარმოებთა ერთგვარი „სიმძიმისგან“.

71 E. Такайшвили, Археологическая экспедиция... გვ. 37-38.

72 მ. დიდებულიძე, ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII ს-ის მოხატულობის შესახებ. საქართველოს სიძველენი, №1, 2002, გვ. 85-87.

73 ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის ექსპედიცია..... გვ 37.

74 N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie... გვ. 113; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის... გვ. 25.

ანგელოზთა ფართოდ გაშლილი ფრთები და სხეულების ჰორიზონტალურად გახნივა თითქოს იმეორებს „დიდების“ წრიულ მოხაზულობას. მათი სხეულები, ფრენის შესაბამისად, ჰორიზონტალურადაა გახნილი და სამოსის აფრიალებული ნაკეციებიც, რომელთა ნახატი პლასტიკურად გამოკვეთს სხეულის ფორმებს, ფრენის მიმართულებას მიანიშნებს. იშხნის გუმბათის ანგელოზები შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის გამორჩეული ნაწარმოებია. გუმბათის ჩრდილოეთ და სამხრეთ ნაწილებში გამოსახულია მზისა და მთვარის პერსონიფიკაციები, რომელთაგან უკეთ შემორჩენილია მთვარის გამოსახულება ხარზე მჯდომი ქალის ფიგურის სახით⁷⁵.

უშუალოდ ამ თემის გაგრძელება და ნაწილია გუმბათის სფეროს პერიმეტრის გაყოლებაზე, მუქ ლაჟვარდის ფონზე წარმოდგენილი იშვიათი იკონოგრაფიული თემა – „წინასწარმეტყველ ზაქარიას ხილვა“: ფრთოსანი ცხენებით შებმული ოთხი ეტლი, რომლებსაც მოკლე ტუნიკებში ჩაცმული წვეროსანი მეეტლეები მიერეკებიან. ერთ მათგანს ხელი აქვს აწეული ცისკენ – ჯვრისკენ. ეტლში შებმული ოთხ-ოთხი ფრთოსანი ცხენი ჭენებით მიემართება წინ. ოთხივე ფიგურის თავზე არის ასომთავრული წარწერები, რომლებიც ზაქარიას ხილვის ტექსტიდან (2; 4) არის აღებული, მინიშნებულია ცხენების ფერი და ეტლის მოძრაობის მიმართულება --- სამყაროს ოთხივე მხარეს. ე. თაყაიშვილს მოჰყავს ეს წარწერები (აღდგენილი სახით): „და ეტლთა მათ პირველთა ებნეს ცხენნი შავნი. ხოლო დასავლეთით ცხენნი სპეტაკნი. და ეტლთა მათ სამხრისათა ებნეს ცხენნი ხსედნი. და აღმოსავლეთით ფესანგნი“⁷⁶.

ეტლების მოძრაობის მიმართულება ანგელოზების ფრენის საპირისპიროა, რაც სამყაროს მარადიული წრებრუნვის მიმანიშნებელია. ეტლები გამოსახულია ტალღოვანი კონტურით შემოხაზული ბორცვების (კლდეების) ფონზე, კვლავ ზაქარიას ხილვის ტექსტის შესაბამისად (ზაქარია, ნ, 1-6). ეტლები გუმბათის ყელის თაღებს ზემოთ არიან გამოსახული და „რკინის მთების“ ეს ტალღოვანი ნახატი რეალური თაღების რკალებს ეხმიანება. ნ. ტიერი თვლის, რომ „ძღვეის ჯვრის“ გამოსახულებასთან ზაქარიას ხილვის დაკავშირება კვლავ იერუსალიმურ ტრადიციას ასახავს.⁷⁷ თაღნარს ზემოთ სამკუთხა არეებზე „სიუხვის რქის“ მდიდრული ორნამენტებია. „ჯვრის გამოცხადება“ ზაქარიას ხილვასა და ასტრალურ სიმბოლოებთან ერთიანობაში მეორედ მოსვლის შინაარსს გამოკვეთს გუმბათის მოხატულობაში.

გარდა ამისა, გამოსახულება ეხმიანება მათეს სახარების ტექსტს (24; 27-31) მეორედ მოსვლის ნიშნების თაობაზე, თითქოს მისი სრული ილუსტრაციაა: „27. რადგან როგორც ელვა გამოჩნდება აღმოსავლეთიდან და ანათებს დასავლამდე,

75 N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale..., ილდ. 23ა; ე. თაყაიშვილი ამ ფიგურას შეცდომით განსაზღვრავს, როგორც აპოკალიფსურ „ბაბილონის მქდავს“, დასახ. ნაშრ., გვ. 36; მთვარის და მზის პერსონიფიკაციების გამოსახვა არ არის იშვიათი რამ ქართულ მხატვრობაში, მაგ., დავით-გარეჯის დოღორქის მონასტრის გუმბათიანი ტაძრის საკურთხეველში, „უფლის დიდების“ კომპოზიციაში (Xს); აგრეთვე გარეჯისვე საბერეების კომპლექსის №7 ეკლესიის „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში. Т. Шевякова, Монументальная живопись....., ტაბ. 38-39, 49. და სხვ.

76 ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია... გვ. 20-21.

77 N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale... გვ. 98.

ასე იქნება მოსვლაც ძისა კაცისა. 29. და მაშინვე იმ გაჭირვების შემდეგ, იმსჯე დაბნელებს, და მთვარე არ გამოსცემს თავის ნათელს, და ვარსკვლავები ჩამოცვივდება ზეციდან, და ცათა ძალები შეიძვრება. 30. და მაშინ გამოჩნდება ნიშანი ძისა კაცისა ცაზე, და მაშინ მოჰყვება გოდებას ყოველი ტომი ქვეყნისა და იხილავენ ძეს კაცისას, მომავალს ცის ღრუბლებზე მრავალი ძალითა და დიდებით. 31. და წარგზავნის თავის ანგელოზებს დიდხმიანი საყვირით, და შეკრებენ მის რჩეულებს ოთხ ქართაგან, ცათა კიდიდან მათ კიდემდე.“ ასევე ესადაგება წმ. მარკოზის სახარების ტექსტს (13; 24-27), სადაც ოთხ ქარზეა საუბარი.

მკვლევარები ამ უჩვეულო კომპოზიციის სათავეებს ანტიკური გუმბათების მოხატულობებში ეძებენ (მაგ., პალატინის ერთი დარბაზის ჭერის მოხატულობა)⁷⁸, თუმცა უფრო სავარაუდოა, აქ ქართული საეკლესიო ისტორია იქნას გათვალისწინებული.

საკურთხევლის და გუმბათის კომპოზიციები ერთობლივად უფლის დიდებას და მეორედ მოსვლისას თეოფანიას გამოსახავენ.

თექვსმეტწახნაგა გუმბათის ყელში, მისი შემამკობელი თაღნარის ქვეშ გამოსახულია მედალიონებში ჩაწერილი 16 მთავარანგელოზის ნახევარფიგურები კვერთხებით ხელში, მათ ქვემოთ კი, სარკმელ-გამოშვებით, მთელი ტანით გამოსახული წინასწარმეტყველები გაშლილი გრაგნილებით.⁷⁹ გრაგნილებზე ქართული წარწერებია, მხოლოდ ერთზე არის ბერძნული⁸⁰; სარკმლების თაღოვან ნაწილებში წმინდა მეომართა ნახევარფიგურებია: წმ. პროკოპი, წმ. ორონტი, წმ. დემეტრე, წმ. ფოკა, წმ. კონონ, წმ. სერგი, წმ. მენა⁸¹. საგულისხმოა, რომ წმინდა მეომრებს არა აქვთ შარავანდები. მათი სახეები უფრო „მსუყვე“ ფერწერული მანერითაა შესრულებული, ვიდრე ჯვრის ამადლების ანგელოზებისა – მოყავისფრო-მომწვანო სარჩულზე მკვეთრი, ფერწერული გამონათებები. ეტყობა, სხვა ოსტატის ხელია. როგორც ჩანს, მხატვრობის ეს ნაწილი გუმბათის 1032 წლის აღდგენით სამუშაოებამდე გაკეთდა.

გუმბათისა და საკურთხევლის მოხატულობის კოლორიტი აგებულია ცისფერი, ლურჯი, მწვანე, ვარდისფერი, თეთრი, ზურმუხტისფერი, მოწითალო ყავისფერი, ოქრის ტონებით.

ტაძრის მკლავების მოხატულობა განსხვავდება გუმბათისა და საკურთხევლის მოხატულობისგან, შესაძლოა ცოტა უფრო გვიან არის შესრულებული, ალბათ 1032 წლის მერე.

ჩრდილოეთი მკლავის კედლებზე გამოსახული იყო „ხარება“, „შობა“,

78 K. Lehman, *The Dome of Heaven*, *The Art Bulletin*, march, 1945, vol. XXVII, N 1, გვ. 21, სურ. 62; ი. გივია-შვილი, თვლის რომ ეტლების გამოსახულებები ზოდიქოს ნიშნებთან არის კავშირში და იშხნის გუმბათის პროგრამაში განცხადებულია სამყაროს კოსმიური ბუნება, ხოლო ქრისტიანობა გაიაზრება, როგორც ამ სამყაროს გვირგვინი (ი. გივია-შვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 133-135).

79 ამჟამად წინასწარმეტყველთა თავები წრიული სარკმლების ღიადებს ემთხვევა; როგორც ჩანს, ეს სარკმლები მოხატვის წინ ამოქოლეს, მაგრამ შემდგომში ბათქაში ჩამოიშალა და წინასწარმეტყველთა თავებიც თან წარიტანა.

80 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 36; მისივე, 1927 წლის ექსპედიცია..., გვ. 18-19.

81 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 35.

„მირქმა“, „ფერისცვალება“, წმ. ბარბარესა და წმ. მარინეს გამოსახულებანი⁸², „ეკვიპტედ ლტოლვა“⁸³. სამხრეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე ყოფილა ნაშთები სცენებისა: „მენელსაცხებლედ დედანი უფლის საფლავთან“, „ჯვარცმა“, „ჯვრიდან გარდამოსხნა“, „მიძინება“. სამხრეთ მკლავში კონსტანტინესა და ელენეს გამოსახულება⁸⁴.

ჩრდილო-აღმოსავლეთი სარკმლის თაღში ჩანს მედალიონში ჩაწერილი გვირგვინოსანი ქალი ბაზილიკური ტაძრის მოდელით, რომლის ძირითადი სქემა მოგვაგონებს ოთხთა ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის გამოსახულებას. ნ. ტიერი მას დედოფალ ნანად (ნათლობით ნინო) მიიჩნევს.⁸⁵ თუმცა, ალბათ, ესეც „სიონის“ გამოსახულება უნდა იყოს, ვინაიდან ზოგი თემა თუ სახე საკმაოდ მდგრად ტრადიციას წარმოადგენს ტაო-კლარჯულ ფერწერულ სკოლაში.

სამხრეთ მკლავში, პასტოფორიუმის შესასვლელის თავზე, გამოსახულია საკმაოდ იშვიათი სცენა „მოციქულებისათვის მაცხოვრის აღდგომის შეტყობინება“⁸⁶. ეს გამოსახულება თავისი მხატვრული გადაწყვეტითა და ფორმებით კიდევ უფრო განსხვავდება დანარჩენი მხატვრობისაგან და თითქოს უფრო XII საუკუნის დასაწყისის მხატვრობას უახლოვდება, თანაც ბევრად უფრო უხეში, ხაზობრივი და აპლასტიკური ჩანს, ვიდრე გუმბათის მოხატულობა. განსხვავება არა მხოლოდ დროშია, არამედ ხარისხშიც.

ტაძრის დასავლეთ მკლავში, რომელიც მეჩეთად იყო გადაკეთებული⁸⁷, შემორჩენილია რამდენიმე ფიგურის ფრაგმენტი: მთავარანგელოზის, ახალგაზრდა მარტვილის, უცნობი წმინდანის, წმ. გიორგისა და წმ. თევდორესი, ცალკეული ორნამენტული მოტივები. ფერადონებით და ნახატის ხასიათით (რამდენადაც შესაძლებელია ახლა ამაზე მსჯელობა) ისინი განსხვავდება გუმბათის მოხატულობისაგან და შესაძლოა, 1032 წლის აღდგენის შემდეგ შეიქმნა. ამ მკლავში ბიბლიური სუჟეტებიც იყო, ე. თაყაიშვილს მოჰყავს წარწერის ნაშთი: „...და აბრჰმის წყ“⁸⁸ უფრო სარწმუნო გვესახება „აბრაამის წიაღი“, „განკითხვის დღის“ შემადგენელი ნაწილი – რასაც თ. ვირსალაძეც ადასტურებს⁸⁹.

ე. თაყაიშვილის ცნობით, დასავლეთ მკლავში წარმოდგენილი იყო ტაოელ ბაგრატიონთა პორტრეტები: ადარნასე კურაპალატი, ძე ბაგრატ მაგისტროსისა, ბაგრატ მაგისტროსი, ქართველთა მეფე, ბაგრატ ერისთავთ ერისთავი, ძე ადარნასე კურაპალატისა. შესაძლოა დავით კურაპალატიც იყო გამოსახული. ეს პორტრეტები,

82 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 38-39.

83 ეს სცენა რატომღაც არ შეუმჩნევია მკვლევარების უმეტესობას, როგორც ჩანს, მხოლოდ ე. პრივალოვამ და მე შევნიშნეთ, თუმცა საკმაოდ გამორჩეულ ადგილზეა. სამწუხაროდ, ბოლო ჩასვლისას თითქმის ვერ გავარჩიე.

84 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 38.

85 N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale..., გვ. 101.

86 N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale..., გვ. 101.

87 ამჟამად თურქი სპეციალისტების მიერ ჩატარებული რესტავრაციის შედეგად გამყოფი კედელი მოიხსნა და დასავლეთი მკლავის სივრცე გაერთიანდა ძირითად სივრცესთან.

88 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 37.

89 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან..., გვ. 52.

როგორც ჩანს, მკლავის დასავლეთ და სამხრეთ კედლებზე იყო გამოსახული და ე. თაყაიშვილის დროს ჯერ კიდევ შემორჩენილი წარწერების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, 966 წლის ახლოს უნდა შექმნილიყო. ე. თაყაიშვილს მოყავს წარწერების ტექსტი: „ადარნასე კურაპალატი, ძე ბაგრატ მაგისტროსისაჲ“, „ბაგრატ (მაგისტ)როსი, ქართველთა მეფე“. „ბაგრატ ერისთავთ ერისთავი, ძე ადარნასე კურაპალატისაჲ“⁹⁰ თ. ვირსალაძე თვლის, რომ X საუკუნეში მოხატულობა აქ არ იქნებოდა; წარწერების ხასიათი, ფერი და მრავალსიტყვაობა მათ განსხვავებულ ფუნქციას მიუთითებს და ისტორიული მატრიანის ტიპის წარწერებს მიაკუთვნებს, ხოლო ისტორიულ პირთა პორტრეტების წარწერების ხასიათი სულ სხვაგვარია⁹¹.

ჩრდილოეთი მკლავის ქვედა რეგისტრებში უფრო გვიანი, ალბათ XII საუკუნის მხატვრობა ყოფილა, რომელიც ნაწილობრივ ფარავდა ძველს და განსხვავებული კოლორიტითა და სტილური ნიშნებით ხასიათდებოდა. 1917 წელს ჯერ კიდევ შემორჩენილი ფიგურები წარწერებით განისაზღვრება, როგორც წმ. ნიკოლოზი, წმ. იაკობი, წმ. ანდრეა და წმ. ლუკა. ამ ნაწილში შემორჩენილ ვრცელ წარწერაში ნახსენები ყოფილა დავით აღმაშენებელი, მისი ძე დემეტრე და ასული თამარი⁹². ამჟამად ამ მხატვრობის კვალიც კი არ ჩანს.

თ. ვირსალაძე თვლის რომ მოხატულობის დამკვეთი იგივე ანტონი იშხნელი მთავარეპისკოპოსია, რომელიც XI საუკუნის დამდეგს შეუდგა ტაძრის ახლად აღდგენას (დასავლეთი მკლავის ჩრდ. კედლის პილასტრზე არსებული წარწერის მიხედვით) იმავე 1032 წელს⁹³.

როგორც ჩანს, იშხნის ტაძრის მრავალრიცხოვან სამშენებლო-აღდგენით ეტაპებს თან სდევდა ფერწერული დეკორის შევსება-განახლებაც (X ს-ის მიწურული; XI ს-ის დასაწყისი; XII ს-ის I ნახევარი). მოხატულობის ერთიანი პროგრამის წარმოდგენა-აღდგენა ამჟამად ცოტა ძნელია და საგანგებო კვლევას საჭიროებს, თუმცა კი სრულიად აშკარაა, რომ იშხნის ტაძრის ფერწერული ანსამბლი თავისი დროის უბრწყინვალეს ნაწარმოებს წარმოადგენდა როგორც თეოლოგიური შინაარსის, ასევე მხატვრული სტილის თვალსაზრისით.

იშხნის მცირე დარბაზულმა ეკლესიამაც შემოინახა მოხატულობის ფრაგმენტები საკურთხეველში: კონქში უფლის დიდება (სავარაუდოდ ვედრების სახით), ქერობინ-სერობინით, ცეცხლოვანი ბორბლებით, მახარებელთა სიმბოლოებით; კონქის ქვეშ კი ზიარება ორი სახით. მხატვრობა საკმაოდ კარგი ხარისხისაა, თუმცა დიდი ტაძრის გუმბათის მოხატულობას ვერ შეედრება, უფრო მკლავების მოხატულობას მოგვაგონებს და შესაძლოა, XI საუკუნის მიწურულის თუ XII საუკუნისა იყოს.

963-973 წლებში აგებული **ოშკის** წმ. იოანე ნათლისმცემლის დიდებული ტაძრის კედლის მხატვრობის მკრთალი ნაშთები ძალზე მიახლოებით შთაბეჭდილებას იძლევა მის თავდაპირველ სახეზე⁹⁴.

90 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 36-37; მისივე, 1917 წლის ექსპედიცია..., გვ. 21-22.

91 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან..., გვ. 73.

92 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 39-41

93 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან..., გვ. 74.

94 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 54-55, 64-65, ტაბ. 67-70; N. Thierry, Peinture historiques d'Osk'i (T'ao),

შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ტაძრის მოხატვის რამდენიმე ეტაპი არის სავარაუდო: X საუკუნე (963-973), XI საუკუნე (1036), XII-XIII საუკუნეთა მიჯნა.⁹⁵

ეს გრანდიოზული ტაძარი, რომელიც ტრიკონქის ტიპს განეკუთვნება, თავდაპირველად არ იყო გათვალისწინებული სრული მოხატვისათვის, რასაც მოწმობს ინტერიერში კედლების თლილი ქვით შესრულებული წყობა და აგრეთვე ის ფაქტი, რომ სამხრეთ და ჩრდილოეთ აფსიდებში ჩანს პირდაპირ ქვის წყობაზე შესრულებული ანიკონური დეკორის ფრაგმენტები: ქვის კვადრების იმიტაცია, წითელი და ყვითელი რადიალური ხაზები⁹⁶.

ყველაზე ადრეული მხატვრობა, როგორც ჩანს, შემონახულია სამხრეთ პასტოფორიუმში. კონქში გამოსახულია ქრისტეს დიდება: აღსაყდრებული ქრისტე მანდორლაში, მთავარანგელოზები და ცეცხლოვან ბორბლებზე შემდგარი სერაფიმი; აფსიდის კედლებზე ჩანს შარავანდთა რიგი, გამოყოფილი ცენტრალური, ეტყობა ღმრთისმშობლის, ფიგურით. ყოველივე ძალიან ახლოს არის და მრავალი დეტალითა თუ საერთო კომპოზიციით ემსგავსება დავით-გარეჯის კლდეში ნაკვეთი კომპლექსის ცნობილი ძეგლების, საბერეების № 8 ეკლესიისა და დოდორქის გუმბათიანი ტაძრის მოხატულობას⁹⁷. კონქის მიმდებარე კამარის ნაწილზე ჩანს „ხარების“ ფრაგმენტი და მის ქვემოთ, კედელზე, საუფლო დღესასწაულის რომელიღაც სცენა მაცხოვრის ფიგურის მცირე ფრაგმენტით. ტაძრის ამ ნაწილის მოხატულობა ალბათ მისი აგების თანადროულია, 963-73 წლებში შესრულებული⁹⁸.

დროით შემდეგი უნდა იყოს ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა, რომელიც ჯოჯიკ პატრიკის მოღვაწეობას უკავშირდება და 1036 წლით თარიღდება, რასაც მოწმობს აფსიდშივე, რეგისტრებს შორის გაკეთებული ქართული წარწერა: „...ნ. განვაშუენე და შევაპე ტაძარი წმიდისა წინამორბედისაჲ სფაჲთა სულკურთხეულისა ჯოჯიკ პატრიკისაჲთა, აკურთხენ ღმერთმან და ადიდენ! ქრონიკონსა : სნვ, [1036] ბერძენთა...“⁹⁹.

საკურთხევლის აფსიდის კონქში გამოსახული იყო „მაცხოვრის დიდება“ (აღსაყდრებული მაცხოვარი ანგელოზებს შორის), რომლის ფიგურის მხოლოდ ქვედა ნაწილი გაირჩევა ამჟამად, კერძოდ კი სამოსის ქობა და კვარცხლბეკზე დადგმული ტერფი). ქვედა რეგისტრში გამოსახულია კვარცხლბეკზე მდგომი

- Revue des Etudes géorgiennes et caucasiennes, № 2, 1986, გვ. 135-170; ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 323-326; III. Амираншвили, История грузинской монументальной..., გვ. 107-108, ტაბ. 91-94. ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი (ორი წერილი ოშკის ტაძარზე), თბ., 1991.

95 ნ. ტიერი საკურთხეველში შემორჩენილი წარწერის მიხედვით თვლის, რომ მთელი მოხატულობა შესრულდა 1036 წელს (დასახ. ნაშრ., გვ. 135); ასევე მიიჩნევს ე. თაყაიშვილი (დასახ. ნაშრ. გვ. 65); ე. პრივალოვა გამოპყოფს Xს-ის, 1036 წლისა და ცოტა მოგვიანებით შესრულებულ ნაწილებს (ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 323-325); თ. ვირსალაძეც 1036 წლით ათარიღებს ძირითად ნაწილს (თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., 56-57).

96 W. Djaobadze, Early Medieval Georgian... გვ. 95; ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 323.

97 Т. Шевякова, Монументальная живопись..., ტაბ. 41, 48-50.

98 ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 323.

99 Е. Такаишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 66; მისივე, 1917 წლის ექსპედიცია..., გვ. 56-57.

ღმრთისმშობელი ორანტა, მაგრამ არა ზუსტად ცენტრში, არამედ ოდნავ მარჯვნივ, მის გვერდით კი, ასევე ცენტრიდან ოდნავ მარცხნივ, წმ. იოანე ნათლისმცემელი (ამჟამად ძალიან ცუდად ჩანს. ე. თაყაიშვილი ამ ფიგურას მოციქულად მიიჩნევს). მათ ორსავე მხარეს გამოსახულია მოციქულების ფიგურები. ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის ამგვარი გამოსახვა უშუალოდ „უფლის დიდების“ ქვეშ გარკვეულად „ვედრების“ და, შესაბამისად, „მეორედ მოსვლის“ თემით ამდიდრებს საკურთხევლის თეოფანიურ პროგრამას.

ქვედა რეგისტრში ეკლესიის მამათა ფრონტალური ფიგურების რიგი იყო: სარკმლის მარცხნივ – წმ. იაკობი, ძმა უფლისა, სარკმლის მარჯვნივ – წმ. იოანე ოქროპირი, რომლის ფიგურა ყველაზე უკეთ არის შემორჩენილი. შუა სარკმლის წირთხლებზე – წმ. ეკატერინე და წმ. პირველმოწამე სტეფანე. მარჯვენა სარკმლის წირთხლებზე – წმ. პეტრე აღექსანდრიელი¹⁰⁰. საკურთხევლის მოხატულობაში ფიგურები გამოირჩევა კლასიკური ფორმებით, ელეგანტურობით, შემადლებული პროპორციებით, დიდებულებით (ფერები: წითელი, ცისფერი, ოქრისფერი).¹⁰¹

განსაკუთრებით საინტერესოა სამხრეთი აფსიდის მოხატულობა, რომელიც ვიწრო ზოლად არის დარჩენილი ქვედა სარკმლების დონეზე. კარის თავზე, სარკმლებს შორის, ცისფერ ფონზე, არის „ვედრების“ ტიპის სამფიგურიანი კომპოზიცია, რომლის ცენტრში გამოსახულია წმ. იოანე ნათლისმცემლის საკმაოდ „გაცრეცილი“ ფიგურა. ოქრისფერ ქიტონითა და თითქმის შავი ხალებით შემოსილ ფიგურას მარცხენა ხელში გაშლილი გრაგნილი უჭირავს იოანეს სახარების ტექსტით (იოანე, 1; 29)¹⁰², მარჯვენა კი ზეაპყრობილი აქვს.¹⁰³ მის მარჯვნივ გამოსახულია ვედრებით მისკენ მიმართული ერისკაცი მდიდრულ სამოსში, რომელსაც მკვლევარნი ერისთავთ-ერისთავ ჯოჯიკის გამოსახულებად მიიჩნევენ¹⁰⁴. წმ. იოანესგან მარცხნივ გამოსახულია თეთრ სამღვდელმთავრო სამოსში გამოწყობილი, ასევე ცენტრისკენ ვედრებად მიმართული ფიგურა. მიმდებარე სარკმლების წირთხლებში გაირჩევა წმინდანთა ფიგურების ნაშთები (წმ. თეკლა და წმ. მარინე).

ამ კომპოზიციის მარცხნივ (სამხრეთი აფსიდის აღმოსავლეთ მხარეს) დარჩენილია „ჯვარცმის“ დიდი კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილი (წმ. იოანე მახარებლის მგლოვიარე ფიგურა ლოყაზე მიდებული ხელითა და სევდიანი სახით, რომელიც ცენტურიონი, ალბათ ლონგინოზი, შუბზე ღრუბელწამოცმული ფიგურა, მგლოვიარე ანგელოზის ნახევარფიგურა, რამდენიმე იუდეველის ფიგურა ნაგებობის ფონზე); აქ სახეთა სარჩული მუქი, თბილი მოწითალო-ოქრისფერია მკვეთრი გამონათებებით, ენერგიული ნახატით, რომელიც რამდენამდე სვანეთში მხატვარ თევდორეს მოხატულობებს მოგვაგონებს. აქ წითელი ფერი უფრო

100 E. Такаишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 54.

101 ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 324.

102 N. Therry, Peintures historiques, ტაბ. 6.

103 სხვა მკვლევარებისაგან განსხვავებით, ვ. ჯობაძე ამ ფიგურას, მაცხოვრის გამოსახულებად მიიჩნევს (W. Djobadze, Early monasteries..., გვ. 139, შენიშვნა 485). მაგრამ მისი სამოსი და გრაგნილის წარწერა ადასტურებს, რომ იგი ნამდვილად წმ. იოანე წინამორბედი უნდა იყოს.

104 N. Thierry, Peinture historiques..., გვ. 143-146.

ინტენსიურად არის ნახმარი, საერთოდ თბილი ფერები ჭარბობს. წმ. იოანეს სახე უფრო რბილად არის დახატული და ფერებიც უფრო ნათელია. მოხატულობის ეს ნაწილი პირველი ნახვისთანავე იწვევს ასოციაციას ზემო სვანეთის, კერძოდ კი თვედორეს მხატვრობებთან.

„ჯვარცმის“ სცენის სიმეტრიულად, აფსიდის დასავლეთ ნაწილში დარჩენილია მოხატულობის ფრაგმენტი ადამიანთა ორი დიდი ჯგუფის გამოსახულებით არქიტექტურული ნაგებობების ფონზე, რომელთაგან მარჯვენა ასომთავრული წარწერით განისაზღვრება, როგორც ბანას ტაძარი¹⁰⁵. ამგვარი გამოსახულება უდავოდ რაღაც მნიშვნელოვანი ისტორიული ფაქტის ამსახველია და მეცნიერთა შორის არსებობს რამდენიმე მოსაზრება მისი შინაარსის თაობაზე. ერთ-ერთი მოსაზრებით, აქ გამოსახულია ბაგრატ IV-ის მეფედ კურთხევა და მისი ჯვრისწერა ბიზანტიელი იმპერატორის რომან არგიროსის ძმისწულზე, ელენეზე, რომელიც ბანას ტაძარში მოხდა (1032)¹⁰⁶. ელენეს მზითვებში გამოატანეს უფლის სამსჭვალდი, რამაც შესაძლოა, განაპირობა „ჯვარცმის“ გამოსახვა ამ სცენის სიმეტრიულად აფსიდის მეორე მხარეს.

ამ სცენაში მონაწილეთა ფიგურები (სავარაუდოდ ტაოს დიდებულნი) მხოლოდ თავებისა და მხრების დონეზეა შემორჩენილი, ისინი მიმართული არიან დასავლეთით, ეტყობა, ამ მხარეს იყო კომპოზიციის მთავარი ბირთვი. თვით ბანას ტაძარი საკმაოდ დეტალურად არის გამოსახული – აღნიშნულია მისი წრიულობა, თაღები, კარიბჭეები და ა.შ., თუმცა სამწუხაროდ, გამოსახულება საკმაოდ ნაკლებია.

აქ არც სცენაში მონაწილეთა სამოსა განირჩევა, რაც სცენის შინაარსის დაზუსტებას დაეხმარებოდა. საერო შინაარსის, თანადროული ისტორიული ფაქტის გამოსახვა მოხატულობაში, თანაც საკმაოდ გამორჩეულ ადგილას, „ჯვარცმის“ vis-à-vis, საინტერესო და იშვიათი ფაქტია. აქ შეიძლება გავისხენოთ დემეტრე I-ის მეფედ კურთხევის სცენა მაცხვარიშის ეკლესიის მოხატულობაში, ზემო სვანეთში.¹⁰⁷

სამხრეთი აფსიდის მოხატულობა, თუ მის თარიღს ისტორიული სცენის სავარაუდო თარიღით განვსაზღვრავთ, ფაქტიურად საკურთხეველის მხატვრობის თანადროულია, მაგრამ ფერადოვნულადაც და ნახატის ხასიათითაც განსხვავდება, ეტყობა, სხვა ოსტატის შესრულებულია. ჩრდილოეთ მკლავში, სარკმლებს შორის „ღმრთისმშობლის მიძინების“ სცენის ნაკლები ფრაგმენტები არის შემორჩენილი. შესრულების მანერით ეს მხატვრობა სამხრეთი აფსიდის „ჯვარცმას“ უახლოვდება.

105 N. Thierry, Peinture historiques..., გვ. 137, 146-148, ილდ. 4; W. Djobadze, Early Monasteries..., გვ. 83-84. ე. თაყაიშვილი ამ ნაგებობებს მიიჩნევს იერუსალიმის გამოსახულებად „ბზობის“ კომპოზიციიდან, E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 55). ზ. სხირტლაძემ მეორე შენობასთან გაარჩია რამდენიმე ასო, რაც აფიქრებინებს, რომ აქ ოთხთა ეკლესია იყო გამოსახული. ზ. სხირტლაძე, ეკლესია მონასტერთა გამოსახულებები შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში, ოშკი. ხელოვნება, 1992, № 1-2, გვ. 15.

106 ქართლის ცხოვრება, I, თბ., 1955, გვ. 1031; N. Thierry, Peinture Historiques d'Osk..., გვ. 144.

107 T. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *Ars Georgica*, ტ. 4, თბ., 1955, ილდ. გვ. 176-177, 185-186.



ოშკის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგში იოანე გაჭრილ ნიშაში დარჩენილია წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფრონტალური ფიგურის ყავისფერი საღებავით შესრულებული წინასწარული ნახატი.

ოშკის სამხრეთი გალერეის აფსიდის კონქში ასევე შემორჩენილია მოხატულობა, კერძოდ, აღსაყდრებული ჩვილედი ღმრთისმშობელი ოდიგიტრია ანგელოზების თანხლებით. ამ მოხატულობის თარიღი დანარჩენი ფრაგმენტებისგან განსხვავებული უნდა იყოს, შესაძლოა, XII საუკუნის მეორე ნახევარი.

ოშკის ტაძრის ფერწერული დეკორის განხილვისას ძალაუნებურად წამოიჭრება საკითხი გარე ფასადების სკულპტურული დეკორის და ინტერიერის შემამკობელი ფერწერის პროგრამების ურთიერთმიმართების შესახებ. ეს საკითხი, ისევე როგორც მრავალი სხვა, საგანგებო კვლევას ითხოვს, თუმცა მოხატულობის ფრაგმენტულობა დიდად აძნელებს მის გადაწყვეტას.

დოლისყანის X საუკუნის მიწურულის ჯვარგუმბათოვანი ტაძრის მოხატულობა საკმაოდ საგაღალო მდგომარეობაშია.¹⁰⁸

ადრე ტაძარში ჯამე იყო მოწყობილი და მისი სივრცე ხის კონსტრუქციებით იყო დანაწევრებული, რაც საკმაოდ ართულებდა მოხატულობის დათვალიერებას. ამჟამად იქვე მახლობლად აშენდა ჯამეს ახალი შენობა და დოლისყანის ეკლესიის სივრცე განთავისუფლდა ხის ანტრესოლებისგან.

მოხატულობა შემორჩენილია გუმბათში, საკურთხეველში და ნართექსის კარის ტიმპანზე. რამდენადაც ახლანდელი მდგომარეობით შეიძლება ვიმსჯელოთ, მოხატულობათა ეს ჯგუფები თანადროული არ არის, ან, ყოველ შემთხვევაში, საკმაოდ განსხვავებული ხელით არის შესრულებული¹⁰⁹.

აფსიდის კონქში გამოსახული იყო აღსაყდრებული მაცხოვარი, მის ქვემოთ, აფსიდის კედელზე – მოციქულები; ქვედა რეგისტრში – ეკლესიის მამების ფრონტალური ფიგურებია, წიგნებით ხელში (ახლა 6 ფიგურა ჩანს). ამ რიგის კიდევში გამოსახულია მაღალი შანდლები, რაც თეოდორეს სვანურ მოხატულობებს გვახსენებს. შემორჩენილია ცალკეული წარწერებიც, მაგ., წმ. გრიგოლ სასწაულმოქმედი; წმ. ილარიონი. მოციქულთა ერთიანი, დაუნაწევრებელი ძლიერი კონტურით შემოფარგლული ფრონტალური ფიგურები მონუმენტურია, წარდგენითი. ნ. ტიერი მათ ატენის მოხატულობას ადარებს. პირველი შთაბეჭდილება მართლაც ამგვარია. თუმცა ატენთან შედარებით ამ ფიგურებს უფრო დამჯდარი პროპორციები აქვთ, უფრო ხისტი და სქემატურია ნაკეცების ნახატი, უფრო გრაფიკული გამონათებები სახეებსა და სამოსზე.

გუმბათში გამოსახულია (ფაქტიურად „იყო“) „მაცხოვრის ამადლება“, ხოლო გუმბათის ყელში, რომელიც რელიეფური თაღნართით არის დანაწევრებული, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა ფიგურები – ორ-ორი თითო თაღს ქვეშ.

„მაცხოვრის ამადლების“ კომპოზიციაში ღურჯი მოსასხამით და წითელი

108 N. Thierry, Peintures Georgiennes en Turquie... გვ. 135-141; W. Djobadze, Early monasteries..... გვ. 59.

109 ნ. ტიერი გუმბათის სფეროსა და საკურთხეველის მოხატულობას XI-ის დასასრულით და XII ს-ის დასაწყისით ათარიღებს, გუმბათის ყელის ფერწერას, რომელიც მხატვრულად უფრო დაბალი დონისაა, XII-XIII ს-ით; ნართექსის ტიმპანის მხატვრობას კი XIII ს-ის პირველი ან მეორე მეოთხედით. N. Thierry, Peintures Georgiennes en Turquie..., გვ. 135-141. ვ. ჯობაძე კი წარწერების პალეოგრაფიაზე დაყრდნობით – XIII ს-ით (W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 59).

ქიტონით შემოსილი ქრისტეს ფიგურა საკმაოდ დაზიანებულია. ანგელოზები, რომელთა სამოსი მოციისფრო-ნაცრისფერ და მოვარდისფრო ფერებით არის შესრულებული, დინამიკურ პოზებში არიან გამოსახულნი, ფართოდ გაშლილი ხელებით უჭირავთ მანდორლა. მოხატულობის ეს ნაწილი გამოირჩევა პლასტიკურად გამოკვეთილი ნახატით, დაგრძელებული ნატიფი სახეებით, დახვეწილი ხაზოვანებით, ერთგვარი კლასიკურობით. ამავე სტილისა იყო, როგორც ჩანს, მოციქულთა ზევით, მაცხოვრისკენ სახეშექცეული ფიგურები, რომელთა რამდენიმე მცირედი ფრაგმენტი (მაგ., წმ. პეტრეს ფიგურა) ჯერაც გაირჩევა ანგელოზების ფიგურათა ქვემოთ.

გუმბათის ყელში გამოსახული წინასწარმეტყველთა ფიგურების შესრულება სხვა ოსტატის განსხვავებულ ხელწერას ავლენს. ისინი ცოტა მოუხეშავია, მოძრაობა უფრო „კუთხოვანი“, ფორმის დამუშავება მკვეთრად ხაზოვანი „ამაღლების“ ანგელოზების უფრო მოხდენილ და ნატიფ ფიგურებთან შედარებით.

გუმბათის ყელში გამოსახულ წინასწარმეტყველთა ფიგურებს შორის წარწერებით გაირჩევა წმ. წინასწარმეტყველების მელქისედეკის, აბრაამის, იოელის გამოსახულებანი. წინასწარმეტყველებს გაშლილი გრაგნილები უპყრიათ ხელთ (გაირჩევა ქართული ასომთავრული წარწერა იოელის გრაგნილზე) და ზევით, მაცხოვრისკენ მიუთითებენ.

გუმბათის ყელში, თაღებზე და თაღებსზედა სამკუთხა არეებზე უხვი ორნამენტაციაა, მათ შორის კუფური დამწერლობის მსგავსი ორნამენტიც; ამ რიგში ჭარბობს თეთრი და ღია მწვანე ფერები.

ნართექსში, როგორც ჩანს, „განკითხვის დღის“ დიდი კომპოზიცია იყო გაშლილი, რომლის ერთი ნაწილი - აბრაამის წიადი – შემორჩენილია კარის ტიმპანზე. აბრაამის გვერდით, ტიმპანის ცენტრში ალბათ იყო დმრთისმშობელი ანგელოზებს შორის (შემორჩენილია სამოსის ფრაგმენტი). მოხატულობის ეს ნაწილი ფაქტიურად მხოლოდ მოსამზადებელი, წინასწარი ნახატის სახით არის დარჩენილი.

ამჟამინდელი მდგომარეობით ძნელი სათქმელია, როგორი იყო საერთოდ მოხატულობის პროგრამა და რამდენად ავსებდა იგი თავიდან ინტერიერს. ერთი რამ ნათელია: საკურთხეველის პროგრამა ტაო-კლარჯული ფერწერული სკოლის ტრადიციისამებრ, უფლის დიდების თეოფანიურ გამოსახულებას ეთმობა. თუმცა გუმბათში ჯვრის გამოცხადების ნაცვლად „მაცხოვრის ამაღლება“, რაც უფრო ბიზანტიური მხატვრობისათვის არის დამახასიათებელი.

ოპიზის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტაძრის გუმბათში, როგორც ძველი აღწერებით შეიძლება ვიმსჯელოთ, დოლისყანის მსგავსად, გამოსახული იყო „მაცხოვრის ამაღლება“; გუმბათის ყელში, დეკორატიულ თაღებს ქვეშ – წინასწარმეტყველთა მონუმენტური ფიგურები გაშლილი გრაგნილებითა და ზეცისკენ აპყრობილი ხელებით. სამხრეთ მკლავში საერო პირთა გამოსახულებანი ყოფილა, რომელთაგან ერთს, წარწერის მიხედვით, ნ. მარი აშოტ კურაპალატის პორტრეტად მიიჩნევს. ამავე მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე ანგელოზებისა და წმინდანების გამოსახულებებიც ყოფილა. ამ მოხატულობის დათარიღება ძნელდება მისი ფრაგმენტულობისა და დაზიანების გამო. ნ. ტიერი ათარიღებს



X-XI საუკუნეებით ან XII- XIII საუკუნეთა მიჯნით – ისტორიულ მონაცემებში დადასტურებული საადმშენებლო პერიოდების შესაბამისად¹¹⁰.

ტაო-კლარჯეთის მოხატულობათა უმეტესობა X-XI საუკუნეებით თარიღდება. **შანშორის (ნიაკოში)** წმ. სტეფანეს „ჩაწერილი ჯვრის“ ტიპის ტაძარში და მიმდებარე პატარა კაპელაში კი უფრო გვიანი, XII-XIII საუკუნეების მოხატულობათა ფრაგმენტებია შემონახული.¹¹¹

თვით ტაძარში მხოლოდ რამდენიმე წმინდანის ფიგურათა მცირედი და გამქრქალებული ფრაგმენტი შემორჩა, რომელთა მიხედვით ძნელია მოხატულობაზე მსჯელობა. ფერადოვნება საკმაოდ შეზღუდულია – თეთრი, წითელი, ყავისფერი ფერები. ძველი აღწერებით, გუმბათის ყელში გრაგნილებიან წინასწარმეტყველთა ფიგურები იყო გამოსახული, საკურთხეველში – ჯერ კიდევ გაირჩეოდა მიქაელ მთავარანგელოზის ფიგურა და ეკლესიის მამების ფიგურები. მკვლევარები ამ მოხატულობას სავარაუდოდ X საუკუნის მეორე ნახევრით ათარიღებენ.¹¹²

სხვა სახისა და სხვა დროის მხატვრობაა შემორჩენილი სამხრეთ-აღმოსავლეთ კაპელაში. აქ, როგორც ჩანს, გაშლილი იყო საუფლო დღესასწაულთა ციკლი, რომლის რამდენიმე სცენა ჯერაც გაირჩევა (მაგ., „ხარება“, „შობა“, „ნათლისღება“).

დასავლეთი კარის გარშემო არის წმ. მემართა რამდენიმე ფიგურა: წმ. ეგსტათე, წმ. პროკოპი, წმ. დემეტრე (კარის სამხრეთით), ხოლო კარის ჩრდილოეთით წმ. დედათა ფიგურები: წმ. ეკატერინე, წმ. ბარბარე, წმ. მარინე; გამოსახულებათა განმარტებითი ქართული წარწერებიც არის შემორჩენილი. მოხატულობის კოლორიტი თეთრი, ფირუზისფერი, ყვითელი, წითელი, მწვანე ფერებით იქმნება.

წმინდანთა რიგის თავზე მედალიონების საკმაოდ მაღალი რეგისტრია. ცენტრალურ მედალიონში გამოსახულია ღმრთისმშობელი ყრმით; სხვათაგანია წმ. ეფრემ ასური, წმ. სიმეონ მესვეტე და წმ. საბა, რომელთა ვინაობა წარწერით დადგინდა. სამხრეთ კედელზე არის წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს ფიგურები წარწერებითურთ; საკურთხეველში შემორჩენილია წმ. კირილე ალექსანდრიელის ფიგურა.

დიდი ეკლესიის მოხატულობისგან განსხვავებით, სადაც ფიგურები საკმაოდ მძიმე და სტატიკურია და რომელშიც სწორი ხაზები ჭარბობს, კაპელის მხატვრობა უფრო დახვეწილია, ფიგურები უფრო თხელია, დაგრძელებული პროპორციებით, უფრო მსუბუქი; ფერადოვნულ გადაწყვეტაში ჭარბობს ცისფერი და ფირუზისფერი.

ამ მოხატულობას ნ. ტიერი ათარიღებს XIII საუკუნის დასასრულით ან XIV საუკუნის დასაწყისით, რაც მართლაცდა შეესაბამება ამ დროის ქართული

110 N. Thierry, Peintures Georgiennes en Turquie..., გვ. 134; W. Djobadze, დასახ. ნაშრ., გვ. 11-12; Н. Марр, Дневник поездки в Шавшетию и Кларджетию, წიგნში: Георгий Мерчул, Житие св. Григория Хандзтийского, Тексты и разыскания по армянско-грузинской филологии, VII, СПб., 1911, გვ. 160.

111 N. Thierry, Peintures Georgiennes en Turquie..., გვ. 141-147.

112 N. Thierry, Peintures Georgiennes en Turquie..., გვ. 131-167.

კედლის მხატვრობის სტილს, უფრო სწორად კი XIII საუკუნის მეორე ნახევრისას ამ თარიღს ადასტურებს ისიც, რომ დ. ვინფილდმა იპოვა აქ წარწერა, რომელიც დემეტრე II-ის ქალიშვილს მოიხსენიებს.¹¹³

შემორჩენილი არის წარწერები თვით ეკლესიის ფასადებზეც, რომლებიც მიუთითებს, რომ ამ პერიოდში მონასტერში დიდი განახლება-აღმშენებლობა მიმდინარეობდა. ახლა კი მხატვრობა თითქმის „ღია ცის ქვეშ“ არის დარჩენილი და სრული განადგურების საფრთხე ემუქრება.

X საუკუნეში აგებული **ტაბათის** ჯვარგუმბათიანი ტაძარი შავშეთში მდებარეობს. ამჟამად მისი ოდესღაც ბრწყინვალე მოხატულობის მხოლოდ აჩრდილია დარჩენილი, ფაქტობრივად, აღარაფერი, განსაკუთრებით 1961 წლის აფეთქების შემდეგ და მის თაობაზე ძირითადად ძველი ფოტოებითა და აღწერებით შეიძლება მსჯელობა¹¹⁴. ტაძრის მოხატულობის თარიღის თაობაზე განსხვავებული აზრი არსებობს, სავარაუდოდ, XI საუკუნეში უნდა იყოს შესრულებული¹¹⁵.

საკურთხევლის კონქში გამოსახული იყო აღსაყდრებული მაცხოვარი მოწითალო ფერის ოვალურ მანდორლაში, ზეციური დასებით გარშემორტყმული. კონქის კომპოზიცია ძალიან დიდია და საგრძნობლად ჩამოდის კონქის ქუსლს ქვემოთ. მისი ფონის ფერი ცოტა უჩვეულოა ტაო-კლარჯეთის მოხატულობებისთვის – ფირუზისფერ-ზურმუხტისფერი. ქრისტეს ვარდისფერი ტუნიკა და ფირუზისფერი მოსასხამი მოსავს.

საყდრის ორივე მხარეს გამოსახული იყო ტეტრამორფები (არწივის, ხარის, ლომის და ანგელოზის თავებით), თვალებით დაფარული ფრთებით, ცეცხლოვან ბორბლებზე მდგომნი. მათ ზემოთ სერობინი-ქერუბინია, მათ ზემოთ ორ-ორი მთავარანგელოზი და უფრო ზემოთ – სამ-სამი ანგელოზი. ანგელოზები ერთმანეთის თავზე არიან გამოსახულნი. ყველაზე „წინ“ არის მთავარანგელოზი ლორონიან საიმპერატორო სამოსში, სფეროთი და ლაბარუმით. მის შემდეგ, „ზემოთ“, არის კვლავ ლორონიანი ანგელოზი გაშლილი გრაგნილით, რომელზეც წერია „წმინდა არს, წმინდა არს...“, მის ზემოთ უკვე ჩვეულებრივ ჰიტონსა და ჰიმატიონში გამოწყობილი ანგელოზებია.

როგორც ვნახეთ, ტაო-კლარჯეთის ტაძართა საკურთხევლების უმეტესობაში „მაცხოვრის დიდების“ გამოსახულება ძალიან ნაკლები სახით არის შემორჩენილი. ტბეთის მხატვრობა, გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის

113 D. Winfield, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXXI, London, 1968, გვ. 33-72.

114 А. М. Павлинов, Экспедиция на Кавказ 1888 года. Материалы по археологии Кавказа, вып. 35, М., 1893, გვ. 71, ტაბ. XII-XIII; Ш. Амираншвили, История грузинской монументальной..... გვ. 108; W. Djobadze, Early Medieval Georgian monasteries..... გვ. 224; Nicole et Michele Thierry, La cathédrale de T'Bet. Cahiers Archéologiques, 47, 1999, გვ. 89-96; Н. Марр, Дневник поездки в Шавшетию и Кларджетию, გვ. 119-121; Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., გვ. 9-10.

115 თ. ვირსალაძის აზრით, საკურთხევლის მოხატულობა XI ს-ს განეკუთვნება, ხოლო დასავლეთი ნაწილისა კი – XIII ს. თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 57; შ. ამირანაშვილი მას X ს-ით ათარიღებს და ამ თარიღს იზიარებს ვ. ჯობაძეც; ნ. ტიერი XII-XIII სს-თა მიჯნით, ნ. მარი – არა უადრეს XIII ს-ისა; ხოლო ე. პრივალოვა ტაძრის XI ს-ის რეკონსტრუქციის შემდგომი დროით.

(სამწუხაროდ მხოლოდ ფოტოებითა და აღწერებით), რა შემადგენლობის შეიძლება ყოფილიყო ეს კომპოზიცია (გაეხსენოთ ოთხთა ეკლესიის კონქის ქიმში ანგელოზების ფრთების ნაშთები).

კონქსქვედა რეგისტრში გამოსახულია მოციქულთა რიგი (ოთხ-ოთხი ორივე მხარეს), რომლის ცენტრში, სარკმლის ორსავე მხარეს, წარმოდგენილი არიან ღმრთისმშობელი და წმ. იოანე ნათლისმცემელი, გაშლილი გრაგნილებით ხელში, ვედრების ჟესტით მიბრუნებული სარკმლისკენ, უფრო სწორად, მათ ზემოთ გამოსახული მაცხოვრისკენ. ეს „ვედრების“ თავისებური ვარიანტი ოშკის საკურთხეველის გამოსახულების შემდგომი განვითარებაა. სულ ქვედა რეგისტრში ეკლესიის მამების 10 ფრონტალური ფიგურაა გამოსახული. ტბეთის ტაძრის საკურთხეველის თეოლოგიურ პროგრამაში გაერთიანებულია რამდენიმე იდეა: დიდება-თეოფანია, ამაღლება, მეორედ მოსვლა.

თავისი გრანდიოზულობითა და დიდებულებით კონქის კომპოზიციის მაცხოვრის ფიგურა ტაძრის თითქმის მთელს სივრცეს მოიცავს და ერთგვარად, მოგვაგონებს სვანეთში მხატვარ თევდორეს მიერ XII საუკუნის დასაწყისში მოხატული ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესიის „ვედრების“ კომპოზიციის მაცხოვრის ფიგურის მიერ შექმნილ მხატვრულ ეფექტს¹¹⁶. სხვათა შორის, კონქის ფირუზისფერიც თევდორესვე მოხატული იფრარის ეკლესიის კონქის ფონის ფერია. ძველი აღწერებით, დასავლეთ მკლავში გამოსახული იყო წმ. გიორგის ცხოვრების სცენები („გაშოლტვა“, „ურმის თვალზე მარტვილობა“, „ქონების დარიგება“).¹¹⁷

მოხატულობაში შეინიშნება რამდენიმე განსხვავებული ხელი – მაგ., კონქის ზედა ნაწილებში გამოსახული ანგელოზები სხვა ხელით არის შესრულებული, ვიდრე იმავე კომპოზიციის მთავარანგელოზები. მოხატულობის კოლორიტში ჭარბობს კაშკაშა მწვანე, თეთრი, ყვითელი, ოქროსფერი ოქრა, ცისფერი, მოწითალო-ყავისფერი და სხვ. სამაგიეროდ თითქმის სულ არ არის ლურჯი-ლავარდი, ესოდენ უხვად გამოყენებული იშხანსა და ოშკში. ასევე, განსხვავებით ტაო-კლარჯეთის სხვა მოხატულობებისგან, აქ მეტია საკმაოდ დაწვრილმანებული ფორმები, წვრილ-წვრილი, ლოკოკინებივით დახვეული ხაზები, ასეთივე დაწვრილმანებული ორნამენტაცია.

როგორც ავღნიშნეთ, ტბეთის ტაძარი შავშეთში მდებარეობს, მაგრამ მისი მხატვრობა მაინც ექცევა ტაო-კლარჯული ფერწერული სკოლის გავრცელების და გავლენის არეალში. ამავე არეალში ხვდება ბევრი ნიშნით კუმურდოსა და მანგლისის ტაძრების მოხატულობები ჯავახეთსა და ქვემო ქართლში – როგორც იკონოგრაფიული თემებით, ასევე მხატვრული გადაწყვეტით ისინი ბევრ საერთოს ავლენენ ტაო-კლარჯეთის მხატვრობის ძეგლებთან. ორივე XI საუკუნის დასაწყისით, 10-20-იანი წლებით თარიღდება.¹¹⁸

116 Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника... გვ. 212, შენიშვნა 1; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванети, Тб., 1966, გვ. 53, 60, ტაბ. 38-39.

117 Н. Марр, Дневник поездки в Шавшетию и Кларджетию..., გვ. 119-121.

118 Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., გვ. 9-10; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 51, 57, 79-83.

კუმურდოს X საუკუნის მრავალაფსიდიან ტაძარში მოხატულობა საკუმურდოს ხელოსანის აფსიდში და ჩრდილო-აღმოსავლეთ აფსიდშია შემონახული¹¹⁹.

საკუმურდოს ხელოსანის, როგორც ჩანს, მაცხოვრის დიდება იყო, თუმცა ახლა თითქმის არაფერი ჩანს. მის ქვემოთ, ცისფერი (ლაჟვარდი) მცენარეული ორნამენტის ზოლით გამოყოფილი, მოციქულთა დიდებული ფიგურები ფრონტალურად მდგომი, ერთიანი, მძლავრი კონტურით შემოფარგლული, ნაკვეთების ხშირი, პლასტიკური ნახატი. თავისი მასშტაბურობით, მონუმენტურობით, ფერადონებით და სხვა ნიშნებითაც ეს მხატვრობა ნამდვილად ტაო-კლარჯული ფერწერული სკოლის ნაწარმოებია.

ჩრდილო-აღმოსავლეთ აფსიდში დარჩენილია ვნებათა ციკლის ნაშთები („დატირება“, „მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“), რომლებიც მხოლოდ მონარინჯისფერო-ყავისფერი პირველადი ნახატის დონეზეა შემორჩენილი. ამ ნაწილის მოხატულობაში განსხვავებული ხელი ჩანს, შეიძლება დროც, ვინაიდან ნახატი უფრო დანაწევრებულ-მოძრავია, კომპოზიცია დატვირთული, სახეთა გამომეტყველება უფრო დრამატული. ერთი შეხედვით, ისინი ოშკის სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავების მოხატულობას გვაგონებს, თუმცა დროით ცოტა უფრო გვიან უნდა იყოს. კუმურდოს ტაძარს აღარ აქვს გუმბათი, მაგრამ სავარაუდოა, რომ გუმბათში აქაც ჯვრის დიდების რომელიმე ვერსია იქნებოდა, ისევე როგორც მანგლისში.

მანგლისის ტაძრის მოხატულობაც მჭიდრო კავშირშია საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთი რეგიონის კედლის მხატვრობის ტრადიციებთან. ამჟამად შემორჩენილია მხოლოდ გუმბათის მოხატულობა. გუმბათის სფეროში გამოსახულია „ჯვრის ამალღება“; გუმბათის ყელის სარკმლებს შორის „ვედრება“ და წინასწარმეტყველთა ფიგურები¹²⁰. ჯვარი გამოსახულია წითელი (სამი ტონის) მანდორლის ფონზე. ანგელოზების გაშლილი ფრთები იკვეთება მანდორლის გარშემო. იშხნის მოხატულობისგან განსხვავებით, მათი სხეულების და ფრთების განლაგება მანდორლის გარშემო, ვარსკვლავებით შემკულ ლურჯ ფონზე, სხვაგვარია, უფრო „კუთხით“ მიმართული ჯვრისკენ, მაგრამ კომპოზიციის ძირითადი მოტივი მაინც იგივეა. აქ ფორმები უფრო ლაკონურია, ხაზოვანი და სიბრტყოვანი, სამოსის ნაკვეთების ხაზთა რაოდენობა ნაკლები, რბილი და გამჭვირვალე ფორმათა მოდელირება ნაზი გამოთეთრებებითაა მიღებული. ამ მოხატულობას იშხანთან და ხახულთან აახლოებს ასტრალური სიმბოლიკაც: ნახევარსფეროში გამოსახულია მზის სიმბოლო (წარწერით: „მზე“) ლომზე მჯდომი ჭაბუკი სიუხვის რქით ხელში.

„ვედრებისა“ და წინასწარმეტყველთა რიგი გუმბათის ყელის სარკმლებს შორის უფრო პლასტიკური და ფერწერულია, ვიდრე „ამალღების“ ანგელოზები და, ეტყობა, სხვა ოსტატის შესრულებულია. ფიგურები დინჯია, მონუმენტური,

119 Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., გვ. 9-10; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 57.

120 მანგლისში პირველად ვხვდებით გუმბათის ყელში „ვედრების“ გამოსახვას. შემდგომში იგი ცენტრალური რეგიონების გუმბათიანი ტაძრების მოხატულობათა ღამის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი გახდება, ოღონდ არა წინასწარმეტყველთა, არამედ ანგელოზთა დასების რიგში. Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, გვ. 17; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 88.



მათი სახეები ძალიან გამომსახველი – დიდრონი თვალებით, წითელი ვარდისფერი შარავანდებით. აქ უდავოა ტაო-კლარჯული ფერწერული სკოლის გავლენა¹²¹.

გარკვეულად უკავშირდება ამ რეგიონს სამცხის ხელოვნებაც, თუმცა საფარის, ზარზმის, ჭულეს ტაძართა მოხატულობები უფრო გვიანი, XIII საუკუნის მიწურულის – XIV საუკუნის და უფრო გვიანი ხანისაა და მხატვრული თვალსაზრისით ტაო-კლარჯული ფერწერული სკოლისადმი მათი მიკუთვნება ან მასთან დაკავშირება ძნელია. ვარძიის გამოქვაბული ეკლესიის XII საუკუნის მოხატულობაც საქართველოს ცენტრალური რეგიონების სამეფოსკარო მხატვრობას უფრო უკავშირდება. თუმცა, რა თქმა უნდა, ჩასატარებელია უფრო საფუძვლიანი გამოკვლევა ამ მხარეთა მოხატულობებს შორის არსებული კავშირის, ურთიერთგავლენისა თუ განსხვავებულობის გამოსავლენად.

* * *

ტაო-კლარჯეთის ფერწერულ სკოლაზე საუბრისას არ შეიძლება საგანგებოდ არ აღინიშნოს ხელნაწერთა დასურათების ხელოვნება. საქართველოს ამ რეგიონის სულიერი ცხოვრების მაღალ დონეს აქაური მონასტრების ლიტერატურულ-მთარგმნელობითი მოღვაწეობაც მოწმობს.¹²² სწორედ ტაო-კლარჯეთის სამონასტრო სკრიპტორიუმებში გადაიწერა, ითარგმნა თუ შეიქმნა შუა საუკუნეების ქართული სასულიერო მწიგნობრობის უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებები, მათ შორის, დასურათებული ხელნაწერებიც.

შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის დასურათების საუკეთესო ნიმუშთა დიდი ნაწილი სწორედ ტაო-კლარჯეთის სამონასტრო სკრიპტორიუმებშია შექმნილი. საკმარისია დავასახელოთ, თუნდაც, ადიშის ოთხთავი, ჯრუჭის I ოთხთავი, მესტიის ოთხთავი, ბერთის ოთხთავი და სხვა.¹²³ ეს ხელნაწერები გამოირჩევა როგორც მინიატურების შესრულების, ასევე ტექსტის კალიგრაფიის მაღალი დონით.

უდავოა, რომ ტაო-კლარჯულ მონასტრებში სკრიპტორიუმებთან ერთად ხატწერის სახელოსნოებიც არსებობდა, რასაც მოწმობს მაგ., სახელგანთქმული ანჩის მაცხოვრის ხატი¹²⁴. ქართული ჭედური და მინანქრული ხელოვნების მრავალი ნიმუშის წარმომავლობა სწორედ ამ რეგიონს უკავშირდება, მაგ., ხახულის ხატი¹²⁵; მაგრამ სამწუხაროდ, ჩვენს დრომდე შემორჩენილი ქართული

121 Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., გვ. 9-10; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 51, 79-83.

122 ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, ტ. I, თბ., 1962.

123 Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий, Тб., 1979; Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, М., 1966; Г. Алибегашвили, Этапы развития средневековой грузинской миниатюрной живописи, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983; ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ., 1970; ტაო-კლარჯეთი. ხელნაწერი მემკვიდრეობა, გამომცემელი ბ. კუდავა, თბილისი-ბათუმი, 2012; ქართული ხელნაწერი წიგნი, V-XIX საუკუნეები, ნ. ჩხიკვაძის რედაქციით, თბ., 2012.

124 შ. ამირანაშვილი, ბეჭა ოპიზარი. თბ., 1956.

125 რ. ყენია, ხახულის ღვთისმშობლის ხატის კარედის მოჭედილობა. თბ., 1972; ლ. ხუსკივაძე, ხახულის კარედი ხატი, თბ., 2007.

ფერწერული ხატებიდან ერთის შესახებაც არ გაგვანხია დადასტურებულ ცნობები მისი ტაო-კლარჯული წარმომავლობის შესახებ.

* * *

როგორც ვხედავთ, საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ რეგიონში, X საუკუნიდან მოყოლებული, ჩამოყალიბდა და განვითარდა სრულიად თვითმყოფადი მხატვრული სახის მქონე ფერწერული სკოლა¹²⁶, რომელმაც, ისევე, როგორც ამ რეგიონის ხუროთმოძღვრებამ, დიდწილად განსაზღვრა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების შემდგომი განვითარება.

ტაო-კლარჯეთის ფერწერული სკოლა გამორჩეულია არა მხოლოდ მოხატულობათა თეოლოგიური პროგრამების თავისებურებით, არამედ მათი მხატვრული გადაწყვეტის განსაკუთრებული მაღალი დონით. გრანდიოზულობა, დიდებულება და დახვეწილობა, რაც ესოდენი ძალით გამოვლინდა საქართველოს ამ მხარის ხუროთმოძღვრებაში, ასევე კედლის მხატვრობის გამორჩეული ნიშანია. დღევანდელი შელახულ-ფრაგმენტირებული სახითაც კი, ტაო-კლარჯეთის მოხატულობანი სწორედ ამგვარ განცდას ბადებს. ამ მართლაც რომ მონუმენტურ მოხატულობებს დახვეწილი, მდიდარი ფერადოვნება ახასიათებს, რომელშიც ჭარბობს შუქმნათი ფერები: ლურჯი (ლაჟვარდი), ზურმუხტისფერი ან ფირუზისფერი მწვანე, ოქროსფერი, წითელი, თეთრი. ასევე დამახასიათებელი ნიშანია ფიგურათა დაგრძელებული პროპორციები, პოზების წარდგენითობა, დიდებულება, სიღინჯე; ფორმათა სინატიფე, სამოსლის ნაკეცების ნახატის ხშირი ხაზების გრაფიკული დახვეწილობა – დენადობა, სიზუსტე, მთლიანობა, მოქნილობა; პლასტიკურობასთან შეხამებული გრაფიკული „სისხარტე და სიბასრე“.

კომპოზიციათა აგებაშიც, ფერადოვანი ლაქების და აქცენტების განლაგებაშიც, ფიგურათა მოძრაობაშიც და განსაკუთრებით კი ხაზთა დინებაში გამოვლენილი მკაფიო რიტმი განსაზღვრავს ამ ფერწერული ანსამბლების მხატვრულ გამომსახველობას.

ტაო-კლარჯეთის მოხატულობებს, რაგინდ განსხვავებულ დროს ან განსხვავებულ ოსტატთა მიერ შესრულებულს, მაინც ძალიან ბევრი საერთო ნიშანი აქვს. პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, თეოლოგიური პროგრამების იშვიათი „მდგრადობა“ და „ერთგულება“ იპყრობს ყურადღებას. საკურთხევლისა და გუმბათის მოხატულობაში უმეტესად მსგავსი ლაიტმოტივები ჩნდება: მაცხოვრის თეოფანიური დიდება – ზეციურ ძალთა გარემოცვაში გამოსახული აღსაყდრებული, დიდებით მოსილი უფალი ძალთა; ქვედა რეგისტრებში – მოციქულთა და ეკლესიის მამების ფიგურათა რიგები, ღმრთისმშობლის აუცილებელი ფიგურით ან ანგელოზებს შორის („ამაღლების“ მინიშნება, ხახული) ან წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურით მის გვერდით („ვედრების“ მინიშნება, ოშკი).

126 ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 330-331; Nicole et Michel Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale..., გვ. 105-113; Т. Вирсаладзе, 1977: 9-10; ე. პრივალოვა, ზოგი რამ ტაო-კლარჯეთის მოხატულობების შესახებ..., გვ. 315-316; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან..., გვ. 10-48; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის..., გვ. 215-256.

გუმბათების პროგრამაში, როგორც ჩანს, ჯვრის გამოცხადების თემა იყო წამყვანი, თითქმის აუცილებელი (გამონაკლისი დოლისყანისა და ოპიზის ტაძართა გუმბათების მოხატულობებია, სადაც „მაცხოვრის ამადლების“ თემაა გაშლილი). გარდა ამისა, საგანგებო ნიშნად გვევლინება გუმბათის მოხატულობაში ბიბლიური და აპოკალიფტიკური მოტივების ჩართვა (წმ. წინასწარმეტყველ ზაქარიას ხილვა, წმ. ელიას ამადლება), ასტრალური პერსონიფიკაციების გამოსახვა (ხახული, ოშკი, მანგლისი), რომლებიც, როგორც წესი, მეორედ მოსვლის უწყების აღმნიშვნელია. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ოთხთა ეკლესიის საკურთხევლის, იშხნისა და ხახულის გუმბათების იკონოგრაფიული პროგრამა სრულიად უნიკალურია და ჩვენთვის ცნობილ მასალაში ანალოგია არ მოეძებნება.

ქართული ეკლესიების გუმბათებში ესოდენი ერთგულებით ჯვრის დიდების (ძღვევის ჯვარისა ან ჯვრის ამადლების) გამოსახვას სრულიად სამართლიანად იერუსალიმული ტრადიციის სიძლიერით ხსნიან ხოლმე¹²⁷; თუმცა თვით ქართული რეალობა, ქრისტიანობის საქართველოში დაფუძნება-გავრცელების ისტორია არის ამის კიდევ ერთი (შესაძლოა, მთავარი) ბიძგი, კერძოდ, „მოქცევაი ქართლისაში“ მოთხრობილი ძღვევის ჯვარის გამოჩინება ცის კაბადონზე მცხეთის თავზე¹²⁸. „პატრიოტული“ სულისკვეთება აისახა თანადროული ისტორიის (ბაგრატ IV-ის ქორწილი ოშკში) თუ საეკლესიო ტრადიციის („ელიას ამადლება“ ხახულში), თუ საქართველოს განმანათლებლის წმ. ნინოს გამოსახვაში (იშხანი), რომ აღარაფერი ვთქვათ ერთ დროს ეტყობა უხვად გამოსახულ ქტიტორულ პორტრეტებზე¹²⁹.

გასაკვირი არ არის, რომ სახელმწიფოებრივი ერთიანობისკენ, ბიზანტიისგან პოლიტიკური და ეკლესიურ-ადმინისტრაციული დამოუკიდებლობისკენ მსწრაფ ქართველობას – მეფეებს, დიდებულებსა და საეკლესიო მოღვაწეებს, სწორედ თავისი ქვეყნის, თავისი ეკლესიის ისტორიაში დადასტურებული სასწაულებისა თუ დიადი მოვლენების ასახვა თუ მინიშნება სურდათ.

იშვიათ იკონოგრაფიულ სახეს წარმოადგენს „წმ. სიონის“ პერსონიფიკაცია ოთხთა ეკლესიის საკურთხევლის სარკმლის თაღში და მასთან წმ. წინასწარმეტყველ მოსესა და წმ. მელქისედეკის ფიგურების დაკავშირება, თანაც ერთიანი „სეუქეტის“ სახით. სავარაუდოა, რომ სიონისვე პერსონიფიკაციას წარმოადგენს იშხნის ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთ სარკმელში გამოსახული გვირგვინოსანი ქალი ეკლესიის მოდელით ხელში.

კიდევ ერთ განსაკუთრებულ ნიშნად უნდა დასახელდეს ორნამენტული მოტივების ხასიათი და მათი ადგილი მოხატულობის საერთო ანსამბლში.

127 ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 327; თ. მგალობლიშვილი, კლარჯული მრავალთავი, გვ. 180-182; N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale..., გვ. 98.

128 ა. ოქროპირიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 34-37.

129 საგულისხმოა, რომ ეს თემატიკა ასევე აქტუალურია ტაძრების საფასადო რელიეფებზე. იხ. E. Такашвили, Археологическая экспедиция...; W. Djobadze, Early Medieval Georgian monasteries 1992; Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии (фигурные рельефы V-XI веков), М., 1977; D. Winfield, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXXI, London, 1968, და სხვა.

განსაკუთრებული ძალით ელინისტური ტრადიციები სწორედ ამ ელემენტებში გამოვლინდა: სიუხვის რქის მრავალრიცხოვანი ვარიაციები, საქართველოში არნახული მრავალფეროვნებითა და მოტივების სიმრავლით, თანაც დიდ სიბრტყეებზე მოცემული, ძნელად თუ რამეს შედარდება. ტაო-კლარჯულ ფერწერაში არის შეხამება თითქოს შეუხამებელი მოვლენებისა – მოცულობითობა და ხაზობრიობა; ერთი მხრივ, ორნამენტაციის სიუხვე, ცხოველხატულობა, ფერწერულობა, „ძარღვიანობა“ და, მეორე მხრივ, ფიგურათა ნახატის სიმკაცრე, სწორხაზოვნება, სისადავე, ლაკონიურობა.

თითქმის უკლებლივ ყველა მოხატულობაში ქართული წარწერებია (განმარტებითი, წმინდა წერილიდან გრაგნილებზე გადმოტანილი, საქტიტორო და სხვ.), თანაც, ეტყობა, რომ ტექსტების უმრავლესობა ქართულენოვანი თხზულებებიდანაა ამოწერილი.¹³⁰

ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრებისა და მხატვრობაზე საუბრისას ხშირად ამახვილებენ ყურადღებას მის განსაკუთრებულ სიახლოვეს ბიზანტიასთან. ეს სრულიად ბუნებრივია და თითქოს ლოგიკურიც – საქართველოს სხვა მხარეებთან შედარებით, ეს კუთხე ყველაზე მეტად იყო ახლოს ბიზანტიასთან როგორც გეოგრაფიულად, ასევე პოლიტიკური გავლენის თვალსაზრისით (გარკვეულ პერიოდებში ის ხომ ბიზანტიის შემადგენლობაშიც შედიოდა). მაგრამ თუ კარგად დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ ტაო-კლარჯეთის ხელოვნების, მათ შორის მხატვრობის გამორჩეულობა მისი საკუთარი, იმანენტური თვისებაა, და თუ მაინც რამესთან ვეძებთ სიახლოვეს, ისევ საქართველოს სხვა კუთხეების ხელოვნებასთან ვპოვებთ, თუმცა მას მაინც ძალიან თავისებური, ძალიან ინდივიდუალური სახე აქვს. მეორე მხრივ, როცა ადარებენ ან სულაც მიაკუთვნებენ ამ ნაწარმოებებს მაგ., სომხურ მხატვრობას, მაშინ, რა თქმა უნდა, ბიზანტიური ფერწერა, მისი კლასიკური ფორმებით, უფრო „მახლობელი“ მოგვეჩვენება.

ტაო-კლარჯულ კედლის მხატვრობაში, განსაკუთრებით იშხნის გუმბათის მოხატულობაში, მართლაც იგრძნობა ელინისტური ხელოვნების ტრადიციების გამოძახილი. ნ. ტიერი თვლის, რომ ანტიკური (ბერძნულ-რომაული) მხატვრული მოდელების და მითოლოგიური თემების სიმრავლე კონსტანტინოპოლის და იქ გამეფებული „მაკედონური რენესანსის“ ზეგავლენაა.¹³¹ მაგრამ, ჯერ ერთი, ამ მოხატულობათა „ანტიკურობა“ და მითოლოგიასთან კავშირი ცოტა არ იყოს გადაჭარბებულია, მეორეც, „ელინისტური“ მხატვრული ნიშნები ქართულად „გახაზობრივებული“ და ქართულ მხატვრულ „ენაზე გადმოთარგმნილი“.

თანაც, ცნობილია, რომ ე. წ. „მაკედონური რენესანსის“ ანტიკურ-ელინისტური ხელოვნებით შთაგონებული მხატვრული ფორმები ძირითადად მცირე ხელოვნებებში გამოვლინდა (წიგნის დასურათება და სპილოს ძვლის

130 ტაო-კლარჯულ ეკლესია-მონასტრებში შემორჩენილი ფრესკული წარწერების დიდი ნაწილი მოყვანილია ე. თაყაიშვილის 1917 წ-ის ექსპედიციის ანგარიშში, ვ. ჯობაძის გამოკვლევებში. აგრეთვე სხვა, ზემოდასახელებულ ნაშრომებში.

131 N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale..., გვ. 105-108; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის..., გვ. 253.

რელიეფები) და ასახვა არ ჰპოვა მონუმენტურ მხატვრობაში¹³². ამ პერიოდის ბიზანტიური მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებიც თითქმის არ შემორჩა. თანაც ტაო-კლარჯული მხატვრობის ნიმუშებში ნაკლებადაა გამოვლენილი ის „სიმკვრივე“ და სხეულებრივობა, რაც მაკედონური რენესანსის ნაწარმოებებში ჩანს. აქ კლასიკურობის ცოტა სხვა გაგება და განცდაა. იმავე იშხნის გუმბათის ანგელოზების ფიგურათა ხაზთა პლასტიკურობა სრულიად არ ქმნის სკულპტურულობის განცდას – პირიქით, ეს ფიგურები საოცრად დემატერიალიზებულია.¹³³

ტაო-კლარჯული მხატვრობის თავისებურებათა ასახსნელად ზოგჯერ ცდილობენ მცირეაზიური, ბიზანტიური, სომხური ნიმუშების პირდაპირი გავლენების მოძიებას,¹³⁴ მაგრამ, როგორც ირკვევა, მხოლოდ ცალკეული ელემენტების მსგავსებაზე თუ შეიძლება ლაპარაკი, კონცეპტუალურად კი ამ ფერწერული ანსამბლების რამესთან შედარება ძნელად თუ შეიძლება. გაუმართლებელია ამ ნაწარმოებების დაკავშირება, მაგ., სომხურ ხელოვნებასთან, ან მითუმეტეს მათი მისდამი მიკუთვნება¹³⁵. ცალკეული მსგავსებები, მაგ., ახთამარის მოხატულობასთან,¹³⁶ ანდა სომხურ ხელნაწერთა დასურათებასთან, უფრო საერთო ნიმუშების გამოყენების შედეგია და, თუ მაინცდამაინც, აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნების განვითარების საერთო ტენდენციების ამსახველი.¹³⁷

ასევე არამართებულად გვეჩვენება მათი შედარება კაპადოკიური მხატვრობის ისეთ ძეგლებთან, როგორცაა, მაგ., გიული-დერეს, ელმალი კილისეს და კარანლიკ კილისეს მოხატულობანი¹³⁸. აქ სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ გემოვნებასთან, ფორმათგანცდასთან გვაქვს საქმე.¹³⁹

მართლაც, განსაკუთრებული მიდრეკილება გაწონასწორებული კომპოზიციური აგებისკენ, მშვიდი ფერადოვნული შეხამებებისა და რიტმისკენ, დახვეწილი ხაზოვანება და სხვა, წმინდა მხატვრული მახასიათებლები ამ ნაწარმოებებს უდავოდ ქართული კულტურის წიაღში აქცევს. თუმცა ნ. ტიერი თვითონაც აღიარებს, რომ ბიზანტიური მცირე აზიის ხელოვნების უშუალო ზეგავლენაზეც კი არ შეიძლება საუბარი, არამედ მხოლოდ პარალელურ განვითარებაზე.¹⁴⁰

132 C. Mango, Byzantium. The Empire of the New Rome, Londonn, 1998, გვ. 272.

133 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 46, 94-96.

134 N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie..., გვ. 8, 112; N. Thierry, Peinture historiques d'Osk'i... გვ. 138.

135 Православная Энциклопедия, т. 3, М., 2001, გვ. 306-317.

136 N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale..., გვ. 81, შენიშვნა 24, გვ. 85

137 Г. Алибегашвили, Византия, Христианский Восток и формирование художественной традиции в миниатюрной живописи Грузии и Армении. II Международный симпозиум по армянскому искусству, т. IV, Ереван, 1978, გვ. 155-156.

138 მათი დათარიღება აქამდე კამათის საგანია, და როგორც ჩანს, ისინი უფრო გვიანია, XII ს-ის მიწურულისა უნდა იყოს. M. Restle, Byzantine Wall Painting in Asia Minor, Shannon, 1969, ტაბ. 172, 181, 189, 207, 232 და სხვ.

139 თ. ვირსალაძე, ქართული..., გვ. 45-46, 97; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის..., გვ. 255.

140 N. Thierry, დასახ. ნაშრ., გვ. 112.

მართლაც, რთულია ტაო-კლარჯული მხატვრობის შთაგონების წყაროების მიგნება. არ არსებობს რაიმე ცნობა აქ ბიზანტიელი ოსტატების მოწვევის შესახებ (როგორც გვაქვს, მაგ., წალენჯიხის შემთხვევაში) და არც თვით მოხატულობები ავლენენ გამოხატულ ბიზანტიურ (კონსტანტინოპოლურ) „ხელწერას“.

ყველაზე მეტ „სიახლოვეს“ ტაო-კლარჯულ ფერწერასთან, განსაკუთრებით ოთხთა ეკლესიის მოხატულობასთან, ტოკალის ახალი ეკლესიის კაპადოკიური მხატვრობა ავლენს¹⁴¹, თუმცა მისი ერთგვარი „კლასიციზტური“ სიმშრალე მაინც განსხვავდება ქართული ნაწარმოებების ძარღვიან სიციხოვლისგან¹⁴².

სხვათა შორის, გარკვეული თვალსაზრისით, აქ თითქოს უფრო საგრძნობია კავშირი წმინდა მიწასთან, ვიდრე საკუთრივ ბიზანტიასთან, განსაკუთრებით იკონოგრაფიის ან თუნდაც ორნამენტული მოტივების თვალსაზრისით¹⁴³.

მეორე მხრივ, სრულიად ბუნებრივია, რომ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ამ კუთხის ხელოვნება მჭიდრო კავშირში ვითარდებოდა იქვე ახლოს მდებარე სომხეთის, ბიზანტიის, კაპადოკიის ხელოვნებასთან და ადვილად იღებდა და სარგებლობდა ცალკეული ელემენტებითა და მოტივებით. თანაც მხატვრული გავლენა უთუოდ ორმხრივი იქნებოდა. ის, რასაც ჩვენ ეროვნულ ნიშნებს ვუწოდებთ ხელოვნებაში, სიტყვიერი დახასიათებისათვის მოუხელთებელ მხატვრულ გემოვნებაში ვლინდება, რომელიც მხატვრისათვისაც მხოლოდ არაცნობიერის დონეზე არსებობს¹⁴⁴.

გაცილებით მეტი საერთო აქვს ტაო-კლარჯეთის ფერწერულ ანსამბლებს საქართველოს სხვა რეგიონების მხატვრობასთან და ხელოვნების სხვა დარგებთანაც.¹⁴⁵ თუმცა ეს გრანდიოზული მასშტაბი, ეს გაქანება, ეს წარმოუდგენელი დიდებულება აქაც კი ძნელად მოიძებნება. X საუკუნისა და XI საუკუნის დასაწყისის სხვა ქართული რეგიონების მხატვრობაში ვერ ვნახავთ ისეთ პლასტიკურობას, ხაზთა სიუხვეს და სინატიფეს, კოლორიტის სიმდიდრეს, რაც, მაგ., იშხანშია. და მაინც, როგორ ჰგავს ოშკის სამხრეთი აფსიდის მოხატულობა სვანეთში მეფის მხატვარ თევდორეს შემოქმედებას, ანდა იმავე ოშკის პასტოფორიუმის უფლის დიდების კომპოზიცია გარეჯის საბერეგების კომპლექსის ერთ-ერთი ეკლესიის მოხატულობას; ანდა ტბეთის საკურთხევლის პროგრამა სვანეთისავე საკურთხევლის პროგრამებს; დოლისყანის მოციქულთა რიგი – ატენისას...

იგივე „ელინისტური“ მოტივები, რომლებიც საფუძველს აძლევს მკვლევარებს ტაო-კლარჯეთის ხელოვნებაზე ბიზანტიური მხატვრობის განსაკუთრებით

141 N. et M. Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale... გვ. 105-107.

142 Wharton Epstein A, Tokali Kilisse, Tenth century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia, Washington, 1986; C. Jolivet-Lévy, La Cappadoce Médiévale. Images et Spiritualité, Zodiaque, 2001. ill. 25-39; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 46; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის..., გვ. 222-225, 251.

143 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 41.

144 დ. თუმანიშვილი, ეროვნულობის შესახებ ხელოვნებაში. „წერილები, ნარკვევები“, თბ., 2001, გვ. 288-293; მ. დიდებულაძე, ეროვნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში, საქართველოს სიძველენი, №7-8, 2005, გვ. 211-238.

145 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 45-47.

ძლიერ გავლენაზე ისაუბრონ, საქართველოს სხვა რეგიონების ფერწერული სკოლების ნაწარმოებებშიც გვხვდება. მაგ., მთვარის და მზის პერსონიფიკაციები გამოსახულია დავით-გარეჯის დოდორქის მონასტრის გუმბათიანი ტაძრის საკურთხეველში, „უფლის დიდების“ კომპოზიციაში (X ს.), აგრეთვე გარეჯისვე საბურეების კომპლექსის №7 ეკლესიის „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში¹⁴⁶; ატენის სიონის XI საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაში გუმბათქვეშა ტრომპებში გამოსახულია საკმაოდ „მაეღინიზებელი“ პერსონიფიკაციები სამოთხის მდინარეებისა¹⁴⁷.

საგულისხმოა, რომ ტაო-კლარჯული მხატვრობის განვითარებაში აისახა იგივე ძირითადი ტენდენცია, რაც ქართული ლითონმქანდაკეობის განვითარებაშია გამოვლენილი¹⁴⁸: X საუკუნეში ბლოკისებური ფორმები და აპლასტიკური, სწორხაზოვანი ნახატი (მაგ., იშხნის ჯვარი, საღოლაშენის ფირფიტები) შემდგომ, XI საუკუნის დასაწყისისთვის იცვლება მეტი პლასტიკურობით, მოქნილი, დენადი ხაზებით, რბილი მოდელირებით, სიმსუბუქითა და სინატიფით (ზარზმის ღმრთისმშობლის ხატი, მარტვილის ჯვარი, კაცხის ჯვარი და სხვ.), რაც, მოწმობს, ერთი მხრივ, ამ მოხატულობების მკიდრო გენეტიკურ კავშირს საქართველოს სხვა რეგიონების ხელოვნებასთან და მისი განვითარების ძირითად თავისებურებებთან, მეორე მხრივ, თავისთავად, ქართული ხელოვნების ერთიანობასა და ჰომოგენურობას ადასტურებს¹⁴⁹. თუმცა, ტაო-კლარჯეთის ხელოვნება მაინც განსაკუთრებული, თავისთავადი „ღიალექტით“ გამოირჩევა.

ქართული კულტურის ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი იყო (იმედია, ახლაც არის) მისი „გახსნილობა“ სხვა კულტურების მიმართ, ერთგვარი თავისუფლება, „უკომპლექსობა“. თავისი მდებარეობით – გზა-ჯვარედინი ყველა თვალსაზრისით (გეოგრაფიული, პოლიტიკური, კონფესიური, ეკონომიკური, ეთნიკური, კულტურული) – იგი ვერც აიცდენდა ამ ნიშანს, მაგრამ როგორც ჩანს, ეს ეთნიკური ხასიათის თვისებადაც იქცა. საგულისხმოა, რომ საქართველოში სხვა ქვეყნების კულტურასთან ურთიერთობა და მათი ურთიერთხეგავლენა მაშინაც აქტიური იყო, როცა ამა თუ იმ კულტურის მატარებელ სახელმწიფოსგან (თუ ერისგან) დაუფარავად მტრული და აგრესიული განწყობა მოდიოდა. (ვთქვათ, ბიზანტია IX-X სს-ში; ან სპარსეთი XVI-XVII სს-ში; ანდა რუსეთი XIX ს-ში). ეს, პოლიტიკურ კონფრონტაციას შეხამებული და ერთგვარად მისი „უგულბელმყოფელი“ კულტურული „მეგობრობა“ და თანამშრომლობა თავის მაცოცხლებელ კვალს ამჩნევდა ჩვენს ხელოვნებას; მისი შედეგები სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ძალით, მაგრამ ყოველთვის ნაყოფიერად გადამუშავდებოდა და ღრმად გათავისდებოდა, საკუთარ მხატვრულ ენაზე „ითარგმნებოდა“.

ტაო-კლარჯეთის ფერწერული სკოლის ბრწყინვალე ნაწარმოებები

146 Т. Шевякова, Монументальная живопись....., ტაბ. 38-39, 49.

147 თ. ვირსალაძე, ატენის მოხატულობა, თბ., 1984, გვ. 7, ტაბ. 13-16.

148 ე. პრივალოვა, დასახ. ნაშრ., 1995, 331; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის..., გვ. 47.

149 Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись...., გვ. 225.

ჯერ კიდევ ბევრ კითხვას სვამს მეკლესიართა წინაშე. ჩვენი ერის სულიერი კულტურის ეს შესანიშნავი ნიმუშები სათანადო კონსერვაცია-რესტავრაციას და მოვლა-პატრონობას ითხოვს. ჯერ კიდევ დიდი მუშაობაა ჩასატარებელი როგორც სახელგონებამცოდნეო, ასევე ტექნიკური კვლევის თვალსაზრისით. ბევრი ახალი ძეგლი თუ ძეგლის ფრაგმენტი შეიძლება აღმოჩნდეს და მოულოდნელად გამოჩნდეს; აუცილებელია მთელი ამ მასალის მაღალ აკადემიურ დონეზე გამოცემა სხვადასხვა ენაზე, შესაბამისი გრაფიკული და ფოტომასალის თანხლებით, რათა ამ ნაწარმოებებმა დამსახურებული ადგილი დაიკავონ მსოფლიო კულტურის ისტორიაში და, ამავდროულად, წარმოჩნდეს მათი განუყოფელი ერთობა შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის მდიდარ მემკვიდრეობასთან.

მხატვრული მოვლენა ყოველთვის უფრო მდიდარი და მრავალმხრივი რამ არის, ვიდრე მეცნიერული კლასიფიკაციების ვიწრო ჩარჩოებში მის შესახებ შექმნილი წარმოდგენა. სწორედ ასეთად გვსურს დავინახოთ ეს სწორუპოვარი ნაწარმოებები – ტაო-კლარჯეთის დიდებული ეკლესია-მონასტრები და მათი შემამკობელი კედლის მხატვრობა – მრავალი კულტურული ტრადიციის გადაკვეთის წერტილში აღმოცენებულნი, წმ. გრიგოლ ხანძთელისა და მისი მოწაფეების ღრმა სულიერებით განათლებულ გარემოში შექმნილნი, ბაგრატიონთა გვარის მიერ წამოწყებული ეროვნული და სახელმწიფოებრივი აღმავლობის მუხტით გამსჭვალულნი და სრულიად განუმეორებელნი თავისი დიდებული ბრწყინვალებითა და მხატვრული სრულყოფილებით.

Mariam Didebulidze

The Monuments of the Georgian Medieval Wall Painting in the North-East Turkey

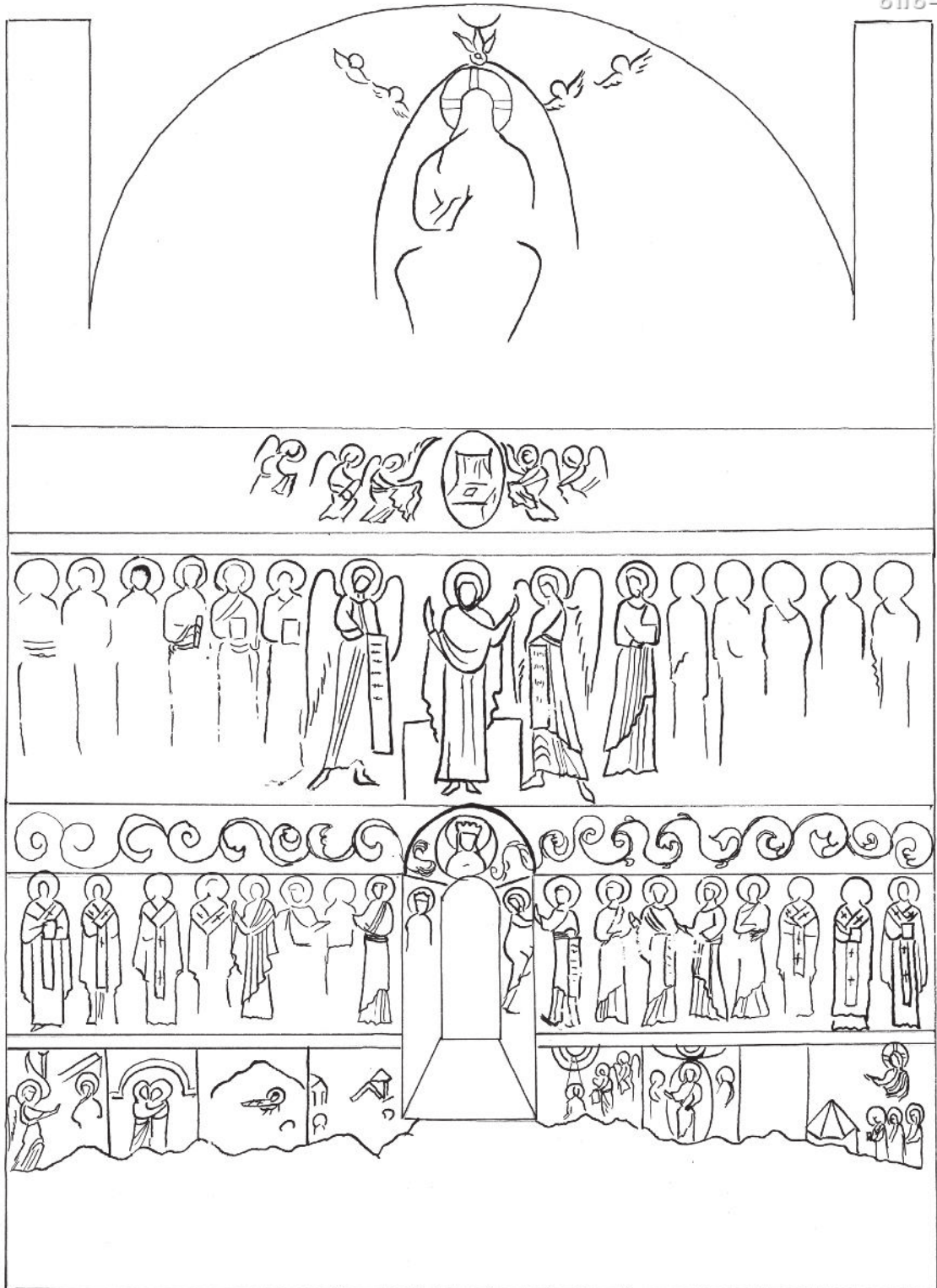
Tao-Klardjeti, historical region of Georgia, at present in the north-east Turkey used to be one of the most prominent political and cultural centers of the medieval Georgia, especially in the 9th-13th cc. In the 10th-13th cc. a specific painterly school developed in Tao-Klardjeti, that although sharing main features of the medieval Christian painting in general and the Georgian painting in particular, reveal noteworthy peculiarities which may be explained by more close relations and cultural links with Byzantium and Near East.

The cultural impact of this region on other parts of Georgia is by all means very important, no less than the political. At this stage of our knowledge the murals are preserved in the following churches: Otkhta Ecclesia (Dort-kilisa), Khakhuli, Oshki, Ishkhani, Parkhal (?), Tbeti, Doliskana, Opiza, Niakomi, Esbeki, Solomon-Kala etc. Though there still is a big chance that some new fragments may be discovered in other places as well.

The paintings mostly belong to the 10th-12th cc. These murals reveal the same air of grandeur, monumentality, splendor and refinement that characterizes the architecture of these region. They have original iconographic programs with some constant themes that repeat from monument to monument (e.g. the Glory of the Cross in the dome), and some artistic features, that are mutual for all of them as well. At the same time a trend of stylistic development from more static and abstract forms to more dynamic, plastic and refined may be easily traced.

The murals are especially important as they provide rich material for the overall picture of the history of the East Christian painting in the period which lacks sufficient number of the Byzantine monuments. Besides, they display the integrity and interrelation of the rich cultures flourishing in the Near East.

They reveal close links and semblance with the monuments in the other regions of Georgia. The stylistic development of the Tao-Klarjeti painting goes in parallel with the trends visible in the development of the Georgian sculpture as well.



სურ. 1. თხოთა ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა



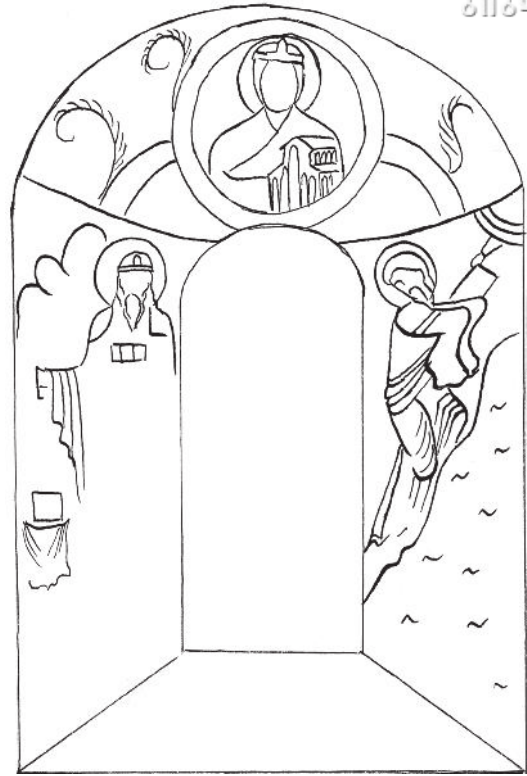
სურ. 2. ოთხო ეკლესია. საკურთხევის მოხატულობა



სურ. 3. ოთხო ეკლესია. საკურთხევის მოხატულობა. წინასწარმეტყველთა რიგი, ფრაგმენტი



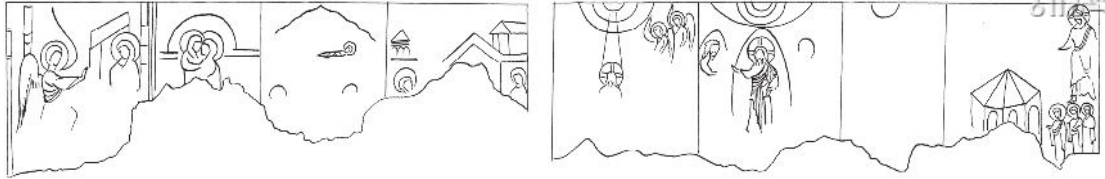
სურ. 4. ოთხო ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობა, წინასწარმეტყველთა რიგი, ფრაგმენტი



სურ. 5. ოთხო ეკლესია. საკურთხეველის სარკმლის მოხატულობა. სქემა



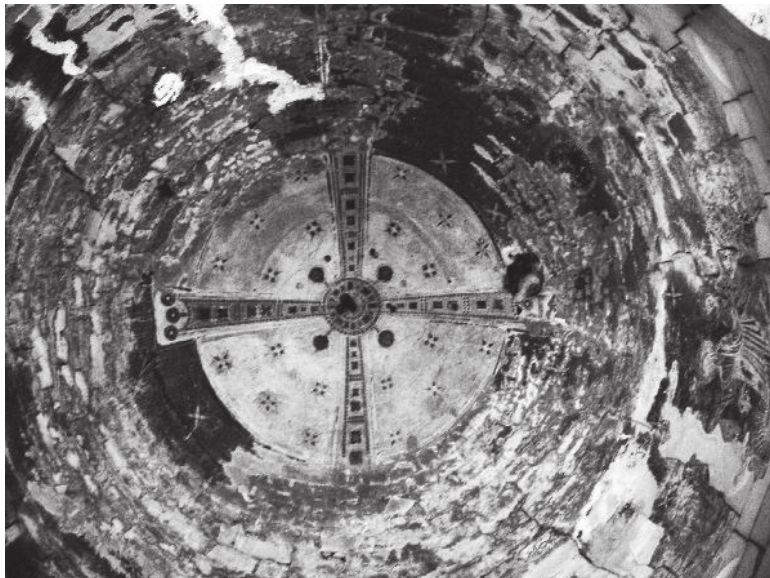
სურ. 6. ოთხო ეკლესია. საკურთხეველის სარკმლის მოხატულობა. წმ. სიონი



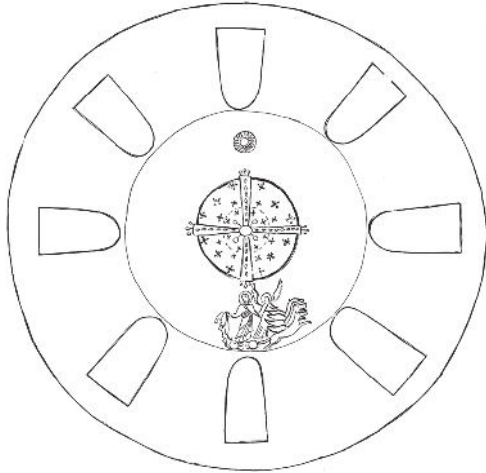
სურ. 7. ოთხთა ეკლესია. საკურთხევლის მოხატულობის ქვედა რეგისტრი. სქემა.



სურ. 8. ოთხთა ეკლესია. საკურთხევლის მოხატულობა. ორნამენტის ფრაგმენტი



სურ. 9. ხახულის ტაძრის გუმბათი (ფოტო – ბ. კუდავა)



სურ. 10. ხახულის ტაძარი. გუმბათის მოხატულობა. სკემა



სურ. 11. ხახულის ტაძარი. გუმბათის მოხატულობა. სკემა. წმ. ელიას ამაღლება



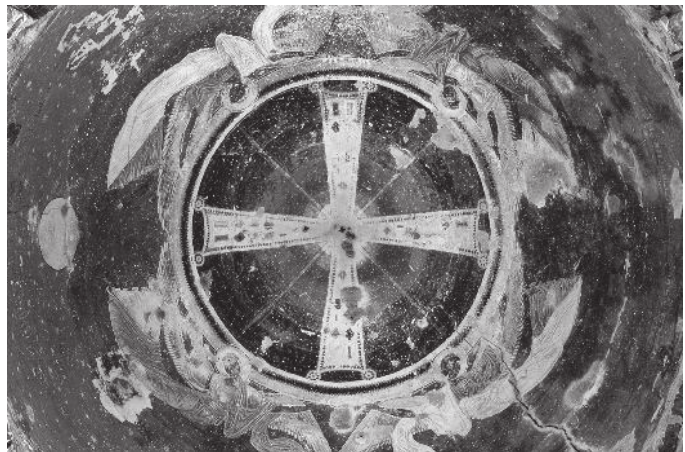
სურ. 12. ხახულის ტაძარი. საკურთხეველის მოხატულობა. ფრაგმენტი (ფოტო – ბ. კუდავა)



სურ. 13. იშხანი. გუმბათის მოხატულობა. სქემა



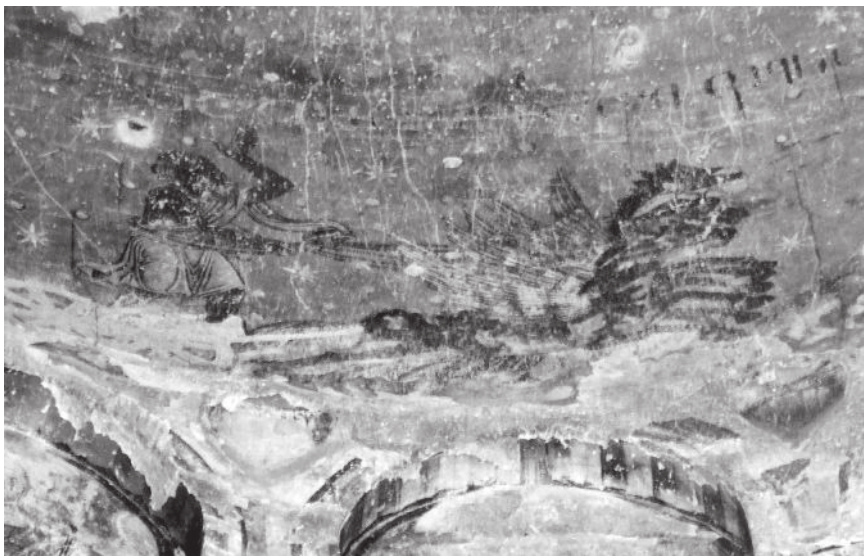
სურ. 14. იშხანი. გუმბათის
მოხატულობა
(ფოტო – დ. ხოშტარია)



სურ. 15. იშხანი. გუმბათის
მოხატულობა. ჯვრის ამაღლება



სურ. 16. იშხანი. გუმბათის მოხატულობა. ჯვრის ამაღლება, ფრაგმენტი



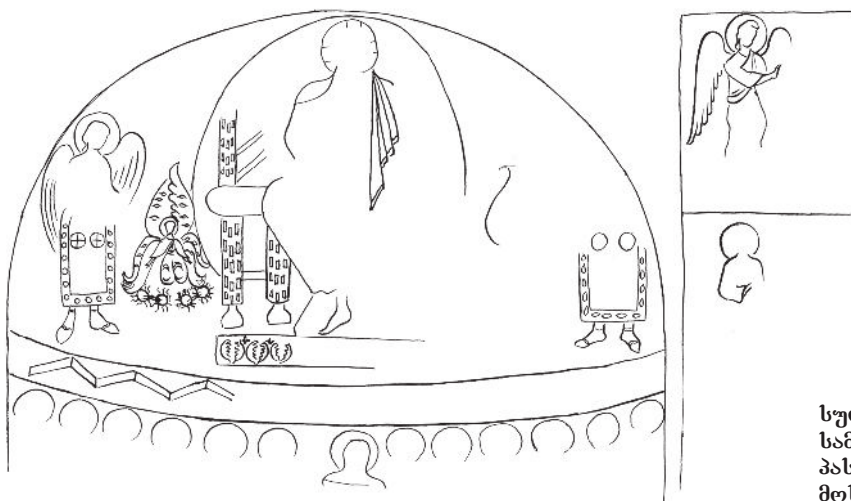
სურ. 17. იშხანი. გუმბათის მოხატულობა. ზაქარიას ხილვა, ფრაგმენტი



სურ. 18. იშხანი. მცირე ეკლესიის
 საკურთხეველის მოხატულობა.
 ზიარება. ფრაგმენტი
 (ფოტო – ი. გვიიაშვილი)



სურ. 19. იშხანი. ქრისტეს აღდგომის
 ხარება მოციქულთათვის



სურ. 20. თშკი.
 სამხრეთ აღმოსავლეთი
 პასტოფორიუმის
 მოხატულობის სქემა.



სურ. 21. ოშკი. სამხრეთ აღმოსავლეთი პასტოფორიუმის მოხატულობა. უფლის დიდება, ფრაგმენტი



სურ. 22. ოშკი. სამხრეთი მკლავის მოხატულობა. ბაგრატ IV-ის ქორწილი ბანაში (?). ფრაგმენტი



სურ. 23. ოშკი. სამხრეთი მკლავის მოხატულობა, ჯვარცმა. ფრაგმენტი



სურ. 24. დოლისყანა. საკურთხეველის მოხატულობა. წმ. ეკლესიის მამა. ფრაგმენტი (ფოტო – ი. გიგიაშვილი)



სურ. 25. ნიაკომი. წმ. სტეფანეს ეკლესიის კაპელა. დასაველეთი კედლის მოხატულობა. წმინდა მეომრები. ფრაგმენტი (ფოტო – დ. ხოშტარია)



სურ. 26. ტბეთი. საკურთხეველის მოხატულობა. უფლის დიდება. ფოტო ა. პავლინოვის.



