საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის
ფაკულტეტი

ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულება

მედეა გუნია

X საუკუნის შუა ხანების ქართული საფასადო პლასტიკის თავისებურებანი კუმურდოს ტაძრის მაგალითზე

სადისერტაციო ნაშრომი

წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (PhD)
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

. .2015

სამეცნიერო ხელმძღვანელი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი ნატო გენგიური

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა:
ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები,
ხელოვნებათმცოდნეობა
ქვედარგის კოდი 100707

საიდენტიფიკაციო ნომერი

ავტორის ხელმოწერა .....

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით გუნია მედეას მიერ შესრულებულ ნაშრომს დასახელებით: „X საუკუნის შუა ხანების ქართული საფასადო პლასტიკის თავისებურებანი, კუმურდოს ტაძრის მაგალითზე“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

. 2015

ხელმძღვანელი:
ნატო ბენგიური, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორი
რეცენზენტები :
დიმიტრი თუმანიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თსსა პროფესორი

თამარ ხუნდაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თსსა ასოც. პროფესორი

ექსპერტები:
დიმიტრი თუმანიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თსსა პროფესორი

ქრისტიან ფრაიბანგი, ხელოვნებათმცონეობის დოქტორი, ბერლინის თავისუფალი უნივერსიტეტის პროფესორი

საავტორო უფლების გვერდი

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ მედეა გუნიას სადოქტორო ნაშრომის „X საუკუნის შუა ხანების ქართული საფასადო პლასტიკის თავისებურებანი, კუმურდოს ტაძრის მაგალითზე“ გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს „საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს”. ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს. მთლიანი ნაშომის თუ მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა (გარდა მცირე ზომის ციტატებისა, რომლებიც მოითხოვენ სპეციფიკურ მიდგომას ლიტერატურის ციტირებაში, როგორც ეს მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას) და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

ავტორის ხელმოწერა .....

რეზიუმე

X საუკუნის შუა ხანები, ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, არის გარდამტეხი პერიოდი, როდესაც საფუძველი ეყრება საფასადო შემკულობის ერთიანი ახალი სისტემის ჩამოყალიბებას. ოსტატების წინაშე დგება შემკულობის საერთო კომპოზიციაში ფიგურული რელიეფის ორგანულად ჩართვის საკითხი. იწყება ცალკეული დეკორაციული მახვილების სახით წარმოდგენილი გამოსახულებების იდეური და მხატვრული ურთიერთშერწყმა. ამასთან, ამ პერიოდის ძეგლების შემკულობის მხატვრული კომპოზიციის შემადგენელ ელემენტთა შერჩევაში უპირატესობა მათ აზრობრივ-სიმბოლურ მნიშვნელობას ენიჭება.

სწორედ იმისათვის, რომ ჩვენი ისტორიული წინაპრების მიერ საუკუნეთა სიღრმიდან მოწოდებული შეტყობინება მეტ-ნაკლებად შესატყვისად იქნას გაგებული, კვლევის მიზნად საფასადო რელიეფების აზრობრივ-სიმბოლური მნიშვნელობის არსის წარმოჩენა დავისახეთ. ამისათვის, უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია თვალი გავადევნოთ შუა საუკუნეების ქართული საკულტო ნაგებობების საფასადო დეკორაციული სისტემის განვითარების გზას.

ქართულ ხუროთმოძღვრების ძეგლებში მძაფრად წარმოჩენილი სიმბოლური თხრობის ელემენტები, ყველაზე უხვად, X საუკუნის II ნახევრის ტაძრებშია თავმოყრილი. ერთ-ერთი ყველაზე იდუმალი, მაღალი ოსტატობით შექმნილი ძეგლი გახლავთ 964 წლით დათარიღებული კუმურდოს საკათედრო ტაძარი. აქედან გამომდინარე, ჩვენ გადავწყვიტეთ ესოდენ ვრცელი თემა ერთი კონკრეტული ძეგლის გარშემო შეგვესწავლა და სწორედ კუმურდოს კვლევის შედეგად წარმოგვეჩინა X საუკუნის შუა ხანების საფასადო რელიეფის აზრობრივ-სიმბოლური მნიშვნელობის მთავარი ასპექტები.

კუმურდოს ხუროთმოძღვარი საფასადო შემკულობაში მრავალ სიმბოლურ ფორმულას გვთავაზობს. X საუკუნეში ეკლესიის სამწყსოსთვის ეს ფორმულები ცხადზე ცხადი იქნებოდა. ჩვენს ეპოქაში კი მოხდა წყვეტა, ერთგვარი გაუცხოვება და დაშორება სიმბოლოთმეტყველებისგან და ამიტომ ჩვენ გვიწევს ყოველ გამოსახულებას სიღრმისეულად გავყვეთ რომ ჩავწვდეთ მათ არსს.

ამ მხრივ, შერჩეული მეთოდი, რაც გულისხმობს არა მხოლოდ კონკრეტული კომპოზიციის სიმბოლური მნიშვნელობის წარმოჩენას, რაც აქამდე არა ერთ მკვლევარს აქვს განხორციელებული, არამედ ტაძრის შემკულობის საერთო სისტემაში ყოველი ნიუანსის ურთიერთკავშირის იდეური მხარის დადგენას და ერთიანი სემანტიკური საზრისის ისტორიულ ჭრილში გააზრებას, მნიშვნელოვანი დასკვნების გაკეთების საშუალებას გვაძლევს.

სადოქტორო ნაშრომის საკვლევ პრობლემატიკასთან დაკავშირებით, კომპარატივისტული მეთოდის გათვალისწინებით, დამუშავდა ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა ქვეყნის საეკლესიო ხუროთმოძღვრული სკოლის საფასადო შემკულობის მახასიათებლები, ჩუქურთმოვანი რეპერტუარისა და ფიგურული გამოსახულებების როლი და მათი ურთიერთსინთეზის ხარისხი. თითოეული რეგიონალური სკოლის თავისებურების ქართულ საფასადო შემკულობის განვითარების ეტაპებთან შეჯერების შედეგად კი, საშუალება მოგვეცა, მოძიებული პარალელების ფონზე, ქართული ხელოვნება განვიხილოთ მსოფლიო ხელოვნების კონტექსტში. განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო აგრეთვე, ადრექრისტიანული ეპოქიდანვე ჩამოყალიბებულ გამოსახულებათა სიმბოლიკის კვლევას.

კუმურდოს ტაძრის უდიდესი კულტურული თუ მხატვრული ღირებულების მიუხედავად (რასაც აღნიშნავს მრავალი ხელოვნებათმცოდნე და სხვადასხვა სახის კვლევებში მას საეტაპო მნიშვნელობის ძეგლად იხსენიებენ) მის შესახებ სრულებით დამოუკიდებელი (მონოგრაფიული ხასიათის) კვლევა არავის

განუხორციელებია. ამიტომაც, ჩვენ ვეცადეთ, დღეისათვის მიტოვებული და სავალალო მდგომარეობაში მყოფი ძეგლი მაქსიმალურად შეგვესწავლა და შეძლებისდაგვარად გაგვეშალა ყველა ის თემა, რაც კუმურდოს ტაძრის ისტორიას უკავშირდება და მის დღევანდელ მდგომარეობას ასახავს.

კვლევამ დაამტკიცა კუმურდოს ხუროთმოძღვრის უდიდესო ოსტატობა და ღრმადგანსწავლულობა, რამდენადაც იგი მტკიცედ წარმოდგება როგორც ძლიერი არქიტექტორი, რომელიც სრულად ფლობს კონსტრუქციულ ელემენტთა ტექტონიკურობის შეგრძნებას. კუმურდოს ექსტერიერში მოცემული სრულებით ცხადი და, თითქოს, მარტივი თავისუფალი ჯვრის გეგმა, შიდა სივრცეში მოულოდნელად დამატებით ელემენტებად ნაწევრდება, მაგრამ ამავე დროს ხაზს უსვამს როგორც მათ დამოუკიდებელ არსებობას, ისე ერთი მიმართულებით – ცენტრისკენ – გუმბათქვეშა სივრცისკენ მისწრაფებას. ეს ყოველივე კი მიღწეულია, საქართველოში არსებული მრავალაფსიდიანი ყველა ნიმუშისგან განსხვავებით, გვერდითა მკლავებში აფსიდთა ერთმანეთის პარალელურად შეწყვილებით და არა გუმბათქვეშა სივრცის გარშემო რადიალურად განლაგებით (გოგიუბა, კიაღმის-ალთი, ბოჭორმა, ნიკორწმინდა, და სხვა.). ამავე დროს, კუმურდოს ოსტატი უდიდეს ნიჭს ავლენს ორნამენტულ შემკულობასა და რელიეფური ფიგურული გამოსახულებების ურთიერთშერწყმის მხრივაც, სადაც ორივე კომპონენტს თავისათავადი მნიშვნელობა გააჩნია, თუმცა რელიეფი იდეური საზრისის წამყვანი ელემენტია, ხოლო ჩუქურთმოვანი ფიგურები მისი არსის შემავსებელი და შემამკობელი.

რამდენადაც კუმურდოში მთავარ ფასადს აღმოსავლეთი წარმოადგენს აზრობრივ-სიმბოლური ქვაკუთხედიც სწორედ აქ იშლება. მხატვრული კომპოზიციის ანალიზის საფუძველზე, თამამად შეიძლება დასკვნის გაკეთება, რომ კუმურდოს ოსტატი ფლობს საოცარ უნარს დაუქვემდებაროს X საუკუნის II ნახევრისთვის ქართული საფასადო დეკორაციისთვის ცნობილი ყველა ხერხი მის მიერ ჩაფიქრებული იდეურ-სემანტიკური საზრისის წარმოჩენას. იგი იყენებს, როგორც ფერადოვან აქცენტებს, სიბრტყობრივ-გრაფიკულ კალიგრაფიულ მანერას, ისე ძლიერად მოცულობითად მოდელირებულ ფიგურებს. ანუ, აქ სწორედ მხატვრული ხერხებით ხდება მთავარი იდეური აქცენტების გამოყოფა და ერთგვარად, რებუსივით დაშლილი არსის თითოეული შემადგენელი ნაწილის თანმიმდევრობის მინიშნება.

ამგვარად, აქ მოცემულია ფორმულების სახით: მხატვრული კომპოზიციის საერთო ქარგის შემკვრელი სამი ჯვრის თემა, რაც ცენტრში ქრისტეს მეწამული ჯვრით არის ხაზგასმული, ხოლო ფასადის გვერდითა, ქვედა სარკმლებთან წნული ჯვრებით. უნდა აღინიშნოს, რომ თუ გავიაზრებთ ქართულ საფასადო შემკულობაში იკონოგრაფიული პროგრამის არსებობის საკითხს, რომელიც განსაზღვრავს, გარკვეულ წილად, გამოსახულებათა განლაგების სტრუქტურას – ეს ყველაზე თამამად სწორედ სამი ჯვრის კომპოზიციასთან მიმართებაში შეიძლება. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენ მოვიყვანეთ ლევან რჩეულიშვილის კვლევა და ნათლად დავინახეთ თუ როგორ იმკვიდრებს ფეხს ეს კომპოზიცია ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გზის ვრცელ ქრონოლოგიურ ჭრილში და როგორ ხდება დროთა განმავლობაში მისი გამომსახველობითი სტრუქტურის ცვალებადობა, სადაც ნათლად ჩანს თავიდან მისი იდეის უპირატესობა (ბოლნისის სიონი), ხოლო შემდგომ უკვე (გურჯაანის ყველაწმინდიდან დაწყებული) მისი მხატვრულ-გამომსახველობითი ასპექტის გაზრდა და ცენტრალური ფასადის საერთო შემკულობის სისტემაში აქტიური მონაწილეობა. ამასთან დაკავშირებით, უნდა ითქვას, რომ კუმურდოს ოსტატი აბალანსებს სამი ჯვრის იკონოგრაფიული სქემის სიმბოლურ მნიშვნელობას და მის მხატვრულ ფუნქციას. რადგანაც ჩვენ მრავალჯერ დავრწმუნდით, რომ იგი არც ერთ მცირე დეტალს შემთხვევით არ იყენებს და მათ ყოველთვის იდეურად

ტვირთავს, გვერდითა ჯვრებთან დაკავშირებული ორნამენტული ელემენტები ნიშანდობლივად გვეჩვენა, ამიტომაც დაკვირვებით განვიხილეთ ყველა მცირე ნიუანსი და (ერთი შეხედვით მხოლოდ დეკორაციული ელემენტები, რაც მოიცავს ქართულ საფასადო შემკულობაში ღრმად დამკვიდრებულ გადანაკეციან თავსართს, ხოლო მეორე მხარეს, თითქმის, ანალოგიურად წნული ორნამენტით დაფარულ თაღს, და ასევე მცირე ორნამენტულ დეტალებს) ვვარაუდობთ, რომ აქ ასახულია ერთ მხარეს მომნანიე ავაზაკის სიმბოლო, რომელმაც შეიცნო ქრისტეს ღვთიური განგებულება და უფლის შენდობით ზეციური სასუფევლის ღირსი გახდა, ამიტომაც მისი ჯვარი ფლანკირებულია სამების ნიშნებით (რაც ასევე თავისთავში მოიცავს მარადისობას, სამ წმინდა ნიჭს და აშ.) და დაბურულია გადანაკეციანი თავსართით, რაც სამოთხის ღია კარად დავინახეთ, ხოლო მეორე მხარეს წარმოდგენილია ავაზაკი რომელიც ქრისტეს ბოლომდე შეურაცხყოფდა და წილად ხვდა ქერუბიმებით დაცული სამოთხის დახშული კარი. ამგვარად, ესეც გახლავთ ერთ-ერთი დასტური იმისა რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კუმურდოს ოსტატი წარმოგვიდგენს ქრისტიანული სარწმუნოების ფუნდამენტურ მოვლენებს, ვრცელი აზრობრივი მნიშვნელობის დამტევ ძალიან ლაკონიურ, კონკრეტულ გამოსახულებებს, რაც უზრუნველყოფს საკრალური მნიშვნელობის შეფარულად წარმოდგენას.

კუმურდოს შემკულობის აზრობრივ-სიმბოლური არსი ამით არ ამოიწურება, იგი ბევრად უფრო ფართოდ იშლება და ცენტრალური სარკმლის საპირეში ჩაიქსოვება. ჩვენ მაქსიმალური ყურადღებით შევისწავლეთ დეკორის ყველა კომპონენტი და, თითქოს, „სასხვათაშორისოდ“ წარმოდგენილ გამოსახულებებში ქრისტიანული სარწმუნოების კიდევ ერთი ფუნდამენტური მნიშვნელობა ამოვიკითხეთ. ეს გახლავთ სარკმლის შემომზღუდავი სამკაულის მასიური რელიეფური თაღის კონსოლების კუთხეებში სიბრტყობრივად გამოკვეთილი ადამიანის სახის ნიღბები. აქ, ერთ მხარეს - ორსახა იანუსის ცნების ქრისტიანულ რელიგიაში ტრანსფორმაციით, წარსულისა და მომავლის გამაერთიანებელი, ძველი და ახალი აღთქმის სიმბოლური არსი ამოვიკითხეთ, ხოლო მეორე მხარეს ქვეყნის ოთხი მხარის მცველი გენია. ამ გამოსახულებებს ერთვის მახარებელთა ოთხი სიმბოლური ცხოველის სახით წარმოდგენა. ჩვენ გვაქვს არაერთი შემთხვევა სადაც ცალკეულად გამოისახება ხარისა თუ ლომის გამოსახულებები, ხშირად შესასვლელის თუ სარკმელთა ღიობის მცველების სახით, რასაც უძველეს ტრადიციასთან მივყავართ, მაგრამ ასე კონკრეტულად ოთხი მახარებლის სიმბოლოს სახით ანგელოზის, არწივის, ფრთოსანი ლომისა და ფრთოსანი ხარის გამოსახულებების მაგალითი რელიეფურ, მონუმენტურ ქანდაკებაში არ მოგვეპოვება (თუ არ ჩავთვლით კანკელის ფრაგმენტს არტაანიდან და ოშკის რვაწახნაგა სვეტის კაპიტელის გამოსახულებებს შორის, მახარებელთა სიმბოლოების ტეტრამორფის სახით აღბეჭდვას).

მართლაც, კუმურდოს სიმბოლოების სემანტიკის კითხვა ქვემოდან თანმიმდევრობით რომ დავიწყოთ, წარმოგვიდგება შემდეგი სურათი: გოლგოთას მთაზე აღმართული სამი ჯვრით, როდესაც განხორციელდა ღვთის განგებულება- ქრისტემ საკუთარი სისხლით გამოისყიდა ადამის ცოდვა და მონანიე ავაზაკს მიეცა უფლის გვერდით სამოთხეში ადგილის დამკვიდრება. სწორედ ამის შემდგომ, ოთხი მახარებელი ქრისტეს სიტყვებს იქადაგებს ქვეყნის ოთხივ მხარეს და წმინდა წერილი (ძველი და ახალი წიგნით, როგორც ერთი მოძღვრებით) გახდება საფუძველი, ამქვეყნიური ცხოვრების შემდგომ, ზეცაში ქრისტეს დიდების თანაზიარად გახდომის და მარადიული ცხოვრების დამკვიდრების. ეს უკანასკნელი კი, (ჯვრის ქვემოთ) „სამოთხის“ მცენარეებით გამშვენებული, წრიული სარკმლით გამოისახება. მარადიულობის, ცხოვრების შეუქცევადობის სიმბოლო ხომ სწორედ შეკრული წრე არის.

შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ ტაძრის მაშენებელი იოანე ეპისკოპოსი თავის სავედრებელ წარწერას სწორედ ჯვარსა და წრიულ სარკმელს შორის ათავსებს და უფალს თხოვს შეწყალებას "დღესა მას".

გვერდითა ფასადებზე ნიშების კონქებში წარმოდგენილი ადამისა და ევას ფიგურები კი, სწორედ მათ გამოხსნილ მდგომარეობას უნდა ასახავდეს და სარკმელთა ორნამენტული შემკულობის ფიგურებში დაქარაგმებული სიმბოლოებით, კვლავ სამოთხის ყვავილებითა და ფრინველებით სავსე სამყაროში თუ წნულებით ხაზგასმულ მარადისობაში წარმოგვიდგენენ მათ. ეს კი, ერთგვარ მოწოდებას თუ იმედს იძლევა მრევლისვის, რომ უფალი მოწყალეა.

აქვე უნდა განვიხილოთ შიდა სივრცეში წარმოდგენილი ტაძრის თანადროული ანიკონური მხატვრობა. კონქის საჭექი ნახევარწრიული, წითელი ფერის ქვიდან მომდინარე „სხივები" უდაოდ მზის ასოციაციას იწვევს [ტაბ.№11გ)]. მზის კულტი უძველესი პერიოდიდან სახვადასხვა რელიგიური პანთეონის მთავარი ღვთაება იყო. ჩვენთვის ცნობილია ეგვიპტური რელიეფური ფილები, თუ კედლის მხატვრობა, სადაც ასახულია მზის კულტი ფრთოსანი სოლარული დისკოს სახით. მზე, როგორც ზეციდან ყოველივეს გამნათებელი, გამათბობელი ერთ-ერთი დამკვიდრებულ სიმბოლოთაგანი გახდა ქრისტიანებისთვისაც.

კუმურდოს ოსტატი უზომოდ თავისუფალია თავის გადაწყვეტილებებში და არქიტექტურის სიმბოლიკაში იერარქიულად აღმატებულ ადგილს - გუმბათქვეშა ტრომპებს, რაც მხოლოდ ზეციურ მკვიდრთა ადგილს წარმოადგენს - თამამად უთმობს ქტიტორთა გამოსახულებებს. ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, გოგიუბას ტაძრის სახით, ჩვენ გვაქვს გუმბათქვეშა ტრომპებში ციურ მნათობთა და მახარებელთა გამოსახვის მაგალითი, ასევე ყარსის სომხურ არქიტექტურაში თუ დასავლეთ ევროპის რომანული პერიოდის ტაძრებში მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებებისთვის თითოეული ტრომპის დათმობა *(Jaca,Cathedral of St Peter the Apostle*), ხშირია ამ ადგილებში ანგელოზთა გამოსახვაც *(The Sainte-Foy abbey-church in Conques)*, მაგრამ კუმურდოს მსგავსად, ტრომპებში ქტიტორების წარმოდგენას ანალოგი არ მოეძებნება. ჩვენ შევეცადეთ ამოგვეხსნა თუ რა იყო მათი აქ განთავსების მიზეზი. შემკულობის ყველა ელემენტის, სტრუქტურულ-ფორმისელი ანალიზის საფუძველზე, იდეური არსის ამოკითხვით მივედით იმ დასკვნამდე, რომ აქ ასახულია ზეციურ სასუფეველთან მყოფი, გარდაცვლილი ლეონ მეფე (რასაც ხაზს უსვამს მისი გამოსახვა შარავანდით და ასევე ჩრდილო-დასავლეთ აფსიდში დაცული სულის მოსახსენიებელი წარწერა) და მისი სულისთვის მავედრებელი გურანდუხტ დედოფალი. ამ მხრივ, აქ მოცემულია არა ტრადიციული საქტიტორო რელიეფი, რისი არაერთი მაგალითი გვაქვს ქართულ მონუმენტურ მქანდაკებლობაში, არამედ სრულებით სხვა კუთხით გააზრებული ისტორიული პირების გამოსახვა. აქ ხდება იმ თემის გაგრძელება რასაც მთელი ტაძრის შემკულობა ეძღვნება – ეს გახლავთ ადამიანთა სულის ხსნა, სიკვდილის დამარცხება და საუკუნო სამყოფელის დამკვიდრება. მართალია, ოშკის ვედრების კომპოზიციებში ქტიტორთა ჩართვაც ამ თემას ასახავს, მაგრამ იქ აქცენტირებულია ამქვეყნიერ მმართველთა დიდებულება, რასაც ხაზს უსვამს მათი მდიდრული შესამოსელი. აქ კი პირიქით, მიუხედავად იმისა, რომ ოსტატისთვის კარგად არის ცნობილი მოცულობითი სხეულის გამოქანდაკების ტექნიკა, იგი სხეულსგანშორებული, გარდაცვლილი ლეონ მეფის წარმოსაჩენად მაქსიმალურად სიბრტყობრივ, სტატიურ, სადა, შეუმკობელ გამოსახულებას წარმოგვიდგენს, რასაც აცოცხლებს მხოლოდ ფართოდ გახელილი, სულის სარკე – თვალები.

აღსანიშნავია, რომ ეს თემა: აღდგომის ჟამს ქრისტეს სიკვდილზე გამარჯვება, ტრიუმფი – X საუკუნის ძეგლებისთვის ძალიან ორგანულია და სხვადასხვა სახის სიმბოლური კომპოზიციით ვლინდება. განსაკუთრებით გამოირჩევა წმ. დანიელ წინასწარმეტყველის (აზავრეთი, ბურნაშეთი, ტაბაწყური,

ჯოისუბანი და სხვა) თუ წმ. იონა წინასწარმეტყველის სასწაულებრივი ხსნის (ჯავახეთი-სოფ. საღამოს ტაძრის ეკვდერის სარკმელზე; კვაისაჯვარის შემორჩენილი რელიეფი, ხახულის კარიბჭის შემამკობელი ერთ-ერთი გამოსახულება) ამსახველი კომპოზიციების სიმრავლე, რაც, ყველასათვის ცხადია, ძველ აღთქმაში წარმოდგენილ აღდგომის წინასწარუწყებას გულისხმობს. თუმცა ვფიქრობთ, კუმურდო მათ შორის განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, რადგანაც აქ მოცემულია არა ერთი ფორმულა, არამედ სიმბოლოთმეტყველების მთელი ციკლი, სადაც თითოეული ფიგურული გამოსახლება თუ ორნამენტული მოტივი ერთმანეთს ავსებს და ერთიანად ქადაგებს ქრისტიანობის არსს.

ამ მხრივ, კუმურდოს, ქართული ხუროთმოძღვრული სკოლის ერთ-ერთი მართლაც უნიკალური და უაღრესად ღირებული ტაძრის, ღირსებების წარმოჩენის შემდგომ კიდევ უფრო მტკივნეულია ტაძრის დღევანდელი სავალალო მდგომარეობა. ნაშრომში ჩვენ დეტალურად აღვწერეთ ტაძარზე წარმოებული 1939-40 წლის თუ 1970-80-იანი წლების სარესტავრაციო სამუშაოები, მათი უდიდესი მნიშვნელობა და ამასთანავე ნაკლი, რაც მის არასრულყოფილად ჩატარებას გულისხმობს. ის, რომ მკლავების გადახურვა არ დასრულდა დღესაც დიდად აზიანებს ტაძარს. თუმცა, მიუხედავად ამისა, არავინ – ზრუნავს მასზე და არავინ ცდილობს ამ კულტურული ფასეულობის გადარჩენას (ელემენტარულად, არ ხორციელდება ფასადებზე გაჩენილი სოკოს ქიმიურ-ბიოლოგიური ანალიზი, მკლავების გადახურვის შეკეთება – აღარაფერს ვამბობთ მორღვეული გუმბათისა და დასავლეთი მკლავის შესახებ – რადგანაც ეს რთული საკითხია და მრავალმხრივ განსახილველი თემაა, მაგრამ გადაუდებელი სარეაბილიტაციო-საკონსერვაციო სამუშაოები რომ ჩასატარებელია ეს უდაოა. მასთან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ტაძრის მიმდებარე ტერიტორიის არქეოლოგიურად შესასწავლა, რაც აუცილებლად განსახორციელებელია.

RESUME

Urgency of the topic: Middle of the 10th century became a turning point for the Georgian architecture. This was a period when a new common system of the facade decoration was formed and conceptual and artistic merger of the nature of sculptures with decorative accents took place.

Kumurdo Cathedral, which was built in 964, is one of the most enigmatic high profile architectural monuments. Based on its importance we decided to make it the main object of our investigation and use it as a basis for presentation of the findings about the major aspects of contextual and symbolic meanings of the facades and their shapes that were typical for the middle of the 10th century.

Kumurdo's architect suggests and uses numerous symbolic formulas in the facade decorations, which in the 10th century should have been more than obvious to understand for the parish of the church. As long as we witness a certain interruption, alienation and separation from the perception of symbols, it becomes an absolute necessity for us to follow each of the images in order to understand their essence.

Goal of research, its object and methods: The thesis intends to present conceptual symbolic meanings of the facade decorations in order to provide relevant understanding of old messages from our ancestors.

We used a complex approach in order to demonstrate not only symbolic meaning of specific compositions of the cult constructions, but to determine ideological side of each connecting nuance of the joint system of decorations and analyze semantic concepts from the historical perspective as well.

Research topic of the PhD thesis took into consideration necessity to conduct stylistic analysis and apply comparative method and focused on the study of characteristic features of the facade decorations from different Christian countries. The work also investigated the role of the carvings and figures and their synthesis with each other. Comparative analysis of peculiarities of each regional school and development stages of Georgian facade decorations made it possible to discuss Georgian art of the Middle Ages in the global context. Special interest was paid to the research of the symbols from the early Christian period.

Major findings and scientific novelties: Despite huge cultural and artistic value of the Kumurdo Cathedral, it has never been an object of an independent research in a form of a monograph. We made an attempt to study abandoned and lapidating monument to the most possible extent and cover all topics that are connected to its history and describe the current state.

Research proved that the church was constructed by a highly skilled master with a very good in-depth knowledge of tectonic side of the construction elements. Designer demonstrated great talent of combining ornaments and the shapes of figures and in parallel managed to preserve independent importance of both components: reliefs remained the leading element of the ideological side while decorative figures were used as their content fillers and beautifiers.

Main facade of Kumurdo is located on the Eastern side of the building. Correspondingly, it contains the most important ideological and symbolic aspects of the construction. Analysis of artistic composition provides enough proof to conclude that designer of the church had an amazing ability to apply all known methods (the second half of the 10th century) of producing Georgian facade decorations in order to share his ideological and semantic messages. He used color accents, ways of processing the space and relevant graphic, models of figures with strongly expressed shapes.

Decorations of Eastern wall present main semantic accents in a form of the ideological formulas: topic of the "three crosses from Golgotha", which is emphasized by the purple cross of Christ in the middle of the composition and wicker crosses next to the lower windows unite the context. Later contextual and symbolic meaning of the decorations from Kumurdo is revealed in a wider way and connects to the surrounding ornaments of the central window. A very thorough study of all elements of decorations and managed to find one more fundamental meaning of the Christianity in "ordinary" images. These are the human masks that are located at the corners of the consoles of massive relief arcs. On the one side we can see ancient two-faced Janus - a symbol of the pagan beliefs, which are transformed in the Christianity and create links between the past and the future, demonstrate symbolic understanding of the Old and New Testaments. On the other side we find images of the protectors of the four sides of the world.

In addition, decorations include figures of four symbolic animals of annunciation. Facades often show separate figures of bulls and lions – protectors of the entrances and windows. And this fact brings us back to the ancient traditions. However, Georgian relief decorations do not know examples of four annunciators in a form of an angel, an eagle, a lion and an ox with wings. The only examples are the fragments of the iconostasis from Artaani and tetramorph images of the symbols of annunciators between the figures on the eight-faceted pillars from Oskhi.

Here Christian ideology is shown in a form of a formula – four annunciators will preach words of Christ on four sides of the world and Old and New Testaments will become basis for uniting the processes of glorification of Christ and eternal life in heaven. The latter is shown on the bottom of the cross in a form of a round window (symbol of eternity and irreversibility of life) that is decorated with the plants from the paradise. Figures of Adam and Eve from the vaults of the side facades demonstrate their free state and are shown through the symbols of eternity in the wattled ornaments of the windows. They are surrounded by the world full of flowers and birds. This should be an appealing aspect and give hope to the parish that the god is gracious.

Here we have to discuss aniconic paintings from the interior of the church too. Semi-circles of the vaults are made of the red stones and have "beams" that go in different directions. They are undoubtedly associated with the sun, which became one of the established symbols of Christianity based on its ability to provide light and warmth from the heaven.

Kumurdo's designer is quite free in his decisions and boldly reserves hierarchically the most important symbolic location at the trompe of the cupola (usually determined for the inhabitants of heaven) for the donors of the construction. This has no analogue in church decorations. We tried to find the reason behind the decision and after having had analyzed all elements of décor and conducted structural analysis of forms and ideology, came to a conclusion that the image should show late King of Abkhazians Leon III who must have been close to the heaven (he is depicted bearing a halo) and the Queen Gurandukht who prays for saving of his soul. The church replaces traditional relief of the donors with a new approach of depicting instead of them the historic figures. Here we continue to deal with the main topic of the decorations of the constriction: saving of the human souls, combating of the death and finding an eternal place in heaven.

It has to be mentioned that the subject of the resurrection and victory of Christ over the death is quite organic for the monuments of the 10^{th} century and is demonstrated through different types of symbolic compositions. However Kumurdo should be given a special place as here we encounter not only one formula but also a whole cycle of symbolic expressions where each figure or ornament supplements each other and makes a statement about the essence of the Christian ideology.

After establishment of high value of Kumurdo as one of the unique monuments of Georgian architecture it is especially regrettable and painful to see its poor current state. The PhD thesis provides detailed description of the restoring works that took place in in 1939-40 and 1970-80, discusses their importance and emphasizes the shortcomings – results of imperfectly conducted restoration works. The fact that different arms of the church were left without a ceiling is one of the reasons for the damage it is still suffering from nowadays.

Poor current state of the Kumurdo Cathedral indicates a need for rapid rehabilitation of the construction. It is of special importance to start archeological excavations on the territory of the church as it may reveal fragments of the Western façade and the cupola enabling researchers to restore full picture of the initial system of decorations.

Practical value of the work: The Case of Kumurdo proved that facade decoration of the churches from the second half of the 10th century and their ideological and symbolic meaning have to become subject of a complex research. Kumurdo's detailed study gives us a chance to learn about one of the most important monuments of Georgian architecture not only because of its multiple facades but also to investigate it as one of the first monuments with united system of architectural forms, composition and artistic side of decorations, conceptual and ideological issues.

შინაარსი

შესავალი ----------გვ. 14

I თავი – კუმურდოს ტაძრის ისტორია და არქიტექტურის აღწერა

1.1. სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა ---------- 19
1.2. კუმურდოს ტაძრის ისტორიის მიმოხილვა ---------- 24
1.3. კუმურდოს ტაძრის არქიტექტურა ---------- 30
1.3.1. საფასადო შემკულობის აღწერა ---------- 37
1.4. კუმურდოს შიდა სივრცის განხილვა ---------- 56
1.4.1. კუმურდოს კედლის მხატვრობა ---------- 65
1.5. კუმურდოს ტაძარზე წარმოებული სარესტავრაციო სამუშაოები ---------- 73

II თავი – კუმურდოს მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი

2.1. კუმურდოს შიდა სივრცის სტილისტური ანალიზი ---------- 78
2.2. კუმურდოს გარე მასების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი ---------- 86
2.2.1. გვერდითა ფასადები ---------- 105

III თავი - კუმურდოს ტაძრის სიმბოლოთმეტყველება

3.1. ქრისტიანული სიმბოლიკის საწყისები ---------- ----------109
3.2. კუმურდოს მქანდაკებლობის საერთო საზრისის გამოკვლევა---------- 113

IV თავი – ქართული X საუკუნის ხუროთმოძღვრული შემკულობის სახვითი ენა

4.1. შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საფასადო შემკულობის საერთო ნიშნები ---------- 130
4.1.1. ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საფასადო გაფორმების სისტემის ეროვნული მახასიათებლები და მისი შედარება სხვა ხუროთმოძღვრული სკოლების თვისებებთან ----------142
4.1.2. ქართული და იბერიის ნახევარკუნძულის პრერომანული სტილის რელიეფური ქანდაკების სახვითი ენის თანხვედრა ---------- 153
4.1.3. X საუკუნის ქართული მონუმენტური ქანდაკების სტილისტური მახასიათებლები ----------160

დასკვნა ---------- 175
ბიბლიოგრაფია ---------- 187
დანართი

შესავალი

შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრულ სკოლას მყარად ჩამოყალიბებული, თვითმყოფადი სახე აქვს. მისი ნიშან-თვისებები მკაფიოა, როგორც არქიტექტურული ტიპოლოგიის გადაწყვეტის თვალსაზრისით, ისე საფასადო შემკულობის მხრივ. ქართული ხუროთმოძღვრების საფასადო გაფორმების სისტემის ევოლუციური განვითარების გზაზე, დიდი ადგილი ეთმობა ორნამენტულ დეკორაციულ ელემენტებს. ამავდროულად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა, იდეურ-სემანტიკური თვალსაზრისით, ენიჭება ფიგურულ გამოსახულებებს. აღნიშნული სიმბოლური ხასიათის რელიეფები შინაარსობრივი დატვირთვის გარდა, მხატვრული გაფორმების აქცენტების სახით გვევლინება და ხელს უწყობს ხუროთმოძღვრული ფორმების საერთო ესთეტიკური სახის შექმნას.

X საუკუნის შუა ხანები, ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, არის გარდამტეხი პერიოდი, როდესაც საფუძველი ეყრება საფასადო შემკულობის ერთიანი ახალი სისტემის ჩამოყალიბებას. ოსტატების წინაშე დგება შემკულობის საერთო კომპოზიციაში ფიგურული რელიეფის ორგანულად ჩართვის საკითხი. იწყება ცალკეული დეკორაციული მახვილების სახით წარმოდგენილი გამოსახულებების იდეური და მხატვრული ურთიერთშერწყმა. მაგალითად: დოლისყანას, კუმურდოს, ოშკის, ხახულის საფასადო გაფორმებაში ქანდაკებას განმსაზღვრელი ადგილი უჭირავს. ამასთან, ამ პერიოდის ძეგლების შემკულობის მხატვრული კომპოზიციის შემადგენელ ელემენტთა შერჩევაში უპირატესობა მათ აზრობრივ-სიმბოლურ მნიშვნელობას ენიჭება.

ერთიან დროსა და სივრცეში პარალელურად მიმდინარე ისტორიული მოვლენების ურთიერთკავშირი, ცხადია თვალნათლივ აისახება საეკლესიო ხუროთმოძღვრების რელიეფურ შემკულობაზეც. შუა საუკუნეების ქრისტიანულ სამყაროში, განსაკუთრებით კი საქართველოში (რადგანაც მუდმივად მტერთან ბრძოლის გამო, არასოდეს მისცემია მდიდრული სასახლეების, კოლოსალური მემორიალური ობელისკების თუ სხვა სახის საერო დანიშნულების არქიტექტურის შექმნის საშუალება), ქვეყნის მმართველთა მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი ასპარეზი სატაძრო მშენებლობა იყო. ეს გახლდათ ის რასაც გააჩნდა მარადიული და საერო ღირებულება. ქტიტორებს ესმოდათ, რომ გარდა უშუალოდ საღვთო საქმისა, საკუთარი სულის ცხონებისთვის გაღებული შესაწირისა, ტაძრის ფასადები ერისთვის გარკვეული შეტყობინების

გავრცელების საშუალებაც იყო. ამიტომაც, ძალიან ხშირია ქართულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებზე საქტიტორო გამოსახულებები თუ წარწერები, რასაც (მონარქთა შემთხვევაში) ახლავს მათი ღვთივკურთხეულ მმართველთა უპირატესობის წარმოჩენის მიმანიშნებელი, ქრისტიანული სიმბოლიკით გამდიდრებული, ატრიბუტები. სავარაუდოდ, იმ პერიოდში როდესაც ეს ძეგლები იქმნებოდა, სიმბოლური ნიშნების თუ საერო პირებთან კავშირში გამოსახული სხვადასხვა წმინდანთა ფიგურების შინაარსი ბევრად უფრო ცხადი იქნებოდა და ნაკლებად საძიებო და რთულად ამოსახსნელი, როგორც ეს ჩვენთვის არის. ამ საკითხთან დაკავშირებით დიმიტრი თუმანიშვილი თავის ერთ-ერთ სტატიაში, რომელიც ეძღვნება შუა საუკუნეების არქიტექტურის საზრისისა და მხატვრული ფორმის ურთიერთმიმართების საკითხს, აღნიშნავს: *„არც ისაა დასამალი, რამდენი რამაა კვლავაც საკვლევი – ისიც დასადგენია, ყოველ კერძო შემთხვევაში რომელი ელემენტები თუ მათი ერთობლიობაა უწყებულის, ასე ვთქვათ, „სიტყვები“ ანდა „ასოები“. დიდი სიფრთხილეც გვმართებს, რათა ერთგან დადასტურებული ნებისმიერად სხვაგან არ შთავიკითხოთ, ჩვენთვის სასურველი ძველთა ჩვენთა განაზრახად არ გავასაღოთ“.*[1]

სწორედ იმისათვის, რომ ჩვენი ისტორიული წინაპრების მიერ საუკუნეთა სიღრმიდან მოწოდებული შეტყობინება მეტ-ნაკლებად შესატყვისად იქნას გაგებული, კვლევის მიზნად საფასადო რელიეფების აზრობრივ-სიმბოლური მნიშვნელობის არსის წარმოჩენა დავისახეთ. ამისათვის, უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია თვალი გავადევნოთ შუა საუკუნეების ქართული საკულტო ნაგებობების საფასადო დეკორაციული სისტემის განვითარების გზას. საინტერესოა წარმოდგენა იმისა, თუ როგორ ხდება, ქართულ წიაღში, გარკვეული იკონოგრაფიული თემების დამკვიდრება, მათთვის ფასადებზე ადგილის განსაზღვრა, გამოკვლევა იმისა, არსებობდა თუ არა ქართულ მონუმენტურ მქანდაკებლობაში, კედლის მხატვრობის მსგავსად, გარკვეული იერარქიული პროგრამა, რომელიც განსაზღვრავდა ამა თუ იმ კომპოზიციის, საერო თუ სახარებისეულ პერსონაჟთა ადგილს.

რამდენადაც ქართული ხელოვნება, თავისთავად, მსოფლიო ხელოვნების ნაწილია, კომპარატივისტული მეთოდის გათვალისწინებით, მიმოვიხილავთ აღნიშნული პერიოდის, ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა ქვეყნის საეკლესიო

[1] დ. თუმანიშვილი, საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისთვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში (მცხეთის ტაძრების მაგალითზე), *გზაჯვარედინზე*, თბ., 2008, გვ.94

ხუროთმოძღვრული სკოლის საფასადო შემკულობის ზუსტ მახასიათებლებს, ჩუქურთმოვანი რეპერტუარისა და ფიგურული გამოსახულებების როლს და მათი ურთიერთსინთეზის ხარისხს. თითოეული რეგიონალური სკოლის თავისებურების ქართულ საფასადო შემკულობის განვითარების ეტაპებთან შეჯერების შედეგად კი, საშუალება გვეძლევა, მოძიებული პარალელების ფონზე, ქართული ხელოვნება განვიხილოთ მსოფლიო ხელოვნების კონტექსტში.

ამისათვის პირველ რიგში, გავითვალისწინეთ საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების გზები და ქართული საეკლესიო ცხოვრების კულტურული კავშირები გარემომცველ ქრისტიანულ სამყაროსთან.

როგორც აღვნიშნეთ, ქართულ ხუროთმოძღვრების ძეგლებში მძაფრად წარმოჩენილი სიმბოლური თხრობის ელემენტები, ყველაზე უხვად, X საუკუნის II ნახევრის ტაძრებშია თავმოყრილი. ერთ-ერთი ყველაზე იდუმალი, მაღალი ოსტატობით შექმნილი ძეგლი გახლავთ 964 წლით დათარიღებული კუმურდოს საკათედრო ტაძარი. აქედან გამომდინარე, ჩვენ გადავწყვიტეთ ესოდენ ვრცელი თემა ერთი კონკრეტული ძეგლის გარშემო შეგვესწავლა და სწორედ კუმურდოს კვლევის შედეგად წარმოგვეჩინა X საუკუნის შუა ხანების საფასადო რელიეფის აზრობრივ-სიმბოლური მნიშვნელობის მთავარი ასპექტები.

კუმურდოს ტაძრის უდიდესი კულტურული თუ მხატვრული ღირებულების მიუხედავად (რასაც აღნიშნავს მრავალი ხელოვნებათმცოდნე და სხვადასხვა სახის კვლევებში მას საეტაპო მნიშვნელობის ძეგლად იხსენიებენ) მის შესახებ სრულებით დამოუკიდებელი (მონოგრაფიული ხასიათის) კვლევა არავის განუხორციელებია. ამიტომაც, ჩვენ ვეცადეთ, დღეისათვის მიტოვებული და სავალალო მდგომარეობაში მყოფი ძეგლი მაქსიმალურად შეგვესწავლა და შეძლებისდაგვარად გაგვეშალა ყველა ის თემა, რაც კუმურდოს ტაძრის ისტორიას უკავშირდება და მის დღევანდელ მდგომარეობას ასახავს. იმედს ვიტოვებთ, ეს მოკრძალებული შრომა მისდამი ყურადღებას გააძლიერებს და სანამ დაინგრევა, მანამდე მოხდება მისი დაცვა-რეაბილიტაცია (რასაც აუცილებლად არქეოლოგიური შესწავლა წაემძღვარება).

სადოქტორო ნაშრომის საკვლევ პრობლემატიკასთან დაკავშირებით, დამუშავდა როგორც ქართული ხუროთმოძვრებისადმი მიძღვნილი ნაშრომები, ასევე ადრექრისტიანული თუ განვითარებული შუა საუკუნეების ქრისტიანული სამყაროს: ბიზანტიის, სირია - პალესტინის, სომხეთის, ვლადიმირ-სუზდალის, პრერომანული და რომანული არქიტექტურის შესახებ არსებული სამეცნიერო მასალა.

განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო აგრეთვე, ადრექრისტიანული ეპოქიდანვე ჩამოყალიბებულ გამოსახულებათა სიმბოლიკის კვლევას. დამუშავდა შესაბამისი თემისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო ნაშრომები თუ საცნობარო ხასიათის ლიტერატურა. მათ შორის გრაფ ა.უვაროვის ვრცელი ნაშრომი ქრისტიანული სიმბოლიკის შესახებ[2]; კატაკომბების მხატვრობის ანალიზზე დაყრდნობით წარმოებული ნ. პოკროვსკის კვლევა ადრექრისტიანული ხელოვნების იკონოგრაფიაზე[3] და სხვა. მათში დაწვრილებით არის განხილული პირველი ქრისტიანების მსოფლმხედველობა, ქრისტიანობის ფუნდამენტური არსის საიდუმლოდ დაფარვის კონცეფცია, რამაც განაპირობა სიმბოლური ენისა და გამოსახულებათა ციკლის შექმნის აუცილებლობა.

ქართული ტაძრების საფასადო რელიეფურ შემკულობას ფართოდ იკვლევდა ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე ნათელა ალადაშვილი. მან არაერთი შრომა მიუძღვნა აღნიშნულ საკითხს. ქართული მონუმენტური მქანდაკებლობის წარმოჩენისას მეცნიერი ტაძრების შემამკობელ რელიეფებს ცალკეულად დაწვრილებით განიხილავს.[4] ყურადღებას მიაპყრობს, თუ სად არის მოთავსებული ესა თუ ის გამოსახულება. პარალელური ვიზუალური მასალის წარმოდგენის ფონზე საფუძვლიანად აღწერს და სტილისტურად აანალიზებს მათ.

რელიეფური შემკულობის ერთ-ერთი განუყოფელი კომპონენტის - ორნამენტის გენეზისი შესწავლილი აქვს დავით კაკაბაძეს[5], რენე შმერლინგს[6]. საინტერესოა ქართული ხელოვნების სახვითი ენის არსისადმი მიძღვნილი ასმათ ოქროპირიძის სტატია[7]. აღსანიშნავია აგრეთვე, ისტორიკოს-ეთნოგრაფის ირაკლი სურგულაძის მიერ ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკაზე ჩატარებული კვლევა[8] და სხვა უამრავი მასალა სადაც ჩვენი კვლევის საკითხისადმი შეხებაში მყოფი ესა თუ ის თემაა გაშლილი.

მიუხედავად ქართველი მეცნიერების ფასდაუდებელი შრომისა და უზომოდ დიდი ღვაწლის შედეგად შესწავლილი შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიისა, ჯერაც ამოუწურავია იმ პერიოდის ოსტატთა

---

[2] А. С. Уваров, *Христианская символика*. М. С-Пб. 2001

[3] Н. Покровский, Живопись катакомб, *Памятники искусства и иконографии в древнехристианский период*, Санкт-Петербург, 2000 г.

[4] Н.А. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, Москва, 1977

[5] დ. კაკაბაძე, *ქართული ორნამენტის გენეზისი*, თბ. 2003

[6] რ. შმერლინგი, *ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი*, თბ., 1954წ.

[7] ა. ოქროპირიძე, ქართული ხელოვნების სახვითი ენისათვის, *აკადემია*, ტომი 6-7, 2006;

[8] ი. სურგულაძე, *ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა*, თბ., 1993

ქმნილებების არაერთი ასპექტი. ამიტომაც, წინამდებარე სადისერტაციო კვლევის მიზანია, ერთ-ერთი უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანი საკითხის - ხუროთმოძღვრების შემკულობაში დატეული, ქრისტიანული რელიგიის იდეურ-შინაარსობრივი გზავნილების ამოკითხვის მცდელობა.

როგორც უკვე ითქვა, მიზნის მისაღწევად ავირჩიეთ კუმურდოს ტაძარი. იგი შესრულებულია საოცრად განსწავლული, სიმბოლური სამეტყველო მხატვრული ენის ძალიან ღრმა მცოდნის მიერ, რომელიც არის ასევე ძალიან დახვეწილი, ორიგინალური გემოვნების მქონე ოსტატი - საკოცარი. ჩვენ შევეცადეთ სკულპტულოზურად გავყოლოდით შემკულობის ყველა სახის ელემენტს, იქნება ეს რელიეფური ფიგურული გამოსახულება თუ ორნამენტული მოტივი. კვლევის დასაწყისშივე წარმოჩნდა, რომ ოსტატი მხოლოდ მხატვრული გამომსახველობით არ ხელმძღვანელობს და მის მიერ შექმნილ ყოველ მცირე დეტალსაც კი, გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია და იდეური საზრისის შემადგენელ ნაწილად გვევლინება.

ამ მხრივ, შერჩეული მეთოდი, რაც გულისხმობს არა მხოლოდ კონკრეტული კომპოზიციის სიმბოლური მნიშვნელობის წარმოჩენას, რაც აქამდე არა ერთ მკვლევარს აქვს განხორციელებული, არამედ ტაძრის შემკულობის საერთო სისტემაში ყოველი ნიუანსის ურთიერთკავშირის იდეური მხარის დადგენას და ერთიანი სემანტიკური საზრისის ისტორიულ ჭრილში გააზრებას, მნიშვნელოვანი დასკვნების გაკეთების საშუალებას მოგვცემს.

ეს დაეხმარება მომავალ თაობას კიდევ უფრო საინტერესო და სიღრმისეული საფუძვლები დაინახონ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში და ჩვენი ერის უმნიშვნელოვანესი მემკვიდრეობის, კულტურული უამრავი ძეგლის შესწავლას კომპლექსური კვლევის მეთოდით მიუდგნენ.

კვლევისადმი ამგვარი, საკმაოდ საპასუხისმგებლო, მიდგომის შედეგად წარმოვადგენთ შემკულობის სემანტიკის წაკითხვის ჩვენეულ ვერსიას, რაც ემყარება ქრისტიანული სიმბოლიკის საფუძვლებს, წმინდა წერილის ტექსტებს და ა.შ. თუმცა, რამდენადაც სიმბოლოს ახასიათებს მრავალმნიშვნელიანობა, პოლისემანტიზმი, თავისთავად, შესაძლებელია თითოეული გამოსახულების იდეის არსს ალტერნატიული ახსნაც მოეძებნოს. ეს მხოლოდ მისასალმებელი იქნება და ძეგლთა კვლევის პროცესს კიდევ უფრო საინტერესოს გახდის.

I თავი

კუმურდოს ტაძრის ისტორია და არქიტექტურის აღწერა

1.1. სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

კუმურდოს ტაძრის კულტურულ-ისტორიული მნიშვნელობა, რა თქმა უნდა, ცხადზე ცხადია, ამიტომაც იგი იხსენიება ქართული ხუროთმოძღვრებისადმი თუ საქართველოს ისტორიულ-გეგრაფიული საკითხებისადმი მიძღვნილ მრავალ ნაშრომში.

კუმურდოს ტაძარმა მკვლევართა ყურადღება XIX საუკუნის მიწურულიდან მოყოლებული, პირველ რიგში, მისი მრავალაფსიდიანი გეგმითა და უხვი ლაპიდარული წარწერით მიიპყრო. ეს უკანასკნელი მართლაც ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგანაც კუმურდომ შემოგვინახა მისი მშენებლობის ზუსტი წელი (964) რაც საშუალებას აძლევს, როგორც ხელოვნებათმცოდნეებს ისე ისტორიკოსებს იმსჯელონ მრავალ საკითხზე და მოიშველიონ იგი სხვა ძეგლების დათარიღებისთვის და აშ. ამ მხრივ გასაკვირი არ არის, რომ მიუხედავად კუმურდოს ტაძრის ძალიან მაღალი დონის არქიტექტურულ-მხატვრული მრავალი ასპექტისა, მკვლევართა ყურადღება ძეგლის ზოგადი დახასიათებიდან მის ეპიგრაფიკაზე ფიქსირდებოდა. სწორედ მის ეპიგრაფიკას მიუძღვნა მონოგრაფიული ნაშრომი ვალერი სილოგავამ[9] და თავი მოუყარა სხვადასხვა მეცნიერთა მიერ კუმურდოს წარწერების წაკითხვის ვერსიებს. მან სრულად შეისწავლა ყოველივე - იქნება ეს საქტიტორო, სხვადასხვა სავედრებელი, სააღაპე თუ რელიეფების თანმხლები წარწერები. ამასთანავე დამოუკიდებელი თავი მიუძღვნა კუმურდოს ეპარქიის ისტორიას, რასაც თან ახლავს კუმურდოელი მღვდელმთავრების შესახებ არსებული ცნობები და ქართლის კათალიკოსისადმი მიწერილი მათი ერთგულების წიგნები.

1847 წელს მარი ბროსემ ადგილზე შეისწავლა კუმურდოს ტაძარი და მისი წარწერები, რასაც შემდგომში მოყვა ივ. როსტომაშვილის (1898წ.) ე.თაყაიშვილის (1902წ.), ნ. მარის (1922წ.), ნ. ბერძენიშვილის (1933წ.) ვ.ცისკარიშვილის (1959წ.), და სხვა მკვლევართა მიერ შესწავლა. უნდა აღინიშნოს, რომ რამდენადაც კუმურდოს ძირითადი ასომთავრული ლაპიდარული წარწერები ძალიან მკვეთრი და მწყობრი მოხაზულობის არის, მეცნიერებს არ

[9] ვ.სილოგავა, *კუმურდოს ტაძრის ეპიგრაფიკა*, თბ., 1994 წ.

გასჭირვებიათ მათი ამოკითხვა და ამიტომაც ვერსიები უმეტესად თანხვდება. ამგვარად, ტაძრის პირველ სამშენებლო პერიოდად ურყევად 964 წელია მიჩნეული. ქტიტორების ვინაობაც ფაქტიურად აზრთა სხვადასხვაობას არ იწვევს[10].

მართლაც, კუმურდოს წარწერები ძალიან საინტერესო ცნობებს იძლევა როგორც უშუალოდ ტაძრის ისტორიის კვლევისთვის, ისე ზოგადად X საუკუნის II ნახევრის სამხრეთ საქართველოს ისტორიული ვითარების გააზრებისთვის.

XVIII საუკუნის ისტორიკოს-გეოგრაფოსი ვახუშტი ბატონიშვილი სამცხე-ჯავახეთის X საუკუნის ისტორიის თხრობისას კუმურდოზეც წერს[11]. იგი აღწერს კუმურდოს *„დიდ-შენი ტაძრის“* მშვენიერებას, თუმცა ტაძრის მაშენებლად *„მირიანის ჟამს კონსტანტინეს მოგზავნილ გალატოზებს”* ასახელებს. ამ მხრივ, აქ როგორც ჩანს, აღრეულია კუმურდოს რეალური, ავტორის თანადროული სურათი და მისთვის ცნობილი გადმოცემები (იხ. ქვემოთ, გვ.:14).

კუმურდოზე, როგორც ჯავახეთის ერთ-ერთ უძველეს სოფელზე, მის მოსახლეობასა და, რა თქმა უნდა, ტაძარზე საუბარი აქვთ ისტორიულ გეოგრაფიისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში ნიკო ბერძენიშვილს[12] და დევი ბერძენიშვილს[13].

რაც შეეხება კუმურდოს არქიტექტურის უშუალოდ სახელოვნებათმცოდნეო კვლევას, ამ კუთხით პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ გიორგი ჩუბინაშვილის ნაშრომი „კუმურდო და ნიკორწმინდა...“.[14] აქ მოცემულია ტაძრის ვრცელი აღწერილობა და ამასთანავე გაანალიზებულია მისი მხატვრულ-ტექტონიკური სახე. როგორც ნაშრომის სათაურშივე ჩანს, გ.ჩუბინაშვილი კუმურდოს ტაძრის ფორმისეულ სტრუქტურაში, არქიტექტურულ მასათა ურთიერთმიმართებაში ხედავს ცხოველხატული (ბაროკოს) სტილის მტკიცედ გააზრებულ საწყისს, რისი შემდგომი განვითარების ფაზაც ნიკორწმინდას მრავალაფსიდიანი ტაძრის მაგალითზეა წარმოდგენილი. ამავე ნაშრომშივე მოყვანილია ნიკოლოზ სევეროვის მიერ შედგენილი კუმურდოს

---

[10] *ლეონ აფხაზთა მეფის ზეობის დროს (957-967წწ), იოანე ეპისკოპოსმა ააგო საკუთარის ხელით.*

[11] ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, *ქართლის ცხოვრება*, ტომი IV, თბ., 1973

[12] ნ. ბერძენიშვილი, ისტორიული გეოგრაფია, *საქართველოს ისტორიის საკითხები*, წიგნი I, თბ., 1964

[13] დ. ბერძენიშილი, *ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, (ზემო ქართლი, თორი, ჯავახეთი)*, თბ., 1985წ

[14] Г.Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития бароккального стиля в Грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, Том I, Тбилиси, 1970 г.

რეკონსტრუქციის ნახაზები და მათი საერთო მოსაზრებები ტაძრის პირვანდელი გარეგნობის შესაძლო სახეზე.

საინტერესოა ასევე ვახტანგ ბერიძის[15] მიერ, ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ეტაპების მახასიათებლების წარმოჩენისას, კუმურდოს არაერთგზისი ხსენება, როგორც საეტაპო მნიშვნელობის ძეგლი. ავტორი ხაზს უსვავს ტაძრის არქიტექტურის ძალიან დახვეწილ, მაღალ დონეს.

ტაძრის უხვი რელიეფური მქანდაკებლობა, რა თქმა უნდა, ყურადღების მიღმა ვერ დარჩებოდა ნათელა ალადაშვილს. იგი ქართული მონუმენტური ქანდაკებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში,[16] X საუკუნის ძეგლებთან დაკავშირებით, კუმურდოს ტაძრის რელიეფებს აღწერს და მიუთითებს სიბრტყობრივ-გრაფიკული სტილისა და მოცულობითი ფორმების თანაარსებობაზე.

ქართული ორნამენტის შესწავლის ფარგლებში, კუმურდოს ტაძარზე წარმოდგენილი ჩუქურთმოვანი რეპერტუარი განხილული აქვს რენე შმერლინგს[17]. იგი საუბრობს ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ორნამენტული შემკულობის წილის გაზრდაზე, რაც პირველ რიგში, აისახა სარკმელთა სრულად შემოსვით. აღნიშნავს ასევე, თუ როგორ ენაცვლება ერთმანეთს გეომეტრიული და მცენარეული ორნამენტი. ამ ყოველივეს საილუსტრაციოდ კი, მკვლევარი კუმურდოს ასახელებს.

საინტერესოა ასევე თინათინ ვირსალაძის[18] მიერ კუმურდოს ტაძრის ინტერიერში შემორჩენილი კედლის მხატვრობის ნაშთების აღწერილობა. მკვლევარი ატენის სიონისა და ტაო-კლარჯული კედლის მხატვრობის შესწავლისას, პარალელს ავლებს კუმურდოს პირვანდელ ანიკონურ მხატვრობასა და XI საუკუნის დასაწყისში შესრულებულ კომპოზიციებთან.

მნიშვნელოვანია ზაზა სხირტლაძის[19] მიერ გამოცემული სტატიაც, სადაც წარმოდგენილია კუმურდოს ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ აფსიდში დაცული, რელიეფური ნალესობით შესრულებული და შემდგომ დაფერილი, მიძინების კომპოზიციის ნაშთები. ავტორი მაქსიმალურად აღწერს ყოველ შემორჩენილ დეტალს და, მათი საშუალებით, განიხილავს ამ უნიკალური მხატვრობის მაღალ დონეს.

---

[15] ვ. ბერიძე, *ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1974 წ./ ვ. ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია*, თბ. 2014

[16] Н.А. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, Москва, 1977

[17] რ. შმერლინგი, *ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი*, თბ., 1954;

[18] თ. ვირსალაძე, *ქათული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბილისი, 2007 წ.

[19] ზ. სხირტლაძე, ღრმთისმშობლის მიძინების კომპოზიცია კუმურდოს ეკლესიაში, *მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ისტორიის სერია*.-1992.- 2.-გვ.143-159

კუმურდოს ტაძრის არქიტექტურულ ტიპს იხსენიებს ასევე ნათელა ჯაბუა[20]. იგი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ კუმურდოსა და ნიკორწმინდას მრავალაფსიდიანი გეგმის სტრუქტურას, ისევე როგორც სხვა ამ ჯგუფის ტაძრებს, საფუძვლად უდევს ქრიზმის ასახვა.

შემორჩენილია დავით კაკაბაძის მიერ, ქართული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ძეგლების შესახებ, საკუთარი ფილმისთვის გაკეთებული კუმურდოს ჩანახატები. 1931 წლისთვის, ფილმზე მუშაობისას დავით კაკაბაძემ შეასრულა ქართული ხუროთმოძღვრების გამორჩეული ძეგლების (სვეტიცხოველი, ატენის სიონი, ბაგრატი, გელათი, ნიკორწმინდა, ალავერდი და სხვა) საფასადო გაფორმების იმ დეტალების ჩანახატები, რომელიც მას ყველაზე მეტად მეტყველად მიაჩნდა. სამწუხაროდ აღსანიშნავია, რომ ფილმი ჩვენამდე არ შემონახულა და მასზე მსჯელობა მხოლოდ აღნიშნული კადრირების საშუალებით არის შესაძლებელი[21] **[ტაბულა №3-ე)]**.

კუმურდოს ტაძრის შესახებ საუბარია ძველ პერიოდულ პრესაშიც. მის შესახებ, 1880-82 წლებში, წერს „ვინმე მესხის“ ფსევდონიმით ცნობილი ივანე გვარამაძე[22]. იგი აღწერს ტაძარს და ყურადღებას ამახვილებს მის ეპიგრაფიკაზე. თუმცა, გამოქვეყნებულ 13 წარწერაში უზუსტობებიც ჩანს, მათ შორის ტაძრის თარიღთან დაკავშირებით.

1889-1891 წლების „ივერიაში“ კვლავ ჩნდება კუმურდოს შესახებ ინფორმაცია, (მღვდელ-მონაზონ) კალისტრატეს ავტორობით[23]. იგი მოკლედ მიმოიხილავს სამცხე-ჯავახეთის ტაძრებს: წერს ზედა ვარძიაზე, წუნდაზე და შედარებით უფრო ვრცლად კუმურდოზე. იგი აღნიშნავს, რომ ტაძარს გუმბათი და კედლები ჩამონგრეული აქვს, მაგრამ ეზოში ჩამოცვენილ ქვებს ერთსაც ვერ ნახავთო. ამასთანავე მოყავს წარწერების ტექსტები (ასევე შიგადაშიგ შეცდომებით) და ყურადღებას ამახვილებს ინტერიერში გურანდუხტ დედოფლის რელიფსა და მის მოპირდაპირედ მამაკაცის ფიგურაზე, რომელსაც შეცდომით ბაგრატ III მიიჩნევს.

---

[20] ნ.ჯაბუა, ქრიზმის ასახვის ვერსია საქართველოს საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, (ჟურნალი) *საქართველოს შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები*, თბილისი, 2008წ.

[21] მ.დონაძე, დავით კაკაბაძის ფილმი ქართული შუასაუკუნეების ხუროთმოძღვრების ძეგლების შესახებ, *საბჭოთა ხელოვნება*, №10,1984 გვ.:83

[22] ვინმე მესხი, (გვარამაძე ივ.,), ჯავახეთიდამ არხელოგიური შენიშვნები, *დროება*, 1882 (20 ივლ.), №150, გვ2-3; *დროება*, 1882 (22 ივლ.), №151, გვ2-3; *დროება*, 1880 (17სექტ.), №196, გვ., 1-3

[23] კალისტრატე მღვდელმონაზონი, საისტორიო მასალა, *ივერია*, 1891წ., № 239, გვ.3

„კუმურდოს დიდებული ნაშთი" იხსენიება ასევე 1916 წლის გაზეთ საქართველოში,[24] სადაც საუბარია ტაძრის „უნუგეშო" მდგომარეობაზე და აღნიშნულია წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წარმომადგენლის მიერ საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების გამგეობისგან ტაძრის ჩუქურთმებისა და წარწერების დაცვის მოთხოვნით მიმართვის თაობაზე.

კუმურდოს ტაძრის მოკლე აღწერა და ანოტაციური ხასიათის ინფორმაცია მოცემულია კიდევ არაერთ კრებულსა თუ სამეცნიერო შრომაში. მათ შორის არის ჯავახეთის გზამკვლევი[25], ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლები და აშ.

კუმურდოს ტაძარი პოეზიაშიც აისახა. მისმა დიდებულებამ და ამასთანავე სავალალო მდგომარეობამ განსაკუთრებით იმოქმედა ოთარ ჭილაძეზე. პოეტმა ვრცელი ლექსი მიუძღვნა კუმურდოს ტაძარს (იხ. დანართი), სადაც საოცარი ტკივილით გვაუწყებს: „ინთქმება, იქცევა, ნადგურდება
კუმურდოს უმრევლო კათედრალი."

[24] გაზეთი „*საქართველო*", 1916წ., №154
[25] *საქართველოს გზამკვლევი, ჯავახეთი*, ტომი I, თბ., 2000წ.

1.2. კუმურდოს ტაძრის ისტორიის მიმოხილვა

კუმურდოს ტაძარი ჯავახეთში, ახალქალაქიდან 12 კილომეტრში მოულოდნელად ჩნდება მტკვრის ხეობის მთიან პლატოზე. იგი აღმართულია ამავე სახელწოდების სოფელში, რომელიც მჭიდროდაა დასახლებული 1829 წელს არზრუმის მხარიდან ჩამოსახლებული სომეხი ოჯახებით. კუმურდოს საეპისკოპოსო ტაძარი ერთ დროს მთის ფერდის სიმწვანეში ერთიანად ჩაწერილი, გალავნითა და სენაკებით გარშემორტყმული, დღეს ხით თუ ბლოკებით ნაგებ, საკმაოდ უსახურ, ერთმანეთის მსგავს სახლებს შორის არის ამოზიდული. მზის შუქზე საოცრად მჟღერია მისი პერანგის მოვარდისფრო, ოდნავ მოყვითალო ფერის ქვები. ჯავახეთის მრავალ დარბაზულ ტაძართა შორის ჯვარ-გუმბათოვანი კუმურდო, მართლაც განსაკუთრებულად მონუმენტური, გრანდიოზულია, მაგრამ გუმბათის გარეშე იგი გვირგვინდაკარგულ ხელმწიფეს ჰგავს. მისი სრულიად მორღვეული დასავლეთი მკლავი, ჩუქურთმით დაფარული სტოას ნანგრევები თუ ქვემოთ ჩამოყრილი ქვის ფილები, ულამაზესად წნული ორნამენტის ფრაგმენტები ნათლად წარმოგვიდგენენ ტაძრის მძიმე ისტორიას. თუმცა, ამასთანავე აშკარად იკვეთება მასზე მზრუნველობის ფაქტებიც – სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოების კვალის სახით. ასეთი იყო ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტის ორი ექსპედიცია 1938-39წლებში ნიკოლოზ სევეროვისა და 1970-80-იან წლებში რუსუდან გვერწითელისა და თამარ ნემსაძის ხელმძღვანელობით.

არსებობს მოსაზრება, რომ კუმურდოს ამჟამინდელი მრავალაფსიდიანი ტაძარი 964 წელს აიგო ძველი ტაძრის ადგილას. ამას საფუძვლად უდევს, პირველ რიგში, ის ფაქტი, რომ 506 წლის დვინის ქართულ-სომხურ-ალბანური ეკლესიების კრების დადგენილების ხელმომწერთა შორის კუმურდოელი ეპისკოპოსი იოსებიც იხსენიება. ამასთანავე განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა კუმურდოს მახლობლად, ზევანისა და მტკვრის ხეობის ნაპირზე მდებარე არეშტის (არეში) ნასოფლარზე 1942 წელს მიკვლეული სტელის წარწერა **[ტაბ.№7-ა)]**, რომლის მიხედვით 881-891წწ. გურგენ კურაპალატის ძე კუმურდოს ტაძარს სწირავს სოფელ არეშტს: *„[სახელითა ღმრთისაჲთა. აშოტ, ან: ადარნასე], ძემან გურგენ კურაპალატისამან, შეწირა არეშტი საყდრისა კუმურდოჲსასა.“* [26] ამ მხრივ აშკარა ხდება, რომ კუმურდოს საყდარი ჯერ

[26] ვ. სილოგავა, *კუმურდოს ტაძრის ეპიგრაფიკა*, თბ., 1994 წ., გვ: 24 (არეშის ქვასვეტი 1959 წელს, დაცულობის მიზნით, გადაიტანეს კუმურდოს ტაძრის ეზოში), გვ:77

კიდევ IX საუკუნის ბოლოსთვის უკვე არსებობდა და მას თავისი მამულებიც ჰქონდა. შესაძლოა, როდესაც ვახუშტი ბატონიშვილი წერს კუმურდოს შესახებ: წუნდას ეკლესიის ზევით *"ხრამის თავს, მინდორზედ, სამხრით კერძოდ, არს კუმურდოს ეკლესია გუმბათიანი, ფრიად დიდ-შენი, შუენიერად ნაშენი, რომელი აღაშენეს კოსტანტინეს მოგზავნილთა ჟამსა მირიანისასა. იჯდა ეპისკოპოზი, მწყემსი სრულიად ჯავახეთისა ხერთვისს ზეითისა."*[27] იგი გარკვეულ გადმოცემებს იშველიებს და გულისხმობს პირვანდელ ტაძარს. ამასვე აღნიშნავს დევი ბერძენიშვილი. მისი თქმით, აქ უნდა ვივარაუდოთ, რომ კონსტანტინე დიდს (306-337წწ.) წარმოუგზავნია „გალატოზი" და კუმურდოში აუგიათ საყდარი, რომელიც შემდგომ ჯავახეთის საეპისკოპოსოდ ქცეულა.[28] სამწუხაროდ, კუმურდოს ტაძრის მიმდებარე ტერიტორია არქეოლოგიურად ჯერაც არ არის შესწავლილი და ამ ყოველივეზე საუბარი ვარაუდის დონეზე რჩება.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კუმურდოს ტაძარზე შემონახულია მრავალი წარწერა, რაც მნიშვნელოვან ცნობებს იძლევა, არა მარტო უშუალოდ ტაძრის აგების შესახებ, არამედ იმ პერიოდის საქართველოს ისტორიაში ჯავახეთის როლზე. ამ მხრივ განსაკუთრებულია სამხრეთი შესასვლელის ბალავრის ქვაზე წარმოდგენილი წარწერა, სადაც აღნიშნულია, რომ იგი ააგო 964 წელს იოანე ეპისკოპოსმა ხუროთმოძღვარი საკოცარის ხელით, ლეონ აფხაზთა მეფის ზეობისას, „ერისთაობასა *ზუიადსსა*":

„შეწევნითა ღმრთისადთა. იოანე ებისკოპოსმან დადვა საძირკველი ამის ეკლესიისად ჴელითა ჩემ ცოდვილისა საკოცრისადთა, ლეონ მეფისა ზჱ, ადიდენ ღმერთმან, ქრონიკონსა რპდ, თუესა მაღსსა ა, დღესა შაფათსა, ა მთუარისასა, ერისთვობასა ზუიადსსა; ესე ბალაჰვარი მან დადვა; ქრისტე შეეწიე მონასა შენსა, ამენ."[29]

ეს წარწერა ასახავს საქართველოს ისტორიის იმ დროინდელ ვითარებას, როდესაც დასავლეთ საქართველოს - აფხაზთა სამეფოს შემადგენლობაში ჯავახეთიც შედიოდა და მას იმ პერიოდში აფხაზეთის მეფის, გიორგი II-ის ძე, ლეონ III ედგა სათავეში (დაახ. 957-967წწ.) აღსანიშნავია, რომ გამეფებამდე იგი დანიშნული იყო ქართლის ერისთავად, იბრძოდა კახეთის შემოსაერთებლადაც, მაგრამ მიზანს ვერ მიაღწია. კახეთში ერთ-ერთ ბრძოლას გიორგი II (957წ)

[27] ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, *ქართლის ცხოვრება*, ტომი IV, თბ., 1973 გვ.: 670-15

[28] დ. ბერძენიშილი, *ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, (ზემო ქართლი, თორი, ჯავახეთი)*, თბ., 1985წ

[29] ვ. სილოგავა, *კუმურდოს ტაძრის ეპიგრაფიკა*, თბ., 1994 წ. გვ.:83

ემსხვერპლა კიდეც, რასაც მოყვა აფხაზეთში ლეონ III-ის გამეფება. ამ პერიოდში აფხაზეთი ყველაზე ძლიერი იყო ქართულ სამეფო-სამთავროებს შორის. ლეონ III-ის დროსვე მოძლიერდა ეკლესია და ბიზანტიისგან დამოუკიდებლობის მოპოვებაც შეძლო. ამ ფაქტის დასტურად ლეონ მეფემ მოქვის საეპისკპოსო ტაძარი აღმართა და, როგორც ვხედავთ, მის სახელსვე უკავშირდება კუმურდოს კათედრალიც.

ტაძრის კედლებმა შემოგვინახა კიდევ არაერთი მნიშვნელოვანი ცნობა. მათ შორის აღსანიშნავია სამხრეთ კარიბჭის არქიტრავის მოგრძო ფილაზე რელიეფურად ამოზიდული სამსტრიქონიანი ასომთავრული მწყობრი წარწერა. ვ.სილოგავა მას ტაძრის აგების თანადროულად მიიჩნევს:

„†სახელითა ღმრთისაჲთა მე, ჲოანე ეპისკოპოსმან დაუდევ დღე ახუსებაჲ აღაპად ვაჩე ერისთავსა. ვინ შეცვალოს – კრულია ამით ხატითა, ჩემითა ჯუარითა.“[30]

ხოლო სამხრეთი შესასვლელის ტიმპანის შემომზღუდავ თაღზე ამოკვეთილი წარწერა კი, X ს-ის 80-90-იანი წლებით იფარგლება და იგი გაბრიელ კუმურდოელის სააღაპე წარწერას წარმოადგენს [ტაბ.№7]. აქვე, მიმდებარე ტერიტორიაზე სხვა არაერთი სააღაპე წარწერაა (სადაც ასევე მეორდება კუმურდოს ხატის შესახებ ცნობა), რომელთაც ვ. სილოგავა X საუკუნის დასასრულითა და XI ს-ის დასაწყისით ათარიღებს.

სამხრეთითვე, მიშენებული სტოას კედელზე კი შემორჩენილია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წარწერა, რომელიც გვაუწყებს, რომ მეფე ბაგრატ IV დედის მარიამ დედოფლისა და ზოსიმე კუმურდოელი ეპისკოპოსის ნებით *"აღეშენა შტოჲ ესე"* ანუ, ეს ამოწმებს იმ ფაქტს, რომ XI ს-ის 30-იან წლებში დასავლეთ მკლავს სამი მხრიდან გარს შემოერტყა სტოა, რომლის დაზიანებული ნაწილებიც დღემდეა შემორჩენილი:

„[† ადიდენ ღმერთმან ბაგრატ მეფე და დედაჲ მა]თი მარიამ დედოფალი; აღეშჱნა შტოჲ ესე მეფობასა მათსა, მღდელთმოძღურობასა ზოსიმე კუმურდოელისასა . . .“ (წარწერას ამჟამად დასაწყისი აკლია; შეიძლება იგი ბოლოშიც ნაკლული იყოს, რადგენაც ფილები რესტავრაციის დროს არის ჩასმული).[31]

ამავე პერიოდის არის სამხრეთი შესასვლელის მარჯვნივ, ზოსიმე კუმურდოელის კიდევ ერთი წარწერა:

[30] ვ. სილოგავა, დასახელებული ნაშრომი, გვ.: 41
[31] ვ. სილოგავა, გვ.:59-61

„სახელითა ღმრთისაჲთა. მე, ზოსიმე კუმურდოელმან შევმოსე საკურთხეველი, ბარძიმ-ფეშხუმი, ჯუარი და შევამკე ხატი ღმრთაებისაჲ ჴელითა დავითისაჲთა. დაუდევ სალოცველად ბზვობისა ე, კჳრიელეისონითა; დეკანოზი შეუსუენებდეს წმიდასა სამებობასა შესუენებითა. კრულია ამით ხატითა, ვინ შეუცვალოს.“[32]

აღნიშნული წარწერით ვიგებთ, რომ ტაძრის ეპიგრაფიკაში არაერთხელ ნახსებენი კუმურდოს „საშინელი“ ხატი – *„ღმრთაებისაჲ“* მაცხოვარს უნდა ასახავდეს. როგორც ჩანს, მას განსაკუთრებული ძალა და მადლი გააჩნდა და მნიშვნელოვან სიწმინდეს წარმოადგენდა. მისი ხსენება გვხვდება კუმურდოელი ეპისკოპოსების მიერ ქართლის კათალიკოსის მიმართ დადებულ ერთგულების ფიცის ტექსტებშიც. სადაც ყოველთა უზენაეს სიწმინდეთა შემდგომ „ყოვლად საშინელისა კუმურდოს ხატისა თავსმდებობაა” აღნიშნული და ერთგულების ნიშნად ფიცია დადებული. ასეა 1451-1459 წლებით დათარიღებული იოვანე კუმურდოელის დავით ქართლის კათალიკოსისადმი მიწერილი ერთგულების წიგნში. შემდგომ (1500-1503) გერასიმე კუმურდოელი მთავარეპისკოპოსის ევაგრე ქართლის კათალიკოსისადმი; (1519-1528) ზოსიმე კუმურდოელისა ბასილი ყოვლისა საქართველოს პატრიარქ-კათალიკოსისადმი მიწერილ ერთგულების ფიცის ტექსტებში. აღნიშნული წერილობითი წყაროები წარმოადგენენ მნიშვნელოვან საბუთს იმის შესახებ, რომ მაშინ როდესაც XV საუკუნის მეორე ნახევარში სამცხის ათაბაგი ყვარვარე II, საკუთარი ძალაუფლების გასამტკიცებლად, დიდად იღვწოდა საქართველოს ეკლესიის ერთიანობის დაშლისთვის და სამცხის მღვდელმთავართა უმეტესობა გადაიბირა კიდეც, კუმურდოელი ეპისკოპოსი დედაეკლესიის ერთგული რჩება.

