

ეროვნული
ცენტრი
კულტურული
მემკვიდრეობის
დაცვასა და
რეაბილიტაციის
სახელითა და
სამართლებითა

საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

F





საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო
საზოგადოების გამოცემა



საქართველოს სიძველენი

ტომი II

ე. თაყაიშვილის კვლავტორებით

ტფილისი 1909.

Издание Грузинскаго Общества Истории и Этнографии

ГРУЗИНСКІЯ ДРЕВНОСТИ

ТОМЪ II.

Подъ редакцію Е. ТАКАЙШВИЛИ

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

LES ANTIQUITÉS GÉORGIENNES

TOME II

Sous la rédaction de M. E. Takatchvili

TIFLIS 1909.

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



საქართველოს სიკვლევი

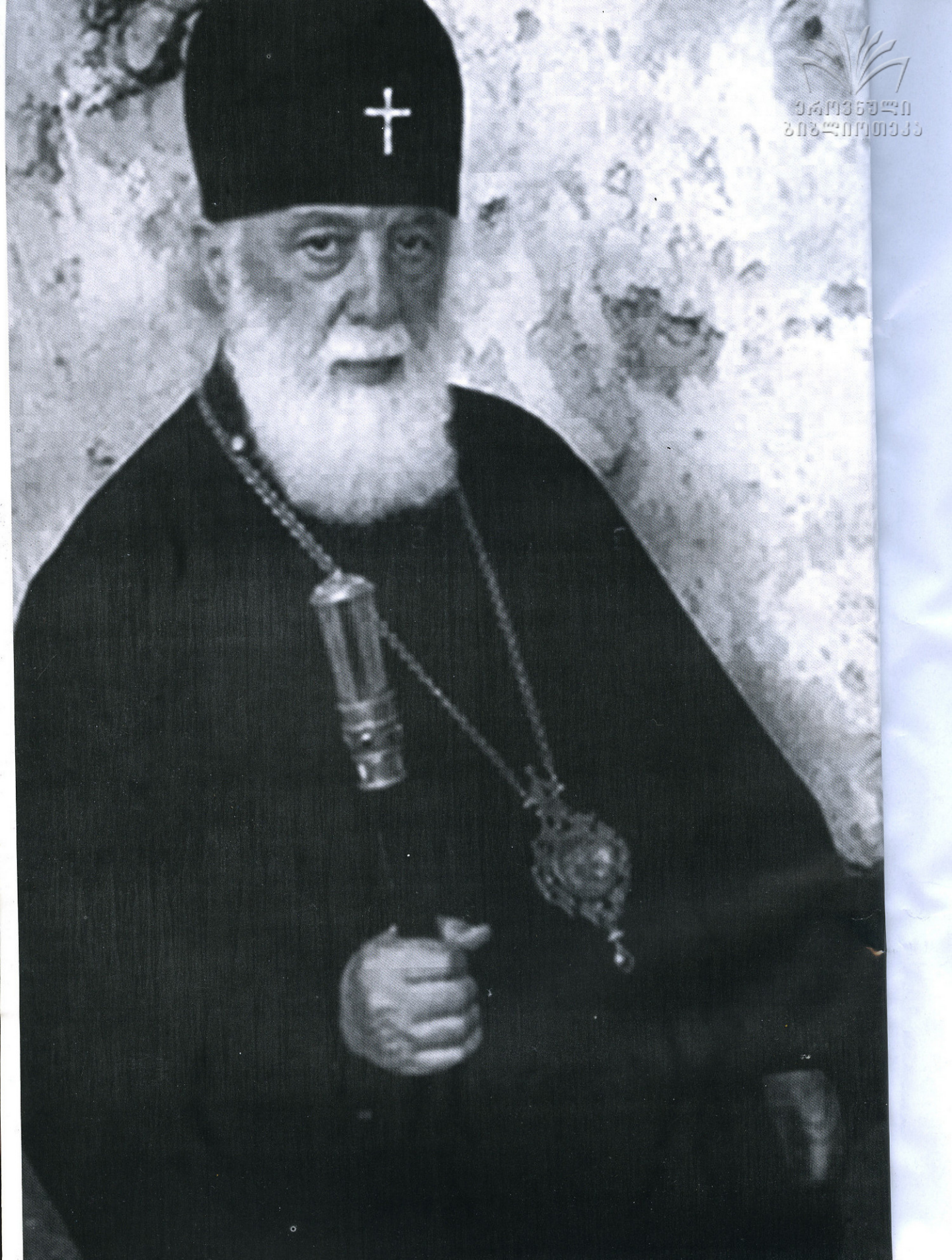
Georgian Antiquities

საიუბილეო კრებული

80

15

თბილისი
Tbilisi
2012



საქართველოს
სინოდის
სამედიცინო
სამსახური

მის უწმინდესობას სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-
პატრიარქს, მცხეთა-თბილისის მთავარეპისკოპოსსა და ცხუმ-
აფხაზეთის მიტროპოლიტს ილია II-ს მოწიწებით

*To His Holiness Ilia II, Catholicos Patriarch of All Georgia, Archbishop
of Mtskheta-Tbilisi and Metropolitan of Tskhum-Abkhazeti, with re-
spect*

რედაქტორ-გამომცემლები

დიმიტრი თუმანიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers

Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია

მიურეი აილანდი (კალიფორნია აშშ)
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი)
გიორგი გაგოშიძე
ილჰანეს დეკერსი (მიუნჰენი)
ვერნერ ზაიბტი (ვენა)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალობლიშვილი
თემურ საყვარელიძე
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია)
გიორგი ჭეიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე
ქრისტეფორ ჰაისი (ვალანოვა აშშ)

Editional board

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

სარეცენზიო საბჭო

ნოდარ ბახტაძე
მზია სურგულაძე
ირინა ღამბაშიძე

Rewievers

Nodar Bakhtadze
Irina Gambashidze
Mzia Surguladze

**ჟურნალი “საქართველოს სიძველენი” დაფუძნდა
გიორგი ლეჟავას შემწეობით**

**ნომერი დაფინანსებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის
მიერ**

**This Journal is published by the financial
support of Giorgi Lezhava**

This issue was financed from the budget of the G. Chubinashvili Centre

ჟურნალის გარეკანზე ხობი, 13-14 საუკუნეები.
On the cover Khobi, 13th-14th centuries.

© 2009 გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი

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

<http://gch-centre.ge>

ISSN 1512_1324

მარიამ დიდებულიძე

საქართველოს პატრიარქის აღსაყდრების 35 წელი 9

გიორგი ლალიაშვილი, დავით ჯავახიშვილი, გიორგი პატაშური

ხუროთმოძღვრების უცნობი ძეგლები კისისხევის ხეობიდან 14

ნინო ჭიჭინაძე

ზარზმის ფერისცვალების ხატის თავყანისცემის ისტორიისათვის 33

მარინე ბულია

თეთრი უდაბნოს მოხატულობა და ადრეული ქართული
მხატვრობის ზოგი საკითხი 48

კიტი მაჩაბელი

აშოტ კუხის ტბეთის რელიეფური პორტრეტის ინტერპრეტაციისათვის. . . 74

ირმა მათიაშვილი

გრიფონის სიმბოლო ოშკის საფასადო რელიეფებში 96

ირინე ელიზბარაშვილი

ვერეს ბაზილიკა ისტორიული მიმოხილვა 107

თამარ დადიანი

წმ. მხედრების იკონოგრაფია შუა საუკუნეების
ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XII სს.) 131

დიმიტრი თუმანიშვილი

ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობისთვის 144

თამარ ხუნდაძე, ანა შანშიაშვილი

სვეტიცხოვლის სიმბოლური სახე ტყობა-ერდის
ეკლესიის ფასადის მორთულობაში 156

მარინე ყენია

ზემო სვანეთის კულტურის ისტორიისთვის.
სინელი ხუცესის წარწერების ინტერპრეტაციის გამო 167

ეკატერინე გედევანიშვილი

ქართულ მოხატულობათა ერთი იკონოგრაფიული თავისებურება . . 186

თინათინ ხოშტარია

გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მოწამეთა ეკლესიის მოხატულობა 199

თამაზ სანიკიძე

წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძარი 217

ეკატერინე კვაჭაბაძე

“სელჯუკური” ორნამენტი ქართულ და სომხურ
არქიტექტურულ სკულპტურაში 272

იუზა ხუსკივაძე

წევა –
წმ. გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა 285

თემო ჯოჯუა

ხობელი ეპისკოპოსების ნიკოლოზ I წულუკიძისა და ნიკოლოზ II
ჩოლოყაშვილის ფრესკული პორტრეტები ხობის ტაძარში 331

თამარ ხოსროშვილი

ლომისის საგანძური 398

მამია მანია

ციხისუბანი – ძველი თბილისის დაკარგული ფასეულობა 412

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის
სახელმწიფო მუზეუმის შენობა 457

ანა მგალობლიშვილი

ვალერიან სიღამონ-ერისთავის შესრულებული თელავის
ფერისცვალების ეკლესიის ტრიპტიქონები 476

ცისია კილაძე

ავტოპორტრეტი შალვა ქიქოძის შემოქმედებაში 487

თამარ ბელაშვილი

ახალი მხატვრული ტენდენციები XXსაუკუნის პირველი
ათწლეულების ქართულ სცენოგრაფიაში 501

თამარ გიორგაძე

ჭვირული თავსამკაული ვანიდან 516

Mariam Didebulidze The Anniversary 35th of Ordination Catholicos Patriarch Ilia II	9
George Laliashvili, David Javakhishvili, George Patashuri Unknown Architectural Monuments in Kisiskhevi Gorge	14
Nina Chichinadze From the History of Veneration of Zarzma Transfiguration Icon	33
Marine Bulia Tetri Udabno Murals and Some Aspects of the Early Medieval Georgian Mural Painting	48
Kitty Machabeli On the Interpretation of Tbeti Relief Portrait of Ashot Kukhi	74
Irma Matiashvili Gryphon Symbolism in the Oshki Facade Reliefs	96
Irine Elizbarashvili Veré Basilica. Historical Overview	107
Tamar Dadiani Iconography of the Equestrian Warrior Saints in the Medieval Stone Reliefs (10th-11th cc.)	131
Dimitri Tumanishvili On the Significance of the Architecture of Bichvinta Cathedral	144
Tamar Khundadze, Ana Shanshiashvili Symbolic Image of Svetitskhoveli Cathedral in the Exterior Decoration of Tkoba-Erdi Church	156
Marine Kenia On the Interpretation of the Inscriptions of Priest Sineli	167
Catherine Gedevanishvili One Iconographic Peculiarity of the Georgian Murals	186
Tinatin Khoshtaria Murals of the Motsameta (Holy Martyrs) Church in David Gareji Monastery	199
Tamaz Sanikidze Tsalenjikha Church of the Saviour	217
Catherine Kvachatadze “Seljuq” Ornamentation in Georgian and Armenian Architectural Sculpture	272
Yuza Khuskivadze Tseva Church of St. George and Its Mural Decoration	285

Teimuraz Jojua

Portraits of Khobi Bishops Nikoloz I Tsulukidze and Nikoloz II
Cholokashvili in the Murals of Khobi Church 331

Tamar Khosroshvili

Lomisi Treasury 398

Maia Mania

Tsikhisubani – Loosing the Values of Old Tbilisi 412

Tsitsino Chachkhunashvili

Building of the State Museum of Theatre, Music, Cinema
and Choreography of Georgia 457

Anna Mgaloblishvili

Triptychs of the Telavi Transfiguration Church Painted
by Valerian Sidamon-Eristavi 476

Tisia Kiladze

Self-portrait in Shalva Kikodze’s Creative Activity 487

Tamar Belashvili

New Tendencies in the Georgian Scenography in the First Decade of the 20th c. 501

Tamar Giorgadze

The open-worked head-dress from Vani 516



მარიამ დიდებულნი

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

საქართველოს პატრიარქის აღსაყდრების 35 წელი

ყოველი ერის ისტორიაში არის მოვლენები, რომლებიც წარუშლელ კვალს ტოვებს მის ცხოვრებაში და განაპირობებს მის მომავალს. საქართველოს უახლეს ისტორიაში ერთი ასეთი დღე 1977 წლის 25 დეკემბერი გახდა – უწმინდესისა და უნეტარესის საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ილია II-ს აღსაყდრების დღე.

მაშინ საქართველო ჯერ კიდევ საბჭოთა იმპერიის ნაწილი იყო და სახელწიფოებრიობისა და ეკლესიის ავტოკეფალიის დაკარგვის თითქმის ორსაუკუნოვანი ისტორია ჰქონდა. მაგრამ, როგორც აკად. ვახტანგ ბერიძე ამბობდა „XIX ს-დან საქართველოს თავისი სახელმწიფოებრივი და პოლიტიკური ისტორია აღარ გააჩნდა, მას მხოლოდ სულიერი და კულტურული ისტორია გააჩნდა“-ო.

მუხედავად მუდმივი და მძლავრი მცდელობებისა, საქართველოს ვერ დაავიწყეს თავისი “მეობა” და ამ “სიჯიუტეში” უდიდესი წვლილი საქართველოს ეკლესიას მიუძღოდა, თავად უფლებო და პატივყარილი, მაინც განუხრელად რომ ცდილობდა ერის საუკეთესო მამულიშვილებთან ერთად ქართული სულის, დამოუკიდებლობის დაბრუნების სურვილისა და ეროვნული თვითშეგნების შენარჩუნებას. გავისხენოთ თუნდაც კათოლიკოს-პატრიარქების კირონის, ლეონიდეს, ამბროსის მოღვაწეობა.

ახალი თაობებისათვის აღბათ ძნელია საბჭოთა დროის ჩვენი ფსიქოლოგიური განწყობის წარმოდგენა, როდესაც რელიგიურობის გამოხატვა ხშირად პროტესტის ფორმა უფრო იყო, ვიდრე ჭეშმარიტი რწმენის ნაყოფი.

მაგრამ როდესაც 1977 წელს, ხანგრძლივი და დიდი წინააღმდეგობის მიუხედავად, საქართველოს ეკლესიამ მაინც აირჩია თავის საჭეთმპყრობლად ილია შიოლაშვილი, საქართველოს მოსახლეობას სრულიად ერთმნიშვნელოვანი რეაქცია ჰქონდა: მოხდა სასწაული! საქართველოს ცხოვრებაში არნახული ცვლილებები იწყება! ეს საერთო განწყობა იყო, საერთო აღფრთოვანება. ურწმუნონონიცა და მორწმუნენიც რაღაც უკეთესის, განახლების მოლოდინმა შეიპყრო, საერთო სიხარულმა. მახსოვს, მცხეთიდან მობრუნებულმა ჩვენმა მეგობარმა, ზაალ ქიქოძემ სასწრაფოდ რომ გაამჟღავნა და დაბეჭდა სეგტიცხოველში გადაღებული ფოტოები, რა ამბავი ატყდა ამ ფოტოების ხელში ჩასაადგებად!

ეს მართლაც საყოველთაო და სახალხო ზეიმი იყო, ნამდვილი დღესასწაული. ის, რაც 25 დეკემბერს ხდებოდა, იყო უტყუარი და ზუსტი რეაქცია სინამდვილეზე – ილია შიოლაშვილის პატრიარქად კურთხევა საქართველოში საბჭოთა რეჟიმის ერთი პირველი დიდი დამარცხება იყო, დასასრულის დასწავისი, ისევე როგორც მომდევნო, 1978 წლის 14 აპრილი.

ყველას ესმოდა, რომ რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი მოხდა და რომ ჩვენი ცხოვრება ამიერიდან სხვანაირი იქნება. და თუ ახლა ვინმეს ეპარება ეჭვი, თუ ვის “აწყობდა” ილია II-ს კათალიკოსობა, გავისხენოთ სახარების სიტყვები: „ნაყოფით შეიცნობიან“-ო.

იმ დღის ნაყოფი კი ბევრად აღემატა ჩვენს მოლოდინს: არა მხოლოდ საქართველოს ეკლესიამ მოიპოვა ღირსეული საჯეტომპყრობელი, რომელმაც აღუდგინა კიდევ ავტოკეფალია, არამედ მთელმა ერმა მოიპოვა ჭეშმარიტი პატრონი, მფარველი, მზრუნველი.

მართლაც, როცა წარმოვიდგენ ხოლმე ჩვენი ისტორიის ბოლო სამ ათწლეულს, სტრესებით, გამართლებული და გაუმართლებელი ამბოხებებით, კეთილი ზრახვებითა და ბოროტი განზრახვებით, დალატითა და გმირობით, მანკიერებითა და თავდადებით, ისტორიული ძნელებდობების და სოციალური და სულიერი კატასტროფებით სავსეს, საშინელ მორევად წარმომიდგება, რომელშიც მუდამ იყო და არის ერთი ხელი, რომელიც ჩვენი თავები ამ აბოხოქრებულ ზვირთებში დახრჩობის საშუალებას არ გვაძლევს, მამაშვილურად გვფარავს და გვეუბნება: “ნუ დაკარგავთ იმედს, მე თქვენთან ვარ!” – ეს ჩვენი პატრიარქის ხელია. 1977 წლის 25 დეკემბერის შემდეგ არ ყოფილა კარგი თუ ცუდი, ტრაგიკული თუ საზეიმო, სამარცხვინო თუ დიადი, დიდი თუ უმნიშვნელო მოვლენა ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში, მისი უწმინდესობა თავისი ხალხის გვერდით რომ არ ყოფილიყო, ჭეშმარიტად სახელმწიფოებრივი პოზიცია რომ არ ჰქონოდა. გავისხენოთ თუნდაც 1978 წლის 14 აპრილი, 1989 წლის 9 აპრილი, 1991-1993 წლების აფხაზეთის ომი, 2003 წლის ნოემბერი, 2008 წლის აგვისტოს ომი და მრავალი სხვა. 2008 წლის ომის დროს პატრიარქმა სიმამაცე და შეუდრეკელობა შთაბერა ჩვენს ხალხს, სწორედ მისი მოწოდებით ჩაედქით ჩვენ ერთსულოვნების ჯაჭვში, რათა, როგორც პატრიარქმა ბრძანა „დაუშტკიცოთ მთელს მსოფლიოს, რომ ვართ თავისუფლების ღირსი და თანადგომის ღირსი“.

35 წლის წინ ყოველივე ეს ჯერ არ ვიცოდით, მაგრამ მთელი ხალხი უტყუარად გრძნობდა, რომ იმ დღეს საქართველოს ისტორიაში ახალი ეპოქა დაიწყო.

ენით აუწერელია ყოველივე ის, რაც პატრიარქს გაუკეთებია საქართველოსთვის: აღორძინებული სულიერება, განახლებული რელიგიური ცხოვრება, გაცოცხლებული ეკლესია-მონასტრები; 7 ჯერ ლოცვა, რაც ბევრი ჩვენგანის ცხოვრების რიტმი გახდა; მოწოდება ოქროს შუალედისკენ – სამეუფეო გზა, რომლის იგნორირება ჩვენი ახალი დროის უბედურებაა; მუდმივი მოწოდება ურთიერთშენდობისა და სიყვარულისკენ; შრომის მნიშვნელობა; დემოგრაფიული ზრდის წახალისება; გამოცემები და თარგმანები სასულიერო სფეროში, აკადემიისა და უნივერსიტეტის დაფუძნება; ქართული საგალობლების პროპაგანდა და ვინ მოთვლის კიდევ რამდენი რამ.

ჩემთვის, ცხადია, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რაც საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისა და ხელოვნების აღორძინებასთან არის დაკავშირებული. XX საუკუნის ბოლო მეოთხედი ქართული საეკლესიო ხელოვნების აღორძინების, ფაქტიურად ახლად »დაბადების« ხანაა, რაც უშუალოდ დაკავშირებულია მისი უწმინდესობისა და უნეტარესობის, საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, ილია II-ის მოღვაწეობასთან. მისი ლოცვა-კურთხევით დაიწყო ახალი ტაძრების აღმშენებლობა, ფერწერით შემკობა, ხატებისა და მართლმადიდებლური მღვდელმსახურებისთვის საჭირო ლიტურგიული დანიშნულების ნივთების შექმნა. საგულისხმოა, რომ მისმა უწმინდესობამ ეს მოღვაწეობა ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში დაიწყო, როცა საქართველოს ეკლესიას ძალიან ცოტა უფლე-



ბა და, მითუმეტეს, ცოტა შესაძლებლობა ჰქონდა. საპატრიარქოს დაკვეთით თბილისის სიონისა და დიდუბის ტაძრების მოხატვა მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა, ისევე, როგორც სამების ტაძრის პროექტების კონკურსი. ამ მოვლენებმა არა მხოლოდ გაუჩინა მრავალ ქართველ შემოქმედს საეკლესიო ხელოვნებაში თავისი ძალების გამოცდის სურვილი, არამედ ნათლად გამოავლინა ის სირთულეები, რომლებიც ახალი საეკლესიო ხელოვნების წინაშე დადგა.

მის უწმინდესობას ილია II-ს კარგად ესმოდა, თუ პრობლემები ახლდა საეკლესიო ხელოვნების აღორძინებას, და რომ ქართული ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში ორსაუკუნოვანი წყვეტილის შევსება ძნელი და ხანგრძლივი საქმე იქნებოდა. მაგრამ მან ბრძნულად განსაზღვრა, რომ 70-წლიანი კომუნისტური რეჟიმ-გამოვლილ ქვეყანაში საეკლესიო ხელოვნების განახლება აუცილებელი იყო ქრისტიანული რწმენის განსამტკიცებლად და ეს საქმე დროულად თუ არ დაიწყებოდა, თუნდაც არახელსაყრელ პირობებში, ჭეშმარიტად ახალი და ცოცხალი ქართული საეკლესიო ხელოვნება კიდევ დიდხანს ვერ შეიქმნებოდა და ვერ განვითარდებოდა.

მისი უწმინდესობის, საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ილია II-ს უდიდესი დამსახურება სწორედ ის არის, რომ ამგვარ პირობებში მან აკურთხა და წააქეზა ხელოვანნი საეკლესიო ხელოვნების სფეროში მოღვაწეობისკენ, რათა გზა გაეკაფათ მისი აღორძინებისკენ, ძალიან რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა, გზა საკუთარ შეცდომებზე სწავლებისა.

სწორედ საეკლესიო ხელოვნებასთან დაკავშირებით შედგა ჩემი პირველი შეხვედრა მის უწმინდესობასთან 1978 წელს. დიმიტრი თუმანიშვილმა და მე მივმართეთ პატრიარქს თხოვნით, რათა ხელოვნებათმცოდნე ქალებისთვის ფრესკებით შემკულ საკურთხეველში მუშაობის საგანგებო უფლება მიეცა.

პატრიარქმა დიდი გულისყურით მოგვისმინა და ასევე დიდი მოთმინებით აგვისხნა, აკრძალვის ეკლესიური გაგება: აკრძალვა იცავს არა სიწმინდეს, რომელსაც დაცვა არ სჭირდება, არამედ სწორედ მას, ვინც საგანგებო სულიერი მომზადების და გარკვეული პირობების დაცვის გარეშე ეხება სიწმინდეს. ანუ აკრძალვა სასჯელი კი არ არის, არამედ დაცვა, ამ შემთხვევაში იმ ქალბატონებსა რომელთა შესვლა საკურთხეველში (გარკვეულ ასაკში) მათთვისვე საზიანო შეიძლება გახდეს. ცხადია, მიახლოებითაც ვერ გადმოვცემ ახლა იმას, რაც მაშინ პატრიარქმა ბრძანა. მაგრამ პირველად ჩემს ცხოვრებაში სწორად გავიგე „ტაბუს“ მნიშვნელობა. სწორედ პატრიარქს უნდა ვუმაღლოდ, რომ ჩემს წინ გაიხსნა ბევრი ცნების სრულიად ახალი გაგება. პატრიარქის ქადაგებმა და ეპისტოლეებმა უამრავ სხვა სიღრმეებსაც მაზიარეს, მაგრამ ეს პირველი შეხვედრა განსაკუთრებული იყო.

იმ დღიდან დაიწყო ჩემი განათლება საეკლესიო საიდუმლოთა და ფარულ მნიშვნელობების წვდომასა და სწორ გაგებაში.

1988 წელს მისმა უწმინდესობამ ჩვენი ინსტიტუტის რამდენიმე ხელოვნებათმცოდნე მიგვიწვია სასულიერო აკადემიაში ახლადგახსნილი ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტზე ლექციების წასაკითხად, შემდეგ კი

მის მიერ დაარსებულ საეკლესიო ხელოვნების საბჭოში სამუშაოდ.

პატრიარქმა ბრძნულად განსაზღვრა, რომ მის მიერ წამოწყებული საეკლესიო ხელოვნების აღორძინებისთვის აუცილებელი იყო თვით ეკლესიის წიაღში აღზრდილიყვენენ სპეცილიასტები, რომლებიც სამეცნიერო კვლევას დააფუძნებდნენ რწმენასა და ქრისტიანული მოძღვრების ღრმა ცოდნაზე და ამით ეს ორი სფერო – რწმენა და ცოდნა – გააერთიანა.

საქართველოს საპატრიქროსთან საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისა და ხელოვნების საბჭოს დაფუძნებაც ამავე მიზნებს ემსახურებოდა – ეკლესიის მხრიდან საქართველოს კულტურული მემკვიდრების სათანადო დაცვას სარესტავრაციო საქმის საუკეთესო სპეციალისტების მონაწილეობით და, ამავედროულად, ახალი ქართული საეკლესიო ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებას.

საქართველოს ეკლესიის წმ. სინოდის დადგენილებით, საეკლესიო ხელოვნებასთან დაკავშირებული ყოველგვარი მოღვაწეობა და საქმიანობა უნდა შეთანხმდეს ამ საბჭოსთან, რომელშიც სასულიერო პირებთან ერთად (საბჭოს თავმჯდომარე ალავერდის მიტროპოლიტი მეუფე დავითი, მოადგილე – თბილისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის დეკანოზი მამა ბესარიონი (მენაბდე), მოღვაწეობენ სხვადასხვა დარგის მეცნიერები და სპეციალისტები: ხელოვნებათმცოდნეები, არქიტექტორები, მხატვარ-რესტავრატორები, არქიტექტორ-რესტავრატორები, ინჟინერ-კონსტრუქტორები, ხატმწერნი, სამუზეუმო საქმის სპეციალისტები. საბჭო არა მხოლოდ განიხილავს წარმოდგენილ პროექტებს, არამედ საფუძვლიან კონსულტაციებს უწევს ყველა მსურველს, რათა ხელოვნების განვითარება სწორი მიმართულებით წარიმართოს, არ მოხდეს მისი პროფანაცია, მისი პრინციპების დარღვევა უცოდინარობის ან აჩქარების და ზედაპირული მიდგომის გამო.

ყოველივე ამის გამო, პატრიარქთან ხშირი და საქმიანი შეხვედრები გვაქვს და ხანდახან არც კი მჯერა, რომ ასე „ჩვეულებრივად“ ვხვდებით ამ არაჩვეულებრივ ადამიანს. ილია II-ის გარშემო რომ განსაკუთრებული გარემო იქმნება, რომელსაც ქმნის მისი სიბრძნე, სიკეთე და სიყვარული.

ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ბოლო 30 წელი სწორედ ილია II-ის პიროვნებით არის აღნიშნული. გაუთავებელ პოლიტიკურ კატაკლიზმებში იგი გვევლინებოდა და გვევლინება ურყევ საყრდენად და იმედად, გამაერთიანებლად, მომდგარი ბოროტების – განცალკავებისა და ქიშპის – მძლავრ ჯებირად, სიყვარულის მოესველად.

მუდამ მახსენდება ერთი მისი მშვენიერი სახე-ხატი, რომელიც ადამიანების ღმერთთან და მოყვასთან ურთიერთობის არს ხსნის: სამყარო წრეა, ღმერთი კი წერტილი მის ცენტრში, ადამიანები კი რადიუსები. და რაც უფრო სცილდებიან ისინი ღმერთს (ცენტრს), ერთმანეთსაც მით უფრო შორდებიან.

მძიმეა პატრიარქობის ჯვარი, ჩვენს დროში, იქნებ, კიდევ უფრო მძიმე,



ვიდრე ოდესმე. ჩვენ, ურჩები და უმადურები, ხშირად ვერც კი ვაცნობიერებთ, მართლაც რა წარმოუდგენელ სასწაულთან გვაქვს საქმე, სასწაულთან, რომელსაც ხშირად თვალს ვერ ვუსწორებთ.

თქვენო უწმინდესობავ, გილოცავთ საიუბილეო თარიღს! ღმერთმა ნუ მოაკლოს თქვენი ღოცვა-კურთხევა საქართველოს და ყველა ჩვენთაგანს.

- გიორგი ლალიაშვილი
ი. გოგებაშვილის სახ. თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დავით ჯავახიშვილი
ი. გოგებაშვილის სახ. თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
გიორგი პატაშური
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელეწიწების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

სურთომოდგრების უცნობი ძეგლები კისისხევის ხეობიდან

მდ. კისისხევი, რომელიც სათავეს იღებს ცივ - გომბორის მთიდან, ალაზნის მარჯვენა შენაკადია. იგი სამხრეთ-დასავლეთიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთის მიმართულებით, ტყიან ფერდობებს შორის მოედინება და სოფელ კისისხევთან¹ ალაზნის ველზე გადის. გზადაგზა მას მრავალი მცირე დედაქალაქის, რომელთაგან უდიდესია მარჯვენა შენაკადი „თეთრაანის“ ხევი². იგი სათავეს იღებს მთა „დასტაფედან“ (1522 მ. ზღვის დონიდან). ეს მთა წარმოადგენს მდინარეების: კისისხევისა და ჭერმისხევის ხეობების წყალგამყოფს, საიდანაც გამოედინებიან თეთრაანის, ვანთისა და ჭერმის ხეხევი.

2012 წლის ივლისში იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტის, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოსა და ილიას უნივერსიტეტის კახეთის ინტერდისციპლინარული კვლევის ცენტრის ერთობლივმა ექსპედიციამ³ ისტორიულ-არქეოლოგიური დაზვერვები აწარმოა აღნიშნულ ხეობაში. სამუშაოებისას მიკვლეული იქნა ადრე შუასაუკუნეების ორი ტაძარი და მათთან დაკავშირებული სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობათა ნაშთები, აგრეთვე ამავე პერიოდის ნამოსახლარი. ექსპედიციამ მოახდინა ასევე ამ ძეგლების შესახებ ადგილობრივ მოსახლეობაში დაცული გადმოცემებისა და ტოპონიმების ფიქსაცია.

ექსპედიციის დაგეგმვის დროს ჩვენი ყურადღება მიიპყრო 1975 წლის

1 სოფელი კისისხევი გაშენებულია ცივ-გომბორის ქედის აღმოსავლეთ ფერდობზე, იქ, სადაც ამავე სახელწოდების მდინარე მთა ცივის ფერდობებიდან ალაზნის ველზე გამოდის. იგი თელავის მუნიციპალიტეტს მიეკუთვნება, თელავიდან აღმოსავლეთით 5-6 კმ დაშორებით, თელავი-გურჯაანი-თბილისის ავტომაგისტრალიდან სამხრეთით 2 კმ-ზე მდებარეობს.

2 ეს ხევი ზოგიერთ რუკაზე აღნიშნულია ლომისდედეს, ზოგზე კი დეკისდედეს სახელწოდებით. თუმცა, ადგილობრივი მოსახლეობა არც ერთ დასახელებას იცნობს, არც მეორეს და მას ჩვეულებრივ „თეთრაანის ხევის“ ან „თეთრაანის ხეობას“ უწოდებენ.

3 ექსპედიციის შემადგენლობა: გ. ლალიაშვილი (თესაუ არქეოლოგიის კაბინეტის ხელმძღვანელი; საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს მონიტორინგის სპეციალისტი), დ. ჯავახიშვილი (თესაუ ისტორიის დეპარტამენტის სპეციალისტი; საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს საგანმანათლებლო პროგრამების სპეციალისტი), ა. ჯიყაშვილი, რ. ხუნაშვილი, ზ. ჯანაშვილი (თესაუ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სტუდენტები). გვინდა ვისარგებლოთ შემთხვევით და ექსპედიციის ორგანიზებაში გაწეული დახმარებისათვის მადლობა გადავუხადოთ თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორს, ქალბატონ თინათინ ჯავახიშვილს, პრორექტორს, ბატონ დავით მახაშვილსა და უნივერსიტეტის ადმინისტრაციას.



რუკაზე აღნიშნულმა ტოპონიმმა „ნაქარავალი“. რუკაზე ეს ადგილი დღეს აღნიშნულია მდ. კისისხევისა და თეთრაანის ხევის შესართავის ზემოთ 1,5-2 კმ. დაშორებით, კისისხევის მარჯვენა ნაპირზე. ადგილზე გამოირკვა, რომ ეს ტოპონიმი დღეს ცოცხალი აღარ არის და ადგილობრივები ამ ადგილს „ღვთისმშობლის ჭალას“ უწოდებენ.

ადგილი „ღვთისმშობლის ჭალა“, იგივე „ნაქარავალი“ მდებარეობს სოფ. კისისხევიდან სამხრეთ-დასავლეთით, 7 კმ. დაშორებით, მდ. კისისხევის მარჯვენა ნაპირზე. იგი წარმოადგენს მდინარისპირა, ტყით დაფარულ, დაცემულ ვაკეს, რომელსაც დაახლოებით 2 კვადრატული კილომეტრი უკავია. აღმოსავლეთით მას „თეთრაანის ხეობა“ ესაზღვრება, დასავლეთით „ჭინჭრიანის დელე“, ჩრდილოეთით კისისხევის კალაპოტი, ხოლო სამხრეთით „თეთრაანისა“ და კისისხევის ხეობების წყალგამყოფი.

აღწერილ ვაკეზე დავადასტურეთ დღემდე უცნობი, საყურადღებო კომპლექსი, რომელსაც დღეისათვის ადგილობრივ მოსახლეობაში დამკვიდრებული ამ ადგილის აღმნიშვნელი ტერმინის მიხედვით „ღვთისმშობლის ჭალის“ კომპლექსს ვუწოდებთ⁴.

„ღვთისმშობლის ჭალის“ კომპლექსი მდებარეობს აღწერილი ვაკის („ღვთისმშობლის ჭალა“, იგივე „ნაქარავალი“) ჩრდილო-დასავლეთ განაპირას, ტყეში, მდ. კისისხევიდან პირდაპირი ხაზით 500 მ-ში. კომპლექსში შედის: 1. ტაძარი, 2. სასახლე, 3. მარანი.

ტაძარი სამნავიანი ბაზილიკაა (სურ.1,4,5), ნაგებია საშუალო ზომის, ჰორიზონტალურ რიგებად დალაგებული, საგულდაგულოდ შერჩეული რიყის ქვით. აღმოსავლეთით ჩვეულებისამებრ მოქცეულია საკურთხევლის აფსიდი, რომელიც მკვეთრად გამოხატული ნალისებური მოყვანილობისაა. აფსიდის ღერძზე თაღოვანი სარკმელია გაჭრილი, რომლის წირთხლები და თავსართი შირიმის ქვითაა გამოყვანილი. საკურთხევლის ჩრდილოეთით და სამხრეთით განლაგებულია ვიწრო (სიგანე 0,9 მ), სწორკუთხა პასტოფორიუმები, რომლებსაც აღმოსავლეთით სარკმლები არ გააჩნიათ. ეკლესია თითქმის მთლიანად დანგრეულია. შემორჩენილია მხოლოდ აღმოსავლეთი ნაწილი, კონქის ფუძემდგ. აფსიდის ორივე მხარეს პასტოფორიუმები გვაფიქვინებს ტაძრის სამნავიანობას. მიწის ზედაპირზე იკითხება აგრეთვე მისი სამხრეთ-დასავლეთის და ჩრდილო-დასავლეთი კუთხეები. ეკლესიის დანარჩენი ნაწილი თავისივე ნანგრევითაა დაფარული. ინტერიერში ნანგრევი ქვა-ღორღის მასა აღმოსავლეთი სარკმლის ფუძის დონემდე აღწევს.

ეკლესიის ხუროთმოძღვრული სახე მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით ახლოს დგას V-VI საუკუნეების ნაგებობებთან. კედლის წყობა და გეგმა უახლოვდება ისეთ ნაგებობებს როგორც არის ნატკორის და კონდამიანის ბაზილიკები. ამ ნაგებობებშიც გვერდითი ნაგები აღმოსავლეთით, აფსიდის აქეთ-იქით არ იკეთებს გამოყოფილ სათავსოებს. ეს კი მისი ადრეული წარმომავლობის ერთ-ერთ მაჩვენებლად შეიძლება ჩაითვალოს. ამასთანავე ამ ეპოქაზე მიგვანიშნებს მკვეთრად ნალისებური აფსიდი და სარკმლის პარალელ-

4 თვით ადგილ „ნაქარავალს“ სახელწოდება „ღვთისმშობლის ჭალა“ უნდა მიეღო ამ კომპლექსში შემავალი ტაძრის მიხედვით, რომელიც ადგილობრივების გადმოცემით ღვთისმშობლის სახელობისაა.

ლური წირთხლები.

ეკლესიის შიდა ზომებია: სიგრძე - 9,6 მ; სიგანე - 5,4 მ; კედლის სისქე - 0,8 მ; ეკლესიის კოორდინატები: X 0541060; Y 4634980.

სასახლე⁵ (სურ.3) დგას ეკლესიიდან დასავლეთით 13 მეტრის დაშორებით. იგი შედგება ორი სათავსოსაგან.

I სათავსო ერთსართულიანი, კვადრატული გეგმის ნაგებობაა (შიდა ზომები: 3,9X3,52-3,64 მ; კედლის სისქე - 0,6 მ.), ნახევარწრიული კამაროვანი გადახურვით, რომელიც ეყრდნობა დასავლეთ და აღმოსავლეთ კედლებს. იგი ნათდება ორი სწორკუთხა სარკმლით, რომელთაგან ერთი გაჭრილია დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ მონაკვეთზე, ერთიც ჩრდილოეთი კედლის შუა ნაწილში. აღმოსავლეთი კედლის სამხრეთ ბოლოში დატანებულია თაღოვანი თახჩა. სათავსოს სამხრეთი კედელი გახსნილია ფართო თაღით (სურ.7). ამ ღიობის საშუალებით იგი II სათავსოს უკავშირდება.

I სათავსოზე სამხრეთის მხრიდან მიდგმულია საკმაოდ ვრცელი (12X7 მ.), II სათავსო. ეს არის მართკუთხა გეგმის, დასავლეთ-აღმოსავლეთის ღერძზე დამხრობილი ნაგებობა. ალაგ-ალაგ კედლები შემორჩენილია 1-1,5 მ. სიმაღლემდე. ინტერიერი მთლიანად ნანგრევი ქვა-ღორღით არის დაფარული. თაღოვანი შესასვლელი მას სამხრეთ კედელში, I სათავსოს შესასვლელის მოპირდაპირედ ჰქონია. შესასვლელის წირთხლები და თავსართი გათლილი შირიმის ქვისაა. ნაგებობის დანარჩენი კონსტრუქციული დეტალები (I სათავსოს გადახურვის კამარა, თახჩისა და გასასვლელის თაღები, სარკმლების წირთხლები) და მთლიანად კედლები ნაგებია რიყის ქვით, დუღაბზე, ირგულარული წყობით.

მარანი⁶ მდებარეობს ეკლესიიდან სამხრეთ-დასავლეთით 38 მეტრის დაშორებით (კოორდინატები: X 0541049; 4634940). პატარა ღელისაგან დახრამულ ადგილზე ჩანს რიყის ქვით დუღაბზე ნაგები კედლის ნაშთი (კედლის ხილული ნაწილის სიგრძე - 3 მ.), რომლის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ბოლოში ჩადგმულია ქვევრი. ჩანს, ეს ნაგებობა ეკლესიასთან და სასახლესთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

დაზვერვებისას მივაკვლიეთ მეორე ტაძარს, რომელიც ასევე დღემდე უცნობია სამეცნიერო საზოგადოებისათვის. მას ადგილობრივი მოსახლეობა „ნინოწმინდას“ ან „წმინდა ნინოს“ უწოდებს. გადმოცემის მიხედვით, მეოცე საუკუნის სამოციან წლებამდე აქ სალოცავად მოდიოდა საგარეჯოს მუნიციპალიტეტის სოფელ ნინოწმინდის მოსახლეობა⁷.

წმინდა ნინოს სახელობის ტაძარი მდებარეობს „ღვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთით, პირდაპირი ხაზით 1,5 კმ. და-

5 ამ ნაგებობას პირობითად ვუწოდებთ სასახლეს (მასშტაბურობის გამო), მისი ფუნქციური იდენტიფიკაცია მხოლოდ გათხრის შემდეგაა შესაძლებელი.

6 ისევე როგორც „სასახლეს“, ნაგებობის ამ ნაშთსაც პირობითად ვუწოდებთ „მარანს“. მხოლოდ კედლის ნაშთი ჩანს წელისაგან დახრამულ ადგილზე და, რასაკვირველია, გათხრის გარეშე შეუძლებელია მისი ფუნქციის განსაზღვრა. „მარნად“ იმიტომ მოვისხენიებთ, რომ ჩანს კედლის ძირში ჩადგმული ქვევრი, რამაც გვაფიქრებინა მისი ამგვარი დანიშნულება.

7 გადმოცემა ჩაწერილია ჩვენს მიერ, მთხრობელი - სოფ. კისისხევის მცხოვრები ელიზბარ ლახარიაშვილი, დაბადებული 1959 წელს.

შორებით, „თეთრანისა“ და კისისხევის ხეობების წყალგამყოფი სერვის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ფერდობზე, ბუნებრივ ტერასაზე, „თეთრანის“ ხეობის მარცხენა შენაკადი პატარა დელის სათავესთან. ტაძართან მისვლა შეიძლება თეთრანისა და კისისხევის ხეობების შესართავიდან მიმავალი გზის საშუალებით, რომელიც ციცაბო ფერდობს მიუყვება და აღნიშნულ წყალგამყოფზე გადის. ხევიდან ტაძრამდე მისასვლელად სულ 2-3 კილომეტრის გავლაა საჭირო, თუმცა გზა ძლიერ გაფუჭებულია და მასზე გადაადგილება მხოლოდ ფეხითაა შესაძლებელი.

ტაძარი (სურ. 2, 6, 8, 9) დარბაზული ნაგებობაა, ხუთწახნაგა შვერილი აფსიდით. ჩრდილოეთი მხრიდან მას აქვს სწორკუთხა გეგმის ეკვდერი, რომელსაც ეკლესია ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე გაჭრილი სწორკუთხა გასასვლელით უკავშირდება.

ეკლესიას მინაშენი აქვს სამხრეთი მხრიდანაც. თუმცა, შემორჩენილია მხოლოდ მინაშენის დასავლეთი კედელი და სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთი 1-1,5 მ. სიმაღლემდე; მინაშენის დანარჩენი ნაწილი დანგრეულია.

თავად ტაძარი ძალზე დაზიანებულია. ჩანგრეულია გადახურვის კამარა. მთლიანადაა დანგრეული მისი სამხრეთის კედელი. დანარჩენი კედლები კამარის ფუძის დონემდეა შემორჩენილი. ინტერიერში ნანგრევი ქვა-ლორდის მძლავრი ფენაა წარმოქმნილი. ასევე ჩანგრეულია ჩრდილოეთი ეკვდერის გადახურვის კამარაც.

ეკლესიას შემორჩენილი აქვს სამი თაღოვანი სარკმელი. ერთი მათგანი მოთავსებულია აღმოსავლეთით აფსიდის ღერძზე, ერთიც დასავლეთ კედელზე, შესასვლელის თავზე, ხოლო კიდევ ერთი ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე. ეკვდერს ორი თაღოვანი სარკმელი აქვს: აღმოსავლეთით და ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე.

ეკლესიის გადახურვის კამარა ეყრდნობოდა სამ წყვილ კონსოლზე შეკიდულ საბჯენ თაღებს. ჩრდილოეთი ეკვდერის გადახურვის კამარა გვერდით კედლებზე იყო დაფუძნებული.

ტაძარი ძირითადად ნაგებია რიყის ქვით, მტკიცე დუღაბზე. ქვა საგულდაგულოდაა შერჩეული და ჰორიზონტალურ რიგებად დალაგებული. შირიმი გამოყენებულია მხოლოდ კოსტრუქციულ ნაწილებში. კერძოდ: შირიმის კვადრებითაა ამოყვანილი ტაძრის კუთხეები, წახნაგოვანი აფსიდის წიბოები, ასევე სარკმლების წირთხლები და თავსართები. შირიმის დამუშავებული კვადრებით ყოფილა გადაყვანილი კამარის საბჯენი თაღებიც, ერთი მათგანის ფრაგმენტი შემორჩენილია ეკლესიის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში. საერთოდ ყურადღებას იპყრობს ქვის უზადო წყობა და მშენებლობის ტექნიკის მაღალი დონე. ეკლესიის დასავლეთი ფასადის ზედა ნაწილები მოგვიანებითაა აღდგენილი.

ეკლესიას სხვა მხრივაც ემჩნევა რესტავრაციის კვალი. აღმოსავლეთი მაღალი თაღოვანი სარკმელი დავიწროვებულია - ამოშენებულია მისი წირთხლები და თაღს შეისრული ფორმა აქვს მიცემული. ეს მშენებლობა განხორციელებულია წვრილი რიყის ქვითა და გვიანი შუა საუკუნეების აგურის ნატეხებით. ცხადია, რომ ტაძარი გვიან შუა საუკუნეებშია რესტავრირებული.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ტაძრის გეგმა, ვინაიდან წახნაგოვანი შვერილი აფსიდი ადრეულ შუა საუკუნეებში კახეთის ტერიტორიაზე თითქმის

უცნობია. მის ადრეულობას კი ტაძრის კედლის წყობა, გეგმა და სხვა მრავალი დეტალი მიუთითებს. ადმენად, აქ შესაძლოა ერთგვარ იმპორტთან გვექონდეს საქმე. უახლოესი მაგალითი შეიძლება იყოს თიანეთის სიონის ეკლესია; ამგვარივე შევრილი აფსიდები ხშირად გვხვდება ამ პერიოდის ქართლის ეკლესიებში.

ტაძრის გარე ზომებია: სიგრძე - 14,6 მ; სიგანე (სამხრეთის მინაშენიანად) – 9,7 მ. კოორდინატები: X 0541769; 4634240.

სამეურნეო სათავსო: ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთით 25 მეტრის მოშორებით შეიმჩნევა საწნახელი და სამეურნეო სათავსოების (სავარაუდოდ მარნის) ნაშთები. საწნახელი ქვიტკირისაა, მართკუთხა მოყვანილობის (3,2X1,9 მ.). მის წინ, აღმოსავლეთ მხარეს შეინიშნება ასევე ქვიტკირის სათავსოს ნანგრევი, რომლის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების მხოლოდ ფრაგმენტებია შემორჩენილი 1,2 მ. სიმაღლემდე. როგორც ჩანს, საწნახელი ამ სათავსოში უნდა ყოფილიყო მოქცეული. იგი სათავსოს დასავლეთი კედელს მთელს სიგანემდე გასდევდა; სათავსოს ზომებია: 2X5,4 მ.

აღწერილ სათავსოს სამხრეთიდან ეკვრის დაახლოებით ანალოგიური ზომების მქონე მეორე სათავსო, რომლის კედლები მიწის პირამდეა დანგრეული და მხოლოდ მისი კონფიგურაციის გარჩევა ხერხდება.

ტაძარსა და ნამარნალს, როგორც ჩანს, დაახლოებით 50 მ-ის რადიუსში გარს უვლიდა გალავანი. მისი ნაშთები ამჟამად ალაგ-ალაგ ირჩევა მიწის ზედაპირზე.

ნამოსახლარი: მდებარეობს წმინდა ნინოს სახელობის ტაძრიდან დასავლეთით, 500-700 მ. დაშორებით, თეთრანისა და კისისხევის ხეობების წყალგამყოფ სერზე. მთელი ეს ტერიტორია ამჟამად ტყითა და მაყვლის ბუჩქნარითაა დაფარული. ამდენად, მიწის ზედაპირზე რაიმე ნაგებობის კონტურის გარჩევა არ ხერხდება. თუმცა, პატარ-პატარა ღეღეგებისაგან დახრამულ ადგილებზე აიკრიფა მოჭიქული და მოუჭიქავი სასუფრე ჭურჭლის (ჯამები, დოქები) ფრაგმენტები, აგრეთვე გვერდებაკეცილი კრამიტისა და თონეების ნატეხები. ზედაპირზე ანაკრეფი მასალა მოწმობს, რომ აღნიშნულ სერზე შუა საუკუნეებში სამოსახლო უნდა ყოფილიყო. ნამოსახლარის კოორდინატებია: 0541455; 4634018.

ექსპედიციის მიერ მოპოვებული სხვადასხვა სახის მასალის გაანალიზებისას, პირველ რიგში, დგება კისისხევის ხეობის, როგორც საკომუნიკაციო მაგისტრალის საკითხი. ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში გაკვრით გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ამ ხეობაზე შუა საუკუნეებში რაღაც გზა გადიოდა⁸. ამ თვალსაზრისით უდავოდ საყურადღებოა ტოპონიმი „ნაქარავალი“ და ამ ადგილას ჩვენს მიერ დადასტურებული „ღვთისმშობლის ჭალის“ კომპლექსი. სავარაუდოა, რომ იგი წარმოადგენდა რაღაც შუალედურ პუნქტს გზაზე, რომელიც ამ ხეობაზე გადიოდა. ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში გამორკვეულია, რომ შუა საუკუნეებში დღიური საქარავნო სავალი მანძილი დაახლოებით 30 კილომეტრს უდრიდა. შუა საუკუნეთა გზებზე ყოველ ოცდაათ კილომეტრში იყო გასაჩერებელი ფუნდუკი ან ქარვასლა, სადაც ქარავანი ჩერდებოდა და ღამეს ათევდა⁹. როგორც ზემოთ აღინიშნა, „ნაქარავალი“ ლოკალიზდება თეთრანისა

8 თ. პაპუაშვილი, პერეთის ისტორიის საკითხები, თბ., 1970, გვ. 125.

9 ლ. ჭილაშვილი, კახეთის ქალაქები, თბ., 1980, გვ. 233-234.



და კისისხევის შესართავთან. აქედან თეთრანის ხევის აყოლებით, მთა დას-
ტაფუზე გავლით ნაქალაქარ ჭერემამდე დაახლოვებით 20-30 კილომეტრია. ასე-
თივე მანძილია კისისხევის აყოლებით საგარეჯომდე. ამგვარად ირკვევა, რომ
„ნაქარავალი“ იყო შუღლედური პუნქტი, საიდანაც ერთი დღის სავალი რჩებოდა,
როგორც ჭერემამდე (თეთრანის ხეობის გავლით), ასევე გარე კახეთამდე (კი-
სისხევის დინების აყოლებით). და, რაც მთავარია - ნაქარავალი მდებარეობს ამ
ორი გზის შესაყარზე. ამგვარად, ვფიქრობთ, აღარ რჩება დაეჭვების საფუძველი
და შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ეს პუნქტი შუა საუკუნეებში ერთგვარ გზა-
ჯვარედინსა და ქარავნების გასაჩერებელ ადგილს წარმოადგენდა.

როდესაც კისისხევის ხეობის ზემო წელზე გამავალი გზის ლოკა-
ლიზაციაზე ვსაუბრობთ, აუცილებლად წამოიჭრება საკითხი, თუ კახეთ-ჰერეთის
გზათა რომელ სისტემაში იყო იგი ჩართული და რა პერიოდში მოქმედებდა.

ამ რეგიონის სავაჭრო მაგისტრალების ლოკალიზაცია არაერთი მკვ-
ლევარის ნაშრომშია მოცემული¹⁰. გამორკვეულია, რომ ჯერ კიდევ ადრეელნი-
სტური ხანიდან ცნობილი დიდი საერთაშორისო სატრანზიტო ტრასის - ე.წ.
„ფასის-პირკანიის“ მაგისტრალის ერთ-ერთი განშტოება ჰერეთზე გადიოდა.
მას ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში „ჰერეთის შემოვლით გზას“ უწოდებენ.
ეს გზა ამჟამად ასეა ლოკალიზებული: მინგეჩაური-ხორანთა-ხორნაბუჯი-ლა-
გოდენი-ნეკრესი. ნეკრესის სიახლოვეს გზა მდ. ალაზანს გადაკვეთდა, თელავის
გავლით იგი გომბორის უღელტეხილზე გადადიოდა, გაივლიდა ქალაქ უჯარმას
და მიაღწევდა თბილის-მცხეთას¹¹. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ გზის თ. პაპუაშ-
ვილისეული ლოკალიზაცია მრავალი არგუმენტით არის დასაბუთებული და
სარწმუნოდ მიგვაჩნია. აქვე მკვლევარი აღნიშნავს, რომ გზის ამ მონაკვეთს
უერთდებოდა გზების მთელი წყება, რომლებიც ჰერეთის რაიონებს ერთმანეთ-
თან ან მთლიანად ჰერეთს მეზობელ ქვეყნებთან აკავშირებდა¹².

ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ამ გზის ის მონაკვეთი, რომელზეც იგი
მდ. ალაზნის მარჯვენა ნაპირზე გადმოდიოდა. მკვლევართა უმრავლესობა
თანხმდება იმაზე, რომ ეს გადმოსასვლელი სავარაუდებელია სადღაც ნეკრე-
სის მიდამოებში, თუმცა მისი ზუსტი ლოკალიზაცია ჯერჯერობით არავის
მოუხდენია. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენ გვაქვს გარკვეული მოსაზრება;
კისისხევის ხევი ალაზანს ერთვის სწორედ ნეკრესის მოპირდაპირედ, ყვარ-
ლის მუნიციპალიტეტის სოფ. შილდასთან. შესართავთან ალაზანი ქმნის ფონს,
რომელიც დღემდე გამოიყენება და ზაფხულის წყალმარჩხობის დროს მეტად
მოხერხებული გადასასვლელია ალაზნის ერთი ნაპირიდან მეორეზე. აქვე, ფონ-
თან ალაზნის მარცხენა ნაპირზე (კისისხევის შესართავის მოპირდაპირედ)
მდებარეობს „ტურის ციხე“, რომლისგანაც ამჟამად შემორჩენილია რიყის ქვით

10 დ. მუსხელიშვილი, ციხე-ქალაქი უჯარმა, თბ., 1966; დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს
ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1977; ნ. ლომოური, ძველი
საქართველოს სავაჭრო გზების საკითხისათვის. ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, IV,
ნაკვეთი I, თბ., 1958; ლ. ჭილაშვილი, ქალაქები ფეოდალურ საქართველოში, ტ. I, თბ.,
1970; ლ. ჭილაშვილი, კახეთის ქალაქები, თბ., 1980; თ. პაპუაშვილი, ჰერეთის ისტორიის
საკითხები, თბ., 1970; თ. ლომოური, ფულის მიმოქცევის ისტორიისათვის შუა საუკუნეების
საქართველოში (თ. ქუთელიას რედაქტორობით), თბ., 2005 და სხვ.

11 თ. პაპუაშვილი, ჰერეთის ისტორიის ... გვ. 355.

12 იქვე.

დულაბზე ნაგები სასიმაგრო კედლის ნაშთები. აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის საკითხებზე მუშაობისას აკად. ივ. ჯავახიშვილის ყურადღება მიუპყრია ამ ციხის ლოკალიზაციის საკითხს, თუმცა მეცნიერი წერდა, მას ვერ მივაკვლიო¹³. ვფიქრობთ, როდესაც კისისხევის ხეობაზე გამავალ გზაზე ვსაუბრობთ, ყურადღება ამ პუნქტს უნდა მიექცეს. იგი, როგორც აღინიშნა კისისხევის შესართავის მოპირდაპირედ, ალაზნის მარცხენა ნაპირზე, ფონთან მდებარეობს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი რაღაცნაირად ამ ფონთან არის დაკავშირებული და, ვფიქრობთ, არ შეეცდებით, თუ ვივარაუდებთ, რომ „ტურის ციხეს“ ამ გადასასვლელის სადარაჯო ფუნქცია უნდა ჰქონოდა. ყურადღებას იპყრობს ის გარემოებაც, რომ „ტურის ციხიდან“ კისისხევის აყოლებით ადგილ „ნაქარავლამდე“ დაახლოვებით 25 კილომეტრია - ერთი დღის საქარავნო სავალი. ამრიგად, კისისხევის ხეობაში ქარავნის მოძრაობის სავარაუდო მარშრუტი ამგვარად შეიძლება წარმოვიდინოთ: „ტურის ციხე“-„ნაქარავალი“; აქედან უკვე გზა ორად იყოფოდა, თეთრაანის ხეობით - ქალაქ ჭერმისაკენ და კისისხევის აყოლებით - გარე კახეთისაკენ (ადრე შუა საუკუნეების სუჯეთი) და გადიოდა დღევანდელი სოფ. ნინოწმინდისა და პატარძეულის მახლობლად (საგარეჯოს მუნიციპალიტეტი). ჩვენ შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ ეს გზა წარმოადგენდა ალაზნის ველისა და გარე კახეთის დამაკავშირებელ ძირითად მაგისტრალს. იგი უნდა ყოფილიყო ერთ-ერთი მსხვილი განშტოება იმ დიდი მაგისტრალისა, რომელიც, როგორც აღინიშნა, ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში „ჭერეთის შემოვლითი გზის“ სახელწოდებით არის ცნობილი.

ალაზნის ველიდან გარე კახეთში მოსახვედრად საჭიროა ცივ-გომბორის ქედის გადაკვეთა. ეს ქედი არ არის მაღალი (მისი მწვერვალების სიმაღლე მერყეობს ზღვის დონიდან 1500-1900 მ.-მდე), თუმცა დასერილია მრავალი პატარა ხევითა თუ ღელეთი, რაც თვალსაჩინო დაბრკოლებას ქმნის. ამის გამო, უძველესი დროიდან ამ ქედზე გადასასვლელად გამოიყენებოდა შედარებით მოზრდილი მდინარეების ხეობები, ისეთი, როგორიც კისისხევია. ცივ-გომბორის ქედზე ასეთივე სხვა გადასასვლელებიც მოქმედებდა (და მოქმედებს დღესაც). ესენია: ბარჯისხევის აყოლებით - ბაკურციხეზე გავლით; ჭერმისხევის აყოლებით ქალაქ ჭერემზე გავლით; და თურდოსხევი, საიდანაც გზა გომბორის უღელტეხილზე გადადიოდა, დაემუშებოდა ივრის ხეობაში და უჯარმის გავლით მიაღწევდა თბილის-მცხეთას. თითოეული ამ გადასასვლელის სიძველესა და მნიშვნელობაზე მიუთითებს ის არქეოლოგიური ძეგლები, რაც ამ ხეობების გასწვრივაა გამოვლენილი. მაგალითად: გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის მასალები ბაკურციხიდან¹⁴; ჭერმისხევიდან¹⁵, თვით ჭერემში გამოვლენილი გვიანანტიკური და ადრე შუა საუკუნეთა ხანის არქეოლოგიური ძეგლები¹⁶; გომბორის უღელტეხილთან გათხრილი გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის სამაროვანი¹⁷, უჯარმა და სხვ.

13 ივ. ჯავახიშვილი თხზულებანი 12 ტომად, ტ. 2, თბ., 1970, გვ. 92.

14 ა. კალანდაძე, გვიანბრინჯაოსა და ადრეული რკინის ხანის ძეგლები აღმოსავლეთ საქართველოში. საქართველოს არქეოლოგია, თბ., 1959, გვ. 162.

15 ლ. ჭილაშვილი ქალაქები ფეოდალურ საქართველოში, ტ. II, თბ., 1970, გვ. 44.

16 ნ. მამიაშვილი, ქალაქი ჭერემი...

17 ბ. მაისურაძე, არქეოლოგიური გათხრები სოფ. თეთრწყლებში. კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, ტ. IV, თბ., 1980, გვ. 81.

ამრიგად, დასახელებული გადასასვლელების დარად წარმოგვიდგება კისისხევის ხეობაც. იმისდამიუხედავად, რომ იქ ჯერ კიდევ არ ჩატარებულა სტაციონარული გათხრები, შემთხვევითი მონაპოვრები და ზედაპირული დაზვერვები გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნიან ამ ხეობის მატერიალური კულტურის ძეგლთა სიმრავლესა და მასზე გამავალი გზის მნიშვნელობაზე. კისისხევის მიდამოებიდან თელავის ისტორიულ მუზეუმში შესულია ბრინჯაოს ბოლოკვეთილი მახვილი; აქვე, ადგილ „კალო მიწებზე“ XX საუკუნის 50-იან წლებში შემთხვევით აღმოჩნდა ადრე შუა საუკუნეების სამაროვანი, საიდანაც თელავის მუზეუმში შესულია თიხის სარკოფაგი და სხვადასხვა სახის სამარხეული ინვენტარი (ბროწეულისთავიანი საკინძი, რკინის ფიბულები, ბრინჯაოს სამაჯურები, ბეჭდები). 2012 წელს აქვე, კისისხევის ხეობასთან, სოფელ ბუშეტში ასევე შემთხვევით აღმოჩნდა სასანურ-არაბული მონეტების განძი, რომელიც ორასამდე მონეტას ითვლის¹⁸. ეს უეჭველი დასტურია იმისა, რომ ეს ხეობა, მასზე გამავალი გზის საშუალებით ჩართულია საერთაშორისო ვაჭრობაში.

სუროთმოდგრების ძეგლთაგან, გარდა ჩვენს მიერ მიკვლეული ობიექტებისა, კისისხევის ხეობიდან ცნობილია ადრე შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის ისეთი მნიშვნელოვანი ნიმუშები, როგორებიცაა: „კონდამიანის“ კომპლექსი და „ვევლაწმინდა“¹⁹.

ჩვენი მსჯელობისას წამოჭრილ სხვა მრავალ საკითხს შორის უმთავრესია, თუ დროის რომელ მონაკვეთში მოქმედებდა ეს გზა. ამ ეტაპზე ჩვენს ხელთ არსებული მასალების მიხედვით ისე ჩანს, რომ იგი აქტიურად გამოიყენება ადრე შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე. ამის მანიშნებელია აღნიშნული პერიოდის მატერიალური კულტურის ძეგლების სიმრავლე კისისხევის ხეობაში. ეს გააქტიურება დაკავშირებული უნდა იყოს აღმოსავლეთ საქართველოს პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ცხოვრებაში უჯარმისა და ჭერმის როლის წინა პლანზე წამოწევასთან. თუმცა ეს, რასაკვირველია, იმას არ ნიშნავს, რომ მანამდე ან მას შემდეგ ეს გზა არ მოქმედებდა.

ყოველივე ზემოთქმული, ჩვენი აზრით, მიუთითებს, ერთი მხრივ, იმაზე, რომ კისისხევის ხეობაში გამავალი გზა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გადასასვლელი იყო ალაზნის ველიდან გარე კახეთისაკენ და თბილის-მცხეთისაკენ; მეორე მხრივ კი, ამ ხეობაში საგულგებელია რაღაც მნიშვნელოვანი დასახლებული პუნქტი, რომლის ღოკალიზაცია და წერილობით წყაროებში დამოწმებულ პუნქტებთან იდენტიფიკაცია შემდგომ მუშაობას მოითხოვს. აშკარაა, რომ დღევანდელი დასახლებული პუნქტის სახელწოდება - კისისხევი - შედარებით მოგვიანოა. ასეთივე სახელწოდების სოფელი, გვიანი შუა საუკუნეების საბუთების მიხედვით დასტურდება არაგვის ხეობაშიც²⁰. ალაზნის ველზე არაგვისა და ივრის ხეობების ტოპონიმის გავრცელება თითქმის მთელს შუა საუკუნეთა მანძილზე დასტურდება. მაგალითად, ბუშეტი (სოფ. წინანდალთან), - ბუშატი ივრის ხეობაში; ყვარელი (კახეთში), - ყვარა, ნასოფლარი ივრის ხეობაში; გომეწრელი (კახეთში), - გომეწარი სოფელი ფშავეში; ხორხელი (კახ-

18 განძი ამჟამად საქართველოს ეროვნულ მუზეუმშია გადატანილი. წინასწარულად განსაზღვრა აღნიშნული მუზეუმის ნუმიზმატიკის ფონდის მეცნიერ-კონსულტანტმა, ქალბატონმა თინათინ ქუთელიამ.

19 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии. Тб., 1959, გვ. 150, 255.

20 საქართველოს ისტორია ტოპონიმიაში, ტ. I, თბ., 2010, გვ. 440.

ეთში), - ხორხი ივრის ხეობაში და სხვ. ეს აიხსნება მოსახლეობის მიგრაციით აღნიშნული ხეობებიდან კახეთის ბარში²¹. ვფიქრობთ, კისისხევის შემთხვევაშიც ამგვარ მოვლენასთან უნდა გვქონდეს საქმე. კახეთში მდინარისა და დღევანდელი დასახლებული პუნქტის სახელწოდება - კისისხევი ამგვარ პირობებში უნდა იყოს გაჩენილი. როდის მოხდა ეს, ჩვენ არ ვიცით. კისისხევი წერილობით წყაროებში პირველად იხსენიება ბასილი ეზოთმოძღვართან, რომლის ცნობითაც თამარ მეფე მწიგნობართუხუცეს ანტონი გლონისთავისძეს უბოძებს კისისხევს²². თუმცა, წყაროს შინაარსით არ ჩანს, რომელ კისისხევაზეა საუბარი, არაგვის ხეობის სოფელზე თუ კახეთისაზე. ასეა თუ ისე, ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვიცით, ადრე შუა საუკუნეებში მაინც რა ეწოდებოდა აქ მდებარე დასახლებულ პუნქტს.

ინტერესს იწვევს XX საუკუნის დასაწყისში პოლიეპქტე კარბელაშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ დასახლებული პუნქტი „ქველ დაბა“ (ჭელიშური რედაქციის „ქველ დაბა“), სადაც წმინდა ნინო დასხეულეულა - კისისხევის ხეობაშია საგულვებელი²³. ამ პუნქტის ლოკალიზაციის საკითხს შეეხო ს. ერემიანიც, მისი აზრით, ქართული წყაროების ქველ დაბა უნდა იყოს სომხურ გეოგრაფიაში დასახლებული „ქუშედა“. მისი შეხედულებით, ეს პუნქტი არის დღევანდელი ძველ დაბა, რომელიც თიანეთის აღმოსავლეთით მდებარეობს²⁴. დ. მუსხელიშვილის აზრით კი, „ქუშედას“ ქვეშ იგულისხმება არა „ქველ დაბა“, არამედ წუქეთი²⁵.

იმისგან დამოუკიდებლად, არის თუ არა წერილობით წყაროებში მოხსენიებული „ქველ („ქველ“) დაბა“ კისისხევის ხეობაში, ერთი კი მაინც ცხადია - წმინდა ნინოს მარშრუტი საფიქრებელს ხდის კისისხევის ხეობაში მის ყოფნას. წმინდა ნინოს მისიონერული მოღვაწეობის საკითხი და მის მიერ გავლილი მარშრუტი არაერთი მკვლევარის ნაშრომშია გაშუქებული²⁶. ამდენად, აღარ შეუდგებით მის დაწვრილებით განხილვას და მოციქულთაწვრთის მოღვაწეობის იმ პუნქტზე გადავალთ, როდესაც იგი კახეთ-ჰერეთის ტერიტორიაზე ქადაგებს ქრისტიანობას. საერთოდ, ჩვენს წერილობით წყაროებში წმინდა ნინოს მოღვაწეობის ასპარეზი ერთნაირად არ არის ლოკალიზებული. პირველ რიგში, ეს შეეხება ლეონტი მროველისა და „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ცნობებს. ლეონტი მროველის მიხედვით, წობენიდან ნინო გადადის ჟაღეთს, აქედან კი კუხეთის

21 დ. მუსხელიშვილი, ქიზიყის ძველი ისტორია, თბ., 1997, გვ. 49.

22 „ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. II, თბ., 1959, გვ.122-123.

23 ცხოვრება წმინდა ნინოსი, საეკლესიო მუზეუმის გამოცემა, №10, პოლიეპქტე კარბელაშვილის რედაქტორობით, ტფ., 1903, გვ. 40-41. აქვე ავტორი აღნიშნავს, რომ დღესდღეობით სოფელი ქველდაბა მდებარეობს ქსნის ხეობაში, დაბაკნეთის ახლოს.

24 თ. პაპუაშვილი ჰერეთის ისტორიის... გვ. 126, ლიტ. იხ. იქვე.

25 დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული... გვ. 176.

26 თ. პაპუაშვილი ჰერეთის ისტორიის საკითხები, თბ., 1970; დ. მუსხელიშვილი ქიზიყის ძველი ისტორია, თბ., 1997; დ. მუსხელიშვილი, ციხე-ქალაქი...; დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული...; ბ. მჭედლიშვილი, ქალაქ უჯარმისა და დაბა ბოდბის ლოკალიზაცია. ძველის მეგობარი, 1986, 1; ლ. მირიანაშვილი, ბოდბის ლოკალიზაციისა და წმინდა ნინოს ნეკროპოლისის საკითხისათვის. თსუ-ს სიღნაღის ფილიალის სამეცნ. შრ. კრებული, ტ. V, 2004; ჯ. ლომაშვილი, ვ. აბრამიშვილი, ბოდბისა და ბოდბის შესახებ, .ცისკარი, 1972, 4; ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, რას მოგვითხრობს მირიანის წიგნი. «კრიტიკა», თბ., 1985. და სხვ.



დაბა ბოდისში („კუხეთს, დაბასა ბოდისსა“), სადაც დასნეულდება და გარდაიცვლება²⁷. „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ მიხედვით კი, ჟალეთიდან მოციქულთასწორი გადადის კაწარეთს, ამის შემდეგ ნინო „გარდავიდა კახეთად (ჭელიშურ ტექსტში: „დიდად კახეთად“) და დადგა ქცელ დაბას ... და დასნეულდა და წარმოემართა მცხეთად. და ვითარცა მოიწია კხოეთას, დაბასა, რომელსა ჰქვიან ბოდინი, ვერღარა ეძლო სლვად“²⁸. წმინდა ნინოს მიერ განვლილი პუნქტების ლოკალიზაცია გამორკვეული აქვს დ. მუსხელიშვილს: კაწარეთი - დღევანდელი ხაშშია, ტერმინის - „დიდ კახეთად“ ქვეშ იგულისხმება ალაზნის ხეობა - დღევანდელი შიდა კახეთი²⁹.

როგორც ვხედავთ, ლეონტი მროველთან გამოტოვებულია წმინდა ნინოს მოღვაწეობის ის ეპიზოდი, როდესაც იგი დღევანდელ შიდა კახეთში („დიდ კახეთად“) ქადაგებს ქრისტიანობას. სწორედ ამით უნდა აისხნას, რომ აღნიშნული წყარო არ ასახელებს „ქველ დაბას“, რომელიც უეჭველად ამ რეგიონში მდებარეობს.

ინტერესს იწვევს საკითხი, თუ რა გზით უნდა გადასულიყო წმინდა ნინო შიდა კახეთში.

დ. მუსხელიშვილის აზრით, წმინდა ნინო კაწარეთიდან ალაზნის ველზე უნდა გადასულიყო გომბორის უღელტეხილზე გამავალი გადასასვლელით³⁰, რომელიც ჯერ აღმა მიუყვება ივრის ხეობას, შემდეგ გადაკვეთს რა უღელტეხილს, თურდოს ხევის გაყოლებით მიემართება და ალაზნის ველზე გადის. ეს დებულება დამყარებულია იმ ფაქტზე, რომ კაწარეთი (დღევანდელი ხაშში) ივრის ხეობაზე მდებარეობს და აქ გაჩერებული ნინო, ბუნებრივია გვეფიქრა, რომ უჯარმისა და გომბორის უღელტეხილის გავლით გადასულიყო შიდა კახეთში. მაგრამ თუ ყურადღებით დავაკვირდებით წმინდა ნინოს მიერ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთიდან კუხეთისაკენ გავლილ მარშრუტს, ვნახავთ, რომ შესაძლებელია სხვა ვარიანტიც დაუშვათ. მოციქულთა სწორი არაგვის ხეობიდან (წობენი) გადადის ივრის ხეობაში (ჟალეთი). აქედან იგი სვლას აგრძელებს ივრის ხეობის დაყოლებით, გაივლის უჯარმას და ჩერდება ამ ხეობის შუა წელზე მდებარე პუნქტ კაწარეთში (დღევანდელი ხაშში). აქედან ალაზნის ველზე („დიდ კახეთად“) გომბორის უღელტეხილით გადასასვლელად წმინდა ნინოს უნდა გაეგლო ის გზა, რაც ერთხელ უკვე გაიარა ჟალეთიდან კაწარეთამდე, ანუ უკან უნდა მიბრუნებულიყო - ივრის ხეობის აყოლებით და შემდეგ გადასულიყო გომბორის უღელტეხილზე. ეს კი ძნელად წარმოსადგენად მიგვანჩნია და აი რატომ: ჯერ ერთი, ნებისმიერი მისიონერისათვის მნიშვნელოვანია გააფართოსოს საკუთარი მოღვაწეობის ასპარეზი და რაც შეიძლება მეტ პუნქტებში იქადაგოს ახალი რელიგია. აქედან გამომდინარე, ძნელი წარმოსადგენია ერთხელ უკვე გავლილ პუნქტებში (სადაც, რასაკვირველია, ქრისტიანობასაც იქადაგებდა) ნინო მეორედაც მიბრუნებულიყო. ასეთი ვარიანტის დაშვება გამართლებული იქნებოდა მაშინ, თუ გომბორის უღელტეხილი ერთადერთი გზა იქნებოდა შიდა კახეთში მოსახვედრად. მაგრამ, როგორც ხეშოთ ვნახეთ, ასეთივე სხვა გადასასვლელებიც არსებობდა და

27 „ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით ტ. I, თბ., 1955, გვ. 125-126.

28 ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. I, გვ. 89.

29 დ. მუსხელიშვილი, ქიზიყის..., გვ.59.

30 იქვე.

წმინდა ნინოსათვის მაინცდამაინც აუცილებელი არ უნდა ყოფილიყო ერთხელ უკვე გავლილი გზის ხელმეორედ გავლა.

მეორეც: ლეონტი მროველი გარკვევით გვისახელებს წმინდა ნინოს მოგზაურობის მიზანს, იგი ქალეთშივე განიზრახავს რანში (ჰერეთში) წასვლას და ფეროზისათვის ქრისტიანობის ქადაგებას³¹. ასე რომ, წმინდა ნინოს, ქალეთიდან არაგვის ხეობის დაყოლებით სვლისას, როგორც ჩანს, ჰქონდა სრულიად გარკვეული მიზანი - ჰერეთში ჩასვლა. ამ ფონზე კი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ძნელი დასაჯერებელია წმინდანი ერთხელ უკვე გავლილ გზაზე ხელმეორედ შემდგარიყო. მით უფრო, რომ კაწარეთიდან, სადაც იგი იყო გაჩერებული, უკვე ჰერეთი იწყებოდა. ქართული საისტორიო ტრადიციის (ლეონტი მროველი, ვახუშტი ბაგრატიონი) მიხედვით ხომ თურდოს, სტორისა და სამების ხეობები კახეთ-ჰერეთის საზღვარია; სამების ხევი კი სწორედ კაწარეთთან (დღევანდელ ხაშმთან) ჩამოედინება.

კაწარეთიდან, როგორც ჩანს, წმინდა ნინო აღმოსავლეთის მიმართულებით აგრძელებს სვლას, დღევანდელი სოფლების: პატარძეული-ნინოწმინდა-გიორგიწმინდას გაყოლებით³². ამ რაიონში უკვე კისისხევის ხეობის ზემო წელი იწყება, რომელიც კვეთს ცივ-გომბორის ქედს და ალაზნის ველზე გადის. ეს ხეობა დასახელებული რაიონიდან ყველაზე უფრო მოკლე გადასასვლელი იყო ალაზნის ველზე. ამდენად, ვფიქრობთ, რომ წმინდა ნინო სწორედ კისისხევის ხეობის საშუალებით უნდა გადასულიყო „დიდ კახეთად“. აღნიშნული არ უნდა იყოს მოულოდნელი, თუ გავიზიარებთ ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ კისისხევი იყო ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გადასასვლელი, რომელიც ალაზნის ველს, საქართველოს სხვა მხარეებთან აკავშირებდა. პ. კარბელაშვილის აზრით სწორედ აქ (კისისხევის ხეობაში, - „ქველ დაბაში“) ჩერდება წმინდა ნინო, სადაც მონათლა „კაცნი მთავარნი“ და აქვე დასნეულდება.

ამ კონტექსტში, ვფიქრობთ, ყურადსადები უნდა იყოს კისისხევის ხეობაში ჩვენს მიერ მიკვლეული წმინდა ნინოს სახელობის ეკლესია და მასთან დაკავშირებული ხალხური ტრადიცია (იხ. ზემოთ). ერთი მხრივ, აქ ადრე შუა საუკუნეთა ხანის წმინდა ნინოს სახელობის ეკლესიის არსებობა, ვფიქრობთ, კიდევ ერთი, თუნდაც ირიბი, მაგრამ მაინც დამატებითი საბუთია ჩვენს მიერ გამოთქმული მოსაზრების სასარგებლოდ. მეორე მხრივ კი, ის რომ სოფლიდან (ვგულისხმობთ ნინოწმინდას), სადაც წმინდა ნინოს სახელობის უძველესი (VI ს.) კათედრალია და მისი მოსახლეობა მაინც კისისხევის ხეობაში გადმოდის წმინდა ნინოს ტაძრის მოსალოცად, ახსნას საჭიროებს. ეს ტრადიცია, შესაძლოა გამოძახილი იყოს ხალხის ისტორიულ მესხიერებაში დაღეპილი ინფორმაციისა, რომ წმინდა ნინომ მართლაც გაიარა აღნიშნული ხეობა. ინტერესს იწვევს საკითხიც - რატომ მაინცდამაინც სოფ. ნინოწმინდის მოსახლეობამ შემოინახა ეს ტრადიცია და არა ცივ-გომბორის ქედის დასავლეთით მდებარე სხვა რომელიმე პუნქტისამ (ვთქვათ, გიორგიწმინდა, საგარეჯო, პატარძეული),

31 „ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 125-126.

32 სხვათა შორის, XX ს-ის 50 - იან წლებში უჯარმის ისტორიულ-არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ დაადასტურა ძველი ნაგზაური, რომელიც ხაშმიდან აღმოსავლეთის მიმართულებით - ნინოწმინდა - პატარძეულისაკენ მიემართება. იხ. გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება ალგეთისა და ივრის ხეობებში, თბ., 1989, გვ. 135.

ანდა ამავე ქედის აღმოსავლეთ ფერდობზე მდებარე სოფლებისამ (კისისხევი, წინანდალი და სხვ.).

რიგი მკვლევარები, დღევანდელ სოფელ ნინოწმინდას უკავშირებენ წმინდა ნინოს მისიონერული მოღვაწეობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეპიზოდს. კერძოდ; ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში ჯერ კიდევ არ არსებობს შეჯერებული აზრი, თუ სად ლოკალიზდება წერილობითი წყაროების „ბოდი“, („ბოდისი“). მეცნიერთა ერთი ნაწილის აზრით, ბოდისი საგარეჯოს მუნიციპალიტეტის სოფ. ნინოწმინდის ძველი სახელწოდებაა, ხოლო იქ არსებული კათედრალი წმინდა ნინოს დაკრძალვის ადგილზეა აგებული მირიან მეფის მიერ. მოგვიანებით (VI ს.) წმინდანის ნეშტი გადაასვენეს ახლანდელ ბოდბეში, რასაც სახელწოდებისა და საეპისკოპოსო კათედრის გადანაცვლება მოჰყვა. ეს აზრი პირველად ს. კაკაბაძემ გამოთქვა და მოგვიანებით გაზიარებული იქნა რიგი მკვლევარების მიერ³³.

მკვლევართა მეორე ნაწილის აზრით კი, სწორედ დღევანდელი ბოდბის მონასტერია ის პუნქტი, სადაც წმინდა ნინო მიიცივალა³⁴.

არსებობს მესამე ვერსიაც, რომლის მიხედვითაც წმინდა ნინო თავდაპირველად დაკრძალეს ფშავში მდებარე ბოდავში, ხოლო ახლანდელი ბოდბე წარმოშობილია VI საუკუნეში, როდესაც აქ გადმოასვენეს წმინდანის ნეშტი, რის შემდეგაც ბოდბეში დაარსდა საეპისკოპოსო კათედრა³⁵. ინტერესმოკლებული არ იქნება მოკლედ მიმოვიხილოთ ყოველი ეს მოსაზრება და ის არგუმენტები, რითაც მკვლევარები ამაგრებენ ზემოთ დასახელებულ ჰიპოთეზებს. დავიწყებთ ბოლოდან:

ვერსიას, რომლის მიხედვითაც წმინდა ნინო თავდაპირველად დაიკრძალა ფშავში მდებარე ბოდავში, ავტორები ამაგრებენ იმ არგუმენტით, რომ ბოდბე ჰერეთში მდებარეობს, ხოლო წმინდა ნინოს დაკრძალვასთან დაკავშირებულ წერილობით წყაროებში ჰერეთი არსად იხსენიება გარდა ვახუშტი ბაგრატიონის ნაშრომისა. ამგვარი ჰიპოთეზის წამოყენებისას, გამოკვლევის ავტორებს აუცილებლად უნდა გაეთვალისწინებინათ ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული და მრავალი არგუმენტით გამაგრებული დებულება, რომ ქართულ წერილობით წყაროებში კახეთის, კუხეთისა და ჰერეთის საზღვრები ხშირად ერთმანეთშია არეული, რის გამოც ერთი და იგივე პუნქტი ხან ერთშია ნაჩვენები, ხან მეორეში³⁶. გარდა ამისა, წმინდანის მიერ გავლილი მარშრუტი არ გვაძლევს ამ მოსაზრების გაზიარების საშუალებას - ყველა წყარო მიუთითებს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთიდან ნინო მიემგზავრება კუხეთში, იგი უკანა გზაზე, მცხეთისაკენ მიმავალი გარდაიცვალა. თუ გავიზიარებთ ზემოხსენებულ მოსაზრებას, გამოდის, რომ მცხეთისკენ მიმავალი ნინო უკან აბრუნებულა ფშავში, რაც ძნელი დასაჯერებელია. ამრიგად ვფიქრობთ, რომ

33 ხ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი რას მოგვითხრობს...; ბ. მჭედლიშვილი, ქალაქ უჯარმისა და დაბა ბოდის...

34 ც. ჩახუნაშვილი, ბოდბის წმინდა ნინოს მონასტერი (მთავარი ტაძრის და საეპისკოპოსო სასახლის ხუროთმოძღვრება), ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბ., 2006 წ. (ხელნაბეჭდი), გვ. 2-6, ლიტ. იხ. იქვე.

35 ჯ. ლომაშვილი, ვ. აბრამიშვილი, ბოდისა და ბოდბის...

36 თ. პაპუაშვილი ჰერეთის ისტორიის... გვ. 127, ლიტ. იხ. იქვე.



ეს ვერსია საფუძველად მოკლებული და იგი დასაბუთებულადაა უარყოფილი³⁷.

ვერსია, რომლის მიხედვითაც დღევანდელი ბოდბის მონასტერია ის პუნქტი, სადაც წმინდა ნინო გარდაიცვალა, ემყარება ძირითადად ხალხურ ტრადიციას და XVIII-XIX საუკუნის წერილობით წყაროებს, სადაც დღევანდელი ბოდბის მონასტერი წმინდა ნინოს საფლავად იხსენიება³⁸. ამ ჰიპოთეზის სუსტ მხარეებად ჩვენ შეგვიძლია გარემოებები მიგვაჩინა: ჯერ ერთი, წყაროების მიხედვით დაბა ბოდი (ბოდისი) მნიშვნელოვანი დასახლებული პუნქტი, სავაჭრო და კულტურული ცენტრია³⁹. დღევანდელ ბოდბის მონასტერთან მდებარე დასახლებულ პუნქტს კი ქედელი ეწოდება. ხოლო ქიზიყში მდებარე პუნქტები: ბოდბე და ბოდბისხევი იმდენად მოშორებით მდებარეობს მონასტრისაგან, რომ შეუძლებელია ამ პუნქტების ქვეშ ვიგულისხმოთ წერილობითი წყაროების ბოდი (ბოდისი).

გარდა ამისა, განსახილველი ვერსიის ავტორები ხაზს უსვამენ იმ გარემოებას, რომ ნინოწმინდის კათედრალი VI საუკუნის ძეგლია, ამიტომაც ის ვერ იქნება მირიანის მიერ წმინდა ნინოს საფლავზე აგებული ტაძარი⁴⁰. ამ თვალსაზრისით კიდევ უფრო დიდ წინააღმდეგობას აწყდება დღევანდელი ბოდბის მონასტრის წმინდა ნინოს თავდაპირველ საძვალედ წარმოჩენა, რადგან 2005 წელს ტაძარში წარმოებულ არქეოლოგიური და სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ არც დღევანდელი ტაძრის სამშენებლო ფენები და არც თავდაპირველი იტაკის დონეზე გამოვლენილი კულტურული ფენა IX საუკუნეზე ადრეული არ არის⁴¹. გარდა ამისა, საკონტროლო შურფებმა ცხადპყრო, რომ აღნიშნული ფენის ქვეშ ხელუხლებელი დედაქანია წარმოდგენილი⁴², რაც შეუძლებელს ხდის IX საუკუნეზე ადრე ამ ადგილას რაიმე ნაგებობის არსებობის შესახებ ვარაუდის დაშვებას. ვფიქრობთ, ეს უკანასკნელი გარემოება, ჯერჯერობით მაინც გადაულახავ წინააღმდეგობად რჩება დღევანდელი ბოდბის მონასტრის წმინდა ნინოს თავდაპირველ საძვალედ მიჩნევისათვის.

და ბოლოს, მესამე ვერსია, რომლის მიხედვითაც დღევანდელი სოფელი ნინოწმინდაა წერილობითი წყაროების ბოდი (ბოდისი), სადაც თავდაპირველად დაიკრძალა წმინდა ნინო და შემდეგ მოხდა მისი გადასვენება დღევანდელ ბოდბეში, რასაც სახელწოდებისა და საეპისკოპოსო კათედრის გადანაცვლება მოჰყვა. თვით სოფელ ნინოწმინდას კი ეს სახელი ეწოდა მოციქულთა სწორის აქ მიცვალების შემდეგ. ამ ჰიპოთეზის ავტორებს დაშვებული აქვთ ფაქტობრივი შეცდომა, როდესაც ნინოწმინდის კათედრალს მირიან მეფის მიერ აგებულად თვლიან, იგი VI საუკუნის ძეგლია. სწორედ ამ შეცდომის გამო უარყოფენ ნინოწმინდა-ბოდის იგივეობას ის მკვლევარები, ვისაც წმინდა ნინოს თავდაპირველი საფლავი დღევანდელ ბოდბის მონასტერში ეგულება. ვფიქრობთ, ხსენებული ფაქტობრივი შეცდომა არ ცვლის საკითხის ძირითად არსს. ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში მრავალი მაგალითი ვიციით იმისა, რომ წმინდა

37 ლ. მირიანაშვილი, ბოდბის ლოკალიზაციისა...
38 ც. ჩაჩხუნაშვილი, დასახ. ნაშრ, გვ. 5. წყაროები იხ. იქვე.
39 დ. მუსხელიშვილი, ქიზიყის... გვ. 61.
40 ც. ჩაჩხუნაშვილი, დასახ. ნაშრ, გვ. გვ. 3.
41 იქვე, გვ. 112-113.
42 იქვე, გვ. 4.



ნაწილებთან დაკავშირებული საკულტო ნაგებობა საუკუნეთა განმავლობაში არაერთ გადაკეთება-განახლებას განიცდიდა, ხშირად ძველის ადგილას ახალი ტაძარიც შენდებოდა (მცხეთის სვეტიცხოველი, მანგლისი და სხვ.). ნინოწმინდის კათედრალი კი, არქეოლოგიურად შეუსწავლელია და ჩვენ არ ვიცით, რას მალავენ მისი ნანგრევები. ამდენად ვფიქრობთ: ის, რომ დღევანდელი ნინოწმინდის კათედრალი VI საუკუნის ძეგლია, არ არის საკმარისი არგუმენტი განსახილველი ჰიპოთეზის უარსაყოფად. გარდა ამისა, ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში დადგენილია, რომ ადრე შუა საუკუნეებიდან მაინც, ქართველთა აღმოსავლეთით ინფილტრაციის შედეგად ჰერეთში ჩნდება მისგან დასავლეთით მდებარე ტერიტორიების ტოპონიმიკა⁴³. ამგვარად, ვფიქრობთ, ტოპონიმის ბოდი (ბოდისი) აღმოსავლეთით (ჰერეთში) გადანაცვლება არ უნდა აწყდებოდეს დიდ წინააღმდეგობას.

ამრიგად, თუ გავიზიარებთ მოსაზრებას, რომ დღევანდელი ნინოწმინდაა წერილობითი წყაროების ბოდი, მაშინ სრულიად გასაგები ხდება ზემოთ აღნიშნული ხალხური ტრადიციის არსი და ფესვები; - ნინოწმინდელები კისისხევის ხეობაში, წმინდა ნინოს ტაძრის მოსალოცად გადმოდიოდნენ იმიტომ, რომ ამ პუნქტის მოსახლეობის მეხსიერებაში დაღეჭილია მოციქულთასწორის ამ ხეობაში ყოფნისა თუ, დასნეულების ხსოვნა. ეს, ვფიქრობთ, კიდევ ერთი ირიბი საბუთია ნინოწმინდა-ბოდის იგივეობის სასარგებლოდ. თუმცა, კვლევის ამ ეტაპზე ჩვენ მაინც არ შეგვიძლია კატეგორიული ხასიათის დასკვნების გაკეთება და ნინოწმინდა-ბოდის იგივეობის სრული სიცხადით დასაბუთება. ამიტომაც, გამოთქმული მოსაზრება ჯერჯერობით მხოლოდ სამუშაო ჰიპოთეზად შეიძლება დარჩეს.

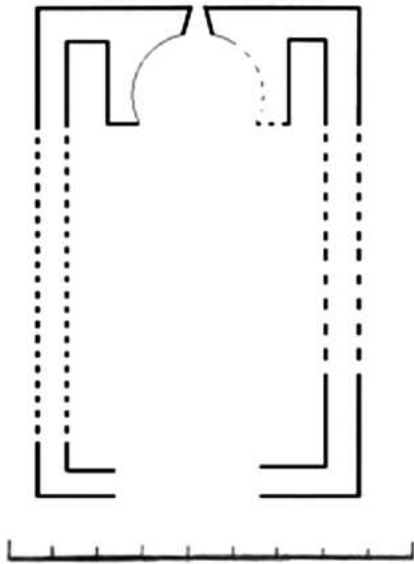
იმისგან დამოუკიდებლად, არის თუ არა წერილობითი წყაროების ბოდი დღევანდელი ნინოწმინდა, ერთი კი მაინც ცხადი უნდა იყოს: კისისხევის ხეობის მატერიალური კულტურის ძეგლები, მასზე გამავალი გზა და ხალხური ტრადიცია, ახალ პერსპექტივებს შლის ქართველთა განმანათლებლის ამ ხეობაში მოღვაწეობის შესახებ საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ გამოთქმული (პ. კარბელაშვილი, იხ. ზემოთ) და შემდეგ მივიწყებული ჰიპოთეზის საკვლევადა.

43 დ. მუსხელიშვილი, ქიზიყის... გვ. 48-50.

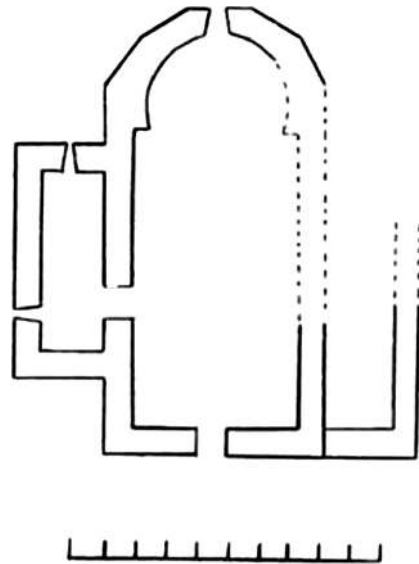
George Laliashvili, David Javakhishvili, George Patashuri

Unknown Architectural Monuments in Kisiskhevi Gorge

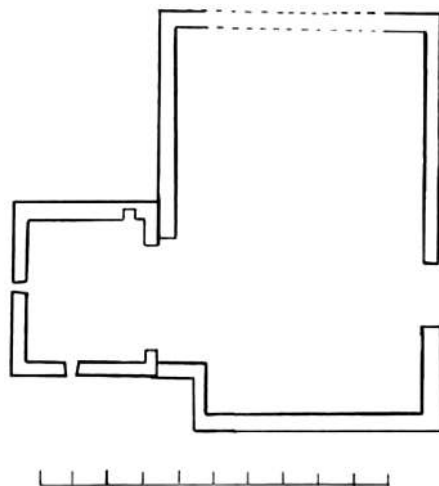
The article presents results of the reconnaissance expedition (joint project of I. Gogebashvili Telavi State University, National Agency of Georgian Cultural Heritage Protection, Kakheti Interdisciplinary Research Centre of Ilia University, Tbilisi) to Kisiskhevi gorge (historic Kakheti, eastern Georgia) in July 2012. The area “Nakaravali” (the same “Gvtismshoblis Chala”) was explored and following sites were discovered: a. unknown complex comprising a church (severely ruined three-aisled basilica, 5th-6th cc.), a two-chamber “palace” and wine-cellar ruins; b. unknown church “Ninotsminda” or St. Nino – a place of worship for the inhabitants of the vill. Ninotsminda up to 1960s (an aisles vaulted church with a projecting, pentahedral (from the outside) apse and annexes from the South and North, Early Middle Ages, with the traces of restoration in Late Middle Ages) and remnants of the subsidiary structures in its close vicinity; c. settlement-site covered with the forest, where ceramic fragments were collected. A viewpoint was put forward in the scholarly literature that in the Middle Ages a road was laid along the gorge and the explored area seems likely to be a settlement (which is also evidenced by its name), probably, one of the inn-caravanserais situated at a distance of 30 km from one another, along the road (from the settlement, located on the crossroads, Cheremi city-site is accessible by one route, some 20-30 km. afar, while another road leads to the vill. Sagarejo). It seems likely that one of the so called “Hereti detour” of the so called “Phasis-Hirkania route” going from the old “Turi Fortress” would pass this locality. It is likewise probable that St. Nino had taken this road proper to reach Inner Kartli, which might be indicated by the existence of the church; all the more, if we share a viewpoint that the vill. Ninotsminda is the place, where St. Nino, the Enlightener of Georgia had passed away and “Nakaravali” is the place, where she fell ill (as proposed by P. Karbelashvili in 1903).



სურ. 1 „ღვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკა. გეგმა



სურ. 2 წმინდა ნინოს სახელობის ეკლესია. გეგმა



სურ. 3 „სასახლე“ „ღვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკასთან. გეგმა



სურ. 1. „ღვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკა. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



სურ. 2. „ღვთისმშობლის ჭაღის“ ბაზილიკა. ინტერიერი. საკურთხევლის აფსიდა



სურ. 3. წმინდა ნინოს ეკლესია. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



სურ. 4. „სასახლე“. სათავსო №1 ინტერიერი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ



სურ. 5. წმინდა ნინოს ეკლესია.
დასავლეთი ფასადი



სურ. 6. წმინდა ნინოს ეკლესია.
აღმოსავლეთი სარკმელი



ნინო ჭიჭინაძე
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ზარზმის ფერისცვალების ხატის ისტორიიდან

*«მთასა ზედა ფერი იცვალე, ქრისტე ღმერთო, და უჩუენე მოწაფეთა შენთა
დიდება შენი ძალისაებრ მათისა და გამოგვიბრწყინვე ჩუენცა ცოდვილთა
ნათელი შენი მიუჩრდილებელი...» (ტროპარი)*

სასწაულმოქმედი ხატები ქრისტიანული კულტურის თავისებური პლასტია, რომელიც გავლენას ახდენდა ადგილობრივი საეკლესიო ტრადიციის ფორმირება-ტრანსფორმაციაზე (მხედველობაში მაქვს სხვადასხვა სასწაულმოქმედ ხატთა კულტის დამკვიდრება და თაყვანისცემის ფორმები, მათ სახელზე ტაძართა მშენებლობა, სასწაულმოქმედ ხატებთან დაკავშირებული ლიტურჯული ტრადიცია და სხვ.). სასწაულმოქმედ ქრისტიანულ გამოსახულებათა ისტორია თვით იესო ქრისტეს მიერ სასწაულებრივად შექმნილ «მანდილიონს» (ხელთუქმნელ ხატს) უკავშირდება, რომელიც ხატის თაყვანისცემის საწინდარად იქცა.¹ ქრისტიანული ეკლესიის მიერ სასწაულმოქმედ ხატებად, როგორც წესი, მაცხოვრის, დედაღვთისას ან ცალკეულ წმინდანთა ხატებია აღიარებული.² ამ ტრადიციისაგან ერთგვარ გამონაკლისად გვევლინება ზარზმის ფერისცვალების ხატი, რომელიც შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიის ერთ-ერთი გამორჩეული სიწმინდეა. სწორედ აღნიშნული გარემოებითაა ნაკარნახევი რამდენიმე მოსაზრების გაზიარების სურვილი, რომელიც შესაძლოა დაგვეხმარება მომავალში უფრო ღრმად დაგვიჭრდეთ და საფუძვლიანად გავიაზროთ ამ სიწმინდის ისტორიულ-რელიგიური მნიშვნელობა, რომელიც, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, თავისი დროის უნიკალური კულტურული ფენომენია.

ზარზმის ფერისცვალების სასწაულმოქმედი ხატი (სურ. 1) ქრისტიანული კულტურის მრავალ ასპექტს ათვალსაჩინოებს, რომელთა შორის, უწინარეს ყოვლისა, ხატის თაყვანისცემის რაობა უნდა დავასახელოთ. ხატის თაყვანისცემის პრაქტიკის მნიშვნელობა კარგადაა თავჩენილი როგორც თვით ხატის შემორჩენილ ნაწილებზე, ასევე მისი თაყვანისცემის დამკვიდრების აღწერაში, რომელიც ბასილი ზარზმელის «სერაპიონ ზარზმელის ცხორების» ჰაგიოგრაფიულ ნარატივშია შენივთებული.

ქართული ხელოვნების ისტორიოგრაფიაში ეს ხატი საკმაოდ კარგადაა ცნობილი. გიორგი ჩუბინაშვილის მიერ განსაზღვრული და გაანალიზებული ხატის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა და ადგილი, როგორც კონკრეტულ

1 The Holy Face and Paradox of Representation, *Papers from a Colloquium at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, ed. H. Kessler and G. Wolf, Bologna, 1998.
2 ამთემასთან დაკავშირებით იხ. ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები და XI-XIV სს. ქართული ხატწერა. საქართველოს სიძველეები: ნაკვეთი 1 (მაცხოვრის ხატები), თბ., N 4-5, 2003, გვ. 131-146; ნაკვეთი 2 (ღვთისმშობლის ხატები), თბ. N6, 2004, გვ. 73-89; (ძირითადი ბიბლიოგრაფიის მითითებით); იხ. ასევე Чудотворная икона в Византии и древней Руси, Москва, 1996.

ტულად შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნების, ასევე ზოგადად ქართული პლასტიკისა და სახვითი აზროვნების განვითარებაში ის მყარი საფუძველია, რომელსაც ვეყრდნობი ჩემ გამოკვლევაში.³ გ. ჩუბინაშვილის შემდეგ ეს ხატი საგანგებო კვლევის საგანი არ გამხდარა. მომდევნო ხანის ზოგადი ხასიათის მიმოხილვით ნაშრომებში ჩუბინაშვილისეული განსაზღვრებები და დებულებებია განმეორებული. აღსანიშნავია, რომ აღნიშნული ხატისადმი ინტერესი ამ უკანასკნელ დროს გაიზარდა – გაჩნდა შუა საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნების ამ გამორჩეული ქმნილების კონტექსტუალური გააზრების საჭიროება.⁴

ზარზმის ფერისცვალების ხატი იმთავითვე განსაკუთრებული თავგანისცემის საგანი იყო. ხატის ისტორია საკუთრივ სალოცავ ხატზე უფრო ზუსტად კი მის სხვადასხვა ქრონოლოგიურ ფენაზე იკითხება. როგორც გიორგი ჩუბინაშვილმა მხატვრულ-სტილური და პალეოგრაფიულ-ლიტერატურული მასალის ანალიზის საფუძველზე აჩვენა, თავდაპირველი ფერწერული ხატის მოჭედობა, რომელიც წარწერის თანახმად 886 წელს შეუსრულებიათ, მეტ-ნაკლები სიზუსტით ფერწერული ხატის იკონოგრაფიულ სქემას იმეორებს.⁵ ხატზე წარმოდგენილი ფერისცვალების ექვსფიგურიანი კომპოზიცია ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას წარმოგვიდგენს, რომლის ცენტრში მთელი ტანით მაკურთხეველი მაცხოვარია ფრონტალურად გამოსახული, იგი 3/4-ში მობრუნებულ მოსე (ქრისტესგან მარცხნივ) და ელია (მარჯვნივ) წინასწარმეტყველთა ფიგურებითაა ფლანკირებული. ფრაგმენტირებული (მოსეს ფიგურისგან მხოლოდ მარჯვენა ხელის ნები და სამი თითი და მოსასხამის კონტურის ხაზიღაა შემორჩენილი); მაცხოვრის, წინასწარმეტყველ მოსესა და ელიას ფიგურების სტატიკური, ვერტიკალური აქცენტები კომპოზიციის ზედა ნაწილს ავსებს. მარცხნივ შემორჩენილია სტილიზებული მთის ფრაგმენტი, რომელზეც მოსე წინასწარმეტყველი დგას.

კომპოზიციის ქვედა ნაწილში, მაცხოვრის ფერხით, ორი მუხლმოდრეკილი, ერთმანეთისკენ, ანუ ცენტრისკენ და, შესაბამისად, ქრისტესკენ მიმართული მოციქულია გამოსახული. ფიგურებთან შემორჩენილია ნაკლები დაქარაგმებული განმარტებითი წარწერა «წე. იოვანე» (მარცხენა ფიგურასთან) და «წე. იაკობ». ფეხზე მდგომი პეტრე მოციქულის ფიგურა ელიას ქვემოთაა განთავსებული, მისი შარავანდი წინასწარმეტყველის ფიგურის ქვედა ნაწილს ფარავს.

3 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, გვ. 27-36, ფ. 1-4; იქვე იხილეთ სრული ადრეული ბიბლიოგრაფია, გვ. 27; ზარზმის ფერისცვალების ხატის ჭედური აშის შესახებ იხ. А. Я. Каковкин, Вновь обнаруженные фрагменты чеканной иконы «Преображения» из Зарзмы. Восточное Средиземноморье и Кавказ, Ленинград, 1988, გვ. 105-112.

4 A. Eastmond, Messages, Meanings, and Metamorphoses: The Icon of the Transfiguration of Zarzma. *Images of the Byzantine World - Visions, Messages and Meanings. Studies presented to Leslie Brubaker*, ed. A. Lymberopoulou, 2011, გვ. 57-82; N. Chichinadze, Icons as Relics: Re-interpreting Repousse Revetments of Devotional Images in Medieval Georgia. *Iconographica*, Sienna, N10, 2011-2012, გვ. 48-50, ზარზმის ფერისცვალების ხატის შესახებ გვ. 48-50; მისივე Structuring Cult Icon: Sinai and Transfiguration Icon of Zarzma. 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia 22-27.08.11, v. III, Abstracts of Free Communications, Sofia, 2011, გვ. 361

5 Г. Н. Чубинашвили, დას. ნაშრ. გვ. 33-36.



დღეს, როდესაც ხატის ფერწერული ნაწილები დაკარგულია, სოლო ჭედური ფიგურები დეფორმირებული და ფრაგმენტულია, რთულია თავდაპირველ მხატვრულ-ესთეტიკურ ეფექტზე ლაპარაკი, მაგრამ ამის მიუხედავად, მაინც გამოყოფ რამდენიმე იდეურ და სახვით მომენტს. ქრისტეს მონუმენტური ფიგურა მთელ კომპოზიციაზე დომინირებს, მისი მასშტაბი განსხვავდება დანარჩენ პერსონაჟთა ზომებისაგან; კლასიკური პროპორციებისგან საკმაოდ დაშორებული იესოს ფიგურა სასურათე სიბრტყის თითქმის 2/3 იკავებს. მაცხოვრის ფიგურა ინდივიდუალურობით გამოირჩევა – ქიტონსა და ჰიმაციონში შეგრაგნილი ფიგურა ოთხშირიანი ოვალური დიდების ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა. შეკრულკონტურიანი, შინაგანი ენერგიით დამუხტული ფიგურა საოცარი მთლიანობითა და დამაჯერებლობით გამოირჩევა. იესოს მაკურთხეველი გაზრდილმტენიანი მარჯვენა ხელის უესტი კომპოზიციის მიზიდულობის ერთ-ერთი მთავარი ცენტრია (აწ დაკარგულ სახესთან ერთად). უესტის აქცენტირებას განზე გაწეული ხელის დიდების გარეთ გამოსახვაც უწყობს ხელს. მარცხენა ხელში იესოს ვერტიკალურად ტრადიციული ატრიბუტი – მომცრო ზომის გრაგნილი უპყრია. დრაპირების ნახატი დუბლირებულია პუნსონირებული კონტურით, ჩაკაწრული წრეებითა და S-ბური მოყვანილობის მოტივით, რომელიც გულდასმითი დაკვირვებისას ჩანს. ეს არამკაფიო ჩაჩხვლეტილი ორნამენტი თითქოს ნაქარგ ქსოვილზე მიგვანიშნებს და აცოცხლებს ლითონის გლუვ ზედაპირს.⁶

ხატის მხატვრული თავისებურება ქართული ხელოვნების ძირებისა და მისი განვითარების გეზის მჭევრმეტყველი საბუთია. ხატი ძლიერ ესთეტიკურ-ემოციურ გამოძახილს პოვებს მაყურებელში მტკიცედ შეკრული კომპოზიციითა და ზუსტად დასმული აზრობრივ-ესთეტიკური აქცენტებით. სპეციფიკური მხატვრული ენის წყალობით – რეალურ ფორმათა პირობითობა არ გარდაისახება აბსტრაქტულ ნიშნებად – გამოსახულება დამაჯერებლობასა და ზემოქმედების ძალას ინარჩუნებს. თავისებური შინაგანი მუხტის მქონე სიბრტყობრივ-დეკორატიულად გააზრებული “ფერცვლილი” მაცხოვრის ფიგურა კომპოზიციის აზრობრივი და ვიზუალურ-ემოციური ფოკუსია. სხეულის ფორმები არაა მკაფიოდ გამიჯნულ-მონიშნული – ირეგულარული ფორმის დამრეცი მხრების კონტური შეუმჩნეველად გადადის მკლავების მონახაზში, რის გამოც სხეულის ზედა ნაწილი საკმაოდ სოლიდურად გამოიკვეთება და გამოსახულების მონუმენტურობის საწინდარი ხდება. კონტურის ხაზი (განსაკუთრებით მარჯვენა მხარეს), პარალელური რელიეფური შეწყვილებული ხაზებით შექმნილი დრაპირების ნახატთან ერთად (ქიტონისა და ჰიმაციონის დრაპირების ნაკეციები ერთი ხერხითაა შესრულებული), სხეულის ძირითად ნაწილებს მიანიშნებს (მარჯვენა თეძო, ფეხი, მხრები, მოსასხამის ქვეშ მოქცეული ხელები). ფონიდან ოდნავი რელიეფით ამოზიდული ფიგურა, “არა-კლასიკური” აგებისა და სიბრტყობრივი ინტერპრეტაციის მიუხედავად, არ არის მოკლებული რეალურობის განცდას. მთლიანი მხტავრული ეფექტის მიღმა შეუმჩნეველი რჩება იმგვარი დარღვევები, როგორცაა “მოუხერხებლად” გადმოცემული მარჯვენა მხარი, ტანთან შედარებით მცირე ფეხის ტერფები, გაზვიადებულად გაზრდილი მარჯვენა და ა.შ.). მოქნილი, გარკვეული პლასტიკურობის მქონე შიდა ნახატის ხაზოვანი რიტმი

⁶ ფერისცვალების იკონოგრაფიისათვის იხ. G. Schiller, Iconography of Christian Art, Bradford, London, 1971-1972, ტ. I, გვ. 145-152.

რეალური ფიგურის ნიველირება-უარყოფაზე კი არ არის ორიენტირებული, არამედ რეალური სხეულის მნიშვნელოვანების გაზრდასა და თითქოს ახლებური “გადააზრებასკენ” ისწრაფვის. სამოსის ტარების წესში – მარცხენა მხარზე დაფენილი და იმავე ხელზე გადატარებული მოსასხამი – უხვი დრაპირების ნახატში “კლასიკური” მოდელის ანარეკლი ამოიკითხება. სხეულის ფორმათა მოცულობების ელინურ-რომაული გადმოცემა აღმოსავლური ხაზობრივ-პირობითი ენითაა ჩანაცვლებული. ეს რელიეფური ფიგურა კლასიკური მემკვიდრეობის თავისებური გადააზრება-ტრანსფორმაციის ძალზე საყურადღებო მაგალითია, სადაც ვხედავთ თვითმყოფად მხატვრულ ენაზე “გადმოთარგმანებულ” ანტიკურ ფორმებს, რომლებიც გარკვეულ იდეოლოგიურ-ეპოქისმიერ მხატვრულ-ესთეტიკურ მოთხოვნებსა და უფრო ფართოდ, ადგილობრივ მხატვრული აზროვნებისა თუ ფორმათგანცდის ნათელი დასტურია. კლასიკური მხატვრული ნორმებისა და სახვითი ხერხების ტრანსფორმირების მიღმა თვით სიწმინდისა და სპირიტუალურის აღქმა-გააზრების განსხვავებულობაც უნდა დავინახოთ.

ფერისცვალების ხატის ჭედური კომპოზიციის დანარჩენი ფიგურების მხატვრული თავისებურებების დეტალური განხილვა მათი ფრაგმენტულობის გამო შეუძლებელია, თუმცა მაინც ჩანს საერთო კომპოზიციური პრინციპი. კომპოზიციაში ფიგურათა პოზებითა და მასშტაბით გამიჯნულია მიღმური, ზეციური და მიწიერი სამყაროები: ზედა ნაწილში სამი ფიგურის (ქრისტესა და წინასწარმეტყველების) სტატიკურ მწყობრ ვერტიკალებს უპირისპირდება შედარებით თავისუფლად განლაგებული მოციქულთა დანოქილი ფიგურები, რომელთა მასშტაბი შესაბამისად სხვაობს ქრისტესა და წინასწარმეტყველთა ფიგურებისაგან. თავდახრილი, თითქმის ერთნაირ პოზაში გადმოცემულ იოვანესა და იაკობისგან განსხვავებით, პეტრე – ფეხზე დამდგარია გამოსახული.

არაამქვეყნიურის, მიღმურის, განსაკუთრებული სულიერი დატვირთვის მქონე გამოსახულებებში, ტრანსცენდენტურისა და ღვთაებრივის ვიზუალური წვდომის ხერხთა შორის, განხილულ ჭედურობაში სიბრტყობრივ-ხაზობრივი მიდგომა იჩენს თავს. ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილებებში მოცულობით ფორმაზე ხაზის უპირატესობის შესახებ არაერთგზის თქმულა, ამიტომ მე მხოლოდ დავძენ, რომ ზარზმის ფერისცვალების ხატი – ლითონმქანდაკელობის ეს გამორჩეული ქმნილება აღმოსავლურქრისტიანული სახვითი ტრადიციის ნათელი მაგალითია. ამ ხატის “აღმოსავლურობა”, ფორმათგანცდის გარდა, რაც პლასტიკურ-მოცულობითის ნაცვლად, მკაფიოდ დასაზღვრული «გაბრტყელებული» ფორმებისა და ექსპრესიული ხაზობრივი დეკორატიულობის ბატონობას გულისხმობს, კომპოზიციის აგებასა და ცალკეულ ნაწილთა (ფიგურათა) კონტრასტული იერატიული მასშტაბითაც ცხადდება.

ზარზმის ფერისცვალების ხატის კომპოზიციის თავისებურების სათანადოდ წარმოჩენა-გააზრებისათვის მივმართავ ტექსტურ პირველწყაროს. საღვთო წერილის ნარატივში, რომელიც ქრისტიანული ხელოვნების იკონოგრაფიის უცვლელი პირველწყაროა, უფლის დიდებად, ანუ გლორიფიკაციად მოაზრებული, ეს ათორმეტ დღესასწაულთაგან ერთ-ერთი უმთავრესი სამ სინოტიკურ სახარებაშია მოთხრობილი. სახარებაში ვკითხულობთ, რომ ფერისცვალებას ესწრებოდნენ პეტრე, იაკობი და იოანე, ასევე წინასწარმეტყველები მოსე და ელია. ფერცვლილი ქრისტეს სამოსი განბრწყინდა და ცით გარდმოსულმა ხმამ ქრისტეს ღვთის ძეობა დაადასტურა. ძირითადი ნარატიული ელემენტების

მსგავსების მიუხედავად, მახარებელთა თხრობაში მცირეოდენი განსხვავებაცაა. მათე მახარებელთან ვკითხულობთ (17; 1-9): «წარიყვანა იესუ პეტრე, იაკობ და იოვანე, ძმად მისი, და აღიყვანა ივინი მთასა მადალსა თვსაგან

და იცვალა მათ წინაშე სხუად ფერად, და განბრწინდა პირი მისი ვითარცა მზეჭ ხოლო სამოსელი მისი სპეტაკ იყო ვითარცა თოვლიდა ეწუენეს მათ მოსე და ელია მის თანა...

...აჰა ესერა ღრუბელი ნათლისად ჰფარვიდა მათ, და ჳმად იყო ღრუბლით გამო და თქუა: ესე არხ ძე ჩემი საყუარელი, რომელი მე სათნო ვყავ; მაგისი ისმინეთ»

მარკოზ მახარებლის თხრობა არსებითად მათეს სახარების მსგავსია (9; 2-9). მარკოზი შემდეგნაირად აღწერს ამ ეპიზოდს:

«... და იცვალა სხუად ხატად წინაშე მათსა

და სამოსელი მისი იქმნა ბრწყინვალე და სპეტაკ ფრად, ვითარცა თოვლი, რომელი ყოველსავე მურნკვანსა ქუაყანასა ზედა ვერ ჳელ-ეწიფების ეგრეთ განსპეტაკებად» (მკ. 9: 2-3)

ლუკა მახარებელთან უფლის ფერისცვალება ოდნავ განსხვავებულია აღწერილი (ლუკა: 9, 28-36): «და წარიყვანა იესუ პეტრე და იაკობ და იოვანე და აღვიდა მთასა ლოცვად

და იყო ლოცვასა მას მისსა ხილვად პირისა მისისად სხუა და სამოსელი მისი სპეტაკ და ეღვარე...

...ხოლო პეტრე და მისთანან დამძიმებულ იყვნეს ძილითა; ხოლო გან-რად-იღვძეს, იხილეს დიდება მისი და ორნი კაცნი მის თანა მდგომარენი...»

როგორც ვნახეთ, სახარებისეული ნარატივი კომპოზიციის აგებისათვის ზუსტად რეგლამენტირებულ წესს არ იძლევა, რაც ამ ეპიზოდის იკონოგრაფიულ სქემაში გარკვეული ვარიაციების გაჩენას განაპირობებს. ნიშანდობლივია, რომ ფერისცვალების დღესასწაულის აღნიშვნა უკვე VI საუკუნიდან დასტურდება აღმოსავლეთ საქრისტიანოში.⁷ შესაბამისად, უფლის ფერისცვალება ქრისტიანულ ხელოვნებაში უკვე VI საუკუნიდან ჩნდება. ამ დღესასწაულის მნიშვნელობასა და აღმსარებლობით დატვირთვაზე მეტყველებს ფერისცვალების კომპოზიციის ორი ტაძრის – რავენის სან აპოლინარე ინ კლასესა (548წ. ; სურ. 2) და სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კათოლიკონის (548-565წწ. ; სურ. 3) – საკურთხეველის აფსიდის კონქში გამოსახვა, რაც იმხანად ამ დღესასწაულის წინ წამოწევა-დამკვიდრებით უნდა აიხსნა.⁸ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფერისცვალების ერთ-ერთი უადრესი შემორჩენილი კომპოზიცია რავენის სან აპოლინარე ინ კლასეს ბაზილიკის საკურთხეველის აფსიდის კონქში სიმბოლურადაა გამოსახული. კომპოზიციაში იესოს ფიგურის ნაცვლად მრგვალ დიდებაში ჩაწერილი მონუმენტური ჯვარია წარმოდგენილი, რომლის მკლავების გადაკვეთაზე ქრისტეს ბეუსტია განთავსებული. ასევე სიმბოლურად, კრავების სახით, არიან გამოსახულნი მოციქულები.⁹

7 G. Schiller, დას. ნაშრ. გვ. 146.

8 Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of the Exhibiton at The Metropolitan Museum of Art, ed. K. Weitzmann, New York 1989, გვ. 562-563, cat N505, ადრეული ბიბლიოგრაფიის მითითებით; K. Weitzmann, Mosaics, in Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine, ed. K. Manafis, Athens, 1990, გვ. 61-68, განს. გვ. 62-63.

9 Age of Spirituality, გვ. 562-563, cat N505.

ბიზანტიური წრის ხელოვნებაში, სახარების ტექსტის გათვალისწინებით, ფერისცვალების იკონოგრაფია დიდი მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა. ადრეული კომპოზიციები ერთმანეთისაგან საგრძნობლად არ განსხვავდება, მათში ვარირებს გამოსახულ პერსონაჟთა განლაგება, პოზები, შესტები, ატრიბუტები და ანტურაჟი. მიუხედავად იმისა, რომ ზარზმის ფერისცვალების ხატის ცალკეულ იკონოგრაფიულ ელემენტებს ხატმებრძოლეობის წინარე ხანის სხვადასხვა კომპოზიციებში მოეძებნება ანალოგები, ქართულ ხატზე ამ თემის დამოუკიდებელ იკონოგრაფიულ ვერსიას ვხედავთ. ზარზმის ხატის ოვალური «დიდება», ქრისტეს განზე გაწეული მაკურთხეველი მარჯვენის შესტი რომის SS. Nero e Achilleo საკურთხეველის აფსიდის სატრიუმფო თაღისმოზაიკას (800წ.; სურ. 4) ეხმიანება.¹⁰ ზარზმის ჭედურ კომპოზიციაში მაკურთხეველი მარჯვენა«დიდების» კონტურს გარეთაა გატანილი. როგორც ითქვა, წინასწარმეტყველები ქრისტესთან მიმართებით სხვადასხვაგვარად არიან განთავსებული – ზარზმის კომპოზიციურ სქემას (ელია იესოს მარჯვენა მხარეს, ხოლო მოსე, შესაბამისად მარცხენა მხარესაა გამოსახული) ვხედავთ სინის მონასტრის კათოლიკონის კონქის მოზაიკასა და რომის უკვე დასახელებულ მოზაიკაზე.¹¹

ფერისცვალების გამოსახვისას მოციქულთა განლაგებასა და პოზებშიც გარკვეული ვარიაციები შეინიშნება. ზარზმის ჭედურ კომპოზიციაში მაცხოვრის ფიგურებიდან მარჯვნივ ფეხზე დამდგარ პეტრეს ეხმიანება პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის გრიგოლ ნაზიანზელის ჰომილიების მინიატურის (879-883წწ.) სქემა.¹² მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში დაცული 850 წლის ახლოს შესრულებული ე.წ. ხლუდოვის ფსალმუნის ფერისცვალების მინიატურაზეც პეტრე ფეხზე დამდგარია გამოსახული, ოღონდ ამჯერად ქრისტესგან მარცხნივ.¹³ პეტრე მოციქულის მთელი ტანით გამოსახვა, ერთი მხრივ, ქრისტეს ეკლესიის დამკვიდრებაში მის პრივილეგირებულ როლზე მეტყველებს, ხოლო, მეორე მხრივ კი, სახარების ტექსტის ვიზუალიზაციად გვესახება. თაბორის მთაზე თეოფანიისას სწორედ პეტრემ ამოიციხა წინასწარმეტყველები, იმავდროულად, მასვე ეკუთვნის იესოსა და წინასწარმეტყველთა საპატივცემლოდ სამი ტალავრის აღმართვის შეთავაზება (იხ. მთ. XVII: 4; მკ.; IX: 5; ლკ. IX:33).

ნიშანდობლივია, რომ ზარზმის ხატი განსხვავდება სხვა შემორჩენილი ადრეული მაგალითებისაგან გარემოს ინტეგრირაციითაც – ზოგიერთ კომპოზიციაში ლანდშაფტის გადმოცემაში შედარებით «რეალისტური» მიდგომა ჩანს – გადმოცემულია მთიანი პეიზაჟი, სადაც შესაძლოა, ვეგეტაციაც იყოს მონიშნული.¹⁴ ზარზმის ხატზე, სინის საკონქო კომპოზიციის დარად, გარემოს

10 G. Schiller, დას. ნაშრ., გვ. 406 ; სინურ კომპოზიციაში ქრისტე ოვალური დიდებითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მისი მაკურთხეველი ხელის შესტი მკერდის წინაა აღმართული, Sinai, ილ. 1-2

11 Sinai, ილ. 2; G. Schiller, დას. ნაშრ. სურ. 406.

12 G. Schiller, დას. ნაშრ. სურ. 409.

13 L. Brubaker, Vision and Meaning in Ninth Century Byzantium. Image and Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus, Cambridge, 2008, სურ. 122

14 იხ., მაგ., პალმები გრიგოლ ნაზიანზელის ქადაგების ილუსტრაციაში, განვიარებული პეიზაჟური ლანდშაფტი ხლუდოვის ფსალმუნის მინიატურა, G. Schiller, დას. ნაშრ. სურ. 409; L. Brubaker, დას. ნაშრ. სურ. 122.

არ ექცევა ყურადღება.¹⁵ მიუხედავად იმისა, რომ ზარზმის ხატის ძლიერ დაზიანება არ გვაძლევს საშუალებას ვიმსჯელოთ პირვანდელი ფონის შესახებ (ლანდშაფტის ელემენტების გადმოცემა), გამოსახულ სახარებისეულ პერსონაჟთა მასშტაბები და სიბრტყის ფიგურებით მაქსიმალური შევსება გვაფიქრებინებს, რომ აქ პეიზაჟი არ იყო გამოსახული.

აღნიშნული კომპოზიციური ვარიაციების გათვალისწინებით აშკარად ვხედავთ, რომ ზარზმის ხატზე ფერისცვალების იკონოგრაფიის ერთ-ერთი თავისებური ვარიაციაა წარმოდგენილი, რომელიც ზედმიწევნით არცერთ ცნობილ მაგალითს არ იმეორებს. ხატის კომპოზიციის აზრობრივ-ფორმალური გადაწყვეტის სიღრმევი შეცნობისათვის აუცილებელია ამ ქრისტოლოგიური დღესასწაულის საღვთისმეტყველო არსის გათვალისწინება.

ფერისცვალება – ათორმეტ საუფლო დღესასწაულთაგან ერთ-ერთი უმთავრესი – ძალიან ტევადი, მრავალგვარი აღფრთხილებით გაჯერებული თემაა. ფერისცვალებისას თეოფანია ეპიკური და დრამატული სახითაა წარმოდგენილი – თაბორის მთაზე უფალი ფერს იცვლის და «სხუად ხატად» მზის დარად გაბრწყინებული წარსდგება დამსწრეთა, თავის რჩეულ მოწაფეთა წინაშე.¹⁶

სახარებისეულ ნარატივში ფერისცვალებას გამორჩეული შინაარსობრივი და სიმბოლური დატვირთვა აქვს – განკაცებული იესოს მიწიერი ცხოვრების ეს ეპიზოდი აერთიანებს წარსულს (ძველ აღთქმას, რომელსაც წინასწარმეტყველები განასახიერებენ), აწმყოს (მოციქულთა თვალწინ იესოს ღვთაებრივი ბუნების გაცხადებას) და მომავალს (ესქატოლოგიურ დიდებას).¹⁷ იმავდროულად, თაბორის მთაზე ერთმანეთს ხვდება კაცობრივი (მოციქულები) და ღვთაებრივი განზომილებანი, წარმავალი მატერიალური და ზედროული (მარადიული) ღვთაებრივი სამყაროები. იესოს ორბუნებოვნების თვალსაჩინო დეკლარაცია, რაც მის რჩეულ მოწაფეებს ფერისცვალებისას გაემხილათ, ესმინება ძველადღობისეულ – საკუთრივ მოსეს მიერ უფლის ხილვას.¹⁸

სახარების ამ ეპიზოდში გადაჯაჭვულია უფლის განკაცების, ვნების, აღდგომის, მეორედ მოსვლისა და, შესაბამისად, ხსნის თემები. აღმოსავლეთის ეკლესიამ ფერისცვალების დღესასწაული და მისი დოგმატური არსი იმთავითვე წინ წამოწია მთელი თავისი სიღრმისეული მნიშვნელობით, მაშინ როდესაც დასავლეთის ეკლესია მხოლოდ XV საუკუნეში იწყებს ამ დღესასწაულის აღნიშვნას.¹⁹

ფერისცვალებაში გაერთიანებულია თეოფანიური და ესქატოლოგიური საზრისი. განკაცებული ქრისტე ფერისცვალებისას, როგორც ღვთაებრივი ნათლის წყარო, უფლის ბრწყინვალეობის მანიფესტაციად წარსდგება, რაც, თავის

15 სინის კომპოზიციაზე იესო, წინასწარმეტყველები და მოციქულები ტრანსცენდენტურ ოქროს ფონზე არიან გამოსახულნი; Sinai, სურ. 2.

16 მთის დასახელება არც ერთ სახარებაში არაა დაზუსტებული, ფერისცვალების თაბორთან, გალილეველთა წმინდა მთასთან, დაკავშირება კირილე იერუსალიმელს მიეკუთვნება, G. Schiller, დას. ნაშრ. გვ. 146.

17 D. Lee, Transfiguration (New Century Theology), London, New York, 2004, გვ. 5-6.

18 ფერისცვალებისას იესოს სახის განბრწყინება ესმინება ძველადღობისეულ მოსეს ისტორიას - სინას მთიდან აღთქმის ფიცარნით დაბრუნებულ მოსეს სახე გაბრწყინებული ჰქონდა (გამოსლვათა: 34; 29).

19 G. Schiller, დას. ნაშრ. გვ. 146.

მხრივ, მეორედ მოსვლისას მის ღვთაებრივ დიდებას მოასწავებს. ლუკასთან ვკითხულობთ, რომ მოციქულებმა ღვთაებრივი ნათლის «დიდებით» მოსილი «განსპეტაკებული» იესოს «დიდება იხილეს». ქრისტიანული ეკლესიის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე ფერისცვალების კონცეპტუალური და, შესაბამისად, ვიზუალური ინტერპრეტაცია იცვლებოდა. ჩვენ მიერ განხილულ ნამუშევართა ქრონოლოგიურ ფარგლებში – VI-X სს. – წინაა წამოწეული ესქატოლოგიური ობერტონები. ასე მაგალითად, პარიზის გრიგოლ ნაზიანზელის ჰომოლიების კომპოზიციაში წინასწარმეტყველების ფიგურების ზურგს უკან ორი მოზრდილი პალმაა ჩართული. პალმები სიცოცხლის ხეზე და შესაბამისად, სამოთხესა და ხსნაზე მინიშნებად აღიქმება. ეს დეტალები კომპოზიციის ესქატოლოგიურ საზრისს უსვამს ხაზს.²⁰ უკვე ადრეული ხანის კომენტატორებთან ვხვდებით ფერისცვალებისა და უფლის ესქატოლოგიურ დიდებას შორის კავშირზე მითითებას.²¹ აღნიშნული მაგალითებისაგან განსხვავებით, სინურ კომპოზიციაში ესქატოლოგიური საზრისის «გახსნას» პეიზაჟისა და თაბორის მთის უგულებელყოფაში ხედავენ.²²

ზარზმის ხატის ფერისცვალების ვიზუალურ ინტერპრეტაციაშიც უფლის დიდებაა ხაზგასმული. ამის სასარგებლოდ, სინური კომპოზიციის დარად პეიზაჟის ნიველირების გარდა, ცენტრალური ფიგურის – იესოს ფეხსადგამზე გამოსახვაც მეტყველებს (ჩემთვის ცნობილ ფერისცვალების სხვა კომპოზიციებში ეს დეტალი არ შემხვედრია). ოფიციალური საიმპერატორო იკონოგრაფიიდან მომდინარე ავეჯის ეს ელემენტი,²³ ბიზანტიურ ხელოვნებაში მეუფებისა და გლორიფიკაციის იკონოგრაფიულ თემებთანაა დაკავშირებული. ფეხსადგამი უფლის დიდების კომპოზიციის უცვლელი ელემენტია.²⁴

უკვე მეოთხე საუკუნეში ქრისტოლოგიურ დებატებში ფერისცვალება ქრისტეს ღვთაებრიობის მოწმობად მიიჩნეოდა.²⁵ მართლმადიდებელი ეკლესიის წიაღში შემუშავებული ფერისცვალების დოგმატური მნიშვნელობა ხატთაყვანისმცემლობის დისკურსშიც მკაფიოდ წარმოჩნდა.²⁶ ხატთაყვანისმცემელთათვის ფერისცვალებისას გაცხადებული ქრისტეს ღვთაებრიობა მისი გამოსახვის ლეგიტიმაციად აღიქმებოდა. მართლმადიდებელთა არგუმენტი შემდეგში მდგომარეობდა: ღვთაება იხილვება და აქედან გამომდინარე, მისი გამოსახვაც

20 L. Brubaker, დას. ნაშრ. გვ. 307.

21 იქვე, გვ. 307.

22 K. weitzmann, დას. ნაშრ. გვ. 64.

23 M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leiden, Boston, 2003, გვ. 170-173.

24 იხ., მაგ., მოგვთა თაყვანისცემა და «საყდარი განმზადებული» (ორივე კომპოზიცია უფლის გლორიფიკაციის განსახიერებაა), სანტა მარია მაჯორე, რომი, 432-440 წწ., ჩაუშინის, თოკალი კილისეს (ჩრდ. აფსიდის) X საუკუნის თეოფანის ფრესკული კომპოზიციები, X ს-ის არბაველის, პეტერბურგის ერმიტაჟის სპილოს ძეგლის რელიეფური კარედები; მრავალრიცხოვანი ქართული მაგალითებიდან მხოლოდ რამდენიმეს დავასახლებ – დავით გარეჯის წმ. დოდოს ეკლესიის კონქის, ჩვაბიანის, ნესეუნის, ფიის, X სს-ის კონქთა კომპოზიციები; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, 1979, გვ. 37, სურ. 22; M. Parani, დას. ნაშრ. სურ. 17, 171, 50, 98, 101; Т. С. Шевякова, *Монументальная живопись раннегосподневековья Грузии*, Тб. 1983, გვ. 16, 17, სურ. 111.

25 G. Schiller, დას. ნაშრ. გვ. 147.

26 ამის შესახებ იხ. J. Pelikan, *Imago Dei: the Byzantine Apologia for Icons*, 1990, გვ. 92, 95.



შესაძლებელია. ზარზმის ფერისცვალების ხატი, ჩვენამდე მოღწეული უაღრესი ქართული ხატი, რომელიც იმავდროულად, წმინდა სახის ლითონის პერანგით შემკობის მსოფლიოში შემორჩენილი ყველაზე უფრო ადრეული მაგალითია, ზემოთქმულის მჭევრმეტყველი დასტურია. ფერისცვალების კომპლექსური სიმბოლურ-თეოლოგიური საზრისი, რომელიც ასე მკაფიოდაა გადმოცემული ხატის ჭედურ კომპოზიციურ სისტემაში პავიოგრაფიულ ტექსტშიცაა წარმონიშნული.

ბასილი ზარზმელის მიერ X საუკუნეში შედგენილი “სერაპიონ ზარზმელის ცხორება” ძველი ხელოვნების მკვლევართათვის მრავალმხრივ საყურადღებო წერილობითი პირველწყაროა. მასში განსაკუთრებული ძალითაა წარმონიშნული იმხანად ხატის თაყვანისცემის აქტუალობა, რაც ფერისცვალების ხატის აღწერილ «თაგადასავალში» მკაფიოდაა გამჟღავნებული. ზარზმის ფერისცვალების სასწაულმოქმედი ხატის მნიშვნელობისა და თაყვანისცემის მაუწყებელი ეს უნიკალური წყარო სცილდება კონკრეტული ხატის ისტორიის ფარგლებს, მასში გამოვლენილია თანადროული საეკლესიო ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი აქტუალური საღვთისმეტყველო დებატების – საკუთრივ ხატის თაყვანისცემის რაობისა და შესაბამისი პრაქტიკის აღმსარებლობითი დასაბუთების – გამოძახილი.

მთელ თხრობას გასდევს ფერისცვალების ცხოველი ხატის შესხმა და მისი სასწაულმოქმედი ძალის განდიდება. საგულისხმოა, რომ ეს უნიკალური შემთხვევაა, როდესაც თხზულებაში ნახსენები ხატი დღემდეა შემონახული. თხზულებაში ხატი განსაკუთრებულად ხატოვნადაა განდიდებული. ავტორი არ იშურებს ეპითეტებს და ემოციურად გადმოგვცემს ამ სიწმინდესთან დაკავშირებულ ამბებს. მთელ თხზულებას გასდევს ღვთის განკაცების განსახიერებად მოაზრებული ფერისცვალების ამ ხატის ხოტბა. ხატი უხვადაა შემკული ეპითეტებით – ავტორი მას მოიხსენიებს, როგორც “ცხოველს”, “წმიდას”, “განმაცხოვრებელს”, რაც ხატის განსაკუთრებულ მნიშვნელობასა და გამორჩეულ პატივს ცხადყოფს. “ცხორება” ხატის თაყვანისცემის პრაქტიკის ხატოვან ასახვას შეიცავს, რომელიც წმინდა სახეთა მართლმადიდებლურ სიმბოლურ-თეოლოგიურ ინტერპრეტაციას ეფუძნება.

სერაპიონის მთელი მოღვაწეობის საფუძველად ფერისცვალების ხატი წარმოგვიდგება, რომელსაც ფართო აღმსარებლობითი დატვირთვა აქვს. ტექსტიდან ვიგებთ, რომ სერაპიონი ოპიზაში დიდი შიო საკვირველმოქმედის მოწაფეს მიქაელ პარეხელს დაემოწაფა.²⁷ ხატის განსაკუთრებულობა დასწავლის შივეა მინიშნებული – მიქაელს ღამის ლოცვის დროს “მღდელშვენივრად შემოსილი” ეჩვენა და ებრძანა, მყისვე მისი მოწაფეების სერაპიონისა და მისი ძმის იოვანეს სამცხედ წარგზავნა, რათა სასწაულებრივად მინიშნებულ ადგილას აეგოთ წმინდა ეკლესია, სადაც «განკაცების ხატს» დააბრძანებდნენ: “რადთა ცხოველი ხატი განკაცებისა მისისაჲ იტვირთო და ეგრეთ განხვიდეთ, რადთა აღ-რა-აშენოთ წმიდაჲ ეკლესიაჲ, მას შინა აღმართოთ იგი თაყვანის საცემელად და სენთა და უძღურთა განმდევნელად და სულთა მრავალთა გამოსახსნელად”.²⁸ ამგვარად, ავტორის მიერ ზარზმის ფერისცვალების ხატის

27 ბასილი ზარზმელი, სერაპიონ ზარზმელის ცხორება, ქართული მწერლობა, ტ. 1, თბ., 1987, გვ. 642.
28 იქვე, გვ. 643.



კულტის დამკვიდრების ღვთაებრივ ნებად წარმოდგენა მის გამორჩეულ სიწმინდეზე, ძალმოსილებასა და განსაკუთრებულ სტატუსზე მიგვანიშნებს. როგორც ვხედავთ, ავტორი ამ გამოსახულებას “უფლის განკაცების” ხატად მოიაზრებს, რაც თავის მხრივ, ხატის თაყვანისცემის მართლმადიდებლური დოგმატის ასახვაა.

თხრობიდან ჩანს, რომ ფერისცვალების ხატი, რომელსაც სამცხის სულიერ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებოდა, იმ დროისათვის უკვე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ტექსტის თანახმად, ხატის შესრულების ადგილად, შესაძლოა, ოპიზა ვივარაუდოთ. ყოველ შემთხვევაში, სერაპიონის დროს ხატი ოპიზაში დამკვიდრებული ჩანს. სერაპიონი ხომ სწორედ იქ დაემოწაფა მიქაელ პარეხელს და იქიდან ჩამოიტანა ეს სასწაულმოქმედი ხატი სამცხეში. თვით ფერწერული ხატი, როგორც ეს “ცხოვრებიდან” ჩანს, უფრო ძველი უნდა ყოფილიყო, რომელსაც როგორც “ცხოვრების” დაწერის, ისე შემკობის დროისათვის, უკვე სახელგანთქმული სიწმინდე იყო.

“ცხოვრება” მოგვითხრობს, რომ სერაპიონი და იოვანე “წარმოემართნეს რად, მათ თანაეტიერთა ცხოველი ხატი ფერისცვალებისად თანაშემწედ და სასოდ ყოველთა ქრისტიანეთა”.²⁹ ეს სიტყვები გვიჩვენებს, რომ ხატის მნიშვნელობა სცილდება ლოკალურ არეალს და ავტორი მას ზოგადქრისტიანულ სიწმინდედ სახავს. ეს ჰაგიოგრაფიული თხზულება ცოცხლად გვიჩვენებს, თუ როგორ “აქტიურადაა” ჩართული ფერისცვალების ხატი მამათა ღვთივსასურველ მოღვაწეობაში. ასევე საგულისხმოა, რომ სწორედ ხატია ის ბირთვი, რომლის გარშემო იკრიბება მორწმუნეთა გუნდი და ახალი მძლავრი სულიერი სავანე ფუძნდება. როდესაც ღვთის წარგზავნილებმა მითითებულ ადგილს მიადწიეს, მათ ააგეს “მცირე ტალავარი”, რათა “ცხოველი იგი ხატი მას შინა თაყვანის იცემებოდეს მათ მიერ”.³⁰ ამ პასაჟში შესაძლოა, ფერისცვალებისას წინასწარმეტყველთა ხილვისას პეტრეს მიერ სამი ტალავრის აგების სურვილის აღიშნა დავინახოთ. ფერისცვალების ხატის თაყვანისცემა მმართველთა პატივადაა წარმოდგენილი. სამცხის მმართველი გიორგი ჩორჩანელი ეახლა სერაპიონსა და მის თანმხლებ ძმებს და “შეუვრდა ხატსა მას ცხოველსა და აგრეთვე წმიდანი იგი მოიკითხნა”.³¹ ამ წმიდა ხატის მნიშვნელობაზე ისიც მტყვევებს, რომ ღვთისმსახური გიორგი ღმერთს მადლობას სწირავს იმისათვის, რომ უფალმა იგი ღირსად ჩათვალა პირველს მიეგო პატივი “ცხოველთა ხატსა მისსათვის”.³² ამ სიწმინდის განსაკუთრებულობას სერაპიონის ის სიტყვებიც მოწმობს, სადაც ფერისცვალების ხატის თაყვანისცემა ღვთივბოძებულ პატივადაა მიჩნეული, რაც იმავედროულად, ამ ხატის თაყვანისცემელთა ღვთივრჩეულობაზეც მიგვანიშნებს: “რომელმან-იგი გაბაონს ისო ნავესა დაუყენა მზე და კვალად წმიდასა მას ბერსა ბესარიონს, ამანვე ჩვენცა ღირს მყენეს მხესა ამას თანა ხილვად და თაყვანისა ცემად წმიდასა ხატსა მისსა”.³³ ფერისცვალების ხატის თაყვანისცემა და მისი ჩვენში დამკვიდრება უფლის ნებადაა

29 იქვე, გვ. 644.
30 იქვე, გვ. 645.
31 იქვე, გვ. 649.
32 იქვე, გვ. 649.
33 იქვე, გვ. 657.

გაცხადებული.

“სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში” ხატის სასწაულმოქმედებაცაა აღწერილი. კლდის გაპობისა და სათახვის ტბისწყლის დაშრობისა და ურჩ კაცთა დაფარვის სასწაულთან დაკავშირებით სერაპიონი ამბობს: “ნუ ჰკონებთ მთავარს და ერს, თუმცა ჩვენი რადიმე ძალითა ქმნილ იყვნეს სასწაულნი ესე, არამედ რამეთუ აღიდა ხატი პირისა თვისასაჲ ქრისტემან ღმერთმან, რადთა თქვენ გრწმენეს, ვითარმედ არა ტყუვილ და ამო არიან საქმენი ესე, რომელთა თქვენ ჰხედავთ”.³⁴ ნიშანდობლივია, რომ მართლმადიდებლური პრაქტიკის თანახმად, წმინდა ხატთა სასწაულმოქმედება პირველსახესა და მლოცველთა შორის მისტიკური კომუნიკაციის ერთ-ერთი მთავარი გამოვლინებაა. რელიგიურ გამოსახულებათა სასწაულმოქმედების ზებუნებრივი უნარი მათი “ჰემმარიტ ხატად” აღიარებისა და ღვთაებრივ პირველსაწყისთან ზიარების უტყუარი დასტური იყო. სასწაულთა ქმნა გარკვეულწილად ხატების “ლეგიტიმაციასა” და მათ მფლობელთა (ინდივიდის, გარკვეული სოციალური ჯგუფის ან მონასტრისა თუ ეკლესიის) პრესტიჟის დამკვიდრება-განმტკიცებასაც ემსახურებოდა. ხატის საკრალური განზომილება მისი ძველადთქმურ სიწმინდეებთან (მოსეს კვერთხი, შჯულის კიდობანი) ერთად მოაზრებითაა კიდევ ერთხელაა ხაზგასმული.³⁵

ბასილი სერაპიონის ღვაწლს ბიბლიური წინასწარმეტყველის მოსეს ღვაწლს ადარებს – იგი სერაპიონს ახალ მოსეს უწოდებს, რომელსაც “ებრძანა ახლისა ისრაელისა წინამძღვრობად”. მოსე არა მხოლოდ “ნისლსა შევიდა და მცნების ფიცარნი ქვისანი მოიხვნა”, რომელზეც სჯულის კანონი და უფლის მცნებები ეწერა, არამედ თვით იგი “აღმწერელი მათი გონებითა მოაქნდა, რომელი მასვე მოსეს ნაპრალსა კლდისასა დაფარულსა ეტყოდა – “მე ვარ რომელი იგი ვარ” და მთასა ზედა თაბორსა მოსეს და ელიას თანა ზრახვიდა თავთა მათ თანა მოწაფეთასა ესე აქა ხორცითა გამოსახული მხართა ზედა ეტვირთა და თაყუანის საცემელად მორწმუნეთა აღემართა”.³⁶ როგორც ამ ფრაგმენტიდან ცხადდება, სერაპიონის მიერ ფერისცვალების ხატის «ტვირთვა» – მისი თაყვანისცემის დადგინების ღვაწლი მოსეს ღვაწლთანაა გაიგევებული. უფრო მეტიც, ავტორი სერაპიონის ღვაწლს უფრო წინ სწევს, რადგანაც მას, მოსესგან განსხვავებით, რომელმაც უფლისგან სჯულის კანონი და მცნებები მიიღო, უკვე განკაცებული უფლის ხატის «ტვირთვის» პატივი აქვს ღვთით ბოძებული.

ჰაგიოგრაფიულ ნარატივში ზარზმის ფერისცვალების ხატი უფლის განკაცების ვიზუალურ მანიფესტაციადაა წარმოდგენილი, რაც თავის მხრივ, ამ გამოსახულებას ქალკედონური დოგმატის ხატად გვისახავს. ფერისცვალების ხატი, თხზულების თანახმად, ხატის თაყვანისცემის დასტურის როლი ენიჭება. მთელი ნარატივი, რომელიც ხატის განდიდებისა და შესხმის მაგალითია, გადაჯაჭვულია ხატთაყვანისმცელთა სწავლებასთან. საგულისხმოა, რომ ტექსტში საკუთრივ ხატის სასწაულმოქმედებებს დიდი ადგილი არ აქვს დათმობილი, რადგან ხატის დოგმატური საზრისი იმხანად უფრო მნიშვნელოვანი უნდა

34 იქვე, გვ. 660.

35 იქვე, გვ. 660; ამასთან დაკავშირებით იხ. ქ. ჯერვალიძე, ძველი და ახალი აღთქმის ღმერთის იგივეობის საკითხი ბასილი ზარზმელის ცხოვრებაში, ბიზანტინოლოგია საქართველოში, რედ. ნ. მახარაძე, თ. დოლიძე, თბ., 2007, 549-573, განს. გვ. 567.

36 იქვე, გვ. 662.

ყოფილიყო. ტექსტში მკაფიოდ ჩანს VII საეკლესიო კრებაზე მიღებული მასწავლებლობითი განსაზღვრება, რომლის თანახმადაც, ხატს პატიოსანი და ცხოველმყოფელი ჯვრის დარი პატივი უნდა მიეგოს³⁷: «და ესეცა ბრძანებადვე არს, რათა რომელი გეტყოდა ჯვარისა ოდენ მარტოდ ტვირთვასა, იგივე გეტყვის, რათა ცხოველი ხატი განკაცებისა მისიაჲ იტვირთო და ეგრეთ განხვიდე». ³⁸

განხილული ჰაგიოგრაფიული თხზულება ერთი კონკრეტული ხატის მაგალითზე იმდროინდელ საქართველოში ხატის თაყვანისცემის რაობის აქტუალიზაციას ათვალსაჩინოებს. ტექსტში გამოყენებულ მეტაფორებში, რომლებიც ფერისცვალების ხატის დვთაებრივი წარმოშობის აღიარებასა და მისი კულტის განმტკიცებას ასახავს, ადვილად ამოიცნობა ხატთაყვანისმცემლობასთან დაკავშირებული დებატების გამოძახილი. ბასილი ზარზმელის ეს თხზულება აღმოსავლეთ საქრისტიანოში დამკვიდრებული ხატის თაყვანისცემის დოგმატური საზრისითაა გამსჭვალული და, ამდენად, იგი ფართო აღმსარებლობით უღერადობას იძენს. ამრიგად, ზარზმის ხატის სასწაულმოქმედად «გამოცხადების» მიზეზთა შორის ამ ხატის თაყვანისცემის «დვთაებრივი წარმოშობა», ასევე მასზე გამოსახული ფერისცვალების კომპოზიციაში გაცხადებული ქალკედონური დოგმატი უნდა ვიგულისხმოთ, რაც, თავის მხრივ, ხატთაყვანისმცემლობის თეოლოგიური საფუძველიცაა.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვი, რომ ზარზმის მონასტრის ამ ხატს ქვეყნის სულიერი ცხოვრების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ნატვირთი ჰქონდა რელიგიური იდენტობისა და სულიერი განვითარების გეზის მარკერის როლი, რაც სხვადასხვა დროს მის შემკობა-თაყვანისცემაშიც აისახა.³⁹ ამ კომპლექსური ხატის თაყვანისცემის ისტორია, რომელიც გამუდმანებულია როგორც საკუთრივ ხატის ქარგაში, ასევე ჰაგიოგრაფიულ ნარატივში, გვინგვებს, რომ ქართული ეკლესია ადეკვატურად ეხმიანებოდა თანადროულ თეოლოგიურ დებატებსა და, აქედან გამომდინარე, ვიზუალურ-იკონოგრაფიულ ინოვაციებს. ზარზმის ამ ხატის მნიშვნელობა სცილდება ქართული ხელოვნების ფარგლებს და ზოგადად ქრისტიანული კულტურის ფასდებულ ნიმუშად ისახება.

37 დოგმატურ-ისტორიული საკითხები, თბ. 1994, გვ. 41ბ.

38 ბასილი ზარზმელი, სერაპიონ ზარზმელის ცხორება, გვ. 643.

39 X ს-ში ხატის ძღვენის სახით სამწერობლების ბოძება, XI ს-ში ჭედური აშის დამატება. გვიან პერიოდში სამცხე-საათაბაგოდან, ზარზმიდან თურქების შემოსევების გამო შემოქმედის მონასტერში გადმობრძანებული სიწმინდეები, XVI საუკუნეში, კერძოდ კი 1572 წელს, ვახტანგ გურიელისა და მისი მეუღლის ინიციატივით, სპეციალურად ამისთვის აგებულ გუმბათიან ეკლესიაში დაუსვენებიათ, რომელსაც შემდეგ ზარზმის ხატის სახელი ეწოდა. Г. Н. Чубинашвили, დას. ნაშრ. გვ. 127-133, სურ. 114, 115; ვ. ბერიძე, XVI-XVII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ. 1994, გვ. 172-173.

Nina Chichinadze

From the History of Veneration of Zarzma Transfiguration Icon

The article focuses on spiritual and symbolic significance of the Zarzma Transfiguration icon. This devotional image played a special role in the formation of religious identity on the early stage of spiritual development of medieval Georgia. The Metamorphosis of Christ on Mount Tabor, combining the revelation of Christ's divine nature and allusion to his Second Coming, gives way to various visual interpretations. Iconographic analyses of the icon together with textual evidences provided by the Life of Serapion of Zarzma, written by Basil of Zarzma, permit to conclude that the developed cult of Zarzma icon retraced throughout the centuries was determined by the theological and dogmatic meaning of this Feast, viewed as a manifestation of the Incarnation. Moreover, the miracle-working reputation of the icon must be explain by perception of the Transfiguration as a manifestation of Chalcedonian teaching about Christ's two natures, which on its turn was a basic argument of iconophils in the defense of icon veneration during the Iconoclastic controversy.



სურ. 1. ზარზმის ფერისცვალების ხატის
ჭედური შესამოსელი, 886 წ.



სურ. 2. ფერისცვალება, კონქის მოზაიკა, სან აპოლინარე ინ კლასე, რავენა,
549 წ.



სურ. 3. ფერისცვალება, სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კათოლიკონის კონქის მოზაიკური კომპოზიცია, 548-565 წწ.



სურ. 4. სატრიუმფო თაღის მოზაიკა, SS. Nereo e Achilleo, რომი, 800 წ.

ერმა მაცხოვრის გამოსახულებათა არსებობას ადასტურებს¹.

საკონქო სიმბოლური სცენაც და მირქმის კომპოზიციაც სამი, ერთ-მანეთზე გადაგრეხილი საღტეებისაგან შედგენილი ორნამენტული არშიით იყო მოფარგლული და შესაბამისად, საკუროსხევის ერთიან ხატად წარმოგვიდგებოდა.

ძლიერი დაზიანების გამო, 1998 წელს თეთრი უდაბნოს მოხატულობა კედლიდან ჩამოსხნეს, ამჟამად ის ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის ფონდებშია დაცული². სწორედ ამ დროიდან ხდება ის მეცნიერთა განხილვის საგანიც³.

თეთრი უდაბნოს პირველი მკვლევარი ზაზა სხირტლაძე ამ მოხატულობის ორივე ნაწილს თანადროულად თვლის, საკონქო სცენას ჯვრის ზეციურ, მარადიულ დიდებას უკავშირებს და მის ტრიუმფალურ ასპექტზე ამახვილებს ყურადღებას. მოხატულობის პროგრამის პირველწყაროს მეცნიერი ამოუცნობად მიიხსენებს, ხოლო თავად მხატვრობის შესრულების ხანად, ხელმძღვანელობს რა ზოგადად საკონქო სცენის იკონოგრაფიული ტიპის ადრეულობითა და მხატვრობის ფერადოვან ფენაზე მიკვლეული ნაკაწრი წარწერების თარიღით (ზ. სხირტლაძის მიხედვით – IX ს.), მრავალმთის სამონასტრო ცხოვრების პირველი საუკუნეებით - VII-VIII სს. – „არაუგვიანეს VIII საუკუნისა“ – დ განსაზღვრავს⁴.

ძველის პირველი პუბლიკაციებისას წარმოდგენილი ზოგადი დებულებები, კვლევის დღევანდელ ეტაპზე ვფიქრობ, მეტ დაზუსტებას მოითხოვს. უპირველესად მოხატულობის შინაარსზე მინდა შევაჩერო ყურადღება.

თეთრი უდაბნოს მოხატულობის საკონქო სცენის მსგავსი გამოსახულებები

ქვაბოვანი მონასტრების ინტერდისციპლინარული შესწავლა” (Swiss National Science Foundation) – ფარგლებში ჩატარებული სამუშაოების საფუძველზე. მადლობას ვუხდით ეროვნული მუზეუმის გენერალურ დირექტორს დავით ლორთქიფანიძეს და შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის კურატორს გია მარსაგიშვილს თეთრი უდაბნოს მოხატულობაზე მუშაობისას გაწეული დახმარებისათვის, მზია ჯანჯალიას და დიმიტრი თუმანიშვილს კრიტიკული შენიშვნებისთვის, მარინე ყენიას კატრინ ჟოლივიე-ლევის ნაშრომის გაცნობისათვის, თამარ ხუნდაძეს აკვანებისა და აკაურთას, მერაბ ბუნუკურს და ლადო მირიანაშვილს თეთრი უდაბნოს ძველი და აწინდელი ფოტოების მოწოდებისთვის.

1 მოხატულობის განმარტებითი და ნაკაწრი წარწერები წაკითხული და დათარიღებულია თ. ჯოჯუას მიერ. წმ. სვიმეონისადმი მიმართული ნუსხური სავედრებელი წარწერა წაკითხვისა და კომენტარების გარეშე, გრაფიკულ გამოსახულებად გამოქვეყნებული აქვთ დ. კლდიაშვილსა და ზ. სხირტლაძეს. იხ. გარეჯის ეპიგრაფიკული ძეგლები, ტ. I, ნაკვეთი პირველი, თბ., 1999, გვ. 14.

2 გარეჯის კვლევის ცენტრის პროექტის მიხედვით (INTAS, 1997წ.) სამუშაოები განახორციელა რესტავრატორთა ჯგუფმა მ. ბუნუკურის ხელმძღვანელობით (1998წ.).

3 გარეჯის მრავალმთის მონასტრები. დასავლეთი მასივის გამოქვაბული მონასტრების არქიტექტურის, კედლის მხატვრობის და ეპიგრაფიკის სრული ფოტო და გრაფიკული ფიქსაცია. ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, საანგარიშო კრებული, 1997, გვ. 40-49. Z. Skhirtladze, Newly discovered early paintings in the Gareja desert, *Eastern Approaches to Byzantium*, Hampshire, 2001, გვ. 150-155; მ. ბუნუკური, გარეჯის ფრესკების რესტავრაცია: შედეგები და პერსპექტივები, სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში, გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2001, გვ. 254-263; ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008, გვ. 114-119.

4 ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008; Z. Skhirtladze, Newly discovered early paintings in the Gareja desert, *Eastern Approaches to Byzantium*, Hampshire, 2001, გვ. 150-155.

ბების ინტერპრეტაციებისას მკვლევარები, მათ მრავალგვარ შინაარსობრივ ასპექტს გამოყოფენ, უმთავრესად კი მაინც ესქატოლოგიურ და ტრიუმფალურ იდეას ასახელებენ⁵.

თეთრი უდაბნოს მოხატულობის შინაარსიც ძალზე არაერთმნიშვნელოვანია. მისი ყოველი იკონოგრაფიული ელემენტი თემის მრავალგვარ ელფერსა თუ ნაუანსს წარმოაჩენს. დომინანტურ ტრიუმფალურ იდეასთან ერთად, ესქატოლოგიურ ელფერს მას ჯვრიდან გადმომდინარი ძოწისფერი სხივები ანიჭებს, გოლგოთის ჯვარი უფლის ვნებისა და მსხვერპლის, მსხვერპლის გზით კი ხსნის იდეის გამომხატველია. მაგრამ უმთავრესი მაინც ის წარწერაა, რომელიც ჯვრის ზედა მკლავს აგვირგვინებს – „იესუ ნაზარეველი მეფეჲ ჰურიათაჲ“. ეს წარწერა უფლის განკაცების, მისი ორი ბუნების დასტურია.

წარწერას, როგორც ქრისტეს კაცებრივი ბუნების წარმოჩენის ნიშანს მარინე ყენიამაც მიაქცია ყურადღება. ის სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს: „თეთრი უდაბნოს მხატვრობაში, თითქოს აშკარად იხილვება განკაცებული, ჯვარზე ვნებული, უფლის მაცხოვრებელი მსხვერპლის სიღიადის გამოსახულება და ნიშანდობლივია, რომ საამისოდ ოსტატი მიმართავს უაღრესად ლაკონიურ, „სიმბოლურად დაწნეხილ“ ფორმულებს – გოლგოთის ჯვარს კონქში და განკაცების „ნიშან-დასმულ“ მირქმის „ხატს“ – აფსიდის კედელზე“⁶.

მაგრამ მირქმა, ხომ უპირველესად უფლის გამოცხადებისა და მსხვერპლის იდეის გამომხატველია და მხოლოდ შემდეგ ნიშანი განკაცებისა? მაშ რატომ შეირჩა წარმოსადგენად სწორედ მირქმის სცენა და არა ვთქვათ, შობა, რომელიც უფლის განკაცების პირდაპირი და უტყუარი დასტური იქნებოდა?

უნდა აღინიშნოს, რომ უფლის მირქმასა და ჯვარცმას შორის არსებული კავშირის წარმოჩენას ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს ბიზანტიურ ლიტურატიურაში. ეს ტრადიცია ემყარება ინტერპრეტაციას წმ. ლუკა მახარებლის ერთი ფრაზისა, რომელიც მირქმის აღმწერ, საყოველთაოდ ცნობილ ეპიზოდებს მოსდევს და ღმრთისმშობლისადმი არის მიმართული: „და თვთ შენსაცა სულსა განვიდეს მახვილი, რაფთა განცხადენ მრავალთაგან გულთა ზრახვანი“ (ლუკა, 2, 35). ჰიმნებსა და ქადაგებებში ეს ფრაზა განიხილება, როგორც წინასწარუწყება უფლის ჯვარცმისა და ღმრთისმშობლის დარდისა, რომელიც ჯვარცმული მაცხოვრის ხილვით არის გამოწვეული. VIII საუკუნის პოეტის კოსმას კანონში, რომელიც მირქმის დღესასწაულზე იგალობება, ეპისკოპოს ლეონტი ნეაპოლელის (Leontius of Neapolis) ქადაგებაში, ღმრთისმშობლის გოდებაში – Epitaphios Threnos, რომელიც XIV საუკუნიდან შაბათის დღის ლიტურგიაში იკავებს ადგილს, სიმეონ მეტაფრასტის (Xს.) ღმრთისმშობლის გოდებაში და ა.შ. წმ. ლუკა მახარებლის ტექსტში წარმოდგენილი წმ. სვიმეონის ეს ფრაზა

5 E. Peterson, La croce e la preghiera verso l' oriente, *Ephemerides Liturgiae*, LIX, 1945; A. Grabar, *Martirium*, v. II; N. Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce*, T.II, Paris, 1994; C. Jolivet-Lévy, *Les Églises byzantines de Cappadoce. Le Programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991; T. Вирсаладзе, Грузинские купольные схемы зрелого средневековья, *Избранные труды*, Тб., 2007.

6 მ. ყენია, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურების გამო, საქართველოს სიძველენი, 11, 2007, გვ.47; E. Gedevanishvili, M. Kenia, On the Interrelation of the Word and Image in the Medieval Georgian Mural Painting, *Vaktang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture, Proceedings*, Tბ., 2009, გვ. 109.

7 . D.S. Shorr, The Iconographie development of the Presentation in the Temple, *The Art Bulletin*, #1, 1946, გვ.17-32; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, B.1, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994, გვ. 473-477.

სწორედ უფლის ჯვარცმისა და ღმრთისმშობლის უბედურების წინასწარმეტყველებად არის მიჩნეული. ტაძრად მიყვანებისადმი მიძღვნილ ტექსტებში კი, დედის ხელებიდან წმ. სვიმეონისაკენ მიმართული უფლის ღტოლვა (Periskirtion), სამსხვერპლო გზისადმი მისწრაფების, ვნებათაღმი მისი დამოკიდებულების გამოხატულებად არის მიჩნეული. წმ. სვიმეონი, ხედავს რა მაცხოვრის მომავალ ვნებას, მას ხელში აყვანილს, როგორც მსხვერპლს წარმოგიდგენს⁸.

ვფიქრობ, ნათელია, რომ თეთრი უდაბნოს მოხატულობის შინაარსის, ჯვარცმისა და მირქმის სცენათა კავშირის განმარტება მირქმისადმი მიძღვნილ და სახარების ამ ეპიზოდის ინტერპრეტაციების შემცველ ძველ ტექსტებში უნდა ვეძიოთ.

მირქმის გამოსახულების მეკლევარი ჰ. მაგუაერი სცენის იმ იკონოგრაფიული ტიპის გაჩენას, რომელიც წმ. სვიმეონს ყრმა მაცხოვრით ხელში წარმოგიდგენს (სწორედ ეს რედაქცია იყო წარმოდგენილი თეთრ უდაბნოში) და ამდენად უფლის ჯვარცმასთან არის დაკავშირებული, ხატმებრძოლეობის შემდგომ ხანას უკავშირებს და მიიჩნევს, რომ მის წარმოშობას IX საუკუნის ავტორის, გოირგი ნიკომიდიელის ქადაგება უდევს საფუძვლად. მეკლევარის აზრით, სწორედ ჰომილიის ტექსტმა განსაზღვრა ყრმა იესოს გადანაცვლება ღმრთისმშობლისაგან წმ. სვიმეონის ხელში და ის ემოციურობა, რომელიც ამ სცენისათვის გახდა დამახასიათებელი ძირითადად XII-XIII საუკუნეების გამოსახულებებში⁹.

მაგრამ გოირგი ნიკომიდიელის საკითხავი მხოლოდ XII საუკუნიდან ხედება ბერძნულ ჰომილეტიკურ კრებულებში, ქართული მრავალთავები კი მას საერთოდ არ შეიცავს¹⁰. გამომდინარე აქიდან საფიქრალია, რომ თეთრი უდაბნოს მოხატულობას სხვა, ქართულ ჰომოგრაფიულ თუ ჰომილეტიკურ კრებულებში შესული და ქართულ მონასტრებში არსებული ტექსტი უნდა სდე-

8 X. Бельтинг, *Образ и культ*, М., 2002, გვ. 331.

წმ. სვიმეონის ყრმა იესოიან გამოსახულებებს მეკლევარები ღმრთისმშობლის ელეუსას ტიპის ხატებს უკავშირებენ. ორივე მათგანი შინაარსობრივად მაცხოვრის მომავალი ვნების გამოხატულებად არის მიჩნეული (ელეუსას ტიპის ჩვილელი ღმრთისმშობლის გამოსახულებების შინაარსზე იხ. N. Thierry, *La Vierge de tendresse à l'époque macedonienne*, *Зограф*, 10, 1979; A. Grabar, *Les images de la Vierge de tendresse, Type iconographie et theme*, *Зограф*, 1975; Н. Кондаков, *Иконография Богоматери*, 1911). წმინდანთა გამოსახულებების ამ იკონოგრაფიულ ტიპთა შორის არსობრივი კავშირის საუკეთესო გამოხატულებად ჰ. ბელტინგი სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კიკოს ჩვილელი ღმრთისმშობლის ხატს (XI ს.) მიიჩნევს. ხატის არშიებზე გამოსახული ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა შორის წმ. სვიმეონიცაა წარმოდგენილი, თანაც ისე, რომ ღმრთისმშობლის მხერა სწორედ მისკენაა მიმართული. იხ. X. Бельтинг, *Образ и культ*, М., 2002, გვ. 331.

9 H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP*, #34, 1981, გვ. 261-269. ჰ. მაგუაერის აზრით, პირველი სცენა, რომელიც მირქმის ამგვარ იკონოგრაფიულ რედაქციას წარმოგიდგენს აღწერებით ცნობილი, კონსტანტინოპოლის წყაროს ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობაა (The Virgin of the Source), რომელიც ბასილი I-მა 869 წლის შემდეგ ააღადგინა. მრავალრიცხოვანი ნიმუშები კი უკვე XII საუკუნიდან არის ცნობილი. მაგ., ფსკოვის მიროჟის მონასტრის მოხატულობა, Kasnitze მაკედონიის კასტორიაში, წმ. სტეფანეს ეკლესია ასევე კასტორიაში, ლაგუდერას Panagia tou Arakou კვიპროსზე და ა.შ., პოპულარულია ეს თემა XIII, XIV საუკუნეებშიც და გვიან ბიზანტიურ ხანაშიც.

10 ქართულ მრავალთავებში შესულია ამ ავტორის მხოლოდ ღმრთისმშობლის ტაძრად მიყვანებისა და ჯვარცმის საკითხავები. იხ. ე. გაბიაშვილი, ქართული ნათარგმნი ჰომილეტიკა, თბ., 2009.

ბოდა იდეურ საფუძველად.

უადრესი ამგვართა შორის, V საუკუნის ავტორისა და მოღვაწის, ევსუქი ხუცის იერუსალიმელის ჰომილიაა „მეორმოცის მის დღისა შობითგან ქალწულისა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესსა, ოდეს მიიყვანეს ტაძრად, ვითარ აკურთხევდა წმ. სუმეონ“¹¹, რომელიც დაწვრილებით განმარტავს წმ. ლუკა მახარებლის ტექსტსა და მირქმის ეპიზოდის მნიშვნელობას.

ევსუქი იერუსალიმელი ჯერ პირდაპირ მიგვითითებს უფლის განკაცებაზე – „რომელმან ჩუენთვის ჳორცნი შეისხნა და ვიხილეთ ჩუენ.....“ და შემდეგ, რაც უმთავრესია, უფლის მომავალი ჯვარსა ზედა ვნებისა და აღსრულების წინასწარმაუწყებლად გვევლინება. მაცხოვრის მირქმისას წმ. სუმეონისათვის მოვლენილი ხილვა უფლის მომავალი ვნების გაცხადებაა. „..... და ღმრთებერ აღიდებდა ყრმად მიქუმული და მარიამს ჰრქუა, ვითარმედ : შენსაცა სულსა განვიდეს მახვლი. ოდეს იხილო იგი ჯუარსა ზედა განკუართული, რომელსა იგი ჰმოსიეს დიდებაი მამისაჲ; ოდეს იგი იხილო, რომელ იგი შენ ჰმევე, რაჟამს აგინებდენ მას ჰურიანი და ყოველნი დაბადებულნი მათსა მას კადრებასა მის ზედა განკრთენ და შეიშალნენ; ოდეს იხილო კრებული იგი, რომელნი ჳმობდენ: „აღილე ეგე და ჯუარს აცუ“, ოდეს იხვროდეს ქუეყანაჲ და კლდენი განსოქდენ და ქვანი აღცვეოდინან, და ენებოს, რადთამცა დაჰკრბეს ღმრთის ჰმბრძოლთა მათ; ოდეს იხილო ცაჲ, რამეთუ მოაკლდებოდის ნათელსა და მოუწოდდეს ბნელსა, რადთამცა დაჰჳარა კადნიერებაჲ იგი ჯუარს-ცუმისა მისთვის, მაშინ განჰკრთე და შეჰსძრწუნდე და ვითარცა მახვლმან განვლოს სული შენი; ოდეს იხილო ტაძარსა მას შინა თუნირ კელისა განჰებაჲ იგი კრეთსაბმელისაჲ მის, და მაშინ გამოჩნდენ მრავალთაგან გულთა ზრახვანი“¹².

ვფიქრობ, წარმოდგენილი ტექსტი ნათლად განმარტავს თეთრი უდაბნოს მოხატულობის არსს, იმ კავშირს, რომელიც გოლგოთის ჯვრის საკონქო სცენასა და მირქმის კომპოზიციას შორის არის დამყარებული. აქ წარმოდგენილი მირქმის სცენის იკონოგრაფიული რედაქცია (ყრმა მაცხოვარი წმ. სვიმეონის ხელში) ამ ვერსიის ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, თავად თეთრი უდაბნოს მოხატულობა კი უადრესად იმ მოხატულობათა შორის, რომლებშიაც მირქმისა და ჯვარცმის სცენების კავშირი საგანგებოდაა წარმოჩენილი¹³.

მირქმის სცენის იკონოგრაფიული რედაქცია, ზემოთმოყვანილი ჰიპოთეზისა თუ ჰომილიის შინაარსიც ნათლად მოწმობს, რომ თეთრი უდაბნოს საკონქო სცენა, არა მარტო „ძღვეის მომტანი ჯვრის საუკუნო კოსმიური ტრიუმფის ხაზგასმაა“, არამედ მირქმის კომპოზიციასთან ერთად, როგორც ერთიანი სააფხილო პროგრამა, უფრო მეტად განკაცებული, ჯვარსა ზედა ვნებული უფლის

11 კ.კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, V, თბ., 1957, გვ. 44-45; კ.კეკელიძე, უცხო ავტორები ძველ ქართულ მწერლობაში, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, 1960, გვ. 553-555; ი. აბულაძე, შრომები, ტ. III, თბ., 1982; ე. გაბიაშვილი, ქართული ნათარგმნი ჰომილეტიკა, თბ., 2000, გვ.245.

12 სინური მრავალთავი, ა. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1959, გვ.92-93.

13 მაგ.,კასტორიის Hagia Anargiroi (XIII ს.), მონაგრის Panagia Amasgou და არაერთ სხვა მოხატულობაში ჯვარცმისა და მირქმის სცენები არამარტო საგანგებოდ ერთმანეთის პირისპირ არის განთავსებული, არამედ კავშირის მეტი თვალსაჩინოებისათვის, ამ სცენებში ღმრთისმშობლის პოზებიც კი იდენტურია.



მსხვერპლისა და მსხვერპლით მიღწეული ხსნის იდეის გამოხატულება¹⁴ ზიზილიონთქა

ვფიქრობ, ევსუქი იერუსალიმელის ჰომილია, როგორც ჩანს, სხვა, მსგავსი შინაარსის ნაწარმოებებთან ერთად გახდა სწორედ, თეთრი უდაბნოს მოხატულობის პროგრამის იდეური საფუძველი. ამ შინაარსის ნაწარმოებთა შორის (ჰიმნები, ქადაგებები, ჰომილიები) ევსუქის ჰომილია უადრესია. ამიტომაც, თეთრი უდაბნოს მოხატულობის შექმნის ქვედა ქრონოლოგიური საზღვრის დადგენა სწორედ მისი თარგმნისა და მრავალთავეებში ჩართვის თარიღის მიხედვით მიმანჩნია ყველაზე მართებულად.

ევსუქი იერუსალიმელის ჰომილიას, ტექსტის ცალკეულ ტერმინებზე დაყრდნობით, ედიშერ ჭელიძე V-VI საუკუნეებით, არაუგვიანეს VI საუკუნისად ათარიღებს¹⁵. ცხადია, სავსებით შესაძლებელია გარეჯის მონასტრებში ის თარგმნისთანავე მოხვედრილიყო და იმთავითვე გამხდარიყო მოხატულობის პროგრამის შედგენის საფუძველი, მაგრამ ვინაიდან მონასტრების დაფუძნების პირველ საუკუნეებში (VI-VIII სს.) სამონასტრო სადგომების მოხატულობებით შემკობის ტრადიციას თვალი არ გაედევნება, უფრო სარწმუნოდ მეჩვენება, საკითხავი მოხატულობისათვის პირველწყაროდ გამოყენებინად უკვე მას შემდეგ, რაც მრავალთავეი ერთიან, სპეციალურ კრებულად ჩამოყალიბდა.

მრავალთავეი იერუსალიმური განჩინების ჰომილეტიკური დანამატია და ლიტურგიკული ფუნქციის მქონე დამხმარე კრებულს წარმოადგენს. მისი ქართული ვარიანტი უცხოენოვანი ძეგლების ერთდროული თარგმანი არ არის, იგი სხვასასხვა ეპოქის თარგმანების კრებულად არის შეკრული. ევსუქი იერუსალიმელის ჰომილია უფლის მიგებებისათვის, ანუ მირქმისათვის არა ერთ – ათონურ (A-1109, IX ს.), უდაბნოს (U-16, IX ს.), პარხლისა (IX ს.) და სინურ (Sin-52, 864w.) მრავალთავეებშია შესული¹⁶. მათ შორის უადრესი და ზუსტად დათარიღებული სინური მრავალთავეია (864წ.). თუმცა ამ არსებულ კრებულთა თარიღები ქართულ ჰომილეტიკურ კრებულთა ჩამოყალიბების დროს არ განსაზღვრავს.

მრავალთავეების როგორც ქართველი, ისე უცხოელი მკვლევარების აზრით ლიტურგიკული ძეგლების თარგმნა საქართველოს ეკლესიის პრაქტიკულ საჭიროებასთან იყო დაკავშირებული და ამდენად, ქრისტიანობის გავრცელების ადრეულ ეტაპზე უნდა დაწყებულიყო. მრავალთავეის ქართული თარგმანის შესრულებისა და გავრცელების ხანად ისინი ვახტანგ გორგასლის ეპოქას ასახელებენ, კრებულის საბოლოო ჩამოყალიბების დროდ კი VII საუკუნის ბო-

14 თეთრი უდაბნოს სააფსიდო გამოსახულებების შინაარსს ლ. მირიანაშვილიც განიხილავს (მოხსენება წაკითხულია გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნულ ცენტრში 2012 წელს) და მას მთლიანად ესქატოლოგიური იდეის გამოხატულებად მიიჩნევს. ის რომ თეთრი უდაბნოს მოხატულობის შინაარსი ესქატოლოგიურ იდეასაც მოიცავს ეჭვს არ იწვევს (ამას ტექსტშიც აღვნიშნავ), თუმცა ვფიქრობ, ეს იდეა არ უნდა ყოფილიყო მოხატულობაში წარმმართველი. გასხივოსნებული გოლგოთის ჯვრის წარმოდგენა სამოთხის წიადში ნათლად წარმოაჩენს სცენის სწორედ ტრიუმფალურ ხასიათს, მასთან ერთად კი უფლის განკაცებასა და მსხვერპლზე მიგვითითებს.

15 ედიშერ ჭელიძე ძველი ქართული საღვთისმეტყველო ტერმინოლოგია (სევერიანე გაბალონელის „ექსუთა დღეთა“-ს უძველესი ქართული თარგმანის საფუძველზე), I, თბ., 1996.

16 იხ. ე. გაბიაშვილი, ქართული ნათარგმნი ჰომილეტიკა, თბ., 2000; სინური მრავალთავეი, ა. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1959; ათონის მრავალთავეი, გამოსაცემად მოამზადეს: მ. მაისურაძემ, მ. მაშულაშვილმა, ა. ღამბაშიძემ, მ. ჩხენკელმა, თბ., 1999; უდაბნოს მრავალთავეი, ა. შანიძის და ზ. ჭუმბურიძის რედაქციით გამოსაცემად მოამზადეს: ლ. ბარამიძემ, კ. დანელიამ, რ. ენუქაშვილმა, ი. იმნაიშვილმა, ლ. კიკნაძემ, მ. შანიძემ, ზ. ჭუმბურიძემ, თბ., 1994.

ლოს მიიჩნევენ¹⁷.

როგორც შენიშნავს ა. შანიძე „მრავალთავი მეტად საჭირო წიგნი იყო და იგი ყოველ მონასტერს და საეპისკოპოსო საყდარს უნდა ჰქონოდა,“¹⁸ იქნებოდა ის უთუოდ, გარეჯშიც. როგორც ჩანს, სწორედ მისმა არსებობამ განსაზღვრა, თეთრი უდაბნოს მოხატულობის ის პროგრამაც, რომელიც ერთეულ გამოძახილად შემდგომი საუკუნეების გარეჯულ მოხატულობაშიც ჩნდება¹⁹.

ამდენად, თუკი მოხატულობის პროგრამის წარმოდგენილ ინტერპრეტაციას სანდოდ მივიჩნევთ, გამოვა, რომ მოხატულობის შექმნის ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი VII საუკუნის ბოლო – VIII საუკუნის დასაწყისი ყოფილა.

იმთავითვე მიხდა შევნიშნო, რომ მოხატულობის შესრულების საბოლოო თარიღის დადგენა დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული, რადგან ყველა ის კომპონენტი, რომელსაც ზოგადად მხატვრულ ნაწარმოებთა დათარიღებისას ვიშველიებთ (სტილური ნიშნები, იკონოგრაფიული რედაქციები, თუ პროგრამის შინაარსი) თეთრი უდაბნოს შემთხვევაში ძალზე არაერთგვაროვან და უპირატესად, წინააღმდეგობრივ სურათს გვიჩვენებს.

მოხატულობის ფრაგმენტულობა, ამ ფრაგმენტთა მდგომარეობა, მათი არა თავდაპირველ ადგილზე, არამედ სამუხეუმო სივრცეში განთავსება ძალზე ართულებს მხატვრობის სტილურ კვლევას. მირქმის სცენის ღმრთისმშობლის ფიგურის გარდა შემორჩენილია მხოლოდ მხატვრობის იმდენად ფრაგმენტული ნაწილი, რომ მისი რომელიმე გამოსახულებასთან იდენტიფიცირებაც კი საკმაოდ ჭირს (სავარაუდოდ, ეს ქსოვილის ფრაგმენტი უნდა იყოს). ღმრთისმშობლის ფიგურა მთლიანად ავსებს რეგისტრის სიმაღლეს. სხეულის დაუნაწევრებელი, მოუხეშავი აბრისით შემოწერილი, გამთლიანებული კორპუსი თითქმის ფასშია წარმოდგენილი, ცენტრისაკენ მიმართული მსუბუქი მოძრაობის

17 M. Van Esbroech, *Les plus anciens homéliaires Géorgiens*, Louvain, 1975; მ. ვან ესბროკი, ქსე ტ. 7, თბ., 1984, გვ.162; ათონის მრავალთავი, გამოსაცემად მოამზადეს: მ. მაისურაძემ, მ. მამულაშვილმა, ა. ღამბაშიძემ, მ. ჩხენკელმა, თბ., 1999; უდაბნოს მრავალთავი, ა. შანიძის და ზ. ჭუმბურიძის რედაქციით გამოსაცემად მოამზადეს: ლ. ბარამიძემ, კ. დანელიამ, რ. ენუქაშვილმა, ი. იმნაიშვილმა, ლ. კიკნაძემ, მ. შანიძემ, ზ. ჭუმბურიძემ, თბ., 1994. ქართულმა მრავალთავებმა შემოგვინახა VII ს-ის ლიტურგიკული კალენდრის თავისებურებანი – მათში შემორჩენილია რვაკვირიანი მარხვის ციკლი, რომელსაც ადგილი ჰქონდა იერუსალიმურ ღვთისმსახურებაში VII ს-ში ჰერაკლე კეისრისა და მოდესტოს პატრიარქის დროს. IX-Xსს-ში, როდესაც ხელთარსებული მრავალთავები დამზადდა რვაკვირიანი მარხვის ციკლი უკვე შვიდკვირიანით იყო შეცვლილი. იხ. უდაბნოს მრავალთავი, გვ.171.

18 სინური მრავალთავი, ა. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1959, გვ.289.

19 იკონოგრაფიულ თემათა ამგვარივე, იშვიათი ერთობლიობა, თითქოსდა თეთრი უდაბნოს მოხატულობის ერთგვარ გამომდინარეობად, უფრო მოგვიანო ხანს, გარეჯის კიდევ ერთი ეკლესიის მოხატვისას გამოიყენეს. ეს ნათლისმცემლის მონასტრის იოანე მამასახლისის ეკლესიის მოხატულობაა, რომელშიაც იდენტური გამოსახულებები, თუმცა კი განსხვავებული რედაქციით, არა სააფსიდო პროგრამად გააერთიანეს, არამედ მოხატულობის დროიდან გამომდინარე (X-XI სს-თა მიჯნა), უკვე ეკლესიის იმ ნაწილებში გაშალეს, რომლებიც საიმდროოდ მოსახატად იყო მიღებული – საკურთხეველში, სადაც ზ. სხირტლაძის ვარაუდით, ჯვარი იყო გამოსახული და ჩრდილოეთ კედელზე, სადაც მირქმის ხატისებრი სცენაა წარმოდგენილი. ამ გამოსახულებებს აქ სვიმეონ მესვეტის ცხოვრების იშვიათი, ასევე ხატისებრი სცენა აქვთ დართული იხ. ზ. სხირტლაძე, იოანე მამასახლისის საკტიტორო მოღვაწეობა გარეჯის მრავალთავის ნათლისმცემლის მონასტერში, სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში. საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2001, გვ.133-166.

ელფერს მხოლოდ ვედრებად გაწვდილი ოდნავ გაზრდილი ხელის მტევნები და 3/4 შებრუნებული, ფართოდ გახელილი, დიდრონი თვალებით დამშვენებული სახე თუ ქმნის. დამუშავების ფერადოვანი ფენა გამოსახულებას ერთიანად გამქრალი აქვს. კიდევ უფრო მეტი სქემატურობით ხასიათდება დრაპირების ზემოთნახსენები ფრაგმენტი. აქ ნაკეცების მოყავისფრო და ლაჟვარდის ორ-ორი ზოლი რიტმულად ენაცვლება ერთი მეორეს და ერთგვარ გეომეტრიულ ნახატს ქმნის. ამ მოუხეშავი სწორხაზოვნების შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს თითქოს ფორმებში ჩასხმულ, ლოკალურ ფერზე დადებული თეთრი გრაფიკული ნახატი, რომელიც ფერადოვან ლაქას შიდა მხრიდან შემოწერს და ზუსტად იმეორებს მის ფორმას. ზემოთმოყვანილი ნიშნებით თეთრი უდაბნოს მხატვრობა ასოციაციურად შესაძლებელია მრავალწყაროსა (IX ს.) და საბერეების VIII ეკლესიის (Xს.) მოხატულობებს დაუუკავშიროთ, თუმცა ნახატის სქემატურობა, ფიგურის ბლოკურობა, ფორმათა მსუბუქი უტრირება და ა.შ. ის ნიშნებია, რომელთა საფუძველზეც მხატვრობა VII საუკუნესაც შეიძლება მივაკუთვნოთ VIII-საც IX-საც და X-საც კი. შესაბამისად, შესრულების თავისებურებანი მოხატულობის მყარ დამათარილებლად არ გამოდგება.

თუკი პროგრამის სავარაუდო შინაარსი VII-VIII საუკუნეების მიჯნის შემდგომ ხანაზე მიგვითითებს, გამოსახულებათა, უპირატესად კი საკონქო სცენის იკონოგრაფიული რედაქცია ძალზე ადრეული ჩანს, უფრო ადრეულიც კი ვიდრე ქართული ჰომილეტიკური კრებულების ჩამოყალიბების ხანაა. უპირველესად სწორედ ამ გამოსახულებაზე შევაჩერებ ყურადღებას.

საკვირველია, მაგრამ, ჯვრის თაყვანისცემის ძალზე მყარი ტრადიციის არსებობის მიუხედავად, ჯვრისგამოსახულებიანი საკონქო სცენა ჩვენში პრაქტიკულად არ გვხვდება²⁰. ჯვრების გამოსახულების ყველა შემორჩენილი ნიმუში იდეურადაც და ფუნქციითაც თეთრი უდაბნოს მოხატულობისაგან სრულიად განსხვავებულია. ყველა მათგანს საკურთხევლისა და ტაძართა კედლების ქვედა არეები ეთმობა, კედელზე გრაფიკულად არის დატანილი და ტიპითა და ხასიათით თუ ვიმსჯელებთ, აპოტროფული, დამცველობითი ფუნქცია აქვს დაკისრებული²¹.

20 ზ. სხირტლაძე, თ. ვირსალაძეზე დაყრდნობით არ გამორიცხავს, რომ ატენის სიონის თავდაპირველ, ანიკონურ მოხატულობაში (VIII ს.), საკურთხევლის კონქს ფერწერული ჯვარი ამკობდა. იხ. ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა. თელოვანის ჯვარპატიოსანი, გვ. 117. თავად თ. ვირსალაძე ატენის სიონის ადრეულ მოხატულობაზე მსჯელობისას საგანგებოდ აღნიშნავს: „განსაკუთრებით გულმოდგინედ საკურთხევლის აფსიდის მხატვრობის ზედაპირი გაგისინჯეთ, დავასკვნით, რომ მხატვრობის ზედა ფენა არც ჯვრების გამოსახულებებს შეიცავდა, არც სხვა მსგავს გამოსახულებებსა თუ ორნამენტულ მოტივებს.” იხ. თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის თავდაპირველი მოხატულობანი, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 117. შესაბამისად, გამოდის, რომ არც ატენის საკურთხევლის კონქი ყოფილა ამ რიგში გამონაკლისი.

21 ოთხი წითელი ჯვარია გამოსახული ნოქალაქევის ორმოც მოწამეთა ტაძრის საკურთხევლის ქვედა ნაწილში (პირველი ფენა, Vს-ის ბოლო-VIს-ის დასაწყისი); წითელი და თეთრი განედლებული ჯვრები ამკობდა ატენის სიონის აფსიდების 8 შვერილის ქვედა ნაწილებსა და სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს შესასვლელებს (VII-VIII სს.). ჯვრები ამკობდა გარეჯის წამებულის ე.წ. ხატიონის ქვაბსაც (VIII ს.). იხ. ზ. სხირტლაძე, ნოქალაქევის ორმოც მოწამეთა ეკლესიის თავდაპირველი ფერწერული დეკორის შესახებ, კრებულში: ნოქალაქევი-არქეოპოლისი II, თბ., 1987, გვ. 126-135; ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008; თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984, გვ. 5; Т. Вирсаладзе, К вопросу о характере древнейших грузинских росписей, VII *всероссийная конференция византистов*

თავისი შინაარსით თეთრი უდაბნოს საკონქო გამოსახულება უფრო დიდ სიახლოვეს ადრეული ხანის ისეთ რელიეფურ კომპოზიციებთან აგვენს, როგორცაა ბოლნისის სიონის (Vს.), აკაურთასა (Vს.), და აკვანებას (VIს-ის ბოლო) რელიეფები. მათზე გოლგოთის ჯვრები, თეთრი უდაბნოს მსგავსად, სამოთხის ბაღის წიაღში, სხვადასხვა სახის ცხოველთა თუ მცენარეთა გარემოცვაშია წარმოდგენილი²². თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ გამოსახულებათა სიახლოვე აქ მხოლოდ შინაასისეულია. ტოპოგრაფიულად განსხვავებულთ, მათ არსობრივი დატვირთვაც არაერთგვაროვანი აქვს. თეთრი უდაბნოს საკონქო სცენა დოგმატურ ხატად გვევლინება, შესაბამისად, ის მეტად რელიეფური ჯვრების იმ გამოსახულებებს შეიძლება მიეუსადაგოთ, რომლებიც თანდათანობით ტაძართა საკურთხევლის ფასადებზე იკავებს ადგილს, ჯერ გოლგოთის სამი ჯვრის (VIII-IX სს.), ხოლო მოგვიანებით (XIს.) ერთი, უზარმაზარი ჯვრის სახით²³.

თეთრი უდაბნოს მოხატულობის საკონქო სცენის ზუსტი ანალოგები ჩემთვის არც ბიზანტიური წრის ძეგლებში არის ცნობილი. მიმსგავსებული, თუმცა არაიგივეობრივი ნიმუშები ქრისტიანული დასავლეთის ადრეულ მოხატულობებშიც ჩანს (ნოლა, ფუნდი (IV ს-ის ბოლო-Vს-ის დასაწყ.), სან აპოლინარე ინ კლასსე (VIIს.) აქ მსგავსება პრაქტიკულად, მხოლოდ კონქში ჯვრის გამოსახულებებით შემოიფარგლება, იდეურად კი ისინი სრულიად განსხვავებულია)²⁴, თუმცა მეტ სიახლოვეს ის ქრისტიანული აღმოსავლეთის, ძირითადად სირიის, კოპტური ეგვიპტის თუ მესოპოტამიის IV-VI საუკუნეთა ძეგლებთან ამუღვენებს. სამოთხის წიაღ წარმოდგენილ განდიდებულ ჯვრებს აქ ფერწერაშიც ვხვდებით, მოზაიკაშიც და რელიეფზეც²⁵.

6 *Тбилиси*, 1965, გვ. 65; თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის თავდაპირველი მოხატულობანი, წიგნიდან: ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 112-126; გ. გაფრინდაშვილი, 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ, გარეჯის წამებულის უდაბნოს „ხარიტონის ქვაბიდან“, მაცნე, №2, 1976, გვ. 180. ქართულ მოხატულობებში ჯვრების გამოსახულებებზე ასევე იხ. Е. Привалова, Тимотеусбани, Тб., 1980, გვ. 15.

22 დ. თუმანიშვილი, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 63-64.

23 იხ. Л. Рчеулишвили, Композиция трех крестов в архитектурном декоре грузинских храмов средневековья, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1989, მოსხენებათა კრებული, თბ., 1998, გვ. 433-445. საკურთხევლის ფასადებზე გამოსახული გოლგოთის ჯვრები, საკურთხევლის სიმბოლიკიდან გამომდინარე, კვლავ სამოთხეში არის ნაგულები. ფასადებზე წარმოდგენილი ისინი მართლაც დოგმატურ ხატებად გვევლინება, აბეჭდავს რა ტაძარს ქრისტიანობის ტრიუმფის ნიშნით.

24 ნოლასა და ფუნდის ბაზილიკათა მშენებლობა და მოზაიკით გამშვენება ეპისკოპოს პაულინიუს ნოლანელის სახელთან არის დაკავშირებული. ამ მოზაიკათა იკონოგრაფიული პროგრამა, ეპისკოპოსის მიერ საგანგებოდ იყო შედგენილი თავისსავე თხზულებათა საფუძველზე და სამების დოგმისა და განკითხვის დღის იდეათა გამოხატველია. იხ. С. Davis-Weyer, *Early Medieval Art (300-1150): Sources and Documents*, Medieval Academy of America, 2003, გვ. 24.

25 მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ რესავას სამხრეთი ეგვიპტის კონქის V-VI სს-თა მოზაიკა, რომელზედაც მანდორლაში მოქცეული გასხვიოსნებული ჯვარი მცენარეულ ყლორტებშია გამოსახული. იხ. M. Bogisch, Qalat Seman and Resafa / Sergiapolis: The Early Byzantine Pilgrimage centres in Northern Syria, *Byzantino-Nordica*, 2004, 52-73; ასევე იხ. სცენაა მარ გაბრიელის მონასტრის ეკლესიის კამარის აღმოსავლეთ მხარეს. იხ. E.J.W. Hawkins and M. Mundell, The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, Mar Simeon and Mar Gabriel near Kartmin, *DOP*, # 27, 1973; M. Mundell, *Monophisite Church Decoration, Iconoclasm*, Birmingham, 1977, გვ. 58-74; მცენარეული ყლორტების გარემოცვაშია მრავალფერ მანდორლაში მოქცეული გასხვიოსნებული ჯვრები აია სოფიას სამხრეთ-დასავლეთი ეგვიპტის თავზე მდებარე ოთახების მოზაიკებზე. იხ. R. Cormack and E. W. Hawkins, *The Mosaics*



თეთრი უდაბნოს საკონქო სცენის იკონოგრაფიული რედაქციის შედარაქაულობის (ჯვრის გარშემო გაშლილი ვარსკვლავები, პალმები) საპირისპირო სურათს წარმოგვიდგენს მირქმის, მოკლე რედაქციის მიმდევარი, ძალზე ლაკონიური კომპოზიცია. ამ სცენის ადრეული – V, VI სს-თა ნიმუშების არსებობის მიუხედავად, მკვლევარები მისი იკონოგრაფიის საბოლოო ჩამოყალიბების ხანად მაინც VIII-IX საუკუნეებს მიიჩნევენ²⁶. ეს მით უფრო საყურადღებოა, რომ იმ იკონოგრაფიული რედაქციის გაჩენა, რომელიც თეთრი უდაბნოს მოხატულობაშია წარმოდგენილი და რომელშიაც ყრმა მაცხოვარი წმ. სვიმეონს უპყრია ხელთ, მხოლოდ IX საუკუნის შემდგომ არის ნაპოვნი²⁷. საყურადღებოა ისიც, რომ X, XI საუკუნეებიდან ჩნდება მირქმის ისეთი იკონოგრაფიული რედაქციები, რომლებშიაც თეთრი უდაბნოს მსგავსად, ღმრთისმშობლის ფიგურა სცენის მარჯვენა მხარეს არის გამოსახული²⁸. შესაბამისად, გამოდის, რომ

of St. Sophia at Istanbul: The Rooms Above the Southwest Vestibule and Ramp, *DOP*, 31, Washington, 1977, გვ. 202-212; სამოთხის წიაღში წარმოდგენილი რელიეფური ჯვრები ამკობს მრავალი სირიული ეკლესიის არქიტექტურულ ელემენტებსაც – კაპიტელებს, სარკმლის თავებს, კიბორიუმებს და სხვ. მაგ. ელ ბარა (Vს.), Deir Sambul (Vს.), კუფინთინის სოფლის ეკლესიის კიბორიუმი (Vს.) თუ სხვა. იხ. Ch. Strube, *Die "Toten Städte" stadt und Land in Nord Syrien während der spätantike*, Mainz am Rhein, 1996. საყურადღებოა, რომ ძალზე ხშირად ამგვარი შინაარსის რელიეფები ამკობდა ადრეული ხანის (IV-VIსს.) სირიელთა საცხოვრებლებსაც, რაც ცხადია, ქრისტიანობის ტრიუმფსა და აქ მაცხოვრებელთა ხსნასა და მფარველობა-დაცვას განასახიერებდა. იხ. I. Peña, *The Christian Art of Byzantine Syria*, 1966, გვ. 11, 80, 223. ვაზისა და სხვადასხვა მცენარეულ ელემენტებში მოქცეული ცხოველებისა და ფრინველების წიაღშია გამოსახული უზარმაზარი, ძვირფასი ქვებით შემკული ჯვარი კიხილ ჩუქურის იოაკიმესა და ანას ეკლესიის ჭერზე; მრავალფერ დიდებაშია ჯვარი ნიკიტა სტილიტის ეკლესიის საკურთხევლის კონქში; სხვადასხვა ადგილას, სხვადასხვა ტიპის განდიდებული ჯვრებია გამოსახული ზელვეს №1 და №4 ეკლესიებში. იხ. N. Thierry, *Haut Moyen-Age en Cappadoce, T.II*, Paris, 1994. C. Jolivet-Lévy, *Les Églises byzantines de Cappadoce. Le Programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991.

თეთრი უდაბნოს საკონქო სცენასთან მიახლოებულ კიდევ ერთ გამოსახულებას ღ. მირიანაშვილმა მიაკვლია. ეს ვატიკანის საგანძურში დაცული მცირე ზომის ზარდახშაა, რომლის სახურავზეც ოვალური მანდორლით მოცული ჯვარია გამოსახული. თუმცა ჯვარი აქ არა სამოთხეში (თეთრი უდაბნოს მსგავსად), არამედ გოლგოთაზე მიმანიშნებელ ბორცვზეა აღმართული, შესაბამისად, აქცენტზე უფრო მეტად სცენის ისტორიულ კონტექსტზე კეთდება ვიდრე სიმბოლურ-ტრიუმფალურზე.

26 მირქმის დღესასწაულის დადგენის ზუსტი თარიღი უცნობია. ვიცით მხოლოდ, რომ იერუსალიმში ის უკვე IV საუკუნეში აღინიშნებოდა. იოანე Euboea –ს მიერ შედგენილ ათ დღესასწაულთა რიგში მირქმა VIII საუკუნეში ხვდება, XI საუკუნიდან კი ათორმეტ დღესასწაულთა შემადგენლობაშია.

მკვლევართა აზრით, თავად სცენის იკონოგრაფია ჩამოყალიბებულ სახეს მხოლოდ VIII-IX საუკუნეებში იღებს, თუმცა რიგი მაგალითებისა ცხადყოფს, რომ სატაძრო მოხატულობებში მას უკვე V, VI საუკუნეებში წარმოადგენდნენ. მაგ., სანტა მარია მაჯორე (Vს.), ღაზას წმ. სერგის ეკლესია (VI ს.) და ა.შ. იხ. D.S. Shorr, *The Iconographie development of the Presentation in the Temple, The Art Bulletin*, #1, 1946; *Lexikon der christlichen Ikonographie, B.1*, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994, გვ. 473-477.

27 *Lexikon der christlichen Ikonographie, B.1*, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994, გვ. 473-477; H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art, DOP*, #34, 1981, გვ. 261-269.

28 D.S. Shorr, *The Iconographie development of the Presentation in the Temple, The Art Bulletin*, #1, 1946. სცენის მარჯვენა მხარეს არის გამოსახული ღმრთისმშობლის ფიგურა ნათლისმცემლის იოანე მამასახლისის ეკლესიის მოხატულობაშიც. ამ სცენის განხილვისას ზ. სხირტლაძეს ამგვარი რედაქციის არაერთი მაგალითი მოჰყავს: ბიზანტიური სპილოს ძეგლის დიპტიქონი ერმიტაჟიდან (Xს.); სპილოს ძეგლის ფირფიტა მილანის კათედრალის საგანძურიდან (Xს.); ყარაბაღ ქილისეს მოხატულობა (XIს.); ჰოზიოს ღუკას მოხატულობა (XIს.) და ა.შ. ჩვენში ეს სცენა მოგვიანოდ, XIII ს-ის დასაწყისში, ტიმოთესუბნის მოხატულობაში ჩნდება. იხ. ზ. სხირტლაძე, იოანე მამასახლისის საკტიტორო მოღვაწეობა გარეჯის მრავალმთის ნათლისმცემლის მონასტერში,

მოსატულობის ერთიანი იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელი ეს თემაც, წინააღმდეგობაში მოდის ერთმანეთთან იმდენად, რომ მათი სხვადასხვა ფენებისადმი კუთვნილება კი შეიძლება ვივარაუდოთ. თუმცა, როგორც ფრაგმენტების კვლევამ გვიჩვენა, მოსატულობა მაინც ერთიანი და თანადროული უნდა იყოს²⁹. ამგვარად, მოსატულობის თარიღის, მეტ-ნაკლები სიზუსტით, განსახილველად თავად ტაძრის ხუროთმოძღვრული თავისებურებები და განმარტებით წარწერათა პალეოგრაფიული ნიშნები უნდა მოვიშველიოთ.

კლდის არქიტექტურის მკვლევარი ნოდარ ბახტაძე თეთრი უდაბნოს ეკლესიას ორნავიან ნაგებობად მიიჩნევს³⁰ და უპირატესად, მხატვრობის ზ. სხირტლაძის მიერ შემოთავაზებულ თარიღზე (VII-VIII სს.) დაყრდნობით და VI-VIII საუკუნეების კაპადოკიური ანალოგიების გათვალისწინებით (ვერ მოიძიებს რა პარალელებს გარეჯის მონასტრებში) მის დათარიღებას VIII საუკუნით, „სავსებით რეალურად“ მიიჩნევს³¹.

მაგრამ გარეჯის მრავალმთის ხუროთმოძღვრების შესახებ დღეს არსებულ ცოდნას თუ დავეყრდნობით, დავინახავთ, რომ საკონქო სცენის იკონოგრაფიული რედაქციის თანადროული, „სავანეთა დაარსების ახლო ხანების სადგომები თითქმის სულ უფორმო, პაწაწინა ქვაბებია, რაიმე ხუროთმოძღვრულ სახეს მოკლებული“, ნაგები არქიტექტურის ელემენტების გამოყენება კი აქ მხოლოდ IX საუკუნიდან, გარეჯში ილარიონ ქართველის მოსვლის შემდეგ არის ნავარაუდევ³². თეთრი უდაბნოს ტაძარი კი საკმაოდ მოზრდილი, სუფთად ნაკვეთი, გამართული არქიტექტურული ფორმების მქონე ნაგებობაა, მსუბუქად ნალისებრი მოყვანილობის აფსიდით აღმოსავლეთ მხარეს. ტაძრის კვლევამ არც მისი ორნავიანობა დაადასტურა. თავისი აგებულებით ის თავი მონასტრების მთავარ ტაძართა რიგზე გამართულად შეიძლება მივიჩნიოთ – აქაც, ცენტრალურ ნავს ჩრდილოეთი მხრიდან ტრადიციული, უფრო მცირე ზომის აფსიდიანი სადგომი აქვს დართული. ტაძრის მთავარ სივრცესთან ის, დოლორქის მთავარი ეკლესიის მსგავსად, ფართოდ გახსნილი თაღით იყო დაკავშირებული³³. შესაბამისად, გამოდის, რომ თეთრი უდაბნოს ტაძარი, არამცთუ მონასტერთა დაფუძნების დროინდელად, IX ს-ის შუა ხანაზე ადრეულადაც კი ვერ ჩაითვლება³⁴, სტრუქტურის მსგავსებაზე დაყრდნობით კი, უფრო მეტად

სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში. საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2001, გვ. 143-144.
29 მოსატულობის შემადგენელი ცალკეული ნაწილები ზ. სხირტლაძესა და მ. ბუნუკურსაც თანადროულად აქვთ მიჩნეული. მხატვრობის ცალკეულ ნაწილთა თანადროულობა მ. ბუნუკურმა ახლახანს პირად საუბარშიც დამიდასტურა.

30 უნდა შევნიშნო, რომ ეს ტაძარი გუმბათურად მხოლოდ ფონდის „ღია საზოგადოება საქართველო“ 1997 წლის საანგარიშო კრებულშია მოხსენიებული. იხ. გარეჯის მრავალმთის ტაძრები, ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, 1997, გვ.41. ამ თემისადმი მიძღვნილ სხვა პუბლიკაციებში ტაძრის ტიპი დაზუსტებული არ არის.

31 ნ. ბახტაძე, კლდის ხუროთმოძღვრების გენეზისი და განვითარების გზები საქართველოში, თბ., 2007, გვ. 120-121.

32 დ. თუმანიშვილი, მ. ბულია, ა. ვოლსკაია, დავითგარეჯის მონასტრები. ლავრა, უდაბნო, თბ., 2008, გვ.7.

33 ასეთივე თაღის არსებობაზე მიგვანიშნებს ტაძრის სამხრეთით დ. ჩიხლაძის მიერ მიკვლეული კვეთის კვალი, რაც მაფიქრებინებს, რომ დამატებითი სათავსი ტაძარს სამხრეთი მხრიდანაც ჰქონდა დართული.

34 გარეჯის ხუროთმოძღვრების განვითარების შესახებ იხ. დ. თუმანიშვილი, საბერძენი ეკლესიათა ხუროთმოძღვრება (ხელნაწერი); მისივე, წმ. ილარიონ ქართველის აღმშენებლობა წმ.

დოდორქის მთავარი ტაძრის თანადროულად თუ არა (არაუგვიანეს X ს-ის შუა ხანისა), მის ახლო ხანებში აგებული ჩანს. VIII საუკუნის შემდგომ ხანაზე მიგვიითივებს ფრესკულ წარწერათა პალეოგრაფიაც³⁵.

ასეთნაირად კი გამოდის, რომ თეთრი უდაბნოს მოხატულობის შესრულების თარიღი საკონქო სცენის იკონოგრაფიული რედაქციის არქაულობის მიუხედავად, მირქმის სცენის იკონოგრაფიული რედაქციისა და ტაძრის გამოკაფვის სავარაუდო დროის გათვალისწინებით, IX საუკუნის შუა ხანასა და X საუკუნის პირველ ნახევარს შორის უნდა განისაზღვროს.

მოხატულობის შესრულების ამგვარი თარიღი, გამოსახულ თემათა შინაარსიცა და წარმოდგენის თავისებურებანი მრავალ კითხვას ბადებს. ერთი მათგანი, ქართულ მოხატულობებში ფიგურატიული და ანიკონური გამოსახულებების ურთიერთმიმართების საკითხია.

აღრეული ხანის ბიზანტიური არეალის ძეგლებში ამ ორი ტიპის დეკორის ერთმანეთში შერევა, ზოგჯერ ერთი სცენის ფარგლებშიც კი, ჩვეულებრივი მოვლენაა. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ, როგორც დასავლური (სან აპოლინარე ინ კლასეს საკურთხეველის მოზაიკა, ნოლა, ფუნდი), ისე აღმოსავლური მოხატულობანი (კიზილ ჩუკურის წმ. ნიკიტა მესვეტის ეკლესია; მესკენდირის წმ. პეტრესა და პავლეს ეკლესია; Avcilar, Mazarlar alti Kilise; Cemil, Hagios Stephanos; Mustafapasu, Timios Stavros და ა.შ.)³⁶. ამ მხრივ, ქართული ძეგლები სრულიად განსხვავებულ სურათს გვიჩვენებს.

VI-X საუკუნეთა ქართულ მოხატულობებში გამოსახულებათა წარმოდგენის ორი ნაირგვარობა იხილვება – ანიკონური, რომელიც ძირითადად ჯვრების გამოსახულებით შემოიფარგლება³⁷ და ფიგურატიული. თანაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ინტერიერის მხატვრობა დეკორირების რომელიმე კონკრეტულ მიმართულებას მიუყვება, ერთმანეთში აღრევის გარეშე³⁸.

არსებობდა თუ არა ტაძართა ინტერიერების მორთვის ორი განსხვავე-

დავით გარეჯელის ლავრაში, მოხსენება წაკითხულია გიორგი ჩუბინაშვილის ფონდის სხდომაზე, ხელნაწერთა ინსტიტუტი, 5.XI.1996, (ხელნაწერი).

35 ტაძრის ხუროთმოძღვრებისა და ფერწერული და ნაკაწრი წარწერების შესახებ იხ. დავით ჩიხლაძის და თეიმურაზ ჯოჯუას წერილები (იბეჭდება).

36 საგანგებოდ შევნიშნავ, რომ ამ კაპადოკიურ მოხატულობათა თარიღები საბოლოოდ დადგენილი, როგორც ჩანს, არ არის. სხვადასხვა ავტორებთან თარიღები მერყობს VII საუკუნიდან მოყოლებული, ვიდრე X საუკუნემდე (ნ. ტიერი, ჟ. ლაფონტენ-დოზონი, მ. რესტლე, გ. შიმენცი). იხ. C. Jolivet-Lévy, *Les Églises byzantines de Cappadoce. Le Programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991.

37 ანიკონური მოხატულობები ჩვენში V საუკუნიდან მოყოლებული X საუკუნემდე იქმნებოდა. მაგ. ნოქალაქევი, V ს.; ატენის სიონის თავდაპირველი დეკორი, VII-VIII სს.; შუამთა, VIII ს.; წამებულის ხარბონის ქვაბი, VIII ს.; ყანაეთის კაბენი (VIII ს.), ერწოს სიონი (VIII ს.), გოსტიბე (X ს.), ზემო კრიხი, I ფენა, X ს.; ოშკი, X ს.; იშხანი, X ს. და ა.შ.

38 ფიგურატიული და ანიკონური გამოსახულებები ერთად არის წარმოდგენილი ბერთუბნის სამარტვილეს მოხატულობაშიც, მაგრამ ამ გამოსახულებებს მკველევარები მოხატულობის განსხვავებულ ფენებს მიაკუთვნებენ. იხ. გ. აბრამიშვილი, ბერთუბნის სამარტვილის მოხატულობა. სპექტრი, №1, 1998 გვ. 52-58; ა. ვოლსკაია, მ. ბულია, დ. თუმანიშვილი, დავითგარეჯის მონასტრები, ნათლისმცემელი, ბერთუბანი, თბ., 2010. თანაარსებობს ამგვარი გამოსახულებები არმაზის წმ. გიორგის ეკლესიის ფერწერულ დეკორსა და კანკელზე (864წ.), თელოვანშიც, მაგრამ იქ მოხატულობები ფიგურატიულია, ხოლო გოლგოთის ჯვრები თუ სხვა ტიპის ანიკონური მხატვრობა (მაგ., თეთრი და წითელი სწორკუთხა ლაქები კედლებზე არმაზში) მხოლოდ აპოტროფულ თუ დეკორატიულ დანამატად აღიქმება.

ბული ტრადიცია, თუ წესი, რომელიც გარკვეული დროიდან მათ გაერთიანებას გულისხმობდა, მასალისა და წყაროთა სიმწირის გამო რთული სათქმელია. შესაძლებელია მხოლოდ აღინიშნოს, რომ ქართულ მოხატულობათა შორის თეთრი უდაბნოს მხატვრობა პირველი და ერთადერთი მაგალითია, რომელშიაც დეკორირების ორი მიმართულება ტოლფასად თანაარსებობს, ერთიან კომპოზიციურ თუ შინაარსობრივ მთლიანობად არის შეკრული და თანაც, სწორედ საკონქო სცენას წარმოგვიდგენს ანიკონური გამოსახულების სახით, აფსიდის ქვედა რეგისტრის სცენას კი ფიგურატიულად.

ანიკონურ გამოსახულებათა სიმრავლე და მათი შექმნის საკმაოდ ფართო ქრონოლოგიური დიაპაზონი (V-X სს.) ნათელყოფს, რომ ტაძართა დეკორირების სისტემა ერთმნიშვნელოვნად მარტივიდან რთულისაკენ არ განვითარებულა. თუმცა, რით იყო განპირობებული ქრისტიანობის დევნისას მიღებული და გასაგები სიმბოლური ხატების გამოყენების სურვილი მოგვიანოდ, მაშინ როდესაც ფიგურატიული გამოსახულებების შექმნა დასაშვები, VI მსოფლიო საეკლესიო ე. წ. ტრულის კრების (680-81წწ.) შემდეგ კი ქრისტეს ორი ბუნების ამღიარებელთათვის სავალდებულოც კი გახდა³⁹ გაუგებარია. არ არის ბოლომდე გარკვეული ფასადისა და ინტერიერის დეკორის ურთიერთმიმართების საკითხიც (გგულისხმობ ანიკონური დეკორით შემკულ ტაძართა ფასადების ფიგურატიული გამოსახულებებით მორთვას, მაგ., მცხეთის ჯვრის ტაძარი, ატენის სიონი, ოშკი, იშხანი და ა.შ.)⁴⁰. მაგრამ ამჯერად, თეთრი უდაბნოს საკონქო სცენის შინაარსიდან გამომდინარე, კვლავ ჯვრის გამოსახულებებზე გავამახვილებ ყურადღებას.

ცნობილია, რომ ჯვრის გამოსახულებები, თავად ჯვრების ნაირგვარობიდან, სცენათა იკონოგრაფიიდან თუ მათი ადგილმდებარეობიდან გამომდინარე მრავალი შინაარსობრივი იდეის მატარებელი შეიძლება ყოფილიყო. გოლგოთისა თუ განედლებული ჯვრები, სიცოცხლის ხეები ესქატოლოგიურ იდეასაც გადმოსცემდა, კონსტანტინეს ხილვაზეც მიგვანიშნებდა, თეოდოსი I-ის მიერ გოლგოთაზე აღმართულ ჯვარსაც განასახიერებდა, 351 წელს იერუსალიმის თავზე გამოჩინებულ ჯვარსაც აღნიშნავდა⁴¹, საქართველოში კი იმავდროულად, ჯვრის თავგანისცემის ადგილობრივ ტრადიციასთანაც იყო დაკავშირებული⁴².

ქრისტიანობის რწმენის ეს საყოველთაოდ მიღებული სიმბოლო, როგორც საკონქო თემა, ფართოდ გამოიყენებოდა მთელს ადრექრისტიანულ სამყაროში. თუმცა მაგალითების სიმრავლით აღმოსავლეთი უფრო გამოირჩევა, თანაც არსებულ ნიმუშთა უმრავლესობა მონოფიზიტური მრწამსის მიმდევართა ტაძრებშია შემორჩენილი⁴³.

39 მსოფლიო საეკლესიო კრებები, გვ.327.

40 ამ საკითხზე იხ. დ. თუმანიშვილი, სიმბოლოება შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 57-81.

41 F. Grabar, *Martirium*, v. II.

42 Т. Вирсаладзе, Грузинские купольные схемы ...

43 თ. ვირსალაძე შენიშნავს – „ის, რომ აღმოსავლეთში, დასავლეთისგან განსხვავებით, ანტროპომორფულთან ერთად წმინდა ანიკონურ მორთულობებს ქმნიდნენ და მათ ერთგვარ უპირატესობასაც კი ანიჭებდნენ, სხვა არაფერია, თუ არა გამოხატულება აღმოსავლეთის ქრისტიანობის აბსტრაქტულ-სიმბოლური ხელოვნებისადმი მიდრეკილებისა.“ ეთანხმება რა ა. გრაბარს, ის ამგვარ გამოსახულებათა მრწამსობრივ საფუძველს გამორიცხავს (იხ. ატენის სიონის თავდაპირველი მოხატულობანი, გვ. 125), თუმცა, საკონქო თემად ჯვრის გამოსახულების



ნიშნულია, რომ ამ თემის ესოდენი პოპულარობის მიუხედავად, თეორიულად უდაბნოს მოხატულობა ჯვრის საკონქო, დოგმატურ ხატად გამოყენების, დღესარსებული ერთადერთი მაგალითია საქართველოში (საგანგებოდ ვუსვამ ხაზს, რომ ვგულისხმობ ჯვრის გამოსახულებიან, სწორედ საკონქო, დოგმატურ ხატებს და არა აპოტროფული, დამცველობითი ფუნქციის მქონე ჯვრებს, რომლებსაც, როგორც ქრისტიანობის უპირველეს და უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოს, ქრისტიანობის არსებობის მთელი ისტორიის მანძილზე გამოსახავდნენ და გამოსახავენ დღესაც). საკურთხევლის კონქში ჯვრებს ჩვენში არ გამოსახავდნენ იმ ტაძრებშიც კი, რომლებიც ანიკონური დეკორით სრულად იყო მორთული და დეკორატიული სისტემის ძირითად მოტივს სწორედ ჯვრები შეადგენდა (ატენის სიონი, ზემო კრიხი, ოშკი, იშხანი)⁴⁴.

არ გამოუსახავთ ჯვარი საკურთხევლის კონქში არც VI-VII საუკუნეებში, ხანაში, რომელიც „ჯვრის საჩინოეფის“ ეპოქად არის მიჩნეული⁴⁵ და რომელშიაც გოლგოთის ჯვარი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს მხატვრობაშიც, ფასადთა მორთულობაშიც⁴⁶, საფუძვლად უდევს ამ ხანის ტაძართა რიგ არქიტექტურულ თემებსაც (croix libre, ჯვრის ტიპის ტაძრები) და ქვაჯვარებსაც⁴⁷.

მაშ რა გახდა მიზეზი, ქართველებისათვის, როგორც ჩანს, საკონქო თემად პრინციპულად მიუღებელი, ამ დროისათვის ესოდენ მოძველებული და შეიძლება ითქვას, არქაული თემის გამოყენებისა გარეჯის საგანგებოში, თანაც IX-X საუკუნეებში? მაშინ, როდესაც თავად ბიზანტიაში, სწორედ ამ დროს, ხატმებრძოლობის დამხობის შემდეგ, საკონქო ჯვრებს საგანგებოდ ანაცვლებდნენ განკაცების დოგმის გამომხატველი ჩვილელი ღმრთისმშობლის გამოსახულებებით (მაგ., აია სოფია, ნიკეის მიძინების ტაძარი)⁴⁸.

ვფიქრობ, აქ უნდა გავისხენოთ ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების მკვლევართათვის კარგად ცნობილი, თუმცა დღემდე შეუსწავლელი, ერთი მოვლენა – VIII-IX და X საუკუნეთა ქართულ ნაგებობებში ადრექრისტიანული ხანის სირიულ-მესოპოტამიური ელემენტები ტივტივდება. ამის მაგალითად დიმიტრი თუმანიშვილი წირქოლში ფრონტონის გამოყოფას ასახელებს, ბიეთში – სამხრეთი ფასადის სარკმელზე შემოტარებულ სარტყელს⁴⁹. ამგვარ, ნახესხებ არქიტექტურულ ელემენტებს გარეჯშიაც ვპოულობთ. ეს საბერეების VII ეკლესიის გუმბათქვეშა თაღების ჩამოსაყრდნობი ვოლუტებია, რომელთა

გამოყენების ნიმუშებად მას მხოლოდ სირიული და ჩრდილოეთმესოპოტამიური მრავალრიცხოვანი ბაზილიკები მოჰყავს, და თანაც დასძენს, რომ ეს სისტემა II საუკუნის სირიულ თხზულებაში დამოწმებულ ტრადიციას ეთანხმება, რომლის მიხედვითაც პირველი ქრისტიანები თავიანთი სალოცავი დარბაზების აღმოსავლეთ კედელს ჯვრის გამოსახულებით მონიშნავდნენ. იხ. თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის თავდაპირველი ... გვ. 123.

44 იქვე, გვ. 123.

45 დ. თუმანიშვილი, სიმბოლურობა ... გვ. 64.

46 Л. Рчеулишвили, Композиция трех крестов ... გვ. 433-445.

47 ფიგურატიული რელიეფებით შემკული ქვაჯვარების უმეტესობა VI საუკუნესა და VII საუკუნის დასაწყისში, ე.წ. „ერისმთავრობის“ ხანასაა შექმნილი. თავისი ფორმით და არსით ისინი გოლგოთის ჯვარს განასახიერებს. იხ. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, გვ.8.

48 C. Mango and J.W. Hawkins, The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Report on Work Carried out in 1964. *DOP*, 19, 1965, გვ. 115-197.

49 დ. თუმანიშვილი, საბერეების ეკლესიათა ხუროთმოძღვრება (ხელნაწერი), გვ. 19-20.

პარალელად მკვლევარს ჩანგლის ეკლესია – გეოგრაფიულად და კულტურულად სასაზღვრო ძეგლი – მოჰყავს. მეორე და უმნიშვნელოვანესი კი, ასევე საბერეების VII ეკლესიის გუმბათქვეშა ტრომპებია, რომელთა დამუშავების თავისებურებანი უცხოა, როგორც ქართული, ისე მეზობელი სომხეთისა თუ ბიზანტიის სურთომოდვრებისათვის⁵⁰, სამაგიეროდ კი, დიდ მსგავსებას იჩენს ადრექრისტიანული ხანის ეგვიპტურ სურთომოდვრულ ელემენტებთან (მაგ., წითელი მონასტერი), უშუალო პარალელი კი VI საუკუნის ცნობილ მესოპოტამიურ ჰახ ელ-ჰადრას ღმრთისმშობლის ეკლესიაში ეძებნება. როგორც შენიშნავს დ. თუმანიშვილი – „საბერეებისა და ჰახ ელ ჰადრას მსგავსება იმდენად თვალშისაცემია, რომ ვერ მოიგერიებ სურვილს მათი დაკავშირების, ამასა თუ სხვა მსგავსი ნაგებობების X საუკუნის გარეჯელი ოსტატის მიერ „ნიმუშად მოხმობის“ ვარაუდს“⁵¹.

საგულისხმოა, რომ X საუკუნის შუა ხანებში, ადრეული ჩრდილოეთ-სირიული ელემენტები ბიზანტიის მონაპირე ტაოს ძეგლებშიც ჩნდება. ამგვარი გავლენის ნიმუშად ვახტანგ ჯობაძეს ოშკის ტაძრის გუმბათისა და დასავლეთი სარკმლის შემამკობელი ზომორფული გამოსახულებები მოჰყავს და მათ უშუალო პარალელად სელეგკია-პიერიას სამარტვილეს, დაფნე ჰარბიეს, ელ ბარას, ტურ აბდინს და დეირ ზაფარანის მონასტრის მთავარი ეკლესიის დეკორს ასახელებს⁵².

IX-X საუკუნეების ქართულ მოხატულობებში ადრეული ხანის აღმოსავლური იკონოგრაფიული თემების არსებობის შესახებ საყოველთაოდ არის ცნობილი. ამის საუკეთესო მაგალითი სხვა თუ არა, ისევე და ისევე გარეჯის საბერეების მოხატულობებია. აქ წარმოდგენილი გამოსახულებები პირდაპირ ანალოგებს სწორედ V-VII საუკუნეების კოპტური ეგვიპტისა და სირიის მოხატულობებსა თუ ხელნაწერებში პოულობს – სააფსიდო უფლის დიდება-ამაღლება ბაუიტისა და საკაარას მოხატულობებს უკავშირდება, ადრეულ სირიულ-პალესტინურ იკონოგრაფიას მისდევს ჯვარცმის გამოსახულებებიც. VII ეკლესიაში გამოსახული ამ სცენის მეტად ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციისათვის კი პარალელად უშუალოდ რაბულას სახარება სახეელდება⁵³.

რა იყო ადრეული ხანის აღმოსავლეთქრისტიანული სურთომოდვრუ-

50 აქ ტრომპებშორისი არეები ქვემოდან შეკრული სწორკუთხედებითაა შემოვლებული, რომელნიც თითქოს გადაიღვრება ტრომპების შემომწერ თაღებში და გუმბათის ძირთან თავისებურ, რკალური და თარაზული მონაკვეთებით შედგენილ სარტყლებს ქმნის. იხ. დ. თუმანიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ.17-18.

51 დ. თუმანიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ.17-18.

52 ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ.133, 146-147. საგულისხმოა ისიც, რომ სწორედ ამ დროის ტაოურ მოხატულობებში ჩნდება ე.წ. ხატი-ჯვრებიც რომლებიც განამარტებითი წარწერებით თუ ვიმსჯელებთ, სიმბოლურად ამა თუ იმ წმინდანს განასახიერებს. იხ. დ. თუმანიშვილი, საკურთხეველისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის (მასალები და შენიშვნები), ხელნაწერი. გვ. 8. დ. პალლასი ამგვარსავე ნიმუშებად კაპადოკიურ თუ სხვა ბერძნულ მოხატულობებს ასახელებს, სადაც მაცხოვარი, ღმრთისმშობელი, წმინდანები თუ წინასწარმეტყველნი, თანმხლები წარწერებით სახელდებულნი, ჯვრებად წარმოგვიდგებიან – მაგ., სინასოსის ჰაგიოს ბასილესში ჯვრებით აღნიშნავენ ისააკს, იაკობსა და აბრაამს, აღ ღდაში (ისავრიაში) – დედა ღვთისას. იხ. D. Pallas, Une note sur la décoration de la chapelle de Hagios Basilius de Sinasos. *Byzantion*, XLVIII, 1978, გვ. 208-228.

53 იხ. ა. ვოლსკაია, დავით გარეჯის გამოქვაბული მონასტრების მოხატულობა. გარეჯი, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VIII, თბ., 1988, გვ.135-136.



ლი თუ იკონოგრაფიული ელემენტებისა და თემების ჩვენში ესოდენ გამომჩინის მიზეზი და რა აკავშირებდა გარეჯის საგანგებო IX-X საუკუნეებში აღმოსავლეთსაქრისტიანოსთან, ცალკე ეკლესიის საგანია. ახლა შემიძლია მხოლოდ ვივარაუდო, რომ თეთრი უდაბნოს, ჩვენთვის ესოდენ უცხო, აღმოსავლეთსაქრისტიანოსათვის კი ტრადიციული საკონქო თემა სწორედ ამ გავლენათა შედეგად არის გარეჯში მოხვედრილი. ის ამ ხანის ქართულ ხუროთმოძღვრებასა და მხატვრობაში მიმდინარე პროცესთა კონტექსტში უნდა იყოს განხილული.

ცხადია, დამაფიქრებელია ის გარემოება, რომ თეთრი უდაბნო ქართულ მხატვრობაში ამ თემის წარმოჩენის ერთადერთი მაგალითია. მაგრამ, სომ გამოიყენეს ტროპების დამუშავების ჩვენთვის სრულიად უჩვეულო ხერხი მხოლოდ ერთხელ, იმავე გარეჯის საბერეგების მონასტერში, ერთადერთია ბერთუბნის სამარტვილეს მოწამეთა ჯვართმკვრობელი ხელების სცენაც (IX ს.)⁵⁴ და იოანე მამასახლისის ეკლესიაში გამოსახული სცენა სიმეონ მესვეტის ცხოვრებიდან (აქ სვეტზე დაყუდებული სიმეონის ორივე მხარეს მისი დედა, წმ. მართა და მოწაფე წმ. კონონი არიან გამოსახული) (X-XI სს-თა მიჯნა)⁵⁵, და თუკი საბერეგებში წარმოდგენილი სააფსიდო თემების თანადროული, მიმსგავსებული მაგალითები არსებობს (მაგ., თელოვანი (VIII-IX ს.), ნეზგუნი (IX-X ს.), ჯვარცმის არქაული რედაქციების მოგვიანო ნიმუშები ქართული მხატვრობაში არ მახსენდება. როგორც ჩანს, ამ თემების გაჩენა გარეჯის მრავალმთაში, ხუროთმოძღვრული ელემენტების მსგავსად, ერთჯერადი დასესხების მაგალითი უფროა, ვიდრე კანონზომიერი განვითარების შედეგი.

ახლა კი მინდა იმ უჩვეულო წარწერას მივუბრუნდე, რომელიც თეთრი უდაბნოს მოხატულობაში გოლგოთის ჯვრის ზედა მკლავზე იყო მიწერილი – „იესუ ნაზარეველი მეუფე ჰურიათაჲ.“ ანიკონურ გამოსახულებაზე გაჩენილი ეს წარწერა უფლის განკაცებასა და მის ორბუნებოვნებას უსვამს ხაზს და მოხატულობას აშკარა პოლემიკურ კონტექსტს სძენს (თუ არა საკუთარი დიოფიზიტობის ჭეშმარიტების მტკიცება, სრულიად გაუგებარი გახდება სიმბოლურ სცენაში ამ წარწერის საჭიროება საერთოდ).

მაგრამ რაში დასჭირდათ თეთრი უდაბნოს ოსტატებს მაცხოვრის ორბუნებოვნების საგანგებო წარმოჩენა IX ან X საუკუნეებში, მაშინ, როდესაც ამ თემას უწინდელი აქტუალობა თითქოს, უკვე დაკარგული უნდა ჰქონოდა. ამის გასარკვევად ვფიქრობ, ყურადღება უფრო ადრეულ მოვლენებს უნდა მივაპყროთ.

„ჩვენ ქართველებს ვინაითგან ერთი ღმერთი გვცნობიეს არღარა უარგუყოფიეს და არცა წვალებისა მიმართ მიდრეკილ არს ნათესავი ჩუენი, და ყოველთა უვარისმყოფელთა და მწვალებელთა შევაჩვენებთ და დავსწყევთ“⁵⁶. ანტიოქიის პატრიარქთან პაექრობისას გიორგი მთაწმინდელის (XI ს.) მიერ წარმოდგენილი ეს სიტყვა ქართული ეკლესიის მართლმადიდებლური მრწამსის სიმტკიცისა და შეუბღალაობის დასტურია. თუმცა, საფიქრალია, რომ წმინდა მამა მაინც VIII საუკუნის შემდგომ ქართლს გულისხმობდა, რადგან მანამა-

54 გ. აბრამიშვილი, ბერთუბნის სამარტვილის ... გვ. 52-58.
55 ზ. სხირტლაზე, იოანე მამასახლისის საკტიტორო მოღვაწეობა გარეჯის მრავალმთის ნათლისმცემლის მონასტერში, ... გვ. 151-157.
56 ივ. ჯავახიშვილი, თხზულებანი, ტ. I, თბ., 1979, გვ. 343.

დგ, IV-VII საუკუნეებში სხვადასხვა ანტიქალკედონური მრწამსის მიმდევრობა ცალკეული ჯგუფები თუ სექტები რომ არსებობდა ქართლში, დღეს უკვე ეჭვგარეშეა და მრავალი წერილობითი ცნობითაც დადასტურებული. როგორც წერს ივანე ჯავახიშვილი „იმ მთავარი პრობლემების გამო ბრძოლა, რომელიც მსოფლიო ეკლესიას ადევლებდა, ქართული სარწმუნოებრივი აზროვნებისთვისაც უცხო არ ყოფილა“⁵⁷. მართლაც, საიმდროოდ ქართლში მეტ-ნაკლები სიძლიერითა და ოდენობით მანიქეველები⁵⁸ მკვიდრობდნენ, ნესტორიანებიც⁵⁹, მონოფიზიტებიც⁶⁰ და სავარაუდოა, რომ მონოთელიტებიც კი⁶¹. საყურადღებოა, რომ სხვადასხვა აღმსარებლობას აქ ადგნენ არა მარტო ცალკეული ეპარქიები, არამედ მათ შიგნითაც კი იქმნებოდა განსხვავებული მრწამსის ჯგუფები⁶².

57 იქვე, გვ. 353.

58 ცნობილია, რომ არჩილ მეფის დროს ქართლის ეპისკოპოსი ყოფილა მობიდანი (Vს-ის 30-იანი წწ.) „მოკვი უმჯჯლო და შემშლელი წესთა“ (სავარაუდოდ, მანიქეველი). ჯუანშერი, ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისა, ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ., 1955.

59 V-VII საუკუნეებში ჩვენში ნესტორიანთა არსებობას კირონ ქართლის კათალიკოსის რომის პაპისადმი მიწერილი ეპისტოლეც მოწმობს. მასში ჩვენი მწვემსმთავარი ქალკედონურ მრწამსზე მოქცეულ ნესტორიანთა ხელახალი ნათლობის საკითხს განიხილავს. ნესტორიანთა მიმართ კირონის შემწყნარებლობა იმდენად ღრმა იყო, ისინი კი იმდენად მრავალრიცხოვანნი, რომ კათალიკოსს მათი სამწყნოსთვის, მათივე აღმსარებლობის ეპისკოპოსი – კისი – დაუნიშნავს. იხ. ზ. ალექსიძე, ქრისტიანობა საქართველოში ანდრია პირველწოდებულისა და დედამე. ქრისტიანობის ოცი საუკუნე საქართველოში, სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2004. გვ. 38; ზ. ალექსიძე, ეპისტოლეტა წიგნი, თბ., 1968, გვ. 226.

60 ტანას ხეობაში (ატენში) მონოფიზიტურ-ივლიანიტური მონასტრის არსებობას ვიგებთ VI საუკუნის სირიული ეპისტოლედან, რომელიც მოგვითხრობს სირიელი მონოფიზიტი ივლიანელი ეპისკოპოსის მიერ VI საუკუნის 50-იან წლებში ატენში მწვალებელი ეპისკოპოსის ანათემას გადაცემის შესახებ (ივლიანელთათვის მწვალებელი იაკობიტიც შეიძლება ყოფილიყო, ნესტორიანიც და ქალკედონიც). იხ. გ. აბრამიშვილი, ბეთ მარ ისააკ გაბუღელის მონასტრის წინამძღვარ თომას ეპისტოლე გვ. 64-70. დანამდვილებითაა ცნობილი VI-VII საუკუნეთა მიჯნაზე ცურტავეისა და თბილისის ეპარქიათა მონოფიზიტური აღმსარებლობა (მათ მოსე ცურტაველი და პეტრე თბილელი ედგნენ სათავეში). სავარაუდოა, რომ ამგვარი ეპარქია მხოლოდ ორი არ იყო. 614 წელს ირანის მბრძანებლის ხოსრო II მიერ მოწვეულმა ე.წ. სპარსულმა კრებამ ირანის ქვეშევრდომ ყველა ქრისტიანულ ქვეყანას სომხური მრწამსის აღიარება დაავალდებულა. მიიღო თუ არა ქართლმა ოფიციალურად მონოფიზიტობა დანამდვილებით ცნობილი არა არის, ვიცით მხოლოდ, რომ მართმადიდებლური მრწამსის მიმდევარ ადარნასე ერისმთავარსა და კირონ კათალიკოსს ქართლის იძულებით დატოვება მოუხდათ. ზ. ალექსიძე, ეპისტოლეტა წიგნი, თბ., 1968.

61 მონოთელიტური დოგმის ერთ-ერთი იდეოლოგი ქართლიდან დასავლეთ საქართველოში გადახვეწილი, ქართლის ყოფილი კათალიკოსი და ფაზისის მიტროპოლიტი კირონი იყო. ზ. ალექსიძის ვარაუდით, კირონს ეს უნიონალური დოგმა ჯერ კიდევ ქართლში კათალიკოსად ყოფნისას ჰქონდა შემუშავებული იხ. ზ. ალექსიძე, კირონ ქართლის კათალიკოსის დიპლომატია. ქართული დიპლომატიის ისტორიის ნარკვევები, გვ. 145. მონოთელიტობა უფლის ორ ბუნებასა და ერთ ნებას აღიარებდა. ის დიოფიზიტური იყო ბუნების თვალსაზრისით, ნებისა და ქმედების მხრივ კი მონოფიზიტური. იხ. ნ. პაპუაშვილი, მსოფლიო რელიგიები საქართველოში, თბ., 2002, გვ. 121-126; ზ. ალექსიძე, ეპისტოლეტა წიგნი, გვ. 216-220.

62 მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ცურტავეის ეპარქია, სადაც თავის მსახურებას აღავლენდნენ მონოფიზიტებიც, მართლმადიდებლებიცა და ნესტორიანებიც. რამდენად ძლიერი იყო ანტიქალკედონური სექტები ჩვენში და რამდენად ახდენდა ყოველი მათგანი ტაძართა თუ რელიგიური დანიშნულების ნაწარმოებთა შექმნაზე გავლენას დანამდვილებით ძალზე რთული სათქმელია, თუმცა ისიც საფიქრალია, რომ მათ არსებობას მთლად უკვალოდ არ უნდა ჩაველო. ამგვარი რელიგიური შემწყნარებლობა ეკლესიის ერთობის, გამომდინარე აქედან კი პოლიტიკური მთლიანობის შენარჩუნების სურვილით უნდა ყოფილიყო განპირობებული და ქართლი ამ მხრივ

მაგრამ როგორც შენიშნავს კ. კეკელიძე – „ყველა წვადლებათაგან, რომელთა კვალი დარჩენილა ქართულ პოლემიკურ მწერლობაში, ჩვენს წინაპრებს ამოძრავებდა უფრო მონოფიზიტობა განსაკუთრებით კი სომეხთა ანტიქალკედონიტობა“. და ამას თავისი ძალზე არსებითი მიზეზიც ჰქონდა.