სურ. 27. მანგლისი. გუმბათის მოხატულობა. ჯვრის ამადლება. ფრაგმენტი (ტ. შვეიაკოვას ასლი)



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

ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ახლად აღმოჩენილი რელიგიური სოფელ ჯალაურთიდან*

ზემო იმერეთის სოფელ ჯალაურთას (სახხერის მუნიციპალიტეტი) საშუალო სკოლის ხელოვნების კაბინეტში ინახება სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში გამოუქვეყნებელი, უცნობი ფიგურულგამოსახულებიანი რელიგიური ფილა¹ (სურ. 1). ეს რელიეფი 1991 წლის მიწისძვრის შედეგად ნახევრად დანგრეული, გვიანი შუა საუკუნეების ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის სამხრეთ ფასადთან მიწაზე ჩამოვარდნილი უნახავს ჯალაურთას საშუალო სკოლის მაშინდელ დირექტორს, ისტორიკოს ავთანდილ ასანიძეს და უკეთ დაცვის მიზნით ის სკოლის შენობაში გადაუტანია. მონაცრისფრო ქვიშაქვის ფილაზე (47X29X22 სმ.) ფრონტალურად მდგომი, შარავანდმოსილი, წვეროსანი მამაკაცის გამოსახულებაა გამოკვეთილი. მას ტანთ კოჭებად დაცემული, გრძელი სამღვდლო შესამოსელი მოსავს, მარცხენა ხელში გაშლილი წიგნი უპყრია, მარჯვენა კი მკერდთან აქვს მიტანილი (ქვის ზედაპირის დაზიანების გამო, მისი შესტი ცუდად იკითხება). ფიგურის ორსავე მხარეს, მხრების გასწვრივ დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერაა ამოკვეთილი – ერთ მხარეს კარგად ჩანს მხოლოდ ერთი გრაფემა – „წ“, თუმცა, მის ჩასწვრივ, ქვემოთ მოკლეფეხიანი, განუსხურებელი „ი“-ს მსგავსი მოხაზულობა შეინიშნება. გამოსახულების მეორე მხარეს კი – ორი გრაფემა – „ნ“ და „კ“ იკითხება, რომელთა თავზეც ქარაგმის ნიშანია დასმული. ამ წარწერების მიხედვით შეიძლება აქ „წ(მიდა) ნ(ი) კ(ოლოზი)“ ამოვიკითხოთ, რაც გვაფიქრებინებს, რომ რელიეფზე წარმოდგენილი ფიგურა წმინდა ნიკოლოზ საკვირველმოქმედს უნდა განასახოვნებდეს. წარწერასთან ერთად, ამას ადასტურებს რიგი იკონოგრაფიული დეტალები – უპირველესად, რთული საეპისკოპოსო, სამღვდელმთავრო შესამოსელი, რომლის შემადგენელი ნაწილები – შიდა კვართი, ოლარი, ფელონი და ზემოდან მხრებზე მოხვეული ომოფორი², ქვის ზედაპირის დაზიანებისა და რელიეფის შესრულების პირობითობის მიუხედავად, კარგად აღიქმება. ასეთი სამოსითაა წარმოდგენილი წმ. ნიკოლოზი შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების ჩვენთვის ცნობილ თითქმის ყველა ნიმუშზე. მაცხოვრის გამოსახულების მსგავსად, ცალ ხელში

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის – „შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება“- ფარგლებში. წერილი მოხსენებად იქნა წაკითხული 2015 წლის დეკემბერში გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კვლევით ცენტრში ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე.

1 მადლობას ვუხდით ანა კლდიაშვილს და ნინო ცარციძეს ამ რელიეფის არსებობის შესახებ მოწოდებული ინფორმაციისთვის.

2 ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმი (VI-XIV სს), თბ., 1964, გვ. 94-99.

სახარებითა და მაკურთხეველი, ან უბრალოდ, მკერდთან მიტანილი მარჯვენით წარმოდგენაც წმინდა ნიკოლოზის იკონოგრაფიისთვისაა ნიშანდობლივი³. ჯალაურთას გამოსახულების სახის ტიპიც წმინდა ნიკოლოზის იკონოგრაფიულ ტიპს შეესაბამება – კეთილი, თითქოს მომღიმარი გამომეტყველებით, რასაც ქმნის თვალებისა და წარბების თავისებური გადაწყვეტა. განსაკუთრებით სახასიათოა ჯალაურთას ფიგურის ვარცხნილობა – შუბლზე მცირედ ჩამოყრილი თმით.

მირონ-ლუკის (მცირე აზია) მთავარეპისკოპოსის, (ნიკეის 325 წ. I საეკლესიო კრების მონაწილის) წმინდა ნიკოლოზ საკვირველმოქმედის (257-342 წწ), როგორც ერთ-ერთი მთავარი მეოხისა და მსწრაფლშემწის კულტი ადრეული ხანიდანვე გავრცელებული იყო მთელ საქრისტიანოში⁴. მისი იკონოგრაფიაც ადრეული შუა საუკუნეებიდან ჩამოყალიბდა⁵. წმ. ნიკოლოზის გამოსახულებები წარმოდგენილია რომის სანტა მარია-ანტიკვას VIII საუკუნის ფრესკებზე⁶, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის VII-VIII საუკუნეების კოპტური ან სირიულ-პალესტინური წარმოშობის ენკაუსტიკურ ხატზე, სადაც წმ. ნიკოლოზი მთავარმოციქულთა – წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს და იოანე ოქროპირთან ერთად არის გამოსახული⁷. ამავე მონასტრიდან არის წმ. ნიკოლოზის გამოსახულებიანი X-XI საუკუნეების კიდევ რამდენიმე ხატი⁸, წმ. ნიკოლოზის გამოსახულება სხვა ეკლესიის მამათა გვერდით გვხვდება კონსტანტინეპოლის აია სოფიას სამხრეთ ტიპანზე (IX ს.)⁹ და მრავალი სხვა.

როგორც შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მკვლევარები აღნიშნავენ, წმინდა ნიკოლოზის კულტი და მის სახელზე აგებული ეკლესიები საქართველოში ადრეულ ხანაში ფართოდ გავრცელებული არ ყოფილა¹⁰.

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ იერუსალიმური ლექციონარის (VII ს.)¹¹ ქართულ ვერსიაში, რომელიც VIII საუკუნეში უნდა ყოფილიყო თარგმნილი¹², დეკემბრის

3 ამგვარი შესამოსლითა და იკონოგრაფიული ნიშნებით წმ. ნიკოლოზის გამოსახვის ერთ-ერთი ადრეული ნიმუშია სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის VII-VIII სს-ის ხატი – M. Bacci, San Nicola Splendori d' arte d' Oriente e d' Occidente, Skira editore, Milano, 2006, გვ. 186, ილ., 1.5.

4 საღვთისმეტყველო ლიტერატურაში ცნობილია ორი წმინდა ნიკოლოზი – მირონ-ლუკის ეპისკოპოსი (IV ს.) და სიონის ეპისკოპოსი (VI ს.). X ს.-ში ეს ორი პიროვნება ერთი წმინდანის სახეში გაერთიანდა, შეიქმნა მისი ცხოვრების ახალი ტექსტები და ერთი წმ. ნიკოლოზის კულტი ჩამოყალიბდა – N. Ševčenco, The Life of Saint Nicholas in Byzantin Art, Torino, 1983, გვ. 161-162, 172-173; И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992, გვ. 95.

5 N. Ševčenco, The Life of Saint Nicholas ...; Mihele Bacci, San Nicola Splendori ...; S. Burnett, The cult of St. Nicholas in Medieval Italy, V. 1, University of Warwick, 2009.

6 G. Pollio, Il culto e l' iconografia di san Nicola a Roma, ილ. 1; M. Bacci, San Nicola Splendori

7 Mihele Bacci, San Nicola Splendori ..., გვ. 186, ილ., 1.5.

8 M. Bacci, Il corpo e l' imagine di Nicola, San Nicola Splendori, გვ. 15-30, ილ. II, 1, 5, 6.

9 N. Ševčenco, The Life of Saint Nicholas in Byzantin Art, გვ. 19-20.

10 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, გვ. 106-107; მ. დიდუბუღიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვის საკითხისათვის ყინცივისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობაში. საქართველოს სიძველენი, № 6, თბ. 2004, გვ. 135.

11 К. С. Кекелидзе, Иерусалимский канонар VII века (грузинская версия), Тиф., 1912.

12 იქვე, გვ. 26.

თვის საკითხავებში, წმ. ნიკოლოზის ხსენების დღეც არის აღნიშნული¹³. ხელნაწილში წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების უადრესი ქართული თარგმანი იერუსალიმის წმ. საბა განწმენდილის ლავრის VIII-IX საუკუნეთა მიჯნის ქართველ მოღვაწეს – სეითს ეკუთვნის, შემდგომი ხანის, X-XI საუკუნეების თარგმანები კი, წმმ. ეფეთიმე და გიორგი მთაწმინდელების ნაშრომების სახით შემოგვრჩა.¹⁴ ისიც საგულისხმოა, რომ XI საუკუნის დასაწყისში (1010-1014 წწ.) წმ. ნიკოლოზის სახელზე საქართველოში შენდება ნიკორწმინდის მოზრდილი, გუმბათური ტაძარი¹⁵, რომლის თანადროულ, მრავალრიცხოვან წარწერებშიც, ბაგრატ მეფის (ბაგრატ III), გიორგი უფლისწულის, თუ სხვა ისტორიულ პირთა უფლის წინაშე მეოხებასა და შეწყალებას „მღვდელთმოდვარს“ („მღვდელთმთავარს“) წმ. ნიკოლოზს შესთხოვენ¹⁶, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ იმ ხანად წმ. ნიკოლოზის კულტი საქართველოში უკვე საკმაოდ პოპულარული უნდა ყოფილიყო.

რაც შეეხება წმინდა ნიკოლოზის გამოსახულებებს, საქართველოში ისინი ძირითადად განვითარებული და გვიანა შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში გავრცელებული. ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში წმ. ნიკოლოზის ყველაზე ადრეული გამოსახულება ატენის სიონის XI საუკუნის მეორე ნახევრის საკურთხეველის ფრესკაზე¹⁷ გვხვდება. წმ. ნიკოლოზი წარმოდგენილია ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის სახელობის (XIII ს.)¹⁸, დავით გარეჯის „უდაბნოს“ ასევე, წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის (XII-XIII სს.)¹⁹, რკონის (XIII ს.), წალენჯიხის (XIV ს.)²⁰, ტაბაკინის (XVI ს.)²¹, მაღალანთ ეკლესიის კანკელისა და სხვა ტაძართა მოხატულობებში. წმ. ნიკოლოზს, უმეტესწილად საკურთხეველის აფსიდში, წმინდა მამათა რიგში გამოსახავენ, თუმცა გვხვდება მისი ცხოვრების ამსახველი ციკლებიც (უდაბნო, ყინცვისი, წალენჯიხა,

13 იქვე, გვ. 145.

14 საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, შემდგენელი ე. გაბიაშვილი, მ. მამაცაშვილი, ა. ღამბაშიძე, თბ., 2007, გვ. 688-689.

15 Н. П. Северов. Г. Н. Чубинашвили, Памятники грузинской архитектуры, I, Кумурдо и Никорцминда, Москва, 1947, გვ. 17-23; Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития бароккального стиля в грузинском искусстве, Вопросы истории искусства, т. I, Тб., 1970, გვ. 236, 261.

16 გ. ბოჭორიძე, რეკლამის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, თბ., 1994, (პირველი გამოცემა – რაჭის ისტორიული ძეგლები, სმმ, V, 1930) გვ. 95-101; ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი – II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები, ნაკვ. I (IX-XIII სს), შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ვალერი სილოგავამ, თბ., 1980, გვ. 55, 101, 103.

17 თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984, ტაბ. 52-53.

18 მ. დიდუბელიძე, ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის შესახებ. საქართველოს სიძველენი, №1, 2002, გვ. 85-100; საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვის საკითხისათვის ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობაში. საქართველოს სიძველენი, № 6, თბ., 2004, გვ. 116-140; წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების ციკლი ყინცვისის მოხატულობაში. ქართული ხელოვნების ნარკვევები – IV, თბ., 2005, გვ. 31-34.

19 მ. ბულია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამის შესახებ. გ. აღიბეგაშვილისადმი მიძღვნილი სესიის მასალები, თბ., 1999, გვ. 15-17; მ. ბულია, ა. ვოლსკაია, დ. თუმანიშვილი, დავითგარეჯის მონასტრები – ლავრა, უდაბნო, თბ., 2008, გვ. 16-17.

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

21 И. Мамаиашвили, Роспись Табакини, Тб., 1991.

რკონი, მადლაანთ ეკლესია, ახალი შუამთა²²). წმ. ნიკოლოზის გამოსახულებას ასევე გვხვდება XI საუკუნის მცირე სენაქსარის მინიატიურასა და ამავე ხანის შემოქმედის ვერცხლის ფირფიტაზე²³, უბისის XIV საუკუნის ფერწერულ კარედ ხატზე²⁴, ალავერდის XVI საუკუნის ჭედურ ხატზე²⁵ და სხვ.

რაც შეეხება ქართულ რელიეფურ პლასტიკას, აქ, წმ. ნიკოლოზის გამოსახულებები მცირე რაოდენობით შემოგვრჩა. მისი ფიგურა გამოკვეთილია ანანურის XVII საუკუნის (1689 წ.) ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთი ფასადის ფრონტონში ჩასმულ ფილაზე²⁶ (სურ. 2), რომელიც იდენტიფიცირებულია ნუსხური წარწერით და თბილისის სურბ ნიშანის XVIII საუკუნის (1703 წ.) ეკლესიის გუმბათის დასავლეთ წახნაგზე თანმხლები მხედრული განმარტებითი წარწერით²⁷ (სურ. 3). უფრო ადრეული ნიმუში გვაქვს ჯრუჭის ეკლესიის კანკელის ფილის (74X80 სმ.) ფრაგმენტზე²⁸ (სურ. 4), სადაც წმ. ნიკოლოზი წმ. ბასილი დიდის გამოსახულებასთან ერთადაა წარმოდგენილი. ეს ფილა, რომელიც ჯრუჭის (საჩხერის მუნიციპალიტეტი) წმ. გიორგის ტაძრის საკურთხეველში, ტრაპეზის სამხრეთ პირზე იყო ჩასმული²⁹, 1991 წლის მიწისძვრის შედეგად ეკლესიის დანგრევისას საგრძნობლად დაზიანდა. მიწისძვრამდე გამოსახულებები და მათი განმარტებითი წარწერები – წ(მიდა)ი ბ(ა)ს(ი)ლი, წ(მიდა)ი ნ(ი)კ(ო)ლოზ – თითქმის სრული სახით იყო შემორჩენილი³⁰. ამ ფილას რენე შმერლინგი ფართო ორნამენტირებული ჩარჩოს, პროფილების და სხვა სტილური მახასიათებლების მიხედვით XI საუკუნის კანკელების წრეს მიაკუთვნებს³¹. ამავე ხანით ათარიღებს რელიეფური გამოსახულებების თანმხლებ, კიდურწაისრული ასომთავრული გრაფემებით შესრულებულ განმარტებით წარწერებს ვალერი სილოგავაც³². წმ. ნიკოლოზის კიდევ ერთი გამოსახულება წარმოდგენილია ჩუკულის (სვანეთი) წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზის ეკლესიის XI საუკუნის პირველი მეოთხედით დათარიღებულ ხის კარის³³ რელიეფურ გამოსახულებებს შორის (სურ. 5), რაც ამ

22 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, გვ. 82-108.

23 თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980, ილ. 27.

24 იქვე, ილ. 45.

25 იქვე, ილ. 54.

26 ე. კვაჭატაძე, წმ. ნიკოლოზის რელიეფური ხატი ანანურის ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე. საქართველოს სიძველენი, № 10, თბ. 2007, გვ. 135-147, სურ. 4.

27 იქვე, გვ. 141, სურ. 5.

28 გ. წერეთლის ცნობით ეს ფილა ჯრუჭში ეხვევის ეკლესიიდან იყო გადატანილი, Г. Церетели, МАК, VII, 1898, გვ. 109.

29 ექვთიმე თაყაიშვილი, ჯრუჭის მონასტერი და მისი სიძველეები, გამოსაცემად მოამზადა ზაზა სხირტლაძემ ნათია გელდიაშვილის მონაწილეობით, თბ., 2010, გვ. 10, 34.

30 გ. ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ., 1995, გვ. 223.

31 Р. О. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 164-166, ტაბ. 59.

32 ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი – II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები, ნაკვ. I (IX-XIII სს), გვ. 129-130, სურ. 120, 120ა.

33 Н. Чубинашвили, Деревянные резные двери из сел. Оциндале, Джахундери и Чукули, ქართული ხელოვნება № 3, თბ., 1950, გვ. 119-140, ტაბ. 46.

ფიგურის თანმხლები ნუსხანარევი ასომთავრული განმარტებითი წარწერითა დადასტურებული. ასევე, საინტერესოა, ნიკორწმინდის ტაძრის გუმბათის ყელის ქვედა სარტყელზე, სწორკუთხა ორნამენტულ მოჩარჩოებებში ჩასმული თითქმის იდენტური წვეროსან მამაკაცთა შარავანდმოსილი, ჯვრებიანი ომოფორებით დამშვენებული სამღვდლო შესამოსელით წარმოდგენილი ფიგურები (სურ. 6).

ყოველ მათგანს მარცხენა ხელში სახარება უჭირავს, მარჯვენა კი, მკერდთან აქვს მიდებული (იყო რვა გამოსახულება, აქედან ორი ჩამომტვრეულია). განმარტებითი წარწერების არარსებობის მიუხედავად, სამოსისა და სხვა ნიშნების მიხედვით, ისინი ეკლესიის მამათა გამოსახულებებს უნდა წარმოგვიდგენდნენ, რომელთა შორისაც, როგორც ერთ-ერთი წმ. მამა და რაც მთავარია, როგორც ნიკორწმინდის ტაძრის პატრონი, უდაოდ, იქნებოდა წმ. ნიკოლოზის ხატიც.

არსებული მასალიდან ირკვევა, რომ წმ. ნიკოლოზის გამოსახულებანი საქართველოში XI საუკუნის დასაწყისამდე არ შემორჩენილა. რაც შეეხება ჯალაურთის რელიეფს, მისი შესრულების დრო რელიეფის სტილური მახასიათებლების მეშვეობით უნდა განისაზღვროს.

ჯალაურთას რელიეფის მხატვრულ-სტილური შესრულების საერთო პირობითი ხასიათი – ფიგურის ერთიანი, დაუნაწევრებელი, ბლოკური სხეული, მისი პროპორცია – ტანთან შედარებით საგრძნობლად გადიდებული თავი; ქვაზე კვეთის ხერხები – ფონიდან საკმაოდ ამოზიდული (2,5 სმ-ის სიმაღლეზე), მოჩარჩოების დონეზე მოცემული გამოსახულების შებრტყელებული ზედაპირი, ფორმათა ერთმანეთზე დაშრევა, რაც გამოიხატება სახის, თმის, შარავანდის, სამოსის დეტალების სხვადასხვა სიბრტყობრივ პლანში განლაგებაში; ცერად ჩაკვეთა, რაც თავს იჩენს სამოსის დრაპირების გადმოცემაში, გრაფიკული ჩაჭრა, რითაც თმა-წვერის ზედაპირია დაფარული, ყოველივე ეს, X საუკუნის ქართული ქვის პლასტიკის ნიმუშებთან იჩენს მსგავსებას (მაგ., ფეტობნის, ცაიშის, ურავლის აგარის, სოხუმის მიდამოებში აღმოჩენილი კანკელის ფრაგმენტისა³⁵ – სურ. 6 – და სხვა რელიეფები). ამ უკანასკნელს ჯალაურთას ფიგურა ფეხის ტერფების ფასში განლაგებითაც ემსგავსება. გარდამავალი ხანის რელიეფებში ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურების ტერფები ყოველთვის პროფილშია გამოსახული. ტერფების ფასში, რაკურსით გადმოცემა უფრო მეტად X საუკუნის ბოლოსა და XI საუკუნის რელიეფებისთვისაა სახასიათო, მაგ. საფარის მონასტრის წმინდა საბას ეკლესიის კანკელის (X ს.-ის ბოლო, X-XI სს.-ის მიჯნა)³⁶ დანიელ წინასწარმეტყველის ფიგურა (სურ. 7), ან, იმავე ჯრუჭის კანკელის ფილის გამოსახულებები (სურ. 4) და მრავალი სხვა. ისიც აღსანიშნავია, რომ XI საუკუნის რელიეფების ფიგურები ჯალაურთასთან შედარებით უფრო დაგრძელებული პროპორციებით, პატარა თავებით, დიფერენცირებული ფორმებით, მეტი მოძრაობით ხასიათდება.

34 იქვე, გვ. 129.

35 Г. Алибегашвили, Рельефная плита из окрестностей Сухуми, Сообщения АН. Грузинской ССР. Т. XII, № 8, Тб., 1951, გვ. 511-515.

36 თ. ხუნდაძე, საფარის მონასტრის წმინდა საბას ტაძრის კანკელი. საქართველოს სიძველენი №17, თბ., 2014, გვ. 181-192.



X საუკუნეს უკავშირდება აგრეთვე ჯალაურთის რელიეფის წარწერის ნიშნებიც – კიდურწერტილოვნება³⁷, რომელიც გამოხატულია გრაფემებზეც და ქარაგმაზეც.

საინტერესოა ჯალაურთის რელიეფის თავდაპირველი მდებარეობისა და ფუნქციის საკითხიც. ზომის სიმცირისა (მთელი ქვის ზომაა 29X47 სმ., ფიგურისა კი – 33X11 სმ.) და გამოსახულების სამოსის, თმა-წვერის დეტალური დამუშავების მიხედვით, ჯალაურთის ფილა მცირე არქიტექტურულ ფორმას უფრო შეესაბამება, ვიდრე მონუმენტურს, საფასადეს. განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი მოჩარჩოება – სადა, მსხვილი ლილვის შიდა ჩარჩოს გარედან ბრტყელი, დამრეცი, ასევე სადა მოჩარჩოება საზღვრავს. მას მხოლოდ მარცხენა მხარეს შემორჩენილი ორნამენტული ფრაგმენტი დაუყვება, რომელიც სავარაუდოდ მთელი ფილის გარე მოჩარჩოების ნაწილს შეადგენდა. ამგვარად გადაწყვეტილი ფილები X საუკუნის ბოლოსა და XI საუკუნის პირველი ნახევრის კანკელებს ახასიათებს, მაგ., საფარის წმ. საბას ტაძრის, ჯრუჭისა და სხვ. თუმცა, ჯალაურთის გარე ჩარჩოს ფრაგმენტზეც ჩანს, რომ ჩუქურთმა უფრო მარტივი სახისაა, ვიდრე საფარისა და ჯრუჭის. XI საუკუნის კანკელთა ფილების შიდა მოჩარჩოებაც ყოველთვის ჩუქურთმითაა დაფარული³⁸. ჯალაურთისა კი, სოხუმის X საუკუნის ფილის (სურ. 6) მსგავსად სადაა. ასე, რომ ჯალაურთის ფიგურის მომსახდრეელი ლილვის სისადავეც მისი შესრულების ადრეულობის ერთ-ერთ დასტურად შეიძლება მივიჩნიოთ. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჯალაურთის რელიეფი X საუკუნის მეორე ნახევრით, ან ბოლო ხანებით შეიძლება დათარიღდეს. ვფიქრობ, რომ, ეს ფილა თავდაპირველად სოფელ ჯალაურთის ძველ, სავარაუდოდ X საუკუნის ეკლესიას ეკუთვნოდა, რომელიც შემდგომ, გვიან განახლებულ ტაძარში ხელმეორედ იქნა გამოყენებული, რასაც ამ რელიეფური ფრაგმენტის გვერდების სწორად ჩამოჭრაც ადასტურებს.

ერთადერთი, რაც ეჭვქვეშ აყენებს იმ მოსაზრებას, რომ ჯალაურთის რელიეფი კანკელის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს, არის მისი სისქე, რომელიც 22 სმ.-ს უდრის, მაშინ, როდესაც წებელდის და გველდესის ფილების სისქე 8 სმ., სოხუმის – 6 სმ., ზედაზნის – 12 სმ. ასეა, თუ ისე, წმ. ნიკოლოზის, როგორც მღვდელმთავრისა და ეკლესიის სიმბოლოს, ერთ-ერთი მთავარი მეოხის, მართლმადიდებლობის მცველის³⁹ წარმოდგენა საკურთხეველის ზღურბლზე – კანკელზე, ვფიქრობ, სრულიად მისაღებია. ამის მაგალითი ხომ, ამავე რეგიონის ჯრუჭის კანკელის ფილაზე გვხვდება (სურ. 4). რთულია, იმის მტკიცებაც, თუ რა გამოსახულებები იქნებოდა წარმოდგენილი ჯალაურთას ეკლესიის კანკელზე (?) წმ. ნიკოლოზთან ერთად. არ არის გამორიცხული, რომ (სხვა ფიგურებთან – იესო ქრისტე, ღმრთისმშობელი?) აქაც, ჯრუჭის რელიეფის მსგავსად, წმინდა ბასილი დიდი ყოფილიყო გამოსახული (?).

ამრიგად, ჯალაურთის რელიეფის სახით, შუა საუკუნეების ქართულ

37 ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი – I, აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V-X სს), შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნ. შოშიაშვილმა, თბ., 1980, გვ. 29, 33.
38 P. O. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 116-177.
39 მ. დიდებულიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის... გვ. 134.

რელიეფურ ქანდაკებას კიდევ ერთი საინტერესო ნიმუში შეემატა. ჯალაურში რელიეფი მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ ის არის ქართულ ხელოვნებაში დღემდე ცნობილ წმინდა ნიკოლოზის გამოსახულებებს შორის ყველაზე ადრეული ნიმუში, რაც ზემოხსენებული ლიტურგიკული და სასულიერო ლიტერატურული ძეგლების ადრეულ ქართულ თარგმანებთან ერთად, X საუკუნეში, საქართველოში ამ წმინდანის კულტის არსებობას ადასტურებს.

Tamar Khundadze

Newly Discovered Relief from the Village Jalaurta

A stone plaque with the image of a Saint (it had fallen down from the masonry of the Late Medieval church of the Virgin, damaged during the earthquake in 1991) is kept at the Cabinet of Art in Jalaurta secondary school (Imereti, western Georgia, Sachkhere municipality). Greyish sandstone plaque (47 x 29 x 22 cm.) bears a fragmented image of the bearded Saint clad in clerical vestments – iconography and the accompanying inscription identifies him as St. Nicholas. Images of this famous Church Father (known as early as the 7th-8th cc.) appear in Georgia at a relatively late date – although his commemoration day was established the latest in the 8th c. and his Vita was being translated from the 8th-9th cc. onwards – his earliest known representation is that of the second half of the 11th c., from Ateni Sion church; further on he is seen both in the mural decorations (Church of St. Nicholas in David gareji “desert”, 12th-13th cc.; Kintsvisi church of St. Nicholas, early 13th c.; Rkoni, 13th c.; Tsalenjikha, 14th c.; Akhali Shuamta, 16th c.; Magalaant Eklesia, 17th c., *etc.*) and painted and repoussé icons.

In the reliefs, earliest known image of St. Nicholas is also dated to the 11th c. (Jruchi chancel-barrier plaque, Chukuli wooden icon), emerging sporadically later on (Ananuri, 1689; Tbilisi Surb Nshan Armenian church, 18th c.).

Jalaurta relief, due to the character of its modelling and proportions (a somewhat big head), finds affinity with the reliefs of the turn of the 10th-11th cc. (e.g., a relief from Sapara monastery – Daniel in the Lions’ Den), which is also confirmed by the palaeography of its inscription. Accordingly, it proves to be the earliest among the images of St. Nicholas known so far in Georgia. It seems likely to have been a chancel-barrier relief – this is evidenced by the dimensions of the plaque and framing of the image, although its thickness is quite unusual (22 cm., instead of the usual 6-12 cm.).



სურ. 1. ჯალაურთა. რელიეფი
წმ. ნიკოლოზი



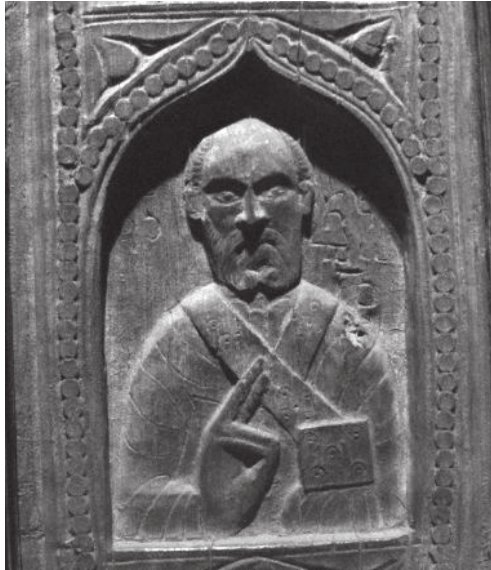
სურ. 2. ანანური. წმ. ნიკოლოზი



სურ. 3. თბილისი. სურბ ნიშნის ეკლესია.
წმ. ნიკოლოზის რელიეფი



სურ. 4. ჯრუჭი.
კანკელის ფრაგმენტი
წმ. ნიკოლოზისა და
წმ. ბასილის
გამოსახულებით



სურ. 5. ჩუკული. ხის კარი.
წმ. ნიკოლოზი



სურ. 6. ნიკორწმინდა. გუმბათის ყელი.
წმ. მამები



სურ. 7. სოხუმის მიდამოები.
კანკელის ნაწილი



სურ. 8. საფარა. წმ. საბას ეკლესიის
კანკელის ფრაგმენტი

მაია ქებულაძე, დავით სულაბერიძე
ქუთაისის ნ. ბერიძის მემორიალის სახ. სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი

ჯრუჭის მონასტრის დაარსების თარიღისა და მფლობელთა საკითხისათვის¹

ჯრუჭის მონასტრის დაარსების თარიღის განსაზღვრა, ძირითადად, ეპიგრაფიკულ მასალებსა და ძეგლის არქიტექტურულ დეტალებზე დაყრდნობით ხერხდება. XIX საუკუნეში ჯერ ფედერიკ დეუბუა დე მონპერდომ და შემდეგ მარი ბროსემ სათავე დაუდეს სულიერებისა და კულტურის ამ მნიშვნელოვანი კერის შესწავლას. მათი ყურადღების მიღმა არ დარჩენილა ლაპიდარული წარწერები, მაგრამ დასკვნები სწორად ვერ გამოიტანეს და თავიანთ ნაშრომებში მიუთითეს, რომ ჯრუჭის წმინდა გიორგის ეკლესია არც ისე ძველია². პ. გნილოსაროვი კონკრეტული თარიღის მითითების გარეშე აღნიშნავს, რომ ჯრუჭის მონასტერი აგებულია იმერეთის სამეფოს აყვავების ეპოქაში³. იმავეს წერს თ. ხუსკივაძე⁴. გ. ბოჭორიძე⁵, გ. ჩიღვინაძე⁶, ტ. მაჭარაშვილი⁷ ჯრუჭის მონასტერს X საუკუნით ათარიღებენ; მ. იზორია⁸, ო. ნიქაბაძე⁹ და მ. ცუხიშვილი¹⁰ – X-XI სს-ით; ვ. სილოგავა¹¹, ვ. ბერიძე¹², ზ. სხირტლაძე¹³ და თ. ბერაძე¹⁴ – XI საუკუნით. ამ

- 1 წერილი მომზადდა ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის მიმდინარე პროექტის – „ჯრუჭის მონასტრის ისტორიის ფუნდამენტური კვლევა და მისი საგანძურის სამეცნიერო კატალოგიზაცია“ – ფარგლებში, სსიპ „შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდში“ მოპოვებული გრანტის (FR/286/1-10/14) მეშვეობით.
- 2 F. Dubois de Montpereux, Voyage autor du Caucase, chez les Tscherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée, T. III, 1839, gv. 176; M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécuté en 1847-1848 sous les auspices du prince Vorontzof, lieutenant du Caucase, membre de l'Académie impériale des sciences, 1851, გვ. 82.
- 3 П. Гниლოსаров, Очерки из жизни Митрополита Давида. Кавказский календарь на 1854 г., Тиф., 1853, გვ. 498.
- 4 Ф. Хускивадзе, Квирильское ущелье. Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа, вып. XIII, Тиф., 1892, გვ. 36.
- 5 გ. ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, წიგნი შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ლევან რატიანმა, თბ., 1995, გვ. 224.
- 6 გ. ჩიღვინაძე, ჯრუჭის მონასტრის ისტორიისათვის. ისტორიულ-შემეცნებითი ჟურნალი „ისტორიანი“, №2, 2012, გვ. 57-61.
- 7 ტ. მაჭარაშვილი, ჯრუჭის მონასტერი, თბ., 2008, გვ. 3.
- 8 მ. იზორია, ჯრუჭის მონასტრის მთავარი ტაძრის დაგეგმარების საკითხისათვის. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომების კრებული, XXV, თბ., 2015, გვ. 231.
- 9 ო. ნიქაბაძე, ჯრუჭს მიხედვა სჭირდება. გაზეთი „კომუნისტი“, №229, 4 ოქტომბერი, 1981, გვ. 4.
- 10 მ. ცუხიშვილი, ჯრუჭის მონასტერი. სამეცნიერო საზოგადოებრივი ჟურნალი „სამი საუნჯე“ №1, 2012, გვ. 96.
- 11 ვ. სილოგავა, ქართული ლიპიდარული წარწერების კორპუსი, II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები, ნაკვ. I (IX-XIII საუკუნეები), თბ., 1980, გვ. 129, 179, 180-182. ვ. სილოგავა ჯრუჭის მონასტრის დაარსების საკითხს არ განიხილავს, მაგრამ ამ ტაძრის ეპიგრაფიკულ მასალებს შორის ყველაზე ადრინდელს ათარიღებს XI საუკუნით.
- 12 ვ. ბერიძე, XVI-XVII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, გვ. 208.
- 13 ზ. სხირტლაძე, ჯრუჭის მონასტრის სიძველეები, ჟურნალი „ფუძე“, №3, 2005, გვ. 7.
- 14 თ. ბერაძე, ჯრუჭის მონასტერი, ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 11, 1987, გვ. 587.



მოსაზრებების თანახმად, ტაძრის დაფუძნების ქვედა ზღვრად მიჩნეულნი ხოლო ზედად - XI საუკუნე.

არსებობს პუბლიკაციები, რომელთა მიხედვითაც, ძველი კიდე უფრო ადრე - IX საუკუნეში აიგო. სამწუხაროდ, ავტორები წყაროებს არ უთითებენ; ი. გუნია აღნიშნავს: „ჯრუჭის წმინდა გიორგის ეკლესია IX-X საუკუნეების მიჯნაზე დაარსდა“¹⁵, ბეჟან, ნოდარ და შოთა სივსივაძეებს მიაჩნიათ, რომ ეს მოხდა IX-XI საუკუნეებში¹⁶, ი. ცარციძე კი ძველს ყველაზე დიდი ინტერვალით - IX-XII საუკუნეებით ათარიღებს¹⁷. გავიდა ხანი ამ სტატიების დაწერიდან და IX საუკუნე ჯრუჭის ტაძართან მიმართებით კვლავ ამოტივტივდა. ჩვენი საუკუნის 10-იანი წლების დასაწყისში ეკლესიის ეზოში ნაპოვნი იქნა ფილა ასომთავრული წარწერით¹⁸. მ. იზორია წერს: „ამ ქვაზე შერჩენილი კირის კვალი მოწმობს, რომ ის კედელში პირშექცევით იდგა და მიწისძვრის რყევებს უნდა მოეწვივა ადგილიდან. ფილაზე იკითხება: „წ(მინდა)ო გ(იორგი) ა(დიდენ) არსენ მამადმთავარი.“ ზ. ალექსიძის წინასწარული დასკვნით, ფილაზე ამოკაწრული ასოთა მოსაზრება არაუგვიანეს IX ს-ს უნდა ეკუთვნოდეს (ამჟამად წარწერას პალეოგრაფიულად იკვლევს თ. ჯოჯუა)“¹⁹.

გ. ბერიძე უთითებს, რომ „ტაძარზე შეინიშნება არაერთი შეკეთებისა და გადაკეთების კვალი, რის შედეგადაც იგი საკმაოდ რთული სხეულის მქონე ძველად ჩამოყალიბდა“²⁰. უფრო ადრე, ამავე აზრისა იყო ექ. თაყაიშვილიც²¹. მ. იზორიას კვლევებით, „ჯრუჭის წმინდა გიორგის ეკლესია X-XI საუკუნეებში იყო სამნავიანი ბაზილიკა (ამ მოსაზრების დამადასტურებელი ძლიერი კვალი აღმოსავლეთი მხრიდან შეინიშნება, რომლის სიმეტრიულად დანაწევრებულ ფასადს ნაკლებად შეხებია გადაკეთებები) და XVI საუკუნეში მოხდა მისი რეკონსტრუქცია ... გუმბათიან ეკლესიად“²². ყოველივეს გათვალისწინებით, ჯრუჭის მონასტერი შუა საუკუნეების ძეგლია. მისი დაარსების თარიღად შეიძლება ვივარაუდოთ IX-X საუკუნეები. XI-XIII საუკუნეებში დროდადრო მოხდებოდა ტაძრის შემდგომი განსრულება (ზოგ შემთხვევაში განახლება), ამიტომაც სრულიად ბუნებრივია ამ პერიოდის ნაკვალევის არსებობა ეპიგრაფიკული მასალის, რელიეფური სკულპტურისა და ხუროთმოძღვრული დეტალების სახით. აღსანიშნავია, რომ არქეოლოგიური თვალსაზრისით ჯრუჭის მონასტრის ტერიტორია შეუსწავლელია. შესაბამისად დაუდგენელია ხუროთმოძღვრული

15 ი. გუნია, საქართველოს მონასტრები, ენციკლოპედიური ცნობარი, თბ., 2005, გვ. 153.
16 ბ. სივსივაძე, ნ. სივსივაძე, შ. სივსივაძე, კიდე ერთხელ ჯრუჭის მონასტრის შესახებ, გაზეთი საქართველოს რესპუბლიკა, 29 მაისი, 1991, გვ. 3.
17 ივ. ცარციძე, ჯრუჭის მონასტრის წარსულიდან, გაზეთი „ოქტომბრის გზით“ საჩხერე, 27 აგვისტო, 1959, გვ. 3.
18 გ. ჩიღვინაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 62; მ. იზორია, დასახ. ნაშრ., გვ. 232.
19 მ. იზორია, იქვე.
20 გ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 208.
21 ე. თაყაიშვილი, ჯრუჭის მონასტერი და მისი სიძველეები, გამოსაცემად მოამზადა ზაზა სხირტლაძემ ნათია გულდიაშვილის მონაწილეობით, თბ., 2010, გვ. 25.
22 მ. იზორია, დასახ. ნაშრ., გვ. 233.

ძეგლის სტატიგრაფია და სამშენებლო ეტაპები. გამორიცხული არ არის, რომ გათხრებით გამოვლენილ სხვადასხვა ფენაში დადასტურებულიყო უფრო ადრინდელი ხანის არქიტექტურის ნაშთები, რადგანაც ხშირად საქართველოში ტაძარი იგებოდა ისეთ ადგილზე, სადაც ისტორიულად სამლოცველო იყო ხოლმე დაფუძნებული. მაგალითად, ეს ნათლად გამოიკვეთა ბაგრატის ტაძრის ტერიტორიაზე ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრებისას²³.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აზრთა სხვადასხვაობაა ჯრუჭის დამაარსებლების შესახებაც. დეუბუას აზრით, ეკლესია წერეთლებს ეკუთვნოდათ²⁴. მარი ბროსეს, ეპიგრაფიკულ წყაროზე დაყრდნობით, მიაჩნია, რომ ის ააშენეს ფალავანდიშვილებმა, რომელთა გვარი აბაშიძეებისაგან მომდინარეობს. ამ ოჯახმა სოლომონ მეორესთან უთანხმოების მიზეზით თავი შეაფარა ქართლს. საფალავანდოს ქონება მეფემ წერეთლებს გადასცა²⁵. მარი ბროსეს დარად მსჯელობს დ. ბაქრაძე²⁶. ნ. დიასამიძე ჯრუჭის აგებას წერეთლების მოღვაწეობას უკავშირებს²⁷. პ. გნილოსაროვი დავით მიტროპოლიტისადმი მიძღვნილ ნარკვევში (ეს პუბლიკაცია მოგვიანებით თარგმნა და ჟურნალ „მწვემსში“ რამდენიმე ნაწილად გამოაქვეყნა დეკანოზმა დ. დამბაშიძემ²⁸) უთითებს, რომ ჯრუჭის მონასტერი სოლომონ პირველმა უბოძა სახლთუხუცესს ზურაბ წერეთელს²⁹. ჯრუჭის მონასტრის და მისი მიმდებარე ტერიტორიების კუთვნილების შესახებ დ. ბაქრაძის მოსაზრებას იზიარებს ექვთიმე თაყაიშვილი: „ეს სახეურის ტერიტორია წინეთ ეკუთვნოდა ფალავანდიშვილებს, მაგრამ სოლომონ II-მ XVIII ს-ის მეორე ნახევარში მათ ჩამოართვა ეს მამული და მისცა ახლად აღმოცენებულს გვარს წერეთლებს. ფალავანდიშვილებიდან მომდინარეობს აბაშიძეები, როგორც სჩანს ჯრუჭის წარწერიდან.“ მკვლევარი იმასაც ვარაუდობდა, რომ ტაძრის საქტიტორო წარწერაში მოხსენებული ჯავახ ერისთავთ-ერისთავი შესაძლოა ფალავანდიშვილების გვარიდან იყოს³⁰. ჯრუჭის საგანძურის დიდი მოამაგე – გ. ბოჭორიძე თავისი ექსპედიციის აღწერებში იმოწმებს პ. გნილოსაროვის პუბლიკაციას, მაგრამ ცვლის მონასტრის აღდგენის თარიღს და, სავსებით სამართლიანად, არ აკავშირებს ამ მოვლენას კონკრეტულად სახლთუხუცესს ზურაბ წერეთლის სახელთან: „მონასტრის აღდგენა-განახლება უნდა მომხდარიყო მას აქეთ, როცა მონასტერი რაჭის საერისთაოს გაუქმების, ე. ი. 1769 წლის, შემდეგ გადაეცა წერეთლებს, რომელთაც იგი საგვარეულო აკლდამად გახადეს³¹“. ს. კაკაბაძის აზრით, „ფალავანდიშვილებმა თავიანთი საგვარეულო სამარხი ჯრუჭის მონასტერი სამონასტრო გლეხებითა და მამულებით XVI

23 ო. ლანჩავა, ქუთაისის არქეოლოგია, ქუთ., 2015, გვ. 252-254.

24 F. Dubois de Montpereux, დასახ. ნაშრ., გვ. 176.

25 M. Brosset, დასახ. ნაშრ., გვ. 82.

26 Дм. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, к. I, Тф. 1875, გვ. 62.

27 ნ. დიასამიძე, ზემო იმერეთსა და რაჭაში მოგზაურობა, გაზ. „ივერია“, 1891, 10 ოქტომბერი.

28 დ. დამბაშიძე, მიტროპოლიტი დავითი. ჟურნალი „მწვემსი“, 1892 წ. №1, №2, №5, №6, №7; 1896, №4, №5.

29 П. Гниლოსаров, დასახ. ნაშრ., გვ. 498.

30 ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 21, 30.

31 გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 224.



საუკუნის პირველ ნახევარში მიჰყიდეს წერეთლებს მოდინახე ციხესთან და სვეტიცხოველთან ერთად³².”

როგორც ვ. სილოგავა უთითებს, წარწერები ჯვრის აღმართვის, ქვის შეწირვისა და ღვთისგან შეწყალების თხოვნით, არის მიწისმფლობელობის ამა თუ იმ სახის დამადასტურებელი იურდიული აქტი. აღმმართველი წარწერიანი ქვის დადგმით (მით უმეტეს, თუ ის ჯვარი იყო), ან კედელში ჩასმით ადასტურებდა ხოლმე თავის უფლებას იმ მიწაზე, რომელზედაც აშენებული იყო ტაძარი. ამის მაგალითად, მკვლევარი ჯრუჭის წარწერებსაც იმოწმებს³³. ჯრუჭის ეპიგრაფიკული მასალა სხვადასხვა მკვლევარის მიერ ზოგჯერ ერთნაირად არ არის ამოკითხული, მაგრამ ეს ხელს არ გვიშლის, რომ ვ. სილოგავას მიერ გამოთქმულ მოსაზრებაზე დაყრდნობით, ჯრუჭის მონასტრის მფლობელებად შუა საუკუნეების სხვადასხვა მონაკვეთში ვივარაუდოთ წარწერებში მოხსენიებული კახა ერისთავი (გ. ბოჭორიძის აზრით, ეს კახა ერისთავი უნდა ფიგურირებდეს პატარა ონის X საუკუნის წარწერაშიც³⁴), ქველი ერისთავი, მიქაელ მამასახლისი (მიქაელთან დაკავშირებით, ექვთიმე თაყაიშვილი ქარაგმის გახსნისას „მამასახლისზე“ მეტად უპირატესობას „მოძღვარს“ ანიჭებს. ამ შემთხვევაში საერო მფლობელად მას ვერ გავიაზრებთ), ჯავახ ერისთავთ ერისთავი, არსენ მამამთავარი (გ. ჩიღვინაძე მას X საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწე ქართლის კათალიკოს არსენ II-სთან აკავშირებს³⁵. თუ დადასტურდა გ. ჩიღვინაძის მოსაზრება, მაშინ აქაც ირიცხება ჯრუჭის კუთვნილება არსენთან (როგორც დიდ ფეოდალთან მიმართებით) და აბაშას ძე გიორგი ფალავანდიშვილი.

ო. სოსელია წერეთელთა სათავადოს ისტორიისადმი მიძღვნილ ნაშრომში აქვეყნებს ზეპირგადმოცემას ამ გვარის იმერეთში გადმოსვლის შესახებ. ლეგენდის მიხედვით, წერეთელთა წინაპარი ლეკი წვივშავიძე ყოფილა, რომელსაც ძველ საუკუნეში დაღესტანი დაუტოვებია და ჯრუჭში დამკვიდრებულა. აქ მას სასახლე აუგია და მომიჯნავე მეზობონეთა ყმა-მამული ძალმომრეობით მიუთვისებია. მას ორი ვაჟი ჰყოლია, რომლებსაც ქრისტიანობა მიუღიათ და სწორედ მათგან მომდინარეობენ თურმე წერეთლები³⁶. ლეგენდა, რა თქმა უნდა, ისტორიულ სინამდვილეს იმპროვიზებულად ხატავს (ლ. ასათიანის აზრით, წერეთლები მკვიდრობდნენ ზემო ქართლის სოფელ წერეთში და იქიდან გადმოვიდნენ იმერეთში³⁷; მ. ჯანაშვილი მიიჩნევს, რომ წერეთლები ოდესღაც, აგრეთვე, სახლობდნენ საინგილოში, კერძოდ, ბელქანში³⁸), მაგრამ სიმართლის

32 ს. კაკაბაძე, შოთა რუსთაველი და მისი „ვეფხისტყაოსანი“, თბ., 1966, გვ. 264.
33 ვ. სილოგავა, ქართული სამართლის ძეგლები დასავლეთ საქართველოს ლაპიდარულ წარწერებში. საქ. სსრ. მეცნ. აკად. მაცნე, ისტორიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, №4, 1972, გვ. 145-147.
34 გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 223-224.
35 გ. ჩიღვინაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 62.
36 ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, თბ., 1981, გვ. 79.
37 ლ. ასათიანი, ცხოვრება აკაკი წერეთლისა, რჩეული ნაწერები, ტ. II, თბ., 1960, გვ. 13.
38 მ. ჯანაშვილი, საინგილო, ტფ., 1910, გვ. 31.



რაც მარცვალი მასში მაინც დევს. ო. სოსელიას მიერ დამოწმებულ სოლომონ მეორის³⁹, დავით მეორისა⁴⁰ და სოლომონ მეორის⁴¹ სიგელებში ხაზგასმულია⁴², რომ ჯრუჭის მონასტერი და მისი მიმდებარე ტერიტორია წერეთლებს იმერეთის მეფის „ძველთა მამა-პაპათაგან“ ჰქონდათ ნაწყალობები და ოდითგანვე ამ გვარის „მამა-პაპათა სამკვიდრო“ იყო. გასათავალისწინებელია, რომ საქართველოს სახელმწიფოებრივი ერთიანობა საბოლოოდ XV საუკუნის მეორე ნახევარში დაიშალა. წერეთლები იმერეთის მეფის „სამკვიდრო“ წყალობას ყველაზე ადრე, სავარაუდოდ, ამ პერიოდში მიიღებდნენ.

კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მასალების მიხედვით შედგენილ „პირთა ანოტირებულ ლექსიკონში“ დამოწმებული საბუთების თანახმად, 1660 წელს დედოფალმა ნესტან-დარეჯანმა და მეფე ბაგრატმა პაატა წერეთელს უბოძეს ყმა-მამული საფალავანდიშილოში. დაუმტკიცეს, აგრეთვე, ადრე ნაწყალობები საჩხერის ნახევარი, ხოდაბუნის წყალობა. 1673 წელს ამ პაატას „ნაქონი ყმა-მამული: აზნაურიშილი, გლეხი, სასახლე, სასაფლაო და ეკლესია“ ბაგრატ მეფემ უბოძა მის ძმას – ქაიხოსრო წერეთელს.⁴³ აქ ნახსენებ ეკლესიაში ჯრუჭის წმინდა გიორგის ეკლესია იგულისხმება, თუ - არა, ამის დადგენა არ ხერხდება, მაგრამ ამ და კიდევ სხვა დოკუმენტებითაც⁴⁴ ცხადი ხდება, რომ ფალავანდიშილთა ქონება სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ფორმით წერეთელთა ხელში გადადის. სამწუხაროდ, უცნობია, თუ რომელ საუკუნეში დაიწყო ეს პროცესი. ნ. სარავას აზრით, ჯრუჭის სამნავიანი ბაზილიკური ეკლესიის რეკონსტრუქცია გუმბათიან ტაძრად, შესაძლოა, უკავშირდებოდეს გიორგი ფალავანდიშილის სახელს⁴⁵, რომლის საქტიტორო-სამშენებლო წარწერა (XV-XVI სს)⁴⁶ იუწყება: „ქ. ძესა აბაშისა ფალავანიშილისა გიორგის შეუნდნეს ღმერთმა და ამა წმიდამა გიორგიმ და მათ სულკურთხეულთა პაპათა და ჩამამავალთა შენთა მაშენებელთა ამინ“⁴⁷.

39 ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილება, ისტორიულ საბუთთა კოლექცია (შემდგომში აღნიშნავთ ასე: ქიმ), №359.

40 კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ზურაბ წერეთლის არქივი S 5369.

41 კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Sd 1563 (შემდგომში მუვითივით მხოლოდ ფონდის ლათინურ აბრევიატურას და საბუთის ნომერს), ქიმ 438¹³ (ასლი).

42 ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 85.

43 გ. ოთხმეზური, გ. მჭედლიძე, მ. სურგულაძე, დ. ქლენტი, ა. ბაქრაძე, თ. ენუქიძე და დ. კლდიაშვილი, პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ქართული ისტორიული საბუთების მიხედვით, ტ. IV, შემდგენლები: მ. სურგულაძე და დ. კლდიაშვილი, თბ., 2007, გვ. 284; Hd 9466, Hd 9388.

44 Hd 2179; Sd 514; Hd6018; Hd2001; Hd2198; Hd2178; Hd2527; Sd509.

45 ნ. სარავა, ჯრუჭის მონასტრის აგების ისტორია და მფობელები. 2015, გვ. 5. ნაშრომი ხელნაწერის უფლებით დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის სახვითი ხელოვნების ფონდში.

46 დიდი მადლიერებით აღვნიშნავთ, რომ ჩვენი თხოვნით წარწერა ფოტოაპირის მიხედვით დაათარღდა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა გ. გაგაშიძემ.

47 წარწერა თავის დროზე განთავსებული ყოფილა ტაძრის დასავლეთ ფასადზე, კარის მარჯვნივ, წმინდა გიორგის გამოსახულების ქვემოთ (გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 225). ტექსტი მცირედენი სხვაობებით ამოკითხულია მარი ბროსეს (დასახ. ნაშრ., გვ. 82), ე. თაყაიშვილისა (დასახ. ნაშრ., გვ. 30) და გ. ბოჭორიძის მიერ (დასახ. ნაშრ., იქვე).

ამ ეპიგრაფიკული წყაროს მიხედვით, უდავოა, რომ XV-XVI საუკუნეებში ჯრუჭის უდაბნოს ქტიტორები და მაშენებლები ფალავნდიშვილები არიან. სამწუხაროდ, ჩვენ ვერ ვადგენთ, წარწერაში მოხსენიებული აბაშას ძე გიორგი ფალავნდიშვილი და მისი „ჩამამავლები“ რა პერიოდის განმავლობაში ფლობდნენ „სულკურთხეულ პაპათა“ ნაშენებ ჯრუჭის მონასტერს და არც ის ვიცით, „მაშენებლობის“ რომელიმე ეტაპი კონკრეტულად გუმბათის დადგმას თუ გულისხმობდა. იქნებ, სწორედ ამ ქტიტორის სოცოცხლეში დაეპატრონენ ეკლესიას წერეთლები და განახორციელეს ბაზილიკის რეკონსტრუქცია?! გადაჭრით ვერაფერს დავასკვნით. ო. სოსელია ასაბუთებს, რომ „თემურ-ლენგის ღაშქრობებით ზემო ქართლსა თუ საინგილოში შევიწროებული წერეთლები იმერეთში XIV საუკუნეში არიან დამკვიდრებული და მათი წარმომადგენლები ისტორიის სარბიელზე XV საუკუნის 30-იანი წლებიდან ჩნდებიან“⁴⁸.

დღემდე მოღწეული ისტორიული მასალების, მკვლევართა დასკვნებისა და ჩვენი მოსაზრებების შეჯერების შედეგად, წერეთლეთა მიერ ჯრუჭის მონასტრის მფლობელობის სავარაუდო ქვედა ზღვრად შესაძლოა ვიგულისხმოთ XV-XVI საუკუნეები, ხოლო ზედა ზღვრად – XVII საუკუნის მეორე ნახევარი.

სოლომონ პირველის სიგელის თანახმად, XVIII საუკუნეში რაჭის ერისთავსა და წერეთლებს შორის ჩამოვარდნილი შუღლის დროს ამ უკანასკნელთ იმერეთის მეფეთა ნაწყალობები ტეროტორია და იქ მდებარე მონასტერი „სიმაგრედ მოერთოთ“, რომელიც მოწინააღმდეგეს აუღია და დაუსაკუთრებია; „ეკლესია ოხრად დაშთომილიყო“⁴⁹. მიტროპოლიტ სვიმონ აბაშიძის ეპიტაფიაში ეს უდაბნო მოხსენიებულია, როგორც „მრავლის წლის დარღვეული“⁵⁰. ვახუშტი ბატონიშვილი მდინარე ჯრუჭულას ხეობის მიმოხილვისას მონასტერზე არაფერს წერს და მოკლედ უთითებს: „ხევსა და კეცებზედ გარდავლენან გზანი რაჭას. ძველად ყოფილა ამას ზედა შენობანი, და აწ ოხერ არს“⁵¹. ივანე ჯავახიშვილი აღნიშნავს, რომ „ვახუშტის გეოგრაფიულ აღწერაზე მუშაობა 1742 წელს დაუწყია და 1745 წელს დაუსრულებია, მაგრამ მისი შრომა იმდენად დიდია და მრავალმხრივი, რომ შეუძლებელია მას მარტო ამ სამი წლის განმავლობაში მოესწრო მისი შემუშავება და დაწერა. ამიტომ, უეჭველია, მას თავისი თხზულებისათვის მასალები და საბუთები დიდის ხნიდგან მოყოლებული უნდა ეგროვებინა“⁵². აქედან გამომდინარე, ალბათ, XVIII საუკუნის 30-იანი წლებიდან მაინც, ჯრუჭის მონასტრის ეკლესია, მოქმედი არ ყოფილა. მ. ცუხიშვილი წერს: „ჯრუჭის სამონასტრო ანსამბლი ვახუშტის დროსაც ამაყად იდგა. უბრალოდ, ან უგზოობის, ან უდროობის გამო იგი ვერ მოხვდა ბატონიშვილის მიერ აღწერილ ობიექტთა ნუსხაში“⁵³. სხვიტორში აკაკი წერეთლის სახლ-მუზეუმის დირექტორმა – ც. ლაშმა ქუთაისის სახელმწიფო

48 ო. სოსელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 81-82.

49 ქიმ 359.

50 ი. წერეთელი, ჯრუჭის მონასტერი. ჟურნალი „მწყემისი“. № 28, 1886, გვ. 4.

51 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (საქართველოს გეოგრაფია), თ. ლომოურისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბ., 1941, გვ. 156.

52 ივ. ჯავახიშვილი, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. VIII, თბ., 1977, გვ. 325.

53 მ. ცუხიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 96.

ისტორიული მუზეუმის თანამშრომლებთან მსჯელობისას გამოთქვა მოსახრებმა, რომ ვახუშტი ბატონიშვილი, შესაძლოა, გულისხმობდა ამავე რეგიონში მდებარე ჭაბუკითის დანგრეულ ისტორიულ ძეგლებს. გადაჭრით რაიმეს მტკიცება ახლა ძნელია, მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ სოლომონ პირველიცა და ვახუშტიც ერთსა და იმავე მეტაფორას ხმარობენ. ბატონიშვილი უთითებს: „შენობანი აწ ოხერ არს“, მეფე წერს: „ოხრად დაშთომილიყო“. ჩვენი ვარაუდით, ორივე შემთხვევაში იგულისხმება არა დანგრეული, არამედ ბრძოლებისაგან თავის უწმინდეს დანიშნულებას მოკლებული, გავერანებული სამონასტრო ანსამბლი (გ. წერეთლის ცნობით, ტაძარს კანკელი არ გააჩნდა და ის დავით მიტროპოლიტმა ჩამოიტანა ეხვევის ღვთისმშობლის ეკლესიის ნანგრევებიდან⁵⁴). სოლომონ პირველმა, ისმინა რა „წმინდანი კრებულის“ ვედრება, „ისევ სამონასტროდ“ გახადა „ეკლესია წმინდისა გიორგისა, რომელ არს ჯრუჭი მიწა-წყლითა, ტყე-ხევნარით“. ამ ფაქტთან დაკავშირებით ო. სოსელია აღნიშნავს: „მეფემ მონასტერი და მისი მიდამოები ჩამოართვა ერისთავს და ჯრუჭისვე მონასტრის წმინდა გიორგის შესწირა. ეს იყო წერეთლთა მხარდაჭერა...“ ერისთავი იძულებული გახდა, ვითომ ნებით, ჯრუჭის მიდამოებიდან გასულიყო⁵⁵. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში შედგენილმა მეფის აღდგინების სიგელმა ჩვენამდე დაზიანებული სახით მოაღწია. ფურცლის კიდე ჩამოხეულია იმ ადგილზე, სადაც, სავარაუდოდ, თარიღი იქნებოდა მითითებული. პ. გნელოსაროვის ზემოთ ნახსენები პუბლიკაციის მიხედვით, რაჭის ერისთავს ყმა-მამული ჩამოართვეს და ჯრუჭის მონასტერი წერეთლებს მიაკუთვნეს 1789 წელს, რაც სიმართლეს არ შეეფერება. ამ დროისათვის სოლომონ პირველი ხუთი წლის გარდაცვლილი იყო. ალბათ, აგტორი გულისხმობდა 1769 წელს, როცა მეფემ მაისის თვეში კათალიკოსობიდან გადააყენა როსტომ ერისთავის ძმა – ბესარიონი, ხოლო სექტემბერში თვითონ როსტომი შთამომავლობასთან ერთდ საბოლოოდ შერისხა, ერისთავების სამფლობელოს ნაწილი სამეფო საკუთრებად გამოაცხადა, ნაწილი კი ერთგულ წერეთლებს უბოძა. სოლომონ მეორეც თავის სიგელში⁵⁶ ამ მოვლენას უკავშირებს ჯრუჭის მონასტრის წერეთლებისათვის დაბრუნებას, მაგრამ, უდავოა, რომ ეს ასე არ ყოფილა. წერეთლებმა აღნიშნულ მოვლენებთან დაკავშირებით ყმა-მამული რაჭაში, მეფის ნებით, 1769 წელს მართლაც მიიღეს, მაგრამ, როგორც სოლომონ პირველის სიგელზე დაყრდნობით ო. სოსელია ასკვნის, ჯრუჭში სამონასტრო ცხოვრება აღდგა 1769 წლამდე, ვიდრე როსტომ ერისთავს და მის შვილებს თვალებს დაუშანთავდნენ და რაჭის საერისთავოს გააუქმებდნენ⁵⁷.

დღემდე არავის გაუმახვილებია ყურადღება სიგელში მოხსენიებულ კათალიკოსზე. საბუთის დასათარიღებლად ჩვენ მნიშვნელოვნად ჩავთვალეთ ის ფაქტი, რომ მეფე დასაწყისშივე უთითებს: „ვისმინეთ ნავედრი კრებულთა წმინდათანი შუავლობითა ყოვლად სანატრელისა რაჭის ერისთავის ძისა ბიძისა

54 Г. Церетели, Археологическая экскурсия по квирильскому ущелью. Материалы по археологии Кавказа, вып. VII, Под редакцией графини Уваровой, М., 1898, გვ. 109.

55 ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, I, თბ., 1973, გვ. 85.

56 Sd1563, ქიმ 438¹³ (ასლი).

57 ო. სოსელია, იქვე, გვ. 85.

ჩვენისა კათალიკოსის ბესარიონისათა და ...ისევ სამონასტროდ გავხადეთ ეკლესია წმიდისა გიორგისა, რომელ არს ჯრუჭი”. ე. ი. როსტომ ერისთავის ძმა – კათალიკოსი ბესარიონი (დედამისი მარიამ ბატონიშვილი იყო, ბაგრატ IV-ის ასული.⁵⁸ ამიტომ უწოდებს სოლომონ პირველი მას ბიძას) ჯერ კიდევ იმერეთშია. მაშასადამე, ჯრუჭის მონასტრის აღდგენის სიგელი არა თუ 1769 წელს, არამედ 1768 წელსაც არ არის დაწერილი, რადგანაც „1768 წელს სოლომონ პირველის წინააღმდეგ ომის გასაჩაღებლად ძმის მიერ ახალციხეში მოციქულად წარგზავნილი კათალიკოსი ფაშამ ციხის ბუხარში დაამწყვდია. ის კი იქედან გაიქცა, თავი დადიანს შეაფარა და ოდიშის „პატრიარქი“ გახდა (ბესარიონი იმერეთსა და რაჭაში აღარც დაბრუნებულა. 1773 წელს გარდაიცვალა სამეგრელოში). ამ დროს სამეგრელოში იმალებოდა თვითონ როსტომ ერისთავიც, რადგანაც მეფემ ჩხართან ბრძოლის მოგების შემდეგ არაერთხელ მოაწყო თავდასხმა რაჭის საერისთავოზე“⁵⁹. სიგელში შავით თეთრზე წერია, რომ მეფეს სასულიერო პირთა ვედრება ჯრუჭის მონასტრის აღდგენაზე სწორედ კათალიკოსმა ბესარიონმა მოახსენა. სოლომონ პირველი აცხადებს, რომ საქმე წერეთლისა და ერისთავის შეთანხმებით გადაწყდაო. საბუთი დამოწმებულიცაა როსტომ ერისთავისა და ქაიხოსრო წერეთლის ბეჭდებით. რა თქმა უნდა, ამ ფორმისა და შინაარსის დოკუმენტი არ დაიწერებოდა მას შემდეგ, რაც დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსად იოსებ ბაგრატიონი (მეფის ძმა) აკურთხეს და ცოტა მოგვიანებით სოლომონ პირველმა „დასდვა წერილი წყვეითა და შეჩვენებით მსოფლიო პატრიარხთაგან, რათა დასასრულამდე ქვეყნისა ძენი და ძის ძენი და შთამომავლობანი” რაჭის ერისთავთა „არღარა მიღებულ იქმნენ მემკვიდრედ რაჭისა“⁶⁰.

ჩვენი აზრით, სიგელი შეადგინეს მაშინ, როცა მეფე და ურჩი ერისთავი ფორმალურად შერიგებული იყვნენ. „შერიგება” კი 50-იან და 60-იან წლებში არაერთხელ მოხდა: 1753 (შეწყალება მეფის წინააღმდეგ თავადური აჯანყების მერე, როცა სოლომონ პირველის წინააღმდეგ ერთად იბრძოდნენ როსტომ ერისთავი და აბაშიძეები: მეფის ბაბუა, დედა და ბიძები), 1757 (შერიგება ხრესილის ომის შემდეგ, როცა ოსმალების ჯარს შემოუძღვნენ რაჭის ერისთავი და არგვეთის დიდი თავადი, ბაბუა – ლევან აბაშიძე), 1761, 1763 (შეწყალება ორჯერ ტყვეთა სყიდვის აკრძალვით უკმაყოფილო თურქეთის ლაშქრობების მერე, როცა მტრის მეგზური და თანამებრძოლი როსტომ ერისთავი იყო) და 1769 (ზავი სამი თვით ადრე, ვიდრე თვალებს დათხრიდნენ და უფლებებს აყრიდნენ რაჭის ერისთავს) წლებში⁶¹. ჩვენ მიერ მიკვლეულ მასალებს შორის

58 ო. სოსელია, იქვე, გვ. 114-115.

59 А. Цагарели, Грамоты и другие исторические документы XVIII столетия, относящиеся к Грузии, т. I. Под редакцией А. Цагарели, Спб., 1891, гв. 17, 31-32; ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ..., 1973, გვ. 100-101.

60 ე. თაყაიშვილი, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მიერ გამოცემული დოკუმენტთა კრებული „საქართველოს სიძველენი“, რედაქტორი ექვთიმე თაყაიშვილი, გამოცემის მომზადებაში მონაწილეობდნენ: მ. ჯანაშვილი, ა. სარაჯიშვილი, დ. კარიჭაშვილი, ა. ქუთათელაძე, 1910, გვ. 570.

61 ე. თაყაიშვილი, იქვე, გვ. 569-570; ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ..., 1973, გვ. 95-97, 99, 102.



ყველაზე ადრინდელი შეწირულობა თარიღდება 1763 წლით, როცა ქუთათელმა მიტროპოლიტმა მაქსიმემ „გამოსაზრდელად ჯრუჭის მონასტრის ძმათა განუწესა და შესწირა, რათა სამღვდელმთავროთ სამწყსოში ჯრუჭის წყალს მდინარეს გაღმა ზეით სვერის შემავალიანათ სამეფოს და საწერეთლოში მანდეეთამდის დრამათ მობოჭილის პურისაგან მესამედი იმ მონასტერს მიეცემოდეს მობოჭვის დროს⁶².“ მაშასადამე, არა უადრეს 1753 წლისა და არა უგვიანეს 1763 წლისა ჯრუჭის მონასტერი განახლდა. ზუსტად ამ სიტყვას ხმარობს მეფე თავის სიგელში და „განახლებაში“ იგულისხმება არა მარტო სასულიერო ცხოვრების კვლავ დაწყება ჯრუჭის უდაბნოში, არამედ ეკლესიის ხელახლა გადაცემა ძველი მფლობელისათვის, ანუ წერეთელთა სათავადოსათვის, რომლის სათავეშიც იმ დროს მეფის უერთგულესი სარდალი ქაიხოსრო V იდგა (ის 1769 წელს მოკლა კაცია II დადიანმა). 1809 წლით დათარიღებულ სიგელში სოლომონ მეორე აღნიშნავს, რომ ჯრუჭის უდაბნო „სასაფლაოდ მიეცა ბიძასა ჩემსა მეფესა მას წერეთლისათვის“⁶³. ე. ი. ამ მონასტერმა, სოლომონ პირველის ნებით, წერეთელთა საგვარეულო ნეკროპოლის ფუნქცია შეითავსა.

ს. კაკაბაძე წერს, რომ სოლომონ მეორის მიერ 1805 წელს შედგენილი სიგელის⁶⁴ თანახმად, „ჯრუჭის მონასტერი დამტკიცებული ყოფილა ზურაბ წერეთელზე და მის სახლზე“⁶⁵. ჩვენ გავეცანით ამ დოკუმენტს. იქ აღნიშნულია, რომ სოლომონ მეორემ სიგელით სახლთუხუცეს ზურაბ წერეთელს,⁶⁶ მის ძმისწულს – სარდალ ქაიხოსროს⁶⁷ და მათი „სახლის შვილთა და შთამომავალთ“ ხელახლა უბოძა წინამორბედ მეფეთა მიერ ნაწყალობები ყმა-მამული და მონასტრები: ჯრუჭი და მღვიმევი.

ყოველივეს გათვალისწინებით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჯრუჭის მონასტრის აგების ზუსტი თარიღი დაუდგენელია. ლაპიდარული წარწერების მიხედვით, იგი, სავარაუდოდ, IX-X საუკუნეებში აშენდა და მისი მფლობელები შუა საუკუნეების სხვადასხვა პერიოდში ერისთავები და ფალავანდიშვილები იყვნენ. არა უადრეს XV და არა უგვიანეს XVII საუკუნიდან მონასტერი წერეთელთა სათავადოს ეკუთვნოდა. XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში ჯრუჭის უდაბნოს მიმდებარე ტერიტორიაზე დიდხანს იბრძოდნენ რაჭის ერისთავი და წერეთლები. „სიმაგრედ ეს ეკლესია მოერთოთ“. ძლიერ დაზარალებული მონასტერი რაჭის ერისთავმა მიისაკუთრა. სოლომონ პირველმა არა უადრეს 1753 წლისა და არა უგვიანეს 1763 წლისა ჯრუჭის უდაბნო „ისევ სამონასტროდ“ გახადა და კვლავ ძველ მფლობელს – წერეთელთა სათავადოს დაუბრუნა.

62 საქართველოს ცენტრალური სახ. საისტორიო არქივი, ისტორიული საბუთების ასლების კოლექცია, ფონდი 1451, საქმე 16, ფ. 187.

63 ს. კაკაბაძე, მასალები დასავლეთ საქართველოს სოციალური და ეკონომიური ისტორიისათვის. საისტორიო კრებული, 1928, გვ. 42; Hd1329.

64 Sd 1563, ქიმ 438¹³ (ასლი).

65 ს. კაკაბაძე, მასალები დასავლეთ საქართველოს სოციალური და ეკონომიური ისტორიისათვის. საისტორიო კრებული, I, თბ., 1928, გვ. 42.

66 ზურაბ წერეთელი იმერეთის სახლთუხუცესი იყო 1778-1786 და 1789-1810 წლებში; იგი წერეთელთა სათავადოს მეთაურობდა თავისი უფროსი ძმის – პაპუნას გარდაცვალების (1790წ.) შემდეგ.

67 ზურაბის უფროსი ძმის, „ზემო ქვეყნის“ მხედართმთავრის (რუხის ომის სახელგანთქანი სპასალარის), 1769-1785 და 1789-1790 წლებში წერეთელთა სათავადოს უფროსის – პაპუნას შვილი.

Maia Kebuladze, David Sulaberidze

On The Issue of Jruchi Monastery Date of Foundation and Owner

The paper has been prepared within the ongoing project of the Kutaisi State Historical Museum – „Fundamental Historical Study of Jruchi Monastery and Scientific Cataloguing of its Treasury” (FR/286/1-10/14) – granted by Shota Rustaveli National Science Foundation.

There are numerous works in Georgia historiography devoted to the history of churches and monasteries, but the Jruchi Saint George’s Monastery has never been an object of comprehensive research. By discovering, studying and analyzing the heretofore unknown materials and systematizing the issues that are already studied, we can now make the conclusions on the date of Jruchi Monastery foundation and its owners as follows:

The exact date of the construction of Jruchi Monastery has not been specified. According to lapidary inscriptions it was supposedly built in IX-X centuries and its owners were the representatives of Eristavi and Palavandishvili in different periods of medieval centuries. Not earlier than the XV century and not later than the XVII century, the Tsereteli Family became an owner of Jruchi Monastery. In the first half of the XVIII century, the Racha’s Eristavis (dukes) and Tsereteli Family have been fighting for a long time for the territory adjacent to Jruchi Desert. According to the charter of the king Solomon I, the church has been transformed into the fortress. The badly damaged Monastery has remained under the ownership of the Racha’s Eristavis (dukes). Not earlier than 1753 and not later than 1763, the king Solomon I has made the territory of Jruchi Desert intended for Monastery again, and transferred it into ownership of the Tsereteli Family.



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

XI საუკუნის სათხის რელიეფი ჯავახეთიდან

სოფელი სათხე ჯავახეთის ახალქალაქიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთის მიმართულებით ოციოდე კილომეტრის დაშორებით, ნინოწმინდის მუნიციპალიტეტში მდებარეობს.

ეკლესია მცირე ზომის დარბაზულ ნაგებობათა ტიპს მიეკუთვნება და ბაგრატ IV-ის დროს, XI საუკუნეში არის აგებული, ფარსმან ერისთავთ-ერისთავის მიერ. ეკლესია ნაგებია ღია ნაცრისფერი საკმაოდ კარგად თლილი, მოზრდილი ქვის კვადრებისგან. მისი ექსტერიერი არ გამოირჩევა დეკორატიული გაფორმების სიმდიდრით, თუმცა ყურადღებას სამხრეთი შესასვლელის არქიტრაფზე, დიდი ზომის ქვის ბლოკზე გამოსახული რელიეფის უხვი და მრავალფეროვანი ორნამენტები და ფიგურული გამოსახულება იქცევს. რელიეფი წარმოადგენს მთლიანად სამხრეთი ფასადის ერთადერთ მხატვრულ და, რასაკვირველია, შინაარსობრივ აქცენტს, რომლითაც ხაზი ესმევა ეკლესიის მთავარი შესასვლელის მნიშვნელობას. სამხრეთი კედლის მხრიდან ტაძარს მოგვიანებით მიაშენეს სომხური გუმბათოვანი ეკლესია და ეს იმუამად ერთადერთი შესასვლელი ახალი ეკლესიის ჩრდილო-დასავლეთ კედელზე, ინტერიერში აღმოჩნდა.

ქართულ არქიტექტურაში, დაწყებული ადრინდელი ხანიდან შუა საუკუნეების მთელ მანძილზე, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ეკლესიაში შესასვლელის გაფორმებას, რომელის გადაწყვეტა მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. სათხის ტაძრის შესასვლელი მარტივადაა გადაწყვეტილი – ამგვარი პორტალები ადრეული ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი. სათხის თანადროული პერიოდის ძეგლებში პორტალები ბევრად უფრო განვითარებულია (მაგალითად, იშხნის დარბაზული ეკლესიის პორტალი, 1006 წ., ეხვევის ეკლესია, XI ს., პატარა ონის, ნიკორწმინდის პორტალები).

სამხრეთ ფასადზე ორნამენტებით და ვაზის მცენარეული გამოსახულებით შემკული უზარმაზარი ღმრთისმშობლის რელიეფი სამხრეთ პარადულ შესასვლელს აქცენტს უსვამს და გამოჰყოფს. ორნამენტებითა და ფიგურებით დამშვენებული ეს მოზრდილი რელიეფი, დარჩენილი ფასადის ცარიელ შეუმკობელ კედლის ფონზე, მკვეთრად, კონტრასტულად აღიქმება. შესასვლელის ამგვარი გაფორმება ჯავახეთის ეკლესიებისთვისაა დამახასიათებელი. აქ ხშირად კეთდება დიდი ზომის ზღუდარები, უხვად შემკული ორნამენტებით.

რელიეფის ზომებია 300×130 სმ. ღმრთისმშობელი და ყრმა, არქიტრავის ჰორიზონტალური ღერძის შუაშია მოთავსებული (სურ. 1, 2), ფიგურების ორივე მხარეს ვაზის სახით ხე სიცოცხლისაა გამოსახული. მთელ ამ კომპოზიციას გარშემო უმშვენებელი ორნამენტული განიერი ჩარჩო ერტყმის.

ღმრთისმშობლის ფიგურა ოდნავ წელსქვემოდაა გადაჭრილი და სამი მეოთხედით მობრუნებული. აქ წარმოდგენილია ე. წ. ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშო-

ბელი¹ მარცხენა ხელით მას ყრმა-ქრისტე უჭირავს, თუმცა სათხის რელიეფზე ყრმა ბევრად უფრო დიდია, ვიდრე ეს ჩვეულებრივ გვხვდება ოდიგიტრიის კომპოზიციაში, რის გამოც ღმრთისმშობლის ყრმაზე შემოვლებული ხელი არაბუნებრივად დაგრძელებული. მარჯვენა, მკერდის წინ მოთავსებული ხელი მას ყრმისკენ აქვს მიმართული, თავი ჩვილისკენ აქვს ოდნავ გადახრილი. ქრისტეს სხეული მაყურებლისკენ სამი მეოთხედით არის შემობრუნებული, ხოლო სახე ფასშია გადმოცემული.

სამწუხაროდ, რელიეფის გარკვეული ნაწილი დაზიანებულია და ძნელად გაირჩევა. მარიამის და ყრმის განზოგადოებული სილუეტი ფონის სიბრტყეზე მკაფიოდ აღიქმება. მარიამის ოვალური ფორმის სახე თითქმის ფასშია გამოსახული. სახის ზედაპირი მთლიანად დაზიანებულია და ნაკეთები არ შერჩენილა. თავზე მას დიდი ზომის შარავანდი ადგას, ტანს ფართონაოჭებიანი მაფორიუმი მოსავს, რომელიც მას მთელ სხეულს უფარავს; მარჯვენა ხელი ბავშვზე აქვს შემოხვეული (ხელის მტევანი არ ჩანს). სამოსზე ნაოჭები ვერტიკალური, რიტმული ფართო ხაზებით არის გადმოცემული. მეორე ხელი, რომელიც დედა ღვთისას მკერდთან აქვს მიტანილი, საკმაოდ კარგად იკითხება, თუმცა ხელის მტევანი აქაც დაზიანებულია და რელიეფი მაჯასთან უეცრად ტყდება. ფართო გრძელი სამოსი ბოლომდე, ანუ ორნამენტულ ჩარჩომდე არის ჩამოშვებული. ღმრთისმშობლის მარცხენა მხარი და მკერდი ოდნავ გაბრტყელებულია, განსხვავებით მარჯვენა მკლავისა და მხრისაგან, რადგან იგი ამომტვრეულია. ყრმა საკმაოდ დიდი ზომისაა, მაკურხვეველი ხელი იდაყვში მოღუნული ზევით, ღმრთისმშობლის მხრისკენ აქვს გაწვდილი; მეორე თითქმის მუხლზე უდევს, თუმცა ეს ძნელად ირჩევა; თავიც მაყურებლისკენ აქვს მობრუნებული. მისი სახის მოგრძო ოვალზე ნაკეთები არ ჩანს, რადგანაც ზედაპირი ძლიერ არის დაზიანებული, თავზე მასაც ნახევარწრიული შარავანდი ადგას. მას კოჭებამდე გრძელი, ვიწროსახელოებიანი კაბა აცვია.

ამ ცენტრალური გამოსახულების ორივე მხარეს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ორნამენტულად დამუშავებული ვახის ხეებია ნაჩვენები, რომელთაც ფოთლები

1 როგორც ცნობილია, არსებობს ღმრთისმშობლის გამოსახულების რამოდენიმე იკონოგრაფიული ტიპი. ოდიგეტრია ერთ-ერთი მათგანია. ნ. პ. კონდაკოვი თავის წიგნში „ღმრთისმშობლის იკონოგრაფია“ (Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, Т. II, г. VI, Пет., 1915, გვ. 250) გამოპყოფს ოდიგეტრიის ორ ძირითად ვარიანტს - პირველია, როდესაც ჩვილი მცირე ასაკისაა და დედას მარცხენა ხელზე აყავს ნახევრად მიწვენილი, ხოლო მარჯვენა ხელს კი აშველებს. მეორე - როდესაც ყრმა უფრო მოზრდილი ასაკისაა და იგი დედას უხის მარცხენა მუხლზე, ღმრთისმშობელს მარჯვენა ხელი ყრმისთვის აქვს შემოხვეული, ხოლო მავედრებელი ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი. მაცხოვარი მარჯვენა წინ გაწეული ხელით აკურთხებს და მარცხენა ხელში გრავნილი უჭირავს. მისი სხეული მაყურებლისკენ სამი მეოთხედითაა მობრუნებული. ეს უკანასკნელი იკონოგრაფიული ტიპი გამოქვეყნდა ჯერ კიდევ ადრექრისტიანულ ეპოქაში. პირველი ვარიანტი გამოვლინდა ალბათ უფრო ადრე, რადგან იგი ასახავს ჩვილს, მაშინ, როდესაც მეორე იქმნებოდა ხატწერის იმ გარემოში, სადაც ხატწერის პირობები კარნახობდნენ მაცხოვრის მოზრდილ ასაკს 5 და 7 წლამდე. სირიაში და ეგვიპტეში გავრცელებული იყო ცნობები ღვთიური ჩვილის არაჩვეულებრივი ზრდის შესახებ და რადგანაც ამ ქვეყანაში შეიქმნა ყველაზე ადრეული ნიმუშები ღმრთისმშობლის ხატისა, ამავე ქვეყანაში ეკუთვნის ღმრთისმშობლის უძველესი იკონოგრაფიაც. სათხის ტაძრის კარის არქიტრაფზე გამოსახული მარიამი ყრმით ოდიგეტრიის კომპოზიციის მეორე ვარიანტს წარმოადგენს, რომელიც ხშირად გვხვდება ეგვიპტესა და სირიაში.



და ყურძნის უზარმაზარი მტევნები ასხია. ვაზს ორნამენტულ-დეკორატიული სახე აქვს, რითაც ძლიერ ამშვენებს მთლიანობაში რელიეფს. ვაზების გამოსახულებანი, რომლითაც სიმეტრიულადაა ფლანკირებული ცენტრალური ფიგურული რელიეფი, ზუსტად როდი მეორდება, არამედ ერთმანეთისგან დეტალებით განსხვავდება. ღმრთისმშობლის მარჯვენა მხარეს ვაზს შეყენებული აქვს სარი, რომელსაც ყურძნის მტევნებით დახუნძლული ვაზი დატეხილი რელიეფური ზოლით შემოუყვება. ვაზი ქვედა ნაწილში განსაკუთრებით იკლავება და სპირალურ ხვეულებს ქმნის. ვაზის შუა ნაწილში სამი მტევანი ასხია, მტევნებს შორის ორნამენტულად გადმოცემული ნახევარმთვარის ფორმის დიდი ზომის ფოთლებია გამოყვანილი. სხვადასხვა ზომის მტევნები გირჩისებრი ფორმისაა და მარცვლებიც გირჩის ფარფლების რიტმს იმეორებს. ყურძნის მტევნებს ოსტატი მაღალი რელიეფით გადმოგვცემს, მათ შორის ადგილი კი გრძელი ფოთლებით მჭიდროდ არის შევსებული. ეს ნახევარწრიული წაგრძელებული ფოთლები ძალზე მოქნილია, მოხაზულობით ტალღისებრი.

მარცხენა მხარეს გამოსახული ვაზი განსხვავდება ამწამს აღწერილისგან. აქ ვაზი ცენტრალურ ღერძს-სარს ნაკლებად მიუყვება. ჩანს მხოლოდ ვაზის ქვედა ნაწილიდან წამოსული დიაგონალურად მიმართული ერთი ტოტი, რომელიც ზევით ღმრთისმშობლის მარჯვენისკენ არის მიმართული, ხოლო ვაზის მეორე ღერო, დაახლოებით იმ ადგილიდან, სადაც პირველი იწყებოდა, სწორხაზოვნად ჩარჩოს მხარეს. ყურძნის მტევნები, რომლებსაც გირჩისებრი, მხოლოდ ამჯერად უფრო მომრგვალებული ფორმა აქვთ, ვაზის ერთ მხარეს ღმრთისმშობლის მხართან არიან თავმოყრილი, ხოლო მათ ქვეშ გამოსახულია საკმაოდ დიდი შეიდანაწილიანი მრგვალი ვარდული. ვაზის ორივე ხეს განტოტვილი ფესვები აქვს და ისინი პირდაპირ ქვედა ორნამენტულ ჩარჩოდან არის თითქოს ამოზრდილი.²

მთლიანობაში ეს სტილიზებული, დაკლავნილი მცენარეული ორნამენტი, დეკორატიულობას ანიჭებს რელიეფს.

მთლიან კომპოზიციას გარშემო უვლის სწორკუთხოვანი მოხაზულობის საკმაოდ განიერი ჩუქურთმიანი ჩარჩო, რომელიც მთლიანობაში რელიეფის უმეტეს ნაწილს შეადგენს. ჩარჩოს ორნამენტი სამი სხვადასხვა ტიპისაა; სამწუხაროდ, ორნამენტი საკმაოდ დაზიანებულია და ზოგიერთის ზუსტად გარჩევა შეუძლებელიც არის. ყველაზე კარგ მდგომარეობაში ჩარჩოს ქვედა ჰორიზონტალური ზოლია. ჩარჩოს ზედა ჰორიზონტალური ზოლის ჩუქურთმა დაახლოებით შეიძლება გაირკვეს, მაგრამ ვერტიკალური ზოლები ორივე მხარეს უფრო ძნელად ირკვევა.

კომპოზიცია გაწონასწორებული და სიმეტრიულია. მთავარ აქცენტს რელიეფის ცენტრში ოდნავ წელსქვემოთ გამოსახული ღმრთიმშობლისა და ყრმის ფიგურები წარმოადგენს, მიუხედავად იმისა, რომ მათ გამოსახულებას შედარ-

2 ვაზი საქართველოში ყოველთვის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ქართველი ვაზს უძველესი დროიდან გამოსახავს ფრესკაზე, რელიეფზე, ხატებზე, მონიატურებში. გარდა დეკორატიული მნიშვნელობისა, ვაზის გამოსახულებას, ჩვენშიც და სხვაგანაც, სიმბოლური მნიშვნელობაც ენიჭება. იგი წმინდა ხედ – ცხოვრების ხედ ითვლება. ხშირად ვენახი ღმრთისმშობელს გამოხატავს, მტევანი კი იესო ქრისტეს: „ვენახი რქაშვენიერი ანნასისგან აღმოცენდა და ტევანი სიტკბოებისა აღყუავილნა“ (წმ. იოანე დამასკელი)



ებით მცირე ადგილი უკავია, დაახლოებით მთელი ფართობის მეოთხედს მისწოდებას. ორივე მხარეს გამოსახული ვაზები ერთმანეთს აწონასწორებს, შემდეგ ასევე სიმეტრიულობით გამოირჩევა მათ შორის არსებული სწორკუთხა სიბრტყეები, ხოლო მთელ კომპოზიციას კრავს და აერთიანებს საკმაოდ განიერი ჩარჩო. ფიგურები თავისუფლად თავსდებიან სივანეში, იმ დროს, როდესაც სიმაღლეში მათი თავები ებჯინება ორნამენტულ ჩარჩოს და ამის გამო კომპოზიცია თითქოს რამდენადმე გაჭედვითაა, რასაც ერთგვარი დაძაბულობა შემოაქვს სიმეტრიულ და გაწონასწორებულ კომპოზიციაში. ფიგურთა მოძრაობა ხისტია, მაგალითად, ქრისტეს მადლა აწეული ხელი გაშეშებულია, ხისტია ასევე მარიამის მარჯვენა, ყრმისკენ გაწეული ხელის ნახატიც.

რელიეფის სიმაღლე 2-3 სმ-ს არ აღემატება, მისი ზედაპირი არაა ბრტყელი, არამედ აქ ერთ სიბრტყიდან მეორეზე გარკვეულ საფეხურებრივ გადასვლასთან გვაქვს საქმე. ყველაზე მაღალი რელიეფით ღმრთისმშობელი და ყრმა არიან გამოსახული. ამით ოსტატი კომპოზიციაში მთავარ პერსონაჟებს გამოჰყოფს. ყველაზე მეტადაა მომრგვალებული მარიამის მარჯვენა მკლავი, რომელიც ოდნავ ტალღისებური ფორმით იძერწება სამოსის ქვეშ და ოდნავი დაქანებით გადადის მკლავზე. ამავე სიმაღლის რელიეფითაა მოცემული ყრმის ფიგურაც, განსაკუთრებით მისი მარცხენა ხელი ოდნავ სიდრმეში. მეორე ფენაზე მარიამი და ქრისტეს ოვალური ფორმის სახეები და მარიამის ჩამოშვებული მარჯვენა მკლავის მაფორიუმის ნაკეცებია. მესამე ფენას კი ქმნის შარავანდები, რომლებიც რამდენადმე უფრო დაბალია, ვიდრე ფიგურათა სახეები. ამავე დონეზეა გადმოცემული სხეულის დანარჩენი ნაწილები, კერძოდ, ღმრთისმშობლის გულმკერდი, წელი, (ამჟამად გამოშვებული) და მარცხენა ჩამოშვებული ხელი. აგრეთვე ქრისტეს ფეხის მტევნები. მეოთხე და ყველაზე დაბალი სიბრტყე – ფონია.

ამ ოთხი სიბრტყის საფეხურებრივ ერთმანეთში გადასვლა ხდება არა კუთხოვანი არამედ რბილი, ოდნავ დაქანებული, მშვიდი ტალღისებური მოძრაობით. კერძოდ: ღმრთისმშობლის მარჯვენა მკლავი, ზედაპირის მსუბუქი მოდელირების საშუალებით თანდათანობით ღრმავდება და გადადის მკერდისკენ. ასევეა გადმოცემული მაცხოვრის მარცხენა მკლავი, რომელიც იდაყვთან რბილადაა ჩატრილი. ქრისტეს მარჯვენა მხარი და მკერდი თითქმის ერთ დონეზე რჩება. მუხლებიც ოდნავ ამოიძერწება და რბილად გადადის ფეხის ტერფისკენ. ფიგურათა სილუეტი მრგვალად ერწყმის ფონს. ცალკეული ფორმების ამგვარი გადმოცემით და მათი ერთმანეთში რბილი გადასვლით რელიეფი გარკვეულ პლასტიკურობას, მოცულობითობას იძენს.

თვით სამოსის ნაოჭები გრაფიკულად, ზედაპირზე ამოჭრილი ხაზებითაა აღნიშნული. ზოგან ეს ნაოჭები ძალზე ხშირია, გვერდი-გვერდ განლაგებული, ზოგან კი შორი-შორს. ზოგ ადგილას ისინი განივრადაა ამოკვეთილი, ზოგან კი უფრო ვიწროდ. ნაოჭების სიხშირე, ანუ შემჭიდროება ან გაიშვიათება იმითაა გამოწვეული, რომ მხატვარს სურს შექმნას სიდრმის გარკვეული მინიშნების შთაბეჭდილება.

მთლიანობაში კომპოზიციის ამგვარი გადწყვეტა, წარდგენითი, მაღიდებელი ასახვა ღმრთისმშობლისა ყრით, ასევე მსხმოიარე ვაზის მეოხებით სამოთხის



მსგავსი გარემოს შექმნა, მდიდრული ჩუქურთმებით შემკული ჩარჩო, ამ ძეგლს სადღესასწაულო განწყობას ანიჭებს.

ჩვენს მიერ განხილულ რელიეფს გარკვეული ადგილი უჭირავს საქართველოს, კერძოდ ჯავახეთის სკულპტურის განვითარებაში. ამ რელიეფში აღსანიშნავია ოსტატის მიერ პლასტიკური გამომსახველობის ხერხების ნაწილობრივი დაძლევა, წინა პერიოდის ჯავახეთის რელიეფებთან შედარებით, რაც მიღწეულია სხეულის მოცულობითი გამოსახულებით, ფიგურათა სილუეტის გამდიდრებით, ნახატის გარკვეული სიხისტის მიუხედავად, მეტ-ნაკლებად რეალურ, ბუნებრივ ფორმასთან მიახლოებით. ამას ოსტატობის საკმაოდ მაღალი დონეც უწყობს ხელს.

სათხის რელიეფში ყრმა პროპორციულად ძალზე დიდი ზომისაა. X საუკუნის ძეგლებისთვის საქართველოში ყრმის გამოსახულების ამგვარი უტრირება უცხო არ არის. შემდგომში ეს თითქმის რომ არქაულობის ნიშანი უფრო იშვიათია. ყრმის ფიგურის ზომების ამგვარი გაზრდით განსაკუთრებით ესმევა ხაზიმის იდეურ მნიშვნელობას. სათხის გამოსახულების ამგვარი იკონოგრაფია, მისი ერთგვარი არქაულობის მაჩვენებელია, რაც რელიეფის პლასტიკურ დამუშავებაში და შესრულების ხასიათშიც ვლინდება.

სათხის რელიეფში გამოსახული სადა, მცენარეულ-გეომეტრიული ორნამენტების ტიპები ჩვენ სხვადასხვა ძეგლზე მრავლად გვხვდება. ჩარჩოს ზედა ჰორიზონტალური ზოლის გულისმაგვარი ტალღისებრი ღერო ჩვენ გვხვდება X საუკუნის ვალეს ეკლესიაში,³ ქვედა ჰორიზონტალური ზოლის ორღარიანი ღენტოვანი წნულის მსგავსი ნახატი X საუკუნის კუმურდოს ორნამენტში⁴, ხოლო ვერტიკალური ზოლის ორნამენტი, კერძოდ, ერთმანეთზე გადაბმული წრეები, ფოთლით თვითეულ მონაკვეთში, ფოკის XI საუკუნის ეკლესიაში.

ვაზის მცენარეული ორნამენტი ჩვენ მრავლად გვხვდება სხვადასხვა ძეგლსა და სხვადასხვა პერიოდში. მაგალითად, XI საუკუნის სვეტიცხოვლის ფასადზე გამოსახული მაღალი ვაზის ხეები, რომელთაც ყურძენი ასხია. უფრო ადრე, VII საუკუნის მარტვილის ტაძარზე, აღმოსავლეთი ფასადის შვერილ აფსიდზე, დეკორატიულ ფრიზში ვაზია ჩართული, რომელსაც მთელ სარტყელს ამკობს. სათხის რელიეფზე გადმოცემული ვაზი, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს ვენახს – სიცოცხლის ხეს, საზოგადოდ მრავლად გვხვდება საქართველოს ყველა კუთხეში, იქნება ეს რელიეფი, თუ ჩუქურთმა, სადაც ყურძენის მტევანისა, თუ ფოთლის ორნამენტული გამოსახულება ყოველთვის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა.

X საუკუნის ორნამენტი ჯავახეთში იმით ხასიათდება, რომ იგი „ჩატრილი“ არის კედლის სიბრტყეში, ორნამენტის ზედაპირი კი კედლის სიბრტყეს უსწორდებოდა. XI საუკუნეში კი ორნამენტის ფონი თვით კედლის სიბრტყეა. ქვის ჩუქურთმა მის ზედაპირზე რელიეფის სახით გამოიყოფა⁵, დამუშავების სწორედ ამგვარ ტექნიკას ვხვდებით სათხის ძეგლში, თუმცა რელიეფის სიმაღლე აქ XI საუკუნისათვის საკმაოდ დაბალია.

3 რ. შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954, გვ. 40.

4 იქვე, გვ. 35.

5 ც. გაბაშვილი, პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბ., 1955, გვ. 12.

X საუკუნიდან მოყოლებული, განსაკუთრებით მის მეორე ნახევარში, სკულპტურის ყველა დარგში აღინიშნება ძიებები ადამიანის ფიგურის პლასტიკურ ფორმაში გადმოცემის მიმართულებებით, საწყის ეტაპზე სკულპტურულობა ფიგურის ერთიანი, მოცულობითი, დაუნაწევრებელი ბლოკის გამოყოფით მიიღწევა. რის შედეგადაც გადალახულია წინა ხანისთვის დამახასიათებელი რელიეფის სიბრტყობრიობა. შემდგომში პლასტიკური გამომსახველობა იხვეწება და სულ უფრო და უფრო დიფერენცირებული ხდება. ფიგურის ერთიანი მასიდან მოცულობითად გამოიყოფა სხეულის ცალკეული ფორმები, რასაც სამოსის ნაკეცების მიმართულებაც უსვამს ხაზს. პლასტიკურადაა მოდელირებული სახის ნაკეცი. პლასტიკურ გამომსახველობას უკავშირდება ისეთი მომენტები, როგორცაა ადამიანის ფიგურის პროპორციული აგება, მის მობრუნებაში წარმოდგენისას სხეულის ნაწილების სწორი ურთიერთშეფარდება, მათი განლაგება სიღრმეში მიმართულ პლანებად. ამგვარი განვითარების გზაზე პლასტიკურობით გამოირჩევა XI საუკუნის პირველი ნახევარის ნაწარმოებები. ამასთანავე, განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა როგორც მთლიანი კომპოზიციის, ისე ცალკეული გამოსახულების დეკორატიულ გადაწყვეტას.

განვითარების პროცესი რთულად მიმდინარეობდა: პროგრესულ მიმდინარეობის გვერდით დიდხანს, XI საუკუნეშიც კი თანაარსებობს სკულპტურის ნაწარმოებები, რომლებშიც გრძელდება წინაპლასტიკური ხანის სკულპტურისთვის დამახასიათებელი გამოსახულების სიბრტყობრიობრივი, პირობითი გადაწყვეტა, ამის შედეგია, რომ ზოგჯერ ერთ არქიტექტურულ ძეგლზე, ერთმანეთის გვერდით განსხვავებული ხასიათის რელიეფებია მოცემული.

სხვადასხვა ხასიათის რელიეფების შეთავსება გვაქვს, მაგალითად, ჯავახეთში მდებარე კუმურდოს 964 წლის აგებულ ტაძარში⁶, თუმცა ეს არ არღვევს არქიტექტურის ამ მაღალმხატვრული ძეგლის მთლიანობას.

უფრო ძლიერადაა გამოვლენილი სიბრტყობრიობა ხოსპიოს რელიეფში⁷ (X საუკ. შუა ხანა) – კომპოზიცია აპლიკაციის მსგავსად ედება ფონს და გამოსახავს დანიელს ღომების ხაროში. სწორკუთხა ქვის ბლოკზე აღბეჭდილია ორი ღომის ფიგურა, რომელთა შორის მინიატურულ ზომებში გამოსახულია დანიელი. რელიეფი იმდენად დაბალია, რომ გამოსახულება ძლივს ჩანს.

ხოსპიოს გამოსახულებისგან განსხვავებით, ბურნაშეთის ეკლესიის რელიეფზე, რომელიც X საუკუნის პირველ ნახევარშია შესრულებული⁸, იგრძნობა პლასტიკურობის გარკვეული ნიშნები, თუმცა ძალიან სუსტად გამოვლენილი⁹. ეს რელიეფი, ისევე როგორც ხოსპიოსი, სარკმლის თავზეა გამოკვეთილი. აქაც

6 Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, как пример разных этапов развития барокального стиля в грузинском искусстве. Вопросы истории искусства, т. 1, Тб., 1970, გვ. 236-261.

7 თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის სიუჟეტები X-XI სს. ქართულ სკულპტურაში (დანიელი ღომების ხაროში, იონა და ვეშაპი). ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თეზისები, თბ., 1989, გვ. 4.

8 იქვე, გვ. 5.

9 ე. კვაჭატაძე, ჯავახეთის ოთხი რელიეფი კომპოზიციით „დანიელი ღომების ხაროში“ (ახავრეთი, ბურნაშეთი, ხოსპიო, ბაერა), სადიპლომო ნაშრომი, 1996.



იგივე სცენაა წარმოდგენილი – „დანიელი ლომების ხაროში“, რომლებიც საუმალოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ჯავახეთში.

ამრიგად, ზემოთ მოყვანილი ჯავახეთის რელიეფების განხილვის შედეგად ჩვენ შეგვიძლია გარკვეული დასკვნის გაკეთება. X საუკუნის ამ ნაწარმოებებში გამოსახულების პლასტიკურობის ძიება, დამახასიათებელი განვითარების ამ სტადიისთვის, ნაკლებადაა ასახული. ამდენად კი ჯავახეთის ძეგლებს ამ მხრივ ერთნაირი არქაულობა ახასიათებთ.

სათხის რელიეფი XI საუკუნეში, ესე იგი სკულპტურის განვითარების მომდევნო ეტაპზეა შექმნილი, რამაც განაპირობა მასში გამოსახულების პლასტიკურობის და მოცულობითობის გარკვეული გამოვლენა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ამ თვალსაზრისით იგი ჩამორჩება საქართველოს სხვა რაიონებში შექმნილ ისეთ ძეგლებს, რომლებშიც აისახა სკულპტურის განვითარების მოწინავე ტენდენციები.

განვიხილოთ XI საუკუნის სათხის ძეგლი X-XI საუკუნეების საქართველოს სხვადასხვა კუთხის რელიეფების ფონზე, რომლებსაც ქართული რელიეფის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ. ამ შედარების შედეგად ჩვენ გაგვიადვილდება სათხის რელიეფს მივაკუთნოთ სათანადო ადგილი ქართული რელიეფის განვითარების ისტორიაში.

სკულპტურული დეკორის პროგრესული ხასიათით ყურადღებას იპყრობს ოშკის¹⁰ ტაძარი, აგებული X საუკუნის მეორე ნახევარში, ტაძარში (ესე იგი ოშკის სკულპტურა უფრო ადრეა შექმნილი, ვიდრე სათხის რელიეფი). ტაძრის სამხრეთი ფასადის შუა ნაწილზე ფრონტალურად მდგომი, მაღალი რელიეფით შესრულებული ანგელოზები, თითქმის მრგვალ სკულპტურას უახლოვდებიან. ისინი ზურგით თითქოს ოდნავ ეხებიან კედლის სიბრტყეს, მათი ფიგურები მოდელირებულია, სამოსის ხშირი ნაოჭები რელიეფურად არის გადმოცემული. მარჯვნივ მდგარი ანგელოზის მხრებზე მომჯდარი ქსოვილი უხვი დრაპირებით ეშვება მკერდზე და მეორე მხარზე ფიბულით მაგრდება. უფრო უხვი დრაპირებით და ნაკეცებით ხასიათდება კაბის ქვედა ბოლო, რომლის ქობას ნაკეცებისა და ნაოჭების ხაზი ტალღისებურად მოჰყვება. ფიგურების ცალკეული ფორმები მოცულობითად არის გადმოცემული. ტაძრის სკულპტურა ფიგურის თავისუფალი დაყენებით, ჰარმონიული პროპორციებით, ფორმების გაბედული მოდელირებით და საერთო მაღალი დონით, პლასტიკით ბევრად წინ უსწრებს სათხის რელიეფს.

ძლიერი პლასტიკით ყურადღებას იპყრობს ბაგრატის ტაძრის სამხრეთ ფასადზე მოთავსებული სკულპტურული თავები (XI ს.)¹¹. ისინი იმდენად რელიეფური არიან, რომ თითქმის მრგვალ ქანდაკებას უახლოვდებიან. თავები თითქმის კეფით არიან ოდნავ მიკრული ტაძრის ფასადზე და ლამისაა მზად არიან მოსწყდნენ ფასადს და დამოუკიდებელ ქანდაკებებად იქცნენ.

დაახლოებით ამავე ხანაში კი იქმნებოდა სკულპტურის ისეთი ნაწარმოებებიც, რომლებშიც სრულიად არ აისახა ეპოქის წამყვანი ტენდენციები. ამის მკა-

10 Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии (Фасадные рельефы V-XI веков), М., 1977, გვ. 113.

11 იქვე, გვ. 134.