XVI საუკუნის I ნახევარში ჯავახეთის საერო და სასულიერო საზოგადოება ჯერ კიდევ ძლიერი იყო. სწორედ ამ პერიოდში კუმურდოს ტაძარი მნიშვნელოვნად შეკეთდა. ამის შესახებ გვაუწყებს დასავლეთი მინაშენის შესასვლელის ტიმპანის წარწერები:

„იესუ ქრისტე, დიდებულ-ჰყავ ორთავე შინა ცხორებათა მეორედ აღმშენებელი პატრონი ელისბალ, დედა მათი ქრისტინა, მეცხედრე მათი მარიხ, ძენი მათნი და ასულნი; ამინ.“[33]

[32] ვ. სილოგავა, გვ:60
[33] იქვე, გვ: 61

აქვე მოხსენიებულია ზოსიმე კუმურდოელის სახელი: *„ზოსიმე კუმურდოელსა შეუნდოს ღმერთმან, ამინ”* და ჩნდება კიდევ ერთი მშენებლის სახელი: *„ღმერთმან გალატოზსა მიქაელს შეუნდვენ”*[34].

მოსახსენიებელი და სააღაპე წარწერები სხვაც მრავალია, მათი უმეტესობა X-XI საუკუნის დასაწყისით თარიღდება. ვალერი სილოგავას ნაშრომში ყოველი მათგანის შესწავლის ისტორია სრულყოფილად არის მოცემული, ამიტომაც მათზე აქ აღარ შევჩერდებით.

ამ მხრივ, კუმურდოს ეპიგრაფიკა გვაწვდის ვრცელ ისტორიას რაც კუმურდოს ტაძრის გარშემო ყოფილა 964 წლიდან XI საუკუნის დასაწყისის ჩათვლით და შემდგომ XVI საუკუნით გაგრძელებული. აქ მოხსენიებულია არა ერთი ისტორიული პირი, იქნება ეს კუმურდოელი ეპისკოპოსები *(იოვანე – Xს-ის 50-60-იანი წლები; გაბრიელი– Xს-ის 70-80-იანი წლები; ეფრემი– Xს-ის 80-90-იანი წლები; გრიგოლი– Xს-ის დასასრული– XIს-ის დასაწყისი; ზოსიმე – XIს-ის შუა ხანები; იოვანე (II) ლასურისძე – XV ს-ის შუა ხანები; გერასიმე – XVI ს-ის დასაწყისი; ზოსიმე (II) ნაუასძე – XVI 10-იანი წლების დასასრული; სერაპიონ – XVI ს-ის შუა ხანები),* საერო ხელისუფალნი, სხვადასხვა საერო პირი თუ უშუალოდ ტაძრის ხუროთმოძღვარი საკოცარი და აღდგენის მონაწილე მიქაელ კალატოზი.

XVI საუკუნის II ნახევრისთვის სამცხე-ჯავახეთის მკვიდრ მოსახლეობას უმძიმესი პერიოდი დაუდგა. ისინი ოსმალებმა დიდი რაოდენობით ამოხოცეს, დარჩენილები კი ოჯახებით აყარეს, თურქეთის ტერიტორიაზე გადაასახლეს და გაამუსულმანეს. სწორედ ამ პერიოდიდან კუმურდოში შეწყდა წირვა-ლოცვა. XVII–XVIII საუკუნეთა მიჯნაზე კი, ძლიერი მიწისძვრის შედეგად, კუმურდომ დაახლოებით ისეთი სახე მიიღო, როგორადაც დღეს წარმოგვიდგება[35] [ტაბ.№1]. მლოცველთა და გულშემატკივართა გარეშე დარჩენილი ტაძარი ჩამოცვენილი ქვებისგანაც ნელ-ნელა გაიძარცვა. განსაკუთრებით XIX საუკუნიდან მოყოლებული, როდესაც აქ ახალი, არზრუმიდან ჩამოსახლებული სომეხი მოსახლეობა გაჩნდა. მათ ყოფითი საჭიროებებიდან გამომდინარე უკვე დაზიანებული, ტაძრის მთავარი სივრცე საწყობად გამოიყენეს, ხოლო შემდგომ სტოაში ყველის ქარხანა მოაწყვეს.

[34] ვ. სილოგავა, დასახელებული ნაშრომი., გვ.62

[35] Г.Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития барокkального стиля в Грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, Том I, Тбилиси, 1970 г. გვ. 238

საბედნიეროდ, კუმურდოს ტაძრის მიმართ მკვლევარების ყურადღება ხშირად აქტიურდებოდა. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, მისი ლაპიდარული წარწერები დიდ ინტერესს უღვივებდა ყველას. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისა და, 1930-იან წლებში დაფუძნებული, ძეგლთა დაცვის კომიტეტის წყალობით მის დაცვას, ავად თუ კარგად, მაინც ახერხებდნენ. ყოველ შემთხვევაში მოსახლეობის თვითნებითი მინაშენები მოარღვიეს და ტაძრის სივრცე გაათავისუფლეს. გარკვეული სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოებიც წარიმართა, რაზეც ქვემოთ დაწვრილებით ვისაუბრებთ. თუმცა, კუმურდოს გადარჩენის საკითხი კვლავ მოუგვარებელია. დღეისათვის მისდამი რეალური ყურადღების გამოჩენის სიმწირის გამო, ტაძრის მდგომარების გაუმჯობესების ნაცვლად, ბუნებრივი მოვლენებისგან თუ მიუხედაობით ის სულ უფრო მეტად უარესდება.

1.3. კუმურდოს ტაძრის არქიტექტურა

კუმურდოს ტაძარი არქიტექტურული კომპოზიციის მხრივ, ქართული ხუროთმოძღვრული სკოლის ერთ-ერთი გამორჩეული ძეგლია. იგი წარმოადგენს ჯვარ-გუმბათოვან, მრავალაფსიდიან ნაგებობას. ტაძრის ძირითადი სივრცის გეგმა ჯვრის ფორმას შემოწერს და, ექსტერიერში, კედლები სწორკუთხა, გეომეტრიულად მწყობრ სილუეტს ქმნის [ტაბ.№2]. შიდა სივრცეში კედლების სწორხაზოვნება, თითქმის სრულად ქრება და აფსიდალურ მონაკვეთებად „ნაწევრდება". გამონაკლისს მხოლოდ, სხვებთან შედარებით უფრო დაგრძელებული და სწორკუთხა, დასავლეთი მკლავი წარმოადგენს. აღმოსავლეთით მოცემულია ღრმა აფსიდალური საკურთხეველი. გვერდითა მკლავებში კი, ორ-ორი აფსიდა ერთმანეთის პარალელურად არის განლაგებული. გუმბათი, აფრა-ტრომპების საშუალებით, აღმართული იყო აფსიდთა კედლებიდან ძლიერად შვერილ მაღალ, წახნაგოვან ბურჯებზე.

კუმურდოს ტაძრის ჯვრული გეგმის თითოეულ მკლავს ლორფინების ორფერდა გადახურვა აქვს, რაც ხელს უწყობს ფასადებზე მაღალი პროპორციის, ფრონტონიანი კედლის სიბრტყის შექმნას. აქ ხუროთმოძღვარი წარმოგვიდგენს საფასადო გაფორმების საკმაოდ ცხად, სიმეტრიულ მხატვრულ კომპოზიციას, რისი განმსაზღვრელიც კედლის სიბრტყის დამანაწევრებელი სამკუთხა ნიშებია: აღმოსავლეთით ორი – ცენტრალური სარკმლის აქეთ-იქით; სამხრეთ და ჩრდილოეთით კი ცენტრში მოთავსებული და ორ-ორი სარკმლით ფლანკირებული.

მთლიანობაში ძალიან რთულია, დღევანდელ მდგომარეობაზე დაყრდნობით, ტაძრის არქიტექტურული კომპოზიციის სრულფასოვნად აღწერა, მისი საერთო პროპორციებისა და სილუეტის შესახებ საუბარი, რამდენადაც ტაძარს აკლია როგორც გუმბათი ისე დასავლეთი მკლავი და კარიბჭის მნიშვნელოვანი ნაწილი. თუმცა, ისიც აღსანიშნავია, რომ 1938-39 წლებსა და 1970-იანი წლებში მასზე წარმოებული სარესტავრაციო-სარეაბილიტაციო სამუშაოები რომ არა, ტაძარს შესაძლოა ჩვენამდე საერთოდ ვერ მოეღწია.

ამგვარად, მნიშვნელოვანი სარეაბილიტაციო სამუშაოები კუმურდოს 1938-39 წლებში ნიკოლოზ სეველოვის ხელმძღვანელობით ჩაუტარდა. ამ პერიოდის კვალის წაკითხვა ძალიან ადვილია, რადგანაც, გამოყენებული მასალა თავისი ცივი, რუხი ფერით მკვეთრად გამოირჩევა, მოვარდისფრო-მოყვითალო კარგად თლილი ბაზალტით შემოსილ, ყველა ფასადზე.

რესტავრაციამდელი ფოტოები (დავით კაკაბაძის, ექვთიმე თაყაიშვილის კვლევისას გადაღებული თუ გიორგი ჩუბინაშვილის და ნიკოლოზ სევეროვის კუმურდოსადმი მიძღვნილი ნაშრომის ვრცელი ფოტო მასალა[36]) [ტაბ.№3] ნათლად მოწმობენ ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ქვედა რეგისტრში, ნიშების ორივე მხარეს და ასევე, ცენტრში გამოცლილ, "გამოღრუტნულ" ადგილებს, რაც აშკარა ვანდალიზმის სახეს ატარებს. გარდა ამისა, მიწისძვრისგან თუ ბუნებრივი ნალექისა და ქარის ზემოქმედებისგან ტაძრის გუმბათი, ჯვრის მკლავების გადახურვა, მთელი დასავლეთი მკლავი სრულებით ჩამორღვეულ-განადგურებული იყო. შედეგად კი, შემორჩენილი ნაწილებიც სრულებით დაუცველი აღმოჩნდა მომდევნო პერმანენტული დაზიანებისგან. ამგვარად, (XX ს.-ის) პირველი სარეაბილიტაციო სამუშაოები, ხარისხის მიუხედავად, ტაძრისთვის უდაოდ სასიცოცხლო მნიშვნელობის იყო.

აღმოსავლეთ ფასადზე [ტაბ.№5] 1938-39 წლების რესტავრაციის კვალი (რუხი ფილები) - გვხვდება ცოკოლიდან ზემოთ, დაახლოებით სამი-ოთხი მწკრივი სრულად, შემდგომ მარცხენა ქვედა სარკმლის გარშემო. საბედნიეროდ, ჩვენ შემოგვრჩა სარკმლის თაღოვანი ჭრილის შემამკობელი პირვანდელი დეტალი და მასზე დაბჯენილი ორნამენტული წნულით შემდგარი ჯვარი, რომელიც თავის მხრივ შემოფარგლულია ასევე ორნამენტირებული თავსართით. მარჯვენა მხარეს სარკმლის საპირე მთლიანად აღდგენილია შეუმკობელი ქვებით, თუმცა უმეტესად გამოყენებულია, ნაკლული ფილების ზომის შესაბამისი, თანადროული მოვარდისფრო ქვები. ამ მხრივ გამოჩნდა რესტავრატორთა დამოკიდებულება: სადაც შესაძლებელი იყო ადგილზე დამაგრდა თავდაპირველი ქვები, ხოლო ზოგან გამოყენებულ იქნა ჩამოცვენილის ზომის თანადროული ფილები[37]. სწორედ ეს განაპირობებს ადგილ-ადგილ რუხი ფერის დიდი მასებიდან თვალის დასვენებას და პირვანდელი ქვების მონაცვლეობით ფასადის შემსუბუქებას. ვფიქრობ, ეს უკანასკნელი ძალიან მნიშვნელოვანი გამოსავალი იყო შექმნილი სიტუაციიდან. თუმცა, აღნიშნული ყველა შემთხვევაში ვერ იქნა გამოყენებული. მაგალითად, ასეთია აღმოსავლეთი მკლავის სამხრეთი კედელი, სადაც, ძველ ფოტოებზე დაყრდნობით, მხოლოდ შუაში - ფილების სამი მწკრივიდა იყო შემორჩენილი, სხვა დანარჩენი კი სრულებით მოშიშვლებული. შესაბამისად, ეს ვრცელი დანაკარგი ახალი მასალით იქნა შევსებული. ასეთივე მდგომარეობაშია აღმოსავლეთი ფასადის

[36] Н. Северов, Г. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, *Памятники Грузинской архитектуры, Ч. I,* М., 1947

[37] ისინი ხშირად საფასადო პერანგის საერთო ტონალობიდან ამოვარდნილია, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მორღვეული დასავლეთი მკლავის ინტერიერის ფილებს წარმოადგენს.

ფრონტონი, სადაც რუხი თანაბარი ზომის ფილებით მოხდა ზედა რეგისტრის ამოყვანა და გადახურვისთვის საფუძველის შექმნა. საინტერესოა, რომ აღმოსავლეთი ფასადის კარნიზის მარცხენა ქანობი სეეროვის დროინდელი რესტავრაციის შედეგია, ხოლო მარჯვენა 1970-80-იანი წლების. ეს, სხვა მრავალ დეტალთან ერთად, მოწმობს, რომ ამ პერიოდში დაგეგმილი სამუშაოები ვერ დასრულდა და იგი მხოლოდ 30 წლის შემდეგ გაგრძელდა, რაც ასევე შუა გზაზე იქნა მიტოვებული. (კუმურდოს სარესტავრაციო-სარეაბილიტაციო სამუშაოებს დაწვრილებით განვიხილავთ 1.5. ქვეთავში).

რატომღაც, XX საუკუნის არც ერთი პერიოდის სარესტავრაციო სამუშაო სამხრეთ კარიბჭეს არ შეხებია [ტაბ.№6-დ)] და იგი დღესაც ისევე პერანგმორღვეული წარმოდგება, როგორც დავით კაკაბაძის არქივში დაცულ ფოტოებზე, თუ დ.ერმაკოვისა და ი.გილგენდორფის რესტავრაციამდე ასახულ ფოტო მასალაზე.[38] ძველ ფოტოებზე დაკვირვებისას [ტაბ.№3-ბ)] იკვეთება ერთი საინტერესო ფაქტიც: კარიბჭის ექსტერიერის აღმოსავლეთ კედელზე დღემდე შემორჩენილია (ერთმანეთის თავზე) მხოლოდ სამიოდ რუხი ფილა. მათ გაგრძელებას ჩვენ ტაძრის სამხრეთი ფასადის მარჯვენა მხარეს (და ასევე, ამავე მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე) ქვემოდან მეხუთე და მეექვსე რიგების სახით ვხედავთ [ტაბ.№6-დ)]. პირველად ძველ ფოტოზე ამის დანახვამ დაბნეულობა გამოიწვია, რადგანაც ფოტო ასახავს რესტავრაციამდელ კუმურდოს, ხოლო მუქი ფერის ქვები კი უკვე შეიმჩნევა. დღეისათვის, ადგილზე კარგად დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ აღნიშნული ფილები, თითქმის, ისეთივე ნაცრისფერია როგორც ჩვენ სეეროვის მიერ რესტავრირებული ნაწილებისას აღვწერეთ, თუმცა მათ შორის ტონალობაში მაინც შეიმჩნევა სხვაობა - ისინი ოდნავ უფრო მუქია. ასევე, ფილები ერთმანეთთან სუფთად არის დაკავშირებული, არ ჩანს დუღაბის კვალი, ხოლო 1938-39 წლების რესტავრაციის კუთვნილ მონაკვეთებზე დუღაბი გამოსულია ზედაპირზე და ყველგან ჩამოღვენთილია. ამრიგად, ვადასტურებთ უფრო ადრინდელ სარემონტო სამუშაოების კვალს. დასავლეთი მინაშენის წარწერაზე დაყრდნობით ჩვენ ვიცით, რომ XVI საუკუნეში ტაძარს მნიშვნელოვანი სარეაბილიტაციო სამუშაოები ჩაუტარდა და შესაძლოა სწორედ ამ პერიოდის კუთვნილი იყოს ეს დეტალებიც, თუმცა თავად მინაშენის მოპირკეთება მუქი ვარდისფერია.

[38] Г.Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития бароккального стиля в Грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, Том I, Тбилиси, 1970 г

ტაძრის სამხრეთ ფასადზე 1938-39 წლების სამუშაოების კვალი ჩანს ასევე მარცხენა სარკმლის ჭრილის გარშემო და შემამკობელი "წარბის" თაღოვან მოხაზულობაზე. აქ მარჯვნივ თავდაპირველი მოვარდისფრო ქვაა გამოყენებული, მარცხნივ კი რუხი. საბედნიეროდ, გადანაკეცები პირვანდელი სახით შემორჩა, რაც წარმოგვიდგენს ორნამენტული შემკულობის ნიმუშს. ფასადის ცენტრში შეჭრილ ნიშაშიც, მარჯვენა კედლის შუა წელზე იკვეთება რუხი და ამასთანავე მუქი ღვინისფერი ქვები. [ტაბ.№7-ბ)].

მიუხედავად იმისა, ამ პერიოდის რესტავრაციისას რუხი ფერის ქვა იქნა გამოყენებული, თუ ადგილზე დამაგრდა პირვანდელი ქვა, მისი გამორჩევა მაინც ადვილია, რადგანაც ჩამოღვენთილი დუღაბი და ხელოსანთა უგულისყურო მუშაობა ყველგან ძალიან შესამჩნევია. სამხრეთი ფასადის მარჯვენა სარკმელი თავისი შემკულობით დაუზიანებლად შემორჩა, რაც ჩვენთვის ფრიად ბედნიერი შემთხვევის წყალობაა, რადგანაც სწორედ მის ზემოთ მავანთ თოფის მიზანში სროლით შეუქცევიათ თავი. ფასადებზე არაერთგან არის ნატყვიარევის ცალკეული კვალი, მაგრამ ეს ადგილი განსაკუთრებით მოსწონებიათ სამიზნედ და მრავალგზისი სროლისგან ვრცელი მონაკვეთია გამოღრუტნული.[39] [ტაბ.№6,ა)]

სამხრეთ ფასადზე, მარცხენა სარკმლის მიმდებარე პერანგის წყობა არათანაბარ ზედაპირს ქმნის. ეს გახლავთ ჩამოცვენის პირას მყოფი ქვების ადგილზე უხეიროდ დამაგრების შედეგი, რის დროსაც არ იქნა გათვალისწინებული დუღაბის საჭირო სისქე, არ მომზადდა სათანადოდ კედლის წყობის შიდა სტრუქტურა და ა.შ. [ტაბ.№6,გ)] განსაკუთრებით წამოწეულია, სარკმლის ჭრილის გარშემო და თავსართის თავდაპირველი ორნამენტირებული, ცენტრალური ფილების (რაც კარიბჭეში დაწყობილ ფრაგმენტებს შორის ამოვიცანით) ნაცვლად, 1939 წლის რესტავრაციისას, ჩასმული რუხი ქვები.

რაც შეეხება სამხრეთი ფასადის შემამკობელ კარნიზს, საბედნიეროდ, მისი თავდაპირველი ორნამენტი, თითქმის, სრულად შემორჩა. მხოლოდ მარცხენა კიდეში თვალს კვლავ ჭრის რუხი ფერის სამიოდ ფილა და ასევე თვალსაჩინოა ცენტრში უშუალოდ კეხში გამოყენებული ღია ვარდისფერი ფილები, რაც მომდევნო რესტავრაციის შედეგია.

[39] აღსანიშნავია, რომ კ.კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ ექ. თაყაიშვილის ფოტო მასალაზე (ე.თაყაიშვილის ფონდი, საქაღალდე - 259, კონვერტი – 4) (1902წ.) ეს ადგილი სრულებით უვნებელია. აღნიშნული მასალა გამოქვეყნებულია: Материалы по археологии Кавказа, Выпуск XII, Под ред. Графини Уваровой, Москва 1909

ძეგლზე დაკვირვებას დასავლეთით ვაგრძელებთ [ტაბ.№8]. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აქ ფასადის კვალიც კი აღარ არის დარჩენილი. თვალს ხვდება მხოლოდ მოკვეთილი მკლავის შედეგად ჩამორღვეული, გაშიშვლებული დუღაბის გულის ქვაღორღიანი მონაკვეთები და სამხრეთ-დასავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთების სხვადასხვა ფერადოვანი ლაქებით ათამაშებული შესამოსელი. ეს უკანასკნელი, თითქმის, სრულად 1938-39 წლების რესტავრაციის შედეგი უნდა იყოს. აქ მოყვითალო-მოვარდისფრო ფილების პირვანდელი წყობა მხოლოდ ორივე მხარის კიდეში წარმოდგება. სხვა დანარჩენ მონაკვეთებზე ერთმანეთის მიმდევრობით ქაოსურად მიმობნეულია რუხი, ღვინისფერი და მოყვითალო ფერის ფილები.

ჩვენ ვცდილობთ განვსაზღვროთ, თუ თავდაპირველ წყობაში რამდენად ფიგურირებდა ღვინის ფერი ქვების ასეთი სიმრავლე. დაკვირვება გვაძლევს ვარაუდის საფუძველს, რომ ეს ქვები მართლაც კუმურდოს კუთვნილია, თუმცა არა საფასადო წყობის, არამედ დასავლეთი მკლავის შიდა კედლების, რადგანაც ინტერიერში მართლაც ხშირად გვხვდება მსგავსი ფერის კვადრები. ფასადები კი ერთიანი მოვარდისფრო-მოყვითალო ბაზალტის ქვებით იქნებოდა მოპირკეთებული და მხოლოდ აღმოსავლეთი ფასადის იდეურ-მხატვრულ სისტემაში წარმოდგებოდა აქცენტების სახით, როგორიც არის მეწამული ჯვარი და ცენტრალური სარკმლის შემკულობის შემადგენელი შიდა წითელი თაღი. ვფიქრობთ, სარემონტო სამუშაოებისას მაქსიმალურად გამოიყენეს მათ ხელთ არსებული ჩამოცვენილი ფილები და შიშველ ფასადზე „დროებით“ დაამაგრეს ისინი. ნიკოლოზ სეეროვს დამუშავებული ჰქონდა კუმურდოს სრულად აღდგენის პროექტი [ტაბ.:№4] და ადვილი საფიქრებელია, რომ ის, ისევე როგორც შემდგომ 1970-80-იან წლებში ტაძრის რეაბილიტაციაზე მომუშავე რუსუდან გვერდწითელი და თამარ ნემსაძე, ახლო პერიოდში ტაძრის სრულყოფილად აღდგენას მოელოდა, თუმცა ვერც ერთ შემთხვევაში, არათუ სრული რესტავრაცია, არამედ რესტავრატორთა მიერ იმ კონკრეტულ მომენტში დაგეგმილი სამუშაოებიც კი, ვერ იქნა ბოლომდე მიყვანილი (დაწვრილებით იხ. თავი1.5.). დაკვირვების შედეგად გამოტანილ ამ დასკვნას ამყარებს 1902 წლის პერიოდის ფოტო მასალა,[40] რაც კუმურდოს დასავლეთ მხარეს სრულებით პერანგშემორღვეულ კედლებს წარმოგვიდგენს. ქრონოლოგიურად მოგვიანო

[40] ხელნაწერთა ინსტიტუტი - ე.თაყაიშვილის ფონდი, საქაღალდე - 259, კონვერტი – 4 (ეს ფოტოები გამოქვეყნდა: *Материалы по археологии Кавказа*, Выпуск XII, Под ред. Графини Уваровой, Москва 1909))

ფოტოებზე[41] კი, უკვე ჩნდება სხვადასხვა ტონალობის ფილების მონაცვლეობა. [ტაბ.№3 გ)]

რაც შეეხება ჩრდილოეთ ფასადს [ტაბ.№9], აქაც ქვედა რეგისტრი მთლიანად ნაცრისფერი ქვებითაა შემოსილი. იგი მოიცავს ქვემოდან ქვების დაახლოებით შვიდ რიგს. მარჯვენა მხარეს ამ აღდგენილ მონაკვეთში ერთი-ორი თავდაპირველი ქვაა ჩასმული. ამის შემდგომ კედლის ზედაპირი უსწორმასწოროა, რაც გაპირობებულია ქვების ადგილზე (უხეიროდ) დამაგრებით. საბედნიეროდ, ორივე სარკმლის ჭრილი თუ თავსართი ხელუხლებლად შემორჩა, თუმცა დროთა განმავლობაში ამ ფასადს სოკო განსაკუთრებით მოედო და მარჯვენა სარკმლის თავსართი მთლიანად დაფარა. კარნიზის ვრცელი ნაწილიც, თავისი ორნამენტული მოტივებით, თავდაპირველია. მხოლოდ მარჯვენა ქანობის ქვედა კიდეშია ჩასმული შეუმკობელი ორიოდ ქვა და ასევე ცენტრში გვხვდება უკანასკნელი რესტავრაციის ვარდისფერი ფილები. რუხი ფილების სამი რიგი მოცემულია ასევე მარცხენა სარკმლის თავსართის ზემოთ. რაც შეეხება ჩრდილო-აღმოსავლეთ მონაკვეთს (ანუ აღმოსავლეთი მკლავის ჩრდილოეთ კედელსა და ჩრდილოეთი მკლავის მომიჯნავე მონაკვეთს) [ტაბ.№9 დ)], აქაც ქვედა რეგისტრი მთლიანად რუხი ფერითაა ამოყვანილი, თუმცა წყობის სიმჭიდროვე და „სისუფთავე“, ასევე მუქი რუხი ფერი გვაფიქრებინებს, რომ იგი 1938-39 წლების რესტავრაციამდე არსებობდა. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ, ექვთიმე თაყაიშვილის, ზემოთ ხსენებულ, მასალებში შემონახული ფოტოები ჩვენ საშუალებას გვაძლევს გავამყაროთ ჩვენი ვარაუდი, რამდენადაც მათზე თვალნათლივ ჩანს ამ ადილებზე მუქი ფერის ფილების უკვე არსებობა. ზედა რეგისტრში რუხი ფერის ქვები ჩასმულია მხოლოდ მკლავთა გადაკვეთასთან ორნამენტით შემკული ტრომპის გასწვრივ - ორივე მხარეს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ადგილიც პირველი რესტავრაციის კუთვნილი ფილებით არის აწყობილი, როგორც ჩანს, 1938-39 წლებში ადგილზე დამაგრება გახდა საჭირო, რაზეც მეტყველებს სქლად გამოჟონილი დუღაბის კვალი.

ისტორიული დროის სიავე განსაკუთრებით ნათლად 1938-39 წლების სამუშაოების შედეგებს ეტყობა. ყველასათვის ცნობილია, რომ ეს იყო საქართველოში უმოწყალო რეპრესიების პერიოდი, რასაც ემსხვერპლა უშუალოდ კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კომიტეტის დამაარსებელი და ქართული ძეგლების სარემონტო სამუშაოების სამწლიანი პროექტის

[41] 1955წ. გალაკტიონ ტაბიძის მოგზაურობის ფოტორეპორტაჟი.

ინიციატორი დიმიტრი შევარდნაძე. ამ ყოველივეს გააზრებით კი, ნათელი ხდება თუ იმ პერიოდში რა ვითარებაში უწევდათ ძეგლებზე მუშაობა. ერთდროულად მიმდინარეობდა 30 უმნიშვნელოვანესი ძეგლის რეაბილიტაცია, რასაც წინ უძღოდა ყველა მათგანის ზედმიწევნითი თეორიული შესწავლა. ჩვენ კონკრეტულად კუმურდოზე ვისაუბრებთ, რისი დასტურიც გ. ჩუბინაშვილის კვლევა და ნ. სევეროვის ნახაზებია, მაგრამ უშუალოდ საქმის წარმართვისას სპეციალისტის მიერ ხელოსნების ზედამხედველობის ნაკლებობა აშკარაა. ამ უკანასკნელის შედეგი კი, სამუშაოების ხარისხზე აშკარად უარყოფითად აისახა. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც უნდა გავითვალისწინოთ აღნიშნული უმძიმესი წლები. ფაქტი ერთია, დღესაც კი, ჩვენს ქვეყანას არ შესწევს უნარი და საშუალება, არა თუ გამოასწოროს იმ წინარე სამუშაოების უარყოფითი მემკვიდრეობა, არამედ ტაძარი დაიცვას ამჟამინდელი მდგომარეობისგან, რაც დროთა განმავლობაში უფრო და უფრო მძიმდება. სამწუხაროდ, ჩვენ მოწმენი ვხდებით კუმურდოს აბსოლუტურად ბედის ანაბარა მიტოვებულობის, რადგანაც უკვე 30 წელზე მეტია, მის მიმართ არც ერთ სახელმწიფო სტრუქტურას სათანადო ყურადღება არ გამოუჩენია. მას მხოლოდ ადგილობრივი მოსახლეობა არ ტოვებს და მყუდრო თავშესაქცევი ადგილის სახით ტაძრის შიდა სივრცეს საქეიფო და ბანქოს სათამაშო ადგილად იყენებს. ამ საკითხს კიდევ არაერთხელ შევეხებით, რადგანაც ეს ძლიერ სავალალოა.

1.3.1. საფასადო შემკულობის აღწერა

თუ კუმურდოს ტაძრის არქიტექტურული მასების დანაკლისის გარკვეულწილად წარმოდგენა, აღდგენა შესაძლებელია, მისი შემკულობის დანაკარგის რეკონსტრუქცია სრულებით მიუღწეველია (ახალი მასალის აღმოჩენამდე).

მიუხედავად აღნიშნულისა, მაინც შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ კუმურდოს ტაძრის საფასადო შემკულობის მთავარ აქცენტს აღმოსავლეთი ფასადი წარმოადგენდა [ტაბ.№5]. აქ კედლის სიბრტყეზე მახვილი კუთხით შეჭრილი ორი ნიშა, თავისი განლაგებით, მკვეთრად განსაზღვრავს მთელი ფასადის დანაწევრებას. ნიშებს შორის მოქცეულია ფასადის ცენტრში გაჭრილი, საშუალო ზომის, თაღოვანი სარკმელი, რთული შემადგენლობის შემკულობით. ფასადის კიდეებში კი, ერთმანეთის თავზე, ორნამენტებით დამშვენებული, პასტოფორიუმების ორ-ორი სარკმელია. ქვედა „სართულის" სარკმლები ოდნავ გვერდით, ნიშებისკენ არის მოთავსებული, ზედა წყვილი კი ნიშასა და კედლის კიდეს შორის თანაბარი დაშორებითაა გაჭრილი. კიდევ უფრო ზემოთ, ფასადის ცენტრალურ ღერძზე, კვლავ ჩუქურთმებით შემოფარგლული წრიული სარკმელია, რასაც მოსდევს იოანე ეპისკოპოსის, ერთსტრიქონიანი, დიდი ზომის, მწყობრი ასომთავრული წარწერა. ბოლოს კი ყოველივე გოლგოთას მეწამული ჯვარით გვირგვინდება. თუმცა, როგორც გ. ჩუბინაშვილის აღწერილობიდან და ნ.სევეროვის რეკონსტრუქციული ნახაზიდან ჩანს[42] [ტაბ.№4] რესტავრაციამდე, აღნიშნული ჯვრის ზემოთ, კიდევ ერთი მკვეთრი მახვილის სახით, მეწამული ფერისვე რომბების ასხმით წარმოდგენილი ჯვარი ავსებდა ფრონტონს. სამწუხაროდ, ჩვენთვის მისი აღქმა მხოლოდ წარმოსახვას თუ დაეფუძნება, რადგანაც ძველ (თუნდაც 1902წლის) ფოტოებზეც კი, სრულებით არ განირჩევა.

აქ ყველა დეტალი, ფასადის შემკულობის თითოეული ელემენტი ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვანია, ამიტომ საჭიროა ყოველი მათგანის დეტალური აღწერა.

ამგვარად, ფასადის მთავარ მახვილს ცენტრალური სარკმელი წარმოადგენს. მისი თაღოვანი ჭრილის ფორმას იმეორებს, ორმაგი თასმისგან შემდგარი, მსუბუქად წნული ორნამენტული საპირე. შემდგომ მას ერთვის ღვინისფერი (მეწამული) ქვებისგან წარმოდგენილი თაღი, რომელიც ფასადის

[42] Г.Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития бароккального стиля в Грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, Том I, Тбилиси, 1970 г. გვ.: 245

ვარდისფერ პერანგთან შეპირისპირებით მკვეთრადაა აქცენტირებული. ამ ყოველივეს კი, აგვირგვინებს რთული შედგენილობის მოჩარჩოება. სარკმლის ჭრილიდან, უფრო ზუსტად კი მეწამული თაღიდან, დიდი ინტერვალით მოცემულია მაღალი რელიეფური თავსართი. იგი შემკულია მცენარეული ორნამენტით, რომელიც წარმოადგენს სამდანაყოფიან, შეწყვილებულ ფართო ფოთლებს, რაც თაღის კიდეებიდან მაღლა მიემართება და ცენტრში შეუმჩნევლად ერწყმის ერთმანეთს. აღნიშნული საკმაოდ მასიური თავსართი ებჯინება მართკუთხა ფორმის კრონშტეინებს. [ტაბ.№5-გ-დ)]. ეს გახლავთ, ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო, ორიგინალურად შემკული დეტალი კუმურდოს საფასადო დეკორაციულ სისტემაში. მარჯვენა მხარეს მოცემულია კედლის სიბრტყიდან ძლიერ გამოზიდული „ბლოკი". ზედა ნაწილი, ანუ უშუალოდ თაღის საყრდენი, ვიწრო ლავგარდანის სახით, შეუმკობლად არის დატოვებული. მის ქვემოთ კი, გამოსახულია ადამიანის შეწყვილებული, ორ-ორი „ნიღაბი". რამდენადაც გამოსახულებები უშუალოდ წახნაგებზეა წარმოდგენილი, ფრონტალურად ყურებისას ჩანს მხოლოდ ნიღბის ნაწილი: ნუშის ფორმის, გარე კიდეში ოდნავ დახრილი თვალის მოხაზულობა; პირის, ასევე დახრილი, ჭრილის ნახევარი და „შუბლის" ცენტრიდან გადასროლილი, ზემოთ გადრეკილი ერთი „დალალი". კრონშტეინის ფრონტალურ მხარეზე, ნიღბებს შორის მოთავსებულია ქვემოთ პატარა ორი ბურთულა (ცენტრში ჩაკვეთილი წერტილით), რომელსაც შემოფარგლავს ზემოთ აზიდული, ერთმანეთის საპირისპირო მხარეს ოთხად განტოტილი, ბურთულებიანი დაბოლოების მქონე გამოსახულება. [ტაბ. №5 გ)]

რაც შეეხება მარცხენა კრონშტეინს, აქ იგივე პრინციპით გამოსახულია მხოლოდ ორი ნიღაბი (ერთი თითო მხარეს). უშუალოდ წახნაგზე მოდის სახის ცენტრალური ღერძი. რის გამოც, ფრონტალური აღქმისას, ჩანს მხოლოდ პროფილი. ამ შემთხვევაში მკვეთრად მოხაზული ნუშის ფორმის თვალის ჭრილი არ არის დაბლა დახრილი. სამწუხაროდ, სახის ქვედა კიდე კუთხეებში ჩამოტეხილია და არ ჩანს პირის ჭრილი. რაც შეეხება ზედა ნაწილს, აქ ოსტატი მკაფიოდ შემოწერს შუბლის ცენტრიდან ღრმად ჩაკვეთილ ორმაგ ღარს. იგი მართკუთხედის მცირე გვერდზე ისევეა ზემოთ გადრეკილი როგორც მარჯვენა გამოსახულების შემთხვევაში აღვნიშნეთ, ხოლო ცენტრალურ მხარეს კი, სავარაუდოდ ადგილის უქონლობის გამო, ჩაკვეთილი ორმაგი ღარი სახის ფორმას არ სცდება, ანუ გადრეკილი მონაკვეთი აკლია. ამის შემდგომ კი, მოკლე, წვრილი და ხშირი ტალღოვანი ღარებით გადმოცემულია თმებისა თუ თავსაბურის მინიშნება. „ნიღბების" გამოსახულებათა შორის ფრონტალური

სიბრტყის უშუალოდ ცენტრში ორი მორკალული ღეროდან ამოზრდილია ფოთოლი (რაც ერთგვარად წააგავს სტილიზებულ შუბის წვერს, მახვილს), ხოლო თავებს ზემოთ, ორივე მხარეს გამოსახულია მცირე ზომის ერთნაირი ფიგურა, რაც გაშლილი ფრთებით, თავით დაბლა, მფრინავ მტრედს მოგვაგონებს. [ტაბ. №5 დ)]

აღნიშნული დეტალები ებჯინება მათ ქვემოთ (ვერტიკალურ ღერძზე) შეწყვილებულად წარმოდგენილ ფიგურებს. ეს გახლავთ ოთხი მახარებლის სიმბოლური გამოსახულება – ანგელოზის, არწივის, ხარისა და ლომის სახით [ტაბ. №5 ბ)]. მარჯვნივ, ზემოთ მოცემულია შარავანდიანი არწივი – იგი გამოსახულია სარკმლისკენ მიმართული, თუმცა ფრთები ფრონტალურად აქვს გადაშლილი. ნისკარტთან მცირე ოთხკუთხა ფორმის დეტალია კედლის სიბრტყიდან საკმაოდ მაღლა ამოზიდული (უფრო მაღლა ვიდრე უშუალოდ არწივის თავია), მის ცენტრში კი ჩაკვეთილია (ტოლმკლავა) ჯვარი. დიდი კლანჭებით აქცენტირებული ფეხი, რაც, პროფილში გამოსახვის შესაბამისად, მხოლოდ ერთი ჩანს, დადებული აქვს მომრგვალებული ზედაპირის მქონე შვერილზე. არწივის სხეული და ფრთების ზედა ნაწილი დამუშავებულია ქვემოდან მომრგვალებული ღარებით, რითიც ხდება ცალკეული მცირე ნაწილების გამოკვეთა ბუმბულის მინიშნების სახით. ფრთების ქვედა ნაწილი კი, პლასტიკურად გადრეკილი სამი გრძივი ბუმბულით სრულდება. რაც შეეხება კუდს, იგი ტრაპეციული ფორმის მკვეთრი გეომეტრიული მოხაზულობით გამოირჩევა და წარმოდგენილია ოთხი ჩაკვეთილი ღარით (ბუმბულთა განცალკევების მიზნით). მის ქვემოთ მოცემულია ფრთოსანი ცხოველი. სამწუხაროდ, ცხოველის თავი, რომელიც ჰორელიეფურად იყო გამოსახული, ორივე მხარეს მოტეხილია. თუმცა, მარჯვნივ ჩანს უფრო მოკლე და ოდნავ ოფრო მსხვილი წინა კიდურები, რითიც ეყრდნობა ასევე მომრგვალებული ზედაპირის მქონე შვერილს. ამ ნიშნებით, ვფიქრობ, იგი ლომს უნდა წარმოადგენდეს. სამწუხაროდ, ორივე მხარეს ფრთები საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ იმის გარჩევა კია შესაძლებელი, რომ ზედაპირი საკმაოდ სქემატურად იყო დამუშავებული და ბუმბულის ფაქტურის ასახვას არ დაეთმო დიდი ყურადღება. ცხოველთა მასიური სხეულის გამო ნაკლები ადგილი დარჩა ფრთებისთვის, ამიტომ მათი ასახულობა მხოლოდ ვიწრო, ზემოთ მომრგვალებული, ქვემოთ კი გადრეკილი სახის რელიეფური ფორმით იფარგლება. რაც შეეხება მარცხენა მხარეს ანგელოზის გამოსახულებას, იგი გახლავთ საკმაოდ სიბრტყობრივ-გრაფიკული ხასიათის. მკვეთრად

გამოკვეთილია მხოლოდ შარავანდი, ხოლო მისგან ოდნავ ამოზიდულია თავის ოვალი. წვრილი დახრილი ხაზებით (შუბლის ცენტრიდან ორივე მხარეს გადაშლის სახით) გამოსახულია თმები. ჩაკვეთილია თვალის ნუშის ფორმის ჭრილები, საკმაოდ გრაფიკულად მინიშნებულია ცხვირის მოხაზულობა ჩაჭდეული ნესტოებით და ტუჩების ვიწრო ღარი. ტანზე გადასვლა ხორციელდება მოკლე კისრის საშუალებით. აქ დაზიანებული ზედაპირის გამო, რთულია შესამოსელსა და ფრთებს შორის ზუსტი საზღვრის წაკითხვა, თუმცა მაინც მკაფიოა სამოსის ზოგადი შტრიხები. მხრებზე მოცემულია დაახლოებით ექვსი ოვალური ჩაკვეთილი ღარი, მათ შორის კი ცენტრში სამკუთხა ღარების ასხმაა. ქვემოთ, გულმკერდთან, მარცხენა მხარეს, ისევ ოვალური მოხაზულობის „ნაკეცებია“. აქვე ძალიან პატარა და თხელი ხელებია მოცემული, სადაც მარჯვენა ხელში წიგნია აქცენტირებული, ხელების ქვემოთ კი ისევ გრძელდება სხვადასხვა მხარეს მიმართული (ოვალური და ჰორიზონტალური) მოკლე გრაფიკული ჩაკვეთილი ღარების მონაცვლეობა, რაც არშიის სახით დაბლა დახრილი კიდეებითა და ცენტრისკენ მიმართული ღარებით სრულდება. თავი იმდენად გაზრდილია ზომაში, რომ სრულებით დარღვეულია სხეულის პროპორციები. როგორც აღვნიშნეთ, ხელები ფაქტიურად არც ჩანს, მათ არსებობას მხოლოდ სახარების პყრობა წარმოაჩენს. რაც შეეხება ფეხებს, ისინი გამოსახულია ძალიან პირობითად, ქუსლებით ებჯინება ერთმანეთს და ურთიერთსაპირისპიროდაა გაშლილი. კვლავ ზედაპირის დაზიანების გამო რთულია ზუსტად თქმა, მაგრამ, როგორც ჩანს, აქ წარმოდგენილია თითების ფალანგების აღმნიშვნელი ღარები.

ამ გამოსახულებათა შემდგომ საპირე იკვრება, დაბალი რელიეფის, ორ ლილვს შორის მოქცეული, S–სებური ფორმის მცენარეული ორნამენტით. ის შეიძლება მივიჩნიოთ სტილიზებულ, ვაზის დაკლაკნილ, უწყვეტ ლერწად, საიდანაც გამოზრდილია სამდანაყოფიანი მცირე ფოთლები. აქ ფოთლის ზედა ნაწილი წარწვეტებული და გადრეკილია, შემდგომ მოდის ელიფსური ფორმის, შუა ნაწილი და ბოლოს, ყველაზე მცირე - ბურთულის სახის, რაც დამატებით ცენტრში ღრმა ჩაკვეთილი წერტილით სრულდება.

როგორც აღვნიშნეთ, აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალური სარკმელი ორივე მხრიდან ფლანკირებულია გეგმაში სამკუთხა, მაღალი ნიშებით, რის თაღოვან დაბოლოებაშიც ჩასმულია დეკორაციული ტრომპები ფიგურული ჰორელიეფებით [ტაბ. №5-ე)]. ტრომპების ქვედა კიდეში წარმოდგენილია, საკმაოდ მოცულობითი ფორმის, წვეროსანი მამაკაცის თავები, რომელთა ზემოთაც

ტრომპის ზედაპირი დაფარულია რადიალურად განფენილი რელიეფური ღარებით (სხივებით). მარცხნივ, სადაც ასომთავრული ჩაკვეთილი წარწერის თანახმად (ცაჲ)[43] ზეცის პერსონიფიკაციაა წარმოდგენილი– სამკუთხა ნიშის მახვილი კუთხიდან იშლება თაღოვანი შემოწერილობის სადა, სრულებით შეუმკობელი ქვის ზედაპირი საიდანაც მაღალი რელიეფით, ძლიერ მოცულობითი თავის ქალის ოვალით წარმოდგენილია წვეროსანი მამაკაცი, რომელიც ზემოდან გადმოსცქერის ყოველივეს, ისევე როგორც მარჯვენა მხარეს ანალოგიურად განთავსებული წვეროსანი კაცის თავი (გამოსახულებასთან დატანილ ასომთავრულ ნიშნებს მკვლევარები კითხულობენ როგორც - ქ(უე)ყ(ანა)[ჲ])[44]. ორივე გამოსახულების მთავარი მახასიათებლები: თავის ქალის მოცულობითი („ბურთივით“) ფორმა; გამოშვერილი, მრგვალი ყურები; ღრმად ჩაკვეთილი ფართო თვალების ჭრილი, გადაბმული წარბები; მკვეთრად წაგრძელებული, წაწვეტებული წვერებით შემოსილი სახე – აბსოლუტურად იდენტურია. ამის გათვალისწინებით კი, თვალსაჩინოა მათგან განფენილი რადიალური სხივების განსხვავებულობა. მარჯვენა მხარეს სხივები ამობურცული სახითაა დამუშავებული, ხოლო მარცხენა მხარეს პირიქით ჩაღრმავებულია. [45]

უნდა აღინიშნოს, რომ გამოსახულებების ზედაპირი, განსაკუთრებით ცხვირ-პირის არეში საკმაოდ დაზიანებულია და რთულია უფრო დეტალურად აღწერა.

ამავე ფასადზე, ნიშებს შორის ცენტრალურ ღერძზე გაჭრილია ორნამენტით შემკული წრიული სარკმელი. აქ წარმოდგენილია კონტურული სახის წვრილად შემომფარგვლელი ზოლის შიგნით საკმად განიერი სარტყელი, სადაც მოცემულია პალმეტებჩაწერილი რგოლების ასხმა.

ამის ზემოთ კი, მოცემულია ასომთავრული, მწყობრი საქტიტორი წარწერა: „ქ(რისტ)ე, შ(ეი)წ(ყალ)ე ჲოვ(ა)ნე ებ(ის)კ(ოპო)სი, ამ(ი)სი მ(ა)შ(ჱ)ნ(ე)ბ(ე)ლი, დღ(ე)სა მ(ა)ს“.[46] ხოლო ყოველივეს კი, დღეისათვის, აგვირგვინებს მეწამული ფერის, ორსაფეხუროვანი პოსტამენტიდან ამოზრდილი, გოლგოთას ჯვარი. წმ. ექვთიმე თაყაიშვილი კუმურდოს აღმოსავლეთი ფასადის აღწერისას, აღნიშნავს, რომ წარწერის ზემოთ ფერადი ქვებით შექმნილი

[43] ვ. სილოგავა, *კუმურდოს ტაძრის ეპიგრაფიკა*, თბ., 1994 წ. გვ.:51
[44] იქვე, გვ.,52
[45] აღსანიშნავია, რომ ქვეყნის გამოსახულების მსგავსად, ჩრდილოეთით ევას თავს ამკობს ამობურცული სხივები, ხოლო ზეცის გამოსახულების მსგავსად ჩაღრმავებულად არის გადმოცემული სხივები სამხრეთით, ადამის თავთან.
[46] ვ. სილოგავა - დასახელებული ნაშრომი. გვ.:44

ლამაზი ჯვარია, თუმცა ქვების დიდი ნაწილი ამოვარდნილია („Надъ этою надписью былъ красивый крестъ составленный из разноцветныхъ камней, но камни теперь большею частью выпали.”[47]). მართლაც, მის მიერ წარმოდგენილ ფოტო მასალაზე ჩანს საფეხუროვან პოსტამენტზე ჯვრის მკვეთრი მოხაზულობა. თუმცა, ცხადია ფოტოები შავ-თეთრია და ძალიან რთულია იმის თქმა, თუ რა იგულისხმება „ფერად ქვებში”. ჩვენამდე იგი აღდგენილი სახით არის მოღწეული. დაკვირვების შედეგად ნათლად ჩანს ჩასმული ქვების ადგილები. პოსტამენტი ქვედა მკლავის საწყისით, პირვანდელი მეწამული ფერისაა, შემდგომ ჩასმულია მუქი ვარდისფერი ქვები (სადაც დუღაბი გამოჟონილია და ზედაპირზე მკვეთრად ჩანს), ასევე მუქი ვარდისფერი დაბოლოება აქვს მარცხენა მკლავს, ხოლო სხვა ნაწილები კი პირვანდელი კუთვნილების უნდა იყოს და მხოლოდ მცირედად არის დუღაბით შემაგრებული. ამგვარად, თავდაპირველადაც აქ მხოლოდ მეწამული ფერი იყო გამოყენებული და როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გიორგი ჩუბინაშვილის აღწერილობის შესაბამისად, მეწამულივე, წვერით დაყენებული კვადრატებისგან შემდგარი ჯვარი ავსებდა ფრონტონს[48].

აღმოსავლეთი ფასადის შემკულობის მკაცრ სიმეტრიულობას ხაზს უსვამს პასტოფორიუმების სარკმლების განლაგება [ტაბ. №5-ა)]. ქვედა ვიწრო ჭრილის სარკმლები ოდნავ ჩაწეულია ნიშებისკენ, ხოლო ზედა კი, ზუსტად ცენტრშია გაჭრილი. როგორც საფასადო წყობის აღწერისას აღვნიშნეთ, აღმოსავლეთი ფასადის ქვედა რეგისტრი, სწორედ სარკმლების მიდამოებში, სრულებით გამონგრეული იყო, ამის გამო შემკულობის სრული აღწერა შეუძლებელია, თუმცა საბედნიეროდ, მნიშვნელოვანი ფრაგმენტები მაინც სახეზეა.

ამგვარად, მარჯვენა მხარეს ქვედა ვიწრო, ოვალური სარკმლის ჭრილის შემომფარგვლელი შეუმკობელი ქვები რესტავრაციის შედეგია, აქ გამოყენებულია უმეტესად თანადროული მოვარდისფრო ბაზალტი, მხოლოდ ზემოთ, უშუალოდ თაღოვან ნაწილში ჩასმულია “მყვირალა” რუხი ფილა, რაზეც გამოყვანილია ჯვრის ქვედა მკლავი [ტაბ.№5-ვ)]. ამ დეტალით იქმნება ლათინური ჯვარი, რომლის ზედა მკლავებიც თავდაპირველ ორნამენტულ შემკულობას წარმოგვიდგენს. აქ გამოსახულია ჯვრის მოხაზულობის კონტურული სარტყლის შიგნით ორმაგი წვრილი თასმებისგან (პირობითად რომ ვთქვათ, რვიანების, თუ უსასრულობის ნიშნის), მჭიდრო უწყვეტი წნულით

[47] *Материалы по археологии Кавказа*, Выпуск XII, Под ред. Графини Уваровой, Москва 1909, გვ.: 36

[48] Г.Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития бароккального стиля в Грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, Том I, Тбилиси, 1970 г. გვ.: 245

შემდგარი ორნამენტი, სადაც ზედა მკლავების კუთხეებიდან გამოზრდილია მკვეთრად გამოყოფილი „ბურთულები“ (კუთხეებიდან შვერილი მცირე რკალების სახით, ცენტრში ჩაკვეთილი წერტილით). ჯვრის გამოსახულებას კი ერთვის მხოლოდ ზემოდან წვრილი ზოლით შემოფარგლული, ამგვარივე უწყვეტი გრეხილი ორნამენტის მცირე თაღი, რისი დასაწისი და დასასრულიც აქცენტირებულია ერთნაირი გამოსახულებით. ეს გახლავთ რელიეფური, ძალიან წვრილი ორმაგი ზოლისგან შემდგარი, ერთმანეთზე გადაბმული ორი (ერთმანეთის შესაყარზე გახსნილი) რგოლი. თითოეული მათგანის ცენტრში, გულში ჩაკვეთილია წერტილი. ეს უკანასკნელნიც შემოფარგლულია საერთო თასმით. რგოლების ქვედა შესაყარზე მცირე ორნამენტული დეტალია, რაც ერთმანეთზე “ზურგით” მიბჯენილ ორ ნახევარრკალს წარმოადგენს და ბოლოს – რგოლების ქვემოდან ორივე მხარეს ჩამოზრდილია თითო, ბოლოში გადრეკილი რელიეფური დეტალი, რაც თავისი პლასტიკური მოხაზულობით, ფრთების ასოციაციას იწვევს.

ფასადის მარცხენა მხარეს, ქვედა სარკმლის შემკულობის შემთხვევაში გაგვიმართლა. აქ შემორჩა თაღოვანი ჭრილის შემამკობელი ორნამენტული საპირეს ფრაგმენტი, საიდანაც ამოზრდილია, მარჯვენა მხარეს აღწერილი ჯვრის ანალოგიური გამოსახულება. რამდენადაც სახეზე სრულად გვაქვს თაღოვანი მოხაზულობის ორნამენტული საპირის ცენტრიდან ამომავალი ჯვრის გამოსახულება, ვხედავთ რომ იგი რეალურად სულაც არ ყოფილა ისეთი გრძელი ქვედა მკლავის მქონე, როგორც, მარჯვენა მხარეს, რესტავრაციის შედეგად გამოვიდა. აქ წარმოდგენილია მკაფიო მოხაზულობის ჯვარი, რომელიც, როგორც უკვე აღვწერეთ, შედგება კონტურულ მონახაზს შიგნით უწყვეტი, ორმხარეს კვანძებისგან შემდგარი (რვიანები/უსასრულობის ნიშანი) ლენტისგან. ხოლო მარჯვენა სარკმლისგან განსხვავებით აქ ჯვარი გვირგვინდება არა ასეთივე ორნამენტული თაღით, არამედ რგოლების ჯაჭვით შემკული გადანაკეცებიანი თავსართით. საინტერესოა, რომ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, ჯვრის ზედა მკლავის ორივე მხარეს მოცემულია სამყურა ნიშანი (**Triquetra).** [ტაბ.№5-ვ)]

რაც შეეხება ზედა სარკმლებს, მათი ზომა უფრო მცირეა, თუმცა ისინიც ისეთივე თაღოვანი ჭრილის მქონეა, რომელსაც ამკობს სრულად შემომფარგვლელი ორნამენტული საპირე. შორიდან ორივე სარკმლის შემკულობა ზოგადად ერთნაირია, რამდენადაც თაღოვანი არშიის შიგნით ვითარდება თანაბარი მოცულობის ორნამენტი, თუმცა რეალურად მამკობი

მოტივები სრულებით სხვადასხვაა [ტაბ.№5-ზ)]. მარჯვენა მხარეს მოცემულია დიდი და პატარა რგოლების ერთმანეთში გარდამავალი, გადაწნული გირლიანდა. აღსანიშნავია, რომ აქ ხაზგასმულად ყველა დეტალი ერთმანეთს ერწყმის, მათ შორის კი – ყოველი რგოლი არა მარტო ერთმანეთზეა კვანძებით გადაბმული, არამედ გარე შემომფარგვლელ არშიასა და შიდა უშუალოდ სარკმლის ჭრილს შემოვლებულ მსგავს კონტურსაც ადგილ-ადგილ ხვეულებით უკავშირდება. აღსანიშნავია, რომ ყოველ მცირე ხვეულში ჩაკვეთილია ღრმა წერტილი, რაც ლითონზე პუნსონიან შემკულობას მოგვაგონებს. ამ სარკმლის შემკულობაში ყველაზე მნიშვნელოვანი გახლავთ ის მცირე ფიგურები რაც თითოეულ მოზრდილ რგოლშია მოთავსებული. აქ ქვედა ზოლზე მოცემულია სამ რგოლში ჩასმული სამი ფრინველი. კიდეებში გამოსახულებები გვერდულად არის მოცემული და მიმართულია ცენტრისკენ. ხოლო შუა რგოლში კი ფრონტალურად ფრთებგადაშლილი ფრინველია, რომელიც თავისი გარეგნობით ძალიან ჰგავს ქართულ რელიეფურ მქანდაკებლობაში არერთგზის გამოსახულ არწივის ფიგურას. გვერდითა ფრინველები წარმოდგებიან მცირე ზომის თავითა და ნისკარტით, თუმცა მკვეთრად წინ წამოწეული გულით, გრძელ ბუმბულებიანი ფრთებითა და გაშლილი კუდით. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ სარკმლის შემკულობის ზედაპირი საკმაოდ დაზიანებულია, გადაცრეცილია და რთულია თითოეული გამოსახულების ზუსტი აღწერა, ეს განსაკუთრებით ეხება მარჯვენა ანყოლის ქვედა რგოლში ჩასმულ ფიგურას, რაც სავარაუდოდ კვლავ ფრინველს წარმოადგენს, თუმცა დაზუსტებით ამას ვერ ვიტყვით. მარცხენა მხარეს კი, მოცემულია მცირე რგოლებისგან შემდგარი პუნსონებჩაკვეთილი ჯვარი. მის თავზე კვლავ ცენტრისკენ მიმართული ფრინველია. საპირისპირო მხარეს კი, ხახადაღებული, კუდაპრეხილი ლომის გამოსახულებაა. შემდგომი ფიგურები ორივე მხარეს ერთნაირი ექვსი ფურცლისგან შემდგარ, ლოტოსივით გადაშლილ ყვავილს ასახავს. მათ თავზე კი, კვლავ ერთნაირი ფრინველებია, რაც ქვემოთ გამოსახულთაგან უფრო წაგრძელებული და მოკაუჭებული ნისკარტით განსხვავდება. უშუალოდ ცენტრში კი, სადაც მცირე რგოლია მოცემული, პატარა ვარდულია ჩასმული.

ფასადის მარცხენა ზედა სარკმელზე, როგორც აღვნიშნეთ, განსხვავებული ორნამენტული მოტივია წარმოდგენილი. ზემოთ (თაღში) და სარკმლის ქვემოთ შედარებით ფართო თასმების ბადისებრი წნულია. ხოლო გვერდითა ანყოლებზე უფრო წვრილი და ორმაგი თასმები ენაცვლება და

მჭიდრო წნულ ბადეს ქმნის. ამ შემთხვევაშიც უნდა აღინიშნოს, რომ ორნამენტის ზედაპირი ძლიერ გადაცრეცილია.

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, აღმოსავლეთი ფასადის ლავგარდანი სრულად არის აღდგენილი და ამიტომ საერთო დეკორში დღეისათვის ვეღარ მონაწილეობს, თუმცა გვერდითა ფასადების შემკულობიდან გამომდინარე, ფაქტია, რომ თავის დროზე ტაძარს მთლიანად შემოუყვებოდა ჩუქურთმოვანი არშია.

რაც შეეხება გვერდითა ფასადებს, აქ წარმოდგენილია ორ-ორი სარკმელი, რომელთა შორისაც, აღმოსავლეთი ფასადის მსგავსი, თითო ნიშაა შეჭრილი. სამხრეთი ფასადის [ტაბ. №6-7)] შემთხვევაში, გეგმაში სამკუთხა ნიშის კონქურ დაბოლოებაში, ჩვეულებისამებრ, გადაშლილია „სხივები", რაც აღმოსავლეთი ფასადის მარცხენა ნიშის (ზეცის გამოსახულებით) მსგავსად, ქვის ზედაპირის ჩაღრმავებით, ცილინდრული ფორმის ღარების სახითაა მოცემული. მასზე კი, წარწერის თანახმად, ადამის თავია გამოსახული. ადამის სახე ძალიან დაზიანებულია [ტაბ. №6-ბ)]. თავის მარცხენა ნაწილი - შუბლის, თვალისა და ცხვირის ჩათვლით, ჩამონგრეულია. გადარჩენილი ნაწილი კი წარმოგვიდგენს: თვალ-წარბის ნუშის ფორმის მოყვანილობას, გარკვეულწილად ტუჩის და ცხვირის მონახაზს და წვერებით დაფარულ ნიკაპს. აღსანიშნავია, რომ თმისა და წვერების არე სქემატური ჩაღრმავებებით უხეშად არის დამუშავებული, რაც შორიდან თმის ფაქტურის შთაბეჭდილებას იძენს. აღნიშნული თავი, პირდაპირ გამოზრდილია ფონიდან, კისრის თუ სხვა დეტალის გარეშე.

სამხრეთ ფასადზე სარკმლების განლაგება და შემკულობის ზოგადი სახე ჩრდილოეთი ფასადის იდენტურია. აქ მოცემულია მაღლა (ნიშის თაღოვანი დაბოლოების ოდნავ ქვემოთ) გაჭრილი ორი ფართო სარკმელი, რომელთაც ამკობს გადანაკეციანი თავსართი [ტაბ. №6-გ)]. ეს უკანასკნელი კედლის ზედაპირიდან მცირედადაა ამოზიდული და მას უკავშირდება დახრილი კიდეებით (ყოველგვარი საფეხურების გარეშე). თავსართის ორნამენტული შემკულობა კი, წარმოდგება ნალის ფორმის თაღების მწკრივის სახით, თანაც ყოველი მათგანი შემოფარგლავს, მის წიაღში ჩაწერილ ყვავილის კოკორს. ეს გახლავთ სწორი ღეროს მქონე ბუტონი ორი წყვილი გადაშლილი, ერთმანეთისგად დაშორებული, გრძელი ფოთლით (რაც, ვფიქრობ, ტიტას მოგვაგონებს). აღსანიშნავია, რომ თითოეული ყვავილის ქვედა ფოთლები ისე ებმის თაღების ქუსლების მიჯნიდან ჩამოშვებულ გადრეკილ ღეროებს, რომ იქმნება უწყვეტი ტალღოვანი ლენტი. ამავე დროს, ზედა ნაწილში თითოეულ

თაღს შორის მოცემულია ერთიდაიგივე ფიგურა, რაც (როგორც აღმოსავლეთ ფასადზე, ცენტრალური სარკმლის თაღის მარცხენა კრონშტეინზე, ორსახა გამოსახულებას ახლდა), მართალია, ძალიან პირობითი, მაგრამ პლასტიკური სილუეტით, თავით დაბლა დაშვებულ მტრედს მოგვაგონებს.

რაც შეეხება მარცხენა სარკმლის შემკულობას, სამწუხაროდ, იგი დაზიანებული იყო და ჩვენამდე აღდგენილი სახით მოაღწია. ამიტომ თავსართის თაღოვანი ნაწილი გლუვი ფილებით არის მოცემული. თუმცა, უშუალოდ გადანაკეცების ორნამენტული საფარით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ამ ღიობის სრული შემკულობა. აქ მოცემულია ერთმანეთის საპირისპიროდ (ქვემოდან და ზემოდან) მომართული მოზრდილი „კოკორი“, რაც ორი მხრიდან, ტალღოვანი ფორმებით ამოიზრდება და ზემოთ ცენტრში ერთდება. ამ სახით იქმნება სამყურა ყვავილის ერთ-ერთი სახეობის (Trefoil) მსგავსი გამოსახულება. თითოეული მათგანი დამატებით ფლანკირებულია სხვადასხვა მხარეს მოკაუჭებული ღეროებით.

სამხრეთი ფასადის ლავგარდანის შემკულობა კვლავაც ორნამენტული მოტივით არის წარმოდგენილი [ტაბ. №6-გ)]. ამ შემთხვევაში მთელ მკლავს შემოწერს ერთიანი სარტყელი, რაც ორმაგი თასმისგან შემდგარ, ერთმანეთზე გადაწნულ ზიგზაგების მჭიდრო რიგს წარმოადგენს, რის შედეგადაც რომბების ასხმა იქმნება.

სამხრეთით განსაკუთრებულ როლს ტაძრის თანადროული კარიბჭე ასრულებს [ტაბ. №7-ა-ბ)]. იგი ძლიერაა დაზიანებული – შემორჩენილია მხოლოდ აღმოსავლეთი აფსიდა, რაც, თავის მხრივ, ასევე დაზიანებულია: ცენტრში გამონგრეულია წყობის ნაწილი და ექსტერიერში სრულებით შემოცლილია პერანგი. ამის გამო, მის გარე მასებზე ბევრს ვერ ვისაუბრებთ. თუმცა, აღვწერთ მის შიდა სივრცეს, სადაც დაცულია უმნიშვნელოვანესი ლაპიდარული წარწერები და, ამას გარდა, რელიეფური გამოსახულებები.

ამგვარად, მორღვეული სამხრეთი და დასავლეთი კედლების შედეგად გაშიშვლებულად წარმოდგება კარიბჭის შიდა სივრცე [ტაბ. №7-ბ)]. აქ კედლები მოპირკეთებულია კარგად თლილი, მოვარდისფრო-მოყვითალო, ზოგან მუქი ღვინისფერი ბაზალტის კვადრებით. მწყობრი არქიტექტურულ-კონსტრუქციული დეტალებით იგი ზუსტად ესადაგება ტაძრის ძირითადი მასის მშენებლობის ხასიათს. ტაძარში შესასვლელი კარის ტიმპანის ზემოთ შემოწერილია „ყრუ“ თაღი, რომელიც გრძელდება აღმოსავლეთით (და, თავის დროზე, სრულად შემოუყვებოდა კარიბჭის შიდა სივრცეს). თაღების ფორმა, ოდნავ შეისრული,

ზემოთ მიმართული პროპორციებით იმეორებს ტაძრის შიდა სივრცის თაღების მოხაზულობას. თაღებს შორის ჩასმულია მცირე დეკორაციული ტრომპები, რომლებშიც წარმოდგენილია ანგელოზის თითო რელიეფური ფიგურა. [ტაბ. №7-ვ)] სრულებით ჩამორღვეული გადახურვის გამო, ისინი პირდაპირ ღია ცის ქვეშაა მოქცეული. ანგელოზები მოცემულია მოცულობითი, დაუნაწევრებელი სხეულის ფორმებით, ორანტის ჟესტით და ექსპრესიულად გაზრდილი შარავანდით შემოსილი თავებით. [ტაბ. №7-ვ)] შედარებით უკეთესად შემორჩა სამხრეთ-აღმოსავლეთი ტრომპის ანგელოზის ფიგურა, რადგანაც იგი არ განიცდის წვიმისა და ქარის პირდაპირ „დარტყმას". თუმცა, უშუალოდ ქვის ბლოკი, რომელზეც გამოსახულებაა გამოკვეთილი, ამჟამად სრულებით განცალკევებულადაა დარჩენილი. მას მხოლოდ პირვანდელი სამშენებლო პერიოდის (X საუკუნის) ოსტატთა დუღაბის შეზავების საოცარი ცოდნის უნარით მიღებული გული ამაგრებს, რადგანაც აქ ყოველგვარი სხვა კონსტრუქციული საყრდენი გამოცლილია და იგი მხოლოდ კედლის შიდა ქვაღორღთან არის შეკავშირებული (ასე ჩვენამდე კი მოაღწია, მაგრამ საკითხავია, როდემდე მოუწევს მზრუნველი ხელის ლოდინი?!).

აღნიშნული ფიგურის ზედა ნაწილი, თავის მიდამოებში, სოკოს აქვს დაფარული და ის ქვემოთკენ, სამოსზეც ჩამოუყვება. მიუხედავად ყველაფრისა, ჩვენ შეგვიძლია აღვწეროთ მცირე შარავანდით შემოსილი გაზრდილი ზომის თავის ოვალი, ნუშისებრი, დიდი ზომის თვალები, მცირე ცხვირი და პატარა, თუმცა მკვეთრი მოხაზულობის ტუჩები, უწვერო პირისახე, რომელიც მოკლე კისრით უკავშირდება კოჭებამდე სამოსით დაფარულ ტანს. ხელები იდაყვებით განზეა გაწეული, ხოლო შემდგომ ზემოთ აპყრობილი. ამით იქმნება მკვეთრი კუთხოვანი ხაზები. ანგელოზის ფრთები (ცოტა არ იყოს არაორგანულად) იდაყვების ქვემოდან არის ჩამოშლილი. ბუმბულის ფაქტურა წარმოდგენილია მოკლე, ვერტიკალური, ამობურცულზედაპირიანი ფენების სახით, რაც დაბლა თანდათან სიგრძეში იმატებს და ოდნავ განზე იდრიკება. სამოსის დრაპირება კი, გახლავთ ძალიან პირობითი ღარების სახით. აქ, მხრებიდან გულ-მკერდის ჩათვლით, სწორი, ვერტიკალური ხაზებია ჩაკვეთილი. შემდგომ გამოსახულია სარტყელი. სამწუხაროდ, ამ მონაკვეთში რელიეფის ზედაპირზე მოდებული სოკო არ გვაძლევს კარგად გარჩევის საშუალებას, თუმცა მოჩანს სამკუთხა დეტალი, რაც სარტყელთან არის დაკავშირებული. ეს შეიძლება იყოს გულსაკიდი (თუმცა იგი არ არის გამოსახული ზუსტად ცენტრში) ან სამოსის გადანაკეცი. ამ ზედა სარტყლის შემდგომ სამოსის ვერტიკალური ღარები ოდნავ განზე მიემართება.

წელთან კი, მეორე სარტყელია მოცემული, რაც ცენტრში კვანძით არის შეკრული. ქვემოთ იშლება მოკლე და სქემატური ღარები, რომელთა მიმართულება მუდმივად იცვლება - თუ მარჯვენა მხარეს შედარებით სწორად მოდის, მარცხნივ მორკალულ ფორმას იძენს, შემდგომ ცენტრში კვლავ სწორი ღარების მწკრივია, რაც მარცხნისკენ ზომაში კლებულობს და კაბის კიდესთან, ქვემოთ მიმართულ მორკალულ ღარებში გადადის. კაბის ქვემოდან კი მცირე ზომის, თხელი ფეხები მოჩანს. სამწუხაროდ, ამ ნაწილში ფილა ჩამოტეხილია, თუმცა მაინც - ეს ფიგურა თავისი გამძლეობით კუმურდოს ტაძრის „გმირია“.

ტაძარში შესასვლელის მარჯვნივ, სრულყოფილად შემორჩა ფიგურის არქიტექტურულ-კონსტრუქციულ ფორმებთან შერწყმის პირვანდელი სახე. ჩვენ ვხედავთ მცირე ტრომპისგან გამოშვერილ მართკუთხა მასიურ ფილას ანგელოზის გამოსახულებით და მის შემომწერ, ასევე მასიურ თაღს. როგორც აღვნიშნეთ ამ მხარეს ძლიერია ბუნებრივი ნალექებისა და ქარის ზემოქმედება, ამიტომაც გამოსახულებათა ზედაპირი გადაცრეცილია და არ განირჩევა საჭრეთლის ზუსტი ნაკვალევი. ანგელოზის შარავანდით მოცული თავი ზომით კვლავ გაზრდილია. თვალების ჭრილი აღარ იკითხება, თუმცა მკვეთრია ცხვირის მოგრძო ფორმა. პირისახე კვლავ უწვერო უნდა იყოს. შემდგომ მოდის თავთან მოკლე კისრით დაკავშირებული სხეული, სადაც სამოსის დამუშავება არ უნდა იყოს ისეთი მჭიდრო და არც ძირითადად ვერტიკალური მოკლე-მოკლე ღარებისგან შემდგარი, არამედ აქ უფრო ფართო, თავისუფალი, სხვადასხვა მხარეს მიმართული ნაჭდევებია, თუმცა დეტალური აღწერა შეუძლებელია. მისი სარტყელი კი მხოლოდ წელზე შეიმჩნევა. ხელები ანალოგიურად განზე და შემდგომ ზემოთ არის აპყრობილი, ხოლო ფრთები იდაყვების მონაკვეთიდანაა ჩამოშვებული; ფეხების ადგილი მომტვრეულია.

რაც შეეხება მარცხენა ფიგურას, იგი ყველაზე ტანმორჩილია და თხელი სხეულით გამოიჩევა, სადაც აქცენტირებულია არა იმდენად უშუალოდ თავის ოვალი, რამდენადაც შარავანდი. სახე და მთლიანად ფიგურის ზედაპირი იმდენად წაშლილია, რომ შეუძლებელია რაიმეს აღწერა, თუმცა, ვფიქრობ, თვალის ჭრილები იქნებოდა დიდი ზომის, ხოლო სამოსის ზედაპირი ძალიან სქემატურად და არა ისე დეტალურად დამუშავებული, როგორც განსაკუთრებით, ჩვენს მიერ პირველად აღწერილი ანგელოზის შემთხვევაშია. ამ რელიეფური ფილის შემდგომ კარიბჭის დასავლეთი მხარე ჩამორღვეულია, და ეს ფიგურაც ნახევრად ჰაერშია გამოკიდებული.

უშუალოდ ტაძარში შესასვლელი შემკულია გეომეტრიულ ორნამენტთან შერწყმული ვრცელი საქტიტორო წარწერით [ტაბ. №7-დ)]. იგი თავისი შინაარსით ფრიად მნიშვნელოვანია, რამდენადაც ისტორიულ პირებთან ერთად დასახელებულია ტაძრის მშენებლობის ზუსტი თარიღი.

ჩვენ ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ ტაძრის ეპიგრაფიკაზე და ამიტომ აქ აღარ შევჩერდებით.

სამხრეთი შესასვლელის მართკუთხა ჭრილი დაგვირგვინებულია ტიმპანით, რომლის ცენტრშიც გაშლილია ერთიდაიგივე სახის სტილიზებული გეომეტრიული ორნამენტის (ტალღოვანი გვერდების მქონე კვადრატები, რაც თითქოს ვარსკვლავებსაც ემსგავსება) „ხალიჩა“. აღნიშნულ შემკულობას მკაცრად შემოსაზღვრული მართკუთხა ფორმა აქვს, ხოლო ტიმპანის ოვალური ჭრილის ზედა და გვერდითა არეები კი დათმობილი აქვს ასომთავრულ საქტიტორო წარწერებს. ასოები და სტრიქონები იმდენად მიჯრითაა წარმოდგენილი, რომ ერთი შეხედვით, ორნამენტული შემკულობის შემადგენელ ნაწილად აღიქმება [ტაბ. №7-დ-ე)]. აქ ცენტრში მოცემულია უმნიშვნელოვანესი ოთხსტრიქონიანი წარწერა, რომლის წყალობითაც ჩვენ ვიცი ტაძრის აგების ზუსტი წელი (964) და მისი მაშენებლები. წარწერის დასაწყისი და დასასრული აქცენტირებულია ორნამენტული იდეოგრამებით.[49] მარჯვენა მხარეს ეს გახლავთ ერთმანეთში გარდამავალი ორი წაწვეტებული ელიფსისგან შემდგარი ჯვარი, ხოლო მარცხნივ – უწყვეტი კვანძებით შექმნილი წაწვეტებული „ფოთლოვანი“ ჯვარი. ყოველი ორნამენტული მოტივი, ჯვრები თუ შიდა ვარსკვლავების „ხალიჩა“, ისევე, როგორც ზემოთ აღწერილი, საფასადე ორნამენტაციის დიდი ნაწილი შედგენილია ორმაგი თასმებისგან. შემდგომ წარწერა გრძელდება მარცხენა მხარეს, ხოლო ტიმპანის მარჯვენა კიდე კი, დათმობილი აქვს მაშენებელთა კვერექსს და „გიორგის წარწერას“.[50] ტიმპანის აღნიშნული წარწერები პალეოგრაფიული ნიშნებით ერთ პერიოდს განეკუთვნება.

როგორც ჩანს, ეს იყო კარიბჭე-სამლოცველო, რადგანაც იგი აღჭურვილია როგორც საკურთხევლით, ისე მცირე სამკვეთლოთი, რაც გაჭრილია ტაძრის სამხრეთი შესასვლელის მარჯვნივ, ღრმა ნიშის სახით. კუმურდოს ტაძრის გეგმაზე აღნიშნული დეტალი მკაფიოდ ჩანს [ტაბ.№2].[51]

[49] რასაც ვ. სილოგავა მალტურ ჯვრად იხსენიებს, თუმცა, ვფიქრობ, მისგან ფორმით საკმაოდ განსხვავდება და ამიტომ ამ განსაზღვრებას ვერ დავეთანხმები.
[50] ვ. სილოგავა, *კუმურდოს ტაძრის ეპიგრაფიკა*, თბ., 1994 წ. გვ.39
[51] ვ. ბერიძე, *ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1974 წ.

საინტერესოა ამ უკანასკნელის არქიტრავის მოგრძო ფილაზე რელიეფურად ამოზიდული სამსტრიქონიანი ასომთავრული მწყობრი წარწერა. ვ.სილოგავა მას ასევე ტაძრის აგების თანადროულად მიიჩნევს.[52] აქვე, მიმდებარე ზედაპირზე, X საუკუნის დასასრულითა და XI ს-ის დასაწყისით დათარიღებული, სხვა არაერთი სააღაპე წარწერაა. ხოლო სამხრეთი შესასვლელის ტიმპანის შემომზღუდავ თაღზე ამოკვეთილი წარწერა კი, Xს-ის 80-90-იანი წლებით იფარგლება და იგი გაბრიელ კუმურდოელის სააღაპე წარწერას წარმოადგენს **[ტაბ.№7-დ)]**.

რაც შეეხება დასავლეთ ფასადს, როგორც უკვე ითქვა, განადგურების გამო მის შესახებ ვერაფერს ვიტყვით **[ტაბ.№8]**. თუმცა, შემორჩენილია დასავლეთი სტოას ნანგრევები, რომელიც ტაძარს XI საუკუნის დასაწყისში მიაშენეს. იგი წარმოდგება პლასტიკური ორნამენტის ნაირგვარი რეპერტუარით. ამით კი კუმურდოს ტაძარი კიდევ ერთ ღირებულ ცნობას გვაძლევს, ქართული ხელოვნების ისტორიის არც თუ ვრცელ მონაკვეთში, მხატვრული სამეტყველო ენის განვითარების ამპლიტუდაზე.