ქალკედონის IV მსოფლიო საეკლესიო კრების დადგენილებები, უფლის ერთი და ორი ბუნების ამღიარებელთა შორის გამართული მწვავე პოლემიკის საგანი გახდა. საეკლესიო დაპირისპირებამ მთელი ქრისტიანული სამყარო მოიცვა და, ცხადია, ამ პროცესთა მიღმა არც კავკასიური ეკლესიები დარჩენილან. პოლიტიკური მოსაზრებებით, ბიზანტიის იმპერატორები ამ განხეთქილების განეიტრალებას სხვადასხვა ტიპის უნიების შემოთავაზებით ცდილობდნენ⁶³. სწორედ ამგვარ უნიატურ დოკუმენტს – იმპერატორ ზენონის მიერ 482 წელს გამოიცემულ ე.წ. ჰენოტიკონს შეუერთდნენ კავკასიური ეკლესიები 506 წელს გამართულ კავკასიის ეკლესიათა საერთო, დვინის I, ე.წ. ბაბგენის (სომხეთის პატრიარქის სახელის მიხედვით) კრებაზე. ჰენოტიკონი დაპირისპირებულ მხარეებს საყოველთაო შერიგებისა და თანხმობისაკენ მოუწოდებდა და ნეიტრალური იყო კამათის ობიექტის მიმართ⁶⁴. შესაბამისად, დვინის კრების მონაწილეებმა, მათ შორის ქართული ეკლესიის წარმომადგენლებმა – პატრიარქმა და 22 ეპისკოპოსმა დადგენილებაზე ხელის მოწერით, პრაქტიკულად მონოფიზიტური მრწამსის არსებობის უფლება დაადასტურეს.

მაგრამ მომდევნო ერთი საუკუნე, როგორც ქართული, ისე სომხური ეკლესიებისთვის პოზიციების უკეთ ჩამოყალიბების ხანად შეიძლება მივიჩნიოთ. პოზიციების დადგენას სარწმუნოებრივთან ერთად პოლიტიკური ორიენტირების ძიების მნიშვნელოვანი პროცესიც განსაზღვრავდა.

ქართული მხარე მიზანმიმართულად დიოფიზიტობისაკენ მიისწარაფვოდა,

გამონაკლისი სულაც არ ყოფილა. იმავე პროცესებს გაედევნება თვალი თავად ბიზანტიაშიც. IV-VII საუკუნეებში მიმდინარე დოგმატური პოლემიკისა და ბრძოლების მიუხედავად, ბიზანტიის იმპერატორები გასაოცარ შემწყნარებლობას იჩენდნენ მონოფიზიტთა მიმართ. მონოფიზიტ პატრიარქებს იმპერატორთა სასახლეში ელთ ბინა, თავის მრევლსაც ხელმძღვანელობდნენ და ეპისკოპოსებსაც აკურთხებდნენ. იმპერატორები მონოფიზიტ დევნილ ბერებსაც იფარებდნენ და მათთვის ტაძრებსაც აგებდნენ. იუსტინიანეს მმართველობისას, დედოფალ თეოდორას დიდი შემწეობით, ოფიციალური ორთოდოქსული ეკლესია, როგორც ქალკედონიტებთან ყველაზე მეტად დაახლოვებულ მწვალებელთა – ნესტორიანელთა და სევერიანელ მონოფიზიტთა ნათლობასაც აღიარებდა და მღვდლობასაც და ა.შ. ამ საკითხებზე, იხ. <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0205/0205000/hm>; J. Bardell, The Church of Saint Sergius and Baccus at Constantinople and the Monophysite Refugees. *DOP*, 54, 2000, გვ. 1-11; C. Mango, The Church of Saint Sergius and Baccus at Constantinople and the Alleged Tradition of Octogonal Palatine Church. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972, გვ. 189-193.

63 ბიზანტიის იმპერატორები გრაციანი, ზენონი, ანასტასი I, იუსტინე I და სხვა უნიონალური პოლიტიკის გატარებით დაპირისპირებულ პარტიათა შერიგებას ცდილობდნენ. ცნობილია მათ მიერ გამოცემული მრავალი უნიატური დოკუმენტიც, მათ შორის, იმპერატორ გრაციანის ედიქტი (IV ს.), იმპერატორ ვასილისკოს 474 წლის ენციკლიონი, 482 წლის ზენონის ჰენოტიკონი და ა. შ. იხ. მსოფლიო საეკლესიო კრებები (ისტორია, ღვთისმეტყველება, კანონები), თბ., 2009, გვ. 265; И. Мейендорф, Халкидониты и монофизиты, после Халкидона, *Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата*, №52, Париж, 1965, <http://www.vizantia.info/docs/158.htm>.

64 ჰენოტიკონი აღიარა პრაქტიკულად ყველა ქრისტიანულმა საპატრიარქომ, რომის პაპის გარდა, რაც ბიზანტიასა და რომს შორის 35 წლიანი განხეთქილების მიზეზი გახდა კიდევ. ეს განხეთქილება „აკაკიანელთა სქიზმის“ (კონსტანტინოპოლის პატრიარქის სახელის მიხედვით) სახელით არის ცნობილი. იხ. ნ. პაპუაშვილი, მსოფლიო რელიგიები ... გვ. 116; ზ. ალექსიძე, საეკლესიო განხეთქილება ...

დიოფიზიტობისაკენ სწრაფვა კი პოლიტიკურად დასავლურ (ბიზანტიურ) ორიენტაციასაც ნიშნავდა. თუმცა კი ქვეყნის დასავლური კურსი უკვე ადრიანე იყო განსაზღვრული. როგორც წერს დავით მუსხელიშვილი – „ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველივე წლებიდან ქართლი არსებითად დასავლურ პოლიტიკურ-კულტურულ ორიენტაციას დაადგა. ამდენად არჩევანი უკვე დიდი ხნის წინ იყო გაკეთებული და სომხეთთან სარწმუნოებრივი განხეთქილება გარდუვალი იყო“⁶⁵.

551 წელს გამართულმა დვინის II ადგილობრივმა კრებამ ნერსეს კათალიკოსის წინამძღოლობით, პირველად დაადასტურა სომხური ეკლესიის როგორც იდეოლოგიური (მონოფიზიტობა), ისე პოლიტიკური (ირანი) ორიენტაცია. დიდი საეკლესიო განხეთქილება, რომელიც მთელი VI საუკუნე მზადდებოდა, საბოლოოდ VII საუკუნის დამდეგს, დაახლოებით 607-608 წლებში ეკლესიათა სრული განყოფით დასრულდა.

აბრაამ სომეხთა კათალიკოსის საყოველთაო ეპისტოლე გვამცნობს: „... ვბრძანებ ქართველებზე: სრულიად არ ეზიაროთ მათ არც ლოცვაში, არც ჭამა-სმაში, არც მეგობრობაში, არც დედამძუძეობაში, არც სალოცავად წასვლით ჯვარში და არც მათი ჩვენს ეკლესიაში მიღებით. მათთან ქორწინებისგანაც სრულიად განეშორეთ; მხოლოდ იყიდეთ და მიჰყიდეთ“⁶⁶.

საკვირველია, მაგრამ ამ დიდი რელიგიური განხეთქილების დრამატული მოვლენების შესახებ თანადროულ წყაროთაგან მხოლოდ „ეპისტოლეთა წიგნის“ სომხური ვერსიიდან ვიგებთ (მიმოწერის ქართულ ვარიანტს ჩვენამდე არ მოუღწევია, თუმცა დაბეჯითებით არც ზოგადად მისი არსებობაა დადასტურებული),⁶⁷ ქართულ წყაროთა მეტი წილი კი ისტორიულ მოვლენებს საკმაოდ დაშორებულია. ანტიმონოფიზიტური, როგორც ნათარგმნი, ისე ორიგინალური თხზულებანი ჩვენში მხოლოდ X საუკუნიდან ჩნდება⁶⁸. XI საუკუნეში თარგმნა არსენ ვაჩესძემ დოგმატიკონი, რომელიც ანტიმონოფიზიტურ ტრაქტატს – „თავნი სომეხთა წვალებისანი ოცდაათნი“-ს შეიცავს⁶⁹. XI საუკუნეში უნდა იყოს დაწერილი არსენი საფარელის – „განყოფისათვის ქართლისა და სომხითისა“⁷⁰, დავით აღმაშენებლისა და არსენ ბულმაისიმისძის თხზულებანი კი XII-XIII საუკუნეებს განეკუთვნება⁷¹.

ზ. ალექსიძე ძალზე ზუსტად ახასიათებს ამ მოვლენების ასახვის ქართულ და სომხურ თავისებურებებს – „კოლექტიური მესხიერება – წერს

65 დ. მუსხელიშვილი, საქართველო IV – VIII საუკუნეებში, თბ., 2003, გვ. 250-251; მ. სურგულაძე, ადარნასე I ქართლის ერისმთავარი, <http://www.qim.site11.com/adarnase%20/html>.

66 უხტანესი, ისტორია განყოფისა ქართველთა სომეხთაგან, სომხური ტექსტი ქართული თარგმანითა და გამოკვლევით გამოსცა ზ. ალექსიძემ, თბ., 1975, გვ.211.

67 ეპისტოლეთა წიგნი VII საუკუნის ძეგლია. იხ. ზ. ალექსიძე, ეპისტოლეთა წიგნი, თბ., 1968.

68 უადრესი ანტიმონოფიზიტური კრებული X ს-ის ხელნაწერშია შემონახული ფრაგმენტულად. იხ. ქართული ხელნაწერი წიგნი. კანონიკურ-დოგმატური ხელნაწერები. <http://www.geomanuscript.ge/?page=kanonikuri-dogmaturi>.

69 ზ. ალექსიძე, ეპისტოლეთა წიგნი, გვ. 242.

70 არსენ საფარელის მოღვაწეობის თარიღი მერყეობს VII-დან XIV საუკუნემდე (ი. ჯავახიშვილი, ს. კაკაბაძე, თ. ჟორდანიას, ლ. მელიქსეთ ბეგის, კ. კეკელიძე). ზ. ალექსიძე მიიჩნევს, რომ არსენი XI საუკუნეზე ადრეული ავტორი ვერ იქნება. იხ. ზ. ალექსიძე, არსენ საფარელის ტექსტის – „განყოფისათვის ქართლისა და სომხითისა“ – თარიღისათვის. მაცნე, 1975, №4.

71 კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1960.

იგი – ერთი თავისებურებით ძალზე წააგავს ინდივიდუალურ მესხიერებას: ყველაზე უფრო ძლიერი შთაბეჭდილებები ზოგჯერ ხალხში მრავალსიტყვაობით პოულობს გამოსავალს, ზოგჯერ კი დუმილით. კავკასიის ეკლესიებს შორის მომხდარი განხეთქილების ისტორიის ორი მოდელი ამ მხრივაც განსხვავებულია ერთმანეთისგან: მონოფიზიტურმა მოდელმა იშვიათი მრავალსიტყვაობით ადადგინა განხეთქილების ფინალური სცენა, ხოლო ქალკედონურმა თითქმის სრულად დაივიწყა იგი⁷².

რა იყო მიზეზი მოვლენებისადმი ქართველთა ამგვარი დამოკიდებულებისა? – იქნებ ის, რომ VII საუკუნეში ამ საკითხს ჩვენთვის დროებით, აქტუალობა ჰქონდა დაკარგული, რადგან მთელი ეს ხანა, ბიზანტიის იმპერატორთა ზეგავლენით, სომხური საპატრიარქო საყდარი ქალკედონიტებს ეპყრათ⁷³? ანდა იქნებ ის, რომ ქართველებს უბრალოდ „რცხვენოდათ“ თავიანთი წარსულისა, მისი დაივიწყება სურდათ და ანტიმონოფიზიტური ტრაქტატების შექმნა და პოლემიკის გამართვა მხოლოდ მას შემდეგ დაიწყო, რაც ქალკედონური მრწამსი უკვე განმტკიცდა და გაძლიერდა? დღეს ამ კითხვებზე პასუხების ძიება ძალზე რთულია. შემძლია მხოლოდ შევნიშნო, რომ მართლმადიდებლობის ჭეშმარიტებაზე მიმანიშნებელი წარწერები ქართულ მოხატულობებში სწორედ პოლემიკურ თხზულებათა თითქმის თანადროულად ჩნდება (IX-X სს.) და თეთრი უდაბნო ამის ერთადერთი მაგალითი არ არის.

უფლის განკაცების, მისი კაცებრივი ბუნების, როგორც მართლმადიდებლობის არსის წარმოჩენა, ზოგადად ადრეული ხანის ქართული მოხატულობების პროგრამებისათვის არის დამახასიათებელი. განსაკუთრებული სიძლიერით ეს იდეა საბერეების მოხატულობებში და მეტადრე VII ეკლესიის მოხატულობაში ჟღერს. ამ იდეის ხაზგასმას აქ დიდწილად ვრცელი, გამოწვლილვითი განმარტებითი წარწერები განაპირობებს. მათი დიდი წილი სომხურად არის შესრულებული და მარინე ყენიას განმარტებით არაქართველი, მართლმადიდებლობას ჯერ არ ნაზიარები მრევლისთვის იყო განკუთვნილი⁷⁴.

ჰყავდა თუ არა ანტიქალკედონიტი, ან საერთოდაც მრევლი თეთრი უდაბნოს მონასტერს, ან რა სახის სამონასტრო ცხოვრება მიმდინარეობდა ამ დროს

72 უხტანესი, ისტორია განყოფისა ქართველთა სომეხთაგან, სომხური ტექსტი ქართული თარგმანითა და გამოკვლევით გამოსცა ზ. ალექსიძემ, თბ., 1975, გვ.7.

73 იხ. И. Казарян, *Краткий очерк истории Армянской Церкви с I по VII века*, 2006, http://www.ortodoxengland.org.uk/pdf/armenia/_kratkiy.pdf; Ованес Драсханакертци, *История Армении*, Ереван, 1984.

სომხურმა ეკლესიამ მხოლოდ 726 წელს, მანაზკერტის კრებაზე მიიღო სამუდამოდ მონოფიზიტური დოგმატიკა და ლიტურგიკა. დადგინდა ღვთისმსახურებისას წყალგაურეველი ღვინისა და უცომო (უსაფუარო) პურის, როგორც მონოფიზიტობის, უფლის მხოლოდ ერთი, ღვთაებრივი ბუნების დასტურისა და სიმბოლოს ხმარება. იხ. არსენ საფარელი, განყოფისათვის ქართველთა და სომეხთა, ტექსტს კომენტარები და გამოკვლევა დაურთო ზ. ალექსიძემ, თბ., 1980, გვ.57. ამავე კრებაზე იქნა მიღებული, მონოფიზიტთა მიერ აღიარებული ე.წ. ხანცვარიც (ჩვენთვის ჯვარცმული), რაც „სამწმიდაობის“ - Trisagion ფორმულისათვის (წმიდაო ღმერთო, წმიდაო ძლიერო, წმიდაო უკვდავო) ფრაზის – „რომელი ჩვენთვის ჯუარს ეცუ“–ს დამატებას გულისხმობდა და ქალკედონიტთა მიერ დიდ მწვალებლობად – სამების ჯვარცმულად გამოცხადებად იქნა მიჩნეული. Trisagion-ის დოკვაში სიახლის შემომტანი მონოფიზიტი პატრიარქი პეტრე გნაფვი (the Fuller, суконщик) იყო. იხ. J. Meyendorff, *Christ in Eastern Christian Thought*, st. Vladimirs seminary Press, 1975; მისივე, *Введение в Святоотеческое Богословие*, http://www.krotov.info/library/m/meyendorff/patr_-22html/, მისივე, Христос в восточном православном предании, <http://www.apologia.nord.ru/basis/djgoslovie/meyendorff/I.sus-r.htm>.

74 მ. ყენია, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების ... გვ. 48-49.



გარეჯის საგანეებში დანამდვილებით ცნობილი არ არის. დაბეჯითებით შესაძლებელია მხოლოდ აღინიშნოს, რომ საკონქო ჯვარზე გამოსახული, უფლის განკაცების მიმანიშნებელი წარწერა ადგილობრივი ბერებისათვის განკუთვნილი ნამდვილად არ ყოფილა. გარეჯა, რომ დაფუძნებისთანავე ქალკედონის ოროსის გამზიარებელი იყო დღეს, თითქოს, საეჭვო აღარ არის⁷⁵.

მაშ ვის უმტკიცებენ გარეჯელი ოსტატები თავისი გზის ჭეშმარიტებას? აქ შემოიძლია მხოლოდ ვარაუდი გამოვთქვა – იქნებ, ქრისტიანული, უმეტესად მონოფიზიტური აღმოსავლეთიდან, იკონოგრაფიული თემის დასესხებისას, გარეჯელთ მათგან მრწამსით გამიჯვნა სურდათ? სურდათ დიოფიზიტობის ნიშნით აღებეჭდათ ის გამოსახულება, რომელიც ჩვენთვის საუკუნეთა მანძილზე, უცხო და უჩვეულო იყო, მათთვის კი ტრადიციული?

თეთრი უდაბნოს მოხატულობის პროგრამის განხილვისას ზაზა სხირტლაძე აღნიშნავს; „ვერ გამოირიცხება იმის შესაძლებლობა, რომ თეთრი უდაბნოს შემთხვევაში კერძო, სხვათაგან გამორჩეულ გადაწყვეტასთანაც შეიძლება გეჰქონოდა საქმე.“ თუმცა კი ეს “ნაკლებ საგარაუდოა”⁷⁶. ამგვარ დასკვნაში მიკვლევარს ნაწილობრივ თუ შემოიძლია დავეთანხმო. თეთრი უდაბნოს მოხატულობაში ცალკეული იკონოგრაფიული თემები მართლაც შემოტანილს რომ ჰგავს, სადაო არც არის⁷⁷, თუმცა პროგრამის გამორჩეულობით, გამოსახულებათა ინტერპრეტაციით ის, ვფიქრობ, სწორედაც გარეჯული ტრადიციის მიმდევარია. სამხატვრო სკოლის არსებობის რამდენიმე საუკუნის მანძილზე, აქ ხომ სშირად ტრადიციული, ზოგჯერ კი ნასესხები იკონოგრაფიული თემებით, მოხატულობათა სრულიად თავისებურ, ყველასაგან გამორჩეულ პროგრამებს ქმნიდნენ. მათ უმეტესობას კი კონკრეტული ლიტერატურული თხზულებები და ისტორიული მოვლენები უდევს საფუძვლად.

75 თანამედროვე გამოკვლევათაგან იხ. რ. თვარაძე, ასურელი მამების მოღვაწეობის თაობაზე, თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა, თბ., 1985, გვ. 150-171; .ვ. გოილაძე, საიდან და როდის მოვიდნენ სირიელი მამები საქართველოში. მნათობი, 1992, № 5-6, გვ. 192-201; დ. მერკვილაძე, ასურელ მამათა ქართლში მოსვლის დრო. არტანუჯი, 1995, №4, გვ. 13-24; დ. მერკვილაძე, ასურელ მამათა აღმსარებლობა, რელიგია, 1998, №1-2, გვ. 14-39; დ. მუსხელიშვილი, საქართველო IV-VIII საუკუნეებში, გვ.248.

76 ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ... გვ.119.

77 არ არის გამორიცხული აღმოსავლეთიდან შემოტანილად ვივარაუდოთ არამარტო საკონქო სცენა, არამედ მირქმის კომპოზიციის ის კონკრეტული იკონოგრაფიული ვარიანტიც, რომელიც თეთრ უდაბნოშია წარმოდგენილი. ღმრთისმშობლის განმარტებითი წარწერა – წმიდა მარიამ, ატიპიურია მართლმადიდებელთათვის, რომლებიც უფლის დედას ღმრთისმშობლად, ან დედად ღმრთისად მოიხსენიებენ. ჩვენში ღმრთისმშობლის წმ. მარიამად მოხსენიების მხოლოდ ერთეული შემთხვევები გვხვდება (მაგალითად, დავათის ქვასვეტი), მაგრამ, კიტი მანაზლის შენიშვნით, კონფესიური ელფერის მქონე, ამგვარი წარწერები, როგორც ჩანს, ძველი ნიმუშების გამოყენებით უნდა იყოს განპირობებული. იხ. კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, გვ. 13.

Marine Bulia

Tetri Udabno Murals and Some Aspects of the Early Medieval Georgian Mural Painting

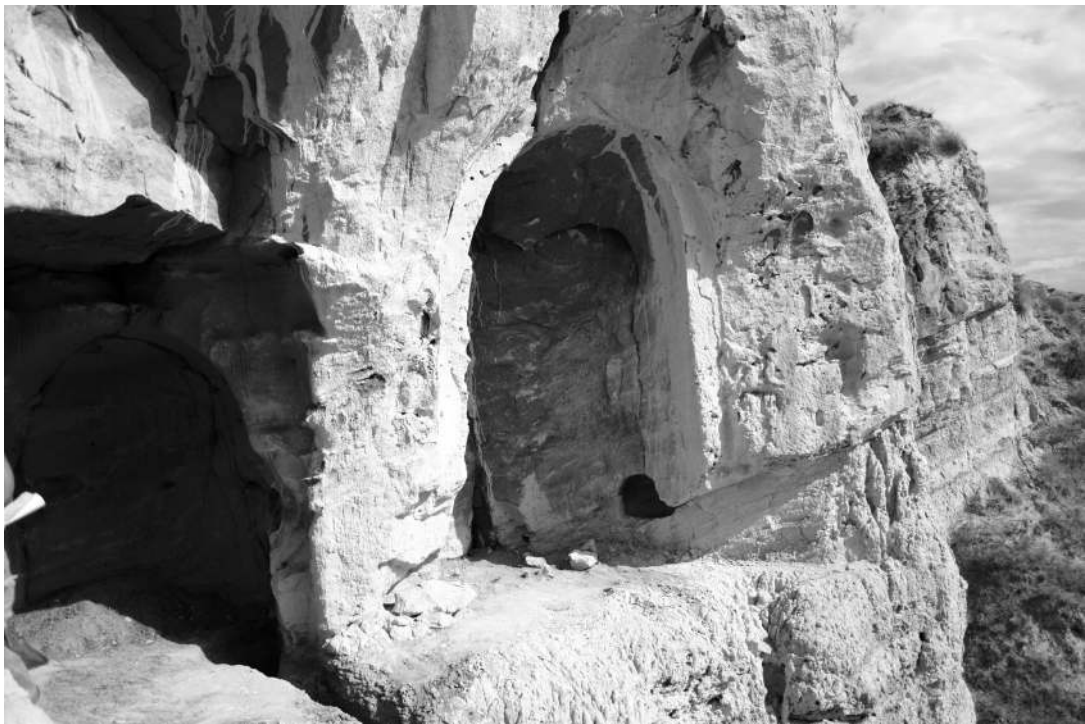
Murals of the so called “Tetri Udabno” monastic-site of Davit Gareji desert are among the most significant samples of the Early Medieval Georgian mural painting (at present they are kept at Sh. Amiranashvili State Museum of Art, Georgian National Museum). Only the chancel was painted in this single-nave rock-cut church with the north annex; conch bore radiant jewelled Cross with the inscription: “Jesus of Nazareth King of the Jews”, depicted against the starry background and flanked by the palm trees; on the lower tier fragments of the three-figure Presentation at the Temple are traceable.

Zaza Skhirtladze, who was the first to study Tetri Udabno murals, had dated them to 7th-8th cc., identifying their contents as Celestial, Eternal Glory of the Cross, i.e. highlighted triumphal aspect; later Marine Kenia paid her attention to the accentuation of the human nature of Christ here. At the same time, it should be taken into account that Presentation at the Temple is, first and foremost, manifestation of the Theophany-Sacrifice, which in Byzantine literature is interpreted based on Luke 2:35 (Leontius of Neapolis, Kosmus of Majum, Simeon Metaphrastes, etc.); as noted by H. Maguire, one iconographic detail of Tetri Udabno Presentation scene, namely Christ in Symeon’s hands, is linked with the homily of the 9th c. author, Georgios of Nikomedia, which is unknown to the Georgian literary tradition. However, on the other hand, Lectionary compiled by the late 7th c. – it should definitely be available at Tetri Udabno – comprises a 5th c. homily highlighting links between the Presentation at the Temple and Crucifixion; the homily was translated into Georgian in the 5th-6th cc. (E. Chelidze). Accordingly, 7th c. is a *terminus ante quem* for Tetri Udabno murals, while due to their stylistic features, they can be ascribed to the 7th c., 8th c., 9th c., and even 10th c., whereas the iconography should be considered as no earlier than the 9th c. (depiction of the Virgin to the right would have been likewise impossible before the 10th c.).

Glorification of the Holy Cross, well known in the 5th-6th cc. Georgian stone reliefs, contrary to other countries of the West and East Christendom, is found nowhere else as a conch composition; analogies of the composition proper can be found among the 4th-6th cc. images, mainly, in Syria, Egypt and North Mesopotamia. Remarkable is the combination of the aniconic and iconic images, which are used simultaneously and are of equal significance. It can be supposed that introduction of extremely archaic East Christian composition in the 9th-10th cc. might be the same, as presence of the elements inspired by even older East Christian models in the 9th-10th cc. Georgian architectural decoration, including 9th-10th cc. chapel #7 of “Sabereebi” monastic complex in David Gareji, while accentuation of the Incarnation in its murals is indicative of the anti-Monophysite polemics, which was especially acute in the 9th-10th cc.



სურ. 1. მონასტერი თეთრი უდაბნო



სურ. 2. მონასტრის მთავარი ტაძარი



სურ. 3. გოლგოთის ჯვარი სამოთხის წიაღში (აფსიდის კონქი, 1998წ.)



სურ. 4. ღმრთისმშობელი, მირქმა, ფრაგმენტი (აფსიდი, 1998წ.)



სურ. 5. გოლგოთის ჯვარი სამოთხის წიაღში (ხელოვნების მუზეუმის საცავი, 2012წ.)



სურ. 6. ღმრთისმშობელი, მირქმა, ფრაგმენტი (აფსიდი, 1998წ.)



სურ. 7. ღმრთისმშობელი, მირქ-
მა, ფრაგმენტი (ხელოვნების
მუზეუმის საცავი, 2012წ.)



სურ. 9. აკაურთას ტაძრის რელიეფური
ფილა, ჯვარი სამოთხეში, V ს.



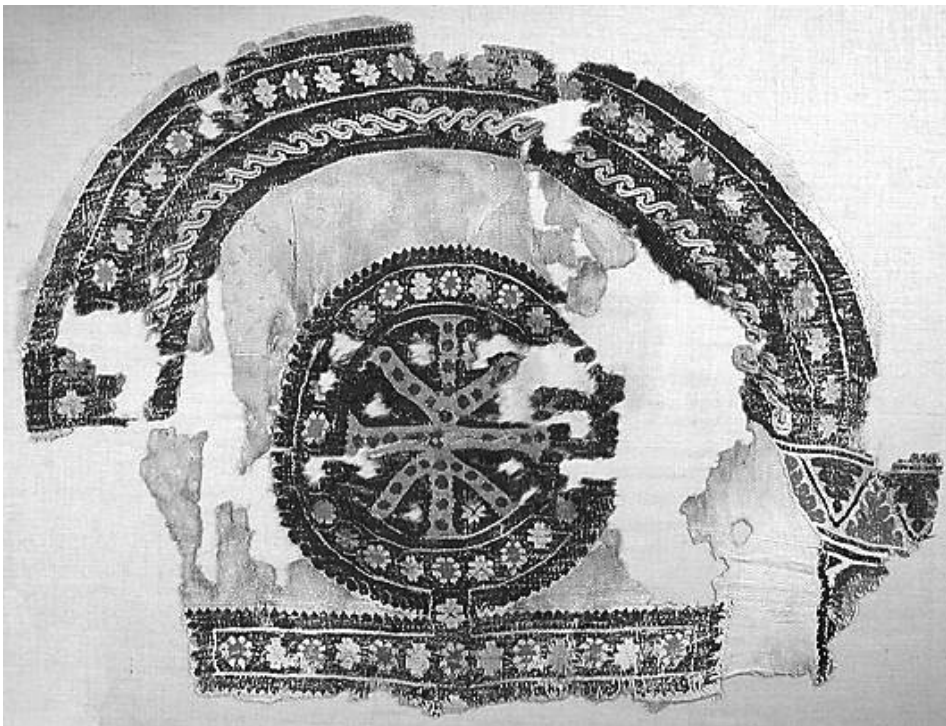
სურ. 8. მოხატულობის ფრაგმენტი (ხელოვნების
მუზეუმის საცავი, 2012წ.)



სურ. 10. აია სოფია, ოთახის დეკორი, გასხივოსნებული ჯვარი, VI ს.



სურ. 11. კობულეთის ტაძრის კრეტსაბმელი, ტრიუმფალური ჯვარი, V-VI სს.



სურ. 12. სირიულის ტაძრის ხის კარის ზღუდარი, ტრიუმფალური ჯვარი, 400-550 წწ.

აშოტ კუხის ტბეთის რელიეფური პორტრეტის ინტერპრეტაციისათვის*

ისტორიული პორტრეტი შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემაა. საერო პორტრეტი, რომელიც ქრისტიანული ხელოვნების წიაღში ვითარდებოდა, ორგანულად იყო ჩართული ტაძრების სკულპტურულ თუ ფერწერულ ანსამბლებში და რელიგიური ხელოვნების განუყოფელ ნაწილად მოიაზრებოდა.

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში საერო პორტრეტის გაჩენა ქართლში ფეოდალური საზოგადოების მომძლავრების პროცესთან იყო დაკავშირებული და ადრებიზანტიური ხელოვნების ანალოგიურ მოვლენას ეხმიანებოდა. ახალი სოციალურ-პოლიტიკური სისტემის შექმნამ სახვით ხელოვნებაშიც იჩინა თავი. ამ დროისათვის ბიზანტიაში იმპერატორის უზენაესობა «ღვთაებრივ» ხასიათს იღებს, რაც ხელოვნების ნაწარმოებებში თავისებურად აისახა. ტაძრების კედლებზე მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის, წმინდანთა წინაშე იმპერატორთა და დიდ ფეოდალთა გამოსახულებები ჩნდება. ფეოდალური ხელისუფლება ამით თავის «ღვთით რჩეულობას» ადასტურებდა. ეს მოვლენა ღვთაებრივი მფარველობის იდეის გაძლიერებასთან იყო დაკავშირებული, რაც განსაკუთრებული მკაფიოებით იმპერატორ იუსტინიანეს ეპოქაში გაცხადდა. განუზომლად გაიზარდა იმპერატორის, «ღვთის განგების» აღმსრულებლის როლი ქვეყანაში. გაძლიერდა ციური მფარველების – ღმრთისმშობლისა და წმინდანების კულტი. ეს იყო ნიშნები, რომლებიც ბიზანტიაში პოლიტიკურ ურთიერთობათა ახალი სისტემის შექმნას მოასწავებდა.

ადრეული ქრისტიანობის პლასტიკურ ხელოვნებათა ხასიათი მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ კონცეფციას ემყარებოდა – მიწიერის, ხორციელის, ხილულის გადალახვა და იდეასთან, სიღრმისეულთან მიახლოება, რაც მხატვრული შემოქმედების გარკვეულ ტიპიზაციას განაპირობებდა. აქეთკენ იყო მიმართული ფიგურული გამოსახულებების მაქსიმალური განზოგადება, ყოველივე შემთხვევითის და არაარსებითის უკუგდება, დეკონკრეტიზაციისაკენ მიდრეკილება, დროისა და ადგილის ნიშნებისაგან გათავისუფლება. ადრექრისტიანული ესთეტიკის თანახმად, სახის კონკრეტულობის უარყოფა მას «მარადიულობას» ანიჭებდა. შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების (ისევე, როგორც ბიზანტიურისა, ფართო გაგებით) ხატოვანი სისტემის სტანდარტიზაცია მხატვრულ-იდეური ფორმულების ტრადიციულობას გულისხმობდა.

ეს პრინციპები შუა საუკუნეების საქართველოს პორტრეტის ხელოვნებაშიც განხორციელდა. რელიეფური პორტრეტის იდეურ-მხატვრული კონცეფცია სრულად პასუხობდა ეპოქის მიერ დასმულ ამოცანებს. მაგრამ საერთო

* ჩემი გამოკვლევა აშოტ კუხის პორტრეტული ქანდაკების შესახებ გამოქვეყნდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის «მაცნეში» (1968წ. N5, „აშოტ კუხის რელიეფი ტბეთიდან“, გვ. 150-162). წინამდებარე პუბლიკაცია შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის ამ უნიკალური ქმნილების გადააზრებასა და ახლებურ ინტერპრეტაციას გთავაზობთ.



მხატვრულ-იდეური ტენდენციები არ გამორიცხავდა შემოქმედებით გადაწყვეტათა მრავალგვარობას. ყოველ ქვეყანას, მათ შორის საქართველოს, თავისი ორიგინალური წვლილი შეჰქონდა პორტრეტის ხელოვნების საერთო განვითარებაში.

შუა საუკუნეების მონუმენტური საერო პორტრეტის იშვიათი ნიმუშია ერისთავთ-ერისთავის **აშოტ კუხის** (გარდ. 918) სკულპტურული პორტრეტი ტბეთიდან.¹ ისტორიულ წყაროებში ნათლად იკვეთება აშოტ ერისთავთ-ერისთავის (კუხის) აქტიური როლი სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს გრანდიოზულ სამონასტრო მშენებლობაში. მის სახელთანაა დაკავშირებული ტბეთისა და ხანძთის ტაძრების აგება. მანვე დააწესა ტბეთში საეპისკოპოსო კათედრა.²

ტბეთის დიდებული ტაძარი, „გუნბათიანი, მდიდრად ნაგები და დიდ-მშვენიერი“, როგორც მას ვახუშტი ბაგრატიონი მოიხსენიებს, სამხრეთ საქართველოს მნიშვნელოვანი სულიერი და კულტურული ცენტრი იყო. ტაძრისა და მისი მშენებლის შესახებ ცნობებს სუმბათ დავითის ძის ქრონიკა და გიორგი მერჩულეს თხზულება გვაწვდის: „აშოტ ერისთავთა-ერისთავმან, ძემან გურგენ კურაპალატისამან, რომელსა ეწოდა კუხი, აღაშენა **ტბეთი შავშეთს** და განასრულა იგი ყოვლითა განგებითა, და დასუა პირველად ეპისკოპოსად სანატრელი სტეფანე უწყებითა სულისა წმიდისათა, და გარდაიცვალა ესე აშოტ კუხი ქორონიკონსა რლეი (918).“³

ტბეთთან დაკავშირებით გვაქვს ის ბედნიერი შემთხვევა, როდესაც წერილობითი წყაროები გვაწვდის ცნობას ტაძრის აღმშენებლის პიროვნების შესახებ – ტბეთის ტაძრის აგება აშოტ კუხის მმართველობის ხანას (891-918) განეკუთვნება.⁴

XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული, ტბეთის ტაძრის შესახებ მეცნიერთა და მოგზაურთა მთელი წყება გვაწვდის ინფორმაციას.⁵ ყველა ცნობა ტოლფასი არ არის, მაგრამ ისინი ერთმანეთს ავსებს და წარმოდგენას გვიქმნის ტბეთის ტაძარზე, რომლის შესახებ მისი პირველი აღმწერი გ. ყაზბეგი აღნიშნავდა, რომ იგი მთლიანად იმდენად სრულყოფილია, მისი ცალკეული ნაწილები ისეთი დახვეწილია, რომ მას შეეძლო თვით რომი დაემშვენებინა. გ.

1 აშოტ კუხის რელიეფური პორტრეტი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი). რელიეფი რუხი ქვისაგანაა გამოკვეთილი (ზომები 113-36), რელიეფი ფონიდან 10 სმ-ითაა ამოზიდული.

2 «იჯდა იქ ეპისკოპოზი, მწყემსი ანაკერტს ზეითისა, სრულიად შავშეთისა და არტანუჯისა» (ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1941, გვ. 136).

3 ქართლის ცხოვრება, გამოც. ს. ყაუხჩიშვილი, თბ., 1955, გვ. 380.

4 მემატინანე აშოტ კუხს ტბეთის ტაძრის გარდა ხანძთის ტაძრის აგებასაც მიაწერს: «არამედ შემდგომად გურგენ კურაპალატისა, ძემან მისმან, აშოტ ერისთავთა-ერისთავმან, ხანძთას ახალი ეკლესიაი დაიწყო წადიერად და ურიცხვი შესაწირავი გარდაჰმატა მას» (გიორგი მერჩულე, ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა და მოყუასთა და მოწაფეთა მისთა, პ. ინგოროყვას გამოც. თბ., 1949, გვ. 260).

5 Дм. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Записки Общества любителей Кавказской Археологии, кн. I, Тифлис, 1875; იგივე, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, СПб, 1878; იგივე, Заметки о Батумской области. Известия КОИРГО, Тиф. 1879-1881; Г. Н. Казбег, Три месяца в Турецкой Грузии. Известия КОИРГО, кн. X, вып. III, Тиф. 1876; А. М. Павлинов, Экспедиция на Кавказ 1888 года. МАК, вып. III, Москва, 1893.

ყაზბეგი აღტაცებული აღწერს ტბეთის ტაძრის ინტერიერს, რომელიც წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მნახველებზე. მისი სიტყვით, ტბეთის ტაძრის დიდებული შიდა სივრცე უფრო შთამბეჭდავია, ვიდრე მცხეთის, ზარზმისა, თუ საფარის ტაძრებისა.⁶

თუ კი საკუთრივ ტაძრის შესახებ ცნობები საკმაოდ მრავალრიცხოვანია, ქტიტორული გამოსახულების (სურ. 1-4, ნახ.1) შესახებ in situ ცოტა რამ არის ცნობილი. ხუთი ავტორიდან, რომლებიც გვაწვდიან ცნობებს ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესახებ, სამი მას საერთოდ არ ახსენებს (ვახუშტი, გ. ყაზბეგი, ა.პავლინოვი), ორ მკვლევარს კი (დ. ბაქრაძე, ნ. მარი) იგი ტაძრის ინტერიერში უხილავთ და აღწერენ კიდეც მას. დიმიტრი ბაქრაძემ ტბეთი 1879 წელს მოინახულა და სინანულით აღნიშნა ტაძრის აღმშენებლის რელიეფური პორტრეტის სავალალო მდგომარეობა: „К сожалению, барельеф строителя, находящийся внутри на колонне, с моделью церкви в руке и рельефная надпись кругом весьма изгладилась. Во всяком случае, следует снять и этот барельеф с его надписью, которая, как палеографический памятник, может указать приблизительную эпоху появления Тбети“.⁷

დ. ბაქრაძე ვახუშტის “საქართველოს ისტორიის” 1885 წლის გამოცემაში წერს: “ისტორიული წარწერა იმისი, შიგნით მარცხენა სვეტზე გამოქანდაკებული მშენებლის სახითურთ ისეთ მდგომარეობაში ვნახე 1879 წელს, რომ აღარ იკითხებოდა”.⁸

ტბეთის ქტიტორის გამოსახულების შესახებ ცნობების ნაკლებობა კომპენსირებულია ნ. მარის დღიურით, რომელშიც ტბეთის ქტიტორული რელიეფი დაწვრილებით არის აღწერილი. «В северной колонне помещен цельный серый камень с высеченным горельефно изображением строителя, державшего в руке модель церкви» – აღნიშნავს მკვლევარი და რელიეფური პორტრეტის ზუსტ და დაწვრილებით აღწერას იძლევა.

ამგვარად, ორივე ავტორი, რომელიც ტბეთის ქტიტორის გამოსახულებას აღწერს, ზუსტად მიუთითებს მის მდებარეობას – “მარცხენა სვეტზე”, როგორც დიმ. ბაქრაძე აღნიშნავს, ან “ჩრდილოეთის სვეტზე”, როგორც ვიკენტ ნ. მარის დღიურიდან. სავარაუდოა, რომ თავდაპირველად საქტიტორო პორტრეტი, ტრადიციისამებრ, ტაძრის ფასადზე იქნებოდა განთავსებული და ინტერიერში იგი შემდგომი გადაკეთების დროს მოხვდა.

ორივე მკვლევარი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ რელიეფს ასომთავრული წარწერა ახლდა. წარწერა დ. ბაქრაძეს 1879 წელს უკვე დაზიანებული დახვდა, 1911 წელს კი ნ. მარმა მხოლოდ რამდენიმე ასოს გარჩევა მოახერხა.⁹ რელიეფთან არსებული წარწერის გარდა, ა. პავლინოვმა XIX საუკუნის 80-იან წლებში ტაძრის გარეთ, მის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში, ნანგრევებში წარწერიანი ქვა

6 Г. Н. Казбег, Три месяца ... გვ. 54.

7 Дм. Бакрадзе, Заметки ... გვ. 163.

8 ვახუშტი, საქართველოს ისტორია (დიმ. ბაქრაძის რედაქციით), ტფ., 1885, გვ. 126-127, ნ 2.

9 Н. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию. ТР, VII, С.-ПБ, 1911, стр. 15; «За тылом строителя и перед лицом, так же под моделью церкви имелась грузинская надпись изящными буквами горельефно. Надпись эта старательно отбита молотком. Разбираются лишь несколько букв в начале за тылом (დიდო...) и несколько букв в третьей строке в конце (სმენა)» (Н. Марр, დასახ. ნაშრ. გვ. 1).



აღმოაჩინა, რომელიც პ. უვაროვამ გადაიღო. ა. პავლინოვს მოჰყავს ამ წიგნის ერთი ნაწილის ა. ხახანაშვილისეული წაკითხვა: „წმ. ღვთისმშობლო და წმინდაო მოციქულნო პატრე და პავლე, მეოხ ექმენ წინაშე იესო ქრისტესი უამსა მის განკითხვისასა...“¹⁰ წარწერის მეორე ნაწილში, რომელიც ძნელად განირჩევა, ა. ხახანაშვილმა წაკითხა სახელი „კუს“. ამგვარად, კიდევ ერთხელ დასტურება ტბეთის აგება აშოტ კუხის მიერ.¹¹

აშოტ კუხი ქტიტორის ტრადიციული პოზაშია გამოსახული. იგი სამ მეოთხედშია მიბრუნებული, ფეხები პროფილშია გადმოცემული. ერისთავთ-ერისთავს მარცხნივ გაწვდილ ხელებში ეკლესიის მოდელი ეკავა. ამჟამად რელიეფი უკიდურესად დაზიანებულია, დარჩენილია მხოლოდ მარჯვენა ხელის ნაწილი. 1911 წელს ნ. მარს შავშეთში მოგზაურობისას ქტიტორის ხელში მხოლოდ ეკლესიის მოდელის ნაწილი უნახავს („...ეკლესიისგან დარჩენილია გუმბათის ყელის ნაწილი სარკმლებითურთ. ... მარჯვენა ხელის მტევანი ჩამოტეხილია“).¹² ქანდაკების თავის ზედაპირი ჩამომტვრეულია, მაგრამ ნესტოების კვალისა და ცხვირის ხაზის ნაშთის მიხედვით ირკვევა, რომ მას საკმაოდ მაღალი თავსაბურავი ჰქონდა.¹³

X საუკუნის დასაწყისით ზუსტად დათარიღებულ აშოტ ერისთავთ-ერისთავის სკულპტურულ პორტრეტში მკაფიოდ გამოვლენილი პლასტიკური თავისებურებები დიდად უწყობს ხელს შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების განვითარების სრული სურათის აღდგენას.

ტბეთის ქტიტორის თავი ფონიდან საგრძნობი მოცულობითაა ამოზიდული. იგი თითქმის მრგვალი ქანდაკებაა. თავის ზედაპირი ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ მაინც ხერხდება ზოგიერთი დეტალის გარკვევა: თავსაბურავის ქვემოთ კარგად განირჩევა თმის ზოლი, აგრეთვე წვერის დამუშავება პარალელური ირიბი ჩაკაწრული ხაზებით.

10 А. М. Павлинов, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 71 («Найден камень с надписью, которая снята гр. Уваровой, но к несчастью, плохо сохранилась и поэтому не дает при чтении желательных результатов; часть этой надписи, прочитанной А. С. Хахановым, следующего содержания: «Св. Богородица и святые первоапостолы Петр и Павел, будьте заступниками перед Христом при его пришествии...»).

11 აშოტ კუხის შესახებ არც ისე ბევრი ცნობაა შემონახული, ძირითადი წყაროა სუმბათ დავითის ძის თხზულება. აქ მოთხრობილია გურგენ კურაპალატის ბრძოლაზე ადარნერსე ქართველთა მეფისა და ბაგრატ არტანუჯელის წინააღმდეგ არტაანის ხევთან, სოფ. მგლინავთან. ამ ბრძოლაში დაიღუპა „გურგენ კურაპალატი, ძე ადარნერსესი, ძისა აშოტ დიდისა, ქორონიკონსა რია (891), და დაუტევნა ორნი ძენი: ადარნასე ერისთავთა ერისთავი და აშოტ ერისთავთა ერისთავი“ (§51). აშოტ კუხის დროს საქართველოს სამხრეთ რაიონებში კულტურული ცხოვრების დიდი აღმავლობა შეინიშნება. ეს განსაკუთრებით შეეხო მწერლობას. ტბეთის სავანეში მოღვაწეობდა არაერთი სახელგანთქმული საეკლესიო მწერალი.. ამ ეპოქის ერთ-ერთი სახელოვანი მწერალი იყო ტბეთის პირველი ეპისკოპოსი, ცნობილი ჰაგიოგრაფი სტეფანე მტბევერი, ავტორი თხზულებისა «წამებაი წმიდისა მოწამისა გობრონისი», რომლის მინაწერში იგი აშოტს მოიხსენიებს: «მე სტეფანე მტბევერ ეპისკოპოსიან დაესწერე ბრძანებითა აშოტ ერისთავთ-ერისთავისათა» (საქართველოს სამოთხე, პეტერბურდი, 1882, გვ. 393).

12 Н. Мара, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 15.

13 მანძილი ცხვირსა და თავსაბურავის ზედა ნაწილს შორის მეტად დიდია და სახის სავარაუდო პროპორციები ამგვარი დასკვნის შესაძლებლობას იძლევა.



ჩვენამდე მოღწეული ქართული საქტიტორო რელიეფური გამოსახულებები საკმაოდ მცირერიცხოვანია, რაც არ გვაძლევს საშუალებას თვალი გადავდევნოთ პლასტიკის განვითარების უწყვეტ ხაზს შუა საუკუნეების პირველი ცნობილი ქმნილებებიდან (V-VIII სს.) აშოტ კუხის პორტრეტამდე (X საუკუნის დასაწყისი).

მცხეთის წმ. ჯვრისა და ატენის სიონის ქტიტორული რელიეფების შემდეგ უნდა ვახსენოთ აშოტ კურაპალატის რელიეფი ოპიზიდან, რომელმაც, როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, „ნიადაგი გაწმინდა, შესაძლებელი გახადა სკულპტურის ორგანული განვითარება, ე.ი. შექმნა პირობები, რათა თანდათან შეეცნოთ სამყაროს სკულპტურული გააზრების, ნამდვილი მოცულობითი გადაწყვეტისა და ამ გადაწყვეტათა შემდგომი დაზუსტების ამოცანა.“¹⁴ სწორედ აშოტ კურაპალატის ოპიზის რელიეფი წარმოადგენს დღეისათვის ცნობილ პირველ ძეგლს, რომლიდანაც იწყება „მხატვრული ამოცანისადმი ნამდვილი სკულპტურული მიდგომის ბუნებრივი, თანდათანობითი დამოუკიდებელი განვითარება.“¹⁵

ტბეთის საქტიტორო პორტრეტი ოპიზის რელიეფისაგან სრულიად განსხვავებულ მიდგომას ამჟღავნებს. აქ უკვე თვისობრივად სხვა მხატვრულ ამოცანებთან, ახალ მოთხოვნებთან გვაქვს საქმე – სხეული მიისწრაფის მოწყდეს ფონს და დამოუკიდებლად იარსებოს. ტბეთის რელიეფის ოსტატი მოცულობებით აზროვნებს. ფაქტობრივად, აქ უკვე საქმე გვაქვს არა რელიეფთან, არამედ მრგვალ ქანდაკებასთან, უფრო სწორედ – მის წინათგრობასთან.

რელიეფის სიმაღლე არ არის გადამწყვეტი ფორმების სკულპტურულობის გამოსავლენად, მაგრამ იგი მაინც განაპირობებს ფონიდან ფიგურის მოცულობის გამოყოფას. სამ მეოთხედში ფიგურის დაყენებაც აძლიერებს მოცულობითობის შეგრძნებას. ეს უკვე ძველი სიბრტყითობის სრული უარყოფაა. თუმცა ტბეთის რელიეფზე სხეული ჯერ კიდევ ფონის ტყვეობაშია, ვერ შორდება სიბრტყის შემბოჭავ ძალას, მასში უკვე იგრძნობა პლასტიკური დამოუკიდებლობისაკენ მისწრაფება. აშოტის ფიგურა თითქოს ცდილობს თავი დააღწიოს სიბრტყეს, მაგრამ მას ჯერ არ შეუძლია სიბრტყისგან მოწყვეტით არსებობა. საინტერესოა, რომ ევროპულ პლასტიკაში ანალოგიური მოვლენა თითქმის ერთი საუკუნით უფრო გვიან, 1000 წლისათვის ჩნდება. პირველი ათასწლეულის ბოლოსთვის ევროპაში „ფიგურებმა და საგნებმა თითქოს შეძლეს უფრო მეტად გათავისუფლებულიყვნენ სიბრტყობრივი გარემოდან, მაგრამ არა იმდენად, რომ არ დამყარებოდნენ მას და მის გარეშე არსებობა შეძლებოდათ.“¹⁶

აშოტის სხეული ფონიდან ერთ მთლიან, დაუნაწევრებელ მოცულობადაა ამოზიდული. ნათლად ჩანს თავისუფალი მრგვალი ფორმის შექმნის ტენდენცია, მაგრამ ჯერ კიდევ არ არის დასმული ფიგურის საკუთრივ სკულპტურული გადმოცემის ამოცანა, არ ჩანს სხეულის პროპორციული აგების, ნაკეთების ზუსტი გადმოცემის ცდა, რაც მხოლოდ შემდგომ ხანაში იქცევა ქანდაკების აქტურალურ პრობლემად. აშოტის ქანდაკში ყველაფერი – სამოსლის ნაკეცები, შიდა ნახატი თავს იყრის თანაბარზომიერად მომრგვალებულ ბლოკში. ტანსაცმლის

14 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა VIII-XVIII საუკუნეებისა, თბ., 1957, გვ. 5.

15 იქვე.

16 H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland [XI-XII Jahr.], Leipzig, 1924, გვ., XIX.



მძიმე, მოუქნელი გარსის ქვეშ სხეულის საერთო მასიდან არცერთი ნაკვთი არ გამოიყოფა.

ტბეთის რელიეფი განეკუთვნება ხელოვნების „არაპლასტიკურ“ სტილს, რომელიც „მოქმედებს ფართო, პლასტიკურად დაუნაწევრებული საერთო მასებით, რომლებიც ხანდახან რელიეფის ფონიდან ძლიერად გამოიყოფა.“¹⁷

აშოტ კუხის ეკლესიის მოდელიანი ხელები (უფრო სწორედ – ხელი, რადგან ამჯერად მხოლოდ მარჯვენა ხელი ჩანს) იდაყვშია მოხრილი. უესტი სრულიად პირობითია. იგი არ არის ორგანული, მოკლებულია შინაგან დინამიკას, რაც შემდეგ ოშკის ქტიტორებთან ასეთი ბუნებრივი და თავისუფალი გახდება.

ტბეთის რელიეფი ერთგვარად გარდამავალი ეტაპია ქართული პლასტიკის განვითარებაში. IX-X საუკუნეთა მიჯნის ეს ქანდაკი ბევრ მომიჯნავე მომენტს აერთიანებს. უკან, IX საუკუნისკენ მას სწევს სტატიკურობა, გაშეშებულიობა, სხეულის არაპროპორციულობა (თავისა და სხეულის შეფარდება 1:4), ნაკვთების ფორმების შეგრძნების არარსებობა. ამ თვისებების გვერდით ტბეთის რელიეფში არსებობს სტილური ნიშნების მთელი რიგი, რომლებიც სრულად მომდევნო ხანაში იხენს თავს. ფეხების პროფილში გამოსახვისას ტბეთის ოსტატი მათი ერთმანეთის უკან, სივრცობრივი განლაგებით ქმნის პლანებს, ერთ ფორმას მეორეს აფარებს და ამით ფიგურას უფრა მყარად დგამს ნიადაგზე.

მისწრაფება ფორმების მოცულობითი გადმოცემისაკენ ცალკეულ დეტალებში იგრძნობა. ეს ჩანს ხელების მოცულობის გამოყოფაში. ოსტატი ამისათვის გულმკერდის არეში დამატებით აღრმავებს რელიეფის ზედაპირს, რითაც თითქოს არღვევს სხეული რეალურ სტრუქტურას, მაგრამ გამოყოფს ხელის ფორმას. იგივე ხერხია გამოყენებული სახელოს მაჯის დამუშავებაში. თავად სახელო ოდნავ ამალღებული სიბრტყითაა გადმოცემული, მაჯის მოხაზულობის მიხედვით სიბრტყის ჩაკვეთით სახელოს მოცულობითობის შთაბეჭდილებაა შექმნილი.¹⁸

იგივე პრინციპია გამოყენებული აშოტ კუხის მოსასხამის ნაკვეთა გადმოცემაში. ნაკვეთი უკვე საზოვან-გრაფიკული კი აღარ არის, როგორც წინა პერიოდში, არამედ მილისებურად ეშვება, რაც თავისთავად გარკვეულ მოცულობაზე მიუთითებს, მაგრამ რეალურად არ პასუხობს სხეულის ფორმებს. ვერტიკალური პარალელური ნაკვეთების ბოლოები ზედაპირის უმნიშვნელო ჩაღრმავებებით მრგვალდება. ნაკვეთების საზღვრების მკაფიო გამოყოფით და მათი წიბოების დამახასიათებელი კლაკნილი ნახატით აღნიშნით ნაკვეთების ერთმანეთზე დაშრევების შთაბეჭდილება იქმნება.¹⁹

17 H. Beenken, დასახ. ნაშრ. გვ. XXVII.

18 რელიეფის დამუშავების ანალოგიური ხერხები ევროპულ ხელოვნებაში XI საუკუნის დასაწყისიდან გვხვდება: ეპისკოპოს იმადის ღვთისმშობელი პადერბორნიდან (სიმაღლე 1,12მ.), სადაც ნაკვეთი სრულიად ბრტყელია, პლასტიკურად არ არის შეგრძნებული, მაგრამ მათი ნახატი უკვე შემდეგი განვითარების მონახაზს იძლევა; წმ. ემერამისა და წმ. დიონისეს ფიგურები რევენსბურგიდან (სიმაღლე 1მ.) – 1050-65წ. აქ ჯერ კიდევ არ არის დანაწევრებული პლასტიკა, როგორც მომწიფებულ XII საუკუნეში, მაგრამ ამ ნაწარმოებებში უკვე ჩანს პლასტიკური მასის შემჭიდროება (H. Beenken, დასახ. ნაშრ. 12, 14 a,b).

19 ნაკვეთების ანალოგიური დამუშავება გვხვდება რევენსბურგის წმ. ემერამის ტაძრის პორტალის ქრისტეს ფიგურაში, სადაც ტექნიკური შესრულების ხერხი ზუსტად იგივეა,

მოსასხამის გადმოკეცილი კალთაც აშკარად მოწმობს, რომ ტბეთის რელიეფის ოსტატი გარკვეულად სივრცობრივ-პლასტიკურად აზროვნებს. ეს ვლინდება კაბის კალთის გადმოცემაში, რომლის შიდა მხარე დაბალ რელიეფად ჩანს ფონზე. ამ ნაწილსა და რელიეფის ზედაპირს შორის შექმნილია რელიეფის ფონის პერპენდიკულარული ოვალური სიბრტყე (სივანე 7-8სმ), რომლიდანაც სავსებით რეალისტურადაა გამოჩენილი ფეხები, როგორც სხვადასხვა სიბრტყეში მოთავსებული ორი მოცულობა.²⁰ ამ შემთხვევაში უკვე მრგვალი ქანდაკების ჩანასახოვანი ელემენტები გვაქვს.

აშოტ კუხის სკულპტურული პორტრეტის ყველა ზემოაღნიშნული ნიშანი იმის დასტურია, რომ მოქანდაკის წინაშე იდგა კარგად გაცნობიერებული ამოცანა – ფიგურის მოცულობის ჩვენება, ბლოკისებურ, სტატიკურ ფიგურაში მონუმენტურობის განცდის მიღწევა, პლასტიკური მასების შემჭიდროება. ყურადღება არ ჩერდება ფიგურის ცალკეულ ნაწილებზე, ნაკეცთა დინებაზე, მოცემულია ერთიანი, მონუმენტური, შეკრული მთლიანობა. ეს ის ახალი ამოცანაა, რომელიც ჯერ კიდევ ძველი ტენდენციის ჩარჩოებშია მოქცეული, მაგრამ უკვე განვითარების მუხტს შეიცავს.

ტბეთის რელიეფში ნათლად ჩანს ფიგურის ქანდაკებრივი გამოყოფისაკენ მისწრაფება, რაც მას IX საუკუნის ნაწარმოებებისაგან და აგრეთვე X საუკუნის ბევრი ნიმუშისაგან განასხვავებს. ამასთან დაკავშირებით, წამოიჭრება საკითხი, თუ რა განვითარება ჰპოვა ამ ახალმა ტენდენციამ X საუკუნის განმავლობაში, როდესაც ჯერ კიდევ გრძელდებოდა რელიეფისადმი სიბრტყობრივი მიდგომა და იმავდროულად, საფუძველი ეყრებოდა ქანდაკების შემდგომ განვითარებას.

შუა საუკუნეების საქართველოში გარკვეულმა მიზეზებმა ქანდაკების განვითარება შეაფერხა, მაგრამ არსებული მასალები ცხადყოფს, რომ ქანდაკებრივი აზროვნება ქვეყანაში მუდამ არსებობდა და ცდებიც ამ მიმართულებით საკმაო რაოდენობით გვხვდება.²¹ ქვის პლასტიკაში ამგვარი ნიმუშები ჩვენამდე არც ისე ბევრია მოღწეული, ამიტომაც უნდა გავისხენო აშოტ კუხის ქანდაკისაგან ერთი საუკუნით დაცილებული „სვეტის“ ფრაგმენტი შიომღვიმის მონასტრის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიიდან. ამ ფრაგმენტზე გამოკვეთილ ოთხ თავს, რომლებიც სვეტზე მხოლოდ კეფით არიან მიმაგრებულნი, მხოლოდ ძალზე პირობითად შეიძლება ეწოდოთ ჰორელიეფურნი, რადგან თავისი ბუნებით, „სივრცობრივი, მოცულობითი განვითარებით, აღქმის პლასტიკურობით, შემბოჭავი სიბრტყისაგან პლასტიკური მოცულობის სრული გათავისუფლებით“, ისინი მრგვალი ქანდაკების სფეროს განეკუთვნებიან, „მათი კავშირი სვეტთან სავსებით პირობითია და თითქოს ერთი წამი აშორებთ მათ სრული დამოუკ-

რაც აშოტის რელიეფზე, ოღონდაც ნაკეცები იქ საფეხურებადაა განლაგებული; იგივე მხატვრული მიდგომა ჩანს რუდოლფ შვაბიელის საფლავის ბრინჯაოს ფილაზე მერზებურგში (1080წ.), სადაც სრულიად ბრტყელ ფიგურაში ამგვარი ნაკეცები მოცულობითობის შეგრძნებას ქმნის (H. Beenken, დასახ. ნაშრ. 13, 22).

20 ამგვარადვეა გადმოკეცილი ახპატის ტაძრის (Xს. ბოლო) ქტიტორთა ფიგურები (სმბატ და გურგენ ბაგრატიონი), ოღონდ ახპატში ფიგურები ფონიდან თითქმის მთლიანი მოცულობითაა გამოყოფილი (S. Mnatzakanian, N. Stepanian, Architectural Monuments in the Soviet Republic of Armenia, Leningrad, 1971, tab. 63);

21 Г.Н. Чубинашвили, Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владельца, царя царей Давида Курапалата. საქ. მუზეუმის მოამბე, ტ. XV-B, თბ., 1948, გვ. 133-134.

იდებლობის მიღწევისაგან.²²

საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ექსპოზიციაში აშოტ კუხის ქანდაკი და ოშკის ქტიტორების – დავით მაგისტროსისა და ბაგრატ კურაპალატის (X ს. ბოლო) რელიეფური პორტრეტების ასლები ერთმანეთის გვერდით იყო გამოფენილი და ასეთი მეზობლობა სრულებითაც არ აკნინებდა ტბეთის რელიეფის მონუმენტურობას და გამომსახველობას. ამ რელიეფების შედარება ნათელყოფს, თუ რა ძვრები მოხდა ქართულ მონუმენტურ პლასტიკაში X საუკუნის განმავლობაში.

ტბეთის რელიეფში კარგად ჩანს, რომ საჭიროა ძალების სულ მცირე დაძაბვა და ფიგურა თავს დაადევს ქვის შემბოჭავ ძალას და თავისუფლად გაიწვდის ეკლესიით დატვირთულ ხელებს. თუმცა აშოტ კუხის რელიეფი წინ გადადგმული ნაბიჯია ქანდაკების განვითარებაში, მაგრამ მასში ჯერ არ არის მიღწეული ის ეტაპი, როდესაც მოძრაობა ფიგურის ბუნებრივ მდგომარეობად იქცევა. მტკიცედ შეკრული ბლოკიდან ფიგურის გამოთავისუფლება მოხდება უფრო გვიან. ტბეთის ქანდაკში მხოლოდ ჩანასახია იმისა, რაც შემდგომში ასე თავისუფლად და ოსტატურად გამოვლინდება ოშკის ქტიტორთა რელიეფებში. ოშკის ქტიტორთა ფიგურები თავისი გამართული ნაბიჯებით, თავისუფალი მოძრაობით გვიჩვენებს, თუ როგორ განვითარდა ტბეთის რელიეფში ჩასახული ტენდენციები.

ტბეთისა და ოშკის რელიეფებს შორის საკმაოდ დიდი ქრონოლოგიური ინტერვალია (ოშკის რელიეფები – X ს. დასასრული) და მათში საკმაოდ შეცნობადი თვისობრივი ცვლილებები შეინიშნება. დიდი მიღწევებია ადამიანის ფიგურის გადმოცემაში. ფიგურათა ზომის გაზრდისა (ოშკი ქტიტორების სიმაღლე 143 სმ.) და რელიეფის ამალეების კვადრატულ სწორად არის გადმოცემული ფიგურების სტრუქტურა. ფიგურების მოძრაობა გართულებულია, უესტიკულაცია – ბუნებრივი და თავისუფალი. სამოსის ნაკეცთა დინებაში სხეულის ფორმები იკვეთება. ქვის მონუმენტური ქანდაკების შემდგომი განვითარება ყველაზე საინტერესო მომენტში შეჩერდა, ძიებათა და აღმოჩენათა რთული და თავისებური გზა დასრულდა. ამიერიდან პლასტიკური ხელოვნების განვითარების ასპარეზად ჭედური ხელოვნება იქცა, რომლის ჭეშმარიტი აყვავება შემდეგ საუკუნეში მოხდა.

აშოტ კუხის რელიეფი შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების ეტაპური ნაწარმოებია, რომელმაც ჩვენთვის ცნობილ ძეგლთა შორის პირველმა დასვა მონუმენტურ პლასტიკაში რელიეფის მრგვალ ქანდაკებად გადაქცევის ამოცანა. ტბეთის რელიეფის შეჯერებამ წინამორბედ და შემდგომი პერიოდის ძეგლებთან საშუალება მოგვცა გვეჩვენებია, თუ რამდენად დაძლია ტბეთის ოსტატმა ეს ამოცანა თავის ქმნილებაში, რომელიც შუა საუკუნეების საქართველოში საკუთრივ სკულპტურული განვითარების საწყის წერტილად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ტბეთის რელიეფის მხატვრულმა ანალიზმა ნათლად წარმოაჩინა მისი ადგილი შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის განვითარებაში. არანაკლებ ღირებულია ამ ქტიტორული პორტრეტის სოციალურ-პოლიტიკური ასპექტები, რომელთა შესახებ მაქსიმალურ ინფორმაციას გვაწვდის აშოტ ერისთავთ-

22 P.O.Шмерлинг, Фрагмент «столбика» из храма Иоанна Крестителя в Шиомгвимском монастыре. Ars Georgica, V, თბ., 1959.

ერისთავის კოსტუმში, კლასობრივი კუთვნილების მკაფიო ნიშანი. ქართველ მმართველის სამოსელში ასახულია არა მხოლოდ მისი სოციალური სტატუსი, არამედ ქვეყნის საგარეო ორიენტაციის საკითხი. აშოტ კუხის პარადული კოსტუმის ხასიათი ბიზანტიური კოსტუმის გავლენის კვალს ატარებს. თუკი ადრეულ შუა საუკუნეებში ქართველ მმართველთა სამოსელში სასანური კოსტუმის უპირატესი ზეგავლენა იგრძნობოდა, X საუკუნის სამხრეთ საქართველოს ერისთავთ-ერისთავის კოსტუმში, ბიზანტიურ ელემენტებთან ერთად ისეთი ნიუანსები იჩენს თავს, რომლებიც მნიშვნელოვანი დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა.

აშოტ კუხს საზეიმო სამოსელი მოსავს. მხრებზე მას მძიმე ქსოვილის გრძელსახელოებიანი მოსასხამი აქვს მოსხმული, რომელიც მუხლებს უფარავს და წვივებამდე ჩამოდის. თავისუფლად დაშვებულ გრძელ და ვიწრო სახელოში ხელი არ არის გაყრილი. აშოტ კუხის ზეითი სამოსლის ცრუ სახელოები თავისი საწყისებით უშუალოდაა დაკავშირებული მცხეთის წმ. ჯვრის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოსახულ ქართლის ერისმთავართა კოსტუმებთან, რომლებშიც ცრუ სახელოები პარადული სამოსის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნაწილია.²³

აშოტის ზედა სამოსელს მაღალი, ყელთან მომდგარი საყელო აქვს, მის კიდეს თასმა დაუყვება და ბოლოებგაფართოებული დაბლა ეშვება. სწორი მოხაზულობის მოსასხამი შეკრული არ არის, მისი კალთები ფართო ნაკეცებიან მძიმე დრაპირებას ქმნის, რომელიც რელიეფის ზედაპირზე დამატებით მოცულობებად გამოიყოფა. მოსასხამის კუთხოვანი მარჯვენა კალთა ქვემოთ ოდნავ გადმოკეცილია და ირიბი პარადული ხაზებით დამუშავებული შიდა ზედაპირია გამოჩენილი. ამგვარი ხერხით სარჩულის განსხვავებული ფაქტურაა გადმოცემული (შესაძლოა, ბეწვისა). ამ ზედა სამოსელს ქვემოთ მოჩანს უფრო გრძელი, თითქმის კოჭებამდე „ქვეითი“ სამოსი. ამგვარ შესამოსელს ივ. ჯავახიშვილი „კაბას“ უწოდებს.²⁴ გრძელსახელოებიანი კაბა ბოლომდეა ჩახსნილი

23 მოსასხამის ამგვარი გრძელი სახელოები პრაქტიკულ დანიშნულებას იყო მოკლებული. ეს ცრუ სახელოებია, რომელთაც ივ. ჯავახიშვილის აზრით, სამკაულის მნიშვნელობა ჰქონდა (ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III-IV, თბ., 1962, გვ. 101 შემდ.). ასეთივე გრძელსახელოებიანი მოსასხამებია მცხეთის წმ. ჯვრის ქტიტორების რელიეფურ პორტრეტებზე, ატენის, კუმურდოს, ჯავახეთის ზეგანის საქტიტორო რელიეფებზე. ცრუ სახელოებიანი მოსასხამი არა მხოლოდ ტაძრების მონუმენტურ რელიეფურ პორტრეტებში გვხვდება, არამედ ისეთი მცირე არქიტექტურული ფორმების რელიეფურ დეკორში, როგორც იყო ქვაჯვარები. VI-VII საუკუნეთა რამდენიმე ქვაჯვარას სვეტზე დმანისიდან ქართველ წარჩინებულთ მოსავთ მოსასხამი, რომლის ცრუ სახელო საგანგებოდ არის მკაფიოდ გადმოცემული (ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი, კრებ. შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა, თბ., 1938, სურ. 29).

24 ივ. ჯავახიშვილი ქართული ეროვნული სამოსის ნაირსახეობათა ტერმინების გარკვევისას საგანგებოდ ჩერდება ტერმინზე „კაბა“. წერილობითი წყაროები და ლიტერატურულ ნაწარმოებების მონაცემებზე დაყრდნობით იგი ასკვნის, რომ „კაბა“ შიგნით ჩასაცმელი სამოსი იყო, რომ მხოლოდ კაბით გამოსვლა არ შეიძლებოდა. მკვლევარს მოჰყავს ჟამთააღმწერლის (XIV ს.) ცნობა დავით ნარინის შესახებ, რომელიც მონღოლთა მოულოდნელი თავდასხმის დროს სიჩქარეში „ერთითა კაბითა მარტო ივლტოდა“ (ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ.34). აშოტ კუხის სამოსის აღწერისას ივ. ციციშვილი ამ ქვედა სამოსს „ჯუბას“ უწოდებს (ივ. ციციშვილი, მასალები ქართული



და შესაკრავის ხაზი მკაფიოდ განირჩევა. განიერი სარტყელი წელქვემოთაა შემორტყმული. კარგად განირჩევა დამახასიათებელი ფორმის საკმაოდ მსხვილი ბალთა ზუსტად გადმოცემული დეტალებით. კაბა სახიანი ქსოვილისაა – ორნამენტი რომბული ბადისაგან შედგება, რომბული არეები კონცენტრული წრეხაზებითა და S-ისებური ფიგურებითაა შევსებული. ქსოვილის ამგვარი ნახატი – სხვადასხვაგვარი ორნამენტული სახეებით შევსებული რომბული ბადე – გავრცელებული ჩანს შუა საუკუნეების ქართულ კოსტუმში, რისი მაგალითები გვაქვს ფრასკულ მხატვრობასა და ჭედურობაში.²⁵

აშოტის მოსასხამიც არ არის „უსახო“, ან როგორც სულხან-საბა უწოდებს, „უჭრელო“ ქსოვილისაგან დამზადებული. მოსასხამის მთელ ზედაპირზე გარკვეული წესით ღომების გამოსახულებებია მოფენილი. ღომების სტილიზებული ფიგურები ოდნავი რელიეფითაა ამოწეული და მათი ზედაპირი გრაფიკულად მსუბუქადაა დამუშავებული. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ღომების ფიგურები ქსოვილზე ოქრომკედითაა ამოქარგული. ამგვარი სახიანი ქსოვილისათვის შუა საუკუნეების საქართველოში საგანგებო ტერმინიც კი არსებობდა – „ლომონი“. ნიკორწმინდის XI საუკუნის სიგელში ნათქვამია: „ივანე ლიპარიტის (ძემან შემოსწირა) სტავრთა ლომონან (sic.) ბერძნ...“²⁶ ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, რომ აქ უთუოდ ბიზანტიაში გავრცელებული სახიანი ძვირფასი ქსოვილის აღმნიშვნელი ძველი ქართული ტერმინია გამოყენებული.²⁷

ბიზანტიაში გავრცელებული იყო ღომებიანი ქსოვილების დამზადება, რაშიც, უთუოდ, სასანური ხელოვნების გავლენა იქნდა თავს. ამგვარი ქსოვილები უპირატესად სამეფო კარისათვის იყო განკუთვნილი. ძველი აღმოსავლეთის სამყაროდან წარმომავალი ღომის სიმბოლური თემა სამეფო ძალაუფლებასა და უძლეველობას განასახიერებდა (მაგ. ღომების გამოსახულებები პერსეპოლისში).

ამგვარი „ლომონი“ ქსოვილების არსებობა უკვე ძვ.წ. V საუკუნეში დასტურდება: პაზირიკის ერთ-ერთ ყორღანში აღმოჩნდა შალის ქსოვილი ღომების გამოსახულებებით, რომლებიც თითქმის ზუსტად იმეორებს აქემენიდურ კლდის რელიეფებზე, ტორევეტიკასა და გლიპტიკაში გავრცელებულ ღომების ფორმებს.²⁸ IX-X საუკუნეების ბიზანტიური ღომებიანი ქსოვილის საინტერესო ნიმუშია აბრეშუმის ქსოვილი რიმინიდან (რავენის ეროვნული მუზეუმი): მეწამულ ფონზე გარკვეული სქემით ოქროსფერ ორნამენტულ მედალიონებში ღომების ფიგურებია განთავსებული (სურ. 5).²⁹

გეომეტრიულ ორნამენტში ჩართული ცხოველებისა და ფრინველების სტილიზებული სახეები (ღომები, ვერძები, სპილოები, ფარშევანგები, ფასკუნჯები) პოპულარული ირანული სახიანი ქსოვილების ტრადიციული სამკაული იყო, რომელიც გავრცელდა ბიზანტიასა და სხვადასხვა ქვეყანაში, სადაც მან

ჩაცმულობის ისტორიისათვის, თბ., 1954, გვ.71). ნ. მარი აშოტის სამოსის ამ ნაწილს უწოდებს „ნешмет“ ან „ახალუხს“ (Н.Я. Марр, დასახ. ნაშრ. გვ. 15). ჩვენ ვიყენებთ ივ. ჯავახიშვილის დადგენილ ტერმინს, რომელიც უფრო სარწმუნოდ მიგვაჩნია.

25 ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი, თბ., 1964, გვ. 116.

26 თ. ყორღანია, ქრონიკები და სხვა მასალები საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, II, ტფ., 1897, გვ. 44.

27 ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 180.

28 В. Г. Луконин, Искусство древнего Ирана, Москва, 1977, გვ. 78.

29 W.F. Volbach, Il tessuto nell' arte antica, Milano, 1966, გვ. 139.



ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ზეგავლენით გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა.³⁰

აღმოსავლეთში გავრცელებული ქსოვილებისაგან განსხვავებით, აშოტ კუხის სამოსელზე ლომები გეომეტრიულ ფიგურებში კი არ არიან ჩასმულნი, არამედ თავისუფლად გაშლილი ქსოვილის მთელ არეზე. სახიან ქსოვილზე ცხოველთა განლაგება გეომეტრიული ბადის გარეშე ირანშიც გვხვდება, მაგრამ სადა ფონზე ფიგურების განლაგების ამგვარი პრინციპი, როდესაც ისინი ქსოვილზე ლაკონიურ აქცენტებად არიან მიმოფანტულნი, უფრო მეტად ბიზანტიისათვის არის დამახასიათებელი.³¹

ქართველი ერისმთავრის მოსახსამის ქსოვილი თავისი დეკორატიული პრინციპით ზუსტად შეესაბამება ბიზანტიური ქსოვილების დეკორს, მაგრამ ლომების გამოსახულებები სრულიად განსხვავებულია რიმინის ზემოსხენებული ქსოვილის ლომების ფიგურებისაგან. ბიზანტიურ ქსოვილზე პროფილში გამოსახული, საკმაოდ რეალისტურად გადმოცემული ლომები თავისუფლად მიაბიჯებენ მეწამულ ფონზე. აშოტის მოსახსამის ქსოვილზე ლომები გადმოცემულია სხეულის საზგასმული გეომეტრიზაციით, მსუბუქად ამოზიდული, ბრტყელი აპლიკაციისებური ფორმებით, გრაფიკულად დამუშავებული შიდა ნახატი, პროფილში გადმოცემული სხეულისა და ფასში გამოსახული თავის დამახასიათებელი შეთავსებით. ლომების ამგვარ სტილიზებულ გამოსახულებებს ხშირად ვხვდებით ქართულ პლასტიკაში. ლომების მსგავსი რელიეფური სახეებია ჩართული სამხრეთ საქართველოს ტაძრების რელიეფურ დეკორში (იხ. ხახულის ტაძრის სამხრეთი კარიბჭის გვერდზე მოთავსებული რელიეფები ლომების გამოსახულებით, Xს.-ის მეორე ნახევარი; პარხლის ტაძრის ჩრდ. სარკმლის სათაურის რელიეფი, Xს. ბოლო).³² ლომების ანალოგიური გამოსახულებები გვხვდება ქართულ კერამიკაშიც (იხ. ჯამი კასპიდან, XI-XIIIსს.).³³ სავსებით შესაძლებელია, რომ ტბეთის რელიეფის ოსტატი ამ ქსოვილის გადმოცემისას უცხოურ (ბიზანტიურ თუ ირანულ) ნიმუშებს კი არ ბაძავდა, არამედ ამ ძვირფასი ქსოვილის გადმოსაცემად მის ხელთ (ან მის გარშემო) არსებულ ქართულ ნიმუშებს იყენებდა.

ამგვარად, აშოტ კუხის კოსტუმის ანსამბლი შედგება რომბული ქსოვილის ქვეითი გრძელი კაბისაგან და მის ზემოდან „ლომონი“ ქსოვილის პარადული ზეითი სამოსისაგან. ორნაწილიანი კოსტუმის ამგვარი ვარიანტია გამოსახული მოგვიანო ხანის (XIVს.) ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში. ეს არის კონსტანტინოპოლის ხორას მონასტრის არკოსოლიუმის ფრესკაზე მამაკაცის პორტრეტი, რომლის კოსტუმში შედგება რომბულ ორნამენტის ტუნიკისა და ფიგურული გამოსახულებებით შემკული მოსახსამისაგან.³⁴

აშოტ კუხის თავი ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ დარჩენილი სახის ნაკვთების მიხედვით შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ მას საკმაოდ მაღალი

30 R. Girshmann, Iran. Parthes et Sassanides, Paris, 1962, გვ. 228-233, 312-314.

31 R. Ménard-CI. Sauvageot, Vie privée des anciens. L'Egypte et l'Asie, Paris, გვ. 14-15; H. B. Соболев, Очерки по истории украшения тканей, М.-Л. 1934, გვ. 64, ნახ. 22.

32 E. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тб., 1952, ნახ. 104, 141.

33 ვ. ჯაფარიძე, ქართული კერამიკა, თბ., 1956, ტაბ. XLIV, გვ. 45-46.

34 Maria G. Pazani, Reconstructing the reality of images, Leiden-London, 2003, ტაბ. 72.

თავსაბურავი ეხურა. ჩალმისებური თავსაბურავი ცალკეული ზოლებიდანაა დაწნული.³⁵ წნულის ნახატი კარგად განირჩევა. ზოლებს მომრგველებული ზედაპირი აქვს, მათ შორის ღარები ღრმადაა ჩაჭრილი. საგანგებოდაა გამოსახული თავსაბურავის ფოჩი. თავსაბურავის ამგვარი ფორმის ზუსტი ანალოგის მიკვლევა გაძნელდა. აღმოსავლური ყაიდის თავსაბურავები (ჩალმები) მრავლადაა ცნობილი, მაგრამ ისინი სრულიად განსხვავებული ხასიათისაა.³⁶

ქართულ ისტორიულ წარსულში საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა ასეთი „ქულის“ ფესვების აღმოჩენა. ამგვარი რამ დასტურდება ისტორიული მესხეთ-ჯავახეთის მოსახლეობაში: „მესხები ატარებენ აგრეთვე ფესს და ყაბალახს. წითელ ფესზე ქრისტიანები იხვევდნენ ლურჯ „საროლს“ (მანდილს), მაჰმადიანები სხვადასხვა ფერის „საროლს“ – ვკითხულობთ ს. მაკალათიას ნაშრომში მესხეთ-ჯავახეთის შესახებ.³⁷ ძნელია იმის თქმა, თუ რამდენად ემსგავსებოდა ეს „საროლი“ იმ თავსაბურავს, რომელიც ტბეთის აღმშენებელს ახურავს, მაგრამ მნიშვნელოვანია, რომ ერისთავთ-ერისთავის თავსაბურავი თავისი ფორმით საქართველოს ამ კუთხეში გავრცელებული ყაბალახის თავისებური ვარიანტია.

აშოტ კუხის რელიეფის აღწერისას ნ. მარი საგანგებოდ აღნიშნავს: „На голове сплетенная повязка, быть может, башлык по шавшетики». მეცნიერი, რომელიც ერთ-ერთ ნაშრომში საგანგებოდ იკვლევს აღმოსავლეთის მბრძანებელთა თავსაბურავებს (სომხეთის მეფე გაგიკის გამოსახულებასთან დაკავშირებით), აშოტ კუხის თავსაბურავს უწოდებს „დაწნულ თავსაკრავს“, ან „შავშელთა წესისამებრ წაკრულ ყაბალახს“, რითაც მის ჩალმად მიჩნევის შესაძლებლობას სავსებით გამორიცხავს.³⁸ ნ. მარს შავშეთში მოგზაურობის დროს აშოტ კუხის რელიეფი უთუოდ უკეთეს მდგომარეობაში ექნებოდა ნანახი. ამასთანავე, შავშეთის მკვიდრთა ჩაცმულობის გაცნობის შედეგად მან ქართველი ერისთავთ-ერისთავის თავსაბურავი ადგილობრივ ქართულ ნიდაგზე შექმნილად მიიჩნია.

საქართველოს სამხრეთ რეგიონებში ბიზანტიის გავლენის მომქალაქების პირობებში საინტერესოა ბიზანტიის ოფიციალურ კოსტუმში თავსაბურავის ტიპების გათვალისწინება. ბიზანტიის ისტორიული კოსტუმის მიკვლევები აღნიშნავენ, რომ არ არსებობს XI საუკუნეზე ადრეული არც წერილობითი და არც ვიზუალური მოწმობები ბიზანტიური ოფიციალური თავსაბურავების შესახებ. მხოლოდ ამ დროიდან შემოგვრჩა ბიზანტიური პორტრეტები ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, რომელთა მიხედვით შესაძლებელია სამეფო კარზე გავრცელებული თავსაბურავების ფორმებზე მსჯელობა. სხვადასხვა თავსაბურავებს შორის საგანგებოდაა გამოყოფილი ჩვენთვის საინტერესო ე.წ. „ჩალმისებური“ ტიპი („turban“), რომელიც მხოლოდ XI საუკუნის პორტრეტების მიხედვით არის ცნობილი, მაგრამ მეცნიერთა აზრით, იგი გაცილებით უფრო ადრე უნდა ყოფილიყო ხმარებაში. ერთ-ერთი წერილობითი წყაროს ცნობით, ბიზანტიის იმპერატორ ბასილი I-ს აღმოსავლეთის საზღვრებთან მოპოვებული

35 ამგვარი ზოლებისაგან დაწნული თავსაბურავია გამოსახული H-1665 ხელნაწერის ერთ-ერთ მინიატურაზე, მაგრამ განსხვავებულია მისი ფორმა (ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 53, 5).

36 მსგავსი თავსაბურავი გვხვდება სომხეთშიც – ახპატის მთავარი ეკლესიის (957-991) ფრონტონზე გამოსახულ ერთ-ერთ ქტიტორს ასეთი ტიპის თავსაბურავი აქვს.

37 ს. მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, თბილისი, 1938, გვ. 90.

38 Н. Я. Марр, Ани, М.-Л. 1934.



გამარჯვების აღსანიშნავად გამართულ სატრიუმფო პროცესიაში (878) თავზე ეხურა „turban“.³⁹

განსაკუთრებით საინტერესოა კაპადოკიის ერთ-ერთი ეკლესიის ფრესკაზე (გერემე, კარინლიკ-კილისე, კაპელა 22, XII ს.) დონატორის თეოგნოსტოსის პორტრეტი, რომელსაც თავზე ქსოვილის ზოლებისაგან შედგენილი მაღალი თავსაბურავი ხურავს, ზუსტად იმგვარი, როგორც აშოტ კუხს.⁴⁰ ასევე კაპადოკიაშია შემონახული პროტოსპათარიოს (*protospatharios*) სეპიდისის ფრესკული პორტრეტი (სოღანლი, კარაბაშ-კილისე, 1060/1), რომელზეც წარჩინებულ მამაკაცს ანალოგიური ფორმის თავსაბურავი აქვს.⁴¹ კაპადოკიური ფრესკული პორტრეტები განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს, რადგან კიდევ ერთხელ დაგვაფიქრებს კაპადოკიასა და საქართველოს შორის არსებულ კონტაქტებზე, რისი არა ერთი მაგალითი გვაქვს შუა საუკუნეების ქართული და კაპადოკიური ხელოვნების ნაწარმოებებში.⁴²

აშოტ ერისთავთ-ერისთავის რელიეფზე ფეხები დაზიანებულია, რაც ართულებს მისი ფეხსაცმლის დეტალების დაზუსტებას. კოჭებთან რელიეფი პროფილირებულია, რაც მოგვების (მაღალყელიანი ფეხსაცმელი) არსებობაზე მიუთითებს. ნ. მარი შენიშნავს, რომ აშოტს ქუსლიანი ფეხსაცმელი სცმია. ამჟამად ქუსლების კვალი აღარ შეიმჩნევა.

აშოტ კუხის რელიეფური პორტრეტის მიხედვით შესაძლებელი გახდა IX-X საუკუნეთა მიჯნის ქართველი ერისთავთ-ერისთავის კოსტუმის ხასიათის გარკვევა. მნიშვნელოვანია, რომ აშოტ კუხის კოსტუმში მემკვიდრეობითობისა და ტრადიციულობის მჭევრმეტყველი მაგალითია. კაბისა და მოსასხამისაგან შემდგარი მეფეთა და წარჩინებულთა კოსტუმში საქართველოში ტერიტორიული საზღვრებით არ იყო შეზღუდული. ასეთი სამოსელი აცვიათ ქტიტორებს შიდა ქართლში (მცხეთის წმ. ჯვარი), სამხრეთ საქართველოში, შავშეთში (ტბეთი), ჯავახათში (კუმურდო) და ქვემო ქართლში შემონახულ რელიეფებზე (დმანისის რაიონის ქვაჯვარები). აშოტის მოსასხამს, ისევე, როგორც ლეონ მეფისას რელიეფურ პორტრეტზე კუმურდოდან (964), გრძელი ცრუ სახლოები აქვს, რომლებიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, სამოსლის უბრალო სამკაული კი არ არის, არამედ პიროვნების გარკვეული სოციალური სტატუსის აღმნიშვნელი კოსტუმის ნაწილი. მოსასხამის ამგვარი ცრუ სახლოები, როგორც პიროვნების სოციალური სტატუსის მიმანიშნებელი, ქართულ რელიეფურ პორტრეტებზე უკვე VI-VII საუკუნეებიდან გვხვდება.

შუა საუკუნეების მხატვრები და მოქანდაკეები რელიგიური სუჟეტების გამოსახვისას კანონიკურ იკონოგრაფიულ და ვიზუალურ სქემებს იყენებდნენ, საერო პორტრეტების შექმნისას კი მათ მეტი შემოქმედებითი თავისუფლება ჰქონდათ. აშოტ კუხის რელიეფური გამოსახულება ტბეთიდან სწორედ ამგვარი შემოქმედებითი მიდგომის ღირსშესანიშნავი მაგალითია.

X საუკუნის დასაწყისით ზუსტად დათარიღებული ტბეთის საქტიტორო

39 Maria G. Pazani, დასახ. ნაშრ. გვ. 68.

40 იქვე, ტაბ. 78.

41 იქვე, ტაბ. 77c.

42 N. Thierry, La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne: Zograf, 10, Beograd, 1979, გვ. 59-70.

პორტრეტს განვიხილავ არა მხოლოდ მისი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობით, არამედ როგორც ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიის მნიშვნელოვან საბუთს. საქართველოში საკულტო ძეგლებზე ქტიტორთა გამოსახულებები გაჩნდა ბიზანტიასთან ერთდროულად. მეფის განდიდების ვიზუალიზაცია სწორედ ბიზანტიიდან მომდინარეობდა და საქართველო, რომლის ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში გადამწვევტი იყო უდიდესი ქრისტიანული იმპერიის გავლენა, ხელისუფალთა განდიდების ბიზანტიურ მოდელს იზიარებდა. იმავდროულად, ქვეყანაში არსებობას განაგრძობდა უძველესი ადგილობრივი ტრადიციები, რომლებიც გარეშე გავლენების კორექტირებას ახდენდა. საქართველოში პლასტიკური ხელოვნებისადმი განსაკუთრებულმა მოდრეკილებამ ბიზანტიურ და ქართულ საერო პორტრეტებს შორის განსხვავება განაპირობა. ბიზანტიაში სამეფო პორტრეტები ტაძართა ინტერიერების მოზაიკურ და ფერწერულ დეკორში იყო ჩართული, საქართველოში კი სუვერენთა ნაქანდაკარი გამოსახულებები ტაძართა ფასადებს ამშვენებდა და უშუალოდ ერწყმოდა არქიტექტურულ ფორმებს. ჩვენთან შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე საერო პორტრეტის განვითარების მთავარი ასპარეზი რელიეფის ხელოვნება იყო.

ტაძრების ფასადებზე გამოსახულ ხელისუფალთა რელიეფურ პორტრეტებს ორმაგი დატვირთვა ჰქონდა. საერო პირთა ჩართვა რელიგიური ხელოვნების კონტექსტში (ტაძრების ფასადებზე, ქვაჯვარებზე) უპირველესად ქრისტიანობის სადიდებლად მათ მიერ გაწეული ღვაწლის ილუსტრაცია იყო და ამასთანავე, სიწმინდესთან, ღვთაებრივთან მიახლოების, ზეციური მფარველობის მიღების პირობა. საეკლესიო ხელოვნებაში ხელისუფალთა გამოსახულებების ჩართვას სხვადასხვა ასპექტი ჰქონდა. ამ მოვლენას რელიგიურ-სოციალური და პოლიტიკური საზრისი ჰქონდა. ტაძრის კედლებზე ქართველ მმართველთა პორტრეტების გამოსახვით მათი ძალაუფლება ღვთისაგან ნაკურთხად მოიაზრებოდა. ეს მოვლენა ზუსტად შეესატყვისებოდა ბიზანტიის იმპერიაში არსებულ ვითარებას, რომელიც ქართველ ხელისუფალთათვის კარგად იყო ცნობილი. საქართველოშიც მმართველთა ძალაუფლების უზენაესობის იდეა ანალოგიური საშუალებებით ცხადდებოდა.

ქვეყნის მმართველთა რელიეფური გამოსახულებები, ეპოქის მხატვრული კონცეფციიდან გამომდინარე, კონკრეტული პიროვნებების პორტრეტები კი არ იყო, არამედ ძლიერი ხელისუფლის ზოგადი იდეის გამოხატულება. ტაძრის საკრალურ სივრცეში სამეფო გამოსახულების არსებობა ხაზს უსვამდა მის გამორჩეულობას ქვეყანაში, განსაკუთრებულ ღირსებას მატებდა მას. ეკლესიის კედელზე მეფის პორტრეტის განთავსება მის განდიდებას ემსახურებოდა. ტაძრის მოდელი აშოტ კუხის გაწვდილ ხელებში – უფლისადმი მირთმეული ძღვენი – ხილულად ქმნიდა ერისმთავრის ღვაწლს წმინდა ეკლესიის წინაშე, ხაზს უსვამდა მის ღვთისმოსაობასა და რწმენის სიმტკიცეს. ეს ყველაფერი კი მისი მიწიერი ყოვლისშემძლეობის დემონსტრაცია იყო.

სამხრეთ საქართველოს ერთ-ერთი დიდებული ტაძრის ფასადზე მისი აღმშენებლის სკულპტურული გამოსახულების მოთავსება სახელმწიფოში მისი უზენაესობის დასტურია. მატიანეებში საგანგებოა აღნიშნული აშოტ კუხის წვლილი საქართველო ამ მხარეში გაშლილ გრანდიოზულ სამონასტრო მშენებლობაში. მისი შეწევნითა და ცდით აიგო ტბეთის ტაძარი, ხანძთის ახალი ეკლესია. საერო ხელისუფალთა განსაკუთრებული ყურადღება ეკლესიისადმი სასულიერო ხელისუფალთა კეთილგანწყობის მოპოვების სურვილითაც იყო



განპირობებული, რადგან გაძლიერებული ეკლესია ქვეყანაში განუსაზღვრელი ძალაუფლებით სარგებლობდა.

ბერძენი ქსოვილის სახეიმო შესამოსელი აშოტის ხელისუფლების ძლიერების დემონსტრაციაა. იგი წარმოდგენას გვიქმნის ერისთავთ-ერისთავის მმართველობის ხასიათზე, მის სტატუსზე სახელმწიფო იერარქიაში. აშოტ კუხის კოსტუმში ზუსტ მინიშნებებს შეიცავს, როგორც მისი ხელისუფლების ხასიათზე, ასევე მის საგარეო ორიენტაციაზე. იმისათვის, რათა სწორად შევაფასოთ აშოტ კუხის რელიგიური პორტრეტი ტბეთის ტაძარში, უნდა გავარკვიოთ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს საშინაო და საგარეო ვითარება IX-X საუკუნეთა მიჯნაზე და განვსაზღვროთ აშოტ ერისთავთ-ერისთავის ადგილი საქართველოს ფეოდალურ იერარქიაში.

ბაგრატიონთა საგვარეულო, რომელიც გაერთიანებული საქართველოს სამეფო დინასტიად ჩამოყალიბდა IX საუკუნის დასაწყისში აშოტის I დიდის ძალისხმევით. საფუძველს უყრის ტაო-კლარჯეთის სამთავროს, რომლის მმართველიც ბიზანტიისაგან მაღალ საკარისკაცო ტიტულს „კურაპალატს“ იღებდა, რაც იმპერიასთან კონკრეტულ ურთიერთობებს, მის მხარდაჭერას ასახავდა. აშოტ I კურაპალატი მთელი ტაო-კლარჯეთის სამთავროს ხელისუფალი იყო. აშოტის უფროსი ვაჟის ადარნასეს შვილი გურგენი (აშოტ კუხის მამა) შავშეთსა და არტანში დამკვიდრდა.⁴³ ოფიციალურად კლარჯეთის ბაგრატიონები ტაოს ბაგრატიონების ქვეშევრდომებად ითვლებოდნენ. ჩამოყალიბებულ ფეოდალურ სისტემაში ერისთავები და ერისთავთ-ერისთავები მეფე-კურაპალატის დაქვემდებარებული მოხელეები იყვნენ.

ბიზანტია ცდილობდა საქართველოში, განსაკუთრებით მის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში, თავისი გავლენის გაძლიერებას. ამ მიზნით იგი ბაგრატიონთა სხვადასხვა შტოს უწევდა მფარველობას, რითაც ადგილობრივ მთავრებს ერთმანეთს უპირისპირებდა. ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონები IX საუკუნის დასასრულისთვის, ფაქტობრივად, ბიზანტიასთან ვასალურ დამოკიდებულებაში იყვნენ. ეს ძირითადად საგარეო საქმეებში, სამხედრო კავშირში გამოიხატებოდა. საშინაო საქმეებში ბაგრატიონები დამოუკიდებელი იყვნენ.⁴⁴

საქართველოს ამ სამხრეთ სამთავროებში ბიზანტიის ინტერესების მიზეზთა შესახებ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს კონსტანტინე პორფიროგენეტის (952) ცნობა იმის შესახებ, რომ სამთავროს (ტაო-კლარჯეთის) უმთავრეს ქალაქთაგანი არტანუჯი და მისი პროვინცია მთელი საქართველოს გასაღები იყო. კერძოდ, აქედან ვრცელდებოდა საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე ბიზანტიური, სირიული და სხვა საქონელი.⁴⁵

ბაგრატიონთა სხვადასხვა შტოს შორის არა მხოლოდ პოლიტიკური, არამედ იდეოლოგიური ბრძოლაც მიმდინარეობდა. ამ დაპირისპირებაში ეკლესიასაც იყენებდნენ. ტაოს ბაგრატიონების მიერ იშხანსა და ბანაში საეპისკოპოსოების დაარსებას (ადარნასე ქართველთა მეფემ /888-923/ ტაოს ბაგრატიონთა სამფლობელოში ბანას საეპისკოპოსო დააარსა) მოჰყვა არტანუჯელ-კლარჯი ბაგრატიონების წარმომადგენლის აშოტ კუხის მიერ ტბეთში ახალი საეპისკოპოსო

43 ს. ჯანაშია, საქართველოს ისტორია უძველესი დროიდან მე-13 ს-მდე, შრომები, თბ., 1952, გვ. 422;

44 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 2, თბ., 1972, გვ. 465-67.

45 ს. ჯანაშია, დასახ. ნაშრ. გვ. 423.

კათედრის დაარსება (იხ. ზემოთ სუბმათ დავითის ძე). ამ საშუალებით ისმთავრები თავის ხელისუფლებას განამტკიცებდნენ.⁴⁶ აშოტის მიერ ტბეთში საეპისკოპოსო სამწყსოს დაწესება პოლიტიკური ნაბიჯიც იყო, მიუხედავად, რომ, როგორც საისტორიო წყაროები იუწყება, ეს საეპისკოპოსო დიდ ტერიტორიას მოიცავდა: „იჯდა იქ ეპისკოპოზი, მწყემსი ანაკერტს ზეითისა, სრულიად შავშეთისა და არტაანისა“.⁴⁷ ამგვარად, ტბეთის ტაძრის აგება, იქ საეპისკოპოსო კათედრის დაარსება და ეკლესიის ფასადზე ერისთავთ-ერისთავის გამოსახვა მის მიერ აგებული ეკლესიის მოდელით ხელში ბაგრატიონთა საგვარეულოს ერთ-ერთი წევრის პრესტიჟის ამაღლებასა და მისი მნიშვნელოვანების დემონსტრაციას ემსახურებოდა. ამასვე ისახავდა მიზნად აშოტის მიერ ხანძთის ახალი ეკლესიის მშენებლობა და მისთვის „ურიცხვი შესაწირავის“ გაღება („აშოტ ერისთავთა-ერისთავმან, ხანძთას ახალი ეკლესიაი დაიწყო წადიერად და ურიცხვი შესაწირავი გარდაჰმატა მას“, გიორგი მერჩულე).

წმ. გრიგოლ ხანძთელის მიხედვით, ტბეთში მის დროს უკვე არსებობდა მონასტერი, სადაც მისი თქმით, ანჩელ ეპისკოპოსს ზაქარიას არაერთი სასწაული მოუხდენია. ტბეთის მონასტერი მწიგნობრობის მნიშვნელოვანი კერა იყო. იქ მოღვაწეთაგან აღსანიშნავია ტბეთის მონასტრის პირველი ეპისკოპოსი (პირველი მტბევარი) სტეფანე მტბევარი, რომელმაც აღწერა ქრისტიანობისთვის თავდადებული გობრონის მარტვილობა (914წ.) („წამებაი წმიდისა მოწამისა გობრონისი, რომელი განიყვანეს ყუელის ციხით“).⁴⁸ ეს ჰაგიოგრაფიული თხზულება არა მხოლოდ რწმენისთვის თავგანწირვის მაღივებელი ნაწარმოებია, არამედ X საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ბედუკუდმართობის ჭკმ-მარიტი მატინე. ჩვენთვის საინტერესოა, რომ თავად ავტორი აღნიშნავს, რომ ამ თხზულების დაწერა აშოტ კუხის ინიციატივა იყო: „მე სტეფანე მტბევარ ეპისკოპოზმან დავჰსწერე ბრძანებითა აშოტ ერისთავთ-ერისთავისათა“.⁴⁹

ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა საგვარეულოს სხვადასხვა შტოს წარმომადგენელთა შორის გამუდმებული მეტოქეობა არსებობდა, ყოველი მათგანი თავს უზენაესი ხელისუფლის სწორად თვლიდა. სწორედ ამ პოლიტიკური ამბიციების აშკარა გამოვლინებაა ერისთავთ-ერისთავის სკულპტურული პორტრეტის გამოსახვა ტაძრის ფასადზე.

ბიზანტიის პროტექტორატის ქვეშ მყოფ ბაგრატიონებს კარგად უნდა სცოდნოდათ იმპერიაში არსებული საიმპერატორო კულტის თავისებურებები. როგორც ცნობილია, ბიზანტიური საიმპერატორო იკონოგრაფია ეფუძნება გავრცელებულ დოქტრინას, რომლის თანახმად, იმპერატორი ღვთის მიერ შთაგონებული, მისი მფარველობის ქვეშ მყოფი და დედამიწაზე მის სახედ მოვლენილი სუვერენია. მისი ძალაუფლების წყარო მისი რწმენაა. ღვთის ნების

46 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 2, გვ. 460-461.

47 ვახუშტი, დასახ. ნაშრ. გვ. 135-136.

48 კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980, გვ. 145-146.

49 «საქართველოს სამოთხე», პეტერბურდი, 1882, გვ. 393-400; ტბეთის მონასტერი კულტურის მნიშვნელოვანი ცენტრი იყო. X საუკუნეში იქ მოღვაწეობდნენ: დავით ტბელი (მტბევარი) (მოსხენებულია დავით ტბელის ძმისწულის მიქელ მოდრეკილის “საგალობელში”, 978-988), ჰიმნოგრაფი იოანე მტბევარი – მოდრეკილის თანამედროვე. ტბეთის სახარების მინაწერში ვკითხულობთ: “ქრისტე, აღიდე იოვანე მამამთავარი, პირველი მტბევარი... დაიწერა საყდარსა შინა ტბეთისასა, ქორონიკონსა სიე (995)”. კ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 180.

მორჩილებით იმპერატორი საკუთარ ძალაუფლებას განამტკიცებდა. ხელისუფალი ვერ გაიმარჯვებდა ზეციური მეუფის უზენაესობის აღიარების გარეშე. ამ ორი ძალაუფლების – მიწიერისა და ზეციურის – აღდანსი მხოლოდ მაშინ განხორციელდება, როდესაც დედამიწის „ერთადერთი სუვერენი“ – იმპერატორი „ერთადერთი ღმერთის“, ზეციური სუვერენის „უნივერსალურ ძალას“ დაექვემდებარება.⁵⁰

ეს დოქტრინა, რომელიც იმპერატორისა და მისი ზეციური სუვერენის სიმბოლურ კონტაქტს ეფუძნება, საკრალურ სივრცეში იმპერატორის გამოსახულებების ჩართვის ბაზაა. ტაძრის ფასადზე მმართველის პორტრეტის გამოსახვის ტრადიცია სწორედ ამ დოქტრინის განსახიერებაა.

ბიზანტიაში ტაძრის მოდელით ხელში იმპერატორის გამოსახვის ყველაზე ადრეული მაგალითია კონსტანტინოპოლის აია სოფიას ტაძრის სამხრეთ ვესტიბულის გვერდითი შესასვლელის ღვინეტის მოზაიკა (XI ს.). ცენტრში გამოსახულ აღსაყდრებულ ყრმიან ღმერთისმშობელს მარჯვნიდან იმპერატორი კონსტანტინე დიდი კონსტანტინოპოლის მოდელს მიართმევს, მარცხნიდან – იუსტინიანე აია სოფიას ტაძარს უძღვნის.⁵¹

ამგვარი გამოსახულებების ბიზანტიურმა ადრეულმა ნიმუშებმა ჩვენამდე არ მოაღწია, მაგრამ ბიზანტიის გარეთ შემოგვრჩა XI-XII საუკუნეთა ვოტივური ნაწარმოებები, სადაც იმპერატორები ქრისტეს ან ღმერთისმშობელს მათ მიერ აგებულ ეკლესიებს უძღვნიან.⁵²

ამგვარად, აშოტ კუხის რელიეფური გამოსახულება ტბეთის ტაძარზე ქრისტიანულ სამყაროში ამ ტიპის ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ნაწარმოებად უნდა მივიჩნიოთ,⁵³ რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ქართველი ოსტატები თავისი დროის ხელოვნების ყველაზე დაწინაურებულ ტენდენციებს იცნობდნენ და მათ თავის შემოქმედებაში იყენებდნენ.

აშოტ კუხის პორტრეტთან დაკავშირებით უთუოდ გასათვალისწინებელია მისი თანამედროვე ბიზანტიელ ხელისუფალთა გამოსახულებები. ამ ეპოქაში (IX ს. ბოლო–X ს. დასაწყ.) ბიზანტიელ იმპერატორთა მხოლოდ ორი პორტრეტია ცნობილი, ორივე კონსტანტინოპოლის აია სოფიას ტაძარში: ნარტექსის მოზაიკაზე (დაახლ. 900წ.) იმპერატორი ლეონ VI (886-912), თაყვანისცემით განთხზული აღსაყდრებული ქრისტეს წინაშე (მას აცვია მოქარგული ტუნიკა და აბრეშუმის ქლამინდი გეომეტრიული მოტივით) და ჩრდილოეთ გალერეაში, ჩრდილო-დასავლეთ ბურჯზე, 912 წლით დათარიღებული იმპერატორ ალექსანდრეს მოზაიკური პორტრეტი (ლეონ VI-ის ძმა, 912-913წ., რომლის როლი უმნიშვნელო იყო ქვეყნის ისტორიაში) საიმპერატორო საზეიმო ღორონიან სამო-

50 A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, London, 1971, გვ. 98-99.

51 იქვე, გვ. 109-110, ტაბ. XXI.

52 მონრეალეში (სიცილია) ნორმანთა მეფე გიომ II ღმერთისმშობელს მიართმევს მის მიერ აგებული და შემკული ტაძრის მოდელს (1174-1182); ნოვგოროდში სპას-ნერედიცას ეკლესიის ფრესკაზე (1199) უფლისწული იაროსლავ ვსევოლოდოვიჩი ქრისტეს მიართმევს მის მიერ აგებული ეკლესიის მოდელს; სერბიაში ამ რიგის პორტრეტის ყველაზე ადრეული მაგალითია სტუდენიციას ფრესკა (1196), რომელზეც მთავარი ნემანდა ეკლესიის მოდელს აწვდის ქრისტეს (A. Grabar, დასახ. ნაშრ. გვ. 110-111).

53 აშოტ კუხის პორტრეტის თანადროულია ახთამარის ტაძრის (915-926) აღმოსავლეთ ფასადზე ქტიტორის, ვასპურაკანის მეფის გაგიკ არწრუნის რელიეფი ეკლესიის მოდელით ხელში.

სელში.⁵⁴

აშოტ კუხის რელიეფური პორტრეტი ტბეთის ტაძარში თავისი იდეური კონცეფციით ბიზანტიის საიმპერატორო დოქტრინის თავისებური ანარეკლია, მაგრამ მისი მხატვრული გადაწყვეტა – პლასტიკის ხელოვნების გამოყენება, კოსტუმის თავისებური ხასიათი (არა ღორონიანი საიმპერატორო სამოსელი, არამედ ადგილობრივი ეროვნული ისტორიული კოსტუმის ორიგინალური ვარიანტი, რომელშიც ბიზანტიური ძვირფასი ქსოვილია გამოყენებული) ადგილობრივი საქტიტორო პორტრეტების ტრადიციის გაგრძელებაა. აშოტის სკულპტურულ პორტრეტში, მის ჩაცმულობაში ზუსტადაა ასახული ერისთავთ-ერისთავის მდგომარეობა სახელმწიფოში: ერთი მხრივ, ტბეთის ბრწყინვალე ტაძრის აგებითა და იქ საეპისკოპოსო კათედრის დაარსებით აშოტი შეეცადა გატოლებოდა ბაგრატიონთა ტაოს შტოს, რასაც ხაზს უსვამს ბიზანტიაში არსებული იმპერატორის კულტის მიბაძვით საკუთარი პორტრეტის ჩართვა ტაძრის საკრალურ სივრცეში და ამით ზეციური მფარველობის მოპოვება. მეორე მხრივ, მისი კოსტუმი სრულიად განსხვავებულია ბიზანტიური სამეფო სამოსლისაგან, ეფუძნება უძველეს ადგილობრივ ტრადიციას და მისი მიახლოვებული ანალოგი შეიძლება მოვიძიოთ ბიზანტიის ზედა ფენის ზოგიერთი წარმომადგენლის ჩაცმულობაში.

შემთხვევითი არ არის, რომ IX-X საუკუნეების ქართული ქანდაკების გამორჩეული ქმნილებები, ქართველ ხელისუფალთა სკულპტურული პორტრეტები შეიქმნა ტაო-კლარჯეთში, რომლის განსაკუთრებულმა პოლიტიკურ-კულტურულმა ვითარებამ შექმნა პირობები სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროს აღმავლობისათვის, რაც მკაფიოდ გამოვლინდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში (ხუროთმოძღვრება, ქანდაკება, მხატვრობა). სრულიად ბუნებრივია, რომ საქართველოს ამ კუთხეში განვითარდა პლასტიკური ხელოვნების მოწინავე ტენდენციები, რამაც განსაკუთრებული სიცხადით სკულპტურულ პორტრეტში იჩინა თავი. სწორედ ტაო-კლარჯეთის ტაძრების ფასადებზე გამოსახულ ხელისუფალთა სკულპტურულ პორტრეტებში, რომელთა ერთ-ერთი გამორჩეული მაგალითია ტბეთის ქტიტორის ქანდაკი, გამოვლინდა ძლიერი სამეფოს მმართველთა ოფიციალური იდეოლოგია.

54 Le monnayage byzantin, édité par T. Hackens, Louvain-la-Neuve, 1984, doc. n. 6, p. 65; doc. n. 7, გვ. 67.

Kitty Machabeli

On the Interpretation of Tbeti Relief Portrait of Ashot Kukhi

Historical portraiture is one of the significant subjects of the medieval Georgian art. Secular portraiture developed within the realm of the Christian art, was organically fit to the sculptural and mural decoration of the churches and was perceived as an inseparable part of the religious art.

Introduction of the secular portraiture in the medieval Georgian art was linked with the process of feudalisation in Kartli, echoing analogous developments of Early Byzantine art.

In the Byzantine churches royal portraits were included in the interior mural and mosaic decoration. In Georgia, in Early Middle Ages, portraits were mainly made in relief. Relief portraits of the historical persons were placed on the exterior walls of the churches and organically fit to the architectural forms.

Sculpture portrait of eristavt eristavi Ashot Kukhi (†918) from Tbeti is a distinguished sample of the medieval monumental secular portraiture. Historical sources bear vivid evidence of the active role played by eristavt eristavi Ashot (Kukhi) in the grandiose monastic construction activity in south-west Georgia. Erection of Khandzta and Tbeti churches, establishment of the Episcopal See in Tbeti is linked with his name.

Sculpture portrait of Ashot Kukhi accurately dated to the early 10th c. is significant not only in terms of art history, but also in socio-political aspects.

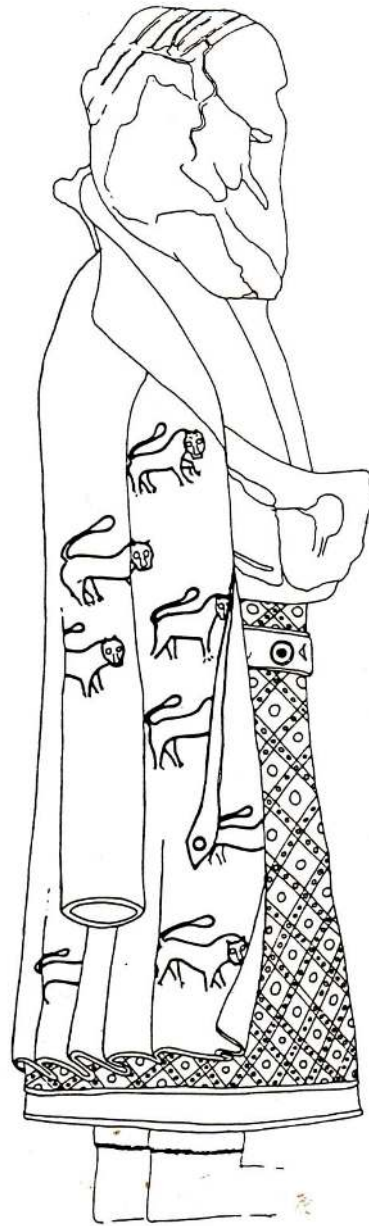
Donor portrait of Ashot Kukhi (he is represented with the church in his hands) is most important monument of the medieval Georgian sculpture. It is the first among surviving Georgian sculptures to introduce the task of turning a relief into a round sculpture.

Donor costume, a vivid sign of the social standing, provides maximum information about Ashot Kukhi. The vestment of the Georgian ruler reflects both his social status and political orientation of the country. Ceremonial dress of Ashot Kukhi bears the traces of the Byzantine attire influence. If in Early Middle Ages, dress of the Georgian rulers shows predominant influence of the Sassanian costume, the vestments of the 10th c. southern Georgian eristavt eristavi is definitely Byzantine-oriented, being in concert with the relations between the Georgian Kingdom and Byzantine Empire at that epoch.

Sculpture portrait of Ashot Kukhi is not exceptional for Tao-Klarjeti. Specific political and cultural situation in this region of Georgia had created favourable conditions for the efflorescence of all spheres of spiritual life. That is why, progressive tendencies of the plastic art developed in this region of Georgia, being especially vivid in the sculptural portraiture. These are portraits of the rulers (see Oshki donor portraits) on the exterior walls of Tao-Klarjeti churches that reveal official ideology of the rulers of this powerful Kingdom.



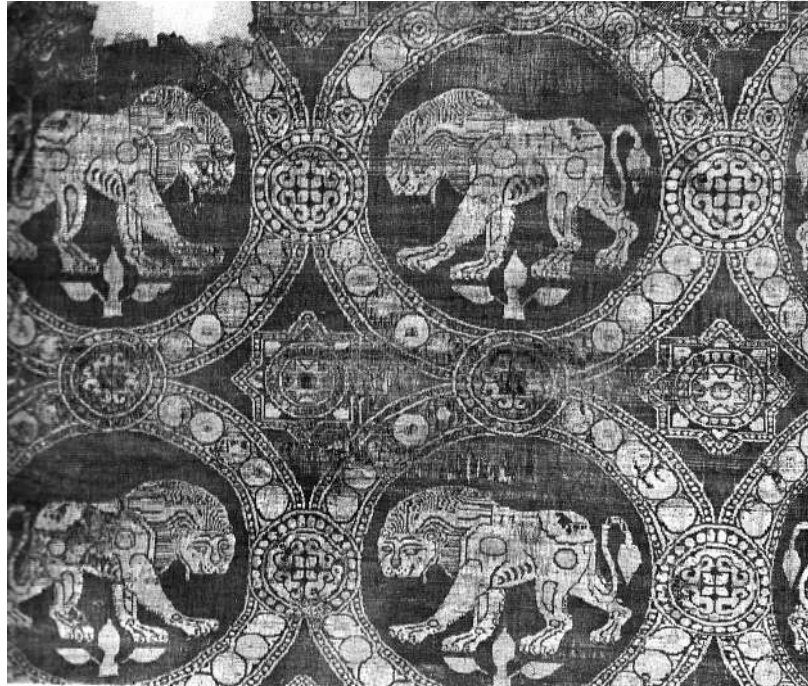
სურ. 1. აშოტ კუხი. შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი



ნახ. 1. აშოტ კუხი. სქემა. ვ. ჯობაძის მიხედვით



სურ. 2,3,4. აშოტ კუხი. დეტალები



სურ. 5. ბიზანტიური ქსოვილი. IX-Xსს. სან ჯულიანოს ეკლესიიდან რომინიში. რავენის ნაციონალური მუზეუმი. ვ. ფ. ფოლბახის მიხედვით



სურ. 6. იშხნის რელიეფი ღობის გამოსახულებით



გრიფონის სიმბოლო ოშკის საფასადო რელიეფებში

შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის მდიდარ ზოომორფულ რეპერტუარში რეალური სამყაროს სახეებთან ერთად (ლომი, არწივი, ხარი) მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს ფანტასტიკურ არსებებსაც. წინაქრისტიანული ეპოქიდანვე ცნობილი ფრთოსანი ცხოველებიდან (ფრთოსანი ლომი, ფრთოსანი ცხენი, გრიფონი- უფლისციხე, ბაგინეთი)¹ გრიფონის თემა აქტიურად შემოდის საფასადო რელიეფებში X საუკუნის მეორე ნახევრიდან, რაც ტაო-კლარჯეთის აღორძინებულ ხუროთმოძღვრულ სკოლას უკავშირდება².

წინამდებარე ნაშრომის თემა მიზნად ისახავს ოშკის საფასადო რელიეფებზე გამოსახული გრიფონის ტიპოლოგიურ-სემანტიკურ კვლევას და ამ სიმბოლური ფორმის ქართული ინტერპრეტაციის წარმოჩენას. კვლევის საკითხი რამდენიმე მიზეზით არის განპირობებული. მათგან უპირველესი ოშკის მაღალმხატვრული სახე და მისი ისტორიული როლია. ოშკი ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრულ სკოლაში, და, შესაბამისად, ამ პერიოდის ქართულშიც, უადრესი ძეგლია, სადაც უკვე ჩამოყალიბებულია სტრუქტურული, მხატვრულ-დეკორატიული, სიმბოლური და იდეური აზრის ჩვენება. ამავე დროს, ეს ტაძარი შემდგომი პერიოდების ჩარევის გარეშე მოღწეული მთლიანობაა, რომელიც ორიგინალად შეგვიძლია განვიხილოთ. მისი მშენებლობის კონკრეტული თარიღი და ასევე, ქტიტორების სახელები ტაძრის მხატვრულ-იდეური პრინციპების განმარტებისათვის ერთ მნიშვნელოვან წახნავს ქმნის. მიზეზთაგან ერთ-ერთია მათი მდებარეობაც: ერთ-ერთი გრიფონი გამოსახულია გუმბათის ყელზე ანუ ქრისტიანული ტაძრის იმ ნაწილზე, რაც უკვე ადრექრისტიანულ პერიოდშივე არსებული განმარტებით ზეცის სიმბოლოდ გაიაზრება³.

ოშკის გუმბათის ყელზე წარმოდგენილი გრიფონი ჩართულია ქვედა

1 კ. მახაბელი, ძველი საქართველოს ვერცხლი, თბ., 1983, გვ. 108, ილ. 46. დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე - ქალაქი კლდეში, თბ., 1989, გვ. 24.

2 გრიფონი ანუ ფასკუნჯი, რა სახელითაც არის ცნობილი ქართულ მითოლოგიაში, ნიკორწმინდის საფასადო რელიეფებშიც „ფასკუნჯის“ სახელით არის მოხსენებული.

სულხან - საბა ორბელიანის ლექსიკონში ფასკუნჯის განმარტება შემდეგნაირია: „ფასკუნჯი (პასკუნჯი) ფრინველი, ეთიოპიას გვარობს, ტანითა მსგავსი ლომისა: თავი, ნისკარტი, ფრთე და ფერკი მსგავსი არწივისა, ნაკრტენ-მრავალი. რომელიმე არს ოთხფეხი, რომელიმე ორფეხი, პილოს ა(ღ)იტაცებს, ცხენთ მაზიანებელ არს, სხვაგვარიცა არის, სრულიად არწივის მსგავსი და ფრიად დიდი. ლათინები უწოდებენ გრიჯემს, ხოლო სომეხნი - პასკუნჯს“. ამავე ლექსიკონის მიხედვით ნაკრტენი ფრინველის ბუმბულია. ამ განმარტებიდან ცხადია, რომ XVIII ს-ის ქართულ ლექსიკოგრაფიაში ასახული ცოდნა გრიფონის ანუ ფასკუნჯის შესახებ აერთიანებს ამ ზოომორფული არსების ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ცნობილი ორივე ტიპის - მცირეაზიურისა და ანტიკურის ვიზუალურად არსებულ სახეებს. თუმცა, ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების რელიეფებში წარმოდგენილი გრიფონი (ოშკი, ხახული, მარტვილი, ქუთაისის ბაგრატის ტაძარი, ნიკორწმინდა, სამთავისი, რუისი) ერთი ტიპის მხატვრულ ვარიაციებს წარმოადგენს.

3 Настольная книга священнослужителя, М., т. 4, 1983 გვ.18.



ფრიზის იმ ზომორფულ რიგში, რომელიც ჩაწერილია მცენარეული ზვიზის მსგავსი ხლართით შექმნილ წრიულ სიბრტყეებში. მთლიანობაში ეს ფრიზი მდიდრული დეკორია, რომელიც თავისი განლაგების თავისებურების გამო, ვახტანგ ჯობაძის დაკვირვებით, ჩინებულად გამოჩნდებოდა ჩრდილო-აღმოსავლეთით აღმართული ეპისკოპოსის პალატიდან⁴. შეწყვილებულად განაწილებული ცხოველთა სამყაროს სხვადასხვა სახე, ერთი გამონაკლისის გარდა (არწივი და გოჭი) ერთმანეთისკენ თავმობრუნებულად არის წარმოდგენილი. ოშკის გუმბათზე არსებული ეს გამონაკლისი ზოგადად ქართულ სახვით ხელოვნებაში არსებულ გამონაკლისსაც წარმოადგენს. შეწყვილებულ მედალიონებს შორის, ასევე შეწყვილებული, ერთმანეთისკენ ლტოლვით მიმართული კურდღლების რელიეფებია. კურდღელთა წყვილებშიც ერთი გამონაკლისი არსებობს: გრიფონის საპირისპირო მხარეს ღომი და ქურციკია. ისინი ერთი მიმართულებით ილტვიან. ღომს კი წინა კლანჭებით ქურციკის უკანა თათები აქვს ჩაბღუჯული და პირიც ფეხზე აქვს წავლებული.

გრიფონის ეს ფიგურა თავისა და კისრის ნაწილით არის გამოსახული. თუმცა, ღომისყურებიანი არწივის თავი დამახასიათებლად გამოკვეთს მის ტიპოლოგიურ ფორმას. თავის ნაწილშივე არსებული ღომის ფიგურის ნაკვთი მას წინააზიურისაგან განსხვავებით, კლასიკურ ტიპთან აახლოებს. გუმბათზე მდებარე გრიფონის ტიპის წარმოსახვითი დასრულებისათვის შეიძლება მივმართოთ ამავე ტაძრის დასავლეთ ფასადზე არსებულ გრიფონთა შეწყვილებულ ფიგურებს, რომლებიც სრული ტანით არიან წარმოდგენილები. დასავლეთ ფასადზე ეს ორი გრიფონი შეწყვილებული სარკმლის საპირეზეა გამოსახული. ისინი ერთმანეთის მიმართულებითაა განლაგებული. შიდა მხარისკენ მიმართული რკალური ფორმის ფრთებით და ღომისათვის სახასიათო, მაგრამ ნახევარპალმეტნიანი დაბოლოების მქონე კუდებით⁵. მთლიანობაში ეს ფიგურები ჰერადიკურად წარმოდგებიან. არწივის თავისა და ღომის ტანის მქონე ფიგურებს თათებიც ღომისა აქვთ, რაც ნათლად წარმოაჩენს ამ სიმბოლური სახის კლასიკურ ტიპს. მათ ნისკარტებში სამნაწილიანი საკიდები უკავიათ. გუმბათის ყელის გრიფონისაგან განსხვავებით, ეს ორი, სარკმლის საპირეში ჩართული ფიგურა უფრო თავისუფლად და მთლიანობაში აღიქმება.

ოშკის გუმბათის გრიფონისათვის მდებარეობის, ზომებისა და ფრიზულ რიგში ჩართულობის თავისებურებით მხატვრულ-იდეური გადაწყვეტით ყველაზე ახლოს მდგომი ნიკორწმინდის (1014 წ.) გუმბათის ფრიზის გრიფონებია⁶. ოშკის ეს ფიგურა გარკვეულწილად განსხვავდება თავისი სხვა მხატვრული მემკვიდრეებისაგან (ხახული, სამთავისი, რუისი)⁷ და ასევე X-XI საუკუნეების სხვა ზომორფული ფიგურების (ხახული, სვეტიცხოველი)⁸ მხატვრულ-იდეური სახისაგან. ნათელა ალადაშვილის დაკვირვებით, ამ უკანასკნელთა მდებარეობა ფასადების მკაფიოდ თვალსაჩინო ადგილზე და მოზრდილი ზომები ფორმის მხატვრულ ღირსებასთან ერთად მათ დამოუკიდებელ

4 ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ.134.

5 ასეთივე კუდი აქვს სამთავისის გრიფონს და ღომს წმ. მამაის ტონდოზე (XI ს.).

6 Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ. 179..

7 იქვე, გვ. 108, 201, 228.

8 იქვე, გვ. 196, 198, 233.



მნიშვნელობას წარმოაჩენს და „ისეთივე უღერადობა აქვთ, როგორც სიუჟეტურ სცენებს“⁹. ამ განსხვავების მიუხედავად, არსებული ნიშნები საკმარისია იმისათვის, რომ განისაზღვროს ამ სიმბოლური ფორმის შინაარსი. ოშკის ტაძრის ვახტანგ ჯობაძისეულ კვლევაში აღნიშნულია ოშკისა და ზოგადად ქრისტიანული მხატვრობისა და რელიგიისათვის მნიშვნელოვანი მახასიათებელი - ის, რომ „ოშკის რელიეფები განლაგებულია იერარქიული კანონის მიხედვით; რამდენადაც უფრო მაღლაა მოთავსებული გამოსახულება, მით უფრო დიდია მისი საკრალური პატივი“¹⁰. ამ თვალსაზრისით, გრიფონის თავი, გუმბათის ყელზე მდებარეობის გამო, საკრალური სამყაროს უმაღლეს სფეროს მიეკუთვნება. ამ კუთვნილების გამოვლენის ასპექტებია ცხოველთა წყვილების ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიულობა და თითოეულის წრიული ფორმით შემოსაზღვრა. ამას განმარტავს ფრიზში არსებული დარღვეული სიმეტრიაც არწივისა და გოჭის თავების მიმართ, რაც ამ სიმბოლოთა ქრისტიანული შინაარსით აიხსნება. არწივი, როგორც სამეუფო სიმბოლო, წინაქრისტიანულ კულტურებშივე არსებობს და ქრისტიანული სახისმეტყველებითაც აგრძელებს მისი სახის ამ ძირითად ნიშანს. გოჭი ანუ ღორი სახარების იგავურ თხრობაში ფარისევლის სიმბოლოა: „ნუ მისცემთ სიწმიდესა ძაღლთა, ნუცა დაუფენთ მარგალიტსა თქვენსა წინაშე ღორთა, ნუუკუე დათრგუნონ იგი ფერხითა მათითა და მიიტყვენ და განგხეთქნენ თქვენ“ (მათე, 7; 6). ოთხთავის მიხედვით ფარისევლის ეპითეტია „ორგული“ - „ვაი თქვენდა, ფარისევლებო ორგულნო (მარკოზი, 11; 43) და იქვე: „ვაი თქვენდა მწიგნობარნო და ფარისევლებო ორგულნო, რამეთუ ხართ ვითარცა საფლაგნი უწინონი და კაცნი ზედა ვლენ და არა იციან“ (მარკოზი, 11; 44). სახარების ამ მონაკვეთით ცხადი ხდება ოშკის ფრიზში არსებული ორგული ფარისევლის სიმბოლური გამოსახულების - ღორის დინგშექცეული ყოფნა სამეუფო სიმბოლოსთან - არწივთან.

ამგვარად, გუმბათზე მდებარეობა, კლიპეატური სახე და სიმეტრიული წყვილადობა ის პრინციპული ნიშნებია, რაც ოშკის გრიფონის ამ გამოსახულებებს მკაფიოდ საკრალურ ხასიათს ანიჭებს. დაახლოებით ნახევარი საუკუნის შემდეგ აგებულ ნიკორწმინდის (1014 წ.) გუმბათის ზოლომორფულ ფრიზშიც გრიფონთა საკრალური დატვირთვა ერთი, სრულიად უტყუარი ნიშნითაც იხსნება: ზოლომორფულ ფიგურებს შორის ჩართულია წმინდა მამათა გამოსახულებანი. შედეგად, ერთ რიგში ყოფნა ერთი და იმავე სფეროსადმი კუთვნილების გამომხატველია.

ოშკის საფასადო რელიეფებში არსებული გრიფონის სიმბოლურ მნიშვნელობას განმარტავს ტაძრის დასავლეთი ფასადის გრიფონთა წყვილის ერთი ატრიბუტიც - მათ ნისკარტებით საკიდები უკავიათ, რომლებიც ვ. ჯობაძის განმარტებით „სამეფო სამკაულებია“¹¹. ეს ატრიბუტი არსებობს ამავე ტაძრის ფასადზე დავით მაგისტროსის ქლამიდის წრეში ჩაწერილ არწივთა ნისკარტებში. ძველადმოსავლური წარმომავლობის ეს სამეფო ნიშანი დავით კურაპალატის ეპოქის სხვა ძეგლებზეც გვხვდება: პარხლის ტაძრის ჩრდილოეთის ფასადის სარკმლის ზედა ქვაზე ფარშევანგთა ერთმანეთისკენ

9 Н. Аладашвили, დასახ ნაშრ., გვ. 217.

10 ვ. ჯობაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 135.

11 ვ. ჯობაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 140.



მიბრუნებულ წყვილს ნისკარტებით ამდაგვარი საკიდები უკავიათ¹².

ყველა ამ ჩამოთვლილი თავისებურებით გრიფონის ეს ფიგურა პოზიტიურ შინაარსს იტევს და X-XI სს. ქართულ ხელოვნებაში არსებული ამ ფანტასტიკური არსების ერთ, მთლიან ჯგუფში შედის, რომლის არსებითი ნიშანია მტაცებელთა ტიპის ზომორფული სიმბოლიკისათვის სახასიათო დუალიზმისაგან თავისუფლება. ნ. ალადაშვილის შენიშვნით „ქართულ რელიეფში გამოსახული გრიფონები წარმოდგენილია დიდებული, ღირსებით სავსე პოზით, ხანდახან შეადგენს ჰერალდიკურ ჯგუფს, ჩანს გამოსახულების რეპრეზენტატიული ხასიათი. ეს არის ძლიერი არსება მძლავრი ტანით, მაგრამ საერთოდ არ არის ხაზგასმული მუქარის ნიშნები“¹³. ეს ხასიათი განასხვავებს მათ შუა საუკუნეების დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში არსებული ამ ტიპის მრავალრიცხოვანი ფანტასტიკური ცხოველებისაგან, რომლებიც ხშირად დემონური ძალების სიმბოლოს განასახიერებენ.

გრიფონის, როგორც ბრჭყალიან მტაცებელთა ტიპის საკრალური შინაარსი ქართულ კულტურაში, გარკვეულწილად, დაკონკრეტებულია წერილობით წყაროებშიც. თუ „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს საისტორიო წყაროში მტაცებელი ფრინველი - ორბი - სიმბოლურად გაიგივებულია წმინდა მოღვაწესთან (წმ. ნინო)¹⁴, XII ს-ის ჰიმნოგრაფიულ ტექსტში, ნიკოლოზ გულაბერისძის „სვეტიცხოვლის საკითხავში“ „ბრჭყალიანობა“ უშუალოდ მაცხოვრის ატრიბუტია: „ყრმა მცირე ქრისტე ღმერთი, რომელი ბრჭყალითა იპყრობს და განაგებს ზეცისათა და ქუეყანისათა“¹⁵. ნიკოლოზ გულაბერისძისეული ეს მიმართება ზომორფული სამყაროსათვის სახასიათო ნიშანთან, მის არსებით თვისებას ითვალისწინებს, რადგან ბრჭყალები, მიუხედავად მცირე ზომებისა, მტაცებელთათვის (მით უმეტეს მტაცებელი ფრინველისათვის) უტყუარი ნაკეთია მონადირეების საგულდაგულო პყრობისათვის. ასეთი შედარებითაა წარმოდგენილი მაცხოვრის მიერ ხილული და უხილავი სამყაროს სრული და დაჯერებული განგება. მითოლოგიაშიც ფასკუნჯი ის არსებაა, რომელსაც მთავარი გმირი ქვესკნელიდან ამოჰყავს და ზეცაშიც ფრენს. ამ მხრივაც ეს სიმბოლური ფორმა პირდაპირ კავშირშია იესო ქრისტეს მაცხოვრებელ მისიასთან და მკვდრეთით აღმადგინებელ ძალასთან.

გრიფონის ფიგურის საკრალური სფეროსადმი კუთვნილება კარგად ჩანს ხატწერული ნიმუშებითაც. XI ს. ფსოტრერის მთავარანგელოზთა ხატის ზურგის გამოსახულება წრეში ჩაწერილი ორი გრიფონია¹⁶. ქრისტიან-

12 საკიდი ანუ სამეფო სამკაული უკავია ნისკარტით გრიფონს ბაგრატის ტაძრის კაპიტელზე (1003წ), რაც უშუალოდ ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრული სკოლის გავლენად იკითხება. თუმცა, სათხის რელიეფზე (V-VI სს.) ფარშევანგთა წყვილის ნისკარტებში არსებული საგნები (სამეფო სამკაული) ძველი აღმოსავლეთის უშუალო გავლენის მაჩვენებელია.

13 ნ. ალადაშვილი, დასახ ნაშრ., გვ. 229.

14 ა. ოქროპირიძე, ხახულის სამხრეთ სარკმლის მორთულობისათვის, „სპექტრი“, 2011, № 1, გვ. 7.

15 ნ. სულაგა, XII-XIII საუკუნეების ქართული ჰიმნოგრაფია. ნიკოლოზ გულაბერისძე, „გალობანი სუეტისა ცხოველისანი“, გვ. 49-68, თბ., 2003, გვ. 63.

16 თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980, ილ. 8.

ული სამეაროს ერთ-ერთი უდიდესი სიწმინდის - გენუის სან ბართოლომეოს დელი არმენის მონასტერში დაცული მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის ზურგის გამოსახულება კი -ფრთოსანი ღომია (X-XI სს.), რაც პირდაპირ კავშირშია სამეფო სიმბოლიკასთან¹⁷. ასეთი კონტექსტუალური გააზრება სრულად გამორიცხავს ამ ფანტასტიკური არსების დუალისტურ გაგებას.

ამგვარად, ოშკის ტაძრის გრიფონთა, ისევე როგორც ქართულ ხელოვნებაში არსებული ამ ჯგუფის სიმბოლიკის ზოგადი შინაარსი საკრალურ სფეროს უკავშირდება. მისი სიმბოლური კუთვნილების დაკონკრეტება შემდგომ, გაღრმავებულ კონტექსტუალურ კვლევას ითხოვს.

ზემოთ განხილული შინაარსი კი გამოხატავს ბიზანტიასა და აღმოსავლურქრისტიანულ ხელოვნებაში არსებული გრიფონის სიმბოლიკის ზოგად ტენდენციას. რუსული საფასადო რელიეფის მკვლევარის - კ. გ. ვაგნერის დაკვირვებით ვლადიმირ-სუზდალის არქიტექტურაში გრიფონები უკავშირდება ბიბლიურ და სახარების კომპოზიციებს¹⁸. ზოგადად, რუსულ ხელოვნებაშიც მათ საკრალური დატვირთვა აქვთ. ამ კავშირს მოწმობს რუსეთში აღმოჩენილი ქრისტიანული სამარხების მასალაც. 1932 წელს ჩატარებული ხერსონესის არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი გრიფონის ფიგურა სხვა ზომორფულ ტიპებთან ერთად დასაკრძალავი სუდარის ელემენტი¹⁹.

აღრებიზანტიური წარმომავლობის რელიეფური ფილა ჩივიდალედან გრიფონთა წყვილს წარმოადგენს კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულ ჯვართან და მის ქვემოთ არსებულ ცხოვრების ხესთან, ხოლო ფილის კუთხეები ოთხ მახარებელს ეთმობა. სახეთა ამგვარი ერთობით აღნიშნულ ფილაზე ზეციური იერუსალიმის ხატი იქმნება²⁰. ასევე, ვენეციის სან მარკოს რელიეფზე გრიფონთა წყვილი შადრევანთან ანუ სიცოცხლის წყაროსთან არის გამოსახული²¹.

ბიზანტიურ კულტურაში გრიფონის სიმბოლოს სასულიერო შინაარსთან ერთად საერო ხასიათის დატვირთვაც გააჩნია და კესაროსის ანუ ბასილევსის შემდგომ იმპერიის უმაღლესი იერარქის ემბლემას წარმოადგენს²². ამ ასპექტით კი იგი არც ოშკის სამეფო ქტიტორების და არც მათი თანამედროვე, სხვა ქართველი საერო იერარქების ხარისხის გამომხატველი არ უნდა იყოს. ტაძრის მშენებლობის პერიოდში ტაოს ძლევამოსილი ხელისუფალი დავით III მაგისტროსის ბიზანტიური ხარისხის მფლობელია; მისი ძმა ბაგრატ კი ერისთავთ-ერისთავის ადგილობრივი ტიტულით მოიხსენება. დავითი 978 წელს, კარგად ცნობილი ლაშქრობის შემდეგ იღებს კურაპალატობას, ხოლო კესარო-

17 Gerhard Wolf in collaborazione con la Prof. Colette Bozzo Dufour e con il sostegno della Prof. Anna Rosa Calderoni Masetti, Mandylion. Intorno al Sacro Volto. Genova, 2004. . ამ პუბლიკაციის შესახებ ინფორმაცია მომაწოდა ჩემმა კოლეგამ - ეკა გედევანიშვილმა, რისთვისაც მადლობას ვუხდით.

18 Г. К. Вагнер. Грифон во владими́ро-суздальской фасадной скульптуре. Советская археология. 1962, №3, გვ. 79.

19 А. Банк, Прикладное искусство Византии IX-XII вв. М., 1978, გვ. 11.

20 К. Верман, История искусства всех времен и народов, т. II, СПб., 1896, გვ. 102-103.

21 Н.П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929, გვ. 105.

22 Г. К. Вагнер, Грифон во владими́ро-суздальской фасадной скульптуре, გვ. 87.

Э.В. Удальцова. Дипломатия. В кн. Культура Византии. VII-XII в. М., 1989, გვ. 251.

სის ხარისხი, როგორც ცნობილია, მას არც შემდგომში მიუღია.

რა მიმართებაშია ბიზანტიის იმპერიის უპირატესი კარისკაცის ემბლემა ოშკისა და მისი ქტიტორების ისტორიულ რეალობასთან?

მასშტაბურობითა და მხატვრული ღირსებით გამორჩეული ოშკის ტაძარი ჩამოყალიბებული არქიტექტურული სტრუქტურითა და სიბრტყის გამშვენების ახალი პრინციპებითაც გამოირჩევა. იგი ძლიერ იმპულსად იქცა ამ ეტაპის ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარებისათვის. ეროვნული ისტორიისათვის ასეთივე დიდი იმპულსის მიმცემი გახდა მისი ერთ-ერთი ქტიტორიც - ბიზანტიასა და ახლო აღმოსავლეთში ანგარიშგასაწევი პოლიტიკოსი და სარდალი-დავით III, რომლის ღრმა სახელმწიფოებრივმა აზროვნებამ შეუცვლელი როლი შეასრულა ქართული სამეფოების გაერთიანების პროცესში. ამავე ტაძრის მთავარ რელიეფზე ქტიტორთა საიმპერატორო სამოსი, ინსიგნიები და ატრიბუტები ამ დიდი პოლიტიკოსის ფართომასშტაბიანი მიზანსწრაფვის გამოხატვაა. ოშკის ახლად აღმოჩენილი სტელების რელიეფთა სიბრტყის განაწილების თავისებურებაში ი. გივიაშვილი დავით კურაპალატის განსაკუთრებული როლის ხაზგასმას ხედავს - როგორც სახელმწიფოსა და სარწმუნოების დამცველი ფარის²³. ამ თემის განვრცობა ხდება დავით კურაპალატის ზეობისას აგებული ხახულის ტაძრის საფასადო რელიეფებითაც. ხახულის პორტალის დეკორის მრავალფიგურიანი კომპოზიცია აღექვსანდრე დიდის ამადლებას ეთმობა, სადაც გრიფონებს განსაკუთრებული ფუნქცია ეკისრებათ - სწორედ ისინი აღამადლებენ ადამიანის ფიგურას. მაკედონური ეპოქის ბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელებული ეს თემა მმართველი დინასტიის იდეოლოგიას გამოხატავს, რაშიც მთავარი დატვირთვა მათ მაკედონურ გენეზისზე ხდება. დავით კურაპალატის სახელისუფლო მიწაზე აშენებული ტაძრის - ხახულის ფასადზე - ბიზანტიის იმპერატორთა დარად მოხმობილი სიმბოლიკა, იმდროინდელი ქართული ისტორიული სინამდვილის გათვალისწინებით, თ. ხუნდაძის აზრით, ბაგრატიონთა გვარის განსაკუთრებული როლის და ამ დინასტიის დიდი წარმომადგენლის - დავით III -ის შორსგამიზნულ მიზანსწრაფვას აცხადებს²⁴. აღნიშნულ იდეურ კონტექსტში იკითხება ოშკის ფასადებზე და მით უფრო, გუმბათის ყელზე გრიფონის - კესაროსის - ემბლემის გამოყენებაც: საკრალურისა და საეროს უხეჩაეს სფეროსთან დაკავშირებული ეს სიმბოლო ლიტურგიკული სივრცის შემომსახვრავ კედლებზე თავსდება, რითაც ზეციური იერუსალიმისა და მისი ამქვეყნიური სიმბოლოს - ტაძრის კავშირის ხაზგასმასთან ერთად ხდება ასევე, მისი ქტიტორების - დავითიან-სოლომონიან-ბაგრატიონთა სამეფო სახლის წარმომადგენელთა რჩეულობის ჩვენება.

23 ი. გივიაშვილი, ი. კოპლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004, გვ. 173.

24 თ. ხუნდაძე, აღექვსანდრე დიდის ამადლება ხახულის ეკლესიის რელიეფზე, საქართველოს სიძველენი, №10, 2007.

Irma Matiashvili

Gryphon Symbolism in the Oshki Facade Reliefs

Medieval Georgian architectural sculpture comprises images of the real beasts (lion, ox, eagle), as well as of fantastic creatures, among which gryphon is quite widespread. It is seen on the exterior wall of the Oshki cathedral (second half of the 10th c.), namely, among the zoomorphic images on the lower frieze of the drum and, similar to other effigies, is inscribed in the circle formed by the plant stem; apart from this half figure, paired gryphons (similar to the drum gryphon, they are of a “classical” type with the eagle head and the lion body) are placed on the west facade. Closest parallel to the Oshki dome gryphon is found in 1014 Nikortsminda cathedral – image on the drum, while, as stated by N. Aladashvili, 10th-11th cc. similar images equal the subject scenes, due to their location and dimensions. According to W. Dgobadze, Oshki reliefs are subject to the hierarchy canon, thus, gryphon is placed in the supreme, celestial sphere. This is also indicated by the fact that pairs of these – as well as other – creatures are represented and inscribed in circles (among others, in a sequence of figures facing each other, an eagle, the symbol of the royal power and a swine, the image of Pharisee, are shown with their backs turned to one another); in Nikortsminda, sacredness of the zoomorphic images is confirmed by representing Holy Fathers among them, and in Oshki – by the fact that gryphons on the west facade are holding pendants – royal adornment, according to W. Dgobadze – in their beaks (cmp. similar pendants in the beaks of peacocks on the north facade of Parkhali church).

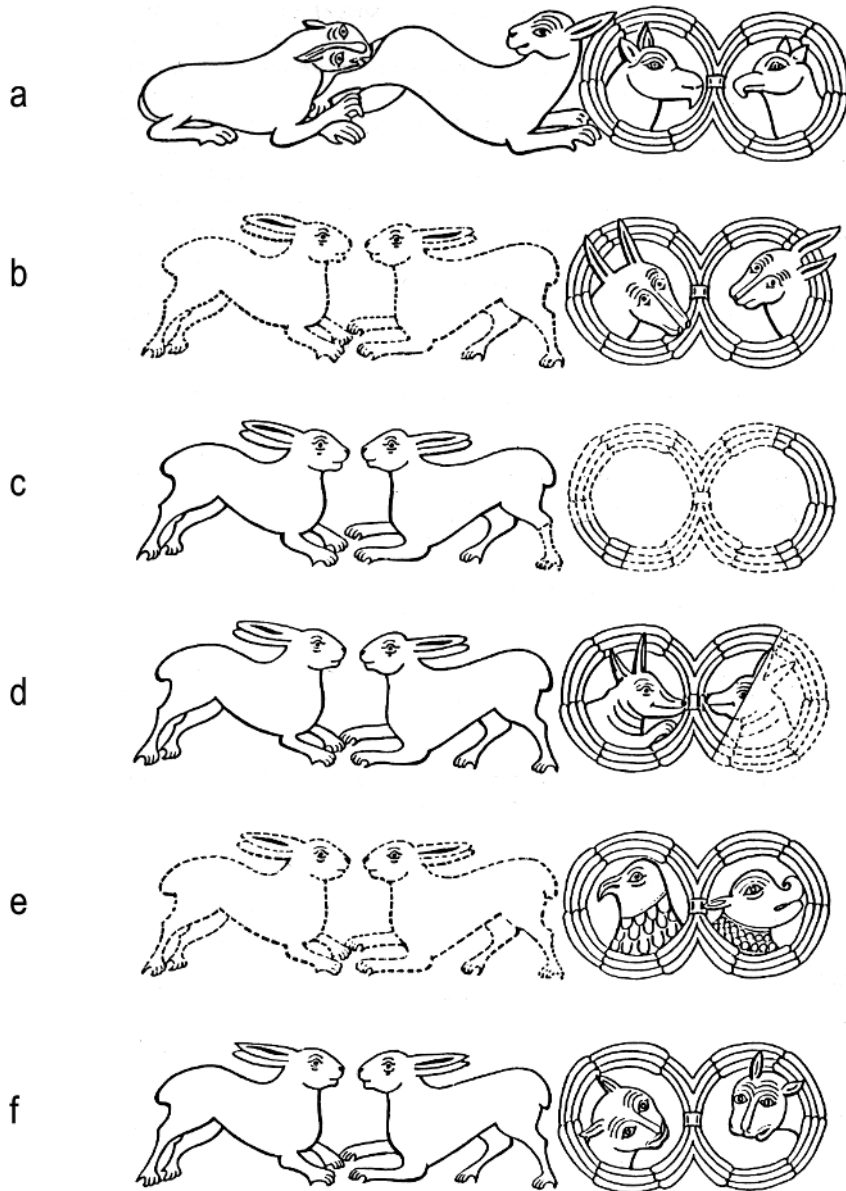
Thus, in Georgian art, similar to a whole group of beasts of prey, gryphons are also deprived of dualism characteristic of the zoomorphic images and have straightforwardly positive meaning (it is noteworthy that in “Conversion of Kartli” eagle is the epithet of St. Nino, while in the poetic works of the 12th c. Catholicos Nikoloz Gulaberidze, “having claws” is the characteristic feature of Christ. In Georgian mythology, paskunji (gryphon-like beast) is the creature that unites the earth and the heaven). Sacredness of the gryphons is also evidenced by their depiction on the back of the 11th c. icon of Archangels from Pkhotreri; the same is obvious in the art of other countries (e.g. Italy, Russia). Taking into account contacts with Byzantium maintained by David III Curopalates, builder of Oshki cathedral, the gryphon, emblem of the emperor, seems likely to bear an additional connotation of the concept that the Bagrationi family are the elect.



სურ. 1. ოშკი, დასავლეთ სარკმლის გრიფონები



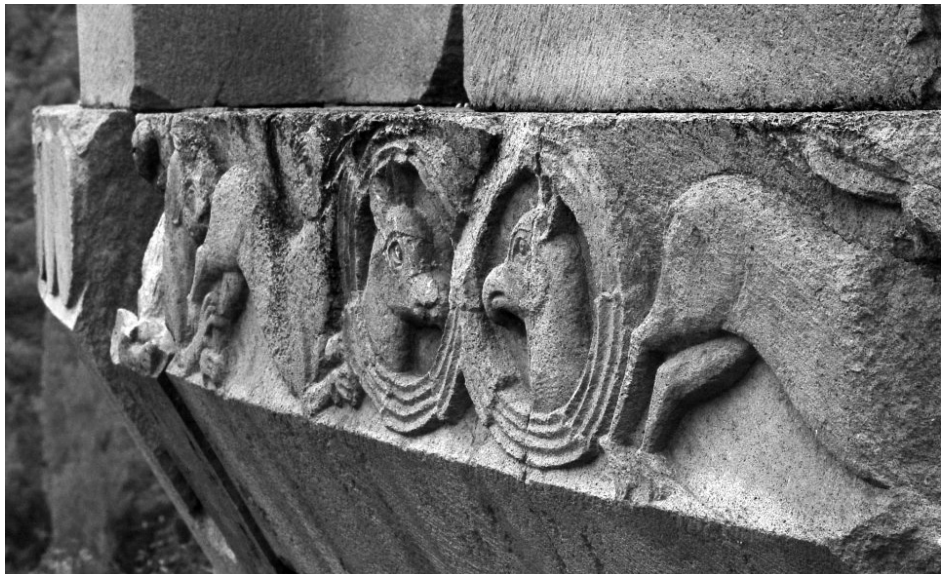
სურ. 2. ოშკი. გუმბათის ფრიზი. გრიფონი



ნახ. 1. ოშკი. გუმბათის ფრიზი. სქემა. ვ. ჯობაძისმიხედვით



სურ. 3. ოშკი. შეწვევილებული სარკმელი. დასავლეთი ფასადი



სურ. 4. ოშკი. გუმბათის ფრიზი



სურ. 5. რუისი. გრიფონი. აღმოსავლეთი ფასადი



სურ. 6. სამთავისი. გრიფონი. აღმოსავლეთი ფასადი



გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა კვლევის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

ვერეს ბაზილიკა
ისტორიული მიმოხილვა

ექვნიშვილი დევი ბერძენიშვილის ხსოვნას

“ამას დასავლით არს ჳეობა ატენის მდინარისა. ტანა გამოსდის ჳიმჭამს და საცხენის მთას, დრისაუკუნეჳეჳამდე დის აღმოსავლეთით მერმე დის ჩრდილოთ, ერთვის მტკვარს სამხრიდამ. კვალად ატენის-წყალს მოერთვის აღმოსავლიდამ ვერის-ჳევი. აქ არს ციხე მაღალს კლდისა ჳედა. და ჳეობა ესე არს ვენახოვან-ხილიანი. ვერის დაბის დასავლით არს დანახვისის მთის ძირს მონასტერი კეთილშენიერი ყოვლადწმიდისა”¹. ასე აღწერს ვახუშტი ბატონიშვილი იმ დიდებულ, ულამაზეს ხეობას, რომელშიც ვერეს მონასტერია აგებული - მდინარე ტანას მარჯვენა შენაკად ატრევის (ათრევი), მარცხენა ნაპირზე.

ვახუშტის მიხედვით ეს “ქვეყანა” ყოველი სიკეთით შემეკული მხარეა, სადაც ხარობს ყველაფერი ბრინჯი-ბამბის გარდა. სოფლის მეურნეობის ასეთი აყვავება იქმნებოდა კარგად ორგანიზებული ირიგაციით. ტანას ხეობა “ფიცხი ადგილია, კლდიანი, უქარო და მზიანი”². ეს მცირე გეოგრაფიული ერთეული, ამავე დროს, თვითკმარი ეკონომიკური ერთეულიც არის თავისი საკუთარი “მთითა, ბარითა, წყლითა, სახმარითა და უხმარითა”³. ყველაფერი ეს გარკვეული დროიდან ქმნიდა ხეობის ადმინისტრაციულ ერთეულად ჩამოყალიბების კონკრეტულ პირობებს საკუთარი ციხეებით (როგორც ხეობის ცენტრით) და საკუთარი მონასტრებით (როგორც ხეობის საკულტო ცენტრით)⁴. მონასტრები ხეობის ყველაზე მჭიდროდ დასახლებულ ადგილებში შენდებოდა, მდიდარი დაბა-სოფლების სიახლოვეს. ასეთია სწორედ ვერეს მონასტერი ატრევის ხევში (ანალოგები - რკონის მონასტერი თეძმის ხეობის და ატენის მონასტერი ტანას ხეობაში). დევი ბერძენიშვილის მოსაზრების თანახმად, ამ ადგილებში, უძველეს ხანაში წინაქრისტიანული სალოცავებიც არსებულა.⁵

საინტერესოა ამ “ქვეყნის” გეოგრაფიულ სახელთა ტოპონიმიკაც. ს.მაკალათიას ვარაუდით, მდინარე ტანას სახელწოდება წარმოებულია ტინისგან (კლდე).⁶ მართლაც, ამ მდინარის სათავე და ნაპირები კლდოვანია. ტოპონიმი, “ტინის მთა” გვხვდება ვახუშტის გეოგრაფიაშიც.⁷ სავსებით დასაშვებია მდინარის სახელის წარმოება იმ მთის სახელიდან, საიდანაც ის გამოედინება.⁸

1 ვახუშტი ბატონიშვილი, «აღწერა სამეფოსა საქართველოსა», თბ., 1941, გვ. 56-57.

2 იქვე, გვ.42.

3 იქვე, გვ. 57.

4 დ. ბერძენიშვილი, ისტორიულ-გეოგრაფიული დასკვნები თეძმის, ხოვლეს და ატენის ხეობებში 1959-61 წწ. (ანგარიში).

5 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

6 ს. მაკალათია, ატენის ხეობა, თბ., 1959, გვ. 23.

7 ვახუშტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

8 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

რაც შეეხება სახელწოდება ატრევის (ათრევი), რომელსაც ატარებს ტანას შენაკადი, იგი აკადემიკოს ა. შანიძის ვარაუდით “ევ” სუფიქსიან სახელთა ჯგუფთან უნდა იყოს დაკავშირებული: “მგონი არ უნდა შევცდეთ, რომ ესევე იხე-ევ-ად, ანუ იხე-ებ-ად ვთარგმნოთ, კნოლ-ევ-ი, კნოლ-ებ-ად, ანუ გნოლ-ებ-ად... ატრ-ევ-ი, ატრ-ებ-ად ანუ ეტრ-ებ-ად, (ეტერი - უმწიფარი პური, ატრევი ძველად ადგილის სახელიც უნდა ყოფილიყო).⁹

განხილული ტერიტორია უძველესი ადმინისტრაციული დაყოფით შედიოდა ზენა-სოფელში (შიდა ქართლი) და წარმოადგენდა სასპასპეტოს, რომელიც იყო “შემდგომიდევი წინაშე მეფისა, მთავრობის განსგებლის ერისთავთა ზედა”¹⁰. ამის შესაბამისად, ეს მხარე მცხეთის საეპისკოპოსო კათედრას ემორჩილებოდა.

აქაურ, ადგილობრივ მფლობელთა შესახებ ადრევეოდალურ ხანაში ცოტა რამ ვიცით და ძირითადად მათ ვეცნობით ატენის სიონისა და ვერეს წარწერების საშუალებით, ისიც ფრაგმენტულად. თ. ბარნაველის მიხედვით, ესენი არიან ატენის სიონის კედლებზე მოხსენიებული პირები – სტეფანოზ და ნერსე (VII ს-ის დასაწყისი) და სტეფანოზ მამფალი (VII-VIII სს-ები).¹¹

მომდევნო ხანის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანია 853 წლის ატენის ფრესკული წარწერა, სადაც ბუღას ლაშქრობაზე, კახასა და მისი ძის, თარხუჯის შეპყრობაზეა საუბარი. იგი არაერთხელაა გამოცემული და კომენტირებული (დ. ბაქრაძე, ი. ჯავახიშვილი, თ. ბარნაველი, ს. ჯანაშია, ანა ბაქრაძე) ი. ჯავახიშვილის შენიშვნით, სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ წარწერაში ნახსენები პერსონაჟები (კახა და ძე მისი თარხუჯი) დაკავშირებულია თექმისა და ძამის ხეობაში დამკვიდრებულ თორელთა საგვარეულოსთან.¹² არსებობს ვარაუდი, რომ მათ მამულები ჰქონდათ ამ ხეობათა შორის მდებარე ტანას ხეობაშიც.¹³ თუ როდის დამკვიდრდნენ თორელები შიდა ქართლში ჯერაც დანამდვილებით ცნობილი არ არის, მაგრამ, რომ გარკვეული დროიდან ისინი მართლაც ფლობდნენ ატენის ხეობას, ჩანს გრიგოლ ლიპარიტის ძის თორელის წარწერიდან.¹⁴

IX საუკუნის შუა წლებში, ატენის წარწერებში იხსენიება აშოტი, ხოლო მოგვიანებით, 885 წელს - მამფალი სუმბატ აშოტის ძე, რომლებიც ბაგრატიონთა საგვარეულოს წარმომადგენელნი იყვნენ. ს. ჯანაშიას აზრით, კახას შემდეგ, ატენის ხეობა ბაგრატ აშოტის ძე კურაპალატმა მიიღო არაბთა სარდლის მოჰამედ ხალილოს ძისგან, ხოლო შემდეგ, იგი მის შთამომავალთა ხელში რჩება ვიდრე X საუკუნის II ნახევრამდე.¹⁵

ამრიგად, ამ რაიონის მფლობელ პირთა ჩამოთვლაც კი გვიჩვენებს, რომ

9 აკ. შანიძე, «ევ კილოს კვალი საქართველოს ტოპონიმიკაში». საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. II, №8, 1941, გვ. 22.

10 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ. 1955., გვ. 243.

11 თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, თბ., 1957, გვ. 88.

12 თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მხატვრობის დათარიღებისა და ქტიტორთა პორტრეტების იდენტიფიკაციის საკითხისათვის. საბჭოთა ხელოვნება №6, 1988, გვ. 89.

13 ნ. შოშიაშვილი, შოთა რუსთაველი, ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი. თბ., 1966, გვ. 18, შენ. 31; გ. აბრამიშვილი, ზ. ალექსიძე, ფრესკული წარწერები I. ატენის სიონი, თბ., 1989, გვ. 39.

14 თ. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 89.

15 ს. ჯანაშია, არაბობა საქართველოში, შრომები, ტ. II, თბ., 1952, გვ. 297.

თორელთა და ბაგრატიონთა ექსპანსია ამ მხარეში ადრევე დაწყებულა. ამისთვის ხელი უნდა შეეწყო იმ მარჯვე, უმოკლეს გზებსაც, რომლებიც ამ ხეობას აკავშირებდა თრიალეთთან, თორთან და საერთოდ ზემო ქართლთან.¹⁶

876 წლიდან ეს ქვეყანა ლიპარიტ ბაღვაშია მოიპოვა, ააგო ციხე კლდეკარი და ჩაუყარა საფუძველი კლდეკარის საერისთავოს და ამ მხარესაც ახალი ბატონი გაუჩნდა.

X-XI საუკუნეები ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდია საქართველოს ისტორიაში. განსაკუთრებით მკვეთრად ეს ქართლის მაგალითზე ჩანს. ეს არის ფეოდალური სტრუქტურის საბოლოო ჩამოყალიბებისა და სახელმწიფოებრივი ცენტრალიზაციისათვის მძაფრი ბრძოლის ხანა. ამ კუთხით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ბაღვაშია და მეფის კარის შორის მიმდინარე ხანგრძლივი ბრძოლაც.

X საუკუნიდან მოყოლებული განსაკუთრებით ძლიერდება ქართლზე აფხაზ მეფეთა შემოტევა. ექსპანსია ხორციელდებოდა ტანას ხეობაზე გამავალი გზით. (შესაძლოა ამან განაპირობა ვერეს ბაზილიკის XI საუკუნისთვის ხელმეორედ მოპირკეთების აუცილებლობა). ამ გზით, აფხაზთა მეფე ქართლის გულის ურტყამდა - უფლისციხეს, გორს... ამიტომაც ქართლის დიდებულებზე ძლევამოსილი გიორგი აფხაზთა მეფე X საუკუნის პირველ ნახევარში ატენში ზის, ხოლო მისი ძე ლეონი - ქართლის ერისთავია.¹⁷ დ. ბერძენიშვილის აზრით, V საუკუნეში ტანა-თემის ხეობას ისევ თორელთა (შემდეგ ჯავახიშვილთა) საგვარეულოს წინაპრები განაგებდნენ.¹⁸

X საუკუნეში, იოანე მარუშიძის შემდეგ, ქართლში ბაგრატ III-ის დედა - გურანდუხტი ერისთავობს, ხოლო აქაური აზნაურნი "თითოეულად განაგებდის საქმეთა ქართლისათა."¹⁹ რა თქმა უნდა, შექმნილი ხელსაყრელი მდგომარეობით სარგებლობს რატი კლდეკარის ერისთავი, კარგად იყენებს თავის საერისთავოს შესანიშნავ გეოგრაფიულ მდებარეობას და იერთებს მეზობელ მიწებს, მათ შორის თემისა და ტანას ხეობებსაც.

XI საუკუნის ორმოციან წლებში დაუნდობელი ბრძოლა მიმდინარეობს ბაგრატ IV-ისა და ლიპარიტ IV ბაღვაშის შორის. ამ პერიოდში ტანა-თემში ხან მეფეს უპყრია, ხან ლიპარიტს. კლდეკარის ერისთავის წინააღმდეგ, მეფის ამ ბრძოლაში აქტიურად მონაწილეობდნენ ადგილობრივი ფეოდალები. განსაკუთრებით საყურადღებოა ჩვენთვის მირიან ერისთავის, იგივე მირიან თარხონის ძის სახელი, რომელიც არაერთგზისაა ნახსენები ვერესა და ატენის სიონის წარწერებში და მრავალი მკვლევარის აზრით თორელთა გვარისა უნდა ყოფილიყო.²⁰ ე.ი. იგი უნდა იყოს ლიპარიტ ერისთავის წინააღმდეგ ბრძოლაში აქტიური მონაწილე, ტანა-თემის ხევის ძირძველი ფეოდალების, ჩვენთვის უკვე ცნობილი კახასა და თარხუჯის, (რომლებმაც ლიპარიტის დამარცხებით თავისი სამკვიდრო დაიბრუნეს) ჩამომავალი. ამგვარად, მირიანი, ადგილობრივი ერისთავი, ახლა ლიპარიტისთვის წართმეულ სამეფოდ ქცეულ მხარეს მართ-

16 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

17 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

18 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

19 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, გვ. 304.

20 თ. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 88-89.



ავს. ჩანს, ლიპარიტის შეპყრობის შემდეგ, მირიან თარხონის ძეს მეფემ უბოძა საგამგეოდ "ლიპარიტეთი".²¹

1097 წელს, მეფე დავითმა, ლიპარიტ ივანეს ძე საქართველოდან გააძევა და მთელი მისი მამული სამეფო საკუთრებად გამოაცხადა. დავითის მეფობიდან მოკიდებული, მომდევნო საუკუნეთა მანძილზე ტანა-თექმის ხეობათა მფლობელები უცვლელი ჩანს.

როგორც დავინახეთ, ისტორიული ცნობები ძირითადად ხეობის ცხოვრებას ეხება. უადრესი ცნობა უშუალოდ ვერეს მონასტრის არსებობის შესახებ დაცულია ვახუშტი ბატონიშვილთან: "ვერის დაბის დასავლეთ არს დანახვისი მთის ძირს მონასტერი კეთილშუენიერი ყოვლადწმიდისა".²²

XIX საუკუნის 50-იან წლებში, ფრანგი მოგზაურისა და მკვლევრის მარი ბროსეს კორესპონდენტმა - დიმიტრი მეღვინეთუხუცესიშვილმა მიაწოდა ბროსეს ცნობები ვერეს მონასტრის წარწერების შესახებ. 1851 წელს მ. ბროსემ თავის რაპორტებში გამოსცა მოწოდებული მასალა საკუთარი კომენტარებით,²³ სადაც უთითებს ვერეს ეკლესიის მსგავსებას უფლისციხის ბაზილიკასთან (აქ, ალბათ, ტიპოლოგიური მსგავსებაა ნაგულისხმევი). აღწერს რა აღმოსავლეთი ფასადის მორთულობას, იგი დასძენს, რომ ეკლესიის კედლებზე სამი ძალიან საინტერესო წარწერაა აღმოჩენილი. ბროსეს ყურადღებაც ძირითადად ამ წარწერებზეა გამახვილებული, თუმცა მათი ადგილმდებარეობა აღნიშნული არ არის.

პირველი, მოკლე წარწერა ბროსეს მიხედვით შემდეგნაირად არის გაშიფრული:

წმიდა ღვთისმ(შ)ბ

ელო შ(ეიწყალ)ე მიქაელ დ(ე) დიდებული.

წარწერის გადმოცემაში შემოკლება-დაქარაგმების გამო ბროსე სახელის ამოკითხვაში თავისი ინტერპრეტაციის სიზუსტეს არ ჩემულობს.

მეორე წარწერა ბროსესთან შემდეგნაირად არის მოყვანილი.

წმიდაო ღვთისმშო

ბელო ვერისაო. ადიდე

ერისთავი მირა

ნ და მეოხ ეყავ წინაშე

ძისა შენისა.

და, ბოლოს, მოტანილია ექვსსტრიქონიანი წარწერა, რომლის პირველ ოთხ სტრიქონს საწყისი ასოები აკლდა. (ქვემოთ მოყვანილ წარწერაში ნაკლებული ასოები ბროსეს ვარაუდით არის შევსებული):

წმიდაო ღვთისმშობელო შეიწყალე

გრიგოლ ციხისთავი და მეოხ ეყავ

დიდსა მას დღესა სასჯელისასა

21 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

22 ვახუშტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

23. M.Brosse, Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, VI, S-Pt, 1847-1848, gv. 29-30.

..შენისა

ბოლოს - ქრონიკონი.

ამ ბოლო ორ წარწერაში ბროსე ძირითადად ყურადღებას ამახვილებს იქ ნახსენებ ისტორიულ პირებზე და აიგივებს მათ ატენის სიონის დიდი წარწერის ”მოქმედ პირებთან”. ამის საბუთად მას, ერთი მხრივ, მოყავს ამ ძეგლთა ტერიტორიული სიახლოვე, მეორე მხრივ, ის ”არაჩვეულებრივი თანხვედრა” ამ ორ ტაძარში ნახსენები ერთი და იმავე სახელებისა: მირან ან მირიან ერისთავის და გრიგოლ (გრგნელ) ციხისთავს შორის, რაც, ბუნებრივია, გამორიცხავს შემთხვევითობას. ამის გასამტკიცებლად იგი კიდევ ერთ არგუმენტს იშველიებს: მისი აზრით, სახელი მირან (მირონ) საერთოდ იშვიათია საქართველოში.

რაც შეეხება თარიღს, ბროსე აანალიზებს ბოლო წარწერაში მოცემულ არაბულ ციფრებს, აკავშირებს მათ ქუთაისის საკათედრო ტაძრის ციფრებთან, მიუთითებს მათ სიძველეზე და ცდილობს თარიღის დადგენას. ანალიზის შედეგად მან მონასტერი ვარაუდით 1001 წლით დაათარიღა. თითქმის იმავე პერიოდზე, XI საუკუნის პირველი ნახევრის ცოტა მოგვიანო ეტაპზე მეტყველებს ატენის სიონის დიდი წარწერაც, ბაგრატ IV სევასტოსის (1027-1072წწ.) ხსენებით. ეს აძლევს ბროსეს საშუალებას გამოთქვას მოსაზრება, რომ ვერეს ეკლესიის აღშენება წინ უსწრებდა ატენის სიონს.

ბროსეს მიერ გამოქვეყნებული, ეს დიდად ღირებული ეპიგრაფიკული მასალა დაადასტურა ექვთიმე თაყაიშვილმაც.²⁴

ექ. თაყაიშვილს ვერეს ბაზილიკა არ უნახავს - მას ხელთ ჰქონდა ვერედან წამოღებული ორი წარწერის პირი. პირველი წარწერა მირიან ერისთავის ხსენებით მასთან ისევეა წაკითხული, როგორც ბროსესთან, და შეუცვლელად არის მოყვანილი. მეორე, ნაკლებ წარწერას ექვთ. თაყაიშვილი ასევე ავსებს - აქაც სრული თანხვედრაა ბროსესეულ ინტერპრეტაციასთან. ერთადერთი სხვაობა ციხისთავის სახელის წაკითხვაში მდგომარეობს - თაყაიშვილი აზუსტებს ციხისთავის სახელს - გრიგოლს ცვლის გრგნელით.

საყურადღებოა, რომ ბროსესთან გამოქვეყნებული სამი წარწერიდან სწორედ ეს წარწერა შემორჩა ძეგლს გარკვეული ხანი. 1915 წელს, როდესაც გ. ჩუბინაშვილმა პირველად ინახულა ვერეს ბაზილიკა, წარწერა თავის ადგილზე იყო დაცული. 1922 წელს, მისივე ინფორმაციით, წარწერის ნახევარი იყო დარჩენილი. ამავე წარწერის ფრაგმენტები რამდენიმე ასოთი, უკვე საკმაოდ დანგრეულ-დაზიანებულ ძეგლზე, 1961 წლის ექსპედიციის დროს აღმოაჩინა დ. ბერძენიშვილმა. მათ შორის არ იყო ბროსეს მიერ დაფიქსირებული, მათარიღებული არაბულ-ნიშნისანი წარწერა - არაბული ასოები უკვე ექვთიმე თაყაიშვილის ხელთ მყოფ წარწერის პირსაც აკლდა.

ქვემოთ მოყვანილია დ. ბერძენიშვილის მიერ თაყაიშვილის მიხედვით აღდგენილი ეს წარწერა: კვადრატულ ფრჩხილებში ჩასმულია წარწერის დაკარგული ნაწილი.

1. [წმიდაო ღვთის მ] შ(ო)ბ [ელო შეიწყალე
2. გრგლ ციხი] სთ (ა) ვიდ(.)
3. [მეოხ ყვავ დი] დსა მ(ა)ს

24 Екв. Такаишвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, IV, 1914, გვ. 30.

4. [დღესა სა] სჯ(ს)ლი
5. [სასა წინაშე] ძისა
6. [შენისა].

როგორც დავინახეთ, წარწერიდან რამდენიმე ასოდა იყო დარჩენილი. გადარჩენილი ასოების უყულო “დ”, “ჯ” და “ა” დ. ბერძენიშვილის აზრით ამ კუთხის XI საუკუნის წარწერებისათვისაა დამახასიათებელი.²⁵

საყურადღებოა, რომ ყველა ზემოთ მოხსენიებული მკვლევარი ცდილობს წარწერებში ნახსენებ ისტორიულ პირთა ვინაობის დადგენას. როგორც ვიცით, ვერეს წარწერების ორივე პერსონაჟი - მირონ ერისთავი და მისი ციხისთავი გრგნელ, მოყვანილია ატენის სიონის ცნობილ დიდ წარწერაში, სადაც ისინი ბაგრატ IV სევასტოსის ბრძანებით აშენებენ ქალაქს ”სეფესა ზევარსა შინა”, აქ მირონი უკვე გარდაცვლილად არის ხსენებული²⁶.

გარდა ამ წარწერისა, მირიანი ნახსენებია პოლკოვნიკ ბარტოლომეის მიერ მანგლისის სიახლოვეს აღმოჩენილ წარწერაში და სოფელ ეძანში (ბარმაკსიზი) ქვის ხიდის მარცხენა ბურჯის ძირში ჩატანებულ წარწერიან ქვაზე. ეს უკანასკნელი ექვთიმე თაყაიშვილს სრულად აქვს მოყვანილი: „სახელითა ღმრთისათა მე მირიან თარხონის ძემან აღვაშენე და ღირს ვიქმენ წმიდაჲ ეს ეკლესიაჲ საყოფელი წმიდისა დემეტრე მოწამისაჲ სალოცავად აცოცხლენ ღმერთმან საგარეოს (?) შინ(ა) ჟამთას ბაგრატ მეფეთა მეფე სევასტოსი ამინ.”

საყურადღებოა, რომ აქ მსგავსება არა მარტო ისტორიულ პირთა იდენტიფიკაციაში, არამედ თვით ასოთა მოყვანილობაშია, თუ, ცხადია, ვენდეთ ექვთიმე თაყაიშვილის ვერსიას.

როგორც ჩანს, მირიან თარხონის ძე ცნობილი პიროვნება იყო. იგი კონკრეტულ ქრონოლოგიურ მონაკვეთში მრავალაჯერ იხსენიება. ერისთავი მირიან თარხონის ძე ტანუეტერადაც არის ნახსენები ატენის სიონის კიდევ ერთ წარწერაში.²⁷ “ატენის მფლობელ მირიან თარხონის ძის პიროვნებაში ალბათ უნდა ვნახოთ ლიპარიტის მეტოქე (მას უჭირავს იგივე ადგილები რაც კლდეკარის ერისთავთ ეჭირათ ბაგრატ III-ის დროს - თრიალეთი, ეძანი), რომელიც, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ატენის ძველ მფლობელთა საგვარეულოდან უნდა ყოფილიყო”²⁸.

ამით ამოიწურება ისტორიული მონაცემები ვერეს მონასტრის წარწერების, მათში მოხსენებულ ისტორიულ პირთა და მთლიანად ამ შესანიშნავი ხეობის შესახებ. რაც შეეხება უშუალოდ არქიტექტურას, იგი დღემდე დამოუკიდებელი კვლევის საგანი არ გამხდარა, მაგრამ გარკვეული აზრი მის შესახებ სპეციალურ ლიტერატურაში საუკუნის დასაწყისში უკვე ჩამოყალიბდა.

ხუროთმოძღვრების ისტორიის თვალსაზრისით ბაზილიკა პირველმა გ. ჩუბინაშვილმა განიხილა. როგორც იყო უკვე აღნიშნული, მან ვერე 1915, 1922 და 1925 წლებში მონახულა. გ. ჩუბინაშვილი ვერეს ბაზილიკას VII საუკუნით ათარიღებს, საბუთად მოჰყავს გეგმის დამოკლება, ნაფთა გამყოფი სვეტების რაოდენობის დაყვანა ოთხამდე, რასაც გუმბათური ხუროთმოძღვრების, კერძოდ კი,

25 დ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ.

26 თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 88.

27 თ. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 88. ს. ბარნაველი, ატენის ახალი წარწერები, გვ. 97.

28 ს. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 88.

წრომის გავლენით ხსნის, თუმცა აქვე დასძენს, რომ შემჭიდროვებული ბუნება VIII-IX საუკუნეების და მომდევნო პერიოდის ქართულ ბაზილიკებში (ზედაზენი, აკურა) სისტემატურად იხმარება. წრომის ნიშებს იგი ვერეს აღმოსავლეთი ფასადის ნიშების პროტოტიპად თვლის. ამავე ფასადის დეკორატიული გაფორმება, კერძოდ კი, ცენტრალური სარკმლის სწორკუთხა ლილვოვან არშიაში ჩასმა, მას აგონებს VI-VII საუკუნეებისა და უფრო ადრეული სირიული ძეგლების ფასადთა მორთულობას. გ. ჩუბინაშვილი ეთანხმება წარწერების მონაცემებს და აღიარებს XI საუკუნის ფენის არსებობასაც²⁹. საყურადღებოა, რომ ძეგლის შემდგომმა შესწავლამ მას პირვანდელი თარიღი შეაცვლევინა. 1962 წლის ივნისში წაკითხულ მოხსენებაში ბ-ნი გიორგი ახალ თარიღს მიუთითებს - ვერეს ბაზილიკის თავდაპირველ სახეს X საუკუნეს მიაკუთვნებს, ხოლო მშენებლობის მეორე ეტაპად, კვლავინდებურად XI საუკუნის 60-იან წლებს მიიჩნევს.

ვერეს ბაზილიკა მოკლედ განხილული აქვს ნ. ჩუბინაშვილსაც³⁰. ანოტაციაში, გარდა მოკლე აღწერისა, იგი ძირითადად გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებების კომენტარს იძლევა. ნ. ჩუბინაშვილი ხაზგასმით აღნიშნავს ვერეს ბაზილიკის ისტორიულ მნიშვნელობას და გამოთქვამს წუხილს ძეგლთა დაცვის სამმართველოს მიერ ძეგლის უყურადღებოდ დატოვებასთან დაკავშირებით.

ვერეს მონასტრის სავალალო მდგომარეობა, ჯერ კიდევ გიორგი ჩუბინაშვილმა აღნიშნა. მის თვალწინ დაიდუპა აღმოსავლეთ ფასადზე არსებული ციხისთავ გრგნელის საადმშენებლო წარწერა. 1922 წელს, ვერეს მონასტერში მეორედ ჩასვლისას გ. ჩუბინაშვილი ხაზს უსვამს კომპლექსის დაღუპვის განსაკუთრებით სწრაფ პროცესს და აზუსტებს, რომ შვიდი წლის მანძილზე ეკლესიამ თავისი დეკორატიული მორთულობის მრავალი ნაწილი დაკარგა³¹.

ამასთან ერთად, ორივე მკვლევარი საგანგებოდ აღნიშნავს იმ გარემოებას, რომ ძეგლის სრული გაწმენდისა და დეტალური აზომვის გარეშე შეუძლებელია მისი სრულყოფილი კვლევა.

1985 წელს ძეგლთა დაცვის მთავარ სამმართველოს არქიტექტორთა ჯგუფის (ჯგუფის ხელმძღვანელი არქიტექტორ-რესტავრატორი ლ. კალმახელიძე) მიერ ძეგლი აიზომა. ამ დროისათვის, ბაზილიკის ინტერიერი თაღების დონემდე შევსებული იყო მთიდან მოვარდნილი ღვარცოფის დანალექებითა და ჩამოქცეული კამარის ქვებით. მიწით მთლიანად დაფარული იყო სამხრეთისა და დასავლეთის ფასადები. ვინაიდან, მისი სრულყოფილი აზომვა გაწმენდამდე შეუძლებელი იყო, ამ ეტაპზე აიზომა მხოლოდ ხელმისაწვდომი ნაწილები.

1989 წელს ძეგლი გადაეცა სარესტავრაციო კოოპერატივ “ბალავარს” (პროექტის ავტორი არქიტექტორ-რესტავრატორი ა. ფავლენიშვილი). ამავე წელს დაიწყო ძეგლის სისტემატური არქეოლოგიური გაწმენდა (ხელმძღვანელი არქეოლოგი ლ. ახალაია). გაწმენდამ არაჩვეულებრივი შედეგები გამოიღო: 1990 წლის გაწმენდითი სამუშაოების დროს, ბაზილიკის დასავლეთ ფასადთან, კარიბჭის სახურავზე, მიწაყრულში გამოვლენილ იქნა დღემდე დაკარგულად მიჩნეული წარწერიანი ქვები. ქვები იდენტურია ბროსესთან გამოქვეყნებულ პი-

29 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, ტფ., 1936, გვ. 199-202.

30 Н. Чубинашвили, Церовани, Тб., 1976, გვ. 43-44.

31 გ. ჩუბინაშვილი, იქვე, გვ. 44.

რველი და მეორე წარწერებისა. მესამე წარწერის ფრაგმენტი, როგორც ვრცით, 1961 წლის ექსპედიციის მიერ იყო დაფიქსირებული. გარდა ცნობილი წარწერებისა, დღეს ნაწილობრივ გახსნილია კიდევ ერთი წარწერა, რომლის გაშიფვრა ძეგლის სრული გაწმენდის შემდეგ იქნება შესაძლებელი.

XX საუკუნის 90-იან წლებში, ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ-ეკონომიკურ კრიზისთან დაკავშირებით, ძეგლზე შეჩერდა ყველანაირი სამუშაო, რამაც გაართულა მისი ფიზიკური მდგომარეობა. ვერ განხორციელდა სამაგრი კედლის მშენებლობა, ძეგლი დარჩა მიწის საფარის გარეშე, რომელიც თავისებურად დამცავ სტერილურ ფენას წარმოადგენდა და საუკუნეების განმავლობაში საიმედოდ იცავდა მას ატმოსფერული ცვლილებების ზეგავლენისაგან. ამდენად, ნაცვლად კარგი საქმისა გამოვიდა ისე, რომ ძეგლი გაშიფვლდა და ავარიულობის რისკი გაიზარდა.

2004 წელს, საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდის დაფინანსების წყალობით, ძეგლზე მუშაობა განახლდა. პროექტით გათვალისწინებული იყო გაწმენდითი სამუშაოები, საველე კვლევა, ძეგლის სრულყოფილი აზომვა-ფიქსაცია და მისი შესწავლის საფუძველზე საპროექტო წინადადების მომზადება.

აღწერა

ქართული არქიტექტურულ-სივრცითი აზროვნებისთვის უცხო ბაზილიკური ტიპი ადგილობრივ ნიადაგზე გარკვეულ გარდასახვას განიცდიდა, თავისებურ ელფერს იძენდა და ამ თემას, ქართველი ხუროთმოძღვარი შედარებით იშვიათადაც მიმართავდა. ამიტომაც, გასაკვირი არ არის, რომ ამ ტიპის ნებისმიერი ნიმუში ცხოველ ინტერესს იწვევს ჩვენში. მით უფრო, როცა საქმე ეხება მხატვრული თვალსაზრისით გამორჩეულ, რთული გეგმარების მქონე, მრავალფენოვან, დეკორითა და წარწერებით მდიდარ ისეთ ნაგებობას, როგორც ვერეს ბაზილიკაა.

ვერეს ბაზილიკა, გორის რ-ნის სოფელ გარდატენიდან ხუთიოდე კმ-ის მანძილზე, ათრევის ხევის (ადგილობრივი მოსახლეობა მას “მონასტრის ხევსაც” უწოდებს) სამხრეთით, ტყით დაფარული მთის ფერდის მოსწორებულ ბაქანზე გაშენებული არქიტექტურული კომპლექსის მთავარი ნაგებობაა. იგი განლაგებულია ბაქნის სამხრეთით და ესაზღვრება მთის დამრეც ფერდს. სადღეისოდ ეს მხარე ბუნებრივ ზღუდეს უქმნის კომპლექსს. ნაგებობა დროთა განმავლობაში საგრძნობლად დაზიანებულია. ინტერიერი თაღების დონემდე შევსებული იყო ჩამოქცეული გადახურვითა და მიწით; მიწითვე იყო მთლიანად დაფარული სამხრეთი და დასავლეთი მინაშენები. 1990 წლის გაწმენდითი სამუშაოების შედეგად გაიხსნა ინტერიერის ძირითადი მოცულობა, გარედან გაიწმინდა ეკლესიის დასავლეთი მხარე. ამ უკანასკნელმა გამოავლინა დამატებითი მოცულობები. ბაზილიკის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში გამოჩნდა მცირე დარბაზული მოცულობა – ფლეთილი და რიყის ქვის შერეული წყობით ნაგები სამლოცველო და კარიბჭე.

ბოლო გაწმენდის დროს, ბაზილიკის გარშემო მიწის მოჭრის შედეგად, ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთით გამოვლინდა ერთნაიანი დარბაზული ტიპის ეკლესიის გეგმის კვალი, რომელიც, როგორც ჩანს, ყველაზე ადრეული იყო



კომპლექსის ნაგებობათა შორის. ეკლესია მცირე ზომისაა (9X5 მ). იგი მიუყვება ბაზილიკის ჩრდილოეთ ფასადს შესასვლელამდე, ხოლო მისი სამხრეთი კედელი ჩართულია მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედელში და გარედან არის მოპირკეთებული.

ამგვარად, კომპლექსი (სურ. 2) წარმოადგენს კომპაქტურ, ერთიან, სხვადასხვა დროისა და ტიპის მინაშენებით გართულებულ სივრცით-კომპოზიციურ ორგანიზმს. ამ ძირითადი ბირთვის დასავლეთით და ჩრდილოეთით შემორჩენილია გალავნის ფრაგმენტები, რომელიც ამ მონაკვეთში კომპლექსის ეზოს შემოსაზღვრავს. გალავნის ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნაწილში შესასვლელის წითხლები და სამრეკლოს ძირია დაცული, რომელთა შემორჩენილი ნაწილები, მსგავსად ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთით მიდგმული სამლოცველოსი, ფლეთილი და რიყის ქვის შერეული წყობით არის ამოყვანილი. ბაზილიკის გვერდით, მის ჩრდილოეთ მხარეს იკითხება ახლად გამოვლენილი დარბაზული ეკლესიის გეგმა. ვერეს ეკლესია ღმრთისმშობლის სახელზეა აგებული და წარმოადგენს სივრცეში საგრძნობლად დამოკლებული გეგმის მქონე სამნავიან ბაზილიკას (ზომები 10.7X7.5 მ), რომელსაც ამჟამად აღშენების ორი ძირითადი ეტაპი ეტყობა. (თუ არ ჩავთვალეთ დარბაზული ეკლესიის ბაზილიკის ფარგლებში მოქცევა.)

ფასადები (სურ. 2-3) მთლიანად მოპირკეთებულია ქვიშაქვისა და შირიმის კვადრებით. აღმოსავლეთ, დასავლეთ, სამხრეთ ფასადებსა და ჩრდილოეთი ფასადის დასავლეთი ნაწილის ქვედა რეგისტრებში ქვიშა ქვაა გამოყენებული.

კედლის დარჩენილი ზედა ნაწილები – შირიმისაა. ალაგ-ალაგ ჩართულია ღვინისფერი ბაზალტის ქვაც (აღმოსავლეთი ფასადის ზედა რეგისტრი, წარწერები დასავლეთ და სამხრეთ ფასადზე). განსხვავებულია წყობის ხასიათიც: ერთმანეთთან კარგად მიჯრილი, ქვიშაქვის დიდი ზომის ბლოკები ტაძრის ქვედა მონაკვეთში სიმკვრივეს და მონუმენტურობას სძენს ტაძარს; ზევითკენ კედელი მსუბუქდება, მაგარი ჯიშის ქვიშაქვა მსუბუქი შირიმით იცვლება, მცირდება ქვათა ზომაც და წყობაში ნახტომებიც ჩნდება.

ინტერიერი შესაღვსად იყო გათვალისწინებული და ამიტომაც ძირითადად კედლები ამოყვანილია მოსწორებულ ზედაპირიანი კედლისა და რიყის ქვის შერეული წყობით. კონსტრუქციული ნაწილებისთვის (თაღები, სვეტები, პილასტრები, იმპოსტები და ა.შ.) თლილი ქვა იყო გამოყენებული, დღეს ნაღესობა ფრაგმენტულად არის შემორჩენილი.

ბაზილიკის გეგმის კომპოზიცია (ნახ. 1) წარმოადგენს გარე კედლების სწორკუთხედში მოქცეულ სამ ნავს, რომელთაგან ცენტრალური მაღალი და განიერია, გვერდითები კი დაბალი და ვიწრო. ცენტრალური ნავი აღმოსავლეთით ნახევარწრიული მოსაზულობის ატყორცნილი, “ენტაზისიანი” საკურთხევლით სრულდება; მის მომრგვალებას საფეხური მიუყვება (ნახ. 1; სურ. 4). საკურთხეველში, დაცულია ჯვრის ბუნი ბოლნური ჯვრის გამოსახულებით, მისი სარკმლის წითხლს კი წითელი საღებავით შესრულებული არშია მიუყვება ჯვრებისა და მცენარეული ორნამენტის გამოსახულებით³². საკურთხევლის ორივე მხარეს აფსიდით დასრულებული პასტოფორიუმებია გამოყოფილი. შესასვლე-

32 გ. ჩუბინაშვილის 1920-იანი წლების ჩანაწერებში აღნიშნულია, რომ კონქში მაცხოვრის გამოსახულება იყო შემონახული.

ლი ამ სათავსებს დღეს გვერდითი ნავებიდან აქვთ, ხოლო თავის დროზე პასტოფორიუმები კედლის მთელ სიგანეზე გადაყვანილი თაღით იყო გახსნილი ნავების მიმართულებით, (ამჟამად ღიობები ამოვსებულია და კედელში სწორკუთხა კარებია გაჭრილი). აფსიდი, ორივეგან მაღალი და ვიწროა, ნალისებრი მოყვანილობის. ჩრდილოეთ პასტოფორიუმში, ტიმპანის ქვა, თავისი მორკალვით ჩასმულია აფსიდის ძირში და მასზე ტრაპეზია ჩამაგრებული. შესაძლოა ეს ტიმპანი თავდაპირველი თაღოვანი შესასვლელის შემავსებელი ყოფილიყო.

საგულისხმოა, რომ ამ ნაწილში შემორჩენილია თავდაპირველი კამარა, რომელიც ნავის გაყოფებაზე, გრძივი მიმართულებით არის გადაყვანილი. გვერდითი ნავების კამარებს ამჟამად აშკარა შეკეთების კვალი აჩნია. პასტოფორიუმების კედლის ჩაშენების შემდგომ, ბაზილიკის შეკეთება- განახლებებისას, გვერდითი ნავები ორი წყვილი ორმაგი, ნახევარწრიული მოხაზულობის თაღით სამ სეგმენტად იქნა დანაწევრებული, თითო სეგმენტის კამარა, ნავის პერპენდიკულარულად (მიმართულება S-N) არის გადაყვანილი. მის დუდაბში განვითარებული შუა საუკუნეების კრამიტის ნატეხებია აღმოჩენილი, რაც ადასტურებს მის გვიან წარმოშობას.

ძირითადი ნავი გვერდითებს ნახევარწრიული მოხაზულობის თაღებით უკავშირდება. დასავლეთი ორი წყვილი ორმაგი თაღი აღმოსავლეთისკენ იცვლება ერთი წყვილი უფრო დაბალი და ვიწრო, მოხდენილი თაღით. თაღები ეყრდნობა ოთხკუთხა ცოკოლზე დაფუძნებულ მასიურ, განიერ, დამჯდარი პროპორციების მქონე რვაწახნაგა ბურჯებს, რომელთა კაპიტელები რთული პროფილისაა, მძიმე და მასიური. (ლილვი, ჩაკვეთილი სამკუთხა პროფილის მქონე მონაკვეთი და ბრტყელი ნახევარწრეებით დამუშავებული სიბრტყე). ასეთივე პროფილის იმპოსტებია ჩასმული საკურთხევლის კუთხეში. ბურჯების კაპიტელებიდან ორსაფეხურიანი პილასტრებია ამოზიდული, რომელთა პირველი საფეხურიდან კამარის საბჯენი თაღია გადაყვანილი, ხოლო მეორე საფეხური პილასტრის კაპიტელთან წყდება. ამორღვეულ ნაწილებში აქაც შირიმია ჩასმული.

ეკლესიის ჩრდილოეთ, სამხრეთ და დასავლეთ კედლებში იდენტური ფორმის, ძალიან მაღალი და განიერი თაღოვანი შესასვლელებია გაჭრილი. სამხრეთი შესასვლელის გრანდიოზული ღიობი გარედან გადანაკეცებიანი თაღით სრულდება, რომელიც შირიმის ქვაშია გამოკვეთილი. ანალოგიურია დასავლეთი შესასვლელი, იმ განსხვავებით, რომ გადანაკეცებიანი წარბი აქ ქვიშაქვაშია გამოყვანილი, ხოლო უშველებელი, ერთიანი, სადა ტიმპანის ქვის ქვედა ნაწილი ჰორიზონტალური ღარებითაა გაფორმებული. პასტოფორიუმების გვიანი შესასვლელები ნავის მხრიდან არქიტრავით სრულდება, შიგნიდან კი თაღოვანია. საყურადღებოა სამკვეთლოს მხრიდან ჩრდილოეთი პასტოფორიუმის კარის უჩვეულო, სამკუთხა, წვეტიანი დასრულება.

ეკლესიაში ახლა შვიდი სარკმელია შემონახული. სამი მაღალი სარკმელია გაჭრილი აღმოსავლეთ კედელში (ერთი -საკურთხევლის ცენტრში, თითო-თითო - გვერდით სათავსებში), ერთი დასავლეთი კედლის ცენტრში, ორიც, შედარებით მცირე ზომისა, ცენტრალური ნავის ჩრდილოეთ კედელში და ბოლოს, საყურადღებოა ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილი მცირე სარკმელი, რომელიც ინტერიერისკენ ვიწროვდება, ანუ იგი, როგორც ვიცით, ადრეული, დარბაზული ეკლესიის საფასადო სარკმელია.



გაწმენდისას დაფიქსირდა ტაძრის თიხატკეპნილი იატაკის თავდაპირველი დონეც. ნათა გამყოფ აღმოსავლეთ წვეთს სვეტებს შორის, სადაც ჯერ კიდევ დაცულია მოგვიანო კირხსნარით მოლესილი იატაკი, ჩასმულია ძველი კანკელის ორნამენტირებული ფრაგმენტებისგან შეკოწიწებული ახალი კანკელი. ე.ი. ამ გვიანი “გადაკეთება-აღდგენის” შედეგად საკურთხეველის მოცულობა ხელოვნურად იქნა გაზრდილი.

ვერეს ბაზილიკის ფასადები (სურ. 2-3) უხვად იყო დეკორირებული. ამაზე მეტყველებს უამრავი მოჩუქურთმებული ქვა, რომელიც ძველის ტერიტორიაზეა აღმოჩენილი. ეკლესიის ფასადებიდან შედარებით სრულყოფილად მხოლოდ აღმოსავლეთის ფასადია შემონახული. აქ შეწყვილებულელივებიანი პილასტრებიდან გადაყვანილი თაღნარი ფასადს ხუთ მაღალ ყოფს. თაღები ფასადის სამივე სარკმელსა და საკურთხეველის გამომყოფ ნიშებსაც ევლებოდა. ისინი ერთიან, უწყვეტ ზოლს ქმნიან. ცენტრალური სარკმლის მოჩარჩოება სწორკუთხაა, სწორედ აქ, აღმოსავლეთი სარკმლის ჩარჩოზე იყო დაცული აწ დაკარგული სამშენებლო წარწერა ატენის ციხისთავ გრგნელის ხსენებით, რომელსაც XI საუკუნის 60-იან წლებში აღუდგენია და ჩუქურთმით მოურთავს ეკლესია.

აღმოსავლეთი ფასადის ზედა ნაწილში, ძირითადი სარკმლის შემოსახლვრელი ლილვის ზემოთ, შინდისფერი ქვით, ფერადოვანი აქცენტებია შექმნილი. ცენტრში მოთავსებულ ერთ-ერთ ქვაზე აყვავებული ჯვარია გამოსახული (სურ. 5). სწორმკლავა ჯვარი, სიბრტყიდან ოდნავ ამოწეულ, წვრილი ლილვებით შემოსახლვრულ კვადრატულ ჩარჩოშია ჩასმული. მთელი ზედაპირი დამუშავებულია დუველირული სიწმინდით შესრულებული პლასტიკური ნახატით, რომელიც მთლიანად ფარავს ფილის ზედაპირს. ქვის ქვედა ნაწილში წვრილ ზოლებად დამუშავებული ჯვრის ფეხი-თაღია მოცემული, რომელიც ფლანკირებულია მორკალური ფოთლის გამოსახულებით. ეს მონაკვეთი სიბრტყიდან ოდნავაა ამოწეული და მას ეყრდნობა ჩარჩოში ჩასმული ჯვრის გამოსახულება.

საკურთხეველზე, რომ ქვიშაქვის წაშლილ, გამოქარულ ქვებზე, ჩრდილოეთი ნიშის ირგვლივ მსგავსი ფოთლოვანი ორნამენტის ზოლია მოცემული, ხოლო სამხრეთი ნიშის სამხრეთ გვერდზე მკრთალად იკითხება წნული ორნამენტის ფრაგმენტი.

სამხრეთი ფასადის ძირითადი ნაწილი მიწაში იყო ჩაძირული, გაწმენდის შემდეგ, გამოვლინდა შესასვლელი თავისი გრანდიოზული ტიპპანით, რომელიც იქვე, მიწაზე დევს. აქაც, ფასადის ქვედა რეგისტრში ქვიშაქვაა გამოყენებული რომელიც ზედა რეგისტრებში შირიმით იცვლება. გვიან შუა საუკუნეებში, ამ ფასადს მიადგეს მინაშენი, რომელიც აშკარად იცავდა შენობას ფერდობიდან ჩამოშლილი მიწისგან. ეს გვიანი მინაშენი ფლეთილი ქვით არის ნაგები.

ჩრდილოეთ ფასადზე ჩამოცვენილი შირიმის პერანგის შიგნით, იკითხება ადრეული ეკლესიის კედელი თავისი სარკმლით. როგორც ვიცით, ამ ფასადის აღმოსავლეთი ნაწილი შესასვლელამდე, შირიმით იყო მოპირკეთებული, ხოლო შესასვლელის შემდეგ - ქვიშაქვით. ბაზილიკის ცენტრალური ნაგის ეს ფასადი სულ გაძარცვულია, აქა-იქ, ფრაგმენტულად შემორჩენილია შირიმის წყობა. ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში დაცულია კარნიზის ქვა, რომელიც წარმოადგენს ნაღისებრი თაღებითა და გრეხილი ლილვით დამუშავებულ სიბრტყეს.

ანალოგიურია დასავლეთი ფასადის გადაწყვეტა. ქვედა რეგისტრში



ქვიშაქვა, ზედაში - შირიმი. ფასადს კარიბჭე აქვს მიდგმული. ამიტომაც, მისი ცენტრალური ნაწილი თაღებს არის მოკლებული. გვერდით ნაგებს თაღი მიუყვება. (ჩრდილოეთი თაღი დაფარულია გვიან მიშენებული სამლოცველოს მოცულობით). დასავლეთი ფასადის ზედა ნაწილში პერანგი შემოცლილია. თუმცა სწორედ აქ, დასავლეთი კარიბჭის თავზე, გათხრისას გამოვლინდა რამდენიმე წარწერიანი და მოჩუქურთმებული საპირე ქვა. სარკმლის განიერი საპირეები წარმოადგენს რთული პროფილის მქონე სიბრტყეს, რომელიც დაფარულია წნულით, გადახლართული წრეებით, რომელთა ცენტრში ჯვრებია ჩაქსოვილი.

თარიღი და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი

მცირე ბაქანზე მდგარი, დროის უღმობლობით დანგრეული, დეკორშემოცლილი და ნაწილობრივ გაძარცვული ვერეს ეკლესია, მიუხედავად ასეთი შელახულობისა, საკმაოდ იმპოზანტურად გამოიყურება. ამ თითქოსდა მოფარებულ, ჩაკეტილ გარემოში მისი მკერვი, შეკრული სხეული ღონიერ, ერთიან მოცულობად აღიქმება. გზას მოცილებული, თვალს მოფარებული, იგი უცებ ამოიზრდება მნახველის წინაშე ყველაზე მორთული და შედარებით უკეთ შემონახული აღმოსავლეთი ფასადის მხრიდან.

პირველ შეხედვისთანავე ეკლესია X-XI საუკუნეების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

როგორც ვიცით, მისი გეგმის კომპოზიცია (ნახ. 1) წარმოადგენს სამნავიან ბაზილიკას სივრცეში საგრძნობლად დამოკლებული ნაგებით. ტაძრის ინტერიერში მძაფრად შეიგრძნობა ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობის მსგავსი სივრცითი აღქმის უპირატესობა. აქ ყველაფერი კონტრასტზეა აგებული. ეკლესიაში შესვლისთანავე (ამჟამად შესვლა ჩრდილოეთი კარიდან წარმოებს) მაყურებელი ხვდება ვიწრო და დაბალ ჩრდილოეთ ნაგეში, ნავთა გამყოფ ორ ძირითად სვეტს შორის მოქცეული ცენტრალური მაღლის წინ. მაღალი, გაშლილი მოყვანილობის თაღი იზიდავს მნახველს მთავარ ნაგეში და იგი უცრად ხვდება მასიური, ღონიერი თაღებით შემოსაზღვრულ, კვადრატს მიახლოებულ შუა მონაკვეთში, რომელიც ქმნის ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობის სივრცით შეგრძნებას.

დასავლეთიდან შესვლისას უშუალოდ ცენტრალურ ნაგეში ვხვდებით (სურ. 1). ნავთა გამყოფი, განსხვავებული ზომის მაღლისა და სიმაღლის თაღების არათანაბარი რიტმი დაღმა სვლას, ქვესვლას ქმნის საკურთხევლისკენ (თაღები დაბლდება და ვიწროვდება). ნავთა გამყოფ მასიურ სვეტებთან შეფარდებით მცირე, ნახევარწრიული მოხაზულობის ნატიფი და მოხდენილი, ზემოთკენ შევიწროვებული, "ენტაზისიანი" საკურთხეველი თითქოს უფრო ჰაეროვან და მსუბუქ შთაბეჭდილებას ტოვებს. აქაც კონტრასტია: კონტრასტია თვით შინაარსშიც. რვაწახნაგა სვეტები, როგორც ცნობილია, მარადიულობას, უკუდავების აღმნიშვნელი სიმბოლოა, საკურთხეველი - ღვთის საუფლოა. ტაძრის ძირითად მოცულობაში, მრევლის სამყოფელში გამოყენებული ღონიერი, ძლიერი უფრო მატერიალური, არქიტექტონიკური ფორმები იცვლება ატყორცნილი, მსუბუქი, ამაღლებული, ჰაეროვანი ღვთის სამყაროთი (საკურთხეველი). აქაც შეგრძნებათა კონტრასტი გაერთიანებულია შინაარსობრივი ლოგიკით, სახეზეა

დაპირისპირებათა ერთიანობა.

ბურჯების არათანაბარი მალეები და განსხვავებული შეგრძნებების თანაარსებობა დინამიკურს ხდის სივრცის აღქმას, თუმცა, ამასთან ერთად, გრანდიოზული, მძიმე ბურჯები, თავისი ასეთივე განიერი, მასიური ბაზებითა და მძლავრი კაპიტელებით მონუმენტურობას მატებს სივრცეს.

მისწრაფებას გეგმის დამოკლებისაკენ მიყვავართ ქართული ბაზილიკისათვის ერთ-ერთ ყველაზე სახასიათო ნიშნის - გრძივი ღერძის უარყოფისაკენ. ამ ტიპის შედარებით დამოკლებული ნიმუშები ადრეულ ხანაშიაც არის ცნობილი. ანჩისხატი (VI ს.)³³, რკონი (VII ს.)³⁴. ქრისტიანული აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებშიაც ამ ადრეულ ხანაში გეგმის დამოკლება თუმცა იშვიათად, გამონაკლისის სახით, მაგრამ მაინც გვხვდება: სირიაში ნუმერიანის ეკლესია იდი ჯიმალში,³⁵ ჩრდილოეთი ეკლესია ბრადში,³⁶ რუვეას ბაზილიკა,³⁷ იტ-ტიბას ეკლესია³⁸ და იკისადას მთავარი ეკლესია ლატმოსში³⁹. სომხეთში მოკლე ბაზილიკები საერთოდ არ შენდებოდა.⁴⁰

საყურადღებოა, რომ ამ ადრეული ხანის მოკლე ბაზილიკები საგრძნობლად განსხვავდება გვიანისაგან. მათში ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია სივრცის ბაზილიკური ხასიათი, რაც გამოხატულია გრძივი ღერძის საზგასმაში.

განსაკუთრებული ინტენსიობით საქართველოში კომპოზიციის დამოკლება და ინტერიერში გუმბათური არქიტექტურის შესაბამისი მხატვრულ-სივრცული შეგრძნებების შეტანა ვლინდება ე.წ. "გარდამავალი ხანის" სუროთმოდგრებაში (VII ს-ის II ნახევარი – X ს.). ამ დროის ისეთ ეკლესიებში, როგორც არის ალვანის ნათლისმცემლის ბაზილიკა (VIII-IX სს.)⁴¹ ერწოს, იგივე ივრის სიონი (VIII-IX სს-ები),⁴² სანაგირე ვახისუბანთან (X-XI სს.),⁴³ ურთას ეკლესია (X ს-ის შუა ხანა),⁴⁴ ჟალეთისა (IX ს)⁴⁵ და ხევის სიონი (IX-X სს.)⁴⁶ ტაძრის სიგანე (საკუროთხველის გარეშე) აღემატება სიგრძეს.

საყურადღებოა ერწოს (ივრის) სიონის ბაზილიკა, გახსნილი და გამოვლენილი ნ. ბერძენიშვილის ექსპედიციის მიერ. გეგმით ეს სამნავიანი ბაზილიკაა, სადაც ნავთა გამყოფი ოთხი ბურჯი გუმბათური ტაძრისათვის ჩვეულებრივად განლაგებით არის განთავსებული. აქაც, მსგავსად ურთისა და ალვანის ბაზილიკებისა, სიგრძე-სიგანის შეფარდება კვადრატს უახლოვდება. ამგვარად, ამ ნიმუშშიაც ბაზილიკური გრძივი ღერძი უარყოფილია და უპირატესობა გუმბათ-

33 რ. გვერდწითელი, 'წმინდა მარიაშის' ეკლესია თბილისში, ანჩისხატი, თბ., 2001.

34 Н.Г.Чубинашвили, Шашианис Самеба, Тб., 1988, გვ. 106.

35 Н.В. Beyer, Der Syrische Kirshenbau, Berlin, 1925, გვ. 17.

36 იქვე, გვ. 164, 165.

37 Н. С. Butler Early chrches in Syria. Princeton, 1929, გვ. 145, 155.

38 იქვე, გვ. 164, 165.

39 T. Wiegand, Der Latmos, Berlin, 1913; გვ. 36, f. 47.

40 Н.М. Токарский, Архитектура Армении 1У-Х1У вв., Ереван, 1961.

41 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, თბ., 1959, გვ. 95.

42 ნ. ქადეიშვილი, ჟალეთის სუროთმოდგრული ძეგლი თბ., 1964, გვ. 31, ნახ. 12.

43 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 124.

44 ი.გივიაშვილი, ი.კოპლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004, გვ.28.

45 ნ. ქადეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 43.

46 იქვე, გვ. 31, ნახ. 12.

თურ გადაწყვეტას ენიჭება.

სწორედ ინტერესმა ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობის მიმართ (ეს უკანასკნელი უფრო ორგანული აღმოჩნდა ქართველი შემოქმედისათვის), შეასუსტა ქართულ უგუმბათო ხუროთმოძღვრების თვითმყოფადი განვითარება. ამიტომაც, უკვე VIII-X საუკუნეებში მასში ძალოვნად იჭრება გუმბათური ხუროთმოძღვრების ნიშნები, რაც ბაზილიკური თემის მნიშვნელობის დაქვეითებაზე და ამ ტიპის უსიცოცხლობაზე მეტყველებს. თუმცა, ამისდა მიუხედავად, ჩვენში ეს არქიტექტურული ტიპი არ წყვეტს არსებობს, განსაკუთრებული ძალით, შემოქმედებითი ენერჯის უჩვეულო მობილიზაციით მან სწორედ X-XI საუკუნეების მიჯნაზე იჩინა თავი ისეთ რაფინირებულ-სრულყოფილი სივრცით-კომპოზიციური სტრუქტურის მქონე ნიმუშებში, როგორცაა ოთხთა ეკლესია (X ს.),⁴⁷ პარხალი (X ს.),⁴⁸ სანაგირე (X-XI სს.).⁴⁹

საგულისხმოა, რომ იმ დროისათვის ბიზანტიაში ჯერ კიდევ გრძელდებოდა ბაზილიკების მშენებლობა. მაგალითად: X საუკ. წმ. სტეფანეს ეკლესია კასტორიაში ე.წ. ანარგირონი.⁵⁰ ტაქსიარხის XI საუკ. (საბერძნეთი),⁵¹ ხოლო მეზობელ სომხეთში ეს თემა მთლიანად იცვლება გუმბათიანით.

ვერეში სწორედ "გარდამავალი ხანის" გვიან პერიოდზე – X საუკუნეზე მიგვანიშნებს გეგმის კომპოზიციის ყველა დეტალი. სვეტების განთავსება, მათ შორის არათანაბარი მალეების შექმნა ზუსტ ანალოგებს პოულობს X საუკუნის ტაოურ ბაზილიკებში. ვერეში სამი მაღიდან აღმოსავლეთი წყვილი უფრო ვიწრო და დაბალია. მსგავს გადაწყვეტას X საუკუნის 70-იან წლების ოთხთა ეკლესიასა⁵² და პარხალში⁵³ ვხვდებით. ეს მომენტი ცვლის სივრცის აღქმასაც. სივრცე უფრო მეტად ემსგავსება გუმბათურს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ვერეში გვერდითი ნაგების სეგმენტებად დაყოფა და თითოეული მათგანის სივრცეში კი არა, განში გადახურვა, რაც უფრო ჩაწერილი ჯვრის მკლავების შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვიდრე ნავისა – გადაკეთების შედეგია, რამაც გარეგნულად კიდევ უფრო დაახლოვა ბაზილიკის სივრცით-კომპოზიციური გადაწყვეტა გუმბათურს.

X საუკუნეზე მიგვანიშნებს წახნაგოვანი, კერძოდ კი რვაწახნაგა სვეტების გამოყენებაც: (ოშკი X ს.,⁵⁴ იშხანი X ს.⁵⁵), ასევე კაპიტელების პროფილი და ნახევარწრიული ფესტონებით იმპოსტების დამუშავების ხერხი (X-XI საუკუნეების ძეგლები – კუმურდო⁵⁶, ოშკი, ხახული, ოთხთა ეკლესია, ტბეთი⁵⁷, იშხანი, კაცხი, კვეტერა, ალავერდი და სხვა).

47 ვ. ბერიძე, ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურა, თბ., 1981, გვ. 163.

48 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., იქვე, გვ. 167.

49 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 124-129.

50 Alpagu Novello, Grecia, Bizantia, 1969; გვ. 78-84. ფ. 16,17

51 Caryl Mango, Byzantische Architektur, Stuttgart-Mailand, გვ. 252, ფ. 171.

52 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 163.

53 იქვე, გვ. 167.

54 ექვ. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1952, ტაბ. 39, 66.

55 იქვე, ტაბ. 17, 18, 21, 25.

56 ქართული ქრისტიანული ხელოვნება, თბ. 2008, გვ. 127.

57 დ. ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბ. 2005, ტაბ. 47.



ვერეს ეკლესიის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კარები აცდენილია ვერს მანეთს. ჩრდილოეთისა უფრო დასავლეთით, სამხრეთისა კი აღმოსავლეთით არის გაჭრილი. ესეც, ხსენებული ეპოქისთვის დამახასიათებელი კომპოზიციის ცოცხალი, მოძრავი, უფრო დინამიკური გადაწყვეტის მანიშნებელია. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ჩრდილოეთი კარის გაჭრა ამ ფასადთან არსებულ, ახლადგამოვლენილ დარბაზულ ეკლესიასთან იყო დაკავშირებული და შესაძლოა ამ კარის ადგილმდებარეობა და ზომები სწორედ ამ ეკლესიის არსებობითაცაა განპირობებული.

ამგვარად, დღეს ძეგლის ინტერიერი ძირითადად X საუკუნისაა, თუ არ ჩავთვლით გვიან გადაკეთებებს: პასტოფორიუმის ამოშენებულ შესასვლელ დიობებს, გვერდითი ნაგების გადაკეთებულ კამარებს, საფეხურს სამხრეთი ნავის სამხრეთ კედელთან, რომელიც კვეთს გასასვლელს სამხრეთ მინაშენში და, ეტეობა, მაშინ იყო მიდგმული, როდესაც სამხრეთი მინაშენი აღარ ფუნქციონირებდა. ასევე გვიანია კირხსნარით მოღესილი იატაკი, რომელზედაც შემორჩენილია XI საუკუნის ორნამენტირებული ფილების ფრაგმენტებიდან შედგენილი კანკელი. ეს უკანასკნელი არც თავის ადგილზე არის და თავისი მხატვრულ-ფუნქციური მნიშვნელობაც დაკარგული აქვს.

ამავე პერიოდზე მეტყველებს საშენი მასალის გამოყენების თავისებურებაც. X საუკუნის დასაწყისიდან ხშირ შემთხვევაში კედლები ნაწილობრივ შერეული წყობით არის ამოყვანილი; ე.ი. ვერეს მსგავსად კონსტრუქციულ ნაწილებსა და ფასადების მოსაპირკეთებლად თლილი ქვის კვადრები, ხოლო ინტერიერის კედლების ზედაპირი, ნაკლებად დამუშავებული მოუწესრიგებელი წყობით (დანკალი - X ს., დოლისყანა - X ს.).

იმისდა მიუხედავად, რომ ვერეს ბაზილიკის გარე პერანგი ძირითადად ჩამოშლილია, საფასადო დეკორის შემორჩენილი ფრაგმენტები მისი ძირითადი სტრუქტურის აღდგენის საშუალებას იძლევა. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს არა აქცენტის სახით ნახმარი ცალკეული დეკორატიული ელემენტების გამოყენებასთან, არამედ ფასადთა გაფორმების უკვე ჩამოყალიბებულ დეკორაციულ სისტემასთან. სწორედ ამ პერიოდში გააზრებული სახით წარმოგვიდგება ცხოველხატულ - დეკორატიული სტილი.

X საუკუნეში ხდება მოდერნიზებული აღორძინება ძველი თემებისა. ამის შესანიშნავი ილუსტრაციაა ვერეს აღმოსავლეთი ფასადი (სურ. 3) - აქ სამკუთხა ნიშების მოტივი, რომელიც ჯერ კიდევ VII საუკუნიდან მომდინარეობს (წრომი, რკონი) სრულიად ახლებურ სახეს იძენს. მას არა მარტო კონსტრუქციული, არამედ დეკორატიული მნიშვნელობა ენიჭება. ნიშების გამოყენება არც X საუკუნის უგუმბათო ძეგლებისთვის არის უცხო (ფექრაშენი - X ს.,⁵⁸ ურაველის აგარა - X ს.,⁵⁹ კუნტრის საყდარი - X ს.,⁶⁰ და სხვა). საყურადღებოა ერთი შეხედვით თითქოს უმნიშვნელო განსხვავება VII საუკუნის წრომსა და X საუკუნის ვერეს ნიშებს შორის. წრომში ორნამენტული ზოლი ნიშებს შიგნიდან მიუყვება. იგი არ არღვევს ფასადის სისადავესა და სიმკაცრეს და, ამასთან, კიდევ მეტად უსვამს ხაზს მის კონსტრუქციულ მნიშვნელობას. ვერეს

58 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 44, ნახ. 8.
59 იქვე, გვ. 135.
60 იქვე, გვ. 57.

ფასადზე ნიშების გარეპირზე გამოტანილი ეს ზოლი უკვე სხვაგვარად უდრის. ის ერთდროულად აქცენტიც არის და სამკაულიც და გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს ფასადის მთლიანი დეკორაციული კომპოზიციის განრიგებაში. ვერეს ნიშებს ლილვებისგან შემდგარი არკატურაც რომ ჩამოაცილო, ის მაინც უკვე VII საუკუნისგან განსხვავებულ დეკორატიული დატვირთვის მატარებელია.

საერთოდ, აღმოსავლეთი ფასადი სადღეისოდ ყველა დანარჩენზე საინტერესო, კარგად შემონახული და მეტყველია. მას აშკარად ეტყობა აღმენების ორი ფენა. როგორც ვიცით, ფასადის ზედა და ქვედა ნაწილი ქვიშაქვის კარგად დამუშავებული ბლოკებით არის ამოყვანილი. ზედა მონაკვეთში ღვინისფერი ქვების რამდენიმე რიგია ჩასმული. კედლის სიბრტყეზე მოცემული ფერადოვანი ლაქა დროის ზუსტი განმსაზღვრელია. იგი ინტენსიურად გამოიყენება X საუკუნეში. "თუ ადრეულ პერიოდში ფერადოვანი ლაქების არსებობა ერთდროულად წმიდათა-წმიდისაკენ მოაქცევინ და კონსტრუქციულადაც მნიშვნელოვან აქცენტს აღნიშნავენ - მათი შემოტანა როგორც შინაარსობრივ-იდუური, ასევე ტექტონიკური ლოგიკით არის ნაკარნახევი."⁶¹

თუ რამდენად უქვემდებარებენ ადრეული პერიოდის მშენებლები ფერად მახვილებს ნაგებობის სტრუქტურას, მეტი თვალსაჩინოებით მოგვიანო ტაძრებთან შედარებისას ჩანს.

VIII-X საუკუნეებში ფერადოვანი ლაქები სხვადასხვა ადგილას ჩნდება. წირქოლში (IX ს.), ცივი ნაცრისფერი ლაქა ფრონტონის ძირშია. ფრონტონშივე, ოღონდ მის წვერთან - კუმურდოში (X ს.). მოზრდილი ფართობი სარკმელთა თავზე შეფერილია ტაოურ ძეგლებში; დანკალში, ისევე როგორც ვერეს აღმოსავლეთ ფასადზე, სარკმლის თავზე ღვინისფერი ქვის რამდენიმე რიგია ჩასმული. "ამ ძეგლებში ფერადოვანი აქცენტი ყველგან დამოუკიდებლობას ჩემულობს - ის არ ემთხვევა ნაგებობის რომელიმე კონსტრუქციულად არსებით ნაწილსა თუ ხაზს, არ მიგვითითებს მის ტექტონიკურობაზე. რაც შეეხება ფერადი ლაქის შინაარსობრივ დატვირთვას, იგი კიდევაც იზრდება, იმიტომ სწორედ, რომ იმატა მისმა თავისთავადობამ, იგი ახლა ცალკე გამოსახულებაც კი ხდება ფასადის სიბრტყეზე, ასე ვთქვათ "ინკრუსტირებული" თუ ფერით მონიშნული. ერთი სიტყვით, ხდება არა ტექტონიკის ხაზგასმა, არამედ კედლის ზედაპირზე ჩნდება მისი თავისით, საკუთარი გამომსახველობის ძალით დამანაწევრებელი ლაქა. ეს კი, რა თქმა უნდა, საზოგადოდ მომატებულ მნიშვნელობის მაჩვენებელია, მისი წინანდელზე მეტი აქტივობისა და გამომხატველობისა, VIII-X საუკუნის ნაგებობებთან შედარებით, ადრეულები თითქმის მონოქრონულად მოჩანს, თითქმის მთლიანად წმინდა მოცულობის მეტყველების დანდობილად."⁶²

ვერესში ფერადოვანი ლაქის თავისთავადობა, დამოუკიდებლობა, სიბრტყის მნიშვნელობის ზრდა აშკარად X საუკუნის ძეგლებს აახლოვებს მას. (ფია - X ს., კუმურდო - X ს., დანკალი - X ს., ტაბაწყურის წითელი საყდარი - X ს., ტაოური ძეგლები და სხვა).

ამავე დროზე (X ს.) მიგვანიშნებს ფასადის ხსენებულ მონაკვეთში ჩასმული ქვა (სურ. 5) აყვავებული ჯვრის გამოსახულებით. (იშხანი - X ს.,⁶³ ერედვი,

61 დ.თუმანიშვილი, ნაირფერადოვნების შესახებ V-XIII საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 94.

62 იქვე, გვ. 94, 95.

63 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 87.



ბერის საყდარი - X ს.,⁶⁴ ქემერთი - IX-X სს.,⁶⁵ ნადარბაზევი - X ს.⁶⁶ და სხვა). ამგვარად, აღმოსავლეთი ფასადის ზედა ნაწილი მკაფიოდ გამოხატული X საუკუნის ხელობაა. იგივე ითქმის ფასადის მსგავსი წყობის ქვედა მონაკვეთზედაც.

დეკორატიული ხუთთაღედი, თავდაპირველი, X საუკუნის ფასადზეც უნდა ყოფილიყო. ამაზე მეტყველებს ქვიშაქვის ლილვების კონები, შემორჩენილი ფასადის ქვედა ნაწილში, რომელნიც ცენტრალურ მონაკვეთში ერთიანად იცვლება შირიმით. ერთ ფართო ზოლად მოცემული ეს შუა ნაწილი მთლიანად XI საუკუნეშია აღდგენილი. ამაზე, ერთი მხრივ, ამ მონაკვეთში არსებული და სადღეისოდ დაღუპული გრგნელ ციხისთავის წარწერა მიგვანიშნებს და, მეორე მხრივ, ხაზგასმულად განსხვავებული საშენი მასალა და დეკორი. შემორჩენილი სარკმლის ორნამენტირებული მოჩარჩოების ფრაგმენტები, თავისი ღრმა კვეთითა და ნახატის პლასტიკით ანალოგებს პოულობს XI საუკუნის ისეთ ძეგლებში, როგორცაა ნიკორწმინდა, სამთავისი, იკვი, მანგლისი და სხვა. X საუკუნეში თაღნარს იშვიათად ხმარობენ, მაგრამ თუკი იყენებენ, სახეზეა მისი სხვადასხვაგვარი ვარიაციები. ეს ჭეშმარიტად ის წინა, მოსამზადებელი ეტაპია, რომელიც წინ უსწრებს XI საუკუნის 30-იან წლებში აღმოსავლეთი ფასადის უკვე სრულად ჩამოყალიბებული, რაფინირებული კომპოზიციის შექმნას.

საყურადღებოა, რომ X საუკუნეში ფასადის თაღნარით დამუშავება არსებითად განსხვავდება XI საუკუნის დანაწევრებისაგან. XI საუკუნეში ცენტრალური თაღი ძირითადად ატყორცნილია ფრონტონისკენ, რაც ფასადს მეტ მოხდენილობასა და სიმსუბუქეს მატებს (იხ. განვითარებული შუა საუკუნეების ნებისმიერ ძეგლის აღმოსავლეთი ფასადი); X საუკუნეში თაღების სიმაღლეში სხვაობა მთელ რიგ ძეგლებში უმნიშვნელოა, ბევრად უფრო რბილ-ტალღოვანი, მკვეთრი ნახტომის გარეშე.

ვერეში ნიშები და გვერდითი ნავის სიბრტყეები აღმოსავლეთ ფასადზე სიმაღლეში ტოლი თაღებით არის შემოფარგლული, ხოლო ნიშებს შორის მოქცეულ ცენტრალურ არეს შემოვლებული აქვს არა თაღოვანი, არამედ სწორკუთხოვანი არშია. ასეთ გადაწყვეტას ზუსტი ანალოგი არ გააჩნია. ამასთან დაკავშირებით გასათვალისწინებელია, რომ X საუკუნეში ხშირია არაორდინარული, ორიგინალური გადაწყვეტა. ვფიქრობ, ვერეს აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიციაც თავისებური, ინდივიდუალური მიდგომის გამოვლენად შეიძლება შეფასდეს.

საყურადღებოა, რომ ვერეს ამ ფასადზე ნათლად იკითხება ორგანული კავშირი ორ კარდინალურად განსხვავებულ საუკუნეთა შორის, რაც XI საუკუნის რესტავრატორის დამსახურებაა და გამომდინარეობს მისი ფაქიზი დამოკიდებულებიდან შერჩენილი ნაწილების მიმართ. XI საუკუნეში, შირიმით რესტავრაციის დროს, ცენტრალური სარკმლის თავზე თაღი სწორხაზოვნად წარმართეს, ვინაიდან მორკაღვის საშუალება არ მისცა ბაზალტის ქვის იქ არსებულმა, შემორჩენილმა კორიზონტალურად დაწყობილმა კვადრებმა. ამ შემთხვევაში, "რესტავრატორმა" ანგარიში გაუწია წინამორბედი ხუროთ-

64 P. Меписацвили, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии Шида Картли, Тб., 1975, გვ. 65.

65 იქვე, გვ. 45, ნახ. 35.

66 იქვე, გვ. 80.

მოძღვრის ჩანაფიქრს, არ შეეხო შემორჩენილ წყობას და მის მიერ დასრულებულ ცენტრალურ თაღს სხვა, XI საუკუნის მხატვრული აზროვნებისთვის საკმაოდ უჩვეულო, სწორხაზოვანი მიმართულება მისცა.

როგორც აღვნიშნეთ, ფასადები დეკორატიული არკატურით უნდა ყოფილიყო შემოსილი. ამჟამად, გარდა აღმოსავლეთი ფასადისა, თითო თაღია შემორჩენილი სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ და დასავლეთი ფასადის სამხრეთ კუთხეში.

საგულისხმოა ძეგლზე დაცული თაღოვანი კარნიზის სახე: თაღებით დამუშავებულ თაროს ძირში გრეხილი ლილვი მიუყვება. ჩვენს მიერ მოკვლეულ მასალაში ზუსტი ანალოგი ამ ფორმას არ მოენახა. როგორც ცნობილია თაღოვანი თარო კარნიზი არქაული წარმომავლობისაა. იგი ძირითადად გვხვდება VI-VII საუკუნეების ნიმუშებში, გამოყენებულია გარდამავალ ხანაშიც, თუმცა აქ იგი უფრო განსხვავებული, ხშირად სრულიად ორიგინალური სახის მატარებელია. ამიტომაც ის, რომ ამ კარნიზს ზუსტი ანალოგი არ მოეძებნა, გასაკვირი არც არის. გრეხილი ლილვის არსებობა განვითარებული ფეოდალური ხანის არქიტექტურის ნიშანია, ამიტომაც, ვერეს კარნიზის მხატვრული სახე, რომელშიც თანაარსებობს არქაული და პროგრესული ელემენტები ამ ეპოქათა მიჯნაზე მიგვანიშნებს, რაც ისევ და ისევ X საუკუნის ნიმუშად შეიძლება ჩავთვალოთ.

ამჯერად შევჩერდებით ამ ფასადის მხოლოდ ერთ დეტალზე - დასავლეთი შესასვლელის ტიმპანზე, რომელიც წარმოადგენს სადა, ერთიან ქვის ბლოკს. მისი ერთადერთი გაფორმების ელემენტია ვიწრო, კორიზონტალური ღარები ფილის ქვედა ნაწილში. ამხელა ზედაპირის დაუმუშავებლად დატოვება არაა ადეკვატური ფასადის ზედა ნაწილის გაფორმებისა, სადაც ქვის ჩამოცვნილ ბლოკებს შორის უამრავი ორნამენტირებული და წარწერიანი ფილებია აღმოჩენილი.

ერთიანი, სადა, დაუმუშავებელი ტიმპანი ან არქიტრავი ხშირია X საუკუნის ძეგლებში. ის გვხვდება ამ პერიოდის ისეთ ნიმუშებში როგორიცაა დანკალი (X ს.), მიტარბი (X ს.), სათხე (X-XI სს-ების მიჯნა),⁶⁷ ფავნისი (X-XI სს-ბის მიჯნა).

ფავნისის ტიმპანი ვერეს დასავლეთი ტიმპანის უზუსტესი ანალოგია.

აქაც, ტიმპანის გრანდიოზული ზედაპირი დაუმუშავებელია, ხოლო ფასადის ზედა ნაწილი წარწერებით და დეკორატიული ჩანართებით არის გაფორმებული.

მსგავსი მიდგომა სიბრტყის მიმართ, მისი თავისთავადობის, დამოუკიდებლობის ხაზგასმა, სიბრტყის მნიშვნელობის ზრდა, ტკობა გლუვი და სადა, ამასთან მონუმენტური და არქიტექტონიკური ფორმით ის ესთეტიკური პრინციპებია, რომლითაც ასე მკვეთრად გამოიყოფა X საუკუნე.

XI საუკუნიდან კარდინალურად იცვლება დამოკიდებულება სიბრტყის მიმართ. კარის დამასრულებელი დიდი სიბრტყის დაუმუშავებლად დატოვება ამ პერიოდისთვის ყოვლად მიუღებელი და წარმოუდგენელია.

ბაზილიკის დანარჩენ კედლებზეც, მსგავსად აღმოსავლეთი ფასადისა,

67. ვ. დოლიძე, სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი. ქართული ხელოვნება № 7, თბ., 1971, გვ. 150.



აღშენების ორივე ეტაპის კვალია დაფიქსირებული. ეკლესიის მეშვეობით დადგინდა ის ეტაპობრიობა, რომლითაც იყო აგებული მონასტერი.

როგორც იყო აღნიშნული, ამ ბოლო გაწმენდის დროს, მიწის მოჭრის შედეგად, ბაზილიკის ჩრდილო-აღმოსავლეთით, გამოვლინდა ერთნაგიანი დარბაზული ტიპის ეკლესიის გეგმის კვალი, რომელიც ყველაზე ადრეული იყო ანსამბლის ნაგებობათა შორის. ბაზილიკის აგება, მონასტრის მშენებლობის შემდგომ ეტაპად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამაზე ის მეტყველებს, რომ ამ პატარა დარბაზული ნაგებობის სამხრეთი კედელი ბაზილიკის ჩრდილოეთ კედლად იყო გამოყენებული. ამით აიხსნება ამ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში ინტერიერის მიმართულებით შევიწროვებული სარკმლის არსებობა და წყობის განსხვავებული ხასიათი. ეკლესიის ეს კედელი, ბაზილიკის აღდგენისას გარედან შირიმით მოაპირკეთეს (შესასვლელამდე). ამაზევე მეტყველებს ნაკერი აღმოსავლეთი ფასადის ჩრდილოეთ კუთხეში, რასაც შირიმის წყობა ემატება. დარბაზული ეკლესიის თარიღზე მასალის უქონლობის გამო ძნელია ლაპარაკი, თუმცა მშენებლობის დანარჩენი ეტაპები საკმაოდ მკაფიოდ იკითხება.

ამგვარად, ეკლესიის გახსნილი ნაწილების შესწავლამ დაგვანახა, რომ ვერეს ბაზილიკა ძირითადად X საუკუნეში იყო აგებული. ამაზე მეტყველებს გეგმის კომპოზიცია და სივრცითი სტრუქტურა, ცხოველხატულობა და ფასადებზე შემორჩენილი დეკორატიული ფრაგმენტების ნაწილი.

XI საუკუნის მეორე ნახევარში ეკლესია განაახლეს. ფასადები შეუმოსავთ შირიმით და მოურთავთ ორნამენტითა და წარწერებით, შეცვლილია ინტერიერში ამოცვენილი ქვებიც. აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიცია ახლებური ჩარევის შესანიშნავი ილუსტრაციაა.

ეს არის განსაკუთრებული ნიმუში შუა საუკუნეების აღდგენისა, სადაც ოსტატი განსხვავებული მასალით ავსებს დაზიანებულ ან დაკარგულ ადგილებს და, ამავედროულად, შეძლებისდაგვარად იმეორებს ავტორისეულ ჩანაფიქრს, მიუყვება უკვე არსებულ პროფილებს. ეს ხდება როგორც ფასადებზე, ასევე ინტერიერში, სადაც ამოვარდნილი ქვიშაქვა იცვლება შირიმით, პროფილების გამეორებით.

როგორც ვიცით, ეკლესიას უფრო გვიანი გადაკეთების კვალიც ეტყობა. როდესაც ხელმეორედ ამაღლდა იატაკი, XI საუკუნის დამსხვრეული კანკელი შეუკოწიწებიათ და ბურჯების პირველ წყვილთან გადმოუტანიათ, რითაც ფორმალურად საკურთხეველი გაადიდეს. ეტყობა, ეს უკვე საკმაოდ გვიანი გადაკეთებაა, როდესაც არაერთგზის შელახული ეს ეკლესია სამოქმედოდ იყო აღდგენილი. ალბათ, ამავე დროს შეავსეს პასტოფორიუმების ლიობებიც.

დღეს ძნელია რაიმე დაბეჭდვით ითქვას ეკლესიის ნგრევის მიზეზის შესახებ. თუმცა სავარაუდოა, რომ ასეთ მოკლე ქრონოლოგიურ მონაკვეთში ეკლესიის განახლების აუცილებლობა გამოწვეული უნდა ყოფილიყო რთული ისტორიული ვითარებით, რომელიც სუფევდა ამ პერიოდში (X-XI სს.) ტანას ხეობაში. ბაღვაშებისა და მეფის გამუდმებულმა ბრძოლამ, რომელშიც ჩარეულები იყვნენ ადგილობრივ მფლობელთა, თორეღთა საგვარეულოს წარმომადგენლები, ალბათ ამ ტერიტორიაზე არსებულ ნაგებობათა ნგრევასაც იწვევდა. საუკუნეთა მანძილზე ფორტუნა ხან თორელებს ჩაუგდებდა ხელთ ამ ხეობას და ხან ბაღვაშებს. ბრძოლის საბოლოო მოგების შედეგად ეკონომიკურად და პოლიტიკურად გამაგრებული ადგილობრივი ფეოდალები არა მარტო აგებენ



ახალ ეკლესიებს, არამედ ისწრაფვიან ძველ ნაგებობათა გაფართოებას და ზოგ შემთხვევაში რესტავრაცია-განახლებასაც, რის დამამტკიცებლადაც მრავლდება ამ პერიოდში სააღმშენებლო წარწერები. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა ტანას ხეობის ძირძველი ფეოდალური გვარის, თორელების წარმომადგენელი - მირიან ერისთავი, რომელიც ამ ხეობაში, ამ პერიოდის სხვადასხვა ეკლესიის წარწერებში მრავალგზის არის ნახსენები. (ატენის სიონი, მანგლისის სიახლოვეს აღმოჩენილი, წმ. დემეტრეს ეკლესიის წარწერა, ვერე).

ვერეს ბაზილიკა რთული, მრავალფენოვანი, გამორჩეული მხატვრული-ისტორიული მნიშვნელობის მქონე ნაგებობაა. ტაძრის მკვრივმა, ძლიერმა სხეულმა მრავალი ნგრევა-გადაკეთების მიუხედავად შეინარჩუნა თვითმყოფადი მხატვრული სახე. ტაძრის კედლებზე გამოკვეთილი ეპოქათა ერთიანობა სრულიად გამორჩეული, ინდივიდუალური მხატვრულ-სტილისტური თუ სივრცით-კომპოზიციური გადაწყვეტისა და სხვადასხვა სამშენებლო ეტაპის ჰარმონიულად თანაარსებობის შესანიშნავი ნიმუშია.

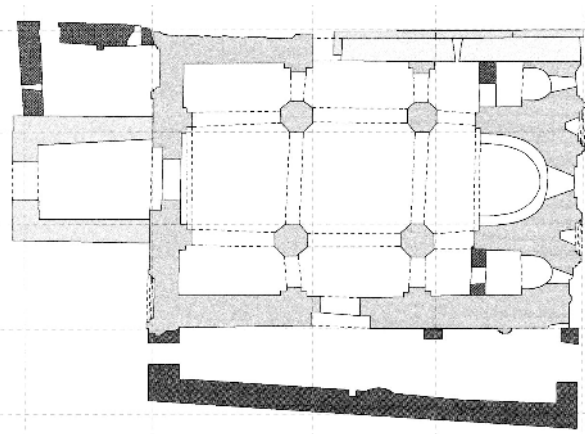
Irine Elizbarashvili

Veré Basilica. Historical Overview

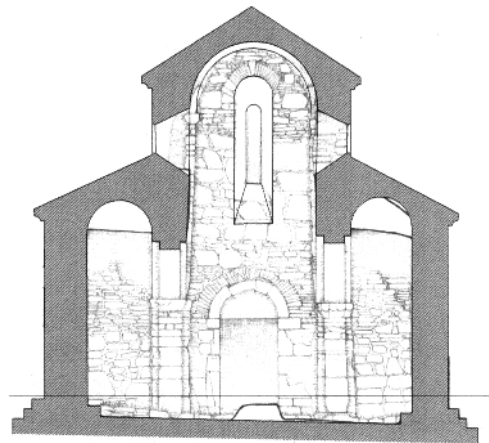
Veré three-aisled basilica of the Virgin occupies a special place among the monuments preserved in the Tana gorge – over the Middle Ages, it was alternately in the hands of the Bagrationi royal family, the Toreli-Javakhishvili family and in the 10th-11th cc. – the Baguashi family. Abandoned for a long spell, it had not escaped the attention of the 19th-20th cc. scholars – its inscriptions were studied by M. Brosset, E. Takaishvili, D. Berdzenishvili, its architecture is analysed by George and Niko Chubinashvili. It is important that inscriptions mention eristavi Mirian, son of Tarkhan and commandant Grgneli, who are known from the mid 11th c. inscriptions of Ateni Sion church and were the rulers of this region at that time. Veré inscriptions were considered lost, but they were discovered during the conservation works in 1985-2004, when the ruins of the church and parts covered with the fallen earth are cleaned. Cleaning and study had shown that initially a single-nave church was built on the site, south wall of which is embodied as the east portion of the north wall of the present church. Afterwards it was replaced by a basilica with two pairs of octahedral piers dividing the aisles, tripartite chancel, triangular niches on the east facade, west porch and exterior walls articulated by the blind arches. The study has confirmed that large tartar-colour hewn sandstone quadrate and basalt additions were used during the construction; chronology proposed by G. and N. Chubinashvili was also confirmed – plan layout of the church, structural and decorative elements (parts of the walls, piers, plain tympanon of the west entrance, exterior blind arches, a Cross on the east facade, a cornice) were dated to the 10th c., based on analogies. In mid 11th c., mainly keeping to the 10th c. forms, a considerable restoration of the church was undertaken and hewn travertine quadrae were used; this construction layer is dated by the inscription of Grgneli and, most likely, was a response on damages caused by the war. The church was once again damaged later (even now it lacks a part of the nave vault and exterior facing) and renovated (e.g. in the aisles, vaults were arranged perpendicularly to the nave vault, the chancel was enlarged, 11th c. broken chancel-barrier stones were used in the erection of the a new one, floor paving was replaced, pastophory doors were narrowed, south and north-west annexes were built).