ფიო მაგალითია სოფელ ბზის (მანგლისის მახლობლად) ეკლესიის ერთ-ერთი რელიეფი¹² (X-XI სს-ის მიჯნა) სწორკუთხა ფორმის რელიეფი სარკმლის ზედანს წარმოადგენს. მასზე ამოკვეთილია თავსართი ჰორიზონტალური გადახავევებით, რომლის თავზეც მოთავსებულია ჯვარი, ხოლო მის მკლავებზე ყურძნის მტკვნები ჰკიდია. ჯვრის ერთ მხარეს გამოსახულია ღმრთისმშობელი ყრმით, ხოლო მეორე მხარეს წმინდანი ჯვრით ხელში. დაბალი ფიგურული რელიეფის ბრტყელი ზედაპირი დაშტრისულია რიტმული, დიაგონალური თანაბრად დაშორებული ხაზებით: აქ არ გადმოიცემა ფიგურის ცალკეული ფორმები, არც მხრები, არც კიდურები. სახის ნაკეთები პირობითად არის გრაფიკულად გადმოცემული. პირველი შეხედვით ყურადღებას იპყრობს ძალზე მარტივ ფორმებში, განზოგადოებულად გადმოცემული ჩვილელი ღმრთისმშობლის და წმინდანის გამოსახულებები. მარიამის ფიგურა ძალზე განიერია, სილუეტი მხრებთან მომრგვალებულია და ბოლომდე სწორად ჩადის, ხელები სხეულის ერთიანი ფორმიდან არ გამოიყოფა, მოჩანს მხოლოდ კაბიდან გამოყოფილი ხელის მტკვნები, რომლებითაც დედაღვთისა ჩვილს გულზე იხუტებს.

ბზის რელიეფის ოსტატი არ გაცდენია ფიგურის სიბრტყობრივ-გრაფიკული ხერხებით გადმოცემას, ფიგურის მოხაზულობა და მისი ფორმები უადრესად გამარტივებულია, აქ საერთოდ არ შეიძლება ლაპარაკი ფორმის პლასტიკურობაზე.

სათხის ფიგურული რელიეფი პლასტიკურობის გადაწყვეტის მხრივ ჩამორჩება XI საუკუნის წამყვან ძეგლებს, უფრო მეტიც, რელიეფური სკულპტურის ზოგიერთ უფრო ადრინდელი ხანის ნაწარმოებებსაც (ოშკის ტაძრის სკულპტურა), რადგან ეს პერიოდი, X-XI საუკუნეები, ქართული პლასტიკის აღმავლობის მწვერვალს წარმოადგენს, მაგრამ ბზის რელიეფის მაგალითზე ჩვენ დავინახეთ, რომ XI საუკუნეშიც იქმნება ისეთი არქიტექტურული რელიეფებიც, რომლებიც პლასტიკის თვალსაზრისით ბევრად ჩამოუვარდება სათხის სკულპტურულ კომპოზიციას. ეს არ არის გასაკვირი, რადგან ამგვარ ფაქტებს აქვს ადგილი ქართული რელიეფის ისტორიაში.

შედარებისთვის შევჩერდებით ფასადური სკულპტურის ზოგიერთ ნიმუშზე ღმრთისმშობლის გამოსახულებით. აი მაგ., ჯავახეთის მეზობლად, სამცხეში მდებარე ვალეს ეკლესიის (X ს. II ნახევრი) ღმრთისმშობლის ფიგურა გამოსახულია აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის თავზე. მარიამი როგორც ჩანს, ფეხზე მდგომარე მთელი სიმაღლით იყო წარმოდგენილი (ახლა გამოსახულების ქვედა ნაწილი მომტვრეულია); მარცხენა ხელში მას ყრმა უჭირავს ცენტრალური გამოსახულება ფლანკირებულია გაბრიელის და ქტიტორი ქალის ფიგურებით.

ვალეს სკულპტურულ დეკორში თვალს გვხვდება განსხვავებული ხასიათის რელიეფების შეთავსება, რაც საეთოდ ძიების ხანისთვის დამახასიათებელი მოვლენაა. აღმოსავლეთი ფასადის დასახელებული კომპოზიციის რელიეფების იმ ჯგუფს ეკუთვნის, სადაც პლასტიკურობის გრძნობა ნაკლებადაა გამოვლენილი.

ვალეს რელიეფი სათხისგან განსხვავებით დაბალია, ოდნავ სცდება რელიეფის ფონს. მიუხედავად ამისა, რელიეფში მოდელირების ნიშნები შეიმჩნევა,

12 P. Шмерлинг, Архитектурные памятники района древних селений Адзика и Бза, „მაცნე“, 2, 1969, გვ. 105-130, ტაბ. 15-17.

რადგან ზედაპირი არ არის სრულიად ბრტყელი – მარიამის მხარი ამოიშრება, შემდეგ იგი მკლავთან ჩაღრმავებულია, და იდაყვთან ისევ ამოიბურცება. ასევეა მოდელირებული ანგელოზის ფრთები. ფორმები ერთმანეთში რბილად გადაედინება. სახეზე ლოყები რბილადაა ამოზნექილი, მათზე გამოიყოფა ნუშის ფორმის დიდი თვალები, თხელი ცხვირი და ტუჩები. ამგვარადვე არის დამუშავებული ქალისა და ანგელოზის სახეები, მაგრამ რელიეფში მინიშებული ფორმები გარკვეულ ადგილებში სრულიად ბრტყელ ზედაპირში გადადის.

მთლიანობაში სათხის რელიეფში განვითარებული პლასტიკურობის მიუხედავად, ისევე, როგორც ვალეში, X საუკუნის სწორხაზოვანი ნახაზის მხატვრული მიდგომების გამოძახილი შეინიშნება – საზოგადოდ ხომ XI საუკუნის რელიეფში როგორც კონტური, ისე შინაგანი ნახატი უფრო რთული, დიფერენცირებული და პლასტიკურია.

ვალეს განხილულ რელიეფთან შედარებით მეტი პლასტიკურობით გამოირჩევა ზეგანის¹³ (ანუ ზაქის) ეკლესიის სამხრეთი შესასვლელის არქიტრაფზე გამოსახული რელიეფი, რომელიც X საუკუნეს ეკუთვნის. მასზე გამოსახულია ოდიგიტრიის ტიპის მჯდომარე ღმრთისმშობელი ყრმითურთ. რელიეფის კომპოზიციაში ჩართულია ქტიტორის, ანგელოზისა და უცნობი მამაკაცის ფიგურები.

რელიეფი საკმაოდ მაღალია, განსხვავებით ვალეს ღმრთისმშობლის კომპოზიციისგან. ფიგურები ფონიდან მკაფიოდ გამოიყოფიან, ხაზგასმულია მათი მოცულობითობა, შეიმჩნევა გარკვეული მოცულობების ერთმანეთზე დაშრევა, რის მეშვეობითაც იქმნება სიღრმის შთაბეჭდილება.

ზეგანის გამოსახულებასთან შედარებით სათხის რელიეფის შემსრულებელი ოსტატი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას მთლიანი კომპოზიციის დეკორატიულობაზე, რაშიც გარკვეულად იჩენს თავს XI საუკუნის სკულპტურისთვის დამახასიათებელი ტენდენცია. სკულპტურული გამოსახულების ძიებასთან ერთად, მოქანდაკეები ყურადღებას ამახვილებდნენ რელიეფის დეკორატიულ გადაწყვეტაზე. სათხის რელიეფი პლასტიკის თვალსაზრისით არ ჩამოუვარდება ზეგანის რელიეფს; ისინი ორივე მოცულობითი ფორმებით არის გადმოცემული.

დეკორატიულობის ამოცანა გარკვეულად იდგა ბენისის¹⁴ რელიეფის ოსტატის წინაშე (XII ს.) სადაც წარმოდგენილია ოდიგიტრიის ტიპის მჯდომარე ღმრთისმშობელი ყრმითურთ, რომელსაც ქტიტორი ეკლესიას უძღვნის. მთლიანად კომპოზიცია გაწონასწორებულია. ცენტრში გამოსახულ ორ ტაძარს აქეთ-იქიდან ღმრთისმშობლის და ქტიტორის ფიგურები აწონასწორებენ.

რელიეფის სიმაღლე დაბალია. მის ზედაპირზე გამოსახული წვრილი, დაკლანილი ხაზები თითქმის მუდმივ ტრიალში და მოძრაობაშია. ეს გარკვეულ დეკორატიულობასა და პლასტიკურობას ანიჭებს რელიეფს. აქ თავს იჩენს ფიგურათა ექსპრესიულობის ქართული სკულპტურის განვითარების წინა ეტაპითვის დამახასიათებელი ხაზგასმაც, რაც გამოიხატა ქტიტორის უტრირებული, გადიდებული ხელებით, რომლებითაც მას ეკლესიის მოდელი უჭირავს.

13 E. Такашвили, МАК, XII, М., 1909, გვ. 64-68.

14 თ. დვალი, სოფელ ბენისის წ. გიორგის ეკლესია. მაცნე. ისტორიის, არქეოლოგიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, 1986, 4, გვ. 119-135.

ამრიგად, ბენისის და სათხის რელიეფებში გარკვეულად გვაქვს რელიეფის დეკორატიულობის ამოცანა, რაც, როგორც აღვნიშნეთ, XI საუკუნის ფასადური სკულპტურის განვითარების პროცესში ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი საკითხია.

აღნიშნული ამოცანა ამ ორ რელიეფში განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი. სათხის კომპოზიციის დეკორატიულობას პირველ რიგში განსაზღვრავს მისი მოჩარჩოება, ფართო ორნამენტული ზოლი, აგრეთვე ვაზის მოტივის ხაზგასმული დეკორატიული გადაწყვეტა.

მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ იშხნის ახლად აღმოჩენილი რელიეფის (ტიმპანი), რომელიც XI საუკუნის პირველი ნახევრით თარიღდება. სავარაუდოდ, ტიმპანი კომპლექსის მთავარ კარიბჭეში ყოფილიყო წარმოდგენილი, (თუმცა ვიდრე კარიბჭის ნაშთები არ გამოჩნდება, რაიმე დასკვნის გამოტანა ძალზე ნაადრევია)¹⁵. ტიმპანის ქვის ზედაპირი სრულად არის დამუშავებული. გარშემო დატოვებულია ვიწრო ზოლი, დანარჩენი არე კი შემოსაზღვრულია დამუშავებული კანტით, რომელიც ალაგ-ალაგ ან მარყუჟს აკეთებს, ან კომპოზიციის გასაფორმებელ იგივე ტიპის კანტებს ეწვნის. ცენტრში გამოსახულია ღმრთისმშობელი ყრმით, მარჯვნივ – ქტიტორი ხელში მოდელით. კომპოზიციის ფონზე, მარცხენა მხარეს წნული კანტებით მოსაზღვრული ორი მედალიონია, რომლებშიც ღომი და კურდღელია გამოქანდაკებული. ღმრთისმშობელიც და ყრმაც მთელი ტანით არიან წარმოდგენილი, მაცხოვარი ღმრთისმშობელს კალთაში უხის, მარცხენა მხარეს. იესოს მარჯვენა ხელი დედის კისერზე აქვს შემოხვეული, მარჯვენაში კი გრაგნილი უჭირავს. ქტიტორი წვეროსანია, ხუჭუჭი და გაშლილი თმები აქვს. რელიეფის თავზე, თითქმის ცენტრში მაკურთხებელი მარჯვენაა¹⁶. იშხნის რელიეფში წინა პლანზე გამოდის ორნამენტული მოტივები, ფიგურათა ზედაპირი დეკორატიული ხასიათისაა. სწორედ ეს ნიშანთვისებებია დამახასიათებელი სათხის ღმრთისმშობლის რელიეფისთვისაც.

X-XI საუკუნეების მიჯნის მოწინავე ძეგლები როგორცაა ოშკი, ბაგრატიის ტაძარი, ნიკორწმინდა, მკაფიოადა გამოვლენილი სკულპტურის მიღწევები პლასტიკური გამომსახველობის და დეკორატიულობის ამოცანების გადაწყვეტაში. მათთან შედარებით სათხის რელიეფი ერთგვარი არქაულობით ხასიათდება, მასში ნაკლებად მჟღავნდება ფიგურის პლასტიკურობა, ნახატი ნაკლებად გამოირჩევა დიფერენცირებულობით და ელასტიკურობით. პროპორციულობის ისეთი დარღვევა ფიგურებს შორის, როგორც სათხეშია (კერძოდ, ყრმის ფიგურის უტრირებულად გადიდება) ისევე და ისევე არქაულობაზე მეტყველებს.

არქაული ნიშნები არ წარმოადგენს კერძო შემთხვევას, არამედ დამახასიათებელია ჯავახეთის სხვა ძეგლებისთვისაც. ამის მკაფიო მაგალითია X საუკუნის ბურნაშეთის, ხოსპიოს, ბაგრას, კუმურდოს ფიგურული რელიეფები, სადაც შენარჩუნებულია სიბრტყობრიობა, ფიგურათა პროპორციული აგება დარღვეულია, ხოლო მათი მოძრაობა ხისტი.

XI საუკუნის დასაწყისის ზედა თმოგვის ეკლესიის სამხრეთი ტიმპანის

15 ბ. კუდავა, გ. საითიძე, ახლად აღმოჩენილი საქტიტორო რელიეფი იშხნიდან, საქართველოს სიძველენი, 18, 2015, გვ. 192-193.

16 იქვე, გვ. 185-186.

რელიეფიც არქაული ნიშნებით ხასიათდება. ტიპანი ნახევარწრიულად, მაღალი წნული სარტყლითაა შემოსაზღვრული, რომელსაც საკმაოდ ფართო მრავალფეროვანი მოტივით გამდიდრებული ჩუქურთმა მიუყვება. კოპოზიციის შუა ნაწილში ჯვარზე ჯვარცმული ქრისტეა წარმოდგენილი, მის მარცნივ უზარმაზარი ფრინველია, მტრედის მსგავსი და ასევე ორი ვარდული, ქრისტეს მარჯვნივ წარწერა, ჯვარი და ფასკუნჯია.

ქრისტეს სხეული სქემატურია, მის ხელებს გამოსახავს ორი რელიეფური მარტივი ხაზი, რომელიც ჯვრის მკლავებს სწორხაზოვნად მიუყვება და ბოლოვდება გაშლილი გაშემშებული ხელის თითებით. ტანი, ფეხის კიდურები ჩამოსწორებულია. ფრინველთა სილუეტიც საკმაოდ განზოგადებულია.

სათხის რელიეფი თმოგვის რელიეფთან შედარებით ბევრად უფრო პალესტიკურია. XI საუკუნის ეს რელიეფი მკაფიო მაგალითია თუ, როგორ თანაარსებობდა ორი განსხვავებული მხატვრული მიდგომა. თუმცა მათი ორნამენტული დეკორის სიმდიდრე XI საუკუნის დეკორატიულ ტენდენციებზე მეტყველებს.

სათხის რელიეფის და X საუკუნის ზემოთ მოყვანილ ნაწარმოებების შედარებისას ნათლად ჩანს, რომ XI საუკუნის ეს ძეგლი მოცულობითი ფორმების გადმოცემით ბევრად უსწრებს მათ. ჯავახეთის სკულპტურაშიც აღინიშნება გარკვეული განვითარება იმავე მიმართულებით, რომელსაც ზოგადად X-XI საუკუნეების ქართული სკულპტურის ევოლუცია გვიჩვენებს, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ჯავახეთის რელიეფს ეტაპური მნიშვნელობის ძეგლებთან შედარებით ერთგვარი არქაულობა ახასიათებს.

თუმცა უნდა ითქვას, რომ საქართველოს სხვა რეგიონებშიც X-XI საუკუნეებშიც იქმნება ისეთი რელიეფები, რომლებიც არქაულობით ხასიათდება. ეს არც არის გასაკვირი, რადგანაც ქართული სკულპტურის განვითარების გზაზე ამ პერიოდშიც კი, როდესაც ქართულმა პლასტიკამ თავის აღმავლობის მწვერვალს მიაღწია, ძირითად ევოლუციის განმსაზღვრელ მიმართულებასთან ერთად არსებობს სხვა მიმართულებებიც, რომლებშიც გრძელდება წინაპლასტიკური ეტაპისათვის დამახასიათებელი რელიეფის სიბრტყობრივ-პირობითი გადაწყვეტა. ამგვარი მიდგომა ძირითადად ვლინდება ე. წ. „ხალხური“ ოსტატების შემოქმედებაში (ამის მკაფიო მაგალითია ბზის რელიეფი).

სათხის რელიეფზე არქაულობასთან ერთად ისიც უნდა ითქვას, რომ მთელი რიგი ნიშნებით იგი XI საუკუნეს უკავშირდება. თავისი მდიდრული ორნამენტული მოკაზმულობით (დეკორატიულად გადაწყვეტილი ვაზის მოტივი, ფიგურული რელიეფის ფართო ორნამენტული ზოლებით მოწარჩობა), რაც კოპოზიციას ანიჭებს დეკორატიულობას, რელიეფი ასახავს XI საუკუნის, ამ აქტიური და შემოქმედებითი ძიებებით აღსავსე ეპოქის სკულპტურაში გამოვლენილ ერთ-ერთ ძირითად ტენდენციას.

სათხის რელიეფის შესწავლა აფართოებს წარმოდგენას XI საუკუნის არქიტექტურულ სკულპტურაზე, მისი პლასტიკურ-დეკორატიული ტენდენციების მრავალფეროვნების თვალსაზრისით.

Tinatin Khoshtaria

11th c. Satkhe Relief from Javakheti

South entrance architrave of the old church (19th c. Armenian church is built to it) of the village Satkhe (Javakheti, southern Georgia, Ninotsminda municipality) bears a stone carved half-figure image of the Virgin and the Child, flanked by the “Trees of Life” and set in ornamental framing (300 x 130 cm.). In terms of its iconography, this is the Virgin Hodegetria type, rather the so called Egyptian-Syrian subtype with relatively grown-up (not baby) Child.

Compared with the 10th c. reliefs Satkhe Virgin shows certain plastic differentiation, characteristic of the 11th c. Georgian sculpture; the same epoch is evidenced by the increased decorativeness, revealed in the treatment of the plants (they, certainly, have symbolic meaning as well) and of the frame. At the same time, traits of the expressive deformation (increased figure of the Child), certain flatness differs it not only from the “progressive” works of the first quarter of the 11th c., but also from some 10th c. reliefs (e.g., reliefs of Oshki and of the so called “Bagrati Cathedral” in Kutaisi) – thus, certain archaising character is discernible here, specific of not only this image, but of the 10th-11th cc. samples from Javakheti in general.



სურ. 1. სათხის რელიეფი, ღმრთისმშობელი ყრმით, სამხრეთი შესასვლელი, XI ს.



სურ. 2. სათხის რელიეფი, ღმრთისმშობელი ყრმით, სამხრეთი შესასვლელი, XI ს.

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

ენების ციკლი იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში და მისი საღვთისმეტყველო კონტექსტი

იკვის წმ. გიორგის ეკლესია შიდა ქართლში, თეძმის ხეობის სიღრმეში მდებარეობს. მომცრო ზომის ჯვარ-გუმბათოვანი ნაგებობა უჩვეულოდ მაღალი გუმბათითა და ზეახიდული პროპორციებით შორიდანვე იპყრობს მნახველის ყურადღებას¹ (სურ.1). იკვის მოხატულობაში, სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებული მოსაზრებით, ორი ქრონოლოგიური ფენა განირჩევა: ტაძრის ძირითადი ნაწილი – გუმბათი, საკურთხეველი და ცენტრალურ სივრცეში წარმოდგენილი სცენები, XII საუკუნის პირველ ნახევარშია შესრულებული; „დღე განკითხვის“ გამოსახულება კი, მოგვიანებით, XIII საუკუნეში დაუხატავთ.²

იკვის გუმბათის იკონოგრაფიული პროგრამა ქართული კედლის მხატვრობისთვისაც უჩვეულოა; უჩვეულო აქ, გუმბათის სივრცეში წარმოდგენილი საღვთო სცენათა სიმრავლეა. მოხატულობა ორ რეგისტრს ითვლის. სფეროში ძლიერ დაზიანებული მაცხოვრის „ამაღლება“ წარმოდგენილი – სარკმლებს შორის „ამაღლების“ სცენისთვის დამახასიათებლად, ღვთისმშობლისა და მოციქულთა ფიგურებია განაწილებული. გუმბათის ყელის ქვედა მონაკვეთზე კი, შემდეგი სცენები ჩნდება: აღმოსავლეთ კედელზე „ფერისცვალება“, რომელსაც საათის ისრის მიმართულებით „ჯვარცმა“, „დატირება“ და „გარდამოხსნა“ მიუყვება (ნახ. 1).³ ამ მხრივ, იკვის გუმბათი უნიკალურადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს, რაკილა ჩვენ ჩვენივე შუა საუკუნეების ხელოვნებაში სულ რამდენიმე

1 იკვის სუროთმოძღვრებისთვის იხ: P. O. Шмерлинг, Купольный храм в Икви. Ars Georgica, 7A, თბ., 1971, გვ. 163-191.

2 იკვის მოხატულობაში ორ ფენას განასხვავებენ თ. ვირსალაძე, ე. პრივალოვა, ნაღდაშვილი. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ დასავლეთ მკლავის მოხატულობა საკმაოდ არაპოპულარულია. ქვედა რეგისტრი (იერუსალიმად შესვლის კომპოზიცია და სამოთხის ხატება) მხატვრული დონით სხვაობს მოხატულობის ზედა რეგისტრებისაგან. ნ. ალადაშვილი ამ მონაკვეთს სტილისტურად თამარის ეპოქის მოხატულობასთან აკავშირებს და მისი შესრულების თარიღად XII-XIII საუკუნეთა მიჯნას ასახელებს. ამ დროით განსაზღვრავს ამ მოხატულობას ე. პრივალოვაც. ნიშანდობლივია, რომ მოხატულობის ზედა რეგისტრები ამ მოხატულობისთვის დამახასიათებელ პლასტიკურობასა და მონუმენტურობასა მოკლებული და უფრო დაწვრილმანებულ, მოუხეშავ ნახატს წარმოგვიდგენს. სრულებით განსხვავებულია გუმბათქვეშა თაღის შემკულობაც („ზიარებისა“ და „ცის წაგრაგვის“ სცენა). აქ არსებულ ფენათა განშრევებას მომავალი კვლევა გვიჩვენებს. ქვემოთ განიხილება ის მთლიანობა, რაც მხატვრობის გასრულების მერე ჩამოყალიბდა.

3 „დატირება“ ძლიერაა დაზიანებული, შესაძლებელია აქ „საფლავად დადება“ გვეგულისხმა, თუმცა ხშირად „დატირების“ სცენა „საფლავად დადების“ კომპოზიციასაც ითავსებს. ამ სცენათა იკონოგრაფიისთვის იხ: E. Сименова, Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского Монастыря в Пскове. Иконография и Содержание. М., 2011. ბიბლიოგრაფიისთვის იხ: შენიშვნა 17. აქ წარმოდგენილი სქემები დ. რაზმაძეს ეკუთვნის, რისთვისაც მას დიდ მადლობას ვუხდით.

ნიმუშის დასახელება შეგვიძლია, სადაც გუმბათის სივრცეში „ამაღლები“ და „ვედრების“ გარდა სხვა საღვთო სცენები იყოს წარმოდგენილი.⁴ ასეთი იკონოგრაფიულად დატვირთული გუმბათური პროგრამა, არც ბიზანტიური ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი.

ამგვარი არჩევანი მხოლოდ იკვის გუმბათის მაღალი პროპორციებით როდი შეიძლება აიხსნას.⁵ ნ. ალადაშვილი ამ გადაწყვეტას ბიზანტიური „კლასიკური“ ძეგლების მოხატულობის გავლენას უკავშირებს და გუმბათის ძირში – ტრომპებში ასახული საღვთო სცენათა გამოძახილად მიიხსენებს (მაგ., დაფნი, ნეა მონი).⁶ ეს კავშირი, მართლაც შესაძლებელია, მხოლოდ იკვის შემთხვევაში, ყურადღებას ამ დეკორატიული სისტემისთვის მაინც არატრადიციული სცენათა არჩევანი იპყრობს. თუ ბიზანტიურ ტაძრებში ათორმეტი დღესასწაულის საკვანძო ეპიზოდები ჩნდება, იკვის მომხატველი „ფერისცვალებასთან“ ერთად, „ჯვარცმასთან“ დაკავშირებული სამი ეპიზოდის გამოსახვით, ფაქტობრივად, ვნების დასრულებულ ციკლს წარმოგვიდგენს.⁷

სახვით ხელოვნებაში მაცხოვრის ვნების სცენათა გაშლას უკვე ხატმებრძოლეობის ეპოქის შემდგომ შეიძლება გავადევნოთ თვალი.⁸ თუმცა, გამორჩეულ აქტუალობას ის, როგორც ცნობილია, მაინც XII საუკუნის დასაწყისის ხელოვნებაში იძენს,⁹ რაც სამეცნიერო ლიტერატურაში, უპირველეს ყოვლისა, ბიზანტიაში მიმდინარე ქრისტოლოგიურ კამათსა და მასთან დაკავშირებულ მაცხოვრის ევქარისტიული მსხვერპლის საკითხს უკავშირდება.¹⁰ ამ მოვლენათა

4 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: Т. Вирсаладзе, Грузинские купольные схемы зрелого средневековья, Избранные труды, Тб., 2007. ამ მხრივ, გასახსენებელია კირანცის ეკლესიის მოხატულობა, სადაც „ჯვრის ამაღლების“ სცენასთან ერთად ძველი აღთქმის კომპოზიციებიც ჩნდება. იხ: N. Thierry, *Propos de L'Eglise de Kiranc'*. Rapport Preliminaire. Bedi Kartlisa, Vol. XLI, Paris, 1983.

5 XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის უჩვეულოდ მაღალი გუმბათი იკვის მომხატველს, მართლაც, სცენათა თავისუფლად განთავსების საშუალებას აძლევდა. მითუმეტეს, რომ სარკმლები გუმბათის ზედა ზონაშია გაჭრილი, რის გამოც ქვედა მონაკვეთზე ერთიანი ყრუ ცილინდრული კედლის საკმაოდ დიდი მონაკვეთი რჩებოდა (იხ: თ. ვირსალაძის დღიურები).

6 ნ. ალადაშვილი, იკვის წმ. გიორგის ფერწერული დეკორის პროგრამა და სისტემა, არქივი, გვ. 5.

7 „ჯვარცმის“ შემდგომი ეპიზოდების ერთად წარმოდგენა უკვე წმ. გრიგოლ ნაზიანზელის ჰომილიების ამსახველ ხელნაწერში გვხვდება (IX საუკუნე). მონუმენტურ მხატვრობაში კი ის XI საუკუნიდან იკიდებს ფეხს და გამორჩეულად პოპულარული ხდება XII საუკუნის ხელოვნებაში. საქართველოშიც ის ამ დროიდან გვხვდება, როგორც ხატწერაში, ისე კედლის მხატვრობაში. ნიშანდობლივია, რომ ნეა მონის მოხატულობაში „ჯვარცმა“ და „გარდამოსხნა“ სწორედ გუმბათის ძირშია წარმოდგენილი, რასაც დღეა მოურიკი უჩვეულოდ მიიხსენებს და ნარტექსის სივრცეში გაშლილი ვნების პროგრამასთან კავშირით განმარტავს. იხ. D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*. Athens, 1985, გვ. 30.

8 G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, New York, 1972, Volume 2; H. Maguire, *Sorrow in middle Byzantine Art*, DOP, 31, 1977, p.161-162.

9 Е. Симонова, დასახ. ნაშრ., გვ. 1.

10 J. Meyendorff, *Christ in Eastern Christian Thought*, St.Vlamdimir's Seminary Press, 1975, გვ. 193-208. G. Babic, *Les discussion Christologiques et decor des Eglises Byzantines au XII siecle*, *Fruhmittelalterliche Studien*, 2, 1968; E. Gerstel, *Beholding the Sacred Misteries*, *Programs of the Byzantine Sanctuary*, Washington, 1998; 6.



ეპიცენტრად კონსტანტინოპოლში მოწვეული 1156-1167 წლების კრებაა დასახელებული.

ბუნებრივია, ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნებაც თავისებურად ეხმიანება ბიზანტიაში მიმდინარე საღვთისმეტყველო პოლემიკას. აქაც, ბიზანტიური ძეგლების დარად, ძლიერდება ლიტურგიკული თემისადმი ინტერესი (მაგ., საკურთხევლის მოხატულობათა თავისებურებანი), ჩნდება „წმინდა დოგმატური“ ხასიათის გამოსახულებანი... მაგრამ ამასთან ერთად, ქართულ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში აშკარად კიდევ ერთი „მაგისტრალური ხაზი“ იკვეთება. ჩვენ მეზობელი სომხეთის მონოფიზიტური სწავლების აქტუალობას ვგულისხმობთ.

კავკასიის ერთ-ერთი უძველესი და ავტორიტეტული ეკლესიის იდეოლოგიური არჩევანი უკვე VI საუკუნიდანვე იკვეთება¹¹. ამიერიდან სომხეთის ეკლესია, ქალკედონური ეკლესიისკენ შემობრუნების ეპიზოდური შემთხვევების მიუხედავად, თანდათან სცილდება მსოფლიო ეკლესიის წიაღს.¹²

ამ მხრივ, საქართველოში განსაკუთრებული ვითარებაა. კავკასიაში ქრისტიანობის შემოსვლისთანავე დაიწყო და საუკუნეების მანძილზე აღარც განელეზულა ურთიერთობა საქართველოსა და სომხეთის ეკლესიებს შორის. მეზობელი სომხეთის მრწამსი საქართველოსთვის, ფაქტობრივად, პოლიტიკურ - სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის საკითხია. XII – XIII საუკუნეებში კი, როდესაც ჩვენი ქვეყნის ფარგლებში სომხეთის ტერიტორიების დიდი ნაწილი შემოდის, დაპირისპირება კიდევ უფრო მწვავედება. თუ ბიზანტიისთვის მონოფიზიტობა, ერთ-ერთ, თუნდაც, მნიშვნელოვან მწვალებლობად ჩნდება, საქართველოსთვის ის უმთავრესს საფიქრალს წარმოადგენს; მასთან ბრძოლა ეროვნულ მნიშვნელობას იძენს. აქ, ალბათ, ერთი გარემოებაცაა აღსანიშნავი, კარგადაა, ცნობილი, რომ საუკუნეთა მანძილზე რელიგიური მაძიებლობა საქართველოს ეკლესიისათვის ნაკლებადაა დამახასიათებელი.¹³ თამამად ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს ეკლესია ბიზანტიის იმპერიაში გაჩაღებული მწვალებლობებისადმი ინტერესს საყოველთაო მართლმადიდებლური ეკლესიისადმი კუთვნილების კონტექსტში იჩენს. მისთვის საუკუნეთა მანძილზე მთავარ საფრთხეს მონოფიზიტური სწავლება წარმოადგენს, რაც ყველაზე მკაფიოდ მაინც, ქართულ სასულიერო, მეტადრე კი პოლემიკურ ლიტერატურაში ისახება. კარგადაა

სიმონიშვილი, ყინცვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა, ხელოვნების ისტორიის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბ., 1994.

11 ზ. ალექსიძე, არსენი საფარელის ანტიმონოფიზიტური ტრაქტატის „განყოფისათვის ქართლისა და სომხეთისა“ დათარიღებისათვის. ქრისტიანული კავკასია, თბ., 2010, გვ. 176.

12 იქვე, გვ. 148. 630 წლიდან ვიდრე VIII საუკუნის დასაწყისამდე სომხეთის ეკლესიის ოფიციალური კურსი ძირითადად ქალკედონიტურია, ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: ზ. ალექსიძე, არსენი საფარელის ანტიმონოფიზიტური ტრაქტატის..., გვ. 176.

13 ჩვენში ვერც არიანული სწავლებისა, თუ პავლიკიანობის, ან თუნდაც, ბიზანტიურ იმპერიაში ესოდენ მასშტაბური ხატმებრძოლეობის ერესის გავლენას ვხედავთ. იხ: დ. თუშანიშვილი, პასუხისათვის კითხვისა: „რანი ვიყავით“. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 299. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ასევე: გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება, გიორგი მცირე, ქართული მწერლობა, 2, თბ., 1987, გვ. 104-105.

ცნობილი, რომ ძველ ქართულ პოლემიკურ ლიტერატურაში სწორედ სომხური მონოფიზიტობის წინააღმდეგ მიმართული თხზულებები ჭარბობს.¹⁴

XI – XII საუკუნეები მონოფიზიტობის ისტორიაში ერთგვარი გარდატეხის პერიოდად შეიძლება ჩაითვალოს. ამ დროიდან იკვეთება ორი უმთავრესი მონოფიზიტური ეკლესიის - სომხურისა და სირიულ-იაკობიტურის თანხმობა დოგმატურ საკითხებში.¹⁵ მოგვიანებით კი თანამშრომლობა ამ ორ ეკლესიას შორის განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება.¹⁶ ამდენად, ქრისტიანული აღმოსავლეთის ისტორიაში ეს ორი ძლიერი მონოფიზიტური ეკლესია მძლავრ ანტიმართლმადიდებლურ ბანაკს წარმოქმნის.¹⁷ XI საუკუნეში მართლმადიდებელ სამყაროს მონოფიზიტთა წინააღმდეგ გააქტიურებას, როგორც ჩანს, ისიც უწყობს ხელს, რომ სწორედ ამ დროიდან მონოფიზიტური ზიარების საწესო პრაქტიკას – უფუარი პურით (ბალარჯით) ზიარებას, ოფიციალურად უკვე კათოლიკური სამყაროც აწესებს.¹⁸ და ამიერიდან სომხები დოგმატურ საკითხებში არსებული სხვაობის მიუხედავად, თავიანთ მოკავშირედ რომის ეკლესიასაც მოიხმობენ.¹⁹

14 მ. რაფავა, სომხური მონოფიზიტობის წინააღმდეგ პოლემიკა ძველ ქართულ მწერლობაში, კრებულში კავკასია, აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის, თბ., 2012, გვ. 366. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით ნიშნეულია ალბათ, წმ. ეფთიმე მთაწმიდელის „მცირე რჯულისკანონი“ თუ მისივე „წინამძღვარი“. ეს უკანასკნელი სწორედ ქართველი ერის დოგმატურ განათლებს ეძღვნება და წმ. მამის მიერ „მართალი სარწმუნოების“ სახელმძღვანელოდ იყო ჩაფიქრებული. ნიშნეულია, რომ ამ თხზულებაში უმთავრესი მახვილი სწორედ მონოფიზიტობაზეა, ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ „წინამძღვარი“ ძირითადად, სწორედ მონოფიზიტური მრწამსის კრიტიკას ისახავს მიზნად. ეს აქტუალობა ჩნდება მცირე „რჯულისკანონშიც“ და ასეთივე ძალით იკვეთება გელათური ლიტერატურული სკოლის ფუძემდებლის – არსენ იყალთოელის „დოგმატიკონშიც“, როგორც მის შინაარსობრივ, ისე კომპოზიციურ შემადგენლობაში – „დოგმატიკონის“ პირველ წიგნად არსენ იყალთოელს, ხომ წმ.ანანტასი სინელის ანტიმონოფიზიტური თხზულება, „წინამძღვარი“ აქვს დართული. განსაკუთრებით აქტუალური ეს დაპირისპირება წმ. დავით აღმაშენებლის ეპოქაში ხდება (ანისის 1123 წლის კრება, თუ რუის-ურბნისის საეკლესიო კრება). ის არც თამარის ეპოქაში განელებულა. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: მ.დიდუბუღიძე, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე, (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია) თბ., 2006, გვ. 30-32.

15 მონოფიზიტობაში ქრისტეს ხორცის შეფასების საკითხისადმი დამოკიდებულებაში იმთავითვე ორი მოცილე ბანაკი იკვეთება –სევეროს ანტიოქიელისა და ივლიანე პალიკარნასელისა. მათ მიმდევრებს შესაბამისად სევერიანები და ივლიანიტები ეწოდებათ. სევერიანთა ქრისტოლოგიური დოქტრინა: ძე ღვთისას ღვთაებრივ ბუნებას მთლიანად არ შთაუნთქამს კაცობრივი, თუმცა ამ უკანასკნელს, განკაცების შემდგომ დაუკარგავს თავის სუბსტრატს. ამ სწავლებით ქრისტეს ხორცი ისეთივე ხრწნალია, როგორც ჩვენი. ივლიანიტების სწავლების თანახმად, უფალი შეიმოსა ცოდვითდაცემამდელი ადამის ხორციით, და კაცობრივი ბუნება შთაინთქა ღვთაებრივით, მაცხოვრის ხორცი კი უხრწნელია. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: ზ. ალექსიძე, არსენ საფარელის ანტიმონოფიზიტური ტრაქტატი, გვ. 174. მონოფიზიტური მრწამსის ისტორიითვის იხ. ასევე: И. Троицкий, Изложения Веры Церкви Армянской, С.Петербург, 1875.

16 ზ. ალექსიძე, არსენ საფარელი, გვ. 178.

17 იქვე, გვ. 179.

18 უცომო პური მხოლოდ XI საუკუნეში ვრცელდება დასავლეთ ევროპაში, ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: ზ. ალექსიძე, არსენ ვაჩეხიძის „დოგმატიკონში“ შესული ანტიმონოფიზიტური ტრაქტატი და მისი გამოძახილი ძველ სომხურ მწერლობაში, ქრისტიანული კავკასია, გვ. 82.

19 ამ პრაქტიკის წინააღმდეგ არაერთი XI საუკუნის პოლემიკური თხზულება ილაშქრებს. როგორც წესი, ამ თხზულებებში, სომხებთან ერთად უკვე ლათინებიც იხსენიება (მაგ. ნიკიტა

ამ კოალიციას ბიზანტიური სამყარო აქტიურად ეპასუხება. ამ ეპოქაში „ერთბუნებიანთა“ სწავლების წინაღმდეგ კვლავ ისეთი შემაჯამებელი ნაშრომი ჩნდება, როგორცაა სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველის მოწაფის – ნიკიტა სტითატის ანტიმონოფიზიტური სიტყვა (XI საუკუნე), პოლემიკური თხზულება, რომელიც დაწვრილებით იხილავს მონოფიზიტური სარწმუნოების დოგმატურ საკითხებსა თუ მის საწესო-ლიტურგიკულ პრაქტიკას.²⁰ კარგადაა ცნობილი, რომ XI-XII საუკუნეები ბიზანტიაში საღვთისმეტყველო პაექრობის ინტენსივობითაა გამორჩეული. ამ მხრივ, ალექსი და მანუელ კომნენოსთა ეპოქა ერთ-ერთ ყველაზე დაძაბულ ხანად შეიძლება დასახელდეს.²¹ ნიშანდობლივია, რომ სინოდის მრავალ ანათემათა გვერდით, პირველ რიგში, მაცხოვრის განკაცების დოგმატთან დაკავშირებული „კაცობრივი ბუნების ღვთაებრივთან შეერთების“ სწავლებას ასახელებს.²² ამდენად, მონოფიზიტებთან პაექრობა ამ ეპოქაშიც საკმაოდ აქტუალურია. ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ მეცნიერთა მიერ მონოფიზიტობის როლი ამ დროის საღვთისმეტყველო კამათში, რამდენადმე დამცრობილია. საინტერესოდ ჩნდება ამ მხრივ, მანუელ კომნენოსის დროს სომეხთა კათალიკოსი ნერსეს მიერ დაწერილი დოგმატური შრომა, რომელიც საგანგებოდ ამ დაძაბულობის განმუხტვის მიზნით იწერება და მართლმადიდებლობისა და სომეხეთის მრწამსის შერიგებას ცდილობს.²³

ამდენად, საქართველოსთვის გამორჩეულად აქტუალური მონოფიზიტობა მხოლოდ „ადგილობრივ“ ინტერესთა დაცვას როდი გულისხმობს. ამ ერესის „საყოველთაო“ მასშტაბები თავისებურად ქართულ ენაზე არსებულ პოლემიკურ ლიტერატურაშიც ვლინდება, სადაც მონოფიზიტური სწავლება ეკლესიის ისტორიაში წარმართველი ერეტიკული სწავლებათა ფონზე იმლება და ერთ-ერთ უმთავრეს მწვალებლობადაც ჩნდება.

ბუნებრივია, რომ ეს ისტორიული რეალობა შუა საუკუნეების სახვით ხე-

სტითატი, ნიკოლოზ მეფონის ეპისკოპოსი და სხვა). იხ: И.Троицкий, Изложения, გვ. 179-181. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მოგვიანებით, XIII საუკუნეში დაწერილი მხითარ გოშის ტრაქტატი „ქართველთათვის“, სადაც სომეხი პოლემისტი ზიარების საწესო პრაქტიკის აღწერისას რომაელთა ზიარების წესს ეხება და აღნიშნავს, რომ უსაფუარო პურით ზიარება რომაელებს წმ. პეტრემ, სომეხებს კი გრიგოლ განმანათლებელმა უანდერძა. იხ. მხითარ გოში, ქართველთათვის, სომეხურიდან თარგმნა და გამკვლევები დაურთო ნათია ჩანტლაძემ, თბ., 2012, გვ. 81.

20 მ. რაფავა, ნიკიტა სტითატის ანტიმონოფიზიტური სიტყვები, თბ., 2013. ამ შრომის უმთავრესი მიზანი, მონოფიზიტური სარწმუნოების სწავლების განქიქებაა. ღვთისმეტყველი ამ სწავლებას აქამდე არსებულ ერესთა მიმართებაში განიხილავს (ვალენტინის, ნესტორის, პავლე სამოსატელის, არიოზის, აპოლინარის სწავლებანი და სხა) და ამ კონტექსტში მონოფიზიტობის არსს მრავალთავე პიდრას ეპიტეტით განსაზღვრავს. თხზულებაში არაერთი დოგმატური ხასიათის წარმომჩენი საწესო პრაქტიკაა განხილული. საგანგებოდაა განხილული ზიარებისა და ხარების, შობისა და ნათლისღების დღესასწაულთა აღნიშვნის ტრადიცია. წარმომჩენილია ამ საწესო პრაქტიკის მართლმადიდებლურ- დოგმატური განმარტება. ნიკიტა სტითატი გვერდს ვერც პენტარქიის საკითხს უვლის – ქრისტეს სხეულის, როგორც ხუთი საყდრის მთლიანობის პრობლემას, რომელიც ბიზანტიას იუსტინიანე დიდის ეპოქიდან აწუხებს.

21 Ф. Успенский, Очерки по истории византийской образованности, Ст.Петербург, 1889, გვ. 200.

22 იქვე, გვ. 220

23 იხ: И.Троицкий, Изложения веры..., გვ. 201.

ლოვნებაზეც მოახდენდა გავლენას. ამ კავშირს პირველად თ. ვირსალაძემ მიაქცია ყურადღება – გელათის მათავარ ტაძარში წარმოდგენილ მსოფლიო საეკლესიო კრებათა გამოსახულებას მეცნიერი სწორედ წმ. დავით აღმაშენებლის პერიოდში გამწვავებულ დიოფიზიტ-მონოფიზიტთა კამათის კონტექსტში იხილავს. მას აქეთ, ქართული მონუმენტური მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამის ამ კუთხით წარმოჩენა სულ უფრო ტრადიციული ხდება.²⁴

ვფიქრობთ, იკვის ეკლესიის გუმბათის მოხატულობაც, უპირველეს ყოვლისა, ამ კონტექსტს უნდა გულისხმობდეს. მითუმეტეს, რომ მის იკონოგრაფიულ პროგრამაში აშკარა მიზანდასახულობა იკვეთება – მხატვარი არა „ვნების“ ნარატიულ სცენებს ირჩევს, არამედ მაცხოვრის მიცვალების, როგორც წმ. ეპიფანე კვიპრიელი იტყოდა, „მაცხოვრის ხორცის დაძინების“ კონპოზიციებს მიმართავს. ეს კონტექსტი „ჯვარცმში“, ამ ეპოქისთვის დამახასიათებლად, შესვენებული, თვალვდასუსტული მაცხოვარის გამოსახულებითაცაა ხაზგასმული. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ აქ ვნებასთან ერთად სწორედ მაცხოვრის „ფერისცვალების“ კომპოზიციაა წარმოდგენილი. „ფერისცვალება“, როგორც ვნების წინასახე უკვე სახარების ტექსტშივე ჩნდება. (...და აჰა ესერა ორნი კაცნი მის თანა თანაზრახვიდეს, რომელნი იყვნეს მოსე და ელია. რომელნი გამოჩნდეს დიდებითა და იტყოდეს განსლვასა მისსა, რომელი ეგულებოდა აღსრულებად იერუსალემს.“ ლუკა 9, 30-31). ამ საზრისის გამო ის ზოგჯერ ვნების ციკლის შემადგენელ კომპოზიციადაცაა წარმოდგენილი (მაგ., წმ. გიორგის ეკლესია რასეში 1175, კურბინოვოს წმ. გიორგის მოხატულობა, მიროჟის ფერისცვალების მხატვრობა და სხვა).²⁵ იკვის მოხატულობაში კი ეს კავშირი ფიზიკურადაცაა ხაზგასმული – „ჯვარცმის“ ანგელოზი მარჯვენა ხელით უშუალოდ „ფერისცვალებისკენ“ მიგვითითებს (სქემა 1).

საკურთხევლის ასწვრივ, აღმოსავლეთ კედელზე წარმოდგენილი და ამგვარად საგანგებოდ აქცენტირებული „ფერისცვალების“ სცენა, უწინარესად მაინც, მისი თეოფანიური შინაარსითაა მოხმობილი.²⁶ „ფერისცვალების“ დღესასწაული, როგორც ღვთის განცხადების საიდუმლო, იკვის მოხატულობაში მაცხოვრის მიცვალების სცენებთან ერთობით, ქრისტოლოგიური დოგმატის, დიოფიზიტური სწავლების ერთგვარ მანიფესტად იქცევა: განკაცებული უფალი – სრული ღმერთი და სრული კაცი. თეოფანიური კონტექსტის წამყვანი მნიშვნელობა აქ თავისებურად ქართული სახვითი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი წითელი - ცეცხლოვანი მანდორლის მეშვეობითაცაა ხაზგასმული.²⁷

24 Т. Вирсаладзе, Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма, Избранные труды, Тб., 2007; ამ კუთხით განხილული ქართული ძეგლები იხ: მ. დიდებულიძე, წმ. სილიბისტროს გამოსახულება ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის საკურთხევლის მოხატულობაში. ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, თბ., 2004; მ. ყენია, სიტყვისა და გამოსახულების მიმართების საკითხი ქართულ მოხატულობაში, საქართველოს სიძველენი, 4-5, 2003; ე. გედევანიშვილი, კვლავ ერთი ადგილობრივი იკონოგრაფიული თემისათვის, საქართველოს სიძველენი, 6, 2004.

25 Е. Сименова, Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора, გვ. 5.

26 G. Schiller, Iconography of Christian Art, New Yourk, 1971, Volum. I, გვ. 145-152.

27 „ფერისცვალების“ დღესასწაულში წარმოდგენილი ტრადიციული თეთრისა, ოქროსფერისა თუ უფრო იშვიათად, ცისფერი მანდორლის ნაცვლად ცეცხლოვანი ფერის გამოყენება ღვთაებრივი ნათების მნიშვნელობასთან ერთად, ესქატოლოგიურ კონტექსტსაც უნდა გულისხმობდეს.

იკვის თანადროულ ბეთანიის მოხატულობაშიც ჯვარცმის შემდგომი ეპიზოდები საგანგებოდაა გამოყოფილი. მხატვარი „გარდამოსნასა“ და „დატირებას“ საკურთხეველის მიმდებარე კედელზე – ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთით განათავსებს და ამგვარად, ადგილმდებარეობით ამ სცენებს რამდენადმე გამოჰყოფს. თუმც, ამის მიუხედავად, აღნიშნული სცენები მრავალსიტყვა თხრობაში მაინც იკარგება და ვრცელი, ერთიანი ნარატიული თხრობის ნაწილად აღიქმება. სრულებით განსხვავებული შთაბეჭდილება გვაქვს იკვში - გუმბათის ყელში, საკრალურობით გამორჩეულ სივრცეში, განკერძოებით, თითქოსდა არქიტექტურულ „მოჩარჩობაში“, ლავგარდანიშემოვლებულ სივრცეში მოქცეული, ვნების სცენები მთელი მოხატულობის გვირგვინად აღიქმება.

ეკლესიის მამათა სწავლებაში მაცხოვრის განკაცების უმთავრეს მოწმობად იმთავითვე ქრისტეს ჯვარცმა და ვნება ცხადდება.²⁸ ამდენად, ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულება თავისი იკონოგრაფიული ვარიაციით ქრისტიანული საწრმუნოების უმთავრეს პოლემიკურ საკითხებს აღძრავს და ასურათებს კიდევც. ნიშანდობლივია, რომ სინას მთის ხატზე ასახული ჯვარზე აღსრულებული, თვალმდებარე მაცხოვრის გამოსახულება ლიტურატურაში სწორედ წმ. ანასტასი სინელის ანტიმონოფიზიტური სწავლების ანარეკლადაა მიჩნეული.²⁹ „ტრიუმფალური“ ხასიათის ჯვარცმის (ცოცხალი-თვალმდებარე მაცხოვარი) ნაცვლად ვნების იარაღად წარმოჩენილი ჯვრის გამოსახულებაში, მონოფიზიტთა წინააღმდეგ უფლის ადამიანური ბუნების მოწმობად მოხმობილ ტანჯვა-წამებისა და სიკვდილის უშუალო გავლენას ხედავენ.³⁰ ჯვარცმა, როგორც განკაცების უტყუარი მოწმობა, ხატმებრძოლეობის პერიოდშიც ქრისტეს ორი შეუერევნელი ბუნების დასტურად ჩნდება (ნიკიფორე პატრიარქი).³¹

იკვში, ფაქტობრივად, ამ თემის სამგზის გამეორებას ვხედავთ – „ჯვარცმაში“, „გარდამოსნასა“ და „დატირებაში“; სამივე სცენა, ხომ მაცხოვრის ფიზიკურ სიკვდილს გამოხატავს. დიოფიზიტ-მონოფიზიტთა საუკუნოვანი დავის უმთავრესი საკითხიც, ხომ სწორედ მაცხოვრის ბუნებათა მიმართება იყო. მონოფიზიტთა სწავლებით, კაცობრივი ბუნება ღვთაებრივითაა შთანთქმული, და უფლის ადამიანური ბუნება იმდენად კარგავს თავის მნიშვნელობას, რომ სომეხნი, მაცხოვრის ვნებაშიც კი უფლის კაცობრივი ბუნების მონაწილეობას უარყოფენ, რაც ლიტურგიკულად ფორმდება კიდევც ე. წ. „ხაჩეცარის“ ღოცვაში.³² მართლმადიდებელი ეკლესია „ხაჩეცარში“ სამების ჯვარცმულად გამოცხადებას ხედავდა. „ერთბუნებიანთათვის“ კი, ეს ფორმულირება ქრისტეს არა კაცობრივი ბუნების ვნებას გამოხატავდა, არამედ ღვთაებრივისა, რაშიც ისევ და ისევ

28 K. Corrigan, Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai, The Sacred Image East and West, Ed. By R. Ousterhout and L. Brubaker, Chicago, 1995, გვ. 45.

29 H. Belting, C. Belting, Das Kreuzbild im 'Hodegos' des Anastasios Sinaites, Tortulae. Studien zu altchrisluichen und byzantinischen Monumenten, ed. W.N. Schumacher, Rome, 1966, გვ. 5.

30 იქვე, გვ. 6.

31 H. Maguire, The Depiction of Sorrow in Byzantine Art, DOP, №31, 1977, გვ. 161.

32 იგულისხმება სამწმინდაობის ღოცვაში ჩართული ფრაზა „რომელი ჩვენთვის ჯვარს ეცვა“. ქართველები სომეხებს ხაჩეცარელებადაც კი მოიხსენიებენ.

კაცობრივი ბუნების დამცრობა იგულისხმებოდა.³³

ამ კონტექსტს ეპასუხება იკვის ჯვრის წარწერაც – ბერძნული ტექსტი გვაუწყებს: „იესუ ქრისტე მეუფე დიდებისა“ (სურ. 2) ეს წმ. პავლეს სიტყვებია, რომელიც ჯვარცმის არაერთი ბიზანტიური წრის ძეგლზე გვხვდება. ნიშანდობლივი ისაა, რომ ეს სიტყვები პოლემიკურ ლიტერატურაში, არაერთგზის სწორედ რომ, ანტიმონოფიზიტურ კონტექსტში ჩნდება. ქრისტოლოგიური დოგმატის განმარტებისას წმ. ეფთიმე მთაწმინდელი ამბობს: „...ამისათვის წერილ არს ვითარმედ: უფალი დიდებისა ჯვარს აცუეს, – ვითარმედ ბუნებასა ღმრთეებისა მისისასა არარაჲ სადა ვნებია“ და იქვე ეს სიტყვები – დიოფიზიტური დოგმატის - „ჭეშმარიტი ღმერთისა და ჭეშმარიტი კაცის“ მოწმობად მოაქვს.³⁴ საგანგებოდ ჩერდება ამ პასაჟზე ნიკიტა სტითატიც და მას სწორედ სომეხთა საწინააღმდეგოდ „სადგომო ბუნების უვნებელობის“ საილუსტრაციოდ მოიხმობს.³⁵ ამგვარად, ასე საგანგებოდ აქცენტირებული ვნების სცენები სომეხთათვის „ყოველი უბედურების სათავედ“ დანახული ქაღკედონის კრების დოგმატური ილუსტრირების მნიშვნელობას შეიძენდა. მითუმეტეს გუმბათის სფეროში ამ თემის დამაგვირგვინებელი „უფლის ამაღლების“ სცენის კონტექსტში, რომელიც გუმბათის მთელს პროგრამას „აღდგომა – მეორედ მოსვლის“ ტრიუმფალური შინაარსით განასრულებს.

ნიშანდობლივია, რომ სცენათა განთავსებაში მოვლენათა თანამიმდევრობაა დარღვეული და „ჯვარცმის“ შემდგომ მხატვარი „დატირებას“ წარმოგვიდგენს (ნახ. 1), „ჯვარცმის“ მოპირდაპირედ კი, ჩრდილოეთ კედელზე „ჯვარცმას“ იკონოგრაფიულად მიმსგავსებულ „გარდამოხსნის“ სცენას განთავსებს. გუმბათქვეშა სივრცეში მდგარი მლოცველისთვის იდენტური სტრუქტურის, კომპოზიციური დომინანტის – ჯვრის მქონე სცენები, თითქოსდა ეწყვილება ერთმანეთს და ამგვარად წრეზე განთავსებულ სცენათა შორის გამორჩეული მახვილის მნიშვნელობასაც იძენს.³⁶ აქ აშკარად სიმბოლური ორიენტირები იკვეთება – ჯვარზე აღსრულებული მაცხოვრის „ორმაგი“ გამოსახულება და „დატირება“ – „ფერისცვალების“ სიმბოლური შეპირისპირება. ამ კონტექსტში „ფერისცვალების“ დღესასწაული, ვფიქრობთ, კიდევ სხვა საზრისითაც იკითხება – გამოცხადების დღესასწაული, რომელიც თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით მაცხოვრის აღდგომასაც მოასწავებს და კაცობრივი ბუნების განღმრთობასა და აღდგინებას გულისხმობს. ამ სცენათა „შეწყვილება“, როგორც ჩანს, ისევ და ისევ ქრისტოლოგიური დოგმატის ქვაკუთხედს ეპასუხება – უფლის განკაცების სოტერიოლოგიურ ასპექტს, რომელიც დიოფიზიტურ-მონოფიზიტურ დაპირისპირებაში ალბათ,

33 მხითარ გოში, ქართველთათვის, გვ. 28. მხითარ გოში პირდაპირ ამბობს კიდევ „როგორც ქალწულისაგან ღმერთის შობა ღვთაებრივი იყო, ეგრევეა სიკვდილი, რამეთუ ღმერთი იყო ხორცი, ...რადგან კაცის სიკვდილით მზე არ ბნელდება და არ აღდგებიან მიცვალებულები... რამეთუ ამას ყოველივეს ჯვარცმული ღმერთი განაცხადებდა“.

34 ეფთიმე მთაწმინდელი, „წინამძღვარი“ გვ. 198.

35 მ. რაფაეა, ნიკიტა სტითატი, გვ. 75.

36 ასეთივე დომინანტად ჩნდება ჯვარი ბეთანიის მოხატულობაში. ის რამდენჯემდე მეორდება გვერდიგვერდ განთავსებულ სცენებში, რაც, როგორც ჩანს, ვნების ამ კომპოზიციებში ჯვრის ტრიუმფალური კონტექსტის გამახვილებას ისახავს მიზნად.

ყველაზე მწვავედ აღიქმებოდა კიდევ. საფლავად დადებული მაცხოვრისა და „ფერისცვალების“ vis a vis გამოსახვა ხომ, უპირველესად, „პირველი ადამის“ „ახალი, გაბრწყინებული ადამით“ შენაცვლების საზრისს გულისხმობს და განგებულების ისტორიას, მართლაც რომ ისტორიულ განზომილებაში წარმოგვიდგენს (რამეთუ კაცისა მიერ იყო სიკვდილი და კაცისა მიერ აღდგომა მკვდართა. პავლე, კორინთელთა მიმართ 1. თავი 15. 22). ეს ასპექტი მითუმეტეს რელიგიურად გამოჩნდებოდა სომხეთის ეკლესიასთან კამათში, რომელიც არსებითად განკაცებული მაცხოვრის კაცობრივ ბუნებაში ცოდვადდაცემამდელი ადამის ბუნებას ხედავდა და ამით სევერიანულ-იაკობიტურ ეკლესიასთან შედარებით, კიდევ უფრო რადიკალურად უარყოფდა ქალკედონურ სწავლებას. სცენათა თავისებური განლაგება იკვში, ალბათ, ვნების კვირის მსახურებასაც ითვალისწინებს. ვნების კვირის ღვთისმსახურება, ხომ დიდი შაბათით მთავრდება, რომელიც სწორედ „გარდამოხსნის“ წინ აღესრულება და მაცხოვრის საფლავად დადებასა და დატირებას გულისხმობს. აქ მოხმობილი საკითხავები კი უმთავრესად მაცხოვრის კაცობრივი ვნების გზით განგებულების აღსრულებას ეძღვნება და კიდევ უფრო მძაფრად წარმოაჩენს უფლის ვნების მესიანისტურ მნიშვნელობას.³⁷

აშკარაა, იკვის შემკულობის ეს იდეური მიმართულება მოგვიანო, XIII საუკუნის მომხატველსაც რომ აძლევს გეზს. დასავლეთი მკლავის „დღე განკითხვის“ სცენაში მხატვარი, სრულიად მოულოდნელად მაცხოვრის ვნების პირველ სცენას – „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციას ჩართავს (სქემა 2).

„ბზობის“ კომპოზიცია აქ დასავლეთი მკლავის პირველ რეგისტრში ჩნდება, სადაც ჯოჯოხეთისა და სამოთხის მომცველი კომპოზიციებია ასახული. „დღე განკითხვის“ პროგრამაში ასე უჩვეულოდ, ერთი შეხედვით, თითქოსდა უკონტექსტოდ ჩართული და მასშტაბითაც საგანგებოდ გამოყოფილი „ბზობის“ სცენა გუმბათის მოხატულობის ერთგვარ რეპრიზად აღიქმება.

როგორც ჩანს, აქ განმსაზღვრელი ისევ და ისევ ვნების სცენის სოტერიოლოგიური კინტექსტი უნდა ვიგულისხმოთ. ვნების ციკლის საწყისი სცენა – „ბზობა“, ჰიმნოგრაფიულ და ლიტურგიკულ ტექსტებში გამოცხადების საზრისთან ერთად, აღდგომის წინასახედაცაა დანახული. მისი სწორედ, რომ ჯოჯოხეთის მომცველ სცენათა გვერდით გამოსახვა კი აშკარად „ბზობის“ დღესასწაულის სწორედ ამ საზრისს წამოწევს წინ, რაც განსაკუთრებით სამხრეთიდან შესული მლოცველისთვის ხდება თვალნათლივი,³⁸ რაკილა „ბზობაში“ გამოხა-

37 სახარებაშივე აღწერილ ამ მოვლენათა სახვით ხელოვნებაში გაშლის შთამავლებელი ლიტერატურული წყარო, როგორც ჩანს, მაინც ლიტურგიკული საკითხავებია. ალბათ, უპირველეს ყოვლისა, წმ. ეპიფანე კვიპრელის მიერ უკვე IV საუკუნეში დაწერილი დიდი შაბათის საკითხავია („ქრისტეს ჯვარცმის, გარდამოხსნის, დაფვლისა და კაცობრივი სულით ჯოჯოხეთში ჩასვლის შესახებ“), თუ საგანგებოდ შეთხზული ვნების კვირისთვის განკუთვნილი დმრთისმშობლის დატირების საკითხავები (წმ. რომანოზ ტკბილადმკალობელი, წმ. იოანე დამასკელის აღდგომის კანონი, გიორგი ნიკომედიელის ქადაგებანი თუ სვიმეონ მეტაფრასტის დატირება და სხვა).

38 ნიშანდობლივია, რომ მხატვარი იშვიათ იკონოგრაფიულ რედაქციას ირჩევს - უფალი მხერით უკან, მოციქულებისკენაა მიბრუნებული. ამ არჩევანით თითქოსდა იკონოგრაფიულადაც ესმევა ხაზი ამ სცენისა და მის უკან წარმოდგენილი ჯოჯოხეთის კომპოზიციათა შეპირისპირებას, და კიდევ უფრო მძაფრდება გვერდითა კედელზე წარმოდგენილი ანტიქრისტეს გამოსახულებასა და იერუსალიმს მიმავალი მაცხოვრის შინაარსობრივი „ანტითეზა“. უკან მიბრუნებული

ტული მაცხოვრის ტრიუმფალური მსველობის თემა (Adventus)³⁹ ხედვის ამ წერტილიდან ორგზის მეორდება, ახლა უკვე წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველ ციკლში – „ლასის სასწაულსა“ თუ „ყრმის გამოხსნის“ სცენაში. (სურ. 3) და „იერუსალემს შესვლის“ სცენაც, მასში ნაგულისხმევი ტრიუმფალური მსველობის კონტექსტით, შინაარსოვრივად „ჯოჯოხეთის რღვევის“ მნიშვნელობას იტვირთავს. ჯოჯოხეთის სკნელთა ქვემოთ წარმოდგენილი ის „ხელშესახებს“ ხდის ვნება – აღდგომისა და ხსნის საზრისს და იკვის სივრცესაც, თითქოსდა ზეციური იერუსალემის სივრცედ წარმოგვიდგენს („ვნებითა მით ცხოველსმყოფელითა ქმნა დიდი იგი და საკვირველი საქმე: დახსნა სიკვდილი და წარმოტყვევნა ჯოჯოხეთი“, წმ. ეფთიმე მთაწმინდელი, „წინამძღვარი“).

იკვის იკონოგრაფიული პროგრამის კულმინაციად საკურთხეველში წარმოდგენილი „მანდილიონი“ აღიქმება (სურ. 4). შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში „ხელთუქმნელი ხატის“ ტრადიციის თავზე წარმოდგენა, როგორც ცნობილია, „ადგილობრივ“ იკონოგრაფიულ ტრადიციადაა მიჩნეული.⁴⁰ რაშიც მეცნიერნი, უპირველეს ყოვლისა, საქართველოში „ხელთუქმნელი ხატის“ გამორჩეული კულტის ასახვას ხედავენ.⁴¹ აშკარაა, რომ ამასთან ერთად, ამ ტრადიციის განმსაზღვრელი, ზემოთ აღწერილი საღვთისმეტყველო კამათიც უნდა ყოფილიყო. საკურთხეველის ცენტრში წარმოდგენილი ქალკედონური მრწამსის მოწმობად ნაგულები მაცხოვრის „ისტორიული პორტრეტი“, ხომ უშუალოდ ეხმიანება ამ ისტორიულ რეალობას. თუნდაც, იკვიც შემთხვევა რომ დავიმოწმოთ – ლიტურგიული სივრცის ცენტრში წარმოდგენილი „პირი ღმრთისა“, თავის თავში მთელი მოხატულობის დოგმატურ მახვილს მოიცავს - იკონოგრაფიული პროგრამის ლაიტმოტივად გაშლილი ქრისტოლოგიური თემა აქ თითქოსდა ხატად ქცეული უფლის განკაცების გამოსახულებაში იკრიბება და ისიც, თავისი იკონოგრაფიულ-სიმბოლური საზრისით, საუკუნოვანი საღვთისმეტყველო კამათის დოგმატურ, თუ ეკლესიოლოგიურ ჭეშმარიტებას მოწმობს.

მაცხოვარი ამ კომპოზიციისათვის დამახასიათებელი სცენის ჰორიზონტალურად გაშლის ტენდენციას აფერხებს და გარკვეული „პაუზის“ შთაბეჭდილებასაც წარმოქმნის, მაგრამ ეს შეგრძნება სრულად განაქარდება იერუსალემის მკვიდრათა გამოსახულებით, რომელთა ფიგურები მხატვარს პილასტრზეც კი „გადაუტარებია“. იხ: ე.გუდევანიშვილი, იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიული თავისებურებანი, საქართველოს სიძველენი, 15, 2010; ი. მამასახლისი, განკითხვის დღის თემა ქართულ სახვით ხელოვნებაში (იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის მაგალითზე), თბ., 2000, თბილისის სასულიერო აკადემიისა და სემინარიის საღვთისმეტყველო ინსტიტუტის სადიპლომო ნაშრომი, გვ. 24-53.

39 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: Th. Mathews, *The Clash of the Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, 1999; G. Schiller, დასახ., ნაშრ., გვ. 19.

40 ქ. მიქელაძე, ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ კედლის მოხატულობაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 3, თბ., 1991. ხელთუქმნელი ხატის კულტთან დაკავშირებით იხ: ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თბ. 2008; ე. გუდევანიშვილი, კვლავ ერთი ადგილობრივი იკონოგრაფიული ტრადიციის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 6, 2004.

41 ქ. მიქელაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 20. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ ასევე: ზ. ალექსიძე, მანდილიონი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში. *Academia*, I, 2001.

Passion Cycle in the Murals of Ikvi Church of St. George and Its Theological Context

Mural decoration of the 11th c. „croix libre” Ikvi church of St. George comprises at least (12th and 13th cc.) and even more chronological layers. Despite this, ultimately an ensemble was created, which, apart from high artistic merits, is also quite remarkable for its general programme. Especially unusual are the dome murals, where the hemisphere bears Ascension of the Saviour, and in the drum, in-between the windows, to the East depicted is Transfiguration, followed, from the right to the left, by Crucifixion, Lamentation and Deposition, which is characteristic neither of Georgian, nor of Byzantine art. Representation of these scenes on this particular place might be influenced by the Byzantine practice of placing scenes in the squinches of the churches (N. Aladashvili); however, most significant in this case is the selection of the subject scenes proper.

Passion cycle, ascertained after the Iconoclast period, acquires special acuteness from early 12th c., in the connection of the Christological disputes in Byzantium, reaching their acme in the 1156-1167 Ecumenical Council in Constantinople. This is followed by the increased interest towards the liturgical themes, which is also reflected in Georgian art. But in Georgia, it is also accompanied by the permanent opposition to the Monophysitism widespread in neighbouring Armenia; its acuteness had increased due to the fact that Armenia was included within the political boundaries of the Georgian kingdom. It should be taken into consideration that in the 11th-12th cc. Armenian and Syrian-Jacobite Churches had reached an agreement, which had considerably strengthened this trend, besides, the Roman Catholic Church had recognised Communion with the unleavened bread. Position of the Georgian Church is evidenced by the translation of the anti-monophysite treatises and in the visual art – this should be the main idea of depiction Ecumenical Councils in the mural decoration (12th c.) of the Gelati narthex; the same is true of Ikvi scenes, which present not a narrative cycle of the Lord’s Passions, but (three times repeated) episodes of His death, along with Transfiguration, which is considered a beginning of the Passions and placed directly above the chancel. This is a direct confirmation of the fully Human Nature of the Saviour, rejected by the Monophysites, as well as certain details (the Saviour with His eyes closed, according to St. Anastasius Sinaïta; naming Christ as “Lord of Glory” in the inscription, the attribute known from the anti-monophysite treatises). In the 13th c. this anti-monophysite trend was continued by the inclusion of the Entry into Jerusalem into the Last Judgement. Here as well, similar to the drum murals (Transfiguration and Lamentation form visual pairs) Soteriological aspect is emphasized; while the culmination of the Ikvi iconographic programme is Mandylion in the chancel, the first and foremost testimony of the Incarnation for the Orthodox Christians.



სურ. 1. იკვი. საერთო ხედი
სამხრეთ-დასავლეთიდან



სურ. 2. იკვი. ჯვარცმის კომპოზი-
ცია, ფრაგმენტი



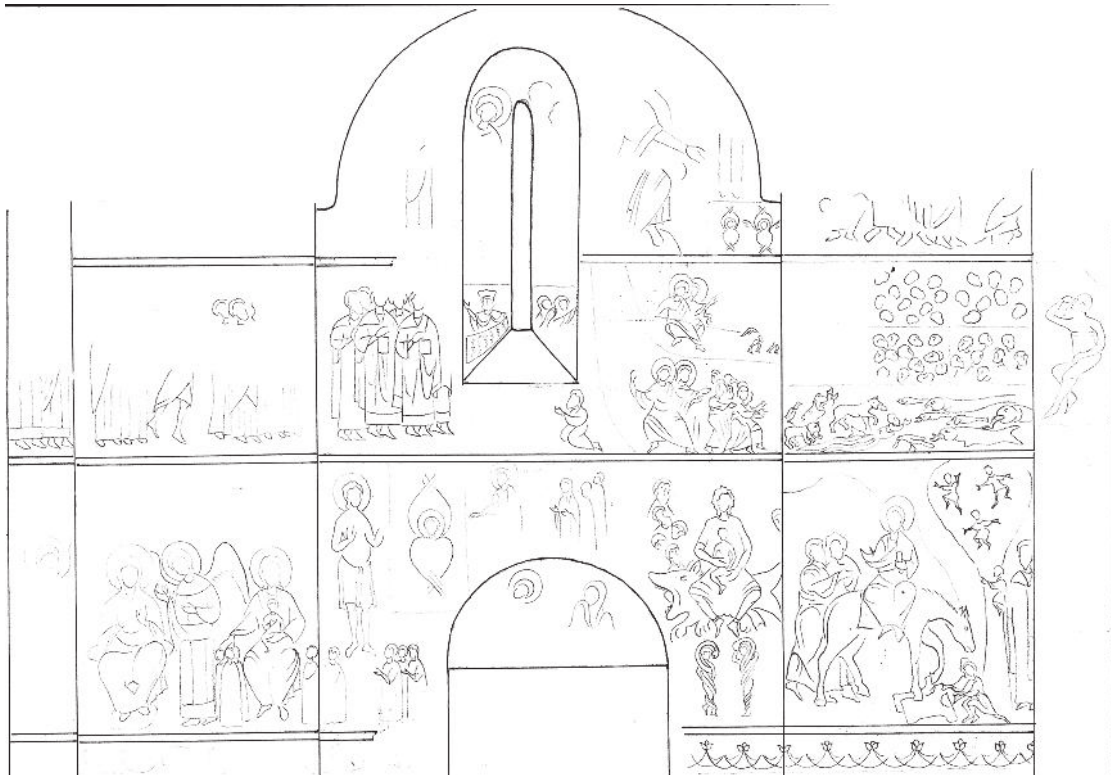
სურ. 3. იკვი. ინტერიერი. ხედი
ჩრდილო-დასავლეთით



სურ. 4. იკვი. ხედი საკურთხეველზე



სქემა 1. გუმბათის ყელი.



სქემა 2. დასავლეთი მკლავი.



ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

უბისის მონასტრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერის მოხატულობა

ჩვენი განხილვის საგანი უბისის მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერის ფრაგმენტულად შემორჩენილი მოხატულობაა. სამეცნიერო ლიტერატურაში მისი შესრულების თარიღი განსაზღვრულია XVI საუკუნით, თუმცა მხატვრობა საგანგებოდ არ ყოფილა შესწავლილი და მასზე არსებული ზოგადი ცნობებიც მხოლოდ მთავარი ტაძრისადმი მიძღვნილ კვლევებში გვხვდება¹. ერთი შეხედვით, ფერწერული დეკორისგან განხარცული ამ მინაშენის თაობაზე, არც არის რამ სათქმელი, და მაინც, არსებული მხატვრობის დეტალებიც კი, ეპოქის მახასიათებელ ნიშან-თვისებებთან ერთად, არაერთ თავისებურებას შეიცავს, რომლის განხილვაც შედარებით ფართოდ წარმოგვიჩენს პალეოლოგოსთა ეპოქის მხატვრულ მიღწევებს.

სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერის მომცრო, ოდნავ წაგრძელებული ფორმის ინტერიერი² აღმოსავლეთით სწორკუთხა კედლით სრულდება (სურ. 1). საკურთხეველი დანარჩენი სივრცისგან მხოლოდ იატაკის უმნიშვნელოდ აწეული დონით განირჩევა. მისი სწორედ რომ ამგვარი ფორმა³ თუ მისი საგანგებოდ გამოუცალკევებლობა მლოცველს თავიდანვე იმ საკრალური სივრცის ნაწილად მოიაზრებს, რომელიც სხვაგან საგანგებოდ დაფარულია (რა თქმა უნდა, ეს „უცნაური“ დეტალი მისი ფუნქცია-დანიშნულებიდან გამომდინარეობს, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი). აღმოსავლეთ კედელს ფართოდ გაჭრილი სარკმელი ამკობს, საიდანაც გაშლილი კუთხით შემოჭრილი სხივები თანაბრად ეფინება ინტერიერის მთლიან სივრცეს. ეგვტერის ჩრდილოეთი კედლის ზედაპირი სამი განსხვავებული სიგანის თალითაა დანაწევრებული, ისინი მინაშენის ერთგვარ დეკორატიულ-შემამკობელ ელემენტებს წარმოადგენენ. სამხრეთით კი კედელი

1 შ. ამირანაშვილი, უბისი. მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის, ტფ., 1930; ნ. ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, თბ., 2006.

2 ტაძრის აღმოსავლეთ მონაკვეთის ეგვტერებს რ. შმერლინგი თავის გამოკვლევაში მთავარი ტაძრის თანადროულად მიიჩნევს. ორივე მათგანი წაგრძელებული მართკუთხედის ფორმისა არიან. ჩრდილოეთ ეგვტერი თავისი შესასვლელით უშუალოდ ეკლესიასთან არის დაკავშირებული, ხოლო სამხრეთ ეგვტერში დამოუკიდებელი კარით შეიძლება მოხვედრა. ტაძარში, სამკვეთლოს არარსებობიდან გამომდინარე, უშუალოდ, ნაგებობასთან დაკავშირებული ჩრდილოეთ ეგვტერი ჩვეულებრივ მოვლენად არის მიჩნეული, მის არსებობას თავიდანვე ფუნქციური მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული, ხოლო სამხრეთ ეგვტერი „ნაკარნახვეი იყო თუ მთლიანად არა, მნიშვნელოვნად მაინც შენობის მასების მხედველობითი წონასწორობის მოთხოვნილებით“; რ. შმერლინგი, უბისის ტაძრის დათარიღების საკითხისათვის. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. I, №2, 1955.

3 სწორკუთხა საკურთხეველიანი დარბაზული თუ ბაზილიკური ტაძრები მრავლად გვხვდება საქართველოში, მაგრამ მათი უმეტესობის კონქი ნახევარგუმბათურია, რაც სწორკუთხა საფუძვლიდან ტრომპების მეშვეობით ნახევარსფერულ ფორმაში გადასვლის საშუალებით მიიღწევა. ასეთი საკურთხეველი თავისი სფერული ფორმით ძირითადი კორპუსისგან მკვეთრად დიფერენცირებულია და სრულად იტევს იმ იერარქიულად დანაწევრების იდეას, რომელიც ტაძარს აქვს მინიჭებული.

ბრტყელი და დაუნაწევრებელია. თუმცა სამხრეთი კედლის „თავისებურებას“ მის დასავლეთით (შესასვლელთან) განთავსებული სწორკუთხა სამარხი წარმოადგენს (სურ. 2), რაც ამ სივრცის კიდევ ერთ ფუნქციაზე მეტყველებს – როგორც ჩანს, ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერიც, სამლოცველოსთან ერთად, საძვალესაც წარმოადგენდა⁴.

საქართველოში საძვალის მოწყობა იმდენად ფეხმოკიდებული და განვითარებული არ ყოფილა, როგორც ამას ბიზანტიაში ვხედავთ. ჩვენში ის დამოუკიდებელ სადგომადაც კი არ ჩამოყალიბდა, განსასვენებელი ყოველთვის ტაძრის მინაშენს წარმოადგენდა. აქედან გამომდინარე, ამ არქიტექტურული სივრცის შემკობაც დადგენილი პროგრამის მიხედვით არ ხდებოდა. პირიქით, ჩვენში საძვალეთა მოხატულობა ყოველთვის ინდივიდუალური ნიშან-თვისებების მატარებელია⁵. ასეთად შეიძლება ჩაითვალოს უბისის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერი-საძვალის მოხატულობაც.

ეგვტერში დღეს არათანაბარ რიყის ქვათა წყობა სჭარბობს მხატვრობის ფრაგმენტებს. საკურთხეველში, ღმრთისმშობლის არასრული ფიგურის გარდა, არაფერია შემორჩენილი (ნახ. 1-2; სურ. 3). თუმცა, აღმოსავლეთ კედელზე, მხატვრობის ამ უმნიშვნელოვანეს გამოსახულებასთან ერთად, აღსანიშნავია მოხატულობის ერთი პატარა „ნაგლეჯი“, რომელიც კედლის მარჯვენა კიდეშია განთავსებული. ნაღესობის ამ ფრაგმენტზე დაცულია რეგისტრის წითელი ხაზი (ჰორიზონტალური და ვერტიკალური – ორი კედლის შემაერთებელ კუთხეს ჩამოყოფილი). სწორედ ეს დეტალი მიგვანიშნებს, კედლის რომელ მონაკვეთზე სრულდებოდა რეგისტრის ზედა არე და სად იწყებოდა შემდეგი.

მსგავს ფრაგმენტებს ინახავს სამხრეთი კედელიც, რომელზეც მხატვრობა სრულად არის დაკარგული. ეს, თითქოსდა არაფრის მთქმელი, მოხატულობის დეტალები აქაც საშუალებას იძლევა, ნაწილობრივ მაინც აღვადგინოთ კედლის თავდაპირველი მხატვრული სტრუქტურა (კერძოდ, სამხრეთ-აღმოსავლეთი და შუა მონაკვეთის). დანარჩენი ფერწერული არეები კი მხოლოდ ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ და შუა ნაწილში, ასევე, ეგვტერის კამარის თავზედღაა შემორჩენილი.

ეგვტერის მამკობი ფერწერული დეკორის ამ მოკლე ექსკურსითაც ჩანს, რომ მოხატულობის ერთიან სისტემასა თუ პროგრამაზე დღეს ძნელია საუბარი. პირვანდელი სახის ნაწილობრივი აღდგენა-რეკონსტრუქცია შემორჩენილი ფრაგმენტების იკონოგრაფიული და სტილისტური ანალიზის საშუალებით თუ ხდება შესაძლებელი.

აღმოსავლეთი კედლის ჩრდილოეთით, ზემო არეს მჭიდროდ ებჯინება თავდახრილი, ოდნავი სამი მეოთხედით წარმოდგენილი დედაღმრთისას ფიგურა ისე, რომ მისი შარავანდის ნაწილი კედლის ნახევარწრიულ მოხაზულობას

4 ტაძრის დასავლეთი ნაწილის მინაშენის ფუნქცია სამეცნიერო ლიტერატურაში აღწერილია, აქ XVI-XIX საუკუნეებში აბაშიძეთა საგვარეულო სამარხი ყოფილა განთავსებული; ნ. ბურჭულაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 165-166.

5 ქ. მიქელაძე, XIII-XIV საუკუნეების საძვალეთა მოხატულობის ზოგიერთი თავისებურება. ძეგლის მეგობარი, 3, თბ., 1999.

იმეორებს (სურ. 4). იგი მუქლურჯ ფონზეა გამოსახული. მარცხნივ, შარავანდთან, ფიგურის თანამდგვი, ზედმიწევნით გამოყვანილი ნუსხური გაირჩევა (წმ. დედა). ღმრთისმშობელს ძოწისფერი მაფორიუმი მოსავს. სახის მოგრძო ოვალი, მკაცრად მოკუმული პატარა ბაგეები, დიდი მეტყველი თვალები, დაგრძელებული, ერთგვარად მძიმე ნიკაპი ღმრთისმშობლის განსაკუთრებულ ტიპს ქმნის. ყელი და სახე ერთი ტონალობის მოწითალო ოქროსფრით რბილად დაწერილი. მკვეთრი მოყავისფრო-წითელი კონტური სახის ნაკვეთებს, ოვალისა და კისრის მოხაზულობას მიუყვება, მის გვერდითვე ჩნდება გარდამავალი მომწვანო-მონაცრისფრო ჩრდილები, თუმცა ისინი ცალკეული ფერწერული, პასტოზური მონასმებით კი არ გამოისახება (ისე, როგორც მთავარ ტაძარში სახეთა დამუშავებისას), არამედ მსუბუქად დადებული ფერები ნელ-ნელა, სახის საერთო ტონალობაში გადაედინება და ერთიან პლასტიკურ სახეს ქმნის. ეს ყოველივე ფერთა თანდათან შერწყმის მეშვეობით არის მიღწეული. ოვალური კონტურით მონიშნულ თვალის უბებთან, მკრთალად, დიაგონალურად დადებული რამდენიმე თეთრი შტრიხი ასევე კარგავს ეპოქისეულ მახასიათებელ თვისობრიობას – სხივისებრი „გამონათებანი“ აქ არამკაფიო, მახვილისებრი ელემენტებად გარდაისახა. თვალის ზედა რკალის მოხაზულობას კიდევ ორი წვრილი, თეთრისა და წითლის, მონასმი გასდევს, წარბის სქელ მონასმამდე უფრო ჩამუქებული არე კი თვალის ბუდეს ერთგვარ სიღრმეს ანიჭებს. ნაკვეთა ამგვარი დიფერენცირებით ოსტატი ფაქიზად ძერწავს მეტყველი სახის თითოეულ დეტალს. ღმრთისმშობლის თავსაბურავს სამი წითელი წვრილი ხაზისგან შემდგარი კონტური შემოწერს, ეს კონცენტრული, დაკუთხული ზოლი ერთგვარად კრავს და საზღვრავს კიდევ დედაღმრთისას სახიდან გამომკრთალ სულიერებას (სურ. 4).

საკურთხევლის მხოლოდ ეს გამოსახულება ნათელს ხდის აქ არსებული პირვანდელი კომპოზიციის რაობას. როგორც ჩანს, ეგვიტერის საკურთხევლის, ისევე, როგორც მთავარი ტაძრის, საკონქო კომპოზიციას ვედრება წარმოადგენდა.

აღნიშნული კომპოზიცია სარკმლის თაღს ზემოთ რომ სრულდებოდა, ამას – ზემოთ ჩვენს მიერ ნახსენები – ფრიზის შემორჩენილი ხაზი გვეკარნახობს. არსებული არე კი ოსტატს საშუალებას მისცემდა, ფიგურები ნახევარი ტანით გამოესახა, რაც, სავარაუდოდ, ამ პატარა სივრცეში მლოცველის წინაშე ხატ-სახეებად ამეტყველდებოდა, ეს კი ისეთივე კომპოზიციური და აზრობრივი დომინანტი იქნებოდა, როგორც – მთავარი ტაძრის საკონქო კომპოზიცია (სავარაუდოდ, სარკმელთა მომიჯნავე არეები აღნიშნული კომპოზიციის შემცველ გამოსახულებებს – ექვსფრთედებს ან მთავარანგელოზებს ექნებოდათ დათმობილი).

როგორც ცნობილია, საკურთხევლის ქვედა რეგისტრი ეკლესიის მამათა რიგს ეთმობა. წმინდანთა ფიგურები, ეგვიტერის მცირე არქიტექტურული ფორმების თავისებურებებიდან გამომდინარე, უშუალოდ აღმოსავლეთ კედელზე

6 აქ უნდა აღინიშნოს, რომ მთავარ ტაძარში რამდენიმე ოსტატი მუშაობს და მათი ხელწერაც განსხვავებულია. იხ. ე. ედიშერაშვილი, ნ. ციციშვილი, უბისის ეკლესიის მომხატველი ოსტატების შესახებ. საქართველოს სიძველენი, 11, 2007.

არ არის წარმოდგენილი, თუმცა ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ თაღში, საკურთხეველისკენ მიმართული, გაშლილი გრაგნილებით, საპროტესტო სვლისას გამოსახული ორი წმ. მამის ფიგურა საკურთხეველის შემადგენელ ნაწილად გაიაზრება.⁷ ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო გვიმძაფრებს დღეს უკვე დაკარგული, თუმცა სქემაზე⁸ დატანილი, სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი მხარის ფრაგმენტები, ორი თავისა და შარავანდის კონტური, რომლებიც, უთუოდ, ასევე, წმიდა მამათა გამოსახულებები იქნებოდა.

წითელ ფონზე შავი, სქელი კონტურით შესრულებული წმ. მამათა „თეთრი ფიგურები“ მოსამზადებელი ნახატის დონეზე შემორჩენილს ჰგავს, თუმცა მათი დასრულებული, მკაფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალური ნიშნები იმასაც გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლებელია ისინი თავდაპირველად ოსტატმა სწორედ ასეთებად ჩაიფიქრა (სურ. 5). ფიგურების სილუეტს მხატვარი შავი სქელი შტრიხებისა და შიგნიდან მკრთალად დაყოლებული, ასევე მსხვილი წითელი კონტურით ხატავს. ფიგურებს მოსავთ წმ. მამათა საეპისკოპოსო სამოსი; მათი ანაფორის ნაწილი კუბოკრულია, მხრებზე მოდებული ომოფორი კი – წინ გრძლად დაშვებული. მამათა დეფორმირებული ხელების გამოსახვაში მკვეთრად აისახა პალეოლოგოსთა ეპოქისთვის დამახასიათებელი სტილისტიკა. წმინდანთა გამოსახულებებს ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერები არ ახლავს, თუმცა ისინი მთავარი ტაძრის საკურთხეველის მამათა რიგის ანალოგიური თანმიმდევრობით (პირველი ორი) რომ არიან წარმოდგენილნი, ამას მათდამი მსგავსებაც და თავად აღნიშნულ ფიგურებში ასახული იკონოგრაფიული თავისებურებანიც გვიდასტურებს, შესაბამისად კი აქ წმ. ბასილი დიდი და წმ. გრიგოლ ღმრთისმეტყველი უნდა იყვნენ წარმოდგენილი⁹.

ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ თაღს ზემოთ მოხატულობის შემდგომი რეგისტრი ვითარდება. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ეგვიპტის კედლებს სცენათა

7 ტაძრის კედლებზე საკურთხეველის კომპოზიციათა შემცველი ფიგურების გამოსახვის მაგალითები უფრო ადრეული ხანის მოხატულობებშიც მოგვეპოვება, მაგ., იფრარში მეფის მხატვარი თევდორე „ვედრების“ კომპოზიციის შემადგენელ მთავარანგელოზებს კამარაზე გამოსახავს.

8 სქემის ავტორები: ზურაბ არევაძე, თემურ აფციაური, წიგნიდან ნ. ბურჭულაძე, დასახ. ნაშრ.

9 ჩრდილო-აღმოსავლეთით წარმოდგენილი პირველივე ფიგურის სახის ნაწილი დაკარგულია, თუმცა შემორჩენილითაც შესაძლებელი ხდება წმიდანის ვინაობის დადგენა. თხელი აღნაგობის, გრძელი, წაწვეტებული წვერითა და თმის ვარცხნილობით იგი წმ. ბასილი დიდის გამოსახულებას შეესაბამება. ფიგურის სახასიათო ნიშნები ასეთია: ყველა ხაზი – სახის მოყვანილობის, წვერ-ულვაშის, ცხვირისა თუ ნიკაპის მკვეთრად დაგრძელებული უნდა გამოისახებოდეს. ეს ვერტიკალები წმიდანის ფიგურას კიდევ უფრო თხელსა და ნატიფს წარმოაჩენს. მართალია, ჩვენს ეგვიპტურში გამოსახული წმ. ბასილი დიდის სახის ნაკეთებზე არ შეგვიძლია დღეს ვისაუბროთ, თუმცა ფიგურაში ცხადად ხაზგასმულია მისი სილუეტის მკვეთრი დაგრძელება, რაც, როგორც ზემოთ ითქვა, სწორედ რომ წმიდა ბასილ დიდის იკონოგრაფიისთვისაა დამახასიათებელი. მომდევნო წმ. მამის ფიგურა დაუზიანებლად არის შემორჩენილი. ნიშნები, რომლებიც ფიგურას ინდივიდუალურ ხასიათს ანიჭებს, შემდგენაირია: წმინდანი მაღალი შუბლითა და მოკლე თმით, ასევე მოკლე ოთკუთხედავ დაფენილი წვერით (ძირში ცალკეული ხეულებების მინიშნებით) გამოისახება. მას მოკლე, ხაზგასმულად სწორი ცხვირი აქვს. მოკუშული ბაგეები, დაშვებული ულვაშები, ერთ წვერტილში მიმართული მხერა, ფიგურას მკაცრ გამომეტყველებას ანიჭებს. ეს წმიდანი გრიგოლ ღმრთისმეტყველთან იდენტიფიცირდება.



თანმიმდევრობა ჰორიზონტალურ ფრიზეზად კი არ გასდევს (როგორც ეს ჩვეულებისამებრ მიღებულია, კამარიდან მოყოლებული, სპირალურად, ქვედა რეგისტრებისკენ), არამედ კამარას თალისებურად გადაეწლება და, ბუნებრივია, მათი წაკითხვაც, ვერტიკალზე – ქვემოდან ზემოთ – არის შესაძლებელი. მხატვრობის ამგვარი სტრუქტურირება, მისი მთლიანობის ასეთი კომპოზიციური გააზრება, პილდასტერებითა და თაღებით დანაწევრებული მთავარი ტაძრის არქიტექტურულ სტრუქტურას მოგვაგონებს.

კამარას გადავლებული აღნიშნული რეგისტრი მთლიანად წმ. გიორგის ამსახველ სცენებს ეთმობოდა. დღეს ამ რეგისტრიდან მხოლოდ ჩრდილოეთი მონაკვეთის ორი, ერთმანეთის თავზე წარმოდგენილი სცენაა შემორჩენილი (სურ. 6). მინიატურული ზომის სფუჟეტები, ისევე, როგორც საკურთხევლის ფერწერული ფრაგმენტი, ინტენსიურ ლურჯ ფონზეა აღბეჭდილი. სცენები რეგისტრის გამყოფი წითელი ხაზებით შემოსაზღვრება. რეგისტრისვე ფარგლებში, კამარის შუა არეში, ორნამენტული ფრიზია გამოსახული¹⁰ (სურ. 7), რომელიც ერთგვარ გარდამავალ პაუზად გაიაზრებოდა სამხრეთი კედლისკენ, სადაც წმინდანის ცხოვრების ამსახველი სცენების გამოსახვა გრძელდებოდა, დღეს მათი არსებობის კვალიც ძნელად გასარჩევია¹¹.

ეგვტერში წმ. გიორგის ცხოვრების ნარატივის ასახვა მისი სასწაულის სცენის გამოსახვით იწყება, თაღს ზემოთ მოსაზღვრული არიდან, სადაც ბრმის განკურნების სასწაულია გამოსახული (სურ. 8). წმ. გიორგის მიერ ბრმის განკურნება იმ უიშვიათეს სცენას განეკუთვნება, რომელიც მხოლოდ ქართულ სახვით ხელოვნებაში კი არაა, დიდმოწამისადმი მიძღვნილ ტექსტებშიც არ იძებნება¹². ეგვტერში ასახულმა ამ სცენამ ჩვენამდე დაზიანებული სახით მოაღწია. თითქმის მთლიანად არის დაკარგული რეგისტრის ქვედა მარჯვენა ნაწილი, თუმცა შემორჩენილი მაინც სრულად წარმოგვიდგენს ხსენებული კომპოზიციის აგების სტრუქტურას. აქ სამი პერსონაჟი ფიგურირებს – მარცხნივ მდგომი წმ. გიორგია (სურ. 9), შემდეგ – ბრმის ფიგურა (სურ. 10), ხოლო მესამე, რომლის ხელიც ბრმის მხარზეა გამოსახული, მთლიანად დაკარგულია.

შინაარსობრივად აღნიშნული სფუჟეტი უფლის სასწაულთან, ბრმის განკურნებასთან, ჰბადებს პირდაპირ ასოციაციას¹³. წმ. გიორგი, თავისი სასწაულებით თუ წამების სცენებით, ქრისტეს ვნებებს ემოწმება¹⁴, ამდენად,

10 ეს არის ორი ურთიერთგადამკვეთი ლენტისგან შემდგარი საკმაოდ განიერი ორნამენტი, ლენტი ორფერია, წითელი და მწვანე. თითოეული ფერი სამი ტონალობის გრადაციით არის წარმოდგენილი: წითელი, ღია წითელი და ვარდისფერი; მწვანე, ღია მწვანე და მომწვანო ვარდისფერი.

11 სქემაზე დატანილი ნახატის მიხედვით, აქ წმ. გიორგის გაშოლტვის სცენა უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.

12 ე. გაბიძაშვილი, წმ. გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, თბ., 1991.

13 მესამე ფიგურა, რომელიც მთლიანად დაკარგულია (ხელის მტევნის გარდა), წარმოადგენდა მეორე ბრმის ფიგურას, ასე რომ, წმიდანი სწორედაც ორ ბრმას განკურნავს, მსგავსად მათეს სახარებაში მოთხრობილი უფლის სასწაულისა. მათ. 9. 27-29.

14 როგორც სცენათა კომპოზიციური აგებულებით – „წმ გიორგის ხვეტა“ უფლის ჯვარცმასთან ასოცირდება (გ. ჩუბინაშვილი), ასევე – იდეური საზრისითაც.

მართებულად მიგვაჩნია, ეს სასწაულიც უფლის მიერ ჩადენილი განკურნების სასწაულის შუქზე განვიხილოთ.

ბრმის განკურნების სასწაული სამი მახარებლის – მათეს, მარკოზისა და იოანეს – სახარებებშია ჩაწერილი. ისტორიები სამივეგან განსხვავებულად ვითარდება. მხოლოდ მათე აღწერს ორი ბრმის განკურნებას, რომელთაც უფალი ხელის შეხებით აღუხელს თვალი (მათ. მე-9 თვ. მ. 27-29); მარკოზისა (მე-8 თვ. მ. 22-26) და იოანეს (მე-9 თვ. მ. 1-7) სახარებებში ერთ ბრმაზეა მოთხრობილი. იოანე უფრო ვრცლად დაბადებიდანვე ბრმადშობილზე მოგვითხრობს, რომელსაც უფალი მიწაზე დანერწყვებული, მოხელილი ტალახით მიანიჭებს თვალის ჩინს. საინტერესოა, რომ იოანეს სახარებაშივე ერთი თავით უსწრებს უფლის შემდეგი სიტყვები: „მე ვარ ნათელი სოფლისაი. რომელი შემომიღგეს მე, არა ვიდოდეს იგი ბნელსა შინა“ (იო. მე-8 თვ. მ. 12). ეს ფრაზა მეტაფორულად უკავშირდება შემდეგ თავში მოთხრობილ, ბრმის განკურნების სასწაულს. წმ. იოანე ოქროპირთან კი ამ სიტყვების ქებასა და შემდეგნაირ განმარტებას ვკითხულობთ: „დიდი არს სიტყვაი ესე და ჭეშმარიტად დიდი არს, ... არცა თქუა, თუ: „მე ვარ მისი“, არცა თუ: „ღმერთი ვარო“, არამედ ესე ოდენ თქუა, ვითარმედ: „ნათელი ვარ სოფლისაი“ ... „ბნელად ამას აღვიღსა საცდურსა მას ურწმუნოებისასა უწესს.“¹⁵ იოანეს სახარების იმავე თავში მაცხოვარი განკურნებულთან სულიერ სიბრმავეზე საუბრობს: „შჯად სოფლისა ამას მოსული ვარ, რათა რომელნი არა ჰხედვიდეს, ხედვიდენ და, რომელნი ხედვიდეს, დაბრმენ“ (იოანე, მე-9 თვ. მ. 39). – „აქა ორთა ხედვათა იტყვის და ორთა სიბრმეთა: სულიერს და ხორციელსა“.¹⁶ უფლის მიერ ბრმის განკურნების სასწაული, ერთგვარად, მისივე სიტყვების განხორციელებად, ხორცშესხმად (რომელნი არა ჰხედვიდეს, ხედვიდენ...) შეიძლება გავიაზროთ, ხოლო წმ. გიორგი, როგორც მეომარი უფლისა, რომელიც ასევე უფლის ნათლის მაუწყებელია, და მის მიერ აღსრულებული ეს სასწაულიც, გარდა კონკრეტული ადამიანისთვის თვალის ახელისა, ასევე ბნელში გამობრწყინებული ნათლის (ქრისტიანობის) მეტაფორად გვესახება.

შემდეგი სცენა, კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, მეფე დიოკლეტიანეს წინაშე წარმდგარი წმინდანის ეპიზოდია (სურ. II). კომპოზიცია სამფიგურია. მარცხნივ ხელეშემართული წმ. გიორგი წარმოგვიდგება, შუაში – ტახტზე მჯდომი ფიგურა, ასომთავრულით – „მეფე დიოკლეტიანე“, ხოლო მესამე, ფეხზე მდგომი, ოდნავი სამი მეოთხედით მეფის უკან გამოისახება. წმ. გიორგის მხრებამდე დაზიანებული ფიგურის სახე ოქროსფრადაა დაფერილი, თვალის უპეებთან დამუშავების – ნახევარწრიულად დადებული ბაცი მწვანის – დეტალი იკითხება. წმინდანს მოსავს გრძელი ლურჯი კაბა, წითელი მოსასხამი, ფეხზე წითელი წაღები „აცვია“. იგივე ფერთა ტონალობა გამოიყენება წარმართი მეფის „პორტრეტირებისას“. მისი სამოსის შესრულებისას კი, მსგავსად მთავარი ტაძრის სცენისა, ფერები გადაინაცვლებს – თუ წმ. გიორგის კაბა ლურჯია, მეფისა – წითელი, ხოლო მოსასხამი – ლურჯი და ა. შ.

ერთმანეთის თავზე განლაგებული ეს ორი რეგისტრი ურთიერთმიმართებაშია

15 წმ. იოანე ოქროპირი. განმარტება იოანეს სახარებისა ნაწ. II, თბ., 1993, გვ. 28.

16 იქვე, გვ. 94.

და საერთო კომპოზიციურ რიტმსაც ქმნის, რაც ფიგურათა და არქიტექტურის განლაგების ურთიერთშეთანხმებითი პრინციპით მიიღწევა – ზედა რეგისტრში გამოსახულ წმ. გიორგის ქვევით არქიტექტურული ნაგებობა შეესაბამება; ქვევით წარმოდგენილ წმინდანს კი – ზედა ცარიელი არე; დიოკლეტიანეს ფიგურას – წმ. გიორგისა და განკურნებულს შორის არსებული სივრცე, სადაც ვრცელი, სცენის აღმნიშვნელი ორსტრიქონიანი წარწერა¹⁷ (სურ. 12) და ა.შ.

მხატვრობის ფრაგმენტები შუა თაღმაც შემოინახა, მართალია, ბევრად უფრო დაზიანებული სახით, ვიდრე აღმოსავლეთ თაღშია, თუმცა არსებულითაც ირკვევა, რომ ეს არე წმ. დედათა გამოსახულებებს ეთმობოდა (ერთ-ერთი წმ. დედის გამოსახულებისგან შარავანდისა და თავსაბურავის ნაწილია შემორჩენილი, ხოლო მეორე ფიგურისგან – მხოლოდ შარავანდის რკალი) (სურ. 13, 14); თაღს ზემოთ განვითარებული მონაკვეთი, ეგვტერის შუა ნაწილი, აქ რეგისტრებად და სცენებად კი აღარაა დანაწევრებული, არამედ მოხატულობის კედელსა და კამარაზე გადასულ ერთ მთლიან, უწყვეტ ზოლად წარმოგვიდგება. ეს რეგისტრი წმ. გიორგის რეგისტრის მსგავსი სიმეტრიულობითაც არ გამოირჩევა; აღმოსავლეთ თაღსა და შუა თაღს შორის ოსტატი ფერწერულ „პილასტრს“ ქმნის. მისი შემდგომი ზედა, ერთიანი რეგისტრი უშუალოდ შუანა თაღს ზემოთ კი არ ვითარდება, არამედ სწორედ ამ „პილასტრის“ აღმოსავლეთი კუთხიდან იწყება და, ამდენად, იქმნება ტრაპეციის მსგავსი, ასიმეტრიული მონაკვეთი, რომელზეც თეთრ ფონზე რიტმულად გაბნეული რვაქიმიანი წითელი (ღვინისფერი) ვარსკვლავებია გამოსახული (სურ. 15, 16). ერთიანად შეფენილი მუქი წითელი ვარსკვლავები ასე გამოიყურება: შუაში, კონცენტრულად, წერტილის მსგავსად ჩაწვეთებულ საღებავს გარშემო ცარიელი სივრცე, ფონი ანუ თეთრი შემოწერს, ამ დისტანციის შემდეგ კი წრიულად რვა სხივი გამოედინება.

როგორც აღვნიშნეთ, წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი სცენები და ღმრთისმშობლის ფიგურა მუქ ინტენსიურ ღურჯ ფონზე წარმოგვიდგება. მათი ფერადოვნება, ცის სეგმენტთან შედარებით, მუქიცაა და – კონტრასტულიც. ეს მხატვრული ხერხი კიდევ უფრო აძლიერებს სივრცის დანაწევრების, ზემოთ უკვე აღვნიშნულ, შეგრძნებას.

ეგვტერის ერთიანი, დაუნაწევრებელი „ცის კამარა“, მხატვრული ეფექტის გარდა, განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვის მატარებელიცაა, გარკვეულწილად კი – ეგვტერის ფუნქციის გამაჟღერებელიც.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში ცის სეგმენტის გამოსახვა ადრექრისტიანული ხანიდან იღებს სათავეს¹⁸. ჩვენში ის არაერთგზისაა ცნობილი. მაგალითად, ვარძიის მხატვრობის სცენებში, ინტესიურ ღურჯ ფონზე წარმოდგენილ ვარსკვლავთა მნიშვნელობა „კოსმიური ღამის მისტიკად“¹⁹ უღერდება. ამავე ტაძარში,

17 იკითხება „წმ გი ბრმ თ ღიხილნ“; ამ სცენის განსახლვრებას იძლევა ასევე შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ.

18 რავენის გალა პლაციდუას მაგზოლეუმში ნახევარსფერული გუმბათი მთლიანად დაფარულია ღურჯი ფონითა და მასზე დატანილი რვაქიმიანი ოქროსფერი ვარსკვლავებით, აქ ჯვრის ამადლებს მოტივია წარმოდგენილი (V ს-ის II ნახ.).

19 ა. ოქროპრიძე „ფერისცვალება“ - ხელნაწერი.