ყველაზე უკეთ შემორჩენილია სტოას სამხრეთი კედელი, რაც მნახველს იზიდავს თავისი ორნამენტული თანაბარი ზომის თაღნარით **[ტაბ.№10)]**. აქ რუხი ფერის ქვის ბლოკების ორსაფეხურიან ცოკოლზე, მის მიმართ კონტრასტულად, წარმოდგენილია მოყვითალო ფერის, გრძივი საბაზისო ორნამენტირებული ქვები, რაზეც დამყარებულია შეწყვილებული, დახრილი ღარებით დაფარული ზედაპირის მქონე ლილვები. ამ უკანასკნელთ ებჯინება ერთიანი, მართკუთხა, მკვეთრი მოხაზულობის კონსოლები, საიდანაც უშუალოდ თაღები ამოიზრდება.

მარჯვნიდან მეორე თაღში გაჭრილია შესასვლელი და იგი აქცენტირებულია ჭრილის უშუალოდ შემომფარგვლელი, ორმაგ თხელ ლილვზე დაფუძნებული, ორნამენტული თაღით, რაც კედლის საერთო სიბრტყიდან თვალსაჩინოდ გამოზიდულია. შემდგომ მას ერთვის კედლის სიბრტყეზევე შესრულებული პლასტიკური სილუეტის პალმეტების სარტყელი. ეს უკანასკნელი, ზედა ნაწილში, იფარგლება კვლავ გამოზიდული, განსხვავებული ორნამენტული „კამარით“, ხოლო შემდგომ, სადად დატოვებული პერანგის ფილების მცირე ინტერვალით, უშუალოდ თაღედის ძირითადი პროფილი წარმოგვიდგება. მარჯვნივ მხოლოდ კიდევ ერთი ყრუ თაღი შემოიწერება. მარცხნივ კი, მართალია თაღი დღეისათვის მთლიანად ამოვსებულია, მაგრამ თავის დროზე იგი გაჭრილი უნდა ყოფილიყო, ისევე როგორც მისი მომიჯნავე,

[52] ვ. სილოგავა, დასახელებული ნაშრომი: გვ.: 41

ჩვენს მიერ აღწერილი თაღი. აქ, ზედა ნაწილში, თავდაპირველი ყორე ქვის წყობაა, რაც დაფარული იქნებოდა პერანგის ფილებით, ხოლო ცენტრში კი, უახლოეს წარსულში ჩასმული მასიური ქვებია, სავარაუდოდ იმდროინდელი, როდესაც მოსახლეობამ ტაძარი სახვადასხვა დანიშნულებით გამოიყენა. აღსანიშნავია, რომ აქ ცენტრში ორსაფეხუროვანი ცოკოლი დადაბლებულია და მხოლოდ ქვედა საფეხურია წარმოდგენილი ისევე როგორც გვერდით გაჭრილი კარის შემთხვევაში. ამას ემატება ისიც, რომ მარცხენა ქვედა კიდეში შემორჩა ორნამენტული შემკულობის მცირე დეტალი. ეს ყოველივე კი იმას მოწმობს, რომ აქაც, მომიჯნავე შემკულობის მსგავსად, წარმოდგენილი იყო კარის ჭრილი და მისი შემომფარგვლელ-დამაგვირგვინებელი იარუსებიანი თაღოვანი მოჩარჩოება.

სტოას სამხრეთი კედლის თითოეულ თაღში წარმოდგენილია ერთმანეთისგან განსახვავებული ორნამენტი. იქნება ეს ამ პერიოდში ტაო-კლარჯეთიდან მომდინარე, ფართოდ გავრცელებული S-ისებური ორნამენტის სახესვაობა, წრეში ჩაწერილი პალმეტებისა და ლოტოსების ლენტი, თუ რგოლებისა და რომბების ხლართებისგან შემდგარი ბადეები და ჯაჭვები. აღსანიშნავია, რომ ერთმანეთის გვერდით ორნამენტები მუდმივად იცვლება. თუმცა, ერთის გამოტოვებით მეორდება. მაგალითად, პირველი თაღის შემკულობა მეორდება მეორე თაღის ცოკოლზე; პირველი თაღის ცოკოლის შემკულობა მეორდება მესამეს თაღზე და აშ. მთლიანობაში (თაღის, კონსოლისა და ბაზისის ორნამენტაციებში) წარმოდგენილია 9 სახის მოტივი.

მიუხედავად ტაძრის ძირითადი სამშენებლო პერიოდისგან განსხვავებისა, ყოველი ჩუქურთმის წამყვანი თასმა კვლავაც ორმაგია და, უნდა ითქვას, რომ აშკარად იგრძნობა ტაძრის ერთიანი მხატვრულ-კომპოზიციური სტრუქტურისადმი მიზანმიმართული დაქვემდებარება და თანწყობა. ამიტომაც აქ მოცემულია სხვადასხვა ფასადზე გაფანტული ორნამენტაციის ძირითადი მოტივების ინტერპრეტაცია. ეს კი, მხატვრული ენის განვითარების კუთხით ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა. ამ ყოველივეზე ქვემოთ მხატვრული ანალიზისადმი დათმობილ თავში (გვ.:80) დაწვრილებით ვისაუბრებთ.

რაც შეეხება დასავლეთ მხარეს, აქ წარმოდგენილია მინაშენი ცენტრში კვადრატული საპირეთი შემოფარგლული კარით. უშუალოდ შესასვლელის ჭრილს ებჯინება რგოლების ორრიგად მიმდინარე ხლართების ჯაჭვი (ამ შემთხვევაში საერთო თასმა სამმაგია). მას კი, თავის მხრივ, შემოწერს ორმაგი ლილვური მოჩარჩოება სადაც ცენტრში ამოზრდილია ჯვარი. (ჯვრის მკლავები კიდეებში გაგანიერებულია; დაზიანების გამო კარგად არ განირჩევა ბურთებით

არის ბოლოები შემკული თუ წაწვეტებულია). აღნიშნული ჯვრის გარშემო - ტიმპანზე მოთავსებულია ოთხი სხვადასხვა წარწერა. მათგან მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ტაძრის „მეორედ მაშენებელთა“ მოსახსენიებელ წარწერას.[53]

აღნიშნული წარწერა პალეოგრაფიული ნიშნებითა და აქ მოხსენიებული ისტორიული პირებით 1511-1515 წლებით თარიღდება. როგორც ჩანს, ამ პერიოდშივე საგრძნობლად შეაკეთეს ჩრდილოეთი მინაშენიც. ამ უკანასკნელის საფასადო პერანგის ქვები თითქმის სრულად შეცვლილია. რამდენადაც სოკოს დაავადება აქ ძალიან აქტიურია, ქვების ზედაპირი ყვითლად არის დაფარული და კარგად გათლილი ზედაპირი სულ დაკოჟრილია. აღსანიშნავია, რომ აქ წარმოდგენილია ორი შეწყვილებული ლილვი, მათზე დაბჯენილი მართკუთხა ფორმის მასიური კონსოლებით. საინტერესოა, რომ ლილვების ქვედა ნაწილი ისევეა დახრილი ხაზებით დაღარული, როგორც სამხრეთ მხარეს. ზემოთ კი გამოცვლილი, შეუმკობელი ლილვებით გრძელდება. შემორჩენილია ასევე კონსოლებისა და საბაზისო ქვების ჩუქურთმები. ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადთან მომიჯნავედ, დღეისათვის, ფილები ჩამოშლილია, თუმცა დარჩენილია შეწყვილებული ლილვის ქვედა ნაწილი და ორნამენტირებული მართკუთხა ფორმის ბაზისი. აქ გამოსახულია მხოლოდ ერთი, ძალიან პლასტიკური S-სებური მონახაზის პალმეტი. შემდგომ მოდის ლილვების ჩამომტვრეული ფრაგმენტი, რაც ბევრად უფრო მასიურია ვიდრე თავდაპირველი ლილვების ნაშთები და მძიმედ ადევს ბაზისის ქვას. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ კუმურდოს ჩამოცვენილი ორნამენტული ფრაგმენტების მცირე ნაწილი დღეისათვის სამხრეთ კარიბჭეში აწყვია **[ტაბ.№7-ზ)]**,[54] მათგან ერთ-ერთი თავისი მართკუთხა ფორმით და ზომით ზუსტად შეესაბამება ჩრდილოეთი მინაშენის კედელზე წარმოდგენილ კონსოლებს. მის ზედაპირზე გამოსახულია ორმაგი თასმით შემოწერილი ორი ერთმანეთზე გადაბმული წრე, რაშიც ჩაწერილია ორი ფასკუნჯი **[ტაბ.№10-დ)]**. თითოეული წრის თასმა გარშემო შვერილ კვანძებს იკეთებს. თითქოს, გამოკვეთილია ოთხი მათგანი (ზემოთ ორი, ქვემოთ ორი), მაგრამ მათ შორის კიდევ ჩნდება კვანძები, რითიც ერწყმის ბლოკის არშიას, რაც მთლიანად, ამავე ზომის, კვანძების რიგს წარმოადგენს. ფასკუნჯები ძალიან რეპრეზენტაციული „იერით“, ერთმანეთისკენ არიან მიმართულნი. ორივე მათგანის ნისკარტთან მცირე გამოსახულებაა. მისი სქემატურობის გამო რთულია ზუსტი

[53] დასახელებული ნაშრომი გვ.:74

[54] 2014 წლის თებერვლამდე ეწყო, თუმცა მავანთა მოუსვენრობით სულ სხვადასხვა ადგილას, ბოლოს კი ყველაფერი ძირს აღმოჩნდა გადმოყრილი. ქვებს შორის განსაკუთრებით დაზიანდა მამაკაცის ძალიან საინტერესო რელიეფური გამოსახულება.

იდენტიფიცირება, თუმცა ვფიქრობ თევზს უნდა ასახავდეს. განსაკუთრებით პლასტიკურად არის ნაძერწი მათი ზემოთ აზიდული, გადაშლილი კუდები, რაც მოხაზულობით, აქვე აღწერილი ბაზისის პალმეტის ფოთლის სილუეტს იმეორებს. რაც შეეხება ჩრდილოეთი მინაშენის მომდევნო ლილვს, ის ქვედა ნაწილში პირვანდელი სახით შემორჩა და ამიტომ ბაზისსა და მას შორის დაცულია პროპორციები. ბაზისის ბლოკი შემკულია გეომეტრიული ორნამენტით, რაც მოკლე სამ-სამად დაჯგუფებული ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზების მონაცვლეობით შექმნილ „ხალიჩას“ წარმოადგენს. კრონშტეინზე კი მოცემულია, მართკუთხა ბლოკში ძალიან მწყობრად ჩალაგებული, ერთმანეთზე გადანასკვული ექვსი რგოლი. თითოეული მათგანის ცენტრში (ჩაკვეთილი) ბურთულებია გამოსახული. რგოლებს შორის, შუაში, ორი ვარსკვლავია, ზედა და ქვედა კიდეებთან კი სამკუთხედები. ძალიან საინტერესოა ასევე მესამე ლილვების წყვილის შემკულობა. აქ ქვედა ნაწილი კვლავ პირვანდელია, თუმცა ძალიან დაზიანებული ზედაპირით. ბაზისი დაფარულია ორმაგი თასმის უწყვეტი მჭიდრო კვანძებით, ისე რომ ქვის ზედაპირი, ფონის სახით, საერთოდ არ ჩანს. აღნიშნულ კვანძებში გამოირჩევა ორი მოზრდილი რგოლი, რომელშიც დაზიანებულობის გამო, ვერ ვახერხებთ ფიგურების გარჩევას. რაც შეეხება ლილვის დამაგვირგვინებელ ბლოკს, მასზე წარმოდგენილია ოთხი, მაღალყელიანი ფასკუნჯი, რომლებიც შეწყვილებულად ყურძნის მტევანს შეექცევიან. მიუხედავად იმისა, რომ აქ იგრძნობა სასურათე არის ზომით განპირობებული სიმჭიდროვე, ოსტატს არ აქვს საშუალება მისთვის დამახასიათებლად სრული პლასტიკური ხაზებით გამოძერწოს გადაშლილი კუდები, გრაფიკული ხერხებით ახდენს ძალიან წარმოსადეგ, ამაყად მდგომ ფრინველთა ფიგურების გამოსახვას.

მინაშენის ჩრდილოეთ კედელზეც, ისევე როგორც სამხრეთით, თავის-თავად გადასროლილი იქნებოდა თაღედი, რაც კიდევ უფრო მრავალრიცხოვან ორნამენტულ მოტივებს შემოგვთავაზებდა, მაგრამ დღეისათვის მათი კვალი საერთოდ წაშლილია. ლილვებს შორის კი, ყრუ კედელში ორ ადგილას კვადრატულად ამოჭრილია ქვის ფილები, რაც ეტყობა XIX საუკუნის დასაწყისში, ტაძრის სხვადასხვა დანიშნულებით გამოყენებისას დასჭირდა ადგილობრივ მოსახლეობას.

რაც შეეხება უშუალოდ ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადს, იგი სამხრეთი ფასადის მხატვრული გადაწყვეტის იდენტურია (კარიბჭის გამოკლებით). აქაც ფასადის კედლის ცენტრში გვაქვს მახვილი სამკუთხედის ფორმის ნიშა

კონქისებრი დაბოლოებით, სადაც დეკორაციულ ტრომპში მოცემულია რელიეფიური ქანდაკება. **[ტაბ.№9]** ამ შემთხვევაში (ასო-ნიშნების თანახმად – [ე]ვ‖ა) ევას გამოსახულებით[55], რომლის ზემოთაც რადიალურად გადაშლილია სხივები („ქვეყნის" გამოსახულების მსგავსად, სხივები ამობურცული ზოლების სახით არის მოცემული, რაც მიღწეულია მარტივად, მხოლოდ ჩაკვეთილი გამყოფი ღარების საშუალებითა და ძირითადი ნაწილების ზედაპირის მომრგვალებით). უშუალოდ ქანდაკება კი, მასიურად არის გამოზიდული ფონიდან და ერთიანი მოცულობითი ფორმით წარმოგვიდგება **[ტაბ. №9-ბ)]**. გამოსახულების შუბლამდე ჩამოზიდული და გვერდებზე, ყურების დაფარვით თავისუფლად ჩამოშვებული თავსაბური თავის მკვეთრად მომრგვალებულ ფორმას იმეორებს. სახის დამუშავების მხრივ კი, ოსტატი საჭრეთლით მხოლოდ მარტივ ფორმებს შემოწერს, როგორიც არის ყვრიმალებიდან ქვემოთ სახის ოვალი, ოდნავ ჩაკვეთილი თვალის ჭრილები, მინიშნებული ცხვირი (ზედაპირი დაზიანებულია), მაღალი ყელი. ეს უკანასკნელი ძალიან პირობითად არის დამუშავებული და უსიცოცხლო საყრდენს უფრო წააგავს, ვიდრე სხეულის ნაწილს.

ნიშის აქეთ-იქით მოთავსებული სარკმლები საკმაოდ დომინანტურია, რამდენადაც წარმოადგენს ფართო (აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლებთან შედარებით) ჭრილს, რასაც აგვირგვინებს ორნამენტებით შემკული გადანაკეციანი თავსართი **[ტაბ. №9-გ)]**. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წლების მანძილზე მოდებული სოკოვანი „ხავსის" გამო კუმურდოს უნიკალური არქიტექტურული ძეგლი ძალზე სავალალო დღეშია, განსაკუთრებით „დაავადებული" კი სწორედ ჩრდილოეთი ფასადია. დღეისათვის სოკოვანი ხავსი, თითქმის, სრულად ფარავს მარჯვენა სარკმლის თავსართის ზედაპირს, სადაც წარმოდგენილია მჭიდრო უწყვეტი ბადისებრი წნული ორნამეტი. მარცხენა მხარეს კი, გირლიანდების ასხმაა, სადაც რგოლები ისეა ერთმანეთზე გადაბმული, რომ თითოეული ძირითადი რგოლის გულში მომდევნოზე გარდამავალი კვანძი იქმნება. უშუალოდ თავსართი კედლის სიბრტყიდან ამოზიდულია მცირე სიმაღლის, თუმცა მკვეთრი ერთიანი ფენის სახით, რაც ფონთან დახრილი კიდეებით არის დაკავშირებული.

ჩრდილოეთი ფასადის კარნიზის შემკულობაში გამოყენებულია მარცხენა სარკმლის ორნამენტის მსგავსი მოტივი, ოღონდ უფრო დიდი, ფართო და

[55] ვ. სილოგავა, *კუმურდოს ტაძრის ეპიგრაფიკა*, თბ., 1994 წ. გვ.:51

თავისუფალი წნული გირლიანდების სახით, სადაც თითოეული რგოლის მონახაზი შედგება ორმაგი თასმისგან [ტაბ.№9გ)]. ამგვარივე ორნამენტი გრძელდება ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ ნაწილშიც. ამ ფაქტზე დაყრდნობით, მიუხედავად იმისა, რომ კარნიზის დასავლეთი მხარე აღდგენილია და არ შემორჩა ადრინდელი შემკულობის კვალი, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ჩრდილოეთი მკლავის ყველა წახნაგზე კარნიზის შემკულობა ერთნაირ მოტივს წარმოადგენდა. აღმოსავლეთი მკლავის კარნიზის ჩრდილოეთ მხარეზე კი, ჩვენ ვხედავ სრულებით განსხვავებულ ორნამენტულ შემკულობას [ტაბ.№9დ)]. ამ შემთხვევაში, აქ მოცემულია ორმაგი თასმით შემოწერილი მცირე ნალის ფორმის თაღების მწკრივი, სადაც ყოველი მათგანის ორივე ბოლო შიდა მხარეს არის ნატიფად შეხვეული, ხოლო თაღთა მიჯნიდან კი, ჩამოშვებულია სამყურა ფოთოლი[56]. რაც შეეხება აღმოსავლეთი და ჩრდილოეთი მკლავების შესაყარს, სადაც კარნიზთა გადაკვეთაზე დამატებითი მახვილკუთხიანი მონაკვეთი უნდა იქმნებოდეს (სხვა ფასადების შესაბამისად, თუმცა აქ იგი ჩამოშლილია) შემორჩენილია ორნამენტული შემკულობის მცირე ფრაგმენტები (მონაკვეთის დასაწყისი და დასასრული), რაც სრულებით დამოუკიდებელ მოტივს წარმოადგენს. [ტაბ. №9დ)] აქ მოცემულია ორმაგი თასმის უწყვეტი, ერთმანეთში გარდამავალი ხვეულები რაც დაახლოებით მხედრული ანბანის, გვერდით გადახრილ „ზ” ასოს მოხაზულობას მოგვაგონებს. მის ქვემოთ კი, მცირე ტრომპში გამოსახულია ცენტრისკენ მზარდი სამყურა ფოთოლი, რომელიც საჭრეთლის ღრმად ჩაკვეთით, პლასტიკური ფორმის შემოწერის შემდეგ, ქვის ზედაპირზე მომრგვალებულ, გარკვეულ მოცულობით ფორმას იძენს.

[56] ამგვარი მოტივი მეორდება ინტერიერში, გუმბათქვეშა აფრა-ტრომპების საწყისთან ერთ-ერთ მინიატურულ სვეტზე, რომელიც, თავის მხრივ, მოგვაგონებს ყარსის ე.წ. კუმბეტ კილისეს (Xს.) ინტერიერის პილასტრის კაპიტელის ორნამენტულ შემკულობას.

1.4. კუმურდოს შიდა სივრცის განხილვა

სამხრეთით, კუმურდოს კარიბჭიდან, სადაც ჩვენ მიერ ზემოთ აღწერილი მთავარანგელოზები ქრისტეს დიდების ნიშნად ხელაპყრობილნი გვეგებებიან, შევდივართ ტაძრის შიდა სივრცეში [ტაბ.№11]. აქ ყოველივე მოპირკეთებულია სხვადასხვა ზომის და სხვადასხვა ფერადოვნების თლილი ბაზალტის კვადრების მწყობრი რიგებით. აღსანიშნავია აღმოსავლეთი აფსიდის კონქში ჩასმული ნახევარწრიული საჭექი ქვა და მისგან რადიალურად, სხივების სახით გადმოშლილი გრძივი ტრაპეციული ფილები. საინტერესოა, რომ საჭექი ქვა და „სხივები", ერთის მონაცვლეობით, წითლად არის დაფერილი. ამასთანავე, დღეისათვის, კუმურდოს ინტერიერის ქვათა ბუნებრივ ფერადოვნებას ემატება სრულად ჩამორეცხილი ფრესკების ბათქაშის ნაშთები, აქა-იქ, ბედნიერი შემთხვევის წყალობით, შემორჩენილი მოხატულობის წითელი კონტურები, თუ ლაჟვარდოვანი ფერის გამონათება. მკლავების (ბოლომდემიუყვანელი) რესტავრირებული ლორფინებიდან ჩამოჟონილი წყლის მარილები თეთრი კვალის სახით ფარავს კედლების ზედა რეგისტრებს და შემოფარგლავს ნესტისგან გაშავებულ ქვის ზედაპირებს. უკვე არაერთხელ ითქვა, რომ კუმურდოს გუმბათი მორღვეულია, ამიტომაც – მცხუნვარე მზე, წვიმა, სეტყვა, თოვლი თუ ქარი არ აკლებს თავის „ხელს" ჩვენს ძვირფას ტაძარს.

ექსტერიერის ერთიანი, მონუმენტური, შეკრული ფორმებისგან განსხვავებით, ტაძარში შესვლისთანავე გადაიშლება მრავალკომპონენტიანი, გარკვეულწილად ერთმანეთისგან იზოლირებული, თუმცა, ამასთანავე, ერთი მიმართულებით მოძრავი ხუთაფსიდიანი შიდა სივრცე.

ტაძრის ცენტრში აღმოჩენისთანავე ერთდროულად აღიქმება აღმოსავლეთით, თავისი ზომით დომინანტური საკურთხევლის აფსიდა და გვერდითა მკლავების, ერთმანეთის პარალელურად განლაგებული, ორ-ორი მომცრო ზომის აფსიდალური სივრცე. კუმურდოში აფსიდების სიღრმე მიღწეულია ბემების საშუალებით. ეს განსაკუთრებით ეხება აღმოსავლეთ მხარეს, სადაც ბემა იმდენად ღრმაა, რომ მკლავის ცილინდრული კამარის სიმყარისთვის დამატებით საყრდენი თაღია ჩასმული [ტაბ.№11-გ)]. ამით კამარა სამ „სტრიქონად" წარმოდგება: გუმბათქვეშა სივრციდან, კედლის შვერილ მასიურ სვეტებზე გადასროლილი, ოდნავ შეისრული თაღიდან პატარა ინტერვალით წარმოგვიდგება (ფაქტიურად) იმავე ფორმის თაღი, რაც დაბალი კონსოლით, ეყრდნობა კედლის ნახევრამდე ჩამოშვებულ პილასტრს. შემდგომ

კი, ინტერვალის განმეორებით, საკურთხევლის აფსიდი იქმნება. აქაც თაღი ეყრდნობა, ოდნავ უფრო მოზრდილი ზომის, სიმბოლური გამოსახულებებით შემკულ კონსოლს (რასაც ქვემოთ დაწვრილებით განვიხილავთ).

აღსანიშნავია, რომ კუმურდოს შიდა სივრცეში დომინანტურ როლს ასრულებს აფსიდთა კედლის შვერილების სახით წარმომდგარი გუმბათქვეშა სვეტები [ტაბ.№11]. აქ ოთხ ძირითად სვეტს დამატებულია, გვერდითა შეწყვილებული აფსიდების საერთო კედლიდან გამოზიდული, ბურჯები. ეს უკანასკნელი უფრო შეწეულია სიღრმეში და ამით იქმნება ჰექსაგონალური, ფართო, ღია გუმბათქვეშა სივრცე, სადაც ადამიანის მზერა თავისუფლების შეგრძნებით ზევით მიისწრაფის [ტაბ.№11-ა-ბ)]. ამ მიმართულებით მიზიდულობას კიდევ უფრო აძლიერებს, აღნიშნულ ექვს, მასიურ და ამასთანავე ძალიან მწყობრი პროპორციის, მრავალწახნაგოვან სვეტებზე გარდამავალი ოდნავ შეისრული თაღები. სვეტების პირველი საბაზისო ქვები უფრო განიერია, თუმცა ფესტონების მოხაზულობით მათი ზედა კიდე იძენს ერთგვარი არშიის სახეს და შემდგომ ძალიან ბუნებრივად ერწყმის ძირითად ტანს. კაპიტელს რაც შეეხება, ესეც ყოველ მათგანზე ერთნაირი სადა იერისაა, სადაც ფესტონებისვე მსუბუქი არშიის შემდგომ, კვლავ წახნაგოვანი, ორშემადგენლიანი ფართო და ამასთანავე დაბალი კაპიტელი წარმოდგება [ტაბ.№11-დ)]. იგი ზედა ნაწილში კუთხოვანი, ბრტყელი და ხისტი გეომეტრიული ფორმისაა. ხოლო ქვემოთ, მოცულობითობის შეძენის მიზნით, ზედაპირი მკაფიოდ მომრგვალებულად არის დამუშავებული. სვეტის თავებიდან კი ამოიზრდება სამსაფეხუროვანი თაღები. ქვემოდან მესამე ეყრდნობა კაპიტელის თავზე, ცენტრში „წამოსკუპულ" მინიატურულ „სვეტს". ეს გახლავთ: (მცირედ აღნიშნული) მრავალწახნაგა ზედაპირის მოკლე სვეტის ტანი და შემდგომ მოზრდილი ზომის კაპიტელი, რაც ყოველ მათგანზე განსხვავებული ორნამენტით იმკობა. ერთ-ერთ მათგანზე, რომელიც ყველაზე უკეთ შემორჩა, გამოსახულია ზედა კიდეში ჩამწკრივებული ნალის ფორმის პატარა თაღები, რომელთა ბოლოები შიდა მხარეს არის შეგრაგნილი, მომიჯნავე თაღების შესაყარიდან კი დაბლა ეშვება სამყურა ფოთოლი. ცენტრალურ, მოგრძო ფოთოლს კიდევ ემატება დაბლა მიმართული „ცრემლის" ფორმის დეტალი, ხოლო ამ უკანასკნელიდან კი გვერდითმდგომისკენ გადაფენილია ორმაგი ბაფთი. მეორე შემთხვევაში ჩვენ წარმოგვიდგება დაბლა მომართული, ამჯერად სამფურცლა, ყვავილი (რაც გაშლილ ტიტას მოგვაგონებს). აქ ცენტრალური ფურცელი უფრო ფართოა (კვლავ „ცრემლის" ფორმის) ხოლო ორი გვერდითა თხელი, შემდგომ იგი

შემოწერილია ბოლოებშეხვეული თასმით. ამ სახით იქმნება ძალიან დახვეწილი, თავშეკავებულად საზეიმო ორნამენტი. თუმცა, ის იმდენად მცირე ზომისაა და თანაც მაღლა მოთავსებული, რომ ინტერიერის შემკულობის თვალსაზრისით, აქტიურ, წამყვან როლს სრულებით არ თამაშობს. არამედ, თლილი ქვის ფილებით შექმნილი, მწყობრი არქიტექტონიკური ფორმების თანმხლებ ნატიფი დეკორაციული შტრიხის ხასიათს ატარებს. რაც, კუმურდოს ოსტატის შემოქმედებითი ალღოს წყალობით, მნახველთა მეხსიერებაში მკაფიოდ იბეჭდება.

მინიატურული სვეტების თავზე ერთგვარი (რგოლებით ფლანკირებული ბურთის სახის) ბუნია, საიდანაც ამოტყორცნილია მცირედ შეისრული თაღი. თაღებსშორის კი ტრომპებია ჩასმული **[ტაბ.№11-დ)]**.

აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლეთით აფრა-ტრომპებში წარმოდგენილია ფიგურული რელიეფები – მარჯვნივ მამაკაცის, მარცხნივ კი ქალის გამოსახულებით **[ტაბ.№12]**. ქალის ფიგურას ახლავს წარწერა [გ(უ)რ(ან)დ(უხ)ტ][57], რის თანახმადაც ჩვენ ვიგებთ, რომ იგი გამოგვიხატავს ქტიტორს – დედოფალ გურანდუხტს, ხოლო რამდენადაც მის გვერდით გამოსახული მამაკაცის ფიგურას წარწერა არ ახლავს, ისტორიული ვითრებიდან გამომდინარე და ასევე სამხრეთი შესასვლელის თავზე, ჩვენს მიერ უკვე მოყვანილი, საქტიტორო წარწერის თანახმად, ივარაუდება (გურანდუხტის ძმა) ლეონ III აფხაზთა მეფე, თუმცა არსებობს სხვა მოსაზრებაც, რომ იგი წარმოადგენს გურანდუხტ დედოფლის მეუღლეს გურგენ კურაპალატს.[58] ეს უკანასკნელი ფიგურა გამოქანდაკებულია მართკუთხა ფილაზე, არც თუ მაღალი რელიეფურობით, ფრონტალურად გამოსახული სხეულის ფორმებით, რაც ქმნის ფონის პარალელურ სიბრტყეს, თუმცა კიდეების მომრგვალების შედეგად ოდნავ მინიშნებული მოცულობითობის შეგრძნებაც იჩენს თავს. განსაკუთრებით საინტერესოა სახის დამუშავება. აქ წარმოდგენილია წვეროსანი მამაკაცი, მკვეთრად, ღრმად ჩაკვეთილი, ნუშისებრი თვალის კონტურით, სწორი ცხვირითა და პატარა პირით, რასაც შემოფარგლავს მსუბუქი, ოდნავ შესამჩნევი ტალღოვანი ღარებით წარმოდგენილი წვერ-ულვაში. შუბლს ზემოთ, თმის საწყისის მიმანიშნებელი ღარია, ხოლო მის ზემოთ კი ოვალური შარავანდი. ოსტატს ამ უკანასკნელ დეტალზე ყურის გამოსახვაც არ დავიწყებია, რითიც ხაზი ესმევა, ჩვეულებისამებრ, შარავანდის მის მიღმა

[57] ვ. სილოგავა, *კუმურდოს ტაძრის ეპიგრაფიკა*, თბ., 1994 წ. გვ.:49

[58] Г.Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития барокkального стиля в Грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, Том I, Тбилиси, 1970 г.

არსებობას. წვერების ბოლოდან პირდაპირ ტანი, ანუ შესამოსელი იწყება, რაც შეხსნილ მოსასხამს წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ სამოსის სახელოები ჩამოშვებულია დაბლა, თუმცა ფიგურას ხელები გაყრილი აქვს არა მათში, არამედ დაწყობილი აქვს გულ-მკერდზე (მარჯვენა გულზე, ხოლო მარცხენა მუცელზე) ისე რომ მტევნები, (თხელი, გრძელი თითებით) შეხსნილი მოსასხამის ორნამენტებით (ორმაგ ლენტს შორის ბურთულების ასხმა) შემკულ არშიაზე აქვს ზემოდან დადებული. თავისუფლად ჩამოკიდებული სახელოების კიდეებიც მსუბუქად არის ორნამენტირებული (დიაგონალურად გავლებული ორმაგი თასმით წარმოდგენილი ჯვარედინი). თვალს განსაკუთრებით ხვდება მხრების მკვეთრი ოვალური მოხაზულობა, ასევე სამოსის ძირითადი ნაწილის აბსოლუტურად შეუმკობლად წარმოდგენა. აღსანიშნავია, რომ ფიგურას აქა-იქ ღრმა დაზიანებები აქვს ხვრელების სახით, რაც ნატყვიარებს ჰგავს. განსაკუთრებით დაზიანებულია ქვედა ნაწილი, სადაც შედარებით მოკლე მოსასხამის ქვეშ შესამოსელის ფრაგმენტი მოჩანს, ხოლო მის შემდგომ კი ქუსლებშეერთებული და ტერფებით სხვადასხვა მხარეს მიმართული ფეხებია გამოსახული. შესამჩნევია ფეხსაცმლის წაწვეტებული წვერი და ქუსლზე შემოსახვევი - რითიც „წუღს" წააგავს.[59]

როგორც აღვნიშნეთ, საკურთხევლის მარცხნივ, გუმბათქვეშა აფრა-ტრომპში გამოსახულია ქალის ფიგურა. რომ არა თანმხლები წარწერა, რაც გვისახელებს კონკრეტულად „გურანდუხტს", მას ვედრების კომპოზიციის ღმრთისმშობლად წარმოვიდგენდით. ქალის სხეული გამოსახულია მართკუთხა ფილაზე, რომლის ზედა კუთხეები შემდგომ მომრგვალებულია, ხოლო ქვედა კუთხეები აფრა-ტრომპის სამკუთხა საწყისისთვის მოსარგებად, წაკვეთილი. (ამგვარადვეა მოცემული მამაკაცის გამოსახულების ფონის მოყვანილობა). დედოფალი წარმოდგენილია საკურთხევლისკენ მიმართული. აქ, თითქოს, ფიგურის სამმეოთხედში გამოსახვის მცდელობა გვაქვს: თავი გადახრილია გვერდით, მხრები ფასშია, ხოლო ხელები აღმოსავლეთისკენ არის გაწვდილი. ამავე მიმართულებას იმეორებს განლაგება ფეხებისა, რომელთაც კოჭებამდე ფარავს აბსოლუტურად სიბრტყობრივად გადმოცემული შესამოსელი. უნდა აღინიშნოს, რომ კაცის ფიგურის შესამოსელი, მიუხედავად მინიმალური დამუშავებისა, ბევრად უფრო მომრგვალებული კიდეებით, ერთგვარად

[59] "წუღა - საქართველოს ყველა კუთხეშია ცნობილი. საძირედ იყენებდნენ ძროხის, ხარის, ცხენის, კამეჩის ტყავს. წული - უქუსლო ფეხსაცმელია, ქართული წუღის ქუსლებს ფეხის კოჭთან შემოსახვევი ეკვროდა და ფეხზეც მარგად ეცმებოდა" ს. მაკალათია, *მესხეთ-ჯავახეთი*, თბ., 1938

მოცულობითობის მინიჭებით არის გადმოცემული, რაც ქალის ფიგურაზე ნაკლებად ითქმის. გურანდუხტ დედოფლის შემთხვევაში, თუ მოცულობითობაზე ვისაუბრებთ, ეს მხოლოდ მის სახეს შეიძლება შეეხებოდეს. მართლაც, აქ ქვის ზედაპირის რბილი, მომრგვალებული მოდელირებით სახის ოვალია გამოკვეთილი (ოდნავ წაწვეტებული ნიკაპით), რასაც „ლეჩაქი" მოსავს. თვალები ფართო ნუშის ფორმის მოხაზულობისაა. ცხვირიც ასევე გამოკვეთილია, ხოლო ტუჩები ოდნავ მოჩანს. საინტერესოა, რომ აქაც, ისევე როგორც ფასადზე ევას გამოსახულების შემთხვევაში, სხვა დანარჩენი ნებისმიერი ფიგურისგან განსხვავებით, კისერია გამოსახული, რითიც ბუნებრივად ხდება გადასვლა მხრების მომრგვალებულ ფორმაზე. მრგვალი საყელოს აღმნიშვნელი ღარის შემდგომ წარმოდგენილია სამი ჯვრის გამოსახულებით შემკული შესამოსელი, რაც ერთიანად ეშვება დაბლა. მის ქვემოთ მოჩანს კიდევ უფრო გრძელი „კაბა". უნდა აღინიშნოს, რომ სამოსი სრულიად სიბრტყობრივ ხასიათს ატარებს და რომ არა ფიგურის ზედა ნაწილი, ვერც გავარჩევდით მას ფონის ქვის ბლოკისგან. აქ მხოლოდ რამდენიმე ჩაკვეთილი ხაზია - ორი მოკლე მარჯვენა მოხრილი ხელის იდაყვთან და შემდგომ სამიოდ გრძივი ამგვარადვე ჩაკვეთილი ღარი. განსაკუთრებული გეომეტრიული ხისტი ფორმით გამოირჩევა გაწვდილი ხელის მაჯიდან ჩამოშვებული „ნაჭერი", რომელსაც ამკობს ერთმანეთზე გადაბმული რგოლებით შემდგარი გირლიანდისებრი ორნამენტი.

ტრომპებიდან უშუალოდ გუმბათის ყელის საწყისია ამოზრდილი [ტაბ.№11ბ)]. ეს უკანასკნელი 1970-იანი წლების რესტავრაციის დროს, შემორჩენილი დეტალების მიხედვით აღადგინეს და შეკრეს გვირგვინი. ამასთან, თავდაპირველი შემკულობის შესაბამისად, შემოგვთავაზეს ტრომპებს შორის ორ-ორი, რიტმულად განმეორებადი სამყურა მცირე ნიშების მხატვრული დეკორი. ამის შემდგომ, თავის დროზე, გუმბათის ყელი ამოიზრდემოდა. მისი შემკულობის, თუ სარკმლებით დანაწევრების შესახებ, შემორჩენილი მცირეოდენი კონსტრუქციული დეტალებისა და პარალელური ძეგლების მაგალითის გათვალისწინებით, გარკვეული დასკვნების გამოტანა დღეისათვის მხოლოდ ვარაუდის დონეზეა შესაძლებელი.

ამასთან დაკავშირებით, ნიკოლოზ სევეროვი აღნიშნავს, რომ კუმურდოს გუმბათის ყელის საყრდენი ნაწილები ამჟღავნებს მსგავსებას ქრონოლოგიურად ახლომდგომ ტაძრებთან (ოშკი, ხახული, წყაროსთავი, კაცხი, გოგიუბა და სხვა) და ასკვნის, რომ აქ უნდა ყოფილიყო, 12 წახნაგა გუმბათის ყელი, თითოს

გამოტოვებით, წარმოდგენილი 6 სარკმელი, რაზეც მეტყველებს 6 გუმბათქვეშა სვეტი, 6 გუმბათქვეშა თაღი, 12 ტრომპი და 12 სამყურა ნიში[60]. [ტაბ.№4].

შემდგომი პერიოდის რესტავრატორი თ. ნემსაძე[61] ეთანხმება სევეროვის ამ მოსაზრებას და მხოლოდ უმატებს, რომ კუმურდოს გუმბათის ყელი ინტერიერში თაღებით იქნებოდა დამშვენებული.

რაც შეეხება კუმურდოს ინტერიერის ძირითად სარკმლებს - საკურთხევლის აფსიდში წარმოდგენილია ერთი ცენტრალური ღიობი, რომელიც ფართო თაღოვანი შიდა მოხაზულობიდან თანდათან გარეთკენ ვიწროვდება და ფასადზე საშუალო ზომის ჭრილის სახით გამოდის. მის ზემოთ, საკმაო ინტერვალის შემდეგ მოთავსებულია წრიული სარკმელი, რომელიც ასევე ოდნავ განიერი ჭრილიდან სიღრმეში ვიწროვდება. გვერდითა მკლავებში, პარალელურად განთავსებულ აფსიდებში, თითო სარკმელია გაჭრილი. რამდენადაც მათი ზომა ფასადზეც საკმაოდ განიერია, დავიწროება შიდა სივრცის საწყისი მოხაზულობიდან არც ისე მკვეთრად ხდება.

ჩვენ უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ კუმურდოს დასავლეთი მკლავი სრულად მორღვეულია. გეგმის მიხედვით, იგი სწორკუთხა ფორმის ყოფილა და შედარებით უფრო გრძივ სივრცით ერთეულს ქმნიდა [ტაბ.№2]. დღეისათვის, დასავლეთით დგომისას, რთული აღსაქმელია ის რეალური სივრცე, არქიტექტურულ მასათა ურთიერთ შეფარდება, რაც ხუროთმოძღვარი საკოცარის მიერ იქნა შექმნილი.

აღსანიშნავია, რომ ორივე გვერდითა მკლავის დასავლეთით მომიჯნავე კედელზე, ზედა რეგისტრში გაჭრილია თითო საკმაოდ ფართო სარკმელი [ტაბ.№8]. ამ შემთხვევაში, მათი პროფილი ზემოაღწერილთაგან სრულებით განსხვავდება. კედლის წყობიდან ხდება, მცირე (თარო) კონსოლზე დაყრდნობილი ორსაფეხურიანი თაღის შემოწერა. აქ აღარ გვხვდება ფასადისკენ მიმართული ჭრილის დავიწროება, რაც გამოწვეულია იმით, რომ იგი წარმოადგენდა დასავლეთ მკლავზე მეორე სართულად შემოყოლებულ პატრონიკესთან მაკავშირებელ ფანჯარას. ამგვარად, დასავლეთი მკლავი ორსართულიანი იყო, შიგნითკენ გახსნილი გარსშემოსავლელით. მის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე, ზემოთ, შემორჩა თაღის მრუდის საწყისები.

დასავლეთი მკლავის ორსართულიან გადაწყვეტას პასუხობს საკურთხევლის ორივე მხარეს ასევე „ორსართულიანი" ოთახები. ქვემოთ

[60] Н. Северов, Г. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, *Памятники Грузинской архитектуры*, Ч. I,М., 1947

[61] 2002 წელს - მასთან შეხვედრისას, პირად საუბარში დაგვიდასტურა. ამასვე მოწმობს მის მიერ შედგენილი კუმურდოს სარესტავრაციო პროექტის ნახაზები.

შესასვლელი გვერდითა აფსიდებში გაჭრილი მართკუთხა კარის სახითაა მოცემული. აქ წარმოდგენილია ვიწრო, აფსიდალური, ცილინდრული კამარით გადახურული სივრცე, ხოლო ზემოთ ასასვლელი, სავარაუდოდ, აქვე ჭერის ცენტრში მოთავსებული ღიობის საშუალებით იქნებოდა (დღეისათვის ქვედა სართულის გადახურვის ცენტრალური ქვები ჩამოცვენილია). რთული წარმოსადგენია ზედა სართულის სათავსოს აქტიური ფუნქციონირება. იგი ბევრად უფრო ვიწროა და უხეშად დამუშავებული, უსწორმასწორო ქვის ფილებით არის ნაგები – მისი გამოყენება ალბათ მხოლოდ განსაკუთრებულ გარემოებებში ხდებოდ [ტაბ.№15].

ამგვარად, ჩვენ განვიხილეთ კუმურდოს ინტერიერის ძირითადი სახე, თუმცა არის კიდევ მცირე დეტალები, რაც თავისი გამომსახველობით მხოლოდ სადა, თითქოს უმნიშვნელო დეკორაციულ სამკაულებად წარმოგვიდგება, თუმცა გულდასმით დაკვირვებისა და შესწავლის საფუძველზე მათი ძალიან ღრმა სემანტიკა გადაგვეშლება.

რამდენადაც IV საუკუნემდე ეკლესია არაოფიციალურად არსებობდა და ქრისტიანთა დევნა პერიოდულად, საკმაოდ ხშირად მძაფრდებოდა, ამიტომ პირველი ქრისტანებისთვის მნიშვნელოვანი იყო თავდაცვისთვის ერთგვარი შეფარულობა. ცნობილია, რომ ქრისტიანებმა შექმნეს არა მხოლოდ სიმბოლოების გამომსახველობითი სისტემა, არამედ სიმბოლური ენა, რომელიც გაუგებარი იყო უცხოთათვის. ამგვარად, სიმბოლიკა ქრისტიანული კულტურისთვის განუყოფელი იყო, რამდენადაც იგი ახდენდა პრინციპული მნიშვნელობის იდეების დაქარაგმებულად წარმოდგენას. ამ თემასთან დაკავშირებით ნ. პოკროვსკი აღნიშნავს, რომ ქრისტიანული ახალი ხელოვნება გაჩნდა სულიერი საწყისებიდან, ამიტომაც იგი მეტყველებდა არა გრძნობებისთვის, არამედ სულისთვის.[62]

ამ თვალთახედვით, შევეხებით ჩვენ საკურთხევლის აფსიდის თაღის საყრდენი კონსოლების შემკულობას [ტაბ.№11-ე-ვ)]. ტაძრის ადგილზე დათვალიერებისას თვალი მართლაც აღიქვამს სადა ორნამენტული ფორმების განმეორებას - რაც მარჯვნივ, წრეში ჩაწერილი, ოთხი რგოლის შეკვრით შექმნილ ჯვარს წარმოადგენს, ხოლო მარცხნივ – უსასრულობის ნიშნის მწკრივია. თუმცა, ძეგლის აღწერაზე მუშაობის მსვლელობაში, ფოტოების დახმარებით, საინტერესო მოულოდნელ რამეს გადავაწყდით: აქ კვლავ ჩნდება „ნიღბების“ გამოსახულება, სწორედ ისეთნაირი, როგორიც უკვე შეგვხვდა

[62] Н. В. Покровский. *Происхождение древнехристианской базилики*. СПб., 1880, с. 78.

აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალური სარკმლის შემკულობის შემადგენელ ნაწილში.

ერთი შეხედვით, თვალს პირველ რიგში, ხვდება მართკუთხა ქვის ბლოკის გვერდების ზედაპირზე ცენტრალური გამოსახულებები, რაც ზემოთ აღნიშნულ ორნამენტულ იდეოგრამებს წარმოადგენს. მხატვრული ხერხითაც მათი ფორმა უფრო მკაფიოა, რადგანაც ოსტატი შემოწერს წრეს, შემდგომ ამოკვეთს ოთხი „ცრემლის" ფორმის (მრგვალი მოხაზულობის და ჯვრის მხარეთა შესართავთან წაწვეტებულ) ფიგურისგან შექმნილ ჯვარს. მარცხენა მხარეს კი ოსტატი ორმაგი მომრგვალებულზედაპირიანი თასმით ქმნის ერთმანეთში გარდამავალ ორ რგოლს. აქ გადაჯვარედინებული მონაკვეთის ცენტრში ჩაკვეთილია ღრმა წერტილი. ეს ყოველივე: მათი შედარებით მკაფიოობა, განმეორებადობა გრძელ მართკუთხა გვერდზე, იწვევს მზერის ფიქსირებას უშუალოდ სიბრტყეზე. ხოლო კუთხეებში გამოსახული „ნიღბები", შესრულების სიბრტყობრივი მანერის წყალობით, სადაც გამქრალია კუმურდოს შემკულობაში მრავალჯერ გამოყენებული ორმაგი მოცულობითი თასმა თუ რაიმე სხვა მხატვრულ-დეკორაციული ხერხი, ყურადღების მიღმა რჩება. ამ შემთხვევაში სიტყვა „ნიღაბი" ყველაზე ადექვატურია, რადგანაც აქ კვლავ ფონის დადაბლების წყალობით, შემოწერილია მხოლოდ სახის ოვალი, ხოლო სრულებით ბრტყლად დატოვებულ ზედაპირზე ჩაკვეთილია ნუშისებრი თვალ-წარბისა და ვიწრო პირის მოხაზულობა **[ტაბ.№11-ვ)]**. სხვა არანაირი მოდელირება, ნაკვთისა თუ ხასიათის გადმომცემი შტრიხი აქ არ გვხვდება. ამ შემთხვევაშიც სახის ნაწილი მოდის ბლოკის ერთ მხარეს, ნაწილი კი მეორეზე და ამით იქმნება ორსავ მხარეს მომზირალი, ყოვლისმხედველი „თვალის" შთაბეჭდილება. ანალოგიური გამოსახულებებია ორივე კრონშტეინის მეორე კუთხეშიც, ანუ მლოცველისთვის სრულებით უხილავ ადგილას (მხოლოდ საკურთხეველში მყოფი სასულიერო პირისთვის, ზემოთ საგანგებოდ ახედვისას, იქნებოდა სახილველი) – რითიც ხაზი ესმევა მათ არა მხატვრულ-დეკორაციულ ფუნქციას, არამედ გააზრებულ იდეურ-სემანტიკურ არსს, რაც არც თუ სავალდებულოა ყველასთვის შესამჩნევი იყოს. ამრიგად, იგი წარმოგვიდგება ტაძრის შემკულობის სემანტიკური პროგრამის ერთ-ერთ კვანძად, რითიც სხვა ყველაფერთან ერთად, დასტურდება კუმურდოს ინტერიერსა და ექსტერიერში ერთიანი იდეური სისტემის არსებობა.

კუმურდოს ოსტატი, როგორც ჩანს, იყო არა მხოლოდ მაღალი დონის ხელოვანი, არამედ ღრმად განსწავლული თეოლოგი, რომელიც ზუსტად

ირჩევდა სათქმელის შესატყვის გამომსახველობით ხერხს. ჩვენ ვიცით, რომ ქრისტიანული ღვთისმსახურება მთლიანად საიდუმლოებათაგან შედგება. არსებობს მსახურების გარკვეული მონაკვეთები რაც მრევლისთვის ხილული და სასმენია, ხოლო არის ისეთი მონაკვეთებიც, რომელნიც არა თუ კათაკმეველთათვის, არამედ თვით მრევლისთვისაც საიდუმლოა და საკურთხეველში ხორციელდება. ვფიქრობ, საკურთხევლის სიღრმეში გამოსახული ეს იდეური ნიშნები ასახავს სწორედ მთავარი საიდუმლოს - ევქარისტიის შემადგენელ ნაწილს და ამიტომაც გამიზნულად შეფარულად წარმოდგება. აქვე უნდა აღვნიშნოთ კონქის წითლად დაფერილი საჭექი ქვისა და მისგან მომდინარე „სხივების“ არსებობა, რაც ერთიან სიმბოლურ კომპოზიციას უნდა ქმნიდეს. ცხადია, ამ თემას უფრო დაწვრილებით განვიხილავთ ქვემოთ, კუმურდოს სემანტიკური საზრისისადმი მიძღვნილ თავში (გვ.:108).

1.4.1 კუმურდოს კედლის მხატვრობა

კუმურდოს ტაძარი შუა საუკუნეების მკვლევართათვის მრავალმხრივ საინტერესო ძეგლია. იგი მნიშვნელოვანი შესწავლის ობიექტია, როგორც არქიტექტურული თვალსაზრისით, ისე მონუმენტური მქანდაკებლობის, საფასადო შემკულობის სისტემის კვლევისა და ასევე კედლის მხატვრობის მხრივ.

კუმურდოს ტაძრის აღწერისას აღვნიშნეთ, რომ მისი ინტერიერის კედლები სუფთად თლილი და, ამასთანავე, მწყობრ რიგებად დალაგებული ქვის კვადრებით წარმოგვიდგება. ეს კი მეტყველებს იმაზე, რომ ტაძრის შიდა სივრცე, ისევე როგორც ტაო-კლარჯეთის თანადროულ ძეგლებში (ოშკი, ხახული, ტბეთი), არ იყო სრულად მოსახატად გათვლილი. თავდაპირველად, აქ მხოლოდ[63] საკურთხევლის კონქს ჰქონდა დათმობილი, ანიკონური მხატვრობით შექმნილი, იდეურ-მხატვრული მახვილის ფუნქცია. ეს გახლავთ, როგორც ზემოთ აღვწერეთ, წითლად დაფერილი, ნახევარწრიული საჭექი ქვიდან რადიალურად გადმოშლილი, ერთის მონაცვლეობით წითლადვე დაფარული, ტრაპეციული ქვის ფილები **[ტაბ.№11-გ)]**. ანალოგიური სახით გვხვდება ატენის სიონის პირველი მოხატულობის ფენაშიც[64]. ამგვარი გრაფიკული ხასიათის მხატვრობის ნიმუშები გვაქვს ტაო-კლარჯეთის არა-ერთ ძეგლზე (ოშკის ტაძრის კონქებში) თუმცა, უმეტესად ის საფასადო ფილებს ამშვენებს ხოლმე (დოლისყანა, ოშკი, პარხალი). აღნიშნულ, თითქოს, ერთი შეხედვით შეუმჩნეველ გამოსახულებას ჩვენ კუმურდოს შემკულობის სემანტიკის კვლევისას (იხ. გვ.:108) კიდევ დავუბრუნდებით და უფრო ფართოდ შევეხებით.

მიუხედავად 964 წელს კუმურდოს ხუროთმოძღვრის მიერ ინტერიერის შემკულობის ორგანიზებაში ფრესკული მხატვრობის გაუთვალისწინებლობისა, XI საუკუნის დასაწყისში აქ მნიშვნელოვანი კედლის მხატვრობა შეიქმნა, განსაკუთრებით სრულად მოიხატა საკურთხევლის აფსიდა, სადაც სამრეგისტრიანი „დიდების“ კომპოზიცია შესრულდა.

რამდენადაც კუმურდოს გუმბათი მორღვეულია, ბუნებრივი მოვლენები მუდმივად აყენებს ტაძარს ზიანს. ეს განსაკუთრებით კედლის მხატვრობას

[63] ამ შემთხვევაში სიტყვა „მხოლოდ“ - პირობითად არის ნახმარი, რადგანაც გუმბათის რეალური აღწერილობა შემორჩენილი არ არის.
[64] თ. ვირსალაძე, გვ.:113

ეხება. დღეისათვის ფრესკები, თითქმის მთლიანად განადგურებულია, მხოლოდ ადგილ-ადგილ განირჩევა ჩამორეცხილი ფრაგმენტები **[ტაბ.№14]**.

გიორგი ჩუბინაშვილი კუმურდოს ტაძრის როგორც ბაროკალური სტილის ნაწარმოების განხილვისას, მოკლედ აღწერს მისი კედლის მხატვრობის ნაშთებს[65]. იგი აღნიშნავს, რომ მხატვრობა უკეთ შემორჩა საკურთხევლის აფსიდში და აქ განირჩევა კომპოზიციათა გამყოფი ფერწერული მოჩარჩოება. კომპოზიციური აგება შეესაბამება არქიტექტურულ ფორმებს. სარკმლის აქეთ-იქით, ასევე ბემაშიც, ლურჯ ფონზე შესაძლებელია მოყავისფრო ფიგურების გარჩევა. მათგან ზოგი ფასში, ზოგი კი სამმეოთხედში. გ. ჩუბინაშვილი შენიშნავს, რომ მთლიანობაში მხატვრობა ძლიერ გამომსახველობასა და მაღალხარისხოვნებას ამჟღავნებს. მოხატულობის კვალი შეიმჩნევა ტაძრის სხვა ნაწილებშიც: ჩრდილო-აღმოსავლეთ აფსიდში შემორჩენილია დატირების კომპოზიციის ფრაგმენტი ღმრთისმშობლის გამოსახულებითა და მენელსაცხებლე დედების, თითქმის გაქრობამდე მისული, ორი ფიგურა **[ტაბ.№14 ბ-გ)]**. ჩრდილო-დასავლეთი აფსიდა ნალესობით მთლიანადაა დაფარული, მაგრამ მოხატულობის გარეშე. ბათქაშის ნაშთები ჩანს ასევე სამხრეთ-აღმოსავლეთ აფსიდში, სადაც იკითხება რელიეფურად ამოზიდული და დაფერილი კომპოზიციის ფრაგმენტი — ორი მფრინავი ანგელოზის გამოსახულებით (ამავე აფსიდის დასავლეთ კედელზე გამოძერწილია ტოლმკლავა, გამშვენებული ჯვარი, რაზეც წითელი პიგმენტები შეიმჩნეევა და ასევე ოდნავ მოსჩანს წითელი საღებავი ჩრდილო დასავლეთ მხარეს კედელში ჩასმული ანგელოზის გამოსახულებაზე).

თინათინ ვირსალაძის მიერ ქართული კედლის მხატვრობის კვლევამ საშუალება მოგვცა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ცნობები მიგვეღო კუმურდოს მოხატულობის შესახებ.[66] მეცნიერი, X-XI საუკუნეების ქართული ძეგლების კედლის მხატვრობის შესწავლისას, კუმურდოს არაერთხელ იხსენიებს და მას ტაო-კლარჯულ სკოლასთან აკავშირებს. იგი აღნიშნავს, რომ კუმურდოს კედლის მხატვრობა XI საუკუნის მესამე ათწლეულში უნდა შეესრულებინათ, დასავლეთი მკლავის გარშემოსავლელის აგების შემდგომ. [67]

---

[65] Г. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития бароккального стиля в Грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, Том I, Тбилиси, 1970 г. გვ.:

[66] თ. ვირსალაძე, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბ.,2007, გვ.: 113

[67] თ. ვირსალაძე, გვ.: 57

თ. ვირსალაძე კუმურდოს მოხატულობას შემდეგი სახით აღწერს: საკურთხევლის მოხატულობას წარმოადგენდა სამი რეგისტრისგან შემდგარი „დიდების“ კომპოზიცია, ისევე როგორც ეს ტაო-კლარჯულ ძეგლებში იყო გავრცელებული. აქ საკურთხევლის კონქში გამოსახული იყო აღსაყდრებული ქრისტე, სერაფიმ-ქერუბიმნი ცეცხლოვანი ბორბლებით, შემდგომ – მოციქულთა რიგი შუაში ღმრთისმშობლითა და წმინდა იოანე წინამორბედით, ქვევით – წმ. მღვდელმთავართა მწკრივი. მკვლევარი აქვე აღნიშნავს, რომ მკლავებში ფრაგმენტებად შემორჩენილი იყო წმ. წინასწარმეტყველნი, მირქმისა და დატირების კომპოზიცია და ა.შ.

აღნიშნული ფრესკული კომპოზიციების თემატიკის შერჩევა ზუსტად შეესაბამება ოშკის, იშხნის, ხახულისა და ტბეთის (მცირე ვარიაციებით) მოხატულობათა სქემებს. ყველა მათგანი XI საუკუნის II-III მეოთხედში მოიხატა. ზუსტი თარიღი ცნობილია ოშკის შემთხვევაში და იგი 1033 წლით კონკრეტდება. აღნიშნული ძეგლები უაღრესად მდიდარი ტაო-კლარჯული მხატვრული სკოლის საუკეთესო მაგალითებია და არ არის გასაკვირი, რომ მომიჯნავე რეგიონის – ჯავახეთის – ერთადერთი ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძარი სწორედ მის გავლენას განიცდის.

ტაო-კლარჯეთის კედლის მხატვრობის ძეგლები მოწმობენ მყარად ჩამოყალიბებულ იკონოგრაფიულ სისტემას. ამის ყველაზე ნათელი და სრულყოფილი წარმომჩენი იშხნის მოხატულობაა. განვითარებული შუა საუკუნეების ეპოქაში საქართველოს გარდა მოხატულობის ამგვარი პროგრამა არსად მოიპოვება. როგორც ჩანს, ჩვენთან არსებული სქემები ხატმებრძოლეობამდელი პერიოდის ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძრის მოხატულობას ეფუძნება.

რამდენადაც საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში სიმბოლური მნიშვნელობის თვალსაზრისით უმთავრესი ადგილი საკურთხეველს ეთმობა, კედლის მხატვრობის იკონოგრაფიულ სქემებშიც უმთავრესი სწორედ საკურთხევლის მოხატულობის კომპოზიციური გადაწყვეტაა. *„ამ მხრივ უძველესი თემა – მყისიერი ესქატოლოგიური თეოფანიაა, რომელიც მრავალგვაროვანი იკონოგრაფიული ვარიაციებით არის ცნობილი. გარდა VII საუკუნის წრომის მოზაიკისა, რომელიც ამ თემის განსაკუთრებულ ვარიანტს წარმოადგენს, ყველა სხვა, ჩვენთვის ცნობილ, საკურთხევლის მოხატულობას საფუძვლად ამაღლება – მეორედ მოსვლის ორიარუსიანი კომპოზიციის სქემა უდევს, რომელიც „საქმე მოციქულთა“-ს ტექსტს მიყვება და მონუმენტურობა-რეპრეზენტატულობის*

მისაღწევადაა გადამუშავებული“[68]. უმეტესად კომპოზიციის ორი იარუსი მოხატულობის ორ დამოუკიდებელ რეგისტრს წარმოქმნის, რომელთაც აფსიდის კონქი და კედლები ეთმობა (საბერეებისა და დოდოს რქის მოხატულობები (IX-X სს.), ნესგუნის (IX-Xსს.) და ჩვაბიანის (XI ს.-ის დამდეგი) და ა.შ.)

„საერთო სქემის მიუხედავად, ყველა ეს მოხატულობა ერთმანეთისგან დეტალებით სხვაობს: ზედა რეგისტრზე ქრისტეს ხან მხოლოდ მთავარანგელოზები ახლავს, ხან ესაიასა და იეზეკიელის წინასწარმეტყველობითი ხილვების, უარქაულეს მოხატულობებში კი ასევე გამოცხადების მიდევნებით – ზეციური ძალნიც. ქვედა რეგისტრი შეიძლება გამოტოვონ კიდეც, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში მასზე მოციქულთა მწკრივია გაშლილი, შუაში კი ჩვეულებრივ (არცთუ აუცილებლად) ღმრთისმშობელია წარმოდგენილი (მისი გამოსახულება ასევე შეიძლება სხვადასხვა იკონოგრაფიული ტიპისა იყოს). “[69]

ამ სისტემას მიყვება როგორც კუმურდო, ისე X-XI საუკუნეების ტაო-კლარჯული მოხატულობები – ოთხთა ეკლესია, იშხანი, ხახული, ოშკი და ტბეთი, იმ განსხვავებით რომ მათ მესამე იარუსიც ემატება წმინდა მღვდელმთავართა რეგისტრის სახით.

მნიშვნელოვანია, რომ კუმურდოს ტაძარში, ისევე როგორც ტაო-კლარჯული სკოლის ძეგლებში, საქართველოს სხვა რეგიონების მოხატულობებისგან განსხვავებით, თავისებური იკონოგრაფიული დეტალი იჩენს თავს, აქ ღმრთისმშობლის გვერდით გამოსახული იყო წმ. იოანე წინასწარმეტყველი გაშლილი გრაგნილით. ეს კი მხოლოდ მცირე აზიის მოხატულობებში მოიპოვება, კონკრეტულად კი, ახლო პარალელს პოვებს კაპადოკიის სამონასტრო მოხატულობებთან, სადაც წამყვანი კვლავაც „მაესტა“-სა და „ვედრების“ თემათა კომპოზიციები იყო. [70]

ხუროთმოძღვრების სიმბოლიკაში სემანტიკური თვალსაზრისით გუმბათი უპირატესია, როგორც ზეციური იერარქიის მწვერვალი. ჩვენ ვიცით, რომ მოხატულობათა იკონოგრაფიული სქემები ერთიანი იდეით იკვრება, რომლის ამოსავალს საკურთხევლის კომპოზიცია წარმოადგენს, ხოლო მისი საზრისის გაგრძელებას გუმბათის შემკულობა უნდა ასხავდეს. ტაო- კლარჯულ ძეგლებში ჩვენ ვხედავთ ჯვრის გამოსახულებას. ის საუკეთესოდ შემორჩა იშხნისა და ხახულის ტაძარში (იშხნის შემთხვევაში - ოთხი ანგელოზის მიერ ჯვრის

[68] თ. ვირსალაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ.:84-85
[69] თ. ვისალაძე, გვ.:84
[70]იქვე, გვ.:85

ამაღლების კომპოზიციაა). საფიქრებელია, რომ ამგვარივე გამოსახულება იყო წარმოდგენილი კუმურდოს გუმბათის მოხატულობაშიც.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კუმურდოს მოხატულობაზე საუბარი მხოლოდ, XX საუკუნეში მოღვაწე მკვლევართა, მართალია ფრაგმენტული, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვანი ცნობების საფუძველზე დაყრდნობით შეგვიძლია. დღევანდელი დღისთვის ტაძრის შიდა სივრცის მთავარი მამკობი კვლავ თავდაპირველი ქვათა წყობაა. მხოლოდ ალაგ-ალაგ შემორჩა ბათქაშის ჩამორეცხილი ფრაგმენტები. ამასთან, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სამხრეთ-აღმოსავლეთ აფსიდში რელიეფური ნალესობის ნაშთები.

დასაწყისში ვახსენეთ გ. ჩუბინაშვილის აღწერა, სადაც იგი სამხრეთ-აღმოსავლეთ აფსიდში იხსენიებს მფრინავი ანგელოზების, ბათქაშით რელიეფურად ამოყვანილ და შემდგომ დაფერილ, ფიგურებს. ეს ცნობა დიდ ყურადღებას აღძრავს, თუმცა იმდენად ძუნწია, რომ ადამიანს საგონებელში აგდებს. ამგვარივე განცდის გამო ზაზა სხირტლაძე განსაკუთრებულად დაინტერესდა ამ ფრაგმენტებით და ზედმიწევნით შეისწავლა ისინი.[71] **[ტაბ.№14-დ)]**

ზ. სხირტლაძე აღნიშნავს, რომ ძირითადი რითიც ეს კომპოზიცია იმსახურებს ყურადღებას, მისი შესრულების უჩვეულო ხერხია. როგორც აღვნიშნეთ, იგი ხასიათდება ფიგურებისა და გარკვეული დეტალების რელიეფურობით და შემდგომ დაფერვით. ამასთან, მნიშვნელოვანია, რომ კომპოზიციის შემომსაზღვრელი, (რელიეფურადვე შესრულებული) მოჩარჩოება ვერტიკალურად მიმართული მართკუთხა ფორმისაა, რაც ზემოთ თაღოვანი შვერილით არის აქცენტირებული. ამ სახით იგი (ჭედური, ქვის, სპილოს ძვლის თუ ფერწერული) ხატების ფართოდ გავრცელებულ იმ ტიპს მოგვაგონებს, რომლის ზედა ნაწილიც სწორედ ასეთი, ნახევარრკალისებრი ფორმით გამოირჩევა.

1992 წელს გამოცემულ სტატიაში ზ. სხირტლაძე წერს: *„კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილი ქრისტეს ფიგურიდან ამჟამად ლაჟვარდისფერი შარავანდი, ოდნავ დახრილი და სამ-მეოთხედით მარჯვნივ მსუბუქად მიტრიალებული სახის დეტალები (ძირითადად სარჩული) შემორჩა, აგრეთვე ნალესობით რელიეფურად გამოყვანილი შესამოსელის - კვართისა და ცისფერი ჰიმატიონის რამდენიმე უმნიშვნელო დეტალი მხართან, მკერდსა და წელის დონეზე. აქვე განირჩევა მოსამზადებელი ნახატის ორიოდე ნაშთიც. მაცხოვრის*

[71] ზ.სხირტლაძე, ღრმთისმშობლის მიძინების კომპოზიცია კუმურდოს ეკლესიაში, *მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ისტორიის სერია*.-1992.- 2.-გვ.143-159.

გამოსახულების ქვემოთ, სცენაში სარეცელზე მწოლარე ფიგურის სამოსით დაფარული ქვედატანის მოზრდილი ფრაგმენტი იპყრობს ყურადღებას. შესამოსელის ფრაგმენტები დრაპირების ძალზე თხელი, უზადო ოსტატობით შესრულებული ნახატით, ფონიდან სულ ოდნავ არის ამოწეული. დაკვირვებისას, აქვე გაირჩევა, ფერგადაცლილი, სარეცლის მონახაზიც.“[72]

დღეისათვის კომპოზიციის ზედა ნაწილში, მარცხენა მხარეს, მფრინავი ანგელოზის ფიგურის მნიშვნელოვანი კვალია შემორჩენილი [ტაბ.№14-დ)]. ეს გახლავთ უაღრესად პლასტიკური, რბილი მოდელიერიბით გამოყვანილი რელიეფური სხეული, რომელიც თავისი გამომსახველობით აშკარას ხდის სრული კომპოზიციის პირვანდელ ღირებულებას და, შესაბამისად, უზომოდ ზრდის დანაკლისის სიმძიმეს. ეს სწორედ იმ ადგილთაგანია, სადაც რესტავრაციის დროს დაშვებული შეცდომების შედეგად ვერ მოხდა მკლავების სრულყოფილად გადახურვა და წვიმის შედეგად კედლები მუდმივად ტენით იჟღინთება (იხ. ქვემოთ ტაძარზე წარმოებული სარესტავრაციო სამუშაოებისადმი მიძღვნილი ქვეთავი). ამგვარად, როგორც ითქვა, ხატის უმეტესი ნაწილის ნალესობა მთლიანად ჩამოშლილია, ფერადოვნებაზე კი მხოლოდ დრაპირების ღარებში, წერტილოვნად შემორჩენილი ლაქების საშუალებით შეიძლება საუბარი. აქ განირჩევა კვართზე ცისფერი, ლაჟვარდისფერი საღებავი, ხოლო ჰიმატიონი კი წითლად უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. რამდენადაც, ანგელოზის ზედა ტანი ჩამოშლილია, მხოლოდ მცირე ფრაგმენტი შემორჩა მაკურთხეველი მარჯვენის, რაზეც განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაპყრობს ზ. სხირტლაძე და აღნიშნავს, რომ *„საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს მფრინავი ანგელოზის მაკურთხეველი მარჯვენის უზადო შესრულების მანერა; ხელის მტევნის მოძრაობა არაჩვეულებრივად არტისტულია, კონტური ერთობ დახვეწილი, თითები ნატიფი, მოქნილი და პლასტიკური.“*[73]

რაც შეეხება კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, აქ წარმოდგენილი მეორე ანგელოზის ფიგურა იმ დროსვე, ძლიერ დაზიანებული ყოფილა. მხოლოდ შინდისფერი და ლაჟვარდისფერი რამდენიმე ფრაგმენტი განირჩეოდა. ამ მონაკვეთზე, ასევე უმნიშვნელო ფრაგმენტებად, ერთმანეთის უკან მდგომი ფიგურების გამოსახულებები ყოფილა შემორჩენილი.

სიუჟეტის პერსონაჟების მიხედვით ეს უჩვეულო, ნალესობით რელიეფურად ნაძერწი, ფერწერული დიდი „ხატი“ ღმრთისმშობლის მიძინების

[72] ზ.სხირტლაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 147
[73] იქვე

იკონოგრაფიულ სქემას ასახავს. აღსანიშნავია, რომ ამგვარი ხერხით ტაძრის მოხატულობათაგან მხოლოდ აღნიშნული კომპოზიციაა შესრულებული და ამით ძლიერ არის აქცენტირებული. რა თქმა უნდა, ამას გარკვეული მიზეზი ექნებოდა. მართალია, კუმურდოს ტაძარი ღმრთისმშობლის სახელზეა ნაკურთხი, მაგრამ, შესაძლებელია, იგი კონკრეტულად ღმრთისმშობლის მიძინების დღესასწაულისადმი ყოფილიყო მიძღვნილი (სამწუხაროდ, ამის დამადასტურებელ ცნობას ჯერ-ჯერობით ვერსად მივაკვლიე). ყურადღების მიღმა ვერ დაგვრჩება ის მნიშვნელოვანი გარემოება, რომ კუმურდოს ცნობილი დიდი სიწმინდე, „საშინელი“ ხატი მაცხოვრის იყო, მაგრამ ეს არ უნდა გამორიცხავდეს ჩვენს ვარაუდს.

მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით, შემორჩენილი მცირე დეტალებიც კი უდაოდ ცხადყოფს მაღალ ოსტატობას. აქ შექმნილია მოცულობითი, პლასტიკური სხეული, რის ფორმებსაც ორგანულად მიუყვება სამოსის დრაპირება. აღსანიშნავია, რომ ჩვენ ვაკვირდებით მხოლოდ კომპოზიციის აბსოლუტურად ფერგადაცლილ ფრაგმენტს, ანუ მხოლოდ იმას რაც წინაპირობა იყო შემდგომში ლაჟვარდისფრად, წითლად და ოქროსფრად დაფერილი და სრულყოფილებამდე მიყვანილი კომპოზიციისა და ამ შემთხვევაშიც კი, ძნელია აღფრთოვანების დამალვა. ზ. სხირტლაძე მიძინების კომპოზიციის განხილვისას აღნიშნავს, რომ ყოველივე მეტყველებს ოსტატის მაღალ პროფესიონალიზმთან ერთად, მის მიერ პლასტიკური გამომსახველობის ხერხთა თავისუფალ ფლობაზე და ცხადყოფს ფორმათშეგრძნების აქ გამჟღავნებული პროცესის სიღრმესა და ყოვლისმომცველობას.[74] ამით იგი ნათლად პასუხობს ქართული მქანდაკებლობის განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც მოცულობითი, პლასტიკური სხეულის შექმნა სრულად არის დაძლეული და მთავარ სამეტყველო ენას წარმოადგენს. რითიც, შესაბამისად, XI საუკუნის პირველი ნახევრის პერიოდს სრულად ეხმიანება.

ძალიან საინტერესოა ასევე, ჩრდილო-აღმოსავლეთ აფსიდში შემორჩენილი დატირების კომპოზიციის მცირე ფრაგმენტი. ის ასახავს ბათქაშზე წითელი საღებავით კონტურულად შესრულებულ მაცხოვრის სხეულთან დაჩოქილ ღმრთისმშობელს. ჩამოშლილი, გადაცრეცილი, აფსიდის თლილი ქვების წყობაში, თითქმის, ჩაკარგული ეს ფრაგმენტი, ხედვის არეალში მოხვედრისთანავე, მაინც ძლიერად ახდენს დრამატიზმის გადმოცემას. ეს გახლავთ ყველა ასპექტით დიდი ოსტატობით შესრულებული მხატვრობა.

[74] ზ. სხირტლაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 151

სხეულის ფორმები, ფიგურათა ურთიერთმიმართება, მოძრაობა, ხასიათი – სრულებით ბუნებრივ, ნატიფად შესრულებულ, განცდებით გაჯერებულ კომპოზიციას ქმნის. აქვე, ქვემოთ შეიმჩნევა სამ-მეოთხედში მობრუნებული ორი ფიგურის კონტურული მონახაზი რაც მენელსაცხებლე დედებს უნდა ასახავდეს, თუმცა იმდენად წაშლილ-ჩამორეცხილია, რომ დამატებით რაიმეს თქმა რთულია.

აღნიშნული სტილისტური ნიშნებით, ჩრდილო-აღმოსავლეთი აფსიდის მოხატულობის ფრაგმენტები მკვეთრად განსხვავდება საკურთხევლის ფრესკების მახასიათებლებისგან. ადამიანური განცდების, დრამატიზმის ხაზგასმით, რასაც ძალიან ბუნებრივად გადმოგვცემს ფიგურების გამომეტყველება თუ მოძრაობა, ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების მოგვიანო პერიოდს მიგვანიშნებს. მარიამ დიდებულიძე დატირების კომპოზიციას XIII საუკუნეს მიაკუთვნებს.

1.5. კუმურდოს ტაძარზე წარმოებული არესტავრაციო სამუშაოები

კუმურდოს ტაძრის ისტორიულ–კულტურული ღირებულება ყველასათვის ნათელია. მისი პრობლემებიც უკვე ნათლად წარმოჩნდა, მაგრამ ვფიქრობ, მათი დაწვრილებითი განხილვა ფრიად მნიშვნელოვანია, რადგან ტაძარზე აუცილებლად ჩასატარებელი სარეაბილიტაციო სამუშაოები ჯერ კიდევ შესასრულებელია.

2002 წელს საქართველოს საპატრიარქომ აღადგინა კუმურდოს ეპისკოპოსის წოდება. აღდგენიდან ახალქალაქისა და კუმურდოს ეპარქია გადაეცა მიტროპოლიტ ნიკოლოზს (ფაჩუაშვილი), რომელიც დიდი ხანია მოღვაწეობს ჯავახეთში და რომლის უშუალო თაოსნობითაც ამ რეგიონზე მრავალი ადამიანის ყურადღება იქნა მიპყრობილი. ამ პერიოდიდან განახლდა კუმურდოს ტაძარზე სარეაბილიტაციო სამუშაოების დაწყებაზე ფიქრი, მაგრამ მრავალი დაბრკოლების გამო, რაც უმეტესად ადგილობრივ მოსახლეობასთან კონფრონტაციის თავიდან აცილების საჭიროება წარმოადგენს, ეს საკითხი ჯერ კიდევ არ დამდგარა დღის წესრიგში.

კუმურდოს ჩამოქცეული გუმბათი, სრულიად მორღვეული დასავლეთი მკლავი თუ ჩუქურთმით დაფარული სტოას ნანგრევები ნათლად წარმოგვიდგენენ ტაძრის მძიმე ისტორიას. თუმცა, როგორც ტაძრის საფასადო წყობის აღწერისას უკვე ვისაუბრეთ, აშკარად იკვეთება მასზე მზრუნველობის ფაქტებიც სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოების კვალის სახით. ასეთი იყო ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტის ორი ექსპედიცია 1938-39 წლებში ნიკოლოზ სევეროვის და 1970-80-იან წლებში რუსუდან გვერწითელისა და თამარ ნემსაძის ხელმძღვანელობით.