სურ. 1. ვერეს ბაზილიკა გაწმენდამდე



ნახ. 1. ვერეს ბაზილიკა. გეგმა



ნახ. 2 ვერეს ბაზილიკა. ჭრილი



სურ. 2. ვერეს ბაზილიკა. საერთო ხედი



სურ. 3. ვერეს ბაზილიკა. აღმოსავლეთი ფასადი



სურ. 4. ვერეს ბაზილიკა. ინტერიერი გაწმენდის შემდეგ



სურ. 5. ვერეს ბაზილიკა. ჯვარი აღმოსავლეთ ფასადზე



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

წყვილედ წმ. მხედართა იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს.)

X-XI საუკუნეების ქართული ხელოვნება განსაკუთრებითაა მდიდარი დიოკლეტიანესა და გველეშაპის მლახვრელ წმ. მხედართა გამოსახულებებით, რაც წმ. მეომართა, ძირითადად კი წმ. გიორგის, ძლიერი კულტით იყო განპირობებული. გ. ჩუბინაშვილის დაკვირვებით, ამ ტიპის ყველაზე ადრეული კომპოზიციები სწორედ ქართულ ხელოვნებას მიეკუთვნება (დასავლეთ ევროპაში უადრესი ნიმუშები XII საუკუნით თარიღდება,¹ ბიზანტიაში კი უძველესად კაპადოკიურ ეკლესიათა მოხატულობანი (IX-XI სს.)² ითვლება). ამხედრებულ მეომარ წმინდანთა ამსახველი სცენები მრავლად გვხვდება მონუმენტურ მხატვრობასა და ჭედურობაში (უადრესი მაგალითები IX-X საუკუნეებით თარიღდება)³, ასევე ქვის პლასტიკაშიც, რომელმაც VI და VII-VIII საუკუნეების რამდენიმე ყველაზე ადრეული კომპოზიციაც შემოგვინახა⁴. წმ. მეომრების მარტვილობათა ჩვენთვის ცნობილი უძველესი თარგმანები კი მხოლოდ X საუკუნიდანაა შემორჩენილი.⁵

X-XI საუკუნეების ქართულ რელიეფებში წყვილედ წმ. მხედართა გამომხატველი სცენები გვაქვს ჯოისუბნისა (X ს.)⁶ (სურ.1) და ვალეს (X ს.)⁷ (სურ.2) ტაძრებში, ასევე ნიკორწმინდის ტაძრის (XI ს.)⁸ (სურ.3, 5) ფასადებსა და იყალ-

1 Г.Н.Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, иллюстрации, Тб., 1959, გვ. 369.

2 В.Н.Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. Русская средневековая живопись, М., 1970 გვ. 70.

3 მონუმენტურ მხატვრობაში წმ. მხედართა წყვილის უადრესი კომპოზიცია საბერძნეთის №5 ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზეა გამოსახული (IX ს.) – იხ. А.И.Вольская, Ранние росписи Гареджи. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, გვ.9; ჭედურ ხელოვნებაში ყველაზე ადრეული ნიმუშები X ს-ეს მიეკუთვნება – იხ. Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 34-35, 38, 39 და ა.შ.

4 თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.). საქართველოს სიძველენი, 12, თბ., 2008, გვ. 316-332.

5 კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. II, თბ., 1945, გვ.6; წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, ლექსიკონი და კომენტარები დაურთო ე. გაბიძაშვილმა, თბ., 1991, გვ. 13, 14-16.

6 გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VIII, ტფ., 1935, გვ. 326-288, ტაბ. 6; გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, თბ., 1994, გვ. 228-231; ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის რელიეფები. საბჭოთა ხელოვნება, 7, თბ., 1978, გვ. 68-76; რაჭა. 1991. მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, თბ., 2008, გვ. 19-21, ტაბ. გვერდებზე 168-169.

7 რ. მეფისაშვილი, ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი. ქართული ხელოვნება, 3, თბ., 1950, გვ. 47-48, სურ.16; Н.А.Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ.100, 104-105, ტაბ. 94.

8 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957, გვ. 20, 27-29; Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, გვ.146-193, ტაბ. 149-150, 156.

თოს ფილაზე (XI ს.)⁹ (სურ.4).

სოფელ ჯოისუბნის ე.წ. “მცხეთის” წმ. გიორგის დარბაზული ეკლესიის პლასტიკურ-დეკორატიულ ანსამბლში წმ. ცხენოსნების გამოსახულებებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.

რელიეფებით დაფარული ფილები აღმოსავლეთი სარკმლის გარშემოთა თავმოყრილი. სარკმლის ზედა ნაწილში აღსაყდრებული მსაჯული ქრისტე და მთავარმოციქულნი არიან წარმოდგენილი (ამ ფილაზე სინგურით დაფარული წარწერებია მოცემული: “განკითხვა” და “მაცხოვარი”)¹⁰. ქვემოთ – ერთ მხარეს წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის მიერ განსასჯელთა სულეების აწონვის კომპოზიციაა გამოქანდაკებული. მეორე მხარეს კი სულის ხსნისათვის მავედრებელი ქტიტორი განკითხვის დღის მაუწყებელ ანგელოზთან ერთად. ეს სამი მთავარი სცენა ქვედა კომპოზიციისაგან ორი დიდი ორნამენტირებული ფილითაა გამოყოფილი, რომლის ქვემოთ სარკმლის აქეთ-იქით ორ სხვადასხვა ფილაზე წმ. მხედართა ჩვენთვის საინტერესო გამოსახულებებია განთავსებული. (იკითხება წმინდანების სახელთა აღმნიშვნელი წარწერები: “წმიდა გიორგი. წმიდა გიორგი, შეიწყალე მონაა შენი კალატოზი” და “წმიდა თევდორე.”)¹¹

წმ. გიორგი მარცხენა ფილაზე არის გამოსახული. ის უწვერული ჭაბუკის სახითაა წარმოდგენილი. წმინდანის შარავანდომოსილი თავი და სხეულის ზედა ნაწილი ფასშია მობრუნებული, ხელები და ფეხები კი პროფილშია მოცემული. ერთ ხელში მას სადავეები უკავია, მეორე წინ გაწვდილ და იდაყვში ოდნავ მოხრილ ხელში კი ცხენის “უკან” ნაჩვენები გრძელი ჯვრიანი შუბი. მშვიდად მდგომი ცხენი აწეული წინა ფეხით მეფე დიოკლეტიანეს დანარცხებულ ფიგურას თელავს. წმ. თევდორე ზუსტად იმავე პოზაში არის წარმოდგენილი. ის თავისი ტრადიციული იკონოგრაფიით – წვერიანი მეომრის სახით არის ნაჩვენები და ცხენის ფეხებქვეშ განთხმულ გველეშაპს ლახვრავს.

წმ. გიორგის პარალელური სახებით დაფარული და მუხლებამდე დაშვებული კაბა მოსავს, რომელზეც მოკლემკლავიანი (იდაყვამდე) ჯავშანია ჩამოცმული.¹² წმ. თევდორე პარალელურ ნაკეცებად გაფორმებული კაბითაა შემოსილი. წმინდანთა უზანგებში გაყრილი ჩექმებიანი ფეხები გლუვადაა დატოვებული. სარტყლებზე მათ ხმლები აქვთ მიმაგრებული. წმ. გიორგის ჯავშანი, ცხენთა უნაგირები და გველეშაპის სხეული ჩაკვეთილ წრეთა რიგებითაა დამუშავებული.

ცხენის ფეხებქვეშ მწოლიარე ურწმუნო მეფე სრულიად პირობით პოზაში არის გადმოცემული, ის (ისევე როგორც გველეშაპიც) “ჰაერშია” ნაჩვენებიდა რელიეფის ქვედა ზოლს მხოლოდ თავით ეხება. საინტერესოა, რომ მას შარავანდი ადგას, რაც ჩვენი ვარაუდით, ბიზანტიელ იმპერატორთა იკონოგრაფიიდან უნდა

9 P.O. Шмерлинг, Плита из церкви св. Степана в селении Икалто. ქართული ხელოვნება, 8-A, თბ., 1979, გვ. 121-134, ტაბ. 60; N. Iamanidzé, Les Installations Liturgiques Sculptées des Églises de Géorgie (VI^e-XIII^e siècles). Bibliothèque de l'antiquité tardive, 15, Brepols, 2010, გვ. 99, ტაბ. 58, 59.

10 რაჭა. 1991. მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, გვ. 19.

11 გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები..., გვ. 229.

12 წმინდანი ბიზანტიელი მეომრებისათვის ტრადიციული შეჭურვილობით არის გამოსახული – იხ. ჰარბავილის ტრიპტიქონი (X ს. ლუვრი) – Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, Ashgale, 2003, ტაბ. 44; სპილოს ძეგლის ტრიპტიქონი ვატიკანიდან (XI ს. ქრისტიანული მუზეუმი) – B.H. Лазарев, დასახ. ნაშრ., გვ. 74.



გამომდინარეობდეს (იხ. სან ვიტალეს მოზაიკები იუსტინიანესა და თეოდორუს გამოსახულებებით (VII ს.)¹³ და მრავალი სხვა; ასევე მესტიის საწინამძღვრო ჯვარი (XI ს.), რომელზედაც ტახტზე მჯდომი დიოკლეტიანე შარავანდით არის წარმოდგენილი)¹⁴. თუმცა წმ. გიორგის გამომხატველ სცენებში დიოკლეტიანე ყოველთვის უშარავანდოდ გამოსახებოდა, რადგან ბოროტების განსახიერებად იყო მიჩნეული. შესაძლებელია ასეთი უჩვეულო იკონოგრაფიული დეტალი ეპოქისმიერი ყოფილიყოს და ქვეყნის პოლიტიკური მდგომარეობით აიხსნებოდეს. როგორც გ. ჩუბინაშვილი თვლის, X საუკუნეში გვირგვინოსნის დათრგუნვის კომპოზიციური სქემების საბოლოო დამკვიდრება და პოპულარობა ბიზანტიასთან დაძაბული ურთიერთობით უნდა ყოფილიყო განპირობებული.¹⁵ შეგვიძლია დაუშვათ, რომ ჯოისუბნის რელიეფების შექმნელსაც დიოკლეტიანეს სიმბოლური სახის გამომხატვით ბიზანტიელი იმპერატორის ანუ საქართველოს რეალური მტრის ჩვენება უნდა ნდომოდა.

კომპოზიციური წყობის თვალსაზრისით ჯოისუბნის რელიეფის უახლოეს პარალელად წებელდის კანკელის ფილა (VII-VIII სს.)¹⁶ შეგვიძლია დავასახელოთ, რომელზედაც მშვიდად გაჩერებულ ტორაწულ ცხენებზე მჯდომ წმ. მხედრებს წინ გაწვდილ ხელებში ვერტიკალურად დაშვებული გრძელი შუბები უპყრიათ. კიდევ უფრო დიდ მსგავსებას რელიეფი თანადროულ ჭედურ ხატებთან ამჟღავნებს – ხირსონისის, ნაკურალემის, ჟამემის ხატებზე (XI ს.)¹⁷ შუბის დაჭერის ერთი, ჯოისუბანთან საერთო მანერაა მოცემული. ამასთანავე, ჯოისუბანში წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს ცალ-ცალკე წარმოდგენილი გამოსახულებები რელიეფური ჩარჩოებითაა გარშემოწერილი (იხევე როგორც ამ ძეგლის სხვა კომპოზიციებიც) და დამოუკიდებელი ხატების შთაბეჭდილებას ტოვებს, რაც მათ ისევ ჭედური ხელოვნების ნიმუშებთან აახლოვებს.

რაც შეეხება წმ. ცხენოსანთა გამოსახულებების ადგილს ჯოისუბნის საერთო იკონოგრაფიულ პროგრამაში, მათი აპოტროპეული ფუნქციები ამ შემთხვევაში სხვა სცენებთან ურთიერთმიმართებით არის საზგასმული. როგორც აღინიშნა, წმ. მეომრების ფიგურები ზედა ზეციური ზონისაგან ორი ორნამენტული ფილით გამოიყოფა (მსგავსი სქემა ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის (VI-VIII სს.)¹⁸ პროგრამაში გვაქვს, სადაც წმ. ცხენოსნის კომპოზიცია ჩუქურთმიანი ჩანართით “შობისა” და “მოგვთა თაყვანისცემის” სცენებისგანაა გამოიჯნული) და აღსაყდრებული მაცხოვრის ამსახველ ესქატოლოგიურ კომპოზიციასთან კავშირში უნდა იქნეს წაკითხული. მსგავსი იკონოგრაფიული ჩანაფიქრი ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფურ გაფორმებაშიც გვხვდება, რასაც უფრო დაწვრილებით ჩვენ ქვემოთ შევეხებით.

წმ. მხედართა გამომხატველი კიდევ ერთი სცენა ვალეს ტაძრის დასავლეთ პორტალზეა წარმოდგენილი. შესასვლელი მდიდრულადაა მორთული მის

13 В.Н.Лазарев, История византийской живописи, М., 1986, таб. 54 და 57.
14 Ancient Georgian Art, Tbilisi, 2008, გვ. 28.
15 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 373.
16 Р.О.Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 69; Л.Г.Хрушкова, Скульптура средневековой Абхазии V-X вв., Тб., 1980, таб. XXVII.
17 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., таб. 34, 35, 42, 44.
18 გ. ჯავახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები, თბ., 1998, გვ.33; თ. დადიანი, ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი. საქართველოს სიძველენი, 14, თბ., 2010, სურ. 5-6.

აქეთ-იქით განთავსებული ნახევარსვეტებითა და მათზე გადაყვანილი მონუმენტური ქურთმებული თაღით, რომლის ქვეშ უხვად ორნამენტირებული ტიმპანის არეა მოქცეული. ამხედრებულ წმინდანთა კომპოზიცია უშუალოდ კარის თავზე, არქიტრავის ჰორიზონტალურად წაგრძელებულ ქვაზეა ამოკვეთილი.

გველეშაპისა და ადამიანის დამრთვუნველი წმ. ცხენოსნები ერთმანეთისკენ არიან მიმართულნი. ტორაწეულ ცხენთა მშვიდი პოზები ოდნავ მოხრილი მეორე ფეხის თითქმის შეუმჩნეველი “მოძრაობითაა” გაცხოველებული, რაც ჯოისუბნის სრულიად სტატიკურ კომპოზიციისაგან განსხვავებით მათ გარკვეულ დინამიკას სძენს და სცენა უფრო საზეიმო განწყობით იტვირთება. სამწუხაროდ, გამოსახულებები ძლიერაა გამოქარული და კომპოზიციის წაკითხვა ძირითადად კონტურების მეშვეობით თუ არის შესაძლებელი, სცენის სრული იკონოგრაფიული ანალიზისათვის აუცილებელი ბევრი მნიშვნელოვანი დეტალი დაკარგულია. რელიეფის ქვედა ნაწილი დაზიანებულია და ცხენთა ფეხებქვეშ დანარცხებული ფიგურების ნაგლეჯები ძალიან ცუდად განიჩქევა. როგორც ჩანს, დიოკლეტიანე ზურგზე მწოდლიარედ არის გამოსახული, წმ. გიორგის შუბი კი მის თავშია ჩარჭობილი.

წყვილედ წმ. ცხენოსანთა იკონოგრაფიის ევოლუციის შესწავლისათვის მნიშვნელოვანია წმინდანების პოზები – მარცხნივ გამოსახულ გველეშაპს მლახვრედ წმ. თევდორეს შუბი განზე ფართოდ გაწეულ ხელში დიაგონალურად უპყრია. მეფის დამთრგუნველი წმ. გიორგის ვერტიკალურად დაშვებული შუბი კი ცხენის “უკანაა” ნაჩვენები. შუბის დაჭერის ეს ორი განსხვავებული მანერა დამახასიათებელია ამხედრებულ წმინდანთა იკონოგრაფიისათვის.¹⁹ მაგრამ ქართულ ქვის პლასტიკაში სხვადასხვა მოძრაობათა ერთ კომპოზიციაში გაერთიანება, როგორც ჩანს, პირველად ვალეს რელიეფზე ჩნდება, შემდგომ პერიოდში კი უცვლელად მეორდება ნიკორწმინდის და იყალთოს კომპოზიციებში. აღსანიშნავია, რომ ვალეს სამხრეთ ფასადზე გამოკვეთილი ცხენოსნები (მათ თასი და ყურძნის მტევანი უპყრიათ)²⁰ ხელთა იგივე მოძრაობით გამოირჩევიან, რაც პორტალის წმ. მხედრების. ჭედურობაში წმ. მხედრების პოზათა დიფერენცირება საყდრის საწინამძღვრო ჯვრებზე (X ს.)²¹ გვაქვს, რომელზედაც სხვადასხვა მხარეს მიმართული წმ. ცხენოსნების ფიგურები ცალ-ცალკე აღიქმება და ერთ საერთო კომპოზიციაში გაერთიანებული არაა.

ნიკორწმინდის ტაძრის ფასადებზე წმ. მხედრების წყვილთა ამსახველი ორი სცენაა გამოსახული: აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონში განთავსებული ცხენოსანი ფიგურები “ფერისცვალების” ცენტრალურ კომპოზიციისკენაა მიმართული და მასთან კავშირში იკითხება, დასავლეთი პორტალის ტიმპანზე ამოკვეთილი წმ. მხედრები კი ფეხსადგამზე მდგომი ქრისტეს ორსავე მხარეს არიან წარმოდგენილნი. როგორც ნ. ალადაშვილი აღნიშნავს, მაცხოვრის თემა წამყვანია ნიკორწმინდის პლასტიკურ დეკორში, რომელიც ქრისტეს დიდებისა

19 მაგალითად, მარტვილის ტაძრის ფრიზი (VIII ს.), რომელზედაც ორივე წმინდანს ირიბად მიმართული შუბები უპყრია - იხ. Н.А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 56; ასევე წებელდისა და ჯოისუბნის ზემოაღნიშნული რელიეფები წმ. მეომართა ვერტიკალურად დაშვებული შუბებით.

20 ნ. ალადაშვილის აზრით, ისინი საერო პირები უნდა იყვნენ – იხ. იქვე, გვ.104.

21 Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 38, 39.

და ძლევის ზოგად იდეას არის დამორჩილებული.²² ბნელ ძალებთან მებრძოლ წმ. მხედრებს კი ამ საერთო იდეით გაერთიანებულ იკონოგრაფიულ კომპოზიციაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ.

აღმოსავლეთი ფასადის წმ. მხედრების გამოსახულებები სრულიად სტატიკურია, თავისი გაშეშებული პოზებით ისინი ჯოისუბნის ცხენოსნებს გვაგონებს. ცხენები მშვიდადაა გაჩერებული, თუმცა ორივე წინა ფეხი მათ არაბუნებრივად აქვთ მოხრილი, რაც მოძრაობის პირობითად გამოსატვის სურვილით არის განპირობებული.

მარცხნივ წარმოდგენილი წმ. თევდორე დიაგონალურად მიმართული შუბით გველემასს გმირავს, წმ. გიორგი ვერტიკალურად დაშვებული შუბით მეფის დაცემულ ფიგურეს ლახვრავს. ორივე წმინდანი ჯავშანმოსილია, მათი მუხლებამდე დაშვებული ქვედა კაბები ხშირი ნაკეცების საზებითაა დამუშავებული. მოსასხამი მხოლოდ წმ. გიორგის აქვს მოსხმული. ამ წმინდანთა იკონოგრაფიის შესაბამისად, წმ. თევდორე წვერიანია, წმ. გიორგი კი უწვერულია და ახალგაზრდა. საინტერესოა დიოკლეტიანეს იკონოგრაფიული ტიპი – ჯავშნით შემოსილი მეფე პროფილშია ნაჩვენები (ისევე როგორც ზოგ ჭედურ ხატზეც, მაგალითად, ლაბეჭინა (XI ს.)²³ და ამავე ტაძრის დასავლეთი პორტალის რელიეფზე).

იკონოგრაფიულად აღმოსავლეთი ფასადის სცენა გარკვეულ მსგავსებას ჯოისუბნის რელიეფურ ანსამბლთან ამჟღავნებს (ორივე ძველი საქართველოს ერთ რეგიონში მდებარეობს). წმ. ცხენოსანთა ფიგურები განცალკევებულია ჩუქურთმიანი ჩარჩოთი შემოფარგლული მთავარი კომპოზიციისაგან. ჩარჩო ამ შემთხვევაში აღიქმება, როგორც ზეციური ზონის გამყოფი ელემენტი და ჯოისუბნის ორნამენტირებულ ჩანართებთან ბაძებს ასოციაციას. ამასთანავე, “ფერისცვალების” კომპოზიცია, რომელიც ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ქრისტეს მეორედ მოსვლის წინასახედაა გააზრებული²⁴ ჯოისუბნის მსგავსი შინაარსის მქონე სცენასთან ავლენს პარალელს. განკითხვის დღის კომპოზიციასთან დაკავშირებული წმ. ცხენოსნები, ერთი მხრივ, როგორც ზეციური მხედრობის წვერები და დამცველები გვევლინებიან, მეორე მხრივ, ქრისტეს სიახლოვეს წარმოდგენილი წმ. მეომრების გამოსახულებათა საშუალებით ქრისტიანობის გამარჯვებისა და ტრიუმფის იდეა განსაკუთრებულადაა საზგასმული. წმ. გიორგის “ცხორებაში” ვკითხულობთ: “...ჩემდა მეუფე არს ზეცისაჲ ქრისტე და მომანიჭოს მე დიდებაჲ და ძლევაჲ, ეშმაკისა მიმართ და მსახურთა მისთა,” “პირველი და პატიოსანი სახელი ჩემი არს ქრისტიანობაჲ, ხოლო რომელი-იგი კაცთაგან მეწოდა, გიორგი მრქვან.”²⁵

თავისი დამცავი ფუნქციებიდან გამომდინარე, ქრისტეს გვერდით გამოსახული წმ. მეომრები მრავლად გვხვდება ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე, მაგალითად, ერმიტაჟის ტრიპტიქონი (X-XI ს.), რომელზედაც წმ. მეომართა ფიგურები ორმოც მოწამესა და ანგელოზთა მიერ აღსაყდრებული ქრისტეს

22 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, გვ. 27.

23 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 181.

24 Н.А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 164.

25 ხელნაწერები: Ath.-8 (X ს.), ფ.259-267; Sin-62 (X ს.), ფ.29-38, H-535 (XI ს.), ფ.126-139, გამოცემულია ერთი, XVIII ს.-ის ხელნაწერის მიხედვით მ.საბინინის მიერ (საქართველოს სამოთხე, 1882, გვ. 48-68).– იხ: წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, გვ. 50, 51.

ამაღლების ამსახველი ცენტრალური სცენის აქეთ-იქით არიან გამოსახულები;²⁶ ასევე მაიერ ვან დენ ბერგის მუზეუმის ჭედური ხატი (XI ს. ანტვერპენი), “ვედრების” კომპოზიციის ქვემოთ წარმოდგენილი წმ. მეომრებით;²⁷ ზემოთსენებული სპილოს ძვლის ტრიპტიქონი ლუერიდან (XI ს.), სადაც წმ. მეომრები ისევე “ვედრების” ორსავე მხარეს წარმოგვიდგებიან; შეგვიძლია დავასახელოთ ქართული ჭედური ხატი ნაკიფარიდან (XI ს.), რომელზედაც “ვედრების” კომპოზიცია ამხედრებული წმ. გიორგის თავზეა გაშლილი;²⁸ იფრარის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობაში (XI ს-ის ბოლო) გვერდით კედლებზე გამოხატული მხედრები წმ. გიორგი და წმ. თევდორე კონქში მოცემული “ვედრებისკენ” მისწრაფვიან.²⁹

დასავლეთ პორტალში ამოკვეთილი ცხენოსანი წმინდანები ერთ პერალდიკურ კომპოზიციაში არიან გაერთიანებულნი (მათ თავებთან განმარტებითი წარწერებია მოცემული - წმ. გიორგი და წმ. თევდორე). ყალყზე შემდგარ ცხენებზე ამხედრებული წმ. მეომრები აქტიური მოძრაობით ქრისტესკენ მიემართებიან. წმ. თევდორეს ტრადიციულად დიაგონალურად დახრილი შუბი უპყრია, წმ. გიორგის იარაღი კი ვერტიკალურადაა მიმართული. ჯოისუბნის, ვალესა და ნიკორწმინდის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფებისაგან განსხვავებით, (რომლებზედაც სწორად მჯდომი, გაშეშებული ფიგურები იყო მოცემული) დასავლეთ პორტალში წარმოდგენილი ცხენოსანი წმინდანები ცოტა უკან არიან გადაწეულნი. აღსანიშნავია წმ. გიორგის ოდნავ დახრილი თავიც – XI-XII საუკუნეების ხატებისათვის ტრადიციული იკონოგრაფიული დეტალი³⁰, რომელიც მას განსაკუთრებულად ღირსეულ იერს სძენს. წმ. თევდორე თავისი ჩვეული იკონოგრაფიით არის წარმოდგენილი – წვერითა და ხვეული თმებით, როგორც ბრავალძალის (X ს.), ჩუკულისა და ჩიხარეშის ხატებზე (X ს-ის ბოლო),³¹ თუმცა ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფზე (ვალეს გამოსახულებები მეტისმეტადაა გამოქარული) მისი ვარცხნილობა საკმაოდ პირობითად, გლუვად დატოვებული მოცულობის სახითაა გადმოცემული. წმ. თევდორეს ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული ტიპი ქართულ ფრესკებზეცაა წარმოდგენილი.³² წმ. გიორგის იკონოგრაფიული სახე კი ოდნავ არის შეცვლილი – ხუჭუჭა თმებისგან შემდგარი ქუდისმაგვარი ვარცხნილობის მაგივრად ჩვენ სწორი სახებით დამუშავებულ მოცულობით მასას ვხედავთ, რომელიც კისერთან მხოლოდ ერთი ხვეულითაა აღნიშნული. წმინდანის ტრადიციულ სახეს ხუჭუჭა თმებით ვხედავთ ზემონახსენებ ბრავალძალის ხატზე, ნაკურალეშის (X ს.), ჟამეშის (X ს.), ჩიხარეშის (X ს.) ხატებზე,³³ თუმცა ჯოისუბანში ეს დეტალი საზგასმული არაა, ნიკორწმინდის აღმოსავლეთ ფასადზე კი წმინდ-

26 Ch. Walter, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 46.

27 იქვე, ტაბ. 47.

28 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 229.

29 Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.Л. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ.55, სურ. 13.

30 სეტის წმ. გიორგი და ა. შ. იხ. – Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 182, 184.

31 იქვე, ტაბ. 37, 45-47.

32 იფრარის (XI ს.), ლაგურკას (XIII ს.), ნაკიფარის (XIII ს.) მოხატულობები – იხ. ზემო სვანეთი. შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ., 2010, გვ. 63, 77, 91.

33 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 42, 44.

ანის ვარცხნილობა მის თავს ირგვლივ დალაგებულ წრეთა საშუალებებითაა ნაჩვენები. ასევე განსხვავებულია წმინდანის სამოსიც (წმ. თევდორეს სახელობიანი გრძელი აბჯარი მოსავს (იხ. ჩუკული) – წმ. გიორგის კი ჩვეულებრივი, წინ შეკრული საერო კაბა.

ქრისტეს ფიგურა წმ. მხედრებისგან ორი განსხვავებული ფორმის მქონე ვარდულით საკმაოდ პირობითად არის გამოყოფილი. ამასთანავე, მაცხოვრის გამოსახულება ამადლებულია წმინდანთა ფიგურებთან შედარებით, მისი ფეხსადგამი თითქოს “ჰაერშია” ჩამოკიდებული და არ ეხება რელიეფის ქვედა ზღვარს. მსგავს იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას ვხედავთ ზემომოტანილ ხატზე ანტვერპენიდან, სადაც ქრისტეს, ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე მახარებლის ფიგურები ზუსტად წმ. მეომართა თავსებით “ჰაერში” ნაჩვენებ ფეხსადგამებზე არიან გამოსახულნი. თუმცა თუ ჯოისუბნის რელიეფურ ანსამბლში წმ. მხედრებისათვის მხოლოდ ქვედა ზონა იყო განკუთვნილი, ნიკორწმინდის აღმოსავლეთ ფასადზე კი ისინი მთავარი სცენის ფარგლებს გარეთ განათავსეს, ამ შემთხვევაში წმ. ცხენოსნები უკვე უშუალოდ მაცხოვრის ამსახველ კომპოზიციაში არიან ჩართულნი და მასთან საერთო ზეციურ სივრცეში არიან წარმოდგენილნი. წმინდანთა ზურგს უკან მოცემული აკანთის მაღალი ნახევარფოთლები სამოთხის აღმნიშვნელ სიმბოლოებად აღიქმება (იხილეთ, მაგალითად, წებელდის კანკელზე წმ. მხედართა კომპოზიციაში ჩართული ხეები), რაც ნიკორწმინდის ტაძრის იკონოგრაფიულ პროგრამაში წმ. მხედართა განსაკუთრებულ მნიშვნელოვნებაზე მეტყველებს. ნ. ალადაშვილის დაკვირვებით: “...მეომარი წმინდანების კულტი რაჭაშიც, სვანეთის მომიჯნავე მთიან რაიონშიც, ძლიერ იყო განვითარებული. ამას მოწმობს ისიც, რომ სწორედ რაჭაში, ისევე როგორც სვანეთში, ჩვენს დრომდე მოაღწია დიდი რაოდენობით ჭედურმა ხატებმა, წმ. გიორგის როგორც ცხენოსანი, ისე ქვეითი გამოსახულებით და რომ ეს კუთხე მხატვრული ტრადიციებითაც გარკვეულად იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული.”³⁴

წმ. მხედართა წყვილი ასევე იყალთოს წმ. სტეფანოზის ეკლესიის ტრაპეზის ფილაზეა ამოკვეთილი (ამჟამად ძეგლი თელავის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმშია დაცული)³⁵.

წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს გამოსახულებები სახარებისეულ სცენათა ციკლშია ჩართული და ქრისტეს მედალიონში ჩაწერილი ნახევარფიგურისკენ მიემართებიან. იკონოგრაფიულად იყალთოს გამოსახულებები ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის ტაძართა პროგრამებს უახლოვდება და მაცხოვრის თემასთან კავშირში აღიქმება. სცენა პალმის ხეებითაა ფლანკირებული, რომლებსაც, ისევე როგორც წებელდის კანკელისა და ნიკორწმინდის შემთხვევაში, სამოთხის აღმნიშვნელი სიმბოლოების მნიშვნელობა აქვს.

წმინდანთა ფიგურები ძალიან ცუდად განირჩევა, თუმცა იმის თქმა კი შეიძლება, რომ წმ. გიორგი შვეულად მიმართული შუბით დიოკლეტიანეს ფიგურას განგმირავს (შემონახულია მეფის სახელის აღმნიშვნელი წარწერა), წმ. თევდორე კი, რომელიც ვეშაპის დიდ ფიგურას თრგუნავს, განზე გაწეული ხელითა და დიაგონალურად დახრილი იარაღითაა მოცემული. საინტერესოა დიოკლე-

34 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, გვ. 29.

35 ფოტო მოგვაწოდა ქ. საბაშვილმა.



ტიანეს გამოსახულება, რომელიც საკმაოდ რთულ პოზაშია წარმოდგენილი და თითქოს “იკლაკნება” ცხენის ფეხებქვეშ. მის ხელთა და ფეხთა მოძრაობები არ შეესაბამება ერთმანეთს და რაკურსების დაპირისპირებაზეა აგებული.

წმ. მხედრების იკონოგრაფიის შესწავლისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია გველეშაპისა და ურწმუნო მეფე დიოკლეტიანეს სიმბოლური სახეები. როგორც ყველაზე თვალსაჩინო და საინტერესო მაგალითი ჩვენ ნიკორწმინდის პორტალის გამოსახულებები გვინდა მოვიყვანოთ. მიწაზე დანარცხებული ვეშაპისა და ადამიანის ფიგურები ერთნაირ პოზებშია წარმოდგენილი. ზურგზე მწოლიარე გვირგვინოსნის სხეული მეტისმეტადაა წაგრძელებული და უხერხემლო, მუხლებში მოხრილი მომრგვალებული მოხაზულობის მქონე ფეხები გველეშაპის მოქნილ რგოლებთან ბადებს ასოციაციას. (ამგვარ მსგავსებას იყალთოს ფილაზე მოცემული გვირგვინოსნის ფიგურაც ამჟღავნებს). წმ. დიონისე არეოპაგელის განმარტებით, ზურგი (ხერხემალი) – “მოსწავებს ყველა ცხოველმყოფელი ძალის შემამტკიცებლობას,”³⁶ რომელიც არა აქვს გველეშაპს და, აქედან გამომდინარე, არც მასთან გაიგივებულ დიოკლეტიანესაც. ეს იკონოგრაფიული მსგავსება იმითაც არის გაძლიერებული, რომ წმ. გიორგი შუბს მეფის პირში ურტყამს, წმ. თევდორეც იარაღს გველეშაპის ხახაში არტობს (რაც დამახასიათებელია ამ ტიპის გამოსახულებებისათვის – იხ. მარტვილის ფრიზი, ანალოგიურ სქემას ვხედავთ წებელდის კანკელზე, ვაღეს პორტალისა და ნიკორწმინდის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფებზე, იყალთოს ფილაზე).

ამ გამოსახულებათა ერთმანეთთან გაიგივება იმით უნდა აიხსნას, რომ ქრისტიანულ ცნობიერებაში დიოკლეტიანე, როგორც წარმართობისა და ბნელი ძალების განსახიერება, იმავე სემანტიკითაა დატვირთული, რაც გველეშაპიც. იხილეთ წმ. გიორგის “ცხორებაში” მოყვანილი სიტყვები: “მოექცა მას დიოკლეტიანე ვეშაპი იგი ჯოჯოხეთისად ჰრქუა...”³⁷

ვეშაპი, როგორც მსოფლიო ბოროტება, ჯერ კიდევ ქრისტიანობამდე საკმაოდ პოპულარული იყო ინდოევროპელთა ესქატოლოგიურ წამოდგენებში,³⁸ ხოლო ქრისტიანობაში ეშმაკისა და წარმართობის სიმბოლოდ იქცა, რაც ბიბლიური ტექსტებითაც იყო განპირობებული. როგორც კაცობრიობის მტერი, ის იოანეს გამოცხადებაში გვევლინება: “და იხილვა სხუად სასწაული ცათა შინა: და აჰა ვეშაპი ცეცხლისად დიდი... და იქმნა ბრძოლად ცათა შინა: მიქაელ და ანგელოზნი მისნი ჰბრძოდეს ვეშაპსა მას, და ვეშაპი და ანგელოზნი მისნი ჰბრძოდეს მათ... და გარდამოვარდა ვეშაპი იგი დიდი, გუელი დასაბამისად, რომელსა უწოდების ეშმაკი და სატანა, რომელი აცთუნებს ყოველსა სოფელსა...” (გამოცხადება იოვანესი, XII.3-9). გამოცხადების ტექსტზე დაყრდნობილი სიმბოლური კომპოზიციები გვხვდება დასავლეთი ევროპის ხელოვნებაში – მაგალითად, მთავარანგელოზისა და გველეშაპის ბრძოლა სან-მიშელ დ’ანტრაგის (შარანტი) ტაძრის პორტალის რელიეფზეა (XIII ს.)³⁹ მოცემული. აპოტროპეული ფუნქციის მქონე ზემოაღნიშნული გამოსახულება შინაარსობრივად ახლოს დგას წმ. მხედრების ამსახველ იმ იკონოგრაფიულ სქემებთან, რომლებიც ესქატოლოგიურ იდეა-

36 Дионисий Ареопagit, О небесной иерархии. Восточные отцы и учителя церкви V века, М., 2000, გვ. 350.

37 წმინდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, გვ. 50.

38 Скандинавская мифология: энциклопедия, М., 2005, გვ. 128-137.

39 О.А.Лясковская, Французская готика, М., 1973, ტაბ. 31.



თა მატარებელ კომპოზიციებთან მიმართებითაა წარმოდგენილი (ჯოისუბანი, ნიკორწმინდა).

ამასთანავე, ჩვენ გვინდა წმ. მხედრების იკონოგრაფიასთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს შევეხოთ, რომელიც წმ. მეომართა ხელების მოძრაობასა და იარაღის დაჭერის მანერას ეხება. ამ მხრივ ჩვენ გვაქვს დინამიკურ პოზაში მოცემული წმ. მხედრები, რომლებსაც განზე გაწეულ ხელში დიაგონალურად მიმართული შუბები უკავიათ (ისინი, როგორც წესი მარცხნიდან მარჯვნივ მოძრაობენ) და წმ. ცხენოსნები წინ მიმართული იდაყვში მოხრილი ხელით, რომელიც ვერტიკალურად დაშვებულ შუბსაა ჩაჭიდებული (ამგვარი გამოსახულებები მარჯვნიდან მარცხნივ არიან მიმართული). მარტვილის ფრიზის რელიეფზე ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებულ ორივე წმ. მეომარს შუბები ირიბად უპყრიათ, წებელდასა და ჯოისუბანში კი წმ. მხედრები სარკისებურად ერთნაირ პოზებში არიან წარმოდგენილნი. ვალეში ეს ორი ხერხი ერთ სცენაშია გაერთიანებული, ისევე როგორც ნიკორწმინდისა და იყალთოს რელიეფებზე, ასევე საყდრის ზემომოტანილ ჭედურ ჯვრებზე, ზემონახსენებ ფრესკებზე წმ. ცხენოსნების წყვილთა გამოსახულებებით. ეს იკონოგრაფიული სქემები საქართველოს გარდა კაპადოკიაშიც იყო მიღებული.⁴⁰ ასევე შესაძლებელია რუსული ხელოვნების ძეგლებიც მოვიყვანოთ – მაგალითად, შიფერის ფირფიტა წმ. მიქელის ოქროსსახუროვანი მონასტრიდან (XII ს., კიევი)⁴¹. ქართულ რელიეფებზე მარცხენა მხარეს წარმოდგენილი წმინდანი ძირითადად წმ. თევდორეა, მარჯვენა მხარეს კი წმ. გიორგი არის ხოლმე გამოსახული. თუმცა წმინდანთა გამოსახულებათა ასეთი განაწილება, როგორც ჩანს, არ არის დაკანონებული – ის. ქართული ფრესკები, რომლებზედაც წმ. მხედართა განსხვავებული განთავსებაც გვხვდება (ნაკიფარის, ლაგურკას მოხატულობები და ა. შ.)

შუბის დაჭერის ორი მანერა, ისევე როგორც ცხენთა განსხვავებული მოძრაობებიც (სრულიად სტატიკური X საუკუნესა და XI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებზე და უფრო დინამიკური XI საუკუნეში)⁴² სხვადასხვა ნიმუშთა ზეგავლენით უნდა ყოფილიყო განპირობებული. ყალყზე შემდგარ ცხენებზე ამხედრებული მეომრები განზე გაწეული ხელის ფართო უკსტით მრავლად გვხვდება ელინისტურ ხელოვნებაში (ამ კომპოზიციებშიც მხედრები, როგორც წესი, მარცხნიდან მარჯვნივ მიემართებიან).⁴³ პირიქით, მშვიდად მდგომ ტორაწეულ ცხენებზე მჯდომი ფიგურები წინ გაწეული ხელებით სასანურ ჰორელიეფებზეა წარმოდგენილი.⁴⁴ ძნელი სათქმელია, რამ გამოიწვია ამ ორი კომპოზიციური ტიპის გაერთიანება წმ. მხედართა ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში, რომელმაც X-XI საუკუნეებში უკვე საბოლოოდ ჩამოყალიბებული სახე მიიღო, თუმცა

40 N.Thierry, La Cappadoce de L'antiquité au Moyen Âge. Bibliothèque de l'antiquité tardive, 4, Brepols, 2002, გვ. 155, ტაბ.59, გვ.196, ტაბ.74, გვ. 198, ტაბ.125.

41 В.Н.Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве, გვ. 83.

42 Р.О.Шмерлинг, Плита из церкви св. Степана в селении Икалто გვ. 131-132.

43 მაგალითები და გამოყენებული ლიტერატურის სია ის. – თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.), გვ. 319-320.

44 იქვე, გვ. 320-321.

შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ტაძართა შიდა და გარე კედლების შემამკობელ ვრცელი და, ჭედური ხატებისაგან განსხვავებით, უფრო მასშტაბური კომპოზიციები უკვე არსებული იკონოგრაფიული ტიპების შემოქმედებითი გააზრებისა და მხატვრული სინთეზის გზით უნდა შექმნილიყო.

ამრიგად, ყოველი ზემოგანხილული ძეგლის მაგალითზე კარგად გამოჩნდა წმ. მხედრების ჩამოყალიბებისა და განვითარების ისტორია ჯოისუბნის ეკლესიის კომპოზიციიდან ნიკორწმინდისა და იყალთოს განვითარებულ სცენებამდე, რომელმაც განაპირობა წმ. ცხენოსანთა შემდგომ საუკუნეთა იკონოგრაფია.

Tamar Dadiani

Iconography of the Equestrian Warrior Saints in the Medieval Stone Reliefs (10th-11th cc.)

Paired images of the Warrior Saints – St. George and St. Theodore – are often seen on the facades and chancel-barrier plaques of the 10th-11th cc. Georgian churches. In Joisubani church (10th c.) they are included in the east window framing, which is preconditioned by their apotropeic function. In Valé church (10th c.) a pair of equestrian Warrior Saints is placed on the tympanon of the west portal, while in Nikortsminda (11th c.) they are represented twice – on the east facade, flanking the Transfiguration and on the west door tympanon (the first pair is static and the second is actively turned towards Christ standing in the centre). On the altar of the Ikalto church of St. Stephen equestrian Warrior Saints are included in the sequence of Gospel scenes and they are represented in Paradise indicated by the trees (the same is the case on Tsebelda chancel-barrier (7th-8th cc.) and Nikortsminda west portal).

All these images find analogies in the contemporary metalwork, as well as monuments of earlier date (6th-7th cc. big Brdadzori High Cross, 7th c. Martvili reliefs, Tsebelda chancel-barrier) and elsewhere (e.g. 10th-11th cc. Byzantine ivory icons). It is important that, as a rule, St. George is piercing a human figure, while St. Theodore – a dragon. The human figure is perceived as the emperor Diocletian (in Joisubani he even has a halo, which is rooted in the Byzantine imperial iconography), symbolising the evil, the impious; dragon is also the oldest symbol of the world evil. Noteworthy are two manners of holding a spear – dynamically, in an outstretched hand and more statically, when the hand is bent in the elbow; the movement of the horse is also of two types – static (10th c.) and dynamic (11th c.); the former seems going back to the Hellenistic art, while the latter – to the Sassanid high reliefs.



სურ. 1. ჯოხიუბნის წმ. გიორგის
ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმელი (Xს.)



სურ. 2. ვაღეს ტაძრის დასავლეთი პორტალი (Xს.)



სურ. 3. ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი (XII ს.)



სურ. 4. იყალთოს წმ. სტეფანოსის ეკლესიის ტრაპეზის ფილა (XII ს.)



სურ. 5. ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის დასავლეთი პორტალი (XI ს.)

დიმიტრი თუმანიშვილი

- გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობისთვის

ჩვენი ქვეყნის ეკლესიური თუ მხატვრული თვალთახედვით გამორჩეულ ტაძართა შორის ცოცხალი თუ არის ბიჭვინტის კათედრალიკით, ხელოვნებათმცოდნეობითადაც, ასე ვთქვათ, “მიუხედავი”. თუმცა მეცნიერების რკალში იგი XIX საუკუნის შუა ხანებიდანაა მოხვედრილი, ჯერაც არ გვაქვს მასზე ჯეროვანი მოცულობის და ჯეროვნად გამოწვლილვითი გამოკვლევა და თვით მისი დასაბუთებული დათარიღებაც კი არ გაგვაჩნია. ამას არაერთი მიზეზი აქვს, უპირველესად კი – ქართულ არქიტექტურას გაჩვეული თვალისთვის მისი უჩვეულო იერი (სურ. 2) – მარტო მისი მრგვალი “თავი” რაღა ღირს და მისი კედლების “ზოლიანი”, ასე აშკარად ბიზანტიური წყობა! უკანასკნელი გარემოება მისი კონსტანტინოპოლისა თუ საბერძნეთის ეკლესიებთან დაწვრილებითი შეპირისპირების აუცილებლობას ბადებს, რაც ჯერ კიდევ 25 წლის წინათ სრულებით შეუძლებელი გახლდათ – სწორედ ამიტომ შეწყვიტა ჩემმა მასწავლებელმა, ბ-მა ლევან რჩეულიშვილმა მის შესახებ დაწეებული ნაშრომის წერა¹. ახლა ხუროთმოძღვრების ქართველ ისტორიკოსთათვის ახლანდელი თურქეთისა თუ საბერძნეთის მონახულება ბიჭვინტის ტაძრის დათვალიერებაზე ბევრად ადვილია. შესაბამისად, კვლავ შეუძლებელია ბიჭვინტის ტაძრის სრულფასოვანი შესწავლა. ეს არც გახლავთ წინამდებარე ნარკვევის მიზანი. ჩემი აწინდელი ამოცანა ბევრად მოკრძალებულია – ტაძრის ზოგიერთი, ასახულობითაც იოლად თვალმისადავნი ნაკეთის XI-XII საუკუნის რამდენიმე ტაძართან კავშირის ჩვენება.

ვიდრე უშუალოდ ჩემს სამსჯელოზე მოგახსენებთ, ორიოდ სიტყვით იმაზე მსურს შევჩერდე, რომ ახლანდელი “უცხო” იერი ბიჭვინტის ტაძრისა გარკვეული ზომით არცთუ დიდი ხნის წინანდელი, ნებისთა თუ უნებლიედ დამამახინჯებელი ცვლილებების შედეგია. ასე, ახლახანს ნახსენები ნახევარსფერულობა მისი გუმბათის გადახურვისა თავდაპირველი სულაც არ არის – ფრედერიკ დეზუზა დე მონპერდო² გამოქვეყნებულ ნახატზე დახედვისას დაერწმუნდებით, ეკლესიას ჯერ კიდევ 1830-იან წლებში რომ კარვისებრ-კონუსური, ჩვენი ძველი ოსტატებისთვის ჩვეული მოყვანილობა ჰქონია. მასთანვე აღმოვაჩინეთ, რომ ტაძრის შესასვლელებს დიდრონი თაღოვანი ბჭეებიც ახლდა, აფხაზეთში IX-X საუკუნეების გუმბათიანი ტაძრების გარე სახის აუცილებელი შემადგენელი, ამას გარდა კახეთის რამდენიმე ნაგებობაზეც ცნობილი (ბარცანა, იყალთოს “ღვთაება”, ლექართის ერთ-ერთი ეკლესია). ყოველთვის მიკვირდა, რაოდენ დიდი ზემოქმედება შეუძლია მოახდინოს რისამე მთლიანობაში აღქმაზე თითქოსდა წვრილმანს; ეს ჩვენს განსახილველ შენობაზეც ითქმის – მისი ვეება, ახლა პირდაპირ ხახასავით “დაღებული” შესასვლელები, როგორც

1 ლ. რჩეულიშვილი, ბიჭვინტა, კრ-ში: ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994.

2 იხ. თუნდაც: Ф. Дюбуа де Монпере, Путешествие вокруг Кавказа, т. I, 1937, გვ. 102-104.

ირკვევა, ოდესღაც ქვის ზღუდართ ორად იყოფოდა, ეს კი ანელებდა ღრობის სიშუქის კედლის სიბრტყესთან დაპირისპირებას და უკანასკნელის “სიცარიელის” დამანაწევრებელიც შემოჰქონდა. ინტერიერში განსაკუთრებით იტაცებს თვალს გუმბათქვეშა კონსტრუქცია – დიდრონი, ფართოდ გაშლილი აფრები, რომელთა ძირში მომცრო ტრომპებია ჩასმული (სურ. 1). ეს, ამდენად, ე.წ. “აფრა-ტრომპია”, X საუკუნის ჩვენებური, პირველ ყოვლისა, სამხრეთ-ქართული სატაძრო სუროთმოდგრების ერთი მახასიათებელთაგანი. ეს უდაო მოწმობაა, რომ რაგინდ იყოს უჩვეულო, აფხაზეთის შავიზღვისპირეთის ეს ნაგებობა, მთელის გადაწყვეტით, ერთიანად აღებული მაშინდელი საქართველოს არქიტექტურულ შემოქმედებასთან არის გადახლართული. მეორე მხრივ, იგი, ალბათ, ტაძრის აშენების ეპოქასაც მოფარგლავს – არა უადრეს X საუკუნის შუახანისა და არა უგვიანეს XI საუკუნის პირველი მეოთხედისა. დასასრულ, სახსენებელია, რომ XIX საუკუნეში ტაძარში დადასტურებულია მხატვრობის ფრაგმენტებიც. დღეს ისინი თითქმის არ ჩანს, მხოლოდ ნართექსში დგას სამარხო-სამლოცველო, რომლის შიგნით XVI საუკუნის მოხატულობაა შემორჩენილი. თავისთავადაც საყურადღებო, ის მოწმობს მუდმივ ზრუნვას ტაძარსა და მის გამშვენებაზე, მაგრამ ვერაფერს გვაგებინებს ძველი ფერწერული სამკაულის რაობასა და, შესაბამისად, სუროთმოდგრებასთან მის შეფარდებაზეც.

თუ აქამდე უფრო მეტად ბიჭვინტის ტაძრის ტიპიურ ნიშნებზე ვისაუბრებთ, უფრო მნიშვნელოვანი მაინც მისი თავისებურებანია – უპირველის ყოვლისა, ასე აღნაგ გვემას იშვიათად თუ ნახავთ ჩვენს მიწა-წყალზე (ნახ. 1). რასაკვირველია, მე ტიპს არ ვგულისხმობ – ბიჭვინტის ტაძარი, მოგეხსენებათ, “ჩახაზული ჯვრის” ნიმუშთაგანია, სადაც გარეთა კედლების სწორკუთხედში ჯვარ-გუმბათოვანი სივრცეა მოქცეული, გუმბათი ბურჯებს ემყარება, დასაფლეთით ნართექსითა და მასა და დასაფლეთსავე მკლავთშორისებზე გადაყვანილი პატრონიკეთი. ასეთი გვემარება, როგორც ვიცით, ჩვენში VII საუკუნეში შემოდის და მაშინ წრომის ტაძრით არის წარმოდგენილი; იქვე ნახავთ ნართექსს და დასაფლეთ მკლავს სამხრეთ შემოვლებულ პატრონიკენსაც. ამასთან, წრომში ოთხი გუმბათქვეშა ბურჯია, ბიჭვინტაში კი მხოლოდ ორი – მეორე წყვილს საკურთხეველის კუთხეები ენაცვლება – ასეთი ნაირსახეობა croix inscrite-ს გვემარებისა ჩვენთან უკვე IX-X საუკუნეებში გვხვდება, XI საუკუნის 30-იანი წლებიდან კი იგი გუმბათოვანი ეკლესიის XVIII საუკუნის ბოლომდე გაბატონებული, თითქმის ერთადერთი ტიპოლოგიური ერთეულიც ხდება. წრომში არც საკურთხეველის აფსიდებია მომრგვალებულად გარედან გამოვლენილი – ეს ფორმა ადგილობრივ, შავიზღვისპირეთშია ფეხმოკიდებული, სხვაგან კი ისტორიულ საქართველოში იგი კანტი-კუნტადლა შემოგხვდებათ. მაგრამ მთავარი ეს როდია – იშვიათობა სივრცის გვემაზე ასახული სიგანივრეა, რასაც გუმბათქვეშა მონაკვეთის გვერდით მკლავებთან, სხვა ტაძრებთან შედარებით, განსხვავებული თანაფარდობაა. სახელდობრ, უკანასკნელთა სიდრმე შუანა კვადრატის სიგანეს შეეფარდება როგორც 1:2,³ მაშინ როდესაც – ალალ-

3 რიცხვითი მახვენებლები გამოქვეყნებული გვემების მიხედვითაა მიღებული და აბსოლუტურ სიზუსტეს არ ჩემულობს, თუმცა, ჩემი ფიქრით, ზოგად მიმართებას ასახავს. აქვე შევნიშნავ, რომ წინამდებარე ნაშრომი ნაწილობრივ ემთხვევა ჩემს წერილებს “ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის სუროთმოდგრების გავებისათვის”, იხ. ჩემი: “წერილები. ნარკვევები”, თბ., 2001 და “კვლავ ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის სუროთმოდგრების შესახებ” (იხ. ჩემივე: “გზაჯვარედინზე. წერილები, ნარკვევები”, თბ., 2008) და იქ დამოწმებულ ლიტერატურას აქ მხოლოდ აუცილებლობის

ბელზე შერჩეული მაგალითებით “croix inscrite”-სა (ოთხბურჯიანი, რასაკერძეულია, სხვაგვარად იგება, რადგან იქ გუმბათსა და საკურთხეველს შორის კიდევ ერთი მკლავია, მაშინ როდესაც ორბურჯიანში მკლავს საკურთხეველი უდრის) – ოზაანში (IX-XI სს.) იმავე ზომების თანაფარდობა $1:1_{1/4}$ -ია, სამთავისში (1030 წ.) ~ $1:2$, ქვათახევეში (XIII ს.) $1:1_{2/3}$. შესაბამისად, სხვადასხვანაირია სივრცის სურათიც – მეტ-ნაკლები ზედაშეფარებით აღნიშნული დასახელებულ (და არაერთ სხვა) ნიმუშსა და გამოკვეთილი სიხალვათით ბიჭვინტის საკათედრო ტაძარში.

ამავე დროს, ამდგარი, არცთუ ჩვეულებრივი აღნაგობა გუმბათიანი ტაძრისა ჩვენთვის უმაგალითო მაინც არ არის. ადრეც იქნა შენიშნული, რომ მას “ბიძაშვილობს” გელათის მონასტრის ღმრთისმშობლის შობის, წმ. დავით აღმაშენებლის დაფუძნებული ეკლესია (სურ.3). მათი მიმართება საგანგებოდ განიხილა კიდევ გელათის მონასტრის ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში ქ-მა რუსუდან მეფისაშვილმა⁴. ბუნებრივია, რაკი მას გელათელი არქიტექტორის ნაწარმოები ჰქონდა ფიქრის საგნად, უპირველესად ყურადღებაც მის თავისთავად, განსხვავებულ ნიშნებსა და თვისებებზე გამახვილდა. ჩვენ კი ახლა სწორედ საერთო და საზიარო მახვენებლები გვაქვს საძიებელი. პირველად სათქმელია, რომ გელათში ზემომოტანილი შეფარდება (ნახ. 2) მკლავებისა და გუმბათქვეშა კვადრატისა $1/2$ -ს უდრის, ოღონდ მსგავსებამონათესაობა არც ამით ამოიწურება. გელათშიც ვხედავთ ნართექსს დასავლეთით და სამ შვერილ აფსიდს აღმოსავლეთით; ამას გარდა, როგორც ქ-მა რუსუდანმა თავის დროზე გაარკვია, ერთადერთი ელემენტი თვით ტაძრის კომპოზიციისა (კარიბჭე-გეგმურების საკითხი საკმაოდ ჩახლართულია და მას აღარ გამოვეყიდე), რაც ბიჭვინტას არ ჰგავს, პატრონიკენი, თავიდან სხვანაირად იყო განზრახული. კერძოდ: ახლა იგი დასავლეთი მკლავის გვერდითა “ნავების” თავზეა განლაგებული და მისი მონაკვეთები ერთმანეთს ერთგვარი “ბილიკით” უკავშირდება, პირვანდელი ჩანაფიქრით კი შემაერთებული სადგომი ნართექსის მეორე სართულად უნდა მოწყობილიყო და უარი ამ გადაწყვეტაზე – არ ვიცით, თუ რატომ – მშენებლობის მსვლელობაში ითქვა. ამდენი საერთო მონაცემი ძნელია შემთხვევითობად ჩაითვალოს, მათ აუცილებლად განაზრახი მიმსგავსება-სესხება უნდა ჰქონდეს საფუძვლად. ათიოდ წელია, რაც მანამდე კენტად გამოშხირალ გელათსაც მონათესავენიც გამოუჩნდა – 2002 წელს ბ-მა დავით ხოშტარიამ მიაქცია ყურადღება, რომ გეგმის დონეზე გელათის მთავარ ტაძარს ჰგავს შიომღვიმის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი, გელათის თანადროულად იმავე წმ. მეფე დავითის აგებული და თბილისის სიონი, ე.ი. ესეც მიძინებისადმი მიძღვნილი ოდინდელი კათედრალი ტფილელი მთავარეპისკოპოსებისა, რომლის გეგმარება, სწორედ ამიტომ, ასევე XII საუკუნისად ჩაითვალა. სამწუხაროდ, უკანასკნელი ორი ნაგებობის შემთხვევაში, მიწაზე დაკვალული კომპოზიციის გარდა ხელთ თითქმის არაფერი გვაქვს – ორივე ხომ ძლიერაა გადაკეთებულ-სახეცვლილი. სიონი მართლაც თითქმის “საფუძვლითგან” არის XVII საუკუნეში ამოყვანილი, შიომღვიმის ტაძარი კი არა მხოლოდ იმავე საუკუნეში დიდწილად ახლად აგებული (XII ს-სა საკურთხეველის ნაწილი თუა), არამედ სამნავიან ბაზილიკად გარდასახულიც. მიუხედავად ამისა, აქაც ვადასტურებთ პრინციპულად იმგვარივე შეფარდებებს (თბილისის

⁴შემთხვევაში გავიმეორებ.

4 იხ. P. Меписашвили, Архитектурный ансамбль Гелати, Тб., 1966, გვ. 83-84.

სიონი – 1:3; შიომღვიმის მიძინება – 1:3_{2,3} [სამხ.] და 1:4 [ჩრდ.] და ორბეკან – შეერილ აფსიდებს; შიომღვიმეში ნართექსიც გვაქვს და, საფიქრებელია, ის ადრე თბილისის სიონსაც ჰქონია. მართალია, დღეს მისი ნიშანწყალიც არ ჩანს, მაგრამ 2001 წელს ეზოში მიწის სამუშაოების ჩატარების დროს მხატვარ-ხელოვნებათმცოდნეებმა იოსებ ანდრიაძემ და დიმიტრი რაზმაძემ დასავლეთი ფასადიდან ხუთიოდ მეტრში სწორ ხაზზე დაწყობილი ქვები შენიშნეს (ვაჟ რომ ისინი აუზომავი დარჩა), რაც ნართექსის კედლის ნაშთი უნდა ყოფილიყო, რადგან დაახლოებით ასეთია გელათის ნართექსის ზომა, თან კი 1978 წლის გათხრებისას ტაძრის ამ კედელთ ძველი ზეპირკველი არ აღმოაჩნდა, რაც, ალბათ, იმის ნიშანია, რომ იგი რაღაც სათავისი შიგნით იქნებოდა მოქცეული.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ აგებულებით ერთგვარ ოთხ ტაძარს, რომელთაგან ერთი, სულ ცოტა ერთი ასწლეულით უსწრებს დანარჩენ სამს, მიახლოებით თანადროულს. ასეთ ვითარებაში მხოლოდ ერთი დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ – “უმრწემესნი” იმ “უხუცესზე” უნდა იყოს დამოკიდებული. სანამ ამის თაობაზე განვაგრძობდეთ მსჯელობას, ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩვენი “ოთხეული” ორ ქვეჯგუფადაც განიყოფა: ბიჭვინტა და შიომღვიმე ძირითადად აგურითაა ნაგები და აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდებით სრულდება, გელათი და სიონი კი (შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით) თლილი ქვითაა შემოსილი, აფსიდები კი გარედან დაწახნაგებულიაქვს. ისე გამოდის, რომ ბიჭვინტასთან უფრო ახლოს – შიომღვიმეა, სიონი კი – უფრო გელათს ემხრობა.

რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს ყოველივე? ხელოვანთა მიერ არჩეულ ნაწარმოებებს “დამოწაფება”, მათგან რისამე მოსესხება თუ სულაც მისაბაძად რისამე დასახვა ყველგან და ყოველთვის ხდებოდა – ზეინდივიდუალისტურ XX საუკუნეშიც კი. შუა საუკუნეებში, როგორც ცნობილია, “დედანს” და “ასლს” საგანგებო მნიშვნელობა მიენიჭა. ერთი მხრივ, სახვით, ნიშანდობლივ, საეკლესიო ხელოვნებაში “დედნის” გადმოღება გამოსახულის უტყუარობის (ესა თუ ის წმინდანი ნამდვილად ასე გამოიყურებოდა) ან მყის საცნობობის (ეს – “ქრისტეს შობაა”, ეს კი – “ღმრთისმშობლის შობა”, “წმ. გიორგის სასწაული” და ა.შ.) უზრუნველყოფას ემსახურებოდა. ამგვარი “ასლები”, რომელნიც რომელსამე სათაყვანო ნაგებობას⁵ – მაგალითად, იერუსალიმის უფლის საფლავს ან, ვთქვათ, რომს წმ. თავთა მოციქულთა პეტრესა და პავლეს განსასვენებელ ბაზილიკებს – “ბაძავს”, ხუროთმოძღვრებაშიც ვიცით. ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც, რომელიმე შესამსგავსებლად აუცილებელი ნიშნები არის ხოლმე გადმოტანილი – ხატზე, მაგალითად, სახის ნაკეთები თუ სამოსელი, საჭიროების შემთხვევაში (მაგ., ჩვილელი ღმრთისმშობლის სათაყვანო, ვთქვათ, ოდიგიტრიის ტიპის გადმოსაცემად) ფიგურების შემობრუნება, ხელის მოძრაობა, თავის დახრა და სხვა. ხუროთმოძღვრებაში იმეორებენ, მაგალითად, მოყვანილობას, საბჯენების რაოდენობას და მისთანებს. სხვაფრივ, “ასლი” “დედანს” შეიძლება სულ არ წააგავდეს – მუდამ მომაქვს მაგალითად 1989 წელს თბილისს ათონის წმ. მთიდან ჩამოსვენებული “სახე” იბერიისა ანუ “კარის” ღმრთისმშობლისა, იმ დროსვე დაწერილი და თავად ეს, ჩვენდა საბედნიეროდ დღევანდლამდე შემორჩენილი ხატი – იკონოგრაფიულად იდენტურთ ფერწერული შესრულების მხრივ

5 იხ. რიჰარდ კრაუტჰაიმერის უკვე კლასიკური ნაშრომი: Introduction to an Iconography of Medieval Architecture. Journal of Warburg and Courtauld Institutes, vol. V, London, 1942; გადაბეჭდილია: მისივე, Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art, N. Y., 1969.



საერთო არა აქვთ რა.. სწორედ ამიტომ ეწოდა ამგვარადვე შესრულებულ არ-
ქიტექტურულ “მსგავსებებს” “სიმბოლური ასლები”. მეორე მხრივ, ამ ხანაშიც
გვაქვს პირწმინდა ფორმისმიერი გამეორებები – დასავლეთში ზოგჯერ დაბე-
ჯითებითაა ცნობილი, რის სანახავად და შესასწავლ-გადმოსაღებად აგზავნიდა
ხელოვანს დამკვეთი – ასეთი მეც მინდაო. საქართველოში ამგვარი წყარო –
ახლა ხომ მაინც – არ მოგვეპოვება. საკუთრივ ხუროთმოძღვრებაზე დაკვირვე-
ბით, თითქმის საუკუნის წინ, გიორგი ჩუბინაშვილმა გამოარკვია, ატენის სიონი
მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის უზუსტესი “ასლი” რომ ყოფილა⁶. 1980-იან-90-იან
წლებში საგანგებოდ შეჩერდნენ ამ საკითხზე დავ. ხოშტარია და ნიკოლოზ
ვაჩეიშვილი⁷. მათ აჩვენეს, რომ ასეთი “ფორმისმიერი” ასლები ჩვენთან არცთუ
უანალოგოა, არცთუ – გამონაკლისი. წარმოჩინდა შემდეგიც: შეიძლება ასლი
ერთდროულად “სიმბოლურიც” იყოს და სახოვან-ფორმისმიერიც – იგივე ატენ-
იც ხომ, წმ. ჯვრის ტაძრის “გარეგნობასაც” იმეორებს და, ალბათ, მისი ვითარცა
სიწმინდის სახელოვნებასაც მიაგებს პატივს.

“ჩვენს” ტაძრებს რომ მივუბრუნდეთ, ერთი მხრივ, ყველაფერი, რაზეც
ვილაპარაკეთ, ნივთიერ ფორმას შეეხება და, ამდენად, “ასლობა” ამ ჯგუფში
“ფორმისმიერია”; თუმცა, რამდენადაც დღეს შეგვიძლია აზრი გამოვიტანოთ,
ზედმიწვევითი მიმსგავსება ამ ნაგებობებში არ არის – როგორც ვნახეთ, მასა-
ლაც იცვლება, აფსიდების მოყვანილობაც. იმავდროულად, რაღაცით ხომ უნდა
მიეზიდა ბიჭვინტას ოსტატთა, უფრო კი, ვგონებ წმ. დავით მეფის გულისყური?
რატომ მაინცდამაინც ის გამოარჩია მან დასავლეთ თუ სამხრეთ საქართველოს
დიდ საკრებულო ტაძრებს შორის? არა მგონია, დიდ ახირებად ჩამეთვალოს
შემდეგი ვარაუდი: თავის საძვლესა და თავისსავე საეკლესიო-საგანმანათლე-
ბლო კერაზე, გელათზე ფიქრისას მისი თვალი ბიჭვინტამ მიიპყრო როგორც,
მაშინაც და მერეც, დასავლეთ საქართველოს თუ არა ყველაზე ძლიერმა, ერთ-
მა უძლიერეს-უსახელგანთქმულესმა სალოცავმა: აფხაზეთის კათალიკოსთა
საყოფელმა, იმჟამადაც, ალბათ, “წმ. ანდრია პირველწოდებულის საყდრად”
წოდებულმა. თუ გავითვალისწინებთ, რა მნიშვნელობას აძლევდა წმ. გიორგი
მთაწმიდელი ჩვენში წმ. მოციქულთა ქადაგებას და რაოდენ ძვირფასი უნდა
ყოფილიყო წმ. მეფის ოჯახისთვის ათონის “ივირონის” სახელგანთქმული
წინამძღვარი თუ მისი ნააზრი, წმ. მეფის არჩევანი არც ისე გაუგებარია, პირუკუ
– საკმაოდ ბუნებრივიც. თუ ასეა, მისი ხუროთმოძღვარნი გელათშიცა და ში-
ომღვიმეშიც “სიმბოლურ პირებს” აგებენ – მართლაც გელათში მასალა სხვაა,
ხოლო ოსტატი ქვის ხმარების შესატყვისად, მართალია, თითქმის უჩუქურთმო,
მაგრამ მამკობი ელემენტების პლასტიკით შთამბეჭდავ ფასადებს ქმნის; ში-
ომღვიმეში – თითქოს! – “ზოლოვანი”, ქვა-აგურის მონაცვლე რიგები კი არ
არის ტაძრის გარე იერის განმსაზღვრელი, არამედ, როგორც ეტყობა, მხოლოდ
აგურის სადა ზედაპირები. ისე ჩანს, რომ გელათელმა გალატოზთუხუცესმა წმ.
მეფის განზრახვას უფრო “სიმბოლური” კუთხით შეხედა, შიომღვიმის ეკლესი-
ისამ კი – უფრო ფორმისმიერით. უფრო გასაგებია თბილისის სიონი-გელათის
ურთიერთდამოკიდებულება – სიონი აშკარად პირდაპირ გელათს გაჰყურებს.
ამ კავშირურთიერთობას გენეალოგიურ ტაბულად თუ გამოვსახავთ, შემდეგს

6 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948.

7 დ. ხოშტარია, ნიმუში და ასლი შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. ლიტერატურა
და ხელოვნება, 1990, №1; 6. ვაჩეიშვილი, მასალები ნიმუშისა და ასლის საკითხის შესწავლისათვის
ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. საქართველოს სიძველენი, 2, თბ., 2002.

მივიღებთ: თავში ბიჭვინტა მოექცევა, მისგან თანაბარ “მტოებად” შიომღვიმე და გელათი “გამოვა”, თბილისის სიონი კი უკანასკნელს “მიებმება”. ბიჭვინტის “შვილიშვილად” მას არა მარტო მგვანობის მეტ-ნაკლებობა სახავს, არამედ დროითი რიგიც – თბილისის კათედრალის შენება მხოლოდ ქალაქის წმ. დავით მეფის ხელში გადმოსვლის მერე თუ დაიწყებოდა, გელათი და შიომღვიმე კი საიმდროოდ დასრულებას უახლოვდებოდა, შესაბამისად კი, ამ მხრივაც ლოგიკურია იგი უშუალოდ ბიჭვინტიდან არ “გამოვიყვანოთ”.

როგორც ითქვა, შიომღვიმისა და თბილისის ტაძრების სივრცით-მოცულობითი სახე ჩვენთვის უცნობია და მათ მესამე განზომილებაში განფენასა, დანაწევრებასა თუ მორთულობაზე ვედარც როდის გავიგებთ რასმე – დრო-ქამმა და “ქამთა სიავემ” ამის შესაძლებლობა ხელიდან სამუდამოდ გამოგვაცალა. გელათთან მიმართებით საქმე უკეთესად არის, თუმცა ამჯერად მხოლოდ ერთ ელემენტზე, გვერდითი მკლავების გამნათებელი დიობების განაწილებაზე შევაჩერებ თქვენს ყურადღებას. აქაც (სურ. 4) და ბიჭვინტაშიც (სურ. 2) სამ-სამი სარკმელია დატანებული, თან ერთნაირად დალაგებული: ფანჯრების ძირები, არსებითად, ერთ ხაზზეა, შუანა სარკმელი კი გვერდითებზე ოდნავ მაღალია. არც ეს გახლავთ უბრალო დამთხვევა – იმ მარტივი მიზეზით, რომ ასეთი შეჯგუფებაც არაა ხშირი და, ისევე და ისევე, სხვა მსგავსებებთან ერთად, სესხებაზე მივვითითებს. არის კი კიდევ ერთი ქართული საყდარი, სადაც მკლავებისთვის შუქის მიწოდება თუ ფასადის კომპონირება ასევეა განხორციელებული – ამჯერად იმერეთსა და ქართლში კი არა, კახეთში გადანაცვლება მოგვიწევს, რადგან მხედველობაში ალავერდის კათედრალი მაქვს (სურ. 5), ერთი უდიდეს ქართულ ტაძართაგანი. როგორ შეიძლება აქ “აფხაზური” ფორმა მოხვედრილიყო? ამის თქმა გამიჭირდება, თუმცა განა ასე ცხადია, რა გზით “შემოადწია” ამ ნაგებობის არქიტექტურაში სამხრეთ-ქართულმა მოტივმა – სხვაგან, აბა, სად უნდა ენახა აქ მომუშავე არქიტექტორს აღმოსავლეთ ნიშებში “ჩაფენილი” მტევნების მწკრივი? გარდა ამისა, ტაოსა, შავშეთსა (ტბეთი!) თუ ქუთაისის კათედრალზე მიგვანიშნებს გუმბათქვეშა საბჯენების კვარცხლბეკების პროფილირება, მაგრამ, ასე რომ, თავისთავად ცოდნა სამხრეთ-ქართული შენობებისა საეჭვო არ უნდა იყოს. არც ის მგონია ალბათი, აქ ხუროთმოძღვარი სხვაგნით მოეყვანათ – ერთი მხრივ, მომეტებული “ვერტიკალიზმი”, მეორეკერძ კი მოცულობათა, ასე ვთქვათ, “სიმკვრივე” და “მატერიალური სისავსე” სწორედ აღგილობრივ, კახეთის არქიტექტურულ გარემოსა და ნიადაგზე უნდა იყოს აღმოცენებული. კაცმა რომ თქვას, ჩვენ საერთოდ არ ვსვამთ კითხვას, რამ განაპირობა კვრიკე III, ის კახთა მეფის სურვილი თავისი საბრძანისის მთავარ ტაძარში ბაგრატიონთა სამკვიდროს ხუროთმოძღვრების თუნდაც გამო-ნაკრები ეხილა. მართალია, მან წლები დაჰყო მათ კარზე, მაგრამ ტყვედ და ყველაზე უკეთ ეცოდინებოდა მათი სურვილი, ადრე თუ გვიან, შემოეერთებინათ მისი სამფლობელო. ხოლო თუ სამხრეთული ისესხა, არც ის უნდა გავიკვირვოთ, დასავლურ-ქართული რად უნდოდაო. სამსარკმელი კი, სადღეისო ჩვენი ცოდნის კვალობაზე მაინც, სწორედ იქ, ე.წ. “აფხაზეთის სკოლის” ოსტატების ხელში გამოინაკეთა. ამჟამად ჯერაც სარკვევია, როგორ ჩამოყალიბდა იგი – იქნებ წინასახავედ მას ის ბერძნულ-“ბიზანტიური” ტაძრები ჰქონდეს, სადაც რამდენიმე რიგად ჩამწკრივებული სარკმლების გაჭრისას, ერთ-ერთმა მწკრივმა, ზემოთკენ, სამი დიობიდა დაიტია. ასეც რომ არ იყოს, ეს ხომ უეჭველია: “აფხაზეთის სკოლის” IX-X საუკუნეების გუმბათოვანი ეკლესიების ფასადე-

ბზე, მკლავების არეზე სამი ფანჯარაა ხოლმე მოწყობილი. მაინცადამაინც ბიჭვინტას ალავერდი და გელათი იმ მიზეზით უნდა დაუკავშიროთ, რომ სხვაგან – ბზიფის ციხის, ანაკოფიის წმ. სუმონ კანანელის (ქალაქში), ლიხნე-ზუფუს, მოქვის ტაძრების ფასადებზე პირამიდულად დაწყობილ სარკმლებს ნახავთ. თუ ამ კომპოზიციური ხერხის დიახაც ამ კუთხიდან მომდინარეობას ნაკლებად ვუფიქრდებით, ეს იმიტომ, რომ მოგვიანებით, XI-XIII საუკუნეებში, ის რამდენიმე საქრესტომათიო ნაგებობაზეც არის ნახმარი – რაც მთავარია, მცხეთის მელქისედეკ I-ისეულ-არსუკიძისეულ “სვეტიცხოველზე”, ასევე 1172 წლის იკორთაზე, XIII საუკუნის დასაწყისის ყინცვისსა და ტიმოთესუბანზე. ამ დროს კი, ქართლ-კახეთ-ტაო-კლარჯეთში XI საუკუნემდე მკლავის პირზე თითო-თითო სარკმელს ვხედავთ (სამი – ნინოწმინდის კათედრალით დაწყებული – მხოლოდ საკურთხეველში გვაქვს), გარკვეული დროიდან, შეტყუებული სარკმლებიც ჩნდება; ეს უკანასკნელნი პირველად წირქოლის სამსრეთ ფასადზე გამოჩნდა, თუმცა კი “მკლავიო” აქ ვერ იტყვი; მომდევნოდ საკმარისი უნდა იყოს ხახულის ღმრთისმშობლისა და ქუთაისის კათედრალის ხსენებაც და ამ ხაზს აგრძელებს XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII-ის პირველი ნახევრის (თუ შუა ხანის) ქართლის ტაძრები, ასე ვთქვათ, ბეთანიიდან ჰუჯაბსა და ერთაწმინდამდე. გიორგი III-ის, თამარის და მისი მემკვიდრეების ზეობის ამ ნაგებობებზე “ბეჭდად” (ქ. აბაშიძე-დადიანის გამოთქმა!) დიახაც შეწყვილებული, ფართოსაპირიანი სარკმლები ამშვენებს, მათ შორის მოქცეული ჯვრითურთ. ასე რომ, თავისით გამოდის: იმერეთის, მით უმეტეს, ლიხსგადმოღმეთის ხუროთმოძღვრებაში სამსარკმლელი ჩვენი შავიზღვისპირეთიდან შემოდის.

გუფიქრებათ, ალბათ – ყველა ეს წვრილმან-წვრილმან შედარება-შეპირი-სპირებანი ვის რად უნდაო. არ ვიცი, მოვახერხებ იმის ნათელყოფა თუ არა, მინიშნება მაინც, ნამდვილად რაზეა საუბარი – ეს კი, თუ ასე შეიძლება ითქვას, “საერთო-ქართულ” არქიტექტურაში ჩვენი ქვეყნის დასავლეთის წილზე მსჯელობის დაწყებაა. 1940-იანი წლებიდან, ეხვევის ტაძარზე ვახტანგ ბერიძის და ნიქოზის “მთავარანგელოზზე” ლევან რჩეულიშვილის ნაშრომების მერე⁸ ჩვენ უკვე მყარად ვიცით, რომ X საუკუნის ბოლოსთვის ჩვენი ტაძრების “ქართულობა” უფრო იოლად ამოსაცნობი გახდა – ეს იმიტომ, რომ ამიერიდან მათთვის საერთო მარტოოდენ ანალიზით საწვდომი ფორმის აგების წესი კი აღარაა, თვალთ უმაღლ დასანახი გარეგნული ნიშნები, კომპონირების თუ შემკობის “ილეთები”. კარგადაა ნაჩვენები და არც საცილოა: ეს დიდწილად სამსრეთ საქართველოში, ტაოელი ოსტატების შემუშავებული ხუროთმოძღვრული “ენის” სხვა კუთხეების ოსტატთაგან გაზიარებით მოხდა. ზემომოტანილი მაგალითები, წესით, უნდა შეგვაგონებდეს, სხვა მხარეებიც რომ არაა უგულვებელსაყოფი; ეტყობა, ქართლის ხელისუფალთა ზეობის ძაფზე დაწყობილმა “ქართლის ცხოვრება”-მ შეგვაჩვია საქართველოს ისტორია მარტოოდენ მცხეთურ-თბილისური ძირის დინასტიების ღვწის კუთხით დავინახოთ. მგონი, აღარც ვწუხვართ, კახეთის მფლობელთა ანდა ლიხსიქითა ერისთავებისა და მეფეების “საკუთარი” მატრიანეები რომ არ მოგვეპოვება და თითქმის ყველაფერი, რაც მათზე ვუწყით, ფართო აზრით, ქართლის (მესხეთ-ჯავახეთ-ტაო-კლარჯეთიანად)

8 ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი “ღედა ღვთისა”. ქართული ხელოვნება, I, თბ., 1942; ლ. რჩეულიშვილი, მთავარანგელოზთა ტაძარი ზემო ნიქოზში – მოხსენებად იქნა წაკითხული ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის I სესიაზე, 1946 წ-ის იანვარში, დასტამბულია ზემონახსენებ კრებულში “ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები”.

ხელმწიფეებთან – მეფეები იქნება, გინდა ერისთავები – მოკავშირეობისა თუ დაპირისპირების ამბები რომაა. რა იშვიათად ვლავარაკობთ, მაგალითად, იმის შესახებ, თუ როგორ აიყვანა ბაგრატიონთა სახლი “ერთობილი” საქართველოს ტახტზე არა მარტო დავით III კურაპალატის, აფხაზთა სამეფოს მესვეურთა შორსმჭვრეტელობამაც – კი იყო უძეო დავითიცა და, მომავალი, ბაგრატ III-ის დედით ბიძა თეოდოსი უსინათლო, მაგრამ მათ სანათესაოში რაღა დასტურ სისხლისმიერადვე ორი სამეფოს გამაერთიანებელი უფლისწული ამოირჩიეს?... არც იმაზე ვბჭობთ ხშირად, რომ ბაგრატ მეფისთვის მისი სატახტო არც არტანუჯია, არც სხვა რამ ქალაქი, არამედ “ქუთათისი”. ასეა მის მომდევნო-თათვისაც და “ტფილისს ზედა” იბრძვიან რა, მათთვის ის არაა ლამისაა საქართველოს ტოლფასი რამ, როგორც ჩვენი ბოლო საუკუნის ავადმყოფური “თბილისოცენტრიზმი” ჩაგვაგონებს; ესეც ვიკითხოთ ერთი – **განიცდიდა კი თავის** დედაქალაქად მას თუგინდ წმ. დავით აღმაშენებელი, აქ სამეფო სასახლის გამართვა მაინც თუ მოასწრო? ან – რატომ გადადის წლის განმავლობაში ერთი კუთხიდან მეორესა და ერთი ქალაქიდანა თუ ერთი ციხიდან სხვაში წმ. თამარ მეფა – იმიტომ ხომ არა, თავისი სამეფო მისთვის რომ მიახლებით თანაბარმნიშვნელოვანი საყოფლების ერთობლიობად ესახება, საკუთარი თავი კი ყოველგანმყოფ ხელმწიფედ. არქიტექტურას თუ მივექცევით – ბევრი კი ვაგვიკეთებია თუგინდ დასავლეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრული ნამეგვიდრების შიგნით სხვადასხვა “ქვე-ტრადიციებისთვის” თვალის მისადევნებლად? არადა, ბიჭვინტის კათედრალი, ვკონებ, ერთ-ერთის შიგნით ხვდება, მასკი წინ “მოზიზანტიურო” ცანდრიფშ-განთიადის ბაზილიკა, ქართულს ოდნავ “გახახუნებული” “ბერძნული” დრანდა და სავსებით ქართული ამბარას “სამეკლესიონი” ბაზილიკა უსწრებს. გაგვირკვევია, რას შეაპირობებს “აფხაზეთის სკოლაში” საუკეთესოდ თავჩენილი ლიხსიქითური ხუროთმოძღვრული გემოვნება თუნდაც სამეგრელოს მოგვიანო ტაძრების იერისას – გინდა ხობის, გინდა ცაიშის, გინდა წალენჯიხისას? ან, იქნებ, უკანასკნელის “ბიჭვინტურობა” აქ გელათის “შუამავლობითაა” შემოსული? ახლა – “ინტერნაციონალური” კავშირები ვიკითხოთ – ჯერაც ვერ დაგვიწერია დაწვრილებით, სამეგრელო-აფხაზეთის გზით თუ როგორ ბიძგს აძლევს – თავისთავად ზემოქმედება უეჭველი! – ჩრდილოეთ კავკასიას (ზედენჩუკის ხეობა, სენტა, შოანა¹⁰ და სხვ.) თუ, სულაც, ტრაპეზუნდის წმ. სოფის ეკლესიის თუ ძველი რუსეთის მშენებელს ქართველ ქვითხუროთა გამოცდილება.

სწორედ ასეთი კითხვების დასმისკენ გვიბიძგებს იმგვარი მოვლენები, ზემოთ რომ განვიხილეთ. მათი მსგავსი სხვაც მოიძებნება – მაგალითად, ქნი ირინე ელიზბარაშვილის აზრით, იკორთის წმ. მთავარანგელოზთა ეკლესიის სამკვეთლო-სადიაკვნე დასავლეთით თაღით თუა ახდილი, ეს აფხაზეთთან კავშირს უნდა მივაწეროთ. თუ ასეა, იქნებ ზემოთ ნახსენები “სამსარკმლელებიც” აქ მცხეთის “სვეტიცხოვლიდან” კი არა, ზღვისპირა დაბა-ქალაქმონასტრებიდანაა “მოსული”? და რომც არა – სხვა რამ გამოჩნდება აუცილებლად: რადგან ქართული ხელოვნება – ხან პირდაპირ, ხან გაშუალებით, ხანაც პარადოქსულად – იმ ისტორიულ ძალთა შეჭიდებისა თუ თანახმიერების ნაკვალევს ატარებს,

9 ამ ცალმხრივობის გასანელებლად ახლა ბევრს აკეთებენ სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტში მოღვაწე ისტორიკოსები.

10 ამის შესახებ თუნდაც: V. Kouznetsov, I. Lebedinsky, Les chretiens disparus du Caucase, Paris, 1999.



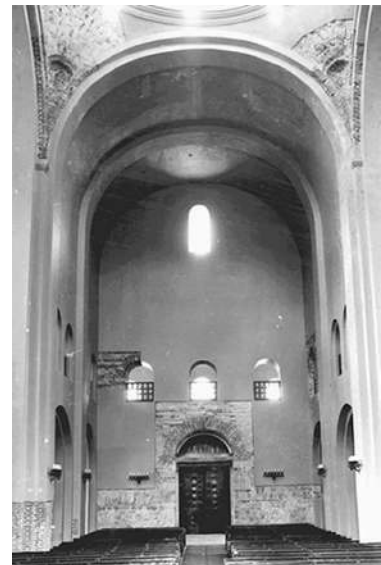
Dimitri Tumanishvili

On the Significance of the Architecture of Bichvinta Cathedral

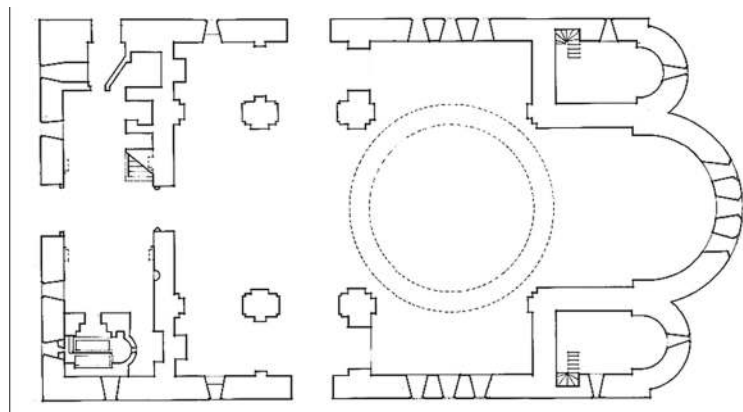
Many issues are still left to be solved regarding Bichvinta cathedral of the Virgin, which is pre-conditioned by diverse political reasons at different periods. The case is further aggravated by the fact that the cathedral – this mainly concerns construction using opus mixtum technique – shows distinct links with the Byzantine world, especially after the renovation undertaken by the Russian authorities in the 19th c. (conic roof, characteristic of the Caucasus-Georgia was removed, large arched porches, typical of the 9th-10th cc. architecture in Abkhazia and Kakheti were demolished, etc.). In its initial appearance, the cathedral looked far more “Georgian”, while existence of the so called “pendantive-squinches” directly indicates links with the southern Georgian architecture and the tentative date – late 10th c. or turn of the 10th c. to the 11th c. At the same time, in Bichvinta, unusual (for the croix inscrite with two piers) is the correlation of the wide dome and the width of the cross-arms. On the other hand, in the 12th c. we have such churches as: Gelati church of the Birth of the Virgin, Shiomgvime church of the Dormition (on the plan layout level; the actual structure was transformed during the 17th c. renovation), and Tbilisi Sion cathedral. Apart from the plan proportions, in all three cases, again we have a projecting apse and a narthex, and in Shiomgvime – almost similar building material. Taking into consideration the chronological difference, this should most likely indicate an adoption; the latter should have taken place by the will of St. King David the Builder, while the fact itself is an evidence of the ecclesiastic significance of the Bichvinta cathedral, as the See of the so called Catholicos of Abkhazia, the Head of the western Georgian clergy, who was referred to as the “successor” of St. Apostle Andrew. Besides, in Gelati building material (hewn stone) and exterior outline of the projecting apses is changed – respectively, this is rather a “symbolic copy” according to R. Krautheimer and it is followed by the Tbilisi Sion, foundation of which was laid some 20 years later than Gelati and Shiomgvime (this was made possible only after Tbilisi was taken by St. David the Builder), while Shiomgvime rather repeats the individual forms. The fact that Bichvinta was used as a model is further confirmed by the fact that in Gelati (the same is the case in Alaverdi cathedral, some 80 years earlier), in the lateral cross-arms three windows are arranged on the same level (three windows are also found in other churches of Abkhazia – but in pyramidal arrangement – later repeated in Mtskheta Svetitskhoveli cathedral, Ikorta; while, usually in the 10th-13th cc. in southern and eastern Georgia, double or, later, twinned windows are very often seen on this place); this is an evidence of the direct links between these churches, as well as, according to I. Elizbarashvili, pastophoria lacking west walls. All these, once again reminds us that western Georgia, such an active and effective contributor to the establishment of the united Georgian Kingdom, should have had its own share in its art, namely, architecture.



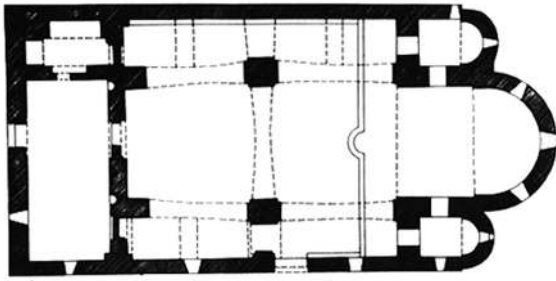
სურ. 1. ბიჭვინტის
ტაძარი. საერთო
ხედი



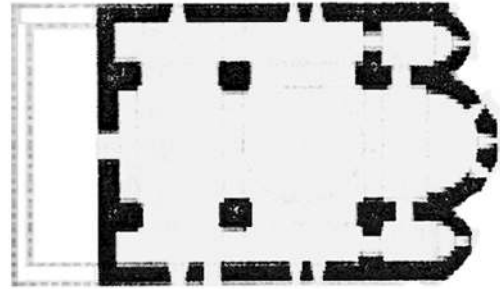
სურ. 2. ბიჭვინტის
ტაძარი. ინტერიერი



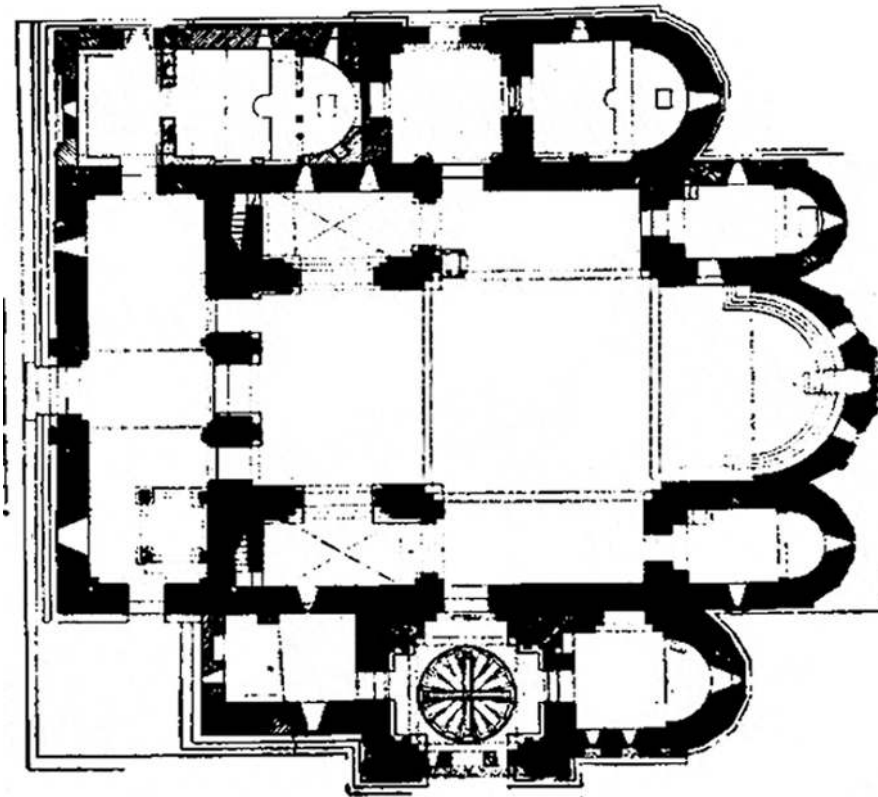
ბიჭვინტის ტაძარი.
გეგმა



შიომღვიმე, მიძინების ტაძარი



თბილისი, სიონის ტაძარი



გელათი, ღმრთისმშობლის შობის ტაძარი

ნახ. 2. წმ. დავით აღმაშენებლისეული ტაძრების გეგმები



სურ. 3. გელათი, ღმრთისმშობლის შობის
ტაძარი



სურ. 4. ალავერდი, წმ. გიორგის ტაძარი

თამარ ხუნდაძე

- გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი;
- ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისი სახ. სამხატვრო აკადემია ანა შანშიაშვილი
- გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი;
- ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახ. უნივერსიტეტი

სვეტიცხოვლის სიმბოლური სახე ტყობა-ერდის ეკლესიის ფასადის მორთულობაში

შუა საუკუნეებში საქართველოს ჩრდილოეთ კავკასიასთან მჭიდრო კავშირსა და ამ მხარეში საქართველოს ეკლესიის მისიონერულ მოღვაწეობას ისტორიული წყაროების გარდა, ქრისტიანული ტაძრების არსებობაც ადასტურებს¹. მათ შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს ტყობა-ერდის ტაძარს ისტორიულ დურძუკეთში², (დღევანდელი ინგუშეთი), რომელიც უხვად არის მორთული ფიგურული თუ ორნამენტული რელიეფებით და ქართული ასომთავრული წარწერ-

1 ხოზიტა მად მარიამის ეკლესია (XI ს-ის დასაწყისი, ჩრდ. ოსეთი), ალბი-ერდი, “დათუნას” ეკლესია (X-XI სს. დაღესტანი), ნუზალის ეკლესია (XIII ს. ჩრდ. ოსეთი), და სხვა, იხ. Г. Гамбашидзе, К вопросу о культурно-исторических связях средневековой Грузии с народами северного Кавказа, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი (თბ., 1977).

2 Steder, Tagebuch einer Reise, die um Jahre 1781 von der Graenzfestung Mosdok nach dem inneren Caucasus unternommen worden, in *Neue Nordische Beitrage*, Bd. VII. St. Petersburg und Leipzig, 1797; M. von Engelhardt und Fr. Parrot, *Reise in die Krym and den Kaukasus*, Bd. II (Berlin, 1815); В. Миллер, Археологические экскурсии, *МАК*, I (1888) გვ 8-22; А. Генко, Из культурного прошлого ингушей, *Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее*, т. V (1930) გვ. 737-741; Е. И. Крупнов, Грузинский храм Тхаба-Ерди на северном Кавказе, *Краткие сообщения Института Истории Материальной Культуры им. Н. Марра*, вып. XV (1947) გვ. 16-125; ლ. ხიმშიაშვილი, მ. ანთაძე, ტყობა-ერდის სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები, ძეგლის მეგობარი №26 (1971) გვ. 65-75; ა. ქაღდანი, ქართული წარმომავლობის ქრისტიანული ძეგლები ინგუშეთში, ძეგლის მეგობარი, 1988, №1, გვ. 35-43; Г. Чубинашвили, К вопросу о культурных связях Грузии и Ингушетии, *Вопросы истории искусства*, т. II (Тбилиси, 2002), გვ 142-163; Г. Гамбашидзе, К вопросу о გვ. 7-10; Г. Гамбашидзе, Несколько ингушских фольклорных и этнографических парадигм, касающихся храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), *Международная конференция Археология, Этнология и Фольклористика Кавказа*, (Ереван, 2003), с. 351-354; Г. Гамбашидзе, Три лапидарные надписи епископа Георгия (X в.) из христианского храма Ткобья-Эрда (Ингушетия); საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, მოხსენებათა მოკლე შინაარსების კრებული, (თბილისი, 2004) გვ. 47-48; Г. Гамбашидзе, Изображение епископа Георгия (X в.) из храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), *Международная научная конференция археология и этнология* (Баку, 2009), с. 246-250; Г. Гамбашидзе, Надписи иерархов Грузинской апостольской православной церкви из Грузно-Ингушского храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, ერევანი, 2011-2012; А. Казарян, Д. Белецкий, Тхаба-Ерды: к вопросу о датировке церкви и ее месте в средневековом зодчестве Кавказа, *Вестник археологического центра, Выпуск III, Назрань*, 2009, გვ. 50-94.

ებით.

ტეობა-ერდის ტაძარი (სურ. 1) მიეკუთვნება ე.წ. „სამეკლესიოან ბაზილიკის“ ტიპს, რომელიც, როგორც ცნობილია, ბაზილიკური თემის საქართველოში გავრცელებულ ორიგინალურ ვარიანტს წარმოადგენს. ამ ტიპის ეკლესიები უმეტესწილად VI-X საუკუნეებში გვხვდება და განსაკუთრებით გავრცელებულია კახეთის რეგიონში³, საიდანაც მთაში ქრისტიანობის გავრცელება ხდებოდა.

ტეობა-ერდის ტაძრისადმი ინტერესი ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში გაჩნდა: 1781 წელს ძეგლი აზომა და აღწერა რუსეთის არმიის კვარტერმეისტერმა შტედერმა⁴. 1811 ტაძრის შესახებ არსებული ცნობები და ჩანახატები გამოაქვეყნა გერმანელმა გეოლოგმა, მორიც ფონ ენგელჰარტმა⁵. 1886 წელს ტაძრის ვრცელ აღწერილობა და ჩანახატები გამოსცა ვსეოლოდ მილერმა⁶. 1941 წელს გიორგი ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით ჩატარებული ექსპედიციის მუშაობის შედეგად გამოიკვეთა ძეგლის სტრუქტურაში არსებული სხვადასხვა სამშენებლო ფენები და მათი თარიღები; პირველი ფენა VIII-IX საუკუნეებით დათარიღდა, მეორე ფენა – X-XI საუკუნეებით, მესამე ფენა – XII-XIII საუკუნეებით, ხოლო მეოთხე ფენა – XV-XVI საუკუნეებს მიაკუთვნეს⁷. ტეობა-ერდის ტაძრის კვლევაში განსაკუთრებით დიდი ღვაწლი მიუძღვის გივი დამბაშიძეს⁸, რომელმაც მრავალი ახალი აღმოჩენით გაამდიდრა ამ ძეგლის ისტორია.

ტაძარი ფიგურული და ორნამენტული რელიეფებითა და ასომთავრული წარწერებითაა დამშვენებული. დეკორში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ორი საქტიტორო რელიეფი, რომლებიც სხვადასხვა პერიოდს მიეკუთვნება. პირველი, VIII-IX საუკუნეების კომპოზიცია მოცემულია აღმოსავლეთი ფასადის შეწყვილებული სარკმლის თავსართზე, რომელზეც გამოსახულია ქართულ რელიეფურ სკულპტურაში გავრცელებული თემები: სამსონისა და ლომის ორთა-

3 Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959; Меписашвშვილი Р., Основные особенности развития трехцерковных базилик Грузии, II Меж. симп. по груз. иск. Тб., 1997.

4 Steder, Tagebuch einer Reise, die um Jahre 1781 von der Graenzfestung Mosdok nach dem inneren Caucasus unternommen worder, in *Neue Nordische Beitrage*, Bd. VII. St. Petersburg und Leipzig, 1797.

5 M. von Engelhardt und Fr. Parrot, *Reise in die Krym and den Kaukasus*, Bd. II (Berlin, 1815).

6 В. Миллер, Археологические экскурсии, МАК, I (1888), გვ 8-22.

7 Г. Чубинашвили, К вопросу о культурных связях Грузии и Ингушетии, *Вопросы истории искусства*, т. II (Тб., 2002). გვ 142-163.

8Г. Гамбашидзе, К вопросу о культурно-исторических связях средневековой Грузии с народами северного Кавказа, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი (თბილისი, 1977); გვ. 7-10; Г. Гамбашидзе, Несколько Ингушских Фольклорных и этнографических парадигм, касающихся храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), *Международная конференция Археология, Этнология и Фольклористика Кавказа*, (Ереван, 2003), с. 351-354; Г. Гамбашидзе, Три лапидарные надписи епископа Георгия (X в.) из христианского храма Ткобая-Эрда (Ингушетия); საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, მოხსენებათა მოკლე შინაარსების კრებული, (თბ., 2004) გვ. 47-48; Г. Гамбашидзе, Изображение епископа Георгия (X в.) из храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), *Международная научная конференция Археология и Этнология* (Баку, 2009), с. 246-250; Г. Гамбашидзе, Надписи иерархов Грузинской апостольской православной церкви из грузино-ингушского храма Ткобья-Эрда (Ингушетия), საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, ერევანი, 2011-2012.

ბრძოლა და სამფიგურიანი საქტიტორო კომპოზიცია. ამ პერიოდზე მიანიშნებს ორმაგი სარკმლის დეკორატიული გადაწყვეტა ჯუჯა თაღნარის მოტივით, რომელსაც პარალელები თანადროულ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში მოეპოვება (რუისი, ცხინვალი, წირქოლი, შავი სოფელი და სხვა).

განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს მეორე სამშენებლო ფენის (X-XI სს.) დასავლეთ ფასადზე მოთავსებული საქტიტორო რელიეფი (სურ. 2), რომლის მნიშვნელობაც სცილდება საქტიტორო თემის ფარგლებს და ქრისტიანული სახისმტყველებისა და ისტორიული რეაქციების უფრო სიღრმისეულ შრეებს წარმოგვიდგენს.

რელიეფური კომპოზიცია საუკუნეების განმავლობაში საგრძნობლად დაზიანდა და ჩვენამდე ფრაგმენტული სახით არის მოღწეული⁹. მისი პირვანდელი სახის აღსადგენად განსაკუთრებით ფასეულია ზემოხსენებული მ. ფონ ენგელჰარტისა¹⁰ და ვ. მილერის მიერ შესრულებული ჩანახატები¹¹, რომლებზეც ძეგლის XVIII-XIX საუკუნისათვის არსებული მდგომარეობაა აღბეჭდილი. ჩანახატების მიხედვით კომპოზიციის პირვანდელი სახის აღდგენა (ნახ. 1) შემდეგნაირადაა შესაძლებელი: პროფილირებულ თაღში წარმოდგენილი იყო სამი ფიგურა – საყდარზე დაბრძანებული ქრისტე კომპოზიციის ცენტრში, გვერდებზე კი ორი მდგომარე მამაკაცის ფიგურა. ქრისტეს თავზე ჩასმული იყო რელიეფურად გამოწეული სამწახნაგა ორნამენტული ფილა, რომელიც მასზე აღმართული ტაძრის მოდელისთვის პოსტამენტს ქმნიდა. იქვე მოცემული იყო ხუროთმოძღვრის ხელი და ორი წარწერიანი ფილა. თაღის გარეთ დამატებით სამი ფიგურული რელიეფი იყო განთავსებული: ზევით – საერო სამოსში ჩაცმული მამაკაცის, მარჯვნივ – მთავარანგელოზ მიქაელის, ხოლო მარცხნივ – მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოსახულებით.

ამ კომპოზიციაში ყურადღებას იპყრობს ისეთი საინტერესო დეტალები, როგორცაა: ქტიტორთა ატრიბუტები (სურ. 3) – ხმლები, ორად გაყოფილი წვერი, ხმლის ვადაზე მოჭიდებული ხელები, შარავანდების არატრადიციული ინტერპრეტაცია – საფიქრებელია, ქრისტეს ჯვრული შარავანდის მიბადებით, ქტიტორთა თავების ორსავე მხარეს სწორკუთხა შვერილების (ერთ-ერთ შემთხვევა-

9 ფასადზე მხოლოდ ქრისტეს ფიგურა, მის მარჯვნივ გამოსახული მამაკაცი და ხუროთმოძღვრის მარჯვენაა შემორჩენილი. ეს უკანასკნელი 1968 წლის სარესტავრაციო სამუშაოების დროს ენგელჰარტისა და მილერის ჩანახატების მიხედვით დაუბრუნებიათ პირვანდელ ადგილას [ლ. ხიმშიაშვილი, მ. ანთაძე, 1971, გვ. 75]. ფასადზე დარჩენილია მამაკაცის ფიგურის სხეულის ფრაგმენტები თაღის ზემოთ, ხოლო თავი, ტაძრის მოდელის ნაწილები და ორი ასომთავრულ წარწერიანი ფილა გროზნოს მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში უნდა ინახებოდეს (იხ. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 152). კომპოზიციიდან ამოღებულია მარცხენა ქტიტორის ფიგურაც, რომელიც ტაძრის სხვა ფრაგმენტებთან ერთად 2009 წელს აღმოჩნდა მდ. ასას ხეობაში. გამოსახულება ძალზე დაზიანებულია, თუმცა თავის გასწვრივ ყურძნის მტევნების, ისევე როგორც წარწერის გარჩევა შესაძლებელია (იხ. Г. Гамбашидзе, დასახ. ნაშრ. 2009, 248). სავარაუდოდ, ეს უკანასკნელი, ისევე როგორც, მთავარანგელოზების გამოსახულებები, გ. ჩიტაიას ცნობაზე დაყრდნობით, ტყობა-ერდთან ახლოს მდებარე ხევსურული დასახლების – ახიელის სალოცავში უნდა ინახებოდეს, იხ. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 152.

10 M. von Engelhardt დასახ. ნაშრ.

11 В. Миллер, დასახ. ნაშრ., ტაბ. I.

ში ვაზის მტევნებით) გამოსახვა. ასევე უჩვენებდა მაცხოვრის ქესტი (სურ. 4), რომელსაც ტრადიციული მაკურთხეველი მარჯვენის ნაცვლად, ორივე ხელით მკერდთან მიდებულ სახარება უჭირავს.

და მაინც, ამ არატრადიციული დეტალების სიმრავლეში, განსაკუთრებული ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ აღნიშნული კომპოზიციის რამდენიმე ისეთ ასპექტზე, როგორცაა:

- ორნამენტული სახეები და მათი წარმომავლობა;
- კომპოზიციის ორიგინალური გადაწყვეტა;
- ისტორიული კონტექსტი, რომელიც ასომთავრულ წარწერებში

მოსხენიებულ ისტორიულ პირებს უკავშირდება.

კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს რელიეფურად ამოზიდული სამ-წახნაგა ფილაზე ამოკვეთილი S-ისებრი ორნამენტული მოტივი (სურ. 2-4), რომელიც X-XI საუკუნეების ისეთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლებზე გვხვდება, როგორც არის იშხანი¹², ნიკორწმინდა¹³, ქუთაისის ბაგრატის ტაძარი¹⁴, სვეტიცხოველი¹⁵, სამთავრო¹⁶, იკვი¹⁷, (1014-1027), ხცისი¹⁸ (XI დასაწყისი), კაცხის რელიეფი¹⁹ (XI დასაწყისი) და მრავალი სხვა. იგივე ითქმის ტყობა-ერდის ტაძრის სტრუქტურაში არსებულ სხვა მრავალ ორნამენტულ მოტივზეც. ჩუქურთმის შესრულება გამოირჩევა ჭრის დახვეწილი ტექნიკით, XI საუკუნის ქართული საფასადე დეკორისთვის სახასიათო პლასტიკურობით და მაღალხარისხოვნებით, რაც ტყობა-ერდის ტაძრის მაშენებელთა X-XI საუკუნეების უმნიშვნელოვანეს კათედრალურ სწორებაზე უნდა მიუთითებდეს.

ყურადღებას იქცევს საქტიტორო თემის არატრადიციული გადაწყვეტაც: ქართულ ხუროთმოძღვრულ სკულპტურაში მრავლად შემორჩენილ საქტიტორო რელიეფებზე, ეკლესიის მოდელები უმეტესწილად მაშენებლებს ხელში უჭირავთ, აქ კი დიდი ზომის რელიეფური მოდელი (65 სმ) მაცხოვრის თავზეა აღმართული.

საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ტრადიციულად საქტიტორო კომპოზიციებში გამოსახული ეკლესიის მოდელი ზოგად ფორმებში გადმოსცემს თავად ტაძრის არქიტექტურულ ტიპს, ტყობა-ერდში კი ბაზილიკის ნაცვლად ჯვარ-გუმბათოვან ეკლესიის მოდელს²⁰ ვხვდებით (ნახ. 1; სურ. 5).

ტყობა-ერდის რელიეფის გამოსახულებათა თითქოსდა უცნაური განაწილება, კერძოდ, ქრისტეს ფიგურის თავზე ტაძრის გამოსახულების მოთავსება, ჩვენი აზრით, შესაძლოა იმ ზოგადქრისტიანული კონცეფციის ხატოვან გადმოცემას წარმოადგენდეს, რომლის მიხედვითაც ეკლესიის საფუძველი იესო ქრისტეა. ამას ადასტურებს IV საუკუნის დიდი ეკლესიის მამის – წმ. ბა-

12 ი. გვიიაშვილი, ი. კოპლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004, გვ. 137.

13 რ. შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954, გვ. 54.

14 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 152; რ. შმერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 50-51.

15 რ. შმერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 60.

16 იქვე, გვ. 61-64.

17 იქვე, გვ. 64.

18 იქვე, გვ. 48.

19 იქვე, გვ. 57.

20 დიდ მაღლობას ვუხდით ბატონ გივი დამბაშიძეს ეკლესიის მოდელის გადარჩენილი გუმბათის ფოტოს მოწოდებისთვის (სურ. 5). ეს გუმბათი გროზნოს მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში იყო დაცული (იხ. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 152).

სილი კესარიელის სიტყვები: „კუალად ხუროთმოძღვარი იგი უცთომელად დასდებდნინ საფუძველსა მას სარწმუნოებისასა, რომელ არს იესუ ქრისტე“²¹. კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტის პარალელად კი შეიძლება დავასახელოთ XI საუკუნის შიომღვიმის კანკელის ერთ-ერთი ფილა, სადაც ქრისტეს ფიგურის თავზე ეკლესიის გამოსახულებაა წარმოდგენილი²². სცენა ასახავს VI საუკუნის ერთ-ერთი ასურელი მამის – წმ. შიო მღვიმელის მიერ მონასტრის დაარსებას, სადაც ეკლესიის გამოსახულება ქრისტეს ფიგურის თავზეა მოცემული. თანადროულობა – XI საუკუნის პირველი ნახევარი, შესაძლოა აღნიშნული იდეს იმ პერიოდში განსაკუთრებულ გავრცელებაზე მიუთითებდეს (ეს, შესაძლოა, XI საუკუნეში ბასილი დიდის ნაშრომების წმ. ეფეთიმე ათონელის მიერ შესრულებულმა თარგმანმაც განაპირობა).

საყურადღებოა თავად ტაძრის მოდელის ჯვარ-გუმბათოვნებაც, რაც ერთი შეხედვით მარტივად შეიძლება აიხსნას: შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრის ტიპი წამყვანია. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ტყობა-ერდის ტაძრის რელიეფზე გამოსახული მოდელი X-XI საუკუნეებში საქართველოს ცენტრალურ რეგიონებში აგებული ჯვარ-გუმბათოვანი კათედრალების ტიპს იმეორებს; იმდენად რამდენადაც, “ეკლესია” ქართველთა ცნობიერებაში, უპირველეს ყოვლისა, ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრის სახესთან ასოცირდება, გასაკვირი არ არის, რომ აღნიშნული გამოსახულება ამ მხარეში ქრისტიანობის გამავრცელებელი ეკლესიის ზოგად ხატებას განასახიერებდეს.

თუმცა, ჩვენის აზრით, ტყობა-ერდის ფიგურული, ორნამენტული და ტექსტუალური ელემენტების ერთობლიობა, ამ მიმართულებით უფრო კონკრეტული ვარაუდების გამოთქმის საშუალებასაც იძლევა. როგორც ცნობილია, ქართველთა ცნობიერებაში ქრისტიანული ეკლესიის ზოგადი ხატი, უფლის საფლავის ეკლესიის მსგავსად, უფლის კვართზე აგებულ სალოცავს – სვეტიცხოველს უკავშირდება. ამის დასტურია ის, რომ ძველ წყაროებში სვეტიცხოველი “სიონად”, „დედაი ყოველთა ეკლესიათა“ და “კათოლიკე ეკლესიად” იხსენიება. სვეტიცხოველი, ზეციური იერუსალიმის ერთგვარ ხატებადაც წარმოგვიდგება. ამის დასტურად გამოდგება მცხეთის იერუსალიმური ტოპონიმიკა, სვეტიცხოვლის ტაძრის ინტერიერში არსებული XV საუკუნის მცირე გუმბათოვანი სამლოცველო – ე. წ. “უფლის საფლავი”²³. აქედან გამომდინარე, ტყობა-ერდის კომპოზიციაში ქრისტეს, ორნამენტისა და ტაძრის მოდელის ერთ ვერტიკალურ დერძზე განაწილება ზოგადქრისტიანულ კონცეფციასთან ერთად, შესაძლოა, უშუალოდ, სვეტიცხოვლის ტაძრის, როგორც უფლის კვართზე დაფუძნებული ეკლესიის ხატებას წარმოგვიდგენდეს. ამასთან მიმართებით საინტერესო კონტექსტს იძენს ორნამენტული ფილა, რომელიც თითქოს მაცხოვრის თავისებურად გადაწყვეტილი ჯვრული შარავანდის ზედა მკლავის ნაცვლად, ქრისტეს გვირგვინივით ადგას თავს და იმავდროულად ეკლესიის მოდელის ჩუქურთმით გამშვენებულ საძირკველსაც წარმოადგენს. თუ დავუშვებთ, რომ ტაძრის მოდელის ორნამენტით მორთული პოსტამენტი შესაძლოა საქართველოს ეკლესიის უმთავრეს სიწმინდეზე – სვეტიცხოვლის ქვეშ დაფლულ უფლის კვართზე მინ-

21 ბასილი კესარიელის “სწავლათა” ეფთიმე ათონელისული თარგმანი (გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ც. ქურციკიძემ), ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები, ტ. V თბ., 1983. გვ. 23.

22 А. Вольская, Рельефы Шиомгвиме, Тб., 1957, ტაბ. XIV.

23 ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009, გვ. 139-150.



იშნებდეს, მაშინ სამწახნაგა ფილის ორნამენტის ხვიარაც თავისებურ
ბოლურ მნიშვნელობას შეიძენს.

აღნიშნული ჰიპოთეზა შესაძლოა არცთუ დამაჯერებლად ჟღერდეს, რომ
არა ორი უმნიშვნელოვანესი დეტალი. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ტაძრის
მრავალრიცხოვან წარწერებს შორის გამორჩეული წარწერა, რომელიც უშუ-
ალოდ ჩართული იყო დასავლეთი ფასადის კომპოზიციაში – ”ქრისტე ადიდე
აღმოსავლეთისა პატრიარქი მელქისედეკ, ამინ”²⁴. აღნიშნულ წარწერაში მოხ-
სენიებული პირი იდენტიფიცირებულია საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქ
- მელქისედეკ I-თან (დაახლ. 1010-1033 წწ.). როგორც ცნობილია, მელქისედეკი
საქართველოს ისტორიაში მეტად მნიშვნელოვანი ფიგურაა არა მხოლოდ რე-
ლიგიური, არამედ დიპლომატიური მოღვაწეობითაც. სავარაუდოდ, მის სახელს
უკავშირდება საქართველოში ”კათალიკოს-პატრიარქის” ხარისხის შემოღე-
ბაც²⁵. ამასთან მიმართებით განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ ტყობა-ერდის
აღნიშნულ წარწერაში ის მოიხსენიება, როგორც ”აღმოსავლეთის პატრიარქი”²⁶.
სწორედ მელქისედეკის სახელს უკავშირდება საქართველოს უმნიშვნელოვანე-
სი სიწმინდის – მცხეთის სვეტიცხოვლის კათედრალური ტაძრის აღმშენებლო-
ბაც, რაც ისტორიული საბუთებითა და თავად ტაძრის სამშენებლო წარწერე-
ბით დასტურდება.

სვეტიცხოვლისა და ტყობა-ერდის ტაძრის კავშირზე მიუთითებს არანაკ-
ლებ მნიშვნელოვანი დეტალიც – ტყობა-ერდის დასავლეთი ფასადის კომპო-
ზიციაში ჩართული საკმაოდ დიდი ზომის ფილა ოსტატის გონიოიანი მკლავ-
ის გამოსახულებით (სურ. 6), რომელიც მცხეთის კათედრალის მაშენებელი
ხუროთმოძღვრის - არსუკიძის მარჯვენის ცნობილი გამოსახულების (სურ. 7)
თითქმის ზუსტ ანალოგიას წარმოადგენს. საქართველოში ამგვარი გამოსახ-
ულება ამ ორი ტაძრის გარდა ჩვენთვის ცნობილი არ არის.²⁷

24 Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 156; Г. Гамбашидзе, Надписи иерархов Грузинской апостольской православной церкви из Грузно-Ингушского храма Ткобья-Ерда (Ингушетия), Саერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, ერევანი, 2011-2012.

25 ზ. აბაშიძე, საქართველოს კათალიკოს პატრიარქები, თბ., 2000, გვ. 43-44.

26 “ქართლისა კათალიკოს-პატრიარქად” იხსენიება მელქისედეკი მის ანდერძში მცხეთის დაწერილში (XI ს.-ის ტექსტი XVIII ს.-ის პირით მოღწეული) იხ. ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა, საქართველოს ისტორიის საკითხები, წ. IV, თბ., 1967, გვ. 288; ასევე, პარხლის ტაძრის სამხრეთი ფასადის საღებავით შესრულებულ 19 სტრიქონიან წარწერაში “აღმოსავლეთისა პატრიარქად” იხსენიება პატრიარქი იოანე, რომელიც ვ. სილოგავას აზრით ქართლის კათალიკოსი მელქისედეკის წინამორბედი იოანე I ოქტობრი (980-1001 წწ.) უნდა იყოს; იხ. ვ. სილოგავა, ოშკი – X ს. მემორიალური ტაძარი, თბ., 2006, გვ. 160-165.

27 ხელის მინიჭურული, რელიეფური გამოსახულება სამუშაო იარაღით კვლავ გვხვდება სვეტიცხოვლის სამხრეთი ფასადის დიდი სარკმლის საპირეზე, რომელიც ორნამენტალ წნულშია ჩართული (დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 2012, გვ. 112); მსგავსი გადაწყვეტის შორეულ გამოძახილი გვხვდება გვიან შუა საუკუნეებში – ლარგვისის წმ. თევდორეს ეკლესიის (XVIII ს.) დასავლეთი შესასვლელის ტიმპანის ზემოთ გამოკვეთილი სამუშაო იარაღიანი ხელი, მის გვერდით კი, ცალკე გამოსახული გონიო (ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, გვ. 101-107, ტაბ., 130) და ასევე, ლეჩხუმის სოფ. მცხეთის წმ. გიორგის ეკლესიის (XVIII

ამდენად, ტყობა-ერდის ტაძრის დასავლეთი ფასადის კომპოზიციის ცალკეული დეტალების - ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრის მოდელის, წარწერის შინაარსის, ორნამენტული მოტივებისა და ოსტატის გონივრული ხელის გამოსახულების ერთობლიობა ერთი მხრივ, მნიშვნელოვან სახისმეტყველებით კონტექსტს იძენს, მეორე მხრივ კი, გარკვეული ისტორიული მოვლენების ანარეკლს უნდა წარმოადგენდეს.

საბოლოო დასკვნების გამოტანამდე, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ თავად ქტიტორთა ფიგურებზე. მათი ჩაცმულობით თუ ვიმსჯელებთ, ქრისტეს მარცხნივ მდგომი ხმალშემორტყმული მამაკაცი საერო პირია, ხოლო მარჯვენა – სამღვდლო სამოსში ჩაცმული სასულიერო წოდების წამომადგენელი, რასაც ადასტურებს ამ გამოსახულების თანმხლები წარწერა – “გიორგი ეპისკოპოსი”. მისი სახელი მოიხსენიება ტყობა-ერდის კიდეც ორ წარწერაში²⁸, რითაც დასტურდება მისი ქტიტორობა. გიორგი ეპისკოპოსის თავთან გამოსახული უჩვეულო მოტივი - ყურძნის მტევნები, შესაძლოა, ერთი მხრივ, ვაზის ზოგადქრისტიანული სიმბოლიკის მატარებელი იყოს, მეორე მხრივ კი, წმ. ნინოს ვაზის ჯვრის თემასაც უკავშირდებოდეს. ამდენად, ჩრდილო კავკასიაში ქრისტიანობის გავრცელების იდეას დამატებით უსვამდეს ხაზს.

დაბოლოს, საგულისხმო ჩანს ისტორიული ვითარება და პოლიტიკურ-რელიგიურ კონტექსტი, რომელმაც განაპირობა XI საუკუნეში ტყობა-ერდის ტაძრის “მეორედ გამშვენება”: კახეთის მეფე კვირიკე III-ის მეფობისას (1010-1029 წწ.) ინგუშეთი – „ღურძუკეთი“ და ჩეჩნეთი – „ლელიღვეთი“ კვეტერის ადმინისტრაციულ ერთეულს ემორჩილება: „... დასუა კვეტერისა და მისცა უჯარმის ზემოთი ორთა მათთა შორისი, რომელ არიან კახეთისა და კუხეთისა, ვიდრე კავკასამდე და გარდაღმად. ესე არს ერწო თიანეთი, ფხოველნი, ძურძუკნი და ღლიღვ“²⁹. თუმცა ტყობა-ერდის ტაძართან მიმართებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მელქისედეკ კათალიკოსის როლი და მისი ურთიერთობა კვირიკე მეფესთან. როგორც ცნობილია, XI საუკუნე ბაგრატიონთა მიერ საქართველოს გაერთიანების ხანაა. კახეთის მეფე კვირიკე III კი ჯერ ბაგრატ III-ის, ხოლო შემდეგ მისი მემკვიდრეების გიორგი I-ისა და ბაგრატ IV-ის მეტოქეა. მელქისედეკ კათალიკოსი ბაგრატიონთა კართან ძალზე დაახლოებული პირი და ბაგრატ IV-ის გამზრდელი იყო. როგორც ვარაუდობენ, იგი მონაწილეობდა ბიზანტიის იმპერატორის კარზე მივლენილ დიპლომატიურ მისიაში, რაც ბაგრატის იმპერატორ რომანოზ III არგვიროსის (968 – 1034 წწ.) ძმისწულთან – ელენესთან ქორწინებით დასრულდა (1036 წ.)³⁰.

და მაინც, მიუხედავად ამისა, როგორც ჩანს, მელქისედეკს საკმაოდ კარგი ურთიერთობა ჰქონდა კახეთის მეფე კვირიკესთანაც. ამას ადასტურებს

ს.) აღმოსავლეთი ფასადის შუა სარკმლის საპირეზე გამოკვეთილი გაშლილი ხელის გული მის ზემოთ წარწერით – “ქ ხელი ნასყიდას კალატოზის ქართლელის” (ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 187-193, ტაბ., 264).

28 Г. Гамбашидзе, Три лапидарные надписи епископа Георгия (X в.) из Христианского Храма Ткобая-Ерда (Ингушетия). Саერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია კავკასიის არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ფოლკლორისტიკა, მოხსენებათა მოკლე შინაარსების კრებული, (თბ., 2004). გვ. 47-48.

29 ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV (თბ., 1973). გვ. 561.

30 ზ. აბაშიძე, საქართველოს კათალიკოს პატრიარქები, გვ. 43-44.

მისი ანდერძი, რომელსაც იგი გაერთიანებული საქართველოს მეფეს ბაგრატ IV-სთან ერთად, ამტკიცებინებს კვირიკეს, რომელსაც მოიხსენიებს, როგორც "ადმოსავლეთისა კურაპალატს და ძლიერ მეფეს" – "ღმრთივ დიდებულნო, ძლიერო ბაგრატ აფხაზთა მეფეო და, ნებითა ღმრთისაითა, ყოვლისა ადმოსავლეთისა კურაპალატო და ძლიერო მეფეო კვირიკე, არწმუნოს ღმერთმან მეფობასა თქუენსა, ესე დაწერილი და განგებული სულისა ჩემისათვის ხელითა თქუენითა დამიმტკიცეთ"³¹. წინამდებარე საბუთი, მრავალ დამატებით ფაქტთან ერთად, ადასტურებს მელქისედეკის გავლენას, როგორც დასავლეთ და ცენტრალურ, ისე ადმოსავლეთ საქართველოზე³², რისი გათვალისწინებითაც მისი ინიციატივა კახეთის სამეფოში შემაგალ დურძუკეთში ქრისტიანული ტაძრის მეორედ გამშვენებისა, არ უნდა იყოს გასაკვირი.

ამდენად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, ტყობა-ერდის ტაძრის დასავლეთი ფასადის კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტა, იმდროინდელი გავლენიანი მოღვაწეების მიერ ჩრდილოეთით მოსახლე მეზობელ ხალხებში საქართველოს ეკლესიისა და სახელმწიფოებრივი გავლენის გავრცელების მცდელობად შეიძლება მივიჩნიოთ.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოსთან ამ ძეგლის კავშირი უდაოა, შეინიშნება გარკვეული თავისებურებებიც, რომლებშიც ადგილობრივ ოსტატთა თანამონაწილეობა შეიძლება დავინახოთ, რაც ზემოხსენებულ უჩვეულო იკონოგრაფიულ დეტალებში აისახება. სრულიად დასაშვებია, რომ რელიეფურ კომპოზიციაში წარმოდგენილი საერო სამოსით მოსილი პირები ადგილობრივი ფეოდალები იყვნენ. შესაძლოა ადგილობრივი თანამონაწილეობის დამატებით საბუთად გამოდგეს დღესდღეობით ისლამის მიმდევარი ადგილობრივი მოსახლეობის მხრიდან ტყობა-ერდის ტაძრისადმი განსაკუთრებული დამოკიდე-

31 ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა, საქართველოს ისტორიის საკითხები, წ. IV, თბ., 1967, გვ. 293.

32 მელქისედეკ კათალიკოსი ასევე იხსენიება შიომღვიმის რელიეფური სვეტის წარწერაზე (იხ. P. Шмерлинг, Фрагмент «столбика» из храма Иоанна Крестителя в ШИОМГВИМСКОМ МОНАСТЫРЕ, ქართული ხელოვნება 5, თბ., 1959, გვ. 155-161). შიომღვიმის სვეტისა და კანკელის რელიეფებთან ორნამენტული მოტივებით, წარწერათა პალეოგრაფიით, ასევე გამოყენებული მასალით (მწვანე ტუფის) ახლოს დგას ალავერდის კანკელის ფილა, რაც საფუძველს აძლევს გ. გაგოშიძის ივარაუდოს, რომ ალავერდის კანკელი მცხეთის მახლობლად არსებულ სახელოსნოში მელქისედეკის დაკვეთითაა შესრულებული (გ. გაგოშიძე, ალავერდის ტაძრის თავდაპირველი კანკელის ფრაგმენტები, ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები I, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 2007, გვ. 24-31). თავის მხრივ, საინტერესოა, რომ ალავერდის კანკელის ფილის წარწერა იხსენიებს კვირიკე ქორეპისკოპოსს, რომელიც იდენტიფიცირდება კვირიკე III-სთან. სავარაუდოდ, იგივე პიროვნება უნდა იყოს წარმოდგენილი მცხეთის მახლობლად, ზედაზნის მონასტრის კანკელის ერთ-ერთი ფილაზე, სადაც კვირიკე მეფე სამეფო სამოსელშია გამოსახული (იხ. ი. ნიკოლეიშვილი, საერო პირთა გამოსახულებები ზედაზნის კანკელზე, ძეგლის მეგობარი №2, 1989, გვ. 46-50; ი. ნიკოლეიშვილი. ისტორიული პირები ზედაზნის კანკელზე, ლიტერატურა და ხელოვნება. № 3, 1991, გვ. 187-209; ი. ნიკოლეიშვილი. ზედაზნის კანკელის ფილაზე გამოსახული ისტორიული პირების იდენტიფიკაციის საკითხისათვის. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, №310., ისტორია, არქეოლოგია, ხელოვნებათმცოდნეობა, ეთნოგრაფია. 1992, გვ. 175-192). ყოველივე ეს, კვირიკე მეფისა და მელქისედეკ კათალიკოსის – ამ ორი საერო და სასულიერო ხელისუფალის აქტიურ ურთიერთობაზე უნდა მიუთითებდეს.



ბულება და ქრისტიანული სალოცავის სიწმინდესთან გაგივება³³, რაც, თავის მხრივ, მრავალსაუკუნოვანი კეთილმეზობლური ურთიერთობებისა და კულტურული კავშირების სიცხვევლეზე უნდა მიუთითებდეს.

Tamar Khundadze, Ana Shanshiashvili

Symbolic Image of Svetitskhoveli Cathedral in the Exterior Decoration of Tkoba-Erdi Church

Among the monuments testifying to the close connections between Georgia and North Caucasus, distinguished is Tkoba-Erdi church in Ingushetia, which, since 1781, has more than once attracted scholarly interest and was respectively published. The church has preserved many inscriptions and reliefs, among these noteworthy are two donor reliefs belonging to two periods of construction – 8th-9th cc. and 11th c. Especially remarkable is the second relief – only partially preserved in situ (its fragments are kept in various places). The relief bears an image of the Saviour among two donors, which is supplemented by the reliefs of an architect, one more secular person, two Archangels and plaques with the inscriptions, ornamented trihedral projecting plaque with the church model on it, above the head of the Saviour. Attention is drawn by the swords of donors, their beards divided into two parts, strange halos and the fact that the Saviour is holding the Gospel with his both hands.

Most important is the following: a. S-shaped ornament, a characteristic motif of the 10th-11th cc. Georgian ornamentation is executed with supreme perfection on the trihedral projecting plaque; b. The church is not held by the donors, it is placed above the Saviour's head; this is paralleled by the image on one of the plaques of Shiomgvime chancel-barrier (11th c.) and is based on the maxims of Holy Bishops, e.g. St. Basil the Great (his works were translated in the 11th c. by St. Eptvime the Athonite!), stating that Christ is the foundation of the Church; besides, the model represents a cruciform-domed church, which, in this case, might be indicative of Mtskheta Cathedral Svetitskhoveli – the latter is referred to as “Sion”, “Mother of All Churches”, image of the Heavenly Jerusalem and, similar to the model above Christ's head, is erected over the Robe of Christ. This supposition is further strengthened by the fact that one of the inscriptions mentions Catholicos Melchizedek, builder of present Svetitskhoveli and a hand holding a square – exactly the same as carved next to the inscription of the architect Arsukisdze on the north facade of Svetitskhoveli; c. From the donors, one is a layman and another is a clergyman with the inscription “George bishop” and a bunch of grapes (can it indicate St. Nino's cross?) is carved by his head; d. Ingusheti – then Dzurdzuketi – formed part of Kakheti Kingdom in the 11th c., but Svetitskhoveli theme here can be explained by the fact that Catholicos Melchizedek, although an ally of the Bagrationi royal family, was in good relationship with Kviriké III, king of Kakheti.

33 Г. Гамбашидзе, Несколько ингушских фольклорных и этнографических парадигм, касающихся храма Ткобя-Эрда (Ингушетия), *Международная конференция - археология, этнология и фольклористика Кавказа*, (Ереван, 2003), გვ. 351-354.



სურ. 1. ტობა ერდის ეკლესია.
დასავლეთი ფასადი



სურ. 2. დასავლეთ ფასადის რე-
ლიეფები



ნახ. 1. დასავლეთ ფასადის რელიეფები.
მილერის ჩანახატი



სურ. 3. საერო პირის
გამოსახულება



სურ. 4. მაცხოვრის გამოსახულება



სურ. 5. ეკლესიის მოდელის გუმბათი



სურ. 6. ტეობა ერდი. ოსტატის ხელის გამოსახულება



სურ. 7. სვეტიცხოველი. არსუკიდის ხელის გამოსახულება



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

სინელი ხუცესის წარწერათა ინტერპრეტაციის ცდა*

შუა საუკუნეების საქართველოს ხელოვნებისა, თუ, უფრო ფართოდ, კულტურის ისტორიის შესწავლისთვის ზემო სვანეთში დაუნჯებული სულიერ-მატერიალური საგანძურის მნიშვნელოვანება უკვე რა ხანია საყოველთაოდ აღიარებული ფაქტია, რომელიც საგანგებო მტკიცებას არც საჭიროებს. არქიტექტურის, სახვითი ხელოვნებისა და ისტორიული საბუთების გარდა, ამ მხრივ, მეტად საყურადღებოა აქ შემონახული მრავალფეროვანი ეპიგრაფიკული ძეგლები, რომელიც, ვ. სილოგავას დაუცხრომელი მეცადინეობით სათანადოდ შეგროვებულ-გამოქვეყნებული¹, მდიდარ მასალას იძლევა განსჯისთვის. ფრესკულ თუ ლაპიდარულ წარწერებთან ერთად, ნიშანდობლივია სხვადასხვა დროის ნაკაწრი წარწერების – გრაფიტების – სიმრავლე და ფართო შინაარსობრივი დიაპაზონი². ვ. სილოგავას სამართლიანი განმარტებით, “გარდა ქართული დამწერლობის განვითარების ისტორიისა, სვანეთის გრაფიტებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ჩვენი ქვეყნის წარსულის სხვადასხვა კულტურულ-ისტორიული საკითხების შესასწავლად; კერძოდ, ამ ძეგლების მიხედვით თვალნათლივ ჩანს წერილობითი კულტურის მაღალი დონე შუა საუკუნეთა სვანეთში”³.

ამ დებულების მკაფიო ილუსტრაციას წარმოადგენს ვინმე სინელი ხუცესის სახელთან დაკავშირებული XI საუკუნის 6 გრაფიტი, რომელთაგან 5 გრაფიტი ზემო სვანეთში, იფარის თემის სოფელ ჰადიშის ეკლესიაშია შემორჩენილი (3 გრაფიტი მაცხოვრის ეკლესიაში; 2 გრაფიტი თარინგზელის

* დიდ მადლობას მოვასხენებ ბ-ნ თ. ჯოჯუას ნაშრომზე მუშაობისას გაწეული დახმარებისა და კონსულტაციებისთვის.

1 იხ. ვ. სილოგავა, ქტიტორთა ფრესკული წარწერები ზემო სვანეთში, კრებულში: სვანეთი I. მასალები სულიერი და მატერიალური კულტურის შესწავლისათვის, თბ., 1977, გვ. 43-82; სვანეთის ისტორიული ძეგლები, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევები და სამეცნიერო-საცნობარო აპარატი დაურთო ვალერი სილოგავამ, ტ. II ეპიგრაფიკული ძეგლები, თბ., 1988; ვ. სილოგავა, აღიშნის XI საუკუნის უცნობი ნაკაწრი წარწერები, კრებულში: სვანეთი – ქართული კულტურის სვანეთი, თბ., 2008, გვ. 253-259; ვ. სილოგავა, ჩეგანთა//რუჩეგანთა გვარის ისტორიის ფურცლები, კრებულში: სვანეთის ისტორიის ფურცლები, თბ., 2011, გვ. 8-21.

2 ვ. სილოგავას კლასიფიკაციით, სვანეთის გრაფიტები შემდეგ ძირითად ჯგუფებსა და ქვეჯგუფებად იყოფა: 1. მოსახსენებლები (ა. ოფიციალური დანიშნულების ტექსტები; ბ. პილიგრიმული წარწერები); 2. სასულიერო ხასიათის ტექსტები (ა. ლოცვების ნაწყვეტები; ბ. კვერექსების ნაწყვეტები); 3. ეპიგრაფიკული საბუთები (ა. ჰელლები; ბ. დაწერილები); 4. ყოფითი ხასიათის ცნობები (ა. დიდთოვლობა; ბ. ავადმყოფთა განკურნება; გ. შეწვევა ომის დროს; დ. მშვიდობით მგზავრობა; ე. დაწყევლა და ხატზე გადაცემა); 5. სხვადასხვა სახის და დანიშნულების ნიშნები (ა. ანბანები; ბ. ნახატ-გრაფიტები; გ. წარწერიანი ნახატ-გრაფიტები). სვანეთის ისტორიული ძეგლები, ტ. II, გვ. 172-173.

3 იქვე, გვ. 7.



ეკლესიაში), ხოლო 1 გრაფიტი ქვემო სვანეთში, ჩოლურის თემის სოფელ მამის (იგივე, თეკალის) მაცხოვრის ეკლესიაში⁴. ეს წარწერები მართლაც მრავალმხრივია საინტერესო. უპირველესად, ყურადღებას იქცევს მათი შინაარსობრივი მრავალფეროვნება – ა. მოსახსენებლები, ხან შეწყალების მარტივი ფორმულით (1 გრაფიტი ჰადიშის მაცხოვრისა და 1 გრაფიტი მამის მაცხოვრის ეკლესიებიდან), ხანაც ვრცელი, ვ. სილოგავას სიტყვები რომ მოვიხმო, “არატრაფარეტული შედგენილობით” (1 გრაფიტი ჰადიშის მაცხოვრის და 1 გრაფიტი ჰადიშის თარინგზელის ეკლესიებიდან); ბ. ცნობა დიდთოვლობის შესახებ (1 გრაფიტი ჰადიშის თარინგზელის ეკლესიიდან); გ. ცნობა ეკლესიისთვის შეწირულის ჩაბარების შესახებ (1 გრაფიტი ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესიიდან). ასევე მნიშვნელოვანია ის ადგილიც, სადაც ეს გრაფიტებია ამოკაწრული – ხან ესაა ეკლესიის დარბაზი (1 გრაფიტი ჰადიშის მაცხოვრის, 1 გრაფიტი ჰადიშის თარინგზელის და 1 გრაფიტი მამის მაცხოვრის ეკლესიებიდან), ხანაც საკურთხეველი (2 გრაფიტი ჰადიშის მაცხოვრის და 1 გრაფიტი ჰადიშის თარინგზელის ეკლესიებიდან). არანაკლებ საგულისხმო მგონია წარწერებში სხვადასხვა დამწერლობის გამოყენებაც – ჰადიშის ეკლესიათა გრაფიტები გარდამავალი მხედრულითაა შესრულებული, ხოლო მამის ეკლესიისა კი, ასომთავრულით. დაბოლოს, ყველაზე მნიშვნელოვანი – რას ვიგებთ ამ წარწერებიდან? რას გვეუბნება ისინი მათ ავტორსა თუ იმ ეპოქაზე, რომელშიც იგი ცხოვრობდა?

ის, რომ სინელი ადგილობრივი, ჰადიშელი ხუცესი უნდა იყოს, როგორც ამას სავსებით სამართლიანად მიიჩნევს ვ. სილოგავა⁵, იმითაც დასტურდება, რომ მისი გრაფიტების უმრავლესობა სწორედ ჰადიშის ეკლესიებშია ამოკაწრული, თან არა მარტო ეკლესიათა დარბაზში, არამედ საკურთხეველშიც; შესაბამისად, მას, როგორც ჩანს, უფლება ჰქონდა საკურთხეველში ყოფნისა, სადაც მას შეეძლო დაეტოვებინა საკუთარი მოსახსენებლები აღსავლის კარის სვეტებზე (მაცხოვრის ეკლესიაში) და სარკმელთან (თარინგზელის ეკლესიაში). ნიშანდობლივია, რომ მამის ეკლესიაში, გამართული ასომთავრულით ამოკაწრული, სინელის მარტივი მოსახსენებელი – *ქრისტე შეიწყალე სინელი* – დარბაზში, სამხრეთ პილასტრზეა დატოვებული⁶. იქნებ, იგი მოსალოცად იყო ჩასული ქვემო სვანეთში? ჰადიშის ეკლესიებში შემორჩენილი გრაფიტების ტექსტები კი უფრო ვრცელია.

თარინგზელის ეკლესიის გრაფიტში, შეწყალების მარტივი ფორმულის გარდა, დიდთოვლობის ამბავიცაა მოთხრობილი: *ქრისტე შეიწყალე სინელი. იოვანეს თავისპოვასა წინადღესა თოვლმან სახლი დაარღვია და ძელნი დაღეწნა*⁷. ამ წარწერის განხილვისას, ვ. სილოგავა აღნიშნავს, “როგორც ჩანს, სინელის ეს ცნობა XI ს-ის სვანეთში ერთ-ერთ დიდთოვლობას შეეხება, რასაც გარკვეული ზარალიც გამოუწვევია”⁸, ხოლო უფრო მოგვიანო პუბლიკაციაში

4 წარწერების პუბლიკაციისთვის იხ.: სვანეთის ისტორიული ძეგლები, ტ. II, №2, გვ. 232; №4, გვ. 233-234; №5, გვ. 235; №6, გვ. 235; №7, გვ. 236; №29, გვ. 250-251, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით.

5 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, გვ. 204; ვ. სილოგავა, ჩეგიანთა ისტორია . . . გვ. 11.

6 იქვე, №29, გვ. 250-251.

7 იქვე, №6, გვ. 235.

8 იქვე, გვ. 212.



იგი იმასაც დასძენს, რომ ადრე გაზაფხულზე (ახ. სტ. 7 მარტს) დიდთოვლობა და მისი შედეგები “იმდენად მოულოდნელი და შთამბეჭდავი იყო, რომ ამის შესახებ ხუცესს ეკლესიის კედელზე (*უფრო სწორად კი, საკურთხეველში! მ. ყ.*) წარწერა მოუთავსებია”⁹.

მაცხოვრის ეკლესიაში, აღსავლის კარის მარჯვენა სვეტზე, მართალია, მოკრძალებული მოსახსენებელია მოთავსებული: *ქრისტე შეიწყალე სინელი¹⁰*, მაგრამ მარცხენა სვეტზე ამოკაწრული წარწერა მრავალმხრივია საყურადღებო: *ქ. მეუფეო მეუფეთაო და უფალო უფლებათაო, წმიდაო მაცხოვარო ადიშისაო, შეიწყალე სინელი, მწარედ ცოდვილი, დღესა მას საშინელსა განკითხვისასა, შენსა დიდებით მოსლვასა, მათ დიდთა დაჯდომასა¹¹*. ამ წარწერის ანალიზისას, ვ. სილოგავა აღნიშნავს, რომ მოსახსენებლის ტექსტის პირველი ნახევრის ფორმულის მსგავსია ლიხნეს ტაძრის, გარდამავალი მხედრულით შესრულებული, XI საუკუნის წარწერის დასაწყისი: *მეუფეო, ძეო მეუფისაო, ღმერთო, ძეო ღმრთისაო¹²*; თუმცა, მე მეჩვენება, რომ ეს უკანასკნელი სინელის მოსახსენებლის ტექსტის პარალელად მაინცდამაინც ვერ გამოდგება. სინელის მოსახსენებლის დასაწყისი, დოგამტური თვალსაზრისით ყოველმხრივ გამართულ, შეიძლება ითქვას, ტრადიციულ ფორმულას წარმოადგენს¹³, მაშინ როცა ლიხნეს წარწერის დასაწყისი გარკვეულწილად თავისებურ, ოდნავ სხვა აქცენტუაციის მომცველ ტექსტად წარმოგვიდგება – ორივე, როგორც ჩანს, მაცხოვარს მიემართება, მაგრამ ლიხნეს წარწერაში, მთავარი აქცენტი, თითქოს, უფრო “ქეობაზე”, ანუ, მამასთან ძე-ღმერთის მიმართებაზე დაისმის, მაშინ როცა სინელის მოსახსენებელში ეს ნფუნსი ასე მკაფიოდ გამოკვეთილი არაა.

რაც შეეხება სინელის მოსახსენებლის ტექსტის მეორე ნაწილს, ვ. სილოგავა თვლის, რომ “იგი წარმოადგენს დანიელის წინასწარმეტყველების იმ ადგილის მინიშნებას, სადაც მეორედ მოსვლისას მამა-ღმერთის გამოცხადებასა და სამსჯავროს დაჯდომაზეა საუბარი: “და ეხედევდ, ვითარმედ საყდარნი დაიდგნეს და ძუელი დღეთა დაჯდა” (დანიელ, 7:9)” და აქვე, დანიელის წინასწარმეტყველების ტექსტის განსხვავებული სახით ციტირების მაგალითად, მოჰყავს მანგლისის ტაძრის გუმბათის ყელის მოხატულობაში წარმოდგენილი დანიელ წინასწარმეტყველის გრაგნილის წარწერა: “და ვიხილე მე ძუელი დღეთა მჯდომარე მარჯუენით მამისა”¹⁴. სინელის მოსახსენებლის ტე-

9 ვ. სილოგავა, ჩეგვიანთა ისტორია . . . გვ. 11.

10 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №2, გვ. 232.

11 იქვე, №4, გვ. 233-234. ბოლოდროინდელ პუბლიკაციაში ამ წარწერის ოდნავ განსხვავებული წაკითხვაა მოტანილი: კითხვასხვაობა წარწერის ბოლო ნაწილს ეხება, სადაც მითითებულია – “. . . მათ დიდთა დღეთა დაჯდომასა”. იხ. ვ. სილოგავა, ჩეგვიანთა ისტორია. . . გვ. 11. თუმცა, თვით გრაფიტის ტექსტი ამგვარი წაკითხვის საშუალებას ნამდვილად არ იძლევა.

12 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, გვ. 177, შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით. გიორგი II-ის განმადიდებელი ამ წარწერის ბოლოდროინდელი პუბლიკაციისთვის, იხ. ვ. სილოგავა, სამეგრელო-აფხაზეთის ქართული ეპიგრაფიკა, თბ., 2004, №3, გვ. 203-207.

13 შეად., თუნდაც “და არს წერილ სამოსელსა მისსა ზედა და თეძოსა მისსა სახელი, ვითარმედ: მეუფე მეუფეთა და უფალი უფლებათა” (გამოცხადება იოანესი, 19:16).

14 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, გვ. 177, სქ. 64, თ. ბარნაველის მიერ მანგლისის ტაძრის წარწერების გამოცემის შესაბამისი მითითებით. საქმე ისაა, რომ თ. ბარნაველს

ქსტის მეორე ნაწილის მიხნევა დანიელის ხილვის მითითებად მისაღებია, მაგრამ ნამდვილად ძნელია, გაიზიარო თვით ამ ხილვის ინტერპრეტაცია. საქმე ისაა, რომ დანიელის ხილვის “ძველი დღეთა”, როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, გაიაზრება, ვითარცა ძე-ღმერთის განკაცებამდელი, წინარეკამიერი სახე. ამას ცხადყოფს არა მარტო წმ. მამათა თარგმანებანი¹⁵, არამედ XIX თუ XX საუკუნის თეოლოგთა ნაწერებიც¹⁶. გასათვალისწინებელია აგრეთვე გარკვეული პარალელიზმი დანიელის წინასწარმეტყველებისა და წმ. იოანეს გამოცხადების შესაბამისი ადგილებისა, რომლებშიც აღწერილია დანიელის მიერ ხილული “ძველი დღეთა” (დანიელ, 7:9-10) და წმ. იოანეს მიერ ხილული ღმერთი (გამოცხადება იოანესი, 1:13-15). ორივე ხილვაში აღწერილია თეთრი სამოსით მოხილი, თეთრთმიანი მეუფე, ბრწყინვალე საყდარზე დაბრძანებული¹⁷,

დამოწმებულისგან ოდნავ განსხვავებული წაკითხვა აქვს გამოქვეყნებული: “და ვიხილე ძე ძოველი დღეთაჲ მჯდომარე მარჯონით მამისა სამოსი მისი სპეტაკი”. წელს, მანგლისის ტაძრის მხატვრობის რესტავრაციის მიმდინარეობისას, საშუალება მქონდა ახლოდან შენახა გაწმენდილი მოხატულობა და, შესაბამისად, წინასწარმეტყველთა გრაგნილების წარწერებიც. დანიელ წინასწარმეტყველის გრაგნილის წარწერა შემდეგნაირად ამოვიკითხე: “და ვიხილე მე ძოველი დღეთაჲ მჯდომარე მარჯონით მამისა სამოსელი მისი სპეტაკი... ამ”. შესაბამისად, გრაგნილის ტექსტში დანამდილებით არ იხსენიება ძე – თ. ბარნაველის არასწორი წაკითხვა, როგორც ჩანს, ტექსტის ამ ადგილის დაზიანებითა და ასომთავრული ძ და მ გრაფემების მსგავსი დაწერილობით შეიძლება აიხსნას. ამ ერთი სიტყვის შეცვლა საგრძნობლად ცვლის თვით გრაგნილის ტექსტის საზრისისმიერ კონოტაციას – მასში აღარ ჩანს ძველ აღთქმისეული ხილვის პირდაპირი დაკავშირება სახარებისეულთან, ძე-ღმერთისა და “ძველი დღეთას” სრული იგივეობის პირდაპირი გაცხადება, როგორც მე მეგონა, თ. ბარნაველისეულ წაკითხვაზე დაყრდნობით. იხ.: მ. ყვინია, “ექსატოლოგიური მოტივების” შესახებ XIV საუკუნის საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1990, №2.

15 იხ. წმ. დიონისე არეოპაგელის (სადმართოთა სახელთათვის, 10:2. პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი). შრომები, გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ს. ენუქაშვილმა, თბ., 1961, გვ. 85), წმ. თეოდორიტე კვირელის (Patrologia Graecae, coll. 1424, 1425), წმ. იოანე ოქროპირის (Patrologia Graecae, v. 56, coll. 232) თარგმანებანი დანიელის ხილვისა; წმ. ათანასი ალექსანდრიელის შობის საკითხავში ჩართული განმარტება (თქმული წმიდისა ათანასის ალექსანდრიელ მთავარეპისკოპოსისაჲ, ვითარ კაც იქმნა უფალი ჩუენი იესუ ქრისტჳ და რამეთუ ღმრთის-მშობელი მარადის ქალწული მარიამ და რომელი იშვა მისგან ღმერთი და იგივე კაცი. სინური მრავალთავი 864 წლისა აკ. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1959, გვ. 33).

16 А. Лопухин, Толковая Библия, წგნ. 2, ტ. V, გვ. 51-53; მისივე, Библейская история при свете новейших исследований и открытий, СПб., 1890, ტ. II, გვ. 776; Л. Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, М., 1996, გვ. 256.

17 შეად. დანიელის ხილვა – “და შესამოსელი მისი, ვითარცა თოვლი სპეტაკი, და თმაჲ თავისა მისისა, ვითარცა მატყელი განწმედილი, საყდარი მისი ალი ცეცხლისაჲ, ეტლისთუალნი მისნი ცეცხლი მოტყინარე. მდინარე ცეცხლისაჲ იზიდვოდა გამოშავალი წინაშე მისსა . . .”; წმ. იოანეს ხილვა – “. . . მსგავსი ძისა კაცისაჲ, შემოსილი ზეწრითა, და ერტყა სარტყელი ოქროსაჲ ძუძუთა თანა მისთა. და თავი და თმანი მისნი სპეტაკი, ვითარცა თოვლი, და თუალნი მისნი, ვითარცა ალი ცეცხლისაჲ. და ფერჭნი მისნი მსგავს იყენეს რვალსა გუნდრუკსა, ვითარცა ცეცხლსა შინა გამოჭურვებულნი, და ჳმაჲ მისი, ვითარცა ჳმაჲ წყალთა მრავალთაჲ”. აგრეთვე, “და მჯდომარე იგი იყო მსგავსი ქვასა მას იასპასა და სარდიონსა; და ირისე იყო გარემო საყდრისა მის, და ეგრეთვე ხილვაჲ სამარავდეთაჲ” (იოანე, 4:3).



ოღონდ, თუკი დანიელმა იხილა “*ვითარმედ საყდარნი დაიდგნეს და ძველი დღეთა დაჯდა*” (7:9), წმ. იოანეს თვალწინ წარმოუდგა “. . . აჰა დგა საყდარი ცათა შინა და საყდარსა ზედა მჯდომარე” (4:2); სხვა სიტყვებით, თუკი დანიელი ღირს-იქმნა, ასე ვთქვათ, გამხდარიყო მოწმე საყდარზე “ძველი დღეთას” **დაჯდომისა**, წმ. იოანემ ღმერთი უკვე საყდარსა ზედა **მჯდომარე** იხილა და ამიტომაც მგონია მისაღები სინელის მოსახსენებლის სწორედ დანიელის ხილვასთან და არა წმ. იოანეს გამოცხადებასთან დაკავშირება. ასევე, არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ “ძველი დღეთას” ხილვაში დანიელი ცალსახად ამბობს: “ათასნი ათასთანი ჰმსახურებდეს მას და ბევრნი ბევრთანი წარდგომილ იყვნეს წინაშე მისსა სამსჯავროს”, ხოლო, როგორც გადმოგვცემს წმ. იოანე მახარებელი თავად უფლის ნათქვამს: “*არცადა მამა ჰსჯის არავის, არამედ ყოველი სასჯელი მოჰსცა ძეს*” (5:22).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ნათელია, რომ “ძველი დღეთას” ამგვარი გააზრება სავსებით ტრადიციული და მიღებულია დვთისმეტყველებაში და ასევე გასაგებია, თუ რატომ არის “ძველი დღეთა” მაცხოვრის ერთ-ერთი ფართოდ გაერცვლებული იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც საუკუნეების მანძილზე გამოისახებოდა, როგორც თეთრი სამოსით მოსილი, თეთრთმიანი მოხუცი, **ჯვრული შარავანდითა და ქრისტეს მონოგრამით**. სწორედ ასეა იგი წარმოდგენილი, მაგალითად, XII საუკუნის გელათის ცნობილ ოთხთავში (Q-908), ძალზე ნიშანდობლივად, იოანეს სახარების დასაწყისის თანმხლებ ილდუსტრაციაზე – აქ, ოქროს ფონზე, ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამოსახულია ქრისტე-პანტოკრატორი, “ძველი დღეთა” და ქრისტე-ევმანუელი, ანუ ძე-ღმერთის სამი განსახიერება: პანტოკრატორი – ყოვლისა მპყრობელი, მეორედ მოსვლის ჟამს მსაჯულად მოვლინებული; “ძველი დღეთა” – მაცხოვრის წინარესტორიული ხატება; ევმანუელი – “შობილი წინარე ყოველთა საუკუნეთა” და განკაცებადი ლოგოსი¹⁸.

ძველ აღთქმისეულ და სახარებისეულ ხილვათა ზემოხსენებული შერწყმის თვალსაზრისით, არანაკლებ საყურადღებოა ისიც, რომ “ძველი დღეთა” ჩართულია განკითხვის დღის შემადგენელ ვედრების კომპოზიციებში, მაგალითად, ბოჭორმის მოხატულობაში¹⁹, ტიმოთესუნის მოხატულობაში (1205-1215 წწ.)²⁰, ფიტარეთის ეკლესიის მოხატულობაში (XVI ს.).

ზემო სვანეთში “ძველი დღეთა” პალეოლოგოსთა ხანის ერთი ჯგუფის

18 ევმანუელსა და მისი არსის შესახებ წინასწარმეტყველებდა ესაია, 7:14, 9:6; მასზე მოგვითხრობს მათე მახარებელი, 1:20-23; სიტყვის განკაცებას უძღვნა ვრცელი ტრაქტატი “Λογος περι της ενανθρωπισης του λογου και της δια σωματος προς μας επιφανει-αυτου” წმ. ათანასი ალექსანდრიელმა, რომელიც მიხნეულია ლოგოსის შესახებ ქრისტიანული სწავლების პირველ, ყველაზე სრულად ჩამოყალიბებულ მოძღვრებად. ამ ნაშრომის მნიშვნელობის შესახებ, იხ.: Athanas d’Alexandrie, sur l’Incarnation du Verbe, introduction, texte critique, traduction, notes et index par Charlen Kannengiesser, Par., 1973; აგრეთვე, The Oxford Dictionary of the Christian Church, Lon., 1958, გვ. 818. ლოგოსის, ვითარცა წინა-არსი ქრისტეს გააზრების შესახებ, იხ.: H. A. Wolfson, The Philosophy of the Church Fathers, Lon., 1976, გვ. 177-182; აგრეთვე, K. Onasch, Liturgie un Kunst der Ostkirche in Stichworten, Leipz., 1981, გვ. 73.

19 ა. ოქროპირიძე, ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, დისერტაცია . . .

20 E. Привалова, Роспись Тимотесубани . . .

მოხატულობათა მრავალპლანიანი, რთული თეოლოგიური იდეის წარმომქენი პროგრამების ერთ-ერთ უმთავრეს ხატებად წარმოგვიდგება, როგორც ამას ვხედავთ ფენაშის დანის (XIII-XIV სს-თა მიჯნა), ლაღამის მაცხოვრის (ზედა ეკლესია; XIV ს-ის შუახანა) და ფარის სვიფის ჯგრაგის (II ფენა; XIV ს-ის მიწურული) ეკლესიებში. აქ იგი, კამარის ცენტრში, საუფლო დღესასწაულთა სცენებს შორის გამოსახული, საკურთხევლის, კამარის ცენტრისა და დასავლეთი კედლის ლფუნეტის კომპოზიციებთან ერთად, საკვანძო მნიშვნელობას იძენს მოხატულობის საერთო იდეის გახსნაში²¹. იგივე მნიშვნელობა აქვს ამ ხატებას მოხატულობის საერთო იდეის გასაგებად მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიის მხატვრობაშიც (XVI ს.), სადაც ზემოსხენებულ პალეოლოგოსურ ანსამბლთა სქემის თავისებურ, შეიძლება ითქვას, ერთგვარად გართულებულ ვარიაციას ვხედავთ. კამარის ცენტრში გამოსახულ ამდღებასა და “ძველ დღეთას” აქ ემატება საბჯენი თაღის შიდა პირზე, ცენტრში წარმოდგენილი პირი ღმრთისა, რომელიც დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველთა ფიგურებითაა ფლანკირებული; კონქს, პალეოლოგოსური მოხატულობებისგან განსხვავებით, არა ვედრება, არამედ მაცხოვარი დიდებითა იკავებს, საკურთხევლის ნიშებში განედლებული გოლგოთის ჯვრებია, ხოლო დასავლეთი კედლის ლფუნეტში, მირქმისა (ფენაში) თუ ფერისცვალების (ლაღამი, სვიფი) ნაცვლად, ლაზარეს აღდგინება თავსდება. ამასთანავე, საუფლო დღესასწაულთა ციკლიც, პალეოლოგოსურ მოხატულობათაგან განსხვავებით, არა სახარებისეული თხრობის შესაბამისად, ისტორიული თანმიმდევრობით იშლება კამარაკედლებზე, არამედ, თითოეულ სივრცით მონაკვეთზე გარკვეული იდეის საფუძველზე დაჯგუფებულ სცენათა ერთობლიობად წარმოგვიდგება – ჩრდილოეთით: ხარება და ფერისცვალება (კამარა); ჯვარცმა და სულიწმიდის მოფენა (II რეგისტრი); სამხრეთით: შობა და ნათლისღება (კამარა); მირქმა და მიძინება (II რეგისტრი); დასავლეთით: ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა და იერუსალიმად შესვლა (II რეგისტრი). ამდენად, აქაც ნათლად იჩენს თავს მოხატულობის საზრისის განსაკუთრებული გართულების ტენდენცია, რომელიც, საზოგადოდ, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი.

ასევე რთული პროგრამის შემადგენელ ნაწილად გვევლინება “ძველი დღეთა” უბისის მოხატულობაში (XIV ს-ის II ნახ.), სადაც იგი, მედალიონში ჩაწერილი, კვლავ კამარის ცენტრშია მოთავსებული, ოღონდ, ამ შემთხვევაში, იმავე ღერძზე განლაგებულ, ასევე მედალიონში მოქცეულ ქრისტე-პანტოკრატორისა და სულიწმიდის ხატებებთან ერთად, სამების განშლილ პარადიგმად გაიაზრება – “ძველი დღეთა”, ანუ მამა-ღმერთთან თანა-არსი, დროში განუკაცებელი ძე-ღმერთის ხატება, აქ მიმანიშნებელია მამა-ღმერთზე, რომელიც უშუალოდ განსახოვნებული არაა. გარდა ამისა, მედალიონებიდან გამოძავალი სხივების მეშვეობით, ეს გამოსახულებანი კამარაზე განთავსებულ საუფლო დღესასწაულთა სცენებს მიემართება: “ძველი დღეთა” – ხარებასა და შობას, პანტოკრატორი – ლაზარეს აღდგინებასა და მირქმას, ხოლო სულიწმიდა – ნა-

21 დაწვრილებით ამ მოხატულობათა პროგრამების ანალიზისთვის, იხ.: მ. ყენია, “ესქატოლოგიური მოტივების” შესახებ XIV საუკუნის საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1990, №2.



თლისდებარსა და ფერისცვალებას. ამას ემატება ისიც, რომ აღმოსავლეთითა და დასავლეთით, სამების პარადიგმას მისი, ასე ვთქვათ, “რეალიზაციის” განცხადება ეხმიანება (ვედრება და სულიწმიდის მოფენა) და ასე ხდება ქრისტიანობის მთავარი დოგმატის ყოველმხრივ განფენა ინტერიერში²².

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმული თითქოს აშკარად უნდა მიუთითებდეს, რომ სინელის მოსახსენებლის ტექსტი უნდა გავიგოთ, როგორც მინიშნება დანიელის ხილვისა და განკითხვისა.

თუმცა, კვლავ სინელის ზემოხსენებულ მოსახსენებელს რომ დავუბრუნდე, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ვ. სილოგავა, ტექსტის გამართულობა, ისევე როგორც წარწერის დახვეწილი გრაფიკა, იმის დასტურია, რომ “სინელი თავისი დროის კარგი მწიგნობარიც ყოფილა”²³. ამის კიდევ ერთ მოწმობად გამოდგება სინელის გარდამავალი მხედრულით შესრულებული მოსახსენებელი, რომელიც ჰადიმის თარინგზელის ეკლესიის სამხრეთ კედელზეა ამოკაწრული: *ქ. წმიდაო მთავარანგელოზო, შეიწყალე სინელი ხუცესი, მწარედ ცოდვილი, დღესა მას საშინელსა განკითხვისასა, ოდეს ღმერთი მიაგებდეს . . .*²⁴. აღსანიშნავია, რომ სინელის მოსახსენებლებს შორის ეს ერთადერთია, სადაც იგი იხსენიება, როგორც *სინელი ხუცესი*. ამ მოსახსენებლის ანალიზისას, ვ. სილოგავა გამოთქვამს ვარაუდს, რომ მისი დამასრულებელი ნაწილი მსგავსი უნდა იყოს იმ ფორმულისა, რომელიც დადასტურებულია გიორგი და იოვანე მუჟალველთა მოსახსენებელში, ჩვაბიანის თარინგზელის ეკლესიაში²⁵.

ჩვაბიანის ეკლესიის სამხრეთ პილასტრზე, ნუსხურით ამოკაწრული ეს წარწერა, რომელსაც ვ. სილოგავა XI საუკუნით ათარიღებს, ასე იკითხება: *ქ. წმინდანო მთავარანგელოზნო, შეიწყალეთ სული გიორგისი და იოვანე მუჟალველისა დღესა მას საშინელსა, ოდეს მიქაელ ანგელოზი სცეომდეს ნესტუსა მას საშინელსა საყვირისასა; მას ჟამსა მწარედ შეცოდებულთა ორთავე ძმათა გვილხინეთ, მა დიდნო მნათობნო; ამენ იყავნ*²⁶. ამ წარწერის კომენტირებისას, ვ. სილოგავა დასძენს, რომ აქაც “მინიშნებაა ბიბლიური წიგნების იმ ადგილებზე, სადაც მეორედ მოსვლა და ანგელოზთა მიერ ამის საყვირებით უწყებაა აღწერილ-გადმოცემული”, რის დასტურადაც დამოწმებულია II ნეშტთა, 23:13; IV მეფეთა, 11:14; II ეზრა, 3:10; მათე, 24:31²⁷.

22 უბისის მოხატულობის პროგრამის ანალიზისთვის, იხ.: И. Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, შესაბამისი ბიზანტიური პარალელების მოხმობით; ნ. ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, მე-14 ს., თბ., 2006; მ. ყენია, “ესქატოლოგიური მოტივების” შესახებ . . . ; აგრეთვე, ლ. ი. ლიფშიცი, უბისის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის სისტემის ზოგი თავისებურება, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1989, გვ. 204-207, სადაც იგი საგანგებო ყურადღებას უთმობს სამების გამოსახვის თავისებურებას და ლიტურგიასთან მისი უშუალო კავშირის დასაბუთებას.

23 ვ. სილოგავა, ჩეგიათა ისტორია . . . გვ. 11.

24 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №7, გვ. 236. წარწერის დაზიანების გამო, მისი დასასრული ვეღარ იკითხება.

25 იქვე, გვ. 177-178.

26 იქვე, №222, გვ. 373.

27 იქვე, გვ. 178, სქ. 65.

ცხადია, ანგელოზთაგან საყვირებით მეორედ მოსვლის უწყება ნამდვილად დამოწმებულია საღმრთო წერილში, მაგრამ არა ძველი აღთქმის იმ წიგნებში, რომელთაც ვ. სილოგავა უთითებს. საქმე ისაა, რომ IV მეფეთა და II ნეშტთა მის მიერ მოყვანილ მუხლებში, არსებითად, ერთი და იგივე ამბავია მოთხრობილი, კერძოდ, როგორ სცხეს მეფედ იეზერი და როგორ შეეცყო ამის შესახებ გოლოთიამ ერის აღტიკნებული შეძახილებით, ხოლო ტაძარში შესულმა იხილა: *“მეფე დგა სადგომელსა თვსსა და . . . დგეს მთავარნი და ნესტუები და მთავრები გარემო მეფისა და ყოველსა ერსა უხაროდა და სცემდეს ნესტუებსა და შემასხმელნი იგი სტვრითა შესხმასა და ახიობდეს ქებასა . . . ”* (II ნეშტთა, 23:13)²⁸; იგივე სურათია დახატული მეფეთა IV წიგნშიც: *“და იხილა და, აჰა, დგა მეფე ზედა სვეტსა მას მსგავსად სახისა მის და მთავარნი იგი და შემასხმელნი და მსტვნვარნი, და ყოველსა მას ერსა ქუეყანისასა უხაროდა და სტვინვიდეს სტვრთა . . . ”* (11:14)²⁹. რაც შეეხება ეზრას II წიგნს, ვ. სილოგავას მიერ მითითებული თავი მთლიანად ეძღვნება იერუსალიმის ბჭის აღშენებას და იმ პირთა ჩამოთვლას, რომელთაც მონაწილეობა მიიღეს ამაში³⁰, მაშინ როცა ეზრას I წიგნში მოყოლილია: *“და დადვეს საფუძველი და იწყეს შენებად სახლისა უფლისა; დგეს მღდელნი, და შთაეცვა კუართები, და ჰბერვიდეს ნესტუებსა თვსსა ლევიტელნი და ძენი ასაფისნი წინწილითა აკურთხევდეს უფალსა ღმერთსა, ვითარცა განაწესა დავით, მეფემან ისრაელისამან”* (3:10)³¹, ანუ, მთელი ეს პასაჟი იერუსალიმის ტაძრის შენების დაწყებაზე მოგვითხრობს. რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, ძველი აღთქმის წიგნთა დამოწმებული ადგილები არ გაიაზრება მინიშნებად მეორედ მოსვლაზე³².

სამაგიეროდ, სავსებით მართებულია, მოჟალველთა მოსახსენებელთან დაკავშირებით, მითითება მათეს სახარებისა, სადაც მართლაც უფალი განუმარტავს მოციქულთ, თუ რა ნიშნებით უნდა იცნონ კაცთა მისი მეორედ მოსვლა: *“და მაშინ გამოჩნდეს სასწაული ძისა კაცისაჲ ცათა შინა, და მაშინ იტყებდნენ ყოველნი ტომნი ქუეყანისანი და იხილონ ძე კაცისაჲ მომავალი ღრუბელთა ზედა ცისათა ძალითა და დიდებითა მრავლითა. და წარავლინნეს ანგელოზნი თვსნი საყვრითა დიდისაჲთა და შეკრიბნეს რჩეულნი მისნი ოთხთაგან ქართა კიდითგან ცათაჲთ, ვიდრე კიდედმდე მათა”* (24:30-31)³³.

მესაყვირე ანგელოზთაგან მეორედ მოსვლის უწყებასთან დაკავშირებით,

28 მცხეთური ხელნაწერი, ნაკვ. II (მეფეთა I, II, III, IV, ნეშტთა I, II, ეზრას I, II, III წიგნები), გამოსაცემად მოამზადა ელ. დოჩანაშვილმა, თბ., 1982, გვ. 328.

29 იქვე, გვ. 215.

30 იქვე, გვ. 377.

31 იქვე, გვ. 359.

32 შეად., მაგალითად, А. Лопухин, Толковая Библия, წგნ. 1, ტ. II, გვ. 515; ტ. III, გვ. 142-143; მისივე, დასახ. ნაშრ., წგნ. 1, ტ. III, გვ. 248; მისივე, დასახ. ნაშრ., წგნ. 1, ტ. III, გვ. 211-212.

33 შეად., მარკოზისა და ლუკას სახარებები, სადაც მარკოზი ანგელოზთაგან საყვირის ცემას არ ასხენებს: *“და მაშინ იხილონ ძე კაცისაჲ, მომავალი ღრუბელთა ზედა ძალითა და დიდებითა მრავლითა. და მაშინ წარავლინნეს ანგელოზნი მისნი და შეკრიბნეს რჩეულნი თვსნი ოთხთაგან ქართა კიდითგან ქუეყანისაჲთ, ვიდრე კიდედმდე ცისა”* (13:26-27); ლუკასთან კი ანგელოზნიც არ არიან მოხსენებული: *“და მაშინ იხილონ ძე კაცისაჲ, მომავალი ღრუბელთა ძალითა და დიდებითა მრავლითა. და ვითარცა იწყოს ამან ყოველმან ყოფად, აღიხილენით თუალნი და აღიპყრენით თავნი თქუენნი, რამეთუ მოწვევულ არს გამოკსნად თქუენი”* (21:27-28).

მათეს სახარების გარდა, ჩემი აზრით, უფრო სწორი იქნებოდა გახსენება ის-
ანეს გამოცხადებისა, სადაც ნათქვამია: “*და ვიხილენ შუდნი იგი ანგელოზნი,
რომელნი წინაშე ღმრთისა დგანან, და მიეცნეს მათ შუდნი საყვირნი. . . .
და ანგელოზთა მათ, რომელთა აქუნდეს შუდნი იგი საყვირნი, განჰმზადნეს
თაენი თჳსნი ცჳმად*” (8:2; 6), ხოლო შემდეგ დაწვრილებითაა აღწერილი, თუ
რა მოჰყვა თითოეული ანგელოზის მიერ საყვირის ცემას (8:7-13; 9:1-21; 10:7;
11:15-17). მოქალაქეთა მოსახსენებლის ტექსტში, ალბათ, უფრო საინტერესო
მიქაელ ანგელოზის ხსენებაა, რომელიც განკითხვის დღის ჟამს *სცეომაღეს ნეს-
ტუსა მას საშინელსა საყვირისასა*. როგორც ზემოთ მოყვანილი ციტატებიდან
გამოჩნდა, არც მათეს სახარებაში და არც იოანეს გამოცხადებაში, მესაყვირე
ანგელოზნი სახელობით მოხსენებულნი არ არიან, ხოლო მოსახსენებელში
დასახელებული *მიქაელ ანგელოზი*, ალბათ, სხვა ვერაფერს იქნება, თუ არა
მთავარანგელოზი მიქაელ, ზეციური მხედრობის არქისტრატეგი, შემპუსერელი
და მძღვეელი ბოროტისა³⁴. ამდენად, ამ შემთხვევაშიც, გვაქვს კიდევ ერთი
მაგალითი მოსახსენებლისა “არატრაფარეტული შედგენილობით”, რომელიც
წარწერის ავტორის ორიგინალურ ინტერპრეტაციად შეიძლება ჩაითვალოს³⁵;
სამწუხაროა მხოლოდ, რომ იგი ვერ მოხვდა მკვლევარის მიერ მოხმობილ სხვა
ნიმუშებს შორის, რომელთაგან საყურადღებოა ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიაში
შემორჩენილი ორი მოსახსენებელი. ორივე ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთი
თაღის არეზე, გარდამავალი მხედრულითაა ამოკაწრული და X საუკუნის II
ნახევრით თარიღდება. ერთი მათგანი დაუმთავრებლად დატოვებული და
ასე იკითხება: “*ქ. სახელო ქრისტიანუბისაჲ, საღვარო სულისა წმიდისაო . . .*
. . .”³⁶, ხოლო მეორე: “*ქ. წმიდაო მაცხოვარო, სახელო³⁷ ქრისტიანობისაო, ხატო
ღმრთაებისაო, შეიწყალე მწარედ ცოდვილი მონა და მოსავი შენი ამროლა*”³⁸.

34 შეად., გამოცხ., 12:7-9.

35 იქნებ ეს არაორდინარული მოსახსენებელი ეკლესიის პატრონის განდიდების
სურვილზეც მიანიშნებდეს – ჩვაბიანის ეს ეკლესია ხომ წმ. მთავარანგელოზთა
სახელობისაა.

36 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №266, გვ. 401-402.

37 ამ სიტყვას ვ. სილოგავა პირობითად აღადგენს №266 მოსახსენებლის ტექსტის
მიხედვით.

38 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №271, გვ. 405. იგი მიიჩნევს, რომ და-
უმთავრებლად დატოვებული მოსახსენებლის ტექსტი “უნდა იყოს №271-ის დასაწყისის
პირველი ვარიანტი, რომელიც აღარ გაუგრძელებიათ”, იქვე, გვ. 402. შეად. აგრეთვე, იქვე,
გვ. 178. სვანეთის ნაკაწრი წარწერების დათარიღების მეთოდოლოგიაზე მსჯელობისას,
ვ. სილოგავა ეხება ამ მოსახსენებელსაც და სხვა რამდენიმესაც, რომლებშიც
ამროლა იხსენიება; ესენია: იფხის ჯგრაგის (№67), მაცხვარიშის მაცხოვრის (№142)
და ჩვაბიანის თარინგზელის (№220) ეკლესიებში შემორჩენილი მოსახსენებლები,
რომლებიც “შეწყალების მოკლე, ტრაფარეტულ ფორმულას შეიცავს”; ჩვაბიანის
მაცხოვრის ეკლესიის შედარებით ვრცელ მოსახსენებელში დასახელებული ამროლა
კი, ვ. სილოგავას მართებული შენიშვნით, იგივე ამროლა ამროლენია, ერთი იმ სამ
ძმათა ამროლენთაგანი, რომელთა თაოსნობით შეიქმნა ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის
საკურთხეველის მოხატულობა – ერთ-ერთი გამორჩეული, სვანეთის ადრეულ მო-
ხატულობებს შორის. თავისი სულისკვეთებით, ამროლას ეს მოსახსენებელი მშვენივრად
ესადაგება იქ წარმოდგენილ უფლის თეოფანიური დიდების გრანდიოზულ საკონქო
კომპოზიციას. ამროლენთა ფრესკული საქტიტორო წარწერებისთვის, იხ.: სვანეთის

ამათ გარდა, გამოყენებული ფორმულების გასაოცარი მრავალფეროვნებისა და უჩვეულობის თვალსაზრისით, საინტერესო მეჩვენება აგრეთვე ივარის თემის სოფელ ნაკიფარის ჯგრაგის ეკლესიაში შემორჩენილი XII-XIII და XIV საუკუნეთა რამდენიმე მოსახსენებელიც წმ. გიორგისადმი მეოხების ვედრებით: მარუშიანის წარწერა (XII-XIII სს.): *† წმიდაო გიორგი ივარისაო, ნუ ამკვიდ საფარველსა შენსა, მომეც გამარჯვებაი მონასა თქვენსა მარუშიანსა*³⁹; თევდორეს წარწერა (XIV ს.): *ქ. წმიდაო გიორგი ივარისაო, მთავარმოწამეო, ნუ ამკადე საფარველი შენი, დამიცევ ყოვლისა ჭირისაგან თევდორე მაქრეგმიანი (?) და მეუღლე ჩემი მარიამ (?)*⁴⁰; ენლოიასძის (?) წარწერა (XIV ს.): *ქ. წმიდაო გიორგი ივარისაო, ნუ ამკადე საფარველი შენი, ნუ განმიშორე წყალობისა შენისაგან მონაი შენი ენლოიასძე (?)*⁴¹; ანონიმის წარწერა (XII-XIII სს.): *ქ. წმიდაო გიორგი ივარისაო, დაგვიდარე ყოვლისა ჭირისაგან*⁴²; გორელდიანის წარწერა (XII-XIII სს.): *† წმიდაო გიორგი ივარისაო, დამივიდარე ყოული ჭირისაგან, მიბოძე გამარჯვებაი მონასა შენსა გორელდიანსა*⁴³. მეოხების ფორმულების თავისებურების გარდა, ჩემი ფიქრით, საინტერესოა მსგავსი ფორმულებისა და მათი ვარიაციებისადმი მიმართვა ერთმანეთისგან საკმაოდ დაშორებულ ეპოქებში (მარუშიანის, თევდორესა და ენლოიასძის (?) გრაფიტები). იქნებ ესაა კიდევ ერთი გამოვლინება წარსულისადმი მიქცევის იმავე ტენდენციისა, რომელიც პალეოლოგოსთა ხანის სვანეთის მოხატულობათა ერთ ჯგუფში მხატვრობის საერთო სისტემის აგებაში ცნაურდება⁴⁴? იქნებ, ერთგვარი “რეტროსპექტულობა” XIV საუკუნის სვანეთის სულიერი ცხოვრების ერთ-ერთ ზოგად სულისკვეთებათაგანია?

თუმცა, კვლავ სინელისა და მოჟალველთა მოსახსენებლებს რომ დაეუბრუნდე, როგორც ვეცადე მეჩვენებინა, მოჟალველთა მოსახსენებლის დასასრუ-

წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №1, გვ. 63-64; გვ. №3, 66-67; წარწერათა ანალიზისთვის, გვ. 11-15; გრაფიტების ტექსტები – იქვე, №67, გვ. 276; №142, გვ. 321; №220, გვ. 372; №271, გვ. 405; ანალიზი – გვ. 149-150. ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ, იხ.: მ. ყენია, ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება სვანეთის მოხატულობებში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1997, №1-2; უფრო ვრცლად, მისივე, ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1997.

39 მხედრულით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №160, გვ. 336; ანალიზი – გვ. 178.

40 მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ეკლესიის სამხრეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №151, გვ. 329-330; ანალიზი – გვ. 178.

41 მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №150, გვ. 328; ანალიზი – გვ. 178.

42 მხედრულით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია კანკელის სამხრეთი სვეტის ძირში. იხ.: იქვე, №152, გვ. 330; ანალიზი – გვ. 178.

43 მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №159, გვ. 334; ანალიზი – გვ. 178.

44 ამ მოხატულობათა საერთო კომპოზიციური აგების თავისებურებების შესახებ, იხ.: მ. ყენია, მხატვრობისა და არქიტექტურის ურთიერთმიმართება პალეოლოგოსთა ხანის სვანეთის მოხატულობებში. თინათინ ვირსალაძის სსოვნისადმი მიძღვნილი გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXI სამეცნიერო სესია, მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1995, გვ. 15-16.



ლი ვერ გამოდგება სინელის მოსახსენებლის დასასრულის პარალელად მართალია, ორივე ტექსტი შეიცავს ვედრებას მეოხებისთვის განკითხვის უამს, მაგრამ სინელის მოსახსენებლის ბოლოში შემორჩენილი ოდეს ღმერთი მიაგებდეს, ჩემი ფიქრით, უნდა მიანიშნებდეს იოანეს გამოცხადების სიტყვებს: “და აჰა ესერა მოვალ ადრე, და სასყიდელი ჩემი ჩემ თანა მივებად თითოეულსა, ვითარცა საქმე მისი” (22:12), ან მათეს სახარების ტექსტს: “რამეთუ მოსლვად არს ძმ კაცისაჲ დიდებითა მამისა თვისისაჲთა ანგელოზთა მისთა თანა, და მაშინ მიაგოს კაცად-კაცადსა საქმეთა მათთაებრ” (16:27); ანუ, თუ ჰიპოთეტურად დავასრულებთ სინელის მოსახსენებელს, იგი შეიძლება შემდეგნაირად წარმოვიდგინოთ: *ქ. წმიდაო მთავარანგელოზო, შეიწყალე სინელი ხუცესი, მწარედ ცოდვილი, დღესა მას საშინელსა განკითხვისასა, ოდეს ღმერთი მიაგებდეს თითოეულსა, ვითარცა საქმე მისი ან კაცად-კაცადსა საქმეთა მათთაებრ.*

სინელი ხუცესის მიერ დატოვებულ გრაფიტებთან დაკავშირებით, ყურადღებამისაქცევი მგონია ერთი გარემოება. სვანეთის ეკლესიებში შემორჩენილ 300-ზე მეტ გრაფიტს შორის, 54 – საკურთხეველშია ამოკაწრული, ძირითადად, აფსიდის კედლებსა და კანკელზე (შიდა მხრიდან). მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ამ ნაკაწრი წარწერების ქრონოლოგიური საზღვრები საკმაოდ ვრცელია – X საუკუნიდან, ვიდრე XVIII-XIX საუკუნეების ჩათვლით⁴⁵. თუმცა, კიდევ უფრო საგულისხმო, ალბათ, ისაა, რომ ამ გრაფიტებიდან, რომელთა უმრავლესობა სხვადასხვა პირთა მოსახსენებლებს წარმოადგენს, მხოლოდ 7 ეკუთვნის სასულიერო პირებს, ესენია – გიორგი ხუცის მოსახსენებელი (XI-XII სს.): *ქ. წმიდაო მთავარანგელოზო, შეიწყალე სული გიორგი ხუცისა დღესა მას განკითხვისასა, ამე⁴⁶*, გეორგე ხუცესის მოსახსენებელი (XI-XII სს.): *წმიდანო მთავარანგელოზონო, შეიწყალეთ გეორგე ხუცესი⁴⁷*, იოვანე ხუცესის მოსახსენებელი (XI-XII სს.): *ქრისტე შეიწყალე იოვანე ხუცესი დღესა განკითხვისასა⁴⁸*, ტიმოთე დეკანოზის მოსახსენებელი (XV-XVI სს.): *წმიდაო მაცხვარო, შემეწყალე შენსა დეკანოზსა მე, ტიმოთეს, დღესა მას განკითხვისასა⁴⁹*, ივანე მთავარდიაკონის მოსახსენებელი (XVI-XVII სს.): *რომელმან ხუცეცმან სულისა ჩემისა დაწერილი არა იკითხვოს, ღმერთმან პური არა აჭამოსა. სულსა ამისა მწერელსა თავარდიაკონსა ივანესა, შეუნდოს ღმერთმან⁵⁰*, იოვანე მთავარდიაკონის მოსახსენებელი (XVII-XVIII სს.): *თავარდიაკონსა იოვანეს, შეუნდვენ ღმერთმან⁵¹* და რომანოზ მთავარდიაკონის

45 ტექსტების სრული პუბლიკაციისა და ანალიზისთვის, იხ.: სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, თ. III. სვანეთის ნაკაწრი წარწერები (გრაფიტები), გვ. 130-440.

46 წარწერა მოთავსებულია ჩვაბიანის თარინგზელის ეკლესიის საკურთხეველის ჩრდილოეთ კედელზე, სარკმლის მარცხნივ. იხ.: იქვე, №238, გვ. 384.

47 წარწერა ამოკაწრულია წვირმის ჩობან-თარინგზელის ეკლესიის საკურთხეველის სარკმლის მარცხნივ. იხ.: იქვე, №300, გვ. 422.

48 წარწერა შესრულებულია ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე. იხ.: იქვე, №262, გვ. 399-400.

49 წარწერა მოთავსებულია მესტიის ფუზდის ეკლესიის საკურთხეველის სარკმლის მარცხნივ. იხ.: იქვე, №94, გვ. 293-294.

50 წარწერა შესრულებულია წვირმის ჩობან-თარინგზელის ეკლესიის საკურთხეველის სარკმლის მარცხნივ. იხ.: იქვე, №296, გვ. 419.

51 წარწერა ამოკაწრულია მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის საკურთხეველის ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №134, გვ. 317-318.

მოსახსენებელი (XVII-XVIII სს.): *სულსა მთავარიდიაკონსა რომანოზს შეუნდვენ ღმერთმან*⁵². დანარჩენ მოსახსენებლებში, რომელნიც რაოდენობრივად საგრძნობლად ჭარბობს ახლახანს ნახსენებთ, სულის ხსნისთვის მავედრებელი სახელით და გვართ ან მხოლოდ სახელით მოიხსენიებიან⁵³ და, შესაბამისად, არ უნდა ვცდებოდე, თუკი ვივარაუდებ, რომ ისინი, ალბათ, საერო პირები უნდა ყოფილიყვნენ. საინტერესოა ისიც, რომ XI საუკუნის გრაფიტებს შორის, სინელის გრაფიტები ერთადერთია, რომელიც საკურთხეველში სასულიერო პირის მიერაა დატოვებული; ამავე ეპოქის, საკურთხეველში ამოკაწრული დანარჩენი 9 მოსახსენებელი საერო პირებს ეკუთვნის. ესენია – გიორგი ხაჭომიანის მოსახსენებელი: *წმიდაო მაცხოვარო, შეიწყალე გიორგი ხაჭომიანი და შეუნდვენ ყოველნი კადრებანი მისნი*⁵⁴; იოვანეს ორი მოსახსენებელი: *წმიდაო გიორგი, შეიწყალე იოვანე*⁵⁵; *ქრისტე, შეიწყალე მონაი შენი იოვანე*⁵⁶; იოვანე კა. . –ს მოსახსენებელი: *ქ. წმიდანო მთავარანგელოზო, შეიწყალეთ იოვანე კა. . . ორსავე ცხორებასა*⁵⁷; მათეს მოსახსენებელი: *ქ. წმიდაო მთავარანგელოზო, მოიკსენე სული მათესი ორსავე ცხორებასა*⁵⁸; ნიკოლოზის მოსახსენებელი: *წმიდაო მთავარანგელოზო, შეიწყალე ნიკოლოზ*⁵⁹; გიორგის მოსახსენებელი: *წმიდაო მაცხოვარო, შეიწყალე სული გიორგისი, დღესა მას საშინელსა*⁶⁰; მიქაე-

52 წარწერა ამოკაწრულია ფხოტერის თარინგზელის ეკლესიის საკურთხეველის ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №205, გვ. 363.

53 შესაბამისი ტექსტებისთვის, იხ.: სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №1, გვ. 232; №3, გვ. 233; №50, გვ. 264; №73, გვ. 280; №100, გვ. 297-298; №132, გვ. 316-317; №133, გვ. 317; №166, გვ. 339; №167, გვ. 339; №168, გვ. 340; №170, გვ. 341; №197, გვ. 358-359; №198, გვ. 359; №199, გვ. 359-360; №203, გვ. 362; №206, გვ. 364; №234, გვ. 381; №235, გვ. 382; №236, გვ. 382; №239, გვ. 384; №240, გვ. 386; №241, გვ. 386; №247, გვ. 389; №261, გვ. 399; №263, გვ. 400; №278, გვ. 409; №278ა, გვ. 410; №279, გვ. 410; №282, გვ. 411; №283, გვ. 412; №284, გვ. 412-413; №285, გვ. 413; №286, გვ. 413-414; №291, გვ. 417; №292, გვ. 417-418; №293, გვ. 418; №294, გვ. 419; №295, გვ. 419; №298, გვ. 421; №299, გვ. 421-422; №301, გვ. 423.

54 წარწერა შესრულებულია ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე. იხ.: იქვე, №1, გვ. 232.

55 სწორი, ეპიგრაფიკული ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკვეთილია მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის საკურთხეველის ჩრდილოეთ კედელზე. იმის გამო, რომ წარწერის ნაწილი დაფარულია 1140 წლის მოხატულობის საკმაოდ სქელი ფენით, იგი მთლიანად არ იკითხება. ვ. სილოგავა იძლევა წარწერის გაგრძელების სამ ვარიანტს – . . . *შეიწყალე იოვანე მ[წარედ ცოდვილი] ან მ[ას დღესა განკითხვისასა] ან მ[ამასახლისი]*. იხ.: იქვე, №132, გვ. 316-317.

56 სწორი ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია იქვე, №132 გრაფიტის ქვემოთ და მასაც ფარავს 1140 წლის მოხატულობის ფენა. იხ.: იქვე, №133, გვ. 137; იოანეს კიდევ ერთი, ნუსხურით შესრულებული მოსახსენებელი – *ქ. წმიდაო მაცხოვარი შეიწყალე იოანე* – მოთავსებულია დარბაზში, ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №120, გვ. 308.

57 გარდამავალი მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ჩვაბიანის თარინგზელის ეკლესიის საკურთხეველის სამხრეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №236, გვ. 382.

58 ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია ჩვაბიანის თარინგზელის ეკლესიის საკურთხეველის სამხრეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №240, გვ. 386.

59 ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია ჩვაბიანის თარინგზელის ეკლესიის საკურთხეველის ჩრდილოეთ კედელზე. იხ.: იქვე, №241, გვ. 386.

60 ნუსხურით შესრულებული წარწერა ამოკაწრულია ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელზე, აღსავლის კარის თაღის ზემოთ. იხ.: იქვე, №263, გვ. 400.



ლის ორი მოსახსენებელი: *ქრისტე [შეიწყალე] მიქაელ*⁶¹; *ქრისტე შეიწყალე, წმიდაო მაცხოვარო, შეიწყალე მიქაელ, სახელითა მამისა*⁶²; გიორგის მოსახსენებელი: *ქრისტე, შეიწყალე გიორგი*⁶³. ამ, სულის საოხი ვედრებების გარდა, ყურადსაღებია ნუსხურით შესრულებული დაუმთავრებლად დატოვებული გრაფიტი ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე, რომელშიც, თითქოს, რაღაც ამბის გადმოცემა დაიწყეს, მაგრამ, რატომღაც შეწყვიტეს: *თუესა იანვარსა ი.ე. წარწერის ტექსტს ვ. სილოგავა ასე აღადგენს: თუესა იანვარსა იოვანე ერისთავი, სულკურთხეული, გარდაიცვალა*⁶⁴; ამგვარი აღდგენის საფუძვლად მას მოჰყავს ამავე ეკლესიის დარბაზის ჩრდილოეთ კედელზე მოთავსებული გრაფიტი: *ქ. წმიდაო მაცხოვარო, შეიწყალე ვახდანე ერისთავი; მაშინ დავწერეთ, ოდეს იოვანე ერისთავი, სულკურთხეული, გარდაიცვალა*⁶⁵. გარდამავალი მხედრულით შესრულებულ ამ გრაფიტს ორი ერისთავის მოხსენიებით, ვ. სილოგავა X საუკუნის II ნახევარს მიაკუთვნებს. მართალია, დაუმთავრებლად დატოვებულ წარწერას იგი ზოგადად XI საუკუნით ათარიღებს, ანუ, არ აზუსტებს სახელდობრ, რომელ მონაკვეთშია (დასაწყისი, შუახანა, მიწურული და ა.შ.) იგი შესრულებული, მაინც ცოტა უცნაური მეჩვენება, რატომ შეიძლება გაჩენილიყო სურვილი, დაახლოებით 50 წლის წინანდელი ამბის საკურთხეველში ყოფნისას გახსენებისა⁶⁶. იქნებ, სინელის გრაფიტის მსგავსად, აქაც რაღაც მნიშვნელოვანი მოვლენა სურდათ დაეცვათ მივიწყებისგან?

ზემო სვანეთის ეკლესიების საკურთხეველში დატოვებულ გრაფიტებთან დაკავშირებით ჩნდება ერთი კითხვა, რომელზეც პასუხს, ალბათ, უკვე ვედრასოდეს გავიგებთ – ვინ “წერდა” საერო პირთა მოსახსენებლებს, მათ ხომ უფლება არ ჰქონდათ საკურთხეველში შესვლისა? არადა ყველა ის ეკლესია, რომელშიც ეს გრაფიტებია შემორჩენილი – ჰადიშის მაცხოვარი, მაცხვარიშის მაცხოვარი, ნეზგუნის მაცხოვარი, ჩვაბიანის მაცხოვარი, ჩვაბიანის თარინგზელი, იფხის ჯგრაგი, ენაშის დანი, ნაკიფარის ჯგრაგი, ფხოტრერის თარინგზელი, ჭოხუდლის მაცხოვარი, წვირმის ჩობან-თარინგზელი, ფუზდი – საკმაოდ ადრეული ხანის მოხატული ეკლესიებია, თანაც, ზოგი მათგანი აგებისთანავე მოიხატა, ზოგში მოხატულობის რამდენიმე ფენაა შემორჩენილი, ზოგისთვის კი აგებისა და მოხატვის თარიღები საკმაოდ შორავს ერთმანეთს. ვფიქრობ, საერთო სურათის მკაფიოდ წარმოსახენად ქვემოთ მოტანილი ტაბულა უნდა

61 გარდამავალი მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე. იხ.: იქვე, №282, გვ. 411.

62 გარდამავალი მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე. ვ. სილოგავას აღდგენით, წარწერა უნდა დასრულებულიყო სიტყვებით *ძისა და სულისა წმიდისათა . . .* იხ.: იქვე, №283, გვ. 412.

63 გარდამავალი მხედრულით შესრულებული წარწერა მოთავსებულია ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის კანკელის ანტაბლემენტზე, №282 გრაფიტის ქვემოთ. იხ.: იქვე, №283, გვ. 412.

64 იქვე, №281, გვ. 411.

65 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, №265, გვ. 401.

66 დაუმთავრებლად დატოვებული გრაფიტის მეორე სავარაუდო აღდგენა *თუესა იანვარსა იე . . .*, რომელსაც ვ. სილოგავა გვთავაზობს, ასევე საეჭვოა, რადგან წარწერის იე დაქარაგმებულია და აქ, ალბათ, უფრო იოვანე უნდა იკითხებოდეს, ვიდრე თარიღის მიმანიშნებელი რიცხვი. შეად., იქვე, №281, გვ. 411.

გამოდგეს. ტაბულაში მოყვანილი, ეკლესიათა აგებისა თუ მოხატვის თარიღები სახელწოდებებში მოხსენიებული ლიტერატურაში დამკვიდრებულ-მიღებული თარიღებია, ხოლო გრაფიკების თარიღები (და პირობითი აღნიშვნები), ცხადია, ვ. სილოგავას მონოგრაფიის მიხედვითაა მოტანილი.

	ეკლესია	აგების თარიღი	მოხატვის თარიღი	გრაფიკის ავტორი	საკურთხეველში თარიღი
1	ჰალიში, მაცხოვარი	XI ს.	XII-XIII სს.	გიორგი ნაკომიანი, №1	XI ს.
				სინელი, №2	XI ს.
				სინელი, №4	XI ს.
				ივანე ხემციციანი, №3	XI-XII სს.
2	ჰალიში, თარინგზელი	XI ს.	XII ს.	სინელი, №6	XI ს.
3	მაცხოვარიში, მაცხოვარი	X ს.	1140 წ.	იოვანე, II, №132	XI ს.
				იოვანე, III, №133	XI ს.
4	ჩვობიანი, მაცხოვარი	X ს.	X ს.; გვიანი ხანა	სტავროს შეწირვა, №147	XIV-XV სს.
				იოვანე თავარდიაკონი, №134	XVII-XVIII სს.
				გიორგი, №263	XI ს.
				გიორგი, №284	XI ს.
				იოვანე, №281	XI ს.
				მიქაელ, I, №282	XI ს.
				მიქაელ, II, №283	XI ს.
				იოვანე, №261	XI-XII სს.
				იოვანე ხუცესი, №262	XI-XII სს.
				საბიტონი, №278	XI-XII სს.
				ლ. ი., №286	XI-XII სს.
ივანე, №285	XII-XIII სს.				
გიორგი, №278ა	XV-XVI სს.				
გიორგი, თევდორე, გუგა, №279	XV-XVI სს.				
5	ჩვობიანი, თარინგზელი	X-XI სს-ის მიჯნა	XII ს.	იოვანე, №236	XI ს.
				მათე, №240	XI ს.
				ნიკოლოზ, №241	XI ს.
				იოვანე, III, №234	XI-XII სს.
				გიორგი, იოვანეს შვილი, №235	XI-XII სს.
				გიორგი ხუცესი, №238	XI-XII სს.
				გიორგი (ანბნის), №239	XIV-XV სს.
გიორგი, III, №247	XVI-XVII სს.				
6	ნეზუნის, მაცხოვარი	IX სს.	IX-X სს.; XII ს-ის II ნახ.	მიქაელ, №166	XI-XII სს.
				იოვანე, №167	XI-XII სს.
				გეორგი, №168	XI-XII სს.
7	წვირში, ჩოხან-თარინგზელი	X ს.	XII ს.	ბაჯაგვიანი, №170	XII ს.
				გეორგი ხუცესი, №300	XI-XII სს.
				გაბრიელ, №301	XI-XII სს.
				გიორგი, №293	XIII ს.
				გიორგი და მისი დედ-მამა, 291	XVI-XVII სს.
				ფარსადან ნაურტიანი, №292	XVI-XVII სს.
				ჯანყვათ მახუნქიანი, №295	XVI-XVII სს.
				ჯანყვათ მახუნქიანის ხელი, 294	XVI-XVII სს.
				ბუღაჩიანი, №298	XVI-XVII სს.
				ბუღაჩიანი, №298	XVI-XVII სს.
ბუღაჩიანი, №298	XVI-XVII სს.				
ბუღაჩიანი, №298	XVI-XVII სს.				
და შვილი №299	XVI-XVII სს.				
ივანე თავარდიაკონი, №296	XVI-XVII სს.				
კვიციანი, №297	XVI-XVII სს.				



8	ჭოხუღდი, მაცხოვარი	XI ს-ის დასაწყ.	XIII ს.	გიორგი პაპიანი, №312	XIII ს-ის დასაწყ.
9	ნაკიფარი, ჯგრაგი	X ს.	X ს.;	მეფოსა და ზეგენის ერთობა, №153	XIV-XV სს.
10	ფუზლი	XI ს.	1130 წ. XIII ს.	ტიმოთე დეკანოზი, №94	XV-XVI სს.
				ანალიზი, №98	XV-XVI სს.
				შიო, №100	XVI-XVII სს.
11	ფსოტრერი, თარინგზელი	X ს.;	X ს. XIII ს.	რომანოზ მთავარდიაკონი, №205	XVII-XVIII სს.
				მაკარებელი, №206	XVII-XVIII სს.
				იოვანე ქაცხლია, მეკარე, I, №197	XVIII-XIX სს.
				იოვანე ქაცხლია, მეკარე, II, №198	XVIII-XIX სს.
				იოვანე ქაცხლია, მეკარე, III, №203	XVIII-XIX სს.
12	ენაში, ანი	X ს.;	ადრეული ფენა; XIII-XIV სს-ის მიჯნა	იოვანე და მიქაელ მეკარე, №199	XVIII-XIX სს.
				ათანასა, №50	XVIII-XIX სს.
13	იფხი, ჯგრაგი	X ს.	X ს.;	იოვანე ქაცხლია, №203	XVIII-XIX სს.
			XII-XIII სს-ის მიჯნა (ფასადი)		

შეიძლება ითქვას, რომ ტაბულის მონაცემები საკმაოდ დამაფიქრებელ სურათს გვიხატავს, რომლის ასახსნელადაც ერთი ვარაუდის გამოთქმადა შემიძლია – ხომ არ არის საკუთხეველში დატოვებული გრაფიტები მიმანიშნებელი იმისა, რომ ეკლესიების ინტერიერში რაღაც სამუშაოები მიმდინარეობდა, რომელთა დასრულების შემდეგ მოხდებოდა ეკლესიის ხელახალი კურთხევა და სწორედ ამიტომ იყო შესაძლებელი საკურთხეველში წარწერების ამოკაწერა?

იმის მოწმობად, რომ გარდა კარგი მწიგნობრობისა, სინელი ხუცესი აქტიური მოღვაწეც იყო, ვ. სილოგავას მოჰყავს ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესიაში, სამხრეთი შესასვლელის მარჯვნივ გარდამავალი მხედრულით ამოკაწრული წარწერის ფრაგმენტი: . . . *აჟურა უ გუითვაღეთ, სინელი* . . .⁶⁷, ხოლო ჩვაბიანის თარინგზელის ეკლესიაში შემორჩენილი დაწერილის ანალოგიით, რომელშიც ხუცეს გიორგი ხაფთანანისადმი სოფლის მიერ განძის “მითვლაზეა” საუბარი⁶⁸, ასკვნის, რომ “მოღწეული ფრაგმენტის მიხედვით, ტექსტი ისე უნდა გავიგოთ, რომ აქაც, ისევე როგორც ჩვაბიანის “თარინგზელის” წარწერაშია, სოფელმა

67 იქვე, №5, გვ. 235; ანალიზი – გვ. 204-206.

68 იქვე, №219, გვ. 371-372; ანალიზი – გვ. 201-204.



სხვა ქონებასთან ერთად უ (400) აქურა მიუთვალა (“გუითვალეთ”) სინელის⁶⁹ დაწერილი სოფლისა გიორგი ხაფთანანისადმი მართლაც საკმაოდ საინტერესო დოკუმენტი. იგი ნუსხურითაა ამოკაწრული ჩვაბიანის ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის შიდა შეღესილობაზე და, სინელის წარწერების მსგავსად, XI საუკუნითაა დათარიღებული. დაწერილის ტექსტი შემდეგია: *ქ. სამოცდასამი აქურა, შვიდი დრახკანი, ხუთისა დრახკნისა წონით სხვაი შეყრილი ვერცხლი, ხუთი ბეჭედი ესე გიორგის, ხუცესსა, ხაფთანანსა მიუთვალა სოფელმან.* ტექსტი საგსებით გამართულია და მკაფიოდ ჩამოთვლის, თუ ვინ, ვის და რა მიუთვალა. ამას ნამდვილად ვერ ვიტყვი სინელის დაწერილზე. მართალია, ტექსტი თავ-ბოლო ნაკლულია, მაგრამ, მაინც, შემორჩენილი ფრაგმენტის მიხედვით, შეუძლებელია არ გაჩნდეს კითხვა – მასში მართლა მხოლოდ სინელისთვის აქურების მითვლაზეა საუბარი? ასე რომ იყოს, *სინელი* რატომ იქნებოდა სახელობით ბრუნვაში და არა მიცემითში, როგორც ამას გრამატიკის ელემენტარული ნორმები მოითხოვს და როგორც ეს გიორგი ხაფთანანისადმი დაწერილშიცაა. გარდა ამისა, ვისაც უნდა ამოეკაწრა ჰადიშის დაწერილი, ისეთ კარგ მწიგნობარს, როგორც სინელი ხუცესი ჩანს, შეეძლო, შეეწყნარებინა ასეთი მნიშვნელოვანი საბუთის ესოდენ გაუმართავად ჩაწერა? საუბარი ხომ **400 აქურას** მითვლაზე, ანუ ჩაბარებაზეა, რაც საკმაოდ სოლიდური თანხა უნდა ყოფილიყო. ამაზე ვ. სილოგავაც ამახვილებს ყურადღებას – “სოფლის მიერ გიორგი ხაფნანისათვის მითვლილ 63 აქურასთან შედარებით, სინელისათვის მითვლილი 400 აქურა ერთობ დიდი რაოდენობა გამოდის”⁷⁰ და აქვე იმოწმებს XI საუკუნის კიდევ ერთ საბუთს, ე.წ. ნიკორწმინდის “დაწერილს”, რომელშიც მოთხრობილია იმის შესახებ, რომ ნიკორწმინდის წინამძღვარმა სოფ. ჰივშს “მოგებული” ვენახი სხვა ადგილში გადაცვალა და ფასად დაუმატა *ულელნი ჯარნი და რვა აქურა*, ხოლო საწირეს ვენახის ყიდვა ერთ ფურად და ორმოც აქურად (*ფური ა, აქურა მ*) დაუჯდა; ამ მსჯელობას ვ. სილოგავა ასრულებს ლოგიკური დასკვნით – “ყოველივე აღნიშნულის გათვალისწინებით, თითქოს ისე ჩანს, რომ აქურა საკმაოდ მაღალი კურსის ფული ყოფილა”. თუმცა, იქვე დასძენს, “ამიტომ, სინელის წარწერაში ციფრის აღმნიშვნელი უ, შესრულებული გარდამავალი მხედრული დამწერლობით, იქნებ უნდა წავიკითხოთ, როგორც **ჟ** (გარდამავალ მხედრულ დამწერლობაში მათი მოხაზულობის რამდენადმე მსგავსი გრაფიკა არ გამოირიცხავს ამის შესაძლებლობას) და მაშინ აღმოჩნდება, რომ სინელისთვის მიუთვლიათ 90 აქურა, რაც ზემოდასახელებული სხვა წერილობითი ძეგლების (გიორგი ხაფნანის წარწერა, ნიკორწმინდის წინამძღვრის დაწერილი) მონაცემებიდან გამომდინარე, უფრო რეალური რაოდენობა ჩანს”⁷¹. მთელი ამ არგუმენტაციის ფონზე, გაუგებარი მეჩვენება უფრო მოგვიანო პუბლიკაციაში, ჰადიშის დაწერილის ხსენებისას, ვ. სილოგავას მიერ აქურას განმარტება – “წვრილი ვერცხლის მონეტები”⁷². მე ვერ შევუდგები აქ იმის რკვევას, დიდი თუ მცირე თანხაა მითითებული ჰადიშის დაწერილში, მაგრამ დანამდვილებით რომ 400 აქურას მიბარებაზეა საუბარი, ამას ვ. სილოგავას მიერ გამოქვეყნებული წარწერის გრაფიკული მონახაზიც

69 იქვე, გვ. 204.

70 იქვე, გვ. 204.

71 იქვე, გვ. 205.

72 ვ. სილოგავა, ჩევიანთა ისტორია . . . გვ. 11.

ნათლად აჩვენებს⁷³. იქნებ, სინელი რაღაც სხვა მხრივ იყო დაკავშირებული ამ ამბავთან, როგორც რაღაც ქმედების განმახორციელებელი (ამასვე უნდა მიუთითებდეს, თითქოს, სინელის სახელობით ბრუნვაში მოხსენიებაც). თ. ჯოჯუას მართებული დაკვირვებით, აქ საქმე უნდა ეხებოდეს, არა უბრალოდ აჭურების მითვლის ფაქტის კონსტატაციას, როგორც ეს გიორგი ხაფთანისადმი სოფლის მიერ განძის მითვლის შემთხვევაში იყო, არამედ, აქ გვაქვს, ფრაგმენტი “დაწერილისა”, რომელშიც სინელი ადასტურებს აჭურების ჩაბარებას – აქედან, *სინელი* სახელობით ბრუნვაში, როგორც მისი ერთგვარი “ხელრთვა”. შესაბამისად, ესაა სინელის მიერ სოფლისადმი “გაცემული” “ლოკუმენტური” დადასტურება აჭურების მითვლისა. ამ მოსაზრებას შეამტკიცებს აგრეთვე თვით გრაფიტის შესრულების ხასიათი და ის ადგილი, რომელიც მას ეთმობა ეკლესიის ინტერიერში. ვ. სილოგავას განმარტებით, წარწერა შესრულებულია, “მოზრდილი ასოებით და ღრმა კვეთით” (ასოთა სიმაღლე 1-1,5-4 სმ-ია), “სამხრეთი შესასვლელის მარჯვენა ანაყოლის შეღვსილობაზე. . . . იატაკის დონიდან 201 სმ-ის სიმაღლეზე”⁷⁴, ანუ, საკმარისად მაღლა და საგანგებოდ “გამოკვეთილად”, ღრმად ამოკვეთილი დიდი ასოებით, რომ ეკლესიაში შემსვლელს ადვილად შესძლებოდა მისი აღქმა.

და კიდევ ერთი კითხვა, რომელიც სინელთან დაკავშირებით ჩნდება, თავად მისი სახელდებაა – *სინელი*, *სინელი ხუცესი* – როგორ უნდა გავიგოთ იგი? *სინელი* ამ ხუცესის საკუთარი სახელია? სვანეთის ზემოთგანხილული 6 წარწერის გარდა, რომელიც, ყველა, მხოლოდ ერთ პიროვნებასთანაა დაკავშირებული, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, ასეთი საკუთარი სახელი არსად გვხვდება ქართულ წერილობით ძეგლებში. არადა, სვანეთში შემორჩენილ, სამღვდელოების მიერ შესრულებულ გრაფიტებში, სასულიერო ხარისხის აღნიშვნის წინ, უმეტესწილად, სასულიერო პირთა სახელებია მითითებული, მაგალითად, გიორგი ხუცი (XI-XII სს), გეორგე ხუცესი (XI-XII სს.), იოვანე ხუცესი (XI-XII სს.), ტიმოთე დეკანოზი (XV-XVI სს.), ივანე მთავარდიაკონი (XVI-XVII სს.), იოვანე მთავარდიაკონი (XVII-XVIII სს.), რომანოზ მთავარდიაკონი (XVII-XVIII სს.)⁷⁵ და ა.შ. აქედან გამომდინარე, ალბათ, უფრო ლოგიკურია დავუშვათ, რომ *სინელი* ჰადიშელი ხუცესის საკუთარი სახელია და ამ შემთხვევაში გვაქვს კიდევ ერთი, ოღონდ, ადრეული მაგალითი ტოპონიმიდან ნაწარმოები საკუთარი სახელისა. ეს მნიშვნელოვანი მეჩვენება, რადგან მსგავსი პრაქტიკის არსებობა სვანეთში უფრო მოგვიანო ხანიდან იყო დადასტურებული ე.წ. სვანეთის სულთა მატიანესა (“მატიანე სუანეთისა კრებისად”, XIII ს-ის II ნახ.) და სხვა წერილობით ძეგლებში არსებული მონაცემების მიხედვით, მაგალითად, ტბელი ასიანი (მატიანე, XII:73)⁷⁶; ვანელი აგინდუდიანი (მატიანე, XII:96); ვანელი აშხიანი (მატიანე, X:23); ვანელი გურკელიანი (მატიანე, XXII:7); ვანელი მანასელიანი (მატიანე, XXIII:9); ვანელი წვერელიანი (მატიანე, V:43);

73 სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, გვ. 235.

74 იქვე, გვ. 235.

75 მოსახსენებელთა ტექსტები შესაბამისი ბიბლიოგრაფიული მითითებებით, იხ. ზემოთ.

76 საყურადღებო მგონია, აგრეთვე, გვარ *ტბელიანი*-ს დადასტურებაც სვანეთის წერილობით ძეგლებში, რაც, ალბათ, სახელ ტბელი-დან წარმოებული უნდა იყოს. იხ.: ტბელიანი (მატიანე, V:107); გიორგი ტბელიანი (მატიანე, V:107); იოვანე ტბელიანი (მატიანე, IV:23); ფურთუხ ტბელიანი (მატიანე, V:67).

მესხაჲ (მატიანე, IX:31); ფრანგი, შვილი ინაჲ ხიჭიანისა (მატიანე, IX:28); ფრანგო მარეგიანი (სვანური საბუთები, 117); ფრანგი მახუჯეგიანი (სვანური საბუთები, 19); ღორ ჩარკვანი (სვანური საოჯახო-საგვარეულო სულთა მატიანეები, 42:25); ჯავახი ცხვიმიანი (მატიანე, III:4), წიფი (მატიანე, V:12)⁷⁷.

ამრიგად, სინელი ხუცესის გრაფიტები მრავალ საყურადღებო ცნობას გვაწვდის ზემო სვანეთის შესახებ და კიდევ ერთი ნათელი დასტურია იმისა, რომ სვანეთის მდიდარი წერილობითი ძეგლები ჯერაც ელის ჩაღრმავებულ, გამოწველილვით კვლევას. მათში სომ სვანეთის კულტურისა თუ ისტორიის არაერთი საგულისხმო ასპექტი ცნაურდება – საღვთისმეტყველო ცოდნისა და აზროვნების დონე, ცხოვრების წესი, კონკრეტულ ისტორიულ რეალიათა ანარეკლი და მრავალი სხვა.

Marine Kenia

On the Interpretation of the Inscriptions of Priest Sineli

Among the scratched inscriptions preserved in Svaneti, remarkable are 11th c. graffiti of a priest Sineli (5 inscriptions in Upper Svaneti, churches of the vill. Hadishi: 3 – in the church of the Saviour, 2 – in the church of the Archangels; 1 inscription in Lower Svaneti, church of the Saviour in the vill. Mami); it should be noted that 3 inscriptions are made in the chancel (2 – in Hadishi church of the Saviour and 1 – in the Hadishi church of the Archangels), besides, all inscriptions in Hadishi churches are “written” in transitional mkhedruli script, while graffiti in Mami church – in asomtavruli (uncial) script.

According to V. Silogava, Sineli seems most likely to be a local priest, however, some statements of the same author require further clarification; e.g., V. Silogava notes that the beginning of the inscription on the left column of the Holy Gates in the Hadishi church of the Saviour – “King of Kings and Lord of Lords, Holy Saviour of Hadishi, have mercy upon Sineli, severe sinner, on the horrible day of Judgement, on Your Glorious Coming, and great mounting of Throne” – is similar to the beginning of the 11th c. inscription in Likhne church – “King, Son of King, God, Son of God” – while the second part of the Hadishi graffiti is based on the prophesy of Daniel regarding Ancient of Days, which, according to him, indicates the manifestation of God the Father. Firstly, quite unusual inscription of Likhne church bears different emphasis, namely, on Christ as Son; secondly, the prophesy of Daniel, as widely recognized by the theologians, similar to the Revelation of St. John the Divine, Ancient of Days refers to the image of God the Son prior to Incarnation and, exactly as such, it is seen in the medieval book

⁷⁷ ნიშანდობლივია, რომ სინელი, სინელი ხუცესიც ვ. სილოგავას პირთა საძიებელში ჰყავს შეყვანილი.

illumination (e.g. Gelati Four Gospels, 12th c.) and mural painting (Bochorma, early 12th c.; Timotesubani, early 13th c.; Pitareti, 16th c. – in all these cases, in the Last Judgement), as well as in the complex programmes of the 13th-14th cc. (Yenashi, Lagami, Pari Svipi) and 16th c. (Matskhvarishi church of the Archangels) Svaneti murals and 14th c. Ubisi murals. Inaccurate is the reconstruction of the lost ending of the graffiti in Hadishi church of the Archangels (it is here that Sineli calls himself “priest”) based on the 11th c. inscription of Giorgi and Iovane Mzhalvelis in Chvabiani church, as well as quoting Old Testament as a literary source for the Angels holding trumpets in Second Coming – Revelation, 22:12 seems more adequate for the ending of Hadishi graffiti, while reference to the Angels sounding their trumpets is found not in Old, but in New Testament (Mathew, 24:30-31; Revelation, 8:2; 9:1-21; 10:7; 11:15-17). It should be noted that from 300 graffiti preserved in Upper Svaneti, 54 – are left in the chancel (they comprise vast chronology – 10th -18th cc.); from these, only 7 inscriptions are accurately ascribable to the clergy, while the rest, presumably, belong to the laymen (respective table is attached) – this strangeness can only be explained by admitting that this is indicative of works ongoing in the churches, during which laymen could also enter the chancel.

Based on the inscriptions, it can definitely be stated that Sineli was a man of letter and an active figure – e.g., in the inscription on the south wall of Hadishi church of the Saviour, Sineli confirms receipt of 400 azhuri (silver coins) from the Hadishi residents (i.e. this is a written statement provided by Sineli and not a document on handing over the sum by the Hadishi residents, as stated by V. Silogava). Finally, the name “Sineli” seems unlikely to be connected with the Mount Sinai, in the sense that the author of graffiti is a clergyman come from there; it is a first name derivative of the toponym (similar to Tbeli – derivative of Tbeti, Vaneli – derivative of Vani, etc.).

ეკატერინე გედევანიშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ქართულ მხატვრობათა ერთი იკონოგრაფიული თავისებურება

ქართული კედლის მხატვრობა, XII საუკუნიდან მოკიდებული, ბიზანტიური ხელოვნებისათვის ტრადიციულ სარკმელთა ორნამენტული მორთულობის ნაცვლად, ცალკეულ ფიგურებს, რიგ შემთხვევაში კი სფუჟეტურ კომპოზიციებს ანიჭებს უპირატესობას. საქართველოში წირთხლებზე ფიგურათა განთავსებას ხანგრძლივი ისტორია აქვს.¹ ამ მხრივ, უადრესი წრომის ეკლესიის მხატვრობა (VII – VIII სს.), რომლის საკუთხეველის სარკმლის კედლებზეცმედალიონში ჩაწერილი გვირგვინოსან მოწამეთა წელსზემო ფიგურებია ასახული.² უკვე ოთხთა ეკლესიის მხატვრობაში (X საუკუნის მიწურული), ცალკეულ ფიგურებთან ერთად სფუჟეტური კომპოზიციაც ჩნდება.³ სულ მალე კი, სარკმლის წირთხლებზე ასახული ფიგურები საკუთხეველის სივრცესაც გაცდება და ნაოსში გადაინაცვლებს. ეს იკონოგრაფიული თავისებურება XII – XIII საუკუნეებში იმდენად იკიდებს ფეხს, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში ქართული მონუმენტური მხატვრობის განმასხვავებელ ნიშნადაც კი არის დასახელებული.⁴

ღობებზე ორნამენტული დეკორის ანტროპომორფული გამოსახულებით შენაცვლება ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში უწინარესად, დეკორატიული-დინამიკური სტილის განვითარების კონტექსტში მოიხსენიება. სწორედ ამ პერიოდში მხატვრობათა ნარატიული საწყისის გაძლიერება ტაძრის არქიტექტურას “სასურათე სიბრტყედ” წარმოგვიდგენს, ამიტომაცაა წირთხლების სიბრტყეები ცალკეულ ფიგურებთან ერთად, ახლა უკვე მთელს სცენებს რომ იტევს.⁵

ამ მხრივ ერთ-ერთი ადრეული ნიმუში გელათის ღმრთისმშობლის “მობის” ეკლესიის ნართექსის მხატვრობაა (XII საუკუნის პირველი მესამედი), სადაც სარკმელზე ქალკედონის კრებასთან დაკავშირებული წმ. ეფემიას სას-

1 წერილი წაკითხულ იქნა 2011 წელს გიორგი ჩუბინაშვილის ხელოვნების ცენტრის, მაქს პლანკის ინსტიტუტისა და ბაზელის უნივერსიტეტის მიერ მოწყობილ ერთობლივ კონფერენციაზე (Figure and Ornament. Aesthetics, Art and architecture in Caucasus Region, from 400 to 1700).

2 წრომის მხატვრობისთვის იხ: Z. Skhirtladze, A propos du decor absidal de Cromi. REGC, N 6-7, 1990-1991 (გვ. 163-183); ზ. სხირტლაძე, თელოვანის ჯვარპატიოსანი და მისი ფრესკები, თბ. 2009, გვ. 241-243.

3 ოთხთა ეკლესიისთვის იხ: ვ. ჯობაძე, ოთხთა ეკლესიის ერთი გამოსახულების არსის შეცნობის ცდა. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 6 (2005), გვ. 292-307; თ. ვირსალაძე, ოთხთა ეკლესია - ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 17-48; ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესია, თბ., 2009.

4 მ. დიდებულიძე, ყინცივისის წმ. ნიკოლოზის ტაძის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი ისერტაცია, თბ. 2006, გვ. 92.

5 Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской монументальной живописи, Избранные Труды, Тб., 2007, гв. 20.

წაუღია ასახული (სურ.1).⁶ ამგვარი სცენა XII საუკუნის მიწურულის ვარძიის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მხატვრობაშიც არის დამოწმებული – საკურთხევლისა და ნაოსში წარმოდგენილ წმინდანთა ცალკეულ ფიგურებთან ერთად, მაცხოვრის მიერ წმინდანებზე გვირგვინის დადგმის ორი კომპოზიციაა ასახული (სურ. 2) XIII საუკუნის დასაწყისიდან წითხლებზე ასახული სცენები უფრო რთული და დინამიკური ხდება. ამ მხრივ, ნიშნეულია ტიმოთესუნის მოხატულობა, სადაც სამივე მკლავის ღიობთა წითხლები სფუჟეტური სცენებითაა დატვირთული. სამხრეთის მკლავში სარკმლის წითხლების სიბრტყეზე “შობისა” და “მირქმის” სცენებია განაწილებული, მათ ქვემოთ კი “აღდგომისა” და “ჯვარცმის” მრავალფიგურიანი კომპოზიცია იხილება. ჩრდილოეთი მკლავი, მისი სარკმლის კედლები “პილატეს სამსჯავროსა” და მაცხოვრის ვნების გამომხატველ ნარატიულ სცენებსაც კი იტევს.⁷ აქ ჩნდება განკურნების ამსახველი კომპოზიციებიც – ისინი დასავლეთი მკლავის სარკმლის სიბრტყეზეა განაწილებული (სურ. 3).⁸

სარკმლის წითხლებზე წარმოდგენილ სცენათა სიმრავლით განსაკუთრებით გამორჩეულია ბეთანიის ღმრთისმშობლის ეკლესია.⁹ ჩრდილოეთ მკლავში ვნების ციკლის შემადგენელი სცენებია ასახული – “იუდას მიერ ოცდაათი ვერცლის აღების”, “საიდუმლო სერობისა” და “ფერხთა ბანის” კომპოზიციები(სურ.4).¹⁰ სამხრეთ მკლავში კი, ძველი აღთქმის სფუჟეტები ჩნდება, უმთავრესად, ღმრთისმშობლის ძველადქმისეულ წინასახეთა გამოსახულებანი – “მოსეს მიერ სჯულის ფიცართა მიღების” სცენა, “იაკობის სიზმარი” (სურ.5), “აარონის განედლებული კვერთხი” და “დანიელ წინასწარმეტყველი კლდითურთ”.

ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ეს იკონოგრაფიული თავისებურება უცხოა ბიზანტიური ტრადიციისთვის. (ამ მხრივ მხოლოდ ერთი მაგალითის მოძიება გახდა შესაძლებელი).¹¹ ბიზანტია სარკმლის წითხლებში არა თუ სცენებს, არამედ ცალკეულ ფიგურათა გამოსახულებებსაც კი ერიდება; თუ ბიზანტიურ მხატვრობაში სარკმლის სიბრტყეზე გამოსახული ფიგურა ჩნდება, ის უმთავრესად, საკურთხევლის

6 Т. Вирсаладзе, Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма. *Ars Georgica*, 5, გვ. 183.

7 Е. Привалова, Тимотесубани, Тб., 1980, სქემა 6.

8 *ibid*, სქემა 7.

9 ბეთანიის მოხატულობისათვის იხ: შამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971, გვ. 267-270; Е. Привалова, Новые данные о Бетании. IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, ბეთანიის წითხლების მოხატულობას ეხებაო. ეტიმოლოგიის იხ: О. Этингоф, Образ Богоматери, Москва 2000, გვ. 16-17, ასევე იხ: ა. სისარულიძე, ღმრთისმშობლის ძველადქმისეული წინასახეები ბეთანიის მოხატულობაში, სადიპლომონაშრომი (თბილისის სასულიერო აკადემია), თბ., 2003.

10 მაღლიერებით მინდა მოვიხსენიო ნინო დათუნაშვილი, რომელმაც ბეთანიის მოხატულობის ფოტოები მომაწოდა.

11 ეს დეჩანის ეკლესიის მოხატულობაა, იხ: ინტერნეტ გვერდი: Index of Christian Art, the Svetlana Tomekovic Database of Byzantine Art, Princeton University.

სარკმლის სიბრტყეზე სცენათა გამოსახვის, თუმც უიშვიათესი მაგალითები, რომანულ საეკლესიო მხატვრობაში იძებნება, მაგ. ტოსეს წმ. ქრისტეფორეს ტაძრის მოხატულობა.



მოხატულობის შემადგენელი ნაწილია.¹² საკურთხევლის გარეთ “გამოსულ” ფიგურები კი მეტად იშვიათია.¹³

ბიზანტია, ამ თვალსაზრისით, თითქოს მოხატულობის ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულ დეკორატიულ სისტემას გვთავაზობს. ორნამენტისთვის “განსაზღვრული” ღიობების მორთულობა ბიზანტიური კლასიკური დეკორატიული სისტემისთვის იმთავითვე განუყოფელი ნაწილი ხდება. ოტტო დემუსის აღნიშვნით, ყოველი კომპოზიცია არქიტექტურული მოხარჩოებით იმდენად არის მოსაზღვრული, რომ ხოსიოს ლუკასა და დაფნის მონასტრის მოზაიკები ბუდეში მოქცეულ ძვირფას თვლებსაც კი ემსგავსება.¹⁴ მხატვრობით ერთიანად დაფარულ ძეგლებში დეკორის ამგვარი “ცეხურული” ხასიათის შენარჩუნებას ბიზანტიელი ოსტატი, ბუნებრივია რომ, ვეღარ შეძლებს, მაგრამ ფერწერის ხალიჩისებრ განფენის შემთხვევაშიც, აშკარაა სურვილი შენარჩუნებულ იქნას თუნდაც არქიტექტურული მახვილები. ამ შემთხვევაში, წამყვანი როლი სწორედ ორნამენტს ენიჭება და ისიც, თითქოს, თავისთავზე იღებს ფერწერის მიღმა არსებული არქიტექტურული ფორმის “ახმიანების” ფუნქციას. ფერადოვნებითა და რიტმულიად განმეორებადი ნახატით კედლებზე განფენილი მხატვრობის “სტრუქტურულობას” უსვამს ხაზს¹⁵ და ამგვარად, საერთო მხატვრულ სისტემაში შეტანილი ჰარმონია და წესრიგიც განსაკუთრებულ მხატვრულ-მინაარსობრივ მნიშვნელობასაც იძენს. ორნამენტის სწორედ ამგვარი “ფუნქციური” ხასიათი ბიზანტიურ მხატვრობას თავისი განვითარების მთელს გზაზე გასდევს. ამაში ოტტო დემუსი გარკვეულ კანონზომიერებასაც ხედავს – ეს ბიზანტიური სამყაროს ბერძნული მემკვიდრეობის მესხიერების, იმ კლასიკური საფუძველის გამოხატულებაა, რომელსაც ბიზანტია არასდროს ივიწყებს.

და მაინც, რით შეიძლება აიხსნას ჩვენში გავრცელებული ტრადიცია? ნუთუ მხოლოდ დეკორატიული სტილის მომძლავრებული ტენდენციები უნდა იყოს ამ “ადგილობრივი” ტრადიციის დამკვიდრების მიზეზი? საფიქრებელია, რომ ამ სტილისმიერი ცვლილების მიღმა გარკვეული იდეური საფუძველიცაა საძიებელი. სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის აღნიშნულა, რომ XI საუკუნიდან მოყოლებული, მთელს ბიზანტიურ სამყაროში მიმდინარე ესთეტიკური ცვლილებები სახვით ხელოვნებაზე ახდენს გავლენას. ეს პროცესები, ალბათ, ყველაზე მეტად, გამოსახულებისა და რეალური სივრცის ურთიერთ-

12 იხ: Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries, Programs of the Byzantine Sanctuary, London 1999, გვ. 96, გვ. 104. მაკედონიური ტაძრების აღწერისას, გერსტელი საგანგებოდ აღნიშნავს თესალონიკეს წმ. ეფთიმეს ტაძრის უჩვეულო იკონოგრაფიას – საკურთხეველში სარკმლის წირთხლებში წმ. ეპისკოპოსებთან ერთად, ანგელოზის ფიგურაც რომ ჩნდება; იხ.: Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries, გვ. 104.

13 მაგ. კურბინოვოს წმ. გიორგის ეკლესია (მადლობა მინდა მოგახსენო მიქელე ბაჩისა და მანუელა დი ჯორჯის მოწოდებული ინფორმაციისთვის), რესავას მონასტრის (სერბეთი) მოხატულობა, სტუდენიცას ღმრთისმშობლის ეკლესია, პეჩის ღმრთისმშობლის ტაძარი, იხ: Index of Christian Art.

14 O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium, 1953, გვ. 20.

15 ორნამენტისთვის იხ: E. Привалова, Тимотеусбани, Тб., 1980, გვ. 102-111; E. Kitzinger, The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo, Harvard University, 1990, გვ. 247-259; T. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Михаела Маглакели в Мацхвариши, Избранные . . . , გვ. 179-183.

მიმართებაში მქადავდება¹⁶ – ამ მსოფლგანცდისეულ ცვლილებათა ფონზე ლიტურგიულ ხელოვნებათა ერთობლიობით დასახული საკრალური სივრცე მლოცველისთვის სხვაგვარი “სიახლოვით” განიცდება.¹⁷

სომ არ შეიძლება დავუშვათ, რომ ჩვენში გავრცელებული სარკმელთა მორთულობის თავისებურებაც - ორნამენტის როლის “დამცრობა” და ფიგურული გამოსახულების უპირატესობა – თავისებურად სწორედ ამ ესთეტიკურ ცვლილებებს პასუხობდეს და საკრალური სივრცის ახლებურ განცდას გვიამკარავებდეს – “ზღვარდადებულ”, ორნამენტულ “ჩარჩოს” სარკმელთა წირთხლებზე “ზღვარდაუდებელი” სივრცის გამაერთიანებელი ფიგურები ენაცვლება - სარკმლის ღიობი, რომელიც სიმბოლურად ორი სამყაროს მთლიანობას გამოხატავს,¹⁸ ერთიანად მოხატულ სატაძრო სივრცეში ფიგურულ გამოსახულებათა მეშვეობით ორნამენტული მოჩარჩოებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული “პაუზის” შთაბეჭდილება განქარვდება. აქ მითუმეტეს, გასათვალისწინებელია ერთი გარემოება, ჩვენს მიერ ხსენებულ ქართულ ძეგლებში, უმთავრესად, სარკმელთა ფორმა განსაკუთრებული, თუ შეიძლება ითქვას, არქიტექტურული “აქტივობითაა” გამორჩეული. უპირველეს ყოვლისა, სარკმელთა ღიობის ზომასა და, რაც მთავარია წირთხლის, მისი კედლის სიგანეს ვგულისხმობთ. უმთავრესად, დიდი ზომის ღიობები კედლის განივი სიბრტყეებით გამოსახულების განსაკუთრებული აქცენტირების საშუალებას იძლევა – მეტიც, წირთხლებზე ასახული კომპოზიციები საერთო მოხატულობის პროგრამაში გარკვეულ “ავტონომიურ” მახვილებადაც კი აღიქმება და ამ არქიტექტურული მოჩარჩოების “პრივილეგიას” ქართველი ოსტატებიც, როგორც ჩანს, მხატვრულ ხერხად იყენებდნენ.

ამ მხრივ, ნიშნეულია ვარძიის მაგალითი – ქვაში ნაკვეთი ეს ეკლესია შედარებით ცუდადაა განათებული – ამდენად, ამ სივრცეში კონტრაქტურში – განათებულ სიბრტყეებზე წარმოდგენილი მაცხოვრის მიერ წმინდანებზე გვირგვინის დადგმის სცენები განსაკუთრებულ სიცხოვლეს იძენს (სურ. 2). აღსანიშნავია, რომ ეს ფიგურები, სეუექტური კომპოზიციების ფიგურებთან შედარებით, საგრძნობლად დიდია, რის გამოც, ისინი საერთო მხატვრულ სისტემაში ატექტონიკური მახვილების მნიშვნელობას იძენს. ამ კომპოზიციათა მნიშვნელობა, თავის მხრივ, წირთხლის სიბრტყის ფორმით, მისი დიაგონალური მიმართულებითაც მძაფრდება – თითქოს მიღმა სივრციდან შემოსული, სოფიტზე წარმოდგენილი მაცხოვრის ნახევარფიგურა გაშლილი ხელებით წმინდანთა კურთხევის სცენას ერთგვარ “ხილვად” აქცევს. ეს სტატიკური, რეპრეზენტატიული კომპოზიცია უშუალოდ მლოცველის წინაშე ცოცხლდება. ამ სცენათა,

16 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, გვ. 15; ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ასევე: A. Kazdan, Epstain, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, 1990; H. Belting, *Likeness and Presence: History of the Image before the Era of Art*, Chicago, 1994. L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996.

17 H. Belting, *Likeness and Presence*, გვ. 265.

18 ღიობის სიმბოლური მნიშვნელობისათვის იხ: დ. თუმანიშვილი, *სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში*. წერილები, ნარკვევები, თბ. 2001, გვ. 63.

საგულისხმოა ამ მხრივ, სანტა პრასედეს ეკლესიის მოზაიკური შემკულობა, სადაც “ვედრების” სცენაში მაცხოვრის გამოსახულება სარკმლის ღიობითაა შენაცვლებული.



თუ შეიძლება ითქვას, “შინაგან” დინამიკას ვარძიის მოხატულობაში ტამარის შიდა სივრცის მთლიანობის “გარღვევის” შთაბეჭდილებაც შემოაქვს – სარკმელი თავისი სიმბოლური, თუ მხატვრული ფუნქციით შიდა - გარე სივრცის ერთიანობის მნიშვნელობასაც ათვალსაჩინოებს.

მსგავს შთაბეჭდილებას ახდენს ტიმოთესუბნის დასავლეთი მკლავის სარკმლის წირთხელზე წარმოდგენილი განკურნების სცენაც. სამხრეთ წირთხელზე ბრმის, მის მოპირდაპირეთ კი, დავრდომილის განკურნებაა ასახული (სურ. 3). სარკმელი, ამ შემთხვევაში, მასზევე გამოსახული სცენის იკონოგრაფიულ ნაწილად იკითხება და მლოცველისთვისაც ბრმის მიერ სინათლის ხილვა სარკმლიდან შემოსული განათების წყალობით ხდება ხელშესახები. სარკმლის სხივს თითქოს სარკმლის ქვემოთ წარმოდგენილი “ვედრების” სცენაც ეპასუხება – მაცხოვრის ფერადი მონაცრისფრო-სინგურისფერი მანდორლა ღიობის ქვედა ზღვარს ებჯინება და “ვედრებაში” ასახული ცისარტყელისებრი ნათება სარკმლიდან გამომავალ შუქს ეუღლება. ამგვარად, ღიობი ორი სამყაროს, სოფლისა და ზესთასოფლის, ხილულისა და უხილავის ერთიანობის თვალხილულ სიმბოლოდ წარმოგვიდგება და მლოცველს, თითქოს, ბრმის განკურნების სასწაულის მონაწილედაც აქცევს.