ფერისცვალების სცენაში, ვარსკვლავთა რეაქიმიანობა ინტერპრეტირებულია, როგორც მინიშნება „მერვე დღეზე ანუ მკვდრეთით აღდგომასა და მარადიულ ჟამზე“²⁰. ჩვენ ეგვიპტურში გამოსახული ცის ანალოგიურ სახეს ვხედავთ ხობის ტაძრის განკითხვის კომპოზიციის ცის შეგრაგვნის სცენაში, აქ ცის სეგმენტი გრაგნილზეა მოცემული, რომელიც ანგელოზს უჭირავს. თითქმის ყველგან ვარსკვლავიანი ცა გარკვეული სიუჟეტის თანამდევია, ჩვენი ეგვიპტურის ცის რეგისტრი კი არცერთ ნარატივთან არ არის დაკავშირებული. ცა აქ დამოუკიდებელი, თავისთავადი, ღრმა თეოლოგიური სემანტიკით ქდერდება. ეს მინიმალისტური, თუმცა, ამავედროულად, ძალზე გაბედული (მას შეიძლება პოეტურიც კი ვუწოდოთ) რეგისტრი – თავისი ზომით (რომელსაც ეგვიპტურში, ალბათ, ყველაზე დიდი მონაკვეთი ეჭირა) და თავისი მნიშვნელოვნებით – ეგვიპტურის მოხატულობის პროგრამის მთავარ აქცენტად გვესახება. ამ ვრცელ რეგისტრში მხოლოდ სამი სამეტყველო ნიშანია გამოყენებული (ორი ფერი – თეთრი და წითელი – და ვარსკვლავთა მკაცრად განსაზღვრული რვა ქიმი); სამივე მათგანი შუა საუკუნეების სახითმეტყველებაში ღრმა თეოლოგიური მნიშვნელოვნებითაა გამსჭვალული; როგორც წესი, ამ ეპოქაში სამოთხის თემას თეთრ ფონზე გამოსახავდნენ²¹, თეთრი ფერი „სამოთხის სინათლის ნიშნადაც“ მოიხსენიება²²; წითლის საღმრთისმეტყველო არსის რაობის გასაგებად კი სრულად ასმათ ოქროპირიძის სამეცნიერო სტატიას დავეყრდნობით, რომელშიც ავტორი ვრცლად, ღრმა კვლევის საფუძველზე, მოგვითხრობს, თუ როგორ იქცა ბიბლიური ცეცხლი ქრისტიანულ სახითმეტყველებაში წითელ ფერად. ცეცხლი²³ – ძველი აღთქმისეული ღმრთის ხატი²⁴ – ახალ აღთქმაში თავად განკაცებულ მაცხოვრად გარდაიქმნება („ღმერთის ძველი აღთქმისეული ჰიპოსტასი ცეცხლია, ამ მხრივ ახალი აღთქმის არსებითი ნიშანი უფლის განკაცებაა“), განკითხვის ჟამს კი უფლის სახე კვლავ პირვანდელი ანუ ცეცხლოვანია. აქედან გამომდინარე, წითელი თავის თავში მატარებელია როგორც განკაცებული უფლის ხატის, ასევე – უფლის, როგორც მსაჯულის, ცეცხლის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ციფრი რვის სიმბოლური მნიშვნელობა თეოლოგიური განმარტებით მინიშნებაა მერვე დღეზე, ანუ მარადიულ, სასუფევლის ჟამზე. უკვე თქმულიდან გამოიკვეთა, რომ თეთრი – სამოთხის თემის აღმნიშვნელია; წითელი – ცეცხლის; ხოლო რვა – მარადიულობით განმსჭვალული სიმბოლიკაა. ამ ყველაფრის მერვე კი რეგისტრის იკონოლოგიური საზრისი შეიძლება ამგვარად წავიკითხოთ: ოსტატმა აქ ცეცხლში (არა როგორც

20 იქვე.

21 ი. ლორთქიფანიძე. ნაბახტევის მხატვრობა. თბ., 1973, გვ. 35; „ფხიზელი თვალი“ აქ თეთრ ფონზეა წარმოდგენილი.

22 ა. ოქროპირიძე. წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში. მაცნე, 1989, N3.

23 „ბიბლიური მსოფლგანცდა ყოველთვის საგნით, ნივთით ან კონკრეტული მოვლენით ოპერირებს“. ა. ოქროპირიძე, წითელი ფერის სიმბოლური...

24 „ძველ აღთქმაში ღმერთის ჩამოსვლის ქვედა ზღვარი ცეცხლია – უფრო სახიერი ის ვერ იქნება ადამიანისთვის“; იქვე.



განსაცდელში, არამედ – თავად ქრისტეში) განვლილ მართალთა მარადიული სასუფეველი გამოსახა, განკითხვის სცენათა ყოველგვარი ჩვენების გარეშე. საფიქრებელია, რომ ამ შინაარსის რეგისტრის შექმნით ოსტატი ეგვიპტის, როგორც განსასვენებლის, ფუნქციას ეხმიანება.

მართალია, ეგვიპტის არასრული მხატვრობა მის იკონოგრაფიულ პროგრამაზე სრულ წარმოდგენას ვერ გვიქმნის, მაგრამ, არსებულ გამოსახულებათა საფუძველზე, მაინც გვექმნება გარკვეული შთაბეჭდილება, თუ რაგვარ მხატვრულ თუ შინაარსობრივ მახვილებს სვამდა მხატვარი. საკურთხევლის ვედრების კომპოზიციას, ეგვიპტის მთლიან მოხატულობაში, განკითხვისა და ხსნის თემა შემოაქვს. წმ. გიორგის სცენები მოწამეს უფალს მიმსგავსებულად წარმოაჩენს. ერთი მხრივ, ჩვენს წინაშე ცოცხლდება წმინდანის მოწამებრივი ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტები, მეორე მხრივ კი, თავად უფალია მათში გამოვლენილი. მოწამის უფლისადმი მსგავსება განსაკუთრებით ბრძის თვალის ახელის სცენაშია ხაზგასმული. როგორც სცენის იკონოლოგიურმა ანალიზმა დაგვანახა, გარდა სასწაულებრივი განკურნებისა, ამ კომპოზიციაში ხაზი ესმება „წარმართთათვის ნათლის გამოცხადებას.“ ხოლო ერთიან კამარაზე გადასული შუა რეგისტრი, სასუფეველის, მარადიული ჟამის განმცხადებელია.

ამგვარად, ჩვენს წინაშე იკვეთება ეგვიპტის თეოლოგიური პროგრამის ძირითადი კონტური: უფლის წინაშე, ედემის ბაღში შეცდომილი ადამისთვის, მეოხი დედამრთისა და ნათლისმცემელია წარმდგარი (ვედრების კომპოზიცია); განკაცებული მაცხოვრის გზას „ადევნებულ“ მოწამე²⁵ კი თავის თავში უფალ იესო ქრისტეს განადიდებს; მისი მოწამებრივად აღსრულებული სიცოცხლე²⁶ მხოლოდ საიმისო მაგალითია, რომ მორწმუნეთა სასოება – ქრისტიანული ცხოვრების გზით მიღწეული ხსნისა და გადარჩენის საზღაური – სასუფეველი, სულის მარადიულ სამყოფელს წარმოადგენდეს.

როგორც დავინახეთ, ეგვიპტის ფრაგმენტულად შემორჩენილ მოხატულობაშიც კი ამოიკითხება ის თეოლოგიური ჩანაფიქრი, რომელიც მოხატულობას მკაფიო ინდივიდუალობას ანიჭებს. მხატვრობის ამ შინაარსთან ერთად, ასევე, უაღრესად საინტერესოა, თუ როგორი სახვითი ხერხებით და რა სტილური მახასიათებლებით ქმნიდა მომხატველი საძვალე-სამლოცველოს შემკულობას. გარკვეულწილად, ჩვენ ამ საკითხს ზემოთ უკვე შევეხეთ, თუმცა მხოლოდ – აღწერა-ანალიზის კუთხით.

ეგვიპტის მოხატულობა, „ინდივიდუალურობასთან“ ერთად, თავის თავში ატარებს მთავარი ტაძრის მოხატულობის საზრისობრივ თუ სტრუქტურულ ნიშან-თვისებებს. როგორც ჩანს, ოსტატი ათწლეულების შემდეგაც მთავარი ტაძრის „გავლენებს“ აფარებს თავს. ფერწერულ დეკორში კვლავ წმ. გიორგის ცხოვრების

25 „რამეთუ გამობრწყინდა იგი მადლითა უფლისათა, რათა უჩინო ჰყოს ბნელი იგი უღთობისა და განაქარვოს საცდური კერპ-მსახურებისა და საღრმითთა მით სიბრძნითა სრულითა ზეცისათა განანათლოს სავესება ქვეყნისა ქადაგებითა თვისითა...“. საბინინი, საქართველოს სამოთხე – სრული აღწერა ღუაწლთა და ვნებათა საქართველოს წმიდათა. პეტერბურდი, 1882.

26 მართალია, დღეს ეგვიპტეში აღარ არის წმ. გიორგის თავის კვეთა შემორჩენილი, მაგრამ სიუჟეტთა თანმიმდევრობიდან გამომდინარე, სავარაუდოა, რომ წმინდანისადმი მიძღვნილი ციკლი მის აღსასრულსაც შეიცავდა.

ციკლის ასახვა, მთავარი ტაძრის დარად, რა თქმა უნდა, ეკლესიის „პატრონის ვინაობითა“ განპირობებული, მაგრამ, კიდევ ერთხელ უნდა დაზუსტდეს, რომ, ეგვიპტის ოსტატის მიერ სივრცის „ფერწერულ დანაწევრებას“ მთავარი ტაძრის არქიტექტურული დეტალებით დიფერენცირებული სივრცის ელფერი დასდევს. აქ კი ნამდვილად ჩანს მომხატველის სურვილი, ერთგვარი ინტერპრეტირებული სახით წარმოაჩინოს მთავარი ტაძრის მომხსენებელი სივრცითი ეფექტი (რომლის, ერთგვარი, განმსაზღვრელი ხალიჩისებურად გადავლებული ფერწერული დეკორაცია) – დანაწევრებულობა და, იმავდროულად, მისი მთლიანობა-ერთიანობის შეგრძნება.

გარდა ამისა, საკურთხევლის მოხატვისას, ოსტატი, როგორც ჩანს, ნიმუშად იყენებს სწორედ უბისის ტაძრისთვის XIV საუკუნეში ბაბლაკ ლაშხიშვილის მიერ შეწირულ ხატებს. ამის დასტურია ის, რომ საკურთხევლის კომპოზიცია, იკონოგრაფიული თუ სტილისტური ნიშნებით, პირდაპირ პარალელებს პოულობს აღნიშნულ ხატებთან.

უბისის ვედრების ხატთა რიგი, ასევე, წელამდე გამოსახულ ფიგურებს შეიცავს და მათგან ღმრთისმშობლის გამოსახულება ჩვენს მიერ აღწერილი დედღმრთისას ფიგურის მსგავსია (სურ. 17).

ხატზე წარმოდგენილი ღმრთისმშობელი ოქროს ფონზეა გამოსახული (ისევე, როგორც დანარჩენი ფიგურები). ჩვეულებისამებრ, მარცხნიდან მარჯვნივ მიმართული, ხელებგაწვდილი ფიგურა მთლიანად მოიცავს მოცემულ არეს, გარშემო დარჩენილი ფონიც კი მის უკეთ აღქმას უწყობს ხელს. აქ ჩვენ ვხედავთ ღმრთისმშობლის წაგრძელებულ, თხელ სილუეტს – მოგრძო სახის ოვალით, გრძელი კისრისა და დავარდნილი მხრების გამოსახვით რომ წარმოგვიდგენს ოსტატი. ხატზე აღბეჭდილი სახისა და კისრის მოხაზულობასაც თხელი კონტური შემოწერს. წარბები სქლად გადარკალებული ყავისფრითაა შესრულებული, ხოლო პატარა მოკუმული ბაგეები (იდენტური ეგვიპტის ღმრთისმშობლის ბაგეებისა) – მკვეთრი წითლით. სახის ერთიან ოქროს ფონზე, მარცხენა თვალთან უბის მისანიშნებლად, სქელი თეთრი მონასმი იდება, მარჯვენა თვალთან კი – მოკლე წვრილი შტრიხი. ღაწვებს ძალზე მკრთალი წითელი გადაჰკრავს. ღმრთისმშობელს ძოწისფერი, წითელარშიაშემოყოლებული სამოსი მოსავს. ხატმწერი ფაქიზი დამუშავებით ქმნის წმინდა ქალწულის კიდევ ერთ უნიკალურ სახეს – გაწონასწორებულს, მშვიდსა და, ამავე დროს, მწუხარეს.

მსგავსება ხატზე გამოსახულსა და ეგვიპტის საკურთხევლის ღმრთისმშობლებს შორის, პირველ რიგში, ორივე ფიგურის წელამდე გადმოცემაში მქლავნდება. ასევე, ფიგურათა განთავსების პრინციტ, სილუეტის მოხაზულობის აბრისით, მოძრაობისა და ნახატის საერთო ხასიათით, ეს ფიგურები იდენტურია. აღსანიშნავია ორივე ფიგურის მსგავსი ძოწისფერი წითელარშიაშემოყოლებული სამოსი, ხატის მსგავსად, ეკვდრის შემთვევაში, მოსახატ არეში ფიგურის „გაჭედვა“ (იგულისხმება შარავანდის მიბჯენა საკურთხევლის კედლის მოხაზულობაზე). დამუშავების მხრივ კი ამ ორ გამოსახულებას შორის მსგავსება იმაში მდგომარეობს, რომ ორივე შემთვევაში ხატისთვის დამახასიათებელ წერის მრავალშრიან მანერას ვხვდებით: უბისის

ხატის მსგავსად, ეგვიპტის ღმრთისმშობლის სახის ნაკეთები თანდათანობით სხვადასხვა ფერის დაშრევებით „იძერწება“, თუმცა, არსებობს განსხვავებაც: ეგვიპტის ოსტატის პალიტრა შედარებით უფრო მრავალფეროვანია, ხატზე კი ნაკლები ფერია გამოყენებული. ამგვარად, მრავალშრიანი წერის მანერა, რომელიც წინა ეპოქებში მხოლოდ ხატებისთვის იყო დამახასიათებელი, პალეოლოგოსთა ხანაში კედლის მხატვრობაში შემოიჭრა.

ჩვენთვის საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს, ასევე, ხატწერის პრინციპით შესრულებული ალავერდის კონქის კომპოზიციის ფიგურები, მათ შორის – ღმრთისმშობლის გამოსახულებაც, რომელიც შესრულების მანერითა თუ სხვა ნიშნებით ახლოს დგას ეგვიპტის ღმრთისმშობელთან.

ალავერდის კონქში ფიგურათა სახეების (აქ წარმოდგენილია კვიპროსის ტიპის ღმრთისმშობელი, ყრმა იესო და ანგელოზნი) დამუშავება შემდეგნაირია: სახის ტონი „მუქი ოქრისია; სახის ოვალი, ნაკეთები გაუხეშებულია, ჩრდილები მომწვანო ყავისფერია, თეთრი მონასმები ძალზე გათხედა და სიცოცხლე დაჰკარგა, ეს აღარაა დაძაბული, მოუსვენარი მონასმები... ყველა ხაზი წერილი და მშვიდია... ფერები თითქოს შერეულია ერთანეთში“²⁷. წერის მეტად რბილი მანერით შესრულებულ სახეებზე ფერები ერთმანეთში ნელ-ნელა, შეღწევის პრინციპით, გადადის, ზუსტად ისევე, როგორც ამას უბისის ეკვდერის ღმრთისმშობლის შემთხვევაში ვხედავთ. ეს დახასიათება უფლებას გვაძლევს, ალავერდის საკონქო კომპოზიცია და ეგვიპტის ღმრთისმშობელის გამოსახულება ერთ ქრონოლოგიურ საზღვრებში მოვაქციოთ. ალავერდის ეს მხატვრობა კი, ისტორიული ცნობების საფუძველზე, XV საუკუნის დასასრულით არის დათარიღებული და მას, სტილის ევოლუციის თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ადგილი უკავია ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ხაზში.

მოსაზრებას, რომ ჩვენი ეგვიპტის მოხატულობა XVI საუკუნეზე ადრეა შესრულებული, კიდევ უფრო ამყარებს ეგვიპტის მოხატულობის შედარება ანანაურის XV საუკუნით დათარიღებულ მხატვრობასთან. ეგვიპტეში შემორჩენილი ხეუბეტთა მინიატურული ზომები. ის ასიმეტრიულობა, ასე თვალშისაცემად რომ გამოიხატა შუა თაღს ზემოთ განვითარებული რეგისტრით, ანანაურის მხატვრობის სისტემას მოგვაგონებს.

ამრიგად, სრულიად დასაშვებად მიგვაჩნია, უბისის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვიპტის მოხატულობა XV საუკუნით (საუკუნის ბოლოთი) განისაზღვროს. საქართველოში ამ პერიოდში შესრულებული კედლის მხატვრობა ძალზე ცოტაა შემორჩენილი (ნაბახტევი, ანანაური, ალავერდის საკურთხევლის კომპოზიცია), ამდენად მათ გვერდით ეგვიპტის მოხატულობას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

27 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, თბ., 1973, გვ. 68.

Nino Kopadze

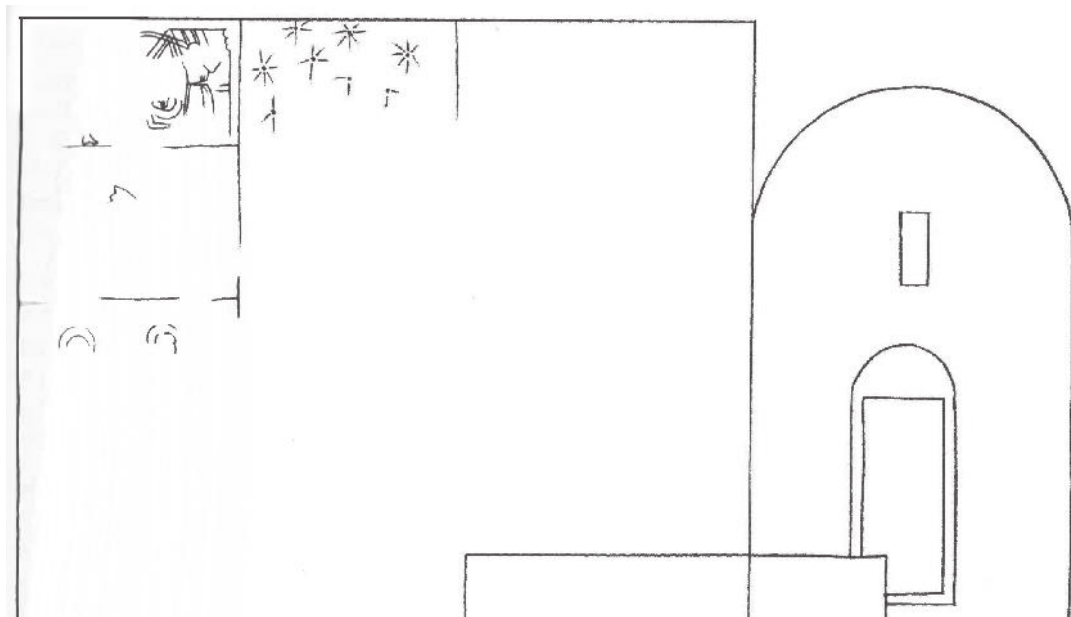
Mural Decoration of the South-East Annex of Ubisi Monastery Church

In Ubisi monastery church (Imereti, western Georgia), apart from the remarkable 14th c. frescos in the main space, mural decoration is also preserved in a minor south-east annex (presumably, a burial chapel). Murals are severely fragmented: east, rectangular wall (the annex has neither apse, nor the conch) bears a half-figure Deesis (preserved is the image of the Virgin), presumably, with the Angels; lower tier seems likely to be occupied by the sequence of half-figures. Holy Bishops, arranged in sequences, were depicted on the longitudinal walls – images of St. Basil the Great and of St. Gregory the Theologian are preserved on the north wall. Preserved scenes of the life cycle of St. George (Healing of the Blind, which, according to St. John Chrysostom, indicates recovering of the bodily and spiritual sight and St. George Brought to Diocletian's Judgement) were arranged not in horizontal tiers, but unfolded “arch-like” over opposite walls. Middle arch bore images of Female Saints. Next to them, a trapezoid shaped Heaven with red and white eight-leaved stars was depicted; shape and colouring of the stars are indicative of the eternity (eight is the number of eternity, white is the colour of Light and red is the colour of the Divine Fire), which contributes to the eschatological meaning of this image. Thus, despite damage, it is obvious that the general concept of murals comprised the ideas of Intercession and of the true Christian life exemplified by St. George.

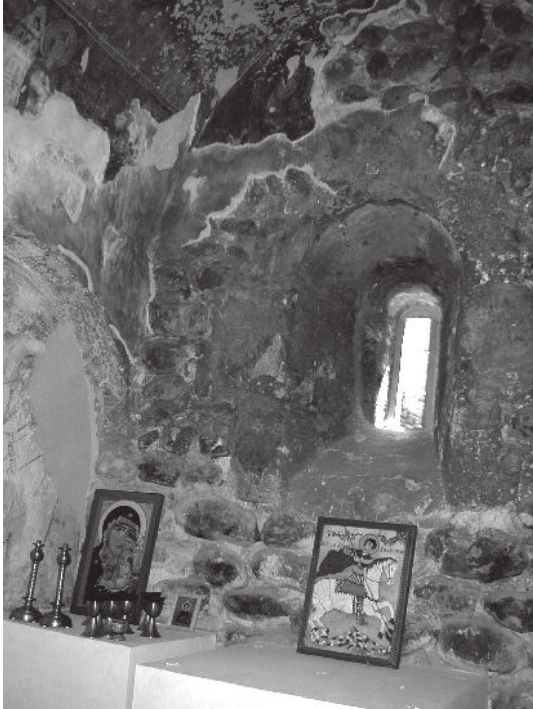
In terms of artistic treatment, the annex murals follow the example of the mural decoration in the main space, both in the selection of images and general disposition of scenes. The Virgin from Deesis shows affinity with icon of the Virgin (14th c.) donated to Ubisi by Bablak Lashkhishvili; similarity is discernible in the attitude and facial type of the image, as well as in the modelling specific for icon painting. On the other hand, also icon-like is the image of the Virgin in the 15th c. apse murals of Alaverdi cathedral. This, as well as certain similarity with the 15th c. Ananauri murals in Vardzia, makes it possible to propose that Ubisi annex murals were made in late 15th c.



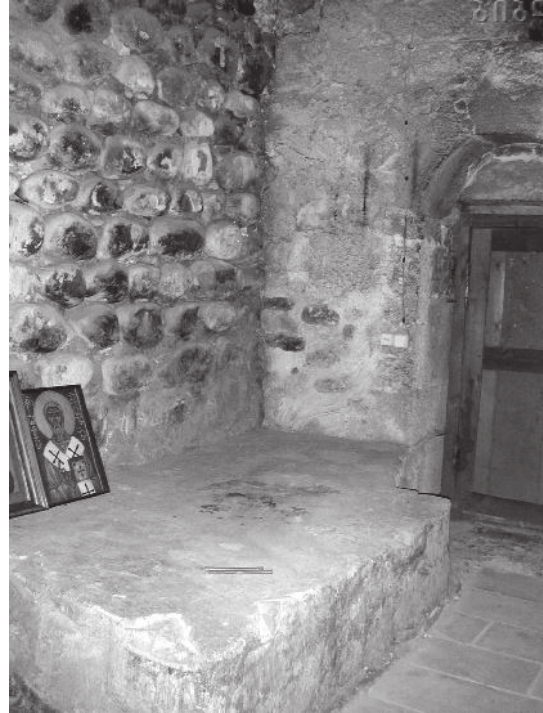
ნახ. 1. უბისა. სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერი. ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედელი. სკემა



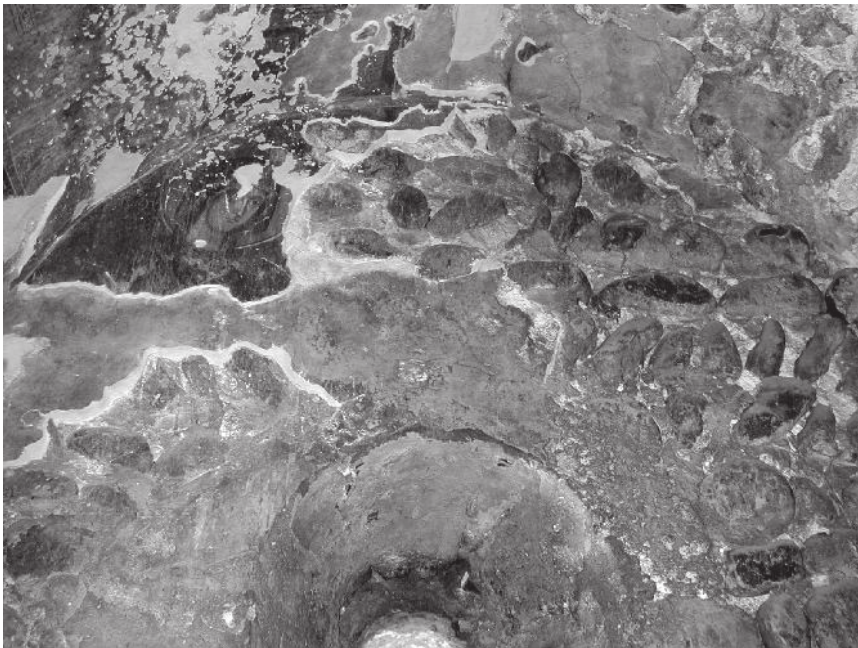
ნახ. 2. უბისა. სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერი. სამხრეთ-დასავლეთი კედელი. სკემა



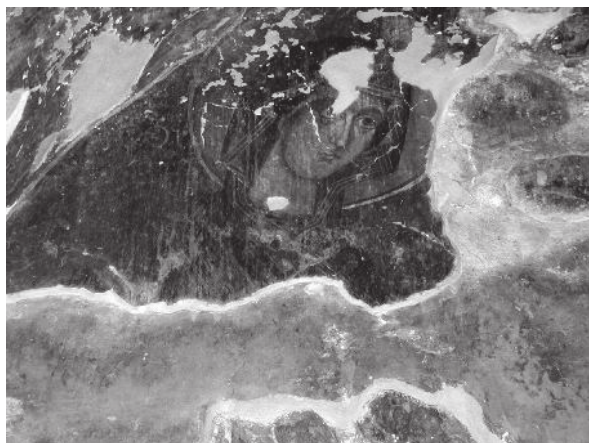
სურ. 1. უბისა. ეგვტერი. საკურთხეველი



სურ. 2. უბისა. ეგვტერი.
სამხრეთ-დასავლეთით არსებული სამარხი



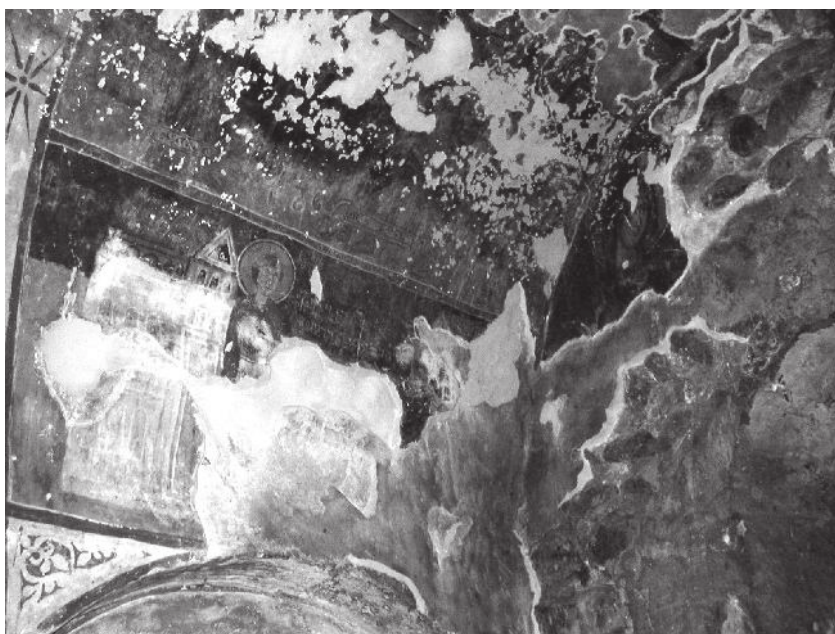
სურ. 3. უბისა. ეგვტერი. საკურთხეველი



სურ. 4. უბისა. საკურთხეველი. ღმრთისმშობელი.
ფრაგმენტი



სურ. 5. უბისა. ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთი თაღი. წმ. მამათა ფიგურები



სურ. 6. უბისა. ჩრდილო-აღმოსავლეთ თაღს ზემოთ განვითარებული
რეგისტრი. წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი ციკლი



სურ. 7. უბისა. კამარის შუა არე-
ორნამენტული ფრიზი



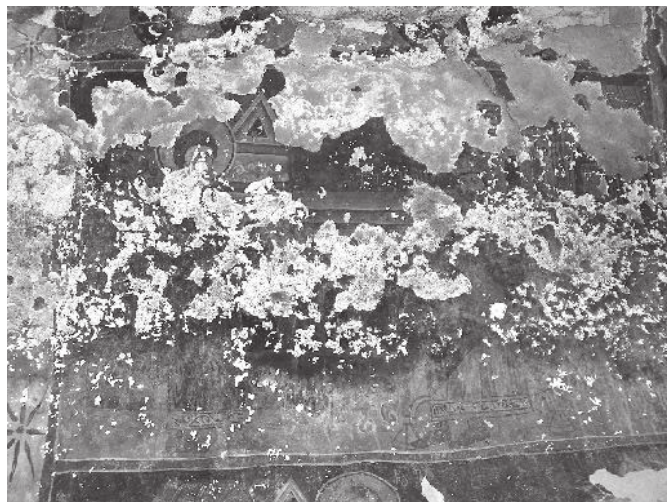
სურ. 8. უბისა. ჩრდილო-აღმოსავე-
ლეთი კედელი. წმ. გიორგის სას-
წაულის სცენა (ბრმის განკურნება)



სურ. 9. უბისა. წმ. გიორგი.
დეტალი ბრმის განკურნების
სცენიდან



სურ. 10. უბისა. ბრმის განკურნების
სცენა. ფრაგმენტი (ნ. კუპრაშვილის
ფოტო)



სურ. 11. უბისა. ჩრდილო-აღმოსავლეთი
კამარა. წმ. გიორგი
დიოკლეტიანეს წინაშე



სურ. 12. უბისა. ბრმის განკურნების
სცენის აღმნიშვნელი წარწერა



სურ. 13. უბისა. ჩრდილოეთი კედელი.
წმ. დედები



სურ. 14. უბისა. ჩრდილოეთი კედელი.
წმ. დედა, დეტალი



სურ. 15. უბისა. მოხატულობის შუა თაღს
ზემოთ განვითარებული რეგისტრი



სურ. 16. უბისა. მოხატულობის შუა თაღს
ზემოთ განვითარებული რეგისტრი



სურ. 17. უბისა.
დმრთისმშობელი. ფერწერული ხატი



**მამაწმინდის ეკლესიის საქტიტორო წარწერა
(ახალი მასალა კლარჯეთის ეპიგრაფიკიდან)**

მამაწმინდის ეკლესია, გამორჩეული როგორც ტაო-კლარჯეთის მოგვიანო პერიოდის გუმბათოვანი არქიტექტურის იშვიათ ნიმუშთაგანი, მდებარეობს ისტორიულ კლარჯეთში, ნიგალის ხეობაში, თანამედროვე ადმინისტრირებით – ართვინის მხარეში (ილში), ბორჩხის რაიონის (ილჩეს) სოფელ იბრიქლიში. ქართველებით დასახლებული სოფლის ძველი სახელწოდებაა ებრიკა.¹ ადგილობრივები უბანს ტაძრის სახელწოდებით – „მარმაწმინდა“ მოიხსენიებენ.²

ტაძარი მთლიანად მოხატული ყოფილა. დღეისათვის მხატვრობა ძალზე დაზიანებულია, თუმცა სცენები და გამოსახულებები ჯერ კიდევ ბევრგან განირჩევა.³ მათ ქართულ და ბერძნულ ენებზე არაერთი განმარტებითი წარწერა ამკობს.

ეს პატარა და კოპწია ეკლესია, ერთი მხრივ იმის გამო, რომ მოშორებითაა კლარჯეთის ცნობილი სავანეებიდან, მეორე მხრივ კი ალბათ იმიტომ, რომ გვიანი (XV-XVI სს.) პერიოდისაა, შედარებით ნაკლებად ექცევა ხოლმე მკვლევართა ყურადღების არეალში. 2005 წელს ამ ნაკლებად შესწავლილი ძეგლით ხელოვნებათმცოდნე ნატო გენგიური დაინტერესდა და წიგნში ცალკე პარაგრაფიც დაუთმო.⁴ აღმოჩნდა, რომ მამაწმინდის ინტერიერში ისტორიული შინაარსის წარწერაც ყოფილა. იგი, ერთ-ერთი ფრაგმენტის ფერად ფოტოსთან⁵ ერთად, პირველად სწორედ ამ ნაშრომში გამოქვეყნდა (წარწერის ფრაგმენტები ფოტოების მიხედვით წაიკითხა გიორგი გაგოშიძემ).⁶

1 თურქულად „იბრიქ“ არის სურა, შესაბამისად, İbrikli „სურიაანს“, „სურებიან ადგილს“ ნიშნავს. შეიძლება ჩაგვეთვალოს, რომ სოფელი ჭურჭლის დამზადებით იყო განთქმული და სახელიც აქედან მიიღო, თუმცა ტაო-კლარჯეთის ხელოვნურად შექმნილი თანამედროვე ტოპონიმის კვალობაზე, აქაც უნდა ვიფიქროთ, რომ ახალი სახელი უბრალოდ ძველი, ისტორიული ებრიკის ხელოვნური გადაახრების შედეგია.

2 მარმაწმინდა-მამაწმინდის ურთიერთიმართების შესახებ მსჯელობა იხ. ქვემოთ. დღეისათვის „მარმაწმინდა“ სოფლის უბანს, ზოგადად ეკლესიის მიმდებარე ტერიტორიას ეწოდება, უშუალოდ ტაძარს კი უბრალოდ „ქილისედ“ (თურქ. ეკლესია) მოიხსენიებენ, თუმცა თანამედროვეებს ასსოვთ, რომ უწინ ძველი თაობის წარმომადგენლები ტაძარს „ეკლესიას“ ეძახდნენ (ინფორმატორი – ალი ქემალ ათამანი, 47 წლის. 19 ნოემბერი, 2012 წ.).

3 სამწუხაროდ, ეკლესიის მხატვრობა დღემდე შეუსწავლელია. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, უახლოეს მომავალში თურქი ხელოვნებათმცოდნე ფაჰრიე ბაირამი ამზადებს სპეციალურ ნაშრომს ამ მხატვრობის შესახებ.

4 ნ. გენგიური, კუპელჰალე, თბ., 2005, გვ. 64-69.

5 გადაღებულია ხელოვნებათმცოდნე ირინე გივიაშვილის მიერ 2004 წლის 15 აგვისტოს.

6 ნ. გენგიური, გვ. 65-67. როგორც ქვემოთ დავინახავთ, წარწერის პუბლიკაცია არასრულია და შეცდომებსაც შეიცავს, რაც იმის გათვალისწინებით, რომ ტექსტის ამოკითხველს მხოლოდ ძალზე დაზიანებული ეპიგრაფიკული ძეგლის მხოლოდ ფოტოები ჰქონდა, სრულიად ბუნებრივია.

აღნიშნული წარწერა პირველად 2011 წლის 23 ნოემბერს ვნახე და გადავიღე. ერთი წლის შემდეგ, 2012 წლის 19 ნოემბერს, მამაწმინდას უკვე სპეციალურად, წარწერის ადგილზე შესწავლისა და პალეოგრაფიული პირის გადმოღების მიზნით ვესტუმრე.⁷

სამწუხაროდ, აღმოჩნდა, რომ ერთ დროს ვრცელი წარწერის დიდი ნაწილი უკვე განადგურებულია. მეორე მხრივ, საბედნიეროდ, მოხერხდა იმ დროისთვის შემორჩენილი ნაწილის პალეოგრაფიული პირის გადმოღება და არსებული ფრაგმენტების თითქმის სრულად გაშიფვრა. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი ძალზე ნაკლებია, გაირკვა, რომ წარწერა ძეგლის ისტორიისთვის ძალზე მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს.⁹

მდებარეობა

ეკლესიის გუმბათი 4 შვერილს ეყრდნობა. ჩვენი წარწერა მდებარეობს სამხრეთ-აღმოსავლეთ შვერილისა და სამხრეთი კედლის მიერ შექმნილ კუთხეში. ტექსტი ნაწერი იყო ნაწილებად და თითოეული ნაწილი წითელი სქელი კანტით ცალ-ცალკე იყო მოხარჩობებული. ორი ნაწილი მდებარეობს აღმოსავლეთით (ანუ შვერილის დასავლეთ კედელზე), სამი კი მის გაყოლებაზე – ტაძრის სამხრეთ კედელზე იყო ნაწერი.

თავდაპირველად ისე ჩანს, თითქოს ეს ფრაგმენტები ცალ-ცალკე წარწერებია, თუმცა ტექსტის შემორჩენილი ნაწილის გაშიფვრის შემდეგ გამოჩნდა, რომ ეს ერთიანი პროგრამის მქონე ტექსტია, დიდი მოცულობისა და მოხსენიებულ პირთა განსხვავებული როლების გამო შესაბამის სეგმენტებად დანაწევრებული.

დღეისათვის მეტნაკლებად განირჩევა 4 ნაწილი. ბოლო ორ ნაწილს შორის ცარიელი ადგილია – დაახლოებით იმხელავე, რა ზომისაც ეს ნაწილებია. უჩვეულო იქნებოდა, წარწერის სეგმენტებს შორის მხოლოდ აქ გაეკეთებინათ წყვეტა და წითელი ზოლებით მოხარჩობებული არე ასე ცარიელი დაეტოვებინათ. მართლაც, თუკი კარგად დავაკვირდებით, „ცარიელ ადგილზე“ აქა-იქ წითელი საღებავისა და ხელოვნური დაზიანების კვალს აღმოვაჩინოთ. თუმცა ეს დაზიანება არ ჰგავს ჩვენი წარწერის სხვა, თანამედროვე დაზიანებებს¹⁰ – წარწერა

7 ექსპედიციის წევრები: გიორგი არევაძე, ლიზი ვანხაძე, ლევან თაქთაქიშვილი, ბუბა კუდავა, მირიან მახარაძე, რამაზ ობოლაძე.

8 ექსპედიციის წევრები: ბაკურ გელაშვილი, ტარიელ გვალია, ბუბა კუდავა. ძალზე დაზიანებული წარწერის კვლევისა და ასლის გადმოღებას საკმაოდ დრო – დაახლოებით 7 სთ დასჭირდა. მსურს მადლობა გადავუხადო მეგობრებსა და კოლეგებს გაწეული დახმარებისთვის.

9 დიდ მადლობას ვუხედი ხელოვნებათმცოდნეებს – ნატო გენგიურს, ირინე გივიაშვილსა და ნინო ბაგრატიონს მათ ხელთ არსებული ფოტოებისა და ზეპირი ინფორმაციის მოწოდებისათვის. მონაცემების დადარებით გაირკვა, რომ წარწერის მნიშვნელოვანი ნაწილები მამაწმინდაში ირინე გივიაშვილისა და ნინო ბაგრატიონის ექსპედიციისა და ჩემს ექსპედიციას შორის შუალედში განადგურებულია, რაც ერთი ასად ზრდის კოლეგების მიერ გადაღებული ფოტოების მნიშვნელობას ისტორიისთვის. როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, რომ არა მათი მონაცემები, XXI საუკუნემდე მოღწეული მნიშვნელოვანი ინფორმაცია სამუდამოდ დაიკარგებოდა.

10 დღევანდელი დაზიანებები გაცილებით უხეშად არის ხოლმე მიყენებული. შედეგად, ასეთ ადგილებში ჩამოცვენილია შეღებისლობა, ამოტეხილია ცალკეული მონაკვეთები. როგორც წესი, თანამედროვე ვანდალები შერჩევით არ ანადგურებენ ტექსტის რომელიმე მონაკვეთს, მით უფრო – ფაქიხად.

საგანგებოდ, ასო-ასო არის ამოშლილი, ისე, რომ ამით შელესილობა ნაკლებად დაზარალებულიყო. ჩანს, წარწერა ძველ დროშივე, მისი გაკეთებიდან არცთუ შორ პერიოდში მოშალეს – მაშინ, როცა ტექსტის წაკითხვა ადგილობრივებს ჯერ კიდევ შეეძლოთ და წარწერის შინაარსი მათთვის კვლავ აქტუალური იყო. გამოდის, წარწერა თავდაპირველად 5-ნაწილიანი იყო. ამაზე დამატებით მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ბოლო ნაწილის შემდეგ, მარჯვნივ, გვხვდება სწორი ხაზებით გაფორმებული „ფარდა“. შესაბამისად, მის მარცხენა მოჩარჩოებასაც ცარიელს კი არ დატოვებდნენ, არამედ ასეთივე „ფარდას“ გამოსახავდნენ, თუკი მას წარწერისთვის არ გამოიყენებდნენ.

აღწერილობა

ასომთავრული. 32 სტრიქონი (ნაწილების მიხედვით – 8, 11, 4, 4 და 5 სტრიქონი).¹¹ დღეისათვის უსწორმასწორო და მრავალჯერ გადათხრილი მიწის იატაკიდან წარწერა დაახლ. 30 სმ-ით არის დაცილებული. რთული სათქმელია, რამდენი უნდა ამორებდეს მას თავდაპირველი იატაკის დონიდან (სავარაუდოდ, დაახლ. 1 მ). ლოგიკურად, ტექსტის გარკვეული ნაწილები საშუალოდ ადამიანის სიმაღლეზე უნდა ყოფილიყო. წარწერის მაქსიმალური სიმაღლე დღეს 105 სმ-ია (I ნაწილის ზემოთა შემორჩენილი ადგილის). წარწერის არსებული ნაწილების ზომები პალეოგრაფიული პირის გადმოღების მომენტისათვის: 84 x 87 სმ (ყველა ნაწილი ერთად), 22 x 31 სმ (I ნაწილი)¹², 55 x 47 სმ (II ნაწილი), 28 x 23 სმ (III ნაწილი). დღეისათვის განადგურებული IV და V ნაწილების ზუსტი ზომები არა გვაქვს, თუმცა ფოტოების მიხედვით შეიძლება ითქვას, რომ ისინი დაახლოებით ერთი და იგივე სიგანისა იყო (III ნაწილზე ოდნავ ვიწრო). IV ნაწილის სიმაღლე III-ის შესაბამისი უნდა ყოფილიყო, V ნაწილი კი უფრო ჩამოგრძელებული ჩანს.

გრაფემების ზომები: 0,8 სმ (ა, დ-ში ჩაწერილი, II ნაწილი) – 5,5 სმ (ე, II ნაწილი; შ, III ნაწილი; შ, ნ, V ნაწილი). ფოტოდან ჩანს, რომ მაქსიმალური, დაახლ. 7-8 სმ სიმაღლისა იქნებოდა V წარწერის აწ განადგურებული საწყისი გრაფემა – დ.

ნაწერია ბათქაშზე წითელი საღებავით. ფონი: მწვანე, ჭაობისფერი (I ნაწილი); ჩალისფერი (II-V). ქარაგმის ნიშანი (გვხვდება სულ რამდენიმე ადგილას): განივი, სწორი, ბოლოებწახრილი ხაზი ან რკალი, ხან მუცლით ქვემოთ, ხან კი პირიქით (ჩანს, ტექსტი ძირითადად დაუქარაგმებლად იყო ნაწერი – ერთ-ერთი მიზეზი, თუ რატომღა წარწერა ასე ვრცელი). განკვეთილობის ნიშნები: სამწერტილი (ძირითადად) და ორწერტილი. ოსტატს V ნაწილის ბოლოს განსხვავებული ნიშანი აქვს დასმული – ორწერტილი და ტირე, რითაც ალბათ ხაზგასმულია, რომ აქ საერთო ტექსტის დასასრულია.

ნაწერია ერთი ხელით. ნაწილები შესრულებული უნდა იყოს ერთი და იგივე დროს.

11 ვინაიდან დასაწყისი დაზიანებულია, უცნობია თუ რამდენი სტრიქონი იყო თავდაპირველად I ნაწილში.

12 რთულია თქმა, სადამდე გრძელდებოდა მარცხნივ ტექსტი, თუმცა I ნაწილის ტექსტის ბოლო სიტყვების განლაგებიდან ის კი ჩანს, რომ I ნაწილი II-ზე ვიწრო იყო. ცალ-ცალკე წარწერების შემთხვევაში მოცემულია უშუალოდ ტექსტის ზომები, ჩარჩოების გარეშე.

დაცულობა

წარწერა ძალიან არის დაზიანებული. I ნაწილში დარჩენილია მარჯვენა მხარე, ქვემოთ – უფრო მეტად. დაკარგულია II ნაწილის მარცხენა და შუაგული ადგილები. III ნაწილი თითქმის სრულადაა შემორჩენილი, თუმცა ალაგ-ალაგ გრაფემები ძალზე დაზიანებულია. როგორც ითქვა, წარწერას ჰქონია IV და V ნაწილებიც, რომლებიც, სამწუხაროდ, აღარ არსებობს (შემორჩენილია მხოლოდ V ნაწილის ქვედა კიდე).¹³ ირინე გივიაშვილისა და ნინო ბაგრატიონის მიერ გადაღებული ფოტოებიდან ჩანს, რომ V ნაწილი (აგრეთვე II ნაწილის ზედა მარცხენა მონაკვეთი) გაუნადგურებიათ 2004-2007 წლებს შორის.¹⁴

დაზიანებისა და განადგურების მიზეზებს შორის არის ობიექტური ფაქტორები (ზემოდან წყლის ჩამოდინება, ზოგადად სინესტე),¹⁵ თუმცა, ჩანს, წარწერა ადგილ-ადგილ საგანგებოდაც არის დაზიანებული. მაგალითად, ეჭვგარეშეა, რომ V ნაწილი სპეციალურადაა ჩამოთლილი.¹⁶

დათარიღება

წარწერა მოხატულობის თანადროულია. სამწუხაროდ, განადგურების პირას მდგარი მოხატულობა დღემდე არ გამხდარა სპეციალური შესწავლის საგანი, თუმცა სავარაუდებელია, რომ ტაძარი აგებისთანავე მოიხატა (ამაზე უნდა მეტყველებდეს წარწერის საქტიტორო შინაარსიც). შესაბამისად, ჩვენი ვრცელი წარწერა XV-XVI საუკუნეებისა უნდა იყოს.¹⁷ ამგვარ დათარიღებას მხარს უჭერს მკვეთრად გამოხატული, ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელი პალეოგრაფიული ნიშნებიც.

ხელოვნებათმცოდნე ზაზა სხირტლაძის დაკვირვებით, მამაწმინდის ე. წ. „ხალხური ნაკადის“ მხატვრობა XVI საუკუნისა უნდა იყოს.¹⁸ თუ გავითვალისწინებთ

13 ფოტო და წაკითხვა („და მისა მეუღლესა ბაბიქესა .. არ ..“) იხ.: ნ. გენგიური, დასახ. ნაშრ., გვ. 67.

14 ფოტოები გადაღებულია 2004 წლის 15 აგვისტოს (ი. გივიაშვილი) და 2007 წლის 11 აგვისტოს (ი. გივიაშვილი, ნ. ბაგრატიონი). 2007 წლის ფოტოებზე დარჩენილია V ნაწილის მხოლოდ ქვემო მონაკვეთი – ბოლო სტრიქონი და ბოლოსწინა სტრიქონის გრაფემების დაბოლოებები. ეს გადარჩენილი ნაწილი, სინესტისა და დასვრილი ზედაპირის გამო, ძნელი შესამჩნევია, რის გამოც 2011-2012 წლებში ადგილზე ვერ შევნიშნე. მოგვიანებით, გრაფემები გავარჩიე ი. გივიაშვილის ფოტოზე. ვინაიდან ასოები ამ უკანასკნელზეც არ ჩანს მკაფიოდ და სრულად, მათი გადაღება ადგილობრივ ქართველს – სონერ ოხჩელიქს ვთხოვე. მან 2016 წლის აგვისტო-სექტემბერში გადაიღო და გამომიგზავნა წარწერის V ნაწილის შემორჩენილი ფრაგმენტის კარგი ფოტოები, რისთვისაც დიდ მადლობას ვუხდით. ფოტოებმა საშუალება მოგვცა დაგვესრულებინა ამ ნაწილის გრაფიკული ვერსიის შექმნა.

15 იმ კედლებს, რომლებზეც წარწერაა შესრულებული, გარედან მიწა ებჯინება. დიდწილად მიწაში ჩაფლულ ტაძარში სამხრეთ ფერდობიდან წყალი ჩაედინება და დროდადრო ინტერიერში განძისმაძიებელთა მიერ ამოთხრილ ორმოებში გროვდება.

16 ამგვარ ქმედებებს ხშირად ოქროსმაძიებლები სჩადიან, რომელთაც ურყევად სჯერათ, რომ ყოველი ნიშნეული დეტალი (ჩუქურთმა, წარწერა...) განძის ადგილსამყოფელის მინიშნებაა. ადგილზე ჩანს, რომ წარწერის ამ ნაწილის ჩამოთლის შემდეგ კედლის გამოჩინქვანაც დაუწყიათ.

17 ამ პერიოდით განსაზღვრავენ მკველევარნი ტაძრის აგებას: XV ს-ის ბოლო ან XVI ს-ის დასაწყისი (ნ. გენგიური, დასახ. ნაშრ., გვ. 69); XVI ს. (А. Павлинов, Экспедиция на Кавказ 1888 года, Материалы по археологии Кавказа, Вып. III, М., 1893, გვ. 58-59; დ. ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბ., 2005, გვ. 223).

18 აღნიშნული მოსაზრება მან ზეპირად გამიზიარა.

რეგიონში არსებულ პოლიტიკურ ვითარებას, ეს ქრონოლოგიური ჩანაწერი კიდევ უფრო შემცირდება. XVI საუკუნის შუა წლებიდან სამცხე-საათაბაგოს ოსმალები იპყრობენ. მართალია, საეკლესიო კერების ნაწილი ამის შემდეგაც განაგრძობს არსებობას, მაგრამ გამორიცხულია, ამ პერიოდში ტაძრის აგება ან მისი მოხატვა ვივარაუდოთ. შესაბამისად, ჩვენი წარწერა შეგვიძლია XVI საუკუნის პირველი ნახევრით დავათარილოთ.

ტექსტი¹⁹

I ნაწილი: ²⁰

- 1) რთ¹
- 2) თა
- 3) რღარ²¹
- 4) ნ
- 5) [გაუმა] რ¹ ჯოს²²
- 6) რღ²³ თანა
- 7) სიმთ[ე]ლით: შეიწ-
- 8) [ყაღენ]²⁴ ღ(მერთმა)ნ: დღა ძეთა²⁵

19 ჩემ მიერ გადმოღებული პალეოგრაფიული პირის საფუძველზე გრაფიკული მონახაზი კომპიუტერულად დაამუშავა ვიოლა ტულუშმა. 2012 წლისთვის უკვე განადგურებული ან დაზიანებული ადგილები (II ნაწილის ზედა მარცხენა გრაფემები, III ნაწილის რამდენიმე ასო, V ნაწილის მთავარი ტექსტი) შეივსო ი. გივიაშვილის 2004 წლის ფოტოების მიხედვით. III ნაწილის ცალკეული ადგილების დაზუსტებასა და V ნაწილის ბოლო მონაკვეთის გამოხაზვაში დახმარება გაგვიწია ს. ოხნელიძის 2016 წლის ფოტოებმა.

20 ამ ნაწილის ტექსტი არ არის მოყვანილი პირველ პუბლიკაციაში (ნ. გენგიური, დასახ. ნაშრ., გვ. 65, 67).

21 ვინაიდან სტრიქონში შემორჩენილი პირველი გრაფემის მარცხენა ნაწილი აღარ ჩანს, დასაშვებია „ზარ“ წაკითხვაც.

22 გადარჩენილი პატარა ხაზი ჯ-ს წინ შესაძლოა სწორედ რ-ს მარჯვნივ დაშვებული კუდის ნაწილი ყოფილიყო. ასეც რომ არ იყოს, ფიქრობ, სიტყვის აღდგენა ეჭვს არ უნდა იწვევდეს.

23 ღ-ს წინ 3-4 გრაფემის ქვედა ნაწილები ჩანს, მაგრამ, სამწუხაროდ, მხოლოდ ამ შვერილი ხაზების მიხედვით ტექსტის აღდგენა შეუძლებელია.

24 ამ ადგილიდან ირკვევა, რომ წარწერა იმდენით გრძელდებოდა მარცხნივ, რამდენიც ამ 5 გრაფემის დაწერას დაჭირდებოდა. გამოდის, რომ შემდგომი ნაწილისგან განსხვავებით და სხვა ნაწილების მსგავსად, I ნაწილიც ვიწრო იყო.

25 ყველა სხვა ნაწილისგან განსხვავებით, I ნაწილი შინაარსობრივად არასრულია და ტექსტი II ნაწილშიც გრძელდება.

II ნაწილი: ²⁶

- 1) [შ(ეუნდენ)ეს ღ(მერთმა)ნ:]²⁷ [სახელითა მამისა და] ოქისა: იესუ
- 2) [ქრისტესითა] [ღ]რა: დაბადე-
- 3) [ბელისა] :: და ყოლაწმინ-²⁸
- 4) [დისა ღმრთისმშობელისა] [და წმინ]დისა მარინ-
- 5) [ასითა]²⁹..... [ადე]ა[შენე]³⁰ რთ: უდაბნო³¹
- 6) [უ]ნოესა:³² მა-
- 7) რნებისა{თ}ვის: და გამ-
- 8) [არჯვებისათვის] რა რედულმისა: და
- 9) რმრეც რნრედრე რს[ა] რმრიონსა: გულმანა შ(ეიწყალე)ნ
- 10) და ძეთა: რშ(ეუნდენ)ეს ღ(მერთმა)ნ: ამინ და კი-
- 11) რიალესონ:

III ნაწილი: ³³

- 1) და ამისა მოუ-
- 2) რავსა: პა ოქა-

-
- 26 წაკითხვა პირველი პუბლიკაციის მიხედვით: „1) ... ძისა 2) ... დაბადე 3) ... და ყოლაწმინდის) 4) ... დისა მარია 5) ... უდაბნო 6) ... ნოესა: მა 7) .. ბისავის: და გამ 8) .. დულმისა: და 9) .. გულმანაყ(ონ 10) . შ(ეუნდენ)ეს ღ(მერთმა)ნ: ამინ და“; ამ ტექსტის სხვა ნაწილი ცალკე ფრაგმენტადაა მიჩნეული: „1) ... 2) მეცხედრ(ე) 3) და ძეთა შ(ეუნდენ) 4) რისალეს .. ??“ (ნ. გენგიური, დასახ. ნაშრ., გვ. 65, 67. აქაც და ქვემოთაც წაკითხვა გ. გაგოშიძისა).
- 27 ეს ადგილი ადღგენილია ქვედა ტექსტის ანალოგიით, სადაც იგივე ძენი უნდა იხსენიებოდნენ.
- 28 საგულისხმოა, რომ ამ სიტყვაში გვხვდება მოგვიანო პერიოდისთვის დამახასიათებელი „წმინდა“ და არა ძველი და ტრადიციული „წმიდა“. შდრ. უბნისა და ტაძრის სახელი ადგილობრივთა მიხედვით: „მარმაწმინდა“.
- 29 ძველ წყაროებში გვხვდება „მარინა“ ფორმა და შესაბამისად, ტექსტიც ასე გვაქვს ადღგენილი, შდრ.: დმანისის წმ. მარინეს სახელობის ეკლესიის 1702 წლის წარწერა: „ ... საყდარი ესე წ(მიდ)ის მარინისა ... “ (წარწერის ფოტო იხ.: ქართული დამწერლობა და ტიპოგრაფიკა. ისტორია, თანამედროვეობა, თბ., 2016).
- 30 ვარ.: „განგასრულეთ“. ნებისმიერი ასეთი ადღგენა, რა თქმა უნდა, სათუთა, თუმცა სიტყვა „უდაბნო“ და ტექსტის საერთო საქტიტორო ხასიათი მსგავს რეკონსტრუქციებს დასაშვებს ხდის.
- 31 ამ და მომდევნო სტრიქონში, განადგურებულ მარცხენა ნაწილში, ჩანს 2-3 გრაფემის კვალი. სამწუხაროდ, ფრაგმენტები არ იძლევა ასოების ამოკითხვის საშუალებას. თუმცა ისე დაშორებული ტექსტს, რომ ამოცნობის შემთხვევაშიც ვერ გაგვიწვევდა დიდ დახმარებას.
- 32 ნ-ს წინ სავარაუდოდ უ-ს კუდი უნდა ჩანდეს.
- 33 წაკითხვა პირველი პუბლიკაციის მიხედვით: „1) და მისა მოუ 2) რავსა საბა 3) ... ძე 4) შ(ეუნდენ)ეს“ (ნ. გენგიური, დასახ. ნაშრ., გვ. 67).

- 3) ს₁ა³⁴ ს₁ა₁ღ³ რ¹რ₁ [ი]რ¹ე³⁵
- 4) სა: შ(ეუნდე)ნეს [ლ(მერთმა)ნ:]

IV ნაწილი: ³⁶

- 1) [და]
- 2)
- 3)
- 4)

V ნაწილი: ³⁷

- 1) და ამისა
- 2) მე₁ხელესა
- 3) [კი]ბაბიქესა³⁸

34 სახელის წინა წაკითხვა („საბა“) აშკარად არაა მართებული. ჰ-ს თავის მარცხნივ გაზიდული რკალი, რომელიც საბუნდუნოდ ორივე შემთხვევაში გადარჩენილია, გვაძლევს სახელის სწორად ამოკითხვის საშუალებას. უკვე ეს დეტალი, რომელიც ფოტოზე შესაძლოა ძნელი შესამჩნევი იყო, შეუძლებელს ხდის აქ ს-სა და ზ-ს ამოკითხვას.

35 დასანანი, რომ მაინცდამაინც გვარის ადგილია ისე დაზიანებული, რომ ერთი შეხედვით დასაწყისი გრაფემისა (ს) და ბოლოს (ძე) გარდა არაფერი იკითხება. თუმცა სხვადასხვა დროს გადაღებულ ფოტოებზე ხანგრძლივი დაკვირვების შემდეგ, ვფიქრობ, შევძელი გვარის სწორად აღდგენა: მერე ასო ა რთულად, მაგრამ მაინც განირჩევა; მესამე გრაფემის მორკალული თავი და შუაში ვერტიკალური გამყოფი ხაზის კვალი ზემოთაც და ქვემოთაც ფ-ს გარდა სხვა ასოს ამოკითხვის საშუალებას აღარ გვიტოვებს; ამის შემდეგ მკვეთრად გაზიდული რკალი სხვა გრაფერი იქნება, თუ არა ა – ისევე ზემო ხაზზე „აგდებული“, როგორც იქვე, „პაპას“ ორივე ა-ს შემთხვევაში გვაქვს (დამატებით იმის თქმაც შეიძლება, რომ გვარი, დაწყებული „საფ“ კომბინაციით, აშკარად ხმოვანს ითხოვს გაგრძელებისთვის); შემდგომ ვერტიკალური ხაზი და მის ქვემოთ და მარცხნივ უმცირესი დეტალი ჩანს, რაც მხოლოდ ძ-სა და რ-ს წაკითხვის საშუალებას იძლევა, თუმცა „საფა“-ს მერე უფრო ლოგიკურია სწორედ რ ვიგულისხმოთ; ამის მერე ერთი მოზრდილი ან ორი მომცრო გრაფემის ადგილია, სადაც შედეგისილობის ჩამოცვენის გამო აღარაფერი იკითხება. საბოლოოდ გვარს „საფარიქე“ ფორმით ვკითხულობ (დამატებითი მსჯელობა იხ. ქვემოთ).

36 გადაშლილ ადგილებზე დაკვირვება, მოჩანჩობები ადგილის ზომები, აგრეთვე III და V ნაწილების ტექსტები აჩვენებს, რომ IV ნაწილში 4 სტრიქონი უნდა ყოფილიყო და ტექსტიც „და“ კავშირით დაწყებულიყო.

37 წაკითხვა პირველი პუბლიკაციის მიხედვით: „1) და მისა 2) მეუღლესა 3) ბაბიქესა 4) .. არ ..“ (ნ. გენგიური, დასახ. ნაშრ., გვ. 67). როგორც აღვნიშნეთ, ეს ნაწილი ფაქტობრივად აღარ არსებობს. დარჩენილია მხოლოდ ბოლო სტრიქონი და ბოლოსწინა სტრიქონის ქვედა კიდები. ტექსტი აღდგენილია ირინე გივიაშვილის 2004 წლისა და სონერ ოხჩელიძის 2016 წლის ფოტოების მიხედვით.

38 აქ სრულიად გარკვევით იკითხება გვარი „ბაბიქე“ (ასეა წაკითხული წარწერის პირველ პუბლიკაციაშიც). ასეთი გვარი არ გვხვდება არც ჩვენთვის ცნობილ ძველ წყაროებსა და არც გვარ-სახელთა თანამედროვე ცნობარში (ა. სილაგაძე, ა. თოთაძე, გვარ-სახელები საქართველოში, თბ., 1997). თუმცა ჩემი დაეჭვება უფრო იმ გარემოებამ გამოიწვია, რომ „ბაბიქე“, სხვა სტრიქონების მსგავსად, არ იწყებოდა მარცხენა კიდიდან. ფოტოს მიხედვით დასაწყისში შედეგისილობა ჩამოცვნილი ჩანს. შესაბამისად, გვარს თავში უნდა აკლდეს 1-2

- 4) [ზ] ა] ქარა] რს³⁹
- 5) შ(ეუნდვენ ღ(მერთმა)ნ :-

პალეოგრაფიული დახასიათება

წარწერა არ არის შესრულებული გამორჩეული კალიგრაფიით და არც დიდი სიფაქიზით, თუმცა ჩანს, რომ ოსტატი კარგად ფლობს წერის ხელოვნებას. მისი დამწერი სხვა ჩანს და მხატვრობის განმარტებითი წარწერებისა – სხვა (ამ უკანასკნელს მხატვარივე უნდა ასრულებდეს). ჩვენი ტექსტი მეტი „თავისუფლებითაა“ ნაწერი, განმარტებით წარწერებს კი უფრო „ოფიციალური“ სახე აქვს.

წარწერის ძირითადი ნაწილი სრულადაა ნაწერი, დაქარაგმებულია მხოლოდ შეწყალება-შენდობასთან დაკავშირებული სტანდარტული ფორმულები. სრულად წერია ისეთი სიტყვებიც კი, რომლებიც ეპიგრაფიკულ ძეგლებში ხშირად ქარაგმით არის მოცემული.

წერის თავისუფალ სტილზე მეტყველებს ის გარემოება, რომ ერთი და იგივე გრაფემა ხშირად სხვადასხვა სიმაღლისაა – გააჩნია, სად რა ზომისა დაჭირდა დამწერს. საერთო ჯამში, ასოები საშუალო სიმაღლისაა და მათ წაგრძელებული პროპორციები აქვს.

გრაფემათა ნაწილი სპეციფიკური ნიშნებით გამოირჩევა:

- ეპიგრაფიკულ ძეგლებში, ასომთავრული უ უმთავრესად ორგვარად იწერება: 1) ო-ს მარჯვნიდან ერთვის უ; 2) გამოიყენება მხოლოდ ო და კონტექსტის მიხედვით იკითხება უ. ჩვენი წარწერის შემთხვევაში ოსტატი თავისებურად

ასო, ჩემი აზრით – კ და ი. მხოლოდ ამ კომბინაციით მივიღებთ რეალურად არსებულ გვარს. მართლაც, „კიბაბიძე“ დასავლეთ საქართველოში ძველადვე გავრცელებული გვარია (პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, II, თბ., 1993, გვ. 508). თანამედროვე მონაცემებით, კიბაბიძე მცირე გვარია (156 სული). ცხოვრობენ მეტწილად რაჭასა და ქუთაისში (ა. სილაგაძე, ა. თოთაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. III). არ არის გამორიცხული, რომ „კიბაბიძე“ და „კიკაბიძე“ ერთი და იგივე გვარის სხვადასხვაგვარად წარმთქმის შედეგად მიღებული ფორმები იყოს. ზემოთქმულ არგუმენტების გამო ნაკლებ სავარაუდოებელია, თუმცა თეორიულად დასაშვებია ის ვერსიაც, რომ აქ „ბაბიძე“ იკითხებოდეს და მხოლოდ ეს სტრიქონი იყოს შეწეული მარჯვნივ.

39 ფოტოებიდან ჩანს, რომ ბოლო სტრიქონში 7 გრაფემა ყოფილა. სახელის ბოლო ნაწილი – „არას“ 2004 წლის ფოტოზე უკვე დაზიანებული იყო, თუმცა მისი წაკითხვა ეჭვს არ იწვევს. პირველი ასოსგან მხოლოდ ქვედა მუცლის ნაწილია დარჩენილი. მეორე გრაფემის ადგილას ა-ს სილუეტი იკვეთება. სახელის გაშიფვრისთვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს მესამე ასოს ამოკითხვას. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ადგილი ფოტოზე ბუნდოვნად ჩანს და თანაც, ჯერის მკლავები მთლად თანაბარიც არაა, აშკარაა, რომ ეს გრაფემა ქ უნდა იყოს. სამწუხაროდ, წარწერაში სხვა ქ არ გვხვდება და არა გვაქვს შედარების საშუალება. კიდევ ერთი ასო, რომელიც ამ ადგილას შეიძლებოდა ამოგვეკითხა, არის კ (თუკი ჩავთვლით, რომ დაზიანების გამო გრაფემას მარცხენა შეუული და ზედა განივი ხაზები აკლია). ასეთ შემთხვევაში არათანაბარი მკლავების საკითხი იხსნება, თუმცა თუ ჩვენ გრაფემას წარწერაში შემორჩენილ ერთადერთ კ-ს შევადარებთ, ვნახავთ, რომ ამ უკანასკნელს მარჯვნივ გაზიდული ხაზი საერთოდ არა აქვს და წესით არც უნდა ჰქონდეს. გამოდის, რომ მესამე ასო მართლაც ქ გახლავთ, „აქარას“ წინა, მუცლიანი ასო კი დოგოკურად ზ გამოდის. თეორიულად დასაშვებია, „ზაქარას“ ნაცვლად აქ „მაქარა“ ან „მაკარა“ იკითხებოდეს, თუმცა, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, „ზაქარას“ ვერსია უფრო დასაშვებია. ის, რომ გვიანდელ წარწერაში სახელი „ხალხური“ ფორმით გვხვდება და არა ტრადიციულით („ზაქარია“), არ უნდა იყოს გასაკვირი.

განასხვავებს ამ ორ ასოს. **ო**-ს ფეხს მარჯვენა მხრის ნაცვლად მარცხნივ მიმართავს, **უ**-ს კი **ჯ**-ს გარეშე წერს და მას ფეხი მარჯვნივ აქვს გაზიდული (რაც **ო**-სთვის უფრო ლოგიკური იქნებოდა). დამახასიათებელია აგრეთვე, რომ ორივე შემთხვევაში ასოს მოყვანილობა არა წრიული, არამედ სიმაღლეში ნესვისებურ წაგრძელებულია, ფეხი კი გვერდის ნაცვლად უშუალოდ ქვედა წაწვეტებული ადგილიდან გამოდის. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს ფეხი ძალზე გამოხატულია და თითქმის მუცლის ზომას უტოლდება;

- ნესვისებური ფორმა აქვს **თ**-ს მუცელსაც;
- **დ**-ს მუცელი ხან მკვეთრად წრიულია, ხანაც – მსხლის ფორმისა. ოსტატი ხშირად, მაგრამ არა ყოველთვის, **დ**-ს მუცელში **ა**-ს ათავსებს, თუმცა მხოლოდ მაშინ არა, როდესაც „და“ კავშირს წერს, არამედ იმ შემთხვევაშიც, როცა ეს ორი ასო სხვა სიტყვაში ხვდება ერთმანეთს. გრაფემა დაწერილია როგორც მაღალი ყელით, ისე თითქმის უყელით. ზედა ხაზიც ნაირგვარია: ხან ჰორიზონტული და ბოლოწერტილოვანი, ხანაც ტალღოვანი;
- **ა**-ს ზედა ხაზი უგამონაკლისოდ დაშორებულია ქვედა რკალს. ის ხან სწორია, ხანაც – რკალისებური (გვხვდება როგორც ამობურცული, ისე ჩაზნექილი ვარიანტები). როცა ასო **დ**-ს მუცელში იწერება, ადგილის უკმარისობის გამო ზედა ხაზი ხანდახან საერთოდ გამქრალია. ზედა თავის გარეშე **ა** გრაფემა ერთგან, I ნაწილის ბოლოს, დამოუკიდებლადაც გვხვდება. რკალის ბოლოები ხშირად განივი ხაზით ან დამსხვილებით არის გაფორმებული;
- **ნ**-ს თავი მკვეთრად მორკალულია, ხშირად – მარჯვნივ და ქვემოთ წამოხრილიც;
- გრაფემებს, რომლებსაც ზედა ნაწილში მარცხნივ გაზიდული ხაზები უნდა ჰქონდეს, ჩვენს წარწერაში ეს ნაწილები აპრეხილი (**გ, ე, ვ, ი, ლ, მ**) ან მკვეთრად მორკალული (**ი, პ**) აქვს (ოსტატი **ი**-ს ორგვარად წერს – ფართოდ ან ეკონომიურად, იმის შესაბამისად, თუ რამდენი აქვს ადგილი);
- მსგავსი რამ ემართება გრაფემების – **ბ, გ, ხ** – ქვემოთ და მარჯვნივ გაზიდულ ხაზებსაც.
- გრძლად გაზიდული ხაზით ძალზე სპეციფიკურია ერთადერთ ადგილას დაფიქსირებული **ც**;
- **ჯ**-ც მხოლოდ ერთგანაა და ისიც სახასიათოდაა ნაწერი: გრძელ განივ თავს ფეხები ერთად, მარჯვენა კუთხეში უერთდება;
- უცნაურად, ასომთავრულიდან ნუსხურში გარდამავალ ვერსიად გამოიყურება ერთხელ დადასტურებული **ჯ**.

ამ ნიშანთა ერთობლიობა კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს წარწერის გვიანდულობას და ამაგრებს ზემოთ მოცემულ თარიღს – XVI საუკუნის პირველ ნახევარს.

დასკვნები

მდებარეობიდან, მოცულობიდან და ფრაგმენტული ტექსტების შინაარსიდან იკვეთება, რომ წარწერა ისტორიული მნიშვნელობისა, კერძოდ კი საქტიტორო ხასიათისა უნდა იყოს. ჩანს, ტაძარი აშენებისთანავე მოიხატა და წარწერაც ტაძრის მშენებლობას უკავშირდება.

ტაო-კლარჯეთში ერთ-ერთი უკანასკნელი საეკლესიო მშენებლობის ქტიტორებად ჩანან ვინმე ავდულმა⁴⁰ და მისი ცოლი გულმანა⁴¹. წარწერა უსახელოდ იხსენიებს მათ ძეებსაც (არ არის გამორიცხული, რომ სრულ ტექსტში სადღაც სახელებიც ყოფილიყო). მოხსენიებულია აგრეთვე მოურავი პაპა საფარიძე,⁴² რომელიც საკუთრივ მშენებლობის პროცესის ხელმძღვანელი უნდა ყოფილიყო (ოშკის ცნობილი წარწერის ტერმინოლოგიით – „საქმესა ზედა მდგომი“).

ირკვევა, რომ წარწერის დღეისათვის განადგურებული V მონაკვეთი, რომელიც ფაქტობრივად მხოლოდ ირინე გივიაშვილის მიერ გადაღებული ერთადერთი ფოტოთი შემორჩა ისტორიას, ინახავდა ფრიად ფასეულ ინფორმაციას მამაწმინდის ეკლესიის ისტორიისათვის. უდავოდ ტაძრის ხუროთმოძღვარს უნდა გულისხმობდეს აქ ტერმინი „მეხელე“⁴³ მართალია, წარწერის ეს ადგილიც ნაკლებია, მაგრამ, ვფიქრობ, სახელი სწორად მაქვს აღდგენილი – ზაქარა კობაბიძე.⁴⁴

სამართლიანობისთვის უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინის ძირითადი მნიშვნელობა

40 სახელის სწორი და თავდაპირველი ფორმა „ავდულმა“ უნდა ყოფილიყო. შდრ. სახელები: ავდულა, ავდულმესი, აბესალმა.

41 შდრ.: შუა საუკუნეების საქართველოში გავრცელებული, „გულ“-ით დაწყებული არაერთი ქალის სახელი – გულსურაბ, გულტკბილისა, გულტკბილისახარ, გულქან, გულშარ...

42 წარწერის აშესაბამის ადგილას არსებული დაზიანების გამო რამდენიმე ვარიანტის აღდგენაა შესაძლებელი: „საფარაძე“, „საფარიძე“ (დიდი ზომის არც ა და არც ი არ არის უცხო ჩვენი წარწერისთვის), „საფარისძე“. თეორიულად სამივე ვარიანტია დასაშვები, თუმცა მოგვიანო ტექსტში „საფარისძე“ ფორმა, არქაული დაბოლოების გამო, ნაკლებად სავარაუდებელია (შდრ. წარწერაში მოხსენიებული კიდევ ერთი გვარის დაბოლოება: „[კი]ბაბიძე“).

გვარი, ცხადია, ნაწარმოებია აღმოსავლური წარმოშობის სახელისგან, რომელიც გვიან შუა საუკუნეების საქართველოში „საფარ“ და „საფარა“ ფორმებით ყოფილა გავრცელებული (პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, IV, თბ., 2007, გვ. 147-148).

გვარი „საფარაძე“ არ გვხვდება (ან ძალზე იშვიათია), თუმცა არსებობს ძველი გვარი „საფარაშვილი“/„საფარასშვილი“ (პალ, IV, გვ. 148-149), რომლის წარმომადგენლებიც გასული საუკუნის ბოლოსთვის 109-ნი ყოფილან (ა. სილაგაძე, ა. თოთაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 174).

წარწერის შესაბამისი ადგილის ჩემუელ წაკითხვას მხარს უჭერს ის გარემოება, რომ „საფარიძე“ გავრცელებული გვარია (710 წარმომადგენელი). ნიშანდობლივია ისიც, რომ დღეისათვის მათი უმეტესობა სწორედ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში, აჭარაში სახლობს (ა. სილაგაძე, ა. თოთაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 174). დიდი ალბათობით, გვარი მოსაზღვრე კლარჯეთშიც იქნებოდა გავრცელებული და მოურავი პაპა საფარიძეც ადგილობრივი მკვიდრი იქნებოდა.

43 მეკვლე – „ხელოსანი“ (კ. ფენრიხი, ზ. სარჯველაძე, ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი. მეორე, შევსებული და გადამუშავებული გამოცემა, თბ., 2000, გვ. 712); შესაძლოა, ძველქართული „მეხელე“ გვიანი შუა საუკუნეებისთვის უკვე დიალექტური ფორმა იყო, მათ შორის, კლარჯეთში გავრცელებულიც (შდრ.: დასავლეთ საქართველოში დღესაც იყენებენ „მოხელეს“ – ოსტატის, ხელოსნის მნიშვნელობით). ამ ტერმინით ტაძრის არქიტექტორის მოხსენიებაც საინტერესო ფაქტია. შუა საუკუნეების წარწერებში ასეთი ფორმა სხვაგან არსად მახსენდება.

44 თუკი იმ დროისთვის კობაბიძე არ იყო სამხრეთ საქართველოში გავრცელებული გვარი, უნდა ვიფიქროთ, რომ ხუროთმოძღვარი დასავლეთ საქართველოდან (იმერეთიდან, რაჭიდან) მოუწვევიათ. ნაკლებად სავარაუდებელია, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, თეორიულად დასაშვებია გვარისა და სახელის შემდეგი წაკითხვებიც: ბაბიძე, მაქარა, მაკარა.

სხვაგვარია: „მოხელე, ხელისუფალი“.⁴⁵ ასეთი გაგების შემთხვევაში ჩვენს ზაქარა ადგილობრივი მმართველი გამოდის („ხვეისთავის“ მსგავსი), თუმცა ამ ინტერპრეტაციის საწინააღმდეგოდ შემდეგი არგუმენტები ჩნდება: 1) კიბაბიძე (მით უფრო, ბაბიძე) არ ყოფილა წარჩინებული გვარი, არადა ადგილობრივი, თუნდაც მცირე ადმინისტრაციული ერთეულის ხელმძღვანელობა, ვფიქრობ, გარკვეულ სოციალურ სტატუსს მაინც მოითხოვს; 2) წარწერის შესაბამისი ნაწილი ისე იწყება („და ამისა მხელებსა...“), რომ ძნელი წარმოსადგენია, ტაძრის ნაცვლად ადმინისტრაციულ ერთეულს მიემართებოდეს, ან თუნდაც, ქტიტორების – ავღულმასა და გულმანას ფეოდალური სახლის რომელიმე მოხელეს გულისხმობდეს.

მხოლოდ ერთეული შემთხვევები გვაქვს, როცა ცნობილია ტაო-კლარჯეთის ეკლესია-მონასტრების ხუროთმოძღვართა სახელები (უმეტესობის ვინაობა, სამწუხაროდ, არ ვიცით).⁴⁶ ამ ფონზე, მამაწმინდის ეკლესიის არქიტექტორის სახელი მნიშვნელოვანი შენაძენია ტაო-კლარჯეთისა და ზოგადად, ქართული საეკლესიო კულტურის ისტორიისათვის. ეს ჩვენთვის ცნობილი მორიგი შემთხვევაა, როცა ტაო-კლარჯეთის ტაძრის არქიტექტორის სახელი ეკლესიისავე წარწერაში გვხვდება და პირველი პრეცედენტია, როცა ხუროთმოძღვრის ვინაობას არა ფასადზე, არამედ ინტერიერში, შელესილობაზე დატანილი წარწერა გვამცნობს.

საყურადღებო დეტალია, რომ წარწერაში ერთგან გვხვდება სიტყვა „უდაბნო“.⁴⁷ მართალია, ამ ადგილას სხვა ბევრი არაფერი იკითხება, მაგრამ საერთო კონტექსტი (აგრეთვე ის, რომ აქამდე ტექსტში მიმართვებია, ამის მერე კი მალევე იხსენიებიან ქტიტორები) აშკარად გვაფიქრებინებს, რომ მამაწმინდა თავდაპირველად სწორედ მონასტრად („უდაბნოდ“) აიგო. ესეც მორიგი საინტერესო სიახლე ტაო-კლარჯეთში სამონასტრო მშენებლობის მდიდარი ისტორიისათვის.⁴⁸ ტაძრის მასშტაბიდან გამომდინარე, მონასტერი მცირე უნდა ყოფილიყო – სავარაუდოდ, ადგილობრივი ფეოდალური სახლის სულის საოხად და საძვალედ აგებული.⁴⁹

საინტერესოა, ვისი სახელი ეწერა ძველ დროშივე სპეციალურად გადაშლილ IV ნაწილში? უკვე ვიცით, რომ წარწერა იხსენიებს ქტიტორთა ოჯახს,

45 ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები), თბ., 1973, გვ. 237; me-qel-e “Beamter” (Heinz Fähnrich, Kartwelisches Etymologisches Wörterbuch, Leiden – Boston, 2007).

46 ოპიზა (ამონა, ანდრია, პეტრე, მაკარი), ხანცთა (ამონა), დოლისყანა (გაბრიელ დეკანოზი – რეკონსტრუქციის ავტორი ვახტანგ ჯობაძის აზრით), იშხანი (იოვანე მორჩაიძე); ხანცთის სამრეკლოს წარწერაში მოხსენიებული „ოსტატი გალატოზი“ აბესალმა კლდელიც სამრეკლოს ხუროთმოძღვარი უნდა ყოფილიყო. ამათგან პირველი ორი შემთხვევის შესახებ პაგიოგრაფიული თხზულებები გვამცნობს, დანარჩენის შესახებ კი ეპიგრაფიკული მასალებიდან ვიგებთ.

47 თურქი ხელოვნებათმცოდნის – ფაჰრიე ბაირამის ზეპირი ინფორმაციით, მამაწმინდის მხატვრობის ერთ-ერთ ბერძნულ წარწერაშიც იხსენიება მსგავსი ტერმინი. სამომავლოდ აუცილებელია აღნიშნული წარწერის კვლევა და პუბლიკაცია. საინტერესო იქნება ზოგადად, ტაძრის ქართული და ბერძნული ეპიგრაფიკული მასალების მონაცემების შეჯერებაც.

48 დღეისათვის ტერიტორიაზე ეკლესიის გარდა სხვა ნაგებობების კვალი არ ჩანს, თუმცა შემთხვევები, როცა ეკლესიები დარჩენილია, ხოლო სამონასტრო შენობები სრულადაა დანგრეული, სხვაც გვაქვს ტაო-კლარჯეთში (ბანა, პარხალი, იშხანი, დოლისყანა).

49 გვიანი პერიოდის ტაო-კლარჯეთში, როგორც წესი, აღარ შენდება მონასტრები. თუმცა, როგორც ჩანს, აქა-იქ ადგილობრივი ფეოდალები კვლავ იწენენ ასეთ ინიციატივებს. მცირე მონასტრის დაარსების მსგავსი მაგალითი უნდა იყოს სოლომონისის ქვაბოვანი სავანე ტაოში, ბანასთან ახლოს, სოლომონისის ციხის (კალმახის?) მიდამოებში.

მშენებლობის პროცესის ხელმძღვანელს („მოურავს“) და ტაძრის არქიტექტორს რჩება რამდენიმე ადამიანი, რომელთაც შესაძლოა ასევე ჰქონოდათ მსგავსი დამსახურება მშენებლობის პროცესში: 1) უხეჩაესი საერო ხელისუფალი – ვთქვათ, სამცხის ათაბაგი (თუმცა რთული წარმოსადგენია, მისთვის ადგილი „მოურავის“ შემდგომ მიეჩინათ); 2) საეკლესიო პირი – ეპისკოპოსი, მღვდელი, ტაძრის / მონასტრის წინამძღვარი (აღბათ უფრო ეს უკანასკნელი); 3) ეკლესიის მხატვარი (თუმცა საეჭვოა, მისი სახელი არქიტექტორის წინ დაეწერათ. ისიც გაუგებარი იქნებოდა, რომ მისი სახელი ამოეშალათ).

სამწუხაროა, რომ პოლიტიკური, სოციალური თუ საეკლესიო კონიუნქტურის გამო დღეს ჩვენთვის უცნობია ტაძრის მშენებლობაში წვლილის შემტანი კიდევ ერთი პირის ვინაობა (როგორც აღვნიშნეთ, ტექსტის ეს ნაწილი იმ დროს უნდა ამოეშალათ, როცა ჯერ კიდევ ესმოდათ ტექსტის შინაარსი და როცა იქ მოხსენიებული პიროვნება აქტუალური იყო ამ აქტის დამკვეთისთვის).⁵⁰

შეგვეძლო დაგვეშვა, რომ მოხსენიებული ოჯახი, რომლის გვარიც წარწერის გადარჩენილი ნაწილიდან სამწუხაროდ არ ჩანს, ტაძრის შენების კი არა, მისი მოხატვის ქტიტორია. თუმცა ეს ნაკლებად სავარაუდებელია, რადგან: 1) მშენებლობისა და მოხატვის დრო დიდად არ უნდა იყოს დაშორებული ერთმანეთს; 2) მართალია, წარწერა ძალზე ნაკლებია და მე-14 სტრიქონში სიტყვის „აღვაშენეთ“ აღდგენაც – ცოტა პირობითი, მაგრამ საერთო კონტექსტი, აგრეთვე ტექსტში ნახსენები ტერმინები (უდაბნო, მეხელე), ვუიქრობ, მეტყველებს, რომ წარწერა სწორედ საამშენებლო ხასიათისაა.

შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ წარწერაში მაცხოვრისა და ღვთისმშობლის შემდეგ წმ. მარინე იხენიება. ხელოვნებათმცოდნე ზაზა სხირტლაძის დაკვირვებით, რომელიც მან ზეპირად გამიზიარა, ტაძრის მხატვრობა წმ. მარინეს ცხოვრების სცენებს შეიცავს.

ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ ეკლესია / მონასტერი სწორედ წმ. მარინეს („მარინას“) სახელობისა იყო?⁵¹ გავიხსენოთ, რომ სოფლის ქართველი მაცხოვრებლები უბანს, სადაც ეკლესია დგას, არა „მამაწმინდას“, არამედ „მარმაწმინდას“ უწოდებენ.⁵²

50 მასხენდება მსგავსი შემთხვევა: პარეხის მონასტრის სამლოცველოს წარწერიდან, ასევე ძველ დროში, საგანგებოდაა ამოშლილი ერთი სახელი (ბ. კუდავა, უცნობი ნუსხური წარწერა პარეხის მონასტრიდან, საერთაშორისო კონფერენცია „ტაო-კლარჯეთი“, მასალები, თბ., 2010, გვ. 258).

51 შუა საუკუნეების საქართველოში წმ. დიდმოწამე მარინესადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჩანს: არსებობდა მისი წამების ტექსტები, იგებოდა მისი სახელობის ტაძრები, იხატებოდა ფრესკები... დმანისის ერთ-ერთი ეკლესია, მაგალითად, გვამცნობს: „... განვახლე დაქცეული საყდარი ესე წ(მედ)ის მარინისა ...“ (1702 წ.)

52 ინფორმატორი – ალი ქემალ ათამანი, 47 წლის, ქართველი, 5 წლის განმავლობაში იყო სოფ. ებრიკის გამგებელი. მან ეს ფორმა სრულიად გარკვევით წარმოთქვა (19 ნოემბერი, 2012 წ.).

ეთნოლოგ როზეტა გუჯაჯიანისგან მოწოდებული ცნობის თანახმად, სოფელში დასტურდება ფორმები: „მარმაწმიდა“, „მარმარწმიდა“, „მარამწმიდა“, თუმცა უმრავლესობა ამბობს „მარმარწმინდას“ (2012 წლის აგვისტოსა და ოქტომბრის ექსპედიციების მასალებიდან).

სტატიაზე მუშაობის პერიოდში (2016 წლის ზაფხული) კიდევ ერთხელ დავეინტერესდი, თუ როგორ წარმოთქვამენ ადგილობრივები ჩვენთვის საინტერესო ტოპონიმს. სოფ. ებრიკის უბნის – ნიგეას მკვიდრმა, ეთნიკურად ქართველმა სონერ ოხჩელიძემ (დაბ. 1981), ჩემი თხოვნით, საგანგებოდ გამოკითხა სოფლის მოსახლეობა, მათ შორის ხანდაზმულები, და დამიდასტურა, რომ სოფელშიც და მის მიდამოებშიც ყველგან „მარმაწმინდას“ წარმოთქვამენ, ქ. ართვინის

ყოველივე აქედან გამომდინარე, ჩნდება ვარაუდი: ეგებ, სწორედ „მამაწმინდა“ იყო თავდაპირველად ეკლესიის სახელწოდება და ასე მივიღეთ ადგილობრივების „მარმაწმინდა“?⁵³ ჩნდება კითხვა სამეცნიერო ლიტერატურაში ამჟამად დამკვიდრებული ფორმის – „მამაწმინდის“ მიმართაც, ხომ არ არის ის მხოლოდ პირველი თაობის მეცნიერთა მიერ დამკვიდრებული ვერსია, რადგან მათ ასე გაიაზრეს არსებული ტოპონიმი?⁵⁴

ენობრივად დასაშვებია „მარმაწმინდას“ თავდაპირველი ფორმა „მარიამწმინდა“ ყოფილიყო⁵⁵ და გვეფიქრა, რომ ტაძარიც ღვთისმშობლის სახელზე აიგო, თუმცა წარწერაში წმ. მარინესადმი მიმართვა და მხატვრობაში მისი ცხოვრების სცენების გამოსახვა უფრო წინა ვარაუდის სასარგებლოდ მეტყველებს.

სამომავლო ამოცანები

1. შემდგომში აუცილებელია მომზადდეს ტაძრის ქართული და ბერძნული წარწერების სრული პუბლიკაცია. ეკლესიის მხატვრობა საკმაოდ რაოდენობის განმარტებით წარწერებს შეიცავს, რომელთა შესწავლა ძალზე მნიშვნელოვანია კონკრეტულად ამ ტაძრის, ტაო-კლარჯეთის მონუმენტური ფერწერისა და ზოგადად, გვიანი პერიოდის ქართული მხატვრობის ისტორიისათვის. არ არის გამორიცხული, რომ განმარტებითი წარწერების გარდა სხვა სახის ეპიგრაფიკული მასალაც (საქტიტორო, მოსახსენიებელი) გამოვლინდეს.⁵⁶
2. რა თქმა უნდა, საჭიროა ჩატარდეს მამაწმინდის კედლის მხატვრობის საგანგებო კვლევა. გარდა იმისა, რომ ეს ბევრი თვალსაზრისითაა

მასლობლად არსებულ სოფელს კი „მამაწმინდას“ უწოდებენ. გამოდის, რომ მოსახლეობა განსხვავებულად წარმოთქვამს ამ ორ ტოპონიმს, რაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი.

სტატია მზად იყო დასაბუჟდად, როცა გავეცანი ბათუმელი კოლეგების მიერ გამოცემულ კოლექტიურ ნაშრომს – კლარჯეთი, ბათ., 2016. მასში სოფ. ებრიკის უბნის სახელწოდება, ადგილობრივებზე დაყრდნობით, ასევე „მარმაწმინდა“ ფორმით არის დაფიქსირებული (მ. ფალავა, მ. ცინცაძე, მ. ბარამიძე, კლარჯეთის ტოპონიმია, გვ. 176სქ. 643სქ).

- 53 მარინაწმინდა > მარნაწმინდა > მარმაწმინდა. შდრ. ტოპონიმი იმავე კლარჯეთიდან, სოფ. მელოდან: გირგოწმინდა (< გიორგიწმინდა) (იქვე, გვ. 643).
- 54 მათ შესაძლოა ჩათვალეს, რომ სწორი ფორმაა „მამაწმინდა“ და შესაბამისადაც დააკორექტირეს ადგილობრივთა „მარმაწმინდა“. გარდა იმისა, რომ მამაწმინდა და მისი მსგავსი ტოპონიმები (ნინოწმინდა, გიორგიწმინდა...) ზოგადად გავრცელებულია, იქვე, კლარჯეთში, ნიგალის მხარეშივე – ქ. ართვინიდან 5 კმ-ში არის ასეთი სახელის სოფელი (თანამედროვე სახელწოდება – შევითლიქი Şehitlik. დღეს მასლობლად ათათურქის უზარმაზარი ქანდაკება დგას). გამოდის, რომ „მამაწმინდა“ არ არის უცხო არც ამ რეგიონისთვის და ებრიკელები მაინც „მარმაწმინდას“ ხმარობენ. ეს, ვფიქრობ, მორიგი არგუმენტია ამ უკანასკნელი ფორმის სასარგებლოდ.
- 55 ეთნოლოგ როზეტა გუჯაჯიანის აზრით, რომელიც მან ზეპირად გამიზიარა, ეკლესიის სახელწოდება სწორედ „მარიამწმინდა“ იყო. იგივე დაშვება აქვთ ბათუმელ მკვლევრებსაც: „თუ «მარმაწმინდას» მივიჩნევთ ამოსავლად, მაშინ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი «მარიამწმინდის» ფონეტიკური სახესხვაობაა, უფრო სწორედ ქართულის არმცოდნის მიერ წარმოთქმული «მარიამწმინდა»“ (იქვე, გვ. 643სქ).
- 56 შეღვთილობაზე განირჩევა შავი და ღურჯი ფანქრით დატანილი გვიანდელი მოკლე მინაწერებიც (ძირითადად რუსული, გვხვდება აგრეთვე ბერძნული და სომხური). მაგალითად, 1906 წლის 16 ივლისის რუსული მინაწერი გვამცნობს, რომ გრიგორი გუდკოვი ყოფილა აქ ოჯახთან ერთად (ამ მასალების ფოტოებიც სონერ ოხჩელიქმა მომაწოდა). ვფიქრობ, მომავალში არც მსგავსი მინაწერები უნდა დარჩეს ყურადღების მიღმა.

საინტერესო, მხატვრობის ფიქსაცია, ტაძრისა და მისი ფერწერის მდგომარეობის გამო, გადაუდებელიცაა.⁵⁷ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ტაო-კლარჯეთში შემორჩენილი მონუმენტური ფერწერის ძეგლების რაოდენობა დღეის მდგომარეობით საკმაოდ მცირეა.⁵⁸

3. სტატიაში წარმოდგენილი ეპიგრაფიკული და ეთნოგრაფიული მასალების ფონზე, ვფიქრობ, საინტერესო იქნება გაგრძელდეს ტაძრის სახელწოდებასთან დაკავშირებული საკითხების კვლევა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ეტაპისთვის მასალები საკმაოდ ნათელ სურათს იძლევა, საკითხი შემდგომ დამუშავებას მოითხოვს. შესაბამისად, ამ ეტაპისთვის ტაძარს სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებული სახელწოდებით ვისხენიებთ.⁵⁹

Buba Kudava

Donor Inscription from Mamatsminda Church (New Material from Klarjeti Epigraphics)

A domed church, known in the scholarly literature (1893 publication by A. Pavlinov) as „Mamatsminda”, and called „Marmatsminda” by the local community (this might be a transformed „Marinatsminda”) is located in the historic Klarjeti, village of Ibrikli, hist. Ebrica (Artvin İli, Borçka İlçesi, İbrikli Köyü).

This minor church is dated to the 15th-16th cc. based on the data of its architecture, mural painting paleography of its numerous explanatory inscriptions (N. Gengiuri, Z. Skhirtladze). Its mural decoration contains *asomtavruli* inscription divided into five parts (apart from the Georgian, Greek inscriptions are also found here).

This inscription formed a continuous donor text, which is severely damaged at present; however, extant fragments and photos taken some 10 years ago (Ir. Giviashvili, N. Bagrationi) make it possible to understand the general contents of the inscription. Namely, the word „desert” gives grounds to the supposition that the inscription tells about the construction of a monastery, initiated by a Avdulma, his wife Gulmana and their sons. Participants of the construction works were *mouravi* (high rank official) Papa Saparidze and „mekhelé“ (lower rank official or craftsman) Zaqara Kibabidze – the latter might even be an architect. It seems most likely that the further in-depth study of other inscriptions, graphitti and of mural decoration will provide additional information regarding the construction and painting, as well as history of this church.

57 იმის გამო, რომ ტაძრის სახურავს ფაქტობრივად აღარ შერჩა ძველი საბურველი, კედლების ნაწილს კი გარედან მიწა ებჯინება, მხატვრობა დროდადრო ძალზე ინესტება. ამას განიხილავდა იმდროინდელი თუ უბრალოდ ვანდალთა მიერ მხატვრობის განზრახ დაზიანების ფაქტებიც ემატება.

58 კვლევების რაოდენობა რამდენიმე ასეულს აღწევს, მათგან კი დაახლოებით 20 ძეგლს თუ ექნება შერჩენილი მხატვრობის ნიმუშები – ცხადია, როგორც წესი, ძალზე ნაკლებად ან სულაც ფრაგმენტულად.

59 სტატიაში ზემოთ მოხსენიებული პირების გარდა, გაწეული დახმარებისა და კონსულტაციებისათვის მადლობა მინდა ვუძღვნა ლია ახოზაძეს, ზურაბ ბატიაშვილს, ირმა ბერიძეს, თამაზ გოგოლაძეს, სოფიო კინწურაშვილს, ლიკა როზომაშვილს, ვიოლა ტუღუშს, ნათია ფონიავას, ზაზა შაშიკაძეს, დალი ჩიტუნაშვილს, მალხაზ ჩოხარაძეს, რამაზ ხალვაშს, ნათია ხიზანიშვილსა და დავით ხოშტარას.



1. მამაწმინდა. საერთო ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან. ბ. კუდავას ფოტო. 2012



2. ეკლესიის ინტერიერი.
სამხრეთ-აღმოსავლეთი შვერილი და სამხრეთ
კედელი. ი. გვიასვილის ფოტო. 2004



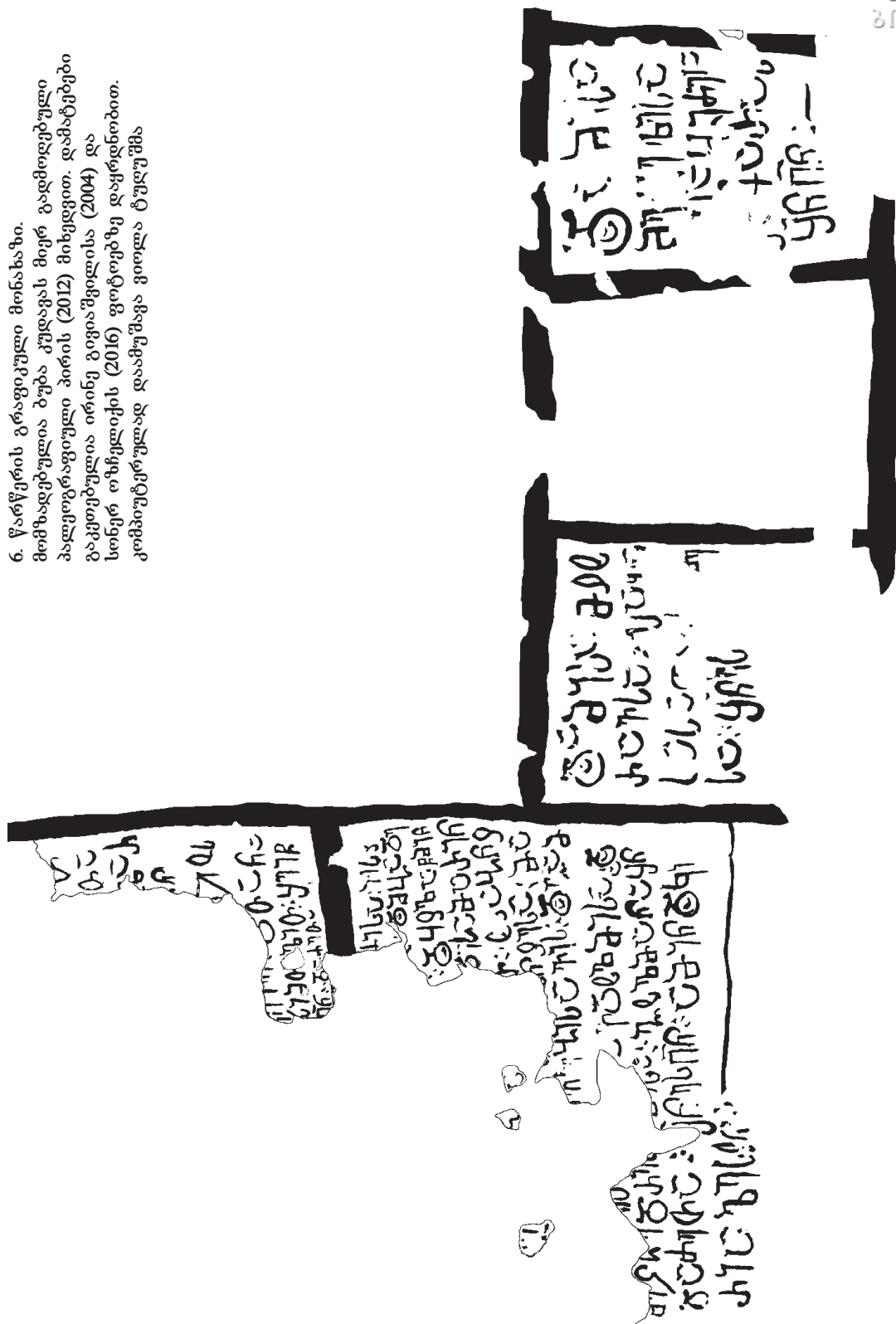
3. წარწერის ზოგადი ფოტო. ი. გიგიაშვილის ფოტო. 2007
(წარწერის V ნაწილი უკვე განადგურებულია)



5. წარწერის II-IV ნაწილები.
ბ. კუდაგას ფოტო. 2012

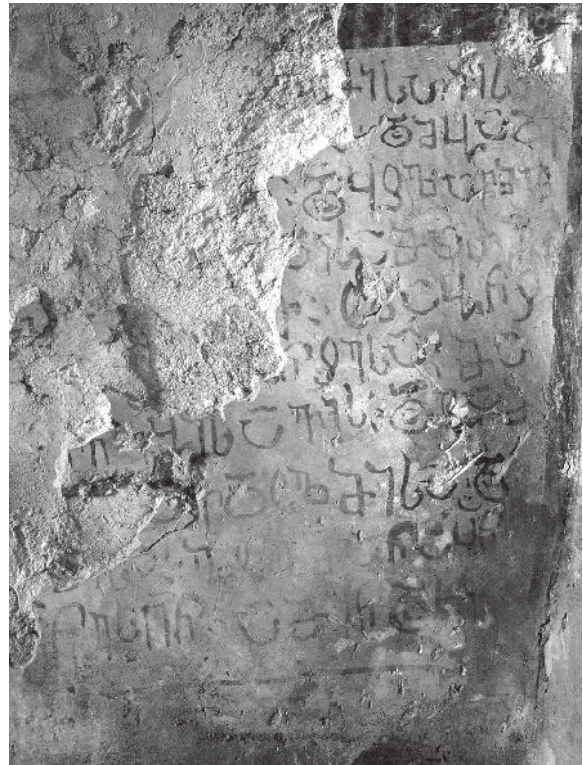
4. წარწერის I-IV ნაწილები. ბ. კუდაგას ფოტო. 2012

6. წარწერის გრაფიკული მონახაზი.
 მომზადებულია ბუბა კულაგას მიერ გადმოღებული
 პალეოგრაფიული პირის (2012) მიხედვით. დამატებები
 გაკეთებულია ირინე გვიანჭვილისა (2004) და
 სონერ ოზმელიძის (2016) ფოტოებზე დაყრდნობით.
 კომპიუტერულად დაამუშავა ვიოლა ტულუგმა

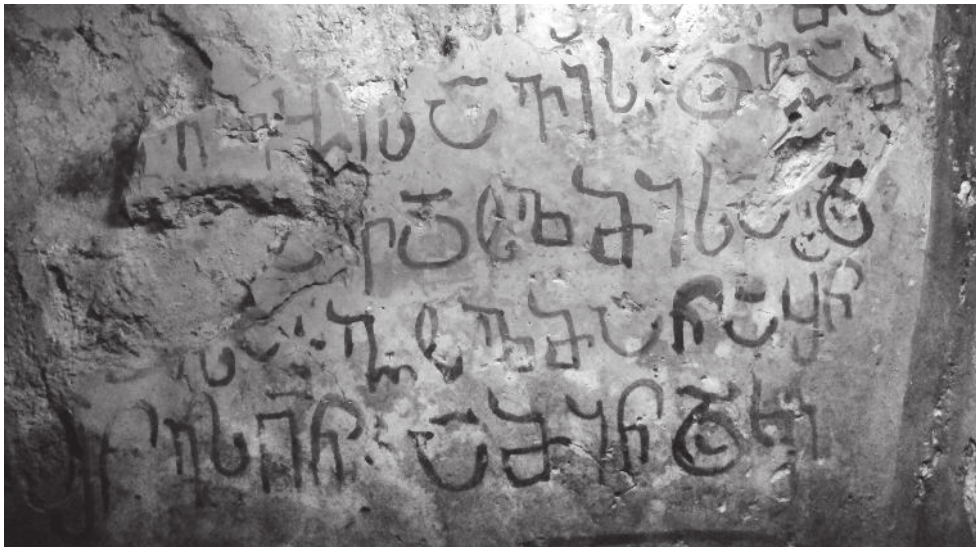




7. წარწერის I ნაწილი.
ბ. კუდავას ფოტო. 2012



8. წარწერის II ნაწილი. ძირითადი ტექსტი.
ი. გვიანაშვილის ფოტო. 2004



9. წარწერის II ნაწილი. ქვედა ფრაგმენტი.
ბ. კუდავას ფოტო. 2012



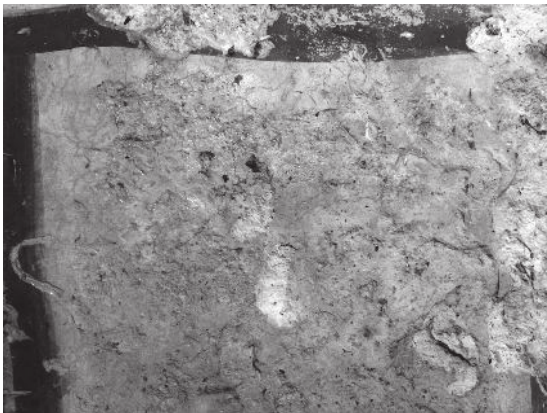
10. წარწერის III ნაწილი (მარცხნივ – II ნაწილის ფრაგმენტი).
 ბ. კულავას ფოტო. 2012



11. წარწერის V ნაწილი (მარცხნივ –
 გადაშლილი IV ნაწილი).
 ი. გვიგიაშვილის ფოტო. 2004



12. წარწერის IV-V ნაწილები (მარცხნივ – III
 ნაწილის ფრაგმენტი).
 ს. ოზნელიძის ფოტო. 2016



13. წარწერის გადაშლილი IV ნაწილის
 ფრაგმენტი.
 ს. ოზნელიძის ფოტო. 2016



14. წარწერის განადგურებული V ნაწილის
 შემორჩენილი ქვედა ფრაგმენტი.
 ს. ოზნელიძის ფოტო. 2016

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

წმ. გიორგის სასწაულთა სცენები შუა საუკუნეების ქვის რელიეფურ ქანდაკებაში¹

წმიდა დიდმოწამე, ძლევაშემოსილი და საკვირველთმოქმედი გიორგი კაბადოკიელის ხატის იკონოგრაფიული მრავალფეროვნება თუ წმინდანის ცხოვრების ამსახველ სცენათა ფართო გავრცელება, საზოგადოდ საქრისტიანოში (ფაქტობრივად IV საუკუნიდან დღემდე), მისი განსაკუთრებული პოპულარობითა და მისდამი აღმატებული თაყვანისცემითაა განპირობებული. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ წმ. გიორგისადმი გამორჩეული დამოკიდებულება და სიყვარული საქართველოშიც საუკუნოვანი ტრადიციითაა შემტკიცებული, რაც არა მხოლოდ შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრული მრავალი ძეგლის წმ. გიორგისადმი მიძღვნილ და სახვით ხელოვნებაში მისი ხშირი ასახვით, არამედ წმინდანის შესახებ ჩვენში გავრცელებული მრავალრიცხოვანი წერილობითი წყაროებით, ლეგენდებით, „ცხორების“ სხვადასხვა რედაქციათა თარგმანებით, ზეპირსიტყვიერი გადმოცემებითა თუ პოეზიით, ხალხურ-მითოლოგიური წარმოდგენებით დასტურდება.