სანამ გადავალთ თითოეული ექსპედიციისას შესრულებული სამუშაოების დაწვრილებით განხილვაზე, ვფიქრობ, უმნიშვნელვანესია იმ ისტორიული გარემოებების ასახვა, რაც კონკრეტულად 1938-39 წლების რესტავრაციას უძღოდა წინ. ამ საკითხს მივყავართ 1934 წლამდე, როდესაც ამ პერიოდის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური საზოგადო მოღვაწის, დიმიტრი შევარდნაძის თაოსნობით საქართველოს ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის (ცაკი) პრეზიდიუმთან შეიქმნა კულტურის ძეგლთა დაცვის კომიტეტი, რომლის თავმჯდომარე უშუალოდ ცაკის თავმჯდომარე ფილიპე მახარაძე იყო, ხოლო მოადგილედ (ფაქტიურად საქმის ხელმძღვანელი) არჩეულ იქნა დიმიტრი

შევარდნაძე.[75] სწორედ მისი თაოსნობით შეიქმნა კვალიფიციური სამეცნიერო საბჭო – ივანე ჯავახიშვილის, გიორგი ჩუბინაშვილის, შალვა ამირანაშვილის და პავლე ინგოროყვას შემადგენლობით. მათ მოაწყვეს ძალიან მნიშვნელოვანი 9 ექსპედიცია - აღნუსხეს განსაკუთრებულად საფრთხის ქვეშ მყოფი მნიშვნელოვანი ძეგლები და შეადგინეს საკავშირო ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის იოსებ სტალინის სახელზე 1936 წლის მიწურულით დათარიღებული მნიშვნელოვანი ისტორიული დოკუმენტი. *„მათ ყოველმხრივ დასაბუთებული ჰქონდათ ის დიდი მნიშვნელობა რომელიც ქართული კულტურის ძეგლთა დაცვას ენიჭებოდა, აგრეთვე ის თუ 121 წლის განმავლობაში ველიკოდერჟავული შოვინიზმით გაჟღენთილი რუსული იმპერიული პოლიტიკა როგორ უწყობდა ხელს ქართული კულტურის ძარცვა-გლეჯას."*[76] მოხსენებითი ბარათი მთავრდებოდა თხოვნით, რომ *„იოსებ სტალინს აღმოეჩინა თავისი ავტორიტეტული დახმარება და საქართველოს ძეგლთა დაცვის კომიტეტისათვის ხუთი მილიონი მანეთის ასიგნაცია გადმოერიცხა, სამი წლის განმავლობაში ქართული კულტურის ძეგლების სარესტავრაციო სამუშაოების ჩასატარებლად."*[77] 1937 წლის 28 თებერვლის დადგენილებით საქართველოს მართლაც გადმოერიცხა აღნიშნული თანხა. თუმცა შიდა დაბრკოლება ბევრი არსებობდა, პირველ რიგში ის, რომ ძეგლთა დაცვის კომიტეტს არ გააჩნდა ბაზა, ელემენტარული ფართობი, სადაც მოძიებულ მასალას დააგროვებდა. მიუხედავად ყოველივესი, პირველი წლისთვის (1937წ.) სარემონტოდ შეირჩა 30 ძეგლი, სწორედ მათ რიცხვში მესხეთის რაიონის ძეგლებიდან შევიდა ჭულე, კუმურდო და ვარძია. თითქმის ბოლომდე მიყვანილ საქმეს დიდი წინაღობა შეხვდა - ცენტრალური ხელისუფლებიდან დაიგეგმა რეორგანიზაცია და საქმე გაჭიანურდა, მაგრამ დიმიტრი შევარდნაძე მაინც ძალთა დაუშურებლად აქტიურობდა და ყველაფერს აკეთებდა იმისთვის, რომ ძეგლების გადასარჩენად და საქმის ხარისხიანად ჩასატარებლად ყველა პირობა შეექმნა. ამ შრომას უკვალოდ არ ჩაუვლია და ძეგლებს მართლაც ჩაუტარდა გადაუდებელი სამუშაოები, რისი მაგალითიც კუმურდო გახლავთ, მაგრამ ეს ყველაფერი განხორციელდა დიმიტრი შევარდნაძის მონაწილეობის გარეშე, რადგანაცა 1937 წლის 10 ივნისს საქართველოს იმჟამინდელი უმაღლესი ხელისუფლების სანქციით „ხალხის მტრად" მიჩნეული დიმიტრი შევარდნაძე

[75] ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, *დიმიტრი შევარდნაძე*, თბ.,1998წ, გვ.211-212
[76] იქვე.
[77] იქვე.

დააპატიმრეს, რასაც მისი ლიკვიდირება მოჰყვა. მისი სახელისა და ნაღვაწის ხსენება კი ტაბუდადებულად იქცა.

1938–39 წლებში საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის კომიტეტმა, ნიკოლოზ სევეროვის ხელმძღვანელობით, შეასრულა საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოები. მიუხედავად იმისა, რომ კუმურდო ნაგები იყო მთა აბულის მოვარდისფრო-მოყვითალო ბაზალტით, მათ გამოიყენეს რუხი ფერის ბაზალტი. ეს შეიძლება პროფესიული მიდგომაც იყოს, მაგრამ ფაქტია, რომ ამან აშკარა დისონანსი შეიტანა ფასადთა თბილ ტონალობაში [ტაბ.№1]. განსაკუთრებით აღმოსავლეთ ფასადზე, სადაც ცენტრში ზედმიწევნითთლილ ერთმანეთის ტოლ, ღია ფერის ფილების საპირისპიროდ, ზედა და ქვედა ნაწილთა აღდგენით იგი ნაცრისფრად შემოსეს. დასანანია ისიც, რომ დაიკარგა მხატვრული კომპოზიციის მნიშვნელოვანი ელემენტი – ფრონტონში წარმოდგენილი წვერით დაყენებული კვადრატებისგან შემდგარი მეწამული ჯვარი – რისი არსებობაც ჩვენ მხოლოდ გ. ჩუბინაშვილის აღწერილობიდან ვიცით და ასევე ნ. სევეროვის რეკონსტრუქციულ ნახაზზეც მკაფიოდ შეიმჩნევა [ტაბ.№4]. ამ პერიოდშივე, რუხი ფერით აღადგინეს ინტერიერის მნიშვნელოვანი ნაწილები და ტაძარს შემოავლეს ლავგარდანი. იყო ასევე მცდელობა გაეგრძელებინათ, XVI-საუკუნეში დაწყებული, ჯვრის მკლავების გადახურვითი სამუშაოები, მაგრამ, როგორც არქიტექტორმა თამარ ნემსაძემ პირად საუბარში აღნიშნა, 1930-იანი წლების ექსპედიციამ ვერ შეძლო გამოესწორებინა ის მნიშვნელოვანი შეცდომა, რომელიც XVI საუკუნეში შეკეთებისას დაიშვა, როდესაც ჩრდილოეთ და სამხრეთ აფსიდთა კამარების გაზრდილი რადიუსის გამო სახურავის ქანობზე ამობურცული ზედაპირი შეიქმნა, ამიტომ სამუშაოს დასრულება ვერ მოხერხდა და მიატოვეს.

კუმურდოს ფერადოვნებაში იკვეთება ასევე შედარებით ახალი, ღია მოვარდისფრო ბაზალტის ფილებიც – 1980-იანი წლების რესტავრაციის კვალი. ამ პერიოდში, შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით, ამოიყვანეს აფრებსზედა ნაწილი გუმბათის უშუალოდ საყრდენ სარტყელამდე. ამოიყვანეს ასევე, მკლავთა გადაკვეთაზე გუმბათის საყრდენი შვერილი წახნაგები და თითქმის დაასრულეს მკლავთა ლორფინებით გადახურვა. თუმცა, შეცდომა აქაც გაიპარა, რის გამოც გუმბათის ყელის საწყისთან, აღმოსავლეთი მკლავის გადახურვა ბოლომდე ვერ იქნა მიყვანილი. შედეგად კი, აქედან წვიმა მთელ კედელს ასველებს. სამწუხაროა, რომ ამ პატარა ნიუანსის გამო, გაწეული შრომის მიუხედავად, ტაძარს ზიანი ადგება.

კუმურდოს ერთ–ერთი ყველაზე დიდი დანაკარგი, განადგურბული დასავლეთი მკლავია. დღეისათვის მისი სახის წარმოდგენა ძალზე ძნელია, ვინაიდან არანაირი ხელჩასაჭიდი ფრაგმენტი არ არსებობს. შიდა სივრცეს რაც შეეხება, შემორჩენილი ელემენტებისა და ქრონოლოგიურად ახლოს მყოფი ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლების მიხედვით მნიშვნელოვანი რეკონსტრუქციული ნახაზებია შექმნილი. ნიკოლოზ სევეროვის მიხედვით დასავლეთი მკლავი უნდა ყოფილიყო ორსართულიანი, შიგნით გახსნილი გარსშემოსავლელით და პატრონიკეთი.

რაც შეეხება გუმბათს, სამწუხაროდ, არც მისი გადაწყვეტის რაიმე ღირებული ნაშთია შემორჩენილი. გ. ჩუბინაშვილი, ნ. სევეროვი აღნიშნავენ, რომ გუმბათის ყელის საყრდენი ნაწილები ამჟღავნებენ მსგავსებას ქრონოლოგიურად ახლოს მყოფ ტაძრებთან (ოშკი, ხახული, წყაროსთავი, კაცხი, გოგიუბა და სხვა)[78]. აქედან გამომდინარე, მას გუმბათის ყელი 12 წახნაგად წარმოუდგენია, ექვსი სარკმლით (რაზეც მეტყველებს 6 გუმბათქვეშა სვეტი, 6 გუმბათქვეშა თაღი, 12 ტრომპი და 12 სამყურა ნიში). ამ პერიოდის ტაძართა ანალოგიურად ასახავს ასევე, მისი სიმაღლის შეფარდებას სიგანესთან, ნაგებობის საერთო მასებთან, მკლავთა გადახურვასა და ყელის თაღედით დანაწევრებასთან.

არქიტექტორ გია ციციშვილსა და თამარ ნემსაძესაც საფუძვლიანი შესწავლის შესაბამისად წარმოდგენილი აქვთ ტაძრის რეკონსტუქციული ნახაზები, რომელნიც დასავლეთი მკლავის შიდა სივრცის გადაწყვეტაში, თითქმის ეთანხმება სევეროვის მოსაზრებას. ოდნავი ცვლილებებია გუმბათის ყელის სიმაღლესა და ინტერიერის გადაწყვეტაში. მათი მოსაზრებით, იგი შიგნიდან თაღნარით უნდა ყოფილიყო შემკული.

აღსანიშნავია, რომ ტაძრის კედლების სიმსუბუქის შთაბეჭდილების შესაბამისად მსუბუქი იქნებოდა თვით გუმბათის ყელიც. ამიტომ, იმისათვის, რომ გუმბათის აღდგენისას არ მოხდეს კედელთა დამძიმება, მათი აზრით, აუცილებელია მსუბუქი კონსტრუქციის გამოყენება, კარკასული სისტემის თვალსაზრისით. ხოლო სასურველი შედეგისათვის თავდაპირველად შესაძლებელია ხის გუმბათი დაიდგას, რაც თვალსაჩინოს გახდის მისი ზომების შეფარდებას ტაძრის საერთო მასასთან.

ამ ყოველივედან გამომდინარე, აშკარაა რომ კუმურდოს სარეაბილიტაციო საკითხთან დაკავშირებით მომზადებულია საკმაოდ მნიშვნელოვანი თეორიული მასალა. ზუსტად არის შესწავლილი, თუ რა აუცილებელი სამუშაოა

[78] Н. Северов, Г. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, *Памятники Грузинской архитектуры,* Ч. I, М., 1947

ჩასატარებელი ტაძრის მომდევნო დაზიანების შესაჩერებლად კონსერვაციის სახით. ამის პარალელურად მზად არის სამხრეთი კარიბჭისა და XI -ს–ის 30-იან წლებში დასავლეთით მიშენებული სტოას რეკონსტრუქციის პროექტი, რაც თავისთავად არანაკლებ მნიშვნელოვანია. დამუშავებულია ასევე ტაძრის მთლიანად რესტავრაციის საკითხიც, ანუ მისთვის გუმბათის დადგმა და დასავლეთი ფასადის ამოყვანა. რა თქმა უნდა, ყველასათვი ნათელია, რომ ეს ადვილად გადასაწყვეტი საკითხი არ არის და უაღრესად საპასუხისმგებლოა.

ამგვარად, ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილეთ ყველა ის სამუშაო რაც კუმურდოს ტაძარზე ჩატარებულა, მაგრამ აქვე ყურადღება უნდა გავამახვილოთ იმაზეც, რომ მიუხედავად ზემოთ ჩამოთვლილი კვლევებისა, კუმურდოს ტაძარი ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე შესწავლილი, რამდენადაც მის მიმდებარე ტერიტორიაზე არქეოლოგიური სამუშაოები არ წარმოებულა. ამის გარეშე კი წარმოუდგენელია ძეგლზე შეიქმნას სრული წარმოდგენა და მისი აღდგენის პროექტების განხილვა. კულტურული ღირებულების არქიტექტურული ძეგლების მიმართ აღდგენითი სამუშაოების წარმოების საერთაშორისო დებულება, რომელიც ვენეციის ქარტიის სახელით გამოქვეყნდა[79] პირდაპირ მიუთითებს, რომ ძეგლის რესტავრაციას, რომელიც გულისხმობს მისთვის ესთეტიკური და ისტორიული ღირებულების დაცვა–განახლებას, წინ უნდა უსწრებდეს არქეოლოგიური კვლევა.

ამ ეტაპზე კი ძალიან რთულია მიემხრო ტაძრის სრულ რესტავრაციას თუ მხოლოდ მის კონსერვაციას. კუმურდო უნიკალური ძეგლია, როგორც თავისი არქიტექტურული გადაწყვეტის, ისე მისი სკულპტურული შემკულობის მხრივ და მისი რეაბილიტაციის საკითხი ძალიან ფაქიზი თემაა. ერთი კი ცხადია, რომ დროის სვლასთან ერთად მას ზიანი ადგება და ქმედითი ღონისძიებების ძალიან შორს გადადება შეიძლება სავალალო აღმოჩნდეს. საუბარი იმაზე, რომ კუმურდო მძიმე სოფელია, რადგან მისი მოსახლეობა საურთიერთოდ რთულია, ტაძართან პროფესიული მიდგომა დაკავშირებულია პოლიტიკურ ვითარებასთან და ათასი საბაბის დასახელება საფუძველს მოკლებული არ არის, მაგრამ გარკვეული ნაბიჯების გადადგმის გარეშე მდგომარეობა უფრო და უფრო მძიმდება.

[79] The Venice Charter 1964, Restoration, Aticle 9. available at http://www.international.icomos.org (უკანასკნელად გამოყენებულ იქნა 21.12.12)

II თავი

2.1. კუმურდოს შიდა სივრცის სტილისტური ანალიზი

კუმურდოს ტაძარი ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ისტორიისადმი მიძღვნილ, თითქმის, ყველა სახის ნაშრომშია აღნიშნული როგორც ერთ-ერთი საეტაპო ძეგლი. პირველ რიგში, ხაზი ესმევა მის არქიტექტურულ ტიპს. ჩვენ უკვე არაერთხელ ვთქვით, რომ იგი წარმოადგენს მრავალაფსიდიან ტაძარს და ამასთანავე საქართველოში ცნობილ ამ ტიპის ძეგლთაგან სრულებით გამორჩეული და თვითმყოფადია.

მრავალაფსიდიანი ტაძრები არც თუ მრავლად შეიქმნა ქართულ ხუროთმოძღვრულ სკოლაში, ცნობილია მხოლოდ რვა ძეგლი და მათი ქრონოლოგიური ჩარჩოები X-XI საუკუნეებით იფარგლება. რაც შეეხება გეოგრაფიულ არეალს ეს გახლავთ: ტაო-კლარჯეთი (გოგიუბა, კიაღლის-ალთი, ოლთისი); ჯავახეთი (კუმურდო); კახეთი (ბოჭორმა); სამეგრელო (ნოჯიხევი); იმერეთი (კაცხი); რაჭა (ნიკორწმინდა). უმეტესი მათგანი ექვსაფსიდიანია – (გოგიუბა, კიაღმის-ალთი, ოლთისი, კაცხი, ბოჭორმა), მხოლოდ ერთგან გვხვდება რვააფსიდიანი ძეგლის გეგმის მქონე ტაძარი რაც ნოჯიხევში არქეოლოგიური გათხების შედეგად აღმოჩნდა. ხოლო რაც შეეხება კუმურდოს, იგი ისევე როგორც ნიკორწმინდა, ხუთაფსიდიან გეგმას შემოწერს. მიუხედავად იმისა, რომ კუმურდოს გარკვეულწილად XI-საუკუნის I ნახევარში, ნიკორწმინდას სახით, მეწყვილე შეეძინა – სადაც ხუთაფსიდიან შიდა სივრცეში აქცენტირებულია ღრმა საკურთხევლის აფსიდი და სწორკუთხა დასავლეთი მკლავი, იგი მაინც ინარჩუნებს განუმეორებლობას. ნიკორწმინდას ხუროთმოძღვარი ერთგული დარჩა, ქართულ ხუროთმოძღვრულ სკოლაში წარმოდგენილი, მრავალაფსიდიანი ტაძრების გავრცელებული ტიპის და აფსიდები, გუმბათქვეშა სივრცის გარშემო, რადიალურად განათავსა. კუმურდოში კი, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ხუროთმოძღვარი აფსიდებს გვერდითა მკლავებში შეწყვილებულად, ერთმანეთის პარალელურად განალაგებს, რითიც ხაზს უსვამს ჯვრის მკვეთრ სილუეტს [ტაბ№2].

ქრისტიანული საკულტო ნაგებობების ისტორიისთვის თვალის მიდევნებით ჩანს, რომ კონსტანტინე დიდის ეპოქიდანვე, როდესაც ქრისტიანობა სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადდა – გაჩნდა ახალი ტენდენციები, რაც ტაძრებისთვის რეპრეზენტაბელური იერის მინიჭებაში აისახა. ამით ხდება უფლის

დიდებულების ხაზგასმა, აქამდე დევნილი რელიგიის ტრიუმფის აღნიშვნა და ამასთანავე უშუალოდ სახელმწიფოს სიძლიერის, სიმდიდრის წარმოჩენა. ამიტომაც, კონსტანტინეს ეპოქაში იქმნება გრანდიოზული ტაძრები. ტაძრის როლის გაზრდამ გამოიწვია „ეკლესიის“ სიმბოლური მნიშვნელობის უშუალოდ არქიტექტურულ ნაგებობაზე გადასვლა. IV საუკუნიდან უკვე ჩნდება ტაძართა მშენებლობისას სიმბოლური კონცეფციის გათვალისწინება და ზოგიერთ ტაძარს საფუძვლად უჩნდება ჯვრის ფორმის გეგმა. დიმიტრი თუმანიშვილი „არქიტექტურის იკონოგრაფიის“ შესახებ[80] საუბრისას აღნიშნავს: *„ძნელად თუ ბადებს რომელიმე ხუროთმოძღვრული ფორმა ისეთ პირდაპირ და უშუალო სიმბოლურ ასოციაციებს, როგორც ჯვრისსახა ეკლესია-ხატი ქრისტიანული ეკლესიის უმთავრესი სიმბოლოსი. . . . განსაკუთრებით ეს ეხება თავისუფალი ჯვრის ტიპს. ი. სტრიგოვსკიმ ეს წარმოდგენა კონკრეტული საბუთით გაამყარა: „მან ყურადღება მიაქცია წარწერას, რომელიც წმ. ამბროსი მედიოლანელმა მოათავსა მილანოს წმ. მოციქულთა ეკლესიის კედელზე: „ჯვრის ფორმის ტაძარი ქრისტეს გამარჯვების ტაძარია”.*

ცხადია სიმბოლურ-საკრალურ არსს ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაც ეფუძნება. სწორედ ჯვრული გეგმარება გახდა ყველაზე უფრო შესისხლხორცებული არქიტექტურული ფორმა, რაც ყველა კუთხეში ერთნაირად განვითარდა (მართალია გარკვეულ რეგიონებში უმეტესად დარბაზული ტიპის ტაძრები შენდებოდა, რისი მაგალითიც უშუალოდ ჯავახეთის და სვანეთის ხუროთმოძღვრებაა, მაგრამ ეს ადგილობრივი რელიეფის სპეციფიკიდან უნდა იყოს გამოწვეული).

ჯვრის სიმბოლო თავისთავში იტევს მრავლისმომცველ იდეას. როგორც ზემოთ ითქვა, ის გახლავთ უშუალოდ ქრისტეს ვნებისა და სიკვდილზე გამარჯვების იარაღი და ამავდროულად ორი სამყაროს – ზეციური საუფლოსა და ამქვეყნიური სამყოფელის ურთიერთმაკავშირებელი. სწორედ ამ საკითხს განიხილავს ნატო გენგიური ქართული არქიტექტურის სიმბოლიკისადმი მიძღვნილ სტატიაში.[81] აქ საუბარია ქალაქგანაშენიანების, უშუალოდ ტაძრის სტრუქტურისა და ცალკეულ ფორმათა მიღმა გააზრებულ სიმბოლურ მნიშვნელობაზე. ავტორი დასძენს, რომ: *„ეკლესიის აგებულება და ცალკეული ნაწილის ფორმა კონკრეტულ აზრს იტევს, მაგრამ ამ აზრისა და მნიშვნელობის*

[80] დ. თუმანიშვილი, „არქიტექტურის იკონოგრაფიის“ შესახებ, *წერილები, ნარკვევები,* თბ., 2001წ. გვ.:17-18

[81] ნ. გენგიური, არქიტექტურის სიმბოლიკა (ქრისტიანული საქართველო), შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, *სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი* №4 (37), 2008 გვ.:277

ხაზგასმა მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხებით ხდება და შეესაბამება ეროვნული ხუროთმოძღვრების ინდივიდუალურ ესთეტიკას, ხასიათს, ოსტატის შემოქმედებით ალღოს.”[82] სწორედ ოსტატის შემოქმედებითი ალღო არის ის მთავარი ღირსშესანიშნავი ასპექტი რაც კუმურდოს ტაძარს გამოარჩევს.

ხუროთმოძღვარი საკოცარი იჩენს საოცარ ნიჭსა და გამბედაობას, როდესაც ჯვრული გეგმის თავისუფალ მონახაზში მრავალაფსიდიან შიდა სივრცეს აქსოვს, თანაც ისე, რომ ერთმანეთს თანაბრად ერწყმის გუმბათქვეშა ჰექსაგონალური და ჯვრული სივრცე [ტაბ№2-ა)]. ნათელა ჯაბუა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ქრიზმის ასახვის ვერსიისადმი მიძღვნილ სტატიაში[83] მრავალაფსიდიან ტაძართა გეგმის სიმბოლიკაზე ამახვილებს ყურადღებას და მათ შორის, რა თქმა უნდა, კუმურდოზეც: *„მრავალაფსიდიანი ტიპის გეგმის საფუძვლად, ჩვენი ვარაუდით, გამოყენებულ იქნა ქრიზმა, რომელიც ქრისტეს სახელის პირველი ორი ბერძნული ასოს ურთიერთშეთანხმებით არის შექმნილი. ქრიზმა მაცხოვრის ნიშან-სიმბოლოს წარმოადგენს და უფლის სწავლებისა და მოძღვრების სიმბოლოდ ქრისტიანულ სამყაროში ჯვარის დარად აღიქმება. . . ექვსი აფსიდის რადიალური განლაგება ან ხუთი აფსიდით და სწორკუთხა მკლავით შექმნილი კომპოზიცია ზუსტად მიესადაგება ქრიზმის ორი ასოს X და P ურთიერთშერწყმით შექმნილ ექვსსეგმენტიან მონოგრამას, რომლის ზედა P-ს მხარე საკურთხევლის აფსიდას შეესატყვისება... პირველი ჯგუფის მრავალაფსიდიანი ტაძრების გეგმაში ქრიზმა წრეს მიახლოებულ მრავალწახნაგა ფორმაშია მოცემული. წრეში ქრიზმა ქრისტიანული მოძღვრების ყოვლისმომცველობის და მარადიულობის იდეას გამოსახავს. მეორე ჯგუფის კუმურდოსა და ნიკორწმინდაში ქრიზმა მოქცეულია ჯვრულ ფორმაში, რითაც ხაზგასმულია ქრისტეს ვნებისა და ძლევის იდეა.“*[84]

სატაძრო ხუროთმოძღვრული ფორმების სიმბოლიკის კვლევას, თავისთავად, საფუძვლად უდევს გეომეტრიულ ფორმათა სიმბოლიკა. ამის შესაბამისად, ტაძრის კვადრატული სივრცე ამქვეყნიურ სამყაროსთან, მის ოთხ მხარესთან ასოცირდება, ხოლო კონქი, კამაროვანი გადახურვა თუ გუმბათი თავისი წრიული ფორმებით – ზეციური მარადიულობის მანიშნებელია. კუმურდოშო სწორედ აფსიდებიდან ამოზრდილი კონქები და ვრცელი გუმბათქვეშა ჰექსაგონალური სივრცე დომინირებს, ცხადად წარმოჩენილ, „ამ

[82] ნ. გენგიური, იქვე, გვ.:280

[83] ნ. ჯაბუა, ქრიზმის ასახვის ვერსია საქართველოს საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, *საქართველოს შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები,* თბილისი, 2008წ.

[84] ნ.ჯაბუა, დასახელებული ნაშრომი

ქვეყნიური” სამყოფელის ოთხ მხარეზე. ქართული მრავალაფსიდიანი ტაძრებისგან განსხვავებით, სადაც აფსიდები რადიალურადაა განლაგებული – საკოცარის მხატვრული ალღო, ვფიქრობთ, სწორედ ცხადი კონტრასტის წარმოჩენისკენ მიისწარაფვის. იგი ტაძრის შიდა სივრცეში კი არ შთანთქავს ჯვრულ გეგმას, როგორც ამას ნიკორწმინდას შემთხვევაში ვხედავთ, არამედ გვიჩვენებს კუთხოვანი და ნახევარწრიული ფორმების თანაარსებობას, ურთიერთშერწყმას და ამასთანავე, უკანასკნელთა დომინანტობას [ტაბ№2-ბ)]. „ზეციური მარადისობა“ ვერ იმარჯვებს მხოლოდ დასავლეთით. ჩვენ ვიცით, რომ ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაში დასავლეთი წყვდიადთან ასოცირდებოდა, ამიტომაც საკოცარი მას უნარჩუნებს „მიწიერ” ფორმას და უპირისპირებს არა თუ მხოლოდ საკურთხეველს, როგორც ეს ხდება დარბაზულ ან სწორკუთხამკლავიან ტაძრებში, არამედ მთელს დანარჩენ ნაწილს.

ამგვარად, „უპირატესნი” სამხრეთით გამართული ცენტრალური შესასვლელით, კარიბჭის გავლით, პირდაპირ „ზესთა სოფელს” ერწყმოდნენ, დასავლეთი სწორკუთხა მკლავიდან ტაძარში შემსვლელი კი, მხოლოდ გარკვეული მანძილის გავლის შემდგომ, სრულებით მოულოდნელად ხვდება, არქიტექტურულ კომპონენტთა ჰარმონიული თანაფარდობით შექმნილ, გაშლილ, ზეაზიდულ გუმბათქვეშა სივრცეში და საშუალება ეძლევა ეზიაროს მარადიულობას.

დარწმუნებული შეგვიძლია ვიყოთ, რომ ამ „მომნუსხველ“ ზემსწრაფ მხატვრულ ეფექტს განსაკუთრებით გააძლიერებდა გუმბათის ყელის სარკმლებიდან „განფენილი“ განათება, ამასთანავე აღმოსავლეთი აფსიდის ცენტრალური სარკმლიდან შემოსული შუქი საკურთხეველს შემოსავდა, ხოლო მაღლა გაჭრილი წრიული სარკმლიდან შემომავალი კონცენტრირებული შუქის ნაკადი კი სწორედ ტაძრის ცენტრში დაეცემოდა და მორწმუნეს, შეკრული წრით ნათლად ამეტყველებული მარადისობის თანაზიარს გახდიდა.

შესაბამისად, შეგვიძლია გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ კუმურდოს ხუროთმოძღვრული კომპოზიციის სტრუქტურა ისევე გაჯერებულია სემანტიკური საზრისით, როგორც მისი შემკულობის საერთო სისტემა. აქ ჩვენ ნათლად ვკითხულობთ ქვეყნისა და ზეცის, მიწიერებისა და ღვთის საუფლოს სიმბოლოთა მეტყველებას, სადაც მარადიული სამყოფელი საზეიმო სიდიადით წარმოდგება.

კუმურდოს ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილი დინამიკური, კონტრასტული და მდელვარე, საზეიმო განცდით გაჟღენთილი არქიტექტურული კომპოზიცია ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ახალ ტენდენციას ქმნის.

ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კუმურდო ყველაზე ფართოდ განხილული აქვს გიორგი ჩუბინაშვილს[85]. იგი აღნიშნავს, რომ ქართული არქიტექტურის განვითარების ისტორიაში X-XI საუკუნეებიდან უკვე გვხვდება ისეთი ძეგლები რომელიც თავისი მხატვრული გამომსახველობით აშკარად პასუხობს ბაროკოს სტილს. ამ მიმართულების პირველ ძეგლებად კი, გიორგი ჩუბინაშვილი კუმურდოსა და ნიკორწმინდას ასახელებს და აღნიშნავს, რომ ეს ორი ძეგლი ასახავს ერთიდაიგივე არქიტექტურულ კომპოზიციას, კერძოდ, ხუთაფსიდიანი, ცენტრალურ–გუმბათოვანი ტიპის ტაძარს, თუმცა მხატვრულ–სტილისტური გადაწყვეტის თვალსაზრისით, მათ შორის მკვეთრად იგრძნობა ამ მიმდინარეობის განვითარების განსხვავებული ფაზები. თუ კუმურდოში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება არქიტექტურულ მასებს, მათ მწყობრ ფორმებს და გვხვდება თავდაჭერილი ორნამენტული აქცენტები, ნიკორწმინდაში იგი იცვლება მდიდრული, წინა პლანზე გამომავალი, მრავალფეროვანი ჩუქურთმით.[86] ბაროკოს, ფერწერული სტილი განსაკუთრებით შეისისხლხორცა ქართული არქიტექტურის განვითარების მომდევნო ეტაპმა და სახელი დაიმკვიდრა ცხოველხატული სტილის სახით.

ცხადია, ჩვენ საქმე გვაქვს არა მხატვრული სტილის გავრცელებასა და ერთი კონკრეტული ქვეყნის მიღწევათა გავლენასთან, არამედ ხელოვნების განვითარების გზაზე სხვადასხვა ქვეყანასა და ეპოქაში თავისებურად თანხვედრ მოვლენასთან.

ბაროკალური ხელოვნება XVI-XVII საუკუნეების მიჯნაზე იტალიაში წარმოიშვა, რამაც ჩაანაცვლა რენესანსის სტილის კრიზისი – მანიერიზმი. ეს იყო მოვლენა, რაც განპირობებული იყო გარკვეული მხატვრული სტაგნაციიდან გამოღწევის სურვილით. მამოძრავებელი ფაქტორი იყო ერთგვარი ენერგია, რაც არსებულის უარყოფის მიზნით რადიკალურად ახლის შექმნისკენ მიილტვოდა. შემოქმედნი, რომელთა მოღვაწეობამაც ახალი სტილის დაბადება განაპირობა, მიისწრაფოდნენ ანტიკური ხელოვნების აღორძინების შედეგად კლასიკური სიმშვიდის, გაწონასწორებული, სიმეტრიული ფორმების უგულვებელყოფისკენ. თუმცა, იტალიაში ბაროკოს სტილის ჩამოყალიბებას აკავშირებენ არა მხოლოდ

[85] Г.Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития бароккального стиля в Грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, Том I, Тбилиси, 1970 г.
[86] გ. ჩუბინაშვილი, დასახელებული ნაშრომი.

მხატვრულ წრეებში მიმდინარე აღნიშნულ პროცესებთან, არამედ კონკრეტულ ისტორიულ მოვლენებთან, როგორიც იყო XVI საუკუნეში კათოლიკური ეკლესიის დიდი რეფორმაცია. ასევე ხაზი ესმევა მონარქიული აბსოლუტიზმის გავლენას.

ხელოვნება ყოველთვის პასუხობს ისტორიულ პროცესებს, ყველა მოვლენა განპირობებულია კონკრეტული ვითარებით და, რა თქმა უნდა, ზემოთ დასახელებულ ფაქტორებს მართლაც დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა დასავლეთ ევროპაში ამ სადღესასწაულო, ტრიუმფალური სულისკვეთებით გაჟღენთილი ხელოვნების მიმართულების შექმნისთვის.

ჰაინრიხ ველფლინი ნაშრომში „რენესანსი და ბაროკო" პირველ რიგში საუბრობს ბაროკოს სტილის ბუნებაზე და ხელოვნების ისტორიკოსთა მიერ მისი დეფინიციისას გამოყენებულ „ფერწერული სტილის" ტერმინის განსაზღვრებაზე.[87]

ფერწერული სტილი უკავშირდება არაპროგნოზირებად ცვალებადობას, სადაც იკარგება განსაზღვრული კონტურული მონახაზი და ყოველივე ერთმანეთში გადაედინება. ყველაზე ნათლად ბაროკოს ახასიათებს დინამიური, საზეიმო ხასიათი, ასევე შუქ–ჩრდილთა მონაცვლეობა, ემოციურობისა და მღელვარების გადმოცემა. ეს უკანასკნელი ფაქტორი გახლავთ ის ძრითადი შტრიხი, რაც სხვადასხვა ქვეყნის ადგილობრივი ეროვნული ხასიათიდან გამომდინარე, ბაროკოს სტილის ნიმუშებს განასხვავებს ერთმანეთისგან.

რა აკავშირებს კუმურდოს აღნიშნულ სტილთან? - აქ ყველა დეტალი, იქნება ეს საფასადო სიბრტყე თუ შიდა სივრცე – თავის ადგილას, თვითმყოფადი სისრულით წარმოდგება. ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რაც კუმურდოში ახალი მიმართულების სახით ვლინდება, გახლავთ შიდა სივრცისა და გარე მასების სრულებით მოულოდნელი სხვაობა. გიორგი ჩუბინაშვილი, კუმურდო და ნიკორწმინდასადმი მიძღვნილ ნაშრომში აღნიშნავს, რომ კუმურდოს ხუროთმოძღვარი განუდგა ქართული არქიტექტურისთვის დამახასიათებელ პრინციპს, რომელიც წარმოადგენს გარე მასების სრულ და გააზრებულ შეფარდებას შიდა სივრცესთან. ეს ფაქტი მისი ეპოქით არის ნაკარნახები და მის პროგრესულობაზე მეტყველებს[88]. ექვსაფსიდიან სხვა ძეგლებში, როგორიც არის კაცხი, ბოჭორმა, ოლთისი, კიაღმის-ალთი და გოგიუბა მრავალშემადგენელი ორგანიზმი იყო წარმომდგარი დამოუკიდებელი

[87] Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*,Collins, The Fontana library, 1964 გვ.: 29

[88] Г.Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития барокkального стиля в Грузинском искусстве, *Вопросы истории искусства*, Том I, Тбилиси, 1970 г.

ნაწილებით, აქ კი ჯვრის გვერდითა მკლავებში ერთმანეთის პარალელურად თავსდება აფსიდები, ხოლო აღმოსავლეთით მკაფიოდ იკითხება საკურთხევლის აფსიდის დომინანტობა. ამ ყოველივეს კი უპირისპირდება ძლიერად შვერილი, წახნაგოვნადდამუშავებული გუმბათქვეშა ბურჯები, რაც თავისი სრულყოფილი გარეგნობით იზიდავს მზერას და, ტრაპეციული ბემების დახმარებით, ცალკეულ ელემენტებს ერთმანეთში კრავს და გუმბათქვეშა სივრცეში უყრის თავს. ამ მხრივ იქმნება კონტრასტული დინამიკა, რაც თითქოს თავისთვის განყენებულ, ღვთაებრივ სიმშვიდეში გარინდულ მონაკვეთებს, ზეაზიდული პროპორციის ბურჯები და მათგან ამომავალი, სამმაგი, ოდნავ შეისრული თაღები მაჟორულ განწყობას უქმნის და ყოველივეს ვერტიკალურ ღერძზე მიმართავს, სადაც აღმოსავლეთ ტრომპებში მოულოდნელად ქტიტორთა რელიეფური გამოსახულებები გვევლინება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სამწუხაროდ, ჩვენ, გუმბათის მორღვეულობის გამო, არ შეგვიძლია ზუსტად წარმოვიდგინოთ შიდა სივრცეში განფენილი შუქ-ჩრდილოვანი ეფექტები, თუმცა დღევანდელ პირობებშიც კი ნათლად ჩანს, თუ რამდენად მკაფიო იქნებოდა განათებათა სხვაობა ცენტრალურ სივრცესა და აფსიდალურ მკლავებს შორის. დღესაც კი, როდესაც სრულებით ღია ცის ქვეშ იმყოფება ტაძრის ძირითადი ნაწილი, გვერდითა მკლავებში მზის სხივები, ძალიან კონტრასტულად აღწევს. ამ მხრივ, ჩვენ შეგვიძლია თავს უფლება მივცეთ და წარმოვიდგინოთ სწორედ ის ცხოველხატული, დინამიკური შუქ-ჩრდილოვანი ეფექტი, რაც კუმურდოს ხუროთმოძღვარ საკოცარს ახალი სტილის მქადაგებლად აქცევს.

კუმურდოში დინამიკურობა და, ამასთანავე, წონასწორობა ერთმანეთს ენაცვლება და ერთმანეთს ავსებს. მიუხედავად ფასადთა სიბრტყეზე სადად დატოვებული ინტერვალებისა ყოველი დეტალი ურთიერთკავშირშია. მართალია აქ მხატვრული ფორმები არ გადაედინება ერთმანეთში, მაგრამ თითოეული მათგანის სრულყოფილი სახე თვალს მოძრაობას აიძულებს, რა დროსაც წინ მოდის მათში დაშიფრული სემანტიკური საზრისი. ყველაფერი ერთმანეთისგან გამომდინარეა და მიუხედავად ცალკეულ „ფრაზათა" დასრულებული აზრისა, იქმნება „ერთიანი წინადადება".

ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ჩვენი კვლევისთვის შერჩეული პერიოდი (X საუკუნის IIნახ.) გარკვეულწილად ახლო პარალელს პოვებს დასავლეთ ევროპის იმ ეტაპთან, რაზეც გვაქვს საუბარი. საქართველოში „კლასიკური" პერიოდის შემდგომ, გარდამავალ ხანაში ძიების პერიოდიდან

ამოსული ახალი მხატვრული სტილის ჩამოყალიბება, როგორც უკვე დავინახეთ, სწორედ ცხოველხატული ხასიათით გვევლინება. არა აქვს მნიშვნელობა ქრონოლოგიურ სხვაობას, მთავარია ისტორიულ–კულტურული სურათი და მხატვრული ენერგიისა და გემოვნების მამოძრავებელი ძალა – ჩვენს შემთხვევაში ეს გახლავთ საქართველოს ქრისტიანული ეკლესიის და ამავდროულად საერო ხელისუფლების სიძლიერის თანმხლები ღვთაებრივი სიდიადის, ძალაუფლების და საზეიმო მღელვარების წარმოჩენა.

როგორც ზემოთ უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, კუმურდოს კათედრალი თავისი საქტიტორო წარწერით გვისახელებს ლეონ აფხაზთა მეფეს (957-967წწ.) და მშენებლობის ზუსტ თარიღს - 964 წელს. საქართველოს ისტორიიდან ჩვენთვის ცნობილია, რომ ამ პერიოდში ქართულ სამეფო-სამთავროებს შორის ყველაზე ძლიერი აფხაზეთის სამეფო იყო, რომლის ცენტრსაც ქუთაისი წარმოადგენდა. ჯერ კიდევ X საუკუნის დასაწყისისთვის დასავლეთ საქართველოზე ბიზანტიის დიდი გავლენის გამო, აქ არსებული საეკლესიო ეპარქიები კონსტანტინოპოლის პატრიარქს ექვემდებარებოდა. აფხაზთა მეფეებს დიდი ძალისხმევა დასჭირდათ, იმისთვის რომ დასავლეთ საქართველოს საეპისკოპოსოები მცხეთის კათალიკოსისთვის დაექვემდებარებინათ. სწორედ ამ მიზნით ნელ-ნელა გაუქმდა ფოთის, გუდაყვის და სხვა ბერძნული კათედრები და მათ ნაცვლად გიორგი II დროს მცხეთის კათედრას დაქვემდებარებული ჭყონდიდის, ლეონ III დროს კი მოქვის საეპისკოპოსო დაარსდა. ამავე პერიოდში აფხაზეთის სამეფოს შემადგენლობაში ჯავახეთიც შევიდა. 964 წელს აგებული კუმურდოს კათედრალი დასტურია იმ „ტრიუმფის“ რაც ლეონ III მიერ ჯავახეთის შემოერთებას და ეკლესიის სიძლიერეს ასახავს. როგორც აღვნიშნეთ, ეს ერთგვარი წინაპირობა იყო იმისა, რასაც შემდგომ საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება მოყვა. ამ პროცესებში განსაკუთრებული როლი ენიჭებოდა გურგენ მეფესა და მის მეუღლეს გურანდუხტ დედოფალს, რომელიც ლეონ მეფის და იყო. სწორედ მათი შვილი ბაგრატ III გახდა გაერთიანებული სამეფოს პირველი მეფე (ფაქტიურად 975წ.).[89]

ამრიგად, კუმურდოში ამოკითხული სიდიადე, ძალაუფლება ერთგვარი გამარჯვების შეგრძნება შესაძლოა განპირობებული იყო ეკლესიის და საერო ხელისუფლების ერთიანობითა და სიძლიერით. ამასთანავე აშკარაა ღრმა თეოლოგიურ-სიმბოლური საზრისით გაჯერებული მხატვრული კომპოზიციების სიუხვე, რაც ღვთაებრივობის შეგრძნებით მოიცავს ყოველივეს.

[89] მ.ლორთქიფანიძე, *ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება* (IX-X სს.), თბ., 1963

2.2. კუმურდოს გარე მასების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი

კუმურდოს ტაძარი თავისი თლილი, ძირითადად, თანაბარი ზომის კვადრების ჰორიზონტალური წყობით ეხმიანება ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების X საუკუნის მახასიათებლებს. აქ მთა აბულის კარიერის ზედმიწევნით დამუშავებული ბაზალტის მოვარდისფრო-მოყვითალო თუ ზოგან შინდისფერი ფილები განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს ტაძრის პერანგს. ორნამენტული შემკულობა, რელიეფურ მქანაკებლობასთან ერთად კი, დეკორაციული მახვილების და, რაც მთავარია, სემანტიკური საზრისის გახსნის ელემენტად გვევლინება. სწორედ ამ ყოველივეს უსვავს ხაზს ვახტანგ ბერიძე და კუმურდოს მოიხსენიებს, როგორც შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ უმთავრეს, მაშინდელი არქიტექტურის ერთ მწვერვალთაგანს: *„გარეგნული იერით კუმურდო უკვე ახალ დროს მიეკუთვნება. ამას მოწმობს ახიდული პროპორციები, აღმოსავლეთისა და გვერდის ფასადების სამკუთხა ნიშები, სარკმელთა მოჩუქურთმებული საპირეები და ჩუქურთმიანი ჯვრები. ჩუქურთმის კვეთა ფაქიზია, განსაცვიფრებლად რაფინირებული.“*[90] მკვლევარი აგრძელებს კუმურდოს მოკლე დახასიათებას და აღნიშნავს:

„კუმურდოს კედლები, უპირველეს ყოვლისა, გვხიბლავს თავისი ფერის სილამაზით; პერანგის ქვა მოვარდისფროა, ღრმა, ინტენსიური ტონისაა; აქა-იქ კი თითქოს შემთხვევით (სინამდვილეში კი ღრმად მოფიქრებულად) „ჩაწვეთებულია“ სისხლისფერი „ლაქები“ (ჯვარი და სარკმლის სათაური აღმოსავლეთ ფასადზე), რაც განსაკუთრებით ამაღლებს უნაკლო ოსტატობით ნაწყობი კედლების ფართო ზედაპირთა ფერადოვან ძალას. ოსტატობის დონე მართლაც საკვირველია - მისი კვალი აჩნია ქვის დამუშავებასაც, კედლის წყობასაც, ყოველი თაღის მოხაზულობასა და ჩუქურთმათა შესრულებასაც[91].“

კუმურდოს საფასადო შემკულობის ცენტრალურ მხარეს აღმოსავლეთი წარმოადგენს **[ტაბ.№5].** აქ წინ მოდის სიმეტრიულობისა და მკაცრი წონასწორობის აბსოლუტური განცდა. როგორც აღწერისას ითქვა, ფასადის მხატვრული კომპოზიციის შემადგენელ ელემენტთა გადანაწილების განმსაზღვრელია ორი, მაღალი სამკუთხა ნიშა. მათი საშუალებით ხდება ცენტრალური ვერტიკალური ღერძის აქცენტირება და, ამასთან, ფასადის კიდეების ვიწრო მონაკვეთების გამოკვეთა, სადაც ორ „სართულად“

[90] ვ. ბერიძე, *ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1974 წ. გვ49
[91] იქვე.

წარმომდგარი სარკმლების შემკულობა, მიუხედავად შედარებით მოკრძალებული ხასიათისა, მნიშვნელოვან მონაწილეობას იღებს ფასადის გადაწყვეტის მხატვრულ-კომპოზიციურ ქარგაში.

ამ მხრივ, აღმოსავლეთ ფასადზე მკაფიოდ დომინანტური როლი ცენტრალურ ვერტიკალს გააჩნია. მთავარ მახვილს კი, აქ წარმოდგენილი სარკმლის შემკულობა ქმნის. ოსტატი მხატვრულ - გამომსახველობითი ხერხების მონაცვლეობით ახდენს არა მარტო ზოგადად მთელ საფასადო სიბრტყეზე მთავარ და მასზე დაქვემდებარებულ ელემენტთა გამორჩევას, არამედ უშუალოდ აღნიშნული სარკმლის შემკულობის შემადგენელ ნაწილთა შორისაც კი.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ ფასადის შუა წელზე (ოდნავ დაბლა დაცურებულ) სარკმლის შედარებით ფართო თაღოვან ჭრილს, რასაც სრულად შემოფარგლავს, კედლის პერანგის სიბრტყის დონეზევე ამოკვეთილი, ორმაგი თასმისგან შემდგარი, წნული ორნამენტული არშია. ეს უკანასკნელი, საკუთარი კონტურის გამომკვეთი ყოველგვარი ღარის უქონლობის გამო, თითქოს, ფასადის ფილებში გაიწოვება. უშუალოდ ჩუქურთმის მონახაზი - წნული - საკმაოდ თავისუფალი და რბილია, თასმის მომრგვალებული კიდეები ბუნებრივად გადაედინება ერთმანეთში. რამდენადაც აღნიშნული საპირე, მოკლებული სიმკვეთრისაა, იმდენად გამოსჭვივის, მასზე მცირე ინტერვალით დაბჯენილი, პერანგის წყობაშივე ჩატანებული, მეწამული ფერის ქვებისგან შემდგარი თაღი. საინტერესოა, რომ აქ ოსტატი მხატვრული აქცენტის ხერხად იყენებს მხოლოდ ფერადოვან ლაქას. ამ ყოველივეს კი შემოუყვება, თავისი მაღალი რელიეფურობით ყოველივეზე გაბატონებული, შემკულობის ძირითადი კომპოზიცია. როგორც უკვე ზემოთ აღვწერეთ, ეს გახლავთ მეწამული აქცენტიდან ზემოთ, საკმაოდ დიდი ინტერვალით წარმოდგენილი, კონსოლებზე დაყრდნობილი თაღი, რის ქვეშაც გამოსახულია ვერტიკალურად შეწყვილებული მახარებელთა ოთხი სიმბოლური ფიგურა. მხატვრული კომპოზიცია არც ამით მთავრდება და იგი ქვემოთ გრძელდება სარკმლის ორნამენტული მოჩარჩოების სახით. ამ მხრივ, ჩვენ მოწმენი ვართ, მრავალშემადგენლიანი და ამასთანავე ერთიანი კომპოზიციისა, რომლის ყოველი ელემენტი იმდენად დასრულებული სახის, მაღალი ოსტატობისა და, ამასთანავე, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად არსებობის უნარის მქონეა, რომ შეუძლებელია მისი ავტორით არ აღფრთოვანდე – აქ მოცემულია X საუკუნის II ნახევრისთვის ცნობილი ყველა შესაძლო მხატვრული გამომსახველობითი ხერხი, იქნება ეს მცენარეულ-გეომეტრიული

ორნამენტის პლასტიკური მონახაზი თუ მაღალი რელიეფური ფიგურული გამოსახულებების სიბრტყობრივ-გრაფიკული სტილისა და მის გვერდით მოცულობითი მასიური სხეულების გამოქანდაკება.

ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სარკმლის მორთულობის ამგვარი შედგენილობის კომპოზიციას, თანადროულ ქართულ ხუროთმოძღვრულ სკოლაში, ანალოგი არ გააჩნია. რა თქმა უნდა, მისი თითოეული შემადგენელი ნაწილის არსებობა სრულებით ბუნებრივია და იგი გამოძახილს პოვებს სხვა მრავალ ძეგლში - იქნება ეს ცალკე რელიეფური, მასიური თავსართი, ფიგურული გამოსახულებები, თუ (ქვემოთ) ყოველივეს მაკავშირებელი ორნამენტული არშია. ეს ყოველივე ჩვეულია, მაგრამ სიახლეს მათი შეკრულობა, ერთიან ქარგაში წარმოდგენა და იდეის შინაარსის უწყვეტი თხრობაა. ამ შემთხვევაში ჩვენ მხოლოდ ცენტრალური სარკმლის საპირეზე ვსაუბრობთ, თუმცა რეალურად ფასადის მხატვრული კომპოზიცია კიდევ უფრო ფართოდ იშლება, სხვა მრავალ ელემენტს მოიცავს, ერთიანობას არსად კარგავს, ამასთანავე გადაძახილს სხვა ფასადებსა და ინტერიერშიც კი ახდენს, რითიც სტილისტურად შეკრულ მხატვრულ სისტემას წარმოგვიდგენს.

კუმურდოს ცენტრალური სარკმლის ზედა ნაწილში, თაღის კიდეებიდან მოემართება ყლორტებით გადაბმული, ერთმანეთისგან ამოზრდილი პალმეტების მაქმანი. მახარებელთა გამოსახულებების ქვემოთ კი, მოცემულია ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის საეტაპო მნიშვნელობის S-სებური მცენარეული, კლაკნილი მოხაზულობის ორნამენტი, რომელიც თავისი გამომსახველობით (ნაკლები დენადობით) ამ მოტივის განვითარების საწყის მაგალითად უნდა წარმოვიდგინოთ. ამასვე მოწმობს კუმურდოს სამხრეთი მინაშენის (XI საუკუნის დასაწყისი) საფასადო შემკულობა, სადაც ორნამენტს სრულებით სხვა სტილისტური მახასიათებლები გააჩნია – სადაც მთავარი არა ფორმის მკვეთრი, თუნდაც ნატიფი, მოხაზულობაა, არამედ რბილი მოდელირებით ნაძერწი, შუქ-ჩრდილით გაცოცხლებული ნაირგვარი ორნამენტული მოტივებია, რაზეც ქვემოთ უფრო დაწვრილებით შევჩერდებით.

ძალიან საინტერესოა აქვე წარმოდგენილი კრონშტეინების შემკულობა [ტაბ.№5 ბ-გ-დ)]. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აქ თითქოს მოცემულია, კვლავაც, მცენარეული ორნამენტის მოტივის გაგრძელება, თუმცა დაკვირვებისას იკვეთება ადამიანის სახეები. მარჯვენა მხარეს ერთმანეთის თავზე შეწყვილებულად წარმოდგენილია ოთხი „ნიღაბი”. აქ გამოკვეთილია თვალების ნუშისებრი მკვეთრი კონტური და თმის (თუ ფრთის) მიმანიშნებელი, პლასტიკურად

გადრეკილი, თითო „დალალის” მოხაზულობა. მათ შორის კი, ანუ კრონშტეინის ცენტრში, სტილიზებული, განზოგადებული ორნამენტია ბურთულებით დაბოლოებული განტოტილი ღარების სახით. რაც შეეხება მეორე მხარეს, აქ კიდეებში მოცემულია თითო სახე, რაც იძლევა უფრო მკვეთრი დამუშავების საშულებას და მკაფიოდ არის გამოკვეთილი თვალის წაგრძელებული, ნუშისებრი კონტური და ამასთან მრავალი წვრილი პლასტიკური ჩაკვეთილი კლაკნილი ხაზებით მოცემული თმების იმიტაცია. აღნიშნული სახეები მკვეთრად გამოხატულ აღმოსავლურ იერს ატარებენ.

მიუხედავად იმისა, რომ ქვემოთ საგანგებოდ განვიხილავთ კუმურდოს რელიეფურ კომპოზიციათა იდეურ საზრისს, აქ მაინც შევჩერდებით მათი არსის მინიშნებისთვის.

ამგვარად, მარჯვნივ წარმოდგენილი ოთხი სახე შესაძლოა განასახიერებდეს ქვეყნის ოთხი მხარის მცველი გენიის, ოთხი ქარის პერსონიფიკაციას. თითქოს, აქ მოცემულია დედამიწის, ხილული ქვეყნის ასახვა.

რაც შეეხება სარკმლის მარცხენა მხარეს, კრონშტეინის წახნაგებზე გამოსახულ ორ სახეს - უნდა ითქვას, რომ სხვადასხვა მხარეს მიმართული კაცის ორი სახის გამოსახვა პირველ რიგში „ორსახა იანუსის“ ასოციაციას იწვევს. მისი სემანტიკა ძალიან ღრმაა და ამ სიღრმეში ქრისტიანობის მთავარი არსის დანახვაც შესაძლებელია.

ჩვენ ვიცით, რომ ორსახა იანუსი გახლავთ რომაული პანთეონის ერთ-ერთი უძველესი ღვთაება, რომელიც განსაზღვრავდა გარდაქმნას, გარდატეხას წარსულიდან მომავალში. ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა, და საერთოდაც, აღიქმებოდა როგორც ყოველივე საწყისის ღვთაება, რომელიც წარმოდგენილი იყო კარის, შესასვლელის მფარველად. იგი სხვადასხვა მხარეს მაცქერალი ორსახიანი ფიგურით გამოისახებოდა –ხშირად ერთი სახე ხნიერ, წვერებიან მამაკაცს წარმოადგენდა, მეორე კი ახალგაზრდას – ანუ წარსულსა და მომავალს. იანუსის სიმბოლო, ისევე როგორც სხვა მრავალი, ქრისტიანულ მოძღვრებასაც შეერწყა.

რამდენადაც, აღნიშნულ გამოსახულებებიან კონსოლებს ცენტრალური სარკმლის, მცენარეული ორნამენტით დამშვენებული, კამარა ეყრდნობა და ამით მათ აერთიანებს, ორივე მათგანის სემანტიკა ერთ რეგისტრში უნდა წავიკითხოთ: როგორც ვთქვით, მარჯვნივ შესაძლოა წარმოდგენილი იყოს ქვეყნის ოთხი მხარე, ოთხი ქარი; ხოლო მარცხნივ კი ორი: წარსულის და

მომავლის, ძველის და ახლის გამაერთიანებელი – წმინდა წერილის პერსონიფიკაცია.

ჩვენ ვხედავთ, რომ ოსტატის მიერ წარმოდგენილი თითოეული გამოსახულება დასრულებული იდეის მაუწყებელია, მაგრამ ავტორი არ კმაყოფილდება ამით. მისი გემოვნება მხატვრულ-კომპოზიციური სისრულისკენ მიისწრაფვის და ფასადის სიბრტყეს სიმბოლური ფორმულების გახსნისთვის თამამად იყენებს.

ქართულ რელიეფურ მქანდაკებლობაში კუმურდოს აღნიშნული გამოსახულებების პირდაპირი პარალელი, შესაძლოა იყოს დოლისყანას ტაძრის შესასვლელის შემამკობელი, მასიური თაღის კონსოლების კუთხეებში გამოკვეთილი გამოსახულებები **[ტაბ.№20-ბ)]**. დაზიანებულობების გამო, ჩვენ არ გვაქვს საშუალება მეტი დარწმუნებით ვისაუბროთ, თუმცა მარჯვენა მხარეს წახნაგებზე აშკარად იკითხება, კუმურდოს მსგავსი, თითო „ნიღაბი". შესაძლოა ბაგრატის ტაძრის სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი ჰორელიეფური შეწყვილებული მამაკაცის თავები ასევე ორსახა იანუსის იდეით იყოს ნაკარნახები **[ტაბ.№21-ა)]**.

„ორსახა იანუსის" თემა ძალიან ხშირად გვხვდება დასავლეთ ევროპის რომანულ ტაძრებში[92]. მათი გამოსახულება უმეტესად, უკავშირდება პორტალებს. ამის ერთ-ერთი მაგალითია დიდ ბრიტანეთში, კემბრიჯშირის ილის კათედრალი (Ely Cathedral) **[ტაბ.№21-ბ)]**. იგი წარმოადგენს ნორმანდიული მქანდაკებლობის XII საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ძეგლს. აქ, პორტალის კომპოზიციური შემკულობის ცენტრს, ჩვეულებისამებრ, წარმოადგენს ტიმპანი, ხოლო მის ქვემოთ, უშუალოდ კარის ჭრილის ზედა კუთხეებში ჩასმულია თავების ჰორელიეფური გამოსახულებები. ორივე მხარეს თითო შვერილი თავი – თითქოს ტაძარში ყოველ შემსვლელს დასცქერის. აქ სწორედ წვეროსანი ხნიერი კაცისა და უწვერო ახალგაზრდას სახეებია წარმოდგენილი. აღსანიშნავია, რომ ეს გამოსახულებები გახლავთ პორტალის შემკულობის საერთო სისტემის შემადგენელი ნაწილი, რაც თავისი გამომსახველობით, შვერილი, მაღალი რელიეფურობით ძალიან მეტყველია და ტიმპანში წარმოდგენილი კომპოზიციის შემდგომ მოდის, სადაც ასახულია მანდორლით გარემოცული აღსაყდრებული ქრისტეს ფიგურის ორი, ფაქტიურად ფეხზე

[92] M. F.Hearn, *The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Cornell University Press, 1991

მდგომი, ანგელოზის მიერ ამაღლების თემა. ეს ყოველივე კი მთლიანად შემოფარგლულია მცენარეული ორნამენტული მოტივებით.

„ორსახა იანუსის“ თემა ასევე გვხვდება საფრანგეთში, ალზასის რეგიონში, XII საუკუნის წმინდა იოანეს ტაძრის ინტერიერში პილასტრის კაპიტელთან, კუთხეებში ჩასმული, სხვადასხვა მხარეს გამოსახული ორი ადამიანის თავის სახით. საინტერესოა ალზასის წმინდა ჯვრის სახელობის ტაძარიც(XIს.)[93], სადაც თაღის კონსოლის წახნაგებზე, ორივე მხარეს, პალმეტის ორნამენტიდან ამოიზრდება ადამიანის თავი. აღსანიშნავია, რომ აქ არც, კუმურდოს მარჯვენა კონსოლის მსგავსად, ადამიანის ოთხი სახის გამოსახვაა უცხო. აქ სვეტის, მცენარეული ორნამენტით სრულად დაფარული, მასიური, ტრაპეციული ფორმის, კაპიტელის ოთხივე წახნაგზე გამოკვეთილია კაცის სახის გამოსახულებები.[94] ოთხ მხარეს მიმართული, ოთხი სხვადასხვა ტიპის მამაკაცის თავის ძალიან საინტერესო ნიმუშია წარმოდგენილი, მეტროპოლიტენ მუზეუმში დაცულ, XII-XIII საუკუნით დათარიღებულ კაპიტელზე სამხრეთ იტალიიდან, აპულიას რეგიონი.[95] ამ შემთხვევაში წარმოდგენილია რეალისტური გამოსახულებები, რომელთაგან თითოეულში მკაფიოდ დიფერენცირებულია სახის ნაკვთების მახასიათებლები, რაც სხვადასხვა რასის კუთვნილებას უნდა მიგვანიშნებდეს.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ თუ რომანული პერიოდის ძეგლებში რამდენად გავრცელებულია ადამიანთა თავის გამოსახულებათა სხვადასხვა ინტერპრეტაციით წარმოდგენა. საინტერესო იქნებოდა ამ მაგალითთა სიღრმისეული კვლევა და დადგენა იმისა თუ რა როლი ენიჭებათ ამ გამოსახულებებს ტაძრის შემკულობის საერთო სისტემაში, თუმცა ამ ეტაპზე, წინამდებარე ნაშრომის ფარგლებში ეს შეუძლებელია. ჩვენთვის ჯერ კუმურდოს შემკულობის იდეურ-შინაარსობრივი საზრისის აქცენტების გამოვლენაა მნიშვნელოვანი.

კუმურდოს აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალურ ღერძზე, წარმოდგენილია ასევე წრიული სარკმელი **[ტაბ.№5ა-ე)]**. მას შემოფარგლავს მცენარეული ორნამენტი წრეებში ჩაწერილი ერთნაირი პალმეტების სარტყელის

---

93 http://www.encyclopedie.bseditions.fr/article.php?pArticleId=5&pChapitreId=33372&pSousChapitreId=33375&pArticleLib=La+chapelle+de+la+Croix+%5BAlsace%A0%3A+l%92art+roman+en+Alsace-%3EHohenbourg+%96+sainte+Odile%5D (25.03.2014)

94 საინტერესოა ასევე, რომ აღნიშნული სვეტის ბაზისებზე წარმოდგენილია ხელის გამოსახულებები, რაც თითქოს სვეტს იჭერს.

95 http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/55.66 (25.03.2014)

სახით. იგი შექმნილია ნატიფი, ძალიან სადა და მკაფიო მოხაზულობის, ერთგვარი კალიგრაფიული ხელწერის მანერით. აქ იკითხება ყველა შემადგენელი რგოლი და არ ხდება ორნამენტის „ჩაწვნა“, “ჩახვევა”, რისი მინიშნებაც კუმურდოს სხვა ჩუქურთმებში მაინც შეიმჩნევა. რამდენადაც ლუნეტის, ისევე როგორც გვერდითა სარკმლების შემკულობა, ფასადის ფილებზე, თითქმის კედლის სიბრტყეზევეა ამოკვეთილი, მათი როლი მხატვრულ კომპოზიციაში ოდნავ უკანა პლანზე იწევს.

წრიული სარკმლის სიმაღლეს უტოლდება ნიშების კონქისებური დაბოლოება, სადაც, როგორც აღვწერეთ, წარმოდგენილია რადიალურად განფენილი სხივები, რომელთა საწყისთან ადამიანის თავის მოცულობითი, რელიეფური ფიგურებია ჩასმული, რაც წარწერების მიხედვით, ქვეყნისა და ზეცის ალეგორიას ასახავს. **[ტაბ.№5-ე)]** ფიგურები სამკუთხა ნიშის შემამკობელი რადიალური სხივების კონის საწყისთან, უშუალო კუთხეშია წარმოდგენილი და ამ სახით ზემოდან დასცქერის ყოველივეს. ეს ეფექტი მიღწეულია იმით, რომ გამოსახულება ნელ-ნელა ამოიზრდება ფონიდან – თუ სახის პირ-წვერის მიდამოში ნაკლებად არის ფონიდან წამოწეული, შემდგომ მოცულობა იზრდება და თავის ქალის ოვალი, ქართულ მონუმენტურ მქანდაკებლობაში აქამდე უანალოგო მოცულობით სიმრგვალეს იძენს. აღნიშნულ ალეგორიულ გამოსახულებებში ოსტატი ძერწავს უშუალოდ ფორმას და მინიმალურად ანაწევრებს მას. აქ არ ჩანს ხაზობრივი დინამიკისკენ სწრაფვა, რის საშუალებასაც ოსტატს თუნდაც თმების ფაქტურის წარმოჩენა მისცემდა. პირიქით, ოსტატის მიზანს სწორედ ფორმისმიერი სტრუქტურის ხაზგასმა წარმოადგენს, ამიტომაც გულდასმით აქანდაკებს, ამრგვალებს თავის ოვალს და შემდგომ სრულებით გლუვად ტოვებს მას. აღსანიშნავია ისიც, რომ ოსტატი ფიგურების უშუალოდ ნიშის ტრომპში დამრეცად გამოსახვით, თითქოს, საგანგებოდ მიმართავს მათ ცენტრალური სარკმლის კომპოზიციისკენ და ამით ხელს უწყობს იდეურ-გამომსახველობითი სისტემის შეკრულად წარმოდგენას.

ტრომპებში წარმოდგენილი რელიეფური ფიგურების მაგალითები ბევრი შეგვიძლია დავასახელოთ, პირველ რიგში უშუალოდ კუმურდოს კარიბჭის ანგელოზები თუ გუმბათქვეშა ტრომპებში საქტიტორო გამოსახულებები, თრიალეთის ახალქალაქის (დაშბაში) ექსტერიერში ჯვრის მკლავების გადაკვეთასთან, კუთხის მცირე ტრომპში ჩასმული წვეროსანი ანგელოზის ფიგურა **[ტაბ.№22-ა)]**, იშხანში - უშუალოდ კუმურდოს მსგავსად, საფასადო ნიშაში, სწორედ რადიალურად განფენილი სხივების საწყისთან ანგელოზის

თავის გამოსახულება [ტაბ.№22-ბ)] – ყველა მათგანი წარმოდგენილია ფრონტალურად და ამით ხაზი ესმევა მათ დამოუკიდებელ იდეურ-მხატვრულ მნიშვნელობას. კუმურდოში კი „ცა“ და „ქვეყანა” ქვემოთ იმზირება და ამით საფასადო, როგორც აღვნიშნეთ, შემკულობის ცენტრალურ მახვილს (სარკმლის შემკულობას) უკავშირდება და ერთიანი სემანტიკური იდეის შემადგენლად ცხადდება.[96] ამ ასპექტითაც კუმურდოს ოსტატი ქართული ხუროთმოძღვრების საფასადო შემკულობის სისტემის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი მოწინავე შემოქმედია.

კუმურდოს მსგავსად ნიშების რადიალური სხივებით გაფორმება გვხვდება X საუკუნის არა-ერთ ძეგლზე, განსაკუთრებით ტაო-კლარჯეთის ტაძრებზე (ექექი, ოშკი, იშხანი).

ექექში აღმოსავლეთ ფასადზე, ცენტრალური სარკმლის ორივე მხარეს მოთავსებულია სამკუთხა ნიშები, (კუმურდოსთან შედარებით უფრო ფართო), რომელნიც ზემოთ ბოლოვდება თაღოვანი მოხაზულობით და შემკულია რადიალურად გადაშლილი სხივებით. აქაც მარჯვენა მხარეს სხივები ამობურცულად არის მოცემული და ცილინდრებს წააგავს, ხოლო მარცხნივ ჩაკვეთილია და ზედა კიდეები წაწვეტებულია. კუმურდოსთან მსგავსება შეგვიძლია დავინახოთ ასევე ცენტრალური სარკმლის, ძალიან სადა, სულ სამიოდ ღარისგან შემდგარი გადანაკეციანი თავასართის ზემოთ, დიდი ინტერვალით განთავსებულ, მასიურ ნახევარწრიულ თაღში, რაც ებჯინება ფასადის სიბრტყიდან მკვეთრად გამოყოფილ კონსოლებს. ამ შემთხვევაში ფასადის შემკულობის სისტემის მთავარ მხატვრულ აქცენტს ნიშების სხივებით გაფორმება და აღნიშნული თაღი წარმოადგენს. ხოლო, გვერდითა სარკმლების ძალიან სადა გადანაკეციანი თავსართები, მიუხედავად იმისა, რომ ცენტრალურ სარკმელთან ერთად „სამი ჯვრის“ ფართოდ გავრცელებულ კომპოზიციას ქმნის, სრულებით „მიჩქმალულია“.

ამ მხრივ, ფასადის შემკულობის შემადგენელი კომპონენტებით კუმურდოსთან პარალელის გავლება სრულებით ლოგიკურად არის შესაძლებელი, თუმცა ცხადია კუმურდო ბევრად უფრო რთულ, მდიდრულ და ამავე დროს გააზრებულ მხატვრულ კომპოზიციას ქმნის.

---

[96] ადამიანის რელიეფური თავის, თითქმის ამგვარი ხერხით წარმოდგენა გვხვდება ყარსის X საუკუნის მოციქულთა სახელობის კათედრალის გუმბათქვეშა აღმოსავლეთ ტრომპებში [ტაბ.№17]. ადამიანის თავები რბილი მოდელიერებით არის ქვიდან ამოყვანილი და განსაკუთრებული ხაზი ესმევა თავის ქალის ოვალის მოცულობით ფორმას. აქაც საჭრეთელი გამოიყენება მხოლოდ სახის ნაკვთების მინიმალური გამოყვანისთვის, ხოლო დანარჩენი კი დატოვებულია გლუვად, რათა არ „მიიჩქმალოს“ ფორმის გამომსახველობა.

ოშკის შემთხვევაში კი, კუმურდოს მკაცრი სისადავე, რაც გამოიხატება შემკულობის თითოეული შემადგენელი ელემენტის დახვეწილ ფორმათა თავშეკავებულ სინატიფეში, ადგილს უთმობს სადღესასწაულო, მდიდრულ კომპოზიციას. აქაც მაღალი, გეგმაში V- ფორმის ნიშები ფასადთა დეკორაციულ კომპოზიციაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ის კედლის სიბრტყეს, ფაქტიურად, შთანთქავს და მსუბუქად ანაწევრებს. განსაკუთრებით გამომსახველია მისი კონქისებრი დაბოლოების რადიალურად გადაშლილი სხივების ფერადოვანი აქცენტები (მეწამული, ცისფერი), რაც მხატვრულ გამოძახილს სარკმელთა თავზე, ამავე ფერადოვნების გადაშლილ „სხივებში" ახდენს. ოშკის რაფინირებული შემკულობის კულმინაციას კი, მისი სამივე ფასადის, ცენტრისკენ მზარდი თაღედი ქმნის, რითიც მას ქართული ხუროთმოძღვრების დეკორაციული სისტემა სრულებით ახალ საფეხურზე აყავს. (ამ საკითხს IV თავში დავუბრუნდებით).

რაც შეეხება ნიშებში უშუალოდ თავის გამოსახულების მაგალითს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იგი გვხვდება იშხნის დასავლეთ ფასადზე, მარცხენა ნიშაში წარმოდგენილი, ნიჟარის მსგავსად დამუშავებულ ფონზე ფრთოსანი რელიეფური თავის გამოსახულების სახით **[ტაბ.№22-ბ)]**. მართალია, სახის ქვედა ნაწილი ჩამოტეხილია, მაგრამ მაინც აღიქმება ძალიან მეტყველი, ნუშის ფორმის მკვეთრი მოხაზულობის თვალები, სახის მოცულობითი ფორმის თუ თმის ფაქტურის რბილი დამუშავება, ამასთანავე ძალიან პლასტიკური, „მოკეცილი" ფრთების საერთო მოხაზულობა ყოველგვარ „მკაცრ", ხისტ ფორმებს მოკლებულია, რითიც ძლიერ განსხვავდება კუმურდოს ფიგურებისგან.

ზოგადად ადამიანთა თავების გამოსახვა ერთ-ერთი გავრცელებულთაგანია შუა საუკუნეების ქანდაკებაში. მისი საწყისი უკავშირდება ქრისტანობამდელი, წარმართული ეპოქის ადამიანთა ნიღბებს. ჩვენ უკვე მოვიყვანეთ მაგალითები სადაც თავის გამოსახულებები ჩასმულია ინტერიერში, გუმბათქვეშა ტრომპებში, კაპიტელებზე, ხშირია ასევე ფასადებზე, კედლის სიბრტყეზევე – ცალკეულად თუ მთელი მწკრივის სახით. ყველა შემთხვევაში მათ განსხვავებული სემანტიკური მნიშვნელობა ენიჭებათ. ამიტომაც მათი არსის ამოკითხვისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია საერთო კომპოზიციის იდეურ-შინაარსობრივი გზავნილების გამოვლენა.

კუმურდოს აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალური ღერძის შემკულობაში, ჩართულია ასევე, წრიული სარკმლის თავზე, ჰორიზონტალურად გაშლილი, იოანე ეპისკოპოსის ასომთავრული სავედრებელი წარწერა **[ტაბ.№5-ე)]**. ის თავისი

დიდი ზომის მწყობრი, რელიეფურად გამოყვანილი მოხაზულობით საკმაოდ აქცენტირებულია და გარკვეულ წილად, მხატვრულ კომპოზიციურ ქარგაში ჰარმონიულად ეწერება. შემდგომ კი, ამჟამად, ყოველივეს აგვირგვინებს მეწამული ქვის ფილებით გამოყვანილი, ორნამენტაციას მოკლებული, გოლგოთას ჯვარი. თუმცა, როგორც ჩანს, თავის დროზე, მას ტიმპანის არეში მოყვებოდა წითელი, რომბისებრი ფილების ასხმით შემდგარი დიდი ჯვარი. ცხადია, ეს ყოველივე, თავისი ფერადოვანი მკვეთრი აქცენტით, მხატვრულ კომპოზიციაში დომინანტური მახვილის სახით წარმოდგებოდა.

ძალიან საინტერესოა იმის გაანალიზება, თუ რა განაპირობებს ოსტატის მიერ ამა თუ იმ დეტალის შესაქმნელად სხვადასხვა მხატვრული ხერხის, მანერის გამოყენებას. ფაქტია, ჩვენ მოწმენი ვართ კუმურდოში საკმაოდ განვითარებული ჩუქურთმოვანი რეპერტუარის არსებობის. ამასთან ვიცით, თუ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში რა სიხშირით გვხვდება აყვავებული, გამშვენებული ჯვრები, რაც მხატვრული თვალსაზრისით ძალიან გამომსახველია. შორს წასვლა სრულებითაც არ გვჭირდება, რადგანაც კუმურდოს ოსტატივე იყენებს მათ ამავე ფასადის გვერდითა სარკმლების შესამკობად. ამ მხრივ დასტურდება, რომ ეს ღრმად გააზრებული არჩევანია და იგი ეხმიანება ადრექრისტიანული სიმბოლიკის ტრადიციას, სადაც მთავარი იყო იდეის გამოსახვა და არა იმდენად დეკორაციული ეფექტის. იდეის არსს კიდევ უფრო ამძაფრებს ჯვრის მეწამული ფერი, რაც ღრმა სიმბოლური დატვირთვის მქონეა და ერთისმხრივ – გოლგოთას ჯვრის შემთხვევაში სიკვდილის მომასწავლებლად, ხოლო მის ზემოთ კი ტრიუმფალურ, ზეციური მეუფების ამსახველად გვევლინება. მართალია ჩვეულებრივ, გოლგოთას ჯვარი თავისთავში იტევს როგორც ვნების სიმბოლოს, ისე სიკვდილის დათრგუნვით მარადიულ ცხოვრებასთან ზიარებას, მაგრამ, როგორც ჩანს, კუმურდოს ოსტატს სურს განსაკუთრებით გაუსვას ხაზი ორივე იდეას: „სიკვდილსა“ და „აღდგომას“ და ამიტომ მათ ცალ-ცალკე გამოჰყოფს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცენტრალური ჯვრების გამოძახილი ამავე ფასადის გვერდითა ქვედა სარკმლების შემკულობაში ჩნდება და იქმნება ქართული ხუროთმოძღვრების საფასადო შემკულობის ერთ-ერთი ფართოდ გავრცელებული მოტივი – გოლგოთას მთის ამსახველი კომპოზიცია. რამდენადაც კუმურდოს ოსტატი წარმოადგენს ტრადიციული ფორმის (სწორი მკლავების გადაკვეთით) სამ ჯვარს, ხოლო მეოთხეს რომბებით შემდგარს, ჩვენ ამ უკანასკნელს „სამი ჯვრის კომპოზიციის“, ერთგვარ, დამატებით იდეურ

მახვილად აღვიქვავთ. ამიტომ, მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია აღნიშნული კომპოზიციის განვითარების გზების განხილვა.

ამასთან დაკავშირებით ჩვენთვის საინტერესოა ბატონი ლევან რჩეულიშვილის ერთ-ერთი მოხსენების მასალის გაცნობა, რაც სწორედ შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების შემკულობაში სამი ჯვრის თემას შეეხება.[97]

ლევან რჩეულიშვილი შესავალშივე აღნიშნავს, რომ აღნიშნული მოტივი უკავშირდება გოლგოთას მთაზე ჯვარცმულ ქრისტეს გამოსახულებას. ის პირველად ჩნდება პალესტინაში, და შემდგომ ვრცელდება ქრისტიანულ აღმოსავლეთსა და დასავლეთში, სადაც გვხვდება VIII-IX საუკუნეებში. ხოლო უშუალოდ ქართულ არქიტექტურაში სამი ჯვრის კომპოზიცია, შესაძლოა, გამოძახილს პოვებდეს ასევე წარმართული რელიგიის დამხობის ნიშნად მირიან მეფის მიერ სამი ჯვრის აღმართვის თემასთან. აღსანიშნავია, რომ ჩვენს ეროვნულ ხუროთმოძღვრულ სკოლაში მისი ასახვა ჩნდება V – საუკუნიდან. ამის მაგალითია ბოლნისის სიონის ტაძრის ჩრდილოეთი გალერეის სვეტის კაპიტელზე წარმოდგენილი (ჰორიზონტალურ ღერძზე თანაბარი ინტერვალით), ერთი ზომის სამი ჯვრის გამოსახულება, რაც მთლიანად გარემოცულია ორნამენტული შემკულობით. ამგვარადვეა წარმოდგენილი სამი ჯვრის თემა თელოვანის ჯვარპატიოსანში (VIII-IXსს.), კარის არქიტრავის შემკულობის სახით, თუმცა იმ განსახვავებით, რომ აქ ცენტრალური ჯვარი გამორჩეულია თავისი დახვეწილი ფორმებითა და წრეში ჩაწერილობით. სწორედ ამ პერიოდის ხუროთმოძღვრების შემკულობაში სამი ჯვრის გამოსახულების თემა საკმაოდ დამკვიდრდა და ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული სახე მიიღო. მათი განთავსების ადგილმა აღმოსავლეთ ფასადზე გადაინაცვლა, ხოლო კომპოზიციურ განლაგებაში ფრიზულობა სამკუთხედის ფორმის მიხედვით შეიცვალა, სადაც ცენტრალური ჯვარი ყოველთვის აქცენტირებულია თავისი ფორმითა და შემკულობით.