სარკმლის წირთხლებზე ფიგურათა განთავსება მხოლოდ სტილისმიერ თავისებურებად რომ ვერ ჩაითვლება, ამაში, თითქოს, ტიმოთესუბნის მოხატულობაც გვარწმუნებს. ჩვენი მხატვრობის ისტორიაში დინამიკურ-დეკორატიული სტილის ერთერთ ბრწყინვალე ნიმუშად დასახელებულ მოხატულობაში, მხატვარი ჩრდილოეთ მკლავში ცრუ სარკმლებზე მრავალფიგურიან, სფუჟეტურ კომპოზიციებს ისე განათავსებს, რომ გარკვეული სიმეტრიის შეგრძნება სწორედ სარკმლის კედელზე ასახულ ერთგვაროვან ფიგურათა გამოსახულების მეშვეობით შემოაქვს.¹⁹ ხალიჩისებრ განფენილ მხატვრობაში სარკმელთა წყვილელი ფორმა და მათ სიბრტყეზე ცენტრულად გამოსახული ფიგურები (სარკმელთ-შორისი სიბრტყე, რომელსაც მთლიანად მასშტაბურად გაზრდილი თითო-თითო ფიგურა იკავებს) თითქოს მკლავის შიგნით გაშლილ თხრობას “აწესრიგებს”.

ამ ადგილობრივ იკონოგრაფიულ ტრადიციაში სტილურ ტენდენციებთან ერთად, როგორც ჩანს, განმსაზღვრელი მაინც, სარკმელზე არსებული გამოსახულების სიმბოლური “სიმბაფრე” ხდება. შემთხვევითი არაა, ალბათ, ქართველი ოსტატები სარკმელთა წირთხლებზე მნიშვნელობით გამორჩეულ სცენებს რომ განათავსებენ;²⁰ არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ განსაკუთრებული უპირატესობა სწორედ, მაცხოვრის ვნების ამსახველ კომპოზიციებს ენიჭებათ (ტიმოთესუბანი, ბეთანია). ამგვარი არჩევანი ვნების ციკლისა კიდევ ერთხელ, სრულყოფილად გამოსატავს ამ ტრადიციის ძირეულ არსს – გოლგოთის გზით მოპოვებული სოფლისა და ზესთასოფლის მთლიანობის იდეას.²¹

19 Е. Привалова, Тимотесубани, Тб. 1980, სქემა. 6.

20 იხ მაგ., ზ. სხირტლაძის დაკვირვება, ოთხთაეკლესია, გვ. 103.

21 ვარძიის მოხატულობაში ეს საზრისი თითქოს პირდაპირ წმინდანთა კურთხევის კომპოზიციის გვერდით “ჯვარცმის” სცენის განთავსებითაა გამოხატული.

აქვე, ალბათ, გუთური ხუროთმოძღვრების გახსენებაც შეიძლება. მისი შემკულობის უმნიშვნელოვანესი, ფაქტობრივად, მთავარი ელემენტი ხომ სწორედ სარკმელთა მოხატულობანი – ვიტრაჟი ხდება. მინის ფერადი გამოსახულებანი, სიმბოლურად და, ალბათ, “სუბსტანციურადაც” (ისინი ხომ მათში გამავალი მზის სხივის მეშვეობით

ქართული კედლის მხატვრობის ამ ტრადიციაში თითქოს თავისებურად ედესის აია სოფიის კიმში გამჟღავნებულ სარკმლის სიმბოლურობის “ილდუს-ტრიტებასაც” ვხედავთ – სარკმლის დიობი სახარებისეული ტექსტის დარად, უფლის სიმბოლოდაა დასახელებული. ერთია მხოლოდ, სირიული ტექსტი სარკმელს ასევე წმინდანთა სიმბოლოდაც ასახელებს.²² და ქართული ტრადიცია, სარკმლის კედლებზე გამოსახული წმინდანებითურთ, თითქოს სწორედ ამ ლიტურატურულ წყაროს ათვალსაჩინოებს! აქ ნებაუნებურად, ქართულ ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში წმინდანთა მიმართ მოხმობილი ეპითეტიც გვაგონდება – “კაცი ზეცისაჲ და ანგელოზი მიწისაჲ”,²³ ეპითეტი, რომელიც სწორედ, სარკმლის წირთხლზე გამოსახული წმინდანის დარად, განდმრთობილი სხეულის ამიერ და იმიერ ქვეყანასთან თანაზიარებას გამოხატავს.²⁴

ქართული მხატვრობის ამ ტრადიციაში, როგორც ჩანს, თავისებურად ქართული კულტურის “ხსნილობაცაჲ” გამჟღავნებულ – საკრალურის ყოვლისმომცველობის განცდა, რომელიც ქართული შუა საუკუნეების კულტურის დამახასიათებელ თვისებადაა დასახელებული და, პირობითად, “უფალთან სიახლოვედაა” განსაზღვრული.²⁵ ქართული ტაძრების მომხატველთა ამგვარი სწრაფვა ხელოვნების ამ ერთი დარგის თვისება რომ არ არის, ამას სახვითი ხელოვნების სხვადასხვაგვარი ნიმუშებიც გვიდასტურებს. ამ მიმართების თავისებური გამოხატულებაა, უწინარესად, ჩვენი შუა საუკუნეების ტაძართა საფასადო მორთულობის ტრადიცია, ექსტერიერ-ინტერიერის ერთიანობის იდეას თავისებურად რომ ათვალსაჩინოებს.²⁶ ბიზანტიელისაგან განსხვავებით, ქართველი ოსტატი, ხომ იმთავითვე ტაძრის გარე იერზეც იწყებს ზრუნვას;²⁷ ჩვენში,

(ცოცხლდებიან) კიდევ უფრო მძაფრად ათვალსაჩინოებს ტაძრის სიმბოლიკაში ნაგულებს სამყაროთა ერთიანობის იდეას.

22 K.McVey, The domed church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbols. DOP, 1983, N.33. გვ. 95. ამგვარი სიმბოლიკა ვარძიის მოხატულობაში შედარებით სხვაგვარად წარმოჩინდება. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა ჩრდილოეთ კედლის მოხატულობის ის ნაწილი, სადაც წმინდანებთან ერთად რატი სურამელია გამოსახული. კედლის ჩრდილო-დასავლეთ მონაკვეთზე მცირე ზომის ორი სარკმელია, მის ქვემოთ კი წმინდანთა ფრონტალური რიგია. ფეხზე მდგომი მომცრო ზომის წმინდანთა ფიგურები პროპორციულად სარკმლის დიობის ზომას ესიტყვებიან, და ამგვარად, ორსავე სარკმელთან ფიგურათა ვერტიკალური რიგის ერთგვაროვანი რიტმი, ერთ მთლიანობად მოიხილება.

23 გიორგი მცირე, გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება, ქართული მწერლობა, ტ. 2, თბ., 1987, გვ. 77.

24 ამ ტრადიციის ერთგვარ იკონოგრაფიულ “განმარტებად” ბეთანიის სამხრეთი მკლავის წირთხლში გამოსახული “იაკობის კიბის” გამოსახულება გვევლინება. ზეცისა და მიწის ერთიანობის სიმბოლოდ ნაგულები “კიბე იაკობისა”, მასზე აღმავალი ანგელოზებით, თითქოს, თვალხილულად მოწმობს სარკმლის დიობის მეშვეობით გამოსატულ სამყაროთა ერთიანობის იდეას.

25 დ. თუმანიშვილი, საეკლესიო ხელოვნება და ისტორია. წერილები, ნარკვევები, გვ. 213.

26 საფასადო შემკულობის სიმბოლური მნიშვნელობისათვის იხ: დ. თუმანიშვილი, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 62-63; O.Grabar, D. Hill, Islamic Architecture and its Decoration, London, 1967.

27 ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ. 1974, გვ. 30 – 32; დ. თუმანიშვილი, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში. წერილები,



ზეციური იერუსალემის ხატება ტაძრის შიდა სივრცესთან ერთად, თითქოს, მის გარეგან იერსაც ითვალისწინებს.

ამ კონტექსტში, განსაკუთრებით ნიშნეულია ქართულ სატაძრო ხუროთ-მოძღვრებაში საფასადო მორთულობად გავრცელებული სარკმლის შემკულობის ე.წ მარაოსებრი ორნამენტი, რომელიც სინგურით ან ლურჯი საღებავით თუ ქვის წყობით სარკმლის გარშემო სხივების რადიალურად განშლის იმიტაციას წარმოგვიდგენს და სიმბოლურად, შესაძლებელია, ნათლის საკრალური სივრციდან გარეთ გამოღწევას, მოფენას გულისხმობდეს.²⁸

ჩვენი კვლევის მხატვრობის ამ “ადგილობრივ” თავისებურებას საგულისხმო პარალელი ქართულ ხელნაწერთა დასურათებაშიც ეძებნება. ამ დროის ხელნაწერთა შორის, ალბათ, ყველაზე მკაფიოდ ეს ტენდენცია ჯრუჭის II სახარების დასურათებაშია ასახული. თავისი ხასიათით გამორჩეულად “ქართული” ხელნაწერი კომპოზიციური გადაწყვეტის სითამამითა და ორიგინალურობითაცაა ნიშნეული. აკვარელისებრი გამჭვირვალების მინიატურებს ვიწროდ მოსახდგრული ლურჯი ან სინგურის არშია დაუყვება, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, არქიტექტურულ ნაგებობათა თუ პეიზაჟის ცალკეული ელემენტებით არის დარღვეული. ამგვარი კომპოზიციური დინამიკა ზოგადად ამ ეპოქისათვისაა დამახასიათებელი, მაგრამ ჯრუჭის მხატვარი, რიგ შემთხვევაში, მხოლოდ კომპოზიციის საზღვრებს კი არ სცდება, არამედ მინიატურის ფურცლის საზღვრებსაც. ამ მხრივ, ნიშნეულია, “ამაღლების” სცენა (სურ. 6).²⁹ კომპოზიციურ საზღვრებს აქ ცალკეული ფიგურები არღვევს - გარე, მარჯვენა კუთხიდან “შემოჭრილ” ანგელოზთა გამოსახულებანი. ამგვარი მაგალითი, გამონაკლისის სახით, მართალია, ბიზანტიურ მინიატურაშიც მოიძებნება.³⁰ მაგრამ უფრო უცნაური ისაა, რომ მინიატურისტს ფიგურები, არა მხოლოდ დასურათებული ფურცლის სიბრტყეზე “შემოჰყავს”, არამედ “გაჰყავს” კიდევ. მაგ., “ჯვარცმის” ერთ-ერთი სცენა, სადაც ანგელოზი ერთი ხელით წმ. დავით მეფსალმუნესაა ჩაჭიდებული, მეორე ხელით კი ფურცლის გარეთ ამოუცნობ ფიგურას განდევნის (სურ.7). ეს შთაბეჭდილება სასურათე სიბრტყის “შეუზღუდაობისა”, მეტად მძაფრდება იმის გამო, რომ ხშირად, ფიგურები სხვადასხვა მიმართულებითაა წარმოდგენილი. ესა თუ ის გამოსახულება ფურცლის საზღვრებს სცდება, და, პირიქით, გარედან შემოდის. ამგვარი კომპოზიციური გადაწყვეტით, როგორც ჩანს, ჰერბერტ კესლერის მიერ დასურათებული წიგნის ხატად აღქმული “სივრცის” უსაზღვრობაა ხაზგასმული.³¹ ფურცელს გარეთ “გაცდენილი” გამოსახულებანი თავისებურად ჩვენივე საეკლესიო მხატვრობის დარად, საღვთო სივრცის ყოვლისმომცველობას უნდა გულისხმობდეს.

ამ მიმართებას უშგულის ჯვარცმის ჭედური ხატი შეუდარებელი სითა-

ნარკვევები, გვ. 58–72.

28 ამგვარი სიმბოლური ინტერპრეტაცია აღნიშნული სამკაულისა, პირველად ქეთევან აბაშიძის მიერაა გამოთქმული.

29 ხელნაწერის ფოტოების მოწოდებისთვის დიდი მადლობა მინდა მოვასხენო ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის დირექციას.

30 მაგალითისათვის იხ: H. Kessler, Seeing Medieval Art, Canada 2004 გვ. 35. სურ. 9.

31 H. Kessler, The book as Icon. In Beginning: Bibles before Year 1000, Edited by H. Kessler, H. Gamble, M. Blanchard, P. Brown, Smithsonian Inst, 2006, გვ. 15.



მამით გამოსატყვევებს (სურ. 8). ფართოდ გავრცელებული ტრადიციის შესაბამისად, პუნსონურ მოხარჩობაში ფიგურული მედალიონებია ჩართული. კომპოზიციის შემომსახურელი საკმაოდ ფართო არშია - მარჯვენა ბორდურზე გამოსახულ ფიგურათა მეშვეობითაა “გარღვეული” - ლოცვად ხელაპყრობილი დედად-მრთისა და წმ. პავლე ცენტრისკენ, ჯვარცმისკენ კი არა, მის საპირისპირო მხარეს არიან მიმართულნი. ეს “უზუსტობა”, ერთი შეხედვით, შტამპის მექანიკური გამოყენების შედეგად შეიძლება მოგვეჩვენოს. მითუმეტეს, რომ სვანეთში ამგვარი არაერთი ხატი, თუ საკურთხეველისწინა ჯვარი შეიძლება დაიძებნოს. მაგრამ ხომ არ შეიძლება დავეუშვათ, რომ თუნდაც მექანიკური შტამპირების შემთხვევაში, ესოდენ თვალში საცემი “შეცდომა” მხატვარს “სათავისოდაც” გამოეყენებინა და მასზე საგანგებოდაც ეფიქრა. ერთი ხომ აშკარაა - ოსტატის სულაც არ უშლის ხელს - ეს ასეა, რადგან ხატის გარეთ მომხიარული წმინდანები ჩარჩოს მიღმა, უკვე მლოცველის სივრცეში ექცევა და ჯვარცმისადმი “ზურგ შექცეულნი”, გამოსახულების “საზღვარს გაცდენილნი”, უფლის ყოვლისმყოფობას მოწმობენ. გლენ პირსის მიერ ხატის მოხარჩობის არატრადიციული ინტერპრეტაცია, რომელიც ჩარჩოს არა საზღვრად მოიაზრებს, არამედ პირიქით, საზღვრის რღვევად მიიჩნევს, აქ შეუდარებელ თვალსაჩინოებას იძენს.³²

ეს თვისება, ალბათ, არსად ჩნდება ისე, როგორც ქართული სახვითი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ერთ ისევ და ისევ “ადგილობრივ” თავისებურებაში. არაერთ კედლის მხატვრობისა თუ ხელნაწერი წიგნის დასურათების ნიმუშში წმინდა გამოსახულებათა თანმდევ განმარტებით წარწერებს წამძღვარებული აქვს სიტყვა – “აქ” (მაგ., “აქა ბრმის განკურნება”, “აქა წმინდა გიორგის თავის კვეთა”, “აქა იაკობის კიბე” და სხვა). ამგვარი ზედწარწერის ფორმა, რამდენადაც ცნობილია, ბიზანტიამ არ იცის. განმარტებითი წარწერის ამგვარი სახე კი სრულად ცვლის გამოსახულებისადმი დამოკიდებულებას, ის მლოცველს ასახული საუფლო მოვლენების თანამონაწილედ, ან თუნდაც, საღვთო ისტორიის მოწმედ აქცევს. ბიზანტიური ხელოვნების “განყენებულობა”, თუ “დისტანციურობა” ამ გზითაც “კონკრეტულობად” იქცევა და სახარებისეული სიტყვებიც - “მოვა ჟამი და აწვევ არს” კიდევ სხვა “უშუალობით” განიცდება.

32 ჩარჩოს მხატვრულ-სიმბოლური ფუნქციის შესახებ იხ: G. Peers, Sacred Shock, Framing Visual. Experience in Byzantium, Pennsylvania Un. Press, 2005, გვ. 132.

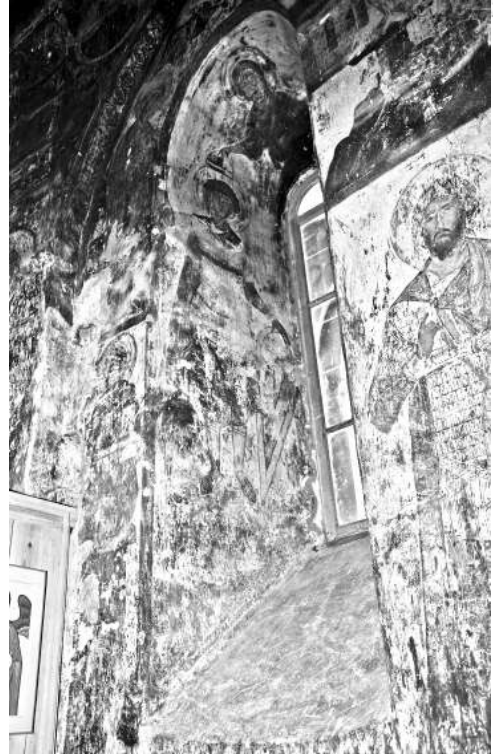
Catherine Gedevanishvili

One Iconographic Peculiarity of the Georgian Murals

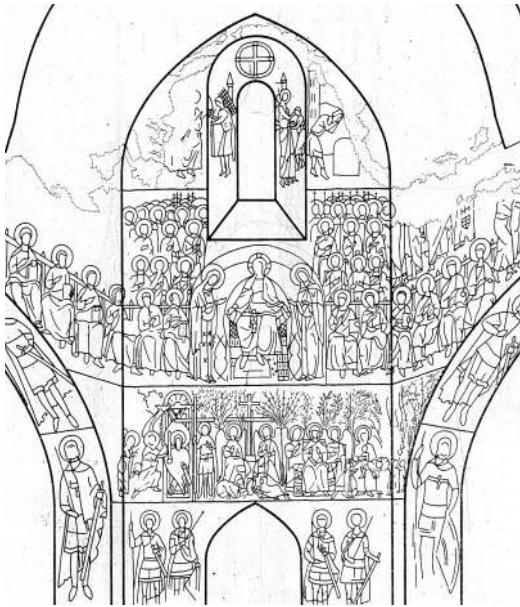
From the 12th c. onwards, in the Georgian mural decorations, window jambs begin to bear not only individual figures (the same practice is found very rarely in Byzantium, while in Georgia it is rooted in the 7th-8th cc. Tsromi and Otkhta Eklesia (second half of the 10th c.) murals), but subject scenes, whereas earlier, similar to Byzantium, they were covered with the ornamentation. This change is considered to mark development of the decorative-dynamic style. The earliest example of placing a subject scene on the window jamb is seen in the murals of the Gelati narthex (second-third decades of the 12th c.), where the Miracle of St. Euphemia is depicted on the window jambs; in late 12th c. Vardzia murals window jambs bear not only individual figures, but also Coronation of the Saints by the Saviour; in early 13th c. Timotesubani murals Feast cycle scenes (Nativity, Presentation at the Temple, Crucifixion, Resurrection) and Passion cycle scenes are also placed on the window jambs. Especially abundant are scenes on the window jambs in the 12th c. Betania murals – Passion scenes are depicted in the north cross-arm windows and Old Testamental pre-figurations of the Virgin (Moses Receiving the Law, Jacob's Ladder, Aaron's Rod, Daniel with the Rock) are placed in the south cross-arm windows; in the contemporary Byzantine painting, only Decani murals can be quoted as a parallel. Taking into consideration the fact that ornamental bands retain “structural characteristics” to the murals, a question arises – can stylistic change of the Georgian mural painting be linked with any conceptual basis. As such, one can deem the feeling of greater “intimacy” in perception of the sacred space by the devout, traceable in the Orthodox Christendom from the 11th c. onwards; it might be reflected in the obliteration of the ornamental “framework”, in the unification of the earthly and the sacred spaces by the windows and figures placed in them (dimensions of the windows and width of the jambs should also be taken into account). In Vardzia, figures in the windows, exceeding the others in their size, in the light flowing from the outside, seem like emerged from the beyond, like a “vision”; the same is true of the “Healing of the Blind” in Timotesubani (placed in the west window), where the natural daylight seems to be a ray of light seen by the healed blind and, at the same time, it blends into the radiance of Deesis depicted below the window. In Timotesubani and Betania, placing of the Passions in the windows highlights “intensity of symbolism” – it is through the Calvary that unity of the world and the heaven is established; depiction of the Saints here presents them as dwellers of the earth and the heaven. It might be possible that this is reflective of the feeling of emphasized intimacy with the Lord in the Georgian culture, which might also be evidenced by the colour “fans” on the 10th c. Tao churches. Certain samples of the Georgian book illumination are likewise noteworthy in terms of inter-connection of this world and that world; in this respect, special mention should be made of the so called Jruchi II Gospels, where the figures not only violate the miniature frame (the same is sometimes found in the Byzantine manuscripts), but move in and out of it; it is noteworthy that on the frame of the Crucifixion icon from Ushguli, the Saints in intercession are turned outwards; one more evidence of this “local” peculiarity might be the introduction of the word “here” (e.g. “Here the Jacob's Ladder”) in the tituli of the images, which implies the co-presence of the viewer in the sacred history.



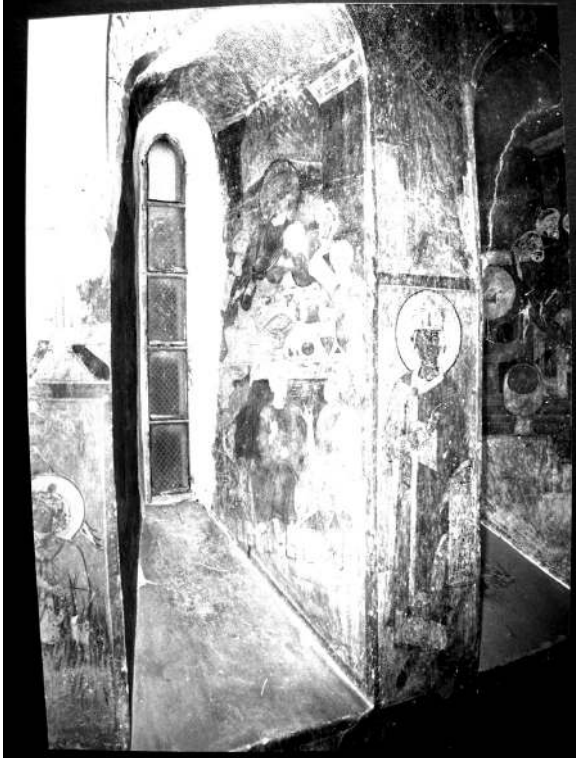
სურ. 1 გელათი. ღმრთისმშობლის შობის ტაძარი. ნართექსის მოხატულობა. წმ. ეფემიას სასწაული



სურ. 2 ვარძია. ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი. სარკმლის მოხატულობა



სურ. 3 ტიმოთესუბანი. დასავლეთი მკლავის მოხატულობა



სურ. 4. ბეთანია. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ჩრდილოეთი მკლავის სარკმელთა მოხატულობა. ფრაგმენტი



სურ. 5. ბეთანია. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სამხრეთი მკლავის სარკმელთა მოხატულობა. ფრაგმენტი



სურ. 6. ჯრუჭი. ამღლება



სურ. 7. ჯრუჭი. ჯვარცმა



სურ. 8. ჯვარცმა. ჭედური ხატი უშგულის მუჯზეუმიდან



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

გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მოწამეთა ეკლესიის მოხატულობა

მოწამეთას ეკლესია გარეჯის მრავალმთის მასივზე მდებარეობს და უდაბნოს მონასტრის კომპლექსს მიეკუთვნება. სამლოცველო კომპლექსის დასავლეთით, მთის თხემის ოდნავ შემადღებულ კლდოვან მასივში გამოკვეთილ გამოქვაბულზე მიშენებულ ნაგებობას წარმოადგენს, რომლის ორქანობიანი სახურავიც ჩრდილოეთის მხრიდან მთის ფერდობს ერწყმის. ეკლესიაში სამხრეთის მხრიდან შევედივართ, ინტერიერში მოხვედრისას ცხადი ხდება, რომ იგი გამოქვაბულზე არის მიშენებული. სწორედ ეს არაწესიერი, თითქმის კვადრატის ფორმის გამოქვაბული წარმოადგენს იმ სამლოცველოს, სადაც წმ. დავითი ღოცვას აღავლენდა – „ხოლო წმიდაჲ მამაჲ დავით [გარეჯელი] ღლითი-დღე განვიდის პარესთა კლდეთასა და მარტომ მყუდროებით აღასრულებდა წმიდათა ღოცვათა და ოფლთა და ცრემლთა ნაკადულითა რწყვიდა უდაბნოთა მათ“.¹ ამ ადგილას შესვდნენ წმ. დავითი და რუსთავის მთავარი ბუბაქარი – აქვე აღსრულდა წმ. დავითის ის სასწაული, რაც შემდგომში ამ ეკლესიის მოხატულობაში აისახა.

საკურთხეველი უაფსიდოა, ბრტყელი, შუა ადგილას სწორკუთხა ტრაპეზით. მის მარცხნივ პატარა საფეხურია, რომელიც სავარაუდოდ სამსხვერპლოს წარმოადგენდა. ჩრდილოეთი კედლის გასწვრივ, როგორც შავიოგრაფი ანტონი კათალიკოსი აღწერს, გამოჭრილია საწნახელი, სადაც ჯერ კიდევ იმ დროს მოწამეთა ძეგლები ეწყო.² საწნახელი 139-140 სმ. სიმაღლისაა, ჩრდილოეთ კედელს მიუყვება, და სწორკუთხა სარკოფაგს წააგავს (სურ. 1). საძვალის ზედა ხაზიდან მოყოლებლი, ორივე კედელი ერთ სიმაღლეზეა მოხატული.

ინტერიერის სიღრმეში შესვლისას, სინათლის სიმცირის გამო ძნელია გაარჩიო მოხატულობა, მაგრამ შემდგომ, როდესაც თვალი სიბნელეს ეჩვევა, ყურადღებას ნებაუნებურად იპყრობს მოხატულობა, რომელიც დაზიანების მიუხედავად, ძლიერ მხატვრულ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მოწამეთას კედლის მხატვრობის თარიღის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. გიორგი ჩუბინაშვილის მიხედვით, მხატვრობა ფერადონებით ემსგავსება უდაბნოს მთავარ ეკლესიას და სატრაპეზოს. ამ უკანასკნელის მხატვრობის შესრულების დრო კი მკვლევარებმა XI საუკუნით განსაზღვრეს.³ შალვა ამირანაშვილი ძეგლს XI საუკუნეს მიაკუთვნებს⁴.

გურამ აბრამიშვილი მოწამეთა ეკლესიის მოხატულობის ერთ ნაწილს

1 ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები, ტექსტები გამოკვლევითა და ლექსიკონით გამოსცა ილია აბულაძემ თბ., 1955 წელი, გვ. 167-168.

2 ანტონი I კათალიკოსი, „წიგნი მარტირიკა“, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, VI, გვ. 206.

3 Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Изд. АН Груз. ССР, Тб., 1948, გვ. 95-80.

4 Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи. Тб., 1957, გვ. 50.

XI საუკუნით ათარიღებს, ხოლო მეორეს XII-XIII საუკუნით,⁵ რასაც ანგლი ვოლსკაიაც ეთანხმება.⁶ დიმიტრი გორდევების აზრით, მოწამეთას ფრესკები შესაძლოა XIII-XIV საუკუნის მიჯნის არა უადრეს იყოს შექმნილი.⁷

მოხატულობის პირვანდელი სახით აღდგენა ჭირს, რადგან ფერთა უმეტესი ნაწილი დეფორმირებულია და საკმაოდ შელახულიც. მოხატულია ორი კედელი – დასავლეთი და ჩრდილოეთი, ასევე საკურთხეველი და ჭერი, რომელიც, ნაწილობრივ დაზიანებულია.

სცენები მოწარჩობის გარეშე ერთ რეგისტრში, ფრიზულად არის განლაგებული, ფიგურები, გამოქვაბულის სიმცირის მიუხედავად, თავისუფლად თავსდება კედლის სიბრტყეზე; ამგვარი მხატვრული გადაწყვეტა გარკვეული შეუბოჭაობის, შეუზღუდაობის, თავისუფლების განცდას ბადებს.

ცალკეული სფუჟეტები ერთმანეთისაგან მხოლოდ მთების გამოსახულებათა საშუალებით განიყოფა. მაღალი, მომრგვალებულთავიანი მთების ფონზე ასახული ადამიანების ვერტიკალური ფიგურები ერთგვარ რიტმს ქმნის. ყველა მათგანი ერთ სიბრტყესა და ერთ ხაზზე, თითქოს ფიცარნაგზე დგას და ქრისტიანული ცხოვრების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ისტორიას ერთგვარ თხრობითსა და წარდგენითი ხასიათის სცენად წარმოგვიდგენს.

დასავლეთ კედელზე წმ. დავით გარეჯელის ცხოვრებისა და სასწაულის, ჩრდილოეთ კედელზე კი მოწამე ბერების დასჯის სცენებია წარმოდგენილი. ბრტყელ საკურთხეველში გამოსახულია სამი წმიდა მამა: წმ. ბასილი დიდი, კომპოზიციის მარცხენა მხარეს, წმ. იოანე ოქროპირი მარჯვენა მხარეს, ხოლო შუაში – წმ. გრიგოლ ღმრთისმეტყველი.

სალოცავის ჭერი დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის მრავალი სხვა ეკლესიის და, საზოგადოდ, გუმბათიანი ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიულ სქემას იმეორებს. ეს არის ცენტრში ანგელოზების მიერ ამ აღლებული ჯვარი (ან ქრისტე) და ოთხივე კუთხივ მედალიონში ჩახატული მახარებლების გამოსახულებები. მოწამეთას შემთხვევაში, მართალია, ჯვრის გამოსახულება მთლიანად ჩამომტვრეულია, მაგრამ გ. ჩუბინაშვილის აზრით, გარეჯის სკოლის თავისებურებიდან გამომდინარე, აქ სავარაუდოდ ჯვრის ამ აღლება უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.⁸

დასავლეთი კედლის მარცხენა მხარეს გადმოცემულია ბუბაქარის ხელის განხმელების, ხოლო მარჯვნივ – ბუბაქარის მოქცევის სცენები. წმიდა დავითის „ცხორების“ მონათხრობით, ერთ დღეს, როცა წმინდანი ლოცულობდა, დაინახა კაკაბი, რომელსაც ქორი მოსდევდა. ფრინველმა თავი წმ. დავითის კალთას შეაფარა. ამ დროს რუსთავის მთავარი, ბარბაროსი ბუბაქარი ნადირობდა და მოინდომა ფრინველის მოკვლა. რაკი ფრინველმა წმინდანს შეაფარა თავი, ბარბაროსი მიეჭრა მას და ჰკითხა, თუ ვინ იყო იგი. წმ. დავითმა უპასუხა, რომ ის მონაა ღვთისა და ევედრება ღმერთს ცოდვების შენდობას. თან სთხოვა

5 გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში „ხელოვნება“, თბ., 1972, გვ. 112.

6 А. Вольская, Роспись пещерных монастырей Давид Гареджи. Гარეჯი. კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები VIII, მეცნიერება, თბ., 1988.

7 Д. Гордеев, Архив Гордеева, Материалы связанные с Гареджийским Мравалмта, 1920-21 (260 лист.).

8 Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри ... გვ. 94.



ბუბაქარს, რომ დაენდო კაკაბი და სხვაგან ენადირა რადგან ფრინველი მას შეეფარა. გაბრაზებულმა ბუბაქარმა უპასუხა, რომ საფრთხე არათუ კაკაბს, თვით წმ. დავითსაც კი ემუქრება და ხმალი აღმართა მის წინააღმდეგ, მაგრამ ბარბაროსს მესესეულად შეახმა ხელი. შეშინებული ბუბაქარი დავარდა წმინდანის ფერხთით და ცრემლით შესთხოვა ცოდვათა მიტევება. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც წმ. დავითი შეევედრა ღმერთს ბუბაქარის განკურნებას და შეეხო მის ხელს, ღვთის შეწევნით იქვე განკურნა. ამ სასწაულის მომსწრე ბუბაქარი მოექცა და ირწმუნა ჭეშმარიტი ღმერთი.⁹

პირველ კომპოზიციაში ბუბაქარის გამოსახულების მარცხნივ, დაახლოებით ზეადმართული ხმლის ვადის დონეზე, შემორჩენილია ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტი: კ(ა)კაბს ცით მ[ოფრენი]ლს ხ(ოლო) წ(მიდამა)ნ დ(ავით)თ კ(უალა)დ [აგო] [ბარბაროზმან] მ(ან) ყო რწ(მენ)ა

გ. აბრამიშვილის აზრით, მოწამეთა ეკლესიის მომხატველი თემათა გაერთიანება-განზოგადებისადმი ერთგვარ მიდრეკილებას ამჟღავნებს; იგი დასავლეთი კედლის წარწერის შინაარსს და კომპოზიციის სუჟეტს ერთმანეთთან აკავშირებს¹⁰. როგორც კომპოზიციის სუჟეტიდან ჩანს, აქ წარმოდგენილი უნდა იყოს წმ. დავით გარეჯელის მიერ ბუბაქარის ხელის განხმელების სასწაული, მაგრამ წარწერა გვამცნობს, რომ ეს სუჟეტი სასწაულის ერთ კონკრეტულ მომენტს კი არ ეხება, არამედ საკვირველებას დინამიკაში ასახავს. ამაზე მეტყველებს მესამე სტრიქონი: ”მან ყო რწმენად”, რაც უნდა მიუთითებდეს არა ხელის განხმელება-განკურნების სასწაულზე, არამედ ამ სასწაულის შედეგად ბარბაროსის მიერ ქრისტიანული სარწმუნოების აღიარებაზეც. გ. აბრამიშვილის აზრით, წარწერა ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მაინც საყურადღებო ცნობას გვაწვდის აქ წარმოდგენილი თემის გასარკვევად. მისი აზრით, კომპოზიციაში ხელის განხმელება, ხოლო შემდეგ განკურნება, ანუ “კვალად გებაი” ყოფილა გაერთიანებული, და მხატვარი, რომელიც წინა კომპოზიციაში ორ, მეტად მნიშვნელოვან თემას აერთიანებს, მეორე კომპოზიციაში მხოლოდ ერთ მომენტზე საგანგებოდ არ შეჩერდებოდა. შემდეგი სასწაული, „ცხორების“ მიხედვით, ბუბაქარის ძის განკურნებას ეხება. მეორე კომპოზიციაში წმ. დავითი მთის მაღალ, ყვითელი მასივის ფონზეა წარმოდგენილი.

აქედან გამომდინარე, გ. აბრამიშვილის აზრით, მოქმედება სულ სხვა გარემოში მიმდინარეობს, ვიდრე პირველ კომპოზიციაში. მისი აზრით, აქ წარმოდგენილია ბუბაქარის ძის სასწაულებრივი განკურნების შედეგად ბუბაქარისა და მთელი მისი სახლეულის გაქრისტიანება. მისივე აზრით – ხსენებულ სცენაში, ნათლისღების გარდა შეიძლება საქტიტორო ღვაწლიც ვიგულისხმოთ; ამ მოსაზრებას იგი იმიტაც ამყარებს, რომ მეორე კომპოზიციაში წმ. დავით გარეჯელი მთის მასივის ფონზეა წარმოდგენილი.¹¹

ჩვენი აზრით, მეორე კომპოზიციაში წარმოდგენილია ბუბაქარის მოქცევის სცენა, ხოლო ნათლისღებაზე, ისევე, როგორც საქტიტორო ღვაწლზე, მხოლოდ ვარაუდის დონეზე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რადგან ამის დამადასტურებელი არავითარი ნიშანი არა გვაქვს. ცხადია, ქრისტიანული მსოფლმხედ-

9 ასურელ მოღვაწეთა ... 1955, გვ. 168-170.

10 გ. აბრამიშვილი. დავით გარეჯელის ციკლი . . . , გვ. 106.

11 გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ... გვ. 106-107.

ველობისთვის თემის, როგორც ასეთის, განზოგადება ჩვეულებრივი მოვლენა იყო, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში გამოსახული ისტორიული ფაქტი ამგვარ განზოგადებას ნაკლებად საჭიროებს.

შ. ამირანაშვილის აზრით, პირველი კომპოზიცია წმ. დავითის მიერ ხელის განხმელების სცენას წარმოგვიდგენს, ხოლო მეორე – წმ. დავითის მიერ ბუბაქარის განკურნების სცენას.¹² გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით კი, პირველ კომპოზიციაში ასახულია ბუბაქარის ხელის განხმელება, ხოლო მეორეში წმ. დავითის მიერ ბუბაქარის მოქცევა.¹³

პირველ სცენაში, რაც ზემოთაც ითქვა, გამოსახულია მუსლმოყრილი, მაყურებლისაკენ სამი მეოთხედით მობრუნებული წმ. დავით გარეჯელი. მისი ფიგურა თითქმის მთლიანად ჩამორეცხილია, გაირჩევა მხოლოდ შარავანდის მკრთალი კონტური, მოყავისფრო გრძელი, თხელი წვერი და მკერდის გასწვრივ, ბუბაქარისაკენ გაწვდილი ხელი. წმ. დავითის მუსლმოყრილი ფიგურა ბუბაქარს თითქმის მკერდამდე წვდება. ცოტა მოშორებით, კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს გამოსახულია ბუბაქარის, სხვა ფიგურებთან შედარებით მოზრდილი, ხმალამართული ფიგურა. მარცხენა ხელი მას თეძოსთან ჩამოკიდებულ ქარქაშზე უდევს. ბუბაქარის ჩაცმულობა აღმოსავლურ სამხედრო კოსტუმზე მიუთითებს. ბუბაქარს ლოკალური ღია აგურისფერი, მუხლებზე ოდნავ ქვეითამდე მისული კაბა მოსავს. მისი სამაჯგები, კაბის ქობა და სამკლაურები თეთრია. კაბას მარჯვენა მხრიდან იღლიამდე დიაგონალურად თეთრი სარტყელი დაუყვება. კაბის გულისპირი მარცხენა მხართან ჩატრილია თხელი დიაგონალური ზოლით, რომელიც რკალით ბოლოვდება და გულისპირის ჭრილს ასახავს. ფეხთ მოგვები აცვია, ხოლო თავზე მაღალი ოთხკუთხა, მომრგვალებულკუთხეებიანი ქუდი ხურავს, რომელსაც ღია აგურისფერი, პატივის აღმნიშვნელი ქსოვილი ამშვენებს. ქსოვილი ქუდის ზედა ნაწილის ცენტრში დამაგრებული წვეტიდან იწყება და ორივე მხრივ დაბლა ეშვება ყურებზე, კისერსა და მხრებზე. ქუდის ზედა ნაწილის სიბრტყე დაბოლოებულია კონუსისებრი მცირე ზომის თეთრი წვეტით. ბუბაქარის სახე ამოფხაჭნილია და კარგად არ ჩანს, თუმცა ზოგადად მაინც შეიმჩნევა, რომ მას სახის წვრილი ნაკვთები: თვალები, ცხვირი, ტუჩები, თხელი წვერი და წვრილი, მორკალული უღვაშები აქვს. ამ ორი ფიგურის შუა ნაწილში ცუდად, მაგრამ მაინც განირჩევა საკმაოდ მოზრდილი ფრინველის – კაკაბის გამოსახულება.

ბუბაქარისა და წმ. დავით გარეჯელის სილუეტები ერთმანეთისაგან განსხვავდება. ბუბაქარის ფიგურის სილუეტი შედარებით უხეში და კუთხოვანია – ჩამოსწორებული ტრაპეციის ფორმის, მკერდის და წელის გამოუყოფლად. დაბლა დაშვებული მკლავი ნახევარწრიულია, ხოლო მაღლა აწეულ გაშეშებულ ხელში თეთრვადიანი მოხრილი ხმალი უჭირავს. ხმლის ფორმას შესაძლოა იმ ადგილას კედლის სიმრუდე განაპირობებს, რადგან ხმლის წითელი გრძელი ქარქაში სრულიად სწორია. დასავლეთი კედლის მარჯვენა ნაწილში წარმოდგენილია ფეხზე მდგომი წმ. დავითი და მის წინ მავედრებელი ბუბაქარი; ორივე ფიგურა ისევეა შემოსილი, როგორც წინა, ხსენებულ კომპოზიციაში.

დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილ ორ კომპოზიციაში წმ. დავითისა

12 შ. ამირანაშვილი, *История* გვ. 50.

13 Г.Н. Чубинашвили, *Пещерные монастыри...* გვ. 95-80.



და ბუბაქარის ფიგურები ერთმანეთის მონაცვლეობით საკმაოდ ხალვატად განლაგებული. მთელ დასავლეთ კედელზე თითქმის თანაბარი მანძილით დაშორებული მხოლოდ ოთხი ფიგურა არის გამოსახული, ხოლო მათ შორის დატოვებულ ადგილებს მთის მასივები ავსებს, რომლებიც სიმაღლით ფიგურებს აჭარბებს. აქ გვაქვს ორი სცენა, რომლებიც ერთმანეთის მიყოლებით, ჩარჩოების გარეშე არის წარმოდგენილი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ისინი დამოუკიდებელ კომპოზიციებად აღიქმება. ეს გარკვეული მხატვრული ხერხით მიიღწევა. კერძოდ, ორივე სცენაში წმ. დავითი და ბუბაქარი ერთმანეთისაკენ არიან მიბრუნებული, ამასთან, ეს ორი კომპოზიცია ერთმანეთისაგან იმიჯნება მწვანე და ყვითელი მთების ფონებით, რომლებიც ერთმანეთს ეხება და კედლის სიბრტყეს ორ თითქმის თანაბარ ნაწილად ჰყოფს. ასე მაგალითად, თუ ხელის განხმელების სცენაში გამოყოფილია ბუბაქარის ფიგურა და, შესაბამისად, მისი მოქმედება – ფეხზე დგომით (წმ. დავითი მუხლმოდრეკილია), წითელი შესამოსელით, აღმართული ხმლით და მწვანე მთის ფონით – მოქცევის სცენაში ყურადღება გამახვილებულია წმ. დავითის ფიგურასა და, შესაბამისად, მის ქმედებაზე; წმ. დავითი უფრო დიდი ზომისაა, ვიდრე ბუბაქარი, უფრო მაღლა დგას და ყვითელი ფონით გამოიყოფა. ამავე დროს, გარკვეული ელემენტებით თვით სცენებია შეკრული, რითაც მხატვარი კომპოზიციების დამოუკიდებლობას აღწევს, ისე, რომ აზრობრივი ერთიანობის, თხრობითობის განცდა არ დაირღვეს. პირველ რიგში, ეს იმით მიიღწევა, რომ როგორც აღვნიშნეთ, სცენები ჩარჩოთი არ არის შემოსაზღვრული. იგივეს მცირე დეტალებიც ააშკარავენ. მაგ., ბუბაქარის წითელი ქარქაში დიაგონალურადაა შეჭრილი მომდევნო კომპოზიციაში, რითაც მხატვარი თითქოს აკავშირებს ამ ორ სცენას. ამასთანავე, წაწვეტებული მთები მარჯვნივაა გადახრილი, თითქოს ხაზს უსვამს დასავლეთი კედლის კომპოზიციებიდან ჩრდილოეთი კედლისაკენ მოქმედების მიმართულებას (სურ. 2).

ჩრდილოეთ კედელზე უფრო მეტი და მრავალი ფიგურის მომცველი სფუჟეტი გადმოიცემა, რის გამოც კომპოზიციები მეტადაა შემჭიდროებული (სურ. 3). დასავლეთ კედელზე ასახული ორი ორფიგურიანი სფუჟეტური კომპოზიციისაგან განსხვავებით, აქ ოთხი დამოუკიდებელი სცენაა. თავდაპირველად მწვანე მთის ფონზე წარმოდგენილ ბერმონაზონთა ჯგუფს აღვიქვამთ, რომელთაგან მთლიანად მხოლოდ წინა პლანზე მდგომი ორი ფიგურა და მათ შუა ერთი ბერმონაზვნის თავი არის გამოსახული, ხოლო დანარჩენები მათ უკან, მიჯრით, თავების კონტურების სახითაა წარმოდგენილი. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ადამიანთა ჯგუფის პერსპექტივაში წარმოდგენის მცდელობასთან. ფიგურათა ამგვარი განლაგებით მხატვარი აღწევს მთლიანობის, შეკრული გაწონასწორებულობის ეფექტს. ფრონტალურად მდგომ ფიგურებს გარს ერტყმის მათ უკან აღმართული მაღალი მწვანე მთა, რომელიც მთლიანობად ჰკრავს და აერთიანებს ამ სცენას. დასავლეთ კედელზე ასახული მთებით მინიშნებული მიმართულება, რომელიც თითქოს განსაზღვრავს მაყურებლის ყურადღებას, აქ ერთგვარად განელელებულია.

შემდგომი სცენა მუხლმოდრეკილი მონაზვნის მორკალულ ზურგს და მის უკან, ხელში ზეაპყრობილი ხმლით მდგარ მეომარს ასახავს. მათ გვერდით ჯარისკაცების ჯგუფია, რომლისკენაც მთავარსარდლის ყურადღება არის მიპყრობილი. კომპოზიციას განასრულებს ჯარისკაცი უროთი ხელში. ამ სფუჟეტურ კომპოზიციას აწესრიგებს და ერთიან მთლიანობად წარმოგვიდგენს



ჩრდილოეთი კედლის კედლების, დასავლეთით – მწვანე, ხოლო აღმოსავლეთით – ნარინჯისფერი მთების მასივები.

ამრიგად, მხატვარი გამოჰყოფს რა ცალკეულ სცენებს, ამავდროულად კრავს მათ ერთიან მხატვრულ მთლიანობაში.

საკურთხევლის სამი ფიგურა – წმ. ბასილი დიდი, წმ. გრიგოლ ღმრთისმეტყველი და წმ. იოანე ოქროპირი, სხვათაგან განსხვავებით, ხალვათად არის განლაგებული. გამოქვაბულის შუანა, ზედა ნაწილში კედელი ამობურცულია, ეს კი გამოსახულების უეჭველ დეფორმაციას გამოიწვევდა და ალბათ ამიტომაც კედლის ეს ადგილი მხატვრობით შეუვსებელია. ტრაპეზის თავზე ნახევარწრიული ფორმის გამოსახულება იხაზება, რომელიც კედლის საკმაოდ დიდ ნაწილს იკავებს, მისი რადიუსი დაახლოებით 20 სმ-ია და მნიშვნელოვან აქცენტს წარმოადგენს აღმოსავლეთ კედელზე გამოსახულ წმ. მამათა ფიგურებს შორის. იგი ძლიერ არის შეღასული, რის გამოც შეუძლებელია იმის გარჩევა – იყო თუ არა მასში ჩახატული რაიმე გამოსახულება. საკონქო კომპოზიცია, როგორც ითქვა, გამოქვაბულის სიმცირის გამო არაა გადმოცემული.

ჭერის ცენტრში გამოსახული (სავარაუდოდ) ჯვრის ამადლების კომპოზიცია თავისი ზომით, მთლიანი სამლოცველოს დომინანტია. ჯვრის მედალიონს ოთხივე მხრიდან ჰაერში მოფარფატე ანგელოზები ამადლებენ. ჯვრის მედალიონთან ერთად, თითქმის მთლიანად დაკარგულია სამხრეთ-აღმოსავლეთი ანგელოზის ფიგურა, მოჩანს მხოლოდ მისი ფრთების წვეროები. ასევე დაზიანებულია სამხრეთ-დასავლეთი ანგელოზიც – იკითხება მხოლოდ მუხლს ქვევით, მწვანე სამოსიდან გამოყოფილი ფეხის მონახაზი. ჩრდილო-აღმოსავლეთ და დასავლეთ ანგელოზთა გამოსახულებები თითქოსდა ერთმანეთის მსგავსია, მაგრამ დაკვირვებისას ცხადი ხდება, რომ მათი მოძრაობა განსხვავებულია. ჰაერში აფრენილი ანგელოზთა ფიგურები თითქოს ზეცაში მიისწრაფიან. ჩრდილო-აღმოსავლეთ ანგელოზს მედალიონი გვერდიდან უჭირავს და მისი მოძრაობა დიდი სირთულით არ გამოირჩევა, თავი ჩვენსკენ აქვს მობრუნებული სამი მეოთხედით, ხოლო მეკრდი მედალიონისაკენ, ტანი კი გრაციოზულადაა აზნექილი (სურ. 4). თეთრი, გრძელი ზედა სამოსის გადაწეული კალათის ქვეშ მუქი ფირუზისფერი ქვედა კაბა მოუჩანს. ფრენის ილღუზიას ამძაფრებს თეთრი მოსასხამის აფრიალებული კალთა, რომელიც ტანის მოძრაობას იმეორებს. ანგელოზის გრძელი ფრთები ერთმანეთის პარალელურია; წითელ ფრთებს ქვედა მხარეს, მთელ სიგრძეზე, ჯერ თეთრი, შემდეგ კი შავი გრაფიკული ხაზი დაუყვება. შავ ზოლს თანაბრად დაშორებული, დიაგონალურად ჩაღებებული შტრიხები მოჰყვება, რომელნიც ფრთის ბუმბულებს ასახავს. ჩრდილო-დასავლეთით წარმოდგენილი მეორე ანგელოზი, რომელიც ასეთსავე, მხოლოდ ფირუზისფერ სამოსშია გამოწყობილი, შესაძლოა თავისი ოდნავ განსხვავებული მოძრაობით, მაინც წინა ანგელოზის გამოსახულების რიტმულ გამოძახილს ეხმიანებოდეს. იგი მედალიონს ქვევიდან იჭერს, და ამიტომაც თითქოს მეტი ფიზიკური დატვირთვა აკისრია (სურ. 5). ორთავ გრძელი ფეხი, ჩრდილო-აღმოსავლეთის ანგელოზისაგან განსხვავებით, განზე კი არაა გაზნექილი, არამედ შედარებით ქვევით ეშვება, კაბის კალთაც თითქოს წინა ანგელოზის მსგავსია, თუმცა ის შედარებით ქვევითაა დახრილი. ჩრდილო-დასავლეთი ანგელოზის ფრთები უფრო განზეა გაშლილი, ჩრდილო-აღმოსავლეთისა კი ზეცისკენ მიისწრაფის. სამხრეთ-აღმოსავლეთით გამოსახული ანგელოზის ფრთების შემორჩენილი



ფრაგმენტები, ჩრდილო-აღმოსავლეთი ანგელოზის ფრთების პარალელურად არის განლაგებული და სხვების ანალოგიურადაა დამუშავებული.

როგორც ითქვა, ანგელოზთა სხვადასხვა მიმართულებით გაფრიალებული სამოსი, ასევე მათი სხეული ოდნავ განსხვავებულ მდგომარეობაშია. ამ მცირედ ასიმეტრიას გარკვეულწილად ფერების მონაცვლეობა აწესრიგებს. მხატვარი შესრულების ამგვარი თავისებური მანერით მთლიან კომპოზიციას თავისუფლების, სიცოცხლის, მოძრაობის, სილადის შთაბეჭდილებას ანიჭებს, რაც მხატვრის ოსტატობასა და შემოქმედობითობაზე მიუთითებს. მომხატველი აშკარად იმპროვიზაციის დიდი ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატია. განცვიფრებას იწვევს ანგელოზთა გრაციოზული, თხელი, მშვენიერი ფიგურები. ოთხი მახარებლის, წრეში ჩასმული, აღმოსავლეთისაკენ ორიენტირებული ნახევარფიგურები, ფაქტობრივად დამოუკიდებელ სურათს წარმოგიდგენს, მაგრამ, ამავდროულად, ჭერზე ასახული ჯვართამაღლების კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილებადაც აღიქმებიან. დამოუკიდებლობას მათ თანაბარი ზომის და სიმუქის, წითელი, თითქოს ფარგლით შემოხაზული წრეწირები ანიჭებს, მაგრამ ამ მედალიონების საკმაოდ მკაფიო სილუეტი, მათი განლაგება ოთხივე მხრიდან გარკვეულწილად ფლანკირებს ჯვრის ამადლების სცენას და ამით ისინი თითქოს კომპოზიციას საზღვრავენ, ოთხკუთხა სივრცეში განათავსებენ.

დახვეწილი ფერადოვნებით გამორჩეული ფერთი კომპოზიცია ერთიან მხატვრულ პროგრამას ექვემდებარება. მხატვრობა შესრულებულია მწვანე, ცისფერი, ოქრისფერი-ყვითელი, ნარინჯისფერი, მოწითალო აგურისფერი, ზურმუხტისფერი-მწვანე და ფირუზისფერი ტონებით, რომელთაც აცოცხლებს მარჯნისფერი ლაქები. მთელი ეს ფერადოვანი პალიტრა განფენილი იყო ამჟამად ძლიერ დეფორმირებულ რუხ ფონზე. თუ რა ფერის იყო იგი თავდაპირველად, დღეისათვის რთული სათქმელია, სავარაუდოდ (ლაბორატორიული ანალიზის პასუხს თუ გავითვალისწინებთ) ღურჯი ან მწვანე უნდა ყოფილიყო. ფერს მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება და იგი რამდენიმე ნიშნის მატარებელია. პირველ შემთხვევაში იგი მთლიან მხატვრობაში ფერადოვან ლაქად აღიქმება. მეორეში (მხოლოდ ჭერზე) – მისი საშუალებით ხელოვანი ტონალური გრადაციებით დამუშავებულ ფორმას გადმოგვცემს. ხშირად ფერი ღია ტონიდან მუქში გადადის, ზოგ შემთხვევაში გრაფიკული თეთრი ხაზები ჰაეროვან ნისლოვან ლაქაში გადაიხრდება. მაგალითად, ბუბაქარის გამოსახულება, ორივე კომპოზიციაში ლოკალური წითელი ფერისაა, წმ. დავითის – ერთიანი მოყვითალო; მათ უკან ფონად გამყოლი მთის მასივები კი მომწვანო-მოყავისფრო ტონებითაა გადმოცემული. მართალია, მთების ზედა ნაწილები გეომეტრიული სამკუთხა ხაზებითა და მცირედი ჩრდილებითაა დამუშავებული, მაგრამ მთლიანობაში მაინც ერთიან სიბრყობრივ ლაქებად აღიქმება. იგივე შეიძლება ითქვას ჩრდილოეთი კედლის მხატვრობაზეც. ერთ ჯგუფად მდგომი ბერების ღია ნარინჯისფერ-ყვითელი ფერის, ასევე მუხლმოდრეკილი ბერის მოწითალო-მოვარდისფრო, მის უკან მდგომი ხმალადმართული მეომრის თეთრსამაჯებიანი მუქი რუხი ფერისა და ჯგუფად მდგომი მეომრების ფიგურების სამოსის ფერთი ლაქები ლოკალურია. იგივე ითქმის აღმოსავლეთი კედლის წმ. მამათა გამოსახულებაზე. ნახევარტონებისა და ტონების მეშვეობით ჩვენ თვალწინ იშლება მდიდარი ფერადოვანი პალიტრა, რომელიც ფრიზულად მოეფინება კედელს.

ჭერზე გამოსახული ჯვრის ამღლეების კომპოზიციაში ჩანს ახალი ნიშანი – კერძოდ, კედლების კომპოზიციებისაგან განსხვავებული, ტონალური გრადაციით მიღწეული მოცულობა. ლურჯი ანგელოზის, ამჟამად გამუქებულ ფიგურაზე, მუხლთან და ბარძაყთან დრაპირებული ნაოჭები ცისფერი გამონათებებით გადმოიცემა. აქ ჩვენ ვხედავთ ხაზს, რომელიც მდიდრულ ფორმებს ნატიფად მიუყვება და მსუბუქ, გრაციოზულ მოძრაობას იძლევა.

ჯვრის ამღლება, ანგელოზთა ფრთები, მედალიონების ფონები, მახარებლების თმები, ჯვრის მედალიონი – ყველა ეს მოწითალო-მოაგურისფროა. ანგელოზთა ფრთების ბუმბულები სახასიათოდ, შავი გრაფიკული ხაზით არის დამუშავებული და დეკორატიულობას ანიჭებს მხატვრობას. თითქოს ფარგლით შემოხაზული შარავანდები – ყველა თეთრი ფერისაა.

მწვანე ანგელოზის სამოსის დრაპირება უფრო ნათელი ფირუზისფერი რბილი ლაქებით და პლასტიკურ-დეკორატიული გრაფიკული ხაზებით მუშავდება. თეთრი ანგელოზის კაბის კალთები კი, პირიქით, უფრო მუქი მოწითალო ხაზებით და ვარდისფერი ლაქებით.

ჭერის მთავარი ფერისმიერი აქცენტი ცენტრში გამოსახული – სავარაუდოდ ჯვრის – წითელი მედალიონია; შემდეგ იკითხება ანგელოზები, რომლებიც ხელში ატაცებულ მედალიონს გარს ერტყმიან. ამგვარად, მოწამეთას მოხატულობა გამორჩეული კოლორიტის მქონე, საკმაოდ თავისუფალი მხატვრობაა, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს თავისი გამომსახველობა.

ინტენსიური, სუფთა და ამავედროულად ჟღერადი ფერები ამ პატარა სამლოცველოს ფერისმიერი სამკაულია. შეიძლება ითქვას, რომ თამამი, ნათელი კოლორიტის გამოყენებით ხელოვანი ფერის მნიშვნელობას, მის როლს წინა პლანზე წამოწევს.

ზოგადად, პლასტიკის თვალსაზრისით, მოხატულობაში გეხვდება ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ხასიათის შესრულება. ჭერის მოხატულობაში წარმოდგენილი ფიგურები მოცულობითია, ფორმები ნაზად ამოიძერწება ფონიდან. ხოლო კედლების მოხატულობა ნაკლებ პლასტიკურია, ფორმები, სიბრტყობრივი და პირობითობისაკენ მიდრეკილი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მოხატულობის დაზიანება არ იძლევა ფორმათა მოცულობითი დამუშავების სრული განსახდვრის საშუალებას, თუმცა აქაც არის ვარიაციები. მაგალითად, წმიდა დავითის გრძელი სამოსის ზედაპირი გაფერმკრთალებულია, ბუბაქარის წითელი კაბა კი შედარებით ლოკალური ფერისაა, მთების ზედაპირიც დამუშავებულია გრაფიკული ხაზებით, რომლებიც მთის რელიეფურობას გადმოგვცემს, ამავედროულად ჩანს შეუქრდილები, რომლებიც მოცულობითობის ილუზიას ამძაფრებს; ასევე ბუნდოვანია ჩრდილოეთ კედელზე ასახული სცენები, ბერმონაზონთა, ჯალათების, ასევე საკურთხეველში გამოსახული წმინდა მამებიც. კედლის მოხატულობასთან შედარებით, ჭერის მოხატულობის შემორჩენილი ნაწილები მკაფიოდ იკითხება, ანგელოზთა სხეულზე გაღიაებული გამონათებების საშუალებით ამოიძერწება ფეხია, მუხლის, წვივის, მდიდრულად დრაპირებული სამოსის ფორმები.

ხშირად ფიგურათა პროპორციებიც დარღვეულია (იმავე მთავარსარდალს ზედმეტად ზორბა ტანთან შედარებით პატარა თავი აქვს, მუხლმოყრილი ბერის თავიც ბევრად პატარაა ტანთან შედარებით).

საგულისხმოა, რომ თუ კედლების მხატვრობაში ჩანს პროპროციათა

დარღვევის ნიშნები, ხოლო ჯვართამაღლების სცენაში პროპორციები შედარებით დაცულია, იმ შემთხვევაშიც ვლინდება ფორმათა გარკვეული, თუმცა სულ სხვაგვარი უტრირება (აფრენის მომენტში გამოსახული მწვანე ანგელოზის მძაფრი რაკურსი, რაც ერთგვარი ექსპრესიის, გარკვეული ემოციის მატარებელია).

ისმის კითხვა, თუ ვინ არის გამოსახული წამებისათვის გამზადებულ ჯგუფში. შესამოსელის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ისინი მღვდელმონაზონნი არიან. მოწამეთაში გამოვლენილი XVI საუკუნის პილიგრიმული წარწერით, ეკლესია წმ. 40 სებასტიელი მოწამის სახელობისა უნდა ყოფილიყო.¹⁴ აქედან შესაძლოა გაჩნდეს კითხვა – წარმოდგენილი მარტვილობის სცენები ხომ არაა კავშირში სებასტიელ წამებულებთან?

ცნობილია, რომ ორმოცი სებასტიელი მოწამის იკონოგრაფია, პირველ რიგში, იმას ითვალისწინებს, რომ მოწამეები ჯარისკაცები იყვნენ, მოწამეთაში კი ბერმონაზვნები არიან გამოსახული. გარდა ამისა, აქ არ არის ასახული გაყინული ტბა, რაც ხშირად დამახასიათებელია ორმოცი სებასტიელის წამების სცენისათვის, სადაც შიშველი მოწამეები ყინულოვან ტბაში სატანჯველად არიან გამზადებული. მოწამეთას ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი სცენები, სადაც უროიანი ჯალათი და წამებული ბერის თავის კვეთაა გამოსახული, თითქოს არ შეფერება ორმოცი სებასტიელი მოწამის იკონოგრაფიას.

ა. გრაბარი განმარტავს, რომ ბიზანტიურ მონუმენტურ კედლის მხატვრობაში დამკვიდრებულია თავის კვეთის ორი ძირითადი იკონოგრაფიული ვარიანტი. ერთ-ერთი გავრცელებული ტიპია ხმლით თავის მოკვეთის სცენა, სადაც გამოსახულია მუხლმოდრეკილი მოწამე და მის უკან ე.წ. „ფრონტალურად“ მდგომი ხმალადმართული ჯალათი. მეორე ტიპს უწოდებენ „უკან გადახრილს“, როცა ჯალათი ტანით მარჯვნივ არის მიტრიალებული, თავით მარცხნივ, ხოლო ხმალი ჯალათის თავს ზევით ვერტიკალურად აქვს აღმართული. ეს არის მძაფრი მოძრაობა, ზოგჯერ მანერულიც, ჯალათის მანტია ზევით ჰაერშია აფრიალებული და თვითონ არაბუნებრივად არის უკან გადახრილი.¹⁵ ა. გრაბარი ტირნოვოს 40 მოწამის ეკლესიის მოხატულობასთან (ძირითადი ფენა XVI-XVII სს.) დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ ამგვარი დინამიკური კომპოზიცია ჯალათისა, რომელიც პერიოდებიდან მოდის.¹⁶ ამ ორ ვარიანტს შორის არის ვარიაციები, მაგალითად, ქარქაშიდან ხმლის ამოდების მომენტის ან უშუალოდ დარტყმის პროცესის ასახვით; ანდა ჯალათი აღმართული ხმლითა და ცარიელი ქარქაშით და სხვა.

მოწამეთას ჩრდილოეთი კედლის თავის მოკვეთის კომპოზიცია სწორედ პირველ რედაქციას მიეკუთვნება – როცა ჯალათი წამებულის უკან ქარქაშითაა წარმოდგენილი, რაც ამ რედაქციისათვის ერთგვარ დანამატს წარმოადგენს. მოწამის რამდენიმე იკონოგრაფიული ტიპი აქვს გამოკვლეული ჰელენია დელიანი-დორისს – მუხლმოდრეკილი და თავდახრილი მოწამე პირველ ვარიანტში გამოსახულია მოკვეთილი თავით, ხოლო მეორეში მოუკვეთელით; ზოგჯერ მოწამე ხელაღმართულია და თავი დაბლა აქვს დახრილი, ვოკაციის

14 Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри... გვ. 94.

15 A. Grabar, La Peinture religieuse en Bulgarie, in: Kirche der Viezzig Märtyrez in Tirnovo, Paris, 1928, გვ. 101.

16 A. Grabar, Christian Iconography: A Study of Its Origins, London, 1969, გვ. 15.

პროცესში. თავდახრა მორჩილებას, გოლგოთის სიმბოლიკას განასახიერებს. მოწამეთაში მუხლმოდრეკილი ბერის თავის მოკვეთამდე სცენაა წარმოდგენილი და ეს იკონოგრაფია საკმაოდ იშვიათია. უშუალოდ წამების იკონოგრაფიული სცენები ქრისტიანულ სამყაროში დამკვიდრებული იყო და გარეჯელი მომხატველიც მათ, ცხადია, ითვალისწინებს, თუმცა მთლიანობაში ჩრდილოეთი კედლის ფიგურული განლაგების სტრუქტურას უკვე თვითონ ქმნის, რადგან ამ თანამიმდევრობით დახატული ჯგუფური კომპოზიცია ჩვენ ვერსად მოვიძიებთ. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქ საქმე გვაქვს ადგილობრივი ბერების წამების ისტორიულ მოვლენასთან. ეს თუ ასეა, მაშინ იკონოგრაფია გარეჯის მონასტერშია შექმნილი და ჩამოყალიბებული.¹⁸

და ისევ დაისმის კითხვა, არის თუ არა მოწამეთა სამარტვილე ეკლესია. პირველ რიგში ამაზე თვითონ ეკლესიის სახელწოდებაც მიგვანიშნებს. ეკლესიას „მოწამეთა“ ასევე უწოდებენ ა. მურავიოვი,¹⁹ დ. გორდეევი,²⁰ გ. აბრამიშვილი,²¹ შ. ამირანაშვილი,²² ე. პრივალოვა,²³ გ. ჩუბინაშვილთან 40 სებასტიელი მოწამის სახელი გვხვდება.²⁴

ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი ბერ-მონაზონთა წამების სცენები, ასევე სამლოცველოს ჩრდილოეთ კედელზე არსებული საწნახელი, რომელშიც ანტონი კათალიკოსის გადმოცემის თანახმად ინახებოდა წამებულთა ძვლები, ასევე სამარტვილეზე მიგვითითებს.²⁵

ძველი გამორჩეულია მრავალი ნიშნით. პირველია ის, რომ საქართველო-

17 H. Delyanni-Doris, Die Wandmalerien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, München, 1975, გვ. 79-80.

18 როგორც ისტორიული, ასევე ეთნოგრაფიული მიმართულებით განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსი და მრავლისმთქმელია მოწამეთა მხატვრობაში ასახულ პესონაჟთა შესამოსელი. (ეს თემა ჩვენ ვრცლად ცალკე გვაქვს განხილული).

X საუკუნის ბოლოდან საქართველოში ახალი ტიპის სამოსი ვრცელდება, რომელსაც სხვადასხვა ვარიანტებით XI, XII და XIII საუკუნის შუა წლებამდეც ატარებდნენ. ესაა – წელში დაფიწროებული და ბოლოში გაგანიერებული ვიწრო და გრძელსახელოებიანი კაბები, რომლებსაც დეტალებში განსხვავებული, მაგრამ მაინც საერთო თარგი აქვთ, მოყოლებული X საუკუნიდან XIII საუკუნემდე. ამ კაბებს ხშირად საოღვევლით შემკული ყოშები, ქობა, საყელოსთან ქობამდე გაყოლებული ვერტიკალური ზოლი და სამკლაურები ჰქონდა. თუმცა ეს სამოსი ამ პერიოდის საქართველოში ერთადერთი არაა. ამგვარ სამოსში გამოწყობილი გამოსახულებები ჩვენ გვხვდება ფრესკებზე, რელიეფებზე, ფერწერულ ხატებზე, ჭედურ ხატებზე. გარეჯის საძვალეს მოხატულობაზე ბუბაქარს აცვია დახშული, ჩაქმეჭრილი შესამოსელი. ასევე სამოსი მოსაუთ რკონის სადიაკვნეს XII საუკუნის აღმოსავლეთი კედლის ფრესკაზე გამოსახულ პირებს და ოზაანის ამადლების ეკლესიის XII-XIII საუკუნის ფრესკის ერთ-ერთ ქტიტორს. (ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმის ისტორია (VI-XIV სს.) თბ., გვ. 28-29..

19 А. Муравьев, Грузия и Армения 1845, ტომი I, გვ. 81-85.

20 Архив Гордеева Матералы свазанные с Гареджийским Мравалмта, 1920-21, 260 ფურც., გვ. 53.

21 გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ... გვ. 101.

22 Ш. Амиранашвили, История ..., გვ. 50.

23 ე. პრივალოვა, საქართველოს სიძველენი 3, თბ., 2003, გვ. 196.

24 Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри... გვ. 13, 94.

25 ანტონ I კათალიკოსი, დასახ. ნაშრ.



ში სამარტვილე ეკლესიის მოხატულობის პირდაპირი იკონოგრაფიული რალელი ჩვენ ვერ მოვიძიეთ და ძნელი წარმოსადგენია, რომ გარეჯის სამხატვრო სკოლაში შექმნილ სამარტვილის იკონოგრაფიული სქემის მსგავს პროგრამას მსოფლიო ხელოვნების ნიმუშებში მოექებნებოდეს უშუალო ანალოგი.

რთულია უფრო ღრმა კვლევის ჩატარება, იკონოგრაფიული პარალელების მოძიება და ზოგადად სამარტვილეთა მოხატვის განვითარების ევოლუციის დანახვა. ამასთანავე ბიზანტიის, სირია-პალესტინის და ეგვიპტური სამარტვილე ეკლესიების მოხატულობებიც, ხატმებრძოლეობის დროს განადგურების გამო, ძალიან მცირე რაოდენობით და ისიც ფრაგმენტებად არის შემონახული.

ა. გრაბარი მარტირიუმ – ეკლესიათა მოხატულობისადმი მიძღვნილ ნაშრომში აღნიშნავს: „სამარტვილეში გამოიხატებოდა წმინდანთა ვნებების სცენები და მათი სასწაულები, ტრიუმფალურ ჯვართან მიახლოებულ მოწამეთა გამოსახულებები. კერძო პორტრეტები – უმთავრესად ისეთები, რომლებიც ორანტის პოზაში, არიან, და წმინდანთა გამოსახულებები. ყველა ადგილობრივი სკოლის მხატვრობაში ვლინდება ინდივიდუალური იკონოგრაფია, ადგილისათვის დამახასიათებელ წმინდანთა მოხსენიება-გამოხატვა, მაგრამ მათ აერთიანებთ ერთი მნიშვნელოვანი იდეა, რომლითაც მათ გამოვეყოფთ – ადამიანის ხსნის იდეა“.²⁶

მოგეხსენებათ, ზოგადად სამარტვილეთა მოხატულობის სისტემა განსხვავდება სატადრო არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი პროგრამისაგან, სადაც ხდება მაგალითად, ათორმეტი დღესასწაულის გამომსახველი სცენების თანმიმდევრული ასახვა და სხვა. მოწამეთას ეკლესია-სამარტვილეს მოხატულობის განხილვისას აღსანიშნავია იკონოგრაფიის ორიგინალობა. იგი შემოფარგლულია წმ. დავითის სასწაულების, ბერ-მონაზონთა მარტვილობის, ეკლესიის მამებისა და ჯვრის ამადლების გამოსახვით, რაც ზოგადად შეეფერება სამარტვილის პროგრამას და მხატვარმა არც თუ ისე უხვი რაოდენობის სცენებითაც შეძლო გამოეხატა ერთიანი მხატვრული იდეა.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ აღმოსავლეთ კედელზე მდებარე ბრტყელ საკურთხეველში გამოსახულია სამი წმიდა მამა. ისინი ფრონტალურად, ვერტიკალურად, სახარებით ხელში, მთელი ტანით არიან წარმოდგენილი. წმიდა მამების ფრონტალური ფიგურები არიან ეკლესიის ერთიანობის, დროსა და სივრცეში მისი სტაბილურობის განსახიერება.²⁷ ერთი შეხედვით, მათი იკონოგრაფია არქაიზირებულადაც კი შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, აქ სულ სხვა იდეაა გადმოცემული. ცნობილია, რომ წმ. მამათა ფრონტალური ფიგურები უფრო ხშირად XII საუკუნეში გვხვდება. XIII-დან ფიგურები სამი მეოთხედითაა მოტრიალებული და მათ წმიდა წერილის მაგივრად ხელთ გაშლილი გრაგნილი უჭირავთ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამგვარი კლასიფიკაცია იკონოგრაფიული ტიპებისა ქრონოლოგიურად მკაცრად არ არის დაცული. ამ პერიოდის ქართველი მხატვრები ზოგჯერ არქაულ იკონოგრაფიას მიმართავენ და წმიდა მამებს ფასში გადმოსცემენ (დმანისის, სათხის, ზენობანის, გარეჯის ნათლისმცემლის მოხატულობები და სხვ.). ფრონტალურად გამოსახულ წმიდა

26 A. Grabar, Martyrium II, de la decoration des martyria a la decoration des eglises, Paris 1946, გვ. 292.

27 Sharon E.J. Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries. (Programs of the Byzantine Sanctuary, Seattle and London 1999), გვ. 17-18.



მამებს საკმაოდ ვრცლად განიხილავს შ. გერსტელი²⁸. მ. ხაციდაკისი, რომელიც XIII საუკუნეში წარმოდგენილ ფრონტალურ ფიგურებს „არქაულს“ უწოდებს, თვლის, რომ ეს არის ნოსტალგიური დაბრუნება ადრეული გამოსახვის სახეებთან. შემდგომი კვლევების თანახმად, გაირკვა, რომ ამგვარ იკონოგრაფიას ზოგ შემთხვევაში სულ სხვა დატვირთვა აქვს და იგი გარკვეული იდეის მატარებელია. ეს სტადიები შეიძლება არ განვითარდეს მკაცრი თანმიმდევრობით ბიზანტიის იმპერიის სხვადასხვა კუთხეში. წმიდა მამათა გამოსახულებების შერჩევა დაკავშირებული იყო ეკლესიის აღმშენებელთა ან ადგილობრივ მმართველთა გადაწყვეტილებასაც; მაგალითად, XIII საუკუნის პორტა პანაგია თესალიში საკურთხევლის კედლებზე გამოსახულია ფრონტალური ფიგურები, რაც XIII საუკუნის გარკვეული სახელოსნოს ტრადიციას შეესაბამება და ეს რეგიონალურ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს.²⁹

სამხრეთ საბერძნეთშიც XIII საუკუნეში ფრონტალურად მდგარი ფიგურებია, ხოლო ჩრდილოეთში XII საუკუნეში ისინი ძირითადად სამ მეოთხედ პოზაში არიან განლაგებული. ამასთან, შეგვიძლია დავინახოთ სამხრეთ საბერძნეთის რეგიონალური შერჩევითობა - მაგ., XIV საუკუნის დასაკრძალი ფუნქციის კონსტანტინოპოლურ სამლოცველოში, ხორას მონასტრის (კახრიე ჯამი) პარეკლესიონში, აფსიდის ქვედა რეგისტრში გამოსახულია წმინდა მამების ფრონტალური ფიგურები; ასევეა წმინდა მარიამის სამლოცველოს პარეკლესიონში, კონსტანტინოპოლში; ორივე სამლოცველო დასაკრძალი ფუნქციისა იყო და იქ რეგულარული ლიტურგია არ ტარდებოდა.

დღეა მურიკიმ შეისწავლა ამ ორი სამლოცველოს მოხატულობა და მივიდა დასკვნამდე, რომ წმიდა მამების ფრონტალური გამოსახვა, რომლებსაც დახურული სახარებები უჭირავთ, იმაზე მიუთითებს. რომ მათი არსებობა არ უკავშირდება უშუალო მსახურებას და ეს შეიძლება აიხსნას სამლოცველოს სპეციფიკური ფუნქციით. ამიტომ ამ ორი ძეგლის შემთხვევაში წმ. მამები გამოსახება არა ევქარისტიული ლიტურგიის, არამედ დღესასწაულის აზრით, რაც ჩვეულებრივ საკურთხევლის შინაარსობრივ-ფუნქციურ დატვირთვას გულისხმობს. ფრონტალური ფიგურები ემსახურებიან რელიგიურ მოთხოვნას და არ არის უშუალოდ დაკავშირებული ლიტურგიასთან. თუკი წმიდა მამები ფრონტალურად გამოსახებიან დასაკრძალავ იდეასთან მიმართებით, მათი პოზებიც შეიძლება კავშირში ყოფილიყო დაკრძალვის წესებთან, გარდაცვლილთათვის მღვდელმსახურებასთან. წმ. სიმონ თესალონიკელის თანახმად, ტაძრის შუა ნაწილში მომაკვდავს განათავსებდნენ, მას ხელში წმიდა წერილი უნდა სჭეროდა. იგი ან მას უნდა წაეკითხა ან მისი სიკვდილის შემდეგ მისთვის წაეკითხათ, რადგან წმიდა წერილის კითხვითა და ლოცვით მას ცოდვები მიეტევებოდა. თუმცა, ცხადია, ყველა ფრონტალურად მდგომ ფიგურას არ ჰქონია დასაკრძალავი ფუნქციის იდეა.³⁰ ეს მონაცემები საინტერესო და მნიშვნელოვანია, რადგანაც ჩვენი ვარაუდით, გასაგები ხდება, თუ რა მიზნით ასახეს მოწამეთას სამლოცველოში წმიდა მამების ფრონტალური ფიგურები; მოწამეთას ხომ დასაკრძალავი ფუნქცია ჰქონდა და ლოცვები თუ წმიდა წერილი,

28 Sharon E.J. Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries, Programs of the Byzantine Sanctuary, გვ. 17.

29 იქვე, გვ. 19.

30 Sharon E.J. Gerstel ... გვ. 19-21.

აქ შესაძლოა გარდაცვლილ ბერთათვის იკითხებოდა. სამი წმიდა მამა: როსნუ ოქროპირი, ბასილი დიდი და გრიგოლ ღმრთისმეტყველი ასახავენ უშუალოდ მიცვალებულისადმი ღოცვის იკონოგრაფიულ ტიპს. აქედან გამომდინარე, მათი შერჩევა შემთხვევითობას არ უნდა წარმოადგენდეს (თუმცა ეს იდეა, ქართული რეალობიდან გამომდინარე, საჭიროებს შედარებით ღრმა შესწავლას).

მოწამეთა ეკლესიაში ცხადია, წირვაც ტარდებოდა, მაგრამ რა სიხშირით და რა შემთხვევაში, ეს გამოსაკვლევია. შესაძლოა აქ წირვის ჩასატარებლად ბერების მარტვილობის მოხსენიების დღეს, ან გარკვეულ დღესასწაულებზე მათთვის პატივის მისაგებად ამოდიოდნენ.

მარტვილნი, რომლებიც ქრისტეს ვნებებს ემოწმებიან, ჩრდილოეთ კედელზე გამოისახებიან. აქ ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ მსხვერპლშეწირვის იდეა და შესაძლოა გასაკვირი არც იყოს, რომ საკურთხეველში სამი წმიდა მამა მსხვერპლშეწირვის კომპოზიციის გარეშეა წარმოდგენილი.

დასავლეთ კედელზე გამოსახული ხელის განხმელების და მოქცევის სცენები მიგვითითებს წმ. დავითის სასწაულებზე. ეს ბუნებრივია, რადგანაც სამლოცველო თავისთავად წმინდა ადგილია, და ამ სასწაულების მემორიალს წარმოადგენს. თუმცა წმინდანთა სასწაულების, სასულიერო პირთა ცხოვრების ამსახველი ღირსშესანიშნავი ამბების გადმოცემა ასევე მარტიროლოგიური პროგრამისთვისაცაა დამახასიათებელი.

წმ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ეპიზოდის ასახვით უფლის მეოხებისა და ხსნის იდეაა გადმოცემული. ბუბაქარის “პორტრეტი” ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმით, რომ იგი გარეჯის ერთ-ერთი პირველი ქტიტორია, რომელმაც შესწირა დიდძალი სიმდიდრე და მისი დახმარებით აიგო დავით გარეჯის მონასტრის ლავრა.

მოწამეთას მოხატულობაში ზოგადად გარეჯის სამხატვრო სკოლისთვის დამახასიათებელი ნიშნებია წინა პლანზე წამოწეული: ბუნების, ცოცხალი არსებების მიმართ დიდი სიყვარული, მფარველობა (წმ. დავით გარეჯელის კალთას ამოფარებული კაკაბი). მოწამეთას მოხატულობა მკაფიო მაგალითია გარეჯული იკონოგრაფიის თვითმყოფადობისა და მისი ეროვნულ-ნაციონალური ხასიათისა.

მოხატულობაში სამონასტრო წმინდანთა, მეუდაბნოეთა და ასკეტთა სიმრავლე, მათი საპატიო ადგილზე წარმოჩენა, ბერმონაზვნების წმინდა ღვაწლსა და ეკლესიის შუამავლობის იდეას წარმოაჩენს. წმ. დავითის ფიგურის გამოსახვა მთლიან პროგრამაში, მისი სიწმინდის ხაზგასმა და ღვთის მადლისმიერი ძალით წარმართი ბუბაქარის ხსნა, რომელიც შემდგომში თვით გახდა სამონასტრო კომპლექსის აღმშენებელი-მოღვაწე, წმინდანის ბერული ღვაწლის განდიდებაზე, სამონაზვნო ცხოვრებისა და ასკეტიზმის ხოტბის შესხმაზე, ამავე დროს, დავით გარეჯის მონასტრის დაარსება-აშენების მფარველთა და მეოხთა განდიდებაზე მიგვითითებს.

საკურთხეველში საკონქო კომპოზიცია არ არის, მაგრამ ჩვენი აზრით, ჯვრის ამალგება იმდენად დომინანტურია ამ პატარა სამლოცველოში, რომ მან, როგორც ჩანს, იტვირთა საკონქო კომპოზიციის მნიშვნელობა. ცნობილია, რომ ეს სცენა თეოფანური იდეის გამომხატველია – თეოფანია ანუ ღვთის გამოჩინება კი, ა. გრაბარის აზრით, არის სწორედ მთავარი იდეური აქცენტი სამარტვილეთა იკონოგრაფიის თეოლოგიისა. მოწამეთას სამარტვილეთა წარ-



მოდგენილი ჯვრის ამაღლების სცენა მთლიანი რედაქციით მოიცავს მეორედ მოსვლის იდეას.

ა. გრაბარის ინტერპრეტაციით, ჯვრის ამაღლების გამოსახულება, როგორც ღმრთის მოვლინება მეორედ მოსვლის დროს (თეოფანია), დადაბებს ქრისტეს დიდებას, მის ტრიუმფს.³¹ ამას ამტკიცებს სცენაში წინასწარმეტყველთა ხილვების ისეთი მოტივების ჩართვა, როგორცაა ტეტრამორფები, მახარებლების სიმბოლოები, რასაც ჯვრის ამაღლებაშიც იგივე სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. საკუროთხველში სამი წმინდა მამის გამოსახულება ხსნის იდეის გამომხატველია.

ამგვარად, ამ პატარა სამლოცველოს მოხატულობის მთავარი საზრისი ხსნისა და მეოხების იდეაა, იდეა წმინდანთა შეწვევისა ცოცხალთა თუ მიცვალებულთათვის.

მთლიანობაში ძეგლი, მართალია, საჭიროებს დეტალურ გამოკვლევას, მაგრამ კვლევის ამ ეტაპზეც ცხადი ხდება, თუ რატომ მიენიჭა ამ შედარებით მოკრძალებული ზომის სამლოცველოს გარეჯის უდაბნოს მონასტრისათვის ესოდენ დიდი მნიშვნელობა.

31 Н.А. Аладшвили. Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977, გვ. 61.

Tinatin Khoshtaria

Murals of the Motsameta (Holy Martyrs) Church in David Gareji Monastery

Irregularly carved chapel with a structure built to it, belonging to the Gareji desert monastery and located to the West of the main complex is known as “Motsameta” – this is the place, where St. David Garejeli (6th c.) used to pray and where, after the miracle performed by St. David Garejeli, Bubakar, ruler of Rustavi, embraced Christianity; besides, here a sarcophagus-like stone box shelters human bones – according to the oral tradition, belonging to the martyred monks.

“Motsameta” church has preserved mural painting, known since 1920s, although a number of questions concerning this mural decoration still requires further study. Murals cover three walls and the ceiling. Frameless scenes follow one another as a kind of frieze separated by the images of multi-coloured mountains.

West wall bears the scene of Bubarak’s hand parched by St. David Garejeli and Bubakar’s conversion to Christianity. Figures distributed on the wall surface freely, in even rhythm, differ in character, namely, Bubakar’s figure is more “angular”; figure attitudes highlight the contents of the “narrative”. Four episodes of slaughtering the monks are depicted on the north wall – since this is not an image of the 40 Holy Martyrs of Sebaste (as evidenced by the literary sources, the church was consecrated to them), it seems most likely that martyrdom of the local monks is represented here. Four frontal Holy Bishops are seen on the chancel wall, while Ascension of the Holy Cross (or the Saviour) placed on the ceiling acquires the significance of the non-existent conch composition. Four angels with violent movements carry a mandorla and half-figures of the Evangelists inscribed in medallions are on their four sides – the composition proper is adopted from the dome decorations. Colour arrangement of the murals attracts particular attention and notwithstanding certain deterioration, it is still discernible that on the wall there is an alternation of colour spots (lacking tone gradations), while on the ceiling the figures are treated by the tone gradation of colours, which imparts certain voluminousness to them, whereas the images on the wall are more flat.

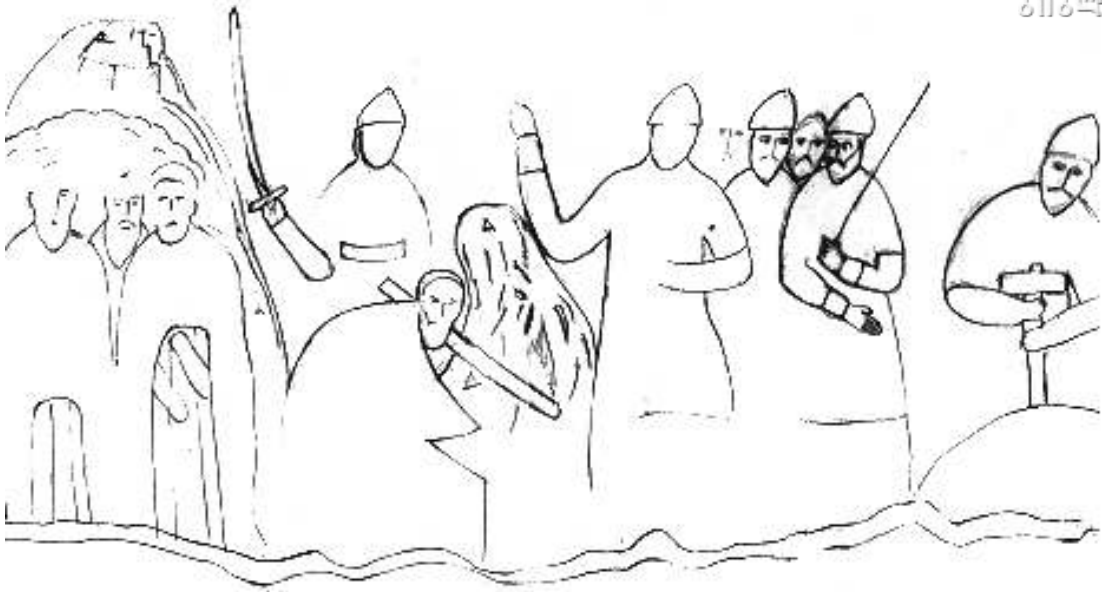
As a mural decoration of the martyrdom and, simultaneously, a memoria, murals of the “Motsameta” church cannot be expected to have close analogies. However, its programme is quite perceptible – martyrdom represents the idea of the Sacrifice, miracle of St. David Garejeli – that of Salvation and Intercession of the Saint before the Lord, Holy Bishops in the chancel (their frontal aspect points to their conceptual links with the martyrdom) – that of Salvation, ceiling painting, eschatological in its essence – that of Christ’s Glory.



სურ. 1 დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი. საძვალე



სურ. 2 დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია. ჩრდილო-დასავლეთი კედელი. ბუბაქარის ხელის განხმელება, ბუბაქარის მოქცევა, ბერმონაზონთა ჯგუფი, თავის მოკვეთა.



ნახ. 1. დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია. ჩრდილოეთ კედლის სქემა, ბერმონაზონთა ჯგუფი, ბერის თავის კვეთის სცენა, ჯარისკაცთა ჯგუფი, უროიანი ჯალათი.



სურ. 3 დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია. ჯვრის ამადლება. ანგელოზი



სურ. 4 დავით გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მოწამეთას ეკლესია. ჯვრის ამადლება. ანგელოზი



წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძარი

ამასწინათ, ხანგრძლივი შუალედის შემდეგ, კიდევ ერთხელ მოვინახულე წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძარი, კიდევ ერთხელ ვიგრძენი მისი ზეძალა, სრულიად განსხვავებული ყველა ცნობილი თუ უცნობი სალოცავისაგან, რაც კი მინახავს ათეული წლების მანძილზე. ასე იყო მისი პირველი ხილვის დროს (1969 წელს), შემდეგაც არაერთხელ, და ასეა დღესაც – ასეა მასთან ყოველი მიახლებისას, მასში ყოფნის ყოველ ჯერზე. იქნებ, ჩემი ეს განცდა (აწ უკვე ხანდაზმული კაცი) არც გამემხილა, მაგრამ ვატყობ, მე არა ვარ გამონაკლისი, განზოგადებაც შეიძლება ამ ძალისა, განგრცობა აქაურებზეც, შორიდან მოსულეებზეც, რაც მთავარია, წარსულზე, და ამისათვის არაერთი საბაბი არსებობს.

მეჩვენება, რომ აქაურები – უჩვეულოდ მორჩილნი და მოიძევენი ტაძრისა, იმავდროულად მზრუნველნი მასზე (არანაკლებ, ვიდრე მისი უშუალო მსახურნი), წინაპართა სულიერებით არიან დამუხტულნი. ტაძარს გუმბათიანს და ამით აღმატებულს სხვა ტიპის ძეგლებზე, მაგრამ ხუროთმოძღვრული აღნაგობით მარტივს, არაფრით გამორჩეულს, თვალათვის თითქოს ნაკლებად ეფექტურს, საუკუნეების განმავლობაში მომგებელ-თაყვანისმცემელი არასოდეს მოკლებია. გაცილებით უფრო „მიმზიდველი“ ჩანს ახლომდებარე (შორეულზე რომ არაფერი ვთქვათ) ცაიშის, ხობის, ზუგდიდის, აწ დანგრეული სკურისა და ობუჯის ტაძრები, მაგრამ თაობათა ყურადღება ძირითადად და ყოველთვის წალენჯიხაზე იყო მიქცეული.

რა ზემოქმედებს?!

უწინარესად, ტაძრის ოდინდელი მნიშვნელოვნება – კარგა ხნის მივიწყებულნი, ტრადიციული და განფენილი მორწმუნეთა ქვეცნობიერში, მაგრამ მტკიცედ დადასტურებული ძეგლის მთელი ისტორიით; მისი კაცთაგან განრიდებული მდებარეობა მთებითა და ტყეებით შემოგარულ, შიშველ ბორცვზე; კედელ – გუმბათის გარეგანი სისადავე და მათზე შემოყოლებული თაღოვანი გალერეები; ინტერიერის მოხატულობა – ერთ დროს ბრწყინვალე, ახლა დაფლეთილი, ჩამქრალი, მაგრამ მაინც უცხოდ სახიერი, და მასში ღვთიურ ხილვებთან ერთად, ტაძრის მოამაგეთა პორტრეტები თუ მავედრებელი წარწერები მათი; და კიდევ – შორს „სადღაც სდუმს მთები, სადღაც ნისლია“. ან „ცაზე ანთებულთა ვარსკვლავები, სიმბოლო თეთრი მარადისობის“ (ტერენტი გრანელი).

ეკლესია აღარ არის უწინდელივით ჩაჩუმებული და სევდიანი. გასული საუკუნის 90-იან წლებში ამოქმედდა; სწრაფად შემოიკრიბა მრევლი, მომძლავრდა. ახლა აქ ოდესღაც არსებული საეპისკოპოსოს აღდგენას ცდილობენ, რაც დიდად სასურველი იქნება¹.

ტაძარი, სამრეკლო, გალავანი ასე თუ ისე მოწესრიგებულია. მისახედია

1. რამდენიმე წლის წინ წალენჯიხის გამგებელი თბილისში მესტუმრა და ამ საკითხზე საპატრიარქოსთან შუამდგომლობა მთხოვა, მაგრამ ჯერჯერობით შედეგს ვერ მივაღწიეთ.

ეზო და ნანგრევები დადიანების სასახლისა. წირვა-ლოცვა სისტემატიურად ტარდება. ხალხი არც ისე ბევრია-დიდ დღესასწაულებს არ შევსწრებივარ. გვიან იშვითად თუ ამოვა ვინმე. სადამოშობით მხოლოდ ჩიტები ლაღობენ. ხოლო შებინდდება თუ არა „დგას მდუმარება შეურყეველი“.

რაიონული ცენტრი – წალენჯიხა აქვეა, ქვემოთ, დასავლეთით, ოთხასიოდე მეტრის მანძილზე, მდ. ჭანისწყლის ნაპირას. ალბათ, ძველი დასახლებაა, ტაძრის დროინდელი, ან ცოტა მოგვიანებით გაჩენილი მისი „სატელიტი“. აქაურობა ისეა მოვლილ – გაკოხტავებული და მწვანეში ჩაფლული, როგორც სამეგრელოს ნებისმიერი ქალაქი, სოფელი, სახლი, ეზო-კარი. მთავარ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს ტერენტი გრანელის სახლ-მუზეუმი, სავსე ლექსებით, ფოტოსურათებით, უცნაური ჩანახატებით, რომლებშიაც – სიტყვაშიც და ნახატშიც „მოციმციმე საყდარი“ ილანდება, უნუგეშობის, განწირულობის, სიკვდილის ხილვები სუფევს, „ძლიერი ტალანტი, ზეციური არსება“, სხვა პლანეტისკენ, „ცისფერ სიმორისკენ“ ილტვის და ისმის „ლოცვა გაფრენისათვის“ – სხვაგან სად თუ არა ტაძრის წინაშე, „ამ მადლობზე“, სადაც პოეტი „ქრისტეს გამოცხადებას“ ელოდა.

ქალაქიდან ტაძრისაკენ ორი გზა მიდის. ერთი – მოკლე, საცაღფეხო, დაბურულ ტყეში გამავალი, დაკლაკნილი და დამრეცი-ტაძარს დასავლეთიდან ადგება. მეორე – კარგად გამართული, ასფალტირებული, ორ კილომეტრზე მეტი სიგრძისა, ჩრდილოეთით გაივსება პლატოზე, კარგა ხანს მიყვება მის ვიწრო ზოლს და მთავრდება გაშლილი წრე-მოედნით, რომელზედაც მაცხოვრის ტაძრის ანსამბლის ნაგებობებია განლაგებული.

პლატოს ორსავე მხარეს საზღვრავს ღრმა ფერდობები, რომელთაგან აღმოსავლეთისა მდინარე ლუღერამდე (ღელე, ნაკადული) ჩადის და მთლიანად დასახლებულია². სახლების ნაწილი პლატოსთან საკმაოდ ახლოსაა, მაგრამ გზიდან სახურავიც კი არ ჩანს არც ერთისა. ტაძრისკენ მიმავალ გზაზე, მასთან შეუსაბამო, არაფერი ხვდება თვალს, რაც ლანდშაფტის თავისებურებებით არ უნდა იყოს განპირობებული – ადამიანები ერიდებიან წმინდა სალოცავს.

ეს გზა, ანუ ვიწრო თხემი, უფრო კი ნახსენები წრე-მოედანი, აქაურებისთვის არის გა, რაც ისტორიაში ჩაღრმავების საფუძველს იძლევა და შეიძლება არანაკლებ მნიშვნელოვანი იმპულსიც იყოს ადგილის თავყვანისცემისათვის, ამჯერად სრულიად გაუცნობიერებელი, ძველის-ძველი, შორეული წარსულისა.

გა ლექსიკონში განმარტებულია როგორც ბორცვი, გორაკი, სერი, მხარე; მოტანილია სათანადო მასალა, ფრაზა – გამონათქვამები³, მაგრამ არსებობს სხვა მაგალითიც – კონკრეტული ჰიდრონიმი და ტოპონიმი, ორი სიტყვისგან შემდგარი კომპოზიტი, რომელშიაც გას ასევე კონკრეტული მდგომარეობაა გაცხადებული. გახომილა – ასე იწოდება ეგრისის ძველ დედაქალაქ ნოქალაქევის⁴

2. ცხოვრობს 18 ოჯახი. არა აქვთ სახნავ – სათესი მიწები. არსებობენ მხოლოდ თხილით და ხილით. ალბათ ტაძრის მიზიდულობის ძალით არიან აქ, თორემ ოდნავ მოშორებით უკეთესი საცხოვრებელი ადგილებიც ბევრია და სავარგულებიც.

3. ო.ქ ა ჯ ა ი ა, მეგრულ – ქართული ლექსიკონი, ტ. I, თბ. 2001.

4. ნ ო ქ ა ლ ა ქ ე ვ ი – ჩემი მამა-პაპის სამკვიდრო, ამქვეყნიური სამოთხე, გრანდიოზული ციხე – სიმაგრე, პალატები, ეკლესიები, ანკარა მდინარე ტეხირი (არა ტეხური), ფაქიზად



სამხრეთ ნაწილში მდებარე ხევი. „ხომილა“ ნიშნავს ხმელს. ხევი მშრალია, მაგრამ არასდროს იწრიტება, ძლივს მოწანწკარებს უზარმაზარ ლოდებს შორის, მხოლოდ წვიმების დროს აბობოქრდება ხოლმე, და, რაკი წყალი (ვერც ხევი) ხმელი ვერ იქნება, მისი სახელის წარმომავლობა სხვაგან არის საძიებელი. გახომილა ჰქვია ხევის ნაპირებზე გაშლილ მოზრდილ უბანსაც. ადრეც გამოიგონია და სამეგრელოში ჩემი ბოლო მოგზაურობისას გამიმეორეს, რომ ხეობაში ადამიანები მაინცა და მაინც თამამად ვერ მოძრაობენ, ხეებსაც იშვიათად და გარკვეულ ადგილებში ჭრიან. განსაკუთრებული შიში და რიდი აქვთ ხევის სათავეებთან უცნაურად ამოზიდული ერთი გორაკისა, თუმცა იგი ამჟამად, სხვათა მსგავსად, ტყით არის დაფარული და მასზე საშიში არაფერი ჩანს. და მაინც, ხეობაში არის რაღაც იდუმალი და მისტიკური. ტაშის შემოკვრასაც კი ისეთი რეზონანსი აქვს, რომ ტანში გაგაჟრიალებს⁵. გასთან, (გახომილასთან) მიმართებით გახსენდება ქართლის კერპები გაცი და გა („აზოს თანა ჰყვანდეს კერპნი ღმერთად, გაცი და გა“⁶, ან „ძუენნი ღმერთნი მამათა ჩუენთანი – გაცი და გაიმ“). ხომ არ შეიძლება ეს სიტყვა, რომელიც მეგრულ ლექსიკაში არც ისე ორგანულად გამოიყურება, სწორედ ღვთაება გა ა ს დაუუკავშირეთ? თუ ეს დასაშვებია, აქედან გამომდინარე შორსმიმავალი დასკვნებიდან მთავარი იქნება ის, რომ ჩვენს აღმოსავლეთ – დასავლეთს ოდესღაც გას სახით, ამდღებულ ადგილზე, მთაზე (პლატოზე) აღმართული (როგორც მცხეთაში) საერთო კერპი ჰყოლია, რომელიც ნოქალაქევეში გამხმარა, ან სულაც ხისა იყო, ხმელი ხისა და, რომლის კვალი მხოლოდ ხევეში, ხევის სახელში შემორჩა სამარადჟამოდ.

ვერც იმას გამოვირიცხავთ, რომ უწინ კერპი წალენჯიხის სერზეც იდგა, ისევე, როგორც იდგა სხვაგანაც. შემდეგ კი ეს სახელი განზოგადდა და გორაკის ცნებას ბუნებრივად მიესადაგა. ისიც კარგად ვიცით, რომ ჩვენში ქრისტიანობა ხშირად წარმართული ანუ ტრადიციული სალოცავების ადგილზე აშენებდა ეკლესიებს, მაგრამ არც წალენჯიხის და არც გახომილის ტერიტორიაზე კერპების ან მათი მსხვრევის დროინდელი აღარაფერი იპოვება. წალენჯიხის აწინდელი ტაძარი მრავალი საუკუნის შემდეგ გაჩნდა ამ წმინდა ადგ-

აფერადებული სიმწვანე მათი, სადაც მდინარის ორსავე ნაპირზე, სანიკიძეების ათი თუ თორმეტი კომლი სახლობს და, სადაც ბავშვობის არაერთი ბედნიერი ზაფხული მაქვს გატარებული. სანიკიძეები არიან სენაკშიც, რომელსაც მეგრულად სანაკი ჰქვია და, რომელიც უთუოდ ძველი, შავი ზღვისპირელი კოლხი ტომების – სანებისა და სანიგებისაგან მომდინარეობს. შესაბამისად, გარკვეულია გვარის წარმომავლობაც – სანაკი=სანიკიძე. ძირითადად ცხოვრობენ გურიაში; არიან იმერეთსა და აჭარაშიც. ქვემოთ ვნახავთ, რომ ეს საკითხი გარკვეულწილად წალენჯიხასაც უკავშირდება.

5. ბიჭები ხევის სათავეებისკენ მივდიოდით. შემოგვესმა რაღაც უცნაური ხმა, ხმაური, გრგვინვა – გაბმული, გაურკვეველი, შემამოფოთებელი. თანდათან მოგვიახლოვდა. უცებ, მოსახვევეში გამოჩნდა

ე რ ა ს ტ ო ბ ე ს ე ლ ი ა, ნოქალაქეველი ბრძენი მოხუცი, რომელიც საკუთარ თავს ღაღად ელაპარაკებოდა კლდოვან სივრცეში. ...ენაწყლიანი კაცი იყო, ათასნაირ „ისტორიებს“ ყვებოდა. სტუდენტს, უკვე დაინტერესებულს ქართული სიძველეებით, ბევრი რამ მსმენია მისგან ჩემი პირველი „კვლევის“ ობიექტის – ნოქალაქევის შესახებ (გადმოცემები, ლეგენდები); პირველად გავიგე არა ერთი ძეგლის, მათ შორის წალენჯიხის სახელწოდება, მდებარეობა, მნიშვნელობა.

6. მ ო ქ ც ე ვ ა ო ქ ა რ თ ლ ი ს ა ო, შატბერდის კრებული, თბ. 1979, გვ. 320.

7. ქ ა რ თ ლ ი ს ც ხ ო ვ რ ე ბ ა, ს.ყაუხჩიშვილის გამოცემა (ქვემოთ – ქ ც), I, თბ. 1955, გვ.106.

ილზე, და შესაძლოა, ამის ერთ-ერთი მიზეზი გ ა ს ხ სოვნაც იყო.

საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს ტოპონიმი წალენჯიხაც, რომლის ეტიმოლოგია ასევე შორეულ წარსულზე (გ ა ს პერიოდზე) და უფრო ფართო არეალზე მიგვანიშნებს. ისტორიულ წყაროებში იგი ერთმანეთისაგან მცირედად განსხვავებული ტრანსკრიპციით არის მოცემული. უძველესში (XIII-ს.) ნახსენებია *წ ა ლ ე ნ ჯ ი ხ ა*, არის აგრეთვე ვარიაციები – *წ ა ლ ე ნ ჯ ი ხ ი*, *ჭ ე ლ ე ნ ჯ ი ხ ა*, *ჭ ე ლ ე ნ ჯ ი ხ ი*.

ამ ლექსემის ახსნა პირველად მბროსემ სცადა. მკვლევარმა მიუთითა, რომ მისი მეორე ნაწილი – მეგრული *ჯ ი ხ ა*, ქართულად *ც ი ხ ე ს* ნიშნავს⁸, მაგრამ *წ ა ლ ე ნ ვერ* განმარტა. მართლაც, ასეთი ან მსგავსი ლექსიკური ერთეული მეგრულ, ქართულ, სვანურ ენებში არ მოიპოვება. შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ ეკლესიამ რომელიღაც ციხის სახელწოდება დაიმკვიდრა, მაგრამ ამგვარი ვარაუდიც უსაფუძვლო იქნება, რადგანაც ტაძრის მახლობლად ციხე ან ნაცისარი არსად ჩანს. რაიმენაირ მითითებას აქ ციხის არსებობის შესახებ ვერც წერილობით დოკუმენტებში ვპოულობთ.

ი.ყიფშიძის მიხედვით ეს სიტყვა გვხვდება სხვა ფორმითაც – *წ ა ნ დ ი ხ ა*, რომელშიაც *წ ა ნ* შეიძლება მივიღოთ *ჭ ა ნ* –ის ეკვივალენტად, ხოლო *ჯ ი ხ ა* დისიბილირებულია როგორც *დ ი ხ ა ანუ მ ი წ ა*. საბოლოოდ ამ სახელწოდების მნიშვნელობა იქნებაო – *წ ა ნ ე ბ ი ს ც ი ხ ე (მ ი წ ა)*⁹.

აქაურები ტაძარსა და მთელ მიმდებარე ტერიტორიას წანდიხას რომ უწოდებენ პირველად ერთ-ერთი ადრეული ექსპედიციის დროს მოკვარი ყური¹⁰ და შემდეგ რამდენჯერმე გადავამოწმე. წანდიხა (წან/წენ) ანუ ჭანდიხა, მართლაც, სხვა არაფერი შეიძლება იყოს, თუ არა წანების (=ჭანების) მიწა (დიხა=მიწა), მაგრამ საკითხი ამით არ ამოიწურება. მდინარე ჭანისწყალს, რომელშიაც ეთნიკური სახელი – ჭანი აშკარად არის გაცხადებული, აქ წანწყარი ჰქვია. სადღაც ახლოს უნდა ყოფილიყო წამხარი (წანმხარი) და დადიანების კარის ეკლესია, საიდანაც ერთი ხატი წალენჯიხის ტაძარში მოხვედრილა (იხ. ქვემოთ). წალენჯიხიდან აღმოსავლეთით, ოტოფუეს წყლის (ღელე, ხეობა) გადაღმა მდებარე სოფელი ნაკიფუ ჭანიების გვარის საცხოვრისია, ხოლო ჩრდილოდასავლეთით არის სოფელი ოჭანიე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ძმები ჭანიები წალენჯიხის ტაძრის მშენებლობის შესახებ არსებულ ხალხურ გადმოცემებში ფიგურირებენ.

ამრიგად, ჭანი–წანის (ხანი, ხანი) ფუძისეული იდენტურობა ამ მაგალითებითაც ნათლად დასტურდება. ჩანს, ჭანისწყლის ხეობასა და მიმდებარე საკმაოდ დიდ ტერიტორიაზე უცხოვრია ერთ შტოს ჭანების (სანების, სანიგების¹¹)

8. M. B r o s s e t, Rapports suz un voyare archeologique dans la Georgie et dans l'Armenie, execute en 1847-1848, 2^e livraison, St. Petersbourg, 1850, 9^e rapport, გვ. 8.

9. И. К и п ш и д з е, Граматика мингрельского (иверского) языка с хрестоматиею и словарем, СПб, 1914.

10 წალენჯიხის მახლობლად, ჩხოროწყის რაიონის მაღალ მთებში მდებარე სოფ. ოცინდაღესა და აქ არსებული XI ს-ის მშენიერი დარბაზული ეკლესიის მოხილვისას, ჩემმა ხანდაზმულმა მასპინძელმა მითხრა: ეკლესიისათვის ქვები წანდიხიდან არის ამოტანილიო. წალენჯიხაშიც მისი სახელწოდების ამ ფორმას დღეს მხოლოდ მოხუცებისგან თუ გაიგონებთ.

11. ი ხ . ა ქ ე ე – შენ. 4.

ოდესღაც ძლიერი ტომისა, რომლის ძირითადი ადგილსამყოფელი სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო იყო. სწორედ მათი სახელიდან უნდა მომდინარეობდეს წანდიხა და წანწყარი. წანდიხიდან წალენჯიხა კი, ერთი მხრივ, ქართულის გავლენით ფორმირებული კონსტრუქციაა, მეორე მხრივ კი გალავანშემორტყმული ხუროთმოძღვრული ანსამბლის ციხესთან გაიგივებით არის განპირობებული; თანაც ეს ფაქტი ტაძრის აღმშენებლობის სულ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ წერილობით არის დაფიქსირებული.

წალენჯიხის ტაძარმა, უწინარესად მისმა მოხატულობამ, წარწერებმა, აქ დაცულმა სხვადასხვა დროის ხატებისა და სარიტუალო საგნების მდიდარმა კრებულმა, ქართულ სიძველეთა შესწავლის საწყის ეტაპზევე მიიქცია მკვლევარ – მოგზაურთა ყურადღება. მხატვრობის შესახებ არსებობს ქართველ და უცხოელ მეცნიერთა არაერთი საყურადღებო ნაშრომი. გარკვეულია მისი, როგორც ძირითადი ნაწილის, ისე შემდგომდროინდელი მინამატების მხატვრულ-სტილისტიკურ-იკონოგრაფიული მახასიათებლები. ამასთანავე, არსებობს კვლევების მიმოხილვა-შეფასებებიც¹². ამდენად, მათზე არაფერს ვიტყვი. მხოლოდ ერთს ვერ ავუვლი გვერდს, უკანასკნელს – მოზრდილ ალბომს – მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე დაბეჭდილ ფოტო და გრაფიკული (სქემები) ილუსტრაციებით, ტექსტით და კომპოზიციების ჩამონათვალთ.

ალბომი შესაძლებელი სისრულით ასახავს შუა საუკუნეების ამ უნიკალურ მხატვრობას (ილუსტრაციები) და მიუხედავად ზოგი უზუსტობა – გადაცდომებისა, აშკარად დადებით შეფასებას იმსახურებს¹³. შესაბამისად, მასზეც მეტიც თქმა (მით უფრო ჩემგან) არ იქნებოდა საჭირო, რომ არა ერთი ნიშანდობლივი გარემოება: ალბომში წალენჯიხის ტაძრის არქიტექტურა, ფაქტობრივად, იგნორირებულია და არც ძეგლის ისტორიაა მაინცდამაინც დამაჯერებლად აწყობილი.

ასე იყო უწინაც და, მიუხედავად ჩემი არაერთგზის მცდელობისა – მსმენელ – მკითხველისათვის მეჩვენებინა მისი ორგინალური, მაგრამ უდავოდ საყურადღებო ხუროთმოძღვრული თავისებურებები – ასეა დღესაც¹⁴. არადა,

12. И. Л о р д к и п а н и д з е, Роспись в Цаленджиха, Тбилисси, 1992.

13. ი. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე, მ. ჯ ა ნ ჯ ა ლ ი ა, წალენჯიხა. მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობა, თბილისი, 2011. ალბომი მომზადებულია გ.ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნულ ცენტრში. ქვემოთ – ა ლ ბ ო მ ი.

აქვე მინდა სიამოვნებით დავძინო: ანალოგიური გამოცემები უკვე ბევრია; უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებით მომრავლდა; თითოეული ქართული ხელოვნების, ჩვენი სულიერი მემკვიდრეობის ფართო პოპულარიზაციას ისახავს მიზნად და შედეგიც ამ ეტაპზევე საკმაოდ თვალსაჩინოა. მეტიც – გიორგი ჩუბინაშვილის სახელოვნებადმცოდნეო სკოლა ახალ გზებს ეძებს, პოულობს და იმავდროულად არ წყვეტს, წარმატებით აგრძელებს, მყარ, სამოცდაათწლიან ტრადიციებს.

14. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში წავიკითხე ვრცელი მოხსენება წალენჯიხის ტაძრის ისტორიისა და არქიტექტურის შესახებ (1972 წ.). პუბლიკაციები: წალენჯიხის ტაძრის დათარიღებისათვის, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, IV, 2005, გვ. 19-20; წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიისათვის, საქართველოს სიძველენი, 12, 2008, გვ. 169-191. (მოხსენებისა და წალენჯიხასთან ჩემი „ურთიერთობის“ შესახებ იხ. იქვე გვ. 169, შენ 1). ქვემოთ ს ა ქ

ეს არის სოლიდური, მკაფიოდ სტრუქტურირებული გუმბათოვანი ნაგებობა, რომლის მშენებელი ახალს არაფერს იგონებს, მაგრამ სრულად აქვს გათავისებული შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების კონსტატა და შეძლები-სდაგვარად იცავს თავისი დროის მხატვრულ-კონსტრუქციულ პრინციპებსაც.

ძველი ავტორების (მბროსე¹⁵, ექვთაყაიშვილი¹⁶) ტაძრის არქიტექტურისად-მი ნაკლები ინტერესი, მისი მოკლე და ზოგადი აღწერა, სავსებით ბუნებრივია. ისინი ძირითადად (ფაქტობრივად, მხოლოდ) ტაძრის ესოდენ უჩვეულო შინაარ-სის მქონე ფრესკულ წარწერებს და მათი მიდევნებით მოხატულობას აქცევდ-ნენ ყურადღებას. გასაგებია არც თუ სახარბიელო შეფასებები არქიტექტურის თანამედროვე მკვლევართაგან, რომლებსაც მხოლოდ პარალელურ მასალად მოაქვთ წალენჯიხის ტაძრის მონაცემები¹⁷.

მართლაც, ვერ იტყვი ტაძარი არქიტექტურის შედევრიაო, მაგრამ ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ამჟამინდელ დონეზე, ასეთ სქელტანიან ალბომს რომ გამოსცემ, თანაც კარგად იცი – ძველი იმ დროისაა, როდესაც არქიტექტურა და მისი მოხატულობა, მით უფრო მთლიანად მომცველი ტაძრის ინტერიერი-სა (ვიზუალურად ასეთადაც შემორჩენილი) ერთიან კონტექსტში აღიქმებოდა და განიცდებოდა, ხედავ, რომ „მოხატულობა არსებითად ითვალისწინებს არ-ქიტექტურულ მოცემულობას”¹⁸ არ არის მართებული არქიტექტურაზე თვალის არიდება.

ტაძრის არქიტექტურა ალბომში არც ილუსტრაციებითაა სათანადოდ წარ-მოჩენილი. ხედი შორი მანძილიდან, ტაძრის გეგმა, ინტერიერის ორიოდ ფოტო და ფრესკების სქემების ჩარჩო-კონტურები ვერ ქმნის სასურველ სურათს. რა თქმა უნდა, ნაგებობისა და მისი მოხატულობის ცალცალკე განხილვა დასაშ-ვევია, და ამის არაერთი მაგალითი ვიცით, მაგრამ წალენჯიხა მათი შერწყმის იმდენად იშვიათი ნიმუშია – ერთი მხრივ ფერი, ხაზი, კომპოზიცია, შინაარსი, მეორე მხრივ კი სიბრტყის, მოცულობის, ფორმის, სივრცის პლასტიკა იმდენად ამიდრებს ერთმანეთს, იმდენად ძლიერია ამ მთლიანობის ამადლებული სულ-იერება, რომ ასეთ მდიდრულ ალბომში მათი გათიშვა სრულიად არაბუნებრივი ჩანს¹⁹.

ალბომის ტექსტში მხოლოდ ისაა ნათქვამი, რომ ტაძარი გუმბათიანია, ჩაწერილი ჯვრის ტიპისა, ნაგებია შირიმით და „უხვად შემოდვრილი შუქით არის განათებული” (ყველაფერი სწორია, გარდა „შემოდვრილისა”)²⁰. ამას რომ

ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, №12.

15. მ. ბ რ ო ს ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 16-18.

16. ე ქ ვ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, II თბ. 1914, გვ. 209-210.

17. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1994, გვ. 180-181. პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, ქართული ხუროთმოძღვრება, XI-XVIII-სს, თბილისი, 1990.

18. ა ლ ბ ო მ ი, გვ.8. წალენჯიხის არქიტექტურისა და მოხატულობის პარმონიულ ერთიანობაზე ხშირად მიუთითებს ი. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე თავის მონოგრაფიაში. იხ. მისი დასახ. ნაშრ.

19. გასული საუკუნის 80-იან წლებში ი. ლორთქიფანიძეს და მე დაგეგმილი გეგონდა წალენჯიხის შესახებ ნაშრომის მოსკოვში გამოცემა, რომელშიაც ძველის არქიტექტურა და მხატვრობა ერთიანად იყო წარმოდგენილი. წიგნი არ დაბეჭდილა.

20. ა ლ ბ ო მ ი გვ.6.

სულ რამდენიმე აბზაცი მიმატებოდა, მკითხველი ცხადად დაინახავდა ფრესკების თავისებურებებსაც და ფერწერა-არქიტექტურის ორგანულ მთლიანობასაც²¹.

გაურკვევლობა ტაძრის აგების თარიღის შესახებ მსჯელობის დროსაც, ალბომში ვკითხულობთ, – ამის „თაობაზეც ბევრი არაფერიაო ცნობილი“. შემდეგ არის მკვლევართა „ვარაუდების“ ჩამონათვალი: XIV საუკუნე – მბროსე, X-XI საუკუნეები – ექვ.თაყაიშვილი, X-XIII საუკუნეების „შემდგომი ხანა“ – ვბერიძე (მგონი, ცოტა უხერხულად არის ამოღებული ავტორის ტექსტიდან), XII საუკუნე – თ.სანიკიძე. მოსაზრებათა ქრონოლოგია დაცულია, მაგრამ სასურველი იყო რომელიმეს უპირატესობა (თუნდაც მცირე) მინიჭებოდა, რასაც გამოცემის სპეციფიკა თავისთავად მოითხოვს. აქ კი პირიქითაა – ემატება კიდევ ერთი „ფრთხილი“ ვარაუდი, რომელიც საბოლოოდ აბნევს მკითხველს. ხომ შეიძლებოდაო – ბრძანებს ქ-ნი ჯანჯალია – „დღევანდელი ტაძარი სხვა, უფრო მცირე ზომის ან დაზიანებული შენობის ნაცვლად აეგოთო“ (როდის? არ გვიმხელს). არ შეიძლებოდა. ასეთი იქნება ამ კითხვაზე მოკლე პასუხი, რომელსაც ქვემოთ შეძლებისდაგვარად განვაგრძობ. აქ კი მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ წალენჯიხის ტაძარს მართლაც ნაკლებად აქვს კონკრეტული დროის მკაფიოდ გამოხატული ნიშნები, თუმცა მისი ზოგადი მონაცემების, ცალკეული ელემენტების და ისტორიული წყაროების ურთირთმეჯერებით მაინც ხერხდება ამ პრობლემის გადაჭრა²². ძეგლის თარიღი XII საუკუნის 80-იანი წლებით შეიძლება განისაზღვროს.

ვცადე ეს ვარაუდი ჩემს ხელთ არსებული ყველა ძირითადი მონაცემით, შეძლებისდაგვარად დამესაბუთებინა; მოკლედ, მაგრამ სრულად წარმომედგინა ტაძრის ისტორიის, აღმშენებლობის, ნგრევა-აღდგენის და მოხატვა-გამშვენების ადრეული ეტაპები²³, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩემს პუბლიკაციებში მისი არქიტექტურული იერსახე არ არის დეტალურად განხილულ-დახასიათებული (მაშინ ამგვარ ამოცანას არ ვისახავდი მიზნად)²⁴. და თუ ეს გახდა „ალბომის“ ავტორთა „ურწმუნოების“ საფუძველი, ქვემოთ შევეცდები, თანმდევ საკითხებთან ერთად, უფრო ძეგლის ხუროთმოძღვრულ თავისებურებებზე გავამახვილო მკითხველის ყურადღება. მაგრამ რაკი „ალბომზე“ საუბრისას, ტაძრის ტიპოლოგიური სტრუქტურა და ზოგი კონკრეტული თავისებურებაც ასე თუ ისე გაირკვა, ამჯერად მეც სხვა ავტორებივით, დავიწყებ მასთან დაკავშირებული, უწინარესად, მის მართლაც უიშვიათეს ფრესკულ წარწერებში დაფიქსირებული ისტორიული ფაქტების მიმოხილვით, რაც საშუალებას მოგვცემს, გამოვკვეთოთ ტაძრის აღმშენებლობის ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი.

21. ამ ვითარების შესაძლო მიზეზთ შესახებ აქ საუბარიარ ღირს.

22. დღეს გუმბათოვანი ნაგებობის კი არა, სოფლის უბრალო ცალნაფიანი ეკლესიის უთარიღობა, მისი რომელიმე ასწლეულში მაინც ვერ მოქცევა, სრულიად გაუმართლებლად მჩვენება.

23. ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, №12.

24. რამდენიმე ათეული წლის წინ შესრულებული და შემდეგ არაერთგზის შევსებულ – კორექტირებული ჩემი ვრცელი ნაშრომის სრულად გამოქვეყნება დღემდე ვერ მოხერხდა.

წარწერები – ორი ქართული – ასომთავრული და ერთი ბერძნული მითავსებულია ტაძრის გუმბათქვეშა ბურჯების წახნაგებზე, ტაძარში მთავარი შესასვლელის პირისპირ, თვალშისაცემ სივრცეში. წარწერები დაზიანებულია, მაგრამ მათი სრული შინაარსის ამოკითხვა თავისუფლად ხერხდება²⁵.

ვიგებთ, რომ XIV საუკუნის 90-იან წლებში „პატრონისა, ერისთავთ-ერისთავისა და მანდატურთუხუცესისა დადიანისა ვამეყის ბრძანებითა“ მონაზვნებს – მახარობელ ქვაბალიას და ანდრონიკე გაბისულავას კონსტანტინოპოლიდან ჩამოუყვანიათ მხატვარი კირ მანუელ ევგენიკოსი, რომელსაც მოუხატავს „ესე ეკლესია“. ბერძნული წარწერა იწყება ვედრებით „მანუელ ევგენიკოსისა, მხატვრისა, რომელმაც გაამშვენებრა (მოკაზმა, შეამკო) ეს ტაძარი“; ასხენებს ვამეყს, ორივე მონაზონს და მთავრდება სიტყვებით – „და ეს მხატვრობა ჩემი, ყოველთა ქრისტიანთა შორის ცოდვილისა, შეიწყნარე“²⁶.

მაშასადამე, წარწერებში საგსებით ნათლად არის გაცხადებული, რომ ვამეყე დადიანს – ერისთავთ-ერისთავს და მანდატურთუხუცესს (1384-1396 წწ.), კონსტანტინოპოლიდან მოუწვევია მხატვარი, მაინც და მაინც და კონკრეტულად – წალენჯიხის ტაძრის მოსახატად. ევგენიკოსის შესახებ სხვა ინფორმაცია არ არსებობს, მაგრამ დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ იგი ბიზანტიაში ცნობილი მხატვარი უნდა ყოფილიყო, რაკი ვამეყის წარგზავნილებმა სწორედ ის აირჩიეს და წამოიყვანეს საქართველოში. ამას წალენჯიხის მოხატულობაც ნათლად ადასტურებს. იგი მაღალი რანგის, კარგად ხელგაწაფული ოსტატის მიერ არის შესრულებული და პალეოლოგოსთა ხანის ბიზანტიური ფერწერის თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს, რაც არაერთი ცნობილი მკვლევარის მიერ არის აღიარებული.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ტაძრის მოცულობა და სტრუქტურა, მისი ხალვათად გახსნილი კედელ-კამარები, საშუალებას აძლევდა მხატვარს სრულად გაეშალა საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობები. მოხატულობის ვრცელი, რთული და გარკვეულწილად მწყობრი პროგრამა, მიუხედავად ტრადი-

25. წარწერები ბევრჯერ არის გამოქვეყნებული. იხ. ზემოთ დასახელებული პუბლიკაციები. ქართული წარწერები (ასომთავრულად, მხედრულად) იხ. ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ე ლ ე ნ ი, №12, გვ. 176-178. ისინი ჩემს მიერ რამდენიმე განსხვავებულად არის წაკითხული და კომენტირებული. აქვეა ბერძნული წარწერაც, სამწუხაროდ, დამახინჯებულად ამობეჭდილი სტამბაში (შრიფტი არეულია), რაც მიუხედავად ჩემი არაერთჯერ თხოვნისა, უურნალის რედაქციას დღემდე არ გაუსწორებია.

26. ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ე ლ ე ნ ი, №12. გვ. 178-179. წარწერის ქართული თარგმანი მოტანილია თ. ყ ა უ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი ს ე უ ლ ი ს ე უ ლ ი პ ი რ ვ ე ლ ი გა მო ც ე მ ი დ ა ნ, სა და ც ეს ფ რ ა ზ ა თ ა რ გ მ ნ ი ლ ი ა შე მ დ ე გ ნ ა ი რ ა დ: „ვედრება... მანუელ ევგენიკოსისა, მხატვრისა რომელმაც აღმართა ეს ტაძარი“. იხ. თ. ყ ა უ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი ს ე უ ლ ი წ ბ ე რ ძ ნ უ ლ ი წ ა რ წ ე რ ე ბ ი საქართველოში, თბ. 1951, გვ. 51-53, ამას მოსდევს ჩემი ვრცელი მსჯელობა იმის შესახებ, რომ ბერძენ მხატვარს არ აღუმართავს, ანუ არ აუშენებია და არც შეეძლო აუშენებინა წალენჯიხის ტაძარი და, რომ იგი ჩამოიყვანეს მხოლოდ უკვე არსებული ტაძრის მოსახატად. თ. ყ ა უ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი ს ე უ ლ ი ს ე უ ლ ი ს ნ ა შ რ ო მ ი ს ა ხ ა ლ გა მო ც ე მ ა შ ი ს ი ტ ყ ვ ა „აღმართა“ შეცვლილი აქვს სიტყვით „მოხატა“ (კომენტირების გარეშე). იხ. თ. ყ ა უ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი ს ე უ ლ ი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი I, დასავლეთ საქართველო, თბ. 1999, გვ. 94-95; თუმცა უნდა ითქვას ისიც, რომ ბერძნულში აღნიშნული სიტყვა სხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებასაც იძლევა (ქვით მოფენა – შენება, ქვაფენილის დაგება, მოპირკეთება, მოკაზმვა). ჩემი თხოვნით წარწერა გადაამოწმეს ნ. მ ა ხ ა რ ა ძ ე მ და ჯ. შ ო შ ი ა შ ვ ი ლ მ ა, რისთვისაც მათ დიდ მადლობას მოვასხენებ.



ციულობისა, საკმაოდ მნიშვნელოვან იკონოგრაფიულ, კოლორისტულ თუ მინაარსობრივ სიახლეებს შეიცავს, მით უფრო, რომ მასში ჩართულია ქართული თემებიც, ალბათ, შესრულებული ევგენიკოსის ქართველი თანაშემწეების მიერ²⁷.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს კიდევ ერთი, მოკლე ქართული წარწერა, ასევე ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ ბურჯზე, ნახსენები წარწერის ქვემოთ განთავსებული. წარწერა „ეკლესიის მაშენებელთა, გალატოზთა და ხელისუფალთა და მზარეულთა“ შენდობას ითხოვს²⁸.

უთუოდ, ეს და ტაძრის ამ დროის ისტორიასთან დაკავშირებული სხვა არაპირდაპირი მონაცემები იქცა საფუძვლად იმისა, რომ მბროსეს მისი აღმშენებლობა XIV საუკუნის დასასრულით განესაზღვრა²⁹, მაგრამ ასეთი დასკვნის საშუალებას არ იძლევა არც ტაძრის არქიტექტურა, რომელიც აშკარად უფრო ადრეულია, და არც სხვა, არანაკლებ სარწმუნო მასალები. მაშასადამე, ამ წლებში მოხდა ტაძრის აღდგენა-რეკონსტრუქცია, განხორციელებული იმ ადამიანთა ხელით, რომლებიც შენდობას ითხოვენ.

წალენჯიხის ტაძარი რომ ვამეყის მიერ იყოს აშენებული, წარწერებში უწინარესად სწორედ ეს იქნებოდა აღნიშნული და არა მხოლოდ მისი მოხატვა – გამშენიერების ფაქტი. ამ თვალსაზრისით არაფერს გვაძლევს ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე არსებული ვამეყის საოჯახო პორტრეტი. ექთაყაიშვილის აზრით აქ „ეხატნენ“ მანდატურთუხუცესი ვამეყ დადიანი, მისი მეუღლე მარეხი და შვილი გიორგი³⁰. ფრესკა მბროსეს დროს უკვე ძლიერ ყოფილა დაზიანებული³¹. შესაძლოა, ვამეყს ეკლესიის მოდელი ეჭირა ხელში (ივარაუდება), რაც გარკვეულ საფუძველს მოგვცემდა გვემსჯელა მის დამსახურებაზე ტაძრის აღმშენებლობაში, თუმცა ვერც ეს იქნებოდა მაინც და მაინც მტკიცე საბუთი, რადგანაც სხვა ძეგლებზე ეკლესიის მოდელით ხელში თავდაპირველი მშენებლებიც გვხვდებიან და შემკეთებელ – მომგებელნიც. შორს რომ არ წავიდეთ, თვით წალენჯიხის ტაძრის სამხრეთი ეკვდერების კედლებზე გამოსახულ სამეგრელოს მთავრებს – ლევან I (1533-1572) და ლევან II (1611-1657) დადიანებს ეკლესიის მოდელი უჭირავს თითოეულს, მაშინ, როცა ისინი ნაგებობის ამ უკვე არსებული, ნაწილის საკუთარ საძვალედ მომწყობ – ამომყვანები არიან მხოლოდ³².

ვამეყის გამოსახულების თანმხლები წარწერიდანაც მხოლოდ რამდენიმე ასო იღანდება, მაგრამ არც არის სავარაუდო, რომ აქ ვრცელი საქტიტორო

27. ზოგი მკვლევარი ევგენიკოსის თანაშემწეებად მახარობელ ქვაბაღიას და ანდრონიკე გაბისულაგას მიიხნევს. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, უბისი, თბილისი, 1930, გვ. 39; მ ი ს ი ვ ე – ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1961, გვ. 359-362; – Византийская живопись эпохи Палеологов и „национальные школы“ (Кир Мануил Евгеник). Тезисы докладов VII конференции Византинистов, Тбилиси, 1965, გვ. 55.

28. წარწერას მკვლევარები ზედასთან გადაბმულად კითხულობენ, მაგრამ იგი შინაარსითაც და ფორმითაც სრულიად დამოუკიდებელია – ჩარჩოვ კი ჰქონია ცალკე შემოყოლებული. წარწერას თავში ორი თუ სამი სტრიქონი აკლია. მბროსეს დროს აქ მხოლოდ ორი გრაფემა არსებულა. დღეს ისიც გამქრალია. ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, №12, გვ. 178.

29. მ. ბ რ ო ს ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 17.

30. ე ქ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 33.

31. მ. ბ რ ო ს ე, დასახ. ნაშრ. გვ. 34.

32. ეკვდერების მოხატულობისა და წარწერების შეს. იხ. გ. კალანდია, წალენჯიხის მონასტრის ქტიტორთა გალერეა, ჟურ. ქართველოლოგია, №№3,4, 2008.



წარწერა ყოფილიყო. თუ გავითვალისწინებთ ვამეყის, მისი ოჯახის წევრების და მათ გვერდით არსებული ფერწერული კომპოზიციების მიერ დაკავებულ კედლის ფართობს, ასეთი ტექსტისთვის აქ ადგილი აღარ რჩება.

მთავარი წარწერები სწორედ იქ არის, სადაც სასურველი იყო მათში ნახსენები პიროვნებებისათვის და, სადაც საჭიროების შემთხვევაში, მეტი ინფორმაციაც დაეტეოდა, მაგრამ ყურადღება გამახვილებულია მხოლოდ ტაძრის მოხატვაზე. ნათლად ჩანს ისიც, რომ ვამეყს უცხოელი მხატვარი მოუწვევია „შესამკობად“ უკვე არსებული, მაგრამ დაზიანებული „ამ ტაძრისა“, რომლის მოწესრიგება – რეკონსტრუქცია მიმდინარეობს, ან ახალი დამთავრებულია.

აქვე უნდა შევეხო კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფაქტს და საბოლოოდ ცხადი გახდება, რომ წაღწევის ტაძარი ვამეყამდეც არსებობდა, თანაც არსებობდა არა მხოლოდ „შიშვლად“, არამედ მოხატულიც იყო.

1976 წელს ჩატარდა ძეგლის სრული ფოტოფიქსაცია, რისთვისაც ტაძრის ინტერიერის მთელ სიმაღლეზე აღიმართა ხარაჩოები, დაიდგა ძლიერი განათების აპარატურა და პირველად მისი მოხატულობის მრავალწლიანი კვლევის მანძილზე ი.ლორთქიფანიძეს და მე საშუალება მოგვეცა ახლო მანძილიდან დაგვირგვინებოდა ნაგებობის კედელ-კამარებს (გუმბათსაც კი). გაირკვა, რომ ტაძარი სამჯერ მაინც არის შელესილი და მოხატული. ზედა ფენა შედარებით მცირე ფართობს მოიცავს და XVII საუკუნეს განეკუთვნება³³. ძირითადი – XIV საუკუნისაა, შესრულებულია ეგვიპტისა და მისი ქართველი თანამემწეების მიერ და ვრცელი კომპოზიციების სახით თითქმის მთლიანად ფარავდა კედლებს³⁴. მას ქვევით, ადგილ-ადგილ, ჩანს ნაღესობის კიდევ ერთი ფენა, უფრო ძველი, განსხვავებული სტრუქტურითა და ზედაპირით, და მასზე დატანილი ფერადოვანი (ფრესკული) ლაქებით. ასეა ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ მკლავებს შორის მონაკვეთში (რეგისტრების გამყოფი წითელი ხაზი ეგვიპტისეული „წმ. გიორგის სასწაულის“ ზემოთ), საკურთხევლის აბსიდში (წმ.მამების რიგის სამხრეთ კიდეზე) და კიდევ რამდენიმე ადგილას³⁵. ყოველივე ეს მოგვიანებით გადამოწმდა და დადასტურდა რენტგენოგრაფიული, ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი სხივებით დაკვირვებისას³⁶, თუმცა რაიმე დასრულებული ნახატი ან სახიერი ფრაგმენტი არ გამოვლენილა, რაც კიდევ ერთი მაჩვენებელია იმისა, თუ რა სავალალო მდგომარეობაში იყო ტაძარი მისი აღდგენა – განახლების წინა პერიოდში. მთავარი კი ის არის, რომ როგორც გაირკვა, ჩამონგრეული ყოფილა ტაძრის გუმბათი, დაზიანებული მისი თაღ-კამარები და აქაური ნოტიო კლიმატის ზეგავლენით, განძარცვული ნაღესობისა და მოხატულობისაგან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ შენობა საკმაოდ დიდ ხანს იყო ამგვარ მდგომარეობაში,

33. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი. ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971, გვ. 359-369. ე ქ თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი დასახ. ნაშრ., გვ.215. ა ლ ბ ო მ ი, რეპროდუქციები, სქემები.

34. ი. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე დასახ. ნაშრ., ა ლ ბ ო მ ი, რეპროდუქციები, სქემები.

35. ინფორმაცია ტაძრის ადრეული მოხატულობის აღნიშნული ფრაგმენტების შესახებ ი.ლორთქიფანიძეს შეტანილი ჰქონდა ჩვენს ერთობლივ ნაშრომში. იხ. აქვე, შენ. 19 (ნაშრომის მანქანაზე დაბეჭდილი ევ ზემპლარი ინახება ჩემთან). მის შემდგომდროინდელ არც მონოგრაფიაში და არც სხვა პუბლიკაციებში ეს ფაქტი აღარ ჩანს. შევასხენე კიდევ, მაგრამ პასუხი ჩემთვის გაუგებარი დარჩა.

36. ჩემი ინიციატივით და მონაწილეობით სამუშაო ჩატარა ამ საქმის საქვეყნოდ ცნობილმა სპეციალისტმა, იმ დროს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ლაბორატორიის გამგემ – იგორ გილგენდორფმა.

აღბათ, რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე, უფრო XIII-XIV საუკუნის მიჯნიდან.

XIII საუკუნეში ტაძრის არსებობა-ფუნქციონირება დოკუმენტურად არის დადასტურებული. ვგულისხმობ ვალენჯიხის მაცხოვრის ჯვარცმის ხატის წარწერას, რომელიც ძეგლის ისტორიის უაღრესად საინტერესო ცნობებს შეიცავს.

წარწერაში ნათქვამია: „...სურვილით ვამკობ ჯუარსა შენსა, მაცხოვარო ვალენჯიხისაო, მონდობილნი შენნი – მანდატურთუხუცესი დადიანი ბედანი და ძე მათი მეორედ მამკობი – დადიანი გიორგი და მე დადიანი შერგილ და მეუღლე ჩემი ნათელ, მესამედ მამკობი ხატისა თქვენისა“³⁷. აქ ნახსენებ პიროვნებათაგან ყველა ცნობილია სხვა წყაროებიდანაც. წარწერის შესრულების დროს ყველა მათგანი ცოცხალია, მათ შორის უფროსი – ბედანიც. ბედანი ანუ ბედიანი რუსუდანისა და მისი მემკვიდრის ხანაში ოდიშის ერისთავთ – ერისთავიც იყო და საქართველოს სამეფო კარზე მანდატურთუხუცესის სახელოსაც ფლობდა. იგი მეორეა დადიანთა გვარში, რომელიც ამ სახელს ატარებს³⁸. ბედან I, ასევე ოდიშის ერისთავი, XII საუკუნის მეორე ნახევარში ცხოვრობდა და თამარ მეფის დროს ჩანს ასპარეზზე³⁹.

წარწერიდან ირკვევა, რომ ბედან II-სა და მისი შთამომავლების დამსახურება ვალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის წინაშე მხოლოდ ხატის შემკობით ამოიწურება. მაშასადამე, ამ დროს ტაძარი არსებობს, მოქმედებს, არაფერი აკლია, თორემ ისინი ხატის წარწერაში, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ იმას იტყოდნენ, რაიმე წვლილი რომ ჰქონოდათ შეტანილი ტაძრის აღმშენებლობაში, ან მის აღდგენა – განახლებაში.

წარწერა შესრულებული უნდა იყოს XIII საუკუნის 60-იანი წლების დასასრულს, ბედანის ხანდაზმულობის უამს⁴⁰, რაკი გვარის ერთ-ერთი უმცროსი წარ-

37. ე ქ თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 225. არსებობს წარწერის სხვა (სრული) პუბლიკაციებიც; იხ. ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, 12, გვ. 171.

38. ე ა მ თ ა ა დ მ წ ე რ ე ლ ი ბედან II-ს იხსენიებს XIII საუკუნის 60-იან წლებში. ქართლის ცხოვრება, II, თბ. 1959, გვ. 243. თ. ბ ე რ ა ძ ე, ოდიშის პოლიტიკური გეოგრაფიიდან, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, III, თბ. 1967, გვ. 159-160.

39. ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი, ქ ც, II, 1959, გვ. 34. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, თბ. 1979, გვ. 360.

40. ბედან II-ს შემდეგ ოდიშის ერისთავობა მიუღია მის შვილს, წარწერაში ნახსენებ გიორგის.

თ. ბ ე რ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ. გვ. 159; მ. ბ ა ხ ტ ა ძ ე, ერისთავობის ინსტიტუტი საქართველოში, თბ. 2003, გვ. 244, გიორგის ვალენჯიხისათვის კიდევ ერთი ხატი შეუწირავს, ისიც მაცხოვრისა, ოქროსი, მინანქრებით შემკული და წარწერით, რომელშიაც იგი უფლისაგან შენობას ითხოვს. ე ქ თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 224. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Гузинское чеканное искусство, ТБ. 1959, стр. 579-584, таб. 116-118, Ф. 80-81. მბროსეს ვარაუდით აქ გიორგი III დადიანი (+1582 წ.) იგულისხმება, მაგრამ ექ.თაყაიშვილმა სამართლიანად უარყო ეს მოსაზრება და დაასაბუთა, რომ იგი XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის მოღვაწეა. იხ. მ ი ს ი დასახ. ნაშრ. გვ. 224. ვახუშტის მიხედვით გიორგი გარდაიცვალა 1323 წ. ვ ა ხ უ შ ტ ი ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი, საქართველოს ისტორია, ტფ. 1913, გვ. 276. თ. ბ ე რ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ. გვ. 160. უფრო დამაჯერებელი ჩანს მბახტაძის მტკიცება, რომლის მიხედვითაც გიორგი II დადიანის ზეობის პერიოდი XIII საუკუნის ბოლო ათეული წლებით არის განსაზღვრული. იხ. მ ი ს ი დასახ. ნაშრ. გვ. 242-244.

მომადგენელი – შერგილი უკვე დაოჯახებულია⁴¹. ცხადია ისიც, რომ ტაძრიც და ხატიც არსებობდა ბედან II-ზე ადრე, მისი ასაკის გათვალისწინებით – XIII საუკუნის დასაწყისში (უფრო დასაწყისამდე) მაინც, რაც საბოლოოდ ბედან I-მდე მიგვიყვანს.

წარწერაში ყურადღებას იქცევს ფრაზა – „მაცხოვარო წალენჯიხისაო მონღობილნი შენნი“. აქ ნახსენებ პირებს სხვა ეკლესიებისთვისაც შეუწირავთ ხატები (ხობი, მარტვილი და სხვ.), მათაც აქვთ მავედრებელი წარწერები, მაგრამ ამგვარ მიმართვას ვერცერთში ვერ ვხვდებით⁴². ეს კი იმაზე უნდა მიგვითითებდეს, რომ დადიანთა გვარი (ერთი შტო) იმთავითვე იყო „მინღობილი“ წალენჯიხის ტაძრისადმი – იგი მათს მთავარ სალოცავს წარმოადგენდა. უკვე ვნახეთ და ქვემოთაც ბევრჯერ გამოჩნდება, რომ მომდევნო საუკუნეებშიც დადიანები – ერისთავთ-ერისთავები და სამეგრელოს მთავრები, განსაკუთრებულ ყურადღებას იხენდნენ წალენჯიხის ტაძრისადმი; სწორედ სამეგრელოს პატრონი დადიანები და არა ამ გვარის სხვა წარმომადგენლები, რომელთაგანაც ზოგი ორივე ბედანისა და გიორგის დროს ცხოვრობდა (ვარდან, ცოტნე, ხაჟივ). ისინი ოდიშის ერისთავები არ ყოფილან⁴³ და არც წალენჯიხასთან ჰქონიათ რაიმე კავშირი.

წალენჯიხის ტაძრის ისტორიის შესახებ არც ამ დროისა და არც უფრო ადრეული აღარაფერი გვაქვს, მაგრამ შემორჩენილია „ცოცხალი“ არქიტექტურა, კონკრეტული, ეპოქისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით, რომლებიც გამოირიცხავს როგორც მბროსეს, ისე ექვთაყაიშვილის ნავარაუდევ თარიღებს (იხ. ზემოთ) და აღნიშნული ფაქტების კონტექსტში, საშუალებას გვაძლევს დავაკონკრეტოთ მისი აშენების დრო და აღმშენებლის ვინაობა.

ტაძრის აშენების პერიოდს, არქიტექტურასთან ერთად და უფრო მკაფიოდ ათვალსაზიარებებს მისი მდებარეობა. სწორედ ასეთ თვალსმოდარებულ, ცხოველხატულ, მშვიდ გარემოშია „ჩასმული“ მთელი XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველი ათეული წლების ტაძრების უმეტესობა (გელათი, თიღვა, იკორთა, ბეთანია, ქვათახევი, ფიტარეთი, ყინწვისი, ტიმოთესუბანი). ეს კი თავისთავად ამ დროის საზოგადოების სოციო-კულტურული სტაბილურობის, მისი ელიტარული ნაწილის სულიერი განწყობის, შინაგანი რწმენა – სიმშვიდის კიდევ ერთი მაჩვენებელია სხვა მრავალთა და კარგად ცნობილთა შორის. როგორც აკად. ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს – აღმშენებლობის „ჰეროიკული ეპოქა“ (XI საუკუნე), როცა თითქმის ყველა კათედრალი საერთო ეროვნულ სიმბოლოდ აღიქმებოდა – დამთავრდა. ეკლესიებს აშენებენ მსხვილი ფეოდალები, აშენებენ არა ხალხისთვის, არამედ საკუთარი სულის საოხად და საძვალედთვისად. ეკლესიას ფაქტიურად დაკარგული აქვს საზოგადოებრივი სალოცავის

41. წარწერის ავტორი, ჩანს, შერგილია („მე დადიანი შერგილი...“). ხატზე არის უფრო გვიანდელი – XVI, XVII, XVIII საუკუნეების წარწერებიც, რომლებშიაც ასევე წალენჯიხასთან დაკავშირებული პირები იხსენიებიან. ე. ქ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 226.

42. ე. ქ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 49, 139, 141. აღნიშნული სიტყვა (ცნება) ოღონდ განსხვავებული ფორმითა და შინაარსით გვხვდება სხვა წარწერებშიც (იშვიათად). მაგ. იშხნის მაცხოვრის ხატზე (XI ს): „რათა შენივე შენდა შევსწიროთ, შენდა მინღობილთა...“. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Гузинское чеканное искусство, стр. 586.

43. თ. ბ ე რ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 161. ი. ა ნ თ ე ლ ა ვ ა, ლევან II დადიანი, თბ. 1990, გვ. 17.



ფუნქცია. იგი კერძო პირის და მისი ოჯახის საკუთრებას წარმოადგენს. შესაბამისად მცირდება ეკლესიების გაბარიტები⁴⁴. წალენჯიხა სწორედ ამ რიგის ნაგებობაა და ეპოქისათვის უთუოდ ერთ-ერთი დამახასიათებელი მაგალითი, რასაც ტაძრის არქიტექტურული ანალიზი უფრო ცხადად დაგვანახებს.

მეფე აშენებს მხოლოდ ერთს – პირველს – გელათის მეუდრო სავანეს, მდებარეობით და ხშირად არქიტექტურული კონცეფციითაც მისაბამ ნიმუშს მომდევნოებისთვის, მაგრამ საქვეყნო, საკაცობრიო მნიშვნელობის საგანმანათლებლო ცენტრს – აშენებს „სხვა ათინად“ და „ახალ იერუსალიმად“ – დავით აღმაშენებლის ღვაწლისა და სიბრძნის გამოხატულებას და ამით მიუწვედომელს ქვემდგომთათვის. ამ უკანასკნელთა შორისაა წალენჯიხის ქტიტორიც – მხოლოდ საკუთარ თავზე მოფიქრალი ფეოდალი.

ნიშანდობლივია, რომ გელათის მშენებელი, ჭეშმარიტად დიდოსტატი, რომლის შემოქმედებაში მკაფიოდ არის აკუმულირებული ჩვენი დასავლურ-აღმოსავლური (ნაწილობრივ ბიზანტიურიც) ხუროთმოძღვრული კანონიკა (კონსტატა) არ უყურებს, „ვერ ხედავს“ იქვე, ახლოს აღმართულ, იმ დროს ჯერ კიდევ ქვეყნის დედაქალაქ ქუთაისის თავზე ამაყად გადმომდგარ ბაგრატის ტაძარს, რომლის გამოჩინებული ბრწყინვალება არ ხიბლავს „მონანიე“ მეფეს. და კიდევ: იმ (ჩამოთვლილ) ძეგლებს შორის, რომელთა არსობრივი იმპულსი გელათიდან მომდინარეობს, მისი გავლენა ყველაზე მეტად წალენჯიხის ტაძრის სტრუქტურაში იგრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ წალენჯიხის ქტიტორიც და ხუროთმოძღვარიც „ქედმოდრეკილნი“ არიან გელათის წინაშე.

უფრო აშკარა კი ის არის, რომ მათს დაბალ შესაძლებლობებსა და დონეზე რომ არაფერი ვთქვათ, ისინი სხვა თაობის წარმომადგენლები არიან. წალენჯიხის მშენებელზე არაფერი ვიცით და ვერც ვერაფერს ვივარაუდებთ, მაგრამ ტაძრის პატრონის (მესაკუთრის) შესახებ შეიძლება გადაჭრით ითქვას – ის სხვა ვერავინ იქნებოდა, თუ არა ბედან (ბედიან) I. იგი უნდა იყოს მისი მომხატველიც (ამ დროს ტაძარს მოუხატველს არ დატოვებდნენ) და ზემოთ ნახსენები მაცხოვრის ჯვარცმის ხატის შემწირველიც. ამიტომ არიან მისი შთამომავლები წალენჯიხის ტაძრისადმი „მონდობილნი“ და მასზე მზრუნველნი.

აქვე ცოტა რამ ხატის შესახებ: ხატი დაკარგულია; ვიცნობთ მხოლოდ ექ.თაყაიშვილის აღწერილობით და მისივე ფოტოსურათებით⁴⁵. ეს იყო ოქროს ტრიპტიქონი, ჯვარცმული ქრისტეს გამოსახულებით, დამშვენებული ორნამენტებით, მინანქრებით და უამრავი ძვირფასი ქვით. მკვლევარი მას ქართული ჭედური ხელოვნების თვალსაჩინო ნიმუშად მიიჩნევს და დასძენს – „ასეთ შესანიშნავ ხატებს უბრალო ეკლესიებში არ ათავსებდნენ მეფენი და მთავრებიო“⁴⁶.

44. В.Б е р и д з е, Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры. Тб. 1976, გვ. 11.

45. როგორც ჩანს, გაუგებრობის გამო ხატი წალენჯიხის ტაძრის მოხატულობათა შესახებ ალბომის ავტორებს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში ეგულებათ (ა ლ ბ ო მ ი, გვ. 6).

46. ე ქ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, II, ტფ. 1914, გვ. 226-227; E. Taqaidhvili, The icon of the Crucifixion in the Dsalendjikha Church in Megrelia, Georgia, Vol. I, N2 and 3, October, 1936, გვ. 12-13, ტაბ. I-IV. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 623, სქ. 2; მკვლევარი ხატს ახსენებს მხოლოდ მისი და სხვა ხატების წარწერებში დაფიქსირებული ისტორიული პირების შესახებ მსჯელობის დროს. ხატი უნდა დაკარგულიყო 1920 წელს, როდესაც წალენჯიხის ტაძარი გაიძარცვა. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 579.

დავუბრუნდეთ ბედანს. მემატიანე მას ახსენებს თამარ მეფის ხანაში, ახსენებს ოდიშის ერისთავად და ქვეყნის სხვა ერისთავებს შორის⁴⁷. ცნობილია ისიც, რომ ამ დროს დიდად დაწინაურებულია დადიანთა მთელი საგვარეულო, რომ გვარის მეთაური (უფრო მეტადაც აღმატებული – შეუვალობისთვის მებრძოლ ფეოდალთა ძლიერი ჯგუფის ერთ-ერთი თავკაცი) არის ბედანის ძმა, მსახურთუხუცესი ვარდან დადიანი⁴⁸.

დადიანები დასავლეთ საქართველოს სხვა დიდებულებთან ერთად (და ტრადიციული „წესის“ შესატყვისად)⁴⁹ მონაწილეობდნენ თამარის მეფედ კურთხევის ცერემონიაში (1184 წ.), მაგრამ მალე განუდგნენ მეფეს (სხვებთან ერთად), ხოლო რამდენიმე წლის შემდეგ აქტიურად ჩაერთნენ გიორგი რუსის მხარდამჭერთა აჯანყებაში⁵⁰, რომლის დასავლეთ-ქართული ფრთა „დადიანთა წინაძღომითა“ (უთუოდ ვარდანის და ბედანის) მოქმედებდა⁵¹. აჯანყება დამარცხდა. ამბოხებულთაგან დამსახურებული სიმკაცრით არაგინ დაუსჯიათ, სამოსხელეო პრივილეგიები

ჩამოურთმევიათ მხოლოდ⁵², რაც საქვეყნო საქმეებისაგან მათ იზოლირებასაც ნიშნავდა.

შეწყალებული, მაგრამ დამცრობილ-დაკნინებული ბედანი, ბუნებრივია, ვერც ვერაფერს ააშენებდა და ვერც ძვირფას ხატს მიუძღენიდა უფალს. მას, ბეწვზე გადარჩენილს, ალბათ, იმის უფლებაც მისცეს, დამკვიდრებულიყო მის მიერვე სიჭარმაგეში აშენებულ წალენჯიხის საგანეში, აქ გაეტარებინა სიცოცხლის

47. „ისტორიანი და აზმანი შარავანდეღთან“: „და ერისთავნი მის ჟამისანი იჟვნეს... და ოდიშის ერისთავად ბედიანი“ ქ ც, II, თბ. 1959, გვ. 34; ქართლის ცხოვრების მარიამ დედოფლისეულ ნუსხაში წერია „ბედიანი“. ქ ც, თბ., 1906, გვ. 410. ი. ა ნ თ ე ლ ა ვ ა, ლევან II დადიანი, თბ. 1990, გვ. 18; მ. ბ ა ხ ტ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 234

48. 48. „ვარდან დადიანი, მსახურთუხუცესი, ლიხთ-აქით პატრონი ორბეთის და კაენისა, ლიხთ-იქით ნიკოფსამდის უცილობლად ქონებისა, და თვით ქუეშისა ციხესა მყოფი“; ქც, II, გვ. 49. მემატიანის ამ ცნობაში კარგად ჩანს, რომ ვარდან დადიანი უძლიერესი ხელისუფალია, მაშინ, როცა არც აქ და არც სხვა წყაროებში იგი ერისთავად ან ერისთავთ-ერისთავად არ იწოდება. ცნობა ისტორიკოსებს სხვადასხვაგვარად აქვთ ინტერპრეტირებული (ისევე, როგორც დადიანებთან დაკავშირებული ზოგი სხვა საკითხი), მაგრამ ერთი რამ ცხადია, რომ ვარდანი დასავლეთ საქართველოს ერისთავებზე უზენაესი იყო. თ. ბ ე რ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 155; მ. ბ ა ხ ტ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ. გვ. 239-240. შესაბამისად, იგი „უზენაესი“ იყო საკუთარ ძმაზეც – ბედან ერისთავზე.

49. ქ ც, II, გვ. 26. ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული სამართლის ისტორია, წ. II, ნაკვ. II, გვ. 196.

ჯ. ს ტ ე ფ ნ ა ძ ე, საქართველო XII საუკუნეში და XIII საუკუნის პირველ მეოთხედში, თბ. 1985, გვ. 83.

50. შ. ბ ა დ რ ი ძ ე, საშინაო პოლიტიკური ვითარება თამარის მეფობაში, საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, თბ. 1979, გვ. 296-315. ჯ. ს ტ ე ფ ნ ა ძ ე თვლის, რომ აჯანყების მეთაური (ლიდერი) იყო ვარდან დადიანი. იხ. მისი დასახ. ნაშრ. გვ. 84.

51. საქართველოს ისტორია, ტ. II, თბ. 2012, გვ. 427; ნაშრომის ამ ნაწილის ავტორს – მეტრეველს მიაჩნია, რომ აქ მხედველობაში ვარდან დადიანი უნდა იყოს, მაგრამ რაკი გვარი მრავლობით რიცხვშია დასახელებული ცხადია, უნდა ვიგულისხმეთ ვარდანი და ბედანი.

52. რ. მ ე ტ რ ე ვ ე ლ ი, შინაკლასობრივი ბრძოლა ფეოდალურ საქართველოში (XII ს.), თბ. 1973, გვ. 201-210.

ბოლო წლები და აქვე დამარხულიყო⁵³.

ბედანი გაქრა (ისტორიამ მისწავლის კი არა, ჭეშმარიტად დეაწმოდოსილი ადამიანების დავიწყებაც იცის). გაქრა მისი საფლავიც. სსონა შვილიშვილის – ბედან II-ის სახელში შემორჩა მხოლოდ. იბადება კითხვა: ამ უკანასკნელს და მის შთამომავლებს, მათი საგვარეულო ტაძრის მშენებელი და ძვირფასი ხატის შემწირველი ბაბუა ხომ შეიძლებოდა რაღაცა ფორმით მაინც ეხსენებინათ ამავე ხატზე მათ მიერ გაკეთებულ საკმაოდ ვრცელ წარწერაში? მაგრამ არა – არ (ვერ) ახსენებდნენ და ამის ახსნა ადვილად შეიძლება.

ნიშანდობლივია, რომ ბედან I-ის უშუალო მემკვიდრე – ჯუანშერი ერისთავადაც არ იწოდება. ბედან II კი ერისთავიც არის და მანდატურთუხუცესიც, რადგან იგი „დადგა ერთგულებასა ზედა რუსუდანის ძისასა“⁵⁴; „დადგა“ – შემობრუნდა ანუ დადიანები კვლავ (და საბოლოოდ) ჩადგნენ მეფის სამსახურში. შესაბამისად, მათ მიერ არჩეული გზისგან აცდენილ (მეფის მოღალატე) წინაპარს, ღიად მაინც, ვერავინ მოიხსენიებდა.

წალენჯიხის ხატების წარწერები, რომლებიც სტიმულად იქცა ტაძრის ადრეული ისტორიის შესახებ ზემორე მსჯელობა-ვარაუდებისათვის, კიდევ ერთი, ამჯერად სრულიად უტყუარი დასკვნის საშუალებასაც იძლევა. აშკარაა, რომ წარწერებში ნახსენები პირების ცხოვრების მანძილზე, ანუ აშენებიდან და შემდეგ თითქმის მთელი XIII საუკუნის განმავლობაში, ტაძარს რაიმე სერიოზული გასაჭირი არ დასდგომია.

ჩანს, კატასტროფა XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნის ახლო წლებში მოხდა. მიზეზი გაურკვეველია, მაგრამ კაცის ხელი ამ საქმეში არ უნდა იყოს გარეული. XIII საუკუნის თითქმის მიწურულამდე ქვეყანაში შედარებით სიმშვიდე სუფევს (გიორგი ბრწყინვალის და ბაგრატ V-ის ხანა). გარეშე მტრები უწინდელივით ვეღარ აქტიურობენ⁵⁵. მოგვიანებით დასავლეთ საქართველოს ხელისუფალთა შორის ურთიერთობა გამწვავდება, მაგრამ წარმოდგენელია, რომ შინაურებს ერთმანეთის ტაძარ – სამლოცველოებისთვის რაიმე სერიოზული ზიანი მიყენებინათ. და მაინც, წალენჯიხის ტაძარი რომ სწორედ ამ დროს დაინგრა, აღარ უნდა იყოს საეჭვო, რაკი ადრე მოქმედი ყოფილა, მომდევნო საუკუნის დასასრულს კი მას ერთიანად აღდგენა-გაცოცხლება დასჭირვებია; თანაც, დაინგრა ერთბაშად – ალბათ, მიწისძვრის ან სხვა რაიმე ბუნებრივი მოვლენის გამო.

არ არის გამორიცხული, რომ ამავე მიზეზით, წალენჯიხასთან ერთად, დანგრეულ-დაქცეულიყო ახლომდებარე ცაიში და ბედიის ტაძრები (იქნებ, ოცინდალეს მშვენიერი დარბაზი ეკლესიაც XI საუკუნისა, თუ წალენჯიხისგან სულ რამდენიმე კილომეტრში მდებარე სკურის არანაკლებ საინტერესო ეკლესია)⁵⁶, მაგრამ ის კი ვიცით,

53. ფოთალები საკუთარ საგანებში საფლავებსაც რომ სიცოცხლეშივე იმზადებდნენ ამის მაგალითები კვლავ აქვია – წალენჯიხაში. ოდიშის მთავრებს ლევან I-ს (+1572 წ.) და ლევან II-ს (+1658 წ.) გარდაცვალებამდე ბევრად ადრე მოუწყვათ თავიანთი სამუდამო განსასვენებელი.

54. ქ ც, II, გვ. 243

55. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, თბ. 1979, გვ. 624-667.

56. გვაქვს ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ სკური რაღაცნაირად დაკავშირებული ყოფილა წალენჯიხასთან. „Скури имеет легендарную связь с Цаленджихским монастырем“. Древности, труды МАО, т.

XV, вып. 2, 1894, გვ. 78-79, К.Мачавариани. აღწერილია სკურის ციხე „Странный замок...“



რომ სწორედ ამ დროს აღუდგენიათ (ხელმეორედ აუშენებიათ)⁵⁷ ერთი ც და მეორეც, აუშენებიათ ხობის ტაძარიც⁵⁸ და კიდევ რამდენიმე ეკლესია (მუხური, სეფიეთი). რატომ დარჩა მაინცდამაინც წალენჯიხა უყურადღებოდ – გაუგებარია. დადიანების გვარში თუ მოხდა ქიში თუ რა, სულაც მათი მთავარი სალოცავის გამოსობით, თორემ სხვას ვერაფერს ვივარაუდებთ.

არაერთი მნიშვნელოვანი ნაგებობა შენდება აღმოსავლეთ საქართველოშიც (თბილისის მეტეხი, ქართლის მეტეხი, ერთაწმინდა, საფარა, ზარზმა, გერგეტის სამება). ეს ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში კიდევ ერთი დიდი აღმშენებლობის ხანაა, მაგრამ ხანა არა ახლის ძიებისა, დაღმავალ გზაზე შემდგარი ერის ბრწყინვალე წარსულთან შეთანასწორების სულისკვეთებით გამსჭვალული მცდელობებია მხოლოდ.

გაგა დრო და XIV საუკუნის დასასრულს, ქვეყნის ისტორიის ყველაზე ტრაგიკულ ეტაპზე (თემურ ლენგის შემოსევები), იქ, სადაც გაშმაგებულ მტერს ხელი ვერ მიუწვდა – ოდიშის საერისთავოში, ადამიანები კვლავ წარსულში ეძიებენ სულიერი და ფიზიკური გადარჩენის გზებს, მაგრამ უკვე სხვა ხერხებით და უფრო შეზღუდული შესაძლებლობებით. ვამეყი განაახლებს და გაამშვენებებს წალენჯიხისა და ხობის ტაძრებს. მოგვიანებით კი მეფე ალექსანდრე დიდი (1412-1442 წწ.) გადამწვარ-გაჩანაგებული, მაგრამ ასე თუ ისე ჩაწყნარებული ქვეყნის აღორძინებას, სწორედ არსებულ ეკლესიებზე ზრუნვით (სვეტიცხოველი, რუისი, ნაბახტვეი და სხვა), ანუ რწმენის განმტკიცების სურვილით იწყებს. მაშასადამე, ამ პერიოდისა და XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ხელისუფალთა მიზანი ერთია, მისი მიღწევის გზები კი სხვადასხვა, რასაც ამ ორი ეპოქის განსხვავებული ისტორიული კონტექსტი და საზოგადოების ფსიქო-სოციალური მდგომარეობა განაპირობებდა.

ვამეყმა ესეც არ იკმარა: „მიუხდა ჯიქეთს, ურწმუნოებისა და ორგულობისათვის... შეურაცხ და უხმარ იქმნა მათი სიმაგრენი, ყოველნივე ძალითა მოარბივნა... მძევალნი წამოასხა და სხვანი აოტნა“⁵⁹, ანუ მოარჯულა ჭეშმარიტი სარწმუნოებისაგან გადამდგარნი, და ეს მაშინ, როცა თემურლენგი ქართლ-კახეთში დათარეშობს. მკაფიოდ მიზანმიმართული და კარგად გაცნობიერებული ქმედებაა.

ვამეყი თავისი ეპოქის გამორჩეული ხელისუფალია, გამორჩეული გონიერებით, ძალმოსილებით, შორსმჭვრეტელობით, აქტიური საქმიანობით. მიუხ-

расположенный на самом страшном обрыве реки Чанис-цкали”. რა კონკრეტული შინაარსი ჰქონდა სკურისა და წალენჯიხის

„ლეგენდარულ“ კავშირს ვერ დავადგინეთ – არ ჩანს არც ისტორიულ წყაროებში და არც ხალხის მესხიერებას შემოუნახავს რაიმე ამ „საიდუმლოს“ ამოსახსნელი.

57. პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, ცაიშის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი, თბ. 1959. ცნობილია, რომ 1283 წ. აღმოსავლეთ საქართველოში მოხდა ძლიერი მიწისძვრა; დაზიანდა რამდენიმე ძეგლი, მათ შორის მცხეთის სამთავროს ტაძარი, მაგრამ ნაკლებად წარმოსადგენია, რომ რყევა, თანაც ასეთი დამანგრეველი ძალით, ოდიშსაც გადასწვდომოდა.

58. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, ხობის ტაძრის ისტორიისათვის, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია), თბ. 1973, №2.

59. ფრავმენტები ხობის ტაძრის ვრცელი წარწერიდან. წარწერა სრულიად იხ. ექ. თ ა ე ა ი შ ვ ი ლ ი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, II, გვ. 133; ვ. ბ ე რ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ. გვ. 79; ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, №12, გვ. 174-175.



ედავად იმისა, რომ იგი საქართველოს მეფემ-ბაგრატ V-ემ „დასუა“ დადიანად⁶⁰, ოდიშის (ალბათ, აფხაზეთისაც) სრული ბატონ-პატრონია; დამოუკიდებელია იმდენად, რომ საკუთარი ზარაფხანაც კი აქვს⁶¹; შეუძლია არც დაუთმოს ვინმეს რაიმე, არც ანგარიში გაუწიოს არავის, მაგრამ მასშტაბურად მოქმედებს – სამეფო-სამთავროებად დაშლილ – დასუსტებული ქვეყნისა და საკუთარ მომავალს მხოლოდ ერთიანობაში ხედავს და წარსული დიდება-მთლიანობით შთაგონებული, ძალას არ იშურებს ამისათვის. იგი ცენტრალური ხელისუფლების კარის მანდატურთუხუცესია და მიუხედავად იმისა, რომ თავის თანამდებობრივ მოვალეობას, ალბათ, ვერც ასრულებს სრულყოფილად, მეფეს, საერთო საქმეს ერთგულებს. დაუპირისპირდება იმერეთის მეფეს, დაამარცხებს და „მამინ განზრახვითა ვამიყ დადიანისათა ჩამოვიდა გიორგი, ძე დიდისა ბაგრატ მეფისა და დაიპყრა კუალად იმერეთი“⁶².

ფაქტობრივად, იგივე მიზანს ისახავს და, არ არის გამორიცხული მეფისგანვე ყოფილიყო სანქცირებული, ვამეყის შორეული სამხედრო აქცია – ერთ დროს საქართველოს მორჩილი, ნაწილობრივ გაქრისტიანებული ჯიქეთის დალაშქვრა. არ ვიცით მიაღწია თუ არა სასურველ შედეგს – ჯიქეთის შემოერთგულებას, ალბათ, ვერა, მაგრამ თვით ფაქტი აშკარად მეტყველებს ვამეყის სწორ სახელმწიფოებრივ პოზიციასა და იმავდროულად მის ძლიერებაზეც.

ვამეყის საქმიანობის ესოდენ ფართო დიაპაზონი საფუძველს გვაძლევს კიდევ ერთი ვარაუდისათვის, რომელიც კვლავ წალენჯიხის პრობლემატიკას უკავშირდება.

ამგვარი საქვეყნო ინტერესებით დამუხტულ პიროვნებას, არა მგონია, ასეთ შორეთში – კონსტანტინოპოლში, მართლმადიდებლობის ცენტრში, საკუთარი წარმომადგენლები მხოლოდ მხატვრის ჩამოსაყვანად გაეგზავნა. მხატვრებს ვამეყი საქართველოში უფრო ადვილად, ზედმეტი ხარჯის გარეშე, იპოვიდა, თუნდაც მათ, ვინც შემდეგ კირმანუელს შეგირდებად კი არა, თანაშემწეებად დაუდგნენ (საკმაოდ დამოუკიდებელ თანაშემწეებად, რაკი წალენჯიხის მოხატულობაში მათი ხელწერის გარჩევა ხერხდება), ან ხობში მისეული ეკვდერის მისივე დაკვეთით მომხატველებს, რომლებიც იმდენად ხელგაწაფულნი ჩანან, რომ ბერძენ დიდოსტატს არც კი ჩამოუვარდებიან.

უკიდურესად შეჭირვებული ქვეყნის ერთად ერთი წარმატებული მაღალჩინოსნის (სხვები მხოლოდ ერთმანეთთან დაგვა-კინკლაობას უნდებიან) საზრუნავი უფრო თანამდგომის, დამხმარის ძიება, მისი შესაძლებლობების გაგება-მოსინჯვა უნდა ყოფილიყო. კონსტანტინოპოლში ვამეყის ემისრებიც (იქნებ, სულაც ელჩები) – მახარობელ ქვაბალია და ანდრონიკე გაბისულავა არ არიან უბრალო ბერები: იციან ბერძნული, მხატვრობა, ღვთისმეტყველება (ამის გარეშე ვერაფერს შეძლებდნენ); რაც მთავარია, თავს უფლებას აძლევენ საკუთარი გვარ-სახელები პატრონისას, ფაქტიურად მათი ხელმწიფისას, თამამად მიაწერონ (სრულად და ორჯერ – ქართულად, ბერძნულად)⁶³. ასეთ პიროვნებებს

60. ქ ც, IV, თბ. 1973, გვ. 263.

61. ს. მ ა კ ა ლ ა თ ი ა, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ. 1941, გვ. 90-91. Д.К а п а н а д з е, Грузинская нумизматика, Москва, 1955, გვ. 97.

62. ქ ც, IV, გვ. 804.

63. ექ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 209-238; თ. ყ ა უ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ. 1951, გვ. 51-53; საქართველოს სიძველენი, №12,



თავისუფლად შექმლოთ მხატვრის მოძიება – ჩამოყვანაზე უფრო ფართო მხი-
სიაც ეტვირთათ.

თუ ვამეყი მართლაც ქვეყნის მოკავშირე-თანამდგომს ეძებდა, რაც სამეფო
კართან ასევე, უთუოდ შეთანხმებული იქნებოდა, ამოდ დაშვრა. მის ამგავარ
ჩანაფიქრს აღსრულება არ ეწერა. არც ბიზანტია იყო დალხენილი. ათასწ-
ლოვანი იმპერია არსებობის უკანასკნელ წლებს ითვლიდა. ვამეყის დესპანებმა
მხატვრის შერჩევა-ჩამოყვანა და ალბათ, კიდევ ერთი რამ შეძლეს მხოლოდ.
ისინი უცხო ქალაქში მხატვრის ძებნას კარდაკარ არ დაიწყებდნენ, დაელაპარ-
აკებოდნენ იქაურებს, უწინარესაც კონსტანტინოპოლის საპატრიარქოში. ასეთი
კონტაქტები კი ქართული ეკლესიისათვის ყოველთვის, და მით უფრო იმ დროს,
დიდად სასურველი იყო.

ეს არის და ეს, რაც ვიცი და რაც შეიძლება ვივარაუდოთ ვამეყის
პიროვნებისა თუ საქმიანობის შესახებ. მაგრამ ამითაც ნათელია, რომ მას სრუ-
ლად ჰქონდა გაცნობიერებული ქვეყნის ტრაგიკული მდგომარეობა. საკუთარი
ოდიში, იმერეთი და ჯიქეთიც კი მის განუყოფელ ნაწილებად მიაჩნდა და ზეო-
ბის არც თუ ისე ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე, ენერგიულად იღვწოდა ამ
გარდასულ დროთა ერთობისათვის. ისიც ცხადად ჩანს, რომ ვამეყი ქვეყნის გა-
დარჩენის პრიორიტეტულ ფაქტორად აღამიანებში ქრისტიანული რწმენის გან-
მტკიცებას და ამით მათში ეროვნული სულისკვეთების გაძლიერებას თვლიდა,
რაც მის მიერ ეკლესიებისადმი გამოჩენილი განსაკუთრებული ყურადღებითაც
დასტურდება⁶⁴.

ვამეყს ახალი ეკლესიების მშენებლობა არ უცდია – ძველები მოაწესრიგა
მხოლოდ, მოუარა წალენჯიხას, ხობს და ალბათ, არც სხვა ეკლესია-მონასტ-
რები დაუტოვებია უყურადღებოდ. იგი განსაკუთრებული მოწიწებით ეკიდება
წარსულს. წალენჯიხას ადადგენს თავდაპირველი მასალით და ისეთი გულმო-
დგინებით, რომ ჭირს ნაგებობის რესტავრირებული ნაწილების ადრეულისგან
გარჩევა-გამოწვლილვა. შექმლო რაღაცა შეეცვალა, სამკაულებით მაინც გაე-
მდიდრებინა კედლები, მაგრამ არა ქნა. ძეგლს – მისთვის მართლაც ძეგლს –
საგვარეულო ნიშანსვეტს (მემორიალს) სრულად დაუბრუნა პირვანდელი სახე.
იგი ვამეყმა მხოლოდ მოხატა ახლად და ახლებურად. სხვა გზა არ ჰქონდა,
ისე გადაშლილ – ჩამორეცხილი იყო ადრინდელი ფრესკები. ივარაუდება, რომ
ვამეყს ტაძრის მოხატულობის პროგრამის ჩამოყალიბებაშიც მიუღია მონაწი-
ლეობა⁶⁵, ალბათ, უფრო ქართული თემატიკის შერჩევაში. მაგრამ წალენჯიხაზე
ზრუნვა მას მარტო ამ ქმედებით არ დაუმთავრებია. მან ტაძარს განსაკუთრებუ-
ლი მნიშვნელობა მიანიჭა; ალაზევა ისე, როგორც სხვა არც ერთი, მის თვალ-
წინ, მისსავე სამფლობელოში არსებული მორთულ-მოკაზმული ეკლესია. ამის
მიზეზად კი შეიძლება ვიგულისხმოდ კვლავ და მხოლოდ ის, რომ მისი გვარი,
არც თუ ისე შორეული წინაპრის კვალდაკვალ, „მინდობილი“ იყო წალენჯიხას.

გვ. 176-179; ქობალიები შემდეგაც ჩანან წალენჯიხის ისტორიაში. ისინი გარკვეული
პრივილეგიებით სარგებლობენ დადიანების კარზე. გ. კ ა ლ ა ნ დ ი ა, დასახ. ნაშრ.,
ქართველოლოგია, №4, 2008, გვ. 17.

64

. სამწუხაროდ ვამეყ დადიანი ესოდენ მრავალმხრივი და აქტიური მოღვაწეობა ქართულ
ისტორიოგრაფიაში არ არის სათანადოდ შეფასებული.

65 .ი. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 109-110.

თავდაპირველად – XII საუკუნეში წალენჯიხა, როგორც უკვე ითქვამოდა, მონასტერს წარმოადგენდა, ერთი განდიდებული ფეოდალის საოჯახო მონასტერს. ვამეყმა იგი საზოგადოებრივ სალოცავად, საკრებულო ტაძრად აქცია. მეტიც – სავარაუდოდ აქ მასვე უნდა შეექმნა საეპისკოპოსო კათედრა. წალენჯიხა საეპისკოპოსო XVII-XVIII საუკუნეებში, თანაც ძლიერი და მდიდარი ეპარქია⁶⁶, მაგრამ არა ამ დროს დაფუძნებული (იხ. ქვემოთ). მანამდე კი არავინაა ისეთი, გარდა ვამეყისა, რომელსაც შეეძლო ასეთი მაღალი სტატუსი მიენიჭებინა ტაძრისათვის. ამასთანავე, იგი XIV საუკუნიდან, მ.ბროსესა⁶⁷ და ექ.თაყაიშვილის⁶⁸ მოსაზრებით, დადიანების უმთავრესი საცხოვრებელი ადგილი და საძვალე ყოფილა. მართლაც, ისე ჩანს, რომ ვამეყს და მის მემკვიდრეებს ამ ბუნებრივად დაცულ, ულამაზეს გარემოში ჰქონიათ თავიანთი ერთ-ერთი (მთავარი) რეზიდენცია და, რომ ტაძრის დასავლეთით მდებარე სასახლის ნანგრევები სწორედ ვამეყის დროინდელია. რაც შეეხება საძვალეს, ადრეული დადიანებისა აქ იყო თუ არა უცნობია, მაგრამ ის კი დანამდვილებით ვიცით, რომ ვამეყს არ განუზრახავს საკუთარი საძვალის წალენჯიხაში მოწყოლა. მშობლებისა და დის ნეშტი საიდანღაც ხობში გადმოუსვენებია⁶⁹ და თავისთვისაც იქვე დაუბეგებია სამარადისო სასუფეველი. შესაძლოა, მან სასახლე-საცხოვრებლის გვერდით, საკრებულო ტაძარში საფლავების (ახლობლების, საკუთარი) ზნეობრივი პოზიციის გამო არ ისურვა (მით უფრო, რომ აქ მისი ღვაწლი, სახე, სახელი ისედაც და „ცოცხლად“ იყო უკვდავყოფილი), თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მისი ეს თითქოს ჩვეულებრივი, ადამიანური რიდი ვერ გახდა მისაბაძი მაგალითი მთა-მომავალთათვის. პირიქით, წალენჯიხა ოდიშის შემდგომდროინდელი მთავრებისათვის საპატიო განსასვენებლად, მისი გაღვრეები მათ ეკვდერ-ძვალშესაღავად იქცა. სწორედ მათი საფლავების, წარწერა-ეპიტაფიების, ტაძრის მიმართ თავყანისცემა – ამაგის მიხედვით შეიძლება აეწყოს ძეგლის ისტორიის კიდევ ერთი, ხანგრძლივი მონაკვეთი.

ყველაზე ადრეული სამარხი აქ XV საუკუნეში გაჩენილა – ტაძრის დასავლეთ ღია თაღოვანი კარბოჭის მარცხენა კუთხეში, რომლის წარწერა მ.ბროსეს უნახავს მხოლოდ, შემდგომი დროის მკვლევარებს კი აღარ დახვედრიათ. წარწერა ამოკვეთილი ყოფილა ქვის მოზრდილ ფილაზე. იგი ბროსესაც ვერ წაუკითხავს სრულად. მის მიერ გადმოწერილი ფრაგმენტების მიხედვით წარ-

66. ა რ ქ ა ნ ჯ ე ლ ო ლ ა მ ბ ე რ ტ ი, სამეგრელოს აღწერა, თბ. 1938, გვ. 120; ვ ა ხ უ შ ტ ი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ. 1941, გვ. 167.

67. მ. ბ რ ო ს ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 21. მკვლევარი, როგორც ვნახეთ, ტაძარს XIV საუკუნის დასასრულით ათარიღებს. აქ კი ამბობს – „წალენჯიხა XIV საუკუნის შუა წლებიდან დიდი რეზიდენცია იყოვო“, რაც გაუგებარია.

68. ექ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 209.

69. საიდან გადმოსვენა უცნობია – ბრძანებს აკად. ვ. ბ ე რ ი ძ ე; იქნებ ობუჯიდან, სადაც არქ. ლ ა მ ბ ე რ ტ ი ს ცნობით დადიანებს საგვარეულო სამარხი ჰქონიათ. იხ. მისი დასახ. ნაშრ. გვ. 121. ვამეყს საკუთარი „მამა დედანი“ ხობის ტაძრის სამხრეთ ეკვდერში დაუსაფლავებია, შეუკეთებია და მოუხატია ეკვდერი და ჩანს, თვითონ მშობლების გვერდით დაკრძალულა კიდევ. მას შემდეგ ეკვდერი მისი სახელით არის ცნობილი. აქვე, კედლებში ჩაშენებულია ვამეყის მიერ ჯიქეთიდან ჩამოტანილი უზარმაზარი „სვეტნი და ფიქალნი მარმარილოსანი“. აქვეა ვრცელი წარწერა, რომელიც ჯიქეთში მისი ძლევაშოსილი ლაშქრობის ამბავს მოგვითხრობს. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 79-80. ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ე ე ლ ე ნ ი, №12.



წერის მხოლოდ ზოგადი შინაარსის დადგენა ხერხდება. მასში მოხსენებულნი არიან გიორგი, მისი თანამეცხედრე თეთუა და ძე მათი, რომლებიც გვამცნობენ, რომ აფხაზთა მიერ აოხრებული „ამ ტაძრისათვის ხატი, ჯუარით და მამულით გავიხარჯენით“, რისთვისაც ეს ადგილი „ჩუენდა საძვალედ დაგვიტყერიაო“⁷⁰.

დაკრძალულნი, ცხადია, დიდგვაროვანთა წარმომადგენლები არიან, ჯვარ-ხატებისა და მამულის გაცემის შემძლებელნი, რაკი ესოდენ საპატიო ადგილი – ტაძრის მთავარი კარიბჭის თვალსაჩინო კუთხე „დაუტყერიათ“. წარწერაში ნახსენები პირების შესახებ სხვა არაფერი ვიცით, მაგრამ თამამად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ისინი დადიანების გვარისანი იყვნენ; სხვა ვერავინ გაბედავდა აქ „დამკვიდრებას“; თუმცა ისტორიულ წყაროებში ამ საუკუნის დადიანთაგან გიორგი არ არის ცნობილი.

ოჯახის წევრთაგან სამივეს კარგა ხანს წყნარად უცხოვრიათ ამქვეყნად – მოუსწრიათ უფლის წინაშე ვალის მოხდაც, საკუთარი საფლავის სრულად მოწყობაც და კმაყოფილნი დაშორებიან საწუთროს. მაგრამ ადამიანთა ყოფაში ასეთი მშვიდი წლები ძალიან ცოტაა. ქვეყანა კვლავ არეულია – დაშლილია სამეფო-სამთავროებად. გახშირებულია ურთიერთ თავდასხმები, ერთმანეთის ტერიტორიებისა და მოსახლეობის რბევა-აწიოკება. დასავლეთ საქართველოში განსაკუთრებით მწვავეა მეგრელებსა და აფხაზებს შორის დაპირისპირება⁷¹. ჩრდილოეთიდან გადმოსული და აფხაზეთის ტერიტორიაზე დამკვიდრებული უცხოტომელები (აფსუები) მცირე რაზმებით, ყაჩაღურად ესხმიან და არბევენ სამეგრელოს. და ასე ხდება სისტემატურად, მთელი ოთხი საუკუნის მანძილზე. საქმე იქამდე მივიდა, რომ XVII საუკუნის შუა ხანებში სამეგრელოს კიდევ ერთმა ძღვეამოსილმა მთავარმა – ლევან II დადიანმა, რომელმაც არაერთხელ დალაშქრა აფხაზეთი, სამიჯნე კედელი ააშენა სამეგრელოში აფხაზთა თარეშის აღსაკვეთად, თუმცა ვითარება არც ამით ჩაწყნარებულა⁷².

იძარცვებოდა ეკლესია – მონასტრებიც, მაგრამ ვერ ანგრევდნენ, ვერც აზიანებდნენ მნიშვნელოვნად; იქნებ ეკლესიის შიშით, ან უფრო იმიტომ, რომ ამას მეტი დრო და ფიზიკური ძალა სჭირდებოდა. მოტანილ წარწერაში წაღენჯისის ტაძრის დარბევის ფაქტი, ალბათ, არც პირველი იყო და არც უკანასკნელი, მაგრამ ჩანს, რომ თვითონ ძველი მაინც და მაინც არ დაუზიანებიათ. ვამეყ დადიანის მიერ აღდგენის შემდეგ მას რაიმე არსებითი შეკეთების კვალი აღარ ეტყობა. პირიქით, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, სწორედ XV საუკუნეში აშენდა ტაძრის გარე სტოა – გალერეები, თითო ეკვდერით მათს აღმოსავლეთ მონ-

70. მ. ბ რ ო ს ე, დასახ. ნაშრ., გვ.10-11. მკვლევარს წარწერის პალეოგრაფიული დახასიათება არა აქვს მოცემული. აქ უფრო ძველი სამარხები არ ჩანს. ვფიქრობ არქეოლოგიური გათხრები გამოავლენს; მცირე მასშტაბის გათხრები სასურველია ძველის ისტორიასთან დაკავშირებული სხვა საკითხების გასარკვევადაც. ტაძრის ეზოში თანამედროვე (XX საუკუნის) საფლავები უწინ ბევრი იყო. დარჩენილია რამდენიმე და ისიც ძალიან არ უხდება აქაურობას; განსაკუთრებით ერთი-შავი მარმარილოს მაღალი კედლითა და ჯებირით; მეორეც – სვეტზე შედგმული ქვიშაქვის ბიუსტი.

71. მ. ხ ო რ ა ვ ა, ოდიშ-აფხაზეთის ურთიერთობა XV-XVIII სს. თბილისი, 1999. ნაშრომში მოტანილია მეგრელებსა და აფხაზებს შორის როგორც მტრული, ისე კეთილმეზობლური დამოკიდებულების არაერთი ფაქტი.

72. ლ ე ვ ა ნ II-ის ცხოვრება-მოდგაწილების შესახებ დაწვრილებით იხ. ი ა ნ თ ე ლ ა ვ ა, ლევან II დადიანი, თბ. 1990.



აკვეთში⁷³, ხოლო შემდეგ, საუკუნეების განმავლობაში, მასში და მის გარშემო ინტენსიური ცხოვრება-საქმიანობა აღარ შეწყვეტილა.

ამავე საუკუნით იწყება და XIX საუკუნემდე გრძელდება დადიანების მიერ ტაძრის გალერეების პირადად ეკვდრებად დასაკუთრება, მათი დანაწევრება, ამოშენება და საგულდაგულოდ მოხატვა. ჯერ აუთვისებიათ თავიდანვე იზოლირებული აღმოსავლეთის ორი სამლოცველო-ეკვდერი, რომლის პატრონები არ არიან ცნობილნი. ჩრდილოეთი ეკვდერის მოხატულობა XV საუკუნის მეორე ნახევარს, ხოლო სამხრეთისა XVI საუკუნის დასაწყისს უნდა განეკუთვნებოდეს. სამხრეთისაში მბროსეს უნახავს მამაკაცისა და ქალის ფრესკული პორტრეტები, მაგრამ მათი გვარიშვილობის შესახებ არაფერი აქვს ნათქვამი. მამაკაცს ვამეყის, ლევან I-ის და ლევან II-ის მსგავსად, ეკლესიის მოდელი სჭერია ხელში⁷⁴ და მიუხედავად იმისა, რომ ფრესკას წარწერა არ ჰქონია, ესეც კმარა იმისათვის, რათა ისინი დადიანებად მივიჩნიოთ. გამოსახულებები ძლიერ ყოფილა დაზიანებული, ხოლო შემდეგ საერთოდ გამქრალა. 1863 წ. მათ ადგილზე დუტუ დადიანი, მისი მეუღლე მარიამი და ძე მათი – გიორგი დაუსატიათ⁷⁵.

სამლოცველოს დასავლეთისაკენ, ასევე მოხატული კარიბჭის კამაროვანი დიობის გამოტოვებით, მოსდევს დანარჩენებთან შედარებით დიდი, ორ აბზაცად გაყოფილი გუმბათოვანი ეკვდერი ლევან I-ს (1533-1572) და მისი შვილის – მანუჩარისა (1590-1611), რომლის მოხატულობაში უფრო ადრეული ფენის ფრაგმენტებიც გაირჩევა. აქვეა ქტიტორებიც – ლევან I დადიანი – მარჯვენა ხელში ეკლესიის მოდელით, და მისი მეუღლე მარეს. ლევან I თავისი დროის საკმაოდ ძლიერი ხელისუფალია: განუდგება იმერეთის მეფეს – უარს იტყვის „ლაშქრობასა“ და „ქვევანწესებაში“ მასთან მონაწილეობაზე და იგი – ოდიშის უკანასკნელი ერისთავთ-ერისთავი, გახდება პირველი დამოუკიდებელი მთავარი, „ხელმწიფე“, რომლის შთამომავლებიც ზოგჯერ უფრო აღმატებული ხარისხით „ხელმწიფეთა-ხელმწიფე დადიანად“ იწოდებიან⁷⁶.

ტაძრის სამხრეთ ფასადის გაყოფებით, სამარხ-სალოცავების რიგი მთავრდება სახელოვანი ლევან II-ის „აკლდამა“ – ეკვდერით, რომელიც სხვებზე პატარაა, მაგრამ უკეთესად არის დაგეგმარებული და ნაშენი. ეკვდერის სამხრეთ კედელთან, იატაკზე განფენილია უზარმაზარი მარმარილოს ფილა (210X105სმ), ზედ 15 სტრიქონიანი წარწერით. „...პირველად ჩვენის მამისა და პაპის ეკუდერი ეს წინა ეკუდერი იყო და სრულებით ჩვენი ნათესავი ხელმწიფე ვინც გამოსულა ამ წინას ეკუდერში საფლაობდეს და ეს ჩვენი აშენებული ეკუდერი, წინა კარის ბჭე და ცუდი ალაგი იყო და აწ ჩვენ ხელმწიფემან დადიანმან ბატონმან ლევან, ძემან დადიანის ბატონისა მანუჩარისამან და თანამეცხრედრემან ჩვენმან დედოფალმან ნესტან-დარეჯანმან, ასულმან ჭილაძისამან ეს კარის ბჭე

73 . ვ ა მ ე ე ი -ს შემდეგ, XV საუკუნეში, სამეგრელოს მთავრები არიან მამია II (1396-1414), ლიპარიტ I (1414-1470), შამადავლა (1470-1474), ვამეყ II (1474-1482), ლიპარიტ II (1482-1512). მ. ბ ა ხ ტ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 244. ტაძრის გალერეები ამათი აშენებული უნდა იყოს, გარკვეული ინტერვალებით.
74. მ. ბ რ ო ს ე, დასახ. ნაშრ. გვ. 15.
75. ექ. თ ა ე ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 221.
76 . ი . ა ნ თ ე ლ ა ვ ა, დასახ. ნაშრ., გვ. 11.

ეკუდრად ავაშენეთ, ქვეშ ორი ტანი აკლდამა გავაკეთეთ”⁷⁷ – ნათქვამია წარწერაში, რომელიც მამა-პაპათა კრძალვა-პატივისცემასაც გამოხატავს დამწერისას და მათ სამარადისო სასუფეველზეც ნათლად მიგვითითებს. ეკვდერი აშკარად გამორჩეულია სხვებისგან, ადგილიც უფრო თვალსაჩინო უჭირავს, პატრონი კი ამბობს, „ცუდი ალაგი იყო“; „ცუდი“, მოუხერხებელი, ალბათ, იმიტომ, რომ დანარჩენებისგან განსხვავებით, სამ მხარეს თაღებით იყო გახსნილი და უშუალოდ უერთდებოდა ტაძრის მთავარ „კარის ბჭეს“ ისევე, როგორც მისი შესატყვისი გალერეის ჩრდილო – დასავლეთის დღემდე თავდაპირველი სახით შემორჩენილი კუთხე.

ეკვდერი ორსართულიანია: აქვს ღრმა სარდაფი, შიგ მთავრისა და მისი მეუღლის „დასაწოლი ტახტი“ – „აკლდამა“, სადაც კიდევ ერთი მარმარილოს ფილის მოზრდილი ნატეხებია დაცული. „მარმარილოს ქვა გვაკლდა და კონსტანტინეპოლიდან მოგვიტანინებია – ერთზე დაწოლილვართ და მეორე გულზე წარვიდგამსო“. ეს „გულზე წარდგმული“ კი ზევით, ორი მეტრის სიმაღლეზე, ეკვდერშია და მის სამშენის წარმოადგენს. უჩვეულო ფაქტია, მაგრამ სავსებით მოსალოდნელი ისეთი არაორდინარული „ხელმწიფისაგან“, როგორც ლევან II იყო.

ეკვდერის კედლები, გუმბათი, პილასტრები, აფრები მთლიანად მოხატულია საღვთო სცენებით და მთავრის, მისი მეუღლის, შვილების, ნათესავების ფიგურებით. ლევანს და ნესტან-დარეჯანს საოჯახო სცენაში, ორივეს ერთად, ერთმანეთისკენ გაწვდილ ხელებში ეკლესიის მოდელი უჭირავთ⁷⁸ – სიმბოლო მათი ღვთისნიერებისა. ეკვდერი „განუმზადებით“ დედოფლის სიცოცხლეში, 1639 წლამდე.

ლევან II-ის (1611-1657) შესახებ ისტორიული წყაროებიც ბევრია და გამოკვლევებიც არანაკლები⁷⁹. იგი ყველაზე გამორჩეული ფიგურაა XVII საუკუნის მეფე-მთავართა შორის, ენერგიული და გამჭრიახი პოლიტიკური მოღვაწე, რომელიც ამ საყოველთაო არეულობის ხანაში წარმატებით ართმევდა თავს თავისი ქვეყნის საშინაო და საგარეო საქმეებს. იყო ღრმად მორწმუნე ღვთისმოსავი, მოწყაღე და მფარველი მოყვასთა⁸⁰, იმავდროულად უსასტიკესი – პირადი თუ საქვეყნო საქმის მტრების მიმართ⁸¹, თავისი ბობოქარი ეპოქის პირში, ისეთი, როგორც არაერთი ყოფილა ჩვენშიც და სხვაგანაც.

77. ექ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 222, გ. კ ა ლ ა ნ დ ი ა დასახ. ნაშრ., ქართველოლოგია, №4, 2008, გვ. 11-12.

78. ა ლ ბ ო მ ი, ფოტო-166, სქემა-გვ.193. გამოსახულნი არიან ცოლ-ქმარი და მათი ორი შვილი-გოგო და ბიჭი. ექსპლიკაციაში კი მითითებულია სამი ვაჟიშვილი. (!).

79. ი. ა ნ თ ე ლ ა ვ ა, დასახ. ნაშრ., გვ. 135-142. წყაროები და ლიტერატურა.

80. „უსაქმურად მისი ნახვა შეუძლებელია. მუდამ დაულაღავად შრომობს. ისე უყვარს თავისი ქვეშევრდომები, რომ როდესაც მათ რაიმე მწუხარება შეემთხვევათ, ან ანუგეშებს მამობრივი სიყვარულით, ანდა აღმოუჩენს კიდევ შესაფერის შემწეობას მათს გაჭირვებაში. ტკბილად და ზრდილობიანად ექცევა თავის კარისკაცებს... ამის გამო ყველას ისე უყვარს მთავარი, რომ არც ერთი მისთვის სიცოცხლეს არ დაზოგავს“. არ. ლ ა მ ბ ე რ ტ ი, სამეგრელოს აღწერა, თბ. 1938, გვ. 22.

81. თავის პირველ ცოლს სიძვა შესწამა, ცხვირი და ყურები დააჭრა და ასე გაუგზავნა მამას – აფხაზეთის მთავარს. საკუთარ ბიძას ცოლი წაართვა. მის წინააღმდეგ შეთქმულების მოთავე ღვიძლი ძმა

დააბრმავა, ხოლო მისი ერთ-ერთი თანამოაზრე ზარბაზანში ჩაატყინა. თვალები დასთხარა ყოფილ სიძესაც – გურიელს... არ ქ. ლ ა მ ბ ე რ ტ ი, დასახ. ნაშრ. გვ.15-27.

ლევან II-ის დროს ოდიშის სამთავრო „მანამდე არნახულ და შემდეგ არ-
განმეორებულ“ (ს.ჯანაშია) ძლიერებას აღწევს⁸². იგი თავდაუზოგავად იბრძვის
ქვეყნის ძლიერება – ერთიანობისათვის, და ამით თითქოს გვაგონებს ვამეყ I-ს,
მაგრამ სიღრმისეულად განსხვავდება მისგან – უწინარესად საკუთარი პირ-
ველობისათვის იღვწის, აღწევს კიდევ გარკვეულ წარმატებებს, თუმცა საბო-
ლოდ ისე წავა ამქვეყნიდან, რომ ოდიშსაც და მთელს დასავლეთ საქართვე-
ლოს კვლავ აშლილ-დასუსტებულს დატოვებს⁸³.

ლევან II-ს მნიშვნელოვანი წვლილი აქვს შეტანილი ქართული კულტურ-
ისა და სულიერების ისტორიაში. მის კარზე მოღვაწეობდა იმ დროის არაერთი
თვალსაჩინო, განათლებული პიროვნება – ოდიშარი, მოწვეულ-მოყვანილი თუ
ლტოლვილი ქართლ-კახეთიდან. იქმნებოდა ლიტერატურული ნაწარმოებები, და
„ჟამთა“ ქრონიკები; გადაიწერა „გეფხისტყაოსანი“ და საღვთისმეტყველო ტე-
ქსტები; მოქმედებდა კარგად ორგანიზებული საოქრომჭედლო სახელოსნო –
ხელოვნების ამ დარგის ერთ-ერთი მძლავრი კერა მთელი გვიანფოდალური
ხანის საქართველოში⁸⁴. აქ გაკეთებული „თვალმარგალიტითა და ძვირფასი
ქვებით შემკული“, „უთვალავი ოქრო-ვერცხლის ხატი“, „დადიანმა თავის სამთა-
ვროს ყველა ეკლესიას დაურიგა“⁸⁵. მისივე მოწადინებით, 1643 წ. ნიკიფორე
ირუბაქიძე – ჩოლოყაშვილს (ირბახი) საფუძვლიანად განუახლებია იერუსალ-
იმის ჯვრის მონასტრის მხატვრობა, სადაც მთავრის, მისი მეუღლისა და შვი-
ლის პორტრეტებიც ყოფილა წარმოდგენილი⁸⁶. იგი დიდად უწყობდა ხელს და
მფარველობდა საქართველოში მოღვაწე კათოლიკე – მისიონერებს.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებო კი ის არის, რომ ლევანს საკუთარ
სამთავროში 60-მდე ციხე-ქალაქი, ეკლესია-მონასტერი და სასახლე აუშენებია⁸⁷.
მათგან გამოწველილვით აღსანიშნავია კორცხელის ეკლესია, რომელიც ჩანს,

82. ლევან II იმთავითვე აუმხედრდა იმერეთის მეფეს და დაამარცხა იგი. დალაშქრა და ხარკი დაადო გურიისა და აფხაზეთის სამთავროებს და ამით მთელი დასავლეთ საქართველოს ფაქტიური „ხელმწიფე“ გახდა. ჰქონდა ფართო საერთაშორისო კონტაქტები – ირანთან, თურქეთთან, დასავლეთ ევროპასთან, რუსეთთან. ზრუნავდა ქვეყნის ეკონომიკურ განვითარებაზე. დააფუძნა ქალაქი რუხი, სადაც სომეხი და ებრაელი ვაჭრები დასახლდა. ცდილობდა გამოეცოცხლებინა „აბრეშუმის გზა“. საკუთარ ზარაფხანაში ჭრიდა სპარსული ყაიდის მონეტებს საერთაშორისო ბაზრისათვის.

83. საყვარელი მეუღლე – ჭილაძის ასული ნესტან-დარეჯანი ადრე გარდაეცვალა. სიცოცხლის ბოლოს კი უფრო დიდი უბედურება დაატყდა თავს. მოუკვდა შვილი – მანუჩარი, რომელსაც მთავრად ამზადებდა. „მამამ შვილის ტირილში ღახტი თავს გარდიკრა და შვილს ზედ დააკვდა დაუმარხავს“. (ფარსადან გორგიჯანიძე). დაუფონებლივ გაჩაღდა ბრძოლა ტახტისათვის – დადიანებს, ლიპარტიანებს, გურიელებს და იმერეთის მეფეებს შორის. დასავლეთ საქართველო სრულმა ანარქიამ მოიცვა. ი. ა ნ თ ე ლ ა ვ ა, დასახ. ნაშრ., გვ. 130-134.

84. ლ. ხ უ ს კ ი ვ ა ძ ე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, თბ. 1974. ავტორს სრულად აქვს განხილული და მეცნიერულად გააზრებული ამ სახელოსნოს დღემდე შემორჩენილი (რამდენიმე დაკარგულიც) ნიმუშები ოქრომჭედლობისა და მათი არანაკლებ მნიშვნელოვანი წარწერები.

85. ა რ ქ. ლ ა მ ბ ე რ ტ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 26-27.

86. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1961, გვ. 366.

G.Peradze, Concerning the Georgian inscription and caucasian studies, V. I. N 4-5, 1937, გვ. 246.

87. დონ ჯუხუპე ჯ უ დ ი ჩ ე მილანელი, წერილები საქართველოზე, XVII საუკ., თბ. 1964, გვ. 54. აღმშენებლობათა რაოდენობა აშკარად გადაჭარბებულია, მაგრამ ბევრად ნაკლებიც მრავლისმეტყველად უნდა ჩაითაველოს.

მისი უშუალო ხელმძღვანელობით აშენდა; ხუროთმოძღვარს ააშენებინა მინაბაძი წალენჯიხის ტაძრისა, უფრო მცირე ზომის გუმბათოვანი ტაძარი, რამდენადმე განსხვავებული სტრუქტურის მქონე, მაგრამ მაინც მინაბაძი. აქ იგი უკვე ნამდვილად გავს – გარკვეულწილად აჭარბებს კიდევ, ვამეყს წალენჯიხის მაცხოვრის მიმართ მოწიწება – თავყანისცემაში, რომლის წინაშეც მას ბევრი სხვა დამსახურებაც მიუძღვის.

ლევან დადიანის დროს წალენჯიხაში ცხოვრება, შეიძლება ითქვას, დულს და გადმოდულს. იგი თავისი მოღვაწეობის ადრეულ ეტაპზევე იწყებს წალენჯიხაზე ზრუნვას – გამოაცოცხლებს, მოაწესრიგებს, შეაკეთებს ტაძარს⁸⁸, რომლის ნაღესობა ალაგ-ალაგ ჩამოცვენილია და ფრესკებიც შელახული. მოგვიანებით ფრესკებსაც მიხედავს და, როგორც ითქვა, საკუთარ აკლდამა-ეკედერსაც მოიწყობს. ახლა კი იმერეთის მეფეზე გამარჯვებული და მდიდრული ნადავლით ხელდამშვენებული (1623 წ.) გვამცნობს: „...შევესწირეთ წალენჯიხას მეფისა ქაიანური დროშა, ჯუარი ხალასათ შეკერული აღმითა და ოქროსა ხატი მოვაჭედინეთ, შევამკუეთ პატრონის თუალითა და დავასუენეთ წალენჯიხას“⁸⁹.

შენაწირი თანდათან გამრავლდა. მათ შორის იყო უძვირფასესი ეროვნული რელიკვია – წმ. ქეთევან დედოფლის ხატი ღვთისმშობლისა, რომელიც მიტროფანე ალავერდელს „ისპაანში თეთრით“ დაუხსნია და „აგარიანთა ლაშქართაგან მეოტქმნილი“, ილიში (არა კახეთში ან იმერეთში) ჩამოსულა. აქ იგი წალენჯიხაში დაუყენებიათ, სადაც გარდაიცვლილა კიდევ. ლევან დადიანს ხატისათვის გაუკეთებია ვერცხლით მოჭედილი ჩასასვენებელი, ვრცელი წარწერით: „...აწ უკვე გევედრები შენ მიერ ძლევამოსილი მე მოსავი შენი ხელმწიფე დადიანი, პატრონი ლევან, ძე ხელმწიფისა დადიანისა მანუხარისი, რათა ორსავე ცხოვრებასა ჩემსა მცველ და მფარველ მექმნა...“⁹⁰ ლევანს ეკუთვნოდა აგრეთვე წალენჯიხის ღვთისმშობლის ხატი წამხარის სასახლიდან, ასევე სათანადო წარწერით⁹¹. მისივე „მონღომებით“ წალენჯიხაში მოხვედრილა და აქვე მოუჭედიათ ალავერდის ცნობილი ოთხთავი და ცაიშის გულანი; გადაუწერიათ კურთხევანი⁹².

აღბათ, არ შეეცდებით თუ ვიგულისხმებთ, რომ წალენჯიხაში ჩვენს მიერ აქ და ზემოთ მოხმობილი საეკლესიო სიწმინდეების გარდა, კიდევ ბევრი რამ იყო დავანებული, მაგრამ ექ.თაყაიშვილს 1913 წ. ესენი და კიდევ რამდენიმე სხვა

88. ხანგრძლივი დროის მანძილზე, ბუნებრივია, ტაძრის დაზიანების უამრავი მიზეზი არსებობდა. მათგან ზოგი ზემოთ ვივარაუდეთ, ერთი კი სულ ახლო ხანებში უნდა მომხდარიყო. 1614 წელს ამ მიდამოებში მიწისძვრამ „შეადრწოვა და შეარყია ქვეყანა... შეიმუსრნეს ეკლესიანი მრავალნი და დაირღვნეს დაბანი, ხოლო საყდარიცა ესე ცაიშისა დაეცა, შეიმუსრა თავითგან ვიდრე საფუძვლამდე“. პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, ქართული ხუროთმოძღვრება, XI-XVIII სს. თბ. 1990, გვ. 172. რა თქმა უნდა, ასეთი „დიდი და საკვირველი ძვრა“ არც წალენჯიხას დატოვებდა უვნებლად.

89. ეს ხატი შემდეგ ილორში მოხვედრილია. კ. გ რ ი გ ო ლ ი ა, ილორის ხატის წარწერა, ენიშკის მოამბე, ტ. XIII, თბ. 1942, გვ. 157. А.Кацця, Илори, Сухуми, 1963. стр. 24, таб. XXI.

90. ექ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 227-231; Г.Н.Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, I, Тб., 1959, გვ. 635, ფ. 550, 551; ლ. ხ უ ს კ ი ვ ა ძ ე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, თბ. 1974, გვ. 86.

91. ექ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 230-233. ლ. ხ უ ს კ ი ვ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 84.

92. გ. კ ა ლ ა ნ დ ი ა, დასახ. ნაშრ. ქართველოლოგია, №3, 2008, გვ. 21, 25.

დახვედრია მხოლოდ.

ლევან II დადიანის სახელთან არის დაკავშირებული კიდევ ერთი და უფრო მნიშვნელოვანი ფაქტი წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიაში – მისი ფრესკების მთლიანად განახლება – გაცხოველება. ფაქტიურად ხელმეორედ მოიხატა ტაძრის გუმბათის ნახევარსფერო, კამარების დიდი ნაწილი და აქა-იქ კედლებიც. ეს საკმაოდ რთული სამუშაო ჩატარდა XVII საუკუნის 40-იან წლებში. ორგანიზატორი ყოფილა წალენჯიხის ეპისკოპოსი – ევდემონ ჯაიანი, რომელიც ტაძრის ჩრდილო გუმბათქვეშა ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზეა გამოსახული⁹³. მასვე უნდა ეკუთვნოდეს საპირისპირო ბურჯის ამავე მხარეს მიშენებული, მშვენიერი სვეტებიან – გუმბათიანი და მოხატული ეპისკოპოსის ტახტი-საყდარი. თქმა არ უნდა, რომ მთელი ამ საქმის ინიციატორი და აღბათ, „ხარჯის“ გამღებიც იყო, იმ დროს თავისი ძლიერების ზენიტში მყოფი ლევან დადიანი. და მაინც, ერთი კითხვა რჩება უპასუხოდ: ხელმწიფემ როგორ დართო ნება ეპისკოპოსს, მის ქვეშევრდომს, საკუთარი პორტრეტი ტაძარში, ესოდენ საპატიო ადგილზე დაეხატა, თვითონ კი თავისი სახე მხოლოდ პატარა ეკვდერში დაეტოვებინა შტამომავალთა სახილველად. ეს ვითომ კვლავ კრძალვა და თავმდაბლობაა? როგორც ჩანს, არა, რაკი მის მიერვე მოხატულ ხობის ტაძარში იგი, მისი მეუღლე და შვილი მოხატულობის ერთიან სისტემაშია ჩართული.

არადა, მათ შორის ურთიერთმიმართება ისეთია, როგორიც მოსალოდნელი და მიღებული იყო. ევდემონი გულმოდგინედ ემსახურება დიდ ბატონს, რაც კარგად ჩანს ტაძრის ერთ-ერთ წარწერაში. „ქ. მე, ეპისკოპოზმან წალენჯიხელმან ევდემონ ჯაიანმან, დაგახატვინე ეკვდერის კარი ჩუენის ხელმწიფის დადიანის ლევანის სადღეგრძელოთ და კურთხეულის ბატონის დედოფლის ნესტან-დარეჯანის სულისათვის. დაიხატა კარი ესე დროსა და ჟამშია დიდისა ხელმწიფისა დადიანისა ბატონისა ლევანისათა ქორთნიკონს სამას ოცდაათ-ექვსმეტსა. ამინ და კირიელისონ. დაეწერე მე ესე წინამძღვარმან საყდრისა ამის მაქსიმე მელიაძისამან“⁹⁴. ცხადია ისიც, რომ წარწერაში საუბარია არა მხოლოდ „ეკვდერის კარის“ გამშვენიერებაზე, არამედ ლევან დადიანის ეკვდერის მთელს მოხატულობაზე, რომელიც ევდემონისავე ღვაწლით განხორციელებულია. ამას თვალნათლივ ადასტურებს ტაძრისა და ეკვდერის ამ დროის მოხატულობათა სტილური მსგავსება, განსაკუთრებით კი ის, რომ ტაძრის გუმბათის კომპოზიცია მთლიანად (შემცირებული ზომით) არის გადმოტანილი ეკვდერში.

წარწერა საშუალებას გვაძლევს ყურადღება გავამახვილოთ კიდევ ერთ საკითხზე. ვიგებთ, რომ ტაძარს („საყდარს“) წინამძღვარი ყოლია. სხვა წყაროებიდან ისიც ვიცით, რომ მაქსიმე მელიაძის წინამორბედი (უშუალო?) ყოფილა ზებედე-ასევე ლევან დადიანის მორჩილი. უფრო ადრე ეს თანამდებობა სჭერია ელისე ჯაფარიძეს, რომელსაც XVI-XVII საუკუნეთა მიჯნაზე, კიდევ ერთხელ შეუძქია წალენჯიხის მაცხოვრის ჯვარცმის ხატი და ზედ წარწერა გაუკეთებია. აქვე, უფრო მოგვიანო წარწერაში ნახსენები არიან კანდელაკი გერასიმე ქობალია და იოანე ეჯიბია – ესეც, უთუოდ, საეკლესიო პირი. კიდევ ერთი კანდელაკი – მოძღვარი „მელქიზედეკ ეფემიძე“ („მოლა ყოფილი“) ითხოვს

93 .შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1961, გვ. 359.

94 .ეჭ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 215-216.

შენდობას ლევან I-ის ეკვდერის წარწერაში⁹⁵. ისახება სრულიად ჩვეულებრივი ვითარება: საეპისკოპოსო ტაძარს მეთაურობს ეპისკოპოსი და ყავს წინამძღვარი, კანდელაკი და, რა თქმა უნდა, საეკლესიო იერარქიის სხვა წარმომადგენლებიც, რომელთაგან ერთ-ერთი – ილარიონი „მოდვართმოდვრის“ პატივითაც სარგებლობს – ალბათ, რაღაც პიროვნული ღირსებების გამო. ცხოვრების ამგვარი, მეტნაკლებად მწყობრი სურათი, დროდადრო ნგრევა-შენების წყვეტილებით, საუკუნეების განმავლობაში გრძელდება, მაგრამ ყველაზე მკაფიოდ, თანაც პერსონალიებით დატვირთული, მაინცა და მაინც ლევან II-ის ზეობის ხანაში იკვეთება. მხოლოდ ამ დროს ვხედავთ წალენჯიხის ეპისკოპოსსაც⁹⁶. ყოველივე ეს ზოგს აფიქრებინებს, რომ აქ საეპისკოპოსო კათედრა ლევანმა დააფუძნა და მის „უამშივე“, გაუქმდა კიდევ⁹⁷. (უცნაურია ისიც, ევდემონის ნაღვაწის შესახებ ტაძრის წინამძღვარი რომ მოგვითხრობს და თვითონვე „აწერს ხელს“), მაგრამ ამგვარი ვარაუდისათვის სხვა რაიმე მონაცემი არ გაგვჩანია. გაცილებით მყარი საფუძველი გვაქვს იმისათვის, რათა წალენჯიხის საეპისკოპოსო აღზევება ვამეყ I-ის დამსახურებად (იხ. ზემოთ), ხოლო მისი გაუქმება ლევანის „უამიდან“ ერთი საუკუნის შემდეგ მომხდარ ფაქტად მივიჩნიოთ.

გაუქმებამდე ცოტა ხნით ადრე კი (XVIII ს. შუა წლებში) ვახუშტი ბატონიშვილი წერს: „ამ ზუგდიდის აღმოსავლით, მთის ძირზედ, არს ჭკლენჯიხი, ეკლესია გუნბათიანი, დიდშენობა, შვენიერი, კეთილს ადგილს. ზის ეპისკოპოზი, მწყემსი ჭანის მდინარისა და დადის მდინარის შორის ადგილთა, კავკასიდან ზღვამდე“⁹⁸. „ზის ეპისკოპოზი“ და ამაში საეპისკოპოსო არაფერია.

განვლილი, კვლავ მძიმე, ასწლეულის მანძილზე არც ქვეყანაა დაღმარებული და აქაურობასაც ბევრი უსიამოვნება გადახდებოდა, მაგრამ ჩანს წალენჯიხა კვლავ ძლიერ ეპარქიად დარჩენილა. არ ვიცით რომელია ვახუშტის მიერ ნახსენები „დადის მდინარე“ – დღეს ასეთი სახელწოდების ჰიდრონიმი დასავლეთ საქართველოში არ არსებობს და ამდენად, წალენჯიხის იმდროინდელი სამწყემსოს საზღვრების დადგენა ჭირს, მაგრამ ისედაც ცხადია, რომ ეპარქია საკმაოდ დიდი ყმა-მამულის პატრონი ყოფილა.

ამასვე ადასტურებს (გარკვეულწილად აკონკრეტებს კიდევც) და წალენჯიხის ისტორიის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტზე მოგვითხრობს ე.წ. „ბიჭვინტის საბუთი №18, კაცია დადიანის წიგნი, შესახებ წალენჯიხის კათედრის მამულების გადაცემისა საკათალიკოსო ტახტისადმი“, დაწერილი 1758-1765 წლებს შორის⁹⁹. ვრცელი დოკუმენტის ჩვენთვის საინტერესო, „საქმიანი“, ნაწილი შემდეგნაირად არის ჩამოყალიბებული: „...აწ მე უღირსსა ამის გან-

95. ექ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 225-226; ზებედეშ შესახებ იხ. კერიგოლია, ზებედე მღვდელ მონაზონი და მისი ანდერძი, საქართველოს სახ. მუზეუმის მოამბე, XVII-B, თბ. 1953; გ.კალანდია, დასახ. ნაშრ., ქართველოლოგია, №3, 2008, გვ. 22-24;

96. არქლამბერტი გვამცნობს, რომ „ამჟამად ოდიშში ექვსი ეპისკოპოსია, რადგან დანარჩენი ექვსი კათედრა გადაკეთებულია მონასტრად“. მოქმედია დრანდის, მოქვის, ბედიის, ცაიშის, წალენჯიხის,

მარტვილის ეპარქიები. ავტორი იქვე დასძენს, რომ წალენჯიხის „ეკლესია ფერისცვალების სახელობაზეა აშენებული“ იხ. ა რ ქ . ლ ა მ ბ ე რ ტ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 120.

97. გ. კ ა ლ ა ნ დ ი ა, დასახ. ნაშრ., იქვე, გვ.24.

98. ვ ა ხ უ შ ტ ი, აღწერა, ...გვ.167.

99. ს. კ ა კ ა ბ ა ძ ე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, II, თბ, 1921, გვ. 22-27, დოკუმენტის სათაური უნდა ეკუთვნოდეს გამომცემელს.

მიწესების: იესოს ღმერთმამაკაცისა სახელსა ზედან აღშენებული ეკლესია, რომელიც არს ჭელენჯიხა, რათა ეგოს თანაშეხმავებულად და თანშესწორებულად მადლისა ეკლესიისა ბიჭვინტისა, არა თუ მხოლოდ ეკლესია, არამედ ყოველნივე სამსახურებელნი ეკლესიისანი, შენდა შეწირულ მიქმნიეს, პირველად წმიდათა ხატთა წყობილებანი და მერმე სამსახურებელნი ეკლესიათანი ყოველნი, და შემდგომად ძველთა და ახალთა წერილნი და სამღვდელთა სამოსნი, ხოლო შემდგომად ყმანი მის ეკლესიისანი ყოველნივე უნაკლოდ; მთანი და ბარნი მისნი, მდინარენი, ხევნი და წყარონი; ტყენი და ბაღჩანი და საყანენი და ყოველივე, რაცა ძველად მიძღვნილწირულ ქონებებს წმიდასა ეკლესიასა ჭელენჯიხისასა, ესრეთ სრულობით შეგვიერთებეს ეკლესია ესე, მადლისა ეკლესიისა ბიჭვინტისასა და ვითარ იგი არს პირველი ეკლესია და განსასვენებელი და საყდარი ყოველად უსანატრელესისა კათალიკოზისა: ესეცა ეგოს თან სახმოდ და განსასვენებლად და შეერთებულად ბიჭვინტასა უკუნისამდე”.

ყველაფერი ცხადია და გარკვეული, გარდა ერთი – მთავარი საკითხისა. ბიჭვინტის კათალიკოსის ანუ უმაღლესი საეკლესიო ხელისუფლის გამგებლობაში დასაველეთ საქართველოს ყველა ეკლესია – მონასტერი, ხომ, ისედაც შედიოდა? მაშ რაღა საჭირო იყო საგანგებო „წიგნი“ იმისათვის, რაც თავისთავად იგულისხმებოდა? რა გააუქმა კაცია დადიანმა? რა თქმა უნდა, საეპისკოპოსო კათედრა, თუმცა ამის შესახებ საბუთში პირდაპირ არაფერია ნათქვამი; სხვა ვარაუდი, ვფიქრობ, გამორიცხულია. ცხადია ისიც, რომ ასეთი რამ იოლი გადასაწყვეტი არ უნდა ყოფილიყო. საერო ხელისუფალი აუქმებს დიდ საეკლესიო საფეოდალოს და ამ აქტს სათანადო საფუძველი (მოტივაცია) უნდა ჰქონოდა. იქნებ წალენჯიხის ეპისკოპოსი ზედმეტ დამოუკიდებლობას ჩემულობდა და კაცია დადიანს მისი დამცრობის სურვილი ამოძრავებდა; ან (და უფრო) ეს იყო დადიანთა ახალი დინასტიის (ლიპარტიან-ჩიქვანების) ძველზე საბოლოო გამარჯვების აქტი, დადიანების უწინდელ დინასტიაზე, რომელთა ერთ-ერთ დასაყრდენს წალენჯიხა წარმოადგენდა. მათ შორის დაპირისპირება XVII საუკუნის 60-იანი წლებიდან დაიწყო და დიდხანს გაგრძელდა¹⁰⁰. ყოველ შემთხვევაში, კაცია დადიანს სარწმუნოებისგან რამენაირ გადახრას ვერ დაუწამებთ. ეკლესიისადმი მისი ღრმა მოწიწება მოტანილ დოკუმენტსა და სხვა საქმეებშიც კარგად ჩანს¹⁰¹.

კაცია დადიანის „წიგნში“ არ არის დასახელებული (არც იყო მოსალოდნელი) ამ საქმის ერთ-ერთი მთავარი ფიგურანტი – წალენჯიხის ეპისკოპოსი. აქაურ ეპისკოპოსთაგან, ევდემონ ჯაიანის გარდა, სხვას არავის ვიცნობთ, მაგრამ ამაში მოულოდნელი არაფერია. იყო ეპარქიები, რომელთა მეთაურთაგან არც ერთის შესახებ არავითარი ინფორმაცია არ არის შემორჩენილი¹⁰². ეპისკოპოსების კი არა, მგონი, პატრიარქების (საქართველოს, აფხაზეთის) რიგისა და

100 . ი ვ . ჯ ა ხ ი შ ვ ი ლ I, ქართველი ერის ისტორია, III, თბ. 1966, გვ. 118-128. ო. ს. ო. ს. ე. ლ. ი. ა., სამეგრელოს სამთავროს წარმოშობის საკითხისათვის, მიმომხილველი, ტ. II. თბ. 1951.

101 . მაგალითად: 1777 წ. კაცია დადიანს „ქვეყნის მიმორყეულობის“ გამო მიტოვებული და გაუქმებული ცაიშის კათედრა აღუდგენია და მისთვის უწინდელი მამულებიც დაუბრუნებია.

პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, დასახ. ნაშრ., გვ. 174-175.

102 . თვით ევდემონი „ღრანდელყოფილია“, მაგრამ ღრანდში არ ჩანს.

სახელების დადგენა ვერ ხერხდება. შესაბამისად, ჩვენს ვარაუდს წალენჯიხაში საეპისკოპოსო კათედრის ხანგრძლივი დროის (ოთხი საუკუნის) მანძილზე არსებობის შესახებ, ვგონებ, არაფერი აკლდება.

კაცია დადიანის ვერდიქტი წალენჯიხის მიმართ საბოლოო აღმოჩნდა. საეპისკოპოსო აღარ აღუდგენიათ. გვაქვს მინიშნება, რომ XIX საუკუნის შუა წლებში წალენჯიხისათვის დაუბრუნებიათ მისი პირვანდელი, ბედან I-ის დროინდელი ფუნქცია – იგი მონასტრად გადაუკეთებიათ¹⁰³, მაგრამ ალბათ, მცირე ხნით, რადგან ექ.თაყაიშვილს ამის შესახებ არაფერი აქვს ნათქვამი.

ლევან II-ის შემდეგ წალენჯიხაში დადიანთაგან აღარავინ დაუკრძალავთ. ტაძრის უწინდელი პოპულარობა საგრძნობლად შემცირდა; მისი როლი და მნიშვნელობა დაქვეითდა, მაგრამ დადიანები მას კიდევ დიდხანს არ მოსცილებიან. ყურადღება და შენაწირი გაუიშვიათდა, თუმცა დროდადრო ესეც აქვს: XVIII საუკუნის შუა წლებში მიუღია „სახარებანი გარესჯის მრავალ მთის ნათლისმცემლისასა“, გადაწერილი 1713 წელს. კაცია ჩიქოვანის (ჩიქოანის) ძეს-გიორგი ლიპარტიანს შეუწირავს „ბარძიმ – ფეშხუმი, წირვის იარაღი“. დუტუ დადიანის მეუღლეს, სვანთა ერისთავის ასულს – მარიამს მიურთმევია ცნობილი ოქრომჭედლის, პეპუ მეუნარგიას მიერ 1843 წ. შესრულებული ღვთისმშობლის ვერცხლის ხატი¹⁰⁴. ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეკვდერში, ზემოთ ნახსენები დუტუსავე საოჯახო პორტრეტი საგვარეულო სალოცავისადმი თაყვანისცემის გამოხატულებაა. 1847 წ. წალენჯიხაში ბროსეს მასპინძლად დახვედრია გრიგოლ დადიანი, რომელიც აქვე ცხოვრობდა¹⁰⁵ და უვლიდა კიდევ ტაძარს.

ტაძარზე მზრუნველთაგან, როგორც ვნახეთ, ზოგმა დატოვა თავისი სახელი – მცირე ნაწილმა, უმეტესობამ ვერა – ვერ აღმოჩნდნენ თამამნი უფლისა მიმართ, მაგრამ რაკი ყველა მათგანის – სახელოვანთა და უსახელოთა „ნაშრომი ჰგოეს“, ჩნდება აუცილებლობა კონკრეტული ფაქტების – ცნობილის, ნავარაუდევის სრული კონცენტრირებისა ერთზე – თვით ტაძარზე, ზედროულ მოძღვრებაზე, რომელიც ღვთიური ძალით რვა საუკუნის განმავლობაში ასაზრდოვებდა ადამიანებს მომავლის იმედით და რწმენით სულის უკვდავებისა.

პირველი რაც უშუალოდ ტაძარზე დაკვირვებისას და მისი აღწერა – ანალიზის დასაწყისშივე აუცილებელია აღინიშნოს ისაა, რომ იგი ხუროთმოძღვრულ ანსამბლს, ოთხი ობიექტისაგან – ტაძრის, სამრეკლოს, სასახლის და მათი გამაერთიანებელი გალავნისაგან შემდგარ მთლიანობას წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი არ არის ერთმანეთის თანადროული, არსებულთან გვიანდელის კომპოზიციური თუ ფუნქციური შეხამება და ურთიერთმიმართება კარგად არის გათვლილი. ეს კი საზოგადოდ ჩვეულებრივია სამშენებლო ხელოვნებისათვის, კერძოდ ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის, კონკრეტული გარემოებებით განპირობებული (ადგილმდებარეობით, სტილითა

103. Древности, труды МАО, 1894, т. XV, вып. 2, стр.78-79.

104. ექ.თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 127-128.

105. მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ. გვ.8. გრიგოლის მამა-ტარიელ დადიანი, ცოლისძმა იმერეთის უკანასკნელი მეფის – სოლომონ მეორისა, 1802 წელს სადადიანოს მმართველი ყოფილა. ყოველივე ამას მკვლევარი, ალბათ, იმიტომ გვაუწყებს, რომ გრიგოლი დადიანთა გვარის ძველი შტოს წარმომადგენელი იყო და იმიტომ ცხოვრობდა წალენჯიხაში. იხ. აგრეთვე – Дм. Баградзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Тб. 1875, стр. 66.

აღრვეით...), იშვიათი გამონაკლისების გარდა. აქვე დავეძინო, რომ შუა საუკუნეების ქართულ საკულტო არქიტექტურაში ანსამბლის დომინანტს წარმოადგენს ტაძარი (მთავარი ტაძარი). ასეა წალენჯიხაშიც, სადაც ტაძრის ვიზუალური უპირატესობა ხაზგასმულია არამარტო მისი გაბარიტებით, არამედ იმიტაც, რომ იგი გალავნით შემოზღუდული საკმაოდ ვრცელი მინდვრის ზუსტად ცენტრშია აღმართული.

ტაძარი, როგორც ითქვა, გუმბათოვანი ნაგებობაა, ძირითადი სივრცე – მოცულობების ჯგრისებური წყობით, რომელთაც აგვირგვინებს გუმბათი, აღმართული ორ ოქტოგონურ ბურჯსა და აფსიდის კიდეებზე. აქვს სამი კარი – ჩრდილოეთით და სამხრეთით ვიწრო, დასავლეთით ფართო და მთავარი. გარედან ყველა კარი სწორკუთხაა, შიგნიდან კი კედელში ჩაღრმავებული ნახევარწრიული თალი გადაუდით.

დასავლეთიდან ტაძრის ინტერიერის სამივე განზომილება მთლიანად გახსნილია თვალთათვის. აქეთ-იქით თითო მძლავრი ნახევარწრიული თალი და მათზე გადაყვანილი კამარა თავისუფლად უერთდება უფრო ზეაწეულ გუმბათქვეშა თაღებს, გუმბათს, კვლავ დაბლა ეშვება განიერი ბემის თაღ-კამარით, საკურთხევლის კონქით, ღრმა აფსიდით და იატაკზე დადის. ნახევარწრიულ საკურთხეველს შემოუყვება ვიწრო, ფაქტიურად სიმბოლური ჩამოსაჯდომი, შუაში გამოწეული, უფრო დაბალი მეორე საფეხურით. ერთსაფეხურიანი, მაგრამ უფრო მაღალი ჩამოსაჯდომი (30 სმ) მიუყვება ტაძრის კედლებსაც. საკურთხევლის ცენტრში დგას კვადრატული ფორმის, მასიური ტრაპეზი. მის წინ კი არის კანკელი, ახალი და უსახური. საკურთხეველი ბემის არეში გაჭრილი თითო კარით უკავშირდება პასტოფორიუმებს – კუბური მოცულობის მცირე სათავსებს, რომლებიც ასევე აფსიდებით მთავრდება. სამკვეთლოს აფსიდის სამხრეთი მონაკვეთი და სადიაკვნის ამავე მხარის კედელი არასწორადაა ამოყვანილი, ალბათ, რომელიღაც შეკეთების დროს. სადიაკვნე ძირითად სივრცეს ვიწრო კარით უკავშირდება მაშინ, როცა სამკვეთლო დასავლეთით მთლიანად არის გახსნილი. იშვიათი შემთხვევაა, მით უფრო, რომ სამკვეთლო საიდუმლო რიტუალებისათვის არის განკუთვნილი, რისთვისაც აქ აფსიდის კედელთან მიდგმული ტრაპეზიც არსებობს.

მკაფიოდ არის ფორმირებული ტაძრის განივი მკლავები, დასავლეთი მკლავებს შორისი მონაკვეთები და მათი კამარები. ყველა მრუდი ნახევარწრიულია, ყველა ვერტიკალი – სწორი. მასების რღვევა-მოძრაობისა და შეკეთებების შედეგად კამარები ბევრგან, კედლები კი აქა-იქ დეფორმირებულია, რაც ხშირად უსიამოვნოდ ხვდება თვალს, მაგრამ იმავდროულად ნაგებობის სიძველის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. მარტივი ფორმის კაპიტელები და იმპოსტები შედგება ოდნავ შეღრმავებული წრეთარგისა და თაროსაგან.

გუმბათქვეშა კვადრატის მოცულობა ძირითადი ღერძის გრძელ და განივი მკლავების მოკლე სივრცეებთან შეთანასწორებულია ისევე, როგორც ამას განვითარებულ შუა საუკუნეში ამავე ტიპის ძეგლებში ვხედავთ. გუმბათის ყელი ცილინდრული ფორმისაა, ზევითკენ ოდნავ შევიწროვებული – შედარებით ნაკლებად, ვიდრე ექსტერიერში, და ნახევარსფერულად გვირგვინდება. დაფუძნებულია კვადრატიდან აფრებით შექმნილ წრეზე, რომელსაც სქელი და განიერი თარო შემოუყვება. სწორედ აქ, დაახლოებით ერთი მეტრის სიმაღლის ფარგლებში, დახეთქილ – ამოცვნილი ნაღესობის ქვეშ, უფრო გარკვევით ჩანს,



რომ ძველი წყობა დარღვეულ – აღდგენილია და გუმბათის ყელი ხელახლა არის ამოყვანილი.

ტაძრის გუმბათში ათი ფანჯარაა გაჭრილი, საკურთხეველში – სამი, თითო-თითო მკლავებსა და პასტოფორიუმებში, რაც უზრუნველყოფს ინტერიერის რბილ განათებას, თანაბარზომიერად განფენილს გუმბათქვეშა კვადრატულ პერიფერიებისაკენ. შედარებით დაბინდულია დასავლეთის მკლავებს შორისი მონაკვეთები, მაგრამ თავდაპირველად მათაც ჰქონია თითო ფანჯარა. XIV საუკუნეში მათი წირთხლები ისევე, როგორც სხვებისა მოუხატავთ; გვიან კი ორივე ამოუშენებიათ, თხლად მხოლოდ გარედან ისე, რომ არც ფრესკებია დაზიანებული და ალათების შიდა პირიც დღემდე კარგად ჩანს. ტაძრის ფანჯრები ჩვეულებრივი ფორმისაა – თაღოვანი, ზოგი გვიან დაკუთხული, გარედან ვიწრო, შიგნით ძლიერ გაშლილი და მკვეთრად დაქანებული ქვედა ნაწილით.

ტაძრის ინტერიერი ზედმიწევნით მარტივი და სადაა. მის ერთადერთ არქიტექტურულ აქცენტს, „სამკაულს“, წარმოადგენს ნახსენები საეპისკოპოსო საყდარი (XVII ს.), მიშენებული გუმბათქვეშა ბურჯის საკურთხეველისკენ მიქცეულ წახნაგზე; იატაკიდან კიბის სამი საფეხურით აწეული კოხტა აღმოსავლური ბაღდაქინი, წვრილ სვეტებზე „ჩამოცმული“ გუმბათით, „უცხო სხეული“ მყუდრო არქიტექტურულ გარემოში, მაგრამ მოხატული და ამით მაინც რბილად შერწყმული ირგვლივ განფენილ ფერადოვან ანტურაჟთან.

ტაძრის მოხატულობა წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მიუხედავად იმისა, რომ ძლიერ არის დაზიანებული და ჩამქრალ – გახუნებული. ფრესკების სიძველით დაღდასმული მონაკვეთები არანაკლებ ზემოქმედებს თვალსა და გონზე. ბერძენ ხელოვანს მოუხატავს ყველა სიბრტყე, ყველა მრუდი, კუთხე, ჭრილი, პროფილი, თანაც ისე, რომ სიუჟეტური კომპოზიციების თუ ცალკეული ფიგურების უმეტესობა ზუსტად არის ჩასმული არქიტექტურული მოცემულობების პარამეტრებში. ზოგან შემორჩენილია თავდაპირველი ცოცხალი, მუდერი ფერებიც, რაც უფრო მძაფრად განგაცდევინებს მთელი ამ მასშტაბური საქმის – ტაძრის აღდგენისა და მოხატვის ორგანიზატორ – თავკაცის – ვამეყ დადიანის, მისი თანამედროვეების თუ შთამომავალთა „ამაღლებულ სულიერ მდგომარეობას“ ამ არამიწიერ, ფერადოვან სივრცეში.

ტაძრის კედელ – კამარებზე გაშლილია ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდები, მისი ზეციურ თუ მიწიერ ქმედებათა შინაარსი; მოცემულია სცენები წმ. დვთისმშობლის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის, წმ. გიორგის, წმ. ნიკოლოზის და სხვა წმინდანთა ცხოვრებისა. მოხატულობაში დიდი ადგილი უჭირავს ანგელოზთა, წინასწარმეტყველთა, წამებულთა ფიგურებს, არის ბიბლიური სიუჟეტებიც. კომპოზიციებს თუ ცალკეულ პერსონაჟებს თან ახლავს ბერძნული და ქართული წარწერები.

მოხატულობის ძირითადი რეპერტუარი, შესრულების სტილი და მანერა, რა თქმა უნდა, ბიზანტიურია. არც ქართული თემები, შესრულებული ბერძენი მხატვრის ადგილობრივი თანაშემწეების მიერ, არ არის ამოვარდნილი ამ საერთო სურათიდან (მაგ. წმ. დავით და კონსტანტინე არგვეთელების გამოსახულებები); მაგრამ მთელი ეს „სანახაობა“ გათვლილია და ორიენტირებული ქართულ მენტალიტეტზე, ქართველ კაცზე. დაკმაყოფილებულია დონატორის კანონზომიერი სურვილიც – ვამეყისა და მისი ოჯახის წევრების პორტრეტული უკვდავყოფით, ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე, სადაც ბევრ სხვა შემთხვევაშიაც არიან ხოლმე

ქტიტორები გამოსახულნი.

ფრესკებში ცხადად ჩანს, რომ დამკვეთსაც და შემსრულებელსაც სრულად ჰქონდათ გათავისებული და გააზრებული ქრისტიანული სწავლა – მოძღვრებანი, ძალა მათი სახიერი ზემოქმედებისა ადამიანებზე. კარგად ესმოდათ ისიც, რომ ტაძრის ინტერიერის მარტივი არქიტექტურა, ამგავარი ერთიანი, ინტენსიური მოხატვის გარეშე, ვერ იქნებოდა სათანადოდ მიმზიდველი, შთამბეჭდავი, ეფექტური. შესაძლოა, ამავე მიზეზით და მათვე გაათავისუფლეს ტაძრის შიგა კედლები მთლიანად ძველი, დაზიანებული ნაღესობისა და ფრესკებისაგან.

არ არის და არც იყო მოსალოდნელი მკვეთრი კონტრასტი XIV საუკუნის და XVII საუკუნის მოხატულობებს შორის. განმახლებელიც არ ჩანს დაბალი რანგის ოსტატი. გულმოდგინედ და დაკვირვებით ავსებს ფერგადასულ ან ნაკლულ ადგილებს (იშვიათად „ავიწროვებს“ ძველს, მხოლოდ ზოგჯერ გადადის მასზე). რაც მთავარია, შექმნის დაგვირგად ბაძავს წინამორბედ დიდოსტატს. მათ შორის უდავოდ არის სტილური განსხვავებებიც, მაგრამ ეს დაკვირვებისას, კვლევისას ირკვევა მხოლოდ. ერთად ერთი, რაც მთლად ვერ არის შერწყმული დეტალებრივ სახეებთან, ესაა ევდემონ ჯაიანის პორტრეტი – შუახნის წვეროსანი მამაკაცის გამოსახულება, გარინდებული სახით და გამჭოლოდ მხერით; აქვს ორსავე მხარეს ქართული და ბერძნული წარწერები და ჩარჩოშემოყოლებული უფრო ხატს წააგავს, ვიდრე ფრესკას. თუმცა, გამომსახველობის ხატწერისეული მანერა სხვაგანაც შეინიშნება და პორტრეტის მოყავისფრო კოლორიტიც დამახასიათებელია მთელი მოხატულობისათვის.