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში წმ. გიორგის გამოსახულებანი ადრე შუა საუკუნეებიდანვე იქმნება. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მთელს ქრისტიანული აღმოსავლეთის რეგიონში, სწორედ შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში გაედევნება თვალისა და ყურისათვის უმეტესად ადრეულ გამოსახულებებს, წმინდანის იკონოგრაფიული ტიპის შემუშავების პროცესს და, ამავდროულად, მის ორიგინალურ ქართულ რედაქციებსაც. საქართველოში წმინდანის გამოსახულების პირველი ნიმუშები ქვის რელიეფურ სკულპტურაში მოიპოვება (მაგ., ხოჟორნის ქვასვეტი, VI ს.; ბრდაძორის დიდი ქვაჯვარა, VI ს.; მარტვილი, VII ს.; წებელდის კანკელი, VII-VIII სს.; ჯოისუბანი, XI ს.; ვალე, XI ს.; ნიკორწმინდა, XI ს. და სხვ.). შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკაში წმინდა გიორგი, უმეტესად, დიოკლეტიანეს ან გველეშაპის მლახვრელი წმ. მხედრის სახით გამოისახება, თუმცა ხშირად გვხვდება, აგრეთვე, შუბით ხელში ფეხზე ფრონტალურად მდგომი, ხოლო ჭედურ ხელოვნებასა და კედლის მხატვრობაში მისი სასწაულებისა და მარტვილობის ნარატიული ციკლებიც მრავალრიცხოვანია, სადაც ზოგჯერ „ყრმის ტყვეობიდან განთავისუფლების“ სფუქციტ არის ჩართული (ადიშის, XI ს.; ბოჭორმის, XI ს.; ნაკიფარის, XII ს.; ფავნისის, XII ს.; იკვის, XII ს.; აჭის, XIII ს.; უბისის XIV ს.; ალავერდის, XVI საუკუნის მაღალაანთ ეკლესიის, XVII ს, ერთაწმინდის XVII ს. მოხატულობები). ამ სცენას ვხედავთ XV საუკუნის

¹ სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის: „შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება“-ს ფარგლებში. წერილი მოხსენებად იქნა წაკითხული 2015 წლის დეკემბერში გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კვლევით ცენტრში ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე.

მინანქრულ ხატზე და XVII საუკუნის წმ. გიორგის ცხოვრების ხელნაწერ მინიატურაშიც. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო კი წმ. გიორგის „ლასია ქალაქის სასწაულის“ კომპოზიციების ჭედური ხატებია (მაგ., გორისჯვრისა, XV ს. და სადგერის, XVI ს. საკურთხეველისწინა ჯვრები, ხონის ჭედური ხატი (ლევან დადიანის დაკვეთით), XVII ს., ნიკოლოზ მაღალაძისეული (ნიაბის რელიეფის დამკვეთი) ლაბარუმის ჭედური ხატი, XVII ს.)².

„ლასია ქალაქის მოქცევის“ სასწაულის ამსახველი რელიეფური კომპოზიცია კი შუა საუკუნეების ქართულ ქვის სკულპტურაში ძალზე იშვიათ სცენას განეკუთვნება და, ისიც, დღეისათვის მხოლოდ გვიანი შუა საუკუნეების სულ რამდენიმე მაგალითითაა ცნობილი.

ამ სცენის გენეზისის კვლევისას, ავტორთა მრავალრიცხოვან ნაშრომებში აზრთა სხვადასხვაობას ვხედავთ. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, წმ. გიორგის კულტი აღმოცენდა მცირე აზიაში – კაპადოკიაში, – და პალესტინაში IV-V საუკუნეებშივე (წმინდანი აღესრულა 303 წ. 23 ნოემბერს). იგი მაშინათვე გავრცელდა სირიაში, ეგვიპტეში, საქართველოში, სომხეთში, ოდნავ მოგვიანებით ბიზანტიაში, ბალკანეთში, მოგვიანებით რუსეთში და სხვ. საქართველოში წმინდანის „ცხოვრების“ უძველესი თარგმანები X საუკუნეს განეკუთვნება³. მაგრამ, ცნობილია უფრო ძველი ხელნაწერებიც⁴. რაც შეეხება წმინდანის სასწაულთა გადმოცემ ტექსტებს, კერძოდ კი, ჩვენთვის საინტერესო, „გველეშაპის სასწაულს“, იგი მოგვიანებით, XII საუკუნის ხელნაწერებში ჩნდება. თუმც, ქრის. ვოლტერი წმ. გიორგის „ლასია ქალაქის სასწაულის“ ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების პირველ ნიმუშად XI საუკუნის ქართულ ხელნაწერს მიიჩნევს⁵ (იერუსალიმის საპატრიარქოს ბიბლიოთეკა, cod.2). ამდენად, მკვლევართა წინაშე, სწორედ აქ იჩენს თავს დროითი წინააღმდეგობა გველეშაპის მლახვრელი წმ. გიორგის უკვე VI საუკუნიდან არსებულ გამოსახულებებსა და მოგვიანო ხანაში შექმნილ მის ლიტერატურულ, ჰაგიოგრაფიულ წყაროებს შორის. ამასთან დაკავშირებით მეცნიერებს თავისი ვარაუდები აქვთ. მაგ., ვიქტორ ლაზარევი გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. გიორგის გამოსახულებას ქალაქ ლასიაში მომხდარი სასწაულის მოკლე რედაქციად თვლის, ხოლო „ლასიას სასწაულის“ პოპულარობას შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში შემორჩენილ ლიტერატურულ ფორმაზე

2 Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959; Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М.,1977; Е.И. Привалова, Павниси, Тб.,1977; ი. ლორთქიფანიძე, წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლი უბისის კედლის მხატვრობაში. საქართველოს სიძველენი, 2004, წ. №4, გვ. 147-163; LCI, B. 6, Freiburg 1994, გვ. 366-390.

3 კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. II, თბ., 1945; წმ. გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, ლექსიკონი და კომენტარები დაურთო ენრიკო გაბიძაშვილმა, თბ., 1991.

4 მაგ., IV-V საუკუნეების წმ. გიორგის უძველესი ჰაგიოგრაფიული თხზულების ფრაგმენტები, რომელნიც ვენის პალიმფსესტურ ფრაგმენტებშია დაცული, იგი წმინდანის აპოკრიფულ ლიტერატურულ წყაროდ ითვლება. ე. გაბიძაშვილი აღნიშნავს, რომ საქართველოში წმ. გიორგის ადრეული, V საუკუნის აპოკრიფული რედაქციებიც იყო ცნობილი, ე. გაბიძაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 13.

5 Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, Ashgale, 2003.

ადრეულ, VIII საუკუნის ზეპირსიტყვიერ წყაროებს მიაწერს⁶. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, რომელსაც ე. პრივალოვა და თ. დადიანი⁷ ეთანხმებიან, გველეშაპის მლახვრელი მხედარი წმინდა გიორგის გამოსახულება შეიძლება ღასიას სასწაულის ნარატივისგან სრულიად დამოუკიდებელ სცენად მოვიაზროთ, როგორც ქრისტიანული მსოფლმხედველობით განმსჭვალული, წმინდანის მიერ ბოროტ, წარმართულ ძალად პერსონიფიცირებული გველეშაპის დათრგუნვა. ამას გარდა, გ. ჩუბინაშვილი მიუთითებს წმ.გიორგის ცხორებაში კიდევ სხვა ადგილას მოხსენიებულ გველეშაპზეც („მოექცა მას დიოკლეტიანე ვეშაპი“), რაც, ვფიქრობთ, ამ აზრის შემამტკიცებელი, დამაჯერებელი არგუმენტია. აღსანიშნავია ისიც, რომ მეცნიერები წმ.გიორგის იკონოგრაფიული ტიპის წარმოშობის სათავეების კვლევისას მის არქეტიპებს წინაქრისტიანულ, აღმოსავლურ (ირანულ, სასანურ, ანტიკურ და სხვ.) ხელოვნებაშიც ხედავენ⁸. მართლაც, წმ. გიორგის მიერ გველეშაპის განგმირვის აქტს, უპირველესად, ერთგვარი კოსმოგონიური მნიშვნელობაც ენიჭება და სიკეთის ბოროტებაზე გამარჯვების ტრანსცენდენტურ-სიმბოლურ, ქრისტიანულ-ტრიუმფალურ ხატს ქმნის.

კასპის მუნიციპალიტეტში მდებარე ნიაბის წმ. გიორგის სახელობის X საუკუნის დარბაზული ეკლესიის რესტავრაციის დროს (2003 წ., გ. გაგოშიძე, თ. გაბუნია) მიწაზე ჩამოცვენილ ქვებს შორის აღმოჩნდა რელიეფური კომპოზიცია, რომელიც წმ. გიორგის „ღასია ქალაქის მოქცევისა და ყრმის განთავისუფლების სასწაულებს“ ლაკონიურად გადმოგვცემს. რესტავრაციისას რელიეფური ფილა ტაძრის დასავლეთ ფასადზე, ნიკოლოზ მაღალადის თაოსნობით 1682 წელს აგურით აღდგენილი⁹ ტაძრის ზედა ნაწილში მოთავსდა.

სწორკუთხა ფილაზე მჭიდროდ შევსებული რელიეფური კომპოზიცია (სურ. 1) წარმოგვიდგენს ცხენზე ამხედრებულ, გველეშაპის შუბით მლახვრელ წმ. გიორგის, ცხენის წინ მდგომ მეფის ქალიშვილს, რომელსაც ხელში სარტყელი უჭირავს, ხოლო უკან, სავარაუდოდ, ცხენზე მჯდომ (უხეიროდ გამოსახვის გამო, თითქოს, ცხენს უკან ამოფარებულ) ყრმა ბიჭს, რომელსაც ჩვენ წმ. გიორგის სხვა, „ყრმის ტყვეობიდან განთავისუფლების“ სასწაულიდან ამოვიცნობთ. რელიეფიან ფილას გარშემოსდევს ფონიდან 1,5 სმ-დე სიბრტყობრივად ამოღებული ფიგურების დონეზე ამოჭრილი, ბრტყელი ჩარჩო. კომპოზიციაში თავისებურ რიტმულ აქცენტებს სვამს ფილის მარჯვენა, ზედა ნაწილში დეკორატიული, ზიგზაგისებური ელემენტით გაფორმება, რაც, საშუალებას იძლევა, ისედაც, ფიგურებით „გაჭედოვდეს“ ფილაზე სამკუთხედისებრ რელიეფურად ამოჭრილ

6 В. Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. Русская средневековая живопись, М., 1970.

7 თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.), საქართველოს სიბეველენი, №12, 2008, გვ. 316-341.

8 В. Н. Лазарев, დასახ. ნაშრ., გვ. 75; თ. დადიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 319-320.

9 ამას მოწმობს ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადზე შემონახული მხედრული წარწერა: „აღამს აქეთ შვიდი ათას ას ოთხმოცდა ათასა: აღვაშენე: მეორედ: საყდარი: ესე ნიაბს წმიდის გიორგისა მე მაღალადემ: მღუდელ მონაზონმან ნიკოლოზ: შენდობა ბრძანეთ ჩემის სახლთ ხუცის პაპუასთვის: და დედის ელენესა: ქკს ტ ო:“ (ტ ო = 1682 წ.). წარწერა წაიკითხა გიორგი გაგოშიძემ.

არეებში წმ.გიორგისა და მეფის ასულის თავები მოხერხებულად განთავსდეს. კომპოზიცია ნაწილობრივ დაზიანებულია, რის გამოც საერთოდ აღარ იკითხება ცხენის უკან ბიჭის მხრებამდე ფიგურის სახე, ხოლო წმ. გიორგისა და ქალიშვილის სახის ნაკვთები არამკაფიოა, იმდენად, რომ ქალიშვილის სახეს უჩვეულო გამომეტყველებაც კი აქვს მიღებული. ერთგვარი „ხალხური“ ტიპაჟითა და მომცრო ფიგურით წარმოდგენილი წმ. გიორგი საკმაოდ მოზრდილ ცხენზეა ამხედრებული. იგი კომპოზიციის მიმართ დიაგონალურად გავლებული გრძელი შუბით, ტრადიციისამებრ, ცხენის ფლოკვებქვეშ დამარცხებულ, განასკვით გადახლართულ გველეშაპს განგმირავს. წმ. გიორგის ამ კონკრეტული სასწაულის თითქოს მეტად გასამახვილებლად, მეფის ასულის ფიგურა დისპროპორციულად დიდი ზომითაა გადმოცემული. ამ განზოგადებულ-სქემატური კომპოზიციისთვის თვალშისაცემია მეფის ასულის სამოსის „დეტალების“ წარმოჩენა: შიდა, ტრაპეციისებრი, მუხლქვემოდგე, შედარებით გრძელი კაბის ზემოდან, მთელს სიგრძეზე წინ ჩახსნილი, მოკლე მოსასხამი, მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელები, რომელნიც განზე დგომით ნაჩვენებ ფეხებზე მკაფიოდ იკითხება. დაზიანების გამო ზუსტად ვერ განირჩევა ქალიშვილის თავსაბურავი თუ გვირგვინი. ღრმად ჩაჭრილი, თანაბარზომიერი სხივებით ასევე გულმოდგინედაა გამოვლენილი ცხენის ფაფარიც. რელიეფი გვიანი შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი, უკვე ოსტატობანაკლული, ოდნავ მოუხეშავი, მოუქნელი, სიბრტყობრივ-გრაფიკული მანერით არის შესრულებული, თუმც, მასში მაინც მუღავნდება ცხენოსანი წმ. გიორგის მრავალგზის „აპრობირებული“, ტრადიციადქცეული კომპოზიციის ფორმათგრძობა, თავისებური „სკულპტურული“ ფორმების გამოვლენის, ერთგვარი მოძრაობის შექმნის სურვილი. კომპოზიცია, თავისი აღნაგობით რამდენადმე მწყობრი და ტექტონიკურია. ვფიქრობ, რელიეფი ჩრდილოეთ ფასადზე მოთავსებული „შესაქმეს“ რელიეფური კომპოზიციის თანადროულია¹⁰ და, ამდენად, XVII საუკუნით უნდა დათარიღდეს.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის მცირე „ლაფსუსი“, რომელიც, უთუოდ, გვიანი შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელ „დაუდევრობას“ უნდა მივაწეროთ: ნიაბის კომპოზიციაში მეფის ასულს ხელში უჭირავს სარტყელი, რომელიც ცხენზეა გამობმული და არა გველეშაპზე, როგორც ეს ამ სცენის იკონოგრაფიაშია დამკვიდრებული და ილუსტრირებს ხოლმე წმინდანის სასწაულების (წმინდანის პირველ სასწაულად მიჩნეულ) კანონიკურ ტექსტს. ამ ლიტერატურული წყაროს თანახმად, ქალაქ ლასიას¹¹ მახლობლად ტბას დაპატრონებული ყოფილა გველეშაპი, რომელიც ქალაქის მაცხოვრებლებს ანადგურებდა. როდესაც ჯერი მეფის ასულზეც მიმდგარა, ქალიშვილს მსხნელად წმ. გიორგი მოეწვინა. წმ. გიორგი ღოცვითა და ჯვრის ძალით იმორჩილებს გველეშაპს, რომელიც ქალიშვილს საკუთარი სარტყლით ყელზემომბმული შეჰყავს

10 ე. კვაჭატაძე, ნიაბის ეკლესიის 1682 წლის რელიეფი. საქართველოს სიძველენი, 2005, №7-8, გვ. 306-31.

11 წმინდანის ცხოვრების ზოგიერთ წყაროებში ქალაქი ლასია გამოვლილ ქალაქად სახელდება, სლავურ რედაქციებში ეს ქალაქი ბეირუთად ან სილენად (ლიბიაში) მოიხსენიება: ინტერნეტ საიტი: ვიკიპედია, წმ.გიორგი და გველეშაპი (ინგლისურ ენაზე).

წარმართულ ქალაქში, სადაც სულისშემძვრელი სასწაულის შემყურე ქალაქის მთელი მოსახლეობის ქრისტიანობაზე მოქცევა მოჰყვა (ეპისკოპოსმა „ნათელსცა მეფესა და დიდებულთა მისთა და ყოველსა სიმრავლესა ერისასა“). ნიაბის კომპოზიციაში შესანიშნია კიდევ ერთი დეტალიც, რომელიც, ვფიქრობ, სწორედ, ერთ დროს საზარელი ძალის მქონე გველეშაპის დაკნინებულ, დამორჩილებულ მდგომარეობას გამოხატავს: მეფის ასულს ფერხით დახარცხებული გველეშაპის ხახაში სრულიად უვნებლად და უშიშრად აქვს ფეხი ჩადგმული.

ამგვარად, ნიაბის, წმ.გიორგის სახელზე აგებული ეკლესიის პატრონისადმი მიძღვნილ ამ სკულპტურულ სცენაში, შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში საკმაოდ გავრცელებულ, წმ. გიორგის ორი სასწაულის („ლასია ქალაქის მოქცევა“ და „ყრმის ტყვეობიდან განთავისუფლება“) გამამთლიანებელ სინთეზურ, ე. წ. „შერეულ“ ვარიანტს ვხედავთ. ამ მხრივ, საინტერესო თანადროული ნიმუშია ნიკოლოზ მაღალაძისეული (ნიაბის „შესაქმის“ რელიეფის დამკვეთი) ლაბარუმის ჭედური ხატი (საქ. ეროვ. მუზ. შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვ. მუზ. ოქროს ფონდი, XVII ს.), სადაც ეს კომპოზიცია, აგრეთვე, „ყრმის ტყვეობიდან განთავისუფლების“ სცენასთანაა გაერთიანებული. იგი, სტილური თვალსაზრისით, აგრეთვე ქართული რელიეფური სკულპტურის ტრადიციის უწყვეტ ხაზს აგრძელებს (სურ. 2).

ნიაბის წმ. გიორგის „ლასია ქალაქის მოქცევის“ სასწაულის ამსახველი რელიეფის გარდა შუა საუკუნეების ქართულ ქვის სკულპტურაში კიდევ ოთხ ნიმუშს ვიცნობთ. მერენის (ჯავახეთი, გვიანი შუა საუკუნეები, XVIII ს.?) წყაროს, დღეისათვის რამდენადმე დაზიანებული და გაჭვარტლული რელიეფი (სურ. 3) შესრულების მაღალი ოსტატობით გამოირჩევა, სიბრტყობრივი რელიეფის ზედაპირზე გრაფიკულად ჩაკვეთილი რაფინირებული შტრიხებით მხედრისა და ცხენის მდიდარი აღკაზმულობა ზედმიწევნით დეტალურადაა გამოვლენილი. დაბალრელიეფიან, განიერ ჩარჩოში მოქცეული, ვერტიკალურად წაგრძელებული კომპოზიცია ქვაში კვეთილ ხატს ქმნის. სცენას დინამიკურობას სძენს წმ. გიორგის ფართოდ დრავირებული, გაფრიალებული მოსასხამი, პლასტიკურად, ღრმად ჩაკვეთილი რელიეფური კონტურებით გამოსახული მოზრდილი, ფრთოსანი გველეშაპი, რომლის გველისებრი ტანი მსხვილი თოკივით იგრძობა. ზემოთ, ჰაერში ყალყზე შემდგარ ცხენზე ამხედრებული წმინდა გიორგი გველეშაპს უზარმაზარ გაღებულ ხახაში გრძელი შუბის დაძვრებით განგმირავს. კომპოზიციის მჭიდროდ შევსებულ არეზე სულ მცირე ადგილი ეთმობა სცენის მარჯვენა მხარეს, კოშკის აივნისა და წმინდანისკენ მომხირად, სადღელოფლო სამოსითა და გვირგვინით (ზიგზაგისებური ფორმის) მოსილ მეფის ასულს. მთავარ სცენასთან მიმართებით მისი ასე მცირე მასშტაბით გამოსახვა, ადგილის სიმცირის გარდა, ვფიქრობთ, კომპოზიციის ერთ სიბრტყეში გადმოცემის პირობებში, წმინდა გიორგისგან არქიტექტურული ნაგებობის – კოშკისა და მასში გამოსახული მეფის ასულის ერთგვარ „პერსპექტიულ სიმორეს“ უნდა მიანიშნებდეს, რასაც გვერდითი ხედით წარმოდგენილი კოშკის კონტურების დამრეცი მიმართულებაც ეპასუხება. სიმბოლურია, ამ სცენის სწორედ წყაროს ქვაზე გამოკვეთა, ვინაიდან, წმინდანის „ცხორების“ მიხედვით, წმ. გიორგიმ,



ზუსტად, ამ სასწაულის დროს “აღმოაცენა წყალი კურნებათაი“ ეკლესიის საკურთხეველში¹².

მრავალძალის (ონის მუნიცი., XIX ს.) ეკლესიის სამხრეთი მკლავის დასავლეთ მხარეს, შედარებით უფრო ჯმუხი პროპორციებით, მაღალი რელიეფით, სკულპტურულად გამოკვეთილი „ლასია ქალაქის სასწაულის“ კომპოზიციაა. გიორგის აგრეთვე ორი სასწაულის სფუჟეტს ამთლიანებს (სურ. 4). სცენა გავრცობილია და მეტი თხრობითობით გამოირჩევა. მასში დიდ ადგილს იკავებს ფილის თითქმის მთელს მარჯვენა ნახევარზე ვერტიკალურად შევსებული კომპოზიცია: ფრონტალურად, ორ რეგისტრად გადმოცემულ კომპოში ზემოთ – აივანზე ნაჩვენები, წმინდანისაკენ მიზრული მეფე-დედოფლისა და ქვემოთ – სვეტებს შორის, თაღში მდგომი ქალიშვილის გამოსახულებები; უშუალოდ კომპოში ქვეშ კი კვიპაროსის სამი მაღალი ხეა საგანგებოდ გადმოცემული, რასაც, უთუოდ, საკრალური მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს: სამოთხის ბაღის, მარადიული სიცოცხლის, ხსნის, რაც წმ.გიორგის სასწაულთან კონტექსტუალურ კავშირს ამჟღავნებს. შესაძლოა, იგი, ბზობის კომპოზიციიდანაც იყოს „პერიფრაზირებული“. რელიეფი, როგორც შევნიშნეთ, XIX საუკუნისთვის დამახასიათებელი გამოსახვის დეტალიზაციით ხასიათდება. ყურადღებას იქცევს მეფე-დედოფლისა და ქალიშვილის დიდგვაროვანთა შესამოსელი და მაღალი სამეფო გვირგვინები (ცილინდრული ფორმის ქუდეებით), ქალაქის გასაღები მეფის ხელში, რომელსაც იგი წმ.გიორგისაკენ მიმართავს. საკმარისად დაწვრილებითაა გადმოცემული წმინდა გიორგის, წმინდანის უკან ცხენზე კოკით ხელში შემომჯდარი ყრმა ბიჭისა და გრიფონისებრი გველეშაპის მაღალი რელიეფით, მომრგვალებული ფორმებით გამოკვეთილ ფიგურებზე სიბრტყეთა დაშრევებით გამოსახული სამოსი, აღჭურვილობა და ცხენის აღკაზმულობა, გველეშაპის დანაკეთული ფრთები. ექსპრესიული სიმკვეთრითაა ჩაკვეთილი წმინდანის ფიბულით დამაგრებული გაფრიალებული, დატალღული მოსასხამი.

ქ. ქუთაისის სახ. ისტ. მუზეუმში დაცულ (XVIII ს.) (სურ. 5) მცირე ზომის (73×39 სმ.), მორუხი ფერის ქვის ფილაზე დაბალი რელიეფით, პლასტიკურად კვეთილი, დიაგონალურად აგებული კომპოზიცია უფრო განზოგადებულად და ლაკონურად წარმოგვიდგენს „ლასია ქალაქის სასწაულის“ სცენას.

კომპოზიციაში თავისებურ დინამიკას ქმნის ვერტიკალურად წაგრძელებული, სწორკუთხა ფილის ზედა და მარცხენა ნაწილების – ფონის თავისუფალი სიბრტყითი არეების მარჯვენა, ფიგურებით შედარებით დატვირთულ, მჭიდროდ შევსებულ ნაწილთან შეპირისპირება. ფილის ჩარჩოს მარჯვენა კიდეებთან მიბჯენით იკვეთება სადედოფლო სამოსში გამოწყობილი მეფის ასული, რომელიც, გაწვდილი ხელებით, მიმართულია ყალყზე შემდგარ ცხენზე მჯდომ წმ. გიორგისკენ. შესანიშნავია, წმ. გიორგი აქ მოხმობილი სხვა კომპოზიციებისგან განსხვავებით, გვერდითაა მოტრიალებული და არა ქალწულისკენ, არამედ მის

12 ქვის ეს წყარო, შიგ ჩაშენებული რელიეფით, ბოლო დრომდე სოფლის ცენტრში ღია ცის ქვეშ იდგა. 2015 წლის ზაფხულში რელიეფის გადასაღებად ექსპედიციაში ჩასულებს წყაროს რელიეფი ადგილობრივი სომეხი მოსახლეობის მიერ ახლადაშენებული მცირე სამლოცველოს ინტერიერის აღმოსავლეთ კედელში ჩაშენებული დაგვხვდა.

საწინააღმდეგო მხარეს იცქირება, რაც კომპოზიციაში კვლავაც ვიზუალურ „მოძრაობის“ აღმკვერელია. ამავე მარჯვენა ზედა კუთხეშია გადმოცემული ცის სეგმენტზე გამოკვეთილი უფლის მაკურთხეველი მარჯვენაც. ასე მკვეთრად დიაგონალურად განვითარებულ კომპოზიციას აწონასწორებს გველისებრი ფრთოსანი ურჩხულის განმგმირავი წმინდანის ჯვრისთავიანი კვეთხი, რომელიც კომპოზიციაში მის საპირისპირო დიაგონალს გამოჰყოფს. ფიგურები რბილი რელიეფური გადასვლებით იკვეთება, თუმცა უფრო გლუვი ზედაპირებით, სამოსისა და აღკაზმულობის დეტალების გამომხატველი ზოგადი, ძუნწი ხერხების მიმართებით.

სოფ. ქორეთის (სახხერის მუნ.) საჯარო სკოლის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულ რელიეფიან ფილაზე წმ. გიორგის „ლასია ქალაქის სასწაულის“ ხატისებური კომპოზიცია (XIX ს.)¹³ საგრძნობლად მაღალი რელიეფით არის შესრულებული (სურ. 6). მსხვილი, ოდნავ ტლანქი ფორმებით გამოკვეთილი ფიგურები მჭიდროდ განთავსდებიან ვერტიკალურად წაგრძელებულ ფილაზე. სადაც გამოსახულებები ფონის ამოღებით ღრმადაა ამოჭრილი, ხოლო ფილის გარსშემომწერი მაღალი ჩარჩო ფიგურათა სიმაღლისაა. უზარმაზარ გველეშაპზე (დინოზავრივით) ცხენის ფლოქვებით შემდგარი წმ. გიორგი აქაც ჯვრიანი შუბით განგმირავს ბოროტ ძალას. შესანიშნავი, გველეშაპის გლუვად ამოჭრილი ფიგურის ზედაპირზე, ცენტრალურ ნაწილში ჩაკვეთილი, გველეშაპის აღმნიშვნელი გრაფემები: „ვეშაპი დიდი“, სწორედ ასე მოიხსენიება იგი წმ. გიორგის ამ სასწაულის გადმომცემ წყაროებშიც. მოთვინიერებულ გველეშაპს აქაც (ისევე როგორც ნიაბისა და ნიკოლოზ მაღალაძის ლაბარუმის რელიეფებზე) მეფის ასული, რომელიც გრძელი მოსასხამით, მაღალი გვირგვინითა და თავსაბურავით არის მოკაზმული (რუსული, ბულგარული და სხვ. ხატების მსგავსი კოსტუმები), თავისი ქამრით იჭერს. ქორეთის რელიეფურ კომპოზიციაში, სხვათაგან განსხვავებით, მეფის ასულის ზევით, ფილის მარჯვენა კუთხეში, ანგელოზის ფიგურა გვხვდება. იგი ტიარასავით გვირგვინს (საგარაუდოდ, ეს მაღალი სამეფო გვირგვინია, რომლის მსგავსიც ქალიშვილსაც ამშვენებს) ორივე ხელით წმინდანისკენ იწვდის. ამგვარი მოტივი, უმთავრესად, გვიანი შუა საუკუნეების „ლასია ქალაქის სასწაულის“ ამსახველ ფერწერულ ხატებზეა გავრცელებული მაგ., ფსკოვისა და ნოვგოროდის XV, XVI საუკუნეების ხატები, რიაზანის ხელ. მუზეუმის XVIII საუკუნის ხატი და სხვ. (სურ. 7, 8). ქორეთის კომპოზიციაში ფიგურათა ზედაპირები უფრო გლუვად მუშავდება, ძირითადად, მხოლოდ, სამოსისა და ანგელოზის ფრთებია რკალისებრი, რიტმული ხაზებით ჩაკვეთილი. დამახასიათებელია წმ.გიორგისა და ანგელოზის გრძელი, ფაფუკი, ხვეული თმის გამოსახვა.

ამგვარად, ოთხივე ეს სკულპტურული კომპოზიცია, განსხვავებით ნიაბის რელიეფისგან, აშკარად ასახავს საქართველოში თანადროული დასავლური, რუსული, ბულგარული, ბერძნული სახვითი ხელოვნების ნიმუშების ასე მომძლავრებულ გავრცელებას, პოპულარიზაციას და რამდენადმე მათ

13 რელიეფური ხატი ჯრუჭის მონასტრისადმი შეწირულობას წარმოდგენს, რასაც რელიეფის თანხლები მხედრული წარწერა გვატყობინებს.

სტილურ-იკონოგრაფიულ გაფლენებსაც. მაგ.: წმინდანის გაფრიალებული მოსასხამი და, ზოგადად, სამოსისა და ატრიბუტების სტილი, მოძრაობათა დინამიკურობა, კომპოზიციათა მრავალპერსონაჟიანობა, სახეთა ტიპაჟი და სხვა. ეს გამოსახულებები ერთგვარ ნიმუშისეულობაზე, სავარაუდოდ, რომელიმე დასავლური ძეგლის რეპლიკაზეც შეიძლება მიუთითებდეს. ამავდროულად, მათში გვიანი შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების ეპოქისეული ტენდენციაც, სდუჟეტის ნარატიული თხრობის, მეტი დეტალიზაციის ჩვენების სიყვარულიცაა გამჟღავნებული.

უნდა შევნიშნოთ, „ლასია ქალაქის სასწაულის“ სცენისთვის დამახასიათებელი ერთი იკონოგრაფიული დეტალიც, რომელიც უმეტეს კომპოზიციაში გვხვდება: უფლის მაკურთხეველი მარჯვენა, რომელიც კომპოზიციის ზედა კუთხეში, ცის ნახევარწრიული სეგმენტიდანაა ხოლმე გამოწვდილი. იგი „ტყვეთა განმათავისუფლებელი და მეფეთა უძლეველი წინამბრძოლი, ღვაწლით შემოსილი“ დიდმოწამე წმ. გიორგის ღმრთის მსახურებასა და მოღვაწეობაში ღვთისგან კურთხევის ნიშნად უნდა ვიგულოთ. აღსანიშნავია, რომ გვიან ხატებზე ამ კომპოზიციებში წმინდანის ანგელოზთა მიერ მოწამებრივი გვირგვინით შემკობაც გვხვდება, როგორც ეს ქორეთის რელიეფურ ხატზეც აღიბეჭდა.

თავისთავად ნიშნულია „ლასია ქალაქის სასწაულის“ სცენაში მეფისა და დედოფლის ან, ზოგჯერ, მთელი ამაღლის, ან მხოლოდ მეფის ასულის ქალაქის შესასვლელის კოშკისებურ კარიბჭეში გამოსახვა, რაც წარმართი ქალაქის მაცხოვრებელთა წმინდანის დახვედრა-შეგებებას გადმოსცემს. ვფიქრობთ, კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტა, „აღუზიურად“, მოგვაგონებს იერუსალიმის „ოქროს კარიბჭეში“ უფლის დიდებით შესვლას, ხოლო მეფის მიერ წმინდა გიორგისადმი ქალაქის გასაღების გადაცემა, ქრისტიანობაზე მოქცეული კერპთაყვანისმცემლური ქალაქის ჩაბარება-დამორჩილებას უნდა განახსიერებდეს. ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა ქნ ასმათ ოქროპირიძის წმინდა გიორგის ამ სასწაულის გაახრება: „წმ.გიორგის ერთ-ერთი მისიაც ეს არის – დაიცვას ქრისტეს ეკლესია (მეფის ასული) მიწაზე და ურჩხულისგან (წუთისოფლის ბოროტებისგან) გადარჩენით მიიყვანოს ზეციურ იერუსალიმამდე (ქალაქამდე). ქრისტეს ძალით წმ. გიორგი ათვინიერებს სოფლიურ ბოროტებას. მეფის ასული - იგივე „სძალი უფლისა“ - ეკლესიაა, მოსილი ძოწეულით. იგი ქამრით (ანუ სიწმინდით, უბიწოებით) მართავს ბოროტებას. ქალაქი, სადაც უნდა დაბრუნდეს მეფის ასული - ახალი იერუსალიმია, სადაც მერვე დღეს ყოველი მართალი ჰპოვებს ცხონების სივრცეს“¹⁴.

წმ. გიორგი „ტყვეთა განმათავისუფლებლად“ გვევლინება „ქალაქი ლასიას სასწაულის“ სცენაში „ყრმის ტყვეობიდან განთავისუფლების“ სასწაულის ჩართვითა და მასთან შერწყმითაც („აქა მოიყვანა წმინდამან გიორგი ტყუედ წარყვანილი მნე ეკლესიისა თვისისა და განათავისუფლა“) და, ამდენად, ერთდროულად, კვლავაც, წმინდანის მიერ ეკლესიის მფარველობისა და წარმართთაგან მისი ხსნის თემა მახვილდება (ამავდროულად, სასწაულით, უთუოდ, ყოვლისშემძლე უფალი იდიდება).

14 ა. ოქროპირიძე, წერილი წმ. გიორგის შესახებ, ხელნაწერი, 2015 წ.

ამგვარად, წმ. გიორგის სასწაულების ამსახველი რელიეფური ნიმუშები გვინახავს შუა საუკუნეების სკულპტურის თემატური და იკონოგრაფიული რეპერტუარის შერჩევის თავისებურ „სიცოცხლისუნარიანობას“ და, ამავე დროს, წმ. გიორგის იკონოგრაფიის შემოქმედებითი აქტივობის ტრადიციის უწყვეტობას ცხადყოფს.

Ekaterine Kvachatadze

Composition of the Miracles of St. George in the Medieval Stone Reliefs

Images of St. George are found in Georgian art from Early Middle Ages (stone stelae, chancel-barriers), depicted in the relief sculpture as piercing the dragon or Diocletian or as a Warrior Saint standing frontally, while in the repoussé work and mural decorations scenes and cycles of his miracles and martyrdom are also widespread. Among these is the Miracle with the Dragon, which, except several Late Medieval examples, is not met with in the stone reliefs (it is noteworthy that this image appears earlier than the respective text). One of the examples is the plaque from Niabi (Inner Kartli, eastern Georgia, Kaspi municipality) church, ascribed to 1682, construction activity of Nikoloz Magaladze; here in quite a generalised and schematic way the Miracle with the Dragon and Miracle of the Rescuing the Youngster are “combined” (one strange detail – the belt with which the princess should drag the dragon, is fastened to the horse); the same composition is seen on the repoussé labarum commissioned by Nik. Magaladze.

Four more examples of the Miracle with the Dragon are known in Georgian reliefs. One is in the village Merenia (Javakheti, southern Georgia, Late Middle Ages, 18th c.), a work of high mastery; 18th c. plaque from Kutaisi Historical Museum is distinguished by its dynamism; relief from the village Koreti (Imereti, western Georgia, Sachkhere municipality), executed in high relief and somewhat rough forms, which seems likely to be datable to the 19th c.; and a relief from the Mravaldzali (Racha, western Georgia, Oni municipality) church of St. George, distinguished by its narrativity. These four examples distinctly show the influence of the 15th-17th cc. Greek, Balkan and Russian icon painting, including iconographic details (headwear of the princess, Angel blessing the Saint in Koreti plaque).



სურ. 1. ნიაბი. წმ. გიორგი, XVII ს.



სურ. 2. ლაბარუმი. წმ. გიორგი, (ნიკოლოზ მაღალაძის), XVII ს.



სურ. 3. მერენია, წმ. გიორგი, გვიანი შუა საუკუნეები (XVIII ს.?)



სურ. 4. მრავალბაღი, წმ. გიორგი, XIX ს.



სურ. 5. წმ. გიორგი. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი, XVIII ს.



სურ. 6. წმ. გიორგი. ქორეთის საჯარო სკოლის მუზეუმი, XVIII-XIX სს.



სურ. 7. წმ. გიორგი. ფსკოვი, XV ს.



სურ. 8. წმ. გიორგი. რიაზანის ხელ. მუზეუმი, XVIII ს.



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

წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი¹

ქართველთათვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სიწმინდე წმ. ნინოს ჯვარი 1802 წლიდან მოყოლებული თბილისის სიონის ტაძარშია დაცული. ჯვარი სპეციალურად მისთვის დამზადებულ ვერცხლის ჭედურ ჩასასვენებელშია მოთავსებული (სურ. 1).

ჩასასვენებლით მკვლევარები ჯერ კიდევ მეცხრამეტე საუკუნეში დაინტერესდნენ. მის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდიან პლატონ იოსელიანი,² ანტონ ნატროშვილი³, მოსე ჯანაშვილი⁴, მარკოზ ტყემალაძე⁵. მათი დანატოვარი გარკვეულწილად ზოგადია, თუმცა მრავალი თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი და ძვირფასი.

ჯვარს საქტიტორო წარწერა აქვს, საიდანაც ვიგებთ რომ ქტიტორი მეფე ვახტანგი ყოფილა: „ქ. დედაო ნინო, დედისა ღუთისა [მი]ნიჭებულსა ჯვარსა გიმკობ მეფე ვახტანგ, რომლითა განანთლე ქ[რ]ი[სტი]ანსა [ქართველ]ისა, მეცა მ[...].“ (სურ. 2). მაგრამ, ვინაიდან წარწერა დაზიანების გამო სრული არაა, გასარკვევია თუ რომელ ვახტანგზეა საუბარი. პლატონ იოსელიანის აზრით, აქ მოხსენიებული ვახტანგი შესაძლოა იყოს ვახტანგ მეორე, დავით მეოთხის შვილი (1289-1292), ან ვახტანგ მესამე, დემეტრე მესამეს შვილი (1301) ან ვახტანგ მეოთხე, ალექსანდრე პირველის შვილი (1442-1445)⁶. ამ მოსაზრების მიხედვით ჯვრის ბუდე XIII, XIV ან სულ გვიან XV საუკუნეში უნდა შექმნილიყო, ჩასასვენებლის იერი კი უმაღლ გამორიცხავს ამ მოსაზრებას. ჯვრის ბუდის ჭედურობა რომ ბევრად უფრო გვიანდელი ნახელავია ამას მასზე გამოსახული მკვეთრად ევროპეიზებული გამოსახულებანი უეჭველად ადასტურებს. დროის ამ მონაკვეთთან კი, ორი ვახტანგია დაკავშირებული – ვახტანგ V – შაჰნავაზი (მეფობდა 1658-1675 წლებში) და ვახტანგ VI (მეფობდა 1716-1724 წლებში). თუმცა, მეფე ვახტანგის ხსენებისას, ნებაუნებურად მაშინვე ვახტანგ მეექვსეზე გადადის ყურადღება, რასაც რამდენიმე ობიექტური მიზეზი განაპირობებს. აღსანიშნავია ვახტანგ მეექვსის აქტიური კულტურული მოღვაწეობა, რომელიც მუდამ თან

1 წერილი მოხსენებად იქნა წაკითხული 2015 წლის დეკემბერში გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კვლევით ცენტრში ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე.
2 П. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тиф., 1866, გვ. 120-123; ქართული თარგმანი: პ. იოსელიანი, აღწერა თფილისის სიძველეთა, თბ., 2009, გვ. 102-110.
3 А. Натроев, Мцхетъ и его собор Свети-сховели, Тиф., 1900, გვ. 127-131.
4 მ. ჯანაშვილი, ნინას ჯვარი, მწეგმისი, 1884, №7, გვ. 5.
5 მ. ტყემალაძე, თბილისის სიონის საკათედრო ტაძარი. ჯვარი ვახისა, 1991, №1, გვ. 70-74.
6 П. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, გვ. 120; ქართული თარგმანი: პ. იოსელიანი, აღწერა თფილისის სიძველეთა, გვ. 102.

გასდევს მის ასევე ძალზე აქტიურ პოლიტიკურ ქმედებებს – პირველი სტამბის დაარსება, „ქართლის ცხოვრების“ რედაქტირება-შევესება, ქართველ წმინდანთა ცხოვრებების მოძიება-შეგროვება ლიტერატურულ-მთარგმნელობითი მოღვაწეობა და მრავალი სხვა⁷. თუმცა, ისტორიკოსი ე. ბუბულაშვილი ჯვრის ჩასასვენებელზე ნახსენებ მეფე ვახტანგს შაჰნავაზთან აიგივებს⁸. არგუმენტად კი ერთი საგულისხმო გარემოება მოჰყავს. საქმე ისაა, რომ უწინ, წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელს ტიპური სტავროთეკების მსგავსად თავისი საფარველი ხატი ჰქონია. „ჯვარი ასვენია კუბოში ნინოს ხატთან ერთად“ – წერს მ. ჯანაშვილი⁹, ხატის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდიან ზემოთ დასახელებული სხვა ავტორებიც. ჯვრის ჩასასვენებელს რომ კარი-ხატი ჰქონდა, ამას ეროვნულ არქივში დაცული დ. ერმაკოვის ფოტოც ადასტურებს¹⁰ (სურ. 3). ფოტოზე წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი გახსნილი სახითაა წარმოდგენილი, იქვე ფრაგმენტულად მოჩანს მასზე ანჯამებით მიმაგრებული კარი-ხატიც. ვინაიდან ბუდე გახსნილია, ბუნებრივია, ფოტოზე არ ჩანს თუ როგორია თავად ხატი, თუმცა არსებობს ა. ნატროშვილის აღწერილობა, რომელიც წერს, რომ ჯვრის ჩასასვენებლის კარებზე მლოცველი წმ. ნინოა გამოსახული, ხატის მარჯვენა კუთხეში კი, მაცხოვარი, რომელიც მოციქულთასწორს აკურთხებსო¹¹. 1946 წელს გამოცემული სიონის ტაძრის მცირედი ცნობარიდან ვიგებთ, რომ 1937 წელს ხატი ჯვრის ბუდისგან განუცალკევებიათ და მისთვის ადგილი კანკელზე მიუჩენიათ¹². საბედნიეროდ, ამ ხატმა დღევანდელ დღემდე მოაღწია და იგი კვლავაც სიონის ტაძრის კანკელზეა დაბრძანებული. ეს რომ სწორედ ის კარი-ხატია, რომელიც უწინ წმ. ნინოს ჯვარს ეფარა, ამას პირველ რიგში მისი ზუსტად ჯვრის ჩასასვენებლის იდენტური ზომა, ფორმა და მასზე მიმაგრებული ანჯამები გვიდასტურებს, ამასვე მოწმობს ა. ნატროშვილის აღწერილობაც. არსებობს მისი დ. ერმაკოვისეული ფოტოც¹³ (სურ. 4). ხატს წარწერა ჰქონია, რომლის ტექსტიც კვლავ პ. იოსელიანის და ა. ნატროშვილის ზემოხსენებულ ნაშრომებშია გამოქვეყნებული. „წმიდაო მოციქულო ნინა, მეოხ-გუშყავ ორსავე შინა ცხორებასა მეფესა არჩილს, რომელმან შემოგწირე სულისა ჩემისა საოხად და მეფობისა ჩუშნისა წარსამართებლად შევაძკე ხატი ესე.

ძელო ცხოვრებისაო, ცხოვრებისაგან ნუ ხუშბულ-მყოფ, ვითარცა პირუშლსა მამასა ჩუშნსა ადამსა, ყოველ-მცუშლ და მფარუშლ-მეყავ ორსავე ცხოვრებასა; ეგრეთუშ თქუშნ სიმრავლენო მოწამეთანო, მიოხენით წინაშე ღუთისა მეფესა

7 მ. ქიქოძე, ვახტანგ VI-ის სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობა: პოლიტიკურ-ეკონომიკური და სოციალურ-კულტურული საქმიანობა, თბ., 1988, გვ. 151-173.

8 ე. ბუბულაშვილი, ქართველთა განმანათლებლის და მოციქულთასწორის წმინდა ნინოს მოღვაწეობა და მის სახელთან დაკავშირებული სიწმინდეები. საქართველოს ეკლესიის სიწმინდეები, თბ., 2007, გვ. 217-219.

9 მ. ჯანაშვილი, ნინას ჯვარი, გვ. 5.

10 ფოტო დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში, ალბომი №802, ფოტო №171.

11 А. Натроев, Мцхетъ и его собор Свети-сховели, გვ. 131.

12 სიონის ტაძრისთვის მცირედი ცნობარი, 1946, გვ. 8.

13 ფოტო დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში. ალბომი №802, ფოტო №83.



არჩილს. ქორონიკონს ტნე¹⁴. ამრიგად, ზუსტად ვიგებთ საფარველი ხატის შექმნის თარიღს და ქტიტორის ვინაობას, ქტიტორი მეფე არჩილ II-ა, შაჰნავაზის ვაჟი (მეფობდა 1661-1713 წლებში), ხატის შექმნის თარიღი კი 1677 წელია. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა, როგორ უნდა ეკუთვნოდეს ჯვრის ბუდე XVIII საუკუნის პირველ ნახევარს, თუკი მისი საფარველი ხატი რამდენიმე ათეული წლით ადრე შეიქმნა. სწორედ ეს შეუსაბამობა მოჰყავს არგუმენტად ე. ბუბუღლაშვილს და უპირობო ქტიტორად ვახტანგ მეხუთე შაჰნავაზს ასახელებს. თუმცა, მხოლოდ თარიღზე დაფუძნებულ ვარაუდს ვერ ვიგულებთ მყარ არგუმენტებად, რადგან საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ხელოვნების ნაწარმოებზე სამსჯელოდ მთავარ და ყველაზე მყარ არგუმენტად თითქმის ყოველთვის მისი მხატვრული იერი გვევლინება ხოლმე. სწორედ, ეს იერია რამაც მეცა და ზოგიერთ სხვა მკვლევარსაც შეხედვისთანავე ვახტანგ მეექვსის დრო აფიქრებინა.

წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი მართუკუთხაა, შუაში ჯვრისსახა ჩაღრმავებით. ჩასასვენებლის ზედაპირზე წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლია გამოსახული. სულ ექვსი სცენაა, სამ-სამი ჯვრის ორსავე მხარეს. ისინი ისტორიული თანმიმდევრობით ჩვენგან მარცხნიდან მარჯვნივ, ზემოდან ქვემოთ იკითხება. პირველი წმ. ნინოსადმი ღმრთისმშობლის გამოცხადებაა (სურ. 5), მის მოპირდაპირე მხარეს, *სომხეთში წმ. ნინოს სასწაულებრივი ხსნა* (სურ.6), შემდგომი სურათი ფარავნის ტბასთან მიძინებული წმ. ნინოსადმი „ნათლისა კაცის“ გამოცხადებას და *მისთვის წიგნის გადაცემას* მოგვითხრობს (სურ. 7), მოპირდაპირე სცენა კი, არმაზის დღესაწაულზე წმ. ნინოს მიერ კერპების დამხობის ამბავს (სურ. 8), ქვედა, მესამე რეგისტრის ორივე გამოსახულება განკურნების ამბებს ეთმობა. პირველში წმ. ნანა დედოფლის განკურნებაა ასახული (სურ. 9), მეორეში კი, *უფლისწული რევისა* (სურ. 10). ყოველ სცენას იმავე ამბის მთხრობელი წარწერა ახლავს თან.

თითოეული სუჟეტი ხეებითა და მცენარეებით მოფენილი მთავორიანი პეიზაჟის ფონზე ვითარდება. მცენარეული მოტივები ავსებს მთებს მიღმა არსებულ ნეიტრალურ სივრცესაც, სადაც მათ უკვე არა კონკრეტული ხის ან ყვავილის, არამედ დეკორატიული ფუნქცია ენიჭება. პეიზაჟის მცენარეთაგან ფონის ყლორტებს, ფოთლებსა და ყვავილებს უფრო დიდი ზომა, მოხაზულობა და დამუშავების ტექნიკა განასხვავებს. ზოგიერთ სცენაში, უკანა ხედზე, შორს მთაზე წვეტიანსახურავიანი ნაგებობებია აღმართული (ცხადია, ქალაქი მცხეთა!). განკურნების სცენებში მრგვალჩარდახიანი საწოლები დგას, პირველ გამოსახულებაში კი, სადაც წმ. ნინოს ყოველადწმიდა ღმრთისმშობელი ჯვარს გადასცემს – ორფერდა შეფიცრულსახურავიანი ღია ფანჩატური. ზედა სცენებზე ხვეულა, ფუმფულა დრუბლებია გამოსახული, მათგან წმ. ნინოზე გარდამომავალი სხივებით. აი, ასეთ მრავალფეროვან გარემოში ვითარდება ექვსივე საკმაოდ მრავალპერსონაჟიანი და დინამიკური სუჟეტი.

წმ. ნინოს ჯვრის ჭედური ჩასვენებელი კომპოზიციურად საკმაოდ მსუყვეა და დატვირთული. ასეთი გადატვირთული კომპოზიციები უკვე XVI საუკუნეში

14 П. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, гв. 121. А. Натроев, Мцхеть и его собор Свети-сховели, гв. 130-131.

გვხვდება (მაგ., ჯუმათის, შემოქმედის, გელათის ხატები¹⁵), თუმცა, აქტურად ეს მახასიათებელი ქართულ ჭედურობაში (სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებშიც!) XVII საუკუნეში მკვიდრდება. ამ მხრივ ძალზე კარგი მაგალითი ცნობილი ანჩისხატის კარის XVII საუკუნეში შესრულებული გარე მოჭედილობაა¹⁶ მასზე ასახული ისედაც მრავალფიგურიანი ექვსი საუფლო დღესასწაული კიდევ მრავალი დამატებითი არქიტექტურული თუ მცენარეული მოტივითაა დატვირთული. აშკარაა ინტერესი დეტალებისადმი, ოსტატი სულ პატარა თავისუფალ ადგილსაც კი არ ტოვებს დაუმუშავებელს და მას ან ორნამენტით ავსებს ან დიდი ზომის წარწერებით. ამ დატვირთულობის განცდას აძლიერებს გამოსასახ არესთან შედარებით მასშტაბურად დიდი ზომის ფიგურები, რომლებიც ზუსტად ავსებენ მოფარგლულ არეს (იხილეთ აგრეთვე ცაიშის, ტყვირის, კორცხელის, ვანის, ქვემო ჭაღას ხატები¹⁷). მაგრამ, თუ XVII საუკუნის და XVIII საუკუნის ნიმუშებს ერთმანეთის გვერდიგვერდ დავდებთ, ერთი შეხედვაც იკმარებს იმის მისახვედრად რომ XVIII საუკუნის გამოსახულებების კომპოზიციათა გადატვირთულობა სრულიად სხვა გვარისაა, ვიდრე XVII საუკუნისა. საქმე ისაა, რომ XVIII საუკუნის გამოსახულებებში კომპოზიციური სიმსუყის განცდას გამოსახულებათა ფონებზე არსებული მცენარეულ-ყვავილოვანი მოტივების სიჭარბე ქმნის (მაგ., ჯრუჭის, გელათის, ჩხარის, ალავერდის ხატები¹⁸). უნდა აღინიშნოს, რომ მცენარეებით უხვად დაფარული ფონები უკვე XVI საუკუნიდან ჩნდება. ამ პერიოდში გამოსახული მცენარეული მოტივები აშკარა აღმოსავლური გავლენების მატარებელია, პირობითი და სქემატური, გაკეთებულია დაბალი რელიეფით, როგორც მთავარ გამოსახულებას დაქვემდებარებული და არა წამყვანი მხატვრული მოტივი. ამ ყოველივეს ემატება ფონზე მიმოყრილი სხვადასხვაფერის ძვირფასი ქვები – XVI საუკუნის განსაკუთრებულად სახასიათო ნიშანი. ფონებზე მცენარეების გამოსახვა XVII საუკუნეშიც ძალზე პოპულარულია. XVII საუკუნეში ეს მოტივები კვლავაც აღმოსავლური გავლენების მატარებელია, თუმცა სხვაობა ისაა, რომ ისინი უფრო განზოგადებული და სქემატური ხდება. ამ პერიოდში ოსტატობის დონის კლებაც შეინიშნება. XVIII საუკუნეში მცენარეული მოტივები წინა საუკუნეებთან შედარებით უფრო ნატურალისტური ხდება, მრავალფეროვანი, ყვავილებით, კოკრებით, ყლორტებითა და სხვადასხვა ხვეულებით გამდიდრებული, რადიკალურად იცვლება მათი დამუშავების ტექნიკაც – რელიეფი საკმაოდ მაღალია ხოლმე და მოცულობითი, ამიტომაც ვიზუალურად ძალზე აქტიური. თუკი კვლავ წმ. ნინოს ჯვრის ჩასახვენებელს მივაპყრობთ ყურადღებას, ზემოთ ჩამოთვლილ მახასიათებელთა გათვალისწინებით, ვგონებ, ადვილად შევძლებთ ეს ქმნილება შესაბამის პერიოდს მივაკუთვნოთ. წმ. ნინოს ჯვრის ბუდის ჭედურობაზე, ექვსივე სცენაში კომპოზიცია გადატვირთულია, მაგრამ რის ხარჯზე? მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის

15 Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, иллюстрации, Тб, 1959, ил. 537, 538, 552.

16 იქვე, ილ. 567.

17 იქვე, ილ. 565, 570, 574, 575, 579.

18 იქვე, ილ. 585, 586, 587, 588, 589.



ყველგან ბევრი პერსონაჟი მონაწილეობს, ისინი თავიანთი მასშტაბებით ძალზე ხალვათათ მიმოდინან გამოსასახ არეზე. აქ კომპოზიციური გადატვირთულობის განცდას მცენარეთა სიმრავლე ქმნის, რომელნიც იმდენად მაღალი რელიეფით გამოუკვეთავს ოქრომჭედელს, რომ თითოეული ფოთოლი თუ კვირტი თავისი მოცულობით მთავარ პერსონაჟებსაც ეპაექრება. ეს ყოველივე კი, უპირობოდ XVIII საუკუნის მახასიათებლად შეიძლება ჩაითვალოს.

ახლა კი, თარიღის უკეთ დასადგენად სხვა მნიშვნელოვან ნაუანსებზე გადავინაცვლოთ. წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელზე გამოსახული მოქმედი პირნი, წმ. ნინო, მეფე მირიანი და დედოფალი ნანა, მათი თანმხლები პირები ქრისტიანული იკონოგრაფიის ტრადიციისამებრ არიან შემოსილნი. მხოლოდ წმ. ნინოსადმი ნათლისა კაცის გამოცხადების სცენაში ვხედავთ სრულიად განსხვავებული ჩასაცმელით მოსილ მწყემსებს. ისინი მოკლე ევროპულ ტუნიკებში გამოწყობილნი, სახასიათო ვარცხნილობებითა და ევროპული ყაიდის ფარფლებიანი ქუდებით თითქოს პირდაპირ ევროპული გრაფიურებიდან გადმოუსვამთ. სცენებში ჩართული ჩარდახიანი საწოლები, შორს მდგარი ნაგებობები წვეტიანი სახურავებით, ბაროკოსებრ ჩახუჭუჭებული ღრუბლები ევროპული სტილის გავლენით არის შექმნილი. ცნობილია, რომ დასავლეთ ევროპაში XVI საუკუნიდან მრავლად ისტამბულოდა და ვრცელდებოდა დასურათებული ბიბლიები. სწორედ მათ იყენებდნენ ნიმუშებად სახვითი ხელოვნების ყველა დარგისთვის მთელ აღმოსავლეთ საქრისტიანოში. საქართველოში კი, ევროპული გრაფიურული ფურცლები XVIII საუკუნიდან დასტურდება¹⁹. ეს რამდენიმე, ვფიქრობ მნიშვნელოვანი არგუმენტი გვაფიქრებინებს სწორედ ვახტანგ მეექვსის პერიოდს, XVIII საუკუნის პირველ მეოთხედს. თუმცა, სწორედ აქ იჩენს თავს ჯვრის ჩასასვენებლისა და მისი საფარველი ხატის დროითი შეუსაბამობა. მართლაც, თუ ჯვრის ბუდე ვახტანგ VI-ის დროს მიეკუთვნება, მაშინ რა გამოდის, რომ საფარველი უფრო ადრე შეიქმნა ვიდრე ბუდე? ამ „გაუგებრობაში“ მხედველობაშია მისაღები ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი. საქმე ისაა, რომ წარწერაში მეფე არჩილი არა მხოლოდ შემომწირველად, არამედ შემამკობელადაც არის მოხსენიებული: „...**რომელმან შემოგწირე სულისა ჩემისა საოხად და მეფობისა ჩუჭნისა წარსამართებლად შევამეც ხატი ესე**“-ო. სიტყვა „შემკობა“ კი, შესაძლოა არა ახლის შექმნას, არამედ უკვე ადრე არსებულის გამშვენებას გულისხმობდეს. და, მართლაც, შეუძლებელია ქართველთათვის ისეთი მნიშვნელოვანი სიწმინდე, როგორიც წმ. ნინოს ჯვარია და რომელიც მეფე არჩილის დროს უკვე არსებობის ცამეტ საუკუნეს ითვლის, ამდენი ხნის მანძილზე ჩასასვენებლის გარეშე არსებულებო. ვფიქრობ, არჩილისეული წარწერა წმ. ნინოს ჯვრის სპეციალურ ბუდეში შენახვის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციაზე მეტყველებს. ამიტომ, სავსებით ლოგიკურია, ჯერ არჩილ II-ის მიერ საფარველი ხატის განახლება მომხდარიყო, მოგვიანებით კი, ვახტანგ VI-ის ქტიტორობით ძველი ჯვრის ბუდის ჩანაცვლება ახლით, ან იქნებ არა ჩანაცვლება, არამედ განახლება-შემკობა. წარწერაში მოხსენიებულ მეფე ვახტანგთან დაკავშირებით ძალზე საგულისხმო

19 მ. ჯანჯალია, წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის მოხატულობაში, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1994, გვ. 88.



კიდევ ერთი რამ არის. წერილობითი წყაროები გვიდასტურებს რომ ვახტანგ V-ს იმერეთის სიციხოვრებაში მუდამ თავისი ისლამური სახელით, შაჰნავაზად მოიხსენიებდნენ ხოლმე. მაგალითისთვის ანჩისხატის სამრეკლოს წარწერაც გამოდგება: „ჩვენ ქრისტეს მიერ კურთხეულმან კათალიკოზმან დომენტი აღვაშენე სამრეკლო ესე და განვახსნე საყდარი ესე სულისა ჩემისა საოხად მეფობასა ქართლსა შაჰნავაზისსა (ხაზი ჩემია) ქორონიკონსა ტნიგ (1675 წელი)“ ამიტომ ჯვრის ჩასასვენებლის საქტიტორო წარწერაში ნახსენები წოდება „მეფე ვახტანგი“ კიდევ უფრო აქარწყლებს მოსაზრებას შაჰნავაზის ქტიტორობის თაობაზე და ქტიტორად მეფე ვახტანგ VI-ს წარმოგვიჩენს.

საფარველი ხატის წარწერის თარიღმა ერთ „შეუსაბამობაზე“ მეც დამაფიქრა, რადგანაც ხატის იერს საქტიტორო წარწერაში მითითებული 1677 წელი დიდად ვერ ესადაგება. ხატი ვერცხლისაა, მასზე წმ. ნინოა გამოსახული მთელი ტანით. ოდნავ მარჯვნივ შებრუნებულს მხერა ხატის ზედა კუთხეში გამოსახული ღრუბლებიდან მზირალი მაცხოვრისკენ აქვს მიპყრობილი. მაცხოვარს მარცხენა ხელით სახარება უჭირავს, მარჯვენათი კი წმინდანს აკურთხებს. წმ. ნინოს ვედრებად აქვს აპყრობილი მარჯვენა, მეორე ხელში კი ჯვარი უჭირავს. მოციქულთაწორს ყვავილებით, კოკრებითა და ერთმანეთს გადახლართული ყლორტებით მოხითული ფონი უმშვენებს ზურგს. მცენარეები საკმაოდ მაღალი რელიეფითაა ამოყვანილი, განსაკუთრებულად დათქვირულია ყვავილები და კოკრები, რომლებიც ერთმანეთს გადახლართულ ყლორტებსა და ღეროებზე მიბმულები თითქოს სიბრტყიდან გათავისუფლებას ლამობენ. იქვე, ყვავილებს შორის, პატარა გორაკზე ქალაქი მცხეთა მოჩანს, ისეთივე, როგორც ჯვრის ბუდის სცენებში. ასეთი დინამიკური, მოცულობითი, ბაროკოლო დეკორი მაშინვე XVIII საუკუნეს გვაფიქრებინებს და თითქმის დაუჯერებელს ხდის, რომ ეს გამოსახულება შესაძლოა 1677 წელს შექმნილიყო. თუმცა, იქნებ, ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ უკვე 1677 წელს (სხვათაშორის ეს შაჰნავაზის გარდაცვალების წელიცაა!) არჩილ II, საკმაოდ პროგრესული მოაზროვნე დიად დაუპირისპირდა ყოველივე აღმოსავლურს და ევროპისკენ მზირალმა ევროპულ სტილზე შეაჩერა არჩევანი ან იქნებ არჩილის საქტიტორო წარწერა ხატის თანადროული სულაც არაა და ხატი მოგვიანო პერიოდს განეკუთვნება? ამ ვარაუდის საფუძველს პ. იოსელიანის წიგნში ამოკითხული ინფორმაცია იძლევა – წარწერა „ნაწილის ჩასადების ირგვლივ“ არის ამოტვიფრული²⁰. გამოდის რომ წარწერა თავად ხატზე კი არა, ხატთან არსებულ სანაწილეზე ყოფილა დატანილი. სამწუხაროდ, მოგვიწვეს მხოლოდ პ. იოსელიანის ინფორმაციას დაეჯერდეთ, რადგანაც წარწერის პირადად ნახვა ჯერჯერობით ვერ შევძელი. საქმე ისაა, რომ ხატს ზურგზე ხავერდის ქსოვილი აქვს გადაკრული, წარწერის სანაწილე კი, სავარაუდოდ სწორედ მის მიღმაა, ამაზე მიგვანიშნებს ხატის ზურგზე ამოხენქილი საკმაოდ დიდი მონაკვეთიც. სანაწილეში კი, ვიფიქრობ, ძელი ცხოველის ნაწილი უნდა იყოს მოთავსებული, რადგან წარწერაში არჩილ მეფე არა მხოლოდ წმ. ნინოს მიმართავს ლოცვით, არამედ ძელი ცხოველსაც

20 პ. იოსელიანი, აღწერა თფილისის სიძველეთა, გვ. 102-103; П. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, гв. 121.

შეავედრებს თავს: „ძელო ცხოვრებისაო, ცხოვრებისგან ნუ ხუჭბულ-მყოფ, ვითარცა პირუჭლსა მამასა ჩუჭნსა ადამსა, ყოველ-მცუჭლ და მფარუჭლ-მეყავ ორსავე ცხოვრებასა; ეგრეთვე თქუჭნ სიმრავლენო მოწამეთანო, მიოხენით წინაშე ღუთისა მეფესა არჩილს“.

ხემოთქმული მოსაზრებანი მომავალში საფუძვლიან კვლევას საჭიროებს, რისთვისაც უპირველესად, ჯვრის ბუდისა და მისი საფარველი ხატის დეტალური დათვალიერება და შესწავლაა საჭირო. წმ. ნინოს ხატს რამდენიმე ადგილას შეკეთების და გადაკერების კვალი ეტყობა. მის ქვედა კუთხეებში კი, სადაც თავად ხატი დაზიანებულია, საერთოდაც სხვა პერიოდის და სტილის ორნამენტული არშიაა მიმაგრებული (სურ. 11). არშიის ნაწილი ხატის ფირფიტის ქვეშაა მოქცეული, ნაწილი კი ზემოდან ეფარება მას. იქნებ ეს არშია წმ. ნინოს ჯვრის უფრო ადრეული საფარველი ხატის ნაწილადაც მიგვეჩნია, რომ არა ორნამენტზე გამოსახული ანტიკური პალმეტები. ანტიკური დეკორის ასე ზუსტი გამეორება უფრო XIX საუკუნეს გვაფიქრებინებს. მსგავსი მოტივი სიონის პირი ღმრთისას XIX საუკუნის ჭედური პერანგის მოხარჩობაზეც აღმოვაჩინე. იქნებ წმ. ნინოს დაზიანებულ ხატს XIX საუკუნეში რესტავრაცია გაუკეთდა და ეს ორნამენტიც მაშინ მოარგეს მორღვეული კუთხეების სანაცვლოდ. თუმცა, დაზუსტებით ვერაფერს ვიტყვით – მხოლოდ პირი ღვთისას ორნამენტი ვერ გამოდგება დამათარიღებლად, სხვაგან კი, ასეთ დეკორს ვერსად მივაკვლიე. ვიმედოვნებ, ეს ზოგადი მიმოხილვა იქნება დასაბამი ქართული ჭედური ხელოვნების იმ ნიმუშის შესწავლისა, რომელშიც საქართველოს ეკლესიის ერთ-ერთი უდიდესი სიწმინდეა დავანებული და რომელიც ორი ქართველი მეფის მიერ წმ. ნინოს ჯვრისადმი გაწეულ ღვაწლს გვამცნობს.

და ბოლოს, ყურადღება წმ. ნინოს ჯვრის ბუდის ახლანდელ მდგომარეობაზე მინდა გავამახვილო. უწინ, როცა ჯვარს თავისი საფარველი ხატი პქონდა, მხოლოდ სპეციალურ დღეებში თუ იქნებოდა შესაძლებელი მისი ნახვა. დღეს ჯვარი ღიაა მნახველისთვის, თუმცა, ჯვრის სრულყოფილად აღქმას მის წინ აღმართული ლითონის ტლანქი ცხაური უშლის ხელს. იგი ციხის ზღუდესავითაა აღმართულა ჯვარსა და მნახველს შორის და სრულიად კლავს იმ შთაბეჭდილებას, რომელითაც მასთან მიახლებული მლოცველი თუ უბრალო მნახველი უნდა დაიმუხტოს. ვფიქრობ, გასააზრებელია, მოსაფიქრებელი და შესაცვლელი ის გარემო, რომელშიც ესოდენ დიდი მნიშვნელობის საგანძურია დაცული.

ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ორი ერთმანეთისთვის შექმნილი, ოდესღაც ერთმანეთის კუთვნილი ნივთი კვლავ ერთმანეთს უნდა დაუბრუნდეს, მით უფრო, თუ მათ ერთად ყოფნას ფუნქციური დატვირთვა აქვს. ვფიქრობ, ამასვე მოითხოვს ისტორიული სამართლიანობაც! თუმცა, ღირს კი, დიდი ხნის წინ ფუნქციაშეცვლილი ხატის კვლავ ძველ ადგილზე დაბრუნება და ჯვრის დამალვა? ეს საკითხიც საფუძვლიან გააზრებას ითხოვს. ერთი კია, ხშირად წარმოვიდგენ ხოლმე ძველ დროს, როცა წმ. ნინოს ხატთან მისული მლოცველი ხატთან ლოცულობდა, მის მიღმა კი სასწაულმოქმედი ვაზის ჯვარი ეგულებოდა და იმ საზეიმო დღეს ელოდა, როცა მას გაღებულს ნახავდა და მიაგებდა პატივს.

Tamar Khosroshvili

Kiot of St. Nino's Cross

Since 1802 onwards, Tbilisi Sion cathedral houses the greatest sacred object of the Orthodox Georgian Church – St. Nino's Cross. Its repoussé *kiot* was commissioned by King Vakhtang, who is identified as Vakhtang II (1209-1292), Vakhtang III (1301), Vakhtang IV (1442-1445) [Pl. Ioseliani] or rather Vakhtang V Shahnavaḡ (1656-1675) [El. Bubalashvili] or Vakhtang VI (1716-1740s) [this is the viewpoint of the majority of scholars]. Up to 1937, the *kiot* had a kind of cover – icon of St. Nino commissioned by the King Archil (1661-1713) and, according to the inscription, made in 1667 (the work proper does not look to be that old).

Kiot of St. Nino's Cross bears 6 life-scenes of the Saint depicted against the vegetated mountainous setting. Certain traits of the compositions are typical of the entire Late Middle Ages (densely filled surface, abundance of vegetation), however, if in the 16th-17th cc., plant motifs are still a background for the figures and are rather Oriental in their appearance, in the 18th c., flowers and leaves rival the represented personages, being far more “naturalistic” and oriented towards European models (the same is evidenced by the vestments of some figures, buildings, etc.).

How the 17th c. “cover icon” was fit to the 18th c. *kiot*? St. Nino's Cross most probably should have a *kiot* earlier, approximately of the same dimensions; besides, according to the text of King Archil's inscription, as well as evidence of the 19th c. historian Pl. Ioseliani, this inscription should have belonged to the reliquary of the True Cross. Regretfully, at present it is covered over with velvet and without special unveiling and study it is impossible to clarify this, as well as figure out the history of the icon, borders of which definitely contain fragments overlapping each other.



სურ. 1. წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი



სურ. 2. მეფე ვახტანგის საქტიტორო წარწერა



სურ. 3. წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი.
(დ. ერმაკოვის ფოტო)



სურ. 4. წმ. ნინოს ჯვრის
ჩასასვენებლის საფარველი ხატი.
(დ. ერმაკოვის ფოტო)



სურ. 5. წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი. წმ. ნინოსადმი ღმრთისმშობლის გამოცხადება.



სურ. 6. სომხეთში წმ. ნინოს სასწაულებრივი ხსნა. წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი



სურ. 7. წმ. ნინოსადმი „ნათლისა კაცის“ გამოცხადებას და მისთვის წიგნის გადაცემას. წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი



სურ. 8. წმ. ნინოს მიერ კერპების დამხობის ამბავს. წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი



სურ. 9. წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი.
წმ. ნანა დედოფლის განკურნება.



სურ. 10. წმ. ნინოს ჯვრის ჩასასვენებელი.
უფლისწულ რევის განკურნება.



სურ. 11. წმ. ნინოს ჯვრის
ჩასასვენებლის საფარველი
ხატი



ელისო ჩუბინიძე, ირინე უგრეხელიძე, დავით სულაბერიძე
ქუთაისის ნ. ბერძენიშვილის სახ. სახელმწიფო მუზეუმი

უბისის დაფარნის იკონოგრაფიისა და ისტორიის საკითხისათვის¹

ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში სასულიერო თუ საერო მოღვაწეების რამდენიმე თაობის ძალისხმევით, ხელოვნების სხვა ნიმუშებთან ერთად, როგორც ისტორიული სიძველეები, ქართველი ოსტატების ნაღვაწი მხატვრული ქსოვილებიცაა დაცულია. ეს ექსპონატები არა მარტო ქრისტიანული დეითისმსახურების კუთხითაა საინტერესო, არამედ მეტად მდიდარ და ძვირფას მასალას წარმოადგენს ქართული ქრისტიანული ხელოვნების შესასწავლად. თუმცა, მათი მნიშვნელობა არც ამით ამოიწურება – ჩვენამდე მოღწეული ბევრი ძველი შეიცავს წარწერებს, რომლებიც საინტერესო ცნობებს გვაწვდის კონკრეტული ეპოქის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური თუ კულტურულ-ეკონომიკური წარსულიდან. წარწერებში ვხვდებით ცნობილი, ნაკლებად ცნობილი თუ სრულიად უცნობი ქტიტორ-შემწირველების სახელებს, რომელთა განკარგულებითა და საფასით შეიქმნა ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები. აქ ხშირადაა მოთხრობილი ისტორიული პირების – მეფეების, დედოფლების, ერისთავთ-ერისთავების, მთავრების, კათოლიკოს-პატრიარქების, ეპისკოპოსების ღვაწლის, დამსახურების, მათი საბრძოლო თუ პოლიტიკური წარმატებების შესახებ. არა ერთმა ძეგლმა ნაქარგობათა შემქმნელი ოსტატის სახელიც შემოგვინახა.

ერთ-ერთი ასეთი ძეგლთაგანია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში დაცული ნაქარგი დაფარნა (ქიმ. 66/93), რომელიც 1925 წელს, თბილისის სახ. უნივერსიტეტის სტუდენტმა და მუზეუმის რწმუნებულმა ზემო იმერეთში – მიხეილ ჩინჩალაძემ უბისის გაუქმებული მონასტრიდან ჩამოიტანა. დაფარნათა მდიდარ კოლექციაში ის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს საინტერესო კომპოზიციითა და განსხვავებული იკონოგრაფიით (სურ. 1).

დაფარნის ზედაპირული დათვალიერებაც კი ნათელს ხდის, რომ ჩვენს წინაშეა გვიანი შუა საუკუნეების ქართული ქარგული ხელოვნების ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუში. კვადრატული ფორმის (30X30) დაფარნის მასალად გამოყენებულია აბრეშუმის ქსოვილი, ფერადი აბრეშუმით შეგრეხილი ზეზი, შინნაქსოვი ტილო, მარგალიტი, სარჩულისათვის – ზოლიანი ბამბის ქსოვილი. აბრეშუმის მუქი ყავისფერი მიწარი საკმაოდ დაზიანებულია, თვით ნაქარგობა კარგადაა შემონახული.

უბისის დაფარნის დეტალურ გაანალიზებამდე მიზანშეწონილია საზოგადოდ

¹ სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის სახ. ეროვნული სამეცნიერო ფონდის საგრანტო პროექტის – „ძველი ქართული ნაქარგობის სამეცნიერო-ისტორიული კვლევა და შესრულების ტექნიკის შესწავლა-დანერგვა“, ფარგლებში ჩატარებული კვლევების შედეგებზე დაყრდნობით. წერილი მოხსენებად იქნა წაკითხული 2015 წლის დეკემბერში გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კვლევით ცენტრში ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე.

დაფარნათა რაობის, წარმომავლობის, ხმარების წესის, ლიტურგიის დროსშია სიმბოლური არსისა და დანიშნულების სრულყოფილად განმარტება: დაფარნა წარმოადგენს საეკლესიო დანიშნულების ნივთს, რომელიც ბარძიმ-ფეშხუმის საფარებლად იხმარება. სულხან-საბას მიხედვით, დაფარნა „სიწმინდის საფარებელია“²; ასეთივეა დავით ჩუბინაშვილის განმარტებაც³.

ბროკჰაუზ-ეფრონის ენციკლოპედიაში დაფარნის რაობა ასე განიმარტება: „Воздух – большой из трех покровов для покрытия св. даров пригатовленных к освящению на дискосе и потире и покрываемых сперва порознь малыми покровами. Оба священных сосуда покрываются вместе воздухом, окружающим св. дары“⁴.

მსგავსი განმარტება აქვს მღვდელ რაჟდენ გიგაუროვს (გიგაურს): „წმინდა ძღვენთა შესამოსელებს ჰქვიან დაფარნები. ძირითადათ სამია: ორი პატარა და ერთი დიდი. ამათგან, ერთს აფარებენ ფეშხუმს, მეორეს ბარძიმს და მესამეს, დიდს-ორივეს. ე. ი. ფეშხუმსა და ბარძიმს. დიდი დაფარნა ჰერად (ცაი) იწოდება, იგი გვახსენებს იმ ღოდს, რომლითაც იყო დახშული კარები ქრისტეს საფლავისა, ასევე მაცხოვრის აღდგომის დროს მიწისძვრასაც და სულიწმიდის მადლის ნიავებსაც. მიტომაც იწოდება იგი ჰერად. პატარა დაფარნები ნიშნავს იმ შესახვევებს, რითაც იყო შეხვეული იესო ქრისტე, როცა იწვა ბაგაში და იმ სუდარასაც, რითაც იყო შესუდრული უწმიდესი გვამი მისი დასაფლავების დროს“⁵.

ბარძიმისა და ფეშხუმისათვის განკუთვნილი მცირე დაფარნები უმთავრესად კვადრატული ან ჯგერის ფორმისაა, ხოლო საერთო საფარებელი ზომით უფრო დიდია და მართკუდხედის ფორმა აქვს. მათი ერთმანეთისაგან განსასხვავებლად ბერძნულ ენაში დამკვიდრებულია ტერმინები: დიდი დაფარნისათვის – „ἀῖρ“ („აერ“), პატარებისათვის – „ἄλυσμα“ („ალემმა“), უფრო კონკრეტულად „δισχοῦδλυσμα“ („დისკოკალემმა“) – ფეშხუმის საბურველი, „πιτεροῦδλυσμα“ („პოტეროკალემმა“) – ბარძიმის საბურველი. ასევეა რუსულშიც: დიდ დაფარნას „Воздух“, პატარას – „Судар“, „Покровец“ ეწოდება. ანალოგიურად, ქართულში ამ საგნის აღმნიშვნელ რამდენიმე სახელს ვხვდებით: „საბურველი“, „ცაი“, „პერექელი“ და „დაფარნა“. დიდი დაფარნებისთვის გამოიყენებოდა „ცაი“, ხოლო პატარასათვის სპეციალური ტერმინი – „პერექელი“. „პერექელი“ ბერძნული წარმოშობისაა („περιῦδλυσμα“ „პერიკალომა“ – საბურველი, საფარებელი) და მისმა გადმოქართულებამ ზემოაღნიშნული სახე მოგვცა. ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ დაფარნებზე დაცულ წარწერებში ტერმინი „პერექელი“ საკმაოდ ხშირად გვხვდება. ტერმინ „დაფარნა“-ს დამკვიდრება, ენათმეცნიერთა აზრით, უნდა გამოეწვია ამ ტიპის ნივთებზე ამოქარგული ლიტურგიკული წარწერების საწყისი სიტყვის ხშირ ხმარებას: „დაფარნა ცანი შუვენერებამან შენმან ქრისტე

2 ს.ს. ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, თბ., 1991, გვ. 92.

3 დ. ჩუბინიშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, თბ., 1984, გვ. 430.

4 Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, Энциклопедический словарь, Т. VI, 1892, გვ. 102.

5 რ. გიგაუროვი (გიგაური), სწავლა შედგენილი რაჟდენ გიგაუროვის მიერ, ქუთაისი, 1875, აღმოსავლური ეკლესიის ღვთისმსახურება. რელიგია, №1, 1993, გვ. 68.

და ქებითა შენითა აღივსო ქვეყანა“ (ამ სიტყვებს წარმოთქვამს მღვდელი საბურველით ბარძიმის დაფარვისას). დროთა ვითარებაში ზმნური ფორმა (მოქმედების აღმნიშვნელი სიტყვა) ამ ნივთის სახელად იქცა⁶,⁷.

საბოლოო სახით ჩამოყალიბებამდე დაფარნამ საკმაოდ დიდი ისტორიული გზა განვლო. იგი ლიტურგიული მსახურების დამკვიდრებამდეც გამოიყენებოდა და მხოლოდ პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა, უნდა დაეცვა ფეშხუმსა და ბარძიმში მოთავსებული წმინდა ნაწილები – პური და ღვინო მტერისა და მწერებისაგან. ამ დროს დაფარნა სადა, მოურთავ ქსოვილს წარმოადგენდა. ბერძენი მეცნიერის მ. თეოხარისის მოსაზრებით: „დაფარნა წარმოიშვა სამწერობელისაგან, რომლის დანიაგებით მაცხოვრის სისხლსა და ხორცს იცავდნენ მწერებისაგან“⁸. ავტორი იქვე სრულიად განსხვავებულ ვერსიასაც განიხილავს, რაც დაფარნის სიმბოლური მნიშვნელობის განმარტებაცაა: „დაფარნა წარმოსდგება ტეტრაპილონად (ოთხკუთხა ქსოვილი) წოდებული საფარველისაგან, რომელიც გარს ეხვეოდა კიბორჩხის, რათა ექპარისტის დროს ეკლესიის მღვდელმთავარი მორწმუნეთაგან დაეფარა“. მთავარეპისკოპოს გერმანე კონსტანტინოპოლელის (VIII საუკუნე) აზრით დაფარნა წარმოადგენს იმ მესამე საფარებელს, რომლითაც იფარება ფეშხუმსა და ბარძიმში მოთავსებული წმინდა ნაწილები (ღვინო და პური), მსგავსად ჰაერისა, რომლითაც გარემოცული იყო მთელი დედამიწა, მაცხოვრის გაცემისა და მიძინების დღეს. როგორც ჩანს ამ საბურველის სახელი „aer“ (ბერძნულად), „воздух“ (რუსულად) და „ცაი“ (ქართულად) აქედანაა წარმომდგარი⁹.

მძიმე ისტორიული ფონისა და ნაქარგობათა სუსტი გამძლეობის შედეგად ჩვენამდე მოღწეული ქართული დაფარნები მათი წარმოშობისა და განვითარების უწყვეტი გზის სრულ სურათს ვერ იძლევა. ყველაზე ადრეული ნიმუშები XVII საუკუნის მეორე ნახევრით და შემდგომი პერიოდითაა დათარიღებული.

ცნობილია, რომ ქართული ხელოვნება აღმოსავლურ-ქრისტიანული იკონოგრაფიით სარგებლობდა, რის გამოც რელიგიური თემების ძირითადი იკონოგრაფიული სცენები აღმოსავლურ-ქრისტიანული სამყაროდან ვრცელდებოდა. ფეშხუმისა და ბარძიმის საფარებლებზე წარმოდგენილ სიუჟეტებში უმთავრესად ასახულია თვით ამ ძეგლთა კანონიკური დანიშნულება: ფეშხუმის დაფარნაზე გამოსახულია მსხვერპლი ფეშხუმზე – „ამნოსი“ (ჩვილი), ბარძიმის საფარებელზე – მსხვერპლი ბარძიმში, „ემანუელი“ ყრმა მაცხოვრის სახით.

უბისის დაფარნის შემქმნელი ოსტატი თავს არიდებს იკონოგრაფიული თემის ერთფეროვნებას და ტრადიციულ ბარძიმთან „მსხვერპლის“ არატრადიციულ გამოსახულებას წარმოგვიდგენს. დაფარნაზე მაცხოვარი გამოსახულია ზრდასრულ ასაკში. სწორედ ამის გამო, დაფარნა გამორჩეულია ინდივიდუალობითა და კომპოზიციური განუმეორებლობით, საუკეთესო ნიმუშია

6 გ. გოცირიძე-ბარათაშვილი, დაფარნათა წარმოშობის ისტორიიდან. წყარო, №25, 1994, გვ. 30.

7 ნ. ხახიაშვილი, ზმნური წარმომავლობის ზოგი ტერმინისათვის ქართულში (დაფარნა, გარდამოსხნა). იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება, ტ.40, 2012, გვ. 257-263.

8 მ. თეოხარისი, პატმოსის მონასტრის საგანძური, თბ., 1988, გვ. 30.

9 დიდი სჯულის კანონი, თბ., 1975, გვ. 443.

ქართველი ოსტატის ორიგინალური აზროვნებისა. ყოველი დეტალის ლაკონიურად გამოსახვა გარკვეული ღრმად სიმბოლური აზრითაა გამსჭვალული. როგორც ჩანს იგი შესანიშნავად ერკვევა თეოლოგიასა და ქრისტიანულ სიმბოლიკაში და ასევე კარგადაა დაუფლებული ქარგვის ტექნიკას. კომპოზიციის იკონოგრაფიით დადასტურებულია მიწიერისა და ზეციურის ერთარსობა და მარადიულობა. მუქ ყავისფერ აბრეშუმზე (ყავისფერი – მიწისა და მიწიერების სიმბოლო) ვერცხლმკედის ზეხით ნაქარგია „ზვარაკი“ ბარძიმში, „ზიარების“ და „მსხვერპლშეწირვის“ კომპოზიციით. ორი სხვადასხვა მხრიდან ამოზრდილი ვაზი კომპოზიციის ცენტრში ერთდება და სამ რიგად განიტოტება. თითოეული ტოტი ბოლოვდება ყურძნის მტევნით. თავისუფალი არეები დიდი და პატარა ზომის, სხვადასხვა ფორმის ვაზის ფოთლებით მთლიანად როდია შევსებული. ცენტრალურ ნაწილში, სადაც ვაზის ორი დერო შეერწყმის ერთმანეთს, ფირუზისფერი ზეხით ნაქარგ ბარძიმში მოთავსებულია „ზვარაკი“ – მაცხოვარი, პიროვნების აღმნიშვნელი წარწერით $\Gamma \sim \Gamma$ იესუ ქრისტე. მაცხოვრის შარავანდის ჯვრის მკლავები გაწყობილია სხმული მარგალიტით, ხოლო „არსის“ გამომხატველი გრაფემები **OWN** მაუწყებელია წინასწარ განცხადებული მაცხოვრის დაუსაბამო მეუფებისა ძველ და ახალ აღთქმაში: „მე ვარ რომელი ვარ“¹⁰; დაფარნაზე „არსის“ აღმნიშვნელი გრაფემებით მაცხოვრის ღვთიური ბუნებაა ხაზგასმული. ბარძიმში მოთავსებული „მსხვერპლი“ – თვით უფალი იესო ქრისტეა, ნახევრად შებრუნებული სხეულით და მშვიდი, აუღელვებელი გამომეტყველებით. ის თავისივე ხელით წურავს შუა მტევანს (ძე ღმრთისას სიმბოლურ გამოსახულებას) შედარებით პატარა ზომის ბარძიმში. ოსტატის მიერ ამ კომპოზიციით ხაზგასმულია, რომ უფალი თავისი ღვთიური ნებით ადამის მოდგმის ხსნისათვის „დაიწურა“, ანუ აღესრულა ჯვარზე.

„ქება-ქებათაის“ განმარტებისას ნეტარი იპოლიტე ამბობს: როგორც ვაზის მტევანი დაჭყლეტის შემდეგ გამოსცემს სურნელებას, ასევე მაცხოვრის ჯვარზე ვნების შემდეგ მოგვეფინა ახალი მადლის, ახალი მოძღვრების კეთილსურნელება, „რამეთუ ცუარნი ნაყოფის გამომღებელი მადლით გარდამოხდა (ზეციდან), რათა ქუეყანისანი ესე ცხორებად აღიბეჭდნენ... რაითა კაცნი ცად აღსავლად შემძლებელ იყვნენ“¹¹, ე. ი. ამ ნაყოფის მხმეველნი, მისი კეთილსურნელების მიმღებნი ღირსნი გახდებიან ცათა სასუფეველისა.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში ყურძნის მტევანი, ვაზი უპირველეს ყოვლისა, სწორედ მკვდრეთით აღდგენის სიმბოლო იყო და მხოლოდ ამის შემდეგ სიუხვისა და სტუმართმოყვარეობის. ძველ აღთქმაში ვაზმა განასახიერა „ხე ცხორებისა“. ის იყო პირველი მცენარე, რომელიც ნოემ წარდგენის შემდგომ დარგო, ხოლო გამოსვლათა წიგნში – პირველი ნიშანი იმისა, რომ ეგვიპტიდან გამოსულმა ებრაელებმა აღთქმულ მიწას მიაღწიეს. რადგან ვაზის სიმბოლიკა ღვთის მადლს მოასწავებდა, ამიტომ სოდომის ცოდვილ მიწაზე ყურძენი საჭმელად უვარგისი ყოფილა. მოსეს რჯულებით, კი ნებისმიერ გამვლელს შეეძლო ეჭამა ყურძენი სხვისი ვენახიდან, ოღონდ სახლში არ უნდა წაეღო ნაყოფი,

10 ბიბლია, გამოსვლა 3-14, 2000.

11 ნეტარი იპოლიტე, „ქება ქებათა“, შატბერდის კრებული, თბ., 1979, გვ. 259.

მხოლოდ და მხოლოდ წყურვილი უნდა მოეკლა. ბიბლიური გაგებით რთველი – ყურძნის მოსავლის აღება, დღესასწაულად ითვლებოდა. არ შეიძლებოდა ყურძნის უსიხარულოდ კრეფა, ხოლო უწმინდურებს ეკრძალებოდათ რთველში მონაწილეობის მიღება.

საქართველოში ვაზის ბიბლიურ სიმბოლიკას შეერწყა ჩვენი ეროვნული თაყვანისცემა ვენახისადმი. „ამიტომაც ჩააწნეს ქართულ ჩუქურთმაში ვაზი, ამიტომაც არსებობს საოცარი საგალობელი „შენ ხარ ვენახი“, ამიტომაც მისცა ჯვარს წმინდა ნინომ ქართული სახე და გააკეთა ვაზისაგან“¹².

ქართულ ხელოვნებაში ხშირია „სიმბოლური პარაფელიზმი“, ანუ ძველი აღთქმის თემები გამოყენებულია სახარებისეული თემების უფრო სრულად წარმოჩენისათვის¹³. სწორედ ასეთი სიმბოლური პარაფელიზმითაა გამორჩეული უბისის დაფარნა. ერთი შეხედვით მარტივ, სადა კომპოზიციაში სიმბოლური მნიშვნელობის ღრმა თეოლოგიური შინაარსის მქონე რამდენიმე სეუქეტია მოაზრებული, რაც მის ქართულ წარმომავლობაზე მეტყველებს და ქართველი შემოქმედის ღირსებას წარმოაჩენს. მან გასაოცარი და ამავედროულად სისადავით გამორჩეული ოსტატობით მარტივი, სიმბოლური მნიშვნელობის დეკორითა და ფიგურის მხატვრულ-იკონოგრაფიული შერწყმით მიიღო რთული თეოლოგიური ცნებებით გაჯერებული ნაწარმოები: „იესეს ძირი“, „ლიტურგიული მსხვერპლი“, „ეკჰარისტია“ – ყოველივე ერთდროულად იკითხება დაფარნაზე. მასზე ასახულია განკაცებული ღმერთის მიერ ჯვარზე აღსრულებული მსხვერპლის მეშვეობით, მასთან ზიარების გზით ადამის მოდგმის ღვთის წიადში დაბრუნების იდეა.

როგორც აღვნიშნეთ, კომპოზიციაში „იესეს ძირის“ თემატიკაც¹⁴ იკვეთება, რომელიც ესაიას წინასწარმეტყველებას უკავშირდება: „და გამოვიდეს კუერთხი ძირისაგან იესესა და ყვავილი ძირისაგან აღმოსდეს“¹⁵. სწორედ ეს წინასწარმეტყველება უდევს საფუძვლად მაცხოვრის იკონოგრაფიულ გამოსახულებას, რომელიც ზეციურ და მიწიერ ბუნებათა ერთგვაროვნებას (საღვთოს და ადამიანურს) ასახავს. ორი ვაზი, ბარძიმის ზემოთ სამ მტევანში გამთლიანებული, ოსტატის მთავარი ჩანაფიქრია. ამ კომპოზიციით სიმბოლურად გამოსახულია „ქრისტეში გვამოვნებით შეერთება ღვთიურობისა და კაცობისა“, ე. ი. ორი ბუნების ერთ პიროვნებაში შერწყმა, რომელმაც თავისი მოწამეობრივი სიკვდილით იტვირთა ადამის მოდგმის ცოდვა და დაუშკვიდრა ცათა სასუფეველი.

12 ზ. აბზიანიძე, ქ. მელიქიშვილი, სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. 1-2, 2011-2012, გვ. 67.

13 კ. მაჩაბელი, საქართველო და ბიზანტიური სამყარო. ნარკვევები, №6, თბ., 2000, გვ. 197.

14 საქართველოში ძალიან ცოტაა ჩვენამდე მოღწეული „იესეველთა საგვარტომო ხის“ ამსახველი სეუქეტი, მას ვხვდებით: ყინცივის ეკლესიის ერთ-ერთ ფრესკაზე (XIII ს.); ოზანის ამალღების ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ ნიშაზე (XIII-XIV საუკუნეები); საფარის ჩრდილოეთი სვეტის სამხრეთ მხარეს (XIV ს.); ანჩისხატის საკურთხევლის თავზე (XVII ს.); მარტვილის ხატზე (1644 წ.); უბისის ხატზე (XIV ს.); ხელოვნების მუზეუმის ნაქარგობისა და ქსოვილების განყოფილებაში დაცულ კრეტსაბმელებზე სმ/3701 და სმ/65054 [მ. კეცხოველი „კრეტსაბმელი (აღსავლის კარის) ფარდა“, ნარკვევები, VII, 2001, გვ. 213].

15 ბიბლია, ესაია 11, 1. 2000.

ასეთი დათარიღების შესაძლებლობის მიუხედავად დაფარნის, როგორც ხელოვნების ნიმუშის სამეცნიერო კვლევა დასრულებულად არ ჩაითვლება, თუკი არ იქნება გამორკვეული მისი შექმნის უფრო მიახლოებული თარიღი და ქტიტორის ვინაობა, ანუ არ ჩატარდება ისტორიული კვლევა.

გვარი „ფაღავა“ წარწერაში გარკვევით იკითხება, აქედან გამომდინარე დაფარნის შემწირავი ოდიშის ამ თავადური გვარის წარმომადგენელი უნდა იყოს, მაგრამ, გაურკვეველია – კონკრეტულად ვინ არის ქტიტორი და არის თუ არა ის ისტორიულად ცნობილი პიროვნება. ვინაობის დადგენას ართულებს ის გარემოებაც, რომ გაურკვეველია „ფაღავა“-ს მომდევნო ასო „ლ“ არის თუ „ზ“. თუკი აქ ასო „ზ“ წერია, მივიღებთ მარცვალს „ზა“ (შემდეგი ასო „ა“ მკაფიოდ ჩანს), რომლის მიხედვით შეიძლება ჩაითვალოს, რომ აქ გვაქვს მამაკაცის სახელი „ზაალ“¹⁷. ზაალ ფაღავა კი ისტორიაში ცნობილი პირია, იგი ხუხუ ფაღავას შვილია და XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე, გრიგოლ დადიანის მთავრობის დროს მოღვაწეობს. 1785-1804 წლებში შედგენილ საბუთებში იგი ხშირად იხსენიება დადიანის კარის დიდებულთა შორის, ასე მაგალითად:

- ზაალ ფაღავა ლეჩხუმის მოურავ ქაიხოსრო გელოვანთან, სახლთუხუცეს გიორგი ჩიქვანთან და სხვა წარჩინებულებთან ერთად „მოწამედაა“ დასახელებული¹⁸ გრიგოლ დადიანის წყალობის წიგნში, რაც საკუთარი ბიძის გიორგისათვის ინჩხურის სასახლის, აზნაურებისა და ყმა-გლეხების ბოძებს ადასტურებს;
- ამავე პირებთან ერთადაა დასახელებული ზაალი გრიგოლ დადიანის და ნინა დედოფლის მიერ 1792 წელს მანუჩარ დადიანისათვის ბოძებულ წყალობის წიგნში¹⁹;
- ზაალ ფაღავა სახლთუხუცეს გიორგი ჩიქვანთან ერთად „მთავრის მამულის მომკითხველად“ არის დასახელებული სოლომონ II-სა და გრიგოლ დადიანს შორის 1792 წელს დადებულ ხელშეკრულებაში²⁰.

ჩვენთვის უცნობია, ჰყავდა თუ არა ზაალს ასული, რომელიც შესაძლებელია უბისის დაფარნის მომქარგველი და შემწირველი ყოფილიყო. იმდროინდელი საბუთების მიხედვით ზაალ ფაღავას ოთხი ვაჟი ჰყავდა: მანუჩარი, გიორგი, ტატი და ივანე²¹. ჯერჯერობით, ჩვენ არ შეგვიძლია დაბეჯითებით მტკიცება, რომ უბისის დაფარნის წარწერაში სწორედ ზაალ ფაღავა იგულისხმება. არც რაიმე ისტორიული ფაქტები მოგვეპოვება ფაღავების უბისის მონასტერთან კავშირის ასახსნელად. თუმცა, გამორიცხული არაა, ეს ნივთი თავიდან სამეგრელოს რომელიმე ეკლესიისა ყოფილიყო (რაც უფრო ლოგიკური ჩანს) და ჩვენთვის უცნობი მიზეზით მოგვიანებით აღმოჩნდა უბისის მონასტერში.

17 თანაავტორის დავით სულაბერიძის მოსაზრება.

18 ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის საბუთი № 1143.

19 ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის საბუთი №759.

20 ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის საბუთი №1286.

21 ე. თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, II, 1914, გვ. 157.

ზაალ ფაღავას ქტიტორობის შესახებ დასკვნის გაკეთებას კიდევ ერთხელ გვთხოვს გარემოება უშლის ხელს: საქმე იმაშია, რომ უბისის დაფარნა პალეოგრაფიული მასალით ძალზე წააგავს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ დაფარნას (სსმ/790) შორაპნის მაზრიდან (სურ. 2). ამ ნივთის აბრეშუმის ჟოლოსფერ მიწარზე გამოსახულია „კუბოთდების“ კომპოზიცია – ქრისტეს, მარიამის, იოანესა და მთავარანგელოზების გამოსახულებებით. ყველა მათგანს აქვს პიროვნების აღმნიშვნელი წარწერა. ასომთავრული წარწერა გვამცნობს: „ქ. ეჰა შენ ი(ეს)უ ქ(რისტე)ე დ(მერ)თო რ(მელმა)ნ ჯ(უარს)ა ზ(ედ)ა იენე ჩვენთ(ვის) შენ მეოხ ეჰავ საუკუნესა შინა ფაღავას ასულს როდამს ა(მი)ნ“. როგორც ვხედავთ, დაფარნებს შორის გარკვეული მსგავსებები შეინიშნება, კერძოდ:

- მაცხოვრის შარავანდის კონტური უბისის დაფარნაზე და მაცხოვარისა და წმიდა მარიამის შარავანდის კონტურები შორაპნის დაფარნაზე მარგალიტებითაა შემკული;
- ორთავე დაფარნაზე ასომთავრულ წარწერაში უფლისადმი მიმართვა იწყება სიტყვებით – „ეჰა შენ“;
- ორივე დაფარნაზე წარწერის ბოლოს შემწირველია დასახელებული, იმ განსხვავებით, რომ შორაპნის დაფარნაზე სრულად არის წარმოდგენილი მისი სახელი – როდამ ფაღავა;

აღნიშნულ მსგავსებებზე დაყრდნობით მკვლევარი გ. ბარათაშვილი²² მიიჩნევს, რომ უბისის დაფარნისა და შორაპნის დაფარნის ავტორი ერთი და იგივე პირი – როდამ ფაღავაა. ამ მოსაზრებას ამყარებს ისიც, რომ ორივე დაფარნა ერთი და იმავე გეოგრაფიული არეალიდან – შორაპნის მაზრიდანაა მუზეუმებში მოხვედრილი. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ორივე დაფარნა ქტიტორს ქორწინებამდე აქვს შესრულებული.

ცხადია, დღეისათვის საკმაოდ რთულია დადგენა, რომელი ფაღავაა – ზაალი თუ როდამი, ქტიტორი უბისის დაფარნისა. საკითხის გარკვევისათვის სავარაუდოდ, შორაპნის დაფარნის ქტიტორის – როდამ ფაღავას ვინაობა უნდა იქნას დადგენილი.

როდამ ფაღავას სახელი XVII-XVIII საუკუნეებში რამდენჯერმე გვხვდება:

- ქართული მწერლობის ძეგლის „რუსუდანიანის“ ხელნაწერის ზოგ მინაწერსა და სათაურებში დაცულია ცნობა ვინმე ელენე დედოფალსა და როდამ ფაღავას ქალზე²³;
- როდამ ფაღავა ნახსენებია XVII საუკუნის ხელნაწერის წმ. იოანე ოქროპირის „სწავლანის“ ბოლოში, არეზე გაკეთებულ გვიანდელ მინაწერში: „მრავალმცა არიან წყლნი ცხორებისა მისი, ჩიჩუას გიორგის და ფაღავას ასულის

²² შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის ნაქარგობისა და ქსოვილების ფონდის კურატორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

²³ ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, ინტ. რესურსი <http://webcache.googleusercontent>.



როდამის, და საუკუნომცა არს ცხორება მათი²⁴. სამწუხაროდ, უცნობი მინაწერის შესრულების ზუსტი თარიღი;

- როდამ ფაღავა მოხსენიებულია სუჯუნას წმ. გიორგის ეკლესიის მარგალიტებით შემკულ, მაცხოვრისა და ქერუბიმების გამოსახულებით მოქარგული დაფარვის²⁵ (სხმ/3739) (სურ. 3) ვრცელ ასომთავრულ წარწერაში: „ქ დაფარნა ცანი შვენიერებამან მისმან. ხ[ოლო] ს[ი]წმი[დი]თა მისითა აღივსო ყ[ოველ] ქ[ე]ც[ხ]ანა!“ „ქ ეჰა შენ, შვიდ წილ უძლ[ე]ც[ხ]ლო და ყ[ოველ]თა მ[ო]წ[ა]მეთა უზეშთა[ეს]ო, უმწვერვალესო, ახ[ლ]ვანო მხედარო, დიდო მ[ო]წ[ა]მეო გი[ორ]გი, წ[მი]და[ო] სუჯ[უნ]ისაო! მე, ფ[რი]ად ც[ო]დ[ვ]ილმ[ან], მოსაგმ[ან] ჰ[ა]ტ[ი]ოს[ან]ისა ტ[ა]ძ[არ]ისა შ[ენ]ისამ[ან], ფ[ა]დ[ა]გას ქ[ა]ლმ[ან] როდამ, ვინებე, ვიგ[უნ]ლ[ი]სმოდგ[ი]ნ[ეს]ო, გკადრ[ეს]ო, კინი ესე შესაწირავი, ესე დაფარნა და პერეკელი²⁶, შემკ[ო]ბილი თვ[ა]ლითა და მ[ა]რგ[ა]ლ[ი]ტითა, ჩვენდა ცოდვათა შესანდ[ო]ბლად და მეუღლისა. ჩემისა ჰ[ა]ტ[ი]ონისა ჩიკოანის გიორგისდა ამ სოფელს წარსამართებლად, სადღ[ე]გრძ[ელ]ოდ, და ც[ო]დვილისა ს[უ]ლისა ჩუენისათვის საცხ[ლ]ვნ[ებ]ლ[ად], ძეთა და ას[უ]ლთა ჩ[უ]ენთა აღსაზრდელად. და მიუძღვანეთ მამასა და მოძღუარსა ჩვენსა ჭყ[ონ]დ[ი]დ[ელ] მ[ი]ტრ[ო]პ[ო]ლ[ი]ტს ძმასა ჩვენსა ღო[ღ]ო[ბ]ერძესა ევდემონს, რ[ათ]ა შ[ენ]გ[ან] მოვიდ[ეს]ო დიდი წყ[ა]ლ[ობ]ა დ[ა] შ[ენ]დ[ობ]ა ცოდვათა. ხოლო მ[ი]მთხვ[ავ]ნო და აღმომღებნო სიწმინდისანო ღ[ვ]თის[ა] თ[ვის] შ[ენ]დობასა ყ[ო]ფდეთ. ჩვენ ც[ო]დვ[ი]ლთ[ათ]ვის ქ[რ]ისტეს აქ[ეთ]ო ჩდგ“ (1722წ).