VIII-IX საუკუნიდან, როგორც აღვნიშნეთ, სამი ჯვრის კომპოზიცია აღმოსავლეთი ფასადის შემკულობის ცნობილ კომპოზიციას წარმოადგენს, სადაც ცენტრალური ჯვარი თავსდება ცენტრალური სარკმლის თავზე, ხოლო სარკმლის თაღოვანი ჭრილი კი გამოიყენება როგორც ჯვრის პოსტამენტი, რაც თავის მხრივ გოლგოთას მთის სიმბოლურ ასახვად აღიქმება. დანარჩენი ორი

[97] Л. Рчеулишвили, Композиция трех крестов в архитектурном декоре грузинских храмов средневековья, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тб. 1983

ჯვარი, პირამიდალურად ან ამავე პოსტამენტიდან ამოიზრდება ან კი მის გვერდით გამოისახება (ქვაბისხევი VIII-IXს. მიჯნა, ბურნაშეთი Xს. საინტერესოა ასევე თონეთის ეკლესიაში წარმოდგენილი სამი ჯვრის კომპოზიცია, რაც სარკმლის შემამკობელი თავსართის ცენტრსა და ჰორიზონტალურ გადანაკეცებზეა განთავსებული). აღსანიშნავია, რომ დროთა განმავლობაში იზრდება ცენტრალური ჯვრის ზომა და უფრო მეტად გამშვენებული ხდება - (გველდესი). ამ თემის განსაკუთრებულ, შეიძლება ითქვას თავის დროისთვის წინმსწრებ, მაგალითს წარმოადგენს გურჯაანის ყველაწმინდა, სადაც აღმოსავლეთ ფასადზე ცენტრალური ჯვარი ფრონტონს უახლოვდება, ხოლო დანარჩენი ორი გვერდითა ქვედა სარკმლების გადანაკეცებიან თავსართზეა აღმართული.

საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს X საუკუნის I ნახევრის ძეგლი ერედვის ბერის საყდარი – როგორც ბნ. ლეო რჩეულიშვილი აღნიშნავს[98] - თუ აქამდე დასახელებულ მაგალითებში სამი ჯვრის კომპოზიციის გამოსახვის მთავარი არსი მისი სემანტიკური მნიშვნელობა იყო და ამიტომაც მხატვრულ გამომსახველობითი თვალსაზრისით ნაკლებად მეტყველი, ამ შემთხვევაში, თითქოს, პირველ პლანზე მისი დეკორაციული მხარე იწევს, ხოლო იდეური საზრისი კი ქვეტექსტს წარმოადგენს. აქვე მკვლევარი საუბრობს ამ თემის კიდევ უფრო განვითარებულ სახეზე და მაგალითად კუმურდოს ტაძარი მოყავს, სადაც სამი ჯვრის კომპოზიცია წარმოდგენილია არა უშუალოდ ერთ სარკმელზე, არამედ მოცული აქვს მთელი აღმოსავლეთი ფასადის არე და ჩართულია საერთო შემკულობის სისტემაში, ისევე როგორც გურჯაანის ყველაწმინდას ძეგლზე. აღსანიშნავია, რომ თუ წინამორბედ შემთხვევებში ცენტრალური ჯვრის პოსტამენტის სახით გამოყენებული იყო უშუალოდ სარკმლის თაღოვანი ჭრილის მოხაზულობა ან მისი დამაგვირგვინებელი თავსართი „წარბი” – კუმურდოს ცენტრალური ჯვარი თავისსავე საფეხუროვან პოსტამენტზეა წარმოდგენილი, ხოლო სარკმლის შემკულობის გამოყენება, გოლგოთას მთის სიმბოლური არსის გათვალისწინებით, ფასადის ქვედა რეგისტრშია შენარჩუნებული. კუმურდოს ოსტატი აქაც ყოველივეს მრავალფეროვნებით გადმოგვცემს. მას უბრალოდ არ შეუძლია რაიმეს დაშტამპული სახით წარმოდგენა და მუდმივად ახალ მხატვრულ- გამომსახველობით, იდეურად დატვირთულ კომპოზიციას ადგენს. იგი იყენებს ამ თემის არსებულ ფაბულას,

[98] Л. Рчеулишвили, Композиция трех крестов в Архитектурном декоре Грузинских Храмов средневековья, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тб. 1983 გვ.: 6

მაგრამ ამდიდრებს, ამრავალფეროვნებს მას სხვადასხვა ფორმებითა და მცირე დეტალებით, ამასთან არ ღალატობს საერთო პრინციპს, რაც ყველაფრის მიუხედავად, ექცევა სისადავის, სიმკაცრისა და ჰარმონიული სიმეტრიულობის ქარგაში [ტაბ№5-ვ)].

გოლგოთას თემის ანალოგიური სიმბოლური ასახვა გვხვდება 1002 წლით დათარიღებულ ხცისის ტაძარზე. თუმცა, აქ ოსტატი, კუმურდოსგან განსხვავებით, ცენტრალური ჯვრის აქცენტირებას დეკორაციული ხერხებით ასრულებს. ხოლო კუმურდოს ოსტატი შეგნებულად ირჩევს სემანტიკურ მახვილებს და ორნამენტაციულ დიდოსტატობას გვერდითა ჯვრების შემთხვევაში ამჟღავნებს. სწორედ ამ დეტალითაც კიდევ ერთხელ დასტურდება კუმურდოს ხუროთმოძღვრის (საკოცარის) საოცარი განსწავლულობა.

XI საუკუნის პირველ ნახევარში კი, ეს თემა უკვე მთლიანად დაექვემდებარა დეკორაციულ კომპოზიციას, ცენტრისკენ მზარდ თაღოვან სისტემას შეერწყა და მასთან ერთად მტკიცედ ჩამოყალიბებული საფასადო შემკულობის სისტემის სახე შეიძინა (სამთავისი -1030წ.)[99]. თუმცა მოგვიანებით, XII საუკუნიდან სამი ჯვრის კომპოზიცია ცხოველხატულ - მაღალდეკორაციულმა შემკულობამ შთანთქა და დარჩა მხოლოდ ცენტრში, ყოველივეზე გაბატონებული დიდი ზომის ჯვრის გამოსახულება (იკორთა, ბეთანია, ქვათახევი და სხვა.)

ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ფასადების ჯვრით აქცენტირების თემას ყურადღება დაუთმო ასევე ვახტანგ ჯობაძემ[100]. იგი ხანძთის ტაძრის ფასადების აღწერისას ყურადღებას ამახვილებს აღმოსავლეთ ფასადზე რელიეფური, მოვარდისფრო, ჯვრის გამოსახულებაზე და მის სემანტიკურ მნიშველობას უღრმავდება: *„ჯვრის შესხმის ერთ გალობაში ეფრემ ასური (306-360) გვამცნობს, რომ „როდესაც ხილულ სამყაროს ბოლო მოეღება და აღმოსავლეთით ქრისტე გამოჩნდება, მას წაემძღვარება ჯვარი ისევე, როგორც ბასილევსს წინ მიუძღვის დროშა". კირილე იერუსალიმელი (315-386) კი ბრძანებს: „ქრისტეს ჭეშმარიტი ნიშანია ჯვარი, ბრწყინვალე ჯვრის ნიშანი მეუფეს წინ წაემძღვარება, რომ ცხადჰყოს ის ვინც უწინ ჯვარცმული იყო"[101].*

---

[99] რ. მეფისაშვილი, სამთავისის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული მორთულობის თავისებურება, *ქართული ხელოვნება №11*, თბილისი 2001წ.

[100] ვ.ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, *კლარჯეთსა და შავშეთში,* თბ., 2006წ. გვ.:48-49

[101] იქვე (102 - სქოლიო) *(იხ.:* A.Grabar,*Christian Iconography, Princeton, 1968,გვ 113,115, 131,141) "*

რომ შევაჯამოთ, ქართული ხუროთმოძღვრების საფასადო შემკულობის განვითარების დროთა განმავლობაში, ცენტრალური ფასადის აქცენტირება მონუმენტური ჯვრით დამახასიათებელი ნიშანი ხდება. პირველად ის თავს იჩენს ბოლნისის სიონში, უფრო გვიან – გურჯაანის ეკლესიაში (VIII-IXსს.). თუმცა, ჩვენ არ შეგვიძლია მისი მდებარეობა მხოლოდ აღმოსავლეთი ფასადით განვსაზღვროთ, რამდენადაც ქართულ ტაძრებში პერიოდულად ინაცვლებს ცენტრალური ფასადის ადგილი აღმოსავლეთიდან სამხრეთით.[102] შესაბამისად, გვხვდება ხშირი შემთხვევა, როდესაც უპირატესად სამხრეთი ფასადი იმკობა და ჯვრით გვირგვინდება. ასეა თუნდაც ტაო-კლარჯეთის მრავალ ტაძარში: პარეხთა, ნუკას საყდარი, ოპიზა, დოლისყანა, ხახული, პარხალი, ექექი და საქართველოს მთელი ტერიტორიის სხვა არაერთ ძეგლზე.

როგორც აღვნიშნეთ, კუმურდოს აღმოსავლეთი ფასადის კიდეები წარმოდგენილია ორ „სართულად“ გადანაწილებული სარკმლების შემამკობელი ელემენტებით. ოსტატი მის მიერ ჩაფიქრებული სამი ჯვრის თემის ასახვისთვის „სამკუთხედს” ქმნის არა ზედა რეგისტრის სარკმლებთან მიმართებით, არამედ ჯვრების განთავსებისთვის ირჩევს ქვედა სარკმლებს. ამგვარად, იგი პირამიდის ქვედა კიდეებს მიწასთან, შედარებით, ახლოს განათავსებს და ამით, თითქოს, ხაზს უსვავს ამასოფელში მომხდარ ფაქტს.

კუმურდოს ოსტატი, ამ შემთხვევაში იყენებს მის წინამორბედთა გამოცდილებას და გოლგოთას მთის სიმბოლურ გამოსახულებად უშუალოდ სარკმლის შემამკობელ თაღოვან საპირეს იყენებს. მარცხენა მხარეს შემორჩენილი საპირეს ფრაგმენტიდან ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ ამოიზრდება ორნამენტული წნულიდან იგივე წნულითვე დაფარული ტოლმკლავა ჯვარი, რომლის მკლავების კიდეებიც ბურთულებით არის დამშვენებული. ამასთან დაკავშირებით გვინდა მოვიყვანოთ კიტი მაჩაბელის ერთი შენიშვნა. უსანეთის სვეტის დასავლეთ მხარეს გამოსახულ დიდ ჯვართან მიმართებით მკვლევარი აღნიშნავს: *„ქვედა ნაწილში გამოსახულია დიდი ჯვარი, გაფართოებული ბოლოებით, რომლებიც ბურთულებით არის შემკული. ჯვარი ქვემოთ ბუნით ბოლოვდება, რაც იმის აღმნიშვნელია, რომ იგი ჭედური ლითონის ჯვრის განმეორებას წარმოადგენს. ჯვრის გაფართოებული მკლავების კუთხეებში ორ-ორი ბურთულაა მოთავსებული, რაც იმის დამამტკიცებელია, რომ იგი*

[102] დ.თუმანიშვილი, საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისთვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში (მცხეთის ტაძრების მაგალითზე), *გზაჯვარედინზე, წერილები, ნარკვევები,* თბ., 2008, გვ.:92-143

იმეორებდა წაგრძელებული ფორმის ვოტივურ ჯვარს, ძვირფასი თვლებით შემკულს, რომელიც გოლგოთაზე იყო აღმართული."[103]

როგორც აღწერაში ითქვა, ზედა მკლავი ფლანკირებულია წმინდა სამების სიმბოლური ნიშნებით (ე.წ. Triquetra), ხოლო ყოველივე კი დაგვირგვინებულია გადანაკეციანი თავსართით, რაც თავის მხრივ ორმაგი თასმით შემოწერილი რგოლების ჯაჭვით არის შემკული. ფასადის მარჯვენა ქვედა სარკმელი ოდნავ განსხვავებულ კომპოზიციას გვთავაზობს. აქ, მართალია, არ შემორჩა სარკმლის შემომფარგვლელი საპირე, თუმცა ჯვრის ფორმისა და პროპორციის მიხედვით, თამამად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ იგი მარცხენა სარკმლის შემკულობის ანალოგიურად იყო წნულიდან ამოზიდული. რაც შეეხება მის დამაგვირვინებელ მოტივს, ამ შემთხვევაში ოსტატი გამოსახავს არა გადანაკეციან თავსართს, არამედ ჯვრისსავე წნულის განმეორებით შემოწერს კამარას, რომლის კიდეებსაც საინტერესო, ვფიქრობ სიმბოლური, გამოსახულებით ასრულებს [ტაბ№5-ვ].

ჩვენ მრავალგზის აღვნიშნეთ, რომ კუმურდოს ოსტატის ამოსავალი არის მისი სათქმელი, იდეა და მას დაქვემდებარებული გამომსახველობითი მხატვრული სახე. ამ შემთხვევაშიც, ვფიქრობთ, ფასადის ორივე კიდეში საერთო კომპოზიციურ აგებულებაში მოცემული სხვაობა განპირობებული უნდა იყოს არა ოსტატის დაუცხრომელი ჟინით, რასაც ნაირგვარი მხატვრული ეფექტების წარმოჩენასთან მივყავართ ხოლმე – განსაკუთრებით როდესაც საუბარია მოგვიანო პერიოდის ხუროთმოძღვრების შემკულობის ხასიათზე, არამედ საქმე უნდა გვქონდეს კვლავ კონკრეტულ შინაარსობრივ გზავნილთან, რაც სწორედ იმ „რებუსის" ნაწილია, რისი პასუხიც კუმურდოს შემკულობის რეპერტუარის იდეას წარმოადგენს.

ამგვარად, ჩვენ უკვე განვიხილეთ, რომ სამი ჯვრის კომპოზიცია უკავშირდება გოლგოთას მთაზე აღმართულ სამ ჯვარს, რომელთაგან ცენტრში ქრისტე „მეუფე ჰურიათა" იყო ჯვარცმული, ხოლო მის მარჯვნივ და მარცხნივ ორი ავაზაკი. უფლის ჯვარცმა კუმურდოში თავისი საკრალური სემანტიკით სადა, მკაცრი, ამასთან სამეუფეო მეწამული ფერით და ყოველგვარი დამატებითი შემკულობის გარეშეა წარმოდგენილი. ხოლო, X- საუკუნის II ნახევრისთვის უკვე ცნობილი, ორნამენტული ძერწვით გამორჩეული, მხატვრულ-სტილისტური

[103] კ. მაჩაბელი, ძველი ქართული პლასტიკის საწყისებთან, *საბჭოთა ხელოვნება*, №10, 1984 წ. გვ.: 67; 73

ხერხები ფასადის კიდეებში იკავებს ადგილს. ჯვარცმულ ავაზაკთა სიმბოლურ გამოსახულებას ოსტატი გრეხილი წნულით შემდგარ „გოლგოთას" გამოსახულებიდან (სარკმლის ორნამენტული საპირედან) ამოზრდის. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ვფიქრობთ, ასახულია მიწიერი სამყაროდან შობილი მიწიერი შვილები, რომლებიც ერთნაირია - „ორივე ავაზაკია", მაგრამ სხვაობა მოდის შემდგომ - (მაყურებლისგან) მარცხნივ ჯვრის ზედა მკლავი, როგორც აღვნიშნეთ, ფლანკირებულია სამება ერთარსების სიმბოლოთი (რაც ასევე მარადიულობას, შეუქცევადობას ასახავს) და დაგვირგვინებულია გადანაკეციანი თავსართით. ლუკა მახარებელთან ჩვენ ვკითხულობთ ერთ-ერთი ავაზაკის მიერ ქრისტეს დაგმობის სიტყვებზე მეორეს პასუხს: [ლუკა 23:40-43] *„არცაღა გეშინის შენ ღმრთისა, რამეთუ მასვე სასჯელსა შინა ხარ? და ჩუენ სამართლად ღირსი, რომელი ვქმენით, მოგუეგების, ხოლო ამან არარაი უჯეროი ქმნა. და ეტყოდა იესოს:* ***მომიხსენე მე უფალო, ოდეს მოვიდე სუფევითა შენითა. ხოლო იესუ ჰრქუა მას: ამენ გეტყჳ შენ: დღეს ჩემ თანა იყო სამოთხესა."*** აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, ერთ მხარეს სწორედ სინანულით და უფლის დიდებით გამართლებული ავაზაკი უნდა იყოს გამოსახული, რომელმაც მარადიული ცხოვრება დაიმკვიდრა სამოთხის კამარის საფარველის ქვეშ. ხოლო მეორე მხარეს იმავე საწყისის მქონე გამოსახულება - მაგრამ უფლის მგმობელი ავაზაკია წარმოდგენილი, რომლის წინაშეც ქერუბიმებით დაცული („ფრთოსანი თვალები" კამარის კიდეებში), სამოთხის დახშული კარია (კამარა) გამოსახული.

დაცემისა და ხსნის თემა, სხვადასხვა ინტერპრეტაციით, არა ერთგზის გვხვდება ამ პერიოდის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. ამის მაგალითია თუნდაც სოფ. საღამოს X საუკუნის ტაძრის სარკმლის რელიეფი წინასწარმეტყველი იონას ეპიზოდით, ხახულის ტაძრის შესასვლელის რელიეფური გამოსახულებების საერთო თემატიკა და სხვ.

კუმურდოს აღმოსავლეთი ფასადის შემკულობის კიდევ ერთ (წყვილ) ელემენტს წარმოადგენს პასტოფორიუმების ზედა „სართულის" სარკმლების საპირეები. როგორც აღვწერეთ, აქ მოცემულია ვიწრო თაღოვანი ჭრილის სრულად შემომფარგვლელი, ორივე მხარეს ერთმანეთისგან განსხვავებული ორნამენტული მოტივებით შემდგარი მოჩარჩოება. მარცხნივ ოსტატი ქმნის მხოლოდ გეომეტრიულ, მკვეთრად წახნაგოვან, თითქოს, რომბების წარმომქმნელ მჭიდრო წნულს (ზედაპირი საკმაოდ გადაცრეცილია, ამიტომ რთულია ზუსტი დახასიათება, თუმცა რჩემა შთაბეჭდილება, რომ ზედა და ქვედა მხარეს ორნამენტი შემდგარია ერთიანი, შედარებით ფართო თასმისგან, ხოლო

გვერდითა ანყოლებზე კი კუმურდოსთვის ჩვეული ორმაგი ღარით შემოიწვნება გეომეტრიული ორნამენტი.

მარჯვენა მხარეს კი ოსტატი წარმოადგენს ერთი ჯაჭვისგან შემდგარ საპირეს, სადაც თითოეულ შემადგენელ რგოლში ჩასმულია სხვადასხვა გამოსახულება (ფრინველი, ცხოველი, სტილიზებული ჯვარი) და, ამასთანავე, ფონის დარჩენილი ადგილები შევსებულია სხვადასხვა მხარეს მიმართული სამფოთლა მცენარეული გამოსახულებებით.

რგოლებში ჩასმული გამოსახულებები ძალიან საინტერესოა, როგორც მისი სიმბოლური არსით, ისე ქრისტიანულ სამყაროში გავრცელების არეალით. ამასთან დაკავშირებით შევჩერდებით ირინე გივიაშვილის სტატიაზე[104], სადაც იგი რგოლებში ფრინველთა და ცხოველთა გამოსახულებას უკავშირებს ადამის მიერ ცხოველთა სახელდების თემას. და იქვე აღნიშნავს, რომ სამოთხის ილუსტრაციას ხედავს ვახტანგ ჯობაძე[105], როდესაც განიხილავს იშხნის მცირე დარბაზული ეკლესიის (აშენებული მეფეთ-მეფე გურგენის მიერ 1006წ.) სამხრეთ კარის თავსართსა და აღმოსავლეთ სარკმლის საპირეს, თუმცა ის პარალელებს ადრექრისტიანულ იატაკის მოზაიკებთან ავლებს, კერძოდ V-VI სს-ის სირიის, პალესტინისა და კილიკიის ეკლესიებთან. აგრეთვე, რესაფედან ჯვრის ბაზილიკის იატაკის მოზაიკებთან, სადაც სხვადასხვა ცხოველები მსხმოიარე ხეებისა და ყვავილების გარშემოა გამოსახული.

კუმურდოს შემთხვევაში, სარკმლის შემამკობელ რგოლებში წარმოდგენილი ფიგურები, გარდა ერთობლივი მნიშვნელობისა რაც შესაძლოა მართლაც სამოთხის თემას უკავშირდებოდეს, ცალკეულადაც დამოუკიდებელი სიმბოლური არსის მეტყველად გვევლინებიან. მათ შორის გამოირჩევა ფენიქსის, ანუ როგორც მას უწოდებენ, ცეცხლოვანი წითელფრთიანი არწივის არსებობა, რომლის მისტიკურ-სემანტიკურ საზრისსაც სიცოცხლის განახლებასთან მივყავართ. ფანტასტიკური ცხოველების სიმბოლიკის შესახებ არაერთი წყარო არსებობს. მათ შორის განსაკუთრებით საგულისხმოა X საუკუნის ქართული ხელნაწერის, შატბერდის კრებულში შემავალი, ბასილი დიდის თხზულება მხეცთა სახისმეტყველების შესახებ.[106] ფენიქსზე საუბრისას აქ აღნიშნულია: „და *წარვიდის მფრინველი იგი არეგდ ქალაქად საფეს საკუმეველითა და შეხდის ბაგინად და თვთ ცეცხლი აღანთის და თავი შეიწვს. ხვალისაგან შევიდის*

[104] ი. გივიაშვილი, კურდღლის სიმბოლური მნიშვნელობა ზეგანის რელიეფზე, *თსუ, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა*, №4, თბ., 2002, გვ.:43

[105] W.Djobadze, *Early Medieval Georgian Monasteries*, (Sturrgard 1992), 204-206

[106] J. L. Schrader, A Medieval Bestiary, *THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART*, Bulletin Summer 1986

ქურუმი იგი და ეძიებნ ბაგინსა მას ზედა და პოვის მატლი ერთი ნაცარსა მას შინა. და მეორესა დღესა ფრთენი შეისხნის და იქმნის მართუე მფრინველის."[107] ამგვარად, ცხოვრების ბოლოს ფენიქსი იკეთებს განსასვენებელ ადგილს საკმევლისგან, რომელშიც შედის და კვდება. მისი სხეულის სითხიდან ამოდის მატლი, რაც ნელ-ნელა იზრდება და საბოლოოდ ფენიქსი კვლევ თავის სრულყოფილი გარეგნობით აღდგება. სწორედ ამიტომ ამ ფრინველის სიმბოლო განასახიერებს აღდგომის საიდუმლოს. აქვე ბასილი დიდი განაგრძობს: *„ხოლო თუ მფრინველსა უფლიეს მოკლვად გუამისა თვსისა და ცხორებად, უგუნურნო, თქვენ რაისა ჰკრთებით სიტყუასა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესსა, რომელმან-იგი თქუა: „მიფლიეს გუამისა ჩემისა დადებად და მიფლიეს აღებად იგი""*[108]. ამ მხრივ, აქ პირდაპირი კავშირია წარმოჩენილი ფენიქსის ბუნებასა და ქრისტეს აღდგომის თემასთან.

ჩვენი კვლევის პერიოდთან ახლოს მყოფ რომანულ ტაძრებში ამგვარი ორნამენტული კომპოზიციები თავმოყრილია პორტალების თაღების შემკულობაში, ინტერიერში სვეტის კაპიტელზე თუ სხვა. საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს ესპანეთის ზამორას პროვინციის წმინდა პეტრეს (**San Pedro de la Nave)** ტაძრის ინტერიერში პილასტრების კაპიტელების შემამკობელი კომპოზიციების: „დანიელი ლომების ხაროში" და „ისააკის მსხვერპლშეწირვის" თანმხლები, აბაკზე არშიის სახით გამოსახული, ვაზის ყლორტების რგოლებში ჩასმული ფრინველთა გამოსახულებები, რომლებიც ყლორტებიდან გამოზრდილ ყურძნის მტევნებს კენკავენ **[ტაბ.№22]**. ასევე საინტერესოა პორტუგალიის სანტა მარია დე ლარას (იგივე - კუინტანილა დე ლას ვინიას (Quintanilla de las Viñas)) ტაძრის ფასადების შემამკობელ, ერთიან ფრიზულ სარტყელზე წარმოდგენილი, რგოლებში გამოსახული მცენარეების, ყურძნის მტევნებისა და ფრინველთა ფიგურების მონაცვლეობა. აქ ვაზის ყლორტს, ფოთოლს თუ მათში ჩასმულ გამოსახულებებს აქვს სრულყოფილად დასრულებული სახე. მართალია, ყოველივე ერთიან მხატვრულ სურათს ქმნის, მაგრამ არ ხდება შემადგენელ ნაწილთა ერთმანეთში გადადინება – გადახლართვა. საინტერესოა, რომ რგოლებს შორის დარჩენილი არე აქ შევსებულია სწორედ კუმურდოს შემკულობის მსგავსად – სამფოთლა მოტივით (ორი გადაშლილ, მოგრძო ფოთოლს შორის ამოზრდილი ოვალური ფოთოლი). საერთოდ, ეს ტაძარი გახლავთ ძალიან საინტერესო თავისი ინტერიერში წარმოდენილი რელიეფური

[107] მხეცთათვის სახისა სიყუაჲ წიგნთაგან თქუმული წმიდისა ბასილი ებისკოპოსისა კესარიელისაჲ, *შატბერდის კრებული,* თბ., 1979გვ.: 177
[108] იქვე.

კომპოზიციებით, რაზეც მოგვიანებით საგანგებოდ შევჩერდებით, თუმცა აქვე აღვნიშნავთ, რომ ორნამენტული შემკულობა თუ ფიგურული რელიეფების მხატვრულ-სტილისტური ნიშნები ჩვენი ეროვნული სკოლის მახასიათებლებთან საკმაო მსგავსებას იჩენს. მართალია, რგოლებში გამოსახულ ფრინველთა ფრიზის ძალიან დახვეწილ, კალიგრაფიულ მანერას პირდაპირ ვერ დავუკავშირებთ კუმურდოს აღმოსავლეთი ფასადის მარჯვენა ზედა სარკმლის ანალოგიურ გამოსახულებათა სტილისტურ ნიშნებს, რადგანაც მას ფასადის საერთო კომპოზიციაში განსხვავებული როლი უჭირავს და თავისი განლაგებითა (ზედა რეგისტრი) და ზომით ნაკლებად აღსაქმელია, მაგრამ თუ განვაზოგადებთ კუმურდოს ორნამენტული შემკულობის საერთო მახასიათებლებს – შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქაც ჩუქურთმების შემადგენელი ელემენტები დასრულებულ ფიგურულ გამოსახულებებს ქმნიან, ყველა მათგანი ინდივიდუალური დეტალების ერთობლიობას წარმოადგენს. ანუ აქ ჯერ არ ხდება ფორმათა ურთიერთ შერწყმა, ერთმანეთში გადადინება, რაც ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების შემდგომ ეტაპზე მტკიცედ გამოვლენილი მხატვრულ-სტილისტური ნიშანი გახდება.

ამ მხრივ, ჩვენ ვხედავთ თუ კუმურდოს აღმოსავლეთი ფასადი რამდენად მრავალფეროვნად არის შემკული. წონასწორობა, სისადავე, სიმკაცრეც არასოდეს ირღვევა და, ამასთან, აქ განირჩევა ძალიან ღრმა იდეური საზრისი, რაც ყველაფრისადმი, თითქოს უმნიშვნელო დეტალისადმიც კი, ძალიან დიდ დაკვირვებას მოითხოვს.

2.2.1. კუმურდოს ტაძრის გვერდითა ფასადები

რაც შეეხება გვერდითა ფასადებს, აქაც მხატვრული აქცენტი ცენტრალურ ღერძზე მოდის, სადაც ყოველივეს მაორგანიზებელი ცენტრში გაჭრილი ღრმა, სამკუთხა მაღალი ნიშაა **[ტაბ.№6-7]**. სამხრეთით, ნიშის კონქურ დაბოლოებაში ადამის თავის გამოსახულებაა, ხოლო ჩრდილოეთით ევასი, რაც რადიალურად გადაშლილი რელიეფური სხივების ფონზე საკმაოდ ძლიერ მოცულობითი სახით არის წარმოდგენილი. ნიშები ორივე ფასადზე ერთნაირადაა ფლანკირებული შედარებით ფართო ჭრილის სარკმლებით, რომელთა შემამკობელიც ორნამენტირებული გადანაკეციანი თავსართებია. უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ კუმურდოს ხუროთმოძღვარი წარმოგვიდგენს ახალი მხატვრული სტილის დამკვიდრების ამსახველ ძეგლს, სადაც ჩანს დეკორაციული მოტივების უკვე საკმაოდ მრავალფეროვანი სახის ფლობა, მაგრამ მათი მნიშვნლეობა არც ერთ შემთხვევაში არ ჩემულობს არქიტექტურულ ფორმებთან შედარებით უპირატესობას. აქ ორნამენტი ამოძერწილია ისე, რომ თითოეული ფორმის მონახაზი სრულყოფილია. ამასთან თავშეკავებულად, ოდნავი მინიშნებით მომრგვალებული კიდეებით, მოცულობითი ფორმა ენიჭება, თუმცა აქვე ხდება მისი უგულვებელყოფა და ფონიდან ამოზიდული ჩუქურთმის ზედაპირი გადასწორებულად, ბრტყელი ზედაპირით წარმოდგება. ანუ, აქ გვხვდება ერთგვარად სამეტყველო მხატვრული ენის გაორება – თითქოს შიშნარევია ოსტატის შესაძლებლობების გამოვლენა. მიუხედავად იმისა, რომ ფორმები მოცემულია მომრგვალებული კიდეებით და მოცულობითობა მათ უკვე შეძენილი აქვთ, ზედაპირი მაინც სიბრტყობრიობას ინარჩუნებს. უშუალოდ ორნამენტის სტრუქტურა, წინარე პერიოდთან შედარებით, მრავალფეროვანი და დატვირთულია, თუმცა ნახატის უწყვეტი ლენტის შთაბეჭდილება მიღწეულია არა ფორმათა დენადობით, არამედ თითოეული დასრულებული ელემენტის შემჭიდროვებულად, ერთმანეთის მიჯრით წარმოდგენით **[ტაბ.№6-გ]**.

ამ მხრივ გამოირჩევა სამხრეთი ფასადის სარკმლის შემკულობა. როგორც ზემოთ აღვწერეთ, აქ მარცხნივ მოცემულია ნალის ფორმის თაღებით შემოფარგლული, ფოთლებგადაშლილი ყვავილის კოკრების რიგი, სადაც ქვედა ფოთლები ისეა გადაბმული, რომ იქმნება უწყვეტი ტალღოვანი ნახატი. თუმცა, ამასთანავე, თვალს შეუძლია განარჩიოს თითოეული შემადგენელი ნაწილის დასაწყისი და დასასრული. აქვე მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ თაღებს

შორის დარჩენილი მონაკვეთები შევსებულია მცირე პლასტიკური მოტივებით, რაც ძალიან სქემატური ხასიათის, თავით დაბლა მიმართულ ფრინველს წააგავს.

რამდენადაც ჩვენ ყურადღებას ვამახვილებთ საფასადო შემკულობის იდეურ-შინაარსობრივ მხარეზე, შევეცდებით სარკმელთა შემამკობელ ორნამენტაციაშიც ამოვიკითხოთ ოსტატის გზავნილები. ზემოთ, ფასადთა დეტალურ აღწერაში, აღვნიშნეთ, რომ სამხრეთი ფასადის მარჯვენა სარკმლის თავსართზე ჩამწკრივებული ერთნაირი ყვავილები მოგვაგონებს ტიტას. ტიტა თავისი სემანტიკით, როგორც გაზაფხულის ერთ-ერთი პირველი ყვავილი, ბუნების განახლებას უკავშირდება და აღდგომის ერთ-ერთ სიმბოლოდაც მიიჩნევა. მას განსაკუთრებით დიდი ადგილი უჭირავს აღმოსავლურ (არაბულ) კულტურაში და აღიქმება როგორც მარადიული სიყვარულის სიმბოლო.[109] აღსანიშნავია ისიც, რომ ადრექრისტიანულ სიმბოლიკაში ზეციური სამოთხის ასახვისას ხშირად გამოისახება ყვავილებისკენ მფრინავი ფრინველები, რაც უმეტესად ემყარება ფსალმუნის ტექსტს (CXXIII,7)[110].

ორნამენტული კომპოზიცია კიდევ უფრო რთულდება მეორე სარკმლის თავსართზე, სადაც თვალს ხვდება უკვე ერთმანეთში შერწყმული მაქმანისებრი ორნამენტული მორთულობა. ეს გახლავთ სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი, სადაც თითოეული შემადგენელი ნაწილი დამოუკიდებლად არის გამოყვანილი, ანუ იკითხება თითოეული ფორმის თავი და ბოლო. კვლავაც მხოლოდ ფიგურათა განლაგების სიმჭიდროვე ქმნის უწყვეტი მაქმანის შთაბეჭდილებას. ჩვენ ზემოთ უკვე აღვწერეთ ორნამენტის თითოეული შემადგენელი ელემენტი და აღვნიშნეთ, რომ მთავარი ფიგურა, რაც მუდმივად მეორდება, თავისი ფორმით წააგავს სამყურა ყვავილის ერთ-ერთ სახეობას (Birdsfoot-Trefoil) – რაც ასევე სიმბოლურ მნიშვნელობას ატარებს და სამების თემას უკავშირდება.

როგორც აღვნიშნეთ, სარკმლებს შორის, თავსართების ოდნავ მაღლა ნიშაში ადამის თავის გამოსახულებაა წარმოდგენილი **[ტაბ.№6-ბ]**. ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ მის მხატვრულ-გამომსახველობითი მოდელირების მაღალ დონეზე, რასაც ადასტურებს ფონის სიბრტყიდან მოცულობითად გამოზიდული, ჰორელიეფური თავის ოვალი და წვერებით შემოსილი, ოდნევ წაგრძელებული სახე. ფაქტიურად სახის

[109] E.Lehner, J.Lehner, Folklore and Symbolism of Flowers, *Plants and Trees*, Mineola, New York, 2003 *(firs published in 1960)*

[110] А. С.Уваров, *Христианская Символика*, Ч. I, Москва, 1908г. стр:156

ნაკვთებიდან შემორჩენილია მხოლოდ ცალი თვალის მონახაზი და ყვრიმალი. თუმცა, მათზე დაყრდნობითაც კი მაყურებლამდე მოდის გამოსახულებაში ჩადებული შინაგანი სიძლიერე, ემოციური მუხტი. შესაძლოა დაზიანებები გამოსახულების საწყის რეალურ მახასიათებლებს ოდნავ ცვლიდეს და გარკვეულწილად ექსპრესიულობას მატებდეს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ეს შეფასება არ უნდა იყოს გადაჭარბებული. ეს მართლაც ქართული ქანდაკების განვითარების ერთ-ერთი თვალსაჩინო, მაღალი მხატვრული დონის მაგალითია, რომელიც ეპოქის მიღწევებს საუკეთესოდ წარმოაჩენს.

რაც შეეხება ჩრდილოეთ ფასადს, როგორც უკვე არაერთხელ ითქვა, ხუროთმოძღვარი მას, თითქოს, სამხრეთისას უთანაბრებს. [ტაბ.№9-გ)] მართალია, აქ კარიბჭე არ გახლავთ, მაგრამ ფასადის შემკულობის ძრითადი მხატვრული კომპონენტები იგივეა. სხვაობა მხოლოდ ჩუქურთმოვან მოტივებშია. სამხრეთი ფასადის სარკმელთა თავსართების მცენარეული „მაქმანი”, ჩრდილოეთით გეომეტრიული, სადა ორნამენტით იცვლება. იგი ერთ შემთხვევაში რგოლების ჯაჭვს წარმოადგენს, მეორე შემთხვევაში კი მჭიდრო წნულს. (ამგვარი წნული ამკობს აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალური სარკმლის შიდა საპირეს, ოღონდ უფრო გაშლილი, მშვიდი, თავისუფალი სახით.)

სარკმლებს შორის კი, როგორც ითქვა, მაღალი ნიშაა განთავსებული, სადაც ევას გამოსახულებაა წარმოდგენილი. ქვის მასიური ნაწილის მკვეთრად მოცულობითი ფორმიდან გამოკვეთილია მისი ნაზი და ქალური იერი. მართალია, დღეს არც თვალების, არც ცხვირის და არც პირის ჭრილი მოჩანს სრულყოფილად, მაგრამ თითოეული მათგანის მიმანიშნებელი ფრაგმენტი მეტყველებს, თავის დროზე, მის რბილ და ნატიფ მონახაზებზე, რითიც, კიდევ ერთხელ, მტკიცდება ოსტატობის სრულებით გამორჩეული ხარისხი.

კუმურდოს ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში თავის როლს ასრულებს კარნიზების ორნამენტული შემკულობაც. შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით ვლინდება, რომ ტაძრის ყოველ მხარეს იგი განსხვავებული მოტივით იყო წარმოდგენილი. ჩვენამდე მოაღწია სამი სახის ორნამენტმა. სარკმელთა მორთულობისგან ისინი რამდენადმე განსხვავდება. აქ ჩუქურთმა უფრო ღრმადაა ნაკვეთი და მკვეთრადაა გამოყოფილი ფონისგან. შესაბამისად, მოხაზულობა უფრო რელიეფურია, რაც ფორმის უფრო მეტ სიცხადეს უსვავს ხაზს. თუმცა ქვემოდან ცქერისას, დისტანცია ორნამენტის კვეთის სიღრმეს შთანთქავს და სარკმლების შემკულობის მსგავსად მოჩანს. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, აღმოსავლეთი მკლავის ცენტრალური და სამხრეთი ზედა ნაწილი მთლიანად

აღდგენილია, ამიტომ მისი კარნიზის ქვების ნაცვლად შეუმკობელი რუხი ბაზალტის ქვები გვხვდება. ხოლო ჩრდილო-აღმოსავლეთ მხარეს კი შემორჩენილია კარნიზის ძალიან საინტერესო შემკულობა. ეს გახლავთ ნალისებრი თაღების მწკრივი, სადაც ერთმანეთის მომიჯნავე თაღების წვერზე სამყურა ფოთლებია ჩამოშვებული. რამდენადაც ტაძრის თითოეული მკლავის კარნიზის შემკულობა ცენტრალურ ნაწილსა და გვერითა კედლებზე, ერთი სახის ორნამენტის სარტყელს წარმოადგენს, საფიქრებელია, რომ აღმოსავლეთი ფასადის კარნიზის შემკულობას სწორედ ამგვარი თაღების მწკრივი წარმოადგენდა. [ტაბ.№9-დ)]

რაც შეეხება კუმურდოს სამხრეთი მკლავის კარნიზს, იგი მოცემულია ზემოდან და ქვემოდა ერთდროულად მომდინარე ტეხილი „ტალღებით" (თუ სამკუთხედებით) შემდგარი მჭიდრო წნულის სახით. მათი მიმდევრობა იმდენად მჭიდროა რომ იქმნება ერთმანეთში გარდამავალი რომბები. [ტაბ.№6-გ)]

ჩრდილოეთი მკლავის შემთხვევაში კი, წარმოდგენილია ერთმანეთში ჩამჯდარი და გადაწნული რგოლების ჯაჭვი. ეს გახლავთ დამახასიათებელი მოტივი X საუკუნის და მისი მომდევნო პერიოდის ქართული ძეგლებისთვის. [ტაბ.№9-გ)]

კუმურდოში წარმოდგენილი ორნამენტის ზოგადი სახე: სისადავეში წარმოჩენილი სიმკაცრე და ამასთანავე ადგილ-ადგილ მისი გამანეიტრალებელი ნაზი (ყვავილოვანი) ფორმები ხშირად გვხვდება ჯავახურ არქიტექტურაში. საერთოდ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ორნამენტული წნულებისთვის უფრო მეტად დამკვიდრებულია სამმაგი (და ოთხმაგი) თასმის გამოყენება, თუმცა კუმურდოს ოსტატი მხოლოდ ორმაგს იყენებს. როგორც ჩანს, ესეც ჯავახური მკაცრი-სადა ხასიათიდან მოდის, რამდენადაც ორმაგი თასმით შექმნილი ჩუქურთმები გვხვდება ამ რეგიონის არაერთ ძეგლზე, როგორიც არის: ორჯალარი, ზემო ნიალა, ტაბაწყური, ტონთიო, მაჭატიას სტელების ფრაგმენტები, ზედა თმოგვი.

მთლიანობაში უნდა ითქვას, რომ კუმურდოს ტაძრის ყველა ორნამენტული მოტივი წარმოადგენს ერთგვარ მარტივ სახეს სწორედ იმ ჩუქურთმოვანი რეპერტუარისა, რაც შემდგომ პერიოდში საოცარი ვირტუოზული ცხოველხატულობით გაიშლება და დაფარავს ქართული ხუროთმოძღვრების საფასადო ვრცელ არეებს.

III თავი

კუმურდოს ტაძრის სიმბოლოთმეტყველება

3.1. ქრისტიანული სიმბოლიკის საწყისები

ქრისტიანული რელიგია მისი საწყისებიდანვე გაჯერებული იყო სიმბოლიკით. ჩვენ ამ საკითხს უკვე შევეხეთ, თუმცა საკვლევი პრობლემატიკა უფრო ღრმად განხილვასა და შეჯამებას ითხოვს.

ძველი ქართული პლასტიკის საწყისების განხილვისას კიტი მაჩაბელი საუბრობს ქრისტიანული დოგმატიკის ჩამოყალიბების პროცესში მონაწილე სხვადასხვა ასპექტზე, რაზე დაყრდნობითაც შეიქმნა თავისებური „ნიშნების სისტემა" და რასაც ძალიან დიდი ადგილი ეკავა ადრექრისტიანული ხანის ადამიანის ცხოვრებაში: *„ისევე, როგორც მთელ ქრისტიანულ სამყაროში, საქართველოშიც, ქრისტიანული დოგმატიკა ყალიბდებოდა მრავალგვარ რელიგიურ სწავლებათა ზეგავლენით. იქმნებოდა ახალი ესთეტიკა, სამყაროს ახლებული აღქმა, შეფარდებული შუა საუკუნეების ადამიანის აზროვნების თავისებურებასთან და ემოციურ წყაროსთან. იცვლებოდა ადამიანის წარმოდგენა სამყაროზე, დროზე, სივრცეზე. იქმნებოდა ეპოქის თავისებური „ნიშნების სისტემა", რომელშიც აისახებოდა ქრისტიანულ მითებსა და სიმბოლოებზე დამყარებული სამყაროს სახე. ეს შეეხება არა მხოლოდ რთულ თეოლოგიურ კონსტრუქციებს, არამედ შუა საუკუნეების ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებას. სიმბოლო, ნიშანი, ხატი – მაგიური ძალით აღსავსენი იყვნენ პირველი ქრისტიანებისათვის. . . . ადრექრისტიანული ხანის ადამიანის ცხოვრებაში „ნიშანს", „სიმბოლოს" უდიდესი ადგილი ეკავა. სიმბოლოთა ამ ენის გაშიფვრა, სიმბოლოების ღრმა აზრის წვდომა, გავრცელებულ ოფიციალურ სტერეოტიპთა მიღმა დაფარული აზრებისა და წარმოდგენების გარკვევა – დიდად არის მნიშვნელოვანი შუა საუკუნეების საწყისი ეტაპის ხელოვნების კვლევისათვის."*[111]

ქრისტიანული სიმბოლიკის შესწავლას დიდი ყურადღება დაუთმო XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე გრაფმა ალექსეი უვაროვმა[112]. მისი კვლევა მრავალ საინტერესო ცნობას გვაწვდის პირველი ქრისტიანების მსოფლმხედველობის შესახებ და წარმოაჩენს სიმბოლური ენისა და ნიშნების დამკვიდრების მთავარ მიზეზებს. იგი აღნიშნავს, რომ III საუკუნისთვის

---

[111] კ. მაჩაბელი, ძველი ქართული პლასტიკის საწყისებთან, *საბჭოთა ხელოვნება*, №10, 1984 წ. გვ.: 65-67 -73

[112] А. С. Уваров, *Христианская Символика*, Ч. I, Москва, 1908г. стр:43

ქრისტიანულ მღვდელმსახურებაში ძალიან მნიშვნელოვანი იყო წარმართებისა და იუდეველებისგან ქრისტიანობის არსის დაცვა. ამ მიზნით შეიქმნა სიმბოლური ენა, რისი საშუალებითაც ძველ მამებს საშუალება მიეცათ თავისუფლად ესაუბრათ საკრალური თემების შესახებ. ამგვარი სიმბოლიკა უმეტესად გამოიყენებოდა ძველი ქრისტიანების საფლავის ქვების მემორიალურ წარწერებში. სარწმუნოების საიდუმლოს შენარჩუნების მიზნით ქარაგმებისა და მონოგრამების გამოყენებასთან ერთად იწყებენ სიმბოლური გამოსახულებების გამოყენებას. ამ შემთხვევაში გამოსახულების მხატვრულ მხარეს ყურადღება არ ექცეოდა, აქ მთავარი მასში ჩადებული სიმბოლური ფორმულის მნიშვნელობა იყო[113] და ამ სახით კიდევ უფრო დაშიფრულად წარმოაჩენდა ქრისტიანულ იდეოლოგიას.

ქრისტიანობისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ღვთაებრივი სამების აღნიშვნა. მისი პირველი მნიშვნელოვანი გამოსახულება იყო სამკუთხედი, რომლის გარშემო თავიდან გამოისახებოდა სამი წერტილი (მაგ.: აფრიკაში ლაკულეტის მახლობლად ნაპოვნი წარწერა). შემდგომ სამკუთხედს შეერწყა წრე, რაც პითაგორას მიხედვით, ასახავს სრულყოფილებას, ხოლო ძველ ძეგლებზე კი, იგი უკავშირდება უკვდავებას, სამყაროს შეუქცევადობას. მოგვიანებით სამკუთხედის თავზე ჩნდება ქრისტეს მონოგრამა. ზოგ შემთხვევაში ის სამკუთხედთან ერთად იწერება წრეში. წმ. კლიმენტი აღნიშნავს, რომ „ძე ღვთისა არის ყოველი ძალის დამტევი, უსასრულო წრე”[114]

სიმბოლური გამოსახულებების წყარო უმეტესად წარმართული ხანის სახვითი ნიშნებია. თავდაპირველად სიმბოლური გამოსახულებების გამოყენებისას ქრისტიანები ეყრდნობოდნენ კლიმენტ ალექსანდრიელის და მისი თანამედროვე მამების ქმნილებებს. რამდენადაც კლიმენტ ალექსანდრიელი ღრმად სწავლობდა ეგვიპტურ იეროგლიფებს, მან ახსა მისცა მრავალი გამოსახულების სიმბოლურ მნიშვნელობას და ამით ქრისტიანებს შეუქმნა გარკვეული სიმბოლური ციკლი (რაც ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან შესაბამისობაში მოდის) მაგ.: როგორიც არის მტრედი, თევზი, გემი, ღუზა, ლირა და სხვ.) წმინდა კლიმენტის მიერ ძველი ეგვიპტური სიმბოლიკიდან ამოკრებილ გამოსახულებებს დაემატა წმინდა წერილსა და საეკლესიო თხზულებებში გამოყენებული სიმბოლოები (როგორიც იყო ათენაგორას, ირინეოს მელიტონისის, თეოფილე ანტიოქიელის და სხვათა თხზულებები). აღსანიშნავია,

[113] А. С. Уваров, დასახელებული ნაშრომი. გვ.: 92
[114] А. С. Уваров, დასახელებული ნაშრომი. გვ.: 43

რომ თითოეული სიმბოლური გამოსახულების სხვადასხვა კომბინაციით წარმოდგენას სხვადასხვა მნიშვნელობა გააჩნდა.

სიმბოლოთაგან ერთ-ერთი პირველი გამოსახულება გახლავთ თევზი (ΙΧΘΥΣ). მისი სიმბოლური მნიშვნელობა მოხსენიებულია ჯერ კიდევ სახარებაში (მათე - IV,19; მარკოზი - I, 17) და შემდგომ (II საუკუნეში) კლიმენტ ალექსანდრიელის ჰიმნში. თევზის პირველი მნიშვნელობა არის უშუალოდ ქრისტე მაცხოვრის განსახიერება. მეორე მნიშვნელობით, სახარების მიხედვით, მასში იგულისხმება ხალხი. იმისათვის, რომ განერჩიათ, თუ რომელ მნიშვნელობას გამოსახავდა კონკრეტული შემთხვევა – ყურადღებას ამახვილებდნენ მის ადგილმდებარეობაზე, ანუ თუ ასახავდა ქრისტეს, იგი თავსდებოდა ცენტრში, ზემოთ ყველაზე საპატიო ადგილას. ამასთან, თევზის გამოსახულების ჩართვა სხვადასხვა ფორმულაში სვადასხვა საიდუმლოებას ასახავს. მაგ.: აღდგომას, ძალიან ხშირად იგი უკავშირდება ნათლობის საიდუმლოებას (ასეთ შემთხვევაში გამოსახვდნენ წყალში მცურავ დელფინს.) საინტერესოა ასევე ზიარების საიდუმლოს აღმნიშვნელი გამოსახულებები. არსებობს როგორც საფლავზედა წარწერებში, ისე კატაკომბების კედლის მხატვრობებში ჩართული გამოსახულებები.

შემდგომი უმნიშვნელოვანესი სიმბოლური გამოსახულება გახლავთ მტრედი, იგი გახლავთ კლიმენტ ალექსანდრიელის მიერ მოხსენიებული პირველი სიმბოლო[115]. მათეს სახარებაში (მათე-16) ნათლად არის აღწერილი ამ ფრინველის ხასიათი. უშუალოდ მაცხოვარი მას უბიწოების და სისუფთავის სიმბოლოდ იხსენიებს. ჯერ კიდევ ძველ ხელოვნებაში იგი ზეციური სიყვარულის და მეგობრობის სიმბოლოდ ითვლებოდა. მტრედები გამოსახავენ ასევე შეუღლებულთა სიყვარულს და ამით შესაძლოა ჩაითვალოს, როგორც ჯვრისწერის საიდუმლოს სიმბოლოდაც. ტერტულიანე კი, საუბრობს ნოეს კიდობანის შესახებ და გამოყოფს იმ მომენტს, როდესაც მტრედმა ზეთისხილის ტოტის მოტანით ნოეს წარღვნის დასასრული ახარა. აქედან გამომდინარე, იგი მტრედს მშვიდობის სიმბოლოდ აღიქვამს. თავდაპირველად ზეთისხილის ტოტით მტრედის გამოსახვა აღმოსავლეთის ქვეყნების ქრისტიანებმა დაიწყეს (II საუკუნიდან, მცირე აზიის მონეტებზე). თუმცა უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მშვიდობას უკავშირდება უშუალოდ ზეთისხილის ტოტი, ხოლო ცალკე მტრედის გამოსახულება კი, მორწმუნეთა სულს ასახავს (Spiritus in pace). თუმცა,

[115]А. С. Уваров, დასახელებული ნაშრომი. გვ.:147

მოგვიანებით ის ქრისტიანულ ხელოვნებაში უშუალოდ სულიწმინდას სემანტიკით დამკვიდრდა.

ძალიან ბევრი ცალკეული გამოსახულება ატარებს ფუნდამენტურ ქრისტიანულ სიმბოლურ არსს, თუმცა ყველას ჩამოთვლას თავს ავარიდებთ, რადგანაც ძალიან შორს წაგვიყვანს. შევჩერდებით კიდევ მხოლოდ ერთ თემაზე რაც ფრიად ორგანულია ქართული ხელოვნების დეკორაციული სისტემისთვის – ეს გახლავთ ყურძნის ლერწი. ამ სიმბოლოს გამოსახვის დასაბამი მაცხოვრის სიტყვები გახდა: *"მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი, და მამაი ჩემი მოქმედი არს. მე ვარ ვენახი და თქუენ რტონი. რომელი დაადგრეს ჩემ თანა და მე მის თანა, ამან მოიღოს ნაყოფი მრავალი, რამეთუ თვინიერ ჩემსა არარაი ძალ-გიც ყოფად არცა ერთი."* (იოანე XV,1-5). ყურძნის გამოსახულებაში მთავარი ასოციაცია ღვინოა – ანუ სისხლი ქრისტესი, რასაც ზიარების საიდუმლოსთან მივყავართ. ამას მიუთითებს კლიმენტ ალექსანდრიელის სიტყვებიც, ამიტომ ხშირად გამოისახება ფრინველები ყურძნის კენკვისას. ამგვარად, ვაზის პირველი მნიშვნელობა უკავშირდება ქრისტეს და მის მოწაფეებს; მეორე მნიშვნელობით კი ქრისტიანულ ეკლესიას (ესაია წინასწარმეტყველი V, 1-3).

კუმურდოს საფასადო შემკულობის აღწერისას შეგვხვდა ორნამენტულ ჩუქურთმებში ჩართული თითოეული ეს გამოსახულება. ჩვენ ვნახეთ, როგორც ვაზის ლერწის წნულებში ჩართული ფრინველების გამოსახულებები, უშუალოდ მტრედის მსგავსი არაერთი მცირე ფიგურა და ასევე ფენიქსები, რომლებიც თევზის გამოსახულებას ეხებიან ნისკარტით (XI ს-ის I ნახევრის მინაშენის ფრაგმენტი). ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ ფენიქსის სიმბოლური არსი, რაც გადმოცემის მიხედვით სიცოცხლის განახლებას უკავშირდება, თევზში კი, როგორც დავინახეთ, შეიძლება ვიგულისხმოთ უშუალოდ ქრისტე - სისხლითა და ხორცით. ამგვარად, თითქოს, ერთ-ერთი რიგითი ორნამენტული ფრაგმენტიც კი, რაც დღეისათვის კუმურდოს კარიბჭეში უყურადღებოდ დევს, ასეთი ღრმა სიმბოლური მნიშვნელობის მქონეა და ესქატოლოგიის თემას წარმოადგენს. სწორედ ამ მიზეზით, კუმურდოს ყველა გამოსახულება ითხოვს სათითაოდ შესწავლას და შემკულობის ერთიანი სისტემის იდეურ-შინაარსობრივი მხარის გამოკვეთას.

3.2. კუმურდოს მქანდაკებლობის საერთო საზრისის გამოკვლევა

კუმურდოს საფასადო რელიეფური დეკორი რომ მხოლოდ მხატვრული ფუნქციის მატარებელი არ არის, ეს აშკარა ხდება პერსონიფიცირებული ზეცისა და მიწის ფიგურების, ადამისა და ევას „პორტრეტების“ თუ მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებების ხილვისას. კუმურდოს შემკულობის აღწერისა თუ ანალიზისადმი დათმობილ ქვეთავებში, ჩვენ ცალკეულად შევეხეთ თითოეული გამოსახულების სიმბოლურ მნიშვნელობას და დავინახეთ, რომ აქ წარმოდგენილი, თითქოს, უმნიშვნელო დეტალიც კი, იდეური დატვირთვის მქონეა და კუმურდოს შემკულობის სემანტიკური მნიშვნელობის ერთიანი სურათის შემადგენელი ნაწილია. ჩვენ მართლაც მოწმენი ვართ კუმურდოს ოსტატის მიერ გამოსახულებათა სრულებით გააზრებული შერჩევის, რისი საშუალებითაც ქრისტიანული სარწმუნობის ფუნდამენტური არსის დეკლარირება ხდება. ქართული მონუმენტური ქანდაკებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში, კუმურდოს ფიგურული შემკულობის განხილვისას, სწორედ ამ საკითხს აღნიშნავს ნათელა ალადაშვილი. იგი წერს, რომ კუმურდოს ტაძრის ფიგურული რელიეფი ყურადღებას იქცევს გამოსახულებების შერჩევის მხრივ, თითქოს, ერთიშეხედვით ნაკლებად ურთიერთდაკავშირებული გამოსახულებები მთლიანობაში, შესაძლოა, სიმბოლოების სახით შუასაუკუნოვან მსოფლმხედველობას ასახავდა: *‘При рассмотрении фигурного декора храма обращает на себя внимание определенный подбор изображений. На первый взгляд как будто не связанные друг с другом в целом они, видимо, вопроизводили картину средневекового мироздания в виде кратких символов, а именно в аллегорических образах неба и земли и в фигурах ангелов связанных с небом; они посредники между небом и землей.”*[116]

თუ ჩვენ ერთად მოვიყვანთ ყველა იმ გამოსახულებას, რაც კი მოცემულია კუმურდოს ტაძარზე ნათლად განისაზღვრება ერთი იდეური ხაზი:

უკვე აღვნიშნეთ, რომ აღმოსავლეთ ფასადზე წარმოდგენილია ორი ნიში სადაც კონქურ დაბოლოებაში, სხივების ფონზე წვეროსანი, თითქმის, ერთმანეთის იდენტური ორი მამაკაცის სახეა მოცემული, რომელთა წარწერებიც მათ ზეცისა და მიწის ალეგორიულ ფიგურებად წარმოგვიჩენს

[116] Н.А.Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии,* Москва,1977 г. გვ.:96

[ტაბ.№5-ე)]. ვფიქრობ, რამდენადაც კუმურდოში სწორედ ნიშები ატარებს ყველა ფასადის მხატვრული კომპოზიციის განმსაზღვრელ როლს, შემკულობის სემანტიკური მნიშვნელობის ამოხსნაც სწორედ აღნიშნული ფიგურებიდან უნდა დავიწყოთ.

ამგვარად, სამივე (ჩვენამდე მოღწეული) ფასადის მხატვრული კომპოზიციის მაორგანიზებელი და ერთიანი სისტემის შემკვრელი ნიშებია. აღსანიშნავია, რომ თუ კუმურდოს სხვადასხვა ადგილას წარმოდგენილ რელიეფურ ფიგურებს განსხვავებული მხატვრული მანერა ახასიათებთ, ნიშების გამოსახულებებში დაცულია ერთიანი სტილი. მიუხედავად მათი განსხვავებულ ფასადებზე არსებობისა, საერთო მახასიათებლები: წვეროსანი მამაკაცების დაგრძელებული სახე, მკვეთრად მოცულობითი, ხაზგასმულად მომრგვალებული თავის ფორმა, ნუშისებრი თვალის ჭრილები, გამოკვეთილი ყურები – იდენტურია. თითქმის არ განირჩევა ზეცისა და მიწის „ნიღბები", ხოლო ადამისა და ევას სახეები კი შედარებით მეტი სირბილითა და პლასტიკური მოდელირებით ხასიათდება.

ქანდაკებების ამგვარი ურთიერთმსგავსი მხატვრული ხერხით წარმოდგენა მათი სემანტიკური მნიშვნელობის ურთიერთკავშირის მკარნახებლად წარმოვიდგინეთ და ამიტომ, პირველ რიგში, ჩავუღრმავდით ადამის არსს. ადამი – პირველი ადამიანი - ძველ ებრაულად ნიშნავს წითელ მიწას, თიხას. ადამი და ევას ისტორია წარმოადგენს კაცობრიობის ცხოვრების საფუძველს: უმწიკვლოება-დაცემა-გამოსყიდვა. გარდა ამისა, კორინთელთა პირველ ეპისტოლეში ნათქვამია: *„პირველი კაცი – მიწისგან, მიწიერი; მეორე კაცი –ზეციერი"* (1კორინთ.15,47) და ასევე: *„როგორც ადამში კვდებიან ყველანი, ისე ქრისტეში იცოცხლებს ყველა"* (1კორინთ.15,22). ამ მხრივ, ნათელი ხდება კავშირი ადამი და ევას - მიწისა და ზეცის სიმბოლური გამოსახულებების მნიშვნელობებს შორის. სადაც პირველი ადამიანები (როგორც ერთნი, თავიანთი ცოდვით), სწორედ მიწიერებას განასახიერებენ და ასევე, იგივენი ზეცის სამკვიდრებელს უბრუნდებიან).

აქვე უნდა განვიხილოთ გოლგოთას ჯვარი, რომელიც აგვირგვინებს აღმოსავლეთი ფასადის შემკულობას და თავისი მეწამული შეფერილობით მხატვრულ-იდეურ აქცენტს ქმნის [ტაბ.№5-ე)]. რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის, რომ აქ შერჩეულია სწორედ გოლგოთას ჯვარი და არა სხვა სახის, იქნება ეს ე.წ. გამშვენებული, აყვავებული თუ სხვა მრავალი სახის ჯვარი, რისი ძალიან ბევრი მაგალითიც გვაქვს ქართულ ხუროთმოძღვრებაში (და უშუალოდ

კუმურდოშიც). აქ შერჩეულია მკაცრი, სადა და კონკრეტული სიმბოლო – ქრისტეს ჯვარცმისა და აღდგომის, სიცოცხლის სიკვდილზე გამარჯვების სიმბოლო.

სიტყვა გოლგოთა ნიშნავს თავის ქალას. ხოლო წმინდა ეპიფანე და წმინდა იერონიმე აღნიშნავენ (PG 41, 844; PL 22, 485)[117], რომ ჯვარცმა აღმართული იყო სწორედ ადამის თავის ქალის დაკრძალვის ადგილას, ამიტომაც ამ ადგილს ეწოდება გოლგოთას მთა. ეს არის ადგილი სადაც იესო ქრისტემ დაამარცხა სიკვდილი და იხსნა კაცობრიობა. პირველი, ვინც ჯოჯოხეთიდან ამოიყვანა კი, იყო ადამი და ევა.

გოლგოთას მნიშვნელობის განხილვას კი, მივყავართ უშუალოდ მასთან დაკავშირებულ ქრისტიანობის მთავარ სიმბლოსთან – ჯვართან. *„ჯვრის ნიშანს, პირველ ყოვლისა, აპოტროპეული, დამცავი დანიშნულება აქვს. მან არა მარტო ყოველდღიურად უნდა დაიცვას ადამიანი მაცდურისაგან, მაგრამ - და ესაა მთავარი - ქრისტიანი დაიცვას და გამოარჩიოს მეორედ მოსვლისა და საშინელი სამსჯავროს დღეს. იგივე დამცავ-ესქატოლოგიური საზრისი აქვს ტაძრის გუმბათის, კამარების, ბურჯებისა და კარ-სარკმლების მომნიშნავ ჯვრის გამოსახულებებს ტაძრის ანიკონურ მოხატულობასა და ნაქანდაკევში“.* [118]

ასევე ნიშანდობლივია სიმბოლიკის ლექსიკონში მოყვანილი განმარტება, სადაც ნახსენებია ზეცის ვერტიკალისა და მიწის ჰორიზონტალის შესაყარი, რაც გამოხატავს მატერიალურისა და სულიერის სინთეზს: *“крест в нашем примере, соединяя вертикаль неба с горизонталья земли, выражает синтез материального и духовного, а также центральную точку этого союуза где и происходят все значимые события, вт.ч. и священная жертва бога.”* [119]

მართლაც, ფორმისეულად ეს არის ვერტიკალისა და ჰორიზონტალის გადამკვეთი მატერიალური სხეული. იდეურად კი, მატერიალურზე სულიერების გამარჯვების სიმბოლო. კვლავ კორინთელთა მიმართ ეპისტოლეს რომ დავუბრუნდეთ: *“ითესება სხეული მშვინვიერი, აღდგება სხეული სულიერი . . .”* (1 კორინთელთა 15,44).

ამგვარად, კუმურდოს გოლგოთას მეწამული ჯვარი ვნების იარაღი და ამავე დროს სიკვდილის დათრგუნვით მიღწეული სულის მარადიული ცხოვრების მომასწავლებელია. რასაც მის თავზე, მეწამულივე ფერის, რომბების ასხმით

---

[117] http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=16&t=741 (უკანასკნელად ნანახი- 10.12.2012)

[118] თ.ვირსალაძე, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბილისი, 2007 წ.; გვ.:87 (შენიშვნა – ჯვრის საზრისის შესახებ იხ.: A. Grabar, Martirium, t.II 1946 გვ.:277)

[119] А.Егазаров, *Иллюстрированная Энциклопедия Симболов*, Астрель АСТ, Москва 2007. გვ.: 10

წარმოდგენილი (რესტავრაციამდე არსებული) ჯვარი კიდევ უფრო მკვეთრად ასახავდა. თითქოს, აქ, ამ ერთი სიმბოლოს სხვადასხვა ფორმის საშუალებით, კიდევ უფრო გაშლილია ხორციელი სიკვდილიდან სულიერად ამაღლების გარდასახვის მომენტის იდეა.

ეს ყოველივე ზემოთთქმული არის კუმურდოს შემკულობის საერთო საზრისის დასკვნა, მაგრამ ოსტატი ამ დასკვნამდე ფართოდ შლის ქრისტიანული რელიგიის მთავარი არსის ამსახველ სიმბოლოთმეტყველებას.

კუმურდოს ფასადებზე ყოველივე განფენილია რეგისტრებად, რაც ვფიქრობ, გარდა უშუალოდ მხატვრულ-კომპოზიციური გადანაწილებისა, მიგვანიშნებს თხრობის თანმიმდევრობას. მხატვრული აქცენტების საშუალებით კი, ხდება იდეური ღერძის გამოკვეთა.

ამგვარად, როგორც ზემოთ უკვე განვიხილეთ, ფასადის შემკულობის კომპოზიციურ ქარგაში იკვეთება ქართულ ხუროთმოძღვრებაში დამკვიდრებული სამი ჯვრის თემა. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფასადზე არ არის მკვეთრად აქცენტირებული, მისი საზრისი საერთო იდეის ერთ-ერთი ქვაკუთხედია.

გოლგოთას მთის ასახვის სახით, ფრონტონში წარმოდგენილი, ქრისტეს მეწამული ჯვრის თანმხლებ ავაზაკთა ჯვრებს - ოსტატი გვერდითა ქვედა სარკმლების შემამკობლად ათავსებს [ტაბ.№5-ვ)]. აქ კი, დამატებითი დეკორაციული ელემენტების მიღმა ჩვენ ვკითხულობთ: ერთ მხარეს ქერუბიმებით დაცულ, დაღშულ სამოთხის კარს, ხოლო მეორე მხარეს Triqueta-ს სიმბოლური ნიშნებით ფლანკირებულ სამოთხის ღია კარს.

ოსტატი არ კმაყოფილდება ამ, თითქოს, ცხადი სიმბოლური საზრისის მქონე კომპოზიციური ელემენტებით და აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალური სარკმლის შემკულობას კიდევ უფრო ხუნძლავს იდეურად ღრმა გამოსახულებებით.

ფასადის კედლის სიბრტყიდან ყველაზე გამოზიდული და აქცენტირებულია ცენტრალური სარკმლის შემკულობის კონსოლებზე დაყრდნობილი, მცენარეული ორნამენტით გამშვენებული თაღი [ტაბ.№5-ბ)]. ჩვენ ზემოთ დიდი ადგილი დავუთმეთ სწორედ მის კონსოლებზე გამოსახულ, თითქოს, შეუმჩნეველ ფიგურებს. ეს გახლავთ ერთ მხარეს ადამიანის ოთხი სახე, ხოლო მეორე მხარეს ორი სახე [ტაბ.№5-გ)]. როგორც უკვე აღვნიშნეთ – მიგვაჩნია, რომ მარჯვნივ გამოსახულია ქვეყნის ოთხი მხარის, ოთხი ქარის პერსონიფიკაცია. ხოლო მეორე მხარეს კი, შესაძლოა წარმოდგენილი იყოს, ერთგვარად, ორსახა იანუსის ცნების ქრისტიანული ტრანსფორმაცია, რაც

წარსულის და მომავლის, ძველის და ახლის ერთობლიობით – სავარაუდოდ წმინდა წერილს ასახავს. აქვე, ორივე სახის ზემოთ, ჩვენს მიერ ამოკითხული, ფრთაგაშლილი, „ზეციდან დაშვებული“ მტრედის მცირე გამოსახულებების არსებობა კი სულიწმინდის კურთხევაზე უნდა მიუთითებდეს.

კუმურდოელი ოსტატი ქრისტიანობის გავრცობის მთავარ ქვაკუთხედს კონსოლების დაბლა, ძლიერი მახვილით დეკლარირებს. აქ ქრისტეს მოძღვრების მახარებლები, მისი მქადაგებლები არიან წარმოდგენილნი სიმბოლური „ოთხი ცხოველის“ სახით, რაც, თავისმხრივ, წმინდა წერილის ორივე ნაწილში ერთი სახით გვევლინება **[ტაბ.№5-ბ)]**. ეზეკიელ წინასწარმეტყველზე დაყრდნობით თუ იოანე ღმრთისმეტყველის აპოკალიფსის მიხედვით, უფლის „დღე და ღამ მადიდებელი“ ფრთოსანი ხარის, ლომის, ანგელოზისა და არწივის – ფიგურები, სწორედ ოთხი მახარებლის: ლუკას, იოანეს, მათესა და მარკოზის სიმბოლურ გამოსახულებებს წარმოადგენს.

ოთხი ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებას მსოფლიო ხელოვნებაში ღრმა ფესვები გააჩნია. იგი, სხვადასხვა ცივილიზაციათა კულტურაში სხვადასხვა სახით იქნა ტრანსფორმირებული, თუმცა სიმბოლური საზრისი მაინც ყველა შემთხვევაში ერთი ჩანს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირველწყარო, საიდანაც მახარებელთა ოთხი სიმბოლო მომდინარეობს, არის ძველი აღთქმის ეზეკიელ წინასწარმეტყველის ხილვის პირველ თავში მოთხრობილი ისტორია.[120] ამ მონაკვეთს ემთხვევა სახარების ბოლო თავში - იოანე ღმრთისმეტყველის გამოცხადების ექვსფრთედი და მრავალი თვალით მოსილი „ოთხი ცხოველის“ აღწერილობა.[121]

ქრისტიანულ ღმრთისმეტყველებაში II საუკუნიდან ჩნდება მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებები ზოოანტროპომორფული გამოსახულებების სახით. პირველად ფრთოსანი ლომის, ხარის, არწივისა და ანგელოზის ფიგურები მახარებლების სახელებს დაუკავშირა ლიონის ეპისკოპოსმა ირინეოსმა. მისი მოსაზრების მიხედვით თითოეული მახარებლის სიმბოლო მომდინარეობს სახარებათა ძირითადი თემატიკიდან. ანუ მათეს სიმბოლო - ანგელოზი - უნდა ასახავდეს მათეს სახარების დაწყებას ქრისტეს ადამიანური გენიალოგიით; ლომი – მარკოზი – რომელიც სახარებას ხსნის იოანე წინასწარმეტყველის ცხოვრებით უდაბნოში. ხარი – ლუკა - რომელიც მოგვითხრობს ზაქარიას

[120] ბიბლია, ეზეკიელ წინასწარმეტყველი, [1.4;1.5;1.6]

[121] „გამოცხადებაჲ წმიდისა მახარებელისა და ღვთისმეტყველისა იოვანესი, რომელი გამოუცხადა მას ღმერთმან” [4,6-11]

მსხვერპლის შესახებ; არწივი კი იოანე – ამაღლების შესახებ. ქრისტიანულ ეგზეგეტიკაში აღნიშნული არსებების განსხვავებული ახსნაც არსებობდა. სირიული სკოლა (მაგ. ეფრემ ასური და ანასტასი სინელი, ასევე გრიგოლი დიდი (VI საუკუნის ბოლო) მათ განიხილავდა როგორც ქრისტეს ცხოვრების სხვადასხვა ფაზის ამსახველ სიმბოლოებს. დაბადებისას ის არის ადამიანი (incarnatio), გარდაცვალებისას – მსხვერპლად შეწირული ხარი (passio), აღდგომისას – ლომი (resurrectio), ხოლო ამაღლებისას - არწივი (ascensio);[122]

უნდა აღინიშნოს, რომ წმ. ეზეკიელის „ოთხი ცხოველი“ დიდ მსგავსებას ავლენს ასურულ-ბაბილონურ სიმბოლურ გამოსახულებებთან. ამასთან გასათვალისწინებელია, რომ ეზეკიელს ხილვა ჰქონდა მისი ბაბილონში ცხივრების მეხუთე წელს [ეზეკ. 1,2 ანუ 593/592 ძვ.წ.აღ.). ცნობილია, რომ ასურულ- ბაბილონურ ხელოვნებაში წმინდა გენიები - მფარველი არსებები ხშირად გამოისახებოდა ჰიბრიდული სახით - რაც აერთიანებდა ხარს, არწივს, ლომსა და ადამიანს. ასურული კოლოსები, ადამიანის სახიანი ფრთოსანი ლომისა თუ ფრთოსანი ხარის გამოსახულებით, წარმოდგენილი იყო როგორც ტაძრის (სასახლის) შესასვლელის მცველები. ამის ცნობილი მაგალითია ნიმრუდის, აშურ-ნასირ-პალ II სასახლის კარიბჭის ლამასუს გამოსახულებები (IX ს.ძვ.წ.აღ.) [ტაბ.№24].

ჩვ. წ. აღ II საუკუნეში წმინდა ირინეოსს კანონიკურ სახარებათა რაოდენობის შესახებ ბჭობისას, ოთხი სახარების დამტკიცების არგუმენტად მოჰყავდა მახარებელთა რაოდენობის კავშირი - იგივეობა სამყაროს ოთხი მხარისადმი, რაც დამტკიცდა კიდეც და მათ ასევე უწოდა სვეტები (ბურჯები) - (columnae). ამიტომაც არქაული დროიდანვე სამყაროს ოთხი მხარის, ოთხი ქარის და აშ. აღმნიშვნელი ზოოანტროპომორფული გამოსახულებები პირდაპირ დაუკავშირდა მახარებელთა სიმბოლურ ასახვას.[123] ვფიქრობ, ეს ჩვენთვის საგულისხმოა, რადგან კუმურდოს შემთხვევაში მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებები წარმოდგენილია სწორედ ერთგვარი საყრდენი სვეტების სახით რაზეც დაფუძნებულია დეკორაციული და ამასთანავე სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე თაღის (ცის) კამარა. ესეც პირდაპირ ეხმიანება ეზეკიელ წინასწარმეტყველის შემდეგ სიტყვებს: „ცხოველთა თავებს ზემოთ თითქოს

[122] А.В. Подосинов, Символы четырех евангелистов, Их происхождение и значение, *Studia philologica. Series minor,* 2000

[123] დასახელებული ნაშრომი, გვ. 63

ბროლის ცა იყო, გასაოცებელი, მათ თავებს ზემოთ გადაჭიმული, მაღალზე.“ [1.22]

ქრისტიანული ხელოვნების ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ნიმუშად, სადაც მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებები გვხვდება, უნდა დასახელდეს რომის სანტა პუდენციას ტაძრის აფსიდის კონქში 417 წლის მოზაიკური მხატვრობა და V საუკუნისვე რომის სანტა საბინას ტაძრის ხის კარის ამაღლების კომპოზიცია[124]; ქრონოლოგიურად შემდგომ მოდის რავენას სან აპოლინარე ინ კლასეს ტაძრის მოზაიკური მოხატულობა (549წ.); საინტერესოა ასევე მინიატურული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშის VI საუკუნის (586წ.) რაბულას სახარების ქრისტეს ამაღლების კომპოზიციაში ჩართული ტეტრამორფის გამოსახულება **[ტაბ.№24 ბ-გ-დ)]**.

რაც შეეხება ქართულ მაგალითებს, ოთხი ფრთოსანი ცხოველის გამოსახულება არცთუ ხშირად გვხვდება. სავარაუდოდ, იგი წარმოდგენილი იყო წებელდის კანკელზე (VIII-IXსს.), რადგანაც „უფლის დიდების“ კომპოზიციის შემორჩენილ ფრაგმენტზე ნათლად განირჩევა ხარისა და არწივის ფიგურები[125]. თუმცა, გვაქვს ტეტრამორფების არაერთი მაგალითი. ამ მხრივ, საგულისხმო ძეგლია, ქრონოლოგიურად კუმურდოსთან ახლოს მყოფი, რელიეფური მქანდაკებლობის ნიმუში ქალაქ არტაანიდან. იგი წარმოადგენს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცულ კანკელის შემკულობის ფრაგმენტებს, სადაც, წარწერის მიხედვით, გამოსახულია კომპოზიცია „კარი სამოთხისა“. აქ შემორჩენილია ტეტრამორფის საინტერესო ნიმუში, რომელსაც სტილისტური ანალიზის საფუძველზე გიორგი გაგოშიძე X-XI საუკუნეების მიჯნით ათარიღებს[126]. ტეტრამორფის გამოსახულების ნიმუშები გვხვდება ასევე ქართულ კედლის მხატვრობაშიც, მათ შორის საინტერესოა დოდორქის VIII-IX საუკუნის მოხატულობაში ჩართული ტეტრამორფის გამოსახულება. ასევე აჭის ტაძრის XIII-XIV საუკუნეების მოხატულობის ნიმუშში საკურთხევლის აფსიდის კონქში – (ტახტზე მჯდომი ქრისტეს მცველების სახით ერთ მხარეს ქერუბიმია გამოსახული ხოლო მეორე მხარეს ტეტრამორფი, მათ შემდგომ კი მავედრებელი ღმრთისმშობელი და წმ. იოანე ნათლისმცემელი.), ანალოგიურად არის უბისას

[124] Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, Москва 2001, გვ.: 521

[125] ე.კვაჭატაძე, „უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში, *საქართველოს სიძველენი,* №17, თბ. 2014

[126] გ.გაგოშიძე, რელიეფის ფრაგმენტები ქალაქ არტაანიდან, (09.05.2013) http://saunje.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=1374%3A2013-03-29-06-32-38&catid=1%3A2010-01-24-19-54-07&Itemid=1&lang=ka

წმ. გიორგის ტაძრის კონქში და სხვა. ძალიან საინტერესოა ჭედური ხელოვნებისა და მინიატურული მხატვრობის მაგალითები.