ტაძრის ძირითადი სივრცისაგან იზოლირებული გალერეა – ეკვდერების მოხატულობები ცალკეა, გვიანდელია (XVI-XVII სს) და არაერთგვაროვანი; მათში აღმოსავლურ ელემენტებსაც ვხვდავთ, მაგრამ ამ ფრესკების ავტორებიც ევგენიკოსის მიმდევრები არიან. არც არის გასაკვირი. ბერძენი მხატვრის შემოქმედებასთან სიახლოვე მარტო აქ კი არა, სხვაგანაც – თანადროულში (ხობი, ნაბახტევი) თუ გვიანდელ (კორცხელი) მოხატულობებშიც აშკარად თვალსაჩინოა.

ერთი სიტყვით, წალენჯიხის ტაძრის ინტერიერების მოხატულობას, გარე სამყაროს მოწყვეტილ, უფლის მოიმედე მორწმუნეთათვის, ნამდვილად არ აკლია მხატვრული მთლიანობა და სწორედ ეს განაპირობებს მის განსაკუთრებულ ხიბლს და მიმზიდველობას¹⁰⁶.

ნაგებობის გარე მასები და ფორმები მკაფიოდ ავლენს სუროთმოძღვრული სტრუქტურის ჯვრისებურ წყობას, უფრო მკაფიოდ ვიდრე ინტერიერში, რაც ჩვეულებრივია ამ ტიპის ძეგლებისათვის. ცენტრში დომინირებს გუმბათი. ფრონტონებითა და, შესაბამისად, ორფერდად გადახურული ზეაწეული მკლავები, მათ ქვევით მკლავებს შორისი მონაკვეთები, ცალქანობიანი სახურავებით, ორგანულად ერწყმიან გუმბათქვეშა კვადრატს, რომლის კუთხეები ცალკეულ მოცულობებად არის ჩამოყალიბებული. სამი ფასადის (გარდა აღმოსავლეთისა) ცენტრში, ფრონტონების კეხქვეშ, თითო ფანჯარა გამოდის. მათგან სამხრეთისა

106. ტაძრის მოხატულობათა შესახებ იხ. И. Лордкипანიძე, Роспись в Цаленджиха, ТБ. 1992; შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971; H. B e l t i n g, La peinture Manuel Eugenikos de Constantinople, en Georgie, Cahiers archeologiques, 28, 1979; ა ლ ბ ო მ ი, ტექსტი, რეპროდუქციები, სქემები, ბიბლიოგრაფია.

და ჩრდილოეთისა შემკულია ძლიერ გადაცვეთილი დეკორატიული გირჩებით.

შედარებით მოძრავი და პლასტიკურია აღმოსავლეთის ფასადი, შუაში მთავარი აფსიდის ხუთწახნაგა შვერილით, რომლის ასევე წახნაგოვანი სახურავი მკლავის ფრონტონის კეხზეა მიბჯენილი. უფრო მცირე და ერთნაირი მოცულობის მქონე გვერდითა შვერილი აფსიდები მომრგვალებულია წრის მესამედით და სიღრმეშია შეწეული. ამათ ემატება ჩრდილო – აღმოსავლეთი ეკვდერის კვლავ მომრგვალებული, მაგრამ სიგანე – სიმაღლით პატარა შვერილი აფსიდი. მის შესატყვის სამხრეთ – აღმოსავლეთ ეკვდერს გარედან სწორი კედელი აქვს. ფასადზე მარტივ აქცენტებად აღიქმება მცირე აფსიდებზე თითო, მთავარზე – სამი ვიწრო ფანჯრის ჭრილები. აქ განსაკუთრებით კარგად და სრულად ჩანს ნაგებობის ცოკოლი – ორი სწორკუთხა თარო და მათ ზევით ცერად ჩამოკვეთილი ზოლი, რომლებიც სამივე აფსიდზე ერთნაირად არის შემოყოლებული. ანალოგიური პროფილი აქვს დასავლეთი კედლის ცოკოლსაც, მხოლოდ იგი უფრო მაღალია (60 სმ.) და განიერი (40 სმ.) ცოკოლის ფრაგმენტებს ვხედავთ სხვა ფასადების გასწვრივაც.

ტაძრის სამშენებლო მასალად, ფასადებზეც და ინტერიერშიც (საპერანგედ), გამოყენებულია შირიმის თლილი კვადრები, ძირითადად ერთნაირი (დაახ. 30X40 სმ.), ზოგჯერ კი მკვეთრად განსხვავებული ზომებისა¹⁰⁷. ტაძრის გუმბათის ყელი გარედან ათწახნაგაა, ყოველ წახნაგზე თითო ვიწრო ფანჯრით, რომელთაც ზევით ორი, ერთმანეთისგან დაშორებული, თხელი და ბრტყელი ლილვი გადაუდის. კონუსური სახურავით დაგვირგვინებული გუმბათი, როგორც ითქვა, ზევითკენ ვიწროვდება, რაც გარედან უფრო შესამჩნევია. ნაგებობის ყველა ვერტიკალური სიბრტყე განსრულებულია თაროს, წრეთარგისა და ლილვისაგან შედგენილი, ქვიშაქვის მარტივი კარნიზით რომელიც მკლავებზე უფრო განიერი და მძლავრია, ვიდრე გუმბათის ყელზე.

ინტერიერში, სადაც ნალესობა და მათთან ერთად ფრესკების ფრაგმენტები ჩამოცვენილია, ასეთი ადგილები კი საკმაოდ ბევრია, კარგად ჩანს შირიმის კვადრები. ასევე მრავლადაა რიყის ქვის წყობაც, თანაც არასისტემურად, ზოგჯერ კედლების შუა ნაწილებში, სადაც შირიმი ამოცვენილი ყოფილა და, რადგანაც კირხსნარით უნდა გაეღესათ, აღუდგენიათ რიყის ქვით. ამავე მასალით არის ამოყვანილი სამხრეთი მკლავის კამარა, თითქმის მთლიანად, და გუმბათის ნახევარსფერო, მაგრამ არა სწორხაზოვნად, არა ისე, როდესაც მშენებლობისას ერთ სამშენებლო მასალას, რაღაც მიზეზის გამო, მეორით ცვლიან, არამედ ნგრევის შესატყვისი ზიგზაგებით, დანგრეულის აღდგენა – ამოვსებით, რაც შემდეგ ნალესობით არის გასწორებული, მაგრამ მაინც დეფორმირებულია. მთელი ეს სამუშაო, რა თქმა უნდა, ერთდროული არ არის; სრულდებოდა პერიოდულად, საუკუნეების მანძილზე, აუცილებლობის, სურვილისა და შესაძლებლობების მიხედვით.

მეტი გაურკვევლობაა ფასადებზე, რომლებიც ასევე ბევრჯერ არის შეკეთებული, მგონი უფრო ხშირად, ვიდრე სხვა ძეგლებისა, რაც ადგილ-ადგილ მეტ-

107. წალენჯიხის ამჟამინდელი მღვდლის – თეიმურაზ მესხიას ცნობით, ამ ქვის კარიერები ყოფილა ჩრდილოეთით, დაახ. 15 კმ-ში, ჭანისწყლის კლდოვან ნაპირებზე. წავედი, ვნახე, თითქოს არის შირიმის ქანები და კარიერის კვალი. ადგილობრივებმა მითხრეს სკურის მიდამოებში უფრო კარგად ჩანსო. იხ. აგრეთვე აქვე, შენ. 10; ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ს ი ძ ვ ე ლ ე ნ ი, №12, შენ. 48.



ნაკლები სიცხადით ხვდება თვალს, მაგრამ კედლების წყობაში თავდაპირველსა და შემდგომდროინდელს, ადრეულსა და გვიანდელს შორის რაიმენაირი ზღვარის დადგენა, ან მათს ქრონოლოგიურ განშრეგებაზე მსჯელობა, ფაქტობრივად, შეუძლებელია, ვერ ხერხდება ორი მიზეზის გამო: ჯერ ერთი – რესტავრატორებს ვამეყ დადიანის დროიდან მოყოლებული, შემდეგ მთელი ისტორიის მანძილზე, XIX საუკუნეშიც, ნახმარი აქვთ მხოლოდ პირვანდელი მასალა – შირიმი, კარგად გათლილი და აკურატულად ჩასმული ნაკლულ ადგილებში; და მეორეც – ტაძარი გარედან ცემენტით არის შელესილი, სავარაუდოდ XIX საუკუნის დასასრულს. ამჟამად ნაღესობა თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია, მაგრამ კედლებზე მისი ზემოქმედების კვალი უკვე აღარასოდეს წაიშლება.

მთავარი კი ისაა, რომ ტაძრის ძირითადი კორპუსის სტრუქტურა არ არის გადაკეთებული და არსებითად სახეშეცვლილი. არც მისი XIV საუკუნეში აღმართული გუმბათი არღვევს ტაძრის მასების მთლიანობას. პირიქით, და თუ რატომ, აქ მხოლოდ ზოგადად ვიტყვი. თავდაპირველად გუმბათი უფრო მაღალი, მკლავებისა და მკლავებსშორისი მონაკვეთების სახურავები უფრო ზეაწეული უნდა ყოფილიყო. მას შემდეგ კი, რაც ტაძრის ზედა ნაწილების აღდგენა მოხდა, გუმბათი დადაბლდა და უფრო ბუნებრივად შეერწყა მას ქვევით ასევე მიძიმე და დუნე მკლავებს, მათს უჩვეულოდ გაშლილ ფრონტონებს.

ცოტა მოგვიანებით, ვამეყის უშუალო მემკვიდრეების ხანაში, ტაძარს კიდევ ერთი, ფრიად მნიშვნელოვანი სიახლე შეემატა – თაღოვანი სტოა-გალერეები, ორგანულად ჩართული ნაგებობის გარეგან კონფიგურაციაში, „უწყვეტი ღია სტოა, რომელიც დასავლეთიდან და ჩრდილოეთიდან უკლის ტაძარს და დიდად იმპოზანტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს (სამხრეთის სტოა დახურულ ეგვიტერებადაა გადაკეთებული)“¹⁰⁸. ეს კი ასეა, მაგრამ აქვე დაისმის კითხვა – მანამდე მისი კედლები შიშველი იყო, მათზე რაიმე მინაშენი არ არსებობდა? იშვიათი მაგალითი იქნებოდა, უფრო გვიანი შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი (გრემი)¹⁰⁹. მანამდე კი ყველა ამგვარ გუმბათოვან ძეგლს ფასადებზე რაღაც (კარიბჭე, ეკვდერი) უსათუოდ აქვს მიშენებული და წაღენჯიხაც არ უნდა ყოფილიყო გამონაკლისი. ამის დამადასტურებელი მასალა ცოტაა, მაგრამ მაინც არსებობს. თავდაპირველად ტაძრის სამხრეთ, ჩრდილოეთ და დასავლეთ შესასვლელებს კარიბჭეები უნდა ჰქონოდა – გვერდითებს პატარა, დასავლეთისას მოზრდილი ზომისა, თითო ბლოკად ჩამოყალიბებული, თაღებით გასსნილი და ორფერდად გადახურული, დაახლოებით ისეთივე, როგორიც ქვათახევის ან იკორთის კარიბჭეებია¹¹⁰. შემდეგ ისინი ჩაურთავთ გალერეების „მწკრივში“ და გადაუკეთებიათ ისე, რომ არც ერთი ფაქტიურად არაფრით განსხვავდება გალერეის მონაკვეთებისაგან. ტაძრის ჩრდილო შესასვლელის წინ, კამარაში ჩასმულია რამდენიმე ორნამენტული ფრაგმენტი (ქაოტურად) უწინდელი კარიბჭის კამარის სხივური გაფორმებისა, ასევე ჩვეულებრივი და ხშირად გამოყენებული სხვა ტაძრების კარიბჭეებში, რომლებიც თავდაპირველი, XII საუკუნისა უნდა იყოს. ძველი კარიბჭის არსებობის კვალი შეინიშნება აგრეთვე ტაძრის

108. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, XVI-XVIII საუკუნეების სართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ. 1994, გვ.

109. იქვე, გვ. 131.

110. პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, ქართული ხუროთმოძღვრება. XI-XVIII სს. თბ. 1990. ნახ. 11, ტაბ. XI, ნახ. 19, ტაბ. XXIX.

დასავლეთი შესასვლელის გვერდებზეც.

გალერეებიდან დასავლეთისა ხუთი თაღით ყოფილა გახსნილი. მათგან სამი-ფაქტიურად ტაძრის ცენტრალური კარიბჭე, განიერია და ერთი ზომისა. უფრო ვიწროა ჩრდილოეთი დიობი. ასეთივე უნდა ყოფილიყო სამხრეთისაც, ლევან II-ის სამარხად ამოშენებამდე. ჩრდილოეთი გალერეა ოთხი თაღისაგან შედგება. მისი აღმოსავლეთი ნაწილი იმთავითვე დახურული უნდა ყოფილიყო და ცალკე ეკვდერ – სამლოცველოს წარმოადგენდა. იგივე ფუნქცია ჰქონდა სამხრეთ-აღმოსავლეთ ანალოგიურ სათავსოს, რომელიც დასავლეთით თავდაპირველად ასევე ღია გალერეებით გრძელდებოდა, მაგრამ როგორც უკვე ვიცით, სხვადასხვა დროს ყველა ამოშენებიათ, მათი ეკვდერებად გადაკეთების გამო. ღიად დარჩენილია მხოლოდ ტაძარში შესასვლელის წინა მონაკვეთი და მისი თაღი. ეკვდერების გარე კედლები კვლავ შირიმის კვადრებით არის ამოყვანილი, თანაც ისე, რომ თავდაპირველი თაღების არსებობის ან ეკვდერების აგების თანმიმდევრობის გარჩევა მხოლოდ ინტერიერების ფორმებით და მოხატულობებით ხერხდება.

გალერეებისა და ეკვდერების ყველა მონაკვეთი დაგვირგვინებულია ოდნავ შეისრული, მაგრამ უსწორმასწორო გუმბათოვანი კამარებით. დასავლეთ გალერეისა და სამხრეთ ეკვდერების კედლებზე, აქა-იქ შემორჩენილია მოხატულობის ნაშთები, ალბათ, მათი აშენების დროისა, ანუ ღია გალერეები მოხატული ყოფილა. თაღები ეყრდნობა მაღალ (40 სმ.) ცოკოლზე აღმართულ, კვადრატული ჭრილის მქონე, მძლავრ, ფაქტიურად დაუნაწევრებელ ბოძებს, ასევე მარტივი ბაზებითა და კაპიტელებით; ყველა თაღი ნახევარწრიულია, მაგრამ განსხვავებით ტაძრის თაღებისაგან, არც ერთი არ არის ზუსტად გამოყვანილი. გალერეების ცალფერდა სახურავის ერთიანი ზოლი ტაძრის კორპუსის მესამედს ფარავს.

გალერეების აღმშენებლობის დაბალი დონე, აშკარად მეტყველებს, რომ ისინი აშენებულია ვამეყ დადიანის მიერ ტაძრის აღდგენის შემდეგ, XV საუკუნეში, რაც ზემოთ ნახსენები ამ საუკუნის საფლავითა¹¹¹ და მოხატულობათა ფრაგმენტებით¹¹² დასტურდება; მაგრამ აშენებულია არა ერთდროულად, არამედ გარკვეული ინტერვალებით, დასავლეთისა ადრე, დანარჩენი ორი ცოტა მოგვიანებით, რადგანაც მათი კუთხეები არ არის ერთმანეთთან გადაბმულ – შეწიაღებული. ასეთი ინტერვალის სავარაუდოდ სხვა, უფრო წვრილმანი მონაცემებიც არსებობს.

წალენჯიხის ტაძრის სტოა-გალერეები არ არის ერთად ერთი ამ რეგიონისათვის (ხობი); გვიან ფეოდალური ხანის სამეგრელოში საკმაოდ გავრცელებული იყო, რომელთაგანაც კორცხელის დასავლეთი ფასადის მთელ სიგანეზე გაშლილი, წალენჯიხისას იმეორებს¹¹³.

პუბლიკაციის ეს ზემორე ნაწილი, ვიმედოვნებ, საკმარის წარმოდგენას შეუქმნიდა მკითხველს წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის როგორც ზოგადი ხუროთმოძღვრული აღნაგობისა და თავისებურებების, ისე მისი შინაგანი სივრცე-

111. მ. ბ რ ო ს ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 10-11.

112. ა ლ ბ ო მ ი, სქემები.

113. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 180-181.



მოცულობების, გარე მასების, ფორმების, ელემენტების, დეტალების, თავდაპირველი თუ გვიანდელი მონაკვეთების, სამშენებლო მასალებისა და ხერხების შესახებ. უფრო ზოგადი მსჯელობა მასზე, ვფიქრობ, უმჯობესი იქნება ბოლოსთვის გადავლოთ. ახლა კი მივხედოთ ანსამბლის სხვა ნაგებობებს – სამრეკლოს, დადიანების სასახლეს, გალაგანს. ტაძრის ეზოში უთუოდ, არსებობდა სხვა შენობებიც, ალბათ გალაგანის კედელზე მიდგმული. სხვადასხვა სახისა და დროის საცხოვრებელი თუ სამეურნეო დანიშნულებისა, ტაძრის (მონასტრის) მღვდელმონაზონთათვის. ეზო საკმაოდ დიდია (დაახ. 700-800 კვ.მ). და დაეტოვდა იმდენი, რამდენიც საჭირო იყო. ყველა ისინი აუცილებლად ხისა იქნებოდა, დაბალ ბოძებზე (ქვის, ხის) შედგმული, ქვევიდან ღია (აქაური ნოტიო კლიმატის გამო), პატარა ოდა-სახლები. ამიტომაც, რომ მათგან არცერთის კვალიც კი არ ჩანს¹¹⁴. ამჟამად ეზო ბალახით და დაბალი ხეებით არის დაფარული.

სამრეკლო დგას ტაძრის ჩრდილოეთით, 60 მ-ის მანძილზე, საკმაოდ დიდი და მაღალი შენობაა, მაგრამ ტაძრის არც ერთ მონაკვეთს არ ფარავს. პირიქით – გარკვეულ აქცენტად აღიქმება მისკენ მიმავალ გზაზე. სამრეკლო ორიარუსიანია და ამით მიმსგავსებული სხვა ცნობილ სამრეკლოებთან, მაგრამ თავისი ერთმანეთთან შეუხამებელი, ქვევით ტლანქი და მძიმე, ხევით მსუბუქი და გახსნილი ფორმებით ვერ „ჯდება“ ძველ ნიმუშთა შორის. აშენებული, უფრო კი ერთიანად განახლებული უნდა იყოს XIX საუკუნის დასასრულს.

მისი ქვედა, კუბური მოცულობის მქონე, იარუსი შიგნიდან გადახურულია მძლავრ სარტყელზე დაბჯენილი ბეტონის გუმბათით. ჩრდილოეთით და სამხრეთით გახსნილია თითო სწორკუთხა კარით. ადრე ტაძრის ეზოში შესასვლელი აქედან ყოფილა. დღეს ამ საკმაოდ მოზრდილ დარბაზს სატრაპეზოდ და სხვა ყოფითი საქმიანობისთვის იყენებენ, რისთვისაც აღმოსავლეთ კედელში ფართო ფანჯარა გაუჭრიათ. უფრო ვიწრო სარკმელს ვხედავთ დასავლეთ კედელში. ეზოში შესასვლელი კი, ფარდალალა ჭიშკარი, აქვეა, სამრეკლოს გვერდით.

სამრეკლოს ქვედა კუბის სამხრეთ და აღმოსავლეთ კედლებზე აყოლებული რიყის ქვის ვიწრო კიბე ადის მეორე იარუსზე, რომელიც ოთხ, რკინის საღტით შეკრულ ბოძზე ამოყვანილ, თაღებით გახსნილ, გუმბათით და ოთხ-ქანობიანი სახურავით განსრულებულ „ფანჩატურს“ წარმოადგენს. მას, ანუ უშუალოდ სამრეკლოს, რომელიც ნაცრისფერი თლილი ქვებით არის აშენებული, ქვედა კუბის მხოლოდ შუა ნაწილი უჭირავს. ამის გამო თავლიად დარჩენილი კუბის კიდევებს ცალკე სახურავი აქვს შემოყოლებული.

ნაგებობის ამ ქვედა იარუსის კედლები ძირითადად რიყის ქვისაა, რომელშიაც ტეხილი ქვები, შირიმი, აგური ბევრგან არის ჩართული. ამ ქოტურ წყობაში ყურადღებას იქცევს ჩრდილო-აღმოსავლეთის კუთხე, სრულიად განსხვავებული და მრავლისმეტყველი. იგი მოყვითალო ქვიშაქვის კარგად პირგათლილი, მოზრდილი ქვებითაა ამოყვანილი და ეყრდნობა თაროსა (15=10 სმ) და მძლავრი (22 სმ) ლილვისაგან შედგენილ ცოკოლს. რამდენიმე ასეთი ქვა სხვაგანაც

114. ოთხი-ხუთი ათეული წლის წინ სამეგრელოში სახლები მხოლოდ ასეთი, ხისა იყო, უღამაზესი, მოჩუქურთმებული აივნებითა და ქვის (ლოდების) კიბეებით. დღეს თითო-ოროლა თუ არის შემორჩენილი, ცენტრებისგან დაშორებულ, მიერუებულ ადგილებში.

არის კედლებში ჩართული. ყოველივე ეს კი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც საშუალებას იძლევა არსებითი დასკვნა-ვარაუდისათვის. საქმე ისაა, რომ ამავე ჯიშის ქვას, მხოლოდ რამდენადმე განსხვავებულად დამუშავებულს, ვხედავთ ტაძრის გალერეების მაღალ ცოკოლში (იხ. ზემოთ). მაშასადამე, შეიძლება ვივარაუდოთ რომ აქ, ამ ადგილზე სამრეკლო ადრეც არსებობდა (XV საუკუნინიდან?), ძველის ანსამბლურობის თვალსაზრისით, უთუოდ, უფრო შეხამებული ტაძართან; შემდეგ იგი დანგრეულა (აღბათ, არაერთხელ) და აღუდგენიათ იმ სახით, როგორც იტაც დღემდეა შემორჩენილი.

და დ ი ა ნ ე ბ ი ს ს ა ს ა ხ ლ ე ტაძრის დასავლეთით, პლატოს ფერდობზე ყოფილა „გადაკიდებული“. შემორჩენილია მხოლოდ ნანგრევები მისი პირველი სართულისა, რომელიც დრმად არის კლდეში ჩამჯდარი. აშენებულია მსხვილი რიყის ქვებით და, აღბათ, შიგნიდანაც და გარედანაც გალესილი იყო. მისი აღმოსავლეთი კედელი ოთხი განიერი „თალით“ არის გახსნილი. მოზრდილი დიობი ჩანს ჩრდილოეთითაც. შიგა სივრცე მონაკვეთებად (ოთახებად) ყოფილა დანაწევრებული, რომელთაც დამხმარე სათავსებად (მარანი და სხვ.) იყენებდნენ. კედლები, თაღები და სხვა დიობები იმდენად არის დანგრეულ-დეფორმირებული, რომ ძნელია მათი თავდაპირველი სახით წარმოდგენა.

ნაწილობრივ არის შემორჩენილი ნაგებობის სახურავიც, მაგრამ ცხადად ჩანს, რომ იგი ბევრად ფართო, სწორი და ერთ სიბრტყეზე იყო განფენილი (ამჟამად მთლიანად დაფარულია ხავერდოვანი ხავსით), რაც თავისთავად გვკარნახობს, რომ მასზე რაღაცა იდგა – უეჭველად, ხის ოდა-სახლი, რა თქმა უნდა, დიდი და მდიდრული, ხელმწიფე – დადიანების ღირსების შესატყვისად მორთულ-მოკაზმული. ისიც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თუ სასახლის ქვედა სართულის ნაშთები ვამეყ დადიანის დროინდელია, რაც ასეც უნდა იყოს (იხ. ზემოთ), ზედა – უშუალოდ სასახლე საუკუნეთა მანძილზე იცვლებოდა, მაგრამ როგორც მოსალოდნელი იყო, არც ერთის ნაშთი (მათი საყრდენი ბოძების თუ კოჭების ბუდეები აღბათ ამოვსებულია) არ არის შემორჩენილი. და კიდევ: სასახლე არ უნდა ყოფილიყო მაღალი, არ ემეტოქებოდა ტაძარს. ამიტომ არის მისი პირველი სართული მიწაში ასე ჩაღრმავებული.

გ ა ლ ა ვ ა ნ ი ს უ ლ ა ხ ლ ო წარსულში ძლიერ ყოფილა დაზიანებული¹¹⁵. ამჟამად სრულად და ძველი სახით არის აღდგენილი. აგებულია ტეხილი ქვებით. თხელია – დაახ. 50-70 სმ. სიგანისა; სიმაღლით 2-2,50 მ. უდრის; ზოგან შეტეხილ – შემოტეხილია, მაგრამ ძირითადად სწორი მრუდით მიუყვება პლატოს თხემს; წყდება მხოლოდ ეზოში შემოსასვლელ ჭიშკართან. მისი აშენების დროზე მიმანიშნებელი რაიმე მონაცემი არ არსებობს, მაგრამ ტაძარს გალავანი თავდაპირველადვე რომ ექნებოდა, არ არის გამორიცხული. ნიშანდობლივია, რომ მასში კოშკები არასდროს ყოფილა ჩაშენებული; მათს არსებობაზე მიმანიშნებელი გალავანს არსად არაფერი ეტყობა.

115 .ა ლ ბ ო მ ი, ძველის საერთო ხედი. ძველი ფოტოსურათი.

დავუბრუნდეთ ტ ა ძ ა რ ს.

ტაძრის სივრცე – მოცულობების ჯგერისებური ურთიერთმიმართება, ცენტრში ორ ბურჯსა და აფსიდის შვერილებზე აღმართული გუმბათი, ეს ის ძირითადი მონაცემებია, რომლებიც მის მხატვრულ-კონსტრუქციულ სტრუქტურას განსაზღვრავს; ანუ ძეგლს საფუძვლად უდევს შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში დროის დიდი დიაპაზონისა და უამრავი ნაგებობის მომცველი ტიპოლოგიური სქემა. ამ ზოგად სურათში თითოეული ძეგლის, მათ შორის წალენჯიხის თავისებურებანი – ინდივიდუალური თუ გარკვეული ეპოქის დამახასიათებელი, მხოლოდ ცალკეულ დეტალებში და მათ ერთობლიობაში ვლინდება. მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში არც ეს დეტალებია საკმარისი და მაინცდამაინც მკაფიოდ გამოხატული, ამიტომ მოგვიხდება ზოგიერთი, კარგად ცნობილი ფაქტის გამეორება, რათა წალენჯიხის ტაძარს, ტიპის ევოლუციის პროცესში, კუთვნილი ადგილი მიუჩინოთ, რაც ისტორიული რეაქციებით ზემოთ უკვე გამოიკვეთა.

საქართველოში ამგვარი გეგმის მქონე, მარტივი და კომპაქტური გუმბათოვანი ტაძრები IX-X საუკუნეებში ჩნდება (ბარცანა, ოზაანი, არტანუჯი, ხანძთა, ბიჭვინტა, ვალე) და ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს XI საუკუნის პირველ ათეულ წლებში (სამთავრო, სამთავისი), როდესაც ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ფაქტიურად წყდება კონსტრუქციული ხასიათის ძიებანი და ყურადღების კონცენტრაცია ხდება ნაგებობათა გარეგან მორთულობაზე. ამ ტიპის ძირითადი თავისებურებებია, სხვა გუმბათოვან ტაძრებთან შედარებით მცირე ზომები, გეგმის სიმარტივე და თანდათან კვადრატთან დაახლოება, აფსიდის კედლებსა და ორ თავისუფლად მდგომ ბურჯზე აღმართული გუმბათი. XI საუკუნეში იგი საკულტო ნაგებობების სხვა ვარიანტებთან თანაარსებობს, ხოლო შემდეგ თითქმის უგამონაკლისოდ, გუმბათოვანი ტაძრები ყველგან და ყოვეთვის მხოლოდ ამგვარი სტრუქტურისა შენდება¹¹⁶. ასეთივეა წალენჯიხის ტაძრიც და მისი წრის ყველა ძეგლი. რა თქმა უნდა, საუკუნეთა მანძილზე ამ ტიპის (უფრო ოთხბურჯიან ნაგებობათა ქვეტიპის) ეკლესიებს შორისაც არის ვარიაციული სხვაობები, რაც საშუალებას იძლევა ესა თუ ის ძეგლი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის რომელიმე კონკრეტულ ხანას დაუკავშიროთ.

ამთავითვე დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ წალენჯიხის ტაძარი ტიპის ევოლუციის ადრეულ საფეხურს არ განეკუთვნება. ნაგებობის გეგმის, შინაგანი სივრცის, გარე მასებისა და ფასადების სისტემაზე ერთი თვალის შევლებითაც ცხადად ჩანს, რომ მას სტილისტურად IX-XI საუკუნეთა ძეგლებს შორის ანალოგიები არ ეძებნება. ტაძარს გაცილებით მეტი აქვს საერთო XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნის ნაგებობებთან, მაგრამ მათ შორის განსხვავება ბევრად უფრო თვალსაჩინოა ვიდრე მსგავსება. წალენჯიხისათვის ყველაზე ახლო პარალელები XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებს შორისაა, რის დასაბუთებასაც ქვემოთ შევეცდებით.

ევოლუციის ადრეულ საფეხურზე ამ ტიპის ნაგებობათა გეგმების

116 . В . Б е р ი д з е , Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры со второй половины до X в. до конца XIII в., Тб. 1976. ქართული გუმბათოვანი ნაგებობის აღნიშნული თავისებურებები განხილული აქვთ სხვა მკვლევარებსაც.

კვადრატულობისაკენ მისწრაფება ნაკლებად იგრძნობა. XII საუკუნიდან ტენდენცია თანდათან ძლიერდება. ბეთანიის, ფიტარეთის, ქვათახევის, ხუჯაბის და შემდეგ სამცხის ძეგლების (საფარა, ზარზმა, ჭულე, ბიეთი) გეგმები იმდენად უახლოვდება კვადრატს, რომ მათ სივრცესა და სივრცეს შორის სხვაობა მინიმუმამდე დადის¹¹⁷. წალენჯიხის გეგმაც, თუ შვერილი აფსიდის სიღრმეს არ მივიღებთ მხედველობაში, თითქმის კვადრატულია. აფსიდთან ერთად კი მისი სივრცე მხოლოდ 2,30 სმ-ით ჭარბობს სივრცეს.

თავისი დროის კვალი განსაკუთრებით გუმბათქვეშა კვადრატს ეტყობა. მისი გვერდების ზომები ისეთივეა, როგორც მისგან გამომდინარე მკლავებისა. ასეა თიღვაში, ყინწვისში, ტიმოთესუბანში, ბეთანიაში, ქვათახევი და ფიტარეთში; მაშინ, როცა ერთი მხრივ სამთავროში, ხოლო მეორე მხრივ სამსცის ძეგლებსა და გერგეტის სამებაში გუმბათქვეშა კვადრატის გაბარიტები მაქსიმალურად არის გაზრდილი.

XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის დასაწყისის ძეგლთა უმეტესობას წინა ქრონოლოგიური საფეხურის ნაგებობათაგან განსხვავებული ფორმის გუმბათქვეშა ბურჯები აქვთ. ეს არის ბურჯი – ოქტოგონი, რომელიც იკორთაში (1172 წ.), თბილისის ლურჯ მონასტერში (XIII ს. დამლევი), ბეთანია – ფიტარეთის ჯგუფის ძეგლებსა, ტიმოთესუბანსა და წალენჯიხაში პრინციპულად ერთნაირია. ბურჯების განაკვეთი და კონფიგურაცია, ეპოქების მიხედვით იცვლება, მაგრამ არც თანადროულ ძეგლებშია სტანდარტული სახისა. ასეა XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე, თუმცა სრულიად აშკარაა, რომ ამ დროს უპირატესობა ენიჭება ბურჯის ოქტოგონურ ფორმას, რომელიც ვერტიკალის რბილი მოდელირებით აძლიერებს ნაგებობის შიგა სივრცის ვიზუალურ გახსნილობას. მომდევნო ეტაპზე, XIII-XIV საუკუნეთა ძეგლების ბურჯები უფრო რთული აღნაგობისაა (საფარა, ზარზმა, გერგეტის სამება)¹¹⁸.

წალენჯიხაში გუმბათის აღმოსავლეთი საყრდენები აფსიდის კედლებია და არა მათთან დაკავშირებული პილასტრები. ადრე, როდესაც ამ მხარის გუმბათქვეშა წყვილი ბურჯი აფსიდის კედლებს ერწყმის, მათ ერთგვარი მოცულობითი დამოუკიდებლობა მაინც შენარჩუნებული აქვს. სამთავროს გუმბათის აღმოსავლეთი საყრდენები, მრავალსაფეხურად პროფილირებული პილასტრებით, ჯერ კიდევ ახდენენ მზიდი ელემენტების შთაბეჭდილებას. ფაქტიურად ასევეა სამთავროშიც, სადაც აფსიდის გაგრძელებაზე, ბემის კედლების ქვედა ნაწილში თაღოვანი გასასვლელია გაჭრილი.

განვითარების მომდევნო საფეხურზე სურათი იცვლება – გუმბათი უშუალოდ აფსიდის კედლებზე ინაცვლებს. ჯერ გელათის დიდ ტაძარში აფსიდის პილასტრები ძლიერ გათხელებულია, შემდეგ კი თიღვაში (1152 წ.) ისინი საერთოდ ქრება. მეტიც – ქრება ის მცირე პილასტრებიც კი, რომლებიც პასტოფორიუმების წინა კედლებს მიჯნავდა საკურთხევლის აფსიდისაგან (ყინცივისი, ტიმოთესუბანი, წულრულაშენი, ერთაწმინდა). წალენჯიხის მშენებელი უფრო

117. ვ. ბ. ე. რ. ი. ძ. სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ. 1955. თ. ს ა ნ ი კ ი ძ. გერგეტის სამება, თბ. 1975.

118. ოქტოგონური ფორმის ბურჯები გვხვდება გვიან შუა საუკუნეებშიაც (კახეთის ძეგლები), მაგრამ მათზე გადაწვდომა არ მიმანია მიზანშეწონილად, მათი განსხვავებული ფორმის გამო, განსაკუთრებით კი იმიტომ, რომ წალენჯიხისათვის გვაქვს კონკრეტული ისტორიული მიჯნა – XIV საუკუნე, როდესაც ტაძარი აღდგა და მოიხატა.

შორს წავიდა – სრულად გახსნა ჭერამდე და ძირითად სივრცეს შეუერთა სამკვეთლო (ასეა კორცხელშიც და სხვაგან არსად)¹¹⁹.

ბეთანია – ფიტარეთის ჯგუფის ძეგლებში ამ საკითხის ორგვარი გადაწყვეტა გვაქვს. ბეთანიასა და ქვათახევში გუმბათის საყრდენი აფსიდის კედლები ცერად არის ჩამოკვეთილი, რითაც კედლის მასა უფრო ელესტიურ ფორმას იძენს. ფიტარეთში პილასტრები კვლავ არსებობს, მაგრამ სამ ნაწილად არის დაწახნაგებული და მსუბუქად პასუხობს მძლავრ ბურჯებს – უმნიშვნელოვანეს ელემენტებს აქაც, წალენჯიხაშიც და სხვა გუმბათოვანი ტაძრების სტრუქტურაშიც.

წალენჯიხის ტაძარში ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ ორივე პასტოფორიუმი უშუალოდ უკავშირდება ცენტრალურ აფსიდს. მათი ოთხკუთხა, ასევე ნახევარწრივით განსრულებული კარები გაჭრილია დრმა ბემის კედლებში. ამ დროს და უფრო ადრეც მიღებულია სამივე შესაძლო ვარიანტი. ჩვეულებრივ აფსიდს სამკვეთლოც უკავშირდება და სადიაკვნეც (ბეთანია, ფიტარეთი, ქვათახევი) ან მხოლოდ სამკვეთლო (იკორთა, ყინცივისი, ტიმოთესუბანი), ზოგჯერ კი საერთოდ არც ერთი (თიღვა), მაშინ, როცა XIII საუკუნის დასასრულისა და XIV საუკუნის უგამონაკლისოდ ყველა ტაძარში (ცაიში, ბეღია, სამცხის ძეგლები, გერგეტი) საკურთხეველს მხოლოდ სამკვეთლო უკავშირდება.

ნებისმიერი ნაგებობისათვის, მით უფრო სალოცავისათვის, შესასვლელთა რაოდენობას და მათ მდებარეობას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. მაყურებლის მიერ ნაგებობის შინაგანი სივრცის აღსაქმელად არსებითია ის, თუ საიდან მოხვდება იგი ტაძრის ინტერიერში. დასავლეთი კარი უმეტესად კედლისა და სივრცის სიმეტრიის ღერძზეა გაჭრილი, რაც ნაგებობის მხატვრულ – სტრუქტურული ლოგიკითაა ნაკარნახევი. წალენჯიხისაც არის იქ, სადაც უნდა იყოს, ტრადიციულ და ბუნებრივ ადგილზე. რაც შეეხება გვერდით შესასვლელებს, მათი ადგილი რომელიმე ეპოქაში არ არის მკაცრად განსაზღვრული (თუ ამას ნაგებობის სტრუქტურა, ან რაიმე კონკრეტული გარემოება არ მოითხოვს). მათგან სამხრეთისა აუცილებელია და ხშირად ძირითადი კარის ფუნქციას ასრულებს, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა დასავლეთი კარი არსებობს. ჩრდილოეთისა შედარებით იშვიათად გვხვდება. წალენჯიხაში ჩრდილოეთი კარის აუცილებლობის ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ ტაძარს მისასვლელი მხოლოდ აქედან აქვს, მაგრამ აქ ერთსაც და მეორესაც ნაკლებად მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება და თითოეული სიგანითაც დასავლეთ კარს საგრძნობლად ჩამოუვარდება. უფრო არსებითი კი ის არის, რომ ისინი გაჭრილია ნაგებობის განივ მკლავებში და არა დასავლეთ მკლავებს შორის მონაკვეთებში. მათგან შესული ადამიანის ყურადღება, უწინარესად, ტაძრის უმთავრეს ნაწილებზე – საკურთხეველზე და გუმბათზეა კონცენტრირებული, ხოლო დანარჩენ სივრცეს გვიან თუ მოუბრუნდება. გვერდითი შესასვლელების ორივენაირი განლაგების მაგალითები ბევრია, მაგრამ წალენჯიხაზე დაკვირვებისას კვლავ და მაინც

119. „ამ უცნაურ თავისებურებას სხვაგან ვერსად ვნახავთ, თუ არა ამ ორ ძეგლში“. ვ. ბ. ე. რ. ი. ძ. XIV-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 180. სამკვეთლო – საიდუმლო რიტუალების ადგილი. ალბათ, რაღაც სიმალღეზე ფარდით იქნებოდა დაფარული, მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც მისი გახსნილობა, უთუოდ, მაინც უწყობდა ხელს ტაძრის შინაგანი სივრცის მოღიანობას.



უფრო გელათი გვახსენდება; ჯერ ერთი გელათის დიდ ტაძარს ასევე თითო გვერდითი კარი აქვს (უწინ ანსამბლის ეზოში შესასვლელი მთავარი კარიბჭე სამხრეთით იყო) და იმიტომაც, რომ ისინი, წალენჯიხის მსგავსად, მკლავებშია გაჭრილი. სამხრეთი მკლავის არეში მდებარეობს ფიტარეთის ერთადერთი კარიც. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ თუ გელათსა და ფიტარეთში შესასვლელების დასავლეთი წირთხლი გუმბათქვეშა ბურჯების აღმოსავლეთ პირს უსწორდება, წალენჯიხაში რამდენიმე გაწეულია მკლავების ცენტრისაკენ (45 სმ-ით), რაც სულაც არ არის უმნიშვნელო – მცირედად, მაგრამ მაინც აფართოვებს ადამიანის თვალთახედვის არეალს. ამის ზუსტ ანალოგს ვხედავთ ფუძნარის ღვთისმშობლის ეკლესიაში, რომელიც XIII საუკუნის პირველი ნახევრით თარიღდება¹²⁰.

ტაძრის კომპაქტური გეგმა სრულად განსაზღვრავს სტრუქტურას მისგან ამოზიდული ფორმებისას, რომელთაც ზედა ნაწილებში არც ემატებათ და არც აკლდებათ რაიმე მნიშვნელოვანი დეტალები. პროფილები მარტივი და ნაკლებად დანაწევრებულია. თაღების, კაპიტელების, იმპოსტების გეომეტრიული სიზუსტე არსად არ არის დარღვეული, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გვიანდელი შეკეთებების დროს დეფორმირებულ ზოგიერთ ელემენტს.

ტაძრის ინტერიერი მოკლებულია ყოველგვარ მოულოდნელ ასპექტებს და ეფექტებს. მიუხედავად იმისა, რომ მასში, თუ შეიძლება ითქვას პირველი და მეორე ხარისხოვანი მონაკვეთები არსებობს, ისინი ერთმანეთისაგან მკვეთრად არ არის გამიჯნული; სადიაკონის გარდა, არც ერთი სხვა ნაწილი ცალკე დამოუკიდებელ უჯრედად არ არის გამოყოფილი. დასავლეთისკენ ფართოდ გახსნილი სამკვეთლო კი, ფაქტიურად, მთლიანი, გაწონასწორებული, მშვიდი სივრცის ერთ-ერთ პერიფერიულ უბედ აღიქმება.

სივრცე წალენჯიხის ტაძარში განათებულია ისევე, როგორც XII-XIII საუკუნეთა გუმბათოვანი ნაგებობების უმეტესობისა – რბილად და გარკვეული გრადაციებით, უხვად შეუქმონილი გუმბათქვეშა კვადრატებიდან შედარებით დაბინდული პერიფერიებისაკენ. თუმცა ზოგადად ამგავრი განათების სისტემის ქრონოლოგია ბევრად ფართოა, როგორც ერთი, ისე მეორე მიმართულებით. წალენჯიხაში ინტერიერის მონაკვეთები მათი განათების მიხედვითაც მკაფიო ზონებად არის დაყოფილი და, თუ არ მჩვენება, მათი მოხატულობის (ბერძენი მხატვრისა) კოლორიტის ინტენსივობა ამ ზონებს შეესატყვისება: ათფანჯრიან გუმბათში ფერები თითქოს მუქია, გვერდით მკლავებსა და სამი ფანჯრით განათებულ, ღრმა საკურთხეველში შედარებით ბაცი და მუდერი, დასავლეთ მკლავსა და განსაკუთრებით მკლავებსშორის მონაკვეთებში ოდნავ უფრო ღია. ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ მკლავებსშორის სივრცეებს თავდაპირველად განათების კიდევ ერთი წყარო ჰქონდათ, დასავლეთით თითო ვიწრო ფანჯრის სახით, რომლებიც ტაძრის მოხატვის დამთავრებიდან ახლო ხანებში ამოუშენებიათ და ასეა დღემდე. აქვე დავძენ, რომ ტაძრის დასავლეთ კედელში არსებული სამი ფანჯრის მიხედვით შეიძლება განათების ამდენივე წყარო ვივარაუდოთ განივ მკლავებშიც.

წალენჯიხის საკურთხეველში სამი ფანჯრის არსებობა, ერთის მხრივ, აფსიდის წახნაგოვნებით არის განპირობებული (ერთფანჯრიანი წახნაგოვანი აფ-

120 . Г. Ч у б и н а ш в и л и, Архитектура Кахетии, Тб. 1959, გვ. 424.

სიღების მაგალითებს იშვიათად და სხვა პერიოდებში ვხვდებით), მეორე მხრივ კი დროის მოთხოვნილებითაა ნაკარნახევი. XII-XIII საუკუნეების გამორჩეულ გუმბათოვან ნაგებობებს ცენტრალურ აფსიდში სამი ფანჯარა აქვს. მოგვიანო ხანის უგამონაკლისოდ ყველა ძეგლზე კი ამ ადგილას ერთი ფანჯარაა გაჭრილი.

ტაძრის ინტერიერში სინათლის ძირითად წყაროს, რა თქმა უნდა, გუმბათის ყელის ათი ფანჯარა წარმოადგენს. თავდაპირველად შესაძლოა გუმბათს წახნაგებიც და ფანჯრებიც ორით მეტი ჰქონდა. თორმეტი ფანჯარაა თიღვის, იკორთის, ბეთანიის, ყინცვისის, ტიმოთესუბნის გუმბათებში. თუ ამას დავამატებთ ჩამოთვლილებს, მათთან ერთად ორს, ამოშენებულს დასავლეთ კედელზე და ოთხს – ნავარაუდევს გვერდით მკლავებში (პასტოფორიუმების თითო სარკმლის გამოკლებით) მივიღებთ 22 ფანჯარას. ეს კი კვლავ ჩვენთვის საინტერესო ეპოქაზე მიგვანიშნებს. XII-XIII საუკუნეების ძეგლები კარგად არის განათებული, რაც მათ საზეიმო იერს ანიჭებს. არსებობს ტაძრები, რომლებიც 24-26 ფანჯრით ნათდება (იკორთა, ქვათახევი, ყინცვისი). მომდევნო ეტაპზე ფანჯრების რაოდენობა მკვეთრად მცირდება (საფარის წმ. საბას ტაძარს 12 ფანჯარა აქვს, ზარზმას – 10, გერგეტის სამებას – 9) შესაბამისად, ინტერიერების განათებაც საგრძნობლად ნაკლებია. სწორედ ამ დროს უნდა იყოს ამოშენებული წალენჯიხის სამივე მკლავის ფანჯრები. უფრო შორს თუ გავიხედავთ, ეკლესიებს დახშული ფანჯრებით სხვაგანაც შევხვდებით. მაგ., გელათის მთავარი ტაძრის გუმბათში 16 ფანჯრიდან რამდენიმე ამოქოლილია (საკმაოდ უხეშად). ასეთი რამ სათანადო მოტივაციის გარეშე შეუძლებელია მომხდარიყო, მაგრამ რა იყო ამის წინაპირობა, ძნელი სათქმელია. შედეგი კი ერთ მარტივ ვარაუდამდე მიგვიყვანს: ეკლესია – უფლის საბრძანებელი – უხვად „შემოდვრილი“ შუქით განათებული, XII-XIII საუკუნეების (უფრო ადრეულისაც), ხოლო დაბინდული XV და შემდგომი საუკუნეების საზოგადოებათა განსხვავებულ განწყობა – მდგომარეობას, ერთის მხრივ ძლიერ და აყვავებულ, მეორეს მხრივ უკიდურესად დაბეჩავებულ ქვეყანაში არსებულ ვითარებას ნამდვილად შეესატყვისებოდა.

ახლა თუ წალენჯიხის ინტერიერის სხვა ასპექტებსაც მოვიხილავთ ვნახავთ, რომ დროში დამკვიდრებული „სტანდარტების“ ფარგლებს, ფაქტობრივად, არაფერი სცდება, განსაკუთრებით ცენტრი, სადაც ოთხი თაღითა და მათი შემავსებელი აფრებით კვადრატისგან გუმბათის წრეზე გადასვლა განხორციელებულია ისევე, როგორც სხვა ძეგლებში. რამდენადმე იშვიათია მხოლოდ გუმბათის საყრდენი წრიული თარო – ლილვის დაუნაწევრებელი ფორმა. აქ უმეტესად რთული პროფილის მქონე, რამდენიმე მძლავრი ლილვისაგან შედგენილი სარტყელი კეთდებოდა, რომელიც ზოგჯერ გუმბათქვეშა თაღებთანაა გადახლართული (თიღვა, იკორთა, ფიტარეთი). წალენჯიხის სარტყლის ზუსტ ანალოგს – ფორმითაც და თაღებისაგან დაშორების მანძილითაც, ტიმოთესუბანში ვხვდავთ.

თუმცა წალენჯიხის გუმბათი გვიანდელია (ამ საკითხს ქვემოთ კიდევ ერთხელ დავუბრუნდებით), უთუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი დამჯდარი პროპორციების მქონე ინტერიერს უფრო მაღალი გუმბათი არც მოუხდებოდა. ამდენად, მას დისონანსი არ შეაქვს ტაძრის არც შიგა და არც გარე ასახეულობაში. სწორედ გამოყვანილი ნახევარსფერული გუმბათი ლოგიკურად ავირგვინებს ინტერიერის საფეხურებად განლაგებული სივრცობრივი უჯრედუ-

ბის წყობას.

წალენჯიხის ტაძარში მხოლოდ ნახევარწრიული თაღები და კამარები გამოყენებული. აშკარად ჩანს ხუროთმოძღვრის მიდრეკილება ერთნაირი ფორმებისაკენ, მაშინ როცა მისი დროის ძეგლებშიც (გელათი, თიღვა, იკორთა, ყინცვისი, ქვათახევი, ახტალა) და გვიანაც (საფარა, ზარზმა, ჭულე, ბიეთი) ვხვდებით როგორც ნახევარწრიულ, ისე ისრულ თაღებს. ამდენად, არც ჩვენთვის საინტერესო ხანას და არც მომდევნო პერიოდს თაღების აბრისის ერთგვაროვნება არ ახასიათებს, თუმცა სწორედ XII საუკუნის ბოლო ათეული წლებიდან მაინც წამძლოლი მნიშვნელობა ისრულ თაღს ენიჭება (მრუდის დაბალი მოხაზულობით ამ ეპოქის ისრული თაღი არსებითად განსხვავდება XVI-XVIII საუკუნეების საქართველოში ფართოდ გავრცელებული ისრული ფორმებისაგან). აღსანიშნავია ისიც, რომ წალენჯიხის ხუროთმოძღვარს ამჯერადაც ადლო არ დალატობს – ნახევარწრიული თაღები უფრო ორგანულია ტაძრის ინტერიერისათვის. და კიდევ – დასავლეთ საქართველოს ძეგლებზე, გელათს გარდა, ისრული ფორმის თაღებს საერთოდ ვერ ვხვდებით.

წალენჯიხის ინტერიერის ფორმები, დეტალები, ასპექტები ერთიან კონტექსტში, ერთი მხივ, კვლავ გელათთან, მეორე მხრივ და უფრო მეტად XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის პირველი ათეული წლების ნაგებობებთან კავშირს ადასტურებს. ამ საკმოდ სოლიდური ზომა – გაბარიტების მქონე ნაგებობის ავტორი, რომელსაც კარგად აქვს დაგეგმილ – გააზრებული ტაძრის მთლიანი სტრუქტურა, მშენებრად გამოყავს თაღი, კამარა, კუთხე, პროფილი – დიდი გაქანების არა, მაგრამ გამოცდილი პროფესიონალია, რომელსაც შეუძლებელია არ სცოდნოდა და იცის კიდევ თავისი დროის მოთხოვნები და ტენდენციები, რაც უწინარესად ტაძრის დაბალი, დინჯი სივრცე – მოცულობებით მუდგანდება, განაპირობებს მისი ინტერიერის თავისებურ ინტიმურობას, დამახასიათებელია ეპოქისათვის¹²¹ და ნაგებობათა მხატვრული სახის შექმნაში პრინციპული მნიშვნელობისაა.

ტაძრის ინტერიერის ამგვარი გააზრება კიდევ კარგა ხანს დარჩება აქტუალური, მისაღები იყო ვამეყ დადიანის დროისთვისაც და შესაძლოა ესეც გახდა ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ტაძრის რესტავრაციისას მან მხოლოდ გუმბათის გაბარიტები შეაცვლევინა და სხვა თითქმის არაფერი.

ტაძრის კორპუსის სიმაღლე ინტერიერ-ექსტერიერში, მისი მონაკვეთების პროპორციული ურთიერთშესატყვისობა კვლავ და უფრო ბეთანია – ფიტარეთის ჯგუფის ძეგლებში ჰპოვებს უახლოეს ანალოგიებს. ამ თვალსაზრისით ტიპის ევოლუციის პროცესს თუ გადავავლებთ თვალს, ვნახავთ, რომ XI საუკუნიდან XIV საუკუნის ჩათვლით ნაგებობათა კორპუსები თანდათან დაბლდება. წალენჯიხის ტაძარი თავისი პროპორციებითაც ამ ორი სტილისტიკური ეპოქის შუაში ექცევა.

ტაძრის გარეგანი სახის, მისი მხატვრული ღირსებების შესახებ გაცილებით ძნელია მსჯელობა. ექსტერიერი ისეთ დასრულებულ სურათს ვერ იძლევა, როგორც ინტერიერში ვხედავთ. ვფიქრობ, კედლებს ბევრი თუ არა, ზოგი რამ მაინც აკლია. მიზეზები უკვე დავასახელებთ, მაგრამ ძირითადი ფორმირებისა და მასების წყობა სრულად არის დაცული და ზუსტად პასუხობს ნაგე-

121. Г.Н.Ч у б н а ш в и л и, Вопросы истории искусства, т. I, Тб. 1970, გვ. 290.

ბობის შინაგან აღნაგობას. აქაც, ისევე როგორც სხვა ძეგლებში, დომინანტის როლი, ოდნავ აღმოსავლეთით გაწეულ გუმბათს ეკუთვნის. მასთან შერწყმული მასები – ჯვრის მკლავები, შუალედური მონაკვეთები, ცალ-ცალკე გადახურული შვერილი აფსიდები დაღმავალ საფეხურებად ნაწილდებიან. გვიანდელი მინაშენებიც – გალერეები და ეკვდერები, მიუხედავად იმისა, რომ ნაკლებად ხელგაწაფული ხელოსნების მიერ არის აგებული, ორგანულად უკავშირდებიან ტაძრის კორპუსს და კიდევ ერთ მოცულობით საფეხურს ქმნიან მისი ფასადების აღსაქმელად.

ტაძრის კედლებზე, ადგილ-ადგილ, სადაც ნაღესობა აღარ არის შემორჩენილი, ქვის წყობის თავდაპირველი ხასიათი კარგად გაიჩნევა – განსაკუთრებით აფსიდების ქვედა ნაწილებში. შირიმის კვადრები მშვენივრად არის დამუშავებული და ერთმანეთზე მორგებული; დაცულია წყობის რიგების ჰორიზონტალობაც, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ტაძარი მთლიანად ასევე იყო აგებული. ღვინისფერი შირიმის გლუვი ფასადების მონუმენტურობა თავის დროზე უფრო შთამბეჭდავი უნდა ყოფილიყო.

იგივე არ ითქმის გუმბათის ყელზე, რომელიც ნაგებია შირიმითვე (ოდნავ განსხვავებული სტრუქტურის და მუქი ფერის), მაგრამ დაბალი რანგის ოსტატის ნახელავია. თავისი ფორმებით იგი ყველაზე ახლოვებულ პარალელებს XIV საუკუნის ძეგლებში ჰპოვებს. ათწახნაგა გუმბათი საერთოდ იშვიათობაა. ჩემთვის ცნობილია მხოლოდ სამი ასეთი მაგალითი: წულრულაშენი¹²², საჩინის ეკლესია ზემო ხოდაშენში¹²³ და გერგეტის სამება¹²⁴. წულრულაშენი მხედველობაში მისაღები არ არის, რადგან აქ გუმბათის ათწახნაგოვნება მისი დიამეტრის სიმცირით არის განპირობებული. ორი დანარჩენი კი XIV საუკუნისაა. აღსანიშნავია ისიც, რომ გერგეტის გუმბათის 10 წახნაგზე მხოლოდ ხუთშია ფანჯარა გაჭრილი, რაც ეპოქის კონცეპტუალურ თავისებურებას გამოხატავს (სინათლის წყაროთა რაოდენობის შემცირება). წალენჯიხის გუმბათის ფანჯრების თავზე ლილვები უმეტესად ამ დროის ძეგლებში გვხვდება. გუმბათი რომ ზევითკენ ვიწროვდება ამის მაგალითებსაც უფრო ხშირად XIII საუკუნის დასასრულსა და XIV საუკუნეში ვხედავთ (სამთავრო, ქართლის მეტეხი, გერგეტის სამება) და თავისთავად მშენებლობის პროფესიული დონის დაქვეითების შედეგია. ყოველივე ეს, ვფიქრობ, საბოლოოდ ადასტურებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ წალენჯიხის გუმბათი ვამეყ დადიანის დროს არის აღდგენილი. მაგრამ როგორი იყო იგი მანამდე, თავდაპირველად? უთუოდ, უფრო მაღალი, სწორკედლიანი და თორმეტ წახნაგა. XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის ძეგლების გუმბათები უჩვეულოდ მაღალია, ზოგჯერ იმდენად, რომ ნაგებობათა საერთო ასახეულობაში მათი სიმაღლე არაბუნებრივად გამოიყურება. გუმბათის ვერტიკალის ზრდა იწყება იკორთიდან (1172 წ.) და წულრულაშენში (1222 წ.) იქამდე აღის, რომ ტაძრის კორპუსისა და გუმბათის სიმაღლე თითქმის უტოლდება ერთმანეთს. რა თქმა უნდა, წალენჯიხის გუმბათი ასეთი ვერ იქნებოდა. იყო, ალბათ, უფრო ზომიერი მოცულობისა, შესაძლოა, იკორთის გუმბათის ტოლი და მსგავსი (ცაიში და ბედია გვიანდელეებია).

122. პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, წულრულაშენი, თბ. 1952.

123. Г. Ч у б и н а ш в и л и, Архитектура Кахетии, გვ. 429-432.

124. თ. ს ა ნ ი კ ი ძ ე, გერგეტის სამება, თბ. 1975.

ტაძრის გარე ფორმების მოხილვისას, უწინარესად, ყურადღებას იქცევს აღმოსავლეთის ფასადი, რაც ყველგან და ყოველთვის ასეა და სრულიად ბუნებრივია ქრისტიანული ეკლესიისათვის. აქ გეგმის კუთხოვანი მოხაზულობიდან გარეთ გამოტანილი სამი შვერილი აფსიდი – ცენტრალური ხუთწახნაგა და გამოწეული, გვერდები კი მომრგვალებული, ფასადს სხვებისაგან მკვეთრად გამორჩეულ იერს ანიჭებს. ანალოგიური სამაფსიდიანი სისტემა უფრო გავრცელებული იყო დასავლეთ საქართველოს შავიზღვისპირეთის ადრეულ ძეგლებში¹²⁵. შედარებით გვიან, ჩვენთვის საინტერესო ხანაში, გვაქვს რამდენიმე მაგალითი აღმოსავლეთ საქართველოშიც. სამეგრელოში ასეთი ორად-ორია – წალენჯიხა და მისი მინაბაძი – კორცხელი, სადაც სამივე აფსიდი ნახევარწრიულია. ნიშნდობლივია, რომ იმ მცირერიცხოვან ძეგლთა შორის, რომელთაც სამი შვერილი აფსიდი აქვს არც ერთი არ არის XIII საუკუნეზე გვიანდელი (კორცხელის გარდა).

გარკვეული მსგავსება ჩანს წალენჯიხისა და ბიჭვინტის (X ს.) აღმოსავლეთ ფასადებს შორის, მიუხედავად იმისა, რომ ბიჭვინტის აფსიდები ნახევარწრიულია, მაგრამ ამ ორ ძეგლს სხვა არაფერი აქვთ საერთო. იგივე შეიძლება ითქვას თბილისის მეტეხის ტაძარზეც (XIII ს. დასასრული). მისი აფსიდებიც ნახევარწრიულია და წალენჯიხასთან მსგავსება ამით ამოიწურება.

პრინციპულად ანალოგიურ სურათს ვხედავთ შიომღვიმის დავით აღმაშენებლის დროინდელ და XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის ტიმოთესუბნის ტაძრებში. თუმცა ტიმოთესუბნის სამივე აფსიდი ერთ ხაზზეა განლაგებული, მათი წახნაგები არ არის ერთნაირი ზომისა, ზოგან წიბოები არც კი ემჩნევა და აფსიდის გარე კონტურებს დეფორმირებული ოვალის მოყვანილობა აქვთ¹²⁶. მაგრამ მგონია, რომ აქ მთავარი და არსებითი საკითხის უფრო ზოგადი ასპექტია და არა მისი კონკრეტული გამოვლინება.

შავი ზღვის აფხაზეთის სანაპიროზე შევრილაფსიდიანი ძეგლების თარიღები X საუკუნის აქვთ, ფაქტიურად, არ გადმოდის¹²⁷. ასი წლის შემდეგ ამ სისტემის აღორძინება, ტაძრის უმთავრესი საკრალური ნაწილის – საკურთხევლის (საკურთხევლების) გარედანაც აქცენტირდება, კვლავ გელათთან და შიომღვიმესთან, კვლავ დავით აღმაშენებლის სახელთან არის დაკავშირებული, მისი ფართო თვალსაწიერის ერთი გამოსატყულებაა ამჯერად ხუროთმოძღვებაში.

შვერილი აფსიდების სისტემა ბიზანტიურ და მისი მიდევნებით მართლმადიდებლური ქვეყნების არქიტექტურაში ხშირად გამოიყენება (არა ყოველთვის და არა ერთნაირად). ქართულ ეკლესიას ბრძენი მეფე რწმენის მსოფლიო ერთობაში ხედავს და ამ იდეას გელათში ტაძრის ერთი, მაგრამ მთავარი ნაწილის პლასტიკური მიმზიდველობით გამოხატავს. გელათის შვერილი აფსიდები,

125 . ლ. რ ჩ ე უ ლ ი შ ვ ი ლ ი, Купольная архитектура VIII-X веков в Абхазии, Тб. 1988. В. Б е р и д з ე, Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры, , Тб. 1976, გვ. 21.

126. პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა, ქართული ცენტრალურ – გუმბათოვანი არქიტექტურა, 2, თბ. 1978, გვ. 97-112. მკვლევარის მიერ მოცემული ტიმოთესუბნის აღმ. ფასადის ეს აღწერა, ვფიქრობ. ტაძრის ამ ნაწილის ნგრევა – აღდგენის შედეგს ასახავს. ჩემი შთაბეჭდილებით, ტაძრის ეს ფასადი თავდაპირველად ისევე მოწესრიგებული იყო, როგორც მისი სხვა კედლები.

127 . ლ. რ ჩ ე უ ლ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. Д. Т у м а н и ш в и л и, Средневековая церковная архитектура в Абхазии, Разыскания по истории Абхазии-Грузии, Тб. 1999, გვ. 375-390.

მათი სადა და დეკორაციული თაღები, ლილვებით გაფორმებული ფანჯრები, ცენტრალური აფსიდის შუა წახნაგზე, ფარჯრის ქვეშ, დიდი, წრეებშემოვლებული და მოხუქურთმებული გირჩი – ფაქტიურად ერთად ერთი მძლავრი ორნამენტირებული აქცენტი ტაძრის ექსტერიერში, რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო შთამბეჭდავია¹²⁸, ვიდრე წალენჯიხის ან დასახელებული ძეგლების მოკრძალებული ანალოგიური მონაკვეთები, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მათი ფორმები გელათისგან მომდინარეობს.

წალენჯიხის ტაძრის გლუვ ფასადებზე ერთად ერთ აქცენტს წარმოადგენს ფანჯრები. მათი ფორმები ერთნაირი არ არის. სამხრეთისა სწორკუთხაა, ჩრდილოეთისა თაღოვანი, დასავლეთისა ასევე სწორკუთხაა და კედელში ჩაჭრილი თაღით გვირგვინდება. სწორკუთხაა, მაგრამ შედარებით პატარა ზომებისა აღმოსავლეთი შეერილი აფსიდების ხუთი და მინაშენების თითო, უფრო მცირე ფანჯარა. თითქმის ყველა მათგანისათვის გვიან, ალბათ, XIV საუკუნეში, სამ-სამი ლილვისაგან შედგენილი ჩარჩოები შემოუყოლებიათ. ასევეა გაფორმებული გუმბათის რამდენიმე ფანჯარაც. XIX საუკუნეში, ტაძრის შეღესვის დროს ეს ლილვები გადაუთვლიათ. ისე, რომ მათი პროფილის გარჩევა მხოლოდ აქა-იქ ხერხდება.

დასავლეთ ფასადზე რომ სამი ფანჯარა იყო გაჭრილი კარგად ჩანს და ამის შესახებ უკვე ითქვა. სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფანჯრები არაბუნებრივად არის მაღლა ატყორცნილი, განსაკუთრებით სამხრეთისა, რომელიც ინტერიერში პირდაპირ მკლავის კამარაზეა მიმჯდარი, გარედან კი ფრონტონის არეშია შესული. ამგვარი რამ სხვაგან არსად გვხვდება, გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც კედლებზე სამფანჯრიანი კომპოზიცია გვაქვს ხოლმე. ჩვეულებრივ ეს სამი ფანჯარა შემდეგნაირად არის განლაგებული – ქვემოთ ორი, მესამე კი მათ შორის, ძლიერ აწეული. ესეც XII-XIII საუკუნეთა ძეგლებისთვის არის დამახასიათებელი და ამ სახით სხვა დროს არ გვხვდება. იკორთაში, ყინწვისში და ტიმოთესუბანში ფანჯრების სწორედ ასეთი წყობა გვაქვს. ყინწვისის სამხრეთ ფასადზე ზედა ფანჯარას ზუსტად იგივე ადგილი უჭირავს და ისეთივე ფორმა და ზომა აქვს, როგორიც წალენჯიხისას. ბუთანიასა და ფიტარეთში კი მესამე, ზედა სარკმელი მრგვალია, მაგრამ აქაც კომპოზიციის შექმნის პრინციპი, ფაქტობრივად, იგივეა. მაშასადამე, ის, რომ წალენჯიხის გრძივ კედლებში თავდაპირველად სამ-სამი ფანჯარა იყო გაჭრილი, ეჭვს აღარ უნდა იწვევდეს, მით უფრო, რაკი დასავლეთ კედელში იგივე სურათს ვხედავთ. მაგრამ დასავლეთი ქვედა ფანჯრები მხოლოდ გარედან არის ამოშენებული, მაშინ, როცა გვერდით კედლებზე მათი შესატყვისი ღიობებისგან, არც შიგნით და არც გარეთ, არაფერია დარჩენილი. ეკლესიებში აქაც და სხვაგანაც ფანჯრების დახშობის ერთ-ერთ მიზეზად გვიან შუა საუკუნეებში მათი ინტერიერის ნაკლებად განათების ტენდენცია (გაუგებარი) ვივარაუდეთ. ჩვენს შემთხვევაში ამის სხვა ფაქტორიც არსებობდა – გვიანდელი სტოა – გალერეების სახურავი, რომელმაც ქვედა ფანჯრები ნაწილობრივ დაფარა. შიგნიდან კი ფანჯრები ამოშენებულია ტაძრის განივი მკლავების კედელ – კამარების ძლიერ დაზიანების გამო (კედლების განახლებულ ნაწილებზე ფრესკებიც გვიანდელია), დასავლეთი მკლავებშორისი

128 . Р. М е п и с а ш и л и, архитектурный ансамбль Гелати, Тб. 1966, გვ. 2, 8, 13, 19.

მონაკვეთები კი სრულყოფილად არის შემორჩენილი.

წალენჯიხის ტაძრის ფასადები თავდაპირველადაც მოურთველი იყო და ასეთივე დარჩა ბოლომდე. კედლებში ჩასმული რამდენიმე მოჩუქურთმებული გირჩი არაფერს მატებს მათს მხატვრულ სახეს. ამის უმთავრეს მიზეზს სამშენებლო მასალა – ფოროვანი შირიმი წარმოადგენს, რომლის ორნამენტირება ფაქტიურად შეუძლებელია; თუმცა არსებობს ძეგლები, გაფორმებული განსხვავებული ჯიშის ქვებზე ნაკვეთი დეკორით. თვით წალენჯიხის კარნიშები ქვიშაქვისაა და მისი გამოყენება სხვა მიზნითაც შეიძლებოდა. ამ თვალსაზრისით წალენჯიხა თითქოს შავიზღვისპირეთის ხუროთმოძღვრულ მემკვიდრეობასაც უკავშირდება, რომლის დამახასიათებელ ნიშანთვისებას გლუვი, მოურთველი კედლები წარმოადგენს (არის შირიმის გამოყენების შემთხვევებიც)¹²⁹. და მაინც, წალენჯიხა ისევე, როგორც შუა საუკუნეების სამეგრელოს უკლებლივ ყველა ძეგლი, სტრუქტურული თუ მხატვრული თავისებურებებით, აშკარად აღმოსავლეთისკენ – იმერეთისკენ, ქართლისკენ არის ორიენტირებული.

განვითარებული შუა საუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ნიმუშებს თუ გადავაგვლებთ თვალს, დავინახავთ, რომ XI საუკუნის არც ერთი ნაგებობა, მით უფრო გუმბათოვანი, დეკორატიული მორთულობის გარეშე არ არის დარჩენილი. წალენჯიხის მეზობლად ოცინდალეს დარბაზული ეკლესიაც, მიუხედავად იმისა, რომ შირიმიტაა ნაგები, მაინც უხვად არის დეკორირებული. იგივე სურათს ვხედავთ XIII საუკუნის დასასრულისა და XIV საუკუნის ძეგლებზეც. ამ დროის ყველა ტაძარი, მათ შორის ხობი და ცაიში, მორთულობის სიმდიდრით (არა ხარისხით) გამოირჩევა. და მხოლოდ XII საუკუნისა და XIII საუკუნის დასაწყისის ისეთი ბრწყინვალე ორნამენტული მორთულობის მქონე ძეგლების – საორბისის, იკორთის, ბეთანიის, ფიტარეთის, წულრულაშენის გვერდით ვხედავთ ნაგებობებს, რომლებიც ან შედარებით ძუნწად არის დეკორირებული, ან საერთოდ მოკლებულია ორნამენტაციას.

გელათის შესახებ მკვლევარები ერთ ხანს ფიქრობდნენ, რომ მისი ფასადების მორთულობა დასრულებული არ არის. დღეს გარკვეულია, რომ მას არაფერი აკლია და, რომ იგი დიდი მეფის მიერ თავიდანვე ასე იყო ჩაფიქრებული¹³⁰. რა თქმა უნდა, გელათის დეკორატიული თაღებით, ნახევარსვეტებით და ლილვებით გაფორმებული, პლასტიკურად მეტყველი ფასადები წალენჯიხისათვის შესადარებლად არ გამოგვადგება, მაგრამ გელათის მშენებლის მიერ მდიდრულ ჩუქურთმაზე უარის თქმის თვით პრინციპია საინტერესო და ნიშანდობლივი.

თიღვაში (1952 წ.) მხოლოდ ტაძრის რამდენიმე მონაკვეთია მოჩუქურთმებული, ხოლო გუმბათის ყელი და ფასადები ფაქტიურად გლუვია. ლ. რჩეულიშვილი ამას კტიტორის, დავით აღმაშენებლის ასულის, „ღმრთის მსახურის“ – თამარის სურვილით ხსნის, რაც სავსებით დამაჯერებელია¹³¹, მაგრამ თუ ამ ფაქტს განვაზოგადებთ, შეიძლება ისიც ითქვას, რომ ტაძრის პატრონს, თანაც სამეფო ოჯახის წარმომადგენელს, არ შეიძლებოდა ჰქონოდა ეპოქის საპირისპირო მოთხოვნები.

129 . ლ. რ ჩ ე უ ლ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 5, 10.

130 . Р. М е п и с а ш в и л и, архитектурный ансамбль Гелати, Тб. 1966.

131 . ლ. რ ჩ ე უ ლ ი შ ვ ი ლ ი, თიღვა, თბ. 1960, გვ. 49-89.



და ბოლოდ, ამ პერიოდისაა აგურით ნაგები სამი ტაძარი – შიომღვიმე, ყინ-
წვისი და ტიმოთესუბანი, რომლებსაც ბუნებრივი მიზეზის გამო ორნამენტული
მორთულობა არა აქვთ. საესებით ნათელია, რომ ამ დროის საზოგადოების
რელიგიურ – მხატვრული მრწამსისათვის ერთნაირად მისაღები იყო როგორც
დახვეწილი და მდიდრული დეკორით მორთული ნაგებობები, ისე ორნამენ-
ტაციას სრულიად მოკლებული შენობები. ამ უკანასკნელთაგან თარიღითაც
და კონცეპტუალურადაც პირველობა დავით აღმაშენებლის უზენაესი ნებით
და ბერი არსენის ხელით აშენებულ შიომღვიმის ღვთისმშობლის მიძინების
ტაძარს (1103-1133 წწ.) ეკუთვნის. სწორედ ის უნდა ყოფილიყო სადა ფასადების
მქონე ტაძრების პატრონთა იმპულსი და მისაბაძი, მაგრამ იგი ისე ძლიერ არის
დანგრეული და გადაკეთებული, რომ მასზე მეტს ვერაფერს ვიტყვით.

ამრიგად, ვფიქრობ, წალენჯიხის ტაძარი გარე მასებისა და ფასადების
იერსახითაც თავის ადგილს სწორედ XII–XIII საუკუნეთა ძეგლებს შორის
პოულობს. ამასთანავე, ტაძრის, როგორც ხუროთმოძღვრული სტრუქტურის,
დამახასიათებელი სტილისტიკური ნიშნების დიდი უმეტესობა, მას უფრო XII
საუკუნის მეორე ნახევრის ნაგებობად წარმოგვიდგენს, რასაც ისტორიული
წყაროების მონაცემებიც მხარს უმაგრებს და ძეგლის აღმშენებლობის თარიღს
აკონკრეტებს ამავე საუკუნის 80-იანი წლებით.

Tamaz Sanikidze

Tsalenjikha Church of the Saviour

The church is located 400 m. to the East of Tsanlenjikha regional centre (historic Samegrelo, western Georgia), on a plateau surrounded by the gorges and a forest. This is an architectural ensemble comprising a church, a bell-tower and a palace (now destroyed) of Dadianis, rulers (patrons) of Samegrelo (Odishi). The ensemble is encircled by a high enclosure.

The domed church built of travertine hewn quadrate, is of almost square plan and low proportions; however, its forms are well-fit to one another. The dome is supported by two octagonal piers and apse (fore-choir) walls. The interior is integral, cosy and intimate. Arches and vaults are semicircular (vaults of the lateral cross-arms are deformed due to later renovation), capitals and corbels have simple moulding. The church is provided with three entrances – from the West, South and North. The windows are cut: one (originally – three) in each of these walls; ten – in the drum and three – in the chancel.

Exterior of the church is likewise simple and plain. East facade is accentuated by three projecting apses, of which the central apse is pentahedral and the lateral ones are semicircular. Evenness of the masonry courses is kept to in certain places.

The church is not distinguished by artistic or structural merits. Due to its major architectural characteristics it is closely linked with the monuments of the 12th c. and first decade of the 13th c. Indirect evidence of the historical sources makes it possible to ascribe the erection of the church to 1180s and identify the builder – eristavi (governor) Bedan I Dadiani.

Based on the inscription of Tsalenjikha icon of the Saviour (lost at present) it can be stated that during almost entire 13th c. the church functioned normally. On the turn of the 13th c. to the 14th c., it was severely damaged. In late 14th c. the church was restored and given a status of the cathedral by Vamek Dadiani, eristavt eristavi and mandaturtukhutsesi (Minister of Internal Affairs). He also commissioned painting of the church by Cyr Manuel Eugenicos, the painter specially brought from Constantinople and his assistants, which is evidenced by the inscriptions (Georgian and Greek) preserved in the church. The murals (damaged) are recognized as a remarkable sample of the Byzantine-Georgian mural painting. Most likely, Vamek Dadiani had built the Dadianis family palace.

In the 15th c., open, quite striking galleries were built to the church from the South (excluding the eastern part). In the same epoch, the Dadianis, patrons of Odishi, started to wall up south galleries, transforming them into their burial-chapels/annexes and embellishing them with mural decorations. This process lasted till the second half of the 17th c. South-west annex belongs to the famous Levan II Dadiani (17th c.), who had once again repaired the church, renovated its murals and made huge donations.

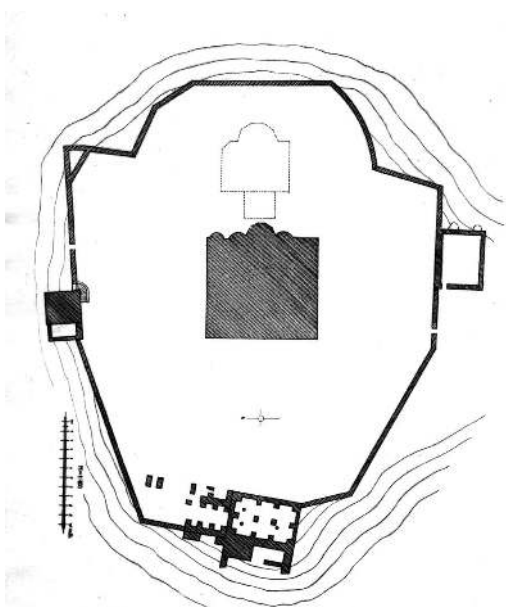
In 1760s Tsalenjikha episcopate was abolished. Its rich treasury and vast properties were handed over to Bichvinta episcopate.

In late 19th c., new, traditionally two-tiered, but awkward structure was built on the ruins of the old (15th c.) bell-tower. At the same time, the walls were plastered with cement. At present cement plastering is removed, but the damage caused by it will never be cured.

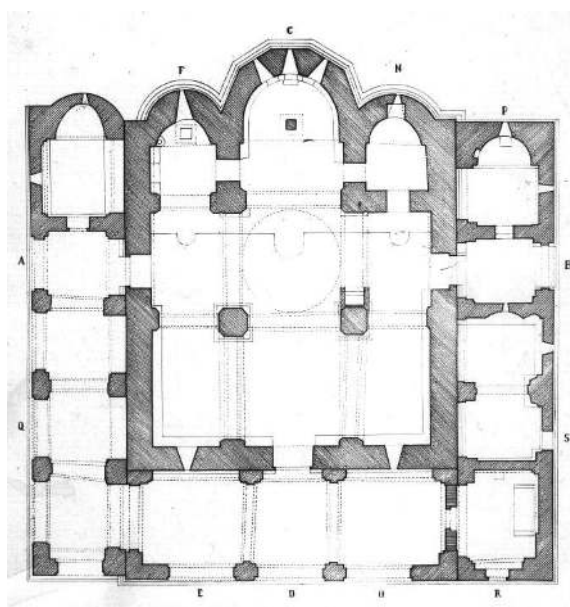
In the 20th c. restoration and conservation of both, the architecture and mural painting of the church was undertaken. At present the church is functioning.



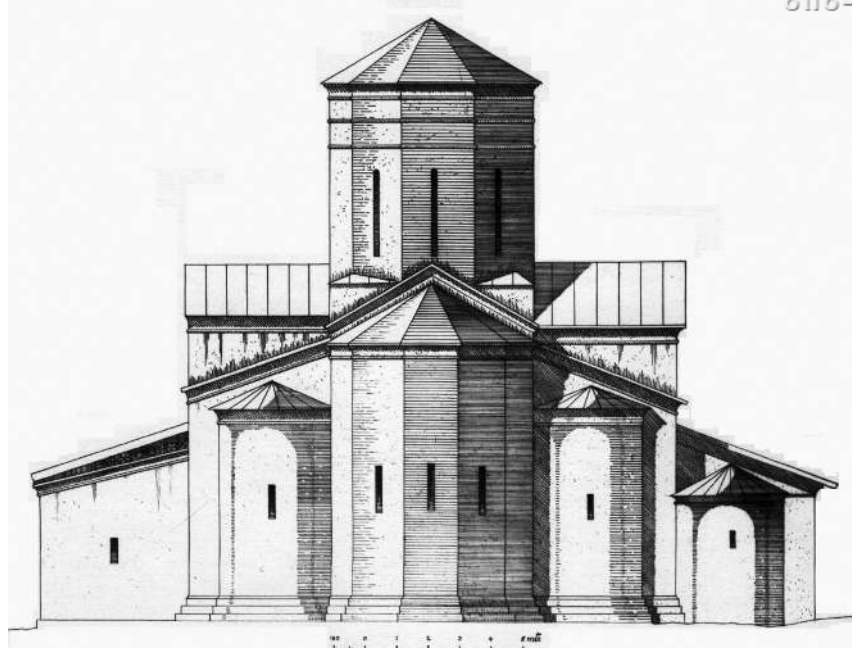
1. წაღენჯისა. საერთო ხედი (ძველი ფოტო)



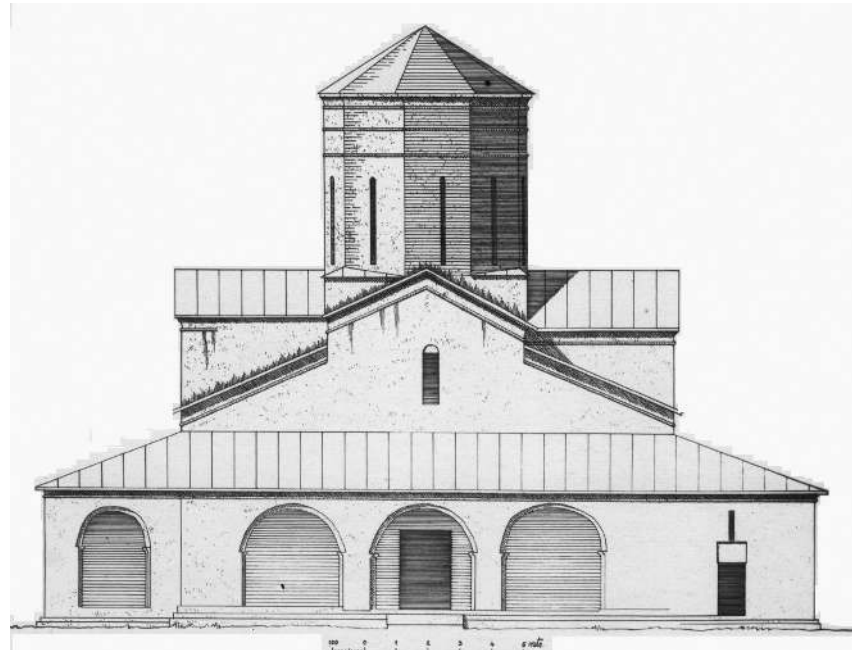
2. ანსამბლის გენ. გეგმა



3. ტაძარი. გეგმა



4. ტაძრის აღმ. ფასადი



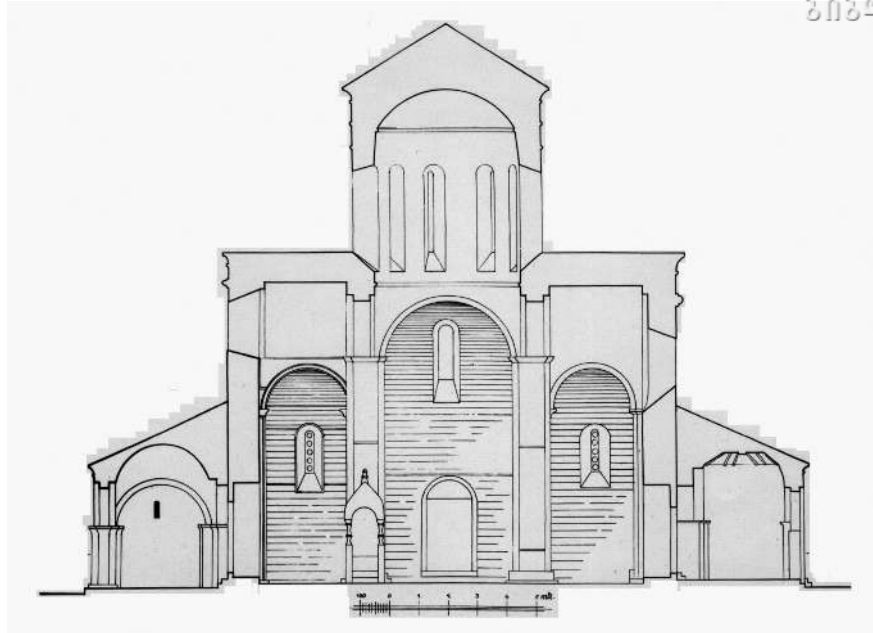
5. ტაძრის დას. ფასადი



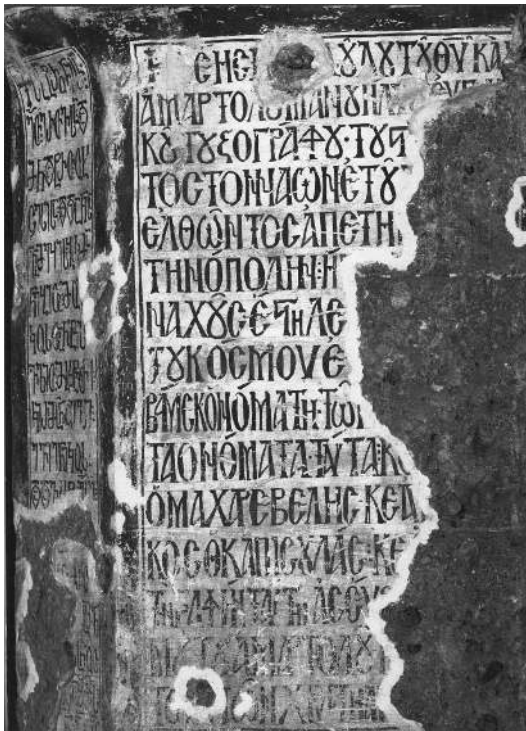
6. ტაძარი. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან



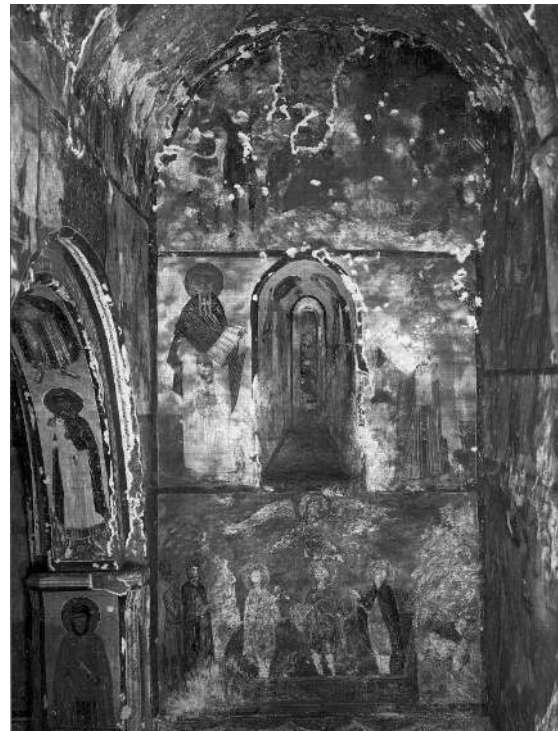
7. ტაძარი. ჭრილი აღმოსავლეთისაკენ



8. გაძარი. ჭრილი დასავლეთისაკენ



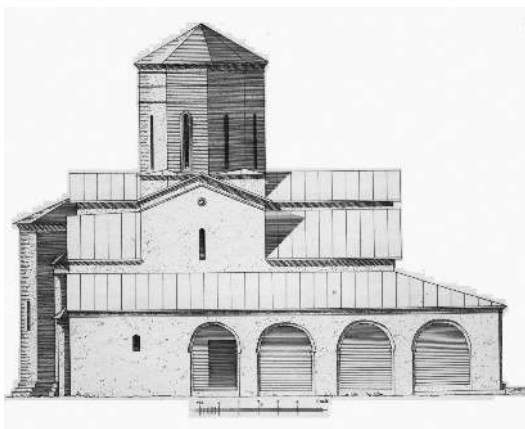
9. გაძარი. წარწერები: ქართული, ბერძნული



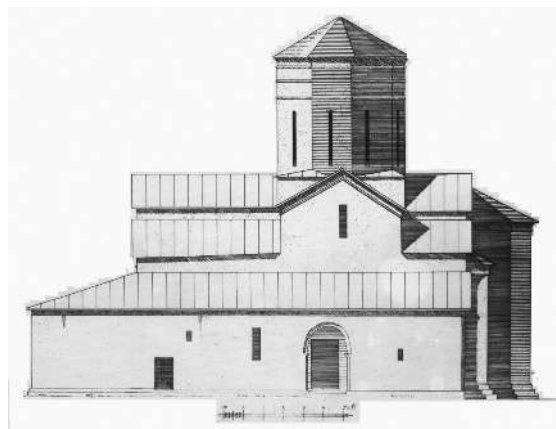
10. გაძარი. ჩრდილო-დას. მკლავთაშორისი მონაკვეთი



11. ტაძარი. ინტერიერი. ხედი აღმოსავლეთისაკენ



12. ტაძარი. ჩრდ. ფასადი



13. ტაძარი. სამხ. ფასადი



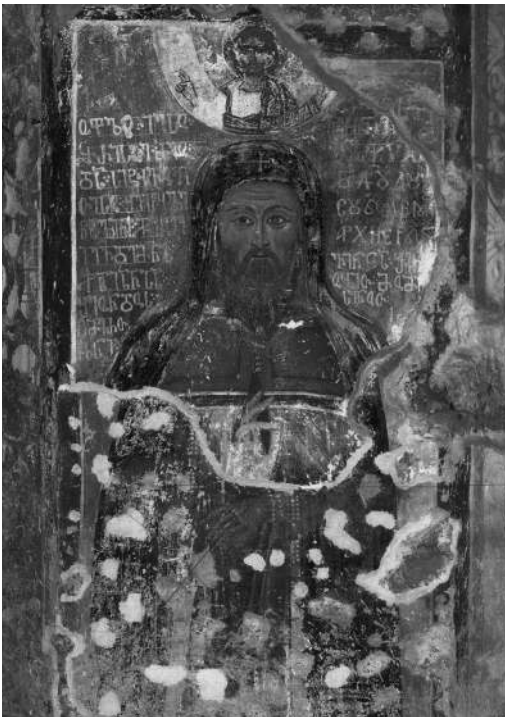
14. ტაძარი. აღმ. ფასადი



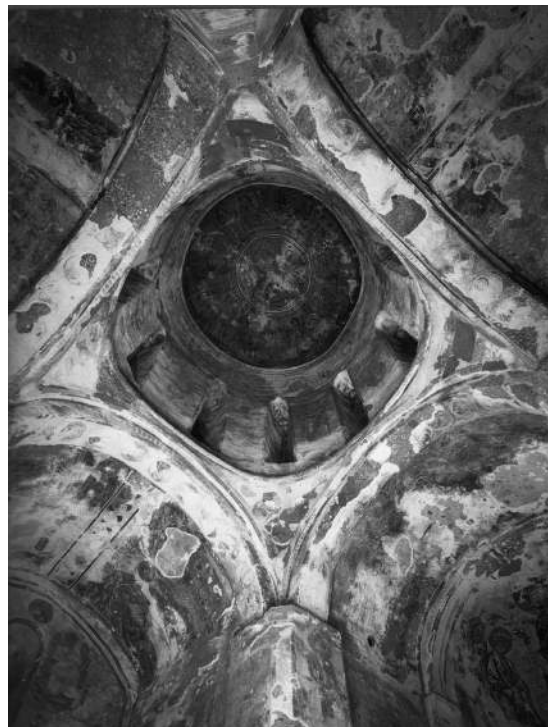
15. სამრეკლო



16. ტაძარი. მოთვარანგელოზი



17. ეპისკოპოსი ევდემონ ჯაიანი



18. ტაძარი. ინტერიერი. გუმბათი

“სელჯუკური” ორნამენტი ქართულ და სომხურ არქიტექტურულ სკულპტურაში

თავისთავად მრავლისმეტყველია ქართულ ეკლესიებზე ე.წ. “სელჯუკური” ორნამენტიკის არსებობა. ეს ძეგლები დასავლეთ-აღმოსავლეთის გასაყარზე მდებარე საქართველოს კულტურის იმ სივრცეს წარმოაჩენს, სადაც თავს იყრის სხვადასხვა კულტურათა გადაჯვარედინების გზები.

თავიდანვე გვინდა შევნიშნოთ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში დამკვიდრებული ტერმინის - “სელჯუკური ხელოვნების” რაობის შესახებ. საინტერესოა, თურქ-სელჯუკთა დაწინაურებული დინასტიის სახელი რატომ შემორჩა საუკუნეების მანძილზე ხელოვნების გარკვეულ სტილს, რომლის გავრცელებაც გეოგრაფიულად საკმაოდ დიდ არეალს მოიცავს?

როგორც ცნობილია, XI საუკუნის 30-იანი წლებიდან მახლობელი აღმოსავლეთის კულტურულად საკმაოდ განვითარებულ ქვეყნებს შემოესივნენ თურქმანული ტომები, რომელთა სათავეშიც სელჯუკიდთა დინასტია იდგა. მათ ამავე ხანაში მიიღეს წარმართული რწმენის სანაცვლოდ ახალი რელიგია – ისლამი. სელჯუკებმა 1050-იანი წლებისათვის დაიპყრეს მცირე აზიის უმეტესი ნაწილი, ირანი, შუამდინარეთი, სომხეთი, აზერბაიჯანი, ბიზანტიის იმპერიის ნაწილი და ამ ტერიტორიაზე შექმნეს დამოუკიდებელი ემირატები, რომელთა შორის გამოირჩეოდა რუმის სასულთნო, დედაქალაქით – კონია. საქართველოში თურქ-სელჯუკები XI საუკუნის 60-იანი წლებიდან ჩნდებიან, სადაც რეგულარულად მართავენ დაპყრობით ომებს 1118 წლამდე – დავით აღმაშენებლის მიერ მათი საქართველოდან საბოლოო განდევნამდე.

ბუნებრივია, მომთაბარე სელჯუკებს XI საუკუნეში თავიანთი ჩამოყალიბებული სტილი ხელოვნებაში ჯერ არ ჰქონდათ შექმნილი. ხელოვნებათმცოდნეები (ი. ორბელი, ო. ხალპახჩიანი, ა.ყაზარიანი, რ. ოსტერჰუტი, ო. გრაბარი, კ. ოტტო-დორნი, ი. გირლიხსი და სხვ.)¹ მის ფორმირებას სსნიან სელჯუკთა დაპყრობილ ქვეყნებში ადგილობრივი ხალხის ხელოვნებასთან ურთიერთგავლენის პროცესებით; დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ისინი ამიერკავკასიისა და შუა აზიის ხალხთა როლს მის ჩამოყალიბებაში, ხოლო მის წარმომავლობას ირანულ ფესვებს უკავშირებენ. მაგ., მათი აზრით, გუმბათის ფორმა, ე.წ. “ჩამალული გუმბათი”, ისევე როგორც თაღოვანი დანაწევრება მათ მაგზოლექუმებზე სომხური და ქართული არქიტექტურიდან არის ათვისებული, აგრეთვე დიდი

1 A. Ghazarian and R. Ousterout, A Muqarnas Drawing from Thirteenth-Century Armenia And The Use Of Architectural Drawings During The Middle Ages. Muqarnas, Vol. 18 (2001), pp. 141-154. И. А. Орбели . Проблема сельджукского искусства. В кн: «III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии». Доклады. М.—Л., 1939. О. Х. Халпахчян, Средневековое Зодчество Армении Его Значение В Истории Мировой Архитектуры, с.51-60. O.Grabar, D.Hill, Islamic Architecture and its Decoration, London, 1967. Katharina Otto-Dorn, Figural Stone Reliefs on seljuk sacred Architecture in Anatolia. Kunst des Orients. XII, 1978/1979, Heft ½, Wiesbaden, გვ.103-149. J.Gierlichs, Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolien und Nordmesopotamien (Untersuchungen zur Seldschuken, Artuqidern und ihrer Nachfolger bis ins 15. Jahrhundert), Tübingen, 1996.



გავლენა იქონია სომხურმა ხაჩკარებმაც და ასე შემდეგ. ე.წ. “სელჯუკურ” სტილის არქიტექტურის პირველი ნიმუშები XII საუკუნიდან გვხვდება, ხოლო სელჯუკური ხელოვნების ბრწყინვალე ძეგლები ძირითადად XIII-XIV საუკუნეებს განეკუთვნება. თუმცა სელჯუკური არქიტექტურული ორნამენტი მომდევნო საუკუნეებშიც (თითქმის XIX საუკუნემდე) აქტიურადაა გამოყენებული სხვადასხვა ქვეყნის მრავალ ძეგლზე.²

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ქვეყნების საქარავნო, სავაჭრო, აბრეშუმის გზაზე მდებარეობა მნიშვნელოვნად განაპირობებდა იმ სოციალურ-კულტურულ მჭიდრო კავშირებს, რაც იმ დროისთვისაც კი საკმარისადაქტიური მიმოსვლით სორციელდებოდა. სწორედ ამიერკავკასიაზე იკვეთებოდა ის საქარავნო გზები, რომელნიც ევროპას აზიასთან და ჩინეთთან აკავშირებდა. ცნობილია ჯგუფები ხელოსან-ოსტატებისა, რომლებიც თურქეთში, სომხეთში, ირანში მოღვაწეობდნენ. ასე, მაგალითად, სომეხი ოსტატები თურქეთში აგებენ ძეგლებს და, პირიქით, იქაურები – სომხეთში (ხლათში, ერზერუმში) და ა.შ.; კონიაში 12 ს. ალა-ედდინ ჯამის მინბარი სომეხი ხეზე მჭრელის მიერ არის შესრულებული, ან მოსულის al-Amadiya მეჩეთის მინბარს (XII ს.) ახლავს ვრცელი წარწერა, სადაც მოიხსენიება ხეზე მჭრელის ვინაობა, რომლის წარმომავლობა ქართულია და სხვა. ცნობილია აგრეთვე, რომ მრავალი სომეხი ოსტატი იღებდა მონაწილეობას ანატოლიის სელჯუკების ქარვასლების მშენებლობაში. სომეხმა ოსტატებმა ააგეს სხვადასხვა ნაგებობა სივანში, კონიაში და სხვ.³ ამგვარი ინტენსიური ინტერკულტურული გაცვლა ბუნებრივად განავრცვლებდა არქიტექტურისა და მისი ორნამენტის მხატვრულ ფორმებს, ხერხებს, გემოვნებას. სწორედ ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ სელჯუკური ორნამენტი თითქმის არც ერთ ძეგლზე ხელოვნურად მოხმობილ, ეკლექტიკურ იერს არ იძენს, არამედ ორგანულად ერგება იმ კონკრეტულ ძეგლს, რომელზეც იგი თავსდება, თუნდაც, ზოგადად სელჯუკური ორნამენტი არ ყოფილიყო დამახასიათებელი, პოპულარული და ორგანულად შეთვისებული თავად იმ ქვეყნის ხელოვნებაში, მის კულტურულ სივრცეში ჩაწერილი (მაგ., როგორცაა ქართული არქიტექტურა).

საინტერესოა ე. ისტმუნდის მოსაზრება თავად ტერმინთან დაკავშირებით⁴. იგი ფიქრობს, რომ გადასაფასებელია ტალბოტ რაისის ორნამენტის როგორც “სელჯუკურის” დესკრიფცია, თუმცა მისი წარმომავლობა სელჯუკურთან, თურქმანულთან არის დაკავშირებული, იგი ხშირად სხვა კონტექსტში გვხვდება. მისი აზრით, ტერმინი “სელჯუკური ხელოვნება” პარადოქსულად უღერს ქართული და სომხური არქიტექტურის მიმართ და უფრო ზუსტი იქნება მისი უფრო რეგიონალური ტერმინით - “ანატოლიური” შეცვლა. სხვაგვარ ინტერპრეტაციას ვხედავთ სხვა მეცნიერებთან. ერთ-ერთი მათგანი, ი. ვირლისის თავის ნაშრომში შუა საუკუნეების ცხოველთა გამოსახულებების შესახებ ანატოლიასა და ჩრდილო მესოპოტამიაში, ქართულ და სომხურ მემკვიდრეობას დიდ როლს (ზოგჯერ ნიმუშის მნიშვნელობასაც) ანიჭებს ართუკიდებისა და

2 J.D Hoag, Islamic Architecture, New York 1975.

3 AA. Ghazarian and R. Ousterout, A Muqarnas Drawing...; A.Л. Якобсон, Очерки зодчества Армении, V-XVIII веков, М.-Л. 1950, გვ. 91-93. J. Gierlichs, Mittelalterliche Tierreliefs ... გვ. 80-84. Kurt Erdmann, Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts, 3 vols. (Berlin, 1961), 1:62-67.

4 A. Eastmond, Art and Identity in thirteenth-Century Byzantium (Hagia Sophia and the Empire of Trebizond). Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, vol. 10, 2004, გვ.91



სელჯუკების ფიგურული არქიტექტურული პლასტიკის ჩამოყალიბებაში მის უკუგავლენებზეც საუბრობს.⁵ ბოლო ხანს ა. დურუკანმა შემოგვთავაზა შევცვალოთ ტერმინი “სელჯუკური ხელოვნება”, მისი აზრით, უფრო ზუსტი გამოთქმით “სელჯუკური პერიოდის ხელოვნება”, ვინაიდან ამ ხელოვნების შექმნაში მონაწილეობდნენ არა მხოლოდ სელჯუკიდები, არამედ ანატოლიის სხვა თურქული დინასტიებიც – ართუკიდები, დანიშმენდიდები, სათუკიდები და ა.შ.⁶ ვფიქრობთ, დღეისათვის ტერმინმა- “სელჯუკური ხელოვნება” იმდენად ფართო, განზოგადებული ცნების სახე მიიღო, მიუხედავად მისი, ზოგიერთ ძეგლთან მიმართებით, არაზუსტი დეფინიციისა, ძნელია მისი დიფერენცირება რეგიონების მიხედვით. რაც შეეხება საქართველოს, ჩვენში ე.წ. “სელჯუკური” ორნამენტი აღმოსავლურ, ისლამურ მოტივებთან ასოცირდება ან იგიველება კიდევ და, ხშირ შემთხვევაში, მას ასევე მოვისხენიებთ.

და მაინც, რა არის სელჯუკური ორნამენტის სპეციფიკური თავისებურება? შუქჩრდილის კონტრასტზე აგებული, ხალიჩისებურად დაფენილი, გეომეტრიზებული წნულის პრიორიტეტით შედგენილი სახე?! გადავხედოთ ქართულ და სომხურ ძეგლებს.

სელჯუკური ორნამენტული მოტივების სხვადასხვაგვარი აქტივობით გამოყენებას საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის თუმც მცირერიცხოვან ძეგლებზე, დროით ერთმანეთისგან დაშორებულ საუკუნეებში ვხედავთ. ძეგლები, პირობითად, შეიძლება ორ ჯგუფად დავყოთ: XIII-XIV საუკუნეების ახტალა (ლორეს რაიონი) და მისგან არც ისეთი შორეული პროვინციის - სამცხის ძეგლები და მოგვიანო - XVII-XVIII საუკუნეების, აღმოსავლეთ საქართველოს (ქართლის) ძეგლები. ყველაზე უფრო ადრეული ნიმუში XIII საუკუნის 20-იან წლებში აგებული ახტალის⁷ ჯვარ-გუმბათოვანი ეკლესიაა (სურ. 1). იგი მდებარეობს საქართველოს ისტორიულ ლორეს პროვინციაში, დღეს სომხეთის ტერიტორიაზე. ტაძრის ჩრდილოეთ და დასავლეთ პორტალთა გაფორმების დეკორატიული სისტემა, სახელდობრ, მათი რთული პროფილირება, ზოგიერთი ელემენტი სომხურ და სელჯუკურ პორტალებს მოგვაგონებს, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ტაძრის ფორმები მისი პროტოტიპი ძეგლების (დღევანდელი თურქეთის, ირანის და სხვ.) ცხოველხატულ ეფექტებს ვერაფრით ასახავს. სწორედ ამ დროს უკავშირდება ქართულ არქიტექტურაში კარის მოხარჩობის ახლებური გადაწყვეტა, რაც სელჯუკურ პორტალებთან ნახულობს საერთოს. შესასვლელი ფორმდება მაღალი და განიერი სწორკუთხა ჩარჩოთი, რომელიც ორნამენტით იფარება, უშუალოდ კარის ირგვლივ კი ნახევარწრიული ან შეისრული (უფრო XVII-XVIII სს-ში) თაღით დასრულებული ჩარჩოა შემოვლებული. სელჯუკურისგან განსხვავებით, აქ ძალიან იშვიათად ვხვდებით პერსპექტიულად, საფეხურებრივად სიღრმეში შეჭრილ პორტალებს, რომლებიც ანატოლიის ნიმუშებზე ბევრად უფრო რთულადაა პროფილირებული. ახტალის ორნამენტიკაში უპირატესობა ენიჭება გეომეტრიული სტრუქტურის ორნამენტს, წნული სახე ჭარბობს მცენარეულს, რაც თანადროული

5 J. Gierlichs, *Mittelalterliche Tierreliefs...* გვ.80-84

6 A.Durukan, *The Cultural Milieu of the Anatolian Seljuk Period I, Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ I, Ankara 2007*, გვ. 157-158

7 P.O.Шмерлинг, *К вопросу о характеристике главного храма Ахталы как памятника пограничного района Грузии и Армении: ამიერკავკასიის პრობლემები; თბ., 1991 წ. გვ. 227.*

ქართული ძეგლებისთვისაც დამახასიათებელი ხდება. ტაძრის ორნამენტაციაში გამოარჩევეს წვრილი, თითქოს დაქუცმაცებული, მარტივი სქემის, თითქმის უწყვეტი, ხალხისებური ნახატი, რაც შემდგომი ხანის ძეგლებშიც კპოვებს ასახვას. პროფილების ამობორცულ ნაწილებს მჭიდროდ ნაქსოვი, წმინდად, ფილიგრანულად კვეთილი, მაქმანისებური ორნამენტი ერთგვარად ბადისებურად ფარავს. მსუბუქად კვეთილი ორნამენტის ამოღრმავებული ფონის მუქი ლაქები შექჩრდილის ცხოველხატულ თამაშს ქმნის. სწორედ XIII-XIV საუკუნეების ძეგლებზე ვრცელდება ჩუქურთმის კვეთის ახალი ხერხი: ორნამენტის ზედაპირი კედლის სიბრტყის დონეს არ სცილდება, ჩუქურთმის არე ჩაღრმავებულია კედლის ზედაპირის მიმართ. ახტალის ორნამენტი გათვლილია საერთო შთაბეჭდილებაზე და არა ცალკეული მოტივის ინდივიდუალურ აღქმაზე. პორტალის ჩარჩოზე ვხედავთ “სელჯუკური” ორნამენტისთვის დამახასიათებელ ვარსკვლავისებურ მოტივსაც.

რ. შმერლინგის აზრით, ეს მოტივები “სელჯუკურ არქიტექტურაში მიღებული ორნამენტის პირდაპირ, ან ნაწილობრივად სახეცვლილ, გამეორებას წარმოადგენს”.⁸ მეცნიერი ახტალის ეკლესიის პორტალის განხილვისას ასკვნის, რომ ქართული ეროვნული გემოვნებისთვის შეუფერებელი სელჯუკური პორტალის თემამ, რომელიც საქართველოში სომხეთის გზით შემოვიდა, მაშინათვე განიცადა საკუთარი ეროვნული ხედვით გადაამუშავება და შედეგად მისი ახალი რედაქცია გაჩნდა.⁹ იგი მართებულად შენიშნავს იმასაც, რომ ძალიან ნიშანდობლივია “სელჯუკური ორნამენტი” პირველად ქართულ ძეგლთაგან სწორედ ახტალის ეკლესიაზე რომ გვხვდება, სწორედ იმ რეგიონში, რომელიც, თუმცა იმ დროისთვის საქართველოს შემადგენლობაში შედიოდა, მაგრამ სომხეთის მოსაზღვრე იყო და დიდწილად სომეხი მოსახლეობით დასახლებული.

არქიტექტურული ორნამენტიკის რეპერტუარში სელჯუკურ მოტივებს ვხვდებით XIV საუკუნის დამდეგის ბორჯომის რაიონის დაბის (სამცხე ლორესთან არაც ისე შორს მდებარე პროვინცია) ეკლესიის ფასადებზეც.¹⁰ ამ მხრივ ყველაზე მნიშვნელოვანი დასავლეთი ფასადია, რომლის შესასვლელიც დეკორატიულად გაფორმებულ პორტალადაა გააზრებული (სურ. 2,3). დაბის ეკლესიის ორნამენტაცია საკმაოდ მრავალფეროვანია და, ამავდროულად, იმ დროისათვის, სრულიად ახლებური. ორიგინალურია ამ ძეგლზე გამოყენებული ახალი ხერხიც: უშუალოდ პორტალის მოჩარჩოებაზე დასმული სარკმლის ჩარჩო და შესასვლელის კუთხეებზე მცირე ნახევარსვეტები, წახნაგოვანი პრიზმებით დაბოლოებული. პორტალის სწორკუთხა, პროფილირებული ჩარჩოს გარეთა ზოლი მეანდრისებური ორნამენტია, რომელიც ე.წ. “სელჯუკურ ჯაჭვს” ემსგავსება, რაც ქართულ ძეგლებზე პირველად გვხვდება, ხოლო სომხურ არქიტექტურაში ხშირადაა გამოყენებული. ტაძრის გეომეტრიზებული-კუთხოვან ორნამენტულ სახეებში ასევე არის ჩართული ვარსკვლავთა გამოსახულებები.¹¹ წ. ისლამური ვარდულები, მრავალკუთხა ფორმის მოტივები, კარის

8 რ. შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954, გვ.10.

9 P.O. Шмерлинг, К вопросу... გვ. 227.

10 რ. შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული. . . გვ.10; P.O. Шмерлинг, Постройка моларет-ухуцеса царя Георгия Блистательного в сел. Даба Боржомского района: ქართული ხელოვნება 2, 1948, გვ.111-122.

თაღის ორნამენტს წარმოადგენს რომბისებური ფორმით გააზრებული ოთხკუთხედი. ისევე როგორც ახტალაში, დაბის ეკლესიის ფასადებზე ამ ორნამენტთა გვერდით მოთავსებულია ქართული ტრადიციული ჩუქურთმაც, რომელიც საკმარისად ორგანულადაა ჩართული და ერთ მთლიანობად მოაზრებული. აღსანიშნავია დაბის რელიეფების კვეთის სისუფთავე, აკურატულობა, თუმცა აქვე შესამჩნევია ამ ეპოქაში უკვე თანდათან შემოქონილი ტექნიკური და მხატვრული დონის დაქვეითებაც (ორნამენტი დუნე და სქემატური ხდება), რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო XI საუკუნის ქართული ძარღვიანი პლასტიკური ჩუქურთმის ბრწყინვალე ნიმუშებთან შედარებით ხდება. ნიშანდობლივია ისიც, რომ XIII საუკუნიდან ქართული არქიტექტურის ნაწარმოებების ფასადებზე ფიგურულ რელიეფებთან შედარებით ორნამენტის როლი ძლიერდება. ორნამენტი, ფაქტიურად, არქიტექტურული სკულპტურის, ფასადთა მხატვრული გამომსახველობის ძირითადი, პრიორიტეტული ელემენტი ხდება. ორნამენტით შემკულ ამ ხანის ქართულ ტაძრებზე თვალშისაცემია ისიც, რომ განსხვავებით სომხურისგან, აქ ფიგურულ გამოსახულებებს თითქმის არ ვხვდებით.

სამცხეში მდებარეობს, აგრეთვე, საფარისა და ჭულეს ეკლესიებიც¹¹, რომელთა ფასადებიც ზემოთ აღნიშნულ ძეგლებთან შედარებით ნაკლებად “სელჯუკური” აქ “სელჯუკური” ორნამენტის მხოლოდ ცალკეული მოტივებია შესანიშნი. საფარის წმ. საბას (სურ. 4) XIII საუკუნის ეკლესიის დეკორატიულად გაფორმებული ჩრდილოეთი კარის ჩარჩო დაფარულია გეომეტრიული სტრუქტურის მქონე წნულით, ხოლო ფრონტონის წნულსახიანი, აჭურული ვარდულების გულები მრავალწახნაგა და ვარსკვლავისებური ფორმებით ივსება. ამგვარივე, გეომეტრიული სქემის მქონე ორნამენტული რაპორტივაა შემკული ტაძრის დასავლეთი კარიბჭის კარის მოჩარჩოვება და თაღები. “სელჯუკური” ორნამენტის ხასიათი აშკარად აისახა ჭულეს XIII საუკუნის მეორე ნახევრის წმ. გიორგის ეკლესიის სარკმლების საპირეთა ჩუქურთმაშიც (სურ. 5). საინტერესოა ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ნიშათა დეკორის მუქარნასის (სტალაქტიდების) სახით გააზრებაც. აღსანიშნავია, XIII საუკუნის დასასრულის თბილისის მეტეხის ტაძრის კარიბჭის ჩუქურთმის რეპერტუარში ჩართული “სელჯუკურის” მსგავსი ორნამენტებიც.

“სელჯუკური” ორნამენტული სტილი სერთგვარ “გახსენებად” ჩნდება XVII-XVIII საუკუნეების აღმოსავლეთ საქართველოს რამდენიმე ძეგლის არქიტექტურული დეკორი. საგარეჯოს პეტრე-პავლეს ეკლესიას “სელჯუკური” ორნამენტით უხვად შემკობის მხრივ შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში პირდაპირი ანალოგი არც მოეძებნება.¹² ტაძრის დასავლეთი ფასადი თითქოს “სელჯუკური” ორნამენტისადმია მიძღვნილი (სურ. 6,7). მისი იმპოზანტური, სტალაქტიდებით შემკული პორტალისკედლიდან ფართო სარტყლად შემოვლელი საპირე გარედან შიგნითკენ საფეხურებრივად, “პერსპექტიულად” ღრმავდება, რაც თავისებურ სიღრმობრივ-სივრცობრივ ეფექტსაც ქმნის. საფეხურთა თითოეული სარტყელი სხვადასხვა

11 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII-XVI სს., თბ., 1955.

12 E. Kvatchatadze, The Seljuk-style ornament on the western facade of the St. Peter and Paul church in Sagarejo, *Islamic Art and Architecture in the European Periphery (Crimea, Caucasus, and the Volga-Ural Region)*, in: *Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, Band 63* – (Ed. B. Kellner-Heinkele – J. Gierlichs), Wiesbaden, 2008.

ორნამენტული სახით იფარება: სამლიღვიანი გრეხილით და რვაყურასებრ-ვაკრ-სკვლავისებური წნული, გეომეტრიზებული ორნამენტებით, ხოლო ერთი საფეხური მთლიანად მუქარნასით არის გამოკვეთილი. საინტერესოაა გააზრებული დასავლეთი ფასადის ე.წ. “სელჯუკური ჯაჭვით” მოხარჩობებული ჯვრის გამოსახულებაც. “სელჯუკურ” ორნამენტს გვიანი შუა საუკუნეების კიდევ რამდენიმე ძეგლზე ვხვდებით: XVII საუკუნის ქვემო ნიჩბისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის და გორულის ზემო ეკლესიის პორტალებზე. ვფიქრობთ, გვიანი შუა საუკუნეების ამ ძეგლებში “სელჯუკური” არქიტექტურული ორნამენტის შთაგონების წყარო უკვე ირანულ პოლიტიკურ-კულტურულ გავლენებს უკავშირდება (სურ. 8).

საგანგებოდ უნდა შევნიშნოთ საქართველოში “სელჯუკური” ორნამენტით შემკული ძეგლების ამგებთა (ქტიტორთა) ვინაობა, რაც ამ ძეგლებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს. ახტალის ეკლესიის ამგები თამარ მეფის კარის საკმაოდ მაღალი თანამდებობის და ავტორიტეტის მქონე ივანე მხარგრძელია (ათაბაგის ტიტულის მქონე, იგი იყო თამარის ვაჟის ლაშა-გიორგის აღმზრდელიც). მან ახტალის ტაძარი თავისივე საძვალედ ააგო. ბორჯომის დაბის ეკლესიის მაშენებელი კი მეფე გიორგი ბრწყინვალის მოღარეთუხუცესია. საფარის მონასტერს თავის რეზიდენციად და საძვალედ აგებენ ჯაყელი ათაბაგები, რომლებიც იმ დროისათვის ისე გაძლიერდნენ, რომ სამეფო ხალისუფლებიდან დამოუკიდებლად ავტონომიას ქმნიან. ჭულეს ეკლესიის მაშენებლებიც შემდგომი თაობის ათაბაგი ჯაყელები არიან. მოგვიანებით, XVIII საუკუნის დასაწყისის საგარეჯოს პეტრე-პავლეს ეკლესია საქართველოში იმხანად ყველაზე დაწინაურებული მონასტრის წინამძღვრის ონოფრე მაჭუტაძის თაოსნობით აიგო. ამგვარად, “სელჯუკური” ორნამენტებით მკულ შემეტეს ძეგლთა ქტიტორები პოლიტიკურად და სოციალურად დაწინაურებული პირები არიან, რომელთაც სრულებით არ ეხამუშებათ ისლამური სელჯუკური ჩუქურთმით შეამკონ ქრისტიანული ტაძრები. ვფიქრობთ, სხვადასხვაგვარი ახსნა შეიძლება ჰქონდეს ქრისტიანულ საქართველოში “სელჯუკური” ორნამენტის გამოყენებას. გარდა ახალი, უცხო მხატვრული ფორმების შემოქმედებითად ასახვის ინტერესისა, რომელიც ერთგვარად იმ ეპოქის ესთეტიკად თუ მოდად და გემოვნებადაც შეიძლება განვიხილოთ და რომელსაც არანაირი ეთნიკური თუ პოლიტიკურ-გეოგრაფიული საზღვრები არ გააჩნია, ვფიქრობთ, ამას, ამავდროულად, თავისებური პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ელფერიც შეიძლებოდა ჰქონოდა. ზოგ შემთხვევაში, საქართველო, როგორც იმ დროისთვის (XIII ს. დასაწყისში) კავკასიაში პოლიტიკურად ყველაზე დაწინაურებული ქვეყანა, ან, XIV და მოგვიანო XVII საუკუნეებში უკვე სხვა ისლამურ დამპყრობ ქვეყნებთან გამუდმებით მებრძოლი საქართველო პოლიტიკური გავლენის დემონსტრირებასაც ახდენს. ამ მხრივ საინტერესოა, ე. ისტმუნდის¹³ მსჯელობა ტრაპეზუნდის აია-სოფიას ტაძრის სელჯუკური ორნამენტების შესახებ, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ ბიზანტიის იმპერატორის-მანუელის მიზანი ქრისტიანულ ტაძარზე მუსულმანური ორნამენტის ასახვისა იყო იმპერატორის ძალაუფლების უნივერსალობის (პოლიტიკურ-რელიგიური უპირატესობის) წარმოჩენა.

რაც შეეხება მეზობელ სომხეთს, იქ ისლამურ სამყაროსთან ურთიერ-

13 A. Eastmond, Art and Identity. . . . , 2004, გვ.95.

თობა გაცილებით უფრო მჭიდრო იყო. ამდენად, ბუნებრივია, რომ სომხურ არქიტექტურულ-დეკორატიულ ხელოვნებაში სომხურ-სელჯუკურ ურთიერთ-გავლენათა პროცესების ამსახველი მრავალი ძეგლია ცნობილი.¹⁴ მათთან სელჯუკური ქვის არქიტექტურული ორნამენტის სქემები თუ სისტემა ჩვენზე უფრო ადრეც იქნა ათვისებული და ისინი სომხურ ძეგლებზე ხანგრძლივად, საუკუნეების მანძილზე, თვით XIX საუკუნემდე უწყვეტად იქნა შენარჩუნებული, ისე, რომ იგი იქ თითქმის ტრადიციადაც კი იქცა. XII-XIV საუკუნეების სომხური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელია ცხოველხატულობა, სხვადასხვა ფერის ქვის გამოყენება, შექჩრდილის კონტრასტული თამაში, რაც სელჯუკური არქიტექტურის მხატვრულ ტენდენციებთან ნახულობს საერთოს. ამ ხანის მდიდარი დეკორით მკული არქიტექტურა მონუმენტური სკულპტურის აყვავებას ცხადყოფს. თანადროულ ძეგლთა უმრავლესობის პლასტიკის რეპერტუარში “სელჯუკური” ორნამენტი უხვადაა გამოყენებული, მათ შორის ქართულთან შედარებით ბევრად ხშირად მიმართავენ მუქარნასის დეკორატიულ მოტივსაც. აღსანიშნავია, ასტვაცნკალის ეკლესიის გავითზე (XIII ს.) ამოკვეთილი მუქარნასის კამარის სამუშაო სქემა, რომელიც ერთ-ერთი ადრეულია ახლო აღმოსავლეთში შემორჩენილ ამგვარ სქემებს შორის.¹⁵ “სელჯუკური” ორნამენტით მკულ სომხურ ძეგლთაგან გამორჩეულია: არიჭევანკი (1201 წ.), სანაპინი (1181), ახპატი (1245 წ.), ამაგუნ-ნორავანკი (1261-1331 წწ.), ანისის პარონის სასახლე (XIII ს.), მოციქულთა ეკლესიის გავითი (XIII ს.), დედარდი (XIII ს.), ეღვარდი (XIV ს.) და სხვ.¹⁶ მოგვიანებით საინტერესოა მუღნის წმ. გიორგის (1661 წ.) ეკლესიის სამხრეთი პორტალი, ასევე სოფ. ღორის (ზანგეზურში) 1664 წელს აგებული ეკლესიის პორტალის დეკორატიული გაფორმება, რომელთა სქემა გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს გვიანი შუა საუკუნეების ზემოთ დასახელებულ ქართულ ძეგლებთან. სომხურ ნიმუშებთან შედარებით ქართულ ძეგლებში, ვფიქრობთ, უფრო მოკრძალებულადაა გამოყენებული “სელჯუკური” ორნამენტი. სომხურ ძეგლებში ორნამენტულ მოტივთა მეტი მრავალფეროვნებაცაა და მეტი სითამამეცაა გამოხატული. კვეთის სტილის თვალსაზრისით ქართული წნული ორნამენტული ნაჟში უფრო გაშლილად, ხალვათად ედება ფონს, რომელიც “გამჭვირვალედ” იხილვება, ხოლო სომხურ ძეგლებში ისე მჭიდროა ორნამენტის ქსოვა, რომ მის ფონს ძნელად თუ ამოიკითხავ. ამას გარდა, ქართულ ძეგლებზე ორნამენტის კვეთაც გაცილებით ნაკლები სიღრმით სრულდება.

ვფიქრობთ, რთულია გადაჭრით ითქვას ქართული ტაძრების სელჯუკური ორნამენტული დეკორის შესრულებისას, იღებდნენ თუ არა მონაწილეობას ქართველ ოსტატებთან ერთად სომეხი ოსტატებიც, თუმც ზოგ შემთხვევაში ეს უდაოდ იქნებოდა; ფაქტი ისაა, რომ სელჯუკური ორნამენტული მოტივების სხვადასხვაგვარი აქტივობით გამოყენებას ჩვენ საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის ძეგლებზე, დროით ერთმანეთისგან დაშორებულ საუკუნეებში ვხვდებით. უკვე გვიან შუა საუკუნეებში (XVII-XVIII სს-ში) თითქმის თანადროულად

14 Katharina Otto-Dorn, *Figural Stone Reliefs ...* გვ. 103-149; В.М. Арутюнян, С.А. Сафарян, *Памятники армянского зодчества*, М. 1951; О.Х. Халпахчян, *Архитектурные ансамбли Армении*, М. 1980; А.Л. Якобсон, *Очерки зодчества Армении, V-XVIII веков*, М.-Л. 1950.

15 А.А. Ghazarian and R. Ousterout, *A Muqarnas Drawin ...* Vol. 18 (2001).

16 Jean-Michel Thierry, P. Donabedian, *Les Arts Arméniens*, Paris 1987.

აგებული ეკლესიების ფასადებზე დახელოვნებით შესრულებული სელჯუკური ორნამენტული სახეები და პორტალები ქართველი ოსტატების ამ უცხო დეკორის შესრულების გარკვეულ პრაქტიკას ასახავს. ვ. ბერიძის აზრით, ამ ძეგლთა ფასადებზე მოთავსებულ სელჯუკურ ორნამენტულ მოტივთა დიდი ურთიერთ-მსგავსება “ერთი მრავალრიცხოვანი საბუთთაგანია შემუშავებული “სასკოლო” ტრადიციების არსებობისა”.¹⁷

მიუხედავად იმისა, რომ უფრო სავარაუდოა საქართველოში სელჯუკური არქიტექტურული ორნამენტის სომხეთის გზით შემოდინება, გასათვალისწინებელია ისლამურ ქვეყნებთან საქართველოს პოლიტიკურ-კულტურული დამოუკიდებელი საკონტაქტო არსებობა. თუნდაც, XIII-XIV საუკუნეებში სამეფო-ოჯახური კავშირები: დედოფალ რუსუდანსა და მის ქალიშვილს თამარს (გურჯი-ხათუნი) სელჯუკი ქმრები ჰყავდათ და სხვ¹⁸. მოგვიანებით კი, პოლიტიკურ-ისტორიული ვითარების გათვალისწინებით, ირანის პოლიტიკური ბატონობის ხანაში, ისლამური ხელოვნების ქართულ ხელოვნებაზე გავლენა (თუმც არაარსებითი) განსაკუთრებით XVII საუკუნეშია საგრძნობი: არქიტექტურაში, საერო მინიატურაში, აგრეთვე ყოფაში, ჩაცმულობაში.

და მაინც, მიუხედავად სელჯუკური ორნამენტის გამოსახვისას ქართველი ოსტატების შემოქმედებითი მიდგომისა, ჩვენში არ მოხდა სელჯუკური ორნამენტული დეკორის ორგანული მიღება-ათვისება, მისი ფართოდ გავრცელება და იგი ქართული მხატვრული გემოვნებისთვის დროებით, ეგზოტიკურ-დეკორატიულ “გატაცებად” დარჩა.

თავისთავად საინტერესოა, თუ როგორ ხსნიან ისლამური ხელოვნების მკვლევარები პროტოტიპ ძეგლებზე გამოსახული სელჯუკური ორნამენტის სემანტიკას.¹⁹ ისლამურ ხელოვნებაში ორნამენტის მნიშვნელოვანია თავისი შინაარსით, რომლის მსოფლადქმა ღმერთისა და ზეადამიანურის მუდამ განმეორებულ დადასტურებას ეფუძნება; იგი ადამიანის სულიერ აზრთა ჩაღრმავებული ჭვრეტის გამომხატველია. სელჯუკების ორნამენტის განსაკუთრებული ადგილი ვარსკვლავიან წნულ ორნამენტს უკავია. აქ უსასრულო, ერთმანეთის გადამკვეთი რეგულარული ხაზებით, ვარსკვლავთა და გასხვივოსნებულ მზეთა გამოსახულებები კონცენტრირდება, რაც განასახიერებს პლანეტარულ სისტემას, სადაც ცალკეული მოტივები თავისი მწყობრი კანონზომიერებით და, ამავე დროს, უსასრულო “დაუსაბამობით” კოსმოსის აბსოლუტურ წესრიგს ემორჩილება. ამ ჰარმონიას ქმნის არა მხოლოდ გეომეტრიული, არამედ მცენარეული მოტივებიც, თუმცა გეომეტრიული ფორმები, როგორც კოსმოსის ხატება-სიმბოლოები წამყვანია “სელჯუკურ” ორნამენტაციაში. სტალაქტიდური კამარების სიმბოლური ინტერპრეტაციაც ისლამურ ხელოვნებაში ამგვარივეა - მისი არსებობა ქრისტიანულ ნაგებობებზეც ასევე შეიძლება აიხსნას: განა-

17 ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ. 1994, გვ.141-148.

18 A.C.S. Peacock, Georgia and Anatolian Turks in the 12th and 13th centuries. in: Anatolian Studies 56(2006) გვ.127-146, 137.

19 Semra Ögel, Einige Bemerkungen zum Sternsystem in der Steinornamentik der Anatolischen seldschuken, in: Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens-Bahama Matmaasi-Istanbul, 1963; E. Nuebert, Islamische Sternflechtornamente. Forschungen und Fortschritte 30. Jahrgang Heft 3. März 1956 Berlin; Catherina Otto-Dorn, Figural... 1978/1979; Semra Ögel The Seljuk Face of Anatolia: Aspects of the Social and Intellectual History of Seljuk Architecture, in: The Seljuk Face of Anatolia January, 2008



სახიერებდნენ მცირე ნაწილებისაგან შემდგარ სამყაროს და ადასტურებდნენ დემეტრის ყველგანმყოფობისა.²⁰

ძნელია იმის მტკიცება, რამდენად ღრმა იყო საქართველოში სელჯუკურ-ისლამური ორნამენტიკის სიმბოლიკის ცოდნა, რამდენად შეგნებულად მიმართავდნენ ოსტატები მას ქართულ ძეგლებზე. ვფიქრობთ, საყურადღებოდ რჩება ის, რომ ნებისთ თუ უნებლიეთ, ამ ქართულ ძეგლებზე ორნამენტთა აბსტრაქტირებული უცხო სამეტყველო ენით კოსმოსის უნივერსალური, აბსოლუტური წესრიგია სხვაგვარად აქლერებული.

ამგვარად, “სელჯუკური” ორნამენტის ფენომენი უადრესად დიდი მასშტაბის კულტურის სივრცეს წვდება. მისი გავრცელების ინტენსივობა დიდ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს, რასაც განაპირობებდა ეპოქის სტილის, გემოვნების, ხერხების, ფორმების, ოსტატობის გამოცდილების გაზიარების საოცარი ტემპი და გასხნილობა, სადაც სხვადასხვა ხალხების მიერ ინტერნაციონალური ხელოვნების გვერდით და მისი ჩართულობით იქმნება სრულიად ორიგინალური სტილი, რომელმაც არქიტექტურისა და ხელოვნების ისტორიაში საუკუნეების მანძილზე დაიმკვიდრა თავი.

Catherine Kvachatadze

“Seljuq” Ornamentation in Georgian and Armenian Architectural Sculpture

The so called “Seljuq art” is a complex phenomenon, its establishment being contributed to by many peoples and countries – Central Asia, Persia and South Caucasus – Armenia and Georgia; namely, buildings constructed by Georgian or Armenian masons can be quoted. Due to its specific character, the concept proper is considered doubtful and it is even proposed to name it “Anatolian” (A. Eastmond) or “Seljuq period” (A. Durukan).

In Georgia, the ornamentation called “Seljuq” is found on quite small number of buildings. They are subdivided into two groups: 13th-14th cc. and 17th-18th cc. structures. The first group is located in Loré province bordering Armenia and in southern Georgia, Samtskhe, while the second group – in eastern Georgia, Kartli. The earliest among them is Akhtala church (second decade of the 13th c.), built by Ivané Mkhargrdzeli, a high ranking official of King Tamar’s court, as his burial chapel – this is the first case, when the portal akin to the Seljuq one is seen, as well as ornamental patterns, which, according to R. Schmerling, are direct or transformed imitation of the Seljuq ornament. “Seljuq” ornamentation is found on the 14th c. Daba church (near Borjomi city), namely, on its west facade, on originally designed portal; Daba stone carving is quite masterly, although marked with the traces of decadence specific of the epoch. The same is true of the Sapara and Chule churches (Samtskhe) of the second half of

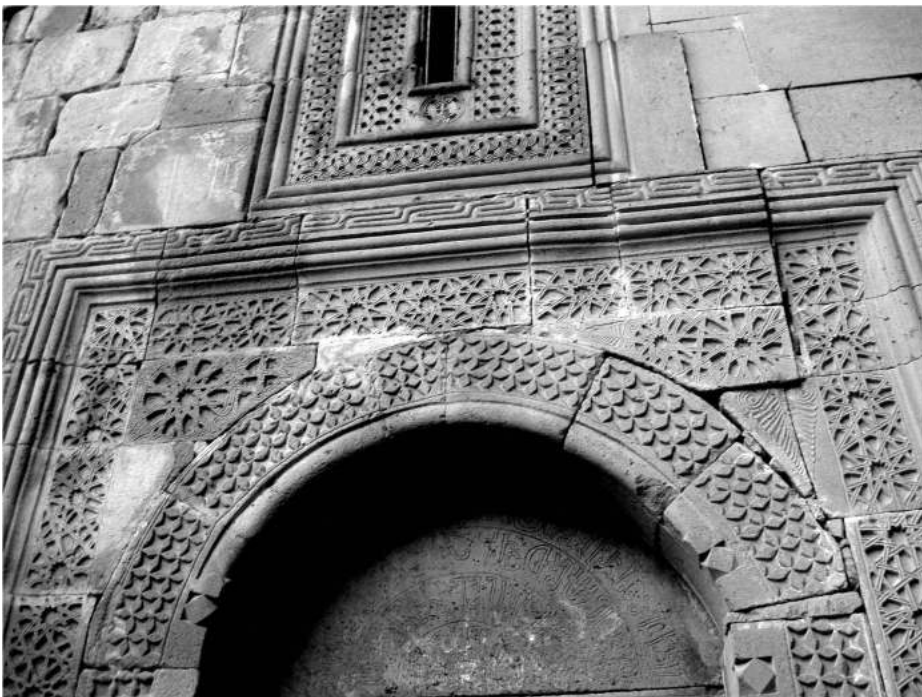
20 AA. Ghazarian and R. Ousterout, A Muqarnas Drawin . . . Vol. 18 (2001).

the 13th c., where “Seljuq” motifs are quite scanty and ornamental patters on the north porch of the Tbilisi Metekhi church. From the 17th-18th cc. monuments remarkable are Sagareji church of Sts. Peter and Paul, where “Seljuq” motifs are seen on the west facade. They are also found on other churches, e.g., 17th c. Nichbisi church of St. Nicholas and Goruli church portal decorations. It should be noted that all these churches were commissioned by people of high social standing – apart from Ivané Mkhargrdzeli, these were – treasurer of the king George V (Daba), the Jakelis, powerful rulers of Samtskhe (Sapara, Chule), archimandrite Onofre Machutadze, famous ecclesiastical figure (Sagarejo). Apart from responding to the fashion of the epoch, here one might deal with the varied reactions on the political and ideological situation – e.g. according to A. Eastmond, emergence of the Seljuq ornamentation on the 13th c. Hagia Sophia in Trabzon, could have been indicative of the universal power of the Trabzon Komnenoi emperors.

In Armenia, “Seljuq” ornamentation is found from the 12th c. onwards, being uninterruptedly preserved till the 19th c. – it is seen on the exterior walls of the churches and the so called “khachkars” (stone plaques with the Cross); it is noteworthy that, contrary to Georgia, here churches with such ornamentation also bear figure reliefs. Armenia might be one of the sources through which “Seljuq” forms penetrated to Georgia, although, Georgia had direct contacts with the Islamic-Seljuq world (e.g. Rusudan, daughter of King Tamar and Tamar – called “Gurji-Khatun” – daughter of Rusudan were married to Seljuq princes). It might be hypothetically proposed that semantic meaning of the “Seljuq” patters – embodiments of the cosmic order – could also have contributed to their wide spreading.



სურ. 1. ახტაღა. XIII ს.



სურ. 2. დაბა (ბორჯომი). XIV ს.



სურ. 3. დაბა (ბორჯომი). XIV ს.



სურ. 4. საფარა. XIII ს.



სურ. 5. ჭულე. XIII ს.



სურ. 6. საგარეჯო. XVI-XVIII სს.



სურ. 8. ნიხბისი. XVII ს.



სურ. 7. საგარეჯო. XVI-XVIII სს.



წევა –

წმ. გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა

წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის მომხილველი თავიდან ვერა და ვერ მოიაზრებს, თუ რაოდენ ვრცელი ისტორიული წარსულის მქონე, მხატვრულადაც რაოდენ გამორჩეული ხუროთმოძღვრული ნაგებობაა მის წინ წარმომდგარი.¹ ეს ასეა, რადგან ეკლესიის ამჟამინდელი გარეგნული სახე ძირითადად ისაა, რომელიც მან მე-19 საუკუნის გასულს, ბერძენი ოსტატების მიერ საფუძვლიანი გადაკეთებისა და სათანადო შემოსვის შემდეგ მიიღო. მხოლოდ შემდეგ, ეკლესიის გარშემოვლითა და მისივე შიდა სივრცისთვის თვალის მიღწევებით ირკვევა, რომ ნაგებობა არაერთი სამშენებლო ფენის შემცველია – სავარაუდოდ XI საუკუნისა, XV–XVI საუკუნეებისა და XIX საუკუნის.

გარედან მხოლოდ ერთადერთი, აღმოსავლეთი ფასადის შუანა, მოხდენილპროპორციებად აზიდული მონაკვეთი და საფასადო მორთულობის ცალკეული ფრაგმენტები გვაფიქრებინებს ეკლესია ჩვენი ისტორიის შედარებით ადრეულსა და შედარებით უკეთეს პერიოდში რომ უნდა იყოს აგებული. ეს შთაბეჭდილება ტაძრის ინტერიერში მეტად ხდება ხელშესახები.

ეკლესია დღეისათვის თუმც სამნავიან ბაზილიკად წარმოგვიდგება, მაგრამ მისი შიდა სივრცის ამჟამად უკვე შუანა ნავის აღმოსავლეთი არე, საკურთხეველი და გრძივ კედელთა არცთუ მცირე მონაკვეთი, მოგვიანო ჩარევის მიუხედავად, მაინც ისეა შემორჩენილი, რომ შესაძლებელია ნაგებობის თავდაპირველი სახის აღდგენა. როგორც ირკვევა, ეკლესია თლილი ქვის დარბაზულ ნაგებობას წარმოადგენდა სამხრეთი და შესაძლოა, ჩრდილოეთი მინაშენებით.² შემორჩენილი დარბაზის ამჟამად თუმც შეკვეცილი, ზემსწრაფი და ნათელმოსილი სივრცე, შეიძლება ითქვას, უსაზღვროდ შთამბეჭდავია.

ეკლესიის აღმოსავლეთით ნახევარწრიული მოსაზულობის აფსიდი დარბაზის სივრცეს ორსაფეხურიან პილდასტრებზე გადაყვანილი სატრიუმფო თაღით გამოეყოფა. გრძივი კედლები დანაწევრებულია ერთსაფეხურიან პილდასტრებზე გადაყვანილი საბჯენი თაღით და კედლის ნახევარწრიული თაღნარით.

ეკლესიის აზიდული, მოხდენილი პროპორციები, საკურთხევლის ორივე მხარეს არსებული მაღალი, გეგმაში ნახევარწრიული მოსაზულობის ნიშები, კედლის არათანაბარი თაღების მკაფიო მონახაზი და მათი არქიტექტონიკურობა ასოციაციას იწვევს XI ს-ის ისეთ ძეგლებთან, როგორიცაა სავანე, სათხე, პატარა ონი, ხცისი. მასთან ერთად გეგმის კომპოზიცია, კარგად თლილი ქვის წყობა, დარბაზის სამხრეთი ფასადის (რომელიც ახლა ბაზილიკის სამხრეთ

1 წევა მთის კალთას შეფენილი სოფელია შუაგულ იმერეთში – ზესტაფონის რაიონშია, სარაიონო ცენტრს 8–10 კმ-ით დაშორებული.

2 სამხრეთი მინაშენის არსებობას ეკლესიის თავდაპირველი დარბაზული ნაწილის გარეთა, სამხრეთ კედელზე შემორჩენილი მოხატულობის ძნელად გასარჩევი ფრაგმენტებიც გვაფიქრებინებს.

ნავშია მოქცეული) სარკმლის საპირის დამუშავება, ძველიდან შემორჩენილი კარნიზის პროფილი, მისი ორნამენტული მოტივი, კვეთის ხასიათი – და თუ ყოველივე ამასთან, სხვა ნიუანსისმიერ თავისებურებებსაც გავითვალისწინებთ, დავრწმუნდებით, რომ ეს დარბაზული ეკლესია XI საუკუნეში უნდა იყოს აგებული.³

წვეის წმინდა გიორგის ეკლესიის სამხრეთი ფასადის სარკმელი, რომელიც ახლა ბაზილიკის სამხრეთი ნაგებობიდან უნდა იყოს შემორჩენილი. თაღოვანი სარკმლის გეომეტრიული მოტივებით მორთული, სხვადასხვა ზომისა და სახის ორნამენტული წნულისგან შედგენილი ფართო, დროუამისაგან მიმქრალი საპირე უშუალოდ მიუყვება დიობს. კვეთილობა კედლის სიბრტყესთანაა გათანაბრებული.

თავდაპირველ ნაგებობას უნდა ეკუთვნოდეს სამხრეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე ფრაგმენტულად ჩართული პროფილირებული კარნიზი, რომლის ორ ღილვს შორის მოქცეულ დახრილ სიბრტყეს სამხრეთი სარკმლის საპირის მსგავსი ორნამენტული წნული ამკობს.

ეკლესიის მოგვიანო (XV-XVII სს.) განახლებისდროინდელი უნდა იყოს აღ-

3 იგივეს თეიმურაზ ბარნაველის მიერ შედგენილი კულტურის ძეგლთა სიაც ემოწმება (თბ., 1959, გვ. 58), რომლის მიხედვითაც წვეის წმინდა გიორგის ეკლესია XI ს-ის ნაგებობად მოიხსენიება, ხოლო მხატვრობა – XVI-XVII საუკუნეებისა.

ზოგადად დიდად მწირია წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის შესახებ არსებული ისტორიული ცნობები, ბატონიშვილი ვახუშტის ისტორიაში მხოლოდ ერთგან გამოკრთება მისი სახელი... „ძირულას ჩრდილოეთ და შორაპნის აღმოსავლეთ, არს წვეის ეკლესია წმიდის გიორგისა, სასწაულთმოქმედი“ (ქართლის ცხოვრება, IV, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 758). მოტანილი ცნობით ჩანს, რომ ეკლესია XVIII საუკ. მოქმედი ყოფილა და რომ, შესაძლოა, აქვე იყო დასვენებული ხატი წმიდისა გიორგისა – „სასწაულთმოქმედი“.

წვეის წმ. გიორგის ეკლესიას განსაკუთრებული პატივითა და კრძალვით რომ უყურებდნენ, თვით მოგვიანო პერიოდშიც კი, ეს მისაღმი შეწირული ხატის წარწერიდანაც ჩანს „ქ. ეპა, შვიდ წილ უძღვეველო ახოვანო მხედარო ქრისტეს მეუფისაო, ღვაწლით შემოსილო ჩემის სამკვიდრო // წვეის ეკლესიას შინონ(?) მ(ო)პყრობელო წმინდანო, დიდო მოწამეო გიორგი! მონამან და მონდომილმან შენისამან, მე, მაჭავარიანმა // ელიზბარმა მოგიძღვნი კინი ესე მცირე სამკაული მოჭედა ჩემთვის სასიცოცხლოთ და სადღეგრძელოთ, და სულის საოხ(ა)თ, და მე//უღლისა ჩემის აბაშიძის ასულის ანასათვის, ძეთა და ასულთა განსაძლიერებლათ. // წელით ჩყით (1819 წ.)“. გ. ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ., 1995, გვ. 146.

XX საუკუნის 20-იან წლებში ეკლესია გიორგი ბოჭორიძემ მონახულა და საგულისხმო ცნობებიც დაგვიტოვა ნაგებობის, მისი მოხატულობისა და ეკლესიაში დაცული სიძველეთა შესახებ (გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 145-146).

ეს არის და ეს – წვეის წმ. გიორგის ეკლესია დღემდე არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი.

2008-ისა და 2012 წლის ზაფხულის თვეებში ჩატარებული ექსპედიციის წევრების, ჩემთან ერთად მყოფი ჩემი კოლეგების ირინე ელიზბარაშვილის, მანანა სურამელაშვილის, ციცილო ჩაჩხუნაშვილისა და ბაადურ კუპრეიშვილის დახმარებით, მათი უშუალო მონაწილეობით კვლევის მხოლოდ ამ ეტაპზე, თითქოსდა შესაძლებელი გახდა ნაგებობის თავდაპირველი სამშენებლო ფენის გამოყოფა და ეკლესიის პირვანდელი სახით წარმოდგენა, მისი დათარიღებითურთ.



მოსავლეთი ფასადის მოპირკეთება სიძველისაგან ჩამუქებული შირიმის ფილტვით და საკურთხევლის სარკმლის საპირის შემორჩენილი ძირი, რომელიც სადა, გრეხილი ლილვებით შემოსაზღვრულ ჩარჩოს წარმოადგენს. ჩანს, ამავე დროსვე უნდა მომხდარიყო საკურთხევლის ნიშების გატიხვრა-გაფართოვება და აფსიდის თავზე სამალავის მოწყობა.

ნაგებობამ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება XIX საუკუნეში განიცადა. ბერძენი ოსტატების მიერ 1863 წელს განახლებული, სამნავიან ბაზილიკად გადაკეთებული ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე მკაფიოდ იკითხება მონაცრისფრო ქვიშაქვით მოპირკეთებული გვერდითი ნაგები.

დარბაზის შემორჩენილ კედელთა ბათქაშშემოცლილ არეებზე თლილი ქვის ერთი და იმავე ზომის კვადრები, ისეთი სიზუსტით არის დამუშავებული, ისე გულმოდგინედ ამოყვანილი, რომ გვაფიქრებინებს ეკლესია თავდაპირველად მოსახატად არ უნდა ყოფილიყო გამიზნული. ამის მიუხედავად, ტაძარი სამჯერ მოუხატავთ – ჯერ, სავარაუდოდ, XI საუკუნის ბოლო მეოთხედში;⁴ მომდევნოდ, XIV საუკუნის გასულს ან XV საუკუნის პირველ მეოთხედში;⁵ მოგვიანებით კი XVI საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, როდესაც დარბაზული ტიპის ჩვენი ტაძრების კედლის მონუმენტურ მხატვრობაში ხალხური ნაკადი მძლავრობს. სწორედ იმ მოგვიანო დროის თუმც უბრალო და ჩამოუქნელი, მაგრამ, იმავე დროს, თითქოსდა ბავშვური გულახდილობით გამორჩეული მხატვრობა განსაზღვრავს დარბაზული სივრცის ამჟამინდელ მხატვრულ სახეს. ერთია მხოლოდ – ნაგებობის გვიანი გადაკეთების შედეგად მთლიანად მოინგრა დარბაზული ეკლესიის დასავლეთი კედელი, თაღის გაყოლებით, ბაზილიკური ნავის მისაღებად, გაიხსნა გრძივ კედელთა ქვედა არეები, რასაც, ცხადია, სრულად შეეწირა კედლის ამ მონაკვეთებს დატანილი მხატვრობა. ასე რომ მოხატულობა დღეისათვის მხოლოდ სანახევროდაა შემორჩენილი, მაგრამ შემორჩენილიც გულგრილად როდი ტოვებს მნახველს.

სიწრფელითა და გულუბრყვილო უშუალობით შემაგრებული მხატვრული მთლიანობა ჩვენი მოხატულობისა, თავიდანვე მიგვანიშნებს თუ რაგვარ შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე. ეს ხომ XV-XVI საუკუნეების ის „ხალხურად“ სახელდებული მხატვრობაა, რომელიც ქართულ დარბაზულ ეკლესიათა მოკრძალებულ სივრცესაა შეკედლებული.

ამ მომცრო დარბაზის კედელ-კამარათა მომხატველი-ოსტატი ხალხურ სახვით ხელოვნებასთან თანაზიარობის მიუხედავად, სრულად მინდობილია ქართულ ტაძართა დეკორის ტრადიციულ სისტემას. მან უტყუარად იცის, სად რა განათავსოს; რაგვარად, რაგვარი ისტორიული თანამიმდევრობით და, არცთუ იშვიათად, თავისებურ იკონოგრაფიულ ვერსიადაც კი მოიაზროს ესა თუ ის

4 ამ ადრეული მხატვრობიდან დღეისათვის ჩრდილოეთი კედლის ფართო არეზე წარმოდგენილი, მხოლოდ აქა-იქ, მხოლოდ მკრთალ სილუეტად შემორჩენილი წმ. გიორგის ფიგურის გარდა, საკურთხეველში ამოუცნობი წმინდანის სახის ნახატი გაირჩევა, გრძივ კედელთა გამყოფ პილასტრთა შუანა მონაკვეთზე კი – ჯვრის მკლავის უსახური მონახაზი.

5 ეს დღეისათვის ძნელად ამოსაცნობი მხატვრობა, მხოლოდ სამხრეთი მინაშენის ჩრდილოეთ კედელს შემორჩა. რამდენიმე სუჟეტური კომპოზიციიდან, ამჟამად, მხოლოდ ერთადერთის – ღმრთისმშობლის მიძინების ფრაგმენტული მონახაზი თუ იკითხება.

საუფლო სცენა, მოწამეთა ცალკეული ფიგურა თუ წმინდანთა ერთიანი ზიგი. ამ მხრივ ის წინარე საუკუნეებიდან მომდინარე ჩვენივე მხატვრული შემოქმედების უშუალო მემკვიდრეა, მისი უშუალო გამგრძელებელი.

ჩვენივე ე.წ. „კლასიკური“ ხელოვნების მხატვრული მემკვიდრეობისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, წარსულისადმი რიდი და მოწიწება თავიდანვე იმითაც ჩანს, ამ გვიანა დროის ოსტატი ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის ფართო მონაკვეთზე ხელუხლებლად რომ ტოვებს ეკლესიის პატრონის პირვანდელი (სავარაუდოდ XI საუკუნის) ფენიდან შემორჩენილ გამოსახულებას. დღეისათვის დიდმოწამის ხატება თუმცა გაცრეცილ სილუეტად იკითხება, მაგრამ საგანგებო მნიშვნელოვნებით წარმოდგენილი მისი მასშტაბური ფიგურა და მისივე მოსახსამის აფრიალებული კალთის პლასტიკური მონახაზი, გვაფიქრებინებს ის რომ ადრეული დროისა უნდა იყოს.

ხალჩისებრ გაშლილ ამჟამინდელ მოხატულობასა და მასში ჩართულ, ადრეული ფენიდან შემორჩენილი ფიგურის შეთანადებისას ჩანს, თუ რაოდენ სხვაგვარია ხალხურს წილნაყარი მხატვრული შემოქმედება. ეს გასაგებია, რადგან აქ მომხატველი-ოსტატის არა მხოლოდ განცდა, თვალთახედვის კუთხეც სახეცვლილია – მხოლოდ წინარეთაგან განსხვავებული კი არა, არამედ თვით ამავე დროისა და ხელოვნების ამავე დარგის ოფიციალური რიგის ე. წ. სამეფისკარო მხატვრულ შემოქმედებასაც გარიდებული.

საკურთხევლის მოხატულობა ოთხ რეგისტრს ითვლის. კონქში ამ ძეგლთათვის ტრადიციული „ვედრებაა“ – გავრცობილი რედაქცია „ვედრების“ თემისა, რომელიც უფლის დიდებასთან ერთად (მაცხოვარი სადღესასწაულოდ მოსილ ღორონიან მთავარანგელოზთა შორის), წინასწარმეტყველთა თეოფანიურ ხილვასაც შეგვახსენებს (კომპოზიციაში ქერუბიმთა და სერაფიმთა ჩართვით). ყურადსაღები საკონქო კომპოზიციაში ისაა, მაცხოვრის ხაზგასმულად მასშტაბური, კურთხევად ჩვენსკენ მომართული ფიგურა ზომით დიდად რომ სჭარბობს ყველა დანარჩენს. კიდევ ის, რომ – მავედრებელთა ფიგურები გაწვდილი ხელის პირობითი ჟესტის შესატყვისად სამემოთხედში როდი დგანან, არამედ ფრონტალურად და, ამდენად მაცხოვრისკენ კი არა, ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არიან მომართულნი. თავიდანვე აქაც აშკარად ჩანს ის ნაცნობი სურათი, რომელიც ხალხურ ხელოვნებას ნაზიარებ ოსტატთა შემოქმედებისთვისაა ნიშნეული – წარმოდგენილი სცენის ტაძარში მყოფთან რაც შეიძლება მეტად დაახლოების სურვილი, მისი და, შესაბამისად, მისი შინაარსის, სრულად და სავსებით თვალნათლივ გადაშლა, მისი მკაფიოება, მისი სამეტყველო ენის უბრალოება.⁶

საკონქო კომპოზიციის ქვემოთ ვიწრო, ფრიზისებრ გაშლილი ზოლია მოხატულობისა, სადაც მასშტაბით გამორჩეული და ერთმანეთის გვერდით შესამჩნევი ინტერვალით გამოსახულ წმ. მოციქულთა წელსზემო ფიგურებია წარმოდგენილი. რვა მოციქულთაგან (რომელთაგან წარწერა მხოლოდ ორგან იკითხება – წმ. მარკოზ, წმ. პეტრე) ყველას ძვირფასი ქვებით მოთვალული შარავანდი ადგას (ისეთი, ჭედური ხელოვნების ჩვენს გვიანა ნიმუშებს რომ მოგვაგონებს) და ხელთ ყველას დახურული სახარება უჭირავს. მათი სამოსის თბილი და

6 ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 390-403.

ცივი ფერის რიგრიგობა (ჯერ ლურჯი მოსასხამი და აგურისფერი გულისპირი, შემდეგ კი პირიქით – აგურისფერი მოსასხამი და ლურჯი გულისპირი და ა.შ.) მარტივ ფერადოვან რიტმს წარმოქმნის, რომლის ერთიან რიგშიც ცხ-ოვლად გამოკრთება მათივე გულსმიკრული წიგნების მკრთალი მოყვითალო ოქრისფერი. მხატვრულად საგულისხმო აქ ისაა, რომ მოციქულთა კურთხევად მიმართული ხელისა თუ თავის სხვადასხვაგვარი მოძრაობის მცირეოდენი ცვლილებით ოსტატურადაა დაძლეული ამგვარად მოაზრებული კომპოზიციური წყობისთვის მოსალოდნელი ერთფეროვნება. ამ ფიგურების მოხილვა, მათზე დაკვირვება არა მხოლოდ ხალხურს „მიდევნებულ“ ძეგლთათვის დამახასიათებელ გულუბრყვილო მონუმენტურობას შეგვახსენებს, არამედ ჩვენივე კედლის მხატვრობის ადრეული ტრადიციის გამოძახილსაც. ხომ ცნობილია – მოციქულთა წელსზემო გამოსახულებებს, როცა, მათ ქვემოთ გაშლილ რეგისტრზე, უშუალოდ ეპასუხება ეკლესიის მამათა გაბმული რიგი, რაოდენ გაგრძელებულია ქართულ ტაძართა XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის კედლის მხატვრობაში (როგორც მაგ., XII საუკუნის მეორე ნახევრის ფავნისში, XIII საუკუნის შიომღვიმესა და ატენის ნათლისმცემელში, ზენობანში, გელათის დავით ნარინის ეგვტერის საკურთხევლის XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედის მოხატულობაში).⁷ ეს ასეა ჩვენთანაც და საკურთხევლის ყველაზე მაღალი და არცთუ თანაბრად გაშლილი მესამე რეგისტრიც წმ. მამებსა და წმ. დიაკვანთ წარმოგვიდგენს. ტრადიციული სამოსით გამოსახულ მღვდელმთავრებს გრაფიკები უჭირავთ და წესისამებრ, თავდახრილნი ერთმანეთის საპირისპირო ფრთიდან ცენტრისკენ არიან მიმართულნი. თუ მარჯვენა ფრთაზე წმ. მამის სამი ფიგურაა (მათგან წარწერა ორად-ორს შემორჩა: „წმ. მქს“ – წმ. მამისივე აღმსარებელი და „წმ. გრ ღლ“ – წმ. გრიგოლ ღმრთისმეტყველი) მარცხნივ – ორი ფიგურაა მხოლოდ (ერთადერთი ასომთავრული წარწერით „წმ იონ ოქრი“ – წმ. იოანე ოქროპირი).⁸ მღვდელმთავართა რიგს როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს ზეაწეული სანაწილეთი და საცეცხლურით გამოსახული, ჩვენსკენ მომზირალი პირველმოწამე და მთავარდიაკონი წმ. სტეფანე („წმ. სთფ“) და ზუსტად ამგვარივე იკონოგრაფიით წარმოდგენილი, მართლმადიდებელი ეკლესიის იმავე რანგის მოღვაწე – მთავარდიაკონი წმ. ფილიპე („წმ. ფლა“) გაასრულებს.

საკურთხევლის წმინდანებთან – წმ. მამებთან თუ წმ. მოციქულებთან მრავლად შემოგვხვდება ინდივიდუალური, შედარებით დახვეწილი სახეები.

7 Э. Привалова, Павниси, Тб., 1977, გვ. 13. მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია (ხელნაწერი), 1990, გვ. 26. ც. კილაძე, შიომღვიმის ჯვართამაღლების ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგიერთი თავისებურება. საქართველოს სიძველენი, I, 2007, გვ. 101-110.

8 ეს შესაძლებელია საკურთხევლის თავდაპირველ მონახაზში გვიანი ჩარევის შედეგი იყოს. საქმე ისაა, რომ ტაძრის XVI საუკუნის მომხატველს გადაკეთებული დახვდა საკურთხევლის ის მონაკვეთი, სადაც სხვადასხვა დონეზე განთავსებული, განსხვავებული სიდიდის ორი, ორიარუსიანი ნიში იყო უთანაბროდ კედელში შეჭრილი. მოსახატი კედლის მარცხენა მონაკვეთი ზომით ამიტომაც ჩამოუვარდება მის მარჯვნივ მოქცეულს და გასაგებია, საკურთხევლის კედლის ეს ერთმანეთისაგან განსხვავებული ზომის მოსახატი არე თანაბარი რაოდენობით რომ ვერ დაიტევდა წმინდა მამების ერთგვაროვან ფიგურებს.



განზოგადების ხარისხიც აქ შესამჩნევად მეტია და კონტურიც, ოდნავ თითქოს და უფრო დახვეწილი, საუფლო სცენებთან შედარებით, ფორმას მეტი დამაჯერებლობით მიდევნებულნი. ამ ფიგურების მომხატველს მხოლოდ მათი სიწრფელე და უშუალოება როდი ხიბლავს, არამედ მათივე გამოხედვის ნეუანსისმიერ ცვლილებებთან ერთად, შთამბეჭდავად მოქმედი ის სრულიად უბრალოდ მოაზრებული სახვითი დეტალები (წმ. მოციქულთა ლოცვად მიმართული ხელის დამახასიათებელი მოძრაობა იქნება ეს, მკერდს მიტანილი წიგნი და წიგნს ჩაჭიდებული ხელის მტევანი თუ პიროვნული ხასიათის შესატყვისად შეცვლილი თმა-წვერის სხვადასხვაგვარი მონახაზი), რომლითაც ამა თუ იმ წმინდანის თავისებურება, მისი ერთადერთობაა დამახასიათებლად გამოვლენილი.

სხვათაგან განსხვავებული ოსტატის ხელი აქ თავიდანვე აშკარად ჩანს – არა მხოლოდ უფრო გაწაფული, არამედ სხვაგვარი მხატვრული განცდის მიმყოლი. ამ წმინდანთა მკვეთრად გამოკვეთილი პორტრეტულობა (რაოდენ მეტყველია ამ მხრივ წმინდა პეტრეს გვერდით მდგომი მოციქულის უწარწეროდ შემორჩენილი ფიგურა), შორეულად დაზგური სურათის პერსონაჟებს შეგვახსენებს, რაც იმასაც გვაფიქრებინებს, რომ ეს ფიგურები იქნებ ხალხურ ნიმუშებზევე დახელოვნებული ხატმწერის მიერ იყოს შესრულებული.

ერთი რამ ცხადია – კედელ-კამარათა საუფლო სცენებში, რომლებიც სხვაგვარად განსწავლული ოსტატის ნახელავად ჩანს, ნაკლებად თუ შემოგვხვდება ამგვარი პორტრეტები.

თუ საკურთხეველის ხსენებული სამი რეგისტრის ასახულობანი ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის ტრადიციულია, სხვათაგან ფართო ორნამენტული ზოლით გამოყოფილი ბოლო, დამასრულებელი რეგისტრი მოხატულობისა შედარებით უჩვეულო იკონოგრაფული სქემით არის წარმოდგენილი.

ცენტრალური არე კომპოზიციისა საგანგებოდ გაზრდილი ზომით, ფერადოვნებითა თუ მდიდრული ორნამენტით ყოველმხრივ გამახვილებული, სახეიმოდ წარმოდგენილი განედლებული ჯვრითაა შემკული. ჯვრის მიმდებარე, მარჯვენა მონაკვეთზე უწარწეროდ შემორჩენილი ორი ფიგურა ჩნდება – ორივე ახალგაზრდაა, ორივე ფრონტალურად გამოსახული და, რაც მთავარია, ორივე, ყველა დანარჩენთაგან განსხვავებით, უშარავანდო. მათგან უკიდურესი, მოხატულობის ამ მონაკვეთის ჩამკეტ ვერტიკალად წარმოდგენილი ახალგაზრდა მამაკაცი დიაკვანია – დახურული სახარებითა და საცეცხლურით გამოსახული; მეორე კი, მის გვერდით მდგომი, ისეთივე საერო სამოსით ჩანს, როგორც მრავლად შემოგვხვდება ამავე პერიოდისა და ამგვარივე ყაიდის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორებთან (ფართოდ დაშვებული კაბა, რომელსაც ქსოვილის სახის საჩვენებლად ჭარბად დაუყვება ოვალისებრი ნახატი და, რომლებიც სხივისებრ გაშლილი მოკლე-მოკლედ მონიშნული ხაზებითაც არის დამატებით გაცხოვლებული). ამ უსახელოდ შემორჩენილი ქტიტორის სამოსი ტოლმკლავა ჯვრებით გაწყობილი ოლარითაც არის შემკული, რაც ნიშნავს, რომ აქ თეთრი სამღვდლოების წარმომადგენელია გამოყვანილი, რომელსაც უფლება ეძლევა წოდებრივი წარმომავლობის მინიშნებით ატაროს საერო სამოსი.⁹

9 მოხატულობის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის ქვედა, დამასრულებელ რეგისტრზე უწარწეროდ და ნაწილ-ნაწილ შემორჩენილი ფიგურის სამოსის ნახატი ჩანს, აქ რომ ქტიტორი ყოფილა გამოსახული. ვედრებად გაწვდილი ხელის მტევანი იქვე, მის მარცხნივაც იკითხება – ფიგურისა, რომელიც შემდგომ პერიოდში გაჭრილი კარის



საკუროთხვეველში ქტიტორის გამოსახვამ არ უნდა გაგვაკვიროს – ამგვარი რამ არცთუ იშვიათად შემოგვხვდება გვიანი საუკუნეების ”ხალხურად” სახელდებულ მხატვრობაში. საგულისხმოა ისიც, რომ საკუროთხვეველში ასახული ყველა ქტიტორი, როგორც ჩვენთან, სასულიერო პირია და ისეა წარმოდგენილი, როგორც კანონიკურ სცენებში მონაწილე პერსონაჟები (წითელხევში ივანე ფაიქრიძე და საბა კვირიკაძე, ხოლო ვანში გელათის მონასტრის წინამძღვარი მელქიზედგ აბაშიძე).¹⁰

საგულისხმოდ ჩნდება მოხატულობის ამ ქვედა რეგისტრის მარცხენა არე, სადაც ახალგაზრდა მამაკაცის სადა საერო სამოსით მოსილი ფიგურა იკითხება. ფონი აქ წითელია – არა მხოლოდ სხვათაგან განსხვავებული, არამედ ფერის ინტენსივობითაც გამორჩეული. დაზიანების მიუხედავად, ჩანს ფიგურა ფრონტალურად, მთელი ტანით რომ უნდა ყოფილიყო გამოსახული. ახალგაზრდას, წმინდა მოციქულთა დარად, ძვირფასი ქვებით მოთვალული შარავანდი ადგას და ხელთ დახვეული გრაგნილი უჭირავს. ასომთავრული წარწერით ეს წმ. ესტატეა („წმ. ეს ტტ“) – ალბათ, დიდმოწამე ევსტათი პლაკიდა.¹¹ სამართლმადიდებლო ეკლესია წმინდანად თუმც რამდენიმე ესტატეს მოიხსენიებს, მაგრამ მათგან ჩვენი ტაძრების უმრავლესში ევსტათი პლაკიდას ნადირობა და მისივე ხილვაა ასახული.¹² ეს ასეა, მაგრამ წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში არც ამხედრებული, ისარშემართული მონადირე ჩანს და არც მდევრისაგან დამფრთხალი ირემი (ზოგან ორი ან სამიც), რომლის რქებს შორის ჯვარი იხილება. ამგვარი სფუქტური კომპოზიციის სანაცვლოდ ჯერ, საკუროთხვევის დამასრულებელი რეგისტრის შუანა არეზე, როგორც ითქვა, სახეიმოდ აკიაფებული ჯვარი გამოისახება, შემდეგ კი – კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე წითელ ფონზე ხატისებრ წარმოდგენილი წმ. ევსტათის ფიგურა. არატრადიციულობა ასახული სცენისა ალბათ, იმით უნდა აიხსნას, რომ ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატისთვის, რომელმაც შესაძლოა არც კი იცოდეს წმ. ევსტათის მოქცევის ისტორიის ცალკეული დეტალები, ხალხური

ლიობმა შეიწირა. კედლის ეს მონაკვეთი, როგორც ჩანს, ამავე მოგვიანო დროის მხატვრობაში გამოყვანილ რამდენიმე ქტიტორს ჰქონდა დათმობილი.

10 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 86.

11 „ევსტათის“ სანაცვლოდ წმინდანის წარწერისეულმა სახელმა „ესტატემ“ არ უნდა გაგვაკვიროს, რადგან ჩვენი ეკლესიების მოხატულობათა ხალხური ნაკადის ძეგლებში თანისა (თ) და ტარის (ტ) აღრევა ჩვეულებრივია – ქრისტე -ქრისტე, სტეფანე-სთეფანე და სხვა.

უჩვეულო არც ის უნდა იყოს, წმ. ევსტათი გრაგნილით რომ არის წარმოდგენილი. სამართლმადიდებლოს ეკლესიათა მხატვრობაში ხშირია მარტივლთა გრაგნილით გამოსახვა (თუნდაც წმ. კვირიკე ლავურკის ეკლესიის 1130 წლის მოხატულობაში ან წმ. დიაკვანი გერმანე ლაღამის ზედა ეკლესიის XIV საუკუნის მხატვრობაში და სხვა). გრაგნილი ხომ დამოწმების ნიშნად მოაზრებულ საბუთს გულისხმობს, თვით გრაგნილზე კი სამღვდელმსახურო ტექსტი - კონდაკი უნდა იკითხებოდეს.

12 საკუროთხვევისეული წმინდანის თანამდევი წარწერით – წმ. ესტატე („წმ. ესტტ“) ევსტათი მცხეთელიც შეიძლება ყოფილიყო, მაგრამ, რიგ სხვა ფაქტორებთან ერთად, ადგილობრივ წმინდანთან, მით უფრო გვიანა საუკუნეებში, სახელთან ერთად თითქმის აუცილებელი ხდება ზედწოდების აღნიშვნაც, მაგ., წმ. დავით გარეჯელი, წმ. იოანე ზედაზნელი და სხვა.

შემოქმედებითი აზროვნებისთვის დამახასიათებლად არსებითი უნდა ყოფილიყო წმ. ჯვრის სასწაულმოქმედების არა რაიმე კონკრეტული გამოვლენა, არამედ ვრცელ ისტორიულ დროში დანახული (თუნდაც გახსენება მირიან ქართლის მეფის ხილვისა) მისი ზოგადი სახით წარმოდგენა, მისი განზოგადებული ხატება (და არა მომავალი დიდმოწამის მოქცევის ამსახველი ეპიზოდი, მისი, თუ შეიძლება ითქვას, ილდუსტრაცია). ამიტომაც, ამ კომპოზიციური ქარგის მიხედვით მთავარია წმ. ჯვარი – არა მხოლოდ სხვათაგან გამორჩეულად ასახული, არამედ გამორჩეულ ადგილზეც წარმოდგენილი. ამგვარად მოაზრებული წმ. ჯვრის გამოცხადება გარკვეულად ეპასუხება, თანხვედრა კიდევ ნათლისღების სახით წარმოდგენილ ერთარსება სამების გამოცხადებას, რომელიც, სავარაუდოდ, როგორც ქვემოთ დაეინახავთ, საკურთხეველში განთავსებული სცენის საპირისპიროდ, დასავლეთ კედელზე უნდა ყოფილიყო ასახული. დასასრულ, ისიც ხომ არის, წითელი ფონითაც სხვათაგან, არც თუ შემთხვევით, გამორჩეულ სცენას წმ. ეგსტათის ხილვისა უფრო მძაფრად რომ უნდა წარმოეჩინა საკურთხეველისეული ვედრების თეოფანიური კონტექსტი.

ერთმანეთისაგან ფართო ჰორიზონტალური ზოლით გამოყოფილ რეგისტრთა ამგვარი თანამიმდევრობით, მათში ასახულ გამოსახულებათა ამგვარი რიგით გასრულებდა საკურთხეველის, ჩვენი ეკლესიის ამ უმნიშვნელოვანესი მონაკვეთის მოხატულობა – გასრულებდა ისე, რომ ტრადიციულთან ერთად, არცთუ ჩვეული იკონოგრაფიული თავისებურების მოშველიებით სრულად გამჟღავნდეს არა მხოლოდ საკურთხეველის, არამედ მთლიანი მოხატულობის ძირითადი იდეური საზრისი.

და აქვე, ვიდრე მოხატულობაში კედელ-კამარათა სახეო სცენებით უმთავრესი გამოიკვეთება იმ ცალკეულ ფიგურულ გამოსახულებათა შესახებ, რომლითაც წინასწარულადაა გაცხადებული მსხვერპლისა და ხსნის უძირითადესი ქრისტიანული იდეა. ეს, თავიდანვე, კამარის აღმოსავლეთი საბჯენი თაღის მოხატულობით იკითხება – სრულიად აშკარად, მრეველისათვის თვით რაიმე დამატებითი განმარტების გარეშეც კი.

თაღის ცენტრში წრეში ჩაწერილი ტოლმკლავა ჯვარი ბატონობს, რომლის ორსავ მხარეს ჩვენი ოსტატი იმ მეფე-წინასწარმეტყველთ – დავითსა („წუდ[ავით“]) და სოლომონს („წუ სოლ[ომ]ონ“) წარმოგვიდგენს, რომელთა შთამომავალთაც იუდაისტური და ქრისტიანული ტრადიცია მესიისადმი სასოებას უკავშირებს. ქვემოთ, პილდასტრის ზემო მონაკვეთზე, კაპიტელის ქვეშ თითო მეუდაბნოეს ფიგურა ჩნდება – ჩრდილოეთით წმინდა მაკარია გამოსახული, სამხრეთით, რაც ძლიერად შელახული ფრაგმენტით ჩანს, ასევე მეუდაბნოე ასკეტი ყოფილა წარმოდგენილი (ქართულ ეკლესიათა მოხატულობაში გავრცელებული წესით, ალბათ წმ. ონოფრე მეუდაბნოე).

ამ ცალკეულ ფიგურათაგან ერთის გარდა ყველა შელახულია, ყველა ძნელად გასარჩევად ფრაგმენტულად შემორჩენილი. ეს ერთი კი, პილდასტრის მთელს სიგრძეზე ფრონტალურად მდგომი, უფროსი მეუდაბნოე წმინდა მაკარი „მეგვიპტელია“ (იკონოგრაფიასთან ერთად, ამას სახელმძღვანელო წარწერიდან შემორჩენილი ასომთავრული ”მანიც“ მიგვანიშნებს).

წარმოდგენილია წმინდა მაკარი ტრადიციისამებრ, ჩვენი კედლის მხატვრობის ამა თუ იმ ძეგლის ანალოგიურად (ძირითადად იმ ეკლესიათა მოხატულობებში, რომლებიც სამონასტრო კერებთანაა დაკავშირებული – XIII საუკუ-

ნის ბერთუბანსა და რკონში, XIV საუკუნის უბისასა და აბასთუმნის წმინდა გიორგის ეკლესიაში, XVI საუკუნის აღვანსა და ნეკრესში. ხალხურს ნაზიარებ ძეგლთაგან – XVI საუკუნის ილემსა და კალაურში). მეუდაბნოეს ფიგურა სწორედ იმ იკონოგრაფიულ ხატებად წარმოგვიდგება, რომელიც XIII საუკუნიდან დამკვიდრდა აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებაში¹³ – შიშველია, ორივე ხელი ასკეტისთვის დამახასიათებლად ვედრებად მკერდთან აქვს მიტანილი. სახეს ხშირი თმა-წვერი უფარავს. თმები იმდენად გრძელია, რომ მიწამდე სცემს.

წმინდანის ფიგურა ჩვენი ეკლესიის საკურთხეველის ძირითადი ნაწილის მომხატველის ნახელავი არ უნდა იყოს. ეს მისი შემსრულებელი-ოსტატის ნაკლები გაწაფულობით ჩანს. მეუდაბნოეს შიშველი სხეულის გარშემომწერი კონტური მსხვილი და მოუხეშავია, შესამჩნევად დაუხვეწავი; უსახურია მისი სხეულის ჭარბად თეთრანარევი ვარდისფერიც. ამის მიუხედავად, კედელ-კამართა მოხატულობაში მეუდაბნოე ასკეტის ფიგურა მაინც გამორჩეულად იკითხება – მხოლოდ მასშტაბის გამო კი არა (ის ხომ ფრონტალურად, პილასტრის მთელს სიგრძეზეა გამოსახული), არამედ სხვათაგან დამოუკიდებლად, განმარტოებით რომ არის წარმოდგენილი. ესეც გვაფიქრებინებს – XVI საუკუნის დამდეგი დროისათვის შესრულებული მხატვრობის საუფლო ციკლში წმინდა მეუდაბნოე მამათა ესოდენ გამორჩეულად ჩართვა, იმხანად წვეის წმ. გიორგის ეკლესიასთან მონასტრის არსებობას ხომ არ უნდა მიანიშნებდეს.¹⁴ თითქოსდა ამასვე უნდა მიუთითებდეს ჩვენს მოხატულობაში წმინდა მოწამე დედათა საგანგებო მნიშვნელობით წარმოდგენა.

სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი თაღის თავზე, მის მთელს სიგრძეზე წმინდა მოწამე დედის სამი ფიგურა ყოფილა გამოსახული. მათგან თითქმის დაუზიანებლად და თანამდები წარწერითაც შემორჩენილი მხოლოდ ერთია: წმინდა ბარბარე („წმ ბ[არ]ბ[არე]“) – კამარის საწყის არეზე წელსზემთ გაშოსახული, ჩვენსკენ სანახევროდ შემობრუნებული, გულსმიკრული სახარებითა და გაწვდილი ხელებით ღოცვად მიმართული. მათ ქვემოთ თაღით შემოსაზღვრულ სიბრტყეზე, სარკმლის ორსავე მხარეს წმინდა ბარბარესებრ გაშოსახული თითო მოწამე დედის ფიგურაც ჩნდება, რომელთაგან შედარებით სრულად მხოლოდ მარცხნივ მდგომი გაირჩევა – ასომთავრული წარწერით წმინდა ირინა („წმ ირ[ინ]ა“).¹⁵

13 Restle, Die byzantinische...II, გვ. 7,11; ტაბ. 248, 249, 330, 335 და სხვა.

14 წმინდა მამათა და მეუდაბნოეთა გამოსახულებებს სამონასტრო კომპლექსებში, ბიზანტიური კედლის მხატვრობის მაგალითზე, სვეტლანა ტომეკოვიჩი განიხილავს. იხ.: S. Tomeković, Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine (Paris, 2011), გვ. 199-225.

15 ამავე სარკმლის ქვემოთ გაშლილი რეგისტრის თითქმის მთლიანად შელახულ არეზე, ძნელად აღსადგენ წარწერასთან („ქირ[ისტ]ო[ს]“) ერთად, მაცხოვრის სახის, ჯვრული შარავანდისა და მაკურთხეველი ხელის მტევანი იკითხება – საფიქრებელია, რომ შემორჩენილი მოწამეობრივი საზრისის მომცველი საუფლო სცენის რომელიღაც სიუჟეტური კომპოზიციიდან. დღეისათვის თითქმის სრულად გამქრალი სცენა, მაცხოვრის ვნების ციკლისა რომ უნდა იყოს, ეს, თითქოსდა თავისთავად, მოხატულობის ამ ნაწილში მისი განთავსებით ჩანს. სცენა არა მხოლოდ მოწამეთა ცალკეულ გამოსახულებებს შორისაა მოქცეული, არამედ საპირისპირო მხარესაც მას დიდმოწამის,

მოწამეთა ფიგურები, დაზიანების მიუხედავად, ყველგან ცხადლივ იკითხება. მათი წარმომქმნელი ხაზი ერთგვაროვანია, ძირითადად, ერთი სიძლიერის, ერთნაირად გამკვეთრებული, როცა ფორმას შემოწერს და მაშინაც, როცა შიდა ნახატად გამოიყენება (ესეც, ალბათ ერთი ნიშანთაგანი ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის ამოსაცნობად). ამ ფიგურების მკაფიოდ წაკითხვას ხელს უწყობს არა მარტო ამ ჩამოუქნელი, მომხატველის ხელს თავისუფლად მინდობილი ხაზის გამომსახველობა, არამედ ისიც – ყოველი მათგანი სრულიად ნეიტრალურ, ერთადერთ ღია მონაცრისფრო ფონზე რომ არის რაიმე, თვით მსუბუქი მოჩარჩოების გარეშე წარმოდგენილი. თუმცა ძალზე უბრალოა მათი შესრულების მანერა, მაგრამ თვით ამგვარი უბრალოებაც – მკვეთრი გრაფიკული კონტურითა და დაუნაწევრებელი ფერადოვანი ლაქით ფიგურის სილუეტის გამოყოფა – გარკვეულ მხატვრულ ხერხად იკითხება. ეს ასეა, რადგან ამ თავისებური, ხალხურს „მიდევნებულ“ ძეგლთათვის დამახასიათებელი უბრალოებითაც მიიღწევა თითქოსდა ცალკეულ ვერტიკალებად მოწოდებულ ფიგურათა ხაზგასმული აქცენტირება, გარკვეული მნიშვნელობით მათი წარმოჩენა. აქაც ისევე, როგორც საკურთხეველის წმინდა მოციქულთა რიგში, დაფენილი უნდა იყოს ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ძეგლთა მხატვრული მიღწევების სუსტი შრეები, იქნებ მიდრეკილებაც მათი მიბაძვისა, ოღონდ, არცთუ დახვეწილი ოსტატობით შესრულებული, გულუბრყვილო უშუალოებითაა დანახული და განცდილი.¹⁶

ადრეული მხატვრობიდან შემორჩენილი მასშტაბური ფიგურა ეპასუხება. მოწამეობის არსი ხომ ქრისტეს ვნებათა ბაძვაში, ქრისტეს ვნებათა დამოწმებაში მდგომარეობს: მარტვილნი საკუთარი ტანჯვით ემოწმებიან მაცხოვრის ვნებებს, ადასტურებენ ღვთაებრივთან ერთად მის ადამიანურ ბუნებას და გვიჩვენებენ კიდევ, რომ ადამიანის ამქვეყნიური მისია წარმავალ ღირებულებათა მიღმა სულიერი ღირებულებებისკენ სწრაფვა და საკუთარ „მეში“ მთვლემარე ღვთაებრივი არსის გაღვიძებაა (იოვანე ოქროპირი, მოწამეთათვის (პირველი): სინური მრავალთავი 864 წლისა, აკაკი შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, 1959). ამიტომაც, რაოდენ ბუნებრივია, რომ მოწამეობის ზოგადი იდეის წარმოსახენად, წმ. მოწამე დედები ვნების ამსახველ სცენებთან ერთად არიან გამოსახული, მათთან უშუალოდ დაკავშირებული. სამაგალითოა ამ მხრივ რომის სანტა მარია ანტიკვას ეკლესიის მოხატულობა (VIII საუკ.), რომლის იკონოგრაფიული მოდელიც თითქმის საყოველთაოა საქრისტიანოს სახვითი ხელოვნებისთვის. აქ საგულისხმოდ ჩნდება „ჯვარცმის“ საპირისპიროდ წარმოდგენილ წმ. მოწამე დედათა მავედრებელი ფიგურები, რომლებიც წმ. მოწამეთა – კვირიკესა და ივლიტას ვნების ამსახველ სცენებთან ერთად მოიხილება. ეს ასეა ჩვენთანაც – უბისის ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობაში, სადაც მარტვილთა წელსზემო ფიგურები თან სდევს წმ. გიორგის წამების სცენებს. ხალხურს ნაზიარებ ძეგლთაგან კი – კულაშისა და გელათის წმ. ელიას ეკლესიათა მოხატულობაში წმ. დედები „ჯვარცმის“ ამსახველი სცენის გასწვრივ არიან ვრცელ, გაბმულ რიგად წარმოდგენილი.

16 ცალკეულ გამოსახულებათა ხატისებრ აღქმა გვიანი პერიოდის კედლის მხატვრობაში იშვიათად და ისიც მხოლოდ ხალხურ შემოქმედებით ბუნებას ნაზიარებ ძეგლებში თუ შემოგვხვდება – XVI საუკუნის გელათის წმ. ელიასა და ფარახეთში (იხ., ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 132, 286-288). ეს მაშინ, როცა ამგვარი რამ უფრო მეტად და დამახასიათებლადაც ადრეულ საუკუნეთა მხატვრობაში აშკარავდება – მაგ., ისე როგორც XIII საუკუნის შუა წლების შიომღვიმესა და ხეს XIII საუკუნის პირველი ნახევრის წმ. ბარბარეს ეკლესიაში. ეს გასაგებია, რადგან მოგვიანებით, XIV საუკუნიდან

მხატვრობა ჩვენი ეკლესიისა თუმცა გრძივ კედელთა ზემო რეგისტრებს შემორჩა მხოლოდ, მაგრამ ესეც, ნაწილობრივ შემორჩენილიც თითქოსდა იძლევა იმის საშუალებას, რათა თანმიმდევრულად აღვიდგინოთ მთლიანის თავდაპირველი სურათი.

მოხატულობის ძირითადი შინაარსობრივი ქარგა, ტრადიციისამებრ, საუფლო დღესასწაულთა ციკლის ამსახველი სცენებით რომ უნდა ყოფილიყო განსაზღვრული, ეს თავიდანვე აშკარად ჩანს. ჩანს ისიც, რომ მომხატველი-ოსტატი საუფლო სცენებს განალაგებს არა მხოლოდ ისტორიული თანამიმდევრობით, არამედ საზრისისეული თანხვედრითაც.

თხრობა სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის ზემო რეგისტრიდან იწყება. პირველი სცენა „ხარებაა“ (ნაკლული ასომთავრული წარწერით „ხარებ“).¹⁷ მოხატულობის მეორე რეგისტრად - „ყვედრება იოსებისაგან მარიამისა“ (თანამდევნი წარწერით „ყვე[ე]დრ[ე]ბა იოს[ე]ბ[ის]გ[ან] მ[არ]ი[ამ]ისა“) – მათ ქვემოთ ფართო სარკმელია, რომლის მარცხნივ, მოხატულობის ბათქაშაყრილ მონაკვეთზე წმინდა მოწამის ზემოთ უკვე ნახსენები ფიგურა გაირჩევა. მოხატულობის მომდევნო, წინათგან პილდასტრით გამოყოფილ არეზე „უფლის შობაა“ ფართოდ გაშლილი (ნაკლული, არცთუ გამართულად დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერით – „შობა“, „ქ[რ]ის[ტე]“, „მ[ო]გ[ვ]ნ[ი]“).

საპირისპირო ჩრდილო-აღმოსავლეთ გრძივ კედელზეც მოხატულობის მხოლოდ ზედა რეგისტრია შემორჩენილი, სადაც საუფლო სცენები ასე ნაწილდება: პილდასტრებს შორის მოქცეულ ფართო მონაკვეთზე „ფერისცვალება“ (თანამდევნი ასომთავრულით – „ფერი[ს]ცვ[ლ]ა[ლ]ება“) და „ლაზარეს აღდგინება“ გაშლილი (წარწერით „ლ[ა]ზ[არ]ეს [ა]დგ[ი]ნ[ე]ბა“), მომდევნო სცენა კი, მაცხოვრის ზეცად ამაღლებას („ამაღლ[ე]ბა“) წარმოგვიდგენს.

მოხატულობამ (რადგან დასავლეთი კედელი ეკლესიის მოგვიანო გადაკეთებამ შეიწირა) საუფლო ციკლის ეს რამდენიმე ეპიზოდი შემოგვინახა, რაც, ცხადია, საკმარისი სულაც არ არის აქ გაშლილი მხატვრობის ძირითადი თეოლოგიური იდეის შესაცნობად. ეს თუმცა ასეა, მაგრამ ხომ არსებობს ამავე დროისა და ამავე ყაიდის, დღევანდლამდე სრულად შემორჩენილი ძეგლები, რომელთა მოშველიებით თითქოსდა ხერხდება ნაკლული ადგილების შევსება და მოხატულობის თავდაპირველი სურათის მთლიანობაში წარმოდგენა.

ერთი ასეთი ბუგეულია, რომლის დეკორის საერთო სისტემა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, თვით მხატვრული გადაწყვეტის მხრივაც, უშუალოდ ენათესავება ჩვენი დარბაზის მოხატულობას.¹⁸

მოყოლებული, როცა გაცილებით ვრცლად, უკვე ერთიან რეგისტრად გადმოიცემა მოწამეთა წელსზევითი ფიგურები, აუცილებელი ხდება, ამ სახის გამოსახულებათა არა მარტო მსუბუქად მოჩარჩოება, არამედ ფართოდ ორნამენტირებულ მედალიონებად წარმოჩენაც (A. Grabar, *l'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, გვ. 100-101).

17 მხატვრული დატვირთვის მქონე, სცენის ამხსნელი დიდრონი წარწერები ნებისმიერად არის დაქარაგმებული, გაუმართავია, გვიანა შუა საუკუნეების ასომთავრულისთვის დამახასიათებლად ირიბად დაკუთხული.

18 პირველი სცენა, ბუგეულის დარბაზული ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის ზემო რეგისტრზე „ხარებაა“, მომდევნოდ - „შობა უფლისა“. მათ ქვემოთ „ყვედრება იოსებისაგან მარიამისა“, შემდეგ კი - „იერუსალემად შესვლა“. თხრობა ჩვენთვის საგულისხმო დასავლეთ კედელზე გადაინაცვლებს, სადაც ზემო რეგისტრზე ერთმანეთის

ბუგეულისა და ჩვენი ეკლესიის მოხატულობიდან შემორჩენილი სცენების შედარებისას აშკარაა, რომ გრძივ კედელთა ზემო რეგისტრებზე ასახული ეპიზოდები საუფლო ციკლისა, ერთმანეთის ანალოგიურადაა შერჩეულიც და განაწილებულიც. ორივეგან: სამხრეთ-აღმოსავლეთით – „ხარება“, „შობა უფლისა“, ჩრდილო-აღმოსავლეთით – „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“. ეს თუ ასეა, მაშინ ისიც დასაშვებია ამ ორი ეკლესიის საკურთხეველის საპირისპირო კედელზეც ერთმანეთის მსგავსი სცენები ყოფილიყო განთავსებული. ასე, რომ წვეის დარბაზის ამჟამად მთლიანად დაღუპული დასავლეთი კედელი – არა მხოლოდ ბუგეულის, არამედ ხალხურად სახელდებულ სხვა ძეგლთა, მაგ., ჭალისა და წითელხევის ეკლესიების¹⁹ ამავე მონაკვეთების მოხატულობათა დარად – უფლის გაცხადების, მსხვერპლისა და ხსნის თემათა მომცველ სცენებს („მირქმა“, „ნათლისღება“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“) ექნებოდათ დათმობილი. ეს თითქოს ასეა, მაგრამ, როგორც ქვემოთ დაგინახავთ, წვეის ეკლესიის მოხატულობაში „ლაზარეს აღდგინება“ ზუსტად ისეა მოაზრებული და მხატვრულადაც ისე გადაწყვეტილი, როგორც „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ (დავით წინასწარმეტყველითა და ჯოჯოხეთის დამთრგუნველი მაცხოვრის ჯვრით წარმოდგენილი ფიგურით). ამიტომაც საფიქრებელია, რომ წვეის დარბაზის დასავლეთ კედელზე „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სანაცვლოდ, ამ ჯგუფის ზოგიერთი ძეგლისთვის დამახასიათებლად, აღდგომის მახარებელი ანგელოზი ყოფილიყო წარმოდგენილი (თუნდაც ისე, როგორც ჭალაშია დამოწმებული). რაც შეეხება დანარჩენ სცენებს, ისინი მეტ-ნაკლები სხვაობით ჩვენთანაც ხსენებული ეკლესიების მოხატულობათა რიგზე იქნებოდა გაწყობილი. ეს მხოლოდ სავარაუდოდ. თუმცა ისიც ხომ არის: ჩვენი მოხატულობის მეორე რეგისტრს შემორჩენილი ერთადერთი სცენა – „ყვედრება იოსებისაგან მარიამისა“ ბუგეულშიც ამავე ადგილზე, აქაც სამხრეთით და აქაც მეორე რეგისტრის დასაწყის ეპიზოდად რომ არის გამოსახული. გასათვალისწინებელია ხალხურად სახელდებულ ძეგლთა ერთიანობაც არა მხოლოდ მხატვრულ-სტილისტურად, არამედ საზრისის – მოხატულობაში დატეული ერთიანი თეოლოგიური აზრის, იდეის – მხრივაც (მათი იკონოგრაფიული სქემები ამიტომაც თანხვდება ერთმანეთს).

საკურთხეველისა და დარბაზის გრძივ კედელთა თუნდაც ასე მიახლოებით აღდგენილი იკონოგრაფიული პროგრამა, ზოგადად თითქოსდა გვიაშკარავებს ჩვენი ეკლესიის მოხატულობაში წარმოდგენილ წამყვან საღმრთისმეტყველო იდეას: მსხვერპლს, როგორც მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების მისიას,

გვერდიგვერდ, „მირქმა“ და „ფერისცვალება“. ასახული, მეორე რეგისტრად „ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“. ჩნდება მესამე დამასრულებელი რეგისტრიც მოხატულობისა, სადაც, ჯერ, კარის მარცხნივ, წმინდა გიორგის ამხედრებული ფიგურაა გამოსახული, შემდეგ კი, კარის მარჯვენა მონაკვეთზე - ორი მთავარანგელოზი. რაც შეეხება ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის ზემო რეგისტრს, ის სამ საუფლო სცენას - „ფერისცვალებას“, „ლაზარეს აღდგინებას“ და „ამაღლებას“ წარმოგვიდგენს; მეორე რეგისტრად კი, „ათორმეტი“ სადღესასწაულო ციკლის დამასრულებელ ეპიზოდებს – „სულიწმინდის მოყვანას“ და „ღმრთისმშობლის მიძინებას“.

19 ჭალის ეკლესიის დასავლეთი კედელი „მირქმას“, „იერუსალიმად შესვლას“, „ჯვარცმას“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას“ წარმოგვიდგენს. წითელხევიში კი „მირქმა“, „ფერისცვალება“ და „ჯვარცმა“ ასახული.

მსხვერპლის შედეგად განხორციელებულ ალექმას, ხოლო დამაგვირგვინებელ საკონქო კომპოზიციად – მაცხოვრის მარადიულ სახეს, მის დიდებას.

ქვემოთ, შემორჩენილი ცალკეული სცენების განხილვით, იმის შესახებ თუ რაგვარი მხატვრული ფორმით გვეძლევა სახვითად მოწოდებული ეს თეოლოგიური იდეა.

ამ სცენათა მომცველი რეგისტრები მოუწესრიგებლად დაიტანება კედლის სიბრტყეს. სხვადასხვაგვარია, ზოგან ერთმანეთისაგან დიდად განსხვავებულიც არა მხოლოდ თვით გვერდიგვერდ განლაგებული სცენების ზომები, არამედ მათში გამოყვანილი ფიგურებიც. სრულიად ჩვეულებრივია რეგისტრთა დარღვევის ან თუნდაც ერთი სცენის პერსონაჟის მეორე სცენაში შეჭრის მაგალითები და სხვა. და მაინც, განსაკუთრებით თვალშისაცემი ისაა, როცა ურთიერთშეუწონავი და შეუთანადებელია ის სცენები, რომლებიც საპირისპირო კედლებზეა განლაგებული (თუ სამხრეთ-დასავლეთი კედლის თაღით შემოსაზღვრული სიბრტყის ზემო რეგისტრზე ერთადერთი საუფლო სცენაა ფართოდ გაშლილი – ჩრდილო-დასავლეთის ამავე ზომის არეზე ორი, ერთმანეთში შეჭრილი სცენა). ასახვის საგნისადმი ამგვარი დამოკიდებულება ოსტატის „არააკადემიურობით“ ან, იქნებ, დაუხელოვნებით ნაკლებად თუ აიხსნება. თავდაპირველი ვარაუდით ეს, უფრო მეტად, ჩვენი ეკლესიის ამ გვიანა დროის მომხატველის თავისებური ალქმის შედეგი უნდა იყოს – მისთვის, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ეს თითქოსდა ერთიანი, დაუნაწევრებელი სიბრტყეა, რომელიც ხალიჩისებრ გაშლილ მოხატულობას სრულად, გაბმულად წარმოგვიდგენს.

პირველივე საუფლო სცენა ღმრთისმშობლის ხარების ამსახველი, საგულისხმოა თუნდაც იმით, რომ აქ ის უჩვეულო კომპოზიციურ-იკონოგრაფიული მახვილი ჩნდება, რაც შედარებით ფართოდ, მრავალმხრივ წარმოგვიდგენს სახარებისეული თხრობის საკრალურ ეპიზოდს. ღმრთისმშობელს ამ სცენისთვის დამახასიათებლად თუ ერთ ხელში თითისტარი უჭირავს, მთავარანგელოზისკენ გაწვილ ხელმართულ მარჯვენაში – მეწამული ძაფის გორგალი. აქვეა მტრედიც – ღმრთისმშობლის ხელსა და შარავანდს შორის სულიწმინდად მოვლენილი. სცენისათვის თვალის მიდევნებით ჩანს, რომ „ხარების“ ღმრთისმშობელი ერთ-ერთი გავრცელებული იკონოგრაფიული ვერსიისამებრ ძაფს როდი ართავს თითისტარით და ამდენად, თავისივე განუმეორებელი მისიის აღსასრულებლად როდი ემზადება, არამედ მეწამული ძაფის გორგალს, რომელიც ისეა ნაჩვენები თითქოსდა ქსოვილის ნაჭერი იყოს, დასანახად უწვიდის მახარებელ მთავარანგელოზს. ეს, თუ დაუკვირდებით, სიმბოლოს შინაარსის გათვალსაზრისით უნდა ნიშნავდეს, საკრალურად დაფარულის ცხადლივ ჩვენებას და ამდენად, ხსენებულ სცენაში მხოლოდ წინასწარუწყება კი არ არის ოსტატის მიერ სახიერად მოწვილი, არამედ იკონოგრაფიული დეტალის უჩვეულო წარმოდგენით, მარიამის თანხმობაც, სულიწმინდის მყისვე გარდამოსვლაც და ქსოვილად დანახული მეწამული ძაფის გორგალით ანუ ღმრთისმშობლის სისხლით დვთაების სამომავლო განსხეულებაც (ლუკა 1,28). ასე რომ, არსებითი იდეა წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის „ხარების“ სცენისა, არა მარტო უშუალოდ არის ალქმული, არამედ ვრცელ ისტორიულ დროშიც დანახული²⁰.

20 მომხატველი-ოსტატის ამგვარივე სწრაფვა, ოღონდ სხვაგვარი იკონოგრაფიული სქემით შემოთავაზებული, ასევე ჩნდება ქორეთის ეკლესიის, ხალხური ხელოვნების



წვევის მხატვრობის სრულიად ერთგვარონად შესრულებულ ფიგურებში მცირეოდენი ნაფანსის შეცვლა აშკარად აჩენს ხასიათებრივ სხვაობას. მთავარანგელოზი უფრო მონუმენტალიზებულია. მის ტანმორჩილ ფიგურაში ხაზგასმულად გამახვილებულია სხეულის ნაწილები. სამოსის ნაკვეციები გამეჩხერებულია – არ ჩანს ფორმათა ამოტაცების (თუნდაც ისეთი, როგორც ვარიუ-ლი ხაზებით მუხლის თავია მონიშნული) პალეოლოგოსური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ტენდენცია; და მხოლოდ გაწვდილი ხელი კი არა, ხელის მტკვანიც შესამჩნევად გაზრდილია, ფართოდ მოხაზული. მისი სახის ოვალიც მძიმეა, ნიკაპთან ოდნავ დავიწროვებული, გადადრეკილი წარბები, მეტყველი თვალების ოვალისებრ დაგრძელებული ჭრილი და შეჩერებული მზერა მისსავე წინგაწვდილი ხელის შესატყვის ნებას გამოხატავს. მარიამთან სხვა სურათია.

მისი ისედაც თხელი ფიგურა კიდევ უფრო მყიფე ჩანს მთავარანგელოზის თითქოსდა განზრახ გამსხვილებულ ფიგურასა და ღმრთისმშობლისავე ფართოდ მოხაზვრულ ტახტთან შედარებით. მისი მარჯვენა ხელი ნებისმიერი სიმკვეთრით კი არა, მოკრძალებული სიმსუბუქითაა წინ გაწვდილი. სახის ვიწრო და მოგრძო ოვალი, თხელი ცხვირი, მოკლე-მოკლე ბაგეები, მცირედ მონიშნული მანძილი ცხვირსა და ტუჩს შორის, აწეული წარბები, რომლითაც გაოცებაა გამოხატული, ქალწულებრივ კრძაღვას დაგვანახებს.

იგივე სცენა, ამავე ყაიდისა და ამავე პერიოდის ძეგლში ბუგეულშიც ამგვარადვეა ნაჩვენები. და არა მხოლოდ ამ მხრივ – განწყობისეულადაც ბუგეულისეული ღვთისმოვლენის წინასწარუწყება ჩვენის ანალოგიურად არის მოაზრებული.

აქაც და ბუგეულშიც პორტიონტალურად, თითქმის ფრიზისებრ გაშლილი კომპოზიცია (და არა ვერტიკალურად, როგორც ამავე დროისა და ამავე მხატვრული მიდგომით შესრულებულ მოხატულობათა უმრავლესობაში). ბუგეულის დარად, აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც ორი ფიგურის ურთიერთობის მოსანიშნად თითქოსდა აუცილებელი სამყოთხედიანი პოზიცია აშკარად შეცვლილია და ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებულ ოსტატის მხატვრული განცდისთვის უფრო ორგანულსა და მეტად ჩვეულს – ფრონტალურ პოზიციასაა მიახლოებული (მთავარანგელოზთან ეს უკეთ ჩანს – ფართო შარავანდსა და ფართოდ მორკალული ფრთების ფრონტალური ჩვენებით თუ რაგვარადაა განქარვებული ღმრთისმშობლისკენ მისი შემობრუნება), ალბათ ამიტომაცაა – ორი ფიგურის ურთიერთობა ერთდროულად მოთხრობილიც და წარმოდგენილიც. ეს ორი მხატვრული ხასიათი ორივეგან ძალდაუტანებლად, ბუნებრივი უშუალობით ერწყმის ერთმანეთს.

თვალის ერთი შეველება გვარწმუნებს წვევის მოხატულობის "ხარება" ბუგეულის ამავე თემის მომცველი სცენის უშუალო გამოძახილი რომ უნდა იყოს, თითქოსდა მისით იყოს ნასაზრდოები. და მაინც, ეს ამ ორი მხატვრული შემოქმედების სრულ მსგავსებას სულაც არ ნიშნავს. ოსტატისეული, რომლითაც საბოლოოდ ხასიათებრივი სხვაობაა წარმოქმნილი დამახასიათებლად ჩნდება როგორც წვევის, ისე ბუგეულის მოხატულობის არა ერთ სახვითს დეტალში. მათ შორის სხვაობაზე თავიდანვე მეტიც შეიძლება ითქვას. წვევის ეკლესიის

თავისებურებებით აღბეჭდილ მოხატულობაში. დაწვრ. იხ. ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 175-176.

მომხატველი ხომ „ხარების“ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ ვერსიას ირჩევს და, ამდენად, აქ არ ჩანს ბუგეულის მხატვრობის ამ საკრალურ სცენაში ასე უჩვეულოდ გამოყვანილი ორი წმინდანი – ნინო და სისო²¹. თავიდანვე თვალს ისიც ხვდება, რომ წვეის ”ხარებაში” ნახატი (სამოსელისა იქნება ეს, ტახტისა თუ პირობითად მონიშნული ნაგებობის) შესამჩნევად დანაწევრებულია და, ალბათ, ამიტომაც ბუგეულის ამავე თემის მომცველ კომპოზიციასთან შედარებით, ნაკლებად მთლიანია, ნაკლებგამართულიც. ეს, „ხარების“ სცენის არქიტექტურული ფონისთვის (სხვაგან ამ მხატვრობაში არქიტექტურა არსად შემოგვრჩენია) თვალის მიდევნებითაც ჩანს. სიღრმის აღსანიშნად ზოგადად მონიშნულია იატაკის დამრეცი ზოლი, რომლის პირობითად ასახულ სიბრტყეზეც, კედლის საჩვენებლად, ვერტიკალური ხაზების უსწორ-მასწორო მწკრივია გაშლილი. მასზე, მარჯვნივ და მარცხნივ, ორი კოშკია აღმართული, ორივე კუთხით დაყენებული კვადრატებით დაგვირგვინებული – მოტივით, რომელიც ხალხურ ხელოვნებაში გავრცელებული ხისკვეთილობით უნდა იყოს შთაგონებული. შენობა-ნაგებობა, სადაც საკრალური სცენაა ასახული, ასე გაუბრალოებული – განზოგადებული სახითაა წარმოდგენილი.

არქიტექტურული ფონი, ბუგეულის „ხარებასა“ და „ყვედრების“ ამსახველ სცენებშიც ასევეა გადმოცემული, რითაც ცხადლივ ჩანს ერთი საერთო ნიშნის არსებობა. არსებით მსგავსებას ამ ორ სხვადასხვა ძეგლში, ის ორი კოშკურა ნაგებობა და მათი „თავსამკაული“ წარმოქმნის, რომლებიც ისე უმეტეს-ნაკლებოდ (ფორმითაც, მონახაზითაც, ფერადონებითაც) იმეორებს ერთმანეთს, რომ საფიქრებელია ოსტატ-მომხატველთა მიერ რაიმე სიმბოლოდ, ალბათ იერუსალიმის ტაძრის სიმბოლოურ სახედ იყოს მოაზრებული.

კომპოზიციის სხვა, დანარჩენ დეტალთა თუ ელემენტთა ცვალებადობა, მათი სხვაობაც თითქოსდა ამასვე უნდა მიუთითებდეს. ბუგეულის მხატვრობაში არ ჩანს იატაკის დამრეცი სიბრტყეები, წვეის მხატვრობა კი უარს ამბობს იმ მრავალდობიან კედელზე, რომელიც ფონად გასდევს მთელ სცენას. არსებითი განმასხვავებელი ნიშანი მათ შორის, ალბათ, მაინც ისაა, ფონად წარმოდგენილი სუროთმოძღვრება (და თვით ზეციდან გარდამოსული სულიწმიდის ამსახველი სხივებიც კი) წვეის სხენებული სცენისა გრაფიკული თუ მონასმისმიერი ხაზებით რომ არის გადატვირთული, მეტად დეტალიზებულიც.

წვეის ეკლესიის მომხატველი, თუ შეიძლება ითქვას, ყოფითი დეტალების სიმდიდრის ჩვენებით ცდილობს ჩვეულებრივზე ამაღლებულად წარმოგვიდგინოს წინასწარუწყების სცენა. ამას არა მარტო ღმრთისმშობლის თვალმარგალიტით შემკული მაღალი საუფლო ტახტი მიუთითებს, არამედ ზურმუხტიანი და ფირუზისფერის ძვირფასი ქვებით მდიდრულად მორთული შარავანდები. ბუგეულში სხვა სურათია – ღმრთისმშობლის დაბალი და უზურგო სკამი უბრალოზე უბრალოა, ხოლო შარავანდები როგორც მისი, ისე მთავარანგელოზისა სრულიად სადაა, ფართოდ გაშლილია და თეთრას განიერი ზოლიც დაუყვება გარშემო, მით არის გამშვენებული. ამ სრულიად მარტივი მხატვრული ხერხით ოსტატი როგორღაც ახერხებს ნათლით შემოსოს ბუგეულის წმინდანთა სახეები.

ბუგეულის მხატვრობაში სახის მოდელირებისთვის გამიზნული წვრილი

21 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 279.

და დენადი ხაზები, წვევასთან შედარებით, მხოლოდ მცირედ და ისიც მხოლოდ აქა-იქ თუ შემოგვხვდება. სამაგიეროდ და, ალბათ, მათ სანაცვლოდ აქ ის, წვევის მხატვრობისთვის სრულიად უცხო, სახის ნაწილების თანაბრად და მსუბუქად მიდევნებული გამონათებები ჩნდება, რაც თითქოსდა სინათლეს მატებს წმინდანთა ნათლით მოსილ სახეებს.

ამგვარი, ერთი შეხედვით არცთუ მკვეთრი ცვლილებები საბოლოოდ განსხვავებულ მხატვრულ სურათს იძლევა – მხოლოდ ოსტატობის დონით კი არა, რომლითაც ბუგეულელი ოსტატი, როგორც იტყვიან, ფრთის ერთი მოქნევით მაღლა დგას წვევის ეკლესიის მომხატველზე, არამედ შემოქმედებითი განცდის სიმძაფრის მხრივაც – ამიტომაცაა ბუგეულის მოხატულობის ხსენებულ საუფლო სცენაში გამოყვანილი წმინდანები, სისადავისა და უბრალოების მიუხედავად, მიწიერზე მეტად რომ არიან ამადლებულნი.

წვევის მხატვრობის წმინდანთა შედარებით ნაკლებდახვეწილი, მხატვრულადაც არცთუ გამართული ფიგურები ერთგვაროვანი როდი არიან. „ხარების“ დედა ღმრთისა, განსხვავებული განწყობით დატვირთული სცენის შესატყვისად იცვლება, თავადაც აჩენს სხვაგვარ ადამიანურ ბუნებას. ამასთან, მოხატულობის თვალისაგან მოშორებულ სხვა რომელიმე სფუეტურ კომპოზიციაში კი არა, არამედ იქვე, „ხარების“ მომდევნოდ წარმოდგენილ „იოსებისაგან ყვედრების“ ამსახველ სცენაში. აქაც სახის იგივე ტიპი ღმრთისმშობელისა, იგივე სამოსი, ისეთივე შარავანდი ძვირფასი ქვებით მოთვალული. ერთია მხოლოდ – აქ არც წარბებია გაოცების ნიშნად აწეული და არც თავშალია „ხარების“ სცენის დარად თავისუფლად შემოკეცილი – არაბუნებრივად დაკუთხულია, სახის მთლიან ოვალს მჭიდროდ მორგებული. ჩნდება დაფიქრებული მზერა მსმენელისა, რომლითაც ჩვენთვის უკვე ნაცნობი კონკრეტული სახე რაღაც ოდენობით, ახლა უკვე, განზოგადებულად წარმოგვიდგება.

ერთი შეხედვით, უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ მსხვერპლისა და ხსნის ქრისტიანული იდეის მომცველ მოხატულობაში, საუფლო ციკლის საგანგებოდ შერჩეულ კომპოზიციებთან ერთად, მათთან გათანაბრებულად ჩნდება ისეთი შედარებით ნაკლებმნიშვნელოვანი სცენა, რომელსაც „იოსებისაგან მარიამის ყვედრებად“ მოიხსენიებენ²². ამ უმარტივესი კომპოზიციური სქემის მომცველი სცენისადმი ხალხური ოსტატის განსაკუთრებული დამოკიდებულება, როგორც ჩანს, მისივე შინაარსის თავისებურებით უნდა იყოს შეპირობებული. მათე მახარებლის მონათხრობის მიხედვით (მათე 1, 18-20) აქ ხომ მართალი იოსების დაეჭვების ამბავია სახიერად გარდაქმნილი და, ამდენად, სცენაში მშვიინვიერი განცდის ჩვენებით არის მოთხრობილი ყოფითი ამბავი ადამიანური სისუსტის, მისი დაძლევისა და, მომდევნოდ, მასზე გამარჯვების შესახებ²³.

22 ღმრთისმშობლის ცხოვრების ეს ეპიზოდი ძალზე იშვიათად და ისიც მხოლოდ ჩვენს გვიანა ძეგლებში თუ შემოგვხვდება. ჩვენთვის ეს სცენა, ბუგეულის გარდა, ცნობილია ხობის XVII საუკ. მოხატულობიდან. ამასთან ის., სოფელ ლავროვის (დასავლეთი უკრაინა) წმ. ონოფრეს მონასტრის კარიბჭის მოხატულობა – XV-XVI სს. „ყვედრების“ ამსახველი სცენა აქ ღმრთისმშობლის აკათისტოშია ჩართული. A. И. Рогов, Фрески Лаврова: Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа, М., 1973, გვ. 341.

23 სახარებაში მხოლოდ მინიშნებული ყვედრება იოსებისაგან მარიამისა იაკობის პირველ სახარებაშიც იკითხება (თავი 13-16). ამ ვრცელ მონათხრობში თითქოსდა მეტად საგრძნობია ის საპასუხო ემოცია, რაც წმიდათაწმიდაში გაზრდილი ქალწულის

სცენის სუბიექტური ქარგის ეს თავისებურებაც, რიგ ფორმისმიერ ნიშნებთან ერთად, დამახასიათებლად გვიმუდგენებს ხალხურ შემოქმედებასთან ჩვენი ოსტატის სიახლოვეს. ცნობილია – „ფოლკლორულ შემოქმედებას ყოფაში უდგას ფესვი და მისგან მოწვევითი კარგავს თავის არსებით ნიშნებს. ეს არის მისი ერთ-ერთი ფუნდამენტური ნიშანი, რომელიც მას ლიტერატურული შემოქმედებისგან განასხვავებს“²⁴. ხსენებული სცენა ყვედრების ამსახველი ამიტომაცაა ასე ორგანულად მისაღები ჩვენი ოსტატისთვის და, ამდენად, ბუნებრივადაც ჩართული მკაცრად კანონიკურ სახეო ციკლში.

ეს ორფიგურიანი კომპოზიცია კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ბუგეულის მოხატულობას. აქაც იგივე, ჩვენი ანალოგიურად მოწვდილი, იმავე თემის მომცველი სუბიექტური ქარგა. ოღონდ მსგავსებასთან ერთად, განსხვავებაც წინარე „ხარების“ ამსახველ სცენასთან შედარებით აქ თითქოსდა უფრო თვალსაჩინოა და, ამდენად, თავისებურებაც წვეის დარბაზის მოხატულობისა მეტად საგრძნობი.

პირველი, რაც თვალს ხვდება, ისაა, რომ წვეის ეკლესიის მომხატველი, როგორც ჩანს, გრძნობს „ყვედრების“ ამსახველი სცენის ნაკლებმნიშვნელოვნებას და, ალბათ, ამიტომაც „ხარებასთან“ შედარებით საგრძნობლად ამცირებს ამ სცენისთვის გამოყოფილ სასურათე არეს; შეკვეცილ ადგილებზე კი, კომპოზიციის ვერტიკალურ ფრთებზე ხაზგასმულად დაიტანს ფართო ორნამენტულ არშიას. თვალს ხვდება ისიც, რომ თუ ბუგეულები ოსტატი აქაც, ამ აპოკრიფულ მონათხრობში ზუსტად იმეორებს „ხარების“ სცენის კომპოზიციით დაგვირგვინებულ მრავალღობიან არქიტექტურულ ფონს, წვეის ეკლესიის მომხატველი სრულიად სადა, ნეიტრალურ ფონს გეთავაზობს. წვეაში, ბუგეულისაგან განსხვავებით, წმ. იოსები და მარიამი საუფლო ტახტის მსგავს მაღალზურგიან სავარძელზე სხედან, რომლის ზურგიც სამოთხის სიმბოლურ მინიშნებად მიხნეული სამეყურა ფოთლოვანი ყვავილებითაა შემკული. სხვაობა სცენის ამხსნელ წარწერათა (ერთგან – ერთადერთ გაშლილ სტრიქონად, მეორეგან – სამსტრიქონად) განაწილებაშიც ჩანს და სხვა.

და მაინც – ბუგეულისა და წვეის მხატვრობაში ასახული სცენა „იოსებისაგან მარიამის ყვედრებისა“, ცალკეულ ელემენტთა ამგვარი სხვაობის მიუხედავად, იმდენად ერთგვაროვანია (მხოლოდ ზოგადად კი არა – მხატვრული ხედვის თვალსაზრისით თუ განცდის სიმძაფრით, არამედ კონკრეტულადაც – კომპოზიციის სრული იგივეობით, პერსონაჟთა გამომეტყველებით, მათი პოზით თუ ჟესტით), რომ ეჭვს არ იწვევს ერთი საერთო ძირიდან მათი წარმომავლობა. არსებითი აქ საერთოა – ორივეგან ერთი საერთო შემოქმედებითი ორგანიზმი და მათი მხატვრული შემოქმედებაც ისე თანაბრად ერთნაირი, რომ ორივე, შესაძლოა, ერთი და იმავე სამხატვრო სახელოსნოს ნახელავიც კი იყოს.

ეს უფრო ნათლად იმ შემთხვევაში გამოჩნდება თუ შესადარებლად ამავე გვიანი დროის იმ ნიმუშს მოვიშველებთ, რომელიც ბუგეულის მსგავსად ხალხურს კი არა, ე.წ. სამეფისკარო შემოქმედების მხატვრულ მიმდინარეობასაა „მიდევნებული“. ჩვენი სახეთი ხელოვნების ამგვარი ნიმუშებიდან ხობის XVII

მიდგომილობით არის გამოწვეული. ასე რომ, წყარო ჩვენი ოსტატისთვის მათეს სახარება კი არა, შესაძლოა, სხვა რომელიმე საეკლესიო გადმოცემა ან ტექსტი ყოფილიყო.

24 ზ. კიკნაძე, ქართული ფოლკლორი, თბ., 2008, გვ. 13.



საუკუნის მხატვრობა ის ერთადერთია, რომელმაც ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამ ეპიზოდის ასახულება შემოგვინახა (ტაძრის ცენტრალური ნაგის კამარაზე, სადაც ხარების რამდენიმე ეპიზოდად დანაწევრებული სცენებია წარმოდგენილი). კომპოზიცია აქაც ინტერიერშია გაშლილი, ოღონდ ესაა – წმინდა მარიამი აქ უკვე მართალი იოსების წინაშე დგას და მისკენვეა მიმართული. წმ. იოსებს მარჯვენა მარიამისკენ აქვს გაწვილი, მზერით კი კამარის ცენტრში, „ცის სფეროს ამადლებს“ კომპოზიციისკენ არის მიქცეული. თავიდანვე აშკარად ჩანს, აქ რომ სხვა მხატვრული იდეალია და, ამდენად, ოსტატის დამოკიდებულე-ბაც ასახვის საგნისადმი ჩვენისაგან, ახლა უკვე, ძირეულად განსხვავებული.

წვეის თუმც ნაკლებნოსტატარ მხატვრობაში (ეს ბუგეულის მხატვრობასაც ეხება) ყურადღებას იქცევს ხსენებული კომპოზიციური სქემის სიცხადე და ლაკონიურობა, ფორმის მთლიანობის განცდა – მარჯვნივ ოდნავ დაძრული კომპოზიცია გარკვეულად ქმნის მოულოდნელობის შთაბეჭდილებას, რაც არა მხოლოდ სიმბაფრეს მატებს, არამედ აცოცხლებს კიდევ ასახულ სცენას. ამის საპირისპიროდ, ხობში თავიდანვე აშკარად საგრძნობია ფორმის მთლიანობის, მისი ნორმალური სტრუქტურის რღვევის, დაშლის ნიშნები – სიმეტრიის დერძისკენ მიმართული კომპოზიციური სქემის სიმშრადე და შაბლონურობა.

წვეელი (ისევე, როგორც ბუგეულები) ოსტატი ნაკლებად თუ ესწრაფვის მოქმედების იმგვარ დაკონკრეტებას, როგორც ეს ხობშია ნაჩვენები. წმ. იოსების ოდნავ უკან გადახრილი ფიგურა, მისი და მარიამის ხელის გადიდებული მტევნები, მათი უტრირებული შესტები, თითქოსდა თავისთავად გვიაშკარავებს სცენის სდიუჟეტურ ქარგას. ეს ასეა, რადგან ერთი შეხედვით არცთუ ჩამოქნილი, შედარებით ნაკლებგანვითარებული, მხოლოდ უმცირესი, მხოლოდ უბრალო და მარტივი სახვითი საშუალებებით თუ არის მინიშნებული ხსენებული სცენის აპოკრიფული მონათხრობი. სიბრტყეს მკვეთრად დატანილი მსხვილი ხაზებით წარმოქმნილი ნახატი მხოლოდ უმთავრესსა და უზოგადესს წარმოგვიდგენს (ფიგურის უტრირებული პროპორციები, ხაზგასმულად გამომსახველი შესტები, მათივე ფართოდშარავანდმოსილი დიდრონი სახეები, გადიდებული თვალის გუგები და სხვა), რაც, ხალხური შემოქმედებისთვის დამახასიათებლად, მარტივად მოაზრებულ მონუმენტურ სტრუქტურას წარმოქმნის.

განყენებულობა შესამჩნევად იკლებს ხობელ ოსტატთან. მხატვრისათვის მთავარი, არსებითი, ახლა უკვე, საგნობრივად განსაზღვრულის, შედარებით ზუსტისა და თვალსაჩინოს ხელშესახებად ჩვენებაა და „ყვედრების“ მისეულ სცენაში მხოლოდ მინიშნებული კი არა, როგორც ეს წვეასა და ბუგეულშია, არამედ თითქოსდა გარკვევით არის გამოხატული რეალური მოქმედება. წმ. იოსების წინ ძლიერად გადადგმული ნაბიჯი, გაწვილი ხელის მოურიდებელი შესტი, მისივე მოსასხამის ფართოდმოფარდული, დაკუთხული კალთები, დაძაბული მზერა სწორედ რომ მეტი რეალობის საჩვენებლად არის გამიზნული. ოღონდ ესაა, რაც ზემოთაც ითქვა, ამ სახის რეალობა მოკლებულია ორგანულ მთლიანობას – ფორმები დაქუცმაცებულია, ხოლო ნახატი, სიმკვეთრის მიუხედავად, ძალაგამოცლილია, შესამჩნევად გამოფიტული, იქნებ სქემატურიც კი. ფიგურაც მხატვრის მიერ სრულად როდია დანახული – თითქოსდა ცალკეულ, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ სახვით დეტალებად და დანაწევრებული. წმ. იოსების მოსასხამის გაშლილი კალთები ფიგურისგან დამოუკიდებელ ორნამენტულ დეკორად აღიქმება, რის გამოც ჩვენი მზერა მას ერთმანეთისაგან



განსხვავებულ არაერთგვაროვან ნაწილებად ხედავს. ხობის სცენის პერსონაჟთა ურთიერთმოქმედება (თუმც თავშეკავებული მოძრაობა ღმრთისმშობელისა შედარებით მაინც მოქმედია) შინაგან ძალასა და ენერჯიას მოკლებულია, თუ შეიძლება ითქვას მაშინაღური, უფრო საჩვენებლად გამიზნული, ვიდრე ბუნებრივი და, ალბათ, ამიტომაც მხოლოდ ნაკლებად თუ არის დატვირთული იმ სადღესასწაულო ელფერით, როგორცაც ეს წევაში, განსაკუთრებით კი ბუგეულის მოხატულობაშია ნაჩვენები.

ხობის ტადრის მოხატულობისგან განსხვავებით, სადაც ინერციით მომდინარე, იმუამად უკვე შტამპად ქცეული და შემოქმედებით მუხტს მოკლებული ეკლექტური სქემები მოქმედებენ, წევაში (და მით უფრო ბუგეულში) საგრძნობლად აშკარავდება, თუმც შედარებით მწირი და დაუხვეწავი სახვითი საშუალებებით მოტანილი ის მხატვრული მთლიანობა, რომელიც ხალხური ხელოვნების შემოქმედებითი გამოცდილებით არის გაჯერებული.

ამ ჩამოუქნელი, ერთი შეხედვით არცთუ შთამბეჭდავი მხატვრობის შინაგანი სიღალის მომცველი სახეიმო განწყობილება თან სდევს ყველა იმ საუფლო სცენას, რომელიც წვეის დარბაზმა შემოგვინახა. გამონაკლისი, ამ მხრივ, მოხატულობის არც ამავე, სამხრეთ-დასავლეთი მონაკვეთის ზემო რეგისტრს შემორჩენილი სცენაა, უფლის შობის ამსახველი. ფრაგმენტულობის მიუხედავად (თითქმის მთლიანად დაზიანებულია ღმრთისმშობლის ფიგურა) ნათლად იკითხება როგორც ზოგადად ხალხური სახვითი ნიმუშებისთვის ჩვეული კომპოზიციური ქარგა, ისე ოსტატისეული თავისებურებაც. ფონად წარმოდგენილი მთების ტეხილი ხაზებით პირობითად მონიშნული მონახაზი მხოლოდ ნაწილ-ნაწილ თუ გაირჩევა და ისიც, ამ ყაიდის ძეგლებში ასახულ ბუნების ფორმებთან შედარებითაც კი, სრულიად უბრალოა, უკიდურესად სქემატური. ამგვარად ასახული მთების ფონზე წარმოდგენილ მოგვთა ფიგურებს მთლიანად ეთმობა კომპოზიციის ქვედა მონაკვეთი. მათ ზემოთ კი – ღმრთისმშობელისა და ბაგაში მწოლიარე ჩვილისკენ ხელგაწვდილი ორი მახარებელი ფრთაგაშლილი ანგელოზი ზეციდან მოისწრაფის და თავიანთი მოძრაობით აცოცხლებს სტატიკური ფიგურებითა და მსხვილად გამოყვანილი ასომთავრულით დატვირთულ საუფლო სცენას.

უჩვეულო აქ თითქოსდა არაფერია თუ არა ის, რომ დაფიქრებული წმ. იოსები, ტრადიციისამებრ, სურათის მარცხენა კუთხეში კი არ ჩნდება, არამედ „შობის“ სცენისაგან ფართო ორნამენტული ზოლით გამოყოფილ მოხატულობის ქვედა, თავისუფალ არეზეა ცალკე, დამოუკიდებლად წარმოდგენილი (სამხრეთი კედლის დასავლეთი თაღის თავზე, კამარის საწყისში). მრგვალ, უზურგო სკამზე ჩამომჯდარი, ფართოდშარავანდმოსილი ფიგურა წმინდანისა შედარებით დიდი ზომისაა, მასშტაბით სხვათაგან გამორჩეული. თავიდანვე სწორედ ეს გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენმა ოსტატმა ამ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში, იქნებ ადგილის სიმცირის გამო განაცალკევა წმინდანის მასშტაბური ფიგურა. ერთი შეხედვით, ეს თითქოსდა ასეა, მაგრამ მას ხომ შეეძლო წმ. იოსებიც ისეთივე ზომის გამოესახა, როგორც მოგვთა მოკრძალებული ფიგურებია. ამიტომაც აქ სხვა რამ უნდა იყოს საგულვებელი. ჩვენი ეკლესიის მომხატველი მოურიდებლად იმიტომ უნდა არღვევდეს „შობის“ სცენის ტრადიციულ კომპოზიციურ სქემას, რომ მისთვის არსებრივად მოაზრებული, დვთის ნება-სურვილის აღსრულებად მიჩნეული განაცალკეოს მიწიერი ყო-



ველდღიურობისაგან (ან, იქნებ, ასეც ითქვას – საკრალურისაგან პროფანული გამიჯნოს, ისინი ერთმანეთს დააცილოს). ხალხური ოსტატისთვის წმ. იოსები – „ქმარი მარიამისა“ ამ საკრალური სცენის დამსწრე და მხილველია მხოლოდ და არა მისი ძირითადი პერსონაჟი – და, იქნებ, ამიტომაც განარიდა იგი უფლის შობის ამსახველ ძირითად სეუჟეტურ ქარგას. ეს არა მხოლოდ თავისუფალი, თავისებური დამოკიდებულებაა, ამა თუ იმ, კანონიკურად დადგენილი საუფლო სცენისადმი, მოხატულობის მომდევნო განხილვით თითქოსდა უფრო აშკარად გამოჩნდება²⁵.

თხრობა, რადგან დასავლეთი კედელი მორღვეულია, ახლა კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გრძელდება, სადაც სამი საუფლო სცენაა უჩვეულოდ გაშლილი. უჩვეულოა ის, რომ სამთაგან ორი – „ფერისცვალება“ და „ლაზარეს აღდგინება“ მოჩარჩოების გარეშე მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ ეკვრის ერთმანეთს და ისიც, რომ ფართო ორნამენტული ზოლით მონიშნული ქვედა რეგისტრი მოხატულობისა სხვა რომელიმე სეუჟეტურ კომპოზიციას კი არ ეთმობა, არამედ ისევ და ისევ ამავე სცენის პერსონაჟებს – „ფერისცვალების“ ქვემოთ მაცხოვრის თანმხლებ სამ მოციქულს, „ლაზარეს აღდგინების“ ქვემოთ კი ლაზარს დებს – მართას და მარიამს. რაც შეეხება მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მესამე, „უფლის ამაღლების“ ამსახველ სცენას – ის ხომ სეუჟეტურად და, ამდენად, კომპოზიციურადაც ორნაწილიანია, ორი ზონის – ზეციერისა და მიწიერის მომცველი, ოღონდ თუ ყველგან, დაკანონებული იკონოგრაფიული რედაქციით, მთლიანია, მუდამ ერთიანი და, მხოლოდ იშვიათად, პირობითად გამიჯნული – აქ სხვა სურათია. ზედა და ქვედა მონაკვეთები კომპოზიციისა, მსხვილად მონიშნული შეწყვილებული ხაზით ისეა ერთმანეთისაგან გამიჯნული, რომ ნებაუნებურად ორ დამოუკიდებელ სცენად იკითხება, თითქმის ისე, როგორც მის გვერდითვე წარმოდგენილი – „ფერისცვალება“ და „ლაზარეს აღდგინება“.

ხალხური ოსტატის დამოკიდებულება საილდუსტრაციო მასალისადმი თავიდანვე აშკარაა. მოხატულობის ერთსა და იმავე მონაკვეთზე უფლის გამოცხადების მომცველ ამ ორ სცენათა შორის მოქცეული „ლაზარეს აღდგინება“ ისევე იკითხება, როგორც გამოცხადება. აღდგომის წინასწარუწყების საზრისის მომცველი ეს სცენა ჩვენი ეკლესიის მოხატულობაში წინასწარუწყებად კი არა, არამედ თავად აღდგომად, ქრისტიანული მისიის ზედროულ განსახიერებად არის მოაზრებული. ამას აშკარად გვეუბნება, თითქოსდა „ჯო-

25 ქართულ ფოლკლორში ხშირად გვხვდება ბიბლიიდან მომდინარე სიუჟეტები, საიდანაც კარგად ჩანს ხალხის დამოკიდებულება წმინდა წიგნებისადმი. ფოლკლორული ტექსტი, მართალია, იმეორებს ბიბლიურ ამბავს, მაგრამ ხალხურ მოქმელს გარკვეული ინოვაციები შეაქვს მასში და ქადაგებაზე მოსმენილ ტექსტს არა მხოლოდ ხალხისათვის გასაგები და მარტივი ენით გადმოგვცემს, არამედ ხალხური ლოგიკისათვის ადვილად აღსაქმელი პასაჟებითაც განავრცობს. შედეგად კი ბიბლიური სეუჟეტების ხალხური ვერსია წარმოადგენს კანონიკურ და აპოკრიფულ სიუჟეტთა სინთეზს, მნიშვნელოვანი ხალხური ინოვაციებით. დაწვ. იხ.: ეთ. ინწკირველი, ბიბლიური სიუჟეტების ხალხური ვარიანტები – საკანდიდატო დისერტაცია ხელნაწერის უფლებით – თბ., 2004; მისივე, წიგნიერ და ფოლკლორულ კულტურათა ურთიერთმიმართების საკითხი შუა საუკუნეებში – VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი – ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები – მასალები I, თბ., 2012.

ჯოხეთის წარმოტყვევნის” სცენიდან გადმოსული ქრისტეს მნიშვნელოვნებით გამორჩეული ჯვარაპყრობილი ფიგურა, თვალგახელილად გამოსახული ლაზარე და მოციქულთა ჯგუფის სანაცვლოდ წარმოდგენილი, ჩვენსკენ ღოცვად მომართული დავით წინასწარმეტყველი – „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ (იგივე „აღდგომის“) სცენის დამსწრე და მხილველი, რომლის წმინდა წიგნიც „უგალობს ქრისტეს შობას, აღსრულებას, აღდგომას, ამაღლებას და კუალად მოსვლას“. იგივეს ლაზარეს დებიც გვკარნახობენ, რომლებიც ამ სცენის ქრესტომათიული იკონოგრაფიისამებრ მაცხოვარს კი არ ეგებებიან ძმის გარდაცვალების მაცნედ, არამედ ძირითადი სცენის ქვემოთ, სოფლისეულ ზოლში მოქცეულნი (ისე როგორც გამოცხადების სცენათა სამი მოციქული და მოციქულთა ჯგუფით გარშემორტყმული ღმრთისმშობელი), ღოცვად ხელაპყრობილნი, ფართო-ფართო ფოთლოვანი ყვავილებით შემკულნი ზეიმობენ აღსრულებულ სასწაულს – „მკვდრეთით აღდგომას“.

„ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში ჯვრით გამოსახული მაცხოვრის, ისევე, როგორც ლაზარეს დის მართას ფეხზემდგომი ფიგურა, მხოლოდ ერთეულ მაგალითად და ისიც, მხოლოდ ადრექრისტიანული ხელოვნების სარიტუალო ნივთებზე თუ შემოგვხვდება (სპილოს ძვლის 500 წლით დათარიღებულ დიფტიქონზე მურანოდან, მე-5 საუკუნის სპილოს ძვლის ორ სირიულ პიქსიდაზე).²⁶ განვითარებული შუა საუკუნეები, ტაძართა მოხატულობის უკვე დადგენილი და ჩამოყალიბებული იდეოლოგიური სისტემა, როგორც მოსალოდნელი იყო, უარს ამბობს ამგვარ ტრადიციაზე და ჯვრისმპყრობელი მაცხოვარი მხოლოდ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაში, ქრისტიანული მისიის საბოლოო აღსრულებისას არის იკონოგრაფიულად დამკვიდრებული. ქართული სახვითი ხელოვნების ოფიციალური რიგის ძეგლებში ამიტომაც შეუძლებელია პოვნა ისეთი ნიმუშისა, სადაც „ლაზარეს აღდგინების“ სცენის იკონოგრაფია ჩვენის მსგავსად, ასეთივე მოულოდნელი თავისებურებით და ასეთივე სისრულით იქნებოდა გადაწყვეტილი. ასე რომ, წვევის ეკლესიის მოხატულობის თავისებურებანი პარალელური მასალის მოშველიებით, მათში გაცხადებულ ცალკეულ იკონოგრაფიულ მოტივთა თუ ელემენტთა იგივეობით კი არა, არამედ, როგორც ჩანს, სხვა მხრივ უნდა იყოს მოძიებული და თუნდაც ზოგადი სახით დადგენილი.

იკონოგრაფიულ თავისებურებას ჩვენს მოხატულობაში არც საუფლო ციკლის დამაგვირგვინებელ სცენაა მოკლებული. ზეციერ და მიწიერ ზოლად გაშლილი კომპოზიცია უფლის ამაღლების ამსახველი ისეა წარმოდგენილი, რომ ზედა ზოლი მოხატულობისა, სადაც მაცხოვარს ორი მთავარანგელოზი აამაღლებს ზომით შესამჩნევად სჭარბობს ღმრთისმშობელისა და მოციქულთა ჯგუფის მომცველ ქვედა მონაკვეთს – ამ ჯგუფის ძეგლთათვის ნიშანდობლივი ის ჩვეული ტენდენცია, როცა შინაარსობრივად მთავარი, არსებითი გაზრდილი მასშტაბითაა ნაჩვენები.

მაცხოვარს ორივე ხელი კურთხევად აქვს ხაზგასმულად ფართოდ გაშლილი. მისი ფიგურა მთავარანგელოზთა დიდრონ გამოსახულებებთან შედარებით შესამჩნევად მცირე ზომისაა, ნათების ფართო ზოლით გარშემორტყმული. ძვირფასი ქვებით უხვად მოთვალული მისი შარავანდი და მდიდრულად შემკული მისივე მანდორლა მაცხოვრის დიდებას წარმოგვიდგენს.

26 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian art*, vol. I, New York, 1971, ტაბ. 424, 463, 464.



ქვედა ზოლი ამადლების სცენისა შედარებით მოკრძალებულია. კომპოზიციის ცენტრში მავედრებელი ღმრთისმშობელი ერთადერთი შარავანდოსილი ფიგურაა მის ორსავ მხარეს მარტივი რიტმით განლაგებულ მოციქულთა შორის. ღვთის სადიდებლად აღმართული მათივე ხელის დაგრძელებული მტევნები შინაგანად დაძაბული მოძრაობის საჩვენებლად უნდა იყოს გამიზნული. ფართო სამყურა ფოთლოვანი ყვავილები არც აქ არის დავიწყებული, აქაც თან ერთვის ამადლებულ მაცხოვარს.