შორაპნის დაფარვის ქტიტორის ფაღავას ასულ როდამის გაიაგივება ზემოდასახელებული სამი პიროვნებიდან ნებისმიერთან შეიძლება, მაგრამ ლოგიკური ანალიზისა და გამორიცხვის გზით შეიძლება გარკვეული დასკვნების გაკეთება:

- ყველაზე მართებული იქნება ვივარაუდოთ, რომ შორაპნის დაფარვის ქტიტორი და სუჯუნას დაფარვის წარწერაში მოხსენიებული როდამ ფაღავა ერთიდა იგივე პიროვნებაა. ამ მოსაზრებას ამყარებს ღვთისაღმი მიმართვის ერთი და იგივე ფორმა – „ქ ეჰა შენ“;
- თეორიულად დასაშვებია, შორაპნისა და სუჯუნას ქტიტორის XVII საუკუნის ხელნაწერის წმ. იოანე ოქროპირის „სწავლანის“ გვიანდელ მინაწერში დასახელებული ფაღავას ასულ როდამთან გაიგივება. ამ უკანასკნელის გვერდით სხვა მამაკაცის – გიორგი ჩინუას (მეუღლე, ან შვილი) არსებობა პირველი ქორწინებით შეიძლება აიხსნას. სამწუხაროდ, გიორგი ჩინუას

24 ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 86.

25 დაფარნას სუჯუნას წმ. გიორგის ეკლესიაში მიაკვლია ე. თაყაიშვილმა და მანვე ამოიკითხა წარწერა.
ავტორთა ჯგუფი მადლობას უხდის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის ნაქარგობის ფონდის კურატორს ქალბატონ გ. ბარათაშვილს გაწეული დახმარებისა და მოწოდებული ფოტომასალებისათვის.

26 აღნიშნული პერეკელის შესახებ ე. თაყაიშვილი მიუთითებს, რომ ის სუჯუნას ეკლესიაშია დაცული [ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 30].

სახელს ჯერჯერობით ვერ მივაკვლიეთ 1810 წელზე ადრეულ ისტორიულ საბუთებში²⁷, თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ პიროვნება ამ სახელითა და გვარით არ არსებობდა XVII საუკუნის ბოლოს.

- სუჯუნას ქტიტორთან შეუძლებელია გავაიგივოთ „რუსუდანიანის“ ხელნაწერის ზოგ მინაწერსა და სათაურებში ნახსენები როდამ ფაღავა. კ. კეკელიძე ფიქრობს, რომ მინაწერში მოხსენიებული როდამი ვამეყ III დადიანის მეუღლესთან – ელენე დედოფალთან (სვიმონ მეფის ასული) დაახლოებული პირია. მინაწერი მათი შეუძლებლის შემდგომ პერიოდში, ანუ 1658 წელზე უფრო გვიან არის შესრულებული. დროის საკმაოდ დიდი დიაპაზონის (დაახლოებით 64 წელი) გამო, მას ვერ გავაიგივებთ სუჯუნას დაფარნის ქტიტორთან, მაგრამ ვერ გამოვირიცხავთ, რომ ის იყოს შორაპნის დაფარნის შემწირველი.

დასახელებული მოსაზრებებიდან ყველაზე უპრიანია შორაპნის დაფარნის ქტიტორისა და სუჯუნას დაფარნის ქტიტორის როდამ ფაღავას ასულის გაიგივება.

ოდიშის სამთავროს კარზე ფაღავების გვარის დაწინაურება XVII საუკუნის ბოლოს, ჩიქვანების აქ გაბატონებას ემთხვევა. ხუხუ ფაღავა, რომელიც ფაღავათა შორის პირველად იხსენიება საბუთებში, გიორგი I ლიპარტიანის თანამედროვეა²⁸. გამორიცხული არაა ხუხუსა და სუჯუნის დაფარნის ქტიტორ როდამ ფაღავებს შორის ნათესაური კავშირი არსებობდეს, რადგანაც დროის მიხედვით ეს ორი პირი შესაბამისობაშია და შესაძლოა მამა-შვილიც კი ყოფილიყვნენ. სამწუხაროდ, დამამტკიცებელი საბუთების გარეშე რაიმე დასკვნის გაკეთება შეუძლებელია.

სუჯუნის დაფარნის წარწერაში როდამის მიერ მეუღლედ მოხსენიებული გიორგი ჩიქუანის პიროვნების იდენტიფიცირება ნაწილობრივ ნათელს მოჰყენდა ნივთის წარმომავლობის ისტორიას. ამ სახელით XVIII საუკუნეში რამდენიმე პიროვნებაა ცნობილი. დაფარნის დათარიღება გარკვეულწილად ხელს უწყობს გიორგი ჩიქუანის იდენტიფიცირებას. მაგრამ საქმეს ართულებს ოდიშის მმართველი დინასტიის ცვლილება – როდესაც მოისპო დადიანთა ძირძველი გვარი და სამეგრელოს მთავრის ტიტული 1691 წლიდან სალიპარტიანოს (დადიანთა სამთავრო სახლის გვერდითი შტოს საუფლისწულო) მფლობელმა, გორდელი აზნაურის კაცია ჩიქუანის ძემ – თვითმარქვია გიორგი ლიპარტიანმა²⁹ ჩაიგდო ხელთ. ამიტომ, ამ პერიოდში ლიპარტიანი, ჩიქოანი (საისტორიო წყაროებში გვარის რამდენიმე ვარიანტი ჩანს: ჩიქოანი, ჩიქვანი, ჩიქუანი, ჩიქოვანი)³⁰ და დადიანი ხშირად ერთი და იმავე გვარის აღმნიშვნელიც იყო³¹. ეს ფაქტი დამატებით ართულებს პიროვნების იდენტიფიცირებას.

27 ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის საბუთი №1057.

28 ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, II, 1973, გვ. 188.

29 მან გვარი ჩიქვანად გადაიკეთა, რათა მეგრული ჟღერადობა მიენიჭებინა.

30 ი. ახუაშვილი ქართული გვარ-სახელები. თბ., 2005.

31 ლიპარტიანი – როგორც სალიპარტიანოს მფლობელის აღმნიშვნელი, ჩიქუანი, როგორც გვარი და დადიანი – როგორც ოდიშის მმართველის ტიტული.

სუჯუნის დაფარვის შემწირველის როდამ ფაღავას ცხოვრების პერიოდში (XVII-XVIII საუკუნეები) რამდენიმე პიროვნებაა ცნობილი გიორგი ლიპარტიანის, გიორგი დადიანისა და გიორგი ჩიქოანის სახელით, ესენი არიან:

- „ბატონი გიორგი“, როგორც კტიტორი მოხსენებულია სუჯუნის იმავე წმ. გიორგის ეკლესიის ერთ-ერთი ვერცხლის ხატის (XVII-XVIII საუკუნეების) წარწერაში³²;
- გიორგი ლიპარტიანი დასახელებულია მოწმედ ალექსანდრე V-სა და დედოფალ თამარის მიერ გაცემულ სიგელში³³, რომლის თანახმად ისინი იაშვილებს ხუთასი მარჩილის ფასში აძლევენ ყმა-გლეხებსა და მამულს. ალექსანდრესა და თამარის ქორწინებას ვახუშტი 1732 წ-ით ათარიღებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ საბუთი 1732 წლის შემდეგაა შედგენილი.
- ლიპარტიანი გიორგი კაციას შვილი, დასახელებულია მოწმედ სოლომონ I-ის მეუღლის თინათინ შერვაშიძეს მიერ გაცემულ დოკუმენტში, რომელიც ვახტანგ იაშვილისათვის ერთგულების სანაცვლოდ გეგუთის დაბრუნების ფაქტს ასახავს³⁴. სოლომონი 1752 წელს გამეფდა, ანუ ეს საბუთი ამ ფაქტის შემდეგაა შედგენილი.
- კაცო, იგივე გიორგი, ოდიშის მთავრის ბეჟან დადიანის ძე³⁵ – გიორგი ლიპარტიანის შვილიშვილი;
- გიორგი ჩიქვანი იხსენიება 1736-1737 წლების საბუთში და სავარაუდოდ მიჩნეულია კაცია ჩიქვანის (გიორგი ლიპარტიანის შვილის) ძმად, ანუ არის გიორგი ლიპარტიანის შვილი³⁶.
- გიორგი ჩიქვანი, ოდიშის მთავრის გიორგი ლიპარტიანის ძმის იესეს³⁷ შვილი, რომლისგანაც მოდიან თავადი ჩიქოვანები³⁸. გიორგი იხსენიება 1771 წლით დათარიღებულ თავდებობის წიგნში, რომელსაც გოგიტა ლოლობერიძე აძლევს ხონელ დეკანოზს მიქელს. ამით იგი თავდებში უდგება იესე ჩიქვანის შვილს გიორგის და მის ძმებს, რომ მათ ყოფილ ყმებს უკან დაბრუნების შემთხვევაში ჩიქვანები არ გაასხვისებდნენ³⁹.
- გიორგი ჩიქვანი, ერთ-ერთი ფიცის მიმცემი, 1759 წლის პირობის წიგნში, სადაც დასავლეთ საქარველოს თავად-აზნაურნი ფიცს დებენ ტყვეებით ვაჭრობის აკრძალვის შესახებ: „ერთობით იმერელნი, ოდიშარ-ლენხუმელნი

32 ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 25.

33 ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის საბუთი № 854.

34 ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის საბუთი № 864.

35 ინფორმაცია აღებულია საიტიდან <http://www.nplg.gov.ge/dadiani/Images/tabula-1-15.jpg>.

36 შ. ბურჯანაძე, დოკუმენტები იმერეთის სამეფოსა და გურია-ოდიშის სამთავროების, I, 1953, გვ. 112.

37 მცირეწლოვანი იესე მარტვილის ტაძრის ჩრდ. მკლავში მშობლებს შორისაა გამოსახული.

38 ინფორმაცია აღებულია საიტიდან <http://www.nplg.gov.ge/dadiani/Images/tabula-1-15.jpg>.

39 ს. კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, II, 1921, გვ. 45

და გურულნი.. ერთობით წერეთელმა, აბაშიძემ, ნიჟარაძემ, მიქელაძემ, აგიაშვილმან, ლორთქიფანიძემ, მხეიძემ, მაჭავარიანმა, მესხმა, ავალიან-იოსელიანმა და გიორგი ჩიქუნამან... სანამდის სული გვიდგას ამისთანა საშინელი ცოდვა ჩვენგან არ იქნეს.. ასე პირობა და სიტყვა მოგვირთმევია ღვთისა და კაცისათვის⁴⁰;

- გიორგი ჩიქვანი, 1766 წლის საბუთში ჭყვიშის მოურავად წოდებული⁴¹;
- გიორგი ჩიქვანი, სახლთუხუცესი – ერთ-ერთ მოწმედ დასახელებული კაცია დადიანის მიერ 1777 წელს გაცემულ სიგელში⁴², რომელიც ეხება მიტოპოლოტი გრიგოლის ცაიშის ეკლესიის „განმგედ“ დადგენასა და ეკლესიის გადასახადებისაგან გათავისუფლებას: „ესოდენი თავისუფლება დაუწერეთ შენის ეკლესიის ყმას ყოველსავე რომლისა ჯერმჩინებელი და მოწამე არს ... სახლთუხუცესი ჩიქვანი გიორგი ქრისტეს აქეთ ჩლოზ“ (1777 წ.).

სუჯუნის დაფარნის წარწერაში მოხსენებული „გიორგი ჩიქვანის“ იდენტიფიკაციისათვის გამორიცხვის მეთოდით განვიხილოთ თითოეული ზემოდასახელებული პირი:

სუჯუნის წმ. გიორგის ხატის წარწერაში დასახელებული ქტიტორის „პატრონი გიორგი“-ს სუჯუნის დაფარნის წარწერაში მოხსენიებულ „პატრონი გიორგი ჩიქვანთან“ გაიგივება არასწორი იქნება, რადგან ე. თაყაიშვილის ვარაუდით ქტიტორი ამ ხატისა „ან გიორგი ლიპარტიანი უნდა იყოს“⁴³, კაციას ძე. (XVIII ს) ან გიორგი ოტია დადიანის ძე, რომელიც სჩანს 1788 წ.-ში. უფრო ამ უკანასკნელს უნდა ეკუთვნოდეს⁴⁴-ო. ამ ორ პიროვნებას შორის პირველი – ოდიშის მთავარი გიორგი ლიპარტიანი 1714-15 წელს გარდაიცვალა (მას შემდეგ, რაც 1714 წელს თავისივე შვილმა – ბეჟანმა შეიპყრო და ციხეში ჩასვა, საიდანაც იგი ცოცხალი არ გამოსულა), ხოლო დაფარნის წარწერაში 1722 წელს „პატრონი გიორგი ჩიქვანი“, როგორც ცოცხალი ისეა მოხსენიებული. ე. თაყაიშვილის მიერ დასახელებული მეორე გიორგი, რომელიც მისივე სიტყვებით „სჩანს 1788 წ.-ში“, ასევე ვერ იქნება წარწერაში მოხსენიებული გიორგი ჩიქვანი.

ალექსანდრე V-სა და დედოფალ თამარის სიგელში (1732 წლის შემდგომ პერიოდში შედგენილი) დასახელებული გიორგი ლიპარტიანი და სოლომონ I-ის მეუღლის თინათინ შერვაშიძეს საბუთში (1772 წლის შემდგომ პერიოდში შედგენილი) მოხსენიებული გიორგი ლიპარტიანი შესაძლოა ერთი და იგივე პიროვნება იყოს, ის სავარაუდოდ 1710 წელს გარდაიცვალა ოდიშის მთავრის კაცია ჩიქვან-დადიანის შვილია (გიორგი ლიპარტიანის შვილიშვილი). მისი როდამის მეუღლედ მიჩნევა არასწორი იქნება, რადგან ვახუშტის ცნობებით

40 ქრონიკები II, გვ. 263.

41 ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. II, თბ., 1965, გვ. 432.

42 კაცია დადიანის სიგელი – გ. კალანდია, ოდიშის საეპისკოპოსოები: ცაიში, ბეღია, მოქვი, ხობი, თბ., 2004, გვ. 344.

43 ოდიშის მთავარი 1691-1715 წლებში.

44 ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 25.

ვიციტ, რომ კაცია სრულიად ახალგაზრდა გარდაიცვალა 1710 წელს „ხუნაგის სენითა“, ამიტომ მისი შვილი გიორგი მაშინ მცირეწლოვანი იქნებოდა და არც 1722 წელს იქნებოდა ისეთი ასაკის, რომ „ძეთა და ასულთა“ მამა ყოფილიყო (როგორც როდამი ამბობს).

კაცო, იგივე გიორგი ჩიქვან-დადიანი (ოდიშის მთავრის ბეჟან დადიანის ძე, გარდაცვლილი 1738 წელს) შეუძლებელია იყოს როდამ ფაღავას მეუღლე, რადგან მას მხოლოდ ერთი ასული – 1734 წ. დაბადებული დარეჯანი (მეფე ერეკლე II-ის მეუღლე) ჰყავდა.

1736-1737 წლების საბუთში მოხსენიებული გიორგი ჩიქვანი არასწორადაა მიხნეული გიორგი ლიპარტიანის შვილად. ის უნდა იყოს მისი ძმის იესეს შვილი. სწორედ ეს პიროვნება შეიძლება იყოს როდამ ფაღავას მეუღლე.

1759 წლის პირობის წიგნში მოხსენიებული გიორგი ჩიქვანი, ო. სოსელიას აზრით, ის პირი უნდა იყოს, ვინც გვიან დადიანის სახლთუხუცესი გახდა⁴⁵ და რომელიც მოწმედ ფიგურირებს 1777 წლის კაცია II-ის სიგელში. ეს პიროვნება სამეგრელოს სამთავროს პოლიტიკური პროცესების აქტიური მონაწილეა XIX საუკუნის დამდეგს და საბუთების მიხედვით ცოცხალი ჩანს 1810 წლის II ნახევრამდე^{46,47}. აქედან გამომდინარე, 1759 წლის პირობის წიგნში ფიცის მიმცემად დასახელებულ გიორგი ჩიქვანს სუჯუნის დაფარვის წარწერაში მოხსენებულ პიროვნებასთან ვერ გავაიგივებთ, რადგან საკმაოდ დიდი დროის დიაპაზონი ამორებს ნივთზე მითითებულ თარიღთან.

ნაკლებად სავარაუდოა როდამის მეუღლე ყოფილიყო 1766 წლის საბუთში ჭყვიშის მოურავად წოდებული გიორგი ჩიქოანი. ჯერ ერთი, ის ამ დროს საკმაოდ ხანდაზმული იქნებოდა (1722 წელს 4 შვილი მაინც ჰყავს და არცთუ მთლად ახალგაზრდაა); მეორეც, საბუთში საუბარია რაჭის ჭყვიშზე, რის გამოც მცირეა ამ სიწმინდის სამეგრელოს ეკლესიაში მოხვედრის ალბათობა. თუმცადა გამორიცხული არაფერია.

აღნიშნულ მონაცემებზე დაყრდნობით შეიძლება დავასკვნათ, რომ ყველაზე უფრო სავარაუდოა სუჯუნას დაფარვის ქტიტორის – როდამ ფაღავას მეუღლე იყოს ოდიშის მთავრის გიორგი ლიპარტიანის ძმის იესეს შვილი გიორგი ჩიქოანი, რომლისგანაც მოდიან თავადი ჩიქოვანები. რა თქმა უნდა, შეუძლებელია დაბეჯითებით მტკიცება, რომ აღნიშნული სავარაუდო მოსაზრება რეალობას შეესაბამება. ფაქტის დოკუმენტური მტკიცება ხელოვნების ისტორიკოსთა შემდგომი კვლევის საგანია.

ზემოაღნიშნული მასალების ლოგიკური ანალიზის შედეგად თავისთავად წარმოიშევა განსხვავებული ვარაუდები და მოსაზრებები უბისის დაფარვის ქტიტორის, დათარიღებისა და წარმომავლობისა შესახებ:

– რამდენადაც სამივე დაფარვის წარწერის პალეოგრაფიული სტილი

45 ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, I, 1973 გვ. 320.

46 ნ. დადიანი, ქართველთ ცხოვრება, თბ., 1962, გვ. 184-185.

47 ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის საბუთი №1490.

გარკვეული ურთიერთმსგავსებით ხასიათდება, ამდენად შესაძლებელია მათ ავტორად ერთი და იგივე პიროვნება – როდამ ფაღავა ჩავთვალოთ.

ამ შემთხვევაში შესაძლებელია დავასკვნათ, რომ ჩვენს მიერ საკვლევი უბისის დაფარნა შექმნილია XVIII საუკუნის დასაწყისში – 1722 წლამდე (როდესაც როდამი ჯერ კიდევ არაა გათხოვილი), სავარაუდოდ ოდიშში. არ არის გამორიცხული, რომ ქტიტორი XVII საუკუნის დასასრულის ოდიშის გავლენიანი თავადის ხუხუ ფაღავას ასულია და ოდიშის მთავართა ახალი დინასტიის ფუძემდებლის გიორგი ლიპარტიან-ჩიქვანის ძმის იესეს ვაჟის, გიორგის მეუღლეა.

- გამორიცხული არაა სამივე დაფარნათა ქტიტორი და XVII საუკუნის ხელნაწერის წმ. იოანე ოქროპირის „სწავლანის“ გვიანდელ მინაწერში დასახელებული როდამ ფაღავა ერთიდაიგივე პიროვნებაა და იგი პირველი ქორწინებით ოდიშის თავად ჩიჩუასთან იყო დაკავშირებული. ამ შემთხვევაში უბისის დაფარნის დათარიღება XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედს (როდამისა და ჩიჩუას დაქორწინებამდე) უნდა მივაკუთვნოთ.
- ასევე ვერ გამოვრიცხავთ უბისის დაფარნის ქტიტორისა და „რუსუდანიანის“ ხელნაწერის ზოგ მინაწერსა და სათაურებში ნახსენები როდამ ფაღავას იგივეობას. რაც დაფარნის შექმნის პერიოდს XVII საუკუნის 60-იანი წლებისათვის გადაწევს;
- ნაკლებ სავარაუდოა, მაგრამ სრულიად გამორიცხული არაა, რომ უბისის დაფარნის ქტიტორი იყოს ზაად ფაღავა, ოდიშის თავადი XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე. შესაბამისად უბისის დაფარნის შექმნის თარიღი ამ პერიოდს უნდა მივაკუთვნოთ.

რთულია ამ მოსაზრებებიდან რომელიმეს ჭეშმარიტებაზე დაბეჯითებით საუბარი. უდავოა მხოლოდ ის, რომ ქტიტორი ოდიშის გავლენიანი გვარის წარმომადგენელია, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ უბისის დაფარნა სამეგრელოში უნდა იყოს შექმნილი, ოღონდ გაურკვეველია – რა მიზეზით და როგორ აღმოჩნდა საკვლევი ნივთი ოდიშიდან საკმაოდ დაშორებულ უბისის მონასტერში. ყოველივე ეს შემდგომ კვლევასა და დოკუმენტურ მტკიცებას საჭიროებს.

როგორც ვხედავთ, მყარი და ძველი ტრადიციების მქონე ქართულ შემოქმედებით წრეში შექმნილი უბისის ბარძიმის დაფარნა ღრმად გააზრებული იკონორაფიული თემით, მაღალმხატვრული შესრულებითა და განუმეორებლობით გამორჩეული ნაქარგი ძეგლია. მასში ნათლად ჩანს შექმნელი ოსტატის დახვეწილი გემოვნება და მხატვრული გამომსახველობის მაღალი კულტურა, რითაც ცხოველ ინტერესს იწვევს მნახველში. სწორედ ეს ინტერესი ამოძრავებდა ჩვენს მოკრძალებულ მცდელობას – გაგვერკვია დაფარნის ქტიტორის ვინაობა და მისი შექმნის თარიღი.

Eliso Chubinidze, Irine Ugrekhelidze, Davit Sulaberidze

Concerning Iconography and History of the Ubisi Aer

Aer (KIM. 66/93), kept at the N. Berdzenishvili State Historic Museum in Kutaisi, was brought from Ubisi monastery in 1925. The Aer, a veil covering Chalice and Paten, from the beginning was a plain cloth, later on gradually embellished with the embroidery; Georgian examples are preserved from the 17th c. On the Ubisi Aer, the Saviour, whose half-figure is seen within the Chalice emerging flower-like from the vine stalks, squeezes out the bunch of grapes into a smaller chalice, which indicates His Redeeming Sacrifice for the mankind, while the vine symbolises Resurrection of the dead, which was enriched by the special respect towards this plant, traditional in Georgia. Besides, this image might also bear connotations of the Tree of Jesse, of the Liturgical Sacrifice and of the Eucharist.

Inscription on the Aer mentions a Pagava. If the two letters [Za. . .], following the surname are those of his first name, it might be that the inscription refers to Zaal Pagava, who, in 1785-1804, was active at the court of Grigol Dadiani. Due to its palaeography, as well as certain linguistic formations and artistic modes, this inscription shows affinity with the Shorapani Aer kept at Sh. Amiranashvili State Museum of Fine Arts of Georgia of the Georgian National Museum; donor of the latter is a Rodam Pagava, to whom Ubisi Aer is also attributed by Mrs. Gulnaz Baratashvili.

However, several persons with name of Rodam Pagava are seen in diverse 17th-18th cc. sources: colophons of the 17th c. manuscripts of “Rusudaniani” and of “Teachings” by St. John Chrysostom, in the inscription of the 1772 Sujuna Aer.

It is possible that: 1. all three Aeri were donated by Rodam Chicua (first half of the 18th c.), presumably, daughter of Khukhu Pagava, spouse of George, nephew of George Liparit-Chikvani (son of his brother, Iese); 2. donor of Ubisi and Shorapani Aeri and Rodam, mentioned in the colophon of “Teachings” is one and the same person, spouse of George Chichua (early 19th c.); 3. donor of Ubisi Aer and Rodam mentioned in the manuscripts of “Rusudaniani” is the same person (second half of the 17th c.); 4. donor of Ubisi Aer is Zaal Pagava.



სურ. 1. დაფარნა. უბისის მონასტერი



სურ. 2. დაფარნა შორაპნის მახრიდან



სურ. 3. დაფარნა. სუჯუნის წმ. გიორგის ეკლესია



ქუთაისის ნ. ბერძენიშვილის სახ. სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი

**ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში დაცული
ოქრომქანდაკებელი იოანე ჩიქვილაძის მიერ შექმნილი ხატები¹**

ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში დაცულია რამდენიმე ხატი, რომლებიც შექმნილია მხატვარ, ოქრომჭედელ და მოქანდაკე იოანე ჩიქვილაძის მიერ, კერძოდ: ჯრუჭის წმ. გიორგის მონასტრისათვის შეწირული მაცხოვრის ხატი და ვერცხლის სანაწილე; სომიწოს წმ. გიორგის ეკლესიის წმ. გიორგისა და წედისის წმ. გიორგის ხატები, ჟაშკვის წმ. გიორგის ეკლესიის ბარძიმი. განმარტებითი წარწერა და თარიღი ას-
ლაეს მხოლოდ ერთს – სომიწოს წმ. გიორგის ეკლესიის წმ. გიორგის ხატს. ჯრუჭის მონასტრის საგანძურზე მუშაობის პროცესში, დ. ერმაკოვის ფოტოს მიხედვით, ვედრების ღვთისმშობლის ჭედური ხატი ასევე ივანე ჩიქვილაძის ნამუშევართა რიცხვს მივაკუთვნეთ.

სამივე ხატი შექმნილია XIX საუკუნის პირველ მეხამედში. მათი შესწავლა მრავალმხრივ მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ისინი ასახავენ გვიანი ხანის ქართული ჭედური ხელოვნების ისტორიას, მხატვრულ სტილსა და იკონოგრაფიას. აღსანიშ-
ნავია, რომ ეს პერიოდი ქართული ჭედური ხელოვნების დადმავალ ეტაპად არის მიჩ-
ნეული, რადგან ქართული საეკლესიო ხელოვნება ექცევა რუსული და ევროპული სამხატვრო ტრადიციების გავლენის ქვეშ, დაბალია შესრულების საერთო დონეც. უცხოურ გავლენებს ვერც ოსტატი იოანე ჩიქვილაძე გაექცა. აღსანიშნავია, რომ ეს პერიოდი ნაკლებად არის შესწავლილი, ამდენად, აღნიშნული ძეგლები ქართული ჭედური ხელოვნების განვითარების გარკვეული ისტორიული ეტაპის სურათს წარ-
მოგვიდგენს.

ჯრუჭის მონასტრის კუთვნილი ჭედური ხატების კვლევისას გამოიკვეთა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწე რაჭველი ოქრომქანდაკებლისა და ხატმ-
წერის იოანე (ივანე) ჩიქვილაძის ნამუშევრები, დაზუსტდა ხატების ჯრუჭის მონას-
ტერში შეწირვის თარიღი და გაირკვა შემწირველთა ვინაობა. თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ივანე ჩიქვილაძე (იგივე ჩიქვილაძე) თავისი დროის ნიჭიერი და გა-
მოცდილი მხატვარ-მომჭედელია, რომელიც ასრულებდა როგორც იმერეთის მეფის, ასევე თავად წერეთელთა დაკვეთებს და სხვადასხვა ეკლესიებისთვის თავადაც მრავალი ნივთი თუ ხატი შეუწირავს.

ჯრუჭის წმ. გიორგის ეკლესიის მაცხოვრის ხატი (სურ. 1) /3200 გ. 390/, /41x35.5x1/ ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში დასაცავად 1924 წლის 19 აპრილს ტრიფონ ჯაფარი-
ძემ ჩამოიტანა. ნ. კონდაკოვისა და დ. ბაქრაძის ჩამონათვალში არის „მაცხოვრის

1 სტატია მომზადდა ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის მიმდინარე პროექტის – „ჯრუჭის მონასტრის ისტორიის ფუნდამენტური კვლევა და მისი საგანძურის სამეცნიერო კატალოგიზაცია“-
ფარგლებში, სსიპ შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდში მოპოვებული გრანტის (FR/286/1-10/14) მეშვეობით. ამ გამოკვლევაში გამოთქმული ნებისმიერი აზრი ეკუთვნის ავტორს და, შესაძლოა, არ ასახავდეს სსიპ შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის შეხედულებებს.

ხატი, რომლის შარავანდიც პატიოსანი თველებით ყოფილა მოოჭვილი“² ვფიქრობთ, აქ სწორედ ქუთაისის მუზეუმში დაცული ხატის აღწერილობაა მოცემული.

1919 წელს ხატი აღუწერია ექვთიმე თაყაიშვილს, ნაშრომს ახლავს დ. ერმაკოვის ფოტო: „9. ხატი დიდი მაცხოვრისა, ვერცხლით შეჭედილი. მაცხოვარი გამოხატულია გამობერვით, ... მარცხენა ხელში და მაკურთხეველის მარჯვენით; აწერია ხუცურად: იო ქე, აშია მოჩუქურთმებულია ვენახის ფოთლების მსგავსად. სახე მაცხოვრისა წამლით არის დახატული. შარავანდები შემკობილია ექვსი დიდი ციმბირის წითელი ქვით, სამი დიდი აყიყით; ერთ მათგანზე, შუაში, თავში წარწერა არის; ამას გარდა, ორი აყიყი უზის ზემოთ კუთხეში და რვა პატარა თეთრი ქვა შარავანდებში აქვს კიდევ. წარწერა არა აქვს.“³

ქუთაისის მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომლის მ. ქებულაძის სტატიაში „ჯრუჭის მონასტრის ნივთ-სამკაულის ისტორიისათვის“⁴ გამოქვეყნებულია ქუთაისის სახელმწიფო ცენტრალური არქივის ვრცელი დოკუმენტი, სადაც ჩამოთვლილია ჯრუჭის მონასტრის ის საეკლესიო-სადღვთისმსახურო დანიშნულების ნივთები, რომლებიც ზურაბ სახლთუხუცესის შვილმა დავით (წერეთელი) მიტროპოლიტმა ჩაიბარა 1804 წელს და მისი მოღვაწეობის შემდგომ 23 წლიან პერიოდში ჯრუჭის მონასტერში შემატებული საგანძური. დოკუმენტში არსებულმა მონაცემებმა საშუალება მოგვცა მოგვეხდინა მაცხოვრის ხატის იდენტიფიკაცია და დაგვედგინა მისი ჯრუჭის მონასტერში შეწირვის ზუსტი თარიღი – 1818 წელი: „დაასვენა გრიგოლ წერეთელმან, ჩემმა ძმამ, ხატი მაცხოვრისა სრულიად ვერცხლით მოჭედილი, პირი დახატული, სიმაღლით არის ორი ჩარეჭი და სიგანე ჩარეჭი და სამი თითის დადება, უზის თველები: ექვსი ამათისტო და ხუთი ძველი თველები“.

მაცხოვრის ხატის ფოტო პირველად დაიბეჭდა ალბომში „ქართული ოქრომჭედლობის ძეგლები ქუთაისის მუზეუმის საგანძურიდან“⁵.

ჯრუჭის მაცხოვრის ხატი „პანტოკრატორი“ იგივე „ყოფლისმპყრობელი“ წარმოადგენს კომბინირებულ ხატს: სახე შესრულებულია ვერწერით, დანარჩენი ნაწილი კი გამოჭედილია ვერცხლის ერთიან ფირფიტაზე. ორნამენტული მოხარჩოებისათვის განკუთვნილი ვერცხლის ოთხი ფურცელი, ირიბად ჩატრილი კუთხეებით, დამაგრებულია ზემოდან. ჭედური ხატების ამ წესით მოხარჩოება, გვიანი პერიოდის რუსული ჭედური ხელოვნების გავლენით⁶ ვრცელდება საქართველოში. ამგვარად არის შესრულებული აჭის წმ. გიორგის ხატი 1763წ.⁷ ქუთაი-

2 Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Описание Памятников Древностей в Некоторых Храмах и Монастырях Грузии, Тиф., 1890, გვ. 153.

3 ექვ. თაყაიშვილი, ჯრუჭის მონასტერი და მისი სიძველეები, თბ., 2010, გვ. 55, სურ. 20.

4 მ. ქებულაძე, ჯრუჭის მონასტრის ნივთ-სამკაულის ისტორიისათვის, ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის შრომები, კრ. XXIII, ქუთ., 2013, გვ. 90, 93

5 დ. სულაბერიძე, ქართული ოქრომჭედლობის ძეგლები ქუთაისის მუზეუმის საგანძურიდან, ქუთ., 2014, გვ. 66

6 ერთ სიბრტყეში მოქცეული ჭედური ფონი და ჩარჩო, რომლის ოთხი ცალკეული ფურცელი ერთმანეთთან გადაბმულია ირიბად შეკეცილი კუთხეებით, რუსულ ხელოვნებაში ფართოდ ვრცელდება XVII საუკუნის ბოლოდან. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник, Иконы XVIII – XIX вв. (стр.1), http://www.musobl.divo.ru/coll_iconN.html

7 Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, т. 2, ტაბ. 596.

სის მუზეუმში დაცული წმ. იოანე ნათლისმცემლის ხატი, 1778წ., ოქრომჭკდელ მერაბ ვერულაშვილის ხატები (XIX საუკუნის პირველი მესამედი)⁸.

ჯრუჭის ხატზე მაცხოვარი გამოსახულია წელს ზევით, ფრონტალურად. მარცხენა ხელში მას სფერო უჭირავს, ხოლო მარჯვენით აკურთხებს, შუაზე გადაყოფილი თმა მხრებამდე ეშვება. შარავანდი დაბალი რელიეფით გამოიყოფა ფონიდან, მასზე შემორჩენილია ოთხი დიდი და ერთი პატარა თვალი. ახლავს ასომთავრული განმარტებითი წარწერის აბრივიატურა. მაცხოვრის სახე, დასავლეთ ევროპული სახვითი ხელოვნების მსგავსად რეალისტურად არის გადმოცემული - ყავისფერი, სქელი კონტურით შემოწერილი მრგვალი სახე, თვალები, ცხვირი, ვარდისფერი ტუჩები, წარბები, თმა-წვერი მოცულობითად არის დამუშავებული. ღია ჩალისფერ სახეზე ღაწვები შეფაკებულია ვარდისფერი ყირმიზით. ჯრუჭის მაცხოვარი მეტ მსგავსებას ამჟღავნებს თბილისის ხელოვნების მუზეუმში დაცულ XIX საუკუნის მაცხოვრის ხატთან. წინა საუკუნეებში შემუშავებული ხატწერის კანონიკის საპირისპიროდ, სახეზე ღია ფერის, მოთეთრო-მოყვითალო სანკირის დადება და მუქი ყავისფერი ჩრდილებით დამუშავება, თვალის რქოვანას თეთრი ფერი, ქუთუთოების, უბეების, ტუჩების მოცულობით, ფერწერულად გადმოცემა ერთიან მხატვრულ მიმართულებაზე მიუთითებს. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჯრუჭის მაცხოვრის ფერწერული სახის შესრულების დონე ჩამოუვარდება ხელოვნების მუზეუმში დაცული ხატის შედარებით კლასიკურ შესრულებას.⁹

ჯრუჭის ხატის მოჩარჩობაზე, ვაზის ორნამენტული მოტივის გადმოცემისას ოსტატი ცდილობს შეინარჩუნოს ქართული ჭედური ხელოვნების ტრადიცია. კერძოდ, ვაზის წნულის მოტივი, რომლის ხვეულებშიც ჩაწერილია სამყურა, ოთხყურა და ხუთფურცლა ფოთლები, იმეორებს წინა საუკუნეების ძეგლთა შემკულობისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ ფორმას, მაგრამ ვეღარ იმეორებს მათ სინატიფეს, დახვეწილობას, ფორმათა მკაფიოებას.¹⁰ ვაზის წნული დაბალი რელიეფით გამოიყოფა პუნსონირებული ფონიდან, ღეროები და ფოთლები ფართო მოხაზულობის მქონე გლუვზედაპირიან ორნამენტს წარმოადგენს, რომელიც ზემოდან მოკლე, ჩატრილი შტრიხებითაა დამუშავებული.

ქუთაისის ცენტრალური არქივის დოკუმენტიდან ჩანს, რომ მაცხოვრის ვერცხლის ხატი ჯრუჭის მონასტრისათვის შეუწირავს დავით მიტროპოლიტის ძმას გრიგოლ წერეთელს. ხატის ზედაპირის დეტალური დათვალიერებისას, მაცხოვრის შარავანდის მარჯვნივ, აღმოჩნდა ოსტატის მიერ დასმული წრიული ფორმის დამდა, რომელშიც ჩაწერილია მხედრული ასოები და მკაფიოდ იკითხება „ივანე“ (სურ. 2). ამგვარად, მაცხოვრის ხატის მომჭედელი არის ივანე. ყურადღება მივაქციეთ იმ გარემოებასაც, რომ ხატი ჯრუჭის მონასტერს შეწირა გრიგოლ წერეთელმა. ო. სოსელია ხელნაწერთა ინსტიტუტის ორ დოკუმენტზე (ხელნაწ. ინსტ. ფონდი SD №1447, 1461) დაყრდნობით ამბობს, რომ „გრიგოლ წერეთელს ჰყავდა შესანიშნავი ოქრომჭედელი თავის კაცი ი ვ ა ნ ე ჩიკვილაძე, რომლის ტოლი ამ ხელობის ოსტატი

8 დ. სულაბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 60, 61, 65.

9 თ. საყვარელიძე, გ. აღიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980, ტაბ. 58.

10 მაგ., XVI საუკუნის წმ. ბასილის ხატის მოჩარჩობა, მათხოჯიდან; ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის ფონის მოჭედილობა, XVII ს., Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 548, 537.

სხვაგან იშვიათად მოიძებნებოდა. სწორედ ამიტომ იყო, რომ გრიგოლ წერეთელს მისმა მამიდაშვილმა მამია V გურიელმა ერთხელ ცოტა ხნის ვადით ეს ოქრომჭედელი თხოვა¹¹. ხატმწერისა და ოქრომქანდაკების იოანე (ივანე) ჩიკვილაძის მიერ შესრულებული ხატი დაცულია ქუთაისის ისტ. მუზეუმის ფერწერული ხატებისა და საეკლესიო ნივთების ფონდში¹². მას ახლავს ასომთავრული წარწერა, რომელიც სრულად ამოკითხული აქვს გ. ბოჭორიძეს¹³: „ქ. წმიდა გიორგი, ჰე სომიწისაო, ვისურვე და გიძღვენ ხატი ესე წმინდის გიორგის. შეიწირე ჩემი ესე მსახურება და მოხე მონასა შენსა იოანე ჩიკვილაძეს და თანამეცხედრესა ჩემსა ჯაფარიძეს ქალის თუთას და ძეთა და ასულთა ჩვენთა აღსაზრდელად წელთა უფლისათ ჩვილ ან ჩვიზ“. ავტორის შენიშვნით, წელთადრიცხვის აღნიშვნა შეცდომით არის მოცემული, „ლ“-ს ნაცვლად უნდა იყოს „ზ“ და ამ შემთხვევაში ვღებულობთ – 1817 წელს, ან შესაძლოა შემწირველს სურდა დაეწერა „ლი“ – 1840წ. ჩვენი აზრით, მართებულია 1817 წელი, რადგან ივანეს მეუღლე თუთა, როგორც მისი საფლავის ეპიტაფია გვამცნობს, გარდაცვლილა 1830 წელს,¹⁴ ხატის წარწერიდან კი ცხადია, რომ ის ხატის შექმნის დროისათვის ცოცხალია.

გ. ბოჭორიძემ ასევე ამოკითხა სოფ. სომიწოს ეკლესიასთან მდებარე საფლავის ქვის მხედრული წარწერაც, რომელიც მხატვრის შესახებ მეტად საყურადღებო ბიოგრაფიულ ცნობებს შეიცავს: „ქ. აჰა საფლავსა ამას შინა მდებარე სახელმწიფო აზნაური იოანე ჩიკვილაძე შობიღან ვიყავ მქონე 60 (60) სა წლისა ვიყავ გონება მახვილი და ვისწავე წერა სამხედროთი და ჭედა ოქროისა და ვეცხლისა და გამოვხატავდი – ხატსასა ქრისტეს მაცხოვრისასა და დისა მის ყდ უხრწნელისა ღვთის მშობელისას: და თომეტთა მოციქულთა და ეკლესიათა სახმართა შევასრულებდი ვიყავ მქანდაკებელ და სხვათაცა ვასწავებდი, სამოქანდაკოთა საქმეთა ვიქმოდი და თვით ძეთა ჩემთაცა ვასწავებდ ვითარცა ძალ ედვათ დღსა რომელსა არა მოველოდი (მოწ) წარმეყანებელნი ჩემნი და განმაშორეს მყესთა და ნავთა ჩემთა და არა უწყვი სად წარვალ ანუ რა ვიქმნები აღმომკითხველნო შენდობას გვეედრები რათა თქვენცა შეგინდვენს შეცოდებანი თქვენნი რომელმან ქმნა ცანი და ქვეყანა ჩ ყ მ ა¹⁵ წელსა (=1841წ.) თებერვლის ი (=10) რიცხვსა“.¹⁶ როგორც ირკვევა, სახელმწიფო აზნაური იოანე ჩიკვილაძე მრავალმხრივ ნიჭიერი ოსტატი ყოფილა, ის არა მარტო ხატავდა, არამედ ჭედავდა, აქანდაკებდა და შეგირდებსაც გადასცემდა თავის ცოდნას. გ. ბერიშვილისა და დ. ჯაფარიძის ვარაუდით, იოანემ ხელობა

11 ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, თბ., 1981, გვ. 146.

12 ნ. სარავა, სომიწოს წმ. გიორგის ეკლესიის ხატზე ასახული წმ. დიდმოწამე გიორგის ორი სასწაული. ქ. მწვანეყვავილა, №5, ქუთ., 2014, გვ. 52-56.

13 გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, თბ., 1994, გვ. 240.

14 გ. ბერიშვილი, დ. ჯაფარიძე, ხატმწერი და ოქრომქანდაკებელი იოანე ჩიკვილაძე (ჩიკვილაძე). გაზ. „რაეო“, 12 (107), 2003, გვ. 5.

15 მითითებული თარიღიდან და ასაკიდან გამომდინარე, იოანე ჩიკვილაძე დაბადებულია 1781 წელს.

16 იქვე, გვ. 239.

წინაპართაგან ისწავლა¹⁷, აქედან გამომდინარე ის ძველი ქართული ტრადიციის გამგრძელებელია. ავტორებს აქვე მოყავთ ცნობა იმის შესახებ, რომ იმერეთის მეფე სოლომონ I-მა 1769 წელს დასაჯა რაჭის ერისთავი და მისი ყმა-მამულები გადასცა წერეთლებს. როგორც ჩანს, სწორედ ამ დროიდან რაჭველი აზნაურნი ჩიქვილაძეები ემსახურებიან იმერეთის სამეფო სახლსა და წერეთლებს. ხოლო სოლომონ II –ის კარზე სხვა წარჩინებულ თავად-აზნაურთა შორის ჩანს იოანე ჩიქვილაძე¹⁸.

სომიწოს წმ. გიორგის ხატი ფერწერულია (სურ. 3). მასზე წარმოდგენილია ორი სასწაული – „ქ. ლასიას გათავისუფლება გველეშაპისაგან“ და „ყრმა გიორგის დახსნა ბულგართა ტყვეობიდან“. ხატის ზედა მარცხენა კუთხეში დამაგრებულია წრიული ვერცხლის ჭედური მედალიონი მავდრებელი ღვთისმშობლის ნახევარფიგურული გამოსახულებით.

ჯრუჭის მაცხოვრის ჭედური ხატისაგან განსხვავებით, სომიწოს ხატზე, დაფის სიღრმეშივე არის ამოჭრილი არე სასურათე სიბრტყისათვის. მოჩარჩოებაზე ყვითელ ფონზე შავად ნაწერი ასომთავრული წარწერაა მოთავსებული, ნაწერი ლამაზი კალიგრაფიით. წმ. გიორგის ხატს ჩამუქებული კოლორიტი გააჩნია, რომელსაც „აცოცხლებს“ წმ. გიორგის მოსახამის, მეფის ასულის კაბისა და გველეშაპის ფრთების ინტენსიური წითელი ფერი. კომპოზიცია იშლება სამ ნაწილად გაყოფილ ფონზე – მუქი ყავისფერი მიწა, თეთრი შუა ნაწილი და მუქი მწვანე ცა. ხატმწერი ფონისათვის „ყრუ“, მკვრივ ტონალობას იყენებს, რომელსაც უპირისპირდება შუა ზოლისა და ცხენის ფიგურის თეთრი „ამონათება“. წმ. გიორგის მონუმენტური ფიგურის გვერდით დანარჩენ პერსონაჟთა ფიგურები მინიატურულია ჩანან. მათში მეტად არის გამოვლენილი ქართული „ხალხური“ ნაკადის მხატვრობის ნიშნები: მეფის ასულისა და ბიჭუნას (სურ. 4) ფიგურები სქემატურია, ფართო მოხაზულობის სხეულებით. ღია ჩაღისფერ სახეებზე ყირმიზი მრგვალ ლაქად არის დადებული, ხაზობრივი გადმოცემით ხასიათდება ცხვირი, თვალები, წარბები, რის გამოც ისინი უნებლიედ ბუგეულის (XVII ს.), გელათის წმ. ელიასა (XVII ს.) და სხვა „ხალხურ“ მოხატულობათა პერსონაჟებს, განსაკუთრებით ქტიტორთა ფიგურებს მოგვაგონებენ. წმ. გიორგის სახის მრგვალი ოვალი და ნაკეთები ჯრუჭის მაცხოვრის მსგავსად მსხვილი ყავისფერი კონტურით არის შემოწერილი. მოცულობის შესაქმნელად ყავისფერი ჩრდილებია გამოყენებული, ტუჩები და თვალის უბეები კი წითელი ჩრდილებით არის მოდელირებული. აღსანიშნავია, რომ მაცხოვრის სახე უფრო „პორტრეტულია“ და შედარებით „გულმოდგინედ“ დამუშავებული, ვიდრე წმ. გიორგისა.

მავდრებელი ღმრთისმშობლის (სურ. 5) „ფართო“ მოხაზულობის მქონე ნახევარფიგურა დამუშავებულია უხეში, მსხვილი ხაზებით. მას დიდი ნუშის ფორმის თვალები, მსხვილი ცხვირი და ერთი ჩაკაწრული ხაზით აღნიშნული ტუჩები აქვს. ანალოგების ძიებისას ყურადღება მივაქციეთ ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის ოქროს ფონდში დაცულ წედისის წმ. გიორგის ვერცხლის ჭედურ ხატს

17 გ. ბერიშვილი, დ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 5.

18 იქვე, გვ. 4.



(სურ. 6) ¹⁹, რომელზეც ასევე ქ. ლასიას სასწაულია გამოსახული. შესრულებს თვალსაზრისით ის ზუსტი ანალოგია როგორც სომიწოს წმ. გიორგის ხატის მედალიონისა, ასევე ჯრუჭის მაცხოვრის ხატისა. იდენტურია სახეთა შესრულების მანერა – სახასიათო დიდი ნუშის ფორმის თვალის ჭრილი, მრგვალი, შუაში წერტილით აღნიშნული კაკლით, წარბებთან გადაბმული მსხვილი ცხვირი რკალისებური ნესტოებით. სახეთა ამგვარად გადმოცემა ქართული ხალხური მხატვრობისათვის არის ნიშანდობლივი; ერთი ხაზით გადმოცემული პირის მოხაზულობა რაჭის ადრე შუა საუკუნეების ქვაზე პლასტიკის ნიმუშებზე, კერძოდ, ჯლოსუბნის რელიეფებზე გვხვდება. ჩიქვილაძის ფიგურათა დიდი თვალები, წარბებთან გადაბმული მსხვილ ნესტოებიანი ცხვირი, ერთი კლაკნილი ხაზით აღნიშნული პირი გარკვეულ მიამიტურობას, ექსპრესიულ გამომეტყველებას ანიჭებს მათ. ამგვარ გადმოცემას სწორედ ქართული ხალხური ნაკადის ოსტატთა შემოქმედებაში ვხვდებით. რელიეფური სხეულები, სახის ნაკეთების იდენტურად გადმოცემა, სამოსის დრაპირება უჩვეულოდ მსხვილი, უხეში ჩატრილი ხაზები ივანეს ჭედური ხატების ფიგურათა საერთო სახასიათო ნიშანია. გარდა ამისა, ჯრუჭის მაცხოვრისა და წედისის წმ. გიორგის ხატებზე ოსტატი ერთსა და იმავე ორნამენტულ მოტივს იყენებს. წმ. გიორგის ვაზის წნულის ზედაპირის დამუშავების ხასიათიც ანალოგიურია, იმ განსხვავებით, რომ წედისის ხატზე პერსონაჟები არღვევენ ორნამენტის ერთიანობას; ერთიანი ორნამენტული ჩარჩო ხატს მხოლოდ მარცხენა არეზე გააჩნია, ზედა ნაწილში ის „ჩატრილია“ ანგელოზის ფიგურით, ხოლო ქვედა ველზე ვაზის ხვეული მარჯვენა კუთხეს იკავებს, რომლის ზემოთ, მარჯვენა არეზე, მოთავსებულია ნაგებობის ფონზე მდგომი მეფის ასულის ფიგურა. ორივე ხატზე ფიგურები წარმოდგენილია გლუვ ფონზე, ასოთა კალიგრაფიული მსგავსებაც ერთი ოსტატის ხელზე მიუთითებს. იოანე ჩიქვილაძის ჭედურ ფიგურებს ახასიათებს პირობითობა, დამჯდარი სხეულები; მსხვილი კისერი მოუხერხებლად არის გადაბმული თავთან, თითქოს ზემოდანაა დადებული, თავის მოხაზულობა შედარებით პატარა და მრგვალია. ოსტატი დინამიკურობის მიღწევას ცდილობს ხშირი, მსხვილი ხაზების სამოსზე სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობის მეშვეობით.

ამგვარად, მხატვრულ-სტილისტური და ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისით სამივე ძეგლი ერთი და იმავე ოქრომჭედლის ნამუშევარია. გარდა ამისა, წედისის წმ. გიორგის ხატზე გველემაძის ხვეული კუდის ცენტრში, გლუვ ზედაპირზე აღბეჭდილია იგივე დამლა, რაც ჯრუჭის მაცხოვრის ხატზეა – „ივანე“ (სურ. 7)²⁰.

ჯრუჭის მონასტრის ვერცხლის სანაწილე /32x18.8x2.2/ /3173,გ.522/ (სურ. 8) ქუთაისის მუზეუმში წარმოადგინა გ. ბოჭორიძემ 1926წლის 30 სექტემბერს. ის ჯრუჭის ეკლესიის სხვა ნივთებთან ერთად ინახებოდა საჩხერის თემალმასკომის საწყობში: „5. ნაწილებიანი ხატი დაბალ ვერცხლის ბუდეში, დაზიანებული“²¹.

დავით მიტროპოლიტის სიაში მოხსენიებულია საოჯახო სანაწილე ხატი,

19 დ. სულაბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 56.

20 დამღები იმდენად მცირე ზომისაა, რომ ახლოდან დაკვირვების გარეშე რთული შესამჩნევია.

21 გ. ბოჭორიძე, იმერეთი, თბ., 1995, გვ. 232.

რომლის აღწერილობაც, დათარიღებული 1829 წლით, შეესაბამება მუზეუმში დაცულ ვერცხლის სანაწილეს: „ერთი ხატი ასვენია აქ მონასტერში, თავად წერეთლების – ჩემის ძმებისა და ჩემის ბიძაშვილებისა, საოჯახო მიძინებას ეძახიან, რომელშიდაც ასვენია წმინდანი ნაწილნი, სახელები არ ვიცით, თუ რომლის არის. ეს ხატი ხის კუბოში იჯდა და მე ვერცხლის ბუდე გავაკეთებინე. სამი თუმანი მოუნდა და იმაში ასვენია, რომელნიცა სრულებით ნაწილნი არიან თერთმეტი. პირველი არის ერთი მტკაველი და მეორე ხელის დადება ცერიაანთ. ორნი ნაწილნი თითო გოჯა და სხვა შვიდნი უმცროსნი არიან.“²² ჩანაწერის მიხედვით, სანაწილეში იყო ან წმ. ნაწილებს ფარავდა ხატი „მიძინებისა“, რომელიც თავდაპირველად იჯდა ხის ბუდეში, ხოლო 1829 წელს დავით მიტროპოლიტმა მას ვერცხლის კიდობანი გაუკეთა. ბოჭორიძის აღწერით ეს არის „ნაწილებიანი ხატი“, ქუთაისის მუზეუმის შემოსულობათა წიგნშიც იგივე სახელწოდება აქვს „ნაწილებიანი ხატი ვერცხლის ბუდეში“, თუმცა ამჟამად სანაწილე ხატის გარეშეა და ღია ხუფის შიგნით ჩანს წმ. ნაწილები. გაურკვეველია, თუ როდის დაიკარგა მიძინების ხატი.

ვერცხლის ბუდე სწორკუთხაა, თაღოვანი ზედა ნაწილით. კარს გვერდზე გააჩნია საკეტი, ხოლო ჩარჩო დაბალ რელიეფიანი მცენარეულ-ყვავილოვანი მოტივით არის შემკული. როგორც ვთქვით ხუფი ღიაა და ჩანს ათი ვერცხლის უჯრა, სამწუხაროდ, შეუძლებელია თაღოვანი ნაწილის ქვეშ მდებარე სივრცის დათვალიერება. ყუთის ზურგი და კედლები ერთიანი სქელი ვერცხლის ფირფიტისაგანაა შექმნილი, კარი და რელიეფური ორნამენტებით შემკული თაღოვანი ნაწილი კი ზემოდან არის დამაგრებული. სანაწილე უჯრები ღურსმნებით არის ჩამაგრებული და ზედა ნაპირებზე წნული ორნამენტითაა გარშემოწერილი. თაღის ცენტრალურ არეზე გამოსახულია სხივებიან წრეში ჩაწერილი ქვემოთ დაშვებული მტრედის რელიეფური ფიგურა. წრის გარეთ ქვედა მარცხენა და მარჯვენა კუთხეებში ასევე ქვემოთ დაშვებული თითო პატარა ზომის მტრედია გამოსახული, რომელთა გვერდით ფოთლიანი ყვავილია მოცემული. მტრედების სახეები პროფილშია ნაჩვენები, ხოლო სხეულები – ზედხედით. მსხვილი ჩატრილი ხაზებითა და მოკლე პარალელური შტრიხებით აღნიშნულია ფრინველთა ფრთები და ბუმბული. ასეთივე წერილი, მოკლე პარალელური ხაზებით არის დამუშავებული მცენარეული ორნამენტი – მოგრძო ფოთლების ცენტრში ჩასმული ოთხფურცლა ყვავილები შუაში წრიული გულით. ფონი მთლიანად პუნსონირებულია. ანალოგიური ტექნიკითა და სტილით არის დამუშავებული ჯრუჭის მაცხოვრისა და წედისის წმ. გიორგის ხატები, ვფიქრობთ სანაწილედ დავით მიტროპოლიტის დაკვეთით შეასრულა ოქრომჭედელმა იოანე ჩიქვილაძემ.

გ. ბოჭორიძე ასხენებს ასევე ბრპენის (ტყვიის) ბარძიმს, რომელიც სომიწოს ეკლესიაში უნახავს და ამოუკითხავს მხედრული წარწერა: „წმიდის გიორგის ჟაშკვის ბარძიმსა ვაკეთებ მე ივანე ჩიქვილაძე მსახსენებელად მეუღლით ძით და ასულით“. აღნიშნული ბარძიმი აღმოჩნდა ქუთაისის მუზეუმის ეთნოგრაფიის ფონდში (სურ. 9). მხედრული წარწერა ერთ სტრიქონად არის ამოკაწრული ფეხსადგამზე. ოსტატი აქ იხსენიებს მხოლოდ ერთ ძესა და ასულს, აქედან გამომდინარე, ის სომიწოს ხატზე ადრე უნდა იყოს შექმნილი, 1817 წლამდე.

22 მ. ქებულაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 92.

ბარძიშე არ არის ორნამენტული დეკორი.

ექვთიმე თაყაიშვილის წიგნში „ჯრუჭის მონასტერი და მისი სიძველეები“, დაბეჭდილია დ. ერმაკოვის მიერ გადაღებული ფოტოები.²³ ვედრების ტიპის ღმრთისმშობლის ხატზე დაკვირვებისას, ცხადი გახდა ოქრომჭედელ იოანე ჩიქვილაძის შესრულების სტილი და მანერა. ხატი არ გამოირჩევა დიდი ზომებით – 25X17.5. ამჟამად, ის დაცულია თბილისის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის ოქროს ფონდში²⁴ (სურ. 10-11).

ცენტრში ჩასმულია ვერცხლის ფირფიტა, რომელზეც წარმოდგენილია ფეხზე მდგომი ღმრთისმშობელი, რომელსაც ხელები ვედრების ნიშნად მარჯვნივ აქვს მიპყრობილი. სხეული ფრონტალურადაა გამოსახული, სახე – ოდნავ მიბრუნებული მარჯვნივ. არ ჩანს ფიგურის ფეხები, რადგან ფირფიტის ქვედა ნაწილი დაფარულია ჭედური აშიით. ღმრთისმშობლის მარჯვნივ და მარცხნივ, მხრების დონემდე ფონს ფარავს იგივე ორნამენტული მოტივი, ანალოგიური დამუშავებით, როგორც მოცემულია წედისის წმ. გიორგისა და ჯრუჭის მაცხოვრის ხატებზე. ოსტატი არ ცდილობს ორნამენტული რეპერტუარის გამრავალფეროვნებას და რამდენიმე ნიმუშზე, ცვლილების გარეშე იმეორებს ერთი და იმავე მოტივს. ღმრთისმშობლის ოლარზე მხოლოდ პუნსონით გამოჰყავს რომბებისაგან შემდგარი ორნამენტი, რომელთა შუაში ასევე პუნსონით ჯვრებია გამოსახული. აღსანიშნავია, რომ რომბების სპირალისებურად დახვეული ბოლოების გადმოცემისას მხატვარი არ იცავს სიმეტრიას და მოხაზულობის სიზუსტეს. ღმრთისმშობლის მხრებს ზემოთ გლუვი ფონია, რომელზეც ასომთავრული განმარტებით წარწერებია დანარჩენი ნამუშევრების ანალოგიური კალიგრაფიით შესრულებული. ღმრთისმშობლის სახისა და ხელების მოხაზულობა, კესტიკულაცია იმეორებს სომიწოს წმ. გიორგის ხატზე არსებული ვედრების ღმრთისმშობლის გამოსახულებას. ჯრუჭის ვედრების ღმრთისმშობლის სტატიკურ ფიგურას ფართო, მოუხემავე სილუეტი აქვს, ისევე, როგორც ჯრუჭის მაცხოვრის ნახევარფიგურას. სამოსის ნაკეციებიც ოსტატისათვის დამახასიათებელი მსხვილი ჩატრილი ხაზებით გადმოიცემა. საინტერესოა ფიგურისა და ორნამენტის ურთიერთმიმართება. ჩუქურთმა არ წარმოადგენს მხოლოდ ფონს ფიგურისათვის, მას ფიგურასთან ერთად თითქოს თანაბარი მნიშვნელობა ენიჭება. ღმრთისმშობლის სხეულიც დეკორის შემადგენელ ნაწილად იქცევა, რასაც გარკვეულწილად განაპირობებს სხეულისა და ორნამენტის თითქმის ერთ სიმაღლეზე ამოწევა, გლუვზედაპირიანი წნულის მსხვილი ღეროები და ფოთლები. ფიგურა „გაჭედებულია“ ორ ორნამენტულ ზოდს შორის. ამგვარად, ერთი შეხედვითაც კი აშკარაა ხატის დანარჩენ ნიმუშებთან დიდი მსგავსება, მისი კუთვნილება იოანე ჩიქვილაძისადმი ეჭვს არ ტოვებს. სამწუხაროდ, არ მოგვეცა ხატის ადგილზე დათვალიერების შესაძლებლობა, რათა გაგვერკვია არის თუ არა მასზე ოსტატის დამდა.

ღმრთისმშობლის ვერცხლის ფირფიტა და ხატის ფართო ორნამენტული

23 ექვ. თაყაიშვილი, ჯრუჭის მონასტერი და მისი სიძველეები, თბ., 2010, გვ. 48-50, სურ. 15-16.

24 ხატის ადგილსამყოფელი დავადგინეთ ხელოვნების მუზეუმის ოქროს ფონდის კურატორის ქ.ნ. ელენე კავლელაშვილის მიერ მოწოდებული ჯრუჭის მონასტრის კუთვნილი ნივთების სიის მიხედვით.

ჩარჩო სხვადასხვა პერიოდისაა. მოქრული მოჩარჩოება გამოირჩევა ნატიფი, უხვი მცენარეული მოტივებით, რომელთა შორის ჩასმულია შვიდი ვარდული, ხოლო ქვედა ველზე სამი დიდი ზომის თვალბუდე. ხატის ზურგზე ღამაზი კალიგრაფიით ასომთავრული წარწერაა, რომელიც ამოუკითხავს ექვთიმეს: „ქ. ვედრებისა: ღთისა: მშობელ მეოხ: დ მფრველ: მექმენ: მე : ქველსა: დ ნათელის:“.

ქველისა და ნათელის დროინდელი ხატი როგორც ჩანს, დაზიანდა და წერეთლების დაკვეთით ის განაახლა იოანე ჩიქვილაძემ. დოკუმენტებში არ მოიპოვება ცნობა ვედრების ხატის შეწირულობის შესახებ, რაც დააზუსტებდა შექმნის დროს. ნ. კონდაკოვისა და დ. ბაქრაძის ვარაუდით, ნათელი შესაძლებელია იყოს ხობისა და მარტვილის XIII საუკუნის ხატებზე მოხსენიებული შერგილის მეუღლე,²⁵ თუმცა ასეთ ვარაუდს ვერ დავეთანხმებით.

იოანე ჩიქვილაძის საფლავის ქვის ეპიტაფიიდან ცხადი ხდება, რომ ოქრომჭედელს მრავალი საეკლესიო ნივთი და ხატი შეუქმნია, ამ ეტაპზე შესაძლებელი გახდა ექვსი ნივთის იდენტიფიკაცია.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის მოღვაწის ოსტატ იოანე ჩიქვილაძის შემოქმედებას ეკლექტურობა ახასიათებს, რაც უცხო არ არის ამ პერიოდის ქართული საეკლესიო ხელოვნებისათვის. მის ნამუშევრებში თავს იჩენს ევროპული, რუსული და ქართული ხალხური სამხატვრო და საოქრომჭედლო ტრადიციები, თუმცა ამ გაგლენათა ფონზე ოსტატი არ კარგავს ინდივიდუალობას და მისთვის დამახასიათებელ ხელწერას.

Nino Sarava

Icons by the Silversmith Ioane Chikviladze Kept at the Kutaisi Historical Museum

Among the icons and ecclesiastical objects kept at the depositories of N. Berdzenishvili State Historical Museum in Kutaisi, four objects of the first third of the 19th c. are kept, all of them belonging to the hand of one master silversmith – Ioane Chikviladze. Comparison of some historic documents and the epitaph of a grave preserved on the cemetery of a church in the village Somitso, makes it possible to ascertain that, deceased in 1841, he, skilled in icon painting and repoussé work, a descendent of a noble family from Racha, since 1769, in service of the Imereti princes Tsereteli and quite highly valued. It was the Tseretelis, who commissioned the icon of the Saviour (1818, painted image in the silver revetment), owned by the Jruchi monastery, and a silver reliquary (1829); Ioane Chikviladze and his wife, Tuta Japaridze had donated the icon of St. George (Miracle with the Dragon and Miracle of Rescuing the Youngster, painted with repoussé framing, 1817) to Somitso church and a leaden chalice to Zhashkva church; one more, repoussé icon of St. George's Miracle with the Dragon was kept at Tsedisi church; the icon of

25 Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, Тиф., 1890, გვ. 152.

the Virgin of Supplication (its frame and back, bearing the inscription of a Kveli and Nateli, belong to other, older icon), once owned by the Jruchi monastery is at present kept in Tbilisi, in Sh. Amiranashvili State Museum of Fine Art of the Georgian National Museum.

As could be expected in his epoch, Ioane Chikviladze is quite familiar with the traditions of the 18th c. Georgian metalwork, he shares certain elements of the artistic “language” of the 16th c. mural decoration of the so called “vernacular trend” (Somitso icon), makes efforts to adopt stylistics of the Russian-European art introduced in Georgia (painting of the icon of the Saviour) and the achievements of the Russian metalwork (composition of the frame of the same icon). At the same time, alongside all this eclecticism, his works are marked with his own, individual manner.



სურ. 1. ჯრუჭის მაცხოვრის ხატი



სურ. 2. ჯრუჭის მაცხოვრის ხატი. დამლა

სურ. 3. სომიწოს წმ. გიორგის ხატი





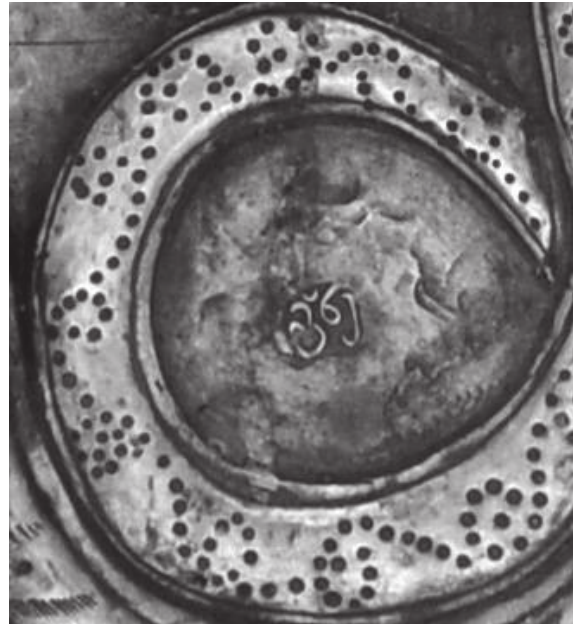
სურ. 4. სომიწოს წმ. გიორგის ხატი.
დეტალი



სურ. 5. სომიწოს წმ. გიორგის ხატი. მედალიონი



სურ. 6. წედისის წმ. გიორგის ხატი



სურ. 7. წედისის წმ. გიორგის ხატი. დამლა



სურ. 8. ჯრუჭის მონასტრის
სანაწილე



სურ. 9. სომიწოს ეკლესიის
ბარბიმი



სურ. 10. ჯრუჭის მონასტერი.
ღმრთისმშობლის ხატი



სურ. 11. ჯრუჭის მონასტერი.
ღმრთისმშობლის ხატის ზურგი



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

**თბილისის პირველი საკულტო ნაგებობა რკინაბეტონის გუმბათით – აშკენაზების
სინაგოგა**

სტატია XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე სამშენებლო ტექნოლოგიის განვითარებით გამოწვეულ ცვლილებებს ეხება, რაც პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ფაქტორებთან ერთად არა გადამწყვეტ, მაგრამ მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა არქიტექტურის ესთეტიკაზე. ამ ფაქტორთა შორის უმნიშვნელოვანესი იყო რკინაბეტონის გამოგონება, რამაც შესაძლებელი გახდა ნაგებობათა კონსტრუქციების გართულება და მათი სტრუქტურის გამრავალფეროვნება.

ამგვარი ტექნოლოგიური განვითარება ზოგადად მსოფლიოში მიმდინარე სამეცნიერო პროგრესმა განაპირობა. XIX საუკუნის ბოლოს ჩასახულმა ამ პროცესმა მოიცვა სატაძრო ნაგებობებიც. შესაძლებელი გახდა თითქმის ნებისმიერი არქიტექტურული ჩანაფიქრის განხორციელება ნაგებობათა მდგრადობის გარანტიით. ეს სიახლე სრულად აისახა შენობათა სტრუქტურაზე და მხატვრულ სახეზე. არქიტექტორებს მიეცა მეტი თავისუფლება. ამ სიახლემ საქართველოშიც სწრაფად დაიწყო დამკვიდრება. რკინაბეტონის გამოყენებით აშენდა კათოლიკური ეკლესია ბათუმში (1902 წ.)¹, მართლმადიდებელთა ეკლესიები ფოთსა (1907 წ.)² და თბილისში (1910 წ.) და სინაგოგა ასევე თბილისში³.

სამშენებლო ტექნოლოგიის განვითარების შედეგები თვალსაჩინო გახდა და სამეცნიერო პროგრესის სხვა მიღწევებთან ერთად დააჩქარა საქართველოსა და თბილისის შემობრუნება ევროპული ცივილიზაციისაკენ. ეს პროცესი გარკვეულწილად გავლენას ახდენდა კონფესიურ და ეთნიკურ იდენტობაზეც.

აქ მოკლედ შევეხები რკინა-ბეტონის გამოგონებისა და განვითარების ისტორიას და ამ კონსტრუქციებით აგებულ პირველ ტაძრებს საქართველოში. ძირითად ყურადღებას კი დავუთმობ რკინაბეტონის კონსტრუქციებით აგებულ დავით ბააზოვის სახელობის საქართველოს ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის შენობას, ყოფილ ე. წ. აშკენაზების სინაგოგას თბილისში. ეს ნაგებობა რამდენჯერმე იქნა გადაკეთებული და ფუნქცია-შეცვლილი. ამჟამად იგი რესტავრირებული და რეაბილიტირებულია⁴.

1 ბათუმის ნეოგოტიკური სტილის კათოლიკური ეკლესიის მშენებლობა 1902 წელს დასრულდა ადგილობრივი კათოლიკური მრევლისა და. სტეფანე ზუბალაშვილის დაფინანსებით.

2 ა. მიქავა, ფოთი, თბ., 1963, გვ. 41; გ. ჩიტაია, ფოთს ღვთისმშობელი იცავს, ფოთი, 2002, გვ. 46.

3 შ. ბოსტანაშვილი, სინაგოგებისა და ებრაული სასაფლაოების არქიტექტურა საქართველოში, თბ., 1998, გვ. 62; შ. ბოსტანაშვილი, დისერტაცია დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, სივრცის პოეტიკა – სინაგოგებისა და ებრაული სასაფლაოების, თბილისის ტექნიკური უნივერსიტეტი, თბ., 2008, გვ. 138.

4 1992 წელს შენობა კვლავ მუზეუმს დაუბრუნდა და მოგვიანებით გადაწყდა, რომ აღდგენილიყო

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ განსახილველი ნაგებობის გუმბათი და საბჯენი კონსტრუქციები რკინა-ბეტონისაა, რაც ამ ახალი ტექნოლოგიის გამოყენების, განსაკუთრებით კი გუმბათის სხმული რკინაბეტონით აგების, ერთ-ერთი ადრეული მაგალითია, არა მხოლოდ თბილისში, არამედ იმ პერიოდის რუსეთის იმპერიაშიცა და ევროპაშიც.

რკინაბეტონის მასობრივ გამოყენებას მშენებლობაში მხოლოდ ერთი საუკუნეზე ცოტა მეტი ხნის ისტორია აქვს. მას შემდეგ რაც ინგლისელმა მღვდელმა ჯეიმს პარკერმა 1796 წელს მიიღო პატენტი ე. წ. რომანცემენტის გამოგონებაზე და 1824 წელს ასევე ინგლისელმა ჯოზეფ ასპიდინმა ე. წ. პორტლანდცემენტის მჭიდა ნივთიერება შეიმუშავა, მიმდინარეობდა გამაღებელი მეცნიერული კვლევა ამ ახალი საამშენებლო მასალის სიმტკიცის გაუმჯობესებისათვის⁵.

1850-85 წლები ითვლება რკინა-ბეტონის კონსტრუქციების გამოგონების ხანად, ხოლო 1885-1917 წლები ამ კონსტრუქციათა ათვისების პერიოდად. 1848 წელს განხორციელდა რკინა-ბეტონის კონსტრუქციის შექმნის იდეა. ფრანგმა კონსტრუქტორმა ჯოზეფ ლუის ლამბომ ააგო რკინის არმატურიანი ცემენტის ნაგი; 1861 წელს კი, ფრანგმა მეზაღე ჟოზეფ მონიემ დააპროექტა რკინის კარკასიანი, დაცემენტებული საყვავილე კასრები; 1867 წელს ჟ. მონიეს სახელზე გაიცა პირველი პატენტი რკინა-ბეტონის გამოყენებაზე; 1861 წელს ასევე ფრანგმა ფრანსუა კუნიემ შეიმუშავა დაარმატურებული ბეტონით მშენებლობის I დებულება; 1886 წელს დამუშავდა რკინა-ბეტონის გაანგარიშების I მეთოდი და იმავე წელსვე ჩამოყალიბდა რკინა-ბეტონის წინასწარი დაძაბვის იდეა (პ. ჯეკსონი - აშშ)⁶; 1886 წელს არის დაფიქსირებული რკინაბეტონის გამოყენების პირველი შემთხვევა რუსეთში, მაგრამ იმ დროს ჯერ მხოლოდ ექსპერიმენტები მიმდინარეობდა. რკინაბეტონის საწარმოო გამოყენება უფრო მოგვიანებით დაიწყო⁷.

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე იწყება რკინა-ბეტონის კონსტრუქციის ტექნოლოგიის სწრაფი ათვისება. ამ ახალმა ტექნოლოგიამ გაუმყარა საფუძველი მოდერნის სტილს არქიტექტურაში. შექმნა ფართო სამშენებლო შესაძლებლობები და, საერთოდ, თანამედროვე არქიტექტურას დაუდო საფუძველი.

რკინაბეტონის ადრულ გამოყენებად შეიძლება ჩაითვალოს მოდერნის სტილის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ავსტრიელი არქიტექტორის ოტტო ვაგნერის მიერ დაპროექტებული სადგურის შენობა ვენის შენბრუნის პარკში – 1897 წელს. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ამ შენობაზე ორი ერთმანეთის თავზე აღმართული გუმბათია – მოზრდილი და მცირე, მსგავსად ჩვენი განსახილველი ნაგებობისა.

მისი თავდაპირველი სახე. მუხეუმის რესტავრაციის პროექტი დამუშავდა 2003 წელს, ძეგლებისა და ღირსშესანიშნავი ადგილების საერთაშორისო საბჭოს საქართველოს ეროვნული კომიტეტის მიერ. თუმცა, დავით ბაახოვის სახელობის საქართველოს ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუხეუმის შენობის რეაბილიტაცია მოხდა მხოლოდ 2014 წელს, განახლებული საადაპტაციო პროექტით (არქიტექტორ-რესტავრატორი მერაბ ბოჭოიძე).

- 5 A. P. Thurston, Parker's "Roman" Cement, Transactions of the Newcomen Society 1939 (Newcomen Society).
- 6 Major A. J. Francis, The Cement Industry 1796-1914. A History, 1977, Devon UK, North Pomfret Vermont US, North Vancouver Canada.
- 7 В. Баиков, Железобетонные конструкции, М., 1976.

ნიშანდობლივია, რომ საქართველო არ ჩამორჩებოდა ევროპის საამშენებლო ტექნოლოგიებს და თითქმის იმავდროულად, რუსეთის დიდ ქალაქებთან ერთად, ეს ტექნოლოგიური სიახლე საქართველოს ქალაქებშიც გადიოდა აპრობაციას.

რკინა-ბეტონის კონსტრუქციები ბათუმის კათოლიკურ (1902 წ.) და ფოთის (1907 წ.)⁸ ეკლესიების შემდეგ გამოყენებულ იქნა თბილისის ქაშუეთის წმიდა გიორგის ეკლესიაში. ის სამთავისის ტაძრის რემინისცენციით დაპროექტდა (არქიტექტორი ლეოპოლდ ბილფელდი, ინჟინერი ანჯელო ანდრეოლეტი). საძირკველში მოეწყო რკინაბეტონის ფილა და მთელი ნაგებობა მას დაეფუძნა. I სართულის ჭერის გადახურვა შეიკრა ლითონის კარკასით⁹.

რკინაბეტონი იქნა გამოყენებული თბილისის აშკენაზების სინაგოგის ასაგებადაც. საგულისხმოა, რომ რკინაბეტონის გამოყენებამ სინაგოგის ამშენებელს შესაძლებლობა მისცა თავისუფლად ემოქმედა და მისთვის სასურველი სტრუქტურა დაეპროექტებია.

აქ საგულისხმოა ერთი გარემოება. რუსეთის იმპერიაში ზოგადად და საქართველოში კერძოდ, მართლმადიდებელთა ეკლესიების მშენებლობის ან გადაკეთების დროს ცენტრალური საეკლესიო მმართველობა რეგულაციას აწესებდა და მოითხოვდა, რომ ეკლესიები რუსულ-ბიზანტიური სტილით აშენებულიყო. სხვა შემთხვევებში კი, მაგალითად კათოლიკური ან გრიგორიანული ეკლესიების მშენებლობისას დამპროექტებლებს მეტი თავისუფლება ეძლეოდათ. იგივე დამოკიდებულება იყო სინაგოგების მიმართაც და მათ გარეგნულ სახეს თანადროული სამშენებლო ტექნოლოგიები და არსებული სტილისტიკა განსაზღვრავდა. აშკენაზების სინაგოგის შემთხვევაშიც ახალმა ტექნოლოგიამ ახალი და საინტერესო სტრუქტურა განაპირობა და ჩვენთვისაც ეს ნაგებობა ამ კუთხით არის მნიშვნელოვანი – ტაძრის სტრუქტურის საინტერესო და ორიგინალური გადაწყვეტით. ამასთან, სინაგოგა აგებულია ადგილობრივი სამშენებლო ხელოვნებითა და ევროპული სტილის ნაზავით და მისი შესწავლის დროს საინტერესო საარქივო-ისტორიული დეტალები გამოვლინდა, რისი წარმოჩენაც ვფიქრობ, საინტერესო იქნება ამ პერიოდის თბილისის არქიტექტურის ისტორიისთვის. ნაგებობის შესწავლა მოხდა მისი რესტავრაციისა და ადაპტაციის პროცესში¹⁰.

8 ფოთის ეკლესია რკინაბეტონით აგებული ამ მასშტაბის ერთ-ერთი პირველი ნაგებობა იყო იმდროინდელ რუსეთის იმპერიაში და რკინაბეტონით გუმბათის გადახურვის პირველი შემთხვევა საქართველოში. ბიზანტიური სტილის ეს გუმბათიანი ტაძარი აშენდა 1907 წელს ნიკო ნიკოლაძის თაოსნობით. იგი წარმოადგენდა კონსტანტინოპოლის ჰაგია სოფიის შემცირებულ ასლს. პროექტი დამტკიცდა 20.12.1905 (არქიტექტორები ა. ზელენკო, რ. მარფელდი, ინჟინრები მ. კურილენკო და პ. დიმიტრიევი). მშენებლობა ერთი წლისა და სამი თვის განმავლობაში მიმდინარეობდა. საბჭოთა პერიოდში ეკლესია თვატრად გადაკეთდა (არქიტ. ა. კალვინი). ამჟამად ეკლესია აღდგენილია თავდაპირველი სახით. არქიტექტორ-რესტავრატორი მ. გელაშვილი.

9 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 2, თბ., 1963, გვ. 87; თ. გერსამია, თბილისის ქაშუეთის წმიდა გიორგის ახალი ეკლესია, საქართველოს სიძველენი, 17, თბ., 2014, გვ. 312; კ. ცინცაძე, ქაშუეთის წმიდის გიორგის ეკლესია ტფილისში, თბ., 1994, გვ. 37.

10 მუხეშვი, ყოფ. სინაგოგა, მდებარეობს ანტონ კათალიკოსის ქ. №3, თავისუფლების მოედნის მახლობლად, კოტე აფხაზის ქუჩის ზედა უბანში, აბესაძის ქუჩის (სამეფო თვატრის) უკან.

სინაგოგის მოკლე აღწერა

გარეთა აბრისი მრავალკუთხაა, ინტერიერის ცენტრალური სივრცე კი წრიული. წრიული სივრცის პერიმეტრზე, 8 წყვილ თავისუფლად მდგომ სვეტზე დაფუძნებულია გუმბათი. ამგვარად, შექმნილია მართკუთხა კორპუსი (აგურის წყობით), უკანა მხრიდან ტეხილი სამკუთხა შევრილით და სიმაღლეში შეწყვილებული რკინაბეტონის ორი გუმბათით ცენტრში. ნაგებობა 20მ-ის სიგრძე-სიგანისაა. გუმბათის წვერამდე კი 21მ-ია. შენობა ქუჩის პირზე დგას, მჭიდრო განაშენიანებაში. ამჟამად სამხრეთით მდებარე საცხოვრებელი სახლები დანგრეულია (ნახანძრალია). ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან კი შემორჩენილია აქ მანამდე მდგომი სინაგოგის აგურის კედელი თაღების ნაშთებით.

ისტორიული ცნობები

დიმიტრი ბაქრაძე თბილისში 1870 წლისთვის 2 სინაგოგას მიუთითებს¹¹. ორი სინაგოგაა აღნიშნული XIX-XX საუკუნეების მიჯნის თბილისის გეგმებზეც¹². აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ XIX საუკუნის ბოლოს ებრაელთა ჩიხის მახლობლად 2 სინაგოგა არსებობდა, ძველი – ამ ჩიხისა და აკიმოვის (დღეს ანტონ კათალიკოსის, ყოფ. ივანიძის) ქუჩის კუთხეში და ახალი – აკიმოვის და ზაქარიას (დღეს ვახტანგ ბერიძის, ყოფ. ხოდაშენის) ქუჩების გასაყარზე. ახალი სინაგოგა აკიმოვის ქუჩაზე 1887 წელს გახსნილა¹³.

XX საუკუნის დასაწყისში ძველი სინაგოგა უკვე აღარ მოიხსენიება და აღნიშნავენ მხოლოდ ახალს – დღევანდელი მუზეუმის ადგილას. ეს ნაგებობა ჩანს თბილისის XIX-XX საუკუნეების მიჯნის საარქივო ფოტოებზეც. იგი მოზრდილი წაგრძელებული შენობაა ორქანობიანი გადახურვით და მიმართულია

სინაგოგა 1941 წლამდე მოქმედი იყო. შემდეგ დაიხურა და შენობა გადაეცა ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმს. 1952 წელს გადააკეთდა საერთო საცხოვრებლად. შენობაში ჩააშენეს 3 სართული, გადახურული შევლერებით და რკინაბეტონის კოჭებით. მათ საყრდენად გამოიყენებოდა სარდაფის შუა ნაწილიდან აღმართული ოთხი მართკუთხა ბეტონის ბოძი. I სართული 4.60 მ-ის სიმაღლისა იყო და აღწევდა მრგვალი გალერეის დონემდე. II სართული 3მ. იყო და ადიოდა შენობის საერთო სახურავამდე III სართული კი მოწყობილი იყო გუმბათში და მისი კოჭებიანი გადახურვა კვეთდა გუმბათის ყველს მრგვალი სარკმლების შუა ნიშნულამდე. III სართულზე ასასვლელი კიბე კი მეორე სართულზე იყო მოწყობილი სამხრეთ აფსიდთან.

- 11 Д. Бакрадзе, Н. Бердзенов, Тифлис в историческом и этнографическом отношениях, С-Пт, 1870, გვ. 130.
- 12 თბილისის 1884წ. გეგმაზე რომელიც შესწორებულია 1898 წ., აღნიშნულია ახალი და ძველი სინაგოგოგა. ახალი, ანტონ კათალიკოსის (იმდროინდელ აკიმოვის) ქუჩაზე დღევანდელი მუზეუმის ადგილასაა მონიშნული №68-ით, ძველი კი, ქუჩის მოპირდაპირე მხარეს, ოღნავ მოშორებით – №69. 1902 წ. თბილისის გეგმის ექსპლიკაციაშიც ორთავეა აღნიშნული, №61 – ახალი და №62 – ძველი, მაგრამ გეგმაზე მხოლოდ ახალი ჩანს 61-ე ნომრით, ძველი კი არა. 1903/4 წწ-ის თბილისის გეგმაზე, რომელიც შესწორებულია 1906 წ., ძველი სინაგოგა უკვე აღარც ექსპლიკაციაშია მოხსენიებული და მონიშნულია მხოლოდ ერთი სინაგოგა ანუ ახალი №133-ით. ანალოგიურია 1924 წ. თბილისის გეგმა. აქაც მხოლოდ ერთი სინაგოგაა აღნიშნული, იმავე ადგილას აკიმოვის ქუჩაზე. იმავე გეგმაზე ებრაელთა ჩიხის სახელწოდებითაა მოხსენიებული ის ჩიხი, რომლის კუთხეშიც აღრინდელ გეგმებზე ძველი სინაგოგა იყო მონიშნული.
- 13 გაზ. “Кавказ”, 03.09.1887. გაზეთში აღნიშნულია, რომ აკიმოვის ქუჩაზე გაიხსნა ახალი სინაგოგა, ორი განყოფილებით – ქალთა და მამაკაცთა, რომელშიც 500 კაცზე მეტი ეტეოდა.

სამხრეთ-ჩრდილოეთის ღერძზე. ჩვენს ხელთ არსებული ქრონოლოგურად უკანასკნელი საარქივო ფოტო 1911 წელსაა გადაღებული ს. პროკუდინ-გორსკის მიერ. ამ ფოტოზე ახალი სინაგოგა ორქანობიანია და გუმბათიანი სინაგოგა ჯერ კიდევ არ არის აშენებული. საარქივო მასალებით ირკვევა, რომ ეს ახალი სამლოცველოც დაზიანებულია და გადაუწვევიათ მისი გადაკეთება. თუმცა, საბოლოოდ მის ნაცვლად ახალი გუმბათიანი სინაგოგა აუგიათ. ეს ცნობები დაცულია საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალურ არქივში.

საარქივო მასალები

საისტორიო ცენტრალური არქივის ფონდი №204. საქმე №1315. О постройке в г. Тифлисе 2-ой еврейской молельни – ტფილისის ებრაელთა მეორე სამლოცველოს აგების შესახებ.

საქმეში აღნიშნულია, რომ 09.04.1901წ. თბილისის II სინაგოგის მესვეურებს საგუბერნიო მმართველობისთვის გადაუციათ სინაგოგის გადაკეთების ინჟინერ ანტონოვისეული პროექტი. იგი არ დაუმტკიცებიათ და II სინაგოგის მამასახლის შ. ხადორსკის ეს პროექტი 17. 02. 1903წ. ხელმეორედ გადაუგზავნა საამშენებლო კომისიისათვის. 20 თებერვალს მიუციათ ახალი სამლოცველოს აგების უფლება ძველი, იმჟამად აღებული სამლოცველო სახლის მაგივრად, ოღონდ იმ პირობით, რომ ნაგებობისთვის აღარ ეწოდებინათ სინაგოგა. შ. ხადორსკი დათანხმებულა ყოფილ II სინაგოგისთვის ამიერიდან I სამლოცველო დაერქმია. საქმეში არც პროექტია თანდართული და არც ის – განხორციელდა თუ არა ეს პროექტი. ამ საქმიდან შეგვიძლია მხოლოდ ის დავასკვნათ, რომ 1903 წლისთვის თბილისელი ებრაელებისთვის ე. წ. „ახალი სინაგოგის“ გადაკეთების უფლება მიუციათ.

შემდეგი საქმე დათარიღებულია 1913 წლით. ფონდი №204, საქმე №1834. Об утверждении проекта на пристройку к зданию еврейской синагоги в г. Тифлисе – ებრაელთა სინაგოგის შენობაზე მიშენების პროექტის დამტკიცების შესახებ.

საქმეში აღნიშნულია, რომ საგუბერნიო მმართველობის საამშენებლო განყოფილებაში შესულა აკიმოვის ქუჩაზე მდებარე სინაგოგაზე მიშენების პროექტი. იქვე ნათქვამია, რომ სინაგოგის ძველი შენობა იმდენად დაძველებული ყოფილა, რომ მასზე ახალის მიშენება ალბათ ვერც მოხერხდებოდა.

ამავე საქმეში დაცულია პროექტის ნახაზები:

სინაგოგას სიტუაციური გეგმა; ფასადი აკიმოვის ქუჩიდან; ფასადი ზაქარიას შესახვევიდან; განივი ჭრილი; I სართულის გეგმა; II სართულის გეგმა.

სიტუაციურ გეგმაზე ნაგებობა დატანილია ზაქარიას (ვახტანგ ბერიძის) და აკიმოვის (ანტონ კათალიკოსის) ქუჩების კუთხის სიღრმეში. იგი წარმოადგენს ცენტრში კარვისებური გუმბათით დასრულებულ წაგრძელებულ მართკუთხედს, რომელსაც აკიმოვის ქუჩისკენ აქვს ოდნავ დაბალი, ასევე მართკუთხა მინაშენი.

ნაგებობა ორსართულიანია. I სართული მართკუთხა დარბაზია. II სართულის ფლანგებზე ღრმა შიდა აივნებია. აივანზე ასასვლელი კიბის უჯრედი შენობის უკანა, ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეშია დატანილი¹⁴. საპარადო შესასვლელი

14 დღეს სწორედ ამ კიბის უჯრედის აგურის კედელია შემორჩენილი სინაგოგის კუთხესთან.

მოწყობილია მინაშენში, აკიმოვის ქუჩის მხრიდან. მინაშენიც ორსართულიანია. II სართული (საქალებო) აქ მთლიანად გახსნილია დარბაზისკენ. ასასვლელი კიბის უჯრედები დატანილია მინაშენის გვერდებზე.

შენობის სტილი ნეომავრული არქიტექტურის ელემენტებს შეიცავს (კარვისებური გუმბათი, დაკბილული ლავგარდნები, შეისრულტიმპანიანი ცენტრალური შესასვლელი, კედლის კუთხეების ვიწრო სვეტები ისრისებური მცირე გუმბათებით). ორნამენტაციაში ებრაული სიმბოლიკაც არის ჩართული – ექვსქიმიანი ვარსკვლავის ფორმის დიობები. ეს პროექტი, როგორც ჩანს, არ განხორციელებულა, რის შესახებაც ვგებულობთ მომდევნო საქმიდან.

ფონდი №204, საქმე №1889, Постройка Тифлисской первой синагоги в г. Тифлисе на углу Акимовской ул. и Захаревского переулка – 1914 – ტფილისის პირველი სინაგოგის მშენებლობა ტფილისში აკიმოვის ქუჩისა და ზაქარიას შესახვევის კუთხეში.

ამ საქმეში აღნიშნულია, რომ თბილისის I სინაგოგის სამეურნეო მმართველობას გაძნელება 1913 წლის პროექტის განხორციელება, რადგან იგი „არ მოდიოდა შესაბამისობაში საამშენებლო ადგილთან“. ამიტომ სინაგოგის საამშენებლო კომისიას დაუშუშავებია ადგილზე უფრო მოხერხებულად მორგებული და უფრო დიდი მოცულობის სინაგოგის პროექტი. სინაგოგის მმართველობის თავმჯდომარე მარკ მაიდილსონს პროექტის განხილვა დაუვალება ინჟინერ კალგინისთვის. მას პროექტი მოსწონებია და საგუბერნიო მმართველობას თბილისის I სინაგოგის ეს ახალი პროექტი დაუმტკიცებია 1914 წლის 20 ივნისს.

საქმეში თანდართულია განმარტებითი ბარათი, სადაც აღნიშნულია თუ როგორ და რა მასალით აპირებდნენ სინაგოგის მშენებლობას: „საპროექტო სინაგოგის აშენება განსაზღვრულია აგურით კირის ხსნარზე. საძირკველი სარდაფის ქვემოთ დაფუძნდება ბოძებზე 6.3 პ.ს. სიღრმეზე მყარ გრუნტამდე. ორმოს კვეთის ზომები 0.6X0.6 პ.ს. დაბჯენის წნევა 1კგ. კგ. სანტიმეტრზე. სინაგოგის I სართული დაიტევს 280, II სართული კი 250 ადამიანს. მთავარი გასასვლელი იქნება 3 არშინი და ორი გვერდითი გასასვლელი ხანძრის შემთხვევაში, თითოეული 0.7 პ.ს. სართულშუა გადახურვები, გუმბათი და სარდაფის გადახურვა რკინაბეტონის კონსტრუქციის, რომელთა გათვლები ჩემს მიერ იქნება წარმოდგენილი. სინაგოგის მშენებლობა იქნება ჩემი გულისყურითანი მეთვალყურეობითა და პასუხისმგებლობით“ (ხელმოწერა გაურკვეველია).

იქვე მოცემულია ხელწერილი: ქვემოთ ხელმომწერი, საგუბერნიო სამმართველოს სამშენებლო განყოფილების წინაშე ვდებ ხელწერილს, რომ დროულად ჩავაბარებ კამარის, სვეტების და გალერეა-აივნის გაანგარიშებას, ებრაელთა სინაგოგის პროექტისათვის.

როგორც ვხედავთ, ამ ჩანაწერებში ლაპარაკია აგურის ნაგებობაზე, რომლის შიდა გადახურვების მოწყობა რკინა-ბეტონის კონსტრუქციებით იყო განსაზღვრული. საქმეში არ არის აღნიშნული, თუ რეალურად როდის დაიწყო და დამთავრდა ამ სინაგოგის მშენებლობა¹⁵. თუმცა სავარაუდოა, რომ მშენებლობა მალევე დასრულდებოდა, რადგან 1914 წლის შემოდგომაზე დაიწყო

15 გაზ. “Кавказ”, 24.06.1914. გაზეთში აღნიშნულია, რომ აკიმოვის ქუჩაზე სინაგოგის საძირკველის ჩაყრას 22 ივნისს მრავალი ადამიანი დაესწრო და შეგროვდა შემოწირულობა 32 000 მანეთამდე.

I მსოფლიო ომი, რასაც მოჰყვა რევოლუციები და ეკონომიკური კრიზისი, ყოველ შემთხვევაში, ეს ცნობები საშუალებას გვაძლევს განვაცხადოთ, რომ აქ მოცემულია ჩვენს მიერ განსახილველი, ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის დღევანდელი შენობის თავდაპირველი პროექტი, რომელიც უნდა განხორციელებულიყო XX საუკუნის ათიან წლებში.

სინაგოგების მშენებლობის მოკლე ისტორია

სამეცნიერო ლიტერატურიდან ცნობილია, რომ სამლოცველო სახლის ანუ საკრებულოს (სინაგოგა) აგების ტრადიცია მკვიდრდება ებრაელების ბაბილონის ტყვეობიდან დაბრუნების შემდეგ – ძვ. წ. 538 წელს. ამ დროიდან ტაძარში ღოცვის და თორას კითხვის უფლება ეძლეოდა ნებისმიერ სრულწლოვან მორწმუნე მამაკაცს, მაშინ როცა ადრინდელ ტაძარში ამის უფლება მხოლოდ მღვდელმთავრებს ჰქონდათ.

ამ პერიოდის სამლოცველოები მრავლად ყოფილა აგებული ისრაელში, კილიკიასა და ეგვიპტეში, მაგრამ, სამწუხაროდ, არც ერთი მათგანი არ შემორჩენილა. ცნობილია მხოლოდ, რომ ტაძარი სხვა შენობებზე მაღალი უნდა ყოფილიყო და მთავარი ფასადით მიმართული იერუსალიმისკენ, ვინაიდან წინასწარმეტყველი დანიელი ღოცვის დროს პირით იერუსალიმისაკენ დგებოდა. ახ. წ. 70 წელს რომაელებმა ხელმეორედ დაანგრიეს იერუსალიმის აღდგენილი ტაძარი და დაიწყო ებრაელთა დენის მრავალსაუკუნოვანი პერიოდი, რამაც მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია სინაგოგათა არქიტექტურაზე. ამ დროიდან სინაგოგა სამლოცველოც არის და საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილც, სადაც თორას კითხვის გარდა მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ საქმეებსაც არჩევდნენ.

V საუკუნიდან ებრაელებს დიდი ხნის განმავლობაში საერთოდ აკრძალათ სინაგოგების მშენებლობა და ძველი შენობების აღდგენაც კი. ამიტომ მათ დაკარგეს ადრეული დიდებულება. ებრაული საზოგადოება კმაყოფილდებოდა უბრალო, მცირე შენობებით, სადაც საშუალება ექნებოდათ განემტკიცებინათ თვითმყოფადობა და არ დაეკარგათ სულიერი კავშირი ეროვნულ ტრადიციებთან. გარეგნულად ეს შენობები არ გამოირჩეოდა სხვა ნაგებობებისგან, თუმცა სტრუქტურულად მაინც ინარჩუნებდნენ ძველ ტრადიციას.

შუა საუკუნეების მანძილზე თანდათან ჩამოყალიბდა სინაგოგის სტრუქტურა და მისი საფასადო სახე. გარეგან სახეზე დიდი გავლენა მოახდინა იმ გარემოებამ, რომ ებრაელები გაფანტული იყვნენ მსოფლოს სხვადასხვა სახელმწიფოში და სინაგოგათა ფასადებში ნათლად აისახა ამა თუ იმ ქვეყნის ადგილობრივი არქიტექტურული ტრადიცია. ამიტომ სინაგოგათა გარეგანი სახე ეკლექტურია. მათ ხუროთმოძღვრულ სხეულში შეხავებულია რომანული, გოთური, ნეოკლასიციზტური, ნეომაგრიული, ჩრდილოევროპული, რუსული, და იაპონური ხუროთმოძღვრების სტილთა ნაზავიც კი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სინაგოგათა ზოგადი სახე მეტ-ნაკლებად ერთნაირია, გამომდინარე გეგმარებითი სტრუქტურიდან. ამასთან, სხვადასხვა ოდენობით გამოყენებულია ებრაული სიმბოლიკაც – ექვსქიმიანი ვარსკვლავები, იუდას ღომი და სხვა¹⁶.

16 C. Krinsky, Synagogues of Europe. New York, 1996.

სინაგოგათა გეგმა ძირითადად მართკუთხაა, ხშირად ირეგულარული. რადგან მორგებულია ადგილმდებარეობას. მათი უმეტესობა ორქანობიანია, თუმცა გვხვდება გუმბათიანი მაგალითებიც – რომი, ფლორენცია, სოფია, ბუდაპეშტი, სარაევო (გამორიცხულია ჯვარგუმბათიანი ფორმა). მთავარ შესასვლელს ხშირად ფრონტონი და სვეტნარი აქვს. შესასვლელიდან ვხვდებით ვესტიბულში, რომლის გვერდებზე კიბის უჯრედებია II სართულზე ასასვლელად, სადაც საქალებო გალერეაა – აზარა, ე. წ. „ყეზრათ ნაშიმ“. ვესტიბულიდან შევიდვიართ მთავარ დარბაზში. გვერდებზე ანტრესოლურად, ზემოთ ნახსენები ხის მოაჯირიანი, ან რკინის ცხაურიანი საქალებო გალერეა შემოუყვება. გალერეაში ასასვლელი კიბის უჯრედი ზოგჯერ უკანა კედელშია დატანილი. შესასვლელის მოპირდაპირე კედელთან, ღრმა ნიშაში ან ნახევარწრიულ აფსიდში მოთავსებულია წმინდა კიდობანი – **Aron ha-kodesh**-ი. კიდობნის წინ უძველეს სამლოცველოებში მუდმივად ენთო შეიდსანთლიანი ღამპარი – **Menora**, მოგვიანებით კი იგი შეცვალა ხანუკას დღესასწაულზე ასანთებმა ცხრასანთლიანმა ღამპარმა – **Menoram Hanuka**. ხანდახან ეს ნიშა ან აფსიდა დაფარულია მორთული კრეტსაბმელით (ფარდა). ინტერიერის ეს ნაწილი, როგორც წესი, მთავარი არქიტექტურული ელემენტია და სხვადასხვა ქვეყნების სინაგოგებში მიმართული უნდა ყოფილიყო იერუსალიმისკენ (საქართველოში სამხრეთისკენ). ზოგჯერ კიდობნის წინ აღმართულია ხით და ძვირფასი მასალით ინკრუსტირებული თეჯირი. კიდობანთან იდგა ამბიონი ქადაგებისათვის და იქვე ორი ტაბლა. ადრეულ სამლოცველოებში დარბაზის ცენტრში იდგა, მოხარატებულ ხის მოაჯირიანი, საფეხურებიანი, ოვალური პლათფორმა – **Almemar**-ი ანუ თება (არაბული **al-mimbar** – სკამი), საიდანაც იკითხებოდა თორა და რომლის ირგვლივაც ჩამოსასხდომებზე განლაგდებოდა მორწმუნე საზოგადოება. მოგვიანებით აღმიმარმა კიდობნისკენ გადაიწია, დარბაზის მთელი სივრცე კი მლოცველთა მერხების რიგებმა დაიკავა (განივად, როგორც კათოლიკურ ეკლესიებში). სინაგოგასთან ეზოში გამოყოფილი იყო სხვადასხვა სათაესი: მღვდლის ოთახი, კანტორის ოთახი, სარიტუალო განბანვის ოთახი, სამეურნეო კუთხე, ფრინველისა და საქონლის გასაპუტი ოთახი, მაცის საცხობი, გუნდის ოთახი, საკლასო ოთახები, საპირფარეშოები და სხვ. ამგვარი ფუნქციური გეგმარება აუცილებელი იყო სინაგოგებისათვის, თუმცა ხშირად გვხვდება სხვადასხვა გარემოებებით გამოწვეული არქიტექტურულ-გეგმარებითი მოდიფიკაციები.

საქართველოში სინაგოგები უძველესი დროიდანაა დადასტურებული. ისტორიული წყაროებიდან ცნობილია, რომ საქართველოში თავშეფარებულ ებრაელებს სალოცავები ჰქონდათ ურბნისა და მცხეთაში. „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ გვამცნობს, რომ წმინდა ნინოს ერთი თვე დაუყვია ურბნისელ ებრაელებთან: „მოვედ ბაგინსა ჰურიათასა ენისათუს ებრაელებისა“ – გვაუწყებს ნეტარი ქალწული¹⁷. სალოცავი ჰქონდათ ებრაელებს მცხეთაშიც. წმ. ნინოს მიერ ნათელდებული ებრაელი აბიათარი: „იყო პირველ მღვდელი ბაგინსა შინა

17 შატბერდის კრებული, მოქცევაჲ ქართლისაჲ, თბ., 1979, გვ. 234.



პურიათასა მცხეთას“¹⁸. სინაგოგები დღესაც მრავლადაა საქართველოში – ონში, ქუთაისში, ახალციხეში, ცხინვალში, ვანში, კულაშში, ბანდაში და სხვ¹⁹.

მუზეუმის შენობის სტრუქტურა

ნაგებობა სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ არის მიმართული და გარკვეულწილად აკმაყოფილებს სინაგოგათა ტრადიციულ დამხრობას იერუსალიმისაკენ ანუ საქართველოს შემთხვევაში სამხრეთისკენ. სინაგოგის არქიტექტურული სტრუქტურა თითქოს ტრადიციულია – მართკუთხა ნაგებობა (უკანა მხრიდან ტეხილი სამკუთხა შეფერილით), სვეტებიანი შესასვლელით მოკლე ფასადზე; იქვე განიერი ვესტიბიული, მის მარცხნივ ოვალური შიანი დიდი ოთახი, ხოლო მარჯვნივ ასეთივე ფორმის სივრცე, სადაც მოწყობილია ოვალური კიბის უჯრედი ვესტიბიულის მეორე სართულზე ასასვლელად. ვესტიბიულს პირდაპირ ემიჯნება დიდი სალოცავი დარბაზი. თუმცა, ამ დარბაზის სივრცე არატრადიციულია. შენობის მრავალკუთხა გარე მასაში ჩახაზულია წრიული ინტერიერი. შიდა სივრცის ამგვარი გადაწყვეტა სხვა სინაგოგებში იშვიათია²⁰.