მახარებელთა სიმბოლოების გამოსახულებამ განსაკუთრებული განვითარება პოვა რომანული არქიტექტურის საფასადო შემკულობაში და ასევე, დასავლეთ ევროპის, მომდევნო პერიოდი ხელოვნების ძეგლებში. აქ იგი უმეტესად გვხვდება პორტალების სიუჟეტურ, მრავალფიგურიან კომპოზიციებში, სადაც „ოთხი ცხოველი“ ასევე „მაესტას“ კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილია და ქრისტეს მანდორლასთან მცველების სახით გვევლინებიან. ასეთია: ტულუზის სან სერნინის ბაზილიკის კრიპტის კომპოზიცია (XI-XIIსს.); საფრანგეთში, შარტრის კათედრალის სამეფო პორტალზე (1145-55წწ.) „დიდება“ [ტაბ.№24]. ფლორენციის სან ჯოვანის ბაბტისტერიუმი (1059-1128წწ.); სიენას კათედრალის პორტალზე (XIIIს.) ასევე XIII საუკუნის ფრანგული, ლიმოჟის სახარების ყდაზე და სხვა. რომანული პერიოდის ძეგლებში, ადრეშუასაუკუნეების მაგალითებიდან განსხვავებით, “ოთხი ცხოველის” გამოსახულებებს თან ახლავთ „სახარებები“ რაც პირდაპირ მიუთითებს მათ კავშირს მახარებლების სიმბოლოებთან. ჩამოთვლილ ნიმუშთაგან ყველა მაგალითი, იქნება ეს საფასადო მქანდაკებლობა, კარის ჭედურობა თუ სახარების შემკულობა, ძირითადად გვხვდება სწორედ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „დიდების“ კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილად, სადაც გამოსახულია მანდორლით მოსილი საყდარზე მჯდომი ქრისტე, ხოლო მის ორივე მხარეს (მანდორლის ზედა და ქვედა კიდეებთან) ოთხი სიმბოლური გამოსახულება ცალ-ცალკე.

საინტერესოა ამ ყველა მაგალითის ფონზე კუმურდოს განხილვა. იგი საოცრად თვითმყოფადი და გამორჩეულია. კუმურდოს ოსტატის მიერ შერჩეული სამეტყველო ენა ადრეულ ძეგლებს მოგვაგონებს. მისი დახასიათებისთვის სრულ შესაბამისობაში მოდის პოკროვსკის სიტყვები, სადაც იგი V საუკუნის რომის წმ. საბინას ტაძრის კარზე ასახული, ზემოთხსენებული, „ამაღლების” კომპოზიციის განხილვისას აღნიშნავს, რომ იგი გაჯერებულია ქრისტიანული სიმბოლიზმით და არ ახასიათებს ბიზანტიური ხელოვნების მსგავსი ობიექტური სიცხადე.[127]

მართლაც, კუმურდოს სიმბოლოების სემანტიკის კითხვა ქვემოდან თანმიმდევრობით რომ დავიწყოთ, წარმოგვიდგება შემდეგი სურათი: გოლგოთას მთაზე აღმართული სამი ჯვრით, როდესაც განხორციელდა ღვთის

[127] Н. В.Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, Москва 2001, გვ.: 521

განგებულება- ქრისტემ საკუთარი სისხლით გამოისყიდა ადამის ცოდვა და მონანიე ავაზაკს მიეცა უფლის გვერდით სამოთხეში ადგილის დამკვიდრება. სწორედ ამის შემდგომ, ოთხი მახარებელი ქრისტეს სიტყვებს იქადაგებს ქვეყნის ოთხივ მხარეს და წმინდა წერილი (ძველი და ახალი წიგნით, როგორც ერთი მოძღვრებით) გახდება საფუძველი, ამქვეყნიური ცხოვრების შემდგომ, ზეცაში ქრისტეს დიდების თანაზირად გახდომის და მარადიული ცხოვრების დამკვიდრების. ეს უკანასკნელი კი, (ჯვრის ქვემოთ) „სამოთხის“ მცენარეებით გამშვენებული, წრიული სარკმლით გამოისახება. მარადიულობის, ცხოვრების შეუქცევადობის სიმბოლო ხომ სწორედ შეკრული წრე არის.

შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ ტაძრის მაშენებელი იოანე ეპისკოპოსი თავის სავედრებელ წარწერას სწორედ ჯვარსა და წრიულ სარკმელს შორის ათავსებს და უფალს თხოვს შეწყალებას “დღესა მას”.

გვერდითა ფასადებზე ნიშების კონქებში წარმოდგენილი ადამისა და ევას ფიგურები კი, სწორედ მათ გამოხსნილ მდგომარებას უნდა ასახავდეს და სარკმელთა ორნამენტული შემკულობის ფიგურებში დაქარაგმებული სიმბოლოებით, კვლავ სამოთხის ყვავილებითა და ფრინველებით სავსე სამყაროში თუ წნულებით ხაზგასმულ მარადისობაში წარმოგვიდგენენ მათ. ეს კი, ერთგვარ მოწოდებას თუ იმედს იძლევა მრევლისვის, რომ უფალი მოწყალეა.

აქვე უნდა განვიხილოთ შიდა სივრცეში წარმოდგენილი ტაძრის თანადროული ანიკონური მხატვრობა. კონქის საჭექი ნახევარწრიული, წითელი ფერის ქვიდან მომდინარე „სხივები“ უდაოდ მზის ასოციაციას იწვევს **[ტაბ.№11გ)]**. მზის კულტი უძველესი პერიოდიდან სახვადასხვა რელიგიური პანთეონის მთავარი ღვთაება იყო. ჩვენთვის ცნობილია ეგვიპტური რელიეფური ფილები, თუ კედლის მხატვრობა, სადაც ასახულია მზის კულტი ფრთოსანი სოლარული დისკოს სახით. მზე, როგორც ზეციდან ყოველივეს გამნათებელი, გამათბობელი ერთ-ერთი დამკვიდრებულ სიმბოლოთაგანი გახდა ქრისტიანებისთვისაც. ამ თემასთან დაკავშირებით ძალიან საინტერესო კვლევას წარმოადგენს მარიამ გველესიანი. აკურას ტაძრის (IXს.) აღმოსავლეთ ფასადზე წარმოდგენილი მხატვრობის განხილვის კონტექსტში, იგი წერს: *„ქრისტიანობის პირველ წლებში ქრისტეს კავშირი მზესთან ნათლად გაცხადებული ფაქტი იყო, შემდგომ კი ეს ყოველივე დაშრევდა ეზოთერულ ქრისტიანობაში – ამ კავშირების შესახებ პირდაპირ საუბარს ორთოდოქსული ღვთისმეტყველება თავს არიდებდა, რადგანაც არსებობდა საფრთხე სოლარული წარმართობისა ხალხის ფართო*

ფენებში”[128]. სწორედ ამგვარი, თავისი განლაგებით იერარქიულად აღმატებული სახით გამოსახული, მზე-ქრისტე წარმოგვიდგება კუმურდოს კონქშიც. ვფიქრობთ, სწორედ ამ გამოსახულებასთან ერთად უნდა განვიხილოთ კონქის კამარის საყრდენ კონსოლებზე წარმოდგენილი სახეებიც. როგორც ზემოთ აღვწერეთ ეს გახლავთ კუთხეებში გამოკვეთილი ნიღბები - სულ ოთხი **[ტაბ.№11ე-ვ)]**. ამასთან დაკავშირებით, კვლავ მ. გველესიანის ნაშრომს უნდა დავუბრუნდეთ. აღსანიშნავია, რომ აკურას ბაზილიკის აღმოსავლეთ ფასადზე წარმოდგენილია წრიული ორმაგი ნიშა. მის ცენტრში, მკვლევართა აზრით, ქრისტეს სახეა გამოსახული, რომლისგანაც სხივებია გადაშლილი და ფლანკირებულია ოთხი შარავანდიანი ფიგურის თავით. მსგავსი გამოსახულებები, მრავალი პარალელის მოხმობით, წელიწადის ოთხ დროს უკავშირდება. მ. გველესიანი წერს: *„ამ ძეგლში, ჩვენი აზრით, აისახა შუა საუკუნეების ქრისტიანული კოსმოგონიური მსოფლმხედველობა, ზეციური სამყაროს ჭვრეტა ფიზიკური თუ ტრანსცენდენტური ასპექტით – როცა ნათლის მეუფე მზე-ქრისტე ფიზიკური, მორალური თუ სულიერი ნათლის წყაროა, ხოლო მუდამ მოძრავი წელიწადის დრონი - ქრისტეანთა მარადიული ცხოვრების სიმბოლო.”*[129] *„ტერტულიანეს აზრით, ღმერთმა სამყარო შექმნა, როგორც წინასახე ადამიანის აღდგომისა: „მთავრდება წელიწადის დრონი და კვლავ ხელახლა იწყება; მთელი მოძრავი სამყარო არის მტკიცება მკვდრის აღდგომისა.“*[130]

ამგვარად, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ კუმურდოს ოსტატი, თავისებური ღრმად გააზრებული ინტერპრეტაციით, შეფარულად წარმოადგენს სწორედ კოსმოკრატორ ქრისტე-ჰელიოსის სიმბოლურ გამოსახულებას, პერსონიფიცირებული ჟამთა სახეების თანხლებით. აქვე კიდევ ერთი პასაჟი, რაც კუმურდოს გამოსახულებათა სემანტიკასაც ეხმიანება*: „ფილონი და სხვა ქრისტიანი ინტერპრეტატორები წელიწადის ოთხ დროს, ელემენტებს (ჰაერი, წყალი, ცეხლი, მიწა), დედამიწის ოთხ მხარეს, მზის ოთხრაშიან ეტლს უპირისპირებდნენ სამოთხის ოთხ მდინარეს, ანგელოზთა ძალებს, აპოკალიფსურ ცხოველებს.”*[131] ამ ფრაზის ამოკითხვისას, კუმურდოს გამოსახულებათა მთელი რიგი გადაიშლება თვალწინ. თითქოს, სწორედ მასზეა საუბარი. რადგანაც აქ

[128] მ. გველესიანი, მზე-ქრისტესა და ჟამთა გამოსახულებების შესახებ აკურას ბაზილიკის აღმოსავლეთ ფასადზე, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 2009წ.

[129] დასახელებული ნაშრომი, გვ.:92

[130] იქვე, გვ.:91

[131] იქვე, გვ.: 92

ერთად არის წარმოდგენილი სამყაროს ოთხი მხარის, და ასევე წმინდა წერილის პერსონიფიკაცია. აქვე ქვეყნის ოთხივ მხარეს ქრისტეს სიტყვის მქადაგებელი მახარებელთა განმასახიერებელი ესქატოლოგიური ცხოველები. კუმურდოს ოსტატი ამ ყოველივეს გარდა კიდევ ამოუწურავ სიმბოლურ ფორმულებს გვთავაზობს – რაც ქრისტიანობის მთავარი ქვაკუთხედის - დაცემისა და აღდგომის თემას უკავშირდება: იქნება ეს გოლგოთას მთაზე ავაზაკთა სიმბოლური გამოსახულება, ზეცისა და მიწის პერსონიფიკაციები თუ ადამი და ევას სახეები. ყოველივეს თხრობა, თითქოს, ფასადებიდან იწყება და კარიბჭის ანგელოზთა გუნდის გავლით შიდა სივრცეში კულმინაციას აღწევს - სადაც ქტიტორები კოსმიური ნათლისმომფენ მზე-ქრისტეს მარადიული ცხოვრების დამკვიდრებას ავედრებენ და ჩვენც იგივე მოქმედებისკენ გვიბიძგებენ.

სწორედ ამ განცდას ბადებს გუმბათქვეშა აფრა-ტრომპებში, აღმოსავლეთით წარმოდგენილი რელიეფური გამოსახულებები. საკოცარის ასეთ თამამ გადაწყვეტას, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, ანალოგი არ გააჩნია. არქიტექტურის სიმბოლიკაში გუბათზე გადასასვლელი, აღნიშნული კონსტრუქციული დეტალი ფრიად მნიშვნელოვანია. ის აღიქმება როგორც ორი სამყაროს - მიწისა და ზეცის ურთიერთ მაკავშირებლად. სწორედ ასეთ ადგილას ქტიტორების გამოქანდაკება სრულებით მოულოდნელია.

გუმბათქვეშა აფრა-ტრომპებში რელიეფური გამოსახულებების სხვა მაგალითი კუმურდოს თანადროულ (Xს-ის II-ნახ.) გოგიუბას ტაძარში იყო წარმოდგრენილი. 1902 წელს იგი (წმ.) ექვთიმე თაყაიშვილმა ერუშეთში, არდაჰანთან ახლოს აღმოაჩინა. რამდენადაც ტაძარი, შემდგომში აფეთქების შედეგად, კიდევ მეტად დაზიანდა, მის შესახებ საუბარი მხოლოდ ძველი ფოტოებისა და მკვლევართა მიერ შემონახული აღწერების მიხედვით შეგვიძლია [ტაბ.№16]. აღსანიშნავია, რომ გოგიუბას ტაძარი წარმოადგენდა ექვსაფსიდიან ნაგებობას, სადაც ყველა აფსიდა თანაბარი ზომის იყო და გუმბათქვეშა სივრცეს ეკვროდა გარს. აფსიდთა შვერილი ბურჯებიდან გადასროლილი იყო ორსაფეხუროვანი ნახევარწრიული თაღები, რომელთა შორისაც მოთავსებული იყო აფრა-ტრომპები, რასაც ეყრდნობოდა გუმბათის ყელის საწყისი. ამასთან, უშუალოდ ყელიც, როგორც შიდა სივრცეში ისე ექსტერიერში, შემკული იყო თაღებით. წმ. ექვთიმე თაყაიშვილის წყალობით, ჩვენთვის ცნობილი ხდება, რომ გოგიუბას ტაძრის ინტერიერში განსაკუთრებული სიუხვით იყო წარმოდგენილი ბარელიეფური გამოსახულებები. მისი აღწერის მიხედვით, აფრებში მოცემული იყო ადამიანთა თავები, რომელთა ორივე მხარეს, დამატებით, შედარებით

მომცრო ზომის ბარელიეფური გამოსახულებები იყო ჩასმული. მათგან შემორჩენილი ყოფილა მხოლოდ სამიოდე, ექ. თაყაიშვილის მიხედვით: ადამიანის, ირმისა და ლომის გამოსახულებები („Человечяская голова, олень и левъ“)[132] (ვფიქრობთ, აქ შესაძლოა ცდომილებას ჰქონდეს ადგილი და ირმის ნაცვლად, მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებების შესაბამისად, ხარი ყოფილიყო გამოსახული). ამას გარდა, უშუალოდ გუმბათის ყელის შემამკობელი თაღედის ზემოთ, მცირე აფრებში, დამატებით კიდევ წარმოდგებოდა ადამიანთა თავები, რომელთაგან სამი იყო შემორჩენილი, სამი კი დაკარგული. რელიეფური გამოსახულები წარმოდგენილი ყოფილა ასევე აფსიდთა თაღებშიც: აღმოსავლეთით- ჯვარი, დასავლეთით – ვარსკვლავი, ჩრდილოეთით – ნახევარმთვარე, სამხრეთი იმ დრისთვისაც (1902წ.) უკვე ჩამოშლილი ყოფილა. ტაძარს მთლიანად შემოცლილი ჰქონდა საფასადო პერანგიც, ამიტომ ჩვენთვის უცნობია მისი შემკულობის შესახებ. თუმცა, ერთი რამ კი ცხადია, რომ ექვსივე აფსიდს შორის მოთავსებული იყო სამკუთხა ნიშები, რომელთა კონქისებრი დაბოლოება რადიალურად გადაშლილი სხივებით იყო გაფორმებული. ამ მხრივ, გოგიუბა ერთ-ერთი ის ძეგლია რაც ახლო პარალელს პოვებს კუმურდოსთან და მის წინამორბედად უნდა მივიჩნიოთ. როგორც ჩანს, იგი კუმურდოს ოსტატი საკოცარისთვის ერთ-ერთ საინსპირაციო წყაროს წარმოადგენდა. ძალიან სამწუხაროა, რომ შემორჩენილი ფოტო მასალა არ ასახავს რელიეფურ გამოსახულებებს, ამიტომ ჩვენ ბრმად ვიმეორებთ მოცემულ აღწერილობას და ასე მშრალად შემოვიფარგლებით. არა და უდაოდ საინტერესო იქნებოდა ადამიანთა თავების გამოსახულებების სტილისტური მახასიათებლები, მათი შედარება კუმურდოს გამოსახულებებთან. ეს ჩვენთვის ფრიად საგულისხმო იქნებოდა. მიუხედავად ყველაფრისა, აღნიშნული რელიეფები სრულად სიმბოლურ გამოსახულებებად უნდა მივიჩნიოთ და არა ქტიტორთა „პორტრეტებად“.

ქართულ ხუროთმოძღვრულ სკოლაში გუმბათქვეშა აფრებში რელიეფური გამოსახულებების ჩასმის სხვა მაგალითი არ გაგვაჩნია, თუმცა მსგავსი ნიმუშების მოძიება შესაძლებელია ყარსის ტერიტორიაზე შემორჩენილ, ისტორიული ანისის სომხური არქიტექტურის ტაძრებში.

ამ მხრივ, აღსანიშნავია თორმეტი მოციქულის კათედრალის (Xს.) გუმბათქვეშა ტრომპებში გამოსახული ოთხი მახარებლის სიმბოლური ფიგურის

[132] Е.Такайшвили, Христианские памятники, *Материалы по археологии Кавказа*, Выпуск XII, Москва, 1909 გვ.:73-74

არსებობა.[133] ეს ტაძარი წარმოადგენს ცენტრული გეგმის ტეტრაკონქს, სადაც აფსიდებს შორის კუთხეები ფართო ტრომპებით გვირგვინდება, სწორედ მათ საწყისთან, ცენტრში ჩასმულია მცირე რელიეფური ფიგურები [ტაბ.№17ა)]. მათ შორის, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ადამიანის თავის გამოსახულება, რაც გამოკვეთილია ტრომპის ქვედა კიდის შვერილ ნაწილზე, უშუალოდ წახნაგზე და, ამგვარად, ისევე როგორც კუმურდოს აღმოსავლეთ ფასადზე ზეცისა და ქვეყნის პერსონიფიკაციათა ფიგურები – წარმოდგენილია დაბლა მომზირალი, რის გამოც გამოკვეთილია როგორც თავის ქალის მკვეთრად მომრგვალებული, მოცულობითი ფორმა, ისე სახის ოვალი. თავის ზემოთ დარჩენილი არე კი გამშვენებულია ერთმანეთში მსუბუქად გარდამავალი ტალღოვანი, რელიეფური ლენტით.

ასევე საინტერესო ფიგურებია წარმოდგენილი ყარსიდან სამხრეთ-დასავლეთით 10 კილომეტრში, დღეისათვის განცალკევებულად მდგარი ტაძრის ეწ. Kümbet Kilise ნანგრევებში [ტაბ.№17ბ)]. ესეც ცენტრული გეგმის მქონე ტეტრაკონქი გახლავთ სადაც გუმბათქვეშა სივრცე სრული დომინანტია, ხოლო ოთხივე მხარეს მხოლოდ მცირე აფსიდებია მოთავსებული. შიდა სივრცეში აფსიდებს შორის კუთხეები შემკულია ფართო ტრომპებით, რაც, ფაქტიურად, თავისი გარე მონახაზით აფსიდების ტოლია. ამ მხრივ, გუმბათის ყელის[134] საწყისთან იქმნება თანაბარი, ოდნავ შეისრული ორსაფეხუროვანი უწყვეტი თაღედი. სწორედ აღნიშნულ კუთხეებში, ტრომპების საწყისთან ღრმად ჩასმულია რელიეფური გამოსახულებები: ჩრდილო-აღმოსავლეთით (ამჟამად აღარ არსებობს, თუმცა ფოტომასალით შეიძლება ინახოს) ფრთებგაშლილი არწივი იყო; სამხრეთ-აღმოსავლეთით- ადამიანის თავი (წაგრძელებული სახით და გაშლილი თმებით); ხოლო დანარჩენ კუთხეებში კი, მოცემულია მაღალი რელიეფით კედლის სიბრტყიდან მკვეთრად შვერილი ორი ცხოველის გამოსახულება, რაც ხარისა და ლომის ფიგურებად უნდა მივიჩნიოთ.[135]

ინტერიერის ტრომპებში რელიეფური ფიგურების წარმოდგენა უცხო არ არის დასავლეთ ევროპულ, რომანული სტილის არქიტექტურაშიც. ამის მაგალითია ესპანეთში, არაგონის მხარეში, რომანული ტიპის ტაძარი (XI-XII სს. მიჯნა) - წმინდა პეტრე მოციქულის კათედრალი *(Jaca,Cathedral of St Peter the*

[133] http://virtualani.org/karscathedral/index.htm (21.-2.2014)

[134] აღსანიშნავია, რომ გუმბათი სრულად ჩამოქცეულია და ტაძრის საფასადე პერანგი - მთლიანად შემორღვეული.

[135] http://www.virtualani.org/kumbetkilise/ (21.-2.2014)

Apostle)[136], სადაც გუმბათქვეშა აფრებში წარმოდგენილია ასევე ოთხი მახარებლის სიმბოლური ფიგურა **[ტაბ.№17]**. აქ, უშუალოდ აფრების დასაწყისში მოცემულია ყოველ მხარეს თითო გამოსახულება – ხარი, ლომი, არწივი და ადამიანის თავი (რომლის ქვემოთაც მარჯვენა ხელის მტევანია ზემოთ მიმართული).

საინტერესოა ასევე XI-XII საუკუნის საფრანგეთის კონკის ტაძარი *(The Sainte-Foy abbey-church in Conques)*[137], სადაც ჯვრის მკლავების გადაკვეთაზე ამჯერად ანგელოზების ფიგურებია ჩასმული, ისევე როგორც ეს კუმურდოს კარიბჭეში შეგვხვდა **[ტაბ.№19]**.

ამ მხრივ, ჩვენ ვხედავთ არაერთ მაგალითს, სადაც აფრა-ტრომპებში წარმოდგენილია რელიეფური გამოსახულებები. თუმცა, საინტერესოა მათი თემატიკა – მოულოდნელი არ არის ამ ადგილას ოთხი მახარებლის სიმბოლური გამოსახულების ხილვა, რადგანაც ქრისტიანული კედლის მხატვრობის იკონოგრაფიულ სქემებში ეს მტკიცედ დამკვიდრებული ადგილია. არც მთავარანგელოზების გამოსახვაა მოულოდნელი, რადგანაც ჩვენ ვიცით, რომ გუმბათი განასახიერებს ზეცას, ხოლო მისი კარის მცველებს კი მთავარანგელოზები წარმოადგენენ.

ამგვარად, მოულოდნელი არაფერია – თუ არ დავუბრუნდებით კვლავ კუმურდოს, სადაც ოსტატი აღმოსავლეთ მხარეს აფრა-ტრომპებში ქტიტორებს გამოსახავს **[ტაბ.№12]**. რამდენადაც, ჩვენ ვცდილობთ შეძლებისდაგვარად ბოლომდე ამოვხსნათ კუმურდოში წარმოდგენილი ყველა იდუმალი ჩანაფიქრი, ვფიქრობ მარტივად არც ამ ფაქტს უნდა ავუაროთ გვერდი. ამიტომ, დავუბრუნდებით კვლავ გურანდუხტ დედოფლისა და მის მოპირდაპირე მხარეს მამაკაცის გამოსახულებას, რასაც მკვლევარები მის ძმად, ლეონ მეფედ ან მეუღლე გურგენ კურაპალატად (რომელიც 975 წლიდან მეფეთ მეფედ იწოდა) აღიქვამენ. მამაკაცის საერო შესამოსელი მართლაც სწორედ ამგვარი იდენტიფიცირებისკენ გვიბიძგებს. ცნობილია, რომ ლეონ III – აფხაზთა მეფის გარდაცვალების წელია 967, ამგვარად შესაძლოა ტაძრის მშენებლობის დასრულებისთვის იგი ცოცხალი უკვე აღარ იყო და ამიტომ იგი გამოსახეს ფრონტალურად, ფაქტიურად გულზე დაწყობილი ხელებითა და შარავანდით. რაც შეეხება, გურგენ მეფეთ მეფეს, იგი გარდაიცვალა 1008წელს. ამგვარად, უფრო უპრიანია თუ მამაკაცის ფიგურად ლეონ აფხაზთა მეფეს მივიჩნევთ,

[136] http://www.romanicoaragones.com/0-Jacetania/08-Catedral-ing-06.htm (21.-2.2014)
[137] http://www.greatbuildings.com/buildings/Ste.-Foy_at_Conques.html (19.02.2014)

რასაც ამყარებს მისი მოხსენიება კუმურდოს საქტიტორო წარწერაში (იხ. ზემოთ გვ.:16). ხოლო გურანდუხტ დედოფლის ოდნავ მოხრილი და საკურთხევლისკენ ხელებგაშვერილი გამოსახულება ერთგვარად მოგვაგონებს დეისუსის კომპოზიციის ღმრთისმშობლის ფიგურას. რამდენადაც, კუმურდოს საფასადო შემკულობის სემანტიკურ საზრისში გამოსჭვივის აღდგომის, სულის ხსნის თემა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ გურანდუხტი სწორედ მისი ძმის (ლეონ III) სულს შეავედრებს უფალს. ჩვენი მოსაზრება ლეონ მეფის –უკვე გარდაცვლილი სახით წარმოდგენის თაობაზე, ემთხვევა თამარ ხუნდაძის მიერ, საერო პირთა რელიეფური გამოსახულებებისადმი მიძღვნილ მოხსენებაში გამოთქმულ აზრსაც.[138] თ. ხუნდაძეს აღნიშნული აქვს, რომ ლეონ მეფის გამოსახვა შარავანდით (იმის გათვალისწინებით რომ გურანდუხტი შარავანდის გარეშეა) უნდა მიუთითებდეს მისი სულის ზეციურ სასუფეველში ყოფნას. საერთოდ, ქართულ რელიეფურ მქანდაკებლობაში, ისევე როგორც კედლის მხატვრობაში, უცხო არ არის საერო ხელისუფალთა თუ ეკლესიის წინამძღოლთა შარავანდით გამოსახვა. ეს ტენდენცია IX-X საუკუნიდან იკიდებს ფეხს (წორბისი, დოლისყანა, კუმურდო, ოშკი, დირბი, ზედა თმოგვი, ცაიში)[139].

ვედრების კომპოზიციაში საერო მმართველთა შინაარსობრივად უფრო აშკარა გამოსახულება ჩვენ გვაქვს ოშკის (963-973წწ.) საფასადო შემკულობის ვრცელ მონაკვეთზე, სადაც დავით მაგისტროსი და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი წარმოდგენილნი არიან ტაძრებით ხელში. აქ წმინდანებს ჩვეული შარავანდი მოსავთ, ხოლო საერო პირებს - კვადრატული.

ამ თემასთან დაკავშირებით საინტერესოა მკვლევარი ნათელა ალადაშვილის სტატია, რომელიც ეძღვნება ოშკის ტაძრის სკულპტურული დეკორის პროგრამის დამოკიდებულებას მონასტრის თანადროულ ვითარებასთან.[140] ამასთანავე, აქ აღნიშნულია ინტერიერის შემკულობისა და ფასადებზე წარმოდგენილი კომპოზიციების იდეური ურთიერთკავშირის ძალიან საინტერესო ასპექტი. თუმცა, ამჟამად შევეხებით მკვლევარის მიერ განხილულ უშუალოდ ვედრების თემას. ნაშრომში ნათქვამია, რომ ამ კომპოზიციაში ქტიტორების ჩართვით ზოგადად ხაზი ესმევა ციური ძალების მიერ მათი

---

[138] T. Khundadze, IMAGES OF HISTORICAL PERSONS IN GEORGIAN ARCHITECTURAL SCULPTURE OF THE MIDDLE AGES (6TH THROUGH 11TH CENTURY), *VAKHTANG BERIDZE 1st INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF GEORGIAN CULTURE*, TBILISI, 2009. pg.: 156

[139] T. Khundadze – დასახელებული ნაშრომი, გვ.: 156

[140] ნ. ალადაშვილი, ოშკის ტაძრის (Xს-ის II ნახ.), სკულპტურული დეკორი და მისი პროგრამის დამოკიდებულება მონასტრის თანადროულ ვითარებასთან, *აკადემია*, ტომი 6-7, 2006 გვ.:35-39

მფარველობის იდეას და, ამასთანავე, ამქვეყნიურ მეფეთა მიერ ციური მეუფის თაყვანისცემას. იგი ასევე აღნიშნავს, რომ ბიზანტიურ ხელოვნებაში ვედრების კომპოზიცია ქტიტორთა გამოსახულებებით ძლიერ იშვიათად გვხვდება. შეიძლება დავასახელოთ კაპადოკიის კარანლეკ-კილისეს ეკლესიის XI ს-ის მხატვრობა, სადაც საკურთხევლის კონქის ვედრების კომპოზიციაში საერო პირთა მუხლმოყრილი ფიგურებია ჩართული. მათგან განსხვავებით, ოშკის ქტიტორები უშუალოდ ღვთიური პერსონაჟების გვერდით დგანან და მათთან თავისი ზომითაც გათანაბრებულები არიან. ამას ემატება ოშკში ვედრების თემისადმი მიძღვნილ სტელებზე ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავისა და დავით მაგისტროსის გამოსახულებათა განმეორება. კერძოდ თითოეულ სტელაზე ვერტიკალურად ჩასმულია ორ-ორი ფიგურა. ერთზე წარმოდგენილია ზემოთ ნიკოპეის ტიპის ღმრთისმშობელი ყრმით, ხოლო მის ქვემოთ დავით მაგისტროსი, რომელსაც ხელები ორანტის ჟესტით გულ-მკერდთან აქვს დაწყობილი. მეორე სტელაზე გამოსახულია წმ. იოანე ნათლისმცემელი, მის ქვემოთ კი ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი კვლავ ვედრების ნიშნად მხრების სიმაღლეზე აწეული ხელებით. ამ ფიგურებში განსაკუთრებით თვალშისაცემია შესამოსელთა გადაწყვეტა. ღმრთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის შემთხვევაში სამოსი, მხოლოდ დრაპირების ნიშნად, სხეულის მოცულობითი ფორმების შესაბამისად, სხვადასხვა მხარეს მიმართული ღარებით იფარება. ქტიტორები კი წარმოდგენილია მწყობრ რიგებად დალაგებული გეომეტრიული ფიგურების ნაირგვარი რეპერტუარით დაფარული სამოსით. ოშკში იმავე ისტორიული პირების ფიგურები მესამედაც გვხვდება ტაძრის ინტერიერში, სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯში გაჭრილი ნიშის ზედა ნაწილში.

რა თქმა უნდა, ამ კომპოზიციათა შექმნა განსაკუთრებულ მიზანს ემსახურება. იგი ხაზს უსვამს იმ მთავარ სემანტიკურ გზავნილს რასაც უშუალოდ ოშკის ტაძრის, უზომოდ მდიდარი, შემკულობა წარმოგვიდგენს – ეს კი გახლავთ აღდგომის ტრიუმფი, სიკვდილზე გამარჯვება, თუმცა ამასთანავე მკვეთრად გასდევს ქვეტექსტი, რაც უშულოდ ქვეყნის იტორიულ ვითარებას ასახავს. ჩვენ ვიცით, რომ ზემოთ დასახელებული ქტიტორები საქართველოს ისტორიაში უმნიშვნელოვანესი პირები არიან. სწორედ მათთან არის დაკავშირებული ქვეყნის გაერთიანება და ერთიანი სახელმწიფოს შექმნა. ოშკი მათ მიერ აიგო სწორედ ამ უმნიშვნელოვანეს მოვლენამდე და აქ გაცხადდა მათი ღვთივკურთხეულობა, ზეციური მფარველობა და შესაბამისად ქვეყნის სათავეში ყოფნის სრული ლეგიტიმაცია.

ამ კონტექსტთან მიმართებაში, ვფიქრობთ კუმურდოს ოსტატი ოშკისგან განსხვავებით, ახდენს არა იმდენად საერო ხელისუფალთა განდიდებას, რამდენადაც უშუალოდ სულის ხსნის თემის იდეის წინ წამოწევას. ამიტომაც დედოფალი არ არის წარმოდგენილი შარავანდით, მისი პოზა არის არა „მედიდურად“ რეპრეზენტაბელური, არამედ მოდრეკილი და მავედრებელი. მისი შესამოსელი მოკლებულია შემკულობას, მხოლოდ საყელოზე სამი ჯვარია გამოსახული (და ხელზე გადაფენილი აქვს რგოლებიანი ნაჭერი), ხოლო მოპირდაპირე მხარეს, ფრონტალურად გამოსახული ფიგურის შესამოსელი გამშვენებულია ორნამენტული არშიით, თუმცა მაინც ხაზგასმულია სისადავე. ამ მხრივ, ვფიქრობ, ჩვენი თეორიის არსებობას საფუძველი გააჩნია და იგი ასახავს გარდაცვლილ ლეონ მეფესა და მისი სულისთვის მავედრებელ გურანდუხტ დედოფალს.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ თუ სიმბოლური გამოსახულებებით როგორ უკავშირდება კუმურდოს კომპოზიცია ადრე შუა საუკუნეების მაგალითებსა და შემდგომ რომანულ პერიოდში დამკვიდრებულ კომპოზიციურ იკონოგრაფიას.

ძნელად თუ მოიძებნება ჩვენს ხუროთმოძღვრულ სკოლაში, საფასადო შემკულობაში ასე ერთდროულად ლაკონიური და ამასთანავე მრავალი განშრევებით დეკლარირებული ქრისტიანული მოძღვრება, მთელი მისი მთავარი არსი და ქრისტიანის ცხოვრების მიზანი, რაც სულის ხსნას უკავშირდება.

აქ ყველაფერი ემსახურება ქრისტიანობის უმნიშვნელოვანესი საიდუმლოს განდიდებას – ქრისტეს აღდგომის თემას, სიკვდილზე გამარჯვების ზეიმს. ამიტომაც აღმატებული განწყობა, სიძლიერე, სიმტკიცე, ამასთან საიდუმლოების ბოლომდე შეუცნობობის განცდა, ყველაფერში გამოსჭვივის. ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ კუმურდოს საოცარი ნიჭისა და ცოდნის მქონე ოსტატი მუდმივად წარმოგვიდგენს ცხად და დაფარულ ფორმათა მონაცვლეობას. იგი კონსტრუქციული თუ მხატვრული ხერხებით - ერთს საზეიმოდ წინ წამოწევს, სხვას კი ჩრდილში შეფარულად, მყუდროდ მოაქცევს ან მხატვრული სისადავით მიჩქმალავს. თუმცა, დაკვირვებისა და დაფიქრების შედეგად ვლინდება, რომ სწორედ ეს უკანასკნელნი გახლავთ უმთავრესი გასაღები კუმურდოს სიმბოლიკის ამოსახსნელად. ყოველი ამგვარი აღმოჩენა კიდევ უფრო აღაფრთოვანებს და აოცებს მკვლევარს, რადგან ხვდება, რომ სხვადასხვა ლიტერატურაში აღნიშნული კუმურდოს მხოლოდ ხუროთმოძღვრული ტიპის მნიშვნელობა, ქართული საფასადო დეკორის

განვითარების გზაზე მისი გარდამავალი, გარდამტეხი ძეგლის მაგალითად დასახელება – ძალზე მშრალია მისთვის.

კუმურდო ჩვენი ეროვნული ხუროთმოძღვრული სკოლის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ქმნილებაა ყველა ასპექტით. აქ ღრმად გააზრებულად, დახვეწილად, უმაღლესი ოსტატობითაა წარმოდგენილი არქიტექტონიკა, რაც გაჯერებული ქრისტიანული მოძღვრების მთავარი აზრობრივ-სიმბოლური არსით.

IV თავი

4.1. შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საფასადო შემკულობის საერთო ნიშნები

ჩვენ დაწვრილებით ვისაუბრეთ კუმურდოს ტაძრის შესახებ. არაერთხელ აღვნიშნეთ მისი ხუროთმოძღვრის პროგრესულობა, ნიჭი და საოცარი ოსტატობა, მაგრამ სწორედ ამ შეფასებათა გასამყარებლად და კუმურდოს ღირსებათა მკაფიოდ გამოსაყოფად, საჭიროა სრულად გავშალოთ ქართული ხუროთმოძღვრული სკოლის განვითარების ეტაპების მახასიათებლები. დავინახოთ ეროვნული ეპოქალური ნიშნები, მეზობელი ქვეყნების თუ დასავლეთ ევროპის მაგალითები და მათ შევუფარდოთ კუმურდოს ტაძრის თვისებები.

ქრისტიანული საეკლესიო არქიტექტურა, თავისი საერთო ფორმით, თუ ცალკეული ელემენტების თვალსაზრისით, ღმრად არის დატვირთული იდეურ-შინაარსობრივი ასპექტით. კუმურდოს განხილვისას ჩვენ, გარკვეულწილად, უკვე შევეხეთ ქრისტიანული არქიტექტურის სიმბოლიკას. ვისაუბრეთ კვადრატისა და წრის ურთიერთმიმართებაზე, როგორც ამიერ და იმიერ ქვეყანათა შესაყარზე და მათ შორის მოთავსებულ კარ-სარკმელთა სიმბოლურ არსზე, როგორც ზეცასთან მაკავშირებელ ღიობზე. სწორედ ეს უკანასკნელი სიმბოლური მნიშვნელობა შეიძლება მივიჩნიოთ ამოსავალად, რასაც დაეფუძნა ქართული ხუროთმოძღვრების დეკორაციული სისტემა და ამიტომაც კარ-სარკმელთა გარშემო კონცენტრირდა ყოველგვარი მხატვრული მახვილი - მცენარეულ-გეომეტრიული ორნამენტებით შექმნილი კომპოზიცია იქნება, თუ ფიგურული იდეურ-სიმბოლური შინაარსის მქონე რელიეფები. ეს კონკრეტული მახასიათებელი სრულად გასდევს ქართულ ხუროთმოძღვრებას. სხვადასხვა ეპოქათა ქმნილებებს შორის განსხვავება მხოლოდ მხატვრული გაფორმების ხერხებსა და ხარისხშია. ანუ, დეკორის მთავარი ასპექტი – განუხრელად სარკმლებისა და კარის მიდამოა, თუმცა თუ ადრეულ ძეგლებში ფასადთა სიბრტყეზე გარკვეული აქცენტის ხასიათს ატარებდა, მომდევნო პერიოდში, კედლის ზედაპირის მხატვრულად ამეტყველებისკან სწრაფვა მატულობს და კარ-სარკმელთა გარშემო სულ უფრო იზრდება დეკორაციული არე. ჩვენი ხუროთმოძღვრების ჩამოყალიბებული სტრუქტურიდან გამომდინარე - რაც მოიცავს აღმოსავლეთით საკურთხევლისა და, უმეტესად, პასტოფორიუმების

არსებობას – აღმოსავლეთ ფასადზე თავს უყრის სარკმელთა სიმრავლეს. ამიტომაც ქართული ხუროთმოძღვრების შემკულობის სისტემაში აღმოსავლეთი ფასადი განსაკუთრებით გამოირჩევა და ხშირად ცენტრალურ კომპოზიციასაც ქმნის. ასეა თუნდაც კუმურდოს შემთხვევაში, ასევე ამავე რეგიონში ტამალა (ჩრდილის მთავარანგელოზი), ბურნაშეთი, აზავრეთი და სხვა უამრავი ძეგლი საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე, მაგრამ მნიშვნელოვანია სხვა გარემოებაც. როგორც ზემოთ საუბარი დავიწყეთ, სატაძრო შემკულობის აქცენტები სარკმელთა გარდა კარის გარშემო კონცენტრირდება. ამ მხრივ, ქართულ ხუროთმოძღვრებაში სამხრეთი ფასადი გამოირჩევა, რადგანაც სწორედ აქ თავსდება ცენტრალური შესასვლელი. ჩვენი ხუროთმოძღვრების ისტორიის მთელ მანძილზე, მაშინ როდესაც საკურთხევლის სარკმელიც კი შესაძლებელია სადად იყოს დატოვებული, ძალიან რთულია ისეთი ძეგლის მოძიება სადაც არ არის გარკვეული მხატვრულ-სიმბოლური აქცენტით შემკული კარის ჭრილი.

სწორედ ეს თემა, მრავალი მაგალითის გაანალიზებით, ძალიან ცხადად აქვს განხილული დიმიტრი თუმანიშვილს[141]. იგი მიმოიხილავს ჩვენამდე, მაქსიმალურად გადაუწყობელი საფასადო გაფორმებით, შემორჩენილ ტაძრებს. რის საფუძველზეც მკაფიოდ ჩანს, რომ სამხრეთ ფასადზე სარკმლებთან ერთად კარის მხატვრული გაფორმება და, ხშირ შემთხვევაში, რელიეფური ქანდაკებების სწორედ აქ განთავსება, მის უპირატესობას ქმნის.

ეს გარემოება დასტურდება ქრისტიანული არქიტექტურის პირველივე ძეგლებიდან მოყოლებული: ბოლნისის სიონი, ქვემო ბოლნისი, თრიალეთის ოლთისი, აკვანება. თავდაპირველი ვითარების აღდგენით- იგივე ფაქტორი მტკიცდება ჯვრის ტაძარზე, წრომზე. შემდგომ ამასვე ნათლად ვხედავთ დოლისყანას ტაძარსა თუ ჯავახეთის დარბაზულ ტაძართა, თითქმის, სრულ სპექტრზე, მაგრამ ამავე დროს, როგორც ვთქვით, გვაქვს ძალიან მკაფიო მაგალითები, სადაც ფასადთა გაფორმების სისტემაში მკვეთრ დომინანტს აღმოსავლეთი ფასადი წარმოადგენს და ასევე ძალიან ხშირად მხატვრული გაფორმების აქცენტი ფასადებიდან ზემოთ, გუმბათზე გადადის (ოპიზა, ხანძთა), სადაც გუმბათის ყელი თაღნარით იმკობა და ქოლგისებური გადახურვით სრულდება. ამასთან დაკავშირებით დ. თუმანიშვილი აღნიშნავს: *„კარი საქრისტიანო აღმოსავლეთისთვის სიცხადით ნაჩვენები - ძალზე მნიშვნელოვანი*

[141] დ. თუმანიშვილი, საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისთვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში (მცხეთის ტაძრების მაგალითზე), *გზაჯვარედინზე, წერილები, ნარკვევები,* თბ., 2008, გვ.: 94

სიმბოლური აზრის მტვირთველია, თავად უფლის სიტყვისაებრ, „ მე ვარ კარი ცხოვართა“ (იოანე,10,7) ის ქრისტეს სახედ მოიაზრებოდა. შესაბამისად, ტაძრის ზღურბლის გადაბიჯებისას, მორწმუნე ღიობის-ქრისტეს გავლით (ე.ი. მის „მიერ“) ეკლესიის სივრცეში, დედამიწაზე ღვთაებრივი საუფლოს ხატის, წიაღში ხვდებოდა. ამას ემატება ქვეყნის მხარეთა სიმბოლიკაც – აღმოსავლეთი და სამხრეთი „დადებითი“, ხილული მზისა და მის მიერ მოსწავებული მაცხოვრის საუფლოა, დასავლეთი და ჩრდილოეთი – მათი მოპირდაპირე, უფრო „უარყოფითი“, ბნელის („ჩრდილოი“ -!) სიკვდილის და ა.შ. მოწილადე. ყოველთვის კი უნდა ვითვალისწინებდეთ, რომ სიმბოლოთა სისტემა რაღაც გაყინულ-გაშეშებული არ არის და მათი „ამოქმედება“ მუდამ რაღაც კავშირ-ურთიერთობაში, სხვებთან მიმართებაში ხორციელდება.” ასე ხშირად ჩრდილოეთი უთანაბრდება სამხრეთს. თუმცა გუმბათი VI საუკუნიდან უცვლელად ზეცის სახეა.[142]

ამ მხრივ, იკვეთება ხუროთმოძღვრული ნაგებობის ამა თუ იმ ადგილთა იდეურ-შინაარსობრივი იერარქიული სტრუქტურა, რასაც ფასადზე მხატვრული აქცენტების გადანაწილებაც ექვემდებარება. ეს ყოველივე კი, ოსტატის წინაშე არსებული ერთგვარი თემაა, რაც თავისი გემოვნებისა და ინდივიდუალური ჩანაფიქრის, სათქმელის სემანტიკის შესაბამისად შეუძლია გამოიყენოს და მხატვრულად აამეტყველოს. როგორც ვხედავთ, ხუროთმოძღვრებს საკმაოდ თავისუფლად ეძლევათ საშუალება შექმნან არქიტექტურული კომპოზიციის დეკორაციული სისტემა ისე, რომ სრულ შესაბამისობაში მოვიდეს საეკლესიო დოგმატიკასა და სიმბოლურ ფორმულებთან.

ქართული ხუროთმოძღვრების ადრეული ეტაპისთვის კარ-სარკმელთა ყველაზე დამახასიათებელ მორთულობას წარმოადგენს თაღოვანი თავსართი მცირე ჰორიზონტალური გადანაკეცებით. იგი მოთავსებულია ხოლმე ღიობიდან მცირე მანძილის ინტერვალით და ან სავსებით სადა სახისაა, ან კი მცირედ ორნამენტირებული. ამ მხრივ აღსანიშნავია მცხეთის ჯვრისა და სამწევრისის სარკმლების მორთულობა. ამ უკანასკნელის შემთხვევაში აღმოსავლეთ ფასადზე განმეორებულია, მცხეთის ჯვრის სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი, ბაფთასავით დახვეულდაბოლოებიანი თავსართი. სამხრეთ ფასადზე კი, სარკმლის თავსართს ამკობს იმგვარივე სრულიად სადა, დამატებით დამუშავებას მოკლებული პატარა თაღების მწკრივი, როგორიც კარნიზებზე

[142] დასახელებული ნაშრომი, გვ.:125

გვხვდება ხოლმე. აღსანიშნავია, რომ თავსართების ცენტრალური ნაწილი – თაღი – საკმაოდ გაშლილია, მისი გადანაკეცები კი, ონდავ უფრო მოკლეა. თუმცა, მთლიანობაში, კლასიკური ეპოქისთვის შესაბამისი პროპორციული სახე იქმნება. ამ პერიოდისთვის სრულებით უცხოა სარკმლის ოთხივე მხრიდან კვეთილი ორნამენტით მოჩარჩოება. მკვლევარი რენე შმერლინგი კლასიკური ეპოქის ქართული ხუროთმოძღვრების მხატვრული გაფორმების განვითარებაზე საუბრისას აღნიშნავს: *„ხუროთმოძღვრების აყვავების პირველი ხანის დამახასიათებელი ნიშანია ზომიერება და სიმკაცრე ფასადთა გაფორმებაში. ორნამენტს არ აქვს თავისთავადი მნიშვნელობა, იგი ექვემდებარება შენობის არქიტექტურას და გამოყენებულია მხოლოდ არქიტექტურული კომპოზიციის ცალკე ელემენტების ხაზგასმისათვის[143].”*

გარდამავალ პერიოდში ღიობის მამკობი თავსართი თავის მნიშვნელობას ინარჩუნებს და ამასთან, ნელ-ნელა მორთულობა ღიობის გარშემოც ჩნდება. უკანასკნელი თავიდან საკმაოდ სადა ხასიათისაა. ასეა, მაგალითად, წირქოლში სადაც სამხრეთ ფასადზე თაღებით ფლანკირებული შესასვლელის ზემოთ შეწყვილებულ სარკმელს თაღის ფორმის საპირე შემოუყვება, თუმცა აქცენტირებულია მხოლოდ ზედა ნაწილი. X საუკუნის შუა ხანებისთვის კი, ქართლში უკვე ჩნდება კარგად განვითარებული ორნამენტული მოჩარჩოება (ერედვის ბერის საყდარი), რომელსაც მართკუთხა ფორმა გააჩნია, თუმცა მსგავსი მაგალითები მაინც საკმაოდ იშვიათია. მხოლოდ X-XI საუკუნეების მიჯნიდან ვრცელდება მთელს საქართველოში სარკმელთა სხვადასხვა სახის მორთულობები და ყალიბდება საზოგადოდ მიღებული ფორმები. X საუკუნის ძეგლებისთვის სახასიათო გარდატეხაზე საუბრობს რენე შმერლინგი დარკვეთის ტაძართან დაკავშირებით, სადაც აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრში ქვათა ჰორიზონტალურ წყობაში სარკმლის შემკულობა, დეკორაციული თვალსაზრისით, მოკრძალებულად და, ამავე დროს, მკვეთრი მახვილის სახითაა წარმოდგენილი: *„X საუკუნის არქიტექტურაში, ფართოდ გავრცელებული ჰორიზონტალურგადანაკეცებიანი თავსართის, ე.წ. წარბის პარალელურად შეიმჩნევა იგივე თემის ახლებული გადაწყვეტა, რაც გულისხმობს სარკმლის თაღოვანი ჭრილის გარშემო ფილის ზედაპირის სრულად დეკორატიულად გამოყენებას.”* (*„В архитектуре X в. наблюдается момент, когда параллельно с излюбленным приемом украшения окна рельефной бровкой с горизонтальными отворотами появляются новые решения той же темы. В основу этих решений положено декоративное использование*

[143] რ.შმერლინგი, *ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი*, თბ., 1954წ.,გვ.7

всей поверхнасти плиты в которой вырезана арочка светового проема окна с сопровождаюшей его бровкой или без нее.”)[144]

ქართული ხუროთმოძღვრული სკოლის საფასადო შემკულობის განხილვისას საინტერესოა, ასევე, უშუალოდ თავსართის მიმართება კედლის ზედაპირთან. ჯავახეთისა თუ, ტაო-კლარჯეთის ტაძრებში შესაძლოა შეგვხვდეს თავსართის ქვედა კიდის ცერად კვეთა, მაგრამ ძირითადად თავსართები კედლის ზედაპირიდან კიდეების მართობული კვეთით რელიეფურად არის ამოზიდული და, ამასთან, ყურადღება გამახვილებულია არა ქვედა კიდეზე, არამედ ზედა შემომფარგვლელ ზოლზე.

კარ-სარკმელთა მორთულობის ევოლუციის გზა კარგად ჩანს ტაო-კლარჯეთის ძეგლების მაგალითზე. მაგ.: ოპიზა, ხანძთა, დოლისყანა, ექექი, ოთხთა ეკლესია. ჩამოთვლილ ტაძრებში ან იყენებენ მხოლოდ თაღოვან თავსართებს, ან მის ადგილას ჩასმულია ფილები ორნამენტული, თუ ფიგურული რელიეფური კომპოზიციებით. ოშკში, ხახულსა, და მოგვიანებით იშხანში კი, სარკმელთა მოჩარჩოების დეკორი მრავალფეროვნების სრულ განვითარებას აღწევს.

ქართული ხუროთმოძღვრების საფასადო შემკულობის განვითარების კვლევისთვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლია კლარჯეთში მდებარე ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძარი დოლისყანა, სადაც სარკმლის მასიურ ორნამენტირებულ თავსართთან ერთად შემკულობაში აქტიურად შემოდის რელიეფური ფიგურული გამოსახულებების როლი. აქ თავსართის თაღოვანი მოხაზულობა ბევრად აღემატება მისი ჰორიზონტალური გადანაკეცების სიგრძეს [ტაბ.№20-დ)]. ტაძრის აგების პერიოდი, X საუკუნის შუა ხანებით იფარგლება, თუმცა მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ შესაძლოა იგი წარმოდგენილი იყოს ორი სამშენებლო პერიოდის შედეგის სახით. ამასთან დაკავშირებით ვახტანგ ჯობაძეს[145], შემკულობისა და ეპიგრაფიკის სტილისტური ანალიზის საფუძველზე, მიუხედავად იმისა რომ საქტიტორო წარწერა ასახელებს სუმბატ მეფეს, მიაჩნია რომ ტაძარი აიგო სუმბატის უფროსი ძმის ბაგრატის მიერ (937-945), ხოლო სუმბატის დროს (954-958 წლებში) მნიშვნელოვნად შეკეთდა.

ტაძრის პერანგი უხეშად დამუშავებული ქვიშაქვის მართკუთხა, თითქმის, თანაბარი ზომის (0.25-0.35მ.) ბლოკებით არის ნაგები. კარ-სარკმლების წირთხლებისათვის, ეკლესიის კუთხეებისა და გუმბათის ყელისათვის, როგორც

[144] Р. Шмерлинг, Церковь в селении Даркветн, *ქართული ხელოვნება,* №6 А, 1963 წ., გვ.:192

[145] ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში,* თბ.,2006, გვ.:83-84

შიგნიდან, ისე გარედან კი სუფთად გათლილი და მჭიდროდ მორგებული თანაბარი ზომის კვადრებია გამოყენებული. პერანგის ქვებში სარკმელთა შემკულობა, თითქოს, „ჩაკერებულია“ და იგი ძლიერი მახვილის სახეს იძენს.

დოლისყანა ტაო-კლარჯეთის ერთ-ერთი უადრესი ეკლესიაა, რომელიც გვიჩვენებს ფასადთა პოლიქრომიისა და საფასადო ქანდაკების მნიშვნელობის ზრდას. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ცენტრალურ ფასადს სამხრეთი წარმოადგენს, რამდენადაც სწორედ აქ არის თავმოყრილი ფიგურული გამოსახულებები და შემკულობის იდეურ-შინაარსობრივი მხარეც სწორედ აქ არის დაშიფრული. სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი გვაქვს თაღოვანი სარკმლის რელიეფური თავსართი, რომელიც თავისი ნატიფი მცენარეული ორნამენტითა და კედლის სიბრტყიდან მკვეთრად ამოზიდულობით მაყურებლის მზერას უმალ თავისკენ მიიპყრობს. მასზე აღმართულია (ამჟამად ჩამოტეხილი) მოწითალო, ორნამეტით დაფარული ჯვარი. შეხედვისთანავე ყურადღება გადადის თავსართის თაღის მოხაზულობაში ჩაწერილ საქტიტორო წარწერაზე, რომელსაც რადიალურად განლაგებული ფერადი ქვების „სხივები“ ამკობს. წარწერა განადიდებს მეფე სუმბატს (*„ქრისტე ადიდე მეფე ჩვენი მზეგრძელობით“*[146]). სარკმლის აქეთ-იქით წარმოდგენილია მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზების საიმპერატორო ინსიგნიებით (კვერთხითა და სფეროთი) აღჭურვილი რელიეფური გამოსახულებები. თითოეულს ახლავს განმარტებითი წარწერა. გაბრიელ მთავარანგელოზის წინ გამოსახულია მედალიონში ჩაწერილი ხუროთმოძღვრის (ან მოქანდაკის) ნახევარფიგურა, რომელიც ქარაგმის მიხედვით გაბრიელ დეკანოზს (ან დიაკონს) წარმოადგენს. მნიშვნელოვანია ასევე მთავარანგელოზთა ფიგურების ქვემოთ ჩასმული რელიეფური ფილები. სამწუხაროდ მარცხენა სრულებით წაშლილია და შეუძლებელია მისი გარჩევა (თუ იყო საერთოდ რამე გამოკვეთილი!), ხოლო მარჯვენაზე კი გამოსახულია დავითის ვარსკვლავი. აღნიშნული სიმბოლო მნიშვნელოვნია შემკულობის იდეური მხარის ამოსახსნელად.

განსაკუთრებულად საგულისხმოა ტაძრის კიდევ ერთი რელიეფური გამოსახულება, რომელიც გუმბათის ყელის სამხრეთ-აღმოსავლეთ წახნაგშია წარმოდგენილი და სამხრეთი ფასადის რელიეფურ გამოსახულებათა კონტექსტს პირდაპირ ეხმიანება. ეს გახლავთ მეფე სუმბატის ფიგურა, რომელიც აღმოსავლეთისკენ ტაძრის მოდელით ხელშია მიპყრობილი. ამავე ფილაზე

[146] ვ.ჯობაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ: 84

ამოკვეთილია წარწერა („*ქრისტე ადიდენ მეფე ჩვენი სუმბატ*”[147]). როგორც უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, არქიტექტურის სიმბოლიკაში გუმბათი იერარქიულად ყველაზე მაღალი საფეხურია და იგი ზეციურ სამყაროს განასახიერებს. მეფის აქ წარმოდგენა კი ხაზს უსვავს მის უფალთან სიახლოვეს. ეს თემა იმ პერიოდის საქართველოს ისტორიულ ვითარებას ზუსტად ეხმიანება, რამდენადაც საქართველოს ერთ სამეფოდ გაერთიანების წინარე პერიოდიდან მოყოლებული საერო მმართველთა ქრისტეს გზით სვლა და მათი გვარის ღვთივკურთხეულობის წარმოჩენა ძალიან მნიშვნელოვანი იყო.

რაც შეეხება საფასადო შემკულობის ერთიანი სისტემის განხილვას, ამ მხრივ დოლისყანას ოსტატები საინტერესო ნაბიჯებს დგამენ, თუმცა აქ მხოლოდ ერთიანი იდეაა დომინანტი და არა ერთიანი მხატვრულ-კომპოზიციური სურათი. მთლიანობაში უნდა ითქვას, რომ აქ მხატვრულ გამომსახველობით ეფექტს ქმნის, პირველ რიგში, შემამკობელი ელემენტების (თავსართები) ფორმისეული სტრუქტურა და ფერადოვანი აქცენტები (რადიალურად განფენილი „სხივები”, ჯვარი), ხოლო ორნამენტული შემკულობა მხოლოდ დამატებით სამკაულს წარმოადგენს. ასეა, მაგალითად, აღმოსავლეთ ფასადზე, სადაც სარკმლის შემამკობელი მხოლოდ რადიალურად განლაგებული, ფერთა მონაცვლეობით ამეტყველებული ქვის ფილები და მათი შემომფარგვლელი, ყოველგვარ ორნამენტს მოკლებული, მცირე გადანაკეციანი, განიერი თაღოვანი თავსართია წარმოდგენილი.

ამგვარად, დოლისყანას ტაძრის განხილვამ ჩვენ დაგვანახა სურათი, სადაც მცენარეული, საკმაოდ პლასტიკური ორნამენტი, მხოლოდ სადა შემკულობის სახით წარმოდგება, ხოლო სკულპტურული პროგრამა კი, ბევრად უფრო წინა პლანზე მოდის, რამდენადაც იგი საშუალებას იძლევა გადმოსცეს ის მნიშვნელოვანი აზრობრივ-სიმბოლური საზრისი, რაც ეპოქის იდეოლოგიის მთავარ გზავნილს წარმოაჩენს.

ამ მხრივ, X საუკუნის შუა ხანების ძეგლების საფასადო შემკულობის კვლევა საინტერესოა იმითაც, რომ აქ ჩანს კონკრეტულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში, ფაქტიურად ერთ ისტორიულ ფონზე, მხატვრულ-სტილისტური ხერხების განვითარების თანაბარ პირობებში, სემანტიკური საზრისის წარმოჩენის მრავალფეროვნება, კონკრეტულ შემოქმედთა გემოვნება, დიდოსტატობა და ღრმადგანსწავლულობა.

[147] იქვე.

როდესაც საუბარს ვიწყებთ საფასადო შემკულობის სისტემის ჩამოყალიბების გზებზე, სადაც წინარე პერიოდის შემამკობელ ელემენტებთან ერთად ჩნდება ახალი ტენდენციები და ფიგურულ გამოსახულებებს ერწყმის ორნამენტაცია, დოლისყანას შემდგომ ეტაპად გვევლინება სწორედ კუმურდო, სადაც ეს ყოველივე კიდევ უფრო მაღალ ხარისხშია აყვანილი.

სარკმელთა შემკულობის ახალ ეტაპთან დაკავშირებით საინტერესოა ასევე ერედვის ბერის საყდარის სამეკლესიიანი ბაზილიკა (Xს-შუა ხანები)[148]. მის აღმოსავლეთ ფასადზე, ისევე როგორც კუმურდოში, ჩანს ცენტრალური ღერძის დომინანტობა, სადაც სარკმლის შემკულობაში თავსართთან ერთად თანაარსებობს ოთხივმხრივ შემომზღუდავი, მოჩუქურთმებული საპირე. ამასთანავე, (ბაფთებივით გადრეკილი) თავსართის ზემოთ და საპირეს ორივე მხარეს გამოსახულია აყვავებული ჯვრები. სამწუხაროდ, გვერდითა სარკმლების შემკულობა არ შემორჩენილა. თუმცა, სავარაუდოდ, აგრეთვე მორთული იყო და ცენტრალური კომპოზიციის დამატებით აქცენტებს წარმოადგენდა. რუსუდან მეფისაშვილი ბერის საყდარის კვლევისას, მისი ქრონოლოგიური ჩარჩოების განსაზღვრისთვის, კუმურდოს ტაძარს იშველიებს და მხატვრულ-სტილისტური ნიშნებით მას შეუფარდებს: *„ფასადების კომპოზიციურ აგებულებაში ცენტრალური ღერძის გამოყოფის ტენდენცია ქართულ ძეგლებში VIII საუკუნიდან იჩენს თავს (ოპიზა, გურჯაანი), მაგრამ აქ ეს ტენდენცია ჯერ მკვეთრად გამოვლენილი არ არის. 964 წლით დათარიღებულ კუმურდოს ძეგლის აღმოსავლეთი ფასადის აგებულებაში კი, სადაც განაპირა სარკმლების მორიდებული დეკორის გვერდით გვაქვს მდიდარი და რელიეფური ცენტრალური კომპოზიცია, ეს ტენდენცია მთელი თავისი სიძლიერით არის გამოხატული. თუ კუმურდოს ძეგლში აღმოსავლეთი ფასადის შუა კომპოზიცია კარგად მოფიქრებული და დამაჯერებელია, ბერის საყდარში კომპოზიციური მთლიანობა, როგორც აღვნიშნეთ, მიღწეული არ არის. ასეთი სხვაობა, შესაძლებელია მეტყველებდეს არა მარტო ამ ორი ძეგლის მშენებელთა განსხვავებულ უნარზე, არამედ გარკვეულ ქრონოლოგიურ ინტერვალზეც მათ შორის. ბერის საყდრის აღმოსავლეთი ფასადის გადაწყვეტა რამდენადმე წინ უნდა უსწრებდეს კუმურდოსას.”*[149]

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ კიდევ ერთხელ თუ რამდენად საეტაპო მნიშვნელობის ძეგლია კუმურდო. მისი ზუსტი მათარიღებელი წარწერა იძლევა

[148] რ. მეფისაშვილი, ბერის საყდარი, *ქართული ხელოვნება A7*, თბ., 1971 გვ.:91-110
[149] რ. მეფისაშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.:102

სხვა ძეგლებისთვის ვიწრო ქრონოლოგიური ჩარჩოების განსაზღვრის საშუალებას, ეს კი ძალიან საგულისხმო საკითხია ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ისტორიის შესასწავლად.

ამასვე ადასტურებს X საუკუნის II ნახევრის ხუროთმოძღვრული ორნამენტის აღწერისას რენე შმერლინგის მიერ კუმურდოს ტაძარზე საკმაოდ ვრცლად საუბარი.[150] იგი აღნიშნავს რომ: *„X საუკუნის მეორე ნახევარში შემოქმედებითი მუშაობის გაფურჩქვნა, მრავალი ძეგლის მაგალითზე, გვიჩვენებს ხელახლა შექმნილი ორნამენტული მოტივების მრავალფეროვნებას. შენობის ფასადებსა და ინტერიერში ორნამენტიკის გამოყენების საკითხში შესამჩნევია ერთგვარი ცვლილებები. გარდა იმისა, რომ ორნამენტები გამოყენებულია სარკმლების დეკორატიულ თავსართებში, ჩნდება იმ ხანამდე უცნობი ისეთი მოტივი, როგორიცაა ფართო ორნამენტული ზოლით მოჩარჩოება მრგვალი ღიადისა (ხეთში) ან დისკოსი, რომელიც ჯვარისებრი ფიგურის ცენტრს შეადგენს. აქედან პირდაპირი გზაა ფასადის დეკორატიულ კომპოზიციაში სარკმლის მოჩარჩოებისაკენ კვეთილი ორნამენტის ზოლით, რომელიც გვხვდება ოშკისა (958 – 961 წ.წ.) და კუმურდოს (964 წ.) ტაძრების ფასადების დეკორში და ამ დროიდან ფართოდ და საყოველთაოდ ვრცელდება. მისწრაფება ჩუქურთმით ფასადის გამდიდრებისაკენ იმაშიც გამოიხატება, რომ ჩნდება შენობის ფასადზე სარკმლის დეკორატიული გამოყოფის კიდევ სხვა ხერხები: მაგალითად, ხმარებაში შემოდის მთლიანად მოჩუქურთმებული, ან კიდით კიდემდე დეკორატიული კომპოზიციით შევსებული კვადრატის მსგავსი, დიდი ფილების გამოყენება სარკმლის თავსართად.*

ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე კარის ტიმპანის მთლიანად შევსება კვეთილი ორმნამენტით (კუმურდოს ტაძრის სამხრეთი ფასადი), რაც შემდეგში ფართოდ ვრცელდება და, ამ მიზნებისათვის სიუჟეტური რელიეფების გამოყენებასთან ერთად, გვაძლევს მდიდარ და მრავალგვარ გადაწყვეტათა მაგალეთებს (ბედია, ეხვევი, ნიკორწმინდა, იკვი, პატარა ონი, სავანე და სხვ.). ამავე დროს ვხედავთ შენობის კედლების დამაგვირგვინებელი ლავგარდანის ორნამენტით შემკობის პირველ ცდას; თანაც ორნამენტის სახე თითოეულ ფასადზე და ფასადის ნაწილზე იცვლება (კუმურდო). X საუკუნის ხუროთმოძღვარი არა მარტო აფართოებს შენობის ფასადზე ორნამენტული დეკორის გამოყენების სფეროს, მას ორნამენტი ხალისით შეაქვს ინტერიერშიც.

[150] რ. შმერლინგი, *ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი*, თბილისი, 1954წ. გვ.:7-8

კუმურდოში ხუროთმოძღვარი ორნამენტული ზოლით ამკობს გუმბათქვეშა თაღების ურთიერთშეხვედრის ადგილებს, იშხანში ორნამენტული ზოლებით ხაზს უსვამს გუმბათქვეშა საყრდენების მძლავრ, ენერგიულად პროფილირებულ ბაზისთა ცალკეულ ნაწილებს, ხოლო საფარის მონასტრის მიძინების ეკლესიაში, ზემო სკრის, ურთხვის, ფარვანის, გარბანის და სხვა ეკლესიებში – კედლის სვეტების კაპიტელებს ან კრონშტეინებს...

ჯერ კიდევ X საუკუნის მეორე ნახევარში არქიტექტურაში ჩასახულმა ყველა ძირითადმა ტენდენციამ სრულ განვითარებას მიაღწია XI საუკუნის დასაწყისში[151].”

როგორც ვხედავთ, X საუკუნიდან სარკმელთა შემკულობის გამრავალფეროვნებასთან ერთად, იზრდება ლავგარდანის ორნამენტაციის როლიც. ამ პერიოდში ხდება VI-VII საუკუნეებში დამკვიდრებული მოტივების მხატვრული გადამუშავება და დეკორაციული ელემენტებით გამდიდრება. ამ მხრივ ყველაზე თვალსაჩინოა თაღების მწრივის მოტივი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რამდენადაც ერთ-ერთი ყველაზე ფესვგადგმული ორნამენტთაგანია ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. მის ფორმისეულ სტრუქტურას, მხატვრულ-სტილისტურ ნიშნებს ვრცელი განვითარების ეტაპები გააჩნია და ხშირ შემთხვევაში ნაგებობათა მკაფიო მათარიღებელ ელემენტადაც წარმოჩნდება. კუმურდოს თითოეულ ფასადზე მოცემულ განსხვავებულ ორნამენტთა შორის ამ მოტივის საინტერესო ინტერპრეტაციაც გვხვდება, რაც ზუსტად შეესაბამება X საუკუნის II ნახევრის ტენდენციებს **[ტაბ.№9-ე)]**.

თაღების მწკრივის ორნამენტის შესწავლას დიდი ყურადღება დაუთმო ვახტანგ დოლიძემ. იგი გარბანის ტაძრისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში დეტალურად საუბრობს ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ამ მოტივის ქრონოლოგიურ მახასიათებლებზე.[152]

თაღების მწკრივით შემდგარი ორნამენტული სარტყლის საწყისად შეიძლება მიჩნეული იყოს აღმოსავლური კულტურის წრის ძეგლები, რისი საუკეთესო მაგალითიც არის სირიის კალბ-ლოზეს (Kalb-Lauzeh, 480წ.) ტაძარი, სადაც თაღების მწკრივით (ოღონდ ამობრუნებული სახით) შემკულია სარკმლის საპირე. აქ ანტიკური ფორმების გადააზრებასთან ერთად, ჩვენ ვხედავთ

[151] რ.შმერლინგი, *ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი*, თბილისი, 1954წ. გვ.:8
[152] ვ. დოლიძე, *გარბანი*, თბილისი, 1958წ., გვ.76

საკუთრივ აღმოსავლურ ნიადაგზე გამომუშავებული მორთულობის – ჩამწკრივებული თაღების გამოყენებას.

თაღების მწკრივის შემამკობელი ორნამენტი გავრცელებულია როგორც სომხურ არქიტექტურაში, ისე ძალიან დამახასიათებელია რომანული ტაძრებისთვის, განსაკუთრებით თაღებიდან მომდინარე შუბისპირისებრი მოტივი, რაც ჩვენთან ფართოდ არის გავრცელებული (საფარის მიძინების ტაძარი, ვალე და სხვა.) **[ტაბ.№25 ბ-გ)]** ამ მხრივ, ჩვენთვის ძალიან საინტერესოა პორტუგალიის XII საუკუნის II ნახევრით დათარიღებული სან სალვადორ დე არნოზოს მონასტრის ტაძრის[153] საფასადო შემკულობაში ჩართული, ორმაგი თასმით შემდგარი წნული ორნამენტების, მათ შორის, შუბის პირისებრი მოტივის არსებობა, რაც შემოუყვება ცენტრალური პორტალის გარე თაღოვან მოხაზულობას. საინტერესოა ასევე ამავე ტაძრის ინტერიერში კაპიტელებზე წარმოდგენილი ორნამენტული და ფიგურული რელიეფური გამოსახულებები. ამ შემთხვევაში ჩვენ ვხვდებით უკვე S-ფორმის ყლორტიდან გადაშლილ მცენარეულ მოტივს (რაც ასევე ერთ-ერთი ფართოდგავრცელებული ორნამენტია ქართულ ხუროთმოძღვრებაში). მის ქვემოთ კი ორ არწივს შორის მოქცეულ კურდღლის გამოსახულებას. ასევე საინტერესოა ესპანეთში, არაგონის სან მარტინის ტაძრის ორნამენტული შემკულობის ზოგადი ხასიათი (XIIIს.)[154], სისადავე, ფორმათა რბილი, პლასტიკური მოყვანილობა, უშუალოდ ორნამენტისადმი დამოკიდებულება, სინატიფე – ასეთია პორტალის თაღის კაპიტელსა და მის ქვემოთ გამოსახული კვლავ S-ფორმის ხან ჰორიზონტალურად მცოცავი ვაზის ლერწი, ხანაც ვერტიკალურად წარმოდგენილი ერთი ღეროს ორივე დაბოლოებაზე სამ დანაყოფიანი ფოთლოვანი მოტივი რაც S – ფორმის სარკისებურ ანარეკლს წარმოადგენს.

მრავალგვარი სახის ორნამენტულ შემკულობასთან ერთად შუბის წვერისებრ ორნამენტს ძალიან ფართო ზოლი აქვს დათმობილი პორტუგალიის ბარსელოს მუნიციპალიტეტის მანენტეს (Igreja de Manhente, Barcelos)[155] ტაძრის პორტალის შემკულობაში. მის შესახებ მასალის ამოკითხვისას აღნიშნულია, რომ მისი შემკულობის ხასიათზე დიდი გავლენა იგრძნობა Santa Maria das Júnias ტაძრისა, რომელიც წარწერის მიხედვით თარიღდება 1147 წლით, თუმცა

[153]ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira, *Romanesque architecture of Entre-Douro e Minho.* Dissertation in History of Art. Faculty of Arts, University of Porto.1978.

[154] http://www.romanicoaragones.com/2-Ribagorza/990356-CapellaSMartin.htm (09.03.15)

[155]http://portugalromanico.net/2009/11/07/igreja-e-torre-de-manhente/ (18.03.2014)

არსებობს მოსაზრება რომ იგი IX საუკუნის მიწურულში უკვე არსებობდა[156]. მართლაც, ამ უკანასკნელის პორტალის შემკულობაში ჩანს სწორედ აღნიშნული ორნამენტის უფრო არქაული ხასიათი.

ამგვარი პარალელების არსებობა ძალიან საგულისხმოა და უფრო ღრმა, მათ შორის, კულტუროლოგიულ კვლევას საჭიროებს, მით უმეტეს, რომ ეს ვლინდება არა მარტო აღნიშნულ ორნამენტაციაში, არამედ ფიგურულ გამოსახულებათა და ზოგადად საფასადო კომპოზიციურ მახასიათებლებშიც, რაზეც ქვემოთ კიდევ გვექნება საუბარი.

[156] http://www.igespar.pt/en/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/70636/ (18.03.2014)
http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA4/medievalista-espada.htm (18.03.2014)

4.1.1 ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საფასადო გაფორმების სისტემის ეროვნული მახასიათებლები და მისი შედარება სხვა ხუროთმოძღვრული სკოლების თვისებებთან

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, X საუკუნის II ნახევარი ზოგადად ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გზაზე არის ძალიან მნიშვნელოვანი პერიოდი, რადგანაც სრულდება წინარე გარდამავალი ეპოქის ძიებათა შედეგად მიგნებული მხატვრულ-კონსტრუქციული მონაპოვარის დახვეწა, გაანალიზება და სისტემური ხასიათის მინიჭების საფუძვლის ჩაყრა. ბევრგან ითქვა, რომ კუმურდო ამის საუკეთესო ილუსტრატორია, რასაც მოწმობს მკვლევართა მიერ ეპოქის დახასიათებისას კუმურდოს მაგალითის ხშირი მოხსენიება. აქ ჩვენ ვაწყდებით სინთეზის ისეთ ნიმუშს, სადაც ტაძრის მხატვრულ სახეში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, როგორც მის არქიტექტურულ მწყობრ, შეკრულ, საკმაოდ მონუმენტურ და ამასთანავე მსუბუქ, ზემსწრაფ ფორმებს, ისე დეკორაციულ ორანამენტულ შემკულობასა და ფიგურულ რელიეფურ გამოსახულებებს. კუმურდოს საფასადო შემკულობა რომ უდაოდ სისტემურ ხასიათს ატარებს ეს ნათელია, მაგრამ ის იმდენად ინდივიდუალური, თვითმყოფადია, რომ ნაკლებად მიიღო „ზოგადქართული“ ნიმუშის სახე. რასაც ვერ ვიტყვით ტაო-კლარჯეთში მდებარე ოშკის კათედრალზე, რომელიც ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული სკოლის საფასადო სისტემის ჩამოყალიბების პირველ სრულყოფილ მაგალითად სახელდება.

ოშკის ტაძარში ეპოქალური ყველა ტენდენცია ძალიან დამაჯერებლად არის წარმოდგენილი და შექმნილია სრულყოფილი ჰარმონიულობით შეკრული დეკორაციული კომპოზიცია.

ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა ნათელა ალადაშვილის ერთ-ერთი მოხსენება.[157] აქ მკვლევარი განიხილავს X-XI საუკუნეების ქართულ საფასადო სკულპტურულ დეკორს ოშკისა და ნიკორწმინდას ტაძართა შემკულობაზე დაყრდნობით. ქართული თვითმყოფადობის წარმოსაჩენად იგი მიმოიხილავს ასევე სომხეთის, ვლადიმერ-სუზდალის და რომანული ტაძრების საფასადო შემკულობის თავისებურებებს და წარმოაჩენს თითოეული მათგანის დამახასიათებელ თვისებებს და მათ განსხვავებას თუ მსგავსებას ქართულ საფასადო მქანდაკებლობასთან.

[157] Н. Аладашвили, Некоторые особенности грузинской фасадной скульптуры X-XI веков, *II Международный симрозиум по грузинскому искусству*, Тб., 1977

ნ. ალადაშვილი აღნიშნავს, რომ X-XI საუკუნეებში ხუროთმოძღვრების საფასადო შემკულობა წარმოადგენს მთლიან, მხატვრულად დასრულებულ სისტემას. მისი ძირითადი კომპონენტია მდიდრული ორნამენტული კვეთა, ხოლო ფიგურული რელიეფები ორგანულად არის ჩართული დეკორში და ამასთან გამოიყოფა როგორც ლაკონიური, მაგრამ მნიშვნელოვანი მხატვრულ-შინაარსობრივი აქცენტი. ხოლო ერთიანი, შეკრული სახის შექმნაში დიდი როლი ენიჭება დეკორაციულ თაღედს.