ყვავილოვან ბუჩქებს, ან თუნდაც ამ სახის რაიმე მცენარეულ მოტივს ხომ სამოთხის სიმბოლურ მინიშნებად მიიჩნევენ²⁷. მართალია, იმ შემთხვევაში მხოლოდ, როცა ის ღმრთისმშობლის დიდების საკონქო კომპოზიციად გაშლილ სცენათა თანმხლებია (ბეთანია, ვარძია),²⁸ მაგრამ აქ არც ხალხური ოსტატის განცდა უნდა იყოს დავიწყებული. მისთვის ამ იკონოგრაფიული მოტივის კანონიკურობა კი არა, არამედ მისი მეშვეობით განსახიერებელი ხსნის ქრისტიანული იდეაა მთავარი და არსებითი. ხალხურით ნასაზრდოებ ძეგლებში ამიტომაც ჩნდება „ხარებასა“ და „ვედრების“ საკონქო კომპოზიციები²⁹ – ამასთან, ყველგან (ჩვენთანაც ისე, როგორც ჭალასა და ბუგეულში) ერთი საერთო ნიშნებიდან მომდინარედ – ერთმანეთის მსგავსად, ერთნაირი ფორმის, ზომისა და ფერის, სამყურად გაშლილ ფოთლოვან ყვავილებად მოწვედილი. ერთია მხოლოდ – ხსენებული მოტივი წვევის მხატვრობაში არა მხოლოდ სიკვდილის დათრგუნვის მომსწრე ლაზარეს დებთან იხილვება, არამედ ამადლებულ მაცხოვართანაც „უფლის ამადლების“ თავისებური იკონოგრაფიით მოაზრებულ კომპოზიციებში. აქვე, სამოთხის სიმბოლურ მინიშნებასთან ერთად, თავისებურად უჩვენებელია ისიც, რომ მაცხოვარს, ტრადიციისამებრ ანგელოზები კი არ აამადლებენ, არამედ, გამორჩეული მასშტაბითა და ხაზგასმულად დიდრონი ასომთავრულით წარმოდგენილი წმინდა მთავარანგელოზნი – მიქაელი („წმ. მქლ“) და გაბრიელი („წმ. გბლ“). სცენაში შედარებით იშვიათ იკონოგრაფიად, ასევე იკითხება მაცხოვრის მოწითალო-ღვინისფერი მანდორლა („თავადაც ნათელი“), რომელიც, თავის მხრივ, ჩაწერილია ღვთაებრივი ნათლის მდიდრულად მოთვალულ სიმბოლურ გამოსახულებაში.

ყველა ეს იკონოგრაფიული თავისებურება, როგორც ჩანს, იმისკენაა მიმართული, რათა „უფლის ამადლების“ გამძაფრებული ესქატოლოგიური კონტექსტით მოწოდებულ კომპოზიციებში სამოთხის სიმბოლოდ მიჩნეული, სამად გაშლილი ფოთლოვანი ყვავილების ჩართვით, ამადლების ისტორიული სცენა საუფლო სასუფევლის ხატებად გარდაისახოს. აქაც, როგორც „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში, ხსნის იდეა მხოლოდ შინაარსობრივად ნაგულისხმევი კი არაა, არამედ იკონოგრაფიულადაც არის გათვალსაჩინოებული.³⁰

27 Suzy Dufrenne, Les programmes iconographiques des l'églises byzantines de Mistra, Paris. 1970. გვ. 54.

28 მართალია, მსგავსი რამ ბერთუბნის ტაძრის მოხატულობაშიც შემოგვხვდება, მაგრამ იქ მოქმედება მთლიანად ღვთაებრივ სკნელში (ნათლისმიერი თეთრი ფონი და თეთრივე ნიადაგი) არის გაშლილი.

29 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ 40-47.

30 ეს სამი საუფლო სცენა ბუგეულის მოხატულობაშიც ერთმანეთის გვერდით, ასევე ჩრდილოეთი კედლის პირველსავე რეგისტრზეა ფართოდ გაშლილი, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ ბუგეულში ზღვარდაუდებლად, ერთმანეთში გადამდინარედ



ჩვენს მოხატულობაში ამგვარივე ვარიაციული სახესხვაობით უნდა იყოს ფილიყო წარმოდგენილი „უფლის ამალღების“ ქვემოთ, მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მეორე რეგისტრად მოწოდებული სცენა, რომლითაც ყორნისაგან ელია წინასწარმეტყველის დაპურებაა ნაჩვენები. ელია წინასწარმეტყველის გარდა, რომელსაც ყორანი ნისკარტით აწვდის პურს, ამ ფრაგმენტულ, დღეისათვის მხოლოდ მცირედ შემორჩენილ კომპოზიციაში ორი შარავანდმოსილი ფიგურის სახის კონტურული მონახაზიც გაირჩევა. სცენა, როგორც ჩანს, თავიდანვე მრავალფიგურიანი ყოფილა, რითაც ის ნაკლებად ეთანხმება ამ ძველადღებულ საკრალური ეპიზოდის ტრადიციულ იკონოგრაფიას – წმინდა წინასწარმეტყველი ელია იაჰვეს ბრძანებით ხომ მარტოდმარტო იმალება „ნაღვარევისა მას ქორათისასა“ (III მეფეთა, 17,2 – 4)³¹.

აქ, ისევ და ისევ, საფიქრებელია, რომ თავს იჩენს საილდუსტრაციო მასალისადმი ხალხურ მხატვრულ შემოქმედებას ნაზიარები ოსტატის თავისებური დამოკიდებულება – კანონიკურ სქემას ნაკლებად მინდობილი, თხრობითობით გამორჩეული მისი ნახელავი მეტწილ შემთხვევებში ხომ ვრცელ ისტორიულ დროშია დანახული. ალბათ, ამის გამოცაა რომ მას ამა თუ იმ სცენაში ხშირად შემოყავს ისეთი დამატებითი პერსონაჟები, რომლებიც, ერთი შეხედვით, თითქოსდა უცხოა მათში ასახული ეპიზოდებისთვის (გავიხსენოთ ბუგეულის „ხარება“, სადაც წმინდანთა ნინოსა და სისოს ფიგურებია შემოყვანილი ან „უფლის ამალღების“ სცენა ქორეთში, სადაც უჩვეულოდ ჩნდება სამი დაეჭვებული მოციქული და წმ. მარინა)³². ჩვენს შემთხვევაში უფრო დამაჯერებელი, ალბათ, ისაა, რომ ყორნისაგან წმ. ელიას დაპურების ამსახველ სცენაში წმ. ელიას ზეცად ამალღების თანადამსწრის, მისივე მოწაფისა და უახლოესი თანამდგომის წმ. წინასწარმეტყველი ელისეს ურთიერთობა იყოს ნაჩვენები. აქ, თითქოსდა ერთი საერთო ჩანაფიქრით გაერთიანებული ორი სხვადასხვა, თუმცა ერთმანეთის მიმყოლი ბიბლიური მონათხრობი უნდა იყოს ურთიერთშეფარდებული: ძირითად სცენასთან ერთად, წმ. ელისეს დამოძღვრა ან, იქნებ, წმ. ელია და ელისე მდინარე იორდანესთან – ეპიზოდი, რომელიც თან სდევს წმ. ელიას ზეცად ამალღებას და მის მიერ წმ. ელისესათვის ხალენის გადაცემას (IV მეფეთა, 2, 13-15)³³. უფრო კონკრეტულად, სცენის ფრაგმენტულობის გამო, ძნელია

„ფერისცვალება“ და „ლაზარეს აღდგინება“ კი არ გამოისახება, არამედ უფლის გამოცხადების ორი კანონიკური სცენა – „ფერისცვალება“ და „ამალღება“, რაც შეეხება „ლაზარეს აღდგინების“, ახლა უკვე, ტრადიციული იკონოგრაფიით (მოციქულთა ჯგუფითა და მაცხოვრის ფერხით დაცემული ლაზარეს დებით) წარმოდგენილ სცენას – ის მათი მომდევნოა, წინა ორისგან პილდასტრით გამოყოფილი.

31 ჩვენს კედლის მხატვრობაში შედარებით იშვიათად წარმოდგენილი სცენა წმინდა წინასწარმეტყველ ელიასთან დაკავშირებული სასწაულისა (მაგ., მღვიმევი, XIII საუკუნე) შედარებით ფართოდ რუსულ შუასაუკუნოვან ხატებშია გავრცელებული - მაგ., ფერწერული ხატი ტრეტიაკოვის გალერეადან, ფსკოვის სკოლა XIII საუკუნე; კედლის მონუმენტური მხატვრობის უცხოური მასალიდან კი, ჩვენთვის ის ერთადერთი შემთხვევაა ცნობილი, რომელიც ათონის ლავრის სატრაპეზოს 1502 წლის მხატვრობას შემორჩა.

32 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 192, 241-243.

33 ამ მხრივ საგულისხმოდ ჩნდება მორაკას (სერბეთი) ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის XIII საუკუნის მოხატულობა, სადაც წმ. ელიას ცხოვრების თერთმეტი ეპიზოდი ასახული. ამ სცენებში მხოლოდ ორგან ჩნდება მათში მონაწილე მეორე პერსონაჟი –

ამ ძველადტქმისეული სცენის შესახებ რაიმეს თქმა.

ძველი და ახალი აღთქმის სფუჟეტები მოხატულობის ერთსა და იმავე მონაკვეთზე, ურთიერთშეფარდებით რომ არის წარმოდგენილი, უჩვეულოდ არ უნდა მოგვეჩვენოს – ეს ხომ მრავალ ჩვენს ძველზეა დამოწმებული (განსაკუთრებული მნიშვნელობით და დატვირთვით სახვითი ხელოვნების იმ ნიმუშებში, რომლებიც პალეოლოგოსურის გავლენითაა წარმოქმნილი – ზარზმასა და საფარაში, ლიხნესა და წაღენჯისაში...)³⁴. რაც შეეხება ჩვენი მოხატულობის ამ ორი ხსენებული სცენის დაწვეილებას, მათ ბუნებრივ კავშირს, არც ეს უნდა იყოს მოულოდნელი. ელია წინასწარმეტყველი ხომ წინამორბედი და წინასწარმეტყველებელია მესიის მოსვლისა; „მეორედ მოსვლის“ უწყების წინასწარმეტყველიცაა³⁵ და ერთადერთი, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთაგან, რომელიც ცოცხლად, სიკვდილის უნახავად ამადლდა ზეცად³⁶ –, რითაც ის, ახლა უკვე, იდეურადაც ეპასუხება „უფლის ამადლების“ სახარებისეულ სცენას.

დღეისათვის მხოლოდ ამ რამდენიმე, არცთუ სრულად შემორჩენილი სახეო სცენით წარმოგვიდგება წვეის წმ. გიორგის თითქმის სანახევროდ დანგრეული დარბაზის კედელ-კამარათა მოხატულობა. ამის მიუხედავად, იგი ნაწილ-ნაწილ კი არა, ერთიანი განწყობის მომცველ მთლიანობად მოიხილება, რომლის ფონზეც მოულოდნელი თავისებურებითა და უჩვეულობით იკითხება როგორც ცალკეულ წმინდანთა, ისე ამა თუ იმ სფუჟეტური ქარგის მომცველი საუფლო სცენა.

მათი განხილვა გვარწმუნებს თუ რა განუზომლად გაიზარდა შინაარსის წილი გამოსახულებაში. შთაბეჭდილება ისეთია, მოხატულობის სახეონად უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებული დეკორი, თითქოსდა, ვედარ მოიცავს იმ აზრს, რასაც უნდა იტყვედეს და უმთავრესი მახვილიც, ახლა უკვე, ამა თუ იმ სცენის შინაარსის განვრცობილ თხრობაზე გადაინაცვლებს ისე, რომ სრულიად თავისებურ იკონოგრაფიულ ვარიანტებსაც წარმოქმნის. ეს საგულისხმო პროცესი მხოლოდ წვეის ეკლესიაში შემორჩენილი მხატვრობით როდი აშკარავდება, არამედ მეტ-ნაკლები სიცხადით, ერთი გარკვეული დროის ყველა იმ მოხატულობითაც, რომელიც ხალხური ხელოვნებითაა ნასაზრდოები³⁷. თუ

ერთგან ანგელოზი, მეორეგან კი – წმ. ელია მდინარე იორდანესთან ელისესთან ერთად. იხ. ინტერნეტ გვერდი www.ica.princeton.edu, Index of Christian Art, the Svetlana Tomekovic, Database of Byzantine Art, Princeton University.

34 И. Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, стр. 2.

35 „და აჰა, მე მოვივლენ თქვენ ილიას თეზბიტელს პირველ მოსვლისა დღისა უფლისადასა დიდსა და განჩინებულსა. რომელმან კუალად მოაგოს გული მამისა ძისა მიმართ და გული კაცისა მოყუსისა მისისა მიმართ. ნუ მოსრულმან მოვსპო ქუეყანა მყის“ (მალაქია 4, 5-6).

36 „და იყო სღვასა ოდენ მათსა და სიტყუასა, აჰა, ეტლნი ცეცხლისანი და ცხენნი ცეცხლისანი. და განეშორნენ იგინი ურთიერთსა და აღიტაცა ელია ძრვით ზეცად. და ელისე ხედვოდა, დადადებდა და იტყოდა: მამო, მამო, ეტლო ისრაჴლისაო და მჴედარო მისო! და არღარა ხედვიდა მას და შენმა – უყო სამოსელსა და განაპო“ (IV მეფეთა, 2, 11-12).

37 ამ მხრივ ჩვენი წრის ძველებიდან, წვეის მოხატულობის, ზემოთ უკვე განხილულ იკონოგრაფიულ თავისებურებათა გარდა, არაერთი მაგალითის მოტანა შეიძლება: ჭალის მოხატულობის „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაში იაკობის მიერ ხილული

წინათ, ე.წ. კლასიკური პერიოდის ძეგლთა მოხატულობაში მისივე იდეური საზრისის შეცნობის მხრივ მხოლოდ მინიშნება იყო საკმარისი, ახლა საჭიროა განმარტება, დაბეჯითებით მტკიცება, თანაც ფორმის ზედმიწევნითი დახვეწით, მისი მხატვრული სრულყოფილებით კი არა, არამედ ვრცელ ისტორიულ დროში გაშლილი, განზოგადებული სახით მოწვდილი შინაარსით. შედეგად – ფორმის გაუბრალოების თანმდევად შესამჩნევად მძაფრდება მასში დატეხილი თეოლოგიური აზრი. საუფლო სცენებსა და ცალკეულ გამოსახულებებს შორის ჩნდება ისეთი აზრობრივი კავშირები, რომლებიც მოვლენათა არსს მიუთითებენ. აქედან ის, შეიძლება ითქვას, არატრადიციული, ხშირად არცთუ კანონიკური იკონოგრაფიული თავისებურებანი, რომლებიც, ერთი შეხედვით, უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს. ამ „უცნაურობათა“ ერთობლიობა გვიჩვენებს გამოსახულებათა შინა არსის გამძაფრებას და წარმოაჩენს საღმრთო წერილს, როგორც ყოველგვარი საღმრთისმეტყველო აზროვნების ერთიან ნიადაგს. ამ გაუბრალოებულ, გულუბრყვილო უშუალოებით დანახულ გამოსახულებებს სწორედ ეს სძენს მნიშვნელოვნებას – თვისებას, რომელსაც მონუმენტურის სახელით მოვისხენიებთ და რომელიც ამ ყაიდის მხატვრობით შემკულ ეკლესიას აქცევს საგანგებო სივრცედ.

ხალხური ოსტატი სულაც არ ნიშნავს უბირ ხელოსანს. მის შემოქმედებაში გონისმიერს დიდი ოდენობით ენაცვლება გულისმიერი, და გასაგებია, სასურათე სიბრტყეზე გაშლილი წარმოსახვითი სინამდვილეც, მის მიერ არცთუ ჩვეული განცდით იყოს აღქმული და გარდასახული. გასათვალისწინებელია ისიც, მის ნახელავში საშემსრულებლო თავისებურებათა ერთობლიობაც რომ ნაკლებკანონიკურია – „აკადემიური“ განსწავლის მქონე ოსტატთაგან თვისებრივად განსხვავებული.

ხალხური პოეზიისამებრ, რომელმაც არ იცის სიტყვიერი კეკლუცობა (ვახუშტი კოტეტიშვილის გამოთქმას), ხალხურ მხატვრულ განცდას ნახიარები სახვითი ხელოვნებაც უბრალოა, არსებითად შეურეველი და ბუნებრივი, სრულიად სადა და ამა თუ იმ სცენის მომცველი კომპოზიციაც ბავშვური სიწრფელითა და უშუალოებით არის მოტანილი. ამასთან, ისინი ხელოვნურად განყენებული, ცივი და მიუკარებელი როდია (ამავე გვიანი დროის ოფიციალური რიგის ძეგლთა დარად), არამედ ზღვარდაუდებლად შენიანი, იმდენად ახლობელი თავისი ადამიანური არსებით, რომ შეუძლებელია არ „ენდო“ – თავადაც ხომ გულუბრყვილოდ მიმნდობია, ზოგან მიამიტიც კი.

ჩვენი დარბაზის მოხატულობა, კომპოზიციისა თუ ნახატის მხრივ ვერ

კიბეც გამოსახება, რომლის თავზე ღმრთისმშობელი დგას შუამდგომელი ღმერთისა და კაცთა მოდემისა. ქორეთის დარბაზის მომხატველი „ხარების“ სცენაში მახარობელ მთავარანგელოზსა და ღმრთისმშობელს შორის მესამე ფიგურასაც გამოსახავს – თანხმობად გულხელდაკრეფილ დედაღმრთისას; აქვე, „ამაღლების“ სცენაში ის სამი მოციქულიც ჩნდება, რომელთაც ეჭვის კითხვებით მიმართეს მაცხოვარს. ბუგეკულის მხატვრობის „ხარების“ საკრალურ სცენაში ორი ადგილობრივი წმინდანი – ნინო და სისო თანადამსწრე პერსონაჟებად არიან გამოსახული. აქვე, „ნათლისღების“ სცენაში იესოს უშუალო წინაპარი დავით წინასწარმეტყველიც ჩნდება. წითელხევში აღდგომის ხატების მომცველ სცენათა – „ლაზარეს აღდგინებისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სანაცვლოდ თავად „აღდგომა“, საფლავზე აღმდგარი მაცხოვარია წარმოდგენილი და სხვა. დაწვრ. იხ. ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი.

ეგუება მანერულს, არაბუნებრივს (თუნდაც იმ ოდენობით, რომლითაც ამავეგვანა დროის ე.წ. სამეფისკარო მხატვრობის ერთი რიგია დახასიათებული)³⁸. აქ, მართალია, ჩნდება შედარებით ნაკლებგანვითარებული საშუალებებით მოტანილი, შესამჩნევად დაუხვეწავი, ნაკლებნაოსტატარი, რაიმე მხატვრული ფორმა, მისი რომელიმე დაუმუშავებელი დეტალი, მაგრამ ესეც, თვით ცალკეული დისპროპორციული ელემენტებიც კი (მთელის ცალკეული ნაწილების ერთმანეთთან შეუთანხმებლობა), მთლიანობაში ისე იკითხება, როგორც სტილი, როგორც ნაივური ხალხური შემოქმედების ნიმუშებისთვის ნიშანდობლივი მხატვრული მანერა.

ამგვარ შემოქმედებით პროცესში – და აქაც – ფერის ფუნქცია, როგორც ყოველთვის, განსაკუთრებულია. მოხატულობა დარბაზისა მონოქრომული როლია – როგორც, მაგალითად, ამავე დროისა და ამავე მხატვრული მიმდინარეობის ქორეთსა და თუნდაც წითელხვეში³⁹. მას, ისე როგორც ბუგეულში, შეიძლება ითქვას, უფრო მეტად მაინც ფერადოვანი ხალიჩის იერი დაჰკრავს, სადაც ფერთა უმარტივესი შესამებით არა მხოლოდ შერბილებულია ნახატის წარმომქმნელი ხაზის ჩამოუქნელობა, ზოგან შესამჩნევი კუთხოვანებაც კი, არამედ ერთიან თანხმიერ მთლიანობად გარდაქმნილია ამ მომცრო დარბაზის მომცველი მოხატულობა.

ფონი ყველგან ცივია – თეთრანარევი ლურჯი ფერისა, სადაც ერთმანეთს მარტივად ეთანაბრება აგურისფერისა და მონაცრისფრო ლურჯის თანაგვარი ტონალობის ფერადოვანი ლაქები, ჩნდება თეთრანარევი ნაცრისფერიც და ძვირფასი ქვებით მოთვალულ შარავანდთა ყვითლად გამომკრთალი ფერადოვანი ლაქები. ყველა ეს ფერი „ყრუა“, სასურათე სიბრტყეს სქელ, გაუმჭვირვალ ფენად დატანილი – ყველგან, აუცილებლად, ნაცრისფერნარევიცა, რაც, უკვე თავისთავად, აწყნარებს და კრავს მთლიან მოხატულობას. ფერთა მეტად მოკრძალებული შესამების მიუხედავად, სურათში გარკვეულად ჩნდება იმ სახის ფერადოვანი რიტმი, რომელიც არც სიტყვების შთაბეჭდილებას წარმოქმნის და არც მონოტონურობისას: ფერადოვანი რიტმი მთლიანია, დაუნაწილებადი, განუყოფელი, ერთიანი განწყობის მომცველი.

რამდენიმე ოსტატის ხელი, ერთმანეთისაგან არცთუ დიდად განსხვავებული, თავიდანვე აშკარად ჩანს. მათგან გამორჩეულად ნაოსტატარი საკურთხეველის მოხატულობაა – მისი, დღევანდლამდე არცთუ სრულად შემორჩენილი ზედა სამი რეგისტრი. აქ მთავარი ისაა, რომ, სხვაობის მიუხედავად, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, ჩვენივე ე. წ. კლასიკური პერიოდის შემოქმედების დარად, ცხადლივ შეინიშნება საერთო სახელმძღვანელო მხატვრული იდეის არსებობა. სხვა მრავალ ფაქტორთან ერთად, ესეც უცილოდ განაპირობებს ჩვენი ძეგლის

38 „XVI საუკ. მეორე ნახევრის მოხატულობანი – სამთავრო მცხეთაში, ნეკრესი, გრემი, ახალი შუამთა, ალვანი, კაწარეთის სამება, ნაწილობრივ ალავერდი და სხვა სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობათა წარმომადგენლებია. ზოგიერთი მათგანი, კვალიფიციური ოსტატების მიერ შესრულებულნი, იკონოგრაფიისა და სტილის მხრივ გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის ტრადიციებს აგრძელებენ, ოღონდ რამდენადმე აუხვეშებენ მათ. ნახატი უფრო ხისტი და მანერულია, კოლორიტი უფრო მშრალი.“
Тинатин Вирсаладзе, Избранные труды: Основные этапы развития Грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 2007, გვ. 23

39 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 91, 179

მხატვრულ მთლიანობას: მოკლედ და მკაფიოდ „გამოთქმული“ კომპოზიციები; სისადავით გამორჩეული ფართო ფონები, რომელთა ხაოიან ზედაპირზეც მკაფიოდ იკითხება სცენათა თანამდევნი დაქარაგმებული ასომთავრულის დიდ-რონი წარწერები.

მოხატულობაში სიდიდით, მასშტაბით სხვათაგან გამორჩეული და, ამდენად, ამ ყაიდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ იკონოგრაფიული პროგრამის შესატყვისად მოაზრებული, თეოლოგიური საზრისით გამორჩეული რომელიმე საზეო სცენა, არამედ, და უფრო მეტადაც ის, რაც ოსტატის მიერ არის გამნიშვნელოვანებული (ლაზარეს დები იქნება „ლაზარეს აღდგინების“ სცენიდან თუ „უფლის ამადლებს“ მთავარანგელოზები).

კომპოზიციაში ფიგურები ბატონობს – ზომებით გამორჩეულნი, ისინი კადრთან ახლოს მსხვილი ხედით ჩანან და, რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, უმეტესად ფრონტალურად წარმოდგენილნი არსებითად მოიცავენ კიდევ სასურათე სიბრტყის უმეტეს არეს. გაუბრალოებული სახით ან, ასეც შეიძლება ითქვას, გულუბრყვილოდ გამოვლენილი მონუმენტურობა, ამავე ყაიდის ძეგლთათვის დამახასიათებლად აქაც სახეზეა, ამ ფიგურებზეც აშკარად ჩანს. ერთია მხოლოდ – მხატვრული ფორმის არა მხოლოდ დაწვრილმანებული ხასიათი, მისი აშკარა სქემატურობაც, თვით ბუგეულის მხატვრობასთან შედარებითაც კი, შესამჩნევად ანელებს მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას. ამის მიუხედავად, ჩვენი გვიანი მხატვრობის ხალხურად წოდებულ ძეგლებში მიმდინარე პროცესის საგულისხმო ანარეკლი ამ მხრივაც დამახასიათებლად არის გამოვლენილი. ეს ასეა, რადგან ამ სახეობის შემოქმედებითი ბუნების თავისებურებას თუ გავითვალისწინებთ, მაშინ მხატვრული ფორმის სრულყოფილება კი არ იქნება მთავარი და არსებითი, არამედ იმ მხატვრული ფორმის გახსენება და თუნდაც ასე უბრალოდ და გულუბრყვილოდ წარმოჩენა, რომელიც ჩვენი ტაძრების კედლის მონუმენტური მხატვრობის ე. წ. კლასიკური პერიოდის ძეგლთათვის იყო ნიშანდობლივი.

ასეთივე უბრალო და მარტივია ჩვენი მოხატულობის ამა თუ იმ სცენის პერსონაჟთა სახის წერის მანერა. სინგურნარევი მოყვითალო ოქრათი მკრთადად დაფერილი სახის ოვალს მკვეთრად შემოწერს თანაბარი სისქის მსხვილი კონტური. ამგვარივე კონტური გამოჰყოფს სახის ნაწილებსაც. კონტური მუქია – თეთრანარევი შავი ფერისა. სახის ნაწილებთან – შუბლსა და თვალის უპეებთან, კისერზე მკრთადად იკითხება დუბლირების ტალღისებრ მონიშნული მოწითალო-აგურისფერი ხაზები. ამავე ფერის მსუბუქი ლაქა დაწვებზეც ჩნდება, ყურის ბიბილოზეც. მსუბუქად დატანილი მოწითალო-აგურისფერისვე მოკლე-მოკლე ხაზები, შიგადაშიგ, წვერ-ულვაშზეც გამოკრთება. შთაბეჭდილება ისეთია, ტაძრის მომხატველ-ოსტატს, რაიმე მოცულობითი ფორმის წარმოქმნის მიზნით, ერთი მხრივ, თითქოსდა არ აინტერესებს სიბრტყიდან გამოსვლა, თუნდაც პირობითად მისი დაძლევა, ამასთან, ისიც ხომ არის – ამ მსუბუქად დაფერილი სახის მშრალად გამოწერილ გრაფიკულ ნახატზე მკრთალი მოწითალო-აგურისფერის მონასმისმიერი თუ ლაქისებრი ხაზები ისეთი მონაცვლეობითაა სიბრტყეს დატანილი, რომ, აქა-იქ, შესამჩნევად მონიშნავს მოცულობით ფორმას – ქუთუთოებსა და ნიკაპზე, ლოყაზეც.

ეს განსაკუთრებით, ეკლესიის მამათა სახეებისა და მათივე სხეულის ნახატის შედარებით ჩანს – ერთგან, ამა თუ იმ პიროვნული ხასიათის საჩვენე-



ბლად გამიზნული, ზემოხსენებული სწრაფვა სახის ნაწილების სიბრტყედან ამოწვევისა; მეორეგან – ჩამოუქნელი ხაზით მონიშნული სრული სიბრტყეოვანება, სხეულის სრულიად ბრტყელი ფორმა. ნახატისადმი ამ არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებით ჩვენი ოსტატი გამონაკლისი სულაც არ არის. იგივე ამავე დროისა და ამავე მხატვრული მიმართულების სხვა ძეგლებზეც ჩანს – თუნდაც ჭალაში, ბუგეულისა და წითელხევეში. საგულისხმო აქ უფრო სხვაა.

წმინდანთა სახეებზე დაკვირვებით ისეთი შთაბეჭდილებაც იქმნება თითქოსდა სახის ნაწილების თანამდგევი დუბლირების რკალისებრ ხისტად დატანილი ხაზები, მხოლოდ შორეულ გამოძახილად, უკიდურესი უბრალოებითა და სქემატურობით იმეორებდეს ჩვენსავე ე.წ. კლასიკური ხელოვნებისთვის ნიშანდობლივ სახეთა წერის იმ თავისებურ მანერას, როცა მოცულობითი ფორმა თეთრას ცხოვლად დატანილი მონასმისმიერი გამონათებებით არის მონიშნული. თუ სახეების წერის ამგვარი წესი ე.წ. კლასიკურ ხელოვნებაში მხატვრულადაც ამთლიანებს, ჰარმონიულობითა და გამომსახველობითაც მოსავეს წმინდანთა სახეებს – ჩვენთან სხვა სურათია. ამის მიზეზი ისაა, რომ მხოლოდ გაუბრალოებული სქემის დონეზე შემოთავაზებული დეკორატიული ბუნების ხისტი და ნაკლებად მწყობრი ნახატი აშკარად ანაწევრებს, თუ შეიძლება ითქვას, აშიშვლებს კიდევ ამა თუ იმ ფიგურის სახის მოსაზღვრულ ფორმას, რითაც, საბოლოოდ, შესამჩნევად ირღვევა პირვანდელი მთლიანობა. თუმცა, ამასთან, ისიც ხომ არის, მის სანაცვლოდ აშკარად რომ ჩნდება სხვა ხარისხის ის მხატვრული მთლიანობა, რომელიც სხვადასხვა ტონალობის ვარდისფერის მომეტებული შემოტანით და ერთგვაროვანი, ერთი ბუნების ხაზოვანი ნახატი-თაა წარმოქმნილი. აქვე ისიცაა საგულისხმო, რომ სახის წერის მანერის ამგვარი გარდასახვა თითქმის სრულად ესიტყვება იმ ცვლილებას, რომელიც გვიანი პერიოდის ჩვენს მხატვრულ აზროვნებაშია შენიშნული.⁴⁰ მოხატულობაში გამოყვანილ წმინდანებთან შედარებით დაკარგულია ხატისებრ წარმოდგენილ სახეთა მნიშვნელოვნება. აქ საამსოფლოც თითქოსდა მეტადაა საგულვებელი, ვიდრე ის სხვა სამყაროსეული, რომელიც ჩვენი ისტორიის უკეთესი პერიოდის მხატვრობაში გამოყვანილ, მიწიერზე ამადლებულ წმინდანთათვის იყო დამახასიათებელი. მეტიც შეიძლება ითქვას – წმინდანები, ახლა უკვე, ნატიფი სახეებით კი არ გვევლინებიან, როგორც ჩვენივე, ე.წ. კლასიკური პერიოდის მხატვრობაში, არამედ თავისივე ხალხის წრიდანვე გამოსულნი, შედარებით დაუხვეწავი, სრულიად უბრალო, გლეხურ-მიამიტური იერით არიან აღბეჭდილნი.

დასასრულ, იმ იკონოგრაფიულ თავისებურებათა შესახებ, რომლითაც ასე გამოირჩევა წვეის დარბაზის მოხატულობა. ქრისტიანული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებში, ჩვენივე „ხალხური“ ნაკადის ამავე გვიანი დროის ნიმუშების გარდა, ვერ მოვიძიეთ სცენა საუფლო ციკლისა, სადაც სახარებისეული თხრობა ასე მრავალმხრივ იყოს წარმოდგენილი – ვრცელ ისტორიულ დროში განფენილი ამბავი ცალკეულ ეპიზოდებად კი არა, არამედ ერთდროულად, სიმბოლოს შინაარსის სახოვანი ჩვენებით იყოს მითითებული და საზრისის მხრივაც ხაზგასმულად გათვალსაჩინოებული.

საფიქრებელია, რომ ამ ყველაფერს განწყობისეულად თავად ატარებდეს ხალხური ოსტატი. აქ ერთდროულად ახალი მთელის, ახლებური მთლიანობის

40 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 400-405.

შექმნის (ზოგადად მხატვრისთვის დამახასიათებელ) მისწრაფებასთან ერთად, თავისებურად სახოვნდება კიდევ ობიექტურად არსებული, განხორციელებული და გაცხადებული საუფლო ისტორიანი.

აქვე ისიც ხომ საგულისხმოა, ჩვენის მსგავსად, ასევე მეტად თავისებურად წარმოდგენილი საუფლო სცენები სხვაგან კი არა, ამა თუ იმ რიგის ვარიანტულ სახესხვაობად ამავე „ხალხური“ ნაკადის მხატვრულ შემოქმედებაში რომ იპოვება – ბუგეულში, ქორეთსა თუ წითელხევში....

ხალხური შემოქმედებითი გამოცდილებით ნასაზრდოებ ძეგლთათვის დამახასიათებელი იგივეობა – მათი მხატვრული ბუნების ერთგვაროვნება, შესრულების ხერხების თავისებურებათა სრული მსგავსებაც კი, იქნებ, ასეც შეიძლება დადგინდეს: სანიმუშო მასალა, ძირითადად, როგორც ჩანს, მახსოვრობით მოაზრებული, ნებაუნებურად ექვემდებარება, კარლ გუსტავ იუნგის მოძიებულ ტერმინს თუ დავესესხებით,⁴¹ მომხატველ-ოსტატთა „კოლექტიურ არაცნობიერს“, რომლის ძალითაც ამა თუ იმ სცენის კომპოზიცია, ნახატი თუ ფერადოვნება, პერსონაჟთა მოქმედება, მათი ტიპაჟი, თვით ესა თუ ის მხატვრული მოტივიც კი, იქნებ მთლად ზუსტად არა, მაგრამ თვალისათვის ოდნავ შესამჩნევი სხვაობით და, რაღა თქმა უნდა, ოსტატობის ერთმანეთისაგან განსხვავებულ დონეზე მრავალგზის მეორდება ამ ე. წ. ხალხურ ნაკადად წოდებულ ძეგლებში – ტაბაკინსა და ბორითში, წევასა და ბუგეულში.... ამით აქ, ხალხური შემოქმედების ის აუცილებელი თვისებაა დაკვლეული, როცა თავისებურ სახესხვაობად წარმოგვიდგება ცნობილი, უკვე განცდილი, შემოქმედების ამ ეტაპისთვის შედარებით ჩამოყალიბებული. და კიდევ ის, რომ კოლექტიურობა, „ერთობითობა“, როგორც ერთი აუცილებელი ნიშანთაგანი ხალხური ხელოვნებისა ჩვენს შემთხვევაში შენიშნულია „არა რაოდენობრივად, არამედ თვისებრივად, არა როგორც ეტაპობრიობა შემოქმედებითი პროცესისა, არამედ კოლექტიურობა ინდივიდის ცნობიერებისა“.⁴²

ხალხურ მხატვრულ შემოქმედებაში ამიტომაც ძნელდება ორიგინალური ფორმის მოძიება. ეს ასეა, რადგან ამ ხელოვნებაში თვისებრივად თითქოსდა ერთიანდება თვით ძალზე იშვიათი ინდივიდუალობის მქონე მხატვრული ფორმაც კი, რათა ერთხელ და სამუდამოდ მიღებულ, გათანაბრებულ მზა ფორმად გადაიქცეს.

და მაინც – ხალხურ სახვითს ხელოვნებას ნაზიარებ სხენებულ ძეგლთა ესოდენი მსგავსების მიუხედავად ვერ ვიტყვით, რომ ერთი თითქოსდა სწორედ და ზედმიწევნით, უმეტნაკლებოდ იმეორებდეს ან თუნდაც ბაძავდეს მეორეს. ხალხური შემოქმედებისთვის ხომ უცხოა გამოხატვის „მაღალ“ ხელოვნებაში მიღებული კანონიკურობა და მისი შემოქმედიც – ხალხური ოსტატი, მისთვის უკვე დადგენილი, ცნობილი თემის სხვაგვარად თქმის მოწადინება მხოლოდ. ყველა მათგანში ამიტომაც ჩნდება ახალი შემოქმედება, სადაც მხოლოდ ვარიანტული სახესხვაობით იხილვება ხელახალი ქმნა ცნობილი თემისა.

41 Карл Густав Юнг и М.-Л. Фон Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А. Яффе, Человек и его Символы, Москва, 1997, გვ. 13-102, 339-346 Э. Сэмьюэлз, К. Шортер, Ф. Плот, Критический словарь аналитической Психологии К. Юнга, Москва, 1994, гв. 34-35.

42 ვახუშტი კოტეტიშვილი, ფოლკლორული პარადოქსი, კრებულში: მართალს ვიტყვი. . . თბ., 2005, გვ. 91.



გამონაკლისი ამ მხრივ არც წყვის წმ. გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის დამდეგი დროის უამგამოვლილი მოხატულობაა. აქ ერთ-ერთ თავისებურ ნაირსახეობად ცხადდება არა მხოლოდ იკონოგრაფიული, არამედ თავისი უბრალოებითა და სისადავით მიმზიდველი ყველა ის ფორმისმიერი ნიშან-თვისება, რომელიც ამ ე.წ. ხალხურად სახელდებულ ძეგლთათვის არის დამახასიათებელი.

Yuza Khuskivadze

Tseva Church of St. George and Its Mural Decoration

At present, visiting Tseva (Zestaponi district, Imereti, western Georgia) church of St. George, attention is first of all attracted by the 19th c. construction layer – work of the Greek craftsmen. However, a more thorough examination makes it obvious that extant three-aisled basilica used to be 11th c. aisles vaulted church with the southern and, presumably, northern annexes, as well as preserved details and ornamentation characteristic of this epoch; facing of the east facade and alteration of the chancel niches in the interior seem likely to be ascribable to the 15th-16th cc. Finally, renovation of the church and its transformation into a basilica had taken place in 1863.

The church, initially built without the intention to adorn it with the murals, was painted three times – presumably, in the 11th c (St. George on the north wall, Saint in the chancel, etc.), on the turn of the 14th c. to the 15th c. (Assumption – north wall of the south annex) and first decade of the 16th c. (due to the arrangement of the arches and demolition of the west wall, this layer is also half-preserved at present).

The craftsmen of the so called “vernacular trend” had left old mural fragments untouched and had made no changes to the overall system of the mural decoration. The upper tier bears Deesis, with the emphasized figure of the Saviour, Cherub and Seraph; the second tier – 8 half-figures of Apostles (similar to the case of the 12th-13th cc. murals); the third tier – Holy Bishops and Deacons (St. Stephen and St. Philip); fourth tier is quite unusual – Flourished Cross is flanked by the figures of two young men without nimbi – one, being a priest and the other, a deacon; they are definitely donors, similar to the case of the clergymen represented in the contemporary Tselikhevi and Vani murals; fragmented inscription “P –“ of one more donor is observable on the east portion of the north wall. To the left an unusual image of St. Eustathius Placidus is preserved – depicted against the red background, as a kind of icon-like image, with a scroll in his hand. The painter, who had worked in naos, differs from the master, inclined towards relative perfection and individualisation of images, who had painted the chancel. East bellyband arch bears the Cross (in the centre) and figures of the Prophets David and Solomon (on the slopes); pilasters – St. Macarius the Egyptian (north) and, presumably, St. Onuphrius (south); above the south-east blind arch, depicted are 3 Female Saints (one of

them – St. Barbara), and two more are represented below the blind arch, flanking the window (one of them – St. Irene). Gospel scenes are visible on the walls – on the south wall (from the East, to the West), Annunciation; Joseph Reproaching the Mother of God (below the latter); Nativity (next to the pilaster). On the north wall only the upper tier is preserved – Transfiguration; Raising of Lazarus; Ascension.

Despite the damages, similarity of the Tseva murals with the Bugeuli church mural decoration (which is once again confirmed by the special significance of the colour) makes it obvious that here as well, the scenes are grouped according to their theological contents, consistently unfolding the ideas of Theophany, Sacrifice and Salvation. Noteworthy are unusual iconographic details – in Annunciation: The Virgin offers a ball of thread to the Archangel (the latter is emphatically monumentalised) – accentuation of Incarnation; in Nativity, Transfiguration, and Ascension: “terrestrial” personages – respectively, St. Joseph, Holy Apostles, Sts. Mary and Martha, a group of the Virgin and Apostles – are separated by a line; besides, in the Raising of Lazarus: Christ is holding a cross in His hand, Prophet David is standing behind him, sisters of Lazarus, surrounded by the vegetation, joyously upraise their hands – all these rather turns the scene into the image of the Resurrection proper and not its mere pre-figuration (it is noteworthy that some of these details are discernible on the 5th c. ivory objects only); in the Ascension: plants of the Paradise are depicted at the feet of the enthroned Saviour, Angels ascending the Saviour are named St. Michael and St. Gabriel in the accompanying inscriptions, while a dark red mandorla is inscribed in a halo adorned with precious stones – all these enhances eschatological context of the Ascension. Below Ascension a fragmented scene of Elijah Miraculously Receiving Food is depicted, in which two other figures are visible – most likely this scene was combined with some other episode of the Prophet’s life.

These unusual details evidence the general tendency towards enhancement of the theological contents and increased detailisation, common for the 16th c. Georgian “vernacular” mural painting, as well as perception of the episodes in “wide” historic time – combination of events having taken place at different spells, in order to better unfold the contents. At the same time, comparison with the samples of the “court” art (e.g., 17th c. Khobi murals) shows that this is achieved by a generalisation and not a detailed narration. Despite applied simple means of expression (increase of size to stress significance, simplified linear and painterly treatment), painters of Tseva achieve individual characteristics of the images (e.g., Mary and Gabriel in Annunciation) and, what is very important, create general joyous mood.



წვეა. წმ. გორგის ეკლესია. საერთო ხედი



წვეა. წმ. გიორგის ეკლესია. იმტერი



წვეა. წმ. გიორგის ეკლესია. ძველი კარნიზის ფრაგმენტი



წვეა. წმ. გიორგის ეკლესია. თავდაპირველი ნაგებობის სამხრეთ ფასადის სარკმელი



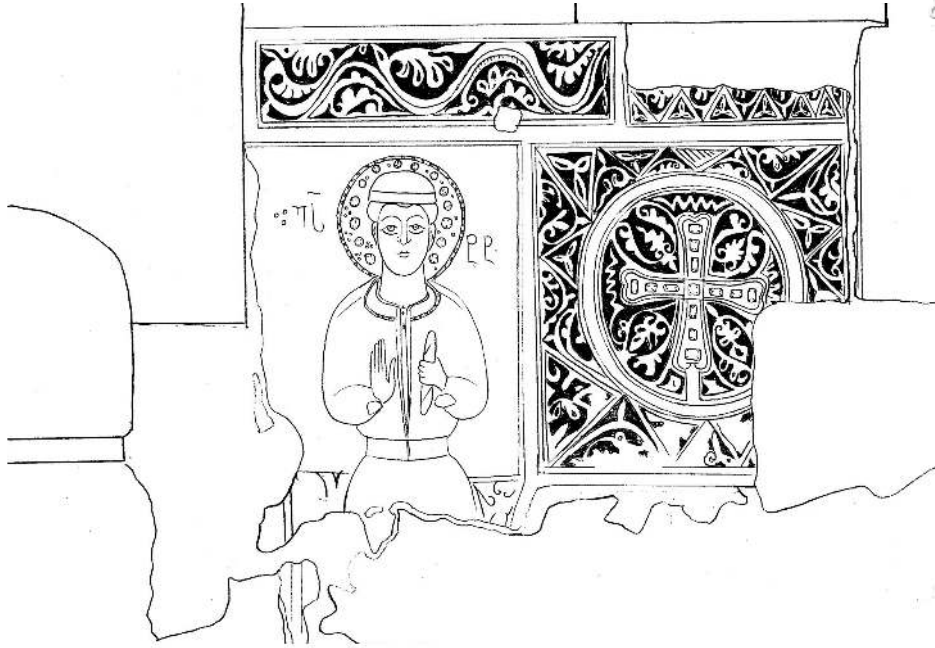
წვეა. წმ. გიორგის ეკლესია. საკუროხველის კონქი. სქემა



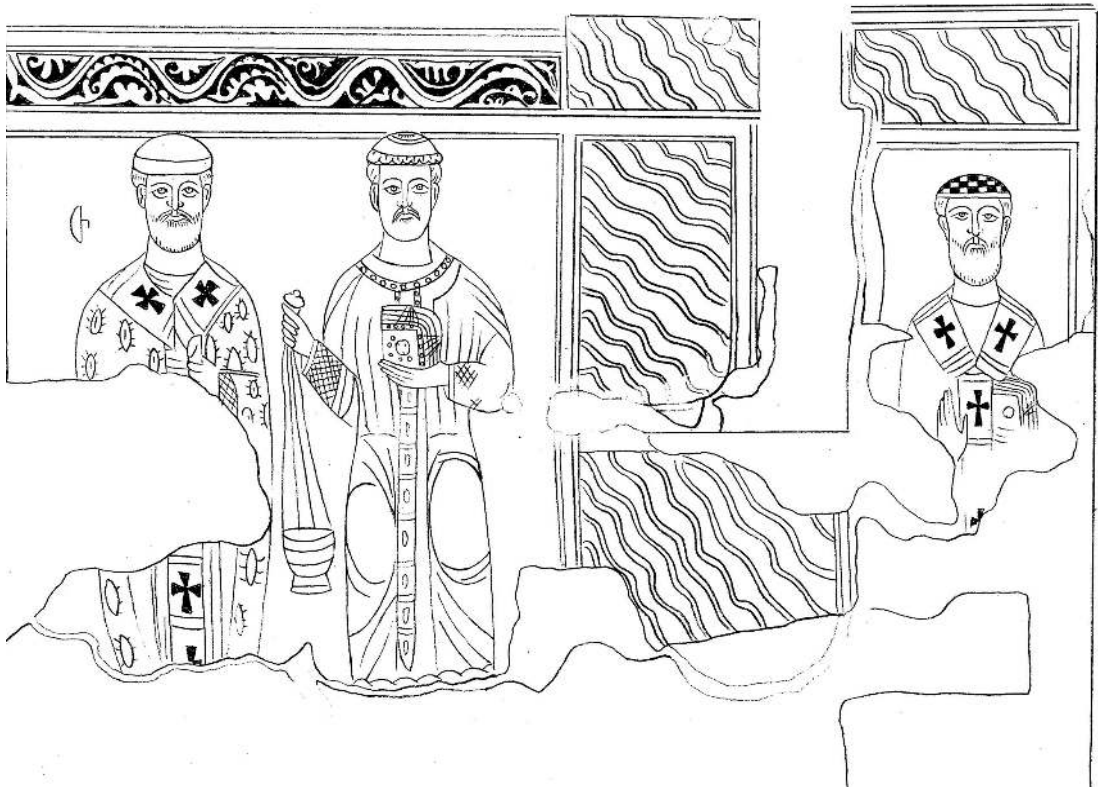
საკურთხევი. წმ. მოციქული. სქემა



საკურთხევი. წმ. მამები. მთავარდიაკონი წმ. ფილიპე. სქემა



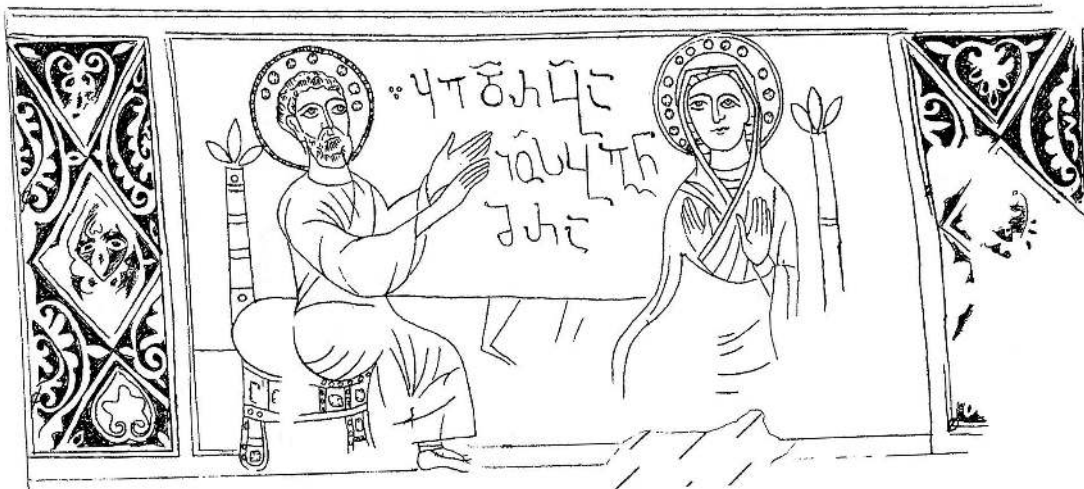
საკურთხევი. წმ. ესტატე. სქემა



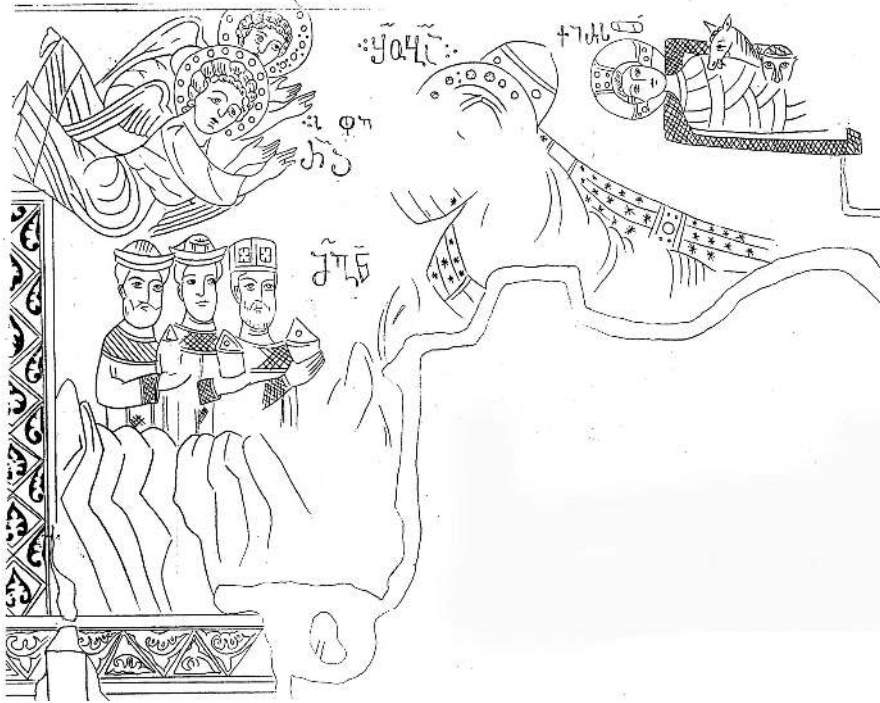
საკურთხევი. ქტიტორები. სქემა



სამხრეთ-დასავლეთი კამარა. ხარება. სქემა



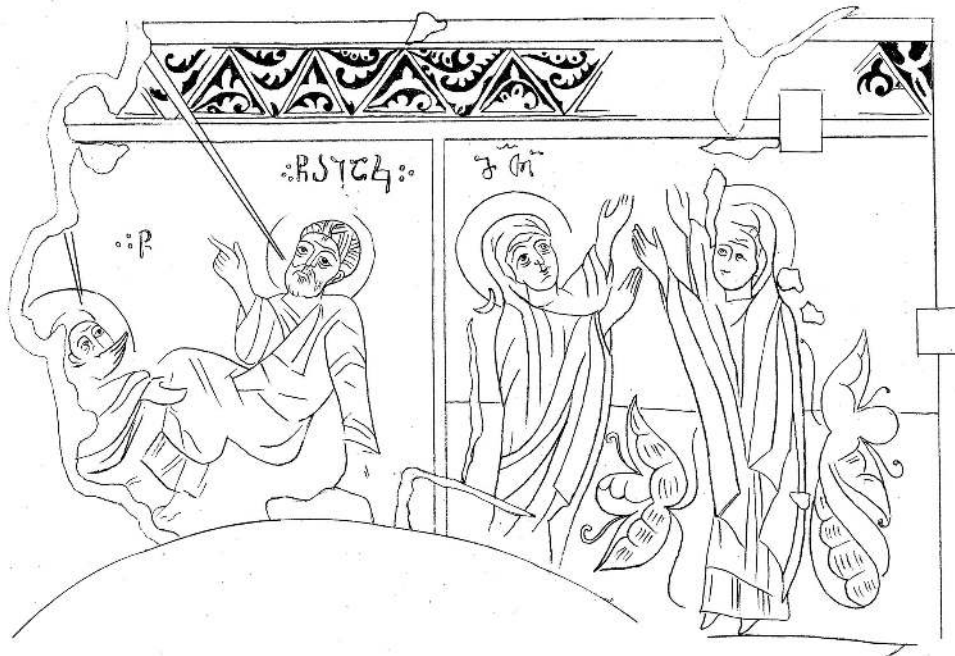
„ვედრება იკოსებისაგან მარიამისა“. სქემა



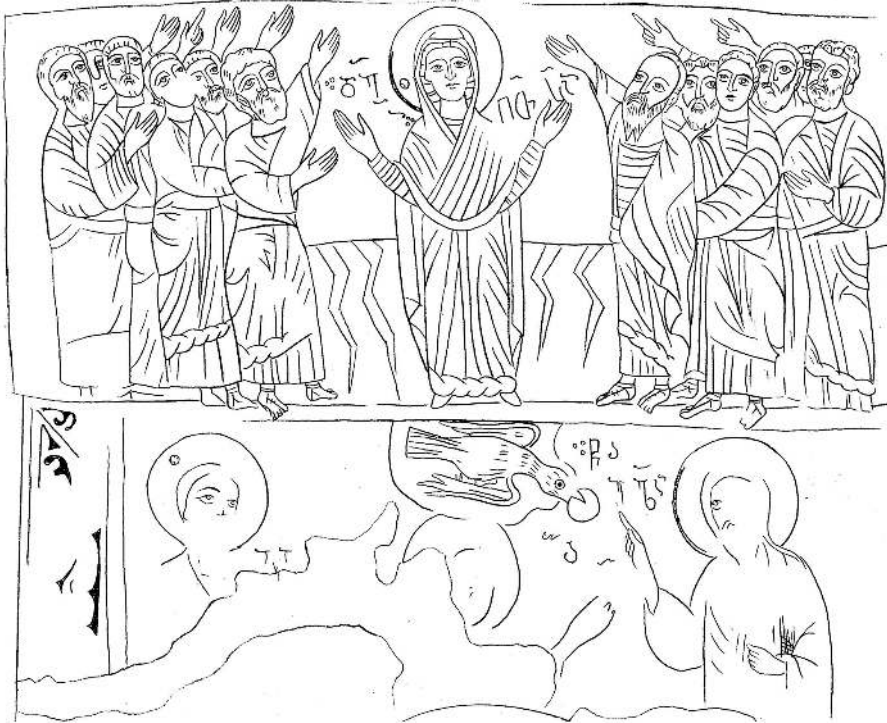
სამხრეთ-დასავლეთი კამარა. შობა. სქემა



წმ. იოსებო. სქემა



ჩრდილო-დასავლეთი კამარა. ფერიცვალება. ღაზარეს აღდგინება. სქემა



ჩრდილო-აღმოსავლეთი კამარა. უფლის ამადლება. წმ. წ. ელია „ნაღვარეცხა
 მას ქორათისასა“. სქემა



საკურთხევი. წმ. მოციქულნი



საკურთხევი. წმ. მამები. წმ. მთავარდიაკვანი



მთავარდიაკონი წმ. ფილიპე. დეტალი



მაცხოვარი. დეტალი



წმ. იოსები. დეტალი



ღმრთისმშობელი. დეტალი



ფერისცვალება. ღაზარეს აღდგინება



უფლის ამაღლება



თეიმურაზ ჯოჯუა
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ივანე ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი
ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

ხობელი ეპისკოპოსების ნიკოლოზ I წულუკიძისა და ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის ფრესკული პორტრეტები ხობის ტაძარში

ხობის მონასტრის ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიაში ოცზე მეტი ისტორიული პირის ფრესკული პორტრეტია წარმოდგენილი. ამ პორტრეტების ერთი ნაწილი ქართველი მკვლევრების მიერ საფუძვლიანად არის შესწავლილი, მეორე ნაწილთან დაკავშირებით სამეცნიერო საზოგადოებაში განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს, მესამე ნაწილი კი სრულებით შეუსწავლელია. წინამდებარე ნაშრომში ამ პორტრეტებიდან ორ ისეთ პორტრეტს გამოიყოფ, რომლებზე გამოსახულ ისტორიულ პირთა ვინაობისა და მოღვაწეობის დროის საკითხები დღემდე გადაუწყვეტელია და შევეცდები, ეს საკითხები ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი ანალიზის საფუძველზე გადავჭრა¹.

ხობის ტაძრის ხსენებული ორი პორტრეტიდან პირველი პორტრეტი ეკლესიის საკურთხევლის წინ, ბემის ჩრდილოეთი კედლის ქვედა ნაწილშია გამოსახული (სურ. 1). ეს პორტრეტი იუზა ხუსკივაძის მიერ დეტალურად არის აღწერილი: „პორტრეტი, ყველა დროის საქტიტორო გამოსახულებათაგან განსხვავებით, სრულიად უჩვეულოდ საკურთხევლის წინ, ბემის ჩრდილოეთ კედელზეა დახატული... მას თავს ადგას მონაცრისფრო ფონზე გრაფიკულად გამოსახული მაცხოვრის კურთხევად მიმართული წელხემო ფიგურა. დღეისათვის ძნელად გასარჩევი, თანამდევნი მხედრული წარწერა ასე იკითხება... ფიგურა ქტიტორისა გამორჩეულად გაზრდილი მასშტაბისაა. ის სხვათაგან განსხვავებით ღია მოყვითალო ოქრას ერთფეროვან ფონზეა გამოსახული და ჩვენსკენ, მჭვრეტელზე მომართული მხერით ფრონტალურად დგას. მარჯვენა ვედრებად აქვს გაწვდილი, მარცხენათი სამწყსოს მართვის უფლების სიმბოლოს – ეპისკოპოსის კვერთხს ეყრდნობა. მკრთალად, მაგრამ ჩანს კვერთხის თავზე ორი გველი და მათ ზემოთ ჯვარი რომ არის ქრისტეს მიერ სატანის დამარცხების აღსანიშნად გამოსახული. ბერობის ნიშნად თავს კუნკულ-ბარტყული მოსავს – შავი ფერის თავსაბურავი, რომლის ორი ფრთაც მხრებზე ეფინება. შუაში მარგალიტის ჯვრით დამშვენებულ თავსაბურავს (რაც, ისევე და ისევე, მის მღვდელმთავრობას მოწმობს) მთელს სიგრძეზე დაუყვება მონაც-

1 წინამდებარე ნაშრომი ჩემს მიერ 2010-2011 წლებში კრებულის „ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის შრომები“ X-XI ნომერში გამოქვეყნებული სტატიის „აფხაზეთის კათოლიკოსი ილარიონი (1657-1658, 1669/1672-1673 წწ.)“ ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს. ხსენებულ პუბლიკაციაში ხობის ტაძარში გამოსახული კიდევ ერთი ისტორიული პირის, ეკლესიის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზე წარმოდგენილი, ქართული ისტორიოგრაფიისათვის ნაკლებად ცნობილი საეკლესიო იერარქის, აფხაზეთის (დასავლეთ საქართველოს) კათოლიკოსის ილარიონის ცხოვრება-მოღვაწეობის ძირითადი საკითხები მაქვს შესწავლილი (თ. ჯოჯუა, აფხაზეთის კათოლიკოსი ილარიონი (1657-1658, 1669/1672-1673 წწ.). ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის შრომები, X-XI, თბ., 2010/2011, გვ. 142-217).

რისფრო ფერის ძვირფასი ქვები. კაბა თალხია; სამოსის განიერი სახელოები სამღვდელმთავრო ფილონს აღნიშნავს. სამღვდელმთავროა ისიც, მკერდზე სულიერ ფარად რომ აღინიშნება სწორკუთხა ფორმის ნაქარგობა. ქვემოთ დაშვებული, მთელს სიგრძეზე მარგალიტის მწკრივით მორთული მუქი ნაცრისფერი მანტია მუხლებთან იკვრება. [მღვდელმთავარი] შუახნის წარმოსადგეი მამაკაცია, სახის მრგვალი ოვალთა და ოდნავ წამოწეული ყვრიმალეებით; ფართოდ გახედილი მეტყველი თვალებით, სქელი წარბებით, მოკლე წვერითა და გრძელი უღვაშებით და, რაც განსაკუთრებით ხედება მჭკრეტელის თვალს, ღირსებით სავსე მკაცრი გამოხედვით... სახის წერის მანერა ამ ქტიტორისა... ერთფეროვანია: სახეზე სარჩულის ყრუდ დატანილ, ყავისფერნარეგ მორუხო ტონს ერთიანად ედება თეთრა. ჩამუქებულ ადგილებში (ტუჩსქვემოთ, თვალის უპეებთან) ისევ სარჩულის ფერი გამოკრთება. სახის ოვალის გარშემო, განსაკუთრებით ნიკაპს ქვემოთ, ღრმა ჩრდილი დაიტანება. ამ ერთფეროვანი მანერით შესრულებულ სახეზე, აქა-იქ, ის კონკრეტული, სახასიათო დეტალებიც ჩნდება, რაც გარკვეულწილად აცოცხლებს ქტიტორის სახეს. თეთრას პატარა მონასმით გაცხოვლებული მეტყველი თვალები ერთ ხაზზე კი არ არის გაშლილი, არამედ მარჯვენა ოდნავ უფრო ფართოა, მეტად მომრგვალებულია თითქოს. ოდნავ უფრო გადიდებულია თვალის კაკალიც და მზერაც, რომელიც ჩვენსკენაა მომართული, უფრო წამიერია; წარბები შესამჩნევად ზეატყორცნილია, უღვაშები სწორად გაშლილი. და კიდევ ერთი – სახის ამა თუ იმ ნაწილის მონახაზი შესამჩნევად მსხვილია და მოუხეშავი, შეიძლება ითქვას, მკვეთრიც და, სულ ოდნავ, თითქოსდა საგანგებოდ უტრირებულიც“ (სურ. 2)².

ხობის ეკლესიის ჩვენთვის საინტერესო მეორე პორტრეტი ტაძრის სამხრეთი მკლავის სამხრეთი კედლის ქვედა ნაწილშია გამოსახული (სურ. 3). ეს პორტრეტი იმავე იუზა ხუსკივაძისა და თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ არის აღწერილი: „სამხრეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე... სამი რეგისტრია... ბოლო, დამასრულებელი რეგისტრი ტაძრის ამ მონაკვეთის მოხატულობისა ჯერ მასშტაბურად გამოსახულ, ცალკე მდგომ ფრონტალურ ფიგურას წარმოგვიდგენს – იკონოგრაფიულად, ალბათ, წმ. იოანე ოქროპირს; შემდეგ კი, სარკმლის ქვემოთ, წელზევით გამოსახულ, სამმეოთხედში მობრუნებულ ღმრთისმშობელს ყრმით. ღმრთისმშობლისა და წმინდა მამის გამოსახულებათა შორის საკმაოდ ფართე არეა მოხატულობისა, სადაც აუცილებლად იყო რაღაც გამოსახული, მაგრამ დღეისათვის ეს მონაკვეთი ისეა დაზიანებული, რომ შეუძლებელია მასზე რაიმეს თქმა“³; „ეკლესიის... სამხრეთის კედელზე აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ I მონაკვეთში, ქვემოთა ფენაში არის იოანე ოქროპირის ფრესკა წარწერით... მეორე ფრესკაზე გამოსახულია მარიამი, რომელსაც ხელში სჭერია ბერძნულ-წარწერიანი გრაგნილი (ახლა ეს გრაგნილი სულ ამოფხეკილია). მარიამს ხელში უჭირავს ყრმა; მათ ზემოთ დგას კაცი, ხელში კრიალოსნით და გაშვერილი ხელით. ვინაა ეს კაცი, ძნელია გარკვევა, რადგან მისი გამოსახულება ძალიან დაზიანებულია. კომპოზიციის მიხედვით საფიქრებელია, რომ იგი წინასწარმეტყველია (?). ამ გამოსახულების მარცხნივ კუთხეში არის ოთხსტრიქონიანი ბერძნული წარწერა“ (სურ. 4)⁴.

2 იუზა ხუსკივაძე, ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა. საქართველოს სიძველენი. 7-8. თბ., 2005, გვ. 263-264.

3 იქვე, გვ. 275-276.

4 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ., 1951, გვ. 80.

ხობის ტაძრის ბემასა და სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტების სამეცნიერო შესწავლის საქმეს საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს. მოკლედ მიმოვიხილავ ამ სამეცნიერო კვლევა-ძიების ისტორიის ძირითად ეტაპებს.

1894 წელს მღვდელმონაზონმა კალისტრატე ჩიჩუამ გამოსცა წიგნაკი „ხოპის მონასტერი და მისი ისტორიული წყარო, 1089-1125 წ.“, რომელშიც მწიგნობარმა მღვდელმა ჯერ ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის მისეული წაკითხვა წარმოადგინა, ხოლო შემდეგ, ამ წაკითხვაზე დაყრდნობით, ქართულ ისტორიოგრაფიაში პირველმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ პორტრეტზე 1742 წლის ახლოხანებში მოღვაწე კათოლიკოსი ნიკოლოზ წულუკიძეა გამოსახული: „კანკელის მარცხენა სვეტზეა, ახალ გაზდა შავი წვერიანი, მანტია-კვერთხით თავდია, მხედრულად მინაწერია: „წულუკიძე ნიკოლოზ კათალიკოსი, დავახატვინე ესე საყდარი სულისა ჩემისა საცხოვნებლად“; „აქ, საჭიროდ მიგვაჩნია ჩაუთოთ ხობის კათალიკოსებიც რამდენადაც ვიცით გუჯრებიდამ:... 0 (10), ნიკოლოზ (წულუკიძე), 1742 წ.“⁵.

1897 წელს თედო ჟორდანიამ გამოაქვეყნა თავისი ცნობილი „ქრონიკების“ მეორე წიგნი, რომელშიც მკვლევარმა ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის დასაწყისი ფრაგმენტის მისეული წაკითხვა წარმოადგინა: „ტაძრის წინა-სვეტებზე დახატულნი არიან ორნი მღვდელ-მთავარნი წარწერით: „კ̄ზი ილარიონ“⁶; „კ̄ზი ნიკოლოზ“⁷.

1913-1914 წლებში ექვთიმე თაყაიშვილმა გამოსცა ნაშრომი „არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში“, რომელშიც მკვლევარმა, ერთი მხრივ, ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის მისეული წაკითხვა წარმოადგინა, ხოლო, მეორე მხრივ, სამეცნიერო საზოგადოებას პირველმა მიაწოდა ცნობა ტაძრის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი ისტორიული პირის პორტრეტის შესახებ და იქვე, აღნიშნა, რომ ეს პორტრეტი მისი ხობის მონასტერში ყოფნის დროს (1913 წ.) უკვე „გაფუჭებული“ იყო: „საკურთხევლის სვეტზე დახატულია... ეპისკოპოზი, რომელსაც ხუცურად აწერია: **ԷՉԼԽԻ ԼԻԿՈՅԸ** (=ხობელი ნიკოლოზ). ქვემოთ მხედრულად: „დავახატვინე ესე საყდარი ჩემისა სულისა მოსახსენებლად“; „სამხრეთის კარის მარცხნივ ღამაზად დახატული ღვთის-მშობელია ჩწვილელი. ამას წინ ყოფილა ისტორიული პირის ფრესკა, რომელიც გაფუჭებულია“⁸.

5 ხობის მონასტერი და მისი ისტორიული წყარო, 1089-1125 წ., მღვდელმონაზონ კალისტრატეს მიერ, ახალი-სენ., 1894, გვ. 14, 41-42. მღვდელმონაზონი კალისტრატე ხობის მონასტერში ოცი წლის განმავლობაში (1862-1882 წწ.) მოღვაწეობდა (ხობის ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის მიძინების მონასტერი, შემდგენლები: ანზორ სიჭინავა, გოგიტა ჩიტაია, ხობ.-თბ., 2000, გვ. 17).

6 კათოლიკოსი ილარიონის პორტრეტი და მის განმარტებითი ასომთავრული წარწერა ხობის ეკლესიის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზეა წარმოდგენილი (კათოლიკოსი ილარიონის გამოსახულებისა და მისი ბიოგრაფიის შესახებ დაწვრილებით იხ.: თ. ჯოჯუა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 142-217).

7 ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა. შეკრებილი, ქრონოლოგიურად დაწყობილი და ახსნილი თედო ჟორდანიას მიერ, წიგნი მეორე (1213 წლიდან 1700 წლამდე), ტფ., 1897, გვ. 131. თედო ჟორდანიას ხობის მონასტერში სავსე სამეცნიერო-კვლევით სამუშაოებს 1890 წელს აწარმოებდა (იქვე, გვ. 93).

8 ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების კრებული, III, ტფ., 1913-1914, გვ. 136-137. შდრ.: ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან

1951 წელს თინათინ ყაუხჩიშვილმა გამოსცა წიგნი „ბერძნული წარწერები საქართველოში“, რომელშიც მკვლევარმა, ერთი მხრივ, ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის მისეული წაკითხვა წარმოადგინა, ხოლო, მეორე მხრივ, ქართველ მკვლევართა შორის პირველმა აღნიშნა, რომ ტაძრის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი პორტრეტის ძნელად გასარჩევი განმარტებითი წარწერა ბერძნულ ენაზე იყო შესრულებული და იქვე, ამ წარწერის გრაფიკული მონახაზი, მისი ტექსტის ერთ-ერთი ფრაგმენტი და ამ ფრაგმენტის ერთი სიტყვის ქართული თარგმანი მოიტანა: „საკურთხეველი. მარცხნივ (მნახველისათვის) ფრესკების I ფენაში დაბლა გამოსახულია საეკლესიო პირი, ახალგაზრდა კაცი; მასთან არის მოთავსებული მხედრული წარწერა, რომლის I სტრიქონი არ ირჩევა, ხოლო შემდეგ სწერია: „დავახატვინე ესე (საყდა)რი ჩემის სულის საცხოვნებლად“. ამ გამოსახულების ზემოთ მთავრული ასოებით სწერია: ხობელი ნიკოლოზ“; „ეკლესიის ძირითადი ნაწილი. სამხრეთის კედელზე აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ I მონაკვეთში, ქვემოთა ფენაში არის იოანე იქროპირის ფრესკა წარწერით... მეორე ფრესკაზე გამოხატულია მარიამი, რომელსაც ხელში სჭერია ბერძნულ-წარწერიანი გრაგნილი (ახლა ეს გრაგნილი სულ ამოფხეკილია). მარიამს ხელში უჭირავს ყრმა; მათ ზემოთ დგას კაცი, ხელში კრიალოსნით და გაშვერილი ხელით. ვინაა ეს კაცი, ძნელია გარკვევა, რადგან მისი გამოსახულება ძალიან დაზიანებულია. კომპოზიციის მიხედვით საფიქრებელია, რომ იგი წინასწარმეტყველია (?). ამ გამოსახულების მარცხნივ კუთხეში არის ოთხსტრიქონიანი ბერძნული წარწერა (№189), რომელიც შეიძლება შეიცავდეს ტექსტს: τὸν ἐν χύμαυαυ θάμματα... μὸν ἢ τὰύτη (მონასტრისა ამისა). მიუხედავად იმისა, რომ წარწერა საკმაოდ ვრცელი და მკაფიოდ ნაწერია, ამოშიფრული ვერ არის. უკანასკნელი ნაწილი μὸν ἢ τὰύτη – მონასტრისა ამისა) მის ისტორიულ ხასიათზე მიუთითებს. ეგებ ეს გამოსახული პირი იყოს მონასტრის აღმშენებელი, მომხატველი ან მფლობელი“⁹.

1973 წელს ვახტანგ ბერიძემ გამოაქვეყნა სტატია „ხობის ტაძრის ისტორიისათვის“, რომელიც, ხობის მონასტრის ისტორიის თვალსაზრისით, ერთ-ერთ საეტაპო მნიშვნელობის ნაშრომს წარმოადგენს. მკვლევარმა სტატიაში ჯერ ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის თანმხლები წარწერის ტექსტი წარმოადგინა, ხოლო შემდეგ, შესაბამისი მსჯელობის საფუძველზე, ქართულ ისტორიოგრაფიაში პირველმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ამ პორტრეტზე ხობელი ეპისკოპოსი თუ ხობის მონასტრის არქიმანდრიტი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი, იგივე ნიკიფორე ირბახია გამოსახული: „იმ სამღვდელო პირს, რომელიც საკურთხეველის წინ, ბემის ჩრდილოეთის კედელზეა დახატული, თავთან შემდეგი მხედრული წარწერა აქვს (სამწუხაროდ, დაზიანებულია და ნაწილობრივ გადაშლილი): მე: [] [ქემან]: ხობელმან ნიკოლოზ | დავახ-

სამეგრელოში. არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი მეორე, ტფ., 1914, გვ. 136-137. ექვთიმე თაყაიშვილი ხობის მონასტერში საველე სამეცნიერო-კვლევით სამუშაოებს 1913 წელს აწარმოებდა (ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო..., გვ. 1).

9 თინათინ ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 76, 80. თინათინ ყაუხჩიშვილი ხობის მონასტერში საველე სამეცნიერო-კვლევით სამუშაოებს 1947 და 1982 წლებში აწარმოებდა (იქვე, გვ. X; თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა. ეგრისი, თბ., 1988, გვ. 224).



ატვირთვა: ესე | საყდარი: ჩემის: სულის | საცხოვნებლად. ვინ უნდა იყოს ნიკოლოზ ხობელი? სხვა საბუთებში ჩვენ მას ვერსად ვერ შევხვდებით, მაგრამ საკითხის გადასაწყვეტად რუსი ელჩების ზახარიევისა და ელჩინის ერთი ცნობა გვიშველის. ზახარიევი და ელჩინი 1639-1640 წლებში იყვნენ „დადიანის ქვეყანაში“ და 1640 წელს, მაისის სამს ხობის მონასტერსაც ეწვივნენ. და აი, თავის ანგარიშში ორივეს უწერია, რომ ისინი “пришли в Хабы в Пречистенский монастырь к Николозу епископу”. ამ ნიკოლოზს, რომელსაც ზახარიევი ეპისკოპოსს უწოდებს, ელჩინი კი არქიმანდრიტს, წირვა გადაუხდია, სტუმრებისთვის ტაძარში დაცული რელიკვიები უჩვენებია, “и после того Николаз епископ Федота и попа Павла звал к себе хлеба есть”. საუბარში მას ისიც უთქვამს, მე აქ არც ისე დიდი ხნის მოსული ვარო: “яз де здесь недавно”. ხომ არ არის ეს Николаз епископ – ფრესკის ნიკოლოზ ხობელი? ჩვენი აზრით, მათს იდენტიფიკაციას არაფერი არ უშლის ხელს: 1640 წელს, როგორც ცნობილია, სამეგრელოს ჯერ კიდევ ლევანი განაგებდა, ხობელი ნიკოლოზი თავის თავს ტაძრის მომხატველს უწოდებს, ლევანის დროს კი, როგორც ახლახან აღვნიშნეთ, ტაძარი უეჭველად არის მოხატული. ამგვარი დასკვნა კიდევ ერთი ვარაუდის უფლებას გვაძლევს: თუ სწორია კორნელი კეკელიძის მოსაზრება, რომ თეოდორე ელჩინისა და პავლე ზახარიევის მასპინძელი ნიკოლოზი თავისი დროის გამორჩენილი მოღვაწე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია, უფრო ცნობილი ნიკოლოზ ირბახის სახელით, მაშინ ხობში ამ უკანასკნელის პორტრეტი გვქონია¹⁰.

1987 წელს თინათინ ყაუხჩიშვილმა გამოაქვეყნა სტატია „ბერძნული ფრესკული ისტორიული წარწერები სამეგრელოში“, რომელშიც მკვლევარმა ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტის ბერძნული განმარტებითი წარწერა და მისი ქართული თარგმანი უკვე მეორედ, ოღონდ, ამჯერად, 1951 წლის პუბლიკაციისაგან განსხვავებით, თითქმის სრული სახით წარმოადგინა და შესაბამისი მსჯელობის საფუძველზე, ქართველ მეცნიერთაგან პირველმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ამ პორტრეტზე ხობელი ეპისკოპოსი თუ ხობის მონასტრის წინამძღვარი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული: „ხობის ტაძრის ბერძნული ფრესკული წარწერების შესწავლამ გამოავლინა კიდევ ერთი დოკუმენტი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის შესახებ, რაც აქამდე სამეცნიერო ლიტერატურაში არ ყოფილა ცნობილი. სამხრეთის კედლის აღმოსავლეთის მონაკვეთში, ქვემოდან II რეგისტრში ხელოვნურად განადგურებული მამაკაცის გამოსახულების თავის მარცხნივ გამოყვანილია 4-სტრიქონიანი ბერძნული ასომთავრული წარწერა, რომელიც ამგვარია შვესების შემდეგ. Νικολαος ἐν Χωβῆφ... ατος ἡγῶν μὲν ὁς ἦν ἀγίας μωϋσῆς ταύτης. ქართულად იგი ასე ითარგმნება: „ნიკოლოზ ხობელი, ამ წმინდა მონასტრის მარადმოსახსენებელი წინამძღვარი“. რას სძენს ეს წარწერა ახალს მანამდე ცნობილ მასალას? რუსი ელჩების ჩანაწერების მიხედვით ცნობილი იყო, რომ მათ ლევან დადიანის კარზე 1639-40 წლებში ნახეს ხობის ეპისკოპოსი ნიკოლოზი. იოანე ბაგრატიონის „კალმასობაში“ ნათქვამია, რომ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი ერთ ხანს ხობისა და კორცხელის მონასტრების გამგებელი იყო. მოგვიანებით, 1657 წელს იგივე ნიკოლოზი ცოტა ხნით დას. საქართველოს ეკლესიის პატრიარქი კათალიკო-

10 ვახტანგ ბერიძე, ხობის ტაძრის ისტორიისათვის. მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, 2, თბ., 1973, გვ. 81-82. ვახტანგ ბერიძე ხობის მონასტერში სავლელ სამეცნიერო-კვლევით სამუშაოებს 1943 წელს აწარმოებდა (იქვე, გვ. 73).

სია. ბერძნული წარწერა, როგორც ჩანს, მაშინ არის გაკეთებული, როდესაც ის ხობის ეპისკოპოსი, თუ წინამძღვარია. როგორც ჩანს, თავის ეპისკოპოსობაში ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილმა ხობის ტაძარს რაღაცა დიდი ღვაწლი დასდო. წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი გამოსახულება (ამჟამად განადგურებული) შესაბამისი ბერძნული წარწერით აქ არ გაკეთდებოდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ მან ფრესკათა განახლებაზე იზრუნა და თავისი სახე და სახელიც ამ ფრესკებზე დატოვა¹¹.

1988 წელს თინათინ ყაუხჩიშვილმა გამოაქვეყნა კიდევ ერთი სტატია „ხობის წარწერა“, რომელშიც მკვლევარმა ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტის ბერძნული განმარტებითი წარწერა და მისი ქართული თარგმანი უკვე მესამედ, ამჯერად, დედნის გადმონაწერთან და ტექსტის დადგენასთან დაკავშირებულ მსჯელობასთან ერთად წარმოადგინა, შემდეგ კიდევ ერთხელ გაიმეორა მისსავე მიერ 1987 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ პორტრეტზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული, ხოლო სულ ბოლოს განმარტებითი წარწერის ქრონოლოგია, ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელი ეპისკოპოსობის მისეული დათარიღების (1632-1642 წწ.) შესაბამისად, 1632-1642 წლებით განსაზღვრა. გარდა ამისა, მკვლევარმა, იქვე, რაიმე პუბლიკაციაზე მითითების გარეშე, აღნიშნა, რომ ხობის ტაძრის ბემაზე წარმოდგენილი პორტრეტი ეკლესიის მოხატულობის XVI საუკუნის ფენას მიეკუთვნება, ხოლო შემდეგ გაიმეორა მღვდელმონაზონი კალისტრატეს მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ ამ პორტრეტზე ნიკოლოზ წულუკიძეა გამოსახული: „ოთხსტრიქონიანი წარწერა შესრულებული შავი ასოებით მუქ შვინდისფერ ფონზე არის სამხრეთის კედლის ქვემოდან II რეგისტრში. მას უჭირავს 28 სმ სიგანეში და 26 სმ. სიმაღლეში. სტრიქონები ტოლია, დაახლოებით 4 სმ-ის სიმაღლის. ხელი – ლამაზი მთავრული, აჭრელებული მახვილებისა და სპირტუსის ნიშნებით. არის ლიგატურები Η, Α, Η. ასოების ზომები: I სტრიქ. α – 3,7 სმ. სიმაღლე, 2,9 სმ სიგანე, II სტრიქ. Η – სიმაღლე 3,7 სმ სიგანე – 1,8 სმ. მე-4 სტრიქ. Μ – სიმაღლე 3,8 სმ, სიგანე – 2,7. წარწერა მოთავსებულია ამ კედლის მარცხნიდან II გამოსახულების თავის მარცხნივ. თვით ეს გამოსახულება როგორია, სრულიად აღარ ჩანს, რადგან ამჟამად ფრესკა საგულდაგულოდ ამოფხეკილია. ჩანს მხოლოდ მისი კონტური. წარწერას ასე ვკითხულობ: 1. ΝΙΚΟΛΑΟCΕΝΧΩ 2. (...) Γ'ΟCΗΓΥΙ 3. ΜΕΝ...ΙC'ΑΓ'ΙΑC 4. ΜΟΝΗCΤΑΥΤΗC ΝΙΚ'ΟΛΑΟC 'ΕΝ ΧΩ[Βω... 'ΗΓΟ'V {}ΜΕΝ[ΟC Τ]ΗC'ΑΓ'ΙΑC ΜΟΝΗC ΤΑΥΤΗC. თარგმანი: „ნიკოლოზი, ხობელი ამ წმინდა მონასტრის... წინამძღვარი“. საექვო და შესავსები წარწერის მხოლოდ II სტრიქონია, სადაც უეჭველად იკითხება – Γ'ΟC 'ΗΓΟ'V და სადაც საექვო არაა აღდგენა 1 ასოსი, რასაც ბუნებრივია ეკუთვნის დაბოლოება მიც. ბრუნვისა (ჩემის აზრით α) ამის მერე გვაქვს აღსადგენი 4 ასო ადგილისა, სხვა სტრიქონებში ასოთა რაოდენობისა (11-13) და გაურკვეველი, შემორჩენილი წერტილების მიხედვით. ცხადია, ეს არის ἡγούμενος-ის განსაზღვრა, დამთავრებული σTός-ზე. ეს შეიძლება იყოს რიგითი რიცხვითი სახელი (მაგ. εἰκοστός – მეოცე, ἑκατοστός – მეასე და ა. შ.). შეიძლება იყოს ეპითეტი: ἀριστος (საუკეთესო) და სხვა აღმატებითი ხარისხები. γυαστός (ცნობილი), ἀπταιστος (უცდომელი), ἀέμνηστος (დაუვიწყარი), приснопамятнѣй, θαυμαστός (საკვირველი,

¹¹ თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ფრესკული ისტორიული წარწერები სამეგრელოში. ქართული წყაროთმცოდნეობა, VII, თბ., 1987, გვ. 93-94.

სასწაულებრივი). ძნელია ყველა შესაძლებელი ეპითეტის მოყვანა (მერამდენე წინამძღვარი, ან ასეთი და ასეთი ღირებულებით შემკული წინამძღვარი – ცხადია, თუ რომელიმე ეპითეტს უარყოფითი მნიშვნელობა აქვს, ამ ეპითეტით თავს იმდაბლებს თვითონ წინამძღვარი), ამიტომ ამ საკითხს ჯერ კიდევ გადაუწყვეტად ვტოვებ. წარწერა არის ფრესკათა იმ ფენაზე, რომელიც ხელოვნებათმცოდნეების მიერ მე-17 საუკუნით არის დათარიღებული. ამ მონაცემების საფუძველზე მიღებულია დადგენა იმისა, თუ ვინ არის ხობის წინამძღვარი ნიკოლოზი (საკურთხეველში მაყურებლისთვის მარცხენა ბემაზე გამოსატულია „ხობელი ნიკოლოზ“, ქართული ასომთავრული წარწერით, ფრესკათა ეს ნაწილი მიჩნეულია მე-16 ს-სა და ნიკოლოზ – ნიკოლოზ წულუკიძედ. ეს ორი ნიკოლოზი ერთი და იგივე პირი არაა). რუსი ელჩების, ფედოტ ელჩინისა და პავლე ზახარიევის ჩანაწერებში (1639-40 წწ.) ნათქვამია იმის შესახებ, რომ სამეგრელოში ლევან დადიანის სტუმრობის დროს ისინი შეხვდნენ სხვა პირთა შორის ხობის ეპისკოპოსს, ნიკოლოზს. ნიკოლოზი (ჩოლოყაშვილი) იოანე ბაგრატიონის „კალმასობაში“ დაცული ცნობების მიხედვით სხვადასხვა დროს იყო მეტეხის ეკლესიის წინამძღვარი, კახეთის მოძღვართ-მოძღვარი, ხობისა და კორცხელის მონასტრების გამგებელი, ბოლოს იერუსალიმში ჯვარის მამა და გოლგოთის არქიმანდრიტი. ლევან დადიანის კარზე ის 1632-42 წლებში მოღვაწეობს. 1657 წელს ის კვლავ ლევან დადიანთან არის და ცოტა ხნით დასავლეთ საქართველოს ეკლესიის კათალიკოს-პატრიარქი. ხობის ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი, იგივე ნიკიფორე ირბახია. რამდენადაც ვიცი, ეს ბერძნული წარწერა აქამდე არ ყოფილა გამოყენებული და ისიც ერთი საბუთია ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის (ნიკიფორე ირბახის) ისტორიისათვის. სამწუხაროა, რომ მისი გამოსახულება ამჟამად ამოფხეკილია და მხოლოდ მისი კონტურების შესახებ შეგვიძლია ლაპარაკი (ეს ყოველივე 1947 წლის მერვა ჩადენილი). წარწერა გამოსახულებითურთ 1657 წლამდეა გაკეთებული, 1632-42 წლებში, როდესაც ნიკოლოზი ხობის ეპისკოპოსი იყო (და არა დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსი), ალბათ, ფრესკათა ეს ფენა მისი ინიციატივით იყო შესრულებული¹².

1989 წელს ციციცნო ჩაჩხუნაშვილმა გამოაქვეყნა სტატია „ხობის სასახლე“, რომელშიც მკვლევარმა სრულად გაიზიარა ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული¹³.

1998 წელს მახარე ბუკიამ დაბეჭდა სტატია „ხობის მონასტრის მატთან“, რომელშიც მკვლევარმა, ციციცნო ჩაჩხუნაშვილის მსგავსად, სრულად გაიზიარა ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული¹⁴.

12 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 224-226. შდრ.: თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი. I, დასავლეთი საქართველო, თბ., 1999, გვ. 113; თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი. მეორე შესწორებული და შევსებული გამოცემა, თბ., 2004, გვ. 113; თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი. მესამე შესწორებული და შევსებული გამოცემა, თბ., 2009, გვ. 113.

13 ციციცნო ჩაჩხუნაშვილი, ხობის სასახლე. ძეგლის მეგობარი, კრებული ოთხმოცდამეოთხე, თბ., 1989, გვ. 55-56.

14 მახარე ბუკია, ხობის მონასტრის მატთან. საქართველოს ეკლესიის, ქართული

2000 წელს ანზორ სიჭინავამ და გოგიტა ჩიტაიამ გამოსცეს წიგნაკი „ხოზის ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის მიძინების მონასტერი“, რომელშიც მკვლევრებმა სრულად გაიზიარეს, ერთი მხრივ, ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხოზის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის პორტრეტია წარმოდგენილი, ხოლო, მეორე მხრივ, თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ 1987 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხოზის ტაძრის სამხრეთ კედელზე იგივე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული¹⁵.

2004 წელს გიორგი კალანდიათი გამოაქვეყნა წიგნი „ოდიშის საეპისკოპოსოები“, რომელშიც მკვლევარმა, ანზორ სიჭინავასა და გოგიტა ჩიტაიას მსგავსად, სრულად გაიზიარა, ერთი მხრივ, ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხოზის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის პორტრეტია წარმოდგენილი, ხოლო, მეორე მხრივ, თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ 1987 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხოზის ტაძრის სამხრეთ კედელზე იგივე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული¹⁶.

2010 წელს დავით ჭითანავამ გამოსცა წიგნი „ეკლესიები და თავდაცვითი ნაგებობები სამეგრელოში (უძველესი დროიდან დღემდე)“, რომელშიც მკვლევარმა, ერთი მხრივ, გაიმეორა თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ 1987-1988 წლებში გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხოზის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ წულუკიძე, ტაძრის სამხრეთ კედელზე კი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული, ხოლო, მეორე მხრივ, ქართველ მკვლევართა შორის პირველმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ტაძრის ბემაზე გამოსახული ხოზელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე 1569 წლის შეწირულების წიგნშია მოხსენიებული¹⁷.

2005 წელს იუზა ხუსკივაძემ გამოაქვეყნა სტატია „ხოზის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა“, რომელშიც მკვლევარმა, ციცილო ჩაჩხუნაშვილის, მახარე ბუკიას, ანზორ სიჭინავას, გოგიტა ჩიტაიას, გიორგი კალანდიასა და დავით ჭითანავას მსგავსად, სრულად გაიზიარა ვახტანგ ბერიძის მიერ 1973 წელს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხოზის ეკლესიის ბემაზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული¹⁸.

როგორც ვხედავთ, XIX-XXI საუკუნეების ქართველი მკვლევრების მიერ ხოზის ტაძრის ბემასა და სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტების შესახებ არაერთი საინტერესო მოსაზრებაა გამოთქმული. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ისიც სრულებით აშკარაა, რომ პორტრეტებზე გამოსახულ პირთა ვინაობასა და მოღვაწეობის ქრონოლოგიასთან დაკავშირებული საკითხები კვლავ საკამათოდ რჩება და საბოლოო გადაწყვეტას საჭიროებს. ქვემოთ შევეცდები, ეს საკითხები ცალ-ცალკე გადავჭრა. თავდაპირველად ხოზის ეკლესიის ბემაზე გამოსახულ პორტრეტს შევეხები და საუბარს ამ პორტრეტის განმარტებითი

სასულიერო მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, სვეტიცხოვლობისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, 11-13 ოქტომბერი, 1995, თბ., 1998, გვ. 110.

15 ხოზის ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის მიძინების მონასტერი, შემდგენლები: ანზორ სიჭინავა, გოგიტა ჩიტაია, ხობ.-თბ., 2000, გვ. 10, 13.

16 გიორგი კალანდია, ოდიშის საეპისკოპოსოები (ცაიში, ბედია, მოქვი, ხობი), თბ., 2004, გვ. 160-162.

17 დავით ჭითანავა, ეკლესიები და თავდაცვითი ნაგებობები სამეგრელოში (უძველესი დროიდან დღემდე), თბ., 2010, გვ. 279.

18 იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 263.

წარწერით დავიწყებ.

ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერა, უშუალოდ დედანზე დაყრდნობით, ხუთჯერ არის გამოცემული: პირველად, 1894 წელს, მღვდელმონაზონ კალისტრატე ჩიჩუას მიერ, სრული სახით: მხედრულად – „წულუკიძე ნიკოლოზ კათალიკოზი, დავახატვინე ესე საყდარი სულისა ჩემისა საცხოვნებლად“¹⁹; მეორედ, 1897 წელს, თეოდორდანიას მიერ, ფრაგმენტული სახით: „კ~ზი ნიკოლოზ“²⁰; მესამედ, 1913-1914 წლებში, ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ, სრული სახით: ტექსტის დასაწყისი ასომთავრულად და მხედრულად – „ԷԸԼՄԻԿԻԶԻԶ“ და „ხობელი ნიკოლოზ“; დანარჩენი ტექსტი მხედრულად – „დავახატვინე ესე საყდარი ჩემისა სულისა მოსახსენებლად“²¹; მეოთხედ, 1951 წელს, თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ, სრული სახით: ტექსტის დასაწყისი ასომთავრულად – „ხობელი ნიკოლოზ“; დანარჩენი ტექსტი მხედრულად: „დავახატვინე ესე (საყდა)რი ჩემის სულის საცხოვნებლად“²²; დაბოლოს, მესხეთედ, 1973 წელს, ვახტანგ ბერიძის მიერ, თითქმის სრული სახით (მკვლევარმა ტექსტის I სტრიქონის ერთი სიტყვა ვერ ამოიკითხა): მხედრულად – „მე: [] [ქემან]: ხობელმან ნიკოლოზ | დავახატვინე: ესე | საყდარი: ჩემის: სულის | საცხოვნებლად“²³.

ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის ციტირებულ პუბლიკაციებზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ წარწერის ტექსტი ცალკეულ ავტორთა მიერ სხვადასხვა სახით არის წაკითხული და გამოცემული. აღნიშნულიდან გამომდინარე, საჭიროდ ჩავთვალე, რომ წარწერას ადგილზე გავცნობოდი და მისი ტექსტი თავად წამეკითხა. ამ მიზნით, 2011 წელს, ხობის მონასტერში მოწყობილი სამეცნიერო ექსპედიციის დროს (31 მაისი – 3 ივნისი), წარწერა თითქმის სრული სახით წავიკითხე და მისი პალეოგრაფიული პირიც გადმოვიღე²⁴. ქვემოთ მოვიტან წარწერის ტექნიკურ აღწერილობას, მისი ტექსტის გადმონაწერს დედნის შრიფტის დაცვით, ამ ტექსტის ჩემეულ წაკითხვას და წარწერის პალეოგრაფიულ პირს, აგრეთვე, წარწერის ფოტოს, რომელიც 2010 წელს, ფოტოგრაფმა მირიან კილაძემ გადაიღო.

19 ხობის მონასტერი... გვ. 14.

20 ქრონიკები და სხვა... გვ. 131.

21 ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო... გვ. 136.

22 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები... გვ. 76.

23 ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81.

24 ხსენებული ექსპედიცია განხორციელდა სამეცნიერო პროექტის ფარგლებში, რომლის მიზანიც ხობის მონასტრისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კრებული მომზადება და გამოცემაა. კრებულში ხობის მონასტრის ისტორიის, არქეოლოგიის, ხუროთმოძღვრების, ფერწერის, ჭედური ძეგლების, ეპიგრაფიკის, ისტორიული დოკუმენტების, ხელნაწერი წიგნებისა და სხვა სიძველეების სამეცნიერო კვლევის შედეგების ამსახველი სამეცნიერო ნაშრომები იქნება თავმოყრილი. 2011 წლის 31 მაისიდან 3 ივნისამდე მოწყობილ სამეცნიერო ექსპედიციაში ხელოვნებათმცოდნე იუზა ხუსკივაძესთან ერთად ვიმყოფებოდი. აქვე, ვსარგებლობ შემთხვევით და ხობის მონასტერში მუშაობისას გაწეული დახმარებისა და უდიდესი გულისხმიერებისათვის მადლობას მოვასხენებთ მონასტრის მოძღვარს, დეკანოზ ილია ლომაიას, მონასტრის იღუმენიას ანა მუსელიანსა და მონასტერში მოსაგრე სხვა დედებს, აგრეთვე, ფოთისა და ხობის ეპარქიის სიწმინდეთა მოძიებისა და ძეგლთა დაცვის სამსახურის უფროსს, ისტორიკოს გოგიტა ჩიტაიას.

წარწერა შავი ფერის საღებავით გამოყვანილი მხედრული გრაფემებით არის შესრულებული. ტექსტი ოთხ სტრიქონს შეიცავს. I სტრიქონი პორტრეტის ზედა კიდესთან, სასულიერო პირის გამოსახულებისა და მაკურთხეველი მაცხოვრის წელსზედა ფიგურის მომფარგვლელი ჩარჩოს ზემოთ არის წარმოდგენილი. I სტრიქონის მთელ რიგ გრაფემათა ზედა ფრაგმენტები პორტრეტის მომფარგვლელი ჩარჩოს ზოლზეა გადასული. წარწერის II, III და IV სტრიქონები სასულიერო პირის ორსავე მხარეს არის შესრულებული: II სტრიქონი – სასულიერო პირის თავის, ხოლო III და IV სტრიქონები – მისი ყელისა და მხრების გასწვრივ. წარწერის ზომა 98 X 60 სმ-ია. ტექსტის ყველაზე დიდი გრაფემის ზომა 10 X 8 სმ (III სტრიქონის მესამე სიტყვის მესამე გრაფემა ლ), ხოლო ყველაზე პატარა გრაფემის ზომა 2,5 X 1,5 სმ-ია (III სტრიქონის პირველი სიტყვის მეხუთე გრაფემა ა). წარწერაში განკვეთილობის ნიშნებად თითქმის ყოველი სიტყვის შემდეგ დასმული ორწერტილი ან სამი წერტილია გამოყენებული. ტექსტში ქარაგმის ნიშნები არ გვხვდება. წარწერის I სტრიქონის ოთხი გრაფემა, აგრეთვე, I და III სტრიქონების ცამეტი გრაფემის ზედა ფრაგმენტები, საღებავის გადასვლის გამო, დაკარგულია. ეს სრულად ან ნაწილობრივ დაკარგული გრაფემები მათი შემორჩენილი ფრაგმენტების დახმარებითა და კონტექსტის გათვალისწინებით მაქვს აღდგენილი (სურ. 5 და ნახ. 1).

**‘მე’ წარწერა—ქარაგმა: ხოფელმან: ნიკოლოზ
დავას | ატმინე: მსე
საყდარი: ჩემო: | სულის
საცხოვნე | გლად**

„მე, წულ[უკი]ქემან, ხოფელმან ნიკოლოზ, | დავას|ატმინე ესე | საყდარი ჩემის | სულის | საცხოვნე<უ>ცენე|ბლად“.

მე უკვე აღვნიშნე ზემოთ, რომ ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერა დღემდე ხუთჯერ არის გამოცემული. წარწერის ტექსტის ჩემეული წაკითხვიდან ირკვევა, რომ ამ ხუთი პუბლიკაციიდან ოთხი გამოცემა, რომლებიც მღვდელმონაზონ კალისტრატეს, თედო ჟორდანიას, ექვთიმე თაყაიშვილისა და თინათინ ყაუხჩიშვილის ეკუთვნის, დიდწილად, მცდარია: ა) წარწერა თავიდან ბოლომდე მხედრულით არის შესრულებული და არა ნაწილობრივ ასომთავრულითა და ნაწილობრივ მხედრულით, როგორც ეს ექვთიმე თაყაიშვილისა და თინათინ ყაუხჩიშვილის პუბლიკაციებშია მითითებული; და ბ) წარწერაში პორტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირი „ხოფელად“ არის მოხსენიებული და არა „კათალიკოზად“, როგორც ეს მღვდელმონაზონ კალისტრატესა და თედო ჟორდანიას გამოცემებშია აღნიშნული²⁵.

25 ტოპონიმი „ხობი“ და საეკლესიო წოდება „ხობელი“ გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ წერილობით ძეგლებში ხშირად „ხოფი“-სა და „ხოფელი“-ს პარალელური ფორმებით გვხვდება. ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებით წარწერაშიც სწორედ ამ რიგის მოვლენასთან გვაქვს საქმე: ტექსტში პორტრეტზე გამოსახული სასულიერო პირი „ხოფელ“-ად არის მოხსენიებული და არა „ხობელ“-ად, როგორც ამას ექვთიმე თაყაიშვილის, თინათინ ყაუხჩიშვილისა და ვახტანგ ბერიძის პუბლიკაციებში ვხედავთ.

წარწერის მეხუთე, ვახტანგ ბერიძისეული გამოცემა, დანარჩენ ოთხ პუბლიკაციასთან შედარებით, დედანთან ბევრად უფრო ახლოს დგას. თუმცა, ერთი ნაკლი ამ გამოცემასაც აქვს: მკვლევარმა წარწერის I სტრიქონის მეორე სიტყვა, რომელშიც პორტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირის გვარია მითითებული, ვერ ამოიკითხა. ამან კი, თავის მხრივ, მკვლევარი, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, პორტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირის მცდარ იდენტიფიკაციამდე მიიყვანა.

ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის ჩემეულ წაკითხვას მხოლოდ ვიწრო, ტექსტოლოგიური მნიშვნელობა არ აქვს და ის წარწერის მართებული ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი ანალიზის ძირითად საფუძველსაც წარმოადგენს. უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვა, წარწერის ტექსტის ჩემეული წაკითხვა საშუალებას მაძლევს, ერთი მხრივ, პორტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირის ვინაობასა და მოღვაწეობის ქრონოლოგიასთან დაკავშირებით სხვა მკვლევართა მიერ გამოთქმული მოსაზრებები კრიტიკულად განვიხილო, ხოლო, მეორე მხრივ, ამავე საკითხების თაობაზე საკუთარი, შესაბამის არგუმენტაციაზე დამყარებული მოსაზრება ჩამოვაყალიბო.

დღეისათვის ქართულ ისტორიოგრაფიაში პორტრეტზე წარმოდგენილი ისტორიული პირის ვინაობისა და მოღვაწეობის დროის შესახებ ექვსი მოსაზრებაა გამოთქმული: 1. მღვდელმონაზონი კალისტრატეს აზრით, პორტრეტზე 1742 წლის ახლოხანებში მოღვაწე აფხაზეთის კათოლიკოსი ნიკოლოზ წულუკიძეა გამოსახული²⁶; 2. თედო ჟორდანიას დაკვირვებით, პორტრეტზე კათოლიკოსი ნიკოლოზია წარმოდგენილი²⁷; 3. ექვთიმე თაყაიშვილის აზრით, პორტრეტზე ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზია გამოსახული²⁸; 4. ვახტანგ ბერიძე დაკვირვებით, პორტრეტზე XVII საუკუნეში მოღვაწე ცნობილი ისტორიული პირი, ხობელი ეპისკოპოსი თუ ხობის მონასტრის არქიმანდრიტი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი, იგივე ნიკიფორე ირბახია წარმოდგენილი²⁹; 5. თინათინ ყაუხჩიშვილის აზრით, პორტრეტზე XVI საუკუნეში მოღვაწე ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძეა გამოსახული³⁰; დაბოლოს, 6. დავით ჭითანავას დაკვირვებით, პორტრეტზე 1569 წლის შეწირულების წიგნში მოხსენიებული და 1554-1569 წლებში მოღვაწე ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძეა წარმოდგენილი³¹.

პორტრეტის განმარტებითი წარწერის ჩემეული წაკითხვიდან ირკვევა, რომ აქ ჩამოთვლილი ექვსი მოსაზრებიდან სამი მოსაზრება აშკარად მცდარია: ა) პორტრეტზე გამოსახული ისტორიული პირი, განმარტებითი წარწერის მიხედვით – ნიკოლოზი, ამავე წარწერაში „ხოფელად“ არის მოხსენიებული. აქედან ირკვევა, რომ იგი ხობელი ეპისკოპოსი იყო და არა აფხაზეთის კათოლიკოსი, როგორც ამას მღვდელმონაზონი კალისტრატე და თედო ჟორდანიას ფიქრობდნენ; და ბ) პორტრეტზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელის გვარი – „წულუკიძე“ განმარტებით წარწერაში გარკვევით იკითხება. შესაბამისად, დგინდება, რომ ნიკოლოზ ხობელი გვარად წულუკიძე იყო და არა ჩოლოყაშვილი-

26 ხობის მონასტერი..., გვ. 14, 41-42.

27 ქრონიკები და სხვა..., გვ. 131.

28 ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო..., გვ. 136.

29 ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81-82.

30 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 225.

31 დავით ჭითანავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 279, 290.

ირბახი, როგორც ეს ვახტანგ ბერიძეს მიაჩნდა. რაც შეეხება დანარჩენ სამ მოსაზრებას, რომლებიც ექვთიმე თაყაიშვილს, თინათინ ყაუხჩიშვილსა და დავით ჭითანავას ეკუთვნის, ისინი პორტრეტის განმარტებითი წარწერის ჩემუელ წაკითხვასთან რაიმე წინააღმდეგობაში არ მოდის, თუმცა რამდენად მართებულია ეს მოსაზრებები, ამას ქვემოთ, წარწერის ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი ანალიზის პროცესში ვნახავთ.

ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის იდენტიფიკაციასა და მოღვაწეობის ქრონოლოგიასთან დაკავშირებულ საკითხებზე ზერელე დაკვირვებიდანაც კი ნათლად ჩანს, რომ ეს საკითხები ხობის ტაძრის მრავალფენიანი ფრესკული მოხატულობის ძირითადი ფენის დათარიღების საკითხთან არის გადაჯაჭვული და ამიტომ მათი გადაჭრა მხოლოდ ერთმანეთთან კავშირშია შესაძლებელი³². აღნიშნულიდან გამომდინარე, პირველ რიგში, ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენის ერთ-ერთ კონკრეტულ სეგმენტს, ტაძრის ჩრდილოეთი მკლავის ჩრდილოეთი კედლის ქვედა ნაწილის აღმოსავლეთ და შუა მონაკვეთებზე შესრულებულ ისტორიულ პირთა იმ ორ ფრესკულ პორტრეტს განვიხილავ, რომლებიც ეკლესიის მოხატულების ძირითადი ფენის დათარიღების უმთავრეს საფუძველს წარმოადგენს.

ამ ორი პორტრეტიდან ერთ-ერთ, აღმოსავლეთით განთავსებულ პორტრეტზე მდიდრულ საერო სამოსში გამოწყობილი საშუალო ასაკის, წვერულვაშით შემოსილი საშუალო ასაკის მამაკაცის ფრონტალურად მდგომი ფიგურაა წარმოდგენილი. მამაკაცს მარცხენა ხელით ხობის ეკლესიის მოდელი უჭყრია, მარჯვენა ხელი კი, ვედრების ნიშნად, აღმოსავლეთისაკენ აქვს გაწვდილი. პორტრეტის ზედა მარჯვენა (აღმოსავლეთ) კუთხეში პატარა ოთხკუთხა სეგმენტია გამოსახული, რომელშიც მაცხოვრის წელსზედა ფიგურაა წარმოდგენილი. მაცხოვარი ეკლესიის მოდელიანი მამაკაცისაკენ არის გადახრილი და მას მარჯვენა ხელით აკურთხებს. ეკლესიის მოდელიანი მამაკაცის ზემოთ და მისი თავის ორსავე მხარეს მხედრული განმარტებითი წარწერაა: „ამ საყდრისა აღმაშენებელი, ერისთავთერისთავი და მანდატაქ<ა>ქუ<ა>ქრთუხ<ა>ქცესი, // და დიქიანი ვიქორგი. შეუნდაქოს დმქერქთმქან, ამინ“ (ტექსტის წაკითხვა ჩემია – თ. ჯ.). ამავე წარწერის ხელით დაწერილი კიდევ ერთი მხედრული სიტყვა ეკლესიის მოდელის ზემოთ, მის სახურავზე აღმართული ჯვრის ორსავე მხარეს არის შესრულებული: „სქაქყდაორი“ (ტექსტის წაკითხვა ჩემია – თ. ჯ.) (სურ. 6)³³.

32 ხობის ეკლესიის მრავალფენიანი მოხატულობის ძირითად ფენაზე საუბრისას მხედველობაში ის მოხატულობა მაქვს, რომელიც იუზა ხუსკივაძის დაკვირვებით, ტაძრის საკურთხეველს, შუა ნავის დასავლეთ უბეს, მის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებს, ეკლესიის ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავთა კამარებს, აგრეთვე, ამ მკლავთა კედლების შედარებით უფრო მომცრო მონაკვეთებს მოიცავს. აქვე დავძენ, რომ მკვლევრის აზრით, ხობის ეკლესიის ეს, ძირითადი ნაწილი ერთმანეთის პარალელურად მომუშავე ორმა ოსტატმა მოხატა: ტაძრის საკურთხეველი, შუა ნავის დასავლეთი უბე, მისი ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლები, ეკლესიის ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავთა კამარები – პირველმა მხატვარმა, რომელიც დახელოვნებული ოსტატი იყო, ხოლო ტაძრის ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავთა კედლების მომცრო მონაკვეთები – მეორე მხატვარმა, რომელიც, პირველ მხატვართან შედარებით, ნაკლებად გაწაფული ოსტატი იყო (იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 288-290).

33 შდრ.: Rapports sur un Voyage Archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, Exécuté en 1847-



მეორე პორტრეტი პირველი პორტრეტის მარცხნივ (დასავლეთით) არის შესრულებული და ამ უკანასკნელისაგან საღებავით გამოყვანილი ჩარჩოს ზოლითაა გამოყოფილი. დღეისათვის პორტრეტი ძლიერ დაზიანებულია, რის გამოც აქ, პრაქტიკულად, აღარაფერი განირჩევა და ამიტომ, იძულებული ვარ, მასზე საუბრისას მხატვარ ალექსეი ეისნერის მიერ 1898 წელს შესრულებულ ჩანახატსა და ფოტოგრაფ თეოდორე კაუნეს მიერ 1913 წელს გადაღებულ ფოტოს დავეყრდნო, რომელთაგან პირველი – ალექსეი ეისნერის ჩანახატი 1900-1901 წლებში სანკტ-პეტერბურგში გამომაავალი ჟურნალის “Искусство и Художественная Промышленность” II ტომის მე-7 ნომერში დაიბეჭდა, ხოლო მეორე – თეოდორე კაუნეს ფოტო, რომელიც მან ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ 1913 წელს სამეგრელოში მოწყობილ სამეცნიერო ექსპედიციაში ყოფნის დროს გადაიღო, დღემდე გამოუქვეყნებელია და ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, ექვთიმე თაყაიშვილის პირად საარქივო ფონდშია დაცული. ხსენებული ვიზუალური მასალის მიხედვით, პორტრეტის მარჯვენა (აღმოსავლეთ) ნაწილში საშუალო ასაკის უღვაშიანი მამაკაცის, ხოლო მარცხენა (დასავლეთ) ნაწილში, დაახლოებით, ამავე ასაკის ქალის ფრონტალურად მდგომი ფიგურები იყო წარმოდგენილი. მამაკაცი და ქალი მდიდრულ საერო სამოსში იყვნენ გამოწყობილი. მამაკაცისა და ქალის ფიგურებს შორის მდიდრულ საერო სამოსშივე გამოწყობილი პატარა, დაახლოებით, 6-7 წლის ბიჭის ფრონტალურად მდგომი ფიგურა იყო გამოსახული. მამაკაცს ორივე ხელი, ვედრების ნიშნად, აღმოსავლეთისაკენ ჰქონდა გაწვდილი. ბიჭს მარჯვენა ხელი წელზე შემოკრულ სარტყელზე ედო, მარცხენა ხელი კი, ვედრების ნიშნად, აღმოსავლეთისაკენ ჰქონდა გაწვდილი. ქალს მარცხენა ხელი ბიჭის მარჯვენა მკლავისათვის ჰქონდა ჩაჭიდებული, მარჯვენა ხელი კი, ვედრების ნიშნად, აღმოსავლეთისაკენ ჰქონდა გაწვდილი. ბიჭის ზემოთ, დაახლოებით, მამაკაცისა და ქალის თავების გასწვრივ, მაცხოვრის წელსზედა, ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურა იყო გამოსახული. მაცხოვარს ორივე ხელი განზე ჰქონდა გაწვდილი და პორტრეტზე გამოსახულ ოჯახს აკურთხებდა (სურ. 7 და სურ. 8)³⁴.

1848, par Marie-Felicite Brosset. 1^{re} livraison, Avec un Atlas de 18 planches lithographiées, S.-Peters., 1849, Septième rapport, 41; ხოპის მონასტერი..., გვ. 11; Забытыя сокровища Закавказья, Заметки Алексея Эйнера. Искусство и Художественная Промышленность, II, №7 (31), С.-Петербург., 1900-1901, 214-215; ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო..., გვ. 134-135; ვახტანგ ბერიძე. დასახ. ნაშრომი, გვ. 74; და სხვ. ციტირებული ორი წარწერის ხელით არის დაწერილი ამავე პორტრეტზე გამოსახული მაცხოვრის შარავანდიანი თავის ზემოთ, მის ორსავე მხარეს შესრულებული მხედრული წარწერაც: „იეს{ო} || ქ{რი}ს{ტე}“ (ტექსტის წაკითხვა ჩემია – თ. ჯ.). ჩემი დაკვირვებით, ეს წარწერა ოდნავ ქვემოთ, მაცხოვრის ფიგურის ყელის გასწვრივ, მის ორსავე მხარეს შესრულებული ბერძნული წარწერის – „I C || X C“ მხედრულ ტრანსკრიპციას წარმოადგენს. ეს ფაქტი, პორტრეტის ვრცელ მხედრულ წარწერაში გამოვლენილ მრავალრიცხოვან ენობრივ უზუსტობებთან ერთად, მაფიქრებინებს, რომ გიორგი დადიანის პორტრეტის მხედრული წარწერები არა ქართველი, არამედ უცხოელი, სავარაუდოდ, ბერძენი თუ ბერძნულენოვანი მხატვრის მიერ იყო დაწერილი. აქვე, შევნიშნავ, რომ ამ მეტად საინტერესო საკითხის შესახებ დეტალური მსჯელობა ჩემს ერთ-ერთ მომდევნო, საგანგებოდ გიორგი დადიანის პორტრეტისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ნაშრომში მექნება წარმოდგენილი.

34 Забытыя сокровища..., стр. 214-215; ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ექვთიმე თაყაიშვილის პირადი საარქივო ფონდი. საქმე №414.

მამაკაცისა და ქალის თავების ორსავე მხარეს, აგრეთვე, ბიჭის თავს ზემოთ, მხედრული განმარტებითი წარწერები იყო შესრულებული. ამ წარწერებიდან ერთ-ერთი – ქალის თავთან შესრულებული წარწერა XIX საუკუნის შეახანებისათვის უკვე იმდენად იყო დაზიანებული თუ გადასული, რომ 1848 წელს ხობის მონასტერში მყოფმა მარი ბროსემ მისი წაკითხვა ვეღარ შეძლო. რაც შეეხება მამაკაცის თავთან და ბიჭის თავს ზემოთ შესრულებულ წარწერებს, ისინი მარი ბროსემ შემდეგი სახით წაკითხა: „დადიანი ლევან“ და „ბატონი-შული მანუჩარ“³⁵.

ხობის ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის პირველ პორტრეტზე გამოსახული ეკლესიისმოდელიანი დიდებულის, განმარტებითი წარწერის მიხედვით – მანდატურთუხუცესის და ერისთავთერისთავის გიორგი დადიანის ვინაობის შესახებ XIX საუკუნისა და XX საუკუნის I ნახევრის მკვლევართა მიერ რამდენიმე განსხვავებული მოსაზრება იყო გამოთქმული. აღნიშნული საკითხი საბოლოოდ ვახტანგ ბერიძემ გადაჭრა, რომელმაც, შესაბამის არგუმენტაციაზე დაყრდნობით, გაარკვია, რომ პორტრეტზე გამოსახული გიორგი დადიანი XIII საუკუნის ბოლო მესამედსა და XIV საუკუნის I მეოთხედში მოღვაწე ცნობილი ისტორიული პირი, გიორგი I დადიანი იყო, რომელიც პორტრეტის განმარტებითი წარწერის თანახმად, ხობის ტაძრის აღმშენებელი და ქტიტორი ყოფილა³⁶.

ხობის ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის მეორე პორტრეტზე გამოსახული მამაკაცის, ქალისა და ბიჭის ვინაობის შესახებ დღეისათვის მხოლოდ ერთი მოსაზრებაა გამოთქმული. ეს მოსაზრება მარი ბროსეს ეკუთვნის, რომელმაც თავისი ნაშრომის “Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l’Arménie, Exécuté en 1847-1848” 1849 წელს გამოცემულ მეშვიდე ნაკვეთში დაასკვნა, რომ პორტრეტზე XVII საუკუნეში მოღვაწე ცნობილი ისტორიული პირები – ოდიშის მთავარი ლევან II დადიანი (1611-1657 წწ.), მისი მეორე ცოლი, დედოფალი ნესტან-დარეჯან ჭილაძე და მათი ვაჟი, ბატონიშვილი მანუჩარი არიან გამოსახულნი³⁷. მარი ბროსეს მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება XIX-XXI საუკუნეების სამეცნიერო ლიტერატურაში სრულად არის გაზიარებული.

ხობის ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის ორი პორტრეტის დახასიათების შემდეგ ბუნებრივად იბადება კითხვა: რა დროით თარიღდება ერთმანეთის გვერდიგვერდ შესრულებული ეს ორი პორტრეტი, რომელთაგან ერთზე XIII-XIV საუკუნეებში მოღვაწე გიორგი I დადიანი, ხოლო მეორეზე XVII საუკუნეში მოღვაწე ლევან II დადიანია გამოსახული? აღნიშნულ კითხვას ამომწურავი პასუხი ექვთიმე თაყაიშვილმა გასცა. მკვლევარმა, ამ ორი პორტრეტის განმარტებითი წარწერების პალეოგრაფიული იდენტურობის საფუძველზე, გამოთქვა მოსაზრება, რომ პორტრეტები უჭკველად ერთი და იმავე ოსტატის ხელით, ლევან II დადიანის მმართველობის დროს იყო შესრულებული. იქვე, ექვთიმე თაყაიშვილმა ისიც დააზუსტა, რომ მისი დაკვირვებით, მანდატურთუხუცესისა

35 Rapports sur un voyage..., septième rapport, 41.

36 ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74-78. სამართლიანობისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ ხობის ტაძარში გამოსახული ერისთავთერისთავი და მანდატურთუხუცესი გიორგი დადიანი გიორგი I დადიანთან, ჩემთვის ცნობილ ავტორებს შორის, პირველად არა ვახტანგ ბერიძემ, არამედ მღვდელმონაზონმა კალისტრატემ გააიგივა, თუმცა მან ეს მოსაზრება, ვახტანგ ბერიძისაგან განსხვავებით, რაიმე დასაბუთების გარეშე გამოთქვა (ხობის მონასტერი..., გვ. 11).

37 Rapports sur un Voyage..., septième rapport, 41.



და ერისთავთერისთავ გიორგი დადიანის პორტრეტი ხობის ეკლესიის შესახებ ბამის ადგილას ადრეც არსებობდა, თუმცა ეს ძველი პორტრეტი XVII საუკუნეში, ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტის შესრულების დროს, საფუძვლიანად განაახლეს და თავიდან გადაწერეს³⁸.

ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება მოგვიანებით ვახტანგ ბერიძემ არა მხოლოდ სრულად გაიზიარა, არამედ განავრცო კიდევ და თავის მხრივ, გამოთქვა მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი ორივე განხილული პორტრეტი, ტაძრის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელის პორტრეტი, რომლის განმარტებით წარწერაშიც ნიკოლოზი „საყდრის დამხატველად“ ანუ ეკლესიის მოხატვის ინიციატორად არის მოხსენიებული და ტაძრის მოხატულობის უმეტესი ნაწილი ხობის ეკლესიის მრავალფენიანი მოხატულობის ერთსა და იმავე, ჩემს მიერ უკვე არაერთჯერ ნახსენებ ძირითად ფენას მიეკუთვნება. მკვლევრის დაკვირვებით, ტაძრის მოხატულობის ეს ფენა ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზის ინიციატივით იყო შესრულებული, რის გამოც ახლადშექმნილ მოხატულობაში ნიკოლოზ ხობელი ქტიტორად იყო წარმოდგენილი, ლევან II დადიანი და მისი ოჯახის წევრები კი ოდიშის სამთავროს იმ მმართველებად იყვნენ გამოსახულნი, რომელთა ზეობის დროსაც ხობის ტაძარი მოიხატა. აღნიშნული მოსაზრების გამოთქმის პარალელურად, ვახტანგ ბერიძე ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენის დათარიღების საკითხსაც შეეხო. ამ მიმართულებით მუშაობისას მკვლევარმა, პირველ რიგში, სამი გარემოება გაითვალისწინა: ა) ოჯახურ პორტრეტზე წარმოდგენილმა ლევან II დადიანმა ამავე პორტრეტზე გამოსახული დედოფალი ნესტან-დარეჯან ჭილაძე ცოლად 1625 წლის ახლოსანებში შეირთო; ბ) ოჯახურ პორტრეტზე ლევან II დადიანისა და დედოფალ ნესტან-დარეჯანის გარდა, მათი ვაჟი, ბატონიშვილი მანუჩარიც არის გამოსახული; და გ) ლევან II დადიანი 1658 წელს გარდაიცვალა. ვახტანგ ბერიძემ ეს სამი ფაქტოლოგიურ-ქრონოლოგიური მონაცემი ერთმანეთთან შეაჯერა და დაასკვნა, რომ ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენა 1620-1630-იანი წლების მიჯნიდან 1658 წლამდე იყო შესრულებული. აღნიშნული დასკვნის შემდეგ მკვლევარმა მის მიერ მიღებული საკმაოდ ვრცელი, დაახლოებით, მეოთხედი საუკუნის მომცველი ქრონოლოგიური მონაკვეთის კიდევ უფრო მეტად დავიწროვება-დაზუსტებაც სცადა და ამ მიზნით, ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელის პორტრეტზე გაამახვილა ყურადღება. მკვლევარმა მიიჩნია, რომ ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი იგივე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი იყო, გაითვალისწინა ის გარემოება, რომ ეს უკანასკნელი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1640-1643 წლებში განაგებდა და საბოლოოდ, დაასკვნა, რომ ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენა, შესაბამისად კი, ნიკოლოზ ხობელის ჩვენთვის საინტერესო პორტრეტიც, 1640-1643 წლებში იყო შესრულებული³⁹.

38 ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო..., გვ. 135.

39 ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74-78, 81-82. ხობის ტაძრის მოხატულობის ძირითადი ფენის ვახტანგ ბერიძისეული დათარიღება (1640-1643 წწ.) სრულად გაიზიარა იუზა ხუსკივაძემ, რომელმაც მოხატულობის ეს ფენა 2005 წელს გამოქვეყნებულ, ზემოთ დასახელებულ ნაშრომში „ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა“ დეტალურად შეისწავლა (იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 262).



ვახტანგ ბერიძის ამ ვრცელი და საინტერესო მსჯელობის ძირითადი ნაწილი სავსებით დასაბუთებული და დამაჯერებელია, თუმცა მკვლევრის მსჯელობის ბოლო მონაკვეთი მცდარია და ამიტომ, მასზე დამყარებული საბოლოო დასკვნაც მცდარი გამოდის. დიდი მეცნიერის მსჯელობის ბოლო მონაკვეთის მცდარობაზე საუბრისას მხედველობაში მაქვს ვახტანგ ბერიძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი იგივე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია. მკვლევრის ამ დაკვირვების საპირისპიროდ, კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ: ნიკოლოზ ხობელის პორტრეტის განმარტებითი წარწერის ჩემეული წაკითხვიდან ირკვევა, რომ ტაძრის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი, სინამდვილეში, არა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი, არამედ სულ სხვა პირი – ნიკოლოზ წულუკიძეა. აღნიშნული ფაქტი, ცხადია, ყოველგვარ საფუძველს აცლის ვახტანგ ბერიძის საბოლოო დასკვნას, რომ ნიკოლოზ ხობელის ქტიტორული პორტრეტი, მასთან ერთად კი, ხობის ტაძრის მოხატულობის ძირითადი ფენა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში ანუ 1640-1643 წლებშია შესრულებული და საპირისპიროდ ამისა, ცალსახად მიგვითითებს იმაზე, რომ ნიკოლოზ ხობელის, უფრო ზუსტად კი, ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ქტიტორული პორტრეტი, მასთან ერთად კი, ხობის ტაძრის მოხატულობის ძირითადი ფენა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნამდე ანუ 1640 წლის წინარე ხანებში ან კიდევ, მისი ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის შემდეგ ანუ 1643 წლის შემდგომ ხანებში იყო შესრულებული.

იმ საკითხის საბოლოოდ გარკვევაში, თუ, კონკრეტულად, როდის იყო შესრულებული ხობის ტაძრის მოხატულობის ძირითადი ფენა – ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნამდე თუ მისი ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის შემდეგ, დახმარებას ღვეან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი გვიწევს. ამ პორტრეტზე ბატონიშვილი მანუჩარი, ჩემი დაკვირვებით, დაახლოებით, 6-7 წლის ბიჭის სახით იყო გამოსახული. იმავდროულად, ცნობილია, რომ ბატონიშვილი მანუჩარი 1632 წელს იყო დაბადებული⁴⁰. შესაბამისად, ირკვევა, რომ

40 ღვეან II დადიანის ვაჟების, ბატონიშვილების – ალექსანდრესა და მანუჩარის, აგრეთვე, ასულების – გულიასა და ზილიხანის დაბადების ქრონოლოგიის შესახებ ზედმიწევნით ზუსტ ცნობებს გვაწვდის ოდიშის მთავრის მიერ რუსეთის მეფე მიხეილ თეოდორეს ძე რომანოვთან (1613-1645 წწ.) გაგზავნილი 1636-1639 წლების ელჩობის ხელმძღვანელი, მღვდელი გაბრიელ გეგენავა, რომელმაც 1638 წლის 16 ნოემბერს რუსეთის სამეფო კარის მოხელეების მიერ ჩატარებულ დაკითხვაზე განაცხადა, რომ მოცემული მომენტისათვის ღვეან II დადიანის უფროსი ასული (გულია) 13 წელზე მეტი ასაკის, უფროსი ვაჟი ალექსანდრე 13 წლის, უმცროსი ასული (ზილიხანი) 11 წლის, ხოლო უმცროსი ვაჟი მანუჩარი 6 წლისა იყო: *“И диаки спрашивали посла: Государь ево Леонт царь в каковы лета ныне и женат ли и дети у него есть ли и сколько детей и как зовут и сколь велики? И посол говорил: Государь де их Леонт царь давно женат; а детей у него 2 царевича да 2 царевны. Большой царевич Александр в 13 лет, а другой царевич Мануچار в 6 лет; а царевны де одна болюи болюшого сына, а другая в 11 лет, а как дочерей зовут – того он не ведает”* (Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадианскую землю (1639-1640). Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете, Книга вторая, Мос., 1887, стр. 271. შტრ.: Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадианскую землю (1639-1640). Сергей Белокуров, Материалы для Русской Истории, Мос., 1888, стр. 271). დღეისათვის, ქართველი მკვლევრების მიერ, გაბრიელ გეგენავას ცნობებზე დაყრდნობით,



ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი, დაახლოებით, 1638-1639 წლებში იყო შესრულებული. მეორე მხრივ, არ არის გამორიცხული, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული ბატონიშვილი მანუჩარის ასაკის ჩემუელი აღქმა მთლად ზუსტი არ არის და იგი პორტრეტზე არა 6-7 წლის, არამედ 5-6 წლის, ან კიდევ, 7-8 წლის ასაკის ბიჭის სახით იყო წარმოდგენილი⁴¹. ამ შემთხვევაში, გამოდის, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი არა 1638-1639 წლებში, არამედ 1637-1638 წლებში, ან კიდევ, 1639-1640 წლებში იყო შესრულებული. მიუხედავად ამისა, ნებისმიერი ამ ვარიანტის დაშვების შემთხვევაში, მაინც იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის წინარე ხანებში ანუ 1640 წლამდე იყო შესრულებული. და პირიქით, თუ ჩვენ მისაღებად მივაჩნევთ იმ ჰიპოთეტიკურ შესაძლებლობას, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის შემდგომ ხანებში ანუ 1643 წლის შემდეგ იყო შესრულებული, მაშინ ავტომატურად მივალთ იმ დასკვნამდეც, რომ ამ პორტრეტზე ბატონიშვილი მანუჩარი, სულ მცირე, 11-12 წლის ბიჭის სახით იყო წარმოდგენილი. ამას კი ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე დაკვირვება ცალსახად გამორიცხავს, რადგან შეუძლებელია, აქ გამოსახული მცირეწლოვანი ბატონიშვილი მანუჩარი, რომლისათვისაც დედას ხელი აქვს ჩაკიდებული, 11-12 წლის ან უფრო მეტი ასაკის ყმაწვილად მივიჩნიოთ.

ამგვარად, ირკვევა, რომ ხობის ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი და ამავე ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ქტიტორული პორტრეტი, ამ პორტრეტებთან ერთად კი, ხობის ეკლესიის მოხატულობის მთელი ძირითადი ფენა, ბატონიშვილი მანუჩარის 5-8 წლის ასაკში ყოფნის დროს ანუ 1637-1640 წლებში იყო შესრულებული.

მიღებული დასკვნის შემდეგ ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენის დათარიღებაზე საუბარი, წესით და რიგით, აქ უნდა დამესრულებინა. თუმცა, ჩემი ყურადღება ორმა მნიშვნელოვანმა საკითხმა მიიპყრო, რომლებიც მიღებულ დასკვნასთან აშკარა წინააღმდეგობაში მოდის:

1. თუ მე, სხვა ქართველი მკვლევრების მსგავსად, უპირობოდ გავიზიარებ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული ბიჭის თავსხემოთ შესრულებული განმარტებითი მხედრული წარწერის მარი ბროსეს მიერ შემოთავაზებულ წაკითხვასა და ამ წაკითხვაზე დამყარებულ მოსაზრებას, რომ ეს ბიჭი ბატონიშვილი მანუჩარია, მაშინ ავტომატურად მივალ იმ დასკვნამდე, რომ ლევან II დადიანმა თავის ოჯახურ პორტრეტზე მისი უფროსი ვაჟის, ბატონიშვილი ალექსანდრეს გამოსახვაზე საერთოდ უარი თქვა და პორტრეტზე მხოლოდ უმცროსი ვაჟი, ბატონიშვილი მანუჩარი გამოსახა. ეს დასკვნა კი შუა საუკუნეების საქართველოში მიღებულ ფეოდალურ ეტიკეტს სრულებით არ

სავსებით მართებულად არის დადგენილი, რომ ლევან II დადიანის უფროსი ასული გულია 1625 წლის წინარე ხანებში, უფროსი ვაჟი, ბატონიშვილი ალექსანდრე 1625 (1638-13) წელს, უმცროსი ასული ზილიხანი 1627 (1638-11) წელს, ხოლო უმცროსი ვაჟი, ბატონიშვილი მანუჩარი 1632 (1638-6) წელს იყო დაბადებული.

41 მაგალითისათვის შევნიშნავ, რომ მღვდელმონაზონი კალისტრატეს აზრით, მცირეწლოვანი ბატონიშვილი ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე 7-8 წლის ბიჭის სახით იყო გამოსახული (ხობის მონასტერი..., გვ. 11).

შეესაბამება და ნაკლებად სარწმუნო ჩანს.

2. თუ მე ძალაში დაგვტოვებ ზემოთ მიღებულ იმ დასკვნას, რომ ხობის ეკლესიის მოხატულობის მთელი ძირითადი ფენა და შესაბამისად, ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტიც 1637-1640 წლებში იყო შესრულებული, მაშინ ავტომატურად მივალთ იმ დასკვნამდე, რომ ამ პორტრეტის შესრულების დროს ლევან II დადიანი, რომელიც 1597 წელს დაიბადა⁴², 40-43 წლის ასაკში იყო. ეს დასკვნა კი ამავე პორტრეტზე ასახულ ერთ-ერთ რეალიასთან სრულ წინააღმდეგობაში მოდის: პორტრეტზე ლევან II დადიანი შედარებით უფრო ახალგაზრდა, მაქსიმუმ, 35 წლის მამაკაცის სახით არის გამოსახული.

დასახელებული ორი საკითხის საბოლოოდ გარკვევის მიზნით, პირველ რიგში, ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული ბიჭის თავს ზემოთ შესრულებული მხედრული წარწერით დავინტერესდით. ეს წარწერა, როგორც უკვე აღვნიშნე ზემოთ, პირველად მარი ბროსემ წაიკითხა და 1849 წელს შემდეგი სახით გამოაქვეყნა: „ბატონი-შვლი მანუჩარ“⁴³. ამის შემდეგ განსახილველი წარწერა, უშუალოდ დედანზე დაყრდნობით, კიდევ ორჯერ იქნა გამოქვეყნებული: 1894 წელს, მღვდელმონაზონი კალისტრატე ჩიჩუას მიერ – „ბატონი შვილი მანუჩარ“⁴⁴ და 1913-1914 წლებში, ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ – „ბატონი შვილი მანუჩარ“⁴⁵.

წარწერის ამ სამი პუბლიკაციის გარდა, ჩვენამდე მოაღწია ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტის ზემოთ უკვე ნახსენებმა ჩანახატმა და ფოტომ, რომლებიც, როგორც უკვე აღვნიშნე, მხატვარ ალექსეი ეისნერსა და ფოტოგრაფ თეოდორე კაუნეს ეკუთვნის. ალექსეი ეისნერის ჩანახატზე დაკვირვებამ არანაირი შედეგი არ მომცა, რადგან მხატვარმა, როგორც ჩანს, ქართული წერა-კითხვა საერთოდ არ იცოდა და ამიტომ პორტრეტის განმარტებითი წარწერების მხედრული გრაფემები ჩანახატზე ისეთი უცნაური და უჩვეულო მოხაზულობებით გადაიტანა, რომ ამ წარწერების წაკითხვა, პრაქტიკულად, შეუძლებელია⁴⁶.

ალექსეი ეისნერის ჩანახატისაგან განსხვავებით, უადრესად საინტერესო შედეგი მომცა თეოდორე კაუნეს მიერ 1913 წელს გადაღებულ ფოტოზე დაკვირვებამ, რომლის გარჩევადობის ხარისხიც, ხობის ტაძრის ჩრდილოეთი სარკმლიდან შემომავალი სინათლის კონტრნაკადის ფოტოაპარატის ობიექტივში მოხვედრის გამო, საკმაოდ დაბალია. ამ ფოტოზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ მისი გადაღების დროს ლევან II დადიანის პორტრეტზე გამოსახული ქალისა და ბიჭის ფიგურებთან შესრულებული განმარტებითი მხედრული წარწერები უკვე თითქმის მთლიანად იყო გადასული და მხოლოდ ბიჭის თავს ზემოთ შესრულებული ორსტრიქონიანი წარწერის ოთხი გრაფემაღა განირჩეოდა: I სტრიქონის ბოლო ორი გრაფემა – ლ და II სტრიქონის ბოლოდან მესამე და ბოლო გრაფემები – ლ და II. აღნიშნულ გრაფემათა გათვალისწინებით, ვფიქრობ, სრულებით აშკარაა, რომ ბიჭის ფიგურის განმარტებითი წარწერა

42 ილია ანთელავა, ლევან II დადიანი, თბ., 1990, გვ. 36-37.

43 Rappports sur un Voyage..., Septième rapport, 41.

44 ხობის მონასტერი..., გვ. 12.

45 ექვთიმე თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. ძველი საქართველო..., გვ. 135. ჩემთვის ცნობილ ყველა სხვა პუბლიკაციაში წარწერის ამ სამი – მარი ბროსეს, მღვდელმონაზონ კალისტრატესა და ექვთიმე თაყაიშვილის წაკითხვიდან ერთი რომელიმე წაკითხვაა გამეორებული.

46 Забытыя сокровища..., стр. 214-215.

შემდეგი სახით უნდა იქნეს წაკითხული: „*ბატონიშვილი [ალექსანდრე]*“⁴⁷.

მაშასადამე, თეოდორე კუნეს მიერ 1913 წელს გადაღებულ ფოტოზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული ბიჭის თავს ზემოთ შესრულებული განმარტებითი მხედრული წარწერის მარი ბროსეს, მღვდელმონაზონ კალისტრატესა და ექვთიმე თაყაიშვილის წაკითხვები, ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის ქტიტორული წარწერის იმავე მღვდელმონაზონი კალისტრატეს, ექვთიმე თაყაიშვილისა და სხვა არაერთი მკვლევრის მიერ შემოთავაზებული წაკითხვების მსგავსად, მცდარია. სინამდვილეში, ამ, დღეისათვის მთლიანად დაკარგულ წარწერაში ბიჭის სახელი იკითხებოდა არა როგორც „მანუჩარ“, არამედ, როგორც – „ალექსანდრე“.

მიღებული დასკვნის შემდეგ ჩემს მიერ ზემოთ დასმული საკითხი, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე ოდიშის მთავრის უფროსი ვაჟის, ბატონიშვილი ალექსანდრეს გამოსახულების არარსებობა და მასზე მხოლოდ უმცროსი ვაჟის, ბატონიშვილი მანუჩარის გამოსახვა შუა საუკუნეების საქართველოში მიღებულ ფეოდალურ ეტიკეტთან სრულ წინააღმდეგობაში მოდის, დღის წესრიგიდან ავტომატურად იხსნება, რადგან ირკვევა, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე ოდიშის მთავრისა და მისი თანამეცხედრის, დედოფალ ნესტან-დარეჯან ჭილაძის გვერდით, არა მათი უმცროსი ვაჟი, ბატონიშვილი მანუჩარი, არამედ უფროსი, პირმშო ვაჟი, ბატონიშვილი ალექსანდრე იყო გამოსახული, რაც ხსენებული ეტიკეტის გათვალისწინებით, ზუსტად ასე უნდა ყოფილიყო კიდევ.

ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე გამოსახული 5-8 წლის ბიჭის ბატონიშვილ ალექსანდრესთან გაიგივებას ამ პორტრეტის, შესაბამისად კი, ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ფენის დათარიღების საკითხში ავტომატურად შეაქვს კორექტივი. მართლაც, დღეისათვის დადგენილია, რომ ბატონიშვილი ალექსანდრე 1625 წელს იყო დაბადებული (ამის შესახებ დაწვრილებით იხ. ზემოთ). შესაბამისად, ირკვევა, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი, რომელზეც ბატონიშვილი ალექსანდრე 5-8 წლის ბიჭის სახით იყო გამოსახული, დაახლოებით, 1630-1633 წლებში იყო შესრულებული.

მიუხედავად იმისა, რომ მიღებული ქრონოლოგიური მონაკვეთი (1630-1633 წწ.) საკმაოდ ხანმოკლე, სულ ოთხწლიან პერიოდს მოიცავს, ჩემს ხელთ არსებული მასალა მისი კიდევ უფრო მეტად დაზუსტების საშუალებასაც იძლევა. მე უკვე აღვნიშნე ზემოთ, რომ ლევან II დადიანის მეორე ვაჟი, ბატონიშვილი მანუჩარი 1632 წელს იყო დაბადებული. იმავდროულად, ვხედავთ იმასაც, რომ ხობის ეკლესიაში წარმოდგენილ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე ბატონიშვილი მანუჩარი ჯერ კიდევ არ იყო გამოსახული. შესაბამისად, ვფიქრობ, არ შეეცდები, თუკი დავასკვნი, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი 1630 წლიდან ბატონიშვილი მანუჩარის დაბადებამდე ანუ 1632 წლამდე იყო შესრულებული.

ამ ბოლო დასკვნის შემდეგ დღის წესრიგიდან ავტომატურად იხსნება ჩემს მიერ ზემოთ დასმული მეორე საკითხიც, რომლის თანახმადაც ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტის 1637-1640 წლებით დათარიღება ამ პორტრეტზე ასახულ ერთ-ერთ რეალიასთან, კერძოდ კი, ოდიშის მთავრის ახალგაზრდულ

47 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ექვთიმე თაყაიშვილის პირადი საარქივო ფონდი. საქმე №414.

ასაკთან (მაქსიმუმ, 35 წელი) წინააღმდეგობაში მოდის. მართლაც, ლევან II და დადიანის ოჯახური პორტრეტის 1630-1632 წლებით დათარიღების შემდეგ ირკვევა, რომ 1597 წელს დაბადებული ოდიშის მთავარი ამ პორტრეტის შესრულების დროს, არა 40-43 წლის, არამედ შედარებით უფრო ახალგაზრდა, 32-35 წლის მამაკაცი იყო. ეს კი ხობის ტაძრის პორტრეტზე ასახულ მის ახალგაზრდულ ასაკს (მაქსიმუმ, 35 წელი) ზედმიწევნით ზუსტად შეესაბამება.

მაშასადამე, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საბოლოოდ დგინდება, რომ ხობის ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი და ამავე ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ქტიტორული პორტრეტი, ამ პორტრეტებთან ერთად კი, ხობის ეკლესიის მოხატულობის მთელი ძირითადი ფენა ბატონიშვილი ალექსანდრეს 5-7 წლის ასაკში ყოფნის დროს და ბატონიშვილი მანუჩარის დაბადებამდე ანუ 1630-1632 წლებში, ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის წინარე ხანებში იყო შესრულებული და არა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში ანუ 1640-1643 წლებში, როგორც ეს ქართულ ისტორიოგრაფიაში აქამდე იყო მიღებული⁴⁸.

ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის ჩემუელი წაკითხვისა და ამ პორტრეტის 1630-1632 წლებით დათარიღების შემდეგ ბუნებრივად იბადება კითხვა – რა ვიცი ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის შესახებ, რომელიც, როგორც ირკვევა, ხობის ეკლესიის მოხატულობის მთელი ძირითადი ფენის შესრულების ინიციატორი და ქტიტორი იყო?

დასმული კითხვის საპასუხოდ, პირველ რიგში, ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მოღვაწეობის ქრონოლოგიის საკითხს შევეხები. ქტიტორული პორტრეტი, როგორც უკვე ვნახეთ ზემოთ, 1630-1632 წლებშია შესრულებული. აქედან, ირკვევა, რომ ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ქრონოლოგია, სულ მცირე, 1630-1632 წლებითა და ამ წლების ახლოსანებით უნდა განისაზღვროს. ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელობის ზედა ქრონოლოგიური

48 აქ შეიძლება განჩნდეს აზრი, რომ ხობის ეკლესიაში გამოსახული ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტის ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის წინარე ხანებით დათარიღების სასარგებლოდ, ბატონიშვილი ალექსანდრეს ასაკის გარდა, კიდევ ერთი გარემოება მეტყველებს: ამ ოჯახურ პორტრეტზე ლევან II დადიანისა და მცირეწლოვანი ბატონიშვილის გვერდით, 1639 წელს გარდაცვლილი დედოფალი ნესტან-დარეჯან ჭილაძეც არის გამოსახული, რაც, თავის მხრივ, იმაზე მიუთითებს, რომ ლევან II დადიანის ოჯახური პორტრეტი დედოფალ ნესტან-დარეჯანის გარდაცვალებამდე ანუ 1639 წლამდე იყო შესრულებული. ამგვარი მსჯელობა, ერთი შეხედვით, საფუძვლიან მისაღები ჩანს, თუმცა შუა საუკუნეების ქართულ ქტიტორულ პორტრეტებზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ ამ პორტრეტების ერთ ნაწილზე ცოცხალი და გარდაცვლილი ისტორიული პირები ერთმანეთის გვერდიგვერდ, ყოველგვარი განმასხვავებელი ნიშნის გარეშე არიან გამოსახული. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ირკვევა, რომ ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე დედოფალი ნესტან-დარეჯანი არა მხოლოდ მის გარდაცვალებამდე, არამედ გარდაცვალების შემდეგაც შეეძლოთ გამოესახათ. შესაბამისად, ლევან II დადიანის ოჯახურ პორტრეტზე დედოფალ ნესტან-დარეჯანის გამოსახულების არსებობის ფაქტი ამ პორტრეტის ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის წინარე ხანებით დამთარიღებულ არგუმენტად არ გამოდგება.



ზღვრის დადგენაში რუსეთის მეფის მიხეილ თეოდორეს ძე რომანოვის (1613-1645 წწ.) მიერ ოდიშის სამთავროში გამოგზავნილი 1639-1640 წლების ელჩობის ხელმძღვანელის, დიაკი ფედოტ ელჩინისა და ამავე ელჩობის ერთ-ერთი წევრის, მღვდელი პავლე ზახარევის „ანგარიშები“ („Статейные списки“) გვეხმარება. ამ „ანგარიშებიდან“ ირკვევა, რომ 1640 წლის 30 აპრილსა თუ 3 მაისს ფედოტ ელჩინი და პავლე ზახარევი ხობის მონასტერს ეწვივნენ, სადაც მათ მასპინძლობა ეპისკოპოსმა ნიკოლოზმა გაუწია. რუსი ელჩების ცნობით, ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, რომელიც წარმომავლობით კახეთიდან იყო, წლების განმავლობაში, იერუსალიმში ცხოვრობდა, შემდეგ კი ევროპაში გაემგზავრა და გერმანიაში, ლიტვასა და რუსეთში იმოგზაურა. ფედოტ ელჩინისა და პავლე ზახარევისავე ცნობით, ეპისკოპოსმა ნიკოლოზმა მათთან საუბრისას აღნიშნა, რომ იგი ხობის მონასტერში ახალი დამკვიდრებული იყო და ამიტომ აქ დაცული სიწმიდეებისა თუ საეკლესიო ნივთების წარმომავლების შესახებ არაფერი იცოდა⁴⁹. დღე-

49 ფედოტ ელჩინის „ანგარიში“ („Статейный список Федота Елчина“) (1639 წლის 29 მაისი – 1640 წლის აგვისტო): *“Апреля в 30 де приехали в монастырь в Хони (იგულისხმება ხობი – თ. ჯ.) к архимориту Микулазу и на монастырь пришли; и архиморит оболочас в ризы и з братьею встретил нас с образом Пречистыя Богородицы и со крестом и с евангильем. И мы обрзу поклонились и у евангилья и у креста были; а пошли во храм и во храму обедню слушали. После обедни архиморит Микулас показывал пречистые Богородицы срачицу да мученика Кирика ручка левая по зопястья да мученицы Христовы Марыны ручка правая от ладони до лахтя кость пересечена. А ворот пречистые Богородицы мал верьшка на три и мы про то спросили: чего ради ворот мал? И архиморит Микулаз сказал: волею де божью год от году ворот зарастает. А срачица широка, а рукава коротки широки, а цветом выбайка багровая; и мы спросили про срачицу и про мощи: откуда взято и с кем принесены? И архиморит сказал: яз де здесь недавно, таво не ведаю откуда взято и кем принесено”* (Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Даданскую землю (1639-1640). Чтения в Императорском..., стр. 333; შტრ.: Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Даданскую землю (1639-1640). Сергей Белокуров..., стр. 333); პავლე ზახარევის „ანგარიში“ („Статейный список священника Павла Захарьева“) (1639 წლის 2 ივნისი – 1640 წლის ივლისი): *“Мая в 3 де пришли в Хабы в Пречистенской монастырь к Николазу епископу. И в том монастыре каменной храм с олтарем прегрожен, а в храме деисусы и месные обрзы по чину; и в той церкви при нас обедню служили после. И обедни Николаз епископ показывал нам пречистыя Богородицы сорочка, та сорочка в выбойке сицита, а выбойка бывала богрова не тонка, а мерюю сорочка долга да и широка да и рукава широки, якоже и мужския, а ворот у сорочки добре мал трех вершечков. И поп Павел у епископа у Николаза спрашивал: чево для у сорочки ворот мал? И епископ Николаз сказывал: Божием де изволением по всякой год у сорочки ворот убывает. А мощи святых показывал – Кирика мученика ручка левая по запястья да мученицы Марины правая рука до локтя. И поп Павел говорил: в Дандремис... сказывали две кости ручных от запястья до локтя, а епископ Андрей сказывал те де кости мученицы Марины, а ныне третья рука объявилась или мученица Марина о трех руках была? И Николаз епископ сказал: Андрей де епископ не ведаючи сказал, то кости ручные Марины мученицы, а то де прямые кости те ручные мученицы Варвары... А тот Николаз епископ природою Грузинския Темрязовой земли, а был де он Николаз во Иеросалиме тритцет лет и из Еросалима де был в немецких землях и в литовской земле и из литовской земли был он Николаз на Москве блаженный памети при великом Государе Филарете потриярхе Никитиче московском и всеа Руси и великого праведного Государя царя и великого князя Михайла Федоровича всеа Руси жалование к нему де Николазу было и великого Государя святейшаго Филарета потриярха Никитича московского и всеа Руси у благословение он Николаз был; а лет не сказал в коем году он Николаз на Москве*

სათვის კორნელი კეკელიძის მიერ სავსებით მართებულად არის გარკვეული, რომ ის ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, რომელმაც რუს ელჩებს ხობის მონასტერში უმასპინძლა, ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი იყო⁵⁰. ამგვარად, ფედოტ ელჩინისა და პავლე ზახარევის ცნობებზე დაყრდნობით, დგინდება, რომ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილმა ხობელი ეპისკოპოსის საეკლესიო თანამდებობა 1640 წლის 30 აპრილსა თუ 3 მაისამდე მცირე ხნით ადრე ანუ იმავე 1640 წელს დაიკავა⁵¹. შესაბამისად, საბოლოოდ ირკვევა ისიც, რომ ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი 1640 წელი იყო. რაც შეეხება ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ქვედა ქრონოლოგიურ ზღვარს, მის მიახლოებით განსაზღვრაში ნიკოლოზ ხობელის ქტიტორული პორტრეტი გვიწევს დახმარებას. ამ პორტრეტის იუზა ხუსკივაძისეული აღწერილობიდან უკვე ვიცით, რომ ნიკოლოზ წულუკიძე პორტრეტზე „შუახნის, წარმოსადეგი“ მამაკაცის სახით არის გამოსახული. შესაბამისად, თუ აქ იმასაც გავითვალისწინებთ,

был и греческой де и латынской грамотам он Николоз умеет” (Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадиянскую землю (1639-1640). Чтения в Императорском..., стр. 373; შდრ.: Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадиянскую землю (1639-1640). Сергей Белокуров..., стр. 373).

50 კორნელი კეკელიძე, ნიკოლოზ ირბახი – ინიციატორი ქართული სტამბის დაარსებისა რომში. ლიტერატურული მემკვიდრეობა, I, ტფ., 1935, გვ. 144-145.

51 ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას საკმაოდ მცირე დროით განაგებდა. ამაზე პირდაპირ მიგვითითებს იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის საკრებულო ტაძრის მთავარი კარის თავზე განთავსებული 1643-1644 წლების ქართულ-ბერძნული წარწერა, რომელიც ალექსანდრე ცაგარელმა 1888 წელს გამოაქვეყნა: ქართული ტექსტი – „ქ. დაიხატა და განათლდა წმიდა ესე და ყოვლად პატიოსანი ტაძარი ჯვარისა ცხოველის-მყოფელისა ჯვრჩინებითა დადიანისა ლეონისითა, ჴელითა და ფრიად-ჭირგანცდილებითა ყოვლად-უღირსისა ჯვარისა და წმიდისა გოლგოთისა მამისა ნიკოლოზისითა ჩოლოყაშვილისა შულისა ომანისა ძისათა, მსასოებელსა და სარწმუნოსა ამის მონასტრისასა, რომელმან გუმბადი და წმიდა საკურთხეველი გავაკეთე, ჩემისა საფასითა, ქორონიკონს ტპიან (1643 წ.), ამინ“; ბერძნული ტექსტის რუსული თარგმანი: *“Расписан и возобновлен сей божественный и всечтимый храм честнаго и животворящаго Креста издержками и пособием светлейшаго властителя Леонта Дадияна и содействием и трудом преподобнейшаго иеромонаха и архимандрита господина Никифора и рукой и искусством нижайших иеромонахов Моисея, Григория, сына Неофила и иеродиакона Герасима, сына Мины; в лето от Христа 1644, месяца Января 11-го дня”* (Александр Цагарели, Памятники Грузинской Старины в Святой Земле и на Синае. Православный Палестинский Сборник, IV, Выпуск первый, С. –Петер., 1888, стр. 241-242). როგორც ვხედავთ, ციტირებული წარწერიდან ირკვევა, რომ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი 1643 წელს უკვე წმიდა მიწაზე იმყოფებოდა, იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წინამძღვრის ანუ ჯვარის მამის საეკლესიო თანამდებობას ფლობდა და თავისი პირადი სახსრებითა და ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანისაგან მიღებული თანხებით ჯვრის მონასტრის საკრებულო ტაძრის გუმბათისა და საკურთხეველის განახლებით სამუშაოებს აწარმოებდა. გარდა ამისა, ციტირებული წარწერიდან ირკვევა ისიც, რომ განახლებული ეკლესიის მოხატვა სამი მოწესისაგან შემდგარმა ჯგუფმა 1644 წლის 11 იანვარს დაასრულა. ამგვარად, დგინდება, რომ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1643 წლამდე განაგებდა. ამ წელს მან ხობელი ეპისკოპოსის კათედრაზე უარი თქვა, წმიდა მიწაზე გაემგზავრა და ჯვარის მამის თანამდებობა დაიკავა. როგორც ცნობილია, ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი წმიდა მიწაზე 1649 წლამდე იმყოფებოდა, შემდეგ კი საქართველოში დაბრუნდა და მოღვაწეობა სამშობლოში გააგრძელა.



რომ შუა საუკუნეების საქართველოში ეპისკოპოსის კათედრას, ძირითადად, 35
წლის ან უფრო მეტი ასაკის პირები იკავებდნენ⁵², შეგვიძლია, დავასკვნათ, რომ
ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ქვედა ქრონოლოგიური
ზღვარი, დაახლოებით, 1620-იანი წლები იყო.

მაშასადამე, ყოველივე ზემოთქმულიდან ირკვევა, რომ ხობის ეკლესიის
ქტიტორულ პორტრეტზე გამოსახული ნიკოლოზ წულუკიძე ხობის საეპისკო-
პოსო კათედრას, დაახლოებით, 1620-იანი წლებიდან 1640 წლამდე განაგებდა.

ხობის ტაძრის ქტიტორულ პორტრეტზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ
წულუკიძის მოღვაწეობის ქრონოლოგიის დადგენის შემდეგ საჭიროდ ჩავთვალე,
რომ წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის ისტორიას დეტალურად გავცნობოდი.
აღნიშნული მიმართულებით მუშაობისას ჩემი ყურადღება სამმა წერილობითმა
ძეგლმა მიიპყრო, რომლებშიც ვინმე ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძეა მოხსენიე-
ბული. მოვიტან ამ სამი წერილობითი ძეგლის შესაბამის ფრაგმენტებს.

1. ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მიერ ხობის ღმრთისმშობლისათვის
მიცემული შეწირულების წიგნი, რომელმაც ჩვენამდე მოგვიანო ხანაში დედ-
ნიდან (?) გადაწერილი თავნაკლული პირის სახით მოაღწია: „...ყოვლადწმი-
დასა და უფროსად კურთხეულსა დედოფალსა ხობისა ღვთისმშობელსა, ოდეს
სხვა ხოფელი იჯდა და თათრისაგან გაოხრებული და გაცუდებული საყდარი
და მონასტერი იყო, ესე მოგუცეს ჩვენ, წულიკიძეს, ხოფელს ნიკოლოზს, ესე
აოხრებული მონასტერი და მამული. ვიგულე და ვიგულსმოდვინე და შემოგ-
წირეთ მცირე და კინი შესაწირავი ესე შენ, თეთროსანსა ხობისა ღვთისმ-
შობელსა: თავს – ვერცხლის ბარძიმი და ფეშხუმი და კამარა, სამი ატლასის
პერექლეები, ერთი ოდიკი, ერთი ნაქსოვისა კრეტსაბმელი, ერთი ხელი შესამოსე-
ლი, სტიხარი და ფილონი ნაქსოვისა, ოღარი ნაქსოვისა, სამკლავე ნაქსოვისა,
ერთი დიდი ქვაბი სპილენძი გურიადამან მოვატანინე, გავაჭვდინე და შემოგ-
წირეთ ჩვენის სულის სახსრად და საოხად... კიდევ ამას გარეთ ერთი მოსახლე
კაცი თათრისაგან ვიყიდე, სკვამიკონა ფაცისა და მოვნათლე, დავასახლე ხოფს
და ვინც კანდალაკი იყოს, იმისთვის მიმიცემია და ყოველს წელიწადს, ღვთისმ-
შობლობას, ჩემი სულისათვის უამს სწირევდეს. ვინაც ბერები და ხუცეები იყოს,
იმიანათ სწირევდეს. დამიც ბეგარა: ერთი ცხვარი, ერთი ლოღარიკონი სან-
თელი, ორის შაურის საკმეველი, სამი კოკა ღვინო, ორი ქილა ღომი, რაეთიც
ეშოვებოდეს, თევზი და ყველი და კვერცხი მთაროვან. თუ ის დღე მარხვა
მოხდეს, მეორე დღეს სახსნილო მთაროვანს და ჩემის სულისათვის უამს სწი-
რევდეს და მომიხსენებდეს და შემომიწირავს ხოფისა ღვთისმშობლისათვის
ჩემი სულის სახსრად და საოხად... ქქრონიკქონქსა სმ0ხ (257+1312=1569 წ.).
ხვეულად: ნიკოლოზ ხოფელი. ქ. სხვა კიდევ ამას გარეთ, ზამან ბარძიმისმ-

52 შუა საუკუნეების საქართველოს ეკლესიაში ეპისკოპოსად დასადგენი პირის
ასაკობრივი ცენზი – 35 წელი 1105 წელს გამართული რუის-ურბნისის ადგილობრივი
საეკლესიო კრების მიერ მიღებული „ძეგლისწერის“ მე-2 მუხლით არის განსაზღვრული,
რომელიც, თავის მხრივ, „დიდ სჯულისკანონზე“ დაყრდნობითაა შედგენილი: „2. ამას
თანა სულმოკლებადაცა ჴელთდასხმათად ვითარცა უწესოდ და უკანონოდ დაფჴსენით
და განვაწესეთ, რადთა ამიერიოვან არღარავინ იკადროს ქმნად თვნიერ, ვითარ-
იგი განაწესებს კანონი, რადთა ეპისკოპოსი ოცდაათხუთმეტისა წლისადა, მდღელი
ოცდაათისა წლისადა, დიაკონი ოცდახუთისა წლისადა და წიგნისმკითხველი რვისა
წლისადა ჴელთდასხმულ იქმნებოდინ“ (ენრიკო გაბიძაშვილი, რუის-ურბნისის კრების
ძეგლისწერა (ფილოლოგიურ-ტექსტოლოგიური გამოკვლევა), თბ., 1978, გვ. 95-100, 185).

ვილი მოკვდა და მის ნიშანსა და ნაწირავში ამოყვანია ივანე და სარჯელისა და კაკულაია სურვია და ხატისდა შემეწირავს, ხოფისა ღუთისმშობლისათვის, მათის ცოლშვილით, სახლკართითა, ჭურ-მამულითა, მისის ყოვლის ფერთა. დამიც ჩემის სულისათვის ერთის საკლავის სანთელი, ოთხი ღოღჯაკრიკონი. სხვა რაცა ემართოს, ხოფელს მართმევედეს და შემეწირავს მე, წულუკიძეს, ხოფელს ნიკოლჯავახს, ხოფისა ღმთისმშობლისათვის... ხვეულად: ნიკოლაოზ“ (პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.)⁵³.

2. ნიკორწმიდის საეპისკოპოსო ტაძრის დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე გამოსახული, საბერო სამოსში გამოწყობილი სასულიერო პირის ფრესკული პორტრეტის ორსტრიქონიანი განმარტებითი მხედრული წარწერა: „ნიკოლოზ ხოპარი, წულუკიძე“ (პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.)⁵⁴.

3. რაჭის სოფელ აგარის წმ. გიორგის ეკლესიის კუთვნილი ვერცხლის ფეშხუმის მხედრული წარწერა: „ქ. წმიდაო გიორგი, მხნეო და მხედარო აგარისაო, შემომეწირავს მე, წულუკიძეს მერაბს, ჩემთვის ჯერ სადღევრძელოთა, მერმე სულის საოხათ ორი ფეშხუმი, ერთი კამარა, ერთი ვერცხლის კობზი, ორი ვერცხლის ნიტრა, ერთი სამღულრავი და ერთი საზედაშე. მე, დამიჭირავს, წულუკიძეს მერაბს, ჯინჭროლსა და იწროთას შუა, გაღმა – ჭრებალო და ზოგიში, მათს გარდაჯაღმა – ოკრიბა და ტყილბური და ძმა ნიკორწმინდეკლათ დამისვამს და მეორე ძმა კიდე ხოფს ჩხოფეკლად (ექვთიმე თაყაიშვილის ცნობით, დედანში იკითხება „სოფლად“ – თ. ჯ.) დამისვამს. ჯდამიჭირავს ნასუჯუნეს – ხორგას სასახლე მისის შემავლის კაცინათა და ხონი კიდე სულათა“

53 სარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, I, ტფ., 1921, გვ. 19-21. შდრ.: ქართული სამართლის ძეგლები, III, საეკლესიო საკანონმდებლო ძეგლები (XI-XIX საუკუნეები), ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო პროფესორმა ისიდორე დოლიძემ, თბ., 1970, გვ. 274-275.

54 გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, V, ტფ., 1930, გვ. 208; შდრ.: ამბროსი ხელაია, მოგზაურობა რაჭა-ღეჩხუმში. მწიგნობრობა ქართული, მრავალტომეული, 12, სასულიერო მწერლობა, ამბროსი ხელაია, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი, მოგზაურობა რაჭა-ღეჩხუმში ჭკელიშის ვარიანტი „ქართლის მოქცევისა“, თბ., 2011, გვ. 179; სარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთ ეპიგრაფიულ მასალის შესახებ. საისტორიო კრებული, IV, ტფ., 1929, გვ. 104; ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში 1919 და 1920 წლებში, თბ., 1963, თბილისი. გვ. 87. წარწერაში დადასტურებული საეკლესიო წოდება „ხოპარი“ ტოპონიმ „ხოპ“-ზე სადაურობის მაწარმოებელი მეგრული სუფიქსის „არ“-ის დართვით არის მიღებული: „ხოპ-არ-ი“. ამასთან, თავად ტოპონიმი „ხოპი“ ზემოთ უკვე არაერთგზის ნახსენები „ხოპი“//„ხოფი“-ს პარალელური ფორმაა, ხოლო მეგრული სუფიქსი „არ“ ქართული სუფიქსი „ელ“-ის შესატყვისი ვარიანტია. შესაბამისად, ირკვევა, რომ ნიკორწმიდის ტაძრის დასავლეთ მკლავში გამოსახული სასულიერო პირის პორტრეტის განმარტებით წარწერაში დადასტურებული საეკლესიო წოდება „ხოპ-არ-ი“ შუა საუკუნეების ქართულ წერილობით ძეგლებში დადასტურებული „ხობელ-ი“-სა და „ხოფ-ელ-ი“-ს პარალელურ ფორმას წარმოადგენს. დასასრულ, აღვნიშნავ იმასაც, რომ განსახილველი წარწერის ერთ-ერთმა გამომცემელმა, ჭკელიშის მონასტრის არქიმანდრიტმა (1902-1904 წწ.), შემდგომში საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა (1921-1927 წწ.) ამბროსი ხელაიამ ტექსტის მეორე სიტყვა, წარწერის სხვა გამომცემლების – სარგის კაკაბაძის, გიორგი ბოჭორიძისა და ექვთიმე თაყაიშვილისაგან განსხვავებით, არა „ხოპარი“-ს, არამედ „ხობარი“-ს ფორმით წაიკითხა, რაც, სავარაუდოდ, შეცდომა უნდა იყოს.

(ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.)⁵⁵.

განვიხილოთ ციტირებული წერილობითი ძეგლების დათარიღებასა და მათ ტექსტებში მოხსენიებული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის იდენტიფიკაციასთან დაკავშირებული ძირითადი საკითხები.

ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მიერ ხობის დმრთისმშობლისათვის მიცემული შეწირულების წიგნი თარიღიანი ძეგლია. მის ტექსტში პირდაპირ არის მითითებული, რომ დოკუმენტი სმ0ზ (257) ქრონიკონს ანუ 1569 (257+1312) წელს იყო შედგენილი. ამ ქრონოლოგიურ მითითებაზე დაყრდნობით, შეწირულების წიგნის ქრონოლოგია ჩემთვის ცნობილ უკლებლივ ყველა პუბლიკაციაში 1569 წლით არის განსაზღვრული.

განსახილველი საკითხის თაობაზე მე სხვა მკვლევართაგან განსხვავებული მოსაზრება მაქვს და ვფიქრობ, რომ შეწირულების წიგნი, სინამდვილეში, არა 1569 წელს, არამედ 1669 წელს იყო შედგენილი: როგორც ჩანს, დედანში ტმ0ზ (357) ქრონიკონი ანუ 1669 (357+1312) წელი იკითხებოდა, მისი პირის გადაამწერმა კი მექანიკური შეცდომა დაუშვა და დედნიდან ასლში ქრონიკონის ასეულის აღმნიშვნელი გრაფემა ტ-ს (300) ნაცვლად, გრაფემა ს (200) გადაიტანა. აღნიშნული მოსაზრების მართებულობას, ჩემი დაკვირვებით, ორი ძირითადი გარემოება ადასტურებს.

ა) შეწირულების წიგნის დასაწყისში აღნიშნულია, რომ ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელად დადგინების წინარე ხანებში ხობის მონასტერი და მისი ყმა-მამული „თათრისგან გაოხრებული და გაცუდებული“ ანუ თურქების მიერ აოხრებული და გაპარტახებული იყო. საკითხის შესწავლა აჩვენებს, რომ საქართველოს XVI საუკუნის ისტორია 1569 წლის წინარე ხანებში ოსმალთა მიერ ოდიშის ტერიტორიაზე რაიმე ლაშქრობის მოწყობისა და ხობის მონასტრისა თუ მისი ყმა-მამულის აოხრების ამბებს საერთოდ არ იცნობს. შესაბამისად, ბუნებრივად იბადება კითხვა – თურქების რომელი თავდასხმის ამბავს გადმოგვცემს ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის შეწირულების წიგნი?

დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა, დაახლოებით, ათი წლის წინ ვცადე და 2002 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven.4-ის) ერთი მინაწერი და აფხაზეთის უცნობი კათოლიკოსი ბართლომე (დაახლ. 1488-1519 წწ.)“ გამოვთქვი მოსაზრება, რომ დოკუმენტში ოსმალებისა და ყირიმელი თათრების მიერ 1553-1554 წლებში ოდიშის სანაპირო ზოლზე მოწყობილი საზღვაო ოპერაციაა ნაგულისხმევი. ეს მოსაზრება დასახელებულ ნაშრომში შემდეგი სახით მქონდა ჩამოყალიბებული: „[ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის 1569 წლის შეწირულების წიგნიდან] ირკვევა, რომ ნიკოლოზის მღვდელმთავრად (?) კურთხევის უამს ხობში სასულიერო მოღვაწეობა შეწყვეტილი ყოფილა. მონასტერი „თათრებს“ აუოხრებიათ. მართალია, ტექსტში დარბევის თარიღი მითითებული არ არის, მაგრამ საფიქრალია, რომ ეს ამბავი საბუთის გაცემამდე არცთუ დიდი ხნით ადრე – XVI საუკუნის I ნახევარში ან ამავე საუკუნის შუა ხანებში უნდა მომხდარიყო. ამ პერიოდის ოდიშის ისტორია მტრის არც ერთ სახმელეთო ლაშქრობას არ იცნობს, სამაგიეროდ, დასტურდება მრავალრიცხოვანი საზღვაო თავდასხმები. ამ მხრივ, განსაკუთრებით, ჯიქები აქტიურობდნენ. XVI საუკუნის დასაწყისიდან ვიდრე 1560 წლამდე ისინი განუწყვეტლივ მეკობრეობდნენ დასავლეთ საქართველოს სანაპირო ზოლში. შეი-

55 ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში..., გვ. 41-42 შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 206.



ძლებოდა გვეფიქრა, რომ ხობი ერთ-ერთი ასეთი თავდასხმის მსხვერპლი ვახდებოდა, მაგრამ ნიკოლოზ წულუკიძის საბუთი ასეთი დასკვნის საფუძველს არ იძლევა. ტექსტში გარკვევით არის ნათქვამი, რომ მონასტერი „თათრებმა“ დაარბიეს. ასე, რომ ხობის აღსრება უნდა უკავშირდებოდეს არა – ჯიქების, არამედ ოსმალებსა თუ ყირიმელი თათრების საზღვო თარეშს. ეს გარემოება საგრძნობლად აიოლებს ჩვენს ამოცანას. 1569 წლამდე ოსმალებმა ერთადერთი საზღვაო ოპერაცია განახორციელეს ოდიშში. 1553 წლის ზაფხულში სულთანმა სულეიმან I-მა (1520-1566 წწ.) დასავლეთ საქართველოსაკენ საბრძოლო კატარღები გამოგზავნა. პირველი ხუთი ხომალდი, სადაც ოსმალების გარდა ყირიმელი თათრებიც (?) იმყოფებოდნენ, რიონის აუზში შევიდა. ლევან I დადიანი (1533-1572 წწ.) საკუთარი საზღვაო ძალებით ფოთის ნავსადგურში დადგა და მტერი ალყაში მოაქცია. სულთანმა დასახმარებლად კიდევ სამი კატარღა გამოგზავნა. ლევან I-მა შეტაკებისაგან თავი შეიკავა და ფოთი დატოვა. ოსმალებმა ქართველთა უკან დახევით ისარგებლეს და 1554 წელს ოდიშის სანაოსნო მდინარეებზე საბაჟო კონტროლი დააწესეს. ვინაიდან, ოდიშის მთავარ სანაოსნო მაგისტრალებს შორის ერთ-ერთი ხობისწყალი იყო, საბაჟო კონტროლი მასზეც გავრცელდებოდა. თურქული კატარღები უსათუოდ გამოჩნდებოდნენ მდინარის ბოლო სანაოსნო პუნქტის – ხობის მონასტრის მისადგომებთანაც. ჩვენი აზრით, სწორედ ამ მოვლენებს უნდა უკავშირდებოდეს „თათრების“ მიერ ხობის დარბევის ფაქტი. როგორც ჩანს, ოსმალო მეზღვაურები და ყირიმელი ჯარისკაცები მხოლოდ საბაჟო საქმიანობით არ კმაყოფილდებოდნენ და მშვიდობიან მოსახლეობასაც ესხმოდნენ თავს. ხობი, ამ მხრივ, ჩინებული სამიზნე იქნებოდა – იგი ერთ-ერთი ყველაზე მდიდარი მონასტერი იყო გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში. ყოველივე ზემოთქმულოდან გამომდინარე, ხობის მონასტერში სასულიერო ცხოვრების შეწყვეტა 1553-1554 წლებით უნდა დათარიღდეს⁵⁶.

როგორც ვხედავთ, 2002 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის შეწირულების წიგნში მითითებული თარიღი (1569 წ.) სავსებით სარწმუნოდ მივიჩნიე, მთელი ზემოთ წარმოდგენილი მსჯელობა აღნიშნულ თარიღს დავამყარე და შეწირულების წიგნში აღწერილი ამბებიც შესაბამისი ეპოქის ცნობილ ისტორიულ მოვლენებს დავუკავშირე. იმხანად, საკითხის გარკვევის ეს გზა სავსებით მართებულად მიმაჩნდა, თუმცა ახლა, როცა წინამდებარე ნაშრომზე მუშაობისას ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის შეწირულების წიგნი და ოდიშ-ოსმალეთის ურთიერთობების ისტორიის საკითხები კიდევ უფრო საფუძვლიანად შევისწავლე, ჩემს მიერ 2002 წელს გამოთქმული მოსაზრება კვლავინდებურად დამაჯერებელი აღარ მეჩვენება და ვფიქრობ, რომ შეწირულების წიგნში მითითებული თარიღი მცდარია და დოკუმენტში არა 1553-1554 წლების, არამედ, დაახლოებით, ერთი საუკუნით უფრო მოგვიანო ხანის, უფრო ზუსტად კი, 1667 წლის ამბები უნდა იყოს მოთხრობილი.

ჩემს ამ ბოლო დაკვირვებასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით საინტერესო ცნობებს იმერეთის მეფის ბაგრატ IV-ის (1660, 1663-1667, 1668-1678, 1679-

56 თეიმურაზ ჯოჯუა, XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven.4-ის) ერთი მინაწერი და აფხაზეთის უცნობი კათოლიკოსი ბართლომე (დაახლ. 1488-1519 წწ.). საქართველოს სიძველენი, 1, თბ., 2002, გვ. 128-129. აქვე შევნიშნავ, რომ ჩემს მიერ 2002 წელს გამოთქმული ეს მოსაზრება მოგვიანო ხანის პუბლიკაციებში უპირობოდ არის გაზიარებული (გიორგი კალანდია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 158-159; დავით ჭითანავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 278-279).

1681 წ.) მიერ რუსეთის მეფე ალექსი მიხეილის ძესთან (1645-1676 წ.) გაგზავნილი II, 1668-1672 წლების ელჩობის საქმიანობის ამსახველი რუსულენოვანი საარქივო მასალის ამონაწერი გვაწვდის. ამონაწერში აღნიშნულია, რომ 1669 წლის დეკემბერში იმერეთის მეფის ელჩობის ხელმძღვანელებმა – მიტროპოლიტმა ევდემონ ინასარიძემ და თავადმა დიმიტრი არიშიძემ რუსეთის სამეფო კარის მოხელეებს ხობის მონასტერში დაცული უდიდესი საეკლესიო სიწმიდის, ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის კვართის შესახებ შემდეგი ცნობები მიწოდეს: “А другая де срачица пресвятыя богородицы стоит в той же дадьнянской земле в богородицком монастыре нарицаемая Хопия, положена в ковчежце древянеж, а тот же ковчежец замкнут, и ключ бывает тогож монастыря у епископа... А как де приходили турецкие паши с воинскими людьми и хотели было то место засесть, и цар Баграг собрав со всей своей земли 20000 ефимков турецким людем от того места дали, и турки де взяв ефимки отошли а положил де в том монастыре срачицу пресвятыя богородицы”⁵⁷.

როგორც ვხედავთ, ციტირებულ ტექსტში პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ იმერეთის მეფის ელჩობის საქართველოდან რუსეთში გამგზავრების ანუ 1668 წლის ოქტომბრის წინარე ხანებში, ჩემი დაკვირვებით, 1667 წელს, ოსმალთა ლაშქარი ოდიშის სამთავროში შეიჭრა და ხობის მონასტრის მიდამოებში დაბანაკდა. თურქებმა, ხობის მონასტერი გაძარცვეს, აქ დაბრძანებული ღმრთისმშობლის კვართი მიიტაცეს და გადაწვიტეს, რომ ხობის მონასტერი სამხედრო ბანაკად გადაექციათ. ამავე ტექსტიდან ვიგებთ, რომ მოვლენების განვითარებით შემოთვალისწინებულმა მეფე ბაგრატ IV-ემ მთელს იმერეთის სამეფოში 20 000 „ეფიმკა“ ანუ ოცდარვაგრამიანი ვერცხლის ფული შეაგროვა და ოსმალებს ქრთამის სახით გაუგზავნა. თურქებმა მეფე ბაგრატ IV-ის მიერ გამოგზავნილი ქრთამი მიიღეს, ღმრთისმშობლის კვართი კვლავ თავის საბრძანებელში დაასვენეს და ხობის მონასტერს გაეცალნენ⁵⁸.

57 გიორგი პაიჭაძე, მასალები რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის ისტორიისათვის (1660-1685 წწ.). საისტორიო მოამბე, 23-24, თბ., 1970, გვ. 162-163.

58 ოსმალთა მიერ 1667 წელს დასავლეთ საქართველოში მოწყობილი ლაშქრობის ამბები XVIII საუკუნის ქართველი ისტორიკოსის ვახუშტი ბაგრატიონის მიერ 1742-1745 წლებში შედგენილ თხზულებაში „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“, მოკლედ არის გადმოცემული: ახალციხის (ჩილდირის) ფაშა ასლან I ჯაყელი (1659-1679 წწ.) „შემოდგომასა წარმოემართა სპითა... და ჩამოვიდა იმერეთს... მაშინ ოსმალთა მოსრნეს, მოსტყუენნეს იმერეთი, შემუსრნეს მრავალნი ხატნი და ჯუარნი, მოწუნეს ქუეყანანი

და ეკლესიანი ქ(ორონიკონ)სა ჩჰღჳ (1668 წ.), ქარ(თულსა) ტნვ (356+1312=1668 წ.)“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. ქართლის ცხოვრება, IV, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 838) როგორც ვხედავთ, ვახუშტი ბატონიშვილი მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ დასავლეთ საქართველოში შემოჭრილმა ოსმალებმა იმერეთის სამეფო ააოხრეს, თურქების ოდიშის სამთავროში შეჭრის შესახებ კი არაფერს ამბობს. მეფე ბაგრატ IV-ის ელჩების – მიტროპოლიტი ევდემონ ინასარიძისა და თავადი დიმიტრი არიშიძის მონათხრობი ვახუშტი ბაგრატიონის მიერ აღწერილ ისტორიულ სურათს მნიშვნელოვნად აზუსტებს და გვაუწყებს, რომ ოსმალებმა იმერეთის სამეფოს დარბევის შემდეგ ლაშქრობა ჩრდილო-დასავლეთის მიმართულებით გააგრძელეს, ოდიშის სამთავროში შეიჭრნენ, მდინარე ხობისწყლის აღმოსავლეთით მდებარე ტერიტორია გაიარეს, ხობის მონასტრამდე მიაღწიეს და იქ დაბანაკდნენ. აქვე, დავძენ, რომ ვახუშტი ბაგრატიონის ციტირებული ცნობის თანახმად, ოსმალებმა დასავლეთ საქართველო



ჩემი დაკვირვებით, ნიკოლოზ წულუკიძემ ხობელი ეპისკოპოსის თანამდებობა სწორედ ამ, 1667 წელს მომხდარი ამბების შემდეგ, უფრო ზუსტად კი, 1669 წელს დაიკავა. ახლად აღსადრებული მღვდელმთავარი „თათრისგან გაოხრებული და გაცუდებული საყდრის, მონასტრისა და მამულის“ აღდგენას ენერგიულად შეუდგა და ხობის მონასტერს, პირველ რიგში, თურქთა მიერ გატაცებული ის საეკლესიო ნივთები (ბარძიმი, ფეშხუმი, კამარა, პერექელები, ოდიკი, კრეტსაბმელი) და სამღვდლო შესამოსელი (სტიხარი, ფილონი, ოლარი, სამკლავები) შესწირა, რომელთა გარეშეც მონასტერში ღმრთისმსახურების აღდგენა-განახლება უბრალოდ შეუძლებელი იყო. როგორც ჩანს, ზემოთ ციტირებული შეწირულების წიგნი ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მიერ ხობის მონასტრისათვის მიცემული სწორედ ამ, 1669 წლის შეწირულების ამსახველი იურიდიული აქტი უნდა იყოს.

ბ) შეწირულების წიგნის ერთ-ერთ ბოლო ფრაგმენტში აღნიშნულია, რომ ხობელმა ნიკოლოზ წულუკიძემ ვინმე გარდაცვლილი ზამან ბარძიმის შვილის „ნიშანსა და ნაწირავში“ ანუ გარდაცვლილისათვის წესის აგებისა და მისი სულის მოსახსენებელი ლიტურგიის ჩატარების სანაცვლოდ ოთხი (?) გლეხი მიიღო. შეწირულების წიგნში დაცული ამ საინტერესო ცნობიდან ყურადღებას, პირველ რიგში, გარდაცვლილის ვინაობა იპყრობს – ვინ არის ეს ზამან ბარძიმის შვილი, რომელიც, დოკუმენტის მიხედვით, აშკარად მაღალი სოციალური ფენის წარმომადგენელი ანუ ფეოდალია? საკითხის შესწავლა აჩვენებს, რომ საქართველოს შუა საუკუნეების ისტორია ბარძიმის შვილთა ფეოდალური სახლის არსებობის ფაქტს არ იცნობს. შესაბამისად, ირკვევა, რომ დოკუმენტში მოხსენიებული ზამანის „ბარძიმის შვილობა“ არა საგვარეულო კუთვნილებად, არამედ მამის შვილობად უნდა იქნეს გააზრებული. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საფიქრებელია, რომ ზამანის მამას სახელად ბარძიმი ერქვა და ამიტომაც იგი შეწირულების წიგნში „ბარძიმის შვილად“ იყო მოხსენიებული.

თუ ჩემი ეს დაკვირვება სწორია, მაშინ აქ კიდევ ერთი კითხვა იბადება – ვინ არის ეს ფეოდალი ბარძიმი, რომლის ვაჟი ზამანიც ოდიშის სამთავროში, ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის დროს გარდაიცვალა? დასმულ კითხვაზე პასუხის გასაცემად საგანგებოდ გავეცანი ოდიშის სამთავროში მოსახლე ფეოდალური სახლების – ჭილაძეების, გოშაძეების, ჯაიანების, ჩიჩუების, ჩიქვანების, ფაღავეებისა და სხვათა ისტორიას⁵⁹, თუმცა ამ არისტოკრატიულ საგვარეულოებთან დაკავშირებულ მრავალრიცხოვან წერილობით

1668 წელს დალაშქრეს. სწავლული ბატონიშვილის ეს ცნობა დღეისათვის ქართულ ისტორიოგრაფიაში სრულად არის გაზიარებული. აღნიშნული საკითხის თაობაზე მე განსხვავებული აზრი მაქვს და ვფიქრობ, რომ განსახილველ სამხედრო ექსპედიციას, რომლის დროსაც თურქებმა იმერეთის მეფე ბაგრატ IV (1660, 1663-1667, 1668-1678, 1679-1681 წწ.) სამეფო ტახტიდან მეორედ ჩამოაგდეს, მის ნაცვლად კი, სამეფო ტახტზე მეფე ბაგრატ IV-ის დედინაცვალი, დედოფალი ნესტან-დარეჯანი და ამ უკანასკნელის თანამეცხედრე, ვახტანგ ჭუჭუნაის შვილი მეორედ აიყვანეს, არა 1668 წელს, არამედ, ცოტა უფრო ადრე, 1667 წელს ჰქონდა ადგილი (ამ საკითხის შესახებ დაწვრილებით ჩემს სხვა ნაშრომში მექნება საუბარი).

59 ოლღა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), I, თბ., 1973, გვ. 271-326; ოლღა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II, თბ., 1981, გვ. 187-194; და სხვ.

ძველებში ჩემთვის საინტერესო ბარძიმის სახელს ვერსად მივაკვლიე. სამაგისტრო დისერტაციის დროს, აღნიშნული მიმართულებით მუშაობისას წავაწყდი სამ წერილობით ძეგლს, რომლებშიც XVII საუკუნის I ნახევარში ოდიშის სამთავროში, ლევან II დადიანის კარზე მოღვაწე კახელი ფეოდალი, თავის დროის ცნობილი პოეტი, სახელოვანი „შაჰ-ნამეს“ ქართული ვერსიების ერთ-ერთი ციკლის „საამიანის“ გამლექსავი ბარძიმ ვაჩნაძეა მოხსენიებული⁶⁰.

მოვიტან ამ სამი წერილობითი ძეგლის შესაბამის ფრაგმენტებს: 1. ოდიშში მოღვაწე კათოლიკე მისიონერის, თეატინელთა ორდენის პატრის დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელის 1640 წლის რელაცია: „პატივცემულმა და კეთილშობილმა პიროვნებამ, ჩვენმა კეთილისმყოფელმა ბარძიმ ვაჩნაძემ (Barzimi Vaccinaze) წელს საგანგებოდ საჯაროდ აღიარა, რომ პაპი (ასე უწოდებენ ჩვენს უმაღლეს მღვდელმთავარს) ჩვენს დროში წმინდა პეტრეს მოადგილეა და საყოველთაო მეთაური ყველა ქრისტიანისა, იგი სხვებს საქმით უჩვენებდა, რომ იგი დიდად პატივს სცემს პაპს“⁶¹; 2. XVII საუკუნის ცნობილი პოეტისა და კალიგრაფის მამუკა თავაქალაშვილის მიერ გალექსილი „შაჰ-ნამეს“ ქართული ვერსიების ერთ-ერთი ციკლი „ზააქიანი“: „[კარი] პირუელი. დასაწყისი [„ზააქიანთა“]... | [ესე] [„ზააქიანი“] ნათქომი არის მამუკა [მდივნისა], [ნარიმანის] სიკუდილ[ამდი] | [და] [მას] უკანით საამის ანბავი – ბარძიმ ვაჩნაძის [ნათქვამი]“ (ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.)⁶²; და ბოლოს, 3. იმერეთის მეფის არჩილ II-ის (1661-1663, 1678-1679, 1690-1691, 1695-1696 წწ.) პოემა „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“:

„ბარძიმ ვაჩნაძემ „საამის წიგნი“ გალექსა ოდიშსა,
სხვას მელექსესთან ჯდომაში უხამს იხდიდეს ბოდიშსა!
თუ არ შეეძლო, რასთვის თქმა, რად შეიქს საამბოდ იშსა?
და ვეჭვ, თუ არ ეთქვა, მით უთქვამს, საქმეს უხემდენ საშიშსა (32)...
მაღლი რა გკადრო, თუცაღა გარსევანს ვსჯობდე, ან ბარძიმს,
ხოლავას-შვილს და ვაჩნაძეს რადგან მაღარებ, არ მიმძიმს,
ერთს კონივარდას მქებარსა, მეორე აქებს მაშ თუ ღიმს,
და ნუ ბძანებ, გაგემარჯვება, თორემ მსმენელსა გააღიმს“⁶³.

ციტირებული წერილობითი ძეგლების გარდა, ჩვენამდე მოაღწია ბარძიმ ვაჩნაძისა და მისი ვაჟის მამუკა ვაჩნაძის გრაფიკულმა პორტრეტულმა ჩანახატებმაც, რომლებიც 1640-1652 წლებში ოდიშის სამთავროში მოღვაწე

60 ბარძიმ ვაჩნაძის შესახებ იხ.: შაჰ-ნამეს ანუ მეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები, ტექსტი გამოსცა და წინასიტყვაობა და ლექსიკონი დაურთო იუსტინე აბულაძემ, თბ., 1916, გვ. VIII, X, XIX-XX, XXVIII, 6-7, 39; კორნელი კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტომი მეორე, თბ., 1981, გვ. 341-342, 344, 346-348; ალექსანდრე ბარამიძე, როსტომიანი. ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტომი მეორე (XII-XVIII საუკუნეები), თბ., 1966, გვ. 308-309, 366; ალექსანდრე გვახარია, ვაჩნაძე ბარძიმ. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, 4, ეგვესი-თუთა, თბ., 1979, გვ. 332; და სხვ.

61 დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი, წერილები საქართველოზე, XVII საუკუნე, იტალიური ტექსტი თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ბეჟან გიორგაძემ, თბ., 1964, გვ. 49-50.

62 შაჰ-ნამეს ანუ მეფეთა... გვ. 6.

63 არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად, ალექსანდრე ბარამიძისა და ნიკო ბერძენიშვილის რედაქციით. არჩილიანი, ტომი მეორე, გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა, თბ., 1937, გვ. 4, 11.

იტალიელი მისიონერის, თეატინელთა ორდენის პატრის, დონ კრისტოფორო დე კასტელის მიერ არის შესრულებული⁶⁴. ჩანახატს კრისტოფორო კასტელის ხელით შესრულებული რამდენიმე მინაწერი აქვს დართული: „ქართველი ფილოსოფოსი ბარძიმი“, „ამ მხარეში დაბადებული ივანე ბარძიმი გამოჩენილი ქართველი მწერალია. იგი ცნობილი კაცი იყო და იმ ხანებში ჩვენი პატრების მეგობარი“, „ბარძიმის შვილი მამუკა ნაკლებად მცოდნე იყო, მაგრამ კეთილის-მყოფელი ჩვენი პატრებისა“⁶⁵.

ამგვარად, თუ ჩვენ ერთმანეთთან შევაჯერებთ, ერთი მხრივ, იმ ფაქტს, რომ ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის შეწირულების წიგნში ვინმე ბარძიმის ვაჟის ზამანის გარდაცვალების ამბავია მოთხრობილი, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ გარემოებას, რომ შუა საუკუნეების ოდიშში სახელი ბარძიმის მატარებელი მხოლოდ ერთი ფეოდალი – XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე ბარძიმ ვაჩნაძე ჩანს, მაშინ ლოგიკურად ირკვევა, რომ შეწირულების წიგნში მოხსენიებული ზამან ბარძიმის ძე ვაჩნაძე XVII საუკუნის II ნახევრის მოღვაწე იყო⁶⁶. შესაბამისად, საბოლოოდ დგინდება ისიც, რომ განსახილველი შეწირულების წიგნი XVII საუკუნის II ნახევარში იყო შედგენილი, ხოლო მისი შემდგენელი – ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე ამავე XVII საუკუნის II ნახევარში მოღვაწეობდა და არა XVI საუკუნის II ნახევარში, როგორც ეს აქამდე იყო მიღებული.

ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის სახელთან დაკავშირებულ მეორე წერილობით ძეგლს – ნიკორწმიდის ტაძარში გამოსახული სასულიერო პირის პორტრეტის განმარტებით წარწერას, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, თარიღი არ უზის. დღეისათვის ამ პორტრეტისა და მის განმარტებითი წარწერის ქრონოლოგიის თაობაზე ქართულ ისტორიოგრაფიაში ორი განსხვავებული მოსაზრებაა გამოთქმული: ა) სარგის კაკაბაძის დაკვირვებით, პორტრეტზე გამოსახული სასულიერო პირი, ნიკორწმიდის ტაძრის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლებისა და დასავლეთი მკლავის ქვედა რეგისტრში გამოსახული სხვა ისტორიული პირების მსგავსად, XVII საუკუნის I ნახევრისა თუ შუახანების მოღვაწე იყო და ამიტომ, თავად პორტრეტიცა და მისი განმარტებითი წარწერაც იმავე XVII საუკუნის I ნახევრისა თუ შუახანებში იყო შესრულებული⁶⁷; და ბ) გიორგი ბოჭორიძის აზრით, ნიკორწმიდის ეკლესიაში გამოსახული „ხოპარი“ ნიკოლოზ წულუკიძე და ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემული 1569 წლის შეწირულების წიგნის გამცემი ნიკოლოზ ხობელი ერთი და იგივე პირია, რისი გათვალისწინებითაც, ირკვევა, რომ ნიკორწმიდის ტაძრის განსახილველი პორტრეტი და მისი განმარტებითი წარწერა XVI საუკუნეში იყო შესრულებული⁶⁸.

სარგის კაკაბაძისა და გიორგი ბოჭორიძის მიერ გამოთქმულ ამ მოსაზრებებს სამი ძირითადი მიზეზის გამო ვერ გავიზიარებ: ა) ნიკორწმიდის ტაძრის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლებისა და დასავლეთი მკლავის ქვედა რეგისტრში გამოსახული ოცამდე ისტორიული პირის იდენტიფიკაციის საკითხი

64 დონ კრისტოფორო დე კასტელი, ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ, ტექსტი გაშიფრა, თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები დაურთო ბეჟან გიორგაძემ, თბ., 1976, სურ. 114.

65 იქვე, გვ. 108-109.

66 აქვე, შევნიშნავ, რომ ეს ზამანი და კრისტოფორო კასტელის ჩანახატზე გამოსახული ბარძიმი ვაჩნაძის ვაჟი მამუკა ძეგები უნდა ყოფილიყვნენ.

67 სარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა..., გვ. 104.

68 გიორგი ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 202, 208.



საბოლოოდ დღესაც არ არის გადაჭრილი. შესაბამისად, სარგის კაკაბაძის მიერ რაიმე არგუმენტაციის გარეშე გამოთქმული მოსაზრება, რომ ეს ოცამდე ისტორიული პირი მაინცადამაინც XVII საუკუნის I ნახევრისა თუ შუახანების მოღვაწე იყო, დაუსაბუთებელი და ნაკლებად სარწმუნოა. შესაბამისად, დაუსაბუთებელი და ნაკლებად სარწმუნოა მკვლევრის მიერ ამ მოსაზრებაზე დაყრდნობით მიღებული საბოლოო დასკვნაც, რომ ხსენებული ოცამდე ისტორიული პირის გამოსახულება და მათ შორის, ჩვენთვის საინტერესო ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის პორტრეტიც, თავის განმარტებით წარწერასთან ერთად, იმავე XVII საუკუნის I ნახევრისა თუ შუახანებში იყო შესრულებული; ბ) ნიკორწმიდის ეკლესიის დასავლეთ მკლავში, ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის პორტრეტის გვერდით, მასთან მიჯრით, საერო პირია გამოსახული, რომლის განმარტებითი მხედრული წარწერაც შემდეგი სახით იკითხება: „ბეჟანან / წულუკიძე, // კაციას / ძე“ (პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.)⁶⁹. ამ პორტრეტზე გამოსახული საერო პირის ვინაობის საკითხს, ქართველ მკვლევართა შორის, მხოლოდ ოღდა სოსელია შეეხო, რომელმაც გამოთქვა მოსაზრება, რომ ბეჟან კაციას ძე წულუკიძე XVII საუკუნის II ნახევრის მოღვაწე იყო⁷⁰. ოღდა სოსელიას მიერ გამოთქმული ამ მოსაზრებიდან ავტომატურად გამომდინარეობს დასკვნა, რომ ბეჟან კაციას ძე წულუკიძის პორტრეტი და მისი განმარტებითი წარწერა იმავე XVII საუკუნის II ნახევარში იყო შესრულებული. შესაბამისად, დიდი ალბათობით, დგინდება ისიც, რომ ნიკორწმიდის ტაძარში გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის პორტრეტი და მისი განმარტებითი წარწერა, იქვე გამოსახული ბეჟან კაციას ძე წულუკიძის პორტრეტისა და მისი განმარტებითი წარწერის მსგავსად, აგრეთვე, XVII საუკუნის II ნახევარში იყო შესრულებული და არა XVII საუკუნის I ნახევარსა თუ შუახანებში და XVI საუკუნეში, როგორც ეს გიორგი ბოჭორიძეს მიაჩნდა; დაბოლოს, გ) ჩვენ უკვე ვნახეთ ზემოთ, რომ ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის მიერ ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემული შეწირულების წიგნი, სინამდვილეში, 1669 წელს იყო შედგენილი და არა 1569 წელს, როგორც ეს აქამდე იყო მიღებული. შესაბამისად, თუ ამ დოკუმენტის გამცემი ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე და ნიკორწმიდის ტაძარის პორტრეტზე გამოსახული „ხოპარი“ ნიკოლოზ წულუკიძე ნამდვილად ერთი და იგივე პირია, რაც მართლაც ასე უნდა იყოს, მაშინ, ირკვევა, რომ ამ პორტრეტის განმარტებითი წარწერა XVII საუკუნის II ნახევარში იყო შესრულებული და არა XVI საუკუნის I ნახევარსა და შუახანებში, როგორც ამას გიორგი ბოჭორიძე და სარგის კაკაბაძე ფიქრობდნენ.

ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის სახელთან დაკავშირებული მესამე წერილობითი ძეგლი – აგარის წმ. გიორგის ეკლესიის ფეშხუმის წარწერა, ნიკორწმიდის ტაძარში გამოსახული პორტრეტის განმარტებითი წარწერის მსგავსად, აგრეთვე, უთარიღოა. ამ ხარვეზის დაძლევაში, პირველ რიგში, წარწერაში მოხსენიებული ცნობილი ისტორიული პირის მერაბ წულუკიძის მოღვაწეობის ქრონოლოგია გვეხმარება. ოღდა სოსელიას მიერ თავმოყრილი საისტორიო მასალიდან ვიგებთ, რომ ხსენებული მერაბ წულუკიძე, რომელიც ოდიშის მთა-

69 ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში..., გვ. 87. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 179; სარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა..., გვ. 104; გიორგი ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 208.

70 ოღდა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II..., გვ. 67.



ვრის ლევან II დადიანის გაზრდილი იყო⁷¹, ორ, მყარად დათარიღებულ წერილობით ძეგლში – იმერეთის მეფის ბაგრატ IV-ის მიერ რუსეთის მეფის ალექსი მიხეილის ძისათვის 1668 წელს გაგზავნილ წერილსა და ხოტევის ეკლესიაში გამოსახული ქტიტორული პორტრეტის 1676 წლის განმარტებით წარწერაშია მოხსენიებული⁷². ამ ბიოგრაფიული მონაცემების ერთმანეთთან შეჯერების გზით, ირკვევა, რომ მერაბ წულუკიძე აქტიურ მოღვაწეობას, დაახლოებით, 1650-1670-იან წლებში ეწეოდა. შესაბამისად, დგინდება ისიც, რომ აგარის ეკლესიის ფეშხუმის წარწერა, რომელიც სწორედ ხსენებული მერაბ წულუკიძის სახელით არის შესრულებული, დაახლოებით, იმავე პერიოდში ანუ 1650-1670-იან წლებში იყო შედგენილი.

აგარის ეკლესიის ფეშხუმის წარწერის ხობელ ნიკოლოზ წულუკიძესთან დაკავშირებული ფრაგმენტის შესახებ დღეისათვის ქართველ მკვლევართა მიერ ორი მოსაზრებაა გამოთქმული: 1. არქიმანდრიტი ამბროსი ხელაიას დაკვირვებით, წარწერაში მოხსენიებულია მერაბ წულუკიძის ძმა, ვინმე „ხო-

71 ის, რომ მერაბ წულუკიძე ლევან II დადიანის „გაზრდილი“ იყო, ხოტევის მაცხოვრის ეკლესიის სამხრეთი კარის თავზე ამოკვეთილ, ლექსის ფორმით გადმოცემულ, მერაბ წულუკიძის სახელით შედგენილ მხედრულ წარწერაში პირდაპირ არის აღნიშნული:

„ქ. მე დადიანმა გამზარდა, ლევან ღვთივ დოვლათიანმან,
სრულ მას მონებდა ქვეყანა, დაიბყრო მრავალყმიანმან,
სწორუპოველმან ხმელეთზე, მან ჭკვიანმან და ხრმლიანმან,
და, ნახეთ, რა უყო სოფელმან, ამ მუხანათმან, ზიანმან.

ქ. შულურად მზრდიდა, მასწავლა ზნეობა, ყოვლი წესები,
ნახეთ სოფლისა სიცრუე, სიზმარ-ყოფილი ესები,
არ მიაჩნია წყეულსა უარეს-უკეთესები,

და, არავის გაუთავდების, წავალთ გლახ დანაკუნესები“ (პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.) (გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, VII, ტფ., 1933, გვ. 222-223. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 208; ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში..., გვ. 41).

72 ოღლა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II..., გვ. 65-67. მეფე ბაგრატ IV-ის წერილის ბოლო ნაწილში მოტანილი იმერეთის სამეფოს საეკლესიო იერარქებისა, სახელმწიფო მოხელეებისა და დიდი ფეოდალების ჩამონათვალის ერთ-ერთი ფრაგმენტი: „დიდი ბაიარი ჩვენი სახლის უხუცესი სეხნია, დიდი ბაიარი ჩვენი შიოშ, დიდი ბაიარი ჩვენი სარდალი ხოსია, დიდი ბაიარი ჩიჯავაძე სახვერელი, დიდი ბაიარი [და] მოლარეთუხუცესი ბეჟან, დიდი ბაიარი ციხისთავი, დიდი ბაიარი წულუკიძე მერაბ, დიდი ბაიარი აბაშიძე პაატა, დიდი ბაიარი და სარდალი წერეთელი ზაალ, დიდი ბაიარი იაშვილი მამუკა“ (ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია თ. ჯ.) (Переписка на иностранных языках грузинских царей с российскими государями от 1659 года по 1770 году, Его превосходительству, господину тайному советнику и статс-секретарю Владимиру Петровичу Буткову с глубочайшим почтением посвящает Мари Броссе, С.-Петер., 1861, стр. 83); ხოტევის ეკლესიის დასავლეთი კარის თავზე ამოკვეთილი მხედრული წარწერის შესაბამისი ფრაგმენტი: „[აღვა]შენეთ ეკლესია ეს[ე]... ჩვენ, წულუკიძემ მერაბ და თანამეცხედრემ ჩვენმა, ჩიჯავაძის ქალმა სახსრადა და საოხათ სულისა ჩვენისათვის და ძეთა ჩვენთა] გიორგის და ქაიხოსროს წა[რ]ს[ა]მართებლ[ა]თ, აღვაშენეთ და დავახტვინეთ და შევაძკვეთ ხატითა და ჯვართა და წიგნითა... აღიშენა ეკლესია ესე ქ[ორონი]კ[ონს]ა სამას ოცდაოთხსა (324+1312=1676 წ.)“ (ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.) (გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, VII..., გვ. 221. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 208).



ბელი წულუკიძე“, რომელიც უცნობი ისტორიული პირია⁷³; და 2. ოლღა ზოსელიას აზრით, წარწერაში მერაბ წულუკიძის ძმის არა ხობელ ეპისკოპოსად დადგინებაზე, არამედ მის „სოფელ ხოფში“ დამკვიდრებაზეა საუბარი⁷⁴.

ჩემი დაკვირვებით, არქიმანდრიტი ამბროსის მიერ გამოთქმული მოსაზრების პირველი ნაწილი, რომ აზარფემას წარწერაში მერაბ წულუკიძის მიერ მისი ერთ-ერთი ძმის ხობელად დადგინების ამბავია გადმოცემული, სავსებით სწორია, თუმცა, ამავე მოსაზრების მეორე ნაწილი, რომ მერაბ წულუკიძის ხობელად დადგენილი ძმა უცნობი ისტორიული პირია, მართებული არ არის. ჩვენ უკვე ვნახეთ ზემოთ, რომ XVII საუკუნის II ნახევრის ორ წერილობით ძეგლში – ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემულ შეწირულების წიგნსა და ნიკორწმიდის ტაძარში გამოსახული სასულიერო პირის პორტრეტის განმარტებით წარწერაში მოხსენიებულია ვინმე ნიკოლოზ წულუკიძე, რომელიც, მისი საგვარეულო კუთვნილების (წულუკიძე), საეკლესიო წოდებისა (ხობელი) და მოღვაწეობის ქრონოლოგიის (XVII ს-ის II ნახ.) გათვალისწინებით, სხვა არავინ შეიძლება იყოს, თუ არა აგარის ეკლესიის აზარფემას 1650-1670-იანი წლების წარწერაში სახელის გარეშე მოხსენიებული „ხოფელად დასმული წულუკიძე“. ამგვარად, თუ ჩემი ეს დაკვირვება სწორია, მაშინ ირკვევა, რომ აგარის ეკლესიის აზარფემას წარწერაში მოხსენიებული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე, არქიმანდრიტი ამბროსის მიერ მიერ გამოთქმული მოსაზრების საპირისპიროდ, უცნობი ისტორიული პირი არ არის და იგი, ამ წარწერის გარდა, XVII საუკუნის II ნახევრით დათარიღებულ კიდევ ორ წერილობით ძეგლშია მოხსენიებული.

რაც შეეხება ოლღა ზოსელიას მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ აგარის ეკლესიის ფეშხუმის წარწერაში მერაბ წულუკიძის ძმის „სოფელ ხოფში“ დამკვიდრების ამბავია გადმოცემული, ეს მოსაზრება მთლიანად მცდარია, ვინაიდან ტექსტის ჩვენთვის საინტერესო ფრაგმენტიდან სრულებით აშკარად ჩანს, რომ აქ მერაბ წულუკიძის მიერ მისი ორი ძმის საეკლესიო იერარქებად – ნიკორწმიდისა და ხობის ეპისკოპოსებად დადგინების ამბავია მოთხრობილი: „მე... წულუკიძეს მერაბს... ძმა ნიკორწმინდელათ დამისვამს და მეორე ძმა კიდევ ხოფს ხოფელად“. მეორე მხრივ, სავსებით შესაძლებელია, რომ ფეშხუმის წარწერის დედანში, სიტყვის „ხოფელად“-ის დასაწყისში, გრაფემა „ხ“-ს ნაცვლად, მართლაც გრაფემა „ს“ იყოს შესრულებული, თუმცა ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა, რომ ამ შემთხვევაში, ტექსტის დამწერის მიერ დაშვებულ მექანიკურ შეცდომასთან უნდა ვვქონდეს საქმე და განსახილველი სიტყვა, სინამდვილეში, წაკითხულ უნდა იქნეს, როგორც „ხოფელად“ და არა „სოფლად“, როგორც ამას ოლღა ზოსელია გვთავაზობდა⁷⁵.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ყურადღებას კიდევ ერთი გარემოება იპყრობს. ჩვენამდე მოაღწია ჯვარის მამა ნიკოლოზ წულუკიძის მიერ ქართლის კათოლიკოსის დომენტი III-ისათვის (1660-1676 წწ.) მიცემულმა 1675 წლის ერთგულების წიგნმა, რომლიდანაც ვიგებთ, რომ 1675 წელს კათოლიკოსმა დო-

73 ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 206, 551.

74 ოლღა ზოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II..., გვ. 64-65.

75 აქვე შევნიშნავ, რომ ფეშხუმის წარწერაში მერაბ წულუკიძის ძმად მოხსენიებული „ნიკორწმიდელი“, იგივე ნიკორწმიდელი ეპისკოპოსი სვიმონ წულუკიძე ცნობილი ისტორიული პირი იყო (მაღახა მურუსიძე, ნიკორწმინდელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგი. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, XVIII, ქუთ., 2008, გვ. 55).

მენტი III-ემ იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წინამძღვრის მწიგნობარის მამის საეკლესიო თანამდებობა ვინმე ნიკოლოზ წულუკიძეს უწყალობა: „...ასრუ, რომე ჯვარის მამა თქვენის ბრძანებით დადგომილა, ნიდაგ ქართველის ბატონისაგან და კ(ათალიკო)ზისაგან და ჩუენცა გიახელით და გთხოვეთ ჯვარის მამობა და გვიბოძეთ სრულიად საქართველოსა ჯვარის მონასტრის მამულები. აწუ, ვიყოთ თქვენი ერთგული... რაც ჩემის კვლით გამოვიდოდეს და რაც საიერუსალიმო ვიშოვნო ამ ოთხს საბატონოში, სრულიად მონასტრისათვის შევინახო და არც ჩემს შვილსა და ჩემს ნათესავს არ მივცე უსასყიდლოდ და თქვენ, ბატონს კ(ათალიკო)ზს მოვაბარო... დაიწერა კვლითა მალაღაბის ნიკოლოზისათა, ქ(ორონი)კ(ონ)ს ტნიმ (363+1312=1575 წ.), ფებერვალსა 8 (8)“ (ქარაგმის გახსნა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.)⁷⁶.

ვფიქრობ, აქ, ლოგიკურად იბადება კითხვა – ხომ არ არის ეს, 1675 წელს იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წინამძღვრად დადგენილი ნიკოლოზ წულუკიძე და XVII საუკუნის II ნახევარში მოღვაწე ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე ერთი და იგივე პირი? ჩემი დაკვირვებით, ამ შემთხვევაში, საქმე ნამდვილად ერთსა და იმავე პირთან უნდა გვექონდეს. აღნიშნული დასკვნისაკენ, პირველ რიგში, ის გარემოება მიბიძგებს, რომ წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის XVII საუკუნის II ნახევრის ისტორია ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის გარდა, სხვა ნიკოლოზ წულუკიძეს არ აცნობს. შესაბამისად, ჯვარის მამად დადგენილი ნიკოლოზ წულუკიძეც, დიდი ალბათობით, სწორედ ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე უნდა იყოს⁷⁷.

ამგვარად, რომ თუ ჩემს მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება სწორია და ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე და იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წინამძღვარი ნიკოლოზ წულუკიძე ნამდვილად ერთი და იგივე პირი იყო, მაშინ ამ ისტორიული პირის ცხოვრება-მოღვაწეობის შესაბამისი მონაკვეთი შემდეგი სახით დგინდება: ნიკოლოზ წულუკიძე ხობელი ეპისკოპოსის თანამდებობას 1669-1675 წლებში ფლობდა. 1675 წელს მან ხობის საეპისკოპოსო კათედრა დატოვა, საქართველოდან წმიდა მიწაზე გაემგზავრა და იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წინამძღვარის თანამდებობა დაიკავა⁷⁸. ნიკოლოზ წულუკიძე ჯვარის მამის წოდებას, ყველაზე უფრო გვიან, 1683 წლამდე ატარებდა⁷⁹,

76 ქრონიკები და სხვა..., გვ. 490. შდრ.: ოლღა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II..., გვ. 66; ნიკო ხუციშვილი, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მიწათმფლობელობა საქართველოში, თბ., 2006, გვ. 88, 116.

77 ამ საკითხთან დაკავშირებით ოლღა სოსელიას განსხვავებული მოსაზრება აქვს. მისი დაკვირვებით, ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემული შეწირულების წიგნის გამცემი და ნიკორწმიდის ტაძრის დასავლეთ მკლავში გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე XVI საუკუნეში მოღვაწეობდა, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წინამძღვარი ნიკოლოზ წულუკიძე კი სულ სხვა პირი იყო და XVII საუკუნეში მოღვაწეობდა (ოლღა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II..., გვ. 64, 66).

78 სხვათა შორის, 1640-იან წლებში ზუსტად ასეთივე გზა განვლო ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილმა, რომელსაც, როგორც ზემოთ ვნახეთ, 1640-1643 წლებში ხობელი ეპისკოპოსის, 1643-1649 წლებში კი იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის წინამძღვრის თანამდებობა ეკავა.

79 1683 წლისათვის ჯვარის მამის თანამდებობას არა ნიკოლოზ წულუკიძე, არამედ



ამის შემდეგ კი მისი ცხოვრება-მოღვაწეობის შესახებ, შესაბამისი მასალების უქონლობის გამო, ჯერჯერობით, არაფერი ვიცით.

ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის ქრონოლოგიის 1669-1675 წლებით განსაზღვრის შემდეგ კიდევ ერთი საინტერესო საკითხი იპყრობს ყურადღებას. ზემოთ ნიკოლოზ ხობელის სახელთან დაკავშირებული ორი უთარილო ძეგლი – ნიკორწმიდის ეკლესიის დასავლეთ მკლავში გამოსახული სასულიერო პირის პორტრეტის განმარტებითი ფრესკული წარწერა და აგარის ეკლესიის კუთვნილი ვერცხლის აზარფეშას ჭედური წარწერა, სათანადო არგუმენტაციაზე დაყრდნობით, საკმაოდ ვრცელი ქრონოლოგიური მონაკვეთებით, შესაბამისად, XVII საუკუნის II ნახევრითა და 1650-1670-იანი წლებით დავათარიდე. ახლა, როცა ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის დრო ზუსტად განვსაზღვრე, ამ ორი წერილობითი ძეგლის ზემოთ დადგენილ ქრონოლოგიას კიდევ უფრო მეტად ვაზუსტებ და გამოთქვამ მოსაზრებას, რომ ორივე ეს წარწერა ნიკოლოზ წულუკიძის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში ანუ 1669-1675 წლებში იყო შესრულებული.

მაშასადამე, ყოველივე ზემოთქმულიდან ირკვევა, რომ XVI-XVII საუკუნეებში, ხობის ტაძრის ქტიტორულ პორტრეტზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის (დაახლ. 1620-იანი წწ. – 1639/1640 წწ.) გარდა, კიდევ ერთი ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე მოღვაწეობდა, რომელიც ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1669-1675 წლებში განაგებდა.

მე ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ვინაობის შესახებ თინათინ ყაუხჩიშვილმა და დავით ჭითანავამ გამოთქვეს მოსაზრება, რომ ეს ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძე XVI საუკუნისა (თინათინ ყაუხჩიშვილი) თუ 1554-1569 წლების (დავით ჭითანავა) მოღვაწე იყო. საკითხის დეტალური ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი ანალიზის შედეგად, დგინდება, რომ ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ წულუკიძის ცხოვრება-მოღვაწეობის ფაქტი XVI საუკუნეში სერთოდ არ დასტურდება: ხობის ღმრთისმშობლისათვის მიცემული შეწირულების წიგნი, რომელიც აქამდე 1569 წლით იყო დათარიღებული, სინამდვილეში, 1669 წელს არის გაცემული, სხვა წერილობითი ძეგლი კი, რომელიც ხობის ტაძრის ბემაზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის XVI საუკუნისა თუ 1554-1569 წლების მოღვაწედ გამოცხადების საფუძველს მოგვცემდა, ქართული ისტორიოგრაფიისათვის ცნობილი არ არის. ასე რომ, თინათინ ყაუხჩიშვილისა და დავით ჭითანავას მიერ გამოთქმული მოსაზრებები, რომ ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ წულუკიძე XVI საუკუნისა თუ 1554-1569 წლების მოღვაწე იყო, რაიმე საფუძველს მოკლებულია და სარწმუნო არ არის.

ზემოთ წარმოდგენილი ვრცელი მსჯელობა და ამ მსჯელობის საფუძველზე მიღებული დასკვნები მხოლოდ ხობის ეკლესიის ქტიტორულ პორტრეტზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ წულუკიძის იდენტიფიკაციისათვის არ არის საყურადღებო და მას ხობელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგის დადგენა-შევსებისათვისაც საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს. დღეისა-

უკვე სულ სხვა პირი – ქრისტეფორე მუხრანბატონისშვილი ფლობდა (ისტორიული დოკუმენტები იმერეთის სამეფოსა და გურია-ოდიშის სამთავროებისა (1466-1770 წწ.), I, ტექსტი გამოსცა, წინასიტყვაობა და საძიებლები დაურთო შოთა ბურჯანაძემ, თბ., 1958, გვ. 140-142. შდრ.: ნიკო ხუციშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 88, 116).

თვის ქართული ისტორიოგრაფია ხობელ ეპისკოპოსთა თუ ხობის მონასტრის წინამძღვართა სამ ქრონოლოგიურ რიგს იცნობს, რომლებიც ანზორ სიჭინავას, გოგიტა ჩიტაიას, გიორგი კალანდიასა და დავით ჭითანავას მიერ არის დადგენილი. მოვიტან ამ ქრონოლოგიური რიგების ჩვენთვის საინტერესო, XVI-XVII საუკუნეების მომცველ ფრაგმენტებს.

ანზორ სიჭინავა და გოგიტა ჩიტაია:

„ნიკოლოზ ხოფელი (წულუკიძე) – XVI საუკუნის II ნახევარი;

ნიკოლოზ ხობელი (ხოლოყაშვილი) – (1632-1642 წწ.);

ილარიონი ხობელი – ?

ზებედე – ? [XVII საუკუნის მეორე ნახევარი];

ეფთიმი ფაღავა – XVII ს. დამღვევი – XVIII ს. დასაწყისი“⁸⁰.

გიორგი კალანდია:

„5. ნიკოლოზ წულუკიძე – XVI ს., 1569 წლის ახლო პერიოდი, ეპისკოპოსი.

6. ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი – წინამძღვარი 1632-1640 წწ., ეპისკოპოსი 1640-1657 წწ.

7. ეფთიმე ფაღავა – XVII ს., მთავარეპისკოპოსი.

8. ზებედე – XVII ს. 80-იანი წწ., წინამძღვარი“⁸¹.

დავით ჭითანავა:

„ნიკოლოზ ხობელი (წულუკიძე) – 1554-1569 (არ ვიცით გარდაცვალება).

ნიკოლოზ ხობელი (ხოლოყაშვილი) – 1639-1640 წწ. (წინამძღვარი).

ზებედე – 1673-1696 (წინამძღვარი).

ეფთვიმე ფაღავა – XVII საუკუნის დასასრული, XVIII ს-ის დასაწყისი“⁸².

ჩემი დაკვირვებით, ხობელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგების მონიშნული მონაკვეთები ზუსტი არ არის და მათ შემდგენელთაგან განსხვავებით, ვფიქრობ, რომ ხობელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგის XVI-XVII საუკუნეების მონაკვეთი, ჩვენი ამჟამინდელი ცოდნის ფარგლებში, შემდეგი სახით უნდა დადგინდეს:

ნიკოლოზ I წულუკიძე – დაახლ. 1620-იანი წწ. – 1640 წწ.

ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი – 1640-1643 წწ.

ნიკოლოზ III წულუკიძე – 1669-1675 წ.

ექვთიმე ფაღავა – XVII-XVIII სს-ის მიჯნა⁸³.

ხობის ტაძარში გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ II წულუკიძის ვინაობასა და მოღვაწეობის ქრონოლოგიაზე მსჯელობის შემდეგ მის ნათესაურ წრესთან დაკავშირებულ საკითხებსაც შევეხები. დღეისათვის წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის იმ წარმომადგენელთაგან, რომლებიც ხობელი

80 ხობის ყოვლადწმინდა... გვ. 36.

81 გიორგი კალანდია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 167.

82 დავით ჭითანავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 290.

83 ხობელი ეპისკოპოსი ექვთიმე ფაღავა ჩვენამდე მოღწეულ ერთადერთ წერილობით ძეგლში, მისსავე მიერ ხობის ტაძრისათვის მიცემულ, 1700 წლის ახლოხანებით დათარიღებულ შეწირულების წიგნშია მოხსენიებული: „შემოგწირე შენ, ცათა მობაძესა ხოფისა ღმთისმშობელსა... ერთი კომლი კაცი, წაღუჯიხელისაგან ვიყიდე, როსთომია ამინათაი, მისი ძმა ურცხვალაი, მათის შვილებითა, მათის სახლის კაცითა, მისის ეკლესიითა, სახლკარითა, მიწა-მამულითა, შესავალითა და გამოსავლითა... [შემო]გვიწირავს ხოფისა ღმთისმშობლისათვის ჩვენ, მთავარეპისკოპოს<მან>{ს} ეფთიმი ფაღავა<მ>{ს}“ (სარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს... გვ. 84).



ნიკოლოზ I წულუკიძის თანამედროვეები იყვნენ და შესაბამისად, XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწეობდნენ, მხოლოდ სამი ისტორიული პირია ცნობილი.

XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე ამ სამი წულუკიძიდან, პირველ რიგში, პაატა, იგივე წუწვი წულუკიძე უნდა დავასახელო, რომლის შესახებაც XVII-XVIII საუკუნეების ქართული და უცხოური წერლობითი ძეგლები საკმაოდ საინტერესო ცნობებს გვაწვდის. ხსენებულ ცნობებზე დაყრდნობით, რომლებსაც ოღლა სოსელიამ მოუყარა თავი⁸⁴, ამ დიდი ფეოდალის ბიოგრაფიის ძირითადი ეპიზოდები შემდეგი სახით დგინდება. პაატა წულუკიძე მისი მოღვაწეობის ადრეულ ეტაპზე იმერეთის მეფის გიორგი III-ის (1604-1639 წწ.) ქვეშევრდომი იყო და ფეოდალურ ყმა-მამულს იმერეთის სამეფოს ტერიტორიაზე, სავარაუდოდ, რაჭასა და იმერეთში ფლობდა. 1615-1618 წლებში მეფე გიორგი III პაატა წულუკიძეს გაუწყრა და ყმა-მამული ჩამოართვა. შერისხული ფეოდალი იმერეთის სამეფოდან გაიქცა და ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის სამსახურში ჩადგა⁸⁵. პაატა წულუკიძე ლევან II დადიანის კარზე სწრაფად დაწინაურდა, 1620-იანი წლების II ნახევარსა თუ 1630-იან წლებში ოდიშის უმაღლესი სახელმწიფო მოხელის – ვაზირის თანამდებობა დაიკავა და გავლენითა და ძალუფლებით, მთელს სამთავროში, ლევან II დადიანის შემდეგ, მეორე პირი გახდა⁸⁶. 1630-1640-იან წლებში პაატა წულუკიძე ოდიშის სამთავ-

84 ოღლა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II., გვ. 50-52, 64-65.

85 ეს ამბავი ვახუშტი ბაგრატიონის „ცხოვრება სამეფოსა საქართველოსაში“ შემდეგი სახით არის გადმოცემული: „ამა ჟამთა (იგულისხმება 1615-1618 წლები – თ. ჯ.) იქმნა სიყმილი დიდი იმერეთს შინა. მეფემან გიორგი შესრისხა რადსამე ზედა წულუკიძეს პაატას და მიუხუნა მამულნი, და პაატა წარვიდა ლევან დადიანისა თანა. რამეთუ ესე ლევან იყო ბოროტი, ხუანჯიანი, ამაყი, მზაკუარი და ძურის მომჯსენე და იმარჯჯდა ჟამთა. არამედ ამან პაატამ (რომელსა უკმობდნენ წუწკად უძღურებისათჳს, რამეთუ იყო კუტი) უმეტესად შთაუდვა ლევანს მტერობა გიორგი მეფისა და მარადის განუზრახვიდა“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა..., გვ. 825-826).

86 დონ ჯუხუპე ჯუდიხე მილანელის 1631-1640 წლების რელაციაში პაატა წულუკიძე სწორედ ვაზირად და ოდიშის სამთავროს „მეორე პირად“ არის მოხსენიებული: „ამ ბოლო დროს მთავრის ვეზირმა პაპუა წულუკიამ (Papa Zulachia), დადიანის შემდეგ მეორე პირმა... გადაწყვიტა მონათლულიყო“ (დონ ჯუხუპე ჯუდიხე მილანელი, წერილები საქართველოზე..., გვ. 110). პაატა წულუკიძე, დაახლოებით, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული „ვაზირის“ შესატყვისი რუსული „დუმნი დიაკის“ („думный дяк“) წოდებით არის მოხსენიებული რუსეთის მეფის მიხეილ თეოდორეს ძე რომანოვის მიერ ოდიშის სამთავროში გამოგზავნილი 1639-1640 წლების ელჩობის ერთ-ერთი წევრის, მღვდელი პავლე ზახარევის „ანგარიშის“ იმ ნაწილშიც, რომელშიც 1640 წლის 27 აპრილს ლევან II დადიანის კარზე გამართული დარბაზობის ამბებია გადმოცემული: „А как сидел царь Леонтей и по правую руку царя Леонтия сидел сын его Александр, а подле Александра сидел патриарх и митрополит и власти, а по левую руку царя Леонтия сидел Липортянов сын Вамех, а подле Вамеха думнай дяк Пата, а подле думново дьяка меньшей сын Липортянов Георгей; а те Липортяновы дети Вамех да Георгей - царя Леонтия пасынки“ (Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадрианскую землю (1639-1640), Чтения в Императорском..., стр. 372-373; შდრ.: Сергей Белокуров, Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарьева в Дадрианскую землю (1639-1640), Сергей Белокуров... стр. 372-373). პაატა წულუკიძის მიერ ოდიშის სამთავროს ვაზირის თანამდებობის დაკავების ქრონოლოგიის საკითხი ილია ანთელავას მიერ არის შესწავლილი. მკვლევრის

აზრით, პაატა წულუკიძე ოდიშის სამთავროს ვაზირი 1622 წელს, ლევან II დადიანის წინააღმდეგ მოწოდებული შეთქმულების ერთ-ერთი ორგანიზატორის, ვაზირ მერაბ ქორთოძის სიკვდილით დასჯის შემდეგ გახდა (ილია ანთელავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 62-63). დღეისათვის აღნიშნული მოსაზრება ქართულ ისტორიოგრაფიაში სრულად არის გაზირებული. ამავე საკითხთან დაკავშირებით მე განსხვავებული მოსაზრება მაქვს და ვფიქრობ, რომ პაატა წულუკიძემ ვაზირის თანამდებობა არა 1622 წელს, არამედ ცოტა უფრო მოგვიანებით დაიკავა. ამგვარი დასკვნისაკენ, პირველ რიგში, ლევან II დადიანისა და მისი თანამეცხედრის დედოფალ ნესტან-დარეჯანის მიერ ხონის საეპისკოპოსო საყდრისათვის მიცემული უთარილო შეწირულების წიგნი მიბიძგებს. განსახილველი შეწირულების წიგნი მისმა პირველმა (?) გამომცემელმა სარგის კაკაბაძემ 1921 წელს დაბეჭდილი წიგნის „დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები“ I ნაკვეთში 1628-1639 წლებით დაათარიდა (სარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს..., გვ. 51). მართალია, სარგის კაკაბაძემ ამ მოსაზრების დასახებულბლად რაიმე არგუმენტაცია არ წარმოადგინა, მაგრამ სრულებით აშკარაა, რომ მკვლევარმა მის მიერ შემოთავაზებული დროითი მონაკვეთის ქვედა ქრონოლოგიურ ზღვრად ლევან II დადიანისა და ნესტან-დარეჯან ჭილაძის ქორწინების იმხანად მიღებული თარიღი – 1628 წელი, ხოლო ზედა ქრონოლოგიურ ზღვრად ამავე ნესტან-დარეჯან ჭილაძის გარდაცვალების თარიღი – 1639 წელი აიღო. დღეისათვის ქართულ ისტორიოგრაფიაში განსახილველი დოკუმენტის სარგის კაკაბაძისეული თარიღი უპირობოდ არის გაზირებული (ოლღა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II..., გვ. 64; პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, XI-XVII საუკუნეების ქართული ისტორიული საბუთების მიხედვით, II, გამოსაცემად მოამზადეს: დარეჯან კლდიაშვილმა, მზია სურგულაძემ, თბ., 1993, გვ. 7; და სხვ.). ამ საკითხთან დაკავშირებით, მე განსხვავებული მოსაზრება მაქვს და ვფიქრობ, რომ დოკუმენტი არა 1628-1639 წლებში, არამედ ცოტა უფრო ადრე, 1622-1625 წლებში იყო შედგენილი. აღნიშნული მოსაზრების გამოთქმისას, ძირითადად, ორ არგუმენტს ვემყარები: ა) დღეისათვის დასაბუთებულად არის დადგენილი, რომ ლევან II დადიანი ნესტან-დარეჯან ჭილაძეზე 1622 წელს დაქორწინდა და არა 1628 წელს, როგორც ეს სარგის კაკაბაძის ზემოხსენებული წიგნის გამოცემის დროს იყო მიღებული. შესაბამისად, შეწირულების წიგნის შედგენის ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი არა 1628 წლით, არამედ 1622 წლით უნდა განისაზღვროს; და ბ) დოკუმენტში შეწირულების გამცემი პირების – ლევან II დადიანისა და დედოფალ ნესტან-დარეჯან ჭილაძის გვერდით, მათი არც ერთი ვაჟი, არც 1625 წელს დაბადებული ალექსანდრე და არც 1632 წელს დაბადებული მანუჩარი, მოხსენიებული არ არის. აქედან, ირკვევა, რომ შეწირულების წიგნი ბატონიშვილი ალექსანდრეს დაბადებამდე ანუ 1625 წლის წინარე ხანებში იყო შედგენილი. ამგვარად, დგინდება, რომ განსახილველი დოკუმენტი ლევან II დადიანის მიერ 1622-1625 წლებში იყო გაცემული. შეწირულების წიგნს ბოლოში მოწმეთა ჩამონათვალი ერთვის, რომელშიც სულ შვიდი პირია მოხსენიებული. მოვიტან ამ პირთა ჩამონათვალს მათი მოხსენიების თანამიმდევრობის დაცვით: 1. ჭყონდიდელი ეპისკოპოსი (სახელის გარეშე); 2. იმერეთის მეფის ბოქაულთუხუცესი კაცია (გვარის გარეშე); 3. სვიმონ ჩხეიძე; 4. ოდიშის მთავრის ბოქაულთუხუცესი ჯავახ ჭილაძე; 5. შედან ჭილაძე; 6. პაატა წულუკიძე; დაბოლოს, 7. იმერეთის მეფის მდივანი მამუკა (გვარის გარეშე) – „არიან ამისნი მოწამე: თავად ღ(მერთი) და კაცთაგ(ა)ჩნ – თავად პატრონი ჭყონდიდელი, მეფის ბოქაულთუხუცესი კაცია, ჩხეიძე სვიმონ, ჩ(უე)ნი ბოქაულთუხუცესი ჯავახ ჭილაძე, შედან ჩხეიძე, წულუკიძე პაატა, მეფის მდივანი მამუკა და სხვანი კარის ჩ(უე)ნისა გამგენი უსესთაესნი და უქუშნაესნი“ (ქარაგმის გახსნა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.) (სარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს..., გვ. 52). როგორც ვხედავთ, ჩამონათვალში პაატა წულუკიძე ბოლოსწინა, მეექვსე ადგილზეა დასახელებული. ეს ფაქტი, ვფიქრობ, ცალსახად მიგვითითებს იმაზე,

როს ცხოვრებაში იმდენად დიდ როლს ასრულებდა, რომ ლევან II დადიანის მის გარეშე, პრაქტიკულად, არანაირ გადაწყვეტილებას აღარ იღებდა⁸⁷. პაატა წულუკიძის უზარმაზარი გავლენისა და ძალაუფლების საუკეთესო ილუსტრაციას 1651 წელს მომხდარი ერთი ფაქტი წარმოადგენს: 1647 წელს ლევან II დადიანმა ტყვედ ჩაიგდო მეფე გიორგი III-ის უმცროსი ძმა, ბატონიშვილი მამუკა, რომელიც ოდიშის მთავრის მიერ იმერეთის სამეფოს წინააღმდეგ მოწყობილ რევულარულ სამხედრო ექსპედიციებს წარმატებით უწევდა წინააღმდეგობას. ძმის დატყვევებით შეძრწუნებულმა მეფე გიორგი III-ემ დახმარებისათვის მის სიმამრს, იმხანად იმერეთის სამეფოში ხიზნად მყოფ ქართლ-კახეთის მეფეს თეიმურაზ I-ს (1625-1632 წწ.) მიმართა. 1651 წელს მეფე თეიმურაზ I, რომელიც ლევან II დადიანის ბიძაშვილი (დედის ძმისწული) იყო, ოდიშის სამთავროში გაემგზავრა და ლევან II დადიანს ბატონიშვილი მამუკას გათავისუფლება სთხოვა. თავდაპირველად ოდიშის მთავარი მეფე თეიმურაზ I-ის თხოვნას დასთანხმდა და საპატიო ტყვის გათავისუფლება გადაწყვიტა, თუმცა მოგვიანებით საქმეში პაატა წულუკიძე ჩაერია და ლევან II დადიანს გადაწყვეტილება შეაცვლევინა. საბოლოოდ, ოდიშის მთავარმა, პაატა წულუკიძის რჩევით, მეფე თეიმურაზ I-ს თხოვნის შესრულებაზე უარი უთხრა და ეს უკა-

რომ შეწირულების წიგნი პაატა წულუკიძის ვაზირად დადგენამდე იყო გაცემული, რადგან წარმოდგენილია, დოკუმენტის დამწერს მოწმეთა შეიდაკაციან ჩამონათვალში ოდიშის სამთავროს უმაღლესი სახელმწიფო მოხელე – ვაზირი ბოლოსწინა ადგილას, შედარებით უფრო დაბალი რანგის სახელმწიფო მოხელეებისა თუ ყოველგვარი სამოხელეო წოდების გარეშე მოხსენიებული ფეოდალების შემდეგ დაესახელებინა. ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ირკვევა, რომ ლევან II დადიანის მიერ ხონის საეპისკოპოსო საყდრისათვის მიცემული შეწირულების წიგნის შედგენის დროს ანუ 1622-1625 წლებში პაატა წულუკიძე ოდიშის მთავრის ვაზირის სახელს ჯერ კიდევ არ ფლობდა და მან ეს თანამდებობა ცოტა უფრო მოგვიანებით, 1620-იანი წლების II ნახევარსა თუ 1630-იანი წლებში დაიკავა.

87 ეს ფაქტი XVII-XVIII საუკუნეების ქართველი მემატიანის ბერი ეგნატაშვილის თხზულების „ახალი ქართლის ცხოვრების“ 1640-იანი წლების მოვლენების ამსახველ ფრაგმენტში პირდაპირ არის აღნიშნული: „ხოლო იყო... წულუკიძე პაატა წულუკიძე კელობელი, მეყვსი და თანა-გამზრახი დადიანის ლევანისა... რამეთუ ესრეთ იყო დამორჩილებულ დადიანი, რამეთუ არარას მოქმედებდა, თუნიერ მისსა“ (ბერი ეგნატაშვილი, ახალი ქართლის ცხოვრება, პირველი ტექსტი. ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ, II, თბ., 1959, გვ. 429). სხვათა შორის, ბერი ეგნატაშვილის იმ ცნობას, რომ პაატა წულუკიძე ლევან II დადიანის „მეყვსი და თანაგამზრახი“ იყო, მთლიანად ადასტურებს დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელის 1631-1640 წლების რელაცია, რომელიც გვაუწყებს, რომ 1630-იანი წლებში ოდიშის მთავარი კათოლიკე მისიონერებთან გამართულ კონფიდენციალურ შეხვედრებს პაატა წულუკიძესთან ერთად, ამ უკანასკნელის რეზიდენციაში აწყობდა: „ჩვენი სარწმუნოების გარშემო მთავართან მრავალგზის გვისაუბრია. ერთხელ საგანგებოდ ვაზირის ოთახში დაგვიბარა. სადაც მთავრის, ვაზირისა და ჩვენი ორი პატრის გარდა სხვა არავინ იყო. მთავარმა ჭეშმარიტების გასაგებად სხვადასხვა მოსაზრება და საეჭვო საკითხები წამოაყენა. პატრებმა მთავარს პასუხი გასცეს და მთლიანად დააკმაყოფილეს იგი. ვაზირმა, მისი სიტყვებით რომ გადმოგცეთ, თქვა: „ო, რა ბრძენი კაცები ყოფილან ეს პატრები, ასეთები არასოდეს არ გამიცნიაო“ და სხვა შესაქები სიტყვებიც იხმარა, რაზედაც ჩვენ დავიმორცხვეთ“ (დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი, წერილები საქართველოზე..., გვ. 115).

ნასკნელიც მეფე გიორგი III-სთან გაწილებული დაბრუნდა⁸⁸. პაატა წულუკიძე, სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობის გარდა, ქტიტორულ საქმიანობასაც ეწეოდა. მან, თავის სახლიკაცთან, ჯერჯერობით დაუდგენელი მუხლის ნათესავთან, ქაიხოსრო წულუკიძესთან ერთად, იერუსალიმში წმ. ნიკოლოზის მონასტერი აღაშენა თუ განაახლა⁸⁹. როგორც ჩანს, ამ ქტიტორული ღვაწლის სანაცვლოდ, იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის ძმობამ პაატა წულუკიძეს, წმ. ნიკოლოზის მონასტრის მეორე „მშენებლის“, ქაიხოსრო წულუკიძის მსგავსად, აღაპი გაუჩინა⁹⁰. პაატა წულუკიძე ოდიშის სამთავროში მისი ოჯახის წევრებთან ერთად ცხოვრობდა და ფეოდალურ ყმა-მამულს, ძირითადად, ქალაქ ზუგდიდის მიდამოებში ფლობდა⁹¹.