საგულისხმოა, რომ სივრცის ამგვარი მოწყობის საშუალება სინაგოგის მშენებელს მისცა ტექნოლოგიურმა სიახლემ – რკინა-ბეტონის კონსტრუქციებმა. შენობას ინტერიერის მთელ პერიმეტრზე, დაახლოებით 4 მ. სიმაღლის წრიული სარდაფი აქვს. გუმბათის საყრდენი 8 შეწყვილებული რკინა-ბეტონის სვეტის წერტილოვანი საძირკვლები სარდაფშია მოწყობილი. სარდაფის სართული გადახურულია რკინაბეტონისვე 15 სმ. სისქის წრიული ფილით, რომელიც ცენტრში ასევე რკინაბეტონის წახნაგებიან დედაბოძს ეყრდნობა. სარდაფშივე იწყება და შენობას მთელ სიმაღლეზე (გუმბათამდე) აჰყვება სამი ნახევარწრიული, კონქებით დასრულებული აფსიდა, რომლებიც ზრდიან დარბაზის სივრცეს. ორი მათგანი პროპორციულადაა დატანილი წრიული ინტერიერის ჩრდილო-აღმოსავლეთ და ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილებში და ესაზღვრება ვესტიბიულის გვერდით ოთახებს, მესამე კი, მრგვალი დარბაზის სამხრეთ ცენტრალურ ნაწილში, ვესტიბიულის მოპირდაპირე კედლის სისქეშია მოქცეული. ეს აფსიდა სამხრეთი ფასადის სამკუთხა შეფერილი კედლის ცენტრშია მოთავსებული. იქვე, ამ სამკუთხა მონაკვეთის მარჯვენა ფერდში დატანილია მეორე სართულზე ასასვლელი, წაგრძელებული ფორმის კიბის უჯრედი. ამგვარად, აგურის ფასადებიანი მრავალკუთხა კედლები ერთგვარ კარკასულ ჩარჩოდ არის შეკრული და ორგანულად არ ებმის ცენტრალურ სისტემას – რვა შეწყვილებულ სვეტზე დაფუძნებულ სიმრგვალეს. ანუ გუმბათი მხოლოდ ამ სვეტებს ეყრდნობა და მისი სიმძიმის დატვირთვა გარეთა კედლებზე არ ნაწილდება. ეს ორი კონსტრუქცია ერთმანეთს უკავშირდება რამდენიმე სიბრტყეში:

18 იქვე, 346.

19 თბილისში ამჟამად ორი მოქმედი სინაგოგაა. შ. ბოსტანაშვილი, სინაგოგებისა და..., თბ. 1998, გვ. 62.

20 მრავალწახნაგაა ო. ვაგნერის მიერ 1872 წელს დაპროექტებული ბუდაპეშტის ე. წ. რამბაშის ქუჩის სინაგოგის ინტერიერი. ასევე სოფის სინაგოგა (არქიტ. ფრიდრიხ გრუზნანგერი, 1909წ).



1. სარდაფის გადამხურავი ფილის გარეთა წრის მომრგვალება ჩამონტაჟებულში და ჩამოდებულია შიგნიდან მომრგვალებულ საფასადო კედელში;
2. იმავე კედელშია ჩამონტაჟებული მეორე სართულის წრიული გაღვრის (საქალებო) სიმრგვალე;
3. ასეთივე პოზიციაშია რგოლი ერთი სართულით მაღლა, სახურავის დონეზე. ეს წრიული ფილა ფაქტობრივად წარმოადგენს მრგვალი ინტერიერის თარაზულ გადახურვას. იგი გუმბათის ორი მეტრი სიმაღლის ყელის ქვედა ნიშნულზეა შემოსაღტული. ინტერიერისკენ კი ეს ორთავე წრიული ფილა და სარდაფის გადახურვა ეყრდნობა სინაგოგის წრიული სივრცის შიდა პერიმეტრზე დატანილ 8 შეწყვილებულ სვეტს. ეს სვეტები ამ საყრდენ წერტილებში, სამ სასიმაღლო დონეზე, რთულპროფილიანი კაპიტელებით არის დასრულებული.

მეორე სართულზე ავღივართ, ვესტიბულის გვერდითა კიბით და ასევე კიბის უჯრედით, რომელიც დატანებულია სამხრეთ კედელში.

ამგვარად, ჩვენ თვალწინაა გარემოში ოსტატურად ჩაწერილი აგურის შეუღესავი წყობის ნაგებობა, მოდერნის ესთეტიკის ინტერიერით, და დასრულებული ორმაგი გუმბათით. სინაგოგის პროექტის ავტორი არ არის ცნობილი. თუმცა, სავარაუდოა, რომ იგი კარგად უნდა ყოფილიყო გათვითცნობიერებული თანადროული ევროპული არქიტექტურის სამშენებლო ტექნოლოგიებსა და სტილისტიკაში. ამასთან, სინაგოგის არქიტექტორი ადგილობრივ სპეციფიკას და ირგვლივ არსებულ განაშენიანებასაც ითვალისწინებდა. ნაგებობა ზუსტად არის მორგებული არსებული ნაკვეთის კონფიგურაციაზე. შენობის აგურის წყობის შეუღესავი ფასადები კი, სტილისტურად შეერწყმულია ირგვლივ არსებულ განაშენიანებას. იმ დროს ქუჩის მოპირდაპირე მხარეს უკვე არსებობდა აგურის წყობის ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლები და იქვე ჩიხის დასაწყისში ებრაელთა საზოგადოებრივი შენობა აგურისავე ფასადებით (დღეს „სამეფო უბნის თეატრი“).

ამგვარად, არქიტექტორმა რამდენიმე გარემოება გაითვალისწინა:

სინაგოგის ფუნქციისთვის სათანადო ფასადებისა და ინტერიერის სტრუქტურა; ადგილობრივი გარემო და XIX-XX საუკუნეების დასაწყისის თბილისის საზოგადოებრივი შენობების დამახასიათებელი სტილი – აგურის შეუღესავი წყობის მკაცრი ფასადები;

სამშენებლო ტექნოლოგიის სიახლე – რკინაბეტონი;

მოდერნის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურა ინტერიერში რკინაბეტონის კონსტრუქციების გამოყენებით.

ყოველივე ეს საშუალებას გვაძლევს ითქვს, რომ არქიტექტორი ოსტატურად ხსნის დასახულ ამოცანას. ქმნის ნოვატორული არქიტექტურული ესთეტიკის მქონე ნაგებობას, თანადროული ეპოქის ნოვატორული ტექნოლოგიის გამოყენებით. ამასთან, ნაგებობას აქვს სათანადო ფუნქციური გეგმარება და გათვალისწინებულია ირგვლივ არსებული განაშენიანების მასშტაბი და არქიტექტურული სტილი.

შესაძლებელია, რომ არქიტექტორი იცნობდა ოტტო ვაგნერის შემოქმედებას. სტრუქტურული და სტილისტური გადაწყვეტით „ჩვენი“ ნაგებობა ძალიან ახლოსაა ვაგნერის მიერ ვენაში აგებულ, ზემოთ ნახსენებ რკინიგზის

სადგურთან და ასევე 1907 წელს აშენებულ შტეინჰოფის, წმ. ლეოპოლდის სახელობის მოდერნის სტილის ეკლესიასთან, მისი საფასადო და ინტერიერის სტრუქტურის კონტრასტით²¹. ასევე აღსანიშნავია, რომ ვაგნერს ჯერ კიდევ 1872 წელს აგებული ჰქონდა ნეომავრული სტილის, ასევე ზემოთ ნახსენები, რამბაშის ქუჩის სინაგოგა ბუდაპეშტში, ინტერიერის ახლებური გადაწყვეტით²².

ამგვარად, თბილისის აშენებულების სინაგოგა XX საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთი საინტერესო სატაძრო ნაგებობაა. აქ ნათლად ჩანს XX საუკუნის თბილისის არქიტექტურის სული, რაც მულავენდობდა ადგილობრივი სამშენებლო ტრადიციების განგრძობადობაში და სიახლის ძიებაში, რაც აახლოებდა მას ევროპულ არქიტექტურულ ესთეტიკასა და იდენტობასთან.

Giorgi Chanishvili

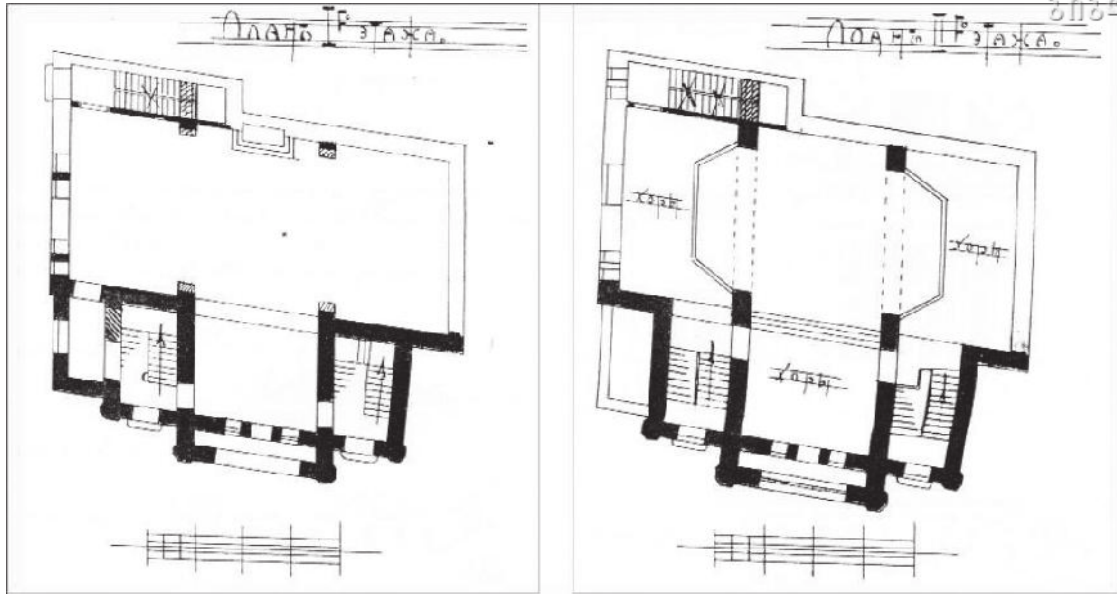
First Religious Structure in Tbilisi with the Ferro-Concrete Dome – the Synagogue of Ashkenazim

Introduction and wide spreading of the ferro-concrete is one of the significant among the novelties of the construction technology on the turn of the 19th-20th cc., which had preconditioned changes in architecture. In Georgia it was practised quite early, namely in the ecclesiastical architecture (Roman Catholics church in Batumi, 1907; Orthodox cathedral in Poti, 1907; Kashueti church of St. George in Tbilisi, 1910). Among the earliest examples is also a synagogue (present A. Baasov Historical-ethnographic Museum of the Georgian Jews), located on the junction of the present Anton Catholicos and Vakhtang Beridze streets, in historic Kala Quarter. In 1887, the so called “new” synagogue (second synagogue in Tbilisi) was opened here (the old one was situated on this place, but by the early 20th c. it was already vanished). The “new” synagogue was damaged and the project of its alteration, drafted by the engineer Antonov, was submitted to the Province administration on 2.IV.1901, being approved on 17.II.1903. In 1913, a project of its extension was made, but it turned out that the building was so old that no extension was possible and on 20.IV.1914, the project of the present building was approved.

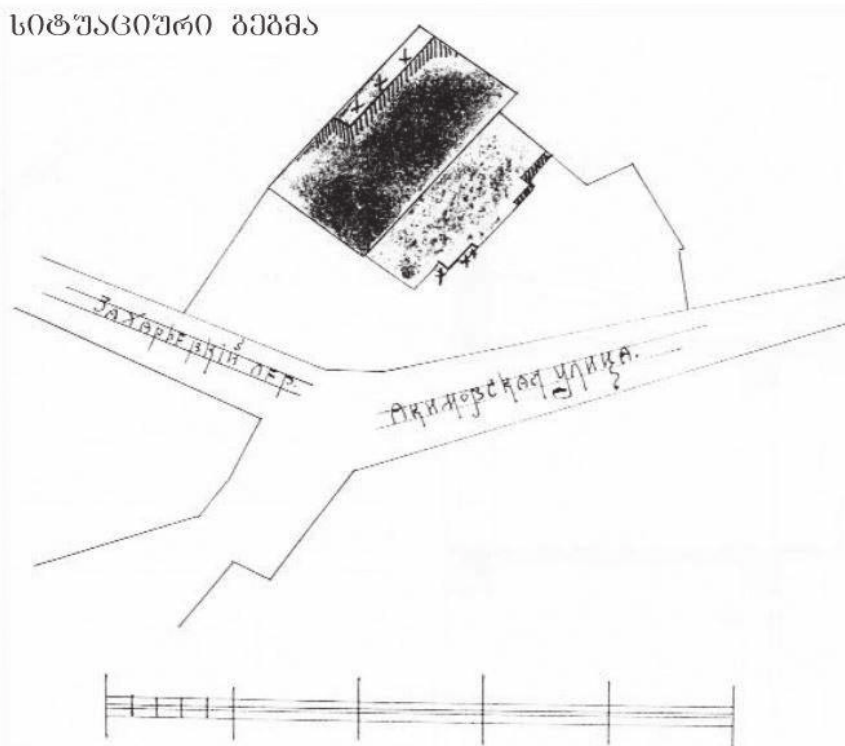
Similar to many synagogues, this is a rectangular building with a triangular projection on one side. It contained all necessary components of a synagogue (columned entrance, a hall, subsidiary structures), the major being a technological novelty – a platform supported by the 8 paired ferro-concrete pillars and central supporting pier, all raising from the foundation; on the platform a circular domed hall is built with its adjoining three apses (raising from the foundation); this inner structure is, actually, independent from the outer brick walls and is fixed to them on several places only. At the same time, if the non-plastered brick facades are in harmony with the surrounding urban fabric, certain traits find affinity with the works of the Vienna architect O. Wagner.

21 F. Czeike: Penzing, Wiener Bezirkskulturführer, 1979.

22 C. Krinsky, დასახ. ნაშრ., გვ. 108.



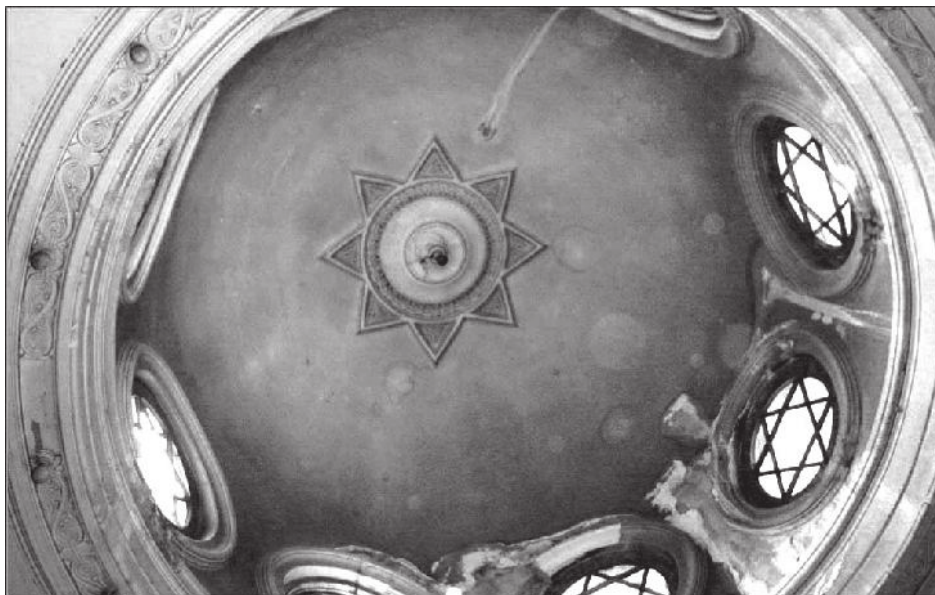
სურ. 1. აშქენაზების სინაგოგა. განუხორციელებელი პროექტი. სართულის გეგმები. 1913



სურ. 2. აშქენაზების სინაგოგა. განუხორციელებელი პროექტი. სიტუაციური გეგმა. 1913



სურ. 3. აშქენაზების სინაგოგა.
 განუსრცვილებელი პროექტი.
 ფასადი. 1913



სურ. 4. აშქენაზების სინაგოგა. გუმბათის ყელი. 2005

სურ. 5. ვენა.
სადგური შერბრუნი.
არქიტექტორი ლტო ვაგნერი.
1897



სურ. 6. ვენა.
სადგური შერბრუნი.
არქიტექტორი ლტო ვაგნერი.
1897

სურ. 7. ვენა.
შტეინჰოფის ეკლესია.
არქიტექტორი ლტო ვაგნერი.
1907





სურ. 8. სინაგოგა. დარბაზი.
ინტერიერი. 2015

სურ. 9. სინაგოგა. სარდაფი.
ინტერიერი. 2015



სურ. 10. სინაგოგა.
ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან. 2005



სურ. 11. სინაგოგა. ხელი ჩრდილო-დასავლეთიდან. 2015



სურ. 12. ქაშუეთი. ქვედა სართული. 2015



აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ახალი მასალები ქართული მხატვრული თანამედროვე კერამიკის ჩამოყალიბების ისტორიიდან¹

ქართული თანამედროვე პროფესიული კერამიკის ისტორიასთან დაკავშირებულ ახალი მასალების მოძიებას საფუძვლად დაედო ბ-ნ დიმიტრი თუმანიშვილის ოჯახში შემორჩენილი სავარაუდოდ, 1920-1930-იან წლებში შესრულებული თიხის რამდენიმე მოჭიქული ლარნაკი (სურ. 1-4). ოჯახის გადმოცემით, ეს ნაკეთობები გასული საუკუნის 30-იან წლებში თუმანიშვილების წინაპრებმა – უფროსმა დიმიტრემ (1889-1950) და მისმა მეუღლემ ნინო ჯაფარიძემ (1899-1993) სამხატვრო აკადემიის თაოსნობით გამართულ საქველმოქმედო აუქციონზე შეიძინეს. ერთ-ერთ ლარნაკს მართლაც შერჩენილი აქვს ფუძეზე დაკრული ბლანკის ფრაგმენტი, რომელიც შევრონების მოტივის ორნამენტით მოჩარჩოებულ საინვენტარო ფურცელს უნდა წარმოადგენდეს.

საქველმოქმედო გამოფენასთან დაკავშირებული მოჭიქული თიხის ადრეული ნიმუშების გამოჩენამ არაერთი კითხვა წარმოშვა: ვისი ხელშემწყობი გამოფენა-გაყიდვა მოაწყო იმ დროს უმაღლესმა სამხატვრო სასწავლებელმა? ვინ და როდის შეასრულა ეს ნაკეთობები? სახელდახელოდ, აუქციონისთვის დამზადდა ისინი თუ სასწავლო პროცესში, როგორც მოცემულობები? ზეპირსიტყვიერი გადმოცემის გარდა, მოაღწია კი ჩვენამდე ამ ფაქტის დამადასტურებელმა რაიმე საბუთმა?

დასმული საკითხების კვლევამ არა მარტო თანადროული, არამედ იმ ისტორიული მოვლენების წარმოჩენაც მოითხოვა, რაც ქართული პროფესიული კერამიკის ჩამოყალიბებას წინ უძღოდა. საქართველოს გამოყენებითი და ხალხური ხელოვნების მუზეუმში დაცული კავკასიის კუსტარული კომიტეტის² წერილობითი და ფოტო-ალბომის სახით შემონახული მემკვიდრეობისა და სამხატვრო აკადემიის საარქივო დოკუმენტაციის ერთმანეთთან შეჯერებამ გვიჩვენა, რომ ორივე პერიოდი ურთიერთგამომდინარე შემოქმედებითი ძიებებით დაკავშირებულ ერთ მთლიან პროცესს ასახავს. ორივეგან, წამოჭრილი პრობლემების ამოსავალ წყაროს ამ დარგის მაღალმხატვრული ტრადიციების მქონე ქართული ხალხური კერამიკა წარმოადგენს. მისი ევროპულ ყაიდაზე გადასვლის ტენდენცია სწორედ კავკასიის კუსტარული კომიტეტის დაარსების ხანიდან, XIX საუკუნის ბოლოდან იწყება³.

1 მოხსენება წაკითხულია ბ-ნ დიმიტრი თუმანიშვილის საიუბილეო კონფერენციაზე.
2 კავკასიის კუსტარული კომიტეტი ტფილისში 1899 წლიდან დაფუძნდა. მას რუსეთის იმპერიისთვის შემოსავლის მოსაპოვებლად, მხატვრულად ფასეული ხელნაკეთი ნივთები კუსტარული ხელოვნების მსოფლიო საერთაშორისო ბაზრობების გამოფენებზე კავკასიიდან გასაყიდად გააქონდა.
3 დ. ციციშვილი, საბჭოთა ხანის ქართული ხალხური ხელოვნების ისტორიისათვის. საქართველოს სიძველენი, №18, 2016, გვ. 1.

ამიტომ გარკვეულწილად შევეხებით ქართული პროფესიული კერამიკის დადგომის წინარეხანის მოვლენებსაც.

კომიტეტის კომერციული მიზნების მიუხედავად, მის სათავეში მდგომი, მოხელეთა შორის წარმომავლობით ერთადერთი ქართველი და თავისი საქმის დიდი ენთუზიასტი ალექსანდრე ფირალოვი ანალიტიკურად უდგება კავკასიის კუსტარული დარგების აღორძინებისა და განვითარების ამოცანას. ა. ფირალოვის კონცეფციით, კუსტარული ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენებზე კომიტეტს წარმატებას მოუტანდა ამ დარგების ტრადიციების მრავალმხრივად შესწავლისა და იმპროვიზების გზით შექმნილი ეროვნული მხატვრული სახის თანამედროვე ნიმუშები, რომლებიც იმავდროულად ტექნიკურად სრულფასოვნად იქნებოდა შესრულებული⁴. ამ კონცეფციის საფუძველზე შემუშავდა კომიტეტის სამოქმედო პროგრამა. სადაზვერვო და ეთნოგრაფიული ექსპედიციების საშუალებით მან პირველრიგში გამოავლინა საქართველოში ჯერ კიდევ შემორჩენილი სამეთუნეო წარმოების კერები: იმერეთში – შროშა, შორაპნის მაზრიდან - თეთრიმთა, მარელისი, ქუთაისის გუბერნიიდან - კურსები, ანაგა, ტფილისის და დუშეთის გუბერნიაში – მცხეთა, გორი, თელავი, სიღნაღის მაზრაში – არტოზა⁵.

მიუხედავად მათი ფუნქციონირებისა, ამ კერებიდან გამოსული ნაწარმის ტექნიკური შესრულების დონე მოუხეშავ, ტლანქ ხასიათს ატარებდა. მაღალი ხარისხით არ გამოირჩეოდა არც ქუთაისისა და ტფილისის გუბერნიების მიერ დამზადებული ლურჯი და მუქი მოყავისფრო ჭიქურით დაფარული ნაკეთობანიც.⁶

ტრადიციული ფორმებისა და ორნამენტის ორიგინალური სახეების შესასწავლად კომიტეტმა შეაგროვა ძველი კერამიკის რამდენადმე ტიპური მაღალმხატვრული ნაკეთობების დიდძალი კოლექცია. კომიტეტის მუზეუმის ფონდების ეს ნაწილი I მსოფლიო ომის დროს (1914-1918 წ.წ.) ეკატერინბურგში (დღევანდელი კრასნოდარი) ევაკუაციის შემდეგ უკან აღარ დაბრუნებულა.⁷ კოლექცია ალბათ უფრო, კერამიკის სათუთად გადმოტანის პრობლემის გამო დაყოვნდა და სავარაუდოა, ამ დღემდე კრასნოდარის სამხარეო მუზეუმში ინახება. ამ ფონდის ექსპონატებზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის საქართველოს ხალხური და გამოყენებითი მუზეუმის არქივში დაცული კუსტარული კომიტეტის სამხატვრო სახელოსნოს ხელმძღვანელის ი. სტრაუმეს მიერ შედგენილი პეტერბურგში დაბეჭდილი მეთუნეობისადმი მიძღვნილი მოზრდილი ალბომი.⁸ მასში შესულია ი. სტრაუმესა და დ. ერმაკოვის გადაღებული სამთავროს, სამთავისის, მანგლისის, ურბნისის, თბილისის, აგრეთვე გელათის, წალკის,

4 А. С. Фиралов, Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа, из-дво второе, совершенно переработанное и значительно дополненное по новейшим данным, с 75 рисунками в тексте, С-Петербург – 1918, г.к. 114-116.

5 А. С. Фиралов, დასახ. ნაშრომი, გვ. 111; Д. Цицишвили, Обзор деятельности Кавказского кустарного комитета и отдела кустарной промышленности И. К. З. ГрюССР., материалы к истории музея, ხელნაბეჭდი, გვ. 1.

6 А. С. Фиралов, დასახ. ნაშრომი, გვ. 113.

7 Д. Цицишвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 7.

8 Кавказский кустарный комитет, Художественная мастерская, фотографии и зарисовки гончарных изделий, Собранные и зарисованные Ю. К. Страуме, 1913.

ენმიაძინისა და ანისის გათხრებისას მოპოვებული და შემთხვევით აღმოჩენილი თიხის ფორმების ფოტოები. ალბომი ასევე მოიცავს დადესტანში, ტემირ-ხან-შურაში (1912წ.) გამართული და პეტროგრადის რიგით მეორე (1913წ.) კუსტარული ხელოვნების გამოფენების ექსპოზიციაში წარმოდგენილ კერამიკული ნაკეთობების ფოტოებს. საგანგებო ყურადღებას იპყრობს ი. სტრაუმეს ფუნჯით შესრულებული ყოფითი ფორმების აკვარელის ჩანახატები. ერთ-ერთი მათგანის მოხარჩობის ზედა არეზე დატანილი რუსულენოვანი წარწერით ირკვევა, რომ ისინი კავკასიის სასწავლო ოლქის მცხეთის სამეთუნეო სახელოსნოს კოლექციისთვის განკუთვნილ ჭურჭლის ასლებს წარმოადგენს. როგორც ჩანს, ჩანახატები კომიტეტის სამხატვრო განყოფილებაში გაკეთდა და ამიტომაც შევიდა ი. სტრაუმეს მიერ შედგენილ ალბომში. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს მთელი განყოფილების აქტიური მოღვაწეობა კომიტეტის მიერ დაარსებულ კუსტარული დარგების - მეთუნეობის (მცხეთა), ქსოვილებისა (ოზურგეთი, ქარელი) და ხალიჩების (თბილისი, მუშტიანი) სასწავლო სახელოსნოების საქმიანობაში.⁹ ცნობილია, რომ ამ სკოლების ნაწარმის გამოსაშვებად სწორედ კომიტეტიდან იგზავნებოდა ხალხური რეწვის ტრადიციებით შექმნილი ესკიზები და ტექნიკური ნახატები.¹⁰

ი. სტრაუმეს აკვარელის ჩანახატებზე აღბეჭდილი მოჭიქული თიხის ნაკეთობები, ერთი შეხედვით, ხალხურ კერამიკაში გავრცელებული ტიპური ფორმებია. თუმცა, იმავდროულად, ცალკეული ნიმუშის სილუეტისა და ყელის თუ პირის ელემენტების ერთგვარად ბაროკალური სტილიზება ევროპულ ელფერს სძენს მათ (სურ. 5). კოლექციაში შესულია სიმაღლეში აზიდული, ან სიგანეში გასული ცილინდრული მუცლის ფორმის დოქები, ფეხიანი, ან უფეხო სფერული ან ელიფსური მოყვანილობის ჩაიდნები, რომელთა მხატვრულ გამომსახველობას ხშირად აძლიერებს თავზე კოპწიად დადგმული ხუფები. კოლექცია ასევე მოიცავს ყურიან და უყურო წელში გამოყვანილ ან სწორი სხეულის მქონე, ერთმანეთისგან განსხვავებული პროპორციების ქოთნებს, ადგილობრივ ტრადიციებზე გადაქმნილებულ ყელმოდერებულ სურებს, არქეოლოგიურად ცნობილი მათარის ტიპის ჭურჭელს, მაღალფეხიან სასმისსა და პირ-ფართო ლარნაკებს. მათი შემკობის ერთადერთი ელემენტი საგნის კონსტრუქციულ ნაწილებზე შემოყოლებული სრულიად სადალილებია. ნაკეთობათა დეკორატიულ მეტყველებას ძირითადად იწვევს მათი ერთგვარად სქემატიზებული სილუეტი, მუქი მომწვანო-მოყავისფრო ჭიქურის სინათლის ათინათებით აელვარებული პრილა ფაქტურა, რომლის ეფექტები ოსტატურადაა გადმოცემული აკვარელის ტექნიკით. ამგვარად, ეს სადა, მარტივად გადაწყვეტილი თიხის ჭურჭლის ესკიზები ვიზუალურად წარმოაჩენს უტილიტარულად მოხერხებული და ტექნიკურად უზადოდ შესრულებული მასობრივი მოხმარების თანამედროვე საგნების შექმნის მიზანს. ალბომში განთავსებული აკვარელის ჩანახატების მეორე ჯგუფი (სურ. 6-9) მცხეთის სასწავლო-სამეთუნეო სკოლის მაიოლიკით

9 Д. Цицишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 10.

10 ლ. კლავინა, იულიუს სტრაუმე, გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატი, ლატვიის სახელმწიფო არქივი, ზინაბნე, 2005, გვ. 33.



მოხატულ ფაიანსის ჭურჭლის ასლებს წარმოგვიდგენს. ამ კოლექციაში უკვე მკაფიოდ ჩანს ევროპულ ტრადიციებთან დაახლოების ტენდენცია, რაშიც დიდი წვლილი მიუძღვის ს-პეტერბურგის ბარონ ალექსანდრე შტიგლიცის ტექნიკური ხატვისა და გამოყენებითი ხელოვნების სკოლაში ი. სტრაუმეს მიერ კერამიკის ერთწლიან კლასში მაიოლიკის განხრით გავლილ გაკვეთილებს¹¹. ფაიანსის დოქისა და ლარნაკების საზოგადოდ გავრცელებული მოყვანილობის სადა, საგსე ფორმებსა და მაიოლიკის ჭიქურების ხალისიან ნათელ ფერადოვნებას ქართული ხალხური კერამიკის კლასიკურად მკაცრ აღნაგობასთან და მუქი ტონალობის ფერთა შეხამებებთან საერთო არაფერი აქვს. განსხვავებულია ჭურჭლის ქალაზე დეკორის ელემენტების კომპოზიციური განაწილების პრინციპიც. თუ ქართულ ეთნოგრაფიულ და არქეოლოგიურ ნიმუშებში ორნამენტის ზომიერი სარტყელი ფორმას მხრებზე, ან ყელზე უწევტად შემოსდევს, ფაიანსის ნაკეთობებში ორნამენტული ზოლი ხშირად იმდენად განიერია, რომ ჭურჭლის კორპუსის შებერილ ნაწილს, ან ყელს მთლიანად იკავებს. გრაფიკული ელემენტების მკვეთრი ფერადოვანი დაპირისპირებებით შექმნილი ორნამენტი საგნის ზედაპირის ნათელ ფონზე მის ერთგვარ „სიჭრელეს“ იწვევს. დეკორის მცენარეული მოტივებით აგებული „ჩაკეტილი“ კომპოზიციები ჭურჭლის მუცელზე უმეტესწილად, ერთმანეთისგან განცალკევებით განლაგდებიან და უჩვეულო სადღესასწაულო ელფერს აღწევენ. ორნამენტში ყვავილის ელემენტების მოჭარბებაც შტიგლიცის სკოლის სწავლებებს უნდა მივაწეროთ. ქართული ხელოვნების ტრადიციების გამოყენების ცდას მხოლოდ გრაფიკულად გამახვილებული ორნამენტული სახეები გვიჩვენებს და ისიც დეტალური დათვალიერების შემდეგ აღიქმება. კომიტეტის ჩანაფიქრით, ამ ექსპერიმენტის შედეგად, თიხის ექსპონატების გარკვეულ ნაწილს „ევროპული“ იერი უნდა მიეღო და თავისი მრავალფეროვნებით უფრო მიმზიდველი გაეხადა საერთაშორისო გამოფენებზე გასატანი კოლექცია.

აღბომში მოცემული ტექნიკური ნახატების განხილვის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ კომიტეტმა სხვადასხვა კერამიკული მასალების, ტექნიკებისა და ტექნოლოგიების ათვისების ურთულესი ამოცანა წამოჭრა, რომლის განხორციელება და წარმოებაში დანერგვა ამ დარგის პროფესიონალი მხატვრის გარეშე ვერ მოხერხდებოდა. ამიტომაც გადაწყდა, რომ ტექსტილისა და ხალიჩების ქსოვის სასწავლო-ექსპერიმენტული სახელოსნოების ხელმძღვანელებად მოწვეული ხალხური რეწვის ოსტატებისგან განსხვავებით, მეთუნეობის მიმართულებით პროფესიონალი კერამიკოსის კადრი შეერჩიათ. ამ საკითხის გარდა, დამაბრკოლებელ გარემოებად ითვლებოდა თიხის ნაკეთობების წარმოებისთვის აუცილებელი, საკმაოდ ძვირადღირებული მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნაც.

კუსტარული კომიტეტი გამოსავალს მაინც პოულობს და 1911 წელს, კავკასიის სასწავლო ოლქის შუამდგომლობით მოსკოვის სტროგანოვის სახ. სამხატვრო-საწარმოო სასწავლებლის კერამიკულ სახელოსნოში კვალიფიკაციის ასამაღლებლად ორი თვით აგზავნის ამავე სასწავლებლის კურსდამთავრებულს, პროფესიით მოქანდაკე ბორის შებუევს. მისი წარმოებასთან შეხება ადრე მხოლოდ

11 ლ. კლაინა, დასახ. ნაშრ., გვ. 17, 20.

მხატვრული მოდელებისა და ტექნიკური ნახატების შექმნით ამოიწურებოდა. კავკასიის სასწავლო ოლქისთვის ხატვის სწავლული ოსტატის ბ. შებუევის პოვნა დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენდა, რადგან იგი იმუამად თბილისის გიმნაზიებსა და სახვითი ხელოვნების კერძო სკოლებში ხატვას ასწავლიდა.¹² კომიტეტი სწორედ იმ დროს ცნობილი ქართველი ფერმწერისგან, ალექსანდრე მრევლიშვილისგან საკუთარ მამულში, მცხეთაში, ძველ სამეთუნეო ცენტრში, კერამიკული სკოლა-სახელოსნოს უსასყიდლოდ გახსნის შემოთავაზებას დებულობს. სოციალური თემებით გატაცებულ ა. მრევლიშვილს ერთადერთი პირობა ჰქონდა. მისი მოთხოვნით, კერამიკულ სახელოსნოში ადგილობრივები, მცხეთის სოფლების გლეხები უნდა დასაქმებულიყვნენ¹³.

1912 წლიდან ამგვარად იწყებს ფუნქციონირებას მცხეთის სასწავლო-სამეთუნეო სკოლა, რომლის გამგედ ბ. შებუევი ინიშნება. სკოლას თავისი ინტერნაციც გააჩნდა. ვინაიდან სასწავლებელში დებულობდნენ არა მარტო მცხეთის რაიონიდან, არამედ იმ რეგიონებიდანაც, რომლებიც ადრე საქართველოს სამეთუნეო კერებს წარმოადგენდა. აკადემიის საარქივო დოკუმენტაციაში შემონახული ბ. შებუევის მოგონებების წერილი¹⁴ და აღმდგენელი ჭიქურის ექსპერიმენტებსა და გამოყენებასთან დაკავშირებული მისივე ნაშრომი¹⁵ უფრო ახლოს გვაცნობს მცხეთის სკოლის სტრუქტურას. მოყვანილი ცნობებით, სწავლის მსურველებს დამთავრებული უნდა ჰქონოდათ სოფლის სკოლა. სასწავლო კურსი გრძელდებოდა 3 წელი. ხატვის, ძერწვის, აკვარელის და კერამიკის ტექნოლოგიის შესწავლა პირველივე საფეხურიდან იწყებოდა. უკლებლივ ყველას ბ. შებუევი უძღვებოდა. სკოლის მოწაფეები აგრეთვე ეუფლებოდნენ ოსტატობას – ფორმის სამეთუნეო დაზგაზე ამოყვანასა და თაბაშირის ყალიბით ჩამოსხმას, რომელსაც პრაქტიკულად საწარმოო სწავლების სახით გადიოდნენ სახელოსნოში. სრული კურსის დამთავრების შემდეგ ისინი კერამიკოსი-ოსტატის წოდებას დებულობდნენ.

ი. სტრაუმეს მიერ შედგენილი კომიტეტის ალბომის მიხედვით, სახელოსნო მათ მიერ მოწოდებულ ტექნიკურ ნახატებს ასრულებდა. ამასთანავე ბ. შებუევის ცნობით, მოდელებს იგი თავადაც ქმნიდა სამუზეუმო ნიმუშების „ნაციონალურ სტილში“ გადამუშავების გზით. სახელოსნო დიდ წარმატებას აღწევს აღმდგენელი ჭიქურებით წითელი თიხის მოხატვისას. ამას ადასტურებს 1914 წელს მოწყობილ პდატიგორსკის კუსტარული ხელოვნების გამოფენაზე გაგზავნილი ექსპონატების ირგვლივ პრესის დიდი გამოხმაურება. სტატიებში საგანგებოდ

12 ბორის შებუევის პირადი საქმე, ავტობიოგრაფია, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. 87, ანაწერი 3, საქმე №413, გვ. 3-4.

13 ა. მრევლიშვილის მიერ მცხეთელი გლეხების დასაქმების პირობით სამეთუნეო სკოლისთვის საკუთარი მამულის უსასყიდლოდ გადაცემის ცნობა მომწოდდა მისმა შთამომავალმა გ. იაშვილმა. ა. მრევლიშვილმა სოციალური თემატიკა თიხის ნამუშევრებშიც ასახა. ამას მოწმობს ხელოვნების მუზეუმის თანამედროვე განყოფილების ფონდი №215-ში დაცული ექსპონატები.

14 ბორის შებუევის პირადი საქმე, Мои воспоминания, Заседание кафедры рисования, протокол №8, 30. 12. 1953, ფ. 87, ანაწერი 1 დამ., საქმე №67, მანქანაზე ნაბეჭდი 3 გვ-ზე. გვ. 24.

15 Б. Шебуев, Практическое пособие по керамике; Восстановительные глазури, 1953, თსსა ხელოვნების ისტორიის კათედრა, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. 87, ანაწერი 1 დამ., საქმე №67, მანქანაზე ნაბეჭდი 26 გვ-ზე. გვ. 2.

აღინიშნებოდა ნაკეთობათა ჭიქურის საოცარი სილამაზე. პრესა აგრეთვე წერდა, რომ საყოფაცხოვრებო საგნების სიძვირის მიუხედავად, ნამუშევრები გასაკვირი სისწრაფით იყიდებოდა¹⁶. ამ გამოფენის შემდეგ მცხეთის სკოლამ ჭურჭლის დასამზადებლად უამრავი შეკვეთა მიიღო, რასაც სასწავლებლის მუხეუმისა და მასთან არსებული სავაჭრო ცენტრის დაარსება მოჰყვა. მცხეთის სახელოსნო იმდენად პოპულარული ხდება, რომ 1916 წელს ტფილისის დიდების ტაძარში გამართულ ქართველ მხატვართა საზოგადოების გამოფენაზე იწვევენ, რომლის მიმდინარეობის პირველივე სამ დღეში მოჭიქული თიხის 300-მდე ექსპონატი გაიყიდა. ბ. შებუევის მონაცემებით, დიდების ტაძრის ექსპოზიციაში დაზგური და მცირე პლასტიკის ტერაკოტისა და მოჭიქული თიხის ნიმუშებიც იყო წარმოდგენილი.¹⁷ ასეთი წარმატების მიუხედავად, ალბომის ფოტო-მასალა გვიჩვენებს, რომ კერამიკული ჭურჭლის მხატვრული გადაწყვეტა ისევ რჩებოდა ხელოსნობისა და ხალხური რეწვის ტრადიციების ფარგლებში. ამასთანავე, 1914 წლიდან გაჩაღებული 1 მსოფლიო ომის გამო, სახელოსნომ ბოლომდე დაწყებული ექსპერიმენტები. ვერ მიიყვანა მაიოლიკით მოხატული ფაიანსის ნაკეთობათა გამოსაშვებად

ეკონომიკური კრიზისი და ა. ფირალოვის პოსტიდან გადადგომა კომიტეტის საქმიანობას ჩვეულ რიტმს უკარგავს. მცხეთის კერამიკული სკოლა დაფინანსების გარეშე რჩება და თავის გადასარჩენად წარმოების სფეროში გადადის. ბ. შებუევის ხელმძღვანელად ტოვებენ მაშინაც, როდესაც 1922 წელს მრეწველობის სახალხო კომისარიატის დაქვემდებარების ქვეშ მოქცეული მცხეთის სკოლა როგორც კერამიკული ქარხანა, ისე აგრძელებს ფუნქციონირებას.¹⁸ ამავე წელს, ბ. შებუევი ახლადშექმნილი სამხატვრო აკადემიიდან მოწვევას ღებულობს ქანდაკების ფაკულტეტისთვის კერამიკული სახელოსნოს გასამართად.¹⁹ მისი ბაზა შენობაში ადრე მოქმედი უმაღლესი სამხატვრო ტექნიკური სახელოსნოების საკმაოდ შეღავათი აღჭურვილობა²⁰ და მცხეთის დახურული სკოლიდან გადმოცემული სასწავლო ინვენტარის გარკვეული ნაწილი იყო.²¹

კერამიკული სახელოსნოს აკადემიაში დაარსების ინიციატორი ქანდაკების ფაკულტეტის სათავეში მდგომი იაკობ ნიკოლაძეა. იგი თიხისა და მისი შემფერავების მხატვრული თვისებების ფართო სპექტრს მოსკოვის სტროგანოვის სახ. სამხატვრო-სამრეწველო სასწავლებელში ყოფნისას (1892-1894წ.წ.) ეცნობა, სადაც მოქანდაკებს საწარმოო პრაქტიკის გასავლელად კერამიკულ სახელოსნოში ანაწილებდნენ.²² ი. ნიკოლაძისთვის, როგორც მოქანდაკისთვის თიხა არის ის

16 Б. Шенуев, დასახ. ნაშრ., გვ. 3.

17 ბორის შებუევის პირადი საქმე, დასახ. ნაშრ., გვ. 6-9.

18 ბორის შებუევის პირადი საქმე, დასახ. ნაშრ., გვ. 44.

19 ბორის შებუევის პირადი საქმე, დასახ. ნაშრ., გვ. 32, 69.

20 ვ. ბერიძე, თბილისის სამხატვრო აკადემიის 25 წელი, ისტორიული ნარკვევი, რედ. უ. ჯაფარიძე, 1947. 02, მანქანაზე ნაბეჭდი, გვ. 9.

21 Б. Шенуев, დასახ. ნაშრ., იქვე.

22 XIX ს-ის 90-იანი წლების რუსეთში სახვითი ხელოვნების მხატვრების კერამიკულ სახელოსნოში მუშაობის პრაქტიკა არა მარტო სტროგანოვის სამხატვრო სასწავლებელში, არამედ აბრამცევოს მხატვრული წრის კერამიკულ სახელოსნოშიც არსებობდა.

იაფი მასალა, რომელიც ხეს, ქვასა და ლითონს პლასტიკური თვისებებით აღემატება. იგი ადვილად ექვემდებარება ფორმისა და რელიეფის ამოყვანას. თუმცა ამ ტექნიკური შესაძლებლობების გარდა, თავის ერთ-ერთ წერილში ი. ნიკოლაძე თიხის სხვა უპირატესობასაც აღნიშნავს: „თიხაში გადიდებულია შემოქმედებითი მუშაობა. იგი ავტორის შთაბეჭდილებებს და მის ტემპერამენტს ემორჩილება.“²³ მოქანდაკე ამიტომაც თვლიდა, რომ სამხატვრო აკადემიაში შექმნილ კერამიკულ ნამუშევრებს წინამორბედი ტექნიკური სახელოსნოსგან განსხვავებით შემოქმედებითი ხასიათი უნდა ჰქონოდათ. ი. ნიკოლაძე მომხრეა, რომ ამ მასალით ძერწვა სხვა ფაკულტეტის სტუდენტებმაც შეძლებისდაგვარად აითვისონ. მით უფრო, რომ 1929 წლის სექტემბრამდე სამხატვრო აკადემიაში ნებადართული იყო ხელოვნების ორ დარგზე ერთდროულად სწავლა.²⁴ მას შემდეგ, რაც 1925 წელს კერამიკული სახელოსნოს მოწყობა დასრულდა და ი. ნიკოლაძე მისი მხატვრული ხელმძღვანელი გახდა (გამგედ ბ. შებუევი, ხოლო ოსტატად მცხეთის სკოლის კურსდამთავრებული ა. იორდანაშვილი მოიწვიეს) თიხის ფორმის ძერწვას არა მარტო ქანდაკების, არამედ ფერწერისა და მოგვიანებით, გრაფიკის ფაკულტეტების სტუდენტებიც ეუფლებიან. 1926 წლიდან კი თავისი ნახელავებით ყოველწლიურ საანგარიშო გამოფენებში მონაწილეობენ და როგორც პრესა იუწყება, დადებით შეფასებასაც ღებულობენ. სტატიებში გამოქვეყნებული მოსაზრებებით, თანამედროვე სტილის ძიებისას თითოეულ სახელოსნოს „საკუთარი შემოქმედება და მეობა“ ჰქონდა.²⁵

ეს მოვლენები წინ უძღოდა 1927 წელს ქანდაკების ფაკულტეტთან კერამიკის განყოფილების დაარსებას,²⁶ რითაც ამ დარგმა ერთგვარი დამოუკიდებლობა შეიძინა. ამავე წელს, განათლების კომისარიატის განკარგულებით კერამიკის განხრით ათწლედიც იხსნება,²⁷ რაც კიდევ უფრო ცხადად მოწმობს ამ დარგისადმი გაღვივებულ ინტერესს. იაკობ ნიკოლაძე, როგორც კერამიკის განყოფილების სახელოსნოს მხატვრული ხელმძღვანელი მასალების ადგილობრივი რესურსებით დამზადებას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. მისთვის ცნობილი იყო მცხეთის სამეთუნეო სკოლაში ბ. შებუევის მიერ წარმატებულად ჩატარებული აღმდგენელი ჭიქურებით თიხის მოხატვის ცდები და საომარი ვითარებით შეწყვეტილი მაიოლიკის გამოყენების ტექნოლოგიური ძიებები, რომლის გაგრძელებასაც საშურ სქმედ მიიჩნევდა. ამ მხრივ, იგი დიდ იმედებს ამყარებდა გერმანიიდან ახლადჩამოსული ინჟინერ-ტექნოლოგის, კერამიკის განყოფილების ხელმძღვანელად მოწვეული ალექსანდრე ფიცხელაურის ცოდნასა

23 ი. ნიკოლაძე, წერილი მაგარ მახალებზე რეგულარული მუშაობისა და საპრაქტიკო კლასის აუცილებლობის შესახებ, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. №87, ანაწერი-1, საქმე-189 გვ. 14.

24 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 28.

25 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 16-19.

26 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 24.

27 Б. Шебуев, დასახ. ნაშრ., გვ. 5. ათწლეულში ხატვა-ხაზვას, აკვარელსა და ტექნოლოგია-ქიმიას ბ. შებუევი ასწავლიდა. სასწავლებელს კერამიკოსი-ტექნიკოსის წოდებით ამთავრებდნენ.

და გამოცდილებაზე²⁸ თუმცა ექსპერიმენტული ქიმიური ლაბორატორიის გარეშე ეს პრობლემა ვერ გადაწყდებოდა. მისი მოწყობა მხოლოდ 1928 წელს მოხერხდა. გამგედ კი გერმანიიდან ჩამოსული ტექნოლოგი მიხეილ ხანანაშვილი დაინიშნა.²⁹ ევროპული განათლების მქონე კადრების შერჩევისას, როგორც ჩანს, ითვალისწინებდნენ თანამედროვე კერამიკის სამეცნიერო ენის ტექნიკურ-ტექნოლოგიური ხერხების ცოდნას. მისი ათვისებისა და გათავისების პროცესი განმსაზღვრელი უნდა გამხდარიყო ამ დარგის პროფესიული სკოლისა და შემოქმედებითი ნამუშევრების შესაქმნელად. ამიტომ საგანგებო ყურადღება ეთმობოდა სახვითი ხერხების აკადემიურად ფლობასაც.

ამგვარი მიდგომის შედეგი იყო 1928 წლის ივნისში, ქართველ მხატვართა საზოგადოების მიერ გამართულ დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების გამოფენაზე კერამიკის განყოფილების სტუდენტთა მონაწილეობა.³⁰ როგორც ჩანს, გამოფენამ დიდი რეზონანსი მოახდინა. ამაზე მეტყველებს საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული მისი ექსპოზიციის მნიშვნელოვანი ნაწილი,³¹ რომელიც უპირატესად, უცნობი ავტორების მიერ შესრულებულ მოჭიქულ ჭურჭელს და შედარებით მცირე რაოდენობის თიხის პლასტიკას მოიცავს. ავტორებიდან ცნობილია მხოლოდ ბ. შებუევის, ი. ნიკოლაძის, გ. სესიაშვილისა და ლ. გრიგოლიას ვინაობა (სურ. 10, 11). ამასთანავე ნაკეთობათა უმრავლესობის შექმნის დრო დაზუსტებული არ არის. ამიტომ ეს ფონდი ზოგადად დათარიღებულია 1920-იანი წლებით. მასში უნდა შედიოდეს სამხატვრო აკადემიის საანგარიშო გამოფენებზე. წარმოდგენილი მისივე (აკადემიის) მუზეუმის კუთვნილი ექსპონატებიც. ამ ვარაუდის საფუძველს გვაძლევს, 1930-1933 წლებში სხვა უმაღლესი სასწავლებლების მიერ სამხატვრო აკადემიის შენობის დაკავება³², რაც აუცილებელს გახდოდა ახლადდაარსებულ (1932 წ.) ხელოვნების მუზეუმისთვის აკადემიის სამუზეუმო ექსპონატების გადაცემასაც. ბ. შებუევის ცნობით, საანგარიშო გამოფენების ექსპოზიციაში სტუდენტებთან ერთად იფინებოდა კერამიკულ სახელოსნოში შესრულებული პროფესორების ნახელავიც, რომელიც ძირითადად თიხის სკულპტურებით იყვნენ წარმოდგენილნი. მისი თქმით, გამოფენებს უამრავი დამთვალიერებელი ჰყავდა. კერამიკული ნამუშევრები იმდენად აქტიურად იყიდებოდა, რომ აკადემიის მუზეუმს მხოლოდ მცირედილა რჩებოდა.³³ ხელოვნების მუზეუმში დაცული თიხის ჭურჭლის კოლექციის (სურ. 12-15) დათვალიერება გვარწმუნებს, რომ 1920-იანი წლებიდან უკვე დაწყებულია ქართული კერამიკის ტრადიციული

28 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., იქვე.

29 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., იქვე.

30 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 22.

31 შალვა ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის თანამედროვე ხელოვნების განყოფილების დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფონდი №21, 215.

32 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 33.

33 Б. Шенуев, დასახ. ნაშრ., გვ. 4., ჩამოთვლილია გამოფენებში მონაწილე მხატვრების კერამიკული ნამუშევრები: ი. ნიკოლაძისა და გ. სესიაშვილის ბიუსტები, ლ. გულიაშვილის კამერული ზომორფული პლასტიკა შ. მიქატაძის ფიგურები და სხვა.

ფორმების (დოქი, სასმისი, ლარნაკი და სხვა) გათანამედროვეებისკენ მიმართული სტილისტური ძიებები. ჭურჭლის გამარტივებული გამოსახულების მკაფიო სილუეტის სქემატურ ხასიათში გარკვეულწილად თავს იჩენს იმ პერიოდისთვის პოპულარული კონსტრუქტივისტული მიდგომაც. თავისი მყარი, გაწონასწორებული აღნაგობით იგი ხუროთმოძღვრულ ფორმასაც ემსგავსება, რასაც სახელურის ერთგვარი გეომეტრიზებაც ამახვილებს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ჭურჭლის კონსტრუქციულად მნიშვნელოვანი ნაწილების ლილევისა და წიბოს ელემენტებით გაფორმება. ცალკეულ შემთხვევაში საგანი იმდენად უახლოვდება არქიტექტურულ კონსტრუქციას, რომ თავადაც ქვისგან გამოკვეთილს ჰგავს. ნაკეთობების ოსტატურად მომინანქრებული ზედაპირის ნაირგვარი ფერადოვნება და საოცრად პრიალა ფაქტურა ამ სტილისტურ თვისებებს ფერწერულ გამომსახველობას სძენს. მხატვრული ეფექტების მისაღებად შემფერავების მრავალსახოვნებაა გამოყენებული. ეს არის ფერადი, აღმდგენელი, გამჭვირვალე ჭიქურები, მაიოლიკით მოხატვა, ამ საღებავების შერეული ტექნიკა და კრაკლეც.³⁴

აღბათ, ამ წარმატებამ წაახალისა ი. ნიკოლაძე, როდესაც 1928 წელს სამხატვრო აკადემიის გამგეობის წინაშე კერამიკული სახელოსნოს სრული აღჭურვისათვის ადგილზე შესრულებული ნაკეთობების გაყიდვის საკითხი დასვა.³⁵ მის აზრს იზიარებდნენ ქანდაკება-კერამიკის ფაკულტეტზე მოღვაწე ლ. გუდიაშვილი და ნ. კანდელაკიც, რომელიც სამულორო სახელოსნოს ხელმძღვანელობდა. ი. ნიკოლაძე გონებითა და აღლოთი ჭვრეტდა, რომ განათლების სისტემის პრიორიტეტი - „ცხოვრებასთან დაახლოებისკენ სწრაფვა“ სამხატვრო აკადემიის კარგს არაფერს უქადდა. იგი ცხადად ხედავდა, ამ ღოზუნგის გავლენით როგორ ენიჭებოდა უპირატესობა აკადემიაში სწავლების წარმოებით მხარეს და როგორ გადადიოდა უკანა პლანზე ინდივიდუალური შემოქმედებითი პროცესი. მას უნდა სცოდნოდა, რომ კერამიკის დარგის სპეციფიკიდან გამომდინარე განათლების სისტემაში მომხდარი ცვლილებები უპირველესად ამ განყოფილებას შეეხებოდა. მართლაც, 1929 წლის სექტემბრიდან კერამიკის მიმართულებაზე ხატვის, ძერწვის და ფერწერის საათები საგრძნობლად შემცირდა. სამაგიეროდ გაიზარდა ტექნიკური საგნების რიცხვი. ამასთანავე კერამიკულ სახელოსნოში მუშაობა აკრძალა ფერწერა-გრაფიკის ფაკულტეტების სტუდენტებს. ამიერიდან მთელი აკადემიის მასშტაბით, ორ ფაკულტეტზე სწავლის ნებას აღარ რთავდნენ. ამას ემატება კურსის ხანგრძლივობის 3 წლამდე შემცირება და ლექციების სემინარებით ჩანაცვლება.³⁶ ამგვარ გადაწყვეტილებას კერამიკის განყოფილება თითქმის დახურვამდე მიჰყავს. მის გადასარჩენად ი. ნიკოლაძე ყოველ ღონეს ხმარობს, რადგან, როგორც ჩანს, კერამიკის განყოფილების შენარჩუნება

34 კრაკლე მადლდნობადი ჭიქურია, რომელიც გამოწვისას იბუღალება და გრაფიკულად დიდარულ მინანქრის ზედაპირს ქმნის.

35 ქანდაკების ფაკულტეტის საბჭოს სხდომის ოქმი №2, 24.04.1928, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. №87, ანაწერი-1, საქმე №12, გვ. 2.

36 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 28-30.

ქანდაკების ფაკულტეტის გადარჩენის საპირწონედაც ესახებოდა. იგი დაჟინებით ალბათ ამიტომაც ითხოვდა კერამიკის განყოფილებაზე საჩვენებელი მოდელების ექსპონირებისთვის ვიტრინების დადგმას.³⁷ ი. ნიკოლაძის საჯარო მოხსენებების თემაც ამ პერიოდში ძირითადად, კერამიკული ნამუშევრის ეროვნული მხატვრული ფორმისა და ჯეროვნად შესრულების პრობლემას ეხებოდა.³⁸

1930 წლის იანვრიდან, მეორე სემესტრიდან სიტუაცია საპირისპიროდ იცვლება. უმაღლეს ტექნიკურ-მხატვრულ ინსტიტუტად (უსტეჟინი) გადაკეთებულ აკადემიაში წამყვანი როლი წარმოებითობას ენიჭება. ამის საფუძველზე ქანდაკების ფაკულტეტს კერამიკული ეწოდება,³⁹ ხოლო პრორექტორად სასწავლო დარგში ა. ფიცხელაური ინიშნება.⁴⁰ აქედან გამომდინარე სამხატვრო სასწავლებლისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი ხდება არსებული სახელოსნოების ტექნიკური ბაზის სრულ შესრიგში მოყვანა. ეს ნიშნავდა, რომ გამოფენა-აუქციონის იდეის განხორციელებას მეტი პერსპექტივი ჰქონდა. აქედან გამომდინარე ი. ნიკოლაძე, 1930 წლის 10 იანვარს კვლავ უბრუნდება ამ თემას. თუმცა ამჯერად, არა მარტო კერამიკული, არამედ სამულორო სახელოსნოების ნამუშევართა გაყიდვის ორგანიზების საკითხსაც აყენებს⁴¹. აშკარაა, რომ ადგილი ჰქონდა ინტერესთა თანხვედრას. კერამიკის განყოფილების ყოფილი ხელმძღვანელი ა. ფიცხელაური, რომელიც უკვე პრორექტორია გამოფენა-აუქციონის მოწყობას მხარს დაუჭერდა. მისი ჩატარების მომხრე იქნებოდა სასწავლებლის იმჟამინდელი დირექტორი, მემარცხენე სოციალისტი ალექსანდრე დუდუჩავაც, რომელსაც ამ ტიპის ღონისძიებაში ფინანსური სარგებლის გარდა, სწავლების წარმოებითობის მომგებიანად წარმოიჩინაც უნდოდა. ი. ნიკოლაძისთვის კი გამოფენა-აუქციონის მოწყობა ერთგვარი სტრატეგია იყო უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლის თუნდაც ამ სახით შენარჩუნებაში.

ამგვარად, კერამიკულ და სამულორო სახელოსნოებში დამზადებული პროფესორ-სტუდენტების ნამუშევრების გაყიდვა 1930 წლის ზაფხულამდე უნდა შემდგარიყო, რადგან შემდეგ უსტეჟინი უქმდება და ღონისძიების ჩატარების უფლებამოსილება დაწესებულებას უწყდება. გამოფენაზე გამოტანილი კერამიკული ნამუშევრების შექმნის თარიღი ალბათ უფრო 1925-1930 წლების მონაკვეთით შეიძლება განისაზღვროს, რადგან 1922 წლიდან 1925 წლამდე კერამიკული სახელოსნოს მოწყობა მიმდინარეობდა. როგორც ჩანს, საქველმოქმედო აუქციონის ფორმა საგანგებოდ იყო შერჩეული, რათა გამოფენაზე მოსულ გულშემატკივართა საზოგადოებაში საჯაროობის განცდა

37 ქანდაკების ფაკულტეტის საბჭოს სხდომის ოქმი №8 4. 02.1929 უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. №87, ანაწერი-1, საქმე №43, გვ. 9.

38 ქანდაკება-კერამიკის ფაკულტეტის ხელმძღვანელობისა და სტუდენტების გაერთიანებული კრების ოქმი №2, 19.10.1929, გვ. 9, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. №87, ანაწერი-1, საქმე №29.

39 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 30.

40 ალექსანდრე ფიცხელაურის პირადი საქმე, ფ. 86. ანაწერი 6. საქმე №486.

41 ქანდაკების ფაკულტეტის დეკანატის სხდომის ოქმი №5 10.01.1930, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. №87, ანაწერი-1, საქმე №43, გვ. 6.

გაემძაფრებინათ და ნამუშევრების შესრულების პროფესიული (პროფესორების) თუ ნაკლებ პროფესიული (სტუდენტების) დონის მიუხედავად, უკლებლივ ყველა გაეყიდათ. ბ-ნ დიმიტრი თუმანიშვილის ოჯახის მიერ ქველმოქმედების მიზნით შექმნილი დეკორატიული ღარნაკების განსხვავებული შესრულების ხარისხი. სწორედ ამის მაუწყებელია.

ნაწილობრივ დაზიანებული სახით მოღწეული თიხის მოჭიქული ღარნაკების ფორმები ამ სახეობის ჭურჭლის კლასიკური ნიმუშების იმპროვიზებითაა ჩამოყალიბებული. ისინი ზომითა და ფერადონებითაც არაერთგვაროვანი არიან, მაგრამ ტექნიკურ-ტექნოლოგიური და სტილისტური შესრულებით ზედმიწევნით უახლოვდებიან ერთმანეთს (სურ. 1-4). უკლებლივ ყველა ამოყვანილია წითელი თიხით და მოხატულია ფერადი და აღმდგენელი ჭიქურებით, რომელთა ზედაპირსაც კიდევ უფრო აპრიანებს ზედ გადავლებული გამჭვირვალე მინანქარი. ზოგან მისი ფენა მაიოლიკის საღებავის რელიეფური ნაღვენთებით ცოცხლდება და ალაგ-ალაგ გადასმული ვერცხლის ნიტრატით აღწევს ლითონისფერ ელვარებას. ეს საკმაოდ რთული შერეული ტექნიკა აკადემიის კერამიკული სახელოსნოსა და ქიმიური ლაბორატორიის ერთობლივი ექსპერიმენტების მნიშვნელოვან შედეგებზე მიგვითითებს, რაც მცხეთის სკოლაში მიღებულ ბ. შებუევის გამოცდილებასა და ა. ფიცხელაურისა და მ. ხანანაშვილის ტექნოლოგიურ ცოდნას ემყარებოდა. პირგადაშლილი ღარნაკების ცილინდრული, სფერული, წელშეზნექილი და ფეხზე შემდგარი ფორმების პლასტიკა ხელოვნების მუზეუმის 1920-იანი წლების ექსპონატების მსგავსად, მყარი კონსტრუქციული აღნაგობით ხასიათდება აქაც წამყვანია ნაკეთობის სისადავე და მისი ნაწილების გლუვი ლილვით გაფორმება, რასაც მხოლოდ ერთხელ არღვევს ფეხიანი ფორმის ყელის ირგვლივ შემოვლებული წნულისა და ფოთლოვანი მოტივის ბარელიეფური ორნამენტული სარტყლები. თუმცა თავისუფლად მოხატული აღმდგენელი ჭიქურის მეწამული წითლის გრადაციების და მწვანე მაიოლიკის ფართო ლაქების კონტრასტებით ამეტყველებულ თიხის ქალაზე ისინი მხედველობის არეში ნაკლებად ხვდება. აღმდგენელი ჭიქურის მოწითალო ტონებით დაფარულ ცილინდრული ფორმისგან განსხვავებით, სფერული მოყვანილობის ღარნაკზე ამ ტექნოლოგიის მანიპულირებას, ნახევრად აღდგენის ტექნიკით მიღებულ მეწამული წითლის ნუანსირებას ვხედავთ. წელშეზნექილი ფორმა ძალზე თავისუფალი შესრულებითა და ხატოვანი ფერწერული ეფექტებით გამოირჩევა. მაიოლიკის მოყვითალო კონტურით შემოსაზღვრული მომწვანო-ფირუზისფერი ფართო ლაქები და სპილოსძვლისფერი-ყვითელი ხმოვანების ამავე საღებავის რელიეფური ნაღვენთები გამომსახველობას აღწევს მუქ ფონზე. მის ფერწერულობას რუხი-მოწითალო და ღია მოყავისფრო ჭიქურების ლოკალური და კრაკლეს მსუბუქი ბადის ფაქტურით დაფარული ლაქების შეხამებები და ნიტრატის ვერცხლისფერი ელვარება იწვევს. აქედან გამომდინარე, მართებული იქნება თუ ვიტყვით, რომ ღარნაკების დეკორატიულ გამომსახველობას ძირითადად შერეული ტექნიკით მიღებული ეფექტური ფერწერული ხმოვანება და პრიალა ზედაპირზე არეკლილი სინათლის ათინათები განსაზღვრავს. ისინი ამ თვისებებითაც უახლოვდება ხელოვნების მუზეუმის 1920-იანი წლების



ექსპონატებს და ერთგვარად აგრძელებს მცხეთის კერამიკული სკოლის 1912-1914 წლებში ჩამოყალიბებულ ტრადიციას. ამასთანავე, საერთო სტილისტური მიზნების მიღმა სხვადასხვა ავტორის გამოვლენასაც ავლენენ.

ეს გასაკვირიც არ არის, რადგან როგორც შეენიშნეთ, 1925-1929 წლებში, კერამიკულ სახელოსნოში საწარმოო პრაქტიკაზე ჯერ მოქანდაკეებსა და ფერმწერებს, 1927 წლიდან კერამიკოსებს და შემდეგ გრაფიკოსებსაც ანაწილებდნენ. ბ. შებუევის მონაცემებით, სახელოსნოსთან უშუალოდ დაკავშირებული პირების (ი. ნიკოლაძის, ბ. შებუევის, ოსტატი ა. იორდანაშვილის) გარდა, ქანდაკება-კერამიკის ფაკულტეტის პროფესორებს შორის ლ. გუდიაშვილი⁴² ერთ-ერთი პირველია, ვინც აკადემიის საანგარიშო გამოფენებზე კერამიკულ სახელოსნოში ნაძერწი თიხის მცირე ზომის სტილიზებული ზომორფული ფიგურებით იფინებოდა⁴³. ქანდაკების ფაკულტეტის სტუდენტებსაც, რომლებიც იმ პერიოდში ი. ნიკოლაძესთან მხატვრულ ქანდაკებას გადიოდნენ⁴⁴, მცირე და დაზგური პლასტიკის სხვადასხვა მასალაში შესასრულებლად ტერაკოტის, ან ჭიქურით დაფარული თიხის გამოყენებაც ევალებოდათ⁴⁵. თუმცა სამივე ფაკულტეტზე საწარმოო პრაქტიკის ძირითადი მოცემულობა ყოფითი ფორმების ძერწვა და მომინანქრება იყო. ნამუშევრებში ამიტომაც უნდა იჩენდეს თავს სხვადასხვა მიმართულების ავტორთა მხატვრული ხედვა. თუ წელშეზნეკილი ლარნაკის მოხატულობას ამ მიმართებით განვიხილავთ, მაშინ იგი ალბათ, უფრო ფერმწერის ნახელავი შეიძლება იყოს. აღქმისთანავე ჩანს, რომ მთელი ყურადღება გადატანილია საგნის ვიზუალურ მხარეზე. ჭიქურის გარეშე დატოვებული ნაკეთობის სარჩული სითხის გამოჟონვის საშიშროებას ქმნის. თიხის შიშველი ზედაპირი, ამავე დროს, გვიჩვენებს, რომ ფორმა ამოყვანილია სწრაფმბრუნავ ჩარხზე. გადაშლილი პირის კიდეებიდან შიდა მხრისკენ ტლანქად, უხეშად დადებული ჭიქური კიდე ერთხელ ცხადყოფს, რომ საგნის ფუნქცია გათვალისწინებული არ არის, რაც სახვითი ხელოვნების მხატვრის მიდგომაზე უნდა მიგვითითებდეს.

კონტრასტული ფერწერის ელემენტებით მოხატული ფეხიანი ლარნაკის ავტორი ნაკეთობის ფუძეზე რუხი საღებავით დატანილ საკუთარ ინიციალებსაც „ვ“ და „ნ“. გვიტოვებს. ამ შემთხვევაში ლარნაკის მხატვრულად ეფექტური ფორმა მისი ფუნქციის გათვალისწინებით, ყველა ტექნიკური ნორმის დაცვით სრულდება. ასე რომ, ლარნაკის შემქმნელი როგორც სახვით ხერხებს, ასევე

42 ლ. გუდიაშვილი პარიზიდან 1926 წელს ბრუნდება და ი. ნიკოლაძის თხოვნით ქანდაკება-კერამიკის ფაკულტეტზე მხატვრულ კომპოზიციას ასწავლის. 1934 წლიდან კი სამხატვრო აკადემიიდან მიდის. ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 20.

43 Б. Шенуев, დასახ. ნაშრ., გვ. 4.

44 1930 წლის კურსდამთავრებულთა სიების მიხედვით, 1922-1929 წლებში მხატვრულ ქანდაკებას სწავლობდნენ: გ. სესიაშვილი, ნ. წერეთელი, ი. პატარიძე, ვ. მარქარიანი, მ. დადუმქელიანი, რ. თავაძე, თ. აბაკელია, კ. მერაბიშვილი, ვ. გრიგოლია, რ. ამიროვი, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. №87, ანაწერი-5, საქმე №2.

45 ი. ნიკოლაძის საგანი მხატვრული ქანდაკება 1930-1931წ.წ., უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. №87, ანაწერი-1, საქმე №44, გვ. 6.



უტილიტარული ფორმის დამზადების ტექნიკასაც ზედმიწევნით ფლობდა. შებუევისა და იმდროინდელი პრესის ცნობით, ამ მონაცემებით გამოირჩეოდნენ 1928 წლის დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების გამოფენაზე წარმოდგენილი კერამიკის განყოფილების სტუდენტური ნამუშევრები, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ლარნაკის ავტორი ქანდაკება-კერამიკის ფაკულტეტის კურსდამთავრებულთა შორის უნდა ვეძიოთ. მით უფრო, რომ სხვებისგან განსხვავებით ლარნაკის ყელის შესამკობად იგი ნაძერწ ორნამენტსაც იყენებს. მისი ინიციალების მსხვილად გამოყვანილი მაღალი ასოები შემოწერილობის სიმარტივითა და მკაფიო კონტურის კუთხოვანებით ბეჭდურ შრიფტთან გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს. ამიტომ სავარაუდოა, რომ ლარნაკის ავტორს გრაფიკასთანაც ჰქონოდა კავშირი. ამგვარ ვარაუდს დასაშვებს ხდის სამხატვრო აკადემიაში 1929 წლამდე მოქმედი კანონი, რომელიც სტუდენტს უფლებას აძლევდა ორ ფაკულტეტზე ესწავლა (აღბათ ძირითადისა და მეორადის პრინციპით).

ავტორის იდენტიფიკაციის მიზნით მოპოვებულმა სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულთა სიებმა გვიჩვენა, რომ უკლებლივ ყველა სტუდენტი, რომელიც სასწავლო კურსებს 1922-1930 წლის მონაკვეთში გადიოდა, დიპლომებს მხოლოდ 1930 წელს და ისიც სხვადასხვა პერიოდში⁴⁶ იღებს. ჩვენთვის საინტერესო ფაკულტეტებიდან ამ ინიციალებით მივაკვლიეთ ვინმე ვარ. (ვარლამი?) ჩარგეიშვილს, რომელიც 1930 წლის ივნისში, კერამიკის განყოფილების სამწლიანი კურსის გაგლის შემდეგ საქართველოს უმაღლეს სამხატვრო-ტექნიკურ ინსტიტუტს ამთავრებს⁴⁷. ამ ხუთკაციანი კურსიდან ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ნ. ცხვირაგაშვილის სახელი, რომლის მოღვაწეობაც სამხატვრო აკადემიის აღდგენის შემდეგ კერამიკის სახელოსნოს უკავშირდება.

ამგვარად, „ვ“ და „წ“ ინიციალები ქანდაკების ფაკულტეტის კერამიკის განყოფილების კურსდამთავრებულს ვ. ჩარგეიშვილს ეკუთვნის. ჯერჯერობით ამ პირის შესახებ არანაირი ცნობა არ მოგვეპოვება. იგი შესაძლოა იმ უცნობ ავტორთაგანია, რომლის ნამუშევარიც 1928 წლის დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების გამოფენიდან ხელოვნების მუზეუმის 1920-იანი წლების ფონდებში მოხვდა. სამხატვრო აკადემიის საქველმოქმედო გამოფენაზე გამოტანილი ლარნაკების მოხატულობა ამ ფონდების ექსპონატების თავშეკავებული, ხშირად მუქი ტონალობის მინანქრისგან განსხვავებით, ჭიქურის ფერების ინტენსივობითა და თამამი შეხამებებით ხასიათდება. სწორედ ეს გვაფიქრებინებს, რომ ნაკეთობები განსაზღვრული მოცემულობის ფარგლებში შესრულდა, რაც დაკავშირებული იქნებოდა აღდგენითი ჭიქურისა და მაიოლიკის ხატოვანი

46 სამხატვრო აკადემიის 1927-1928 წლების პირველი გამოშვების დიპლომები მხოლოდ 1930 წლის 14 იანვარს გაიცა. 1929 წლის შემოდგომაზე დაწყებული არეულობის გამო სასწავლო კურსები 3 და 4 წლამდე შემცირდა. შემდეგი ნაკადის გამოშვება 1930 წლის ივნისში საქართველოს უმაღლეს სამხატვრო-ტექნიკური ინსტიტუტის დროს მოხდა. მომდევნო დიპლომების გაცემა 1930 წლის 14 ოქტომბერსა და 14 ნოემბერს დასრულდა. უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. №87, ანაწერი-1, საქმე №547, ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 31.

47 უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილება, ფ. №87, ანაწერი-1, საქმე №44.

ფერწერული თვისებებისა და შესრულების მეტი თავისუფლების (საღებავების ფენების, მონასმების) გამოვლენის ცდებთან. ტექნოლოგიურად რთული უნდა ყოფილიყო კრაკლეს გრაფიკული ფაქტურისა და ნიტრატის ვერცხლისფერის ამ შემადგენლობის შერეული ტექნიკის დეკორატიულ ეფექტებთან შეთანხმებაც. ამგვარად, ეს ღარნაკები ალბათ, იმ სტუდენტური ნამუშევრების ნაწილია, რომლებიც სამხატვრო აკადემიის საანგარიშო გამოფენებში 1928-1929 წლებში მონაწილეობდნენ.

საქველმოქმედო გამოფენის ღარნაკებთან დაკავშირებული საკითხების კვლევისას იმ ახალ მასალებთან მიგვიწვდა ხელი, რომლის შესწავლამაც შესაძლებელი გახდა ისტორიულ მოვლენებთან კონტექსტში უფრო სრულყოფილად წარმოგვედგინა ქართული მხატვრული კერამიკის პროფესიული სკოლის აღდგენის პროცესი, 1910-იანი წლებიდან 1930 წლის ჩათვლით. საქველმოქმედო გამოფენის ღარნაკებისა და ხელოვნების მუზეუმის 1920-იანი წლების კერამიკის⁴⁸ ანალიზმა ცხადჰყო, რომ ამ დარგის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებზე დაყრდნობით უკვე დაწყებულია მისი გათანამედროვეებისკენ მიმართული მხატვრულ-ტექნოლოგიური ძიებები, რომელიც ფორმის კონსტრუქციულობისა და მინანქრის ფერწერულობის გაძლიერების ამოცანას ისახავდა მიზნად.

1931-1933 წლები, როგორც სამხატვრო აკადემიისთვის, ასევე კერამიკის განყოფილებისთვისაც დაშლისა და ხელმეორედ აღორძინების წლებია, რის შემდეგაც დარგის წინაშე სულ სხვა პრობლემები და ამოცანები დგება.

Maia Izoria

New Materials on the History of the Modern Georgian Ceramics

The origins of the modern Georgian ceramics go back to the activities of the Caucasian Handicraft Committee, its founder Alexander Piralov (Piralishvili) and painter Julius Straume, which was aimed at the creation of the objects of the traditional earthenware using modern technologies. Significant, in this respect, was the activity of the Mtskheta training-production school (with the 3-year course), established by the initiative of the painter Alexander Mrevlishvili and of the school principal, sculptor and ceramist Boris Shubuev. In this school, objects of the “national style” were made based on the sketches provided by the Committee or drafted by B. Shebuev, painting of the red clay applying restorative tiles was also practised, which

⁴⁸ დახმარებისთვის დიდ მადლობას ვუხდით ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის თანამედროვე ხელოვნების განყოფილების დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფონდის მცველს მზია კაცაძეს.

soon enough turned the school into a successful enterprise, alongside preservation of the folk handicraft traditions. From 1922, the school was transformed into a ceramic factory and its head, B. Shebuev was invited to the Academy of Art of Georgia (present, Tbilisi State Academy of Art) for the establishment of a ceramic workshop, which started operation in 1925, under the artistic supervision of its initiator, sculptor Iakob Nikoladze (headed by B. Shebuev). In 1927, at the Faculty of Sculpture, Department of Ceramics was established headed by the engineer-technologist Alexander Pitskhelauri and in 1928, experimental chemical laboratory was added (headed by Mikheil Khananashvili). In 1928 already, students successfully participated in the exhibition of the Minor Arts (part of these works is kept at Sh. Amiranashvili State Museum of Fine Arts of Georgia of the Georgian National Museum); these objects – including clay statuettes – were still well sold.

Preserved works evidence the tendency towards stylistic “modernisation” of the traditional crockery, even the influence of Constructivism, which is also discernible in the painterly expressiveness of multi-coloured, diverse, masterly tiles. Majority of the preserved objects are anonymous, identified are statuettes by B. Shebuev, Iak. Nikoladze, Giorgi Sesiashvili, Vladimer Grigolia, while a signature on a vase kept in the private collection is identified with that of Var[lam] Chargeishvili (as yet, nothing else is known about him).

1931-1933 had marked the period of the hardest crisis for the Academy of Art and further on, Academy, as well as Georgian ceramics had to face absolutely different tasks.



სურ. 1. ღარნაკი, წითელი თიხა,
31X9X12, D=15X10



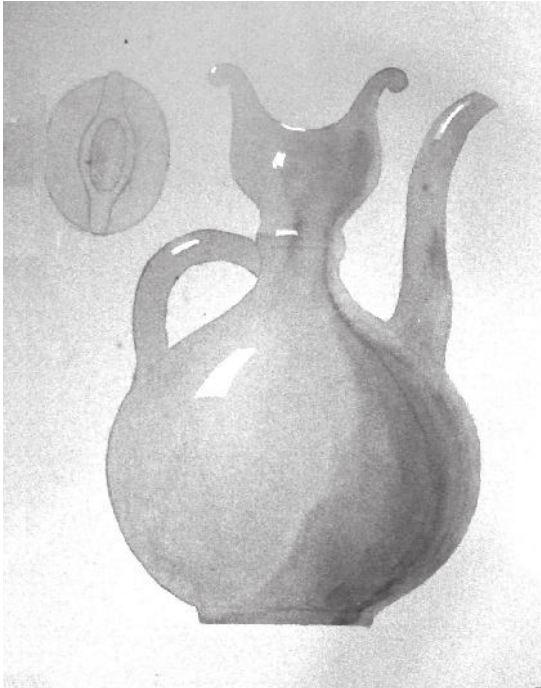
სურ. 2. ღარნაკი, წითელი თიხა,
ჭიქური, 16X5X5, D=13X9



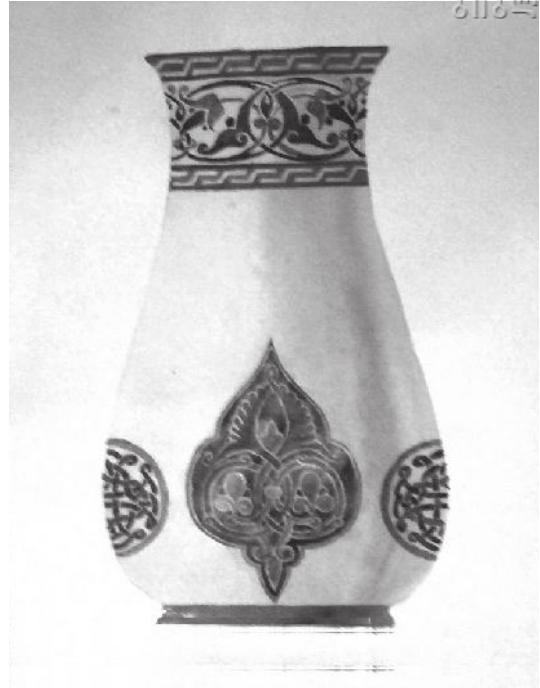
სურ. 3. ღარნაკი, წითელი თიხა, ჭიქური,
22X6X7, D=11X9



სურ. 4. ღარნაკი, წითელი თიხა,
ჭიქური, 21X6X5, D=9X7



სურ. 5. ი. სტრაუმე, დოქი, მცხეთის
სახელსნოს კოლექციიდან. აკვარელი, 1913



სურ. 6. ი. სტრაუმე, კერამიკული ნაკეთობის
ჩანახატი, 1913



სურ. 7. ი. სტრაუმე, კერამიკული ნაკეთობის
ჩანახატი, 1913



სურ. 8. ი. სტრაუმე, კერამიკული ნაკეთობის
ჩანახატი, 1913



სურ. 9. ი. სტრაუმე, კერამიკული ნაკეთობის ჩანახატი, 1913



სურ. 10. ლ. გრიგოლია, დავით გურამიშვილის პორტრეტი, 1929წ., თიხა, 15X10სმ., ხელოვნების მუზეუმი



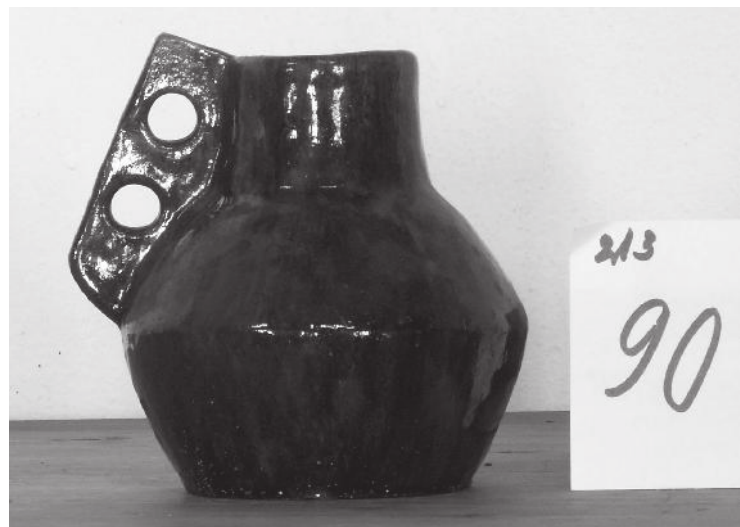
სურ. 11. ი. ნიკოლაძე, „უძილობა“, თიხა, 29X23X15სმ ხელოვნების მუზეუმი



სურ. 12. უცნობი ავტორი. ტოლჩა, თიხა, 14,5X16X31სმ ხელოვნების მუზეუმი,



სურ. 13. ბ. შებუევი, 1920-იანი წწ., ტოლ-
ჩა, თიხა, 14X16სმ ხელოვნების მუზეუმი



სურ. 14. ბ. შებუევი, 1920-იანი
წწ., დოქი, თიხა, 19,5X14სმ
ხელოვნების მუზეუმი



სურ. 15. უცნობი ავტორი.
XXს., სურა, თიხა,
d=93სმ; h=23,5სმ ხელოვნების
მუზეუმი,



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

ქართული ხელოვნებათმცნიერების წარსულიდან

წინამდებარე სტატია პროფ. კიტი მაჩაბელის „საქართველოს სიძველენი“-ს წინა კრებულში განთავსებული „ოქმის“ დანართად, ან გავრცობადაც შეიძლება ჩათვალოს მკითხველმა და მართალიც იქნება. „ოქმი“ ერთ კონკრეტულ პროცესს ათვალსაჩინოებს, მე კი შევეცდები ამ უაღრესად მნიშვნელოვან ფაქტს ფონი შევუქმნა. ვისაუბრებ იმაზე, რაზეც ბევრჯერ თქმულა და დაწერილა და, რაც ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის აწ უკვე საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორიის მეტად რთულ და განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. მსურს ცნობილი ფაქტები და მოვლენები კიდევ ერთხელ, მაგრამ ჩემს მიერ განცდილ-დანახული აღიქვას, უწინარესად, ახალგაზრდობამ. მინდა გავიხსენო და გავახსენო საზოგადოებას, რა მძიმე ცხოვრების გზა გაიარეს ჩვენმა დიდმა მასწავლებელმა – აკადემიკოსმა გიორგი ჩუბინაშვილმა და მისმა სკოლამ, რათა ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი, დიდებული წარსულის, ეროვნული სულიერების ყველაზე და ყველაფერზე თვალსაჩინო გამოხატულება – ქართული ხელოვნება – სრულად და სრულყოფილად წარმოგვედგინა ჩვენ თუ სხვას, უცხოს თუ შინაურს. სამწუხაროდ, მეჩვენება, რომ ბოლო ხანს ამ ისტორიის მიმართ ყურადღება მინელებულია. ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისათვის დაგეგმილ დღესასწაულზე, დღესდღეობით საგრძნობლად წარმატებული ჩვენი სავანის – გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის („ცენტრის“) კედლებში, უთუოდ, აუხმაურდებით, მაგრამ ერთჯერადობა ნამდვილად არ იკმარებს, რაკი ვიცით – დღევანდელი თუ ხვალინდელი ქმედება გუშინდელის გარეშე სიღრმეს, ემოციას, ხშირად აზრსაც კარგავს.

ორიოდ სიტყვა ძვირფასი მეგობრის, ამჯერად ინსპირატორის შესახებ: ქ-ნ კიტი მაჩაბელის უშრეტი ენერჯია, ინტერესებისა და შესაძლებლობების ფართო დიაპაზონი, ურიცხვი მონოგრაფია თუ სტატია, განსაკუთრებული წვლილი ქართული პლასტიკური ხელოვნების შესწავლის საქმეში კარგად არის ცნობილი. ამას ემატება მისი ხასიათის კიდევ ერთი თავისებურება, აუცილებელი ნებისმიერი, მით უფრო ასეთი გამორჩეული მკვლევარისათვის – მტკიცე დისციპლინა – მოწესრიგებულობა, რამაც შემოგვინახა უაღრესად საჭირო, მრავლისმეტყველი დოკუმენტი („ოქმი“), რომლის გამომზეურებამ მეც გამახსენა ჩემი, არც თუ ისე შორეული წარსულის მცირე ნაფიქრალ-ნამოქმედარიც.

გასული საუკუნის მიწურულს, ცნობილმა არმენისტმა, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორმა ბონდო არველაძემ მომიტანა აკად. გ. ჩუბინაშვილისა და აკად. ს. ჯანაშიას არქივებში მის მიერ მოძიებული, კომუნისტური ეპოქისათვის მეტად ნიშანდობლივი მასალები. მოვინდომეთ და გაკეთდა მასალების რედაქტირება, დაერთო მათი მომპოვებლის წინასიტყვაობა, რედაქტორის (ჩემი) ბოლოთქმა და ბროშურის სახით გამოქვეყნდა (2000 წელს) სათაურით: „ერთი

ეპიზოდი ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიიდან, ანუ როგორ გაწვირა აკად. გ. ჩუბინაშვილი რამდენიმე საბჭოთა მეცნიერმა“ (სათაური ბარველადის მონაფიქრია). პუბლიკაციის მეტად მკვეთრ სახელწოდებაში, სრული სიცხადით იკვეთება მისი არსი და აზრი და მას ქვემოთ უფრო კონკრეტულად შევხვებით. ბროშურა განკუთვნილია მკითხველთა ფართო წრისათვის. ამიტომ მასზე მორგებული ჩემი ტექსტის („რედაქტორისგან“) გადასხვაფერება მომიხდება.

ბევრი რამ მსმენია აკად. გიორგი ჩუბინაშვილის შრომების გამოცემასთან დაკავშირებული საკმაოდ უჩვეულო პრობლემების შესახებ. მსმენია მათი ავტორის, დიდი მეცნიერისა და თავდადებული მამულიშვილისგან, რომელიც იშვიათად და უთუოდ რაღაც აუცილებლობის გამო, გაიხსენებდა ხოლმე ამა თუ იმ ფაქტს, ისიც ზოგადად და უხალისოდ. საუბარი მტკივნეულ თემებზეც ჩვეული სიღინჯით იცოდა. თუმცა ზოგჯერ ემოციასა და გაღიზიანებას მაინც ვერ ფარავდა. ბუნებრივია. მას ბევრი დაბრკოლების გადალახვა მოუხდა ცხოვრებაში, ბევრი უსიამოვნებაც იწვნია, მაგრამ ყოველთვის იყო პრინციპული, შეუპოვარი, არდამთმობი ჭეშმარიტებისათვის ბრძოლაში (ეს იყო ნამდვილი ბრძოლა, ფუნდამენტური მეცნიერული მიზნების განხორციელებისთვის და ზოგჯერ სიცოცხლისთვისაც).

ამ ბრძოლის დეტალების შესახებ უფრო მეტი გამიგონია მისი მოწაფეების, მის მიერ დაარსებული ინსტიტუტის პირველი თაობის თანამშრომლებისგან, რომლებიც ათეული წლების მანძილზე გასაოცარი გაბედულებითა და ერთსულოვნებით იცავდნენ საკუთარ ეროვნულ-მოქალაქეობრივ თუ მეცნიერულ პრინციპებს. მათ შორის გამორჩეული ადგილი იმთავითვე დაიკავა აკად. ვახტანგ ბერიძემ, რომელსაც ეს პროცესები შესანიშნავად აქვს გადმოცემული თავის მოგონებებსა და ცალკეულ ნაშრომებში. უკვე გვიან, 60-იან წლებში, ერთ ანალოგიურ სიტუაციას მეც შევესწარი და მისი მწვავე დრამატიზმი არასოდეს დამავიწყდება.

ძნელად და მძიმედ ყალიბდებოდა ქართული ხელოვნებათმცოდნეობა, როგორც მეცნიერული დისციპლინა, უფრო ძნელად, ვიდრე ქართველოლოგიის რომელიმე სხვა დარგი.

გასული საუკუნის მეორე ათწლეულში, როდესაც გიორგი ჩუბინაშვილს მოღვაწეობის დაწყება მოუხდა, ახალგაზრდა მკვლევრის წინაშე ორი ურთულესი ამოცანა იდგა. ჯერ ერთი – საჭირო იყო წინა თაობების მიერ დაგროვილი ზღვა მასალის კლასიფიკაცია, ურთიერთშეჯერება, ფაქტებისა და მოვლენების ღრმა ანალიზი, ქართული ხელოვნების ისტორიის, როგორც მთლიანი, უწყვეტი ფენომენოლოგიური პროცესის გააზრება-ჩამოყალიბება, მისი ცალკეული დარგების როლისა და მნიშვნელობის დადგენა ერის ცხოვრებაში ეპოქათა მიხედვით, ქართული მხატვრული აზროვნების განუმეორებელ თავისებურებათა წარმოჩინება მსოფლიოს სხვა, ძველი ხალხების სულიერი მემკვიდრეობის ფონზე. და მეორეც - სრული უარყოფა ქართული ხელოვნების შესახებ უცხოელ მეცნიერთა არასწორი, პირდაპირ შეიძლება ითქვას - ყალბი, მაგრამ სამწუხაროდ, საკმაოდ ფუნდოკიდებული მოსაზრებებისა, ამ უარყოფის მრავალმხრივი დასაბუთება და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია - სწორი თვალსაზრისის გატანა ფართო, სამეცნიერო ასპარეზზე.

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ორივე ეს ამოცანა გიორგი ჩუბინაშვილმა და მისმა მიმდევრებმა ბრწყინვალედ შეასრულეს. შედეგად შეიქმნა ქართული ხელოვნების მწყობრი და დიდად შთამბეჭდავი მეცნიერული ისტორია. მყარად დამკვიდრდა აზრი შესახებ იმისა, რომ უძველესი და უმდიდრესი ქართული ხელოვნება წარმოადგენს ევროპული კულტურის ორგანულ, განუყოფელ ნაწილს, უთუოდ გასათვალისწინებელს საკაცობრიო ცივილიზაციის ისტორიაში.

აქვე დავძენ, რომ ის, რაც გიორგი ჩუბინაშვილმა შეძლო გაეკეთებინა, არ იყო მხოლოდ მისი ღვთით ბოძებული ნიჭიერების, დიდი ცოდნის, დაუღალავი შრომის შედეგი. ყველაფერს საფუძვლად ედო გულანთებული სიყვარული საკუთარი ქვეყნისა და ხალხისადმი, გენეტიკით მომდინარე მისი ღვაწლმოსილი წინაპრებისგან.

ქართული ხელოვნების დამაკნინებელი პუბლიკაციებიდან – სომხურთან და ბიზანტიურთან მიმართებით – უმთავრესი – ვენელი პროფესორის ი. სტრიგოვსკის ვრცელი ნაშრომი, სწორედ იმ წლებში გამოქვეყნდა გერმანულ ენაზე, რომლის მიხედვითაც შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურა არის სომხურის ასლი-მინაბადი. გიორგი ჩუბინაშვილმა გამანადგურებელი რეცენზიით უპასუხა აღნიშნულ ნაშრომს და გამოაქვეყნა იგი, რა თქმა უნდა, გერმანულადვე, რაც მას, ლაიფციგის სკოლის წარმომადგენელს, ადვილად ხელეწიფებოდა. მაგრამ მკვლევარს კარგად ესმოდა, რომ რეცენზია, თუნდაც ვრცელი, დეტალური და უკომპრომისო, მაინც ვერ დაამკვიდრებდა საღ აზრს მეცნიერებაში. ეს მისია შეეძლო შეესრულებინა მხოლოდ ფუნდამენტურ გამოკვლევებს, თანაც არა ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში, არამედ აუცილებლად არქიტექტურისა, რადგანაც არქიტექტურა იყო შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების წამდლოდი დარგი და უცხოელთა ყურადღების საგანს, უწინარესად, სწორედ არქიტექტურა წარმოადგენდა.

ჩანს, გიორგი ჩუბინაშვილს ჩაფიქრებული ჰქონდა გერმანულ ენაზე გამოცემა მონოგრაფიების სერია ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლების შესახებ. 20-იან წლებში მოამზადა კიდევ ორი ტომი და მოხდა მოულოდნელი რამ - დაიბეჭდა მეორე ტომი – „წრომი და მისი მოზაიკა“, ხოლო პირველს, რომელიც მცხეთის ჯვარს ეხებოდა, ათეული წლების მანძილზე დღის სინათლე ვერ ეღირსა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ უცნაურობის ძირითად მიზეზს თვით ნაშრომების შინაარსი განსაზღვრავდა. თუ წრომის ტაძართან დაკავშირებული პრობლემატიკა მავანთათვის შედარებით ნაკლებად „მტკივნეული“ იყო, ჯვარი გიორგი ჩუბინაშვილის მიხედვით, ძირეულად ცვლიდა დამკვიდრებულ შეხედულებებს არა მარტო ქართული, არამედ მახლობელი აღმოსავლეთის შუა საუკუნეების ქრისტიანული არქიტექტურის, ზოგადად კი მთელი ისტორიის საკითხებზე.

მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი, ნაგებობის მრავალმხრივი მხატვრულ-სტრუქტურული ანალიზის საფუძველზე, წარწერებისა და წერილობითი წყაროების მონაცემთა მოშველიებით, ზუსტად დაათარიდა 586/87-604/05 წლებით და ამით იგი სათავეში ჩაუყენა მისი ტიპის ქართული და სომხური ძეგლების საკმაოდ დიდ ჯგუფს. ამასთანავე, მან საბოლოოდ უკუაგდო თითქმის საუკუნის წინ

შვეიცარიელი მეცნიერ-მოგზაურის დიუბუა დე მონპერეს მიერ ჩამოყალიბებული და მაშინ ჯერ კიდევ მოქმედი მოსაზრება მთელი ქართული ხუროთმოძღვრების სომხურზე დამოკიდებულების შესახებ, რომელიც მის მიერ ატენის სიონის აშკარად მცდარ დათარიღებაზე იყო დამყარებული. გიორგი ჩუბინაშვილმა სრულიად ურყევი მეცნიერული საბუთიანობით დაადგინა, რომ ქართული – ატენის სიონის, მარტვილის, ძველი შუამთისა და სომხური – ავანის, არამუსის, რიფსიმეს, თარგმანჩაცის, ადიამანის ტაძრების პირველწყაროს სწორედ მცხეთის ჯვარი წარმოადგენდა. მეგლევარმა ნათლად გამოკვეთა ამ ძეგლების ხუროთმოძღვრული ღირსებები, ქრონოლოგია და ორგანულად ჩასვა ისინი ისტორიულ კონტექსტში. ნაშრომმა კიდევ ერთხელ განამტკიცა ავტორის დებულება, რომ „ამ შორეული ხანის ქართული ხელოვნება, რომელსაც სრულიად გარკვეული, ინდივიდუალურად გამოკვეთილი სახე აქვს, არის წარმომადგენელი აღმოსავლურ-ქრისტიანული ხელოვნებისა, სხვა ხალხების ხელოვნებათა გვერდით და მათთან თანაბრად.“

გიორგი ჩუბინაშვილის მოსაზრებები იმთავითვე მტკიცედ დამკვიდრდა როგორც ქართულ, ისე მსოფლიო მეცნიერებაში. მხოლოდ ზოგიერთნი ვერ შეეგუენ მას, რაშიაც მკითხველს ნაშრომის „თავგადასავალი“ დაარწმუნებს.

1922 წელს ქართულად და გერმანულად დაიბეჭდა გამოკვლევის პირველი ნაწილი, რომელიც მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარს ეხება. 1928 წელს კი გერმანიაში დაიწყო თვით მონოგრაფიის ბეჭდვა. აიწყო მთელი ტექსტი: ზოგიერთი მონაკვეთი გამზადდა კიდევ ტირაჟირებისათვის, მაგრამ ამასობაში გამომცემლობა დაიხურა და საქმე ამას იქით აღარ წასულა. მალე ცნობილ მიზეზთა გამო გერმანიასა და სსრკ-ს შორის ურთიერთობა ისე აირია, რომ გერმანიაში წიგნის გამოცემა კი არა, საშიშროების წინაშე აღმოჩნდა ყველა ის საბჭოთა მოქალაქე, ვისაც ოდესმე რაიმე კავშირი ჰქონდა ამ ქვეყანასთან.

გიორგი ჩუბინაშვილი იძულებული შეიქნა რუსულ ენაზე გაემზადებინა მონოგრაფია ორ ტომად და იგი მოსკოვის გამომცემლობისთვის წარედგინა. აქ კი მოხდა ის, რაც მოსალოდნელი იყო – მას „ხმალამოდებული“ დახვდნენ საბჭოთა მეცნიერები. გამომცემლობამ ნაშრომი სარეცენზიოდ გადასცა ცნობილ არმენისტებს. სწორედ ამ რეცენზიებს და გ. ჩუბინაშვილის მიერ მათზე გაცემულ პასუხს მიაკვლია ბ. არველაძემ და გამოვეცით (რუსულადვე) კიდევ ზემოთ ნახსენები „ბროშურის“ სახით. რეცენზიების ავტორები არიან აკად. ი. ორბელი, პროფ. ა. იაკობსონი და პროფ. ნ. ტოკარსკი. ამათგან ი. ორბელი იყო სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, სომხეთის მეცნიერებათა აკადემიის პირველი პრეზიდენტი, სანკტ-პეტერბურგის (ლენინგრადის) სახელგანთქმული ერმიტაჟის დირექტორი, ურყევი ავტორიტეტის მქონე პიროვნება, როგორც სამეცნიერო წრეებში, ისე, და განსაკუთრებით, სამთავრობო დონეზე.

მათი რეცენზიები არ არის მხოლოდ, ან სულაც არ არის მეცნიერული ჭეშმარიტების დადგენის მცდელობა, რასაც ნათელყოფს გიორგი ჩუბინაშვილის დინჯი, არგუმენტირებული, აკადემიური პასუხები მათ ბრალდება-შენიშვნებზე. ჩანს, ჭეშმარიტება არც მათ დამკვეთებს აინტერესებდათ, თორემ რეცენზენტებად ნაშრომისა, რომელშიაც ძირითადად ქართული მასალაა განხილული,

ერთი ქართველოლოგი მაინც ხომ უნდა მოეწვიათ?! აშკარაა, რომ ყველას ერთდროულად მიზანი ამოძრავებდათ - ჩაგდება, არდაბეჭდვა წიგნისა. მათი ესოდენი გახელების ძირითადი მიზეზ-საბაბი კი იყო მცხეთის წმ. ჯვრის პირველობის დასაბუთება მისი ტიპის სომხურ ძეგლებთან მიმართებით. მაგრამ ცხადად ჩანს ისიც, რომ რეცენზენტებმა შესანიშნავად იციან თუ რა „ჩაუვარდათ“ ხელში, გაცნობიერებული აქვთ ნაშრომის მეცნიერული ღირსებები, ავტორის საბუთიანობის ძალა და განსწავლულობის დიაპაზონი. იციან, რომ მასთან შეუძლებელია ნორმალური დავა-კამათი და უტიფარ, არაეთიკურ ფრაზებსაც არ თაკილობენ. გრძნობენ საკუთარი პოზიციების სისუსტეს და ამიტომ... უჩივიან ამ „სსრკ ხალხთა შორის შეუღლის ჩამომგდებს“, „ანტისაბჭოთა ელემენტს“. ბოღმისა და საკუთარი უძლურებისგან გონდაკარგულებს, მეცნიერება განზე რჩებათ. უჩივიან „ცეკაში“, უჩივიან იმ დროის უზენაეს ინსტანციაში.

ახლა გავიხსენოთ რა დროა ეს! არათუ ხელმოწერილი საჩივარი, არამედ ერთი უბრალო „ანონიმკაც“ კი საკმარისია კაცის გასაქრობად, მით უფრო ისეთი ბიოგრაფიის მქონე და თანაც უპარტიო კაცისა, როგორც გიორგი ჩუბინაშვილი ბრძანდებოდა. მას კი ასმენს არა რიგითი მოკვდავი, არამედ პარტიისა და მთავრობისაგან აღზევებული აკადემიკოსი, უჩივის მაშინ, როცა ფაშისტური გერმანია სსრკ-ის კარზეა მომდგარი.

გიორგი ჩუბინაშვილი მაინც გადარჩა. ამბობენ, ცნობილმა მეცნიერმა, გამორჩეულმა ერისკაცმა და დიდად გავლენიანმა პიროვნებამ გადაარჩინაო. გადაარჩინა ისიც და მისი ერთი უნიჭიერესი, ასევე მძიმე ბიოგრაფიისა და უცხო გვარის მქონე მოწაფე, რომელმაც შემდეგ თვალსაჩინო წვლილი შეიტანა ქართული ხელოვნების კვლევის საქმეში. გადაარჩინა ბევრი სხვა ღირსეული მოღვაწეც.

1941 წლის დასაწყისში კი ახლადშექმნილი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ინსტიტუტებს შორის ერთ-ერთი პირველი იყო ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, რომელსაც გიორგი ჩუბინაშვილი ჩაუდგა სათავეში და სიცოცხლის ბოლომდე ხელმძღვანელობდა მას. მალე ინსტიტუტი გახდა ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლის უთვალსაჩინოესი ცენტრი, გამორჩეული მკაფიოდ ჩამოყალიბებული მეცნიერული პრინციპებით, საქმიანობის ფართო არეალით და კიდევ ერთი ღირსებით, რომლის გახსენება დღეს განსაკუთრებით დასაფასებელია - თანამშრომელთა გასაოცარი ერთსულოვნებითა და თანადგომით. იმთავითვე კალაპოტში მოექცა და მოწესრიგდა ინსტიტუტის საქმიანობის ყველა არსებითი მიმართულება. დაიწყო სამეცნიერო შრომების პერიოდულად კრებულების (რს ეორგიცა) გამოცემა. დაიბეჭდა გიორგი ჩუბინაშვილისა და მისი მოწაფეების არაერთი საინტერესო ნაშრომი, მათ შორის ასე ნაწვალები „ჯვრის ტიპის ძეგლებიც“. დაწერიდან მეოთხედი საუკუნის შემდეგ, 1948 წელს, რუსულად (ახლავს ვრცელი ფარნგული რეზიუმე), მაგრამ არა მოსკოვში, არამედ თბილისში, აკად. ს. ჯანაშიას რედაქტორობით.