როგორც უკვე ითქვა, სისტემის დასრულებული სახით ჩამოყალიბების ნათელი მაგალითია ოშკი. განსაკუთრებით საინტერესოა მისი პორტიკით დამშვენებული სამხრეთი ფასადი [ტაბ.№26]. აქ, ჯვრისებრ მოცულობაში მოქცეული ტრიკონქის ტაძრის შესაბამისად, გამოყოფილი მკლავის არქიტექტურულ ფორმათა აგებულებაში უკვე გამოკვეთილია ცენტრალური ღერძი, რამდენადაც უფრო მაღალია და გადახურული დამოუკიდებელი ორკალთა სახურავით, ხოლო გვერდითა ნაწილები დამატებით ცალ კალთად. ამ მხრივ, საფასადო შემკულობის სტრუქტურა წინასწარ განსაზღვრულია, რაც შემდგომ შესრულებულია პლასტიკურად დენადი, ცენტრისკენ მზარდი რელიეფური თაღნარით. ფაქტიურად, სწორედ თაღნარი წარმოადგენს შემკულობის სისტემის განმსაზღვრელ კომპონენტს, რაც შემოფარგლავს დეკორაციულ სხვა მახვილებს, როგორიც არის ცენტრალურ ღერძზე გაჭრილი ფართო სარკმლის ორნამენტირებული საპირე, მის თავზე გადაშლილი, პოლიქრომიულად დაფერილი რადიალური სხივები. შემდგომ კედლის სიბრტყიდან მძლავრად გამოზიდული, ორნამენტით დაფარული, ჰორიზონტალური მცირე გადანაკეციანი მასიური თავსართი, რაზეც „წამომჯდარა“, კლანჭებში ცხოველით, დიდებული არწივი და მის თავზე წარმოდგენილი ორი მთავარანგელოზის მაღალი რელიეფით შესრულებული, მოცულობითი ფიგურა. ამასთანავე, სამხრეთი მკლავის კიდევ ერთ აქცენტს წარმოადგენს, პორტიკის ორივე მხარეს ღრმად შეჭრილი, ფართო გეგმით სამკუთა ნიშა, თავისი დახვეწილად გამოძერწილი გადაშლილი მარაოსებრი კონქით. ოშკის ტაძრის საფასადო შემკულობის ყოველი დეტალი, რაფინირებული, ერთგვარად რეპრეზენტაბელური, უფრო ვიტყოდით - შინაგანი სიამაყით, სიმტკიცით სავსეა, სადაც მიუხედავად უამრავი ორნამენტული დეტალისა, მაინც იგრძნობა თავშეკავებული, დიდებული სისადავე. აქ ზედმეტი თუ გადამეტებული დეკორაციულობა არსად ჩანს და წინ მოდის, სწორედ X საუკუნის შუა ხანებისთვის დამახასიათებელი, ყოველივეს იდუმალი სიმბოლური

საზრისით გაჯერებულობა, რაც შემდგომ პერიოდში ნელ-ნელა იკარგება და მრავალფიგურიანი, სიუჟეტური კომპოზიციებით, სათქმელის უფრო გაცხადებული წარმოჩენა ხდება, რისი საუკეთესო მაგალითიც ნიკორწმინდას ტაძარია.

სწორედ ნიკორწმინდას ასახელებს ნ. ალადაშვილი, როგორც საფასადო შემკულობის სისტემის უკვე მტკიცედ ჩამოყალიბებულ მაგალითს. ნიკორწმინდაში მდიდრულ ორნამენტულ შემკულობასთან ერთად ფასადთა ვერტიკალური ღერძის ცენტრში მონუმენტური სიუჟეტური კომპოზიციები გამოიყოფა (აღმოსავლეთ, დას. და სამხ) [ტაბ.№26-ბ)]. ამ ადგილზე მოთავსებით, მათ ფასადთა შემკულობის მაგვირგვინებელი როლი ენიჭებათ. შემდგომი ამგვარი მახვილები ჩნდება კარის ტიმპანებზე. როგორც ვხედავთ, აქ წინარე პერიოდის ძეგლების ფასადის შემამკობელი ყველა კომპონენტი შენარჩუნებულია, იქნება ეს ყოველ ფასადზე ცენტრისკენ მზარდი თაღედი, სარკმლების ორნამეტირებული საპირეები თუ მათზე დართული გადანაკეციანი თავსართები, ამასთანავე ტიმპანში წარმოდგენილი მოჩარჩოებული ცენტრალური რელიეფური კომპოზიციები – მაგრამ ამ ყოველივეში გაზრდილია მხატვრულ გამომსახველობითი მხარე თავისი ულევი, ყოველი დეტალის თანმხლები და შემომფარგვლელი ორნამენტული მოტივებით. ამ შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, რომ შემკულობაში დაშიფრული იდეურ-შინაარსობრივი მნიშვნელობა საზეიმოდ დეკლარირებულია.

ამგვარად, ჩვენ შეგვიძლია შევაჯამოთ, რომ არქიტექტურული ტიპის და ფასადის დანაწევრების შესაბამისად შემკულობა კონცენტრირებულია ცენტრალურ ნაწილში და ამასთან, ხაზი ესმევა ვერტიკალურ მიმართულებას. ცალკეული რელიეფური კომპოზიციები და გამოსახულებები, ორგანულად ჩართულია კონკრეტული ფასადის კომპოზიციურ შემკულობაში და ამავე დროს გამოძახილს პოვებს ტაძრის საერთო იდეურ-შინაარსობრივ და ამასთან დეკორაციულ სისტემაში, რაც საბოლოოდ შეკრულია მზარდი თაღედით.

საინტერესოა, რომ ქართული სკოლისგან განსხვავებით, ამავე ეპოქის ბერძნული არქიტექტურის ძეგლების (ჰოსიოს ლუკას Xს., ნეა მონი XIს., დაფნის მონასტერი XIს.) [ტაბ.№27] ერთ-ერთი მთავარი თვალსაჩინო მახასიათებელია ექსტერიერის რეპრეზენტაბელურობის მიღწევა უშუალოდ საშენი მასალის, არქიტექტურული კომპოზიციის, კონსტრუქციული ფორმების სინატიფით. აქ ფაქტიურად უგულვებელყოფილია საფასადო ორნამენტული შემკულობა. მთავარ ხიბლს უმეტესად ქვისა და აგურის მონაცვლეობით მიღებული პოლიქრომიული

წყობა წარმოადგენს. ამასთან კედლისთვის სიმსუბუქისა და მხატვრული ელფერის მინიჭების მისაღწევად გამოიყენება უშუალოდ აგურის სხვადასხვა მხარეს მიმართული წყობა, აქ ერთმანეთს ენაცვლება ვერტიკალური, ჰორიზონტალური, ზოგან დიაგონალური განთავსებაც კი. ლავგარდანის შემამკობელ არშიას აგურის კუთხის შვერილები წარმოადგენს, რაც ერთგვარ კბილანების ეფექტს ქმნის. განსაკუთრებული გამომსახველობა სარკმლებს ენიჭებათ. მათი წირთხლები უმეტესად კარგად თლილი ქვის კვადრებით არის ამოყვანილი და ფართო თაღოვან მოხაზულობას შემოწერს.

ამ მხრივ, სრულებით სხვაგვარ ესთეტიკას ქმნის სომხური ხუროთმოძღვრება, რაც ტიპოლოგიურად საკმაოდ ახლოს დგას ქართულ არქიტექტურასთან. სხვადასხვა პერიოდის სომხურ ძეგლებს თვალს თუ გავადევნებთ, გამოჩნდება საფასადო შემკულობის, თითქმის, თანხვედრი განვითარების ეტაპები. აქ ადრეული ძეგლებიდან მოყოლებული (ავანი, მრენი - VI-VIIსს.) საფასადო პერანგზე დეკორაციული ელემენტები კარ-სარკმლებზე ჩნდება. ყველაზე საყვარელი მოტივი სომხეთშიც ჰორიზონტალურ გადანაკეცებიანი თავსართია. თუმცა სკოლათაშორის სხვაობა ძალიან თვალნათელია, რაც ფორმათა თანაფარდობისა და ზოგადად არქიტექტონიკის სხვაგვარად აღქმაში ვლინდება. IX- XI საუკუნეებში, ბაგრატიდების ეპოქაში, განსაკურებით გაძლიერდა სამონასტრო კომპლექსების მშენებლობა. ამ პერიოდში შეიქმნა სევანის, აღთამარის, ჰაღპატის, სანაჰინის და სხვა სამონასტრო ტაძრები. აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდში იზრდება დეკორაციული გამომსახველობა და კედლის სიბრტყეებზე მრავლდება ორნამენტული მახვილები. სარკმელთა თავსართებს მართკუთხა საპირეები ემატება და ტაძრის გარშემო თაღოვანი სისტემაც ჩნდება (მარმაშენი, ტიგრან ონენცის ტაძარი, სანაჰინი)[158]. ეს უკანასკნელი ფრიად საგულისხმო ელემენტია, რადგანაც, ისევე როგორც ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში, ძალიან აქტიურად მონაწილეობს ნაგებობის გარესახის მხატვრულ სტრუქტურაში. ადამიანის მხედველობით მეხსიერებაში, შემამკობელ ელემენტთაგან, თაღედის არსებობა საკმაოდ ძლიერად მუშაობს და ამ ორი ეროვნული სკოლის ნიმუშებს შორის უმალ პარალელს ავლებს. თუმცა, აქვე ძალიან მკაფიოა სომხური ხუროთმოძღვრული სკოლის თვითმყოფადობა, რაც თაღედით შექმნილ განსხვავებულ რიტმსა და გამომსახველობაში ვლინდება. თუ ქართულ ტაძრებში თაღედი ცენტრისკენ თანდათან მზარდია,

[158] В. Арутюнян, *Каменная летопись Армянского Народа*, Ереван 1985, გვ.: 66

სომხურ ტაძრებს შემოუყვება თანაბარი ზომის თაღები და მხოლოდ ცენტრალური, სარკმლის შემომფარგვლელი თაღი სჭარბობს ხოლმე სიმაღლეში [ტაბ №28 ბ-გ)]. ამასთან, თაღების ზემოთ კარნიზამდე კედლის საკმაო მოცულობა დანაწევრებლად, შეუმკობლად არის დატოვებული, რაც ქართული ძეგლების ზემსწრაფ განცდას სრულებით უგულებელყოფს.

ფასადთა შემკულობაში ფიგურული რელიეფების აქტიური მონაწილეობის თვალსაზრისით საუკეთესო მაგალითია X საუკუნის სომხური ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუში – აღთამარის კათედრალი (915-921წწ.) [ტაბ №28-ე)]. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არის სასახლის ეკლესია და ამიტომაც მისი გაფორმება სასახლის დეკორის ხასიათს ატარებს. შეიძლება ითქვას, რომ მისი გარე მასები მთლიანად დათმობილი აქვს რელიეფურ შემკულობას. მიუხედავად ტაძრის ჯვარ-გუმბათოვანი კონფიგურაციისა, აქ დეკორის მთავარ მახვილს ფრიზული სახით, ფასადიდან ფასადზე უწყვეტად გარდამავალი ფიგურული გამოსახულებების ჯაჭვი ქმნის. ფასადებს ქვემოთ კიდევ ერთი სარტყელი შემოუყვება, რომელიც მთლიანად ორნამენტულ ქსოვილს წარმოადგენს. აღნიშნულ ორ ფრიზს შორის არეს კი, ცალკეული რელიეფური ფიგურები ავსებს, იქნება ეს წმინდანთა ნახევარფიგურები მედალიონებში, ანგელოზთა სრული ფიგურები, სიუჟეტური სცენები ბიბლიიდან, თუ გრიფონთა და სხვა მხეცთა ბრძოლისა და ნადირობის სცენები. აღსანიშნავია, რომ აქ მოცემულია ერთიანი შინაარსის მქონე ციკლი. მართალია რეალურად, ფრიზებს შორის რჩება შეუმკობელი ქვის კვადრების საკმაოდ დიდი მოცულობის ზედაპირი, თუმცა შეხედვისთანავე წინ მოდის „ხალიჩისებურად“ ორნამენტებითა და სხვადასხვა-ფიგურებით მოჭედილობის შთაბეჭდილება. დეკორაციულ სარტყლებში ფიგურები საკმაოდ მაღალი რელიეფით, ფონიდან გამოზიდულობითა და მრგვალი ფორმებით გამოირჩევა, მათ შორის არეზე მოფენილი გამოსახულებები კი, მართალია მკვეთრად არის წამოწეული კედლიდან, მაგრამ ფიგურათა ზედაპირი იმდენად სიბრტყობრივია, რომ რჩება შთაბეჭდილება, თითქოს, კი არ ამოიზრდება კედლიდან, არამედ მხოლოდ მიმაგრებულია მასზე. ეს ყოველივე აყალიბებს მხატვრულ კომპოზიციას სადაც დისტანციიდან შეხედვისას, პირველ რიგში, თვალს ხვდება ტაძარს შემოვლებული მაქმანისებრი სარტყელი, თავისი შუქ-ჩრდილებით ათამაშებული უწყვეტი გამოსახულებებით, და შემდგომ კი, ყველა ის ულევი ფიგურა რაც ფარავს კარნიზებს თუ ფასადთა სიბრტყეებს.

დევიდ უინფილდი სომხეთის არქიტექტურის ამ ერთ-ერთ ყველაზე მდიდრულად შემკულ მაგალითს ადარებს ქართულ ტაძრებს: *ქართველი ოსტატები რელიეფებს გაიაზრებდნენ, როგორც არქიტექტურის მნიშვნელობის ხაზგასმის საშუალებას – აღთამარის ოსტატი კი, ტაძრის კედლებს იყენებს, როგორც რელიეფთა თვალსაჩინოდ წარმოსაჩენ პანელებს. პირველ შემთხვევაში უპირატესობა ენიჭება არქიტექტურას, მეორე შემთხვევაში კი რელიეფს*[159].

ამგვარად, ქართული ხუროთმოძღვრების შემკულობას ახასიათებს ვერტიკალისკენ სწრაფვა, ფიგურული რელიეფების ლაკონიური კომპოზიციების გამოსახვა და ამასთან, მათში იდეურ-სიმბოლური მნიშვნელობის წარმოჩენა. ხოლო სომხურ ხუროთმოძღვრებას კი ახასიათებს, ან ძალიან თავშეკავებული და სადა შემკულობა, სადაც არქიტექტურული ფორმები მაქსიმალურად დომინირებს, ან კი, საპირისპიროდ უხვი ფიგურული დეკორაციული რეპერტუარი, სადაც ყველაფერი ერთად არის ფასადებზე განფენილი, თუმცა არქიტექტურული მასა მაინც მკაფიოდ ინარჩუნებს თავის გამომსახველობას. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში ძალიან მჭიდრო იყო საქართველოსა და სომხეთის ურთიერთობები და ფართოდ შეიჭრა ქართული ხუროთმოძღვრების მახასიათებლები, მაინც იგრძნობა სხვაობა რაც ადგილობრივი ეროვნული ხასიათით არის განპირობებული. როგორც დიმიტრი თუმანიშვილი განმარტავს: *„ქართველი ოსტატები მორთულობას არქიტექტონიკის გაგრძელებად ხედავენ, იგი თითქოს კონსტრუქციის, ჩვენს შემთხვევაში კი კედლის სიბრტყის აღმონაშობი იყოს. სხვაა სომხური ეკლესიის მხატვრული მთლიანობის წარმმართველი ლოგიკა. სომეხი ოსტატისთვის კედლის სიბრტყე, ასე ვთქვათ, მორთვამდე არსებული მოცემულობაა, რამ შესამკობი, იგი მკაფიოდ მიჯნავს ტექტონიკურსა და დეკორაციულს, მათ ერთი მეორისაგან დამოუკიდებლობას ავლენს. ეგებ ამიტომაც გამოიყურებიან სომხური ტაძრები ქართულზე უფრო მკაცრად და მასიურად.“*[160]

ამგვარად, ყოველივე ეს ცხადყოფს, თუ ორი სხვადასხვა (მეზობელი) ქვეყნის თანადროული მხატვრული ენის ტენდენციები, რამდენად დამოუკიდებლად და თვითმყოფადად ვლინდება. ადგილობრივი ეროვნული ტემპერამენტი, გემოვნება თუ ტრადიცია არის სწორედ ის განმასხვავებელი ფაქტორი რაც ყოველთვის თვალსაჩინოა და არასოდეს იმალება.

---

[159] D.Winfield, Some early medieval figure sculpture from North Eastern Turkey, *Journal of the Warburg*, London 1968

[160] დ. თუმანიშვილი, ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო, *წერილები, ნარკვევები,* თბ., 2001წ. გვ.: 88

როგორც აღვნიშნეთ, ნ. ალადაშვილი ყურადღებას ამახვილებს ასევე ვლადიმირ-სუზდალის ხუროთმოძღვრების შემკულობაზეც[161]. მართლაც, ვლადიმირ-სუზდალის გუმბათოვანი ტაძრების ფასადთა დეკორაციული სისტემა საკმაოდ საინტერესო მაღალმხატვრულ მაგალითს წარმოადგენს. თუმცა, მათი ქრონოლოგიური ჩარჩო უფრო მოგვიანო პერიოდს განეკუთვნება და იფარგლება XII-XIII საუკუნეებით. ამ მხრივ საუკეთესო ძეგლებია ვლადიმირის წმ. დიმიტრის ტაძარი (1193-1197წწ.) და წმ. გიორგის ტაძარი იურევ-პოლსკიდან (1230-1234წწ.). აქ კედლის ზედაპირი მთლიანად დათმობილი აქვს ორნამენტულ და სკულპტურულ გამოსახულებებს, რაც სრულად შემოსავს საფასადო სიბრტყეებს **[ტაბ.№29].**

წმ. დიმიტრის ტაძრის შემკულობაში ერთმანეთს ენაცვლება ადამიანთა ფიგურები, ზოომორფული და მცენარეული გამოსახულებები. თუმცა, თუ აღთამარში კომპოზიცია ფასადიდან ფასადზე პოულობდა გაგრძელებას, აქ თითოეულ ფასადზე მხატვრული სურათი დასრულებული სახით წარმოდგება. ერთგვარად იკვრება არქიტექტურულ დანაწევრებასთან შესაბამისად. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ დასავლეთ, ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფასადებზე დეკორის საერთო კომპოზიცია მეორდება.

წმ. გიორგის ტაძარში აღინიშნება სიბრტყობრივ დეკორაციული ხასიათის ზრდა. აქ მცენარეული ორნამენტული წნულები მთლიანად ფარავს ქვედა რეგისტრს, ხოლო ზემოთ კი ცალკეულ კომპოზიციასა და ფიგურებს შორის დარჩენილ ადგილს ავსებს.

ვლადიმირ-სუზდალის არქიტექტურული დეკორისგან განსხვავებით, საქართველოში სრულებით სხვა ხასიათი და მიდგომა იგრძნობა. ქართული არქიტექტურის ძალიან მდიდრულად მორთულ ტაძრებშიც კი შემკულობა კონცენტრირებულია სარკმლებისა და კარის ღიობებთან, რითიც ხაზი ესმევა სხვადასხვა არქიტექტურულ დეტალს და ამასთან, ყველგან მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს კედლების ქვათა წყობას.

საინტერესოა ქართული მქანდაკებლობის შედარება დასავლეთ ევროპის რომანულ ნიმუშებთანაც. როდესაც ჩვენ განვიხილავთ რომანული სტილის მახასიათებლებს – სერთო ჩარჩოში ვათავსებთ დასავლეთ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის ამ ტიპის არქიტექტურას და მათი განზოგადების გზით ერთიან სურათს წარმოვადგენთ. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად მართლაც ერთიანი

[161] Н. Аладашвили, Некоторые особенности грузинской фасадной скульптуры X-XI веков, II *Международный симрозиум по грузинскому искусству*, Тб., 1977

მემკვიდრეობითობისა, რაც ამ სტილის კუთვნილ ძეგლებს ახასიათებთ, ასევე თვალნათელია რეგიონალური სხვაობანიც. ყოველი ერის ლოკალური ტემპერამენტი, ხასიათი გამოიკვეთება როგორც არქიტექტურულ ფორმებში, ისე საფასადო შემკულობაში.

დასავლეთ ევროპაში საფასადო მქანდაკებლობის პროგრამის, დასრულებული სისტემის სახით ჩამოყალიბების პროცესი XI–XII საუკუნეებზე მოდის – ანუ, უფრო გვიან ვიდრე საქართველოში, რადგანაც მხოლოდ XI საუკუნის ბოლოდან არის შესაძლებელი საუბარი საფასადო ქანდაკებაზე როგორც დამოუკიდებლად არსებულ, ჩამოყალიბებულ სისტემაზე. თავის მხრივ, რა თქმა უნდა, იგი განსხვავდება ქართული დეკორაციული სისტემისგან. აღნიშნული განსხვავება, პირველ რიგში, განპირობებულია არქიტექტურის სხვადასხვა ტიპიდან. რომანულ ბაზილიკებში უმეტესად დეკორის მთავარი კომპონენტი ფიგურული რელიეფებია, ხოლო ორნამენტი მხოლოდ დამატებითი შემკულობაა. აქ ფასადის დეკორის ცენტრი და მაორგანიზებელი არის პორტალი და ასევე ტიმპანი, რომელშიც თავსდება სიუჟეტური კომპოზიცია. ცოტა რამ თუ ვიცით იმის შესახებ, თუ როგორ აღიქვამდნენ შუა საუკუნეების თანამედროვენი ამ პერიოდის მხატვრულ ფორმას. კომენტარების უმეტესობა, რაც შემორჩა, ეხება უფრო არქიტექტურას, ვიდრე ქანდაკებას. მთელი XIX საუკუნის განმავლობაში კი, რომანული სკულპტურის შესწავლა უგულებელყოფილი იყო, რადგანაც მას კლასიციზმის იდეალების სრულ ანტიპოდად მიიჩნევდნენ.

რომანული სკულპტურული კომპოზიციები არ არის ადვილი წასაკითხი და ამოსაცნობი, რამდენადაც მისთვის დამახასიათებელია ფორმის სტილიზაცია. აქ დარღვეულია ტრადიციული, ანტიკური წარმომავლობის კანონები. საილუსტრაციოდ საუკეთესოა როჩესტერის კათედრალის ტიმპანის რელიეფური კომპოზიცია (1160წ.) სადაც წარმოდგენილია ცენტრში საყდარზე მჯდომი მაცხოვარი მანდორლაში, რომელიც ორ წაგრძელებულ, თითქმის, უსხეულო, სიფრიფანა, ანგელოზს უპყრია [ტაბ.№30ა)]. აქვე ჩასმულია ოთხი მახარებლის სიმბოლური გამოსახულებები ფანტასტიკური ცხოველების სახით. ქვედა რეგისტრში, ფრიზული სახით მოციქულებია წარმოდგენილი ხოლო ტიმპანის შემომფარგვლელი თაღოვანი სარტყელი მთლიანად შევსებულია ფანტასტიკური ცხოველებისა და ფრინველების ფიგურული გამოსახულებებით.

რომანული საფასადო ქანდაკება, გოთურთან შედარებით, განიხილება როგორც ნაკლებად ნარატიული ხასიათის მქონე. იგი უმეტესად წარმოგვიდგება

შეკრული, ლაკონიური კომპოზიციის სახით და არა ვრცელი იკონოგრაფიული პროგრამის გამოსახულებებით– რაც ფართოდ ახასიათებს გოთურ სტილს. ამიტომაც, არქიტექტურის დეკორაციულ სისტემაში რომანულ ქანდაკებას აქცენტის ხასიათი ჰქონდა და არა თანაბარი მნიშვნელობა. სკულპტურული პროგრამის თვალსაზრისით საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს მაგალითად ოტენის წმ. ლაზარეს კათედრალი (Autune St.Lazare). განსაკუთრებულად აღსანიშნავია მისი ტიმპანი „განკითხვის დღის“ კომპოზიციით (1120-35წწ.) **[ტაბ.№30-ბ)]**. აქ ცენტრში წარმოდგენილია ყოვლისმპყრობელი ქრისტეს ფიგურა, რომელიც თავისი ზომით მკვეთრად აღემატება, რეგისტრებად წარმოდგენილ, მჭიდროდ დაჯგუფებულ სხვა დანარჩენ ფიგურებს, რომლებიც ანგელოზთა დასს, მართლებსა და ჯოჯოხეთში მოხვედრილებს განასახიერებენ.

ნ. ალადაშვილი პირდაპირ უფარდებს ერთმანეთს რომანული და ქართული ხელოვნების ზოგად მახასიათებლბს და გამოკვეთს მათ შორის სხვაობას. რომანული ტაძრის საფასადო სკულპტურა შინაარსით ქმნის ერთ მთლიანს, სადაც ასახულია საერთო პროგრამა. შინაარსობრივ ცენტრს წარმოადგენს პორტალის ტიმპანში მოთავსებული ვრცელი კომპოზიცია, ხოლო დანარჩენი სცენები და ფიგურები განავრცობენ და ავსებენ ცენტრალურ სიუჟეტს. ამგვარად, რომანულ სკულპტურულ დეკორში აღინიშნება ქართულისგან განსხვავებული მიდგომა, აქ ჩანს მთავარი კომპოზიცია და მასზე დამოკიდებული გამოსახულებანი. საინტერესოა ასევე, რომ ქართული ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი ფიგურათა დისპროპორციულობა, ჟესტების ექსპრესიულობა, ხაზობრივი დინამიკა – ყველა ეს მომენტი არ მიდის გადამეტებამდე, რაც შეიმჩნევა რომანულ ხელოვნებაში, სადაც სიუჟეტის დრამატულობის გადმოსაცემად ფიგურათა ექსპრესიულობა, პროპორციათა დარღვევა ერთგვარი დაუოკებელი ძალით არის გამძაფრებული. თუ რომანულ რელიეფში სრულად არის გამჯდარი ერთგვარი დაძაბულობა, ქართულ ნიმუშებში გამოიკვეთება თავშეკავებულობა და სიმშვიდე.

საინტერესოა ასევე ის ფაქტი, რომ ქართულ ორნამენტულ მორთულობაში, ისევე როგორც რომანულში, ხშირად არის ჩართული ცხოველთა თუ ფრინველთა გამოსახულება, რასაც გააჩნია დასრულებული, მკაფიოდ სრულფასოვანი სახე და მიუხედავად ორნამენტის ნაწილისა, მაინც შეიძლება მისი დამოუკიდებლად აღქმა. რაც შეეხება რომანულ ხელოვნებას, აქ ორნამენტულ კვეთაში ჩართული გამოსახულებები იძენენ გეომეტრიული თუ მცენარეული მოტივების ერთგვარ გაგრძელების სახეს, ანუ ცხოველის თუ

ფრინველის ფიგურიდან ისე ხდება ორნამენტულ წნულზე გადასვლა, რომ რთული ხდება ფიგურის სრულად წარმოდგენა და ამით დამოუკდებელი სახე ეკარგება. ამასთან, ქართულ მაგალითებში ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახვისას არ ქრება გაწონასწორებული, თავშეკავებული, ერთგვარი მშვიდი განწყობა, რის საპირისპირო მიდგომასაც ამჟღავნებს რომანული გვიანი პერიოდის მაგალითები, როდესაც ექსპრესიის გასაძლიერებლად ხდება ცხოველების დაძაბული, საშინელი ურჩხულის სახით წარმოდგენა.

რომანული სტილის ამ ზოგადი დახასიათებისგან განსხვავებულ და ჩვენ სკოლასთან მეტ კავშირს ავლენს ესპანეთისა და პორტუგალიის ტაძრები, რაზეც ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი. აქ წინა პლანზე მოდის თავშეკავებული და ამასთან ძალიან დახვეწილი ორნამენტული შემკულობა, რაშიც ჩართულია ამგვარივე ფიგურული გამოსახულებები.

ყოველივეს შესაჯამებლად, ძალიან საინტერესოა ასმათ ოქროპირიძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, სადაც იგი წარმოაჩენს ამა თუ იმ ქვეყნის სახვითი ენის განმსაზღვრელ ფაქტორს[162]: *"ზოგადად ქრისტიანული ხელოვნება ბუნებრივად მიმართავს ხაზს, როგორც სახვითი მეტყველების სიმკაფიოვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საშუალებას. . . აქვე უნდა ითქვას, რომ ქრისტიანობის ფარგლებში ყველა ენას (ერს) თავისი სპეციფიკური მსოფლგანცდა და შესაბამისი ესთეტიკა აქვს. მაგ., რუსისათვის საგნის მახასიათებლებიდან მათავარია ფერი, როგორც სასუფეველისეული ნათლის ხატი. ამიტომაც აღწევს მწერვალს რუსული ხატწერა წმ. გრიგოლ პალამასეული თაბორის ნათლის განდიდების ეპოქაში, როდესაც წინა პლანზე ფერ-სინათლე მოდის; ბერძნისათვის მთავარი საგნის იდეა და ამ იდეის გამომხატველი პროპორცია, მეტრი, რიტმი (ასე ვთქვთ, "მათემატიკური ფორმულა"). ამიტომ ეს იდეა რაც შეიძლება მეტად უნდა იყოს დაცული "განქარვებისა და ცვლილებისაგან". სწორედ ამგვარი შეუვალობის გარანტი ხდება მარმარილო და მოზაიკა. სომხეთში მთავარია მასა, რომელიც მოძრაობას იწყებს, მაგრამ მკვეთრი ექსპრესიული ჩაკვეთით ეს ამოძრავებული მასა არ გადადის საგნობრიობაში, არ იქცევა საგნად (ანალოგიურად ექსპრესიულად დაჩეხილია სომხური ანბანიც), თითქოს ჩნდება ღრმა უფსკრული მასებს შორის. საქართველოში კი სადმრთო კეთილგანგებულება ანუ სადმრთო იდეა იძერწება რა პირველქმნილი მატერიის ანუ მიწათიხისაგან, წარუვალის არაჩვეულებრივ თანაარსებობას ქმნის, სადაც სადმრთო იდეა ხელშეუხებელი რჩება, ხოლო მისი მტვირთველი მატერია –*

[162] ა. ოქროპირიძე, ქართული ხელოვნების სახვითი ენისათვის, *აკადემია*, ტომი 6-7, 2006 გვ.:5-14

მარადმოძრავი და ერთიანი. . . მასალის ესთეტიკის კონტექსტში ბუნებრივად გვახსენდება ქართული არქიტექტურის კიდევ ერთი ნიშან-თვისება – კედლის სიბრტყის სპეციფიკური მთლიანობა და დაუნაწევრებულობა, რაც იმთავითვე აღნიშნა გ. ჩუბინაშვილმა და შემდეგ უკვე ფართო კონტექსტში წარმოაჩინა დ. თუმანიშვილმა. ალბათ, შესაძლებელია ითქვას, რომ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში კედლის სიბრტყის მდგრადობა განაპირობა არა მარტო ზოგადმართლმადიდებლურმა ესთეტიკამ, არამედ ეროვნულმაც – ქვის ერთიანი მიწა-ნიადაგის, როგორც ღირებული ხატის დაურღვევლობა-ხელშეუხებლობამაც.” [163]

[163] ა. ოქროპირიძე, დასახ. ნაშრომი - გვ.:7-8

4.1.2. ქართული და იბერიის ნახევარკუნძულის პრერომანული სტილის სახვითი ენის თანხვედრა

ზემოთ სხვადასხვა ქვეყნის ხუროთმოძღვრული სკოლის საფასადო გაფორმების მახასიათებლების განხილვით, ნახსენები იქნა ეროვნული თვითშეგნებით განპირობებული სხვაობები, თუმცა ამასთანავე გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც სადაც ერთმანეთს ემთხვევა სხვადასხვა ქვეყნის გემოვნება და ძირითადი სახვითი ენის შერჩევის პრიორიტეტები.

ამ მხრივ საუკეთესო პარალელს ვპოვებთ პრერომანულ ესპანურ არქიტექტურაში. აქ ჩვენ ვხედავთ გასაოცარ მსგავსებას, როგორც მხატვრულ სტილისტური მოდელირების თვალსაზრისით, ისე კომპოზიციური აგების და ფორმათა თავშეკავებული, იდეურ-სიმბოლური საზრისით გაჯერებული, ლაკონიური გამომსახველობით დასრულებული ფორმების მხრივ. თუ ქალბატონი ნათელა ალადაშვილი აღნიშნავს, რომ რომანულ მონუმენტურ მქანდაკებლობაში წამყვანი არის ფიგურული გამოსახულება, ხოლო ორნამენტაცია მხოლოდ მასზე დაქვემდებარებულ სამკაულს წარმოადგენს, ამასთანავე ჩუქურთმებში ჩაწერილ მცირე ფიგურებს არ გააჩნიათ თავისთავადი გამომსახველობა, არამედ სრულად იკარგება ორნამენტაციის „ნაქარგობაში" - ესპანური რომანული სტილის ადრეული არქიტექტურის საფასადო შემკულობაში ჩვენ ვაწყდებით სრულებით განსხვავებულ სურათს. აქ ვხედავთ დამოუკიდებელი შემამკობელი ფრიზების სახით წარმოდგენილ ორნამენტულ შემკულობას, რაც დასრულებული ფორმისეულ-გამომსახველობითი სახით წარმოაჩენს მათში (რგოლებში) ჩაწერილ ფრინველთა თუ ცხოველთა რეპრეზენტაბელურ ფიგურებს.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ერთი პატარა ტაძარი - სანტა მარია დე კუინტანილა დე ლას ვინიას *(Santa Maria de Quintanilla de las Viñas)*[164] **[ტაბ.№23-ბ)]**. იგი მდებარეობს ესპანეთის ისტორიულ ტერიტორიაზე - ლა ტიერა დე ლარაზე *(La Tierra de Lara)*, სანტო დომინგო დე სილოს *(Santo Domingo de Silos)* მონასტერთან საკმაოდ ახლოს. ეს ტაძარი სამეცნიერო წრეებისთვის აღმოჩნდა წინა საუკუნის დასაწყისში (1929 წელს აღიარებულ იქნა ეროვნულ კულტურულ მემკვიდრეობად). მის დათარიღებასთან დაკავშირებით გარკვეული აზრთა სხვადასხვაობა არსებოს. მეცნიერთა ერთი ჯგუფი მას ესპანელი

[164] http://sdelbiombo.blogia.com/temas/prerromanico.php; http://ermita-quintanilla.blogspot.com/ (15.05.14)

ვიზგოთების სამეფოს კუთვნილებად მიიჩნევს და გვიანი VII საუკუნით ან ადრე VIII საუკუნით ათარიღებს (მუსულმანთა შემოსევებამდე); მეორე ჯგუფი კი მას გვიან IX ან X საუკუნის დასაწყისით ათარიღებს, როდესაც ეს ტერიტორია ხელახლა დაიკავეს ქრისტიანებმა[165].

ტაძარმა ამ დრომდე გადაკეთებული სახით მოაღწია [ტაბ.№31]. როგორც ჩანს, ეს გახლდათ სამნავიანი ნაგებობა პორტიკით. შიდა სივრცეში წარმოდგენილია პერპენდიკულარული ტრანსეპტი ორი სადგომით, ხოლო საკურთხეველი კი მართკუთხა გეგმით შემოიწერება. აქ ფასადების თუ შიდა სივრცის კედლების წყობა წარმოადგენს კირქვისა და ქვიშაქვის თლილი, დიდი ზომის კვადრების ჰორიზონტალურ რიგებს. სარკმლის ჭრილი ინტერიერის შედარებით ფართო თაღოვანი კონტურიდან კედლის სიღრმეში ვიწროვდება და ფასადზე ვიწრო ჭრილის სახით გამოდის.

ფასადების მთავარი შემამკობელია კედლიდან კედელზე გარდამავალი უწყვეტი ფრიზული ორნამენტული სარტყლები, რაც წარმოადგენს ხან ვაზის ლერწის იმიტაციით შექმნილ რგოლების ხვეულებს, რაშიც ჩაწერილია ფანტასტიურ ცხოველთა და ფრინველთა ფიგურები, ხან კი ერთმანეთში გარდამავალი რგოლების ჯაჭვი, სადაც თითოეულ მათგანში დიდი ოსტატობით არის გამოკვეთილი ცალკე მდგომი ფიგურა. როგორიც არის პალმა, საოცრად რეალისტურად გამოსახული ფრინველები და ამასთან პლასტიკური, ძალიან ნატიფი, რბილი მოდელირებით გამოძერწილი სამოთხის აყვავებული ხეები. თითოეული რგოლის შესაყარზე კი, (გარედან) ფონის დარჩენილი არე შევსებულია მცენარეული სადა მოტივით, რაც წარმოადგენს ორ მოგრძო ფოთოლსშორის ჩასმულ „ცრემლის" მოყვანილობის „ყვავილს". აღსანიშნავია, რომ ხშირ შემთხვევაში ვაზის ლერწი გამოსახულია ორმაგი თასმის საშუალებით.

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ აღთამარის ფასადების ულევ რელიეფურ შემკულობაში, განმსაზღვრელი როლი უჭირავს ფრიზულ ორნამენტულ სარტყლებს. ამ მხრივ, ჩვენ ვხედავთ, ქრისტიანული არქიტექტურის საფასადო შემკულობის სისტემაში, სხვადასხვა ქვეყნის ფაქტიურად თანადროულ, თანხვედრ მიდგომას, თუმცა სტილისტური სხვაობა კვლავ ადგილობრივ გემოვნებასა და ხასიათშია. სანტა მარია დე კუინტანილა დე ლას ვინიას ფრიზების შემთხვევაში, ჩვენ ვხედავთ, ორნამენტული მოტივების ძალიან ნატიფ, კალიგრაფიულ შესრულებას, სადაც თითოეული ფორმის მონახაზი

[165] აქვე.

სრულებით დასრულებული და პლასტიკურია. ორნამენტი ოდნავ არის ფონის ზედაპირიდან წამოწეული და თავშეკავებულ, დახვეწილ შემამკობელ ელემენტად გვევლინება. აღსანიშნავია, რომ საფასადო სიბრტყეზე მათი აქცენტირება ხდება არა რელიეფურობის ხარჯზე, არამედ განსხვავებული ფერადოვნების ქვის მასალით.

აღსანიშნავია, რომ სანტა მარია დე კუინტანილა დე ლას ვინიას ტაძარმა შემოგვინახა რელიფური ფიგურული კომპოზიციების ძალიან საინტერესო ნიმუშებიც, რაც დღეისათვის ადგილშეცვლილია და ინტერიერის კუთვნილ კომპოზიციებთან ერთად შიდა სივრცეშია წარმოდგენილია. რამდენადაც ჩვენამდე მოაღწია ამ ტაძრის მხოლოდ აღმოსავლეთმა ნაწილმა – (საკურთხეველი და პერპენდიკულარული ტრანსეპტი), ამიტომ რთულია საფასადო შემკულობის საერთო სისტემაზე საუბარი, თუმცა არსებული დეტალებიც ბევრისმთქმელია.

სანტა მარია დე კუინტანილა დე ლას ვინიას ინტერიერში ყველაზე თვალისმომჭრელია საკურთხევლის სატრიუმფო თაღი, რომელსაც მკვეთრი ნალის ფორმის მოხაზულობა აქვს **[ტაბ.№31-გ)]**. მისი შემამკობელია კედლის სიბრტყიდან მცირედ წამოწეული ფართო ორნამენტირებული სარტყელი. აქ ზედაპირი სრულად აქვს დაფარული ვაზის ტალღოვან უწყვეტ ლერწს, რომელიც ფოთლების საშუალებით რგოლებს შემოწერს (თუმცა არ არის ბოლომდე შეკრული) და შემოზღუდავს თითოეული მათგანის წიაღში ჩაწერილ გამოსახულებებს – იქნება ეს უშუალოდ ყურძნის მტევანი, პალმეტი, თუ სხვადასხვა ფრინველისა და ცხოველის ცალკეული გამოსახულება. ნალის ფორმის თაღი ეყრდნობა, მოზრდილ, ჰორიზონტალურ მართკუთხა ფორმის კონსოლებს, რომელთა ზედაპირიც დათმობილი აქვს რელიეფურ კომპოზიციებს **[ტაბ.№31-დ)]**. მარჯვნივ გამოსახულია ორი მფრინავი ანგელოზის მიერ წრეში ჩაწერილი ნახევარფიგურის „ამაღლება”. აღსანიშნავია, რომ ნახევარფიგურა დამშვენებულია თავთან გადაშლილი სხივებით, ხოლო მისი თანხლები წარწერა მიუთითებს რომ ეს გახლავთ მზის პერსონიფიკაცია (SOL). მეორე მხარეს ანალოგიური კომპოზიციაა (ნახევარი ჩამოტეხილია), მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მედალიონში ჩაწერილი ნახევარფიგურის თავზე წარმოდგენილია ნახევარმთვარე, რაც წარწერითაც (LUNA) არის გამყარებული (ოვალით ებჯინება თავს და ზემოთ არის მიმართული გახსნილი მხარე). უშუალოდ თაღის წვერში, ცენტრში, ძლიერად შვერილ ქვის ბლოკზე

გამოსახულია რელიეფური ფიგურა, რაც ჯვრული შარავანდედითმოსილ მაკურთხეველ ქრისტეს უნდა წარმოადგენდეს.

ჩვენთვის ძალიან საინტერესოა აღწერილი რელიეფური გამოსახულებების მხატვრული სამეტყველო ენა, რაც სიბრტყობრივ-გრაფიკული სტილით ხასიათდება. აქ წარმოდგენილია კედლიდან მცირედ ამოზიდული ფიგურები, რომელთა ზედაპირიც ფონის პარალელურ სიბრტყეს ინარჩუნებს. მოცულობითობის შეძენა მინიშნებულიც არ არის. დეკორაციული გამომსახველობა კი ხშირი, მოკლე, სხვადასხვა მხარეს მიმართული ხაზებით შესრულებული მოდელირებით არის წარმოდგენილი. თვალშისაცემია დარღვეული პროპორციები. ცენტრალური ფიგურების შემთხვევაში თავის ზომა გაზრდილია, ანგელოზების ფიგურებში კი პირიქით, წაგრძელებულ სხეულთან შედარებით პატარა ზომის არის, ხოლო ხელის მტევნები კი, რაც მიპყრობილია ცენტრალური ფიგურისკენ, აქცენტირებულია გაზრდილი მასშტაბით. ასევე განსაკუთრებულ მახვილებს ქმნის ფიგურების მოხრილი ხელის იდაყვებისა და ფრთების ფალანგების ხისტი კუთხოვანი მონახაზები.

საოცარია, მაგრამ აღნიშნული მახასიათებლებით ეს რელიეფური კომპოზიციები ზუსტ პარალელს პოვებს ქართული მქანდაკებლობის განვითრების მისთვის თანადროულ - IX-X საუკუნის ნიმუშებთან, რაც X საუკუნის II ნახევრიდან თანდათან მომრგვალებული-მოცულობითი ფორმებით იცვლება. რომანულ არქიტექტურაში განვითარების ეს ტენდენცია უმაღლეს წერტილამდე მივიდა და გამოსახულებებმა თითქმის, სამი განზომილება შეიძინა. ჩვენმა ეროვნულმა სკოლამ კი, მაინც ჩვეული თავშეკავებული, ტრადიციებისადმი ერთგული ხასიათით მოცულობითი, მომრგვალებული ფორმები გარკვეული ოდენობით შეითვისა, თუმცა ხაზის, როგორც მთავარი სამეტყველო ენის, მნიშვნელობა ფაქტიურად სრულად შეინარჩუნა. ამ უკანასკნელ საკითხთან დაკავშირებით, კვლავ ძალიან საინტერესოა ასმათ ოქროპირიძის სტატია, სადაც იგი ქართული სახვითი ენის რაობაზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ: *„ქართული ხელოვნების უცვლელი ენობრივი მახასიათებლებიდან ერთ-ერთ ნიშნად გამოვლინდა ე.წ. „ხაზობრიობა“, რომელიც ხაზის საშუალებით სახვითი ინფორმაციის ლაკონიურ ჩაწერა-გადმოცემას გულისხმობს და ეს აზრი საყოველთაოდ დამკვიდრდა არა მარტო ჩვენში . . . მიუხედავად სხვადასხვა პერიოდის კუთვნილებისა – კონსტანტურია გადმოცემის ერთი პრინციპი – გამოსახულება იგება პატარა სიბრტყე-მონაკვეთებისგან, რომელიც თავიდან ბოლომდე მიჯრითაა დასერილი ხაზთა*

იმგვარი დინებით, რომ ცალკეული ხაზი თავის თავში მთელი გამოსახულების პლასტიკურ კოდს ატარებს; ამასთანავე, სიბრტყე-მონაკვეთის შიგნით ხაზის გამეორებით მიიღება ხაზთა წყობის რიტმული დინება, რითიც გადმოიცემა როგორც თვით გამოსახულების (საგნის) პლასტიკური ხასიათი, ასევე ხდება სიბრტყის წაკითხვაც."[166]

გარდა აღნიშნული კომპოზიციებისა, სანტა მარია დე კუინტანილას ტაძარმა შემოგვინახა კიდევ ორი რელიფური კომპოზიციით შემკული ფილა. როგორც უკვე ითქვა, დღეისათვის მათი მდებარეობა გადანაცვლებულია (საკურთხეველში დევს). ერთ-ერთ მათგანი წარმოდგენს ჰორიზონტალურ, მართკუთხა, დიდი ზომის ფილაზე ცენტრში ორმაგი შარავანდითმოსილ, მამაკაცის, პირობითად სამმეოთხედში მიბრუნებულ, ნახევარფიგურას **[ტაბ.№31ე)]**. პროპორციები კვლავ დარღვეულია. განსაკუთრებით გაზრდილია ცენტრალური ფიგურის თავი, მოგრძო სახის ოვალით, მკაცრი, გაყინული გამომეტყველებით. მისი ერთი ხელი საერთოდ არ ჩანს, მეორე კი მკერდის გასწვრივ აქვს მოხრილი და განზე ტოლმკლავა (ოდნავ კიდეებგაშლილი) ჯვარი უპყრია. აღნიშნული ფიგურა ფლანკირებულია ორი ანგელოზით. რომელთაგან ერთი, ზურგის მხრიდან, ორივე ხელით ეხება მას (ისევე როგორც „ამაღლების" კომპოზიციებში გამოისახება ხოლმე, თუმცა აქ არ გვხვდება არც მედალიონი და არც მანდორლა), თითქოს, იგი მიაცილებს, წარუძგენს მას მეორე ანგელოზს, რომელიც ჯვრითვე ეგებება მას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ კომპოზიციაშიც ერთმანეთს ენაცვლება ოდნავ მომრგვალებული ფორმები (როგორიც არის თავის ოვალი, ფიგურების მხრები, თუ ანგელოზების ფრენის ნიშნად გადრეკილი სხეულები) და მკვეთრად წახნაგოვანი, ხისტი ფორმები (ხელის იდაყვების თუ ფრთების ფალანგებისა და სამოსის კონტურის სახით). აქ ვლინდება, რომ ოსტატის წინაშე მთავარ გამომსახველობით, ექსპრესიულ შტრიხს წარმოადგენს არა მომრგვალებული, ოდნავ მოცულობითი დეტალები, არამედ სწორედ ხისტი ხაზობრივ – კუთხოვანი მონაკვეთები.

რაც შეეხება მეორე ფილის კომპოზიციას, იგი თავისი ფორმატითა და ზოგადი სახით პირველის იდენტურია **[ტაბ.№31-ვ)]**. განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ ცენტრალური ფიგურა ფრონტალურად არის გამოსახული,

[166] ა. ოქროპირიძე, ქართული ხელოვნების სახვითი ენისათვის, *აკადემია*, ტომი 6-7, 2006 გვ.:5-7

ამასთანავე, მიუხედავად იმისა, რომ რაიმე სახის ხაზგამსმელი დეტალი მას არ ახლავს, ვფიქრობთ, იგი ქალს უნდა წარმოადგენდეს, რადგანაც ძალიან პირობითად გადმოცემულ სახის ნაკვთებში ოდნავ ქალის იერი შეიმჩნევა, ყელიც უფრო ვიწრო და „ნაზია" ვიდრე წინა კომპოზიციის ცენტრალური ფიგურის მკვეთრად მამაკაცური იერი. სამოსის დრაპირების აღმნიშვნელი ღარებიც განსხვავებული მიმართულებისაა. ანგელოზების ფიგურები კი კვლავ იგივენაირია, უწონო გადრეკილი სხეულით ჰაერში შეჩერებულან და ფრონტალურ ნახევარფიგურას ორივე ხელით ეხებიან.

გარდა უშუალოდ სახვითი მანერისა, ჩვენთვის საგულისხმოა ფიგურათა ურთიერთმიმართება. აქ, ისევე როგორც IX-X საუკუნეების ქართულ მქანდაკებლობაში, კომპოზიციის მთავარი შემკვრელი, სიუჟეტის გამხსნელი, თუ ექსპრესიის გადმომცემი ფიგურათა ჟესტიკულაციაა. ფრონტალურად გაყინულ, სრულებით უმეტყველო სახეებს და უწონო, სიბრტყობრივ სხეულებს გამომსახელობას სძენს ფორმათა პლასტიკური კონტური და ხელის მტევნების რბილი მოდელირება.

ორი ანგელოზით ფლანკირებული ცენტრალური ფიგურის (მაცხოვრის, ჯვრის) „ამაღლების" კომპოზიცია, თავისი ცხადი, მარტივი სქემით, ჩვენს მქანდაკებლობაშიც ანალოგიურია, მაგრამ განსხვავება სწორედ ფიგურათა ურთიერთმიმართებასა და გამომსახველობაშია. საინტერესოა, რომ ჩვენს მოქანდაკეებს ყოველთვის ხიბლავდათ ანგელოზთა ფრთების ხაზგასმა, რადგანაც მათი მოდელირება საშუალებას იძლევა პლასტიკურად აამეტყველოს კომპოზიცია (ჯვრის მონასტრის, საფარის მიძინების ტაძრის). სანტა მარია დე კუინტანილას ტაძრის მზისა და მთვარის კომპოზიციებში ოსტატმა სცადა (მარჯვენა) ანგელოზი, ჩვეულად, ორი ფრთით გამოესახა, მაგრამ, როგორც ჩანს, გამოცდილება არ ეყო და შედეგი იმდენად წარუმატებელი (სხეულთან არაბუნებრივად „მიბმული", ვიწრო, ხისტი და ყოველგვარ პლასტიკურობას მოკლებული) აღმოჩნდა, რომ მოპირდაპირე ანგელოზიც კი (ისევე როგორც დანარჩენ კომპოზიციებში) თითო ფრთით წარმოადგინა. ამგვარივე გადაწყვეტილება მიიღო ჩვენთან ყაჩაღანის ქვაჯვარის (VIIს.) ჯვრის ამაღლების კომპოზიციის ოსტატმა. აქ გამოსახულია ოთხი ანგელოზის ფიგურა თითო ფრთით. თუმცა მათ შემთხვევაში, ერთი მიმართულებით მოძრავი, ხშირი ხაზობრივი დრაპირებაა, რასაც სრულად ესადაგება ფრთის პლასტიკური მონახაზი და იქმნება მაჟორული დინამიკა.

ყოველივედან გამომდინარე, ჩვენ ვხედავთ დროსა და სივრცეში თუ რაოდენ საინტერესოდ ვითარდება საფასადო შემკულობის სისტემა. ხაზგასმით ჩანს ის თანხვედრი ამოცანები რაც ოსტატთა წინაშე დგას: ყველა სკოლის მაგალითზე აშკარაა სიბრტყობრივიდან ნელ-ნელა მოცულობით სხეულებზე გადასვლა. დროთა განმავლობაში გრაფიკულ სტილს ფერწერული, შუქ-ჩრდილით გაჯერებული ელემენტები ენაცვლება და შესაბამისად, ორნამენტისა და რელიეფური კომპოზიციების როლი საფასადო სიბრტყეზე იზრდება. თუმცა, ჩვენ ვხედავთ, საყოველთაო ტენდენციების მიღმა, ადგილობივ გემოვნებაზე დაქვემდებარებულ, კომპოზიციურ აგებას, ფორმათშეგრძნებას, დინამიკას, რაც განაპირობებს სწორედ სხვადასხვა ეროვნულ სკოლათა თვითმყოფად მახასიათებლებს.

4.1.3 X საუკუნის ქართული მონუმენტური ქანდაკების სტილისტური მახასიათებლები

უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, ქართული სატაძრო ხუროთმოძღვრების განვითარების ეტაპებს შორის, X საუკუნის მნიშვნელოვნება. ვისაუბრეთ საფასადო სისტემის მახასიათებლებზე და, თავისთავად, მასში მონაწილე მონუმენტურ ქანდაკებაზეც. მაგრამ, ვფიქრობთ, ეს უკანასკნელი იმდენად მკაფიო სტილისტური ნიშნებით გამოირჩევა, იმდენად ნათლად ჩანს წინარე (IXს.) პერიოდის მახასიათებლების მემკვიდრეობიდან ამოსვლა და ამავე დროს სრულებით ახალი თვისებების შეძენა, რომ საჭიროა უფრო ღრმად მიმოვიხილოთ.

ამგვარად, პირველ რიგში განვიხილავთ IX საუკუნის საფასადო ქანდაკების სტილისტურ ნიშნებს. ამისთვის კი მოვიშველიებთ, ერთგვარ, „ეტალონად“ მიჩნეულ ოპიზის საქტიტორო რელიეფს (IXს.-ის I მესამედი). ეს გახლავთ (ორი ფილისგან შემდგარი) სამფიგურიანი კომპოზიცია სადაც ნალთად ჩანს, როგორც მხატვრული სამეტყველო ენის სიბრტყობრივ-გრაფიკული მანერა, ისე გარკვეული სიმბოლური ნიშნები, რაც კომპოზიციის გამომსახველობითი სტრუქტურის მიღმა ღრმა შინაარსს ხსნის [ტაბ.№32-ა)].

ერთ ფილაზე წარმოდგენილია (წარწერის თანახმად) აშოტ კურაპალატი, გუმბათოვანი ეკლესიით ხელში. რასაც ქრისტეს მარჯვენა აკურთხებს. აქ ერთისმხრივ ლაკონიური დასრულებული კომპოზიციაა შექმნილი, რისი შინაარსიც სრულებით ცხადია, მაგრამ ფილის კიდეების ოდნავ ამაღლებული ზედაპირის საშუალებით წარმოდგენილი მოჩარჩოება, მაკურთხეველი ხელის მიდამოში „გახსნილია“ და ამით მიგვანიშნებს მის კავშირს მეორე ფილასთან. აქ კი გამოსახულია ექვს კონცენტრირებულ თაღზე აღსაყდრებული ქრისტე, რომლის აპყრობილი მარჯვენა ხელის მტევანიც პირველ ფილაზე აკურთხებს ტაძარს. ქრისტეს მარჯვნივ დავით მეფის ფიგურაა ვედრების ჟესტიკულაციით. როგორც ჩანს, პირველი კომპოზიციის გავრცობა გვიან იქნა გადაწყვეტილი. ამიტომაც, ოსტატი მაკურთხეველი მარჯვენის ბუნებრივად გაგრძელებისთვის ქრისტეს ფიგურას შემაღლებაზე - 6 თაღზე გამოსახავს. ამ მხრივ, დავით მეფე, მიუხედავად ფეხზე დგომისა, ქრისტეს ფიგურაზე დაბლაა წარმოდგენილი რაც სრულ შესაბამისობაშია ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან, მაგრამ რაც შეეხება აშოტ კურაპალატს, რამდენადაც იგი პირველი ფილის მთელ სიმაღლეს იკავებს, თითქმის, გაუტოლდა უფლის გამოსახულებას. სვარაუდოდ, ამ

მიზეზით, ოსტატმა გამოსავალი იპოვა და მეორე ფილა ოდნავ დიდი ზომის აიღო და ამით საშუალება მიეცა ქრისტე ოდნავ უფრო მაღლა გამოესახა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქრისტეს ფიგურის გამოსახვას 6 კონცენტრულ „ციურ სფეროზე“ მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვაც აქვს. ამასთან დაკავშირებით ვახტანგ ჯობაძე აღნიშნავს: *„მსგავსად სოლომონის აღმოსავლური წარმომავლობის საყდრისა (Iმეფ.10,18-20), მისი საყდარიც ექვს კონცენტრულ ციურ სფეროზეა დამყარებული. შესაბამისად, მეშვიდე ცაზე აღსაყდრებული ქრისტე კოსმიური მნიშვნელობისაა, ვითარცა ქვეყნიერების უფალი, კოსმოკრატორი, მარადის განდიდებული მეფე (ეს.66,1;საქმე, 7,49; მათ. 5, 34-35).“* [167]

ვ. ჯობაძეს აქვე, სქოლიოში მოყავს განმარტება: *„შვიდფენიანი ცისა და შვიდი პლანეტის იდეა აღმოსავლეთიდან და საბერძნეთიდან მოდის. მეორე საუკუნის მეორე ნახევარში ირინეოსი ბრძანებდა, რომ სამყარო შვიდი ცით არის გარშემორტყმული. დაახლოებით იმავე ხანებში კლემენტ ალექსანდრელისა და ორიგენეს აზრითაც სამყარო გარსშემორტყმულია შვიდი პლანეტითა და შვიდი ცით. (იხ: H.P.L'Orange,The Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient world, Oslo 1953, გვ37)“*[168]. ამ მხრივ, ჩვენ ვხედავთ, რომ ყოველი სახვითი დეტალის საფუძველს მისი იდეურ-სიმბოლური შინაარსი წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი მიდგომა ძალიან ღრმად იყო გამჯდარი ქართული საფასადო მქანდაკებლობის განვითარების ამ ეტაპზე (X საუკუნის ჩათვლით), რასაც შემდგომ დეკორაციული, წინა პლანზე მომდინარე მხატვრული ეფექტები ენეცვლება.

ფრონტალურობიდან გამომდინარე, ფიგურები ერთმანეთთან მხოლოდ ჟესტიკულაციის ხარჯზე არის დაკავშირებული. ამ კომპოზიციის მთავარი დეკორაციული ფუნქციის მატარებელი ჩაკვეთილი ხშირი ღარებია, რაც სამოსთა დრაპირების სახით ფარავს სამივე ფიგურას. აქ ჩანს მცდელობა იმისა, რომ ღარების მიმართულება ეხმიანებოდეს სხეულის მოძრაობას, თუმცა ეს ძალიან პირობითია. განსაკუთრებით თვალშისაცემია იდაყვთან ღარების ოდნავ მორკალული სახით გადმოცემა.

ოპიზის ფიგურული გამოსახულებების სტილისტური ნიშნები ძალიან მკაფიოდ წარმოაჩენს ამ პერიოდის ქართულ მქადაკებლობას. აქ გამოსახულია, დარღვეული პროპორციების (განსაკუთრებით წვერების სახით წაგრძელებული,

---

[167] ვ.ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში,* თბ., 2006 წ. გვ. 28

[168] ვ. ჯობაძე, იქვე.

გაზრდილი თავის ოვალი და ხელის მტევნები) სიბრტყობრივი სხეულები, სახის ნაკვთების პირობითი ნიშნებიც კი – ნუშის ფორმის თვალის ჭრილში მკვეთრად ჩაკვეთილი გუგები, წარბების მოყვანილობიდან ჩამოზრდილი ცხვირის კონტური, თუ დიდი ყურები – რაც ასევე სახასიათოა ქრონოლოგიურად შემდგომი პერიოდის ნიმუშებისთვის (დოლისყანა, კუმურდო, საფარის მიძინების ტაძარი, თხაბა-ერდა).

დოლისყანას ტაძრის რელიეფური გამოსახულებები, ოპიზის შემდგომ, განვითარების მნიშვნელოვან ნაბიჯებს წარმოგვიდგენს [ტაბ.№20-დ]. სამხრეთი ფასადის ფიგურები თუ გუმბათის ყელზე მდებარე სუმბატ მეფის რელიეფი მოცემულია კედლის სიბრტყიდან საკმაოდ ამოზიდულად, თუმცა კიდეების მოუმრგვალებლობის გამო, ერთგვარ, ფონის პარალელურ ზედაპირს ქმნის. ამის გამო, მიუხედავად კედლიდან დამოუკიდებელი მასის შეძენისა, ჯერ კიდევ არ არის მიღწეული მოცულობითობის შეგრძნება. ძალიან საინტერესოა სამხრეთი ფასადის ცენტრალური სარკმლის აქეთ-იქით წარმოდგენილი, კვერთხითა და დისკოთი აღჭურვილი, მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზების ფიგურები. მათი შესამოსლის შესამკობად გარდა წვრილი, კვეთილი ღარებისა, ქვედა არშიებსა და დისკოებზე პუნსონებიც ჩნდება. ფრთების დამუშავების მხრივ, აქ ზედა ნაწილში მხოლოდ მძიმეების სახით მცირე ღარებია, ხოლო ქვემოთ კი, ერთიანი და გრძელი, რაც ფრთის ფორმის შესაბამისად ხისტად ოდნავ არის გადრეკილი. აღსანიშნავია, რომ ფიგურების პროპორციები შედარებით დაცულია. მომრგვალებულად არის მოდელირებული მხოლოდ სახის ფორმები, მხრებისა და იდაყვების მოყვანილობა.

როგორც ჩანს, მომდევნო პერიოდის ძეგლებზე არამარტო ოპიზის რელიეფის ფიგურების ტიპაჟმა, არამედ კომპოზიციურმა სტრუქტურამაც იქონია გავლენა. ამის ერთ-ერთ მაგალითად, საფარის მიძინების ტაძრის სტოაში „დაცული” (რეალურად კი მიგდებული) რელიეფური გამოსახულების ფრაგმენტი და ასევე ინგუშეთში მდებარე ქართული ტაძრის თხაბა-ერდას რელიეფური კომპოზიცია მიგვაჩნია.

საფარის მიძინების ტაძარში შემონახული რელიეფური კომპოზიციის ფრაგმენტი ძალიან საინტერესოა და ამასთანავე სრულებით უყურადღებოდ მიტოვებული[169] [ტაბ.№32-ბ)]. ჩვენამდე მოღწეულია აღსაყდრებული ქრისტეს

[169] გაუგებარია, რატომ არ შეიძლება ასეთი, ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების დაცულ ადგილას განთავსება, სამწუხაროდ ასეთივე სიტუაციაა კუმურდოს კარიბჭეში ფიგურული რელიეფის ძალიან საინტერესო ნიმუშთან მიმართებაშიც. ფაქტი კი ერთია, დრო და დრო მათი დაზიანება მატულობს.

ფიგურა, სამწუხაროდ, თავის გარეშე. თუმცა, ეკლესიის გამოსახულების დეტალზე მიმართული მაკურთხეველი მარჯვენა და მეორე ხელში სახარება მისი იდენტიფიცირებისას ეჭვს არ იწვევს. აქ ოპიზის კომპოზიციის მსგავსად არის გამოსახული მაკურთხეველი მარჯვენას უტრირებულად გაზრდილი მტევანი, სახარების მეორე ხელით ქვემოდან პყრობა, ამასთანავე საყდრის „საზურგის" დეტალიც კი. ჩვენ მხოლოდ ამ ჩამოთვლილი ფრაგმენტების მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ და წარმოვიდგინოთ, რომ ტაძრის მოდელის დეტალის არსებობის შესაბამისად, ქრისტეს წინაშე წარმსდგარი იქნებოდა მეორე ფიგურა. რაც შეეხება იყო თუ არა ეს ყოველივე მთლიანობაში სამფიგურიანი კომპოზიცია, ამის მტკიცებისგან თავს შევიკავებთ, რადგანაც არანაირი ხელმოსაჭიდი დეტალი არ გვაქვს. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ყველა ჩამოთვლილი ნიშნის მიხედვით, სრულებით ლოგიკურია ამ ორი რელიეფის ერთმანეთთან დაკავშირება.

სტილისტური თვალსაზრისით, საფარაში ქრისტეს ფიგურის სამოსის ზედაპირის შემამკობელი ხაზოვანი მოდელირება ოდნავ განსხვავებულ რიტმს გვთავაზობს. აქ მხრიდან დაბლა ეშვება ოდნავ პლასტიკურად გადრეკილი, განმეორებადი ღარები. მაკურთხეველი მარჯვენა უფრო თხელი, სხეულთან მიმართებით უფრო პროპორციულია. თუმცა, უშუალოდ მტევანი მაინც გაზრდილია ზომაში. რაც შეეხება ფეხებს, რელიეფის ზედაპირი ძალიან დაზიანებულია და რთულია დაბეჯითებით რამის თქმა, თუმცა ფრაგმენტების მიხედვით, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ აქ ოპიზის იდენტურად იყო წარმოდგენილი ოვალური ღარების წყება. რა თქმა უნდა, რთულია, იმის თქმა თუ საერთოდ რომელ ტაძარს განეკუთვნებოდა აღნიშნული რელიეფური კომპოზიციის ეს ფრაგმენტი, მაგრამ განსაკუთრებით მაკურთხეველი ხელის მოცულობითი, ფონიდან ძლიერად ამოზიდული, მომრგვალებულად დამუშავებული ფორმები, ამასთანავე ექსპრესიულად გაზრდილი დეტალი, შენარჩუნებული გრაფიკულ-ხაზობრივი მოდელირება – მას X საუკუნის ქმნილებად წარმოაჩენს.

რაც შეეხება ინგუშეთის ტაძარ თხაბა-ერდას დასავლეთ ფასადზე წარმოდგენილ კომპოზიციას, მასზე უფრო მეტის თქმა არის შესაძლებელი [ტაბ.№32-გ)].

თხაბა-ერდას შესახებ ისტორიის შესწავლისთვის განსაკუთრებით

მნიშვნელოვანია გიორგი ჩუბინაშვილის ნაშრომი[170] და ასევე, გივი ღამბაშიძის არაერთი კვლევა[171]. ცნობები აღნიშნული ტაძრის შესახებ გაბნეულია აგრეთვე, ჩრდილოკავკასიელ და რუს მკვლევართა ნაშრომებშიც.

აღსანიშნავია, რომ თხაბა-ერდას ქართული კულტურისადმი მიკუთვნებაზე არავინ დავობს, თუმცა აზრთა სხვადასხვაობას მისი დათარიღება იწვევს, რაც IX საუკუნიდან – XII-XIVსაუკნემდე მერყეობს[172]. აზრთა ამგვარ სხვადასხვაობას იწვევს ტაძრის არაერთგზისი გადაკეთება და აღნიშნულის შედეგად, მრავალი სამშენებლო პერიოდის მანიშნებელი დეტალების გაჩენა.

გ. ჩუბინაშვილი ტაძრის დაწვრილებითი ანალიზის საფუძველზე გამოყოფს სამ სამშენებლო პერიოდს: VIII-IXსს.; X–XI საუკუნეების მიჯნას და XV–XVI საუკუნეებს[173]. მის აზრს იზიარებს გივი ღამბაშიძეც, თუმცა იგი, ტაძრის მეორე სამშენებლო პერიოდს უფრო აკონკრეტებს Xს-ის-II ნახევრით, ხოლო მესამე სამშენებლო პერიოდს XIII-XIV საუკუნეებით შემოფარგლავს[174].

დროის ასეთ ხანგრძლივ მონაკვეთში წარმოებული მუდმივი აღდგენითი სამუშაოები მოწმობენ ტაძრის, როგორც სულიერი კერის, მნიშვნელოვან როლს. ცნობილია, რომ თხაბა-ერდა იყო არა მხოლოდ საეკლესიო მსახურების ჩასატარებელი ადგილი, არამედ მას ჰქონდა სახალხო კრების, სათემო შესაკრებლის დანიშნელებაც და ამასთან უკვე გამაჰმადიანებული მოსახლეობაც კი, მას თაყვანს სცემდა, როგორც წმინდა ადგილს.

ტაძრის ისტორიის შესასწავლად განსაკუთრებულად ღირებულია შემონახული ასომთავრული წარწერები, სადაც იხსენიება ქართველი საეკლესიო მოღვაწეები: ეპისკოპოსი გიორგი (Xს.); კათალიკოსი არსენი II (955-980) და მელქისედეკ I (XI ს-ის I ნახ.).

თხაბა-ერდას უკანასკნელი სარესტავრაციო სამუშაოები ადგილობრივი ინგუში ოსტატების მიერ განხორციელდა. მათ აღადგინეს მხოლოდ ტაძრის ცენტრალური ნაწილი, რის გამოც ტაძარმა შეიცვალა თავისი პირვანდელი სტრუქტურა.

ამგვარად, ჩვენ ამჟამად სახეზე გვაქვს ზეაზიდული დარბაზული ტიპის

---

[170] Г.Н.Чубинашвили, *Вопросы истории искусства, исследования и заметки,* Т. II, Тбилиси, 2002.

[171] Г.Г. Гамбашидзе,Три лапидарные надписи епископа Георгия (X в.) из христианского храма Ткобя-Ерда (Ингушетия), *Археология, этнология, фольклористика Кавказа,* Тбилиси, 2004.

[172] Д.В.Белецкий, А.Ю.Казарян**,** *Храм Тхаба-Ерды, Переплетение архитектурных традиций в Горной Ингушетии,* http://niitag.ru/info/doc/?244 (20.05.2014)

[173] Г.Н. Чубинашвили К вопросу о культурных связях Грузии и Ингушетии. *Тезисы докладов X сессии отдела общественных наук Академии наук Грузинской ССР*. Тбилиси, 1941.

[174] Г. Гамбашидзе К вопросу о культурно-исторических связях средневековой Грузии с народами Северного Кавказа, *II международный симпозиум по грузинскому искосству*. Тбилиси, 1977

ტაძარი აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდით, მაშინ როდესაც, თავდაპირველად იგი წარმოადგენდა სამეკლესიან ბაზილიკას სამმხრივი გარსშემოსავლელით. პირვანდელი მშენებლობიდან შემორჩა აღმოსავლეთი ფასადის შეწყვილებული, რელიეფებით შემკული სარკმელი, სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი ნაწილი, ასევე დასავლეთი კედლის ფრაგმენტები და ჩრდილოეთი გარსშემოსავლელის თაღედის ხუთი ოთხკუთხა სვეტი. აღდგენითი სამუშაოების შედეგად, თითქმის, შეუძლებელია საფასადო შემკულობის საერთო სისტემის ერთობლიობაში წარმოდგენა, მაგრამ მონუმენტური მქანდაკებლობის განვითარების თვალსაზრისით, ეს ძეგლი მაინც ძალიან საინტერესო მონაცემებს იძლევა. მნიშვნელოვანია ასევე ტაძრის შიდა სივრცეში, კონსოლებსა და ცალკეულ ფილებზე წარმოდგენილი ანგელოზების, ადამიანთა და ცხოველთა რელიეფური გამოსახულებების არსებობა.

განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია დასავლეთ ფასადზე წარმოდგენილი საქტიტორო რელიეფური კომპოზიცია, რომელიც ფასადის სიბრტყეზე დომინანტურ როლს ასრულებს და იდეურ-მხატვრულ აქცენტად გვევლინება [ტაბ.№32-გ)]. მან სამწუხაროდ, ჩვენამდე ძლიერ ნაკლული სახით მოაღწია. ფასადის ცენტრში ქვის ფილებით კედლის სიბრტყიდან საკმაოდ ამოზიდული თაღია შემოწერილი, სწორედ იგი შემოფარგლავს შემორჩენილ ფიგურულ გამოსახულებებსა და ორნამენტული მოტივებით შემკულ ფრაგმენტებს. აქ წარმოდგენილია ცენტრში საყდარზე მჯდომი მაცხოვარი და მის მარჯვნივ ფეხზე მდგომი ფიგურა, რომელსაც ცალ ხელში მახვილი უჭირავს, მეორეში კი ქრისტესკენ მიმართული ჯვარი. უნდა აღინიშნოს, რომ დღეისათვის გამოსახულებები ერთგვარად შეკოწიწებული სახით არის წარმოდგენილი, ანუ სრულებით დარღვეულია თავდაპირველი კომპოზიციური განლაგება, რის გამოც გამოდის, რომ ქრისტეს საყდარზე მჯდომი ფიგურა ბევრად უფრო დაბლაა წარმოდგენილი, ვიდრე ფეხზე მდგომი ფიგურა, რაც სრულებით ეწინააღმდეგება ყოველგვარ შესაძლო იკონოგრაფიულ სქემას. შესაძლებელია აქ სწორედ ოპიზის საქტიტორო რელიეფის მსგავსად, ქრისტეს საყდარზე მჯდომი ფიგურა ექვს „ციურ" თაღზე ყოფილიყო აღმართული. ამ შემთხვევაში იგი ჩვეული სიდიადით იქნებოდა წარმოდგენილი და არა ისე უხერხულად, როგორც ამჟამად[175].

ქრისტეს მარცხნივ მყოფი გამოსახულება დაკარგულია, თუმცა

[175] მ.გუნია, სატაძრო რელიეფური ფიგურული გამოსახულებები, მათი როლი და მხატვრული ხასიათი კავკასიის ხუროთმოძღვრულ სკოლათა კონტექსტში. *კავკასიოლოგთა II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა მასალები*, 2010წ. ნოემბერი

მკვლევარი დ. ბელეცკი აღნიშნავს, რომ იგი აღმოაჩინეს სოფლის შემოგარენში. მისი აღწერით[176], იგი ასახავს წვეროსანი მამაკაცის ფეხზე მდგომ ფიგურას, რომელსაც ოლარი მოსავს. მის თავთან შემორჩენილია ასომთავრული წარწერა "გიორგი ეპისკოპოსი", რომელსაც გ. ღამბაშიძე კვეტერის ეპისკოპოსთან აიგივებს, ხოლო პალეოგრაფიული ნიშნებით წარწერას X-ს-ის II ნახევრით-XI საუკუნის დასაწყისით ათარიღებს[177]. გარდა აღნიშნული ფიგურული კოპოზიციისა, თხაბა-ერდაზე დაცულია კიდევ არაერთი ფიგურული გამოსახულება, ასეთია აღმოსავლეთი ფასადის ტიმპანში ლომებთან მებრძოლი სამსონის ფიგურა და ასევე ტაძრის მოდელით წარმოდგენილი ფიგურა ქრისტეს წინაშე.

მიუხედავად მრავალი დანაკლისისა, ჩვენ შეგვიძლია სტილისტური ანალიზით აღნიშნული ფიგურები მივაკუთვნოთ ქართული მონუმენტური მქანდაკებლობის განვითარების იმ პერიოდს, როდესაც ფიგურათა მოცულობითობის მიღწევა მნიშვნელოვან საკითხად დგება. აქ ხაზგასმით არის ნაჩვენები X საუკუნის მისწრაფება– დასძლიოს წინა პერიოდის სიბრტყობრივი ხაზობრივობა და მოცულობით სხეულს მიაღწიოს. სწორედ ამ მიზნით, აქ ფიგურები ძლიერ არის ამოზიდული ფონიდან და სხეულის გარკვეულ დეტალებში სიმრგვალის მინიჭებით მოცულობითი ფორმა იქმნება, თუმცა მაინც მკვეთრად აღინიშნება დარღვეული პროპორციები, რაც გარდამავალი პერიოდიდან მოყოლებული X საუკუნეს, თითქმის, ბოლომდე გასდევს. ფიგურათა თავების ფორმით, (წვერების ხაზგასასმელად) ქვემოთ დაგრძელებული სახის ოვალით და, როგორც ვთქვით, კომპოზიციური განლაგებითაც კი, იგი ახლო პარალელს პოვებს ოპიზის ზემოთ განხილულ რელიეფთან (IXს-ის I ნახ.).

ამ ორი კომპოზიციის ერთმანეთთან შედარებით შეგვიძლია დავინახოთ, თუ როგორ თანდათანობით იცვლება და ვითარდება სახვითი ენა საუკუნიდან საუკუნემდე. ოპიზის გამოსახულებები ოდნავ არის ამაღლებული ფონიდან და მკვეთრად სიბრტყობრივ-გრაფიკული ნიშნებით ხასიათდება, თხაბა-ერდას გამოსახულებები კი მკვეთრად არის ფონიდან ამოზიდული და ფორმათა კიდეების მომრგვალებით საკმაოდ მოცულობითი სხეული იქმნება. ამასთანავე, (მარჯვენა ფიგურის მაგალითზე) ზედაპირის მოდელირებისას არ იკარგება

[176] Д. Белецкий, А.Ю. Казарян, *Храм Тхаба-Ерды, Переплетение архитектурных традиций в Горной Ингушетии*, http://niitag.ru/info/doc/?244 (20.05.2014)

[177] Г. Гамбашидзе Три лапидарные надписи епископа Георгия (X в.) из христианского храма Ткобя-Ерда (Ингушетия), *Археология, этнология, фольклористика Кавказа*, Тбилиси, 2004.

ხაზობრივი დინამიკის ფართოდ გამოყენება, რაც გამოიხატება სამოსის „დრაპირების" სახით წარმოდგენილი ვერტიკალური და დიაგონალური მჭიდროდ განმეორებადი ჩაკვეთილი ღარებით. ამასთანავე ოსტატს გამიზნულად შემოაქვს ამ ყოველივესთან შეპირისპირებული, ჰორიზონტალური, ხისტი, ამობურცული ხაზები - კაბის წაწვეტებული კალთის, მარცხნიდან მარჯვნივ (მაყურებლის ხედიდან) სხეულის გადამკვეთი ხმლის და, საპირისპიროდ მიმართული, მეორე მოხრილი ხელის იდაყვის სახით.