88 ილია ანთელავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 125-128. აღნიშნული ამბავი ვახუშტი ბაგრატიონის „აღწერა სამეფოსა საქართველოსაში“ შემდეგი სახით აღწერილი: „ხოლო მიიმძღავრა დადიანმან ლევან სრულიად იმერეთი და ვერ ეძლო წინააღდგომა და შემთხუვება ალექსანდრეს, მპყრობელსა იმერეთისასა... ხოლო მამუკა, უმრწამესი ძმა მისი... მცირედითა სპითა თუსითა... სპათა მათ დადიანისათა შემთხუვების... და მრავალი მოსრის და მრავალი დარჩენით შეიპყრის და ტყუე-ყვის და შემოიქცის გამარჯუებული... და ვითარცა კუალად მოუჭდა დადიანი და მოაოჭრა ქუეყანა, დღესა ერთსა ჩუულებრივ გაუჭდა მცირითა სპითა თარეშსა დადიანისასა, მიეტევა მკნედ, და მაშინ წარმოექცა ცხენი სისწრაფისაგან და დაეცა ქუე. მაშინ შეუტივეს ოდიშართა და შეიპყრეს და წარიყვანეს და მიჰგვარეს დადიანს, და დადიანი მხიარულ იქმნა შეპყრობისა მისისათვის, წარიყვანეს და ტყუე-ყვეს ოდიშს ციხესა შინა. ხოლო რა ესმა ესე ალექსანდრეს, მპყრობელსა იმერეთისასა, დაუმძიმდა ფრიად, მოიპოვა ღონე ესე ვითარსა და აწვა ბატონი თეიმურაზ წარსვლად ოდიშად დადიანსა თანა. ხოლო მორჩილ ექმნა ბატონი თეიმურაზ სიძესა თუსსა ალექსანდრეს და წარვიდა. და, ვითარცა მივიდა, მიეგება დადიანი ლევან წინა, ისტუმრა კეთილად, დაუმზადა სერი დიდი და ჰელმწიფური და მხირულ იქმნეს ურთიერთას ხილვითა, რამეთუ მეყვსნიცა იყვნეს ესრეთ: ძე იყო ლევან თეიმურაზის მამის დისა. დღესა რაოდენსამე უკანა წარმოუთხრა მიზეზნი მისგლისა მისისა და მოქენე იყო გაკსნისათვის მამუკასა და განტეგებად მისა, და არღარა შურობად და ჰდომად ურთიერთას. ხოლო იყო მუნ წულუკიძე პაატა... და ესე, პირველვე განძებული მეფის ალექსანდრესაგან სამყოფთაგან თუსთა, ლტოლვილი წარვიდა ოდიშსა და მიერთო დადიანსა ლევანსა და დიდად მტერ იყო იმერეთის მპყრობელისა ალექსანდრესი: რამეთუ ენება დადიანს პატივის დადება ბატონის თეიმურაზისა და განტეგება მამუკასი, ხოლო იგი სავსე შურითა არა უტეგებდა... მაშინ მოიმტკიცა დადიანი პაატა წულუკიძის ენითა მზაკუარითა და უარყო დადიანმანცა განტეგება მამუკასი, აუწყეს ბატონს თეიმურაზსა მეტყუელთა ესრეთ: „ვერ ეგების ჩუენგან განტეგება მისი“. და იყო ხანსა რაოდენსამე მუნ ბატონი თეიმურაზ... და წარმოვიდა, მოვიდა იმერეთს სიძესა თუსსა თანა“ (ბერი ეგნატაშვილი, ახალი ქართლის..., გვ. 428-430).

89 პაატა წულუკიძის მიერ იერუსალიმის წმ. ნიკოლოზის მონასტრის მშენებლობისა თუ განახლების ამბავს ქუთათელი მიტროპოლიტის ტიმოთე გაბაშვილის მიერ 1755-1764 წლებში შედგენილი სამოგზაურო ჟანრის თხზულება „მიმოსლვა“ გვაუწყებს: „ქ. მეორე წმიდა ნიკოლოზ ჯვარის მონასტერთან აღუშენებია წულუკიძეს პაატას და ქაიხოსროს“ (ტიმოთე გაბაშვილი, მომოსლვა. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ელენე მეტრეველმა, თბ., 1956, გვ. 81).

90 ელენე მეტრეველი, მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის (XI-XVII სს.), თბ., 1962, გვ. 62.

91 პაატა წულუკიძის ოჯახის წევრები მოხსენიებული არიან დონ ჯუზეპე ჯუდინე მილანელის 1631-1640 წლების რელაციაში, რომელიც გადმოგვცემს, რომ 1630-იან წლებში თეატინელმა მისიონერებმა ოდიშის სამთავროს ვაზირი და მისი ოჯახის

ზოგიერთი წევრი კათოლიკური წესით მონათლეს: „...ვეზირმა პაპუა წულუკიამ... ჩვენი ჩაგონებით გადაწყვიტა მონათლულიყო, რადგან ეჭვი ჰქონდა, რომ არასრულყოფილად იყო მონათლული. მან თავისთან იხმო ერთი ჩვენგანი, რათა ორივე დასწრებიდა და ეხილათ – მართლმადიდებელი მღვდლები ყველაფერს სწორად ასრულებდნენ თუ არა. მერმე იკითხა: რანაირი წესით უნდა ვთქვა ჩემი ცოდვების აღსარებაო. ასეთი პასუხი მიიღო: ნათლობა არათუ თანდაყოლილ ცოდვებისაგან განწმენდს ადამიანს, არამედ მიეტყვება ახლად ჩადენილი შეცოდებანი და დანაშაულობანიცო. ვინაიდან არ იცოდა, კანონიერად იყო მონათლული თუ არა, ამიტომ ხელმეორედ მონათლა იმ პირობით, რომ ყველა თავისი ცოდვა ეღიარებინა და, მაშასადამე, პირობითვე ცოდვები მიეტყვებოდა. შემდეგ კი უნდა ზიარებულიყო, ვინაიდან ბერძნები (რომელთა ღმერთმსახურების წესსაც მართლმადიდებლები აღიარებენ) მონათვლის შემდეგ მყისვე აზიარებენ ხოლმე. როგორც ვურჩიეთ, მან ისე შეასრულა. შევეცადეთ და ჩვენ ვეზირთან ერთად მისი ოჯახის ზოგიერთი წევრიც მოვნათლეთ. ხსენებული სინიორე (პაპუა წულუკია) იმდენად კარგ დამოკიდებულებაშია ჩვენთან, რომ მრავალგზის წინადადება მოგვცა (ჩვენთან შეთანხმებით) დადიანისათვის ჩაგვეგონებინა მონათვლა. თუ სენიორე ასეთ წყალობას გვიზამს და ამას შეასრულებს, მაშინ, უეჭველია, სამეგრელოს დიდი ნაწილი მონათლება“ (დონ ჯუზეპე ჯუდინე მილანელი, წერილები საქართველოზე... გვ. 110). რაც შეეხება პაატა წულუკიძის ფეოდალური მამულების გეოგრაფიულ ლოკალიზაციას, ამ საკითხის შესახებ სარგის კაკაბაძე შემდეგ დაკვირვებას გვთავაზობს: „ოდიშიში პაატა წულუკიძეს მისცეს მამული და ამისი ნაშთია სოფელი ნაწულუკიო (ე. ი. წულუკიძის ნაქონი) ზუგდიდთან“ (სარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა სურათები [იერუსალიმის ჯვრის] მონასტრის კედლის მხატვრობიდან. საბჭოთა ხელოვნება, 8, თბ., 1958, ჩანართი, გვ. 7). პაატა წულუკიძის კუთვნილი მამულების გეოგრაფიული ლოკალიზაციის საკითხს, სარგის კაკაბაძის გარდა, ოღლა სოსელიაც შეეხო. მკვლევრის აზრით, „ლევან II დადიანის მიერ პაატასათვის იყო უთუოდ ნაბოძები „ხოფს სოფლად“ ადგილ-მამული, სადაც შემდეგ, XVII ს. მეორე ნახევარში მისმა შვილმა მერაბ წულუკიძემ... თავისი ძმა „დასვა“... საბუთებში მოხსენიებული „ხორგას ნაპარკაოს სასახლეც“, რომელიც ბეჟან წულუკიძეს ეჭირა და 1673-1696 წლებში კათალიკოს დავით ნემსაძეს მიყიდა... ჩვენი აზრით, ლევან II დადიანის მიერ პაატა წულუკიძისათვის იყო ნაბოძები. აღსანიშნავია, რომ ამ ადგილს თავისად ასახელებს მისი მემკვიდრე და ბეჟანის ძმა მერაბ წულუკიძე“ (ოღლა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II, გვ. 187-50). ჩემი დაკვირვებით, ოღლა სოსელიას ეს მოსაზრება, ორი გარემოების გამო, მართებული არ არის: ა) ჩვენ უკვე ვნახეთ ზემოთ, რომ მერაბ წულუკიძემ მისი ერთ-ერთი ძმა „სოფელ ხოფს“ მემამულედ კი არ „დასვა“, არამედ „ხოფს“ ანუ ხობის საეპიკოპოსო კათედრაზე „ხოფელად“ ანუ ხობელ ეპისკოპოსად დაადგინა. შესაბამისად, ოღლა სოსელიას ის მოსაზრება, რომ ლევან II დადიანმა „სოფელი ხოფი“ პაატა წულუკიძეს უწყალობა, აგარის წმ. გიორგის ეკლესიის აზარფეშის წარწერის ერთ-ერთი ფრაგმენტის არასწორ ინტერპრეტაციაზეა დამყარებული და რაიმე საფუძველი არ გააჩნია; ბ) ოღლა სოსელიას ის მოსაზრება, რომ ლევან II დადიანმა „ხორგას სასახლე“ პაატა წულუკიძეს უწყალობა, ოთხ წერილობით ძეგლზეა დამყარებული. აქედან, ერთ-ერთი წერილობითი ძეგლი – აგარის წმ. გიორგის ეკლესიის აზარფეშის წარწერა, რომელიც მერაბ წულუკიძის სახელით არის შესრულებული, ზემოთ უკვე მქონდა მოტანილი. ამ წარწერაში ირიბადაც კი არ არის მინიშნებული, რომ „ხორგას სასახლე“ პაატა წულუკიძემ ლევან II დადიანისაგან მიიღო. პირიქით, წარწერიდან უფრო ის დასკვნა გამომდინარეობს, რომ „ხორგას სასახლე“ წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის მომდევნო თაობის წარმომადგენელმა მერაბ წულუკიძემ თავად „დაიჭირა“: „მე, დამიჭირავს, წულუკიძეს მერაბს, ჯინჭროლსა და იწროთას შუა, გაღმა – ჭრებალო და ზოგიში, მათს გარდაცლმა – ოკრიბა და



იგი, სავარაუდოდ, 1656 წელს გარდაიცვალა⁹². დღეისათვის ქართული ისტორიო-

ცილობური... ნასუჯუნევს – ხორგას სასახლე მისის შემავლის კაციანათა და ხონი კიდე სულათა“. თითქმის ანალოგიური სურათია ოღლა სოსელიას მიერ მოხმობილ დანარჩენ სამ წერილობით ძეგლთან – 1689-1701, 1700-1712 და 1712 წლების დოკუმენტებთან დაკავშირებითაც. ამ დოკუმენტებში ლევან II დადიანი და პაატა წულუკიძე არათუ ნახსენები, არამედ ნაგულისხმევიც კი არ არიან. საპირისპიროდ ამისა, ხსენებულ დოკუმენტებში მხოლოდ ის არის ნათქვამი, რომ „ხორგას ნაპარკევის სასახლე“ აფხაზეთის კათოლიკოსმა დავით ნემსაძემ (1673-1696 წწ.) ბეჟან წულუკიძისაგან იყიდა: 1689-1701 წლების დოკუმენტი – „ასრე და ამა პირსა ზედან, რომე ხორგას ნაპარკაო სასახლე, ცხრა კვამლის კაცით, კათალიკოზს დავითს ნემსაძეს წულუკიძისაგან ეყიდა“ (პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.); 1700-1712 წლების დოკუმენტი – „ნაპარკევის სასახლე და მისი შემავალი აზნაურისშვილი და გლეხი... პ(ირვე)ლ ნემსაძე კათალიკოზს ბეჟან წულუკიძისაგან შეიდას მარჩილად ეყიდა“ (ქარაგმის გახსნა, ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.); და ბოლოს, 1712 წლის დოკუმენტი – „ხორგას ნაპარკეოს სასახლე, წყლითა, ტყითა... ველითა, სჯასჯაჟ<ა>ლ<ა>ოთაჲ, მქამქულითა და საყანითა, შესავალ-გამოსავალითა, მისის ყოვლიფურითა, მოსახლე კაცი{თა}... პირველ ნეფსაძე კათალიკოზს ბეჟან წულუკიძისაგან ეყიდა“ (ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.) (სარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს..., გვ. 87, 101, 103-14). აღნიშნულიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, სრულებით აშკარაა, რომ ოღლა სოსელიას იმ მოსაზრებას, თითქოსდა ლევან II დადიანმა „ხორგას ნაპარკევის სასახლე“ პაატა წულუკიძეს უწყალობა, მკვლევრის პირველი მოსაზრების მსგავსად, რაიმე საფუძველი არ გააჩნია და ამიტომ მისი გაზიარება, აგრეთვე, შეუძლებელია.

92 ის მოსაზრება, რომ პაატა წულუკიძე 1656 წელს გარდაიცვალა, სარგის კაკაბაძეს ეკუთვნის (სარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა..., ჩანართი, გვ. 7). სამწუხაროდ, მკვლევარმა ამ მოსაზრების დასასაბუთებლად რაიმე წერილობითი ძეგლი ან არგუმენტაცია არ მიუთითა. შესაბამისად, სარგის კაკაბაძის ამ მოსაზრებას საბოლოოდ, ჯერჯერობით, ვერ გავიზიარებ. აქვე, დამატებით აღვნიშნავ იმ ფაქტს, რომ ჩემთვის ცნობილი ქრონოლოგიურად ბოლო წერილობითი ძეგლი, რომელშიც პაატა წულუკიძე იხსენიება, 1639-1657 წლებით თარიღდება. მხედველობაში მაქვს ლევან II დადიანის მიერ სენაკის მაცხოვრის ეკლესიისა თუ მონასტრის კანდელაკის იორდანე ქავთარიასა და მისი შვილის იოვანესათვის მიცემული წყალობის წიგნი, რომელშიც პაატა წულუკიძე, რამაზ ჩინუასა და ხახუ ჯოლიასთან ერთად, მოწმედ არის დასახელებული: „არიან ამისნი მოწამენი პაატა წულუკიძე, რამაზ ჩინუა და ხახუ ჯოლია“ (საქართველოს სიძველენი, II, ექვთიმე თაყაიშვილის რედაქტორობით, ტფ., 1909, გვ. 75). დოკუმენტს თარიღი არ უზის. მისი დათარიღების საკითხს პირველად ექვთიმე თაყაიშვილი შეეხო და შეწირულების წიგნის ქრონოლოგია, დოკუმენტის გამცემის – ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის ზეობის მისეული დათარიღების (1628-1657 წწ.) შესაბამისად, 1628-1657 წლებით განსაზღვრა (იქვე, გვ. 74-75). მოგვიანებით, შეწირულების წიგნის ეს დათარიღება ქართულ ისტორიოგრაფიაში უპირობოდ იქნა გაზიარებული (ოღლა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II..., გვ. 64; პირთა ანოტირებული..., გვ. 8; და სხვ.). ჩემი დაკვირვებით, განსახილველი დოკუმენტის ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ დადგენილი ქრონოლოგიური მონაკვეთი გარკვეულ დაზუსტებას საჭიროებს. მართლაც, შეწირულების წიგნი ლევან II დადიანის გვერდით, მისი ვაჟები – 1625 წელს დაბადებული ბატონიშვილი ალექსანდრე და 1632 წელს დაბადებული ბატონიშვილი მანუჩარი არიან დასახელებული. იმავდროულად, დოკუმენტში მოხსენიებული არ არის ლევან II დადიანის თანამეცხედრე, 1639 წელს გარდაცვლილი დედოფალი ნესტან-დარეჯან ჭილაძე. აღნიშნული ორი გარემოება, ვფიქრობ, ლოგიკურად მიბიძგებს იმ დასკვნისაკენ, რომ შეწირულების წიგნი ბატონიშვილი მანუჩარის დაბადებისა (1632



გრაფია პაატა წულუკიძის ორ ფრესკულ პორტრეტს იცნობს. აქედან, პირველი პორტრეტი ნიკორწმიდის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი აფსიდის ქვედა ნაწილის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია გამოსახული. პორტრეტი ოჯახური ხასიათისაა და მასზე პაატა წულუკიძე და მისი თანამეცხედრე, თეთრუა ლაშხიშვილი არიან წარმოდგენილნი⁹³. რაც შეეხება მეორე პორტრეტს, ის იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის ეკლესიის დასავლეთ კედელზე იყო გამოსახული. ხსენებული პორტრეტი, რომელზეც პაატა წულუკიძე ქაიხოსრო წულუკიძესთან ერთად იყო წარმოდგენილი, ამჟამად აღარ იხილება, თუმცა ჩვენამდე მოაღწია პაატა წულუკიძის გამოსახულების ჩანახატმა, რომელიც 1845 წელს ნიკო ჩუბინაშვილმა შეასრულა⁹⁴.

წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე კიდევ ერთი წარმომადგენელი პაატა წულუკიძის სახლიკაცი, ზემოთ უკვე ნახსენები ქაიხოსრო წულუკიძე იყო⁹⁵. ამ უკანასკნელის შესახებ, პაატა წულუკიძესთან შედარებით, უფრო მწირი ცნობები მოგვეპოვება, თუმცა ამ მწირი ცნობებიდანაც კი, რომლებსაც, აგრეთვე, ოღლა სოსელიამ მოუყარა თავი⁹⁶, თვალნათლივ ჩანს, რომ ქაიხოსრო წულუკიძე ძლიერი და შეძლებული ფეოდალი იყო. ქაიხოსრო წულუკიძე ჩვენამდე მოღწეულ წერილობით ძეგლებს შორის პირველად მისი მშობლების – XVI საუკუნის II ნახევარში მოღვაწე დიდი ფეოდალის, ქალაქ ხონსა და მის მიდამოებში დიდძალი ყმა-მამულის მფლობელი დავით წულუკიძისა და ფარსანგიჯავარ ლაშხიშვილის დაკვეთით 1581 წელს გადაწერილი და ნიკორწმიდის საეპისკოპოსო საყდრისათვის შეწირული

წ.) და დედოფალ ნესტან-დარეჯანის გარდაცვალების (1639 წ.) შემდეგ ანუ 1639 წლის შემდეგომ ხანებში იყო შედგენილი. გარდა ამისა, მე უკვე აღვნიშნე ზემოთ, რომ შეწირულების წიგნში ერთ-ერთ მოწმედ დასახელებულია პაატა წულუკიძე, რომელიც სარგის კაკაბაძის ცნობით, 1656 წელს გარდაიცვალა. აქედან, ირკვევა, რომ დოკუმენტის ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი 1656 წელია. ამგვარად, დგინდება, რომ განსახილველი შეწირულების წიგნი 1639-1656 წლებში იყო შედგენილი და არა 1628-1657 წლებში, როგორც ეს ქართულ ისტორიოგრაფიაში აქამდე იყო მიღებული.

93 ოღლა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II..., გვ. 64-65. შტრ.: სარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა..., გვ. 104; გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, V..., გვ. 207-208; ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა..., გვ. 89).

94 სარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა..., ჩანართი, გვ. 3, 5, 7; ელენე მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38, 145). იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ტაძარში პაატა წულუკიძის პორტრეტის არსებობის შესახებ ცნობას პირველად ქუთათელი ტიმოთე გაბაშვილის „მომოსლვა“ გვაწვდის: „ქ. ჯვარის მონასტერში... ხატია წულუკიძენი პაატა და ქაიხოსრო“ (ტიმოთე გაბაშვილი, მომოსლვა..., გვ. 82).

95 სარგის კაკაბაძის დაკვირვებით, ქაიხოსრო წულუკიძე პაატა წულუკიძის ძმა იყო (სარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა..., ჩანართი, გვ. 7). მკვლევრის ეს დაკვირვება ქართველ მკვლევართა ერთმა ნაწილმა უპირობოდ გაიზიარა (ელენე მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38, 145), თუმცა მოგვიანებით ოღლა სოსელიამ საგსებით არგუმენტირებულად გაარკვია, რომ ქაიხოსრო წულუკიძეს მხოლოდ ერთი ძმა – ივანე ჰყავდა და შესაბამისად, ქაიხოსრო და პაატა წულუკიძეები არა ძმები, არამედ მხოლოდ სახლიკაცები იყვნენ (ოღლა სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II..., გვ. 65).

96 იქვე, გვ. 49-50, 64-65.

სახარების ერთ-ერთ ანდერძში, მშობლებთან და უფროს ძმასთან – ივანესთან ერთად, არის მოხსენიებული⁹⁷. გარდა ამისა, ქაიხოსრო წულუკიძე, მშობლებთან და ძმასთან ერთად არის მოხსენიებული ნიკორწმიდის საეპისკოპოსო საყდრისათვის შეწირული ვერცხლის საწინამძღვრო ჯვრის ერთ-ერთ წარწერაში, რომელიც, დაახლოებით, 1581 წლის სახარების ანდერძის თანადროულად არის შესრულებული⁹⁸. XVII საუკუნის I ნახევარში ქაიხოსრო წულუკიძემ, რომელიც იმ დროისათვის, როგორც ჩანს, უკვე უზარმაზარ სიმდიდრეს ფლობდა, წმიდა მიწის ქართულ კოლონიას უდიდესი მატერიალური დახმარება გაუწია. მან იერუსალიმის წმ. ნიკოლოზის მონასტერი და ამ უკანასკნელის კუთვნილი სამოცი სახლი საკუთარი საფასით ააშენა და განაახლა. გარდა ამისა, ქაიხოსრო წულუკიძემ საკუთარი სახსრებით გამოისყიდა წმ. ნიკოლოზის მონასტრის კუთვნილი წისკილი და ვენახი, რომლებიც, სავარაუდოდ, მევაღეთა ხელში იყო ჩავარდნილი. ამ დიდი დახმარების სანაცვლოდ, დაახლოებით, 1643-1644 წლებში, იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის ძმობამ საკრებულო ეკლესიის დასავლეთ კედელზე ქაიხოსრო წულუკიძის პორტრეტი გამოსახა, ამ პორტრეტის წინ კი, აგრეთვე, ქრისტეს საფლავსა და გოლგოთაზე, ქაიხოსრო წულუკიძისათვის „დაუესებელი კანდელები“ დაჰკიდა. გარდა ამისა, დაახლოებით, იმავე პერიოდში ჯვარის მამამ, ზემოთ უკვე მრავალგზის ნახსენებმა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილმა მაცხოვრის საფლავისა და გოლგოთის ტაძრის სულთა მატინანებში (?) ქაიხოსრო წულუკიძის მოსახსენებლები ჩაწერა, იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში კი იმავე ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილისათვის ალაპი და წირვა გააჩინა⁹⁹. ქაიხოსრო წულუკიძის ხსენებული პორტრეტი, რომელზეც

97 ანდერძში ვკითხულობთ: „ში, დიდო მ[ღ]რდელთმოდ[ღვ]არო წ[მ]იდაო ნიკ[ო]ლოზი ზ, გ(ვე)დრ(ებ)ით ჩ(ვე)ნ, დ(ავ)ით წულუკიძე დ(ა) თ(ან)ამეცხ[ე]დ[რ]ე ჩ(ვე)ნი ფ(ა)რს(ა)ნგიჯ[ავ]არ [ლაშხის]შიელის ასული და [ძენი ჩვენი – ივანე [და] [ქაი]ხოსრო, რ(ომელ)მან შეგ(ი)მ[კ]ეწ წ(მი)დაჲ ესე ს[ახარება]“ (ქარაგმის გახსნა, ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.) (გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, V, გვ. 220. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 195; და სხვ.).

98 წარწერა გეუწეებს: „ქ. შ[ი], დიდო [მღ]რდელთმოდ[ღვ]არო წ[მ]იდაო ნიკ[ო]ლოზი ზ, | შეიწირე მცირე ესე მსახურება, რო[მ]ელ<ა>ნი სასობით შეგ(ა)მკ(ე)ციით ჯ(უ)არი ესე პატოსანი სადიდებ(ე)ლად ტაძრისა შენისა წმ(ი)დისა, რ(ა)თ(ა) მეოხ გ(ქ)უქმნე წინაშე ღმრთისა ორთ(ა)ვე შინა ცხორებათა ჩვენი, დ(ავ)ით<ი>ს წულ(უ)კიძეს და | თ(ან)ამეცხედრესა ჩვენი, ლაშხისშიელისა ასულსა ფ(ა)რს(ა)ნგიჯ(ა)ვარს და ძეთა ჩვენთა – ივანეს და ქაიხოსროს“ (ქარაგმის გახსნა, ტექსტის გამართვა და პუნქტუაცია ჩემია – თ. ჯ.) (გიორგი ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, V, გვ. 213-214. შდრ.: ამბროსი ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 196; სარგის კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა, გვ. 104; ექვთიმე თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში, გვ. 90-91; და სხვ.).

99 სარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა..., ჩანართი, გვ. 7; ელენე მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38, 144-145. ქაიხოსრო წულუკიძისა და წმიდა მიწის ქართული კოლონიის ურთიერთობის ამბები ორ წერილობით ძეგლშია გადმოცემული: 1. იერუსალიმის ჯვრის ქართველთა მონასტრის სააღაპე წიგნის №99 ალაპი (1643-1649 წწ.): „თუესა დეკენბერსა ექუსსა, დღესა წ(მი)დისა ნიკ(ოლო)ზის(ა)სა გ(ა)უწინნეთ ჩ(უ)ენ, ჯ(უ)არის მ(ა)მ(ა)ნ ნიკიფორემ კახმ(ა)ნ და ეპი(ს)კოპოსმ(ა)ნ თეოდოსემ, პაპა კირ მ(ა)რკოზ და აბრამ და მ[ა]თეოზ და ელიამ ალაპი ქეიხოსრო წულუკიძეს ამისთვის, რომე აშენა ქ(რ)ისტე(ს) საფლავთანა წ(მი)დის ნიკ(ოლო)ზის ს(ა)ყდარი სამოციოთ სახლით, ქუთკირით



იგი პაატა წულუკიძესთან ერთად იყო გამოსახული, ამჟამად აღარ იხილება, თუმცა მოგვეპოვება ამ პორტრეტის ჩანახატი, რომელიც, პაატა წულუკიძის პორტრეტის ჩანახატის მსგავსად, 1845 წელს ნიკო ჩუბინაშვილმა შეასრულა¹⁰⁰. დასასრულ, აღვნიშნავ, რომ სარგის კაკაბაძის აზრით, ქაიხოსრო წულუკიძე, პაატა წულუკიძესთან ერთად, იმერეთის სამეფოდან ოდიშის სამთავროში იყო გადასული და იქ მოღვაწეობდა¹⁰¹.

წულუკიძეთა ფეოდალური სახლის XVII საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე დღეისათვის ცნობილი მესამე წარმომადგენელი, ოლღა სოსელიას დაკვირვებით, იოსებ წულუკიძე იყო. იოსებ წულუკიძე ჩვენამდე მოღწეულ ერთადერთ წერილობით ძეგლში – მის მიერ ნიკორწმიდის საეპისკოპოსო საყდრისათვის მიცემულ უთარიღო შეწირულების წიგნშია მოხსენიებული. დოკუმენტს სარგის კაკაბაძე, პალეოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით, 1620-1640-იანი წლებით ათარიღებს¹⁰². დასახელებული შეწირულების წიგნიდან ირკვევა, რომ იოსებ წულუკიძემ ნიკორწმიდის ტაძარს გარკვეული შეწირულება მისცა და ამ შეწირულების სანაცვლად, მისთვის და მისი მამის – გიორგი წულუკიძისათვის აღაპები განაწესა¹⁰³. სამწუხაროდ, იოსებ წულუკიძის შესახებ რაიმე სხვა ცნობა, ჯერჯერობით, არ მოგვეპოვება.

როგორც ვხედავთ, XVII საუკუნის I ნახევარში წულუკიძეთა ფეოდალური სახლი დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი და დაწინაურებული არისტოკრატიული საგვარეულო იყო. მისი ზოგიერთი წარმომადგენელი ლევან II დადიანის კარზე მოღვაწეობდა და ოდიშის სამთავროს ცხოვრებაში უდიდეს როლს ასრულებდა. ამ მხრივ, პირველ რიგში, პაატა წულუკიძის მოღვაწეობაა აღსანიშნავი. ეს უკანასკნელი, დაახლოებით, 1620-იანი წლების მეორე ნახევრიდან 1650-იანი წლების შუახანებამდე ოდიშის სამთავროს უმაღლესი სახელმწიფო მოხელის – ვაზირის თანამდებობას ფლობდა და მთელს ოდიშში, გაგლენითა და ძალაუფლებით, ლევან II დადიანის შემდეგ, მეორე პირად ითვლებოდა. ჩემი დაკვირვებით, სწორედ ამ პაატა წულუკიძისა

კ(ა)მარა შეკრულითა. და და[ი]ხსნა [წისქული] წ(მიდ)ის ნიკ(ოლო)ზისა და დაიხსნა ცხორებაჲ ... ამასი სამუქვოთ დაეხატეთ და დაუესებელი კანდელი დაუკიდეთ წინა და ერთი კ(ა)ნდელი ქრისტესს ს(ა)ფლაგშიგ დაუკიდეთ და ერთი გოლგოთას და ყუზღ(ა)ნ მოსახსენებელშიგ ჩავსწერეთ და აღაპი და წირვა გაუჩინეთ საუკუნოდ მოუშლქელი აწ, ვინცა და რამანცა ძემან კ(ა)ცისამ(ა) ეს მოუშალოს, ანუ ჯ(უარ)ის მ(ამა)მ(ა)ნ, ანუ პატრიარქმ(ა)ნ, ანუ წინამძღუარმ(ა)ნ, რისხავმცა მ(ა)მ(ა)ე, ძე და ს(ულ)ი წ(მიდა)ე, [ყ](ოველ)ნი [წ]ნი ღ(თის)ნი ჳორციელნი და უჳორციონი და ჩ(ნ)თა... ბრალთა და ცოდვათა მზღ... [წყე]ულ იყუნე[ნ], აწ“ (იქვე, გვ. 88); და 2. ქუთათელი ტიმოთე გაბაშვილის „მიმოსღვა“: „ქ. მეორე წმიდა ნიკოლოზ ჯვარის მონასტერთან აღუშენებია წულუკიძეს პაატას და ქაიხოსროს... ქ. ჯვარის მონასტერში... ხატია წულუკიძენი პაატა და ქაიხოსრო“ (ტიმოთე გაბაშვილი, მიმოსღვა..., გვ. 81-82).

100 სარგის კაკაბაძე, ისტორიულ პირთა..., ჩანართი, გვ. 3, 6.

101 იქვე, ჩანართი, გვ. 7.

102 სარგის კაკაბაძის მიერ შემოთავაზებული ამ თარიღის კრიტიკული განხილვისაგან წინამდებარე ნაშრომში, რიგი მიზეზების გამო, თავს შევიკავებ. თუმცა კი, აქვე, ხაზგასმით აღვნიშნავ იმას, რომ ეს თარიღი აუცილებლად საჭიროებს დამატებითი არგუმენტაციით შემადგერებას, რადგან მხოლოდ პალეოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით ხსენებული შეწირულების წიგნის მაინცადამაინც 1620-1640-იანი წლებით და არა, ვთქვათ, 1600-1610-იანი ან 1650-1660-იანი წლებით დათარიღება, უბრალოდ, შეუძლებელია.

103 სარგის კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს..., გვ. 52-53.

და მისი სახლიკაცის, იერუსალიმის წმ. ნიკოლოზის მონასტრის „მაშენებლის ქაიხოსრო წულუკიძის ნათესავი იყო ჩვენთვის საინტერესო ნიკოლოზ I წულუკიძე, რომელიც იმავე XVII საუკუნის I ნახევარში ხობელი ეპისკოპოსის თანამდებობას ფლობდა. მართალია, შესაბამისი მასალის უქონლობის გამო, ჯერჯერობით, უცნობია, კონკრეტულად, რა სახის ნათესაური კავშირი არსებობდა, ერთი მხრივ, ხობელ ნიკოლოზ I წულუკიძესა და მეორე მხრივ, პაატა და ქაიხოსრო წულუკიძეებს შორის, თუმცა მათი მოღვაწეობის დროისა (XVII ს-ის I ნახ.) და ადგილის (ოდიშის სამთავრო) გათვალისწინებით, აშკარაა, რომ ისინი სახლიკაცები იყვნენ.

ამგვარად, ირკვევა, რომ XVII საუკუნის I ნახევარში იმერეთის სამეფოდან გაქცეულმა და ოდიშის სამთავროში დამკვიდრებულმა წულუკიძეებმა, სახელმწიფო სამსახურის გარდა, საეკლესიო ასპარეზზეც გამოიჩინეს თავი და თუ ამ ფეოდალური სახლის ერთ-ერთი წარმომადგენელი პაატა წულუკიძე ვაზირი ანუ ოდიშის სამთავროს უმაღლესი სახელმწიფო მოხელე გახდა, მისმა სახლიკაცმა ნიკოლოზ I წულუკიძემ ოდიშის ერთ-ერთ უპირველეს სასულიერო ცენტრში, დადიანთა ძველ საგვარეულო საძვალეში, ხობის მონასტერში განთავსებული საეპისკოპოსო კათედრა დაიკავა.

მაშასადამე, ხობელი ნიკოლოზ I წულუკიძის ნათესაურ წრეზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ ამ, წარმომავლობით რაჭველი ფეოდალის მიერ სასულიერო მოღვაწეობის ასპარეზად არა მშობლიური რაჭისა თუ იმერეთის სამეფოში შემავალი რომელიმე სხვა პროვინციის, არამედ მაინცადამაინც ოდიშის არჩევა არა შემთხვევითი, არამედ სავსებით კანონზომიერი და ბუნებრივი მოვლენა იყო: როგორც ჩანს, ნიკოლოზ I წულუკიძე, თავის სახლიკაცებთან ერთად, იმერეთის სამეფოდან ოდიშის სამთავროში იყო გაქცეული თუ გადასული და საეკლესიო მოღვაწეობასაც ოდიშში ეწეოდა. გარდა ამისა, ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა ისიც, რომ ხობელ ნიკოლოზ I წულუკიძეს ოდიშის ერთ-ერთი საეპისკოპოსო კათედრის დაკავებისა და ამ კათედრაზე წარმატებული მოღვაწეობის საქმეში მისი გავლენიანი და მდიდარი ნათესავები, ოდიშში მოღვაწე პაატა და ქაიხოსრო წულუკიძეები უჭერდნენ მხარს, რადგან ამგვარი მხარდაჭერისა და პირდაპირი თუ ირიბი დახმარების გარეშე გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოს საეკლესიო იერარქიაში წინსვლა და აღზევება, პრაქტიკულად, შეუძლებელი იყო.

ამით ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I წულუკიძის ცხოვრება-მოღვაწეობასთან დაკავშირებული საკითხების ანალიზს საბოლოოდ ვამთავრებ და ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის პორტრეტთან დაკავშირებული საკითხების შესწავლაზე გადავდივარ.

დღეისათვის პორტრეტზე წარმოდგენილი ისტორიული პირის გამოსახულება აღარ არსებობს: მთელი მისი ფიგურა, განზე გაპყრობილი მარჯვენა ხელის იდაყვისა და ქვემოთ ფართოდ დაშვებული მანტიის წვივების დონეზე მორკალვით მოჭრილი კალთების გარდა, კონტურის ხაზის შემოყოფნაზე, ნაღესობის თხელ ფენასთან ერთად, საგანგებოდ არის ამოჭრილი. თინათინ ყაუხჩიშვილის აზრით, ისტორიული პირის ფიგურა 1947 წლის შემდგომ ხანებში ამოჭრეს¹⁰⁴. ამ საკითხთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრება აქვს ხელოვნებათმცოდნე მზია ჯანჯალიას, რომელმაც ჩემთან პირადი საუბრისას აღნიშნა, რომ ისტორიული პირის ფიგურა არა 1947 წლის შემდგომ

104 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 226.



პერიოდში, არამედ გაცილებით უფრო ადრე, ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში იყო ამოჭრილი. მკვლევრის დაკვირვებით, ხობის ეკლესიის სამხრეთი კედლის ის მონაკვეთი, რომელზეც ისტორიული პირის ამოჭრილი ფიგურაა წარმოდგენილი, გარკვეული დროის განმავლობაში ნალესობის თხელი ფენით იყო დაფარული, რომელზეც, თავის მხრივ, მოხატულობა იყო შესრულებული. დღეისათვის ეს მოხატულობა, ნალესობის ფენასთან ერთად, თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია და მისი მცირე ფრაგმენტები მხოლოდ ალაგ-ალაგ განირჩევა. მზია ჯანჯალიას აზრით, მოხატულობის ამ გვიან ანუ ჩამოცვენილ და შედარებით ადრეულ ანუ ჩამოცვენის შედეგად გამოჩენილ ფენებზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ იმ დროს, როცა ეკლესიის სამხრეთი კედლის განსახილველი მონაკვეთი გვიანი მოხატულობის ნალესობის თხელი ფენით დაფარეს, ისტორიული პირის ფიგურა უკვე ამოჭრილი იყო და ამიტომ ამოჭრილი ფიგურა გვიანი მოხატულობის ქვეშ ზუსტად იმ სახით აღმოჩნდა, რა სახითაც ის დღეს იხილვება.

მზია ჯანჯალიას მიერ გამოთქმული მოსაზრების მართებულობას მთლიანად ადასტურებს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, ექვთიმე თაყაიშვილის პირად საარქივო ფონდში დაცული ერთი შავ-თეთრი ფოტო, რომელიც ზემოთ უკვე ნახსენები ფოტოგრაფის თეოდორე კუუნეს მიერ 1913 წელს, ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ სამეგრელოში მოწყობილ სამეცნიერო ექსპედიციაში ყოფნის დროს უნდა იყოს გადაღებული (სურ. 9). ფოტოზე ჩანს, რომ მისი გადაღების დროს მზია ჯანჯალიას მიერ დაფიქსირებული გვიანი მოხატულობის ფენა მთლიანად ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოცვენილი და მის ზედა მარცხენა (აღმოსავლეთ) კიდეში ჩვილელი ღმრთისმშობლის, სავარაუდოდ, წელსზედა ფიგურა იყო გამოსახული. ფოტოზე გარკვევით განირჩევა მარჯვნივ (დასავლეთისაკენ) და ოდნავ ქვემოთ მომზირალი ღმრთისმშობლის მარჯვენა მხარი და შარავანდიანი თავი, აგრეთვე, ყრმა მაცხოვრის შარავანდიანი თავის ფრაგმენტი. ღმრთისმშობლის თავის მარცხნივ (აღმოსავლეთით) ღია ფერის (თეთრი?) საღებავით გამოყვანილი ასომთავრული განმარტებითი წარწერის პირველი სიტყვაა შესრულებული: „ღ(ე)დ(ა)ღ“. წარწერის მეორე სიტყვაა „ღ(მრ)თისაღ“, რომელიც ღმრთისმშობლის თავის მარჯვნივ (დასავლეთით) უნდა ყოფილიყო შესრულებული, ფოტოს გადაღების დროს, ნალესობის ჩამოცვენის გამო, უკვე დაკარგული იყო.

თეოდორე კუუნეს ფოტოზე დაყრდნობით, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ფოტოს გადაღების დროს ანუ 1913 წელს ისტორიული პირის ფიგურა უკვე ნამდვილად ამოჭრილი იყო. ფოტოზე გარკვევით ჩანს, რომ ამოჭრილი ფიგურის ზედა, დაახლოებით, ერთი მესამედი ნაწილის კონტური, დღევანდელი მდგომარეობისაგან განსხვავებით, ჯერ კიდევ გვიანი მოხატულობის ქვეშ არის მოქცეული: ამოჭრილი ფიგურის მარჯვენა მხრისა და მისი განზე გაწვდილი მარჯვენა ხელის იდაყვის კონტურებს ღმრთისმშობლის გამოსახულების ქვედა სეგმენტი, ხოლო ფიგურის თავის კონტურს ყრმა მაცხოვრის შარავანდიანი თავი ფარავს. გარდა ამისა, ფოტოზე ნათლად ჩანს ისიც, რომ ამოჭრილი ფიგურის ქვედა, დაახლოებით, ორი მესამედი ნაწილის კონტურიდან გვიანი მოხატულობის ნალესობის ფენა თითქმის მთლიანადაა ჩამოცვენილი და კონტურის ეს ნაწილი ზუსტად დღევანდელი სახით იხილვება (სურ. 10 და სურ. 11).

ამგვარად, თეოდორე კუუნეს 1913 წლის ფოტოზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მზია ჯანჯალიას მიერ გამოთქმული მოსაზრება სავსებით სწორია და ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ფიგურა მარ-

თლაც შუა საუკუნეებში იყო ამოჭრილი და არა 1947 წლის შემდგომ ხანებში, როგორც ამას თინათინ ყაუხჩიშვილი ფიქრობდა.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ბუნებრივად იბადება ორი კითხვა: 1. რა დროით თარიღდება მოხატულობის მზია ჯანჯალიას მიერ დაფიქსირებული გვიანი ფენა? და 2. რა სცენა იყო გამოსახული მოხატულობის ამ გვიან ფენაზე?

პირველი კითხვის საპასუხოდ, დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა, რომ მოხატულობის გვიანი ფენა და მის მომიჯნავედ, ეკლესიის საკურთხეველის მიმდებარე სამხრეთ-აღმოსავლეთ კაპელაში არსებული ფრესკული მოხატულობა ერთსა და იმავე პერიოდს მიეკუთვნება. ამგვარი დასკვნისაკენ, პირველ რიგში, მოხატულობის გვიანი ფენის ზემოთ მოტანილი განმარტებითი ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტი მიბიძგებს, რომელიც, პალეოგრაფიული თვალსაზრისით, უჭკველად სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მოხატულობის ასომთავრული განმარტებითი წარწერების დამწერის ხელით არის შესრულებული. თავად სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მოხატულობა, იუზა ხუსკივაძისა¹⁰⁵ და მზია ჯანჯალიას დაკვირვებით, XVIII საუკუნით თარიღდება. შესაბამისად, საბოლოოდ ირკვევა ისიც, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთი კედლის განსახილველი მონაკვეთის მოხატულობის გვიანი ფენა ხობის ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მოხატულობის მიერ, XVIII საუკუნეში იყო შესრულებული.

რაც შეეხება მეორე კითხვას, მისთვის რაიმე კატეგორიული პასუხის გაცემა, ჯერჯერობით, არ შემიძლია. თუმცა კი, ვვარაუდობ, რომ მოხატულობის გვიან ფენაზე ხობის ტაძრის პატრონის – ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის წინაშე მდგომი XVIII საუკუნეში მოღვაწე ისტორიული პირი, ხობის ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მოხატულობის ქტიტორი უნდა ყოფილიყო გამოსახული.

ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ამოჭრილი ფიგურის თავის კონტურის მარცხნივ (აღმოსავლეთით) შავი ფერის საღებავით გამოყვანილი ოთხსტრიქონიანი ბერძნული განმარტებითი წარწერაა შესრულებული. საგულისხმოა, რომ ისტორიული პირის ფიგურის ამოჭრის დროს მისი თანმხლები ბერძნული განმარტებითი წარწერა ხელუხლებლად დატოვეს. თეოდორე კდუნეს ფოტოზე გარკვევით ჩანს, რომ 1913 წლისათვის წარწერა ჯერ კიდევ გვიანი მოხატულობის ქვეშ იყო მოქცეული და მას ღმრთისმშობლის გამოსახულება ფარავდა. ამჟამად გვიანი მოხატულობა, როგორც უკვე არაერთგზის აღვნიშნე ზემოთ, თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია და ბერძნული განმარტებითი წარწერის ოთხივე სტრიქონი დაუბრკოლებლად იკითხება.

დღეისათვის ბერძნული განმარტებითი წარწერა, უფრო ზუსტად კი, მისი ტექსტის წაკითხვა, უშუალოდ დედანზე დაყრდნობით, ექვსჯერ არის გამოცემული, ექვსივეჯერ – თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ: პირველად – 1951 წელს, ფრაგმენტული სახით, გრაფიკულ მონახაზთან ერთად: „Τὸν ἔν χάναις θάματα... μὸνῆς ταύτης“¹⁰⁶; მეორედ – 1987 წელს, სრული სახით, ქართულ თარგმანთან ერთად: „Νικόλαος ἐν Χάβψ... ατος ἰγὸς μῆος Ἰῆς ἀγίας μὸνῆς ταύτης“; „ნიკოლოზ ხობელი, ამ წმინდა მონასტრის მარადმოსახსენებელი წინამძღვარი“¹⁰⁷; მესამედ

105 იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 278.

106 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები..., გვ. 79-80.

107 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ფრესკული..., გვ. 93.

– 1988 წელს, სრული სახით, ტექნიკურ აღწერილობასთან, დედნის გადმონაწერთან და ქართულ თარგმანთან ერთად: „NIKOΛAOCĒNΧω (..) G' OCHΓYI MEN... IC' AΓ' IAC MONHCTAYTHC“ (დედნის გადმონაწერი); „NIK' OΛAOC' EN Xω[Bw... ' ' HΓO' V {} MEN[OC T]HC' AΓ' IAC MONHC TAYTHC“ (ტექსტის წაკითხვა); „ნიკოლოზი, ხობელი ამ წმიდა მონასტრის... წინამძღვარი“⁴⁰⁸; მეოთხედ – 1999 წელს, სრული სახით, დედნის გადმონაწერთან, ტექნიკურ აღწერილობასთან, პალეოგრაფიულ პირთან და ქართულ თარგმანთან ერთად: „NIKOΛAOC' ENXω I... IGO' C HΓΩI MEN.. IC' AΓ' IAC MONHCTAYTHC“ (დედნის გადმონაწერი); „Νικόλαος ἐν Χωβῶ ἀμείμνηστος ἡγού-ιμεινος ἦν ἀγίας μονῆς ταύτης“ (ტექსტის წაკითხვა); „ნიკოლოზ ხობელი ამ წმიდა მონასტრის მარადმოსახსენიებელი (ან განსაცვიფრებელი) წინამძღვარი“ (ნახ. 2)¹⁰⁹; მეხუთედ – 2004 წელს, სრული სახით, ტექნიკურ აღწერილობასთან, პალეოგრაფიულ პირთან და ქართულ თარგმანთან ერთად: „NIKOΛAOC' ENXω I... IGO' C HΓΩI MEN.. IC' AΓ' IAC MONHCTAYTHC“ (დედნის გადმონაწერი); „Νικόλαος ἐν Χωβῶ ἀμείμνηστος ἡγού-ιμεινος ἦν ἀγίας μονῆς ταύτης“; (ტექსტის წაკითხვა); „ნიკოლოზ ხობელი ამ წმიდა მონასტრის მარადმოსახსენიებელი (ან განსაცვიფრებელი) წინამძღვარი“¹¹⁰; დაბოლოს, მეექვსედ – 2009 წელს, სრული სახით, ტექნიკურ აღწერილობასთან, პალეოგრაფიულ პირთან და ქართულ თარგმანთან ერთად: „NIKOΛAOC' ENXω I... IGO' C HΓΩI MEN.. IC' AΓ' IAC MONHCTAYTHC“ (დედნის გადმონაწერი); „Νικόλαος ἐν Χωβῶ ἀμείμνηστος ἡγού-ιμεινος ἦν ἀγίας μονῆς ταύτης“; (ტექსტის წაკითხვა); „ნიკოლოზ ხობელი ამ წმიდა მონასტრის მარადმოსახსენიებელი (ან განსაცვიფრებელი) წინამძღვარი“¹¹¹.

როგორც ვხედავთ, ბერძნული განმარტებითი წარწერის ზემოთ მოტანილი ექვსი პუბლიკაციიდან მეოთხე ანუ 1999 წლის გამოცემა ყველაზე უფრო აკადემიური ხასიათისაა. ამ პუბლიკაციაში, ტექსტის პირველი, მეორე და მესამე ანუ, შესაბამისად, 1951, 1987 და 1988 წლების გამოცემებისაგან განსხვავებით, წარმოდგენილია: 1. წარწერის ტექნიკური აღწერილობა; 2. ტექსტის პალეოგრაფიული პირი; 3. წარწერის გადმონაწერი დედნის შრიფტის დაცვით; 4. ტექსტის წაკითხვა ბერძნულ ენაზე; დაბოლოს, 5. წარწერის ქართული თარგმანი. ტექსტის ეს, 1999 წლის პუბლიკაცია წარწერის ბოლო, მეხუთე და მეექვსე, შესაბამისად, 2004 და 2009 წლების გამოცემებში აბსოლუტურად უცვლელი სახით არის გამეორებული. აღნიშნული მიზეზის გამო წინამდებარე ნაშრომში წარწერის სწორედ ამ, 1999 წლის გამოცემას დავეყარები.

ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის პორტრეტისა და მისი განმარტებითი წარწერის დახასიათების შემდეგ, პირველ რიგში, ამ ისტორიული პირის ვინაობის საკითხს შევხებით. აღნიშნუ-

108 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 225. თინათინ ყაუხჩიშვილის განმარტებით, წარწერის ქართული თარგმანის ბოლოსწინა, გამოტოვებული სიტყვის წაკითხვის შესაძლო ვარიანტებია: „მეოცე“, „მეასე“, „საუკეთესო“, „ცნობილი“, „უცდომელი“, „დაუვიწყარი“, „საკვირველი“ ან „სასწაულებრივი“ (თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 225).

109 თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, I..., გვ. 113.

110 თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, მეორე..., გვ. 113.

111 თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, მესამე..., გვ. 113.

ლი საკითხის შესახებ საკუთარი მოსაზრება, ქართველ მკვლევართა შორის, მხოლოდ თინათინ ყაუხჩიშვილმა გამოთქვა. მკვლევარმა თავის 1987 წელს დაბეჭდილ ნაშრომში „ბერძნული ფრესკული ისტორიული წარწერები სამეგრელოში“ დაასკვნა, რომ განსახილველ პორტრეტზე ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი იყო გამოსახული¹¹². თინათინ ყაუხჩიშვილმა საკუთარი დასკვნის დასაბუთება ხსენებული 1987 წლის პუბლიკაციის გარდა, 1988 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „ხობის წარწერა“ და 1999 წელს დაბეჭდილი წიგნის „საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი“ I ნაკვეთშიც სცადა. მკვლევრის მიერ მოტანილი ეს არგუმენტაცია, მთლიანობაში, შემდეგი სახით შეიძლება ჩამოყალიბდეს: ისტორიული პირის, ბერძნული განმარტებითი წარწერის მიხედვით – ნიკოლოზ ხობელის, ამოჭრილი ფიგურა მოხატულობის იმ ფენას მიეკუთვნება, რომელიც ხელოვნებათმცოდნეთა მიერ XVII საუკუნითაა დათარიღებული¹¹³. ამგვარ დათარიღებას მხარს უჭერს ნიკოლოზ ხობელის ამოჭრილი ფიგურის განმარტებითი ბერძნული წარწერის პალეოგრაფიული მონაცემებიც – ასოთა მოხაზულობა, ლიგატურები, მახვილისა და ფშინვის ნიშნების ჭარბად გამოყენება, რომლებიც სწორედ გვიანბიზანტიური ხანის ბერძნული დამწერლობისათვის არის დამახასიათებელი. იმავდროულად, წერილობითი ძეგლებიდან ცნობილია, რომ XVII საუკუნეში მოღვაწეობდა ხობელი ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, რომელიც ქართველ ისტორიკოსთა მიერ ცნობილ ისტორიულ პირთან, ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილთან, იგივე ნიკიფორე ირბახთან არის გაიგივებული. აღნიშნულიდან გამომდინარე, დგინდება, რომ ისტორიული პირის ამოჭრილი ფიგურა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილს ეკუთვნოდა¹¹⁴.

თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ სამეცნიერო საზოგადოებისათვის 1980-1990-იან წლებში შეთავაზებული არგუმენტაცია, ქართული ისტორიოგრაფიის იმჟამინდელი ცოდნის პირობებში, სავსებით სარწმუნო და დამაჯერებელი იყო: იმხანად მკვლევართათვის XVII საუკუნეში მოღვაწე მხოლოდ ერთი ხობელი ნიკოლოზის, იგივე ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I ჩოლოყაშვილის სახელი იყო ცნობილი და ამიტომ თინათინ ყაუხჩიშვილს სრული უფლება ჰქონდა, ხობის ეკლესიის სამხრეთი კედლის XVII საუკუნით დათარიღებულ პორტრეტზე

112 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ფრესკული..., გვ. 93. თინათინ ყაუხჩიშვილის ეს დასკვნა უპირობოდ გაიზიარეს მოგვიანო ხანის მკვლევრებმა: ანზორ სიჭინავამ, გოგიტა ჩიტაიამ (ხობის ყოვლადწმინდა..., გვ. 10), გიორგი კალანდიამ (გიორგი კალანდია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 160) და დავით ჭითანავამ (დავით ჭითანავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 279).

113 სამწუხაროდ, თინათინ ყაუხჩიშვილმა თავის პუბლიკაციებში არ დააკონკრეტა იმ ხელოვნებათმცოდნეთა ვინაობა, რომლებიც ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ამოჭრილ ფიგურას მოხატულობის XVII საუკუნის ფენას მიაკუთვნებდნენ. უეჭველია, რომ მკვლევარი, ამ შემთხვევაში, ხობის ტაძრის მოხატულობით დაინტერესებული ქართველი ხელოვნებათმცოდნეების (ვახტანგ ბერიძის, თინათინ ვირსალაძის, ინგა ლორთქიფანიძის...) ზეპირ კონსულტაციებს ემყარებოდა, რადგან ჩემს ხელთ არსებული მასალის მიხედვით, პირველი პუბლიკაცია, რომელშიც ამოჭრილი ფიგურის შემცველი მოხატულობის ფენა XVII საუკუნით არის დათარიღებული, იუზა ხუსკივაძის მიერ 2005 წელს გამოქვეყნებული სტატიაა „ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა“ (იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 275-276, 288-290).

114 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ფრესკული..., გვ. 93-94; თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 225-226; თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, I, გვ. 113.



გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი სწორედ ხობელი ნიკოლოზ I ჩოლოყაშვილთან გაეგიგებინა. ამ თვალსაზრისით, სრულებით განსხვავებული ვითარება გვაქვს დღეს, რადგან როგორც წინამდებარე ნაშრომში გავარკვიე, XVII საუკუნეში სახელი ნიკოლოზის მატარებელი არა ერთი, არამედ სამი ხობელი ეპისკოპოსი მოღვაწეობდა – ნიკოლოზ I წულუკიძე, ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი და ნიკოლოზ III წულუკიძე. შესაბამისად, სრულებით ცხადია ისიც, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელის ვინაობის გასარკვევად მხოლოდ თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ მოტანილი დასაბუთება საკმარისი უკვე აღარ არის და ამ საკითხის საბოლოოდ გადასაწყვეტად ახალი, დამატებითი არგუმენტების მოტანაა საჭირო. ქვემოთ, შევეცდები, ხსენებული ახალი მონაცემების გათვალისწინებით გავარკვიო ეს მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი.

XVII საუკუნეში მოღვაწე პირველი ნიკოლოზ ხობელი ანუ ნიკოლოზ I წულუკიძე, როგორც უკვე ვნახეთ ზემოთ, ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1620-იანი წლებიდან 1640 წლამდე განაგებდა და ხობის ეკლესიის მოხტულობის ძირითადი ფუნის ქტიტორი იყო. ზემოთ გავარკვიეთ ისიც, რომ მისი ფიგურა, თანმხლებ ქტიტორულ წარწერასთან ერთად, ხობის ტაძრის ბემის ჩრდილოეთ კედელზეა გამოსახული. აღნიშნულიდან გამომდინარე, თუ ჩვენ ჰიპოთეტურად დავუშვებთ იმ შესაძლებლობას, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტი იმავე ხობელ ნიკოლოზ I წულუკიძეს ეკუთვნოდა, მაშინ გამოვა, რომ ხობის ეკლესიაში ნიკოლოზ I წულუკიძის ერთდროულად ორი პორტრეტი იყო გამოსახული: ერთი – ბემაზე, ხოლო მეორე – სამხრეთ კედელზე. ამგვარი დაშვება, თეორიულად, სავსებით შესაძლებელია, თუმცა კი, მეორე მხრივ, არსებობს ერთი საყურადღებო გარემოება, რომელიც ამგვარი შესაძლებლობის დაშვებასთან პრინციპულ წინააღმდეგობაში მოდის. მე უკვე აღვნიშნე ზემოთ, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ფიგურა XVIII საუკუნესა თუ ამ საუკუნის წინარე ხანებში საგანგებოდ იყო ამოჭრილი. შესაბამისად, თუკი ჩვენ მართებულად მივიჩნევთ იმ ჰიპოთეტურ დაშვებას, რომ ხობის ტაძარში ხობელი ნიკოლოზ I წულუკიძის ორი პორტრეტი იყო გამოსახული, მაშინ ავტომატურად მივალთ იმ დასკვნამდეც, რომ ამ ხობელი მღვდელმთავრის ორი პორტრეტიდან ერთ-ერთი – ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული პორტრეტი მიზანმიმართულად იყო განადგურებული, ხოლო მეორე – ტაძრის ბემაზე გამოსახული პორტრეტი ხელუხლებლად დატოვებული. ჩემი დაკვირვებით, ისტორიული სურათის ამ სახით რეკონსტრუქცია ნაკლებად დამაჯერებელია, რადგან ძნელი წარმოსადგენია, რომ შუა საუკუნეების იმ საერო ხელისუფალსა თუ საეკლესიო იერარქს, რომელიც ხობის ეკლესიის მოხატულობიდან ნიკოლოზ ხობელის გამოსახულების წარხოცვას მიზანმიმართულად ცდილობდა, ამ ხობელი მღვდელმთავრის ერთ-ერთი – ტაძრის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი პორტრეტი ბარბაროსულად გაენადგურებინა, ხოლო მისი მეორე – ბემაზე ანუ საკურთხევლის წინ, ეკლესიის ბევრად უფრო გამოსახენ ადგილას გამოსახული პორტრეტი ხელუხლებლად დაეტოვებინა. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, არ შეეცდები, თუკი დავასკვნი, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ნიკოლოზ ხობელი და ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ნიკოლოზ I წულუკიძე სხვადასხვა პირები იყვნენ.

მიღებული დასკვნის შემდეგ ირკვევა, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ



კედელზე XVII საუკუნეში მოღვაწე დანარჩენი ორი ხობელი ეპისკოპოსიდან ერთ-ერთი – ან ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი ან კიდევ ნიკოლოზ III წულუკიძე იყო გამოსახული. აღნიშნული საკითხის საბოლოოდ გადაწყვეტაზე მუშაობისას ჩემი ყურადღება ორმა მნიშვნელოვანმა გარემოებამ მიიპყრო: 1. ტაძრის სამხრეთ კედელზე ნიკოლოზ ხობელის პორტრეტი შუა საუკუნეების ქართული ისტორიული პორტრეტისათვის უჩვეულო სახითაა წარმოდგენილი: ხობის ეკლესიის ზეციური პატრონის – ჩვილელი ღმრთისმშობლის წელსზედა (?) ფიგურა ნიკოლოზ ხობელის წინ (აღმოსავლეთით) და ზემოთ კი არ არის გამოსახული და ხობელ მღვდელმთავარს ზემოდან კი არ დასცქერის, არამედ ნიკოლოზ ხობელის უკან (დასავლეთით) და ქვემოთ, ხობელი მღვდელმთავრის წელისა და ფეხების გასწვრივაა გამოსახული და მას ქვემოდან ზემოთ შეჰყურებს; და 2. ნიკოლოზ ხობელი მისი პორტრეტის ბერძნულ განმარტებით წარწერაში შუა საუკუნეების ქართული ისტორიული პორტრეტების განმარტებითი წარწერებისათვის უცხო და არადაამახასიათებელი განმადიდებელი ეპიტეტიტ არის მოხსენიებული: იგი წარწერაში უბრალოდ „ხობელად“ და „მონასტრის წინამძღვრად“ კი არ იწოდება, არამედ „მარადმოსახსენიებელ“ თუ „განსაცვიფრებელ“ საეკლესიო იერარქად არის მოხსენიებული. აღნიშნული ორი გარემოება, ნებისთ თუ უნებლიედ, მაფიქრებინებს, რომ პორტრეტზე მომუშავე ოსტატი ამ საგანგებოდ შერჩეული ვიზუალური და ვერბალური ხერხების გამოყენებით იმ ფაქტს უსვამდა ხაზს, რომ ნიკოლოზ ხობელი დიდად სახელოვანი და განსაკუთრებულად პატივდებული საეკლესიო მოღვაწე იყო. თუ ჩემი ეს დაკვირვება სწორია, მაშინ დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა ისიც, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე უეჭველად ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი იყო გამოსახული, რომლის მასშტაბის საეკლესიო და სახელმწიფო მოღვაწე არათუ XVII საუკუნის ღმრთისმშობლის, არამედ მთელი გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოშიც კი ძნელად მოიძებნებოდა.

ამგვარად, საკითხის ჩემეული შესწავლა მთლიანად ადასტურებს თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრების მართებულობას და კიდევ ერთხელ აჩვენებს, რომ ხობის ტაძრის სამხრეთ კედელზე ნამდვილად ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი იყო გამოსახული.

ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ვინაობის საკითხის საბოლოოდ გარკვევის შემდეგ ყურადღებას უკვე თავად პორტრეტის დათარიღების საკითხი იპყრობს. აღნიშნულ საკითხს, ქართველ მეცნიერთა შორის, ამჯერადაც, მხოლოდ თინათინ ყაუხჩიშვილი შეეხო. მკვლევრის დაკვირვებით, პორტრეტი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში იყო შესრულებული. თინათინ ყაუხჩიშვილის აზრით, ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1632-1642 წლებში განაგებდა და ამიტომ მისი პორტრეტიც იმავე 1632-1642 წლებში უნდა ყოფილიყო შესრულებული¹¹⁵.

თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრების პირველი ნაწილი, რომ ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი მისი ხობელ ეპისკოპოსად ყოფნის პერიოდში უნდა ყოფილიყო შესრულებული, ჩემთვის სავსებით სარწმუნო და მისაღებია. რაც შეეხება მკვლევრის მოსაზრების მეორე ნაწილს, რომ ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი ხობის საეპისკოპოსო კათედრას 1632-1642 წლებში განაგებდა, ის ბოლომდე მართებული არ არის. მართლაც, ჩვენ უკვე ვნახეთ

115 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 113.



ზემოთ, რომ ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი ხობელი ეპისკოპოსის პატივს, არა 1632-1642 წლებში, არამედ 1640-1643 წლებში ფლობდა. აღნიშნულიდან გამომდინარე, დგინდება, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი 1640-1643 წლებში იყო შესრულებული და არა 1632-1642 წლებში, როგორც ამას თინათინ ყაუხჩიშვილი ფიქრობდა.

ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტის დათარიღების შემდეგ ბუნებრივად იბადება კითხვა: როგორ უნდა აიხსნას ის ფაქტი, რომ ხობის ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი ნაწილი, რომელიც ნიკოლოზ I წულუკიძის ქტიტორობით იყო შესრულებული, 1630-1632 წლებით თარიღდება, ხოლო იმავე ტაძრის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი, დაახლოებით, ათი წლით უფრო გვიანდელ პერიოდს – 1640-1643 წლებს მიეკუთვნება?

დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა საკმაოდ იოლი ამოცანაა. ჩემი დაკვირვებით, 1630-1632 წლებში, ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I წულუკიძის ქტიტორობით ჩატარებული სამუშაოების დროს, ხობის ეკლესიის ძირითად ნაწილთან ერთად, სავარაუდოდ, მთელი სამხრეთი მკლავიც მოხატეს. დაახლოებით, ათი წლის შემდეგ, 1640-1643 წლებში, ეკლესიის სამხრეთი მკლავის სამხრეთი კედლის ცალკეული ფრაგმენტები ხელმეორედ მოხატეს და იქ ხობის ტაძრის პატრონის – ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის „წინაშე“ მდგომი იქამინდელი ხობელი ეპისკოპოსის, უდიდესი საეკლესიო და სახელმწიფო მოღვაწის, ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი გამოსახეს.

ისტორიული სურათის სწორედ ამგვარი რეკონსტრუქციის სასარგებლოდ მეტყველებს იმავე ხობის ეკლესიის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგის მოხატულობა, რომელშიც, იუზა ხუსკივაძის დაკვირვებით, ერთმანეთზე დატანილი ორი სხვადასხვა ფენა განირჩევა¹¹⁶. აქედან, მოხატულობის ზედა ფენას ფრონტალურად მდგომი ისტორიული პირის, აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის (1657-1658, 1669/1672-1673 წწ.) პორტრეტი მიეკუთვნება, რომელიც, ჩემი კვლევის თანახმად, 1669/1672-1673 წლებში იყო შესრულებული¹¹⁷. რაც შეეხება მოხატულობის ქვედა ფენას, რომელზე წარმოდგენილი გამოსახულებაც დღეისათვის თითქმის მთლიანად კათოლიკოსი ილარიონის პორტრეტის ქვეშ არის მოქცეული, ის, იუზა ხუსკივაძის აზრით, ხობის ტაძრის იმ მოხატულობას უნდა მიეკუთვნებოდეს¹¹⁸, რომელსაც წინამდებარე ნაშრომში, პირობითად, ხობის ეკლესიის მრავალფენიანი მოხატულობის ძირითად ფენას ვუწოდებ და რომელიც, როგორც უკვე გავარკვიე ზემოთ, ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I წულუკიძის ქტიტორობით, 1630-1632 წლებში იყო შესრულებული.

აღნიშნულ მონაცემებზე დაყრდნობით, იუზა ხუსკივაძემ ხობის ტაძრის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზე ორფენიანი მოხატულობის არსებობა შემდეგი სახით ახსნა: ხობის ეკლესიის ძირითადი ნაწილის მოხატვის დროს, ტაძრის სხვა ადგილებთან ერთად, ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთი წახნაგიც მოხატეს, მოგვიანებით კი მოხატულობის ამ ფენის ზედაპირი დაკეწნეს და მასზე ნაღესობის ახალი ფენა დაიტანეს, რომელზეც, თავის მხრივ, კათოლიკოსი ილარიონის პორტრეტი გამოსახეს¹¹⁹.

116 იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 266-267.

117 თემო ჯოჯუა, აფხაზეთის კათოლიკოსი..., გვ. 207-208.

118 იუზა ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 266-267.

119 იქვე, გვ. 266-267.

ჩემი დაკვირვებით, 1640-1643 წლებში ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტის გამოსახვა ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე, რომელიც, სავარაუდოდ, 1630-1632 წლებში იყო მოხატული და 1669/1672-1673 წლებში კათოლიკოსი ილარიონის პორტრეტის შესრულება იმავე ტაძრის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზე, რომელიც, აგრეთვე, 1630-1632 წლებში იყო მოხატული, ერთი და იმავე პროცესის სხვადასხვა დროის გამოვლინება იყო: როგორც ჩანს, 1630-1632 წლების შემდგომ ხანებში ხობის მონასტრის მესვეურები, რომლებიც საჭიროდ მიიჩნევენ, რომ ამა თუ იმ ისტორიული პირის პორტრეტი, რაიმე მიზეზის გამო, ხობის ეკლესიაში გამოესახათ, ამ მიზნით, თითქმის მთლიანად მოხატულ ტაძარში რომელიმე კონკრეტულ ადგილს ირჩევენ და შერჩეულ ადგილას არსებულ, 1630-1632 წლების მოხატულობის ფენაზე მათთვის სასურველი ისტორიული პირის პორტრეტს გამოსახავენ. სწორედ ამ ხანგრძლივი და საინტერესო პროცესის შედეგია ის ფაქტი, რომ დღეისათვის ხობის ეკლესიის XVII საუკუნის მოხატულობაში სამი სხვადასხვა ქრონოლოგიური ფენა გამოიყოფა: I, იგივე, ძირითადი ფენა – ტაძრის საკურთხევლის, შუა ნავის დასავლეთი უბის, მისი ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების, ეკლესიის ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავთა კამარების, აგრეთვე, ამ მკლავთა კედლების მომცრო მონაკვეთების მოხატულობა, რომელიც 1630-1632 წლებით თარიღდება (მოხატულობის ამ ფენას მიეკუთვნება ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ I წულუკიძის ქტიტორული პორტრეტი, ძველი დროის ქტიტორის, მანდატურთუხუცესისა და ერისთავთერისთავის გიორგი დადიანის პორტრეტი და ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის, მისი თანამეცხედრის, დედოფალ ნესტან-დარეჯან ჭილაძისა და მათი უფროსი ვაჟის, ბატონიშვილი ალექსანდრეს ოჯახური პორტრეტი); II ფენა – ეკლესიის სამხრეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ხობელი ეპისკოპოსის ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი, რომელიც 1640-1643 წლებით თარიღდება; დაბოლოს, III ფენა – ტაძრის ჩრდილოეთი ბურჯის აღმოსავლეთ წახნაგზე გამოსახული აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის პორტრეტი, რომელიც 1669/1672-1673 წლებით თარიღდება.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ, ბუნებრივად იბადება კიდევ ორი კითხვა: 1. რატომ გამოსახეს ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი ხობის ეკლესიაში? და 2. რა მიზეზის გამო ამოჭრეს ეს პორტრეტი ტაძრის სამხრეთი კედლის მოხატულობიდან?

აქ დასმულ პირველ კითხვასთან დაკავშირებით საკუთარი მოსაზრება, ქართველ მეცნიერთა შორის, კვლავ მხოლოდ თინათინ ყაუხჩიშვილმა გამოთქვა. მკვლევრის დაკვირვებით, ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტის ხობის ტაძარში გამოსახვის ფაქტი იმაზე მიგვითითებს, რომ ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილმა ხობის ტაძარს „რადაც დიდი ღვაწლი დასდო“, უფრო ზუსტად კი, „ფრესკათა განახლებაზე იზრუნა“ და ამ ღვაწლის აღსანიშნავად, „თავისი სახე და სახელიც ამ ფრესკებზე დატოვა“¹²⁰.

განსახილველ საკითხთან დაკავშირებით, მე თინათინ ყაუხჩიშვილისაგან განსხვავებული მოსაზრება მაქვს და ვფიქრობ, რომ ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი ხობის ეკლესიაში მისი ქტიტორული ღვაწლის გამო არ იყო გამოსახული, რადგან იგი ხობის ტაძრის ამა თუ იმ ნაწილის მოხატულობის ქტიტორი რომ

120 თინათინ ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ფრესკული..., გვ. 93-94; თინათინ ყაუხჩიშვილი, ხობის წარწერა..., გვ. 226; თინათინ ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, I..., გვ. 113.

ყოფილიყო მაშინ მისი ქტიტორობის ფაქტი პორტრეტის განმარტებით ვერაში უსათუოდ აისახებოდა, როგორც ამას, ვთქვათ, იმავე ხობის ეკლესიის ბემაზე გამოსახული ხობელი ნიკოლოზ I წულუკიძის პორტრეტის თანმხლებ ქტიტორულ წარწერაში ვხედავთ.

ჩემი დაკვირვებით, ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი ხობის ეკლესიაში, დაახლოებით, იმავე მიზეზით იყო გამოსახული, რომელი მიზეზითაც 1669/1672-1673 წლებში იმავე ხობის ტაძარში აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის პორტრეტი გამოსახეს. თავად კათოლიკოსი ილარიონის პორტრეტის ხობის ეკლესიაში გამოსახვის საკითხი ჩემს 2010-2011 წლებში გამოქვეყნებულ ნაშრომში „აფხაზეთის კათოლიკოსი ილარიონი (1657-1658, 1669/1672-1673 წწ.)“ დეტალურად შევისწავლე და იმ დასკვნამდე მივედი, რომ 1669/1672-1673 წლებში აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის რეზიდენცია ხობის მონასტერში იყო განთავსებული და მისი პორტრეტიც ხობის ეკლესიაში სწორედ ამ განსაკუთრებული მოვლენის – დასავლეთ საქართველოს ეკლესიის საჭეთმპყრობლის ხობის მონასტერში მოსაყდრეობის ისტორიული ფაქტის აღსანიშნავად იყო შესრულებული¹²¹.

ამგვარად, თუ ჩემი დაკვირვება სწორია და ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილისა და აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის პორტრეტების ხობის ეკლესიაში შესრულებას, დაახლოებით, ერთი და იმავე მიზეზი ჰქონდა, მაშინ შემიძლია ზემოთ დასმულ პირველ კითხვას საბოლოო პასუხი გავცე: როგორც ჩანს, ხობის მონასტრის მესვეურებმა საჭიროდ მიიჩნიეს, რომ ამ საეკლესიო სენიორიისათვის უადრესად მნიშვნელოვანი მოვლენა – თავისი დროის უდიდესი სასულიერო მოღვაწის ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის მიერ ხობის საეპისკოპოსო კათედრის დაკავების ისტორიული ფაქტი საგანგებოდ აღენიშნათ და ამ მიზნით, ახლად აღსაყდრებული ხობელი ეპისკოპოსის პორტრეტი ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახეს.

გადავიდეთ ზემოთ დასმულ მეორე კითხვაზე – რა მიზეზის გამო ამოჭრეს ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი ხობის ტაძრის სამხრეთი კედლის მოხატულობიდან? აღნიშნულ კითხვაზე პასუხის გაცემა, ჯერჯერობით, არც ერთ ქართველ მკვლევარს არ უცდია. ჩემი დაკვირვებით, დასმულ კითხვას ორი შესაძლო პასუხი შეიძლება ჰქონდეს: 1. გამოსახულება კონფესიური მოსაზრებით გაანადგურეს; და 2. პორტრეტი პოლიტიკური მოტივით ამოჭრეს. ქვემოთ ორივე შესაძლო ვარიანტს დაწვრილებით განვიხილავ.

ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტის კონფესიური მოსაზრებით განადგურების შესაძლო ვარიანტზე საუბრისას მხედველობაში მაქვს მიხეილ თამარაშვილის მიერ 1902 და 1910 წლებში გამოცემულ წიგნებში „ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის“ და „ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე“ გამოთქმული მოსაზრება, რომლის თანახმადაც ქართლ-კახეთის მეფის თეიმურაზ I-ის მიერ რომის პაპთან ურბან VIII-სთან (1623-1644 წწ.) ელჩად გაგზავნილმა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილმა 1628 წელს, რომში ყოფნის დროს, კათოლიკური მრწამსი აღიარა და იქადან მოყოლებული მთელი თავისი მოღვაწეობის განმავლობაში საქართველოში მყოფ კათოლიკე მისიონერებს სხვადასხვა სახის დახმარებასა და მფარველობას უწევდა¹²². ვფიქრობ, სრულებით

121 თ. ჯოჯუა, აფხაზეთის კათოლიკოსი..., გვ. 204-208.

122 მიქელ თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის, ნამდვილის საბუთების შემოტანითა და განმარტებით, XIII საუკუნიდან ვიდრე XX საუკუნემდე,



ამკარაა, რომ ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის ბიოგრაფიის ეს დეტალი, როგორც მის სიცოცხლეში, ისე მისი გარდაცვალების შემდეგ, სავსებით საკმარისი საფუძველი შეიძლება გამხდარიყო იმისათვის, რათა ხობის მონასტრის ორთოდოქსული მრწამსის აღმსარებელ ძმობას, რომელსაც, შუა საუკუნეების ქართველ სასულიერო პირთა უდიდესი ნაწილის მსგავსად, გაკათოლიკებული ქრისტიანი ქართველების მიმართ მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულება ჰქონდა, ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი ჭეშმარიტი რჯულიდან განდგომილ მწვალებლად მიეჩნია და მისი პორტრეტი ხობის ეკლესიის სამხრეთი კედლიდან საგანგებოდ წარეხოცა.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტის განადგურების ფაქტის კონფესიურ ნიადაგზე ახსნა, ერთი შეხედვით, სავსებით სარწმუნო და მისაღები ჩანს, თუმცა საკითხის დეტალური შესწავლა აჩვენებს, რომ არსებობს ორი გარემოება, რომლებიც ამგვარ ახსნას საფუძველშივე გამორიცხავს: 1. დღეისათვის ელდარ მამისთვალიშვილის მიერ არგუმენტირებულად არის გარკვეული, რომ 1628 წელს გაკათოლიკებულმა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილმა ლათინთა მრწამსი რომიდან საქართველოში დაბრუნებამდე ანუ 1629 წლამდე უარყო, კვლავ ორთოდოქსული მრწამსი აღიარა და სიცოცხლის ბოლომდე ამ მრწამსის ერთგული დარჩა; და 2. იმავე ელდარ მამისთვალიშვილის მიერ დამაჯერებლად არის დასაბუთებული, რომ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი საქართველოში მყოფ კათოლიკე მისიონერებს სხვადასხვა სახის დახმარებასა და მფარველობას არა საერთო კონფესიური მრწამსის, არამედ მათი საშუალებით ევროპასთან ურთიერთობების შენარჩუნების გამო უწევდა¹²³.

ამგვარად, დგინდება, რომ ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი მთელი თავისი ცხოვრება-მოღვაწეობის მანძილზე (1628-1629 წლების რამდენიმე თვიანი მონაკვეთის გამოკლებით) ორთოდოქსული მრწამსის აღმსარებელი იყო და, შესაბამისად, ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული მისი პორტრეტის განადგურებას არანაირი კონფესიური საფუძველი არ შეიძლება ჰქონოდა.

მიღებული დასკვნის შემდეგ ზემოთ დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა უკვე ძალზე იოლი საქმეა: როგორც ჩანს, ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი პორტრეტი ხობის ეკლესიის მოხატულობიდან პოლიტიკური მოტივით იყო ამოჭრილი. აღნიშნული მოსაზრების მართებულობას თვალსაჩინოდ ადასტურებს ოდიშის სამთავროში მოღვაწე კათოლიკე იტალიელი მისიონერის ანდრეა ბორომეოს მიერ რომში გაგზავნილი წერილი, რომელიც 1658 წლის 8 ივნისით არის დათარიღებული. დასახელებულ წერილში ავტორი დაწვრილებით აღწერს ლევან II დადიანის გარდაცვალების (1657 წ.) შემდეგ ოდიშის სამთავროში შექმნილ ვითარებას და აღნიშნავს, რომ ოდიშის ახალმა მთავარმა ვამეყ III დადიანმა (1657-1662 წწ.) მასთან დაპირისპირებული აფხაზეთის კათოლიკოსი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი (1657 წ.), რომელმაც დასავლეთ საქართველოს მწყემ-

ტფ., 1902, გვ. 93, 105-106; მიხეილ თამარაშვილი, ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე, თან ახლავს 104 პორტრეტი და ქართულ ძეგლთა რეპროდუქციები, ორი გეოგრაფიული რუკა და მრავალი გამოუქვეყნებელი დოკუმენტი, რედაქცია გაუკეთეს, წინასიტყვა დაურთეს და გამოსაცემად მოამზადეს ზაზა ალექსიძემ და ჯუმბერ ოდიშელმა, თბ., 1995, გვ. 558, 565-566.

123 ელდარ მამისთვალიშვილი, ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი – დიპლომატი, პოლიტიკოსი, ეკლესიისა და კულტურის მოღვაწე. ქართული დიპლომატია, წელიწადი, 14, თბ., 2011, გვ. 22-26.



სმთავრის საყდარი ლევან II დადიანის მხარდაჭერით დაიკავა, თანამდებობიდან გადააყენა, დააპატიმრა და გადასახლების მიზნით, ერთ-ერთ ციხე-კოშკში გაგზავნა. მოვიტან ანდრეა ბორომეოს წერილის შესაბამისი ფრაგმენტის მიხედვით თამარაშვილისა და ბეჟან გიორგაძის მიერ შესრულებულ თარგმანებს. მიხედვით თამარაშვილისეული თარგმანი: „...თუშცა შემდეგ ჩვენ სასულიერო პირებმა მთავრობის შეცვლასთან დაკავშირებით აქ დაგვარგეთ კათოლიკე პატრიარქი, სახელად ნიკოლოზი (ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი – თ. ჯ.), დიდად კეთილშობილი ქართველი, რომელიც დაახლოებით ოცდაათი წლის წინ უბრალო ბერად მოვიდა რომში და ეზიარა სარწმუნოებას. უწმინდესი მამა ურბანო (რომის პაპი ურბან VIII – თ. ჯ.) მას ძალიან კარგი თვალთ უყურებდა და გამორჩეულად უყვარდა. ნიკოლოზი ძალიან უყვარდა დადიანს (ლევან II დადიანს – თ. ჯ.) და შემდეგ სამეგრელოსა და აფხაზეთის პატრიარქად დანიშნა, მაგრამ მთავართან რაღაც უსიამოვნება მოსვლია და არც ლიპარტიანის (ვამეყ ლიპარტიანის, შემდგომში, ვამეყ III დადიანის – თ. ჯ.) ჯგუფში იყო. ამიტომ გადააყენეს და ციხეში ჩასვეს“¹²⁴. ბეჟან გიორგაძისეული თარგმანი: „ახლა რაც შეეხება სასულიერო საქმიანობას: მთავრობის გამოცვლის დროს, აქ ჩვენ დაგვარგეთ კათოლიკოს – პატრიარქი, რომელსაც ნიკოლოზ იცოლო ერქვა, დიდებული ქართველი თავადიშვილი, რომელიც ოცდაათი წლის წინათ უბრალო ბერად მოვიდა რომში და კათოლიკობა აღიარა, მისმა უწმინდესობამ პაპმა ურბანო მერვემ ძალიან კარგად მიიღო იგი. დადიანს ეს ბერი ძალიან უყვარდა და ამიტომ სამეგრელოსა და აფხაზეთის პატრიარქად დანიშნა, რადგან ზემოდასახელებულ მთავარ ლიპარტიანს ბევრი უსიამოვნება მიაყენა, ამიტომ მისთვის შეუძლებელი შეიქმნა მისი დატოვება, იგი გადააყენა და ციხე-კოშკში გაგზავნა“¹²⁵.

ანდრეა ბორომეოს მიერ აღწერილ ისტორიულ რეალიებს დამატებითი ცნობებით ავსებს იერუსალიმის პატრიარქის დოსითეოსის (1669-1707 წწ.) მიერ ბერძნულ ენაზე შედგენილი ფუნდამენტური ნაშრომი „იერუსალიმის პატრიარქების ისტორია“, რომელშიც მოთხრობილია, რომ 1658 წლის ივლისში დასავლეთ საქართველოში ჩასული იერუსალიმის პატრიარქი პაისიოსი (1645-1661 წწ.) და მის ამალაში მყოფი ნაშრომის ავტორი, იმხანად ჯერ კიდევ მთავარდიაკონი დოსითეოსი, მოქვის მონასტერს ეწვივნენ და იქ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილს შეხვდნენ. მოგვიანებით ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილმა და მოქველმა ეპისკოპოსმა პატრიარქი პაისიოსი და მთავარდიაკონი დოსითეოსი ზუგდიდამდე, ვამეყ III დადიანის რეზიდენციამდე მიაცილეს. მართალია, „იერუსალიმის პატრიარქების ისტორიაში“ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის მოქვის მონასტერში ყოფნის მიზეზი დასახელებული არ არის, მაგრამ, ვფიქრობ, სრულებით აშკარაა, რომ აფხაზეთის კათოლიკოსის თანამდებობიდან გადააყენებული ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი ოდიშის სამთავროს ჩრდილო-დასავლეთ პერიფერიაში მდებარე მოქვის მონასტერში გადასახლების მიზნით იყო გაგზავნილი და იგი იქ საპატიო პატიმრობაში ცხოვრობდა. მოვიტან „იერუსალიმის პატრიარქების ისტორიის“ ბერძნული ტექსტის შესაბამისი ფრაგმენტის მარი ბროსეს მიერ შესრულებული ფრანგული თარგმანის მ. სელეზნიოვისეულ რუსულ თარგმანს: “Мы вышли из порта Контози 8 Июля, и, прибывъ въ Мингрелию, бросили якорь въ порте Курса, где была древняя Диоскурия... Спустя два дня, явился къ намъ Мокфель, Епископъ Епархии

124 მიხედვით თამარაშვილი, ქართული ეკლესია..., გვ. 461.

125 ბეჟან გიორგაძე, ახალი დოკუმენტი ნიკოლოზ ირუბაქიძე-ჩოლოყაშვილის შესახებ. მნათობი, 1, იანვარი, თბ., 1960, გვ. 161.

Мокфельской... Онъ проводилъ насъ въ монастырь, где имель свое местопребывание... некто Николай, Грузинскаго дворянскаго происхождения, который ушель въ Иерусалимъ и жилъ тамъ какъ монахъ въ монастыре Св. Креста, принадлежавшемъ Католикосамъ Иверии. Этотъ человекъ, отличавшийся умомъ и ловкостію, бываль въ Венеции, Риме, Франціи, Испаніи, Англіи и въ другихъ странахъ для изучения Историі; возвратясь въ Иерусалимъ, онъ неприметно втерся въ расположение Феофана, который, умирая, вручилъ ему свое достоинство. Однакожь этотъ выборъ не утвердился въ действительности. Въ послѣдствіи Николай находился въ Иверіи. Онъ и Мокфель проводили Патриарха въ главный дворець Дадиана¹²⁶»

მაშასადამე, ზემოთ მოტანილი ორი წერილობითი ძეგლიდან – კათოლიკე მისიონერის ანდრეა ბორომეოს 1658 წლის 8 ივნისის წერილიდან და იერუსალიმის პატრიარქის დოსითეოსის „იერუსალიმის პატრიარქების ისტორიიდან“ ირკვევა, რომ 1657 წელს აფხაზეთის კათოლიკოსი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი, ჯერჯერობით დაუდგენელი მიზეზების გამო, ოდიშის ახალ მთავარს ვამეყ III დადიანს დაუპირისპირდა. ეს დაპირისპირება სულ რამდენიმე თვის განმავლობაში გაგრძელდა და ოდიშის მთავრის გამარჯვებით დასრულდა: 1657 წელს ვამეყ III დადიანმა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი აფხაზეთის კათოლიკოსის თანამდებობიდან გადააყენა, დააპატიმრა და გადასახლების მიზნით, ოდიშის სამთავროს ერთ-ერთ, სავარაუდოდ, ჩრდილო-დასავლეთ პერიფერიაში, მოქვის მონასტრის მიდამოებში მდებარე ციხე-კოშკში გაგზავნა. ოდნავ მოგვიანებით, ვამეყ III დადიანმა ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილს პატიმრობის რეჟიმი, როგორც ჩანს, მეტნაკლებად შეუმსუბუქა, ციხე-კოშკიდან გაათავისუფლა და მას მოქვის მონასტერში ცხოვრების უფლება დართო. 1658 წლის ივლისში ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი კვლავ მოქვის მონასტერში ცხოვრობდა და იმავე წელს, სავარაუდოდ, იქვე გარდაიცვალა კიდევ.

ჩემი დაკვირვებით, ხობის ტაძარში გამოსახული ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტის განადგურების მიზეზი სწორედ აღნიშნული პოლიტიკური კონფლიქტი იყო. როგორც ჩანს, ოდიშის მთავარი ვამეყ III დადიანი მასთან დაპირისპირებულ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის აფხაზეთის კათოლიკოსის თანამდებობიდან გადააყენებით, დააპატიმრებოდა და გადასახლებით არ დაკმაყოფილდა და მისი პორტრეტი დადიანთა ფეოდალური სახლის ძველი საგვარეულო საძვალის, ოდიშის სამთავროს ერთ-ერთი უპირველესი საეკლესიო ცენტრის – ხობის ტაძრის მოხატულობიდანაც ამოაჭრევინა.

თუ ჩემი ეს მსჯელობა სწორია, მაშინ შემიძლია ხელმეორედ დავუბრუნდე ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტის ამოჭრის დათარიღების საკითხს და ამ საინტერესო ფაქტის ქრონოლოგია კიდევ უფრო მეტად დავაზუსტო. მართლაც, ზემოთ მხოლოდ იმის გარკვევა მოხერხდა რომ ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი XVIII საუკუნესა თუ ამ საუკუნის წინარე ხანებში იყო ამოჭრილი, ახლა კი დამატებით ირკვევა ისიც, რომ პორტრეტი ოდიშის მთავარმა ვამეყ III დადიანმა, ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილთან პოლიტიკური დაპირისპირების ნიადაგზე, ამოაჭრევინა. თავად ეს კონფლიქტი, როგორც უკვე არაერთგზის აღვნიშნე ზემოთ, 1657 წელს დაიწყო, პორტრეტის განადგურების ინიციატორი ვამეყ III დადიანი კი მასთან დაპირისპირებულმა

126 О религиозномъ и политическомъ состояніи Грузіи до XVII века, Статья Академика Броссе, Перевел М. Селезневъ, Журналь Министерства Народнаго Просвещенія, XL, №12, С-Петер., 1843, стр. 223.



ფეოდალებმა 1662 წელს მოაკვლევინეს. შესაბამისად, საბოლოოდ ირკვევა ისიც, რომ ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტის ამოჭრის ფაქტს 1657-1662 წლებში ჰქონდა ადგილი.

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დგინდება, რომ ხობის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტი 1657-1662 წლებში, ოდიშის მთავრის ვამეყ III დადიანის ინიციატივით, პოლიტიკური მოტივით იყო ამოჭრილი.

ამით ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტთან დაკავშირებულ საკითხებზე მსჯელობას საბოლოოდ ვამთავრებ, თუმცა კი, მანამდე შევეცდები, კიდევ ერთ საინტერესო კითხვას გავცე პასუხი – რა სახით იყო გამოსახული ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი პორტრეტზე?

პორტრეტიდან ამოჭრილი ფიგურის კონტურსა და მის განადგურებას გადარჩენილ დეტალებზე – განზე გაპყრობილი მარჯვენა ხელის იდაყვსა და ქვემოთ ფართოდ დაშვებული მანტიის წვივების დონეზე მორკალვით მოჭრილ კალთებზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილი პორტრეტზე ფრონტალურად იყო გამოსახული. მას მარჯვენა, იდაყვში მოხრილი ხელი, ვედრების ნიშნად, განზე ჰქონდა გაწვდილი, ხოლო მარცხენა, აგრეთვე, იდაყვში მოხრილი ხელით რაღაც მართკუთხა ნივთი, სავარაუდოდ, გადაშლილი წიგნი ეპყრა. ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილს ხობის ტაძარში გამოსახული სხვა საეკლესიო იერარქების – ხობელი ნიკოლოზ I წულუკიძისა და აფხაზეთის კათოლიკოსის ილარიონის კუნკულ-ბარტყელის მსგავსი თავსაბურავი ჰქონდა, რომლის ფრთებიც მხრებზე ეფინებოდა. ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილს ტანთ სწორი, ქვემოთ ოდნავი გაფართოებით დაშვებული კაბა ჰმოსავდა, მხრებზე კი მანტია ჰქონდა მოსხმული, რომლის ქვემოთ ფართოდ დაშვებული კალთებიც წვივების დონეზე მორკალვით იყო მოჭრილი.

ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის განადგურებული პორტრეტის ამგვარი სახით რეკონსტრუირების შემდეგ ჩემი ყურადღება ავტომატურად მიიპყრო ზემოთ უკვე ნახსენები იტალიელი კათოლიკე მისიონერის დონ კრისტოფორო დე კასტელის მიერ შესრულებულმა ერთმა პორტრეტულმა ჩანახატმა, რომელზეც ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილია გამოსახული. ჩანახატს კრისტოფორო კასტელის ხელით შესრულებული სამი მინაწერი ახლავს: „ქართველი მეფის ელჩი“; „ეს ნიკიფორეა, გვარად ირბახი, მეფისა და საქართველოს პატრიარქის ელჩი, რომელიც რომში ჩამოვიდა წმინდა მღვდელმთავრის ურბანო მერვეს დროს, რომ აღმოსავლეთის ხალხთა სამოციქულოდ მღვდლები ეთხოვა, 1626 წელს“; „ახიზის წმ. ბასილის წესის მონაზონი, უკეთილშობილესი ქართველი ირბახი, სახელმოსხვეჭილი კაცი იბერიას, კოლხეთის სამეფოსა და სამთავროებში“ (ნახ. 3)¹²⁷.

კრისტოფორო კასტელის ჩანახატზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი ფრონტალურად მდგომი ხანში შესული მამაკაცის სახით არის გამოსახული. მას მარჯვენა, იდაყვში მოხრილი ხელი, ვედრების ნიშნად, განზე აქვს გაწვდილი, ხოლო მარცხენა, აგრეთვე, იდაყვში მოხრილი ხელით გადაშლილი წიგნი უპყრია. ჩანახატზე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილს, ისევე როგორც ამოჭრილ პორტრეტზე, ტანთ სწორი, ქვემოთ ოდნავი გაფართოებით დაშვებული კაბა ჰმოსავს, მხრებზე კი მანტია აქვს მოსხმული, რომლის ქვემოთ ფართოდ დაშვებული კალთებიც

127 დონ კრისტოფორო დე კასტელი, ცნობები და აღბოძი... გვ. 154.

წიგნების დონეზე მორკალვითაა მოჭრილი¹²⁸.

როგორც ვხედავთ, კრისტოფორო კასტელის მიერ შესრულებულ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ჩანახატზე ზერელე დაკვირვებითაც კი ნათლად ჩანს, რომ ეს ჩანახატი ხობის ეკლესიის სამხრეთი კედლის მოხატულობიდან ამოჭრილი ხობელი ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტთან ძალზედ დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს. ამასთან, ეს მსგავსება იმდენად არსებითი ხასიათისაა, რომ ნებისთ თუ უნებლიედ იბადება აზრი, რომ კრისტოფორო კასტელის ჩანახატი ხობის ტაძარში გამოსახული პორტრეტიდან იყო გადახატული.

საერთოდ, სამართლიანობისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ ხობის ეკლესიაში გამოსახული ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტისა და კრისტოფორო კასტელის მიერ შესრულებული ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ჩანახატის ურთიერთმიმართების საკითხის საბოლოოდ გადაჭრა დეტალურ ხელოვნებათმცოდნეობით ანალიზს საჭიროებს, რაც, თავის მხრივ, ჩემი, როგორც ისტორიკოსის კომპეტენციის სფეროს მნიშვნელოვნად სცილდება. შესაბამისად, საკითხის შესწავლის ამ ეტაპზე, რაიმე კატეგორიული დასკვნისაგან, ჯერჯერობით, თავს შევიკავებ და მხოლოდ ვარაუდის სახით გამოვთქვამ მოსაზრებას, რომ კრისტოფორო კასტელის მიერ შესრულებული ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის ჩანახატი ხობის ეკლესიაში გამოსახული ნიკოლოზ II ჩოლოყაშვილის პორტრეტიდან არის გადახატული და ამ, დღეისათვის თითქმის მთლიანად განადგურებული ისტორიული პორტრეტის ჩვენამდე მოღწეულ ერთადერთ, უზარმაზარი სამეცნიერო ღირებულების მქონე გრაფიკულ ასლს წარმოადგენს.

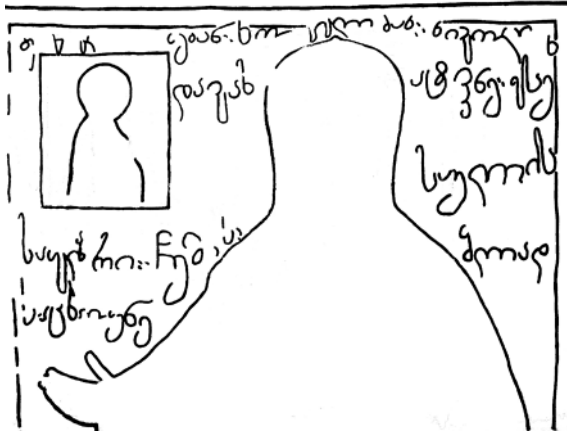
128 იქვე, სურ. 368. ამ ჩანახატის გარდა, კრისტოფორო კასტელს ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის კიდევ ერთი ჩანახატი აქვს შესრულებული, რომელზეც ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის მიერ აფხაზი მთავრის ბესლაკო შარაშიას დალოცვის სცენაა წარმოდგენილი. ჩანახატს შემდეგი განმარტებითი მინაწერი ახლავს: „აფხაზეთის მთავარი ბესლაკო შარაშია კაგკასიის მთებში ეგებება იერუსალიმის არქიმანდრიტს ნიკოლო ირბახს“ (იქვე, გვ. 171, სურ. 439).

Teimuraz Jojua

Portraits of Khobi Bishops Nikoloz I Tsulukidze and Nikoloz II Cholokashvili in the Murals of Khobi Church

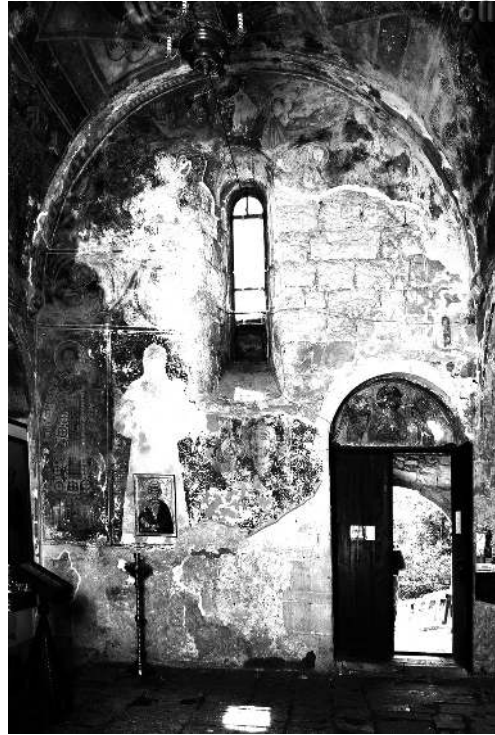
Among the historical persons whose portraits are preserved in the church of the Dormition of Khobi monastery (Samegrelo, western Georgia), two bishops are represented. One of them is depicted on the north wall of the chancel bay and the other – intentionally destroyed at present – on the south wall of the south cross-arm. Based on different readings of the accompanying Georgian inscriptions, the former is identified as either Nikoloz Tsulukidze (16th or 18th c. clergyman – hieromonk Kalistrate Chichua; Tinatin Kaukhchishvili; David Chitanava) or Nikoloz-Nikipore Cholokashvili Irbach (V. Beridze and others). Reading of the inscription by the author has ascertained that this is Nikoloz Tsulukidze, bishop of Khobi. Since in 1640, Nikoloz Cholokashvili was the bishop of Khobi and as evidenced by the 1900s photograph, now vanished family portrait of Levan II Dadiani, governor of Samegrelo, included the image of his elder son Alexander (born in 1625), 5-8 years of age and not his younger son Manuchar (born in 1632), who is not depicted at all, the major layer of the Khobi murals should rather be dated to 1630-1632 and not 1640-1643. 1620s-1640 should be considered the period, when Nikoloz Tsulukidze was the bishop of Khobi. He seems most likely to be a relative of Paata and Kaikhosro Tsulukidzes, historical persons, who had moved from Imereti to Odishi-Samegrelo. The history knows another Nikoloz Tsulukidze, who was bishop of Khobi in 1669-1675 (the document, which, due to the mistake of the scribe was dated to 1559, while actually is it of 1669, belongs to him) and in 1675-1683 was the Abbot of the Holy Cross monastery in Jerusalem.

The author shares T. Kaukhchishvili's supposition that the portrait in the south cross-arm (which was covered with the 18th c. layer in the past) should represent Nikoloz Cholokashvili. It was painted over the older painting similar to the case of the portrait of Catholicos Ilarion in the same church, which was painted somewhat later. Intentional destruction of the portrait in the south cross-arm should have resulted from the conflict between Nikoloz-Nikipore and Vamek II Dadiani; sketch by Christophoro Castelli seems likely to be a graphical copy of this portrait.



ԵՐԿՍՈՒՄՈՐ ԵՆՃԱՍ
ԵՆՃԱՍ ԵՆՃԱՍ
ՄԵՆ ԵՆՃԱՍ
ՄՈՒ ԿԵՆՃԱՍ













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

ლომისის საგანძური

თუ ქვემო მღვთაში წმ. გიორგის ეკლესიას ესტუმრებით, შესაძლებლობა გექნებათ თანამედროვე ჯვარ-ხატების გვერდით ადრეული ჭედური ნიმუშების მცირე ექსპოზიცია იხილოთ. ისინი შემინულ კიოტშია დაბრძანებული - სამი საწინამძღვრო ჯვარი, ერთი სამწერობელი, ერთი ხატი და ერთიც უცნაური ფორმის ნივთი - მღვთაში მას “ლომისის ხატს” უწოდებენ.

დღეს ქვემო მღვთაში მამათა მონასტერია, ეკლესიაში რეგულარულად ტარდება წირვა-ლოცვა. აქ ნებისმიერ დროს, ნებისმიერ მსურველს აქვს შესაძლებლობა ლომისის ჯვარ-ხატების ხილვისა და მოლოცვისა. რამდენიმე ათეული წლის წინ კი, ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, საქმე სრულიად სხვაგვარად იყო!

აი, რას გვიაგბობს 1969 წლის მოგზაურობის შემდგომ მწერალი ლევან გოთუა:

“შარშანდელ ზაფხულის მოგზაურობის დროს, სოფელ მღვთაში კითხვა-კითხვით მივაკვლიე ლომისას დეკანოზს მსცოვან ხევისბერს შიო ბურდულს. ჩვენი ნაცნობობა იმით დაიწყო, რომ ლომისას ჯვარზე ჩამოგუგდე სიტყვა, ჩანს არ მენდო, შორს დამიჭირა. წიგნი დავიშუამავლე, ჩემი “მატიანური” ვაჩუქე. ამ ჯმუხმა, სიტყვაძვირმა მსცოვანმა, თვალით ამზომ-დამზომა, მერმე წიგნს დაჰხედა, ჩაძიებით დათითა გვარ-სათაური. შუბლი შეკრა. რაღაც მძიმე საფიქრალს შენისლულად შეუდგა. აივანზე ვისხედით. მთის ირიბი შხაპუნა უთვალავ სიმებად სერავდა ხეობას. ლომისას მთა ნისლა-ბურად იყო.

მოულოდნელად ოთახის ღია კარიდან ქალის ხმა მოისმა:

- სტუმარმა თავისი წიგნი მოგვცა... მწერალიც ქალაქელი ხევისბერია! ეგეც მისი გულის ნადებია!.. შენც ენდე - ლომის-პაპავ!

შიოს ყურმიძობა შევატყვე. თუმცა ეს სიტყვა ჩანს გაიგო. ალბათ გადაწყვეტას ერთი წკიპარტი აკლდა. შიომ წიგნი ოთახში შეიტანა, ჩემი წანაწერი იმავე ქალის ხმას წააკითხა, გასაღებების შეკვრა გამოიტანა და მე უსიტყვოდ გამიყოლა. წვიმა ცისარტყელაში გაძვრა და გადიკარა. სოფლის თავში, გზის პირას, არც თუ ძველ საყდარს მივაღექით. დარკინული კარიბჭე რამოდენიმე ბოქლომ-ურდულით იყო დაკეტილი. შიო ბოქლომებს ხელჩეგულად ადებდა და მე ეჭვიანად მიმზერდა:

- ქალაქელო, შენ პირველი ხარ, ვისაც ვენდე! გაჩვენებ ლომისას ჯვრებსა და შენაწირს... გფარავდეს მისი მადლი! სანანებელი არ შემექნას..

ვანუგეშე და შიგ შევეყვი. ასე ვნახე პირველად, ხალხის მიერ დაცული, მრავალი თვალსაზრისით საყურადღებო და მნიშვნელოვანი ლომისას განძი: დიდი, წინგასაძლოლი, ვერცხლისა და მოოქრული წარწერიანი ჯვრები, კეთილნაჭედი სამწერობლები, ხატები, უამრავი შემოწირული თასები და ყანწები...

...ლომისას საგანძურის მიგნებამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ ჩვენს მთაში გარდა სვანეთისა, რომელიც ცნობილია, კიდევ ბევრი არის საყურადღებო

ჭედური მისაკვლევით და აღსარიცხი. ...”¹

ამ მოგზაურობის შემდგომ, 1969 წელს ძეგლთა დაცვის საზოგადოების პრეზიდიუმმა, მწერალ ლევან გოთუას ინიციატივით სოფელ მლეთაში ექსპედიცია მოაწყო. ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ ირაკლი ზაქარიაშვილი, გურამ აბრამიშვილი და ოთარ სანებლიძე. მათ სრულად აღწერეს და ფოტოზე აღებულდეს იქ დაცული განძი, სამი ნიმუშის მცირე აღწერილობა და ფოტო ჟურნალ “ძეგლის მეგობარშიც” გამოაქვეყნეს.² დანარჩენი აღწერილობანი და ფოტოები სავარაუდოდ ძეგლთა დაცვის საზოგადოების არქივშია საძიებელი.

სწორედ “ძეგლის მეგობარში” გამოაქვეყნებული სამი ნიმუშით დავიწყებ ლომისის ჯვარ-ხატების დახასიათებას, უპირველესად კი ვერცხლის სამწერობელს წარმოგიდგენთ, რომელმაც პირველი ნახვისას ყველაზე მეტად მომტაცა თვალი (სურ. 1).

1. სამწერობელზე (37,5×28,20სმ.) ქერუბიშია გამოსახული, რომლის ფრთებიც მის ოთხივე მკლავზეა განფენილი. მკლავებშია ჩასმული მახარებელთა მცირე ზომის სიმბოლური გამოსახულებებიც: სამწერობელის ზედა მკლავში წმ. იოანე მახარებლის სიმბოლო – არწივი, მარჯვენა მკლავში წმ. მარკოზ მახარებლისა - ლომი, მარცხენაში წმ. ლუკა მახარებლისა - ხარი, წმ. მათე მახარებლის სიმბოლოდ კი თავად ქერუბიშია ნაგულები. სამწერობელს ოთხივემხრივ ვიწრო სამყურა ყვავილებისგან შექმნილი ორნამენტული არშია შემოუყვება, რომელიც ფონისგან გრეხილი ხაზითაა გამოიჯნული. ფონიც მთლიანად ორნამენტითაა დაფარული. სამწერობელის უკანა მხარე სრულიად მოურთავია და უწარწერო (სავარაუდოდ ეს სადა ფირფიტა მოგვიანებით გადააკრეს დაზიანებულ ნიმუშს). 1969 წელს მოწყობილი ექსპედიციის წევრებმა ეს ნიმუში ორნამენტული დეკორიდან გამომდინარე XVI საუკუნით დაათარიღეს. ზუსტად ისეთი ორნამენტი, როგორც ლომისის სამწერობელზეა ჩემს ხელთ არსებულ მასალაში ვერ მოვებნე, თუმცა უნდა აღინიშნოს რომ XVI საუკუნის ნიმუშებში მრავლადაა გამოყენებული მსგავსი სამყურა ყვავილები. ძალზე დამახასიათებელია XVI საუკუნის ნიმუშებისთვის ყვავილებით ასე უხვად დატვირთული ფონიც.

სამწერობელზე გამოსახული ქერუბიში ჯვრისებრ გაშლილი ფრთებით, რომელსაც სამივემხრივ მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებანი აქვს, საკმაოდ გავრცელებული იკონოგრაფიაა საქართველოშიც და მის ფარგლებს გარეთაც. გ. ჩუბინაშვილის წიგნში რამდენიმე მსგავსგამოსახულებიანი ნიმუშია წარმოდგენილი - ობუჯიდან, ქუთაისიდან, ზარზმიდან, მესტიიდან და შემოქმედიდან,³ ჩვენს მიერ განხილული ნიმუში ამ კუთხით განსაკუთრებულად ობუჯის სამწერობელს ჰგავს, რომლის ცენტრშიც ისეთივე დიდი, ჯვრისსახად ფრთებგაშლილი ქერუბიშია გამოსახული. დანარჩენებზე ექვსფრთედები ბევრად უფრო მცირე ზომისანი არიან, იმდენად რომ ცენტრალურ ნაწილში ფრთებიანად თავსდებიან მახარებელთა სიმბოლურ გამოსახულებებთან ერთად, მკლავებზე კი სხვა გამოსახულებებია. მართალია, არსებობს კომპოზიციურად მსგავსი სამწერობლები, თუმცა ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი ყოველი მაგალითი

1 ლ. გოთუა, ძეგლების ცხოვრება (ფიქრები და ფაქტები). ძეგლის მეგობარი №19, თბ. 1969, გვ. 18-20.

2 ო. სანებლიძე, სოფელ მლეთაში დაცული ლომისის საგანძური. ძეგლის მეგობარი №19, თბ. 1969, გვ. 25-28.

3 Г.Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, სურ. 22-27, 114-124.



იერ-სახით ძალზე განსხვავდება ლომისის გამოსახულებისგან (კომპოზიცია, დამუშავების მანერა, სტილი...).

2. მეორე, ძალზე საინტერესო ნიმუში ვერცხლის საწინამძღვრო ჯვარია (44×39სმ) (სურ. 2). მისი ოთხივე ტრაპეციულად გაფართოებული მკლავი ბოლოებში ბრტყელი მედალიონებითაა დაბოლოებული. გარდა გვერდითა მედალიონებისა, ზედა მკლავს ოდნავ მოზრდილი დამატებითი მედალიონიც აქვს მიმაგრებული, რომელზედაც ღმრთისმშობლის გამოსახულებაა ამოტვიფრული. ესეცა და დანარჩენი ყველა გამოსახულება ამ ჯვარზე ტვიფრული წესითაა შესრულებული. ჯვრის ცენტრში ცხენოსანი წმინდა გიორგია გამოსახული. მის ზემოთ, ზედა მკლავში თაღოვან მოხარჩობაში აღსაყდრებული ჩვილელი ღმრთისმშობელია. გვერდითა მკლავებში ორსავე მხარეს ერთნაირი ჯვარცმაა, მათსა და ცენტრალურ გამოსახულებას შორის თითო ძვირფასი ქვაა ჩასმული. ქვედა მკლავში მხოლოდ ორნამენტული დეკორია. მთლიანად ორნამენტითაა დაფარული ფონიც. ჯვრის ზურგზე ერთმანეთში არეული ასომთავრული და ხუცური 18 სტრიქონიანი წარწერაა, რომელიც ჩვენს მიერ დასახელებულმა ექსპედიციის წევრებმა წაიკითხეს და გამოაქვეყნეს კიდევ ჟურნალ “ძეგლის მეგობარში”. (სურ. 3)

1. ქ: სახელით(ა) ღვთისაით(ა) ესე
2. ხატი ჩვენ შევაქმნ
3. ევინეთ ბურ
4. დულმ(ა), ცხორე
5. ბელმ(ა)
6. ნუგზარ
7. ერისთავი
8. ისა ჟამსა (ოდეს)
9. გატეხილ (იყო)
10. მთავარმოწამე
11. ლომ(ისა)ო
12. ჩემის სი
13. მრთელის
14. გულისთ (ვის)
15. ჩემის (უღ)ლის
16. საქონელისათვის
17. შევაჭედი
18. ნე ესე
19. ხატი წმიდაო
20. გიორგი
21. შევცვალე
22. ღმერთმან მომივ
23. ლინოს მკვდარსა
24. შეუნდვნენ ღმერთმან.

როგორც ზემოთ მოყვანილი წარწერიდან ირკვევა, ადგილობრივ მაცხოვრებელ ბურდულს შეუკეთებია ეს ჯვარი “ნუგზარ ერისთავის ჟამსა”, (ოდეს) გატეხილ (იყო)”.
ნუგზარ ერისთავის სახელი მაშინათვე XVI-XVII საუკუნეების მიჯნაზე



მოდგაწე ცნობილ არაგვის ერისთავს გვაფიქრებინებს და ასეც მეგონა, მანამ, სანამ ბ-ნ თეიმურაზ ჯოჯუას ვაჩვენე წარწერა, რომელიც მან ოდნავ უფრო ადრეულად მიიჩნია. ხოლო რაც შეეხება წარწერაში მოხსენიებულ ნუგზარ ერისთავს, მანვე შემახსენა რომ იყო ისტორიაში კიდევ ორი ნუგზარ ერისთავი – და შესაძლოა სწორედ ერთი მათგანი იხენიებოდეს ამ წარწერაში. ამ ნუგზარებთან დაკავშირებით აზრთა სხვადასხვაობაა, მ. ბახტაძე ერთს XIII საუკუნის მოდგაწედ მიიჩნევს, მეორეს კი XV საუკუნის მეორე ნახევრისად.⁴ თ. ჯოჯუას კვლევებით კი ირკვევა, რომ ერთი XV საუკუნის პირველ ნახევარში მოდგაწეობდა, მეორე – XVI საუკუნის დასაწყისში. წარწერაში, შესაძლოა, სწორედ ეს უკანასკნელი იხსენიებოდეს – ძველი დინასტიის წარმომადგენელი, XVI საუკუნის დასაწყისის ნუგზარ ერისთავი შაბურისძე. (მოგეხსენებათ, შემდგომ არაგვის ერისთავობა უკვე სხვა გვარის ხელში გადადის).

ეს წარწერა კიდევ ერთ საყურადღებო ინფორმაციას გვაწვდის, რომ ჯვარი შეაკეთეს “ოდეს გატეხილ იყო”-თ. ე.ი. ეს ჯვარი ნუგზარ ერისთავამდე ყოფილა შეჭვდილი, რასაც არა მხოლოდ წარწერა, არამედ თავად ჯვრის ქვედა ფენაც გვიდასტურებს, რომელიც წმ. გიორგის დაზიანებული გამოსახულების მიღმა მკაფიოდ მოჩანს. (სურ. 4) ესაა ნატიფი, ყვავილოვანი ორნამენტი, რომელიც ბევრად უფრო ადრეულ საუკუნეებს უნდა განეკუთვნებოდეს. ასეთ ხუთფოთოლა ყვავილებს ჩემს ხელთ არსებულ ფოტოებში ზუსტი ანლოგი ვერ მოვუძებნე, თუცა ყველაზე მეტად ისინი სტილისტურად XI საუკუნის ნიმუშებს ენათესავენ.

ახლა კი, კვლავ გვიანდელ ფენას დაეუბრუნდეთ, კერძოდ, ჯვრის ცენტრალურ ფიგურას – ცხენზე ამხედრებულ, გველეშაპის შემმუსვრელ წმ. გიორგის (სურ. 5). გამოსახულება ძალზე დაზიანებულია და მისი დეტალური დახასიათებაც გაჭირდებოდა, რომ არა გ. ჩუბინაშვილის წიგნში წარმოდგენილი მისი იდენტური ოთხი გამოსახულება. წიგნში წარმოდგენილია იმ მატრიცათა ფოტოებიც, რომლის მიხედვითაც შეიქმნა ეს შტამპირებული გამოსახულებანი.⁵ (ეს მატრიცები ახლა შ. ამირანაშვილის სახელ. საქართველოს სახ. ხელოვნების მუზეუმის საგანძურის ექსპოზიციაშია გამოფენილი). ამ ოთხი ნიმუშიდან, რომელიც ჩუბინაშვილის წიგნში ვნახე, სამი ხატია – თბილისიდან (ის სიონში ინახებოდა, ახლა საგანძურის ექსპოზიციაშია), ჟიბიანიდან და გულე-კარიდან, ჯვარი კი ბოდორნიდანაა. წიგნში ბოდორნის ჯვრის მხოლოდ ცენტრალური ნაწილის ფოტოა წარმოდგენილი, ამ ფრაგმენტითაც აშკარაა მსგავსება მასა და ლომისის ჯვარს შორის (სურ. 6) ეს ნიმუში ხელოვნების მუზეუმის საგანძურში მოვიკითხე, ჯვარი ფონდში აღმოჩნდა, მასთან ერთად კი, კიდევ ორი მსგავსი ჯვარი, ისინიც ბოდორნიდან. სამივე ძალიან ჰგავს ერთმანეთს და სამივეზე ერთი და იგივე მატრიცებია გამოყენებული, უბრალოდ გამოსახულებანია სხვადასხვაგვარად გადანაწილებული. დანარჩენ ორ, ჩემს მიერ მოულოდნელად ნანახ ნიმუშზე ღმრთისმშობლის გამოსახულებანი სჭარბობს. ამ უკანასკნელზე, კი როგორც აღვნიშნეთ ლომისის ჯვრის მსგავსად ცენტრში წმ. გიორგია ამოტვიფრული. ბოდორნის ჯვრის ადგილზე ნახვამ დამარწმუნა, რომ ის ძალზე ჰგავს ლომისის ჯვარს – არა მხოლოდ გამოსახულებებით, არამედ

4 მ. ბახტაძე, ერისთავობის ინტიტუტი საქართველოში, თბ. 2003, გვ. 203-213.

5 Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., სურ. 519-525.



აღნაგობით, ზომით, ორნამენტული დეკორით, თვლების გადანაწილებითაც კი. ეს არცაა გასაკვირი, ბოდორნაც ხომ არაგვის საერისთავოსში შედიოდა. მეტიც, ისაა საძვალე არაგვის ერისთავთა ადრეული დინასტიისა – შაბურისძეებისა. დასანანია, რომ სამივე ჯვარი უწარწეროა, თუმცა მათი იერიცა და ადგილმდებარეობაც აშკარად ლომისის ჯვართან მჭიდრო კავშირს გვიდასტურებს და ამ მიდამოებში სახელოსნოს არსებობასაც გვაფიქრებინებს.

გ. ჩუბინაშვილი წერს, რომ ისეთი ნიმუშები, რომლებიც შტამპური წესითაა შესრულებული, კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას⁶ - არის კი ის გააკეთებული ადგილზე ან ახლომახლო, იმ ადგილებში სადაც ახლა იმყოფება. იქნებ სრულიად სხვა კუთხიდანაა მოტანილი სხვადასხვა ისტორიული ვითარების გათვალისწინებით? როგორც ჩანს, შტამპების გადატანის პრეცედენტიც იყო, რასაც გ. ჩუბინაშვილი სწორედ წმ. გიორგის გამოსახულების მაგალითზე ამტკიცებს. მისი შტამში გურჯაანიდან მოუტანია მოქანდაკე გიორგი სესიაშვილს. ამ შტამპით შექმნილი, გ. ჩუბინაშვილის წიგნში წარმოდგენილი ოთხი ნამუშევარი კი, როგორც დავინახეთ, სხვადასხვა კუთხეებს ეკუთვნის. შტამპებთან დაკავშირებით საქმეს ისიც ართულებს, რომ ერთი და იგივე შტამში ოსტატებს შესაძლოა არა მხოლოდ ათწლეულების, არამედ ასწლეულების მანძილზეც კი გამოეყენებინათ. ამიტომაც, ამბობს გ. ჩუბინაშვილი, მკვლევარებისთვის ურთულესი ამოცანაა შტამპებით შესრულებული ნამუშევრების დათარიღება.

ახლა, ამ ოთხ ნიმუშს ლომისის ჯვარიც დაემატა, რომელიც ავტორს ნახსენები არ აქვს, ეჭვსგარეშეა, მან არ იცოდა ამ ჯვრის არსებობის შესახებ.

ლომისის ჯვართან დაკავშირებით საქმე შედარებით მარტივადაა, წარწერა დამკვეთის გვარსაც გვაუწყებს და იმასაც, რომ ეს ჯვარი კონკრეტულად ლომისისთვისაა შეჭვდილი. წარწერავეა ამ ნიმუშის მთავარი დამათარიღებელი.

3. მეორე საწინამძღვრო ჯვარი, რომელიც მღეთაშია დაცული და ჟურნალ “ძეგლის მეგობარშიცაა” ნახსენები, ზომით ბევრად აღემატება ნუგზარ ერისთავის დროს შეჭვდილ ჯვარს (98×65სმ) (სურ. 7). ამ ჯვარზეც გამოსახულებანი შტამპური წესითაა შესრულებული. ერთიან ვერცხლის ფირფიტაზე გამოსახულებები “ხატებადაა” ამოტვიფრული. თითოეულ მკლავზე სამ-სამი პატარა, ზომით ტოლი, ერთმანეთთან მიჯრილი ხატი და თითოც შედარებით მოზრდილი ზომისა. ოთხივე ამ მოზრდილ “ხატზე” ცხენზე ამხედრებული, დიოკლეტიანეს შემმუსვრელ წმინდა გიორგია გამოსახული, ისინი თითოეული მკლავის ტრაპეციულად გაფართოებულ დაბოლოებაზეა ამოტვიფრული და ოქროთია დაფერილი. ისევე როგორც წმ. გიორგის ეს ოთხი იდენტური გამოსახულება, პატარა გამოსახულებებიც სარკისებურად, ოთხივე მხარეს მეორდება. ცენტრიდან ნაპირისკენ პირველია ჩვილადი ღმრთისმშობლის ე.წ. “ხატები”, შემდეგ “ჯოჯოხეთის წარმოცვევნა”, ხოლო რაც შეეხება რიგით მესამე გამოსახულებას, ვერტიკალზე და ჰორიზონტალზე სხვადასხვა სცენაა გამოსახული – ორგან აღსაყდრებული ქრისტე, ორგანაც წმ. გიორგი, ოღონდ უკვე სხვა იკონოგრაფიით – ისევე ცხენზე ამხედრებული, მაგრამ ახლა დიოკლეტიანეს ნაცვლად გველემშაპის შემმუსვრელი.

ჯვრის ცენტრში ევროპულ ყაიდაზე შესრულებული ჯვარცმის გამოსახულებიანი მოქრული ფირფიტაა მიმაგრებული. რომელიც სტილისტურად XIX

6 Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 528-529.

საუკუნეს განეკუთვნება, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ჯვარიც ამ პერიოდისაა, რასაც უპირველესად მის ზურგზე არსებული წარწერები გვიდასტურებს. ზურგზე ჯვარს ორი წარწერა აქვს. მასში ამოკითხული ინფორმაციით ვერაფერს ვიგებთ თარიღის შესახებ, მხოლოდ პალეოგრაფიული მონაცემები თუ დაგვეხმარება. წარწერა ორგანაა, თან ძალზე უცნაურად, თავისუფლად, თითქოს უცბად, კალმით მიაწერესო, ისინი იერთ, შესრულების ტექნიკით საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისგან – ერთი მარჯვენა მკლავზეა, მეორეც ქვედა მკლავზე. პირველ წარწერაში ვკითხულობთ:

“დიდექებად წმიდასა გიორგი ლომისისა მთარმოწამესა” (სურ.8).

მეორეში კი:

“დიდი მოიჭირა ვარდან, შეუნდგენენ ღმერთმან ბურდულს” (სურ. 9).

ამ წარწერებზეც თ. ჯოჯუას ვთხოვე დახმარება. მისი ვარაუდით ეს უკნასკნელი XV საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს, მეორე კი, უფრო მოგვიანო პერიოდს – XVI საუკუნეს.

ნათელი ხდება რომ ეს ჯვარიც, ისევე როგორც ჩვენს მიერ აღწერილი წინა ნიმუში გვარად ბურდულს მოუჭედვინებია, სწორედ ლომისის წმიდა გიორგისთვის ე.ი. ეს ჯვარიც, სხვა რომელიმე კუთხიდან კი არ მოუტანიათ, არამედ ის სწორედ ლომისისთვის შეიქმნა.

4. მესამე საწინამძღვრო ჯვარზე პირდაპირაა მითითებული გაკეთების თარიღი, მოხსენიებულნი არიან შემკვეთნიც, მომჭედველნიც. (სურ. 10) ჯვარს მხედრული წარწერა შემოუყვება გარს და აი რას გვაუწყებს:

“ლომისის წმიდის გიორგის ხატები გაკეთდა თავისი საქონლიდამ დროსა ბურდულეებისა, და დეგელი ბესარიონის და დეკანოზების შიოსი და გამახარესი და ნიკოლოზის და ადმასი და მისი ხელმკადრე და გამკეთებელი ვიყავით ჩვენ ოქრომჭედლები სვიმონა და დავით. ქ(ორონი)კ(ონ)ს ფბ (502).” ანუ 1814 წელს.

ამრიგად, ეს ჯვარიც, ისევე როგორც წინა, სპეციალურად ლომისისთვის გაკეთდა და მის წარწერაშიც ბურდულთა გვარია ნახსენები. წინა ორივეთ ესეც შტამპური წესითაა შესრულებული, ორივე მხარე გამოსახულებებიანია, - ორივეგან ჯვარცმაა, თუმცა ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული. წარწერიან მხარეს ზუსტად ისეთი ჯვარცმის გამოსახულებაა, როგორც ჩვენს მიერ განხილულ წინა ჯვარზე მიმაგრებულ ფირფიტაზე, ოღონდ ამ შემთხვევაში ეს გამოსახულება პირდაპირ ჯვარზე ამოუჭედიათ. სამაგიეროდ, მეორე მხარეს გამოსახული ჯვარცმაა სხვა ფირფიტაზე შესრულებული და ჯვარზე მიმაგრებული, თან იმგვარად, რომ ზუსტად არ ერგება ჯვრის სილუეტს და ოღონაც გვერდებზე გადმოდის (სურ. 11).

გარდა ამისა ცენტრში გამოსახული ამ ორი, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ჯვარცმისა, ორივე მხრიდან ჭედური გამოსახულებებითაა შემკული ჯვრის სამყურად დაყოფილი თითოეული მომრგვალებული ბოლო. რვავე ერთიდაიგივე გამოსახულებაა - ჯვრისსახად განაწილებული, მედალიონებში ჩასმული მახარებელთა ნახევარფიგურები, მათ შორის, ცენტრში - ჩვილელი ღმრთისმშობელი. უცნაური ისაა, რომ ეს ფირფიტები ვერტიკალზე თუ ჩვეულებრივ, ვერტიკალურადაა მიმაგრებული, ჰორიზონტალურ მკლავებზე ამოუბრუნებიათ და ჰორიზონტალური მიმართულებით მიუმაგრებიათ, რაც მათ სამკაულის იერს უფრო სძენს. ესეც XIX საუკუნის ერთ-ერთი “თავისებურება”!

5. მღვთაში ერთი ჭედური ხატიცაა (სურ. 12). მას ჩვეულებრივი ხატებისგან

სახელური გამოარჩევს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ეს ხატიც საპროცესიო და ინშულების იყო. ხატზე აღსაყდრებული ქრისტეა გამოსახული გაშლილი სახარებით ხელში, მის ირგვლივ თორმეტი ფიგურა შემოჯარულა. ერთი შეხედვით შესაძლოა თორმეტივე მოციქულად მიიჩნიოთ, თუმცა, მასზე ორი ფიგურა წმ. დედებს უფრო მოგვაგონებს იერთა და ჩაცმულობით, (თითქოს თავსაბურავი ახურავთ). მათი ვინაობის დადგენას უწარწერობაც უშლის ხელს - არც ფიგურებს აქვთ წარწერები, არც ხატია დასათაურებული, და ქრისტეს გაშლილი სახარებაც კი სულიად ცარიელია.

ხატს არც ზურგზე აქვს რაიმე წარწერა, რომელიც მისი შექმნის თარიღს ან მის შემქნელთა ან დამკვეთთა ვინაობას ან მის სადაურობას გვამცნობდა. ვინაიდან ეს ნიმუში შტამპურად არაა შექმნილი, “გასაღები” მისი იერ-სახეა, რომელიც ძალზე ჩამოჰგავს XVIII საუკუნის ნიმუშებს. უპირველესად ხატის ჩარჩოს ორნამენტი იპყრობს ამ მხრივ ყურადღებას, რომლის რიტმულად გამეორებული, ზუსტად ერთნაირი ოთხკუთხედიანი ყვავილები ამ პერიოდის ორნამენტულ დეკორს ენათესავება. თუნდაც წმ. საბას XVIII საუკუნით დათარიღებული ხატი გავიხსენოთ.

6. დასასრულ, განსახილველად ერთი განსაკუთრებული ჭედური ნივთი შემოვიხაზო, რომელიც ოთხივემხრივ ნახევარწრიულადაა შეხენქილი და ფორმით ოთხქიმიან ვარსკვლავს მოგვაგონებთ (სურ. 13). მისი ჭედური პერანგი ერთმანეთს შეჭედვით სხვადასხვა ორნამენტული “ნაგლეჯებისგანაა” შეკოწიწებული. ამ ნივთის რაობის დადგენა მისი ფორმით ან დეკორით შეუძლებელი იქნებოდა, რომ არა ს. მაკალათიას წიგნი “მთიულეთი”⁷, რომელშიც მრავალ საინტერესო ცნობას ვიგებთ ლომისის და, კერძოდ, ჩვენს მიერ განსახილველი ნიმუშის შესახებ - რამდენიმე ფოტოსთან ერთად წიგნში მისი ფოტოცაა⁸ და “ლომისის ხატადაა” სახელდებული (სურ. 14). ფოტო შავთეთრია, პატარა ზომისა და ძალზე უხარისხო, თუმცა ლანდებად მაინც გაირჩევა ზედ ამოჭედილ წმინდანთა გამოსახულებანი. დღეს მღვთაში დაცულ ნიმუშზე კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხვადასხვა ჭედური “ნაჭრისგან” შეკოწიწებული ორნამენტული დეკორია. არადა, ახლანდელი ნიმუში და ძველ ფოტოზე აღბეჭდილი რომ ერთი და იგივეა, ამას მოწმობს აბსოლუტურად იდენტური სილუეტი, წაწვეტებულ ბოლოებზე მიმაგრებული მედალიონები (თუმცა ახლა ერთი დაკარგულია), სახელურის ფორმა, სახელურზე მიმაგრებული სფერო, რომელიც ზუსტად ისეა შეჭექეცილი, როგორ ფოტოზე. რაც შეეხება ადრინდელ ჭედურობას, მასზე სულ ხუთი ფიგურაა გამოსახული, ერთი წმინდანი ცენტრშია, მთელი ტანით, ოთხი კი ოთხ წაწვეტებულ ნაწილში, წრებშია ჩაწერილი. უხარისხო ფოტოზე ფაქტობრივად შეუძლებელია მათი ვინაობის დადგენა, ამას ხელს უშლის ნივთზე დაკიდებული ორი ჯვარიც, რომლებიც ზუსტად ცენტრალურ გამოსახულებას ეფარება. თუმცა, ლოგიკურადაც და იერთიაც ცენტრში მდგომი წმინდანი წმ. გიორგი უნდა იყოს, ნახევარწრეებში ჩაწერილი ფიგურები კი - მახარებენი.

ამრიგად, მღვთის ეკლესიაში დაცული, ეს უცნაური ნივთი ე.წ. “ლომისის ხატია”, რომელსაც 1930 წელს (ამ დროს დაიბეჭდა ს. მაკალათიას წიგნი) ნამდვილად განსხვავებული, წმინდანთა გამოსახულებიანი ჭედურობა ამკობდა.

7 ს. მაკალათია, მთიულეთი, ტფ., 1930, გვ. 166-176.

8 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 168, სურ. 68.

დღეს კი, ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო იმავე “ლომისის ხატს” სხვაგვარი პერანგი მოსავს. იქნებ დაზიანდა ის ადრინდელი ჭედურობა ან სრულიად განადგურდა, ან რაიმე მიზნით მოიხსნა და დღევანდელით ჩანაცვლდა?

“ლომისის ხატთან” დაკავშირებული, ზემოთ ნახსენები რიგი პრობლემური საკითხების გარდა, დასაფიქრებელია მისი იერ-სახე (ფორმას ვგულისხმობ!), რომელსაც ანალოგი არ მოეძებნება. . . იქნებ პასუხი მის შესახებ არსებულ გადმოცემაშია საძიებელი, თქმულება კი ასეთია:

თურმე ხვარაზმელთა შემოსევისას, მტერს 7000 ქართველი დაუტყვევებია და თან წაუყვანია. ტყვეებს მთიულეთის მთავარი ხატი “გზოვანის წმ. გიორგი” წაუბრძანებიათ უცხო ქვეყანაში. ამ ხატის გამო ხვარაზმელთა ქვეყანას მრავალი განსაცდელი დაატყდა თავს. როდესაც მიხვდნენ, განსაცდელის მიზეზი ქართველთა ხატი იყო, სულთანს ხატის საკირეში ჩაგდება უბრძანებია. ხატი საკირიდან უმაღლ ამოფრინდა და თეთრი ხარის რქებზე დაბრძანდა. სულთანს იძულებული გახდა უკან, სამშობლოში გაეშვა ტყვეები. გზად, სადაც ამ ხარს შეუსვენია, ხალხს ნიში აუგია, ბოლოს კი ხარი ლომისის წვერზე ასულა და გამსკდარა, ხატიც აქ დაფრენილა; სწორედ იმ ადგილას აშენდა ლომისის ეკლესია. ამ ხალხური თქმულების თანახმად სახელი ლომისიც ამ თეთრ ხართანაა დაკავშირებული, რომელსაც ლომა რქმევია. ს. მაკალათია წერს, რომ ლომისის ეს ხატი დღეს მთიულეთში არ მოიპოვებაო. დეკანოზების თქმით შიშიანობის დროს ლომისას ეს ძველი ხატი დეკანოზებს გადაუმაღაეთ და სამაგიეროდ მისი მსგავსი ვერცხლის სხვა ხატი მოუჭედინებიათ, მაგრამ შემდეგ ის გადამაღწული ხატი ვერ უპოვიათ და მის ძებნას დეკანოზები დღესაც განაგრძობენ.⁹ სავარაუდოდ, დღეს “ლომისის ხატად” წოდებული ნიმუშია სწორედ ის “სხვა ხატი”, რომელიც შემდგომ მოაჭედინეს, მისი ფორმა კი, იქნებ, სწორედ ხარის რქებს უკავშირდებოდეს?..

ამრიგად, დღეს, მლეთაში ინახება ექვსი საეკლესიო ჭედური ნივთი, რომელთაგან ოთხი ნამდვილად ლომისისთვისაა შეჭედილი, სამ შემთხვევაში ამას წარწერა გვიდასტურებს, მეოთხე კი თავად “ლომისის ხატია”. (ამ ეტაპისთვის გასარკვევი რჩება სამწერობელისა და ხატის წარმომავლობა).

ვინ იცის, იქნებ 1969 წლის ექსპედიციის წევრებს სხვა ნიმუშებიც დახვდათ (სტატია ხომ მხოლოდ სამის შესახებ მოგვითხრობს, ის სამი ნიმუში ახლაც ადგილზეა!). ამის გასარკვევად მათ მიერ აღწერილი ნივთების ნუსხა დაგვეხმარება, მაგრამ სად ინახება ახლა ეს დოკუმენტაცია უცნობია, ძეგლთა დაცვის საზოგადოება დღეს აღარ არსებობს. ს. მაკალათიასთანაც ძალზე მწირია ამ ნიმუშების შესახებ ინფორმაცია, აი რას წერს ავტორი: “ლომისას ხატები (ჯვრებია) ვერცხლითაა მოჭედილი და უბრალო ფერად ქვებით შემკული. ორ მათგანს ხუცური გვიანდელი (17 საუკ.) წარწერა აქვს,) სადაც ბურღულთა გვარია მოხსენიებული. მესამე ხატი, რომელიც ლომისას ძველ ხატის პროტოტიპს უნდა წარმოადგენდეს უწარწეროა. ლომისას ერთი ბავრაცი (დროშა) და ალამიც აქვს. ბავრაცი წითელ დროშითაა (ნაჭრებით) შემოსილი და ზედ ზანზალაკი ჰკიდია. ალამი კი სამფეროვანია: წითელი (აბრეშუმი), თეთრი და ლურჯი (სატინი). ალამს წვერზე შუბიანი თითბირის ბურთი უკეთია წარწერით: “ალამი არაგვსა და ქსნის ლომისის წმიდა გიორგისა სახელზედა შეწიოს მათი

9 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 167-171.



სოტნის კამადერი ბაადურ კაზიბევი ჩენთ (1869) წელსა თიბათვესა (6) დღესა ლომისას დეკანოზები ამ დროშას, ალამს და სამივე ხატს ქვემო მღვთის ეკლესიიდან გამოასვენებენ და ფერხულის სიმღერა-გალობით ლომისას წვერზე ავლენ, სადაც ლომისას ხატობა იმართება.”¹⁰ სავარაუდოდ ის ორი, ხუცურწარწერიანი “ხატი”, ჩვენს მიერ აღწერილი ხუცურწარწერიანი ჯვრები უნდა იყოს...

ს. მაკალათია ლომისის ზედა ეკლესიის ჭედურ კარზეც გვაწვდის ინფორმაციას, მასზე 19 სტრიქონიანი ხუცური წარწერაა, ის კი შემჭვდევლთა, ოსტატთა და შემწირველთა ვინაობას გვატყობინებს. ეს კარი ახლაც იქ ინახება.

წიგნში იმასაც ვკითხულობთ, ლომისობაზე ვერცხლის ფიალა-ჯამებს ხმარობდნენ და ახლა ისინი სახელმწიფო მუზეუმში არის დაცულიო. ამ ფიალების წარწერებიდან ირკვევა, რომ ისინი კონკრეტულად ლომისისთვის შეუწირავთ, უმეტესად შემწირველნი არაგვის ერისთენი ყოფილან. ს. მაკალათია ერთ კანდელსაც ასახელებს, რომელიც ლომისისთვის ერეკლე II –ის რძალს ქეთევანს შეუწირავს შვილიერების სათხოვნელად. ვერცხლის თასები ო. სანებლიძის სტატიაშიცაა ნახსენები, გამოქვეყნებულია ფოტოც.¹¹

“ლომისის საგანძურის მიგნებამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ ჩვენს მთაში გარდა სვანეთისა, რომელიც ცნობილია, კიდევ ბევრი არის საყურადღებო ჭედური მისაკვლევი და აღსარიცხი” – წერს ლევან გოთუა.¹² მას შემდეგ 43 წელი გავიდა, ეს სიტყვები კი კვლავ აქტუალურია. მართლაც, კიდევ ბევრი რამ არის ჭედური მისაკვლევი და აღსარიცხი, შესანარჩუნებელიც...

ლომისობაზე, ურთულესი გზის მიუხედავად ლომისის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიას უამრავი ადამიანი მოილოცავს. მთელი დღის მანძილზე არ წყდება ხოლმე ხალხის ნაკადი, რომელიც არც მძიმე გზას უშინდება და არც ცუდ ამინდს. მაგრამ ახლა ვიკითხოთ, რა ვიცი ამ საკმაოდ ცნობილი ეკლესიის, მისი განძის შესახებ? მეცნიერულად ის არაა გამოკვლეული. გამოსაკვლევია და ერთიანად აღსარიცხი ლომისის კუთვნილი ჭედური ნივთები, სხვა ნიმუშებთან შესადარებელიც... მოსაძებნიც... შესასწავლია ლომისის შემოგარენიც, სადაც, როგორც ს. მაკალათიას წიგნიდან ვიგებთ, მრავალი ჭედური ნივთი ინახებოდა.¹³ ახლა სადაა ეს ნიმუშები? ვინ იცის...

10 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 171-176.

11 ო. სანებლიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 28

12 ლ. გოთუა, დასახ. ნაშრ., გვ. 20.

13 ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრ., გვ. 148-184.

Tamar Khosroshvili

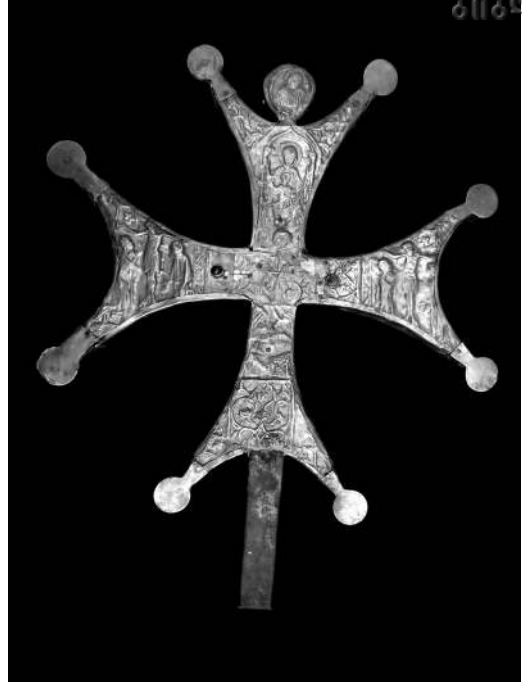
Lomisi Treasury

Lower Mleta church of St. George has preserved metal icons and other ecclesiastic objects, which form part of the treasury that used to belong to the church. In 1920s, these objects were seen in situ by the ethnographer Sergi Makalatia, in 1963 – by the writer Levan Gotua and the expedition (Irakli Zakarashvili, Guram Abramishvili, Otar Saneblidze) of the Monuments Protection Society, publications were also made – an article by L. Gotua and a brief report of the expedition; however, neither a full inventory of the objects was published, nor their scholarly study was undertaken.

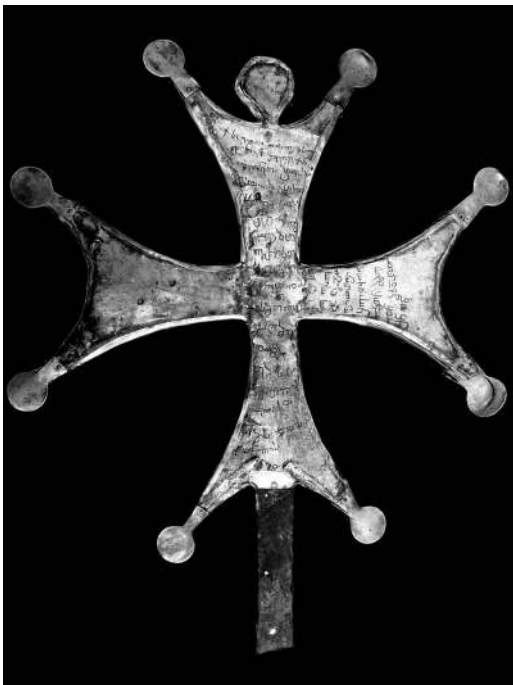
At present following objects are kept in the church: 1. silver ripidion with the images of Cherub and the Evangelists, most likely of the 16th c., and showing affinity to the 10th-11th cc. similar ripidia, especially Obuji ripidion. 2. silver processional cross with the stamped images of St. George in horseback, Crucifixion and the Virgin; the inscription on the back of the cross mentions Nugzar eristavi (as proposed by the historian Teimuraz Jojua, this seems most likely to be Nugzar Shaburisdze, 16th c. historical figure and not a famous 17th c. statesman) and a Burduli, who had commissioned repair of the broken “icon” – a lower layer, namely, an ornament of far earlier date, presumably even of the 11th c., is well discernible on the cross. There are several other objects (3 icons and a cross), on which the same stamp is used for the image of St. George; especially noteworthy is the cross from Bodorna church, which used to be located in Aragvi gorge and belong to Aragvi eristavs. 3. Second silver processional cross, far larger, again with the stamped images of St. George, the Virgin, Anastasis (four “icons” of each), one more image of St. George (in this case, piercing Diocletian and not a dragon) and two “icons” of the Saviour; in the centre, 19th c. European-type Crucifixion is fixed; as evidenced by the inscription (according to T. Jojua, it should be ascribed to the 16th c.), the cross was commissioned by a Vardan Burduli (one more, 15th c. intercession inscription is also preserved on the cross). 4. Third silver cross, as evidenced by the inscription, was commissioned by the Burdulis (priest Besarion, deans Shio, Gamakharé and Nikoloz) and made by the silver-smiths Svimona and Davit in 1814; on both sides the cross bears stamped Crucifixion – on one side, the one, similar to the Crucifixion fixed to the second cross and on the other, of different type; besides, trifoliate ends of the cross arms bear “icons” of the Evangelists and the Virgin. 5. Chased icon – the Saviour among the Saints, iconography of which should still be studied; however, the general appearance, especially, an ornamental frame, seems more indicative of the 18th c. 6. The so called “Lomisi icon” – a four-pointed star-like object with a sphere on the handle, at present covered with varied chased fragments. In the first decade of the 20th c. some other objects were also kept in Lomisi church, which now should be looked for locally or in the museum depositories.



სურ. 1. ლომისის სამწერობელი



სურ. 2. ნუგზარ ერისთავის საწინამძღვრო ჯვარი



სურ. 3. ნუგზარ ერისთავის ჯვრის ზურგი



სულ. 4. ნუგზარ ერისთავის ჯვარი. ჭედურობის აღრინდელი ფენა (დეტალი)



სურ. 5. შმ. გიორგი. ნუგზარ ერისთავის ჯვარი (დეტალი)



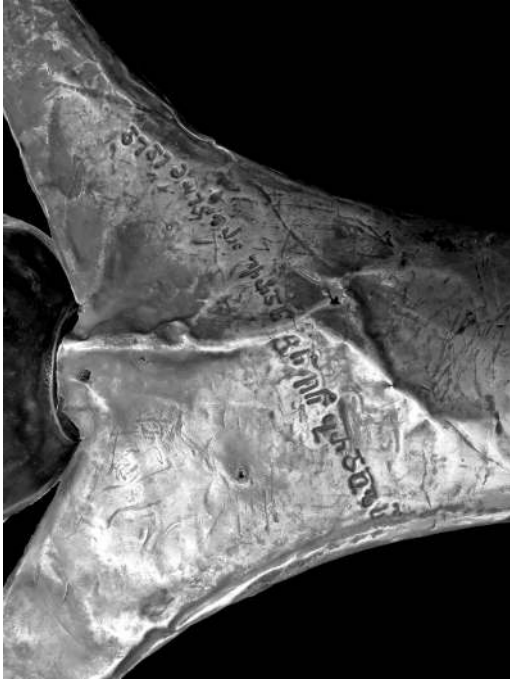
სურ. 6. შმ. გიორგი. საწინამძღვრო ჯვარი ბოდორნიდან (დეტალი)



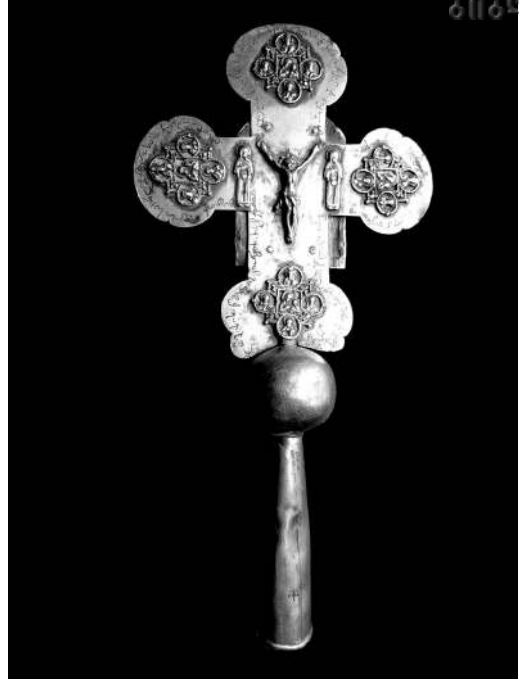
სურ. 7. ღომისის დიდი საწინამძღვრო ჯვარი



სურ. 8. წარწერა დიდი საწინამძღვრო ჯვრის ზურგზე (დეტალი)



სურ. 9. წარწერა დიდი საწინამძღვრო ჯვრის ზურგზე (დეტალი)



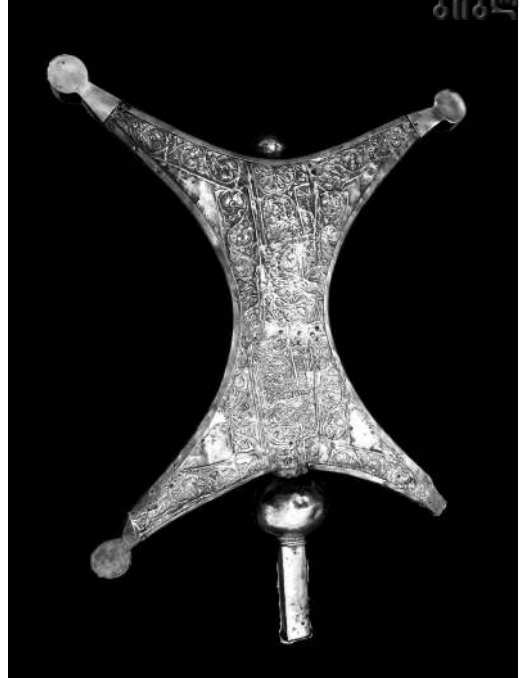
სურ. 10. ლომისის საწინამძღვრო ჯვარი (1834წ.)



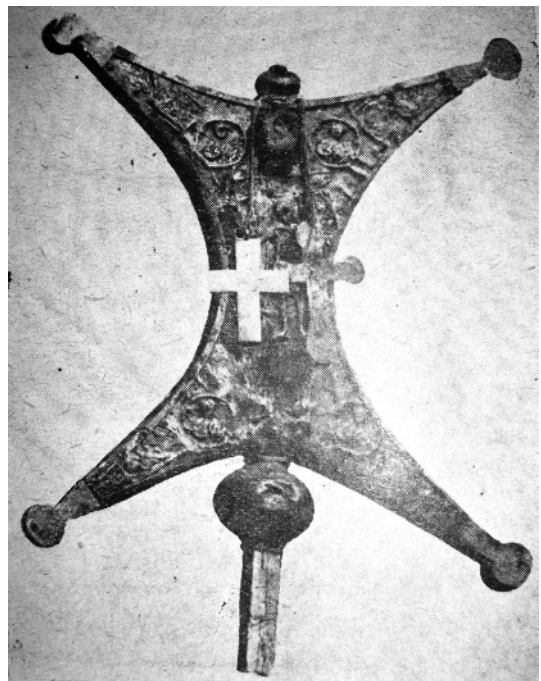
სურ. 11. ლომისის საწინამძღვრო ჯვარი (1834წ.). მეორე მხარე



სურ. 12. ლომისის ჭედური ხატი



სურ. 13. “ღომისის ხატი”



სურ. 14. “ღომისის ხატი”. ფოტო ს.
მაკლათიას წიგნიდან “მთიულეთი”



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

ციხისუბანი – ძველი თბილისის დაკარგული ფასეულობა

ნაშრომი მიზნად ისახავს თბილისის ციხისუბნის ერთ ნაწილში 2011-2013 წწ. მიმდინარე სამშენებლო პროცესების განხილვას, რომელმაც გააქრო ქუჩათა შუასაუკუნეებრივი ქსელი, დაკარგა უძველესი ტიპოლოგიის საცხოვრებელი შენობები, დაარღვია ტრადიციული მიმართებები ძველ შენობებსა და რელიეფს შორის, უგულვებელყო ძველი სამშენებლო მასალა, არ გაითვალისწინა საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული მასშტაბი და ტრადიციები.

ნაშრომის მიზანია ციხისუბანში ნგრევამდე არსებული განაშენიანების, მისი მრავალფეროვანი საცხოვრებელი სახლების, სამოსახლო ბაქნების ძველი საყრდენი კედლების ანალიზი.

შუასაუკუნეებრივი თბილისი სამ ნაწილს მოიცავდა, რომელთა შორის სიდიდით კალა გამოირჩეოდა. კალას შემადგენელ ორივე ნაწილს – ზემო და ქვემო კალას, ისევე როგორც მის მიმდებარე საკუთრივ თბილისს (სეიდაბადს) შუასაუკუნეებრივი ქუჩათა ქსელი ედო საფუძვლად, რომელმაც დღევანდლამდე მოადწია. აღნიშნული ორი უბნის გადასწვრივ, მტკვრის მარცხენა ნაპირზე მდებარე მეტეხის ეკლესიისა და ფერისცვალების მონასტრის მიმდებარე სამოსახლო უბნის ისნის აღმოცენება, რამდენადმე გვიანდელად არის მიჩნეული, თუმცა მისი ქუჩათა ქსელი ასევე ძველია და შუა საუკუნეებით თარიღდება. აღნიშნული სამი უბნის ერთ-ერთ უმთავრეს დასაცავ ფასეულობას ძველი ქუჩების, გასასვლელების, ჩიხებისა და ორიოდვე მოედნისაგან შემდგარი ირეგულარული ქსელი წარმოადგენს.

კალა-ისან-სეიდაბადშია თავმოყრილი თბილისის არქიტექტურული სიმდიდრე – ციხე-სიმაგრე, ცალკეულ ციხეთა გადარჩენილი ფენები, სხვადასხვა კონფესიათა საკულტო შენობები. უძველესი აბანოები, ქარვასლები, სეიდაბადსა და კალაში მდებარეობს. თბილისის აღნიშნული სამი უბანი XIX საუკუნის განმავლობაში ჩამოყალიბებული საცხოვრებელი სახლების ტიპოლოგიურად და სტილისტურად მრავალფეროვან ნიმუშებს შეიცავს. აქ არის გაფანტული ძველთბილისური ეზოიან-აივნიანი საცხოვრებელი სახლების მაღალმხატვრული ნიმუშები, რომლებიც დღემდე დიდწილად განსაზღვრავენ ძველი თბილისის არქიტექტურულ ღირებულებას. ამ უბნებშია კონცენტრირებული საცხოვრებელი უბნების სივრცითი ორგანიზაციის ის ტრადიცია, რომელსაც თბილისის ახალი უბნების განვითარება დაეყრდნო.

ციხისუბანი, კლდისუბანი და ბეთლემისუბანი აღნიშნული მთლიანობის ნაწილია და ქვემო კალას მიკროუბნებს წარმოადგენს. ეს კალას სამხრეთ-დასავლეთით, მაღალ ნიშნულზე მდებარე ერთიანი, უწყვეტი განაშენიანებაა, რომელიც სოლოლაკის კეხის, ნარიყალა-შახისტახტს შორის მოქცეული მონაკვეთის კლდოვან ძირს მიუყვება და თავს დაჰყურებს კალას და მის მიმდებარე უბნებსა და კლდეებს (სურ. 1). თბილისის რთული ოროგრაფიული ბუნებით და საუკუნოვანი ტრადიციებით ნაკარნახევი ამ ადგილის განაშენიანების სპეციფიკა საიდუმლოებითა და სიძველით სავსე სურათს ქმნის. ესაა კლდის



გასწვრივ გრძივად განვითარებული სამოსახლო ტერასები, ტერასულად განლაგებული საცხოვრებელი სახლები, ამ ტერასების დამჭერი, ქუჩიდან ხილული თუ განაშენიანებაში ჩამალული აგურის ან აგურისა და ქვის მონაცველობითი რიგებით ნაშენი საყრდენი კედლები, ტერასებისა და ცალკეული სახლების დამაკავშირებელი კლდეში ნაკვეთი თუ აგურით ნაშენი ქუჩა-კიბეები; ასევე ციხისდიდის (სურბგევორქის) და კლდისუბნის წმინდა გიორგის, ბეთლემისა და სურბ სტეფანოზის საკულტო შენობები, მაზდვანთა უძველესი ტაძარი, XIX საუკუნის საცხოვრებელ ნაგებობაში ჩართული შუასაუკუნეებრივი სადგომი (ბეთლემის ქუჩა №7), ცალკეული საცხოვრებელი შენობების მრავალფეროვანი სივრცითი კომპოზიციები, ძველი საცხოვრებლების გადარჩენილი ნაწილები, აგრეთვე XIX საუკუნის სახლებში ჩართული თუ დამოუკიდებლად არსებული ძველი ტიპოლოგიის სახლები მრავალფენიანი სარდაფებით.

XIX საუკუნის თბილისის ერთ-ერთი ადრეული, 1844 წლის ტოპოგრაფიული გეგმა, რომელიც კალას ქუჩათა მიხვეულ-მოხვეულ ქსელს მთელი შუასაუკუნეებრივი სიმიდრით წარმოგვიდგენს, ციხისუბანს და კლდეზე შეფენილ მის მიმდებარე მიკროუბნებს ჯერ კიდევ მეჩხერად დასახლებულად გვიჩვენებს, მაგრამ სამოსახლო ბაქნებს უკვე ჩამოყალიბებულად წარმოგვიდგენს (სურ. 2). გომის ქუჩის ვიწრო ზოლი, რომელიც სამივე მიკროუბანს გრძივ მრუდად მიუყვება, ჯერ უსახელოა, დღევანდელი ბეთლემის ქუჩის წინაპარი ქუჩა კი, მკაფიოა. იგი № 35 –ით არის მონიშნული და მას Церковная ჰქვია. ამ ქუჩის მოხაზულობა ოღრო-ჩოღროა მაგრამ რამდენიმე სწორხაზოვანი მონაკვეთისგან შეგდება. გომის ქუჩის წინაპარი ქუჩის დასავლეთით № 52-ით კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიაა (Во имя Св. Георгия (Карапи, ქარაფი, მ.მ.) ნაჩვენები. თბილისის მოგვიანო გეგმები (1867, 1898) აღნიშნულ უბნებს კიდევ უფრო აკონკრეტებს. 1903-1904 წლებისა (სურ. 3) და 1910 წლის რუკები Церковная Улица-ს უკვე Петхайнская –დ მოიხსენიებს. სახელი აქვს ციხისუბან-ბეთლემის მიკროუბნების თითქმის ყველა ჩიხს. ქარაფის შესახვევი (Карап и. Sic!), ჯვარედინის (Перекрестная), საღამის (Поклонная) და სხვა წვრილი ჩიხები და ქუჩები ამ უბნისა დატანილია აღნიშნულ რუკებზე. დღევანდელი გომის ქუჩის ბეთლემის ეკლესიისპირა ნაწილს მიძინების (Успенская) ქუჩა ჰქვია. ციხისუბნისპირა მხარე ჯერ კიდევ უსახელოა. კლდისუბნის წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესია თბილისის ყველა ხსენებულ გეგმაზეა დატანილი.

1860-იანი წლების თბილისის პანორამა ზემოაღწერილ მიკროუბანს, ჯერ კიდევ ბანიან-აივნიანად წარმოგვიდგენს (სურ. 1). თიხატკეპნილი თუ მიწატკეპნილი-ბანიანი სახლების ღია სივრცისკენ მიპყრობილი არქიტრავეული აივნების სიმრავლე, XIX საუკუნის შუახანებისთვის უკვე გაჩენილი, აქა-იქ აქცენტირებული აივნების სამყურათაღიანი ფორმები, საცხოვრებელი ბაქნებისა თუ ტერასულად განლაგებული საცხოვრებლების, ცალკემდგომი ბანიანი სახლების დამაკავშირებელი ქუჩა-კიბეები, ტერასათა საყრდენ კედლებიდან ამოზრდილი სახლების არქაული ძირები, აქა იქ ხილული კლდოვანი ქანის ბუნებრივი სიმდიდრე, ზოგან შეუღლესავი ძველი აგურის მონუმენტური სიბრტყეებით, ქვემო კალას ერთი კონკრეტული მიკროუბნის ერთიან სახეს ქმნის.

ზემოსხენებული პანორამა ძველი თბილისის უადრესი ფოტოა, რომელზეც



ქალაქის ფასადია აღბეჭდილი. ჩვენს წინაშეა გვიანშუასაუკუნეებრივი თბილისის მოძრავი სახე, რომელსაც თანდათანობით ენაცვლება კლასიციისტური ფორმებით გამდიდრებული თალიან-აივნიანი ქალაქი. აღნიშნულ პანორამაზე სივრცითი კარკასის თვალშისაცემ “საყრდენებს” წარმოადგენს, XIX საუკუნის დასაწყისსა და მის შუახანებში შექმნილი, კლასიციისტურ ფორმებს შეგუებული სამყურათალიანი ან ნახევარწრიულთაღოვანი ხის აივნიანი სახლები.

აქ, ჩემი აზრით, XVIII საუკუნეში შექმნილი არქიტრაველ-აივნიანი, სპარსული ნგრევის შემდეგ ნაწილობრივ გადარჩენილ-აღმდგარი, დიდწილად XIX საუკუნემდე ქალაქია ასახული. პანორამის აღნიშნულ ნაწილში XIX საუკუნის ასე ვთქვათ, წვლილი კლდისუბნისა და ბეთლემისუბნის განაშენიანებაში არსებული, დღესაც კი ადვილად ამოსაცნობი თაღოვან-აივნიანი საცხოვრებლებია.

ქვემო კალას აღნიშნულმა ნაწილმა XIX საუკუნის თბილისის საცხოვრებელი სახლის არაერთი მაღალმხატვრული თუ სივრცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით საყურადღებო ნიმუში შემოგვინახა.

მაგრამ ქვემოთ მოვიყვანთ ციხისუბანში 2011 წლამდე არსებულ ძველთბილისური საცხოვრებლის იმ რამდენიმე ნიმუშს, რომელთა დანგრევამ, არა თუ ლახვარი ჩასცა ციხისუბნის ძველ განაშენიანებას, არამედ კითხვის ქვეშ დააყენა საერთოდ შუასაუკუნეებრივი თბილისის არსებობა-არარსებობის საკითხი. ციხისუბანში მომხდარი ბოლო დროის რამდენიმე აუნაზღაურებელი დანაკარგი სწორედ რამდენიმე მაღალმხატვრულ და თბილისური საცხოვრებელი სახლის ევოლუციურად უმნიშვნელოვანეს და ძველი ტიპოლოგიის სახლებს მოიცავდა.

ციხისუბნის XIX საუკუნის თბილისურ საცხოვრებელ სახლებს შორის ერთ-ერთი უადრესი და ტიპოლოგიურად საყურადღებო ნაგებობა გომის ქუჩის № 18/4-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლი იყო¹ (სურ. 4,5,6). მიუხედავად იმისა, რომ ნაგებობას ძველის სტატუსი ჰქონდა და არც ავარიული იყო, იგი 2011 წლის 18-20 ნოემბერს დაშალეს (სურ. 13). ნაგებობა წარმოადგენდა თბილისური სპეციფიკით გამორჩეულ, საცხოვრებელი სახლის მაღალმხატვრულ ნიმუშს, რომელიც ყველა იმ ნიშნის მატარებელი იყო, რაც დამახასიათებელია XIX საუკუნის დასაწყისის თბილისური საცხოვრებლისთვის. აღნიშნული სახლი სივრცითი სტრუქტურის სპეციფიკური მოწყობის ახლებური გააზრების ერთ-ერთი პირველი მაგალითი იყო. იგი კლასიციისტური სტილის ნიშნებს და ადგილობრივ არქიტექტურულ ფორმებსა და კომპოზიციურ ხერხებს აერთიანებდა. სახლის ერთ-ერთ თავისებურებას, ციხისუბან-კლდისუბანში არსებული სხვა ნაგებობების მსგავსად, შეადგენდა ის, რომ იგი ზურგით მიწაში იყო შეჭრილი.

გომისა და ბეთლემის ქუჩებს შორის მოქცეული საცხოვრებელი სახლების სივრცითი აგებულების ტრადიციისამებრ, გომის ქუჩის № 18/4 სახლის ქუჩისპირა ფასადი ერთსართულიანი იყო, ღია სივრცისკენ მიქცეული კი – ორი. ფანჯრის ღიობთა დამასრულებელი ხან სამკუთხა ფრონტონები, ხან კი აგურის თაროები, ძველი აგურით ნაშენ მაღალი სხვენის სართულის მომნიშვნელი ხის კოჭების მწკრივთან ერთად განსაზღვრავდა სახლის მთავარი

1 ციხისუბნის დღევანდელი მდგომარეობის ამსახველი ფოტოები გადაღებულია 1999-2012 წლებში და ეკუთვნის ავტორს.

ფასადის მკაცრ და მონუმენტურ სახეს და ამასთან, კონტრასტს ქმნიდა ნაგებობის ფასადთან, რომელიც სამყურა თაღებიანი აივნებით ღია სივრცისკენ იყო მიპყრობილი. ფასადთა ვიწრო პროპორცია მთავარი ფასადის ხუთ ღიობს და აივნიანი ფასადის შეკიდული ხის აივნის ოთხ ბიჯს იტევდა (სურ. 7, 8, 9, 10).

სახლის მთლიანობის ნაწილი იყო მისი სარდაფი, რომელიც საფიქრებელია, ამ ადგილას ოდესღაც არსებული ძველი, საგარაუდოდ, XVII საუკუნის ბანიანი სახლისგან გადარჩენილი ძირი უნდა იყოს. სარდაფი, მონგრეული სახლის გარეშე, დღესაც გდას (სურ. 11, 12). იგი წარმოადგენს, დაბრტყელებული, ნახევარწრიულ ფორმას მიახლოებული კამარით გადახურულ, გეგმით წაგრძელებული ფორმის სწორკუთხედს, რომლის რელიეფში შეჭრილი კედელი სამი ისრული და მათ შორის მოქცეული ორი საჭრაქე ნიშით არის დანაწევრებული. ამავე კედლის ჩრდილოეთ მხარეს ისრული თაღით მონიშნული, კედლის სისქეში დატანებული ვიწრო კიბეა, რომელიც ოდესღაც ან სახლის მეორე სართულზე ან ბანზე ადიოდა. სადგომის ჩრდილოეთ ვიწრო კედლის ქვედა ნაწილში, კონსტრუქციული აუცილებლობით გამოწვეული ფართო ისრული თაღია ამოყვანილი. თაღი, ისევე როგორც ზემოხსენებული ისრული და საჭრაქე ნიშების შიდა სიბრტყეები აგურისა და ხან ფლეთილი, ხან რიყის ქვის მონაცვლეობითი წყობის არის.

აღწერილი სახლისგან განუყოფელი იყო მის გვერდით, გომის ქუჩის № 20-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლი (სურ. 14). კლდისუბან-ციხისუბნის ქუჩების განაშენიანების და სივრცითი სტრუქტურის მოწყობის ტრადიციისამებრ, აღნიშნული სახლიც ერთსართულიანი იყო გომის ქუჩის მხრიდან და სამსართულიანი (ორი სართული + სარდაფი) ბეთლემის ქუჩაზე მდებარე კვარტალის სიღრმის მხრიდან. ფასადი წარმოადგენდა ძველი აგურის და ადგილობრივი ფლეთილი ქვის რიგების მონაცვლეობით ნაგებ სიბრტყეს, მასში გაჭრილი ფანჯრის სწორკუთხა ღიობებით, რომლებსაც მიწაში მოქცეული სადგომების განათების მიზნით მოწყობილი ღიობები მიუყვებოდა. აღნიშნული სარდაფი ბეთლემის ქუჩის მხრიდან სახლის მეორე სართულს ქმნიდა.

№ 20 სახლის მიმდებარე შენობა ნარიყალასკენ გომის ქუჩის ხაზიდან შეწეულ ეზო-ჯიბეს ქმნიდა. მის სიღრმეში მოქცეული, კრამიტის ციცაბო სახურავით გადახურული მინიატურული საცხოვრებელი სახლი გომის ქუჩის № 20-ში მდებარე სახლის სამკუთხა ფრონტონით დასრულებული, ძველი აგურის და ფლეთილი ქვების რიგებით ნაგები გვერდითი ფასადის ფონზე იკითხებოდა.

გომის ქუჩაზე ნარიყალას მიმართულებით მოძრაობისას, მოშენებას კიდევ ერთი ნაგებობა ქმნიდა, რომლის აღქმაც სახლის ბრტყელი გადახურვის წრიული კვეთის მსხვილი კოჭებითა და უჩვეულო კედლის სიბრტყით შექმნილი გვერდითი ფასადით ხდებოდა. აღნიშნული გვერდითი კედლის სიბრტყეს სწორკუთხა თარაზულ არეებად დაყოფილი აგურის წყობის გაღვსილი ფრაგმენტების უცნაური ერთობლიობა ქმნიდა (სურ. 15).

გომის ქუჩის აღნიშნულ მონაკვეთზე მდებარე ყველა ზემომოხსენებული საცხოვრებლის ქუჩისპირა შესასვლელები ერთმანეთის მსგავსი სივრცითი კომპოზიციით ხასიათდებოდა. აქ შესასვლელი უშუალოდ ქუჩიდან იყო მოწყობილი, ქუჩის და იატაკის ნიშნული ერთ დონეზე იყო მოთავსებული და წარმოადგენდა კედლის სისქეში დატანებულ ღიობს, რომლის კარიც შიგნით იყო მოთავსებული და შესასვლელი ქუჩიდანვე ღრმა ნიშად იკითხებოდა.

გომის ქუჩის აწ დაზარალებულ, აღნიშნულ რიგს, არაფერი ჰქონდა შემთხვევითი. აქ სახლის სივრცითი სტრუქტურა, მისი მიმართება რელიეფთან, სახლში შესასვლელი თუ სახლების ურთიერთმიმართება, საუკუნეების განმავლობაში დაფუძნებულ ტრადიციას ეყრდნობოდა. ყველაფერი ასახავდა უბნის სახიათს.

ციხისუბნისგან განყოფილი იყო გომის ქუჩის, გორგასლის I შესასვლელის და ნარიყალაზე ამავალი დიდი სერპანტინის შეყრის ადგილას აშენებული, ქუჩის შუასაუკუნეებრივ მრუდს მორგებული კიდევ ერთი საცხოვრებელი სახლი. შეუღლესავი ძველი აგურის, სავარაუდოდ XVIII საუკუნეში აშენებული შენობა მისი მიმდებარე ნაგებობის შეუღლესავი, ფახვერკული წყობის სამკუთხა ფრონტონიანი ნაწილით სრულად აღიქმებოდა ნარიყალადან ჩამომავალ სერპანტინზე მოძრაობისას. მრუდ კონტურზე იყო მორგებული სახლის უჩვეულო, კედლის მრუდი სიბრტყიდან სიღრმეში ღრმად შეწეული შესასვლელი და ბანიანი გადახურვის მომნიშვნელი წრიული კვეთის ხის კოჭების მწკრივი (სურ. 16,17). ნაგებობა ციხისუბანში მიმდინარე სამშენებლო სამუშაოებისას, 2011 წლის, სავარაუდოდ იენის-ივლისში დაანგრიეს).

ნარიყალას დამრეც ფერდზე მდებარე ვიწრო შუკისკენ მიმართული სახლის შეუღლესავი ძველი აგურის ფასადი შუასაუკუნეებრივ განცდას ბადებდა. აღწერილი ადგილი წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა მნახველზე – ტურისტსა თუ ქალაქის მაცხოვრებელზე, ადგილობრივ მკვიდრზე და, რაც მთავარია ილექებოდა ბავშვისა თუ მოზარდის მესხიერებაში, რომელსაც ის ესთეტიკურად და ეთიკურად აყალიბებდა.

საგულისხმო იყო ერთ-ერთ უადრეს ფოტოზე და თბილისის უფრო ადრეულ ხედებზე (გრაფიურებზე, ნახატებზე) ასახული და ცოცხალ ციხისუბანში ჯერ კიდევ ბოლო დრომდე მოღწეული, დღეს აღარარსებული, XIX საუკუნის საცხოვრებელ სახლებში დაცული ან დამოუკიდებლად, თითქმის გადაუკეთებლად მოღწეული საცხოვრებელი სახლები, რომლებიც ძველთბილისური სახლის XIX საუკუნემდე ტიპოლოგიას ასახავდა.

კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიის ჩრდილო-აღმოსავლეთით კლდოვან ტერასაზე აშენებული გომის II შესასვლელის № 6-ში მდებარე ბანიანი საცხოვრებელი სახლი ციხისუბნის ერთ - ერთი ძველ სახლთაგანი იყო, რომელსაც ძველის სტატუსი ჰქონდა² და რომელმაც 2011 წლის მაისამდე იარსება. აქ თვალშისაცემი იყო ტერასების წყება – ერთმანეთზე დადგმული ორი ბანიანი სახლის ჰორიზონტალურად განვითარებული სივრცითი კომპოზიცია, რომელსაც მისასვლელი გზა ქუჩა – კიბიდან ჰქონდა (სურ. 18,19), გომის ქუჩიდან კი მას ძველი აგურით ნაშენი, წვრილ ნიშებში მოწყობილი სადრენაჟო არხებით მწკრივად დანაწევრებული, სავარაუდოდ გვიან შუასაუკუნეებში

2 აღნიშნულ სახლზე საგანგებო ყურადღებას ამახვილებს ხელოვნებათმცოდნე მანანა სურამელაშვილი. იხ. მ. სურამელაშვილი, სიძველის შენარჩუნების ტრადიცია თბილისის უბანულ მემკვიდრეობაში და დღევანდელი მდგომარეობა. ACADEMIA, №2, თბილისი, გვ. 131-145; იხ. აგრეთვე ი. ელიზბარაშვილი, მ. სურამელაშვილი, ც. ჩახუნაშვილი, ხ. ჭურღულია, არქიტექტურის რესტავრაცია საქართველოში, ისტორიოგრაფია, ტრადიცია, გამოცდილების ანალიზი, თბილისი, 2012, გვ. 215-216.



აშენებული საყრდენი კედელი იჭერდა (სურ. 22, 62, 30.11.2011). ორტერასიანი საცხოვრებელი, ციხისუბნის ერთ-ერთი სამოსახლო ტერასის ნაწილი, მკვეთრად იკითხება ფრედერიკ დიუბუა დე მონპერეს დროინდელი მხატვრის ფრიმანის გრაფიურაზე (სურ. 20), რომელიც სავარაუდოდ 1831-1834 წლებში არის შესრულებული (სურ. 19, 20, 21). აღნიშნული საცხოვრებელი სახლი სპეციალურად მოშანდაკებულ კლდის მასივს ეყრდნობოდა (სურ. 21) და კონსტრუქციული სიმყარით გამოირჩეოდა. ორტერასიანი, შეუღესავი ძველი აგურის საცხოვრებლის ადგილას უკვე რკინა-ბეტონის კონსტრუქციის, ბლოკით შევსებული, გამსხვილებული მასშტაბის ახალი შენობა დგას (სურ. 22).

ზემოაღწერილ ტერასიან სახლს დასავლეთით გომის ქუჩის № 13 სახლისგან დღეს სახეცვლილი ქუჩა – კიბე გამოჰყოფს. № 13 სახლის უკან, ქუჩაკიბის აყოლებაზე დასავლეთით, კლდისკენ, ბანიანი სახლების დღეს აღარარსებული რამდენიმე ბანიანი სახლი ქმნიდა ტერასულ განაშენიანებას (სურ. 23). ერთსართულიანი, ზურგით მიწაში შეჭრილი ბანიანი სახლების სიდაბლე გომის ქუჩის და კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიის სრულად აღქმას განაპირობებდა (სურ. 24).

გომის ქუჩის № 13 სახლის მნიშვნელობაზე ნაგებობის აზიდული პროპორციები, განაშენიანებიდან ძლიერად შვერილი მოცულობა, სახლის უჩვეულო სივრცითი აგებულება (კედლის სისქეში ორ სართულად დატანებული ვიწრო კიბე, ოთახების ვერტიკალურ დერძზე განლაგებული სადგომები) მიგვითითებს; სხვადასხვა ქრონოლოგიური ფენის შემცველი (სავარაუდოდ XVII, XVIII და XIX სს.)³ ნაგებობის ძველი აგურის ოსტატური წყობა, გვერდით ფასადზე ხილული ისრულთაღიანი ნიშები⁴, ინტერიერის მორთულობის თავისებურება (პროფილირებულ ჩარჩოში მოქცეული კილისებურთაღიანი ბუხარი, თახჩები და სხვ.) მთელის განუმეორებელ სახეს ქმნიდა და გამოარჩევდა მას მიმდებარე განაშენიანებისგან (სურ. 24, 25, 27, 28).

დღეს ბეთლემის ქუჩის № 13 სახლის დიდი ნაწილი რკინა-ბეტონის კარკასიან ბლოკის კედლებშია ჩართული და ბეტონის კიბეების რთულ სისტემაშია მოქცეული. გარედან ბეტონის ახალი ნაწილები ოთხად გაჭრილი ძველი, კვადრატული აგურით არის მოპირკეთებული. ძველი აგურით ნაგები სახლი სახედაკარგული და პროპორციაშეცვლილი, შუშაბანდიანი ფასადით გადააჭურებს თბილისს (სურ. 26).

გომის ქუჩის აღწერილი დანგრეული თუ სახეცვლილი ნაწილის პარალელურად, ბეთლემის ქუჩის № 15, 17 (სურ. 29, 30) 19, 21, 23, 25-ში მდებარე

3 იხ. მ. სურამელაშვილის დასახ. ნაშრომი, გვ. 137.

4 დღეს სახლი გარედანაც და შიგნიდანაც ცემენტით არის გალესილი - გვერდით ფასადზე გამჭრალი არის ისრული ნიშების კვალი, გატიხრულ-გადაკეთებულია სახლის თავდაპირველი გეგმარება, პირველ სართულზე შემორჩენილი ძველი შენობის კვალი ცემენტით არის გალესილი, კედლის სისქეში დატანებული, ორი სართულის დამაკავშირებელი, სხვენზე ამავალი ძველი აგურის კიბე ხის ფიცრებით არის შემოსილი. ძველი აგურის ავთენტური წყობა სხვენში, ბუხრის მილის სახითდა არის გადარჩენილი, ამალღებული სხვენის გარე კედლები კი ბლოკით არის აშენებული. ერთიან ვერტიკალურ დერძზე აკინძული დიდი სადგომები ბლოკის კედლებით არის დაქუცმაცებული. ჯერ-ჯერობით დაუნაწევრებლად მხოლოდ ბუხრიანი ოთახია დარჩენილი.

საცხოვრებელი სახლების წყება თბილისური სპეციფიკის მატარებელი და ძველი ტიპოლოგიის ნაგებობების შემცველი იყო. თბილისის უძველეს ორ ქუჩას შორის მოქცეული სამოსახლო განაშენიანება იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ აქ ქუჩების განსხვავებული ნიშნულის გამო, უძველესი დროიდან საცხოვრებელი ბაქნების დამჭერი საყრდენი კედლები აშენდა. კედლები, ისევე როგორც ციხისუბნის სხვა მონაკვეთებში ან მის მომდევნო კლდისუბანში, სხვადასხვა ეპოქებს ასახავდა. საყრდენი კედლები იკითხებოდა ბეთლემის ქუჩის № 19 სახლის ეზოშიც (ძველი აგურის კედელი ჯერ კიდევ დგას, სურ. 31,32). ძველი აგურის და ადგილობრივი ფლეთილი ქვის მონაცვლეობით ნაშენი (სავარაუდოდ გვიანი შუა საუკუნეების) კედლები გომის ქუჩის აღნიშნული მონაკვეთის ზედა მხარეს და ჯვარედინის შესახვევში არსებული სახლების სამოსახლო ტერასებზეა ჯერ კიდევ შემორჩენილი⁵.

ბეთლემის ქუჩის №№23-25 სახლების კვალი დღეს გამჭრალია. გომისა და ბეთლემის ქუჩებს შორის მდებარე მონაკვეთის მოსწორებულ ადგილას მდებარე ნაგებობა – ციხისუბნის ერთ-ერთი ძველი საცხოვრებლისგან გადარჩენილი სარდაფია (ბეთლემის ქ. № 25). ოდესღაც იგი ციხისუბნის განაშენიანების მჭიდრო ქსელის ნაწილი იყო (სურ. 33). ძველი სახლი, მოგვიანებით ახალი სახლის ნაწილი გახდა და შენობის ერთიან სივრცით სტრუქტურაში მოექცა (სურ. 34). ბეთლემის ქუჩის № 25 სახლი 2011 წლის 2 მაისს უკვე დანგრეული იყო. ის, რაც ამ კონკრეტული ადგილის სიძველეზე მიგვანიშნებს № 25 სახლის ტანში მოქცეული, XVIII საუკუნის სახლისგან გადარჩენილი სარდაფია⁶.

ძველი სადგომის დახვეწილი პროპორციები, გრძივი კედლების თაღოვანი და საჭრაქე ნიშების ურთიერთმიმართება და სიბრტყეზე განაწილება, ნახევარწრიული თაღების იდეალური მოხაზულობა, გადარჩენილი კიბის მაღალოსტატურად ნაგები ფორმები, კედლის სიბრტყეების, აგურისა და ფლეთილი ქვის მონაცვლეობითი წყობის ფრაგმენტების, რიყის ქვის ჩანართების – იდეალური წყობა, სარდაფის აღმშენებელთა დახვეწილ გემოვნებაზე, მაღალ ოსტატობაზე და შემოქმედებით ნიჭზე მეტყველებს.

სარდაფი მნიშვნელოვანია თბილისური სარდაფების ტიპოლოგიის თვალსაზრისითაც, როგორც XVIII საუკუნის თბილისის სარდაფების ერთი კონკრეტული ტიპის გადარჩენილი სახე (შდრ. გომის ქ. № 18/4-ში მდებარე სახლისგან გადარჩენილ ზემოთ აღწერილ სარდაფს).

აღწერილი სარდაფის მონახულება შეუძლებელია. იგი ბეთლემის ქუჩის № 23-25-ში მშენებარე ნაგებობის კარკასშია მოქცეული ისე, რომ სადგომში შეღწევა ვერსაიდან ხერხდება (სურ. 35).

ზემოაღწერილი მთლიანობის ნაწილი იყო ბეთლემის ქუჩის 15-ში მდებარე, ბეთლემისა და გომის ქუჩებს შორის მოქცეული, ზურგით მიწაში შეჭრილი საცხოვრებელი ნაგებობაც, რომლის გახნილი ტიპის ეზოს სახლი ხის ღია აივნებით სამ სართულად ორმხრივ შემოუყვებოდა (სურ. 36). შენობას ძველის სტატუსი ჰქონდა მინიჭებული. ეზოს მესამე ზღვარს ბეთლემის ქუჩის № 13-ში

5 აღნიშნული კედელი 2012 წელს განადგურდა.

6 აღნიშნული სარდაფის დათარიღების საფუძველს 2011 წელს ჩემს მიერ ჩატარებული კვლევა და მხატვრულ-არქიტექტურული შეფასება მაძლევს. ნაშრომი ჯერჯერობით გამოუქვეყნებელია.

მდებარე სახლის ყრუ კედელი წარმოადგენდა. აივანს ხის დორიული სვეტები (სურ. 37) და აფიცრული მოაჯირი ჰქონდა. ეზოს სიღრმეში მდებარე სახლის ფრონტალურ ნაწილზე ხის სწორსახოვანი ორი კიბე იყო მიდგმული. თავდაპირველი კიბე დაკარგული იყო. აღნიშნული ნაწილის მესამე სართულის საფასადო კედლის არქიტექტურული მორთულობიდან ყურადრებას იპყრობდა ღიობთა კლასიციისტურ ყაიდაზე დამუშავებული თავსართები, რომელთაც თაროს პროფილის განსაკუთრებული სისადავე გამოარჩევდა (სურ. 38). მსგავსი თაროები XIX საუკუნის მხოლოდ ადრეულ ეტაპზე შეიძლება შექმნილიყო, მაშინ, როდესაც XIX საუკუნის დასაწყისიდანვე თბილისის არქიტექტურაში კლასიციისტური სტილის ნიშნები მკვიდრდებოდა და თბილისურ სპეციფიკას ერგებოდა და ეგუებოდა.

მაგრამ ის, რაც აქ გაცემას იწვევდა, სახლის შიგნით გადარჩენილი სიძველე იყო. აივანიანი ფასადის ფრონტალური ნაწილის უკან XVIII საუკუნის საცხოვრებელი იყო შემონახული. სიღრმეში დაცული სახლი, სავარაუდოდ XVIII საუკუნეში აშენებული ბანიანი საცხოვრებელი უნდა ყოფილიყო. ძველი ნაგებობის კედლების სისქე (1 მ. 50 სმ.), ძველი აგურის ხან თევზისფერი, ხან სწორი რიგებისა და რიყის ქვის მონაცვლეობითი წყობა კირის დუდაბზე (სურ. 39), თახჩების სიღრმე და პროპორციები, XIX საუკუნის დასაწყისის შენობაში დაცული ნაგებობის ძველ ტიპოლოგიას ასახავდა და მის ადრეულ ასაკზე (XVIII ს.) მიგვითითებდა. სახლის ადრეულ ასაკზე მეტყველებდა მის დასაფლეთ საყრდენ კედელში დატანებული ნახევარწრიულ-თაღოვანი ნიშები (სურ. 40), რომლებიც გეგმით ნახევარწრიული იყო და კონქებით იყო გადახურული (სურ. 41). საერო ნაგებობაში ჩართული კონქით გადახურული თახჩა-ნიშები დიდ იშვიათობას წარმოადგენს გვიანშუასაუკუნეებრივ თბილისში. თვალშისაცემია ძველი აგურის და რიყის ქვის წყობის კედლების ფერწერულობა და ცხოველხატულობა (სურ. 39, 40).

ბეთლემის ქუჩა ქვემო კადას აღნიშნული მიკროუბნების ყველაზე ვრცელი ქუჩაა. იგი სამივე მიკრო უბანს (ციხისუბანი, კლდისუბანი, ბეთლემისუბანი) ჰკვეთს, ნარიყალაზე ამავე დიდ სერპანტინსაც სცდება და ბოტანიკურის ქუჩის სიახლოვემდე აღწევს. ბეთლემის ქუჩის კონტური დასაწყისში ძლიერ მრუდს შემოწერს. ბეთლემის ქუჩის მსგავსად, გომის ქუჩაც აღნიშნულ სამ მიკროუბანს მოიცავს, ოღონდ იგი ბეთლემის ქუჩის ნიშნულზე მაღლა მდებარეობს და მასზე მოკლეა. გომის ქუჩა სოლოლაკის მთის ნარიყალა-შახისტახტს შორის მდებარე ხაზს მეტ-ნაკლებად პარალელურად მიუყვება. აღნიშნულ ორ ვრცელ ქუჩას შორის მდებარე ის სამოსახლო უბანი, რომელიც განაშენიანების ვიწრო ზოლს ქმნიდა რამდენიმე მოკლე ქუჩით უკავშირდებოდა ერთმანეთს. ასეთი ქუჩა დღეს სულ ხუთია (1. ბეთლემის ქუჩა-კიბე, 2. ასკანის ქუჩა-კიბე, 3. ბეთლემის ქუჩის დასაწყისის სიახლოვეს (№ 11 სახლთან, (სურ. 42) გომის ქუჩისკენ მიმართული ძლიერი მრუდი, 4. ბეთლემის ქუჩის ბოლოს, ნარიყალას სერპანტინამდე (№ 27 სახლთან) ქუჩის მოკლე მონაკვეთი, 5. გორგასლის I შესახვევი). განაშენიანების აღნიშნულ ვიწრო ზოლში ორიოდ ვიწრო ჩიხი და გასასვლელიც იყო მოქცეული (მაგ., გომის ქუჩის № 18/4 სახლის აივნისპირა მხარეს, რომელსაც ნიკო მარის ქუჩის ტოპონიმის ამსახველი აბრა ბოლო დრომდე ჰქონდა შერჩენილი, სურ. 43).

თუ ზურგიით ქალაქისკენ დავდგებით და ბეთლემისა და გომის ქუჩე-

ბის დამაკავშირებელ ყველა ზემოხაზოთვლილ ქუჩას რელიეფის აღმაშენებლობით შევსებად, თვალშისაცემი იქნება ამ ქუჩების პერსპექტივების არქიტექტურული გარემო და მათი დამასრულებელი არქიტექტურული აქცენტები. ბეთლემისა და გომის ქუჩების ერთი ასეთი დამაკავშირებელთაგანი ჩვენი ნუმერაციით № 3 ქუჩაა, რომელიც ბეთლემის ქუჩის განშტოებით შექმნილი მკვეთრი მრუდით ვიდრე გომის ქუჩამდე არის მონიშნული. ქუჩის მრუდის სიმკვეთრეს ოდესღაც ბეთლემის ქუჩის № 11 სახლი ქმნიდა (სურ. 43). ქუჩის პერსპექტივს დღესაც ასრულებს გომის ქუჩის დამჭერი ერთ-ერთი საყრდენი კედელი (სურ. 44, განახლებულია საქართველოს ICOMOS-ის მიერ 2004 წელს, სურ. 45). მის თავზე კი გომის ქუჩის პირზე მდგომი სახლების წყება მდებარეობდა (გომის ქუჩის № 7,9; სურ. 44). № 7 და № 9 სახლები დღეს დანგრეულია (სურ. 45,46,47).

გომის ქუჩის № 9 რამდენიმე ნაგებობას აერთიანებდა. იგი წარმოადგენდა ქუჩის ნიშნულიდან ვიდრე № 2/6 სახლამდე მდებარე, ხუთ ვიწრო ტერასაზე გაშლილ ბანიანი სახლების წყებას (მეხუთე ტერასაზე ბეთლემის II შესახვევის № 2/6 სახლი მდებარეობს, (სურ. 48). საკმაოდ დიდი სამოსახლო ტერიტორია აღმოსავლეთით კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიამდე მიმავალი ქვის საფეხურებიანი ქუჩა-კიბით იყო შემოსაზღვრული. საცხოვრებელი ნაგებობების დანგრევამ გამოავლინა, რომ ტერასების საყრდენი კედლები განსხვავებული წყობის არის (ძველი აგურის და ფლეთილი ქვის, ძველი აგურის და რიყის ქვის, ძველი აგურის, მხოლოდ ფლეთილი ქვის), რაც მათ განსხვავებულ ქრონოლოგიაზე მიგვითითებს (სურ. 49). ძველი ქალაქის განვითარების პროცესში ეპოქა ეპოქას ცვლიდა, ფენა ფენას ემატებოდა, სიძველე ინახებოდა.

აღწერილი ტერასების აღნიშნული კონკრეტული მონაკვეთის დამავირგვინებელი ზემოხსენებული ბეთლემის II შესახვევის № 2/6 სახლია (სურ. 48). იგი კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიის უშუალო სიახლოვეს, მის დასავლეთით მდებარეობს. ორსართულიანი ნაგებობა მეორე სართულის გაყოფებით მდებარე ხის აივნისი და მის თავზე მოქცეული მეზონინიანი ფასადით მთელი ქალაქის გარდავლით ღია სივრცისკენ იყო მიმართული. აღსანიშნავია ის განწყობა, რაც სახლის აივანსა და მეზონინზე თუ მის ინტერიერში მოხვედრისას ეუფლებოდა ადამიანს. 1860-იანი წლებით დათარიღებულ ზემომოსხენიებულ თბილისის პანორამაზე აღნიშნული სახლი ჯერ დატანილი არ არის. იგი, სავარაუდოდ 1870-იან წლებში შეიძლება აგებულიყო. ძველ ფოტოსა და 1831-1834 წლების, მხატვარ მ. ფრიმანის ლითოგრაფიაზე, ამ ადგილას კუბური მოცულობის შენობები დგას (სურ. 50). ძველი შენობების ნაწილი №2/6 სახლის ინტერიერშია ჩართული. ერთსართულიანი ბრტყელგადახურვიანი მოცულობა №2/6 სახლის დასავლეთითაც იდგა. აღნიშნული ძველი ნაგებობებიდან სახლის ტანში ჩართული ნაწილები დღესაც გადარჩენილია, გვერდზე მდგომი ნაგებობა კი ნაწილობრივ დანგრეული და გადაგვარებული (მდრ. სურ. 52 და 53). ციხისუბან-კლდისუბან-ბეთლემისუბნის არაერთი სახლისთვის, ისევე როგორც სარდაფისთვის, ინტერიერში კლდის მასივის შემოჭრა არის დამახასიათებელი. აღნიშნული უბნების ეზოებში, კლდის მასივი, ზოგჯერ, ეზოს საფარსაც წარმოადგენს (გომის ქ. №2).

კლდის მასივი ბეთლემის II შესახვევის № 2/6 სახლის ინტერიერშიც არის შენახული (სურ. 51). იგი, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ინტერიერში

ჩაურთავს მშენებელს და უჩვეულო მოყვანილობის თაღით შემოუფარგლავს, რომელიც XIX საუკუნის საცხოვრებელსა და მის მიმდებარე ბრტყელი გადახურვის მქონე ნაგებობაშიც გადარჩა. კლდიანი თაღოვანი ნიშის თავზე ხის ერთიანი კოჭი-არქიტრავით გაერთიანებული სამი სწორკუთხა, ღრმა ნიშაა. ნიშების სიღრმითა კედლები ძველი აგურის ხან სწორი, ხან თევზისფერი, ხან ფლეთილი ქვების რიგებით არის ნაშენი, მაშინ, როდესაც ინტერიერისკენ მიქცეული კედლის სიბრტყის დიდი ნაწილი ძველი აგურის წესიერი წყობისა არის. კოჭის თავზე კედელი ვიდრე სართულშუა გადახურვამდე აგურისა და ფლეთილი ქვების ზოლებით არის ნაგები.⁷

დღეს ბეთლემის II შესახვევის №2/6-ში მდებარე საცხოვრებელ სახლს ახალი აივანი და მეზონინი აქვს, ოღონდ არა არქიტრავული არამედ თაღოვანს მისგავსებული. ეს სხვა სახლია, რომელსაც კლდისუბანთან აღარაფერი აქვს საერთო და თავის მიმდებარე გარემოსთანაც აღარ აქვს კავშირი (შდრ. სურ. 48 და სურ. 54).

ციხისუბანი, კლდისუბანი და ბეთლემისუბანი შუასაუკუნეებრივი თბილისის ურბანული ქსოვილის სხვა მიკროუბნების მსგავსად საქართველოს სატანტოს ისტორიულ მნიშვნელობაზე, ურბანული ქსოვილის თვითმყობადობაზე, თბილისელ ოსტატთა და ხუროთმოძღვართა მაღალ ესთეტიკაზე, თბილისური თუ საყოველთაოდ ქართული საცხოვრებელი სახლის ტიპოლოგიის მრავალფეროვნებასა თუ მრავალგვარობაზე, სხვადასხვა ეპოქებში თბილისის მშენებლობის და ტექნიკური შესრულების მაღალ ხარისხსა და უწყვეტ ტრადიციებზე მიანიშნებს.

შეუძლებელია ერთი კვლევის ფარგლებში მოიცვა ციხისუბნის არქიტექტურა მთელი თავისი მრავალფეროვნებით. სირთულეს ქმნის ისიც, რომ იგი აღარ არსებობს.

ძნელია ქუჩების შუასაუკუნეებრივ ქსელს მორგებული სხვადასხვა ტიპოლოგიის და განსხვავებული ღირებულების ნაგებობების ერთი ნარკვევის ფარგლებში განხილვა. შეუძლებელია აღარარსებული შენობების არქიტექტურული მორთულობის დეტალების დაზუსტება, გამჭრალი საცხოვრებელი სახლების და ეზოების სივრცითი სტრუქტურის კომპოზიციური წყობის მეხსიერებაში აღდგენა. შეუძლებელია მთელი სიზუსტით აღწერო ის, რაც ასეთ ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენდა მნახველზე – დიდსა თუ პატარაზე, სტუმარსა თუ შინაურზე, პროფესიონალსა თუ არაპროფესიონალზე. წინამდებარე წერილი ვერ მოიცავს ციხისუბნის ყველა სახეცვლილი თუ აღარარსებული შენობის აღწერას. აქ წარმოდგენილია ის, რასაც ჩვენ გამუდმებით თვალს ვადევნებდით და ვსწავლობდით და რისი აღწერაც სადღეისოდ მოვასწართ.

აქ იყო ფიზიკურად ჯანსაღი შენობებიც, რომელთაც მხოლოდ რესტავრაცია სჭირდებოდა.

აღარ არსებობს უბანი, რომელიც საგანგებო კვლევას იმსახურებდა, შესწავლას საჭიროებდა. ეს მნიშვნელოვანი იყო მომავალი განვითარებისათვის. დღეს დანგრეული შენობების ზუსტი სტატისტიკის დადგენაც კი შეუძლებელია.

გაქრა ძველი თბილისის “ფოლორცნი უშვერნი”, დაინგრა ქუჩა-კიბეები,

7 შდრ. მ. სურამელაშვილის დასახ. ნაშრომი, გვ. 134-136



განადგურდა შუკები და ძველი საყრდენი კედლები. დაინგრა და გაქრა ტრადიციული ხედები.

დაირღვა ძველი თბილისის მთლიანობა, აღიგავა პირისაგან მიწისა ძველი თბილისის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, ურომლისოდაც ძველი თბილისი თბილისს აღარ ჰგავს.

აღწერილი სიძველის სახლების, შუასაუკუნეებრივი ქუჩების, XIX საუკუნისა თუ უფრო ადრეული ფენების შემცველი უბნების დანგრევა და მის ადგილას ახლის შენება – ეს არ არის განვითარება. თუ ადრე საქმე გვექონდა საუკუნეების მანძილზე სახლების მოუფლევლობასთან, მათ არასწორ გადაკეთებებთან და ამ გზით სიძველე და ტრადიციები მაინც ინახებოდა, ახლა, საქმე გვაქვს ტრადიციების არ შენარჩუნებასთან, მის მოსპობასთან, რაც ურბანული ღირებულების შეუფასებლობით, უცოდინრობით, და ასევე, უგულობითაც შეიძლება აიხსნას მხოლოდ. ამ მხივ მნიშვნელოვანია, ვფიქრობ, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ელემენტარული საფუძვლების უქონლობაც.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, ციხისუბან-კლდისუბანში ჯერ კიდევ დარჩა დასაცავი ფასეულობა. ეგებ ახლა მაინც შეწყდეს ნგრევა და შენარჩუნდეს ის, რაც თბილისის სიძველეს და ისტორიას ქმნის.

კალას, ისნის და საკუთრივ თბილისის ჯადოსნური სამოსახლო იდეებისა და შთაგონების უშრეტი წყარო იყო მუდამ, რომლის გადარჩენაც თანამედროვეობის ვალდებულებაა.

ციხისუბნის მონიშნული მონაკვეთის ზემოაღწერილი სამშენებლო ვითარება 2010-2011 წლებში მომხდარ ამბებს მოიცავს. 2012 წლის განმავლობაში ჩამოყალიბდა აღნიშნული მიკროუბნის ახალი სახე. სამუშაოები დღესაც გრძელდება.

ციხისუბნის, ჩვენს მიერ მონიშნულ მონაკვეთში არც ერთი ისტორიული ნაგებობის კლასიკური რესტავრაცია არ განხორციელებულა, მეტიც, არც რეკონსტრუქციას ჰქონია ადგილი. აშენდა რკინა-ბეტონის კარკასის ახალი შენობები შეცვლილი მასშტაბით.

დანგრეული სახლების ადგილას, ზოგიერთ შემთხვევაში ძველი გეგმის კონტურის გაუთვალსიწინებლად, რკინა-ბეტონის კონსტრუქციის ახალი შენობები აშენდა (ბეთლემის ქ. №15, 17, 19, სურ. 55,56), არაერთი, ოდესღაც ძველად მიჩნეული სახლის სივრცითი სტრუქტურა ვერ პოულობს საერთოს თავდაპირველ შენობასთან (გომის II შესახვევი №6, გომის ქ. №18/4, ბეთლემის ქ. №15, 17, 19, გომის ქ. №7,9, შდრ. სურ. 44 და 47), ზოგიერთი ძველი რკინა-ბეტონის ახალ გარსში მოექცა და შედეგად სახე იცვალა და მასშტაბიც გაიზარდა (გომის ქ. №13, სურ. 25 და 26), გაძარცვულია სიძველისა და თავდაპირველი არქიტექტურული მორთულობისგან და სახეცვლილია ციხისუბან-კლდისუბნის ერთ-ერთი გამორჩეული ნაგებობა (ბეთლემის II შესახვევი № 2/6, იხ. ზევით ძირითად ტექსტში, შდრ. სურ. 48, 49, 54).

სრულიად სახეცვლილია მრავალი სიძველის შემცველი ე.წ. ფონური განაშენიანება - ნაგებობები გამსხვილებული და სართულდაშენებულებია. საცხოვრებელი სახლების შეუფასავი ძველი აგურის გადარჩენილი გვერდითი კედლები აგურის ახალი ფენით არის მოპირკეთებული.

გომის და ორაპირის ქუჩების და გორგასლის I შესახვევის შესაყარის მრუდ კონტურზე მდებარე გვიანი შუა საუკუნეების ნაგებობა (იხ. აღწერა



ზევით) რკინა-ბეტონის კარკასითა და ბლოკით თავიდან აშენდა და წინამორბედი დაშლილი შენობის სამშენებლო მასალით - შუაზე გაჭრილი ძველი აგურით მოპირკეთდა, მრუდ კონტურს მიმყოფი ფასადი ვიწრო პროპორციის ღიობებით დანაწევრდა (შდრ. სურ. 16, 17 და 57).

ხელყოფილია ციხისუბნის შუასაუკუნეებრივი ქუჩათა ქსელიც და მისი ძველად მიხნეული სახლებიც, გამჭრალია უძველესი ტიპოლოგიის საცხოვრებლები.

“განახლებული” ციხისუბნის რომელი ადგილი თუ რომელი სახლია უცოდინრობის აპოთეოზი და უგულობის და უგემოვნობის კულმინაცია, ძნელი სათქმელია. მაგრამ ვფიქრობ, რომ გომის ქუჩის №18/4-ში მდებარე ნაგებობის დღევანდელი სახე სწორედ ერთ-ერთი ასეთია. XIX საუკუნის დასაწყისის საცხოვრებელი (იხ. აღწერა ზევით, ძირითად ტექსტში), ვერ პოულობს საერთოს თავის თავდაპირველ სახესთან, როგორც იგი ბოლო დრომდე იყო მოღწეული (სურ. 5-10).

ძველი აგურით ნაშენი სქელი კედლები, სართულშუაგადახურვის ხის მსხვილი კოჭები, შეუღლესავი ძველი აგურის ფასადი მაღალი, ყრუ სხვენი და სხვა რკინა-ბეტონის კარკასისა და ბლოკის შენობით არის შეცვლილი, ცემენტით გალესილი ამალღებულები სხვენი, სხვენიში გაჭრილი ღიობებით. გომის ქუჩისპირა კლასიციტური ფასადის თავდაპირველი მორთულობის მხოლოდ მინიშნებაა ახალ ფასადზე - ღიობთა სამკუთხა ფრონტონები ცემენტის ლესვით არის გამორეზული, თაროები კი უკუგდებულია (შდრ. სურ. 5-10 და 58, 59). ქალაქისკენ მიქცეული ხის აივნისანი ფასადის ნაცვლად რკინა-ბეტონის აივნებია, თანაც ხის სამყურათადიანი ოთხი ბიჯის ნაცვლად რკინა-ბეტონის ოთხი “ნახევარწრიული” თადის და ერთი არქიტრავული ხუთი ბიჯია, კონსოლურად შეკიდული ბეტონის ვიწრო აივანი ხუთბიჯიანი კომპოზიციას გარედან მიუყვება (შდრ. სურ. 10 და 60, შენობა ჯერ არ არის დასრულებული). შენობა, თავდაპირველ ნაგებობასთან შედარებით გამსხვილებული და ამალღებულია, ბეთლემის ქუჩის მიმდებარე შესახვევის მხრიდან მასზე ნახევარაგურით მოპირკეთებული რკინა-ბეტონის ტლანქი კიბეა მიდგმული (სურ. 61). ელევანტური კონსტრუქციის, დახვეწილი პროპორციების მქონე საცხოვრებელი სახლის ნაცვლად უხეში, ტლანქი, უპროპორციო ნაგებობა დგას, ჯანმრთელი კონსტრუქციის ნაცვლად რკინა-ბეტონის უსიცოცხლო ხისტი კარკასია.

შენობის ტანში ის ძველი სარდაფია შემონახული, რომელიც XIX საუკუნის დასაწყისის მშენებელმა გადაარჩინა და ახალი ნაგებობის ტანში ორგანულად მოაქცია (სურ. 11, 12). დაზიანებული, ფიზიკურად არამყარი სარდაფის იქ ყოფნა დღეს აზრს მოკლებული, გაუმართლებელი და სახიფათოა.

აღწერილი ახალი ნაგებობა ციხისუბანში 2010-2012 წლებში მიმდინარე სამშენებლო პროცესის ილდუსტრაციაა. ვფიქრობ, ერთი შენობის მაგალითზე კარგად ჩანს ტრადიციასა და სიძველისადმი დამოკიდებულება. აქ შემოქმედი არა ერთი ადამიანი, არამედ მთელი ჯგუფია - ციხისუბანში ჩატარებული სარეაბილიტაციო სამუშაოების დამკვეთიც და შემსრულებელიც, გამზიარებელიც და მიმღებიც.

ცალკე თემას შეადგენს ის ძველი საყრდენი კედლები, რომელიც ციხისუბნის სამოსახლო ტერასებს თუ ცალკეულ საცხოვრებლებს იჭერდა. ზოგიერთი კედელი დაანგრიეს, ზოგიერთი სამუშაო პროცესში დაიღუპა, ზოგზე კი

აგურის ახალი წყობა გაჩნდა თბილისის სიძველისთვის სრულიად უცხო, არაბრადიციული, არადადამახასიათებელი წყობით (შდრ. სურ. 62, 63, 64). ბეთლემისა და გომის ქუჩებს შორის მოქცეულ განაშენიანებაში არსებული სიძველიდან ბეთლემის ქ. № 19 სახლის ეზოში ჯერ კიდევ ხილული ერთი საყრდენი კედელია გადარჩენილი (სურ. 31, 32). განსხვავებული სიდიდის კონსტრუქციული ორი თაღით დანაწევრებული შეუღესავი ძველი აგურის მძლავრი კედელი (სავარაუდოდ XVIII ს.) გომის ქუჩის ერთ კონკრეტულ მონაკვეთს იჭერს. ეს კედელი ჯერ-ჯერობით ხელშეუხებელია.

ძველი აგურით ნაგები ქუჩა-კიბეების მთელი სისტემით გამორჩეული ციხისუბანი გადაგვარებულია. სახეცვლილია შუკები, მოკირწყლული ქუჩები (სურ. 65, 66) და ქუჩა-კიბეები, გამქრალია ქუჩათა შუასაუკუნეებრივი ქსოვილი, დაკარგულია სამუდამოდ როგორც უძველესი (XVII-XVIII სს.) ტიპოლოგიის, ისე XIX საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთით დათარიღებული საცხოვრებელი სახლები, განადგურებულია ძველი საყრდენი კედლების დიდი ნაწილი, დარღვეულია ძველი მიმართებები შენობებსა და რელიეფს შორის, ციხისუბნის ქუჩებსა და ქუჩა-კიბეებზე მოძრაობისას გამქრალია ხედები ნარიყალაზე, კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიაზე.

ციხისუბნის აღნიშნულ მონაკვეთს დღევანდელი სახით საერთო ძველ სახესთან აღარაფერი აქვს. უბანი უსიციცხლო და უუნაროა. ეს თბილისის კონტექსტიდან ამოგლეჯილი გარემოა, უცხო, სხვა (შდრ. სურ. 68, 69) .

Maia Mania

Tsikhisubani – Loosing the Values of Old Tbilisi

The article is focused on the results of the 2011-2013 construction activities in one part of Tsikhisubani Quarter in Tbilisi. Tsikhisubani, together with Klidsubani and Betlemi Quarters forms uninterrupted urban fabric located on the south-east hilly portion of Kvemo Kala, one of the oldest parts of Tbilisi; it comprises terraces with supporting walls and houses built on the former, street-stairs connecting them and religious structures erected in the area. Tsikhisubani is shown as already developed, but not very densely inhabited on 1844 topographic plan, while further development of the Quarter is well discernible on 1867, 1898, 1903-4 and 1910 maps. As evidenced by 1860s panorama, houses with balconies and flat roofs were located here. This urban fabric seems most likely to reflect the situation prior to the 19th c.; new element is an arched balcony (architrave balconies were presumably made in the 18th c.).

Significant samples of the Tbilisian residential houses were: 18, Gomi street and 4, Jvaredini street – combining old forms and 19th c. Classicism elements with older, presumably 17th c. vaulted basement; although a listed building and quite intact, it was pulled down and rebuilt in a disfigured form using new materials (other similar cases can also be quoted), only

the basement, which was damaged, has survived. It was adjoined by 20, Gomi street and one more house located further towards Narikala fortress – these building contributed to the general aspect of the Quarter reflecting its specific character. Inseparable part of the Quarter was a presumably 18th c. building on the junction of Gorgasali I lane and Gomi street, which was rebuilt in an altered form. Likewise valuable was 6, Gomi II lane – two flat roofed structures superimposed on each other; several flat roofed houses behind 11, Gomi street, forming urban fabric of the terrace, were pulled down. Listed building 11, Gomi street, comprising 17th-19th cc. construction layers, was embodied in a new structure and plastered; more than one supporting wall was demolished, no traces are left of 23, Betlemi street, while only a basement has survived from 25, Betlemi street. Significant was 15, Betlemi street – here, 18th c. house was embodied in the structure of the first decade of the 19th c. 2/6, Betlemi II lane comprises remnants of the 18th c. and even older buildings; the balcony of the house was replaced and a mezzanine was built, while its directly neighbouring flat roofed house was demolished.

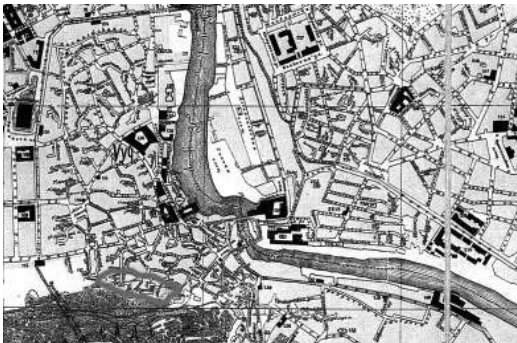
As a result of these changes and demolitions, historic pattern of the Quarter was violated, its features were harmed, buildings of artistic value were disfigured, the system of street-stairs, cul-de-sacs and narrow streets was eliminated.



სურ. 1. თბილისის 1860-იანი წლების პანორამის ფრაგმენტი, © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



სურ. 2. თბილისის 1844 წლის რუკის ფრაგმენტი



სურ. 3. თბილისის 1903-1904 წწ. გეგმის ფრაგმენტი

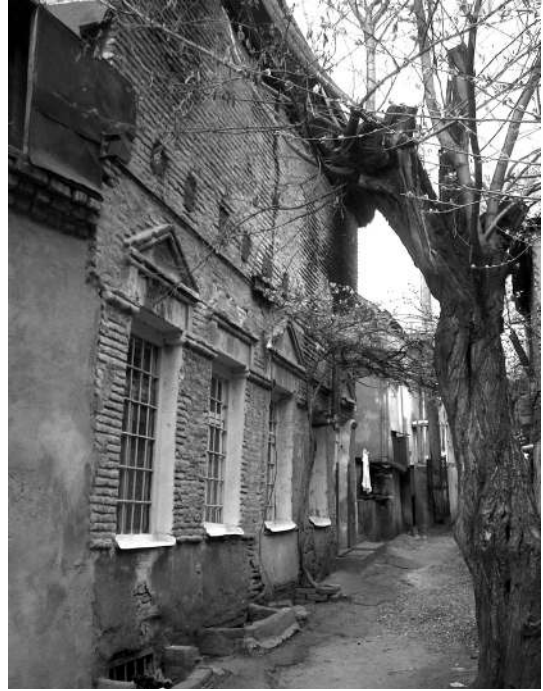


სურ. 4. თბილისის 1860-იანი წლების პანორამის ფრაგმენტი, © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

* სურ. 24 და სურ. 42 © საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს საინფორმაციო სისტემების სამსახური



სურ. 5 გომის ქუჩა. მარჯანიე გომის ქ. № 18/4, © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



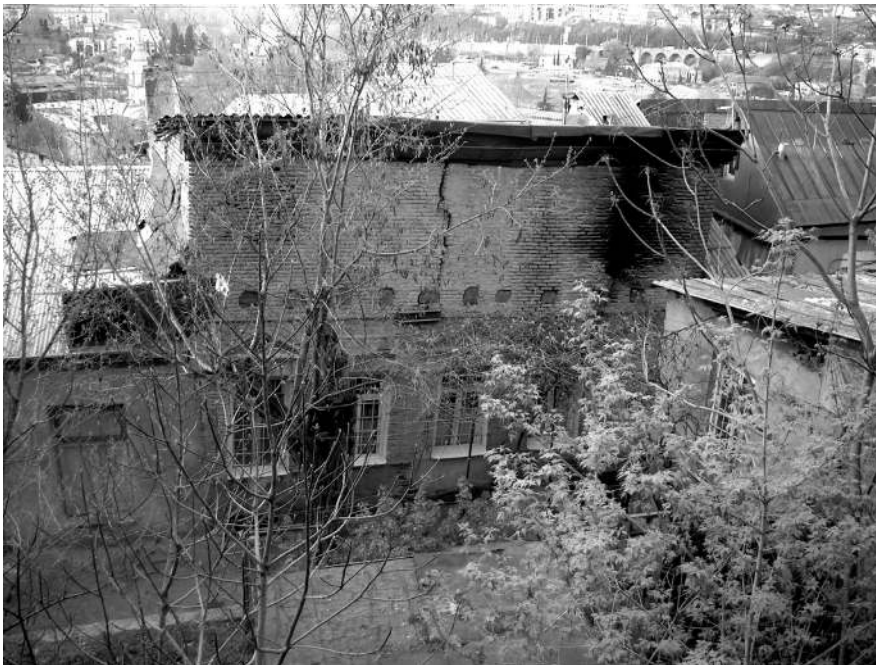
სურ. 6. თბილისი. ცხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. 2005



სურ. 7,8. თბილისი. ცხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. ქუჩისპირა ფასადის ფრაგმენტები. 2005



სურ. 9. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. ბეთლემის ქუჩისპირა ფასადი. 2011



სურ. 10. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. 2005



სურ. 11, 12. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. სარდაფი. 09.
10. 2011



სურ. 13. თბილისი. ციხისუბანი.
გომის ქუჩა №20. 2005



სურ. 14. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4 სახლის
ადგილი. 2011



სურ. 15. თბილისი. ბეთლემის ქუჩა № 25 სახლის გომის ქუჩისპირა მხარე



სურ. 16. თბილისი. გომის, ორპირის ქუჩების გადაკვეთა, 2010



სურ. 17. თბილისი. სურბ გეორგის ეკლესია და მიმდებარე განაშენიანება. 2011



სურ. 18. თბილისი. გომის II შესახვევი № 6. 2005



სურ. 19. თბილისი. გომის II
შესახვევი № 6. 2005



სურ. 20. ფრიმანის 1830-იანი წლების დასაწყისის ლითოგრაფიის ფრაგმენტი.



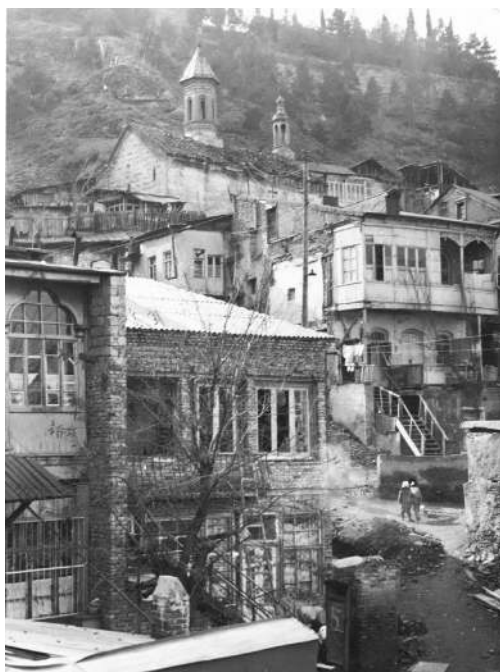
სურ. 21. თბილისი. კლდის მასივი, რომელზეც გომის II შესახვევის №6-ში მდებარე ბანიანი სახლი იყო აშენებული. 2011



სურ. 22. გომის II შესახვევის №6-ში მიმდინარე სამშენებლო სამუშაოები 2011 წელს.



სურ. 23. საცხოვრებელი სადგომი ჯვარედინის შესახვევში. 2005



სურ. 24. კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესია და მიმდებარე განაშენიანება. *



სურ. 25. თბილისი. ციხისუბანი. გომის ქუჩა №13, 2011



სურ. 26. თბილისი. ცხისუბანი. გომის ქუჩა № 13, 2011



სურ. 27. თბილისი. ცხისუბანი. გომის ქუჩა № 13, ბუხრიანი ოთახის აღმოსავლეთი კედელი, 2012



სურ. 28. თბილისი. ცხისუბანი. გომის ქუჩა № 13, ბუხრიანი
ოთახი, 2012



სურ. 29. თბილისი. ცხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 17, 2011



სურ. 30. თბილისი. ცხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 17, 2011



სურ. 31. თბილისი. ცხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 19, საყრდენი კედელი, 2010



სურ. 32. თბილისი. ცხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 17 და № 19 სახლების დანგრევის შემდეგ, 2011



სურ. 33. თბილისი. ცხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 25 და მისი მიმდებარე განაშენიანება, ხედი სოლოლაკის ხეივანის მიმდებარე ბილიკიდან, 2005



სურ. 34. თბილისი. ციხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 25.
სარდაფი, 2010



სურ. 35. თბილისი. ციხისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 25. სარდაფი და
მიმდინარე ახალი მშენებლობა, 2010



სურ. 36. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15, 2005



სურ. 37 . თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15, ეზოსპირა ხის
აივნის კაპიტელი, 2005



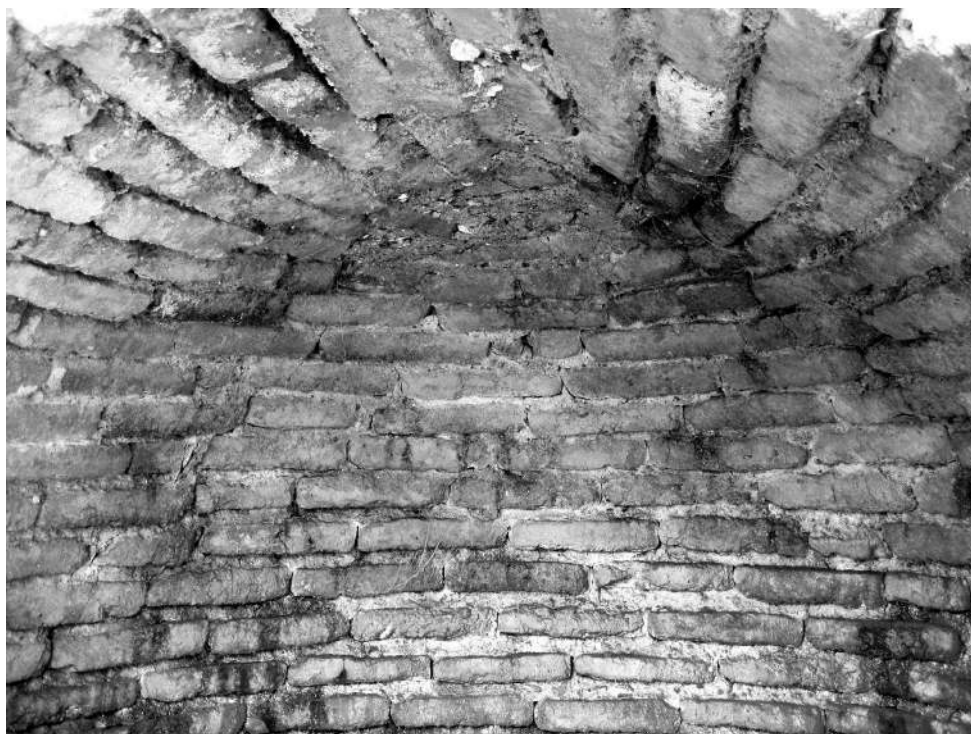
სურ. 38. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15, ეზოს-
პირა ფასადის არქიტექტურული მორთულობის ფრაგმენტი,
2005



სურ. 39. . თბილისი. კლდ-
ისუბანი. ბეთლემის ქუჩა №
15, XIX საუკუნის საცხოვრე-
ბელში შემონახული ადრეუ-
ლი სახლის სამშენებლო
ფენა, 2010



სურ. 40. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15 სახლის
ადგილი, 2012



სურ. 41. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის ქუჩა № 15. მიწაში ზურ-
გით შეჭრილი აღმოსავლეთი კედლის ნიშის კონქი, 2012



სურ. 42. ბეთლემის ქუჩის № 11. © საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს საინფორმაციო სისტემების სამსახური



სურ. 43. თბილისი. გომის ქუჩა №18/4. ბეთლემის ქუჩისპირა ფასადის ფრაგმენტი. რკინის აბრა, რომელზეც ნიკო მარის ქუჩის ამსახველი ტოპონიმია. 2010



სურ. 44. თბილისი. გომის ქუჩის განაშენიანების ფრაგმენტი. 1990.
© მაია მანია



სურ. 45. თბილისი. გომის ქუჩის განაშენიანების ფრაგმენტი. 2012



სურ. 46. თბილისი. გომის ქუჩის განაშენიანების ფრაგმენტი. 2013



სურ. 47. თბილისი. გომის ქუჩის განაშენიანების ფრაგმენტი. 2013



სურ. 48. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6, 1999



სურ. 49. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6, 2011



სურ. 50. ფრიმანის 1830-იანი წლების დასაწყისის ლითო-გრაფიის ფრაგმენტი. თბილისის 1860-იანი წლების პანორამის ფრაგმენტი, © საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



სურ. 51. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6 -ის ინტერიერის ფრაგმენტი, 2012



სურ. 52. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6
სახლი მიმდებარე ბანიანი სახლი, 2010



სურ. 53. თბილისი. კლდისუბანი. ბეთლემის II შესახვევი № 2/6
სახლი მიმდებარე ბანიანი სახლი, 2012



სურ. 54. თბილისი. კლდისუბანი. გომის ქუჩის № 9 სახლის ადგილი. უკანა პლანზე მოჩანს ბეთლემის II შესახვევი № 2/6-ში მდებარე ნაგებობა განახლებული სახით, 2012



სურ. 55. თბილისი. ბეთლემის ქუჩა № 17. მიმდინარე ახალი მშენებლობა, 2012



სურ. 56. თბილისი. ბეთლემის ქუჩა №15. მიმდინარე ახალი მშენებლობა, 2012



სურ. 57. თბილისი. გომის და ორპირის ქუჩების გადაკვეთა, 2012



სურ. 58. თბილისი.
ციხისუბანი. გომის
ქუჩა № 18/4. 2013



სურ. 59. თბილისი.
ციხისუბანი. გომის
ქუჩა № 18/4. 2013



სურ. 60. თბილისი. ცხისუბანი.
გომის ქუჩა № 18/4. ბეთლემის
ქუჩისპირა ფასადი. 2013



სურ. 61. თბილისი. ცხისუბანი. გომის ქუჩა № 18/4. ბეთლემის
ქუჩისპირა ფასადი. 2013



სურ. 62. თბილისი. გომის ქუჩა. ძველი საყრდენი კედელი და გომის II შესახვევის №6-ში მიმდინარე სამშენებლო სამუშაოები, 2011



სურ. 63. თბილისი. გომის ქუჩა. ახალი საყრდენი კედელი და გომის II შესახვევის №6-ში მდებარე ახალი სახლი, 2013



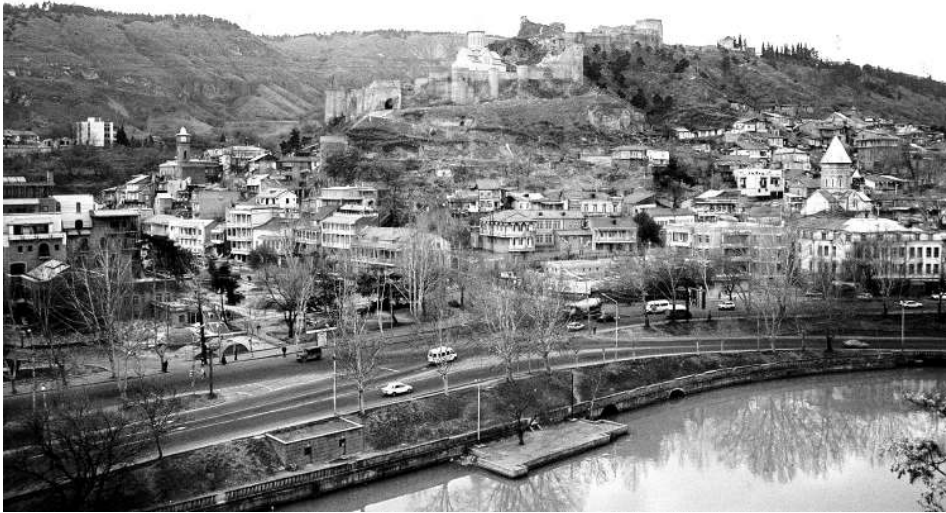
სურ. 64. თბილისი. გომის ქუჩა. ახალი საყრდენი კედელი და მიმდებარე ახალი განაშენიანება, 2013



სურ. 65. თბილისი. გომის ქუჩა. 2011



სურ. 66. თბილისი. გომის ქუჩა. 2011



სურ. 67. თბილისი. ხედი საკუთრივ თბილისზე, ნარიყალასა და კა-
ლას ნაწილზე. მარჯვნივ, სოლოლაკის ქედის გასწვრივ მოჩანს ციხ-
ისუბანი და კლდისუბანი. 1999, © მაია მანია



სურ. 68. ციხისუბნის განაშენიანება დღეს, 2012



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

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა მდებარეობს თბილისში, მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე, ყოფილი ბაღის ქუჩაზე (ამჟამად – ია კარგარეთელის ქ. № 6). ნაგებობა დროის გარკვეული პერიოდებით დაშორებული სამი სამშენებლო ეტაპის მომცველ ხუროთმოძღვრულ მთლიანობას წარმოადგენს. მიუხედავად ცვლილებების და დანაკარგებისა, შენობამ ბოლო დრომდე შეინარჩუნა უჩვეულო, იმპოზანტური სახე, ურბანული და მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა (ნახ. 1, სურ. 1).

ნაგებობა სპეციალური კვლევის საგანი არ ყოფილა, მაგრამ იგი ხშირადაა მოხსენიებული თბილისის არქიტექტურისადმი მიძღვნილ გამოცემებში. თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში ვახტანგ ბერიძე შენობას გოთური ხუროთმოძღვრების სტილიზაციის ნიმუშად წარმოგვიდგენს, იქვეა მოცემული ნაგებობის ფასადი არქიტექტორ პაულ შტერნის მიერ 1895 წელს შესრულებული პროექტიდან.¹

საქართველოს ძველი ქალაქების სერიის თბილისისადმი მიძღვნილ პუბლიკაციაში შენობის მოკლე შეფასებასთან ერთად აღნიშნულია, რომ არქიტექტორ პაულ შტერნის მიერ 1895 წელს აგებულ შენობას საბჭოთა პერიოდში მარჯვნიდან მიაშენეს დამატებითი მოცულობა, რომლის ფასადების გაფორმებაში გამეორებულია თავდაპირველი ბირთვის დეკორის ელემენტები.² 2004 წელს გამოცემული თბილისის გზამკვლევის მიხედვით ნაგებობის გაფართობა 1930-იან წლებს მიეკუთვნება.³ პუბლიკაციაში, რომელიც თბილისში მოღვაწე ევროპელი არქიტექტორების შემოქმედებას ეძღვნება, მოცემულია შენობის აღწერა და მხატვრული ღირებულების შეფასება. ამასთან ერთად, აღნიშნულია, რომ ნაგებობა სცილდება თბილისური საცხოვრებლის ტრადიციას.⁴

2009 წელს ძველი ქალაქის რეაბილიტაციისა და განვითარების ფონდის დაფინანსებით ჩატარდა ია კარგარეთელის ქუჩა №6 შენობისა და მიმდებარე ტერიტორიის ისტორიულ-არქიტექტურული კვლევა, რომელსაც ახლავს რეკომენდაციები ნაგებობის რეაბილიტაციისათვის.⁵

თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა თბილისში არსებულ იმ არცთუ მრავალრიცხოვან ნაგებობათა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლის პროექტის ავტორის ვინაობა ჩვენთვის ცნობილია. საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალურ არქივში დაცულია პაულ შტერნის მიერ ხელმოწერილი, თბილისის საქალაქო მმართველობის

1 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801–1917, ტ., II, თბ., 1963, გვ. 128, 148.
2 მ. ბულია, მ. ჯანჯალაია, თბილისი, საქართველოს ძველი ქალაქები, თბ., 2002, გვ.153.
3 J. Baulig, M. Mania, H. Mildenerger, K. Zeigler, Architekturführer Tbilisi, Saarbrueken, 2004, გვ.57.
4 მ. მანია, ევროპელი არქიტექტორები თბილისში, თბ., 2008, გვ. 96-98.
5 დ. ხოშტარია, მ. ლილუაშვილი, ია კარგარეთელის ქუჩის №6 შენობასა და მიმდებარე ტერიტორიის ისტორიულ-არქიტექტურული კვლევა, თბ., 2009 (მასალა დაცულია ძველი ქალაქის რეაბილიტაციისა და განვითარების ფონდში).

(Тифлисская Городская Управа) მიერ 1895 წელს დამტკიცებული პროექტი შემდეგი სათაურით: „პროექტი, თბილისში, 10-ე უბანში, ბაღის ქუჩაზე ემილია ფრანცის ასული ტიტელის კუთვნილ მიწაზე სახლის ასაგებად“ (ფონდი 192/8ა № 4547).

აღნიშნული პროექტის მიხედვით გათვალისწინებულია შექმნილი მოქალაქისთვის საკუთარი სახლის აგება მცირე ფართობის მიწის ნაკვეთზე. წარმოდგენილია გენერალური გეგმა, ნაგებობის სამი სართულის გეგმა, ქუჩისპირა ფასადი, ჭრილი და სახურავის მოწყობის ნახაზი. პროექტის გრაფიკა მეტყველებს ავტორის მაღალ პროფესიულ დონეზე.

გენერალურ გეგმაზე ჩანს სამი მხრიდან მეზობლების კუთვნილი მიწის ნაკვეთებით შემოსაზღვრული 110 კვ. საჟენის (501 კვ. მეტრი) ფართობის მქონე ტერიტორია, რომელიც თითქმის სრულადაა შევსებული ქუჩის ხაზიდან ოდნავ შეწეული საპროექტო შენობით. ცოკოლის სართულსა და პირველ სართულზე, სადაც ოთახების განლაგება თითქმის იდენტურია, მოცემულია ორ რიგად დალაგებული, ერთმანეთში შეჭრილი სხვადასხვა ზომის და მოყვანილობის სათავსები. ბოლო სართულის გეგმაზე წარმოდგენილია ვერანდაზე წახნაგოვანი აბრისით გამოძავალი კოშკურა მოცულობა, მასთან კარით დაკავშირებული კვადრატული ოთახი, კიბის უჯრედი და სანკვანძი. საპროექტო დოკუმენტაციას ახლავს მიწის მფლობელის, ემილია ტიტელის ხელმოწერა დასტურად იმისა, რომ სახლი აშენდება დამტკიცებული პროექტის მიხედვით, მისგან გადახვევის გარეშე.

2010-2011 წლებში, სარეაბილიტაციო სამუშაოების პარალელურად განხორციელდა მუზეუმის შენობის გახსნა, რომლის დროსაც გაირკვა, რომ აგებიდან მოკლე დროში იგი მნიშვნელოვნად გაფართოვდა, მეზობელი ნაკვეთების სარჯზე გაიზარდა შენობის ეზო.⁶

ერთ-ერთი საარქივო დოკუმენტის მიხედვით ირკვევა, რომ ნაგებობის არაერთჯერ გადაკეთება მის მფლობელთა ცვლასთანაა დაკავშირებული.

ამ მხრივ საინტერესო ცნობები მოიპოვება აკაკი ჭანტურიას (1881-1949) მიერ შედგენილ საბუთში, რომელიც დაცულია თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში.⁷ მანქანაზე ნაბეჭდი ეს ხუთგვრიანი ტექსტი უთარილოა, მაგრამ შინაარსიდან ირკვევა, რომ იგი 1921 წელსაა შედგენილი.

ცნობილმა საზოგადო მოღვაწემ და მეცნიერმა ა. ჭანტურამ საუნივერსიტეტო განათლება ევროპასა და ამერიკაში მიიღო. იგი საქართველოში დაბრუნდა 1920 წელს, ხოლო 1921 წლიდან – უკვე „სამეგრელოს მუზეუმის“ დირექტორად გვევლინება (დღევანდელი ზუგდიდის დადიანების სასახლეების ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი).

გიორგი ჩუბინაშვილი, რომელსაც დიმიტრი შევარდნაძესთან ერთად დიდი დამსახურება მიუძღვის ამ მუზეუმის დაარსებასა და ორგანიზებაში,⁸

6 ბოლო ათი წლის მანძილზე გარკვეული ინტერვალებით მიმდინარეობდა კვლევითი და ფიზიკური სამუშაოები შენობის გადასარჩენად: 2000-2001 წლებში კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფონდმა შეასრულა გადაუდებელი სამუშაოები; 2006 წელს „ქართუ ჯგუფის“ მიერ მომზადდა საინჟინრო-კონსტრუქციული დოკუმენტაცია; 2010-2012 წლებში ძველი ქალაქის რეაბილიტაციისა და განვითარების ფონდის დაფინანსებით ჩატარდა კვლევითი და სარეაბილიტაციო სამუშაოები.

7 დოკუმენტის შესახებ ცნობები მოგვაწოდა ბატონმა გიორგი კალანდიამ, რისთვისაც მას დიდ მადლობას ვუხდით.

8 ი. ლორთქიფანიძე, გიორგი ჩუბინაშვილი და დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველოს

აღნიშნავდა: „ა. ჭანტურიას პირველად გავეცანი 1921 წელს, განათლების სახ-
ალხო კომისარიატის მუზეუმთა სამმართველოში. ამ კომისარიატის დავალებით
სხვებთან ერთად მიმავლინეს ზუგდიდში, რომ ადგილობრივ შეგვესწავლა
მდგომარეობა, გამოგვეძებნა შესაფერისი შენობა, მოგვეგვარებია სამეგრელოს
ყოფილი მთავრის სასახლის ქონებიდან ექსპონატების შერჩევის საქმე.“

გ. ჩუბინაშვილის შეფასებით, ა. ჭანტურია „ჭაბუკური აღფრთოვანებით,
ენერგიით და საკმაო პრაქტიკული მომზადებით შეუდგა სხვადასხვა მუზეუმე-
ბის შესწავლას, ექსპონატების ორგანიზაციას და თვით მუზეუმის მნიშვნელო-
ბის პროპაგანდას მოსახლეობაში.“⁹

სამეგრელოს მუზეუმის დაარსებას უკავშირდება საქართველოს თეა-
ტრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული
ზემოაღნიშნული დოკუმენტი, სადაც ა. ჭანტურია აღნიშნავს: „საქართველოს
რევკომისა და სახალხო კომისარის განკარგულებით „სამეგრელოს მუზეუმის“
ორგანიზებისათვის მე ვიმოგზაურე ტფილისში მეგრულ თავადთა საგანძურის
მოსაძიებლად“. ამავე საბუთშია ახსნილი, თუ რა კავშირშია ჩვენი საკვ-
ლევი შენობა მეგრული თავადების საგანძურთან: „განსაკუთრებით მიმზიდავია
ბადის ქუჩაზედ აზიურ-ევროპულ სტილზედ აშენებული სასახლე, რომელიც
ჯერ გერმანელ პრინცს ოლდენბურგსა და დადიანის ქალს კუთვნებია, შემდეგ
კი უმცროს ბატონიშვილს ანდროს უცხოვრია. სასახლის ეზოში 18 მაისს
შევედი“.¹⁰

როგორც ჩანს, სხვადასხვა დროს შენობის მფლობელები იყვნენ საქართველო-
ში – „პრინც ოლდენბურგად“ წოდებული, გერმანული სამეფო გვარის წარმო-
მადგენელი – კონსტანტინ ფრიდრიხ პეტერ ფონ ჰოლშტეინ-გოტორპ, ოლდენ-
ბურგის ჰერცოგი (1850-1906)¹¹ და სამეგრელოს მთავრის დავით დადიანის და
ეკატერინე ჭავჭავაძის უმცროსი ვაჟი ანდრია დადიანი (1850-1910).