ამეტყველდნენ ჩვენი კულტურის ძეგლები. საბოლოოდ გაირკვა ქართული ხელოვნების არსი და რაობა; მისი გამორჩეული მახასიათებლები, მრავალფეროვნება, ხანგრძლივი, უმდიდრესი, მწყობრივი ისტორია საცნაური გახდა მტერ-

მოყვარისათვის. ჭეშმარიტი მეცნიერული თვალსაზრისი ქართული მხატვრული აზროვნების შესახებ, სრულიად თავისუფალი კონიუნქტურული თუ ტენდენციური გადახრებისაგან, გაუჯდა დაინტერესებულ ადამიანთა გონებას, რასაც არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა ერთიან საბჭოთა რეალობაში ეროვნული სულიერების მინავლებული ნაკვეთის გაღვივებისთვის.

ყოველივე ეს, ანუ მძლავრი ეროვნული ფესვების გაცნობიერების ნელი და სიღრმისეული პროცესი, ბუნებრივია, მაინც გამჟღავნდა, რამაც იმჟამინდელი ხელისუფლების უმწვავესი რეაქცია გამოიწვია.

კომუნისტებს უტყუარი აღლო ჰქონდათ. ადვილად გრძნობდნენ, საიდან ქროდა მათთვის არასასურველი ნიავი. ამჯერად გიორგი ჩუბინაშვილს იდეოლოგია დაუწუნეს. გაზეთში გაჩნდა ვრცელი სტატია სათაურით – „ველფლინიზმის ტყვეობაში“. „დაასაბუთეს“, რომ გ. ჩუბინაშვილი ფორმალისტია, რაც საბოლოო განაჩენად ჩანდა პიროვნებისთვისაც და მთელი დარგისთვისაც. ამას მოჰყვა დისკუსია (1952 წ.), რომელზედაც ცეკ-ას დავალებით მოლაპარაკე „სპეციალისტებს“ მიწასთან უნდა გაესწორებინათ გიორგი ჩუბინაშვილი და მისი ინსტიტუტი. სცადეს. აბრუნეს და ატრიალეს მათი სიტყვა და საქმე. რა არ უწოდეს, რა არ დააბრალეს. ბ-ნი გიორგი დუმდა, უთუოდ დარწმუნებული საკუთარ სიმართლეში. ინსტიტუტის თანამშრომლები, ამჯერად მეორე ლიდერის – აკად. ვახტანგ ბერიძის თავკაცობით, სრულიად უჩვეულო და მოულოდნელი გაბედულებით აღუდგნენ წინ ცილისმწამებლებს.

მე ამ დისკუსიის მხოლოდ მასალები მაქვს წაკითხული. არსებობდა მისი მსგეველობის სტენოგრაფიული ჩანაწერები, მანქანაზე გადაბეჭდილი და მოზრდილ ტომად აკინძული. ეს იყო ჩვენი საზოგადოების იმდროინდელი ყოფის ამაზრზენი და ერთობ დამახასიათებელი დოკუმენტი. იგი დაიწვა ინსტიტუტის შენობასთან და იქ დაცულ ძვირფასეულობასთან ერთად 1991-92 წლების თბილისში დატრიალებული ტრაგედიისას. შესაძლოა, კიდევ არსებობს სადმე ამ ჩანაწერების ეგზემპლარი. უნდა დაიძებნოს უსათუოდ.

ის, რომ ინსტიტუტებმა, გულშემატკივართაგან გადაჭედილი დარბაზის (ინსტიტუტის „დიდი ოთახის“) ერთსულოვანი მხარდაჭერით, უკიდურესად დაძაბულ ვითარებაში, აშკარად ნათელყვეს ოპონენტების სრული უსუსურობა, თითქმის გარდაუვალი სამთავრობო ვერდიქტისთვის არაფერს ნიშნავდა, მაგრამ სანთელ-საკმეველმა მაინც იმძლავრა. ხსნა სულ სხვა გზით მოვიდა - კვალდაკვალ მოჰყვა გლობალურ მოვლენებს, რომლებმაც ძალაუნებურად ბიძგი მისცეს სასიკეთო ცვლილებებს, უწინარესად კულტურის სფეროში და საგრძნობლად მოარყიეს კიდევ ის არაადამიანური სისტემა.

მაღე კვლავ გამოცოცხლდა ინსტიტუტი. მომრავლდა ახალგაზრდობა. ბედმა მეც გამიღიმა და აღმოჩნდა მის საკრალურ სივრცეში, სადაც მეორედ დავიბადე მთელი ჩემი ხანგრძლივი არსებობის ოპტიმალური პერსპექტივით. ამ არაჩვეულებრივად მიმზიდველ სივიწროვე-სიმჭიდროვეში ჩქევდა წრფელი მამულიშვილური სულისკვეთებით განსმტკვალული ცხოვრება-საქმიანობა. იკითხებოდა მოხსენებები, ტარდებოდა მეცადინეობები, კრებები, ექსპედიციები, სესიები, კონფერენციები, უფრო გვიან ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი საერთა-

შორისო სიმპოზიუმები. ინსტიტუტის თანამშრომლები აქტიურად იღვწოდნენ საზოგადოებრივ ასპარეზზე. გამოიცა უამრავი მონოგრაფია, კრებული, სტატია. დაიბეჭდა გიორგი ჩუბინაშვილის რამდენიმე ფუნდამენტური გამოკვლევა.

აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ბ-ნ გიორგის ყველა ეს ნაშრომი დაისტამბა ინსტიტუტის უფროსი თაობის წარმომადგენლის, ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე-არქიტექტორის, საგამომცემლო საქმის ბრწყინვალე სპეციალისტის - ბ-ნ ვახტანგ ცინცაძის დიდი ძალისხმევით და მოწადინებით. მკითხველის ყურადღებას შევაჩერებ ერთ-ერთზე, რომელიც ბევრად უფრო „მძიმედ“ დაიბადა, ვიდრე სხვა რომელიმე.

წიგნის სათაურია „სომხური არქიტექტურის ნარკვევები“. გამოვიდა 1967 წელს რუსულ ენაზე. მისი დიდი ნაწილი უჭირავს მცხეთის ჯვრის ტიპის ძეგლებს. უფრო განვრცობილია და გაღრმავებული მათ შესახებ ავტორის ადრე გამოთქმული მოსაზრებები. გარდა ამისა, საფუძვლიანად არის გამოკვლეული და ახლებურად დათარიღებული სომხური ხუროთმოძღვრების არაერთი ცნობილი ნიმუში, რომელთა უმეტესობა სხვა მკვლევართა ნაშრომებში, სათანადო არგუმენტაციის გარეშე, ერთად – მაინცადამაინც VII საუკუნეშია თავმოყრილი. გიორგი ჩუბინაშვილის მიერ ამ მიზანდასახულად ტენდენციური მოსაზრებების კრიტიკა გახდა კიდევ ერთი მიზეზი მისი ოპონენტების გაღიზიანებისთვის.

აქ ადგილი არ არის გიორგი ჩუბინაშვილის მეცნიერულ კონცეფციებზე მსჯელობისთვის. ვიტყვი მხოლოდ, რომ იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე იკვლევდა სომხურ ხელოვნებას, იკვლევდა მასთან იმ პირველი კონტაქტების (1915 წ.) განწყობითა და შთაბეჭდილებით, რომლებიც მისთვის, მისივე სიტყვებით „სრულიად დაუვიწყარი“ შეიქნა.

სიამოვნებით ვისხენებ დღეებს, როდესაც ინსტიტუტის თანამშრომლებთან ერთად, ბ-ნ გიორგის ხელმძღვანელობით, საშუალება მომეცა მემოგზაურა სომხეთში; კიდევ ერთხელ მეგრძნო ხიბლი სომეხი ხალხის უმდიდრესი კულტურული მემკვიდრეობისა და ამასთანავე, განმეცადა ის განსაკუთრებული სითბო და სიყვარული, რომელსაც ასხივებდა ოთხმოც წელს მიტანებული მოხუცის მზერა და სიტყვა თითოეული ძეგლის მოხილვისას და, რაც ნათლად იკითხება მეცნიერის ამ საკითხებზე დაწერილ ნებისმიერ ტექსტში, უწინარესად, სწორედ ნახსენებ წიგნში, მაგრამ იკითხება მყარი ობიექტური ისტორიული არგუმენტების ფონზე. არ (ვერ) დაუფასეს. უკუღმა წაიკითხეს. უმდაბლესი უმადურობით მოეკიდნენ.

„სომხური არქიტექტურის ნარკვევები“ („Разыскания по армянской архитектуре“) დიდხანს იღო გამზადებული უმოძრაოდ, ისევე, როგორც მეცნიერის არაერთი თხზულება. და მაინც, კომუნისტური სისტემის „მორყევის“ საწყის ეტაპზე, როგორც ვნახეთ, დაიძრა საქმე. დადგა დრო „ნარკვევების“ გამოქვეყნებისაც. სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობამ („Наука“) წიგნი შეიტანა კიდევ გეგმაში, მაგრამ... მალე გააუქმა საკუთარი გადაწყვეტილება. სწრაფად გააქტიურდნენ ჩვენი მეზობლები, რომლებსაც იმ სახელმწიფოს უკიდევანო სივრცეში არასოდეს აკლდათ გავლენის ძალა. მეტიც - მოსკოვის მკაცრი მითითების საფუძველზე საქართველოს მთავრობას აეკრძალა წიგნის დაბეჭდვა თბილისშიც (ვგარაუდოებ შედეგების მიხედვით), მაგრამ გვიანდა იყო. ჩანს, ბ-ნ

ვახტანგ ცინცაძის (უშრეტი ენერჯის მქონე პიროვნების) მოწადინებით ნაშრომის რამდენიმე ეგზემპლარი (ალბათ, მხოლოდ ტექსტი) როტაპრინტით დაიბეჭდა და დაეგზავნა დაინტერესებულ ორგანიზაციებს და პერსონებს. სომხეთის მეცნიერებათა აკადემიამ და ხელოვნების ინსტიტუტმა დანიშნეს წიგნის განხილვა, მაგრამ... სხდომაზე არც ერთი სომეხი სპეციალისტი არ გამოცხადდა (?). კიდევ ერთხელ „გაისარჯა“ ა. იაკობსონი – გამოაქვეყნა უწინდებურად არაობიექტური (ცინიკურიც) რეცენზია. გიორგი ჩუბინაშვილმა უპასუხა მისთვის ჩვეული დინჯი, თავშეკავებული ტონით და სათანადო საბუთიანობით, თანაც მასთან ერთად უპასუხა მისი მოსაზრებების ყველა ოპონენტს („Ответ рецензентам“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, №4, 1969. „პასუხის“ გამოცალკევებული ეგზემპლარი აღმოვაჩინე ჩემს ბიბლიოთეკაში. როგორ მოხვდა ჩემთან, არ მახსენდება. უფრო საინტერესო კი ის არის, რომ „ეგზემპლარს“ მიწებებული აქვს ფურცელი, საბეჭდო მანქანაზე ხელით შესრულებული ტექსტით „Библиография работ Г.Н. Чубинашвили по вопросам армянского искусства“ - ავტორის 16 პუბლიკაციის დასახელება, მათ შორის რომში 1958 წელს იტალიურ და ინგლისურ ენებზე დაბეჭდილი ენციკლოპედიის სტატიისა).

ღელავდა ქართული საზოგადოებაც, ერის წინაშე გიორგი ჩუბინაშვილის უდიდესი ღვაწლის დამფასებელი; ღელავდა მისი საქმიანობის ნეგატიური, უსამართლო, დაუსრულებელი განქიქებით შეშფოთებული. და ასე კვლავ მივადექით ამ ჩემი სტატიის იმპულსს – პროფ. კიტი მანაბელის მიერ შედგენილ კრების ოქმს, რომელშიაც მოკლედ და ზუსტად არის დაფიქსირებული კრებაზე გამომსვლელთა სიტყვების შინაარსი, ზოგიერთისა – დამახასიათებელი ფრაზებით, ტერმინებითაც კი. შეკრებილნი იყვნენ აკადემიკოსები, ბრძენკაცნი, როგორებიც საქართველოს არასოდეს ყოლია და ქართულ საზოგადოებას, აწ უკვე სამარადღეამოდ ფულზე („ხელის ჭუჭყს“ რომ ვეძახდით) გადართულს – აღარასოდეს ეყოლება; იმ დროისანი, რომელმაც ეს დიდებული კოჰორტა მოგვივილინა და, რომელზედაც თუნდაც მხოლოდ ამ ერთი ფაქტით, ლამის, კეთილი სიტყვა ათქმევინოს კომუნისტებზე ადამიანს (წარსულის ერთიანად გმობა მცდარი მგონია. ეს წარსული, ხომ შენია და მას ვერსად გაექცევი).

კრებაზე გამომსვლელებმა, თითოეულმა ცალ-ცალკე და ყველამ ერთად დაემეს გიორგი ჩუბინაშვილის მიმართ მათთვის სრულიად მიუღებელი დამოკიდებულება და მოითხოვეს „ნარკვევების“ უსათუოდ დაბეჭდვა.

ამასობაში ნაშრომის აწყობა-ტირაჟირება მალულად უკვე მიმდინარეობდა „იატაკვეშეთში“. ბ-ნ ვახტანგ ცინცაძეს სადღაც გადაკარგულში, მოსკოვის მახლობლად აღმოუჩენია პატარა ქალაქი ლიუბერცი, იქ არსებული ერთადერთი სტამბა და თურმე უკვე „ტემში“ მუშაობდა. ახალგაზრდებმა არაფერი ვიცოდით. გავიგეთ მაშინ, როცა ერთ „მშვენიერ“ დღეს ინსტიტუტს მოადგა სამი უცნობი (ჩვენთვის), უცხო გარეგნობის პიროვნება მეზობელ-მეგობარი რესპუბლიკიდან. სად ლიუბერცი და სად ერევანი, მაგრამ მაინც შეუტყვიათ. (იქნებ არც არის მთლად დასაწუნი, მით უფრო მცირე ერისთვის, ის ჭარბი პატრიოტიზმი, რომელიც მათ ოდითგანვე მოსდგამდათ და, რომელსაც ჩვენ ხშირად ვერ ვგუობთ ხოლმე). ბ-ნი გიორგი თავაზიანად შეხვდა სტუმრებს, შეუძღვა ოთახში

და რამდენიმე საათის განმავლობაში ესაუბრებოდა. სტუმრებს ხან ხეწნით, ხან მუქარით უცდიათ დაესაბუთებინათ მისთვის, არ გამოეცა წიგნი. არადა აზრი არ ჰქონდა არაფერს. ნაშრომის ძირითადი დებულებები, როგორც ვნახეთ, უკვე კარგად იყო ცნობილი. მაშასადამე, სტუმართა უცნაური და უტაქტო ძალისხმევა მიმართული იყო მათთვის არარსასურველ მეცნიერულ ჭეშმარიტებათა მხოლოდ გამეორების წინააღმდეგ. მაგრამ მოვიდა სეტყვა და დახვდა ქვა. ბ-ნი გიორგი სახეგამეხებული გამოვიდა ოთახიდან. წიგნი გამოიცა. შორეთიდან ჩამოტანილ ტექსტს დაერთო თბილისში გამზადებული ილუსტრაციები და მივიღეთ სოლიდური, ფართოფორმატიანი გამოცემა.

აკად. გ. ჩუბინაშვილმა შემდეგაც გამოაქვეყნა რამდენიმე გამოკვლევა. მის არქივშიაც დარჩა საინტერესო მასალები, მაგრამ აღნიშნული წიგნი, ვფიქრობ, მისთვის მთელი მისი სამეცნიერო მოღვაწეობის ერთგვარ ნიშანსვეტად იქცა. ამით მან დაამთავრა საკუთარ ნააზრევთა პუბლიკაცია იმ პრობლემატიკაზე, რომელზედაც ფიქრი და გარჯა არასოდეს შეუწყვეტია.

ყველაფერი მოასწრო, ყველაფერი განასრულა, მაგრამ არა მხოლოდ წელთა სიმრავლით, არამედ უფრო იმით, რომ ჰქონდა მტკიცე ნებისყოფა და სრული რწმენა იმისა, რომ ერთგულად ემსახურა ქვეყანას; იმავდროულად იყო გასაოცრად მიზანდასახული, მომთხოვნი საკუთარი თავისა და სხვების მიმართ, მომთმენი და მიმტკეპელიც. დიდად სულგრძელი ბრძანდებოდა საფუძვლიანი კრიტიკისადმი (ამის მაგალითები მეც მახსოვს), მაგრამ ისეთ უსამართლო და არაკეთილსინდისიერ ბრალდებებს, როგორზედაც ზემოთ ვისაუბრე, არ აპატიებდა არავის.

არ მინდა გამოვტოვო უფრო გვიანდელი, შედარებით წვრილმანი და ნაკლებად შემაწუხებელი ეპიზოდებიც.

1950-იან წლებში ერთი ქართველი არქიტექტორი თითქოს შეედავა გიორგი ჩუბინაშვილს და მცხეთის ჯვრის შესახებ გამოსცა მცირე ნაშრომი, რომელშიაც ამ მხატვრულ-სტრუქტურული სრულყოფილებით გამორჩეულ ნაგებობას კუთხის ოთახები (პასტოფორიები) ჩამოაშორა. თუ ჯვარია, ბარემ გარედანაც ჯვარი იყოსო. მაგრამ მის უსუსურ მტკიცებებს, ფაქტობრივად, არავინ გამოხმაურებია.

პრობლემატურად მეჩვენება სხვა შემთხვევა. სულ ახლო წარსულში ჩემმა კოლეგამ – პედაგოგიურ ასპარეზზე, საკმაოდ ხანდაზმულმა და გამოცდილმა, განიზრახა არქიტექტურის დოქტორი გამხდარიყო და გამოსცა წიგნი – „მცხეთის ჯვარი“. მომართვა. წავიკითხე და ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ ავტორი გიორგი ჩუბინაშვილის ორტომეულს მცხეთის ჯვარზე სათანადოდ (რბილად ვამბობ) არ გასცნობია. განსაკუთრებით თვალშისაცემი აღმოჩნდა ძეგლის „გაახალგაზრდავება“ – მისი თარიღის გადმოწევა VI საუკუნის 20-30-იან წლებში (სხვა ხარვეზებზე არაფერს ვიტყვი). ბევრჯერ ვისაუბრეთ. თითქოს გააცნობიერა კიდევ ერთხელად (დელიკატურად) ნათქვამი შენიშვნები და გამოაქვეყნა მეორე „მცხეთის ჯვარი“, რომელშიც ზოგი რამ ჩასწორებულად მომეჩვენა. „დაწეულია“ ნაგებობის თარიღიც. მაგრამ რამდენიმე წლით მაინც არის აცდენილი მყარად დასაბუთებულ და აღიარებულ თარიღს (დისერტაციამ ისეთ „ტაშის გრიადში“ ჩაიარა, რომ ხმის ამოღებას აზრი აღარ ჰქონდა). რა

თქმა უნდა, ისტორიული ძეგლის გადათარიღება პრობლემას არ წარმოადგენს (მაგ., მახსოვს ინსტიტუტის ერთ-ერთმა თანამშრომელმა მოხსენება წაიკითხა ბ-ნ გიორგის მიერ გამოკვლეული ცნობილი ძეგლის შესახებ და მისი განსხვავებული თარიღი შემოგვთავაზა, მტკიცედ არგუმენტირებული. ბ-ნი გიორგი სიამოვნებით დაეთანხმა; შეაქო კიდეც). მაგრამ მცხეთის ჯვართან მიმართებით განსაკუთრებული სიფრთხილეა საჭირო. მისი თარიღის მცირედად „ამოძრავება“ კი „ჩასაფრებულთა“ სწრაფ რეაქციას იწვევს. ნახსენები დისერტაციის დაცვაზე, იქვე, დარბაზში, „უცხოელმა“ მეგობარმა მითხრა კიდეც – ასეთ მნიშვნელოვან საკითხზე თქვენ თვითონ ვერ შეთანხმებულხართ და ჩვენ რას გვედავებითო. დარწმუნებული ვარ - ჩვენს ამგვარ დაუდევრობას უფრო ფართოდაც გამოიყენებს ის ან სხვა. მათში ეს მუხტი ხომ ისედაც მუდმივმოქმედია, თანაც საერთაშორისო მასშტაბით.

დაბოლოს – ყველას გვახსოვს, ერთმა მხატვარმა, რომელიც ინსტიტუტის მოკეთე და ჩვენი თანამოაზრე გვეგონა, რა უკადრისი კამპანია წამოიწყო გიორგი ჩუბინაშვილის წინააღმდეგ. მოიმხრო რამდენიმე თანამზრახველი და დაიწყო გიორგი ჩუბინაშვილის მეცნიერული მემკვიდრეობის რევიზია, უწინარესად, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში მისგან მყარად ადგილმჩინილი ძეგლების გადათარიღება-დაძველება. წერეს და წერეს. (ერთგან მეც გამკრეს კბილი). სათანადოდ დასაბუთებული პასუხებიც ბევრისგან მიიღეს, მაგრამ პროცესი მაინც კარგა ხანს გაგრძელდა. ამასობაში მხატვარი გარდაიცვალა და მისი მეგობრებიც თანდათან ჩაწყნარდნენ.

დღეს ინსტიტუტი („ცენტრი“) აშკარად აღმავლობის გზაზეა შემდგარი და მინდა მჯეროდეს, რომ ამ სტატიაში აღწერილი, ესოდენ უსიამოვნო სიტუაციების მსგავსი, მომავალში არასოდეს აღარაფერი გამეორდება.

P.S. ეს მოკლე, ფრაგმენტული, შერჩეული ფაქტებით აწყობილი ისტორია ბევრად ვრცელია, უფრო დრამატული, მრავალმხრივი, მრავალსიმეტყველი, სავსე ჩვენი უფროსი თაობის ფიქრებით, განცდებით, ტრავმა-ტკივილებით... მიღწევა-გამარჯვებების სიხარულით. და ეს ყოველივე მათს სულებში განეფინებოდა, მათს ყოფასა და ქმედებებში ვლინდებოდა. ეს არის თემა, მგონი, ძალიანაც აქტუალური. დიდი ხნის წინანდელი დელება, შიში, ხიფათი ადამიანთა მერე და მერე ხომ ერთიანად გასააზრებელი ხდება. იქნებ „ჩაუჯდეს“ ვინმე, გამოჩხრიკოს, ჩაუღრმავდეს, დაწეროს, შეაფოსოს პერსონალიებით, დოკუმენტებით, ილუსტრაციებით. მოტივაცია ნამდვილად არსებობს. საჭიროა, სასარგებლოც იქნება.

Tamaz Sanikidze

From the Past of the Georgian Art History

The article refers to the material published by K. Machabeli in the previous issue of the Antiquities of Georgia. It tells of the difficulties, which accompanied work of the Georgian art historians, especially of Giorgi Chubinashvili, in 1930-1950s – how for more than 20 years, publication of his monograph “Monuments of the Mtskheta Holy Cross Church Group” was hindered, apart from other circumstances, thanks to politically coloured reviews by the scholars from Moscow and Leningrad (J. Orbeli, N. Tokarski, Al. Yakobson), commissioned by the publishing house in 1940; how he was accused in “formalism” in 1952; how publication of his monograph “Studies in Armenian Architecture” was hindered (and was never fully published) in 1967, what extreme measures (criticising as yet unpublished work, actual shatter of the scholarly discussion, launching a campaign in the scholarly periodicals . . .) were taken to prevent its academic publication. The author expresses his concern with certain unjustified criticism regarding viewpoints of Georgian art historians.



ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

სოფელ შროშის ქართული ხალხური კერამიკა

მდებარეობს ეს სოფელი – კარგად რომ არის ძალიან ბევრისთვის ცნობილი – ზემო იმერეთის ერთერთ ულამაზეს კუთხეში; ზესტაფონამდე არ მისული 18 კმ, ორი მთის ფერდობზე, რომელთა შუა ძირულა ჩამოუდის. აქვე გაიარა შემდეგ ავტომაგისტრალმაც, საქართველოს აღმოსავლეთ-დასავლეთს რომ უკავშირებს ახლა ერთმანეთს.

მაგრამ შროშა არ განთქმულა მარტოდენ ღამაში ადგილმდებარეობითა თუ სტუმართმოყვარეობით. მეტუნეობის ხელოვნებაა მისი უპირველესი სახელი და სიმდიდრე.

იგი ხალხური კერამიკული წარმოების მთავარი თუ არა, ერთერთი უმთავრესი ცენტრია დღესაც საქართველოში.

უძველესი დროიდან იქმნებოდა აქ ის სილამაზე, დამსახურებული სიყვარულით რომ სარგებლობს ქვეყნის თითქმის ყველა რაიონში.

ორმა, ერთმანეთის საპირისპირო ბუნებრივმა გარემოებამ განაპირობა ამ დარგის ესოდენი წარმატება. ერთის მხრივ, სოფლის მიდამოებში თიხისა და ხეცის მდიდარი მარაგის არსებობამ, ხოლო მეორეს მხრივ, ვარგისი სასოფლო-სამეურნეო სავარგულების სიმწირემ.

ამიტომაც არის, რომ იმთავითვე შროშელი ოსტატები, ძირითადად, ჩართულნი იყვნენ ჭურჭლისა და ჭურების შექმნის ხელოსნობაში.

აქაური ჭურჭელი უმეტეს შემთხვევაში წითელთიხოვანია, ანგობით დაფარული (რასაც „მონგლისებას“ ეძახიან). არის აგრეთვე მოხატულიც – მოწითალო-მიწაუანის (охристая), ან შავი ფერისა (მარგანცის ჩანართით). გვხვდება როგორც რელიეფური, ასევე კონტრელიეფური მოხატულობაც.

დანიშნულების მიხედვით იგი მეტად მრავალფეროვანია: ღვინისთვის, წყლისთვის, რძის პროდუქტებისთვის, სადღესასწაულო, სამზარეულო, ასარწყავი და ა.შ.

ჩვენში ასეთი ჭურჭელი სადღესოდაც ხომ ისევ ხმარებაშია. კერამიკული ნაკეთობების უმეტესობა დაკავშირებულია მევენახეობა-მეღვინეობასთან. სუფრაზე, ხშირად საზეიმო შემთხვევებშიც, თიხის ჭურჭელს ძვირი ღირსის ჭურჭლის თანაბრად ხმარობენ, როგორც სადღესასწაულოს.

წყლის ჭურჭელი საკმაოდ მრავალფეროვანია – მოსატანად, შესანახად, გადასასხმელ-გადმოსასხმელად და დასაღვევად. რძის ჭურჭელს შეადგენს მოცულობები. განკუთვნილი რძისა და გადამუშავებული რძის პროდუქტების (ყველის, კარაქის, არაუანის) შესანახად. სამზარეულო ჭურჭელი წარმოდგენილია საკვები პროდუქტების მოსამზადებელი ნაირნაირი ნაკეთობებით – ქოთნებით, კეცებით, ჯამებით და სხ.

სითხისა და მარცვლეულის ასარწყავი ჭურჭელი, ზოგადად, იყოფა დიდ – „ჩაფი“, საშუალო – „დოქი“ და წვრილ – „ლიტრა“, „ჩარეკი“ სარწყულებად. 20



ლიტრამდე ტევადობის მოცულობები იზომება შრომაში „ჩარეკით“. „ლიტრამდე“ და „ბოთლი“ იტევს 1000 გრ.

უფრო დიდი მოცულობების ასარწყავად იხმარება: „ხელადა“ (3 ლიტრამდე), „ხარა“ (8 ლიტრამდე) და „ჩაფი“ (16 ლიტრამდე).

საქართველოში – ტრადიციული მეღვინეობის ქვეყანაში, კერამიკული ნაკეთობების უმეტესობა, ცხადია, ემსახურება სოფლის მეურნეობის ამ დარგის ინტერესებს.

ყოველდღიურობაში ყველაზე დიდი ტევადობის მქონე საღვინე ჭურჭელს, ჩვეულებრივ, ეწოდება „ქვევრი“. მაგრამ, თუ დავაზუსტებთ, ეს ტერმინი ამ გაგებით უფრო აღმოსავლეთ საქართველოშია ხმარებული. დასავლეთში ამ უზარმაზარ, ღვინის შესანახ კოცებს, მარნებში რომ იფლობა მიწაში, ეწოდება „ჭური“.

ის კვერცხისებური ფორმისაა, კონუსური ძირით, რომელსაც „კუნჭულოს“ ეძახიან. ზედა, ოდნავ შევიწროებული ნაწილი თავდება ყელით, რომელსაც გარს ევლება წრიული ზოლი.

„ჭური“ არის ხანდახან ძალიან დიდი ზომის, ზოგჯერ 3 მეტრამდე სიმაღლის და 1,5-2 მ. დიამეტრის. მის გასარეცხად შიგ თავისუფლად ჩადის ადამიანი. ასეთმა „ჭურმა“ შეიძლება რამდენიმე ტონა ღვინო დაიტოს.

საშუალო ზომის ტევადობებს აქ ეწოდება „ქვევრი“, პატარას – „კოწო“. აქვე ამზადებენ აგრეთვე, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ღვინის კოცებს – „ჩარეკი“, „ხელადა“, „ხარა“, და ყველაზე დიდი – „ჩაფი“, რომლითაც მარნიდან მოაქვთ ღვინო.

სუფრაზე მოსახმარად, ასევე მზადდება ნაირნაირი სასმისები: „ჭინჭილი“ – წვრილყელიანი სასმისი, „კულა“ – მომრგვალებულიძირიანი სასმისი, სხვადასხვა სახის „ფიალები“ და ჯამები. აქვე ამზადებენ „მარანს“ – მეტად თავისებურ სასმისს; იგი შედგება ფეხის, გვირგვინისა და მათ გარშემო განლაგებული, ერთმანეთთან დაკავშირებული რამდენიმე პატარა „ქვევრისაგან“. ერთერთ მათგანს ამშვენებს ირმისა ან ჯიხვის თავი. სწორედ აქედან ისმევა ღვინო.

შრომის კერამიკა იმითაა უნიკალური, რომ იგი მზადდება უძველესი – „ამოშენების“ ტექნიკით. ჭურჭელი კეთდება ეტაპობრივად, ხელით; სრულ ზომამდე მიყვანისთვის მას თანმიმდევრობით ადებენ „ფთილებს“ – თიხის სპირალურ ლივლივებს. ოსტატი ცალი ხელით ძერწავს კერამიკას „მორგვზე“ – ხის მომცრო ბზრიალაზე („чурнетка“), მეორეთი კი ატრიალებს ამ ბზრიალას. ხის სხვადასხვა სპეციალური ინსტრუმენტების დახმარებით იგი აძლევს ნაკეთობას მომრგვალებულ ფორმას, ცვლის კედლების სისქეს, თანდათან ზრდის სიმაღლეს.

ასეთი ხერხი საშუალებას იძლევა დამზადდეს ნებისმიერი ფორმისა და ზომის კერამიკა. ამნაირათვე კეთდება „ჭური“. მისი ქვედა ნაწილი, „კუნჭულო“, გამოჰყავთ ბზრიალაზე, ხოლო დანარჩენი ნაწილი სრულდება ხელით; სიმაღლის ნამატია არაუმეტეს 15-20 სმ დღეში.

შრომაში დღეს მხოლოდ ერთი ოსტატია, ასეთი დიდი ზომის მოცულობებს რომ ამზადებს, სახელად პავლე ლაბაძე. თავის დროზე მამამისიც ცნობილი ოსტატი ყოფილა. უფრო მომცრო „ვევრებს“ სხვა ოსტატებიც აკეთებენ.

„ამოშენების“ ხერხი არ იძლევა კერამიკის ტირაჟირების საშუალებას. უკანასკნელი შესაძლებელია მხოლოდ დაყალიბებისა ანდა თაბაშირის ფორმებში ჩამოსხმისას.

პირიქით, გარკვეული ასიმეტრიულობა, განსხვავება ნაკეთობის სხეულისა და ყელის ზომა-პროპორციებში, სახელურების ყოველთვის სხვადასხვა პროფილები – ყველაფერი ეს ანიჭებს შროშის კერამიკას განუმეორებელ ინდივიდუალობას. ამიტომ აქ ყოველი ნამუშევარი საავტოროა, და ამიტომაც არის ჩვენთვის ეს კერამიკა ესოდენ საინტერესო და ღირებული.

აღსანიშნავია ისიც, რომ შროშა ერთადერთი ცენტრია, სადაც ჭურჭელი, გამოწვამდე იფარება გარედან „ინგლისით“ (მუსკოვიტის მინარევეებით მდიდარი თიხა). ეს ხელს უწყობს როგორც მოკაზმულობას (მოვარდისფრო-წითელი ფერი, ქარსის ბრჭყვიალებით), ისე ჭურჭლის წყალგაუმტარობას.

შროშაში მზადდება აგრეთვე პურის საცხობი „თონე“. მას ცილინდრული ფორმა აქვს და ზემოთ ოდნავ შევიწროებულია. იგი უძირია და ამიტომ იდგმება აგურის ან მიწის საფუძველზე. კედლებიდან 10-15 სმ დაშორებით, მთელს შემოწერილობაზე, ეწყობა ფიცრული ან წნული შემოღობვა. სივრცე მათ შორის, სითბოს შესანახად, ივსება მიწით. „თონეში“ უწყობენ შემას და სწვავენ ნაღვერდალის გაჩენამდე, რომელიც თანაბრად ახურებს კედლებს. მათზე აკრავენ თხელ ცომეულს და შებრაწვის თანავეს აცილებენ. როგორც ვიცით, ამნაირად გამოცხვარი პური ძალიან არომატული და გემრიელია.

სოფელში ამზადებენ ასევე ღობიოს ქოთნებს, ხაჭაპურისა და მჭადის გამოსაცხობ კეცებს, ჭურჭელს რძის პროდუქტებისათვის. კერძოდ, ეს უკანასკნელია „ღერგი“, რომელიც ზემო ნაწილში ოდნავ ფართოვდება, თიხისავე სახურავით. აქ სპეციალურ წათხში ინახება ყველი.

ხშირად ასეთ მოცულობებში ინახავენ ასევე მარცვლეულსა და ღობიოს. და ბოლოს, აქვე აკეთებენ „სადღვებელს“ – ჭურჭელს კარაქის მოსადღვებად.

კარიერი, საიდანაც ეზიდებიან თიხას, მთებშია, სოფლიდან 5-8 კმ დაშორებით. მისასვლელია მხოლოდ ურმით ან ცხენით. ამავე ტრანსპორტით მოაქვთ თიხაც. იგი ორნაირია – პლასტიური (ე.წ. „აყალო“), და მჭლე (ე.წ. „თირი“). ოსტატი, ამ თიხების აღრევით, თავად ადგენს პროპორციას. ჭურჭელი თხოულობს ნაკლებ „თირს“, „ჭური“ და „თონე“ – მეტს.

თიხა იწმინდება წვრილი ქვების, ფესვების, ტოტებისა და ფოთლებისაგან, ჯერდება წყლით და აიზილება ხორცსაკეპის მსგავსი მოწყობილობის საშუალებით.

ეს უკანასკნელი წარმოადგენს 40-60 სმ დიამეტრისა და 100-150 სმ სიმაღლის, ზემოდან თავდაუხურავ ხის ან ბეტონის ცილინდრს, დაყენებულს მიწაზე ან ბეტონის საძირკველზე. ცილინდრის ცენტრში ბრუნავს ვერტიკალური ლითონის ღერძი, რომელზედაც სხვადასხვა კუთხით მიმაგრებულია ლითონის ფრთები. ღერძის ბრუნვისას სველი თიხა აიზილება, გადაადგილდება ძირში და გამოდის გარეთ იქ არსებული ნასვრეტით. ღერძს ჩვეულებრივ აბრუნებს ხოლმე ვირი, ცხენი ან ხარი.

ამჟამად ბევრი ოსტატი ხმარობს უკვე თიხის ელექტროშემრევს. მაგრამ თუ



ხდება, რომ სოფელს დენი არ მიეწოდება, ისინი ისევ მიმართავენ ხოლმე თიხის ქიმიკატების მამაპაპურ ხერხებს.

რაც შეეხება ნაწარმის გამოწვას.

ამისთვის შრომაში იხმარება სამი ტიპის ღუმელი (ქურა): 1) ჭურჭლისთვის; 2) „ჭურისთვის“; 3) მოჭიქული ჭურჭლისთვის.

პირველი ორი ტიპი თითქმის არ განსხვავდება ერთმანეთისგან. წითელ-თიხოვანი ჭურჭლის გამოსაწვავი ქურა გეგმაში წარმოადგენს კვადრატს ან ოდნავ გაჭიმულ სწორკუთხედს. ზემოდან იგი სრულდება კამაროვანი თალით. ქურის სიმაღლის მეხუთედი უჭირავს საცეცხლურს, გამოყოფილს მის ზედა – მუშა ნაწილისაგან 3-4 კამარით. ამათხე იწყობა გამოსაწვავად დიდი კოკები ან „დერგი“. მანძილი კამარებს შორის 10-15 სმ. ამ ღიობებით აღწევს ცეცხლი მუშა ნაწილს.

გამოწვა ხდება შემთ, ჩვეულებრივ ცაცხვით, რომელიც სწრაფად აღწარმოვდება და, ამდენად, არ იწვევს ტყის გამოხშირვას. ქურის მუშა ნაწილი შესდგება ცეცხლგამძლე აგურის სამი კედლისაგან. უკანა კედელში ღიობია, ორთქლის გამოსაშვებად გამოწვის პირველ ეტაპზე. ფასადი იწყობა აგურისაგან და ჩატვირთვისას იღესება თიხით, ხოლო გამოწვის შემდეგ იშლება.

„ჭურის“ გამოსაწვავი ღუმელი განსხვავდება მხოლოდ ზომით – იგი უფრო დიდია და არა აქვს საცეცხლური, რომელიც იწყობა ფასადის კედელთან ერთად.

წითელ-თიხოვანი ჭურჭლის გამოწვისათვის საჭიროა ერთი დღე-ღამე, დიდი „ჭურისთვის“ – სამიდან ექვს დღე-ღამემდე.

მესამე ტიპის ღუმელი მკვეთრად განსხვავდება პირველი ორისაგან. მოწყობილი ორ დონეზე, იგი თითქმის გუმბათამდე ჩაღრმავებულია მიწაში. გუმბათის ზედა ნაწილში არის ღიობი შუქისათვის – „სასინათლე“ და საკვამური „დუთქაში“. შიგნიდან ღუმელი დაფარულია უჯრედებით („სასოღე“). მათში მაგრდება კერამიკული სოლები, რომლებზედაც თავსდება გამოსაწვავი ჭურჭელი. სოლები ეწყობა 5-6, ზოგჯერ 8-10 რიგად.

ასაკოვან მკვიდრთა მონათხრობით, სოფელში მხოლოდ მოდებამთა გვარი ამზადებდა მოჭიქულ კერამიკას. ეს ჭიქური იყო თეთრი, მონაცრისფრო, ყავისფერი, შავი და ფირუზის ფერი. განთქმული იყო მათი შავად მოჭიქული „ჭინჭილები“. უკანასკნელი მოდებამე, რომელიც მოჭიქულს აკეთებდა, იყო ლავრენტი. ხანშიშესულებს იგი კარგად ახსოვთ. ამზადებდა ძალიან ღამაზ ჭურჭელს და 1961 წლის სახალხო ოსტატთა ნამუშევრების საკავშირო გამოფენაზე მოსკოვში პირველი ხარისხის დიპლომიც კი მიიღო. მისი ვაჟი, გრიგოლიც, ამჟამად უკვე გარდაცვლილი, ამზადებდა ჭურჭელს, მაგრამ მოჭიქვას უკვე აღარ ხმარობდა. ამდენად, ლავრენტი მოდებამის შემდეგ მოჭიქული კერამიკა შრომაში აღარ მზადდება.

შრომულ თიხის ჭურჭელს ახასიათებს დახვეწილი ფორმები, უბრალო, მაგრამ ღამაზი მოხატულობა, მოვარდისფრო-წითელი ფერი.

ამჟამად აქ აწარმოებენ მხოლოდ ანგობის მოხატულობით დაფარულ წითელ-თიხოვან ჭურჭელს. ესაა მუქი წითელი ან შავი ფერის, ჰორიზონტალური, ანდა დაკლაკნილი ხაზები („отводка“).



საამოა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ბიუროკრატიული წინააღმდეგობების, დევნებისა და სხვადასხვა ჯურის აკრძალვებისა, რასაც ადგილი ჰქონდა წარსულში, შრომული სახალხო კერამიკა დღესაც ცოცხლობს და ვითარდება.

აქ, ხანშიშესული ოსტატების გვერდით მუშაობენ ახალგაზრდა კერამიკოსები, რომლებიც მამა-პაპათა ტრადიციებს მიჰყვებიან. გვინდა გვეჩვენოს, რომ ღუმელები შრომაში არასოდეს ჩაჰქრება და მათგან ამოღებული შრომული ჭურჭლის წკრილა ხმა შორს გასწვდება სოფლის ფარგლებს, ყველა ჩვენგანის სასიხარულოდ.

Roman Tsukhishvili

Georgian Folk Ceramics from the Village Shrosha

The article gives characteristics of the technology (provision of clay, its transportation, technique of “building” the vessels, firing/baking) and typology (water vessels, milk vessels, kitchen crockery, wine containers – especially *kvevri* and *churi* – wine vessels, clay device for baking bread) of the traditional ceramics from the village Shrosha in Imereti (western Georgia). It is noted that glazed ceramics is no more produced in Shrosha (it was manufactured by the Modbadze family only), while in all other respects, folk ceramics is still existing and developing here.



სოფელი შრლშა.
საერთო ხედი



იმერული კარმიდამოს
ერთი კუთხე



თიხის ჭურჭლის გამოწვა



შროშული თიხის ჭურჭელი



შროშული თიხის ჭურჭელი



შროშული თიხის ჭურჭელი



შროშული თიხის ჭურჭელი



თიხის ჭურჭლის დამზადება



თიხის ჭურჭლის დამზადება



შროშული თიხის ჭურჭელი

„საიდუმლო სერობის“ სცენა უბისის კედლის მხატვრობაში¹

ამ ბოლო ხანებში კვლავ შეიმჩნევა გაცხოველებული ინტერესი სამონასტრო ხელოვნების მიმართ და ამ ინტერესს სრულიად კანონზომიერი ახსნა აქვს. თუ რაიმე გვაძლევს წარმოდგენას ჩვენ წინაპართა შესახებ, სხვა მომენტებთან ერთად, უთუოდ, ის საქმიანობაც იყო, რასაც ბერები ეწოდნენ მათ მიერ ნავსაყუდელად არჩეულ, ყოველდღიურ ცხოვრებას მოშორებულ მყუდრო სამონასტრო ცენტრებში.

სხვა მონასტრებთან ერთად, მნიშვნელოვან კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრად იქცა უბისის მონასტერი, რომლის სახელიც კი „უბეა“ თითქოსდა მიგვანიშნებს იმას, რომ ეს განკერძოებული, მყუდრო ადგილია, განშორებული ყოველსავე ყოფითს, ყოველდღიურს.

მართალია, დღეისათვის უბისის მონასტერი არ არის ისე სახელგანთქმული როგორც სხვა დიდი სამონასტრო ცენტრები (გელათის, დავითგარეჯისა, ძველი და ახალი შუამთის, წალენჯიხის, მარტვილისა თუ სხვა), მაგრამ თავის დროზე იგიც გამორჩეული უნდა ყოფილიყო. აქ მრავალი საუკუნის მანძილზე შეიძლება თვალი გავადევნოთ სამონასტრო ცხოვრებას. აქ იჭედებოდა და იხატებოდა ხატები, მხატვრობით ამკობდნენ ეკლესიისა და მისი მინაშენების კედლებს, უნდა ვიფიქროთ გადაინუსხებოდა ხელნაწერები...

მარტო ის რად ღირს, რომ ეს მონასტერი დაარსებულია დიდი სასულიერო მოღვაწის გრიგოლ ხანძთელის მიერ. „მაშინ მამამან გრიგოლ, სარწმუნოებისაებრ, აღაშენა მონასტერი და უწოდა მას სახელი უბეა და ილარიომ ვინმე, იერუსალემით მოსული, სარწმუნო მოხუცებული, დაადგინა მამასახლისად... და... თვისნი წიგნნი, რომელ აქნდეს და-ვე-უ-ტეგნა მონასტერსა მას“.

ჩვენ არ ვიცით, ზუსტად რა წესი დაუდო უბისის მონასტრის ბერებს გრიგოლ ხანძთელმა, მაგრამ აქ მცხოვრები ძმობის საქმიანობის შესახებ ალბათ გარკვეულ წარმოდგენას შეგვიქმნის „წესი თვისისა ეკლესიისა და მონასტრისა“, მის მიერ ხანძთის მონასტერში განწესებული.

როგორი იყო ბერების ცხოვრების წესი: „სიმართლესა შინა..., სიყვარულისა ძირი მტკიცე, მოთმინება სიმდაბლით და სიმშვიდით, მარხვა ღოცვითა შეზღუდვილი..., სიწმიდე გულისა და ჭეშმარიტება ენისა და უბიწოებით კრძალვა ყოველსა ზედა...“

ხანძთას და, ალბათ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ უბისშიაც წესად

¹ ნაშრომი წარმოადგენს საბოლოო რედაქციას გამოკვლევისა უბისის მოხატულობის ამ გამოსახულების შესახებ, ოცი წლის წინ მოხსენებად წაკითხულს. დასაბეჭდად მომზადება ოცი წლის წინააღმდეგ მიქცეულა მიქცეულა იტვირთა - მცირედი ჩასწორებებით შემოიფარგლა, ერთი გამონაკლისით: თავს უფლება მივეცი აქ სქოლიოდ ჩაგვეერთო უბისის მხატვრობაზე ოდნავ მოგვიანო, დაუმთავრებელი ნაშრომიდან ამონარიდი მსჯელობა აქაური ცნობილი ფრესკული წარწერების შესახებ (გამომც.).



ჰქონდათ „ყოველთა ღამის თევათა შემწეობებითგან განთენებამდე ღოცვა და ჟამისწირვა ჟამსა ცხრა ჟამისასა და კვერქსთა შემატება“. ნომბრის თვის დამდეგიდან „ყოველთა შაბათთა ცისკრად ვიდრე პირმარხვამდე – კანონი ოთხი, და დიდთა მარხვათა ვიდრე ბზობამდე ყოველსა ცისკარსა – კანონი ოთხი, ეგრეთვე წიგნის კითხვა ოთხი და ვნებისა კვირიაკისა ფრიად განგება იყო... და სერობასა „ხადილსა ჩემსა“ წართქვიან და ადგომისა წარდგომანი და ცისკრად დაწესებულნი და თითო კანონი – ახალ კვირიაკემდე... ეგრეთ ჰყოფდიან ყოველსა მამანი ჟამთა შინა ჩემთა“.

უბისის მონასტერი დღესაც საკმაოდ მყუდროდ დგას, თუმცა აღმოსავლეთ-დასავლეთ საქართველოს შემაერთებელი მაგისტრალი მას საკმაოდ ახლოს ჩაუვლის. გზად მიმავალი, ხარაგოულთან ახლოს, მდინარე ძირულას ნაპირას, გზიდან მარცხნივ დაინახავს მონასტრის მწაუნეში ჩაფლულ გალავანს, მის ეკლესია, სვეტს, ეკლესიის უკან აღმართულს, სხვა ნაგებობების ნაშთებს.

ეს მონასტერი პირველად გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების აღწერილობაში გვხვდება, რომლის ავტორი მეორე გამოჩენილი მოღვაწე გიორგი მერჩულე იყო. გიორგი მერჩულე გრიგოლ ხანძთელის მიერ დაარსებულ მონასტერთა შორის უბისის მონასტერსაც ასახელებს. ამდენად, თარიღს ტაძრის აგებისა განსაზღვრავს გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების წლები (IX საუკუნის შუა ხანები). ამ თარიღს შენობის მხატვრულ-არქიტექტურული ანალიზიც ასაბუთებს. სვეტის აგების თარიღს – XII საუკუნეს მასზე შემორჩენილი წარწერა განსაზღვრავს; უბისის მონასტერში შეიქმნა ქტიტორ ბაბლაკ ლაშხისშვილის სახელთან დაკავშირებული ფერწერული ხატები და, აგრეთვე, უფრო გვიანდელი ჭედური ხატები, რომლებზეც ქტიტორების – აბაშიძეთა ოჯახის წარმომადგენლენი არიან გამოსახულნი.

მაგრამ არ იქნებოდა გადაჭარბებული იმის თქმა, რომ ამ სამონასტრო ანსამბლში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მოხატულობა, რომელიც თვით ეკლესიას ამკობს. ყოველივე ზემოთ მოკლედ თქმული ცხადყოფს რაოდენ მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო თავის დროზე უბისის მონასტერი არამარტო თავისი საეკლესიო ფუნქციებით, არამედ საბოლოოდ თავისი წვლილით ზოგადად ქართული კულტურის განვითარებაში. ყოველივე ამის უკეთ გასააზრებლად, ალბათ, სასურველი იქნებოდა კომპლექსური დიდი ნაშრომის შექმნა, რომელიც წარმოაჩენდა ამ მონასტრის სულიერად მდიდარი ცხოვრების ყოველ წახნაგს. საძირკველი ამისათვის შეიქმნა გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წიადში მაშინ, როცა აწ განსვენებულმა რენე შმერლინგმა და ვახტანგ ცინცაძემ გამოაქვეყნეს გამოკვლევები, მიძღვნილი მონატრის ეკლესიისა და სვეტის ხუროთმოძღვრებისადმი. შემდგომში ფერწერული ხატები გამოიკვლია გ. ალიბეგაშვილმა, ხოლო საგანგებო ნაშრომი უძღვნა ნ. ბურჭულაძემ, ჭედური ხატები გამოკვლეულია ლ. ხუსკივაძის მიერ.

უბისის მოხატულობა სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველად შემოიტანა შალვა ამირანაშვილმა, რომელმაც 1931 წელს გამოსცა ალბომი, და შემდგომ არაერთხელ დაუბრუნდა უბისის თემას. უბისის მოხატულობა სხვა მკვლევართა ინტერესების სფეროშიც მოექცა (როგორც ჩვენის, ასევე უცხოელების), მაგრამ

მონოგრაფიულად, გამოწვდილივით იგი ჯერ არ არის შესწავლილი. ასე რომ, უბისის მონასტრისადმი მიძღვნილი ერთიანი, კომპლექსური გამოცემა, მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე შესრულებული, თანაბრად უნდა აინტერესებდეს როგორც საერო, ასევე სასულიერო წრეებს. ზემოთქმულს გამოცემაში შეიძლება დაემატოს სამეცნიერო ლიტერატურით ცნობილი საეკლესიო ნივთები, უბისის მონასტრეში რომ იყო დაცული.

უბისის წმ. გიორგის სახელობის ტაძრის მამკობ მოხატულობაში (XIV საუკუნის მეორე ნახევარი), უპირველეს ყოვლისა, გამოიკვეთება პალეოლოგოსთა ხანის ბიზანტიური მსოფლგაგების დიდი სიღრმეების წვდომა. ამავე დროს, ამ მოხატულობის შემსწავლელი უთუოდ აღმოაჩენს აქ გარკვეული ადგილობრივი ტრადიციების მდგრადობას, რაც საშუალებას იძლევა გამოითქვას ვარაუდი, რომ უბისაში ქართველი ოსტატები მუშაობდნენ, თუმცა მხატვრის ეროვნული წარმომავლობა აქ, ისევე როგორც პალეოლოგოსთა ხანის სხვა ძეგლებში, არაა უმთავრესი ნიშნების მატარებელი.

უბისის ტაძარში მოხატულობა, საბედნიეროდ, კარგადაა შემორჩენილი. ამიტომ მისი პროგრამა, იდეა ამ მოხატულობისა, ისევე როგორც ცალკეულ სცენათა თუ გამოსახულებათა ხასიათი, ჩვენთვის ნათელია და ხელმისაწვდომი. ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთი მონაკვეთის ქვედა რეგისტრში ქტიტორთა გამოსახულებები უთუოდ წარმოდგენილი იქნებოდა. მაგრამ სამწუხაროდ დღეს აქ მოხატულობა აღარ შემორჩა; არც რომელსამე ისტორიულ წყაროშია დაცული რაიმე ცნობა ტაძრის მოხატვის შესახებ. სატრიუმფო თაღის შუბლსა და „საიდუმლო სერობის“ სცენაში შემორჩენილი წარწერების ინტერპრეტაცია (აქ მოხსენიებულია ორი პიროვნება – დამიანე და გერასიმე) დღესაც კამათს იწვევს². ამიტომ უბისის მოხატულობა მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრულ-

2 ასომთავრულით შესრულებული წარწერები ქარაგმების გახსნის შემდეგ ასე იკითხება: საიდუმლო სერობის სცენის თანხლები წარწერა - მამანო: წმინდანო: და მღვდელნო: ყავთ წყალობა: ვითარცა ქრისტემან: დედაკაცსა წიდოვანსა: ზედან: და ითხოვეთ: შენდობა: დამიანესთვის: რათა: თქვენცა: სასუფეველი: (წინადადება თითქოს დაუმთავრებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს, აკლია ზმნა - „რათა თქვენცა [დაიმკვიდროთ] სასუფეველი“. ახსნა ამ ფაქტისა ძნელია. უმარტივესია იფიქრო, რომ მხატვარს არ ეყო ადგილი, ვერ გათვალა სწორად. შესაძლოა ისიც ვივარაუდოთ, რომ წარწერას ქართულის არმცოდნე წერდა და ეს ერთი სიტყვა უბრალოდ გამოჩნა. დაბეჯითებით რაიმეს მტკიცება კვლევის ამ ეტაპზე ძნელია).

სატრიუმფო თაღის წარწერა: სახელითა: ღვთისათა: მოიხატა: მონასტერი: ესე: ხელითა: ცოდვილითა: დამიანეს: გაზრდილისა: გერასიმესითა.

შ. ამირანაშვილი მიიჩნევს, რომ წარწერებში ნახსენები დამიანე და გერასიმე ორივე მხატვრები არიან. მათგან მთავარ მხატვრად (ის, ვისაც ეკუთვნის საიდუმლო სერობის სცენა და მსგავს მანერაში შესრულებული სხვა გამოსახულებები) ის დამიანეს მიიჩნევს, ხოლო სხვა დანარჩენი, განსხვავებული ხელით შესრულებული გამოსახულებები თუ სცენები მან მეორე მხატვრს – გერასიმეს მიაკუთვნა (შ. ამირანაშვილი, ქართველი მხატვრები დამიანე, თბ., 1974, გვ. 12-13). ვახტანგ ბერიძე, სატრიუმფო თაღის წარწერის სხვაგვარ ინტერპრეტაციას იძლევა და მთავარ მხატვრად გერასიმეს მიიჩნევს (ვ. ბერიძე, გერასიმე და არა დამიანე, ლიტერატურული საქართველო, 1979, 14. 09). უნდა აღინიშნოს, რომ წარწერათა შინაარსის ამოცნობისას მკვლევარი უთუოდ გარკვეულ წინააღმდეგობებს წააწყდება. ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში პუნქტუაციის ნიშნებს არ იყენებდნენ. სატრიუმფო თაღის წარწერაში ყოველი სიტყვის შემდეგ სამი წერტილია, რომელნიც აზრობითი დატვირთვის მატარებელნი კი არ არიან, არამედ ვიზუალურად გამოპოყვენ სიტყვებს ერთმანეთისგან. თუ დავუანდელი პოზიციიდან მივიხედვით და წინადადებაში დავსვამთ „მიიმეს“ (.), მივიღებთ წარწერის სრულიად განსხვავებულ შინაარსს, იმისდა მიხედვით, თუ სად იქნება ეს

სტილისტიკური ანალიზის საფუძველზე თარიღდება.

მიუხედავად იმისა, რომ თავად ეკლესია დიდი ზომის არაა (იგი დარბაზულ ტიპს განეკუთვნება), თემატიკა მისი მოხატულობისა უხვია და მდიდარი. წმინდა გიორგის სახელზე ნაკურთხი ტაძარი მოიცავს წმინდა გიორგის ცხოვრების ვრცელ ციკლს, ქრისტეს ათორმეტ დღესასწაულთა რიგს, სხვადასხვა წმინდანთა გამოსახულებებს. ვინაიდან ტაძარი სამონასტროა, ამიტომ, ცხადია, მის პროგრამაში აირეკლა სამონასტრო ცხოვრების იდეალებიც, რაც განსაკუთრებით გამოვლინდა მესვეტეთა, მეუღაბნოეთა და ასკეტური ცხოვრების სხვა მიმდევართა გამოსახულებების სიმრავლით. ამ გამოსახულებათა რიგში საგანგებო ყურადღებას იქცევს წმ. ილარიონ ქართველის – სამონასტრო ცხოვრებისა და აღმშენებლობის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი წარმომადგენლის აქ შემორჩენილი გამოსახულება. ის, რომ იგი გამოსახულია მთავარი შესასვლელის ტიმპანის ქვაზე, ადგილას, რომელიც წესის თანახმად მონასტრის წინამძღვრისათვის იყო განსაზღვრული, და აგრეთვე ისიც, რომ გიორგი მერჩულე უბისის მონატრის პირველ წინამძღვრად „ვინმე ილარიონს“ ასახელებს, ჰბადებდა ცდუნებას, რომ ეს ილარიონი წმ. ილარიონ ქართველთან გაგვეიგივებინა. მით უმეტეს, რომ ჩვენ შევძელით მოგვეძებნა ამ ვარაუდისთვის საბუთები pro და contra. შემდეგმა კვლევამ (ნ. ბურჭულაძე) ნათელი გახადა, რომ წმ. ილარიონ ქართველი არ შეიძლება ყოფილიყო ამ მონასტრის პირველი მამასახლისი, ხოლო რაც შეეხება მაინცდამაინც ილარიონის გამოსახვას შესასვლელის თავზე, ამ ფაქტს სხვადასხვა ინტერპრეტაცია შეიძლება მიეცეს.

უბისის მოხატულობის შესახებ მსჯელობისთვის ჩვენ შევარჩიეთ ერთი სცენა – „საიდუმლო სერობა“, რომელიც მნიშვნელოვანია ლიტურგიკულ-თეოლოგიური თვალსაზრისითაც და გამოირჩევა შესრულების არტისტიზმით და მხატვრული მნიშვნელოვანებით ასევე ბრწყინვალედ შესრულებულ სხვა სცენათა შორის (ნახ. 1, სურ. 1).

ამ სცენის თავისთავადი, თეოლოგიური მნიშვნელოვანება გაძლიერებულია იმითაც, რომ მასში ჩართულია ზემოხსენებულ წარწერათაგან ერთ-ერთი. ეკლესიების მოხატვისას „საიდუმლო სერობას“ ან დარბაზში, ან საკურთხეველში

„მძიმე“ დასმული. ან სხვანიარადაც შეიძლება ითქვას – შინაარსობრივ სხვაობას მივიღებთ იმის მიხედვით თუ რომელ პიროვნებას მივიჩნევთ ქვემდებარედ – დამიანეს თუ გერასიმეს. ერთი ვარიანტი ამ წარწერის წაკითხვისას ასეთია – მოიხატა ეს მონასტერი ხელითა ცოდვილისა გერასიმესითა (ხელითა გერასიმესითა), რომელიც დამიანეს გაზრდილია. მეორე ვერსიით – ეს ეკლესია („მონასტერს“ ამბობს მხატვარი) მოიხატა ცოდვილი დამიანეს ხელით, რომელიც გერასიმეს გაზრდილი იყო. ჩემი ვარაუდით, რადგან ერთ-ერთ წარწერაში საუბარია წიღვან დედაკაცთან დაკავშირებულ სასწაულზე, უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ ხაზგასმულია რწმენის ჩასახვა, ან გაძლიერება იესოს, როგორც ძე ღვთისას მიმართ. ე. ი. თავისთავად იგულისხმება, რომ დამიანე, ამ წარწერის პერსონაჟი ჭეშმარიტად რწმენაში მოექცა, ანუ მისი რწმენა განმტკიცდა ქრისტეს მიმართ, რადაც მოვლენასთან დაკავშირებით, რომელიც ჩვენ არ ვიცით. მაგრამ მეორე წარწერაში ნახსენებ ეპიტეტს – „ცოდვილს“ თუ დამიანეს მივუყენებთ, მაშინ ასეთი სქემა შეიძლება აიგოს, რომ დამიანე ცოდვილი იყო და რადაც ძვრამ მის ცხოვრებაში იგი მოაბრუნა ჭეშმარიტი რწმენისკენ. სატრიუმფო თაღის წარწერის ინტერპრეტაციის ზემოთ ნახსენებ ორივე ვარიანტს აქვს არსებობის უფლება, მაგრამ მე უპირატესობას მივანიჭებ ვახტანგ ბერიძისეულ ინტერპრეტაციას და დავუმატებდი, რომ თუ გერასიმეს გავიაზრებთ მხატვრად, მაშინ შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ დამიანე, გამზრდელი გერასიმესი, შესაძლოა დონატორი ყოფილიყო. ეს მხოლოდ ფრთხილი ვარაუდია.

ათავსებდნენ იმისდა მიხედვით, თუ სცენის რომელ ასპექტს ენიჭება უპირატესობა – ისტორიულსა თუ ლიტურგიკულს. პირველ შემთხვევაში მას გამოსახავდნენ ტაძრის ძირითად სივრცეში (დარბაზულ ეკლესიებში), ძირითად მკლავებსა ან მკლავთა შორის არეებში (ჯვარგუმბათიან ტაძრებში), ხოლო მეორე შემთხვევაში მას ათავსებენ საკურთხეველში, სადაც ლიტურგიული მღვდელთმსახურება მიმდინარეობს.

საქართველოში, თუ შემორჩენილი ძეგლების მიხედვით ვიმსჯელებთ, უფრო პირველ ვერსიას მისდევდნენ; მას ათავსებდნენ სხვა სცენებს შორის ისტორიული რიგის მიხედვით – ატენში იგი ჩდილოეთ მკლავშია, წინ უსწრებს „ჯვარცმის“ სცენას, ვარძიაში – ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში, ყინცვისში – სამხრეთი მკლავის დასავლეთ კედელზე, ტიმოთესუბანში – ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე, „ლაზარს აღდგინებასა“ და „იერუსალიმს შესვლის“ შემდეგ. გაიხსენეთ ვნების კვირის დღეების ტრადიკული და თანაც საბოლოო ხსნის იმედის მომცემი დღეების თანმიმდევრობა. წალენჯიხაში ამ სცენას ისევე ისტორიული თხრობის რიტმში წარმოდგენილს ვხედავთ, თუმცა იგი უშუალოდ კი არ ემეზობლება ქრისტეს სადღესასწაულო სცენებს ტიმოთესუბნის მოხატულობის დარად, არამედ ჩართულია ცალკე გამოსახულ ვნებებათა სცენების ციკლში, რაც ასე პოპულარული იყო პალეოლოგოსთა ხანაში. მის გვერდით „ფერხთა ბანაა“, მისი ადგილი გამორჩეულია – იგი პირველი სცენაა მკლავისა, უახლოესი საკურთხეველისკენ. მის მოპირდაპირე მხარეს, ჩრდილოეთ კედელზე „გარდამოხსნა“ და „დატირებაა“. „ჯვარცმის“ სცენა კი, რომელიც, ერთი მხრივ, „ფერხთა ბანასა“ და „საიდუმლო სერობას“, მეორე მხრივ, „გარდამოხსნასა“ და „დატირებას“ შორის უნდა იყოს, მხატვარმა ჩრდილოეთ მკლავში გადაიტანა და მოათავსა რა ერთ სივრცეში (ერთ მკლავში) ისეთ სცენებთან როგორცაა „მენელსაცხებლუ დედანი ქსრიტეს საფლავთან“, „ჯოჯოხეთით წარტყვევნა“, „თომას ურწმუნობა“ – ხაზი გაუსვა ქრისტეს მიერ ადამიანთა მოდგმის საკეთილდღეოდ გაღებული მსხვერპლის და მისი ბრწყინვალე აღდგომის იდეას.

ნაბახტევიში, უბისის დარად, „საიდუმლო სერობა“ უკვე საკურთხეველის არეალშია მოხვედრილი; აქაური „საიდუმლო სერობა“, ისევე როგორც „ჯვარცმა“, ფრაგმენტების ასლების სახით შემოგვრჩა მხოლოდ, მაგრამ კოპიისტის გიორგი ერისთავის თქმით, ორივე ეს სცენა მოთავსებული იყო საკურთხეველის გამყოფი კედლის დასავლეთ მხარეს და ამ კედლის აღმოსავლეთ მხარეს გამოსახულ „აბრაამის სტუმართმოყვარეობასთან“ ერთად ქრისტეს ევქარისტულ მსხვერპლზე მითითებას წარმოადგენს.

გარდა ეკლესიებისა, „საიდუმლო სერობის“ გამოსახულებები უთუოდ იქმნებოდა მონასტერთა სატრაპეზოებში, თავისი შინაარსობრივი დატვირთვის გამო. სამწუხაროდ, დღესდღეობით მხოლოდ ორი ასეთი მაგალითი ვიცით: ბერთუბანსა და უდაბნოს (დავითგარეჯი) სატრაპეზოებში წარმოდგენილი ეს სცენა მთელს მოხატულობაშია გამოყოფილი როგორც შინაარსობრივი აქცენტი. რაც შეეხება ბიზანტიასა და ბიზანტიურ სამყაროში შემავალ ქვეყნებს, აქაც, ისევე როგორც საქართველოში, ამ სცენის განთავსების ორივე ვარიანტს ვხვდებით.

„საიდუმლო სერობა“, წარმოდგენილი უბისის ეკლესიის საკუთხეველში კონქის დეისუსის კომპოზიციის ქვემოთ და ზაირების ორ სცენას შორის, არამარტო თავისი შინაარსით, არამედ ამ სცენებთან მეზობლობითაც ხაზს უსვამს მსხვერპლისა და ხსნის იდეას, რაც ძირითადია უბისის კედლის მხატვრობაში და, სხვათა შორის, ამავე იდეის გახსნას გარკვეულწილად ემსახურება აქ წარმოდგენილი წმინდა გიორგის ცხოვრების ციკლის სცენებიც. ციკლისა, რომელიც გამორჩეულია სცენათა სიმრავლითა და მნიშვნელოვანებით საქართველოში შემორჩენილ ნიმუშთა შორის.

ცნობილია, რომ საიდუმლო სერობის ანუ ქრისტეს მიერ მოწაფეებთან ხუთშაბათ საღამოს ბოლო შეხვედრის შესახებ ნაამბობი აქვს ოთხივე მახარებელს; ხოლო ევქარისტის საიდუმლოს დამკვიდრების ფაქტი კორინთელთა მიმართ პავლე მოციქულის მიერ წარგზავნილ ეპისტოლეშიც შემორჩა.

როდესაც ამ სცენას მახარებელთა ნაამბობს ვადარებთ, რჩება შთაბეჭდილება, რომ იგი უფრო ღუკასა და იოანეს თხრობასთანაა ახლოს. პირველთან – ქრისტეს მიერ წარმოთქმული სიტყვებით „ხოლო აჰა ხელი განმცემლისა ჩემისაჲ ჩემ თანა ტაბლასა ზედა“ (ღუკა, 22, 21), ხოლო მეორესთან – „და იყო ერთი მოწაფეთა მისთაგანი მიყრდნობილ წიაღთა თანა იესოჲსთა, რომელ-იგი უყუარდა იესოჲს“ (იოანე, 13, 23).

სცენის აგებისას მხატვარმა უპირატესობა მიანიჭა პალეოლოგოსთა ხანაში მეტად პოპულარულ სქემას – ჩვენ ვხედავთ ქრისტეს მჯდომარეს არა კომპოზიციის მარცხენა კიდეში (როგორც ეს ძველთაგანვე იყო მიღებული), არამედ კომპოზიციის ცენტრში, სიგმას მსგავსი მაგიდის ირგვლივ შემომსხდარ მოწაფეთა გვერდით.

ქრისტე შემობრუნებულია მის მკერდს მიყრდნობილ იოანესა და მის უკან გამოსახულ პეტრე მოციქულისაკენ. თავი და მზერა ქრისტეს იოანესკენ აქვს მიმართული. საუბარი მაცხოვარსა და პეტრეს შორის იოანესა და ღუკას თხრობით ტრაპეზის დროს გაიმართა (ღუკა, 22, 31-34, იოანე, 13, 38); ხოლო მარკოზის მიხედვით – „მთასა მას ზეთის ხილთასა“ განსვლის შემდეგ (მარკოზი, 14, 26). ამავე ვერსიას ვკითხულობთ მათესთანაც (მათე, 26, 30-35).

მაცხოვრის მარჯვენა ხელი საყვარელი მოწაფის ზურგზეა დაშვებული, მარცხენაში კი დახვეული გრავნილი უჭირია. ეს საკმაოდ იშვიათი იკონოგრაფიული დეტალია. უმეტეს შემთხვევაში ხელები მას თავისუფალი აქვს; მარჯვენა ხელით ან აკურთხევს, ან გაწვდილი აქვს მიმათითებელი ჟესტით იუდასაკენ.

საქართველოში, როგორც შემორჩენილი ძეგლებით ჩანს, უფრო ერთგულნი იყვნენ ამ სცენის უძველესი ვერსიისა, ანუ ქრისტეს გამოსახავდნენ არა ცენტრში, არამედ მაგიდის მარცხენა მხარეს. უდაბნოში, ბერთუბანში, ყინცვისში და ვარძიაში იგი მარცხენა მხარესაა წარმოდგენილი, ტიმოთესუბანში ქრისტეს ადგილის ლოკალიზაცია ვერ მოხერხდა სცენის ცუდი დაცულობის გამო; გელათის ოთხთავის, ჯრუჭი II სახარების მინიატურებში ქრისტე ასევე მარცხნივაა წარმოდგენილი. უფრო იშვიათად მას სურათის მარჯვენა მხარეს გამოსახავდნენ, როგორც ეს მოქვის სახარების ორივე მინიატურაზეა. ერთ-ერთი ამ მინიატურათაგან გამოირჩევა კიდევ ერთი ასევე იშვიათი იკონოგრაფიული

დეტალით – მოწაფეები მაგიდასთან რომ სხედან, არა თორმეტი, როგორც ჩვეულებრივ, არამედ თერთმეტი, იუდას გარეშე.

ძოწისფერი ქიტონითა და ლურჯი ჰიმატიონით მოსილი ქრისტეს სახეს განცდისა და ტანჯვის დაღი აზის. ასეთი ემოციური გადაწყვეტა ქრისტეს სახისა ეხმიანება მის სახეს კამარაში გამოსახულ მედალიონში, სადაც იგი ასევე დროის გემოვნების თანახმად, წარმოგვიდგება არა როგორც მეორედ მოსვლის მიუკერძოებელი მსაჯული, ყოვლისმპყრობელი, არამედ როგორც ისტორიული პიროვნება, რომლის სახე აირეკლავს მიწიერი ცხოვრების დროს მის მიერ განცდილ ტანჯვისა და მსხვერპლის კვალს. ესეც პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სიახლეა ქრისტეს სახის წარმოდგენის დროს.

ქრისტეს სახე ჯვრული შარავანდის ფონზე, მზერით, რომელიც უსასრულობაშია წასული, ბაგეთა ქვემოთ დაშვებული კიდევები, ჭმუნვის მიმანიშნებელი პორიზონტალური ღარები შუბლზე, მოწაფის ზურგზე რბილად დაშვებული ხელის უესტი, ყველაფერი ერთად წარმოგვიდგენს არა მოდალატის მამხილებელ პიროვნებას, არა მკაცრ მსაჯულს, არამედ განკაცებულ ძეს ღმრთისას, რომელმაც ვიდრე მოვლენების აღსრულებამდე ყოველივე წინდაწინ უწყის, წინასწარ განჭვრეტს ტრაგიკულ ფინალს, წითელ პარასკევს რომ უნდა დადგეს.

ცის ლურჯ ფონზე იკითხება ასომთავრული წარწერა – სჰაჲჲ სერობა. ხოლო ქრისტეს თავთან ქარაგმებით შესრულებული ბერძნული წარწერაა. უბისში ყველა წარწერა, ისევე როგორც მრავალ სხვა ჩვენს მოხატულობაში, ასომთავრულითაა შესრულებული, ხოლო ქრისტესა და ღმრთისმშობლის თავთან ბერძნული წარწერების მოთავსება მრავალსაუკუნოვან ქართულ ტრადიციას ეხმიანება და თავისი არსით, ალბათ ერთ-ერთი გამოხატვა უნდა იყოს იმისა, რასაც ყოველი მართლმადიდებელი ქრისტიანი ატარებდა გულით ყოველივე ბერძნულის, საბოლოო ჯამში – ბიზანტიის მიმართ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ პალეოლოგოსთა ხანაში საქართველოს ტერიტორიაზე შექმნილ ძეგლებში ძილიან ხშირად გვხვდება ბერძნული წარწერებიც, (წინასწარმეტყველთა და წმინდა მამების გრაგნილებზე, წმინდანთა სახელები), მაგრამ სცენათა სახელდება ამ ეპოქაშიც უპირატესად ქართული ამოსთავრულით სრულდება. უნდა ითქვას ისიც, რომ ბერძნული ან ქართული წარწერები ამ ეპოქაში არამც და არამც არ გვევლინება გადამწყვეტ ფაქტორად მხატვრის ეროვნების დადგენის დროს.

მაგიდის მარცხენა მხარეს (ჩვენგან) ვხედავთ იოანეს ქრისტეს გვერდით, შედეგ პეტრე, ბართლომე, ლუკა, სიმონ და მაგიდის წინ ფილიპე მოციქულებს; ქრისტეს მარჯვენა – იუდასთან ერთად გამოსახულნი არიან იაკობი (ქრისტეს გვერდით), შემდეგ მათე, მარკოზი, ანდრია და თომა. ლუკა მახარებელი არ ირიცხებოდა თორმეტ მოციქულს შორის, მაგრამ იგი მოხსენიებულია მაცხოვარის იმ მოწაფეთა რიცხვში, რომელნიც ცნობილნი არიან როგორც „სხუანი სამეოცდაათნი“, რომელნიც წარავლინა უფალმა „ყოველსა ქალაქებსა და დაბნებსა, ვიდრეცა ეგულვებოდა მას მისლვად“ (ლუკა, 10, 1). ლუკა ნახსენებია აგრეთვე იმ ასოც მოწაფეთა რიცხვში, რომელბიც სულიწმინდის გარდამოსვლას ესწრებოდნენ.

რატომ შევანერეთ ყურადღება ამ ფაქტზე? დღეს უბისში მოციქულთა სახელების წარწერათა კვალიც კი არ ჩანს. ეს სახელები პირველად გამოაქვეყნა შალვა ამირანაშვილმა უბისისადმი მიძღვნილ, 1931 წელს გამოცემულ ალბომში (სხვათა შორის, ეს ნაშრომი პირველი სახელოვნებათმცოდნეო გამოკვლევაა, მიძღვნილი ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლისადმი). რესტავრატორ კარლო ბაკურაძის ვარაუდით (იგი უბისის მხატვრობის რესტავრაციას აწარმოებდა წლების განმავლობაში) „საიდუმლო სერობაში“ გამოსახული მოციქულების სახელები მეცნიერმა შესაძლოა „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციის მიხედვით დაადგინა. ამ სცენაში დღესაც გაირჩევა მოციქულთა სახელები. თუკი კარლო ბაკურაძის ეს ვარაუდი მართებულია, მაშინ გასაგებია თუ საიდან მოხვდნენ სერობის სცენაში მარკოზ და ლუკა მახარებლები.

თუმცა სხვა ანალოგიებიც შეიძლება გაგვახსენდეს. „სულიწმინდის მოფენაში“ ცენტრალურ ადგილას პეტრე მოციქულის vis à vis წარმოდგენილია ხოლმე პავლე მოციქული, რომელიც რეალურად ჯერ კიდევ არ იყო მოქცეული და ჯერ კიდევ სავლედ იწოდებოდა. მსგავსი სურათია „ამაღლებასთან“ დაკავშირებითაც. თუმცა ქრისტეს ამაღლებას ღმრთისმშობელი არ ესწრებოდა, „ამაღლების“ სცენაში იგი ხშირადაა გამოსახული მოციქულებთან ერთად და სცენის ცენტრალურ ფიგურას წარმოადგენს. მაგრამ, ეს საკითხი დღეს ჩვენი მსჯელობის საგანი არაა და მომავლისთვის მას საგანგებო ჩადრმავება დაჭირდება.

მოციქულთა ნაწილი – იოანე, ფილიპე, თომა და იუდა – უწვერულვაშო ახალგაზრდები არიან, პეტრე და ანდრია – ხანში შესულები, დანარჩენები კი შუახნისანი. სამ ასაკობრივ ჯგუფად მოციქულთა წარმოდგენა გარკვეულ სიმბოლურ ქვეტექსტებზე მიგვანიშნებს, თუნდაც ისეთზე, როგორცაა სამი მოგვის ასაკით დიფერენცირება, ან მათი წარმოდგენა თეთრკანიანად, ყვითელკანიანად და შავკანიანად „შობის“ სცენაში თუ სხვა.

მოციქულთა სახელების განხილვისას ნათლად ჩანს, რომ ისინი დაკანონებულ იკონოგრაფიულ ტიპს მისდევენ: მჭვრეტელი ადვილად გამოიცნობს იოანე, პეტრე, ანდრია მოციქულებს...

მოციქულები უშარავანდებოდ არიან წარმოდგენილნი და ეს ასეც უნდა იყოს, ვინაიდან ისინი წმინდანებად, ჯერ კიდევ არ არიან გასხივოსნებულნი სული წმიდის მადლით. წმინდანებად ისინი მხოლოდ მას შემდეგ იქცნენ, რაც მათზე სულიწმინდა გარდავიდა. შარავანდების არსებობა ხაზს უსვამს აგრეთვე სცენის ლიტურგიკულ აზრს, ვინაიდან არიან რა ფაქტიურად პირველი ექვარისტული საიდუმლოს მონაწილენი, შარავანდების არარსებობის შემთხვევაში ისინი ჩვენ უბრალო მორწმუნეთა სახით წარმოგვიდგებიან.

ფიგურათა განთავსება მაგიდის ირგვლივ, მათი ურთიერთკავშირი და მიმართება მასწავლებელთან განსაზღვრული ჟესტით, ფიგურის შემობრუნებით თუ თავის მოძრაობით, თვით ფიგურათა აგება, მათი ემოციური განწყობა, სცენის სივრცობრივი აგება თუ მაგიდის დეტალების ხასიათი – ყველაფერი მოწმობს, რომ აქ უმაღლესი ოსტატობის მხატვარი მუშაობდა.

თითქოს გარკვეული წინააღმდეგობა არსებობს მაცხოვარისა და იოანე

მოციქულის სახეთა გამომეტყველებაში, მაგრამ ეს წინააღმდეგობა, თითქმის დაგარება, რაც დამახასიათებელია ბიზანტიური მსოფლგაგებისათვის საერთოდ – არაერთხელ შეგვხვდება ამ სცენაში.

მასწავლებელი, რომლის ფიგურა მსუბუქადაა შებრუნებული, ფაქტიურად ზურგშექცეული აღმოჩნდა მის მარცხნივ მჯდომი ექვსი მოციქულის მიმართ (ეს მეტად იშვიათი ვარიანტი ამ სცენისა). მაგრამ კომპოზიციის ოსტატური აგების წყალობით კავშირი მასწავლებელსა და მოწაფეთა შორის არ ირღვევა. მათეს, მარკოზის და თომას პოზა, მათი შემობრუნება ქრისტესკენ, მათი ჟესტები, მზერა ამთლიანებენ მათ. ფაქტიურად ქრისტესთან კავშირის გარეშე რჩება იუდა, რომელიც თითქმის გართხმული მაგიდაზე, ხელით იწვევს თასისაკენ, მაგრამ ვერ სწვდება მას. ამ ორი მომენტით – რომ ქრისტე იუდასკენ ზურგშექცევით ზის და იუდა თასს ვერ სწვდება, ხაზი ესმევა, რომ გამცემს არა აქვს უფლება მონაწილეობა მიიღოს ევქარისტულ საიდუმლოებაში. ან, მეორე მხრივ, შესაძლოა ეს მინიშნებაც იყოს იმისა, რომ იუდა არ იყო მონაწილე იმ ევქარისტული წესისა, რომელიც მაცხოვარმა მოწაფეებთან საიდუმლო სერობის დროს დააფუძნა.

მონაწილეობდა თუ არა იუდა ევქარისტის დაწესების პროცესში – ეს საკითხი დიდი კამათის საგანი იყო მუდამ. მარკოზის მიხედვით („და სუეს მისგან ყოველთა“, მარკოზი, 14, 23) იუდა არ იყო მოკლებული უფლის სისხლის მიღების უფლებას; ლუკა ამბობს, რომ იუდას მხილება მოხდა ევქარისტის საიდუმლის დადგენის შემდეგ (ლუკა, 22, 19-24); მათესთან არავითარი მითითება არაა ამ ფაქტის შესახებ, იოანე კი ერთადერთია მახარებელთა შორის, რომელიც არაფერს ამბობს ევქარისტის საიდუმლოს დადგენის შესახებ. ტექსტების სკრუპულოზურად შესწავლის შემდეგ თეოლოგებმა დაადგინეს, რომ ევქარისტის წესის დადგენის დროს იუდა ოთახში აღარ იმყოფებოდა (მათე, 26, 26), მაგრამ ესწრებოდა თუ არა იუდა ევქარისტის საიდუმლოს დაწესებას, „საიდუმლო სერობის“ სცენებში მას გამოსახავენ ხოლმე იმიტომ, რომ იგი არის აქ დატრიალებული დრამის ერთ-ერთი მონაწილე ქრისტეს შემდეგ. თუმცა არსებობს გამონაკლისიც, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, მოქვის სახარებაში, „საიდუმლო სერობის“ ორი გამოსახულებაა, მათაგან ერთში მხოლოდ თერთმეტი მოციქულია წარმოდგენილი და ამის პარალელები საკმაოდ არსებობს, როგორც თანადროულ, ისე უფრო ადრეულ ბიზანტიურ ძეგლებში.

სერობის სუფრა ერთი შეხედვით, მდიდარია, მაგრამ აქ სინამდვილეში წარმოდგენილია ის, რაც ამ სუფრაზე უნდა იყოს. თევზი, პური, მწვანელი, ღვინო. „საიდუმლო სერობის“ სუფრის იკონოგრაფია გარკვეულწილად ჩამოყალიბდა არა პირველწყაროს მიხედვით (მახარებლები გვიამბობენ, რომ მოწაფეებმა სუფრა გაშალეს ებრაული პასეჟის კანონების თანახმად), არამედ ამ სცენაში წინა პლანზე გამოდის მისი სიმბოლურ-ევქარისტული მნიშვნელობა. ამიტომ, როგორც წესი, ბატკანს ცვლის თევზი – ქრისტეს ევქარისტული სიმბოლო. სუფრის გაწყობაში შეიმჩნევა გარკვეული რიტმი – ღვინიანი ჭურჭელი, თასები თევზით, პური და მწვანელი მათ შორის, ერთ რიგადაა განლაგებული მაგიდის კიდესთან, კედლის სიბრტყის პარალელურად, ხოლო უკანა მხარეს მოთავსებული



საკვები და სასმელი მაგიდის შიდა მხარის ნახევარწრიულ აბრისს მიუყვება. სცენა ახედვის წერტილიდანაა შესრულებული შესრულებული, მაგრამ ღვინის ჭურჭელი თითქოს ზემოდანაა დანახული, ისევე როგორც ზოგი სხვა დეტალი – ესეც პალეოლოგოსთა ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანია. ისევე როგორც მისთვის დამახასიათებელია გარკვეული ინტერესი გარესამყაროს, რეალური სინამდვილის მიმართ, მაგრამ ამ ინტერესის რეალიზება, რა თქმა უნდა, შუა საუკუნეებში მიღებული პირობითი სახვითი აზროვნების მეშვეობით ხდება.

„საიდუმლო სერობის“ კომპოზიცია პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში დიდად გავრცელებული არქიტექტურული ნაგებობების ფონზე იშლება. მოციქულთა ზურგს უკან ჩანს მსუბუქი ნიშებით ჩატრილი კედელი, რომელსაც მარცხნივ და მარჯვნივ ეკვრის დიაგონალურად დაყენებული შენობები, შესრულებული ხედვის სხვადასხვა წერტილებიდან. ამ შენობებიდან კედელზე გადაგდებულია ველუშები, მარცხნივ – მომწვანო-ზურმუხტისფერი, მარჯვნივ – ძოწისფერი. ნიშებით შემკული კედელი, კაპიტელებიანი სვეტები, მსუბუქი გრაფიკული ორნამენტი, რომელიც ამკობს კიდურა შენობების ფასადებსა და მათ შორის კედელს, ტიპურია ამ ეპოქისათვის; ამ ელემენტებს ვხვდებით აქვე, ამავე მოხატულობაში, სხვა კომპოზიციებშიც, „ხარება“ იქნება ეს, „მირქმა“ თუ „ჯვარცმა“.

კედელი მოციქულთა ზურგს უკან მაღალი ჩანს, რადგან მის ზემოთ ცის მეტად ვიწრო ზოლია, მაგრამ თუ წარმოვიდგენთ, რომ მოციქულები სხედან, ხოლო ქრისტეს შარავანდი კედელს კვეთს, შეიძლება ვივარაუდოთ რომ იგი არც ისე მაღალი ყოფილა. უფრო მეტიც ძნელია იმის გარჩევა, კონკრეტულად სად ხდება მოქმედება – ინტერიერში თუ ღია ცის ქვეშ. შუა საუკუნეების მხატვარი ჭერს არ გამოსახავს, მაგრამ მსგავსი მომენტები, რაც გამოსახულებათა რეალურ ასპექტებთანაა დაკავშირებული, არ აღვლევებს არც მხატვარს, არც მლოცველს, რომლებიც აღზრდილნი არიან მოხატულობის მთლიანი პროგრამის ან ცალკეული სცენის ინტერპრეტაციაში პირობითობის პრინციპის დომინირებაზე.

როგორც უკვე აღნიშნული იყო, სცენა ახედვის წერტილიდანაა შესრულებული და ეს პრინციპი მიესადაგება მის რეალურ მდებარეობას. მიუხედავად კომპოზიციის სირთულისა, მოქმედება არსად არღვევს სივრცეს სიღრმეში. მოქმედება ვითარდება პარალელურ პლანებად, რომლებიც, თავის მხრივ, კედლის სიბრტყის პარალელურია. გამოსახულებები წინა პლანზეა გამოტანილი, კომპოზიციის კიდისკენ, ხოლო მოქმედ პირთა უკან აღმართული კედელი ზღუდავს მოქმედების სიღრმეში განვითარებას. ორი კიდურა მოციქულიდან გამოირჩევა ფილიპე, მარცხენა მხარეს, ზურგით მჯდომი (სხვათა შორის, ზურგით მჯდომი კიდურა მოციქულები პალეოლოგოსთა ხანის იკონოგრაფიისთვისაა დამახასიათებელი). მისი პოზა, სახის ტიპი – შეზნექილი და წინ გამოწეული ნიკაპით, შესიებული წარბებსზედა მორგვებით, წარბებსშუა ჩაღრმავებით, რბილი ტუჩებით – პალეოლოგოსთა მანერისათვისაა დამახასიათებელი. ამავე ტიპისაა თომა მოციქულის, გარკვეულწილად იუდას სახეც.

მხატვარი ოსტატურად აგებს კომპოზიციას. იმისათვის, რომ მოციქულთა

ასეთი რიცხვი განალაგოს მაგიდასთან, იგი ტრადიციულ ხერხთან ერთად (იუდა, გართხმული მაგიდაზე და იოანე მიყრდნობილი ქრისტეს მკერდს) ორ მოციქულს ათავსებს წინა პლანზე და ამგვარად საკმაო სივრცეს იტოვებს დარჩენილი მოციქულების მაგიდასთან განსალაგებლად. წინ გამოტანილი მოციქულთა ფიგურები (ამის ანალოგიები სხვა ძეგლებშიც გვხვდება) თითქოს აგრძელებენ წრისებურ მოძრაობას, რომელიც მაგიდის აბრისში ჩაისახება და ამას ხაზი ესმევა თვით მოციქულთა პოზის და ქესტის მეშვეობით. ამ კიდურა მოციქულთა ფუნქცია რთულდება იმით, რომ, ერთი მხრივ, ისინი თითქოს კომპოზიციის ჩამკეტი ფიგურები არიან, მაგრამ ტოვებს რა სივრცობრივ ინტერვალს მათ შორის, მხატვარი თითქოს შლის ზღვარს სურათსა და მაყურებელს შორის და მლოცველს ამ დიდი და ტრაგიკული საიდუმლოს თანამონაწილედ ხდის.

მარცხნივ მიბრუნებული ანდრია მოციქულის ფიგურა კი თითქოს ერთხელ კიდევ მიგვანიშნებს „საიდუმლო სერობისა“ და მისი მეზობელი სცენის – „ზიარების“ შინაარსობრივ ერთიანობაზე.

მოციქულთა სახეთა ტიპი ძლიერი, ვაჟკაცურია. ღრმად ჩაჭრილი სამოსი ღიად ტოვებს ძლიერ, თითქოსდა პლასტიკურად ნაძერწ ქედს მოციქულებისას; თავის დახრაში, ქესტში ჩანს ღირსება, შიანგანი ძალა თვითთუელისა. სახეები ფუნჯის ძლიერი, მსუყე მონასმებითაა დამუშავებული. განსაკუთრებით გამოირჩევა პეტრე მოციქულის სახის და თმის წერის მანერა, რომლის დეკორატიული ეფექტს ნათლად აღიქვამს მნახველი.

ფიგურათა პროპორციები, მათი აბრისი, სამოსის დამუშავება დამატებითი ფერებით, ფერადოვანი ლაქის მრავალსაფეხურიანი გრადაცია, ყველა ფერს ზემოთ უხვად დადებულ თეთრას მეშვეობით გაღიადფერება – ყველაფერი ეს, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ცნობილი ხერხები, უბისში, ისევე როგორც ზოგ სხვა ამ დროის ძეგლში, ოსტატობის უმაღლეს დონეზეა აყვანილი.

ამგვარად, უბისის მოხატულობაში დაცული „საიდუმლო სერობის“ სცენის განხილვა გვარწმუნებს, რომ მიუხედავად ჩვენში არსებული გარკვეული ტრადიციებისა, ამ სცენის გამოსახვისას უბისის ოსტატი არ დარჩა გულგრილი იმ სიახლეების მიმართ, რაც მისმა დრომ მოიტანა, და შექმნა სცენა, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების ერთი უმნიშვნელოვანესი ქმნილებაა, ხოლო მთლიანად მოხატულობა აქ შექმნილ ხატებთან ერთად დადასტურებაა იმისა, რომ XIV საუკუნეში, აქ, უბისის მონასტრის წიადში, ინტენსიური მხატვრული ცხოვრება მიედინებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ახალი აღთქმა.
2. შ. ამირანაშვილი, უბისი, მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის, ტფ., 1931.
3. შ. ამირანაშვილი, ქართველი მხატვარი დამიანე, თბ., 1974.
4. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971.
5. ვ. ბერიძე, გერასიმე და არა დამიანე, ლიტერატურული საქართველო, 1979.14.09.
6. ნ. ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის დაარსების თარიღისა და ისტორიის შესახებ, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1996, 1-6.
7. გიორგი მერჩულე, გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, ქართული მწერლობა, თბ., 1987.
8. მ. დოლაძე, ილარიონ ქართველის ცხოვრების ძველი რედაქციები, თბ., 1974.
9. თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984.
10. ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, თბ., 1973.
11. ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ., 1970.
12. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980.
13. ო. ფირალიშვილი, ყინცვისი, თბ., 1979.
14. თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ., 1954.
15. ვ. ცინცაძე, უბისის სვეტი, ძეგლის მეგობარი, 18, 1969.
16. ლ. ხუსკივაძე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, თბ., 1974.
17. M. Brosset, Voyage archeologique eu Trauscaucasie, rapp. XII, St.-Petersbourg, 1851.
18. J. Lafontaine-Dosogne, Monumental Peinture, წიგნში: Art and Architecture in Medieval Georgia, Louvain-la-Neuve, 1980.
19. J. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris, 1960.
20. N. Thierry, A Propos des peintures d'Ayvali Köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis en Cappadoce et en Géorgie, Zograf, V, Beograd, 1974.
21. T. Velmans, L' image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles l'autres régions du monde byzantin, CahArch, 29, Paris, 1980-1981.
22. Т.Б. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977.
23. А Волская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974.
24. В. Джурич, Рецензия на книгу Ш. Амиранашвили «Грузинский художник Дамиане», Zograf, VI, Beograd, 1975.
25. Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Описание памятников древности в некоторых храмах и

- монастырях Грузии, СПб, 1890.
26. В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, М., 1986.
 27. Л.И. Лифшиц, Некоторые особенности системы росписи ц. Георгия в Убиси, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ.
 28. И. Лордкипანიძე, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983
 29. И. Лордкипანიძე, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992.
 30. И. Лордкипანიძე, Житийный цикл св. Георгия в Убиси, Decani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siecle, Beograd, 1989.
 31. Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980.
 32. Б. Такаишвили, Археологические путешествия, разыскания и заметки, Известия Кавказского археологического общества, Тб., 1915.
 33. Н. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тб., 1931.
 34. Толковая Библия 3, С-Петербург I, 1911, 1913, М., 1987.
 35. Р. Шмерлинг, К вопросу датировки храма в Убиси, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, XV, თბ., 1955.
 36. Р. Шмерлинг, Образцы декоративного убранства грузинской рукописи, Тбилиси Тб., 1940.
 37. Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб., 1948.

From the Archive

Inga Lortkipanidze

Last Supper in Ubisi Mural Decoration

Ubisi monastery (Imereti, western Georgia) is one of the well-known Georgian monasteries – it was founded in mid 9th c. by the prominent Holy Monk, Grigol Khantsteli and over the centuries, remarkable structures were built here (a church, 9th c., a tower of the stylite, 12th c.), in its due course, during the 14th-17th cc., significant painted and repoussé icons were also collected here (donations of the patrons of the church – first, the Lashkhishvilis and later, the Abashidzes). Most remarkable is the mural decoration of 1360s.

It comprises the Feast cycle scenes and life cycle of St. George, as well as images of Holy Monks, while the distinguished is the Last Supper depicted in the second tier of the apse, in-

between two parts of the Communion of the Apostles. Its representation on this particular place is not unparalleled, although this is the only known example in Georgia (a somewhat exceptional is the depiction of the Last Supper in early 15th c. Nabakhtevi murals, where it occupies a wall separating a chancel from the naos) and its location contributes to the accentuation of the idea of the Holy Sacrifice and Salvation, penetrating entire mural decoration.

The Saviour is depicted seated in the middle of the sigma-shaped table (characteristic of non-Georgian tradition), somewhat turned aside, although due to the interrelation of the figures, His connection with the Apostles is retained – only Judas is alone in this composition based on the narration of Stt. Luke and John, indicating the fact that he had taken no part in the Eucharistic rite established here; depiction of the Apostles without hallos implies that, on the one hand, the Holy Ghost has not descended on them and, on the other hand, that here they act as believers receiving Communion. Many traits of the murals point to the Palaeologan art – spatial environment represented to a certain extent, architectural background, facial type, certain proportions, modelling – it seems likely that the painter of Ubisi, displaying Georgian artistic traditions of the preceding epoch, is, at the same time, applying the novelties of his days, as a result, creating one of the finest works of the Palaeologan art.



სურ. 1. უბისა. საიდუმლო სერობა



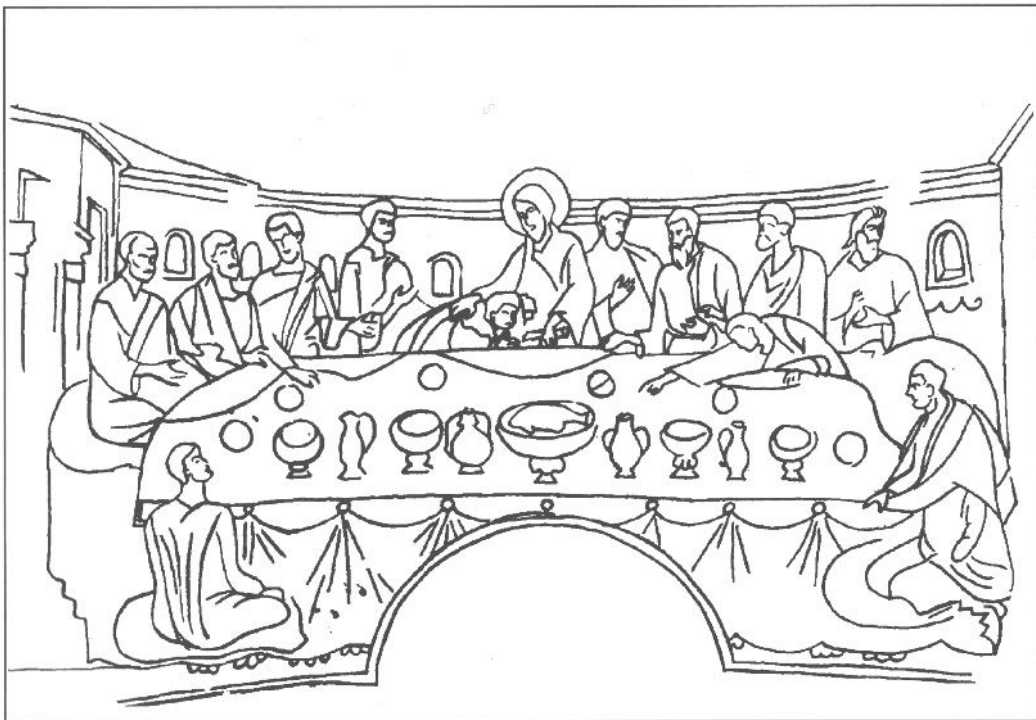
სურ. 2. უბისა. საიდუმლო სერობა. ფრაგმენტი



სურ. 3. უბისა. საიდუმლო სერობა. ფრაგმენტი



სურ. 4. უბისა. საიდუმლო სერობა. ფრაგმენტი სურ. 5. უბისა. საიდუმლო სერობა. ფრაგმენტი



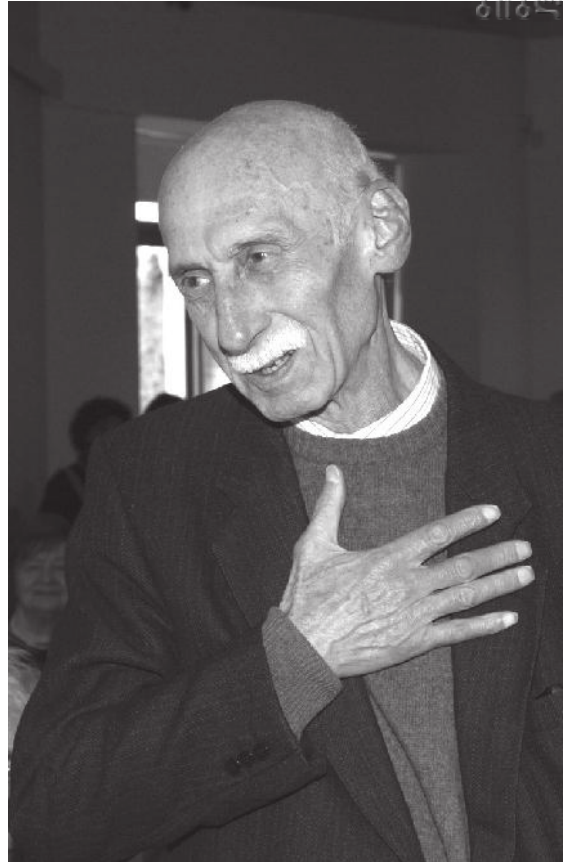
ნახ. 1. უბისა. საიდუმლო სერობა. სქემა

თეიმურაზ საყვარელიძის ხსოვნას

თეიმურაზ საყვარელიძე – ვისთვის ბატონი, ვისთვის ძია, ვისთვისაც უბრალოდ თემური, – დღევანდელ საქართველოში „ცნობად სახედ“ უთუოდ ვერ ჩაითვლება, თუმცა ქართველ ჰუმანიტარებს შორის მისი სახელი ათწლეულებია უკვე პატივისცემით მოიხსენიება. თავად მას მეტი არცა სდომებია რა – ან რად უნდოდა „ცნობადობა“ დარბაისელი სანათესაო-საახლობლოს, ჩინებული ოჯახის, ერთგული მეგობრების პატრონს, დაბადებიდან ნიჭიერი, სახელოვანი ადამიანებით გარემოცულს.

საუნივერსიტეტო განათლებით ისტორიკოსი, ბატონი თემური უპირველეს მასწავლებლად გიორგი ჩუბინაშვილს მიიჩნევდა და მის დაარსებულსა და შემდეგ მისივე სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში (ახლა – ეროვნული ცენტრი) დაჰყო მთელი სტუდენტობის შემდგომი სიცოცხლე. აქ გაიარა მან ასპირანტურა, უმცროსი მეცნიერ-თანამშრომელიც იყო და უფროსიც, დირექტორის მოადგილეცა და დირექტორიც და არასდროს შეუცვლია ქცევის წესი: ყოველთვის ერთნაირად კეთილგანწყობილ-ზრდილი, მშვიდ-თავშეკავებული გახლდათ და კიდევ – ჩუმი, განრიდებული, თან კი მაინც თვალსაჩინოდ მნიშვნელოვანი. ერთი თვალის შევლებით ხვდებოდა მზერას სრული სისადავე და რაიმე საგანგებო შნოიანობის გარეშე, პეწი და დახვეწილობა – მიხვრა-მოხვრის, თავის დაჭერის, მეტყველების, ნათელი ღიმილის და კეთილი შესუმრების; იერის სინატიფე სიტყვა „ჯიშოიანობასაც“ გათქმევინებდა – ასეთ ხმელ-ხმელ, ტანწვრილ „კოლხს“ ახლა ძველ ფოტოებზე უფრო ნახავთ, ვიდრე დასავლეთ საქართველოს მთა-ბარ-დაბა-ქალაქებში.

არცთუ იშვიათად მოგვსურვებია ბატონ თემურს საზოგადოებისთვის უფრო ხშირად მიემართა, უფრო მეტი ეწერა და ექვეყნებინა, თავი უფრო მეტად წარმოეჩინა. ისიც კი ვიცოდით, საბედნიეროდ: მთავარი ეს კი არაა, არამედ ის გაუბზარავი ღირსება, რომლის მეოხებით მისი იმედი და ნდობა მარტოდენ იმიტომაც გექნებოდა, სწორედ ასეთი რომაა. თეიმურაზ საყვარელიძე ხომ, ამასთანავე, ჩვენი ხუროთმოძღვრების, მეტადრე კი ლითონმქანდაკელობის ერთი საუკეთესო მკვლევართაგანიცაა, არა მხოლოდ უტყუარად სარწმუნო ხედვა-გააზრების სიმახვილით გამორჩეული





სწავლული, საკუთარი, პირდაპირი აზრით, მწერლური ხელწერის მქონეც, ვისი გამჭვირვალე ქართულის მოხდენილობა „უბრალო“ საცნობარო წერილსაც მხატვრულ პროზად აქცევს.

ბატონი თემური ამ ქვეყანას 2016 წლის 27 ოქტომბერს გაეცალა – ასევე თითქმის უჩუმრად და გაჩქარებით, თითქოსდა ეცადაო, რაც შეიძლება ნაკლებნი რაც შეიძლება ნაკლებად შეეწუხებინა. აი, წასული კი მას არ ეთქმის – რადგან ჭეშმარიტად ღირებული და ღირებულნი ჩვენი დაუდევრობით თუ გვეკარგება, ხოლო მან არა მარტო თხზულებები და ნაფიქრი დაგვიტოვა, კეთილშობილების მუხტიც, რომელიც, თუ კი სწორად ვიცხოვრებთ, კიდევ მრავალთა და მრავალთ გაამხნევებს და გაამდიდრებს.

დიმიტრი თუმანიშვილი