ეს უკანასკნელი შტრიხები ვლინდება ასევე ვალეს ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალურ სამფიგურიან კომპოზიციაზეც. განსაკუთრებით კი მარჯვნივ გამოსახული ანგელოზის სხეულის მოდელირების თვალსაზრისით. აქ წარმოდგენილია ანალოგიური ხაზობრივი დინამიკა: რაც ზედა ნაწილში - მხრებიდან დიაგონალური მიმართულებით ერთმანეთს გადაკვეთს და სამკუთხა საყელოს წარმოქმნის, ხოლო ქვემოთ იშლება, ტრაპეციულ კონტურში ჩაწერილი, ვერტიკალური, ოდნავ გარე კიდეებისკენ მიმართული ღარები. ამ ყოველივეზე კი, მკაფიო მახვილის სახით, წელის მიდამოში სხეულის გადამკვეთი, ღმრთისმშობლის ცენტრალური ფიგურისკენ მიმართული, დისპროპორციულად წაგრძელებული ხელის იდაყვის ჰორიზონტალური ხაზია მოცემული. რის რიტმულ გამეორებასაც კაბის ქვედა კიდის ხისტი, სწორხაზოვანი დაბოლოება წარმოადგენს. საინტერესოა, რომ ეს სახასიათო ნიშანი გვხვდება ასევე ესპანურ პრერომანულ რელიეფურ ქანდაკებაშიც, განსაკუთრებით კი, სანტა მარია კუინტანილა დე ლას ვინიას ტაძრის მაგალითზე.

ჩვენს მიერ განხილულ ყველა მაგალითში სამფიგურიანი კომპოზიციაა წარმოდგენილი, სადაც პერსონაჟები თავიანთი გაყინული, სტატიკური, ფრონტალური პოზებით, ოპიზის რელიეფის მსგავსად, ერთმანეთთან მხოლოდ ჟესტიკულაციით არიან დაკავშირებული, თუმცა ფორმის მოდელირების კუთხით, IX საუკუნის ძეგლთან, მკვეთრ სხვაობას ამჟღავნებენ.

ოპიზის სახასიათო ჯგუფს, გარკვეულწილად, უერთდება საფარის მიძინების ტაძრის X საუკუნის II ნახევრის მშენებლის ფიგურაც[178], რომელიც კიდევ უფრო ნათლად ასახავს მქანდაკებლობის განვითარებაში წარმოდგენილ ძვრებს, რაც მოცულობითობას და ფიგურების მოძრაობის, შედარებით, განთავისუფლებას გულისხმობს [ტაბ.№32-ბ)].

[178] მ.გუნია, *საფარის მიძინების ტაძარი*, სამაგისტრო ნაშრომი, (ხელნაწერის უფლებით), აპ.ქუთათელაძის თბილისის სამხატვრო აკადემია, თბ.2007წ.

მიძინების ტაძრის საფასადო დეკორში განსაკუთრებული ადგილი უკავია რელიეფურ გამოსახულებებს. რამდენადაც ტაძრის მთავარი შემამკობელია დეკორაციული სარტყელი კარნიზის სახით, სწორედ მის კუთხეებშია განთავსებული ფიგურული რელიეფებიც, რომელთაგან უმთავრესი ადგილი ანუ საკურთხევლის მხარე ქვაზე მომუშავე ოსტატს აქვს დათმობილი, ხოლო დასავლეთი ფასადის კუთხეები კი ანგელოზებს. ოსტატის ფიგურა გადმოცემულია მუხლებში მოხრილი, მარჯვნივ მიმართული, თავი კი ფასშია გამოსახული. ფიგურა ფეხმოყრილს უფრო ჰგავს, ანუ ცალ მუხლზე ჩამუხლულს, როგორც ლოცვა-კურთხევის აღების ნიშნად უფლის წინაშე. ამით იგი მოგვაგონებს მცხეთის ჯვრის რელიეფზე ქობულ-სტეფანოზის მუხლმოყრილ გამოსახულებას მაცხოვრის წინაშე. მათი მოძრაობა თითქმის ერთნაირია, მაგრამ თუ ქობულ-სტეფანოზს ვედრების ნიშნად აქვს ხელები გაწვდილი, ოსტატს ქვის ბლოკზე უროს დასარტყმელად. თითქოს, მისი ვედრება უშუალოდ მუშაობის პროცესის თანხლებით ხდება.

მიძინების ტაძრის ოსტატის ფიგურა თავისი ზოგადი მახასიათებლებით, განსაკუთრებით თავის გამოსახულებით, ძალიან ახლოს დგას ოპიზისა და თხაბა-ერდას რელიეფებთან. თუმცა, აშკარაა ფიგურის მოძრაობის ბევრად უფრო თავისუფალი გადმოცემა და ასევე სხეულის მოცულობითი ფორმების უფრო თვალსაჩინო მიღწევა, განსაკუთრებით ქვედა კიდურების შემთხვევაში, რომელიც, თითქმის, ჰორელიეფურად არის მოცემული. აღსანიშნავია ისიც, რომ ექსპრესიულად გაზრდილი დეტალები- კვლავ აქტიურად გამოიყენება, ეს კი მოწმობს იმას, რომ მხატვრული გემოვნება, სახვითი ენა ჯერ კიდევ იგივე რჩება, თუმცა მიმდინარეობს განვითარების გზაზე ფორმის განთავისუფლება, პლასტიკურობისა და მოცულობითობის შეძენა. ეს ტენდენცია კი, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, X საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება და XI საუკუნისთვის განსაკურებულ ხარისხს აღწევს.

ამ კუთხით, ქართული საფასადო მქანდაკებლობის ამ პერიოდის მნიშვნელოვანი ძეგლია ქოროღო (მთიულეთი) **[ტაბ.№32-დ)]**. ტაძართან მთავარი მისადგომი დასავლეთითაა, ამიტომ მთავარი შემკულობა სწორედ აქ არის კონცენტრირებული, რაც ლავგარდანის გაყოლებაზე წარმოდგენილ სიუჟეტურ კომპოზიციას მოიცავს. აქ ქვის თითო ფილაზე თითო კომპოზიციაა გამოსახული. ციკლი ქანობთა ქვედა კუთხეებიდან იწყება და ზუსტად ცენტრში მთავრდება ღმრთისმშობლის ხელგაშლილი ფიგურით, რომლის წიაღშიც ყრმის

სახეა ჩაწერილი. ფრიზული კომპოზიცია ასახავს ტაძრის მშენებლობის და კურთხევის პროცესს.

აქ ხაზი აქვს გასმული მშენებელთა მძიმე შრომას, განსაკუთრებით ქვის ზიდვას– იქნება ეს მარხილით, კაცების მიერ ზურგით, თუ თოკის საშუალებით მათი „გაჩოჩებით“. ასევეა ასახული დუღაბის მომზადებისა და ქვის დამუშავების პროცესიც. ბოლოს ტაძრის კურთხევა და ქტიტორის მიერ ღმრთისმშობლისთვის ტაძრის მირთმევა.

ყველა ამ სცენაში ზუსტად არის გადმოცემული მოქმედების შესაბამისად ფიგურის მოძრაობა. უშუალოდ ქვაზე მუშაობის კომპოზიციაში გამოსახულია ორი ფიგურა ერთმანეთის მოპირდაპირედ. ერთს უკვე ქვის ბლოკზე აქვს დაცემული სამუშაო იარაღი. ამ პროცესში ფეხზე დგას და მხოლოდ მხრებშია მკვეთრად მოხრილი. მეორე ფიგურას იარაღი მოქნეული აქვს. მას მხრები მაღლა აქვს აწეული, თავი გვერდით გადახრილი და მუხლებში ოდნავ მოხრილია. რელიეფების გამომქანდაკებელი, თითქმის, ყველა ფიგურას არა მარტო ბუნებრივ მოძრაობას ანიჭებს, არამედ თავის მიმართულებაც შეძლებისდაგვარად ბუნებრივია. მართალია, არც ერთი ფიგურა თავით პროფილში არ არის გადმოცემული, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში სამ მეოთხედშია მოტრიალებული ან გადახრილია და ეს აძლიერებს ნამდვილობის შეგრძნებას.

სტილისტური თვალსაზრისით ქოროღოს რელიეფები უკავშირდება ქანდაკების განვითარების X საუკუნის მახასიათებლებს. სადაც მძიმე, მასიური ფიგურები ფონიდან გამოიყოფა ძლიერ ამობურცული რელიეფით, რაც მოცულობითობის შეგრძნებას ქმნის. თვალს ხვდება დისპროპორციულობა: დიდი თავი, პატარა ტერფები, წაგრძელებული ხელები. თუმცა, ამასთანავე ჩანს სხეულის შებოჭილობისგან გათავისფლების ტენდენცია, მოძრაობის უფრო თავისუფალი გადმოცემა.

ქოროღოსთან შედარებით საფარის ოსტატის მიზანს წარმოადგენს არა ტაძრის შენების „მოყოლა”, არამედ მშენებლის ფიგურისთვის, ერთგვარად, სიმბოლური სახის მინიჭება - მაგალითად, როგორც ეს არის სვეტიცხოველზე „დიდოსტატის მარჯვენის“ სახით. ძალიან ხშირად გამოისახება ქტიტორი რომელიც ტაძარს მიართმევს მაცხოვარს ან ღმრთისმშობელს. აქ კი, გადმოცემულია უშუალოდ მშენებლის მიერ მისი „ხელობის“ მიძღვნა.

თუ საფარის მიძინების ტაძრის მშენებლის გამოსახულებაში, ფონი თავის როლს მკვეთრად ასრულებს, დასავლეთი ფასადის კარნიზის კუთხეებში, უშუალოდ კეხზე წარმოდგენილი ანგელოზების შემთხვევაში, მისი არსებობა,

თითქმის, სრულებით უგულვებელყოფილია **[ტაბ.№32-ე)]**. აქ კარნიზის მარჯვენა კუთხეში წარმოდგენილია, კუმურდოს მსგავსად, ვედრების ნიშნად ხელებაპყრობილი ანგელოზი. მეორე კუთხეში კი ანგელოზი ასევე ხელებაპყრობილი, თუმცა ექვსფრთედი. ანუ, აქ მოცემულია სხვადასხვა იერარქიის ანგელოზები. ორივე მათგანი წვეროსანია - რაც როგორც ბატონი ლევან რჩეულიშვილი თრიალეთის ახალქალაქის (ტაშბაში) ტაძარზე გამოსახული ანგელოზის ფიგურის განხილვისას აღნიშნავს[179], საკმაოდ იშვიათ ტიპს წარმოადგენს.[180]

ფიგურები იმდენად მოცულობითად არის გამოქანდაკებული რომ სამი განზომილების შთაბეჭდილებას ტოვებს, ეს განცდა კიდევ უფრო მძაფრდება ექვსფრთედ ანგელოზთან მიმართებით, რადგანაც გამოსახულების წელს ქვემოთ ნაწილი სრულებით მრგვალია და გვერდიდან შეხედვისას გამჭოლად ჩანს სივრცე. სხვა ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მარტო ამ ასპექტით ეს გამოსახულება თავისი ეპოქისთვის უდიდეს ნახტომს წარმოადგენს და სრულებით ახალ სიტყვას ამბობს ქართული მონუმენტური ქანდაკების განვითარების ისტორიაში.

ორი მომიჯნავე რაიონის – მესხეთისა და ჯავახეთის ერთი ეპოქის ქმნილებებს ერთმანეთს თუ შევადარებთ, წარმოჩნდება ოსტატთა ძალიან ღრმა შემოქმედებითი პოტენციალი. მიძინების ტაძარში წარმოდგენილია ერთ შემთხვევაში, მართალია ბლოკური, ნაკლებ დანაწევრებული ფიგურა, მაგრამ ზედაპირის კვეთას მიცემული აქვს უფრო მეტი სიღრმე და ფორმის უშუალოდ „გამოყვანის" ფუნქცია (განსაკუთრებით ფრთების მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით). კუმურდოში კი, ღარებს მხოლოდ გამობურცული სხეულის „დაფარვის" ფუნქცია აქვს. აღსანიშნავია ისიც, რომ თუ მიძინების ტაძრის შემთხვევაში ორივე ანგელოზის გამოსახულებაზე განსაკუთრებულ აქცენტს ფრთები წარმოადგენს, აქ ისინი ერთგვარად „მიჩქმალულია" ოსტატი არ იყენებს მის „ეფექტურ გამომსახველობას", რადგანაც ყურადღება მიმართული აქვს უშუალოდ ფიგურის სხეულის მასის წარმოჩენაზე.

ამგვარად, კუმურდოს ანგელოზები თავშეკავებულია, მკაცრი და ფიგურები სრულებით სტატიკურია, რასაც, როგორც აღვნიშნეთ, ამძაფრებს ჩამოშვებული ფრთები. საფარას შემთხვევაში, პირიქით, შეიგრძნობა სწორედ

---

[179] ლ. რჩეულიშვილი, რატ ერისთავთ-ერისთავის ნაგებობა თრიალეთის ახალქალაქში, *ქართული ხელოვნება,* 7A , თბ., 1971წ., გვ:121-122

[180] კუმურდოს კარიბჭის ანგელოზთაგან ერთ-ერთზე შეიმჩნევა წვეროსნობა, თუმცა ქვის ზედაპირი იმდენად გადაცრეცილია, რომ ამას დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით.

დინამიკა, რაც კიდევ ერთი ახალი სიტყვაა ეპოქის ფარგლებში. მართალია ორფრთედ ანგელოზში ეს მხოლოდ მინიშნებითაა გამოხატული, რადგანაც ფიგურა კვლავაც ფრონტალურად და სტატიკური ორანტის დგომით არის წარმოდგენილი, მაგრამ გაშლილი მასიურო ფრთები მკვეთრ მახვილს ქმნის და აქტიურად იღებს მონაწილეობას მხატვრულ სახეში. ამასთან ფიგურის განთავსება კარნიზის კუთხეში, ანუ გარკვეულწილად დაბლა გადმოხრილად, ხელს უწყობს „ფრენის“ ეფექტის შექმნას. ექვსფრთედი ანგელოზი კი, ამ მხრივ, სრულებით უნიკალურია. მართალია, აქ დარღვეულია ფრთებს შორის ლოგიკური კავშირი და, რა თქმა უნდა, სხეულის პროპორციები თუ ანატომიური აგებულების ნორმები, მაგრამ ეს არ ქმნის რაიმეგვარ დისკომფორტს. აქ ოსტატობის ხარჯზე, სრულებით ჰარმონიულად არის წარმოდგენილი სხვადასხვა დონეზე აზიდული, გაშლილი თუ ჩამოშვებული ფრთები და, ამასთან, ანგელოზის, თითქმის უწონო, თხელი სხეული, ვედრების ნიშნად აპყრობილი ხელები გაზრდილი მტევნებით და ასევე ოდნავ გაზრდილი ზომის თავი. აღსანიშნავია, რომ თუ ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა ანგელოზის ფიგურას გააჩნია, მართალია ძალიან მომცრო, თხელი ფეხები, მაგრამ მათი არსებობა ყოველთვის ხაზგასმულია, ამ შემთხვევაში ოსტატი ქვედა ფრთებს ისე შემოკეცს, რომ სამოსის კიდეზე გადმოდის და ამით, სწორედ ფრენის, უწონობის ხაზგასასმელად სრულებითაც უგულვებელყოფს ფეხების გამოსახვის საჭიროებას.

საინტერესოდ არის გამოსახული საფარის ორივე ანგელოზის სამოსის დრაპირება - მხრებიდან დაბლა ეშვება მორკალული ღარების მწკრივი, რაც ქმნის ისეთ შეგრძნებას, თითქოს ეს არის სამოსზე ზემოდან მხრებზე დაფენილი შესამოსლის ოვალური თარგის დეტალი. ანგელოზთა ამ ორი ფიგურის ერთმანეთთან შედარებისას იკვეთება პრინციპული სხვაობა, (რაც საფარის მიძინების ტაძრის დეკორაციულ ელემენტებში არაერთგზის ჩნდება, იქნება ეს კარნიზთა ორნამენტაციისას, თუ ინტერიერში პილასტრების შემკულობისას). აქ ხაზგასმით ჩანს სრულებით განსხვავებული მიდგომა საკითხისადმი. თუ პირველ შემთხვევაში ოსტატი უმთავრესად ცდილობს წარმოაჩინოს მოცულობითი ფიგურა, თუნდაც ბლოკური სახით და ძლიერ გამოკვეთს თითოეული ბუმბულის ფორმას– მეორე შემთხვევაში, მოცულობითი, მრგვალი სხეული გათავისუფლებულია სიმძიმისგან და სრულებით იკარგება მასიურობა, მონუმენტურობა და წინ მოდის მსუბუქი დინამიკური „მოძრაობა“. ოსტატი არ უშინდება ფრთების სიმრავლეს და თამამად აფორმებს მათ

უბრალოდ გაწაფული ხელის თავისუფალი მუშაობით. თითქოს, აქ ხდება ორი ხელოვანის ურთიერთდაპირისპირება. ერთი– რომელიც კარგი „მოწაფეა“ და ისე ასრულებს თითოეულ დეტალს, როგორც ის საერთოდ გამოისახებოდა, როგორც უნახავს და როგორსაც იგი თვლის რომ უნდა იყოს. ხოლო მეორე შემთხვევაში კი, შემოქმედი ოსტატი, რომელიც მუშაობისას სრულებით თავისუფალია. აქვე ხაზი უნდა გაესვას იმ ფაქტს, რომ ისინი ერთსადაიმავე საფუძვლიდან ამოდიან, ერთიდაიგივე მოცემულობა აქვთ, ერთიდაიგივე ეპოქალური ნიშნები ახასიათებთ, თუმცა განსხვავება უშუალოდ სუბიექტურ მიდგომაში და შემოქმედებითობაშია. სამაგისტრო კვლევაზე მუშაობისას, დაკვირვებამ მიგვიყვანა იმ აზრამდე, რომ ინტერიერის სამხრეთი კედლის შემკულობა, აღმოსავლეთი კარნიზის მარჯვენა ქანობი და ორფრთედი ანგელოზის გამოსახულება ნიჭიერ შეგირდს ეკუთვნის. ჩრდილოეთი კედლის პილასტრების, აღმოსავლეთი სარკმლის, მშენებლისა და ექვსფრთედი ანგელოზის გამოსახულებები და კარნიზების დანარჩენი შემკულობა, მიუხედავად განსხვავებული ფორმებისა, ოსტატის ნახელავი უნდა იყოს“ [181].

აქედან, ერთიმხრივ, დასკვნის გამოტანა შეიძლება, რომ კუმურდოს გამოსახულებები უფრო ადრეულია ვიდრე მიძინების ტაძრისა, მაგრამ მეორემხრივ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მათ შორის განსხვავება, დასაშვებია რეგიონალური სკოლის გემოვნებიდან გამომდინარე ჩაითვალოს, რადგანაც კუმურდოს ხუროთმოძღვარი საფასადო გაფორმების სისტემის ბევრად უფრო რთულ და განვითარებულ, მრავალფეროვან სურათს გვთავაზობს, სადაც რელიეფურ ფიგურულ გამოსახულებებს მოხერხებულად სვავს ფასადთა მხატვრულ-კომპოზიციურ ქარგაში.

კუმურდოს ტაძარმა ანგელოზის ერთი საინტერესო ნიმუშიც შემოგვინახა [ტაბ.№14-ვ)]. ადგილობრივ მოსახლეობას,[182] ტაძრის სხვადასხვა დანიშნულებით გამოყენების მიზნით, სათავსების არაერთგზის მიშენება-ჩაშენების პარალელურად- შიდა სივრცეში ჩრდილო-დასავლეთ მხარეს, სავარაუდოდ, სომხური ტაძრებისთვის დამახასიათებელი, კედელში ჩაშენებული ემბაზი მოუთავსებიათ, რომლის მარჯვენა მხარესაც ჩასმულია ანგელოზის რელიეფური გამოსახულება. ფიგურა სტილისტური ნიშნებით X საუკუნეს განეკუთვნება. იგი, სხვა ყველა ჩამოთვლილ ნიმუშთაგან განსხვავებით, მკერდთან ხელისგულების შეერთებით ვედრების სახით არის წარმოდგენილი.

[181] მ. გუნია, საფარის მიძინების ტაძარი, სამაგისტრო ნაშრომი, ხელნაწერის უფლებით, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, 2007წ.
[182] კუმურდოს მოსახლეობას მთლიანად ეთნიკური სომხები წარმოადგენენ.

აღსანიშნავია, რომ ეს ფიგურა ამავე ტაძრის, უკვე აღწერილი, ანგელოზების მსგავსად „მილისებრი“ ფორმით სრულებითაც არ არის შექმნილი. იგი ამოზიდულია ფონის ზედაპირიდან, მაგრამ ეს ცერად კვეთის საშუალებით, ერთგვარად, თანდათანობით არის განხორციელებული. თუ, ძირითადად, ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელია უშუალოდ ფორმის გამოკვეთა და შემდგომ მისი ღარებით გაფორმება, აქ ფრთების გამოსახვისას ოსტატი, თითქოს, პერსპექტივას ქმნის და ფრთის შემადგენელ „ბუმბულებს“ უშუალოდ ფონის ზედაპირიდან იწყებს და შემდგომ თანმიმდევრულად ამაღლებს რელიეფს. თუმცა, შესამოსლის ქვედა კიდის მკვეთრი ჰორიზონტალური ხაზოვანება და ფონისადმი მართობული კვეთა და, ასევე, ჩაკვეთილი ხაზების საშუალებით დრაპირების პირობითი წარმოდგენა ამ ფიგურას X საუკუნის სხვა ნიმუშების გვერდით აყენებს. საინტერესოა ისიც, რომ აქ ოსტატი სხვადასხვა მიმართულების ღარებით ცდილობს წარმოაჩინოს შესამოსელი. წელსზემოთ, მხრებიდან დაშვებული მორკალული ღარებია (მსგავსი მიძინების ტაძრის ექვსფრთედი ანგელოზისა). რაც შეეხება ფრთების დამუშავებას– ისინი, ერთგვარად, დასახსრულია მოკლე შემადგენელი ნაწილებისგან, მხოლოდ ბოლო ნაწილი შედგება შედარებით გრძელი ღარებისგან. ამ ყოველივეთი იგი საკმაოდ განსხვავდება ამავე ტაძრის, ჩვენ მიერ განხილული, სხვა ნიმუშებისგან და ასევე ინტერიერში გუმბათის ტრომპებში გამოსახული ქტიტორების ფიგურებისგან.

რელიეფური ქანდაკების განვითარების X საუკუნის II ნახევრისთვის არსებული ყველა მონაპოვარი განსაკუთრებული დიდოსტატობით არის წარმოდგენილი ოშკის ტაძარში [ტაბ.№33]. მის ფასადებზე მოცემული ცალკეული ფიგურები თუ რვაწახნაგა სვეტის მრავალფიგურიანი შემკულობა გვთავაზობს პლასტიკურად ნაქანდაკებ, მოცულობით სხეულებს, სადაც სამოსის მიღმა სხეულის სიმკვრივე შეიგრძნობა. ანგელოზების გამოსახულებები შემოსილია ფართო ნაკეცებიანი შესამოსელით, რაც მოცემულია უკვე არა გრაფიკული ღარებით, არამედ ქვის ზედაპირის დამუშავებით მიღებული დრაპირების სახით. ოშკის ანგელოზების თითოეულ გამოსახულებაში დაცულია პროპორციები, აქ აღარ ჩანს ექსპრესიულად გაზრდილი დეტალები და მთავარი გამომსახველობითი ეფექტი უშუალოდ ფორმის ძერწვით, თითოეული კომპონენტის მოდელირებით მიიღწევა. ამ მხრივ, ჩნდება შთაბეჭდილება, თითქოს, ქანაკების განვითარების მიმდინარე ხერხებით განსწავლული ოსტატი ეტალონად ირჩევს ელინისტური ფორმათშეგრძნებით

გაჯერებულ ნიმუშებს, როგორიც იყო, საუკუნეებით ადრე შექმნილი, მცხეთის ჯვრის ტაძრის რელიეფები და ამასთანავე ბიზანტიური მცირე პლასტიკის მაგალითები.

ამგვარად, ჩვენ შეგვიძლია, X საუკუნის II ნახევრის ფარგლებში, რეტროსპექტიულად დავინახოთ რელიეფური ქანდაკების სახვითი ენის ცვალებადობა და განვითარების ეტაპები. ამ მხრივ, დოლისყანას გამოსახულებები საწყისად უნდა მივიჩნიოთ, სადაც ჯერ-კიდევ სიბრტყობრივ-ხაზობრივი მოდელირება მთავარი გამომსახველობითი ხერხია; კუმურდოში ხაზგასმულია მოცულობითი, მომრგვალებული სხეულის დომინანტობა, თუნდაც ის იყოს დაუნაწევრებელი და ერთიანი ბლოკური სახის. ანუ, ისევე როგორც ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში, სიბრტყობრიობა მკვეთრი მოცულობით იცვლება. ამის ნათელი მაგალითია IX საუკუნის ზარზმის ფერისცვალების ხატის, სრულებით სიბრტყობრივ-გრაფიკული სხეულის ფორმებიდან, იშხნის საწინამძღვრო ჯვრის (973წ.) ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებამდე წარმოდგენილი განვითრება. თუ ზარზმის ხატს სრულად ქმნის ხაზობივი დინამიკა, იშხნის ჯვარი ახდენს მოცულობითი ფორმის დემონსტრირებას, სადაც სრულებით უგულებელყოფილია სხეულის ნაწილთა ანატომიური მოყვანილობის დიფერენცირებულობა და ამასთანავე უმაღლეს ხარისხშია წამოდგენილი ექსპრესიული გამომსახველობა, რაც ოსტატის დიდ ნიჭზე მეტყველებს. საფარის მიძინების ტაძარში კი მოცულობითობასთან ერთად ფორმისეული დინამიკაც შემოდის. ხოლო, ოშკში განვითარების ეს ხაზი მაქსიმალურ ნიშნულამდე მიდის და ერთგვარი, ელინისტური მქანდაკებობის ხასიათის რემინისცენციითა და ბიზანტიური მცირე პლასტიკის ნიმუშების, მცხეთის ჯვრის რელიეფების დარად, დახვეწილი, მშვიდი, ნატიფი გამოსახულებები იქმნება.

დასკვნა

წინამდებარე კვლევის შედეგად მკაფიოდ გამოჩნდა, თუ ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების განვითარების გზაზე, რამდენად საინტერესო და მნიშვნელოვანი პერიოდია X საუკუნე. ამ პერიოდის ოსტატებმა კლასიკური და ძიების პერიოდში დაგროვებული გამოცდილება, ეპოქის სულისკვეთების შესაბამისად წარმოაჩინეს და საღვთო დიდებულების განცდით, საზეიმო იერით გააჯერეს. ამ ფაქტორთა საუკეთესოდ წარმომჩენ მაგალითად გვესახება 964 წლით დათარიღებული კუმურდოს ტაძარი, რომლის შესწავლით, ჩვენ კიდევ უფრო ღრმად შევიგრძენით ამ პერიოდის სატაძრო ხუროთმოძღვრების არსი. რაც გულისხმობს არა უბრალოდ სალოცავ შენობას, ან მხოლოდ ქვეყნის დიდებულების წარმომჩენ გრანდიოზულ ნაგებობას, არამედ ყოველივეს სინთეზით, ქრისტიანული რელიგიის მთავარი სწავლებების დამტევი სიმბოლოებით შექმნილ არქიტექტონიკურ თუ დეკორაციულ სისტემას.

ქართული ხუროთმოძღვრების საფასადო შემკულობის საერთო ნიშნების განხილვით, კიდევ ერთხელ დავინახეთ მასში აღბეჭდილი ეროვნული ხასიათი, გემოვნება და ტემპერამენტი, რითიც ნათლად განსხვავდება სხვადასხვა ქვეყნის ხუროთმოძღვრული სკოლების ეროვნული ნიშნებისგან, იქნება ეს ბიზანტიური არქიტექტურა, სომხური, რუსული, თუ დასავლეთ ევროპის რომანული სტილის არქიტექტურა. ქართულმა ხუროთმოძღვრულმა სკოლამ, ტაძართა ექსტერიერის წარმოსაჩენად, გარდა უშუალოდ მოსაპირკეთებელი მასალის ზედმიწევნით შერჩევა-დამუშავებისა, დროთა განმავლობაში, დიდი ყურადღება მიაპყრო დეკორაციულ ელემენტთა ფართოდ გამოყენებას. ორნამენტული თუ რელიეფური ფიგურული გამოსახულებები სულ უფრო შეესისხლხორცა ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებას და მისი ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი გახდა. რამდენადაც ქართული ხუროთმოძღვრების მთავარი სახასიათო ნიშანია პროპორციათა თანაფარდობა, მსუბუქი ზესწრაფვა, საფასადო შემკულობაც ამ მიმართულებას ექვემდებარება და მთავარი აქცენტებით ცენტრალურ, ვერტიკალურ ღერძზე იყრის თავს.

სამეცნიერო ლიტერატურაზე დაყრდნობით, განვიხილეთ ქართული არქიტექტურის განვითარების ეტაპების მახასიათებლები და კიდევ ერთხელ წარმოვაჩინეთ X საუკუნის II ნახევარის ძეგლები რომლებიც ქმნიან გარდამტეხ პერიოდს, როდესაც არქიტექტურულ მასათა ყველა ცალკეული შემამკობელი

ელემენტის ჰარმონიული, ტექტონიკური შერწყმით საფასადო გაფორმების სისტემის ჩამოყალიბებას ეყრება საფუძველი.

საფასადო შემკულობის ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტის - რელიეფური მქანდაკებლობის ცალკე განხილვით ჩვენ წარმოვადგინეთ X საუკუნის II ნახევრის ფარგლებში განვითარებული ევოლუციური ხაზი: ქართველ მკვლევართა არაერთგზის დეკლარირებული ზოგადი განსაზღვრება, რაც X საუკუნის მონუმენტურ ქანდაკებას ახასიათებს და რაც სიბრტყობრიობიდან მოცულობითი სხეულის მიღწევაში მდგომარეობს და ამასთან, ექსპრესიულად გაზვიადებულ, დისპროპორციულად წარმოდგენილ ფიგურებს ქმნის. საინტერესოა ასევე რელიეფის მთავარი გამომსახველობითი ენის საფუძველში ხაზობრივი დინამიკის დომინანტობა, რითიც იგი სრულებით თვითმყოფად სახეს იძენს. ამ კონკრეტულ ასპექტთან დაკავშირებით პარალელების მოძიებამ სხვა ქვეყნების არქიტექტურული ძეგლებიდან იბერიის (პირინეის) ნახევარკუნძულის პრერომანული სტილის არქიტექტურის მაგალითებთან მიგვიყვანა. კერძოდ კი, ესპანეთის სანტა მარია კუინტანილა დე ლას ვინიას ტაძრის მაგალითთან. აქ დადასტურდა საოცარი მსგავსება როგორც რელიეფის კომპოზიციურ აგებაში ისე ფიგურათა დარღვეულ პროპორციებში, თავისა და ხელების ექსპრესიულად გაზრდისა და, რაც მთავარია, გრაფიკულ-ხაზობრივი დინამიკის მთავარ შემამკობელ ელემენტად წარმოჩენის თვალსაზრისით. გარდა ფიგურულ გამოსახულებათა შორის მსგავსებისა ძალიან ხშირია ასევე ორნამენტულ მოტივებს შორის მსგავსება. განსაკუთრებით საგულისხმოა ე.წ. შუბისპირისებრი მოტივის ზუსტი ანალოგის არსებობა პორტუგალიისა და ესპანეთის არაერთ ტაძარზე (Igreja de Manhente, Barcelos, Santa Maria das Júnias, Mosteiro de São Salvador de Arnoso). ეს ძალიან საინტერესო საკითხია, განსაკუთრებით იმ ფონზე, როდესაც არსებობს გარკვეული მოსაზრებები ისტორიკოსებს შორის ზოგადად იბერიის ნახევარკუნძულის მაცხოვრებლებისა (კონკრეტულად ბასკებსა) და ქართველურ ტომებს შორის ნათესაური კავშირის შესახებ. ამ მხრივ ჩვენ ვაწყდებით იმ ფაქტობრივ მასალას რაც ზიარი სახვითი ენისადმი მიდრეკილებით წარმოჩნდება და რისი საფუძველიც შესაძლოა გენეტიკურ-კულტურული სიახლოვე აღმოჩნდეს.

ამ ეტაპის (Xს.-ის IIნახევრის) ერთ-ერთი გამორჩეული და ყოველმხრივ უაღრესად საინტერესო ძეგლი ჯავახეთში მდებარე კუმურდოს მრავალაფსიდიანი ტაძარია. რამდენადაც მის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში არ მოიპოვება მონოგრაფიული ხასიათის ნაშრომი, ჩვენ

კვლევის დიდი ნაწილი სწორედ მას დავუთმეთ და შევეცადეთ მისი ყველა ასპექტი განგვეხილა.

კვლევამ დაამტკიცა კუმურდოს ხუროთმოძღვრის უდიდესო ოსტატობა და ღრმადგანსწავლულობა, რამდენადაც იგი მტკიცედ წარმოდგება როგორც ძლიერი არქიტექტორი, რომელიც სრულად ფლობს კონსტრუქციულ ელემენტთა ტექტონიკურობის შეგრძნებას. კუმურდოს ექსტერიერში მოცემული სრულებით ცხადი და, თითქოს, მარტივი თავისუფალი ჯვრის გეგმა, შიდა სივრცეში მოულოდნელად დამატებით ელემენტებად ნაწევრდება, მაგრამ ამავე დროს ხაზს უსვამს როგორც მათ დამოუკიდებელ არსებობას, ისე ერთი მიმართულებით – ცენტრისკენ – გუმბათქვეშა სივრცისკენ მისწრაფებას. ეს ყოველივე კი მიღწეულია, საქართველოში არსებული მრავალაფსიდიანი ყველა ნიმუშისგან განსხვავებით, გვერდითა მკლავებში აფსიდთა ერთმანეთის პარალელურად შეწყვილებით და არა გუმბათქვეშა სივრცის გარშემო რადიალურად განლაგებით (გოგიუბა, კიაღმის-ალთი, ბოჭორმა, ნიკორწმინდა, და სხვა.).

ამავე დროს, კუმურდოს ოსტატი უდიდეს ნიჭს ავლენს ორნამენტულ შემკულობასა და რელიეფური ფიგურული გამოსახულებების ურთიერთშერწყმის მხრივაც, სადაც ორივე კომპონენტს თავისათავადი მნიშვნელობა გააჩნია, თუმცა რელიეფი იდეური საზრისის წამყვანი ელემენტია, ხოლო ჩუქურთმოვანი ფიგურები მისი არსის შემავსებელი და შემამკობელი.

კუმურდოს გვერდითა ფასადების სარკმლების ორნამენტაციის სტრუქტურა, სრულად შეესაბამება ამ პერიოდის ქართული ხუროთმოძღვრების შემკულობის მახასიათებლებს, რასაც წარმოადგენს ორნამენტთა ზედაპირის, ფონის პარალელურად, გადასწორება. ამით კი ხდება ამოძერწილი ჩუქურთმისთვის განზრახ - მოცულობითი ფორმის განელება და სიბრტყობრივი ეფექტის წინ წამოწევა. ოსტატის ამგვარი მხატვრული მოდელირებისადმი სწრაფვა წინარე პერიოდის მახასიათებლებიდან უნდა იყოს ნაკარნახევი. აქ ხდება ხაზობრივ-გრაფიკული სტილის ეტაპობრივი განვითარების ჩვენება, სადაც ჩანს როგორც ახალი ტენდენციები: ფორმების ფონიდან მკაფიოდ ამოყვანა, ამასთანავე, სქემატური გამოსახულებების ნაცვლად ჩუქურთმის თითოეული შემადგენელი ელემენტის სრულფასოვნად გამოქანდაკება. ისე ძველი მხატვრული ხერხებისადმი შინაგანი ერთგულება.

ჩვენ ზემოთ ვსაუბრობდით X საუკუნის II ნახევრის საფასადო რელიეფის სტილისტურ მახასიათებლებზე და გამოვყავით მკაფიო ტენდენციები, რაც პირველ რიგში მოცულობითი, დაუნაწევრებელი სხეულის ფორმებით და ასევე

(შენარჩუნებული) ხაზობრივ-გრაფიკული მოდელირების ტექნიკით ხასიათდება. ამ მხრივ, ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშია კუმურდოს სამხრეთი კარიბჭის ტრომპებში წარმოდგენილი ანგელოზების ფიგურები. უკვე აღვნიშნეთ, რომ შემორჩენილი სამივე მათგანის მთავარი გამომსახველობითი სტრუქტურა აბსოლუტურად ერთნაირია, სადაც ექსპრესიულ მახვილად შარავანდით შემოსილი გაზრდილი თავი და ორანტის ნიშნად ხელებაპყრობილი ჟესტიკულაციაა მოცემული. ფრონტალური, გაყინული სხეულის ფორმები სრულებით მოკლებულია დიფერენცირებულობას და წარმოდგება ერთიანი მოცულობითი „მილის" სახით, რაც სამოსის ნიშნად სხვადასხვა მხარეს მიმართული მოკლე გრაფიკული ღარებით არის დაფარული.

X საუკუნის II ნახევრის ტაძრების საფასადო შემკულობის აზრობრივ-სიმბოლური მნიშვნელობა, რომ მრავლისმომცველი შესწავლის საგანია ეს კუმურდოს ძეგლმა ნათლად დაამტკიცა. შემორჩენილი სახითაც კი, მისი შემკულობა სიმბოლური თუ მხატვრული თვალსაზრისით ბევრის მთქმელია. აქ თითოეულ გამოსახულებას იმდენად ღრმა სემანტიკური მნიშვნელობა გააჩნია, რომ ცალკე განსახილველი თემაა. თუმცა, ამასთანავე ყველაფერი საერთო საზრისს ქმნის.

კუმურდოს ხუროთმოძღვარი საფასადო შემკულობაში მრავალ სიმბოლურ ფორმულას გვთავაზობს. X საუკუნეში ეკლესიის სამწყსოსთვის ეს ფორმულები ცხადზე ცხადი იქნებოდა. სიმბოლო უმთავრესია მთელს ლიტურგიაში, წირვა სიმბოლოთმეტყველებაა მთლიანად. სიმბოლოებითაა სავსე ძველი აღთქმა, რომელიც ახალ აღთქმაზე მეტყველებს და ახალი აღთქმა რომელიც უფლის მოსვლისათვის გვამზადებს. ჩვენს ეპოქაში კი მოხდა წყვეტა, ერთგვარი გაუცხოვება და დაშორება სიმბოლოთმეტყველებისგან და ამიტომ ჩვენ გვიწევს ყოველ გამოსახულებას სიღრმისეულად გავყვეთ რომ ჩავწვდეთ მათ არსს.

ადრექრისტიანული სიმბოლიკის საფუძვლების განხილვაზე დაყრდნობით საშუალება მოგვეცა გვემსჯელა თითოეული ფიგურული გამოსახულების იდეურ მნიშვნელობაზე და გვეცადა ამოგვეხსნა ის დაშიფრული გზავნილი რასაც კუმურდოს ტაძარი ექსტერიერიდან დაწყებული ინტერიერშიც აგრძელებს, რაც სულის ხსნას, მარადიული ცოხვრების დამკვიდრებას უკავშირდება და ამასთანავე წარმოაჩენს ყველა იმ რგოლს რაც ქრისტიანული სარწმუნოების საფუძველს მოიცავს.

რამდენადაც კუმურდოში მთავარ ფასადს აღმოსავლეთი წარმოადგენს აზრობრივ-სიმბოლური ქვაკუთხედიც სწორედ აქ იშლება. მხატვრული

კომპოზიციის ანალიზის საფუძველზე თამამად შეიძლება დასკვნის გაკეთება, რომ კუმურდოს ოსტატი ფლობს საოცარ უნარს დაუქვემდებაროს X საუკუნის II ნახევრისთვის ქართული საფასადო დეკორაციისთვის ცნობილი ყველა ხერხი მის მიერ ჩაფიქრებული იდეურ-სემანტიკური საზრისის წარმოჩენას. იგი იყენებს, როგორც ფერადოვან აქცენტებს, სიბრტყობრივ-გრაფიკულ კალიგრაფიულ მანერას, ისე ძლიერად მოცულობითად მოდელირებულ ფიგურებს. ანუ, აქ სწორედ მხატვრული ხერხებით ხდება მთავარი იდეური აქცენტების გამოყოფა და ერთგვარად, რებუსივით დაშლილი არსის თითოეული შემადგენელი ნაწილის თანმიმდევრობის მინიშნება.

ამგვარად, აქ მოცემულია ფორმულების სახით: მხატვრული კომპოზიციის საერთო ქარგის შემკვრელი სამი ჯვრის თემა, რაც ცენტრში ქრისტეს მეწამული ჯვრით არის ხაზგასმული, ხოლო ფასადის გვერდითა, ქვედა სარკმლებთან წნული ჯვრებით. უნდა აღინიშნოს, რომ თუ გავიაზრებთ ქართულ საფასადო შემკულობაში იკონოგრაფიული პროგრამის არსებობის საკითხს, რომელიც განსაზღვრავს, გარკვეულ წილად, გამოსახულებათა განლაგების სტრუქტურას – ეს ყველაზე თამამად სწორედ სამი ჯვრის კომპოზიციასთან მიმართებაში შეიძლება. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენ მოვიყვანეთ ლევან რჩეულიშვილის კვლევა და ნათლად დავინახეთ თუ როგორ იმკვიდრებს ფეხს ეს კომპოზიცია ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გზის ვრცელ ქრონოლოგიურ ჭრილში და როგორ ხდება დროთა განმავლობაში მისი გამომსახველობითი სტრუქტურის ცვალებადობა, სადაც ნათლად ჩანს თავიდან მისი იდეის უპირატესობა (ბოლნისის სიონი), ხოლო შემდგომ უკვე (გურჯაანის ყველაწმინდიდან დაწყებული) მისი მხატვრულ-გამომსახველობითი ასპექტის გაზრდა და ცენტრალური ფასადის საერთო შემკულობის სისტემაში აქტიური მონაწილეობა. ამასთან დაკავშირებით, უნდა ითქვას, რომ კუმურდოს ოსტატი აბალანსებს სამი ჯვრის იკონოგრაფიული სქემის სიმბოლურ მნიშვნელობას და მის მხატვრულ ფუნქციას. რადგანაც ჩვენ მრავალჯერ დავრწმუნდით, რომ იგი არც ერთ მცირე დეტალს შემთხვევით არ იყენებს და მათ ყოველთვის იდეურად ტვირთავს, გვერდითა ჯვრებთან დაკავშირებული ორნამენტული ელემენტები ნიშანდობლივად გვეჩვენა, ამიტომაც დაკვირვებით განვიხილეთ ყველა მცირე ნიუანსი და (ერთი შეხედვით მხოლოდ დეკორაციული ელემენტები, რაც მოიცავს ქართულ საფასადო შემკულობაში ღრმად დამკვიდრებულ გადანაკეციან თავსართს, ხოლო მეორე მხარეს, თითქმის, ანალოგიურად წნული ორნამენტით დაფარულ თაღს, და ასევე მცირე ორნამენტულ დეტალებს)

ვვარაუდობთ, რომ აქ ასახულია ერთ მხარეს მომნანიე ავაზაკის სიმბოლო, რომელმაც შეიცნო ქრისტეს ღვთიური განგებულება და უფლის შენდობით ზეციური სასუფევლის ღირსი გახდა, ამიტომაც მისი ჯვარი ფლანკირებულია სამების ნიშნებით (რაც ასევე თავისთავში მოიცავს მარადისობას, სამ წმინდა ნიჭს და აშ.) და დაბურულია გადანაკეციანი თავსართით, რაც სამოთხის ღია კარად დავინახეთ, ხოლო მეორე მხარეს წარმოდგენილია ავაზაკი რომელიც ქრისტეს ბოლომდე შეურაცხყოფდა და წილად ხვდა ქერუბიმებით დაცული სამოთხის დახშული კარი. ამგვარად, ესეც გახლავთ ერთ-ერთი დასტური იმისა რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კუმურდოს ოსტატი წარმოგვიდგენს ქრისტიანული სარწმუნოების ფუნდამენტურ მოვლენებს, ვრცელი აზრობრივი მნიშვნელობის დამტევ ძალიან ლაკონიურ, კონკრეტულ გამოსახულებებს, რაც უზრუნველყოფს საკრალური მნიშვნელობის შეფარულად წარმოდგენას.

კუმურდოს შემკულობის აზრობრივ-სიმბოლური არსი ამით არ ამოიწურება, იგი ბევრად უფრო ფართოდ იშლება და ცენტრალური სარკმლის საპირეში ჩაიქსოვება. ჩვენ მაქსიმალური ყურადღებით შევისწავლეთ დეკორის ყველა კომპონენტი და, თითქოს, „სასხვათაშორისოდ“ წარმოდგენილ გამოსახულებებში ქრისტიანული სარწმუნოების კიდევ ერთი ფუნდამენტური მნიშვნელობა ამოვიკითხეთ. ეს გახლავთ სარკმლის შემომზღუდავი სამკაულის მასიური რელიეფური თაღის კონსოლების კუთხეებში სიბრტყობრივად გამოკვეთილი ადამიანის სახის ნიღბები. აქ, ერთ მხარეს - ორსახა იანუსის ცნების ქრისტიანულ რელიგიაში ტრანსფორმაციით, წარსულისა და მომავლის გამაერთიანებელი, ძველი და ახალი აღთქმის სიმბოლური არსი ამოვიკითხეთ, ხოლო მეორე მხარეს ქვეყნის ოთხი მხარის მცველი გენია. ამ გამოსახულებებს ერთვის მახარებელთა ოთხი სიმბოლური ცხოველის სახით წარმოდგენა. ჩვენ გვაქვს არაერთი შემთხვევა სადაც ცალკეულად გამოისახება ხარისა თუ ლომის გამოსახულებები, ხშირად შესასვლელის თუ სარკმელთა ღიობის მცველების სახით, რასაც უძველეს ტრადიციასთან მივყავართ, მაგრამ ასე კონკრეტულად ოთხი მახარებლის სიმბოლოს სახით ანგელოზის, არწივის, ფრთოსანი ლომისა და ფრთოსანი ხარის გამოსახულებების მაგალითი რელიეფურ, მონუმენტურ ქანდაკებაში ნამდვილად არ მოგვეპოვება (თუ არ ჩავთვლით კანკელის ფრაგმენტს არტაანიდან და ოშკის რვაწახნაგა სვეტის კაპიტელის გამოსახულებებს შორის, მახარებელთა სიმბოლოების ტეტრამორფის სახით აღბეჭდვას).

კუმურდოს ოსტატი უზომოდ თავისუფალია თავის გადაწყვეტილებებში და არქიტექტურის სიმბოლიკაში იერარქიულად აღმატებულ ადგილს - გუმბათქვეშა ტრომპებს, რაც მხოლოდ ზეციურ მკვიდრთა ადგილს წარმოადგენს - თამამად უთმობს ქტიტორთა გამოსახულებებს. ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, გოგიუბას ტაძრის სახით, ჩვენ გვაქვს გუმბათქვეშა ტრომპებში ციურ მნათობთა და მახარებელთა გამოსახვის მაგალითი, ასევე ყარსის სომხურ არქიტექტურაში თუ დასავლეთ ევროპის რომანული პერიოდის ტაძრებში მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებებისთვის თითოეული ტრომპის დათმობა *(Jaca,Cathedral of St Peter the Apostle*), ხშირია ამ ადგილებში ანგელოზთა გამოსახვაც *(The Sainte-Foy abbey-church in Conques)*, მაგრამ კუმურდოს მსგავსად, ტრომპებში ქტიტორების წარმოდგენას ანალოგი არ მოეძებნება. ჩვენ შევეცადეთ ამოგვეხსნა თუ რა იყო მათი აქ განთავსების მიზეზი. შემკულობის ყველა ელემენტის, სტრუქტურულ-ფორმისელი ანალიზის საფუძველზე, იდეური არსის ამოკითხვით მივედით იმ დასკვნამდე, რომ აქ ასახულია ზეციურ სასუფეველთან მყოფი, გარდაცვლილი ლეონ მეფე (რასაც ხაზს უსვამს მისი გამოსახვა შარავანდით და ასევე ჩრდილო-დასავლეთ აფსიდში დაცული სულის მოსახსენიებელი წარწერა) და მისი სულისთვის მავედრებელი გურანდუხტ დედოფალი. ამ მხრივ, აქ მოცემულია არა ტრადიციული საქტიტორო რელიეფი, რისი არაერთი მაგალითი გვაქვს ქართულ მონუმენტურ მქანდაკებლობაში, არამედ სრულებით სხვა კუთხით გააზრებული ისტორიული პირების გამოსახვა. აქ ხდება იმ თემის გაგრძელება რასაც მთელი ტაძრის შემკულობა ეძღვნება – ეს გახლავთ ადამიანთა სულის ხსნა, სიკვდილის დამარცხება და საუკუნო სამყოფელის დამკვიდრება. მართალია, ოშკის ვედრების კომპოზიციებში ქტიტორთა ჩართვაც ამ თემას ასახავს, მაგრამ იქ აქცენტირებულია ამქვეყნიერ მმართველთა დიდებულება, რასაც ხაზს უსვამს მათი მდიდრული შესამოსელი. აქ კი პირიქით, მიუხედავად იმისა, რომ ოსტატისთვის კარგად არის ცნობილი მოცულობითი სხეულის გამოქანდაკების ტექნიკა, იგი სხეულსგანშორებული, გარდაცვლილი ლეონ მეფის წარმოსაჩენად მაქსიმალურად სიბრტყობრივ, სტატიურ, სადა, შეუმკობელ გამოსახულებას წარმოგვიდგენს, რასაც აცოცხლებს მხოლოდ ფართოდ გახელილი, სულის სარკე – თვალები.

კუმურდოს თითოეული ნიუანსის შესწავლამ საშუალება მოგვცა დაგვენახა, თუ როგორ არის იდეურად შეკრული ყველა სახის გამოსახულება, იქნება ეს ტაძრის ფასადთა საერთო შემკულობა თუ ინტერიერი სადაც, ტაძრის თანადროული ანიკონური მხატვრობით, წარმოდგენილია სემანტიკური საზრისის

კულმინაცია. აქ კონქის საჭექი ქვის მეწამულად შეფერვით და მისგამ გადმოფენილი სხივებით უფლის ყოვლისმომცველი სახეა დაშიფრული. ხოლო საკურთხევლის საბჯენი თაღის კონსოლების კუთხეებში, ოდნავ შესამჩნევ ადგილას, ადამიანის ოთხი სახის გამოკვეთით - წელიწადის ოთხი დრო, ჟამთა შეუქცევადი სვლა, ბუნების განახლება და შესაბამისად აღდგომის ტრიუმფია ასახული. ამ მხრივ ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ იკვრება ყოველი დეტალის სემანტიკური მნიშვნელობა და რამხელა სიღრმეა გამოსახულებათა ფორმისეული სტრუქტურის მიღმა.

აღსანიშნავია, რომ ეს თემა: აღდგომის ჟამს ქრისტეს სიკვდილზე გამარჯვება, ტრიუმფი – X საუკუნის ძეგლებისთვის ძალიან ორგანულია და სხვადასხვა სახის სიმბოლური კომპოზიციით ვლინდება. განსაკუთრებით გამოირჩევა წმ. დანიელ წინასწარმეტყველის (ახავრეთი, ბურნაშეთი, ტაბაწყური, ჯოისუბანი და სხვა) თუ წმ. იონა წინასწარმეტყველის სასწაულებრივი ხსნის (ჯავახეთი-სოფ. საღამოს ტაძრის ეკვდერის სარკმელზე; კვაისაჯვარის შემორჩენილი რელიეფი, ხახულის კარიბჭის შემამკობელი ერთ-ერთი გამოსახულება) ამსახველი კომპოზიციების სიმრავლე, რაც, ყველასათვის ცხადია, ძველ აღთქმაში წარმოდგენილ აღდგომის წინასწარუწყებას გულისხმობს. თუმცა ვფიქრობ, კუმურდო მათ შორის განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, რადგანაც აქ მოცემულია არა ერთი ფორმულა, არამედ სიმბოლოთმეტყველების მთელი ციკლი, სადაც თითოეული ფიგურული გამოსახლება თუ ორნამენტული მოტივი ერთმანეთს ავსებს და ერთიანად ქადაგებს ქრისტიანობის არსს.

დასკვნის სახით გვინდა კიდევ ერთხელ აღვნიშნოთ, რომ კუმურდოს ტაძრის კომპლექსური კვლევა საშუალებას გვაძლევს გამოვკვეთოთ, ქართული ხუროთმოძღვრების ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლი, არა მარტო მისი მრავალაფსიადიანობიდან გამომდინარე, არამედ როგორც ერთ-ერთი პირველი ძეგლი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში სადაც შეკრულია როგორც არქიტექტურული ფორმები, ისე შემკულობის მხატვრულ-კომპოზიციური სისტემა და წარმოჩენილია ერთიანი იდეურ-შინაარსობრივი საზრისი.

ამ მხრივ, კუმურდოს, ქართული ხუროთმოძღვრული სკოლის ერთ-ერთი მართლაც უნიკალური და უაღრესად ღირებული ტაძრის, ღირსებების წარმოჩენის შემდგომ კიდევ უფრო მტკივნეულია ტაძრის დღევანდელი სავალალო მდგომარეობა. ჩვენ დეტალურად აღვწერეთ ტაძარზე წარმოებული 1939-40 წლის თუ 1970-80-იანი წლების სარესტავრაციო სამუშაოები, მათი

უდიდესი მნიშვნელობა და ამასთანავე ნაკლი, რაც მის არასრულყოფილად ჩატარებას გულისხმობს. ის, რომ მკლავების გადახურვა არ დასრულდა დღესაც დიდად აზიანებს ტაძარს. თუმცა, მიუხედავად ამისა, არავინ – ზრუნავს მასზე და არავინ ცდილობს ამ კულტურული ფასეულობის გადარჩენას (ელემენტარულად, არ ხორციელდება ფასადებზე გაჩენილი სოკოს ქიმიურ-ბიოლოგიური ანალიზი, მკლავების გადახურვის შეკეთება – აღარაფერს ვამბობთ მორღვეული გუმბათისა და დასავლეთი მკლავის შესახებ – რადგანაც ეს რთული საკითხია და მრავალმხრივ განსახილველი თემაა, მაგრამ გადაუდებელი სარეაბილიტაციო-საკონსერვაციო სამუშაოები რომ ჩასატარებელია ეს უდაოა. მასთან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ტაძრის მიმდებარე ტერიტორიის არქეოლოგიურად შესასწავლა, რაც აუცილებლად განსახორციელებელია.

კუმურდო ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი მარგალიტია და მას შესაბამისი დაფასება და გაფრთხილება ესაჭიროება. აქედან გამომდინარე, ძალიან დიდ იმედს ვიტოვებთ, რომ ეს კვლევა გარკვეულ წვლილს შეიტანს კუმურდოსადმი მზრუნველობის გაღვივებაში და ამასთანავე ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ეტაპების დახასიათებაში კიდევ უფრო მკაფიო საეტაპო ნიშვნელობის ადგილს დაიკავებს.

ბიბლიოგრაფია

მონოგრაფიები:

1. აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე, თბ.,1998; 286გვ. 210-213გვ.
2. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, 2 ტომად, თბ., 2011;
3. არქიტექტურის ძეგლების რესტავრაცია, რედ. დ.თუმანიშვილი, თბ., 2006; 215გვ.
4. ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტომი IV, თბ., 1973
5. ბერიძე ვ., ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974; 208გვ.
6. ბერიძე ვ., ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ორ ტომად, თბ., 2014წ.;
7. ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1957; 264გვ.
8. ბერძენიშვილი ნ., ისტორიული გეოგრაფია, საქართველოს ისტორიის საკითხები, წიგნი I, თბ., 1964
9. ბერძენიშილი დ., ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, (ზემო ქართლი, თორი, ჯავახეთი) თბ., 1985;
10. ბიბლია, ეზეკიელ წინასწარმეტყველი, [1.4;1.5;1.6];
11. ბიბლია, „გამოცხადებაჲ წმიდისა მახარებელისა და ღვთისმეტყველისა იოვანესი, რომელი გამოუცხადა მას ღმერთმან” [4,6-11];
12. გაბაშვილი ც., პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბ.,1955;
13. გენგიური ნ., კუპელჰალე, თბ., 2005;
14. გივიაშვილი ი., კოპლატაძე ი., ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004;
15. გუნია მ., საფარის მიძინების ტაძარი, სამაგისტრო ნაშრომი, თბ., 2007 (ხელნაწერის უფლებით);
16. დოლიძე ვ., გარბანი, თბ., 1958;
17. თუმანიშვილი დ., (რედაქტორი), ხუროთმოძღვრების კონსერვაცია, თბ.,2007, 267გვ.
18. ვაჩეიშვილი ნ., საკანდიდატო დისერტაცია, ტონთიოს ეკლესია (ჯავახეთის დარბაზული ეკლესიების მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები), თბ., 1997 (ხელნაწერის უფლებით);
19. ვირსალაძე თ., ქათული მხატვრობის ისტორიიდან, თბილისი, 2007 წ. 314გვ.
20. თაყაიშვილი ე., ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომი, ტფილისი, 1924;

21. კაკაბაძე დ., ქართული ორნამენტის გენეზისი, თბ. 2003;
22. ლორთქიფანიძე მ., ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება (IX-X სს.), თბ., 1963;
23. მაკალათია ს., მესხეთ-ჯავახეთი, თბ., 1938
24. მაჩაბელი კ., ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 1998; 389გვ.
25. მენაბდე ლ., ძველი ქართული კულტურის კერები, თბ., 1992;
26. რჩეულიშვილი ლ., თიღვა, თბ., 1960;
27. რჩეულიშვილი ლ., ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994; 332გვ.
28. სილოგავა ვ., კუმურდოს ტაძრის ეპიგრაფიკა, თბ., 1994 წ. 131გვ.
29. საქართველოს ისტორია, ტომი III, თბ., 2012წ.
30. შმერლინგი რ., ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954;
31. ცისკარიშვილი ვ., ჯავახეთის ეპიგრაფიკა როგორც საისტორიო წყარო, თბ., 1959
32. ხოშტარია დ., კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბ., 2005; 292გვ.
33. ხუნდაძე თ., საკანდიდატო დისერტაცია, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუასაუკუნეების (VIII-Xსს.) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, თბ., 2004წ. (ხელნაწერის უფლებით);
34. ჯობაძე ვ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2006; 261გვ
35. ჯავახეთი, ისტორიულ-ხუროთმოძღვრული გზამკვლევი, თბ., 2000;
36. ჯავახიშვილი ივ. ქართველი ერის ისტორია, წგნ. 2, თბ., 1965;

სამეცნიერო კრებულები, ჟურნალები:

37. ალადაშვილი ნ., ლიტურგიის ასახვა საქართველოს ქვის რელიეფებზე, აკადემია, ტომი II; 2001;
38. ალადაშვილი ნ., ოშკის ტაძრის (Xს-ის II ნახ.), სკულპტურული დეკორი და მისი პროგრამის დამოკიდებულება მონასტრის თანადროულ ვითარებასთან, აკადემია, ტომი 6-7, 2006;
39. ალადაშვილი ნ., ჯოისუბნის რელიეფები, საბჭოთა ხელოვნება №7, თბ., 1978, გვ.:67-76

40. ალადაშვილი ნ., VIII–IX საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში, საქართველოს სიძველენი 7-8, თბ. 2005, გვ.:49-63
41. ბერიძე ვ., მაღალაანთეკლესია, ქართული ხელოვნება 5, თბ., 1959;
42. ბერიძე ვ., სავანე (XI ს-ის ქართული ხუროთმოძღვრება), ქართული ხელოვნება 1, თბ., 1942;
43. გაგოშიძე გ., სანაჰინის მონასტრის მაცხოვრის ტაძრის საკითხისათვის, საქ. კულტურის სამინისტრო, შალვა ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, ნარკვევები II,თბ., 1996;
44. გაგოშიძე გ., რელიეფის ფრაგმენტები ქალაქ არტაანიდან, http://saunje.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=1374%3A2013-03-29-06-32-38&catid=1%3A2010-01-24-19-54-07&Itemid=1&lang=ka (09.05.2013)
45. გენგიური ნ., არქიტექტურის სიმბოლიკა (ქრისტიანული საქართველო), შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (37), 2008 გვ.: 277
46. გივიაშვილიი., კურდღლის სიმბოლური მნიშვნელობა ზეგანის რელიეფზე, თსუ, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, №4, თბ., 2002 გვ.:4
47. გუნია მ., მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებების სემანტიკა (კუმურდოს ტაძრის მაგალითზე), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (58) 2014, თბ., 2014, გვ.:93
48. გუნია მ., სატაძრო რელიეფური ფიგურული გამოსახულებები მათი როლი და მხატვრული ხასიათი კავკასიის ხუროთმოძღვრულ სკოლათა კონტექსტში. კავკასიოლოგთა II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა მასალები, 2010წ. ნოემბერი
49. გუნია მ., საფასადო შემკულობის სისტემის იდეურ-შინაარსობრივი საზრისის გამოვლენა კუმურდოს მაგალითზე, ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, 2013წ.
50. დონაძე მ., დავით კაკაბაძის ფილმი ქართული შუასაუკუნეების ხუროთმოძღვრების ძეგლების შესახებ, საბჭოთა ხელოვნება, №10,1984
51. დოლიძე ვ., სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართული ხელოვნება, 7A, თბ., 1971;

52. ელიზბარაშვილი ი., ღართა, ჟურნალი - აკადემია, ტომი 2, თბ., 2001;
53. ვაჩეიშვილი ნ., დარბაზულ ეკლესიათა შიდა სივრცის მხატვრული გადაწყვეტის რამდენიმე თავისებურება, ძეგლის მეგობარი, 1997წ. №96.
54. თუმანიშვილი დ., სიმბოლურობა შუასაუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001წ. გვ.: 57-72
55. თუმანიშვილი დ., შუასაუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული ერთიანობის შესახებ, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001წ. გვ.73-82
56. თუმანიშვილი დ., ქართული ტაძრის გარესახის ერთი თავისებურების გამო, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001წ. 443გვ. გვ.: 82-89
57. თუმანიშვილი დ., აუცილებელი ძალთა თანაფარდობა (ძველი ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის მეთოდის გამო), წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001წ.
58. თუმანიშვილი დ., საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისთვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში (მცხეთის ტაძრების მაგალითზე), გზაჯვარედინზე, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2008, გვ.:92-143
59. კვაჭატაძე ე., „უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში, საქართველოს სიძველენი, №17, თბ. 2014
60. მათიაშვილი ი., გრიფონის სიმბოლო ოშკის საფასადო რელიეფში, საქართველოს სიძველენი 15, თბ.2012, გვ.:96-106
61. მარსაგიშვილი გ., ოთხთა ეკლესიის მონასტრის ზედა (არსენისეული) ეკლესია, შ. ამირანაშვილის სახელობის საქ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები V, თბ., 1999წ.
62. მაჩაბელი კ., ძველი ქართული პლასტიკის საწყისებთან, საბჭოთა ხელოვნება, №10, 1984 ;
63. მაჩაბელი კ., საერო პორტრეტი ადრეფეოდალურ საქართველოში, ხელოვნება №2, 1991;
64. მაჩაბელი კ., აშოტ კუხის რელიეფები ტბეთიდან, მაცნე №5, თბილისი, 1968, გვ.:. 150-162
65. მეფისაშვილი რ., ბერის საყდარი, ქართული ხელოვნება 7 A, თბ., 1971წ.
66. მეფისაშვილი რ., ერედვის 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართული ხელოვნება 4, თბ., 1955წ.
67. მეფისაშვილი რ., ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი, ქართული ხელოვნება 3, თბილისი 1950წ.
68. მეფისაშვილი რ., სამთავისის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის

დეკორატიული მორთულობის თავისებურება, ქართული ხელოვნება №11, თბილისი 2001წ.

69. ოქროპირიძე ა., ქართული ხელოვნების სახვითი ენისათვის, აკადემია, ტომი 6-7, 2006;
70. რჩეულიშვილი ლ., რატ ერისთავთ-ერისთავის ნაგებობა თრიალეთის ახალქალაქში, ქართული ხელოვნება, 7 A, თბ., 1971წ.
71. სხირტლაძე ზ. ღრმთისმშობლის მიძინების კომპოზიცია კუმურდოს ეკლესიაში, მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ისტორიის სერია, თბ., 1992 - 2, გვ.:143-159.
72. ჯაბუა ნ., ქრიზმის ასახვის ვერსია საქართველოს საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, (ჟურნალი) საქართველოს შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები, თბილისი, 2008წ.

გაზეთები:

73. გუნია მ., კუმურდო ჯავახეთის ერთადერთი ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძარი, ქართული უნივერსიტეტი, 2003წ. ოქტომბერი
74. ვინმე მესხი, (გვარამაძე ივ.,), ჯავახეთიდამ არხელოგიური შენიშვნები, დროება, 1882 (20 ივლ.), №150, გვ2-3;
75. ვინმე მესხი, (გვარამაძე ივ.,), ჯავახეთიდამ არხელოგიური შენიშვნები, დროება, 1882 (22 ივლ.), №151, გვ2-3;
76. ვინმე მესხი, (გვარამაძე ივ.,), ახალი შენიშვნები, დროება, 1880 (17 სექტ.), №196, გვ., 1-3
77. კალისტრატე, "ნება მიბოძეთ თქვენს გაზეთში...",ივერია,1889 (30სექტ.), №206.გვ.2.
78. კალისტრატე მღვდელმონაზონი, საისტორიო მასალა, „ივერია“,1891,№239,გვ.3
79. შილდელი ე., (მირიანაშვილი ესტატე), ივერია, 1895 (18 მაისი), №103, გვ., 1-2
80. საქართველო, 1916წ., №154

უცხოენოვანი ლიტერატურა:

81. Аладашвили Н.А., Монументальная скульптура Грузии, Москва,1977 г. 274გვ.
82. Аладашвили Н., Некоторые особенности грузинской фасадной скульптуры X-XI веков, II Международный симрозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977

83. Аладашвили Н. А., Грузинская фасадная скульптура X-XI вв., Средневековое Искусство (Русь, Грузия), Москва, 1978г.
84. Арутюнян В., Каменная летопись Армянского Народа, Ереван 1985
85. Бакрадзе Д., Кавквзъ въ древнихь Памятникахь христианства, Тифлис, 1875;
86. Беридзе В., Архитектура Тао-Кларджети, Тбилиси, 1981 г.
87. Белецкий Д.В., Казарян А.Ю., Храм Тхаба-Ерды, Переплетение архитектурных традиций в Горной Ингушетии, www.neetag.ru
88. Бидерманн Г., Энциклопедия символов, 1996
89. Гамбашидзе Г., К вопросу о культурно-исторических связях средневековой Грузии с народами Северного Кавказа, Тбилиси, 1977 ;
90. Гамбашидзе Г.Г., Три лапидарные надписи епископа Георгия (X в.) из христианского храма Ткобя-Ерда (Ингушетия), Археология, этнология, фольклористика Кавказа, Тб., 2004.
91. Дасса Ф., Барокко, Архитектура Между 1600 и 1750 Годоми, М., 2002;
92. Егазаров А., Иллюстрированная Энциклопедия Симболов. Астрель АСТ, М., 2007.
93. Закарая П., Зодчество Тао-Кларджети, Тбилиси, 1992 г.
94. Зубов В. П., Труды по истории и теории архитектуры. М. 2000.
95. Измаилова Т., Связи Архитекурного декора Грузинских и Армянсих Памятников XIII века, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб. 1983
96. Кондаков Н. П., Иконография Богоматери. СПб. Т. I. 1914. Т. II. 1915. Репринт: Elibron Classics, 2003.
97. Лихачева В.Д., Искусство Византии, 1986
98. Мачабели К., Некоторые иконографические схемы раннехристианской пластики грузии, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983
99. Марр Н., Ани (Книжная история города и раскопки на месте городиша), М. 1934
100. Орбели И. А., Избранные труды, т I, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар, М., 1968,
101. Подосинив А. В. Символы четырех евангелистов, Их происхождение и значение, 2000г.
102. Покровский Н. В. Происхождение древнехристианской базилики. С-Пб. 1880 г.
103. Покровский Н. В., Евангелие в памятниках иконографии, Москва 2001 г.
104. Ростомов И., Ахалкалакски уевд В Археологичецком отношении, Тифлис 1898 г.

105. Рчеулишвили Л., Композиция трех крестов в Архитектурном декоре Грузинских Храмов средневековья, Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб. 1983 г.
106. Северов Н., Чубинашвили Г., Памятники Грузинской архитектуры, Ч. I, Кумурдо и Никорцминда, М., 1947 г.
107. Такайшвили Е., Археологические экскурсии, разыскания и заметки, Тифлис,1905г.
108. Такайшвили Е., Христианские памятники, Материалы no археологии Кавказа, Выпуск XII, Москва, 1909
109. Такайшвили Е., Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тб., 1952 г.
110. Уваров А. С. Христианская символика. М. С-Пб. 2001 г.
111. Покровский Н., Живопись катакомб: Памятники искусства и иконографии в древнехристианский период, По изд.: Очерки памятников христианского искусства, Санкт-Петербург, 2000 г.
112. ШмерлингР., Алтарные преграды в Грузии, ქართული ხელოვნება, 3, 1950
113. Шмерлинг Р., Церковь в селении Дарквети, ქართული ხელოვნება, #6 А, 1963
114. Чубинашвили Г.Н., Кумурдо и Никорцминда как пример разных этапов развития бароккального стиля в Грузинском искусстве, Вопросы истории искусства, Том I, Тбилиси, 1970 г. 236-261$_{\text{გვ}}$. (320$_{\text{გვ}}$.)
115. Чубинашвили Г.Н., Вопросы истории искусства, исследования и заметки, Т. II, Тбилиси, 2002
116. Чубинашвили Г.Н., Из Истории Средневекового Искусства Грузии, Москва, 1990;
117. Чубинашвили Н., Шашианис Самеба, Тбилиси, 1988;
118. Холл Д., Словарь сюжетов и символов в искусстве, 1996;
119. Якобсон А. Л. Закономерности в развитии раннесредневековой архитектуры. Л. 1983.
120. Якобсон А. Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры. Л. 1985;
121. Almeida, Carlos Alberto Ferreira, *Romanesque architecture of Entre-Douro e Minho,* Dissertation in History of Art. Faculty of Arts, University of Porto.1978.
122. Bartal R., The Survival of Early Christian Symbols in 12th Century spain, *Principe de Viana* (1987). pg.:299–315.
123. Brosset M. Rapports sur un voyage archeologique dans la Georgie et dans l'Armenie, execute en 1847-1848, St. Petersburg 1850.
124. Bizzarro T. W., Romanesque Architectural Criticism. Cambridge University Press,1992
125. Burns Ross, The Monuments of Syria: A Guide (third edition) I.B. Tauris, London, 2009

126. Clapham A. W., Romanesque Architecture in Western Europe, Oxford, 1936;
127. Climent of Alexsandria, The Exhortation to the Greeks the Rich Man's Salvation, London, MCMXIX
128. D'Ubois de Montpereux F., Voyage autour du Caucase chez le Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Georgie, en Armenie et en Crimee. t.I-XI, Paris, 1839-1843;
129. Encyclopedic dictionary of the BYBLE, NY, Toronto, London, 1963;
130. Fernie E., Romanesque Architecture, Medieval Art - Romanesque and Gothic in Northern Europe, Blackwell publishing, 2006;
131. Giviashvili I., Georgian polyapsidal Church Architecture, V.Beridze 1st International Sympozium of Georgian Culture, Tbilisi, 2009. pg.: 173-182 ;
132. Gagoshidze G., Georgian Churches Dedicated to St.Sabas the Purified, St. Saba's Heritage in the Orthodox Church from 5th century to the present, 2001;
133. Gunia M., Problems of Javakheti Region Cultural Heritage (Rehabilitation of Kumurdo Cathedral), Caucasus Journal of Social Scienes, Volume 4, Issue 1, The University of Georgia, Tb., 2011;
134. Gunia M., Sapara, The Church of the Assumption of The Virgin Mary (The Arrangement of the Inner Space as a Means of Determining Construction Dates, V.Beridze 1st International Sympozium of Georgian Culture, Tbilisi, 2009.
135. Hearn M. F., The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Cornell University Press, 1991
136. Henry Fr., Irish Art, London, 1967, fig.26,p.177;
137. Hourihane C., Romanesque Sculpture in Northern Europe, Medieval Art - Romanesque and Gothic in Northern Europe, Blackwell publishing, 2006;
138. Krautheimer R., Slobodan Curcic, Early Christian and Byzantine Architecture, Yele University Press, 1986, pg.553
139. Khundadze T., Images of Historical Persons in Georgian Architecural Sculpture of the Middle Ages (6th through 11th centuury), V. Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture, Tbilisi, 2009. pg.: 152-158
140. Lehner E., Lehner J., Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees (Paperback), Mineola, New York, 2003 (firs published 0n 1960)
141. Lyman T. W., French Romanesque Sculpture, Boston, 1987
142. Mâle E.,Religios Art in France XIII Century, NEW YORK: E.P. DUTTON & CO. 1913
143. Matějĉek A., Art and Architecture in Europe, Batchworth Press, London, 1960
144. Pamphilus Eusebius, Ecclesiastical History, Philadelphia, 1833
145. Panofski E., Mining in the visual arts, NN-Y 1960

146. Rudolph C., Medieval Art - Romanesque and Gothic in Northern Europe, 2006
147. Schrader J. L., A Medieval Bestiary, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, Bulletin Summer, 1986
148. Speltz A., Styles of Ornament, Chicago, 1923
149. Tchalenko G., La Basilique de Qalbloze, Les annals archéologique sarab es syriennes: revue d'archéologie et d'histoire, 1974 , pp. 9–15,
150. Thierry, Jean-Michel, La Cathédrale des Saints-Apostles de Kars, Paris, 1978.
151. Winfield D,.Some early medieval figure sculpture from North Eastern Turkey, Journal of the Warburg, London, 1968;
152. Wölfflin Heinrich, Principles of Art History, (The Problem of the Development of Style in Later Art), New York: Dover Publications, 1960
153. Wölfflin Heinrich, Renaissance and Baroque,Collins, The Fontana library, 1964

ინტერნეტ რესურსები:

1. ალზასის რომანული არქიტექტურა http://insitu.revues.org/8808 **(უკანასკნელად გადამოწმებულია: 01.05.15)**
2. ალზასის რომანული ხელოვნება http://www.encyclopedie.bseditions.fr/article.php?pArticleId=5&pChapitreId=33372&pSousChapitreId=33375&pArticleLib=La+chapelle+de+la+Croix+%5BAlsace%A0%3A+l%92art+roman+en+Alsace-%3EHohenbourg+%96+sainte+Odile%5D **(08.05.15)**
3. ანდალუზია, წმინდა პეტრე-პავლეს ეკლესია http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=CO&record=fral029 **(01.05.15)**
4. არაგონის არქიტექტურა http://www.sketchesofiberia.com/category/architectural-patrimony/ **(08.04.15)**
5. ესპანეთის პრერომანული არქიტექტურა http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA4/medievalista-espada.htm **(06.07.14)**
6. ვენეციის ქარტია - http://www.international.icomos.org (უკანასკნელად გამოყენებულ იქნა 21.12.12)
7. ვისგოთური არქიტექტურა http://editorial.dca.ulpgc.es/construccion/construccion/1_historia/16_visigoda/c165.htm **(08.04.15)**
8. კელტური კულტურა http://www.celtic-culture.com/celtic_christianity.html **(04.03.14)**
9. კუინტანილა დე ლას ვინიას ტაძარი http://ermita-quintanilla.blogspot.com/ **(08.04.15)**
10. მართლმადიდებლური ფორუმი http://church.ge/index.php?showtopic=5268 **(10.06.13)**
11. მნიშვნელოვანი ნაგებობების კოლექცია- http://www.greatbuildings.com/buildings/Ste.-Foy_at_Conques.html **(10.06.2015)**
12. მეტროპოლიტენის ხელოვნების მუზეუმი http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/55.66 **(10.06.2015)**
13. პორტუგალიის რომანული არქიტექტურა http://portugalromanico.net/2009/11/07/igreja-e-torre-de-manhente/ **(08.05.15)**

14. პრერომანული არქიტექტურა http://sdelbiombo.blogia.com/temas/prerromanico.php; **(10.06.15)**
15. პრერომანული არქიტექტურა http://ermita-quintanilla.blogspot.com/ **(04.03.14)**
16. რომანული არქიტექტურა http://www.kathedralen.net/rosheim/rosheim02.html **(10.06.15)**
17. საქართველოს ძეგლები http://www.dzeglebi.ge/statiebi/etnografia/qartuli_nacionaluri_samosi.html **(15.03.15)**
18. სიმბოლიზმი ხელოვნებაში https://artsymbol.wordpress.com/category/eschatology/ **(04.05.15)**
19. სომხური ხუროთმოძღვრება http://armenianstudies.csufresno.edu/ **(04.03.14)**
20. ქრისტიანობის ლექსიკონი http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=16&t=741 **(10.06.15)**
21. ყარსის არქიტექტურა http://www.virtualani.org/citadel/hexagonalchurch.htm **(15.04.15)**
22. ყარსის არქიტექტურა http://www.virtualani.org/kumbetkilise/**(15.04.15)**
23. ხელოვნების ბიბლიოთეკა http://www.flickr.com/photos/biblarte/with/2928242933/ **(15.04.15)**
24. ჯაკა, წმინდა პეტრეს ტაძარი http://www.romanicoaragones.com/0-Jacetania/08-Catedral-ing-06.htm **(09.03.15)**