კონსტანტინე ოლდენბურგელი დაიბადა და გაიზარდა პეტერბურგში,
1877-1878 წლებში მონაწილეობდა რუსეთ-თურქეთის ომში (გენერლის ჩინით).
ამავე პერიოდში იგი ჩამოვიდა საქართველოში და აქვე დაოჯახდა. მისი
მეუღლის, აგრაფინა ჯაფარიძისთვის ეს მეორე ქორწინებას წარმოადგენდა
(აგრაფინას პირველი მეუღლე – ტარიელ დადიანი). წყვილის არათანაბარი
წოდებრივი წარმომავლობის გამო ქორწინება მორგანატული იყო, რის გამოც
აგრაფინა ჯაფარიძეს არ შეეძლო ეტარებინა ქმრის ტიტული, მას მიანიჭეს
გრაფინია ზარნეკაუს წოდება. ქორწინების ცერემონიალი 1882 წელს, ქალაქ
ქუთაისში შედგა.

კონსტანტინე ოლდენბურგელი საკმაოდ აქტიურად მოღვაწეობდა

მეცნიერებათა აკადემია, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის
XXXII სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი გ. ჩუბინაშვილის ხსოვნისადმი, მუშაობის გეგმა
და მოხსენებათა თეზისები, 1997 წლის 28, 29 და 30 მაისი, თბ., 1997, გვ. 7-8.

9 გ. ჩუბინაშვილი, აკაკი ჭანტურია, გაზ. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1949, №24, 19
ივნისი.

10 საბუთი 1921 წელს უნდა იყოს შედგენილი. ამაზე მიუთითებს შემდეგი გარემოებები:
რევოლუციური კომიტეტები (რევკომი) საქართველოში მოქმედებდა 1921 წლის
თებერვლიდან 1922 წლის მარტამდე. დოკუმენტის ტექსტში მოხსენიებულია, რომ ა.
ჭანტურია სასახლეს ეწვია მაისში, რაც გამორიცხავს 1922 წელს.

11 ოლდენბურგის საჰერცოგო, რომელიც მდებარეობდა თანამედროვე გერმანიის
ტერიტორიაზე, 1180 – 1918 წლებში იმართებოდა ოლდენბურგელების დინასტიის მიერ.

საქართველოში. მან ხელი მიჰყო მეღვინეობას, კავალერიისათვის გამოყვანა და საუკეთესო ჯიშის ცხენები. საქართველოში ოლდენბურგელების ოჯახი მასპინძლობას უწევდა რუსეთიდან ჩამოსულ მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლებს. მათ ახლო ურთიერთობა ჰქონდათ რუსეთის იმპერატორის ვაჟთან, დიდ თავად გიორგი რომანოვთან, რომელიც ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო ხანგრძლივად ცხოვრობდა აბასთუმანში.¹² კონსტანტინე ოლდენბურგელი გარდაიცვალა 1906 წელს, იგი დაკრძალულია პეტერბურგში.

კეთილშობილური წარმომავლობისაა აგრეთვე შენობის მეორე მფლობელი ანდრია დადიანი. მას დამთავრებული ჰქონდა ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი. სამხედრო საქმეში წარმატებულ სამსახურთან ერთად ცნობილია ა. დადიანის დიდი გატაცება ჭადრაკით. როგორც რუსეთის არმიის გენერალს, მას ტურნირებში ოფიციალურად მონაწილეობის უფლება არ ჰქონდა, მაგრამ ა. დადიანი თვითონ მართავდა კერძო მატჩებს, აფინანსებდა ტურნირებს და საჭადრაკო გამოცემებს.

ა. ჭანტურიას მიერ შედგენილ დოკუმენტში დეტალურადაა აღწერილი ია კარგარეთელის ქ. №6 შენობის მდგომარეობა 1921 წლისთვის: “ჩამტკრეული ფანჯრის დარაბები მაგრად დაკეტილი იყო, იქვე საჯინბოში გერმანელ კოლონისტს რომ სტოკს საცხოვრებელი ჰქონებია - - - დიდი კარები, რომლითაც სასახლის მთავარ დარბაზში შედიხარ ინდოეთიდან მოტანილი ხით ყოფილა დამზადებული, მისი თუჯის საჭიდურები კი ტფილისში გამოუწვრთნიათ რა-ჯასტანის ორნამენტების სტილზედ, ამისთვის ფერადი შუშებით აჭრელებულ დიდ კარებს ინდოეთის ჭიშკარს უწოდებდა ჩვენი მეგზური. პირველი პატარა ოთახი, რომელიც სასახლის მისაგებებლად შეიძლება იწოდოს, ძალიან პატარაა, მაგრამ კარ-ფანჯრის ფერადი შუშებისა და ჭერზედ მყოფი მოხატულობის ხელოვნებით ფრიად ღრმა განცვიფრებას სტოვებს მნახველზედ. შინდისფერ გულზედ მორკალული სუსალისფერი კედლის ყვავილისა და ხილის ორნამენტები სივრცის დანახვას აძლიერებს.

გერმანელმა რომმა პირველივე სართულზედ კაბინეტი მაჩვენა შესანიშნავი ბიბლიოთეკითა და იარაღის დიდი საცავით. მათ შორის ბევრია მუზეუმის ინტერესებისათვის საჭირო. ეს იარაღი ჯერ ოლდენბურგსკის პრინცს უგროვებია, შემდეგ კი ნადირობით განთქმულ ანდრიასაც მიუმატებია და საინტერესო კოლექცია შექმნილა. ეს ოთახი სახალხო დაოსრებისაგან გადარჩენილა, რადგან მოსამსახურეთ ის რკინის ფურცლებით დაუჭედავთ მღელვარების დროს. ბიბლიოთეკა სამ დიდ, ჭერამდე აწვდილ კარადაშია მოთავსებული. აქ მომეტებულად გერმანული და იტალიური წიგნებია შენახული.

ყველაზედ საუცხოო სანახავი სასახლის მთავარი დარბაზია. ის ლუდოვიკო XIV სტილშია გაკეთებული, ჭადი და ავეჯის ინვენტარი ადგილზედ არ დამხვდა, ისინი ჯერ სომეხ ვაჭრებს ძალმომრეობითა და მოტყუებით წაუღიათ, ის კი რაც დარჩენილა მღელვარების დროს მეზობლად მცხოვრებ ხალხს დამე წაუღია. კედელზედ შერჩენილა ორად გახეული იტალიური ფარდაგი ევროპის მოტაცების ფოტოგრაფიული ლითოგრაფიით და იტაკის კუთხეზედ გაყოლებული ხრუსტალის რვაკუთხედები.

12 www.btinternet.com. Monarchies of Europe Oldenburg Royal family; <http://zarnekau.blogspot.com>.



ტფილისში ეს ერთადერთი ჩემს მიერ ნახული სასახლეა, რომელსაც ასე მშვენიერი ჰოლი ჰქონდეს, მისი განათების დროს წყლის რაკრაკის სურათი იქმნებოდა და დარბაზშიდ შემოსული ქალ-ვაჟები გაოცებისთვის შარვლებსა და კაბებს იკეცავდნენ. ეს ფრიად კულტურული ძეგლია და მისი დაცვა მუზეუმის ინტერესებისათვის აუცილებელი საჭიროების მოთხოვნებიდან უნდა იქცეს. როშმა აქ მდგარი პამიატნიკების მოტეხილი ხელები და ფეხები მაჩვენა. ისინი ქალაქის კომუნდანტის განკარგულებით გაუგებარი მიზეზით ეზოშიდ გამოუტანიათ და ორ თვეს ყრილა თოვლსა და წვიმაშიდ, შემდეგ სასაფლაოს რწმუნებულს წაუღია მარმარილოს ქვის საჭიროებისათვის.

დიდი დარბაზის ხის ორსართულიანი აივანი იწყება, სწორედ ისეთივე როგორც დედოფლის სასახლეს შიგნიდან არტყია, იგი სულ ბოლოს ანდრია დადიანს უქმნია და მისი მოაჯირები ჭადრაკის ფიგურებით მოურთავს. მეორე სართულზედ აივნის ქვის კედლები ამპირის სტილშიდ დაუხატავს იტალიელ მასტერს. აივნის ხის ბოძები კი წითელ-ყვითელი წამლით დაუფარავთ. მეორე სართულზედ დიდი დარბაზი გრეციული სტილისაა აღექსანდრე ნევსკის ტაძარის ფერებშიდ. ლამაზი სანახავია პრინცისა და მისი ქალის ეგვიპტიური ოთახი და საპირფარეშო. იგი პეტერბურგიდან ოლდენბურგს გაგრაში, მერე ფოთშიდ მოუტანია და დროშკის ცხენით ტფილისს წამოუღია - - - - სასახლის მთავარი ღირსება კოშკია, მას სამალავი ოთახი აქვს. ოთახშიდ საძინებელი ყოფილა მოწყობილი, რომლის კედლებშიდ სამალავებია. უკანასკნელი ომის დროს მთელი ქუჩა საბადებელს თურმე აქ მალავდა.

ჩვენი ვალია, როგორც პატიოსანი მომსახურებისა ამ დარჩენილი ქონების აწერა და მუზეუმის საჭიროებისთვის შენახვა - - - - ამიტომ ჩემი დასკვნაა სასახლის დასახიჩრება უნდა შეჩერდეს და მისი ქონება სრულად უნდა გადაეცეს განსახკომსა და სამეგრელოს მუზეუმს.”

როგორც ჩანს, ა. ჭანტურიას წინადადება ვერ განხორციელდა. 1920-იან წლებშივე შენობაში განთავსდა ყრუ-მუნჯ ბავშვთა სკოლა-ინტერნატი. სასწავლებლის იმდროინდელი პედაგოგის გადმოცემით ბავშვთა დასაძინებელი ოთახები მდიდრული ავეჯით გაწყობილ ფართო დარბაზებში ყოფილა განთავსებული. პირველ სართულზე სახელოსნოები იყო მოწყობილი, სადაც ბავშვები შრომით ჩვევებს იძენდნენ.¹³ ეს შეფასება ეკუთვნის იმ პერიოდს, როდესაც სკოლა ჯერ კიდევ მხოლოდ ძველ შენობაში იყო განთავსებული (1930-იან წლებამდე) და შესაძლოა, პედაგოგის მიერ აღნიშნული ძვირფასი ავეჯი სასახლის მეპატრონის საკუთრებიდან ყოფილიყო დარჩენილი.

2010-2011 წლებში საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის მუზეუმის შენობაში განხორციელდა მასშტაბური სარეაბილიტაციო სამუშაოები, რის შედეგადაც ნაგებობა ფიზიკური განადგურებისაგან გადარჩა, თუმცა ვერ მოხერხდა მისი ყველა თავდაპირველი არქიტექტურული მოცულობის, საფასადო დეკორის თუ დეტალების შენარჩუნება.¹⁴ საკვლევი შენობის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის წარმოსაჩენად გასათვალისწინებელია

13 ლაპარაკობენ მუნჯები. ჟურნალი საბჭოთა ქალი, №6, 1959, გვ., 14-15.
14 ნ. ზაზუნისი, საქართველოს თეატრის მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის რეაბილიტაცია. რესტავრატორთა საერთაშორისო კონფერენციის თეზისები, თბ., 2012, გვ 40-41.

შენობის მდგომარეობა და აღწერის მონაცემები რეაბილიტაციის დაწყებამდე და ძველის გახსნის დროს გამოვლენილი დეტალები, რასაც ქვემოთ წარმოვადგენთ.

ია კარგარეთელის ქუჩა დავით აღმაშენებლის გამზირისკენ პერენდიკულარულად მიმართულ, სწორხაზოვნად განვითარებულ ქუჩას წარმოადგენს. მისი ძველი სახელწოდება – ბაღის ქუჩა – თავისთავად მეტყველებს მწვანე ნარგავების სიუხვეზე ამ უბანში.¹⁵ XIX საუკუნის დასაწყისში მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე, ძველი კუკიისა და დიდუბის ტერიტორიაზე არსებული გერმანელი კოლონისტების კარმიდამოები მწვანე საფარის სიუხვით გამოირჩეოდა, რაც კარგად ჩანს თბილისის ძველ რუკებზე. საცხოვრებელი კარმიდამოების და ქუჩების გამწვანება კოლონისტების ვალდებულებას წარმოადგენდა.¹⁶ დროთა განმავლობაში ტერიტორიის განაშენიანებამ სიმწვანის დიდი ნაწილი შეიწირა.

ია კარგარეთელის ქუჩის თავდაპირველი სტრუქტურა და ხასიათი ძირითადად შენარჩუნებულია. საერთო არქიტექტურული კონტექსტიდან ამოვარდნილია №4, შედარებით ახლად აგებული ხუთსართულიანი საცხოვრებელი სახლი (მანსარდით). იგი მოქცეულია ქუჩის ხაზიდან შეწყველ ორ ნაგებობას (№№2,6) შორის, რის გამოც მისი უმასშტაბობა უფრო მეტადაა თვალშისაცემი.

ქუჩას ორივე მხარეს გაუყვება XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის 1-3 სართულიანი ნაგებობები (გარდა ზემოაღნიშნული №4 შენობისა), რომელთა შორის გამოირჩევა მხატვრულად ღირებული შენობები. მოდერნის ტიპის ნაგებობების (№№3ა,3ბ) პლასტიკური, მრუდხაზოვანი სახურავები, №6 ნაგებობის კოშკურა მოცულობების ციცაბო დახრა და დავით აღმაშენებლისა კარგარეთელის ქუჩების გადაკვეთაზე მდებარე კინოთეატრ „აპოლოს“ გუმბათი ქუჩის პერსპექტივს და სივრცულ აღქმას მნიშვნელოვნებას სძენს (სურ.2).

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა დგას ეზოს სიღრმეში. ქუჩიდან იგი მოზღაღუდულია ერთსაფეხურიან ცოკოლზე მდგარ, ოთხწახნაგა ბოძებს შორის ჩართული, დეკორატიული დეტალებით გაფორმებული ლითონის გისოსებით, რომლის ფონზე გამოირჩევა ნატიფად მორთული აჟურულცხაურიანი ჭიშკარი. გალავნის მარცხენა ნაწილის ბოძების წინა პირი პლასტიკურადაა დამუშავებული ზედაპირიდან ჩაღრმავებული შეისრულთაღიანი გამოსახულებით, რომლის წვერი ფრონტონის არეში იჭრება.

ნაგებობა ძირითადად სამ სამშენებლო პერიოდს მოიცავს. გეგმის ზოგადი მოყვანილობა რუსულ Γ-ს უახლოვდება, რომლის ძირითადი მოხაზულობიდან განცალკევებულია ქუჩის მხარეს სამწახნაგა შვერილით მიმართული კოშკურა მოცულობის აბრისი. ფრონტალურად გაშლილი მთავარი ფასადის მარცხენა მხარეს განთავსებულია XIX საუკუნის დასასრულის სასახლე, რომელსაც ეზოს სიღრმეში განვითარებული ფრთა ემატება. ფასადის მარჯვენა, სავარაუდოდ, 1930-იანი წლების ნაწილი გამჭოლი ტალანთაა გამოყოფილი შენობის თავდაპირველი ბირთვისაგან (სურ 3).

15 XIX საუკუნის დასასრულისთვის ამ უბანში არსებობდა ზემო ბაღის ქუჩა, ქვემო ბაღის ქუჩა და ბაღის ქუჩა, Кавказский календарь, 1895, приложение к плану гор. Тифлиса. 16 გ. მანჯგალაძე, გერმანელი კოლონისტები ამიერკავკასიაში, თბ., 1974, გვ.15.

სამშენებლო მასალად ძირითადად გამოყენებულია ახალი აგური. შელესილ და შეღებილ ფასადებს მონაცვლეობით დაუყვება ხორკლიანი და გლუვზედაპირიანი ზოლები. შენობის გასწვრივ უწყვეტად დენადი პროფილირებული სარტყელები, დიობების საპირეები და ფასადზე ცალკეულ მახვილებად გამოყოფილი დეკორატიული დეტალები ნაღესობითაა გამოყვანილი. ხის მასალა გამოყენებულია კარნიზების და სახურავის ელემენტებისათვის (სურ. 7).

ძველი შენობის ასიმეტრიული ფასადის სივრცით დომინანტს წარმოადგენს წახნაგოვანი მოხაზულობის შუა კოშკურა, რომელსაც ფიგურულ კრონშტეინებზე დაყრდნობილი მკვეთრად შევრილი ხის კარნიზი, თუნუქით დაბურული შილიანი ციცაბო სახურავი და ლითონის აჟურული ცხაური ასრულებს. ქუჩის მხარეს მიმართული სახურავის შეისრული ხის თალი მოხარატებული აჟურული ჩანართებითაა მორთული, ხოლო სიღრმეში, შეფიცრულ არეზე სიბრტყიდან საკმაოდ ამადლებული გერბია გამოსახული (სურ. 4).¹⁷

მთავარი შესასვლელი ცენტრალური კოშკის ღერძზე, რიზალიტის ფარგლებშია განთავსებული. მის თავზე თუჯისცხაურიანი მოაჯირით მოზღდუღული ღია ტერასაა, რომელიც გვერდითი სათავსის თავზეც ვრცელდება.

სასახლის მარცხენა, კიდურა ნაწილში ქონგურისებრი მოყვანილობის ელემენტებისაგან შემდგარი პარაპეტით დასრულებული ორსართულიანი კოშკია (ცოკოლის სართულით) ამართული, მისი შესასვლელი შეისრული თაღებით დასრულებული პროფილირებული პორტალითაა გაფორმებული.

შენობის ფასადი მორთულია ნაძერწი დეტალებით. ნაღესობით გამოყვანილი სვეტისთავეები, ტონდოში ჩასმული მცენარეული და გეომეტრიული ელემენტები, მრავალსაფეხურიანი, რთულპრიფილიანი კარნიზები მნიშვნელოვნებას და პომპეზურობას მატებს ნაგებობას.

საბჭოთა პერიოდში ჩატარებული გეგმიური რემონტების შედეგად ფასადის კედლის დამუშავება მრავალჯერ იქნა განახლებული. ამ დროს, როგორც ჩანს, ითვალისწინებდნენ თავდაპირველი მორთულობის ზოგად სახეს, თუმცა განახლებები სრულდებოდა სხვა მასალით, ძირითადად ცემენტის გამოყენებით. მრავალჯერადი რემონტის დროს ერთმანეთს ედებოდა განახლებული ფენები (სურ. 6). არქიტექტურული ფორმების ასეთი გამსხვილება გავლენას ახდენდა შენობის მხატვრული სახეზე, დროთა განმავლობაში მოხდა ცემენტის განახლებული ფენების ატკეწვა და ჩამოცვენა (სურ. 5).

შენობის გახსნის დროს გამოვლენილი, ფასადის გაფორმების შედარებით კარგად დაცული ფრაგმენტების მიხედვით აღმოჩნდა, რომ თავდაპირველად კედლის სიბრტყის დასამუშავებლად კირის ხსნართან ერთად გამოყენებული იყო აგურის ფხვნილი და მდინარის წვრილი კენჭები. შენობის ისტორიის რაღაც პერიოდში ფერადოვნება ფასადის გაფორმებაშიც იყო ჩართული. ამაზე მეტყველებს მთავარი შესასვლელის ორსავე მხარეს გახსნილი, კედლის სვეტებზე გამოვლენილი ოქროსფერისა და მუქი ლურჯის მცირე ლაქები.

ძალზე ეფექტურია სხვადასხვა ზომის და მოყვანილობის (შეისრული,

17 აღნიშნული გერბი ძალიან წააგავს რუსეთის იმპერიის ერთ-ერთი კეთილშობილური წარმომავლობის საგვარეულოს, ვერიგინების კუთვნილ გერბს (იხ. <http://gerbovnik.ru/arms/71.html>), თუმცა არ ირკვევა, რა კავშირი შეიძლება ყოფილიყო საკვლევ შენობას, მის მფლობელებს და აღნიშნული გვარის წარმომადგენლებს შორის.

წრიული) ღიობების ხის ალათების და ფრამუგების აუზური ნახატი. მთავარ შესასვლელ კარს თუჯისაგან გამოჭედილი მორთულობა აქვს, რომელიც მეორდება მარცხენა კიდურა კოშკის შესასვლელში და შენობის ინტერიერში არსებული ხის კარის მორთულობაში.

ეხოს ფასადის ყრუ კედლები სწორკუთხა ღიობებითაა დანაწევრებული, მხოლოდ ეხოს ფრთის ერთ რიგად დალაგებული ოთახების წინ არსებული განიერი დერეფანია შემინული, რომელიც თავდაპირველად ღია აივანს წარმოადგენდა (სურ. 8).

განსაკუთრებით დიდი ცვლილებები და დანაკარგებია შენობის ინტერიერიერში, რომელიც თავდაპირველად კედლის მხატვრობით, მარმარილოს ქანდაკებებით და მდიდრული ავეჯით იყო გაწყობილი (იხ. ზემოთ, ა. ჭანტურიას მიერ 1921 წელს შედგენილი დოკუმენტი). გაფორმების თავდაპირველი სახისაგან მხოლოდ მცირე რამ გადარჩა, უმნიშვნელო ფრაგმენტები აკაკი ჭანტურიას აღწერილი „შეინდისფერ გულზედ მორკალული სუსალისფერი“ ყვავილებისაგან და ძველი შპალერისაგან. გაიხსნა თხელ ბათქაშზე ხელით მოხატული ფრაგმენტები, სადაც უხვადაა გამოყენებული ოქროსფერი (სურ.9).

ნაძერწი დეტალები ინტერიერში მცირე რაოდენობითაა შემონახული. მათი შესრულების ხარისხი საკმაოდ მაღალია. შედარებით უკეთ გადარჩა სხვადასხვაგვარი მასალით შესრულებული, მხატვრულად გაფორმებული ბუხრები. ბიბლიოთეკიდან, ძველი ავეჯიდან და სასახლის სხვა ინვენტარიდან მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილია შემონახული.¹⁸

ცოკოლის სართულის სათავსები მრავალჯერადი გადაკეთების კვალს ატარებს. ქვედა სართული, სავარაუდოდ, სამზარეულოს, სამეურნეო სათავსებს და სასახლის მომსახურე პერსონალის საცხოვრებელს წარმოადგენდა. ერთ-ერთი მათგანი კარგად ნათლებოდა ოთხი დიდი სარკმლით, რომელთაგან ორი – კარის ღიობთან ერთად შენობის გაფართოების შემდეგ ამოქოლეს.

ნაგებობის გვიანდელი ნაწილი, მსგავსად შენობის თავდაპირველი ბირთვისა, გაფორმებულია გლუვზედაპირიანი და ხორკლიანი ზოლების მონაცვლეობით. მისი სართულები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია რთულპროფილიანი კორიზონტული სარტყელით. მესამე სართულზე ორი თუჯისმოაჯირიანი ქვის ღია აივანია გადმოკიდული. ქვედა სართულების სწორკუთხა მოხაზულობის სარკმლებს მესამე სართულზე თაღოვანი ღიობები ენაცვლება. მათი ალათების და ფრამუგების ნახატი შენობის ძველი ნაწილის ღიობების გაფორმებასთანაა მიახლოებული. იდენტურია ტონდოში ჩასმული, ნაღესობით გამოყვანილი მცენარეული მორთულობის ნახატი. ხის კრონშტაინებზე დაყრდნობილი, ძლიერად შევერილი ხის კარნიზი თითქმის არ განირჩევა შენობის ძველ ნაწილში არსებული კარნიზისაგან (სურ. 3).

ნაგებობის მარცხენა, ძველი ნაწილის ასიმეტრიული, კოშკურებიანი ფასადის გასაწონასწორებლად შენობის კიდურა, მარცხენა ნაწილის სახურავის არეში სამკუთხა ფრონტონია ამოწვდილი, რომლის ჩაწეული არე ხის ფიცრებითაა დაფარული, ხოლო ცენტრში წრეში ჩასმული ოთყურა ვარდულია ჩართული (სურ.10).

18 მუზეუმის დირექტორის, ბ-ნ გიორგი კალანდიას დიდი მცდელობით ბოლო ხანებში გადაიდგა ნაბიჯები სასახლის ბიბლიოთეკისა და ავეჯის ნაწილის მოსაძიებლად და შესაძენად.

შენობის თავდაპირველი ნაწილის არქიტექტურას ანგარიშს უწევს აგრეთვე ეზოში გასასვლელი ტალანის გაფორმება. ფასადის მხრიდან იგი შეისრულია და პროფილირებულ ჩარჩოშია ჩასმული, ხოლო ეზოს მხრიდან – მოურთავ, სწორკუთხა დიობს წარმოადგენს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავისი არსებობის მაძილზე სასახლემ არაერთი გადაკეთება განიცადა და შესაძლოა, პროექტიდან გადაცდომები მშენებლობის პროცესშივე მოხდა. სარეაბილიტაციო სამუშაოების დროს ისიც აშკარად გამოჩნდა, რომ განახლება მოხდა აგებიდან დროის მცირე მონაკვეთში.

XX საუკუნის დასაწყისის ფოტოზე კარგად ჩანს, რომ ფასადზე, ნაგებობის მარჯვენა ნაწილში წარმოდგენილია პაულ შტერნის პროექტით გაუთვალისწინებელი, ქონგურისებრი დეტალებით გაფორმებული პარაპეტით დასრულებული სექცია, შეისრულთაღიანი ფანჯრის დიობით, რომლის ფრამუგაში ჩანს მოჩარჩოებით გამოყვანილია ოთხეყურა ვარდული.¹⁹

პროექტისაგან განსხვავებულია აგრეთვე, სასახლის მთავარი კოშკურა მოცულობის გვერდზე არსებული, საფეხუროვანი პარაპეტით დასრულებული ნაწილი, ნაძერწობით შესრულებული ოთხეყურა ვარდულით ცენტრში. ასევე - შენობის მარცხენა კიდეზე მხარე, სადაც დღემდე თითქმის უცვლელად დგას ორსართულიანი კოშკურა მოცულობა (ცოკოლის სართულით) ნაცვლად პროექტზე გამოსახული – ერთსართულიანისა.

ზემოაღნიშნული ცვლილებები კონსტანტინე ოლდენბურგელის სახელთან უნდა იყოს დაკავშირებული, რაც მის გარდაცვალებამდე, (1906 წ.) უნდა მომხდარიყო.

კონსტანტინე ოლდენბურგელის შემდეგ შენობა ანდრია დადიანის საკუთრებაში გადავიდა, რომელმაც სასახლეს ეზოს მხრიდან ორსართულიანი აივანი მიაშენა. ა. ჭანტურიას აღწერის მიხედვით, 1921 წლისთვის ჯერ კიდევ სრულად იყო შემონახული აივნის მხატვრობით დაფარული ქვის კედლები, ხის სვეტები და ჭადრაკის ფიგურების მოყვანილობის დეტალებით გაფორმებული ხის მოაჯირი. ა. ჭანტურია იმასაც აღნიშნავს, რომ აივანი იყო იყო „სწორედ ისეთივე როგორც დედოფლის სასახლეს შიგნიდან არტყია“.. შენობის რეაბილიტაციის დროს გაიხსნა „მოხატული ქვის კედლები“ (სურ.11), მაგრამ ხის სვეტები და მოაჯირი – განადგურებული. ანდრია დადიანი 1910 წელს გარდაიცვალა. ე.ი. უნდა ვიფიქროთ, რომ სასახლის ზემოაღნიშნული გაფართოება 1906-1910 წლებს მიეკუთვნება.

შენობის კიდევ ერთი დიდი განახლება-გაფართოება საბჭოთა პერიოდს მიეკუთვნება. წერილობითი მონაცემები ამის შესახებ ვერ მოვიძიეთ, თუმცა შემთხვევით გადარჩენილი ფოტოს მიხედვით აშკარად ჩანს, რომ სასახლეს მონაგრეის მარჯვენა კიდეზე ნაწილი და მიუმატეს ახალი სამსართულიანი ფრთა. თუ არ ჩავთვლით ნაგებობის ნაწილის მონგრევას, საბჭოთა პერიოდის მიშენება გარკვეული ტაქტით განხორციელდა.

საკვლევი შენობის საბოლოო სახის ჩამოყალიბებაში შეიძლება გამოვყოთ სამი ძირითადი ეტაპი: 1.კონსტანტინე ოლდენბურგელის ინიციატივით

19 აღნიშნული ფოტოს ელექტრონული ასლი მოგვაწოდა მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორმა ბ-ნმა გიორგი კალანდიამ. მისივე გადმოცემით, ფოტოს დედანი ინახება ყრუ-მუნჯთა სკოლის თანამშრომლის პირად კოლექციაში.

არქიტექტორ პაულ შტერნის მიერ 1895 წელს შედგენილი პროექტით აგებული სასახლის მნიშვნელოვანი გადაკეთება XX საუკუნის დასაწყისში. 2. ანდრია დადიანის მიერ ეზოს სიღრმეში განვითარებული აივნის ფრთის დამატება 1906-1910 წლებში. 3. შენობის მარჯვენა ნაწილის ჩაჭრა და სამსართულიანი ფლიგელის მიშენება, რომელიც მთავარ ბირთვის ეზოში გასასვლელი ტალანით დაუკავშირდა – სავარაუდოდ, 1930-იან წლებში.

შენობის ძველი, XIX საუკუნის ბოლოს აგებული ნაწილი განსხვავდება ამავე საუკუნის მეორე ნახევრიდან თბილისში მომრავლებულ, გასაქირაველად აგებული დიდი ზომის სახლებისაგან.²⁰ მათ გვერდიგვერდ ცალკე ჯგუფად შეიძლება გამოიყოს შექმნილი მოქალაქეთა საკუთარი საცხოვრებლები. თბილისში არსებული ასეთი შენობები ძირითადად ეზოს ან ბაღის სიღრმეში დგას.²¹ მათი მეშვეობით გარკვეული პაუზები იქმნება ქალაქის ურბანულ სივრცეში, რაც განაპირობებს განაშენიანების ხასიათს. ამ შენობების ხუროთმოძღვრულ სახეს კი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს არქიტექტორის პროფესიული ოსტატობა, მფლობელის (დამკვეთის) ნება-სურვილი, გემოვნება და შექმნა.

ია კარგარეთელის ქ. № 6 შენობის პროექტის ავტორი პაულ შტერნი თბილისში მოღვაწე იმ ევროპულ არქიტექტორთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა შემოქმედებაში დიდ განსწავლულობასთან ერთად იგრძნობა ადგილობრივი ტრადიციების სათანადო შეფასება და გათავისება, რაც მაღალ პროფესიონალიზმზე მეტყველებს.²² ასეთია, მაგალითად, პ. შტერნის მიერ აგებული საკუთარი საცხოვრებელი სახლი მიხეილის (ახლანდელი დავით აღმაშენებლის №128) პროსპექტზე, თუმცა ჩვენი საკვლევი შენობისადმი მიდგომა სხვაგვარია. იგი არ მიუყვება თბილისური საცხოვრებლის განვითარების ხაზს. შესაძლოა, ეს პროექტის ავტორის გადაწყვეტილება იყოს, თუმცა შენობის მფლობელთა ფაქტორიც გასათვალისწინებელია.

საინტერესოა, რომ ნაგებობის გეგმა და ეზოს ფასადი, ანდრია დადიანის ინიციატივით განხორციელებული გადაკეთების შემდეგ, გარკვეულად დაემსგავსა თბილისურ საცხოვრებელს. ეს მოხდა ეზოს სიღრმეში განვითარებული ხის აივნის ფლიგელის მიშენების წყალობით, როდესაც შენობის გეგმამ F-ს მოხაზულობა მიიღო.

ფასადის გაფორმების მხრივ საყურადღებოა ნაგებობის გახსნის დროს გამოვლენილი, აგურის წყობაზე დატანილი ნაღესობა, რომელზეც გლუვი და ხორკლიანი სარტყელების მონაცვლეობით ფიგურული წყობა იქმნებოდა. მისი შენარჩუნება და აღდგენა გარკვეული მიზეზების გამო ვერ მოხერხდა.²³ ძლიერი დაზიანების გამო შეუძლებელი აღმოჩნდა შენობის თავდაპირველი ნაწილის მთავარი შესასვლელის გვერდზე არსებული სათავის შენარჩუნება, რომლის თავზე ღია ტერასა იყო მოწყობილი. იგი დაიშალა და თავიდან აიგო ძველის მიხედვით (სურ. 12,13,14). შენობის საიმედოდ გამაგრების და კონსტრუქციული

20 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917 წლები, ტ. II თბ., 1963, გვ. 110.

21 იქვე, გვ. 96

22 მ. მანია, ევროპელი არქიტექტორები . . . , გვ.118.

23 გართულდა ძველზე არსებული და რესტავრაციისათვის საჭირო სამშენებლო მასალის ლაბორატორიული გამოკვლევა. ასევე, ფასადის დამუშავების და მხატვრული გაფორმების ფრაგმენტების ტექნოლოგიური შესწავლა და თავდაპირველი ბირთვის ფასადის აღდგენა ძველი ტექნოლოგიის გამოყენებით, თავდაპირველი მასალით.

სტაბილიზაციის შემდეგ მისი ფასადები მთლიანად განთავისუფლდა ნაღვსობისაგან და სხვა მასალით (უმეტესად ცემენტის გამოყენებით) შეიღესა, შეიღება და მიიღო თავდაპირველთან მიახლოებულ სახე (სურ. 15).

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შენობა მნიშვნელოვანია ურბანული და მხატვრული თვალსაზრისით. ნაგებობის არქიტექტურული და მხატვრული კომპოზიციის მთავარი, თავდაპირველი ნაწილი წარმოადგენს ინდივიდუალურად გადაწყვეტილ, კამერული ხასიათის ნაგებობას, სადაც მხატვრულ მისწრაფებებთან ერთად არეკლილია დროის შესაბამისი პერიოდის ისტორიული ვითარება და საზოგადოების ცხოვრების ნიუანსები, რაც მთლიანობაში ეპოქის სურათს წარმოგვიდგენს.

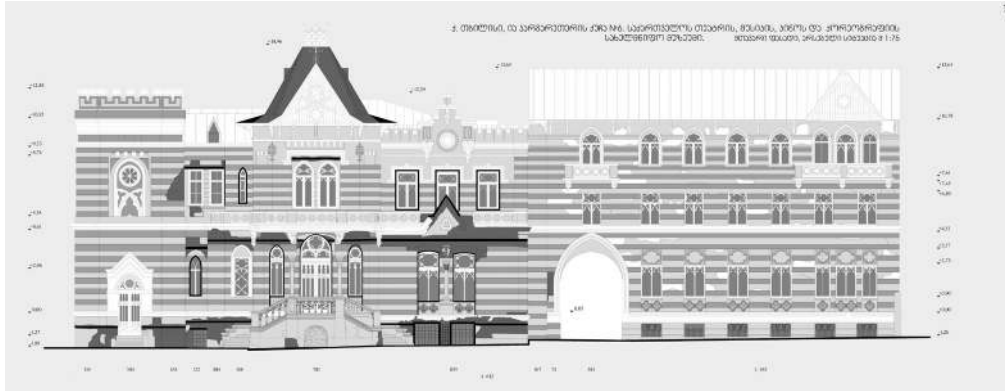
შენობის 1930-იანი წლების განახლება სათანადო პროექტის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა. ჩვენთვის უცნობია მისი ავტორის ვინაობა, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ნაგებობის ახალი მოთხოვნებისთვის მისადაგება გარკვეული ტაქტიკითაა შესრულებული.

Tsitsino Chachkhunashvili

Building of the State Museum of Theatre, Music, Cinema and Choreography of Georgia

The Museum is located in Tbilisi, 6, Ia Kargareteli (earlier, Garden) street and is distinguished in the urban fabric of the Quarters on the left bank of the river Mtkvari. Although it is more than once mentioned in the scholarly literature, it is not yet monographically studied. Thanks to the preserved plan it is known that the house was designed in 1895 by the architect Paul Stern for Emilia Titel. Besides, it was ascertained that soon enough it was altered several times, due to the changes of ownership.

Based on data collected by Akaki Chanturia in 1921, the house was owned first by Constantine, Prince Oldenburg (1850-1906) and later, by Andria Dadiani (1850-1910). In 1921 the house was already looted, but many things lost at present, were still preserved in situ. Soon after this, the building functioned as a boarding-school for deaf mute children. C. Oldenburg made some additions (a wing to the right, non-existent at present and a turret to the left) and some alterations (a part next to the main turret) to P. Stern's building. A. Dadiani had built two-storied balcony (with the balustrade formed of chessmen) to the house (A. Dadiani was a famous chess-player). In the Soviet times, right wing of the building was demolished and replaced by a new three-storied wing – this seems likely to have happened in 1930s. It should be noted that, unlike other buildings designed by P. Stern – e.g. his own house – this building does not continue a tradition of the Tbilisian dwelling – it had rather acquired “Tbilisian” aspect in the hands of A. Dadiani. In 2010-2011, stabilisation of the building was undertaken; however, it turned impossible to preserve a compartment next to the main entrance and it was rebuilt; likewise, facade decoration was also made anew.



ნახ. 1. შენობის მთავარი ფასადი რეაბილიტაციამდე



სურ. 1. შენობის ძველი ნაწილი, მთავარი ფასადი, 2010 წლის ფოტო



სურ. 2. ია კარგარეთელის ქუჩის განაშენიანება



სურ. 3. შენობის გვიანდელი ნაწილი, 2010 წლის ფოტო



სურ. 4. გერბის გამოსახულება მთავარი კოშკურის ფრონტონში



სურ. 5. ზონდაჟით გამოვლენილი თავდაპირველი პროფილი



სურ. 6. ფასადის კედლის დამუშავების თავდაპირველი და შემდეგი დანამატები



სურ. 7. შენობის ფასადი, საერთო ხედი. 2010 წლის ფოტო



სურ. 8. შენობის ეზო რეაბილიტაციამდე. 2010 წლის ფოტო



სურ. 9. გახსნის დროს გამოვლენილი კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი. 2011 წლის ფოტო



სურ. 10. შენობის გვიანდელი ნაწილის ფრაგმენტი



სურ. 11. გახსნის დროს გამოვლენილი კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი. 2011 წლის ფოტო



სურ. 12. შენობის ძველი ნაწილი რეაბილიტაციამდე. 2010 წლის ფოტო



სურ. 13. შენობის ძველი ნაწილი დაშლილი სათავსით. 2011 წლის ფოტო



სურ. 14. შენობის ძველი ნაწილი რეაბილიტაციის შემდეგ. 2012 წლის ფოტო



სურ. 15. შენობის ძველი ნაწილი რეაბილიტაციის შემდეგ



სურ. 16. შენობის გვიანდელი ნაწილი რეაბილიტაციის შემდეგ



ვალერიან სიღამონ-ერისთავის შესრულებული თელავის ფერისცვალების ეკლესიის ტრიპტიქონები

XX საუკუნის დასაწყისის (1900-1921წწ.) საეკლესიო მხატვრობა, რომელიც კომუნისტური იდეოლოგიური წინების გამო ქართული საზოგადოებისათვის ათწლეულების მანძილზე თითქმის სრულიად დახურული თემა იყო, უამრავ საინტერესო მასალას გვთავაზობს განსჯისა და ანალიზისათვის. ერთ-ერთი ამგვარი საკითხი ვალერიან სიღამონ-ერისთავის მიერ თელავის ფერისცვალების (იგივე ღვთაების) ეკლესიისათვის შესრულებული ტრიპტიქონებია.

ვალერიან სიღამონ-ერისთავი (1889-1943წწ.) ყვარელში, იმჟამად სახელმწიფო სამსახურში მყოფი თავად ვასილ სიღამონ-ერისთავის ოჯახში დაიბადა. მხატვრობით გატაცებული ახალგაზრდა ჯერ თბილისში კერძო სამხატვრო სტუდიაში სწავლობს, შედეგ მოსკოვს მიეგზავრება და სწავლას მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკების და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში (1909წ.), ცნობილი რუსი მხატვრების ალექსანდრე არხიპოვისა და სერგეი ივანოვის კლასში აგრძელებს¹. უმაღლესის დამთავრებისთანავე იგი თელავში, საკუთარ საგვარეულო მამულში ბრუნდება და თელავის წმ. ნინოს სასწავლებელში ხატვის მასწავლებლად იწყებს მუშაობას. თელავში მოღვაწეობის პერიოდში იგი აქტიურად თანამშრომლობს გაზეთ “საქართველოში”, როგორც ილდუსტრატორი და კარიკატურისტი (1915-1916წწ.)², ძველი ქართული ფრესკული ხელოვნების შესწავლის და გადრჩენის მიზნით მონაწილეობს ნაბახტევის ექსპედიციაში (1916წ.)³ და, ჩვენი ვარაუდით, თანადროულად მუშაობს თელავის ღვთაების ეკლესიისათვის ორ ტრიპტიქონზე (ჩვენთვის ზუსტად არა არის ცნობილი ღვთაების ეკლესიის სიღამონ ერისთავის ნამუშევრების შესრულების თარიღი, სავარაუდოდ, ჩვენ მათ მხატვრის თელავში მუშაობის პერიოდის შესაბამისად 1915-1916 წლებით ვათარიღებთ).

თელავის ფერისცვალების ეკლესია (ღვთაება) ქალაქის ცენტრალურ უბანში, გალავნით გარშემორტყმულ ბორცვზე მდებარეობს. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ნაგებობა V-VI საუკუნეების ძეგლია და კახეთის უძველესი ბაზილიკების რიცხვს მიეკუთვნება⁴. ექვთიმე თაყაიშვილი ღვთაების ეკლესიას აგრეთვე მოიხსენიებს როგორც ყორჩიბაშიშვილ-რუსიშვილებისას⁵. ლეგენდის თანახმად, სანადიროდ მყოფ თავად რუსიშვილს გამოცხადებია ანგელოზი და მიუთითებია ადგილი, სადაც შემდგომში ეკლესია აუგიათ⁶. ღვთაების ეკლესიის განახლება XVII საუკუნეში ბეჟან ყორჩიბაშის სახელს უკავშირდება. იმავე სახელს ატარებს ციხეც, რომელიც ტაძარს გარშემო აქვს შემორტყმული⁷.

1 В. Беридзе, Н. Езерская, Искусство Советской Грузии (1921-1970гг), Москва, 1975.
2 ლ. თაბუკაშვილი, ვალერიან სიღამონ-ერისთავი, თბ., 1958.
3 Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. 1. 1957.
4 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959.
5 ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960.
6 “ივერია”, 1887, №115.
7 П. Иоселиани, Путевые записки по Кахетии, Тифлис, 1846.

ღვთაების ეკლესია სამნავიანი ბაზილიკაა (ზომები 22,33მ 11,77მ.)⁸ საში ნავიდან ცენტრალური გვერდითებზე უფრო განიერი და მაღალია. ცენტრალური ნავის კამარა ოთხ ბურჯს ეყრდნობა. კამარის მზიდავი ეს ბურჯები ნაგებობის გამყოფებიც არის. დასავლეთი მხრიდან ტაძარს მიშენებული აქვს კოშკის მსგავსი შენობა, რომელზეც სამრეკლოა მოთავსებული.

ტაძრის შიდა სივრცე ქვითკირითაა შელესილი. კედლები მოხატული არ არის. იმ ისტორიული ხატებიდან, ტაძარს რომ ამშვენებს, ავლნიშნავდით იკონოსტასის ტიპის კანკელს. კანკელის ერთ-ერთი შემადგენელი ხატის მინაწერის შესაბამისად იგი დავით გეგელიძის, ეკლესიის მომხატველთა გეგელიძეთა დინასტიის წარმომადგენლის მიერ არის შესრულებული 1887 წელს⁸; ხის ხელობა იოსებ დავითაშვილს ეკუთვნის.

სიღამონ-ერისთავის მიერ ღვთაების ეკლესიისათვის შესრულებული ორი ტრიპტიქონი, რომელთაგან ერთი ქართველ წმიდა დედებს (საქართველოში ქრისტიანობის გამავრცელებელ წმინდა ნინოს, მეფე თამარს და წმინდა მოწამე ქეთევანს), მეორე კი ქართველ წმიდა მეფეებს: მირიანს, ვახტანგ გორგასალს და დავით აღმაშენებელს წარმოგვიდგენს, ჩრდილოეთსა და სამხრეთ ნაგებობაში ხის სადგამებზეა მოთავსებული და გვერდითი ნაგებობის სივრცის ორ პირობით - აღმოსავლეთსა და დასავლეთ ნაწილებად გამოყოფას ემსახურება. აქედან, აღმოსავლეთის ნაწილი ღვთისმსახურებისთვის, მგალობელთათვის, მედავითნეთათვის ანუ, შეიძლება ითქვას, უფრო რიტუალური დანიშნულებისათვის გამოიყენება, დასავლეთისა კი მრევლისთვისაა განკუთვნილი.

ხის სადგამი სიმაღლით 130სმ, სიგანით 174სმ. ჩუქურთმებით მოვარაყებული ქვევით კიბისმაგვარი საფეხურით ბოლოვდება, ზევით კი სამი თადის მოყვანილობისაა. სურათები სადგამის ზედა ნახევარშია განლაგებული.

ცენტრში მოთავსებული სურათები ზომებით გვერდითებზე დიდია. პირველის ზომებია 90X53სმ, გვერდითებისა - 60X33სმ.

წმინდა დედათა ტრიპტიქონში (სამხრეთი ნავი; ნახ. 1) ცენტრალური ადგილი უჭირავს წმ. ნინოს, მარცხნივ მოთავსებულია თამარ მეფე, მარჯვნივ - ქეთევან დედოფალი.

მეფეთა ტრიპტიქონში (ჩრდილოეთი ნავი; ნახ. 2, სურ. 1-2) ცენტრალური ადგილი უჭირავს წმ. დავით აღმაშენებელს, მარჯვნივ წარმოდგენილია წმ. მირიან მეფის, მარცხნივ - წმ. ვახტანგ გორგასლის გამოსახულება.

წმინდა ნინო ფრონტალურადაა გამოსახული. თავი მარცხნივ სამ მეოთხედშია მობრუნებული. სახის მოყვანილობა ოდნავ მოგრძოა, გრძელი, მომრგვალებული ფორმის წარბებით; თვალები დიდია, ნუშისებრი ჭრილით, ცხვირი სწორია და გრძელი, ბაგეები - მოკლე. თავს მას ორი თავსაბურავი უფარავს. ერთი, მუქი ლურჯი ფერისა, შიგნით აქვს წაკრული და მხოლოდ შუბლის არეში მოჩანს, მეორე, დიდი თეთრი მანდილი, თავსა და მხრებზე აქვს გადაფარებული. მარჯვენა მხარეს თეთრი ნაჭრის ქვემოდან მუქი ყავისფერი ნაწინავი მოუჩანს, რომელიც წელსქვევით ჩამოდის. თავთან წარწერაა - “წმ. ნინო”, თავის გარშემო კი ოქროფერი შარავანდი. წმინდანი მთელი ტანით ეყრდნობა მარჯვენა ფეხს რომელიც გამართულია; მარცხენა ფეხი თავისუფლად, ოდნავ მოხრილ მდგომარეობაშია. ზევით აღმართულ მარჯვენა ხელში მას თმით შეკრული ვახის ჯვარი, ჩამოშვებულ მარცხენა ხელში კი გახსნილი გრაგნილი

8 ი. ძუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები. “ძეგლის მეგობარი”, 1977, №5.

უჭირავს. წმინდანს თეთრი კაბა აცვია, მრგვალი, ოდნავ ამოღებული ყელის კაბას ყელის გარშემო განიერი ცისფერი არშია მიუყვება, რომელიც შემდგომ ცენტრში ზონარის სახით (ლორონის მსგავსად) ჩამოეშვება. კაბის განიერი სახელოებიდან მოჩანს შიგნითა პერანგის უფრო ვიწრო და გრძელი წითელი სახელოები.

წმ. ნინო პეიზაჟის ფონზეა წარმოდგენილი, არაგვისა და მტკვრის შესართავთან. სურათის მარჯვენა ქვედა კიდიდან მდინარეების შესართავისკენ ოქრისფერი გზა მიემართება, რომლის ბოლოში, პერსპექტივის გათვალისწინებით, ურემთან მდგარი, ჩოხებში გამოწყობილი მგზავრების პატარა ფიგურები მოჩანს. მდინარის წყალი წვრილ ნაკადებად მიედინება ქვიან ფლატეში. მდინარის უკან მთათა სამი მწკრივია განლაგებული. პირველი თბილი ოქრისფერი და მომწვანო ლაქების ერთობლიობას წარმოადგენს. ამ მწკრივის მარჯვენა მხარეს მოთავსებულ მთის წვერზე (არაგვისა და მტკვრის შესართავის თავზე) მცხეთის წმ. ჯვრის ეკლესიაა გამოსახული, ხოლო მარცხენა მხარეს, ასევე მთის წვერზე, ციხე-სიმაგრე. მთების მომდევნო მწკრივი მონაცრისფრო-იასამნისფერშია გადაწყვეტილი, მთათა მესამე, ყველაზე შორი რიგი კი ოდნავ ჩენილი ლურჯი მწვერვალების სახითაა მოცემული. ცა ადგილ-ადგილ მოცისფრო, ზოგან მოიასამნისფროა, დრუბელთან ერთად იგი თითქოსდა ტალღისებრ ფორმებად იკვეთება. მთლიანობაში პეიზაჟი ფერადოვნად თბილია, ნათელი, მაგრამ, ამავე დროს, უდაბური, ამის გამო კი რამდენადმე მკაცრიც.

წმ. ნინოს ფიგურა ოქრისფერ, მომწვანო, მოცისფრო-მოიასამნისფრო პეიზაჟისა და ცის ფონზე ერთიან დიდ ნათელ ლაქად აღიქმება.

თამარ მეფე მთელი სიმაღლით, სხეულის მოძრაობით მსუბუქ სამმეოთხედში, მარცხნისკენ არის ოდნავ მიბრუნებული; მომრგვალებული მოყვანილობის თამარის სახეს გრძელი, მორკალული წარბები, თაფლისფერი თვალები, სწორი ცხვირი და მოკლედ მოხაზული ბაგეები გამოარჩევს.

თამარი ბიზანტიურ, პარადულ ტანისამოსში წარმოგვიდგება. მოწითალო ბისონი გაწყობილია ოქრონემსულითა და მდიდარი ქვებით შემკული მანიაკით, სამხრეებით, ვიწრო მაჯებით⁹. მანიაკიდან ტანისამოსის წინა მხარეს ეშვება მოოქროვილი ლორონის მსგავსი, ბისონზე მიკერებული არშია. სქელი ოქროსფერი არშია აქვს შემოკერებული კაბას ქვემოდანაც. თავს ძვირფასი ქვებით შემკული ოქროს გვირგვინი ადგას, რომელიც ზევითკენ ფართოვდება და სამი წვეტიანი ბოლოთი მთავრდება. გვირგვინის ქვემოდან ეშვება მოთეთრო, გამჭვირვალე, მსუბუქი ქსოვილის კუბასტი, რომლის ერთი ბოლო დედოფალს ნიკაპქვეშაა ამოფენილი, მეორე ბოლო კი მხრების უკან ეშვება და ადგილ-ადგილ წინიდან გადმოეფინება. ფეხზე თამარს წითელი, მაღალყელიანი ფეხსაცმელი აცვია, ოდნავ გამოყოფილი ქუსლით. ვედრებად გაწვდილი ხელები მარჯვნივ აქვს მიმართული. ტანთან შედარებით ხელები თითქოსდა უფრო მასიურია, მაშინ როცა ხელის მტევნები მსუბუქია და პატარა.

თამარი ყაყაჩოებით მოფენილ ხასხასა მწვანე მონდორში დგას. ფეხებთან კაბიდან დაცემული ჩრდილი მუქი მწვანე ფერის წრედ აღიქმება. მინდვრის პეიზაჟი რამდენიმე “იარუსად” იყოფა: წინა პლანზე ხასხასა მწვანე ფერის მინდვრის მოზრდილი მონაკვეთი თანდათან ჯერ ღია და ცივ მომწვანოში გადადის, შემდეგ მომწვანო-მოლურჯოში და შორს ლურჯი მთის მასი-

9 ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი (VI-XIV ს), თბ., 1964.



ვად გარდაიქმნება. ფიგურის მუხლის გაყოლებაზე ცა იწყება. იგი საკუთროს ცისა და ღრუბლების სხვადასხვაგვარი ფორმისა და ფერის შრეებად გვეკლინება: ქვევით მუქი ცისფერი, რომელიც ჯერ თბილ ნაცრისფერში, ხოლო შემდეგ იასამნისფერში გადადის. წელის გასწვრივ ცაზე, თითქოს ჩამავალი მზის ანარეკლად, მოვარდისფრო ზოლია ამონათებული.

წმინდა დედოფლის თავთან წარწერაა დატანილი – წმ. თამარი. თავის გარშემო ერთი მოწითალო ხაზით შემოსახული წრე უთუოდ შარავანდს მიგვანიშნებს.

წმ. ქეთევანი ფრონტალურადაა გამოსახული. მისი სახე ოდნავ წაგრძელებულია: გრძელი, სწორი წარბების, მრგვალი დიდი თვალების, გრძელი თხელი და სწორი ცხვირის, პატარა პირის მქონე. იგი, ისევე როგორც ჭიათურის კანკელზე, XVI საუკუნის შესაფერისად, სპარსული ტიპის ჩაცმულობით წარმოგვიდგება¹⁰. კაბა ლურჯია, წელში გამოყვანილი, ახლუდიანი, წინა მხარეს გულამოდებული. კაბის ქვევიდან მოჩანს მომრგვალებულსაყელოიანი, ნაქარგებიანი საგულით მორთული, წინ შუაზე გაჭრილი, ვიწროსახელოიანი, ღია მწვანე ახალუხი. გაჭრილი საგულის ქვემოდან ყვითელი პერანგი მოჩანს. ყვითელია კაბის სარტყელიც, რომელიც წინ შეკრულია და ორ მოკლე ტოტად ეშვება კაბის კალთებზე. კაბაზე ზემოდან ქეთევანს წითელი მოსასხამი აქვს მოგდებული. სიგრძით კაბა კოჭებამდეა, ამიტომ მის ქვევით მოჩანს ნაცრისფერი ჯორაბი¹¹ და ყვითელი, ჭკვინტიანი და ქუსლებიანი მაშია (ფეხსაცმელი). თავზე დედოფალს ჯილიანი, მდიდრული, ქვევით მოჭყედილი ოქროს გვირგვინი ადგას, რომელიც სამი განშტოებით ბოლოვდება. გვირგვინიდან უკან მხრებზე ეშვება თეთრი გამჭვირვალე ქსოვილის კუბასტი, რომელიც დედოფალს წინიდანც ოდნავ გადაეფინება. მარცხენა და მარჯვენა მხარეს ორ-ორი გრძელი და სქელი ყავისფერი ნაწნავია ჩამოშვებული. სამკაულებიდან დედოფალს მარგალიტის საყბედური, საყურეები და წითელთვლიანი გულსაკიდი ამკობს. წითელთვლიანია ქინძისთავიც, რომელიც ყვითელ სარტყელშია ჩამაგრებული. ხელები ოდნავ, ძალიან ნაზი და სათნო ხელის მტევნებით ვედრების პოზაში მარცხნივაა მიმართული.

პეიზაჟის ქვედა სივრცეს მომწვანო-მოყვითალო ფერის მინდორი ქმნის, მას თბილი მოღურჯო-მონაცრისფრო ზოლი მოსდევს და ბოლოს ლურჯი მთის მასივით მთავრდება. ცა მოცისფრო-მონაცრისფროა და თითქოს ტალღებისმაგვარადაა დანაკვთული.

დედოფლის თავთან წარწერაა – წმ. ქეთევანი, თავის გარშემო კი ერთი მოწითალო ხაზით მონიშნული შარავანდი.

წმ. დავით აღმაშენებელი მთელი სიმაღლით, ფრონტალურადაა გამოსახული. მას მუქი ყავისფერი გრძელი, ხშირი თმა და წვერი, მკვეთრად შავი წარბები, დიდრონი ნუშისებრი მოყვანილობის თვალები, სწორი და გრძელი ცხვირი აქვს. ტანზე კოჭებამდე დაცემული წითელი ბისონი აცვია, სახელოზე მოოლვილი სამკლავე მოუჩანს. ბისონზე მანტია აქვს მოხვეული, რომელიც მარჯვენა

10 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, თბილისი, 1941. ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, ტ. III-IV. თბ., 1962.

11 ნ. აღქესი-მესხიშვილი, ისტორიული პიესების წარმოდგენის გამო. “ივერია”, 1904, №96.

მხარზე აგრაფითაა შეკრული. მუქი ლურჯი მანტიის კიდევებს მარგალიტებით გაწყობილი ოქროსფერი ზოლები მიუყვება. მარცხენა ხელში მეფეს გრაგნილი უჭირავს ტაძრის გეგმით, მარცხენა ხელში კი ვადაჯვრიანი ხმალი. ბისონს ქვემოდან მოჩანს ნაცრისფერი წინდები და ოქროსფერი უქუსლო ხამლი. მეფე უძვირფასესი სტემითაა თავდაბურული, რომლის ქვედა ღანგს ორივე მხრივ მარგალიტის კიდურები აბია.

წმ. დავითი სამშენებლო, თლილი ქვებით მოფენილ მწვანე ბაქანზე დგას. უკანა პლანზე, მარცხენა კუთხისკენ, ხარაჩოებით გარშემორტყმული ეკლესიის შენობაა - ეს ტაძარი გელათი უნდა იყოს. ფიგურისაგან მარჯვენა, პერსპექტიულ გასახედში მუქი ფერის სილუეტებად ადამიანების, ცხენოსნების და ქვეითთა ჯგუფი იკითხება. მარჯვენა მხარესვე, მთის წვერზე მოჩანს მეორე ეკლესიის სილუეტიც. ცა მუქი იასამნისფერია, თითქოსდა ერთიანად დატალღული. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგან იგი ღიავდება, სურათზე ასახული სივრცე მაინც მზენაკლული ჩანს.

ხელმწიფის თავთან წარწერაა - წმ. მეფე დავითი, თავის გარშემო კი ერთი შავი ხაზით წრედ შარავანდია შემოვლებული.

დავითი მკაცრი, ღირსებით მოსილი წარმოგვიდგება. მხოლოდ ოდნავ სევდიანი თვალები მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ამ გულმაგარი ადამიანის შიგნით სინანულითა და ადამიანურობით აღსავსე სული იმალება.

წმ. მირიან მეფე სრული ტანითაა გამოსახული. იგი ოდნავ მარცხნივაა შემობრუნებული. პირისახე ნუშისებრი ჭრილის თვალებით, სახასიათო ფორმის, ოდნავ კეხიანი და თხელი ცხვირით, გრძელი, ოდნავ აწეული წარბებით, თეთრი წვერ-ულვაშის მქონე - სამ-მეოთხედში მარცხნივ აქვს მიბრუნებული. თავზე ძვირფასი ქვებით მოჭკვილი ოქროს გვირგვინი ადგას. გვირგვინი ზევით ფართოვდება და სამ საფეხურებიანი ფორმის განშტოებას ქმნის. ტანზე მირიან მეფეს მასრებიანი მწვანე ჩოხა აცვია, რომელსაც კიდევები მოოღვილი ზოლებით აქვს გაფორმებული. ჩოხა მუხლისთავეებს ფარავს. მის შიგნით ამოღებული გულისპირის ფარგლებში მოჩანს ასევე გულამოღებული ლურჯი ახალუხი, რომელიც წინ დილებითაა შეკრული. ახალუხის შიგნით მეფეს ყელზე მომდგარი, მრგვალსაყელიანი წითელი პერანგი აცვია. ჩოხაზე კი ბეწვის საყელთი შემკული წითელი მოსასხამი აქვს მოგდებული, რომლის ბოლო ოქროსფერი ზოლითაა შემკული. გულთან ახლოს, მკერდთან მიტანილი ორივე ხელით წმ. მირიანს ჯვარი უჭირავს. წელზე ვერცხლისფერი სარტყელი არტყია. რომელშიც ჩამაგრებულია ხანჯალი და ხმალი. ლურჯი შარვლის ტოტები, რომლებიც ჩოხის ქვემოდან მოუჩანს, თეთრ მაღალყელიან და ქუსლიან ჩექმებშია ჩატანებული.

წმ. მირიან მეფის მარცხნივ აივნის მოაჯირის რიკულები იკითხება მარჯვენა მხარეს კი მაღალ ტუმბოზე მეფის წოდებისათვის დამახასიათებელი ინსიგნიები - სფერო და ლაბარუმი დასვენებული. ეს დეტალები გვაფიქრებინებს, რომ ხელმწიფე შენობის შიგნით იმყოფება, და ქვევით არსებული ოქროსფერი სიბრტყე იატაკია. მოაჯირის უკან პეიზაჟია გაშლილი: მწვანე ბორცვს მოსდევს ლურჯი მთა, რომელიც მეფის ფიგურის წელის გასწვრივ მოდის და სურათის მარცხენა მხარეს ეკლესიის სილუეტით მთავრდება. ცის არე ქვევით შედარებით მუქი იისფერია, თითქოს დატალღული. იგი ნელ-ნელა ღიავდება და სურათის ზედა არეში უკვე მოთეთრო-მოციხვროდ გვევლინება.

მირიან მეფის თავთან წარწერაა - წმ. მეფე მირიანი, თავის გარშემო კი

ერთი მოწითალო ხაზი შარავანდის წრეს მონიშნავს.

წმ. მეფე ვახტანგი ფრონტალურადაა გამოსახული. სახე ოდნავ სამ-მეოთხედშია მოცემული, მარჯვენა მხარეს მიბრუნებული, სახე წაგრძელებულია, ნუშისებრი ჭრილის თვალების, სწორი, გრძელი ცხვირის, თეთრი წვერის მქონე. თავზე სამი წვერით განშტოებული ოქროს გვირგვინი ადგას. ტანთ მუხლებს ქვემოთ დასული მწვანე, კიდებზე ოქროსფერი ვიწრო ზოლებით შემკული ჩოხა აცვია. ჩოხის ზევიდან წელსქვევით ჩამოშვებულია ჯაჭვის პერანგი, რომელზეც სარტყელი აქვს შემორტყმული. სარტყელში ჩამაგრებულია ხანჯალი და ხმალი. ჯაჭვის პერანგზე მეფეს მოცმული აქვს წითელი მანტია, რომელიც მარჯვენა მხარზე მრგვალი აგრაფითაა შეკრული. მარჯვენა ხელი მეფეს გულთან აქვს მიდებული, ხოლო მარცხენაში გრძელტარიანი ვარდისფერი დროშა უჭირავს. ჩოხის ქვემოდან მოჩანს ლურჯი ვიწრო შარვლის ტოტები, რომლებიც ხორცისფერი ტყავის მოგვებშია ჩატანიებული. მეფე მწვანე ფერის მინდორში დგას, მხოლოდ შორს, მიახლოებით ფიგურის წელის გაყოლებაზე, სურათის მარჯვენა კიდეში მოჩანს მუქი ლურჯი ფერის მთა. ქვევით მოიასამნისფრო ცა ზევით ღიავდება და მოცისფრო-მოთეთრო ხდება.

ხელმწიფის თავთან წარწერაა – წმ. მეფე ვახტანგი. თავის ირგვლივ ერთი მოწითალო ხაზით წრეა მოვლებული, - აქაც, უეჭველად, შარავანდის აღმნიშვნელი.

ტრიპტიქონების ხატები შესრულებულია ტილოზე ზეთის საღებავებით. კომპოზიცია ორივე ტრიპტიქონზე ცენტრისკენულია. ცენტრში გამოსახული ფიგურა ფრონტალურია, ხოლო გვერდითები თავისი შესტებითა და მოძრაობებით ცენტრში მოთავსებული ფიგურისკენაა მიმართული.

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით წმინდანები: ნინო, ქეთევანი, დავით აღმაშენებელი დგომით, ჩაცმულობით, შესტიკულაციით, ატრიბუტიკით იმეორებენ გობრონ საბინინის “საქართველოს სამოთხეში”¹² ამავე წმინდანების გამოსახულებებს. საბინინის წიგნში შესული სახეხატები პეტერბურგის სამხ-ატვრო აკადემიის პროფესორების დახმარებით შეიქმნა. დასავლეთევროპული მხატვრობის ყაიდაზე შესრულებულნი, ისინი ერთგვარ მცდელობას წარმოადგენს ძველქრისტიანული ქართული ფრესკების დროის შესაფერისად გათანამედროვეობისა და როგორც ახალ იკონოგრაფიულ ტიპებს მათ აქტიურად იყენებდნენ XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისის საეკლესიო მოხატულობებში. ამდენად, გასაკვირი არ არის, რომ ამ პერიოდის საეკლესიო მხატვრობის სფეროში მოღვაწე სხვა მხატვრების მსგავსად (დიმიტრი შევარდნაძე¹³, ნიკოლოზ ანდრეევი¹⁴), და შესაძლოა ეკლესიის მესვეურთა თხოვნითაც, მათ გვერდი ვერც სიდამონ-ერისთავმა აუარა. აქვე დავძენთ, რომ ამ სახეხატების სიდამონ-ერისთავისეული ვარიანტი სრულიად სხვაგვარ ხასიათებს წარმოგვიდგენს. “საქართველოს სამოთხეში” აკადემიური სტილით შესრულებულ წმინდანთა გამოსახულებების სტატიკა და ცოტა ცივი, დისტანციური განწყობულობა თელავის ხატებში უბრალოებით, მგრძობიარობით, დინამიზმით

12 გ. საბინინი, საქართველოს სამოთხე, ტფ., 1882.

13 ა. მგალობლიშვილი, ჭიათურის სამთო-ტქნიკური სასწავლებლის ეკლესიის კანკელი და დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველოს სიძველენი 3, 2003.

14 ა. მგალობლიშვილი, რამდენიმე საკითხი შიომღვიმის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოხატულობის შესახებ. საქართველოს სიძველენი 14, 2010.

თაა ნიშნული. ამასთან, წმინდანთა პორტრეტები სახის მოყვანილობით, სახასიათო თვალწარბით და ტუჩ-ცხვირით, ქართული ეროვნული ხასიათის გამომჟღავნებისკენ არის მიდრეკილი.

წმ. თამარ მეფის ხატი პირისახის სტრუქტურით (მომრგვალებული სახის მოყვანილობა, პატარა პირი, სწორი ცხვირი, წარბების ფორმა), ისტორიული ჩაცმულობით, ხელების მოძრაობით და საერთო განწყობით გვაფიქრებინებს, რომ ამ გამოსახულებისათვის პროტოტიპი ბეთანიის ეკლესიაში არსებული ფრესკა უნდა გამხდარიყო. საინტერესოა, რომ თამარის ხატის შექმნისას იმავე გამოსახულებას ეყრდნობიან ამ პერიოდში თავის საეკლესიო ქმნილებებში მხატვრები გიგო ზაზიაშვილი¹⁵ და დიმიტრი შევარდნაძე. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ შემთხვევაშიც სიღამონ-ერისთავი თავისუფალი ინტერპრეტაციის უფლებას იტოვებს და თელავის ეკლესიაში წარმოდგენილი წმ. თამარი ტრადიციული სახეხატის სრულიად მოდიფიცირებული ვარიანტია.

წმ. მეფეების მირიანის და ვახტანგის ხატებს იკონოგრაფიული თვალსაზრისით პროტოტიპები არ მოეძებნა. ამდენად, ვფიქრობთ, რომ ეს სახეხატები მთლიანად მხატვრის ინდივიდუალური ხედვის ნაყოფია. ამავე დროს, ორივე პორტრეტში მოცემული კოლორიტული და სახასიათო სახის ნაკვთები დასაშვებს ხდის მოსაზრებასაც, რომ შესაძლოა მხატვარმა ამ პორტრეტებისათვის კონკრეტული ნატურაც გამოიყენა.

მიუხედავად იმისა, რომ თელავის ტრიპტიქონებში მოცემული ფიგურები რეალურ და დამაჯერებელ პოზებს ასახავს, სახეხეა სტილიზაციის მცდელობა, რაც ფორმის გაუბრალოებაში, პროპორციების დარღვევაში გამოიხატება (მაგალითად თამარის ხელის მტევნები და ფეხები სხეულის პროპორციებთან შედარებით უფრო პატარაა, იგივეა წმ. ქეთევანთან; წმ. დავითისა და წმ. ნინოს უტრირებულად დიდი თვალები).

კომპოზიციებში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პეიზაჟს. ცა მონაცრისფრო-მოიასამნისფრო მოძრავ, ტალღისებრ ფორმადქმნილ ღრუბლების მასას წარმოადგენს, მიწა – მინდვრებისა და მთების შრეებს, რომელიც ლოკალური ლაქების დინამიკური მონაცვლეობით იქმნება და ამ ლაქების ფერადოვანი წყობით (წინ – თბილი ფერით, უკან – ცივით) სივრცის ილუზიას იძლევა. პეიზაჟი არც შთანთქავს, არც ემორჩილება ფიგურებს, თითქოს მათთან თანაბარი უფლებებით სარგებლობს და დეკორატიულობისკენ მიდრეკილ ტენდენციებს ამჟღავნებს.

ფერწერული თვალსაზრისით, ერთი შეხედვით საკმაოდ ჟღერადი ლოკალური ფერები – წითელი, მწვანე, ყვითელი, ლურჯი, რომლებიც საკმაოდ დიდ ლაქებად იკითხება, ცის ჩამქრალ მოცისფრო-მოიასამნისფრო, ოდნავ მზენაკლულ ფერთან მიმართებით უფრო მოგუდულ ელფერს იძენს და ლირიკული, ინტიმური განწყობის შექმნას უწყობს ხელს.

წერის მანერა რბილია, საღებავის ფენა თხელი, რაც სურათების საოცრად მსუბუქ ზედაპირს განაპირობებს. მოცულობა ზოგიერთ შემთხვევაში ფერადოვანი ლაქისა და კონტურის დახმარებით იძერწება, ზოგჯერ კი ერთი ფერის ფარგლებში ტონალური გრადაციების საშუალებით მიიღება (მაგალითად დრაპირებებისა და ცის ღებალები).

15 ა. მგალობლიშვილი, გიგო ზაზიაშვილის საეკლესიო მხატვრობა. კავკასიის მაცნე №8, თბილისი, 2003.



თელავის ხატები ფერადოვანი ლაქის პრინციპით, მიდრეკილებით სიბრტყობრიობისაკენ, ორნამენტულობისაკენ, ნატურალური მოძრაობებითა და ამ მოძრაობების შიგნით გარკვეული სახეცვლილებების სურვილით, საერთო დინამიკურობით, რეალურისა და პირობითის სინთეზირებით XX საუკუნის “მოდერნის”, კერძოდ კი, ჩვენი აზრით, რუსული მოდერნის, “მირ ისკუსტვასთის” დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელია¹⁶. პეტერბურგელ ხელოვნთა ამ გაერთიანებამ და ამავე დასახელების ჟურნალმა მხოლოდ რამდენიმე წელი იარსება, მაგრამ ძალიან საინტერესო როლი შეასრულა რუსულ კულტურულ სივრცეში ახალი ესთეტიკური ღირებულებების დამკვიდრებისათვის. ჯგუფის წევრები დასავლური რომანტიზმის და სიმბოლიზმის იდეებით სააზრობდნენ, ცდილობდნენ ახალი და თვითმყოფადი, ყველასაგან განსხვავებული, ინდივიდუალური მხატვრული ენა შეექმნათ. მრავალმხრივი იყო მათი შემოქმედებითი ინტერესებიც – ფერწერა, გრაფიკა, თეატრისა და ბალეტის მხატვრობა, წიგნის ილუსტრაცია. ვ. სიდამონ-ერისთავი მხატვრობას რუსეთში ამ მოვლენების თანადროულად ეუფლება, ბუნებრივია კარგად რომ იცნობდა ამ გაერთიანების შემოქმედებას და შესაძლოა იზიარებდა კიდევ მათ მხატვრულ მიდგომებს. შემოქმედთა ამ ჯგუფიდან ქართველი მხატვარი უფრო მეტად სიახლოვეს ლ. ბაქსტის, ა. ბენუას შემოქმედებასთან ავლენს თითქოს - მხატვრებთან, რომლებიც აქტიურად იყვნენ ჩართულნი თეატრისა და საბალეტო სპექტაკლების გაფორმებაში.

XX საუკუნის დასაწყისი საქართველოს ისტორიაში არაერთი მნიშვნელოვანი კულტურული თუ პოლიტიკური მოვლენითაა ნიშნული¹⁷. ყველა ამ მოვლენას ერთი მახასიათებელი აერთიანებს - ღირსეული მამულიშვილების სწრაფვა საკუთარი ქვეყნის კეთილდღეობისათვის, რომელიც, თავის მხრივ წარმოუდგენელია წარსულის სიყვარულის და, ამავე დროს, ახლის ძიების გარეშე.

XX საუკუნის დასაწყისის საეკლესიო მხატვრობა ძალიან ბევრი ასპექტით საინტერესო სურათს წარმოგვიდგენს ეროვნულ ცნობიერებაში იმჟამად მიმდინარე პროცესების გასაგებად. ის სწორედ ძველისა და ახალი, თანადროული ტენდენციების შერწყმაზეა ორიენტირებული. ვ. სიდამონ-ერისთავის თელავის ტრიპტიქონები, ერთი მხრივ, ტრადიციული საეკლესიო სახეხატების და, მეორე მხრივ, ევროპული მოდერნისათვის¹⁸ დამახასიათებელი ნიშნების სინთეზირების მცდელობის მაგალითია. საერთოდაც ამ მხატვრის ჩართულობა ამ სფეროში უკვე თავადაა გასააზრებლად საინტერესო ფაქტი. და მიუხედავად იმისა, რომ შესაძლოა ეს მცდელობა (ისევე როგორც ზოგადად XX საუკუნის საეკლესიო მხატვრობაც) ჯერ ვერ გვთავაზობს საბოლოოდ დახვეწილ, სრულყოფილქმნილ ნიმუშებს, თავის წიაღში ისეთ ჯანსაღ დამოკიდებულებას შეიცავს, რომელიც ყურადღებას და ჩაღრმავებას საჭიროებს.

16 Д. Сарабьянов, Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX – начала XX века, Из книги -- Русская живопись XIX века среди европейских школ, Москва, 1980.

17 ვ. ბერიძე, კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში, თბ., 1992.

18 ი. არსენიშვილი, ვაღერძიან სიდამონ-ერისთავის დაზგური ფერწერა, თბილისის სახ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, №4, 2002.

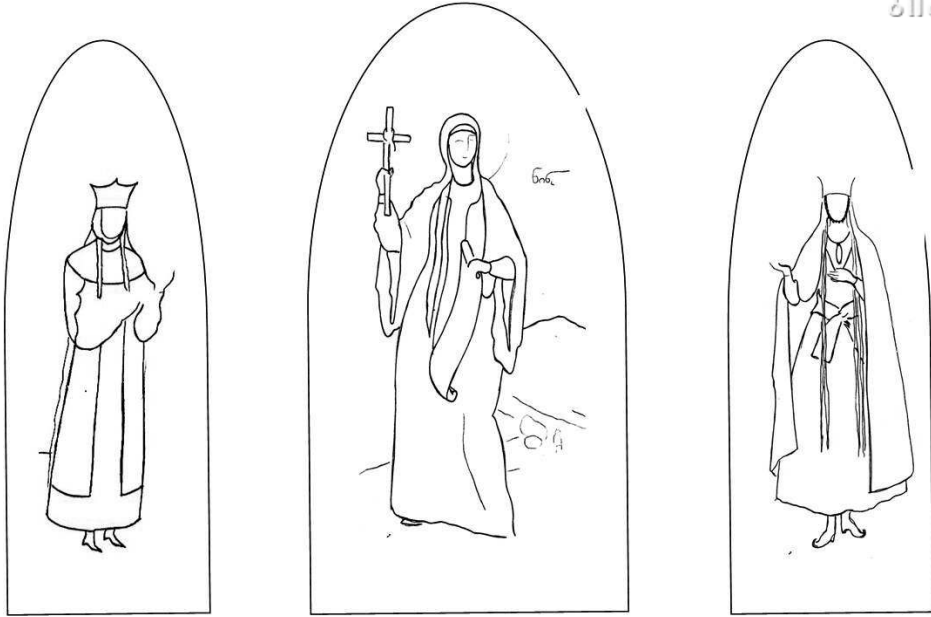
Anna Mgaloblishvili

Triptychs of the Telavi Transfiguration Church Painted by Valerian Sidamon-Eristavi

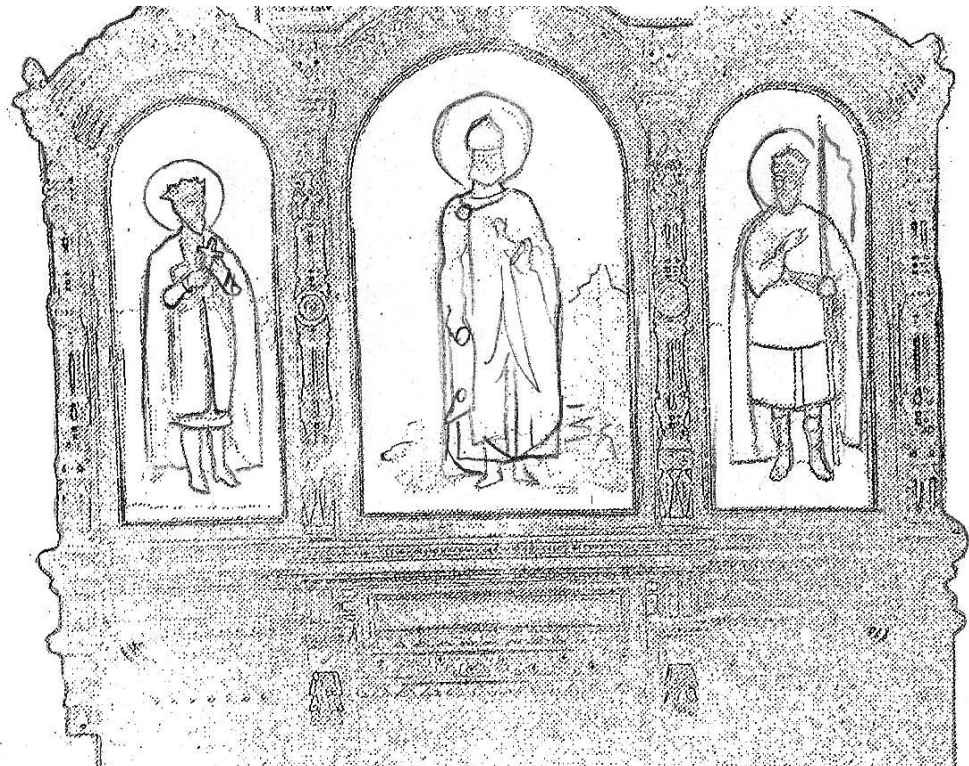
5th-6th cc. Transfiguration (also known as “Gvtaeba” [The Lord]) church, oldest church in Telavi, a three-aisled basilica, among other significant objects (e.g. 1887 chancel-barrier painted by David Gegelidze, with the wooden parts carved by Ioseb Davitashvili, a poet and wood carver) has preserved two triptychs (on 130 m. high supports) with the images of the Georgian Saints. They are painted by Valeri Sidamon-Eristavi (1889-1943), a famous painter born in Telavi; most probably, this should have happened in 1915-1916, when the artist worked in his native city after having finished his studies at the Moscow College of Painting, Sculpture and Architecture. One of the triptychs bears images of Female Saints – in the centre, St. Nino, against the background of the landscape, to the left, St. King Tamar in the Byzantine royal vestments, to the right, St. Queen Ketevan. The other triptych bears images of the Holy Kings – in the centre, St. David the Builder (most likely, on the construction site of the Gelati monastery), in the royal vestments, to the left, St. Vakhtang Gorgasali, to the right, St. King Mirian. In terms of iconography, St. Nino, St. Ketevan and St. King David follow the images published in the “Paradise of Georgia” by Gobron Sabinin in 1882 (however, generality of images “corrected” by the St. Petersburg Classicists is not found here, an attempt to emphasize Georgian ethnic features is quite obvious); donor portrait of King Tamar in Betania seems likely to have served as a prototype for her image on the triptych, while the images of Holy Kings Vakhtang and Mirian were most likely created without the use of any iconographic model, by the painter himself, he might have used sitters for their “portraits”.

Although, on the whole, observation of nature is quite evident in the Telavi triptychs, no less discernible are stylisation and decorativeness characteristic of the art on the turn of the 19th c. to the 20th c., which draws these works closer to the contemporary Art Nouveaux, namely to the Russian “Modern”, in the form it is reflected in the creative activity of the artists gathered around the journal “Mir Iskusstva” (World of Art).

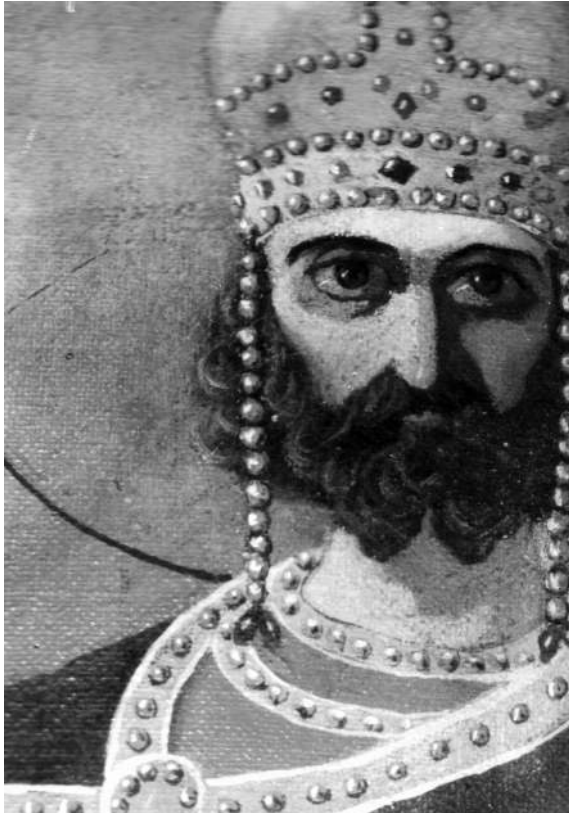
Apart from the artistic merits of the triptychs, remarkable is the fact that V. Sidamon-Eristavi turned to the domain of the ecclesiastical art, which, together with the works by other artists (e.g. D. Shevardnadze), indicate creative strivings in this direction, which were brought to nought by the establishment of the Communist regime in Georgia in 1921.



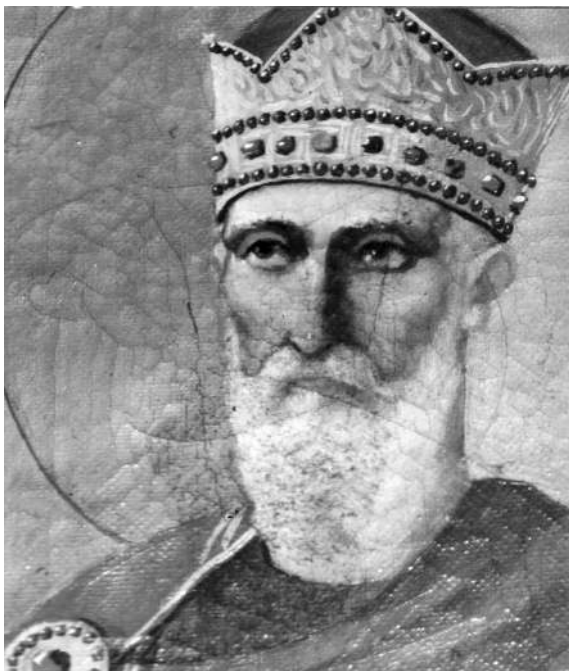
ნახ. 1. თელავი. ფერისცვალების ეკლესია. წმ. დედეთა ტრიპტიქონი. სკემა



ნახ. 2. თელავი. ფერისცვალების ეკლესია. წმ. მეფეთა ტრიპტიქონი. სკემა



სურ. 1. თელავი. ფერისცვალების ეკლესია. წმ. მეფეთა ტრიპტიქონი. დეტალი. წმ. დავით აღმაშენებელი



სურ. 2. თელავი. ფერისცვალების ეკლესია. წმ. მეფეთა ტრიპტიქონი. დეტალი. წმ. მირიან მეფე



ავტოპორტრეტი შალვა ქიქოძის შემოქმედებაში

ავტოპორტრეტი განსაკუთრებული ჟანრია სახვით ხელოვნებაში, ეს ასეა, რადგან ამ შემთხვევაში გამოსახული და გამომსახველი ერთი და იგივე ადამიანია. გამოსახულება ხშირ შემთხვევაში შემოქმედებით პროცესში მყოფი, დაძაბული, კონცენტრირებული მხატვრის სახეა და არა უშფოთველი, პასიური ნატურა. ავტოპორტრეტი სხვისი დაკვეთით არ იქმნება. აქ ხომ თვით ავტორია დამკვეთი, ეს მისი შინაგანი მოთხოვნილებაა და ნაწილობრივ შესაძლოა ესეც განაპირობებს გამოსახულების გულახდილ ან, პირიქით, სხვადასხვაგვარად შენიღბულ იერს.

ავტოპორტრეტი ხშირად ძალზე პირადი, საკუთარ თავთან დიალოგის და ძიების ამსახველია (მაგ., ედვარდ მუნკი არავის აჩვენებდა თავის ავტოპორტრეტებს, რომლებიც მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდეგ გახდა საზოგადოებისთვის ცნობილი¹, ვან გოგთან აშკარაა ღრმა თვითანალიზის, ეგზისტენციალური პრობლემა და სხვა). ამავე დროს, შენიღბვაც ავტოპორტრეტისთვისაა დამახასიათებელი - საკუთარი პიროვნების სტილიზაცია, მასხრად აგდება (ტ. ლოტრეკი, ო. ბერდსლეი და სხვა) ან, პირიქით, განდიდება-რეპრეზენტაცია, სხვადასხვა ისტორიული თუ მითიური როლების მორგება (პ. გოგენი, ჯ. ენსორი, ლ. კორინთი, ე. ბერნარი და სხვა).

ავტოპორტრეტის ისტორიას თუ გადავხედავთ, აღმოვაჩინოთ, რომ მსოფლიო ხელოვნებაში არსებული ავტოპორტრეტები გარკვეული თემებისა და ტიპების მიხედვით შეიძლება გაერთიანდეს. ამ შემთხვევაში ჩვენ უახლესი დროის (XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის პირველი ნახევრის) ავტოპორტრეტებს შევხებით. ამ ეპოქაში გამოსახულების ფსიქოლოგიური სიმძაფრე მატულობს (მანამდე ევროპაში ავტოპორტრეტი მეტწილად სხვა პორტრეტების მსგავსი წესით იქმნებოდა. ამ დროს კი ინდივიდუალიზმის განვითარებასა და კულმინაციასთან ერთად, სულ უფრო უჩვეულო მხატვრული თუ თემატური ფორმები ჩნდება). მხატვარი, შეიძლება ითქვას, თავისუფალი და ნაკლებ დამოკიდებულია დამკვეთზე, რასაც მისთვის თვითმყოფადობა და, ამავე დროს, იზოლაციაც მოაქვს. სხვადასხვა ტიპის ავტოპორტრეტი, მეცნიერთა აზრით, შემდეგნაირად იკვეთება:

1. *საკუთარ თავთან პირისპირ* – ა) ავტოპორტრეტი შტუდია-სასწავლო მიზნით, საკუთარი თავის შეცნობა და რეპრეზენტაცია ბ) ავტოპორტრეტი სარკეში - სარკის, როგორც მასწავლებლის გამოყენება (ჯერ კიდევ ლეონარდო უწოდებს სარკეს მეტრს, მასწავლებელს), მზერის განსხავებული, ძირითადად ორი ტიპით გ) ავტოპორტრეტი სტილიზაცია, გროტესკი, ხშირად ნიღაბი და საგანგებო უტრირება სახის ნაკეთების, გამომეტყველების; მანჭვა, კარიკატურა, ნიღაბი. დ) ავტოპორტრეტი და სიკვდილის თემა ანუ სიკვდილის პირისპირ.

2. *ავტოპორტრეტი - მხატვარი და საზოგადოება* – ა) კონფლიქტი სა-

1 Munch by Himself, Stokholm, 2005.



ზოგადობასთან და მარტოობის, გაუცხოების პრობლემა; ბმელანქოლიზ (და გარეულის, მოწამის როლში; ე)ავტოპორტრეტი, როგორც საკუთარი თავის დაცვა; დ)ავტოპორტრეტი მეგობრებთან, თანამოაზრეებთან ან სახელსნოში, ე)ავტოპორტრეტი ოჯახის წევრებთან ვ) ავტოპორტრეტი და ნიუ ან ნატურა (ქალი).²

რა თქმა უნდა, ეს თემები ერთმნიშვნელოვანი არ არის და ამა თუ იმ კონკრეტულ ნამუშევარში როგორც შერეული სახით, ისე ვარიაციებად შეიძლება იყოს წარმოდგენილი.

თუ დასავლეთ ევროპულ მხატვრობას ავტოპორტრეტის ჟანრის ხანგრძლივი ისტორია აქვს, ჩვენს ხელოვნებაში ავტოპორტრეტის ჟანრი ფაქტიურად მოდერნიზმის ეპოქაში ჩნდება. არ შემოგვრჩა ნიკო ფიროსმანის ავტოპორტრეტი ან, იქნებ, მას იგი არც შეუქმნია - ყოველ შემთხვევაში, ავტოპორტრეტი მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ლაიტმოტივი ნამდვილად არ ყოფილა, როგორც ეს, მაგალითად, დავით კაკაბაძესთან ან შალვა ქიქოძესთან ან თუნდაც ლადო გუდიაშვილთან არის. ამის მაგალითზეც ჩანს, რომ ფიროსმანისთვის დრო და სივრცე შუასაუკუნეობრივია და ერთიანი და მას არ სჭირდება საკუთარი თავის წარმოჩენა თუ კვლევა, როგორც ეს მომდევნო თაობებისთვის ხდება აუცილებელი (როდესაც ერთიანი დროისა და სივრცის განცდა ირღვევა). მისი პიროვნება, როგორც ავტოპორტრეტი, შეიძლება ითქვას, განფენილია ყველა მის პანორამულ, ანიმალისტურ თუ სხვა სურათებში. კონკრეტული “მე”-ს პრობლემა აქ საერთოდ არ დგას და ამდენად, მისი “მე” ზოგადად სამყაროსაა შერწყმული.

დასავლეთ ევროპის მხატვრობაში განსაკუთრებით მწვავედ სწორედ მოდერნიზმის ეპოქაში ჩნდება პრობლემატური მე³ (მანამდე საკუთარ თავს, როგორც აღვნიშნეთ, მეტ-ნაკლებად სხვა პორტრეტების მსგავსად ასახავენ); ავტოპორტრეტი მოდერნისტული ხედვის პარადიგმად იქცევა.

შეიძლება ითქვას, რომ ავტოპორტრეტი დასავლეთ ევროპული ხელოვნების მონაპოვარია და ჩვენშიც მისი გაჩენა მოდერნიზმის ეპოქას ემთხვევა. ფიროსმანისეული სამყაროს ხედვა - სამყაროს ერთიანობისა და ჰარმონიის განცდა ექსპრესიული, სუბიექტივისტური და უფრო მეტად გრძნობისმიერი ხედვით იცვლება (რომელშიც აქტიურად მონაწილეობს მხატვრის პერსონა). ავტოპორტრეტი ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო გამომხატველი ხდება მხატვრის ფილოსოფიისა და სამყაროსადმი დამოკიდებულებისა.

2 S. Holsten, *Das Bild des Künstlers, Selbstdarstellungen*, Hamburg, 1978. ამ გამოცემაში საინტერესოა, რომ ავტორი თემების მიხედვით დაჯგუფებულ ავტოპორტრეტების ნიმუშებს წარმოგიდგენს დაწყებული რენესანსის ეპოქიდან XX საუკუნის ჩათვლით.

3 გოტფრიდ ბდომიეს აზრით, XIX საუკუნის შუა ხანებიდან პორტრეტისადმი დამოკიდებულება სრულიად იცვლება, ერთგვარი დისტანციური პერსპექტივა ჩნდება, მნახველი და პორტრეტი კარგავს საერთო სამყაროს. გამოსახულება აღიქმება ისე, რომ მნახველი იქ აღარ მოიაზრება. ალბად ფოტოგრაფიის „ბრალიც“ არის, რომ მხატვრულმა და ტექნიკურმა იდენტურობამ პორტრეტში კავშირი დაკარგა. ფაქტიურად ბდომიე ალბად დროის დეკონსტრუქციულ სულზე ლაპარაკობს და ერთიანი მსოფლადქმის რღვევაზე. ასევე ამ შემთხვევაში საგულისხმოა მსგავსების საკითხი და ფოტოს როლი ავტოპორტრეტში; ფოტოს გაჩენის შემდგომ მსგავსება აღარ არის აუცილებელი ფაქტორი.

ახლა იმის შესახებ, თუ როგორ მიმართებაშია ევროპულ თანადროულ ავტოპორტრეტების თემატიკასა თუ მხატვრულ ფორმასთან ქართული ნიმუშები. შესაძლოა თუ არა ზემოთ ჩამოთვლილი თემატური ფორმები ქართულ მაგალითებს მოვარგოთ.

ამ შემთხვევაში ძირითადად შალვა ქიქოძის ავტოპორტრეტებს შევხებით. თავიდანვე თუ შ. ქიქოძის ავტოპორტრეტებს გადავაგლებთ თვალს, აღმოვაჩინოთ, რომ ისინი ტიპოლოგიურად, კომპოზიციური თუ სტილისტური თვალსაზრისით, ფსიქოლოგიური სიმძაფრის ხარისხით ერთმანეთის მსგავსია. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა, ალბად უფრო მოგვიანოდ, სიკვიდილის წინ ცოტა ხნით ადრე შექმნილი ავტოპორტრეტი - „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“ (სახელწოდებითაც არც თუ ჩვეულებრივი), რომელიც მხატვრის საეცაპო, პროგრამულ და ერთგვარი იდემალებით მოცულ ნამუშევარს წარმოადგენს. ჩემთვის ეს სურათი ერთგვარი ამოცანაა, რომლის ამოხსნა ნაწილობრივ მაინც (თუკი ეს შესაძლებელია) შალვა ქიქოძის პიროვნების, მისი შემოქმედების, და განსაკუთრებით ავტოპორტრეტების გადახედვითა და კვლევით თუ გახდება შესაძლებელი.

1916- 1920 - იან წლებში შესრულებული ყველა დანარჩენ ავტოპორტრეტში მხატვარი გამოსახულია ახლო ხედით, სამ მეოთხედში, მნახველისკენ მიმართული მზერით. აშკარაა, რომ მხატვრის მიზანია შინაგანი, ემოციური მდგომარეობის გადმოცემა ყოველგვარი ბიოგრაფიული ასპექტებისა თუ თხრობის გარეშე. მსგავსია მისი მიმიკა - ყველგან აქცენტირებულია ცოცხალი, მუქი ფერის თვალები - ჩვენსკენ მომართული, დაკვირვებული მზერით - სწორი ცხვირი, მუქი ფერის თმა, ყველგან ერთნაირად მოკუმული ტუჩები (რაც თითქოს დაძაბულობას მატებს გამომეტყველებას), კონცენტრირებული და ამავე დროს კეთილშობილი, მელანქოლიური იერი.

განსაკუთრებით მომნუსხველია და ზოგჯერ სიმბოლური მისტიფიკაციის შთაბეჭდილებასაც იწვევს საგანგებო ფოკუსი თვალებზე.⁴ ერთგვარი შინაგანი დინამიკისა თუ ექსპრესიის განცდა თან ახლავს ყველა პორტრეტს, რაც, რა თქმა უნდა, მხატვრული თვალსაზრისით სხვადასხვაგვარად ვლინდება.

შემორჩენილ ავტოპორტრეტთაგან ყველაზე ადრეული უნდა იყოს გრაფიკული ჩანახატი, რომელიც შესაძლოა 1916-17 წლებში იყოს შესრულებული, რადგან 1916 წელს გადაღებულ ფოტოსურათზე შალვა ქიქოძე ისეთივე ახალგაზრდაა, როგორც ამ ჩანახატში (სურ.1). უკვე ამ ავტოპორტრეტშიც ცნაურდება მისი მომდევნო ავტოპორტრეტების თავისებურება - აქცენტი მზერასა და ოდნავ მოკუმულ ბაგეებზე, ერთგვარი ექსპრესია.

ადრეული ფერწერული ნამუშევრებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა 1919 წელს შესრულებული „ავტოპორტრეტი ქუდით“ (სურ.2). ისეთია შთაბეჭდილება, რომ გზად მიმავალი მხატვარი თითქოს შეჩერდა და ჩვენსკენ მოიხედა; ახლოს მოტანილი კადრი, მხატვრის გამჭოლი, კონცენტრირებული, მნახველისკენ მიმართული, რამდენადმე დაძაბული მზერა, მოტრიალებული თავი,

4 ამ შემთხვევაში საინტერესო იქნებოდა პიკასოს ადრეული ავტოპორტრეტების (1897 წლიდან-1918 წლის ჩათვლით) პარალელურად მოყვანა. რომლებიც მინიმალისტური მხატვრული ფორმით და ყველგან აქცენტირებულია თვალები მასზე ფოკუსით, მზერა თითქოს მაპიპნოზირებელი ენერგიით გამსჭვალავს მნახველს.

სილუეტის მკაფიოება, ქუდის ნახევარკალოვანი მონახაზი, რომელიც ფონზე გამოსახული მთების ტალღოვან, გაზნეკილ კონტურებს ეხმიანება, მთლიანობაში ეს ყოველივე, ირიბ, ასიმეტრიულ და მძაფრდ დინამიკურ რიტმად ერთიანდება, შინაგანი დამუხტულობის შთაბეჭდილებას იწვევს და გააზრებულ, კომპოზიციის სტრუქტურულ მთლიანობას ქმნის. ექსპრესიის და თითქოს მისტიკურ, იღუმალ შთაბეჭდილებას იწვევს გარკვეული კონტრასტის განცდაც – უჩვეულოა, რომ ევროპულ სამოსში გამოწყობილი მხატვრის შედარებით ხელშესახებითი ფიგურა უკაცრიელ და თითქმის აბსტრაგირებულ, პირობით-დეკორატიული ლანდშაფტის ფონზეა წარმოდგენილი.

პორტრეტი წარმოგვიდგება, როგორც საკუთარი პიროვნების შეცნობათვითგამოხატვა, ასევე რეპრეზენტაცია ანუ, როგორც ითქვა, საზოგადოებასთან, მნახველთან აქტიური კონტაქტი – არა საკუთარ თავში (საკუთარი მე-ს საჰერობილეში) ჩაფლული მხატვარი, არამედ გარე სამყაროსკენ, მის შესაცნობად მომზირალი. გამოხედვის ორი ტიპის მიხედვით, რომელსაც პორტრეტის ჟანრის მკვლევარები აკონკრეტებენ⁵ (მეცნიერი და პოეტი)⁶ მიუხედავად პოეტური იერისა შ. ქიქოძე, ამ შემთხვევაში, ალბათ მაინც მეცნიერის ტიპს შეიძლება მივაკუთვნოთ.

მსგავს გამოხედვას ვხედავთ შალვა ქიქოძის მომდევნო ავტოპორტრეტებშიც. 1919 წელს შესრულებული გრაფიკული პორტრეტი შტუდიის შთაბეჭდილებას ტოვებს (სურ.3). თითქოს შინაგანი დამუხტულობის განცდას იწვევს ახლოს მოტანილი კადრი, რომელიც გაჭედვითაა გამოსახულებით, მკვეთრი ხაზოვანება. თუმცა ნახატი შესრულების მანერით, ხაზოვანი სტრუქტურით, ჩაჩრდილებული და თეთრად დატოვებული არეების განაწილებით თითქმის რომ რენესანსული სიზუსტით გამოირჩევა.

ასევე მინიმალისტურია ავტოპორტრეტი თეთრი ქუდით, სადაც კომპოზიციას დინამიკას ანიჭებს რაკურსით ოდნავ ქვემოდან დანახული გამოსახულება, ამაყად აწეული თავი, მეტყველი, ყურადღებიანი მზერა (სურ.4).

ანტურაჟი და გარემო უფრო მეტადაა დაკონკრეტებული „ავტოპორტრეტში მოლბერტით“, სადაც როგორც 1919 წელს შესრულებულ ავტოპორტრეტში მხატვრის მზერა კონცენტრირებული, რამდენადმე დაძაბულიც კია, პოზაც დინამიკურია - მან თითქოს ესესაა შემოიხედა კადრში. ფონის სიღმეში ჩანს მოლბერტი და სარკმლის ფრაგმენტი. ლაქოვანი სტრუქტურა, განათება, ლოკალური ფერების გამოყენება, მხატვრის პოზა და დაჟინებული, რადაცისკენ მიმ-

5 W.Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig, 1908

ავტორი განიხილავს ფსიქოლოგიური თვითგამოსახვის სხვადასხვა მოტივებსა და საზღვრებს და გამოყოფს მზერის ორ ვარიანტს - ერთია მეცნიერის, ბუნების მკვლევარის გამოხედვა და მეორე პოეტის, მეოცნების. დსანიშნავია, რომ მეცნიერი ახალგაზრდა, ადრე გარდაცვლილი მხატვრების ავტოპორტრეტებსაც ამსგავსებს ერთმანეთს ფსიქოლოგიური ნიშნებით, თითქოს მათ სიკვდილის მეღანქოლიური წინათგონობა ამჩნევიათ, როგორც სიკვდილის ჩრდილში მყოფთ.

6 პორტრეტული მხატვრობა ხშირად ლირიკასაა შედარებული, რადგან ამ შემთხვევაშიც ხშირია სუფთა ემოციის გამოსატვის მცდელობა. შესაძლოა მხატვრული ხერხების, ნარატიულობის უარყოფისა თუ მინიმუმამდე დაყვანის თვალსაზრისითაც ლექსი და პორტრეტი მართლაც ერთმანეთს ჰგავს.

რთული მზერა კვლავ ექსპრესიის შთაბეჭდილებას ტოვებს (სურ.5).

მნახველისკენვეა მიმართული უფრო მეტად მეღანქოლოური, 1920 წელს შესრულებული ავტოპორტრეტი, სადაც არაჩვეულებრივადაა შეხამებული ფერ-წერული, აბსტრაგირებული ფონისა და ფიგურის ფაქტურა (სურ.6). მარტივი, დამაჯერებელი და სწრაფი მონასმებით შესრულებული სამოსი, პასტოზურად დაწერილი სახე, ოდნავ აწეწილი თმა, თითქოს დაუსრულებელი დეტალები ეს-კიზურობას და ემოციურ ელფერს მატებს პორტრეტს, თუმცა ამ შემთხვევაშიც მხატვარს ბოლომდე, ზუსტად აქვს გააზრებული კომპოზიცია, ფერთა გამა თუ სხვა მხატვრული დეტალები, ასევე ფონის ფერწერული სტრუქტურა, რომლის კოლორიტიც ასახავს და ამაფრებს ნატურის ფსიქოლოგიურ განწყობას.

აღნიშნული ავტოპორტრეტების მაგალითზე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შალვა ქიქოძე ალბად უფრო სარკეში ხატავდა თავის თავს, ვიდრე ფოტოდან.⁷ დაკვირვებული, კონცენტრირებული გამომეტყველება, ერთგვარი პოზირება უფრო მეტად სარკეში დახატულ ავტოპორტრეტებს ახასიათებს, თუმცა ზუსტად ვერაფერს დავასაბუთებთ. ერთი რამ აშკარაა: როგორც ითქვა მხატვარი არა მხოლოდ საკუთარ შინაგან მდგომარეობას ასახავს, არამედ სამყაროს აკვირდება, სურს თავისი “მე” მნახველს წარუდგინოს, ისე, თითქოს მნახველისგან ან თუნდაც გარემომცველი სამყაროსგან ელის პასუხს. ამაში გარკვეულწილად ჩნდება მისი არტისტული ბუნება. ყველა პორტრეტში შალვა ქიქოძე როგორც ესთეტი, ბოჰემის წარმომადგენელი, ზოგან დენდი ისე გამოსახავს საკუთარ თავს. ყველგან აშკარა და მნიშვნელოვანია მისი წარმოსადეგი გარეგნობა, სიამაყე და ღირსების გრძნობა. ასევე საკუთარი თავის ზოგჯერ სიმბოლური მისტიფიკაცია, ბოლომდე გაუხსნელი, თითქოს დაფარული არსი საკუთარი პიროვნებისა. მაგ., მძაფრი თვითირონია გვხვდება თვალში ალექსანდრე-სატირული ხასიათის სურათში „სამი მხატვარი“ (სურ. 7) - ირონია მეგობრების და სამყაროს მიმართაც აშკარაა, საკუთარ პორტრეტზე კი იგი განსაკუთრებით მძაფრად აისახება: დამანჭული, ნიღბისებურია მისი მომღიძარი სახე; ის თითქოს გროტესკულობითაა შენიღბული. მიუხედავად თამაშის თუ დადგმული სცენარისა, სურათს ერთგვარი ტრაგიზმის განცდაც თან ახლავს, ლამის გაუცხოვება საკუთარი თავის მიმართ.

უფრო უწყინარია მისი ავტოშარჟები - მაგ., გერონტი ქიქოძესთან ერთად, სადაც ორივენი ფართო ნაბიჯებით სვლისას არიან გამოსახულნი, ანდა სამი პროფილი - კვლავ წინ მიმავალი გერონტი ქიქოძე, შალვა ამირეჯიბი და შალვა ქიქოძე (საკუთარი თავი სვლისა ან მოგზაურობისას სხვა ცნობილ მხატვრებსაც აუსახავთ, მაგ, ვინსენტ ვან გოგი) (სურ. 8. 9). თუმცა დინამიკა და ექსპრესია ამ შარჟების მაგალითზეც საკმაოდ მძაფრია. აღსანიშნავია ასევე მისი ავტოშარჟი - წარწერით ბ-ნი “მე”, სადაც მაღალი ცილინდრით და მონოკლით წარმოდგენილი, ის თითქოს კრიტიკულადაც კი იმზირება (სურ. 10). ჩანახატებში ბრიუს სპექტაკლისთვის „სარწმუნოება“ მას ასევე საკუთარი სახე

7 წარმოვიდგინოთ ხატვის პროცესი - სარკეში ხატვა საკმაოდ განსხვავდება ნატურიდან ხატვისაგან, რადგან მხატვარს არ შეუძლია ერთდროულად სარკეში იყუროს და თან ხატოს; ეს საკმარისად დაძაბული პროცესია და ის ბოლომდე მაინც ვერ მოიხელთებს საკუთარ გამოხედვას, ამიტომ კი განზოგადებას ახდენს და შესაძლოა მისი ეს კონცენტრირება, ფიქსირება სარკის გამოსახულებაზე სურათის განწყობაზე აისახოს.

მიუხატავს (სურ.11) და აქაც მისთვის ტიპიურია გამოხედვისა და საერთოდ გამომსახველობის სიმძაფრე. ამ ჩანახატებით ცხადი ხდება შალვა ქიქოძის თითქოს დაუოკებელი მიდრეკილება საკუთარი თავის კვლევისკენ, სამყაროს აღქმა საკუთარი მე-ს შეცნობისა თუ ძიების გზით.

მის მრავალფიგურიან ფერწერულ კომპოზიციებშიც კვლავ ჩნდება მისი პერსონა. შორიდან დამკვირვებლის როლში წარმოგვიდგება მხატვარი სურათში „ლდუქსემბურგის ბაღი“ - სადაც ის ფონზე, სურათის სიღრმეშია გამოსახული (სურ.12). აქაც თითქოს უწყინარი „რომანტიული“ თემატიკის მიღმა აშკარაა მძფრი სატირა და ექსპრესია. დროისთვის დამახასიათებელმა დეკონსტრუქციულობამ, შინაგანმა გაორებამ შ. ქიქოძის პიროვნულ “მე“-საც დაამჩნია თავისი კვალი. ავიღოთ თუნდაც, ერთი მხრივ, მისწრაფება ევროპისკენ, როგორც სიახლისა და განვითარებისკენ და, მეორე მხრივ, ემოციური იმედგაცრუება (იხ. პარიზიდან გამოგზავნილი წერილები). მხატვრული ფორმის დონეზე, განსაკუთრებით მძაფრად მის პარიზის თემაზე შექმნილ სურათებში ჩანს - „ლდუქსემბურგის ბაღი“, „ქეიფი შანტანში“, „მხატვრების ყავახანაში“ და სხვა, სადაც კომპოზიციური სტრუქტურის პლანებად დაყოფაც გვაქვს, კომპოზიციაში საგანგებო ასიმეტრიის შეტანაცა და, კადრის გადაჭრაც. თითქოს მეტი მთლიანობა და ერთიანობა ჩნდება ქართულ თემატიკაზე შექმნილ სურათებში – „ჭარელი ქალები“, „გურული ქალი დოქით“, „ქალ-ვაჟი ქართული პეიზაჟის ფონზე“ და სხვა, სადაც ფონისა და ფიგურის ურთიერთმიმართება- სამყაროს განუყოფელი ერთიანობის და ჰარმონიის განცდას ქმნის. კონკრეტულობაც თითქოსდა მეტად ქართულ თემაზე შექმნილ ნამუშევრებშია უარყოფილი, რაც ალბათ შემთხვევითი არ უნდა იყოს. კაკაბაძის სიტყვებით: „აღმოსავლეთის ხელოვნება ხასიათდება განყენებული ცნებით და ფორმებით. დასავლეთის ხელოვნება დამყარებულია კონკრეტულ და მატერიალურ ფორმებზე. აღმოსავლეთის ხელოვნება მიიღტვის მარადისაკენ, დასავლეთის დროულისკენ.“ „აღმოსავლეთი განიცდის სივრცეს განყენებულ ფორმებში, დასავლეთი კი კონკრეტულ სახეებში“.⁸

როგორც ჩანს, ეს “აღმოსავლური” მიდგომა ჭარბობს შ. ქიქოძის ქართულ თემაზე შექმნილ ნაწარმოებებში.

საინტერესოა, როგორ ავლენს ხილული, გარეგნული მხარე მხატვრის შინაგან, უხილავ მხარეს. მიუხედავად აღნიშნული ემოციური სიმძაფრისა, ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ მხატვარი ბოლომდე არ აშიშვლებს თავის სულიერ მდგომარეობასა და მე-ს. იქნებ ეს ქართული ბუნებისთვისაა დამახასიათებელი: ერთი მხრივ, დიალოგი და ჰარმონიის ძიება გარემომცველ სამყაროსთან და, მეორე მხრივ, თავშეკავება, ზომიერება თვითგამოსატვისას, უკიდურესობების თავის არიდება. მაგ., დასავლეთ ევროპული ექსპრესიული ხასიათის მაგალითები რომ მოვიყვანოთ (რაკილა შალვა ქიქოძესაც ევროპაში ექტსპრესიონისტ მხატვარდ აღიქვამენ) აშკარა გახდება, რომ ევროპელ მხატვრებთან მთელი სამყაროა ჩართული თვითგამოსატვის გასამძაფრებლად. თვით გარემოსა და ფონის სუბიექტივიზაცია ხდება (ლ. კირხერი, მ. ბეკმანი, ლ. მაიდნი და სხვა), მათთვის გარემოც, როგორც საკუთარი თავი საპრობილედიაა ქცეულია, მაშინ, როდესაც ჩვენ შემთხვევაში მაინც ჰარმონიის ძებნა უფრო საგრძნობია. როგორც ჩანს,

8 დ.კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, ორნაირი კონცეფცია, გვ. 130-131

მარადიული კონფლიქტი რეპრეზენტაციასა და ექსპრესიას შორის⁹ ჩვენს მდ-
ერნისტულ მხატვრობაში არ დამდგარა.

ფაქტიურად არ ყოფილა ჩვენში კონფლიქტი საზოგადოებასა და მხატ-
ვარს შორის, რაც ძალზე აქტუალური იყო დასავლეთში, ქიქოძესთან მარტო-
ბის და გარიყულობის განცდა თუ არის ეს, ალბად, უფრო მისი უცხოობისაგან
გამოწვეული მარტოობაა (იხ. წერილები).

ამრიგად, შალვა ქიქოძის აღნიშნული პორტრეტები ავტოფსიქოლოგიუ-
რიცაა და, ამავე დროს, აშკარად გამოხატავს მხატვრის ინტერესს გარემოსად-
მი და საკუთარი პიროვნების საზოგადოებისთვის წარდგენა-გაზიარებისადმი.
ეს პორტრეტები მინიმალისტურიცაა იმ თვალსაზრისითაც, რომ ისინი უფრო
მეტად საკუთარ “მე”-ზეა ორიენტირებული ანუ, შეიძლება ითქვას, უფრო სუბ-
იექტივისტურია, ვიდრე მისი მოგვიანო, უფრო პროგრამული და სიმბოლური
ნაწაროები - „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“, რომელიც თითქოს
ერთგვარ წრეს კრავს და ბოლო, მნიშვნელოვან აკორდად წარმოგვიდგება
ქიქოძისეული ავტოპორტრეტების რიგში. სანამ უშუალოდ ამ სურათს შევეხ-
ებით, აღსანიშნავია კიდევ ერთი ჩანახატი ავტოპორტრეტით, რომელიც 1921
წელს, ალბად ამ ფერწერული ტილოს შექმნამდე უნდა იყოს შესრულებული და
სადაც მხატვარი გროტესკული ფიგურებითაა გარემოცული (სურ.13). მათგან
ერთ-ერთი ო. როდენის მოაზროვნეს მოგვაგონებს, ოღონდ ძალზე უტრირებული
ფორმით. ქალის სახე და მანერულად გაზნეკილი ფიგურაც ასევე მკვეთრად
გროტესკულია. მხატვარი ერთადერთია ამ გამოსახულებებს შორის, ვინც კვ-
ლავ ამაყად უმზერს მნახველს. იქნებ ეს ჩანახატი უკვე ძიებაა მისი ფერ-
წერული ტილოს „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“ შექმნისთვის.

თუ შესაძლებელია მხატვრის ფსიქოლოგიური თუ პიროვნული
ევოლუციის აღქმა¹⁰ ავტოპორტრეტების მაგალითზე, მაშინ შეიძლება ითქვას,
რომ ამ მხრივ სწორედ ეს, ალბათ, უკანასკნელი ფერწერული ავტოპორტრეტი
მნიშვნელოვანი. ის თითქოს ასრულებს ძიების პროცესს და მისი პიროვნება აქ
გაცილებით განზოგადებულ, სიმბოლურ და მონუმენტურ იერს იძენს. იგივე შეი-
ძლება ითქვას მხატვრული გადაწყვეტის მხრივაც - მისი მხატვრული ფორმის
თვალსაზრისით ძიებაც თითქოს ამ ავტოპორტრეტშია გასრულებული (სურ.14).

აღსანიშნავია ერთგვარი განვითარება მხატვრული ხერხების მხრივაც.
პორტრეტების უმეტესობის მაგალითზე გვიჩნდება ესკიზის ასოციაცია. გა-
მოსახულის პოზა დინამიკურია, მკაფიოა მოძრაობის ასპექტი. ზოგჯერ სა-
განგებოდ დაუსრულებელია დეტალები. მრავალფიგურიან კომპოზიციებშიც
კი, სადაც ის თავის თავს გამოსახავს, კვლავაც მოძრაობის, ცვალებადობის
განცდა მნიშვნელოვანია. „სამ მხატვარში“ ის მკვეთრ მოძრაობაშია ასახული

9 J. Klein, *Matisse Portraits*, London.

თვითონ მატისის აღნიშნავს ნახატსა და ფერს, რეპრეზენტაციასა და ექსპრესიას შორის
კონფლიქტის შესახებ.

10 ბევრი ევროპელი მოდერნისტი მხატვრის შემოქმედებაში, ვისთვისაც კი ავტოპორტრეტი
მნიშვნელოვანი თემა ყოფილა, ამ ჟანრის ერთგვარი განვითარების ხაზი ჩნდება -
ადრეული პორტრეტები უფრო თვითდამკვიდრების და თვითანალიზის ეთმობა, ხოლო
უფრო მოგვიანებით პროგრამული ავტოპორტრეტები იქმნება (პ. სეზანი, ა. მატისი,
პ. პიკასო, მ. ბეკმანი, ჯ. ენსორი, ე. მუნკი, ქართული მაგალითები ამ შემთხვევაში
არატიპიურია).



და ეს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს სურათის ემოციურ-გროტესკულ ხასიათს. „ღუქსემბურგის ბაღშიც“ მხატვარი წუთიერი მომენტის დამკვირვებელია – ის უკანა პლანზე, შუქჩრდილის ბუნდოვანებაში წარმოგვიდგება. ყველგან არის რაღაც ცვალებადობის განცდა, ჩანახატის ასოციაცია. მხოლოდ ბოლო ავტოპორტრეტში ქმნის შ. ქიქოძე თითქმის რაციონალურ, ურყევ კანონზომიერ კომპოზიციურ სტრუქტურას. ადრეული პორტრეტების ფერწერულობა და თავისუფალი წერის მანერა აქ თითქოს მეტი თავშეკავებულობით და ზომიერებით იცვლება, ხოლო დინამიკა მყარი მონუმენტურობის განცდით.

მხატვრის გამონათქვამი - “მე არ ვიცი მხატვრობაზე დიდი ფილოსოფია” - სწორედ ამ სურათში ხდება უფრო მეტად თვალსაჩინო. ამ ავტოპორტრეტშიც შალვა ქიქოძე კვლავ ახალგაზრდა, ლამაზი და წარმოსადეგი დენდია, მაგრამ გაცილებით ძლიერია მისი მეღანქოლია და მისი სახეც თითქოს ფარული ტრაგიზმითაა აღსავსე. მხატვარი მნახველისკენ კი აღარ იმზირება აქტიური, ცნობისმოყვარე გამოხედვით, არამედ რაღაც შუალედური, გაურკვეველი მიმართულებით, მისი მხერა არც სურათის სივრცეს ეკუთვნის და არც მაყურებელს. ამ შემთხვევაში მისი მისწრაფება და ინტერესი გარემომცველი სამყაროს მიმართ მძაფრი მარტოობისა და გაუცხოების განცდით იცვლება. თუ ჩვენ შალვა ქიქოძის 1920-იან წლებში გადაღებულ ფოტოს შევხედავთ და ამ ავტოპორტრეტს შევადარებთ არ შეიძლება თვალში არ მოგვხვდეს თითქმის რომ ზუსტი მსგავსება ფოტოსა და სურათს შორის (სურ.15). იქნებ მან ეს ავტოპორტრეტი ფოტოდან შეასრულა? ფოტო და არა სარკე- ეს უკვე შ. ქიქოძის თანადროული და წინამორბედი არც თუ ერთი და ორი მხატვრის არჩევანია.¹¹ ფოტოდან და არა სარკეში დახატული ავტოპორტრეტი იქნებ უკეთესი საშუალება იყო მხატვრისთვის გარედან დაენახა და აღექვა საკუთარი თავი უფრო შორიდან თვითნაღიზისთვის და განზოგადებისთვის. მისი ეს განყენებული მხერა იქნებ თვითდაცვადაა იმ საშინელი არსებებისგანაც, რომლებიც მას ამ სურათში გარემოცავენ და საერთოდ გარე სამყაროსგანაც. ის რაღაც უჩვეულო სდუქეტის მონაწილედ წარმოგვიდგება - გემბანზე მეფისტოფელსა და ჩონჩხს ბანქოს ეთამაშება. სიკვდილის თემა უკვე სურათის უჩვეულო სახელწოდებაშიც ჟღერს - „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“, თუმცა მეგობარი არსად ჩანს, ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ მხატვარმა მეგობარი საკუთარი თავით ჩაანაცვლა, რითიც თითქოს იწინასწარმეტყველა კიდევ საკუთარი ნაადრევი სიკვდილი.

მხატვრის წმინდა ფანტაზიის და ინდივიდუალური ინტერპრეტაციის გარდა საინტერესოა, რომ მსგავსი იკონოგრაფია - სიკვდილი ჩონჩხის სახით - ავტოპორტრეტთან ერთად ანუ, სიკვდილის თემა და ავტოპორტრეტი

11 ფოტოგრაფიამ განსაკუთრებით ავტოპორტრეტის ჟანრში ითამაშა მნიშვნელოვანი როლი. სარკეში მხატვარი შეტრიალებულ გამოსახულებას ხედავდა, ფოტომ კი ზუსტი ასახულობა მოგვცა და გაუადვილა მხატვარს საკუთარი თავის ჭვრეტა. საგანგებოდ იღებდნენ ფოტოებს, რომ შემდეგ ფოტოდან დაეხატათ საკუთარი თავი. ჯერ კიდევ ედელაკრუას აქვს შესრულებული ავტოპორტრეტი დაგეროტიპის მიხედვით, ასევე ფოტონიმუშად აქვს გამოყენებული საკუთარი ავტოპორტრეტისთვის ფ. ლენბახს, ე. დეგას, ე. მუნკს, ე. შტუკეს და სხვა მხატვრებს. აღსანიშნავია ტ. ლორტეკის ფოტომონტაჟი-ავტოპორტრეტი. ასევე დ. კაკაბაძესთან ფოტოავტოპორტრეტისა და ფერწერული ავტოპორტრეტის შედარება-კავშირი.

ძალზე პოპულარულია XX საუკუნის დასავლეთევროპულ მხატვრობაში და მრავალ, უფრო რომ ექსპრესიონისტ მხატვართა შემოქმედებაში გვხვდება.¹² ასევე საინტერესოა, საიდან გაჩნდა მეფისტოფელის – დემონის სახე. მისი მხატვრული ფორმა თუ გარეგნობა, ალბათ, მეტადრე მხატვრის ინტერპრეტაციაა და მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი გროტესკისა და სატირისადმი მიდრეკილებას ამჟღავნებს. თუმცა შესაძლოა ისიც მსოფლიო მხატვრობის ისტორიაში არსებული გროტესკული სახეებითაა ნასაზრდოები (ფ. გოია, ო. რედონი, ჯ. ენსორი, მ. გრუბელი, პ. ბრეიგელიც¹³ კი; შეიძლება მოგვიანო პერიოდის პ. ოცხელის სახეებიც გაგვახსენდეს).

მეფისტოფელის ფიგურა ქიქოძის ბიოგრაფიული ეპიზოდიდან აიხსნება. სერგო კლდიაშვილის მოგონებით, შალვა ქიქოძის უცვლელი თანამგზავრი იყო სტეკი (ჯოხი) მეფისტოფელის გამოსახულებით, რომელიც მხატვარმა საქართველოდან, კონსტანტინეპოლის გავლით, საფრანგეთში გემით მოგზაურობისას დაკარგა, როცა გემი დაზიანდა და ეკიპაჟს გაშლილ ზღვაში დაღუპვა ელოდა. აქ შეეჯახა მხატვარი პირველად სიკვდილს. წერილებში ის ძალზე ემოციურად წერს, რომ ამ გზამ დაანახა ზღვის საშინელება და სიკვდილის შიში, ადამიანის უსუსურობა.¹⁴

სურათზე მეფისტოფელი დაჟინებით უმზერს მხატვარს და იქნებ მის ალტერ ეგოსაც განასახიერებს, როგორც ეს ფაუსტის შემთხვევაშია. თითქოს შემთხვევითი არაა, რომ მისი ფიგურის მონახაზი კომპოზიციურად იმეორებს ავტოპორტრეტის ფიგურას. ბოროტებისა და სიკეთის საწყისი - სიმახინჯე და კეთილშობილება ურთიერთშეპირისპირებულია საკუთარი ავტოპორტრეტისა და მისი ალტერ ეგოს სახით.¹⁵

12 ც. კილაძე, „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“. ჟურნალი Academia, 2010; ძალზე ინფორმაციულია გამოცემა – A. Volker, *Der Künstler und Tod*, Koeln, 1993. აქ შეკრებილია XIX – XX საუკუნეების ევროპული მხატვრობის თითქმის ყველა ავტოპორტრეტი, რომელიც სიკვდილის თემასთანაა დაკავშირებული.

13 ჯ. ენსორის - „დემონები, რომლებიც მტანჯავენ“, 1895წ, ავტოპორტრეტი ნიღბებთან ერთად, პლაკატი „la plume“, 1898, ფერადი ლითოგრაფია, ემილ ნოლდეს-„ავადმყოფი, ექიმი, სიკვდილი და ეშმაკი“, 1911წ. მეფისტოფელთან დაკავშირებით ასევე არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს დელაკრუას ლითოგრაფიები, გრუბელის დემონები და განსაკუთრებით მისი „ფაუსტი და მეფისტოფელი“ 1896 - აქ როგორც შ. ქიქოძის ავტოპორტრეტში, ფაუსტის მზერა განყენებულია, ხოლო მეფისტოფელი აქაც დაჟინებით უმზერს თავის მსხვერპლს.

შ. ქიქოძის სურათმა „დღეობა“ (ბახუსი) ბრეიგელის მრავალფიგურიანი კომპოზიციები შეიძლება მოგვაგონოს, მაგ. გლეხების ქორწილი და სხვა.

14 ი. აბესაძე, ქართული ფერწერის ექსპრესიონისტული ტენდენციები. საბჭოთა ხელოვნება, თბ., 1979, N3, გვ. 24.

„ . . . ამ გზამ სტამბოლიდან მარსელამდე დამანახა ზღვის საშინელება და მისი სილამაზე. არასოდეს დავივიწყებ მას, რაც გამოვცადე. სტამბოლიდან მარსელამდე შეიდი დღე ვიყავით შუაგულ ზღვაში. ოთხი დღე კი ისე, რომ გარშემო ვერაფერს ვხედავდით, გარდა ტლანქი, უზარმაზარი ტალღებისა და ტყვიისფერი ცისა. . . მთელ დღეებს ბაქანზე ვატარებდი და მხოლოდ ერთი ფიქრი, რომ ამ მოსალოდნელი კატასტროფიდან, შენ, ადამიანი, მთელი შენი ჭკუით, მთელი შენი აზრით, ღონით და ხერხით არარა ხარ, მახელებდა მე, არ მინდოდა ზღვაში დაღუპვა.

15 მაგ., ალტერ ეგო და ავტოპორტრეტის თემა გვხვდება პიკასოს შემოქმედებაში.

აღსანიშნავია და, ალბათ, არც ესაა შემთხვევითი, რომ ყველა ეს პერსონაჟი გემბანზეა. აღნიშნული ბიოგრაფიული ეპიზოდის გარდა, იქნებ გემი მოგზაურობის - წუთისოფლის იდეას განასახიერებდეს? საერთოდ ხეტიალი, მოგზაურობა მრავალი მხატვრის ავტოპორტრეტში ჩნდება, როგორც შინაგანი ძიებისა ან ცხოვრებისეული გზის სიმბოლო. (პ. პიკასო, მ. ბეკმანი, ო. კოკოშკა . . .). ასევე, შესაძლოა სიმბოლურ მინიშნებას იძლეოდეს ნატურმორტიც თეთრ სურათზე - სხვადასხვა ნაყოფი - თითქოს სიცოცხლის სიმბოლოებად ჩნდება.

სიმბოლური მინიშნებებია, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შალვა ქიქოძე სურათში „უდროოდ დაკარგული მეგობრის მოსაგონრად“ საკუთარი ავტოპორტრეტის ფილოსოფიურ განზოგადებას ახდენს. ამსთან, თუ ჩავთვლით, რომ სურათი ავტორის ნაადრევი სიკვდილის წინათგონობასაც მოიცავს, მაშინ გასაცარი იქნება ის ზომიერება და თავშეკავება, რაც მიუხედავად ამგვარი დრამატიზმისა ნაწარმოებს ახასიათებს - კომპოზიციის მოწესრიგებული, სტრუქტურული წყობა, მყარი ფორმების ძიება და მარადიულობის, უდროობის და არა ცვალებადობის განცდა. ხოლო თუ ამ სურათს ევროპელი მხატვრების მიერ სიკვდილის წინ¹⁶ შექმნილი ავტოპორტრეტებს შევადარებთ (ე. მიუნკი და პ. პიკასო), ცხადი გახდება გარკვეული მსოფლმხედველობითი სხვაობა. უკიდურესი სასოწარკვეთას და დრამატიზმს შ. ქიქოძესთან მარადიულის წინ წამოწევა და ფილოსოფიური ხედვა ფარავს, კვლავ შენარჩუნებულია მისი შემოქმედებისთვის და ზოგადად ქართული გემოვნებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმის ესთეტიკურობა და ზომიერება.

დასასრულ, შეიძლება ითქვას, რომ შალვა ქიქოძე თავის უკანასაკნელ(?) ავტოპორტრეტში საკუთარი “მე”-ს მიღმა სამყაროს კრებითი, განზოგადებული ხატის შექმნას ცდილობს. ის სამყაროს ფილოსოფიურ-ალეგორიულ მოდელს გუთავაზობს საკუთარი “მე”-ს პოზიციიდან აღქმულს. ავტორის “მე” განზოგადებულია და მარადიულის ძიების ერთგვარ ხილვად, გამოხატულებად აქცეული.

U.H.Schirlitz, Picassos *Selbstbildnisse im Spannungsfeld von Individualität und Transformation*, Bonn, 2004.

16 *Munch by Himself*, Stockholm, 2005.

Picasso and portraiture, edited by W. Rubin, 1996, New York.

Tsisia Kiladze

Self-portrait in Shalva Kikodze's Creative Activity

Self-portrait, a specific genre of the Fine Arts, is divided into several types in the scholarly literature, e.g.: “facing oneself” (sub-topics – study; self-portrait in the mirror; stylisation – grotesque – mask); “artist and society” (conflict with the society; melancholy – split personality – alienation; with the death; with the friend; with the family; with the sitter – nude).

In Georgia self-portrait emerged in the Modernism epoch and acquired special significance in Shalva Kikodze's creative activity. All these self-portraits were created in 1916-1920s, except one – “In Memory of Untimely Deceased Friend”, which is a turning point in his creative activity and a programme work; it shows the artist in close-up, 3/4 turn to the spectator; enchanting look of the dark eyes and expressiveness of compressed lips are particularly accentuated. These traits are also discernible in 1916-1917 graphical portraits. On the “Self-portrait with a Hat” (1919), Sh. Kikodze seems to turn round, having stopped on a road, against the background of a conventional and decorative landscape – this seems likely to become a perception – self-expression of the artist. The same is seen on the 1919 graphical sketch, which, due to the minimalistic approach, shows affinity with the “Self-portrait with the White Hat” (1919). The setting is specified on the “Self-portrait with the Easel” (1919); more melancholic self-portrait made in 1920 is painterly, with uneven brush strokes. All these works seem to be painted while looking into the mirror, in all of them, apart from emphasizing the significance of a personality, symbolic mystification and self-irony is discernible, which is especially vivid in the work “Three Artists”, where Sh. Kikodze's face is shown as a kind of contorted mask (his graphical self-portrait is more “inoffensive”). The artist appears as a satyr in the depth of the painting “Luxembourg Garden”, in the works “Artist in Chantant”, “Artist in the Cafe”, where the background is contrasted to the figures (which is not the case in the paintings on the Georgian subject matter “Ajarian Women”, Gurian Woman with a Jug”, etc.). It is noteworthy that – maybe, due to the Georgia character – neither full stripping of the personal-self-expression in the visible, nor a conflict with the society is discernible here. However, these works are more “subjectivist” than programme and symbolic painting “In Memory of Untimely Deceased Friend” (1921) – one more self-portrait among grotesque figures is made in the same year). In this work the composition is emphatically regular and manner of execution – restrained, while the artist – he is “the friend” – most likely painted from the photograph, thus more objectivised – is far more melancholic, tragic and depicted on deck together with the Death and Mephistopheles (his alter ego?) is shown as a contemplator of the world perceived philosophically and allegorically and as a seeker for eternity.

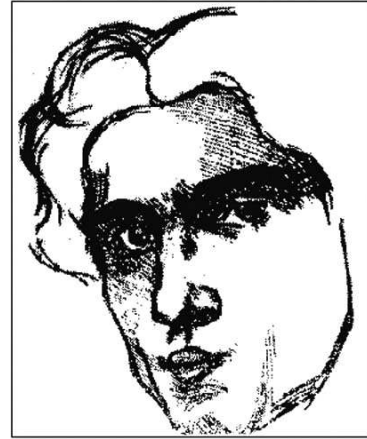


ავტოპორტრეტი

სურ. 1. შალვა ქიქობეავე-
ტოპორტრეტი. სავარაუ-
დოდ 1916-17 წწ.



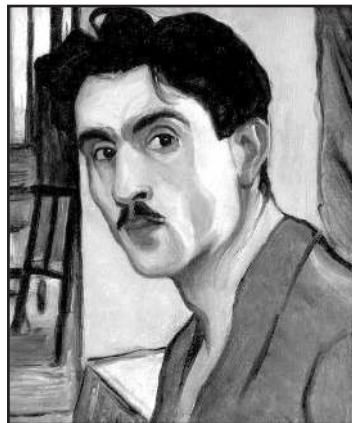
სურ. 2. შალვა ქიქობეა-
ვეტოპორტრეტი შავი
ქუდით. 1919 წ.



სურ. 3. შალვა ქიქობეა-
ვეტოპორტრეტი. 1919 წ.



სურ. 4. შალვა ქიქობეა-
ვეტოპორტრეტი თეთრი
ქუდით. 1920-იანი წწ.



სურ. 5. შალვა ქიქობეა-
ვეტოპორტრეტი. 1920 წ.



სურ. 6. შალვა ქიქობეა-
ვეტოპორტრეტი. 1920წ.

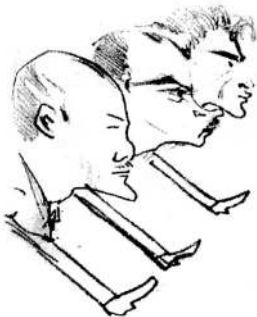


სურ. 7. შალვა ქიქოძე. სამი მხატვარი. 1920 წ.



გერონტი ქიქოძე და შალვა ქიქოძე

სურ. 8. შალვა ქიქოძე. გერონტი ქიქოძე და შალვა ქიქოძე. შარჟი



გერონტი ქიქოძე, შალვა ამირეჯიბი და შალვა ქიქოძე

სურ. 9. შალვა ქიქოძე, გერონტი ქიქოძე, შალვა ამირეჯიბი, შ. ქიქოძე. შარჟი



სურ. 10. შალვა ქიქოძე. ბ-ნი მე. ჩანახატი



ესკიზური ჩანახატები ბრიგის სპექტაკლისათვის „სარწმუნოება“ მხატვრის ავტოპორტრეტთან ერთად

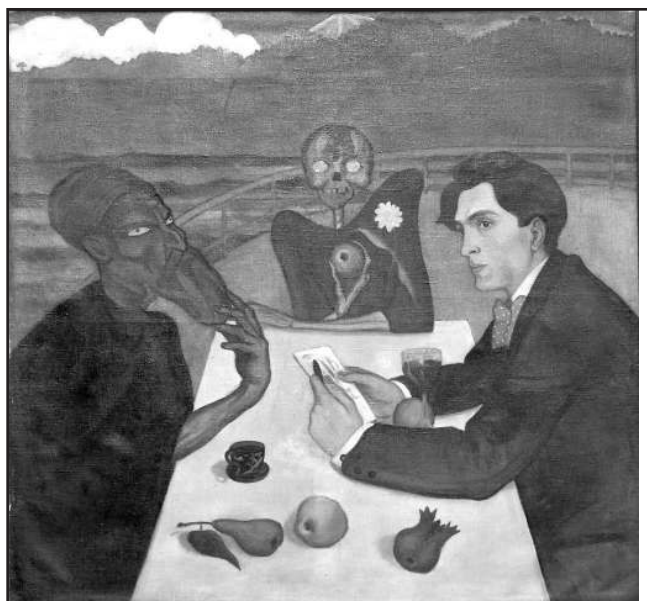
სურ. 11. შალვა ქიქოძე. ჩანახატი ბრიგის სპექტაკლიდან „სარწმუნოება“ მხატვრის ავტოპორტრეტთან ერთად



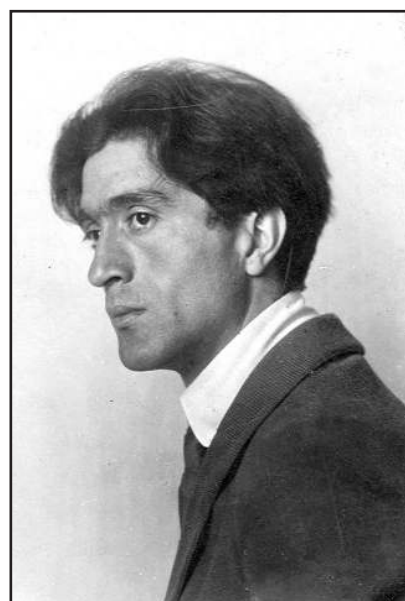
სურ. 12. შალვა ქიქოძე. ლუქსემბურგის ბაღი. 1920 წ.



სურ. 13. შალვა ქიქოძე. ჩანახატი. 1920 წ.



სურ. 14. შალვა ქიქოძე. აგტოპორტრეტი. უფროდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად. 1920 წ.



სურ. 15. შალვა ქიქოძე. ფოტო



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

ახალი მხატვრული ტენდენციები XXსაუკუნის პირველი ათწლეულების ქართულ სცენოგრაფიაში

კოტე მარჯანიშვილის ინიციატივით 1923 წლის ზაფხულს რუსთაველის თეატრის დასი ბორჯომში ატარებს. მკაცრადაა გაწერილი დღის ყოველი მონაკვეთი – უწყვეტი რეპეტიციები, ახალი თეატრალური ფორმების ძიება, პიესების ერთობლივი კითხვა, მზადება მომავალი სეზონისათვის. მარჯანიშვილი ცდილობს დასში მუდმივად შეინარჩუნოს შემოქმედებითი ატმოსფერო და ხელოვნება ურთიერთობის მთავარ ფორმად აქციოს. „ეკლესიის გალავანში“ რეგულარულად იმართება დასის შეკრებები, რასაც იმხანად რეჟისორის თანაშემწის – დოდო ანთაძის მიერ წარმოებული დღიურები მოწმობს. აქედან ვგებულობთ დასის „პირველი კრების შესახებაც“, სადაც მარჯანიშვილმა სხვა საკითხებთან ერთად ისაუბრა „ახალ და ძლიერ მიმართულებაზე – ექსპრესიონიზმზე... გააცნო მსახიობთ შინაარსი ამ მიმართულების და ისიც, რომ მიმდინარე სეზონში დადგმულ იქნება, რამდენიმე პიესა ექსპრესიონისტული სტილით დაწერილი.“¹

მოგვიანებით, ტოტალიტარული რეჟიმის გამკაცრების კვალდაკვალ, დასის ხელმძღვანელის ამ გადაწყვეტილებამ არაერთი კითხვა დაბადა. თეატრის ისტორიკოსებმაც მრავალგზის „მოიბოდიშეს“ მარჯანიშვილისეული არჩევანის გამო და 1920-იან წლებში რუსთაველის თეატრში დაწყებული ექსპრესიონისტული ძიებები რეპერტუარის სიმწირით „გაამართლეს“.²

არადა, ჩვენამდე მოღწეული, განადგურებას გადარჩენილი, დოკუმენტური მასალა სრულიად საპირისპიროს მოწმობს. 1923 წლის სარეპეტიციო დღიურებიდან ცნობილი ხდება, რომ რეჟისორის სურვილით ბორჯომშივე „წაკითხულ იქნა ერნსტ ტოლერის პიესა „კაცი-მასხა“!. ის შეტანილ იქნა რეპერტუარში და ამის გამო მოიხსნა საზაფხულო სამზადისიდან „ხრისის გველი“ და მის ნაცვლად რეპეტიციები დაეთმო „კაცი-მასხას“.³

რთულია რეპერტუარის სიმწირით აიხსნას მომავალი სეზონისათვის უკვე დაგეგმილი სპექტაკლების ახლით ჩანაცვლება. მით უფრო, რომ ექსპრესიონისტული მიმდინარეობით დაინტერესება რუსთაველის თეატრში ამით არ დასრულებულა და 1923-24 წლების სეზონში, ტოლერის პიესის შემდეგ, მალევე დაიდგა გეორგ კაიზერის „გაზი“ და გრიგოლ რობაქიძის „მალშტრემი“. მათი საშუალებით ქართულ სცენაზე დამკვიდრებულ რეალისტურ-ნაციონალისტურ დრამას, სინამდვილის ილდუზიასა და ქმედების მართებულ ფსიქოლოგიურ მოტივაციას – გროტესკი, მისტიკა და მეტაფორა დაუპირისპირდა. სცენიური გარემოს ასახვის ფსევდო-ნატურალიზმს კი ექსპრესიონისტული, ფუტურისტული, კუბო-ფუტურისტული და დადაისტური ძიებები ჩაენაცვლა.

1 სარეპეტიციო დღიური, სეზონი 1923-24წწ. შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი, ინვენტ. №3048.

2 ნ.გურაბანიძე, რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი, თბ., 1981. А.Февральский, Театр имени Руставели, М., 1959.

3 სარეპეტიციო დღიური, სეზონი 1923-24წწ. იხ.იქვე.

ექსპრესიონისტული პიესებისადმი ინტერესი რუსთაველის თეატრში მოგვიანებითაც არ განელეებულა. მაგრამ დასახელებული პირველი სამი დადგმის ზოგადმხატვრული მახასიათებლები იმდენად საინტერესოა, რომ მათი ცალკე განხილვის საბაბს და საშუალებას იძლევა. სამივე ამ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება კოტე მარჯანიშვილმა იმხანად სრულიად ახალგაზრდა, თუმცა მდიდარი კუბოფუტურისტული გამოცდილების მქონე მხატვარს – კირილე ზდანევიჩს მიანდო („მალშტრემზე“ კ. ზდანევიჩი და ირ. გამრეკელი ერთად მუშაობდნენ). შედეგმაც არ დააყოვნა - მალე ამ დადგმებზე მთელი თბილისი ალაპარაკდა, ვრცელი რეცენზიები დაიბეჭდა გაზეთებსა თუ სახელოვნებო ჟურნალებში. მაყურებლის რეაქცია არაერთგვაროვანი იყო. ქართული საზოგადოება თანამედროვე ევროპული მხატვრული ტენდენციების თეატრში დანერგვაზე, მათი სცენიური ადაპტაცია-ტრანსფორმაციის წარმატებულ თუ წარუმატებელ მცდელობაზე მსჯელობდა.

ამ პროცესებში განსაკუთრებული ყურადღება სპექტაკლების სცენოგრაფიას, მათ „ვიზუალურ დრამატურგიას“ ეთმობოდა.

XX საუკუნის პირველი ათწლეულების მწვავე სოციალური კონტრასტების ფონზე გერმანიაში ჩამოყალიბებულ ექსპრესიონიზმს საყოველთაო იმედგაცრუება, რევოლუციების უწყვეტი ციკლი და სამყაროს კატასტროფის გარდუვალობის შიში ასაზრდოებდა. „შუბლით ვეხებით ახალ დროს; მისი საუკეთესო ეპიტაფიაა: მითოსს მოკლებული დრო... მითოსს მოკლებული დრო უნდა დაძლეულ იქნას. მიტომაც ექსპრესიონიზმი არ არის ლიტერატურული სტილის საკითხი. იგი უპირატესად ახალი რელიგიისთვის ფუნქციონირებს. ახალი ეთოსი. ახალი ჰუმანიურობა. ახალი ადამიანი“⁴ ევროპიდან ახლადდაბრუნებული კონსტანტინე გამსახურდია ექსპრესიონიზმზე საუბრისას ფნიცშეს სუბიექტივისტურ მოძღვრებასთან პირდაპირ პარალელიზმს არ ერიდება. ეს ლოგიკურიცაა, რადგან ო. შპენგლერისა და ა. ბერგსონის ფილოსოფიურ სწავლებებთან ერთად ექსპრესიონიზმს სწორედ ევროპული კრიზისის დაძლევის ნიციშესეული თეორიაც ასაზრდოებს. იგივე აზრს განავრცობს ვალერიან გაფრინდაშვილი: „ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელია ინტენსიური გრძნობა ქაოსისა და იმავე დროს სურვილი ქაოსის დაძლევისა. მათ არ უნდათ, რომ ადამიანი... იყოს მოვლენათა მონა; მათ სურთ გააბატონონ აბსოლუტური „მე“ მთელს მსოფლიოში.“⁵

არსებითაა სწორედ ქართველი ავტორების დამოკიდებულების წარმოჩენა ამ მიმდინარეობისადმი, რადგან ექსპრესიონიზმი (მისი პირველადი, კლასიკური ფორმა), თავისი ზოგადკულტურული მნიშვნელობის მიუხედავად, მაინც ნაციონალური სკოლის ხასიათს ინარჩუნებს და, შესაბამისად, რთულია მისი ნებისმიერი მხატვრული ადექვატის შექმნა ჩრდილო-ევროპული სამყაროს მიღმა, მით უფრო განსხვავებული ეროვნული მახასიათებლების, მსოფლალქმის, ესთეტიკისა და ისტორიის პირობებში.

ადამიანის, ინდივიდის, მასისა და ბრბოს პრობლემას განაზოგადებს ტოლერი პიესაში „კაცი-მასა“. ეს ნაწარმოები რუსთაველის თეატრის 1920-იანი წლების დოკუმენტაციაში ხშირად „ადამიანი-მასა“-დაც მოიხსენიება. ინდი-

4 კ. გამსახურდია, ახალი ევროპა. ჟაკაკასიონი, 1924, №3-4, გვ. 217.

5 ვლ. გაფრინდაშვილი, ექსპრესიონისტული ლირიკა. ჟმნათობი, 1924, №2, გვ. 91.



ვიდუალობადაკარგული პერსონაჟები, რომლებსაც ბევრი აქვთ საერთო ჯერ გეორგ გროსის, მოგვიანებით კი კ. მალევიჩის გმირებთან, სადაც თავისთავად იკითხება დე კირიკოსა და კარლო კარას ნამუშევრების რემინისცენციები – პიესის ორიგინალშიც და მის მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციაშიც პერსონიფიცირებული იდეის დატვირთვას იძენენ. ადამიანსა და მასას შორის პოლარიზების მიუხედავად, ორივე ეს ცნება, ზოგადის კატეგორიაშია შენარჩუნებული. არც ერთი მოქმედი გმირის სახელი არ ვიცით. ისინი მამები, შვილები, ქალები, ქმრები და მოქალაქეები არიან. კ.ზდანევიჩიც სწორედ ამ სოციალური სტატუსის შესატყვის ვიზუალურ ადეკვატს ქმნის და ამისთვის უნიფორმის მხატვრულ ვარიანტებს იყენებს.

გასული საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა საბჭოთა იმპერიაში მწვავედ დგას რეჟიმის ზოგადი სიმბოლიკის შექმნის საკითხი. ვიზუალურ სახე-ხატებებს შორის განიხილება მოლაც. პროლეტარულ საზოგადოებაში აქტუალურია კომბინეზონის მსგავსი, სქესობრივი დიფერენციაციის ნიშნებს მოკლებული კოსტუმი,⁶ რასაც ოსტატურად იყენებს კ.ზდანევიჩი (სურ. 3). დღეს უკვე აშკარაა ამგვარი სამოსის შინაარსობრივი ინტერპრეტაციის მკაფიო დუალიზმი, რაც სპექტაკლისეული მხატვრული რეალობის კონტექსტში კიდევ უფრო ხელშესახები ხდება და გროტესკის ელემენტებით არის გაჯერებული. მსგავსი სამოსის გაჩენა გასული საუკუნის დასაწყისში ინდუსტრიული, სერიული წარმოების გააქტიურებას უკავშირდება და ძირითადად ფუნქციონალურ კონსტრუქტივიზმთან მიმართებაში განიხილება.

კონსტრუქტივისტული მახასიათებლების პარალელურად კ. ზდანევიჩი თეატრალური დეკორაციებისა თუ კოსტუმების ესკიზებზე მუშაობისას ხშირად მიმართავს ფუტურისტულ გამოცდილებასაც.

ფუტურიზმმა არსებობის მანძილზე არაერთი ცვლილება განიცადა. 1920-იანი წლების ევროპულ ფუტურიზმს უკავშირდება „მაშინერიის“ ესთეტიკის შექმნა. ფუტურისტების მუდმივი აღფრთოვანების ობიექტი – მანქანა, გასული საუკუნის 10-იან წლებში თუ აგრესიული, ბუნებაზე გაბატონების სურვილით „ადრიალული“ მექანიზმია, უკვე 20-იან წლებში ახალი სინამდვილის მათრგანიზებელ, მასტრუქტურირებელ, ხელოვნური რეალობის შემქმნელი საწყისის სიმბოლოდ გვევლინება. ამის ილდუსტრირებაა კ. ზდანევიჩის დეკორაციები სპექტაკლისათვის „კაცი-მასა“ (I მოქ., სურ.1)⁷ და „გაზი“ (I მოქ.), თუმცა იქვე „გაზის“ II მოქმედებაში სცენოგრაფი ქართულ სახელოვნებო სივრცეში იმხანად პოპულარულ, ფუტურიზმის სინკრეტულ ვერსიას – კუბოფუტურიზმსაც მიმართავს. „სხეულები, რომლებიც არსად, არასდროს მთავრდებიან“⁸ (ბონონი), თავადვე ქმნიან სივრცეს საკუთარი რიტმითა და ენერგეტიკით. ასეთია სასაფლაოს ხედი სპექტაკლისათვის „გაზი“. მსგავსი კომპოზიციები, სადაც დემატერიალიზებული რეალობის კონსტრუირებაა ნაგულისხმევი, ხშირად მკვეთრად დეკორატიულია და ასეა კ.ზდანევიჩის შემთხვევაშიც; ამასთან, აბსტრაგირებისა და განზოგადოების მაღალი ხარისხის მეშვეობით მათი თეატრის სივრცეში

6 А. Васильев, Этюды о Моде и Стиле, М., 2010, გვ. 19.

7 ტექსტს თან დართული ილუსტრაციები დაცულია საქ. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

8 Е. Бобринская, Футуризм и кубофутуризм, М., 2000, გვ. 17.



ადაპტირება საკმაოდ მარტივია. საკმარისია გავიხსენოთ მაღევიჩის დეკორაციები პირველი ფუტურისტული სპექტაკლისათვის „გამარჯვება მზეზე“ (1913).

ფუტურისტული თუ კუბოფუტურისტული მხატვრული ტენდენციების მსგავსი სიუხვის მიუხედავად, რუსთაველის თეატრის დადგმების ზდანევიჩისეულ დეკორაციებში მუდმივად იგრძნობა სივრცის ახლებურად კონსტრუირების ხერხების ძიებისაკენ სწრაფვა. მის დეკორაციებში მხატვრული სივრცე არა მოცულობის, არამედ სიღრმის ვიზუალური ეფექტის და სიბრტყეების მეშვეობით ცოცხლდება. სქემატურად ეს შეიძლება გამოისახოს, როგორც მოძრაობა პერიფერიული აღქმის წერტილიდან სიღრმისკენ და არა პირიქით. მსგავსი ვიზიონერული ეფექტი კი კონსტრუქტივისტული მანიფესტის ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატია.⁹

ქართულ თეატრში კონსტრუქტივისტული ძიებების აქტუალობაზე მიუთითებს ჟურნალში H₂SO₄ (1924 წ.) გამოქვეყნებული სტატია „თეატრი აბსურდი“ – „რა უნდა მხატვარს თეატრში. მხატვარი საჭირო არ არის. საჭიროა მხატვრის განდევნა თეატრიდან. ახალი მხატვარი არის თეატრის ინჟინერი. სქემატიზაცია ან სრული უარყოფა დეკორატიულობის თეატრში. თეატრის ინჟინერია. კონსტრუქცია სცენაზე. კონსტრუქცია სივრცეში. სცენის კონსტრუქტიული გაფორმება.“¹⁰

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მარჯანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრში ტოლერის პიესის დადგმას წინ უსწრებდა იმავე პიესის მეიერჰოლდ-პოპოვასეული ინტერპრეტაცია რუსეთში (1922 წ.), სადაც მხატვარმა ფერისგან დაცლილი და მხოლოდ „ტონით“ ამეტყველებული წმინდა კონსტრუქტივისტული სცენოგრაფია შესთავაზა მაყურებელს. თუმცა კირილე ზდანევიჩის დეკორაციები, მისი „ორკესტრული ფერწერა“, მსგავს სტილისტურ მონოქრომულობას ვერ ეგუება. კ.მარჯანიშვილის ფერეული თეატრალური ესთეტიკისათვის, მით უფრო მიუღებელია მონოტონურობა, მაგრამ რუსთაველის თეატრის პირველი ექსპრესიონისტული დადგმების დეკორაციები კონსტრუქტივიზმისთვის დამახასიათებელ ზოგადსტილისტურ ნიშნებს უდაოდ ავლენს.

მხატვრული მახასიათებლების თვალსაზრისით კიდევ უფრო მრავალფეროვანი იყო გრიგოლ რობაქიძის ექსპრესიონისტული პიესის – „მალშტრემის“ სცენური ვარიანტი, კირილე ზდანევიჩისა და ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფიით, რომელის პრემიერაც ასევე 1924წელს შედგა რუსთაველის თეატრში.

„რობაქიძემ, ასე ვთქვათ, ფილოსოფიურად განამტკიცა მარჯანიშვილის თეატრალური პრაქტიკა“ და შექმნა „თანამედროვეობის ამსახველი მასშტაბური სიმბოლოები, ყოვლის წამდეკავი მორევივით რომ ბრუნავს და უფრო გამანადგურებელია, ვიდრე ედგარ ალან პოს ამავე სათაურის მოთხრობაშია“¹¹.

ქართული საზოგადოების მოლოდინი ამ სპექტაკლისადმი ძალიან დიდი იყო. ეს უფრო ქართული ორიგინალური პიესის მოლოდინი იყო, ვიდრე მორიგი პრემიერისა. სპექტაკლს დიდი ინტერესით ელოდა პიესის ავტორიც, რომლის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ამ ნაწარმოებისადმი ისიც ცხადყოფს, რომ

9 Н. Габо, Н. Певзнер, Реалистический манифест, М., 1920.

10 თეატრი აბსურდი. H₂SO₄, 1924, გვ. 47.

11 თომას პოიზერმან, ამორ ფატი, თბ., 2006, გვ. 30.

მან „მალშტრემი“ ჯერ რომენ როლანს გაუგზავნა წასაკითხად, შემდეგ კი პირველ გვერდზე გაუკეთა მინაწერი „რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილს“ და პიესა იმ ხელოვანს ანდო, რომელსაც „გრაალის მცველში“ გრაალის ერთ-ერთი გუშაგის – „მარჯანის“ – პროტოტიპად მოიაზრებდა.¹²

სანახაობის შინაარსისა თუ ფორმის სიახლით „ელდანაცემი“ საზოგადოება ჯერ ერთთავად აქებდა რობაქიძე-მარჯანიშვილის ერთობლივ ნამუშევარს, მოგვიანებით კი იმავე მონდომებით აკრიტიკებდა, გმობდა და დასცინოდა. პიესა მაყურებლის უმეტესობისათვის ძნელად გასაგები აღმოჩნდა. „ქარიშხალივით შემოიჭრა და ბაბილონის გოდოლივით აღიმართა; მოდუნებული ინერციით მბუჟტავი აზროვნება შეარხია და ყველა აალაპარაკა.“¹³ შინაარსის გარდა სირთულეს „მალშტრემის“ ფორმისეული სპეციფიკაც ქმნიდა, თავად პისის წყობაც კი ეპატაჟის ელემენტებს მოიცავდა, რაც სპექტაკლმაც შეინარჩუნა.

ნაწარმოები 6 დამოუკიდებელი ნაწილისგან შედგებოდა – ფენომენოლოგია, ამორ ფატი, კენტავრები, კეთროვანთა დედოფალი, დადაისტების მოედანი და ანთებული საკირე, მაგრამ ისინი არ წარმოადგენდა ერთმანეთის პირდაპირ გაგრძელებას. განსხვავებული იყო სპექტაკლის მხატვრების – კ. ზდანევიჩისა და ირ. გამრეკელის ხელწერაც. სცენოგრაფიის სპექტაკლისეული არქიტექტონიკა, უკვე ნახსენები ორი წარმოდგენის მსგავსად, მხატვრულ ტენდენციათა მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა. უფრო მეტიც, აქ „გაზისა“ და „კაცი-მასას“ ფუტურისტულ, კუბოფუტურისტულ და კონსტრუქტივისტულ ძიებებს დადაიხმიც დაემატა. ყოველივე ეს ურთიერთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ორი ხელოვანის (ზდანევიჩი, გამრეკელი) ინტერპრეტაციის ნაზავის სახით მიეწოდებოდა მაყურებელს, რაც სპექტაკლის საერთო კონცეფციას ორგანულად შეესატყვისებოდა. 1, 3 და 6 მოქმედებების მხატვრობა ირ. გამრეკელს 2, 4 და 5 კი ზდანევიჩს ეკუთვნოდა.¹⁴ პრემიერის შემდეგ ყველა ერთთავად აღნიშნავდა, რომ 1 – „ფენომენოლოგია“ და 5 – „დადაისტების მოედანი“ – წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მნახველზე.¹⁵

ფენომენოლოგიის ხსენებისას, მით უფრო გასული საუკუნის დასაწყისში, პირველივე ასოციაციები ე. ჰუსერლის ფილოსოფიური მოძღვრებაა. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ფენომენოლოგიური ესთეტიკის პრინციპები 1920-იანი წლების გერმანიაში პოპულარული იყო, ადვილი მისახვედრი ხდება - ამ ტერმინს გრ. რობაქიძე მხოლოდ ტექსტისმიერი მანერულობის მიზნით არ იყენებს.

ე. ჰუსერლის თანახმად ფენომენოლოგიის ამოცანა უნივერსალური, იდეალური პრინციპების აღმოჩენაში მდგომარეობს, რომელთა მეშვეობითაც აღქმული და განცდილი სამყაროს წყობა განისაზღვრება, სამყაროსი, რომელიც ადამიანის ცნობიერების მიერ არის კონსტრუირებული და სრულიად დაცლილია ემპირიული შინაარსისაგან. შესაბამისად, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ გრ. რობაქიძე პიესის დასაწყისშივე იძლევა ნაწარმოების არსის წვდომის, მისი

12 კალისტრატე სალია, „ბედი ქართლისა“, პარიზი, 1964, №47, გვ.5, „გრაალის მცველის“ მოქმედი პირნი არიან ნამდვილნი და არა გამოგონილნი. გრიგოლს სურდა მათი ვინაობის გახსნა ერთ-ერთ ნომერში ჩვენი ჟურნალისა სათანადო წერილის დართვით. მას ეს არ დასცალდა. ჩვენ ვასრულებთ მის სურვილს“, იხ. წიგნში: ა. ბაქრაძე, კარდუ. თბ., 2000, გვ. 82.

13 „მალშტრემი“, ე. თეატრი და ცხოვრება, 1924, №4.

14 „მალშტრემი“ პროგრამა, ხელნაწერი, რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, დოკ. №2616.

15 ივ. გომართელი, „მალშტრემი“. თეატრი და ცხოვრება, 1924, №9, გვ. 3.

შინაარსის ავტორისეული ვარიანტის წაკითხვის მეთოდს. თავისთავად ესეც კონსტრუქტივიზმია, ოღონდ – გონისმიერი. პიესის სცენიური ვერსიის შექმნისას, ნაწარმოების აღქმის იმავე პრინციპს ინარჩუნებს მარჯანიშვილიც, რასაც უმთავრესად სცენოგრაფიის მეშვეობით ახორციელებს, თუმცა ამ ყველაფერს მუდმივად ახლავს ირონიისა და გროტესკის გამძაფრებელი განცდა.

1924 წლის თეატრალური სეზონის მთლიანი რეპერტუარის მიმოხილვისას, „მალშტრემის“ შესახებ ნათქვამია: „დადგმაში რეჟისორზე არა ნაკლები ადგილი უჭირავთ მხატვრებს... ზდანევიჩისა და გამრეკელის როლი ისეთივე მნიშვნელოვანია მათ მიერ ნაშენ პიესაში, როგორც რეჟისორის.“¹⁶

„მალშტრემისათვის“ შექმნილი დეკორაციებისა თუ კოსტუმების ესკიზებიდან, რომელთა საერთო რაოდენობაც, ალბათ მცირე არ იქნებოდა, ჩვენამდე სწორედ იმ მოქმედებებისათვის შესრულებულმა ნამუშევრებმა მოაღწია, რომელთაც საზოგადოების გამორჩეული მოწონება დაიმსახურეს. „ფენომენოლოგიისათვის“ (1 მოქ., სურ. 2) ირაკლი გამრეკელის მიერ შერჩეული გარემო საზოგადოების მხრიდან ცალსახად “თანამედროვე ბაბილონის ფანტასმაგორიად”¹⁷ იქნა აღქმული. მხატვარმა მაყურებელს ქალაქი-აბსურდის მოდელი შესთავაზა, ქალაქი, რომელიც დადაისტების არენადაა ქცეული. თუმცა დადაისტების მოქმედ გმირთა სახით წარმოჩენა სპექტაკლის სცენოგრაფიაში ამ მხატვრული ტენდენციის უპირობო არსებობას, ბუნებრივია, არ გულისხმობდა. უფრო მეტიც, ირაკლი გამრეკელისეული დეკორაციის ესკიზი I მოქმედებისათვის ერთდროულად კუბო-ფუტურისტული, ესკპრესიონისტული და კონსტრუქტივისტული ელემენტების მქონე იყო, ოღონდ არა დადაისტურის.

გასული საუკუნის დასაწყისის ქართულ რეალობაში არაერთი ახალი, ევროპული მხატვრული ტენდენცია იჩენს თავს. ადგილობრივი შემოქმედებითი აზროვნების ტრადიციებთან შერწყმა-მორგების ურთულესი პროცესი დიდწილად განსაზღვრავს ამ მიმდინარეობების შემდგომ შესაძლო სიცოცხლისუნარიანობას ეროვნულ ნიადაგზე. ამიტომ ლოგიკურია, რომ მათი არსებობა ხშირად და უმთავრესად ეპიზოდური ხასიათისაა და ამ მხრივ გამონაკლისი არც დადაიზში იყო.

XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ქართულ ხელოვნებაში დადაიზმისადმი გარკვეული ინტერესის არსებობის მიუხედავად, აღნიშნული მხატვრული ტენდენციის გავრცელების არეალი უმთავრესად პოეზიით შემოიფარგლა (სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია, აკაკი ბელიაშვილი, ბენო გორდეზიანი და სხვ.). 1923 წელს ტიციან ტაბიძის ავტორობით შეიქმნა ქართველ დადაისტთა მანიფესტი, მაგრამ ანალოგიური მხატვრული ძიებების შესახებ ქართულ სახვით ხელოვნებაში თითქმის არაფერია ცნობილი.

1924 წელს სიმონ ჩიქოვანი ამ მიმდინარეობის დახასიათებისას აღნიშნავს: „ომით ნივთების კრიზისი დაიწყო... მაშინ მანქანების გამღმერთებელი ფუტურიზმი დარწმუნდა, რომ შეიძლება არა მარტო რელიგიის დაღუპვა, არამედ ახალი ფეტიშის, ნივთის დაღუპვაც. ამან წარმოშვა დადა – პროტესტი ომის, რელიგიის და მეღანხოლია ნივთების კულტის გადაგვარების – ირონია

16 ლელი, სეზონის თავი და ბოლო. თეატრი და ცხოვრება, 1924, №14, გვ. 4.

17 ვარამ გაგელი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი. ხელოვნების დროშა, 1924, №1, გვ. 25.

რომანტიზმის და ყოველგვარ აღტაცების.¹⁸

ეს მიმდინარეობა, რომელიც გამძვინვარებულ სამყაროს – დაუგეგმავი, ეიფორიული მხიარულებით უპირისპირდება და ფორმისა თუ ტენდენციის თავისუფლებას ეფუძნება, გამომსახველობითობას ხშირად ეპატაჟურ ქმედებებსა და პროვოკაციულ თამაშშიც ეძიებს. დღევანდელი გადასახედიდან, დადაისტების შეკრებები, მათი გამოფენები თუ ლექციები სინკრეტული ხელოვნება-თამაშის კონტექსტში უფრო საინტერესოდ იკითხება, ვიდრე მხოლოდ სახვითი ხელოვნების ჭრილში. მართალია, ჭარბი თეატრალიზებულიობა ფუტურისტებსაც ახასიათებდათ, მაგრამ დადაისტებისაგან განსხვავებით კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოების შექმნაზე ორიენტირებულობა მათთვის მუდმივად განმსაზღვრელი იყო. დადაისტურ ნაწარმოებებში კი ქმნადობის პროცესი შედეგზე დომინირებს და თავისთავად თამაშის კატეგორიის დატვირთვას იძენს; ოღონდ ამ თამაშში მუდმივად ჭარბობს სევდანარევი ირონია და ქმედების აბსურდულობა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ დადაისტური მხატვრული მახასიათებლების ძიება „მალშტრემში“ საფუძველს მოკლებული არ არის. მინიშნებები მსგავს თავისებურებებზე მკაფიოდ იკვეთება სპექტაკლის მეხუთე მოქმედებაში – „დადაისტების მოედანი“. ამ აქტისათვის შექმნილი დეკორაციის ესკიზები შემორჩენილი არ არის, მაგრამ არის კოსტუმების ესკიზები და ფრაგმენტი კირილე ზდანევიჩის მოგონებიდან, სადაც მხატვარი „დადაისტების მოედნისათვის“ შექმნილი მხატვრულ-ვიზუალური გარემოს ძირითად მახასიათებლებს დეტალურად აღწერს: „სცენას, მაქსიმალურად განტვირთულს ყველაფრისაგან, უკანა მხრიდან უზარმაზარი ცისფერი ფარდა შემოსაზღვრავდა. მის ცენტრში განთავსდა (მცირე გაბარიტების) ცირკის მსგავსი მრგვალი ნაგებობა-კონსტრუქცია აივნით და რამდენიმე გარე კიბით. მოქმედების მსვლელობისას სასცენო მოედანი ტრიალებდა. მსახიობები იყვნენ ყველგან – კიბეებზე, კონსტრუქციის შიდა სივრცეში, კონსტრუქციის თავზე თუ მის სხვადასხვა ჰორიზონტალურ დონეზე; ისინი საუბრობდნენ, მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, დახტოდნენ და წრეზე დარბოდნენ – ერთი სიტყვით მხიარულება სუფევდა ყველგან. ყველაფერი კიაფობდა: ნაირფერი ხოხბების და ფარშევანგების დარად გამოწყობილი პერსონაჟები, მათი ფართე ფრიალა ქვედაბოლოები თუ შავი კინტოები... სხვადასხვა ეპოქის და სტილის კოსტუმებში (ჩემი ესკიზების მიხედვით) შემოსილი გმირები ფანტასტიკურ სანახაობას ქმნიდნენ.“¹⁹

კოსტუმების შემორჩენილი ესკიზები (სურ. 4) ნათლად ცხადყოფს, რომ სცენაზე კლოუნადასა და აბსურდის ზღვარზე მყოფი სანახაობა თამაშდებოდა: ასიმეტრიული თუ ასოციალური კოსტუმები, ჯამბაზების იერს, რომ სძენს დადაისტებს; აბსურდული გარემო, შექმნილი მბრუნავი მოედნებით; სანახაობა ყოველგვარი სოციალური და ფუნქციური მახასიათებლების გარეშე; სიჭრელის ზღვარზე მყოფი ფერადონება და კლოუნადა დადაისტური კონტექსტი; გროტესკისა და ეპატაჟის მაღალი ხარისხი და სცენოგრაფიული ინტერპრეტაცია – რომელიც „თამაშის“ სახეს იღებს. ძნელია აქ ტექსტი, ქმედება და გამოსახულება ერთმანეთისაგან გამიჯნო, რაც მხოლოდ სანახაობის სასიკე-

18 სიმონ ჩიქოვანი, სასწრაფო განმარტება ჟურნალ H_2SO_4 გამოსვლის გამო. მნათობი, №4, 1924.

19 კ. ზდანევიჩი, მოგონებები, ავტობიოგრაფი რუსულ ენაზე, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ხელოვნების მუზეუმის არქივი, საქ. №12.

თოდ მეტყველებს. ეს უკვე თითქმის დადასტურებული წარმოდგენა იყო, ოღონდ სარდაფებისა და კაბარების ნაცვლად, თეატრალურ სივრცეში გათამაშებული.

დადასტურების ერთ-ერთ მდგომარეობად განიხილავს ტრისტან ტცარა. ის XX საუკუნის მიმდინარეობათა იმ კატეგორიას განეკუთვნება, რომელიც სათქმელის სრულად, მთელი სისავსით წარმოჩენისათვის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის გამომსახველობითი ხერხების სინთეზს საჭიროებს. თეატრალიზებული ქმედება – ეს სიტყვათშეთანხმება, პლასტიკურ სტრუქტურებთან მიმართებით უკვე სულ უფრო ორგანულად ქედრს და ზოგჯერ დომინირებს კიდევ მათზე. იგულისხმება დადასტურების გამოფენები ცაურისში, ბერლინსა თუ ნიუ-იორკში, რასაც მუდმივად თან სდევდა პერფორმანსი, ხმამაღალი დეკლამაცია და მუსიკა. სტილთა აღრევა, პოლილინგვისტიკა, ქმედების აბსურდულობა, სინკრეტულობა, თამაში და ხელოვნების ცალკეულ დარგებს შორის საზღვრების რღვევა – აი ძირითადი კატეგორიები, რითაც დადასტურები საკუთარ, ახალ მხატვრულ ენას ქმნიდნენ.

„მალშტრემში“ „დადასტურების მოედნის“ ეპიზოდში (5 მოქ.) კიდევ ერთი მხატვრული ელემენტი – ნიღბები, უფრო კონკრეტულად კი ფილოსოფოსების ნიღბები ჩნდება. პიესის ამ ნაწილს წინ უძღვის ავტორისეული რემარკა, სადაც მითითებულია: „ესტრადაზე ჰკიდია მასკები: კანტის – აინშტაინის – გოეტკესი – ნიცშესი – დოსტოევსკის. დროგამოშვებით დადასტურები მასკებს ეფარებიან და ისე წარმოსთქვამენ“²⁰ რეპლიკებს. სარეპეტიციო დღიურის თანახმად „როდესაც პერსონაჟები ფილოსოფოსების ციტატებს ამბობენ სახეზე იკეთებენ მასკებს.“²¹ ნიღბის თემა, თუნდაც მსგავსად ირონიზებული, თავისთავად არაერთი განზოგადების საბაზს იძლევა. ეპატაჟისა და კლოუნადის ხარისხი კი, ცხადია, ძალიან მატულობს.

ეს თამაშია, ოღონდ ამჯერად თამაში თამაშში. ინტელექტუალური თამაში-მასკარადი, სადაც სიცილს ირონია ენაცვლება. აღნიშნული განწყობის სცენაზე შექმნას კი ზღანვეიჩისეული დეკორაციები თუ კოსტუმები უზრუნველყოფდა, მით უფრო, რომ პოლისტილურობა მისეული ორკესტრული მხატვრობის ძირითად მახასიათებელსაც შეადგენდა. როგორც ჩანს, მხატვარიც გულწრფელად კმაყოფილი დარჩა საკუთარი ნამუშევრით: „აქ კოლორიტისა და ფერადონების თვალსაზრისით შეგქმელი ის, რაც ვერ განვახორციელე წინა ორ სპექტაკლში – „კაცი-მასა“ და „გაზი“²², აღნიშნავს მხატვარი თავის მოგონებებში.

ის პოლისტილურობა, რაც კ. ზღანვეიჩის შემოქმედებას ახასიათებს და რასაც თავად მხატვარი „ორკესტრულ მხატვრობას“ უწოდებს ხელოვანის სცენოგრაფიულ ნამუშევრებში განსაკუთრებული სისავსით ვლინდება.

დადასტურების თავისებურ წინამორბედად რუსეთში, ილიაზდის (ილია ზღანვეიჩი) „ვისიოჩესტვო“ (1913 წ.) მიიჩნევა. „ვისიოჩესტვოს“ უმთავრეს მეთოდად ილიაზდის მიერ გამოცხადდა ხელოვნების ყველა ძველი, მანამადე არსებული ფორმის გამოყენება და მათი თავისუფალი კომბინირება. „ილიაზდის „ვისიოჩესტვო“ ... კაცობრიობის კულტურისადმი მეცნიერულ-რეტროსპექტულ მიდგო-

20 გ. რობაქიძე, პიესები, თბ., 2000, გვ. 95-96.

21 1924წ. სარეპეტიციო დღიური, რუსთაველის თეატრის მუზეუმში, ინვენტ. №3049.

22 კ. ზღანვეიჩი, მოგონებები, ავტოგრაფი რუსულ ენაზე, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ხელოვნების მუზეუმის არქივი, საქ. №12.

მას გულისხმობდა. ამ ნიშნით ილიაზდი თანამედროვე პოსტმოდერნისტული პლედურალიზმის ერთ-ერთი წინამორბედი.²³

სწორედ „ვისიონესტოს“ ვიზუალურ ადექვატადაა მიჩნეული კირილე ზდანევიჩისეული „ორკესტრული მხატვრობა“. წერილში „მემარცხენე მხატვრობა რუსეთში“ (1924წ.) კირილე ზდანევიჩი წერს: „შეიძლება ხატვა არა თუ სხვადასხვა მანერით, არამედ ერთ ტილოზე მხატვრობის სხვადასხვა გაგების შეერთებაც. თითოეული მანერა სწვევტს ამა თუ იმ ამოცანას. მაგრამ არა სწვევტს მხატვრობას სავსებით. მანერების შეერთებით ოსტატი ანთავისუფლებს ხელოვნებას დროებითი ამოცანების გაველენისაგან და, ყოველი სტილის შემთხვევითი ხასიათის მოსპობით, აძლევს ნაწარმოებს არაჩვეულებრივ სისრულეს.“²⁴ სწორედ ამ მოსაზრებების ხორცშესხმის მცდელობაა მისი სცენოგრაფიული ნამუშევრები სპექტაკლებისათვის „კაცი-მასა“, „გაზი“ და „მალშტრემი“. „ორკესტრული ფერწერის“ კონცეპტუალური საფუძველიც, ხომ, უმთავრესად სტილთა აღრვეის შესაძლებლობებით ექსპერიმენტირებას გულისხმობს. მსგავსი სინთეზი შეუძლებელია ეკლექტიურობით არ სცოდავდეს, მაგრამ ის რაც მიუღებელია დაზგური ფერწერისათვის, ხშირად ორგანულია და ნაკლებად გამაღიზიანებელი სცენოგრაფიისთვის, რადგან თეატრის რთული სინთეტიური ბუნება მსგავსი შემოქმედებითი ძიებებისთვის ხელსაყრელ პირობებს ქმნის. მომავალმა ცხადყო ამ ტენდენციების აქტუალობა და დღეს უკვე პოსტმოდერნული გამოცდილებიდან გამომდინარე, როდესაც სტილთა აღრვეა ერთ-ერთი მთავარი გამომსახველობითი ხერხია, შეიძლება ჩაითვალოს, რომ მარჯანიშვილი-ზდანევიჩისეული ექსპერიმენტები რუსთაველის თეატრში, ქართულ სცენოგრაფიაში აზროვნების ახალი მხატვრული სისტემის შექმნის უდაოდ გაბედული მცდელობა იყო.

აღსანიშნავია, რომ თანამედროვეთა მოვონებებში, ამა თუ იმ კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობისადმი „მალშტრემის“ სცენოგრაფიის მიკუთვნებულობაზე მსჯელობისას, დადაიზმი არც ერთხელ არ არის ნახსენები. საგაზეთო პუბლიკაციების ავტორები ძირითადად ექსპრესიონიზმით იფარგლებიან; ყველაფერს, რაც ოდნავ გაუგებარი ან უჩვეულოა ამ მიმდინარეობას „აბრალებენ“ და დადაისტებსაც მხოლოდ მოქმედი გმირების სტატუსად აღიქვამენ. ამის მიზეზი, შესაძლოა, ქართული საზოგადოების დიდი ნაწილის დადაიზმისადმი ნეგატიური დამოკიდებულება იყო. გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ ვრცელ რეცენზიაში „მალშტრემის“ შესახებ შალვა დადიანი აღნიშნავს: „ქალაქის გამანქანებამ კულტურაც მოჰკლა: ის უსიცოცხლო მექანიკურ ფენომენათ აქცია. მექანიკური კულტურა აბსურდია. ეს აბსურდულობა თავის უაღრესობას აღწევს დადაიზმში; დადაისტების მოედანში გაშლილია ევროპიულ კულტურის მთელი ბუნება: „გაბითურება“ ქვეყნის.“²⁵ სხვათა შორის „მალშტრემის“ მთავარი გმირიც დადაისტებს სინამდვილისაგან გაქცევაში ადანაშაულებს. „თქვენ მშიშრები ხართ“ - მიმართავს მათ მორელა - „თქვენ გეშინიათ სინამდვილის ხილვის; თქვენ გეშინიათ კედლის გარღვევის; თქვენ გეშინიათ სიგიჟის; თქვენ მხოლოდ თავს იგიუებთ; თქვენ მხოლოდ თავს იგდებთ“²⁶ (აქ ისევ თამაშის თემა

23 კ.კაჭარავა, ილიაზდი და თანამედროვეობა, სტატიების კრებული, თბ., 2006, გვ. 220.

24 კ.ზდანევიჩი, მემარცხენე მხატვრობა რუსეთში. მნათობი, 1924, №4, გვ. 228.

25 შ.დ. „მალშტრემი“ (ვრიგოლ რობაქიძის ახალი პიესა), გაზ.კომუნისტი, 1924, 5 მაისი.

26 ვ.რობაქიძე, პიესები, გვ. 106.

ფიგურირებს). ამ ბრალდების უკან თავად გრიგოლ რობაქიძის დადაიზმისადმი სუბიექტური დამოკიდებულება იჩენს თავს. ტიცვიან ტაბიძე იხსენებს კაფე „იმედში“ ფუტურისტთა პაექრობაზე რობაქიძის გამოსვლას. „როცა ფუტურისტების ფრონტი მოიხსნა და აკრუნიონიხი ჩხაოდა, როგორც მიგდებული კატა, სიტყვა აიღო გრიგოლ რობაქიძემ. ეს იყო ქარიშხლის მოვარდნა... ის ლაპარაკობდა გაცოფებული და ერთად ერთი სიტყვა იყო, როცა ის თავის წინ არავის ხედავდა... ამ აპოკალიპსის ორკესტრიდან რამდენიმე ფრაზა დავიმახსოვრე. აქ იყო ლაპარაკი ნიცშეს ინსტინქტების ანარქიაზე, ედგარ პოეს მიწის ქვესკნელის გაურქოლებზე, გეოლოგიურ კატასტროფებზე... დასკვნა ასეთი იყო, ფუტურისტები გამართლებული არიან ცხოვრებით... ეს ღამე მართლა იყო იერონიმუს ბოსხის ფანტასტიკიდან და ჩაბნელებული ესკურიალივით... მხოლოდ უდიდესი სიყვარული, როგორც მეტრისადმი, მახედლებს ვსთქვა, რომ იმ ღამეს გრიგოლ რობაქიძე დარჩენილიყო თავის თავის მიმდევარი, დადაიზმი უკვე ფაქტი იყო საქართველოში.“²⁷

აღნიშნულმა დრამატურგისეულმა დამოკიდებულებამ, რაც ტექსტის-მიერი იყო და, შესაბამისად, ადვილად წაკითხვადი, როგორც ჩანს, თითქმის სრულად გადაფარა რეჟისორისა და სპექტაკლის მხატვრების თამამი ექსპერიმენტი. მათ ხომ სწორედ დადაისტური ესთეტიკა გამოიყენეს სპექტაკლის ცალკეული მონაკვეთების სცენიური სახის შესაქმნელად. ქმედების თამაშისმიერი პრინციპებით აწყობილი სანახაობა დადაისტებს „ცივილიზაციის გონებრივი აგონიის სიმბოლოდ“ ნათლავდა. როგორც ჩანს, მაყურებელთან თამაში გრძელდებოდა.

სპექტაკლის „მალშტრემი“ ერთიანი არქიტექტონიკის საფუძველი კოტე მარჯანიშვილმა სწორედ დადაისტურ მხატვრულ რიტმში დაინახა. ცხადია, აქ არ იგულისხმება მხოლოდ მე-5 სურათში გამოყენებული „კასტრულების, კოფ-ზებისა და სხვა საგნებით აღჭურვილი ორკესტრი.“²⁸ სპექტაკლზე მომუშავე შემოქმედებითი ჯგუფის ერთ-ერთი მონაწილის, კ.პატარიძის თქმით: „დასაწყისში რეპეტიციები ვერ აეწყო, მარჯანიშვილი ვერ აენტო თავისი ჩვეული ცეცხლით, ჩანს ვერ მიაგნო პიესის გასაღებს... ამ რეპეტიციებზე გვიყვებოდა სამხატვრო თეატრში მუშაობისა და კონფლიქტის შესახებ. ერთხელ საშამ (გველესიანი) რეპეტიციაზე მოიტანა სასტვენო, ვერიკომ როიალზე დაუკრა. ეს ხმები მოეწონა კოტეს, ამ დროს ტრამვაიმ გაიარა, ეს გამოგვადგებოდა თქვა; შემდეგ უცებ აენტო და ითხოვა ფოქსტროტის დაკვრა; აი აქედან დაიწყო მუშაობა.“²⁹

აქ თავისთავად გახსენდება ჰანს არპის მოგონებები „კაბარე ვოლტერის“ დადაისტური სადამოების შესახებ „ტცარა მუცლის ცეკვას ასრულებდა, იანკო უხილავ ვიოლინოზე უკრავდა, ქალბატონი ჰენინგსი მადონას გამომეტყველებით შპაგატში ჯდებოდა, ჰიულზენბეკი დიდ დოლზე ურტყამდა, ბალი

27 ტ.ტაბიძე, ჟურნალში “მეოცნებე ნიაშორები”, 1923, №10, გვ. 64.

28 1924წელი, რეპეტიციების დღიური, რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, ინვენტ. №3049.

29 ე. დავითაია, კოტე მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, ხელნაწერი, 1973/74/75, რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

მასალას მივაკვლიეთ რუსთაველის თეატრის მუზეუმში, სადაც დაცულია ე.დავითაიას წიგნის – მარჯანიშვილის და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები (თბ., 1981) – ავტორისეული ხელნაწერი. აღნიშნული ტექსტის წიგნთან შედარებისას აღმოჩნდა, რომ ნაშრომის საბოლოო ვარიანტში არ შესულა რამდენიმე მოზრდილი მონაკვეთი, მათ შორის ჩვენს მიერ მოხმობილი ინფორმაცია „მალშტრემის“ შესახებაც.

კი როიალზე უკეთებდა აკომპანიმენტს³⁰.

ცხადია, ცალსახად იმის მტკიცება, „მალშტრემი“ მხოლოდ დადასტურებული ესთეტიკით არის ნასაზრდოებელი, მცდარია. თუმცა რობაქიძის პიესის გასცენიურების მთავარი ხიბლი არა რომელიმე კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობისათვის მის მიკუთვნებულობაში, არამედ თამაშისათვის, როგორც მხატვრული კატეგორიისათვის უპირატესობის მინიჭებაში გვესახება. სანახაობისადმი მსგავსი მიდგომა კი გაცილებით მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო მხატვრული ცნობიერების ევოლუციის თვალსაზრისით, ვიდრე ერთი რომელიმე კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობის ტენდენციების უპირობო გათვალისწინება შეიძლება ყოფილიყო.

არსებულსა და შესაძლებელს შორის მდგომარეობად მოიხსენიებს თამაშს ფინკე – კულტურის თამაშისმიერი კონცეფციის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. ის ადამიანის ყოფიერების ძირითადი ფენომენების ჩამოთვლისას, სიკვდილის, ჯაფის, ბატონობის და სიყვარულის გვერდით თამაშსაც ასახელებს, რადგან მიიჩნევს, რომ თამაში იმდენად მოიცავს ადამიანის არსებას, რომ მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ყოფიერებისადმი მისეულ დამოკიდებულებას.³¹

იოჰან ჰეიზინგა კი თამაშის ფენომენის კვლევისადმი მიძღვნილ თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ადამიანი მოთამაშე“, აღნიშნავს, – ნებისმიერი თამაში უპირველეს ყოვლისა და პირველ რიგში თავისუფალი ქმედებაა. ის წინასწარ განსაზღვრულ დროსა და სივრცეში ხორციელდება, მიუხედავად იმისა ეს სივრცე მატერიალურია თუ წარმოსახვითი. სივრცე სადაც განსხვავებული, მხოლოდ ამ გარემოს მორგებული წესები მოქმედებს.³²

თეატრალური სივრცე კი ორივე ამ თავისებურებას აერთიანებს, ის ერთდროულად მატერიალურიცაა და წარმოსახვითიც და უდაოდ იკავებს სიბრტყეს არსებულსა და შესაძლებელს შორის. უფრო მეტიც, ეს უმთავრესად მისი ჩვეული მდგომარეობაა, თუმცა „მალშტრემის“ ტიპის სპექტაკლის შექმნისას აღნიშნული მახასიათებლების დუბლირება ხდება. სცენაზე ცირკის არენაა ნაჩვენები და მსახიობებიც თამაშობენ იმას, რომ თამაშობენ (იგულისხმება დადასტურების კლოუნად). მსგავსი პრეცედენტი კი ქართულ თეატრალურ სივრცეში მანამდე არ განხორციელებულა. არც ერთ ქართველ მხატვარს მანამდე მსგავსი სირთულის პრობლემაზე არ უმუშავია. გამოსავალი მხატვრული აზროვნების მრავალფეროვნებაში მოიძებნა. ორი ავტორის ორი სხვადასხვა მხატვრული სამყარო, მათი სინთეზი და ერთობლიობა სპექტაკლის საერთო მოზაიკური ხასიათის მთავარ ვიზუალურ საყრდენად იქცა.

დროითი დისტანცირების შემდეგ, ბუნებრივია, ძალიან დიდია „საფრთხე“ მსგავსი თამაშისმიერი ხელოვნება აღქმულ იქნას, როგორც პრეტენზიული, ადგილის დამკვიდრებას დაშურებული ადამიანების ფორმალური გართობა, ან პირიქით, მოხდეს მისი განსაზღვრა „მიკროესთეტიკის“ პოზიციის მოშველიებით და რთული ფილოსოფიური არსენალის გამოყენებით. არადა, ისტორიული ჭეშმარიტება მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ამ ტიპის ექსპერიმენტები, ალბათ, საკმაოდ მძიმე, საწვალელებელი, მეტწილად მხოლოდ შემოქმედებით ინტუიციაზე

30 Михаил Герман, Модернизм, С-П., 2003. გვ. 231.

31 Е. Финк, Основные феномены человеческого бытия, 1988, გვ. 9.

32 И. Хейзинга, ~Homo Ludens~, М., 1997, გვ. 140



დამყარებული და შესაძლოა სპონტანური პროცესიც კი იყო. „მსურს თქვენი ნამუშევრები იყოს, რაღაც შუალედური გასაგებსა და გაუგებარს შორის“³³ მოკლედ მიუთითა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა მხატვარს „მალშტრემზე“ მუშაობის დაწყების წინ. მსგავსი შემოქმედებითი პროცესის დროს ხელოვანები, ისევე როგორც უბრალო მაყურებელი ცდილობდნენ სახიფათო და ხშირად გამოუცნობ დროსთან დიალოგში ჩაბმას. განსაკუთრებით სახიფათო კი ამ პროცესებში, ზღვარის დაცვა უნდა ყოფილიყო, ზღვარისა – პროფესიულ ექსპერიმენტებსა და დილექტანტურ ორიგინალობას შორის.

აქ ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: რატომ ვერ გაძლო დასახელებულმა სპექტაკლებმა სცენაზე დიდხანს. ალბათ, ცნობილი ისტორიულ-პოლიტიკური მოვლენების გამო; ალბათ, იმიტომაც, რომ გერმანელი ექსპრესიონისტების პიესების მსგავსად რობაქიძისეული მისტერიებიც კონკრეტულ მაყურებელს საჭიროებდა და კიდევ: როგორც ცნობილია, თეატრალური ენა ნაციონალურ-კულტურული ტრადიციების პირმშოა და მაყურებელიც მთელი სიმძაფრით სწორედ მას განიცდის. აღნიშნული მხატვრული ტენდენციების ეროვნული ფორმისათვის მისადაგება კი ქართველი მოდერნისტების თაობას, სამწუხაროდ, აღარ დასცალდა.

33 კ. ზდანევიჩი, მოგონებები, ავტოგრაფი რუსულ ენაზე, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ხელოვნების მუზეუმის არქივი, საქ. №12.

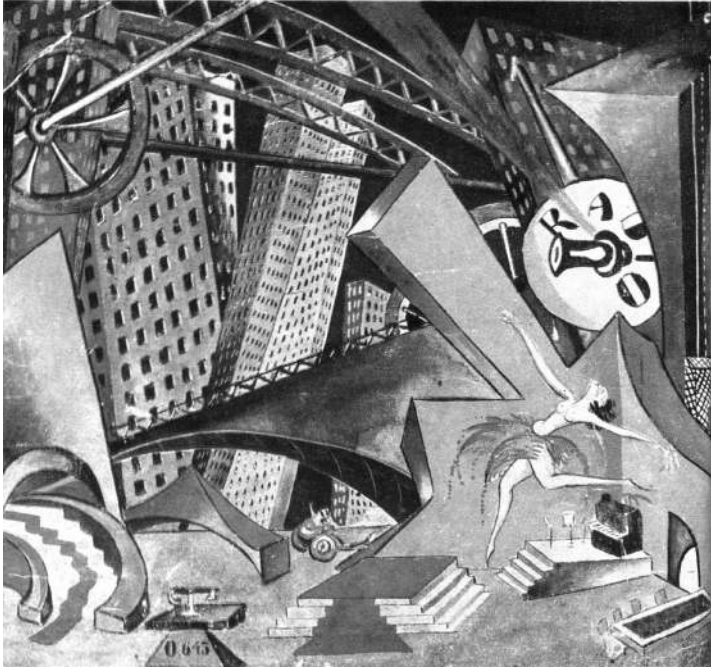
Tamar Belashvili

New Tendencies in the Georgian Scenography in the First Decade of the 20th c.

In 1923-1924, Kote Marjanishvili had staged three expressionistic plays – “Man-Mass” by Ernst Toller, “Gas” by Georg Kaiser and “Malstrem” by Grigol Robakidze – in Shota Rustaveli State Theatre. Stylistics of these performances – grotesque, mystique, metaphorical richness – opposed “realistic” manner prevalent on the Georgian stage, while “naturalistic” scenography was replaced by the Expressionistic, Futurist, Cubo-futurist and Dadaist strivings – production designers of the performances were Cyril Zdanevich and Irakli Gamrekeli.

In Georgia expressionism was considered as an attempt of overcoming European crisis (K. Gamsakhurdia, V. Gaprindashvili) and remarkable is how the Georgian culture had adapted the experience of the trend established in absolutely different conditions (however, Soviet totalitarianism had deprived it of a possibility to fully assimilate it); scenography of the mentioned performances make it possible to study this process.

“Man-Mass” and “Gas” were designed by K. Zdanevich – he applied Constructivism (with the grotesque tint), besides, Futurist and Cubo-futurist tendencies are also discernible here. It should be noted that in 1922, V. Meyerhold staged “Man-Mass” in purely Constructivist style, which was unacceptable to the fairy-like aesthetics – he gave preference to the K. Zdanevich’s “orchestrated painting”, which according to the painter, should have comprised diverse trends, which contributed to the eclecticism in the painting and diversity on the stage. In G. Robakidze’s “Malstrem”, staged in 1924, acts 1, 3 and 6 were designed by I. Gamrekeli, while acts 2, 4 and 5 – by K. Zdanevich. In this performance, above mentioned tendencies were enriched by Dadaism – one of its parts (act 5) is called “Dadaistic square”. In Georgia it was echoed in poetry (in 1923, Titian Tabidze had written a Manifest of Georgian Dadaists), while its predecessor was “vsyachestvo” (1913) by I. Zdanevich-“Iliazdi”, K. Zdanevich’s brother. Dadaist elements – grotesque, clownery, epatage, and stressed absurdity – are obvious in the sketches of “Malstrem”; poly-stylistics declared by K. Zdanevich is especially vivid here – which is extremely significant taking into account Post-Modernist aesthetics. It is remarkable that Dadaistic aspects of the production design were left unnoticeable to the critics – most probably, because for their majority and G. Robakidze himself, Dadaism was a mere manifestation of the absurdity and flight from life.



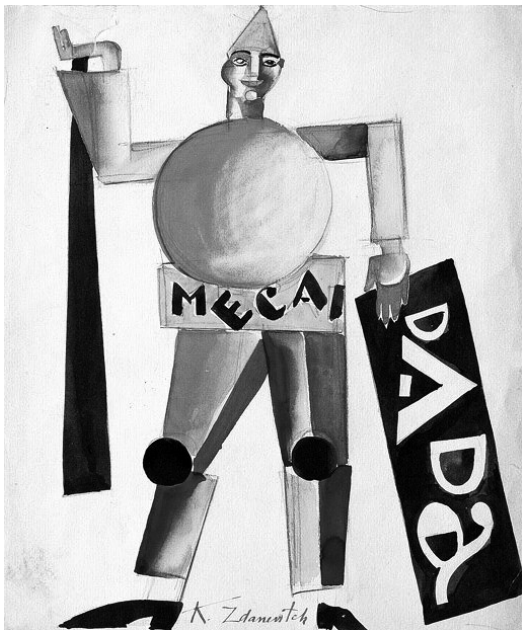
სურ.1 ირ. გამსახურდი. დეკორაციის ესკიზი, „მალ-
შტრემი“, I მოქ. 1924



სურ.2 კ. ზდანევიჩი. დეკორაციის ესკიზი, „კაცი-მასა“. 1924



სურ.3 კ. ზდანევიჩი. კოსტუმების ესკიზები, „გაზი“, 1923,



სურ.4 კ. ზდანევიჩი. დადაისტების კოსტუმების ესკიზები, „მალშტრემი“. 1924

ჭვირული თავსამკაული ვანიდან

ვანში 2004 წელს¹ №24 სამარხში აღმოჩენილი ჭვირული თავსამკაული ვანის ოქრომჭედლობის განსაკუთრებულ ნიმუშს წარმოადგენს. თვით ორმო-სამარხი (სურ. 1), სადაც ეს უნიკალური ნაკეთობა აღმოაჩინეს, ძვ.წ. IV საუკუნის I ნახევრით თარიღდება და თირის კლდეშია გამოკვეთილი. მასში დაკრძალული უნდა ყოფილიყო სოციალურად დაწინაურებული ფენის წარმომადგენელი, რაზეც მეტყველებს სამარხში აღმოჩენილი მდიდარი და მრავალფეროვანი ინვენტარი. გარდა ამისა, მიცვალებულისთვის ჩაუტანებიათ ოთხი მსახური და ცხენი². სამარხეულ ინვენტარებში ნაპოვნია იმპორტული ნაწარმი: ათენში დამზადებული თიხის ჭურჭელი და პერიკლეს ხანის ამფორები. ვერცხლის ნივთებს შორის გამოარჩევენ მრავალფეროვანი კომპოზიციით დატვირთულ სარტყელს. სამარხში აღმოჩენილი ნივთებიდან უადრესია ასურულ – ნეობაბილონური ქალცედონის საბეჭდავი, ყველაზე გვიანდელი არტეფაქტი კი ამ სამარხში ძვ.წ. 330-იანი წლების პანტიკაპური ვერცხლის მონეტა უნდა იყოს³.

ოქროს ჭვირული თავსამკაული (სურ. 2) მიცვალებულის თავის არესთან ახლოს აღმოჩნდა. ამ ნივთის მოჩარჩოება და მის შიგნით მოთავსებული გამჭოლი კომპოზიცია ერთი მთლიანი ოქროს ფურცლისგანაა დამზადებული, ორ ტოლ ნაწილად არის გადაკეცილი და თითოეული მხარე ტრაპეციისებურ სილუეტს ქმნის. ორივე მხარეს წარმოდგენილი კომპოზიციები იდენტურად იმეორებს ერთმანეთს, რაც უთუოდ განაპირობა იმან, რომ ნივთი სივრცეში აღქმისათვის იყო განკუთვნილი. სამკაულის ორივე მხარეს, ჭვირულ არეებში მოცემულია სცენა ხარირმის და შვლის ნუკრების გამოსახულებებით, შიგნიდან კი ფირფიტის ზედაპირი მთლიანად გლუვია. ნაკეთობის სიმაღლე 64-65 მმ-ს აღწევს, ზედა გვერდის სიგანეც (ანუ გადაკეცვის ადგილი) – 65 მმ-ია, ქვედა გვერდისა კი – 55 მმ; წონა 62,856 გრამს შეადგენს. ფირფიტის დამაგვირგვინებელ ადგილზე, მირჩილულია ვიწრო ფირფიტა, რაც ნივთის გვირგვინზე დადგმული მომცრო ღომისა და ფრინველის პატარა სკულპტურებისათვის მყარ საყრდენს

1 გათხრები აწარმოა არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ დარეჯან კაჭარავას ხელმძღვანელობით.

2 აღმ. საქართველოს მთიანეთში გასულ საუკუნემდე ჰყავდათ „სულის ცხენი“, რომელსაც მიცვალებულს მსხვერპლად სწირავდნენ. მიცვალებულისთვის ცხენის შეწირვის წესი სხვა კავკასიურ ხალხებშიც იყო გავრცელებული: ჩერქეზებთან, ინგუშებთან, ადიღეებთან, ყაბარდოელებთან, ოსებთან და სხვ. მრავალი ხალხის ეთნოგრაფიულმა ყოფამ ბოლომდე შემოინახა ცხენის მოკვლა მიცვალებულთათვის მსხვერპლად შეწირვის მიზნით. ჯერ კიდევ XIX ს-ში ასე იქცოდნენ ჩუვაშები, მორდვეები, იაკუტები და სხვ. არქეოლოგთა მონაცემებით, ცხენის დასაფლავება მიცვალებულთან ერთად დადასტურებულია სკვითებთან, ალთაიში აღმოჩენილ ყორღანებში და სხვა. (დ. გიორგაძე, დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში, თბ., 1987, გვ. 14).

3 ოქრომრავალი კოლხეთი, შემდგენელი დ. ლორთქიფანიძე, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, 2005, გვ. 30.



ქმნის. მცირე ზომის ფიგურები სარკისებური სიმეტრიის პრინციპითაა განლაგებული ანუ ისინი ორივე მხარეს პარალელურად განთავსებულ, ერთმანეთის მსგავს კომპოზიციას იძლევენ. სამკაულის ცენტრალურ, ჭვირულ ნაწილში მოცემულია ირმისა და სამი შვლის ნუკრის სტილიზებული გამოსახულება. მთავარი ფიგურა, ქორბუდა ირემი მოძრაობის (სირბილის თუ ხტომის) დროს არის გადმოცემული. ის თავისი ზომით დანარჩენებს აღემატება, მისი რქები სიმეტრიულად იშლება ჩარჩოთი შემოსაზღვრულ გამჭოლ არეში. ზემო ნაწილში წარმოდგენილი შვლის ნუკრები მოძრაობაში არიან წარმოდგენილი (თითქოს დარბიან), თავები უკან, მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით აქვთ შებრუნებული. მესამე ნუკრის გაწოლილი ფიგურა ქორბუდას ფეხებს შორისაა მოქცეული, რითაც ივსება ცარიელი სივრცე და ამით კომპოზიციას ერთგვარი საყრდენი ექმნება. შვლის ნუკრები თითქოს გარს ევლებიან ქორბუდას, მათი რამდენადმე მანერული, ერთმანეთთან ორგანულად შეთავსებული პოზებით კომპოზიცია იკვრება და მთლიანდება. ფიგურები შემკულია გავარსის პატარა ბურთულებისგან კომბინირებული ორნამენტული მოტივებით, რითაც დამშვენებულია ირმის, შვლის ნუკრების, ჩიტებისა და ღომების ფიგურები. ჭვირულ არეში წარმოდგენილ გამოსახულებებს გავარსის ორმწკრივიანი ზოლი კონტურად შემოუყვება და მათ სილუეტებს გამოკვეთს. ოთხივე ცხოველის ფეხები მთლიანად მოგავარსებულია. ოსტატი ცვარას მეშვეობით პირობითად ხაზს უსვამს ცხოველის სხვადასხვა ფორმებს. ირმის გულ-მკერდსა და კისერზე სამ რიგზე გავარსის ბურთულებისგან შემდგარი სამკუთხედებია მოცემული. ყველაზე ზემოთ, კისერზე ორი სამკუთხედი დასმული, მის ქვემოთ სამ ჩამწკრივებულ სამკუთხედს ვხედავთ, ცხოველის გულ-მკერდის არეში კი ცვარას მარცვლები ოთხ-ოთხ მინიატურულ რომბისებურ ფიგურას ქმნის (ანუ ორი სამკუთხედის კომბინაციაა მოცემული). ქორბუდას წელზე სამი ვერტიკალური ზოლია დატანილი და თითოეული მათგანი გავარსის ოთხი ბურთულისგან იქმნება. ამით ხაზი ესმება ცხოველის წვრილ წელს. ხარ-ირმის გავაზე, კისერზე გამოსახულთაგან შედარებით, უფრო მოზრდილი სამკუთხედია მოცემული, რომლის კუთხეები კვლავ მცირე რომბებითაა დაბოლოებული. ეს სამკუთხედები გავის მოცულობაზე მიგვანიშნებს. მის ქვეშ თქმოსთან ცვარას ნახევარკალისებური ზოლია მირჩილული, რითაც საგანგებოდ გამოიყოფა სახსარი. ირმის სასქესო ორგანო სამკუთხედის ფორმისაა და მთლიანად გავარსითაა დაფარული (რაც ცვარას რეზერვირებული სტილის ნიშნად შეიძლება იქნას აღქმული). ვხედავთ, რომ გავარსი მოცემულ შემთხვევაში ფორმადქმნის საშუალებადაა გამოყენებული. ამ პატარა ელემენტების გამეორებით იქმნება დეკორის მთლიანობა. სამკუთხედების, ასევე სამი ორნამენტული რიგი, სამი ვერტიკალური ხაზის გავლება ამ ციფრის სიმბოლურ მნიშვნელობასა და ირმის გარკვეულ სემანტიკურ დატვირთვაზეც უნდა მიუთითებდეს. ირმის მსგავსად შვლების ფიგურებსაც ცვარას კონტური ორ რიგად შემოუყვება, მათ კისრებზე, წელსა და გავაზე პატარა რომბებია მირჩილული, რითაც მინიშნება ხდება მათ ბეწვზე. ზედა არეში გამოსახულთაგან ერთ-ერთს მოძრაობაცა და შემკულობაც უფრო რთული აქვს: აქ ვხედავთ მოზრდილ და მომცრო რომბებს, ასევე სამ ვერტიკალურ ხაზს წელზე. გამოსახულებათა სტილიზებისას გადმოცემულია განსხვავება ზრდასრული ირმისა და შვლის ნუკრების ბეწვს შორის, ხდება მინიშნება ცხოველთა სხეულის ნაწილებზე, რითაც დეკორატიუ-



ლობასთან ერთად იქმნება მცირე მოცულობითი ეფექტები და ნაწილობრივ ვლინდება ოსტატის ერთგულება ნატურალური ფორმებისადმი. ამ სცენის ერთგვარ დეკორატიულ მოხარჩობას წარმოადგენს საკმაოდ ფართო ჩარჩოზე დატანილი მოზრდილი მწკრივი ბორცვაკებისა, რომელთაც კონუსისებური დაბოლოება აქვს. ამ ბურცობებთან, ფირფიტის კუთხეებში მირჩილულია ორი ზარნიში, რომელთა ცენტრში ანუ ფირფიტის კუთხეებში ნახვრეტებია მოცემული, სადაც ალბათ თავსამკაულის დასამაგრებლად განკუთვნილ ზონარებს უყრიდნენ. ბურცობების მოხარჩობას გარსშემოუყვება მავთული, რომელზეც წვრილი ნაჭდევებია დატანილი. ფურცლოვანი ფირფიტის ორივე კიდეზე, განაპირას, ოდნავ მომცრო ბურთულების მწკრივია მოცემული. ჭვირულ არეში წარმოდგენილი კომპოზიციის დეკორატიული მოხარჩობა სტრუქტურულადაც რთულია, მაგრამ რელიეფური ბორცვაკების, ნაჭდევეების და მომცრო ბურთულების წყობა რამდენადმე მკაცრ რიტმს ქმნის. ჩარჩოს სამი ნაწილი თავისი მყარი სტრუქტურით მდგრად საფუძველს წარმოადგენს დამაგვირგვინებელ ნაწილზე დადგმული, გავარსით გაფორმებული, პატარა სკულპტურული ფიგურებისთვის. როგორც ზემოთ ითქვა, გადააკეცვის ადგილზე ორი ღომის და შედარებით მცირე ზომის ფრინველთა სტერეოტიპულ გამოსახულებებს ვხვდავთ. ღომების ზომა 7 მმ-ს აღწევს, ფრინველებისა კი 3 მმ-ს. როგორც უკვე აღვნიშნე, განაპირას განლაგებული ფრინველებიდან ორი ფასში დგას, დანარჩენები კი – პროფილში. სამკაულის ცენტრალური, ორივე მხარეს სილუეტურად გამოსახული სცენები ძალზე ცოცხლად არის გადმოცემული, რადგან მათი მოძრაობები ბუნებრივია და არ ტოვებს აპლიკაციურობის შთაბეჭდილებას. სამკაულის ჭვირულ ნაწილზე წარმოქმნილი გამჭოლი არეები, სიბრტყობრივ, დინამიკურ გამოსახულებათა დაპირისპირება გვირგვინზე დადგმულ სტატიკურ ფიგურებთან წარმოქმნის კონტრასტულ ეფექტს, რაც გაძლიერებულია ზედაპირის მრავალფეროვანი დეკორატიული დამუშავებით. ნივთზე მოცემული კომპოზიცია მყარია, შეკრული. მინიატურული სკულპტურები, რომლებიც გვირგვინს ამკობს, თითქოსდა ჭვირულ არეზე მოცემულ სცენას აწესრიგებს და ზემოდან ასრულებს მას. რამდენადაც შემოხარჩობულ სივრცეში ირმის რქები თანაბრადაა გაშლილი, ის შეესაბამება სიმეტრიულად განთავსებულ, დამაგვირგვინებელ გამოსახულებებს. თავსამკაულის კომპოზიციაში შეიძლება გამოვკვეთოთ პირობითი სიმეტრიის დერძი, რომელიც შვეულად განთავსებული დეტალებისგან შედგება, ესენია: ცენტრისკენ ღომების სილუეტების დადაბლება, ფასში წარმოდგენილი ჩიტები, მის გაყოლებაზე ქორბუდა რქების სიმეტრიული მოხაზულობა და გაწოლილი ნუკრის თავი. ფრინველების, ღომის, ირმის თუ შვლის რამდენიმე ფიგურა, როგორც ითქვა, მნიშვნელოვანწილად გავარსითაა დამუშავებული და ხაზს უსვამს სამკაულის მხატვრულ მთლიანობას. უნდა აღინიშნოს, რომ ოქრომჭდელი გავარსის ტექნიკას იყენებს მეტად საინტერესო მხატვრული ამოცანების ამოსახსნელად. როცა ირმისა და შვლის ნუკრის ფიგურებს ვუყურებთ, ნათელი ხდება, რომ სიბრტყის შემამკობელი და სილუეტის მთავარი გამომსახველი როლი ცვარას მრავალფეროვან კომბინაციებს ეკისრება. გავარსის მარცვლები პატარა ღომებისა და ჩიტების ფიგურებს სკულპტურულად ასრულებს. ანალოგიურ დეტალებს, რომბით დამშვენებულ სამკუთხედებს №24 სამრახში აღმოჩენილ სხვა სამკაულებზეც ვხვდებით, მაგალითად, სასაფეთქლებების ვერტიკალურ საკიდებზე. თუმცა ამ შემთხვევაში

გეომეტრიულ მოტივებზე მეტად მნიშვნელოვანი, ორივე ნივთზე მოცემული ჩიტების მსგავსი გამოსახულებებია. ფრინველთა ანალოგიური ფიგურები დასმულია ასეთივე ტიპის სასაფეთქლის სარტყლის ვარდულებსა და სამკაულის ღერძის ირგვლივ, ოქროს ფირფიტაზე, აგრეთვე დისკოსებურ გულსაბნევზე. ასეთივე ჩიტებს ვხვდებით აგრეთვე ძვ.წ. V საუკუნის სხივანა სასაფეთქლეზე (სურ. 5; რომელსაც ა. ჭყონია თავის შრომებში საყურედ მოიხსენიებს.). ა. ჭყონიას მიერ V საუკუნის სასაფეთქლეზე მოცემული ფრინველების აღწერა ვანის თავსამკაულებზე დასმულ ფიგურებთან მიმართებითაც შეიძლება გამოვიყენოთ: „ფრინველს სადა, ოდნავ მოკაუჭებული ნისკარტი აქვს, სადა მავთულით გამოყვანილი თვალები ერთიანად დაფარულია ცვარათი. სადა მავთულითაა მოხაზული ფრთებიც, რომლებსაც ირგვლივ ცვარა შემოუყვება. მკერდზე ორ რიგად მოთავსებულია ცვარასგან შემდგარი სამკუთხედები“⁴. თუმცა სამკუთხედების ორმაგი ზოლი მხოლოდ ფრონტალურად დასმულ ფიგურას ამკობს, როგორც თავსამკაულზე, ისე სასაფეთქლეებზე მოცემულ დანარჩენ ჩიტებს გულმკერდს თითო-თითო პატარა სამკუთხედი უმშვენებთ. ჭვირულ თავსამკაულზე დარჩილულ ჩიტებს სხვათაგან აგრეთვე კუდი განასხვავებს. თავსამკაულის სტრუქტურიდან გამომდინარე ამ ჩიტების კუდი დაბრტყელებულია, დეტალურად დაუშუშავებული. დანარჩენ ფრინველთაგან უმეტესობის კუდი მავთულით ორდაა გაყოფილი, მაკრატელის მსგავსად, რაც პირდაპირ იმაზე მიუთითებს, რომ ეს მინიატურული სკულპტურები მერცხლებს განასახიერებს. ჭვირული თავსამკაულის შემთხვევაში ამ თემაზე დაკონკრეტებით საუბარი უსაფუძვლო იქნებოდა. როგორც ითქვა, ლომები გვირგვინის შუა ღერძის გასწვრივ ერთმანეთის პარალელურად დგანან; თუ ჭვირულ არეებს ფრონტალურად შევხედავთ, ამ ლომებს პროფილში დავინახავთ. მათ თითქოს ხახა დაუღიათ. ცვარას სამკუთხედებით შექმნილი ორნამენტული დეკორი სტილიზებულ ფაფარს გამოსახავს. მათი ყურები საკმაოდ მოზრდილია, ფოთლისებური მოყვანილობის. ლომების აპრეხილი კუდები დაკბილული მავთულით არის გაკეთებული და მათი მოძრაობა დაბოლოებებში წრეებს კრავს, რაც სილუეტთა პლასტიკურობას აძლიერებს და დინამიზმის ელემენტები შეაქვს მათ პოზებში. თავსამკაულის ლომების ორნამენტული გაფორმების გარკვეული ელემენტები შეინიშნება გაცილებით უფრო ადრეული ხანის ნაწარმოებზე, როგორცაა წნორის ოქროს ლომი ყორღანული სამარხიდან (ადრეყორღანული კულტურა; სურ. 6). მეტად საინტერესოა ამ პატარა მრგვალი ქანდაკების ფორმის განხილვა ოქროს თავსამკაულზე მდგარ ლომებთან მიმართებით, მიუხედავად იმისა, რომ მათ შორის დიდი ქრონოლოგიური სხვაობაა. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მკაცრ, სტატიკურ ფიგურებთან. ვანის და კახეთის ნიმუშების საერთო მხატვრულ თავისებურებას წარმოადგენს ძალზედ მცირე მასშტაბში ძლიერი ცხოველის ტიპის წარმოჩენა. კახეთის მინიატურული სკულპტურის ზედაპირი გლუვია, მისი წინა მხარე: თავი, კისერი და ფეხები ცრუ გავარსითაა შემკული, რითაც აქცენტირება ფიგურის წინა ნაწილზე ხდება. ლომის დრუნჩი ბრტყელი და მრგვალია, კიდზე ოქროს მავთული აქვს შემოვლებული, თვალები უფრო მოზრდილი ბურცობებით არის ამოყვანილი. კისერსა და ფეხებზე დეკორი იქმნება

4 ა. ჭყონია, ადრეანტიკური ხანი ოქროს საყურეები ვანის ნაქალაქარიდან, ვანი III, თბ., 1977, გვ. 82-83.

გავარსის რიტმული ზოლებით. ჩამოთვლილი ნუნსები ერთიანობაში მცარ, აბსტრაგირებულ იერს სძენს ამ სკულპტურულ გამოსახულებას. წნორის მინიატურული ღომის კუდი დაშვებულია, ფიგურის სილუეტი ლაკონიურია და დაუნაწევრებელი. ცვარზე დაკვირვებით ირკვევა დეკორირების განსხვავებული პრინციპები. თავსამკაულზე დასმული ღომების ცვარას დეკორი ასოციაციას იწვევს წნორის კახეთის ღომის გავარსით შემკულობასთან. რაც შეეხება დეკორატიულ პრინციპს, თავსამკაულის ღომებს მეტი სიახლოვე მოეძებნება საძეგურში აღმოჩენილ სასაფეთქლებთან, ვინაიდან ორივეგან ვხვდებით ცვარათი შექმნილ სამკუთხედებს, თუმცა საძეგურის ცხენები არა მხოლოდ სამკუთხედებით, არამედ ზიგზაგებითაცაა (ასევე ქონგურებით) გაფორმებული და მათი ფორმები მეტადაა დაკონკრეტებული, ვიდრე ღომების. ამ გამოსახულებათა დეკორატიულ გაფორმებაში განსხვავებული ტენდენციების არსებობის მიზეზი ისიც უნდა იყოს, რომ ისინი ძვ.წ. IV საუკუნეს, კლასიკური პერიოდიდან ელინისტური ეპოქისკენ გარდამავალ პერიოდს განეკუთვნება. თავსამკაულის თარიღი არაა დადგენილი. უფრო ადრეული, ძველი ფენის სამარხებში მოპოვებული მსგავსი ტიპის მასალა ცხადყოფს, რომ ძვ.წ. V საუკუნეში სხვა ტიპის თავსამკაულები იყო გავრცელებული. ვინაიდან სტრატიგრაფიული დაკვირვების და აღმოჩენილი ინვენტარის (ძვ.წ. 330-იანი წლების პანტიკაპური ვერცხლის მონეტა⁵, ყველაზე გვიანდელი ნივთი №24 სამარხიდან) საფუძველზე სამარხს ძვ.წ. IV საუკუნის პირველ ნახევარს მიაკუთვნებენ. ეს გარემოებები გვაგვარაუდებინებს, რომ თავსამკაულიც დაახლოებით ამ პერიოდისაა.

მხატვრულ-სტილისტური და ტექნიკური ერთიანობა არის ძლიერი, ადგილობრივი საოქრომჭედლო სკოლის არსებობის დამადასტურებელი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ჯერ-ჯერობით ანალოგიური ტიპის თავსამკაული არ არის აღმოჩენილი. აქედან გამომდინარე, საჭირო გახდა მასში გამოყენებული მხატვრული და ტექნიკური ხერხების ძიება უფრო ადრეული ლითონმქანდაკეობის ნიმუშებში, რამაც დაადასტურა, რომ ჭვირული და გრანულაციის ტექნიკის გამოყენებას დიდი ხნით ადრე ჩაეყარა საფუძველი. მართალია, ანალოგიური ტიპის არტეფაქტი არ მოიპოვება, მაგრამ თავსამკაული სრულიად ორგანულად თავსდება იმ მხატვრულ მთლიანობაში, რაც ვანის ოქრომჭედლობას ახასიათებს. სამკაულის დეკორატიული ელემენტები იმავე პერიოდის და უფრო ადრეულ ნიმუშებზეც არის გამოყენებული. სახელდობრ, ეს ორნამენტული მოტივები როგორც №24, ისე სხვა სამარხებში აღმოჩენილ ნივთებზეც არის გამოყენებული. რაც შეეხება თვით ზომორფულ გამოსახულებებს, მათი ცალკეული ანალოგიები განსხვავებულ კონტექსტში მოიძებნა. მაგალითად, თავსამკაულზე მოცემული ირმისა და შვლის ნუკრების მოძრაობა და პლასტიკა უახლოვდება კოლხურ ცულებზე ამოკვეთილ ცხოველთა გამოსახულებებს. ჩიტების ანალოგიები კი მოგვეძებნება როგორც ამავე სამარხის აღმოჩენილ სამკაულებზე, ასევე ერთი საუკუნით ადრეულ ნაკეთობებზე. ღომის ფიგურათა ორნამენტული გაფორმება სხვა ოქროს სამკაულებზე (სასაფეთქლები, მილაკები (სურ. 3-4) და სხვ.) მოცემული დეკორის მსგავსია, თუმცა ნაწილობრივ უახლოვდება საძეგურის სასაფეთქლებების ცხენების შემკულობასაც. ამ მინიატურული ფიგურის სტატიკური ხასიათი გარკვეულ ასოციაციას იწვევს წნორის ღომთან,

⁵ ოქრომრავალი კოლხეთი, გვ. 30.

თუმცა ეს უკანასკნელი გაცილებით მეტადაა აბსტრაგირებული, ვიდრე ჭვირული თავსამკაულის ღომები. აღსანიშნავია, რომ ვანის თავსამკაულის უშუალო გვიანდელი სტრუქტურული ანალოგიები მრავლადაა ჭვირული ბალთების სახით. ნიშანდობლივია, რომ მათი სდუჟეტური მოტივებიც მსგავსია. თუ კოლხური ლითონმქანდეკებლობის განვითარების ხაზს წარმოვიდგენთ, ოქროს ჭვირული თავსამკაული არა მხოლოდ ქრონოლოგიურად, არამედ თავისი მხატვრული ფორმითაც ორგანულად ექცევა კოლხურ ცულებსა და ჭვირულ ბალთებს შორის. ნათელია, რომ სხვადასხვა ნაკეთობებში გამოყენებული მრავალსახოვანი დეკორატიული ელემენტები თუ ტექნიკური ხერხები ამ სრულიად ახლებური ტიპის, ახალი სტრუქტურის მქონე თავსამკაულზეა მოცემული. აღსანიშნავია ისიც, რომ №24 სამარხში აღმოჩენილი ჭვირული თავსამკაულის გარდა, სხვა ნაკეთობებს: სასაფეთქლებს, საყურებს, ყელსაბამებს, სამაჯურებს, ქსოვილზე დასაკერებელ ფირიფიტებს ზუსტი ანალოგიები მოეძებნებათ უფრო ადრეულ ნიმუშებთან. ამ ეტაპზე თავსამკაულის ზუსტი ანალოგი ვერც ბერძნულ, რომაულ, სკვითურ და აღმოსავლურ ლითონმქანდაკებლობის ნიმუშებს შორის მოიძებნა. სავსებით შესაძლებელია, რომ შემდგომი არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მსგავსი ნივთი იქნას აღმოჩენილი. შეიძლება ასეც ითქვას, რომ ღოკალურ მხატვრულ ტრადიციებზე დაყრდნობით ოქრომჭედელი სრულიად ახალ, ორიგინალურ თავსამკაულს ქმნის.

ვანის ჭვირული თავსამკაული სამარხეულ ინვენტარს წარმოადგენს, რაც იმას გულისხმობს, რომ მას საკულტო დანიშნულება გააჩნია. რამდენადაც ის წარმართული ეპოქის არტეფაქტია, მასზე წარმოდგენილ ზოომორფულ გამოსახულებათა კონცეფციის შესწავლა უთუოდ ტოტემურ რწმენა-წარმოდგენათა კონტექსტში უნდა მოხდეს. რამდენადაც ეს ნივთი ფესვგადგმული მხატვრულ-სტილისტური ტრადიციების მატარებელია, იმდენად მისი სიმბოლიკაც შორეული ფესვებიდან მომდინარეობს. ნაკეთობის ზოომორფული გამოსახულებები: ირემი, შველი, ღომი და ჩიტები სხვადასხვა საკრალურ სიმბოლოებს წარმოადგენდა. როგორც ეთნოგრაფი ირაკლი სურგულაძე აღნიშნავს, ძველი მსოფლიოს ხალხთა ხელოვნებაში, ასევე კავკასიის ლითონის თუ კერამიკული ნივთების შემეუღობაში უხვადაა გამოყენებული ზოომორფული მოტივები, რომელთაც სიმბოლური ქვეტექსტები აქვს. ზოომორფული თემატიკა ანტიკურ ხანაში საყოველთაო მოვლენას წარმოადგენდა და ერთ-ერთი შეხედულების თანახმად, ის ტოტემური წარმოდგენების საფუძველზე ვითარდებოდა.

ქართულ მითოსში, სამონადირეო ეპოსსა და რელიგიურ წარმოდგენებში ირემი „წმინდა ნადირად“ მიიჩნეოდა⁶. ირმის გამოსახულებები მუდამ ჩიტების, გველების და თევზების პატარა ფიგურებთან ერთად იყო ხოლმე წარმოდგენილი. ბრინჯაოს სარტყლებზე, ისევე როგორც კოლხურ ცულებსა და ბალთებზე, სამი კლასის ცხოველები გამოისახებოდა. მათი სდუჟეტების გამეორება უნდა მეტყველებდეს იმაზე, რომ ეს ცხოველები სიმბოლურად დიდი დედის კულტს უკავშირდებოდა. დიდი დედა კი ბატონობდა მიწაზე, წყალსა, ზეცაზე და უძველესი წარმოდგენების მიხედვით ცხოველთა სხეულებში განიცდიდა

6 მ. ზურაშვილი, ქართველთა მითო-რელიგიური წარმოდგენები და მათი სოციალური არსი, თბ., 2006, გვ. 23.

ინკარნაციას⁷. ირემი ცასთან უნდა ყოფილიყო დამაკავშირებელი, რადგან მისი „ოქროს რქანი“ გამოიყენებოდა ღმერთამდე მისაღწევ კიბედ⁸.

გამოთქმულია აზრი, რომ ანტიკური ეპოქის კოლხური მითოლოგიის მიხედვით გეა – დედამიწა ითვლებოდა ყველა კოლხური ღვთაების დასაბამად, ხოლო ცა, როგორც მამაკაცური საწყისი, ანაყოფიერებდა მიწას⁹. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ირემი სიმბოლურად აკავშირებდა დედურ და მამაკაცურ საწყისებს. ირმის ეს ტრადიციული თემა ვანის ჭვირული სამკაულის მხატვრულ ფორმაში შეიძლება ასე ამოვიკითხოთ: შვლის ნუკრები, რომელთა მონათესავე გამოსახულებები კოლხურ ცულებზე შინაარსობრივად მიწასთანაა დაკავშირებული¹⁰, ამ შემთხვევაშიც მიწის დედური სფეროს პირობით განზომილებას ქმნის, ქობუდა ხარ-ირემი (მისი სქესი მკვეთრადაა ხაზგასმული ცვარას მეშვეობით) ერთგვარი დამაკავშირებელი და შუამავალია ზესკნელთან, რომლის სიმბოლური ზომორფული გამოსახულებები მოცემულია თავსამკაულის ზედა მხარეს, დამავირგვინებელ ნაწილში.

ნებისმიერი ქვეყნის კულტურაში, იქნებოდა ეს ძველი კოლხეთი, ძველი საბერძნეთი, ეგვიპტე ან სხვა, წარმართულ სამყაროში ფრინველი სიმბოლურად უკავშირდებოდა ცას, ზესკნელს და ის გამოყვანილია ხოლმე როგორც კოსმიური პერსონაჟი.

შეიძლება, რომ ჩიტი მზის ერთ-ერთ ატრიბუტად მივიჩნიოთ და ამის დასადასტურებლად რამდენიმე ოქრომჭედლობის ნიმუშიც მოვიყვანოთ: ვანში აღმოჩენილი დისკოსებური გულსაბნევი და სხივანა საყურეებიდან ერთი წყვილი (№24 სამარხი, ძვ.წ. IV ს.), მეორე, მისი მსგავსი კი ძვ.წ. V საუკუნის (№VI სამარხი). ხსენებული სამკაულები როგორც ფორმით, აგრეთვე შინაარსობრივადაც მზეს განასახიერებს: სარტყლის მსგავსი საკიდებიდან ირიბად სხივები გამოდის. ჩიტის მინიატურული სკულპტურები კი მზის თანმხლებებადაა გამოყვანილი. ფრინველის მზესთან გამოსახვის მაგალითი ადრეული ეპოქის არტეფაქტებზეც ფიქსირდება (ბორჯომის დისკოები, ძვ.წ. XVI-XIV ს.ს.).

შეიძლება გამოითქვას მოსაზრება, რომ ჭვირულ სამკაულზე მოცემული ფრინველებიც ზეციურ სამყაროსთან უშუალოდ დაკავშირებულ არსებებს განასახიერებენ. №24 სამარხში ნანახი ჩიტისა და არწივის, როგორც „მზის ფრინველის“ გამოსახულებების ქსოვილზე დასამაგრებელი ფირფიტების უხვი რაოდენობა არა მხოლოდ წარჩინებული მიცვალებულის მაღალ წოდებაზე, დიდებულებასა და ძალაუფლებაზე მიმანიშნებელი უნდა იყოს, არამედ საიქიოში წასული სულის თანმხლებ, პირობით სიმბოლოებად შეიძლება ჩაეყილებინათ სამარხში. სამკაულის სკულპტურული ჩიტები ღომების ერთგვარი

7 Manana Khidasheli, *Mythological Motifs on the Bronze Articles OF Caucasus and Luristan*, Acta Antiqua Academia, T.XXII. Fasc, Budapest, 1974, გვ. 358, 359.

8 ირემს ცის სკნელთან აკავშირებს ლეგენდა ირმის ნახტომის შესახებ, რომლის თანახმადაც, ირემი ხარს ეჯიბრება ცაზე სწრაფად გადარბენაში. იგი მოწყდა და დაიღუპა, მაგრამ მაინც დარჩა მისი კვალი ნახტომის სახით. სურგულაძე ი., მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., თსუ, 2003, გვ. 31, 32, 33.

9 ნ. აბაკელია, ცის თავყანისცემა დას. საქართველოში, მაცნე, ისტორიის სერია, 1983, №2, გვ. 150.

10 ლ. ფანცხავა, კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლები, თბ., 1998, გვ. 41, 42, 43.

თანმხლებნი არიან.

ლომს ძველი აღმოსავლეთის და ეგეოსის კულტურათა რელიგიურ წარმოდგენებსა და მითოლოგიაში აიგივებდნენ მზესთან. ანტიკური ხანის საზოგადოებისთვის იგი უზენაესი ძალის მატარებელ არსებად იყო აღიარებული. სამკაულის დამაგვირგვინებელ ნაწილში მოცემული ლომის ფიგურებიც მზის, უზენაესი არსის სიმბოლოებად უნდა იყოს წარმოდგენილი.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მინიატურული სკულპტურები ლომებისა და ჩიტების სახით სამყაროს უზენაეს ძალას და მის მხლებლებს განასახიერებს, შველების კომპოზიცია კი – ამქვეყნიურ სფეროს, რაც ზეარსთან დაკავშირებულია ირმის გამოსახულებით. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჭვირული სამკაული სიმბოლოურად მოიცავს ორი განზომილების, ცისა და მიწის სკენლის საზრისს, მთავარი, მათი დამაკავშირებელი (შუამავალი) კი არის ირემი. უნდა ითქვას, რომ ეს რთული, ძალზე სერიოზული თემა მხატვრულ ფორმაში გადმოცემულია მაქსიმალური ლაკონიურობითა და მეტად დახვეწილი საშემსრულებლო მანერით. მხატვრულ-სტილისტურ მხარისა და სიმბოლოკის გაანალიზება ადასტურებს, რომ ეს სამკაული ადგილობრივ საოქრომჭედლო სახელოსნოშია შექმნილი და წარჩინებული ფენისათვის არის განკუთვნილი. ჭვირული თავსამკაულის გადაწყვეტაში ვანის და, საერთოდ, კოლხური ოქრომჭედლობის თავისებურებათა და ამასთანავე მისი ორიგინალობის გამოვლენა მნიშვნელოვანია, რადგან აჩვენებს თუ რაოდენ შეიძლება შენარჩუნდეს და ამასთანავე განახლდეს მხატვრული ტრადიციები.

Tamar Giorgadze

The open-worked head-dress from Vani

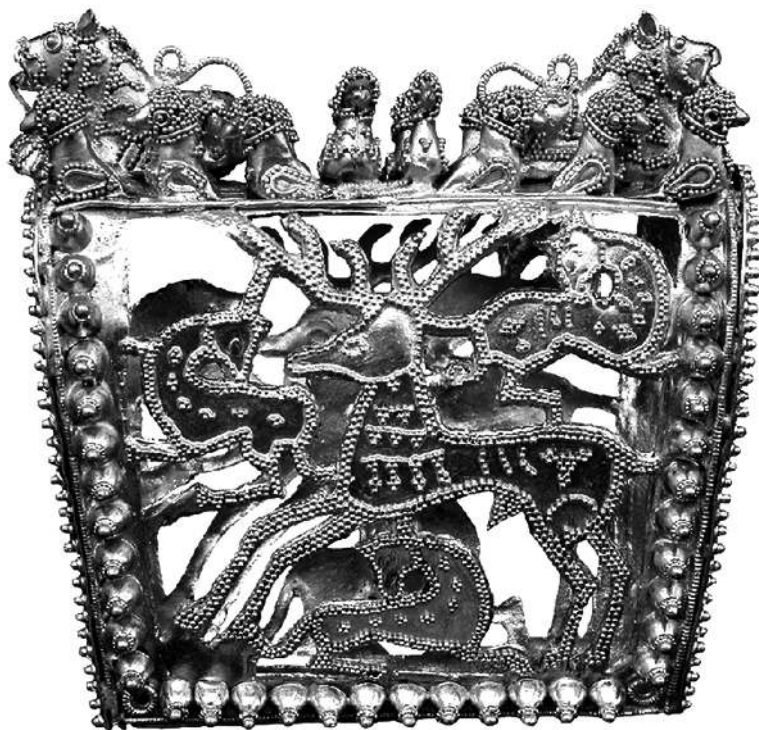
The paper work concern the golden open-worked head-dress discovered in Vani 2004. The rich burial №24 where is found this diadem is dated IV century B.C. According annals and archaeological artifacts Vani was admittedly the political and culture centre of Gold-Rich-Colchis. This thing is made in the transitional period from classic to hellinistic. The form of open-worked diadem is very original and there is no analogic masterpiece, also the other ornaments found in this burial, have their similar paterns between more earlier artefacts then this object. This head-dress has a trapez silhuet, harmoinious, simetrial composition. Discribing the images represented in open spare and on the top of the work there have the parallels with other things and there are notable some common signs. The artistic analysis shows the peculiarities of structure and composition of this ornament. These signs are combined organically with the elements and priniciples of decoration. Analysing the artistical-stylistic character we see clearly the importance of granulation to make the piqturesque effects. The application of

granulation in preference is as characterized of head-dress as generally as whole old Colchian jewellery. The things discovered in burial №24 are characterized by unity of technique and artistic style, so this indicate the existence of local goldsmiths studios.

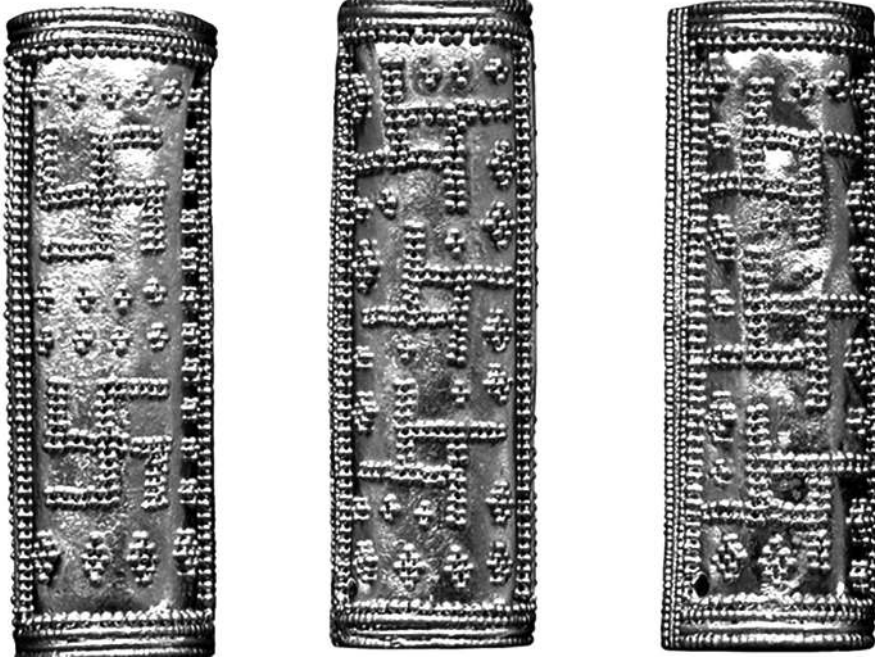
Analysing of semantics, here are applied the ethnographical materials to acquaint better the totemic beliefs from which were derived the sacred ideas of zoomorphic images. The figures represented on the head-dress symbolically personify profane and divine worlds. The symbol of connection of these two spheres is main representation of deer. I add that principle of vertical prescription of head-dress imitate the succession of two sphere. It's important that these representation symbolically relate to the Solar and Grate Mother cult. Because of it, there was necessary to acquaint the works about Caucasian, Grec and Eastern Mythology, which found some suppositions. This head-dress lets us to see how much laconically are represented traditional cult ideas in this elegant, original golden ornament and how much artistically are combined to aesthetic and signing functions of this golden masterpiece.



სურ. 1. სამარხი 24 (საერთო ხედი)



სურ. 2. ჭვირული თავსამკაული



სურ. 3. მილაკები. ვანი



სურ. 4. გარსაკრავი. ვანი



სურ. 5. სხივანა სასაფეთქლევანი



სურ. 6. ოქროს ღომი წნორის ყორღანიდან



სურ. 7. ოქროს სასაფეთქლეები საქეგურიდან



სურ. 8. ჭვირული ბალთა საჩხერის სამარხიდან

F 1507
2012



0900000

0900000 0900000 0900000